ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ERSTER JAHRGANG

vom 3. Oct. 1798 bis 25. Sept. 1799.

Joh. Sebastian Bach.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 18 musikalische Beylagen, 4 Kupfertafeln und 20 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

ersten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Abhandlungen.

Christmann, Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, Seite 228-236. 246-250. 261-269.

— — Ueber Zumsteegs Komposition der Geisterinsel. 657-676. 689-711. 785-813.

Fleischmann, Wie muss ein Tonstück beschaffen seyn um gut genannt werden zu können? Was ist erforderlich zu einem vollkommnen Komponisten? 209-213. 225-228.

Gerber, Etwas über den sogenannten musikalischen Styl. 293-297. 305-312.

Horatig, Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland. 166-174. 185-189. 197-201. 214-220.

— — Musterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente. 372-375.

— — Ueber den guten Unterricht in den Anfangsgründen. 449-454.

Klein, Vorschläge zur Verbesserung der gewöhnlichen Singschulen in Deutschland 465-471.

— — Ueber die Tonzeichen, nebst Vorschlag einer kleinen Veränderung in Absicht der Benennung der Töne. 641-648.

Knecht, Ueber die Harmonie.

1. Ob die Harmonie in der Natur gegründet sey? 129-134.
2. Ob die Alten etwas von der Harmonie gewusst haben. 161-166.
3. Was zur allmähligen Fortschreitung in der Kenntnis der Harmonie im mittlern Zeitalter beygetragen habe? 321-327.
4. Wie weit man heut zu Tage mit den neuesten Entdeck. in der Harmonie sey? 527-536.
5. Ob die Harmonie aus der Melodie oder diese aus jener entspringe? 561-565.
6. Ob und in wiefern die Melodie den Vorzug vor der Harmonie habe? 8. 593-599.

Müller, Aug. Eberh., Ueber Flöte und wahres Flötenspiel. 193-197.

Quandt, Nachtrag zu Knechts Abhandlung über die Harmonie. 546-548.

Rochlitz, Friedr., Ueber die vermeinte Schädlichkeit des Harmonikaspiels. 97-102.

— — Ueber Verbindung der Musik mit der Poesie. 433-440.

— — Ueber die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst. 497-506.

— — Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik. 625-629.

Spazier, Ueber die steinerne Braut, eine Oper des Freyherrn von Lichtenstein. 511-514.

Ungenannte, Gedanken über die Oper. 1-9. 33-38.
Ueber das musikal. Drama. 353-359. 369-372.
Ueber Glucks Alceste. 385-391.
Ueber das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernscenen in Konzerten. 481-487.
Ueber die Tonkunst. 721-727. 737-743. 753-760. 769-777.

II. Biographische Nachrichten.

Ueber Käferlen aus Waiblingen, v. Christmann. 66-72.

Anekdoten aus W. G. Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes als Mensch und Künstler, von Friedrich Rochlitz. 17-24. 49-55. 81-86. 113-117. 145-152. 177-185.

Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Witwe mitgetheilt. 289-291.

Johann Friedrich Bärwald. 23-32.

Henry Carey. 60-62.

C. G. Neefe's Lebenslauf, von ihm selbst beschrieben. 241-245. 257-261. 273-278.

Nachtrag dazu von seiner hinterlassenen Wittwe. 360-364.

Einige nähere Umstände aus Friedr. Fleischmanns Leben, von dessen Bruder. S. 417–422.
Ueber den Violinspieler Lolly. 577–584. 609–615. Nachtrag dazu. 685.

III. Recensionen.

1) *Theoretische Werke.*

Milchmayer, J. F., die wahre Art das Pianoforte zu spielen. 113–122. 135–157.
Müller, Aug. Eberh., Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte. 1. H. 255–257.
Portmann, J. G., die neuesten und wichtigsten Entdekkungen in der Harmonie, Melodie, und dem doppelten Kontrapunkte. 454–460. 471–478. 487–494. 503–511.

2) *Musikalien.*

a) Gesang.

α) Kirchenmusik.

Himmel, F. H., Trauerkantate zur Begräbnissfeyer König Friedrich Wilhelms des zweyten. 405–413.
Pustkuchen, A. H., Sammlung leichter Arien, Duetten und Chöre mit Klavier- oder Orgelbegleitung, zum öffentl. oder Privatgebrauch. 278–282.

β) Vollständige Opern.

Babylons Pyramiden, von Schikaneder, komponirt von Gallus und Winter. 72–80.

γ) Kantaten, Lieder und andere Gesänge.

Angrisani, C., Sei Notturni a tre Voci, coll. acc. de Clav. etc. Op. 1. 521.
— — Se Notturni a sole tre Voci, Op. 2. 573. fg.
Bachmann, C., XII Lieder, 6. Werk. 733.
— — Hero und Leander, Romanze. 853.
— — Des Mädchens Klage. 854.
Becrwarzowsky, Gesänge beym Klavier. 684.
Bihler, F., XII Lieder fürs Klavier. 766.
Bianchi, Sei Ariette italiane, con acc. di Arpa o P. F. Op. 2. 567. fg.
Bornhessel, I. G., Kleine Lieder. 206–207.

Bornhardt, F. C., Arien und Romanzen a. d. beliebtesten Opern, mit Begleitung einer Guitarre eingerichtet. S. 654. fg.
Christmann, F., Oden und Lieder. 50.
Dalmivaire, Recueil de six airs Romances. 400.
Ebers, C. F., Pächter Stellens Abentheuer. 103–106.
Eichenberg, 12 Lieder. 50. fg.
Ferrari, XII nouvelles Romances I. Liv. II. Liv. 399.
— — Le départ, grande Scene. 399.
Fiedler, C. H., Wahnsinn aus Liebe. 719. fg.
Fleischmann, F., Lieder. 66. fg.
Gavaux, Ouverture und Favoritgesänge, aus der Oper, der kleine Matrose. 288.
Geyer, Lieder und Gesänge. 1. 2. Theil. 397. fg.
Giese, K., Theobald und Röschen, Romanze. 693.
Gyrowetz, A., IX deutsche Lieder für Klav. oder Harfe. Op. 22. 288.
Hacker, B., Liebe und Treue, an Emma. 583.
Hausser, E., Sechs Gedichte von Karl Witte 688.
— — Sei Canzonette serie. 720.
Haydn, J., Sechs Lieder beym Klavier zu singen. 396. fg.
Hellwig, C. L., deutsche Lieder am Klavier zu singen. 869–872.
Himmel, F. H., 16 deutsche Lieder. 174–76.
— — Six Romances françaises. 734. fg.
Horstig, Kinderlieder mit Melodien. 440. fg.
Hummel, B., 12 deutsche Lieder. 631–640.
Hurka, J. J., Sechs deutsche Lieder. 368.
Köhne, Sechs deutsche Lieder. 856.
Kozeluch, L., Trois Airs français avec acc. du P. F. 13.
— — Sei Notturni a IV Voci, acc. d'un P. F. e Violone. Op. 42. 15.
Kraus, J., italienische Arie, in Partitur. 11. fg.
— — deutsche Lieder und Gesänge. 12. fg.
Lanoy, de, Romanze, No. I. II. 108.
Lutgert, F. H., Musik. Journal a. d. neuesten deutsch. u. franz. Opern. 582. fg.
Maizier, C. W., Musikalische Bagatellen, erstes Heft. 851–853.
Methfessel, F., 12 Lieder. 26.
Millico, G., Sei Ariette italiane per l'Arpa o P. F. Parte I. II. III. 520. fg.
Mozart, W. G., Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Fortepiano. Op. 253. 745–752.
Naumann, C., Kantatine a. d. Tonkunst. 716. fg.
— — XXV neue Lieder von Elise. 718. fg.

Noefe, Bilder und Träume von Herder. 261. fg.
Romano, V. Ch., XII Ariette. 753. fg.
Steibelt, Invocation à la nuit, Scène. 107. fg.
Sterkel, Gesänge beym Klavier, Op. 38. 732 fg.
Süssmayr, Favoritgesänge a. d. Oper, die neuen Arkadier. 207.
Teyber, A., Gesänge beym Klavier, 1. Heft. 715 fg.
Trial, Trois Romances av. acc. de Harpe ou Pianof., Op. 1. 398.
Veracini, J. P., Six Romances acc. de Harpe ou Pianof. 756.
Weigl, Ouverture und Gesänge aus der Oper, die Liebe unter den Seeleuten. 158 fg.
Winter, Ouverture und Gesänge a. d. Oper, das unterbrochene Opferfest. 158.
Wölfl, J., die Geister des See's, Ballade von Friml. Imhof. 629-631.
Zibulka, M. A., drey Kantaten für Singstimme und Pianof. 660-662.
Zumsteeg, Lenore, Ballade von Bürger. 536-541.
— — Hagars Klage in der Wüste Berscha. 552-555.
Ungenannte, Der Congress zu Rastadt, Kantate. 430.
— — Klavierauszüge a. d. Oper. Orlando Paladino. 462.

δ) Instrumentalmusik.

α) Volle Orchestermusik.

Boccherini, Simphonie périodique, No. I. II. S. 571 fg.
Gleissner, F., Sechs Simphonien. 566 fg.
Haydn, J., Grande Simphonie, Op. 91. 422-426.
— — — — Op. 92. u. 93. 837-849.
Irmisch, 12 neue Tänze. 383.
Kraus, J., Sinfonie à grand Orchestre. 9-11.
Mozart, W. A., Quatre Simphonies. Op. 64. 491-496.
Pleyel, J., Simphonie périodique, No. 26. 324.

β) Konzerte.

Fodor, A., Conc. p. la Clav. ou Pianof. Op. 8. 8, 652.
Müller, A. E., Concert p. la Flûte travers. Op. 16. 58-60.
Pleyl, J., Concerto pour Flûte principale. 528.
— — — — Clarinette — 528.
— — — — Violoncello. — 528.
Viotti, Vingtième Concerto p. Violon principal. 679 fg.
Westerhoff, C. W., Concerto pour Flûte princ. 655.
— — — — Concerto. — 655.

γ) Sextetten, Quintetten, Quartetten, Trio's, Duo's.

Abeille, L., Grand Trio, pour le Pianof., Violon et Violonc. Op. 20. S. 364 fg.
Almeyda, Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse. Op. 2. Liv. 1. 555.
Beethoven, L. v., Grand Trio pour le Pianof. av. une Clarinette et Violonc. Op. XI. 541 fg.
Blasius, F., Six Duos très-faciles p. deux Clarinettes. Op. 59. 430.
Boccherini, L., Sextuor, Op. 62. 570.
— — Douze Quatuors p. deux Violons, Viola et Violonc. Op. 58, 59. 584 fg.
— — Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violonc. Op. 5. 586.
— — Six Trios p. 2 Violons et Violonc. Op. 14. Liv. I. II. 587.
— — Six Duos p. 2 Violons. Op. 46. Liv. I. II. 587.
— — Douze nouveaux Quintetti, pour 2 Violons, 2 Violonc. et Alto, Liv. 4. 682 fg.
Brandl, Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violonc. Op. 16. 748 fg.
Cambini, Recueil d'Airs connus, arr. p. 2 Flût. 430.
— — — — — p. 2 Violons 430.
Campagnoli, B., Trois Thèmes variés pour 2 Violons, Op. 7. 527.
Dornaus, jun., VI petites pièces p. 2 Flûte et 2 Cors. Op. 1. 109.
Eppinger, E., VI Variat. pour Violon et Violonc. 608.
Fiala, G., III Duos concert. pour Violon et Violonc. Op. 4. Liv. I. 221.
Foerster, E. A., Notturno concert. No 1. 255 fg.
— — Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, Op. 16. Liv. 2. 565 fg.
Friedel, S. L., Trois Sonates pour Violonc. et Basse. Op. 1. 109.
Gyrowetz, A., Quintetto pour Flûte, Violon, 2 Viol. et Basse, Op. 27. 681.
— — Notturno pour Flûte, Violon, Alto et Violonc. Op. 26. 272.
Harbordt, Trois Duos pour 2 Flût. Op. 16. 752.
Haydn, J., III Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse, Op. 4 p. Flûte. Liv. 1 2. 343.
— — III Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse, Op. 90. 343.
— — III Quatuors — — — Op. 76. 850.
Hennig, M., III Duos pour 2 Flûtes, Op. 6. 345.

Hoffmeister. III gr. Duos pour 2 Flût. Op. 50. 345.
— — Trois Duos p. 2 Fl. Op. 30, 31. 370.
— — Quartetto pour 2 Violons, Viola et Violonc. Op. 38. 388.
Klettinsky, Variat. pour 2 Violons, Op. 2. 142.
Kraus, Quintette p. Fl. 2 Viol. Alto et B. Op. 7. 344.
Krummer, Trois Quatuors p. deux Violons et Violonc. Op. 16. 681.
— — Quartetto p. Flûte, Violon, Viola et Basso, Op. 17. 688.
Lacroix, Trois Quatuors pour 2 Viol. Alto et Violonc. Op. 17. 649.
Mozart, W. A., Six Duos conc. pour 2 Flût. 430 fg.
— — — — — — pour 2 Clarinet. 431.
— — — — — — pour 2 Violons 431.
— — Le Clemenze di Tito, ridotte in Quartetti. 568 fg.
Müller, A. E., Journal pour la Flûte, Cah. 2. 511 fg.
Pleyl, J., III Duos p. 2 Violonc. Op. 5. de Violonc. 302.
— — — pour 2 Violons, Op. 6. 342.
Romberg, A., Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violonc. Op. 1. 618-620.
Reicha, A., Petits Duos pour 2 Flût. Op. 28. 653.
Salinger, F. H., Grand Trio pour Flûte, Violon et Violonc. Op. 3. 585.
Schuppanzigh, IX Variat. pour 2 Violons. 607.
Vandenhagen, A., Airs et Duos arrangés pour 2 Clarinettes. 430.
Viotti, J. B., Six Duos pour 2 Violons, Op. 5. Liv. 1. 717 fg.
Vogel, Quatuor p. Flûte, Viol., Alto et Basse, Op. 36. 555 fg.
Weber, K. M. v., Sechs Fughetten. 32.
Wessely, Trois Quatuors conc. pour 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 9. 357.
Wilms, F. W., Duo Mich flehen alle Freuden, var. p. un Pianof. av. Flûte. 196 fg.

f) Orgel.

Albrechtsberger, G., Sei Fughe per l'Organo, Op. 8. S. 314-319.
Christmann, o. Knecht, Vollständige Sammlung vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Wirtemberg. Gesangbuch. 862-869.
Müller, A. E., Sammlung von Orgelstücken, t. II. 189-192.
Stecher, M., VI Fughe per l'Organo. 220-222.
Umbreit, Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, t. Samml. 24-28.

g) Klavier.

Angeber, W., Andante av. VI Variat. Op. 1. S. 210.
Beuda, F., Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 6. 816.
Beethoven, L. v., XII Variat. sur: Ein Mädchen oder Weibchen. No. 6. 366-368.
— — VIII Variat. sur: Mich brennt ein heisses Fieber. No. 7. 366-368.
— — Tre Sonate per il Pianof. con un Violino. Op. 12. 570 fg.
— — X Variat. pour le Pianof. No. 8. 607.
Boccherini, Trois Sonates p. le Pianof., Violon et Alto, Op. 2. 400.
Bonger, Mad., 12 Variations. 89.
Cannabich, Ch., XIV Variat. p. le Pianof. sur l'air: A Schüsserl etc. 538 fg.
Clementi, M., III Sonat. pour le Pianof. Op. 39. 86-88.
— — Six nouvelles Sonatines pour le Pianof. Op. 39. 400.
— — 12 Walses pour le Pianof., Op. 40. 519 fg.
Detouches, L., Sonate p. le Pianof. avec l'acc. d'un Violon et Violonc. Op. 11. 856.
Fodor, A., Sonate à 4 mains, Op. IX. 352.
Freund, Ph., VIII Variat. pour le Pianof. 608.
Gelinek, Sonat. facil. pour le Pianof. avec Violon, Op. 2. 752.
— — Arietta avec VIII Variat. 687.
Grassel, Sonate pour le Pianof. Op. 3. 158.
Gyrowetz, A., Divertimento pour le Pianof. con un Viol. et Violonc. Op. 23. 632.
— — Notturno pour le Pianof. avec l'acc. d'un Violon et Violonc. Op. 27. 272.
Haydn, J., Variat. pour le Pianof. Op. 83. 512.
— — Grande Sonate p. le Pianof. Op. 82. 520.
— — Sonate p. le Pianof. av. un Violon et Violonc. Op. 88. 599-602.
Herold, 3 Sonates, Op. 2. 339.
Hummel, F. H., Grande Sonate pour le Pianof. avec Flûte. 752.
Hoffmeister, Andante av. VII Variat. pour le Pianof. Op. 40. 207.
— — XII Allemandes p. le Pianof. Liv. 1. 224.
Hummel, J. N., III Sonat. p. le Pianof. Op. 3. 157.
Jegg, J. M., XII Variat. pour le Pianof. 415 fg.
Khym, Ch., Six Allemandes pour le Pianof. 385.
— — Menuettes et Anglaises pour le Pianof. 384.
Kirmair, Trois Sonates pour le Pianof. av. Violon et Basse, Op. 1. 753 fg.

Kirmair, Grande Sonate p. le Pianof. av. Violon et Violonc. Op. 7. S. 767 fg.

Laemmerhirt, C., II Sonat. faciles à 4 mains. Op. 2. 15.

de Lanoy, III Sonates pour le Pianof. avec l'acc. d'un Viol. et Violonc. 108.

Mozart, W. A., Ariette av. Variat. pour le Pianof. No. 18. 496.

— — Fantaisie à 4 mains p. le Pianof. 876-880.

Müller, A. E., Marche de Général Buonaparte variée, Op. 15. 595-596.

— — Grande Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Violon et Violonc. Op. 17. 376-378.

Ossowsky, St., Der Ländler Augustin m. 6 Var. 13.

Paer, Six Variat. faciles p. le Pianof. 588.

Pecsawarzowsky, A., III Sonat. pour le Pianof. Op. 3. 158.

Pleyl, J., Suite des grand. Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. et Violonc. Op. 58. Liv. 7, 8, 9. 282 fg.

— — Trois grand. Sonat. p. le Pianof. av. acc. d'un Violon et Violonc. Partie 44. 572 fg.

Pracht, G., Sonate p. le Pianof. av. l'acc. d'un Viol. oblig. et Violonc. 608.

Rieder, A., Une Sonate très facile av. l'acc. d'un Viol. et Violonc. Op. 10. 14.

Rieger, G., Variations p. le Pianof. Op. 5. 853.

Rösler, Sonate per il Pianof. Op. 1. 351 fg.

Schmidt, J., Die Friedensfeyer, ein harmonisches Gemählde für das Pianof. 297 fg.

de Staray, Six Polonoises p. le Pianof. av. l'acc. d'un Violon et Violonc. Op. 7. 14.

Steibelt, Twelve Waltzes for the Pianof. Tambourine and Triangle. 888.

Sterkel, Sonate p. le Pianof. Op. 36. 44-46.

— — 12 Variations. Op. 25. 59.

— — Fantaisie en Rondo. Op. 37. 107.

— — Trois grandes Sonates p. le Pianof. Op. 39. 778-783.

Suppan, R., Variat. sur: Die Milch ist gesäuret, pour Pianof. 542.

Vanhall, G., VI Variat. sur une Polonaise p. le Pianof. av. l'acc. d'un Violon. Op. 62. 14.

— — Arietta italiana: La mia crudel — con sei Variaz. per il Pianof. 687.

— — Une Sonate très facile à 4 mains. Op. 64. 687.

— — Six Variat. sur l'air: Contento — pour le Pianof. av. l'acc. d'une Flûte, Violon et Violonc. Op. 65. 638.

Wölfl, III Sonat. p. le Pianof. Op. 6. S. 236-238.

— — VI Variations p. le Pianof., sur: Weibchen treu wie euer Schatten. 823 fg.

— — IX Variat. p. le Pianof., sur: Kind willst du ruhig schlafen. 824-828.

f) Violine.

Vignetti, P., Caprices pour le Violon. Op. 2. 15.

g) Harfe.

Belleval, Sonate pour l'Harpe av. acc. de Violon et Basse. 285.

IV. Beschreibung neuerfundener Instrumente.

Anemo-Chord, erfunden von J. J. Schnell. S. 59-44.

Orchestrion, erfunden von Thom. Ant. Kunz. 88-90.

Polychord, erfunden von Hillmer. 478-480.

Tastenharmonika, verbessert von Klein. 675-679.

V. Nachrichten in und aus Briefen.

Ueber verschiedene Kompositionen der Geisterinsel. Berlin. S. 16.

Der Sänger Fischer von Berlin, in Leipzig. 51 fg.

Ueber die öffentliche Musik während des Winterhalbjahrs in Leipzig. 424-428.

Nachtrag. 550-552.

Nachrichten über musikal. Gegenstände. 269-272. 348-351. 239 fg. 62-64. 252-255. 334 fg. 446-448. 523-526. 542-544. 814-816. 887 fg. 584.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler, aus Hamburg. 46-48. 111 fg. 125-127. 602-607. 620-627. 711-713. 727-732. 760-764. 816.

Ueber die Oper: Le prisonnier, von Domenico della Maria, aus Hamburg. 94.

Ueber Herrn und Madame Lear, Rückeburg. 91-96.

Ueber den Zustand der Musik in Stettin. 285-87.

— — — in Magdeburg. 460-464.

— — — in Linz. 764 fg.

— — — in Kopenhagen. 545-550.

— — — in Spanien. 591-596. 401-405.

— — — in den Rheingegenden. 880-887.

Ueber das italienische Singspiel in Dresden. 529-534. 557-541.

Von der Geschichte der Musik über die Thiere, und dem Konzerte, das zu Paris den beyden Elephanten gegeben worden ist. 298 - 304. 312 - 320.

Korrespondenz des Herrn v. Dittersdorf mit einem Freunde über musik. Gegenstände. 138 - 141. 201 - 205.

Friedr. Fleischmanns Tod. 144.

Ueber Hrn. D. Chladni, Wittenberg. 159.

Ueber Herrn Abt Voglers Orgelverbesserungen, Stockholm. 413 - 415.

Denselben neueste Arbeiten, Stockholm. 418 fg.

Hoffmeisters Komposition des Vater-Unsers, und Duschecks Tod, Prag. 441 - 443.

Neuerfundene französische Saiten. 522 fg.

Etwas über Petersburger Theatermusik, Pawlowsky. 686 fg.

Ueber Amsterdam in Hinsicht auf Musik und ihre Fortschritte. 817 - 821. 873 - 876.

Ueber das spanische Gedicht: La Musica, von D. Thomas de Yriarte, mitgeth. von Chladni. 821 - 823.

Ueber die Komposition des Klopst. Vater-Unsers, von Naumann. 833 - 837.

VI. Miscellen.

Bescheidne Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen. 8. 141 - 144. 152 - 155.

Gedicht an Friedr. Fleischmanns Grabe, von W. C. A. Schmidt in Meiningen. 191 fg

Gespräch über musikal. Angelegenheiten zwischen Kaiser Joseph II. und Hrn. v. Dittersdorf. 378 - 382.

Gedicht an Jos. Haydn, als dessen Schöpfung aufgeführt wurde, von Gabriele von Baumberg. 416.

Auf Veranlassung einer Stelle der Recension von Zumsteeg's Lenore, von Aug. Eberh. Müller. 574 fg.

Kleinere Anekdoten von berühmten Komponisten, Virtuosen u. dgl. 109 - 11. 176. 192. 207 fg. 223 fg. 287. 333 fg. 431 fg. 464. 479 fg. 560. 575 fg. 580. 592. 640. 656. 768. 829 - 832. 854 - 856.

Klimpern und Stümpern, von Horstig. 589 - 591.

Wenn fängt das neunzehnte Jahrhundert an? 857 - 861.

Kurze Notizen der Redaktion über die jedesmaligen Beylagen.

VII. Beylagen.

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummer des Zeitungsstücks an, mit welchem die Beyl. ausgegeben worden sind.

1 u. 2. Arie: Io ti lascio — italien. und deutsch, in Partitur, von Mozart. (1)

3. Arie: Già sento con diletto, italien. und deutsch, im Klavierauss. von Rössler. (5)

4. Duett: O ciel! ma surprise est extrême; französisch und deutsch, im Klavierauszuge, von Domenico della Maria. (10)

5. einzelne Stellen zu Recensionen. (14)

6. Duett: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er — im Klavierauss., v. J. Haydn. (16)

Französisches Volkslied: Pour que l'hymen m'engage, französ. u. deutsch, im Klavierauszuge.

7. Des Freyherrn von Swieten deutscher Text zu Jos. Haydn's Schöpfung. (18)

8. Arie: Trockne, trockne deine Thränen, im Klavierauss., von Reichardt. (21)

9. Duett: Traurige Korallen, im Klavierauss., von Zumsteeg. (22)

10. Arie: Lass die Blüthe des Lebens, im Klavierauss. von Lichtenstein. (24)

11. Spanische Nationalgesänge mit Kastagnetten. (26)

12. Lied: Wie lieb' ich dich, wie bist du mir — fürs Klavier von J. Haydn und D. Jäger. (28)

13. Marsch: fort fort! zu Pferde! fort! und Arie: Raufen kann ein jeder Bauer — im Klavierauszuge, von Wolf. (30)

14. Zwey Gesänge: Lucido Dio — und: Comme le jour me dure, letzterer auch deutsch, vom Abt Vogler. (32)

15. Kanon, aus Andreas Rombergs Quartetten, in Partitur. (39)

16. Klopstocks Ode, der Frohsinn, fürs Klavier, von Schwenke. (47)

17. Gesellschaftslied, fürs Klavier, von Rössler. (49)

18. Zwey Kanons von A. Romberg: Chi vuol haver etc. und: Wie selig, wer — (51)

VIII. Kupfer.

Titelkupfer. Joh. Seb. Bach.

Taf. I. Abbildung des Schnellischen Anemo-Chords.

— II. Abbildung des Orchestrions von Kunz und der spanischen Kastagnettenspielerin.

— III. Abbildung der Tastenharmonika des Hrn. Prof. Klein, in Pressburg.

IX. Intelligenzblätter.

Nummer I — XX.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October — **No. I.** — 1798.

Abhandlungen.

Gedanken über die Oper.

Dulce est — fari libere quod sentias.
Juvenal.

1.

So lange die Menschen philosophiren, hat man keine so vortrefflichen Theorien der Kunst im Allgemeinen: keine so vortrefflichen Betrachtungen uber die besten Werke, besonders der bildenden Künste gehabt, als seitdem man äusserst wenige oder gar keine solchen Kunstwerke mehr liefert — in unsern Tagen. Es ergehet damit vielleicht wie mit der Moral: niemals hat man vortrefflichere Systeme derselben ausgearbeitet, als in Zeitaltern, wo die wenigste Moralität war — wie schon oft bemerkt worden ist.

Sonderbar ist es aber, und jene allgemeine Erfahrung bestätigend — dafs gerade die Kunst, deren Werke in unsern Zeiten am meisten vervollkommt sind; dafs die Musik, auch noch in unserm theorienreichen Decennium, in den Kritiken, Analysen, Theorien der einzelnen Künste nicht gleichen Schritts mit fortgezogen, sondern entweder mit den allgemeinen Kunstbetrachtungen (ohne specielle Anwendung auf sie) zur Ruhe gesetzt, oder, der Sache nach, so gut als übergangen worden. Selbst der grofse Kritiker unsrer Zeit, Kant, behandelt an den Orten, wo er Etwas specielles von Musik sagen mufs, (als z. B. in der Kritik der Urtheilskraft) sie meistens ohngefahr so, als gäbe es keine andere, als Tafel- oder Tanzmusik. Dafs diejenigen seiner Schüler, welche gar nichts seyn wollten oder konnten, als Kantianer (in dem Sinn nemlich, in welchem man es seit Jahr und Tag nimmt: denn in reinerm — wer wäre da nicht Kantianer? oder vielmehr, wessen Philosophie wäre nicht kantische?) — also: dafs diese Philosophen auch hier nichts thaten, als nachsprechen, liefs sich erwarten. Nur einigen wenigen gieng die Sache der Tonkunst zu sehr zu Herzen, als dafs sie nicht — wie z. B. Herr Michaelis in seiner Schrift: Geist der Tonkunst, ein Beytrag zur Erläuterung der kant. Kritik der Urtheilskr. — hätten wagen sollen zu vermuthen, ja sogar mit der gehörigen ängstlichen Behutsamkeit und Submission leise zu gestehen, es mochte doch wohl scheinen, als ob diese Kunst ein wenig zu kalt behandelt ware; und ihre Werke durften doch wohl wahre Kunstwerke, d. h. Werke schöner Kunst genannt werden.

2.

Bey diesem Schicksal der Musik überhaupt in den neuesten Werken über die Künste dürfen sich einzelne Gattungen derselben über Vernachläfsigung, wenigstens gleichgültiger Behandlung, nicht beschweren. — Wie könnte das Auge über Vernachläfsigung seiner Anatomie klagen, zu einer Zeit, wo man die Zergliederung des ganzen Menschenkörpers gleichgültig behandelte? Es darf also auch die Oper sich nicht beschweren, dafs man entweder durch Lächerlichmachen ihrer Nebendinge ein gehässiges Licht hat auf sie werfen wollen, wie Rousseau that — und da er eigentlich von der ehemaligen Pariser Oper nur spricht, nicht ganz mit Unrecht; — wie dessen Nachsprecher in Frankreich, Italien und Deutschland gethan haben — und da sie meistens dasselbe ohne nähere Untersuchung auf die Oper überhaupt anwenden, mit weit mehr Unrecht; — oder dafs

man sie, die Oper, mit frommen Wünschen und unbestimmt hingestreutem lieblichen Räuchwerk zum süssen Geruch — dem Herrn, abgefertigt hat, wie grofsentheils Sulzer, der Graf Algarotti, Wieland, (in seiner etwas wortreichen Abhandlung über das deutsche Singspiel etc. Werke, Gösch. Bd. 26.) und, nach ihnen, viele Andere.

Um jedoch noch einmal zu dieser Gleichgültigkeit gegen Musik überhaupt zurückzukehren — so ist es gut, dafs bey weitem nicht alle Menschen so empfinden, wie sie laut denken, d. h. sprechen oder schreiben. Das Gefühl räumt der Musik überhaupt (was man nicht abgestritten hat), aber auch der Gattung derselben, von welcher hier die Rede seyn wird (was man oft bestritten hat) ihren hohen Platz unter den allerwirksamsten Künsten und Kunstprodukten ein — wenn auch nicht der Mund oder die Feder. Indem man den Tag über gleichgültig gegen die neuere Oper und deren Wirkung geschrieben hat, gehet man des Abends in die Vorstellung, und eine Thräne der Rührung, oder eine unüberwindliche Stimmung zur heitern Laune, zum unschuldigfrohen Lebensgenufs, straft die Feder: oder zum Schlusse eines Gesprächs über die, wie man meynt, hohen Vorzüge der alten einfachen, aber, wie Andere glauben, auch einförmigen griechischen Musik fühlt man das Herz erhoben, fühlt man alle edlen Kräfte des Geistes aufgeregt durch ein wackeres deutsches Lied.

Man dürfte also vielleicht sich selbst und Andere nur dem Eindruck der Musik und auch der Werke derselben, von denen hier zunächst gesprochen wird, ruhig überlassen, und deren Wirkung gewifs seyn. Aber aufserdem, dafs es recht ist, alles zu rechtfertigen und zu vertheidigen, was sich rechtfertigen und vertheidigen läfst: so ist es auch noch ein ganz anderer, weit höherer und edlerer Genufs, wenn man sich selbst darüber Rechenschaft ablegen kann, als wenn man sich blos blind dem Eindrucke überlassen mufs. Und das ist denn, meines Bedünkens, der Hauptvortheil, welchen Theorien, Kritiken, Analysen der Künste und ihrer Werke denen, welche sie sich zu eigen machen wollen, gewähren: denn Künstler — das wird man hoffentlich eingestehen — bilden sie nicht, geschweige, dafs sie sie hervorbringen, schaffen sollten. Künstler nicht — ja ich sage noch mehr: auch nicht wahre Kunstkenner und Kunstliebhaber: denn auch diese mufs nicht der Buchstabe, sondern der Geist schaffen — nicht das Lineal und Richtscheit bey den bildenden Künsten, nicht das, was sich berechnen und auszählen läfst, in der Musik. Indefs, ich sage es noch einmal — es gewähret doch dem, in welchem Etwas von jenem Geiste glimmt, noch einen ganz andern hohern Genufs, wenn er sich von dem Gefühl, was die Kunst durch Betrachtung oder Anhörung ihrer Werke in ihm erregte, auch Rechenschaft geben kann. Das bildet denn in ihm einen gründlichen und gelehrten Geschmack, oder, wenn man lieber will, eine grundliche und geschmackvolle Gelehrsamkeit, welche näher zum Heil führt und selbst schon Heil ist.

An Hinleitungen hierzu in Ansehung der Kunst überhaupt, und in Ansehung der bildenden und dichtenden Künste besonders, fehlt es jezt gewifs nicht: aber, wie mirs scheint, in Ansehung der Tonkunst.

Das Unternehmen, seine Brüder in dieser Kunst näher zu jenem Heile zu leiten, hat aber auch seine besondern Schwierigkeiten, von denen ich nur die einzige bemerken will, dafs sich hier die Objekte bey weitem nicht so leicht darstellen lassen, als bey andern Künsten.

Der Verfasser der folgenden Bemerkungen, welche nach und nach dieser Zeitung mitgetheilt werden sollen, glaubt diese Schwierigkeiten erwogen zu haben, und kennet das geringe Maas seiner Kräfte, sie zu besiegen. Er wünscht daher von dem, was er zu geben gedenkt, nicht zu hohe Erwartungen zu erregen, und verspricht nichts weiter, als „Gedanken über die Oper" — und zwar, so viel ihm bekannt, seine Gedanken. Er wählt sich gerade die Oper — nicht die Musik im Allgemeinen: weil er für die gegenwärtige Bestimmung seines Aufsatzes nicht zu weitläuftig und nicht zu abstrakt werden darf; gerade die Oper — weil auch diese,

nächst der wahren Kirchenmusik, das höchste ist, was der musikalische Kunstgeist hervorbringt und hervorgebracht hat; jene, die Kirchenmusik, aber zur Zeit noch theils zu sehr im Argen liegt, theils zu wenig allgemein gekannt wird. Sein Zweck dabey ist, Gedanken zu erwecken, nicht Vorschriften zu geben: Aufmerksamkeit zu erregen, nicht Folgsamkeit: mehr wahren Genufs zu verbreiten, nicht durch Kritteley ihn zu stören.

3.

Ehe wir von dem Wesen der Oper selbst sprechen, ist es vielleicht nicht unrathsam (aus in der Folge anzugebenden Ursachen) unsern Lesern Etwas über die Entstehung und Ausbildung derselben in der Kürze zu sagen: da sie wohl nicht eben Lust haben werden, die Hunderte von meistens dickleibigen Büchern darüber, deren Anführung sich der fleissige Blankenburg in seinen Zusätzen und Nachträgen zum Sulzer so sehr hat angelegen seyn lassen — durchzublättern, wie viel weniger durchzustudieren.

Man ist in der Geschichte der Entstehung der Oper über nichts einiger, als darüber, dafs man über sie ohngefähr so viel als Nichts weifs — den Ort ihres Entstehens, Italien, ausgenommen. Wir nehmen vorläufig an, dafs wir (um uns nur vor der Hand zu verständigen und keine Definition der Sache zu anticipiren) unter Oper verstehen: ein Schauspiel, worin alles, was in andern gesprochen, gesungen wird.

Fern sey es von mir, die Untersuchungen über die Entstehung dieses Schauspiels, in ihrer Weitläufigkeit und Schwerfälligkeit, zu wiederholen: sie laufen auf zwey Hauptmeynungen hinaus, die ich anführen, und denen ich, da sie mir die Sache nicht zu berichtigen scheinen, meine dritte hinzusetzen will. Die wenigen Data der Geschichte, welche man in den Werken eines Sulpitius, Anteaga, Bonnet, Signorelli, Bettinelli und Anderer, von Blankenburg zu Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften Bd. III. Seit. 585. u. folgg. Artik. Oper — angeführter Schriftsteller nachsehen kann, wenn man will — enthalten hauptsächlich dies.

Schon vor dem Jahre 1480 sang man Mysterien, (das heifst, biblische Geschichten) und Helden- und Staatsaktionen ab — (ob es aber nur von Bänkelsängern u. dgl. geschahe, weifs man nicht gewifs) von dem angeführten Jahre hat man eine solche Aktion ganz in Musik gesetzt — (wenn nehmlich in der Beweisstelle Cantare singen, und nicht studiert deklamiren heifst). Bey dem nun schon ausgebildeten Schauspiele, der Komödie und Tragödie, wurde auch musiciert und gesungen — (aber Chöre, Zwischenspiele, Prolog u. dgl.). Nachher schlief das ziemlich wieder ein: aber bey besondern Hofseyerlichkeiten wurden kleine Geschichtchen, in Verse und Musik gesetzt, aufgeführt — (ob gerade theatralisch, ist zweifelhaft). Endlich bearbeiteten zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts Caccaci und Peri die Fabel von der Euridice dramatisch und sezten sie ganz in Musik, und etwas später Francesco Manelli die Fabel der Andromeda eben so, welche leztere in Venedig 1637 auf öffentlichem Theater aufgeführt ward.

Es ist freylich nicht viel, was uns hier die Geschichte giebt, aber destomehr haben die Musikgelehrten uns darüber gegeben, die auch aus Nichts Etwas machen können — (dicke Bücher sind doch gewifs Etwas). Indefs lassen sich ihre Meynungen, die albernen abgerechnet, wie ich schon gesagt habe, auf zwey zurückbringen.

4.

Die erste dieser Meynungen über die Entstehung der Oper, welche unter den neuern deutschen Kritikern auch der Herr v. Blankenburg in Schutz zu nehmen scheint, ist diese: die Oper entstand aus dem Schauspiel mit untermischten kleinen Gesängen. Es ist wahr, man führte allerdings schon sehr frühe z. B. geistliche Geschichten dramatisch auf; es ist wahr, es wurde dabey gesungen. — Nun muthmafst man weiter: dies gefiel, man sang öfter, immer öfter, endlich alles. Das scheinet auf den ersten Anblick sehr natürlich. Aber, mancher-

ley Widersprüche der Geschichte noch unerwähnt — welch ein Sprung von dem damaligen zum gar nicht viel spätern Gesang bey der Oper!

Man denke sich dergleichen Drama's, wie wir deren, wenigstens stückweise, in den Winkeln mancher Bibliotheken noch haben: z. B. die Geschichte der zwölf halbthorigten halbklugen Jungfrauen theatralisch vorgestellt, bey der die auf den Bräutigam wartenden vor langer Weile einen Kreuz- und Trostpsalm, oder zum Schlufs beym Eintritt ins Hochzeithaus einen Lobgesang auf den endlich noch siegenden Glauben anstimmen! — Und daraus sollen die ersten Opern, die denn doch in Dichtung und Musik den unsern wenigstens ähnlich waren, in gar nicht langer Zeit sich gebildet haben? und zwar ohne eine lange Stufenleiter, von der uns wenigstens die Geschichte nichts sagt?

Ich fürchte, diese Meynung ist wahrscheinlicher als — die Wahrheit. Uebrigens widersprechen aber die wenigen deutlichen Data der Geschichte dieser Meynung keinesweges. —

5.

Die zweyte Meynung, deren sich mit vielen Andern und den meisten neuesten Schriftstellern hierüber — auch der Graf Algarotti (Algarotti Saggio sopra l'Opera) anzunehmen scheint, ist diese: die Oper entstand aus Nachbildung des alten griechischen Schauspiels. Das scheint grundlich und gelehrt. Die wenigen Data der Geschichte lassen sich endlich wohl auch mit dieser Meynung vereinigen — mit was liefsen diese es nicht zu! Ehe man sie aber drehet und modelt, scheinen sie ihr doch mehr zuwider zu seyn.

Denn, um nur Einiges anzuführen — so ist es ja bekannt, dafs man das ganze Schauspielwesen in den Zeiten der Entstehung der ersten Opern noch so ganz kleinlich, wenigstens unwissenschaftlich behandelte: dafs die Gelehrten mit ihren Untersuchungen und Kenntnissen der alten klassischen Welt eine von den Künstlern, wenigstens von den Schauspieldichtern, Schauspielern und Musikern — so ganz abgesonderte Kaste ausmachten: dafs ihre Untersuchungen und Kenntnisse nur noch einzig wieder für Gelehrte waren, sowohl wegen der finstern, meistens schwerfälligen Behandlung der Sachen, als auch wegen der Verschmähung der den Nichtgelehrten bekannten Sprachen, u. s. w. Es brauchte vielleicht gar nicht angeführt zu werden, da es Jedermann in die Augen fällt, dafs die frühesten Dichtungen kleiner Opern auch in Plan, Einrichtung, Form und Wort so ganz von den Planen, Einrichtungen, Formen und Worten des alten griechischen Schauspiels verschieden sind; so dafs ihnen nichts gemein bleibt, als dafs dabey gesungen und agirt wurde, und allenfalls, doch schon etwas später, einige mythologische Personen auftraten. Denn dafs man die Geschichte der Andromeda u. dgl. so bearbeitet antrift, beweifst für diese Meynung nichts — wie mir's scheint: — denn man konnte diese Geschichten eben so gut aus den damals häufig erscheinenden meistens elenden Fabelbüchern schöpfen: und dafs man daraus, nicht aber aus den alten Tragikern schöpfte, zeigt auch, ausser der Schlechtheit der neuen Produkte vornehmlich die gänzliche schon angeführte Unähnlichkeit derselben mit jenen Schauspielen, und zwar nicht nur im Geist, sondern auch im Aeufsern und Zufälligen. Ueberdiefs hatte man ja damals auch nicht mehr Ueberbleibsel der alten Dramen, als wir jetzt haben: hätte man die Alten nachahmen wollen, so würde man gewifs ihre vorhandenen Stücke vorerst nach eigener Weise benutzt haben, ehe man sich an andere Sujets aus der alten Geschichte gemacht hatte — wovon wir aber, sehr wenige Ausnahmen abgerechnet, gerade das Gegentheil wissen.

Doch alles dies würde mich hier zu weit führen, und hat mich vielleicht schon zu weit abgeführt: ich erwähne also nur noch einen möglichen Einwurf. Man könnte sagen: die wissenschaftliche und besonders die artistische Kultur, der Geschmack in der Dichtkunst und an deren Werken war damals noch nicht wieder so weit erwacht und so hoch gestiegen, dafs

man würdige Nachbildungen jener alten Werke hätte liefern können. Aber gerade dann würde man sie, nach der Weise aller Afterkünstler — ohne zwar ihren Geist der Schonheit zu ahnden, doch desto emsiger im Aeussern, in Nebendingen kopirt haben: — die gedichteten Opern würden, zusammengehalten mit den Dramen der Alten, erscheinen, wie die Nachäffungen Shakspear's oder Schillers von schwachen Kopfen unsrer Zeit — was aber ganz und gar nicht ist. So gut oder schlecht sie seyn mögen: sie sind, glaub' ich, original.

Ich fürchte also, diese zweyte Ableitung ist gelehrter als die Wahrheit — was bey allen Wissenschaften zuweilen der Fall seyn soll. Uebrigens ist schon erwähnt worden, dafs die wenigen Data der Geschichte dieser Meynung nicht geradehin widersprechen, obschon sie sich etwas schwer mit ihr vereinigen lassen.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

Recensionen.

Oeuvres de Joseph Kraus, Maître de Chapelle de S. M-le Roi de Suede. Premier Cahier, contenant:

1. Sinfonie, à grand Orchestre.

2. Air, à grand Orchestre: „Son pietosa etc."

3. Airs et Chansons, pour le Clavecin,

à Stockholm, chez G. A. Silverstolpe, et en commission chez Breitkopf et Hartel à Leipsic.

Es wird manchen Lesern ohne Zweifel angenehm seyn, hier einige Lebensumstande von diesem für die Kunst zu früh verstorbenen vortrefflichen Tonsetzer zu vernehmen. Joseph Kraus, Königl. Schwedischer Kapellmeister, wurde im Jahre 1756 zu Mannheim geboren, war daselbst ein Zögling des berühmten Abts Vogler, und starb zu Stockholm im Jahre 1792. Er studirte in seinen Junglingsjahren auf verschiedenen hohen Schulen Deutschlands die Wissenschaften mit ruhmlichem Eifer; widmete sich aber nachher, von seiner auserordentlichen Neigung zur Tonkunst dahin gerissen, ganz derselben; und machte daher in den Jahren 1781 bis 1786 eine Reise nach England, Italien und Frankeich, wo er sich sowohl seines guten Betragens, als seiner hervorstechenden Talente wegen einen grofsen Ruhm erwarb, der sich auch in andere Länder verbreitete. Von ihm sind schon mehrere vortreffliche Compositionen, als die grofse Oper Dido und Aeneas, die Intermezzi des Amphitrion, die Obsequien und Beysetzung Gustav des Dritten, und verschiedene schone Quartette und Ballette bekannt. Um auch seine andern vorzüglichsten noch ungedruckten musikalischen Produkte der Vergessenheit zu entreissen, und sie dem musikalischen Publikum mitzutheilen, hat sich der Buchhändler Silverstolpe zu Stockholm entschlossen, dieselben im Drucke herauszugeben, wovon der erste Heft erschienen ist. Weil aber derselbe dem deutschen musikalischen Publikum zu wenig bekannt zu seyn scheint: so verdienen die drey Stucke, woraus er bestehet, eine genauere Anzeige.

1) Sinfonie für ein grofses Orchester, von

2 Violinen	2 Hörnern in E la fa oder Es.
2 Altviolen	
2 Oboen	1 Fagott.
2 Hörnern in C (ad libitum).	Violoncell u. Contrabafs.

Diese Sinfonie gehet aus C moll, ist sehr pathetisch und von mächtiger Wirkung. Diejenigen, welche nur modehafte, süfstönende und das Ohr kützelnde Sätze in Sinfonien lieben und erwarten, werden freylich wenig Gefallen an derselben finden. Es wäre aber zu beklagen, wenn deutsche Kraft, welche in dieser Sinfonie anzutreffen ist, von Deutschen verkannt würde.

Ein Larghetto dienet derselben zur Einleitung, worinn eine Hauptstimme nach der andern in lauter kontrapunktischen Sätzen allmählig eintritt. Hierauf folget ein brillantes Allegro, dem es nicht ganz an schmeichelhaften Zwischensatzen fehlt. Das Andante aus Es dur

enthält ein angenehmes, gebundenes Thema, welches im Verfolge unter verschiedenen, durch die Stimmen vertheilten meisterhaften Veränderungen wieder erscheint. Das Finale, ein Allegro assai, beginnet im Unisono, und setzet seinen Lauf in kraftvollen, achtsinfonienmäfsigen Sätzen fort. Man mufs die ausgesuchten, alle Saiten der Seele erschütternden Modulationen, welche in dieser Sinfonie stromweise aufeinander folgen, den prächtigen und ausgezeichneten Gang der Bässe *), die fleifsige Bearbeitung der Mittelstimmen, die schöne und simple Begleitung der Blasinstrumente, und überhaupt die pathetischen Gedanken dieses grofsen Meisters in der That bewundern.

* * *

2) Italiänische Arie für ein grofses Orchester, von

einer Sopranstimme,
2 Violinen,
2 Altviolen,
2 Oboen,
2 Hörnern aus f,
2 Fagotten sammt Bässen.

So grofs aber die Stärke des verewigten Kapellmeister Krauscns im ernsthaften und kraftvollen Stil war; so sehr hatte er auch die bezauberndsten und schmeichelndsten Syrenengesänge in seiner Gewalt, und verstand deutsche Energie mit wälscher Grazie zu vereinigen. Diefs beweiset schon gegenwärtige Arie, in welcher eine Sängerin ihre ganze Kunst im Tragen der Stimme, in der Höhe und Tiefe derselben, im Aushalten der Tone, und in geschwinden, rollenden Läufen zeigen kann. Sie gehet aus f dur, und beginnet mit einem empfindsamen Larghetto, welches bald in ein Allegro non troppo übergehet. In demselben wechseln immer rasche und sanfte Sätze mit einander ab. Die Partitur der Stimmen lässet den fleifsig bearbeiteten Satz dieses Meisters bequem einsehen, und zugleich bemerken, wie ökonomisch derselbe mit den Blasinstrumenten zu Werke gieng, um die Hauptstimmen nicht zu verdunkeln.

* * *

3) Deutsche Lieder und Gesänge fürs Klavier.

In diesen deutschen Gesängen, worunter sich auch ein paar italiänische und französische, wie auch ein schwedischer Gesang befinden, zeiget sich das Genie des Kapellmeister Krausens ebenfalls von der vortheilhaftesten Seite. Sie lassen sich in drey Klassen eintheilen. Zur ersten Klasse gehören die pathetischen, rührenden und empfindsamen Gesänge, als No. 1. An das Klavier; No. 3. An — als ihm die — starb, von Claudius; No. 5. Ma tu tremi etc. No. 6. Bitte um Regen; No. 7. Der Abschied, ein Meisterstück in Ansehung des Ausdrucks; und No. 20. Sval haf, brustna djup, das originellste Stück unter allen im Betracht des darin befindlichen, mannigfaltig abwechselnden Rhythmus, der auffallenden Modulationen und des hohen Pathos. Nur ist zu wünschen, dafs der Verleger in Zukunft in einem ähnlichen Falle dem schwedischen Text eine deutsche metrische Uebersetzung unterlegen lasse. Zur zweyten Klasse rechnen wir kürzere, theils angenehme, theils muntere Lieder, als No. 2. Die Mutter bey der Wiege; No. 4. An mein Mädchen; No. 9. Ti sento sospiri; No. 11. Phidile, von Claudius; No. 12. Anselmuccio, ebenfalls von Claudius; No. 14. Est-on sage dans le bel âge; No. 15. Point de tristesse passons les jours; No. 16. Schweizerrundgesang, von Salis; No. 18. Das schwarze Lischen aus Kastilien, von Meifsner; und No. 19. Hans und Hanne. Zur dritten gehören endlich die humoristischen und launigten Gesänge, als No. 8. Die Henne, von Claudius; No. 10. An den Wind, von Blumauer; No. 13. Der Mann im Lehnstuhl, von Claudius; No. 17. Die Welt, nach Rousseau von Hensler.

In der pathetischen, rührenden und zärtlichen Schreibart war Kraus ganz Meister, und

*) Die Violoncelle machen hier den Basso continuo; die Contrabasse schweigen öfters, und fallen dann mit grofser Macht ein.

sein Gesang ist wahre Sprache des Herzens; nur verschwendete derselbe im launigten Stil, worinn er nicht eben fremde war, hin und wieder zu viel Kunst.

Wir dürfen diese Sammlung, welche ein Dutzend andere aufwiegt, den Kennern und Liebhabern des Gesangs am Klavier ohne weiters empfehlen, und sie versichern, dafs sie die darin begriffenen Gesänge mit einem selten so gefühlten Vergnügen singen und spielen werden. Druck und Papier ist so beschaffen, wie man es von der Breitkopf- und Härtelschen Noten-Officin nur immer erwarten kann.

K — cht.

Kurze Anzeigen.

Neue Musikalien des Kozeluchschen Verlags in Wien, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesezte Preise zu haben.

1. Der Ländler (Walzer) Augustin mit sechs Veränderungen, von Stanislaus Ossowsky, in C dur.

Ist Liebhabern solcher artiger Kleinigkeiten und sogar Anfängern zu empfehlen, da er nicht nur leicht, sondern auch gefällig und gut ins Gehör fallend bearbeitet ist. (4 Gr.)

2. Trois Airs françois avec l'accompagn. du Piano-Forte par Leop. Kozeluch. (8 Gr.)

Sie sind leicht, gefällig und fliefsend gesezt.

3. Sei Notturni a quatro Voci accomp. d'un Piano-Forte e Violoncello, compost. da Leop. Kozeluch. Op. 42. (2 Rthr.)

Der Komponist macht den gesellschaftlichen Zirkeln, welche gern Etwas mehr und Etwas bessēres singen mochten, als: Freut euch des Lebens, und dergl. mit diesen Gesängen gewifs ein angenehmes Geschenk. Melodie und Harmonie ist durchgängig fliefsend und schön, bis auf eine Stelle Seit. 2. Takt 23, 24. u. s. w. wo die Altstimme einen Instrumentalsatz zu singen hat. Für Gesellschaften, wo das Accompagnement Hindernisse machen möchte, ist dadurch gesorgt, dafs es entbehret werden kann.

4. Une Sonate très-facile pour le Piano-Forte, avec l'accomp. d'un Violon et Violoncelle, par Ambroise Rieder. Op. 10. (16 Gr.)

Sehr leicht, wie der Titel sagt, ist diese Sonate nun eben nicht: aber auch nicht schwer, und daher denen zu empfehlen, welche die Klaviersonaten von Mozart, Clementi, Kozeluch, A. E. Müller u. dgl. noch nicht zu exekutiren im Stande sind.

5. Six Polonoises pour le Piano-Forte avec l'accomp. d'un Violon et Violoncell. oblig. par Le Comte de Staray. Op. 7. (1 Rthl.)

Die allgewaltige Mode hat die Polonoisen jezt einmal wieder in Gang gebracht, die gegenwärtigen werden also auch ihre Liebhaber finden; und sie verdienen es, da sie besonders gefällig und nicht zu schwer gesezt sind.

6. Six Variations sur une Polonaise pour le Piano-Forte avec l'accomp. d'un Violon oblig. par Jean Vanhall. Op. 62. (12 Gr.)

Ein gefälliges Thema; wie es sich von diesem bekannten Verfasser erwarten liefs — recht gut bearbeitet; und denen besonders zu empfehlen, welche gern brillante Sachen, die jedoch nicht schwer sind, spielen.

7. Variations pour deux Violons concertants sur l'air: Freut euch des Lebens, par Jean Kletzinsky, Op. 5. (12 Gr.)

Es sind der Variationen 20, welche Liebhabern der Geigenduetten nicht unwillkommen seyn werden.

* * *

Neue Musikalien aus J. Andre's Verlag zu Offenbach, in Kommission bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

1. Deux Sonates faciles à quatre mains pour le Pianoforte, composées par G. Laemmerhirt, Oeuvr. 2. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Sie halten das Mittel zwischen schwer und leicht, sind, wenn auch nicht originell, doch gut und singbar gesezt, und in mancherley Betracht angehenden Spielern, als gute Uebungsstücke zu empfehlen.

2) 12 Lieder in Musik gesezt von Friedr. Methfessel. (1 Rthlr.)

Die Poesieen sind gemischten Inhalts, die Kompositionen leicht und modern.

3. Caprices pour le Violon, avec le doigté indiqué par des Chiffres pour en faciliter l'exécution, par P. Vignetti, Oeuvr. 2. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Diese Kaprizen können als ein Seitenstück zu Fiorillo's Etude pour le Violon angesehen werden, und werden daher Liebhabern dieses Instruments ein willkommenes Geschenk seyn. Sie verdienen allerdings in die Hände recht vieler zu kommen, die ihr Instrument würdig, genau und fest behandeln lernen wollen: wozu sie hier treffliche Winke bekommen. In der Vorrede erklärt sich der Verfasser selbst weiter uber seine Bezeichnungsart u. dgl. Wir empfehlen dies Werkchen nochmals mit voller Ueberzeugung von seinem Werthe.

K***.

Korrespondenz.

Berlin, Anfang des Septembers.

— Gotters vortreffliche nach Shakspear's Sturm bearbeitete Oper: die Geisterinsel — welche bekanntlich zuerst in den Horen abgedruckt erschien, wird jezt zum drittenmal komponirt. Zuerst sezte sie, so viel wir wissen, Fleischmann. Diese Komposition ist [illegible] wenig, oder vielmehr auser seinem Aufenthaltsorte, bis jezt gar nicht bekannt worden. Sodann komponirte sie der Kapellm. Reichardt für die Huldigung des Konigs von Preufsen in Berlin, wo sie auch offentlich aufgeführt wurde. Ich war damals nicht in Berlin, habe sie also nicht selbst gehort. Jezt komponirt dieselbe Oper, wie ich Sie gewifs versichern kann, der so beliebte Komponist Zumsteeg in Stuttgard, der Verfasser der Kompositionen verschiedener Bürgerscher Balladen und anderer sehr gesuchter Sachen. Vielleicht trift er das rechte Mittel zwischen blos alt oder blos neu, blos schwer oder blos leicht, blos gelehrt oder blos gefällig behandelt — wodurch allein eine fur das grofse Publikum bestimmte Komposition sich Ansehen, und ausgebreiteten und dauernden Beyfall erwerben kann. — —

(Hierbey die Beylage No. I. und das Intelligenz-Blatt No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. N°. I. 1798.

Nochmalige Uebersicht des Inhalts dieser Zeitung, aus dem ausführlichern Plan gezogen.

Es werden in der neuen Leipziger musikalischen Zeitung geliefert:

1) Kleine philosophische oder historische Abhandlungen aus dem Gebiete der Musik — doch so bearbeitet, dafs nicht nur der Aesthetiker, sondern jeder denkende Musiker und Musikliebhaber sie verstehen, geniefsen und interessant finden kann;

2) Kurze Auszüge aus den wichtigsten und neuesten theoretischen Werken über Musik, mit Aushebung der ausgezeichnetsten und neuen Ideen darin; kurze Beurtheilungen jener Werke und dieser Ideen — alles mit anständiger Freymuthigkeit, aber auch mit nicht weniger anständiger Bescheidenheit;

3) Recensionen der neuesten öffentlich erscheinenden Kompositionen — wobey noch besonders auf folgende Punkte Rücksicht genommen wird:

a) Es werden nur die wichtigsten und vortreflichsten musikalischen Produkte ausführlich durchgegangen; wobey gezeigt wird, nicht nur dafs sie vortreflich sind, sondern auch warum sie es sind.

b) Nicht schlechte, aber doch auch nicht ausgezeichnet gute Kompositionen werden kurz angezeigt, ihr Eigenthumliches angegeben, und ihr Publikum bestimmt; damit die Liebhaber nicht, wie so oft, genöthigt sind Musikalien zu kaufen, die, wenn sie auch an sich gut, doch für sie nicht sind.

c) Unbeträchtliche und schlechte Kompositionen werden blos im Intelligenz-Blatte, als existirend, angezeigt.

Ferner liefert unsre Zeitung:

4) Gemeininteressante Nachrichten aus der Musikwelt — unbekannte Nachrichten von ausgezeichneten Komponisten und Virtuosen, kurze Biographien derselben, interessante Anekdoten aus ihrem Leben; Belehrungen über den herrschenden Geschmack an diesem oder jenem Hauptorte nicht nur Deutschlands, sondern auch anderer Länder; Bekanntmachungen von wichtigen musikalischen Instituten, Unternehmungen, Aufführungen ausgezeichneter Kompositionen; von neuen Erfindungen an Instrumenten u. dgl.

Endlich wird mit der Zeitung selbst ausgegeben

5) ein musikalisches Intelligenz-Blatt, worin man theils die Kompositionen No. 3. c) als blos existirend angegeben, theils alles das zusammengestellt findet, was, um es einzurücken, eingesandt wird; als z. B. Verlagsverzeichnisse, Concert- und Theaterankündigungen, Nachrichten von zu verkaufenden Instrumenten u. dgl. Da aber hierbey die Einsender besonderes Interesse und besondern Vortheil haben, so werden sie jede Zeile ihrer Ankündigungen mit 1 Groschen zu bezahlen sich gefallen lassen.

Von diesem Werke erscheinet von Michaelis dieses Jahres an wöchentlich ein Bogen in Quart, auf gut Papier mit lateinischen Lettern gedruckt, in unsrer Musikhandlung. Für musikalische Beylagen bezahlen die Abnehmer nichts, da sie zum Wesen des Ganzen gehören. Diese Beylagen enthalten Beyspiele zur Verdeutlichung mancher Ideen in den Aufsätzen, fehlerhafte Stellen und deren Verbesserungsvorschläge in den recensirten Kompositionen, ausgehobene ganz vorzügliche Stellen aus solchen Produkten, zuweilen auch einen noch ungedruckten kleinen Gesang oder ein anderes kurzes Tonstück für Liebhaber u. dgl.

Wenn aufser der fest bestimmten Gesellschaft der Mitarbeiter und aufser den schon besonders eingeladenen Musikkennern und Gelehrten, Jemand Beyträge einsenden will: so nehmen wir sie mit schuldigem Danke an. Jedoch bestehen die Redakteurs zum Vortheil des Werks auf der Forderung, nur von dem Gebrauch zu machen, wovon sich voraussehen läfst, dafs es ein so gemischtes Publikum, als das unsrige seyn dürfte, interessiren kann. Ihr Bestreben gehet nehmlich mehr dahin, den hier festgesetzten Plan würdig auszuführen, als diesen weiter und immer weiter auszudehnen, und darüber, wie so manche andere Zeitschrift, am Ende gar keinen Plan mehr zu haben.

Der Preis für den ganzen Jahrgang ist 4 Thaler Sächs. welche beym Empfange der ersten Stücke bezahlt werden. Wegen des Abonnements wendet man sich an die nächsten löbl. Postämter und Zeitungsexpeditionen, für welche die Churf. Sächs. Zeitungsexpedition in Leipzig die Hauptversendung übernommen hat, wie auch an alle gute Buchhandlungen, welche hiervon ihre bestimmte Provision erhalten, und dagegen den Preis nicht erhöhen werden.

Leipzig im Juny 1798.

Breitkopf und Härtel.

Noch einige Worte der Redakteurs an das Publikum.

Was wir im Allgemeinen von unserm Institute dem Publikum vorauszusagen für nöthig hielten, haben wir in dem bekanntgemachten ausführlichern Plan gesagt. Hier noch einige Worte im Einzelnen.

Wir setzen zu der Nachricht des Plans — daß wir eingestandne Anfänger mit Dank annehmen wollen, wenn sie unser Publikum interessiren können — noch die Bedingung hinzu: daß sie nichts Injuriöses enthalten. Tadel der Sachen — so scharf diese ihn verdienen und man ihn verantworten kann: aber Schonung der Personen, ist Gesetz. Sollte uns etwas zukommen, das gegen diese Voraussetzung wäre: so werden wir es in der Stille bey Seite legen, und die Verfasser weiter darüber disponiren lassen. Um jedoch die Freymüthigkeit, ohne welche nichts gedeihet, keineswegs zu beschränken, versprechen wir, die Nahmen der Verfasser, wenn sie nicht selbst genannt seyn wollen, heilig zu verschweigen. Uebrigens liegt es in der Natur der Sache, daß die Unternehmer nicht jedes einzelne Urtheil, nicht jede einzelne Bemerkung, als die ihrige, unterschreiben, und also darüber zur Verantwortung gezogen werden können. Sollten indeß zuweilen Debatten nothwendig werden: sollten erst durch Krieg manche Vortheile des Friedens aufblühen: so werden wir, nach dem Muster der *Jen.* allgem. Litterat. Zeitung, die Partheyen ihre Sache in dem Anzeiger oder Intelligenz-Blatte selbst führen lassen und uns begnügen, die Wahrheiten, welche etwa dadurch ans Licht kommen, weiter zu verbreiten.

Man beurtheile unser Institut nicht nach dem ersten Vierteljahre, obgleich wir auch dieses so gut als möglich ausstatten werden. Wir glauben versprechen zu können, daß das Ganze von Zeit zu Zeit an gemeinsamen Interesse gewinnen muß: denn es liegt in den Köpfen und Pulten so mancher, zum Theil wenig bekannter wackerer Musikkenner und Liebhaber so vieles von Wichtigkeit verschlossen, von dem uns mehr als Hoffnung gemacht worden ist, es für unsere Zeitung zu erhalten. Nur wollen mehrere solche Männer erst die Aufnahme des Instituts abwarten, um nicht Arbeiten, welche für ein ausgebreitetes Publikum bestimmt und dessen würdig sind — für wenige flüchtige Theilnehmer hinzuwerfen.

Noch könnte man fragen: Warum gerade in Leipzig eine allgemeine musikalische Zeitung? in Leipzig, wo doch, im Vergleich mit Berlin, Wien, Prag, Dresden u. s. w. so wenig, und so geringe Musik ist? — Hierauf antworten wir: Gerade Leipzig scheint uns mehr, als jeder dieser Orte, und jeder andere große in Deutschland zu einem solchen Unternehmen vorzüglich geeignet.

Denn erstens macht es bekanntermaßen eine Art Mittelpunkt, Sammelplatz und Stapelort für alles Litterarische in Deutschland aus, soweit in eigentlich wissenschaftlicher, als auch in merkantilischer Hinsicht. Sodann wissen wir wohl, daß man z. B. in Wien weit mehr, in Berlin und Prag weit bessere Musik hört, als in Leipzig (im Ganzen genommen nehmlich, und besonders das Exekutiren der Instrumentalmusik angesehen): aber ob an Einem dieser und anderer großen Orte Deutschlands so viel für das Wissenschaftliche der Musik gethan werden kann, oder doch, ob man so viel dafür thun will: — mit aller Achtung gegen einzelne große und thätige Männer an diesen Orten sey es gesagt — das wissen wir doch nicht. Ferner, so weiß auch der, welchem die mancherley innern Verhältnisse aller besondern Gesellschaften und Korporationen, folglich auch der musikalischen, bekannt sind, daß jeder Ort, an welchem keine Kapelle, folglich auch kein intelligenter Kapellmeister und keine unintelligenten Kammermusikprinzipale und Virtuosen sich aufhalten, auch hiezu einen Vorzug vor Orten hat, in welchen sich diese befinden — *caeteris paribus.* Die Prediger, sagt man, sprechen freyer an Orten, wo keine Konsistorien sind. Endlich noch Etwas davon anzuführen, daß gerade unsere Verlagshandlung, wegen ihrer ausgebreiteten Verbindungen und Korrespondenz, unserm Institute noch ein Uebergewicht geben könnte — das würde anmaßend und selbstschmeichelnd scheinen. Man erlaube also immer uns Leipzigern Etwas Gutes zu sagen, und schmähe uns aus, wenn wir dies Wort nicht halten — nicht weil wir Leipziger sind.

Oefters Abhrechungen der Anikel sind freylich unangenehm, aber, bey nur einigermaßen ausführlichen Abhandlungen, unvermeidlich. Man betrachte in dieser Rücksicht unsre Zeitung weniger als Zeitung, sondern mehr als fortlaufendes, aber bogenweis geliefertes Buch. Jedoch werden wir dafür sorgen, daß jedes einzelne Stück auch wenigstens Etwas Ganzes enthalte.

In Ansehung der ausführlichern Anzeigen und Recensionen neuerer Werke müssen wir einen festen Anfangspunkt wählen, und es scheint am natürlichsten, den Zeitpunkt des Anfangs der Zeitung selbst, also Michaelmesse 1798, dafür anzunehmen. Nur in den ersten Stücken müssen wir um etwas zurückgehen: weil wir nicht anzeigen können, was — noch nicht da ist. Frühere Werke werden wir nur dann ausführlich anzeigen, wenn sie durch besondere Umstände, neue Auflagen u. dgl. erneuet, oder wenn jetzt noch Fortsetzungen davon geliefert werden. Uebrigens werden vorerst alle uns bekannte neue Werke im Anzeiger genannt, und nur dann erst die ausgezeichneten in die ausführlichen Ankündigungen ausgehoben. Uebrigens wollen die Verleger beym Ende jedes Jahres außer einem allgemeinen Titel das Bildniß eines verdienten Tonkünstlers von einem guten Meister gestochen, liefern.

Die Redakteurs.

No. I.

Beylage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

ARIE von W. A. Mozart.

Wir liefern hier eine kleine Arie von Mozart zum erstenmal aus des Verfassers eigenhändigem Manuscript abgedruckt. Er schrieb sie in wenig Minuten, als er Abschied von einer Freundin nahm. Die Komposition wird bey aller Simplicität ihre schöne Wirkung nicht verfehlen, und bedarf unsers Lobes nicht.

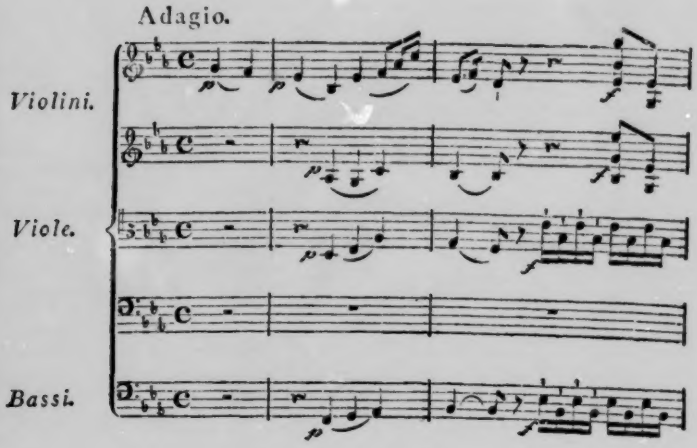

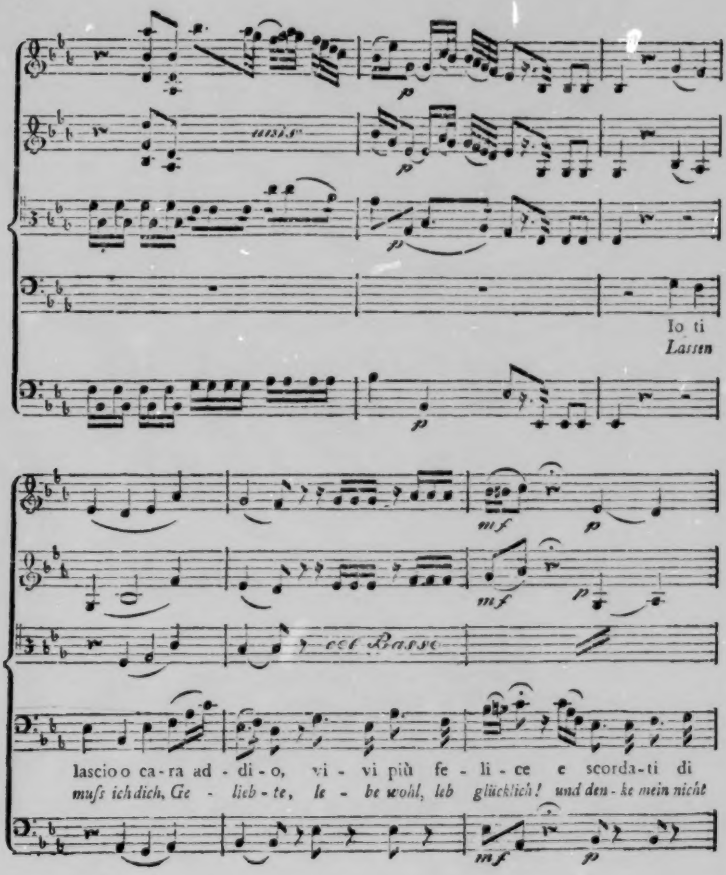
Io ti
Lassn
col Basso
lascio o ca-ra ad-di-o, vi-vi più fe-li-ce e scorda-ti di
muſs ich dich, Ge-lieb-te, le-be wohl, lab glücklich! und den-ke mein nicht

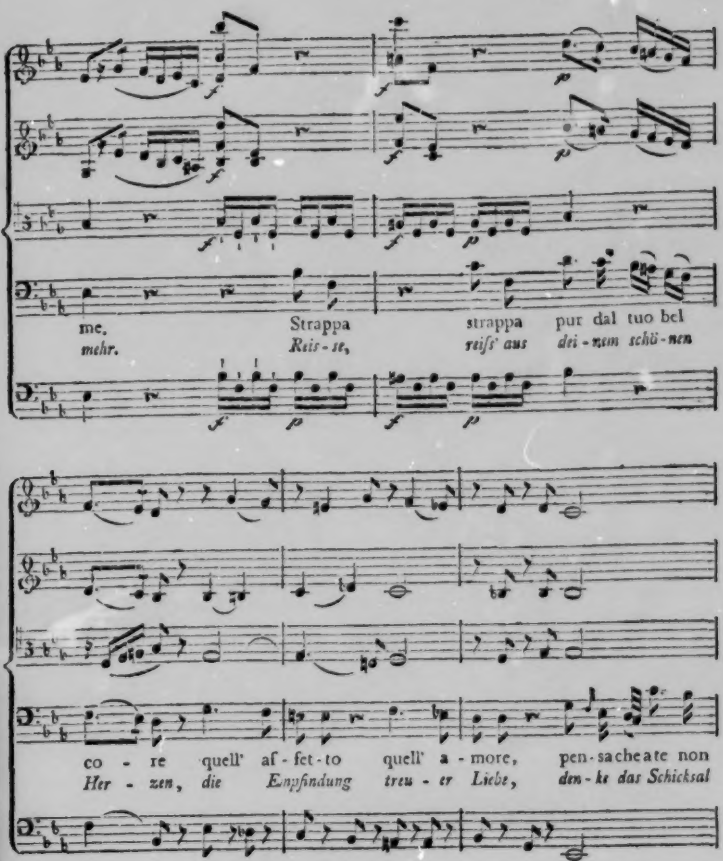
me, Strappa strappa pur dal tuo bel
mehr. Reis-se, reiss' aus dei-nem schö-nen
co - re quell' af - fet - to quell' a - more, pen-sa che ate non
Her - zen, die Empfindung treu - er Liebe, den-ke das Schicksal

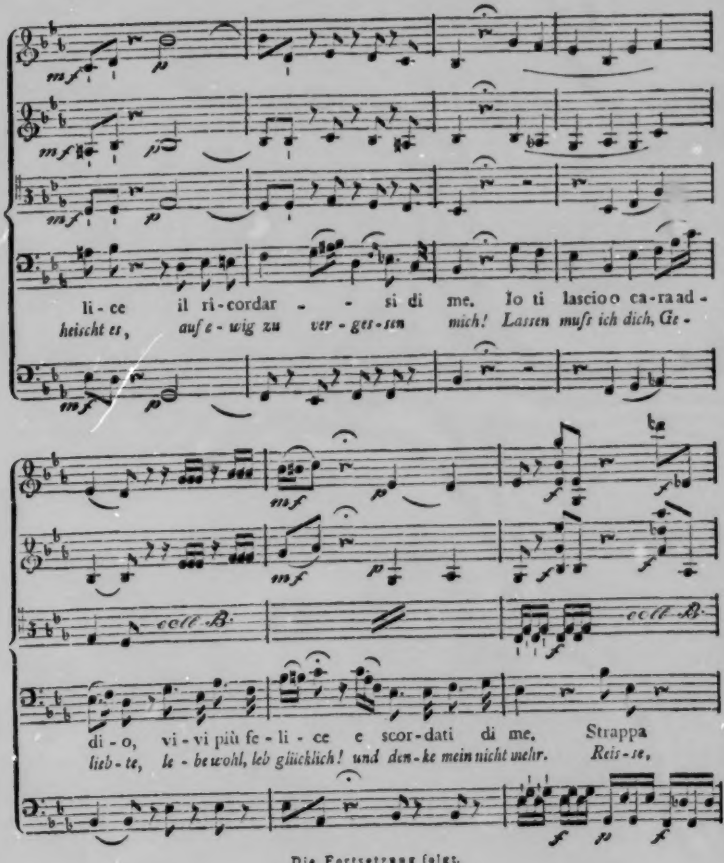

Die Fortsetzung folgt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October **№. 2.** 1798.

Biographieen.

Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntnis dieses Mannes, als Mensch und Künstler.

Es ist das Schicksal der ausgezeichnetsten Männer von jeher gewesen, dafs sich der Haufe gemeiner von allen Seiten beschränkter Geister gleichsam in Masse gegen sie vereinigt, um, wenn es ihnen nicht gelingt, jenen Genie's das Verdienstliche und Ausgezeichnete ihrer Werke wegzudemonstriren oder wegzuwitzeln — wenigstens irgend eine schwache Seite, die jeder grofse Mann, da er doch immer Mensch bleibt, hat, hervorzusuchen, aufzustutzen, hier und da manches aus eignem Schatz des Herzens hinzuzuthun, nun das Ganze emsig bekannt zu machen und dann zu stehen und lächelnd oder prahlend auszurufen: Adam ist worden wie unser Einer! So ging es auch besonders dem wackern Mozart, so lange er lebte, und so gehet es ihm grofstentheils noch. Man hört seine vortrefflichen Kompositionen, kann dem gewaltigen Eindruck derselben nicht widerstehen, kann diesen Eindruck sich selbst und Andern nicht ableugnen; bricht defshalb allenfalls in ein allgemeines Lob und gleichfalls im Allgemeinen hin und her gezerretes Geschwatz darüber aus — welches beydes Mozart selbst fast so bitter, wie Schurkerey, hafste; — knupft aber immer und ewig Bemerkungen daran, wie: sollte man's glauben, dafs ein solcher Mann doch übrigens zeitlebens ein Kind war, und dergl. Freylich gab Mozart bey seinem liberalen Leben, bey seinem nur allzuoffnen Charakter, bey seiner Verachtung alles Geschwatzes über ihn — eine Verachtung, welche zu tief war, als dafs er jemals etwas anders hatte thun, als darüber lachen sollen — Gelegenheit genug zu solchen Urtheilen.

Seit einigen Jahren hat die Biographie Mozarts in Schlichtegrolls Nekrolog, wo es denn doch gewifs Zeit und Ort gewesen ware, den Mann ganz, und zwar mehr in seinem öffentlichen als Privatleben darzustellen — noch mehr zur Verbreitung solcher kleinlicher Anekdoten beygetragen und diesen sogar eine dauerhafte Haltung und ziemliche Autoritat verschafft: indefs Mozarts künstlerische Verdienste fast einzig mit einem allgemeinen himmelhohen Lobe abgefertigt werden. Dieses ist nicht gegen den wackern Herausgeber jenes Werks gesagt: ich weifs es — dieser thut alles, um sein Institut seinem Zwecke so nahe zu bringen, als es — in Deutschland möglich ist: sondern gegen Mozarts nahere Bekannte und gegen Kenner und Verehrer seiner Verdienste spreche ich, die dem Herausgeber des Nekrologs nichts weiter gaben und geben wollten. Ich behaupte hiermit nicht, dafs die kleine Sammlung zusammengereiheter Anekdoten, welche dort die Stelle einer Biographie des Künstlers einnimmt, offenbare Unwahrheiten enthalte (über seine frühere Jugend bin ich nicht unterrichtet): aber wie viel kömmt nicht auf die Art der Darstellung selbst solcher kleinen Züge an? auf den Zweck des Erzählers — blos zu unterhalten, oder zu belehren, u. s. w.? Man braucht wahrlich einen Mann nicht vorsätzlich verleumden zu wollen: ja man braucht sogar der Wahrheit der Thatsachen kein Jota wissentlich zu vergeben: und kann dennoch aus weifs — wenn auch nicht schwarz, doch schmuziggrau machen. Und dann — was eine Hauptsache ist: sind denn Anekdoten aus dem Privatleben eines Mannes für die Welt, eines grossen Künstlers, das wichtigste, was man von

ihm zu sagen hat? Ist es nicht eben so gehässig als kleinlich (ich spreche hier nicht mehr gegen den Nekrolog) sich, wie bey Mozart so oft der Fall war — in eines bedeutenden Mannes Bekanntschaft zu drängen; sich von ihm freundschaftlich aufgenommen, unterhalten, vergnügt zu sehen; dabey im Hinterhalt zu liegen und ihm irgend eine Schwachheit abzulauern, dann davon zu ziehen, freudig über den gethanen Fund, und diesen nun mit grofser Herrlichkeit der Welt aufzutischen? Ja, ich setze hinzu: dürfen wir einen Mann von so eigenen Kräften und so eigener Thätigkeit, wie Mozart war; einen Mann, der so einzig in seiner Ideen- und Phantasiewelt lebte; einen Mann, dessen Geist — eben weil und damit er das werden und seyn konnte was er ward und war, nur in seiner Kunst weilen, nur hier Befriedigung, nur hier wahres Interesse finden konnte, dagegen alles, was im weitesten Sinne des Worts Verhältnifs heifst, vernachlässigen, verachten mufste: — dürfen wir einen solchen Mann nach dem Maasstabe beurtheilen, der mit Recht für uns mittelmafsige Leutchen zum Richtscheit dient? hat das Spruchwort keinen Werth mehr: Duo dum faciunt idem, non est idem?

Doch es würde der Bestimmung dieses Aufsatzes für eine Zeitung nicht angemessen seyn, diese und noch so manche hichergehörige Ideen, die sich in mir aufdrängen, weiter auszuführen: ich unterdrücke sie also, und sage nur noch, dafs ich hier in einer Reihe Bemerkungen über Mozarts Werke, und (weil denn einmal Anekdoten von diesem Manne in Menge kursiren) gleichfalls Anekdoten aus seinem Leben den unterlaufenden — wenigstens an die Seite sezzen will, um das Urtheil über ihn, als Mensch, zu berichtigen, als Künstler, vielleicht etwas näher zu bestimmen. Damit aber das Autoritäten in solchem Falle nicht mit Unrecht liebende Publikum für die Wahrheit meiner Erzählungen so viel Bürgschaft erhalte, als ich zu geben im Stande bin — (die Wahrheit der Bemerkungen steht oder fället durch sich selbst —): so unterzeichne ich mich mit meinem Namen, und erwähne dabey, dafs ich Mozarten, bey seinem Aufenthalte in Leipzig, persönlich kennen lernte: dafs ich an den meisten Gesellschaften, in die der Künstler dort kam, und die von der Art waren, dafs „sich Etwas mit den Leuten anfangen liefs," wie sich Mozart ausdruckte, Theil hatte; und dafs ich nachher in seiner Gattin und verschiedener vertrauter Freunde Mozarts — persönliche Bekanntschaft machte, mit ihnen über den damals schon Verstorbenen oft und ausführlich genug sprach, und mir alles, was ich von ihm wufste, bestätigen, berichtigen oder widerlegen liefs. Uebrigens wünschte ich ohne den Schein einer Unbescheidenheit sagen zu dürfen, dafs ich durch Studium alles Bedeutenden unter seinen Werken, in den Stunden der Muse mehrere Jahre hindurch fortgesezt, mir selbst die Erlaubnis habe geben dürfen, öffentlich über einen so interessanten Gegenstand mitzusprechen. Das, was ich zu sagen habe, liefse sich leicht unter feste Rubriken bringen: allein die jetzige Bestimmung dieses Aufsatzes, scheint mich davon — wie von chronologischer Ordnung und dergl. — nicht nur loszusprechen, sondern vielmehr eine freyere und deshalb mehr Abwechslung gewährende Behandlung zu verlangen. Sollte Mozart einmal einen wahren Biographen finden, so betrachte dieser meine Kleinigkeiten als Beytrag zu Materialien — meinetwegen auch nur als Schutt: auch der Schutt eines Gebäudes zeigt dem Kenner Etwas — wenigstens von der Grösse desselben.

Friedrich Rochlitz.

1.

Als Mozart das leztemal in Berlin ankam, war es gegen Abend. Kaum war er ausgestiegen, so fragte er den Markeur im Gasthofe, der ihn nicht kannte:

„Giebt's diesen Abend nichts von Musik hier?" —

„O ja" —

sagte der Mensch:

„so eben wird die deutsche Oper angegangen seyn!"

„So? was geben sie heute?“

„Die Entführung aus dem Serail“ —

„Charmant!“ —

rief Mozart lachend.

„Ja“ —

fuhr der Mensch fort —

„es ist ein recht hübsches Stück. Es hat's „komponirt — wie heifst er nun gleich.“ —

Indessen war Mozart im Reiserock, wie er war, schon fort. Er bleibt ganz am Eingange des Parterre stehen und will da ganz unbemerkt lauschen. Aber bald freuet er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er unzufrieden mit den Tempo's, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleyen — wie er's nannte; kurz, sein Interesse wird immer lebhafter erregt und er drängt sich bewufstlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald dies bald jenes, bald leiser bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrocke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt — wovon er aber natürlich nichts weifs. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie: Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite etc. Die Direktion hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder — man hatte verbessern wollen und der zweyten Violin bey den oft wiederholten Worten: nur ein feiger Tropf verzagt — Dis statt D gegeben. Hier konnte Mozart sich nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freylich nicht verzierten Sprache: „Verflucht — wollt ihr D greifen!“ — Alles sahe sich um, auch mehrere aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn und nun ging es, wie Lauffeuer, durch das Orchester und von diesem aufs Theater: Mozart ist da! — Einige Schauspieler, besonders die sehr schätzbare Sängerin Madame B., die die Blonde spielte, wollte nicht wieder heraus aufs Theater. Diese Nachricht lief rückwärts an den Musikdirektor, und dieser sagte sie in der Verlegenheit Mozarten, der nun schon bis hart hinter ihn vorgerückt war. Im Augenblick war dieser hinter den Kulissen:

„Madam —

sagte er zu ihr;

„Was treiben Sie für Zeug? Sie haben herr„lich, herrlich gesungen: und — damit „Sie's ein andermal noch besser ma„chen, will ich die Rolle mit Ihnen ein„studiren!“ —

2.

Als es in Berlin bekannter wurde, dafs Mozart da sey, wurde er überall, besonders auch von Friedrich Wilhelm II. aufserst günstig aufgenommen. Dieser Fürst schätzte und bezahlte bekanntlich nicht nur Musik ungemein, sondern war wirklich — wenn auch nicht Kenner, doch geschmackvoller Liebhaber. Mozart mufste ihm, so lange er in Berlin war, fast täglich vorphantasieren: oft mufste er auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen. Da er einesmals mit dem König allein war, fragte ihn dieser, was er von der Berliner Kapelle halte? Mozart, dem nichts fremder als Schmeicheley war, antwortete: Sie hat die gröfste Sammlung Virtuosen in der Welt: auch Quartett hab' ich nirgends so gehört, als hier: aber wenn die Herren alle zusammen sind, könnten sie es noch besser machen. Friedrich Wilhelm freucte sich seiner Aufrichtigkeit; er erwiderte lächelnd:

„Bleiben Sie bey mir — Sie können es „dahin bringen, dafs sie es noch besser ma„chen! Ich biete Ihnen jährlich 3000 Tha„ler Gehalt an“ —

„Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?“ —

sagte der brave Mozart und schwieg gerührt und nachdenkend. Man bedenke, dafs der gute Kaiser, den Mozart nicht verlassen wollte, ihn damals noch darben liefs. Auch der König schien gerührt und sezte nach einer Weile nur noch hinzu:

„Ueberlegen Sie sichs — Ich halte mein

„Wort, auch wenn Sie in Jahr und Tag „erst kommen sollten!“ *) —

3.

Mozart reisete, voll von diesem Vorschlage, nach Wien zurück. Er wußte, daß ihm hier wieder Neid, Kabale mancherley Art, Unterdrückung, Verkennung und — Armuth erwarten würden (denn vom Kaiser bekam er damals noch so gut als Nichts Gewisses) — seine Freunde redeten ihm zu — er wurde zweifelhaft. Ein gewisser Umstand, den ich nicht erzähle, weil ich keinem wehe thun will, an dem Mozart selbst sich nicht rächen wollte — bestimmte ihn endlich. Er ging zum Kaiser und bat um seine Entlassung. Joseph, dieser so oft verkannte, so oft geschmähete Fürst, dem seine Fehler von seinen Unterthanen erst aufgezwungen, eingepreßt wurden — Joseph liebte Musik und besonders Mozartsche Musik von Herzen. Er ließ Mozarten jetzt ausreden und antwortete dann:

„Lieber Mozart — Sie wissen, wie ich von „den Italianern denke: und Sie wollen mich „dennoch verlassen?“ —

Mozart sahe ihm ins ausdrucksvolle Gesicht, und sagte gerührt:

„Ew. Majestät — ich — empfehle mich zu „Gnaden — ich bleibe!“ —

Und damit ging er nach Hause.

„Aber, Mozart —

sagte ihm ein Freund, den er da traf, und dem er den Vorgang erzählte —

„warum benuztest du denn nicht die Mi„nute und verlangtest wenigstens festen Ge„halt?“

„Der Teufel denke in solcher Stunde „daran!“

sagte Mozart unwillig.

Freilich, lieber achtungswürdiger Mann! —

4.

Kaiser Joseph kam aber selbst auf die Idee, Mozarten, der bis jetzt nur Anwartschaft auf einträgliche Stellen und einen Titel hatte — einen wenigstens erträglichen Gehalt zu bestimmen, und befragte darüber einen Herrn, den er — freylich hier am wenigsten hätte befragen sollen. Auf die Frage des Kaisers, der, wie jeder große Herr, nicht wußte, was zum Leben eines Bürgers gehörte und dem eine Null mehr oder weniger nicht viel mehr als eine Null war — auf die Frage, wie viel man für Mozart anweisen müsse, schlug jener Herr 800 Gulden jährlich vor. Der Kaiser war es zufrieden und die Sache war abgemacht. Mozart bekam also nun jährlich 800 Gulden — in Wien! Wenn ich mich recht besinne, reichte dies gerade für seinen Miethzinns hin. Und dennoch blieb er nach wie vor bey Joseph, und erinnerte diesen mit keinem Worte an dergleichen Verhältnisse.

(Die Fortsetzung folgt künftig.)

*) Anmerk. Der König erzählte dieses kleine Gespräch nachher verschiedenen Personen, unter diesen auch der Gattin Mozarts, als sie vor vier Jahren nach Berlin kam, und von dem Gönner ihres verstorbenen Mannes so anschnlich unterstützt wurde.

Recensionen.

Ueber zwölf Orgelstücke verschiedener Art von Carl Gottlieb Umbreit, Organist in Sonneborn bey Gotha, aus besondrer Achtung und Dankbarkeit seinem ehemaligen Lehrer, dem Herrn Organist Kittel in Erfurt gewidmet. Erste Sammlung. Leipzig, auf Kosten des Verfassers, und in Kommission in der Beckerschen Buchhandlung in Gotha. (Gedruckt bey Breitkopf und Härtel.) In Folio, 4 Bogen stark.

Diese zwölf Orgelstücke machen sowohl dem Herrn Verfasser, als dessen ehemaligem Lehrer, Herrn Org. Kittel in Erfurt, diesem vier und siebenzigjährigen ehrwürdigen Greise, und vielleicht noch einzigen, am Leben übriggebliebenen Schuler des großen Seb. Bachs, welchem sie gewidmet sind, wahre Ehre.

Sie sind mit vielem Fleiße und dem reinen Satze gemäß gearbeitet. Eine jede Stimme hat darin meist ihren eigenen, ausgezeichneten

Gang, was eben zu Orgelstücken solcher Art erfordert, und in vielen andern vermisset wird. Daher ist das Pedal durchaus obligat gesetzt. — In Vergleichung dieser Orgelstücke mit manchen andern dieser Art aber sind dieselben doch leicht zu spielen, wenn das Zeitmaafs, wie der Verfasser selbst anmerkt, mehr etwas langsam als geschwind genommen wird. Die meisten derselben lassen auch besser, wenn man sie etwas gemächlich spielet, wie Recensent, der sie selbst auf der Orgel probirte, bemerkt hat. Der Begriff des Prädicats leicht ist jedoch relativ. Wer sich niemals in der gebundenen und concertirenden Orgelspielart mit obligatem Pedal, in welcher diese Stücke gesetzt sind, geübt hat, wird sie freylich schwer finden. Aber ein solcher, der diese heut zu Tage ziemlich aus dem Gebrauch gekommene Spielart nicht in seiner Gewalt hat, noch sich eigen zu machen strebt, verdienet auch nicht den Namen eines wahren Organisten.

Recensent bemerkte mit Vergnügen, dafs Hr. Umbreit, um seinen Orgelstücken (wie Hr. Hafsler seinen 48 kleinen Orgelstücken, welche ein kleiner Abdruck seines grofsen, feurigen Genie's sind,) einige Tinktur des heutigen bessern Geschmacks zu geben, dieselben auch mit ausgesuchtep Wendungen, feinen, kurzen Zwischensatzen und raschen Ausweichungen auszuschmücken, und sie demnach dem Geiste unsers musikalischen Zeitalters anpassender zu machen sich bemühet hat, was ihm zu einem besondern Verdienste gereicht. Denn eben dadurch werden dergleichen Stücke, die von Natur sonst viel Trockenes an sich haben, unsern an Delicatesse nur zu sehr gewohnten Ohren schmackhafter und geniefsbarer, als viele ältere, obgleich noch künstlicher bearbeitete dieser Art, es nicht sind. Dieses ist auch das beste Mittel, solche Orgelstücke allmählig wieder in den Gang zu bringen, und angehende Orgelspieler zur Erlernung derselben anzulocken.

Der Verf. liebt auch kurze, abgebrochene Sätze, welche sich hin und wieder in diesen Stücken vorfinden, und dem Orgelspiele vieles Leben geben, folglich die Aufmerksamkeit der Zuhörer spannen, sehr; nur folgen dergleichen in No. 4. zu häufig aufeinander, wodurch verursacht wird, dafs die musikalischen Gedankenräder nicht genugsam in einander greifen. Weil aber Rec. von einem rechten Recensenten nicht blos die Kunst des Tadelns, sondern auch des Bessermachens fodert: so giebt er in der musikalischen Beylage No. 1. eine Verbesserung dieser Sätze, worin zugleich das Leere in der ersten Mittelstimme von ihm ausgefullet worden ist.

So gewagt oft die Modulationen des Herrn Umbreits zu seyn scheinen, sind sie doch bey genauerer Prüfung richtig. In dem letzten Stükke No. 12. aber, welches eine Phantasie für die volle Orgel enthält, wäre nach dem 20sten Takt eine Zwischenharmonie nicht überflüfsig, ob-

gleich die Auswei'hung des Akkords 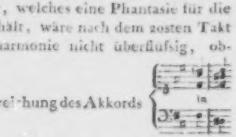

in so fern man sich den leztern Akkord in folgender enharmonischer Verwechslung

vorstellet, gar wohl angehen mag. Weil aber der Gang der Modulation von dem Anfange des 19ten Takts an aus D dur durch rasche Zwischenakkorde bis zum 22sten Takt in das Gis moll und E dur in dieser Ordnung

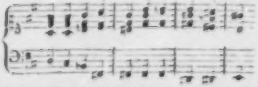

geschiehet;

19ter Takt, 20ster, 21ster, 22ster.

so würden die zween oben zuerst angeführten Akkorde um so unvermerkter und schoner in einander schmelzen, wenn man folgende

Mittelharmonie 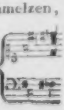 als eine enharmonische

Verwechslung von zwischen beyde, wie hier zu sehen, 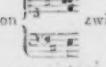 hineinschaltete.

Und nun auch noch etwas weniges von der richtigen Behandlung der Dissonanzien, in welche Herr Umbreit keine geringe Einsicht besitzt. Ausser den bekannten Dissonanzien sind dem Rec. einige ganz besondere, die er hier nicht gesucht hatte, aufgestossen. In dem fünften Orgelstücke im Anfange des 18ten und 19ten Takts kommt die zweyte Umwendung eines Nonenakkords, und im Anfange des 18ten, ein Undecimenakkord, im Anfange des 21sten, 23sten und 25sten Takts sogar die vierte Umwendung eines Terzdecimenundecimenakkords regelmäßig vorbereitet und aufgelöset vor. Eine Seltenheit, die man in den Werken mancher anerkannter Meister nicht antrifft. Noch merkwürdiger ist der 13te Takt des siebenten Stücks, der sich nicht nur durch einen unerwarteten und verstellten Schlufsfall, sondern auch durch eine Zusammenkunft 1) der vierten Umwendung eines Terzdecimenundecimenakkords, und 2) eines einfachen Undecimenakkords nebst zwey feinen und ungezwungenen Wendungen, welche in beyde leiten, auszeichnet. Der darauf folgende 15te und 16te Takt ist endlich in Ansehung der darin angebrachten, seltenen harmonischen Wendung — ein Geniezug. Rec. kann sich nicht enthalten, diese ganze Stelle in der musikalischen Beylage No. 2. den Kennern darzulegen.

Da Hr. Umbreit sich im Ganzen so sehr des reinen Satzes befliſsen hat: so ist Rec. ungewiſs, ob er ein paar Kleinigkeiten auf Rechnung des Notensetzers oder Komponisten setzen soll. — In der zweyten Hälfte des 4ten Takts im ersten Stücke muſs das zweygestrichene e der obersten Stimme ohne Zweifel ein b voran haben. Bey No. 11. ist es in der andern Hälfte des 12ten Takts besser, wenn das g im Tenor (statt herunter in das f) in das as hinauf schreitet, um zwischen diesem und dem Diskant die Folge zweyer (wiewohl ungleichartigen) Quinten, als des c zu vermeiden. Uebrigens ist

g f

der Druck sehr korrekt, schön und deutlich.

Recens. der den Hrn. Verfasser hier zum erstenmale kennen gelernt hat, und in Austheilung seines Lobes sonst ziemlich sparsam ist, kann nach seiner Einsicht die erste Sammlung dieser 12 Orgelstücke verschiedener Art (denn sie sind theils in einem gesetzten und ernsthaften, theils angenehmen und muntern Stil geschrieben) einem jeden, besonders aber angehenden Orgelspielern mit allem Rechte empfehlen, und wünschet ihm die verdiente, hinlängliche Unterstutzung zur Fortsetzung derselben.

K — cht.

Nachrichten.

Bey Gelegenheit der gegenwärtigen Michaelismesse hatten wir in Leipzig das Vergnügen, einige Künstler zu hören, von denen etwas Näheres zu erfahren, unsern Lesern nicht unangenehm seyn wird. Fischer, königl. preufs. Kammersänger und als Bassist einzig in seiner Art — war der Eine; Berwald, der neunjährige Virtuos auf der Violin aus Stockholm, war der Zweyte.

Johann Friedrich Berwald ist ein Sohn des königl. schwedischen Kammermusikus Georg Berwald. Schon in den drey ersten Jahren seines Lebens zeigte sich seine Neigung zur Musik. Wenn der Vater musikalische Gesellschaft bey sich hatte oder in dergleichen Gesellschaft ging, wünschte er schon damals immer dabey zu seyn, und war dann still und anhaltend aufmerksam — besonders auf die Basse und Blasinstrumente. Wenn der Vater Informa-

gab oder selbst Etwas auf seinem Instrument einstudierte, bat sich der dreyjahrige Kleine eine Violin aus, klemmte sie zwischen die Kniee, und wollte den Bafs dazu spielen — wobey er freylich die Tone nicht richtig traf, aber doch jede Veränderung des Takts genau markirte. Bald bemerkte er aber, dafs das nicht klinge. Man freuete sich seines frühen musikalischen Gehörs, und suchte es dadurch zu befriedigen, dafs man die Violin in den Grundton des Stucks, welches gespielt wurde, und in die Quinte stimmte. Nun lauerte der Kleine, bis die Akkorde kamen, zu welchen seine Tone pafsten, und traf sie dann richtig. Sobald eine Ausweichung kam, brach er schnell ab. In seinem vierten Jahre horte er eine Sinfonie von Rosetti im vollen Orchester. Eine Stelle des einfachen Andante, wo die Basse gleichfortschreitende Bewegung hatten, gefiel ihm besonders wohl. Einige Tage darauf spielte der Vater mit einem Scholaren dieselbe Sinfonie durch — „Das klingt recht kahl," sagte der Kleine: „da hort man's, dafs der Bafs fehlt!" — Woher weifst du denn das? fragte der Vater. „Ey — ich hab's ja am Sonntage gehört! So mufs der Bafs gehen!" — Er sang die Stelle *). Einige Zeit hernach bekam er eine kleine italiänische Terz-Violin geschenkt, und das fixirte seine Neigung auf dies Instrument. Der Vater fand fur gut ihn nicht blos nach dem Gehör, sondern wirklich nach Noten spielen zu lehren — was allerdings anfanglich viel Schwierigkeiten machte, da das funfthalbjahrige Kind noch weder lesen noch schreiben konnte. Sehr bald spielte er aber die Skala rein und fest und bekam kleine Stucke mit angenehmen Melodien. Dadurch wuchs seine Neigung und sein Fleifs immer mehr. Wenn er spielte, that er es immer ganz freywillig. Dreyzehn Monate, nachdem er die Skala angefangen hatte, trat er schon zum erstenmal in Stockholm im öffentlichen Konzert vor einem zahlreichen Publikum auf. Der Vater akkompagnirte dem noch nicht ganz sechsjahrigen Sohne mit einer Freude, welche nur — ein Vater sich denken kann. Schon damals spielte er besonders sein Adagio mit vielem Ausdrucke. Bald darauf machte der Vater eine Reise mit ihm durch einen Theil von Schweden und Norwegen, wo sich der Kleine oftere offentlich horen liefs. Nach ihrer Zurückkunft fiel es ihm ein zu komponiren. Da er noch nicht Noten schreiben konnte, bat er den Vater aufzuschreiben, was er ihm vorspielte. Er erfand die Melodie zu einem kleinen Andante aus G moll **); sang dann die Melodie und spielte zugleich eine Art Secunde dazu, die der Vater auch niederschrieb. Der berühmte Abt Vogler, damals schwedischer Kapellmeister, der sich des Kleinen freuete, sezte ihm in seiner Gegenwart einen Bafs dazu. Jezt lehrte man ihn auch Klavier spielen, doch blieb Violin sein Lieblingsinstrument. Aber seit er Klavier lernte, wuchs seine Neigung zur Komposition. Er sezte sich kleine Stucke, und immer mit sehr vollem Bafs. Im folgenden Jahre machten Vater und Sohn eine weitere Reise, wo der Kleine in Kopenhagen vor dem König und seinem Hofe mit Beyfall spielte. Nach seiner Zurückkunft mufste er auch vor der verwittweten Königin von Schweden spielen. Eine gefahrliche Krankheit hemmte den Fleifs des Kleinen auf einige Zeit: dann fing er an Etwas fur ein volles Orchester zu schreiben. Es wurde nichts geringers als eine Overtura, worin besonders Trompeten und Pauken viel zu thun hatten. Der Abt Vogler nahm ihn vor, zeigte ihm die auffallendsten Fehler, liefs sie ihn selbst verbessern: und so gedieh sie doch dahin, dafs sie öffentlich aufgefuhrt werden konnte. Der junge Komponist erhielt da-

*) Dieser kleine Zug scheint charakteristisch. Mozart als vierjahriger Knabe behielt immer die brillantesten Sostellen der Konzerte im Gedachtnifs.
Anmerk. des Redakt.

**) Auch dieser kleine Zug scheint bemerkenswerth. Die erste Komposition des kaum sechsjahrigen Mozart war ein Klavierkonzert, mit Trompeten, Pauken und allem, was sich geigen und blasen lafst, besetzt; aber so schwer, dafs es kein Mensch spielen konnte.
Anmerk. des Redakt.

für von der Akademie in Stockholm eine goldne Medaille. Nicht lange darauf trat der Vater mit ihm die grofse Reise an, auf der sich beyde noch jezt befinden. Der Kleine spielte mit vielem Beyfall vor dem russischkaiserlichen Hofe und mehrern vornehmen russischen Familien in Petersburg, Moskau, Riga u. s. w.: vor dem verstorbenen lezten König von Pohlen, von dem er gleichfalls eine goldne Medaille zum Tragen bekam u. s. w. Der russischen Grosfurstin, die ihn besonders günstig war, übergab er drey von ihm komponirte Polonaisen für Klavier und Violin, welche jezt bey Rellstab in Berlin gedruckt werden: ging dann nach Königsberg, Danzig, Berlin, Dresden, von da nach Töplitz, und hieher nach Leipzig. Ueberall fand er günstige Aufnahme, reichlichen Beyfall und wohlverdiente Belohnung. Während seines Hierseyns hat er eine Orchestersinfonie vollendet, welche er dem König von Schweden übersenden will.

In Leipzig entschied die Stimme aller Kenner, dafs seine Fertigkeit und Präcision im Allegro für seine Jahre schätzenswerth: besonders aber sein schöner sanfter Ausdruck im Adagio ausgezeichnet sey.

Herr Fischer ist allen Musikkennern und Musikfreunden zu bekannt und an allen grofsen Orten Deutschlands zu berühmt, als dafs wir nicht über ihn nur ganz kurz seyn sollten. Auch ist vor einigen Jahren schon Etwas über ihn gedruckt worden. Wir danken ihm also nur nochmals für das Vergnügen, das er uns durch sein Konzert gemacht hat. Dies war arrangirt, wie man es von einem Manne von Geschmack und Kenntnis des grofsen vermischten Publikums erwarten konnte. Er suchte Zuhörer aller Art zu befriedigen: sang deshalb eine kraftige, gewaltige Scene aus Reichardts Brenno, verschiedene Bravourarien von Righini, die Romanze: zu Steffen sprach im Traume — von Umlauf, und die Arie: In diesen heil'gen Hallen, von Mozart. Mit voller Kraft und aushaltender Stärke sang er hinunter bis D und hinauf bis g, auch a, ohne allen Zwang: aber, was mehr sagen will, er vermogte es, diese ungemeine Menge von Tönen mit grösster Fertigkeit, Reinheit, Präcision, Eleganz, Galanterie sogar, zu handhaben: so dafs er seine gewaltige Bafsstimme, wo der Ort dazu war, zum sanften Tenor werden lassen konnte. Um auch nicht den Schein zu haben, als schmeichelten wir diesem vortrefflichen Sänger, merken wir noch an, dafs wir in der lezten mozartschen Arie etwas weniger Verzierungen gewünscht hätten.

Jezt sezt er seine musikalische Reise über Dresden nach Wien fort.

Z***

Sechs Fugetten von Karl Matin von Weber in Salzburg. Pr. 12 Kreuzer.

Dafs ein junger Künstler, wie der Verf. dieses Bogens, im eilften Jahre Fughetten komponirt und so brave Fughetten, ist gewifs eine ausgezeichnete und ungemein viel versprechende Seltenheit. Der jugendliche Kontrapunktist ist einige Zeit Schüler des berühmten Michel Haydn gewesen, und macht seinem grofsen Lehrer Ehre. Sie sind sämmtlich vierstimmig, die Thema's anständig, die Antworten richtig, 3 und 4 haben ein Thema. Wir bedauern nur, dafs der Druck so fehlerhaft ist, z. B. Fuga IV. Takt 3, ist der Bafs ganz fehlerhaft: im 7. Takt, Bafsst. fehlt das Bafszeichen, da vorher Tenorzeichen war: im 9. Takt mufs die dritte Bafsnote e statt f seyn. Fuga V. mufs das ♯ der Altstimme wegfallen. Fuga VI. Takt 10. der Altstimme mufs g statt a stehen, u. s. w.

Z***

(Hierbey die Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

No. II.

Beylage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

ARIE von W. A. Mozart.

Fortsetzung der Beylage No. I.

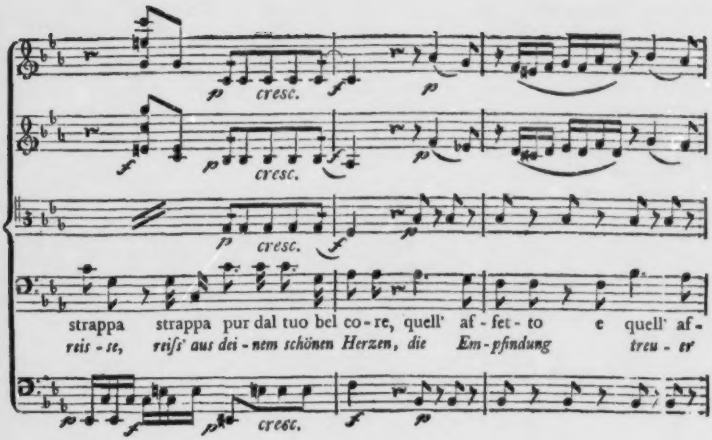

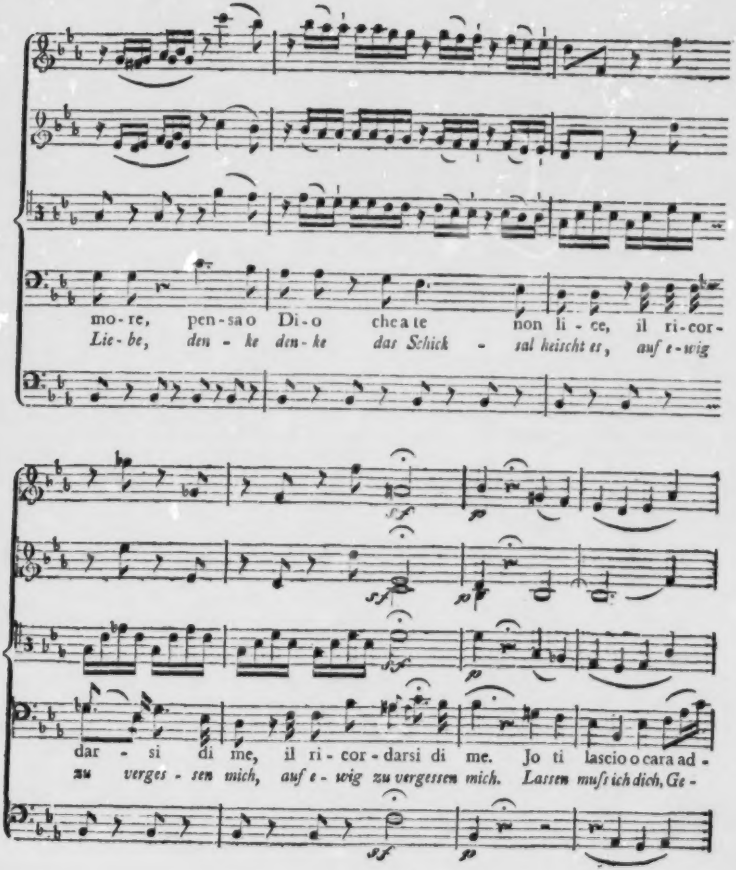
mo-re, pen-sa o Di-o che a te non li-ce, il ri-cor-
Lie-be, den-ke den-ke das Schick-sal heischt es, auf e-wig
dar-si di me, il ri-cor-darsi di me. Jo ti lascio o cara ad-
zu verges-sen mich, auf e-wig zu vergessen mich. Lassen muß ich dich, Ge-

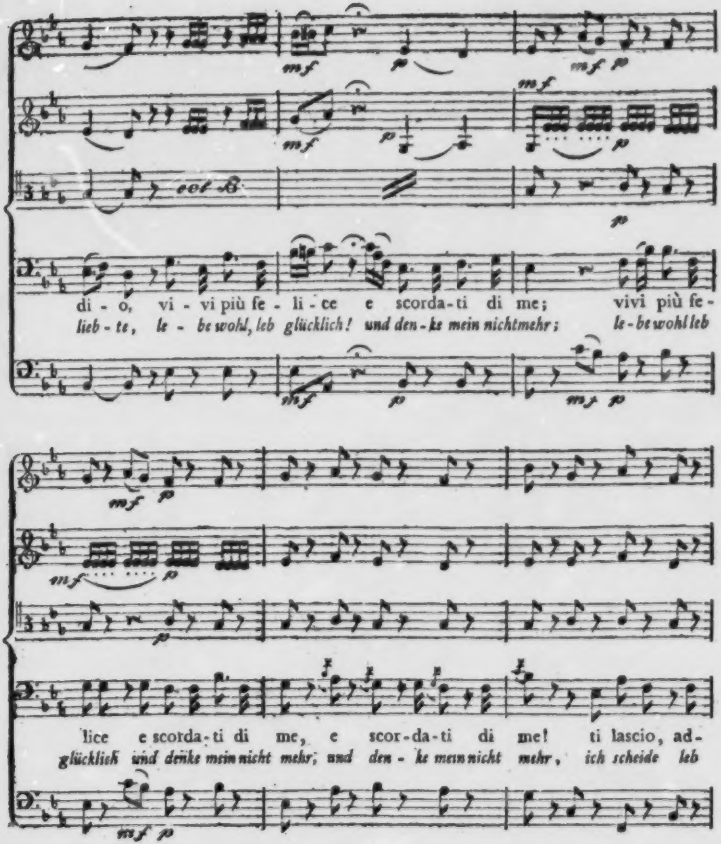
mf
fp
mf fp
mf
fp
col B
fp
di - o, vi - vi più fe - li - ce e scorda - ti di me; vivi più fe -
lieb - te, le - be wohl, leb glücklich! und den - ke mein nicht mehr; le - be wohl leb
mf
fp
mf fp
mf fp
fp
lice e scorda - ti di me, e scor - da - ti di me! ti lascio, ad -
glücklich und denke mein nicht mehr; und den - ke mein nicht mehr, ich scheide leb
mf fp

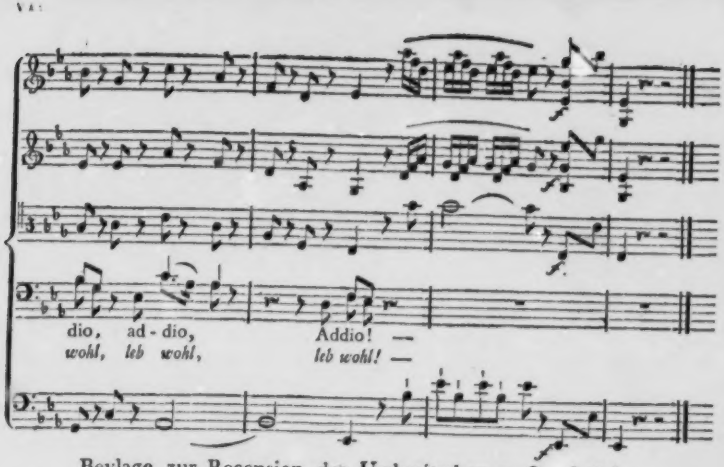

Beylage zur Recension der Umbreitschen 12 Orgelstücke.

No. 1. *Vom 10ten Tackte des vierten Stücks an bis zum 15ten Tackte verbessert.*

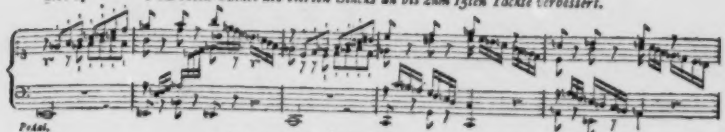

No. 2. *13ter Tackt.* *14ter Tackt.*

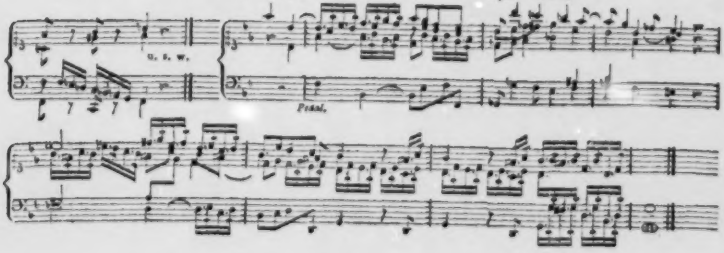

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. Nº. 3. 1798.

Abhandlungen.

Gedanken über die Oper.

(Fortsetzung.)

6.

Ich wage es also, eine dritte Meynung über die Entstehung der Oper hinzuzufügen, welche der Geschichte so gemäfs, als die vorigen, aber, meines Erachtens, natürlicher und zusammenhangender an sich selbst ist. Wir finden im frühern Mittelalter die Instrumentalmusik nur als Begleiterin des Tanzes, oder des Kirchengesanges, oder anderer einzelner Lieder. Der Erste, die Tanzmusik, gehört nicht hieher. Das Zweyte — die Begleitung des Kirchengesangs — hier hielt die Instrumental- mit der Vokalmusik nicht gleichen Schritt. Die Klagen über das Luxuriöse der erstern vor Pelästrina sind bekannt und schon oft von Andern angeführt. Die strenge Simplicität des Gesanges verlangte, dafs die Instrumentalbegleitung im eigentlichsten Sinn nur Begleitung seyn sollte; was, bey den damals schon erfundenen mannichfaltigen Instrumenten, deren weitem Umfang an Tonen, und bey der galantern Geschicklichkeit der Spieler, ein gewisses Misverhältnis hervorbrachte, welches den Hörenden sowohl (besonders wenn sie, wie auch jezt gemeiniglich, noch nicht Kultur genug hatten, um die reine Einfachheit schätzen und deren Werth empfinden zu können) — als auch den Spielenden (besonders wenn sie, wie gleichfalls gemeiniglich noch jezt, ihre Fertigkeiten zeigen und für sich selbst glänzen wollten) — unangenehm seyn mufste.

Anlangend das dritte, die Begleitung der Gesänge aufser der Kirche — so finden wir sie freylich überall und zu allen Zeiten: aber vielleicht nirgends häufiger und mit mehr Enthusiasmus betrieben, als in Italien seit dem Anfange des dreyzehnten Jahrhunderts beym Gesang der lieblichen Lieder sogenannter provenzalischer Dichter, unter welchen Liedern im folgenden Jahrhundert ganz besonders die Romanzen (welche aber spanischen Ursprungs zu seyn scheinen) beliebt wurden.

Der Einfachheit der Kirchenmusik überdrüssig, componirten — wenn ich dies Wort brauchen darf — die Musiker jezt diese allbeliebten Romanzen nicht mehr blos für Ein Instrument, wie bisher meistens, sondern für mehrere zugleich, und zwar benutzten sie billiger Weise die Instrumente leichter, galanter, als sie in der Kirchenmusik benutzt werden durften. So hatte man also gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts kleine versifizierte Ritter- und Liebesgeschichtchen in grofser Menge; in welchen die Dichter — eine Haupteigenschaft von Kraft und Würkung in der alten Romanze — die vorkommenden Personen selbstredend einführten; die Musiker sezten und begleiteten sie mit mehrern Instrumenten.

Zwar sank bald darauf mit dem Geiste alter Ritterschaft auch die ausschliefsende Liebhaberey an Liedern dieser Gattung: es gesellete sich zu ihnen, besonders in Italien, eine Gattung idyllischer Gedichte, welche anstatt der Ritter Schäfer auftreten liefs, und in welcher freylich der ächte ungeschminkte Dichtergeist der alten Provenzalen nicht mehr wehete: doch waren auch diese Gedichte meistens im Romanzenton abgefafst, wenigstens gab es Erzählung darin. Der Geschmack, oder wenigstens die Liebhaberey an Musik wuchs nun ungemein. Keine bedeutende Feyerlichkeit, kein bedeutendes Fest der Höfe, war ohne Anstalten für Musik. Vermö-

ge des immer gültigen Grundsatzes der Grofsen und Reichen: quod potest fieri per pluca, non debet fieri per pauca; — um zugleich mehrere Sänger und Sängerinnen zu hören, auch dem Ganzen noch mehr Leben, noch mehr Täuschung zu geben, liefs man diese Gedichte beyderley Art von verschiedenen so singen, dafs jeder oder jede die Worte einer redend eingeführten Person, und nur der Choriphäus die Rolle des Erzählers behielt — wie wenn Bürgers Lenore von vier Personen gesungen würde, deren eine den Erzähler, die zweyte Lenoren, die dritte die Mutter, die vierte Wilhelmen machte.

Da man einstudierte Dinge und auswendig sang — nicht vom Notenblatt: so ist es nicht nur wahrscheinlich, sondern es kann nicht anders seyn, als dafs diese singenden Personen, besonders bey der Lebhaftigkeit und Reizbarkeit italienischen Bluts und italienischer Nerven, bey dem Geiste dieser Nation für Musik — nicht auch gar bald zu handelnden geworden wären. Was war nun natürlicher als der Gedanke, die auftretenden Personen, für die übrigens bey besondern Feyerlichkeiten schon längst abgesonderte erhobene Bühnen errichtet waren — auch in dem ihren Rollen gemäfsen Kostume gekleidet zu sehen zu wünschen? Mithin blieb nun nichts mehr übrig, als dafs man den Erzähler ganz wegliefs, und der Dichter, nach dem Muster des damals (Ende des 16., Anfang des 17. Jahrh.) schon ziemlich gewöhnlichen Schauspiels — die Geschichte selbst so in die Aktion verwebte, dafs man keines besondern Erzählers bedurfte — und man hatte die erste Oper. Ihr Inhalt war, wie der Inhalt der erzählenden Gedichte, aus welchen sie entstand — theils Heldenthaten mit Liebe verbunden, theils blofse Schäferliebschaften: und da die Dichter nun auch mit der alten griechischen und römischen Geschichte etwas bekannter wurden, gesellten sich zu jenen mythologische und althistorische Vorstellungen.

Die historischen Beweise zu führen ist hier nicht der Ort. Eigentliche bestimmte Data giebt die Geschichte nirgends; sie sagt nirgends so ist das, und so ist es geworden. Aber Materialien, welche zugestehen — nicht nur, so ists möglich, sondern auch, so ists wahrscheinlich, bietet sie in Menge dar. Durch das Natürliche dieser Ableitung wird diese Wahrscheinlichkeit hoher erhoben. Wer die Sache näher untersuchen und sich mit diesen Materialien selbst bekannt machen will, der findet deren genug, aufser in den bekannten Schriften von Meinern, in dem neuen vortrefflichen Werke des Herrn Hofr. Eichhorn: Allgemeine Geschichte der Kultur und Literatur des neuen Europa, erster Band, Gotting. 1796, auch unter dem Titel: Geschichte der Künste und Wissenschaften mit der Wiederherstellung derselben bis ans Ende des achtzehnten Jahrhunderts, erster Theil. — Ich führe gerade dies Werk an, besonders auch um deswillen, weil der Forscher dort auch die wichtigsten historischen Quellen angegeben findet.

7.

Die folgende Geschichte der Oper ist zu bekannt, als dafs ich nothig haben sollte, etwas mehr, als einen leichten Umrifs zu zeichnen. So nahmen hauptsächlich zwey Nationen die Oper als Lieblingskind auf, und erzogen und bildeten sie — wie es bey aller Erziehung und Bildung gehet — nach ihrem eigenen eigenthümlichen Geiste, nach dem gerade herrschenden Geschmack, und nach dem gewaltsamen Zuge der Zeit und Umstände, weiter aus. Italiener und Franzosen waren diese Erzieher. Spanier ahmten mehr die erstern, Deutsche (die neuesten Zeiten abgerechnet) mehr die leztern nach.

Der Italiener mehr milder, mehr empfindungsvoller, wohl auch mehr weichlicher Sinn arbeitete mehr für einfache, schöne, ausdrucksvolle Melodie; der Franken mehr kräftiger, aber auch mehr künstelnder, mehr hartnäckiger Sinn sorgte mehr für die Befriedigung sogenannter Kenner, mehr für gelehrte, tiefgedachte, sorgsam berechnete, bewundernswerthe Harmonie. Man vergesse die Zeiten nicht, von denen hier gesprochen wird. Wer z. B. Leonardo Leo,

der viel zu wenig bekannt ist, oder aus spätern Zeiten Pergolesi, dem wir übrigens bey aller Werthschätzung doch die Haufen Weihrauch nicht streuen würden, mit welchen man ihn umdampft hat — wer etwa diese und vielleicht einen Rameau studiert und vergleicht, wird diese allgemeinen Wahrnehmungen gegründet finden und jene Antithesen viel weiter fortsetzen können.

In den neuesten, in unsern Zeiten, blieben die Italiener im Ganzen sich treu: aber der Genius der Nation schien sich hier selbst erschöpft zu haben — sie wurden meistens fad, und verfielen, weil ihre längst ausgesungenen Melodieen nichts mehr würken wollten, auf Bizarrerien, Seiltänzer- und Luftspringerkünste für Sänger und Instrumentisten u. d. gl.: und nur einige Wenige machen heutiges Tages davon die Ausnahme. Die Franken, betroffen besonders über die gewaltig einschlagenden Blitze eines J. J. Rousseau gegen blos berechnete Musik eines Rameau, Lully, u. s. w., die jedoch, wie Blitze pflegen, das Gute mit dem Bösen zu verzehren wünschten — näherten sich mehr dem Guten ihrer Nachbarn, ohne jedoch ihren eigenthümlichen Charakter ganz von sich zu werfen. So arbeiteten z. B. Philidor, Gretry und Andere. Einige ächte Kunstgenie's thaten aus dem reichen Schaz ihres Geistes ihre Originalität hinzu, und so entstanden die Werke eines Gluck; so entstand eine Tarara von Salieri, welche — ganz als Oper betrachtet — vielleicht das Vollendetste seyn möchte, was die neueste Musik in dieser Gattung aufzuweisen hat, und die, auch in dem verjüngten Maasstab, in dem sie als Axur Re d'Ormus auf unsern Theatern erscheint, alle Kräfte des Geistes und Herzens so mächtig und so gleichmäßig beschäftiget — folglich so ächten ästhetischen Genuss gewähret *). Die Engländer zeichneten sich immer nur dadurch aus, dass sie die grösten Meister anderer Nationen aufnahmen, schätzten und — bezahlten. Unter den hieher gehörigen Komponisten in England sind Händel und dessen Nebenbuhler weltberühmt.

Einige neueste Deutsche erhoben sich über das Nachahmen und liefsen ihren Genius eigene Bahnen fliegen. Unter diesen nun glänzt, als Genie vielleicht vor allen — Mozart, der, wo er nicht nur mit Hitze, sondern auch mit Fleifs und Geschmack arbeitete, durch eine Welt voll zusammengepackter und zusammengepreßter Musik — besonders aber durch gedrängte Massen von Harmonieen, durch splendiden Aufwand alles dessen, was seine Kunst als Materie darbietet — die Zuhörer seiner Werke gewaltig ergreift und hinreifst. Sehr achtens- und dankenswerth sind auch die Arbeiten einiger anderer jetzigen Deutschen, welche mit ruhigerm Geiste, aber reichen Kenntnissen, reinem Geschmack und nicht ohne Eigenthümlichkeit das Gute der ältern und neuern Musik Italiens, Frankreichs und Deutschlands zu vereinigen gesucht haben. Unter diese scheint mir Hasse gehört zu haben, und dessen trefflicher Schüler und Nachfolger Naumann zu gehören, dessen zartempfindender Geist, besonders in den Arbeiten seiner frühern und mittlern männlichen Jahre — durch wenigere, aber weise gesparte Kraft und Pracht; durch geringere aber auserlesene Fülle der Harmonie; durch weniger Gluth, aber mehr sanftes wohlthätiges Feuer; durch weniger Gewalt, aber mehr Anmuth — die Zuhörer, wohin er will, nicht fortreifst, aber überstimmt.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Anmerkung. Ich habe den Ritter Gluck in der allgemeinen Regel mit aufgeführt — vielleicht hätte ich nicht gesollt: denn er, der selbst keine Regel wollte, sollte auch unter keine gebracht werden. Er ist hier angeführt, weil er in der allgemeinen Geschichte der französischen Oper so grosse Epoche gemacht hat. Er selbst — sein Geist, und folglich seine Werke und deren Charakter sind so ganz eigen, und verdienen nicht selten den Tadel häufigen Verstosses gegen Richtigkeit, noch häufigern Ausschweifens der Phantasie u. s. w., aber öfter den Ruhm, gewaltigsten Ausdrucks heftiger Leidenschaft, höchster theatralischer Würkung, u. s. w.

Nachricht von dem Schnellischen Anima-Corde.

Die Mechanik musikalischer Instrumente stand von jeher mit der ausübenden Tonkunst selbst in wesentlicher Verbindung und die Fortschritte zur Erweiterung oder gröfseren Vollkommenheit, die man im Gebiete der ersten machte, boten der leztern gleichsam schwesterlich die Hand, mit ihr gleichen Schritt zu halten. Ein Dulon würde auch bey dem angestrengtesten Fleifse niemals den einzelnen stumpfen Tönen seines Instruments jene durchdringende Schärfe haben geben können, wenn nicht der alte Mechanism durch den Versuch, mehrere mit Klappen versehene Ton-Oeffnungen anzubringen, zum gröfsten Vortheil des Flöten-Instruments verbessert worden wäre, und derjenige, der zuerst auf den Gedanken kam, die Tonreihe auf dem Klavichord in das Gebiet der dreygestrichenen Octave hineinzuführen und der Tiefe desselben die Contratöne beyzufügen, welchen weiteren Spielraum eröffnete er dadurch der Phantasie des Tonsetzers und des Spielers!

Wenn nun gleichsam blofse Nebenerfindungen so wichtige Resultate für die Kunst selbst erzeugt haben: so verdient eine Haupterfindung um so mehr unsere Aufmerksamkeit, weil sie nicht selten den Keim zu andern wichtigen Entdeckungen enthält, dem Forschungsgeiste des Künstlers neuen Stoff zum Nachdenken giebt, und durch das Charakteristische ihrer Wirkung eine eigene Art von Vergnügen hervorbringt.

Ich mache mir es daher zur angenehmsten Pflicht, dem Publikum in der Person des Herrn Johann Jakob Schnell einen Mann bekannt zu machen, der nicht nur der Erfinder eines ganz neuen musikalischen Kunstwerks: sondern überhaupt als ein Mann allgemeine Achtung und Aufmerksamkeit verdient, dessen mechanisches Genie, auch in Verfertigung gewöhnlicher Flügelinstrumente unverkennbar ist.

Er wurde zu Vaihingen an der Enz im Wirtembergischen im Jahre 1740 gebohren und von seinem Vater der Tischlerprofession gewidmet. Nach überstandener Lehrzeit und nachdem er noch bey einigen Meistern seiner Zeit kurze Zeit in Arbeit gestanden hatte, kam er 1762 zu dem Orgelbauer Gessinger in Rothenburg an der Tauber. Dieses neue Feld, das sich ihm hier öffnete, hatte für ihn einen so starken Reiz, dafs er sich keinen Augenblick bedachte, vom Handwerke zur Kunst überzugehen. Er legte sich nun mit allem Fleifse auf den Instrumenten- und Orgelbau, arbeitete auch bey andern vorzüglichen Meistern, und kam endlich zu van Dilken in Holland, in dessen Künstlerwerkstätte er sechs volle Jahre zugebracht hatte.

Mit einem Reichthume von erworbenen Kunstkenntnissen und bekannt mit dem ganzen Umfange seines mechanischen Faches wanderte er im Jahre 1777 nach Paris. Müde, sein Brod in der Welt fernerhin durch Gesellenlohn zu erwerben und im vollen Bewufstseyn selbst als Meister seiner Kunst mit Ruhme auftreten zu können, fieng er nun an, für sich selbst zu arbeiten und Flügel-Instrumente von verschiedener Form zu verfertigen. Diese fanden auch durch ihren vorzüglichen innern Werth so vielen Beyfall, dafs er sich in kurzer Zeit genöthiget sahe, acht Gehülfen anzunehmen, um die Bestellungen, die bey ihm gemacht wurden, befriedigen zu können. Er suchte nun um das Recht an „Bürger und Meister zu werden, und erhielt nicht nur dieses: sondern wurde sogar königlicher Hofinstrumentenmacher bey der Gemahlin des Grafen von Artois. Als solcher verfertigte er viele Flügel-Instrumente theils für die königliche Familie, theils für andere Privatpersonen in und ausserhalb Paris, bis er auf den Gedanken gerieth, durch eine eigene neue Erfindung seinem Künstlerruhm ein bleibendes Denkmal zu setzen. So wie ein vom Baume gefallener Apfel die erste Idee zur Erfindung des Gesetzes der Schwere gab: so bekam Herr Schnell durch eine Harfe, die er zufalligerweise an der freyen Luft hängen hatte, die erste Veranlassung, ein Instrument mit Metallsaiten zu verfertigen, deren Tongebung blos Wirkung der Pnevmatik seyn sollte.

Ungeachtet ihm nun seine erlangten Einsichten in den Orgelbau die Realisirung seiner Idee sehr erleichterten: so brachte er nach seiner Versicherung mit seinen acht Mitarbeitern dennoch über vier Jahre zu, bis er das Animo-Corde in derjenigen Vollkommenheit zu Stande brachte, in welcher es itzt noch ist.

Dieſs geschahe im Jahre 1789. Was die äuſsere Form desselben betrifft, so wird man sich aus der sehr pünktlichen Zeichnung desselben, die wir diesen Blättern beyfügen, eine ziemlich deutliche Vorstellung davon machen können. Seine Länge beträgt 7 Fuſs, die Höhe 4½, und das Fuſsgestell 2 Fuſs nach dem französischen Maasstabe. So einfach das Aeuſsere desselben ist, so kostbar ist es, indem alles an demselben, selbst die Bank nicht ausgenommen, beynahe auf eine verschwenderische Art von Mahagonyholz gearbeitet ist. Die untere Tastatur, die fünf Octaven im Umfange hat, ist von Elfenbein, die obere aber von Ebenholz.

Dieses Instrument ist durchgehends dreychörigt bezogen und die Saiten der oberen drey Octaven sind mit Seide übersponnen. Diesen Umstandes ungeachtet kann man solches als ein gewöhnliches Flügel-Instrument gebrauchen, nur daſs seine Wirkung viel schwächer ist, als bey einem bekielten Flügel. Was die innere mechanische Einrichtung betrifft, davon kann ich nichts melden, weil sie bis itzt ein Geheimniſs für den Erfinder ist. Nur so viel ist mir davon bekannt, daſs es in seinen Eingeweiden über 300 Pfund Messing enthält, die sehr wahrscheinlich zu den Windkanälen gebraucht wurden, die wie bey einer Orgel mit zwey Blasbälgen, die nach Belieben entweder in den Körper des Instrumentes selbst oder in ein Seitenzimmer gesetzt werden können, in genauester Communication stehen. Sind nun die Bälge aufgezogen, so öffnen sich durch das Niederdrücken der Tasten die Ventile, die von einer besondern Struktur sind. Der Wind dringt dann in einer nach physischen Principien genau berechneten Stärke an die Saiten, bringt sie in Vibration und erzeugt dann eine so schmelzende Intonation derselben, die sich nur fühlen, aber nicht beschreiben läſst.

Die im Pedal angebrachten beyden Fuſstritte sind dazu geeignet, um die Ventile nur nach und nach zu öffnen, und dadurch die Täuschung zu bewirken, als ob die Harmonie aus einiger Entfernung sich näherte. Durch die Registerzüge, die unter der Claviatur angebracht sind, kann man die Töne in das crescendo oder diminuendo bringen. Zum Charakteristischen dieses Instruments gehört auch noch dieses, daſs es, so wie die Harmonika, nur einen langsamen Vortrag, vorzüglich aber den gebundenen Styl verträgt und zur Begleitung einer Singstimme jedem andern Instrumente den Vorzug streitig macht.

Aus dieser fragmentarischen Beschreibung wird man sich es leicht erklären können, daſs diese in ihrer Art ganz eigene Erfindung in einer Stadt, wie Paris, wo der Zusammenfluſs von Tonkünstlern und Gelehrten so groſs war, Aufsehen erregen muſste. Aus allen Sectionen strömten Menschen herbey, um das Animo-Corde zu sehen und zu hören. Ein Beaumarchais wurde dadurch so entzückt, daſs er, der nur eine halbe Stunde bey demselben verweilen wollte, erst nach vier Stunden wie aus einem Traume erwachte und dann erst bemerkte, daſs er sein Mittagsmahl darüber vergessen hatte. Auch die Akademien der Künste und Wissenschaften schickten auf Ansuchen des Herrn Schnell einige aus ihrer Mitte ab, um dieses Instrument zu untersuchen, die ihm auch die ehrenvollsten Zeugnisse darüber ausstellten.

Durch eine gewisse de Bois de la Motte, die unsern Künstler ihres Besuchs würdigte, ward auch Madame Dorselle, damalige Gouvernantin des Dauphin, aufmerksam darauf gemacht, durch welche es dann auch die Königin erfahren hatte. Diese lieſs den Künstler ersuchen, dieses Instrument so lange für sie aufzuheben, bis die Angelegenheiten des Staats eine für das königliche Haus günstigere Wendung wiederum würden genommen haben, unter dem mehr als königlichen Versprechen, daſs er für sein Instrument 100,000 Livr. und noch eine besondere Gratification von 50,000 Livr. erhalten sollte.

Wer war nun froher, als Schnell, sich für seinen Künstlerfleifs mit so goldnen Früchten belohnt zu sehen. Aber die Revolution wurde mit jedem Tage furchtbarer und die Hoffnung zu seinem schon nahe vermeinten Glücke stets entfernter. Ein englischer Lord meldete sich indessen als Käufer unter der sehr glänzenden Bedingung, dafs er den Herrn Erfinder mit seinem Instrumente kostenfrey nach London bringen und ihm die Erlaubnifs ertheilen wollte, solches vier Wochen lang daselbst um's Geld sehen zu lassen, verbürgte ihm die wöchentliche Einnahme mit 1000 Guineen, unter der Versicherung, dafs er ihm das Residuum jedesmal aus seinen eigenen Mitteln ersetzen wollte, dann aber müsse er sein Instrument für 18000 Liv. ihm überlassen.

Schnell schwankte zwischen beyden Anerbietungen: aber sein einmal gegebenes Wort und das Einflüstern mehrerer bedeutenden Personen, dafs der stolze Empörungsgeist ehestens wieder zu den Füfsen des Throns werde kriechen müssen, bestimmten ihn für die erste. Der Lord kehrte in sein Vaterland zurück, und drey Tage nachher erfolgte die Flucht der königlichen Familie nach Varennes.

Mit dem tiefsten Gefühl der Wehmuth sahe nun Herr Schnell die Früchte seiner vieljährigen Arbeit und seine schönste Hoffnungen zertrümmert. Der Jakobinism hob mit jedem Tage sein freches Haupt mehr empor, sein Instrument stand nun verwaist, die Gesellen mufsten sich von ihrem Meister trennen und sein ganzes Gewerb gerieth in's Stocken. Schnell sahe sich selbst aufser Stand gesetzt, seinen Beruf abzuwarten: weil er in seiner Section täglich Militärdienste thun mufste. Ja noch mehr: er hatte, wie bereits bemerkt worden, den Charakter eines königlichen Hof-Instrumentenmachers, und das war Stoff genug, um ihn als ein Opfer des Terrorism in die Conciergerie zu bringen, und nur der raschen Entschlossenheit seiner Gattin hatte er es zu verdanken, dafs nicht sein Kopf neben dem seines Freundes Edelmanns fiel, und dafs er ihr und ihren drey unmündigen Kindern erhalten wurde.

Er sehnte sich nun nach seinem Vaterlande zurück, und unter dem Vorwande, das Animo-Corde in Basel zu verkaufen und mit der gelösten Summe einen Transithandel von Stahl und Kupfer aus Deutschland nach Frankreich anzufangen, erhielt er endlich nach mühsamen dreyvierteljährigen Versuchen einen Reisepafs, und kam im Winter 1795 in Ludwigsburg an. Hier nun hält er sich noch itzt auf, und sollte sich ein etwanniger Liebhaber zu dem Animo-Corde finden, der kann nun auf die angebotene Summe von 6000 Gulden mit ihm in nähere Unterhandlung sich einlassen.

Was seine gewöhnlichen Klavier-Instrumente betrifft, deren Verfertigung er in seinem Vaterlande fortsetzt, so zeichnen sich dieselben durch Eleganz im Aeufserlichen, durch Dauer in der Mechanik und durch einen schönen gleichen Ton aus. Kleinere Fortepiano's, oder sogenannte Pantalon's liefert er für 100 Rthlr. bis 16 Louisd'or; die grofsern aber in Steins Manier kosten 200 bis 300 Gulden, je nachdem derjenige, der ihn mit Aufträgen beehrt, mehr oder weniger Luxus im aufserlichen Aufwande fordert. Und wie sehr wäre dieses einem Manne zu wünschen, der, nachdem er schon so viele Jahre mit Ruhme in seinem Fache gearbeitet hat, nun seine Künstlerlaufbahn gleichsam von vorne wieder anfangen mufs! *Christmann.*

(Hierbey die Abbildung des Animo Corde auf der Beylage Tab. I.)

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Sterkel. Op. 36. Offenbach chez André. (1 Fl. 15 Xr.)

Herr Sterkel gehört unter die Klavierkomponisten, welche nicht nach Verdienst bekannt sind. Wir wünschten recht viele Klavierspieler, besonders Liebhaber des brillanten Satzes und angenehmen Gesanges, auf seine Arbeiten aufmerksam zu machen. Bisher sind Rec. nur Sonaten mit Begleitung von diesem Komponisten vorgekommen, unter welchen sich besonders die schönen Trios, deren 6 bey Artaria in Wien herausgekommen sind, auszeichnen; diese Solo-Sonate macht aber nach mehrern begierig, besonders da man ja nicht immer Violinspieler zur

Begleitung haben kann. Sie bestehet aus 3 Sätzen: Allegro, Larghetto und Rondo. Der erste Satz fängt sehr brillant an, und wird unter mancherley geschickten Wendungen und zweckmäfsiger Modulation, ohne viel in entfernte Tonarten auszuweichen, bis zum zweyten Theile fortgeführt. Dieser zweyte Theil ist vorzüglich gut gerathen; doch würde S. 3, Z. 5, Takt 2, 3, etc. der Bafs in Gegenbewegung bessere Wirkung thun, als hier in gleicher — z. B. anstatt: also:

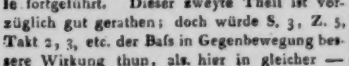

Auch würde die musikalische Symmetrie dadurch gewonnen haben. (Siehe S. 1, Z. 4, T. 2, 3, etc.) Der vorzüglich schöne zweyte Satz hat angenehmen Gesang und leichte fliefsende Modulation vom Anfang bis zu Ende. Beym Anfang des Minore müssen 4 b statt 3 stehen. Im dritten Takt des Minore mufs das zweyte Achtheil vom Ende in der Mittelstimme c nicht as heifsen. So würde Rec. auch S. 11, Z. 1, T. 3, 4, den $\frac{6}{3}$ Akkord nicht wie der Verfass, aufgelöst haben: nicht:

sondern:

Der dritte Satz, dessen Thema marschmäfsig gesetzt ist, giebt dem ersten an Erfindung und Ausführung nichts nach. Jene angeführten Kleinigkeiten, welche dem Ganzen nicht schaden, wird Herr Sterkel für das nehmen, was sie seyn sollen — Beweise unsrer Aufmerksamkeit auf seine schätzbare Arbeit. Wir wünschen noch gar manches in diesem Geschmack vom Hrn. Sterkel zu sehen. *K***.*

Thema des ersten Satzes:

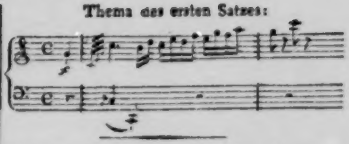

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Erster Brief.

Hamburg den 13ten October 1798.

Endlich scheint man auch aufserhalb Hamburg glauben zu wollen, dafs diese, besonders seit und während der französischen Revolution, äufserst bedeutende Handelsstadt, nicht blos als solche, sondern auch in mancher andern Hinsicht, und vorzüglich als ein Tummelplatz einheimischer und fremder theils hier durchreisender, theils hier sich aufhaltender Tonkünstler und Tonkünstlerinnen, unter die ersten Städte Europa's zu setzen sey. Wir haben hier zwey stehende Theater, ein deutsches und ein französisches, auf welchen, seit dem September dieses Jahrs, täglich, den Sonnabend und einige einzelne wenige andere Tage ausgenommen, aufser den Trauer- Schau- und Lustspielen, beynahe alle nur mögliche bedeutende und unbedeutende, schwere und leichte, gute und schlechte, deutsche, französische und italienische Opern und Operetten aufgeführt werden. Den Winter hindurch sind, ohngefähr alle 14 Tage, von nun an des Sonnabends, im deutschen Schauspielhause sogenannte musikalische Akademieen, welche, das Jahr ihrer Entstehung ausgenommen, vor der, erst in diesem Sommer erlangten Erlaubnifs, des Sonntags *theatralische* Vorstellungen geben zu dürfen, bisher an diesen Tagen gehalten wurden. Da diese Akademieen heute mit der Schulzischen Athalie für diesen Winter wieder ihren Anfang nehmen, und bis jezt gar mannichfaltigen Einflufs auf die Tonkunst und manchen ihr Ergebenen und Beflissenen nicht nur gehabt haben, sondern vielleicht auch in der Folge noch haben werden: so dürften einige Bemerkungen über ihren Zweck und den daraus entstehenden Nutzen oder Schaden hier wohl nicht ganz am unrechten Orte stehen.

Der Einrichtung des Herrn Schröders, seit Ostern dieses Jahrs, Exschauspieldirektors zu folge, ist der Ertrag der musikalischen Akademieen zur Stiftung einer Pensionsanstalt für alte, abgelebte, kranke etc. Schauspieler bestimmt, die aber doch wenigstens zehn Jahre bey diesem — damals und jetzt Schrödersch Theater gewesen seyn müssen, ehe sie pensionsfähig werden; daher denn auch das ganze Theaterpersonale verpflichtet ist, diese Akademieen mit allen durch die Kunst erlangten musikalischen Fähigkeiten nebst anderweitigen natürlichen Talenten zu unterstützen und zu verherrlichen. Jedoch scheinen hiervon die gargrossen Schauspieler und Schauspielerinnen nebst den durchaus unbrauchbaren ausgenommen zu seyn, die aber demohngeachtet der Billigkeit dieser Einrichtung gemäfs, alle, nicht etwa nach Verhältnifs ihrer Kunsttalente, sondern ihrer Gage und hamburgischen Theaterjahre, Theil an dem Verdienste der andern haben, ja ihn sogar ganz mit zu sich nehmen, wenn sie zehn solcher Jahre zählen, und jene nicht so glücklich werden sollten, wie dies z. B. der Fall mit den Herren Rau, Beschort, Braun, Krug, der Demoiselle Jaime, u. a. m. gewesen ist. Da nun unser sehr guter Concertsaal mehrere Jahre abwechselnd zum Packraum, zum Theater, zum Tanz- und Gesellschaftssaal hat dienen müssen, andere Säle hingegen nicht bequem, oder nicht grofs, oder auch nicht bekannt genug sind: so waren besonders vor der Erbauung des französischen Schauspielhauses im Sommer 1795, fast alle fremde und hiesige Virtuosen, die hier Concert geben wollten, genöthigt, Herrn Schröder um das Schauspielhaus zu bitten, das er fast ausschliefslich nur solchen zugestand, die sich NB. vorher in den Akademieen unentgeldlich dafür hören liefsen. Es ist wahr, diese erlangten dadurch Glanz, Abwechselung und starken Besuch: aber die Concerte vieler braven Künstler, unter denen z. B. Tausch aus Berlin, Frenzl aus Mannheim etc. waren leer, ja manchmal kaum so voll, dafs die gewöhnlichen Kosten von der Einnahme bestritten werden konnten — man hatte sie ja bereits in den Akademieen gehört. Manche nahmen daher lieber mit dem ordinairen gewifs sehr mäfsigen Honorar von sechs dänischen Dukaten, 12 Thaler hiesigen Geldes, vorlieb, als sich durch ungewisse Einnahmen und gewisse, hier ziemlich beträchtliche Ausgaben für Musik, Beleuchtung, Erlaubnifs etc. — denn Herr Schröder gab blos das Haus frey — in Schaden zu bringen. Ob die jetzigen Theater-Direktoren, die Herren Eule, Langerhans, Lohrs, Stegmann und Herzfeld, hierin ein für die Virtuosen günstigeres Arrangement treffen werden, steht zu erwarten und zu wünschen. Leider aber hört man bereits, dafs sie mit den Herren Romberg, (nicht Brüder sondern Brüdersöhne) zween der ersten Künstler in jedem Betrachte, von denen ich nächstens umständlicher schreiben werde, wegen der Sonntags-Comödien dermafsen im Mifsverhältnisse stehen, dafs sie vielleicht gar nichts Bedeutendes in den Akademieen spielen werden, welches um so mehr zu bedauern seyn möchte, da diese braven Leute einige Winter hindurch, sich selbst zum Nachtheil, die vorzüglichsten Stützen und unermüdendsten Gehülfen bey den Akademieen gewesen sind. Jeder achte hiesige Musikfreund würde sich daher gewifs herzlich freuen, wenn die unter ihnen in der Direktion obwaltenden Dissonanzen in reine und lang anhaltende Consonanzen aufgelöset werden konnten. So gerecht übrigens mitunter die Klagen wegen der sehr mittelmäfsigen und manchmal fast schlechten Exekution des Orchesters bey den Opern und Schauspielen, während der Schröderschen Direktion, seyn mochten, so allgemein schien die Zufriedenheit über die gute Besetzung, Auswahl und Anordnung der in den Akademieen aufgeführten Musikstücke, die dem Herrn Honike, Musikdirektor beym Theater, bisher uneingeschränkt überlassen waren.

In der Hoffnung, dafs die öffentliche Bekanntmachung von Bemerkungen und Nachrichten dieser Art manchem Künstler vielleicht nützlich seyn oder werden kann, erhalten Sie nächstens mehr, und, wie ich herzlich wünsche, recht viel Gutes. Bis dahin verharre ich etc.

. . . . e.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *№. II.* 1798.

Musikalische Anzeige.

Ueber die von mir komponirte Musik zu Gotters Geisterinsel, welche in Weimar vor einiger Zeit zum erstenmal aufgeführt wurde, waren die Stimmen des dortigen Publikums getheilt. Dieser zwar nur lokale und zum Theil vielleicht durch zufällige Umstände veranlasste Effekt kann gleichwohl für meine Komposition die ungünstige Folge haben, dass gegen sie von dem grösseren sie noch nicht kennenden Publikum ein Vorurtheil gefasst werde, was um so leichter möglich ist, da der Hr. Kapellmeister Reichard in Berlin, vermuthlich ohne zu wissen, dass der seel. Gotter mit mir über die Komposition dieses Singstückes, ausschliesslichen Kontrakt gemacht hatte, kurz nach der Produktion in Weimar dasselbe Sujet von ihm bearbeitet in Berlin aufführte, und dadurch vielleicht ebenfalls ein Misstrauen gegen meine Arbeit rege gemacht haben kann. Ich bin überzeugt, dass im Fache der schönen Künste Konkurrenz nützlich ist, wenn man ihr Wesen statt haben lässt, d. i., wenn man das Publikum in den Fall setzt, über jede der konkurrirenden Kompositionen urtheilen zu können: in dieser Rücksicht kann ich daher in der Handlungsweise des Hrn. Kapellm. Reichard an sich nichts mir nachtheiliges finden, obgleich ich die Nothwendigkeit einsehe, irgend etwas thun zu müssen, was dieses Zusammentreffen von ungünstigen Umständen mir weniger schädlich machen kann. Ich bin zu diesem Ende entschlossen, dem musikalischen Publikum und vorzüglich den Freunden des Gesanges von meiner Komposition der Geisterinsel einen Klavierauszug in die Hände zu geben, aus welchem sich, wenn auch nicht über die durch Orchesterfülle und Theaterprunk verstärkte Wirkung des Ganzen, doch über die Erfindung des Komponisten, seine Darstellung der von dem Dichter vorgezeichneten Empfindungen, über die Haltung der Charaktere in musikalischer Rücksicht, über die Richtigkeit der Deklamation, den Werth der Melodieen, so wie über das Wesen der Harmonie hinreichend urtheilen lassen wird. Weit entfernt zu wähnen, dass meine Arbeit ohne Mängel sey, bin ich doch nicht bescheiden genug zu glauben, dass eine Komposition, die so glücklich war, des Dichters entschiedenen Beyfall zu erhalten, gar keine Ansprüche auf die Würdigung des Publikums machen dürfe.

Um die Anzahl der abzudruckenden Exemplare dieses Werkes bestimmen zu können, schlage ich den Weg der Subscription ein, welche bis zu Weihnachten dieses Jahres offen bleiben wird. Der Subscriptionspreis für 1 Ex. ist 5 Rthlr Sächs. Buch- und Musikhandlungen, so wie jeder, der Abonnenten zu sammeln die Gefälligkeit haben wird, erhalten das 6te Ex. frey. Die Namen der Interessenten werden dem Werke vorgedruckt. Die Buchhandlung des Herrn Rath Beckers in Gotha hat die Besorgung dieses Subscriptionsgeschäfts gütigst übernommen; man wendet sich daher mit den Bestellungen, entweder unmittelbar, oder mittelst der nächsten Buch- oder Musikhandlung an dieselbe.

Meiningen im Sept. 1798.

Friedrich Fleischmann.

Nachricht.

Da die zweyte Auflage, welche wir von dem ersten Hefte der

Mozartschen Werke

gemacht haben, wieder gänzlich vergriffen ist, und bey weitem nicht für die sich immer mehrende Anzahl der Pränumeranten hinreicht, so müssen wir diejenigen Pränumeranten, welche bis ist noch nicht befriedigt werden konnten, ersuchen, sich bis zu Erscheinung der dritten Auflage desselben, welche in wenigen Wochen erscheint, zu gedulden. Aus eben diesem Grunde sehen wir uns genöthigt, die Pränumeration auf den ersten Heft noch bis zu Ende des Novembers zu verlängern. Nach dieser Zeit kann jedoch keine Pränumeration auf den ersten Heft mehr statt finden, und diejenigen, welche später hin an dieser Sammlung der Mozartschen Werke Theil zu nehmen wünschen, können auf die folgenden Hefte nur unter der Bedingung pränumeriren, wenn sie die bereits herausgekommenen nach dem Ladenpreise, jeden Heft mit 5 Rthlr, zugleich bezahlen.

Wir bemerken ferner, dass wir einzelne Hefte der Klaviermusik nicht ablassen können; diejenigen, welche künftig einen einzelnen Heft zu besitzen wünschen sollten, können denselben nicht anders von uns erhalten, als wenn sie auch die vorhergehenden Hefte nach dem Ladenpreise übernehmen.

Indess sind diejenigen, welche nur Mozarts Klavierkompositionen zu besitzen wünschen, keineswegs ver-

bunden, auch künftig auf die Instrumental-Kompositionen zu pränumerirren.

Der Druck des zweyten Heftes, welcher durch die wiederholten Auflagen des ersten Heftes verzögert worden, ist nun beendigt und die Exemplare werden den Theilnehmern ungesäumt zugesendet werden.

Da der dritte Heft, welcher unter andern, fünf aus dem eigenhändigen Manuscripte Mozarts zum erstenmal abgedruckte Sonaten enthält, unter der Presse ist, so bitten wir, aus angeführten Ursachen, um baldige Einsendung der Pränumeration und der noch fehlenden Namen der Pränumeranten.

Auch müssen wir unsre Bitte wiederholen, Briefe und Gelder zu frankiren.

Leipzig im October 1798.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige.

Bey Herrn Organist **Carl Gottlob Stoll** in Schleis ist eine sehr beträchtliche Sammlung der besten theoretischen Werke über Musik im Einzelnen zu verkaufen. Liebhaber können sich an den Besitzer wenden und das Verzeichnis mit beygesetzten Preisen einsehen.

Ankündigung.

Ich kündige hierdurch ein Andante aus F dur, mit 12 Variationen für's Klavier, auf Pränumeration an. Nächste Neujahrmesse soll dasselbe, bey den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig auf feines Papier gedruckt, erscheinen. Der Preis ist 6 Gr., per Exemplar aber 8 Gr. Denjenigen, welche sich mit Pränumerantensammlung gefälligst bemühen wollen, verspreche ich auf 6 Exemplare Eins, und auf 10 Zweye frey. Briefe und Gelder erbitte ich, wie gewöhnlich, postfrey, entweder an benannte Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, oder an mich, längstens zu Ausgang des Decembers einzusenden.

Die Namen der Pränumeranten werden vorgedruckt.

Scheibenberg den 21. Sept. 1798.

Christoph Gottlob Köhler,
Organ.

Neueste Musikalien im Verlag bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Augustin, Favoritwalzer nach dem Böhmischen. 3 Gr.

Backofen, H., Sonate pour la Harpe à crochets, avec accompagnement d'un Violon. 12 Gr.

Backofen, H., Recueil p. la Harpe à croch. Cah. 1. 16 Gr.

Banck, J. G. H., sechs Lieder fürs Klavier. 8 Gr.

Barmann, Trois Duos pour deux Flûtes. Op. 2. 16 Gr.

— — Trois Duos pour deux Flûtes. 12 Gr.

Bellevalle, Trio pour la Harpe avec accompagnement de Viol. et Vlle. 1 Rthlr.

Christmann, Oden und Lieder f. das Klavier. 20 Gr.

Conrad's, J. G., zwölf leichte Vorspiele für Anfänger im Orgelspielen. 6 Gr.

Delver, Fr., Sonate p. le Pianoforte ou Clavecin, avec accomp. d'un Violon, composée de divers thêmes favoris des deux Opéras: la Fête du Soleil des Bramins, et le Mariage de Figaro. 16 Gr.

Durand, A. F., Trois Duos pour deux Violons concertans. Oeuv. 2. Liv. I. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Trois Thêmes variés p. le Viol. et Violonc. Op. 4. 16 Gr.

Eidenbenz, leichte Klavierstücke. 8 Gr.

— — 12 Lieder mit Begl. des Klaviers. 16 Gr.

Fleischmann, F., Melodieen auf einige Lieder von der regierenden Fürstin von Neuwied. 12 Gr.

Gabler, der Pilger am Jordan, mit Begleitung des Klaviers. 12 Gr.

Günther, zwölf Anglaisen in $\frac{3}{4}$ Takt, in 7stimmiger Musik mit Touren und deren Erklärung. 1 Rthlr.

Haydn, Joseph, Sonate p. le Clavecin av. un Viol. et Vlle. Op. 88. 1 Rthlr. Original.

— — Sonate pour le Clavecin ou Pianof. Op. 89. 12 Gr.

Hellwigs, deutsche Lieder am Klavier zu singen. 16 Gr.

Kellner, J. G., Marsch der Leibgarde zu Hessen-Cassel, mit Variationen für das Pianoforte. 4 Gr.

Knecht, J. H., Orgelschule für Anfänger und Geübtere, 3te Abtheilung. 4 Rthlr.

Köhlers, VI Duos p. deux Flûtes. Op. IX. 18 Gr.

Lodi, L., Capriccio per il Pianof. Op. XVI. 12 Gr.

— — La Morte di Mozart. Sinfonia per il Pianof. Op. 27. 8 Gr.

— — Sonate per il Pianof. Op. XVIII. 16 Gr.

Mainier, musikalische Bagatellen fürs Klavier. 12 Hefte. 12 Gr.

Marche du Général Buonaparté, variée p. le Pianof., par A. E. Müller. Op. 15. 12 Gr.

Mezger, 12 petites pièces p. le Pianoforte, d'une difficulté progressive, composées à l'usage des commençans. 8 Gr.

— — 3 Sonates faciles p. le Pianof. 16 Gr.

Mozart, W. A., Hymne: Gottheit über alle mächtig etc. mit Begleitung der Klaviers. 16 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten October N². 4. 1798.

BIOGRAPHIEEN.

Anekdoten aus Mozarts Leben.
(Fortsetzung.)

5.

Von der nur allzugewöhnlichen Virtuosengrille, sich nur nach überschwenglichem Bitten und Flehen hören zu lassen, war wohl kein Virtuos der Welt mehr frey als Mozart, im Gegentheil machten es, besonders viele gnädige Herren in Wien, ihm zum Vorwurf, dafs er vor jedem, der ihn gern hörte, eben so gern spielte. Nur war dabey sein gröfstes und oft von ihm selbst beklagtes Leiden, dafs man gewöhnlich von ihm nur mechanische Hexereyen und gaukelhafte Seiltänzerkünste auf dem Instrument erwartete und zu sehen wünschte; aber dem hohen Fluge seiner Phantasie und seinen gewaltigen Ideen nicht folgen konnte oder nicht folgen wollte. Als er nach N — *) kam, lud der kunstliebende X — eine zahlreiche Gesellschaft der Honoratioren der Stadt zusammen, um ihnen das Vergnügen zu machen, Mozarten zu hören, der versprochen hatte, in die Gesellschaft zu kommen und dort zu spielen. Mozart hielt natürlicherweise die versammleten Herren und Damen, von denen er kaum zwey kannte, für Kenner oder doch gebildete Liebhaber; fing also, wie gewöhnlich, im langsamen Tempo, einfacher Melodie, noch einfacherer Harmonie, die nur nach und nach interessanter wurde — theils um sich selbst erst zu erheben, theils um den Geist der Zuhörer mit sich empor zu tragen, an. Die Leutchen sasen im Halbzirkel des prachtvollen Zimmers und fanden das alltäglich. Mozart wurde nun feuriger: das fand man ganz hübsch. Jezt wurde er ernst und feyerlich, besonders seine Harmonie frappant, grofs, und etwas schwer: das däuchte den meisten langweilig, verschiedene Damen fingen an einander etwas — wahrscheinlich eine kurze Kritik, zuzuflüstern, mehrere nahmen Theil, am Ende sprach vielleicht die halbe Gesellschaft leise: der wirklich kunstliebende Wirth kam immer mehr in Verlegenheit. — Jezt bemerkte Mozart die Wirkung seiner Musik auf sein Auditorium. Er, der stets leicht gereizt und jezt durch das Spiel selbst noch viel mehr reizbar war, liefs seinen auf dem Fortepiano bisher ausgeführten Hauptgedanken nicht fahren, bearbeitete ihn aber jezt mit der Heftigkeit, mit welcher sein Blut durch die Adern fluthen mochte. Als darauf nicht gemerkt wurde, fing er an — erst ganz leise, dann immer lauter auf das unbarmherzigste auf sein Auditorium los zu ziehen und fast zu schmähen. Zum Glück war die Sprache, welche ihm zuerst in den Mund kam (aus anderer Ursache gewifs nicht) die italienische, und nur wenig Mitglieder der Gesellschaft verstanden diese so fertig, dafs sie des noch immer fort Spielenden polternde Apostrophen verstanden haben sollten. Man merkte jedoch was vorgehe und schwieg beschämt. Mozart, der immer noch ununterbrochen fortphantasierte, mufste, sobald der Zorn hinweggepoltert war, heimlich über sich selbst lachen; gab seinen Ideen eine galantere Wendung und fiel endlich ein in die damals auf allen Strafsen

*) Anmerkung. Ich bezeichne diesen und mehrere folgende Namen durch Buchstaben, mit denen sie sich nicht anfangen — aus dem schon vorhin angeführten Grunde.

gangbare Melodie des Liedchens: Ich klage dir etc. Diese trug er niedlich vor, variirte sie zehn- oder zwolfmal, abwechselnd mit Fingerhexerey oder affektierter Suslichkeit, und beschlofs hiermit. Alles war nun voll Entzucken, und nur wenige hatten errathen, wie grausam er seine Leutchen zum besten hatte. Er selbst aber ging bald weg, liefs seinen Gastwirth und einige alte Musiker der Stadt kommen, behielt sie beym Abendessen und phantasierte den Alten, auf deren schuchternes Wunschen, mit Vergnügen bis nach Mitternacht vor.

6.

Mozart schätzte unter allen seinen Opern keine hoher, als Idomeneo und Don Giovanni. Ich weifs zwar, dafs die Verfasser vorzuglicher Werke aller Art nicht stets die richtigsten Beurtheiler des Werths derselben sind: sie bringen vielleicht die darauf verwandte Arbeit starker in Anschlag, als der Kunstrichter, der das Kunstwerk nur als das, was es ist, beurtheilt: oder sie verfertigten dieses oder jenes ihrer Werke unter gewissen ihnen selbst besonders interessanten und werthen Umständen, deren Andenken sich dann, bey dem Gedanken an das Werk selbst, dunkel und oft bewufstlos in ihnen regt, und sich mit der Idee des Werkes selbst verbindet — und was dergleichen Ursachen mehr sind, aus denen z. B. Tizian in späten Lebensjahren mehrere seiner vollendetsten Werke gleichgültig, andere weit weniger vollendete Jugendarbeiten hoch und werth hielt. Bringt man aber bey Bestimmung des Werthes eines Kunstwerks das besonders in Anschlag, dafs es die eigenste Individualität, den reinsten und festesten Charakter des Genius seines Verfassers darstellt: so ist Mozarts Urtheil über jene beyden Opern ohnstreitig das richtigste, das gefället werden kann. Dafs er aber so über sie urtheilte, horte man zwar nicht oft von ihm — er sprach überhaupt nur sehr ungern und nur ganz kurz von seinen Arbeiten: — aber doch zuweilen. Vom Idomeneo in der Folge. Ueber D. Giovanni sagte er: Für die Wiener ist die Oper nicht, für die Prager eher, aber am meisten für mich und meine Freunde geschrieben. Fast unbegreiflich, aber zuverlassig ist es, dafs er die Overtura zu dieser Oper, die für die vortreflichste von allen, die er geschrieben hat, anerkannt wird — in Einer Nacht, und zwar in der Nacht vor der ersten offentlichen Aufführung schrieb, so, dafs die Kopisten kaum bis zur Stunde der Aufführung mit dem Ausschreiben fertig werden konnten, und das Orchester sie ohne Probe spielen mufste. D. Giovanni gefiel anfanglich in Wien nicht besonders. Als er ein- oder zweymal dort aufgefuhrt worden war, hatte der bekannte kunstliebende Fürst R — eine zahlreiche Gesellschaft bey sich. Die meisten Musikkenner der Kaiserstadt waren gegenwärtig, auch Joseph Haydn. Mozart war nicht gekommen. Man sprach viel über dies neue Produkt. Nachdem die schonen Herren und Damen sich darüber ausgeschwatzt hatten, nahmen einige Kenner das Wort. Sie gestanden sammtlich, es sey ein schatzbares Werk eines reichen Genie's, einer unerschopflichen Phantasie: aber dem einen war es zu voll, dem andern zu chaotisch, dem dritten zu unmelodisch, dem vierten zu ungleich gearbeitet, u. s. w. Man wird im Allgemeinen nicht leugnen konnen, dafs irgend etwas Wahres an allen diesen Urtheilen war. Alle hatten nun gesprochen, nur — Vater Haydn nicht. Endlich forderte man den bescheidnen Kunstler auf, sein Urtheil zu sagen. Er sagte mit seiner gewohnlichen Behutsamkeit:

„Ich kann den Streit nicht ausmachen —
„Aber das weifs ich —

setzte er sehr lebhaft hinzu —

„dafs Mozart der gröfste Komponist ist,
„den die Welt jetzt hat!" —

Da schwiegen die Herren und Damen.

7.

Nicht anders handelte Mozart gegen Haydn. Bekanntlich widmete er ihm eine Sammlung seiner schonsten Quartetts. Sie gehören unter das Allervorzüglichste, was nicht nur Mozart schrieb, sondern was überhaupt in dieser Gattung existiert. Seine spatern Quartetts sind galanter, concertirender: in jenen

aber ist jede Note gedacht, sie müssen deshalb pünktlich, wie sie dastehen, exaktiert, keine Figur darf verändert werden. Seine Dedikation ist ein schöner Beweis seiner Bescheidenheit und seiner innigen Verehrung des grofsen Haydn.

„Das war Schuldigkeit —
sagte er —

„denn ich habe von Haydn erst gelernt,
„wie man Quartetts schreiben müsse“ —

Nie sprach Mozart ohne die lebhafteste Achtung von diesem Meister, ohngeachtet beyde an einem Orte lebten und ohngeachtet es beyden an Veranlassungen zu gegenseitiger Eifersucht gar nicht fehlte. Ein gewisser damals erst bekannt werdender, nicht ungeschickter, fleifsiger, aber ziemlich geniearmer Komponist, der jezt erst mehr Ruf gewonnen hat, nagte immer nach Möglichkeit an Haydn's Ruhm und thut es wahrscheinlich noch. Dieser Mann überlief Mozarten oft, brachte ihm z. B. Symfonien, Quartetts von Haydn's Komposition, hatte sie in Partitur gesezt und zeigte nun Mozarten mit Triumph jede kleine Nachlässigkeit im Styl, welche jenem Künstler, wiewohl selten, entwischt ist. Mozart wendete oder brach doch das Gespräch ab. Endlich wurde es ihm aber zu arg —

„Herr —
sagte er äufserst heftig;

„und wenn man uns beyde zusammen
„schmelzt, wird doch noch lange kein
„Haydn draus!“ —

So haben immer wirklich grofse Männer an dem grofsen Männern ihr Recht wiederfahren lassen. Nur wer heimlich sich selbst schwach fühlt, sucht dem, der über ihm stehet, eine Schwäche abzulauern, um ihn, wenn es möglich wäre, zu sich herabzuziehen, da er sich zu ihm zu erheben unfähig ist.

8.

Die Oper Idomeneo schrieb er unter äufserst günstigen Umständen. Sie war einzig für das damals ganz vortreffliche Münchner Theater bestimmt. Der Churfurst forderte ihn dazu auf, gab ihm Beweise seiner Achtung und — bezahlte ihn; er schrieb hier zugleich für eine der vorzüglichsten damaligen Kapellen der Welt, der er also viel zumuthen und mithin dem Fluge seiner Phantasie ohne äufsere Beschränkung folgen konnte; er war in der schönsten Blüthe seines Lebens, im fünf und zwanzigsten Jahre, bey ausgebreiteten Kenntnissen, glühender Liebe seiner Kunst, bey raschem leichten Körper, bey über alles mächtiger Jünglingsphantasie; und diese — was eine Hauptsache war — wurde noch überdies beflügelt durch eine innige erwiederte Liebe zu seiner nachmaligen Gattin; eine Liebe, welche durch die Hindernisse, die ihr von Seiten der Familie seiner Geliebten gelegt wurden, für Mozarten desto mehr Interesse bekam. Wie hätte auch eine so angesehene Familie ihre Tochter mit einem jungen, meistens reisenden, leichtgesinneten, amtlosen Künstler vereinigt wünschen sollen? Dafs diese Ideen noch zugleich Mozarts Ehrgeiz gewaltig aufwühlten; ihn vermochten hier mit aller Anstrengung zu arbeiten, sich Namen zu machen, und dadurch sein liebes Mädchen zu gewinnen, oder sich an denen, welche ihn zu gering geschäzt hatten, zu rächen — das siehet man von selbst. Dafs ein Künstler, wenn er auch noch lange kein Mozart wäre, unter diesen Verhältnissen etwas ausgezeichnetes liefern würde; dafs Mozart ein Werk, welches unter solchen Auspicien gebohren wurde, auch wenn es nicht den hohen Werth hätte, den es hat — vorzüglich lieb haben mufste, das siehet man eben so leicht von selbst. Diese seine Vorliebe für dieses sein Kind beweiset er auch dadurch, dafs er mehrere Hauptideen desselben zur Grundlage — beynahe zu noch mehr als das — bey einigen seiner besten spätern Arbeiten machte. Man vergleiche, um dies einzusehen, z. B. mit der Overtura des Idomeneo die Overtura der Clemenza di T., mit der unvergleichlichen Scene: Volgi intorno lo sguardo, o sire, im Idomeneo, das gleichfalls ganz vortreffliche Finale des ersten Akts der Clemenza di T., die rührende

Arie des ersten: Se il padre perdei — mit der Arie: dies Bildnis ist bezaubernd schön, und dem Andante der Arie: Zum Leiden bin ich auserkohren, in der Zauberflote: den Marsch im dritten Akt des Idomeneo, mit dem zu Anfange des zweyten Akts der Zauberflote u. s. w. Man hat ihm das zum Vorwurf gemacht: ich glaube, mit Unrecht. Mozart konnte diese seine frühere Arbeit mit Recht also benutzen, nicht nur weil sie so vortrefflich, sondern auch weil sie, so lange er lebte, wie ein vergrabener Schatz verborgen lag.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1) *Einige Lieder, verfaßt von Ihrer Durchl., der regierenden Frau Fürstin von Neuwied, mit Melodieen von Friedrich Fleischmann;*

2) *Oden und Lieder für das Klavier, von Johann Friedrich Christmann;*

3) *Zwölf Lieder mit Begleitung des Klaviers, komponiert von Eidenbenz.*

Dies sind die drey neuesten Liedersammlungen, welche uns bis jezt bekannt worden sind. Sie sind sämmtlich bey Breitkopf und Hartel in Leipzig gedruckt.

No. 1. hat den Vorzug neuer, und — so viel uns bekannt — hier zum erstenmale abgedruckter Gedichte einer geistreichen Fürstin. Ueber den Werth dieser Poesien aussuhrlich zu seyn, ist hier der Ort nicht: indeſs wird Jedermann einsehen, daſs, wenn sie sich von der einen Seite durch innige, bestimmte Empfindung zur Komposition sehr eignen, sie doch von der andern Seite ihre würdige Behandlung dem Komponisten — zuweilen durch lange Perioden, öfter durch eingeschobene Satze, noch öfter durch unbequeme Einschnitte — ziemlich erschweren. Man vergl. z. B. gleich die zwey ersten Verse des ersten Gedichts, oder Seite 13, Vers 4 u. s. w. Herr Fl. hat durchaus den Hauptton, die Grundempfindung jedes Liedes richtig gefaſst, rein nachempfunden, glücklich dargestellt. Um aber dem Verfasser zu zeigen, daſs wir seine Melodieen mit Aufmerksamkeit durchgegangen sind, theilen wir ihm einige Bedenklichkeiten mit. Im ersten Liede ist die Wiederholung der letzten Zeile gut, weil die Worte derselben in jedem Verse sehr bedeutend sind: aber die Wiederholung der vierten Zeile ist es nicht — nicht nur, weil des Wiederholens dadurch fast zu viel wird, sondern vornehmlich, weil im zweyten Verse die Worte:

Ihr Laut klagt ihrem Gram nicht nach —

welche schon, dem Sinne nach, Wiederholung der vorhergegangenen Zeile sind, noch einmal wiederholt werden: indeſs die unmittelbar folgende weit stärkere Zeile:

Auf ewig starben ihre Töne —

ganz unwiederholt bleibt. In dem allerliebsten zweyten Liede sollte das eingeschobene „sprich" — im dritten Takte, wohl auch in der Kompos. mehr — eingeschoben klingen. Die folgende Romanze sollte durchkomponiert seyn, wenigstens sollten einige Verse andere Melodieen haben. Wie flach und nichts sagend müſste eine Melodie seyn, welche zugleich für Verse, wie 2, 15, und dann wieder, wie 8, 13, 17, passend wäre? — Im Liede S. 12 ist doch im C dur Akkord des zehnten Takts der Haupteinschnitt, obschon der Komp. sich bemuhet zu haben scheint, ihn wenigstens zweydeutig zu machen: offenbar sollte dieser Einschnitt aber erst im zwölften Takte seyn — weniger des ersten, aber durchaus aller folgenden Verse wegen. Auch ist die Dehnung der Sylbe „tuch" (Leichentuch) in diesem Liede etwas unangenehm. Das Wiegenlied S. 14 ist vortrefflich in Dichtung (das Obenbemerkte abgerechnet) und Komposition: nur sollte die Frage nach „Schmerz" — stärker bezeichnet seyn. Wir wiederholen, daſs wir diese Bedenklichkeiten mehr anfuhren, dem Verf. unsere Achtung zu beweisen, als den Werth seiner Arbeit im geringsten herabzusetzen. Was könnte ihm an allgemeinem Lobe gelegen seyn? — Uebrigens findet man auch zwey Kompositionen für die französische Guitarre in dieser Sammlung.

Der Komponist der zweyten Nummer scheint das Leichte, Muntere, Naive, Komische mehr zu lieben, als das Tiefgefühlte. Seine Texte sind aus verschiednen Dichtern gewählt und meistens noch nicht komponiert. Die Melodie S. 1 ist wirklich so naiv, als der Text. Das Chor im Gesellschaftsliede S. 13 macht sich, wirklich im Chor gesungen, so drollig, als es soll. Noch komischer ist der herzbrechende choralmäfsige Schlufs des Liedes S. 18, zu den Worten: „Was fangt man an" — und vornehmlich der charakteristische, rostige und verlegne Schulmeister-Firlefanz nach der Fermate im dritten Takt, von hinten gezählt. Das Leyerlied S. 16 ist so brav, als der Text von Gleim. Auch das L. S. 19 ist allerliebst. Gehörigen Anstand und Würde hat die Mel. zu Funks Gesang an die Freundschaft, S. 26. Dagegen verlangt der Rundgesang S. 9 für seine Bestimmung doch wohl einen zu weiten Umfang der Stimmen. Auch wird die Melodie auf Schillers so oft komponierte Ode an die Freude S. 6 die bekannte brave von Hurka schwerlich verdrängen. Wir hoffen, dafs uns dieser Verf. in Zukunft noch gar manches Vergnügen, vornehmlich durch seine muntere Laune, machen werde.

Der Komponist der dritten Nummer hat Hrn. Christmanns Geist nicht. Seine Melodieen sind ziemlich gefällig, aber gemein, ausgesungen. Seine Harmonie noch mehr. Das Trostlied S. 10 hat nach der zweyten Zeile des Textes (Takt 9) einen sehr üblen Schlufs, der im fünften und siebenten Verse noch unangenehmer und den Sinn entstellender ist. Zierrathen, wie in der Singstimme S. 10, Takt 6, S. 22, u. s. w. sollten doch endlich nicht mehr geschrieben werden, da sie gebildeten Liebhabern mit Recht längst widerlich geworden sind. Das Lied S. 6 ist im Ernst wehmüthig genommen, und verliert dadurch seine schelmische Wirkung. Das Vossische Spinnerlied S. 20 ist vielleicht noch am besten gerathen; dagegen kann das Lied S. 26 — selbst dem Verf. unmöglich gefallen. Im Rundgesange S. 18 sollte kein Cis, Takt 15, stehen. Es kömmt zwar hier nur im Durchgange vor: ist aber, des so eben gehörten C dur Akkords wegen, dennoch hart. Auch hätte in demselben Gesange Takt 17, auf den Schlufs in D moll, nicht gleich im folgenden Takt der $\frac{6}{4}$ Akkord über G eintreten sollen. Sollte er ja stehen, so mufste er behutsamer angebracht, und, um die Härte zu decken, wenigstens unter der Terz $\frac{h}{g}$ (Takt 17) im Bafs, statt der Pause $\frac{f}{g}$ stehen. Noch besser würde es also gewesen seyn:

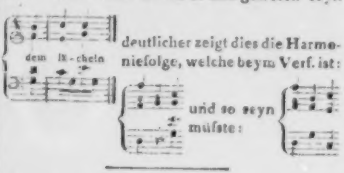

deutlicher zeigt dies die Harmoniefolge, welche beym Verf. ist:

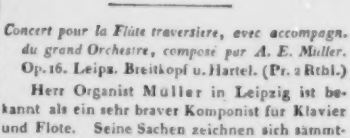

und so seyn müfste:

Concert pour la Flûte traversière, avec accompagn. du grand Orchestre, composé par A. E. Müller. Op. 16. Leips. Breitkopf u. Hartel. (Pr. 2 Rthl.)

Herr Organist Müller in Leipzig ist bekannt als ein sehr braver Komponist für Klavier und Flote. Seine Sachen zeichnen sich sämmtlich vor vielen neuesten durch sehr verständige Harmonie und durch vollkommen korrekten Satz aus. Hierzu kommt in diesem, ohne Zweifel dem bey weiten besten Flotenkonzert des Verfassers — noch ein sehr lebhafter Schwung der Ideen, ein fleifsig und brillant gearbeitetes sehr volles Akkompagnement (auch die Trompeten und Pauken sind so benutzt, dafs sie gute Würkung thun), ein sehr melodisches Andante (welche sonst dieser Komponist seltner, als recht ist, zu setzen pflegt) und eine Verschmähung alles kindischen Firlefanzes, mit dem gewöhnlich die neuern Konzertkomponisten ihre Exercitia styli, wie irgendwo diese Konzerte sehr richtig genannt werden — aufstutzen. Das Spiel der Flötenstimme verlangt allerdings einen sehr geschickten und fertigen Spieler, hat aber nicht die übertrieben langen (gewöhnlich ausgedehnten) und die Lunge fast zersprengenden unabgesetzten Passagien und Figuren manches, übrigens dem Geiste nach, sehr gemeinen Hoff-

meisterschen Flötenkonzerts. Jeder Virtuos, der es gut zu spielen versteht, kann damit glänzen, sowohl vor einem mehr, als vor einem weniger gebildeten Publikum. Um sonst gewöhnliche Verwechselungen zu vermeiden, setzen wir den Anfang des Konzerts her — was wir überall, wo solche Verwechslung leicht möglich ist, thun wollen.

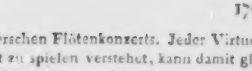

1. *Douze Variations pour le Pianoforte composées et dediées à Mademoiselle Catherine B a u r par Sterkel, Oeuvr. 25.* Offenbach chez Andre. (1 Fl. 15 Xr.)

Der Lehrer setzt diese Variationen für die Schülerin, und widmet sie ihr. Sie vergilt dies eben so schmeichelhaft, als würdig, durch:

2. *Douze Variations pour le Pianoforte composées à l'age de treize ans, par Catherine Bauer, Elève de Mr. Sterkel.* Ebendaselbst. (45 Xr.)

Das Thema der Variationen des Lehrers ist in Viervierteltakt gesezt, und ist, wegen der häufigen Schlufsfalle in die Tonika und der zu grofsen Einförmigkeit der Figuren, nicht eben geeignet gut variirt zu werden. So kommt allein der Saz

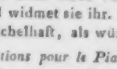

wenn das Thema, so wie es stehet, mit den Reprisen gespielt wird — zehnmal: sage: zehnmal, darin vor. Herr St. hat nun aus diesem Thema und über dasselbe gemacht, was sich daraus und darüber machen liefs: doch konnte dies eben nicht viel seyn. Indessen werden Klavierspieler, welche nur einen leichten fliessenden Gesang und Etwas hier und da ziemlich Glänzendes, ohne grosse Schwierigkeiten, lieben, einen nicht unangenehmen Genufs finden und das Werkchen nicht ohne Zufriedenheit aus den Händen legen. Herrn St. müssen wir aber bitten, ein andermal ein schicklicheres Thema zu wählen, woran er sein gewifs schäzbares Talent besser anwenden und zeigen kann. Weit verdienter hat er sich gemacht, durch die Ausbildung der jungen Komponistin, Demoiselle Bauer, welche durch diese ihre erste öffentlich erscheinende, oben mit 2 bezeichnete Arbeit, kaum zu verkennende Beweise von Genie, Geschmack und Geschicklichkeit ablegt. Das Thema ihrer Variationen ist ein bekannter ganz artiger Walzer: die Bearbeitung angenehm, genau, brav und gar nicht oberflachlich. Besonders gefiel dem Rec. die neunte Var., wo das Thema im Bafs liegt und mit der rechten Hand in ganz ungezwungenen synkopierten Noten recht lieblich begleitet wird; — sodann die zwölfte, und der Schlufs, (Coda) bey welchem man fast in Versuchung kommen konnte, die Hand des Lehrmeisters zu vermuthen, so viel Plan, Einheit, Regelmafsigkeit, Verbindung, ernsthafte und doch ganz unerzwungene Arbeit ist darin. Wir danken also der dreyzehnjährigen Verfasserin recht herzlich für dies Werkchen, das sie auch im dreysigsten Jahre mit Ehren hätte bekannt machen können, und wünschen, dafs Herr Sterkel mehrere solche Schülerinnen, zu seiner und des Publikums Freude ziehen möge.

K***.

Nachrichten.

Nachricht von dem verstorbenen Mr. Henry Carey, dem Verfasser des Textes und der Musik, von: „God save great George our King."

Eine lange Zeit blieb der Verfasser des Textes und der Musik jenes feyerlichen und rührenden Volksliedes unbekannt. Vielleicht kam dies daher, dafs Mr. Carey plötzlich mit Tode abgieng, oder, dafs sein Sohn, der gegenwärtig noch lebende berühmte George Savile Carey, damals noch ein Kind war. Doch dem sey wie ihm wolle: genug, die folgenden Nachrichten verbürgt der sehr achtungswerthe ehrwürdige Mr. John Smith, welcher jezt in Bath lebt, und viele Jahre lang Händels Freund und Gehülfe war. Dieser Zeuge erzählt, es sey Mr.

Carey mit dem Text und der Musik des obgedachten Volksliedes einst zu ihm gekommen, und habe ihn ersucht, die Baßstimme zu verbessern, welche nach Smiths gegen ihn geäußertem Urtheile nicht passend sey. Auf Mr. Carey's Bitte schrieb Smith nun eine andere von einer correkteren Harmonie nieder. Nach eben dieser Quelle war es Carey's Plan, es sollte dieses Lied, ein Stück einer Geburtstags-Ode ausmachen. Carey war ein Mann von einem sehr lebhaften Temperament, und ein grofser Philantrop. Nie war er vergnügter, als wenn er eine traurige Gesellschaft froh und lustig machen konnte. Von jeher war er ein warmer Freund und Liebhaber seines Vaterlandes, und daher athmet eine inbrünstige Zuneigung für selbiges auch in allen seinen Produkten.

Carey war ein unehelicher Sohn von George Savile, Markis von Halifax, welcher die Ehre hatte, König Wilhelm dem Dritten die Krone anzutragen. Daher kam es denn auch, daſs C von einem Zweige der Halifaxischen Familie bis zu seinem Tode ein nicht unbeträchtliches Jahrgeld erhielt. Es waren besondere Gründe, warum er nicht selbst den Namen Savile führte: allein er legte ihn in der Taufe allen seinen Kindern männlichen Geschlechts bey.

Von dem Fond, der für alt gewordene und heruntergekommene Musiker, so wie für ihre Frauen und Kinder errichtet wurde, war C. der Haupturheber. Die zu diesem Ende zusammengetretene Gesellschaft versammelte sich bey ihrer ersten Errichtung im Turkenkopf, eine ehemals sehr berühmte Schenke in Gerrardstreet, Soho.

In dem grofsen Spanischen Kriege lieferte C. das populare Interludium: „Nancy or the parting Lovers. Dies Stück, welches durch das Triumvirat von Liebe, Krieg und Königstreue noch verstärkt wurde, machte in der Brust braver Seeleute und tapferer Soldaten um diese Zeit eine Art von Enthusiasm rege, und man hat es öfters bey ähnlichen Gelegenheiten, als eine nothwendige Erholung und politische Anspornung bis auf den heutigen Tag gegeben. Mr. Thomas Hull nahm es einige Jahre nachher unter dem Namen: „True Blue" auf dem Theater zu Coventgarden auf. Text und Musik waren, wie man eingestand, sowohl einfach als auch natürlich. Seine sehr bewunderte Ballade: „Sally in our Alley," behauptet noch immer ihre Reize, und wird in dem jetzigen modischen Zeitalter sehr bewundert.

Alle Bewunderer von Wiz und Genie werden sich mit Vergnügen und Bewunderung erinnern an seine „Chronon hotontologos" — „Pragon of Wantley" — „Honest Yorkshire Man" und Contrivances. Besonders wird aber Carey's: „God save great George our King" das Andenken des Verfassers verewigen, und mufs seine Nachkommen der Notiz aller Engländer von achten gefühlvollen Herzen empfehlen.

Auszug eines Briefes aus Wien.

— Sie wissen, wie sehr ich mich von jeher für alles interessirt habe, was wahre Musik ist, und be ondere was den Gesang, vornehmlich den Kirchengesang betrifft. Ihre Aufforderung mufste mir also sehr angenehm seyn, da Sie mich gerade um Dinge befragen, die mich in der Musikwelt am meisten interessiren. Ich wollte, ich konnte Ihnen viel Angenehmes schreiben. Aber es ist traurig, wie schlecht ich fast in allen deutschen Städten, durch die mich bisher mein Weg geführt hat, die Singchore bestellt gefunden habe, und glauben Sie ja nicht, dafs es bey uns besser damit stehe. Ueberhaupt kann ich Ihre Meynung von dem Geschmack und der Musikliebe dieser Kaiserstadt (die Sache im Ganzen betrachtet) nicht tief genug herabstimmen. Man hört freylich hier viel, sehr viel Musik, aber es ist gleichviel, was für welche. Musik zu haben gehört eben so unter die Gehörigkeiten des feinen Lebens, als Vormittags Chokolade zu trinken: und eines interessirt die Geniefsenden gerade so wenig, als das andere. Einzelne Ausnahmen werden Sie, ohne mein Erinnern, sich hinzudenken. Daher fragt auch kein Mensch mehr: ist die Komposition gut? sondern nur: ist sie neu? Fragen Sie eine Men-

ge unsrer elegantan Beschützer der Künste und sogenannter Musikkenner oder doch Musikfreunde, z. B. nach dem alten würdigen Albrechtsberger: keiner weifs dessen Existenz! Selbst der grofse Joseph Haydn wird an keinem beträchtlichen Orte Deutschlands, Englands und Frankreichs weniger gekannt, als hier, an seinem Wohnorte. Von Mozart wird schon längst, die Zauberflote etwa ausgenommen, nicht eine einzige Oper aufgeführt. Doch ich komme zurück zu Ihrer Hauptfrage, und berichte Ihnen über jene Punkte zu anderer Zeit mehr. Also — die Singchore habe ich überall schlecht bestellt gefunden, und ich bedauere den Raum, den einzelne Schilderungen einnehmen würden. Statt dessen erlauben Sie mir, Ihnen einige andere Gedanken hierüber mitzutheilen. In Italien soll es wenigstens eben so schlimm um die Singchöre stehen, und nur die Zoglinge der neuen pariser öffentlichen musikalischen Anstalten sollen sich mehr auszeichnen. Woher jener Uebelstand bey uns kömmt, weifs ich nicht. Haben die jetzigen Kantoren, Kapellmeister und Musikdirektoren nicht Kenntnis, oder nicht Wärme und Thätigkeit genug für diese gute Sache, seit die alte Bachische Schule unter ihnen ausgestorben ist: ist es ihnen in ihren Choren nur immer um einige erträgliche Solosänger, nicht um gute Chöre zu thun: hat die immer gemeiner werdende Frivolität der neuesten Kompositionen, die für die Kirche nicht ausgenommen — diese Folge hezvorgebracht, oder was für andere Verhältnisse sind Schuld daran — ich weifs es nicht und mag nicht entscheiden: aber sollten nicht die wenigen Männer, welche noch auf gute Singchöre halten, für Emporbringung derselben sich vereinigen? sollten sie nicht wenigstens dahin zu bringen seyn, dafs sie ihren schwächern oder bequemern Kollegen eine Anweisung gäben, wie den Singchören aufzuhelfen sey, oder zum allerwenigsten eine aufrichtige Erzählung und Schilderung, wodurch sie ihre guten Chore zu dem, was sie sind, erhoben, oder in dem, was sie waren, erhalten haben? Wie verdient könnte sich hierum der würdige Fasch in Berlin machen, wenn er auch nur seine Erfahrungen bey Gelegenheit der Bildung seiner bekannten treflichen Singanstalt — bekannt machen wollte! Und — Sie leben ja mit dem Vater Hiller, diesem um mehrere Zweige der Tonkunst so verdienten Manne, dessen Chor bey weitem unter die besten *gehört*, welche mir vorgekommen sind — an einem Orte: sollte dieser thätige Alte sich nicht auch dies Verdienst noch erwerben wollen? Vielleicht verständen sich die beyden wackern Alten dazu, Ihrer Zeitung — wo nicht eine ausführliche Anweisung zur Bildung guter Singchöre, doch wenigstens jene gewünschte Schilderung von den übrigen und deren Bildung und Aufrechthaltung mitzutheilen — — — Hillers schätzbares Choralbuch ist, ausser Sachsen, wenig bekannt und wird folglich wenig oder gar nicht benutzt. Eine Hauptursache davon ist gewifs der Uebelstand, dafs unsere die Litteratur *jetzt* beherrschenden Journale von dergleichen Werken fast gar keine Notiz nehmen. C. —

Auszug eines Briefes aus Hamburg.

Auf unserm französischen Theater wird seit kurzem eine ganz allerliebste kleine Oper in einem Akte: *Le prisonnier ou la ressemblance* mit dem allgemeinsten Beyfalle gegeben: die Musik ist von dem Citoyen Domenico della Maria und in der Manier der *Cosa rara* und des *Arbore di Diana*, aber in Hinsicht des niedlichen feinen Accompagnements diesen weit vorzuziehen.

Sollten Sie selbst diese Oper noch nicht kennen, so bin ich überzeugt, dafs Ihnen ihre Bekanntschaft gewifs sehr viel Vergnügen gewähren wird.

Mir ist sie, ob sie gleich keinen grofsen Künstlerwerth hat, ihres äufserst leichten und fliefsenden Ganges wegen eine der allerliebsten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten October No. 5. 1798.

Biographische Nachrichten.

An die Herausgeber der allg. musikalischen Zeitung.

Die neuern Annalen der Tonkunst haben uns unter andern mit manchen an sich nicht unwichtigen Nachrichten von blinden Tonkünstlern bekannt gemacht, welche das Publikum nie ohne einiges Interesse, gröstentheils aber mit blinder Bewunderung gelesen hat; und hatte man Gelegenheit, einen solchen selbst spielen zu hören: so erreichte dieselbe durch das geheime Gefühl des Mitleidens, das sich unwillkührlich unserer bemächtiget, einen um so höheren Grad. Wenn man aber die erlangte Kunstfertigkeit solcher Personen bey dem Lichte einer unbefangenen Vernunft betrachtet und zugleich erwägen will, dafs dasjenige, was unser Erstaunen so sehr rege macht, gröstentheils nur Sache des Gedächtnisses, der Uebung und des Unterrichts ist, dafs z. B. auch ein mittelmässig geübter Klavierspieler das Auge bey seinem Vortrage leicht entbehren kann, und das Erinnerungsvermögen nicht einmal einer aufserordentlichen Anstrengung bedarf, um mit einigen Concerten oder andern Compositionen auf dem Concertsaale figuriren zu können: so sieht man leicht, dafs es im Grunde blos das Seltene der Sache, oder Reiz der Neuheit ist, der uns einige Augenblicke eine Bewunderung abnöthiget, die nach dem Verhältnisse dessen, was der Italiener eigentlich Virtù nennt, der Künstler mit gesunden Augen in eben demselben Grade verdient, als derjenige, den die Natur ihres beraubt hat. Mufs sich nicht jener eben so wie dieser durch gleiche Schwierigkeiten hindurch arbeiten, bis er sich jenen leichten Mechanism zu eigen macht, ohne den kein Künstler sich über das Mittelmäfsige erheben kann, und der ihm jeden Blick auf sein Instrument ganz entbehrlich macht, und müssen nicht beide auf ihrer Bahn einerley Stufen durchwandern, um die Talente ihrer Kunst auszubilden? Erwägt man noch überdies, dafs ein Blinder keine Gegenstände beobachten kann, die ihn zerstreuen könnten, und dafs er jede Kraft seiner Seele auf sein Lieblingsstudium eher zu fixiren im Stande ist, als jeder andere, dan oft im eigentlichen Verstande die Fliege an der Wand storet: so dürfte wohl die Bewunderung, welche wir diesen Künstlern zollen, um vieles vermindert werden.

Um das Wahre in diesen Prämissen desto fühlbarer zu machen, so erlauben Sie mir, dafs ich Sie mit einem Künstler von einer andern Art bekannt mache, der auch blind ist, und der in einem so hohen Grade Ihre Bewunderung verdienen wird, indem dieses Glücklich-Unglückliche ohne alle fremde Anweisung das, was er ist, blos durch sich selbst, mithin der Schöpfer seiner eigenen Kunst geworden ist.

Sein Name ist: Carl Heinrich Kaeferlen. Er wurde im May 1765 zu Waiblingen in einem Wirtembergischen Landstädtchen gebohren, woselbst sein Vater Müller war. Die Natur hatte ihn zwar keine von den gewöhnlichen körperlichen Vorzügen versagt, aber Kaeferlen genofs dies Glück kaum bis an den vierzehenten Tag nach seiner Geburt, in welcher Zeit er die Gelbsucht bekam. Wahrscheinlich behandelte man den kleinen Patienten mit einiger Nachlässigkeit: denn seine Wiedergenesung erfolgte zwar, aber mit dem Verluste seines rechten Auges.

Ohne weitere nachtheilige Zwischenfälle genofs er nun bis in sein viertes Jahr alle Freuden

seines jugendlichen Alters, wo ihm am Pfingstfeste 1772 der Zufall in die Gesellschaft einiger muntern Knaben führte, unter welchen sich einer mit dem Blasrohre belustigte. Mehr aus Leichtsinn, als aus vorsetzlicher Bosheit zielte dieser nach jenem, da er gerade einen Bolz mit einem sehr spitzigen Stachel in seinem Blasrohre hatte. Kaeferlen als ein Kind nicht abnde d, welche Folgen die Unvorsichtigkeit seines Gespielen für ihn haben konnte, suchte der Gefahr nicht auszuweichen, jener schos und der Bolz fuhr dem Knaben in sein linkes Auge.

Stockblind brachte man ihn also in sein elterliches Haus zurück und an Wiederherstellung des beschädigten Theils war so wenig zu denken, dass man vielmehr alles aufbieten mußte, um seine übrige geschwächte Gesundheit vor grösserer Gefahr zu schützen. Nachdem er nun jene wieder erlangt hatte, bemerkte er, dass er in seinem rechten Auge doch noch einen Schein hatte, so dass er Farben und andere Gegenstände ziemlich unterscheiden konnte. Aufgemuntert durch diesen schwachen Funken von Hoffnung, das geschwächte Auge wiederum ganz herzustellen, entschlossen sich seine Aeltern, den Wirtembergischen Leibmedicus Reichenbach, einen damals berühmten Augenarzt, um Rath zu fragen, der auch zur grossen Freude des kleinen Patienten und seiner Aeltern sich anheischig machte, die Operation mit wahrscheinlich glücklichem Erfolge zu übernehmen. Aber der Tag, welchem der blinde Knabe mit so vieler Freude und Sehnsucht entgegen sahe, ward für ihn der traurigste seines Lebens. Die Operation mißglückte und Kaeferlen verlor nun den letzten kleinen Ueberrest seines Gesichts für die ganze Zukunft seines Lebens.

Er hatte nun sein zwölftes Jahr erreicht und kam mit den Seinigen im Jahre 1790 nach Hoheneck, einem kleinen Dorfe am Neckarstrome, das eine halbe Stunde von Ludwigsburg entfernt ist, wo sein Vater ein grosseres Mahlwerk erkauft hatte. Mude, sein Leben fernerhin in dusterer Melancholie und in Unthätigkeit zuzubringen, war nun Kaeferlen mit Ernst auf Beschäftigung und Zerstreuung bedacht. Er fieng an, verschiedene rauhe Geräthschaften für die Oeconomie seines Vaters in Holz zu schnitzen, und da seine ersten Versuche Beyfall fanden: so verfertigte er sich selbst kurze Zeit nachher einen Drehstuhl, und versahe ihn bald die Dorfjugend in Hoheneck und in den umliegenden Flecken mit selbstgedrehten Kegelspielen, und seine Mutter und Schwestern mit Spinnrädern, Garnhaspeln und andern dergleichen Arbeiten.

Er wollte nun seine erworbene mechanische Fertigkeit noch mehr erweitern und seine Arbeiten in's Grossere treiben, daher er sich einen andern zu diesem Endzweck dienlicheren Drehstuhl verfertigte. Hier nun zeigte sich zum erstenmale sein vorzügliches Genie zur Mechanik in einem merklichen Grade, indem er denselben, ungeachtet sein Arbeitszimmer über 20 Rheinländische Fuß höher stand als die Mühle, dennoch mit dem Räderwerk derselben vermittelst eines Seiles in eine so geschickte Verbindung zu bringen wußte, dass er nicht nur leichter und schneller arbeiten, sondern selbst auch seinen Drehstuhl jeden Augenblick, wann er wollte, zum Stillstand bringen konnte. Er verfertigte nun auch Schneidzeuge, die er selbst an die Drechsler seiner Nachbarschaft mit Vortheil absetzte.

Seine Aeltern besaßen einen Gemüsgarten, der zwar nahe bey der Mühle war, aber wegen seiner übrigen Lage in trockenen Sommertagen das Begießen sehr beschwerlich machte. Auch hier zeigte der blinde Jüngling sein erfindungsreiches Genie, indem er, der in seinem Leben nichts von Hydraulik gehört hatte, in kurzer Zeit und mit geringem Aufwande eine Wasserkunst zu Stande brachte, die von einem Mühlgange das Wasser über 30 Schuhe hoch in den Garten führte, und die Aufmerksamkeit aller Kunstverständigen auf sich zog.

Nun erweiterte er seine Werkstätte, versahe sich mit einer Hobelbank und mit allen Werkzeugen, die ein Tischler nöthig hat, und fieng an, Kasten in die Mühle seines Vaters, Putzmühlen in seine Scheune zu machen, und errichtete eine Maschine, die durch einen Drath

in Bewegung gebracht werden konnte und durch welche von einem Mahlgange 60 Schuhe hoch auf einer Dachkammer der Staub von den Spreuern geschieden werden konnte.

Man setzte nun in seine Geschicklichkeit ein so allgemeines Vertrauen, dafs seine Mitburger ihn beynahe jeder Arbeit fahig hielten. Der Schmidt seines Dorfes ersuchte ihn um die Verfertigung eines neuen grofsen Blasbalges, und Kaeferlen brachte einen zu Stande, der sich durch Güte und Dauer vor andern sehr auszeichnete. Dieſs gab dann Veranlassung, dass man demselben auch die Reparirung der Blasbälge in der Orgel der Hohenecker Kirche übertrug, und hier fängt sich diejenige Periode seines Lebens an, die näheres Interesse für die Freunde der Tonkunst hat.

Dieses unbedeutende Geschäft, und vielleicht auch eine gewisse Ehrbegierde, noch von einer andern Seite zu glänzen, erregten in ihm die Neigung, sich auch auf die Musik zu legen und vorzuglich das Klavier spielen zu lernen. Auf den ersten Antrag, den er seinem Vater davon gemacht hatte, schaffte ihm dieser sogleich ein einfaches Klavichord zur Hand, und der Schulmeister des Orts gab ihm Unterricht. Hatte sich nun vorher dieser merkwürdige junge Mensch in seinen Erholungsstunden damit amüsirt, dass er in einem leichten Kahne auf dem Neckar fuhr, Aalfange anlegte und durch seine Geschicklichkeit in der Fischerey die ländliche Tafel seiner Aeltern mit manchen Hechten und Karpfen versorgte, so fand er nun an seinem Klavier die angenehmste Unterhaltung, und in vier Monaten — denn nur so lange genofs er den Unterricht seines Lehrers — brachte er es so weit, dafs er einige Choralmelodien hatte spielen lernen.

In diesem Zeitpunkte kam er einmal nach Ludwigsburg in den Gasthof zur Rose, wo er Jemand auf einem Pantalon spielen hörte. Kaeferlen, der in seinem Leben noch kein solches Instrument gehört hatte, gerieth beynahe in Entzückung darüber. Er bat, dafs man ihm doch die Mechanik desselben auseinander legen sollte. Man gewährte ihm seinen Wunsch und er machte sich nun mit der Struktur aller Theile durch das Gefühl so genau bekannt, dafs er mit dem kühnen Gedanken, auch ein solches Instrument zu verfertigen, wieder nach Hause zurückkehrte. Er machte sich rasch an die Ausführung seines Vorhabens, überwand durch sein sinnreiches Genie manche Schwierigkeit, und brachte ohne alle fremde Beyhülfe im Jahre 1790 den ersten Pantalon glücklich zu Stande.

Man stelle sich nun das Entzücken dieses Menschen vor, das ihm der gute Erfolg seines Fleifses gewährte, den heimlichen Triumph über diejenigen, die denselben bezweifeln und ihm daher dieses Unternehmen abrathen wollten, man denke sich, wie geschmeichelt er sich durch den Beyfall des Schulmeisters und durch das blinde Erstaunen der Bauern im Orte mag gefühlt haben, und man wird sich im voraus vorstellen können, dafs er es nicht bey diesem Versuche hatte bewenden lassen.

Bald machte er wieder einen Gang nach Ludwigsburg, um in die Bekanntschaft mit dem Hrn. Uhrmacher Aach zu kommen, der einen Tangenten-Flügel besafs, wie solche vor einigen Jahren noch von Herrn Spath und Schmal in Regensburg verfertiget wurden. Die Wirkung dieses Instruments gefiel ihm aufserordentlich wohl, er liefs sich dasselbe ebenfalls zergliedern, fieng an, die Verhältnisse aller Theile auszumessen und bey solchen, wo ihm dieses unmöglich war, wie z. B. bey der innern Einrichtung des Resonanzbodens, half er sich durch eigene Abstractionen. Nun gieng er nach Hause, verkaufte seinen Pantalon und verfertigte in kurzer Zeit zwey Tangenten-Flügel, die er an Liebhaber wieder absetzte.

Kaeferlen ist selbst zu bescheiden, um auf seine ersten Arbeiten einen besondern Werth zu legen. Wirklich waren sie auch unter dem Mittelmäfsigen. Wenn man aber indessen auf das Aeussere derselben betrachtete und sahe, mit welcher Sorgfalt — ich mochte eher sagen, Delicatesse — er die verschiedenen Holzarten zur Furnierung der Körper auswählte und in welcher schönen Symmetrie er sie zusammensetzte.

so mufste man es beynahe unglaublich finden, dafs dies Arbeit eines Blinden wäre.

Die Begierde, in dieser mechanischen Kunst es immer zu grofserer Vollkommenheit zu bringen, und das Gerücht, von der Vortrefflichkeit der Steinschen Fortepiano's, welches sich bis in die staubigten Ecken seiner Mühle verbreitete, erzeugte auch noch den Wunsch in seiner Seele, ein solches Instrument zu hören und zu untersuchen. Er fand bald Gelegenheit, in dem Hause des Herrn Obristlieutenants Bilfinger in Ludwigsburg denselben zu befriedigen. Alles übertraf hier seine Erwartung, und wahrscheinlich hatte Stein in seinem Leben keinen so enthusiasmirten Panegyriker, als es Kaeferlen noch bis izt ist: denn hier bemerkte er gleichsam das Non plus ultra der musikalischen Mechanik, hier ein Ebenmaas und ein Verhältnifs aller Theile zum Ganzen, wovon er sich vorhin noch keinen Begriff machen konnte, und hier eine Fulle des Tons, die ihn ganz bezauberte. Wie einer, der einen glücklichen Fund gethan hatte, so voll Wonneg-fühl trat er nun seine Heimreise wieder an, mit dem festen Vorsatze, nur die Steinschen Fortepiano's künftig zu Mustern seiner eigenen Arbeit in diesem Fache zu nehmen. Er erfand sich nun ganz neue Instrumente zu seinen Ausmessungen, und trug nicht nur die Proportion der Tastatur, sondern auch der geringsten Theile auf seine eigene Arbeit über, mit einem Worte, er liefs sich keine Mühe dauern, und durch keine Schwierigkeiten abschrecken, um seinem grofsen Muster, so viel möglich, nahe zu kommen. Und gewifs er hat es auch mehr erreicht, als mancher andere, der unter dem Namen eines gelehrten Instrumentenmachers bisher in dieses Metier gepfuscht hat.

Gegenwärtig hat er nun das fünfte Fortepiano in der Arbeit. Eines derselben, das im März vorigen Jahres fertig wurde, und an welchem das Corpus mit Mahagoniholz, messingnen Staben und Hohlkehlen sehr geschmackvoll fournirt war, verkaufte er für 60 Louisd'or.

Nach dem Tode seiner Aeltern, die er schon vor mehrern Jahren verloren hatte, blieb er noch bis in den April 1797 in Hohenek. Dann schlug er seinen Wohnsiz in Ludwigsburg auf, und heurathete daselbst eine Bürgerstochter, mit welcher er in vergnügter Ehe lebt.

Das, was ich nun bis itzt von diesem Manne, nach der strengsten Wahrheit, Ihnen mitgetheilt habe, durfte hinreichend seyn, um Sie zu überzeugen, dafs derselbe unter die seltensten Erscheinungen in der Künstlerwelt gehöre. Ich kann aber diese Nachricht unmöglich schliefsen, ohne auch dieses noch zu bemerken, dafs er in Erfindung der Maschinen, durch deren Hülfe er arbeitet, beynahe schöpferisches Genie zeigt. Die importantesten Ausmessungen sind bey ihm das Werk weniger Augenblicke. Seine Sägen hat er so eingerichtet, dafs er mit ihnen unmöglich einen krummen Schnitt thun kann, und so hat er bey andern Werkzeugen gewisse Vortheile angebracht, die ihm alle fremde Unterstützung entbehrlich machen und mit welchen er sicher und geschwind arbeiten kann. Ueberhaupt mufs man diesen Künstler in seiner eigenen Werkstätte beobachten, und man wird staunen über das feine Gefühl dieses Mannes und über die Stärke seines innern Sinnes, wodurch er in dem Zustande gänzlicher Blindheit doch noch manche frohe Stunde des Lebens, Ehre und hinreichenden Unterhalt geniefst.

Christmann.

Recensionen.

Babilons Piramiden. Eine grofse heroisch-komische Oper von Emanuel Schikaneders in Musik gesetzt der erste Aufzug von Hrn. Johann Gallus, der zweyte Aufzug von Hrn. Peter Winter, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchlaucht des Churf. v. Bayern, fur das Fortepiano übersetzt von Hrn. Johann Henneberg, Kapellmeister des k. k. priv. Theaters auf der-Wieden in Wien. Wien, herausgegeben und zum erstenmale aufgeführ in meinem priv. k. k. Theater auf der Wieden, den 23. Oct. 1797. Emanuel Schikaneder.

(555 Seiten schlecht in Zinn geschlagen, Preis: 13 Gulden.)

Babilons Piramiden. Eine grosse heroisch-komische Oper, der erste Aufzug von J. Gallus, der zweyte Aufzug von P. Winter in Musik gesetzt. Im Clavierauszuge. Leipzig, in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung. (412 Seit. sauber gedruckt, Preis: 4 Thlr. 12 Gr.)

Der neue Geschmack in der Gartenkunst liebt Gebäude, deren rohes gemeines Aeufsere ein ganz anderes Innere verbirgt, als man erwartet. Aufsenseite und Vorhof einer niedrigen bäurischen Hutte führt oft zu einem prachtigen, eleganten Tempel. Ein grofser Heuschober, dessen sich dem Anscheine nach nur das Vieh zu erfreuen haben sollte, birgt zierliche Gemächer voll lieblicher Bilder.

Auf diese angenehme Ueberraschung scheint auch die Composition gegenwärtiger Oper angelegt zu seyn. Man kann sich nichts gemeineres denken, als die Composition des ersten Akts, gegen den der zweyte, voll Würde und Schönheit, eben so stark und angenehm absticht, als nur je prachtige Tempel gegen den bäurischen Vorhof, oder zierliche Gemächer gegen den plumpen Heuschober abgestochen haben können. So wenig man nun gerne zu solcher Aussenseite betrachtend zurückkehrt, wenn man einmal das schone Innere erblickt hat, so wenig gerne mag sich Rec. auch noch einmal rückkehrend mit dem ersten Akte dieser Oper beschaftigen. Indefs will er doch, um die nothdurftige Gerechtigkeit an dem Componisten zu üben, hier so viel beibringen, dafs die Overtura in C dur aus einem Moderato von 17 Takten besteht, die nicht einmal melodische Einheit und rythmische Richtigkeit haben, und aus einem Allegro von 170 Takten, deren erste 50 Takte in C dur bleiben und nicht weniger als sieben mal in C formlich schliefsen. Dann kommen 21 Takte in G dur, in denen wieder nicht weniger als funf mal in G geschlossen wird. Dann plumpt die Harmonie mit einmal furchterlich ins As dur, der Componist bleibt acht Takte in dieser, bereits zum Gemeinplaz gewordnen musikalischen Löwengrube und spriagt dann eben so geradeswegs wieder ins C dur, worinnen er noch, trotz all der unzahligen Kreuzer und Quadrats, die da zu schauen sind, 89 Takte lang bleibt, während welchen wieder sieben mal in C dur geschlossen wird. Die melodische Zusammensetzung und rythmische Behandlung ist dieser harmonischen Armseligkeit vollkommen angemessen.

Von der recitativen Behandlung dieses Natursangers nur so viel. Er hat gleich den italienischen Improvisatoren beym Hersagen ihrer Verse einige melodische Formen, in die sich die Worte schmiegen müssen. Zu folgendem Schema

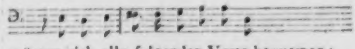

müssen sich alle folgenden Verse bequemen:

Der Zukunft Loos mir anzudeuten,
Pitageleus klopf an das Thor,
So soll ich Dir das Schicksal deuten?
Was mit mir künftig wird geschehn.
Die Blatter, die Du willst, sind hier,
Nun lose auch die Zukunft mir.
Das Weib entdeckt die Wahrheit mir.

Eben so natürlich läfst er Frage und Antwort immer auf dieselbe Melodie singen. Dieselbe Folge von Tönen, in welcher Arkandos S. 5 (der 2ten Aufl.) fragt:

Führst Du mich dann in die Hölle?

antwortet sein treuer Freund Pitageleus, gar zu sehr Eine Seele und Eine Kehle:

Nun sind wir an Ort und Stelle.

In denselben Tonen, in denen Timoneus S. 21 singt:

Hier Bruder wohnet meine Schöne

singt ihm auch S. 23 sein Bruder Saleutos

O Bruder, was ist Dein Begehren?

Zu den parlanten Scenen hat der weise Oeconom auch eine gar interessante Figur: sie verdient hergestellt zu werden:

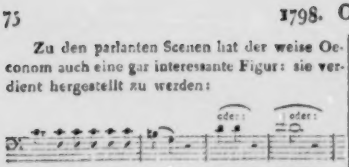

Zu dieser bedeutenden Figur werden gleich auf den ersten Seiten nicht weniger als folgende Verse abgesungen. S. 5 viermal hinter einander weg:

Führst Du mich dann in die Hölle?
Nun sind wir an Ort und Stelle.

Dieses wunderbare Feuer
Dieses seltne Abentheuer.

S. 6. Ich will mich an der jungen laben.

S. 8. Bring mir von drei verschiednen Bäumen
Die noch in voller Bluthe keimen.

Beschämt und lebend vor mir stehn.

S. 9. Du strebst nach Reichen und nach Thron,
Du strebst nach Zepter und nach Kron.

Der Leser hat hiebey zugleich einige Prübchen von der schönen Poesie erhalten: denen ich nur noch zur wohlerlaubten Gemüthsergozung folgende beyfügen will:

S. 10. Und was wird denn mir geschehn?
Sieh doch in meine Hand hinein.

S. 12. Ich wünsch mir nihil horum
Spectaculum spectaculorum.

S. 17. Hat einer nur Philosophie
So kommt er durch und weiss nicht wie. (!!!)

S. 36. steht ein Muster von Versen zum Duett:

So ein glückliches Paar wie Beide
Ist ein Muster von ehlicher Freude.
Nur darf sich das Weibchen / Männchen nicht mucken,
Das Weibchen / Männchen mufs ducken und schlucken.

Sehr naiv läfst der Dichter den Fragenden die Prophezeyungen der Stuterinn mit ihren eignen Worten wiederholen: der Componist hat ihm die Feinheit abgemerkt und last beide auch in denselben Tonen singen. Ueberhaupt versteht er sich auf weise Oeconomie.

S. 9. singt Herr Forte zu den Versen:

Du hast mich oft in Schus genommen
Wenn ich bey meiner Schönen war

ganz auf dieselben Töne, auf welche er einige Takte weiter unten folgende Verse singt:

Ha, das mufs ein Verliebter seyn,
Er bläset so heifs in Mond hinein.

Wenn ich nach diesen leuchtenden Beyspielen blos sage, dafs die Behandlung von Seiten der Melodie, Harmonie und des Rhytmus eben so erbärmlich ist, und die Melodie, die hie und da angenehm genug klingt, aus armseligen tausendmal gesungenen und abgenutzten Fetzen besteht; so wird man mir es ja wohl aufs Wort glauben, und gerne mit mir zur Betrachtung des so ganz verschiedenen zweyten Akts übergehen. Der Componist wird mir's freilich nicht glauben, für den waren aber auch wohl alle weitern Beweise verloren. Wer so etwas zusammenschreiben und öffentlich vor einem grofsen Publikum ausstellen kann, der ist wohl schwerlich der Belehrung fahig. Macht er mir den Vorwurf, dafs die angeführten Beispiele eben nicht weit in sein Werk hineinreichen, so gesteh' ich ihm gerne, dafs ich eine gute Halfte davon nicht habe über's Aug' und Herz bringen können; und von der ersten Halfte gewifs auch noch ein gut Theil weniger angesehen haben würde — denn gewisse Vögel kennt man gleich an ihren Federn — wenn es mich nicht interessirt hätte, zu sehen, wie viel man noch immer einem Publikum bieten dörfe, das selbst einen Gluck, Haydn, Mozart, Salieri und so manche andre vortreffliche Künstler in seinen Mauern hatte und noch hat.

Durch die Introduction des zweyten Akts wird man gleich in eine andre Welt, in die ächt lyrisch-tragische Welt versezt: und das darauf folgende Doppelchor ist mit Wahrheit und Kraft

behandelt. Noch theatralischer — denn bey dem vorigen Chor wäre für den Theatereffekt zu wünschen, dafs die Musik zu den Glückwunschungsworten weniger gedehnt ausgeführt seyn mochte — noch theatralischer und in jeder Rücksicht meisterhaft ist die Scene von 119 bis 132 angelegt und ausgeführt. Declamation, Modulation, Begleitung, Behandlung der Chore, alles ist in Einem grofsen Sinn, und wirkt gemeinschaftlich zu einem kräftigen tragischen Ganzen. Sehr bedeutend und charakteristisch ist auch Melodie und Declamation in der Scene S. 138. Selbst in andern Scenen, wo die feine Critik manches Einzelne zu erinnern findet, ist Gesang und Harmonie doch immer bedeutend und der von der Natur beglückte und von der Kunst gebildete Meister bleibt dem Zuhörer immer gegenwärtig.

Aber auch bey den Arbeiten des Meisters soll die höhere Critik nicht schweigen, weil nur durch dessen Vollendung die Kunst das wird, was sie werden kann. Und so wollen wir Hrn. Winter hier auch auf einige Nachlässigkeiten und Mängel aufmerksam machen, und ihm gerade dadurch die gespannte Aufmerksamkeit beweisen, die seine Arbeit bey uns erzeugt hat.

Oft haben in den Recitativen einzelne unbedeutende kurze Sylben zu hohen Accent, dies kann indessen durch den Vortrag eines verständigen Sängers leicht gemildert werden, ja kann da, wo die höchste Leidenschaft spricht, zuweilen wohl gar dem Ausdruck mehr Kraft geben. Zuweilen ist aber der oratorische Accent ganz vernachlässigt, wie S. 103 bey den Worten:

Timoneus Macht erliegt
Und Artandos hat gesiegt.

wo gerade umgekehrt die Stimme im ersten Verse fallen und im zweiten steigen mufste.

Hie und da ist auch die Wahrheit des Ausdrucks der Annehmlichkeit im Gange aufgeopfert. Wie S. 111 bey den Worten:

Ohne Mutter, ohne Gatten
Bin ich Arme ganz allein.

Die Melodie an sich ist allerliebst, aber den Worten nicht angemessen. Man versuche das Gegentheil zu denselben Noten zu singen, und man wird den Ausdruck eben so wahr finden, als die Melodie gefällig ist. Man singe:

Mit der Mutter, mit dem Gatten
Will ich gerne ruhig seyn.

Die gröfsten Meister haben diesen Fehler begangen, um dem ausschliefsenden Geschmacke des weichlichen Publikums für angenehme Melodien selbst da zu schmeicheln, wo die Wahrheit des Ausdrucks geradezu darunter litte. Man denke nur an Glucks: Che faro senza Euridice, eine der beliebtesten und an sich betrachtet auch wirklich eine der schönsten lieblichsten Melodieen, der man aber auch eben so wie hier die entgegengesetztesten Worte unterlegen konnte, um den vollkommensten Ausdruck des glücklichen Besitzes zu haben.

S. 167 sind auch die nur gar zu sehr übereinstimmenden Duett-Worte:

Ragusa. Bringst Du dem Reiche Frieden
So fuhr' ich Dich hinein.
Knabe. Ich bring dem Reiche Frieden,
Komm fuhre mich hinein.

unschicklich als gegen einander streitende Worte behandelt. Der zu gedehnten Bearbeitung dieser unrichtigen Worte nicht zu gedenken.

Was die harmonische Behandlung anbelangt, so wünschten wir, dafs die Harmonie oft weniger gesucht und gehäuft seyn mochte. Die Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks leidet darunter. Hie und da wird die Singparthie dadurch auch fast unsingbar, wie S. 118 gleich im ersten Liniensystem. Auch entsteht durch diese Anhäufung der Modulationen und besonders der dissonirenden Accorde, dafs die vollstimmigen Sätze sich alle von dieser Seite zu ähnlich sehen. Dies findet hier besonders bey den Schlüssen statt.

In den zweistimmigen Gesängen finden wir die Sechsten-Gänge zu häufig, wie S. 140. 152. 160.

Noch wünschten wir, dafs Herr W. dem verderbten Geschmack der Zeit nicht so viel nachgabe, dafs er die vorübergehenden Modefiguren (wie S. 113.) in seinen bleibend-schonen Melodien aufnähme: er kann dafür auch noch leicht die Belohnung erleben, dafs die Sänger über diesen Wortverzierungen, mit deren Aufnahme er sie vielleicht zu befriedigen gedenkt, andre Verzierungen machen, und so den Gang seiner Melodie gänzlich verdunkeln.

Dieses alles sind indefs kleine Flecken, die ein Meister, wie Hr. Winter, leicht wegwischen kann, deren Vermeidung er aber immer sich selbst und der Kunst schuldig ist: denn sicher darf er erwarten, dafs die Kunstwelt und Nachwelt ihn unter die wenigen bleibenden Singecomponisten gegenwärtiger Zeit zählen wird. Wie wird die musikalische Nachwelt dann aber nicht bedauern, dafs Hr. Winter auch zu den nachsichtigen gutwilligen Componisten gehörte, die ihre Kunst an solchen jämmerlichen Worten verschwendeten. Mangel an ästhetischer Bildung und feinem Gefühl kann es bey ihm nicht seyn: dazu behandelt er die Empfindung zu wahr und fein.

Ueber die beyden vor uns liegenden Ausgaben dieses Werks — von denen wir uns in dieser Anzeige der Breitkopf- und Härtelschen bey Anführung der Seitenzahlen bedient haben — mussten wir nur noch bemerken, dafs die Wiener Ausgabe ein ungestaltetes weitschichtiges Werk ist, weder vollständige Partitur noch auch leicht übersehbarer Clavierauszug, und dafs die Hrn. B. u. H. von demjenigen Theil des deutschen Musikpublikums, das nicht an den unförmlichen oft unleserlichen Wiener Zinnstich gewohnt ist, und zusammengedrängtere Clavierauszüge liebt, für diesen sauber gedruckten gedrängteren Clavierauszug Dank verdienen. Vor Nachdruck ist ja unter Musikhändlern überall nicht die Rede. Nur wäre zu wünschen, dafs der Corrector die häufigen Druckfehler der Wiener Ausgabe noch mehr vermieden hätte, als hie und da geschehen ist. Uebrigens kann die Beschaffenheit und Länge der ganz abgedruckten Titel, als ein Zeichen von der Beschaffenheit der beyden Ausgaben dienen.

Als Beylage zum fünften Stück geben wir eine kleine Arie aus einer neuen Oper: La forza dell' Amore o sia Teresa e Claudio, in zwey Akten, vom Herrn Musikdirektor Röfsler in Prag. Wir halten es für Pflicht, das Publikum auf diesen Mann, der bis jezt sich mehr zurückgezogen als bekannt gemacht hat, so viel bey uns stehet, aufmerksam zu machen, da dies seine Arbeit, über welche man freylich aus dieser kleinen Arie noch nicht entscheiden kann, die wir aber, so wie mehrere Arbeiten des trefflichen Künstlers, in Manuscript gesehen haben — eine sichere Probe eines schönen Talents, eines schätzenswerthen Fleifses, und eines richtigen Geschmacks ist. Wir behalten es uns vor, zu seiner Zeit mehr über dies treffliche Produkt zu sagen.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Alla Polacca.

da Giuseppe Giovanni Rosetti.

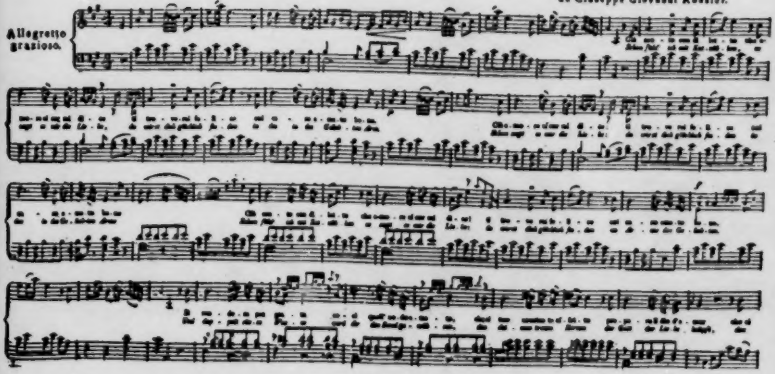

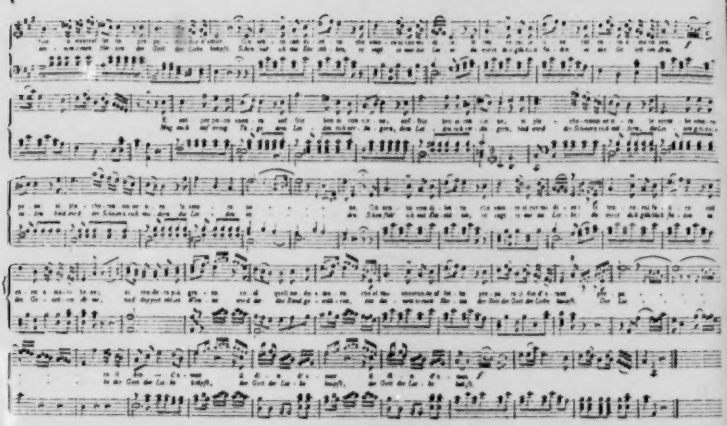

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November — No. 6. — 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

9.

Man hat Mozarten oft seine Nachlässigkeit, seine Flüchtigkeit, seinen Leichtsinn in Anwendung des Geldes vorgeworfen. Die Sache ist freylich eben so wahr, als das ist, dafs sie von der Individualität eines solchen Mannes nicht getrennet gedacht werden kann. Da man sich indefs nur immer Geschichtchen erzählt, wo er das Geld vertändelte oder wegwarf: so wird es mir erlaubt seyn, einige andere anzuführen, wo er es, zwar mit gewohnter Liberalität, aber so brav, mit so viel Gutmüthigkeit und Feinheit, und so ganz auch ohne die feine Eigennützigkeit, welche oft mit Freygebigkeit verbunden ist — ausgab. Es sind freylich nur Kleinigkeiten: aber sie sind auch nur in den wenigen Tagen seines Aufenthalts in Leipzig von mir beobachtet, und wahrscheinlich sind mir noch weit mehrere selbst in diesen wenigen Tagen entgangen. Als er sich auf der Leipziger Thomasschule umsahe, und das Chor ihm zu Ehren einige achtstimmige Motetten sang, gestand er: So ein Chor haben wir in Wien, und hat man in Berlin und Prag nicht. Unter der Menge von wenigstens vierzig Sängern bemerkte er doch besonders einen Bassisten, der ihm sehr wohl gefiel. Er liefs sich mit ihm in ein kleines Gespräch ein und ohne dafs Einer von uns Anwesenden etwas bemerken konnte, drückte er dem jungen Mann ein für diesen ansehnliches Geschenk in die Hand. — Ein alter ehrlicher Klavierstimmer hatte ihm einige Saiten auf sein geliehenes Instrument gezogen —

„Lieber Alter —

sagte Mozart,

„was bin ich Ihnen für Ihre Mühe schuldig? Morgen reise ich ab." —

Der alte Mann, der ewig in Verlegenheit ist, wenn er mit Jemand spricht, stotterte:

„Ihro kaiserliche Majestät — wollt' ich sagen: Ihro kaiserliche Majestät Herr Kapellmeister — ich bin freylich zu verschiedenen malen hier gewesen — ich bitte deswegen mir aus — einen Thaler." — —

„Einen Thaler? dafür soll ein so guter Mann nicht einmal zu mir kommen." —

Und damit drückte er ihm einige Dukaten in die Hand.

„Ihro kaiserliche Majestät" — —

fing der Mann erschrocken an —

„Adieu, lieber Alter! Adieu!"

rief Mozart, und ging schnell ins andere Zimmer. — Man hatte ihn gebeten, in Leipzig öffentlich Concert zu geben und er war bereitwillig dazu. Gleichwohl war die Versammlung — ich weifs nicht warum — gar nicht zahlreich, und gewifs hatte fast die Hälfte der Anwesenden Freybillets, denn Alles, was ihn kannte, bekam solche. Da er kein Chor gab, waren, der Sitte nach die ziemlich zahlreichen Chorsänger von der Royen Entrée ausgeschlossen. Verschiedene kamen und fragten bey dem Billetier nach — Ich werde den Herrn Kapellmeister fragen, sagte dieser. O lassen Sie herein! immer herein! antwortete Mozart: wer wird es mit so Etwas genau nehmen! —

10.

Von Niemand wurde diese Sorglosigkeit um Geld mehr gemifsbraucht, als von Musikalienhändlern und Theaterdirekteurs. Bey weitem die meisten seiner Klaviersachen z. B. brachten ihm nicht einen Pfennig ein. Er schrieb sie aus Gefälligkeit gegen Bekannte, die etwas Eigenhändiges und zwar zu ihrem eignen Gebrauch haben wollten. — Aus dem leztern kann man sich erklären, warum nicht wenige derselben, besonders unter den Soloklaviersachen, seiner selbst unwürdig sind. Er mufste sich nehmlich nach der Fassungskraft, nach der Liebhaberey, nach den Fähigkeiten und Fingerfertigkeiten derer richten, für die er sie hinwarf. Jene spekulativen Herren wufsten sich dann Abschriften zu verschaffen und druckten nun frisch darauf los. Besonders hatte ein gewisser ziemlich berühmter Kunsthändler eine Menge solcher Geschäfte gemacht, und eine Menge Mozartscher Kompositionen gedruckt, verlegt, verkauft, ohne den Meister nur darum zu fragen. Einst kam ein Freund zu diesem —

„Da hat der A — wieder einmal eine Partie Variationen für's Klavier von Ihnen „gedruckt: wissen Sie davon?"

„Nein!"

„Warum legen Sie ihm aber nicht das Handwerk einmal?"

„Ey was soll man viel Redens machen: „er ist ein Lump!"

„Es ist aber hier nicht blos des Geldes, sondern auch Ihrer Ehre wegen!"

„Nun — wer mich nach solchen Bagatellen beurtheilt, ist auch ein Lump. „Nichts mehr davon!" —

11.

Ein gewisser Schauspieldirektor, der allerdings genannt zu werden verdiente — war, theils durch eigene Schuld, theils durch Mangel an Unterstützung des Publikums, ganz heruntergekommen. Halb verzweifelnd kam er zu Mozart, erzählte seine Umstände und beschlofs damit, dafs nur Er ihn retten könnte.

„Ich? — Womit?" —

„Schreiben Sie eine Oper für mich, ganz „im Geschmack des heutgen — er Publikums: Sie können dabey den Kennern „und Ihrem Ruhme immer auch das Ihrige geben, aber sorgen Sie vornehmlich auch für die niedrigern Menschen „aller Stände. Ich will Ihnen den Text „besorgen, will Dekorationen schaffen „u. s. w., alles, wie man's jezt haben „will" — —

„Gut — ich wills übernehmen!"

„Was verlangen Sie zum Honorarium?"

„Sie haben ja nichts! Nun — wir wollen „die Sache so machen, damit Ihnen geholfen und mir doch auch nicht aller Nutzen „entzogen werde. Ich gebe Ihnen einzig „und allein meine Partitur; geben Sie mir „dafür was Sie wollen: aber unter der Bedingung, dafs Sie mir dafür stehen, dafs „sie nicht abgeschrieben werde. Macht die „Oper Aufsehen, so verkaufe ich sie an andere Direktionen, und das soll meine Bezahlung seyn." —

Der Herr Theaterdirekteur schlofs den Vertrag mit Entzücken und heiligen Betheuerungen. Mozart schrieb emsig, schrieb brav und ganz nach dem Willen des Mannes. Man gab die Oper; der Zulauf war grofs, ihr Ruf flog in Deutschland umher, und nach wenigen Wochen gab man sie schon auf auswärtigen Theatern, ohne dafs ein einziges die Partitur von Mozarten erhalten hätte! —

12.

Ueber nichts klagte Mozart heftiger als über „Verhunzung" seiner Kompositionen bey öffentlicher Aufführung — hauptsachlich durch Uebertreibung der Schnelligkeit der Tempo's.

„Da glauben sie, hierdurch soll's feurig wer„den." —

sagte er:

„ja, wenn's Feuer nicht in der Composition „steckt, so wirds durch Abjagen wahrlich „nicht hineingebracht" —

Besonders unzufrieden war er deshalb mit den meisten neuern italienischen Sängern —

„Sie jagen, oder trillern und verschnör„keln —

sagte er:

„weil sie nicht studieren, und keinen Ton „halten können!" —

Den Abend vor der Probe seines öffentlichen Concerts in Leipzig hörte ich ihn, gerade über diese Punkte, sehr lebhaft deklamiren. Als ich den folgenden Tag in die Probe gieng, bemerkte ich doch zu meiner Verwunderung, dafs er den ersten Satz, der probiert werden sollte — es war das Allegro einer Sinfonie von seiner Komposition — sehr, sehr schnell nahm. Kaum zwanzig Takte waren gespielt, und — was leicht voraus zu sehen war — das Orchestre hielt das Tempo zurück, es schleppte. Mozart machte Halt, sagte worin man fehle, rief Ancora und fing noch einmal eben so geschwind an. Der Erfolg war derselbe. Er that alles, das Tempo gleich fortzuhalten; stampfte einmal den Takt so gewaltig, dafs ihm eine prächtiggearbeitete stählerne Schuhschnalle in Stücken zersprang: aber alles war umsonst. Er lachte über seinen Unfall, liefs die Stücken liegen, rief nochmals Ancora, und fing zum drittenmal in demselben Tempo an. Die Musiker wurden unwillig auf das kleine todtenblasse Männchen, das sie so hudelte: arbeiteten erbittert darauf los und nun ging es. Alles Folgende nahm er gemäßigter. Ich gestehe es — ich nahm jenes schon für eine kleine Uebereilung, bey der er, nicht sowohl aus Rechthaberey, sondern mehr um sich sein Ansehen nicht gleich Anfangs zu vergeben, auf seinem Sinn bestanden sey. Aber nach der Probe sagte er einigen Kennern beyseits:

„Wundern Sie sich nicht über mich; es war „nicht Kaprice: ich sahe aber, dafs die mei„sten Musiker schon ziemlich bejahrte Leu„te waren. — Es wäre des Schleppens kein „Ende geworden, wenn ich sie nicht erst „ins Feuer getrieben und böse gemacht hät„te. Vor lauter Aerger thaten sie nun ihr „Möglichstes." —

Da Mozart dieses Orchestre noch nie hatte spielen hören, zeigte das ja wohl von nicht kleiner Menschenkenntnis; so war er ja doch wohl nicht in allem, was nicht Musik war, ein Kind — wie man so oft sagt und schreibt.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées et dédiées a Mademoiselle Gombertz par Muzio Clementi. Oeuv. 39. à Offenbach chez André. (3 Fl.)

Es gereicht dem Herrn Clementi zur Ehre und Empfehlung, dafs er frey ist von dem so gewöhnlichen Irrthum der meisten jetzigen Komponisten, als konnten und mufsten sie, sobald ihnen etwa einige Sonaten, Lieder u. d. gl. gelungen wären, nun für alle Fächer der Musik schreiben — ohne zu überlegen, dafs man ein guter Liederkomponist seyn und z. B. sehr schlechte Orchestersinfonieen schreiben, oder recht angenehme Sonaten setzen und doch sehr schlechte Opern verfassen könne. Kann und mufs der Dichter, dem manches hübsche Sonnett gelang, nun auch Oden und Epopöen schreiben? — Clementi ist Virtuos auf seinem Instrument, dem Fortepiano, kennet dies ganz; versteht ganz, was es leistet und nicht leistet, wirken und nicht wirken kann; besitzt alle Kenntnisse, Talente und Geschicklichkeiten eines guten Klavierkomponisten, und schreibt allein für dieses Instrument — aber auch vortrefflich. Hiervon sind diese seine neuesten Sonaten ein wiederholter Beweis. Sie sind in seiner jedem geübten Klavierspieler bekannten Manier, welche deswegen von uns nicht erst geschildert zu werden braucht, geschrieben: aber dem Recensenten sind noch keine Clementi'schen Sonaten vorgekommen, welche zugleich (verhältnifsmäfsig)

so leicht, und so frey von den Bizarrerien, die man so oft und nicht ohne Grund an Clem. getadelt hat — wären. Gerade diese unnützen Nebendinge, diese nur die Hand ermüdenden Octaven- Sexten- und Terzenläufe, diese Luftspringereyen, welche in manchen Kompositionen dieses Mannes so häufig vorkommen — sind Schuld, dafs er, in Vergleich mit manchem weit unwürdigern Klavierkomponisten, ein noch immer kleines Publikum hat. Und in der That — was soll dergleichen Firlefanz? Die gewöhnlichste Wirkung desselben ist, dafs der Spieler, welcher nicht gerade Virtuos ist, das Werkchen unwillig wegwirft, oder sich plagt, die Seiltänzereyen herauszubringen, und, durch vielfaltiges Exercieren dieser Künste: der Hand weit mehr schadet, als nützt — wie sehr geübte Schlittschuhfahrer sich leicht einen schlechten Gang angewöhnen — und dafs diese Dinge, wenn sie nicht ganz gut herausgebracht werden, die Wirkung und den Genufs der ganzen Stücke stören. Wir wissen, dafs wir hier wider die Mode sprechen: aber nicht alles ist gut, was Mode ist — so wie auch nicht alles schlecht ist, was der Zeitgeschmack verlangt.

Da also diese Sonaten frey sind von jenen Ausschweifungen, und doch dabey den frühern Clementi'schen Sonaten an Erfindung, Ausführung, Originalität und Bestimmtheit nichts nachgeben: so ist nicht blos zu wünschen, sondern auch zu erwarten, dafs sie ein zahlreiches Publikum finden werden. Das Einzige, was unsers Bedünkens an diesen Sonaten getadelt werden könnte, ist das Nachgeben gegen eine jetzt in England aufgekommene Grille — die Nachahmung des Dudelsacks (Bagpipe), bekanntlich des Lieblings- und fast einzigen Instruments der Schotten. Auch Joseph Hydn hat in einer seiner neuesten in London geschriebenen Sinfonieen diese Burleskerie aufgenommen. Aber es will so Etwas äufserst behutsam und vornehmlich gar nicht oft angebracht seyn — ja nicht so oft, wie in diesen Sonaten. Man vergleiche hierüber besonders den 3ten Satz der 5ten Sonate, welcher, gegen das ihm vorgehende, mit kurzen ungezwungenen Nachahmungen und Umkehrungen durchwebte schöne Allegretto, einen seltsamen Abstich macht. Um Verwechselungen zu verhindern, zeigen wir die ersten Takte dieser Sonaten an.

Sonata I. Sonata II.

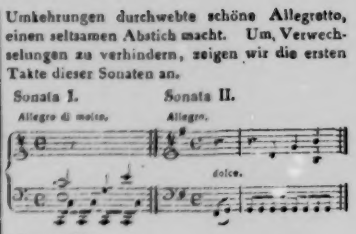

Sonata III.

F. R.

Nachrichten.

Beschreibung des Orchestrions.

In Beckers Nationalzeitung der Teutschen J. 1796, St. 90. S. 434. steht die Beschreibung eines von mir 1795 erfundenen Instruments. Seit dem ich aber dieses an einen Freund überliefs, hab ich durch die Jahre 796-95 zwar ein dem vorigen ähnliches, allein in Wirkung, Nettigkeit und Richtigkeit, weit vollständigeres Werk entworfen, angegeben und durch die braven Gebrüder Johann und Thomas Still, Instrumentmacher zu Prag, verfertigen lassen, und dann selbst die letzte Hand daran gelegt. Ich theile ihnen hier die Beschreibung dieses Instruments mit.

Das flügelförmig gestaltete Fortepiano ist nur um 14 Pariser Zoll länger und 13 Zoll höher als ein gewöhnliches: denn die Höhe des Kastens beträgt 3 Schuh 9 Zoll, die Länge 7 S. 6 Z., die Vorderbreite 3 S. 2 Z., die Hinterbreite 7 Z. Der von Mahagonyholz geschmackvoll gearbeitete, mit versilbersten Perlen, Leisten, Rosen und Registerknöpfen verzierte Kasten ist längs der Schweifung, zwischen den vorspringenden Wandsäulen, durch gothische mit blauem Taft be-

legte Rahmen verschlossen, hinter welchen das Orgelwerk liegt.

Die zwey Manual-Klaviere, jedes von F bis ā und 65 Tasten, und das Pedal-Klavier, vom 16 fülsigen C bis c zwey Fufs durch alle Töne und 15 Takten, sind von Ebenholz und Elfenbein. Alle diese Klaviere können allein, oder mit Verbindung der Pfeifen, oder auch diese wieder allein gespielt werden. Sie spielen sich ungemein leicht und richtig. Die Koppelzüge und der Lautenzug am Fortepiano sind beym c gebrochen, doch der Pedallautenzug nicht. Die Dämpfung am Fortepiano ist zum Verschieben. Rechts und links stehen unterhalb der Klaviertüren die Registerknöpfe. Das Fortepiano liegt obenauf, das Pfeifenwerk ganz frey auf einer gekröpften Windlade in der Mitte, das Pedal am Boden. Die Arbeit des Ganzen hat den Werth der innern und äufsern Genauigkeit, Nettigkeit und Dauerhaftigkeit; den Werth des, im Verhältnis zu seinem grofsen Inhalt, kleinen Raums, und darf das unpartheiische Kenneraüge des Kunstverständigen, so wie die Wirkung, das Ohr des aufgeklärten wahren Tonkünstlers, nicht scheuen. Denn diese Wirkung ist im Tutti überraschend, voll, und prächtig, ohne lärmend, oder orgelartig zu seyn; und in einzelnen Veränderungen, worunter die Waldhörner, Flautotravers, der Fagott, der Glaston mit seinen Bebungen, Wachsen, Abnehmen und Verlöschen, nebst verschiedenen andern gehören, ist höchst angenehm und schmelzend. Vorzüglich ist das Crescendo (der Schweller) vom leisesten Gelispel bis zum stärksten, dem Werke angemessenen Forte, merkwürdig und im tiefsten wie im höchsten Tone des Orgelwerks durchaus anwendbar. Das ganze Werk enthält 230 Saiten und 360 Pfeifen, läfst sich 105 mal deutlich verändern, und gewährt die Wirkung eines ganzen Orchesters, die Geigen allein ausgenommen — den Violon nicht. Doch läfst das Fortepiano die erstern auch nicht sehr vermissen. Aber auch der geschickteste Virtuose würde nicht viel darauf hervorbringen können, wenn er sich mit der Eintheilung der Stimmen, und dem eigenen Vortrage nicht erst bekannt gemacht hätte. Die abseits verborgen liegenden 14 Elle langen und 1 Elle breiten Spannbälge werden entweder durch Menschenhand, oder durch eine neue besondere Maschine gezogen. Auch wird mir hoffentlich Niemand das Verdienst ableugnen können, diese Art von Instrumenten erst erfunden zu haben, obschon ein mir Unbekannter, ohne mein Instrument gesehen oder meinen Rath eingeholt zu haben, zwey dem Meinigen ähnlich seyn sollende Instrumente erbärmlich zusammengebaut, aber dafür desto prahlender in den Prager Zeitungen beschrieben hat. Die Disposition meines Orchestrions ist folgende:

1. Fortepiano von F bis ā 65 Tasten.
2. Lautenzug.
3. Hebel zur Dämpfung.
4. Koppeln zum Flötenwerk.
5. Flautotravers 4 Fufs.
6. Dulcian mit Deckeln 16 Fufs.
7. Salicet mit Deckeln 8. F.
8. Viola di Gamba 8 F.
9. Sifflet mit Deckeln 2 F.
10. Flaute (offen) 8 F.
11. Hohlflöte von c̄ bis ā 8 F.
12. Fagott 16 F.
13. Waldhorn 8 F.
14. Clarinet oder Oboen zum Einsetzen 8 F.
15. Pedal vom C 16 F. 25 Tasten.
16. Lautenzug des Pedals.
17. Pedalkoppel in die Lade des Orgelwerks.
18. Sanfter Tremulant.
19. Schweller (crescendo.)
20. Pedalverstärkung.
21. Sperrventil.

Vorn am Wirbelstock steht in Elfenbein gegraben:

Quod Thomas Antonius Kunz Bohemus Pragensis invenit, delineavit, direxit, cuique ultimam ipse imposuit manum, ORCHESTRION, Joannes et Thomas Still, Fratres, cum socio Casparo Schmid, Bohemi, fabrefecerunt. Annis MDCCXCVI·VIII.

Thom. Ant. Kunz in Prag.

Herr und Madame Lear.

Unter den Virtuosen, die den niedersächsischen Kreis bereisen und ihren Weg gewöhnlich von Cassel aus über Pyrmont, Rinteln, Bückeburg, Minden, Hannover und Bremen nach Hamburg nehmen, haben wir jetzt nächst den beyden Brüdern Pixis aus Manheim, deren oft genug in öffentlichen Blättern erwähnt worden ist, und von denen man unter andern im Journ. des Luxus und der Moden eine ausführliche Beschreibung finden kann, den obengenannten Herrn und die Mad. Lear aus Rufsland, jenen als Virtuosen auf dem Horne, diese als Sängerin — vor kurzem kennen gelernt.

Diese beyden räthselhaften Personen, die in ihrem Aeufsern sowohl, (sie hatten einen männlichen, einen weiblichen Bedienten und eine Gouvernante in ihrem Gefolge) als auch in ihrem ganzen Benehmen etwas blicken liefsen, was mit der gewöhnlichen Ansicht eines herumreisenden Künstlerpaars wenig oder nichts gemein hatte, gaben überall der Vermuthung Raum, dafs sie Personen von einem hohern Stande wären, die der besonders in jetzigen Zeiten so leicht erklärbare Drang der Umstände genöthigt hätte, ihren sogenannten Charakter zu verläugnen und durch eine in solchen Fällen mehr Bewundrung als Mitleiden erweckende Verwechslung der Lebensweise, ihre Talente auf den vortheilhaftesten Wucher auszuleihen, den man sich unter solchen Umständen nur erlauben kann. Der Angabe nach war Mad. Lear — eine schöne einnehmende weibliche Figur — aus Italien gebürtig, war aber in ihrem dritten Jahre schon nach Paris gekommen, und hatte Italien nicht eher, als in ihrem reifern Alter wiedergesehn, zu einer Zeit, wo sie schon bestimmt war, sich ihrem jetzigen Talente ausschliefsend zu widmen. Sie wurde hierauf als Opernsängerin nach Petersburg verschrieben, der Hornist Lear (dessen Namensausspruch mit dem König Lear ja nicht verwechselt werden darf) lernte sie kennen und verheirathete sich mit ihr. Doch wir kommen von Personlichkeiten noch weiter unten redon. Erst müssen wir die Künstler kennen lernen, denn dafür wollen sie beyde doch zunächst gehalten seyn.

Madame Lear hat einen feinen und zarten Körperbau. Ihre Stimme ist so fein wie das hervorbringende Organ, rein und hell, aber nicht voll, biegsam, schneidend, durchdringend, stark, von grofsem Umfange, von seltner Höhe. Man sieht, dafs sie alles aus ihrer Stimme gemacht hat: man hört aber auch, dafs ihre Stimme von Natur für kein Orchester bestimmt war. So wie sie anfangt, den ersten Ton herauszugeben, fühlt man etwas mifsbehagliches in der Gewaltthätigkeit, mit der sie die feine Stimme (die leider unter die sogenannten Kopfstimmen gehört) zu einer Stärke nöthigen mufs, welche mit der gewöhnlichen Unnachgiebigkeit der Instrumente gleichen Schritt halten soll. Vermehrt sie nun noch diese Stärke um einige Grade, dann geht ihre Stimme sogleich ins Schneidende über, welches eine fast beleidigende Wirkung auf jedes Kennerohr hervorbringt. Sie trägt ihre Noten mit einer ungewöhnlichen Bestimmtheit vor, aber eben diese Bestimmtheit raubt ihrem Vortrage all das Schmelzende und Sanfte, welches den höchsten Reiz der Menschenstimme, und vorzüglich der Weiberstimme ausmacht. Bey ihrer Modulation vermifst man die schöne Abwechslung von Schattirungen, die dem lebendigen Vortrage Seele und Begeistrung geben. Ihre langen anhaltenden Töne, die sie mit einer besondern Reinigkeit und Festigkeit hervorbringt, erwecken Bewundrung, aber sie stehen in keinem Verhältnisse mit ihrem übrigen Gesange: es sind Obelisken unter Ionischen Säulen, wie einer ihrer Zuhörer eben so sinnreich als wahr bemerkte. Ihr Triller gleicht dem sogenannten Bockstriller, er ist mehr erzwungen als natürlich, und läfst zu keiner Zeit das reine Intervall vernehmen. Am unerträglichsten ist der in einer Stufenfolge von Tönen aufsteigende Triller, den sie bey Cadenzen zuweilen anzubringen pflegt. Eben so erzwungen sind ihre schnellen Rouladen, denen man das Verdienst der Deutlichkeit nicht zugestehen kann. Bey alle dem hat ihre Stimme viel Geschmeidigkeit, und einen unbeschreiblichen Reiz in den weichgehaltenen Tönen, worin das Schneidende

ganz verschwindet. Die grofse Leichtigkeit des Vortrags, die Anmuth in dem schnellen Wechsel der Modulation und der hervorstechende Reiz in ihren zusammengeschleiften Tönen geben ihrem Gesange etwas bezauberndes, wodurch der minder strenge Beurtheiler veranlafst wird, sie für eine vorzüglich schöne Sängerin zu halten. Man vergifst darüber ihr lebhaftes Minenspiel, die theatralische Haltung ihres Körpers, die Gestikulation des Kopfs, und das schnelle Umwenden der Blätter, welches ein immerwährendes rasches Spiel der Hände verursacht. Ein grofser Theil von Zuhörern mufs den ewigen Wechsel von Verzierungen bewundern, die sie mit einer grofsen Mannigfaltigkeit und immer mit Geschmack und Methode, die so gern die Stelle des Gefühls vertreten, hervorzubringen weifs. Dazu kommen noch ihre aushaltenden Töne, in den Cadenzen, die durch ihre Reinigkeit, Stärke und Dauer nothwendig überraschen müssen. Hätte ich doch ein Pferd, das einen solchen Odem hätte, sagte einer der Anwesenden einmal in ihrem Concerte. Man kann aus einer solchen Nutzanwendung schliefsen, wie mannigfaltig die Beziehungen sind, unter denen eine Sängerin Beyfall und Ehre erlangt.

Die eigentliche Stärke im Gesange, welche Mad. Lear wirklich besitzt, lernt man erst durch nähern Umgang mit ihr kennen. Wenn sie am Fortepiano, worauf sie mit einer ungewöhnlichen Präcision und Fertigkeit und mit vielem Geschmack zu spielen weifs, eine Arie vortragt, so scheint sie eine ganz andere Person zu seyn. Hier, wo sie nicht genöthiget wird, ihrer Stimme den geringsten Zwang anzuthun, wo das Tempo, und die ganze Stärke oder Schwäche der Begleitung von ihr allein nur abhängt, wo sie sich zugleich ihrer eignen Empfindung ungestöhrt überlassen kann, hier mufs man eingestehn, dafs sie vortrefflich singt. In ihrem Vortrage herrscht eine süfse Zartheit des Gefühls, ein weicher sanfter Schmelz der Töne, ein seelvoller Ausdruck des musikalischen Gedankens, der unwiderstehlich ist. Eine unbeschreibliche Geschwindigkeit der feinen Stimmorgane steht ihr zu Gebot. Sie darf nur athmen, so ist der Ton schon da. Wer Mad. Lear nicht so hat singen hören, der darf sich nicht rühmen, sie gehört zu haben.

Noch verdient bemerkt zu werden, dafs Mad. Lear, die kein Wort deutsch sprechen kann, zuweilen auch eine Arie mit deutschem Texte singt. Die schwersten Sylben, z. B. Herz, Schmerz, spricht sie mit einer verwundernswürdigen Deutlichkeit aus. Dafs der unglückselige Schmerz in ihrer Arie über tausend Rouladen davon lief, das war freylich Schuld des Componisten: aber es beweiset zugleich, dafs eine Sängerin im öffentlichen Concerte nicht viel mehr, als Maschine ist, oder vielmehr seyn mufs, wenn sie dem Publikum gefallen will.

Herr Lear hat viele Stärke auf dem Horn, ob er sich gleich mit den bekannten wenigen Meistern dieser Kunst nicht messen kann. Er versteht sein Instrument zu moderiren, und einen überaus leisen und weichen Ton hervor zu bringen. Aber die ganze Kraft des Instruments, seinen eigenthümlichen Reiz versteht er nicht glänzen zu lassen. Das Sanfte in den Halbtönen, die er meisterhaft hervorbringt, macht besonders im Adagio einen bewundernswürdigen Effekt, wie denn Lear überhaupt im Adagio sein Instrument viel besser, als im Allegro zu behandeln versteht. Bey alle dem kann man sich nicht enthalten, zu denken: welch ein undankbares Instrument! Immer mufs der Artist zufrieden seyn, wenn der Ton nur gut anspricht und nicht zuweilen ausbleibt. Es macht eine überaus unangenehme Wirkung, wenn man bey Herrn Lear in der Nähe steht, und das Arbeiten mit dem Munde, das heftige Anstofsen des Odems vernimmt, welches zuweilen den zarten und weichen Ton des Instruments ganz verdunkelt, und in den süfsen Klang einen widrigen Mifslaut bringt. Herr Lear hat viele chromatische und melismatische Verzierungen ausstudirt; aber wer es aus der Musik nicht weifs, was ein Laufer und ein Doppelschlag ist, der wird sich auf dem Horne einen schlechten Begriff davon machen können. Ueberhaupt wurde das Instrument weit mehr leisten, wenn man ihm weniger zumuthen wollte. Für haltende, schwebende, nüancirte Töne war das Horn geschaffen,

aber nicht für Laufer und Passagen, wie man sie kaum von der Violine erwarten darf. Bey Cadenzen bringt Herr Lear durch ein eignes Anstofsen des Tons verschiedne Nebentöne hervor, so, dafs alsdann sein Horn zwey bis drey Tone auf einmal horen läfst, — ein Effekt, der vielen unbegreiflich vorkommen wird, die keine Aeolsharfe gehört haben. Den Triller macht Herr Lear so gut, als es nur auf dem Horne moglich ist. Aber die ewigen Wiederholungen seiner Doppeltöne und der unausbleiblich darauf folgende Anlauf in die Septime, die nach einiden Wiederholungen durch die erhohte Septime in die Oktave übergeht und dadurch wieder zur Dominante des Haupttons wird — das macht einen Eindruck, der sich aus den Ohren gar nicht wieder wegschaffen läfst. Herr Lear hat einige Quatuors für's Horn componirt, die noch nicht in Kupfer gestochen sind. Jeder Künstler sollte billig für sein Instrument setzen. Herr Lear hat für das seinige gesetzt, aber ich würde zuverlässig an seiner Stelle weniger Allegro und Rondo angebracht haben, wie sie Herr Lear der Mode zu gefallen angenommen hat.

Wir haben oben schon bemerkt, dafs Herr und Madame Lear mit einem aufserlichen Anstande erscheinen, wie man ihn von gewöhnlichen herumreisenden Virtuosen nicht erwartet. Ihr Aeufseres entspricht den Eigenschaften vollkommen, die ihnen bey naherer Bekanntschaft eine besondre Achtung erwerben. Was war natürlicher, als dafs die nicht alltagliche Art des Herrn Lear, über jeden vorgelegten Gegenstand zu raisonniren, so wie die von einer feinern Erziehung sprechende Art des Ausdrucks und des ganzen Benehmens der Mad. Lear die Vermuthung herbeyführte, dafs beyde Personen eine verdeckte Rolle spielten, und dafs jener so wenig zum Hornisten, als diese zur Sängerin gebohren sey. Wir können unter diesen beyden Behauptungen die letztere gelten lassen, ohne darum der erstern beyzutreten. Weder Herr Lear, noch Mad. Lear behaupten, dafs sie von der Wiege an fur die Kunst bestimmt gewesen wären: beyde geben zu erkennen, dafs sie eine nicht alltägliche Erziehung genossen haben; aber beyde erfahren auch das besondre Schicksal, dafs sie frubzeitig in eine neue Laufbahn geworfen wurden, die ihnen, wo nicht ein hinlängliches Auskommen, doch wenigstens ihre Unabhängigkeit sicherte. Dafs Mad. Lear ihre alte Gouvernante bey sich behielt, die sie mit kindlicher Gutmüthigkeit verehrt, verdient besonders, wenn man mit dieser Gouvernante näher bekannt wird, als ein seltner Zug von Erkenntlichkeit angeführt zu werden.

Uebrigens ist Herr Lear in Deutschland, welches er vor einigen Jahren bereits nebst vielen andern Ländern von Europa durchreiste, schon bekannt, und entfernt also auch dadurch allen Schein der Täuschung von seiner Person.

B—g im September 1798.

H.....

Zusatz des Redakteurs zu der Beschreibung des Orchestrion's.

Noch einige zuverlässige Korrespondenten, welche dieses Instrument mehrere male gehört, genau untersucht, und von Seiten der musikalischen Kultur vollständiges Stimmrecht haben, bestätigen das Urtheil des Herrn Kunz vollkommen. Besonders stimmen sie überein; dafs es ein Muster eines geschickten Mechanismus und von grofsem Effekt sey; dafs es der Musik eines vollen Orchesters sehr gleiche, nichts dem Tone gemeiner Orgeln Aehnliches habe, und das Crescendo und Decrescendo auf eine hinreifsende Art ausdrucke. Wir glaubten diesen Zusatz dem Verdienste des Herrn Erfinders schuldig zu seyn.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November No. 7. 1798.

Abhandlungen.

Ueber die vermeynte Schädlichkeit des Harmonikaspiels.

Es ist befremdend, wie selten in Deutschland das ätherische Instrument, die Harmonika, ist. Vergleicht man die Reiche, welche man sich gewöhnlich nur als barbarisch, wild und rüde denkt; vergleicht man etwa Rufsland, besonders dessen Provinzen Liefland, Kurland; vergleicht man das ehemalige Pohlen (die kultivirten Stände nehmlich, denn von den niedern kann nicht die Rede seyn, und einen Mittelstand giebt es bekanntlich dort kaum): so findet man, dafs dies Schooskind der Harmonie dort weit mehr geschätzt, geliebt, genossen wird, als bey uns.

Es mag mancherley Ursachen von der Seltenheit der Harmonikaspieler geben. Schon die Kostbarkeit des Instruments selbst, wenn es gut, vornehmlich wenn es rein seyn soll (und sehr rein mufs es seyn, weil, gerade wegen seines zarten Tons, jede Unreinigkeit von einem gebildeten Gehör doppelt unangenehm empfunden wird); die jetzige Liebhaberey an lermender und glänzender Musik; die Seltenheit guter Lehrer und Kompositionen für die Harmonika; das so ganz falsche und dennoch weit verbreitete Vorurtheil der grofsen Schwierigkeit sie zu erlernen; und endlich vornehmlich die fast allgemeine Meynung, ihr Spiel sey der Gesundheit schädlich, reize die Nerven zu sehr, versenke in nagende Schwermuth, mache deshalb düster, melancholisch, und sey ein treffliches Hülfsmittel zur langsamen Abzehrung zu gedeihen: — das sind vielleicht die Haupturs[illegible]achen von der seltnen Benutzung der Harmonika. Ich sage jezt nichts von den erstern, sondern halte mich blos an die letztere, als gewifs die vorzüglichste, allgemeinste und wichtigste.

Ich kann hierüber nicht als Arzt entscheiden: aber noch hat mich auch keiner der Aerzte, mit welchen ich darüber sprach, und welche sämmtlich vorher gegen meine Meynung eingenommen waren — gründlich widerlegt. Ich spreche hierüber nicht ohne Erfahrung. Weit davon entfernt, ein Herkules oder Milo von Kreta zu seyn, auf den, besonders auf dessen Nerven fast gar nichts würkte (ich wollte vielmehr, es würkte manches weniger auf sie) spiele ich seit mehrern Jahren Harmonika: habe Gelegenheit gehabt, mehrere fleifsige Harmonikaspieler, männliche und weibliche, genau kennen zu lernen; und nach dieser zusammenstimmenden Erfahrung an mir und andern behaupte ich: das Spiel der Harmonika schadet der Gesundheit eben so wenig, als das Spiel irgend eines andern ausdrucksvollen Instruments.

Denn wie und wodurch soll es schaden? Manche, sagen mehr in körperlicher, Andere, mehr in geistiger Rücksicht. Mehr körperlich — Wodurch? Durch Reizen der Glocken bey lange anhaltendem Spiel — sagt man; die Feuchtigkeit erweicht die Haut, die Nerven können also nun leichter gerührt werden: durch das gelinde Erzittern der Glocken beym Ansprechen werden sie es, und daraus entstehen viele Uebel. Kennet ihr denn wohl dies Instrument wirklich, die ihr es mit dieser Deduktion abfertigt? Eure Sätze sind vollkommen wahr, das gestehe ich zu: nur — dafs sie auf die Harmonika nicht passen. Denn wer vermag es denn langanhaltend zu spielen? wer, mit erweichter Haut? Wer nur überhaupt eine für die Harmonika gebildete Hand hat, d. h. eine nicht ganz hartbäu-

tige — der vermag nicht länger, als eine halbe bis dreyviertel Stunde, bey kühler Temperatur der Luft (bey warmer, noch kürzer) zu spielen: dann muss er wohl aufhören, und zwar nicht etwa Nervenreizes wegen, denn der findet dann noch nicht statt, sondern wegen ganz grober Ursachen. Es liegt nehmlich in der Natur des Instruments, dafs die Töne sich überschreyen, falsch ansprechen u. s. w. höchst widerlich werden, sobald man länger und mit erweichter und also reizbarer Haut spielen will. —

Andere sagen: das eigene Schneidende, Durchdringende des Tons zuckt durch das ganze Nervensystem, erschüttert es gewaltsam und hat Einfluss auf Nervenübel; und zwar so, dafs es Geneigtheit dazu schafft, wo sie noch nicht sind, oder sie ungemein verstärkt, wo sie schon da sind. Auch das wäre schlimm, wenn es — wahr wäre. Aber es paßt gleichfalls nicht auf die Harmonika, sondern nur auf manche tadelnswerthe Harmonikaspieler. Denn nicht der schneidende Ton, den sie hervorbringen, sondern der vollere aber weichere, gleichsam hohlere, nach dem Ausdruck der Musiker dickere Ton, ist der rechte und schönste dieses Instruments. Man erlerne also diesen, man entwöhne sich von jenem schneidenden: und auch die Folge desselben wird aufsenbleiben. Freylich, wo Nervenübel da sind, kann Harmonikaspielen schädlich werden: aber was wäre es da nicht? Ist da nicht alles schädlich, was nur einigermafsen stark auf die Empfindung wirkt? Schadet da nicht der Anblick eines rührenden Schauspiels, das Lesen eines rührenden Buchs, der Gesang eines rührenden Liedes? Schadet da nicht ein kleiner Verdrufs, ein kleiner Schreck, sogar ein interessantes Gespräch eben so, wie die Harmonika? Aber kranke Spieler gehören doch wohl unter die Ausnahmen des Spielergeschlechts, wie kranke Menschen unter die Ausnahmen des Menschengeschlechts: von ihnen kann man doch wohl keine allgemeinen Urtheile und Regeln bestimmen?

Andere Gegner finden das Schädliche der Harmonika, wenn sie sie mehr von geistiger Seite betrachten. Sie sagen: Weil man auf diesem Instrumente nichts als traurige Sachen spielen kann, so unterhält es die traurige Stimmung, die schon da ist, und versetzt in sie, wenn man noch nicht darin ist: durch öftere Wiederholung setzt sich das im Gemüth fest, gewöhnt den Geist an Schwermuth, und bildet so empfindelnde, düstere, einsame, traurige, melancholische Menschen. Aber ist es denn wahr, dafs man nichts als traurige Sätze darauf spielen kann? Es gehört freylich schon Virtuosität dazu, andere Sätze zu spielen, als langsame — und auch bey Virtuosität werden schnelle, bravourmäfsige, passagienreiche Sätze nicht gut, nicht präcis und nicht sicher gelingen, und wenn sie gelangen, nicht gefallen, weil sie gegen die eigenthümliche Schonheit des Instruments sind. — Aber sind denn alle langsamen Sätze auch traurige? Giebt es nicht eben sowohl Melodieen z. B. vieler Chorale, welche das Herz erheben, den Muth beleben, zu froher Andacht, vertrauensvoller Zuversicht leiten: aber nicht den Sinn beugen, verdüstern — besonders wenn man die Wirkung dadurch verstärkt und näher bestimmt, dafs man diesen Melodieen beym Vortrag in Gedanken ihre Texte unterlegt? Sind in Naumanns Kompositionen für die Harmonika lauter traurige Sätze? sind es nur die meisten? Wahrhaftig nicht! Und gerade zu solchen herzerhebenden, sanft belebenden Tonstücken ist dies Instrument vorzüglich geschickt, wegen des Anschwellens seiner Töne u. s. w.

So wenig Schädliches ich nun auch am Harmonikaspiel finden kann: so bin ich doch keinesweges in Abrede, dafs es einige Vorsichtigkeit verlange: aber schlechterdings nicht mehr und nicht weniger, meines Erachtens, als alles, was unsere Empfindungen stark auftregt, erhobet, verfeinert. Man erlaube mir einige solche Vorsichtsregeln noch kurz zu berühren.

1) Nervenkranke Personen sollten, so lange sie nicht geheilt sind, nicht Harmonika spielen — so wie sie alles vermeiden sollten, was ihre Empfindungen nur einigermafsen stark auftregt und ihre kranken Nerven reizt —

2) Wer auch nicht krank ist, sollte nicht allzuviel spielen: — aber nur in der Rücksicht,

dafs Harmonikaspiel, wie jedes einsame Vergnügen, zu oft genossen, gegen die Gesellschaft gleichgültiger, abgezogener, unmittheilender, heimlicher macht, als es — ich weifs nicht ob im Allgemeinen, aber doch gewifs in manchen Verhältnissen des bürgerlichen Lebens, gut ist.

5) Man spiele, wenn man schon in schwermüthiger Stimmung ist, entweder gar nicht, oder wähle herzerhebende, muthbelebende Stücke — gleichfalls nur eben so gut, als man dann nichts, was die Schwermuth unterhält, schreiben, lesen, dichten, sprechen sollte.

4) Man vermeide das Spielen in die späte Nacht hinein, so sehr man sich auch, besonders zuweilen, dazu geneigt fühlen möchte: weil der Körper durch seine Ermattung, die Nerven schon durch den Einfluss der Atmosphäre, der Geist durch die Stille und Dusternheit der Nacht — mehr, als zu anderer Zeit, zur Wehmuth geneigt machen oder geneigt sind; man vermeide dann dies Spiel, aber gleichfalls nicht mehr und nicht weniger, als man alles, diese Wehmuth Unterhaltende, dann besonders vermeiden sollte.

5) Man bediene sich, aus dem oben angeführten Grunde, beym Benetzen der Glocken zwar lieber des ein wenig lauen, als ganz kalten Wassers: aber auch nur des ein wenig lauen — etwa von der Temperatur des Wassers, das in Sommertagen einige Stunden in Zimmern gestanden hat. Nimmt man es wärmer, so wird die Haut zu sehr erweicht, und dann hat man, aufserdem dafs man nur gar kurze Zeit wird spielen können (des falschen Ansprechens der Glocken wegen) doch vielleicht zu besorgen, dafs die Nerven der Hand gereizt werden, was, wegen des innigen Zusammenhangs aller Nerven unter einander, auch im Ganzen nachtheilig werden könnte.

Sollten die Gegner dieses unvergleichlichen Instruments mehr dagegen, sollten sie triftigere Gründe für die Schädlichkeit desselben haben: so soll es mich erfreuen, wenn sie sie bekannt machen und mich widerlegen — wozu diese Zeitung vielleicht der schicklichste Ort wäre. Mir verstatte man noch einige Fragen, die Harmonika betreffend, hier anzuhängen, da ich sie gewifs nicht nur in meinem, sondern vielleicht in der meisten Harmonikaspieler Namen thue.

1) Besonders an die Virtuosen auf diesem Instrument. Giebt es keine Mittel, das Ueberschreyen und falsche Ansprechen der Glocken in heifsen Tagen oder bey innerer Erhizung des Bluts — zu verhindern? Und giebt es deren, wie sehr wahrscheinlich ist, da z. B. reisende Virtuosen in heifsen Tagen und zwar so viel spielen: — wollten sie ihre Hülfsmittel den Liebhabern nicht bekannt machen? Die gewöhnlichen Mittelchen, als Rosenwasser, abgekochtes Wasser, Wasser mit etwas Zitronensaft vermischt, Abreiben der Hände mit Mandelkleye u. dgl. leisten sehr wenig.

2) An die Komponisten. Warum sezt man so gar wenig für dies Instrument? Sollte dies blos an der geringen Anzahl der Spieler und folglich der zu erwartenden Abnehmer liegen? Ich glaube doch, dafs es deren nicht so wenige giebt, dafs ein Verleger gefährdet wäre: und eine Subscription könnte ja dieses ausweisen. Ich weifs es wohl, wer Kenntnis der Musik, Phantasie, und Geschicklichkeit diese auszudrücken hat, spielt sich, hier besonders, am liebsten seine Phantasieen; wer jene Kenntnis ohne diese Phantasie oder ohne diese Geschicklichkeit — wer auch nur ein gebildetes Gehör hat, behilft sich mit Arrangirung der Kompositionen für Singstimmen oder für andere Instrumente. Aber wie wenige sind doch im ersten, ja auch verhältnismafsig wie wenige im zweyten Fall? Ueberdies bleiben arrangierte Sachen immer — arrangiert. Aufser Naumanns Sonaten und den Rolligschen Handstücken (welche aber nicht einmal vorzüglich sind, indem Herr Rollig weit besser spielt, als sezt) sind keine Kompositionen, wenigstens bey uns, bekannt worden. Ist dieses nicht allzuwenig? Und was für fehlerhafte, Geschmack und Gehör verderbende Arrangements; was für seltsame, der Natur und eigenthümlichen Schönheit des Instruments zuwiderlaufende Sätze hört man nicht deshalb gewohnlich? — *Friedr. Rochlitz.*

Recension.

Pächter Steffens Abentheuer, seinen Freunden am Kamin erzählt, ein Gedicht vom Herrn Prediger Schmidt in Warneuchen, durchaus komponirt mit Begleidung (sic) eines Pianoforte, vom Herzoglich-Strelitzischen Cammercompositeur C. F. Ebers. Berlin, bey Hummel. (Preis 1 Fl.)

„Herr Ebers verdient mit Recht, dafs ein „musikalisches Publikum darauf (sic) aufmerksam „gemacht werde. Es herrscht in der Komposi„tion eine leichte fliefsende Melodie mit einer „schon modulierenden Harmonie verbunden, wel„che ganz dem Sinn des Gedichts angemessen ist, „welches Herr Ebers wohl studiert hat; und es „wäre zu wünschen, dafs dieser junge talentvolle „Mann uns bald mehr dergleichen lieferte." — So lasen wir wortlich im Hamburg. Corresp. vom 13. Oct., und darunter das Zeichen R....., welches wohlauspunktirt, doch wohl Reichard heifsen sollte? Da es nun eine Hauptrücksicht unsers Instituts ist, auf „junge talentvolle Manner" auch unser „musikalisches Publikum aufmerksam zu machen:" so liefsen wir diese Ballade, die keine Ballade ist, sogleich kommen, und eilen nun unsern Lesern bekannt zu machen, was wir erhielten. Die Sache ist zu auffallend, als dafs wir nicht Verzeihung wegen der Ausnahme von unsrer Regel, nach welcher die ausposaunte Komposition nur in der allerlezten Nummer unsers Intelligenzblattes genannt werden durfte — erwarten sollten. Vorerst ist es, wenn, wie wohl Jedermann einleuchten wird, dieses R..... jenen bekannten Tonkünstler errathen lassen soll, eine unverschämte Insolenz: denn, ohne angefragt zu haben, behaupten wir gerade hin, so schreibt und urtheilt ein Reichardt nicht träumend, wie viel weniger wachend. Das Gedicht — nun, wir wollen davon schweigen, und den Herrn Prediger mit seinen Reimlein aus dem Spiele lassen. Als Beweifs, für die „leichte fliefsende Melodie" — führen wir, um den Raum zu schonen, nur ein einziges Beyspiel gleich von der ersten Seite an:

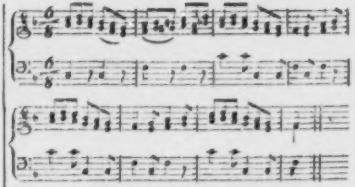

Fliefsend ist das wirklich — Was ist fliefsender, als Wasser? — Noch mehr Aufmerksamkeit verdienet die „schön modulierende Harmonie" — Z. B. Seite 6, Zeile 3, Takt 4, 5, 6, macht die Singstimme mit dem Bafs allerliebste Oktaven — (Statt cis im vierten Takt sollte der Bafs A mit dem kleinen Septimenakkorde, statt h im sechsten, G mit derselben Harmonie haben.) Seite 3, Takt 1 und 2, kommen wieder Oktaven in Singstimme und Bafs vor. Seite 8, Z. 4, T. 3 und 4, stehen noch mehr eingreifende Quinten. Wir setzen, zum Vergnügen des Lesers, die Stelle her. Der Pächter sahe nehmlich auf seiner Reise „ein Lichtlein blinken" — und meynt:

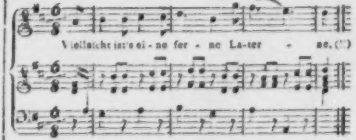

Seite 10, Z. 1, T. 4, macht die Singstimme wieder Oktaven mit dem Basse. S. 7, Z. 5, T. 2, löset der Verf. den $\frac{6}{4}$ Akkord also auf:

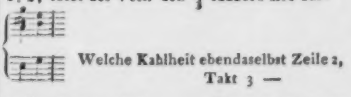

Welche Kahlheit ebendaselbst Zeile 2, Takt 3 —

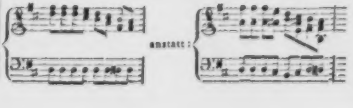

Welche Unbehülflichkeit Seite 8, Zeile 2 und 3, Takt 5, 6, u. s. w.

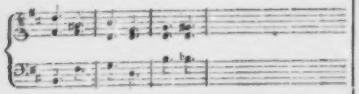

Doch genug hiervon, und nun noch kürzlich zu einigen andern Punkten, aus denen man siehet, dafs „der Herr Ebers sein Gedicht wohl studiert hat“ und um derentwillen man in den Wunsch mit einstimmen lernt, dafs „dieser junge talentvolle Künstler uns mehr dergleichen lieferte“ — S. 4, Z. 1 deklamirt er also:

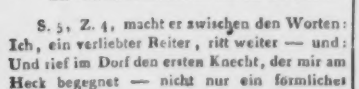

S. 5, Z. 4, macht er zwischen den Worten: Ich, ein verliebter Reiter, ritt weiter — und: Und rief im Dorf den ersten Knecht, der mir am Heck begegnet — nicht nur ein förmliches Punktum, sondern auch ein Ritornellchen, und fängt sogar mit „Und“ einen neuen Abschnitt, mit Veränderung der Tonart, des Tempo's, der Taktart u. s. w. an. Eben so S. 7, Z. 3, wo die Worte: der Sturm rifs — neues Ungemach — den Hut mir von den Ohren, vollkommen so deklamirt sind, als ob der Sturm ein neues Ungemach gerissen hätte. Doch von solchen Stückchen wimmelt alles so, dafs wir nur noch ein possierliches anführen. S. 10, Z. 2 hat der Künstler dem Pudel eine Art von Allegenwart ankomponiert: denn er steht an der Thür, und hält doch den Hut im Dickigt mit den Zähnen fest — Es haben nehmlich die Worte, nach der Musik, diese Interpunktion: Da hielt er, (der Pudel) bis aufs Fell durchnäfst, den Hut, den ich verloren; (und Pause) im Dickigt mit den Zähnen fest — anstatt: den Hut, den ich verloren im Dickigt — mit u. s. w. Man begreift kaum, wie man's noch dazu in einem ganz durchkomponierten Gedicht, verkehrter machen kann. Uebrigens findet man hier auch einige artige Mahlereyen, z. B. S. 9, Z. 4, T. 3, kratzt der Pudel an der Thür, und S. 10, Z. 2, T. 5, 6, schüttelt er die Ohren. Dafs dieses junge Genie auf dem Contra F Klavier nicht Plaz hat, wundert Niemand, der den Flug desselben aus diesen Probchen ahndet. Deshalb läfst man sich fis, g gefallen, und bedauert nur, dafs so schöne Stellen, wie S. 8. Z. 3, T. 4 und folg. S. 9, Z. 3, T. 3 u. folg., durchaus nicht gespielt werden können — von zwey Händen nehmlich. Wer an diesen Schönheiten noch nicht genug hat, dem können wir nicht anders rathen, als sich etwa an die Menge der orthographischen Schnitzer in den Worten zu halten; und genügt ihm auch daran nicht, so mag er sich, nach S. 8, einen

„Sorgestuhl von Zwilch
„Zur Schlummerstädte wählen“ — —

Z. . . .

Kurze Anzeigen.

Duo: Mich fliehen alle Freuden, de l'Opéra: die schöne Mullerin par Mr. Paisiello varrié (varie) pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte par Mr. F. W. Wilms. Berlin, chez Hummel. (1 Fl. 5 Xr.)

Es sind uns über dies Thema (die beliebte Arie: Il cor non più mi sento) schon mehrere Variationen bekannt geworden: wir möchten aber keine dieser schätzenswerthen Arbeit des uns unbekannten Komponisten vorziehen. Hrn. Wilms Variationen sind brillant und zugleich angenehm, ohngefähr in Pleyls Geschmack geschrieben, und gewähren durch die obligate Flöte eine desto mannichfaltigere Unterhaltung. Der Klavier- und Flotenspieler — beyde können damit glänzen. Der Stich ist schön, aber zuweilen allzueng, auch nicht ganz korrekt. So mufs z. B. gleich im Thema Z. 2, das zweyte Achtel des vierten Takts im Bafs nicht g, son-

dern h heifsen: Var. VII, Z. 3. T. 1, ist also zu verbessern:

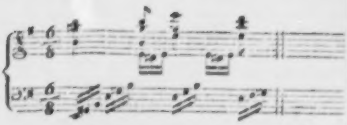

In der VIII. Variation hat uns aber S. 7. Z. 1, T. 5, und Z. 2, T. 1, gar nicht gefallen: denn, so fliefsend und natürlich bis dahin die Harmonie war, so holperich, steif und gezwungen ist sie hier, ohne dafs es im geringsten nöthig wäre, und ohne dafs es irgend eine Würkung thäte — eine widerliche abgerechnet. Man höre selbst:

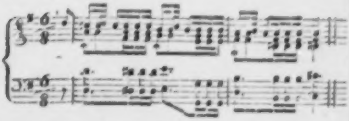

Warum läfst nun der Verfasser die Harmonie nicht also fortschreiten:

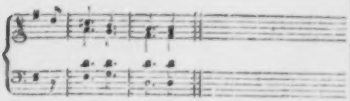

Jenes soll doch nicht etwa gelehrt seyn? — Sind übrigens diese Variationen Hrn. W.'s Debüt, so machen sie ihm um desto mehr Ehre.

Z. . . .

Invocation à la nuit, scene de l'Opéra:] Romeo et Julie, avec l'accomp. de Pianoforte, composée par Mr. Steibelt. Berlin, chez Hummel. (1 Fl.)

Die Musik ist im neuesten italienischen Geschmack: der Text wird aber richtiger deklamirt, als in den gemeinen Kompositionen dieser Gattung. Uebrigens zu viel Noten und zu wenig Abwechselung.

1. *Romance, Paroles de Mr. ***, Musique de Madame La Comtesse de Lanney, née Comtesse de Looz.* Berlin, chez Hummel. (6 Sols.)

2. *Romance. Paroles — Looz.* Bey ebendems. (6 Sols.)

Diese beyden kleinen Romanzen Einer Dichterin und Einer Komponistin sind, in Worten und Musik, sehr artig. Das Accompagnement ist eigentlich für die Harfe geschrieben, und macht sich auf dieser weit hübscher, als auf dem Pianoforte. Besonders hat uns die zweyte aus E dur gefallen, wo das Accompagn. durch alle Verse variirt ist: und wenn auch diese kleinen Variationen nichts weiter sind, als Veränderungen der Figuren, so haben sie doch dafür den Vorzug vor vielen anspruchvollern, dafs sie den Hauptcharakter des empfindungsvollen Thema's forthalten. Nicht so vortheilhaft können wir vom folgenden grofsern Werkchen dieser Verfasserin sprechen —

Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'accomp. d'un Violon et Violoncelle, composées et dédiées à S. A. R. Monseigneur le Prince Erneste Auguste d'Angleterre, par la Comtesse de Lannoy etc. Bey ebend. (3 Fl.)

Sie sind gar nicht im Geiste unsrer Zeit geschrieben, zeichnen sich weder durch Kraft und Feuer, noch durch Erfindung und Neuheit, noch durch Galanterie und Annehmlichkeit aus. Die dritte Sonate ist noch die lebhafteste, hat aber unglücklicher Weise desto mehr Fehler gegen die Grammatik, welche die Verfasserin durch einen Kunstverständigen hätte abändern lassen sollen. Z. B. S. 18, Z. 7, T. 5 und mehrere folgende, S. 21, Z. 2, T. 2 u. mehrere folg.; ebend. Z. 6, T. 2, 3; S. 22, Z. 3, T. 4; ebend. Z. 1, T. 4, ebend. Z. 6, T. 5; S. 24, Var. 8, an vielen Stellen, u. s. w. Stich und Papier sind schön.

Z. . . .

Trois Sonates pour Violoncelle et Basse, composées et dediées a Mr. Duport, par S. L. Friedel. Offenbach, chez André, Ouvr. 1. (2 Fl.)

Wahrscheinlich sind diese Sonaten von dem in königl. preufsischen Diensten stehenden Violoncellisten dieses Namens, der Liebhabern dieses Instruments, für welche vergleichungsweise nicht eben reichlich gesorgt wird, mit diesen Erstlingen seiner Muse kein unangenehmes Geschenk machen wird.

Six petites pièces pour 1 Flûte et 2 Cors composées par Dornaus jun. Ouvr. 1. Offenbach, chez André. (40 Xr.)

Auch für das Horn wird vergleichungsweise wenig geschrieben, und so mochten auch diese Kleinigkeiten nicht ganz unwillkommen seyn.

Quatuor pour Flûte, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl. Ouvr. 15. Offenb., chez André. (1 Fl. 15 Xr.)

Diese Komposition ist vornehmlich für diejenigen Aussuber der Flöte, welche keine unbedeutenden Fortschritte auf diesem Instrumente gemacht haben, und denen springende Passagien, wie etwa Hoffmeister sie oft und gern setzt, nicht fremd und angenehm sind.

Anekdoten.

Fontenelle's Ausruf, als er eine fade empfindungsleere Sonate anhören mufste:

Sonate! que me veux-tu?

ist bekannt, und eben so witzig, als wahr befunden worden. Aber treffender und vielleicht auch witziger war die Antwort, welche Doktor Johnson seinem Nachbar in einem Konzerte gab, in welchem ein Flotenspieler in den schwersten, aber empfindungslosesten Passagien und Läufern sich herumtrieb und seiner Lunge — ach, so hart zusetzte. Johnson schien nicht aufmerksam zu seyn.

„Und sie geben nicht Achtung?

sagte der Nachbar zu ihm:

„wissen Sie nicht, dafs das ganz ausserordentlich schwer ist?" —

„Schwer? —

rief der Doktor;

„Ach ich wollte, es wär' unmöglich!" — —

Herzlich lachte er über das Wortspiel eines Andern, der auf eine sehr lange Fuge, welche aber nichts als — eine Fuge war, diesen Vers Virgils anwendete:

Sed fugit interea, fugit irreparabile tempus! —

Als Händel in die Ungnade seines Hofs verfallen und so weit reducirt war, dafs er in Mittelstädten umherzog und seine Oratorien aufführte, kam er auch nach — Manchester, wenn ich nicht irre, das aber damals noch nicht zum vierten Theil war, was es jetzt ist. Er wollte den Messias geben. Er fragte unter andern nach dem ersten Bassisten. Man wiefs ihn an einen Leinweber. Der Mann nahm die Stimme und meynte, es solle zuverlässig gut gehen, denn er könne treffen — darauf durfte Händel sich fest verlassen. In die Probe kam der Mann nicht, weil er sich nicht so viel von seinem Handwerk abmüssigen wollte. Bey der Aufführung begann er seine erste Arie:

„Das Volk, das da wandelt in Finsternifs, sieht nun ein grofses Licht" —

mit aller Herzhaftigkeit. Wer aber diese Arie kennt, weifs auch die grofse Schwierigkeit ihrer Intervallen. Der ehrliche Leinweber wandelte gar bald in tiefer Finsternifs und erblickte auch nicht einmal ein kleines Licht, sondern versank in dicke Nacht, verstummete, und liefs das Orchester die Arie allein ausspielen. Wüthend stürzte Händel nach dem Ende des ersten Theils auf ihn los —

„Wie habt Ihr Euch unterstehen können, zu
„sagen, Ihr konntet treffen? Ihr“ — —
„Herr —
fiel der Mann gleichfalls hitzig ein —
„Herr, ich kann's auch: aber nur nicht nach
„Noten“ —

Da Händel die Hauptprobe auf sein unvergleichliches, stuckweise aber äuserst schweres Te Deum laudamus zur Utrechter Friedensfeyer (dasselbe, welches Herr Kapellmeister Hiller mit lateinischem Text herausgegeben hat) hielt, rief er in Begeisterung, ehe er beginnen liefs, aus:
„Meine Herren! Ein Hundsfott, der einen
„Fehler macht!“ —

Die Erhabenheit der Komposition, und die Vortrefflichkeit der Exekution riss ihn aber selbst so hin, dafs er beym Ende eines Satzes in Begeisterung dastand, sich und alles umher vergafs, und den Takt zum folgenden Satz nicht angab, bis ihm der Vorspieler zurief. Händel fuhr zusammen, konnte sich nicht beruhigen, und rief am Ende des ganzen Stücks, indem ihm die Thränen herabliefen:
„Meine Herren — Ich bin der Hundsfott!“ —
F. R.
nach dem Englischen.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zweyter Brief.

Hamburg, den 10ten November 1798.

Vielleicht entsinnen Sie sich noch aus meinem vorigen Briefe, dafs ich darin am Ende wünschte, Ihnen recht viel Gutes über den gegenwärtigen Zustand unserer Tonkunst und Tonkünstler schreiben zu können. Da ich mir nun aber ein für allemal vorgenommen habe, besonders in diesen Briefen der strengen Wahrheit — worunter ich die genaue Uebereinstimmung meiner Aeufserungen mit meiner festen, geprüften Ueberzeugung verstanden haben will — durchaus getreu zu bleiben: so wufste ich, ob ich gleich seit der Zeit viel und mancherley hörte, von allen, Madame Righini und Herrn Hurka ausgenommen, wahrlich äufserst wenig Gutes zu sagen. Um Sie jedoch zu überzeugen, dafs es mir mit dem Wunsche selbst Ernst gewesen ist: so werde ich Ihnen diesmal recht viel von unsern beyden geschickten Künstlern, den Herren Romberg schreiben, weil ich von diesen Mannern nicht nur viel, sondern fast lauter Gutes zu sagen weifs. Vorher aber vergonnen Sie mir, Sie mit einigen Sachen und Umständen bekannt zu machen, die freylich nicht geradezu in Briefe über Tonkunst und Tonkünstler gehören, mir doch aber in mancher Hinsicht nutzlich und zur Verstandlichkeit des Ganzen nothig scheinen.

Es war am Ende des Oktobers 1793, als die Herren Romberg hier zum erstenmale ankamen, sich offentlich hören liefsen, und von dem Herrn Schröder bey dem Orchester seines Theaters angestellt wurden. Theils einige Unzufriedenheit mit jenem, theils auch die Absicht sich in ihnen noch unbekannten Ländern neue Kenntnisse und Erfahrungen zu sammeln, bewog sie, uns im Juli 1795 schon wieder zu verlassen. Sie machten eine Reise durch Deutschland und ganz Italien, von der sie jedoch im Februar 1797 zurückkehrten, und ein neues Engagement beym Schroderschen Theater eingiengen. Nachdem Herr Schröder sein Theater an das jetzige Direktorium der fünf Männer verpachtet hatte, wurden sie von diesen wieder auf ein Jahr, und zwar von Ostern 1798 bis Ostern 1799 engagiert, mit welchen sie aber, wie ich Ihnen bereits schon gemeldet habe, wegen der Sonntags-Comodien in Zwistigkeiten geriethen, die selbst bis jezt noch nicht ganz beygelegt zu seyn scheinen. Da gegenwärtig das Wohl und Wehe der deutschen Opern grofstentheils von diesen Direktoren abhängt, so wird es Ihnen vielleicht nicht ganz uninteressant seyn, mit dem Verfahren und der Denkart dieser Männer etwas genauer bekannt zu werden. —

(Die Fortsetzung folgt.)

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *№. III.* 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

Müller, A. E. 3 Sonatines progressives pour le Pianoforte. Op. 18. ta. 16 Gr.

Pleyel, Neueste Sammlung leichter Klavierstücke, 11te Sammlung. ta. 16 Gr.

Cetius, Lob der Liebe, für das Klavier oder Fortepiano. va. 3 Gr.

Emmert und Hacker, Lieder fürs Klavier, aus den Blüthen und Früchten vom Jahre 1798. Herausgegeben von Wismayer. va. 4 Gr.

Naumann, Canto de' Pellegrini dell' intero oratorio aggiuntato per l'Arpa o Cembalo. hr. 8 Gr.

Lorenz, Ode an die Nachtigall von Herrn Dr. Kosegarten. rb. 8 Gr.

— — Sinna und Selmar, eine Romanze von Kosegarten rb. 1 Rthlr.

Lauska, Andante con Variazioni. rb. 4 Gr.

Dritter Marsch des General Buonaparte, und Preußischer Regiments Hopa - oder Quickmarsch fürs Pianoforte. rb. 2 Gr.

Mozart, Lieder, die zu späte Ankunft der Mutter etc. No. 12 und 13. rb. 4 Gr.

— — — — Am Grabe meines Vaters etc. No. 15. rb. 4 Gr.

— — — — detto. No. 18–20. rb. 8 Gr.

— — — — detto. — 21. rb. 8 Gr.

— — — — detto. — 22–25. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 26–28. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 29–31. rb. 4 Gr.

— — — — detto. — 32–35. rb. 4 Gr.

— — Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Klavier. rb. 3 Rthlr.

— — Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Klavier. rb. 20 Gr.

Salieri, Bravour-Arie aus Palmira: Du bist für mich gebohren etc. No. 6. rb. 12 Gr.

Himmel, deutsches Lied, Seiner Majestät dem König Friedrich Wilhelm dem Dritten zu Dero hohen Geburtsfeyer am dritten Aug. 1798. rb. 4 Gr.

Himmel, Wiegenlied von Herklots, Ihro Majestät der regierenden Königin von Preußen bey Gelegenheit Höchst Dero glücklichen Entbindung am 24. July 1798. rb. 4 Gr.

Salieri, Ouverture, Favoritgesänge und Märsche aus der Oper Palmira, rb. 1 Rthlr.

Journal des deutschen Theatergesanges. 8s und 9s Heft. rb. à 10 Gr.

Sachini, Ouverture, Ballets et Airs choisis de l'opéra Oedipe à Colone. rb. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — Arie aus detto. No. 11 u. 12. rb. 2 Gr.

Favoritgesänge aus verschiedenen Opern für 2 Flöten oder Violinen eingerichtet. rb. 16 Gr.

Barwald, Trois Polonoises pour le Fortepiano, deux avec l'Accompagnement d'un Violon. Op. 1. rb. 8. Gr.

Polonoise und Duett aus Lodoiska. rb. 9 Gr.

Weiss, 12 deutsche Lieder beym Klavier zu singen. 2ter Theil. gb. 1 Rthlr.

Boecke, 6 Lieder von Matthison. gb. 1 Rthlr.

Struck, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de Flûte ou Violon et Violoncelle obligé, Op. 4. ae. 2 Rthlr. 16 Gr.

Soller, 6 Airs, variés pour Clarinette et Alto. Op. 4. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Ferrari, Duo pour 2 Fortepiano ou Fortepiano et Harpe. Op. 20. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Devienne, 3 Sonates pour une Flûte avec Accompagnement de Basse. Op. 58. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — — Pot pourri pour Flûte traversiere avec Violon ad libitum. Op. 60. ae. 10 Gr.

— — — 6 Duos d'Airs, variés pour 2 Flûtes. Op. 63. ae. 2 Rthlr.

— — — 6 Duos dialogués pour 2 Flûtes. Op. 65. ae. 2 Rthlr.

— — — 3 Quatuors concertans pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 66. ae. 2 Rthlr.

Weesly, 3 Quatuors concertans pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. ae. 2 Rthlr.

— — — — detto. Op. 10. ae. 2 Rthlr.

Richter, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 5. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — 3 Trios concertans pour Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 4. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

Grasset, Concerto à Violon principal avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Alto et Basse. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Brandl, Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 15. ar. 20 Gr.

Dornaus, six petites pieces pour 1 Flûte et 2. Cors Op. 1. ar. 14 Gr.

Stumpf, pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. Neuvieme Recueil tiré de l'opéra: Das unterbrochene Opferfest. ar. 1 Rthlr.

Friedl, 3 Sonates pour Violoncelle et Basse. Op. 1. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Vignetti, Caprices pour le Violon. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 6 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 56. Liv. 1 und 2. ar. à 1 Rthlr. 16 Gr.

— — Sinfonie concertante pour 2 Violons principaux avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 57. ar. 1 Rthlr. 20. Gr.

Methfessel, zwölf Lieder fürs Klavier. ar. 1 Rthlr.

Bauer, Catherine, Douze Variations pour le Pianoforte. op. 12 Gr.

Sterckel, Douze Variations pour le Pianoforte. Op. 35. ar. 20 Gr.

— — Grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 36. ar. 20 Gr.

Lämmerhirt, 2 Sonates faciles à quatre mains pour le Pianoforte. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Clementi, 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 39. ar. 2 Rthlr.

Marches de diverses Corps francs de Vienne pour le Clavecin ou Pianoforte par différens Maitres. ar. 6 Gr.

Ferrari, 3 Sonates per il Clavicembalo o Fortépiano con Accompagnamento d'un Violino o Basso. Op. 6. ar. 2 Rthlr.

Gelinek, XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte: Sur le Trio: pria che l'Impegno; tiré del opera l'Amor Maritato. No. 13. ar. 12 Gr.

— — — XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur une pièce tirée du Ballet Alcine. No. 12. ar. 12 Gr.

Tuch, VI Ländersche Tänze für das Klavier oder Fortepiano. va. 8 Gr.

Pleyel, Recueil de trois pièces pour le Clavecin ou Harpe. 2ème Partie de Clavecin. ar. 16 Gr.

— — Variations pour le Clavecin ou Harpe. No. 4. ar. 8 Gr.

Mozart, Trio per il Clavicembalo o Fortepiano con l'Accompagnamente d'un Violino e Violoncello. Op. 42. ar. 1 Rthlr.

Pär, Eloisa ed Abeilardo agli Elisi. Cantata a due Voci con l'Accompagnamento di Cembalo o Pianoforte. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Clementi, 3 Sonates per il Clavicembalo o Fortepiano. Op. 39. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Edel, 8 Variations pour le Fortepiano sur le Duo (Wer Mennet hat erfunden etc.) de l'opera: Eine und Drey de Mr. Perinet. ar. 8 Gr.

Haydn, Trio pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 80. ar. 1 Rthlr.

— — Recueil de trois petites pièces faciles et agréables pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 82. ar. 12 Gr.

Kauer, Sonate pour le Fortepiano avec un Violon obligé. ar. 11 Gr.

Mozart, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 44. ar. 1 Rthlr.

Patsalt, 9 Variations sur l'Aziette de Mr. Mozart pour le Fortepiano. ar. 8 Gr.

Pleyel, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon. 43me Partie. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Preindl, Variations pour le Clavecin. ar. 12. Gr.

Sterckel, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon. Op. 36. ar. 14 Gr.

Woelfl, VI Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo (Weibchen treu wie euer Schatten) tiré del opéra: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen, de Mr. Winter. ar. 11 Gr.

Zingarelli, Dio salvi Francesco Imperadore pour le Clavecin. ar. 16 Gr.

Ziegelhauser, 24 Oesterreichische Ländler Tänze für das Fortepiano. ar. 14 Gr.

Hoffmeister, 2 Airs de l'opéra: la grotta di Trofonio de Mr. A. Salieri arrangés pour Flûte, Violon, 2 Violes et Basse. ar. 1 Rthlr.

— — — Quartetto per 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 38. ar. 1 Rthlr.

Pleyel, 3 Quartettos per Flauto o Violino primo, Violino secundo, Viola e Basso. Op. 41. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Ziegelhauser, XII Variations pour 2 Violons sur l'Air: a Schüsserl und a Reindel ist all etc. ar. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten November Nº. 8. 1798.

BIOGRAPHIEEN.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

13.

Er gab in diesem Concerte nichts als Kompositionen von sich, die damals nur noch im Manuscript existierten. Madame Duscheck aus Prag, diese bekannte brave Sängerin, war eben gegenwärtig und sang die jezt ziemlich bekannte äuserst schwierige und recht eigentlich für diese Sängerin geschriebene Scene mit obligatem Fortepiano. Im zweyten Theile spielte er das prachtvolleste und schwierigste aller seiner bisher bekannt gewordnen Concerte aus C dur, das seine Gattin nach seinem Tode herausgegeben hat — vielleicht ist es das prachtvolleste aller Concerte, die jemals geschrieben worden sind. Nimmermehr werde ich den himmlischen Genuſs vergessen, den er auch mir theils durch den Geist dieser Kompositionen, theils durch den Glanz, und dann wieder durch die herzschmelzende Zartheit seines Vortrags — verschafte. Um dem gewöhnlichen Stehlen seiner Compositionen — vorzubeugen, spielte er von einer Klavierstimme, welche ein sonderbares Aussehen hatte. Sie enthielt nichts als einen bezifferten Bafs, über dem nur die Hauptideen ausgeschrieben, die Figuren, Passagien u. d. gl. nur leicht angedeutet standen. Er durfte das wagen, da er sich eben so sehr auf sein Gedächtnis, als auf sein Gefühl verlassen konnte. Am Ende der ganzen Musik wünschten Verschiedene ihn noch allein spielen zu hören; und der gefällige Mann, der schon zwey Concerte und eine obligate Scene gespielt, und überdies fast zwey Stunden accompagniert hatte — war sogleich bereit dazu; sezte sich nochmals hin und spielte, um allen alles zu werden. Er begann einfach, frey und feyerlich in C moll — doch es ist eine Albernheit so etwas beschreiben zu wollen. Da er hier mehr auf den Kenner Rücksicht genommen hatte, senkte er sich im Fluge seiner Phantasie nach und nach herab, und beschlofs mit den gedruckten Variationen aus Es dur, welche in der Sammlung der Mozartschen Werke bey Breitkopf und Härtel Cah. II. von Seite 45 — 56 abgedruckt stehen.

14.

Oft hat man Mozarten den Vorwurf gemacht, der vielen heutgen Philosophen gemacht wird — er habe sich nur allein mit seinen Werken beschäftigt, und sich nicht um das bekümmert, nicht das gekannt, was andere, gleichfals verdienstvolle Männer, in seiner Kunst geleistet hätten. Wenn man diesen Vorwurf nur auf das mehr oder weniger einschränkt: so kann man M—n davon nicht ganz frey sprechen. Indefs liegt doch die Schuld davon weit weniger an ihm, als an seinen Verhältnissen, nach denen er, fast stets auf Reisen oder komponirend, fast nur Neues oder sich selbst hören und kennen lernen konnte. Wo ihm aber etwas wahrhaftig Gutes aufstiefs, mochte es alt oder neu seyn — so war er voll Freude und wufste es zu schätzen. Nur von der beliebten Mittelmäfsigkeit, von der geistlosen Nachahmerey, nur von dem gedankenlosen leeren Manierirten war er ein abgesagter Feind. Worin er nicht Etwas von eigenem Geist fand, das warf er hin:

„Es ist ja nichts drin!" — sagte er. Aber jedes auch nur leichte Blinken der Funken des Genie's übersahe er nicht; nahm den jungen Künstler von Talent in seinen Schus, und trug, so viel er konnte, bey, zu seiner wei-

tern Bildung, Empfehlung, Belohnung. Ich könnte hiervon eine Menge Beyspiele erzählen, wenn ich nicht, eben weil deren eine Menge ist, glauben dürfte, dafs sie bekannt genug wären. Die Undankbarkeit so mancher, um die er sich verdient gemacht hatte, störte ihn darin nicht: er vergafs das Böse, das sie ihm anthaten, so schnell, als sie das Gute, das er ihnen erzeigt hatte. Er war — wo nicht der allererste, doch einer der ersten, die den Deutschen das Vorurtheil benahmen, dafs der Sitz der wahren Musik noch jetzt in Italien sey. Im Gegentheil ereiferte er sich oft gegen die meisten neuesten italienischen Komponisten, mehr gegen die italienischen Virtuosen, noch mehr gegen die italienischen Sänger in Deutschland, und am allermeisten gegen den jetzigen herrschenden Geschmack der Hauptstadte Italiens in der Musik — alles, nach dem er es an Ort und Stelle gefunden hatte. Doch thun ihm die Kunstrichter gänzlich Unrecht, wenn sie behaupten, er habe nur kunstvolle Harmonie, nur gelehrte Arbeit an Andern geschätzt. Er liefs der durchsichtigsten Musik, nur mufste sie Etwas Geist und Eigenthümlichkeit haben — Gerechtigkeit wiederfahren. So habe ich ihn z. B. sehr vortheilhaft von Paisiello, dessen Arbeiten ihm sehr wohl bekannt waren, sprechen hören. Man kann dem, der in der Musik nur leichtes Vergnügen sucht, nichts bessers empfehlen, als die Kompositionen dieses Mannes — sagte er. Unter den ältern Komponisten schätzte er ganz besonders verschiedene ältere Italiener, die man leider jetzt längst vergessen hat; am allerhöchsten aber Händeln. Die vorzüglichsten Werke dieses in einigen Fächern noch nie übertroffenen Meisters, hatte er so innen, als wenn er lebenslang Direktor der Londner Akademie zur Aufrechthaltung der alten Musik gewesen wäre.

„Händel weifs am besten unter uns allen,
„was grofsen Effekt thut —

hörte ich ihn einst sagen:

„wo er das will, schlägt er ein, wie ein
„Donnerwetter."

Diese Liebe zu Händeln ging bey ihm so weit, dafs er vieles — was er aber nicht bekannt werden liefs — in dessen Manier schrieb. Es befinden sich unter seinen nachgelafsnen Papieren gewifs noch dergleichen Arbeiten. Ja, er ging darin noch weiter, als die meisten unserer heutgen Musikkenner gehen möchten: er schätzte und liebte nicht nur Händels Chöre, sondern auch viele seiner Arien und Solo's.

„Wenn er da auch manchmal nach der Wei-
„se seiner Zeit hinschlendert —

sagte er,

„so ist doch überall Etwas drin!" —

Er hatte sogar die Grille, eine Arie in seinem D. Giovanni in Händels Manier zu setzen, und seiner Partitur dies offenherzig beyzuschreiben: man hat sie aber überall, so viel ich weifs, bey der Aufführung dieser Oper weggelassen. Von Hasse und Graun schien er weniger zu halten, als diese Männer verdienen: vielleicht kannte er aber die meisten ihrer Werke nicht. Jomelli schätzte er hoch —

„Der Mann hat sein Fach, worinnen er
„glänzt —

sagte er:

„und so, dafs wir's wohl werden bleiben las-
„sen müssen, ihn bey dem, der's versteht,
„daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich
„nicht aus diesem herausmachen und z. B.
„Kirchensachen im alten Styl schreiben sol-
„len." — —

Von Martin, der damals, als Mozart in Leipzig war, die ganze Liebhaberwelt zu bezaubern anfing, behauptete er:

„Vieles in seinen Sachen ist wirklich sehr
„hübsch: aber in zehn Jahren nimmt kein
„Mensch mehr Notis von ihnen." —

Eine Prophezeihung, die gleichfalls ziemlich genau eingetroffen ist.

„Keiner aber,

sezte er hinzu,

„kann alles — schäkern und erschüttern,
„Lachen erregen und tiefe Rührung — und
„alles gleich gut: als Joseph Haydn."

15.

Auf Veranstaltung des damaligen Kantors an der Thomasschule in Leipzig, des verstorbenen

Doles, überraschte Mozarten das Chor mit der Aufführung der zweychörigen Motette: Singet dem Herrn ein neues Lied — von dem Altvater deutscher Musik, von Sebastian Bach. Mozart kannte diesen Albrecht Dürer der deutschen Musik mehr vom Hörensagen, als aus seinen selten gewordnen Werken. Kaum hatte das Chor einige Takte gesungen, so stutzte Mozart — noch einige Takte, da rief er: Was ist das? — und nun schien seine ganze Seele in seinen Ohren zu seyn. Als der Gesang geendigt war, rief er voll Freude: Das ist doch einmal etwas, woraus sich was lernen läfst! — Man erzählte ihm, dafs diese Schule, an der Sebastian Bach Kantor gewesen war, die vollständige Sammlung seiner Motetten besitze und als eine Art Reliquien aufbewahre. Das ist recht, das ist brav — rief er: zeigen Sie her! — — Man hatte aber keine Partitur dieser Gesänge; er liefs sich also die ausgeschriebenen Stimmen geben — und nun war es für den stillen Beobachter eine Freude zu sehen, wie eifrig sich Mozart setzte, die Stimmen um sich herum, in beide Hände, auf die Kniee, auf die nächsten Stühle vertheilte, und, alles andere vergessend, nicht eher aufstand, bis er alles, was von Sebastian Bach da war, durchgesehen hatte. Er erbat sich eine Kopie, hielt diese sehr hoch, und — wenn ich nicht sehr irre, kann dem Kenner der Bachschen Kompositionen und des Mozartschen Requiem (von diesem in der Folge mehr) besonders etwa der grofsen Fuge Christe eleison — das Studium, die Werthschätzung, und die volle Auffassung des Geistes jenes alten Kontrapunktisten bey Mozarts zu allem fähigen Geiste, nicht entgehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die wahre Art, das Pianoforte zu spielen, von I. P. Milchmayer, Hofmusikus Sr. Durchl. des Churf. von Bayern, Klavier- und Harfenmeister. Dresden beym Verf. (Pr. 2 Rthlr.)

Dieses Werk wurde vor einiger Zeit nicht ohne Geräusch in die Welt geschickt; der Verf. spricht darin öfters in ziemlich hohem Ton: er nimmt von den trefflichsten Arbeiten deutscher Theoristen so wenig, oder vielmehr so gar keine Notiz, sondern lebt nur in dem, was er in Paris und Lyon gesehen und gehört habe: — dieses und noch manches andere, in der Folge anzuführende, scheint es uns zur Pflicht zu machen, es etwas ausführlich zu behandeln. Wir können dabey nicht aufrichtiger verfahren, als wenn wir den Inhalt vollständig angeben, die Eigenheiten anführen, dabey unsere Anmerkungen kurz beyschreiben, und am Ende daraus das Resultat über das Ganze ziehen.

In der Vorrede sagt der Verf. den Anfängern und Liebhabern, welchen er sein Werk übergiebt, dafs er ihnen hier die Grundsätze zergliedere, die er sich durch achtzehnjährigen Aufenthalt in Paris und Lyon und durch vier und zwanzigjähriges Studium dieses Instruments zu eigen gemacht habe.

Das erste Kap. hat viel Gutes über die Haltung des Körpers, der Arme, Hände, Finger u. s. f. Der Verf. verwirft beym Unterricht den Flügel, als ein Instrument, das Hände und Finger verderbe und solche zu vollkommnem Spiel untauglich mache; und das mit allem Recht, obschon sich noch viele andere Ursachen hinzu setzen liefsen. Aber er verwirft auch das Klavier (Clavichord): geschieht das mit eben so viel Recht? Und nun erst aus welchen Gründen! „Weil der, welcher ein Instrument lerne, sich doch einmal darauf hören lassen wolle, wozu das Klavier nicht geschickt sey, indem das Akkompagnement beym Konzert den Ton ersticken würde? (Also um Konzert, um öffentlich zu spielen lernet man nur Klavier? Warum nicht gar, um nur darauf zu reisen!) Hierzu kömmt beym Verf. der Grund: weil es in England und Frankreich keine Klaviere gebe und dort nur für's Pianoforte geschrieben werde — (Nun — Herr Milchmayer und seine Schüler sind in Deutschland, auch hat er für Deutschland geschrieben, denn er schrieb deutsch.)

Beym Unterricht soll der Schüler den Takt

durchaus nicht mit dem Fuße treten — (Gut; aber warum?) weil er sonst die Füße nicht zu den Veränderungen brauchen kann; (der Verf. ist überhaupt ein grosser Freund der Veränderungen durch Züge beym Spiel: kümmerlicher Ausdruck, der erst durch veränderte Züge hervorgebracht werden soll!) und weil die Zuhörer Pferde im Stalle stampfen zu hören glaubten — (geschiehet denn alles Tacttreten gerade — pferdemäßig?)

Vom sogenannten Blattspielen hält der Verf. nichts, weil dadurch der gute Vortrag und die richtige Fingersetzung leide, (ganz richtig.) Das was wir bisher gute oder schlechte Tacttheile nannten, nennet er starke und schwache Zeit (ist das deutlicher?) Sehr richtig dringt er darauf, das die Anfänger nicht mit der linken Hand Octaven greifen, auch keine Manieren anbringen sollen, wo beydes nicht vorgeschrieben ist. Unter den üblen Angewohnheiten, vor welchen der Verfasser noch warnet, ist auch manches lächerliche, z. B. man solle sich nicht während des Spiels, sondern fein vorher — schneuzen!!

Das zweyte Kapitel handelt von den Veränderungen der Finger, was wir andern Leute richtigen Gebrauch der Finger, richtigen Fingersatz nennen. „Zur Uebung sind vorerst alle Dur- und Moll-Tonleitern mit richtigem Fingersatz abgedruckt; dann wird von den chromatischen Gängen gehandelt. Der Verf. empfiehlt die Fingersetzung nicht ganz, nach welcher der dritte Finger allein auf die Obertasten kömmt, wie:

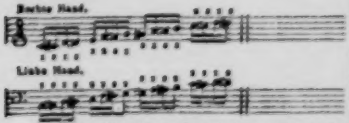

Er empfiehlt diese Applikatur nicht ganz, weil der dritte Finger hierdurch zu viel Stärke bekäme; obschon, wie er sagt, sich verschiedene grose Meister derselben bedienten. Er siehet diese vor:

In A. E. Müllers vor kurzem erschienener „Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte" — oder, wie vielleicht das Werk richtiger heißen sollte: „Anweisung zur richtigen Fingersetzung bey den schwierigsten neuen Klavierfiguren, mit Belegen aus Mozarts sämmtlichen Konzerten" — — dort wird die erste Fingersetzung als die bessere empfohlen, weil die Hand ruhiger und auch sicherer spiele, wenn nicht derselbe Finger bald auf Ober-, bald auf Untertasten gesetzt werde. So viel hierbey auch auf Gewohnheit ankömmt, so glauben wir der Müllerschen — als der beym Erlernen leichtesten, bey der Ausübung sichersten — den Vorzug geben zu müssen.

Den Gebrauch des Daumens empfiehlt der Verf. sehr — und mit allem Recht. Wie kann er aber behaupten, man solle in allen Tonarten lieber einerley Fingersatz beybehalten? Wie kann er einen Satz, wie

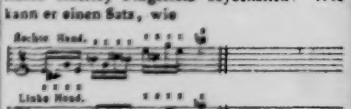

bezeichnen, und das als gute Fingersetzung empfehlen? Man versuche es unbefangenommen und spiele diesen Satz, so bezeichnet, nur in mäßigem Zeitmaaße: und man wird sehen, wie holperich er herauskommen wird — wenn man auch das Unbequeme, das Handverdrehen, gar nicht in Betracht ziehen will. Die beste Fingersetzung für den angeführten Satz ist diese:

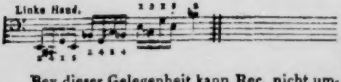

Bey dieser Gelegenheit kann Rec. nicht umhin, jedem, der wahre Applikatur erlernen will, „Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“ — auf das angelegentlichste zu empfehlen. Enthält dieses klassische Werk in Bezug auf die vielen neuern Figuren auch nichts Ausführliches: so findet man doch in Ansehung der allgemeinen Grundsätze alles darin, was nur über diese Materie gesagt werden kann. Und wie leicht ist, bey Kenntnis und Uebung, die Anwendung aufs Besondere? auch aufs Neuere? Auch verdient hier Türks Klavierschule eine rühmliche Erwähnung, da sie gewissermafsen als Fortsetzung des Bachschen Werks betrachtet werden kann. Doch wir kehren zu unserm Verf. zurück.

Wie stimmt nun mit jenem angeführten Grundsatz desselben (in allen Tonarten einerley Fingersatz zu behalten) die Behauptung zusammen auf der folgenden 17. Seite: „Man nimmt es als Regel an, dafs der Daumen und kleine Finger nicht ohne Noth auf die Obertasten gesetzt werden soll“ — „Es ist natürlicher Weise unmöglich, mit diesen Fingern, welche kleiner sind, als die andern, hohe und weit entfernte Tasten zu spielen — (und S. 16 — ?) ohne dafs man der Hand mit dem Arme einen Stofs giebt, um auf dieselben zu kommen — (und S. 16 — ?) solche Stofse sind, wie alle schnelle Bewegungen, dem ruhigen gleichen Spiele zuwider, man mufs sie also zu vermeiden suchen — (und S. 16 — ?) Gegen S. 20 hätten wir auch manches einzuwenden: wir dürfen aber nicht zu weitläuftig werden. Nur noch ein Wort von der für Lernende so wichtigen Applikatur. Welch grofse Hand wird zu des Verfassers Fingersetzung bey Sätzen, wie er selbst anführt, erfordert! z. B.

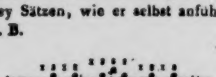

Das soll eine mehr ruhige und sichere Hand geben? Nimmermehr! Eher möchte es bey dieser Fingersetzung geschehen:

Aber gewifs geschiehet es bey folgender leichtern und bequemern:

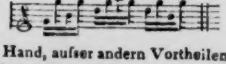

wo die Hand, aufser andern Vortheilen, auch in der ruhigsten Lage bleibt.

Doch der Verf. gestehet selbst ein, dafs zu seiner Applikatur eine grofse Hand gehöre (S. 35), welche wenigstens eine None bequem greifen könne. Wie wenig Anfänger können dies! und wie wenig Frauenzimmer besonders! Der Verf. behauptet noch obendrein, die deutschen Frauenzimmer haben kleinere Hände, als die Französinnen, für welche Behauptung ihm die ersten verbunden seyn mögen; — er habe deshalb seine achtzehn Jahre in Frankreich gebrauchte Applikatur unter uns abändern müssen u. s. w. Wie ist nun den Anfängern und Liebhabern, welchen doch der Verf. sein Werk übergiebt, und unter welche doch auch Frauenzimmer gehören — zu helfen? Er sagt es uns im Schlufs dieses Kapitels, welcher übrigens recht gute Lehren in Ansehung des ersten Unterrichts, obschon gar nichts neues enthält. Kinder sollen nehmlich auf Fortepiano's spielen, die besondere kleine Klaviaturen haben, und dann nach und nach sich an gröfsere gewöhnen. Es liefse sich allzuviel hiergegen einwenden, als dafs wir nur Etwas anzuführen für nöthig hielten.

Zu den ganz eigenen Benennungen des Verfassers gehört auch, die Akkorde Gänge zu heifsen. Sonderbar! Ist es Purismus? Man sagt wohl, einen Gang durch den Akkord machen: aber das heifst, ihn brechen, (arpeggieren) seine Töne nach einander durch eine oder mehrere Oktaven anschlagen.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zweyter Brief.

(Fortsetzung.)

Hamburg den 10. November 1798.

Die deutsche Theater-Direktion hielt nehmlich schon seit mehrern Jahren darum an, des Sonntags theatralische Vorstellungen geben zu dürfen, welches ihr aber jedesmal bestimmt abgeschlagen wurde. Endlich erhielt Herr Schröder die Erlaubnifs zu den musikalischen Akademieen auf diesen Tag mit der ausdrücklichen Bedingung: „jedoch dafs diese musikalischen Akademieen in keine theatralische Vorstellungen ausarten.“ Als ferner vor zwey Jahren der Taschenspieler Pinetti seine Künste im französischen Schauspielhause, aus gewissen Ursachen, öffentlich des Sonnabends und Sonntags machen durfte, glaubte der Schauspieler und Schauspieldirektor Herr Schröder die Erlaubnifs zu den Sonntags-Comödien um so sicherer zu bekommen, und hielt von neuem darum an; sie wurde ihm aber von dem Collegio der Herren Oberalten auch von neuem abgeschlagen. Erst am Ende des leztverwichenen Sommers war die jetzige Theater-Direktion so glücklich, jene bis jezt so lange und oft vergeblich gesuchte Erlaubnifs, vorzüglich wohl durch Mitwirkung ganz besonderer Ursachen zu erhalten. — Sie werden, nur Des wenige vorausgesezt, leicht einsehen, wie ungerecht, oder doch wenigstens höchst unbillig das Verlangen der Direktion war: die Herren Romberg und mehrere andere sollten vermöge ihrer Contrakte verpflichtet seyn, die Sonntags-Comödien mit zu versehen, da doch in den Contrakten selbst keine Sylbe davon steht, auch überdies bey Abschliefsung derselben noch gar nicht an diese Erlaubnifs zu denken war: ja, das Verfahren dieser Direktion war hiebey indiskret genug, nicht nur den Herren Romberg, sondern auch überhaupt dem ganzen Orchester, ohne die allergeringste vorherige Uebereinkunft, am Freitag Abend vor der ersten Sonntags-Comödie während der Vorstellung schlechtweg anzeigen zu lassen: es würde am Sonntage gespielt. Man mufs sich über dies herabwürdigende und von Künstlern gegen Künstler höchst unstatthafte Benehmen um so mehr wundern, da man die Inspektion über die Musik zwey Männern, nehmlich dem Herrn Eule und Stegmann anvertrauet hat, die nicht nur beyde Musiker sind, sondern von denen der leztere sogar ein sehr grofser Kenner der Musik und gründlicher Komponist ist, der den Werth ächter Tonkünstler und ihren nicht leicht zu ersetzenden Verlust vollkommen zu schätzen weifs. Von blofsen Schauspielern wäre ein solches Betragen allenfalls eher zu erwarten gewesen; man ist es von ihnen gewohnt, dafs sie nicht nur die Oper, sondern überhaupt Musik und Musiker, wo sie können und Gelegenheit haben, verachten, herabsetzen, und als etwas der Schauspielkunst und Schauspielern sehr nachstehendes und untergeordnetes betrachten und behandeln, da doch die tägliche Erfahrung mehr als zur Gnüge lehrt, dafs wahrhaftig ungleich mehr dazu gehört, ein erträglicher Musiker als Schauspieler zu seyn. So habe ich z. E. oft Lust- Schau- und Trauerspiele von lauter Liebhabern oder sogenannten Dilettanten, manchmal sogar von Kindern aufführen sehen, unter denen nicht selten manche richtiger deklamirten, ein dem Charakter der Rolle angemessenes Mienenspiel und Gestikulation genauer beobachteten, ihre Rollen besser gelernt hatten etc. als viele unserer vielgeliebten Schauspielerinnen und Schauspieler von Profession. Allein noch nie sah ich auch nur das allerkleinste oder unbedeutendste Operettchen von lauter Liebhabern aufführen; wo es allenfalls einmal versucht wurde, da mufsten doch immer eigentliche Sänger oder Musiker das Beste thun, und die etwanigen Dilettanten, welche sich an den Gesang oder ins Orchester wagten, hatten sich doch mehrentheils Jahre vorher mit der Musik beschäftiget. Ich weifs freilich sehr wohl, dafs es, selbst bey den besten Theatern, viele giebt, welche, ohne eine einzige Note zu kennen, bedeutende Singparthieen in grofsen Opern auswendig lernen, und ihre Lektion oft sicherer hersagen, als manche

von denen, die viel Musikkenntnisse haben: allein noch niemals hörte ich von einem, der etwan eine Violin- Hoboe- Horn- Fagott oder Baſsparthie zu einer Oper auswendig gelernt und richtig hergespielt hätte. Jeder, der ein wenig Figur, Anstand, Gefühl für Deklamation, Gedächtniſs und eine erträgliche Aussprache hat, kann eo ipso jeden Augenblick Schauspieler seyn; ja es ist möglich, daſs er vielleicht bey dem ersten Versuche, wenn er eine gehörige Portion Selbstgefälligkeit mit Dreistigkeit oder Unverschämtheit verbindet und dabey brav brüllt, von vielen für einen groſsen Künstler gehalten werden wird. Nun aber suche man unter allen musikalischen Genieen, das vollkommenste aus, das aber, wie sich von selbst versteht, sich nie mit der eigentlichen Tonkunst beschäftiget haben muſs, und gebe ihm irgend eins der gewöhnlichen Instrumente, ein volles Jahr Zeit sich darauf zu üben, selbst einen guten Lehrer dazu — glauben Sie, daſs ein solches Genie, ohngeachtet aller nur möglichen Anstrengung, in dieser Zeit ein brauchbares Mitglied in einem guten Orchester zu werden im Stande seyn sollte? — Gewiſs nicht. — Nur dies wenige in Betrachtung gezogen, ist es sehr begreiflich, daſs das obenangeführte herabsetzende Betragen der Theater-Direktoren manchem und besonders den Herren Romberg äuſserst mifsfallen muſste, die sich denn auch, vorzüglich dieser äuſserst undelikaten Behandlung wegen, ihrem Verlangen geradezu entgegensetzten und des Sonntags wegblieben. Da jene noch überdies sie sogar durch richterliche Hülfe zwingen wollten — welches ihnen aber nicht gelang — so muſste die beyderseitige Erbitterung einen sehr hohen Grad erreichen. Denn ob sie sich gleich nach der richterlichen Entscheidung mit einander einigermafsen verglichen haben: so werden doch die Herren Romberg, aufgebracht durch neue Beleidigungen, jede Gelegenheit, ihre Verbindungen mit diesen Direktoren so bald als möglich aufzuheben, mit dem gröſsten Vergnügen ergreifen; besonders um die glückliche und vernünftige Freiheit, die jeder ruhige friedliebende Bewohner unserer guten Stadt genieſst, ganz ungestört und uneingeschränkt genieſsen zu können. — Schon in meinem vorigen Briefe schrieb ich ihnen, daſs diese Herren nicht Brüder sind (wie viele glauben), sondern Brüder Söhne, Vettern, oder wie Sie sich selbst in Hinsicht ihrer Kunst und Herzensverhältnisse sehr richtig nennen — fratelli cugini. Der ältere, Andreas Romberg, ist 29 Jahr alt und spielt Violine. Sein Vater, Heinrich Romberg, ohngefähr 50 Jahr alt, ist Musikdirektor vom Bisthum Münster und bläst Clarinette. Seine Schwester Therese, von 17 Jahren, soll sehr gut Klavier spielen und Alt singen; ein hoffnungsvoller Bruder und bereits geschickter Violoncellspieler Balthasar, starb vor 6 Jahren im 17ten seines Alters. — Der Jüngere, Bernhard Romberg, ist 23½ Jahr alt und spielt Violoncell. Sein Vater von 53 und Bruder von 21 Jahren, beyde Anton Romberg, wie auch eine Schwester Angelika, 19 Jahr alt, lieſsen sich im vorigen Winter auf ihrer Durchreise hier in einem öffentlichen Concerte unserer Romberg hören. Jene blasen Fagott; diese singt und spielt Klavier. Eine Unpäſslichkeit verhinderte mich damals, dies Concert selbst zu besuchen; allein fast jeder, der darin gewesen war, hatte sich über die Geschicklichkeit und ähnlichen Töne der beyden erstern, so wie über die schöne Stimme und den gebildeten Gesang der letzteren sehr erfreuet. — Ich habe viele sehr gute Violinspieler, z. E. Benda, Jarnowick, Möser, Lolli, Frenzl, Schlik, Rode, Müller, Pieltain, Pixis etc. von denen Ihnen gewiſs mehrere bekannt seyn werden, und die sämmtlich ihre ausgezeichneten Verdienste haben, gehört; allein noch nie hat mich einer so ganz und gar befriediget, wie Andreas Romberg, als er vor 5 Jahren hier zum erstenmale in einer der hiesigen musikalischen Akademieen ein Concert von seiner eigenen Komposition aus dem b dur spielte. Die wesentlichsten Vorzüge, die diesen Virtuosen zum wahren Künstler machen und sogleich jedem Kenner und gebildeten Liebhaber auffallen und für ihn einnehmen müssen, sind vorzüglich folgende. Für's erste: er ist ein sehr braver

Componist, der einen richtigen guten Geschmack mit vielen Kenntnissen verbindet. Ich setze diesen Vorzug besonders darum ganz oben an, weil er 1) bey der fast allgemeinen, übrigens an und für sich ganz löblichen Gewohnheit der Virtuosen, sich nur mit selbstkomponirten Sachen hören zu lassen, einer der seltensten und 2) eben daher für alle, besonders aber für solche, die sich auf seltenern oder sogenannten Blasinstrumenten hören lassen, für welche gute Componisten meines Wissens äusserst wenige Concerte und andere ähnliche Sachen zum Hörenlassen geschrieben haben, einer der nothwendigsten ist. Wollen sie sich selbst überzeugen, wie fehlerhaft, fabrikenmäfsig, fade, nachlässig oder äufserst mittelmäfsig selbst die besten der Kompositionen sind, welche von unsern Virtuosen zum Theil selbst verfertiget oder doch täglich gespielt werden: so betrachten Sie den gröfsten Theil der Concerte, Sonaten oder Solos eines Fodor, Edelmann, Lolli, Viotti, Rode, Schlik, Sterkel, Steibelt, Jarnowick, Devienne, Rosetti, Stamitz, Hoffmeister, Pleyel u. a. m. Ich setze Ihnen hier absichtlich lauter Namen anerkannt geschickter und verdienstvoller Männer hin, deren Werke in allen Arten von Concerten zum grofsen Vergnügen vieler Liebhaber und der gewöhnlichen Musiker benutzt werden, denen ich Ihnen keineswegs ihre Schönheiten oder anderweitigen Vorzüge abzusprechen vermögte, sondern die im Gegentheil wenigstens doch von irgend einer Seite, sämmtlich Werth haben: unter denen aber dessen ungeachtet gewifs sehr wenige sind, welche auch nur einigermafsen Anspruch auf Korrektheit machen oder als eigentliche Kunstwerke aufgestellt werden könnten. Da Sie nun wissen, dafs vor allen andern die Komposition eines Musikstücks, es sey Concert, Sonate, Solo, Arie, Chor oder was es sonst wolle, wenn es mir gefallen soll, gut seyn mufs: da Sie ferner wissen, dafs die guten Komponisten und Kompositionen immer seltener, vielleicht nicht blos zu werden scheinen: so urtheilen Sie selbst, welch eine äufserst angenehme Sensation dieser Andr. Romberg, der mit einem gut komponirten selbstgemachten Konzerte, gleichsam als ein Phönix unter den Virtuosen hervortrat, auf mich machen mufste. Leider besitzt ja der gröfste Theil der gewöhnlichen Virtuosen (besonders der Ausländer) und ihrer Zuhörer einen solchen erstaunlichen Grad glücklicher Unwissenheit, dafs jene den abscheulichsten Galimathias mit dem gröfsten Vergnügen und Entzücken zu spielen, und diese ihn mit dem lautesten Beyfalle zu belohnen im Stande sind. Als Beyspiel, wie weit Mangel an Kenntnissen und doch zu gleicher Zeit Anmafsung im Absprechen und Urtheilen eines übrigens sehr schätzbaren Mannes gehen kann, mag folgendes dienen. Es ist nicht gar lange, als einer unserer nicht unbekannten Gelehrten, der sich um die Herausgabe mehrerer Kunstwerke und vorzüglich wegen der meisterhaften Uebersetzung von Racinens Athalie zu der Schultzischen Musik viele Verdienste erworben hat, auf Veranlassung eines kleinen Zwistes unter uns, über die in Paris mit Beyfall aufgeführte Gretrische Musik zu der Oper Lisbeth, die auch einigemal in unserm französischen Schauspielhause aber ohne Beyfall gegeben wurde, mit rieth, mich von den Schulfuchsereyen und — wie er es nehmlich zu nennen beliebte — Pedantereyen des reinen Satzes, des Rhytmus und dergl. loszumachen, um die Meisterstücke des gröfsten Genies, eines Gretri! unter denen er vorzüglich *la fausse magie, Richard coeur de lion, barbe bleu, Lisbeth* und mehrere andere ausbob, bewundern zu können! — Was sollen andere thun, wenn ein solcher Mann so spricht oder überhaupt wenn solche Männer so raisonnieren? Ich meines Theils kann weiter nichts, als ihnen und ihres Gleichen allenfalls zu den Gefühlen zu gratuliren, die sie eine Menge schlechte Werke in ungestörtem Entzücken geniefsen und bewundern lassen, welche leider! mir und meines Gleichen, ungeachtet manche einzelne Vollkommenheiten darin seyn können, ungeniefsbar sind und bleiben werden. —

. . . . d.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten November Nº. 9. 1798.

Abhandlungen.

Ueber die Harmonie, von Knecht.

I. Ob die Harmonie in der Natur gegründet sey.

Den Behauptungen mancher Tongelehrten zu folge, sollte man beynahe glauben, dafs die Harmonie nicht in der Natur gegründet sey, weil die Alten von derselben nichts gewufst haben sollen, und Rousseau sie sogar eine gothische und barbarische Erfindung nennet, die der Musik mehr schade als nütze. In wiefern dieses wahr oder falsch sey, wird sich bey der Untersuchung, die ich in etlichen kurzen Aufsätzen über verschiedene wichtige, die Harmonie betreffende Punkte anstellen werde, allmählig aufklären.

Dafs die Harmonie ihren Grund in der Natur habe, beweiset schon jeder grofse klingende Körper, der den harmonischen Dreyklang mit sich führet. Denn, wenn eine einzelne tiefe Saite, die z. B. in das grofse C gestimmet ist, mit einem Federkiele auf dem Tonmaafse (sonomètre) angeschlagen wird, geräth sie natürlicherweise in eine Schwingung, aus welcher sich die zwölfte Stimme, das kleine g, als Quinte zur Oktave c, sodann die siebzehnte Stimme, das eingestrichene e als Terz zum nächsten eingestrichenen c am deutlichsten vernehmen lafst, dies ist also der eigentliche harmonische Dreyklang (Trias harmonica).

Mathematisch genommen ist dieses grofse C das Ganze selbst, die Quinte g, das Drittel und die Terz $\bar{e}$ das Fünftel vom Ganzen.

Einige *) behaupten, dafs aufser diesen angegebenen Tonen noch mehrere mit gehöret werden, als nämlich c $\frac{1}{4}$, $\bar{c}$ $\frac{1}{4}$, $\bar{b}$ $\frac{1}{5}$, $\bar{\bar{c}}$ $\frac{1}{5}$, $\bar{d}$ $\frac{1}{6}$, $\bar{\bar{e}}$ $\frac{1}{10}$, $\bar{\bar{f}}$ $\frac{1}{11}$, $\bar{\bar{g}}$ $\frac{1}{12}$, $\bar{\bar{a}}$ $\frac{1}{13}$, $\bar{\bar{b}}$ $\frac{1}{14}$, $\bar{\bar{h}}$ $\frac{1}{15}$ und $\bar{\bar{\bar{c}}}$ $\frac{1}{16}$: also aufser den harmonischen Antheilen auch eine ganze Tonleiter, wie die Trompete und das Horn sie enthält. Was das c $\frac{1}{4}$, $\bar{c}$ $\frac{1}{4}$, $\bar{b}$ $\frac{1}{5}$ und $\bar{\bar{c}}$ $\frac{1}{5}$ anbelangt, werden diese vier Klänge, wenn man recht genau darauf Acht hat, sehr schwach gehört; aber von den übrigen höhern und leitermäfsigen Töne, kann, wenn ich gleich zugebe, dafs die Fibration auch sie berühre, nichts vernommen werden, erstlich, weil dazu überfeine Ohren erfoderlich sind, und zweytens, weil, wenn auch Einer solche Ohren hätte, die zween Hauptantheile einer langen Saite, das $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{3}$, zu stark und zu anhaltend forttklingen, folglich die übrigen Töne theils verdunkelt, theils, was die hohern betrift, ganz ausgelöschet werden.

Dieses musikalische Experiment kann auch auf einem guten Flügel und Pantalon gemacht werden, wenn man eine tiefe Saite, wie das grofse C ist, anschlägt, und das Ohr nahe an den Resonanzboden hält. Je kürzer eine Saite ist, desto schneller und kürzerdauernd ist auch ihre Vibration, und desto unbemerkbarer dem Ohre sind ihre harmonischen Antheile, die sie auch, wie eine lange Saite, mit sich führet. Daher lafst sich dieses am besten mit einer langen Saite versuchen.

Auch eine grofse Orgelpfeife enthält den harmonischen Dreyklang nach den vorangegebenen Verhältnissen, so wie man bemerket, dafs selbst eine einzelne kleinere Pfeife von verschie-

*) Ein Gewisser schimpfet sogar darauf, wenn man ihm nicht alles glaube. Das ist eine feine Art zu überzeugen!

denen Orgelregistern eine Quinte und höhere Oktave, also eine Harmonie, von sich hören läst.

Man wird mir kaum glauben wollen, wenn ich sage, einmal die Beobachtung gemacht zu haben, dafs sogar ein langes und rundes Stück Tannenholz, das inwendig durchgebohrt, und zu einem Pumpbrunnen bestimmt war, gerade das grofse G mit seinen zween harmonischen Antheilen dem $\overline{d}\ \frac{1}{3}$ und $\overline{h}\ \frac{1}{5}$ ertönen liefs, als es von oben mit einem grofsen Hammer in den Grund des Brunnens hinuntergeschlagen wurde.

Eben so bemerkte ich zu einer andern Zeit, als ich bey einem Kupferschmid vorbeyging, der ein grofses Kupferblech hämmerte, dafs dasselbe den Baston es in der kleinen Oktavabtheilung von sich gab, mit dem noch mehrere hohere harmonische Töne, als nämlich die Terz, Quinte und Oktave erklangen.

Dieses kann man nicht minder an einer grofsen Glocke, wenn die Materie dabey recht rein ist, wahrnehmen.

Endlich führet ein einzelner Ton der menschlichen Stimme einige hohere Töne mit sich, welches, wenn man nicht genau darauf achtet, bey dem tiefen Ton einer starken Bafsstimme am vernehmlichsten ist. Man vernimmt nämlich zuerst eine hohere schwach mittönende Oktave, sodann eine hohere Quinte, als das Drittel, und eine hohere Terz als das Fünftel. Diese mitklingenden harmonischen Antheile geben sowohl der weiblichen und vornehmlich der männlichen Stimme, als andern Tönen verschiedener musikalischen Instrumente, wie auch den Orgelpfeifen eine Annehmlichkeit, welche die Natur unmittelbar in sie geleget hat.

Diese vielen angeführten Data machen den ersten unwidersprechlichen Hauptbeweis, dafs die Harmonie in der Natur gegründet sey, weil es Körper giebt, die den ersten und schönsten aller Akkorde, den harmonischen Dreyklang, aus welchem entweder die andern entspringen, oder mit welchem doch die Dissonanzien verbunden werden, schon von Natur mit sich führen.

Diese wichtige und schöne Erfindung scheinet eben so, wie folgende, die den zweyten Hauptbeweis abgiebt, nur musikalischen Naturforschern neuerer Zeiten aufbewahret worden zu seyn.

Wenn man das oben zuerst angeführte musikalische Experiment auf eine umgekehrte Weise anstellet, und zween Klange zugleich z. B. auf einer guten Violine, sehr rein greifet: so lasset sich ein dritter Klang (*suono terzo*), der in der Luft erzeuget, und deswegen der Zeugeklang genennet wird, hören, wodurch eine dreystimmige oder eigentlich, wenn man genau Acht giebt, vierstimmige Harmonie hervorgebracht wird, weil dieser dritte Klang eine hohere Oktave mit sich führet, die nur ein sehr subtiles Ohr vernimmt.

Ich will das oben vom Tonmaafse gegebene Beyspiel wieder nehmen, und es umkehren. Man streiche die zween harmonischen Antheile $g\ \frac{1}{3}$ und $\overline{c}\ \frac{1}{5}$ auf einer guten Violine *) zugleich an, so wird das grofse C, nebst dem kleinen $c\ \frac{1}{3}$ **) in der Luft erklingen. Der nämliche Versuch kann auch auf einem Pianoforte und Pantalon, der rein gestimmt ist, angestellet werden. Eben so sind zwey Oboen oder Floten dazu tauglich, um, wenn dergleichen Töne ***) darauf in einem Saale aufserst rein geblasen werden, den dritten Klang, welcher allezeit der Hauptklang ist, erklingen zu machen.

Wer siehet nicht hieraus, dafs die Harmonie auf eine doppelte Weise in der Natur ver-

*) Ist die Violine nicht gut, so lege man eine Tabakspfeife oder sonst so etwas auf den Deckel derselben nahe an dem Steg bey der G Saite.

**) Diese beiden C liegen bekanntlich schon ausser dem Umfange der Töne, den die Violine hat.

***) In der vierten und letzten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie, wovon der Text schon gedruckt ist, und nur die Noten noch vollends gestochen werden müssen, kommt eine ganze solche Tonleiter vor, wovon die Luft den Grund- oder besser den Stammklang angiebt.

borgen liege; und dafs man ihr durch dergleichen Versuche auf die Spur komme?

Gleichwie aber die Natur den Keim der Harmonie in gewisse klingende und demnach musikalische Körper geleget hat; so hat sie auch das Gefühl für dieselbe in die menschliche Seele gepflanzet. Und gleichwie der menschliche Geist nicht nur an Gegenständen, deren Theile unter sich in einem schonen Verhältnisse stehen, und welche vermittelst der Augen zu ihm geführet werden, ein grofses Wohlgefallen hat, sondern auch selbst fähig ist, sich dergleichen Ideen, an denen er sich ergotzet, ohne Hülfe eines äufserlichen Sinns zu machen: eben so findet derselbe nicht allein an schönen Verhältnissen harmonischer Töne, die zu ihm durch das Gehör dringen, inniges Vergnügen, sondern ist auch im Stande, sich ohne Hülfe eines äufsern Sinnes solche harmonische Verhältnisse in seinem Innern vorzustellen.

Diesem den meisten Menschen von der Natur eingepflanzten Gefühl der Harmonie zu folge weifs man aus der Erfahrung und Beobachtung, dafs es sehr Viele giebt, wovon einige eine einfache und fafsliche Melodie in Terzen- und Sextenverhältnissen, andere mit bafsmäfsigen Tönen begleiten können, ohne die Musik kunstmäfsig erlernet zu haben. Dieses kommt alfo blos von einem natürlichen guten musikalischen Gehör und harmonischen Gefuhl her, welches beweiset, dafs der Keim hiezu in den Seelen solcher Menschen schon verborgen liegen müsse. Und wollte man die Einwendung machen, dafs dieses Gefuhl erst, seitdem die Harmonie in neuern Zeiten allgemeiner geworden ist, in denselben erwecket worden sey: so würde doch nicht geläugnet werden können, dafs dieses wenigstens eine von der Natur den menschlichen Seelen eingepflanzte Empfanglichkeit für die Harmonie voraussetze.

Die Natur scheinet auch durch die Einrichtung und den Unterschied der menschlichen Stimmen einen Wink gegeben zu haben, dafs sie keinen absolut einklangigen Gesang verlange, dafs eine weibliche und knabliche, als die hochste und durchdringendste Stimme der Melodie, die männliche, als die tiefste Stimme, die Grundtöne, diejenige Mittelstimme, welche die hohen Tone der Melodie nicht erreichen kann, in etwas tiefern harmonischen Tonverhältnissen, und endlich die nächst an die Bafsstimme gränzende, die zwischen der vorigen und tiefsten Stimme die Mitte hält, ebenfalls in etwas noch tiefern Tönen die harmonische Begleitung dazu singen soll.

Ein beobachtender Liebhaber der Natur wird es schwerlich lächerlich finden, wenn ich sie noch auf zwey andern Seiten kürzlich betrachte.

Man horche einmal — denn es daucht mir eines musikalischen Spähers der Natur nicht unwürdig zu seyn, auch die befiederten Sanger in dieser Hinsicht zu betrachten — einem Concert verschiedener Vögel in einem Walde aufmerksam zu, und man wird aus dem bunten Gemische höherer und tieferer Stimmen, wo unter andern vornehmlich die monotonische Wachtel gleichsam den Bafs dazu schlägt, und der harmonische Gukuk die zween harmonischen Antheile — angenommen, dafs jene den Grundklang c, und dieser die Quinte g und e ertönen läfst — nach einander singt, eine Art von wilder Harmonie bemerken.

Endlich bemerket man auch sogar an unmusikalischen Korpern die schönste Harmonie. Man mag die von dem göttlichen Plato und vortrefflichen Wieland sehr gepriesene Harmonie der Sphären immerhin für eine philosophisch dichterische Grille halten; so ist doch aus der Astronomie gewifs, dafs die himmlischen Körper unter sich in dem schönsten Verhältnisse stehen, und gleichsam eine nur dem höchsten Geiste vernehmbare, höchst angenehme Harmonie bilden.

Da nun alles in der Natur, wie sie der Schöpfer aufgestellet hat, Harmonie ist, wenn gleich hie und da eine Disharmonie, die sich aber, wie in der Musik, gleich wieder in Harmonie auflöset, bemerket wird: warum sollte nicht, meinen angeführten, und, wie ich glaube, wahren Bemerkungen gemäfs, vielmehr die musikalische Harmonie ihren Grund in der Natur haben?

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die wahre Art, das Fortepiano zu spielen, von I. P. Milchmayer.

(Beschluss.)

Das dritte Kapitel von den Manieren. Alles was der Verfasser hier sagt, das haben Bach und Türk in ihren Klavierschulen gründlicher und ausführlicher bearbeitet. Aber wie kann der Verfasser bey der wissenschaftlichen Musik und beym guten Geschmack — ich will nicht sagen rechtfertigen, sondern nur mit einigem Grunde entschuldigen, was er von den Cadenzen der Concerte sagt: Hier können Läufe, Manieren u. d. gl. angebracht werden, welche mit dem Stück in gar keiner Verbindung stehen (!) und den vorhergespielten Gängen nicht im geringsten gleichen. (!) Man kann wohl nicht schlechter über die Cadenza sprechen, als der Verf. hier thut. Mochte es ihm doch gefallen, sich erst selbst eine gründliche und würdige Idee davon zu verschaffen; möchte er zu dem Ende lesen und beherzigen, was Türk in seiner Klavierschule ausführlich; oder wenigstens, was der uns unbekannte Verf. eines, wie es scheint, nicht nach Verdienst geschätzten Büchleins: Blicke in das Gebiet der Künste etc. Gotha bey Perthes. S. 90 u. 91 — ganz in der Kürze von der Cadenza gesagt hat.

Das vierte Kapitel vom musikalischen Ausdruck. Nachdem der Verf. im Allgemeinen vom Ausdruck geredet hat, gehet er ins Einzelne, und lehret da z. B. Pianissimo mufs so vorgetragen werden, dafs „der Zuhörer Abends bey stillem heitern Himmel in einer Entfernung von etwa hundert Schritten ein Gespräch zwischen zwey Personen zu hören glaubt; Piano, als wären gedachte Personen schon funfzig Schritte näher." (!!!) Forte, sagt er dann druckt starke Leidenschaften aus, „auch kann man die Freude des Pöbels damit bezeichnen" (auch den Aerger über läppische Erläuterungen). Unter den folgenden erläuterten Kunstausdrücken stehen mehrere falsch geschrieben z. B. Majestoso, Ritartanto.

Fünftes Kapitel von der Kenntnis und Veränderung des Pianoforte. Dies möchte wohl das schwächste Kapitelchen im ganzen Werke seyn. Der Verf. räth, sich die kleinen viereckigten Pianoforte's zu kaufen — warum? weil mehr Züge und Veränderungen daran sind! Diejenigen Instrumentenmacher kann er nicht genug loben, welche — viele Züge und Veränderungen an ihre Instrumente machen! Steibelt ist der Mann, der der Welt gezeigt hat, wie man Züge brauchen müsse! u. s. w. Hierzu läfst sich — Nichts sagen. Wir Deutschen wollen doch lieber bey unsern Stein'schen Instrumenten bleiben, auf denen man, ohne Züge, alles machen kann.

Sechstes Kapitel. Allgemeine Bemerkungen; als: über Gänge, wo die Fingersetzung schwer zu finden; über den öffentlichen Vortrag musikalischer Stücke. — Hier redet der Verf. von der Sonate mit Begleitung, dann von der Sonate für vier Hände, und deren Vortrag: und giebt einige gute Lehren. Dabey sagt er, es gebe schone vierhändige Sonaten, besonders von Pleyel und Kozeluch. — Nun, wir wollen die Arbeiten dieser Komponisten nicht gerade verwerfen: aber kennet denn Hr. Milchmayer die Meisterstücke von Mozart und Clementi nicht? Auch hat der Verfasser sehr selten eine solche Pleyelsche oder Kozeluchsche Sonate gut spielen hören. — Das ist schlimm: wie viele von seinen Lesern werden glücklicher gewesen seyn! — Nun folgt die variirte Ariette. Die Themata sollen, nach dem Verf., stets den Zuhörern bekannt und beliebt seyn, damit sie im Stillen mitsingen konnen (!). Endlich vom Pot-Pourri. Dieser ist, nach des Verfassers Definition, ein Tonstück, in dem Bruchstücke aus Capricen, Sonaten, Variationen, Opern, Kirchenstücken u. s. w. in einer gewissen Ordnung vorkommen. Er schätzt dies Gemengsel sehr hoch, besonders seit Herr Steibelt erschien, und „mit seinem schöpferischen Geiste, bey seinen grofsen musikalischen Talenten, auch die Pot-

pourri's zu ihrem vollkommenen Glanze (??) erhob, so, dafs die gröfsten Kenner der Musik (???) gezwungen wurden zu bekennen, dem Potpourri, wie Herr St. es komponirt und auf einem guten Pianoforte spielt, sey Nichts zu vergleichen (????). Man kann eine grofse Sonate ganz vollkommen gut spielen, sagt der Verf, und doch im Potpourri ein Anfänger seyn. — (Ach ja: auch umgekehrt) Er selbst hat mit seinem Potpourrispiel mehr Beyfall eingeerndtet, als wenn er die Stücke der ersten Meister gespielt. (Wer wird ihn um diesen Beyfall beneiden?) Schlüfslich sagt der Verfasser noch manches Gute über den Ankauf der Musikalien, über die Wahl der Uebungsstücke für junge Künstler u. dgl. Dafs er aber von ihnen, wenn sie gute Musiker werden wollten, verlangt, sie sollten täglich acht Stunden, Morgens von 6 bis 10, Nachmittags von 4 bis 8 Uhr spielen, ist doch ein wenig viel gefordert.

Vielleicht hätte Rec. nach diesem allen nicht einmal nöthig, ein allgemeines Urtheil über dies Werk zu fällen. Seines Bedünkens ist im Ganzen damit nicht viel gewonnen. Dafs der Verf. ein geübter und erfahrner Mann ist, wird man ihm nicht absprechen. Aber dafs er sich, besonders da er für Deutsche schrieb, doch erst mit unsern Lehrern, und deren ausführlichern und gründlichern Werken hätte bekannt machen, dafs er mit weit strengerer Kritik sein eigenes Werk vor der Bekanntmachung hätte behandeln, dafs er auch mehrern Fleifs auf seinen Styl hätte verwenden sollen — das ist wohl eben so wenig zu leugnen. Der einzige Vorzug, den es uns vor Bachs und Turks Werken zu haben scheint, ist, dafs es in Ansehung der neuern, modernen und galanten Figuren mehr ins Specielle gehet; und in sofern kann es, besonders von denen, welche von den allgemeinen Grundsätzen dieser Männer die Anwendung auf solche Figuren zu machen nicht im Stande sind — neben Bach und Türk allerdings mit Nutzen gebraucht werden.

K....

Korrespondenz.

Ein Freund des Herrn von Dittersdorf führt mit diesem, als vorzüglichem und originellem, Komponisten, sattsam berühmten Manne, eine musikalische Korrespondenz, und hat uns, mit Erlaubnifs des Hrn. v. D., diesen Briefwechsel für unsere Zeitung mitgetheilt, in der Hoffnung, es werde unsern Lesern angenehm, und manchem wohl auch belehrend seyn, die musikalischen Herzenserleichterungen eines so sehr geschätzten Mannes zu lesen. Wir sind ganz der Meinung dieses Freundes des Hrn. v. D., und werden deshalb von Zeit zu Zeit Etwas aus dieser Korrespondenz einrücken.

Vor kurzem kam zwischen diesen beyden Männern das leider zum Tone der Zeit gewordene Vermengen der Gattungen in der musikal. Welt, wie in der romantischen u. s. w. zur Sprache. Man klagte über die Kirchenmusik in den komischen Opern, und über die komische Opernmusik in den Kirchen; und besonders auch über das Vermengen des Heroischen und Komischen, ja Burlesken, in den meisten neuern Operetten. Sollte es nicht eine Möglichkeit seyn — schrieb Dittersdorfs Freund — durch feste Grundsätze die Grenzen des Komischen und Heroischen in der Musik genau abzustecken, wie man es etwa im Drama gethan hat oder doch wohl thun könnte? Sollten sich nicht feste Regeln für junge Komponisten festsetzen lassen, wodurch sie jene üble Mode vermeiden und dennoch — ja desto mehr, wirken könnten u. s. w.? Ohne an dieser artistischen Streitigkeit Theil nehmen zu können, müssen wir, und hoffentlich einverstanden mit unsern Lesern — bekennen, dafs diese Fragen gewifs mit sehr vielem Recht an einen Mann gethan wurden, welcher zugleich Verfasser eines Hiob, und so vieler ächtkomischer Theaterstücke ist. Des Herrn v. D. Antwort auf diese Fragen mag den Anfang dieser mitgetheilten Korrespondenz machen. Eine formliche systematische Abhandlung wird man nicht erwarten, da der Briefschreiber — Briefe, und zwar freundschaftliche Briefe schrieb. Diese

Vorrede wird man uns aber verzeihen, da wir die Leser erst in die Sache selbst führen mufsten. Uebrigens lassen wir, um den Raum zu schonen, mit Erlaubnifs des H. v. D. alles weg, was nicht zur Sache gehört.

d. Redakt.

Ich habe neulich behauptet, dafs allerdings eine solche Grenzberichtigung mir möglich scheine, und nun drängen Sie mich, sie sogleich selbst anzustellen. Das ist ein wenig unbillig, mein Freund. Man kann von der Möglichkeit einer Sache recht wohl überzeugt seyn, kann auch allenfalls im Allgemeinen wissen, wie sie ausgeführt werden müsse, ohne sie deswegen selbst zu bewerkstelligen im Stande zu seyn. Viele Kritiker mögen über die Grenzen der Mahlerey und Poesie nachgedacht und gut geurtheilt haben, ohne deswegen, wie Lessing, einen Laokoon schreiben zu können. Wir wollen beyde abrechnen und nachlassen. Sie fordern von mir vorerst eine gründliche Beantwortung der Frage: Worauf ein Tonsetzer bey dem ernsthaften, und worauf er bey dem komischen Singspiel hauptsächlich zu sehen habe. Diese kann ich Ihnen nicht geben. Lassen Sie aber so weit nach, und nehmen Sie mit meiner schlichten Meinung, so wie sie sich besonders aus eigener Erfahrung in mir gebildet hat, vorlieb: so will ich von meiner Verweigerung nachlassen, und Ihnen meine flüchtigen Gedanken, so wie sie mir in den Kopf kommen, vorlegen.

Zuerst im Allgemeinen, worüber wohl kein Streit ist und was sich von selbst versteht: der Komponist, der ernsthafte, wie der komische, mufs wahr schreiben. Nun ist aber das Gedicht, das er bearbeitet, seine Welt, die er darstellen mufs. Folglich mufs er die Charaktere seines Dichters vor allem genau studieren und sich in diese hineindenken und hineinempfinden — wenn ich so sagen darf. Da findet er denn erst den grofsen Unterschied der Charaktere, z. B. eines idealen oder eines gemeinen Liebhabers und der Aeufserungen dieser Charaktere — jenen in der ernsthaften, diesen in der komischen Oper. Sodann findet er die feinen Unterschiede selbst unter den idealen Liebhabern der ernsthaften Oper unter einander; und der gemeinern der komischen Oper unter einander. Vergleichen Sie, um mich zu verstehen, etwa den Liebesantrag des *Aeneas* und den des *Jarba* in Metastasio's *Didone abbandonata*, und Sie finden zwey ideale Personen, welche sich über einerley Gegenstand äufsern, aber himmelweit verschieden. Dasselbe ist natürlicher Weise mit allen andern Leidenschaften. Dieser Vorschrift des Dichters mufs nun der Komponist streng folgen; und, so wie dieser durch andere Ausdrücke und Wendungen seine Personen charakterisirt und individualisirt, so mufs Er dies durch sein Mittel — durch verschiedene Modulationen. Wenn dies noch eines Beweises bedürfte, so könnte man ihn hernehmen von der Verschiedenheit der Absichten des ernsthaften oder des komischen Singspiels. Ich gehöre nicht unter die Rigoristen, welche alles Tändelnde aus der ernsthaften, und alles Erhabene aus der komischen Oper verweisen wollen: aber, nicht nur dafs sich der Komponist jenem dort, diesem hier, nicht oft und nicht lange überlassen darf — so sollte er auch in dem Tändelnden seiner ernsthaften Oper nicht so tief sinken, nicht so gemein werden, als in der komischen: und in dieser sich nicht so hoch aufschwingen, nicht so alles, was seine Kunst für Mittel des Erhabenen und Grofsen hat, von allen Seiten aufbieten und mit Gewalt zusammenpressen.

Bey der ernsthaften Oper ist es eine Hauptforderung an den Komponisten, neue, fremde, wohlüberlegte Sätze aufzufinden, und diese immer so zu koloriren, dafs der Zuhörer, eben durch diese Neuheit — nicht nur in Aufmerksamkeit erhalten, sondern in Empfindung fortgerissen werde. Hier ist aber die bekannte Klippe, woran auch viele sonst berühmte und verdienstvolle Männer gescheitert sind: sie glaubten jene Absicht durch Uebertäubung und Ueberfüllung zu erreichen: und die Zuhörer — nun ja, die sehen dann den Wald vor lauter Bäumen nicht, wie Wieland sagt. Statt dessen sollte man hier (jene Haupterfordernisse vor-

ausgesezt) im Akkompagnement und in allen Nebendingen so einfach, als möglich, seyn, damit der Sänger in der Freiheit seines Vortrags in Verzierungen u. s. w. nicht zu sehr beschränkt würde. Denn es ist vergebens, wenn man ihn durch grosse Fülle der Harmonie u. s. w. blos auf das Vorgeschriebene beschränken will; und so entstehen dann Verzierungen der Verzierungen — ein Chaos, das am Ende unausbleiblich wird, und jeden vernünftigen und natürlich empfindenden Mann geneigt macht in den jezt so lauten Tadel mancher grossen Genie's, welche ihre Grübeleyen zum Nachtheil des Gesanges prävaliren liefsen — mit einzustimmen.

Ganz anders scheint mir's dagegen bey der komischen Oper zu seyn. Hier hat der Komponist mehr Spielraum, und kann seinen Launen und Einfällen freyern Lauf lassen. Es giebt daselbst vollstimmige Sätze, in welchen er sein Instrumentalspiel ohne Scheu kann glänzen lassen, ohne die Sänger dadurch zu verdunkeln und zu übertäuben. Wie aber der ernsthafte Komponist hauptsächlich durch Neuheit der Ideen zu interessiren suchen mufste, so — ich wage es geradezu zu sagen — so wird der komische Komponist desto mehr interessiren, jemehr er ganz leichte und dem Publikum sogleich fasliche, leicht nachzuträllernde Sätze anzubringen verstehet. Es ist an und für sich selbst klar, dafs er, wenn er wirklich Genie besitzt, auch bey solchen Sätzen Gelegenheit finden wird, durch Instrumentalbegleitung, durch Wendungen u. d. gl. dem gebildeteten Zuhörer Etwas zu geben. Doch hätte er sich dabey nicht zu tief herabzusenken und dergleichen Gerichte zu oft aufzutischen: denn — omne nimium vertitur in vitium, und hier kann man gar leicht ins Nimium verfallen.

Carl von Dittersdorf.

(Der Beschluss folgt.)

Abhandlung.

Bescheidene Anfrage an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

Es ist ein alter, oft gebrauchter Spas, dafs Musiker sich Bedenklichkeiten über ihre Kunst und ihre Produkte eben so wenig gefallen liefsen, als Dichterinnen über ihre Verse. In der Voraussetzung, dafs dieser alte Spas auch verlegen, dieser oft gebrauchte auch verbraucht ist, will ich von Zeit zu Zeit meine Bedenklichkeiten über dies und das in der neuesten Musikwelt zu Tage fördern — besonders in der Absicht, um dadurch Leute, welche der Sache ganz gewachsen sind, aufzureizen, uns ihre Ideen mitzutheilen. Deshalb bin ich auch so kurz, wie ein Sentenzenfabrikant: so rhapsodisch und konfus, wie ein Humorist: und, wo ich nicht eigentlich in meinem Fache bin, so leise fragend, wie ein Recensent der weinerlichen Gattung — mit Fichte zu reden. Also

1) Es gab eine Zeit, wo die Flöte das sanfteste aller Instrumente nicht nur hiefs, sondern auch war; wo sie sogar zum Sprüchwort wurde und zum Ideal, mit dem man alles Sanfttönende verglich. Jezt ist das anders. Die modernsten Komponisten setzen meistens so für dies Instrument, dafs es schreyen, oder vielmehr in der Höhe durchpfeifen mufs; und die Virtuosen lieben diesen scharfen, schneidenden Ton so, dafs sie alles in demselben vortragen — auch ihre Solo's und Adagio's. Ist das gut? Ich weifs es wohl, dafs die einzelne in der Höhe pfeifende Flöte, welche, meines Wissens, Mozart zuerst eingeführt oder doch am häufigsten benuzt hat, in gewissen Verhältnissen treffliche Wirkung thut — wie z. B. in der Overtura zu dessen *D. Giovanni*: — aber warum setzen die Herren jezt alles so? warum lehren die Virtuosen ihre Schüler jezt gar keinen andern Ton, als diesen scharfen? warum tragen die Virtuosen jezt alles in diesem schneidenden Ton vor? — Ich weifs auch das, die Herren antworten: das Instrument selbst verlange es, man könne anders nicht rein spielen: die Töne wird beym sanften Ton; im Verhältnifs gegen Mitte und Höhe, zu tief, die Höhe, im Verhältnifs gegen jene, zu hoch. Ist das ganz wahr? Dafs es das Erste nicht ist — davon führe ich zwey schon mir, der ich nicht viel Virtuos en kenne, bekannte lebende Zeugen an als Beyspiele, wie man sanft und in der That doch rein blasen könne: Herrn

Prinz in der Dresdner Kapelle und Herrn Tromlitz in Leipzig. Das letztere — dafs die Hohe bey sanftem Ton zu hoch würde — möchte (wär wahr seyn: wenigstens geben jene angeführten Flötisten, wie auch ehemals der grofse Quanz, die dreygestrichnen Töne selten an. Quanz verlangte sogar, der wahre Flötenspieler dürfe nur bis d spielen. Dafs die meisten jetzigen Virtuosen unrein intonieren, wenn sie jenen lieblichen sanften Ton angeben, daraus folgt nichts weiter, als dafs sie es nicht anders können, weil sie den sanftern Ton nicht gewohnt sind. Es wäre also die Frage: Liegt jene vorgegebene unvermeidliche Unreinheit wirklich in der Natur oder vielmehr in dem gewöhnlichen Bau des Instruments selbst? Und fände sich das nicht: wäre es nicht gut, wenn sich Komponisten und Virtuosen zu einer Art Theilung entschlössen und Solo's, besonders langsame rührende Sätze, nach der alten Weise sezten und spielten; jenen scharfen Ton aber nur selten, nur um besondere Wirkung hervorzubringen, in Komposition und Vortrag benutzten? Freylich würden dann manche Passagien der Konzerte, wie sie nun einmal jezt gesetzt werden, nicht so hervorstechen, vielleicht auch nicht so präcis herauskommen; freylich würden manche Kunststückchen und Luftsprünge unterlassen werden müssen: aber, ihr Herren, setzt euch bessere Konzerte. Und was ist denn besser, glänzen oder rühren? lustig belacht zu werden oder herzlichen gerührten Dank zu empfanden? —

2) Manche Aehnlichkeit mit der ersten Frage hat die zweyte: Warum setzen die meisten modernsten Komponisten die Horner, offenbar ihrer Natur und eigenthümlichen Schönheit zuwider, trompetenmäfsig: die Trompeten nicht selten, ebenfalls ihrer Natur zuwider, hornmäfsig? Warum geben sie z. B. den ersten, scharf einsetzende schmetternde Trompetensätze: den leztern, haltende Piano-Noten, sogar im Adagio, Schlüsse auf der Quinte, wo sie den ausweichenden Grundton nicht haben — was bey dem leise mitklingenden Horn wohl gehet, aber nicht bey dem durchdringenden Ton der Trompete? und die Herren Virtuosen — warum erzwingen so viele von ihnen auf dem sanften Waldhorn, nicht nur für solche Stellen, sondern überhaupt — einen scharfen, schmetternden, oft schnarrenden, und jedes gebildete Ohr beleidigenden Ton? Ich weifs es wohl, auch hier sind, was die Komponisten anlangt, die *Duces gregis*, Mozart öfter, Haydn seltner vorangegangen: aber mufs man denn gerade alles blind nachahmen, oder vielmehr plump nachmachen? Und dann — wo haben jene Männer es gethan? Wo es besonders frappiren sollte und müfste? Mufs man es denn nun überall anbringen? Wird nicht eben dadurch alles Ueberraschende dieses Coups, alle Wirkung desselben — die unangenehme ausgenommen — vernichtet? Wird nicht hier die seltne Ausnahme zur Regel gemacht? Und die Herren Virtuosen — wenn auch jene pikanten Stellen auf dem Waldhorn schmetternd vorgetragen werden sollen: mufs man nun alles so gleichsam verzweifelnd herausblasen? —

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht.

Meiningen am 30. November 1798.

An diesem Tage war es, wo wir den so allgemein geschätzten Kammersekretär Fleischmann durch einen allzufrühen Hintritt in ein besseres Leben verlohren. Er war nicht nur ein geschätzter Komponist, sondern auch, was in diesem Fache ein seltner Fall ist, Gelehrter. Wer ihn kannte, wird mit seiner würdigen Gattin einen guten Vater, und mit uns einen in jeder Rücksicht edlen Menschenfreund mit Recht beweinen. *Molliter ossa cubent!* —

Wir behalten uns eine ausführliche Nachricht über die Lebensumstände dieses verdienstvollen Mannes vor. d. Redakt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December N°. 10. 1798.

BIOGRAPHIEEN.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung.)

16.

Gegen diejenigen seiner eignen Werke, welche er selbst schätzte, war er strenger, als man gewöhnlich glaubt: vielleicht auch strenger, als er wünschte, dafs Andere dagegen seyn mochten. So hatte er z. B. seine mit Recht noch immer beliebte Entführung aus dem Serail in Jünglingsjahren geschrieben: späterhin nahm er eine strenge Recension derselben vor, in welcher er vieles abänderte, besonders abkürzte. Ich hörte ihn eine Hauptarie der Konstanze nach beyden Recensionen spielen und bedauerte einige weggestrichene Stellen —

„Beym Klaviere mag's wohl so angehen — sagte er —

„aber nicht auf dem Theater. Als ich dies „schrieb, hörte ich mich noch selbst zu gern, „und konnte das Ende immer nicht finden." — —

Einwendungen, auch Tadel liefs er sich gern gefallen; nur gegen eine einzige Art desselben war er sehr empfindlich, und zwar gegen die, welche ihm gerade am öftersten gemacht wurde — Tadel, wegen allzufeurigen Geistes, wegen allzuausschweifender Phantasie. Diese Empfindlichkeit war auch sehr natürlich: denn war dieser Tadel gegründet, so taugte gerade das Eigenthümlichste und Ausgezeichnetste seiner Werke nichts, und diese verloren in seinen Augen allen Werth.

17.

Ich habe oftmals, auch von Personen, die Mozarten gekannt haben wollten, gehört, dafs ihn nichts in der Welt interessiert habe, als Musik. Ob diese Beschuldigung sehr demüthigend für den Kunstler ist, weifs ich nicht: aber das weifs ich, dafs — sie nicht wahr ist. Sie scheint auf oberflächlicher Beobachtung seines Sinnes, und folglich auf einem Mifsverständnifs zu beruhen, welches seinen Grund darin hat, dafs sich ihm z. B. Schönheiten der Natur, anderer Künste als der seinigen u. s. w. gleichsam nur in der Form seiner Kunst darstellten und so ihn anzogen.

Freylich war er mit der Befriedigung seiner körperlichen Bedürfnisse aller Art gar bald und ohne alle Weitläuftigkeiten und Umstände fertig: auch übersahe er sich in deren Befriedigung, oder vielmehr Abfertigung, allerdings mehr, als ihm selbst gut war. Aber welchen schönen uneigennützigen Sinn er für Freundschaft, für allgemeines Wohlwollen u. s. w. hatte — davon ist einiges schon angeführt worden, davon könnte noch weit mehreres angeführt werden, wenn ich nicht fürchten müfste, zu weitläuftig zu seyn und wenn ich die Erlaubnis dazu von den andern dabey interessierten Personen hatte.

Wie vieles arbeitete er nicht aus blofser Gefälligkeit für blofse Bekannte! wie weit mehreres für seine Freunde! Wie oft verwendete er sich mit Aufopferung für arme reisende Virtuosen! wie oft schrieb er für sie Concerte, von denen er selbst keine Abschrift behielt, damit sie unter gutem Vortheil auftreten und Unterstützung finden konnten! Wie oft theilte

er mit ihnen, wenn sie ohne Geld und Bekanntschaft nach Wien kamen, Wohnung, Tisch u. s. w. Durch Undankbarkeit liefs er sich darin nicht stören; kaum minutenlang wurde er unwillig darüber. Als er die Betrügerey jenes Theaterdirektors, den ich unter No. 11 habe auftreten lassen, erfuhr, war alles, was er sagte: „Der Lump!“ — und damit war es vergessen. Was ich oben von seiner eigenen — aber, wie ich mir einbilde, dem wahren Kunstler natürlichen Art des Genusses der schönen Natur u. d. gl. vielleicht zu dunkel sagte, wird durch diesen kleinen Zug seines Wesens deutlich werden. Wenn er etwa mit seiner Frau durch schöne Gegenden reisete, sahe er aufmerksam und stumm in die ihn umgebende Welt hinaus; sein gewöhnlich mehr in sich gezogenes und dustres, als munteres und freyes Gesicht heiterte sich nach und nach auf, und endlich fing er an — zu singen, oder vielmehr zu brummen; bis er endlich ausbrach:

„Wenn ich das Thema auf dem Papier
„hatte!“ —

Und wenn sie ihm etwa sagte, dafs das wohl zu machen sey, so fuhr er fort:

„Ja, mit der Ausführung — versteht sich!
„Es ist ein albern Ding, dafs wir unsre Ar-
„beiten auf der Stube ausbrecken müssen!“ —

Ich denke, auch dieser kleine Zug ist für den, der Kunstsinn kennet, nicht ganz unbedeutend.

18.

Die letzte Zeit seines Lebens, da er schon an einem kränkelnden Körper und besonders an so äufserst leichter Reizbarkeit der Nerven litt, wurde er, der — wie sich, meines Bedünkens, psychologisch leicht erklären lafst — überhaupt sehr furchtsam war, besonders viel von Todesgedanken beunruhiget. Nun arbeitete er so viel, so schnell — freylich deshalb auch unweilen so flüchtig, dafs es scheint, er habe sich, vor dem Aengstenden der wirklichen Welt in die Schöpfungen seines Geistes flüchten wollen. Seine Anstrengung ging dabey oft so weit, dafs er nicht nur die ganze Welt um sich her vergafs, sondern ganz entkräftet zurücksank, und zur Ruhe gebracht werden mufste. Jedermann sahe, dafs er sich auf diese Weise gar bald aufreiben müsse. Alle Zuredungen seiner Gattin und Freunde halfen nichts, alle Versuche ihn zu zerstreuen eben so wenig. Er that es seinen Lieben zu Gefallen, fuhr mit ihnen aus u. d. gl.; nahm aber an nichts mehr wahren Antheil, sondern hatte immerfort in seinen Phantasieen, aus denen ihn nur zuweilen ein Schauder vor dem Tode, der sich schon um seine Gebeine zu winden anfing — erweckte. Seine Gattin bestellte oft Personen, die er lieb hatte, heimlich zu ihm; sie mufsten ihn zu überraschen scheinen, wenn er sich wieder zu tief und anhaltend in seine Arbeiten versenkte: er freuete sich, blieb aber arbeitend sitzen. Sie mufsten nun viel schwatzen, seine Gattin stimmte mit ein — er hörte nichts; man richtetete das Gespräch geradezu an ihn: er ward nicht unwillig, gab einige Worte dazu, schrieb aber immer fort.

19.

In dieser Zeit schrieb er seine Zauberflöte, seine *Clemenza di Tito*, sein himmliches *Requiem*, und viele kleinere Sachen, die weniger oder gar nicht bekannt worden sind. Schon über der ersten dieser Opern verank er, dem Tag und Nacht gleich war, wenn ihn der Genius ergriff — in öftere Ermattung und minutenlange halbohnmächtige Bewufstlosigkeit. Er hatte die Musik zu dieser Oper recht lieb, obschon er über manche Sätze, die gerade den allgemeinsten Beyfall erhielten, lachte *). Sie wurde bekanntlich

*) Anmerkung. Es sey mir erlaubt die Kleinigkeit zu erwähnen. Man hat das Selbstlob des Gesanges der geharnischten Männer, während der fromme Held Tamino seine Pamina durch Feuer und Wasser führt, und die wunderlichen, grillenhaften Ueberfeinge und besonders Auszierungen der Melodie, in mehreren Kritiken bemerkt,

in Wien ur ausgezeichnet fast so oft gegeben, als ehemals Beaumarchais's Hochzeit des Figaro in Paris: aber seine Kränklichkeit nahm so sehr zu, dafs er die Aufführung nur ohngefähr zehnmal selbst dirigiren konnte. Wenn es ihm dann unmöglich war, selbst im Theater zu seyn, legte er — so traurig — seine Uhr neben sich und hörte die Musik im Geist —

„Jezt ist der erste Akt aus — Jezt ist die „Stelle: Dir grofse Königin der Nacht — „u. s. w.“

sagte er. Dann ergriff ihn wieder der Gedanke, dafs das alles für ihn bald ganz vorbey seyn werde, und er schauderte zusammen.

20.

Als er eines Tages auch in solche schwermüthige Phantasien versenkt da safs, fuhr ein Wagen vor und ein Fremder liefs sich melden. Er nahm ihn an. Ein etwas bejahrter, ernsthafter, stattlicher Mann, von sehr würdigem Ansehen, den weder er noch seine Gattin kannte — trat herein. Der Mann begann:

„Ich komme als Abgesandter eines sehr an„gesehenen Mannes zu Ihnen“ —

„Von wem kommen Sie?“

fragte Mozart.

„Der Mann wünscht nicht gekannt zu „seyn“ —

„Gut — was verlangt er von mir?“

„Es ist ihm eine Person gestorben, die ihm „sehr theuer ist und ewig seyn wird; er „wünscht alljährlich ihren Todestag still aber „würdig zu feyern, und bittet Sie ihm dazu „das Requiem zu komponieren.“ —

Mozart war durch diese Rede; durch das Dunkel, welches über die ganze Sache verbreitet war; durch die Feyerlichkeit des Tons des Mannes, bey seiner jetzigen Gemüthsstimmung, schon innig ergriffen, und versprach das Verlangte zu thun. Der Mann fuhr fort:

„Arbeiten Sie mit allem möglichen Fleifs: „Der Mann ist Kenner“ —

„Desto besser“ —

„Sie werden durch keine Zeit beschränkt“ —

„Vortrefflich“ —

„Wie viel Zeit bestimmen Sie sich ohnge„fähr?“

Mozart, der Zeit und Geld selten zu überrechnen pflegte, antwortete:

„Etwa vier Wochen“ —

„Dann komme ich wieder und hole die Parti„tur. Wie viel verlangen Sie Honora„rium?“

Mozart antwortete leicht hin:

„Hundert Dukaten“ —

„Hier sind sie“ —

sagte der Mann: legte die Rolle auf den Tisch und ging. Mozart versank von neuem in tiefes Nachdenken, hörte auf die Zuredungen seiner Gattin nicht, und forderte endlich nur Feder, Tinte und Papier. Er fing sogleich an, an dem Verlangten zu arbeiten. Mit jedem Takt schien sein Interesse an der Sache zuzunehmen: er schrieb Tag und Nacht. Sein Körper hielt die Anstrengung nicht aus: er sank über dem Arbeiten einigemal in Ohnmacht. Alles Zureden zur Mafsigung in der Arbeit war vergebens. Nach einigen Tagen erst erhielt es seine Frau über ihn, dafs er mit ihr in den Prater fuhr. Er safs immer still und in sich gekehrt. Endlich verleugnete er es nicht mehr — er glaube gewifs, er arbeite dies Stück zu seiner eignen Todesfeyer. Von dieser Idee liefs er sich nicht abbringen; arbeitete also, wie Raphael seine Ver-

aber die eigentliche Pointe der Grille, von welcher jene Sonderbarkeiten abhangen, habe ich noch nicht angemerkt gefunden. Die schwarzen Männer singen nehmlich, unter dem düstern melancholischen Akkompagnement, die uralte Kirchenmelodie: Aus tiefer Noth ich schrey' zu dir — Note für Note ab.

klärung, stets im Gefühl seines nahen Todes, und lieferte, wie dieser, die Verklärung seiner selbst. Ja er äußerte sogar über die sonderbare Erscheinung und Bestellung dieses unbekannten Mannes sehr seltsame Gedanken. Wollte man diese ihm ausreden, so schwieg er, aber unüberzeugt.

27.

Indeſs nahete sich die Abreise Leopolds nach Prag zur Krönung. Die Operndirektion, welche erst spät daran dachte, mit einer neuen Oper den Ueberfluſs der Feyerlichkeiten und Feste noch mehr zu überfüllen — wendete sich deshalb an Mozart. Seiner Gattin und seinen Freunden war dies angenehm, weil es ihn zu anderer Arbeit und zu Zerstreuungen zwang. Auf deren Zuredung, und weil es seinem Ehrgefühl schmeichelte, übernahm er die Komposition der vorgeschlagenen Oper: *Clemenza di Tito*, von Metastasio. Der Text war von den böhmischen Ständen erwählt. Die Zeit war aber so kurz, daſs er die unbegleiteten Recitative nicht selbst schreiben, auch jeden gelieferten Saz, sobald er fertig war, sogleich in Stimmen aussetzen lassen muſste, und also nicht einmal revidieren konnte. Er sahe sich mithin gezwungen, da er kein Gott war, entweder ein ganz mittelmäſsiges Werk zu liefern, oder nur die Hauptsätze sehr gut, die minder interessanten ganz leicht hin und blos dem Zeitgeschmack des groſsen Haufens gemäſs zu bearbeiten. Er erwählte mit Recht das Lezte. Einen Beweiſs für die Richtigkeit seines Geschmacks und für seine Theater- und Publikumskenntnis legte er hierbey dadurch ab, daſs er die in die Ewigkeit gedehnte Verwechselung, welche bey Metastasio ziemlich den ganzen mittlern Akt füllet, wegschnitt, woraus die Handlung einen raschern Gang bekommt, das Ganze mehr concentriert, dadurch weit interessanter, und in zwey maſsigen Akten vollendet wird; daſs er auch, um mehr Mannigfaltigkeit in die einförmige stete Abwechselung von Arien und Recitativen zu bringen, mehrere dergleichen Sätze gegen das Ende des ersten Akts zusammenschmolz, und daraus das groſse Meisterstück, das Finale des ersten Akts, bildete — eine Komposition, die, wie schon bemerkt worden, im Ganzen zwar nach einer Scene seines Idomeneo angelegt ist, aber Mozarts shakespear'sche, allmächtige Kraft im Groſsen, Prachtvollen, Schrecklichen, Furchtbaren, Erschütternden so unverkennbar, und so bis zum Haaremportreiben darlegt, als kaum das berühmte Finale des ersten Akts seines D. Giovanni.

(Die Fortsezung folgt.)

Abhandlung.

Bescheidene Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

(Fortsetzung.)

3) Meine dritte Frage gehet nur die Komponisten an — die jungen nehmlich und nachmachenden, und ist mehr Bitte als Frage. Sie hat viele Subdivisionen, denn sie betrift ihr blindes Nachleyern. Ich will diesmal nur Eine solche Subdivision anführen. Jedermann weiſs, daſs Joseph Haydn die wahre groſse Orchestersymfonie ausgebildet hat:

Der Lowe ging voran,
Der Schweif kam hintennach —

aber nicht nur im Ganzen, sondern — wie ärmlich und jämmerlich — auch im Allerkleinsten. Haydn bediente sich z. B. zuerst öfters in den zweyten Theilen seiner Sätze des Uebergangs aus der Dominante des Grundtons, in welchem die ersten Theile schlieſsen, in die groſse Terz unterwärts: ich meyne der Saz ging etwa aus C dur, der erste Theil schloſs in G dur, der zweyte ging nun schnell und frappierend in Es dur — Nun kam der Schweif hintennach, und wir haben es nun so unzähligemal gehört und hören es noch immer überall, daſs es uns zum Ekel worden ist und die Herren doch einmal einen andern Ausweg suchen möchten — besonders da sie auch fast auf dieselbe Weise vermittelst der übermäſsigen Septime wieder nach

Haus schleichen. Haydn setzte kleine originelle Bizarrerien in seine Symfonieen und nannte sie Menuets: die Herren samtlich ditto: dort gefielen sie sehr, weil aber diese genialischen Einfalle und gewisse ihnen eigene burleske Wendungen von den Nachmachern zu Tode gejagt und zur Ordnung des Tages geworden sind, so wurken sie nichts mehr. Haydn und Mozart wagten es zuerst, bey äusserst leidenschaftlichen Stellen ihrer Werke den Orgelpunkt in die Hohe zu verlegen: der Schweif kam hintennach, und nun ist uns auch das alltäglich geworden. Haydn liefs in einigen erhabenen Stellen einiger Adagio's aus G oder F, auf eine äusserst überraschende feyerliche Weise Trompeten und Pauken aus D oder C eintreten: er that dies behutsam und wohl berechnet: da kam der Schweif — und wir bekommen jezt selten eine Symfonie mit Andante ohne Trompeten und Pauken, wir sind es gewohnt worden, es würkt nichts mehr. So konnte ich noch eine feine Reihe anführen: aber was hilft's? Es ist zu spät, und diese Dinge sind von den Nachahmern schon verdorben. Also lieber ein Wort über Etwas, das noch nicht so ganz verdorben ist, worauf aber die Leutchen jezt loszuarbeiten scheinen, um uns auch dies zu verleiden. Haydn brachte in einer seiner neuern und schönsten Symfonieen aus C, in den Schlufssaz eine Fuge: Mozart that das auch in seiner furchtbaren Symfonie aus C dur, worin er's bekanntlich ein wenig arg macht: aber wie thaten das jene Meister? Haydn schrieb nach kurzer feyerlichen Einleitung ein prachtvolles Ganzes: ernst ein ernst, aber doch nicht finster einbergehendes Allegro, ein beruhigendes Andante, eine sogenannte Menuet, die aber bey allen Sonderbarkeiten hier durchaus nichts Komisches hat, und nun wählte er für den letzten Saz ein Thema, dem sich ein Anstrich von Leichtigkeit und Galanterie geben liefs, das aber in aller Einfachheit viel Wurde hat und besonders die kraftigste und mannichfaltigste Ausarbeitung zulasset. Dies Thema läfst er leicht und schwach, wie das Thema eines gewöhnlichen Rondo's, hinspielen; täuscht so das Auditorium, das ein gewöhnliches Rondo erwartet: ergreift aber auf einmal den Hauptgedanken seines Thema's, läfst ihn kräftig und voll angeben, und entwickelt nun aus diesem selbst eine schöne Fuge. Lieben Leute, die ihr alles ihm gleich thun wollet — überlegt euch einmal diese Sache! Ich glaube wohl, dafs es euch gefallt: aber ihr mufst's nicht nachmachen. Schet's euch nur noch einmal an: es ist hier nicht mit Lernen und Gerausch abgemacht! Set-t's euch an: Eure Sache ist das wahrhaftig nicht. Wenn ihr nicht böse werden wollt, will ich euch wohl noch einige Wortchen darüber sagen. Wenn ich so eure sogenannten Fugen betrachte, kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, dafs ihr's wohl ganz ehrlich und gut meynen mögt: aber die meisten von euch wissen eigentlich noch nicht, was eine Fuge ist. Und — aufrichtig gesagt, an dem angeführten Haydnschen Beyspiele lernt ihr's auch nicht — wenigstens lernt ihr doch nicht daran Fugen zu schreiben. Denn — bedenkt doch — wer wollte die ersten Grundsätze der Theorie der Dichtkunst aus Klopstocks Oden, oder lateinische Grammatik aus dem Persius, oder griechische aus dem Aeschylus lernen? Und blofse Eingebungen des Genie's sind nun einmal Fugen nicht — das wifst ihr hoffentlich. Wollt ihr, auch bey nicht gänzlicher Talentlosigkeit, aber doch ohne die ganze grofse und schwierige Summe der Lehren der Harmonie — nicht nur zu wissen, sondern auch ganz in der Gewalt zu haben, Fugen schreiben: so bringt ihr Etwas zur Welt, wie ein ganz neues Werk des jungen A — —, das ich seit kurzem erhalten habe, und welches offenbar ein Seitenstück zu jener Haydn'schen Symfonie seyn soll. Hier wird ein formliches, sehr gemeines Rondothema gespielt, dann abgebrochen: nun eine gewisse Art Fugensaz angefangen, der mit dem Rondosaz in keiner Verbindung stehet, als der Zeit- und Aufeinanderfolge nach; damit wird einige Minuten ziemlich tumultuarisch verfahren, nun das Rondothema wiederholt, jezt jener Saz wieder hervorgelangt u. s. w. Herr A — — ist gewifs nicht ohne Talent, sonst hätte ich mir nicht die Mühe genommen ihn hieranzuführen: aber wie

gesagt, so Etwas schreibt sich nicht zugleich in einem warmen Stündchen hin, und muss — wie eine Ode — entweder vortrefflich, oder gar nicht gemacht werden, indess ein erträgliches anspruchloses Liedchen, ein artiges flüchtiges Sonnet, das Recht hat, dass man es nicht so gar streng mit ihm nimmt. Soll Kontrapunktische Arbeit aber vortrefflich werden, so kann sie nur Produkt des ganz ausgebildeten, vollkommen belehrten und erfahrnen Genie's seyn, ja selbst von diesem nur in glücklichen Stunden gebohren werden. Sie muss also selten vorkommen, wie alles Vortreffliche: sie muss nicht nur richtig berechneter, richtig bearbeiteter, sondern auch schon ausgeführter Satz seyn, d. h. sie muss zugleich Ausdruck haben, auf Empfindung, nicht nur auf Verstand würken. Ist das letztere nicht: so mag sie als Exercitium, als Studium, als Kunstsolo u. s. w. ihren Werth haben: aber in ein vor gemischtem Publikum aufzuführendes Stück, besonders in eines für blosse Instrumentalmusik — gehört sie nicht: und am allerwenigsten in eine Gattung der Kompositionen, wo sie erst eingeführt werden soll und nicht schon hergebrachtes Ding ist — wie bey der Symfonie der Fall seyn würde. Die letztern freylich hier nur hingeworfenen Sätze weiter auszuführen, giebt es wohl zu anderer Zeit Gelegenheit. Es wird mir sehr angenehm seyn, wenn ich meine Fragen gründlich beantwortet, und meine Behauptungen gründlich widerlegt sehe. Dann will ich von Zeit zu Zeit mehr fragen.

F. . . .

Recension.

Anleitung zum richtigen und genauen Vortrage der Mozartschen Klavierkonzerte, von A. E. Müller. 1ster Heft. Leipzig bey Schmidt und Rau (nachdem diese Handlung aufgehört hat, Breitkopf und Hartel). Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.

Ein anderer Rec. hat bereits in dieser Zeitung gesagt, das Werkchen sollte heissen: Anweisung zur richtigen Fingersetzung bey den schwierigsten neuern Klavierfiguren, mit Belegen aus Mozarts sämmtlichen Konzerten. — Und in der That, es gehört zum richtigen und genauen Vortrag Mozartscher Konzerte mehr, als richtige Fingersetzung und, die Folge davon — rundes und präcises Herauskommen der Passagien. Aber vielleicht macht Herr M., wie Rez., einen Unterschied unter blos richtigem (mechanisch gutem) und ausdrucksvollem (ästhetisch gutem) Vortrag: und wollte hier nur vom erstern sprechen und seinen Titel genau genommen haben. Er hatte sich darüber in der Vorrede erklären sollen. Dort sagt er, seine Schrift könne gewissermafsen als Anweisung zur richtigen Applikatur bey allen schwierigen Figuren der neuern Klavierkomponisten gebraucht werden, indem schwerlich irgend eine vorkommen würde, welche sich nicht bey Mozart gleichfalls finde. Obgleich wir dies mit einiger Einschränkung gesagt wünschten, so ist es doch im Ganzen wahr. Der einfache Plan des Werks ist dieser. Der Verf., ganz nach Bachs Methode gebildet, und überzeugt, nur dessen Grundsätze in Ansehung der Fingersetzung sind die wahren und deren Befolgung allein bildet genaue und feste Klavierspieler (was ihm jedermann, der Bachen studirt hat, zugeben wird, indem dessen Grundsätze nicht etwa nur die Behauptungen eines grofsen Mannes, sondern auf die Natur der Sache gegründet sind) — legt diese Bach'schen Regeln überall zum Grunde, wendet sie aber auf die neuern Figuren an, und zwar so, dafs er alle schwierige Stellen der Mozartschen Konzerte, wo die Applikatur bedenklich ist und gleich falsch genommen werden könnte, anhebt: (in diesem Heft sind sechs Konzerte so behandelt) diesen die Fingersetzung beyschreibt, und zwar in zweifelhaften Stellen mehr als eine — und endlich überall, wo es nöthig ist, seine Gründe für die Richtigkeit seiner oder die Unrichtigkeit einer andern Fingersetzung angiebt. Dergleichen Produkte verlangen entweder eine Anzeige, welche fast so lang ist, als sie selbst sind; oder man mufs sich mit dem allgemeinen Urtheil begnügen. Für dieses Institut ist, besonders bey einer Schrift

über Applikatur, wohl nur das Letzte schicklich. Wir begnügen uns also mit den wenigen Worten. Man siehet ohne unser Erinnern, welchen Fleifs Herr M. dazu nöthig hatte. Es sind so wenig Stellen, bey denen wir einige Bedenklichkeit haben, dafs wir sie lieber übergehen, da uns nicht eine einzige vorgekommen ist, welche uns geradezu tadelnswerth schien. Dafs der Verf. zu den Belegen seiner Anweisung gerade die Mozartschen Konzerte wählte, ist sehr gut: denn man spielt ja jezt fast keine andern, und überdies sagte Mozart oft selbst, dafs er sich durch das Spielen der Bachschen Arbeiten so vervollkommt habe und dessen Fingersetzung für die einzigrichtige halte. Um jedoch unnöthige Weitläuftigkeit zu vermeiden könnte der Vfl. öfter auf schon angezeigte ähnliche Stellen zurückweisen, statt sie einzeln anzuführen. Uebrigens wundern wir uns, noch keine Fortsetzung des Werkchens erhalten zu haben. Sollte es zu wenig bekannt, oder zu kalt aufgenommen worden seyn? In beyden Fällen wünschten wir durch unsere Anzeige Etwas zum Gegentheil beyzutragen, indem wir das Unternehmen sowohl, als die Ausführung desselben, für nützlich und aller Aufmunterung zum Fortfahren werth halten. *F. . . .*

Kurze Anzeigen.

Fantaisie en Rondo, ded. à Mad. Rossmann, par Sterkel. Oeuvr. 37. Offenbach bey Andre. (1 Fl. 15 Xr.)

Ist brillant und unterhaltend, und überhaupt recht brav gearbeitet.

Trois Sonates p. le Pianoforte, ded. à M. la Pr. roy. de Danemark, p. Jean Nep. Hummel. Oeuv. 3. Bey Ebend. (3 Fl. 30 Xr.)

Sind zum Theil mit Violin- zum Theil mit Bratschenbegleitung, und man kann nicht sagen, dafs sie sich durch irgend Etwas auszeichneten, was sie als vorzuglich — man will damit nur sagen in der ganz gewohnlichsten neuern Schreibart — kennbar machte. Da dies Urtheil das Ganze der Sache angeht, mit dessen Theilen man aus keiner Ursach zu thun haben will, so sieht man wohl, dafs man daruber keine speciellen Beweise führen kann; man mufs auf das Werk selbst verweisen. Indessen wird es den Sonaten wegen ihrer Leichtigkeit und Melodie nicht an Liebhabern fehlen. Der Stich von der dritten Sonate könnte reiner und angenehmer seyn.

Trois Sonates pour le Pianoforte, par Antoine Peczwarzowsky. Oeuvr. 3. Bey Ebend. (3 Fl.)

Auch mit Begleitung der Violin und des Cello. Mit ihnen ists ungefehr eben so, aber sie stehen den obigen an Werth noch nach.

Sonate pour le Pianoforte, par Grasset. Oeuvr. 3. Bey Ebend. (1 Fl.)

Wieder mit Violinbegleitung: das ist aber auch Alles, was sich davon sagen läfst.

Ouverture und Gesänge aus dem unterbrochnen Opferfest, von Winter. Klavierauszug. Bey Ebend. (5 Fl.)

Ueber den Werth und Charakter dieser treflichen Oper selbst etwas zu sagen, gehört nicht hieher, so schwer es Rec. auch ankommt, dem kräftigen genialischen deutschen Kompositeur, dessen Gründlichkeit der Geist der Zeit, mit dem er es auch klüglich hält, im geringsten nicht schadet, eine Blume aus bescheidener Hand darzureichen. Nur was den Auszug betrift, so mufs man davon sagen, dafs er, wiewohl freilich mitunter etwas stark beladen, doch so eingerichtet ist, dafs von dem Geiste des Styles selbst eben nicht viel dabey verlohren geht. Klavierauszüge sind eine undankbare und schwierige Arbeit; man mufs daher sehr billig seyn, um nicht ungerecht zu werden. Der Stich ist gut und deutlich.

Ouverture und Gesänge aus der komischen Oper: Die Liebe unter den Seeleuten, von Joseph Weigel. Klavierauszug. Bey Ebend. (4 Fl. 30 Xr.)

Von diesem gilt eben das. Er scheint dem Rec., der mit der Partitur nicht bekannt ist,

ganz zweckmäfsig eingerichtet, wenn man denn ja auch alle vielfache komische Gesänge, die nur mit Handlung und Mimik begleitet auf dem Theater ihre Wirkung thun können, in solcher Gestalt wieder geben mufs, und die sich doch nur immer am Fortepiano sehr schwer vortragen und zur Begreiflichkeit bringen lassen.

Nachricht.

Ausgang des Novembers.

Herr D. Chladni in Wittenberg ist so eben mit einem neuen Euphon fertig geworden, welches die vorigen an Stärke des Klanges u. s. w. übertrift. Indefs ist dieser eben so bescheidne, als verdienstvolle Mann noch immer weniger damit zufrieden, als alle, welche es hören, es sind; weil er einsiehet, dafs es sich noch immer besser machen lafst. Seit einiger Zeit hat er auch gefunden, dafs sich weit mehreres darauf ausführen lafst, als er sonst sich selbst und seinem Instrumente zutrauete, z. B. viele geschwinde Sätze aus Klaviersonaten von Haydn, manche langsame und mäfsiggeschwinde Sätze von Mozart, Clementi u. s. w. oder auch allenfalls einiges vom Hamburger Bach.

Nachricht der Redaktion.

Einer unserer Korrespondenten in Hamburg machte uns vor einiger Zeit in einem Briefe, von welchem ein Auszug in das vierte Stück dieser Zeitung eingerückt ist — auf die kleine Oper: *Le prisonnier ou la ressemblance*, komponirt vom Bürger *Domenico della Maria*, aufmerksam. Das dort gefallete sehr günstige Urtheil unterschreiben wir jezt, nachdem wir mit der niedlichen, allerliebsten, und doch gar nicht oberflächlichen Arbeit uns bekannt gemacht haben — vollkommen. Nach den neuesten Berichten — öffentlichen und freundschaftlichen — findet diese Oper in Paris denselben Beyfall. Sie hat dabey vor den meisten neuesten deutschen Opern und Operetten den Vorzug eines feinen, gefälligen, leichten, fröhlichen und nicht läppischen Textes. Wir glauben also unsern Lesern gefällig zu seyn, wenn wir ihnen erstens einen Saz aus dieser Oper, als Beylage, mittheilen; und zweytens ihnen ankündigen, dafs von derselben ein vollständiger, reichhaltiger und doch leicht spielbarer Klavierauszug, mit dem französischen Originaltext und einer deutschen Unterlegung, im Verlage der Herren Breitkopf und Härtel — mit nächstem erscheinen soll. Das hier mitgetheilte Duett ist der erste Saz der Oper, und kann schon allenfalls von der Manier des Dichters und Komponisten einen Begriff geben.

(Hierbey die Beylage No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. IV.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: *Le Prisonnier ou la Ressemblance.* Von Domenico della Maria.

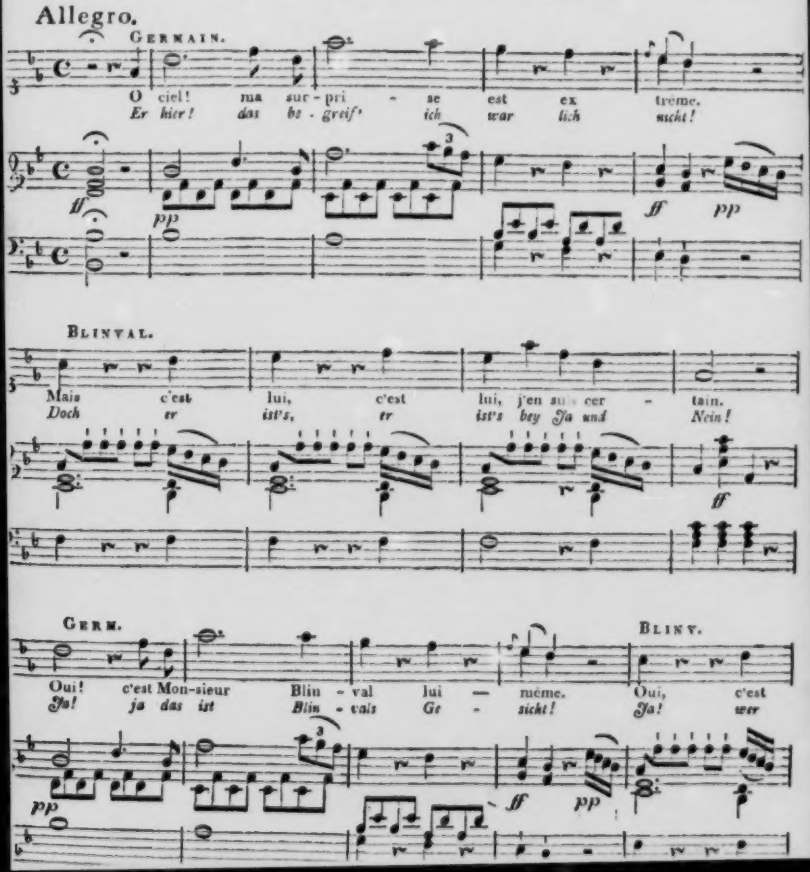

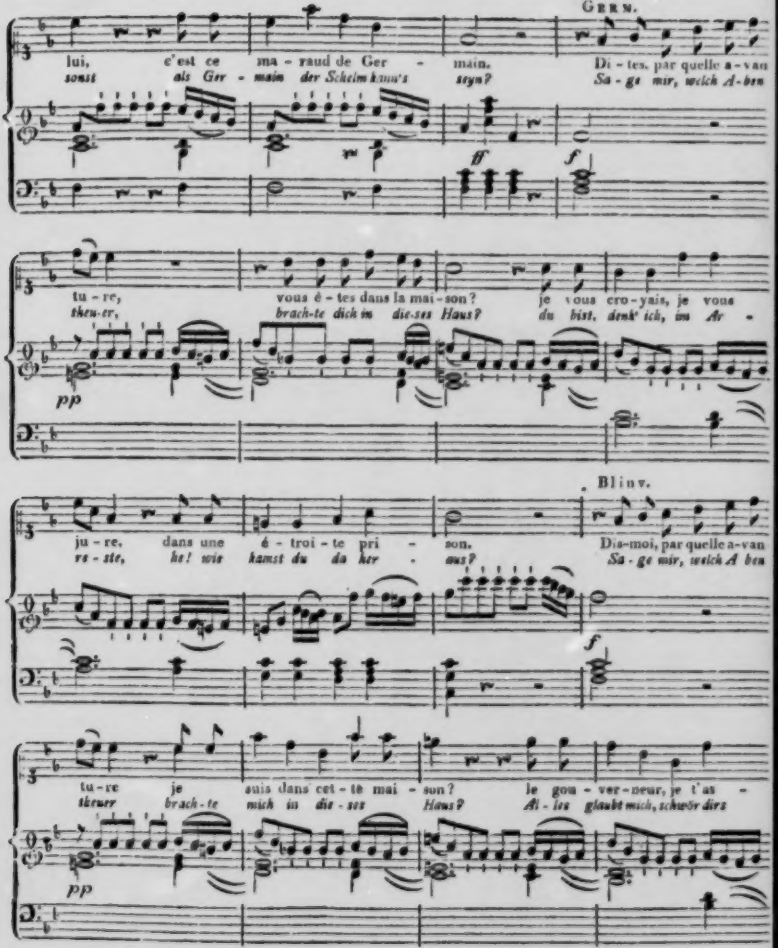
GERM.
lui, c'est ce ma - raud de Ger - main.
sonst als Ger - main der Schelm kann's seyn?
Di - tes, par quelle a - van
Sa - ge mir, welch A - ben
ff
f
tu - re, vous ê - tes dans la mai - son?
theu - er, brach - te dich in die - ses Haus?
je vous cro - yais, je vous
du bist, denk' ich, im Ar -
pp
BLINV.
ju - re, dans une é - troi - te pri - son.
re - ste, ha! wie kamst du da her - aus?
Dis-moi, par quelle a-van
Sa - ge mir, welch A ben
f
tu - re je suis dans cet - te mai - son?
theuer brach - te mich in die - ses Haus?
le gou - ver - neur, je t'as -
Ai - les glaubt mich, schwör dirs
pp

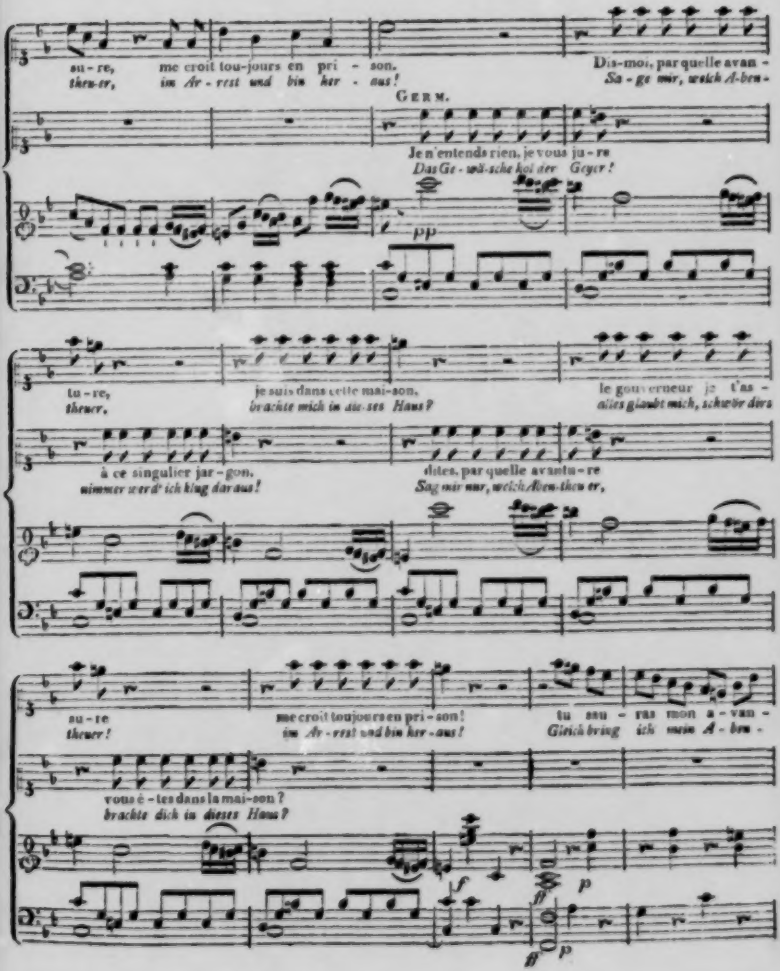
su - re, me croit tou-jours en pri - son. Dis-moi, par quelle avan -
theu-er, im Ar - rest und bin hier - aus! Sa - ge mir, welch A-ben -
GERM.
Je n'entends rien, je vous ju - re
Das Ge - wä-sche hei der Geyer!
pp
tu - re, je suis dans cette mai-son. le gouverneur je t'as -
theuer, brachte mich in die-ses Haus? alles glaubt mich, schwör dirs
à ce singulier jar - gon, dites, par quelle avantu - re
nimmer werd' ich klug daraus! Sag mir nur, welch Aben-theu er,
su - re me croit toujours en pri - son! tu sau - ras mon a - ven -
theuer! im Ar - rest und bin hier - aus! Gleich bring ich mein A - ben -
vous é - tes dans la mai-son?
brachte dich in dieses Haus?
f
ff
p
ff
p

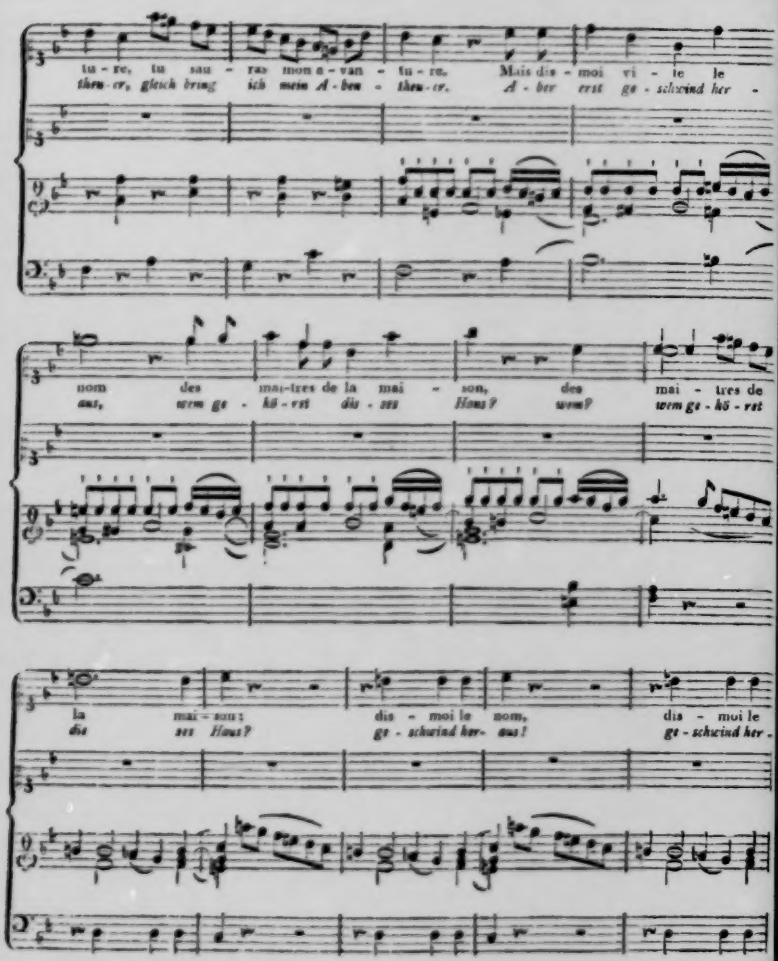
tu - re, tu sau - ras mon a - van - tu - re. Mais dis - moi vi - te le
thou - er, gleich bring ich mein A - ben - theu - er. A - ber erst ge - schwind her -
nom des mai-tres de la mai - son, des mai - tres de
aus, wem ge - hö - rst dis - ses Haus? wem? wem ge - hö - rst
la mai - son? dis - moi le nom, dis - moi le
dis ses Haus? ge - schwind her- aus! ge - schwind her -

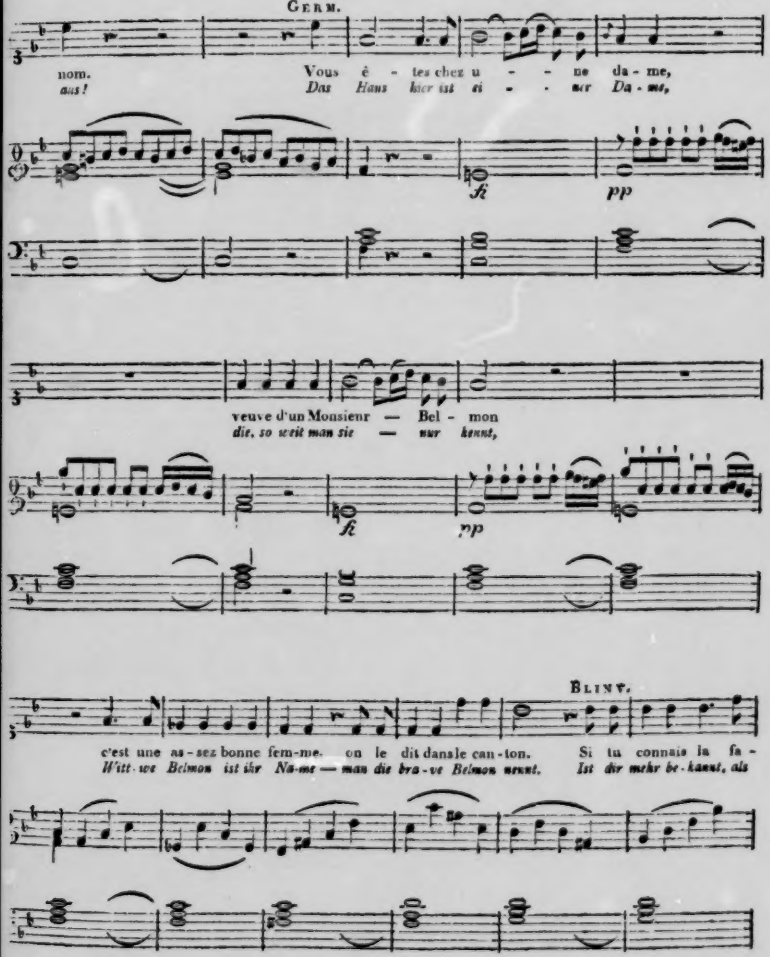
GERM.
nom.
aus!
Vous ê - tes chez u - - ne da - me,
Das Haus hier ist ei - - ner Da - me,
fi
pp
veuve d'un Monsieur — Bel - mon
dit, so weit man sie — nur kennt,
fi
pp
BLINV.
c'est une as - sez bonne fem-me. on le dit dans le can - ton.
Witt - we Belmon ist ihr Nä-me — man die bra - ve Belmon nennt.
Si tu connais la fa -
Ist dir mehr be - kannt, als

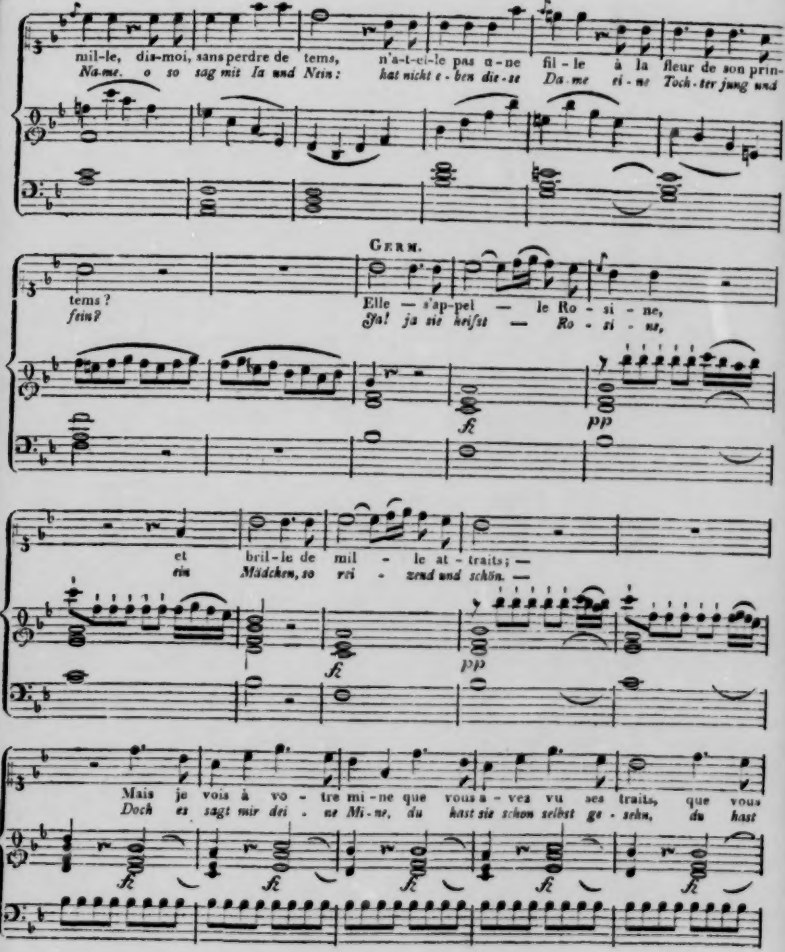
mil-le, dis-moi, sans perdre de tems, n'a-t-el-le pas u-ne fil-le à la fleur de son prin-
Na-me. o so sag mit Ja und Nein: hat nicht e-ben die-se Da-me ei-ne Toch-ter jung und
GERM.
tems?
fein?
Elle — s'ap-pel — le Ro-si-ne,
Ja! ja sie heißt — Ro-si-ne,
fk
pp
et bril-le de mil-le at-traits; —
ein Mädchen, so rei-zend und schön. —
fk
pp
Mais je vois à vo-tre mi-ne que vous a-vez vu ses traits, que vous
Doch es sagt mir dei-ne Mi-ne, du hast sie schon selbst ge-sehn, du hast
fk
fk
fk
fk
fk

BLINV.

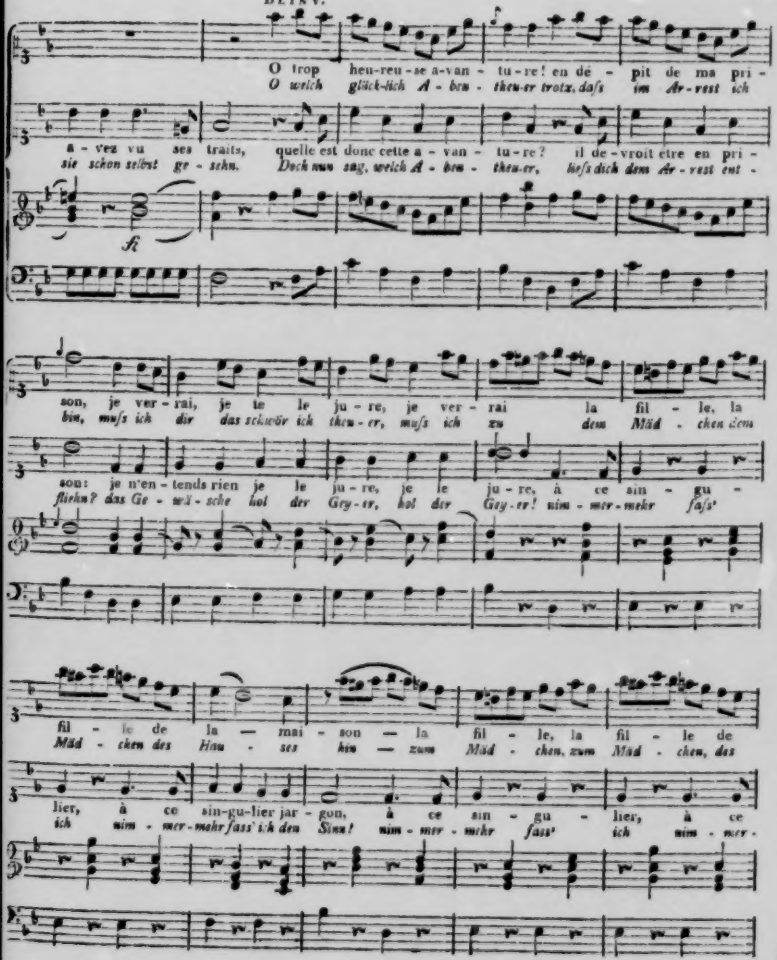
O trop heu-reu-se a-van-tu-re! en dé-pit de ma pri-
O welch glück-lich A-ben-theu-er trotz, dafs im Ar-rest ich
a-vez vu ses traits, quelle est donc cette a-van-tu-re? il de-vroit être en pri-
sie schon selbst ge-sehn. Doch nun sag, welch A-ben-theu-er, liefs dich dem Ar-rest ent-
fi
son, je ver-rai, je te le ju-re, je ver-rai la fil-le, la
bin, mufs ich dir das schwör ich theu-er, mufs ich zu dem Mäd-chen zum
son: je n'en-tends rien je le ju-re, je le ju-re, à ce sin-gu-
flehn? dass Ge-wis-sche hol der Grey-er, hol dir Grey-er! nim-mer-mehr fass'
fil-le de la — mai-son — la fil-le, la fil-le de
Mäd-chen des Hau-ses hin — zum Mäd-chen, zum Mäd-chen, das
lier, à ce sin-gu-lier jar-gon, à ce sin-gu-lier, à ce
ich nim-mer-mehr fass' ich den Sinn! nim-mer-mehr fass' ich nim-mer-

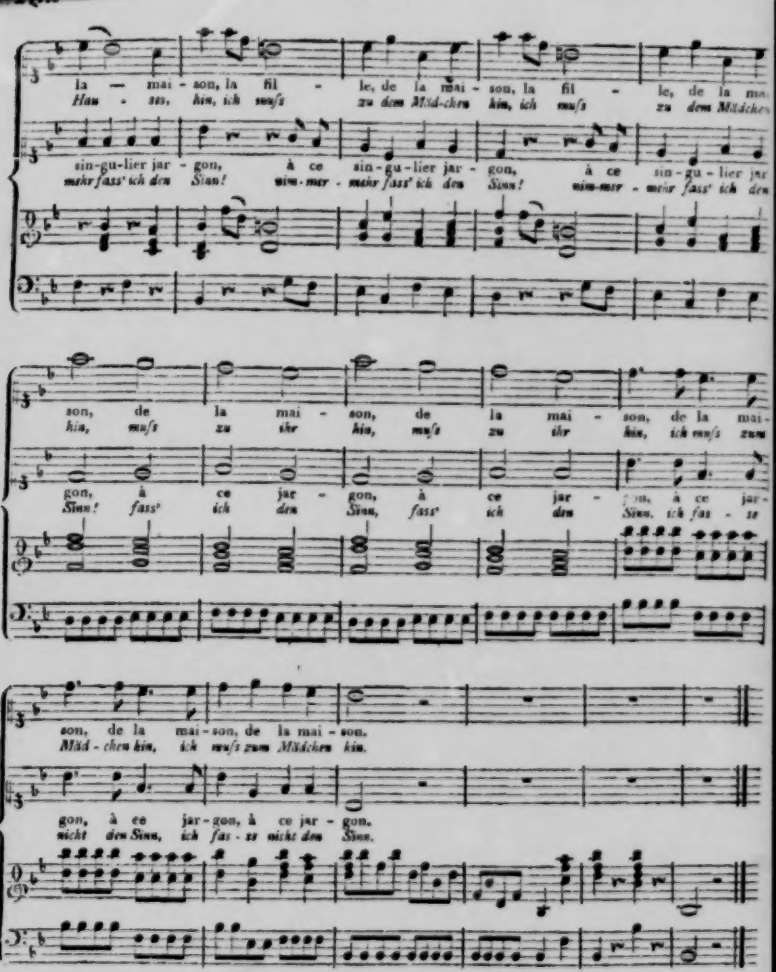
la — mai - son, la fil - le, de la mai - son, la fil - le, de la mai
Hau - se, hin, ich muß zu dem Mäd-chen hin, ich muß zu dem Mädchen
sin-gu-lier jar - gon, à ce sin-gu-lier jar - gon, à ce sin-gu-lier jar
mehr faß' ich den Sinn! wim-mer - mehr faß' ich den Sinn! wim-mer - mehr faß' ich den
son, de la mai - son, de la mai - son, de la mai-
hin, muß zu ihr hin, muß zu ihr hin, ich muß zum
gon, à ce jar - gon, à ce jar - gon, à ce jar-
Sinn! faß' ich den Sinn, faß' ich den Sinn. ich faß - se
son, de la mai - son, de la mai - son.
Mäd - chen hin, ich muß zum Mädchen hin.
gon, à ce jar - gon, à ce jar - gon.
nicht den Sinn, ich faß - se nicht den Sinn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December **N°. II.** 1798.

Abhandlungen.

Ueber die Harmonie von Knecht.

(Fortsetzung)

II. Ob die Alten etwas von der Harmonie gewufst haben.

Die Harmonie ist demnach so alt, als die Natur selbst. Ob und in wiefern aber die Alten, ich meyne die alten Egyptier, Hebraer und Griechen, etwas von der Harmonie gewufst haben, soll jezt untersucht werden.

Viele machen sich aus zu grofser Verehrung gegen diese Alten von ihrer Musik einen sehr hohen Begriff; besonders aber werden von denselben die Hebraer sowohl wegen der Schönheit ihrer Poesie, als wegen der prachtvollen und erweiterten Einrichtung ihrer Musik unter David und Salomo, und die Griechen nicht nur wegen der ausnehmenden Kultur, die sie auf die Musik und andere schöne Kunste verwendeten, sondern auch wegen der aufserordentlichen Wirkung, welche dieselbe bey ihnen hervorgebracht haben soll, am meisten bewundert und geschazt. Allein es ist bereits erwiesen, und keinem Zweifel mehr unterworfen, dafs diese Alten doch den Neuern in der Tonkunst sehr weit nachstehen.

Wenn man den Erzählungen der fruhern Griechen das fabelhafte Gewand, in welches sie eingehullet sind, abziehet, so wollen sie nichts anders sagen, als dafs die Musik, vornehmlich der Gesang in Verbindung mit der Poesie, welche weise Spruche enthielt, auf die damaligen noch ungebildeten Volker, denen z. B. ein Orpheus vorsang, einen ungewohnlichen Eindruck gemacht habe, wie noch heut zu Tage kein Volk auf dem Erdboden, sey es noch so roh, gefunden wird, welches nicht, nach dem Zeugnisse der meisten Reisebeschreiber, eine Musik oder wenigstens eine Art derselben hat, und sich von ihrer Wirkung dahin reifsen lafst. Es mufs also schon in der einfachsten Musik, die ein unkultivirtes Volk ausübt, eine gewisse geheime Macht verborgen liegen. Ein solches Volk aber gleichet hierin den Kindern, auf welche die armseligste Musik mehr Eindruck macht, als oft die herrlichste auf kultivirte Menschen, weil jene für alles, was einfach und für sie fafslich ist, empfänglicher, als diese, folglich jener Bedurgnisse leichter, als dieser ihre zu befriedigen sind.

Man weifs aus der Geschichte, dafs die Musik vor allen andern schonen Kunsten die längste Zeit zu ihrer vollkommenen Ausbildung erfordert hat.

Wie lange stund es bey den Alten nicht an, bis nur einmal der Grund zu einem Tonsysteme geleget, und bis ein Tetrachord, d. i. eine Reihe von vier Tonen gebildet war? Wie einfach und unvollkommen waren nicht anfanglich und lange nachher ihre musikalischen Instrumente! Die Lyra zum Beispiel, eines der altesten, vom Hermes erfundenen Tonwerkzeuge, enthielt zuerst nur drei Klange. Ihre Melodien mufsten also sehr einfach und im Umfang der Tone sehr eingeschränkt gewesen seyn, was man auch an den Melodien jetziger noch ungebildeter Volker wahrnimmt.

Melodie — das erste, wesentlichste und reizendste Stuck in der Musik — war demnach das erste und beinahe einzige Studium der Alten: Harmonie aber, wenn sie gleich in der Natur gegründet ist, konnte erst der Gegenstand ihrer Betrachtung werden, nachdem sich ihr Tonsystem, durch Aneinanderreihung mehrerer Te-

trachorde, endlich bis auf funfzehn Tone erweitert hatte: dann erst liefs sich erwarten, ob sie auch auf irgend eine Spur der Harmonie kommen würden.

Es sind wirklich einige Gründe vorhanden, welche sehr vermuthen lassen, dafs die alten Hebräer, und vornehmlich die Griechen etwas weniges von der Harmonie gewufst haben.

Ihre mehrsaitigen Instrumente, z. B. die Cythara, das Psalterium, und die vielpfeifigen Werke, als die Ugabh und die Wasserorgel des Archimedes, mufsten nothwendig in einer, sowohl unter sich verhältnifsmäfsigen, als mit den Singstimmen harmonirenden Stimmung gestanden haben, wenn eine erträgliche Musik herauskommen sollte. Und es lasset sich kaum denken, dafs solche Instrumente stets nur im Einklange, und nicht auch bisweilen in gewissen harmonischen Verhältnissen mit den Singstimmen — zugegeben, dafs diese einklängig oder in Oktavenverhältnissen unter sich sangen — sollten gegangen seyn. Denn schon die Natur mehrtoniger Tonwerkzeuge bringt es mit sich, dafs man auf irgend eine harmonische Entdeckung, mochte sie noch so mager gewesen seyn, entweder durch Vergleichung des einen Tons mit dem andern oder auch nur zufälligerweise gerathen mufste.

Pythagoras, der die Musik bey den Egyptiern gelernet hatte, erfand ein Tonmaafs, Helikon genannt, vermittelst dessen er unter andern die vornehmsten Tonverhältnisse, nämlich die reine Quinte (διὰ πέντε), die grofse Terz (διτονος), reine Quarte (διὰ τεσσάρων), und die Oktave (διὰ πασῶν), gar leicht herausbringen, und sie mit einander vergleichen konnte, wobei er bemerkt haben mufste, dafs diese Intervalle unter sich consoniren.

Und wenn er ein Instrument nach diesen vorgefundenen Tonverhältnissen stimmte, so waren die zwo folgende, arpeggirend gespielte Harmonien $\frac{c}{e}$ und $\frac{c}{f}$, welche schon die erste Idee der Harmonie enthalten, darauf leicht zu entdecken.

Wirklich wurde die Lyra, nachdem sie einmal vier Saiten enthalten hatte, beinahe so gestimmt: denn die zwote Saite machte zur ersten eine reine Quarte, die dritte eine reine Quinte, und die vierte Saite eine Oktave aus, die sich gegen einander verhalten, wie C F G c.

1 $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$ $\frac{1}{2}$

Wenn man nun erwäget, dafs unter den sechs griechischen Hauptarten die jonische diejenige ist, von welcher unsere heutige Hauptdurtonart C herkommt, und welche unter allen die meiste Fähigkeit hat, das harmonische Gefühl im Menschen zu erwecken, bestehe dasselbe in dem Vermogen, eine Melodie terzen- und sextenweise oder basmäfsig zu begleiten: so kann man der Versuchung nicht widerstehen zu glauben, dafs die mathematisch-musikalischen Bemerkungen des Pythagoras, der Genius der jonischen Tonleiter und die oben angegebene Stimmung der Lyra, welche der begleitenden Basstimme so ganz eigen ist, endlich die Griechen unmittelbar auf eine Spur der Harmonie habe führen müssen. Wie konnte die Lyra und eine Basstimme den einfachen und der jonischen Tonleiter gemäfsen melodischen Satz ḡ ā h̄ c̄ anders begleiten, als so: C F G C, und welche Mitteltone boten sich leichter hiezu dar, als diese: e f d e? Ja, diese vier basmäfsigen Tone reichen sogar zur Begleitung der ganzen jonischen Tonleiter hin, wie hier zu sehen ist: c̄ d̄ ē f̄ ḡ ā h̄ c̄.

C G C F C F G C.

Freilich waren die Verhältnisse dieser leitermäfsigen Tone von denen der unsrigen etwas verschieden: denn alle ganzen Tone der Griechen hatten das Verhältnifs von $\frac{8}{9}$, und die halben $\frac{243}{256}$, folglich waren ihre kleinen und grofsen Terzen nicht so rein, wie die unsrigen; desto reiner aber ihre Quarten und Quinten. An diese Tonverhältnisse hatte sich ihr Gefühl gewöhnet, wie wir es heut zu Tag an die unseren sind. Nicht minder verschieden ist jetzt noch die Temperatur in der Stimmung verschiedener Instrumente, und unsere künstliche Tonleiter von der natürlichen, die sich ganz eigentlich in der zweigestrichenen Oktave der Trompete zeigt, und

worin der vierte Ton f gegen den der künstlichen Leiter etwas zu hoch, und der sechste Ton a zu tief ist. So wenig wir aber dieser Umstände wegen die Harmonie aufgeben; eben so wenig werden sich die Griechen von diesen Tonverhältnissen, wenn sie gleich der reinen Harmonie nicht ganz günstig sind, haben abhalten lassen, die einmal entdeckte Spur der Harmonie weiter zu verfolgen.

Es gab unter ihnen forschende Männer, denen an Wohllaut in der Musik eben so viel, als am Wohllaut in der Poesie, Rhetorik und andern schönen Künsten gelegen war; nur waren sie über den kompetenten Richter dessen, was in der Musik wohllautet, in ihrer Meinung getheilt, indem Pythagoras die Vernunft, Aristoxen aber das Gehör dafür erkannt wissen wollte. Dies veranlafste zwo musikalische Sekten, wovon die Anhänger des Pythagoras Kanoniker, die des Aristoxens hingegen Harmoniker genennet wurden.

Liefs sich nun bei solchen Umständen nicht erwarten, dafs eine jede dieser zwo Sekten — es mochte die eine die Vernunft durch Hülfe des Tonmafses und der mathematischen Berechnungen als die untrüglichste Richterin, und die andere das zwar trüglichere, aber nicht ganz verwerfliche Gehör zu Rathe gezogen haben — die Verbindungsfähigkeit des einen Intervalls mit dem andern bey dieser doppelten Beobachtungsweise eingesehen haben sollte?

Dieses Studium der Musik, welches die Griechen mit vieler Mühe und grofsem Eifer betrieben haben, verbunden mit dem feinen Geschmack, den sie in andern schönen Künsten besafsen, lasset keine Parallele, die einige Tongelehrte zwischen ihnen und jetzlebenden unkultivirten Volkern hierin haben ziehen wollen, Statt finden. Vielmehr kann folgender Schlufs von diesen auf jene gemacht werden: Da man heut zu Tage ziemlich ungebildete Völker angetroffen, und bey ihnen erträgliche Melodien bemerket hat, welche sie nicht nur in einfachen harmonischen Verhältnissen begleiteten, sondern auch sogar mit einem Dreiklange schlossen *): so müssen die Melodien der sehr gebildeten Griechen nebst ihrer harmonischen Begleitung, vermoge der grofsen Kultur, die sie auf die Musik verwendet haben, noch vorzüglicher gewesen seyn.

Damit will ich aber nicht behaupten, dafs, da sie den bisher angeführten Gründen zu folge etwas von der Harmonie gewufst haben müssen, es ihnen gelungen sey, dieselbe in ein ordentliches System zu bringen, weil ihnen die hinlänglichen Hülfsmittel, die eine Erfindung spaterer Jahrhunderte sind, dazu fehlten; so wie ebendieselben z. B. in der Astronomie aus Mangel an Ferngläsern keine so grofsen Entdeckungen, wie heut zu Tage, machen konnten.

Warum hier von den alten Egyptiern und Hebräern so wenig, und von den Griechen desto mehr Erwähnung gethan worden ist, geschah darum, weil von der musikalischen Theorie, die beide erste Völker gehabt haben mögen, nichts, von dem Tonsysteme der Leztern hingegen mehreres auf uns gekommen ist. Es läfst sich also, aufser den schon oben angeführten Gründen, besonders was die Hebräer betrift, blos aus ihren mannigfaltigen musikalischen Instrumenten und zahlreichen Sängern auf die absolute Nothwendigkeit einer harmonischen Uebereinstimmung zwischen diesen Instrumenten und Sängern schliefsen, ohne welche keine wahre Musik bestehen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

Alle Tonverständige sind darüber einig, dafs man die hohe Cultur der Musik in Italien, und besonders die Vorzüge des italienischen Gesanges, hauptsächlich den Conservatorien zu verdanken habe. Und die Erfahrung lehrt, dafs an allen Orten aufser Italien, wo die Musik

*) Wovon in Georg Forsters Reise um die Welt im ersten Band S. 323 ein Beispiel stehet.

noch in besondern Ehren gehalten wird, eine der wirksamsten Ursachen von der Liebe zur Musik in der Anlage von Singschulen zu suchen sey, aus denen vornehmlich in Deutschland die sogenannten Chorschuler hervorgehn, worunter es wenige geben wird, die in ihrem künftigen Berufsleben die Ausübung der Tonkunst vernachlässigen: wohl aber viele, die sich um die Fortschritte der Musik in Deutschland wesentliche Verdienste erworben haben. Es hat in unsern Tagen, wo man die Erziehung und Bildung der Jugend aus einem hohern und edlern Standpunkte zu betrachten angefangen hat, gar nicht fehlen können, dafs man nicht, wider die gegenwartige Beschaffenheit der Singechöre an den Schulen, beträchtliche Erinnerungen hätte machen sollen. Viele gelehrte und einsichtsvolle Pädagogen unsrer Zeiten sind der Meynung gewesen, dafs man die Singechöre ganzlich von den Schulen zu verbannen suchen mufste. Man hatte nehmlich die Bemerkung gemacht, und die Erfahrung schien sie überall zu bestätigen, dafs die sogenannten Choristen oder Chorsanger mehr als andre junge Leute auf den Schulen veranlafst würden, ihre Studien zu vernachlassigen, und sich mancherley Unordnungen und Ausschweifungen zu ergeben, die ihrem moralischen Charakter sehr gefahrlich würden; dafs sie bey der gewohnlichen Art und Weise, sich durch Singen ihren Unterhalt auf Schulen zu erwerben, manchen Vernachlässigungen oder gar Erniedrigungen Preis gegeben würden, die das feinere Ehrgefuhl — die erste Grundlage des schonen Charakters — in der zarten Jugend ersticken und eine Gemüthsstimmung hervorbringen mufsten, welche mit einem edeln Verhalten in reifern Jahren unverträglich ware. Hieraus folgte, wie man glaubte, dafs es weit besser und gerathner ware, den Chorgesang auf Schulen lieber ganzlich aufzuheben, als dafs man seinem Zeitalter den Vorwurf zuziehen sollte, die Jugend wissentlich verwahrloset, und die vielversprechende Bluthe künftiger Generationen dem Verderben Preis gegeben zu haben. Eine solche Art zu schliefsen, war nur solchen Mannern zu verzeihen, die keinen Begriff davon hatten, dafs die Musik dem kultivirten Menschen unentbehrlich sey, und dafs die Erhaltung dieser schonen Himmelsgabe grofstentheils auf den Anstalten für die fruhe Bildung der Jugend beruhe, wodurch die Neigung zur Tonkunst erweckt und der Geschmack an derselben unterhalten und veredelt werden kann. Ich will jetzt nicht die Frage beruhren, ob alle diejenigen, die in Ermangelung jedes andern, vielleicht noch weit unzulassigen Hulfsmittels, die Musik in ihrer Jugend als eine Quelle des Erwerbes betrachten mufsten, ob diese bey reifern Jahren, auch selbst in moralischer Hinsicht, das geworden wären, was sie bey einer sorgfaltigern Ausbildung ihrer übrigen Kräfte nachher wirklich geworden sind. Eben so wenig will ich fragen, ob der von zufalligen Umstanden abhangende nachtheilige Einflufs auf das Ehrgefuhl junger Leute, den weit grofsern Vortheilen einer fruhern Angewohnung an wohlthatige Entsagungen und an die jedem Stande so unentbehrliche Tugend der stillen, anspruchlosen Bescheidenheit die Wage halten könne. Aber wissen möchte ich, ob es Jemand für vernunftig halten würde, eine Sache oder Anstalt darum zu verwerfen, weil man sich bisher noch keine Mühe gegeben hat, sie von allen Mifsbräuchen zu entkleiden, und ihr eine vollkommnere und edlere Gestalt zu geben?

Es ist wahr, der Chorgesang, so wie er noch heut zu Tage an den mehrsten Schulen in ganz Deutschland gefunden wird, ist von einer elenden, erbärmlichen Beschaffenheit. Aufser einigen deutschen Hauptstädten, worunter Dresden und Leipzig sich vor allen andern auszeichnen, besteht derselbe in den mittlern und kleinern Stadten, (wenige Provinzen ausgenommen) in einem unerträglichen Geheule, welches die Ohren aller Kunstverstandigen unausstehlich zerfleischt, und woraus man auf nichts weniger, als einen gehörigen Unterricht im Singen schliefsen kann. Die Singechore sind gleichsam zunftig geworden, sie machen eine Art von Handwerksgenossenschaft aus, sie bilden eigene Körperschaften, deren Mitglieder sich von andern jungen Leuten, gleichen Alters, aufser ihrer Lebensart und ihren Sitten, auch noch durch

eine besondre Kleidung unterscheiden, die zuweilen nah ans Lächerliche grenzt. Aufser den Hauptchören giebt es noch an vielen Orten Nebenchöre, die man laufende, oder Currenden zu nennen pflegt, und deren Mitglieder auch wohl ehedem Brodschüler genannt wurden, weil es nicht ungewöhnlich war, dafs sie Brod und Semmel mit einem Korbe auf der Strafse einsammelten. Beyde Arten von Chorschülern bestehen gewöhnlich aus einer Sammlung von jungen Leuten aus den niedrigsten Ständen, von deren Eltern man es nicht erwarten darf, dafs sie ihren Kindern eine gute Erziehung hätten geben sollen. Der tägliche nahere Umgang mit ihres Gleichen erschwert die Möglichkeit, in der Gesellschaft mit fein erzogenen Kindern bessere Sitten anzunehmen; und eine gewisse Art von Freyheit, die man ihnen zur Schadloshaltung für so viele Mühseligkeiten verstattet, denen sie aus Noth gedrungen, öfter sich unterwerfen müssen, trägt zur Verwahrlosung ihrer sittlichen Ausbildung ebenfalls das ihrige bey.

Bey einer solchen Lage der Dinge, war es da zu verwundern, dafs man bisher noch keine ernstlichern Anstalten getroffen hat, den Singechoren eine verbesserte Einrichtung zu geben; ohne deswegen zu dem andern Extreme überzugehen, und ihre gänzliche Abschaffung zu verlangen. Wie konnte man auch im Ernst wünschen, dafs es kein Singechor mehr geben möchte? Wie viele Menschen würden dabey verlieren, wenn ihnen die bisherige einzige Gelegenheit entrissen würde, an öffentlichen Orten einen melodischen und harmonischen Gesang zu hören, wodurch ihr Ohr unmerklich für die edlern Freuden der Tonkunst empfänglich gemacht wird. Und welche Aufmunterung würde den jungen Leuten übrig bleiben, die den Gesang aus mehrern Gründen vorzüglich cultiviren müssen, wenn ihnen der öffentliche Beyfall entzogen würde, den sie bisher bey der so gemeinnützigen Anwendung ihrer Kenntnisse und Fähigkeiten im Singen, unfehlbar sich erwerben konnten?

Wollen wir aber auf eine gründliche Verbesserung der Anstalten bedacht seyn, wodurch bisher auf Schulen die Singechöre unterhalten worden sind, so müssen wir ein wenig weiter zurückgehen und auf Mittel denken, gute und zweckmäfsige Singschulen zu eröffnen, damit der Gesang selbst veredelt und nicht zu einer Tagelohnerarbeit herabgewürdiget werde.

Bey allen unsern deutschen Schulen besteht die Einrichtung, dafs in denselben öffentlich gesungen wird. Gewöhnlich nehmen die Lehrstunden ihren Anfang mit Gesang und an vielen Orten werden sie auch wieder mit Gesang beschlossen. Dieser vortheilhafte Umstand ist von Wichtigkeit, weil es unendlich leichter ist, eine schon bestehende Einrichtung zu verbessern, als eine neue und ungewöhnliche an ihre Stelle zu setzen. Hiermit vereinigt sich zufälligerweise noch ein zweyter Vortheil. Um die Kinder dafs an zu gewöhnen, dafs sie den Gesang in Kirchen unterstützen, läfst man sie in der Schule Choräle singen; und grade diese Gattung des Gesanges, diese langsamen und einfachen Intonationen der Melodien von Kirchenliedern sind es, die den ersten Unterricht im Singen lehrreich und gründlich machen können. Soll nun diese erste Anleitung zum Singen, die man den kleinsten Kindern, so wie sie in die Schule aufgenommen werden, schon ertheilt, in eine wahre Vorbereitung auf den künftigen ausführlichen Unterricht in der Musik und vornehmlich im Gesange verwandelt werden, so wird man folgende Bedingungen sich gefallen lassen.

1. Die Kinder müssen nicht schreyen, heulen und kreischen — sondern singen lernen. Dazu gehört, dafs man den Lehrern Anweisung ertheile, wie sie in den Schulen den Gesang behandeln sollen. Bey allem Unterrichte, den man im Singen giebt, fehlt es doch immer noch an einer guten Anleitung zu den ersten Anfangsgründen des Gesanges. Man lernt gewöhnlich singen, wenn man sein Ohr und seine Stimme schon verdorben hat. Man steht in der verkehrten Meynung, dafs der Choralgesang (wenn er nicht etwan vierstimmig vorgetragen werden soll) gar keiner Wartung und Pflege bedürfe, dafs zur Erlernung desselben gar nichts weiter erfordert werde, als dafs einer dem andern nach-

schreye, und dafs man schon alles gethan habe, wenn die Kinder nur ohngefähr die Töne ihres Lehrmeisters nachlallen und beym Aushalten derselben nicht so tief heruntefallen, dafs man die letzte Strophe wieder in der Oktave anfangen mufs. Kein Lehrmeister denkt daran, den in die Schule aufgenommenen Knaben oder das aufgenommene Mädchen zu erforschen, was es für eine Stimme zum Singen habe, ob es auch schon vermögend sey, einen Ton gehörig anzugeben, welchen Umfang seine Stimme habe, und welche Fähigkeit es verrathe, die vorgesungenen Töne richtig nachzusingen. Der Lehrer stellt vielmehr das unverdorbene Kind mitten unter den Haufen verdorbener Sänger, als wenn er es recht drauf anlegen wollte, ihm allen Geschmack am Singen zu verleiden, und sein menschliches, für Harmonie geschaffnes Ohr auf immer für allen Wohlklang abzustumpfen. Man hat von Glück zu sagen, wenn der Lehrer selbst noch so viel Liebe für sein Ohr behalten hat, dafs er es nicht zugeben kann, dafs die Kinder unter den jämmerlichsten Grimassen alle ihre Lungenflügel anspannen, damit ihr Geschrey, womit man Geister verjagen könnte, bis in die Wolken dringe. Und selten wird es geschehen, dafs nicht der Vorsänger durch seine übelangebrachten Verzierungen, durch seine alle Regeln der Harmonie verspottende Uebergänge und Cadenzen ein grofses Wohlgefallen an seiner beweinenswürdigen Ungeschicklichkeit im Singen zu erkennen gebe. Und doch wird es unter den Schullehrern, die den Gesang regieren, besonders in den Städten, so leicht nicht einen geben, der in seiner Jugend nicht besondern Unterricht im Singen erhalten haben sollte. Hatte man ihn nur gelehrt, wie er einen Choral rein und richtig vortragen, und wie er es anfangen mufste, um die Kinder das nehmliche zu lehren, so hätte man sich immer die Mühe ersparen können, sein Gedächtnifs mit einigen Dutzenden Arien und Motetten zu beschweren, deren er noch etliche hunderte hätte lernen können, ohne darum einen wahren Begriff von Harmonie zu erhalten. Wenn in der Folge die Lehrmeister des Gesanges auf diesen Umstand mehr Rücksicht nehmen werden, wenn sie eine Ehre darin suchen werden, ihre Schuler in den Singstunden lieber solfeggiren, als mancherley künstliche Bocksprünge machen zu lassen, oder sie wie die Starre abzurichten, alsdann wird der Zeitpunkt nicht mehr fern seyn, wo sich der Gesang in Schulen merklich verbessern wird. Sagen mufs man es den künftigen Lehrern in dem Gesange auf Schulen, dafs es von der äufsersten Wichtigkeit sey, die Sänger nicht in ihrer ersten Kindheit zu verderben; und dafs sie sich ein grofses Verdienst um unsre Nachkommenschaft erwerben; wenn sie das möglichste dazu beytragen, dafs endlich einmal der schreyende Kirchengesang in eine sanfte Melodie verwandelt werde, die man bey unsern öffentlichen Gottesverehrungen noch so sehr vermifst. Wie mancher Schullehrer würde sich beym Anfange seines Unterrichts durch die unwiderstehlichen Wirkungen eines edeln und schönen Gesanges zu seinen Berufsgeschäften gestärkt und ermuntert fühlen: wie mancher würde sich durch eine sanfte und gefällige Melodie aus dem Munde seiner ihm anvertrauten Pflegesohne und Tochter zu den Empfindungen der süfsen Vaterliebe einweihen, die ihn den ganzen Tag vor allen feindseligen Anwandlungen der Ungeduld und vor allen Aeufserungen der Härte und Lieblosigkeit bewahren würde.

2. Hat der Schüler einmal mit Hulfe der Choralmelodien rein und richtig intoniren lernen, so mufs man es dabey nicht bewenden lassen. Melodien von Kirchenliedern, so vortheilhaft und unentbehrlich sie auch für den ersten Unterricht im Singen seyn mögen, erschöpfen doch bey weitem noch nicht das ganze Gebiet des musikalischen Gesanges, wovon dem Schuler doch einige Vorkenntnisse zu wünschen wären. Noch hat der Schüler keine Begriffe von Zeitmaafse, keine Vorstellungen von der Abwechselung und von den verschiedenen Stufen einer schnellen und langsamen Bewegung melodischer Töne, welches doch eine der wesentlichsten Eigenschaften eines lieblichen Gesanges ausmacht. Noch weifs er nichts vom Rythmus und den darauf beruhenden regelmäfsigen Abschnitten und Ein-

schnitten des Gesanges. Warum wollte man ihm Melodien vorenthalten, die an ein bestimmtes Zeitmafs gebunden sind, und das natürliche Gefühl des Taktes im Menschen erwecken — Melodien, die das Kind schon zu lallen anfangt, ehe es noch die Töne treffen kann, und die der Knabe und das Mädchen auf allen Strafsen singen und in jedem Tanzsaale spielen hört, und unwillkührlich den ganzen Tag mit seiner Kehle wiederholt?

Es war ein glücklicher Gedanke von den Schulverbesserern unserer Tage, ein Gedanke, der besonders in Hannover durch die Bemühungen des in dieser Rücksicht so sehr verdienten Hoppenstedt, zur Ausführung gebracht wurde, Volkslieder in den Schulen singen zu lassen. Von den Wirkungen, den dieser Gesang auf jede unverdorbne Seele machen mufs, kann man sich nur dann erst einen rechten Begriff machen, wenn man ein Ohrenzeuge davon gewesen ist. Seit der Zeit, dafs Hoppenstedts Volkslieder, wovon die zweyte verbesserte Auflage jetzt erscheint, durch den Druck bekannt geworden sind, haben mehrere Schulen und Erziehungsinstitute (worunter auch die Freyschule in Leipzig genannt zu werden verdient) mit Einführung der Volkslieder den glücklichsten Versuch gemacht; und der Verfasser dieses Aufsatzes hat schon öfter das Vergnügen genossen, an dem Orte seines Aufenthalts in verschiedenen gemeinen Dorfschulen Volkslieder singen zu hören. Es bedarf nichts weiter, als der öffentlichen Bekanntmachung des günstigen Erfolges und der guten Aufnahme solcher zweckmäfsigen Einrichtungen, um auch an andern Orten bey den Lehrern und Aufsehern der Schulen in Städten und Dorfern den Wunsch nach einer ähnlichen Anstalt zu erwecken. Der würdige Verfasser des bekannten Noth- und Hülfsbüchleins (dessen Einführung in den Schulen nicht minder vortheilhaft gewesen ist) verdient auch in dieser Rücksicht den belohnenden Beyfall aller Menschen- und Kinderfreunde, da wir durch seine vieljährigen Bemühungen nächstens eine der vollständigsten und besten Sammlungen von Volksliedern erhalten werden, die gewifs in der Folge bey keiner wohleingerichteten Schulenanstalt vermifst werden darf.

Bey der Menge so vieler Hülfsmittel würde es unverantwortlich seyn, wenn unsre künftigen Schullehrer nicht Gebrauch davon zu machen gedächten. Und wie sehr dadurch der Gesang auch bey den gemeinsten Volksklassen verbessert werden würde, das bedarf keiner weitern Erörterung.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sechzehn deutsche Lieder mit Begleitung eines Fortepiano, in Musik gesetzt von F. H. Himmel, Königl. Preufsischen Kapellmeister. Zerbst bey Menzel. (2 Rthlr.)

Wenn diese Kompositionen die Arbeit eines jungen Liebhabers der Musik waren, so würden wir uns begnügen zu sagen: sie sind zwar weit entfernt unter die vorzüglichsten zu gehören, haben aber im Ganzen angenehme — wenn auch nicht eben neue Melodien; ziemlich ungezwungene — wenn auch etwas gemeine Harmonie u. s. w.; übrigens versteht aber der Komponist noch nicht genug seinen Text zu behandeln. Was sollen wir aber sagen, da diese Kompositionen das Werk des Herrn Kapellmeisters Himmel sind? und überdies ein Werk, auf welches er besondern Werth zu legen scheint, da er jedem einzelnen Theile, jedem einzelnen Liede, eine besondere, meistens sehr vornehme Dedikation giebt? Wir gehen diese Lieder also noch einmal durch, und können von obigem nur das Letzte zurücknehmen — Herr H — wird gewifs einen Text zu behandeln verstehen: aber er hat sich bey den meisten dieser Lieder nicht die Mühe oder nicht die Zeit dazu genommen — eine Behauptung, von der wir, so hart sie auch scheinen konnte, mit dem besten Willen nur etwa die Lieder S. 13, S. 26, S. 34, S. 44, und *einzelne* glückliche Stellen in einigen an-

dern, ausnehmen können. Denn fast überall finden wir dieselben melodischen Wendungen, fast überall denselben Gang der Harmonie, fast überall dieselbe Klavierbegleitung, fast überall die leidigen Ritornells und häufigen Wiederholungen, welche man schon an Herrn H — fruhern Liedern — als Liedern — tadeln mufste. Daher kommt es denn, dafs z. B. das Vaterlandslied, nichts Vaterländisches, das Huldigungslied nichts Huldigendes (wenn wir so sagen dürfen), das Ständchen nichts von diesem Charakter hat. Zum Beweise alles des hier Gesagten und der grofsen Eilfertigkeit, womit Herr H — gearbeitet hat (wir wollen diese annehmen, sonst mufsten wir übel von des Verfassers Gefühl urtheilen) führen wir nur das Einzige an, dafs er S. 36, in Gothe's „verschiedene Empfindungen an Einem Platze" — das bescheidene zärtliche Mädchen, den feurigen Liebhaber, den Schwermüthigen, und den Jäger, alle ihre verschiednen Empfindungen durch Eine und dieselbe Melodie ausdrucken läfst. Wie ist es möglich, Versen, wie z. B. nur die folgenden, Eine Melodie zu geben, wenn man sie durchgelesen hat?

Hier klag' ich verborgen
Dem thauenden Morgen
Mein einsam Geschick.
Verbannt von der Menge,
Wie zieh ich ins Enge
Mich stille zurück.
O zärtliche Seele!
O schweige, verheele
Die ewigen Leiden!
Verheele Dein Glück!

Und nun:

Es lohnet mir heute
Mit doppelter Beute
Ein gutes Geschick.
Der redliche Diener
Bringt Hasen und Hühner
Beladen zurück.
Hier find' ich gefangen
Auch Vogel noch hangen:
Es lebe der Jäger!
Es lebe sein Glück!

Wenn Musik Ausdruck menschlicher Empfindung ist, so mufste ja schon die Ueberschrift des Gedichts den Komponisten leiten: denn es soll doch nicht etwa derselbe Ort durch dieselbe Melodie bezeichnet werden? Herr Kapellmeister Reichardt hat diesen Text (so wie auch noch einige andere hier komponirte) in seinen Liedern der Liebe und Einsamkeit gleichfalls in Musik gesetzt — eine für Hrn. H — unangenehme Kollision. Wenn wir nicht überzeugt wären, der Verfasser könnte Etwas weit besseres liefern, so würden wir uns nicht so lange hierbey aufgehalten haben; es sey darüber nicht unwillig, sondern mache uns lieber das Vergnügen, bald auch Etwas seiner selbst würdiges zu sehen und zu rühmen zu bekommen. Stich und Papier dieser Lieder ist schon.

K. . . .

Anekdote.

Als der berühmte — i bey seinem zweyten Aufenthalte in Paris in die grofse, damals noch königliche Oper ging, erstaunte er, ganze grofse Stellen aus verschiedenen Compositionen von ihm selbst zu hören. Er liefs sich die Entdekkung dieses Plagiats nicht merken. Nach der Vorstellung fragte der Kapellmeister, welcher ihn hingeführt hatte: Nun? wie gefallt Ihnen die Komposition? — Ganz freundlich antwortete — i: *C'est tout comme chez nous!* —

R. . . .

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. IV.* 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Hartel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

(Fortsetzung.)

Müller, A. E., Journal pour la Flûte contenant plusieurs pieces d'une difficulte progressive. Cahier I. g. e b. 16 Gr.

Walzer fürs Klavier oder Fortepiano, aufgeführt durch Se. K. Hoheit Prinz Carl in Prag. g. e b. 2 Gr.

Mozart, XVIII Valses arrangees pour 2 Flûtes ou 2 Violons (Seconde partie ad libitum) par J. H. Clasing. Liv. 1 u. 2. g. e b. à 12 Gr.

Arie, über die Beschwerden dieses Lebens, aus der Oper: Der kleine Matrose. Im Klavierauszuge. g. e b. 3 Gr.

J. M., Ouverture fürs Klavier oder Fortepiano, zum Besten eines Abgebrannten in Oldeslohe. g. e b. 8 Gr.

Air du petit Matelot, Musique de P. Gaveaux. g. e b. 3 Gr.

Giornovichi, 3 Duos pour 2 Violons, tirés du premier oeuvre de quatuors. g. e b. 1 Rthlr. 8 Gr.

Romance du prisonnier pour le Pianoforte. g. e b. 4 Gr.

Ferguson, Neuf Variations sur l'air de la Pastorale de Nina pour le Clavecin. Op. 10. No. 1. g. e b. 12 Gr.

— Marche du Général Buonaparte. g. e b. 2 Gr.

Marche III à l'occasion de la prise de Mantoue arrangée pour le Fortepiano. g. eb. 2 Gr.

Mussini, Canzonetta italiana e francese per il Soprano e Fortepiano. g. e b. 2 Gr.

Satzenhoven, 12 Balli Tedeschi con una grande Coda per il Fortepiano. ws. 9 Gr.

Elsner, 3 Quatuors du meilleur goût polonois pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. tg. 2 Rthlr.

Beethoven, 3 Trios pour un Violon, Alto et Violoncelle. Op. 9. tg. 2 Rthlr. 8 Gr.

Mestrino, Caprice pour un Violon seul. tg. 6 Gr.

Traeg, VI Fantaisies pour une Flûte. Op. 1. tg. 9 Gr.

Elsner, grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligés. tg. 1 Rthlr.

Wölfl, IX Variations sur le Choeur du Papageno: Ach schön willkommen tiré de l'opéra: Der zweyte Theil der Zauberflöte sous le Titre: Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. No. 4. tg. 12 Gr.

Wölfl, IX Variations sur le Duo: Herbey, herbey ihr Leute, tiré de l'opéra: der zweyte Theil der Zauberflöte das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen. No. 5. tg. 9 Gr.

Mozart, différentes petites pièces pour le Fortépiano. No. 1. tg. 11 Gr.

Reicha, Trio pour 3 Flûtes. Op. 26. st. 16 Gr.

— — 8 petits Duos pour 2 Flûtes. Op. 25. st. 16 Gr.

Gabler, Fantaisie pour la Harpe ou Pianoforte. Op. XII. st. 12 Gr.

Gaveaux, Arie, über die Beschwerden dieses Lebens, aus der Oper: Der kleine Matrose. st. 4 Gr.

Mozart, Sinfonia del opera: Don Giovanni ossia il Dissoluto punito, ridotta a quatro mani per il Cembalo o Pianoforte. st. 16 Gr.

Löwe, Ouverture und Favoritgesänge aus der Oper: Die Verführung. Im Klavierauszuge. st. 1 Rthlr. 12 Gr.

Fuchs, 3 Trios concertants pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 43. Liv. 1 u. 2. st. à 1 Rthlr.

Vogel, quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 36. st. 20 Gr.

Pleyel, 3 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 67. Partie 1 u. 2. st. à 1 Thlr. 12 Gr.

Reuit, 3 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 7. st. 16 Gr.

Sallatin, premier Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors ad Libitum. st. 1 Thlr. 4 Gr.

Lacroix, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 17. st. 1 Thlr. 16 Gr.

Neubauer, 6 Solos pour la Flûte accompagnés d'une Basse. Op. 21. st. 1 Rthlr. 16 Gr.

D'Alayrac, Azémia, grand opéra ridotta in Quartetti per 2 Violini, Viola e Basso. st. 1 Rthlr. 16 Gr.

Pleyel, 6 Nouvelles Sonates progressives pour Piano avec Accompagnement d'un Violon, suite de l'oeuvre 27. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — Suite de Douze grandes Sonates de Fortépiano avec Accompagnement de Violon et Violoncelle. Op. 33. 3 Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

Almeyda, 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 2. pl. 2 Rthlr. 6 Gr.

Mozart, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 36. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

— — 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 37. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — Douze Airs Favoris pour 2 Flûtes et Basson de l'opera de Don Juan. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Boccherini, Douze Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 39. 2te Livr. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

— — — 6 Quartetti pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 40. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — — Sinfonie concertante à huit Instrumens obligés pour 2 Violons, 2 Violoncelles, Alto, Oboe ou Flûte, Cor et Basson. Op. 41. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

— — — Six Duos pour 2 Violons, Alto, Cor et 2 Violoncelles. Op. 42. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

— — — Ouverture à grand Orchestre, pour 2 Violons, 2 Alto, Violoncelle, Contre Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et Basson. Op. 43. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Schonbeck, 3 Duos pour Viola et Violoncelle. Op. 2. bl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Mozarts, Ouverture de l'opéra: Così fan tutte, arrangé pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. bl. 18 Gr.

Kohler, 3 Parties pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. bl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Wranitzky, 6 Duos pour 2 Flûtes traversieres. Op. 2. bl. 1 Rthlr. 16 Gr.

Vogel, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 35. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Weigl, Duetti per 2 Flauti dell opera l'amor marinaro. gb. 19 Gr.

Schick, Andantino avec 8 Variations pour le Pianoforte. gb. 9 Gr.

Abeille, 6 Allemandes pour le Pianoforte. Liv. 1. gb. 9 Gr.

Neubauer, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 4. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — — — pour 2 Flûtes. Op. 5. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Krommer, VIII Variations pour Violon et Basse. Op. 14. gb. 8 Gr.

Destouches, Fantaisie pour le Pianoforte. Op. X. gb. 9 Gr.

Pleyel, 3 grandes Sonates pour le Fortépiano avec Accompagnement de Violon et Violoncelles. Op. 33. L. v. 3. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 2te Notturno pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 21. 25. gb. à 1 Rthlr. 8 Gr.

Salieri, Palmira, Ouverture und 15 Favoritgesänge mit italienischem und deutschem Texte, fürs Klavier. sk. 2 Rthlr.

Neefe, Fantaisie per il Clavicembalo. sk. 16 Gr.

Haydn, Ouverture, arrangée pour le Pianoforte de l'Opereste: Orlando Palandino (Der wuthende Roland) sk. 8 Gr.

Dussek, 6 Leçons progressives pour le Clavecin ou Pianoforte. Liv. II. bl. 1 Rthlr. 8 Gr.

Himmel, XII Variations sur l'air Marlborough s'en va-t'en guerre. bl. 8 Gr.

Rieder, une Sonate (très-facile) pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. X. kz. 16 Gr.

Storay, 6 Polonoises pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle obligée. Op. 7. kz. 1 Rthlr.

Vanhall, J. 6 Variations sur un Polonoise tiré de l'opéra: Intrigo Amoroso, pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement du Violoncoucert. Op. 62. kz. 12 Gr.

Kletzinsky, 20 Variations pour 2 Violons, Concert sur l'air: Freut Euch des Lebens Op. 5. kz. 12 Gr.

Pilz, Trinklied beym Abschiedsfest absolvirter Studenten. 3 Gr.

Augustin, Favoritwalzer nach dem Böhmischen. 2 Gr.

Pallas, Friederike, Lieder für Klavier und Harfe. 8 Gr.

Riedel, 6 Sonates faciles pour le Clavecin ou Pianoforte. 1 Rthlr.

Pleyel, Nouveaux Rondeaux, Romances et Menuettes pour le Clavecin ou Fortepiano. Liv. 1. lm. 16 Gr.

Tuch, Freundschaft und Liebe, fürs Klavier. va. 3 Gr.

Tobackrauscherlied: Wenn mein Pfeifchen dampft und gluht etc. fr. 3 Gr.

Haydn, Sonate pour le Pianoforte. Op. 87. fr. 9 Gr.

Gleisner, VI Sinfonien für 2 Fagotte, 1 Flote, 2 Oboen, 2 Horner, 2 Trompeten und Pauken, welche nicht obligat sind, und fur 2 Violons, Viole und Baſs, welche obligat sind. fr. 1 Rthlr.

Frohe, Air varie pour Violoncelle avec Accompagnement d'une Viole. 5 Gr.

Rieff, Frauenwürde von Schiller. sk. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December No. 12. 1798.

Biographieen.

Anekdoten aus Mozarts Leben.

(Beschluss.)

12.

Sehr kränklich war er nach Prag gereiset. Die Menge der Arbeiten hatte aber die Kräfte seines Geistes noch einmal aufgeregt und auf Einen Punkt zusammengepreßt; die vielen Zerstreuungen hatten seinen Muth belebt, seinen Sinn aufgeheitert bis zur leichten Fröhlichkeit — das Lämpchen flammte noch einmal vor dem Erlöschen hell auf: aber eben durch die Anstrengung noch mehr entkräftet, kehrte er noch kränker nach Wien zurück, und fiel nun, des Gebrauſses der Pracht und Verschwendung ganz überdrüſsig, mit Heiſshunger über die Fortsetzung der unterbrochenen Arbeit an seinem Requiem her. Die von ihm selbst bestimmten vier Wochen waren indeſs verflossen, und kaum war er zurück, als der fremde Mann wieder erschien.

„Ich habe mein Wort nicht halten können" —

sagte Mozart.

„Ich weiſs es —

war die Antwort;

„Sie haben recht gethan sich nicht zu binden. „Wie lang bestimmen Sie nun Ihre Zeit?"

„Noch vier Wochen — die Arbeit ist mir „selbst immer interessanter geworden; ich „führe sie viel weiter aus, als ich erst woll„te" —

„Brav — Indeſs müssen Sie auch deshalb „mehr Bezahlung haben. Hier sind noch „hundert Dukaten" —

„Mein Herr — wer schickt Sie?"

„Der Mann will unbekannt bleiben" —

„Wer sind Sie?"

„Das thut noch weniger zur Sache — In „vier Wochen bin ich wieder bey Ihnen?" —

Damit ging er. Man liefs Achtung geben, wohin er ginge: aber entweder waren die nachgeschickten Leute zu saumselig, oder sie wurden irre geleitet — kurz, sie erfuhren nichts. Nun war Mozart fest überzeugt (ich will es nur gestehen) der Mann mit dem edlen Ansehen sey ein ganz ungewöhnlicher Mensch, der mit jener Welt in näherer Verbindung stehe, oder wohl gar ihm zugesandt sey, ihm sein Ende anzumelden. Er entschloſs sich also noch ernstlicher, seinem Namen ein würdiges Denkmal zu stiften. Mit diesen Ideen arbeitete er weiter, und da ist es ja wohl kein Wunder, daſs so ein vollendetes Werk zu Stande kam. Bey dieser Arbeit sank er noch öfter in gänzliche Ermattung und Ohnmacht. Noch vor dem Ende der vier Wochen war er fertig, aber auch — entschlummert.

Aus diesem Werke siehet man, daſs Mozart — wie so mancher groſse Mann — Zeit seines Lebens nicht an seinem Platze war. Er war der Mann, die jetzt so gesunkene religiöse Musik dahin zu erheben, wohin sie gehört — auf den Thron über alle Musik. In diesem Fache wäre er der erste Künstler der Welt geworden: denn jenes sein letztes Werk gehört schon, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, selbst derer, die sonst nicht Mozarts

Freunde sind — unter das Vollendetste, was die neueste Kunst aufzuweisen hat. Die vorhandenen Messen von ihm sind meistens frühe Arbeiten, aus denen er selbst nichts machte, und die er, grosentheils mit Recht, lieber vergessen wissen wollte. Gern lieferte ich von jenem Meisterstück eine nähere Analyse: aber ausserdem, dafs dergleichen Zergliederungen an sich schon mislich sind, indem man sich meistens an das Skelet, allenfalls an den Körper und Buchstaben halten mufs, indefs der Geist nicht beschrieben werden kann, weil er Geist und unbeschreiblich ist — so fürchte ich auch, dergleichen Darstellungen möchten, so wie ausführlichere mehr ins Einzelne gehende Betrachtungen über Mozarts Geist in seinen Werken, über deren Eigenthümliches und Charakter, über die Felder seiner Kunst, wo er als Fürst herrschet und glanzt, und über andre, wo er sich als unbedachtsamer Wanderer verirrete — dergleichen Darstellungen möchten einem so gemischten Publikum, als man bey einer Zeitung voraussetzt, zu wenig interessant seyn. Ich beschliefse also vor der Hand diese Kleinigkeiten, die ich, wenn man es ja wünschen sollte, zu anderer Zeit vielleicht fortsetzen könnte — mit dem Wunsche, dafs es mir gelungen seyn möchte, der Menge von verächtlichen, lieblosen, widerlichen Anekdoten, mit der man sich noch immer über Mozart trägt — wenn man sie sich nicht ganz nehmen lassen will, doch einige anständigere wenigstens an die Seite gesetzt zu haben, die, wenn sie auch noch so unbeträchtlich seyn sollten doch den Vorzug haben, dafs sie wahr sind *).

Leipzig. *Friedrich Rochlitz.*

Zusatz des Verfassers.

Ich kann um so mehr hier abbrechen, da mir, indem ein Theil dieser Anekdoten schon abgedruckt ist, eine vor kurzem herausgekommene Schrift in die Hände fällt:

Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart, von Franz Niemtschek, Professor in Prag. Prag in der Herrlischen Buchhandlung 1798.

Der Herr Verfasser hatte der Hauptsache nach die nehmliche Absicht, die ich hatte: er schöpfte auch aus den nehmlichen Quellen — doch ging ihm, wie es scheint, Mozarts persönlicher Umgang ab, wofür er aber dessen hinterlassene Papiere, welche mir fehlten, in Händen hatte. Einige, doch nur einige, der hier abgedruckten Anekdoten befinden sich natürlicher Weise auch dort. Des Verfassers Urtheil über Mozarts Werth und Eigenthümlichkeit als Künstler unterschreibe ich grosentheils, obschon ich nicht überall die Hoheit und Grösse des Geistes erblicke, die der Verfasser z. B. auch gleichmäfsig, ja vorzüglich in den Arien der Clemenza u. d. gl. findet. Solche Verschiedenheit des Urtheils über Sachen ändert natürlicherweise nicht das geringste in der Achtung, welche ich gegen Herrn N. habe. Für diejeni-

---

*) Anmerkung. Durch ein Versehen von mir ist in der Note des 10. Stücks dieser Zeitung statt des Chorals: Ach Gott vom Himmel sieh darein und lafs dichs doch erbarmen, der Choral: Aus tiefer Noth ich schrey zu dir — abgedruckt worden; durch ein gleiches Versehen von mir ist im 6. Stück und dessen 10. Anekdote der Satz weggeblieben:

Noch mehr. Der brave Mann wollte sich nun auch wieder die Liebe des erzürnten Orchesters gewinnen, ohne jedoch die gute Wirkung seines Eifers zu verscherzen. Er lobte also von der Akkompagnement und sagte, wenn die Herren so zu spielen vermögten, brauche er seine Konzerte nicht zu probiren — denn, sagte er, die Stimmen sind richtig geschrieben, Sie spielen richtig und ich auch: was braucht's beym Akkompagnement mehr! — Und das Orchester akkompagnirte wirklich bey der Aufführung des angeführte äusserst schwere und intrikate Konzert ohne Probe, und zwar nun vollkommen richtig — denn es spielte mit Ehrfurcht gegen Mozart — und mit möglichster Delikatesse — denn es spielte mit Liebe zu ihm.

gen meiner Leser, welchen jenes Werkchen nicht zu Gesichte kommen mochte, zeichne ich einige Bemerkungen meistens mit den Worten des Verfassers aus, weil sie das, was ich im Vorhergegangenen über Mozart gesagt habe, bestätigen. Da es dem Verfasser darum zu thun ist, Wahrheit nach Möglichkeit zu verbreiten, so wird er hoffentlich damit nicht unzufrieden seyn.

1.

Treffliche Geister verstehen einander und erkennen ihre Verwandschaft. Dies zeigt die Bekanntschaft, die Mozart (in seinem vierzehnten Jahre) in Florenz mit einem jungen Engländer, Thomas Linley, einem Knaben von 15 Jahren machte. Dieser war ein Schüler des berühmten Violinisten Nardini, schon selbst Virtuos und Meister seines Instruments. Sie wurden bald innige vertraute Freunde; ihre Freundschaft war aber nicht Knabenanhänglichkeit, sondern die Zärtlichkeit zweyer tieffühlenden übereinstimmenden Seelen. Sie achteten sich als Künstler und fuhren sich auf wie Männer. Wie bitter war ihnen der Tag ihrer Trennung! Linley brachte Mozarten am Tage der Abreise noch ein Gedicht, das er von der Dichterin Korilla auf ihn hatte verfertigen lassen, schied unter vielen Umarmungen und Thränen von ihm, und begleitete seinen Wagen unter beständigen Aeußerungen der zärtlichsten Betrübnis bis vor das Thor.

2.

Als Mozart im Jahr 1782, auf Kaiser Josephs Befehl, die Entführung aus dem Serail komponierte, und das Stück vollkommnen Beyfall fand, sahen die Italiener ein, daß ein solcher Kopf für ihr welsches Geklingel bald gefährlich werden dürfte, und ihr ganzer Neid erwachte. Der Monarch, der im Grunde von der neuen tiefeindringenden Musik entzückt war, sagte doch zu Mozart:

„Zu schön für unsre Ohren, und gewaltig „viel Noten, lieber Mozart!"

„Gerade so viel, Eure Majestät, als nöthig „ist" —

versetzte Mozart. Ein Beweis für jenen Zug seines Charakters, den ich oben unter der sechzehnten Nummer bemerkt habe.

3.

Als Bestätigung des oben angeführten Urtheils von Joseph Haydn über Mozart führe ich noch einen Brief dieses berufenen Richters an, den er im Jahr 1787 an einen Freund in Prag schrieb, welcher eine Oper von seiner Komposition für das Prager Theater verlangte. Der Brief ist vom Original wörtlich abgedruckt:

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir; „herzlich gern, wenn Sie Lust haben von „meiner Singkomposition Etwas für sich al„lein zu besitzen. Aber um sie auf dem „Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ih„nen diesfals nicht dienen, weil alle meine „Opern zu viel an unser Personale gebunden „sind, und ausserdem nie die Wirkung her„vorbringen würden, die ich nach der Loka„lität berechnet habe. Ganz anders wäre es, „wenn ich das Glück hätte, ein ganz neues „Buch für das dasige Theater zu komponie„ren. Aber auch da hätte ich noch viel zu „wagen, indem der grosse Mozart schwerlich „Jemanden andern zur Seite haben kann. „Denn könnte ich jedem Musikfreunde, be„sonders aber den Grossen, die unnachahm„lichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit „einem solchen musikalischen Verstande, mit „einer so grossen Empfindung in die Seele „prägen, als ich sie begreife und empfinde: „so würden die Nationen wetteifern, ein sol„ches Kleinod zu besitzen. Prag soll den „theuern Mann fest halten, aber auch beloh„nen: denn ohne dieses ist die Geschichte „grosser Genieen traurig und zieht der Nach„welt wenig Aufmunterung zum fernern Be„streben — weswegen leider so viele hoff„nungsvolle Geister darnieder liegen. Mich „zürnet es, daß dieser einzige Mozart noch „nicht bey einem kaiserlichen oder königli-

„chen Hofe engagiert ist. Verzeihen Sie, „wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe „den Mann zu lieb. Ich bin etc.

Abhandlung.

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Fortsetzung.)

3. Sobald die Kinder in den Schulen durch diese praktischen Vorübungen im Singen so weit gebracht worden sind, dafs sie eine jede Melodie, die ihnen vorgesungen wird, ohne Schwierigkeit, rein und fliefsend nachsingen können: sobald der Lehrer den Versuch gemacht hat, bisweilen nur einen, bisweilen zwey oder drey zusammen singen zu lassen, um zu erfahren, ob sie nun auch im Stande sind, ohne Beyhulfe anderer die Melodie fehlerfrey allein zu singen: alsdann sollte er auch mit den verstandigern und erwachsenern unter seinen Schülern von Zeit zu Zeit über die Natur und Beschaffenheit des Gesanges reden, sollte ihnen den Unterschied des Abstandes verschiedner Tone in der Stufenfolge fuhlbar machen, ihnen die ersten Begriffe von einer harten und weichen Tonart beybringen, ihnen den natürlichen Gang der Melodie in jedem Gesange erklären, sollte ihnen die Tone anzeigen, worin die Melodie am liebsten auszuruhen pflege: und den Kindern, die oft von selbst geneigt sind, ihre Melodie mit einer zweyten Stimme zu begleiten, die erste Anleitung zu einer richtigen Begleitung geben. So würden sich allmählig bey den Schülern die ersten Regeln der Harmonie entwickeln, so würden sich die verschiednen Fahigkeiten zu einer theoretischen Kenntnifs der Tonkunst offenbaren, ehe man noch angefangen hatte, die Schüler mit den willkührlichen musikalischen Zeichen, mit den Namen der Tone, den Noten und Ziffern bekannt zu machen. Es ist ohnstreitig eine Wohlthat für die Schüler des Gesanges, dafs sie den Anfang im Singen mit praktischen Versuchen machen, und nicht wie in den alten Sing-chen erst deklíniren und conjugiren lernen, ehe sie noch wissen und begreifen können, wozu man einen Vocativus oder Imperativus brauchen werde. Aber nichts ist leichter, als jemanden die Art und Weise zu zeigen, wie man aus der Erfahrung sich die Regeln abstrahiren kann, wenn man erst mit den verschiednen Formen und Gestalten, worunter eine Sache erscheint, hinlängliche Bekanntschaft gemacht hat. Wie leicht wäre es dem Lehrmeister, im Singen zu zeigen, dafs bey einer jeden Melodie in der Regel immer der letzte Ton der Hauptton sey, woraus das ganze Stück gesungen werde, dafs man von diesem Tone stufenweis zum 8ten, 3ten, 5ten, bis zum 8ten Tone herauf steigen könne und dafs dieser achte Ton mit dem ersten jedesmal auf das genauste übereinstimme — dafs es aufser diesem achten Tone in der Stufenfolge noch ein Paar andre gebe, die mit dem Haupttone sehr schön zusammenstimmten, oder einen sogenannten *Accord* ausmachten, und dafs es gerade diese zusammenstimmenden Tone wären, worin die Melodie am liebsten verweile, und worin sie mehrentheils auszuruhen pflege — dafs die Melodie gewöhnlich stufenweise von einem dieser Tone bis zum andern fortschreite, es sey nun auf- oder abwärts, in die Höhe oder in die Tiefe, und dafs sich der Gesang immer darnach zu richten pflege, beym Aushalten einen von diesen Tonen wieder auf eine bequeme Weise zu erreichen. Wie leicht wäre es zu zeigen, dafs wenn man eine Melodie mit einer zweyten Stimme begleiten wollte, dieses am leichtesten auf die Art geschehen könne, dafs die zweyte Stimme ein Paar Tone tiefer singe als die erste, woraus eine Folge von lauter sogenannten Terzen entsteht, die selbst dem gemeinen Manne nicht unbekannt sind, wenn er gleich keinen Unterricht im Singen genossen hat. Wie leicht könnte man zeigen, dafs diese Terzen im Haupttone sich jedesmal vereinigen müsten, und dafs wenn die Oberstimme aufwärts bis in die Octave gehen wollte, die untern Terzen ihr nur bis zum sechsten Tone folgen dürften, und sich alsdann in untre Sexten verwandeln könnten. Der Leser wird wie gewifs

hen, dafs ich an diesen Beyspielen ausführlicher habe zeigen wollen, wie leicht der Uebergang von der praktischen Musik zur theoretischen zu machen sey; und wie viel selbst bey Kindern gemeiner Eltern für gründliche Erlernung der Musik in den frühesten Jahren schon gethan werden könnte, wenn die Lehrer ihre Untergebene nicht immer nur wie Maschinen zu gewissen besondern Absichten brauchen wollten. Ein solcher einfacher Unterricht in den ersten Anfangsgründen der theoretischen Musik sollte billig auf Schulen für einen Theil des Elementar unterrichts angesehen werden, den man nach unsern jetzigen Zeitbedürfnissen in allen gemeinnützigen Kenntnissen den Schülern zu geben schuldig ist. Dieser Unterricht setzt bey weitem noch keine grofse Gelehrsamkeit voraus, er ist so leicht und fafslich, wie der erste Unterricht in der Rechenkunst, und so lehrreich und nützlich, wie die Anfangsgründe in der Mathematik. Nur die Ungewohnheit, einen solchen Unterricht den Elementarschülern zu ertheilen, und der unverzeihliche Mangel an guten Lehrbüchern *), worin das wesentliche der Musik ohne allen gelehrten Kunstkram auf seine einfachsten Bestandtheile zurückgeführt wird, hat bisher manchen einsichtsvollen Padagogen in Schulen oder Privatinstituten abhalten können, einen solchen gemeinnützigen musikalischen Unterricht für alle Stände zu ertheilen. Nicht alle Menschen wollen und können Sänger und Tonkünstler von Profession werden. Aber es giebt keine Kunst, die so allgemein in Ausübung gebracht wird, wie der Gesang. Ein gewisser Unterricht in dieser Kunst wird daher selbst von denen, die manchen Unterricht in andern Künsten und Wissenschaften auf Schulen für überflüfsig ansehen, wo nicht für nothwendig, doch gewifs für gut und nützlich gehalten werden, und es wird zuverlässig keinen geben, der sich nicht freuen sollte, in seiner Jugend einen gewissen vollständigen Begriff von der eigentlichen Natur und Beschaffenheit eines guten Gesanges erhalten zu haben.

Auf diese Vorbereitungen, die aufser dem gedachten Unterrichte in den ersten Anfangsgründen der Harmonie auch einige zweckmäfsige Anleitungen zur Führung einer schönen Melodie, durch Bekanntmachung der gewöhnlichen Fehler in der Fortschreitung und der unharmonischen, geschmacklosen Versierungen derselben enthalten würden, sollte nun der eigentliche Unterricht im Singen anfangen. Es wäre zu wünschen, dafs dieser Unterricht in Schulen ebenfalls öffentlich ertheilt werden möchte, jedoch so dafs keiner von den Schülern nothwendig gebunden wäre, diesen vollständigern und ausführlichern Unterricht im Singen zu nehmen, wenn er nicht besondere Lust und Neigung dazu hätte. Ich bin aber versichert, dafs sich die Schüler dazu drängen würden, wenn dieser Unterricht nur so beschaffen wäre, wie er seyn sollte. Denn wer sollte in seiner Jugend nicht gern etwas lernen wollen, wenn einmal die Gelegenheit dazu vorhanden wäre, besonders wenn es eine Sache betrifft, deren Gebrauch uns in hundert Fällen nützlich werden, niemals aber zum Schaden oder Nachtheile gereichen kann.

Dieser Unterricht würde nun mit Erlernung der Noten und Erklärung aller musikalischen Zeichen anfangen und sich mit der erworbnen Geschicklichkeit endigen, jeden vorgelegten musikalischen Satz gehörig zu beurtheilen, und mit der Stimme, so oft es verlangt würde, es sey nun im einfachen oder vielstimmigen Gesange, gehörig vorzutragen, und den Sinn der Komponisten mit Geschmack und Einsicht auszudrücken. Meine Gedanken, wie dieser Unterricht auf Schulen am leichtesten und zweckmäfsigsten ertheilt werden könnte, würden mich zu weit führen, wenn ich mir erlauben wollte, sie hier aus einander zu setzen. Ich bemerke nur im Allgemeinen, dafs man bey diesem Unterrichte

*) Ich rede hier nicht von den Lehrbüchern für die Singschulen, unter denen Hillers Anweisungen den ersten Platz verdienen — ich rede hier von Lehrbüchern für den Elementarunterricht, der ohne Kosten ertheilt werden soll.

immer den Zweck der Bildung des Geschmacks zur wahren Tonkunst vor Augen haben und auf Mittel bedacht seyn sollte, die Schuler des Gesanges durch einen vielseitigen Gebrauch und eine mannigfaltige Anwendung ihrer erlernten Kunst zu neuen Fortschritten aufzumuntern.

Bey der bisherigen Gewohnheit, einige Zoglinge der Schulen zu Chorschülern auszuheben, und diese fur Geld auf den Strafsen, und ohne Geld in den Kirchen und an andern offentlichen Orten singen zu lassen, kann dieser Zweck nur sehr unvollständig erreicht werden. Eine solche Anwendung des Gesanges, wo der Schüler berufsmafsig einige bekannte Gesänge mit Lust oder Unlust, unter angenehmen oder unangenehmen Verhältnisen, mehr als hundertmal absingen mufs, kann unmöglich etwas dazu beytragen, dafs der Sänger seine Kunst aus einem edlern Gesichtspunkte betrachte, sie muss im Gegentheile nothwendig zur Folge haben, dafs der Sänger früher oder spater in den bekannten Schlendrian verfalle, woran man jeden Chorschuler, sobald er den Mund nur aufthut, fast immer zu erkennen pflegt.

Wie diesem Uebel abzuhelfen sey, darüber wage ich es kaum, einige Vorschläge zu thun, weil sie zur Zeit noch zu wenig anwendbar scheinen dürften: aber ich will darum einige meiner Ideen nicht zurückhalten, die vielleicht eine baldige Reformation des Gesanges konnen verbreiten helfen. An jedem Orte, wo einmal im Singen ein besonderer Unterricht ertheilt, oder eine Singschule eröffnet werden sollte, mufsten nicht blos ein Paar arme dürftige Knaben, die sich auf Schulen ihren Unterhalt mit Singen erwerben wollen, und die der Lehrer oft nicht anders, wie der Corporal seine Soldaten abrichten kann — nein, es mufsten wirklich die gesangfahigsten jungen Leute an jedem Orte, besonders die, welche sich durch ihre vielversprechende Stimme oder vorzügliche Neigung zum Singen vor allen andern auszeichnen, von dem Lehrer des Gesanges ausgesucht und in seine Schule aufgenommen werden. Kein Ansehn der Person dürfte hier Statt finden. Ob es Kinder vornehmer oder geringer Leute sind, ob sie den Unterricht besonders bezahlen werden oder nicht — davon mufste hier gar nicht die Rede seyn. Der Lehrer hat nur eine Frage zu thun: ob sie wollen singen lernen? Wollen sie einmal, und wer sollte nicht gern wollen, dann mache der Lehrer eine Auswahl von solchen, die die beste Stimme und die grofste Lernbegierde haben, ohne sich durch irgend eine andere Nebenabsicht leiten zu lassen. Alle übrigen verweise er auf einen besondern Privatunterricht, wenn er sich mit ihnen die Muhe geben will, oder überlasse sie andern Lehrmeistern, deren sich immer etliche an einem Orte finden werden, wo der Gesang bisher nicht ganz vernachlassigt worden ist. Dieses Verfahren des Lehrers scheint vielleicht mit seinen Vortheilen zu streiten, aber es befördert dieselben im Grunde besser, wie jedes andre Mittel. Eine gewisse Achtung mufs sich doch der Lehrer erst verschaffen, ehe man einen vorzuglichen Werth in seinen Unterricht im Singen legen soll. Und kann er diesen Endzweck wohl erreichen, wenn er gleich anfänglich mehrere unfahige und ungeschickte Kinder in seine Schule aufnimmt, die weder Neigung noch Talent zum Singen haben, und durch ihren eleaden Gesang die bessern Schüler nur verderben? An Sängern soll es darum doch nicht fehlen. Bisher hat man nur immer Knaben im Singen unterrichtet. Warum sollten aber die Mädchen vom Singen ausgeschlossen seyn? Finden sich unter den Personen vom andern Geschlechte nicht oft die besten Stimmen, die noch dazu keinem Wechsel, wie bey dem mannlichen Geschlechte unterworfen sind? und wird sich der Lehrer des Gesanges nicht ein besondres Verdienst um seine Mitbürger erwerben, wenn er bey ihren hoffnungsvollen Tochtern ein Talent ausbildet, welches ihnen das Gluck, künftig einmal liebenswürdige Gattinnen und gute Mütter zu seyn, unendlich versüfsen wird?

Hat der Lehrer sich sein Personale gewählt, so suche er sich den bequemsten Ort zum Unterrichte im Singen aus. Findet er dazu keine bessere Gelegenheit in einem öffentlichen Hause, so gebe er den Unterricht lieber in seiner Woh-

nung als in der Schule. Die Schule scheint dazu nicht der bequemste Ort zu seyn, theils weil der Gesang zuweilen den Unterricht in andern Klassen stören könnte, theils weil an vielen Orten Knaben und Mädchen in der Schule von einander abgesondert sind, und diese Absonderung leicht einigen Anstofs geben könnte, wenn in den Singstunden beyde Geschlechter sich an einem Orte einfinden sollten, der bisher nur ausschliefsend für das eine Geschlecht bestimmt war. Doch diese zufällige Einrichtung wird jeder Lehrer von selbst am besten zu machen wissen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sammlung von Orgelstücken, enthaltend zwölf leichte und sechs schwerere Sätze, von August Eberhard Muller. Erstes Heft. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. In Langfolio, 5 Bogen stark.

Man ersiehet aus diesen Orgelstücken, dafs der Herr Verfasser die Gabe besitzt, für Anfänger und etwas Geübtere wirklich leicht und fliefsend zu schreiben, ohnerachtet dieselben in der gebundenen und zwischen beyden Händen getheilten Spielart, welche der Orgel am eigenthümlichsten zukommt, und meist mit obligatem Pedal gesetzt sind. Die zwölf ersten Stücke haben neben der Leichtigkeit auch Kürze, und, dieser ungeachtet, doch viel Modulation; die andern sechs aber, wie billig, mehr Ausführlichkeit. Von den schwerern Stücken sind No. 13, 17 u. 18 für das volle Werk, No. 14 für schwache Register, No. 15 und 16 für zwei Manuale bestimmt und eingerichtet. Das letzte Stück No. 18 ist zugleich ein fugirtes Vorspiel. Dafs dabey überall das Zeitmaafs und mehrmals die Registermischung angegeben ist, verdienet Dank und Lob.

Der Geschmack, in welchem alle diese Stücke gesetzt sind, ist edel und der Würde der Orgel ganz gemäfs, und die Art, einen Satz auszuführen, wahr, ungezwungen und der Natur eines Orgelthems eigen. Der Hr. Verfasser verräth sich in alle dem als einen sehr gewandten Organisten, dessen Spielart fliefsend, angenehm und harmonisch ist, und mit bald mehr bald minderstimmigen Sätzen abwechselt. In Bindungen ist er ganz Meister: nur läfst er hie und da einige wesentliche Dissonanzien frey eintreten, worunter aber diejenigen, welche als dissonirende Vorschläge betrachtet werden können, (wie z. B. in No. 7. Anfangs des zweyten und zehnten Takts, wo die Viertelsnote h nur einen Vorschlag zu a vorstellt) nicht gemeynet sind: aber z. B. in No. 4 Anfangs des sechsten Takts erscheinet plötzlich die None h unvorbereitet, die doch hernach zu Ende des eilften Takts durch die kleine Terzie h ordentlich vorbereitet wird, und Anfangs des zwölften Takts sich als wirkliche None zeigt. Wir würden diese Stelle vom fünften bis zum siebenten Takt ungefähr so umändern, wie sie in der musikalischen Beylage No. V. A. zu sehen ist. Hingegen bemerkten wir mit Lust, dafs derselbe sogar die seltensten und schwersten Dissonanzien richtig behandelt hat, wie z. B. die zweyte Verwechslung eines Undecimenakkords, welche vornehmlich im fugirten Vorspiel No. 18 in der zweiten Hälfte des fünf und sechs und zwanzigsten Takts vorkommt. Die im fünf und zwanzigsten Takt daselbst vorkommende zwote Verwechslung eines Undecimenakkords aber lautet so

$$\frac{\bar{d}\ 9}{\bar{a}\ 6}{\bar{e}\ 3}$$

C Grundklang.

und entspringt aus dem Stammakkord

$$\frac{\bar{d}\ 11}{\bar{a}\ 5}{\bar{e}\ 3}$$

A Hauptklang.

Da diese Stelle sonst noch in Ansehung des geschweiften und sehr vierstimmigen Satzes vie-

les Verdienst hat: so machen wir unsere Leser ganz besonders darauf aufmerksam.

Wer sich demnach eine bündige, geschmackvolle und fliefsende Orgelspielart angewöhnen, und sich zugleich im Pedal üben will, der lerne diese 15 Orgelstücke, die von mannigfaltigem Charakter sind, und aus verschiedenen Dur- und Molltonarten gehen, spielen, wovon die 12 ersteren einem Anfänger, und die 6 übrigen einem Geübteren sehr dienlich und nützlich seyn werden. Der Druck ist deutlich und so korrekt, dafs No. 14 im sechs und zwanzigsten Takt hinter der halben Note $\bar{d}$ auf dem Diskantsystem nur ein von selbst zu errathender Punkt fehlt, weil vermuthlich der schätzbare Verfasser die Korrektur selbst besorgt hat.

Wir sind versichert, dafs die Kandidaten und Liebhaber des Orgelspiels, wenn sie unserm unbefangenen Urtheil und wohlgemeinten Rathe trauen, der Fortsetzung dieser Sammlung mit Sehnsucht entgegen sehen werden.

K. —

An Friedrich Fleischmanns Grabe.

Den 4. December 1798.

Heil Dir, Unvergefslicher! — Hinausgedrungen
Ist Dein Geist zu jenem hohen Ziel;
Feyert dort den Sieg, im Todeskampf errungen,
In dem höchsten, seligsten Gefühl,

Und umflossen nun von der Vollendung Glanze,
Aufgeschwungen zur Unsterblichkeit,
Stehet Du, triumphirend in dem Siegeskranze,
An der Quelle ew'ger Seligkeit!

Dort in jener Geisterinsel fliesst dem Leiden
Keine Thräne, rauscht der Sturm nicht mehr,
Tönt kein Misklang — tönen Freuden, Götterfreuden,
Lauter Harmonien um Dich her!

Sanfte Ruhe Deiner Asche! Stillen Frieden
Ueber Deines Grabes düstern Ort!
In der Freunde Herzen lebst Du auch hienieden
Und in Deinen schönen Werken fort! —

Meiningen.

Wilhelm Carl August Schmidt.

Nachricht.

Der berühmte und auch um unser Institut verdiente Komponist Carl von Dittersdorf war sechs und zwanzig volle Jahre lang in einem der schlesischen Fürstenthümer als Amtshauptmann angestellt. Da starb der regierende Fürst, und dessen Nachfolger sexte D — n, seiner podagrischen und gichterischen Umstände wegen, zur Ruhe, mit der jährlichen Pension von 333 Thaler und 8 Groschen und mit der Beybehaltung seines Amtscharakters. Hiervon konnte D. mit seiner Familie nicht leben; gleichwohl mufste er jeden Plan zu anderer Anstellung, seiner Kränklichkeit wegen, aufgeben. Er ward bedrängt, er war unglücklich. Ignaz, Freyherr v. Stillfried, erfuhr dies, und bot dem Bedrängten, samt dessen Familie, auf seiner Herrschaft Rot-Lhotta in Böhmen, ohnweit Neuhaus im Taborer Kreise, freye Wohnung und freyen Unterhalt auf Lebenszeit an. Mit Empfindungen, welche keiner Schilderung bedürfen, warf sich der Bekümmerte in die Arme dieses edeln Mannes, und geniefst bereits achtzehn Monate hindurch so viel Wohlthaten, dafs das Gefühl seiner Dankbarkeit nur mit ihm selbst vergehen wird. Mit Freuden machen wir diesen Vorfall bekannt, da er eben so selten als schön ist, und da wir von dem redlichen dankbaren D. dazu bevollmächtigt sind.

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. N°. IV. 1798.

Pränumerationsanzeigen.

Unterzeichnete Handlung hat die Ehre, den Musikfreunden das Piano-Forte nachstehendes ganz neues originelles Werk zur Pränumeration anzukündigen:

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte avec Violon obligé par Mr. J. Haydn. Oeuvre 94.

Diese Sonaten sind ganz des Namens eines allgemein beliebten Tonsetzers würdig, und da der Autor gerade zwischen Schwer und Leicht den Mittelweg wählte, so hofft man, daß sie uns so recht den verdienten Beifall erhalten werden. — Das ganze Werk, welches einschließlich aus 80 Seiten besteht, wird mit Kupferplatten gestochen, und auf groß Royalpapier in quart à trois in einem Abdrucken den Titl. Hrn. Pränum. extra zukommen. Der Pränumerationspreis ist 3 fl. 22 kr. Reichsmünze, oder 2 Thlr. 8 Gr. Sächsisch. Der Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht, und kostet auf 5 fl. 30 kr. oder 3 Thlr. Sächs. zu stehen. Die Hellte Exemplare wird in allen soliden Musikhandlungen Deutschlands angenommen. Diejenigen Freunde, welche die Güte haben, Pränumeranten zu sammeln, erhalten das 12te Exemplar frey. München im Monat December 1798.

Falterische Musikhandlung.

Anmerkung. Da es leider mannigfaltig geschieht, daß Werke blos unter Namen berühmter Autoren verbreitet werden, so findet benannte Handlung für nöthig, diese Erinnerung zu machen, und schließet sich, jedem, der die originelle Originalität und Schönheit dieser Sonaten mit Genuß widerlegen kann, sein baares Geld für den Pränumerationspreis zurück zu schicken.

Wie sehr ich es auch schon lange wünschte, die Stimme des Publikums über meine musikalische Arbeiten mit der meines Kreises zu vergleichen, um zu erfahren, ob ich den mir so oft gewordenen Beyfall der Freunde nicht einer freundschaftlicher Anhänglichkeit zu verdanken hätte; so zauderte ich dennoch immer, eine Allerthands meinen bekannt zu machen, weil ich der Lust nicht widerstehe konnte, meiner Fleißarbeit dadurch einen absonderlichen Reiz zu geben, daß die sämmtlichen Texte aus den ungedruckten Poesien eines genialischen Dichters gewählt wurden; und ich habe jetzt die Freude, eine solche den Freunden der Tonkunst ankündigen zu können. Ich würde bescheidener seyn um das richtige Urtheil, was meiner Begleitung gesprochen werden wird, liebe das Begleitete mir nicht so kreftigen Vorspruch. Des Textes Kranz ist kunst aber bey jedem Blumchen dringt sich von selbst das Gefühl hervor, es sey ein duftender Ausbruch eines einzigen rein gefühlten und tief empfundenen Gedankens. Auch dadurch unterscheidet sich der Kranz, daß er außer mehreren gemischten Liedern und Duetten eine Anzahl Oden enthält, wo nach dem Beyspiel der großen Meisters dieser Dichtart ausgewählteres, aber dem Inhalt angemessenere Melodie gewählt sind, und wo der Gesang sich der erhöhtern Deklamation nähert. — Uebrigens bemerke ich noch, daß meines Wissens noch nichts von den Texten gedruckt ist; als was sich im Schillerschen M. A. 1793 B. 2te findet.

Ottingsberge im Oettl. den 18 Dec. 1798.

Konstanz Bayerl.

Diese Sammlung der von allen Musikkennern unserer Gegend so sehr geschätzten Kompositionen erscheint zur Ostermesse [illegible] unserm Verlage unter dem Titel: Texte von Anton Gemminger mit Musik von Constanz Bayerl" und wird alsdann zu haben seyn. Wir versprechen, daß, wo Dichter und Musiker so sehr den Geist und das Gute beherrschen, auch der innere der Sammlung des Aeußere beobachten werde. Die zur Ostermesse 1799 kommen Lieferungen hervor, in allen soliden Buchhandlungen mit 1 Rthlr. 8 gute subscribiren, der nachherige Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht werden. Unsern Herrn Collegen [illegible] wir zum Subscriptionspreis den gewöhnlichen Rabatt, wenn sich die Herren nehmen will, Subscribenten zu sammeln, der nicht auf Exemplares das 11te frey.

Ottingsberge im Dezember 1798.

Karl und Comp.

Anzeige.

Der rühmlich bekannte Komponist K. d. von Dittersdorf hat sich nun einige Jahre in die Stille auf seine Güter zu Bohmen zurückgezogen, seine schönste Zeit ganz

der Komposition gewidmet, und in derselben folgende bis jetzt noch ganz unbekannte Werke ausgearbeitet. Da er jetzt aus allen Konnexionen mit Theaterdirektionen u. d. gl. getreten ist, so hat er sich entschlossen, sie im Ganzen oder einzeln jedem zu überlassen, der sie zu seinem Gebrauch oder auf Spekulation (für deren Gelingen wohl der Beyfall, den die Werke dieses Komponisten gefunden haben, bürgen kann) zu haben wünscht. Der Herr Verfasser begiebt sich gegen den Abnehmer aller Vortheile, die aus dem erkauften Werke zu ziehen wären, und hat überdies diese Kompositionen als wahrscheinlicher Weise seinen Namensaufgang mit allem möglichen Fleiße gearbeitet, um seinem errungenen Namen nicht zu schaden, sondern ihn vielmehr zu befestigen. Sollte jemand die ganze Sammlung zu übernehmen gedenken, so wird er sich in noch besondere Unterhandlungen einlassen. Man wendet sich in dieser Angelegenheit in postfreyen Briefen an uns in Leipzig, da wir deren Besorgung übernommen haben. Nachstehend folgt das Verzeichniß.

Breitkopf und Härtel.

Italienische Opern.

I. Don Coribaldi, o sia l'avventure Preposterose. Drama in due Atti messo in Musica 1798.

II. Il Mercato delle Regazze. Opera buffa 1798.

Deutsche komische Opern.

III. Ugolino, ein Drama in zween Aufzügen, 1796.

IV. Der Schatz von Schiras nach Aug. v. Kotzebue's Lustspiel mit Gesängen in eine komische komische Oper umgearbeitet, 1797.

V. Der Durchmarsch nach Giesige christlichen Judenbrent und umgearbeitet mit einer ebenfalls neuen Musik, 1796.

VI. Die lustigen Weiber von Windsor, von Carl Herklots, 1797.

VII. Der Mädchenmarkt, von Carl Herklots, 1797.

VIII. Die Opera buffa von Herrn Breitner in Leipzig, 1798.

Grosse vollstimmige Sinfonien.

IX. 6 Sinfonien.

Stücke für das Klavier oder Fortepiano.

X. 12 Sonaten auf 2 Hände, 1796-1797.

XI. 6 Sonaten auf 2 Hände aus den letztern noch nicht bekannten Sinfonien der Ordinchen Metamorphosen übersetzt 797-798.

XII. 12 Sonaten auf 2 Hände 1796. 797. 798. theils aus Quintetten theils aus Terzetten von der Komposition des Verfassers.

XIII. 12 verschiedene beliebte Lieder — Romanzen und Opern, Arien von verschiedenen Autoren mit Variationen vom Verfasser.

XIV. 72 Vorspiele oder Präludien aus allen harten und weichen Tonarten für Schüler, deren Talent noch nicht ganz gut ist selbst dergleichen zu erfinden.

Anzeige.

Wirklich hat die vierte und letzte Abtheilung des gemeinnützlichen Elementarwerks der Harmonie und des Generalbasses zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere von Justin Heinrich Knecht, mit 12 Notentafeln und mit beygefügter Auflösung zweier, einem gewissen Recensenten der neuen allgemeinen deutschen Bibliothek in der dritten Abtheilung dieses Werks bekanntermaßen vorgelegten, von demselben aber bisher unaufgelöst gelassenen Probleme aus der musikalischen Theorie die Presse verlassen.

Die Interessenten, welche dieses Werk complet machen wollen, können sich an den Verfasser selbst in der Residenzstadt Biberach bey Ulm in Schwaben deshalb wenden. Der Preis dieser letzten Abtheilung ist 1 Rthlr. sächsisch, oder 1 fl. 48 kr. rheinisch.

Da noch eine kleine Quantität Exemplare von den 3 vorhergehenden Abtheilungen vorräthig ist, so können diejenigen, welche dieses Werk gar nicht besitzen, und es sich anschaffen wollen, alle vier Abtheilungen um 4 Rthlr. sächsisch oder 7 fl. 12 kr. rheinisch nur von dem besagten Verfasser allein erhalten.

Von eben diesem Tonsetzer und Schriftsteller wird nächstens eine kleine praktische Klavierschule mit beygefügtem Fingersatz für die allerersten Anfänger und etwas Geübtere in 2 Heften bey Herrn Falter, Musikhandler in Mannheim, herauskommen, wovon Herr Falter, als Verleger derselben, noch das Nähere anzeigen wird.

Nachricht.

Eine neue Auflage vom Ersten Hefte unserer Ausgabe sämtlicher

Mozartischen Werke

hat nun wieder die Presse verlassen, und die Pränumeranten, welche noch Exemplare dieses Hefts zu bekommen haben, werden nächstens angezeigt und unterinnert von uns erhalten. Eine neue Auflage des zweyten Heftes und der dritte Heft werden zu Ende nächsten Monats erscheinen.

Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten December Nº. 13. 1798.

Abhandlungen.

Ueber Flöte und wahres Flötenspiel.

Der Verfasser eines Aufsatzes in dieser Zeitung (St. 9. Bescheidne Anfragen etc. No. 1.) giebt mir Gelegenheit, einige meiner Bemerkungen über die Flöte und deren wahres Spiel niederzuschreiben. Die blofse Beantwortung der dort aufgeworfenen Frage würde (weil sie sich nicht in der Kürze abthun läfst) für viele Leser zu uninteressant seyn: ich nehme also noch gar manches, wenn auch etwas entfernt dahin Gehörige mit, und versichere nur das im Voraus, dafs alles, was ich hier über jenes allgemein beliebte Instrument schrieb, Resultat meiner beynahe zwanzigjährigen Erfahrung ist. Dafs in diesem Zeitraum das Instrument sehr verbessert und der Vollkommenheit nahe gebracht ist, leidet keinen Zweifel; dafs sich aber die Ausüber desselben, sowohl Musiker von Profession, als Liebhaber — eben so verbessert haben sollten — das leidet Zweifel. Daher hoffe ich, dass diese Bemerkungen manchem nicht ganz unwillkommen seyn dürften.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Quanz, der eben das für die Flöte war, was C. Ph. Em. Bach für das Klavier war und noch immer ist, fand schon, dafs manche Töne seines Instruments in Hinsicht auf Reinheit der Intonierung und Gleichheit der Stärke verschieden waren. Um diesem grofsen Uebelstande abzuhelfen, fieng er an, selbst Flöten zu verfertigen. Sie sind allerdings besser, als die von andern Meistern seiner Zeit verfertigten: stehen aber unsern jetzigen Flöten z. B. von Tromlitz in Leipzig, Grenser in Dresden, Potter in London u. s. w. gar weit nach. Denn aufserdem, dafs ihnen alle Klappen fehlen (zu f, gis, b) durch welche die Flote so viel gewonnen hat — so ist auch deren innere Einrichtung weit unvollkommner. Dafs die Flöte durch diese Klappen wirklich gewonnen hat, bedarf keines ausführlichen Beweises, weil ich bey jedem, welcher mich lieset, ein Paar Ohren voraussetze, und zwar ein Paar Ohren in gesundem Zustande. Auf diese provoziere ich denn, und bitte, auf jene Töne — so, wie sie sonst allgemein geblasen wurden, und noch jezt von manchem Virtuosen geblasen werden, nur zu hören; und bin gewifs, man wird die Vortreflichkeit und den Nutzen dieser Klappen einsehen. Jezt erst, mit Hülfe dieser Klappen, kann der Flötenspieler alle Töne seines Instruments mit gleicher Stärke und Reinheit angeben; jezt braucht er nicht mehr die wirklich guten und starken Töne auf Unkosten jener falschen und schwächern zu moderieren — welches bey Flöten ohne Klappen nothwendig geschehen mufs, wenn nur erträglich rein gespielt werden soll; jezt kann er jeden Ton, namentlich auch die erste Oktave, in gehöriger Stärke oder Schwäche, nach Gefallen gebrauchen.

Man erlaube mir, noch nicht ganz geübte Flötenspieler, welche sich aber eines Instruments mit Klappen bedienen, bey dieser Gelegenheit auf einige Regeln aufmerksam zu machen, die man ihnen, wenigstens öffentlich, noch nicht bekannt gemacht hat. Wollen sie ihr Instrument so spielen, dafs die Töne auch unter sich in dem genauesten Verhältnifs, in Hinsicht auf Tiefe und Höhe — wollen sie ganz rein spielen: so drehen sie das Kopfstück

nicht zu sehr einwärts (sonst werden sie beym Piano zuverlässig zu tief intonieren); und so befleifsigen sie sich ferner die Tone der ersten Oktave rund, voll und scharf, aber doch angenehm hervorzubringen, wovon sie einen doppelten Nutzen haben werden. 1) Diese tiefen Tone werden dadurch in ein besseres Verhältnifs gegen die hohern, in Hinsicht auf Stimmung und Reinheit, gesetzt — welches bey stumpfem und schwachem Ton nicht möglich ist; 2) es wird demjenigen Flötenspieler, welcher eine angenehme scharfe Tiefe auf seinem Instrument hat, weit leichter die hohen Tone sanft und delikat zu behandeln. Um das Piano und Pianissimo eben so rein, als das Forte oder Mezzo-forte anzugeben, braucht man dann nur die Flöte ein wenig auswärts zu drehen, wo, selbst mit dem schwächsten Winde, ein und ebenderselbe Ton in gleicher Tongröfse anspricht ?).

Nun noch Etwas specielleres über den Gebrauch und die Anwendung der f, gis, und b Klappen. Wozu sie eigentlich dienen, und welche Tone zunächst durch sie verbessert werden — das sagt schon ihr Name. Sie sind aber für die Reinheit, Klarheit und Gleichheit anderer Töne ebenfalls äufserst nützlich und brauchbar. Nachstehende Beyspiele mögen dies deutlicher zeigen. Bekanntlich ist das erste und zweyte Fis an jeder Flöte, bald mehr, bald weniger — zu tief. Um diesem Uebelstande abzuhelfen, greifen die meisten Flötenspieler diesen Ton, besonders wenn sie ihn in g dur als grofse Septime gebrauchen, so, dafs sie nur den Zeigefinger der rechten Hand aufheben, und alle übrigen Finger liegen lassen. Es ist wahr, das fis wird dadurch reiner: aber im Verhältnis mit den andern Tonen zu schwach. Hier ist also die f Klappe mit Nutzen zu gebrauchen. Man greife nehmlich das fis wie gewöhnlich, und nehme diese Klappe dann, so hat man den Ton etwas hoher und keinesweges schwächer. Mit eben dem Nutzen kann man die gis und b Klappe bey dem f gebrauchen, welcher Ton so selten rein und hell ist. Man nehme ihn aber nur so, dafs man zum e die gis und b Klappen öffnet, und man wird den grofsen Unterschied des Klanges sogleich bemerken. So kann man auch beym a die gis Klappe vortheilhaft gebrauchen, wenn man sie nehmlich zur Fingersetzung des zweyten D nimmt. Das auf diese Weise angegebene a ist dem gewöhnlichen a in Hinsicht auf reine Stimmung weit vorzuziehen. Eben so kann man mit Hulfe der gis Klappe das sonst unreine und dumpfe gis oder as ganz rein, hell und leicht haben. Man bleibe nehmlich in der Fingersetzung des g liegen, und öffne dann die gis und dis Klappen. Durch Hülfe derselben kann man ferner schwere Trillo's leicht und sicher haben, z. B. mit e und fis, dann nehme man das e mit der dis und gis Klappe, blase nur ein wenig stärker als gewöhnlich an, hierdurch erhält man e, und nun ist das Trillo mit fis leicht, vermittelst des dritten und vierten Fingers der linken Hand.

So viel für diesmal, um den Nutzen und die Zweckmäfsigkeit jener Erfindung in Absicht der Reinheit der Tone zu erweisen. Ich sage noch nichts davon, wie viel brauchbarer die Flöte dadurch auch im Allgemeinen geworden ist,

---

*) Anmerkung. Es wäre wirklich sehr zu wünschen, dass viele übrigens brave Virtuosen, dass z. B. der sonst so brave Flötenspieler Herr Saust in Dessau — von diesen geringen Hulfsmitteln Gebrauch machte. Das Spiel dieses Virtuosen würde dadurch ungemein gewinnen, denn sein Piano würde dann rein, und nicht einen Viertelton tiefer seyn, als sein Forte. Da Herr Saust ein Schüler des Hrn. Peiss in Dresden ist, so sollte man fast vermuthen, der Lehrer habe diesen seinen talentvollen Schüler — der übrigens eine Flöte ohne Klappen spielt — nicht genug hierauf aufmerksam gemacht; er würde sonst gewiss nicht, um seinen Ton noch sanfter zu erzwingen, die allem vorgehende Stimmung so sehr vernachlässigen.

z. B. welch eine schöne Wirkung bey vollstimmiger Musik eine reine und angenehme, scharf ausgehaltene Terz, as-c, gis-h, g-b, der ersten Oktav, macht; welch einen schönen Mittelton zwischen Hoboe und Clarinette, welcher einem Spieler ohne Klappen eine *terra incognita* ist!

Hieraus ergiebt sich nun auch die Antwort auf die Frage, welche mich zu diesem Aufsatze verleitet hat: ob nehmlich jener scharfe Ton der Tiefe auch der wahre Flotenton sey? Ich behaupte: Allerdings! denn jene schwachern tiefen Töne sind sowohl unter sich, als gegen die höhern Oktaven in keinem richtigen Verhältnis, sowohl in Ansehung der Stärke und Schwäche, als der Reinheit der Stimmung. Schliefslich bemerke ich noch, dafs sich die Flote eben durch diesen in der Tiefe angenehm scharfen, in der Höhe hellen, lieblichen Ton von den gedakten, Hohl- und Rohrflöten der Orgeln unterscheiden müsse — welche letztere eine schreyende Höhe, aber matte und stumpfe Tiefe haben *).

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Fortsetzung.)

Was den wirklichen Unterricht anbelangt, so halte ich es für die Pflicht eines jeden Lehrers, dafs er denselben sich und seinen Schülern so viel als möglich zu erleichtern suche. Dieser Zweck würde besonders durch die beynahe nothwendige Einführung eines einfachern Notensystems erreicht werden. Ich habe zu viel über diesen Gegenstand nachgedacht, zu viele eigne Versuche in dieser Art gemacht, als dafs ich diese Gelegenheit nicht ergreifen sollte, allen Kennern der Musik und vornehmlich den Lehrern des Gesanges eine Methode zu empfehlen, deren Anwendbarkeit und grofser Nutzen sich am besten durch den Erfolg bestätigen wird. Ich brauche zur Bezeichnung aller musikalischen Sätze nur drey Linien, von denen jedesmal die erste den Grundton, die andere den dritten, und die oberste den fünften Ton bezeichnet. Meine Noten bestehen nur aus grofsen Punkten, die ich in einer mäfsigen immer gleich weiten Entfernung von einander hinstelle, wenn sie Noten von gleicher Geltung bedeuten sollen, die am öftersten im ganzen Stücke vorkommen. Ich setze sie noch einmal so nahe an einander, wenn sie noch einmal so geschwinde vorgetragen werden sollen, und versehe sie im Gegentheil mit einem dem Ruhezeichen oder vielmehr dem Zeichen des Forttragens ähnlichen Bogenstriche, den ich nicht über die Note stelle, sondern an die Note anstofsen lasse, um damit zu sagen, dafs die Note noch einmal so lange wie die gewöhnlichen andern Noten ausgehalten werden solle. Doch diese Bezeichnung (die mich besonders der vier und fünfstimmige Fugensatz gelehrt hat, wo unsre bisherigen mit so vielen Strichen versehene Achtel und Sechzehntheile, da wo die Stimmen nahe zusammentreten, nothwendig das Auge verwirren müssen) diese Bezeichnung der Geltung der Noten ist willkührlich: die Hauptsache beruht auf den drey Linien, welche in einem jeden Tonstücke die Töne des reinen Dreyklangs bezeichnen, und die mit willkührlichen Nahmen (wie ehedem das ut, re, mi, fa) wenn es anders nothig ist, benannt werden können. Hat das musikalische Stück einen weiten Umfang, so wiederholt man diese drey Linien, so oft es nöthig ist, und braucht dazu keinen grofsern Raum, als unser gewöhnliches Klaviernotensystem begreift.

Wenn z. B. der Hauptton G wäre, so wür-

Anmerkung des bescheidenen Anfragers.

*) Ich freue mich sehr durch jene Frage diesen Aufsatz des wackern Herrn Organist Müller veranlasst zu haben. Denn, obgleich ich die Akten dadurch noch nicht für geschlossen halte, weil erst auch der andere Theil gehört werden müsste, so wird er auch gewifs für sehr viele Flötenspieler lehrreich, und jedem Liebhaber jenes schönen Instruments herzlich willkommen seyn.

de mein System in 3 mal 3 Linien eben so viel, wie das gewöhnliche Klaviersystem in 4 mal 5 Linien befassen, es würde vom tiefen Bafs-G bis zum zweymal gestrichenen Diskant-d reichen.

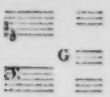

Der Zwischenraum, der immer zwischen 3 und 3 Linien gelassen wird (welche nun jedesmal eine neue Oktave vorstellen) ist hinlänglich grofs, um eine Note, die über die dritte Linie gesetzt wird, und jedesmal die Sexte andeutet, von einer andern Note, die unter die drauf folgende erste Linie des höhern Akkords gesetzt wird, und jedesmal die Septime bedeutet, von einander deutlich zu unterscheiden. Dafs eine Note zwischen der ersten und zweyten Linie jedesmal die Secunde, und zwischen der zweyten und dritten Linie die Quarte anzeigt, versteht sich von selbst. Erhöhungen und Erniedrigungen der Tone konnen mit den gewöhnlichen Zeichen ♯ und ♭ und ihre Wiederrufung mit dem Wiederherstellungszeichen ♮ angedeutet werden. Bey Singmelodien braucht man niemals mehr, als 5 Linien, kommt in der Melodie die Septime und Oktave vor, so zieht man eine Linie in einiger Entfernung über den 3 Hauptlinien, die nur so lang seyn darf, als es grade nöthig ist. Bey einer Decime zieht man deren zwey u. s. w. Geht die Singstimme unter den Hauptton herunter bis in die Sexte und Quinte abwärts, so zieht man eben so einen Strich unter die 3 Hauptlinien, der nun die untere Quinte bedeutet.

Jeder Musikverständige weifs, dafs der harmonische Dreyklang die Haupttöne eines jeden musikalischen Stücks enthalte, und dafs die übrigen Intervalle bey melodischen Fortschreitungen nur die Uebergänge und Ausfüllungen ausmachen. Jeder Musikverständige weifs, dafs besonders der Sänger den reinen Akkord sich erst vergegenwärtigen müsse und dafs er mit Hülfe der Akkordtone alle übrigen Intervalle, sehr leicht treffen konne. Wie schwer mufs es aber nicht dem Sanger werden, die Intervalle, auf deren richtiger Angabe die ganze Kunst des Treffens beruht, bey jedem neuen Tonstücke welches aus einem andern Tone geht, wieder an einem andern Orte zu suchen — der vielerley Vorzeichnungen nicht zu gedenken, die der Sänger nicht einmal behalten würde, wenn ihm das natürliche Gefühl der consonirenden Tone nicht das Treffen der gehörigen Intervalle erleichterte. Gesetzt aber auch, dafs man diese ganze Schwierigkeit vergessen, und jedes Stück nur immer in C dur setzen wollte, welche Verwirrung für das Gedächtnifs eines jungen Menschen, den nehmlichen Ton in der Oktave abwechselnd bald auf der Linie, bald unter der Linie, bald auf der ersten, bald zwischen der 1. und 2. Linie, oder wenn es die Dominante wäre, einmal auf der dritten, und in der Oktave wieder über der 6. Linie zu suchen. Nun denke man sich einmal eine Stufenfolge von Tonen die immer einen Strich nach dem andern über unsre gewöhnlichen 5 Linien hinzufügt; kann das Auge wohl am Ende noch die vielen Linien überzählen?

Alle diese nutzenlose Erschwerungen des Gesanges, so wie überhaupt des leichten Ueberschauens und der gründlichen Beurtheilung eines jeden musikalischen Stücks werden künftig wegfallen, wenn die so nöthige Vereinfachung unsers gewöhnlichen Notensystems — die wohl keiner weitern Anpreisung bedarf — allgemeine Aufnahme gefunden haben wird. Vor jetzt sey es mir genug, die Lehrer des Gesanges vorläufig auf diesen Gegenstand aufmerksam zu machen, und ihnen ein Mittel in die Hände zu geben, wodurch sie ihren Schülern die Erlernung des Gesanges nach Noten unendlich erleichtern können.

Ein anderes Mittel, den Schülern den Gesang zu erleichtern, besteht darin, dafs der Leh-

zer, sobald seine Zoglinge anfangen, die Noten zu verstehen, jedes musikalische Stück von ihnen erst im Ganzen überschauen lasse: dass er ihnen die Abschnitte und musikalischen Perioden zeige und über die Construktion desselben mit seinen Schülern besonders raisonnire. Doch ich darf mich hierüber nicht weiter ausbreiten, weil ich noch das wichtigste vor mir habe, den Lehrern nehmlich in wenig Worten zu zeigen, welche Anwendung sie von den erlangten Geschicklichkeiten und Fortschritten ihrer Schüler zu ihrer eigenen Aufmunterung und Belohnung zu machen haben.

(Der Beschluss folgt.)

Korrespondenz.

(Fortsetzung aus dem 9. Stück.)

Mein lieber Freund!

Wir sind Spaziergänger und keine Postboten — nehmen also nicht überall die abgesteckte Strafse, sondern schweifen ein wenig ab, wo uns etwas interessantes aufstöfst, ohne uns jedoch ganz zu verirren. Es kann der Fall eintreten — und er tritt wirklich oft ein — dafs ein deutscher Komponist eine italienische *Opera seria* oder *buffa* in Musik setzen soll: lassen Sie mich heute Einiges hersetzen, worauf er besonders hier zu achten hat, weil gar viele deutsche Komponisten sich da verständigt haben und noch immer versündigen. Manches ist überdies auch auf das deutsche Singspiel anwendbar.

Kein deutscher Tonsetzer, der blos ziemlich italienisch verstehet, sollte darum es wagen, einen italienischen Text zu bearbeiten, ohne erst die Regeln der italienischen Dichtkunst sich ganz eigen zu machen, oder einen gebildeten Italiener — wenigstens einen Mann, welcher die Dichtkunst dieser Nation von Grund aus verstehet, fast bey jedem Worte zu Rathe zu ziehen. So machte z. B. vor einiger Zeit ein grofser deutscher Komponist in einer einzigen Zeile drey unverzeihliche Fehler. Er setzte:

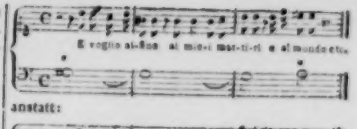

anstatt:

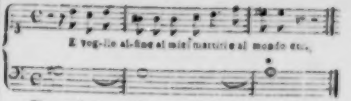

Denn bekanntlich machen alle zusammentreffende Vokalen in der italienischen Poesie nur eine Sylbe aus, und zwar meistentheils nur eine kurze — worin sogar Frag- Ausrufungs- und andere Distinktionszeichen keine Abanderung machen. Daher wird obiger Vers so skandirt:

E voglio al fin el mio martiri e al mondo etc.

Hauptsächlich hüte sich der Komponist das italienische Sylbenmaas nach dem lateinischen zu beurtheilen. Die Tochter ist hierin der Mutter sehr unähnlich geworden. So sagt z. B. der Lateiner: *simílis*; der Italiener: *símile*; jener *humílis*, dieser *umíle*; jener *Euridíce*, dieser *Euridice* — u. s. w. Daher hab' ich mich nicht wenig skandalisirt, als ich las, dafs nur erst neulich wieder der unverständige naseweise Verfasser der periodischen Schrift: Chronik von Berlin oder Berlinische Merkwürdigkeiten (erstes Bändchen, Berlin 1799 bey Petit und Schöne) den grofsen Gluk schlecht behandelt, weil er *Euridíce* skandirt hätte.

Ich hätte wohl Lust, noch manches über das leidige musikalische Nachmalen der Maler der Dichter zu sagen; denn noch immer machen so viele Komponisten auch hierin keinen Unterschied, ob dergleichen Stellen in leidenschaftlichen Monologen oder in Erzählungen vorkommen; ob sie blofse Gleichnisse, oder Darstellungen der Thatsachen sind u. s. w., und lassen das Orchester frischweg donnern, wo sie

nur das Wort Donner antreffen: aber der würdige Engel hat dies alles in seiner schonen Abhandlung uber die musikalische Malerey so gut ausgefuhrt und so elegant gesagt, dafs ich kein Wort daruber wage, und nicht begreifen wurde, wie man noch immer, auch in diesem Betracht, solch albernes Zeug schreiben kann, wenn ich nicht wufste, dafs die meisten jetzigen Komponisten nichts uber ihre Kunst studieren — sogar nichts daruber lesen. Eine kleine hieher gehorige Anekdote fallt mir ein — Jedermann weifs, dafs in Venedig die Gondelfahrer oftmals über die daselbst aufgefuhrten Opern entscheiden. Ein ungeschickter — leider, deutscher Komponist hatte bey dem Worte: *istante* (Augenblick) in einer Arie:

E in quell' istesso istante
Un fulmine improviso —

eine Fermate gesetzt, um der Kehle des Sängers Spielraum zu Schnorkeleyen zu geben. Der eben so unwissende Sänger bediente sich dieser Freyheit weidlich, gurgelte alles ab, was seine Kehle hergeben wollte, und schlofs mit einem gewaltigen Trillo sopra. Das liebe Publikum war entzuckt und rustete sich zum Klatschen, als ein alter Gondelfahrer von der obersten Gallerie herab in schrecklichem Bafs rief:

Coglione! El parla d' un istante, e ci fa star un' ora per sentir un mondo di passaggi e trilli!

(Dummkopf! Er spricht von einem Augenblick, und halt uns eine Stunde auf, eine Menge Laufer und Triller anzuhoren!)

Was konnten die — Kenner hier besseres thun, als die schon aufgehobenen Hande still und zauberlich in die Taschen stecken? —

Erlauben sie mir zu diesem Briefe, obschon er eigentlich selbst nur Postscript ist, doch noch ein Postscript hinzuzusetzen. Es beziehet sich auf meinen heutigen ersten Satz und betrifft den Artikel Verrückung in Sulzers Theorie der schonen Künste S. 1219 und 1229. *) Ein boser Damon mufs uber Sulzers musikalischem Mitarbeiter gewaltet haben, als er in jener Stelle eine Opernarie von Graun: *Guerrier forte non perdona* — als Muster seiner geschickten Verrukkungen anpreifst, und dagegen eine Stelle des, meiner festen Meinung nach, unsterblichen Pergolesi in dessen *Stabat mater*: *Cujus animum gementem* — nicht nur herabwurdiget, sondern behauptet, jedem Sprachkenner musse bey Anhorung derselben die Haut schaudern, ja das ganze *Stabat mater* für ein fehlerhaftes und schlechtes Werk erklärt. Schon die erste Note bey *Guerrier forte* — ist falsch, da die erste Sylbe

— —
kurz, die zweyte hingegen lang ist: nicht *guerrier*, sondern *guerrier*. Graun hat also so sehr gefehlt, als der Dichter, wie ich oben bewiesen habe. Die Worte der Arie sind auch nicht vom Metastasio: denn ich finde sie in dessen sämtlichen Werken nicht, und traue ihm nicht zu, einen so groben Fehler gegen Skandirung gemacht zu haben. Nur zwey Strophen fangt er mit *Guerriero* an, und zwar im dritten Akt der Oper *Antigono*. Indessen würde Graun jenen Fehler des Dichters, wenigstens scheinbar vermantelt haben, wenn er etwa folgenden Rhythmus gewählt hatte:

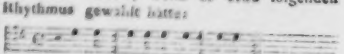

Freylich würde da seine Verrückung bey den Worten: *Forte non per* — weggefallen seyn. Allein ich mag diese auch betrachten, wie ich will: ich finde keine Schonheit daran. Diese erscheint mir aber bey Pergolesi: *Cujus animam gementem*. Wahrscheinlich hat der Ver-

Anmerkung des Redakteurs.

*) Der Herr Verfasser citirt nach einer ältern Ausgabe des Werks. In der neuesten von Blankenburg besorgten befindet sich die Stelle, von welcher die Rede ist, im 4. Th. S. 630–33.

fasser dieses Artikels beym Sulzer blos gerechnet, als er jene Stelle niederschrieb. Da hat er denn herausgebracht: — eine Viertelnote dauert noch einmal so lange, als eine Achtelnote: folglich ist jene lang, diese kurz; Pergolesi hat eine lange Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein Viertel gesetzt: folglich hat er gefehlt. Nach den Regeln der Arithmetik hat der Verfasser recht, wenn er Pergolesi'n so verbessert.

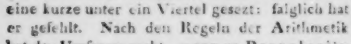

Pergolesi, dem sich wahrscheinlich seine Melodie erst auch so darstellete, wollte aber einen malerischen Druck auf *gementem* und *pertransiit* legen; mithin schoner schreiben:

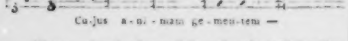

Nun band er sich aber etwas allzuknechtisch an die Regel, dafs zwischen getrennten Sylben eines Worts keine Pause stehen durfe, und schrieb also:

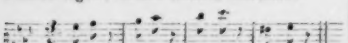

in der Zuversicht, dafs ein verständiger und geschickter Sänger ihn verstehen und die Stelle nach seinem Sinn vortragen werde — — —

Carl von Dittersdorf.

Recension.

Kleine Lieder, mit Begleitung eines Klaviers oder Pianoforte, als (arrigite aures!) Beitrag zur Bildung des Geschmacks im Singen, von J. G. Bornkessel. Jena 1799 in der Voigtschen Buchhandlung. (Taschenformat.)

Ein Titel wie dieser da, und noch mehr, eine lange anmafsende Vorrede, worin der Verfasser von seiner Sammlung sagt, „dafs die gewöhnlichen Wein- und Trinklieder, die faden „Wiegenlieder etc. von einer Sammlung Gesänge ausgeschlossen werden, welche Anspruch „machen, (Also wirklich doch Anspruch!) die „Forderungen des Geschmacks zu befriedigen;“ (als wenn Trink- und Wiegenlieder sich nicht recht sehr mit dem Geschmacke vereinigen liefsen?) — den guten wird doch wohl unser weiser Mann hierunter verstehen; denn es giebt noch allerhand Arten desselben; — eine Vorrede, worin er behauptet, „dafs er Ungezwungenheit, Gefälligkeit und Schicklichkeit (was ist das?) als nothwendige Vorzüge „einer vollkommen Melodie stets zum Ziele „gehabt, dafs er affektirte Originalität, so wie „sklavische Nachahmung in gleichem Grade zu „vermeiden gesucht habe,“ und was dergleichen Gerede mehr ist. Das Alles konnte wohl einem Meister, wofern das nicht gerade die bescheidensten Menschen waren, übel genommen werden. Um wie viel mehr muss man erstaunen, wenn man einen wahren Stümper eine solche Sprache führen und eine Reihe von 40 Gesangstücken vor sich sieht, worin überall die auffallendsten Spuren von Unwissenheit in den Anfangsgründen des Satzes, höchstens allgemein bekannte mittelmäfsige Melodieen sich finden, die aber gröfstentheils entweder ganz zweckwidrig oder so angelegt sind, dafs sie ihrer Höhe wegen und das zuweilen bey dem traurigsten Texte, kaum zu erreichen sind; wenn man findet, dafs er wenig oder gar nichts von Behandlung des Textes, von Deklamation, von Rhythmus versteht und die gröfste Geschmacklosigkeit an seinem Machwerke sichtbar ist (der altfränkischen Triller und Doppelschläge, um nur eins zu erwähnen, sind Legion) und einen solchen Virtuoso als einen unbescheidnen, selbstgenügsamen Anfänger darstellt, und ihn, wie unsere seltnen Gleichen von ähnlichen Versuchen für die Zukunft abschreckt: so thut man doch wohl nichts, als ein Werk der Gerechtigkeit, die einem ehrlichen Recensenten obliegt? Dies will gegenwärtiger Rec. denn nun von Amtswegen hiermit gethan haben.

Einzelne Belege braucht er deshalb nicht zu geben, weil ziemlich das ganze Werkchen Beleg ist.

Kurze Anzeigen.

Favoritgesänge aus der Oper: Die neuen Arkadier, fürs Klavier eingerichtet von Hrn. Sussmayer. Zweytes Heft. Berlin bey Rellstab. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Der Titel ist zweydeutig und man ersieht daraus nicht, ob der Klavierauszug von S. oder Rellstab ist: vermuthlich das letztere. Doch wie ihm sey, Rec. findet ihn klar und gut geordnet, und für Liebhaber dieser Musik, zumal wenn sie das abentheuerliche Stück selbst gesehen haben sollten, kann er Vergnügen und angenehmen Nachhall gewähren. Die Beurtheilung der Musik selbst gehört nicht hierher.

Andante avec sept Variations p. le Pianoforte composée par Mr. Hoffmeister. Oeuvr. 40. Offenbach chez André. (45 Xr.)

Ein angenehmes Thema, das in guter Klaviermanier, und in den letzten Piecen ganz brillant variirt ist.

Anekdote.

Der General Buonaparte setzte zu Mailand eine Medaille von 50 Louisd'ors für denjenigen Tonsetzer aus, welcher den besten Marsch oder die beste Ouverture zum Andenken des General Hoche schreiben würde. Durch den französischen Minister liefs er auch die Neapolitanischen Tonsetzer zu diesem Wettkampfe aufrufen. Diese waren Piccini, Paesiello und Cimarosa. Piccini antwortete, dafs er hiezu willig und bereit sey, indem er bereits fühle, wie sehr seine musikalische Ader bey diesem Gegenstande in ihm schlage. Paesiello, der Hofkomponist, schlug die Anforderung des französischen Ministers geradezu aus, mit den Worten: „er habe nicht Lust, seine Ehre und seinen Ruf mit einer so unbedeutenden Kleinigkeit aufs Spiel zu setzen, wo leicht ein Anfanger den Preifs davon tragen könnte; doch da ihn Seine Souverains befohlen hätten, dem Herrn General und dem Herrn Gesandten gefällig zu seyn, so müfste er denn wohl oder übel die Einladung annehmen: dem zu folge würde er ein Stück setzen, und es dem General Buonaparte selbst übersenden." Piccini mochte nun entweder nicht auf den Ausdruck Wettkampf genugsam gemerkt und ihn überhört haben, oder auch vielleicht durch das Beyspiel von Paesiello an seiner empfindlichen Seite gereizt worden seyn, kurz er besann sich eines andern, und schrieb dem französischen Minister: „dafs er nicht mit um den Preifs wetteifern werde." Der Minister antwortete sogleich und schlug ihm vor, dafs er es ja auf eben die Art machen könne, wie Paesiello, doch ohne dafs er den letztern namentlich nannte: denn diese drey Tonkünstler sind unter sich die ärgsten Todfeinde, die man sich nur immer vorstellen kann, und hassen sich einander wie die Sünde. Die Antwort des Cimarosa wurde nicht bekannt. So viel weifs man nur als Thatsache: dafs in den Augen des Cimarosa alle Stücke des Paesiello ganz abscheulich sind, aus keiner andern Ursache, als weil sie Paesiello geschrieben hat: und dafs hinwiederum Paesiello alle Musik des Cimarosa eben so abscheulich findet, eben weil Cimarosa sie gesetzt hat. — Wie ganz anders benahm sich unser biederer, deutscher Mozart, gegen andere schätzbare Tonkünstler!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. VI.* 1798.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Hartel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

(Fortsetzung.)

Euterpe, eine musikalische Quartalschrift, herausgegeben von G. C. Grosheim, 12 Jahrg. 11 Heft. ak. 1 Rthlr. 8 Gr.

Solie, Ouverture und Gesänge aus der Operette: Das Geheimniss, fürs Klavier eingerichtet. ak. 1 Rthlr.

Breval, 12 bis 7te Concert pour Violoncell principal av. Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Flûtes et 2 Cors obligés. gl. à 1 Rthlr. 12 Gr.

Rode, premier Concert de Violon. gl. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — second — — — — — gl. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — troisieme — — — — gl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Campagnoli, Trois Thêmes d'airs connus variés pour 2 Violons. Premier Recueil. Op. 7. va. 16 Gr.

Backofen, Recueil pour la Harpe à crochets. Cahier Ier. 16 Gr.

Portmann, J. C., die neusten und wichtigsten Entdekkungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie. va. 1 Rthlr. 8 Gr.

Haydn, Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Forte-piano. Op. 77. In. 16 Gr.

Sterkel, Sei Canti italiani - tedeschi per il Clavicembalo. In. 14 Gr.

Wranitzky, 6 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 35. Liv. 1 und 2. gb. à 1 Rthlr. 16 Gr.

Eler, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 7. gb. 2 Thlr.

Gyrowetz, 3 Sonates pour le Pianoforte av. Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 23. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 6 Nouveaux Quatuors pour Flûte, Violons, Alto et Violoncelle. Op. 56. partie 1 u. 2. ae. 2 Rthlr.

Hoffmann, 6 Variations pour le Pianoforte sur le Trio: Copia si tenera, de l'opera Palmira. Op. 8. ae. 10 Gr.

Blasius, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 30. Liv. 1. u. 2. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Blasius, 6 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 39. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Scelta di Scene, Duetti et Aria posti in musica dei più celebre maestri. Scene ed Aria del Signore d'Apel. No. 19. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — detto Scene ed Aria del Signore Mozart. No. 20. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — detto Scene et Aria del Signore Mozart. No. 22. ae. 1 Rthlr.

Körner, onze Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. pour la Flûte traversiere, avec Accompagnement de Basse. Op. 2. ae. 12 Gr.

Bachmann, Hero und Leander, Romanze von Bürde. ae. 6 Gr.

Stumpf, Pièces d'harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons, Dixieme Recueil, tiré de opéra: das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr.

Dahmen, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 3. ae. 2 Rthlr.

Ducreux, 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 3. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Krentzer, Airs Varies pour 2 Violons. Liv. 1. ae. 1 Rthlr.

Schmidt, grand Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Viole et Basse. Op. 1. ae. 2 Rthlr.

Rault, 6 Duos faciles et progressives pour 2 Flûtes. Op. 3. ae. 1 Rthlr.

Mozart, 3 Duetten aus der Oper: La Clemenza di Tito, die Singstimme italienisch und deutsch, in einem Klavierauszuge, die Begleitung des ganzen Orchesters in einzelnen Stimmen. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 38. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Haydn, 6 Englische Lieder, mit untergelegtem deutschen Texte. 8te Werk. ae. 1 Rthlr.

Hensel, 3 Quatuors à 2 Violons, Alto et Basse. Op. 2. ae. 2 Rthlr.

Neubauer, 3 Trios pour Flûte, Violon et Viola. Op. 14. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Struck, grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 3. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Fleischmann, die Wollust, ein Gedicht vom Herrn Professor Heydenreich, für das Pianoforte. 1s. 1 Rthlr. 8 Gr.

Haydn, Buonaperte, oder die Wanderer in Aegypten. Ein Lied für das Pianoforte. 1s. 6 Gr.

Hacker, drey Lieder für Harz und Empfindung für Gesang und Klavier. 2s. 3 Gr.

Hellstab, Blumenlese von Gesängen beym Clavier aus den Sammlungen von verschiedenen grösstentheils unbekannten Komponisten. 4s Heft. 1b. 20 Gr.

Gaveaux, Ouverture und Gesänge aus der Oper der kleine Matrose, zum Singen am Fortepiano. 1b. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — Ouverture de l'opéra: le petit matelot, arrangée pour le Fortepiano avec Flûte et Violon ad libitum. 1b. 12 Gr.

— — Arie aus dem kleinen Matrosen. Lass mich ein wenig Närrin seyn etc. 1b. 8 Gr.

Acht Hopsauglaisen fürs Klavier oder Fortepiane, wovon drey für 4 Hände. 1b. 6 Gr.

Journal des deutschen Theatergesangs im Clavierauszuge zum Singen am Fortepiano. 103, 118 u. 120 Heft. 1b. à 10 Gr.

Müller, Die Rosen des menschlichen Lebens, ein Gesellschaftslied im Volkstone. 1b. 4 Gr.

Preis, musikalische Unterhaltungen für Freunde des Claviers u. Gesangs. Zweytes Stück. 1b. 1 Rthlr. 8 Gr.

Schack, Romanze aus der Zaubertrommel: Ein Jüngling frisch wie Milch und Blut, fürs Clavier eingerichtet. 1b. 6 Gr.

Winter, zweytes Heft von Favoritgesängen aus der Oper das unterbrochene Opferfest, fürs Clavier. 1b. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — einzelne Arien aus detto No. 8 u. 9. Sextett und Schlusschor. Zieht die Krieger, und, Lobpreiset ihr Völker. 1b. 12 Gr.

Ferguson, 9 Variations. Der Taucherklönstler, Amor liess etc. Op. X. No. 3. geb. 8 Gr.

— — 9 Variations sur l'air: God save the King etc. Op. X. No. 2. geb. 8 Gr.

Mozart, quatre Sinfonies pour l'Orchestre. Op. 6. No. 1 und 2. geb. 1 Rthlr.

Grand duo: O vieil! dois-je en croire mes yeux de l'opéra du prisonnier arrangé pour le Pianoforte. geb. 12 Gr.

Pleyel, Suite des grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, Accompagné avec d'un violon et Violoncelle. Op. 23. Liv. 7. 8. 9. bl. à 1 Rthlr.

Pleyel, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 33. Liv. 1 und 2. bl. à 1 Rthlr. 18 Gr.

Mozart, Ariette av. X Variations de l'opera: I. Flutt Enedi, pour le Clavecin ou Pianoforte. bl. 10 Gr.

Haydn, Sinfonie à grand Orchestre. Op. 33. Liv. II. bl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Instruction der Signalen auf dem hallen Mond, zum Gebrauch der militairischen Jugend. bl. 8 Gr.

Wölms Der Mich flichen alle Freuden, de l'opera die schöne Mullerin, par Mr. Paisiello, varié pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte. bl. 18 Gr.

Steibelt, Invocation à la Nuit, Scene de l'opera Romeo und Julia avec Accompagnement de Pianoforte. 14 Gr.

Ebers, Ballade, Pächter Steffens Abentheuer fürs Clavier. bl. 1, Gr.

Lannoy, Romance pour Harpe A und B. bl. 8 Gr.

— — 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncell. bl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Belleval, Sonate pour la Harpe av. Accompagnement de Violon et Basse. 16 Gr.

Winter, Ouverture und Gesänge aus der Oper, das unterbrochene Opferfest. Klavierauszug. ac. 3 Rthlr. 8 Gr.

Lucwe, Concerto à Violon principal av. Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, 2 Flûtes, 2 Cors, Violoncelle et Basse. Op. 3. ac. 2 Rthlr.

Righini, Ouverture de l'opera Arianne arrangée pour le Pianoforte. ac. 9 Gr.

Eckhard, Variations sur l'air: Freut euch des Lebens, pour le Pianoforte. Op. 2. ac. 10 G.

Hoffmeister, Andante avec sept Variations pour le Pianoforte. Op. 10. ac. 12 Gr.

Wranitzky, 3 grosse Sinfonien, 57s Werk, 1s Buch, ac. 2 Rthlr.

Hänsel, 3 Quatuors à 2 Violons, Alto et Basse. Op. 3. ac. 2 Rthlr.

Beczwarzowsky, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligés. Op. 3. ac. 2 Rthlr.

Sterkel, Fantasie en Rondo pour le Clavecin. Op. 37. ac. 20 Gr.

Gyrowetz, Sonate pour le Fortepiano av. Accompagnement de Violon obligé. Op. 3. ac. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar Nº. 14. 1799.

Abhandlungen.

Die folgende Abhandlung ist die erste und leider auch letzte Arbeit unsers wackern Mitarbeiters, des Herzogl. Meiningischen Kabinets-Sekretärs Herrn Fleischmann, dessen früher ganz unerwarteter Tod in unsern Blättern angezeigt und besungen worden ist. Ueber der Ausarbeitung derselben ergriff ihn die kalte Hand des Todes und hinderte ihn an der gänzlichen Vollendung dieser Arbeit. Wir unterdrücken diesen Aufsatz nicht und geben ihn wörtlich, wie er ist: man nimmt ja gern das letzte Wort eines Sterbenden auf, auch wenn es gebrochen ist.

d. Redakt.

Wie mufs ein Tonstück beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? — Was ist erforderlich zu einem vollkommenen Komponisten?

Wenn man einen Freund der Tonkunst, der nicht Kenner ist, um seine Meinung fragt, über ein Tonstück, das er eben gehört hat; so wird man selten etwas anderes zur Antwort erhalten, als die allgemeinen Ausdrücke seines Gefühles, d. i. seines Gefallens oder Mifsfallens, je nachdem sein Ohr und seine Seele dadurch angenehm oder unangenehm berührt worden sind. Was er mehr darin finden will, sind der Regel nach, wenn von Instrumentalsätzen und nicht von Singstücken die Rede ist, dunkle oder undeutliche Empfindungen, die in seiner Seele entstehen, indem er ihre gegenwärtige Stimmung, ohne sich dessen deutlich bewufst zu seyn, in Rapport setzt mit dem Ausdrucke der Melodien und Harmonien, die er eben hört: daher es sich auch erklären lafst, warum die meisten Menschen gerne Musik hören, indem es entschieden zu seyn scheint, dafs dunkle Empfindungen überhaupt angenehm auf die menschliche Seele wirken, welcher Effekt insbesondere bey Musik noch durch das Vergnügen des Ohres erhöht wird.

Von einem Kunstverwandten erwartet man nicht nur das Bekenntnifs seines Gefühles, sondern auch ein Urtheil des Verstandes. Man traucet ihm hinreichende Sachkenntnifs zu, um die Aussprüche seines Lobes oder Tadels mit Gründen zu begleiten, die aus dem Wesen der Kunst geschöpft sind. Um junge Tonkünstler, deren Erfahrung in diesem Punkte noch nicht geübt und sicher genug ist, auf den zuverlässigsten Weg zur Beurtheilung und Schätzung musikalischer Produkte zu führen, habe ich versucht, in dieser kleinen Abhandlung die nothigsten Eigenschaften eines guten Tonstücks, so wie die eines vollkommenen Komponisten, abstrahirt aus den Regeln der Kunst und der Aesthetik, zu bestimmen, und ich schmeichle mir mit der Hoffnung, dafs selbst Anfänger von Komponisten manche meiner Bemerkungen für sich nicht unbrauchbar finden werden.

Jeder musikalische Satz *) kann und soll aus zwey Gesichtspunkten betrachtet werden. Erstens von Seite der Erfindung — zweitens von Seite der kontrapunktischen oder harmonischen Behandlung.

*) Satz heifst hier jeder für sich bestehende musikalische Morceau, z. B. ein Allegro, ein Andante, ein Rondo etc.

I. In Bezug auf Erfindung mufs jedes Tonstück, um gut genannt werden zu können, folgende Eigenschaften haben.

1) Plan in der Anlage — die gewöhnlichen, d. i. durch Observanz zur Regel gemachten Abschnitte oder Theile — und richtiges Verhältnifs derselben.

So wenig ein Haufen Steine ein Gebäude bildet, so wenig macht eine Reihe von tonenden Ideen, die bunt und planlos nach einander folgen, einen musikalischen Satz aus. Um daraus ein Ganzes zu bilden, ist nicht nur nothwendig, dafs der Verstand des Komponisten sie nach einer gewissen Ordnung anlege, zu einem gewissen Zwecke unter einander verbinde: sondern diese Anlage, diese Verbindung mufs auch so beschaffen seyn, dafs sie von dem Ohr und dem Verstande des zuhörenden Kenners leicht gefafst und übersehen werden kann. Es habe daher jeder musikalische Satz *) zwey oder drey Hauptabschnitte, je nachdem er kurz oder lang ist; davon bey zweyen, gewöhnlich der erste in der Dominante der Tonart, der zweyte in der Tonica schliefst; bey dreyen, gewöhnlich der erste in der Dominante, der zweyte in der weichen Sexte der Tonart oder in der weichen Mediante, der dritte in der Tonica, wenn nemlich der Satz in einer harten Tonart steht. Jeder Hauptabschnitt theile sich wieder in drey Nebenabschnitte, davon der erste die Einleitung, und die Proposition des Hauptgedankens, der zweyte einen oder mehrere passende Zwischenperioden, und der dritte eine den beyden ersten homogene Schlufs-Modulation enthalte. Diese Nebenabschnitte müssen ihrem Inhalt nach in den Hauptabschnitten auf einander hinweisen, das heifst, die Proposition des Hauptgedankens im zweyten und dritten Hauptabschnitte **) sey in Rücksicht auf die Form der Melodie und Harmonie jener des ersten Hauptabschnittes gleich, wenigstens ähnlich. Eben so verhalte es sich mit den Zwischenperioden, und den Schlufs-Modulationen, obgleich die Materie ihres Inhaltes in jedem der Hauptabschnitte verschieden seyn mufs, insofern nehmlich die Melodien und Harmonien jedesmal auf andere Grundtone gebaut seyn sollen ***). Durch zweckmäfsige Behandlung dieser Nebenabschnitte wird nicht nur das richtige Verhältnifs der Theile d. i. der Hauptabschnitte zu einander, sondern auch Mannigfaltigkeit und ein Theil der Einheit erhalten, Eigenschaften, die in ästhetischer Hinsicht keinem Kunstwerke fehlen dürfen, dafs Ansprüche auf die Würdigung der Kenner machen will. Dafs in der erwähnten Gleichheit oder Aehnlichkeit der Formen ein Theil der Einheit, und in der Verschiedenheit der Materie die Mannichfaltigkeit enthalten sey, wird sich aus obigen Erörterungen ohne Mühe einsehen lassen.

2) Charakter. Jeder musikalische Satz trage in der Regel den Ausdruk irgend einer Empfindung oder überhaupt einer Stimmung der menschlichen Seele — es sey Freude oder Traurigkeit — Ruhe und Zufriedenheit, oder Aengstlichkeit und Mifsmuth — Liebe und Wohlwollen oder Unfreundlichkeit — Munterkeit oder Ernst und dergleichen mehr. Es liegt

*) Hier ist die Rede von den gewöhnlichen drey Sätzen einer Sinfonie, eines Konzerts, eines Quartetts, Quintetts, einer Klaviersonate etc. nicht aber von Singstücken, über die weiter unten gesprochen werden wird.

**) Strenger im dritten als im zweyten, welchem letzten man, um das Genie des Komponisten nicht allzusehr einzuschränken, etwas mehr Freyheit in der Anlage gestattet.

***) Sollte ich mich hier nicht verständlich genug ausgedrückt haben, so mache ich mich verbindlich, in der Folge durch Beispiele Erörterungen zu geben.

bey Instrumentalsätzen in der Willkür des Komponisten, einen dieser Ausdrücke, oder auch einige, die sich verwandt sind, zu wählen, und seiner Arbeit bey der Anlage unterzulegen. Hat er entschieden, dann ist er verbunden, seiner Wahl in der Ausarbeitung getreu zu bleiben, und er darf weder in der Anlegung seines Plans, noch bey Ausfüllung der Theile den sich vorgezeichneten Ausdruck je aus dem Auge verlieren. Durch verständige Erfüllung dieser Pflicht erhält der werdende Satz Charakter, ohne welchen der zweyten Foderung der ästhetischen Einheit nicht Genüge geleistet wäre. Es ist sofort ohne Schwierigkeit einzusehen, dafs sich nach dem Charakter des Satzes nicht nur die Tonart desselben, die Taktart, das Tempo, der Rhythmus, sondern auch die Formen der Melodien, so wie die Coloraturen der Prinzipalstimmen richten müssen.

3) Zweckmäfsige Melodien und Coloraturen. Jene sollen im Allgemeinen angenehm, diese der Natur der Instrumente gemäfs, beyde aber präzis und deutlich, somit fafslich ohne doch trivial zu werden, und insbesondere dem Charakter des Satzes angemessen seyn, d. i. wie jener entweder munter oder ernst — Freude oder Trauer, Ruhe oder Mifsmuth verrathend. Nicht minder mufs die harmonische Haltung der Melodien und Coloraturen, welche bey einer und derselben Grundharmonie durch die Wahl und Behandlung der Füllstimmen doch verschiedene Wirkungen hervorbringen kann, auf den Charakter des Satzes berechnet werden, den sie, mit Beurtheilung gebraucht, ungemein herauszuheben und zu verstärken im Stande ist *).

(Der Beschluſs folgt.)

*) Hieher gehören die rhapsodischen Gedanken über die zweckmäfsige Benützung der Materie der Tonkunst von Friedrich Rochlitz — welche im Oktoberstück des neuen deutscher Merkurs 1798 abgedruckt sind. Kenner und Nichtkenner werden diese vortreffichen Gedanken mit Vergnügen und Nutzen lesen; und kein Komponist wird ihnen das Zeugnifs der höchsten Brauchbarkeit versagen. Herr Rochlitz hat der allgemeinen musikalischen Zeitung Beyträge versprochen; möchte er doch, zum Besten der Kunst, Wort halten!

Vorschläge zu besserer Einrichtung der Singschulen in Deutschland.

(Beschluſs.)

Unter die ersten Gegenstande, worauf jeder Lehrer und Vorsteher einer Singschule seine besondre Aufmerksamkeit richten sollte, wird hauptsächlich der vierstimmige Kirchengesang zu rechnen seyn. Es giebt keine edlere und gemeinnützigere Anwendung des Gesanges, als wenn man ihn bey öffentlichen Gottesverehrungen zur Erhebung des Geistes und Herzens, und zur Verstärkung schöner religioser Empfindungen braucht. Das, was man in Deutschland gewöhnlich Kirchenmusik zu nennen pflegt, ist zu nichts weniger geschickt, als jemanden eine Vorstellung davon zu geben, was religioser Gesang vermag. Ein Recitativ, mit oder ohne Geigeninstrumente abgesungen, eine Arie, worin der Sänger gewöhnlich nur den Umfang seiner Stimme und ihre Geschmeidigkeit in Laufern und Trillern hören läfst und wovon der Zuhörer kein Wort versteht; zuweilen auch ein vielstimmiges Chor, welches vielleicht von Pauken und Trompeten begleitet, wie ein Wirbelwind daher fährt, ohne den Zuhörer zur ruhigen Besinnung kommen zu lassen — des unleidlichen Abstichs nicht zu gedenken, der zwischen dem volltonigen mit der ganzen Stärke eines Orgelwerks begleiteten Gesange einer Kirchengemeinde, und dem darauf folgenden Grillenzirpen eines schwachbesetzten Violinorchesters nothwendig herrschen mufs — wenn das Kirchenmusik genannt werden soll, so wäre zu wünschen, dafs die Musik keinen Theil mehr an unsern Gottesverehrungen haben möchte. Was könnte dagegen die Musik nicht für eine Wirkung äufsern, wenn sie unsre öffentlichen religiösen Gesänge besseelte? Wie könnte die

göttliche Harmonie ihre unwiderstehliche Kraft in ihrer ganzen Fülle zeigen, wenn sie zum ächtmusikalischen Vortrage unsrer Choralgesänge benutzt würde.

Man mufs es selbst einmal gehört haben, wie der vollbesetzte vierstimmige Gesang einer einfachen Kirchenmelodie (besonders wenn Orgel und Instrumente schweigen) den Zuhörer mit sich fortreifst: man muss es gefühlt haben, wie sie den Menschen in eine überirdische Stimmung versetzt: um von ganzer Seele zu wünschen, dafs der Choral in unsern Singschulen eine bessere Bearbeitung und sorgfältigere Pflege erhalten möge. Hier öffnet sich ein weites Feld für unsre geschickten Tonverständigen. Wenn der Choral vierstimmig nach Noten gesungen werden soll, so kann die Harmonie des Gesanges mit der Harmonie der Orgel wetteifern: so kann der Meister des Gesanges seinen Schülern vorschreiben, wie sie durch veränderte Mittelstimmen und Baſsstimmen die mannigfaltigsten und unerschöpflichsten Abwechslungen in jeden Vers des Liedes bringen sollen. An Gelegenheit zur Ausführung wird es nicht fehlen. Wie oft wird nicht in unsern Kirchen ein Lied gesungen, wobey die Instrumente schweigen? Wie oft wird nicht bey manchen andern Gelegenheiten, bey Leichenbegängnissen u. s. w. ein vierstimmiger Gesang verlangt? Hier kann der Lehrmeister im Singen zeigen, wie weit er seine Schüler gebracht habe. Hier kann er ihnen Geschmack an wahrer Musik einflösen, und sie mit allen Zaubereyen der Harmonie bekannt machen; hier kann er ihnen praktisch die Regeln der Tonkunst lehren, an denen sich so viele unsrer Komponisten noch versündigen, weil sie die Musik nie gründlich erlernt haben.

Will man noch etwas mehr in unsern Kirchen thun, als blofse Choralmelodien nach einem reinen und richtigen Satze vielstimmig singen lassen, so finde ich dagegen nichts zu erinnern; vorausgesetzt, dafs ein guter Genius den Musikdirector vor allen Abschweifungen bewahre, die dem hohen Endzwecke einer Kirchenmusik gradezu entgegen laufen. Ein schönes Chor, von lieblichen Blasinstrumenten begleitet, kann öfters von einer grofsen Wirkung seyn, wenn es zur rechten Zeit bey feyerlichen Gelegenheiten gesungen wird. Und wer möchte nicht wünschen, dafs auch bisweilen in unsern protestantischen Kirchen, vornehmlich in den grofsern Städten, zu einer besondern dazu bestimmten Zeit, ein Oratorium gegeben würde, wenn anders die zu einer solchen Musik erforderlichen Anstalten gehörig getroffen werden können. Alle Schüler des Gesanges würden mit Vergnügen Antheil an der schönen Ausführung solcher Tonstücke nehmen, und eben dadurch würde dem Mangel vorgebeugt werden, der bey einer allzuschwachen oder unverhältnifsmäfsigen Besetzung der Singstimmen dergleichen Stücke nicht selten unerträglich macht.

Hätte man auf diese Weise dem Gesange den ersten Platz in Kirchen angewiesen, so würde es alsdann nicht schwer fallen, von den Fähigkeiten der Sänger und Sängerinnen auch bey andern vorkommenden Gelegenheiten einen zweckmäfsigen Gebrauch zu machen. Die erste Veranlassung dazu bieten die musikalischen Zusammenkünfte dar, die man unter dem Namen der öffentlichen und Privatconcerte zu begreifen pflegt. Es wird nicht leicht eine ansehnliche Stadt in Deutschland geben, wo diese unschädliche Art des Vergnügens nicht ihren ruhmvollen Platz neben so vielen andern Vergnügungen der Einwohner behaupten sollte. Aber an den wenigsen Orten, wo man Concerte zu veranstalten pflegt, findet man Vokalmusik mit der Instrumentalmusik verbunden. Mehr aus Gewohnheit, als Geschmack, besoldet man in grofsern Concerten oft mit vielen Kosten eine oder etliche Sängerinnen, die zu bestimmten Zeiten ihre italienischen Arien absingen müssen, damit man doch wenigstens sagen könne, dafs im Concerte auch gesungen werde. Wie viele Arten des Gesanges giebt es aber nicht aufser den einmal zur Mode gewordenen Bravourarien, von denen man selbst in den besten Concerten nie etwas zu hören bekommt! Und soll man denn in Städten, die keine Sänger von Profession bezahlen können, bey so vielen öffentlichen und Privatconcerten auf allen Gesang Verzicht thun?

Hier könnten die guten Lehranstalten im Singen bey unsern öffentlichen Schulen einem allgemeinen Bedürfnisse abhelfen. Welche Freude für die Eltern und ihre Bekannten würde es seyn, wenn man bey den gewöhnlichen musikalischen Zusammenkünften, die Schüler des Gesanges von ihren gemachten Fortschritten öffentliche Proben ablegen liefse. Wie ganz anders würden die Schüler singen lernen, und ich mochte wohl hinzusetzen, wie ganz anders würden die Lehrer unterrichten, wenn sie wüßten, dafs ihre Zoglinge vor einer zahlreichen Versammlung auftreten und mit ihrem Gesange den Zuhörer erfreuen und Ruhm und Beyfall ärndten sollten. Die Musik selbst würde dadurch ein neues Leben erhalten und der Sänger und die Sängerin würden dadurch veranlafst werden, grofs von ihrer Kunst zu denken, wenn sie sähen, welchen unwiderstehlichen Eindruck der schöne Gesang auf die Herzen der Zuhörer machte. Sollte das nicht Aufmunterung genug für einen Lehrer des Gesanges seyn, nicht allein seinen Schülern den möglichst besten Unterricht zu geben, sondern auch dafür zu sorgen, dafs alle Kräfte sich vereinigten, den Sängern durch Anschaffung der ausserlesensten Tonstücke unserer besten Meister immer bessere Nahrung zu verschaffen? Wie sehr dadurch der musikalische Geschmack verbessert und überhaupt der Sinn fürs Schöne erhöht und geschärft werden mufste, das bedarf wohl keines weitern Beweises.

Ich sage hier nichts von der Anwendung des Gesanges bey kleinen Singspielen, deren Aufführung mit Musik manches frohes Familienfest veredeln würde. Ich sage nichts von der exquickenden Wirkung, die eine sanfte Abendmusik in stiller Dämmerung erzeugen würde, wenn der Gesang, von Flöten oder Hörnern begleitet, aus der kühlen Laube oder vom jenseitigen Ufer des Stroms, oder vom Abhange des Berges zu uns herüberströmte. Ich sage nichts von den angenehmen Ueberraschungen, die bey einem frohen Gastmahle, oder bey der Feyer eines Geburtstages, oder bey der Ankunft eines ausgezeichneten Fremden, oder bey irgend einer andern Gelegenheit, wo die Musik und vornehmlich der Gesang unsern edelsten Empfindungen einen himmlischen Ausdruck verleiht, so leicht veranstaltet werden könnten. Welcher grofse Gewinn für Humanität und Menschenliebe würde aus solchen zufälligen Vortheilen entspringen, welche unsre jungen Sänger der glücklichen Ausbildung eines sehr schönen Talents zu danken hätten! —

Aber wo bleiben unsre Chorschüler, wo bleibt der Strafsengesang? Was die erstern betrifft, so giebt es deren bey einer verbesserten Einrichtung unsrer Singschulen ohnstreitig mehrere, als es jemals gegeben hat. Was aber den letztern anbelangt, so wird derselbe wohl von selbst aufhören, sobald man unsern Chorsängern eine edlere und zweckmäfsigere Bestimmung anweisen wird.

Sich das Brod bey Hellern und Pfennigen mühsam auf der Strafse einzusammeln, sich der Rauhigkeit der Jahrszeiten, dem Ungestüm der Witterung, dem unsanften Anhauche des kalten Windes bey offener Kehle und heifser Lunge Preis zu geben — um eines geringen Vortheils willen seine Kleider und Schuhe, seine Zeit und Kräfte in der Jugend, die so schnell verfliegt und nie wieder zurückkehrt, unwiederbringlich hinzugeben, oder welches noch schlimmer wäre, die Gesundheit des Leibes und der Seele auf ein ungewisses Spiel zu setzen — das werden bey einer baldigen bessern Einrichtung der Dinge, die wegen ihrer vorzüglichen Talente und Fähigkeiten achtungswürdigen Jünglinge nicht mehr nöthig haben, denen schon das einzige Talent eines vollkommen ausgebildeten Gesanges Ansprüche genug auf anständigere Belohnungen giebt. Wird es unter den künftigen Chorschülern einige geben, deren Eltern es für keine Art von Schande ansehen, wenn ihre Kinder in der Jugend schon mit ihren Talenten wuchern (billig sollte der edle Wucher mit Talenten keinem Alter zur Schande gereichen), so werden diese in der obenangezeigten zweckmäfsigen Anwendung ihres Gesanges hinlängliche Entschuldigung finden, wenn sie für ihre angewendete Mühe sich auch gehörig entschädigen lassen. Aber woher, sagt man, soll diese Ent-

schädigung genommen werden? Woher anders, als von den Personen, die die Vortheile des Gesanges geniefsen werden? und von den Anstalten, bey denen man die Chorsänger am meisten für unentbehrlich halten wird? Ist es wohl billig, dafs man den Chorschülern die schwere Last aufbürdet, Jahr aus, Jahr ein, früh und spät, bey Frost und Hitze, den einmal hergebrachten Gesang in unsern Kirchen zu fuhren, ohne die geringste Vergeltung dafür zu erhalten, nicht einmal die, dafs ihr Gesang wirklich die Andacht und Erbauung befördert — ein Fall, der besonders an den Orten eintritt, wo die Chorschüler öfters das ganze Auditorium des Predigers ausmachen? Ist es wohl billig, dafs die armen Chorsänger die Feyerlichkeit einer Hochzeit, einer Kindtaufe, eines Leichenbegängnisses, einer Predigerweihe und anderer religiöser Handlungen durch ihren Gesang erheben müssen, und sich noch glücklich schätzen können, wenn sie die Erlaubnifs erhalten, durch einen wiederholten Privatgesang in oder vor dem Hause ihres Mitbürgers sich ein Paar Groschen, oder ein Glas Wein (welches gleich dem schädlichsten Gifte ihre zarte Gesundheit zerstöhrt) mit Kummer und Mühe erbetteln dürfen? Warum bezahlt man nicht den jungen Menschen so gut, wie den Erwachsenen? Hat er es etwan weniger nöthig? oder hat vielleicht die religiöse Gesellschaft von Menschen, welche die Mitglieder der Kirche ausmachen, ein besondres Privilegium, ihre ersten Ersparnisse unerzogenen dürftigen Menschen abzuzwicken? Wird man einmal vernünftig darüber denken, wird man einmal anfangen, einzusehen, dafs eine so wesentliche Verbesserung unserer öffentlichen Gottesverehrungen, wie der schöne Kirchengesang, wohl eben so gut als eine Orgel oder ein Crucifix, oder ein überflüssiges und geschmackloses Kanzeltuch, der Ausgabe von einer nicht unbeträchtlichen Summe werth sey, die man bey andern festlichen Gelegenheiten, wo man sich sehen lassen will, oft ohne allen Zweck verschwendet: alsdann wird auch der arme Chorsänger für den Gesang in Kirchen gehörig entschädigt werden.

Was den Gesang in öffentlichen und Privatconserten anbelangt, so versteht es sich von selbst, dafs der Sänger eben so gut, wie jeder andere Musiker, gerechte Ansprüche auf Vergütigung für seine Mühe machen kann: und dafs es blos von ihm abhängen wird, ob er bey dieser, so wie bey jeder andern Gelegenheit, wo er in der Ausübung des Gesanges selbst schon hinlängliche Belohnung findet, den Vortheil andern überlassen will, den er billiger Weise für seine Dienste erwarten kann.

So viel ist gewifs, es wird der Musik und besonders dem Gesange nicht anders ergehen, wie jeder andern menschlichen Kunst. In dem Grade, worin sie sich selbst veredeln, und ihrer Vollkommenheit näher bringen wird, in demselben Grade wird sie auch Ehre, Beyfall und Belohnung finden.

Hornig.

Recension.

VI Fughe per l'Organo, o Cembalo, composti da Mariano Stecher. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. In Langfolio, 3 Bogen stark. 12 Gr.

Diese sechs wohlausgeführten Fugen, wenn sie gleich nicht an Seb. Bachs, Händels und Eberlins kunstvolle und bündige Fugen reichen, sind doch gewifs für diejenigen brauchbar, welche die letzteren noch nicht spielen können, (deren es Viele giebt) indem sie sich leicht wegspielen lassen, und in einem modernen Geschmack gesetzt sind, es mag nun der Verfasser denselben wirklich die Absicht dabei gehabt haben, sie geflissentlich leicht zu setzen, oder in der Kunst, bündigere zu verfertigen, noch nicht so weit gekommen seyn: zudem gehet auch kein obligates Pedal mit, was den hierin noch Ungeübten doppelt willkommen seyn wird.

Die Themen haben eben nicht den Stempel der Neuheit, aber doch den Gefälligen, da es immer erlaubt ist, bekannte Fugenthemen zu wählen, oder sie in einer etwas veränderten Gestalt, wie hier geschehen ist, darzustellen, wenn

nur die Ausführung derselben einen eigenthümlichen Gang nimmt. So gleichet der Anfang des Thema's der zweiten Fuge, welche Recensent für eine der besten unter diesen halten würde, wenn die Repercussion auch nur ein paarmal zwischen der obersten und untersten Stimme vorkäme, der ersten von Eberlins Fugen, welche auch, wie diese, aus dem weichen D gehet, ziemlich.

Man nimmt in diesen Fugen zugleich wahr, dass der Verfasser die Fugen in einer gewissen Sammlung von Orgelstücken benutzet hat, weil einige Reminiscenzen daraus vornehmlich in der ersten und dritten Fuge unverkennbar sind. — Die Behandlung der Dissonanzen und Bindungen verstehet derselbe ziemlich wohl: nur ist die Stelle in der zweiten Fuge vom 35. bis zum 36 Takt in Rücksicht des vorigen und der Modulation sehr gewagt. Man kann dieselbe in der musikalischen Beylage bey a) sehen. Ohne Zweifel hat der Verfasser eine ähnliche Stelle aus der zweyten Eberlinschen Fuge, welche daselbst bey b) stehet, in Gedanken gehabt, worin dieser Satz in der obersten und untersten Stimme umgekehrt ist. Die Tonfolge bey c) in der musikalischen Beylage wäre sanfter und fliessender, und die drey in der Stelle bey a) nach auf einander folgenden Septimintenakkorde (man sehe daselbst die Bezifferung, worin die Quinten als Dissonanzen — weil sie vermöge ihrer

Grundakkorde $\left|\begin{array}{c|c|c} 7\flat & 7 & 7\frac{5}{\flat 5} \\ \hline F & G & A \end{array}\right|$ Septimen vorstellen,

sich wider die Regeln der Auflösungskunst hinauf statt herabwärts bewegen — hätten durch Einmischung harmonischer Dreyklänge und Sextenakkorde, wie bey c) geschehen ist, mehr Modification und Berichtigung erhalten. Doch kann diese rasche Modulation nach der Verbesserung bey d) auch Statt haben. Ueber die Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Stelle bey b), die doch nicht so hart, als wie die bey a) klinget, etwas zu sagen, würde für diese Recension zu weitschweifig seyn.

Die Zwischensätze, wenn sie gleich nicht neu sind, und manchmal darin zu viel ausgeschweifet wird, thun in diesen Fugen doch gute Wirkung: besonders giebt das mehrmals vorgeschriebene Forte und Piano derselben eine frappante Vertheilung des Lichts und Schattens, wie auch die Angabe des Zeitmasses löblich ist.

Im Stretto und im schnell aufeinander folgenden Eintretenlassen des Führers und Gefährten ist der Verfasser glücklich, und zeigt schon dadurch viele Anlage, im Fugensatze durch Studium und Uebung es noch weiter bringen zu können. Wir wollen ein paar Proben davon in der musikalischen Beilage liefern. Die erste bey e) ist aus der ersten, und die zweyte bey f) daselbst aus der vierten Fuge genommen, in welcher letzteren wir einige Ottavengänge, die sich in der obersten und untersten Stimme vorfanden, verbessert, und hie und da das Leere ausgefüllet haben. Bey dieser Gelegenheit geben wir bey g) auch die Verbesserung einer Stelle in der dritten Fuge von der zweyten Hälfte des 45 Takts an bis zum 46, wo die oberste gegen die unterste Stimme ebenfalls einen Ottavgang macht. Hingegen ist in der sanften Fuge die Stelle von 62 Takt an gut gerathen, und diese ganze Allegrofuge macht auf der Orgel keine geringe Wirkung. Die Anführung einiger anderer Verstösse wider den reinen Satz übergehen wir der Kürze wegen.

Der Verfasser verdienet alle Aufmunterung, und dies ist auch Ursache, warum wir uns dabey länger verweilt haben. Einige Rügen machten wir nicht etwa aus Tadelsucht, sondern aus Wohlmeinung, ihn zu belehren, und in Zukunft aufmerksamer zu machen. Die Liebhaber leichter und doch ausgeführter Fugen (denn jede nimmt, ausser der letzten, zwey Seiten ein) erhalten demungeachtet ein brauchbares Produkt, welches heut zu Tage im Allgemeinen mehr gefallen wird, als manches künstlichere und solidere Fugengewebe älterer, aber geschmackloserer Zeit.

K. —

Anekdoten.

Der Tonkünstler Duni, der in seinen Sang-stücken so ungekünstelt, aber einfach, naiv und treffend ist, trat als ein noch junger Mensch so eben erst aus einem Conservatorio in Neapel, als er nach Rom gieng, um dort für ein gewisses Theater eine Oper zu schreiben. Pergolese hatte dasselbe Jahr den Auftrag, die erste Oper zu setzen und Duni die zweyte. Pergolese hatte sein Glück gemacht, folglich hatte er auch seine Feinde. Seine Oper machte also durchaus kein Glück, und als er an den Flügel saß, um sein Werk aufzuführen, hatte man sogar die Frechheit ihm eine Orange ziemlich derb an den Kopf zu werfen. Darüber ärgerte er sich so sehr, daß er aufs neue sein voriges Blutspeyen wieder bekam; er gieng daher nach Neapel zu dem Herzoge von Mandragona, der ihn sehr liebte und schätzte. Hier verflechte er sein Leben und starb in der Blüthe seiner Jahre, als er das bekannte Stück *Stabat mater dolorosa*, oder wie andere sagen, ein *Miserere* gesetzt hatte. Als Duni nach Rom kam, machte er sogleich seinen Besuch bey Pergolese und sagte zu ihm: „Mein Herr! ich bin sehr in Furcht, „welches hier mein Schicksal seyn werde: denn „ich bin mit voller Gewißheit überzeugt, daß „meine ganze Oper nicht so viel werth ist, als „nur eine einzige Arie der Ihrigen, die man „so schlecht aufgenommen hat." Jedoch die Oper des Duni machte ihr Glück: das folgende Jahr wurde die des Pergolese wieder hervorgesucht und mit allgemeinem Beyfall auf allen Theatern aufgeführt: allein der schöpferische Geist derselben war nun schon den Sternen zugeeilet. Italien aber fand nicht lange Geschmack an den so einfachen und so ganz wahren Melodien des Pergolese; von Tage zu Tage entfernte es sich immer mehr und mehr von dem Natürlichen oder der natürlichen dramatischen Täuschung, um nur seine Gurgler glänzen zu lassen.

Grétry.

So wie die Franzosen bey ihren Friedensschlüssen mit den italienischen Staaten ein vorzügliches Augenmerk auf die Acquisition berühmter Kunstwerke richteten: so wurde Wirtemberg bey seinem Friedensschlusse mit denselben von den Paciscenten französischer Seits in einem Separatartikel es zur Bedingung gemacht, eine gute und korrekte Abschrift aller Jomellischen Opern an die Republik abzugeben. Gewiß eine höchst seltene Thatsache, die zugleich der schönste Panegyricus auf die längst vermoderte Asche dieses großen Genie's ist.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertants pour Violon et Violoncelle, composés par G. Viola. Oeuv. 4 Liv. I. à Augsbourg chez Gombart *et* Comp. (Prix 2 Fl.)

Sind gefällig und brillant geschrieben, werden daher dem Liebhabern beyder Instrumente, besonders aber den Violoncellspielern, sehr willkommen seyn, weil sie hier zu jeder schwierigen Stelle und Passagie, die Fingersetzung mit angezeigt finden.

Douze Allemandes pour Pianoforte, par Hoffmeister. Liv. I. chez les mêmes. (Prix 36 Xr.)

Wenn die Liebhaber der Tanzmusik hier etwas Neues erwarten, so werden sie sich sehr getäuscht finden. Es sind meistens Tänze, die aus den Arien des Neuen Sonntagskindes und andern Opern dieser Art arrangirt worden sind, und deren Verfasser ohnmöglich Hoffmeister seyn kann.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Zur Recension von August Eberhard Müllers Sammlung von Orgelstücken pag. 189. gehörig.

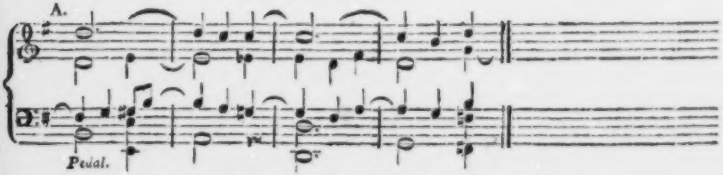

Zur Recension von Stechers 6 Fugen pag. 220. gehörig.

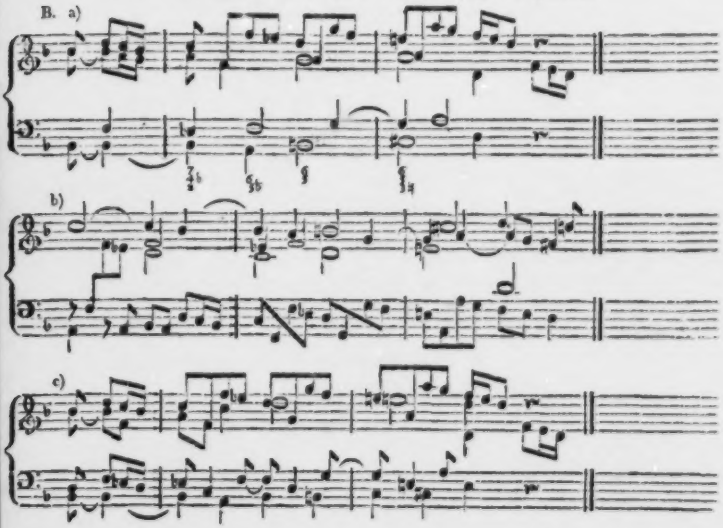

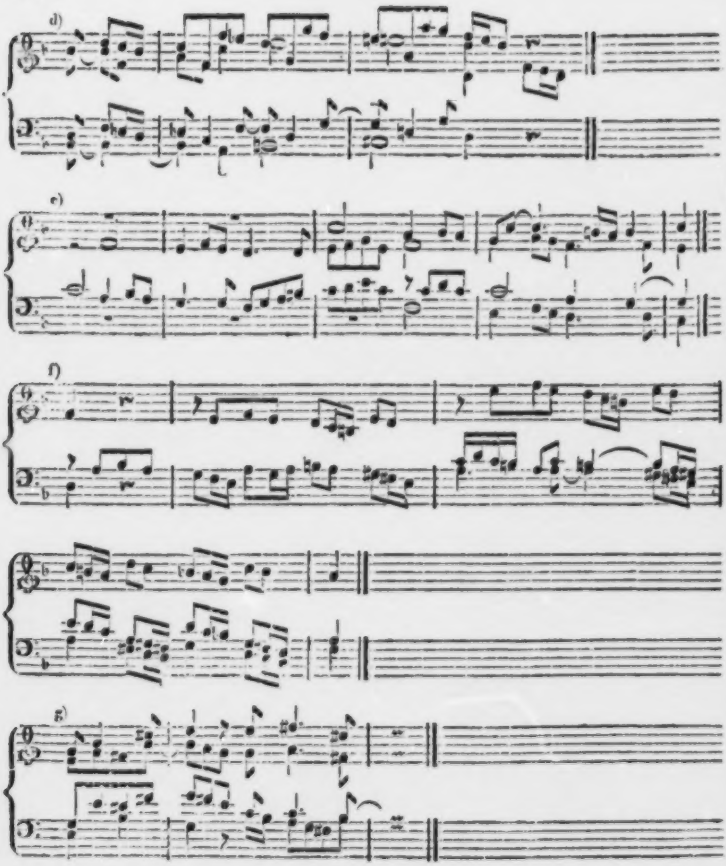
d)
e)
f)
g)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar — Nº. 15. — 1799.

Abhandlungen.

Wie mufs ein Tonstück beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? — u. s. w.

(Beschluſs aus dem 14. Stück.)

II. Zur guten kontrapunktischen oder harmonischen Behandlung eines auf obige Weise erfundenen Satzes gehört:

1) Grammatikalische Richtigkeit oder Reinheit im Satze. Hieher die Theorie des Kontrapunkts.

2) Präzision und Deutlichkeit in den Modulationen. Ihr Wesen besteht in einer gewissen natürlichen, freyen Leichtigkeit der Tonführungen und harmonischen Fortschreitungen, vermöge der sie von dem Ohre des Zuhörers und dem Verstande des Kenners ohne Mühe aufgefafst und verfolgt werden können. Man vermifst sie am meisten bey den Arbeiten angehender Komponisten, welche diese natürliche Ungezwungenheit gar gerne mit Gemeinheit oder Trivialität zu verwechseln pflegen; daher sie im Wahne, dieser in jener zu entgehen, fast immer gesucht, schwulstig, und undeutlich werden.

3) Kenntnifs der Instrumente. Um einem Tonstücke das Verdienst allgemeiner Brauchbarkeit zu geben, darf der Komponist den mitspielenden Instrumenten nichts vorschreiben, was nicht ihrer Natur und ihren Fähigkeiten angemessen ist, was nicht ohne Mühe, wenigstens ohne allzugrofse Schwierigkeit vorgetragen werden kann. Der letzte Theil dieser Forderung erstreckt sich jedoch nicht auf die Aufgaben für Konzertspieler, da es bey diesen eben sowohl zum Zwecke gehört, durch leichten und glücklichen Vortrag der Schwierigkeiten Bewundrung zu erregen, als durch schöne Melodien das Herz zu rühren.

4) Eine auf das, was Wirkung thut, lange geübte Beurtheilungskraft. Denn Stellen, die auf dem Papiere vortrefflich aussehen, machen oft bey der Exekution keinen Effekt, indessen umgekehrt eine Modulation, der man wenig zutraute, oft über Erwartung viel leistet. Sicherheit in Berechnung der Wirkungen kann auf keine andere Weise als durch Erfahrung erworben werden, daher dieses Studium, die beständige Aufmerksamkeit des Auges und Ohres zu diesem Zwecke angehenden Komponisten nicht genug empfohlen werden kann.

Ob gleich manche der oben genannten Eigenschaften zugleich auf Instrumental- und Singsatze passen, so habe ich dabey doch mehr jene als diese im Auge gehabt; daher ich, um meine Bemerkungen so vollstandig und brauchbar als möglich zu machen, über die letzten insbesondere hier noch einiges beyfüge.

Bey Bearbeitung eines Singstückes ist der Komponist in Rücksicht auf Erfindung weniger frey, als bey Instrumentalsätzen. Der Inhalt des poetischen Stoffes bestimmt nicht nur die Anlage und die Abschnitte, sondern auch den Charakter des Satzes, und da mit diesem die Melodien homogen seyn müssen, vorzuglich auch diese. Sich in den Sinn des Dichters hineinzustudieren, ist hier des Komponisten erste Pflicht, und sein vorzüglichstes Verdienst, ihn wohl aufgefafst und mit Wahrheit wieder gegeben zu haben. Die Verse seyen richtig und so deklamirt, dafs das Metrum bestimmt ins Ohr und der Accent auf die Hauptworter falle d. i. auf solche, denen nach den Regeln der Rede ein Gewicht gebührt. Vorzügliche Sorgfalt verdienen die Recitative in Rücksicht auf Deklama-

tion, Accente und Schlufsfälle. Ausdehnungen oder Coloraturen seyen der Kehle angemessen und am rechten Orte d. i. wo sie den Ausdruck verstärken, ferner auf den rechten Sylben, d. i. mehr auf a, e, o und ihren verwandten als auf i und u. Die harmonische Haltung und die Begleitungsfiguren seyen in der Regel von der Art, dafs sie die Singstimme zwar unterstützen, aber nicht decken, welches vorzüglich bey Arbeiten für die Kammer zu bemerken ist.

Nachdem durch die bisher gemachten Bemerkungen die allgemeinsten Erfordernisse eines guten Instrumental- und Singsatzes, in so weit solches möglich war, bezeichnet sind, so wird es nun leicht seyn, daraus zu bestimmen, was zum Wesen eines vollkommenen Komponisten gehöre, da er sich zu seinen Arbeiten, wie die Ursache zu ihrer Wirkung verhält, und man nach den nothwendigen Eigenschaften der Wirkung, die nothwendigen Kräfte der Ursache ohne Schwierigkeit zu berechnen im Stande ist. Ein vollkommener Komponist bedarf daher

I. Genie, zum Erfinden. Hieher

1) Die Fähigkeit Plane zu entwerfen, Theile zu ordnen, und sie in richtiges Verhältnifs zu bringen.

2) Die Kunst seinen Werken Charakter zu geben, welche darin besteht, dafs er die Materie der Tonkunst d. i. Töne und Tonverhältnisse dem vorgeschriebenen Charakter gemäfs zu benützen, und seinen Plan darnach zu formiren wisse *).

3) Die Leichtigkeit, Melodien und Coloraturen überhaupt hervorzubringen, und die Geschicklichkeit, solche nebst ihren harmonischen Haltungen, insbesondere dem vorgezeichneten Charakter anzupassen.

4) Beurtheilungskraft und richtiges Gefühl zu Herausfindung des Charakters bey gegebenen poetischen Stoffen.

5) Die Gabe der Deutlichkeit und Präcision in melodischen und harmonischen Gedanken, nicht nur bey ihrer Erfindung, sondern auch bey der Ausführung.

Wo diese Fähigkeiten nicht durch Genialische Kräfte hervorgebracht werden, da scheitert die Kunst mit all ihren Regeln. *Musicus et Poeta nascitur.*

II. Die Wissenschaft der Komposition im eigentlichen Sinne, um mittelst ihrer Vorschriften einen erfundenen Gegenstand harmonisch zu behandeln.

Dahin rechne ich

1) Die Theorie des reinen Satzes

2) Kenntnifs der menschlichen Stimme, so wie der Regeln des Gesanges.

3) Kenntnifs aller gangbaren musikalischen Instrumente.

4) Auf langes Studium gegründete Erfahrung in Rücksicht auf harmonische Wirkung.

5) Verständige Unterscheidung der drey Style, und der jedem eigenen Manier.

III. Mehrere Hulfswissenschaften, deren Studium ihm schlechterdings unentbehrlich ist, als Sprachenkunde — Aesthetik — Dichtkunst, wenigstens der mechanische Theil derselben, als Prosodie, Lehre des Metrums, Deklamation etc. — ferner in Bezug auf Ballette die Rhytmik der höhern Tanzkunst — Kenntnifs der Charaktere des komischen Theaters u. d. m.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

Wenn das grofse politische Phänomen unsers Zeitalters, die Staatsumwälzung Frankreichs

*) Ich kann nicht umhin, hier die Leser noch einmal auf die schon obenbemerkten rhapsodischen Gedanken des Herrn F. Rochlitz hinzuweisen.

schon an sich, noch mehr aber in ihren Folgen für jede Menschenklasse das anziehendste Interesse hat: so verdienen gewifs auch alle einzelne Mittel, wodurch diese monströse Begebenheit zu ihrer allmählichen Reife gebracht und wodurch der Gemeingeist zur weitern Entwickelung desselben angefacht und in seinem kraftvollen Einflusse erhalten wurde, in nicht geringerem Grade die Aufmerksamkeit des denkenden Beobachters, wenn er anders diese Zeitbegebenheit nicht blos in der trockenen Ansicht, in welcher sie uns der politische Journalist darstellt; sondern mit dem prüfenden Auge der Philosophie und in pragmatischer Hinsicht seines reifern Nachdenkens würdigen will.

Unter diesen Mitteln aber verdienen die sogenannten patriotischen Lieder der Franzosen, die man um ihres individuellen Charakters willen schicklicher die Nationalgesänge der französischen Republik nennen konnte, unstreitig eine der ersten Stellen.

Ihre Entstehung fällt ganz in die erste Periode der Revolution zurück und man war schon mit mehrerem derselben bekannt, noch ehe aus der Asche der zertrümmerten Königsmacht sich der Phönix der Freyheit erhob. So wie aber manche blos zufällig scheinende Nebenumstände, die in das politische Gewebe der französischen Revolution verflochten wurden, über den Grenzen dieses neuen Freystaats oft sehr einseitig und manchmal auf eine kleinliche Art beurtheilt wurden: so traf auch ihre patriotischen Lieder das unverdiente Schicksal, dafs sie aus einem ganz unrichtigen Gesicht-punkte beurtheilt wurden. Man hielt dieselben entweder für gewöhnliche Gassenhauer des Pobels, die eine blos zufällige Existenz erhalten hätten, oder für muthwillige Persiflagen auf alle diejenigen, die nicht mit dem Diademe der Freyheit gekrönt waren.

Allein eine unpartheyische Untersuchung dieses Gegenstandes wird uns auf ganz andere Resultate leiten, und uns überzeugen, dafs ihr Daseyn mit der neuern französischen Politik auf das genaueste zusammenhänge, und dafs die Franzosen aus dem Grundsatze der alten Artadier, die dem Einflusse des Gesangs auf die öffentliche Staatsverwaltung so vieles zuschrieben, gleichwichtige Vortheile zu ziehen suchten. Und wenn man nach dem wichtigen Erfolge urtheilen darf, den jene patriotische Lieder hatten: so sieht man bald ein, wie wenig sich die französische Nation in ihrem schlauen Kalkül geirrt habe, und wie richtig es eintraf, was der bekannte französische Dichter de Piis in seinem *Pas redoublé des Bordelais*, diesem Gegenstücke zu dem Marseiller Liede, seine Mitbürger singen liefs:

Le Vaudeville, à Paris
Parcourt tout l'Univers.
La Liberté française
Se déploye en ses vers.

Schon Mirabeau gab in seinem *Discours sur l'éducation nationale* S. 21 einen bedeutenden Wink über diesen Gegenstand: „Die Verbindung aller Künste mit der öffentlichen Wohlfahrt, sagt er, kann in unsern Tagen nur von den flachsten Köpfen verkannt werden. Die Nation mufs daher Philosophen, Litteratoren, Gelehrte und Künstler alle ehren und belohnen. Man hüte sich, zu glauben, dafs die blos angenehmen Künste der Sorgfalt der Politik entbehren könnten. Der Zweck des Gesellschaftsvereins geht dahin, um den Genufs der Menschen zu sichern. Wie konnte man nun etwas verachten, das den Genufs vervielfältiget? Lafst uns keine Gothische, keine Vandalische Staatsumwälzung bewirken, wie unsere innern Feinde uns schon vorwerfen: lafst uns bedenken, dafs die Talente bey den freyesten und glücklichsten Nationen auch die gröfsten und glänzendsten Belohnungen fanden. Der Enthusiasm der Künste nährt den vaterländischen und ihre Meisterwerke heiligen das Andenken der Wohlthäter des Vaterlandes. Konnten wir wollen, dafs das Genie die Zeiten des Despotism zurückwünschte? Der Despotism fesselte, erniedrigte das Genie und machte es zu einem Werkzeuge der Knechtschaft: er wufste ihm aber geschickt zu schmeicheln und seine Gunstbezeugungen

„suchten es oft in der Dunkelheit auf. Die „Freyheit wird besser wirken: sie wird dem Genie nur edle Geschäfte übertragen, sie wird es „zu seiner vollen Wirkungskraft erheben, sie „wird über dasselbe alle ihre Wohlthaten ausschütten, und wird es nicht herabwürdigen, „indem sie ihm lächelt."

Freylich klang die französische Dichtersprache in den ersten Bluthentagen ihrer revolutionären Begeisterung deutschen Ohren ziemlich hart und ungewohnt, und die kräftigen Floskeln, die in dem Marseiller Hymnus, dem wahren Ottinischen Nomos der Neufranken, in dem bekannten *Ah ça ira* und in der *Carmagnole*, die mit der *Saltatione bellicrepa* des alten Roms, oder wenn man lieber will, mit der Ὁπλῖζις der alten Griechen so viel ähnliches hat, uns zuerst entgegentönten und worin schon vorher auf den französischen Rednerbühnen der Anklang gegeben wurde, stachen freylich gegen die ähnlichen Produkte gar sehr ab, die uns einst unser deutscher Tyrtäus Gleim und Orpheus Bach geliefert hatte und das zarte Gefühl der Humanität, das uns Deutschen gleichsam angebohren ist, mußte um so eher dadurch beleidiget werden, je auffallender der Ton, der in denselben herrscht, mit der ehemals so gewohnten französischen Artigkeit und Politesse kontrastirte.

Dem sey nun aber, wie ihm wolle: so ist es doch faktisch, daß weder Deutschland, noch irgend eine andere Nation in der Welt, die Schweizer noch ausgenommen, etwas ähnliches aufzuweisen hat: und wenn man in die früheste Periode der Kunstgeschichte zurückgeht: so wird man auch in Hinsicht auf diesen derben Charakter der französischen Nationallieder, die dem einen Aergernifs und dem andern eine Thorheit waren, sich bald überzeugen können, daß — — nichts neues unter der Sonne geschehe.

Schon in den Nationalgesängen der alten Ebräer, besonders in ihren Siegeshymnen und in ihren Dankliedern für allgemeine bürgerliche Wohlthaten ist jener Charakter unverkennbar, und man findet nicht nur einzelne Stellen: sondern selbst auch ganze Gedichte, worin eben der kühne, rasche und stürmende Schwung, eben der stolze, trotzige und piquante Ton, ja wenn ich mich so ausdrucken darf, eben die politische Blasphemie herrscht, die man an den patriotischen Liedern Frankreichs oft so laut getadelt hat:

Um den Parallelism desto anschauender zu machen, sey es mir vergönnt, dem ältesten republikanischen Liede, das uns die Geschichte aufbewahrt hat, nach seinem ganzen Inhalte hier eine Stelle einzuräumen. Es ist der Siegsgesang jener Ephraimitin, der Deborah, und lautet nach Herders Uebersetzung wie folget:

Da sang Deborah
Und Barak, Sohn Abinoams,
An diesem Tage sangen sie also:

Daß zog fuhr die Führer Israels
Und willig folgete das Volk,
Lobet den Herrn!

Ihr Könige hört!
Merkt auf ihr Fürsten!
Ich dem Ewigen
Dem Ewigen will ich singen und spielen,
Dem Gotte Israel.

Ewiger, da du zogest
Von Seir,
Da du einherzogst
Durch Edom:
Da bebete die Erde,
Die Himmel troffen,
Die Wolken goßen.

Berge zerflossen vor'm Antlitz Jehovahs,
Der Sinai vor'm Antlitz Jehovahs,
Des Gottes Israel.

In Tagen Samgar, des Sohnes Anath,
In Tagen Jaels lagen öd' die Wege,
Die Straßenzieher gingen krumme Pfade,
Es fehlten die Richter Israels,
Sie fehlten, bis ich aufstand Deborah,
Bis ich aufstand die Mutter Israels.

Sie hatten fremde Götter erwählet;
Da war vor den Thoren Krieg.
Kein Schild war gesehen, noch Spieß,
Bey den Vierzigtausenden Israels.

Mein Herz es wallt den Gebietern Israels zu,
Und ihr Freiwilligen unter dem Volk,
Lobet den Ewigen!

Ihr Reiter auf weißen Eselinnen,
Ihr Sitzer auf köstlichen Decken,
Ihr Wandler auf Straßen, dichtet Gesang.
Von der Stimme der Schützen zwischen den Schöpfbrunnen,
Da werden sie singen die Thaten Jehovahs,
Die Thaten seines mächtigen Israels,
Als einzog in die Thore das Volk Jehovahs.

Wohlauf, wohlauf! Deborah,
Wohlauf! wohlauf! und dichte Gesang.
Erwache dich Barak,
Führ' deine Gefangene vor, Abinoams Sohn!

Es zog das Ueberbliebene zu den Helden,
Jehovahs Volk zog mit mir unter Tapfern.
Aus Ephraim kam ihre Wurzel auf Amalek:
Nach ihm kämst Benjamin du mit deinen Völkern!
Aus Machir kamen die Kriegesführer,
Aus Sebulon, die den Stab der Zählenden trugen.

Die Fürsten Issachar waren mit Deborah,
Issachar und Barak sprangen in's Thal.

Nur in den Triften Rubens
War viel Gedankenrath.

Warum saßest du da zwischen den Hürden?
Zu hören etwa das Blöcken der Heerden?
O in den Triften Rubens
Ist viel Gedankenrath.

„Gilead wohnt ja über dem Jordan:
„Auch Dan, was soll er Schiffe fürchten dürfen?
„Asser sitzet am Meeresufer,
„An seinen Krümmen wohnet er."
Aber Sebulons Volk verachtnähet dem Tode sein Leben;
Auch Naphthali kam auf der Berge Höhn.

Die Könige kamen und stritten,
Die Könige Kanaans stritten,
Zu Taanach, bey den Wassern Megiddo.
Ihre Lust nach Silber erfüllten sie nicht.

Vom Himmel stritten die Sterne,
Aus ihren Reihen stritten sie mit Sisra,
Die Bäche Kison rollten sie weg.
Die Ströme Kedumim, die Bäche Kison —
T , meine Seele mit Kraft einher!

Da klapperten strauchelnd die Hufe der Rosse,
Sie schlugen, sie schlugen zurück die Rosse der Tapfern.

Fluchet Meros, sprach der Engel Jehovahs,
Fluchet Flüche seinen Bewohnern!
Sie kamen nicht mit zur Hülfe Jehovahs,
Zur Hülfe Jehovahs in seinen Tapfern.

Gesegnet unter den Weibern
Sey Jael, das Weib des Keniten Hebers,
Unter den Weibern der Hütte sey sie gesegnet!
Wasser forderte er; sie gab ihm Milch,
In prächtiger Schale brachte sie Buttermilch.
Die Hände griffen zum Nagel,
Die Rechte zum Hammer der Arbeit.
Sie schlug auf Sisera und durchbohrte sein Haupt.
Zerschnitt, durchdrang ihm die Schläfe.
Zu ihren Füßen lag er gekrümmt,
Sank und entschlief zu ihren Füßen,
Er krümmte sich und sank:
Gekrümmt fiel er und war dahin — —

Durch's Fenster sah und heulte die Mutter Sisra,
Durch's Gitterfenster weinete sie:
„Warum weilt sein Wagen zu kommen?
„Warum zögert noch das Rasseln seines Gespanns?"

Die Weiber ihrer Frauen antworteten ihr:
Und sie erwiederte sich selbst ihre Worte:
„Wie? sollten sie denn nicht Beute finden und theilen?
„Eine Jungfrau, zwo Jungfrauen für Einen Mann:
„Farbige Kleider für Sisra,
„Farbige Kleider und Goldgestick,
„Bunter, doppeltgestickter Halsschmuck
„Alles für Sisera Beute." — —

So kommen um alle deine Feinde Jehovah!
Und die ihn lieben, seyn wie der Sonne Aufgang,
In ihrer Jugendkraft.

Wer sieht nun nicht, daß jede Zeile dieses Wechselgesangs, der nach der Vermuthung seines Uebersetzers überdies noch mit einer nachahmenden Saltation verbunden war, ächt republikanischen Geist athme? Mit welcher Freymüthigkeit schildert die Dichterin die damals eingeschlichenen Gebrechen der Staatsverfassung und die Ursache ihres Verfalls; wie warm ist ihr Dank gegen die Stände der damaligen Republik, gegen Gebieter und Volk für die Bereitwillig-

keit, womit sie ihr auf das Schlachtfeld folgten; wie patriotisch das Lob, das sie den tapfern vaterländischen Kriegern beylegt, und wie schimpflich die öffentliche Rüge, womit sie die Feigherzigkeit Rubens und anderer Stämme bestraft: wie feyerlich und ernst der Aufruf zum Nationalfluch über Meros Bewohner, die vielleicht zum Nachtheil der Bundsgenossen Sisera's Heer auf seinem Rückzuge begünstigten oder sonst verrätherisch gehandelt hatten: in welches gehässige Licht weifs sie die Raub- und Plünderungssucht der Feinde zu stellen; mit welchem Enthusiasm rühmt sie als patriotische That den Meuchelmord, welchen Jael (eine jüdische Corday) an dem Hauptfeinde der Republik begieng, und mit welchem bittern Sarkasm, mit welcher Schadenfreude weifs sie am Schlusse die stolzen, aber betrogenen Erwartungen einer Kananitischen Fürstin und ihrer schmeichlerischen Gespielinnen lächerlich zu machen!

Weniger glimpflich, mithin auch dem Charakter des französischen Nationalgesanges um so ähnlicher, ist der Ton, in welchem die Ebräischen Dichter hie und da in den Psalmen ihre patriotischen Empfindungen ausdrückten. Um sich zu überzeugen, wie derb öfters ihre Sprache ist, wie hoch ihr Nationalstolz hinaufgeschraubt war, und wie stark auch sie in Anathematisiren über die Feinde der Nation waren, lese man nur die Psalmen 35, 74, 79, 137, 149. u. a. m., wovon der eine sich mit diesen Worten schliefst:

Gedenk, Jehova, der Edoms Sohne,
Am Tage Jerusalems.
Sie sprachen: „reifset, reifset ei
„Bis auf den Grund!“

Tochter Babels, Verwüsterin,
Heil ihm, der dir den Lohn giebt u. [illegible]gilt,
Wie du an uns gethan.
Heil ihm, der einst ergreift und schmettert
Deine Säugling' an den Fels.

Oder man lese die einzelnen Stellen Ps. 53, 7 f. Ps. 140, 9 f. Ps. 144, 5, 6, u. d. m. Wenn man nun zwischen diesen und manchen neueren Nationalliedern eine kurze Vergleichung anstellt: so dürfte vieles von dem Befremdenden wegfallen und bey manchen würde man vielleicht keinen andern Unterschied mehr wahrnehmen, als dafs jene von einem Bürger in Israel verfafst wurden: diese hingegen aus der Feder französischer Bürger geflossen sind: dafs jene auf Feinde jüdischer Aristokratie, diese aber auf Feinde französischer Demokratie geschrieben, dort also judaisirt, hier aber franzosirt worden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées et dédiées à Mr. L. van Beethoven, par Joseph Wolfl. Op. VI. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (2 Fl. 45 Xr.)

Gute Klaviersonaten werden jetzt seltner geschrieben als ehemals, wo es gewissermafsen Sitte war, dafs jeder Musiker, welcher in den Orden der für das Publikum arbeitenden Komponisten aufgenommen werden wollte, gewöhnlich mit Klavierkompositionen, namentlich mit Solosonaten, in die Laufbahn trat: mit Solosonaten, die, herrschte auch in ihnen nicht unser jetziger besserer Geschmack, doch vor allem rein im Satze seyn mufsten, wenn der Komponist damit bestehen und einige Ehre von seinen Arbeiten haben wollte. Wenn daher auch der Klaviersonaten im Ganzen damals weniger geschrieben wurden, so gab es doch vergleichungsweise darunter mehr gute, als jetzt, wo jeder, der da weifs, dafs ein Dreyklang ist, darauf los schreibt, je nachdem der Geist ihm giebt, auszusprechen. Dieser Komponiersucht wird nun dadurch um so mehr aufgeholfen, dafs beynahe in jeder etwas beträchtlichen Stadt Musik-Verlagshandlungen errichtet sind oder errichtet werden, die, um nur immer Neuigkeiten zu liefern, alles annehmen und verlegen, was sich in ihr Zinn schlagen lafst. Es finden sich denn doch immer Leutchen, welche

blind drauf los kaufen, wenn es Etwas neues heifst; solche Opera kosten weiter nichts, als etwa ein Dutzend Freyexemplare zum Honorar, Papier und Druck — mithin erreichen die Verleger; der Autor siehet seinen Namen fein grofs auf einem zierlich beschnörkelten Titel gedruckt — mithin erreicht auch Er seinen Hauptzweck. Wenn nun bey dieser Lage der Sachen Männer auftreten, welche wahre Achtung für ihre Kunst, für das Publikum, und für sich selbst haben: Manner, denen es nicht gleichgültig ist, ob ihre Werke in einigen Monaten vergessen sind oder nicht: die nicht sogleich in die Druckerey schicken, was ihnen einmal in einem gutgelaunten Stündchen einfiel, sondern die das, was ihnen der Genius eingab, sodann auch der Kritik unterwerfen; kurz, die nicht nur schreiben, sondern auch arbeiten — wenn solche Manner auftreten; so ist es Pflicht und Schuldigkeit der Recensenten, dies dem Publikum anzuzeigen und vorzurühmen, sollten auch die Werke selbst noch nicht so viel Vollendung haben, als die Sonaten, welche Rec. zu dieser Predigt veranlafsten. Er versichert, dafs ihm lange Zeit kein neuer Klavierkomponist vorgekommen ist, auf den die so eben gegebene Charakteristik so pafste, als Herr W.; und kein neues Produkt für das Klavier, das ihm so vieles Vergnügen und einen so anständigen Genufs gewährt hätte, als diese Sonaten. Sie haben zu viel Originelles, als dafs sich die Manier, in welcher sie geschrieben sind, durch Vergleiche denen deutlich machen liefse, welchen (wie Recensenten bisher) Herr W. unbekannt geblieben ist. Indefs läfst sich behaupten, sie sind im Ganzen ohngefähr in der Manier der besten Arbeiten von Clementi, aber mit weit mehr Gelehrsamkeit, doch zuweilen mit weniger Zartheit ausgeführt. Die erste Sonate hat Rec. am besten gefallen, obschon sich einige kleine Reminiszenzen, besonders an eine Mozartsche Sonate, darin befinden. Vortreflich ist das Adagio, dessen Modulation fliefsend, schon und neu ist. Zeile 3, Takt 5 u. s. w. müssen die zwey letzten Noten der Oberstimme, welche auf die Note mit dem Punkt folgen, entweder 64theile seyn, oder der Punkt mufs in diesen und den ähnlichen Takten wegfallen. Auch das Presto ist originell und brav. Die Behandlung des Thema's S. 12, zeigt von des Verfassers Geschmack, Einsichten und Kenntnissen. In der zweyten Sonate verdient das Andante als Muster eines einfachen, aber schönen Gesanges gerühmt zu werden. Die Modulation des zweyten Theils in h moll ist nicht nur überraschend, sondern auch von angenehmster Wirkung. Die dritte Sonate enthält auch viel Braves, hat aber Rec. darum weniger, als die ersten, gefallen; weil sie kein so gutes Ganze ausmacht und in ihr zu wenig Rücksicht auf Einheit genommen — weil sie nicht gleichsam aus einem Stück ist. Uebrigens verlangen diese Sonaten einen sehr verständigen, geübten und exakten Spieler, weil, nicht etwa Modesucht und Begier, Seiltänzereyen anzubringen, sondern die reiche Phantasie und harmonische Gelehrsamkeit des Verfassers ihn zuweilen in Figuren fortreifst, welche nichts weniger als bequem sind. Recensent wünscht sehr, dafs Herr Wölfl durch diese Anzeige bekannter, als er es zu seyn scheint, und bewogen werden möchte, mehr, aber auch ähnliche Arbeiten den Kennern und Liebhabern zu schenken. Hier sind die Themata, um Verwechselung zu vermeiden.

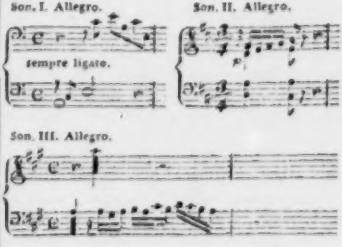

Z. . . .

Korrespondenz.

Dessau im Januar 1799.

Da die musikalische Zeitung bisweilen auch Nachrichten von Kunstfortschritten enthalten soll, so wird es hoffentlich dem musikalischen Publikum nicht unangenehm seyn, einige Worte über die neu organisirte Dessauische Hofkapelle zu lesen, und zugleich mit einem Kompositeur bekannt zu werden, der weit weniger noch seines Standes als seines Werthes wegen als Künstler Aufmerksamkeit und bereits ehrenvolle Auszeichnung unter den neuern Theaterkomponisten verdient. Dies ist der Intendant des neu eingerichteten Hoftheaters, der Kammerherr, Freiherr von Lichtenstein. Er hat das hier vorgefundene Orchester, das nie den Namen einer Kapelle verdiente, obwohl es ehedem einen Rust und bis hiehin Jacobi an seiner Spitze hatte und noch hat, auch noch sonst einige ausgezeichnete Mitglieder besafs, nicht allein mit einer beträchtlichen Anzahl sehr braver Musiker fast für alle Instrumente verstärkt, die Virtuosen in ihrem Fache genannt werden können, und selbige, so wie treffliche Sänger und Schauspieler von auswärtig unter sehr anständigen Bedingungen herberufen; sondern auch auf sehr ansehnliche Kosten des kunstliebenden Fürsten die gesammte Kapelle mit neuen Instrumenten aller Art versorgt und überhaupt solche Einrichtungen getroffen, die ihm mehr als irgendwo in ähnlicher Lage Gelegenheit und unbedingte Freiheit geben, mit seinem Geiste auf das Personale des Orchesters wie des Theaters zu wirken, wodurch ganz natürlich mit der Zeit eine schöne Einheit in die Aufführung gebracht werden mufs, die bekanntlich so selten ist, und worauf doch für den guten Effekt Alles ankommt.

Dem Freunde der Kunst macht es nicht wenig Freude, die guten Folgen von seinen rastlosen Bemühungen und zweckmäfsigen Anordnungen schon jetzt bey den ersten Aufführungen, und namentlich bey der wiederholten Darstellung seiner eigenen Oper *Rathmendi*, womit das neue schone Schauspielhaus am 16. Decemb. vorigen Jahres eingeweihet wurde, zu bemerken. Schon herrscht ein so reger Geist, eine solche edle Anstrengung und Liebe zur Sache unter den Musikern, Sängern und Schauspielern, dafs man daraus offenbar sehen kann, wie viel dabey auf einen Mann ankommt, dessen überwiegende Talente und Kenntnisse Alle anerkennen und für dessen durch Humanität geleiteten Eifer alle von dem Ersten bis zum Letzten Ehrfurcht haben, und — ein wichtiger Umstand — der ohne willkührliche Einschränkung und mit gehörigem Nachdruck handeln kann. Man ist also unter solchen Umständen berechtigt, sich für die Kunst in Dessau viel zu versprechen, und es kann nicht fehlen, dafs hier der allgemeine Geist und Geschmack — wenn ja einer bis dahin hier einheimisch war und nicht ein kleinlicher partheysüchtiger Sinn dem Gefühl des Schönen und der bessern Sache gewaltsam entgegen strebt — durch den öftern Genufs von trefflich ausgeführten Stücken wird gewinnen müssen, die unter der Leitung eines so feinen und geschmackvollen Kenners unstreitig, so viel nur, ohne dem versunkenen Geiste unsers Zeitalters gänzlich Trotz zu bieten, geschehen kann, mit guter Wahl auf das Theater werden gebracht werden.

Kurze Anzeige.

Andante avec VI Variations pour le Pianoforte par W. Angebr. Oeuv. I. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 30 Xr.)

Wenn auch das Oeuv. I. nicht auf dem Titel stünde, so liefse es sich doch errathen, dafs diese Veränderungen Erstlinge sind. Sie sind für diejenigen Clavierspieler, die weiter nichts verlangen, als eine fafsliche Melodie, und Freyheit von Schwierigkeiten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. Nº. 16. 1799.

Biographie.

In der ersten Hälfte des vor kurzem beschlossenen Jahres starb bekanntlich der als Komponist und Mensch so schätzenswerthe C. G. Neefe. Seine Kompositionen, wenn sie auch ohne die Gewalt und den Glanz des höchsten Genius sind und folglich keine Revolution in der Kunst selbst und im Gange des Geschmacks bewirkt haben — zeigen doch unwidersprechlich von Talent, Kenntnifs, Gefühl und Geschmack. Sein Charakter hatte Redlichkeit, Gefälligkeit, Offenherzigkeit und Freundschaftlichkeit zu Grundzügen; keiner seiner nähern Bekannten und Freunde hat ihn noch jetzt vergessen. Wir wünschten deshalb einige genauere Nachrichten über seine Lebensumstände und besonders über den Gang seiner musikalischen Ausbildung unsern Lesern mitzutheilen — theils um den Freunden des Verstorbenen gefällig zu seyn, theils um den Manen desselben ein kleines Opfer zu bringen. Da erfuhren wir, dafs Neefe selbst seine Biographie, mit aller der Herzlichkeit und Unbefangenheit, die ihn zierte, geschrieben, bis zum Jahr 1782 fortgeführt und seiner Gattin hinterlassen habe. Wir erhielten diese Verlassenschaft zur Benutzung. Wir glauben aber auf jeden Fall besser zu thun, wenn wir den Verstorbenen seine Confessions selbst geben lassen, wie sie sind, — Das brauchen wir aber hoffentlich nicht erst anzumerken, dafs wir alles unterdrücken, was dem Verstorbenen oder irgend Jemand, mit dem er in Verbindung stand, im geringsten nachtheilig seyn könnte. Es ist aber des dieserhalb zu Unterdrückenden bey diesem guten Menschen so wenig! so sehr wenig! —

d. Redakt.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

Ich bin im Jahr 1748 den 5. Februar zu Chemnitz im Erzgebirge Sachsens geboren. Obnerachtet meine Aeltern arm sind, so hielten sie mich doch früh zur öffentlichen Stadtschule an. Eine ungemein gute Diskantstimme bahnte mir bald den Weg in das grofse Singechor, allwo ich den Anfang zur Erlernung der Singkunst machte, und wodurch mir und meinen lieben rechtschaffenen aber armen Aeltern es leichter ward, die nöthigen Schulkosten zu bestreiten. Ich bin meinen damaligen Lehrern, besonders dem verstorbenen biedern Kantor Hoffmann, dem verstorbenen Rektor Hager und dem noch jetzt lebenden Rektor Jünger zu Freyberg, der aber damals noch Conrektor zu Chemnitz war, vielen Dank für ihren treuen Unterricht und ihre Geduld schuldig. Die letzte hab ich oft aufgefordert durch meine jugendliche Lebhaftigkeit, die nicht selten in Muthwillen ausartete, welches ich in reifern Jahren oft bereuet habe. Ich fafste die vorgetragenen Lehren ziemlich schnell und arbeitete mit grofser Leichtigkeit. Daher war ich eben nicht der fleifsigste Schüler. Ich begnügte mich damit, dafs ich immer mit meinen Ausarbeitungen zur gehörigen Zeit fertig war, da ich denn gemeiniglich mit den fleifsigsten Mitschülern gleiches Lob einärndete. Oefters kitzelte mich eine witzige satyrische Laune, und ich hatte Freymuthigkeit genug, alle meine Einfälle rund heraus zu sagen, wodurch ich mir manchen Verdrufs zuzog. Sogar gerieth ich einmal auf den Abweg, ein Religionsspötter zu werden. Viele körperliche Beschwerlichkeiten, die für mich in meiner Jugend mit dem Gottesdienst verbunden waren, elende Predigten von einigen Pfarrern, ihr Stolz, ihre Intoleranz, und über-

haupt ein ihren Lehren so oft widersprechendes Leben, am meisten aber Umgang mit einem berüchtigten plumpen Religionsspotter führten mich darauf. Dieser unvorsichtige Mann, ein Advokat, gab mir unerfahrnen schwankenden Jünglinge fast alle Lästerschriften in die Hände, die ich mit gierigen Zügen verschluckte, und bey Gelegenheit wieder von mir gab.

Den Anfang im Klavierspielen machte ich bey dem Stadtorganisten Wilhelmi, und nachher bey einem gemeinen preußischen Soldaten, der im siebenjährigen sächsischen Kriege bey uns im Winterquartier stand. Bessere Meister konnt' ich nicht haben und auch nicht bezahlen. Zwar lebte in Hohenstein, einem Schönburgischen Städtchen nur drey Stunden weit von Chemnitz, ein feuriger geschickter Tonkünstler, Kantor Tag, der itzt einer meiner liebsten Freunde ist: aber auch diese kleine Entfernung war für meine Umstände zu weit, als daß ich seines Unterrichts hätte genießen können. Nur zuweilen besuchte ich ihn, und verließ ihn nie ohne neue Ermunterung von ihm erhalten zu haben. Das meiste hab' ich in der Folge aus Marburgs Anleitungen und aus C. P. E. Bachs Versuch gelernt.

In meinem zwölften Jahre ward der Hang zur musikalischen Komposition in mir rege. Ich setzte allerley Kleinigkeiten unter erborgten und erdichteten Namen auf, belauschte die Urtheile der Zuhörer, und meine Arbeiten, oder richtiger zu sagen, meine Schmierereyen erhielten Beyfall von Leuten, die der Kunst eben so unkundig und noch unkundiger denn ich waren. Einige Zeit berauschte mich dieser Beyfall, ich tappte immer noch in Finsternis fort, stumpfte manche Feder, und besudelte manchen schönen Bogen Papier, bis meine Ueberlegung reifer geworden, und ich mich, noch als Chemnitzer Schüler, mit meinen schriftlichen Anfragen über die Komposition an meinen nachher so verehrungswürdigen Freund Hiller in Leipzig wendete.

In meinem 14. Jahre verlohr ich (durch welchen Zufall? weiß ich nicht) meinen geraden Körper. Von der Zeit an ward ich kränklich. Doch hatte auch wohl mein Vater mir den Keim zur Hipochondrie mitgetheilt. Er selbst war in verschiednen Perioden sehr mit dieser Krankheit behaftet. Und in meiner Kindheit schon ward ich mit der sogenannten englischen Krankheit behaftet, wovon mich, nach meiner Aeltern Aussage, nichts als die hallische Goldtinktur geheilt haben soll.

In meinem 16. Jahre wollte mich mein Vater seiner Profession, dem Schneiderhandwerke widmen, um meines schwächlichen Körpers willen, und weil es ihm an Mitteln mangelte. Ich sträubte mich dagegen, sagte ihm frey heraus, daß nichts vermögend sey, mich von den Studien abzuwenden, berief mich auf die göttliche Vorsehung, die schon manchen Armen, mit gleichem Vorsatz unterstützt hätte, erinnerte ihn an lebende Beyspiele, und an den Beystand, den ich schon bisher von Gönnern erhalten hätte. Er beruhigte sich dabey, und ich gieng meinen angetretenen Weg getrost fort. 1767 reiste ich nach Leipzig, und wurde ein Bürger der Akademie unter dem Rektorate des bekannten Doktor Crusius.

Nach meiner Zurückkunft unterrichtete ich wie vorher in Musik und andern Wissenschaften, theils um dadurch selbst noch zu lernen, theils Mittel zu erwerben zur Anschaffung nützlicher und angenehmer Bücher. Unter den letztern waren vorzüglich Gellerts, Rabners und Gesners Schriften: doch fand ich an den Gesnerischen den meisten Geschmack.

Zu Ostern 1769, nachdem ich mit gerührtem Herzen von meinen Verwandten Abschied genommen, und mein Vater mit Thränen im Auge mich noch versicherte, er wolle mich nie gänzlichen Mangel leiden lassen, und wenn er auch sein kleines Haus, das er sich durch sauere Arbeiten erworben, wieder verkaufen müsse — bezog ich mit schwacher Gesundheit und noch schwächerm Geldbeutel, die Universität zu Leipzig. Gesammlete 20 Thaler und ein jährliches Stipendium von 30 Gulden vom Magistrat meiner Vaterstadt, waren mein ganzer Reichthum,

mit welchem ich die Kosten meiner Studien und meines Unterhalts bestreiten sollte. Die äußerste Einschränkung von meiner Seite, Unterstützung einiger gutgesinnten Menschen, und die Uneigennützigkeit einiger Professoren kamen mir zu Hulfe. Meine Lehrer waren vornehmlich: Gellert, Seydlitz, Sammet, Breuning, Tobias Richter, und Kleemann. Ewig segnet mein Herz besonders des Erstern Andenken.

Das Studium der Logik, Moralphilosophie und des Natur- und Völkerrechts gewährte meinem Geiste eine angenehme Nahrung. Auch zur bürgerlichen Rechtsgelehrsamkeit spürte ich anfänglich viel Neigung, bis ich zu den Pandekten und der Processordnung kam, wo ich aus den unendlichen, durch die unerschöpfliche Bosheit der Menschen veranlafsten Ausnahmen von den Regeln einsehen lernte, was das alte Sprüchwort heifse: Die Gerechtigkeit hat eine wächserne Nase. Hier verlohr ich alle Lust, ein Rechtsgelehrter zu werden. Dies, mein geringes Gedächtnifs, welches zur Rechtsgelahrheit untauglich war, der überwiegende Hang zur Musik, das Gefühl vorzüglicher Fähigkeiten darzu, das Zureden meiner musikalischen und ästhetischen Freunde, Hillers, Engels, und andrer, auch meine Hipochondrie, mit der ich vom Anfange meiner akademischen Studien heftig zu kämpfen gehabt, und die ich nun durch das anmuthige Studium der Tonkunst zum Theil zu verscheuchen hofte, bewog mich, die Themis zu verlassen und mich ganz Euterpen zu widmen. Doch zum Beweis für gewisse Personen, dafs ich meine akademischen Jahre nach ihren Begriffen nicht unnütz verlebt und das vaterstädtische Stipendium nicht unwürdigerweise genossen hätte, absolvirte ich zuvor meine juristischen Studien, disputirte öffentlich über die Frage: Ob ein Vater befugt sey, seinen Sohn zu enterben, weil er sich dem Theater geweihet? und antwortete allerdings mit: Nein! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Abhandlung.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

(Fortsetzung.)

Indessen war das Urtheil des Auslands über diese patriotischen Lieder dem französischen Bürger die gleichgültigste Sache von der Welt: denn für ihn hatten sie einen ausschliefsenden und man darf sagen, eben den Werth, welchen einst die Nomi und Prosodien für die alten Griechen hatten: denn sie standen nicht nur mit der neuen Ordnung der Dinge, mit der veränderten Form seiner Staatsverfassung: sondern selbst mit seiner individuellen bürgerlichen Lage und mit allen seinen häuslichen Verhältnissen in genauester Beziehung. Sie waren ihm gleichsam ein eigener Codex und ein Tagebuch der Geschichte seiner Zeit. Sie erhohten in ihm die Gefühle der Freyheit und seines bürgerlichen Glücks: durch sie wurde er in eine ganz neue Welt bezaubernder Ideen hineingeführt, weil sie ihn veranlafsten, sich den Begriff von Freyheit in dem täuschenden Lichte negativer Bedeutung zu denken: sein Patriotism bekam durch sie eine Haltung, wovon er zuvor, weder Begriff noch Gefühl hatte, und sie waren dem Interesse eines jeden Standes, Alters und Geschlechts vollkommen angemessen.

Hieraus läfst sich auch jene in der Geschichte der Kunst ganz beyspiellose Erscheinung erklären, dafs durch diese patriotischen Lieder gleichsam schon im Momente ihrer Entstehung, jener ungeheure Jargon aller ältern Chansons, oder wie sie sonst Namen haben mochten, beynahe bis auf die letzte Spur ihres Daseyns verdrängt wurde, dafs der Marseiller Hymnus, wodurch sich de Lille, dieser ächte Epaminondas seiner Nation, einen unsterblichen Namen machte, als durch alle seine militärischen Verdienste, in wenigen Dekaden der Lieblingsgesang vieler Millionen Menschen ward, dafs durch die Concurrenz des *Reveil du Peuple* mit demselben der damalige Nationalconvent genothiget wurde, einen eigenen Beschlufs abzufassen, um

über den Vorzug des Marseillaners zu entscheiden, und dadurch bedenklichen Folgen vorzubeugen, die von den enthusiasmirten Freunden des ersteren schon vorbereitet waren, und dafs in der Folge den patriotischen Liedern sogar der Gregorianische Gesang trotz seines verjährten Ansehens weichen mufste.

Pour Evangile alez vos lois,
Et l'Hymne sacré pour cantiques,

Nos forts sont nos cathédrales,
Nos cloches sont des Canons,
Notre eau bénite des balles,
Notre Oremus des chansons.

Adieu pesaumes, prières vaines,
Faites place à nos chants guerriers!

Durch solche und ähnliche Stanzen suchte man das Volk auf die revolutionaire Metamorphose eines alten ehrwürdigen kirchlichen Gebrauchs in eine politische Liturgie vorzubereiten.

Freylich liefsen es auch Dichter und Tonkünstler, Gesetzgeber und Schauspieldirektoren an nichts fehlen, um die patriotischen Lieder, insonderheit solche, die auf den Gemeingeist den stärksten Einfluss haben sollten, in möglichst schnellen Umlauf zu bringen. Daher kam es, dafs bey weitem der wenigste Theil derselben neuer Melodien nöthig hatte. Die Composition zu dem Marseiller Liede, zur Carmagnole u. a. d. war das Modell zu hundert andern, die in gleiche metrische Form gegossen waren. Eben so behielt man eine Menge alter Melodien von bekannten und beliebten Volksliedern, Romanzen und kleinen Schauspielgesängen bey, nach welchen die neuern republikanischen gesungen werden konnten. Ihre Einführung wurde auch dadurch sehr erleichtert, dafs man dieselben nicht nur in grofsen Sammlungen, wie z. B. in dem *Ouvrage périodique à l'usage des Fêtes nationales etc.* wovon jeder Jahrgang 54 Liv. kostet, oder in dem *Ouvrage périodique de Chansons et Romances civiques;* sondern auch in einzelnen Abdrücken, wie z. B. in den *feuilles volantes*, wovon man einzelne beliebige Nummern um wenige Sols haben konnte, ins Publikum brachte. Auch die patriotischen Gedichte ohne Musik, erschienen in allen nur erdenklichen Formen, theils einzeln, theils in ganzen Sammlungen, unter welchen diejenigen, die unter dem Titel: *Le petit Chansonnier des Armées de la République* in 16 eine der artigsten und zweckmäfsigsten ist.

Was den poetischen Werth dieser patriotischen Lieder betrifft: so scheinen die wenigsten Dichter ernsthaftere Rücksicht darauf genommen zu haben, als de Piis an seiner Stelle des obenerwähnten *Pas redouble* mit so unverstellter und seltener Freymuthigkeit gesagt hat:

Oui d'encore en encore,
Si nos refrains sont bons,
Nous allons voir éclore
Quatre-vint trois chansons.

Wie war es aber auch anders möglich, da die meisten derselben gleichsam nur Gelegenheitsgedichte sind, und mit Chenier, Coupigny u. a. eine Menge anderer unberufener Dichter und Dichterinnen, sogar auch ein Jean Langlois und Michel Bernard als zwölfjährige Knaben sich auf den fränkischen Parnafs drangen und durch ihre *Couplets patriotiques* ihrer jugentlichen republikanischen Begeistrung Luft machten. Daher auch in den eigentlichen Freyheitsliedern der Franzosen eine gewisse Monotonie im Charakter herrscht, die den Mann von gebildetem Geschmacke anekelt.

Allein die Nationaldichter waren zufrieden, wenn sie nur durch ihre Muse auf öffentliche Meinung wirken konnten, ohne sich darum zu bekümmern, wie solches geschähe. Enthusiasm für die Vertheidigung des Vaterlands, Achtung für die neue Constitution, tiefen, an Verfolgungsgeist grenzenden Hafs gegen Aristokratism und gegen päbstliche Hierarchie, kaltblütige Verachtung des Todes, Indifferentismus gegen gewisse gesellschaftliche Bande häuslicher Verfassung, Nationalhafs gegen die Coalition und so manche andere Art politischer Schwärmerey, selbst die Stimmung des Volks für die eine oder andere Parthie, wie solches bey der bekannten Rivalität zwischen dem Berg und der Gironde

der Fall war, dieſs war der groſse Zweck, in welchem sich Dichter und Tonkunstler vereinigten, den sie so bald und so glucklich erreichten, und wozu sie sogar in die jugendliche Brust der Kinder die ersten Keime zu pflanzen suchten: denn auch auf diese wurde eigene Rucksicht genommen. Der Nationalgesang sollte das Medium zur Nationalerziehung werden, daher erhielten sie ihre eigenen patriotischen Lieder und um ihretwillen wurde dem Marseiller Hymnus späterhin noch die siebente Strophe beygefugt. Da sich dieselbe nur bey sehr wenigen gedruckten Ausgaben befindet und jenes Lied auch auf deutschem Boden sehr bekannt ist: so werden mir es vielleicht die Leser Dank wissen, wenn ich sie hier einrücke und sie dadurch in den Stand setze, selbst einen Blick in den Geist dieser Nationallieder zu thun:

Les Enfans.

Nous entrerons dans la carrière,
Quand nos aines n'y seront plus,
Nous y trouverons leur poussière
Et l'exemple de leurs vertus:
Bien moins jaloux de leur survivre
Que de partager leur cercueil
Nous aurons le sublime orgueil
De les venger, ou de les suivre,
Aux armes etc.

Auch folgende Strophe mag noch zum Beweise dienen. Sie ist aus einem patriotischen Hymnus genommen, der bey einem bürgerlichem Feste in dem Palais von Versailles gesungen wurde:

O spectacle enchanteur! au nom de la patrie
Tout s'anime, tout prend une nouvelle vie,
Le vieillard semble encor par sa vivacité
Révivre pour la liberté;
Et l'enfant, oubliant la foiblesse de l'âge,
S'irrite d'être jeune et chante avec courage:
„Nous ne reconnoissons, en détestant des rois,
„Que l'amour des vertus et l'empire des lois."

So wurde durch die Tradition des Gesangs die öffentliche Meinung geleitet und durch ihn alles dasjenige in sehr kurzer Zeit bewirkt, was auſserdem in einem weit längeren Zeitraume und so im allgemeinen nie hätte bewirkt werden können, da vielleicht der groſste Theil der Nation in Absicht auf intellektuelle Aufklärung noch so weit zurücke war, dafs er zwar singen, aber nicht — lesen konnte.

Man würde übrigens sehr inconsequent urtheilen, wenn man jener Masse von patriotischen Liedern überhaupt den einseitigen Namen Freyheitslieder geben, oder wenn man glauben wollte, dafs alle dieselben mit den bekannten Jacobiner Phrasen tingirt waren. Man findet im Gegentheile sehr viele unter ihnen, die voll Humanität sind, und die sich mit der Convenienz der ganzen gesitteten Welt sehr gut vertragen. *Ariette de Cécile et Julien ou le Siege de Lille*, das im angefügten Notenblatte mit einer deutschen Uebersetzung den Lesern mitgetheilt wird, der Hymnus des Bürgers Person *Aux braves Blessés en défendant la Patrie*; *Chant d'une Esclave affranchie sur le Berceau de son Fils*, von Coupigny; *l'Intérieur d'un Menage républicain*, *La père de famille rendu à la Liberté*, von Coupigny; *l'Adoption*, von Liégard; *Les plaisirs de l'Hospitalité*, *Honorons les Vieillards*, von de Piis; *Adieux de Sophie à son ami*, von der Bürgerin Sophie Amas; *Auguste compagne du sage etc.* ein Hymnus an die Vernunft von Chenier, mit Musik von Mehul; *Chanson de la Gamelle*, *Autel de la patrie*, ein vortreffliches didaktisches Gedicht eines Vaters an Seinen Sohn; *Vaudeville du Club des Sans-Souci*, und viele andere mehr, gehören in jene Klasse. Auch der Dichter Fontaine und der Tonsetzer Bailleux, welche zu gleicher Zeit *sorii malorum* waren, und in einem und ebendemselben Kerker ein ungewisses Schicksal erwarteten, lieferten während ihres Prüfungsstandes einen schönen gemeinschaftlichen Beytrag zu denselben, und die Lieder: *Le Détenu à l'Epouse, qui se promène avec son enfant* und *La jeune épouse d'un Détenu* empfehlen sich vorzüglich durch ihren rührenden Charakter.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Bilder und Träume von Herder, mit Melodien von Neefe. 37. S. in klein länglicht Fol. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Unstreitig hätte die Herdersche Muse zur musikalischen Composition in keine bessern Hände gerathen können, als in die Hände eines Neefe, der bey so tiefen Kenntnissen der Harmonie einen so geläuterten Geschmack und ein so richtiges ästhetisches Gefühl besafs, der seinem Dichter mit so seltener Geschicklichkeit in seine feinsten Nuancen zu folgen und jeder Schwierigkeit der Odencomposition durch eine so geschickte Struktur seiner Perioden so glücklich auszuweichen wufste. Rec. thut es wehe, von den Verdiensten dieses Lieblings der Musen in der vergangenen Zeit reden zu müssen: denn leider! war dieses genialische Produkt der Schwanengesang des verdienstvollen N's und gewifs ist es auch ein schönes Monument, das er noch seinem Künstlerruhme gesetzt hat: denn in jeder Rücksicht gehört es unter die klassischen Werke in seiner Art, und wird ungeachtet der Menge von ähnlichen Collisionen keinen so prägnanten Werth haben, als so viele andere Liedercompositionen, die zwar das Ohr einige Augenblicke ergötzen, aber das Herz ungerührt lassen.

Die angezeigte Sammlung enthält zwanzig Gesänge, unter welchen das kurze Gedicht aus Herders Blumen das Todtenopfer nach seinem fortlaufenden Inhalte ganz in Musik gesetzt und mit einer besondern Begleitung des Klaviers versehen ist, welche der Verfasser auch noch bey dem Liede: An meine Träume und an den Schlaf angebracht hat. Alle übrigen zeichnen sich durch eine ganz einfache Darstellung, aber durch erhabene Simplicität, durch schöne rhytmische Form und fliefsenden Gesang, durch richtige Deklamation und durch ihr starkes Kolorit nicht weniger zu ihrem Vortheile aus, und, nur sehr wenige ausgenommen, wufste der Verfasser ungeachtet des oft sehr beschränkten Raums des Sylbenmaafses eine angenehme, oft überraschende Modulation mit dem Gange der Melodie zu verbinden. Das Todtenopfer hat so viele Schönheiten, dafs es — ohne Uebertreibung sey es gesagt! — eines Glucks würdig wäre. Ausserdem würde es Rec. schwer ankommen, noch über eine besondere Auswahl in dieser Sammlung zu entscheiden, weil auch nicht eines darunter ist, welches man mittelmäfsig nennen könnte. Nur die einzige Stelle in dem Liede: Die Schwestern des Schicksals:

Sein Gesetz ist ewige Wahrheit,
Seine Gute Götterthatheit

könnte vielleicht dem einen oder andern anstöfsig scheinen. Auch Rec. gieng es Anfangs so; allein bey einer genaueren kritischen Beleuchtung überzeugte er sich, dafs jener Satz absichtlich so behandelt wurde, und dafs derselbe, der einiges Ansehen von Mangel an Gedankenreichthum hat, vorzüglich geschickt war, die angeführte Stelle mit Energie auszudrucken. Mit gröfserem Rechte könnte man es tadeln, dafs der Verf., der sonst so gewissenhaft in seiner Schreibart war, in dem, an sich so vortrefflichen Liede: Das Saitenspiel, bey dem Anfange der dritten und aller folgenden Strophen, wo keine Fragen mehr statt haben, die letzte Note im ersten und dritten Takte in einer Nebenlinie nicht so abgeändert hat, dafs die Fortschreitung von derselben auf die erste Note des zweyten und vierten Taktes fallend worden wäre. Bey alledem aber wünschte Rec., dafs er jedes neue Produkt mit eben der Zuversicht den Freunden der Harmonie empfehlen könnte, als dieses, das noch durch die Herrn Typographen eine Vollendung erhielt, wie es deren werth war.

Zz.

Korrespondenz.

Aus einem Briefe des Herrn Geheimen Raths, Freyherrn van Swieten.

Wien zu Ende Decembers 1798.

. . . Ich bin überhaupt, was Musik betrifft, in jene Zeiten zurückgetreten, wo man es noch

für nöthig hielt, die Kunst, ehe man sie ausübte, ordentlich und gründlich zu lernen. Da finde ich Nahrung für Geist und Herz: und da hole ich Stärkung, wenn irgend ein frischer Beweis von dem Verfalle der Kunst mich niedergeschlagen hat. Meine Tröster sind dann vor allen Händel und die Bache, und mit ihnen auch die wenigen Meister unserer Tage, welche die Bahn jener Muster des Wahren und Grofsen mit festem Fufse wandeln, und das Ziel entweder zu erreichen — versprechen, oder es schon erreicht haben. Dahin wäre ohne Zweifel der uns zu früh entrissene Mozart gelanget; Joseph Haydn aber steht wirklich am Ziele, und durch sein letztes Meisterstück, die Schöpfung, hat er, wie mir scheint, es selbst weiter hinaus gerückt. Von diesem herrlichen Werke, worin er jede Erwartung, die man von seinem geprüften Genie haben konnte, nicht blofs erfüllte, sondern auch übertraf, wünschte ich nun wohl, Ihnen einigen Begriff zu geben, allein da hier alles zusammen hängt, Eines aus dem Andern fliefset, das Vorhergehende auf das Folgende wirkt, und sich daher nichts einzeln ausheben läfst, so würde vorerst eine vollständige Beschreibung des Ganzen nöthig seyn, und diese dann gleichwohl anstatt des schönsten Körpers nur ein trockenes Gerippe darstellen. Alles, was Harmonie aus den reinsten, obschon nicht jedem zugänglichen Quellen geschöpft, was Melodie, aus Empfindung entsprungen, was Rhythmus, der heutiges Tages so sehr vernachlässigte, ja vielen ganz unbekannte Rhythmus, was zweckmäfsige Wahl, und Anwendung der Instrumente, mit einem Worte, was immer die Kunst in jedem ihrer Zweige zu leisten vermag, findet sich hier im höchsten Grade vereinigt, und die Kraft dieser Mittel, geleitet und verstärkt durch die glücklichste Erfindung, die richtigste Anordnung, das lebhafteste Gefühl, und den feinsten Geschmack, die sich überall äufsern, bringt eine Wirkung hervor, die den Kenner, so wie den Nichtkenner gleich trifft, diesen wie jenen ganz einnimmt, hinreifst, und beyde nöthiget, den empfundenen Eindruck des Wahren und Schönen, durch den unwillkührlichen Beyfall des Augenblicks mit Entzückung ausbrechen zu lassen.

So viel von der Musik im Allgemeinen: nun auch ein paar Worte von dem Gedichte, welches Sie meine Schöpfung zu nennen belieben. Der Antheil, den ich an dem ursprünglich englischen Werke habe, ist zwar etwas mehr als blofse Uebersetzung, doch bey weiten nicht so beschaffen, dafs ich es als mein ansehen konnte. Auch ist es nicht von Dryden, wie es in einem aus Wien geschriebenen, und dem 6ten Stücke des deutschen Merkurs vom laufenden Jahre eingerückten Briefe irrig angegeben wird, sondern von einem Ungenannten, der es grofstentheils aus Milton's verlornem Paradiese zusammen getragen, und für Händel bestimmt hatte. Was den grofsen Mann abhielt, davon Gebrauch zu machen, ist unbekannt; als aber Haydn in London war, wurde es hervorgesucht und demselben mit dem Wunsche, es von ihm in Musik gesetzt zu erhalten, zugestellt. Ihm schien beym ersten Anblicke der Stoff zwar gut gewählt, und zu musikalischen Wirkungen wohl geeignet; doch nahm er den Antrag nicht gleich an, und behielt sich vor, von Wien aus, wohin er zurück zu kehren eben im Begriff stand, und wo er das Gedicht genauer betrachten wollte, seinen Entschlufs zu melden. Hier zeigte er es dann mir, und was er davon geurtheilt hatte, fand ich auch. Indem ich aber zugleich erkannte, dafs der so erhabene Gegenstand Haydn die von mir längst erwünschte Gelegenheit verschaffen würde, den ganzen Umfang seiner tiefen Kenntnisse zu zeigen, und die volle Kraft seines unerschöpflichen Genies zu äufsern; so ermunterte ich ihn, die Hand an das Werk zu legen, und um den ersten Genufs davon unserm Vaterlande zu verschaffen, beschlofs ich, dem englischen Gedichte ein deutsches Gewand umzuhängen. So entstand meine Uebersetzung, bey welcher ich der Hauptanlage des Originals zwar im Ganzen treulich gefolgt, im Einzelnen aber davon so oft abgewichen bin, als musikalischer Gang und Ausdruck, wovon das Ideal meinem

Geiste schon gegenwärtig war, es zu fordern, mir geschienen hat, und durch diese Empfindung geleitet, habe ich einer Seits manches zu verkürzen, oder gar wegzulassen, anderer Seits manches zu erheben, oder in ein helleres Licht zu stellen, und manches mehr in Schatten zurück zu ziehen, für nothig erachtet. . . .

Kurze Anzeige.

Notturno concertant pour 2 Violons, 2 Altos, Flûte, Oboe, Basson, 2 Cors, Violoncelle et Basse, composée par E. A. Forster. No. I. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 2¾ Fl.)

Hr. Förster hat sich durch seine ältern Arbeiten, besonders durch die sehr brav geschriebnen Clavierquartetten, den Ruf eines einsichtsvollen Compositeurs erworben. Da nun dieses sogenannte Notturno, in jeder Hinsicht jenen früher erschienenen Werken an die Seite gesetzt zu werden verdient, so wünschen wir, dafs diese schöne Arbeit eben so allgemein bekannt werden möge. Der Fortsetzung derselben, die der Titel verspricht, sehn wir mit Verlangen entgegen.

Einige sehr beträchtliche Druckfehler müssen wir noch anzeigen. 1ste Violin, 1ster Satz, 2ter Theil, fehlen nach dem 26sten Takt 3 ganze Taktpausen. 1stes Horn, letzter Satz, Zeile 4, mufs statt 93 Takt Pause, 39 stehen, und ebendaselbst Zeile 7 fehlt nach dem 19ten Takte ein ganzer Takt mit den punktierten Viertheilnoten e d.

Nachricht.

Als Beylage No. VI. geben wir, aufser dem in der vorstehenden Abhandlung erwähnten französischen Volksliede, ein kleines Duett aus J. Haydns berühmter Schopfung. Von dem Werke selbst haben wir, nachdem ein verehrter Beschutzer und Freund der Künste im vorhergehenden Briefe, auf unser Bitten, darüber gesprochen hat, nichts hinzuzusetzen, als dafs alle von Kennern und Liebhabern uns zugekommenen Urtheile mit diesem übereinstimmen, und dies Werk als Haydns gröfstes, erhabenstes, vollendetstes — das heifst ja wohl: als das gröfste, erhabenste, vollendetste der neuesten Periode der Musik? — aufstellen. Der beyfolgende Gesang kann freylich keine Idee vom Ganzen, nicht einmal einen Vorschmack davon geben — er ist ein einzelnes kleines Blatt aus dem Kranze der Unsterblichkeit, welchen Haydn, der Greis, sich selbst wand: aber er kann denjWunsch derer befriedigen, welche doch wenigstens Etwas davon besitzen wollten; er kann das Andenken an und den Wunsch nach dem Ganzen von neuem auffrischen; er kann endlich von neuem in Anregung bringen, dafs noch immer Deutschland die vollendetsten Werke seiner gröfsten Künstler, den Ausländern überlassen und hochstens mit der Zeit sie von deren Gnade hinnehmen mufs. Um von der Anlage des Ganzen einen Begriff zu geben, lassen wir, als Beylage zu einem folgenden Stück, den deutschen Text des Freyherrn van Swieten abdrucken.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. N°. VII. 1799.

Ankündigung.

Gotters letztes und vorzügliches Meisterstück:

DIE GEISTERINSEL,

nach Shakespeare's Sturm, ist, wie auch schon aus dieser Zeitung bekannt ist, von mehreren Komponisten, und zuletzt auch von Herrn Kapellmeister Zumsteeg in Stuttgard in Musik gesetzt worden.

Es kommt uns nicht zu, weder über diesen Komponisten, welchen schon längst das musikalische Publikum unter seine Lieblinge aufgenommen, noch über diesen sein neuestes und grösstes Werk, welches er mit allen Gaben seines reichen Genie's und seinen Gefühls ausgestattet, und vollkommen aus freyer Wahl und Liebe zum Werk gearbeitet hat — zu urtheilen. Nur das wollen wir bemerken, dass hrn. Zumsteegs Komposition bey der öffentlichen Aufführung in Stuttgard den allgemeinsten und ausgezeichnetesten Beyfall erhielt.

Ein Klavierauszug, welchen Hr. Z. von dieser Oper ausgearbeitet hat, ist bereits unter der Presse, und wird, mit Eleganz und Korrektheit gedruckt, nächstens in unserm Verlage erscheinen. Uebrigens sind wir durch den Geschmack des Publikums und die Vortrefflichkeit der Arbeit gesichert genug, und verlangen weder Pränumeration, noch Subscription. Breitkopf u. Härtel.

An das musikalische Publikum.

Kenner ihrer Kunst werden es fühlen, wie viel insbesondere die Theorie der Tonkunst durch den Tod des verewigten Portmanns verloren hat. Ich mache mir daher ein wahres Vergnügen daraus, ihnen hiermit bekannt zu machen, dass sein längst versprochenes Werk:

Die neuesten u. wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie u. dem doppelten Contrapunkte, eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie.

noch kurz vor seinem Tode die Presse verlassen hat, und in meinem Verlage à 1 Rthl. 8 ggr. oder a Fl. zu haben ist.

Vierzehn Tage nach dem Abdrucke dieses Werkes, das er seine Lieblingsarbeit nannte, worüber er zwey Jahre sehende unermüdet nachdachte und verbesserte, verschied er. Aus seinem Nachlass kaufte ich auch den Vorrath von folgendem früher auf seine Kosten erschienenen Werke:

Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses etc. 4to.

wovon man nun in Zukunft auch à 1 Rthlr. 8 ggr. Exemplare bey mir bekommen kann.

Darmstadt und Giessen.

Georg Friedrich Heyer.

Diese beiden Werke sind auch bey Breitkopf und Härtel zu haben.

In der Musikalienniederlage zu Nürnberg, hinter dem Tezel, S. No. 577. bey J. J. Winterschmidt, dem Mittlern, (welcher zugleich Besitzer der Verlagshandlungen J. A. Hasners, S. J. B. Langs, A. Lotters, J. W. Windters, und seit September 1797 von der J. A. G. Kochschen Handlung ist) sind immer die neuesten und auch ältern, theils seltenen Werke, der geschätztesten Komponisten aus den vorzüglichsten Verlagshandlungen zu haben; bestehend: in Sinfonien, Harmonien, Serenaten, Konzerten, Sext- bis Duetten, Solos, Variationen etc. für die meisten, auch theils bisher ungewöhnlich gewesenen, Blas- und alle Saiteninstrumente, und für die Orgel; Kirchen- und Gesangstücke in verschiedenen Sprachen, worunter viele Opern und einzelne Gesänge daraus befindl. Friedenssinfonien, Kantaten und Lieder, Bataillen, Märsche, Menuetten und Tänze jeder Art für das Fortepiano und mehrstimmig, auch theils auf Touren; musikalische Bücher und diese Zeitung; Anweisungen und Tonleitern; romanische Darm- und beste Drathsaiten; f. und ordin. Hoboen- und Fagotrohre; f. Rostrale; linirtes Notenpapier etc. Auf musikalische Instrumente werden daselbst Bestellungen angenommen, und bey beschädigten die Reparaturen besorgt.

Antikritik.

An den Herrn Z.

(Siehe Pag. 103 der musikalischen Zeitung.)

Auf Befehl musste ich das Gedicht des Hrn. Pr. Schmidt für eine Baßstimme und ein volles Orchester componiren. Fürs erste wären nun schon die Octaven der Singestimme mit dem Baß, für zweyte die kleinen Noten, welche freilich von zwey Händen nicht gespielt werden können, sehr verzeihlich. Seite 8 hat die Flote und Seite 10 die Violin Solo. Da das Gedicht zwey Tage nach der Bestellung aufgeführt werden sollte, in der Zwischenzeit aber die Stimmen mußten ausgeschrieben werden, so hatte ich

nur einige Stunden Zeit zu meiner Arbeit. Was sich da machen läfst, werden Sie leicht einsehen. Sie werden sagen, „wenn man auch noch so geschwind schreibt, und die Grammatik inne hat, so kann man doch die vitia grammaticalia wohl vermeiden?“ Allerdings kann man das; allein die Quinten Seite 8. und die Mahlereyen Seite 9 und 10. machten mir Spafs. Die falsche Declamation ist das Einzige, was ich mir mufs zu Schulden kommen lassen; und ist es wohl möglich, sich in das Gedicht gehörig einzustudieren, wenn man überhaupt zum Ganzen so wenig Zeit hat? — Das Gedicht wurde aufgeführt, und erhielt allgemeinen Beifall. Ich wurde gebeten, einen Klavierauszug davon zu machen, und änderte aus gewissen Ursachen, die zu erklären zu weitschweifig werden dürfte, nicht eine Note ab; schickte ihn an Hummel gratis, und er soll viel angegangen seyn. Freylich nun, da Sie ihm einen Todesstreich versetzt haben, wird er wohl liegen bleiben. Es ist wirklich spasshaft anzusehen, wenn so ein Liebhaber den Klavierauszug mit Vergnügen gespielt hat, dann Ihre Rezension liest, alle die Fehler aufsucht, sie aber nicht begreifen kann, und am Ende doch sagt: „ach was, der mag sagen was er will, es gefällt mir doch“ etc. Der Rezensent hat nur eine Stimme, das Publikum aber mehrere, und dieser kleine Auszug hat wirklich, so wie die Reimlein des Hrn. Pr. Schmidt, sein Publikum gefunden. Glauben Sie aber ja nicht, als wollte ich mich entschuldigen, nein! Sie haben ganz recht, und Ihre Recension hat mir viel Spafs gemacht. Das Aergerlichste bey der ganzen Sache war mir die Anzeige in der Hamburger Zeitung. Ich nahm es gleich für das, was es seyn sollte — Spott eines Kenners, welcher das Vergnügen haben wollte, die musikalische Zeitung darauf aufmerksam zu machen. Uebrigens versichere ich Sie, dafs ich Sie nächstens anders von mir werde denken lehren; und wenn Sie mir dann gründlich etwas tadeln, so werde ich es so annehmen, wie es ein angehender Componist von einem so gründlichen und gelehrten Musikus, als Sie sind, annehmen mufs; mit Dank. — Nun erlauben Sie mir eine Frage, welche Sie mir gewifs befriedigend beantworten werden. Wie geht es zu, dafs es der Mode so gelungen ist, sich als unumschränkte Beherrscherin in die Tonkunst einzuschleichen und dafs der gröfste Theil der ersten Tonkünstler dieser Mode opfert? — Warum verlegen die Musikhandlungen nur meist solche Piecen, die ins Gehör fallen, und leicht und flüchtig geschrieben sind? — Warum bezahlen sie so schlecht, dafs einem der Muth vergeht, etwas Classisches zu schreiben, weil sie es höchstens nur gratis annehmen würden, dabey aber doch noch versichern, dafs die Arbeit liegen bliebe, indem Sie nur allein, nicht die Autoren, das Publikum kennten? — Wenn nun dergleichen Sachen abgehen, und ein junger Componist, der um etwas bekannt zu werden, mit dem Strome förtschwimmen mufs, für wenig Honorar Arbeiten macht, worüber er selbst bey Durchspielung errothen mufs, sieht, dafs diese Arbeiten ihr Publikum finden, ist es ihm dann nicht in etwas verzeihlich, dafs er sich an keine Regeln bindet, und schreibt, was da wohlklingt? — Wäre doch diese Zeitung durch das Bemühen gründlicher Männer, welche die alte Kunst hoch schätzen, im Stande, den verdorbenen Geschmack zu reinigen, und die gesunkene Kunst wieder emporzubringen! — Gern würde jeder ehrliebende Künstler sich dann bemühen, gründliche Arbeiten zu liefern, und ich — schriebe gewifs keinen Pächter Steffen wieder.

Ebers.

* * *

Antwort. Nur wenig Worte! Ueber die Bemerkungen des Herrn E. läfst sich — weiter nichts bemerken. Die Frage, über das Einschleichen der Mode in die Tonkunst u. s. w. werde ich Herrn E. beantworten, so bald er mir beweist, dafs diese Frage unser Objectum litis angehet, woran ich bis jetzt zweifle — denn noch ist es, meines Wissens, nicht Mode, z. B. Quinten, absichtlich „sich zum Spafs“ zu schreiben. Die Frage über die Musikhandlungen geht mich nichts an: ich bin kein Musikhändler. Die dritte Frage kann ich nicht beantworten, weil ich keine Arbeit eines Komponisten kenne, der sich „an keine Regel bindet, und doch schreibt, was da wohlklingt.“ — Uebrigens freuet es mich, dafs mich Herr E. „nächstens anders von sich denken lehren“ will, der gewünschte „gründliche Tadel“ soll ihm werden.

Z. . .

Anzeige.

Auf die von Hrn. L. D. Belling in Berlin herauszugebende, und in mehreren öffentlichen Blättern angekündigte Ballade

Bertha und Hildemar

welche gegen 11 Bogen stark seyn wird, nimmt auch endesgenannte Handlung Pränumeration von 16 ggr. Sächsisch an, und ist eine ausführlichere Anzeige davon bey ihr zu haben.

Die Namen der Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Breitkopf und Härtel.

No. VI.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

DUETTO. Aus der Schöpfung.

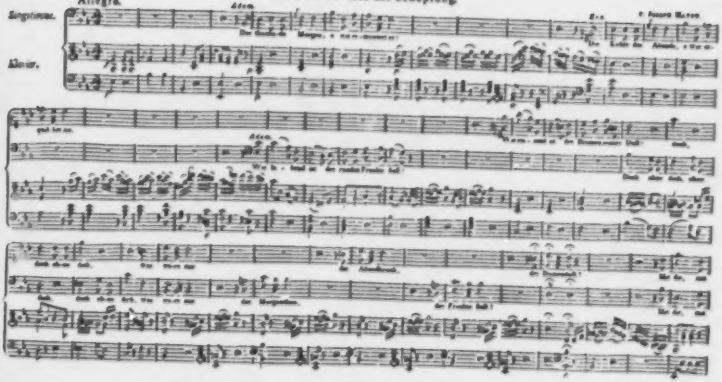

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Januar Nº. 17. 1799.

Biographie.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

(Fortsetzung.)

Die Hypochondrie hat mir viele Leiden gemacht. Zwischen 1770 und 1771 war mein Körper durch sie so entkräftet, dafs ich kaum von einem Hause zum andern schreiten konnte; mein Geist war so darnieder gebeugt, und so mit kranken Einbildungen erfüllt, dafs ich nur höchstselten arbeiten konnte, dafs ich oft die Jahrszahl vergafs, dafs ich beym hellsten blauesten Himmel regnen sahe, dafs ich bald diese, bald jene Todesart fürchtete. Oft peinigten mich Gedanken des Selbstmords, die schrecklichste Angst trieb mich umher, jeder kleine Sandhügel ward mir zum unübersehbaren Gebirge. Vernünftige Aerzte, Diät und mäfsige Zerstreuungen verscheuchten endlich dieses Ungeheuer. Doch habe ich dieser Krankheit auch vieles zu verdanken.

1) Leitete sie mich wieder näher zur Religion. Der Hypochondrist bildet sich immer einen nahen Tod ein. Ich trachtete also nach bessern und gründlichern Einsichten in der Religion: ich suchte Gefühl für sie in meinem Herzen zu erwecken, um mit Freudigkeit und Hofnung sterben zu können. Es gelang mir, vornehmlich durch die Schriften von Bonnet, Moses Mendelssohn, Spalding, Jerusalem und Nösselt. Die Religion wurde mir verehrungswürdig, und ich spürte die herrlichen Früchte derselben im Herzen und Leben.

2) Hielt sie mich von den gewöhnlichen Ausschweifungen der Jünglinge auf Universitäten ab. Man beredete mich einsmals, nach einem Dorfe ohnweit Leipzig mitzutraben, wo damals noch ein Tempel der Unzucht geduldet ward. Was ich in demselben nur an unzüchtigen Mienen und Kleidungen sahe, trieb mich bald wieder fort, und prägte mir einen unauslöschlichen Abscheu gegen alle solche Häuser, gegen ihre viehischen Bewohner, und überhaupt gegen Unkeuschheit ein. Aber ein reines Gefühl für das schöne Geschlecht hegte ich immer in meinem Busen.

3) Ward ich durch sie in den Stand gesetzt, meinem Vater, der einen so harten Anfall von ihr bekam, dafs er in melancholische Verzweiflung fiel, Trost zuzusprechen und Rath zu ertheilen. Er hatte keinen Begriff von dieser Krankheit, und leitete darum seine Leiden aus der unrechten Quelle her. Ich lehrte ihn aus eigner Erfahrung die wahre Beschaffenheit seines Zustands kennen, zeigte ihm, dafs die Ursachen seiner Qualen im Körper und nicht in der Seele zu suchen seyen, dafs niemand weniger, als der arme Teufel Antheil dran habe: und nun widerrieth ich ihm den geistlichen und empfahl ihm den leiblichen Arzt. Ich schlug ihm die Mittel vor, deren ich mich bediente. Er hatte Zutrauen zu mir, gab meinen Rathschlägen Gehör, nahm einen geschickten Arzt an, gebrauchte die vorgeschriebenen Arzneymittel, und so genafs er am Leibe und folglich auch wieder am Gemüthe.

4) Veranlafste sie eine genauere Freundschaft zwischen Hillern und mir. Er hatte selbst viel von ihr gelitten. Und gleiche Schicksale bringen die Menschen gemeiniglich näher zusammen.

Ich bin nun wieder auf Hillern gekommen, und ich habe Pflicht mich jetzt länger bey ihm zu verweilen. Welcher Musikfreund kennt und liebt nicht diesen einsichts-geschmack- und empfindungsvollen Komponisten, diesen musikalischen Gellert! und welch unbefangener Tonkünstler schätzt ihn nicht? So eine Thätigkeit für seine Kunst mit Hintansetzung seiner ökonomischen Vortheile, so einen glühenden Eifer, jedes junge Talent zu unterstützen, entwickeln zu helfen, und dessen Glück zu befördern, habe ich nie wieder gefunden.

Dieser Mann nun ist es, der vorzüglichen Anspruch auf meine Dankbarkeit zu machen hat. Er ist die Quelle, woraus ich meine besern musikalischen Kenntnisse geschöpft. Zwar kann ich nicht sagen, daß ich so eigentlich Schule bey ihm gemacht habe. Aber seine Gespräche über musikalische Dinge, seine Erinnerungen über meine Arbeiten, seine Bereitwilligkeit, mir die besten Muster in die Hände zu geben, und mich auf ihre vorzüglichsten Schönheiten aufmerksam zu machen, dieselben zu entwickeln, das Vorschlagen solcher Bücher, worinnen die Kunst auf psychologische Gründe gebauet war, z. B. Homes Grundsätze der Kritik, Sulzers Theorie u. s. w. — nützten mir mehr, als ein förmlicher Unterricht. So oft ich zu ihm kam, empfieng er mich mit freundlichen Augen. Die benahm mir die Furcht, ihm mit der Vielheit meiner Befragungen und Besuche überlästig zu werden. Eine ziemlich lange Zeit war ich um ein geringes Geld sein Kostgänger. (Damals gieng auch der itzige königlich-preußische Kapellmeister Reichardt fleißig bey ihm aus und ein, und beredete sich mit ihm über musikalische Gegenstände.) Dadurch bekam ich Gelegenheit, mit vielen andern wackern Tonkünstlern, inn- und ausländischen, bekannt zu werden. Er verschafte mir auch Bekanntschaft mit andern Gelehrten, schönen Geistern und Künstlern. Die Gesellschaft eines Weisse, Garve, Engel, Oeser, Bause etc. — ihre Werke, ihre unpartheiische Empfehlung andrer Produkte, ihre Unterredungen und Urtheile, klärten meinen Verstand immer mehr und mehr auf, bildeten meinen Geschmack und meine Empfindung.

Solches Umgangs mit solchen Personen suchte ich mich nun täglich würdiger zu machen. Ich glaubte, jede unedle Empfindung, jeden unanständigen Gedanken könnten sie deutlich an meiner Stirne lesen. Und so ward ich immer mehr in Gott durch Beyspiele und eigenes Bestreben befestigt.

Hiller sorgte auch für die Verbesserung meiner Glücksumstände. Er empfahl mich als Musikinstruktor in verschiedenen angesehenen Häusern, nahm mich zum Mitarbeiter an seiner Operette: der Dorfbarbier, und an seinen wöchentlichen musikalischen Nachrichten und Anmerkungen an, wodurch er mich öffentlich in die musikalische Welt einführte. Er beförderte einige meiner nachherigen Arbeiten zum Druck, und vermehrte solchergestalt meine Einkünfte. Einige Gesänge zum Dorfbarbier, verschiedene kleine Stücke in seinen wöchentlichen N. u. A. Drei Operetten: Die Apotheke, Amors Guckkasten und die Einsprüche, die an C. P. E. Bach dedicirten Klaviersonaten sind ganz unter seiner Aufsicht komponirt und herausgegeben worden. Meine übrigen gedruckten Arbeiten sind folgende:

a) Sechs Klaviersonaten, dem verstorbenen Königl. Preuß. Kammerkomponisten, Herrn Agricola zugeeignet.

b) Freimaurerlieder, unter dem Namen Fenee.

c) Lieder mit Klaviermelodien.

d) Heinrich und Lyda, eine Operette.

e) Zwölf Klopstokische Oden.

f) Sechs Serenaten zum Singen am Klavier.

g) Sechs Klaviersonaten mit willkührlicher Begleitung einer Violine.

h) Vademecum für Liebhaber des Gesangs und Klaviers.

i) Saphonisbe, ein Monodram von Meifsner, der Durchlauchtigen Erbprinzessin von Hessen-Darmstadt zugeeignet.

k) Ein Klavierkonzert mit vollständiger Orchesterbegleitung, dem Churfurst von Sachsen dedicirt. Letzteres ist bey Guts in Manu-

heim gestochen: alle andere Arbeiten sind bey Breitkopf in Leipzig gedruckt worden.

l) Beyträge in verschiedene Journale.

Manuscripte sind:

1) Eine Partitur der Oper: Zemire und Azor, nach des Hrn. v. Thümels freyer Uebersetzung.
2) Eine Partitur der Oper: Adelheid von Veltheim.
3) Eine Partitur vom lateinischen Vaterunser.
4) Sechs Klaviersonaten mit obligater Violinbegleitung.
5) Einige Parthien für ein vollständiges Orchester.
6) Eine Partitur von zwischen den Aufzügen der Schauspiele zu spielenden Stücken.
7) Verschiedene Lieder.
8) Kleinere Theater- und andere unvollendete Arbeiten.

(Der Beschluss folgt.)

Abhandlung.

Einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, vom Pfarrer Christmann.

(Fortsetzung.)

Da ich nun einmal die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Verschiedenheit des Inhalts der französischen Nationallieder hingeleitet habe: so sey es mir erlaubt, diesen Faden noch weiter zu verfolgen und der verschiedenen Gattungen derselben Erwähnung zu thun. Man kann sie füglich unter drey Rubriken bringen. Zu der ersten rechne ich die Hymnen an Freyheit und an die Vernunft; zur zweyten gehoren die Marsch- und Kriegslieder und zur dritten die patriotischen Gesänge vermischten Inhalts.

Wenn man sie im allgemeinen betrachtet: so kömmt man beynahe in Versuchung zu glauben, dafs die französische Nation die alten Cretenser und Spartaner geflissentlich nachahmen wollte, welche den Gesang als ein Mittel brauchten, Religion, Moral und Politik durch ihn auszubreiten. Ja die Franzosen giengen noch weiter: denn sie bedienten sich ihrer Nationalgesänge selbst dazu, um das Volk einen Blick in die Plane der Zukunft thun zu lassen und auf künftige Ereignisse es vorzubereiten. Unter mehrern Beyspielen, die uns die Geschichte davon geliefert hat, will ich indessen nur das einzige als Beweis anführen.

Wer dem Gange des politischen Systems in Frankreich in den ersten Krisen der Revolution auch nur mit einem flüchtigen Auge beobachtete, wird es gerne zugestehen, dafs die durch es bewirkte Revolutionen im Innern von Italien, insbesondere aber der Krieg mit dem Oberhaupte der katholischen Kirche und die Folgen, welche die Ungleichheit der streitenden Parteien schon im voraus als infallible Thatsache vermuthen liefsen, nehmlich der gänzliche Umstura der päbstlichen Hierarchie und die Umschaffung derselben in einen Freystaat, nicht Sache und Folge erst entstandener zufälliger Ereignisse war; sondern vielmehr in den prämeditirten Plan seines Revolutionssystems gehörte.

Dieu puissant! — — —
Fais, dans les deux Hemisphères,
Que tes appuis triomphans
Forment un peuple des frères
Puisqu' ils sont tous tes enfans!

Dies war ohnehin politisches Hauptdogma der französischen Nation und noch lange vorher, ehe Frankreich dem Papste den Krieg angekündigt hatte, ehe noch die dreyfarbige Fahne unter den Augen der dreyfachen Krone wehte, wurde das Lied: *„Qui devint l'ardeur intrepide"* nach Gossec's Composition aus tausend Kehlen gesungen, das unter andern auch folgende Strophe enthielt:

Citoyens, que de Rome esclave
Les fers soyent brisés par nos mains,
Aux lieux où siége le Conclave
Ressuscitons les vieux Romains;
Et dans cette terre classique,
Déserte aujourd'hui des vertus,
Réveillons la cendre héroique,
Et des Gracques et des Brutus.

Sonst umfaßten die Dichter jeden Gegenstand, wie ihnen solchen die Tagsgeschichte selbst anbot, daher auch viele unter ihren Liedern eine ganz precäre Existenz hatten und nur so lange vom Volke gesungen wurden, als der Gegenstand selbst noch Reiz der Neuheit hatte, oder durch andere dichterische Produkte von einem neuen anziehenden Interesse verdrängt wurden. Zu dieser Gattung gehören die speciellen historischen Lieder z. B. *Les saints convertis en Monnoie* von Déduit, *Couplets de la fête de la Réunion* von Perrin, *Reddition de la ville de Lion*, *La Divorce*, *Le jeu de l'Emigrette*, *Les châteaux en Espagne des ci-devant*, *L'inutilité des Prêtres* von de Piis, *Le Vous et le Toi*, *Couplets sur le Calendrier républicain* von Ducrosi, Lambert u. a. *Le salpetre républicain* von Solie, *Hymne des Versaillois sur la vente du meuble du palais national*, *Chanson à la fête du brulement des titres feodaux* u. d. m. Ferner gehören hieher die patriotischen Lieder, die auf die einzelnen Siege der republikanischen Armeen verfertiget wurden und die Apotheosen, womit man insonderheit zur Zeit des alten Wohlfahrtsausschusses so freygebig war, daſs man durch sie nicht nur den Manen eines Rousseau und Voltaire huldigte, nicht nur das Andenken eines Lazouski, Pelletier, Marat, Labretesche, Challier, Bordier u. a. zu verewigen suchte: sondern selbst der Asche eines Jourdain, jener Tigerseele von Avignon, ward zu Rouen noch auf diese Art Weyhrauch gestreut. Unter diesen zeichnet sich insonderheit die *Apotheose de Marat et Pelletier*, die von Giroust in Musik gesetzt wurde, vor andern aus. Sie wurde mit theatralischen Pomp, zwar in einem einfachen aber erhabenen Style öffentlich aufgeführt und ist ein Beweis, daſs Marat von seinen Mitbürgern eben so verehrt wurde, als einst Trasybul, Harmodius und Aristogiton von seinen Landsleuten, den Griechen. Auch fehlte es den Franzosen nicht an Panathenäen, worin sie die Thaten ihrer Helden und der Befreyer ihres Vaterlandes mit so vielem Ruhme besangen, und wer weiſs nicht, daſs Philopömen-Buonaparte nicht nur unter seiner eigenen Nation: sondern auch an den Ufern der Tiber, ja zuletzt noch unter den Kophten seinen Pylades gefunden?

Einen groſsen Theil der französischen Nationalgesänge machen ihre Marschlieder aus. Schon jener in der Geschichte so bekannte Marschal von Sachsen hat in seinen *Reveries* die richtige Bemerkung gemacht, daſs die Wirkung der Trommel bey einer Armee sich keineswegs nur auf ein bloſses unmittzes Geräusch einschränket; sondern daſs der gemeine Soldat auf dem Marsche nach der Bewegung derselben beynahe unwillkührlich seine Schritte entweder beschleunige oder verzögere, und, setzt er hinzu, auch die Märsche für die militärische Instrumentalmusik sollten einen verschiedenen Charakter haben, um nach Beschaffenheit von ihnen Gebrauch machen zu können.

Ich will es nun nicht entscheiden, ob die Franzosen der itzigen Generation durch ältere Erfahrungen oder durch eigene Abstraktionen auf gleiche Resultate geleitet wurden, genug ihre Marschlieder haben beynahe durchgehends gleichen zweckmäſsigen Charakter, und sowohl diese, als auch ihr bey allen Regimentern eingeführte *Pas de Charge*, wie er von dem simpeln Kalbfelle ertönt, und dessen furchtbares Geräusch mich so oft im süſsen Morgenschlummer störte, gehören zu derjenigen Gattung, welche die Franzosen auf eine so passende Art *Pas raisonné* nennen. Der einzige Pyrenäen-Marsch zeichnet sich unter den mir bekannten durch einen ganz entgegengesetzten Charakter aus. Dessen ungeachtet aber hat man es mit Unrecht an demselben getadelt, daſs der Schluſschor einen viel zu sanften Charakter habe, und für die rauhen Kehlen eines Dragonerregiments keineswegs geeignet wäre. Nach meinem unmaſsgeblichen Urtheile aber liegt die groſste ästhetische Wahrheit in demselben und der ganze Chor, *„Sterben für sein Vaterland ist das schönste, beneidenswertheste Loos"* ist gewiſs unnachahmlich schön, rührend und nicht unzweckmäſsig.

Eigentliche Schlachtlieder hatten die Franzosen bisher nur wenige: aber in diesen wenigen herrscht der Donnersturm der Dithyrambe in

einem so hohen Grade, dafs wenn solche, wie kaum zu zweifeln ist, unter den Armeen vor einem Angriffe gesungen wurden, sie auch den Muthlosesten in eine kriegerische Begeisterung nothwendig versetzen mufsten. Ich wenigstens habe in meinem Leben keinen Gesang von der Art gehört, der an wildem Feuer dem *Pas de Charge republicain*, oder *Air de Combat* gleich käme, der bey Boyer in Paris herauskam, nur einstrophig ist und sich mit den Worten anfangt:

Citoyens Soldats,
Notre ennemi nous ménace;
Marchons etc.

Dafs man alle die bisher benannten Gattungen der französischen patriotischen Lieder keinem willkührlichen Gebrauche Preis gegeben, dafs sie noch etwas mehr als blofse zeitverkürzende Unterhaltung für das Volk seyn sollten, dieſs beweiſst der Gebrauch, den man von denselben seit ihrer Entstehung gemacht hat. Sie waren im eigentlichen Verstande Nationalprodukte von ganz eigener Art, Kinder der Freyheit, welche sie gleichsam aus dem Thau ihrer Morgenröthe gezeugt hat, daher auch die Nation selbst, besonders aber der repräsentirende Theil derselben sich für sie auf eine Art interessirte, die ihm nicht nur bey seiner Mitwelt; sondern selbst auch noch bey den nachfolgenden Generationen zu so grofserm Ruhme gereichen wird, je näher diese Nation auch hierin den alten Griechen kam, die ihre Hyporchemata mit ihren Nationalfesten auf eine so zweckmäfsige Art in Verbindung setzten. Schon die Römer giengen von dieser Gewohnheit ab, und die Verherrlichung ihrer öffentlichen Feste wurde blos ihren Tibicinisten übertragen. So kam diese ehrwürdige Gewohnheit durch alle nachfolgende Jahrhunderte hindurch beynahe in gänzliche Vergessenheit, bis die französische Nation sich die Palme der Freyheit errang, und ihren Nationalgesang zu einem wesentlichen Theile derjenigen Feste machte, wodurch sie derselben huldigten und man weifs, dafs von der Errichtung des ersten Freyheitsbaums bis auf die Feyer am ersten Vendemiaire des laufenden republikanischen Jahrs, an welchem Buonaparte die Namen der tapfern Krieger, die auf dem Schlachtfelde bey Alexandria blieben, in die Säule des Pompejus eingraben liefs, kein Nationalfest weder in noch aufser Frankreich gefeyert wurde, an welchem nicht die Freyheitshymnen bis an die Wolken ertönten. Noch mehr, ein neuerer Vorfall in Paris überzeugt uns, dafs man ihnen sogar in den Versammlungssälen der französischen Regierung den Zutritt gestatte: denn als das Directorium am 6. Dec. des vorigen Jahrs die Erneuerung des Kriegs gegen Neapel und Sardinien beschlofs, und diese Akte zur Genehmigung dem Rathe der Jungern vorgelegt wurde: so erfolgte diese unter dem lauten Jubelgeschrey: *Vive la Republique!* und das Musikantencorps, das, wie die öffentlichen Nachrichten sagten, vom Anfange der Sitzung an hatte da bleiben müssen, führte den Marseiller Marsch und andere Kriegslieder auf. Welchen Werth nun die patriotische Muse durch solche Umstände bey der gesammten Nation erhalten mufste, wie beförderlich eine so praktische Anwendung derselben der Publicität des Nationalgesanges wurde, und wie sehr das Interesse für ihn gewinnen mufste, hierüber lasse man nur sein eigenes Gefühl entscheiden.

Man darf sich daher auch nicht wundern, wenn die Wirkungen dieser Nationallieder einzig in ihrer Art waren. Sie haben zwar keine Aehnlichkeit mit jenen abentheuerlichen Wundergeschichten des Samischen Weltweisen oder eines Thaletas aus Kreta. Auch hat man von ihnen kein Beyspiel, dafs sie bey irgend einer französischen Klytemnestra als Verwahrungsmittel gegen Verletzung der ehlichen Treue gedient hätten. Hingegen hatten sie auf den Gemeingeist und auf öffentliche Meynung den bedeutendsten Einfluſs und trugen zwar nicht ganz ohne den Zusammenfluſs anderer Umstände, aber doch gröſstentheils zur Stimmung des Volks, wie die gröſse Angelegenheit des Staats solche erforderte, weit mehr bey, als alle ihre Demosthenischen Reden und als alle Demonstrationen in den Schriften ihrer Philosophen und Statistiker. Die Nationallieder dienten eigentlich zum Unterrichte

für das Volk und ohne sie würde jener allgemeine feurige Enthusiasm für die Sache der Republik nie angefacht worden seyn, der so viele tausend Köpfe schwindlicht machte und endlich in wahren Fanatism übergieng.

So wie aber dieser, in welcher Gestalt er sich auch je zeigte, und ob er sich hinter das Symbol der Religion oder hinter eine dreyfarbige Kokarde verstecken mochte, überall bemerkbare Spuren seines Daseyns zurückliefs: so äufserte sich auch jener durch den Geist der Nationallieder exaltirte Patriotism in ungewöhnlichen Folgen und Wirkungen.

Wenn es Thatsache ist, dafs durch dieselben einerseits der französische Nationalcharakter eine gröfsere Selbstständigkeit und eine ausgebreitetere Energie erhielt, und durch sie die überspanntesten Ideen eigener Nationalgröfse geweckt werden mufsten: so war es ganz natürliche Folge, dafs auf der andern Seite die öffentliche Meynung über auswärtige Staaten und alle ihre einzelnen Glieder in eben dem verhältnifsmäfsigen Grade herabsinken mufste, als das Bewufstseyn jener stieg und zunahm. Und so dürfte sich jenes Problem von selbst lösen, woher es kam, dafs man da, wo man die Franzosen in der Nähe kennen lernte, so laute Klagen über Mangel an Achtung gegen Natur- und Volkerrecht führte und woher jene verächtliche Meynung, jener boshafte Druck, jene empörende kaltblütige Plünderungssucht und andere erniedrigende Begegnungen entstanden, die vom Anfange der Revolution an im Gefolge der fränkischen Heereszüge waren. Gewifs hatten sie ihren Grund hauptsächlich darin, weil dem französischen Bürger in seinen patriotischen Liedern, die in allen Winkeln seines Vaterlands ertönten, und mit welchen man Kinder in Schlaf sang, alle Bürger des Auslandes nie anders, als verächtliche Sklaven und ihre Fürsten als Tirannen und Despoten, als gekrönte Tiger und Anthropophagen geschildert wurden. Gerade wie auch einst die alten Römer aus einem ähnlichen stolzen Vorurtheile von sich selbst andere Nationen neben sich für Barbaren hielten.

Wenn nun aber einmal in dem Ideenkreise einer ganzen Nation solche Vorstellungen liegen und diese durch Dichtkunst und Musik täglich genährt, täglich mehr popularisirt und in ihrem Einflusse erhalten werden; so wird man, wenn man über die Wirkungen derselben urtheilen will, nicht mehr nöthig haben, in die dunkeln Zeiten der Griechen zurück zu gehen, und man wird in der Geschichte seines Zeitalters historische Data genug finden, dafs die Zauberkraft des patriotischen Liedes an einem Volksfeste Tausende zu Thränen bewegen kann, dafs man keines Terpanders und Herodors, keines Timotheus und Antigenides mehr nöthig habe, um den Muth des Kriegers anzufeuern, dafs die vaterländische Muse den Söhnen der Freyheit auch dann noch lächle, wenn sie herausgerissen aus dem Schoose ihres geliebten Vaterlands traurige Tage in schmachvoller Gefangenschaft verleben müssen, dafs der verstümmelte Krieger bey dem Gesange seiner Cameraden:

> Vous qui versés avec courage
> Votre sang pour la Liberté!
> De nos coeurs recevés l'hommage
> Au sein de la fraternité.

die Schmerzen des Dolchschnitts seines Wunderztes vergessen, dafs ein *Mourir pour sa patrie* ihn selbst gegen alle Schreckbilder eines nahen Todes waffnen und die Hoffnung eines gewissen Siegs seine männliche Brust schon im voraus beleben mufste, wenn er unter der rauschenden Begleitung kriegerischer Instrumente vor den Feind treten und im tausendstimmigen Chore singen konnte:

> C'est à tort qu'on plaisante
> Le François rejouit;
> Le François, quand il chante,
> Fait danser l'Ennemi.

Wenn mir das Glück noch zu Theil werden sollte, mit der gegenwärtigen Geschichte der Kunst in Frankreich durch nähere litterarische Verbindungen bekannter zu werden: so werde ich bey der künftigen Beurtheilung französischer Produkte, welche die verdienstvollen Herren Verleger dieser Blätter mir zu übertragen die Güte hatten, auch noch in Zukunft auf diesen

wichtigen Gegenstand besondere Rücksicht nehmen, und nicht nur manches ergänzen, was itzt aus Mangel an mehreren Hulfsmitteln nicht geschehen konnte; sondern vielleicht auch noch in einer eigenen Abhandlung zeigen, was die Kunst überhaupt durch die Revolution gewonnen oder verloren habe.

Korrespondenz.

Aus den Briefen eines Reisenden.

Berlin den 10. Januar 1799.

. . . Werden Sie nur nicht ungeduldig, dafs Sie immer noch nichts vom hiesigen Carneval erfahren, ich kann ihn doch nicht wohl eher beschreiben, als bis er auch wirklich angegangen ist. Eine kleine Unpäßlichkeit des Königs und der Königin haben verursacht, dafs der Carneval aufgeschoben worden und die Opern erst künftige Woche gegeben werden. Soviel also nur vorläufig im Allgemeinen: es wird nichts Neues diesen Winter aufs Opernthealer kommen. Der König hat aus weiser Oekonomie anbefohlen, dafs nur solche Opern veranstaltet werden sollten, zu denen es keiner Ausgaben für Decorationen und Kleider bedürfe. Da blieb freilich nichts anders übrig als die Opern zu wiederholen, die in den letzten Jahren der vorigen Regierung gegeben wurden. Von altern Opern hebt man hier die Decorationen und Kleider nicht auf, sondern wendet sie so viel als möglich wieder zu neuen Opern an. So soll sichs schon im Sommer in der Huldigungszeit ergeben haben, dafs Reichardts *Brenno* nicht aufgeführt werden konnte, weil die Decorationen und Kleider davon nicht mehr vorhanden waren. Der König, der sich eben nicht viel aus der Musik und noch weniger aus der italienischen Oper macht, soll diese martialische Oper doch vorzüglich lieben: auch im Publikum ist sie sehr beliebt und man hört die Ouverture, die Märsche und einzelnen Singestücke, besonders Fischers Arien aus dieser Oper bey allen Gelegenheiten *).

Auf jenen Befehl des Königs wurden dann zuerst die beyden Opern vom letzten Carneval des verstorbenen Königs von 1797 gegeben. *Armida* von Righini und *Semiramide* von Himmel. Da dieser aber nachher vom Könige die Erlaubnis erhielt, den Winter über in Petersburg zu bleiben, so nahm man die zunächst vorhergegebene *Atalante* von Righini, von der die Decorationen und Kleider auch noch vollständig da waren, zur zweyten Oper. Diese, die nun eigentlich zuerst gegeben wird, ist keine ganze Oper, sondern was die Italiener Cantata nennen. Sie wurde zur Vermählung der hiesigen Prinzessin Auguste mit dem Erbprinzen von Hessen-Cassel gemacht, und der Dichter soll damals geglaubt haben, dem Casselschen Hofe mit Anbringung des Weifsensteins und einer Wildensteyn ein Compliment zu machen. Die Musik von Righini soll sehr angenehm seyn, aber durch eine tolle Ballettmusik, die der Ballettmeister durchaus hineingeflickt hat, sehr entstellt werden. Man hatte durch eine übergrofse Menge von Balletten das Stück, das nur aus Einem Akt besteht, zu der Länge einer grofsen Oper schon so mächtig auszudehnen gesucht, dafs bereits ein Königl. Befehl zu Abkürzung der Ballette ergangen seyn soll, damit das Schauspiel nicht über drithalb Stunden daure.

Da ich die Oper hier noch nicht gesehen habe, so mocht' ich nicht vorher eine unvollständige Recension davon mit anhören, ohnerachtet man hier eben nicht schwierig mit dem Einlafs zu den Proben ist. Die Generalprobe versäume ich indessen gewifs nicht, und für die erste Vorstellung liegt mein Logenbillet auch schon vor mir. Die Oper wird ganz auf königliche Kosten und völlig frey gegeben. Die verschiedenen Höfe und alle Departemente haben ihre angewiesenen Logen: mehrere Logen werden für Fremde aufbewahrt, und diese lassen sich von dem Direc-

*) Der erste Akt der vollständigen vortrefflich gestochenen Partitur dieser Oper ist eben herausgekommen und in der Verlagshandlung dieses Blatts für einen Friedrichsd'or zu haben. Die beyden folgenden Akte werden den Ersten Theil des ersten Akts gegen Lieferung des zweyten Friedrichsd'ors nachgeliefert. B. et H.

teur des spectacles die Billets dazu ausbitten. Zum Parterr werden jedesmal alle Billets besonders ausgegeben.

Von Montag an wird nun die *Atalante* viermal hintereinander Montags und Freytags aufgeführt: eben so nachher die *Armida*. Dieses soll eine alte Arbeit von Righini seyn, die er noch in Mainz oder wohl schon in Wien componirte. Es kommen nur drey singende Personen darinnen vor. — Doch von all den innern Details erst nach den Aufführungen.

Zu diesen acht Opernvorstellungen kommen noch vier öffentliche Freyredouten, die auch im Opernhause Dienstags gegeben werden, und damit ist der Carneval für's grosse Publikum zu Ende. Das adeliche Hofpublikum hat noch Sonntags und Donnerstags Cour bey Hofe und Sonnabends Tanzassemblöen in den grössten adlichen Häusern der Stadt.

Auf dem Königl. Nationaltheater sollen diesen Winter noch drey neue grosse Opern erscheinen. *Dido* von Piccini, die Herklots aus dem Französischen übersetzt: *Tamerlan* von Reichardt, auch in Paris geschrieben, mit deren Textunterlegung sich Sander beschäftigt, der Gluck's *Iphigenie* so vortrefflich verdeutscht hat, und *Medea* von Herklots und Weber, dem Musikdirektor beym Nationaltheater. Nächstens schreibe ich ihnen manches über die besten Vorstellungen, die ich in diesem Theater sah und hörte.

Woran ich mich hier am wenigsten gewöhnen kann, ist, dass bey der grossen Zahl vorzüglicher Virtuosen, die das Königl. Orchester besitzt — als Ritter, der grosse Pagenist, die beyden seltnen Violoncellisten Duport und ihre würdigen Schüler Hausmann und Grosa, Hauk, Moser, Seidler, vortrefliche Violinisten, Le Brun, ein trefflicher Waldhornist, Bähr und Tausch, vorzügliche Clarinettisten — dass bey all diesem Reichthum an Virtuosen weder bey Hofe noch in der Stadt ordentliche grosse Concerte gehalten werden. Einzelnen Concerten von Fremden und Einheimischen hab' ich wohl schon öfterer beygewohnt und schreibe Ihnen nächstens darüber: aber das ist denn doch selten etwas recht vollständiges. Nun heisst es, der König habe dem Kapellmeister Reichardt den Saal des Opernhauses bewilligt, um während der Fastenzeit grosse *Concerts spirituels* zu geben, die sollten dann, wie seine ehemaligen *Concerts spirituels*, halb aus grossen geistlichen Singesachen und halb aus Concertmusik bestehen. Das wäre mir gar recht und gäbe auch etwas zu schreiben. Von dem sehr braven Clavierspieler Lauska erwartet man nächstens auch ein grosses Concert, von dem man sich viel verspricht; er scheint hier sehr beliebt zu seyn.

Kurze Anzeigen.

Nocturno pour Flute, Violin, Alto et Violoncelle, composé par A. Gyrowetz. Oeuvr. 26. à Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 2 Fl.)

Nocturno pour le Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 27. par le même Auteur et chez les mêmes (Pr. 2 Fl.)

Die Manier des Verfassers ist zu bekannt, als dass wir hier noch etwas darüber sagen sollten: wir bemerken daher, dass nur Eins dieser Nocturno's Original, und das andere arrangirt ist. Welches eigentlich Original ist, kann darum nicht bestimmt werden, weil es 1) nicht auf dem Titel angemerkt ist, und 2) beyde Werke zugleich erschienen sind.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Januar — No. 18. — 1799.

Biographie.

Christian Gottlob Neefens Lebenslauf von ihm selbst beschrieben.

(Beschluss.)

Ich war sehr begierig, einem Manne, wie Hiller, der so viel Gutes an mir gethan, meine Dankbarkeit einmal thätig zeigen zu können. Denn dafs ich ihm meine erste Operette: *Die Apotheke*, zueignete, verdient weiter nicht in Betrachtung gezogen zu werden. Lange konnt' ich keine Gelegenheit darzu finden, worüber ich oft traurig ward. Endlich fand ich doch eine. Er hatte auf Zureden die Stelle des Musikdirektors bey dem Theaterdirektor Seiler übernommen. Da er sie aber wegen vieler andern Verbindungen nicht gehörig besorgen konnte, und mehr Verlust als Gewinn dabey hatte, so fragte er mich, ob ich als ein ungebundener Mann ihn nicht ablösen wollte? Meiner Verfassung, fügte er hinzu, würde diese Stelle gewifs behaglicher seyn, als der seinigen. Ob ich mich nun schon aus vielen angenehmen Verhältnissen setzen mufste, so ergriff ich doch mit Freuden die Gelegenheit, meinem geehrten Freunde eine Gefälligkeit erzeigen und ihn von einigen Verlegenheiten befreyen zu können. Ich ward bald mit Seilern über die Bedingungen einig, und im Jahr 1776 gegen den Johannistag reiste ich ins Linkische Bad nahe bey Dresden, wo sich damals die Seilerische Schauspielergesellschaft aufhielt, und übernahm den Posten meines lieben Hillers, welcher nach Leipzig zurückkehrte. Ich hatte einen mündlichen Kontrakt mit Seilern auf ein Jahr gemacht. Bevor dieses Jahr verflossen, endigte sich Seilers Kontrakt mit dem Churfürstlichsischen Hofe und da sich Schwierigkeiten über verschiedne Punkte eines neuen Kontrakts äusserten, hielt sich Seiler genöthigt, Sachsen mit den Rheinländern zu vertauschen. Ich fühlte wenig Neigung in mir, ihn dahin zu begleiten, weil ich gar sehr an meinem Vaterlande, an meinen Verwandten und Freunden hing, und weil mich ein liebes braves Mädchen in meiner Geburtsstadt fesselte. Ich ersuchte demnach Seilern, mir die sechs Wochen zu erlassen, die noch zur gänzlichen Erfüllung des Kontrakts fehlten. Allein er mahlte mir die rheinischen Gegenden so zeizend, stellte mir den nützlichen Einfluss einer solchen Reise auf meine Gesundheit vor, (welchen ich in der Folge auch erfahren) dafs ich die heilsamsten Bäder und mineralischen Brunnen dort fände, mich durch kräftigen ungeschminkten Rheinwein stärken, und durch alles dies meiner Hipochondrie einen solchen nachdrücklichen Streich versetzen könne, dafs sie mich vielleicht nie wieder heimsuchen werde. Ich liefs mich endlich überreden, und reisete also im Jahr 1777 mit seiner Gesellschaft nach Frankfurt am Mayn. Die Entfernung von meinem Vaterlande und all den Lieben dario, that meinem Herzen sehr weh. Doch zogen mich nach und nach die zauberischen Schönheiten der mayniscken und rheinischen Gegenden an sich, und sie nebst vielen andern neuen Gegenständen minderten den Kummer der Trennung. Ich dirigirte noch zwey Jahre und ein halbes die Opern der Seilerischen Bühne, welche abwechselnd in Frankfurt, Mainz, Kölln, Hanau, Mannheim und Heidelberg eröfnet ward, bis endlich diese einst so glänzende Schauspielergesellschaft 1779 nach der Frankfurter Herbstmesse auseinander gieng.

Schon seit einigen Jahren interessirte mich ein wackeres liebes Mädchen mehr, als für meine Ruhe gut war. Demoiselle Zink, aus Warza im Gothaischen gebürtig, ehemals in Herzoglich Gothaischen Diensten als Hofsängerin, und damals, auf Anrathen des Kapellmeisters Georg Benda, in dessen Hause sie erzogen worden, Schauspielerin und Sängerin beym Seilerischen Theater, ward heimlich meine Geliebte. Es gelang mir, mich auch ihr werth und theuer zu machen. Aber ich hatte sie schon längst ihres sanften Herzens, steten Charakters und ihrer guten Sitten wegen geschätzt.

Ich sahe keine Hofnung vor mir, jemals mit ihr in Sachsen vereinigt zu werden Der Gram unglücklicher Liebe beugte mich zu sehr nieder; ich begann die sonstige Thätigkeit in meinem Amte zu verlieren; selbst mein Talent litt; die Neigung, mit einer tugendhaften Freundin den Pfad meines Lebens gemeinschaftlich zu durchwandeln, ward immer stärker in mir — ich heyrathete sie im Jahr 1775 in Frankfurt, und habe an ihr eine redliche, zärtliche Gattin gefunden, die mir drey Kinder, zwey Tochter und einen Sohn gebohren hat, von denen der leste aber gestorben ist.

Ich habe am Mayn- und Rheinstrom manche wichtige und angenehme Bekanntschaften gemacht, und einige meinem Herzen theure Freunde gewonnen. Beym Theater fand ich viele niederträchtige Personen, wenige, die ihrem Stande Ehre machten.

Im October 1779, nachdem sich die Seilerische Gesellschaft getrennt hatte, ging ich mit meiner Familie zur Grofsmann-Hellmutischen Bühne nach Bonn. Ich stand zwar vorher schon mit Bondini, dem Impressario des Churfächsischen Theaters in Unterhandlung; weil er aber seinen letzten Entschluss zu lange verzögerte, so nahm ich einstweilen unter freundschaftlichen Bedingungen, ohne förmlichen bestimmten Kontrakt die Stelle eines Musikdirektors, und meine Frau die einer Schauspielerin bey der Bonnischen Gesellschaft an. Einige Zeit darnach kamen Briefe von Bondini an mich, worinne er meine Forderungen bewilligte. Ich benachrichtigte die Direktion davon, und von meiner ganzen Verbindung mit Bondini, die schon seit einem halben Jahr existirte. Ohne Kontrakt, als Freund von Freunden, die meine Vaterlandsliebe kannten, durft' ich erwarten, dafs sie mich ohne Hindernisse wieder von dannen ziehen liefsen. Doch sie sollten nicht allein alles für mich thun. Ich schlug vor, dafs ich Bondini ersuchen wollte, die Anfangszeit des Kontrakts bis zu den nächsten Ostern zu verschieben. Indefs könnt' ich ihnen ihre Oper auf einen bessern Fufs setzen, und sie hätten Zeit genug, unsre Lücken wieder auszufüllen. Dieſs ward angenommen. Ich schrieb also an Bondini. Er antwortete bald darauf, wollte von keinem Aufschub hören, schickte Kontraktmäfsigen Brief, Wechsel zu Reisekosten, und drang darauf, dafs ich mit meiner Frau längstens in der Mitte des Jänners zu Leipzig eintreffen sollte. Dieſs meldete ich sogleich der Direktion und bat sie, mich nun nicht weiter aufzuhalten. Man bediente sich mancherley Mittel, mich zur Vernichtung der Verbindung mit Bondini zu bewegen. Liebkosungen, Versprechungen künftiger Vortheile, Apellationen an mein Herz, Ermahnungen u. d. m. versuchte man. Allein ich, der ich mich auf keine bestimmte Zeit an die Bonnische Direktion versprochen, weder durch schriftlichen noch mündlichen Kontrakt gebunden war, wie aus denen noch in meinen Händen befindlichen Originalpapieren zu ersehen ist, (die ich nach Dresden zu meiner Rechtfertigung geschickt) ich konnte als ein ehrlicher Mann meine gesetzmäfsige Verbindung mit Bondini nicht aufheben, wenn ich auch die Sehnsucht nach meinem Vaterlande besiegt, und die Bonnische Direktion mir auch noch so viel reelle Schadloshaltung angeboten hätte, wie sie denn doch nicht gethan. Endlich da alle Versuche mifslangen, legte man Arrest auf meine Effekten. Ich klagte. Aber die Entscheidung der Sache ward von einer Zeit zur andern verzögert. Dieſs war auch der einzige Weg, auf welchem man seine Absicht erreichen konnte. Kurz, es war mir unmöglich, zur gesetzten Zeit in Leipzig zu erscheinen; Bondini war genothigt, an-

dre Personen zu unsern Stellen zu engagiren, und ich mufste einen Kontrakt eingehen und also in Bonn bleiben. Ueber meine Richter beklage ich mich nicht. Nach dem Lichte, in welchem ihnen meine Sache vorgestellt worden, und nach gewissen andern Umständen, die ich aus Bescheidenheit verschweige, konnten sie fast nicht anders verfahren. Nur über Mifshandlung der Freundschaft habe ich zu klagen, die auf einen redlichen Mann, der solcher Auftritte nicht gewohnt ist, schrecklich wirken kann. Mochte diese Begebenheit auf ewig aus meinem Gedächtnifs getilgt seyn. Sie hat meinem Herzen eine tiefe Wunde geschlagen, meinen Charakter und meine Gesundheit nicht wenig verstimmt, und Empfindungen und Leidenschaften in mir erweckt, deren ich mich nie fähig geglaubt. Es brauchte lange Zeit und Mühe, ehe ich wieder ruhiger ward, und meinen Charakter wieder in seine vorige Stimmung brachte. Freundesgesinnungen und Zutrauen für gewisse Personen habe ich nie wieder in mir erregen können. Dieses Ereignifs verbreitete nun über ihre andern Handlungen ein ganz andres Licht. Indefs habe ich mein Amt mit voriger Treue und Eifer verwaltet, welches ich bis jezt noch thue.

Im Jahr 1781 den 15. Februar bekam ich auf Empfehlung des dirigirenden Ministers, Grafen von Belderbusch, und der Frau Gräfin von Hatzfeld von Sr. Churfürstlichen Gnaden zu Kölln, Maximilian Friedrich, das Dekret zur Anwartschaft auf die Hoforganistenstelle zu Bonn, ohne mich wegen meiner protestantischen Religion in Anspruch zu nehmen. Im Junius dieses Jahrs reiste ich mit der Gesellschaft nach Pyrmont, wo Grofsmann die Direktion allein übernahm, und wo wir uns zwey Monate verweilten; von da nach Cassel, wo wir uns fast eben so lang aufhielten, und wo ich in eine Gesellschaft der weisesten und rechtschafensten Männer, die nach einem grofsen Plane für das Glück der Menschheit vereint arbeiten, aufgenommen zu werden gewürdigt ward. Von Cassel kehrten wir nach Bonn zurück. Daselbst blieben wir bis zum 20. Junius 1782. An diesem Tage traten wir unsre Reise nach Münster an, wohin auch der Churfürst gieng. Den Tag zuvor ward mein Vorgänger, der Hoforganist Van den Eden begraben. Ich erhielt aber Erlaubnifs, dafs ich meine Stelle durch einen Vikar verwalten lassen, nach Westphalen und von da nach Frankfurt zur Michaelismesse mitreisen durfte, wo wir das vom Magistrat neuerbaute Comodienhaus einweihten.

Bis hieher geht jezt mein unbedeutendes einfaches Leben. Mochte ich die wenigen Jahre, die ich nach meinem kränklichen Körper etwan noch zu leben habe, ruhiger und nützlicher für meinen Geist, für meine Familie und für meine Mitmenschen anwenden, und dann endlich Bruder Hain mit freudigem Herzen umarmen können!

Frankfurt den 30. September 1782.

Recensionen.

Sammlung leichter Arien, Duette und Chöre, mit Klavier- oder Orgelbegleitung zum öffentlichen und Privatgebrauch, von Anton Heinrich Pustkuchen, Cantor zu Detmold. Erstes Heft. Im Verlage des Verf. (Preis ¼ Laubthaler.)

Keine musikalische Kompositionsart ist in unsern Zeiten, leider mufs man sagen bekanntlich, mehr herunter, als die geistliche. Der Mangel an äufserer Religiosität, um recht billig die Sache auszudrücken, ist wohl nicht allein Schuld daran: der Grund davon liegt tiefer. Die wahre, ächte Kirchenmusik, die nicht in blos dürrem, steif und schulgerecht an einander gereihetem Tonschwalle besteht, und gleichsam nach kontrapunktischen Würfeln wohl oder übel zusammengeworfen ist, sondern in welcher vielmehr der heilige Geist der Kunst lebt und webt, der auf edles reines Vergnügen und auf Erhebung des Herzens hinwirkt, und Gedanken und Empfindungen des geistlichen Dichters eindringlichere Wärme und Kraft verleiht — diese darf nicht befürchten, so geradezu verkannt und verachtet zu werden. Selbst von ungebildeteren Menschen wird sie wenigstens als eine höhere

Erscheinung des Sinnes nachempfunden und mit Dank und Hingebung auf und angenommen. Jeder, der sich hin und wieder in protestantischen Kirchen, weit mehr aber noch in katholischen umsieht, wo noch aus besserer Kirchenmusik etwas gemacht wird, kann nicht ohne die Ueberzeugung bleiben, dafs diese Gattung der Musik, zumal an einem solchem Orte, unter so feyerlichen Umständen und bey dem nahen Interesse, welches die Menschen doch immer noch an religiösen Gegenständen nehmen, noch ziemlich allgemein geschätzt und lieb gewonnen werde. Traurig, sehr traurig ist es daher, dafs der Kirchengesang überhaupt, der unserm Protestantismus gewifs sehr aufgeholfen hat, wie sich aus der Reformationsgeschichte beweisen läfst, unter uns so sehr verarmt und kahl und schaal geworden ist, und man nur äufserst selten etwas hört, woran — der Kenner, will ich nicht einmal sagen — nur der an bessere Empfindung gewöhnte und gebildetere Mensch sich vergnügen und sein Herz zur Andacht erhoben fühlen könnte!

Doch mehr davon im Allgemeinen zu sagen, hiefse das lange, wer weifs wie oft vergeblich angestimmte Lied noch einmal anstimmen. Indefs wird jeder wenigstens so viel eingestehen müssen, dafs es mit der geistlichen Musik nicht sowohl, weil wir daran keinen Gefallen überhaupt mehr finden, als vielmehr darum unter uns so schlecht aussieht, weil sie mehr fordert, als unsre heutigen Notenschreiber, die sich so gern mit dem Namen der Künstler begrüfsen lassen, und kaum einmal dafür pflichtschuldigst danken, leisten können, und weil die Kirche überhaupt das eigentliche Forum der Kunst ist, wo es am mehresten einleuchtet und ohne Beyhülfe von Täuschungen, wie bey der dramatischen Musik, ganz deutlich überschen werden kann, wie viel oder wie wenig der zu sagen vermag, der durch Töne spricht; mit andern Worten, weil hier das eigentliche Feld ist, wo der ganze Fundamental-Reichthum der Kunst oder der Mangel daran am sichtbarsten ist, und wo es also, um etwas Erhebliches zu leisten, auf etwas mehr, als darauf, worin unsre Vielschreiber gerade stark sind, auf Leyermelodien, auf Klimpern, auf Variiren, auf Harfenbässe und gedankenlose Entwürfe und noch gedankenlosere Ausführungen ankommt. Diss ist der Punkt, und kein anderer, worauf man kommen mufs, wenn man die Sache recht fassen will: und nicht dem Zeitalter, nicht den Fürsten oder Obrigkeiten mufs die Schuld davon beygemessen werden, so sehr es auch gewifs bleibt, dafs nur der hundertste Theil von dem, was für Theater jetzt überall verwendet wird, auf Kirchen und Schulen, worin geistliche jünge Sänger zu bilden sind, gewandt werden mögte. Auch kann man wohl nicht leugnen, dafs es mit der Ausführung durch Sänger und Instrumentalisten an den mehresten Orten herzlich schlecht stehen mag, und es daher kein Wunder ist, wenn die wenigen von den bekanntesten guten geistlichen Komponisten, die wir noch an einem Schulz, Fasch, Reichardt, Kunzen, Hiller, Turk*) u. a. m. zählen, sehr selten etwas dafür liefern mögen. Dem allen ungeachtet ist und bleibt es gewifs, dafs die geistliche Musik, die doch so allgemein seyn sollte und könnte, darum so sehr nachstehen mufs, weil man es, neben dem überhand nehmenden Mangel an Ueberzeugung ihres wirklichen Werthes und Einflusses, an dem nöthigen Eifer und Fleifse fehlen läfst, welchen sie unerläfslich fordert und dessen sie so sehr werth ist. Komponisten rathen sich selber sehr übel, wenn sie in dieser Gattung sich nicht versuchen, und wenig oder gar nicht darin arbeiten. Denn so wie es wahr ist — das Gleichnifs braucht nicht streng zu passen, obwohl es genug erläutert — wie es wahr ist, dafs der sein Lebenlang immer bessere Prose schreiben wird, der in seiner Jugend sich viel in Versen und Dichtun-

*) Herrn Seidel, einen braven, fleifsigen, aufgehenden Komponisten in Berlin, der bereits einige treffliche Psalmen geliefert hat, nicht zu vergessen. Anmerkung der Red.

gen versuchte, so wird der Komponist ganz sicher gründlicher, unterhaltender und — was nicht auf den ersten Blick so scheint, aber auch wahr ist — leichter und weniger mühselig für jede Gattung der Musik arbeiten, wenn er nicht allein viel Kirchensachen studirt, sondern sich auch darin mit Anstrengung versucht hat. —

Doch, welch eine Recension! wird man sagen. Aber ich werde antworten, obige Gedanken, wenn man anders sie dafür gelten lassen will, sollten auch nicht zunächst das angezeigte Werk recensiren, sondern nur ein gelegentliches, freymüthiges Wort seyn, zu dem das Sujet, welches der Titel angiebt, Veranlassung gab. Indessen mögen sie immer auf den Dank vorbereitet haben, den der Rec. dem Verfasser für seine gute Absicht ertheilt, sein Scherflein zur Beförderung und Verbesserung der Kirchenmusik auf dem Lande und in Städten, solcher Gegenden, wo man bisher noch wenig an Kirchenmusik gewöhnt ist, und (ein wichtiger und wohlbeachteter Umstand) zur Begleitung keine andern Instrumente, als die Orgel haben kann, beygetragen zu haben. Obwohl sich nicht leugnen läfst, dafs die Idee noch mehr ist, als die vorliegende Ausführung derselben und man wünschen mufs, dafs noch andere Komponisten sie auffassen, verarbeiten und wohlfeile Produkte solcher Art aufs Land schicken mögen: so mufs man doch dem wohlmeynenden Verfasser die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dafs er, vielleicht hin und wieder etwas steif und gesanglos, dennoch im Ganzen rein, einfach und für seine Absicht vollkommen zweckmäfsig geschrieben habe. Man sieht an der sehr hübschen Tenorarie aus es dur, (die aber als Adagio zu langsam seyn und an Bewegung verlieren möchte) welche einen guten Zuschnitt und noch manches Feinere hat, dafs bey der höchsten Simplicität bestehen kann, dafs es dem Verfasser gar nicht weder an Gefühl noch Ausdruck fehlt: um so mehr mufs man sich aber über das viele Frostige, Steife und Ungelenke in manchen andern Stükken wundern, was aber glücklicherweise an Ort und Stelle, wie sie der Verfasser im Auge gehabt hat, wahrscheinlich recht sehr erbaulich klingen wird.

Die Druckfehler hätten wohl vermieden werden sollen.

. . zr.

Suite de grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Accompagnement d'un Violon et Violoncello, composées et dédiées à Mad. Martillere, par J. Pleyel. Oeuvr. 55. liv. 7. 8. 9. Hummel. (chacune 1 Fl. 16 Xr.)

Pleyels Manier ist bekannt. Nicht weniger ist bekannt, dafs er, wie es scheint, mehr um den Beyfall der Damen und des gröfsern Haufens der Dilettanten als der Kenner buhlend, wozu ihn wahrscheinlich am mehrsten die Musikhändler treiben, weil sie sich wohl dabey befinden, seit einiger Zeit viel, sehr viel schreibt: daher insonderheit seine Klaviersachen neben manchen brillanten Sätzen, sehr viel Allgewöhnliches, unendlich oft Wiederholtes, Leeres und man möchte sagen Süfsliches, ohne Saft und Kraft enthalten, das wieder durch unterbrochene gewaltsame Rückungen der Harmonie und scheinbar genialische Handthierung mit Formen bisweilen wie gründliches und frappantes aussehen soll. Niemand unter den neuern bedeutenden Komponisten gehet dem Trofs der Notenschreiber so sehr in Vernachlässigungen vor, und treibt einen Satz (besonders im Rondo) mehr zu Tode, als Pleyel.

Zum Beweise diene wieder das Rondo in Num. 7, dessen fades Leyerthema wohl einige vierzig mal vorkommt. — Die beyden andern Sonaten sind um vieles besser: insonderheit zeichnet sich die dritte vortheilhaft aus, und zeigt, wie so manches andere brave Produkt von diesem Tageskomponisten, wie unterhaltend und kräftig er schreiben könnte, wenn er sich weniger in den faden Geschmack der grofsen Musikwelt fügen, weniger süfsliche Gerichte mit Assa fotida untermischt auftischen und dafür ernsthafter schreiben und mehr Fleifs und Korrektion anwenden wollte. Denn seine durchgehenden Noten z. B. gehen auch nicht immer so regulär

durch die Grundharmonie, als die Planeten durch die Sonne.

Der Stich, wie man aus der Hummelschen Officin gewohnt ist, hat viel Schones, Deutliches und Sauberes, und kann noch immer andern Notenstechereyen zum Muster dienen.

Sonate pour la Harpe avec accompagnement de Violon et Basse, par Charles Bellecal. à Leipzig chez Breitkopf und Härtel. 16 Gr.

Es wird so wenig, und viel weniger noch Gutes für dies Instrument geschrieben, das allerdings seine Unvollkommenheiten, unterdefs doch auch viel Anmuthiges hat, und neben dem Klavier und der Guitarre recht eigentlich das Lieblingsinstrument der Frauenzimmer seyn sollte, weil es das Sanfte, Liebliche enthält, was man bey ihnen selber voraussetzt und schöne Arme und Hände gehörig ins Licht setzt, dafs man gegen Harfensachen, wie obige Sonate ist, worin doch Musik und gute Manier ist, sehr dankbar seyn mufs. Sie hat hübsche Sätze, ist unterhaltend, nicht eben besonders schwer, und da die begleitenden Instrumente die Harfe nicht allein wirklich auf eine schickliche Weise begleiten, so dafs die hier üblichen und verzeihlichen Quintensprünge und Oktaven (als z. B. Takt 11, 13, 14 und 16, 17, 18) — die nicht sehr selten vorkommen — gehörig insonderheit durch das Cello gedeckt werden, sondern auch für sich recht brav geschrieben sind und in obligaten Stellen mit der dominirenden Harfe wetteifern: so kann man diese Sonate allen Liebhabern dieses Instruments mit gutem Gewissen empfehlen, und mufs den Verfasser dringend auffordern, nach und nach eine Suite derselben herauszugeben, als wofür er sich gewifs vielen wohlverdienten Dank erwerben würde.

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Stettin.

Stettin im Januar 1799.

Die schönen Künste haben, wie bekannt, in den nördlichen Gegenden Deutschlands mit vielfachen Hindernissen ihrer Kultur zu kämpfen. Der natürliche Mangel an reger Einbildungskraft, und die Nothwendigkeit, beym Lebensgenufs die Regeln der Oekonomie nicht zu vergessen, (welche hier allen Ständen, selbst die kommerzirende Klasse nicht ausgenommen, auferlegt ist) dies und noch so manches andere hemmt die Verfeinerung der Sinnlichkeit, bey der allein die schönen Künste gedeihen, indem sie jene gegenseitig befördern. Kein Wunder, wenn diese Erstarrung sich von den Küsten der Ostsee bis wenigstens auf dreifsig und mehrere Meilen ins Land hinein erstreckt! Kein Wunder, wenn dies auch in Stettin statt findet! Dennoch macht an diesem Orte die Musik seit mehrern Jahren einige Ausnahmen. Nicht, als ob es hier viele Virtuosen oder auch nur Dilettanten gäbe, die sich über das Mittelmäfsige erhöben; aber der Geschmack an Musik (wenn auch nicht durchgängig in derselben) hat sich hier weit allgemeiner verbreitet, als man unter den vorhin erwähnten Umständen erwarten durfte. Dazu haben unstreitig die öffentlichen Winterkoncerte das meiste beygetragen. Sie weckten manches musikalische Talent, das sonst im Schlummer geblieben wäre; denn es war natürlich, dafs man an einem Orte, wie Stettin, ein vollständiges Konzert nicht mit lauter Musikern von Profession besetzen konnte, sondern auch Dilettanten dazu wählen mufste. Freylich verderben diese oftmals ein Orchester; besonders durch Mangel der Präzision und der Reinheit. Doch unter der Anführung eines Mannes, dem es wirklich um Darstellung einer guten Musik zu thun ist, bilden sie allmählig ein besseres Ensemble. Einen solchen Mann besitzen wir hier an unserm geschickten Musikdirektor Haak, der die Konzerte dirigirt. Er liefs sich bisher durch nichts zurückschrecken; liefs sich auch dadurch, dafs man hier zwar allerhand Arten von Gesang, aber nirgends ächte Kunst des Gesanges findet, die von einer natürlich schönen Stimme unterstützt würde, nicht abhalten, bey der alljährlichen neuen Einrichtung der öffentlichen Konzerte thätig zu seyn. Indessen wären doch sei-

ne guten Wünsche vergebens gewesen, hätte er nicht in einem Zirkel von Freunden, mit denen er sich vor sechs Jahren unter dem Namen einer Musikgesellschaft vereinigte, eine Aufmunterung gefunden, die er bis dahin nicht hoffen durfte. Diese Gesellschaft, welche aus 15 bis 20 Personen bestand, (und noch existirt,) veranstaltete nun, bis zum vergangenen Winter, sowohl die öffentlichen, als auch Privatconzerte, (die gewissermafsen zur ersten vorläufigen Probe jener dienten, und selbst im Sommer fortwährten, um nicht aus dem Geleise zu kommen) bemühte sich, dem mehrstimmigen Gesang durch besondere Uebungen in Aufnahme zu bringen, vertheilte die nöthigen ökonomischen und andern Geschäfte unter die Mitglieder, errichtete von dem Ertrage der öffentlichen Konzerte und von ihren eignen ansehnlichen Beyträgen eine sorgfaltig verwaltete Kasse u. s. w. Sie unterstützte ferner reisende Virtuosen, ertheilte ihnen, nach geschehener Prüfung ihres Werthes, die Erlaubnifs, in einem dieser stehenden Konzerte sich mit zwey Stükken hören zu lassen, im Fall sie es nicht wagen wollten, ein eignes Konzert zu geben, (was hier, zur Warnung für Reisende sey es gesagt! fast immer sehr schlecht ausfällt, wenn ihnen nicht ein aufserordentlicher Ruf vorhergeht) und reichte ihnen dafür ein Douceur von 32 bis 40 auch wohl bis 50 Rthlr. — Dabey hatten diese Virtuosen nicht die geringste weitere Mühe, als dafs sie im Privatkonzert, (wenn man von ihrer Geschicklichkeit noch nicht überzeugt war) und in der Probe spielen mufsten; ferner nicht die mindesten Kosten, und bedurfte auch keiner speciellen Empfehlung. Diese Einrichtung ward aber keinesweges (wie man von der Hamburger Theaterakademie erzählt) getroffen, um den öffentlichen Konzerten mehr Glanz zu geben, sondern um das Schicksal mancher achtungswerthen Künstler zu erleichtern, die leider mühsam nach Brod gehen müssen. Zum Beweise dient, dafs, wenn sie bey einem eignen Konzert mehr zu verdienen glaubten, die Musikgesellschaft ihnen dennoch aus allen Kräften forthalf. Ungeachtet es nun hier weder eine fürstliche Kapelle noch reiche Privatleute giebt, die für eine Kunst etwas aufwenden konnen oder mogen; so brachte es doch der thätige patriotische Eifer der Musikgesellschaft dahin, dafs mehrere Konzerte sich sehr über das Mittelmäfsige erhoben, wohin man unter andern die Darstellung der Schulzischen Hymne, des Naumannschen Orpheus, der Clemenza di Tito, der Rosettischen Passionsmusik u. a. m. rechnen darf. Mit einem Worte: die Gesellschaft verdiente sich durch ihre Anstalten unstreitig den Dank des Publikums. Ob sie ihn auch erhielt? — diese Frage wird beantwortet, wenn man sich den Begriff „Publikum" entwickelt. So viel zur Ehre des hiesigen, dafs die Konzerte nicht nur zahlreich besucht wurden, sondern auch unter 370 Zuhörern eine stille Aufmerksamkeit während der Musik herrschte, und es nur Einer Bitte bedurfte, um das unschickliche Beyfallklatschen durchaus abzuschaffen. — Inzwischen fand sich die Gesellschaft doch vor Anfang des Winters 97 von zu vielen Hulfsmitteln entblofst, um die Konzerte ordentlich zu erneuren. Die Konzerte unterblieben, und in diesem Jahre wäre es nicht besser gegangen, hätte nicht der M. D. Haak den Entschlufs gefafst, sie allein zu unternehmen, welches er mit geringerem Kostenaufwande thun konnte. Die Musikgesellschaft unterstützt ihn dabey, so viel nöthig ist, und wir haben nun hier neues musikalisches Leben.

Noch verdient bemerkt zu werden, dafs eine der gröfsten Zierden der deutschen Tonkunst, der berühmte Kapellmeister J. A. P. Schulz seit einigen Monaten sich in Stettin aufhält. Er lebt hier fast ganz abgeschieden von der Welt, und beschäftigt sich wenig oder gar nicht mehr mit Musik. Seine überhand nehmende Kränklichkeit, welche durch den Verlust einer theuern Gattin noch vermehrt ward, ist die Ursache davon. Nur die Erziehung eines unmündigen Kindes, das ihm allein übrig blieb, und woran er mit rührender Zärtlichkeit hängt, fesselt ihn noch an das Leben. Welcher Freund und Kenner des edlen Gesanges bedauert nicht das Schick-

sal dieses wahrhaft grofsen seltenen Künstlers und auch in seinem Privatcharakter so trefflichen Mannes? —

Anekdote.

Es ist eine längst bekannte Erfahrung, dafs jemehr irgend Jemand Kenntnisse von dieser oder jener Kunst sich erworben hat, desto stärker wird er auch von dem oder jenem Gegenstande der Kunst gerührt. Die Grade der Rührung werden sich jedoch immer nach seiner individuellen Temperamentsmischung richten. Bey manchem wird diese Rührung aber so stark, dafs sie sich dessen Bewufstseyn bemeistert und ihn sogar seinen bestimmten und erzwungenen Zustand zuweilen vergessen macht. Folgende Anekdote wird dies deutlicher ins Licht setzen. Vor mehr als einem Jahrzehend befanden sich zwey italienische Hauptsänger, Senesino und Farinelli in England; waren aber auf zwey verschiedenen Bühnen angestellt und keiner hatte Gelegenheit gehabt den andern singen zu hören, auch wollte sich keine hier dazu finden, weil sie immer beyde an einem und demselben Tage auf der Bühne zu singen hatten. Ein ganz unerwarteter Zufall brachte sie aber einsmals in einem Stücke auf einem und demselben Theater zusammen. Senesino spielte die Rolle eines grausamen wüthenden Tyrannen, und Farinelli hatte die Rolle des unglücklichen besiegten Helden im Gefängnifs. So wie aber der unglückliche Held seine Arie sang, rührte er das verhärtete Herz seines wilden, wüthenden und tobenden Tyrannen so sehr, dafs Senesino den Charakter seiner Rolle ganz vergafs, den Farinelli eiligst in die Arme stürzte und ihn mit voller Herzlichkeit an seine Brust drückte. — Man denke sich hier bey dieser ganz unerwarteten Scene die Zuschauer!

Kurze Anzeigen.

IX deutsche Lieder für das Klavier oder Harpfe (die Harfe), in Musik gesetzt von Herrn Ahlebert Gyrowetz. Op. 22. Wien bey Mollo und Comp. (1 Fl. 30.)

Es wäre vergeblich auf solche, wie soll mans nennen? Modegesänge, die Theorie des Liedes anwenden zu wollen. In einer Stimme wird (und wie, in Bezug auf den Text!!) gesungen, in den beyden andern drunterweg geklimpert, das ist alles, was man davon sagen kann. Deutsch heifsen die Dinger, weil die Sprache darunter deutsch ist. Man möchte doch manchmal auf Wiener Produkte losfahren: aber wenn sie so schwächlich sind, wie dieses, so fühlt man sich doch geneigt, das kurze Leben daran zu schonen.

Ouvertüre und Favoritgesänge aus der Oper: Der kleine Matrose, zum Singen am Fortepiano eingerichtet, in Musik gesetzt von Gaveaux. Berlin bey Rellstab. (1 Thlr. 4 Gr.)

Mit französischem und deutschem Text. Für das Fortepiano eingerichtet, will so viel sagen, dafs bald drey Systeme gemacht sind, bald der Bafs sich bricht und trommelt. Es gehört das so mit zum *modus procedendi*. Die bösen Fortepiano's, so viel Vorzügliches sie auch in ihrem Tone und ihrer Struktur haben, haben dennoch bey uns vielen Schaden gethan, und die Leyerey recht an die Tagesordnung gebracht. Es liefse sich Mancherley darüber sagen.

Beyläufig, warum schaft Hr. Rellstab bey Opernsachen, wo es doch ohne hohe Begleitung nicht abgehen kann, den Klavierschlüssel nicht ab? Bey diesen Stücken hier, wo zumal das vorliegende Exemplar von schlechtem Abdruck ist, der die ungleichen und zerhackten Linien recht sichtbar macht, ist das äufserst unangenehm.

(Hierzu die Beylage No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. VII.

Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

DIE SCHÖPFUNG. In Musik gesezt von J. HAYDN.

ERSTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Raphael, Uriel, und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Raphael.

Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde: und die Erde war ohne Form und leer; und Finsterniss war auf der Fläche der Tiefe.

Chor der Engel.

Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser; und Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht!

Recitativ mit Begleitung.

Uriel.

Und Gott sah das Licht, dass es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsterniss.

Arie.

Nun schwanden vor dem heiligen Strahle
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten,
Der erste Tag entstand.

Verwirrung weicht, und Ordnung keimt empor.
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefen hinab,
Zur ewigen Nacht.

Chor.

Verzweiflung, Wuth und Schrecken
Begleiten ihren Sturz;
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

ZWEYTER AUFTRITT.

Raphael, Gabriel und Engel.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott machte das Firmament, und theilte die Wasser, die unter dem Firmament waren, von den Gewassern, die ober dem Firmament waren, und es war so.

Mit Begleitung.

Da tobten brausend heftige Stürme,
Wie Spreu vor dem Winde, so flogen die Wolken;
Die Luft durchschnitten feurige Blitze,
Und schrecklich rollten die Donner umher.

Der Fluth entstieg auf sein Geheiss
Der all erquickende Regen,
Der all verheerende Schauer,
Der leichte, flockige Schnee.

Chor.

Gabriel und die Engel.

Gabriel allein.

Mit Staunen sieht das Wunderwerk
Der Himmelsburger frohe Schaar,
Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob,
Das Lob des zweyten Tags.

Alle. Und laut ertönt aus ihren Kehlen
Des Schöpfers Lob.
Das Lob des zweyten Tags.

DRITTER AUFTRITT.

Raphael, Gabriel, Uriel und Engel.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sprach: Es sammle sich das Wasser unter dem Himmel zusammen an einem Platz, und es erscheine das trockne Land; und es ward so. Und Gott nannte das trockne Land, Erde, und die Sammlung der Wasser nannte er, Meer; und Gott sah, dass es gut war.

Arie. Rollend in schäumenden Wellen
Bewegt sich ungestüm das Meer;
Hügel und Felsen erscheinen;
Der Berge Gipfel steigt empor.

Die Fläche, weitgedehnt, durchläuft
Der breite Strom in mancher Krümme;
Sanft rauschend bahnet seinen Weg
Im stillen Thal der helle Bach.

Recitativ.

Gabriel.

Und Gott sprach: Es bringe die Erde Gras hervor, Kräuter, die Samen geben, und Obstbäume, die Früchte bringen ihrer Art gemäss, die ihren Samen in sich selbst haben auf der Erde, und es ward so.

Arie. Nun beut die Flur das frische Grün
Dem Auge zur Ergötzung dar;
Den anmuthsvollen Blick erhöht
Der Bäumen zierde Schmuck.
Hier duften Kräuter Balsam aus;
Hier sproßt den Wunden Heil
Die Zweige krümmt der goldnen Früchte Last;
Hier wölbt der Hain zum kühlen Schirme sich;
Den steilen Berg bekrönt ein dichter Wald.

Recitativ.

Uriel.

Und die himmlischen Heerschaaren verkündigten den dritten Tag, Gott preisend und sprechend:

Chor. Stimmt an die Saiten, ergreift die Leyer,
Laßt euren Lobgesang erschallen!
Frolocket dem Herrn, dem mächtigen Gott;
Denn er hat Himmel und Erde bekleidet
In herrlicher Pracht.

VIERTER AUFTRITT.

Die Vorigen.

Recitativ.

Uriel.

Und Gott sprach: Es seyn Lichter an der Feste des Himmels, um den Tag von der Nacht zu scheiden, und Licht auf der Erde zu geben; und es seyn diese für Zeichen und für Zeiten, und für Tage und für Jahre. Er machte die Sterne gleichfalls.

Mit Begleitung.

In vollem Glanze steiget jetzt
Die Sonne strahlend auf;
Ein wonnevoller Bräutigam,
Ein Riese stolz und froh
Zu rennen seine Bahn.

Nach dem Zeitmaße.

Mit leisem Gang und sanftem Schimmer schleicht
Der Mond die stille Nacht hindurch.

Nach Willkühr.

Den angedeuteten Himmelsraum
Ziert ohne Zahl der hellen Sterne Gold.
Und die Söhne Gottes verkündigten den vierten Tag mit himmlischem Gesang, seine Macht also ausstreuend:

Chor. Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael.

Dem kommenden Tage sagt es der Tag,
Die Nacht, die verschwand, der folgenden Nacht.

Alle.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

Gabriel, Uriel, Raphael.

In all' Welt ergeht das Wort
Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd.

Alle.

Die Himmel erzählen die Ehre Gottes,
Und seiner Hände Werk zeigt an das Firmament.

ZWEYTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Gabriel, Raphael, Uriel und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Gabriel.

Und Gott sprach: Es bringe das Wasser in der Fülle hervor wehende Geschöpfe, die Leben haben, und Vögel, die über der Erde fliegen mögen in dem offenen Firmamente des Himmels.

Arie. Auf starkem Fittige schwinget sich
Der Adler stolz, und theilet die Luft
Im schnellesten Fluge zur Sonne hin.

Den Morgen grüßt der Lerche frohes Lied,
Und Liebe girrt das zarte Taubenpaar.
Aus jedem Busch und Hain erschallt
Der Nachtigallen süße Kehle!

Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
Noch war zur Klage nicht gestimmt
Ihr sensender Gesang.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott schuf große Wallfische und ein jedes lebende Geschöpf, das sich beweget, und Gott segnete sie, sprechend:

Nach dem Zeitmaaße.

Seyd fruchtbar alle, mehret euch!
Bewohner der Luft, vermehret euch!
Und singt auf jedem Aste.
Mehret euch, ihr Fluthenbewohner,
Und füllet jede Tiefe!
Seyd fruchtbar, wachset, mehret euch,
Erfreuet euch in eurem Gott!

Nach Willkühr.

Und die Engel rührten ihre unsterblichen Harfen, und sangen die Wunder des fünften Tage.

Dreystimmiger Gesang.

Gabriel.

In holder Anmuth stehn,
Mit jungem Grün geschmückt,
Die wogichten Hügel da.

Aus ihren Adern quillt,
In säuselndem Krystall,
Der kühlende Bach hervor.

Uriel.

In frohen Kreisen schwebt,
Sich wiegend in der Luft,
Der muntern Vögel Schaar.

Den bunten Federglanz
Erhebt im Wechselflug
Das goldene Sonnenlicht.

Raphael.

Das helle Naß durchblitzt
Der Fisch, und windet sich
In stetem Gewühl' umher.

Vom tiefsten Meeresgrund
Wälzt sich Leviathan
Auf schäumender Well' empor.

Alle drey.

Wie viel sind deiner Werke, Gott!
Wer fasset ihre Zahl?
Der Herr ist groß in seiner Macht,
Und ewig bleibt sein Ruhm!

Chor. Der Herr ist groß in seiner Macht
Und ewig bleibt sein Ruhm.

ZWEYTER AUFTRITT.

Die Vorigen.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor lebende Geschöpfe nach ihrer Art, Vieh und kriechendes Gewürme, und Thiere der Erde nach ihren Gattungen.

Mit Begleitung.

Gleich öffnet sich der Erde Schoos,
Und sie gebiert auf Gottes Wort
Geschöpfe jeder Art.
In vollem Wuchs' und ohne Zahl.
Vor Freude brüllend steht der Löwe da;
Hier schießt der gelenkige Tyger empor;
Das zackig Haupt erhebt der schnelle Hirsch,
Mit fliegender Mähne springt und wiehert
Voll Muth und Kraft das edle Roß.
Auf grünen Matten weidet schon
Das Rind, in Heerden abgetheilt;
Die Triften deckt, als wie gesät,
Das wollenreiche, sanfte Schaf.
Wie Staub verbreitet sich
In Schwärm und Wirbel das Heer der Insekte.
In langen Zügen kriecht
Am Boden das Gewürme.

Arie. Nun scheint in vollem Glanze der Himmel;
Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde;
Die Luft erfüllt das leichte Gefieder;
Die Wässer schwillt der Fische Gewimmel;
Den Boden drückt der Thiere Last.

Doch war noch alles nicht vollbracht;
Dem Ganzen fehlte das Geschöpf,
Das Gottes Werke dankbar sehn,
Des Herren Güte preisen soll.

Recitativ.

Uriel.

Und Gott schuf den Menschen nach seinem Ebenbilde. Nach dem Ebenbilde Gottes schuf er ihn. Mann und Weib erschuf er sie. Den Athem des Lebens hauchte er in sein Angesicht, und der Mensch wurde zur lebendigen Seele.

Arie. Mit Würd' und Hoheit angethan,
Mit Schönheit, Stärk', und Muth begabt,
Gen Himmel aufgerichtet, steht
Der Mensch,
Ein Mann und König der Natur.

Die breitgewölbt' erhabn' Stirn
Verkündet der Weisheit tiefen Sinn,
Und aus dem hellen Blicke strahlt
Der Geist,
Des Schöpfers Hauch und Ebenbild.

An seinen Busen schmieget sich
Für ihn, aus ihm gebaut,
Die Gattin hold, und anmuthsvoll.

In froher Unschuld lächelt sie,
Des Frühlings reizend Bild,
Ihm Liebe, Glück und Wonne zu.

Recitativ.

Raphael.

Und Gott sah jedes Ding, was er gemacht hatte, und es war sehr gut, und der himmlische Chor feyerte das Ende des sechsten Tags mit lautem Gesang.

Chor. Vollendet ist das große Werk;
Der Schöpfer sieht und freuet sich.
Auch unsre Freud' erschalle laut!
Des Herren Lob sey unser Lied!

Gabriel und Uriel.

Zu dir, o Herr, blickt alles auf;
Um Speise flieht dich alles an.
Du öffnest deine Hand,
Gesättigt werden sie.

Raphael.

Du wendest ab Dein Angesicht;
Da bebet alles und erstarrt.
Du nimmst den Odem weg;
In Staub zerfallen sie.

Gabriel, Uriel und Raphael.

Den Odem hauchst du wieder aus,
Und neues Leben sproßt hervor.
Verjüngt ist die Gestalt
Der Erde an Reiz und Kraft.

Alle. Vollendet ist das große Werk!
Des Herren Lob sey unser Lied!

Alles lobe seinen Namen;
Denn er allein ist hoch erhaben.
Alleluja!

DRITTER THEIL.

ERSTER AUFTRITT.

Uriel und Engel.

Recitativ mit Begleitung.

Uriel und Engel.

Aus Rosenwolken bricht,
Geweckt durch süssen Klang,
Der Morgen jung und schön.
Vom himmlischen Gewölbe
Strömt reine Harmonie
Zur Erde hinab.

Seht das Beglückte Paar. Bald singt in lautem Ton
Wie Hand in Hand es geht! Ihr Mund des Schöpfers Lob.
Aus ihren Blicken strahlt Laßt unsre Stimmen dann
Des heißen Dankes Gefühl. Sich mengen in ihr Lied!

ZWEYTER AUFTRITT.

Adam, Eva und die Vorigen.

Lobgesang mit abwechselndem Chore der Engel.

Adam und Eva.

Von deiner Güt', o Herr und Gott,
Ist Erd' und Himmel voll.

Die Welt, so groß, so wunderbar,
Ist deiner Hände Werk.

Chor. Gesegnet sey des Herren Macht!
Sein Lob erschall' in Ewigkeit!

Adam.

Der Sonne hell'rer, o wie schön
Verkündest du den Tag!
Wie zierst du ihn, o Sonne, du,
Des Weltalls Seel' und Aug'!

Chor. Macht kund auf eurer weiten Bahn
Des Herren Macht und seinen Ruhm!

Eva.

Und du, Beherrscherin der Nacht,
Und all das strahlend Heer
Verbreitet über all sein Lob,
In eurem Chorgesang!

Adam.

Ihr Elemente, deren Kraft
Stets neue Formen zeugt,
Ihr Dunst' und Nebel, die der Wind
Versammelt und vertreibt,

Adam und Eva.

Lobsinget alle Gott dem Herrn!

Chor. Lobsinget alle Gott dem Herrn!
Groß, wie sein Nam', ist seine Macht.

Eva.

Sanft rauschend lobt, o Quellen, ihn!
Den Wipfel neigt, ihr Bäum'!
Ihr Pflanzen, düftet, Blumen, haucht
Ihm euren Wohlgeruch!

Adam.

Ihr, deren Pfad die Höh'n erklimmt,
Und ihr, die niedrig kriecht,
Ihr, deren Flug die Luft durchschneidet,
Und ihr im tiefen Naß,

Adam und Eva.

Ihr Thiere, preiset alle Gott!

Chor. Ihr Thiere, preiset alle Gott!
Ihn lobe, was nur Odem hat!

Adam und Eva.

Ihr dunklen Hain', ihr Berg' und Thal,
Ihr Zeugen uns'res Dankes,
Ertönen sollt ihr früh und spät
Von uns'rem Lobgesang!

Chor. Heil dir! o Gott! o Schöpfer, Heil!
Aus deinem Wort' entstand die Welt.
Dich beten Erd' und Himmel an;
Wir preisen dich in Ewigkeit.

DRITTER AUFTRITT.

Adam und Eva.

Recitativ.

Adam.

Nun ist die erste Pflicht erfüllt,
Dem Schöpfer haben wir gedankt.
Nun folge mir, Gefährtin meines Lebens!
Ich leite dich, und jeder Schritt
Weckt neue Freud' in uns'rer Brust,
Zeigt Wunder überall.
Erkennen sollst du dann,
Welch unaussprechlich Glück
Der Herr uns zugedacht,
Ihn preisen immerdar,

[illegible] Herr und Sion.
[illegible] folge mir, Ich leite dich.

Eva.

[illegible] für den ich werd!
[illegible] Stern, mein Schild, mein All!
[illegible] ist mir Gesetz.
So [illegible] der Herr bestimmt,
Und [illegible] bringt
Mir [illegible] Glück und Ruhm.

Duett.

Adam.

Holde Gattin! dir zur Seite
Fließen sanft die Stunden hin.
Jeder Augenblick ist Wonne;
Keine Sorge trübet sie.

Eva.

Theurer Gatte! Dir zur Seite
Schwimmt in Freuden mir das Herz,
Dir gewidmet ist mein Leben;
Deine Liebe sey mein Lohn.

Adam.

Der thauende Morgen,
O wie erquicket er!

Eva.

Die Kühle des Abends,
O wie erquicket sie!

Adam.

Wie labend ist
Der runden Früchte Saft!

Eva.

Wie reizend ist
Der Blumen susse Duft!

Beyde.

Doch ohne Dich, was wäre mir

Adam.

Der Morgenthau,

Eva.

Der Abendhauch,

Adam.

Der Früchte Saft,

Eva.

Der Blumen Duft!

Beyde.

Mit dir erhöht sich jede Freude;
Mit dir genieß' ich doppelt sie;
Mit dir ist Seligkeit das Leben;
Dir sey es ganz geweiht.

VIERTER AUFTRITT.

Uriel und Engel.

Recitativ.

Uriel.

O glücklich Paar! und glücklich immerfort,
Wenn falscher Wahn euch nicht verlockt,
Noch mehr zu wünschen, als ihr habt,
Und mehr zu wissen, als ihr sollt.

Chor. Singt dem Herren alle Stimmen!
Dankt ihm alle seine Werke!
Lasst zu Ehren seines Namens
Loh im Wettgesang erschallen!
Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit.
Amen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar N°. 19. 1799.

Biographie.

Einige Anekdoten aus Mozarts Leben, von seiner hinterlassenen Gattin uns mitgetheilt.

1.

Bey einer der Sonntagsmusiken, die bey M. gehalten wurden, war ein Polnischer Graf zugegen, der über ein neues Quintett mit Blasinstrumenten und Klavier, so wie alle Zuhörer, ganz entzückt war. Er bezeugte ihm dieses und äusserte seinen Wunsch, dafs Mozart für ihn ein Terzett für die Flote gelegentlich machen möchte. Er versprach es gelegentlich. Sobald der Graf zu Hause war, schickte er M. hundert halbe Souverainsd'or (150 Kaiserducaten) mit einem sehr verbindlichen Billet und wiederholten Dankesagungen für das bey ihm genossene Vergnügen. M war wiederum erkenntlich und schickte ihm die Originalpartitur des erwähnten Quintetts, wie er sonst nie that, und erzählte seinen Freunden mit Eifer dieses schöne Verfahren. Der Graf verreiste, kam nach einem Jahr wieder zu Mozart, und fragte nach seinem Terzett. M. antwortete, dafs er noch nicht sich dazu aufgelegt gefühlt hätte, ihm etwas seiner (des Grafen) würdiges, zu komponiren. Der Herr Graf erwiederte: So werden Sie sich wohl auch nicht aufgelegt fühlen, mir die hundert halbe Souverainsd'or wieder zu geben, die ich Ihnen dafür vorausbezahlte. Man erinnere sich obigen Billets, worin das Geld für nichts anders als einen Tribut seiner Bewunderung und seinen Dank für genossenes Vergnügen passirte. Mozart unwillig aber edel, bezahlte ihm das Geld. Der Graf behielt die Originalpartitur, und einige Zeit darauf erschien das Quintett als Klavierquartett mit Begleitung: Geige, Bratsche und Violoncell ohne Mozarts Zuthun, bey Artaria.

2.

Er hatte der Strinasacchi (Violinspielerin) jetzt Mad. Schlick in Gotha, eine Sonate *) mit obligater Violin versprochen, aber weil ihm dergleichen kleine Arbeiten zuwider waren, aufgeschoben sie zu verfertigen, bis der vorleste Tag des Concerts kam, in welchem sie aufgeführt werden sollte. Es war im Hoftheater. Nun schrieb er ihre Partie, fand aber nicht Zeit für die seinige. Kaiser Joseph, der von seiner Loge herab aufs Theater lorgnirte, glaubte zu sehen, dafs er keine Noten vor sich hatte, liefs ihn kommen, um die Partitur zu sehen, und war verwundert, auf seinem Papier wirklich nichts als Takstriche zu finden.

3.

Den vorlezten Tag vor der Aufführung des *Don Juan* in Prag, als die Generalprobe schon vorbey war, sagte er Abends zu seiner Frau, er wolle in der Nacht die Ouvertüre schreiben, sie möge ihm Punsch machen, und bey ihm bleiben, um ihn munter zu halten. Sie that, erzählte ihm Mährchen von Aladins Lampe, von Eschenputterln u. dgl., die ihn Thränen lachen machten. Der Punsch aber machte ihn so schläfrig, dafs er nickte, wenn sie pausirte, und nur arbeitete, wenn sie erzählte. Da aber diese Anstrengung, die Schläfrigkeit und das öftere Nicken und Zusammenfahren ihm die Arbeit gar zu schwer machten, ermahnte seine Frau ihn, auf dem Kanapee zu schlafen, mit dem Versprechen, ihn über eine Stunde zu wecken. Er schlief aber so stark, dafs sie es nicht übers Herz brachte, und ihn erst nach zwey Stunden weckte. Dieses war um 5 Uhr. Um 7 Uhr war der

*) Anmerkung. Die Sonate geht aus b dur, und fängt mit einem Adagio an.

Kopist bestellt: um 7 Uhr war die Ouvertüre fertig. Einige wollen das Nicken und das Zusammenfahren in der Musik der Ouverture erkennen.

4.

Als er unter Kaiser Joseph sein Einkommen, wie es im Oesterreichischen heißt, fatiren mußte, schrieb er in seinem versiegelten Billet: Zu viel für das was ich leiste: zu wenig für das was ich leisten könnte. Der Hof hat ihm nehmlich in seiner Eigenschaft als Kammerkomponiteur (wofür er 800 Fl. hatte) niemals einen Auftrag gegeben.

5.

Von seiner Gefälligkeit zeigt, daß er gleich folgenden Auftrag übernahm und ausführte. Ein Mann, der vermöge seines Amts jährlich zwölf Violinduette liefern mußte, verlor die Lust und die Ideen, die lezten zwey zu schreiben und bat ihn darum. Nach etlichen Jahren sind sie für Mozarts Arbeiten bekannt worden; er hat sie aber nicht herausgegeben.

6.

Als seine Frau sehr krank war, empfieng er jeden Besuchenden mit dem Finger auf dem Munde, und dem leisen Ausruf: bst! Dieses war ihm nun so sehr zur Natur geworden, daß er in der ersten Zeit nach ihrer Besserung auf der Straße seinen Bekannten mit dem Finger auf dem Munde sein bst! zuzuflüstern und sich dabey auf die Zähe zu heben, fortfuhr.

7.

Er ritt Morgens um 5 Uhr, wenn seine Frau krank oder schwach war, allein spazieren, aber nie ohne ein Papier in Form eines Recepts vor dem Bett seiner Frau zu lassen. Dieses enthielt folgende liebevolle Vorschriften: Guten Morgen liebes Weibchen, ich wünsche, daß du gut geschlafen habest, daß dich nichts gestöhrt habe, daß du nicht zu jah aufstehst, daß du dich nicht erkaltest, nicht bückst, nicht streckst, dich mit deinen Dienstbothen nicht ersürnst, im nächsten Zimmer nicht über die Schwelle fallst. Spar häuslichen Verdruß, bis ich zurückkomme. Daß nur dir nichts geschieht: Ich komme um — Uhr etc.

Abhandlung.

Etwas über den sogenannten musikalischen Styl.

Es ist eine eigene Unterhaltung für den Liebhaber der musikalischen Geschichte und Litteratur, die zwey, dreyhundertjährigen Graubärte von Tonlehrern sich in ihren Schriften auf ihrem Steckenpferde: *Qui bene distinguit, bene docet*, so behaglich und wonniglich herum tummeln zu sehen. Unermüdet bey der Jagd nach neuen Distinktionen in Nebensachen, aber unbekümmert und gleichgültig, unbestimmt und dunkel in Erklärung und Bearbeitung der Hauptsache, scheint es fast, als ob sie ihre unzureichenden und mangelhaften Kentnisse durch einen Schwall von gelehrt klingenden Wörtern, vor den Augen ihrer Leser haben verbergen wollen. Da giebts

eine *Musica mundana, pythagorica* (Harmonie der Sphären), *humana, artificialis, naturalis,*

eine *Musica antiqua* und *moderna,*

eine *Musica contemplativa, speculatica, theorica, didactica,* beynahe einerley mit *canonica,* ferner *geometrica, arithmetica, historica, activa, practica, poetica, melopoetica, signatoria, modulatoria, combinatoria,*

eine *Musica choralis, plana, rhythmica, mensuralis, figuralis, matrice, recitativa,*

eine *Musica harmonica, symphonialis, usuelis* (Choralgesang von Unkundigen), *melodica, diatonica; chromatica, enharmonica,*

eine *Musica ecclesiastica, dramatica, theatralis, scenica, choraica* (Tanzmusik), *hyporchematica* oder *odika* (Balletmusik), *muta* oder *mimica* (Pantomimen),

eine *Musica vocalis, instrumentalis, organica, mixta,*

eine *Musica conjuncta, metabolica, ficta, frigdora* (aus der Phrygischen und Dorischen Tonart zusammengesetzt),

eine *Musica pathetica, tragica, occidentalis.* Und Pater Kircher, der so gerne was Auffallendes sagt, theilt sie sogar noch ein

in *Musica rhetorica, sphigmica, ethica, politica, monarchica, aristocratica, democratica, oeco-*

nomica, metaphysica, hierarchica archetypa, prodigiosa. Ja wohl wunderbar!

Ein ähnliches Vergnügen gewährten ihnen die Wörter: *Cantus, Modus* und *Contrapunctus*, wo beym Eintheilen bis ins Unendliche ihr Witz und ihre Erfindung unerschöpflich war.

Welche Mannigfaltigkeit in der Musik unserer Vorfahren! Wie grofs und weit umfassend mufs nicht ehedem das Gebiet der Tonkunst gewesen seyn! möchte hier mancher Leser ausrufen? Man lasse sich aber nur nicht irren. Diese Mannigfaltigkeit ihrer Musik betraf blofs die Namen. Sie selbst blieb immer dieselbe, in der Kirche, in der Kammer, auf dem Theater und im Tanzsaale, ein ewiges Gewebe von Dreyklangen, besonders von weichen: dies forderte der gute Ton, die Mode und zum Theil auch ihre damaligen Kirchentöne. Uebrigens aber war sie ohne Leben und Bewegung, ohne Periodologie und Rhythmik und selbst ohne Melodie, ohne welche sich doch kein bestimmter Charakter denken läfst. Die einzige Bewegung in den Madrigalen, damals die Unterhaltung der schönen Welt, wurde durch die Eintritte der Anfangsworte eines jeden neuen Verses, so wie in den Kirchenmotetten, durch die Eintritte des Thema's in den verschiedenen Stimmen, unterhalten. Und wie ihre Tanzmusik beschaffen gewesen, erklärt die Anekdote am besten, welche uns Hawkins erzählt, nach welcher König Franz auf seinen Hofballen am liebsten nach einem gewissen Psalmen tanzte, dessen Nummer mir so eben nicht beyfallen will.

Wie aber diese simple Harmonie, ohne Melodie, ohne Charakter, Leben, Accent und Ausdruck, sich so allgemein der Herzen bemeistern konnte, dafs sich auch aufser der Kirche, Dilettanten und Tonkünstler zu halben Tagen und Nächten mit dieser Musik vergnügen konnten, wie aus dem Leben D. Luthers und andern Nachrichten mehr bekannt ist: dies läfst sich zum Theil aus der damaligen Lage der Umstände erklären, denn noch hallten die Monotonien der Mönchslitaneyen von allen Seiten in die Ohren. Welche Wonne mufste nicht dagegen diese damals noch immer neue Mehrstimmigkeit und Harmonie über die Zuhörer verbreiten. Und die Tonmeister und Komponisten fanden bey der Bearbeitung und Untersuchung dieses neu gefundenen Schatzes in der Musik, eine so ergiebige Quelle von Schönheiten und mannigfaltigen Veränderungen, dafs sie gar nicht ahnen konnten, dafs aufser ihr noch etwas in der Musik Schätzbares übrig seyn könne, am allerwenigsten, dafs man dreyhundert Jahre darnach diese hochgelobten aufgethürmten Harmonien, bey dem Zauber der Melodie, fast ganz entbehrlich finden würde: wie die Partituren eines Hasse und Pergolesi, die beliebtesten Meister gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts, beweisen.

Daher kam nun auch vermuthlich die Genugsamkeit und Sorglosigkeit der damaligen Tonlehrer bey der Verbesserung der Kunst und derselben Zeichenlehre. Hatten sie doch, statt auf neue Eintheilungen zu sinnen, ihre dunkle und verworrene Lehre vom Takte untersucht, ihre Tonsyteme und ihre Ortographie berichtigt! Durch ihre sogenannten Kirchentöne war zwar eine Ordnung in den Tonarten festgesetzt; diese Ordnung aber war wider die Natur, wie ihre Schlüsse ausweisen, war also nur scheinbar. Ihre Taktarten waren 1450 schon bis auf achtzigerley gestiegen, wozu man eben so viele Zeichen erfunden hatte. Die schlimmsten und für uns unerklärbarsten darunter waren ohnstreitig die sogenannten innerlichen Zeichen, welche durch gewisse Verbindungen der Noten neben einander, diese Noten um noch ein- oder mehrmal verlängerten oder verkürzten. Erst Orlandus Lassus reducirte diese Summe von 80 auf 2, indem er sich blos zweyer Zeichen, zur Bezeichnung des geraden und ungeraden Takts bediente. Die geschwindere oder langsamere Bewegung hingegen durch die darüber geschriebenen Wörter: *Allegro, Adagio* u. s. w. anzeigte. Am allerschlechtesten aber war es mit ihrer Ortographie in Beziehung der zufälligen halben Tone beschaffen. Diese zu finden und auszudrücken, überliefs man den Sängern; so wie es unsere Väter mit den Spielmanieren zu halten pflegten — des Mangels an Taktstrichen, und der Gewohnheit, alles in Stimmen drucken

zu lassen, nicht zu gedenken. Dies zusammengenommen macht es gegenwärtig dem Geschichtsforscher beynahe eben so schwer, von den harmonischen Produkten der vergangenen Jahrhunderte zu urtheilen, als von der Musik der Juden im Tempel zu Jerusalem. Doch dies in Parenthesi.

Je weniger also die Musik der vorigen Jahrhunderte im Charakter verschieden war, desto mehr war ihr auf die Eintheilung derselben verwandter Witz verschwendet: so dafs von alle diesem fürchterlichen Schwalle von Namen, zu Anfange dieses Jahrhunderts, beynahe nichts mehr beybehalten wurde, als die Eintheilung in Kirchenmusik, Theatermusik und Kammermusik.

Aber auch dieser Eintheilung klebt noch die alte Sünde unserer Vorfahren an, da sie weniger aus der Natur der Sache selbst, als von den Oertern hergenommen worden, wo Musik getrieben wird. Gerade, als ob wir an diese verschiedenen Orte auch verschiedene Empfindungen und Leidenschaften, Tone und Instrumente, mitbrächten? Als ob der Ort mehrern Einfluss auf den Komponisten haben dürfte, als der Gang der Empfindungen und Leidenschaften, welchen ihm die Poesie vorzeichnet? vorausgesetzt, dafs er mit Wahrheit und Lebhaftigkeit seine Empfindungen ausdrücken und darstellen will und — kann. — Ueberdies giebt es auch ausser der Kirche, Kammer und dem Theater noch mehr Gelegenheiten, wo Musiken aufgeführet werden, welche eben sowohl ihr Eigenthümliches in zufälligen Dingen, dem Orte und Zwecke gemäs, verlangen. Z. B. Abendmusiken im Freyen, Kriegsmusik im Felde, Jagdmusik im Walde, Tanzmusik bey Ballen u. s. w.

Am besten scheint es also, wenn es doch um der Deutlichkeit der Begriffe willen, soll und mufs eingetheilt werden: man theile die Musik in die hohe oder pathetische, mittlere oder gemäfsigtere und in die niedere oder komische Schreibart, ein. Zu der hohen, wären dann alle grofsen, erhabenen, auch schrecklichen Empfindungen und heftigern Leidenschaften zu rechnen. Unter die gemäfsigtere und mittlere Musikart, rechnete man das, was dieses sanftern und mildern Empfindungen der Liebe, Ruhe und Zufriedenheit, Heiterkeit und Freude angeht. Und zur niedern, was mehr populär und fafslich als edel, mehr lustig und tändelnd als geistreich, und überhaupt alles was zum Komischen und zur Karrikatur gehört. Die Instrumentalmusik, als das Echo der Empfindungen, welche der Gesang ausdrückt, ist denselben Graden von Empfindungen untergeordnet; nur dafs sie durch mehrere Kunstfertigkeit, je nachdem es das Instrument zulafst, in Passagien zu glänzen, und ausser der Rührung, zugleich auch Bewunderung zu erregen sucht. Diese Eintheilung geht jener billig voran: denn die Kirchenmusik setzt die Kenntnifs der ersten beyden, die Theater- und Kammermusik hingegen, die Kenntnifs aller drey Arten voraus.

Nur möchte in Nebensachen, oder in der Decoration, wenn man sich so ausdrücken dürfte, eins und das andere für den Komponisten, an diesen verschiedenen Orten zu beobachten seyn. In der Kammermusik z. B. herrscht die Kunst nach allem ihren Vermogen. Nichts kann den Komponisten dabey einschränken, als die mangelhaften Kräfte seiner Zuhörer oder seines Orchesters. Arbeitet er aber für kein bestimmtes Orchester: so ist ihm auch sogar unverwehrt, sich bey seiner Arbeit ein Publikum von lauter ausstudirten Kontrapunktisten zu denken. Für dies kann er Fugen schreiben, welche alle Arten von Nachahmungen, alle Arten von kontrapunktischen Papierkunsten enthalten, welche blofs den Verstand beschäftigen, aber, da sie selten zur Beförderung des Ausdrucks beytragen, das Herz gemeiniglich leer lassen. Hier kann er entweder ein jedes Glied seines Orchesters zugleich gegen einander gleichsam in den Kampf führen, um zu wetteifern, welches davon am meisten glänzen kann; oder er kann alle Aufmerksamkeit auf die ausgezeichnete Kunstfertigkeit eines einzigen Instruments heften.

Nicht aber so auf dem Theater, wo alle Künste dieser Art dem ersten Bedürfnisse, der Darstellung und Erhebung der im Texte herrschenden Empfindung aufgeopfert werden müssen

Hier scheint das Geschäft der Kunst blos in der Bereitung schöner und angenehmer Formen für die Arien und Chöre zu bestehen, damit der Zuhörer nicht durch eine ununterbrochene einförmige Manier eingeschläfert werde.

Auch die Kirchenmusik, wobey es ausser der Rührung auch auf Erbauung abgesehen ist, erfodert gewissermaßen dieselbe Einschränkung in Ansehung des Glänzenden, des Ueppigen und Hervorstechenden der Instrumentalpartien, welche hier blos zur Unterstützung und Verstärkung der Singstimmen dienen. Ausserdem aber erfodert sie, wegen ihres Ernstes und ihrer erhabenen Gegenstände, mehrern innern Gehalt von Seiten der Harmonie und Modulation: um so mehr, da bey der Ausführung dem Sänger die vorliegenden Stimmen zu Statten kommen. Ebendeswegen ist und bleibt auch ein gutes Werk für die Kirche das Meisterstück der Komposition.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Die Friedensfeyer, ein harmonisches Gemälde für das Klavier oder Fortepiano, gewidmet allen biedern Patrioten des Vaterlandes von Joseph Schmid. In Wien bey Artaria und Comp. (In Querfolio, 3¼ Bogen.)

Es ist um die Darstellung eines schicklichen und trefflichen Tongemäldes keine leichte Sache. Auch lassen sich nicht alle Gegenstände in der Musik schildern, ohne entweder unverständlich oder gar lächerlich zu werden. Wenn Worte damit verbunden sind, wird das Tongemälde verständlicher, als ohne dieselben. Natürliche Dinge, die einen Schall von sich geben, als z. B. der Donner, das Brausen des Wassers, das Geheul des Windes u. dgl. sind der musikalischen Schilderung fähig, weil sie unmittelbar in das Gebiet der Töne gehören, die der Dichter nur mit Worten, und der Maler mit keinen Farben darstellen kann. Es ist sogar möglich, Dinge, welche nicht in das Ohr fallen, z. B. ein Erdbeben, ein Zittern u. s. w., wie auch etwas, das nur das Auge siehet, z. B. den Blitz, mit Tönen zu malen, wenigstens nachzuahmen. Vornehmlich aber sind Leidenschaften, Empfindungen und Charaktere zur musikalischen Schilderung geeignet, und dem Zwecke der Musik am gemäßesten. Gegenwärtiges harmonisches Gemälde hat die Ausdrückung einiger Empfindungen zur Absicht. Es fängt mit einem majestätischen Marsch an, auf welchen ein Adagio folget, das ein Dankgefühl zum Schöpfer ausdrucken soll: hierauf wird in einem Allegretto das häusliche Glück geschildert. Ein kurzes arpeggirtes Adagio dienet dann zur Einleitung in ein Allegro, die *Friedensfeyer* betitelt, welches, anstatt den Charakter der Feyerlichkeit oder des Jubels an sich zu tragen, einem Ballettans, zwischen welchem ein Deutscher oder Walzer eingeschaltet ist, gleichet.

Der Verfasser hat bey Verfertigung dieses harmonischen Gemäldes ohne Zweifel Dilettanten vor Augen gehabt, die er dadurch zu divertiren suchte, weil sich aus dem ziemlich geringen innern Gehalt desselben kein höherer Zweck absehen läßt; doch muß Recensent gestehen, daß er darin Spuren einer Seta- und Spielart wahrgenommen hat, die den gegenwärtigen Komponisten über weit geringere Komponaster, deren eine Legion ist, erhebet: denn man merket, daß er sich nach guten Mustern zu bilden bestrebt hat.

Es wird also blossen Liebhabern und Liebhaberinnen des Klavierspiels immer zur angenehmen Unterhaltung dienen, und allenfalls die Stelle einer leichten Sonate vertreten. *K.* —

Korrespondenz.

Von der Gewalt der Musik über die Thiere, und von dem Concerte, das zu Paris den beyden Elephanten gegeben worden ist (aus dem Frans.)

Erster Brief.

Naturæ decimus ab modeo. Quintil.

Sie verlangen von mir eine genaue Beschreibung des Concerts, welches den Monat May 1798

im botanischen Garten zu Paris den beyden Elephanten gegeben wurde; und wollen zugleich von mir wissen, welchen Eindruck die Musik auf Thiere gemacht habe, die das Gesellschaftliche ihrer Natur nach lieben, und besonders unsere Neugierde durch ihre Fähigkeiten rege machen. Ich erfülle ihren Wunsch sehr gern, und um desto lieber, da die Sache mich selbst sehr interessirte und vielleicht in Deutschland noch fast gar nicht genau bekannt worden ist.

Das Orchester war so angebracht, dafs die Elephanten vor der Hand gar nichts davon zu sehen bekommen konnten, auf einer Gallerie gerade über ihren Behältnissen und rings um eine Fallthüre gestellt, welche nicht eher geöfnet wurde, als in dem Augenblicke, wo die Musik anhub. Um nun Hans und Margrethen, denn so hatte man diese Thiere genannt, freyen Spielraum für ihre Bewegungen zu verschaffen, hatte man ihnen die beyden Käfter Preis gegeben, die ihre Wohnstatt ausmachten, damit sie frey und ungehindert zu einander gehen konnten. Alles war in Bereitschaft, die Instrumente waren eingestimmt, eine tiefe Stille herrschte um sie her, die Fallthüre that sich ohne Geräusch auf, während ihr Wärter, um den Eindruck einer Ueberraschung zu mildern, sie damit beschäftigte, dafs er ihnen einiges leckere Naschwerk hingab.

Das Concert begann mit einem Trio von kleinen variirten Arien für 2 Violinen und Baß, aus H dur, in einem ganz ruhigen Charakter.

Kaum liefsen sich die ersten Akkorde hören, als Hans und seine Margrethe die Ohren spitzten, augenblicklich ihr Naschwerk zu speisen unterliefsen und bald darauf nach der Stelle liefen, wo die Musik herkam. Die über ihren Köpfen geöfnete Fallthüre, die Instrumente, von einer ihnen ganz fremden Gestalt, von welchen sie nur die Extremitäten sehen konnten, die Menschen, wie in der Luft schwebend, die unsichtbare Harmonie, die sie mit ihren Rüsseln zu befühlen trachteten, die tiefe Stille der Zuschauer, die Unbeweglichkeit ihres Wärters, kurz alles war für sie ein Gegenstand der Neugierde, der Verwunderung und Unruhe. Sie giengen immer um die Fallthüre herum, richteten ihre Rüssel nach der Oefnung, und stellten sich von Zeit zu Zeit auf die Hinterfüse; giengen zu ihrem Wärter, erheischten von ihm Liebkosungen, kamen aber immer noch unruhiger zurück: betrachteten die Umstehenden, und schienen ausforschen zu wollen, ob man ihnen nicht etwa eine Schlinge um den Hals werfen wolle. Allein diese ersten Regungen von Unruhe legten sich bald, da sie sahen, dafs alles um sie her ruhig und friedlich blieb: sie überliefsen sich also ganz ohne alle Furcht dem Eindrucke der Musik, und hatten keine andere Anregung weiter, als ihr eigenes Gefühl.

Die Veränderung ihres Zustandes war besonders am Schlusse des Trio auffallend, welches die Musiker mit einem Tanz in H dur aus der *Iphigenie in Tauris* von Gluck endigten: diese Musik von einem wilden Charakter und stark vorgetragen theilte ihnen ihr ganzes Feuer und Lebhaftigkeit mit. Durch bald hastigen, bald langsamen Schritt, durch ihre bald ungestümen, bald gemäfsigten Bewegungen schien es, als ob sie die Bewegung der Musik hätten nachahmen wollen. Zuweilen bissen sie ins Gitterwerk ihrer Käfige, schüttelten sie mit ihren Rüsseln, stemmten sich mit ganzem Leibe daran, gleichsam als ob sie nicht Raum genug für ihren Zeitvertreib hätten, und sich Platz machen wollten. Von Zeit zu Zeit entschlüpfte ihnen bald ein durchdringender scharfer Schrey, bald ein leiser Pfif. Ist das vor Freude oder Wuth? rief man dem Wärter zu: Sie sind nichts weniger als zornig, hiefs es.

Diese Wallung der Leidenschaft legte sich indefs wieder, oder wechselte vielmehr nur mit ihrem Gegenstande bey der darauf folgenden Arie: *O ma tendre musette*, aus c moll, blos mit dem Fagott ohne weitere Begleitung vorgetragen.

Die so einfache als zärtliche Melodie dieser Romanze, die durch den melancholischen Ton des Fagotts noch klagender ertönte, war für sie gleichsam bezaubernd. Sie giengen einige Schritte vorwärts und standen wieder stille, um zuzuhören: stellten sich gerade unter das Orchester, spielten zärtlich mit ihren Rüsseln, und

schienen sich einander ihre verliebten Emanationen einhauchen zu wollen.

Merkwürdig war es, dafs sie, so lange diese Arie dauerte, auch nicht einen Schrey ausstiefsen, noch irgend eine Aeufserung sehen liefsen, die mit der Musik im Widerspruche gestanden hätte. Alle ihre Bewegungen waren langsam, abgemessen und ganz theilnehmend an der Zartlichkeit des Stücks.

Indessen machten alle diese Reitze nicht gleichen Eindruck auf beyde. Während dafs Hans so ganz altklug in sich gekehrt blieb und nach seiner gewöhnlichen Art auf alles aufmerksam war, wurde seine Margrethe ganz leidenschaftlich, liebkosend, und streichelte ihn mit ihrer langen gelenken Hand, führte sie dann wieder auf sich selbst zurück, drückte mit deren Spitze ihre Brüste, führte sie, gleichsam als ob diese Spitze einen starken und zärtlichen Eindruck empfunden hätte, augenblicklich in ihren Mund, und steckte sie dann zuletzt in Hansens Ohr. Wer aber weder sah noch hörte, das war Hans: vielleicht weil er die Sprache seiner Margrethe noch nicht verstund, oder nicht verstehen wollte.

Dieser stumme Auftritt gewann aber plötzlich eine ganz andere Gestalt, die Leidenschaften fiengen an sich zu regen und in die stärkste Bewegung zu gerathen, als in der Luft die lebhaften und muntern Töne des Liedes *ça ira* sich hören liefsen, welches aus D dur vom ganzen Orchester gespielt, und dessen Eindruck durch den schneidenden Ton einer Pickelflote noch besonders verstärkt wurde.

Aus ihren heftigen Freudenbezeugungen, aus ihrem Lustgeschrey, das bald grob bald klar und scharf, aber immer in der Intonation verschieden ertönte; aus ihrem Pfiffe, aus ihrem Gange bald zurück bald vorwärts, hätte man schliefsen sollen, dafs der Rhythmus dieser Arie, der nach und nach wachst, sie ganz angegriffen, sie unaufhörlich angespornt, und sie gleichsam gezwungen hätte, darnach zu gehen. Das Weibchen fieng nun an seine Anlockungen zu verdoppeln: seine Liebkosungen wurden immer handgreiflicher, und sein Schönethun viel anzüglicher und reitzender: oft rannte es schnell und hastig von seinem Männchen hinweg, kam rückwärts wieder, und gab ihm einen sanften Tritt mit dem einen Hinterfufse, um es zu benachrichtigen, es sey da; aber die arme Margrethe verlohr alle ihre Mühe umsonst. Glücklicherweise für sie, beruhigte und besänftigte die unsichtbare Macht, welche alle Sinnen betaubt, auch sie.

Die Instrumentalmusik hörte auf, aber Margrethe überliefs sich noch immerfort deren Eindrücken, als auf einmal, gleich einem sanften Regen, der in brennender Sonnenhitze das dürre Erdreich erfrischt, die süfse Harmonie zweyer Menschenstimmen, wie aus den Wolken von dem Orchester herab ertönte, um ihre heftige Berauschung zu mildern. Mitten in den heftigsten Bewegungen, sah man sie auf einmal sich mäfsigen und allmählig alle ihre Wünsche aufgeben; endlich stund sie wie angenagelt, den Rüssel gegen die Erde gesenkt, und, während einem Adagio in B moll, aus der Oper *Dardanus*, das sich *manes plaintifs* anfangt, von zwey Stimmen mit voller Begleitung gesungen, stellte sie das leibhaftige Bild der Ruhe dar.

So wunderbar diese Wirkungen auch immerhin scheinen mögen, so brauchen wir darüber doch nicht zu erstaunen, sobald wir bedenken, dafs die Leidenschaften der Thiere, wie die Leidenschaften der Menschen, in ihrer Natur einen rhythmischen und bestimmten Charakter haben, der von aller Erziehung und Kunst unabhängig ist. Wenn man acht hat auf die Bewegungen, welche diesen Leidenschaften gemäfs, und die Töne, die ihnen eigen sind, so findet man, dafs die Musik sie nur erweckt und aufregt: dafs sie dieselben blos verändert, nach ihrer Weise besänftiget, und nur damit Abgemessenheit, Ordnung, und Folge der Bewegungen in Verbindung bringt. Dazu können wir noch setzen, dafs die Leidenschaften der Thiere, die kein anderes Gesetz, als das der Natur, kennen, immer einfach und also auch viel leichter aufzuregen, zu leiten und zu ordnen sind, als bey den Menschen, bey welchen sie weit mehr zusam-

mengesetzt oder vermischt sind und folglich Theil an einander nehmen.

Nichts beweist aber mehr die Beziehungen und die innere Einstimmung des Rhythmus und der Melodie mit den Bewegungen und dem Tone der Leidenschaften, als die Gleichgültigkeit, in welcher die beyden Elephanten verblieben, als das Orchester gleich unmittelbar nach dem Adagio aus der Oper *Dardanus* das Lied *ça ira* zum zweytenmale anstimmte, und zwar nur mit dem einzigen Unterschiede, dafs es, statt wie vorher aus D dur, nun aus F dur gespielt wurde. Es blieb zwar das nemliche Lied, aber ihm fehlte der vorige Ausdruck; es blieb die nemliche Harmonie, es hatte aber seine vorige Kraft verloren; es blieb das nemliche Zeitmaas, es war aber nicht mehr so auffallend und druckte den Rhythmus nicht genugsam aus.

Ich gehe nun schnell auf die übrigen Stücke über, welche aufgeführt wurden: diese waren die Ouverture von *Devin du Village*, welche sie wieder ganz heiter und vergnügt machte; der Gesang Heinrichs des Vierten, *Charmante Gabrielle*, welcher sie in eine Art von Schmachten und Erweichung brachte, die in ihren Geberden und in ihrem ganzen Benehmen sichtbar waren. Es wurden noch mehrere Stücke aufgeführt, die aber alle keine Wirkung thaten, bey denen ich mich also auch weiter gar nicht aufhalten will. Ich komme aber auf das Lied *ça ira* zurück, welches nun zum drittenmale, und zwar, wie das erstemal aus D dur, mit mehrern Stimmen besetzt, erschallte. Hier mufs man nun ein lebendiger Augenzeuge von dessen Wirkungen gewesen seyn, wenn man sich eine richtige Vorstellung davon machen will. Margrethe war ihrer gar nicht mehr mächtig: sie lief im Sprunge, hupfte nach dem Takte, und liefs zu den Tonen der Singstimmen und der Instrumente, Tone hören, die denen einer Trompete glichen, und dennoch mit der ganzen Harmonie keinen Mifsklang hervorbrachten. Während sie sich ihrem Hans näherte, schlug sie mit ihren lappigen Ohren in einer aufserordentlichen Schnelligkeit sich an den Kopf und suchte ihren Hans an allen empfindlichen Theilen seines Körpers mit ihrem verliebten Rüssel durch sanftes Streicheln zu reizen: auch wurde dabey kein sanfter Fufstritt gespart. Oft setzte sie sich für Entzücken mit dem Hintertheile auf die Erde, reckte die Vorderfüsse in die Höhe und stemmte sich mit dem Rücken wider die Wände ihres Kaftens. Deutlich und vernehmlich hörte man sie in dieser Stellung einen sehnsuchtsvollen Schrey nach dem andern thun; aber kurz darauf, gleich als ob sie sich einer Handlung vor so vielen Zeugen schämte, erhob sie sich wieder, und fieng ihren abgemessenen Gang aufs neue wieder an *).

(Der Beschluss folgt.)

*) Man weiss schon längst aus der Erfahrung, dass der Elephant im häuslichen Zustande sich allen Genuss der Liebe versagt, und wenn er auch den stärksten Reiz dazu fühlte: dass er sogar in der Freyheit sich selbst den Blicken seines Gleichen dabey entzieht; dass er mit seiner Geliebten sich davon macht, die einsamsten Orte aufsucht, und das heiligste Verlangen der Natur nicht eher stillt, als bis er sich ganz im dunkeln Schatten der stillen Wälder verborgen sieht. Die Schwierigkeit, ihm in diesem Augenblicke zu überraschen, ist die Ursache, warum wir über die Art und Weise, wie er den Akt seiner Vermehrung vollbringt, nichts weiter als Muthmassungen haben.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N*^{o}. *VIII.* 1799.

Nachricht.

W. A. Mozarts wohlgetroffenes Portrait, von Kohl in Wien gestochen, ist bey uns für 8 Gr. zu haben.

Auch ist unser Vorrath musikalischer Instrumente neuerlich durch mehrere Instrumente von vorzüglichen Meistern, als Pianoforte's, Pedal-Harfen, Guitarren, Clarinetten, Flöten, Violinen, Pariser Violin- und Violoncell-Bogen vermehrt worden.

Wir zeigen hierbey wiederhohlt an, daß wir Bestellung auf alle Arten gangbarer Musikalischer Instrumente annehmen.

Neue Musikalien, im Verlage der Gebrüder Meyn in Hamburg.

Bornhardt, Punschlied im gesellschaftlichen Cirkel mit Begleitung des Forte-piano zu singen. 4 Gr.

Bornhardt, XI Lieder mit Begleitung des Pianoforte zu singen. 18 Gr.

Cario, Abschiedslied der Madame Lange, gesungen in ihrem letzten Concert im französischen Schauspielhause den 14 April 1798. 4 Gr.

Der Congreß zu Rastadt, eine Cantate für die Singstimme ganz durchcomponirt mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Gaveaux, Favorit-Arie aus der Oper der kleine Matrose. Ueber die Beschwerden dieses Lebens 5 Gr.

Grand Duo du Prisonnier: O ciel! dois-je en croire mes yeux etc. pour le Clavecin ou Pianoforte. 12 Gr.

Haltenhof, der Leyermann, eine Romanze im Volkston von C. W. H. mit Accompagnement des Pianoforte und der Maultrommel. 4 Gr.

Hennig Trois Duos concertants pour 2 Flûtes traversieres. 1 Thlr. 4 Gr.

Himmel, Sechs Deutsche Lieder mit Begleitung eines Flöte, eines Violoncells und Fortepiano. 16 Gr.

Himmel, Trauer-Cantate zur Begräbnißfeyer Sr. Königl. Majestät von Preussen Friedrich Wilhelm II. von Herklots. 5 Thlr.

Lacroix V Walzes pour le Pianoforte Op. 1 mn. 6 Gr. — — Trois Duos concertants pour 2 Violons Op. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Lied beym Siege des Admiral Nelson, aus dem Englischen fürs Klavier oder Pianoforte. 4 Gr.

Musikalisches Journal zweyter Jahrgang 1stes bis 6tes Heft. à 10 Gr.

Romance du Prisonnier pour le Clavecin ou Pianoforte. 3 Gr.

Valze à la Buonaparte et Quadrille à la Nelson pour le Pianoforte. 4 Gr.

Vorstehende Musikalien sind auch bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Musikanzeige.

Im Verlage der Gombartischen Musikhandlung in Augsburg ist eine ganz neue große Sinfonie von dem berühmten Joseph Haydn op. 91. à 3 fl. — erschienen; und in allen guten Musikhandlungen zu haben — zugleich wird dem sämmtlichen Musikalischen Publicum Deutschlands andurch bekannt gemacht, daß alle unsere Verlags-Artikel, welche uns nachgestochen werden, von nun an 10 pr. Ct. wohlfeiler abgelegt werden sollen.

Die Gombart'sche Musikhandlung.

Ankündigung.

Den Liebhabern des Gesanges kündige ich eine Cantatine an die Tonkunst mit Begleitung des Pianoforte, componirt von G. A. Neumann auf Pränumeration an. Der Name des Componisten macht es ganz überflüssig, etwas zum Lobe dieses Tonstückes zu sagen. — Sie wird, nebst einer Titelvignette, sauber in Kupfer gestochen, auf holländisch Papier gedruckt, und in einem farbigen Umschlag gebunden, zur Ostermesse dieses Jahrs erscheinen; bis dahin steht die Pränumeration zu 1 Thlr. offen, der nachherige Preis ist 1 Thlr. 8 Gr. Das 6te Exempl.

hat jeder Sammler frey. Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung nimmt in frankirten Briefen Pränumeration an. Leipzig im Jan. 1799.

Der Verleger.

Musikalische Anzeige für Organisten und Musikliebhaber.

Da die von meiner Composition herausgegebenen Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, erste Sammlung, von Kennern und Liebhabern der Tonkunst mit Beyfall aufgenommen, und ich von diesen zur Fortsetzung derselben aufgefordert worden bin; so kundige ich hiermit eine zweyte Sammlung von zwölf Orgelstücken verschiedner Art, auf Pränumeration an. Der Preis des Exemplars ist zehn Groschen; und Pränumeration wird bis zum Monat April d. J. angenommen. Wer sich der Entfernung des Orts halber nicht an mich selbst wenden will, beliebe seine Bestellung in Gotha an die Beckerische und in Leipzig an die I. H. Benj. Fleischerische Buchhandlung zu richten. Postämter, Buchhandlungen und Musiker, welche sich mit Annahme der Pränumeration befassen wollen, erhalten das zehnte Exempl. frey. Briefe und Gelder bitte ich postfrey einzusenden. Die Exemplare werden in der nächsten Leipziger Ostermesse abgeliefert. Nach verlaufenem Pränumerations-Termin wird das Exemplar 16 Gr. kosten. Gotha, am 20. Januar 1799.

Carl Gottlieb Umbreit,
Organist zu Sonneborn bey Gotha.

Ankündigung eines Handbuchs für Cantoren und Organisten.

Man klagt, declamirt und spöttelt über den jetzigen Zustand der Kirchenmusik und des Kirchengesanges. Was helfen aber Klagen, Declamationen und Persiflage? Kommen wir auf diesem Wege der Erfüllung unsrer frommen Wünsche für die Verbesserung des Musikwesens in unsern Kirchen auch nur um einen Schritt näher? die Erfahrung sagt: nein! Sind denn aber Kirchenmusik und Kirchengesang so gar geringfügige Gegenstände, daß sie wirklich nicht mehr Aufmerksamkeit, nicht mehr thätige Annahme verdienen, als man ihnen leider! in unsern Tagen aus Gnade und Barmherzigkeit angedeihen läßt? Die Tonkunst in der Kirche, wo sie einst sämtliche gedeihliche Pflege erhielt, wo sie zu hohen Zwecken erzogen und gebildet ward, in so ähnlicher

Mißkeid und Widerwillen erregender Gestalt! Freylich Veranlassung genug zu warmen Declamationen: aber wie gesagt, die helfen nicht. Allein woher kommt es, daß Tonkünstler, die bey der Sache interessirt und ihr gewachsen sind, ebenfalls nicht viel mehr thun, als klagen und declamiren?? — —

Ich bin vollkommen überzeugt, daß es sehr dreist, daß es verwegen ist, und wahrscheinlich auch dafür erklärt werden wird, wenn ein Musikgelehrter minorum gentium, ohne Ruf, ohne Namen, Anstalten macht, Hand an die Verbesserung höchstwichtiger Gegenstände, die, wenn sie dabey gewinnen sollen, der Feder eines gelehrten Tonkünstlers der ersten Classe bedürfen — zu legen; doch bin ich auch nicht minder überzeugt: daß etwas, nach besten Kräften, für eine mißlich stehende Sache gewagt, besser sey, als müßig zugesehen, die Achseln gezuckt, ein Lamento angestimmt, oder gelehrte Miene angenommen, und weise oder hohngesprochen. Ich hoffe und bitte daher: daß diejenigen meiner Amtsverwandten, die, ehe sie ins Amt kamen, nicht Gelegenheit, oder — es sey was es wolle! nicht hatten, sich die zu ihrer Amtsführung erforderlichen Kenntnisse zu erwerben, die im Amte selbst, entweder aus Mangel an Bücherkenntniß, oder aus Mangel an Vermögen sich eine Musikalische Bibliothek anzuschaffen, durch eignes Studium das Versäumte nicht nachholen, das Fehlende nicht ergänzen konnten, diejenigen sind, für die eigentlich ich geschrieben, denen meine Arbeit wirklich nützlich seyn kann, in Ermanglung eines Werks aus einer gelehrtern Feder, vor der Hand mit dem meinigen für lieb nehmen mögen. Ich halte dafür: um die erste Hand an die Verbesserung der Kirchenmusik und des Kirchengesanges zu legen, muß man den großen Theil der Cantoren und Organisten mit ihren Pflichten bekannter machen, als sie es zu seyn scheinen, und ihnen Mittel an die Hand geben, diesen Pflichten, bey deren sorgfältigster Erfüllung Kirchengesang und Musik nur allein wirklich das werden, was sie seyn konnten und sollten, zu genügen. Dies ist die gutgemeinte Absicht des Elementerwerks, welches ich unter obigem Titel möchte drucken lassen. Der Plan und Inhalt desselben ist kurzlich folgender.

Erster Theil.

Cantor. A. als Vorsänger. a) ohne, b) mit der Orgel. — Ueber den Kirchengesang. Kurzgefaßte Geschichte desselben. Nutzen. Gegenwärtiger Zustand. Nothwendigkeit der Verbesserung desselben. Mittel zu diesem Zweck. Pflichten des Cantors, als Vorstehers des Kirchengesanges.

B. als Musikdirector. Geschichte der Kirchenmusik, Nutzen. Gegenwärtiger Zustand. Nothwendigkeit der Verbesserung derselben. Mittel zu diesem Zweck. Pflichten des Cantors als Musikd. z. B. Wahl der aufzuführenden Stücke u.

in Rücksicht. β. in Rücksicht der Composition. Proben. Stimmung. Tempo. Sänger. Singeschulen. Singchöre. Instrumentisten u. s. w.

Zweyter Theil.

Organist. A. Kenntniss seines Instruments, der Orgel. Structur. Erhaltung. Stimmung. Prüfung. Disposition derselben.

B. Gebrauch seines Instruments. Ueber das Orgelspiel überhaupt. Insbesondere: vom Vorspiel. Choral. Musikbegleitung. Fantasie. Fuge.

Dritter Theil.

Musikalisches Wörterbuch, mit besonderer Rücksicht auf den Cantor und Organisten.

* * *

Sollte nun einer unter Gelehrten von Eifer und Liebe für gottesdienstliche Musik beseelter Tonkünstler, dessen Ruf längst es hört ist, gesonnen seyn, uns ein ähnliches Werk zu schenken, so würde dadurch mein eigener mehrjähriger Wunsch erfüllt, und jetzt noch, nach Ankündigung meiner Arbeit, würde ich gerne, und wie billig bescheiden zurücktreten. Lange habe ich darauf gewartet: denn es wurde von einem und dem andern Hoffnung davon gemacht — lange — dass mein mancher nahe und ferne Freund mir Zeuge seyn! — lange habe ich der Aufforderung, mit meiner Arbeit hervorzutreten, widerstanden, habe unentschlossen hin und hergeschwankt, sollte ich oder sollte ich nicht? denn das Loos und der Lohn manches gelehrten Schriftstellers, der es wagte, sich einer misslichen Sache anzunehmen, sind mir so unbekannt nicht. Man ruft, man schreit um Theilnahme, um Gemeingeist für einen Gegenstand. Alles sitzt ruhig und lauert. Lässt einer durch solche Aufforderung sich hören, folgt er dem Ruf, tritt er öffentlich mit seiner Lehre hervor; so sind auf einmal der dummen genug zu viel, die das alles längst wussten, besser wussten, am allerbesten wussten — freylich nur es nicht von sich gehen wollten oder — konnten! — Ich bin nun einmal entschlossen, und so darf und kann mich *dies* nicht kümmern, wohl aber etwas anders. Wers versucht hat, wird, denke ich, ziemlich bestimmt wissen, wie viel oder wie wenig durch Herausgabe musikalischer Schriften sich gewinnen lässt, und es mir gerne glauben, dass wenn man sich dazu entschliesst, es einem sehr wahrscheinlich mehr um Beförderung einer guten Sache, als um Gewinn zu thun seyn müsse. Was mich anbelangt, so wünschte ich eben nicht für meinen guten Willen, um Lohn für mehrjährige mühsame Arbeit, für so manche zum Behuf derselben bereits gemachte Auslage und Ausgabe, noch obendrein offenbar Schaden zu leiden. Man wird mir daher die Bitte erlauben und erfüllen, falls meine Arbeit mit der eines berühmten Schriftstellers in Collision kommen könnte, mir solches privatim oder öffentlich gefälligst anzuzeigen. Ich werde daher noch eine Weile abwarten: unterdessen aber — was ich längst besonders drucken zu lassen willens war, die erste Abtheilung des zweyten Theils als ein für sich bestehendes Werkchen herausgeben. Ich kündige es also hiermit an unter dem Titel:

Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel, nebst einer Anleitung zur Disposition derselben. mit 4 Kupfertafeln in Quart.

Dies Werkchen ist keineswegen Compilation, sondern durch eigne angelegentliche Untersuchungen mit Zuziehung geschickter erfahrner Orgelbauer entstanden. Da dergleichen Schriften nichts weniger als jedermanns Kauf sind, so kann ich die Herausgabe nicht anders als auf Vorausbezahlung wagen: diese beträgt Einen Thaler Sechzehn Groschen in Gold. Diejenigen, welche so gefällig seyn wollen, Interessenten zu sammeln, erhalten das 6te Exemplar, oder den Betrag desselben. Als einen öffentlichen Beweis, welche Theilnahme meine Arbeit bey denen, für die sie eigentlich bestimmt war, gefunden, zugleich aber auch als öffentlichen Dank für die Beförderung meines Unternehmens werde ich die Nahmen der Pränumeranten, dem Werke vordrucken lassen, weshalb ich mir solche leider geschrieben postfrey erbitte.

Zugleich lasse ich einen Pendant zu diesem Werke drucken:

Für Kirchenpatrone, Vorsteher, Administratoren u. dgl. über Verdingung und Prüfung neuer Orgelbauten und wichtiger Reparaturen. Pränumerationspreis 4 Gr.

Die Pränumeranten auf das Werk über die Structur, Erhaltung etc. erhalten diesen Pendant als Zugabe unentgeldlich.

Die Interessenten für angezeigte Schrift über die Orgel bitte ich zugleich vorläufig sich zu erklären: ob sie willens sind sich für das ganze Handbuch zu interessiren? um doch einigermaßen sicher zu wissen, welche Theilnahme ich zu erwarten habe. Frenzlow, den 1. Nov. 1798.

C. C. Fr. Schlimbach.

In der vollen Ueberzeugung, dass der Hr. Cantor u. Organist Schlimbach in dem angekündigten wie in seinem größeren Werke seinen Amtsbrüdern ein gründliches und sehr brauchbares Werk bereitet, erfülle ich sein Verlangen, dass ich dieser Ankündigung ein Wort der Empfehlung beyfügen möchte, mit dem willigsten Herzen. Alles was ich von dem Werke gesehen und der-

über Auch Reich und Umgang von dem Verf. vernommen habe, überzeugt mich, daß er die eifrigste Unterstützung aller ächten Künstler und Kunstfreunde verdient, und ich selbst werde mich gern bestreben, Pränumeration für ihn zu sammlen. Berlin, in Nov. 1798.

J. F. Reichardt.

Berichtigung einer Anmerkung aus der allgemeinen Musikalischen Zeitung, No. 13. in der Abhandlung: Ueber Flöte und wahres Flötenspiel.

Ich werde in der angeführten Anmerkung für den Lehrer des Hrn. Kammermusikus Saust in Dessau gehalten, muß aber hierdurch öffentlich versichern, daß dieses Vorgeben, rühre es vom Redacteur *) dieser Zeitung, oder vom Hrn. Saust selbst her, ungegründet sey. Wohl aber habe ich gehört, daß Hr. Taubert in Ballenstädt der Lehrer des Hrn. Saust auf der Flöte gewesen seyn soll. Hr. Saust hielt sich einige Z[illegible] bey uns auf, und besuchte mich verschiedene Mal[illegible] um Besuche. Bey dieser Gelegenheit befragte [illegible] über die Vortheile die Flöte zu spielen, und besonders wegen der Triller in der höchsten Octave. Unterricht aber — habe ich ihm niemals auf diesem Instrumente gegeben. Wie würde auch das haben Statt finden können, da bey einem Aufenthalt von einigen Wochen es unmöglich ist, dieses Instrument in der gehörigen Art tractiren zu lernen: Herr Saust mußte dann die wenigen Unterredungen, die wir zusammen gehabt haben, für Unterricht halten. Gerade dasjenige, was mir in jener Anmerkung zur Last gelegt wird, nämlich die Intonation, ist es, worauf ich ihn oft aufmerksam gemacht habe.

Dresden, Januar. 1799.

Joh. Fr. Prinz.
Churfürstl. Sächs. Kammer-Musicus.

*) Wie kann Herr Prinz nur auf diesen Gedanken kommen, da der Aufsatz mit dem Namen des Verf. bezeichnet ist? — d. Redact.

Neueste Musikalien, im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Fortsetzung von Nro. VI. des Intell. Bl.)

Bermann 3 Duos pour Violon Op. 2. 1 Thlr.

Bolleval Sonate pour Violon. 12 Gr.

Mozart oeuvres complettes. Cah. I. Contenant VII Sonates p. Pianoforte. 3 Thlr.

— — do — Cah. II. contenant XII. Variations p. Pianoforte. 3 Thlr.

— — Idomeneo, König von Creta. Eine ernsthafte Oper in 3 Aufzügen, mit italiänischem und deutschem Texte, im Klavierauszuge von A. E. Müller. 9 Thlr. 12 Gr.

— — Ouverture aus der Oper Idomeneo, furs Clavier. 6 Gr.

— — die Entführung aus dem Serail. Ein komisches Singspiel in 3 Aufzügen im Klavierauszuge von A. E. Müller. 3 Thlr. 12 Gr.

— — Sinfonie aus — do — fürs Klavier. 4 Gr.

— — Die Hochzeit des Figaro. Eine komische Oper im Klavierauszuge, von S. Schmied. 12 Act. 1 Thlr. 16 Gr.

Müller, J. C. XII. Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. 16 Gr.

Müller, A. E. Sammlung von Orgelstücken, enthaltend 12 leichte und 6 schwere Sätze. Erstes Heft. 12 Gr.

— — Concert pour la Flûte traversiere, avec accompagnement de 2 Violons, 2 Obois, 2 Cors, 2 Fag. 2 Clar. 2 Viol. Timp. et Basse. Op. 16. 2 Thlr.

Neefe, Melodien zu Herders Bilder und Träume. 20 Gr.

Paisiello, Canzonetta: perruna compatime etc. aus dem Intermezzo: der Schuster, italiänisch und teutsch, mit Begleitung der Guitarre oder Pianoforte. 6 Gr.

Pallas, Friderike, Lieder für Klavier und Harfe. 8 Gr.

Pilz, K. P. E. Drei Märsche, drei Menuets und eine Polonaise fürs Klavier oder Pianoforte. 8 Gr.

— — Arie: Schöne Mädchen, wer euch trauet. im Klavierauszuge. 5 Gr.

— — Sechs Allemanden, und sechs auserlesene Gedichte fürs Klavier. 8 Gr.

— — Trinklied abwechselnder Studenten. 3 Gr.

Pirramiden von Babilon, die, eine große heroisch-komische Oper in 2 Aufzügen: der erste Aufzug von Gallus, der zweyte von Winter, im vollständigen Klavierauszuge, mit einem Titelkupfer. 2 Thlr. 12 Gr.

Riedel, C. L. Freundschaft und Liebe. Eine Sammlung vermischter Klavier- und Gesangstücke. 16 Gr.

— — Six Sonates pour le Clavecin. 1 Thlr.

Rösler, Rondo pour le Clavecin Op. 2. 8 Gr.

— — Sonate per il Pianoforte Op. 1. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar **№. 20.** 1799.

Abhandlung.

Etwas über den sogenannten Musikalischen Styl.

(Beschluss.)

Damit ich aber die Leser, welche die Musik mehr um des Genusses, als um der Berichtigung ihrer Ideen willen treiben, nicht mit blosen Spekulationen unterhalte; will ich versuchen, ob ich ihnen durch Beyspiele zu obiger Eintheilung, aus dem mir bekannten Theile vorzüglicher Kunstwerke unsers Zeitalters, meinen bisherigen Vortrag mehr versinnlichen kann. Am Ende haben wir vielleicht das Vergnügen, noch obendrein zu sehen: Zu welcher Art sich das natürliche und angebohrne Talent jedes unserer Lieblingskomponisten hinneigt.

Muster und Proben vom Ausdruck hoher Empfindungen und von pathetischer Musik, hören wir in C. Ph. Em. Bachs Kirchensachen und andern Werken; in Georg Benda's Romeo und seinen Kirchensachen; in Boccherini's Quintetten und Quartetten; in Mus. Clementischen Klaviersonaten; in Dittersdorf Oratorien; in Faschens mehrchörigten Psalmen und Hymnen; in Glucks Werken; in Grauns Tode Jesu; in Hassens St. Elena und andern Werken; in Joseph Haydns ersten Sinfoniesätzen; in Michael Haydns Kirchensachen; in Hendels Werken; in Homilius Oratorien und andern Kirchensachen; in W. G. Mozarts Werken; in Monsigny's Deserteur; in Podbielski's ersten 6 Klaviersonaten; in Reichardts Trauercantate, Passion, Andromeda und Bruno u. s. w. in Salieri's Armida, Axur, la Ciffra u. s. w. in Schulzens Choren zur Athalie und mehrern seiner Werke: in Wolfs Ostercantate und Oratorien u. s. w.

Muster und Proben von ruhigern und sanftern Empfindungen der zweyten Classe, finden wir durchaus in den Werken von Abel, J. Chr. Bach, G. Benda, Fasch, Gasmann, Graun, Jos. Haydn im *Stabat mater*, und besonders in seinen mittlern Sinfoniesätzen; Hasse, Hiller, Leop. Hoffmann, Kozeluch, Homilius, Naumann, Piccini, Pleyel, Reichardt, Rolle, Sacchini, Salieri, Schulz, Schwanberg, Vanhal u. s. w.

Wir kommen nun an die dritte Eigenthümlichkeit in der musikalischen Schreibart. Hierzu rechneten wir oben den populären Styl, die komische Laune und die Karrikatur im Ausdrucke, eine Schreibart, welche einzig und allein beym Operettentheater und beym Liede anwendbar ist, und welche, nach der Menge der Lieder- und Operettenkomponisten zu urtheilen, die gemeinste und leichteste zu seyn scheint, und dennoch, wie die Erfahrung lehrt, von den wenigsten mit Glücke ausgeübt wird. Denn es bleibt dies ein besonderes Geschenk der Natur. Nicht jedem lächelt die Muse bey seiner Geburt so freundlich an. Und keine erlernte Kunst und Wissenschaft, nicht das tiefste Studium des Contrapunkts und der Harmonie, nicht die Kenntnifs aller Schleifwege der Modulation, nicht die Kunst, ein ganzes conzertirendes Orchester in der Partitur über einander her zu schreiben, nicht das Talent, die Töne und Melodien der verschiedenen Stimmen in einander zu verschmelzen, kann den Ausdruck des Komischen befördern. Daher möchte wohl die Anzahl derjenigen Komponisten, welche sich durch Muster und Meisterstücke in dieser Klasse

von Schafolbärt gezeigt haben, am kleinsten ausfallen. Hin und wieder mag es wohl einem der oben genannten würdigen Manner geglückt haben, sich in ihren Werken dem Populären, dem Komischen und selbst der Karrikatur zu nähern; aber immer wird uns dabey etwas zu wünschen übrig bleiben.

Unter allen behauptet sich der Herr von Dittersdorf ohne Widerrede, in seinen Werken am allgemeinsten im Besitze dieser Stücke, und besonders jener Karrikatur, welche man bisher nur als ein Eigenthum der Maler angesehen hat. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur sein allgemein bekanntes *Rothes Käppchen*, die vom Dichter desselben aufgewärmte *Gianniua* des Livigni, dem man sonst unter seinen Werken eben nicht den ersten Platz anweist, mit anzuhören. Nur wenige Sätze werden darinne ausfallen, welche nicht alsbald in jedem Ohre Eingang fänden und dadurch ihre Popularität bewiesen.

Eben so wenig fehlt es darinne an ächt komischer Laune *). Man höre, wenn der Kastellan singt: das nehmer sich zur Lehre u. s. w. Wie er bey der Wiederholung dieser Worte, in langsamern Zeitmäfse sehr ernsthaft und nachdrücklich seinem Schwager Schulzen noch einmal sagt; und werd er einmal klug! Und da er sieht, dafs er dennoch tauben Ohren predigt; wird er ungeduldig und zankt, indem er noch einmal zurückkommt, ihm das Nehmliche mit Heftigkeit vor. Man raufs dies hören, um den glücklichen Einfall des Komponisten geniefsen zu können; so wie dies überhaupt in der Musik bey allen komischen und witzigen Zügen der Fall ist.

Viel edelkomischen Ausdruck und Karrikatur zugleich hat ferner die Arie des alten Husarenrittmeisters: Lustig leben die Soldaten. Der Komponist malt hier die Lustigkeit einer alten Kriegers mit Recht in einer muntern Polonoise, vermittelst welcher er seine Thaten, in Kämpfen mit Mädchen und Turken erzählt. Aber dann erhebt sich der Ausdruck bis zum innig Rührenden, wenn er an die Worte kommt: doch die Zeit ist nun vorbey! Itzo will ich bey dir bleiben u. s. w. Bey den Worten hingegen: Liebe Linna was ist das? wird der Ausdruck wieder komisch: da er sich nehmlich durch ihre Thränen, selbst bis zum Weinen gerührt sieht, sucht er mit Gewalt, so gut er kann, eine Lustigkeit zu affektiren, indem er tanzt und dazu singt: danja, danja, danja te! Dies kommt aber so gezwungen heraus, dafs man immer noch gleichsam die Thräne der Schwermuth durchschimmern sieht. Oder aber, es ist der Gesang eines alten Knaben, der das, was er vor 50 Jahren auf dem Tanzplatze horete, hier halb und halb, in Fragmenten, wiedergiebt. Sey es diese oder jene Idee, welche der Komponist dabey gefafst hatte; so war es in beyden Fällen ein Meisterzug.

Dann noch die allerliebste Romanze: Es war einmal ein alter Mann; munter, angenehm und populär, ohne doch gemein zu seyn.

Von ächter Karrikatur findet man hier eben so viel Muster. Z. B. gleich im Anfange, nachdem sich die Schwäger und Schwägerinnen eine Zeitlang durchgezankt haben, klagen sie am Ende: Wie wirbelt es in meinem Kopf, la borla, borla, borlabo, so poltern Erbsen in dem Topf, la borla etc. Ich möchte den sehen, der bey diesem Gewäsche, so wie es Dittersdorf behandelt hat, nicht wenigstens lächeln sollte?

Ein ähnlicher Zug von wahrer Karrikatur

*) Anmerkung. Ohne im geringsten Hrn. Gerber hier zu widersprechen, ohne im geringsten das dem Hrn. von Dittersdorf hier beygelegte Lob schmälern zu wollen, kann ich mich doch nicht enthalten, bey dieser Gelegenheit auch auf einige andere deutsche ächt komische Theaterkomponisten, wenigstens im Allgemeinen hinzuweisen. Hiller ist der Eine, Kunzen der Andere. Man gehe in dieser Hinsicht die Operetten des Ersten durch, man höre vom Zweyten etwa die meisterhafte Oper: Das Fest der Winzer, wovon ich gern recht viel sagte, wenn ich nicht glaubte, das Stück sey schon überall bekannt: — und man hat wahrhaftig komische und zugleich geistreiche Musik, wenn auch weniger Karrikatur. Die angeführten drey schätzbaren Theaterkomponisten scheinen sich, in Ansehung des Charakters ihres Komischen, gegen einander zu verhalten, wie die drey schätzbaren Theaterdichter — Hiller, Kunzen, Dittersdorf: Gotter, Jünger, Bretzner. Der Red.

findet sich am Ende des Finals vom ersten Akte, wo die ganze Gesellschaft über die Frage im Zwiste ist: ob der Schulze seine Frau in den Brunnen geworfen habe, oder nicht? Am Ende lafst sie der Komponist bey den Worten: Das Herz schlägt wie ein Hammer mir, gleich einer Mühle klappertś hier! die ganze *Ouvertüre* wieder — absingen, und zwar so, dafs jeder Zuhörer in Versuchung gerath, mitzuringen.

Noch gehört hieher der furchterlich-komische Synagogensingsang des Juden aus dem vorigen Jahrhunderte, mit den launigten und drolligten Verzierungen.

Und endlich im Schlufsgesange, das ausschweifende und unaufhörliche Gerühme und Gepralile der ganzen werthen Gesellschaft, über das grofse Wunder, das solch ein Käppchen wirken kann, und das der Komponist durch meisterhafte Variationen einer jeden Strophe, immer interessant für den Zuhörer zu erhalten gewufst hat. Und dennoch scheint die komische Laune im Schlufsgesange zum Hieronymus Kniker, wo möglich, noch weiter getrieben zu seyn.

Ich bin hier mit Fleifs die Proben übergangen, welche er auch von dem Ausdrucke edler und grofser Empfindungen in dieser Oper, z. B. in der Arie giebt: Flieht ihr quälenden Gedanken und besonders in: Endlich fliehet alle Plage; welche meisterhaft mit der Flote concertirt; um nicht die ganze Oper durch zu mustern: da ihn die Liebhaber schon in seinen Oratorien und andern Werken, von dieser Seite rühmlichst haben kennen lernen.

Aufser Herrn von Dittersdorf scheint die Natur noch dem Herrn Kapellmeister Schuster unter den deutschen Komponisten, eine besondere Anlage zur komischen Schreibart gegeben zu haben. In wiefern er aber von diesem Talente Gebrauch gemacht hat, mögen diejenigen beurtheilen, welche mehrere seiner Werke kennen. Noch gewisser und sicherer können wir diesen Witz, diese komische Laune, unserm grofsen Joseph Haydn zuschreiben, der davon so vielfaltige Proben in seinen Instrumentalstücken, besonders in den Menuetten und letzten Sätzen seiner Sinfonien, ohne alle Beyhulfe der Worte gegeben hat. Unter den Ausländern findet man in den *Drey Pachtern* von Desaides eine Arie, worinne ein Hochzeitfest in wahrer Karrikatur beschrieben wird. Auch giebt es in des Pariser Martini's *Gutsherrn* ein Muster eines höchskomischen, aber naiven Rundgesangs, wozu die ganze Gesellschaft zugleich Hand in Hand tanzt.

Von populären und naiven Liedermelodien hingegen, haben uns der Herr Kapellmeister Schulz, in seinen Liedern im Volkstone und seinen Operetten, und Herr Kapellmeister Reichardt hin und wieder unübertreffbare Muster geschenkt.

Man hat sich hier mit Fleifs etwas länger bey dieser dritten Art des Ausdrucks aufgehalten, weil bisher davon in keinem unserer Lehrbücher etwas gesagt worden ist, auch wohl wenig möchte gesagt werden können: da aufser den nothigen Regeln zu dem sogenannten reinen Satze oder zur Behandlung der Harmonie überhaupt, nur Weniges, was zur guten Melodie gehort, und der Allerwenigste, was den Geist und den Charakter derselben betrift, durch Worte, mitgetheilt werden kann. Um desto mehr wäre zum besten der Dilettanten und junger Komponisten zu wunschen, dafs sich ein in der Nahe eines stehenden Theaters lebender Mann von Geschmack, Kenntnissen und Erfahrung, aufmuntern liefse, diese Ideo in einem eigenen Werke, wobey es nicht an den nothigen Notenbeyspielen fehlte, auszuführen. Wie nothig wäre nicht ein solches Werk jungen Anfangern bey der Bearbeitung eines Textes zum angemessenen musikalischen Ausdrucke der Charaktere und Leidenschaften! Auch den Herrn Gelehrten wäre es sehr zur Berichtigung ihrer Ideen, vom musikalischen Charakter und Ausdrucke dienlich; wie man hie und da aus ihren unbestimmten und verworrenen Regeln siehet, welche gemeiniglich von der Dichtkunst und Malerey abstrahirt sind und sich gar nicht auf die Musik anwenden lassen. Bey aller Hochachtung für ihre übrigen Verdienste, mufs man doch gestehen, dafs ihre ästhetischen Vorträge, beym Mangel gehoriger Bekanntschaft mit der Sprache

der Töne, der eigentlichen Sprache der Empfindungen, dem Tonkünstler nicht selten als musikaliche Persiflagen vorkommen müssen. Der erfahrne Tonkunstler findet in seiner lebendigen Tonesprache, ausser den Mitteln, die ihm selbst die ersten Philosophen der Welt an die Hand geben können, noch tausend andere, wodurch er sich denen mit seiner Sprache Vertrauten verständlich machen kann: so wie man von den alten römischen Mimikern versichert, dafs sie ihren gewöhnlichen Zuschauern eine ganze Geschichte durch Geberden verständlich machen konnten.

Aber noch eins. Den lustigen, leichten und tändelnden Ton, der unsere Operetten gegenwärtig der Tanzmusik so ähnlich macht, haben wir ohne Widerrede, theils dem Wiener Lieblingstone und theils den häufigen Uebersetzungen aus dem Italienischen, mit der beybehaltenen Originalmusik, zu danken. Es ist auch wider dies lustige Wesen um desto weniger etwas einzuwenden, je nothwendiger es unserm Zeitalter wird, um bey den überhand nehmenden fatalen Lagen seine Existenz noch einigermafsen erträglich finden zu können, dafs wir auf jede kleine Erhohung unserer noch übrig gebliebenen Freuden, geitzig sind und sie mit beyden Händen fassen. Allein, wenn auch bey diesem häufigen Gebrauche übersetzter Texte mit der Originalmusik, der Charakter im Text und Tone sich gleich bleibt: so geht doch der Ausdruck aller und jeder Accente, sie mogen Namen haben wie sie wollen, oder neumodischer zu reden: ein grofser Theil der bestimmtern zweckmäfsigen Form und was dem Werke eigentlich die ästhetische Schonheit verschafft, schlechterdings verloren. Nicht nur verloren für die Ohren der Zuhorer, sondern auch selbst nach und nach für unsere deutschen Komponisten. Wie grofs aber dieser Verlust ist, davon kann ich hier meinen Lesern keine Berechnung machen. Man schlage, um sich von der Wichtigkeit dieser Sache zu überzeugen, den simpeln einstimmigen Gesang nach, welchen der beynahe hörlose Greifs, Mattheson, auf die Worte: Herr, es ist mein rechter Ernst etc. gesetzt und in den ersten Vorrath seines *Plus ultra*, eingerückt hat. Oder, noch besser, man lese dasjenige nach, was Herr Kapellmeister Hiller in seinen Nachrichten, bey Gelegenheit des aus dem Rousseau übersetzten Artikels *Accent*, über diese Materie beygebracht hat.

Nun ist die Frage: ist bey diesem Verfahren der Gewinn oder der Verlust grofser? d. h. wollen wir uns lieber mit einer dem Sinne des Ganzen halb und halb angepafsten Melodie, ohne Rücksicht auf Deklamation, begnügen, oder wünschen wir jeden Ausdruck des Dichters, auch im Detail, fernerhin durch passende Tone belebt und verschonert zu hören? Wir brauchten deswegen dennoch nicht alle Schönheiten und alles Interesse der Musik, gleich Glucken, dem Texte in den Arien aufzuopfern. — Wirklich stehen wir jetzo am Scheidewege und bald, bald werden wir mit unsern Gesängen wieder da seyn, wo unsere Vorfahren vor zweyhundert Jahren waren, welche, nach Bearbeitung ihres Themas, den Text, so gut als es gehn wollte, darunter — flickten. Vermuthlich wird auch hier die allgewaltige Mode den Ausspruch thun. Und da ich mich gegen sie meiner Ohnmacht nur allzusehr bewufst bin, trete ich bescheiden zurück.

Gerber.

Korrespondenz.

Von der Gewalt der Musik über die Thiere etc.

(Beschluss.)

Zweiter Brief.

. . . Vernehmen Sie nun, was mit unsern Elephanten weiter geschah. Nach einem kurzen Stillstande machte man wieder einen Versuch mit andern Tonstücken und auch mit andern Instrumenten. Dieser zweyte Theil des Concerts wurde selbst vor den Augen der Elephanten, zwey Schritte von ihren Kaftern, aufgeführt.

Obgleich Hans bisher noch gar nicht von den Regungen seiner Margrethe entzundet war, wenn er gleich auch noch nicht das geringste Verlangen oder Empfindung von Lüsternheit in seinen Bewegungen äuserte, so war

doch auch der Augenblick nicht mehr weit, wo er aus diesem so ganz gleichgültigen Zustande heraustreten sollte.

Es wurde eine sehr brillante Symphonie von Haydn aus C dur aufgeführt, aber unser Hans bezeigte weder Lust noch Unlust dabey. Weder der Anblick des Orchesters noch dessen schallendes Getöse zogen seine Aufmerksamkeit nur im geringsten auf sich; er zeigte weder Neugierde noch Verwunderung: aber nach dem Schlusse dieses Stücks liefs sich eine einzelne Clarinette mit der Arie aus dem Eingange der Oper *Nina* kaum hören, so sahe unser Hans auch schon augenblicklich sich nach der Stimme um, die ihm so wohl that, stellte sich gerade dem Instrumente gegen über, und streckte seinen Rüssel gegen dasselbe aus. Ganz aufmerksam und unbeweglich hörte er zu. Indessen mochte das Liebesfeuer allmählig in seinen Adern zu lodern anfangen; wie verrathen durch seine Aeufserungen, und gleichsam, als ob er selbst über das neue Gefühl verwundert wäre, trat er einige Schritte zurück; sobald aber diese Anwandelung sich verminderte oder gänzlich vorbey seyn mochte, trat er wieder näher zur Musik vor, hörte wieder aufmerksam und befand sich bald wieder in demselben Zustande, wie zuvor. Doch war dies ein blofses fliegendes Feuer, das einen Augenblick leuchtet und verschwindet: und war bey weitem noch nicht stark genug, ihn zu seiner lieben Margrethe hin zu bringen.

Die Clarinette setzte ihr Spiel ununterbrochen bis zur Romanze: *o ma tendre musette*, in D moll fort, als es schien, als wenn er nicht wüfste, wie ihm war, und seine Illusion anzuhalten begann. Auf einmal aber schien aller Reiz bey ihm verschwunden zu seyn, als man zum viertenmale das *ça ira* wiederholte. Allein das Lied mochte nun entweder seine Wirkungskraft erschöpft haben, oder die Organen dieser Thiere fiengen an bey einer so langen Thätigkeit zu ermüden. Dies letzte ist wenigstens sehr wahrscheinlich, denn weder Hans noch Margrethe hörten weiter auf die Töne der Waldhörner, welche das Concert beschlossen. Dies Instrument, das sie noch nie gehört hatten, würde wahrscheinlich mehr Eindruck auf beyde gemacht haben, wenn man es zeitiger gebraucht hätte.

„In den Schriften des Plinius, Suetons und Plutarchs findet man Züge von diesem Thiere erwähnt, welche dessen Neigung zur Musik aufser allen Zweifel setzen. Bey den Schauspielen des alten Roms sahe man welche, die abgerichtet waren, nach der Musik und dem Takte zu gehen, und eine Art von militärischen Evolutionen oder Tänzen zu machen. In Indien, wo sie an den Höfen der Könige in grofsem Ansehen stehen, sind für sie eigene Musikanten angestellt *).

So stark ist die Gewalt der Musik auf alle lebende und empfindende Wesen! Durch den Lerm einer Trommel und durch den durchdringenden, schmetternden Schall der Kriegstrompete wird der natürliche Stolz des Pferdes verdoppelt; sein Auge funkelt und sein Huf stampft die Erde; es erwartet nur das zu gebende Zeichen, um sich mitten in die Gefahr zu stürzen: kommt es siegreich zurück, so schäumt es vor Hitze, es will dem Zügel nicht mehr folgen und nur seine Schritte und Bewegungen nach einem ernsten und gemäfsigten Triumphmarsche einrichten **).

Der Reiz einer Melodie macht, dafs auch ein Ochse bey seiner schweren und sauern Arbeit aushält: sie macht ihm seine Ermattung vergessen und flöfst ihm neue Kräfte ein. Ueberall herrscht auf dem Lande die Gewohnheit, diesen Thieren etwas vorzupfeifen oder vorzusingen, besonders ist dieses in dem ehemaligen Nieder-Poitou gebräuchlich ***).

*) Man sehe Voyages de la Compagnie des Indes de Hollande.

**) Was uns Plinius von der sybaritischen Cavallerie erzählt, welche sich nach dem Takte der tönenden Instrumente bewegte; dasselbe kann man in der Franconischen Reitschule sehen, wo die Pferde von selbst nach dem Takte einer Arie gehen, die man ihnen vorspielt.

***) Man sehe Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le Gouvernement, par J. B. Leclerc.

Das Kameel, ein Thier, das dem Menschen am längsten dienstbar ist, tritt an, sobald es singen hört: es geht nach dem Takte, geschwinde oder langsam, je nachdem die Bewegung der Arie ist, die man ihm vorsingt: hört es den Gesang seines Herrn nicht mehr, so bleibt es auch gleich stehen: man mag es schlagen und hauen wie man will, es geht nicht vorwärts. Soll es ohne neues Futter einen längern Weg als gewöhnlich machen, so wird er es sicher nicht mifshandeln, sondern er singt seinem Kameele das vor, was es am liebsten hört *).

Auch sogar der wilde, grobe Büffelochse ist gegen die Reitze des Gesangs nicht unempfindlich. Die Hirten der jungen Buffel in den Pontinischen Sümpfen geben jedem einen Namen, und um ihnen dieses zu lernen, singen sie ihnen denselben wohl tausendmal vor und krabbeln ihnen dabey um das Kinn. Die jungen Buffel lernen ihre Namen in kurzer Zeit und vergessen sie auch niemals wieder: so wie man einen dabey ruft, steht er stille und antwortet richtig, und wenn er auch unter einer Heerde von 2 oder 3000 Stücken wäre. Er ist so sehr daran gewöhnt, sich bey seinem Namen singend rufen zu hören, dafs man ihm, ohne ihn bey seinem Namen singend zu rufen, durchaus nicht nahe kommen darf, selbst nicht einmal den Kühen, wenn man sie melken will **).

Bekannt ist es ferner, was für Geschmack die Hunde an der Musik finden; besonders an derjenigen, die einen so bestimmten Rhythmus hat, der ihrem freyen und offenen Naturell angemessen ist; eben so bekannt ist auch ihre Abneigung gegen jeden langdaurenden Mifston, und gegen alle langaushaltende Töne ohne bestimmte Bewegung. Büffon hat Hunde gesehen, die aus dem Hofraume, oder selbst aus der Küche fortgelaufen waren, und kamen, einem Konzerte zuzuhören, nach dessen Endigung sie sich wieder in ihren gewohnlichen Aufenthaltsort begaben. Hier will ich aber ein weit merkwürdigeres Beyspiel anführen, das wohl verdiente in der moralischen Geschichte dieser Thiere aufbehalten zu werden. Bey dem Anfange der französischen Revolution gieng ein Hund täglich auf die Wachparade vor dem Pallaste der Tuillerien: er nahm jedesmal seinen Platz zwischen den Beinen der Musikanten, gieng mit ihnen und stund stille mit ihnen: nach der Parade machte er sich wieder unsichtbar: den folgenden Morgen kam er aber glücklich zur selben Stunde immer wieder, und nahm auch seinen gewöhnlichen vorigen Platz immer eben so nach wie vor ein. Weil nun der Hund täglich wieder kam und Vergnügen an der Musik zu finden schien, so wurden endlich die Musikanten aufmerksam auf ihn, und da sie seinen Namen nicht wufsten, so nannten sie ihn Parade. Bald darauf wurde er von jedem geliebkoset und einer nach dem andern nahm ihn mit sich zu Tische. Derjenige, der ihn mit haben wollte, durfte ihn nur mit der Hand streicheln und zu ihm sagen: „Parade, heute sollst du mit mir speisen.“ Dies war genug: der Hund folgte seinem Gastgeber, frafs voller Freuden und mit dem besten Appetite. Nach der Tafel aber nahm Freund Parade, eben so bleibend in seinem Geschmacke als in seiner Unabhängigkeit, seinen Abschied, ohne dafs ihn etwas aufzuhalten im Stande gewesen wäre; er trabte dann in die Oper, oder in die italienische Comodie, oder auch ins Theater *Feydeau*, gieng ohne alle Umstände ins Orchester, legte sich in einen Winkel und gieng nicht eher wieder heraus, als bis das Stück zu Ende war. Ob dieser Hund noch am Leben ist, und ob er sein Wesen immer noch so fort treibe, weifs ich nicht; das aber weifs ich, dafs seine Gastalt, sein Name und sein Ruf noch in dem Andenken der meisten Musikanten lebt, die ihn gesehen haben und Zeugen seines sonderbaren Charakters gewesen sind.

Die Vogel will ich gar nicht erwähnten, da die meisten gebohrne Sänger sind. Diese Geschicklichkeit ist blos die Sprache der Natur und der Ausdruck ihres Vergnügens.

Die Fische, welche nicht mit dem Menschen in einem und demselben Elemente leben kön-

*) Man sehe Chardins Reise nach Persien.

**) Man sehe die Supplemente zur Naturgeschichte, Th. 6, wo ein Aufsatz von Gaetani über die Sitten des Büffels steht.

nen, sind glücklicherweise auch ihrem Joche entgangen, und haben ihr erstes natürliches Gepräge erhalten. Unterdessen kann man sie durch die Tone der Instrumente bis auf einen gewissen Punkt hinbringen. „Ich habe kleine Fischchen gesehen, sagt Chabanon in seiner Abhandlung über die Musik, welche in einem offenen Gefäfse gehalten wurden, sich nach dem Tone einer Geige umsahen, und ganz auf die Oberfläche des Wassers heraufkamen um zuzuhören; wie sie den Kopf herausstecketen und so unbeweglich stehen blieben; sobald ich mich aber ihnen näherte, fuhren sie erschrocken, wie es schien, auf den Boden. Wohl zwanzig mal machte ich diesen Versuch, und der Erfolg war immer der nämliche."

Diese Thatsache beweist blos einen einfachen Eindruck, den die Musik gemacht hat. Folgende Geschichte ist aber weit anziehender und beweist, wie man sie gewissermafsen sogar in einer Art von Zucht halten kann. Ein Einwohner zu Ecuyer, einer kleinen Gemeinde im Maine- und Loire-Departement, drey Meilen von Angers, hatte einen grofsen weitläuftigen Garten rundum mit Wasser umgeben. In diesem Kanale schwammen eine grofse Menge Karpfen herum, die an den Schall einer Glocke gewohnt waren. Wollte er ihnen zu fressen geben, so lockte er sie mit der Glocke in der Hand, und augenblicklich kamen sie alle an ihn herangeschwommen; wollte er einen fangen, so spannte er sein Netz auf, liefs sie sich darinne versammlen und wählte sich einen nach Gefallen. Wollte er aber lieber das Vergnügen ihres Zutrauens und ihrer Anhänglichkeit an sich geniefsen, welches dann meistens der Fall war, so gieng er an dem Rande des Kanals fort und lautete immerfort mit der Glocke, wo sie dann mehreremal mit ihm die Runde um den Garten machen mufsten, wobey sie bey ihrer steten Nachfolge Furchen im Wasser zogen und über die Oberfläche sprangen *).

Endlich erstreckt sich auch der Einfluss der Musik sogar auf die Insekten. Es ist nämlich eine von vielen Augenzeugen bestätigte und aufser allen Zweifel gesetzte Erfahrung, dafs die Spinnen, sobald sie Musik hören, sich an einen Faden aus ihrem Gespinnste herablassen, und so lange daran hängen bleiben, als die Musik dauert. Man lasse sich von Gretry in seinem *Essais sur la musique* folgenden Vorfall erzählen. „Ich bewohnte, sagt er, zu Autevil, einer kleinen Stadt, ein kleines Häuschen während des Sommers; ein Freund, der meinem Spiel zuhörte, zerquetschte mir eine Spinne, die auf meinem Fortepiano war. Er fing an ordentlich böse zu werden, als ich ihm sagte, dafs ich seit langer Zeit der Spinne zugesehen habe, wie sie sich an ihrem Faden herabgelassen hätte, so bald ich zu spielen angefangen und dafs sie zweifelsohne sich aus Liebe zur Musik herabgelassen hätte."

Diese Bemerkungen konnte ich noch weiter fortsetzen, ich könnte zeigen, wie der Rhythmus einer Melodie die Menschen vereinigt und sie in die erste Gesellschaft eingeengt hätte: denn der Rhythmus, indem er Zeitmaas und Bewegung bestimmt, ist ein solches abgemessenes Maas, ohne welches mehrere Menschen nicht das nämliche gemeinschaftlich und zu gleicher Zeit ausführen können; die Melodie versüfst ihre Leiden, und ist ein ihnen angebohrner süfser Reiz; selbst das Kind in der Wiege empfindet ihn und beruhigt sich beym Gesange seiner Mutter. Weiter könnte ich noch anführen, wie Thiere, empfindlich gegen dieses göttliche Geschenk der Kunst, sich dem Menschen genähert, wie er sie dadurch sich dienstbar gemacht hat; dafs dieses nicht durch blofse Schmeicheley und gute Behandlung geschehen sey, sondern durch die Gewalt der Musik welche über alle lebende und empfindende Wesen ihre Herrschaft ausübt: denn die Uebermacht macht wohl Sklaven, aber weder Freunde noch treue Diener. Sollten übrigens die angeführten Beyspiele uns nicht sattsamen Aufschlufs über die Wunderthaten des Orpheus geben? Wenn man bey Chardin liest, dafs in Persien, sobald ein wichtiges Werk, das viel Hände erfordert, schnell ausgeführt werden soll, als z. B. ein Gebäude zu erbauen oder niederzureifsen, das Erdreich zu ebnen etc, sich alle Einwohner eines Quartiers vereinigen und bey dem Klange einer

*) Diese Thatsache hat mir der schon angeführte Leclerc versichert, von der er mehreremal Augenzeuge gewesen ist.

Instrumentalmusik arbeiten, um ihr Werk desto besser und schneller zu vollbringen, sieht man da nicht, wie es scheint, sich die Mauern von Theben, nach der Leyer Amphions erheben?

Doch, wie ich sehe, wird mir der Brief unter den Händen zu lang. Ich glaube ihn nicht besser schliefsen zu können, als indem ich die Erzählung vollende, was die Musik weiter für einen Eindruck auf unsere beyden Elephanten gemacht hat, indem ich eine Bemerkung hinzufüge, die einige Tage darauf gemacht wurde.

Dies geschahe in der Nacht. Thompson ihr Wärter hörte in ihrem Käfter ein lermendes Geräusch; er stund auf, gieng ganz sachte hinein, und überraschte sie, wie so eben Margrethe auf dem Rücken lag und sich der Länge nach ausgestreckt hatte: Hans mit ausgespreitzten Beinen auf ihr, war in voller Bewegung. Sobald sie sich entdeckt sahen, zog Hans mit vieler Geschicklichkeit seine Beine von ihr ab, und trat einen halben Schritt auf die Seite, damit seine Margrethe sogleich aufstehen könnte, welches auch in aller Eile geschahe. Diese Thatsache, verbunden mit den Bemerkungen, die ich über Margrethens Benehmen während des Conzerts, gemacht habe, lassen gar keinen Zweifel übrig, über die Art und Weise, wie sich diese Thiere mit einander begehen.

Thompson versicherte, es sey das erstemal gewesen, dafs er sie in diesem Zustande überrascht habe. Es ist glaublich, dafs diese erste Annäherung eine Folge gewesen ist von dem Eindrucke und den Aufwallungen, die sie bey der Musik empfunden hatten. Ich halte es daher für klüglich, diesen Versuch nur mit der äufsersten Vorsicht zu wiederholen und nur dann, wenn sie in dem Park, den man ihnen zubereitet, eine gröfsere Freyheit geniefsen werden. Dann könnte man sich eines dreyfachen Mittels bedienen, das nicht weniger mächtig wirken dürfte: nämlich, viel mehrere und bessere Nahrungsmittel, eine mehr oder weniger lange Absonderung, um die Freude des Wiedersehens zu vergrofsern, und die Frühlingszeit, welche alle Wesen zur Liebe einladet. Noch möchte ich wünschen, dafs der Versuch in einer schönen mondhellen Nacht gemacht würde; dafs man Sorge trüge, alles um sie herum stille und einsam zu erhalten; dafs sie weder Musikanten noch ihren Wärter zu sehen bekämen und keinen Laut einer menschlichen Stimme vernähmen; dafs sich also weiter nichts als Gesang und Instrumentalmusik hören liefse. Ganz ihrem Instinkte auf diese Weise überlassen, geweckt von ihren Gefühlen, ohne Furcht vor einer Schlinge oder Ueberraschung, würden sie vielleicht das Bedürfnifs der Natur befriedigen, wie in den einsamen Wäldern Indiens, und das mit einer Sicherheit, welche ein Art erfordert, wo sie aufser Stande sind sich gegen ihre Verfolger zu vertheidigen.

* * *

Es liefsen sich über diese Briefe noch mancherley interessante Bemerkungen machen, so wie über den Gegenstand selbst weit mehr treffliche Versuche anstellen und höchst wichtige Erfahrungen einsammlen; da aber zu allen diesen nicht nur Gelegenheit und Zeit, hauptsächlich aber ein scharfsichtiger, durchdringender philosophischer Beobachtungsgeist erfordert wird, so enthalte ich mich aller weitern Aeufserungen, um nicht andern scharfsinnigen Mitarbeitern dieses Instituts oder andern fähigen Köpfen, die uns etwa ihre Bemerkungen mitzutheilen die Güte haben möchten, vorzugreifen.

Der Einsender.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *№. IX.* 1799.

Neue Musikalien, welche in der Musikalien- und Instrumenten - Handlung der Gebruder Mayn in Hamburg zu haben sind.

Himmel, (maitre de la chapelle du roi de Prusse) six romances françaises des oeuvres de Florian, avec accompagnement du Pianoforte. 1 Thlr.

Fasch - Arie aus dem Dorfbarbier: Jüngst sprach mein Herr der Baderer. Fürs Pianoforte. 6 Gr.

Hurka, die drei Raben, ein Gesellschaftlied fürs Pianoforte. 6 Gr.

Rode, 3me Concerto pour Violon avec accompagnement d' orchestre. 1 Thlr. 22 Gr.

Reicha, Quatuor pour 4 Flûtes, op. 12. 22 Gr.

Pleyel, Concerto pour Violoncelle principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — Concerto pour Flûte principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Obois, 2 Bassons et 2 Cors. (ist original neu.) 1 Thlr. 12 Gr.

Hennig, 3 Duos pour 2 Flûtes, op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

Viotti, 20me Concerto pour Violon principale avec accompagnement d' orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Schall, 5me Concerto pour Violon principale à grand orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. liv. 1. 2. jedes 1 Thlr. 22 Gr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. op. 90. Thlr. 22 Gr.

Boccherini, 12 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. op. 39. liv. 3. 4. jedes 1 Thlr. 12 Gr.

— — 12 nouv. Quintetti pour 2 Violons, 2 Violoncelles et Alto. op. 37. liv. 3. 4. jedes 1 Thlr. 22 Gr.

— — 6 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. op. 44. liv. 1. 2. jedes 1 Thlr. 6 Gr.

— — 2me Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, et Basse, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons, op. 46. liv. 1. 2. jedes 1 Thl.. 6 Gr.

Herold, 3 Sonates pour Pianoforte, Violon et Alto, tirées de nour. Quintetti de Boccherini. op. 2. 1 Thlr. 2 Gr.

Pleyel, 3 Duos pour 2 Violoncelles. (sind original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons, liv. 1. 2. (sind original neu.) jedes 1 Thlr. 2 Gr.

Hoffmeister, 3 grands Duos p. 2 Flûtes, op. 50, 1 Thlr. 12 Gr.

Salinger, grand Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle obligés. op. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Valerne, 3 Trios pour 2 Violons et Basse. op. 1. 1 Thlr. 10 Gr.

Ferrari, 12 nouv. romances avec accompagnement de Pianoforte, liv. 1. 2. jedes 22 Gr.

— — le Depart, grand Scene avec accompagnement de Piano ou Harpe. 20 Gr.

Trial, 5 romances avec accompag. de Harpe ou Pianoforte. op. 1. 20 Gr.

Rogers, 20 Divertissemens en Harmonie p. Clarinette, 2 Cors et Bassons. 1 Thlr. 12 Gr.

Clementi, 6 nouv. Sonatines pour le Pianoforte, op. 39. 1 Thlr. 12 Gr.

Kraus, un Quintetto p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse. op. 7. 22 Gr.

Boccherini, 1re Sinfonie périodique pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr 6 Gr.

— — 3de Sextuor pour Violon, Viola, Fagotti, Oboe ou Flûte, Contrebasse et Cor. op. 42. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. op. 5. pour Flûte. 1 Thlr. 12 Gr.

Bethoven, 3 Trios pour un Violon, Alto et Violoncelle. op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, Concerts pour Clarinette principale avec accompagnement d' orchestre. (ist original neu.) 1 Thlr. 6 Gr.

Weiskopf, 1er Potpourri ou Caprice pour le Pianoforte. op. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Nachricht. In drey Wochen erscheint bey uns:

Das Opferfest, große Oper, Musik von Winter, in Quartetten für 2 Violinen, Alto, und Baß, arrangirt von Stumpf.

Neueste Musikalien im Verlag bey Breitkopf und Hartel in Leipzig.

(Schluss von No. VIII. des Intell. Bl.)

Stecher, Mariano, VI Fughe per l' Organo, o Cembalo. 12 Gr.

Teumer, sechs Oden von Klopstock fürs Klavier. 10 Gr.

Vorspiele, zwölf leichte, für Anfänger im Orgelspielen von I. C. W. und I. G. C. 6 Gr.

Zumsteeg, J. R. Lenore. Ballade von G. A. Bürger. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Mit Kupfern, nach der englischen Prachtausgabe dieser Ballade. 1 Thlr. 16 Gr.

— — auf Schweizerpapier. 2 Thlr.

— — Die Büssende. Eine Ballade von Fr. Leop. Gr. v. Stollberg. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 1 Thlr.

— — Hagars Klage in der Wüste Bersaba. Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 12 Gr.

— — Gesänge der Wehmuth, von I. G. v. Salis und F. Matthison. 20 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Scelta di scene, duetti ed Arie posti in musica dei più celebre maestri. Scene ed aria, del signore Mozart No. 21. se. 1 Thlr. 4 Gr.

— detto — detto — No. 23. se. 1 Rhlr.

Dornaus (jun.) Six petites pieces pour Flûte et 2 Cors op. 1. se. 12 Gr.

Hummel, 3 Sonates pour le Pianoforte. Les deux premieres avec Accompagnement de Violon, la troisieme avec Alto, Viola obligée op. 5. se. 2 Thlr. 8 Gr.

Weigl, Ouverture und Gesänge aus der komischen Oper: Gli Amori Marinari. Die Liebe unter den Seeleuten. Klavierauszug se. 3 Thlr.

Hoffmeister 3 Duos pour 2 Flûtes op. 41. se. 1 Thlr.

Krommer 8 Variations pour Violon et Basse op. 14. se. 6 Gr.

Mozart, 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse op. 64. se. 2 Thlr.

Pleyel Trois Nouvelles Sonatines progressives pour le Pianoforte liv. III. ta. 18 Gr.

Geier, Lieder und Gesänge für das Klavier oder Fortepiano 2ter Theil. n. 16 Gr.

Gabler Walzer à quatre mains pour le Pianoforte. ln. 10 Gr.

Righini, Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano avec l' Accompagnement de Violon et Violoncelle. ln. 16 Gr.

Gyrowetz, 9 teutsche Lieder für das Klavier oder Harfe op. 22. mo. 1 Thlr.

Bornkessel, Kleine Lieder mit Begleitung eines Klaviers oder Pianoforte, als Beytrag zur Bildung des Geschmacks im Singen. va. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel Six Trios pour 2 Violons et Violoncelle 3e Oeuvre de Trios Liv. I. gb. 1 Thlr. 16 Gr.

— — II. gb. 1 Thlr. 16 Gr.

Viala Trois Duos concertans pour Violon et Violoncelle op. IV. Liv. I. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz Notturno pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle op. 26. No. 3. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Förster Notturno concertante pour 2 Violons, 2 Altos, Flûte, Oboe, Basson, 2 Cors, Violoncelle et Basse No. 1. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

Woelfl, 3 Sonates pour le Pianoforte op. 6. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

Angeber, Andante avec VI Variations pour le Pianoforte op. 1. gb. 8 Gr.

Satzenhoven, VI Lieder in Musik gesetzt und zu einem freundschaftlichen Andenken gewidmet an Hrn. Siegmund Robinig von Rottenfeld, 1ter Theil gb. 21 Gr.

Hoffmeister douze Allemandes pour Pianoforte. Liv. I. 12 Gr.

Gyrowetz Notturno pour le Pianoforte avec accompagnement d' un Violon et Violoncelle op. 27. No. 3. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Becke, VI Lieder von verschiedenen Dichtern, 2ter Theil. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Hurka, Sechs teutsche Lieder, als Neujahrs-Geschenk mit Begleitung des Fortepiano. mn. 18 Gr.

Rondeau: Oh! c'en est fait je me marie; de l' opéra le Prisonnier avec l' accompagnement d' Harpe ou Pianoforte. hl. 8 Gr.

Walter 3 Duos progressifs pour 2 Violons. hl. 1 Thlr.

Müller, Andantino avec Variations pour le Clavecin ou Fortepiano. hl. 8 Gr.

Fodor Sonate à quatre Mains op. IX. hl. 21 Gr.

Hoffmeister Six Duos pour Deux Flûtes Traversieres. op. XXII. hl. 1 Thlr. 18 Gr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Februar **N°. 21.** 1799.

Abhandlung.

Ueber die Harmonie, von *Knecht*.

(Fortsetzung aus dem 11. Stück.)

III. Was zur allmähligen Fortschreitung in der Kenntnis der Harmonie im mittlern Zeitalter beygetragen habe.

Angenommen, dafs nun einmal die Alten, wie ich im vorigen Abschnitte höchst wahrscheinlich, weil historische Gewifsheit fehlet, dargethan habe, der Harmonie auf einige Spur gekommen sind, wenn sie auch, wie es nicht anders seyn konnte, nur einfach, mangelhaft oder gar verworren war: so konnte man, nachdem nicht nur die musikalischen Instrumente mehr Vollständigkeit erhalten hatten, sondern vornehmlich auch die Orgel, als eigentliches harmonisches Tonwerkzeug, von dessen gewissem Daseyn man schon seit 2000 Jahren aus der Geschichte weifs, schon auf eine leichtere Art Versuche in der Harmonie anstellen.

Freylich fand man sie nicht auf dem verdeckten Wege, worauf sie die Natur finden läfst. Diese neuere Entdeckung, wovon im ersten Abschnitte gehandelt worden ist, dienet jetzt blos dazu, die Naturgemäfsheit der Harmonie zu beweisen und gewisse Berichtigungen in der Lehre derselben daraus zu folgern, wie im nächsten Abschnitte gezeiget werden soll.

Es stund lange an, bis die Harmonie in ein System gebracht worden war; denn nur dann erst konnte man eines aufzubauen anfangen, nach dem man mehrere Entdeckungen im Reiche der Harmonie gemacht hatte, wie überhaupt kein Gebäude aufgeführet werden kann, bis hinlängliche Materialien dazu vorhanden sind. Dies ist der Fall bey allen andern Systemen. Sie können erst hintennach aufgestellet werden, wie z. B. die Verfertigung einer Grammatik auch erst alsdann Statt findet, wenn eine Sprache einmal etwas gebildet ist, weil die Regeln von der bereits vorhandenen und stabilirten Sprache abgezogen werden müssen.

Die Erfindung der klavierartigen Instrumente gab also die erste Veranlassung, genauere Beobachtungen und bequemere Versuche in der Harmonie anzustellen. Die Natur solcher Instrumente ist auch zur Harmonie am meisten geeignet, und ihre Bestimmung gehet hauptsächlich dahin, dafs auf ihnen nicht sowohl isolirte, als vielmehr harmonische Töne gespielt werden sollen. Die ersten Orgeln waren zwar noch sehr unvollkommen, folglich auch die auf denselben gemachten harmonischen Entdeckungen; nachdem aber die Klaviatur im sechsten Jahrhundert sich auf zwey Oktaven erweitert hatte: so konnte man darin allmählig weiter kommen. Denn, wie es überhaupt im Reiche der Erfindungen langsam und stufenweise gehet, so gieng es auch hierin.

Worin mögen nun aber die ersten Entdeckungen im Reiche der Harmonie bestanden haben? Bey einer Klaviatur von zwey Oktavenabtheilungen konnte man schon ausführlichere Versuche anstellen, welche Töne sich am schicklichsten mit einander verbinden liefsen. Hiezu mufste das harmonische Gefühl und das natürliche musikalische Gehör unmittelbar behülflich seyn. Vermittelst desselben mufste man die Bemerkung machen, dafs z. B. die drey Klänge c e g, e g c, g c e, und a c e, c e a, e a c eine consonirende Zusammenstimmung ausmachten, sie mochten nach einander oder mit einander angeschlagen worden seyn. Um aber ein klavier-

artiges Instrument wirklich gebrauchen zu können, war es höchst nothwendig, es nicht bey diesen einfachen Versuchen bewenden zu lassen, sondern eine Reihe von Akkorden mit einander in Verbindung zu setzen, und welche war natürlicher, als ungefähr folgende $\begin{vmatrix} c & h & c \\ g & g & g \\ e & d & e \\ \hline c & g & c \end{vmatrix}$, $\begin{vmatrix} c & c & c \\ g & a & g \\ e & f & e \\ \hline c & f & c \end{vmatrix}$. Da in der weichen Tonleiter, z. B. in der äolischen, das gis fehlte: so konnte keine Kadenz auf diese Weise $\begin{vmatrix} c & h & a \\ g & g & e \\ e & e & c \\ \hline a & e & A, \end{vmatrix}$ sondern mufste auf folgende Art $\begin{vmatrix} c & h & a & a \\ a & g & f & f & e \\ e & e & e & d & c \\ \hline a & e & f & d & A \end{vmatrix}$ gemacht werden. Man möchte mir hier einwenden, dafs, da man in ältern Zeiten mehr die weiche, als harte Tonart liebte, welches sich aus den Ueberbleibseln der choralartigen, griechischen und römischen Gesänge deutlich ersehen liefse, und es sehr schwer wäre, zu Gesängen in phrygischer, dorischer und auch äolischer Tonart eine harmonische Begleitung zu setzen, dieses beweise, dafs sich solche Gesänge entweder auf keine oder auf eine verworrene Harmonie bezogen hätten, welches ich auch zugeben will. Allein, weit entfernt, zu behaupten, dafs die Alten Anfangs nach Erfindung der Orgel, ihre Gesänge (was erst nach Verflufs längerer Zeit geschah) mit derselben begleitet haben, welches beynahe eben so viel Kenntnis der Harmonie, als wir heut zu Tage haben, bey ihnen voraussetzen würde, begnüge ich mich, blos geschichtmäfsig anzunehmen, dafs die Orgel damals während dem Gesange schwieg, und nur zwischen jeder Strophe mit einem kurzen Zwischenspiel einfiel.

Diese Alten müssen es demnach, um dieses dem Zwecke der Orgel gemäfs zu bewerkstelligen, damals schon so weit gebracht haben, eine zusammenhängende Reihe von Akkorden, mochten sie noch so einfach und mager gewesen seyn, auf ihren Orgeln, die sich vom sechsten Jahrhundert an den unsrigen in Ansehung des Mechanismus immer mehr näherten, spielen zu können.

Die Behauptung, dafs die Harmonie eine Erfindung neuerer Zeit sey, mufs, weil den bisherigen Demonstrationen zufolge die Alten als keine gänzlichen Idioten in der Harmonie betrachtet werden dürfen, nicht so verstanden werden, als ob sie, *ut Deus ex machina*, plötzlich hervorgekommen sey, sondern so, dafs sie nur in neuerer Zeit schnellere Fortschritte gethan habe, nachdem ihr in älterer Zeit durch langsames Forschen und durch unvollkommene Versuche schon vorgearbeitet worden war, gleichwie die Sonne oft lange im Verborgenen arbeitet, um den dikken, allmählig sich verdünnenden Nebel zu zerstreuen, und in ihrem vollen Glanze zu erscheinen.

Ein anderer Umstand trug in der Folgezeit zum weitern Forschen in der Lehre der Harmonie vieles bey. Nachdem durch die Orgel, die immer vollkommener wurde, das harmonische Gefühl in dem Menschen immer mehr erwecket worden war: so versuchten die Sänger nach Maafsgabe der Verschiedenheit ihrer Stimme harmonische Töne zu einer Melodie zu singen. Weil aber natürlicherweise öfters Mifsverhältnisse der Töne, und besonders unangenehme Quintenfolgen entstehen mufsten: so nöthigte dies forschende Köpfe, die Harmonie noch genauer zu studieren, und auf Mittel zu denken, wie diesem Uebelstand abzuhelfen wäre. Man wies also nachher dem Basse und den Mittelstimmen die zu singenden Töne an, um obengenannte Fehler abzuwenden. Dadurch wurde schon der erste Grundstein zu einem System der Harmonie geleget, weil Regeln deshalb festgesetzt werden mufsten. Dieis geschah vom zwölften Jahrhundert an, und daraus läfst sich erklären, warum man von dieser Zeit an so streng gegen verbotene Quinten- und Oktavengänge, und zum Theile noch weit strenger, als heut zu Tage, gewesen ist.

Ferner, da manche nach den alten Tonarten gesetzte Choralgesänge den meisten Halsen theils zu hoch, theils zu tief waren: so sah man sich gezwungen, dieselben zu versetzen, und dieſs gab Anlafs, neue halbe Töne in die Klaviatur der Orgel zu bringen, wodurch sich die chromatischen Töne allmählig vermehrten. Dieſs führte nun zur Entdeckung mehrerer dissonirenden Akkorde, nachdem der zuerst erfundene Akkord dieser Art ohne Zweifel der kleine Septimenakkord auf der Dominante mochte gewesen seyn, weil er unter allen dissonirenden Akkorden am angenehmsten klinget, und man ihn in den ältesten Kompositionen vor andern am häufigsten findet.

Was den harmonischen Zusammenstimmungen mehr Reinheit verschaffen mufste, war, dafs vom Zarlino, der den Grund zur neuern Musik gelegt hat, die Verhältnisse der ganzen und halben Töne, nämlich des grofsen ganzen Tons ($\frac{8}{9}$: $\frac{9}{10}$) zum kleinen ganzen ($\frac{9}{10}$: $\frac{15}{16}$) und des grofsen halben ($\frac{15}{16}$: $\frac{24}{25}$) zum kleinen halben Tone ($\frac{24}{25}$: $\frac{25}{27}$) im sechzehnten Jahrhunderte bestimmt und eingeführet wurden.

In der Materie von den Dissonanzien kann man von derselben Zeit an sehr weit: denn man bemerket in den alten Kompositionen des Prä nestini aufser den Septimen und Nonen sogar die Anwendung der Undecime und Terzdecime, die in der folgenden Zeit beynahe verloren gegangen zu seyn schien, bis sie Vogler in der neuesten Zeit wieder hervorgesucht und in ein System gebracht hat. Es ist mir noch von meinen frühen Jugendjahren wohl erinnerlich, dafs mir mein ehemaliger Lehrer, bey dem ich den Generalbafs in kurzer Zeit vollkommen und gründlich spielen lernte, unter andern auch Generalbafsstimmen, worin dergleichen seltene Dissonanzien enthalten waren, vorgeleget hat. Ihm habe ich die Tinktur, welche ich darin erhielt, und die mir in der Folge zum lichtvollern Verständnis derselben, sehr beförderlich war, zu verdanken.

Ludovico Viadana, der zu Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts die Bezifferung der Harmonie erfunden hat, trug dadurch nicht wenig zur bequemern Uebersicht der Harmoniefolge bey. Dieſs war also auch ein Fortschritt in der Lehre der Harmonie.

Wenn Tartini auch kein System der Intervalle aufgestellet hätte, so würde er sich schon durch die Entdeckung des dritten Klanges, der aus zween gegebenen Tönen erzeuget wird, um die Lehre der Harmonie kein geringes Verdienst erworben haben.

Nun trat im ersten Viertel dieses Jahrhunderts Rameau mit einem System der Harmonie auf, welches der scharfsinnige D'Alembert in seinen Schutz nahm, und endlich über das Tartinische System, für welches Rousseau sehr eingenommen war, den Sieg davon trug, indem es nachher beynahe von ganz Europa angenommen worden ist. Dieser Theoretiker machte zuerst die wahre Beobachtung, dafs ein klingender Körper eine ganze Harmonie, wie im ersten Abschnitte gezeigt worden ist, mit sich führet, und lehrte, dafs aus dem harmonischen Dreyklange mittelst der Verwechslung andere consonirende Akkorde, und, wenn über denselben eine Septime gesetzet werde, auch andere dissonirende Akkorde entspringen. Vornehmlich durch ihn wurde nach dem richtigen Urtheile D'Alemberts die Lehre der Harmonie zu einer mathematischen Wissenschaft erhoben, da alle vorherigen Erwerbe und Bemerkungen, die man in dem noch mit Dämmerung bedeckten Reiche der Harmonie gemacht hatte, sich nur auf unvollkommene Versuche und auf das dunkle musikalische Gefühl meistens gestützet hatten, ohne dafs man mathematische Gründe hätte angeben können.

Mehrere Theoretiker bemüheten sich nun, das Rameausche System auszubreiten. Unter die Zahl derselben gehören vorzüglich Marpurg, Kirnberger, Schulze und Sulzer.

Aus dieser kurzen Betrachtung ergiebt sich, dafs die Entwickelung der Harmonie langsam vor sich gieng, und ein forschender Kopf dem andern von Zeit zu Zeit vorarbeitete, bis Stoff genug vorhanden war, um ein Lehrgebäude zu einiger Vollkommenheit zu bringen.

Da nun einmal die rechte Bahn eröffnet ist: so können künftige Tonforscher noch weiter kommen. Denn man muss kein so abgöttischer Verehrer Rameau's und Anderer seyn, um zu glauben, es sey durch sie alles in der Harmonie entdeckt, und von ihnen haarscharf bestimmt worden, so, dass zu dieser Summe nichts mehr gesetzt werden könne. Dieses wird im nächstfolgenden Abschnitte dargethan werden.

Recension.

Trois Thèmes d' airs connus variés pour deux Violons et dedies à Mr. Muller, Conseiller privé de guerre de Son Altesse Serenissime Electorale de Saxe etc. par B. Campagnioli. Premier Recueil. Oeuvre VII. En Commission chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (In Folio, 3 Bogen.)

Campagnioli, ein sehr geschickter Violinspieler, war ehemals im Dienst des Herzogs Karl von Kurland in Dresden, seit dessen Tod aber ist derselbe in Leipzig bey dem Concert und in den beyden Haupt-Kirchen als Vorgeiger angestellt, und hat daselbst seit kurzem ein Dilettantenconcert veranstaltet. Seine Spielart, die sich schon einigermaßen aus gegenwärtigen Variationen abnehmen lässt, ist zwar kunstreich, aber etwas schwerfällig und nicht geschmackvoll genug. Doch sind die sechs Variationen über das dritte Them, welches die bekannte Duettarie: *Bey Männern, welche etc.* aus Mozarts Zauberflöte enthält, noch am gefälligsten gesetzt. Die zwote Violin macht nur die simple Begleitung. In der letzten Variation des ersten und dritten Thems spielet sie das Them selbst, und die erste Violin arpeggirt dazu. Bey mehrern Stellen ist der Fingersatz angezeigt. Diese, eben nicht überschweren Variationen werden solchen Violinspielern, welche sich in der Applikatur, im Bogenstrich, in Doppelgriffen und überhaupt in mannigfaltigen, und vornehmlich der Violin eigenen Sätzen üben wollen, sehr gute Dienste leisten.

Möchte doch dieser Tonkünstler sich dem neuern, bessern Geschmack, in welchem er sich schon längst aus Haydn's, Pleyels, Fränzels und mehrerer anderer Violinsachen hätte orientiren können und sollen, noch anzuschmiegen sich entschliefsen, um dadurch den Vorwurf, der ihm von Kennern und Liebhabern seines veralteten Geschmacks wegen gemacht wird, von sich abzulehnen!

K. —

Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Verlage des Herrn Pleyl.

1) *Concerto pour Flute principale, avec l'accompagnement des deux Violons, Alto et Basse, deux Obois et deux Cors. Composé par J. Pleyl.* Op. 1. *pour Flute.* (Prix 2 Thlr.)

2) *Concerto pour Clarinette principale.* Op. 1. *pour Clarinette.*

3) *Concerto pour Violoncelle principele.* Op. 4. *pour Violoncelle.*

Dass es Herrn Pleyl hauptsächlich darum zu thun sey, seine Compositionen recht gemeinnutzig zu machen, bedarf im gegenwärtigen Falle keines weitern Beweises, denn No. 1, 2 und 3 sind, wenn gleich für drey verschiedene Instrumente, doch nur ein und dasselbe Concert. Ob Herr Pleyl wohl daran thut, sich auf diese Weise zu vervielfältigen; ob es recht ist, wenn ein Künstler mehr auf seinen Nutzen, als auf seinen Ruf und die Natur der Sache und der Instrumente siehet — das mag dahin gestellt seyn. — Die Virtuosen und Liebhaber jener Instrumente, werden es ihm gewiss Dank wissen, dass er sie mit einer braven und besonders so brillanten Composition beschenkt hat; weniger aber für diesmal die Nachdrucker, denn diesen hat der Verfasser durch sein selbst arrangiren eben keinen sonderlichen Dienst erwiesen. Sie können sich nun auf keine andere Weise um diese Composition verdient machen, als wenn sie sie noch in die Form eines Clavier- oder Violinconcerts giefsen; und wer weiss, ob ihnen nicht auch hierin der Autor schon zuvorgekommen ist. Ein schöner Stich, den unsere Notenstecher zum Muster nehmen mögen, sauberer Druck

und gutes Papier, gereichen diesem, so wie allen jetzt nach und nach anzuzeigenden Werken aus Pleyl's Verlag, zu nicht geringer Empfehlung und Zierde.

Thema zu Pleyls Concert:

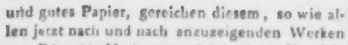

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Von dem italienischen Singspiel in Dresden.

Die glänzende Epoche der königlichen Höfe in Dresden, unter den beiden Augusten, wo unter andern prachtvollen Erhebungen der Künste, vorzüglich die grofse Oper eine Höhe der Vollkommenheit erreichte, die sie fast mit allen übrigen Höfen Europens wetteifern liefs — ist allgemein bekannt. Der unsterbliche Kapellmeister Hasse, und der verdienstvolle Konzertmeister Pisendel gründeten damals das jetzt noch so treffliche Orchester, und bildeten den Kunstgeschmack der Residenz. Unter der jetzigen Regierung des allgeliebten Churfürsten Friedrich Augusts, welcher ein richtiger und praktischer Kenner der Tonkunst ist, übernahm Naumann die Fortsetzung von Hassens verdienstlichen unsterblichen Bemühungen für die Kunst, nach dessen zuletzt in Dresden geschriebener Oper *Siroe* von Metastasio, und sicherte, ja er vervollkommte sogar ihre Dauer, beym Fortschritte des Zeitgeschmacks. Doch hat er nur eine einzige grofse Oper für Dresden, *La Clemenza di Tito* von Metastasio, bey der Vermählung des Churfürsten im Jahre 1769 geschrieben, mit welcher das grofse Operntheater, bis auf jetzige Zeit geschlossen: auch schon vor mehrern Jahren in einen prächtigen Ballsaal für den Hof umgeschaffen wurde. Hier beginnt die Entstehung der noch fortdauernden *Opera buffa*. Im Jahr 1765 schon hatte der Prinz Xaver, als damaliger Administrator, zu den in dieser Zeit beliebten und vom Hofe besoldeten französischen Schauspielern, welche freilich den zu gut gewohnten Kennerohren ihre nationellen Operetten nicht zu dankbarem Beyfalle hervorzelten, den Unternehmer Bustelli aus Prag, mit seiner Operngesellschaft, im kleinen Holtheater concessionirt, und Koch gab, nebst den Franzosen und Italienern noch ein Jahr seine deutschen Vorstellungen, als damals für Leipzig schon ausschliefslich privilegirter sogenannter Hofkomodiant. Es wurde zu diesem dreyfachen Behufe, von dem Opernhausinspector Moretti das ihm zustandige kleine Theater für 22000 Thl. erkauft und dann eingerichtet. Fischietti war Kapellmeister der Oper, und gieng bald darauf ab, als Naumann antrat. Musik war jetzt Lieblingsunterhaltung, und im Winter 1767 wurde die von der verwittweten Churfürstin Mutter komponirte Oper *Il Trionfo della Fedelta*, bey Hofe von den Herrschaften selbst aufgeführt. Diese Fürstin unterstützte bis zu ihrem Ableben die Musik, und beförderte immer thätig den musikalischen Kunstgeschmack in Sachsen. Von der vorerwähnten Zeit an, gieng die Oper ihren Gang ununterbrochen unter Bustelli fort, und da im Jahr 1770 die französische Theatergesellschaft gänzlich entlassen wurde, blieb sie das einzige Hofschauspiel, bis im Winter 1771 Döbellin seine deutschen Vorstellungen begann, welche unter Seiler, Bondini und jetzt unter Franz Seconda immer unterbrochen mit ihr wechseln. Bustelli, der seine Gesellschaft, worunter sich Padrassi und Guardasoni als Sänger auszeichneten, zuletzt mit 25000 Thlr. jährlich unterhalten sahe, wurde im Jahre 1776 entlassen, und Anton Bertoldi übernahm im Winter 1777 die Oper mit 20000 Thlr. jährlicher Unterstützung, wobey der Kirchendienst sämmtlicher Sänger mit stipulirt ist. Im Jahre 1783 wurde auch das Schauspielhaus, bey wachsendem Geschmacke des Publikums, erweitert, und 1793 mit einer grofsen Vorhalle versehen; doch ist es für die Dresdner Kunstliebhaber verhältnifsmäfsig noch immer viel zu klein, und der einzige enge Ausgang aus dem fast immer gedrängt vollen Parterre und Circle, ohngeachtet der bestmöglichsten Anstalten, gefähr-

lich und gar nicht zweckmäßig. Die Kapellmeister Naumann, Schuster und Seidelmann, alle drey geborne Sachsen, würkten zeithero für das italienische Singspiel. Babbi wurde als Konzertmeister aus Bologna berufen, und alle diese Künstler arbeiteten wechselseitig an der Vervollkommnung des italienischen Singspiels. Mazzolà, ein Dichter voll Geist und Kenntnis der Opernbühne, wurde auch dabey angestellt, und die nach und nach auftretenden ersten Sängerinnen, Syrmen, Allegranti, Casparini, Capelletti und Babbi, so wie die Sänger Damiani, Calvesi, Simon, Mazzoni, Paris und Alberghi erhöhten durch vorzügliche Talente die Vorstellungen zu wahren Kunstprodukten. Der Kapellmeister Seidelmann dirigirt für immer das von der Kammermusik besetzte Orchester, und der Musikmeister Gestewitz besorgt das Einstudieren der Partien und die kleinen Proben. Buonaveri, der Buffo, ist ein kenntnißreicher Regisseur, und Bertoldi, der Sohn, Musikus und Mann von guten Einsichten, blieb nach des Vaters Tode der alleinige Unternehmer. Die vom Winter 1780 bis dahin 1798 gegebenen Opern, sind in dem unten angehängten Verzeichnisse enthalten. In dem jetztlaufenden Winter bis Januar 1799 sind sechs verschiedene Opern wiederholt gegeben worden, worunter nur die erste und dritte neu einstudirt sind. Diese werden hier mit der Besetzung angezeigt, welche letztere zugleich eine Uebersicht des jetzigen Personalbestandes gewährt, der unter der Oberaufsicht des Herrn Hofmarschalls Grafen von Bose, als *Directeurs des Plaisirs*, steht. Warum heuer keine neue Opern einstudirt werden, kommt nicht zur Wissenschaft des Publikums. Hier folgen die gangbaren:

1) *La Donna di Genio volubile*, in 2 Akten, mit Musik von Portogallo. Dieses Singspiel gefiel im Ganzen, doch dürfte der magere Inhalt der Worte ihm etwas geschadet haben, der freilich in den meisten Opern nicht selten ist. Der wirklich guten in einer schonen Haltung geschriebenen Musik, worin die Meisterhand nicht zu verkennen, und vorzüglich die letzte Arie der Gräfin: *Del vostro error il foco*, sehr geistreich ist; konnte dies keinen Abbruch thun. Der schöne, reine und präcise Gesang der Dem. Babbi, Tochter des braven Konzertmeisters, und ihr durchdachtes Spiel, voll Grazie, machten allgemeine Sensation. Diese interessante Sängerin, jetzt 14 Jahr alt, trat an die Stelle der abgegangenen Mad. Allegranti, die für Dresden durch meisterhaftes Spiel und klassischen Gesang unvergeßlich bleiben wird, ohngeachtet ihre Stimme zuletzt etwas verloren hatte. Dem. Babbi bildete sich in Bologna, debütirte in Venedig, und wird ohne Zweifel in der kleinen Zahl der ersten italienischen Sängerinnen einen rühmlichen Platz verdienen. Uebrigens war die Besetzung, wie folget:

La Contessa, Babbi; Cecco, Buonaveri, Il Cavaliere, Alberghi; Ghita, Mancervisi; Coriolano, Perotti; Lavetta, Manatelli; Salustio, Paris; Cicinio, Angiolini.

2) *Il Sacrifizio interrotto*, Oper in 2 Akten, mit Musik von Winter. Der Werth dieser Oper ist bereits allbekannt und entschieden, und sie würkt auf der italienischen Bühne so stark wie auf der deutschen, von welcher sie auf erstere durch eine sehr gute Uebersetzung verpflanzt wurde. Auch hier glänzte Dem. Babbi und zwar noch mehr, als in der vorerwähnten Oper. Ihre starke reine Intonation, ihr Gefühl im Vortrage, und ihre graziöse Mimik gefielen in gleichen Graden, und sie wurde, welches in dem hiesigen Operntheater der erste Fall war, vom Publikum, nach Endigung des Stücks, herausgerufen. In diesem Singspiele ist auch der vorzügliche Gesang des Tenoristen Herrn Alberghi von großem Eindrucke. Seine Stimme ist überaus angenehm, rein und von gutem Umfange, er weiß durch vieles Studium sein Talent zu einer Vollkommenheit zu heben, die nach Calvesi's Abgange hier keiner seiner Vorgänger erreichte. Die Chöre, von den Alumnis der hiesigen Kreutzschule besetzt, die für guten Geschmack praktisch erzogen werden, machten große Würkung, und die neuen Dekorationen, vorzüglich das Opfer, entsprachen

dem anschnlichen Aufwande, den sie verursacht hatten. Besetzung:

Husina Capac, Cinti: Roca, Angiolini: Mira, Babbi: Murnei, Alberghi: Elvira, Manzelli: Matteru. Perotti: Villach Umar, Paris: Gulitu, Manservisi: Balisa, Cinti: Pedrillo, Buonaveri: Javar, ein Chorsänger.

3) *L'amore marinaro*, Singspiel in 2 Akten, komponirt von Weigl. Eine gute Musik, wo die Gränzlinie von dem soliden Satze zum neuern Zeitgeschmacke mit Einsicht gezogen ist: doch steht sie wohl hinter den frühern Arbeiten dieses Komponisten, der *Caffettiera* und der *Giulietta e Pierotto*. Vorzüglich kraftig, und mit manchem Reitze der Neuheit sind die beyden Finale's, so wie die Rolle der Claretta mit vieler Vorzüglichkeit gearbeitet. Letztre war durch Madame Cappelletti besetzt: eine Sängerin, welcher die Natur zur *Prima Donna* eine glückliche Kehle, eine schöne Figur und reizende Physiognomie verlieh. Ihre Stimme hat ausnehmende Reinheit und lieblichen Sonor, die beyde, von der Tiefe bis ins dreygestrichene F sich gleich bleiben. So sang sie die Arie: *Ah che vicina a perderti* mit unnachahmlicher Anmuth. Herr Paris, der bekannte Bassist, producirte auch in seiner kleinen Rolle die für einen Italiener sonst so seltene schöne Baßstimme, welche durch Umfang und Annehmlichkeit, nach Fischers Kehle, den ersten Preis erringen kann. Außerdem gefiel vorzüglich auch die Arie des Herrn Alberghi: *Deh frena quelle lagrime* Besetzung:

Capitano Libeccio, Cinti: Dorimante, Alberghi: Lucilla, Manservisi: Claretta, Cappelletti: Merlino, Perotti: Cisolfautte, Cappelletti: Pasquale, Buonaveri: Conte Guaglia, Paris.

4) *Gli Vicende d'amore*, Oper in 2 Akten, von Tritta. Dies Singstück hat gar wenigen Beyfall gefunden, so eifrig sich Sänger und Sängerinnen bemühten, es durch eine gute Darstellung zu heben. Die Worte halten einmal keine Kritik aus, und die Komposition bleibt mittelmäßig, wenn sie auch noch so fleißig ausgeführet wird. Hier folgt die Besetzung:

Arpalice, Cappelletti: Rosina, Manzelli: Bettina, Manservisi: Marchese, Cinti: Dublas, Paris: Polibio, Angiolini: Pistofolo, Buonaveri.

5) *Il matrimonio segreto*, musikalisches Drama in 2 Akten, gesetzt von Cimarosa. Großen Werth hat die Tendenz dieses Singspiels unstreitig, und lange noch wird es ein Lieblingsstück auf der italienischen Bühne bleiben. Die Kenner halten es einstimmig für ein Meisterwerk, und wohl mit Recht, wenn sie die Partitur so kritisch zergliedern, die der Schönheiten so viel, in wechselnder Mannigfaltigkeit enthält. Die Aufführung war dem Gehalte des Stücks vollkommen angemessen. Außer dem gewohnten braven Spiel' und Gesange der Dem. Babbi, leistete Herr Perotti durch feurige Aktion, und soliden Gesang, der zwischen vollem Baß und kraftigem Baritон einen angenehmen Mittelweg gehet, jeder Forderung gänzliche Genuge. Vorzüglich gelingt ihm die Szene der unterdrückten Verzweiflung, die ihn überdies im Spiele seine vortheilhafte Figur sehr unterstützt. Das Ganze war also besetzt:

Geronimo, Buonaveri: Elisetta, Manservisi: Carolina, Babbi: Fidalma, Manzelli: Il Conte, Perotti: Paolino, Alberghi.

(Der Beschluß folgt.)

Korrespondenz.

Aus einem Briefe aus Wien.

Den 13. Februar 1799.

Noch eine Neuigkeit, die Ihnen nicht uninteressant seyn wird. Man glaubte hier, so viel ich weiß, ganz allgemein, daß Jos. Haydn seine *Schöpfung* so ganz eigentlich für England geschrieben habe, daß er sie hier, wenigstens vor der Hand, gar nicht geben dürfe. Wahrscheinlich zielen Sie in einer Aeußerung des 10. Stücks Ihrer Zeitung S. 255 hierauf.

Aber — mögen sich nun die Umstände oder des Komponisten Absichten geändert haben — kurz, wir bekommen dies Meisterwerk hier öffentlich und auf eine feyerliche Weise zu hören. Den 19. März wird es im hiesigen Hoftheater aufgeführt. Das Orchester wird aus 150 Personen bestehen. Der Adel bezahlt alle Kosten der Aufführung, so daß dem Komponisten die ganze Einnahme bleibt. Und daß diese ansehnlich ausfallen muß, können Sie schon daraus abnehmen, daß jetzt, da ich schreibe, schon keine Loge mehr zu haben ist. Wir sangen denn doch nach gerade an unsern Vater Haydn kennen und schätzen zu lernen: und gut genug, daß der Himmel ihm ein spätes Alter verleihet, damit er noch Genuß von seinen Verdiensten hat, und nicht etwa nur nach seinem Tode einen prächtigen — Stein.

Historische Anekdote *).

In der Grafschaft Schaumburg hatte zu Anfange des 17. Jahrhunderts noch kein Dorf eine Schule. Jetenburg ausgenommen, wohin die Einwohner von Bückeburg nach der Kirche und Schule gehen mußten, und wo gegenwärtig nur noch der durch die geistliche Geschichte famose Kirchhof sich befindet. Fürst Ernst, der Stifter der jetzigen Universität Rinteln, dessen Andenken noch durch das Mausoleum zu Stadthagen erhalten wird, baute Kirchen und Schulen und ward durch eine weise Gesetzgebung der zweyte Schöpfer seines Volks. Zu seiner Zeit wurde nun auch in den Kirchen auf dem Lande der erste Versuch mit öffentlichen Gesängen gemacht. Wie dieser hier und da ausgefallen sey, mag uns einer der damaligen Chronikschreiber Nothold mit seinen eignen Worten erzählen:

„Allhier zu Lindhorst, ist Ehren Johann „Rohde der erste gewesen, der die geistlichen „Lieder und Psalmen in der Kirche hat einge„führet und gesungen. Wie derselbe nun das „Volk vermahnet, daß sie sollten mitsingen, „ist ein Bauerknecht aus dem Lüdersfelde ge„wesen, derselbe mag irgend gehöret haben, „daß ein jeder in der Kirche sollte helfen sin„gen, so viel er wußte, (verstehe von den Psal„men) da hat er gemeinet, es wäre gleich, was „es wollte: derowegen da andere Leute in der „Kirche gesungen: Allein Gott in der Höh' sey „Ehr, hat dieser gesungen: Ich weiß mich drey „Vohlen (Füllen) in einem Stalle stahn, die „kommen so leise traben, die muß ich ha„ben etc."

*) Die Anekdote ist aus dem Schaumb. Lipp. Landesanzeigen ins neue Westphälische Magazin 3. Qu. p. 305. aufgenommen worden.

Nachricht.

Es ist unsern Lesern auch aus diesen Blättern bekannt, daß Gottors *Geisterinsel* von drey verdienstvollen Komponisten in Musik gesetzt worden — von Reichardt, Fleischmann und Zumsteeg. Da von allen drey Kompositionen noch nichts gedruckt erschienen ist, (verschiedene kleine Arien aus der Reichardtischen im Klavierauszuge ausgenommen): so kann es unsern Interessenten wohl angenehm seyn, von jeder dieser Kompositionen eine Probe als Beylage zu erhalten. Wir geben bey diesem Stück unter No. VIII. eine Arie von Reichardt, und werden nächstens ein Duett von Zumsteeg beylegen, und danken den Herren Verfassern für die gütige Mittheilung dieser beyden schätzbaren Sätze.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. VIII.
Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper die Geisterinsel.

Von Reichardt.

Rondo Un poco Adagio.

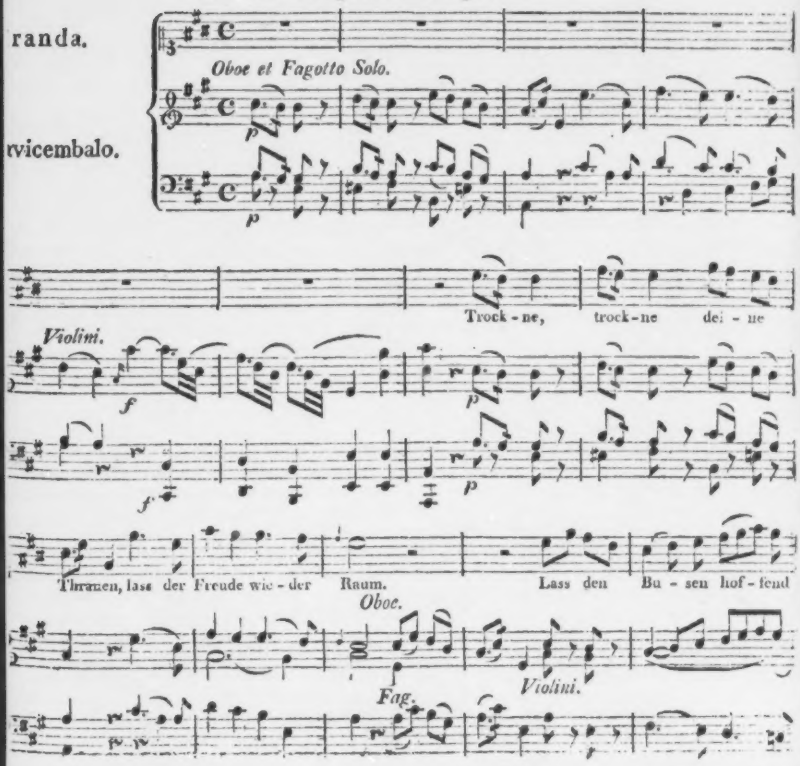

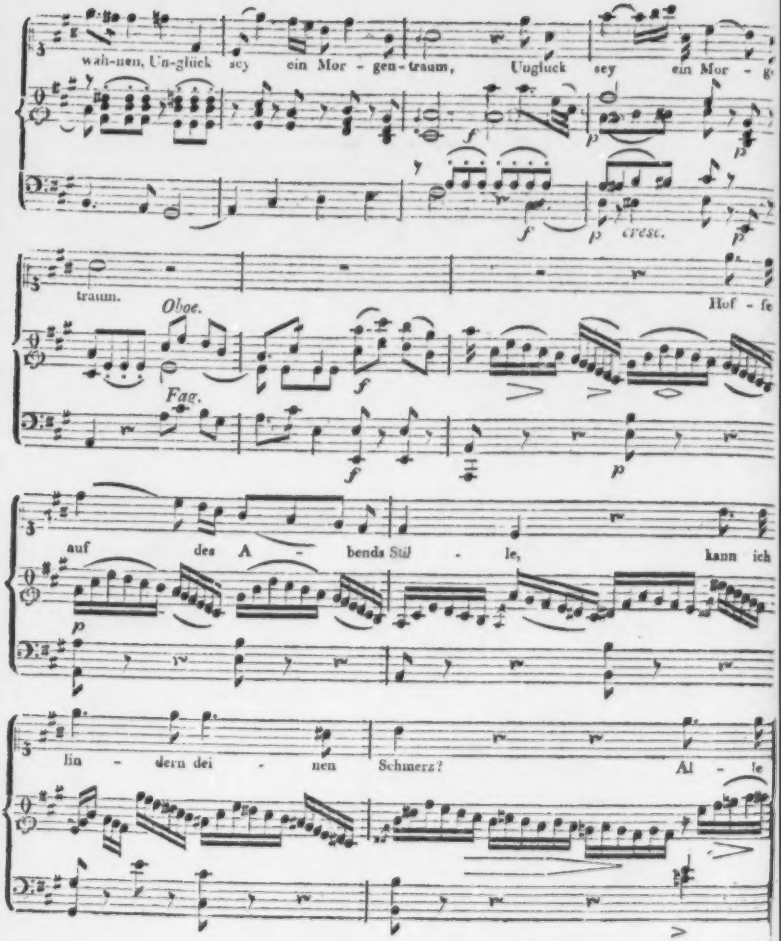
wah-nen, Un-glück sey ein Mor - gen-traum, Unglück sey ein Mor - g
f
p
f
p cresc.
p
traum.
Hof - fe
Oboe.
Fag.
f
f
p
auf des A - bends Stil - le, kann ich
p
lin - dern dei - nen Schmerz? Al - le

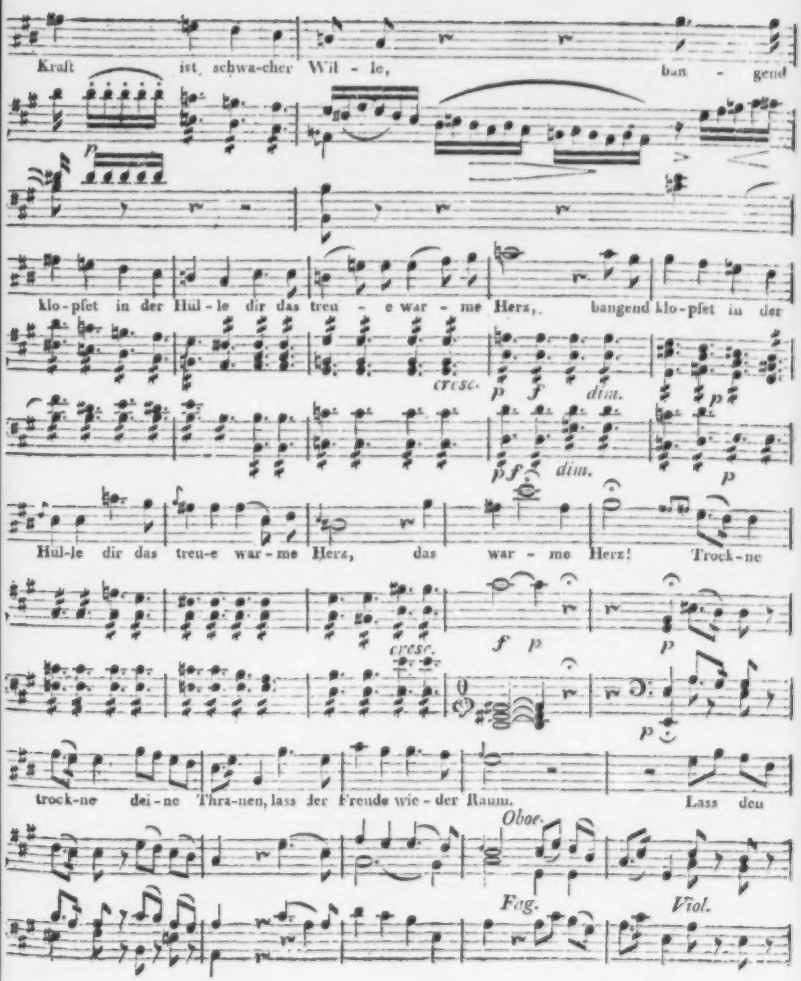
Kraft ist schwa-cher Wil - le, ban - gend
p
klo-pfet in der Hül - le dir das treu - e war - me Herz, bangend klo-pfet in der
cresc.
p f dim.
p
p f dim.
p
Hül-le dir das treu-e war-me Herz, das war - me Herz! Trock-ne
cresc.
f p
p
p
trock-ne dei-ne Thra-nen, lass der Freude wie - der Raum. Lass den
Oboe.
Fag.
Viol.

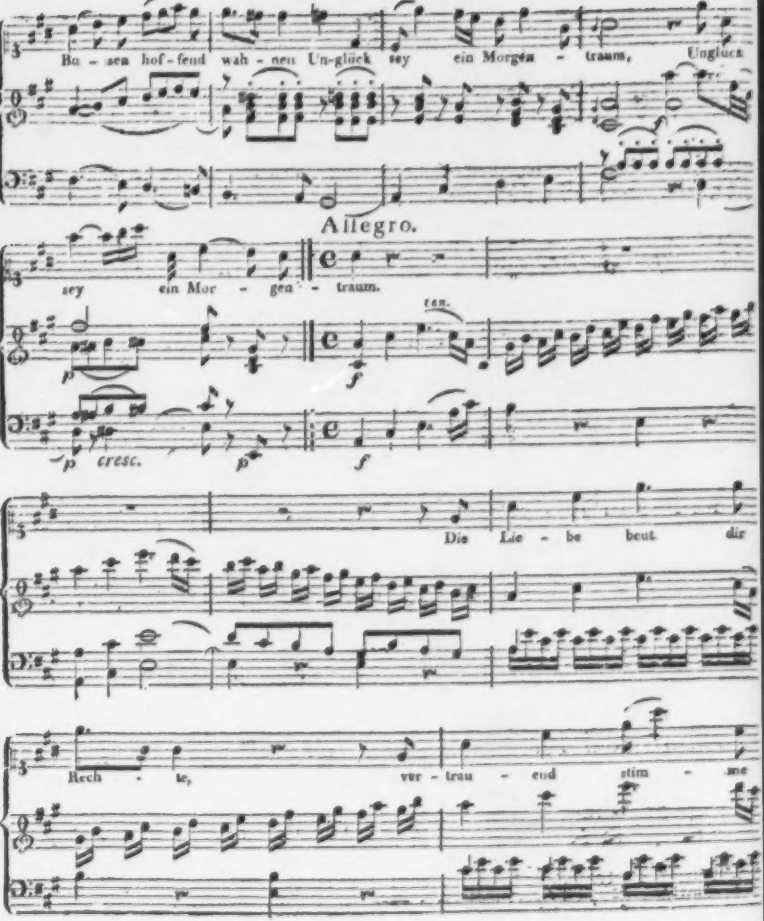
Bo - sen hof - fend wah - nen Un-glück sey ein Morgen - traum, Unglück
Allegro.
sey ein Mor - gen - traum.
ten.
p
f
p cresc.
p
f
Die Lie - be beut dir
Rech - te, ver - trau - end stim - me

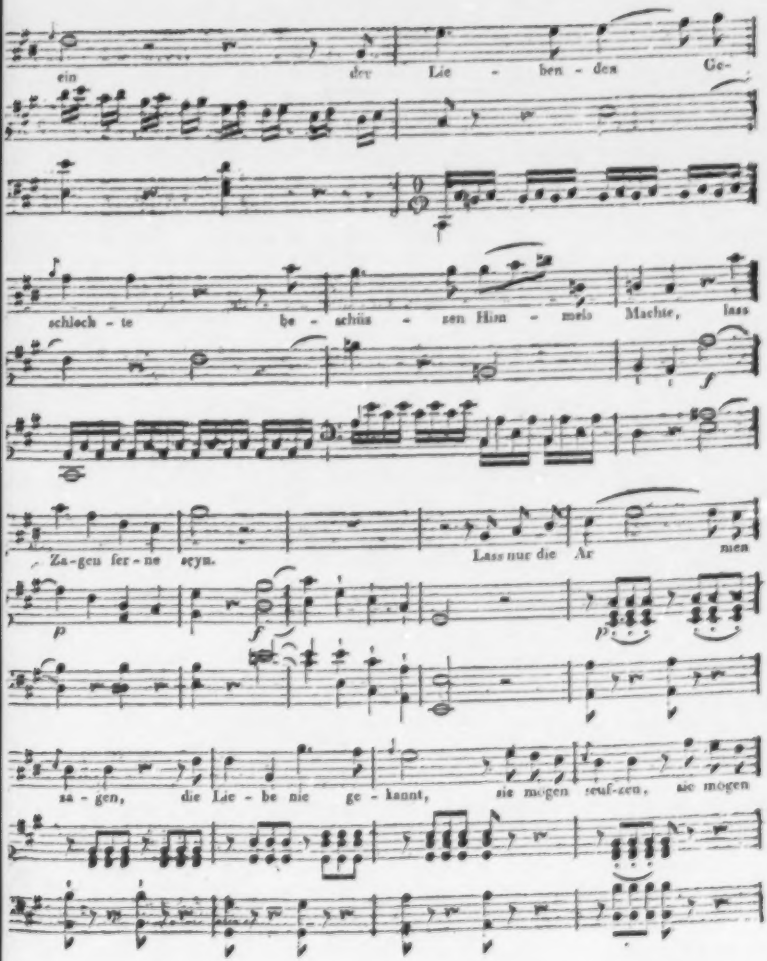
ein der Lie - ben - den Ge-
schloch - te be - schiis - sen Him - mels Macht, lass
Za-gen fer - ne seyn. Lass nur die Ar men
sa - gen, die Lie - be nie ge - kannt, sie mögen seuf-zen, sie mögen

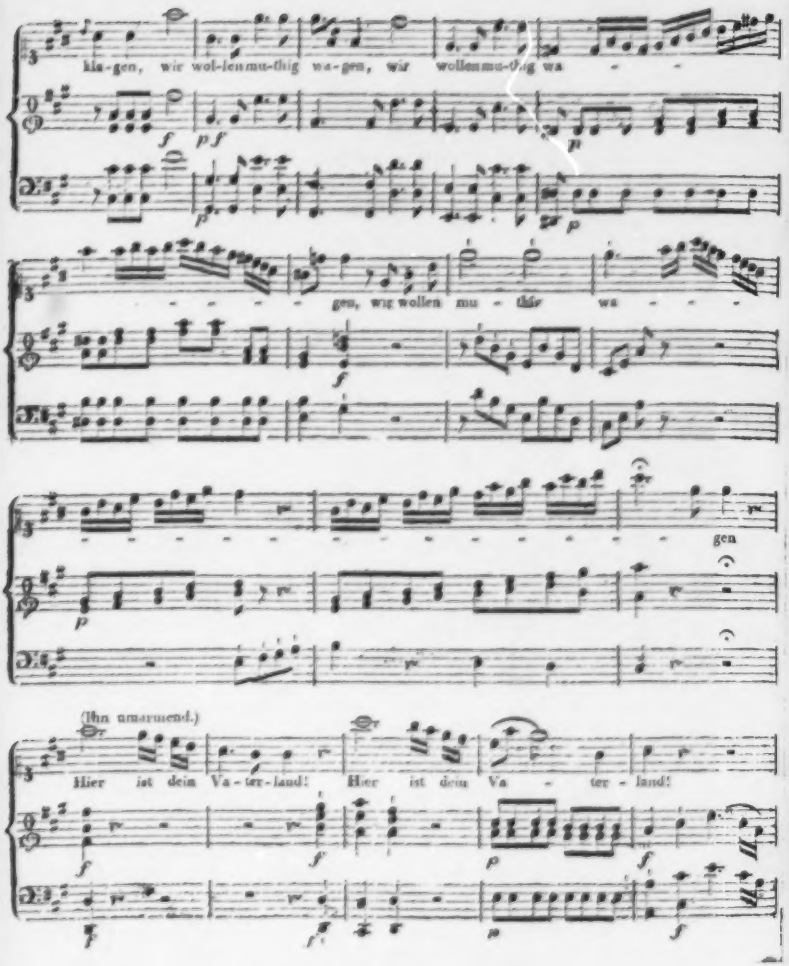
kla-gen, wir wol-lenmu-thig wa-gen, wir wollenmu-thig wa
gen, wir wollen mu-thig wa
gen
(Ihn umarmend.)
Hier ist dein Va-ter-land! Hier ist dein Va-ter-land!

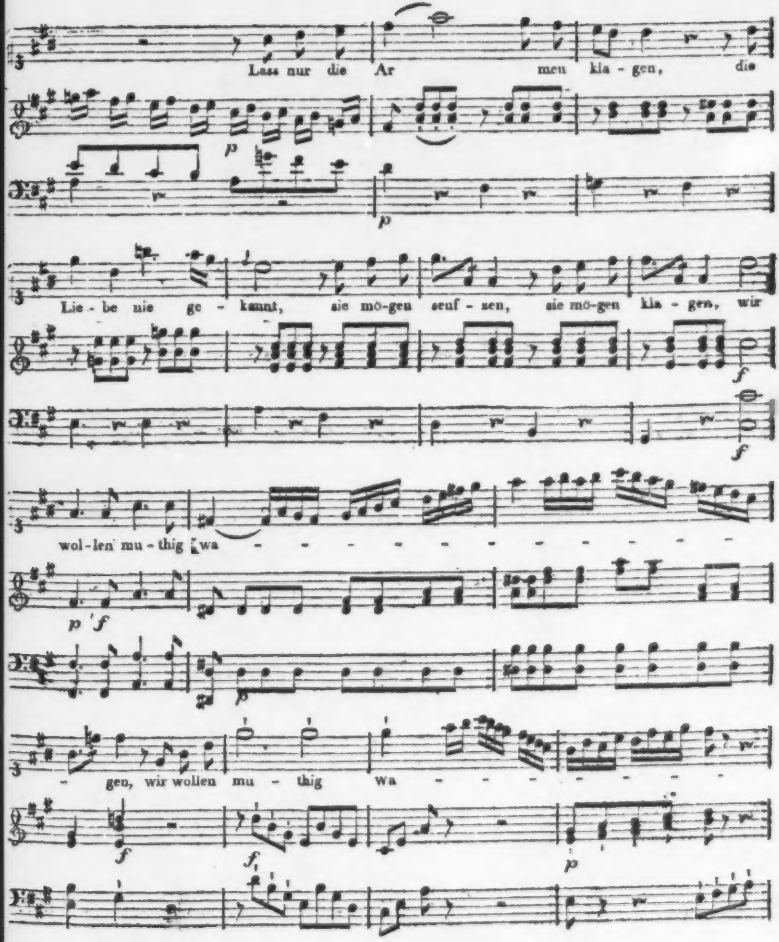
Lass nur die Ar men kla - gen, die
Lie - be nie ge - kannt, sie mö-gen seuf - zen, sie mö-gen kla - gen, wir
wol-len mu - thig zwa - - - - - - - - - - -
- gen, wir wollen mu - thig wa - - - - - - -

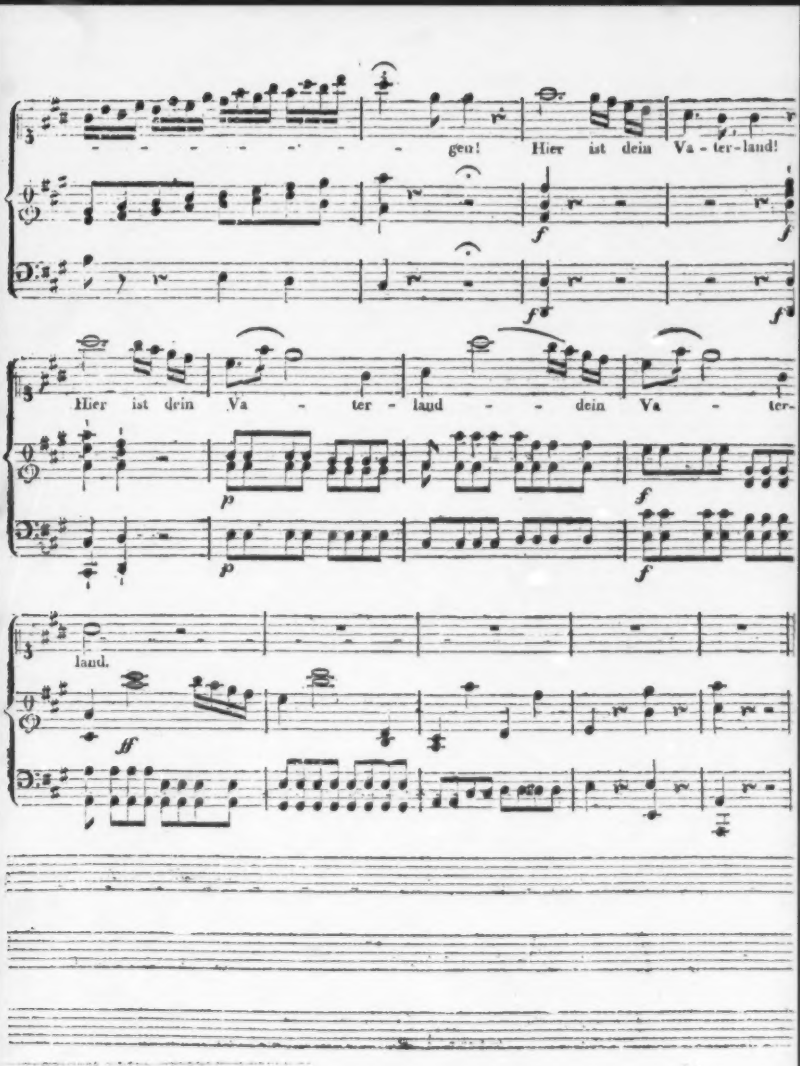
gen! Hier ist dein Va - ter-land!
Hier ist dein Va - ter - land - - dein Va - ter-
land.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Februar Nº. 22. 1799.

NACHRICHTEN.

Von dem Italienischen Singspiele in Dresden.
(Beschluss.)

6) *Palmira, Regina di Persia*, heroisch-komische Oper in 2 Akten, von Salieri. So sehr die Kunstrichter in Berlin die dortige deutsche Vorstellung dieses Singstückes in ihren Zeitblattern herabsetzen, so fand es doch hier bey Kennern und Dilettanten ungetheilten Beyfall, der sich mit jeder neuen Vorstellung vermehrte. Ob es mit Axur wetteifern könne, dürfte man zwar wohl verneinend beantworten: aber diese Parallele ist auch zur Würdigung beyder Werke gar nicht nothwendig, da der Kompositeur sichtlich hier von einem ganz andern Gesichtspunkte, bey einer andern Dichtung, auszugehen wufste. Dies kann man leicht bestätigt finden, wenn man, mit dieser Voraussetzung, beyde Partituren vergleicht. Mad. Cappelletti hatte die Hauptrolle und leistete in Handlung und Gesang volle Genüge. Durch ihr reines und kräftiges Portament der einfallenden Hauptstimme gewann unter andern das Terzett: *Coppia si tenera*, ein eindringendes grofses Interesse. Herr Alberghi als *Alcidoro*, war ganz an seinem Platze, und seine erste Kavatine: *Ecco il tetto*, die er mit gefühlter Wahrheit sang, sicherte ihm, gleich beym Erscheinen, den Beyfall für seine folgenden treflichen Darstellungen. Herr Cinti, als *Dario*, gefiel vorzüglich in der Arie: *Della virtù si prende*. Die Herren Perotti und Buonaveri, als *Oronte* und *Alderano* gaben ihre Charaktere in überdachter Individualität. Das Orchester erfüllte jede nur mögliche Forderung, und auf der Bühne machten die gut besetzten Chöre, so wie die mit Gesang begleiteten originellen Märsche, einen grofsen Effekt. Die neuen Dekorationen zeichneten sich in einem trefflichen Style der Perspektive aus, und so sehr auch der Raum für eine solche Oper hier beschränkt ist, so schien er es doch nicht zu seyn, wann in den Finalen mehr als hundert Chorsänger und Statisten auftraten. Unter solchen Voraussetzungen, war es natürliche Folge, dafs der Hof und das Publikum dieser Oper ungetheilten Beyfall zollten. Besetzung:

Dario, Cinti; Palmira, Cappelletti; Alcidoro, Alberghi; Oronte, Perotti; Alderano, Buonaveri; Rosmino, Angiolini; Sacerdote, Paris; Dame, Manarelli und Cinti.

Verzeichnis der vom Winter 1780 bis dahin 1798 im Hoftheater zu Dresden und im Schlosstheater zu Pillnitz aufgeführten, zum Theil für diese Bühne geschriebenen italienischen Opern, welche alsdann zu vielen und verschiedenen malen wiederholt wurden.

Name der Oper. (Die mit einem * bezeichneten sind für hiesige Bühne gedichtet und komponirt.)	Name des Meisters.
1780.	
L'Italiana in Londra	Cimarosa.
Il Cavaliero Errante	Trajetta.
L'Innocente fortunata	Paesiello.
Il Begliarbei di Caramania	Amendola.
L'Avaro	Anfossi.
1781.	
La Partenza Inaspettata	Salieri.
La Scuola de' Gelosi	— —
I trè Amanti	Cimarosa.
* Elisa	Naumann.
La Giardiniera brillante	Sarti.

Name der Oper.	Name des Meisters.
1781.	
Il Socrate immaginario	Paesiello.
I Viaggiatori felici	Anfossi.
1782.	
I Contratempi	Sarti.
Il Bassa generoso	Marcello.
* Il Marito indolente	Schuster.
Le Nozze in Contrasto	Valentini.
La Contadina accorta	Monti.
L'Albergatrice vivace	Luigi.
L'Infedeltà fedele	Cimarosa.
Dal finto al vero	Paesiello.
1783.	
* Il Capriccio corretto	Seydelmann.
Il Pittore Parigino	Cimarosa.
La Vendemia	Gazzaniga.
Il Convito	Cimarosa.
Lo Sposo burlato	Piccini.
Gli Amanti canuti	Anfossi.
Il Divertimento in Campagna	Astarita.
1784.	
* Il Pazzo per forza	Schuster.
Fra i due litiganti il terzo gode	Sarti.
* La Villanella di Mienis	Seydelmann.
Le Disgrazie fortunate	Tarchi.
Gli Amanti alla prova	Picicchio.
1785.	
Giannina e Bernardone	Cimarosa.
La Villanella rapita	Pianchi.
* Tutto per Amore	Naumann.
* Lo Spirito di Contradizione	Schuster.
Le Cognate in Contesa	Zannetti.
Le Vincende d' Amore	Guglielmi.
* Il Governatore dell' Isole Canarie	Ghinassi.
La Quakera spiritosa	Guglielmi.
Don Rodrigho ed Isabella	Anfossi.
1786.	
Il Francese bizzarro	Astarita.
* Il Mostro, osia la Gratitudine d'Amore	Seydelmann.
La Moglie capricciosa	Gazzaniga.
Le Necessità non ha legge	Fabrizi.
La Grotta di Trofonio	Salieri.
L'Amor ingenioso	Paesiello.

Name der Oper.	Name des Meisters.
1787.	
* Gli Avari in Trappola	Schuster.
I due supposti Conti	Cimarosa.
I finti Eredi	Sarti.
Il Falegname	Cimarosa.
* Il Seraglio d' Osmano	Chinassi.
1788.	
* Il Turco in Italia	Seydelmann.
La Sposa invisibile	Fabrizi.
Una cosa rara	Martini.
Le Pazzie dei Gelosi	Anfossi.
I Castellani burlati	Fabrizi.
La Contessa di nuova luna	Gazzaniga.
Il Ritorno di Don Calandrino	Cimarosa.
1789.	
Le Trame delusse	Cimarosa.
* Rubenzahl, osia, il vero Amore	Schuster.
Gli Sposi malcontenti	Storace.
Il Taliamano	Salieri.
Chi dell' altrui si veste, presto si spoglia	Cimarosa.
L' Avaro ed il Prodigo	Cimarosa.
Il Burlero di buon cuore	Martini.
Axur, Rè d'Ormus	Salieri.
1790.	
I finti Amori	Guglielmi.
Giulietta ed Armidoro	Cimarosa.
* Amor per Oro	Seydelmann.
* Lo stravagante Inglese	Ghinassi.
I due Baroni	Cimarosa.
L' Amor contrastato	Paesiello.
La Cifra	Salieri.
1791.	
* L' Orfanella Americana	Gestewitz.
La Pastorella nobile	Guglielmi.
* La Dama Soldato	Naumann.
Gli Avventurieri, osia Re Teodoro	Paesiello.
L' Astuzie di Bettina	Stabinghet.
Così fan tutte, osia La Scuola degli Amanti	Mozart.
La bella Pescatrice	Guglielmi.
1792.	
Nina, osia La pazza per Amore	Paesiello.
I Zingari in fera	— — —

Name der Oper.	Name des Meisters.
1792.	
Il Zottico incivilito - -	Anfossi.
Il Matrimonio segreto - -	Cimarosa.
Orlando Paladino - - -	Haydn.
1793.	
* Il Servo Padrone - -	Schuster.
Le Vicende amorose - -	Tritta.
I Visionari - - - -	Paesiello.
Le Gare generose - - -	— — —
La Somiglianza ossia I Cobbi -	Portogallo.
1794.	
Gli amanti folletti - - -	Mozart.
Eugenia - - - -	Nasolini.
Il Flauto Magico - - -	Mozart.
Lo Spazzacamino - - -	Portogallo.
L' Impresario in angustie -	Cimarosa.
La Contessa di Amalfi - -	Weigl.
1795.	
L' Avviso ai maritati - -	Isouard.
L'Incanto superato - -	Süssmayr.
L'Oro fa tutto - - -	Pär.
La Vedova raggiratrice - -	Portogallo.
I Fratelli rivali - - -	Winter.
La Secchia rapita - - -	Zingarelli.
1796.	
Ogus, ossia il Trionfo di bel Sesso	Winter.
La Caffettiera bizzarra - -	Weigl.
I Traci amanti - - -	Cimarosa.
La Capricciosa corretta - -	Martini.
Giulietta e Pierotto - -	Weigl.
La Lanterna di Diogene -	Guglielmi.
1797.	
I Nemici generosi - -	Cimarosa.
Palmira, Regina di Persia -	Salieri.
Il Moro - - - - -	— —
Gli Equivoci - - -	Storace.
1798.	
I due Vedovi - - -	Winter.
Il Principe di Taranto - -	Pär.
Il Sacrifizio interrotto - -	Winter.
L' Amor Marinaro - - -	Weigl.
La Donna di Genio volubile 4	Portogallo.

Recensionen.

Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Verlage des Herrn Pleyel.

(Fortsetzung.)

Trois Duos pour deux Violoncelles, composés par J. Pleyel. Oeuv. 5.me de Violoncelles. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Diese Duetten gehören ohnstreitig zu den besten Arbeiten des Herrn Pleyel. Sie sind sehr gefällig und brillant, und dabey doch mit aller zweckmäfsigen musikalischen Gelehrsamkeit geschrieben, erfordern aber geübte Spieler. Besonders hat Recensenten das 2te Duett in g moll gefallen, dessen 3ter Satz ganz vorzüglich brav gearbeitet ist. Der berühmte Vogler sagte irgendwo: Pleyel kann sehr viel leisten — wenn er will. Man siehet es dieser Reihe seiner neuesten Kompositionen an, dafs er wirklich jetzt wieder „will." — Um dem minder geübten Spieler das Studium dieser Duetten zu erleichtern, hat der Verfasser jede schwierige Stelle mit dem richtigen Fingersatz bezeichnet. Sie verdienen daher in jeder Hinsicht empfohlen zu werden.

Themata zu Pleyels Duetten:

Duo I. Allegro mod.

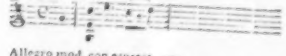

Duo II. Allegro mod. con espress.

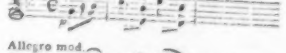

Duo III. Allegro mod.

Six Duos pour deux Violons, composés par J. Pleyel. 6e Oeuv. de Duos. I. Livraison. (Prix 1 Rthlr. 6 Gr.)

Recensent braucht über diese Arbeit des Verfassers kein besonderes Urtheil zu fällen, weil alles, was er über vorstehende *Violoncelliduette* gesagt hat, hier ganz füglich angewandt werden kann: denn diese Duo's sind, einige kleine Ab-

änderungen ausgenommen, das nemliche Werk — was den Violinspielern gewifs angenehm seyn wird. Noch merken wir die eingeschlichenen Druckfehler an. Erste Violin, S. 5, Z. 1, müssen die beyden ersten Viertel des ersten Takts nicht f-b, sondern fis-a heifsen: S. 8, Z. 2, mufs vor dem zweyten Achtel des dritten Takts ein ♯ stehen. Zweyte Violin, S. 3, Z. 9, mufs das letzte Sechzehntheil des dritten Viertels b und nicht ces heifsen.

Quintetto pour Flûte, deux Violons, Alto et Basse, par Mr. Kraus, maître de la Chapelle de S. M. le Roi de Suede. Op. 7 (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Die ersten Blätter dieser Zeitung enthalten einige nähere Nachrichten über den der Kunst viel zu früh entrissenen Verfasser dieses Quintetts. Da nun bey dieser Gelegenheit zugleich mehrere seiner Werke von einem andern Recensenten beurtheilt worden sind, so verweise ich die Leser dieser Anzeige auf jenes Urtheil, das im Ganzen genommen, genau auf vorliegendes Werk pafst. Was indessen manchen Liebhaber von diesem Quintett zurückschrecken dürfte, ist das Allzulange, zuweilen wirklich Gedehnte, und daher oft Ermüdende aller 3 Sätze. Die Behandlungsart ist mehr ernst und gelehrt, als galant: das Quintett ist also mehr für den Kenner, als bloffen Liebhaber. Originalität findet sich in allen Arbeiten von Kraus, und also auch hier.

Trois Quatuors de Haydn, pour Flûte, Violon, Alto et Basse. 4e Oeuv. *de Flûte.* Liv. I et II. (Prix pour chaque Liv. 2 Rthlr. 6 Gr.)

Bedürfen weiter keiner Empfehlung, da schon der Name des grofsen Haydn für die Vortrefflichkeit der Arbeit bürgt. Rec. bemerkt nur, dafs diese Quartetten nicht neu, sondern schon als Violinquartetten vor mehrern Jahren erschienen sind. —

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par J. Haydn. Op. 90. (Prix 2 Rthlr. 6 Gr.)

Diese Quartetten sind zwar ganz neu, doch müfste sich Rec. sehr irren, wenn sie nicht aus Sinfonien (die zwar noch nicht öffentlich erschienen sind) gezogen wären. Es herrscht darin durchaus ein Reichthum, eine Fülle und Schönheit der Gedanken, und ein so hoher Flug der Phantasie, dafs es schwer seyn dürfte, zu bestimmen, welches von diesen Quartetten das vorzüglichste sey. Fast ohne Zweifel hat Hr. Pleyel diese Quartetts selbst arrangirt. Da nun das Aeussere des Werks dem inneren Gehalte desselben genau entspricht, so erwirbt sich Pleyel durch dessen Herausgabe ein wahres Verdienst und den Dank aller Verehrer der Haydn'schen Kompositionen.

Themata der Haydn'schen Quartetts.

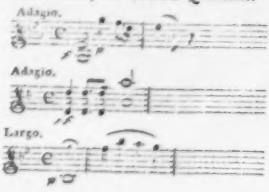

No. 26. *Simphonie périodique, pour 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flute, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors, par J. Pleyel.* (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Dafs der Verfasser in dieser Gattung von Musik oft mit vielem Glück gearbeitet habe, davon zeugen besonders seine ältern Sinfonien, die, wenn sie gleich den Haydn'schen nachstehen müssen, doch mit zu den besten, die in der neuern musikalischen Periode geschrieben wurden, gehören. Es machte daher Recensenten viel Vergnügen, nach einem Zeitraume von 5 Jahren, in welcher Zeit Herr Pleyel keine Sinfonien geschrieben hat, wieder einmal ein Werk dieser Art zu sehn, das in jeder Hinsicht jenen ältern Arbeiten an die Seite gesetzt zu werden verdient. Mochte es doch Hrn. Pleyel gefallen, ferner Beytrage dieser Art, zu den öffentlichen musikalischen Unterhaltungen zu liefern; er würde dadurch das, bey manchem ziem-

lich lau gewordene Andenken an seine frühern schönen Werke nicht nur erneuern, sondern noch immer mehr befestigen.

Thema zu Pleyels Sinfonie:

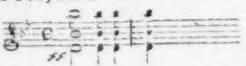

1) *Trois grands Duos pour deux Flûtes, par Hoffmeister.* Oeuv. 50. (Prix 1 Rthlr. 20 Gr.)

2) *Trois Duos pour deux Flûtes, par M. Hennig,* Op. 6. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Dem Rec. sind seit geraumer Zeit keine so gute und besonders auch der Natur dieses Instruments so angemessen gesetzte Duetten zu Gesicht gekommen, als die unter No. 1 genannten. In jeder Rücksicht, welche man bey dieser doch immer sehr beschränkten Gattung von Komposition billigerweise nehmen kann, zeichnen sie sich zu ihrem Vortheil aus. Herr Hoffmeister hat darin, wie auch recht und billig war, seine sonst gewöhnlichen, ermüdenden und weitumherspringenden Sätze, die doch gewöhnlich so ganz ohne Effekt bleiben, den Spielern und Zuhorern erlassen, und mehr auf einen der Natur des Instruments entsprechenden guten Gesang hingearbeitet — wofür ihm denn jeder verständige Spieler und Zuhörer verbunden seyn wird. Diese Duetten erfordern jedoch Spieler, welche Zunge und Finger ziemlich in ihrer Gewalt haben: denn es fehlt darin an brillanten Sätzen, Läufern und Passagien, eben so wenig, als an neuen und schätzbaren Ideen. Darf Rec. seine Meinung ganz aufrichtig sagen? Er zweifelt, dafs diese Duetten, ohngeachtet der Titel Herrn Hoffmeister als Verfasser angiebt, von ihm sind. Das klingt ein wenig anmafsend; aber es gründet sich darauf, dafs H. Hoffm., wenn er sie geschrieben haben sollte, mit einemmale eine ganz andere Manier angenommen haben müfste — was denn doch gewifs theils keine leichte, theils bey einem ziemlich beliebten Komponisten keine gewöhnliche Sache ist. Manier und Eigenheit eines Komponisten lafst sich nicht mit einigen Worten darstellen: um aber doch Etwas für meine Vermuthung anzuführen, erwähne ich nur das Andante des dritten Duo's, das ganz in Pleyels eigener Manier geschrieben ist.

Die unter No. 2 angeführten Duetten müssen den obigen allerdings in gar mancher Rücksicht nachstehen; sie verdienen aber, da hier mehr leicht, mehr blos gefällig, als ernsthaft geschrieben werden sollte, und dieser Zweck recht wohl erreicht ist — angehenden Spielern gleichfalls empfohlen zu werden.

Auch von diesen beyden Werken ist der Stich schon, und hier noch besonders korrekt.

M. . .

Korrespondenz.

Niesky bey Görlitz den 11. Febr. 1799.

. . . Den Aufsatz des Herrn Knecht über Harmonie, las ich mit viel Vergnügen, und ward dadurch angeregt, folgenden kleinen Beytrag dazu zu liefern.

* * *

Dafs Harmonie in der Natur tief gegründet, und die Anwendung derselben keine barbarische oder gothische Erfindung ist, wie Rousseau behaupten wollte, zeigt uns ganz besonders auch die Aeolsharfe. Dieses Instrument ist bekanntlich eine Erfindung des Pater Kircher, der es in seiner Phonurgia ausführlich beschreibt. In neuern Schriften findet man dies Instrument, unter andern, in dem Götting. Taschenkalender für 1792 pag. 137 bis 145 vom Hrn. Hofrath Lichtenberg, ferner in einem Stücke der Lausizischen Monatsschrift v. J. 1796 von mir, nebst damit angestellten Versuchen, beschrieben.

Es giebt dieses Instrument, dem Wind gehörig ausgesetzt, aus seinen völlig im Einklang (*unisono*) gestimmten mehrern oder wenigern Saiten, volle laute Harmonie. Ja sogar eine einzige Saite giebt mehrere harmonische Töne zugleich an. Man kann dies deutlich hören, wenn man, während das Instrument tönt, alle Saiten bis auf eine dämpft. Aus dem Grund-

tone entwickelt sich, die Oktave, Quinte, Quarte, grosse Terz, kleine Septime. In den höhern Oktaven (es steigt oft 3 Oktaven über den Grundton, wenn die Saiten lang sind, und wenn der Wind recht scharf und stat blaset), hört man die natürlichen Töne, die in unserm temperirten Tonsysteme nicht aufgenommen, auf dem Horne und der Trompete aber sehr deutlich zu hören sind, deren Herr Knecht ebenfalls erwähnt hat.

Eine sonderbare Beobachtung hat der verstorbene Herr v. Meyer in Gorlitz bey diesem Instrumente gemacht, und ich bin selbst eines Tages bey ihm davon Zeuge gewesen, dafs nämlich öfters bey einer gewissen Modification des Windes, wenn derselbe hauptsächlich recht schwach, aber anhaltend blies, ein tieferer Ton entstand, als der Grundton der Saite war, den man durch die gewöhnliche Art Ton zu erwekken, d. i. durch Reissen, Schlagen oder Streichen erhält, und den man für den tiefsten Ton der Saite hält. Es scheint also, dafs hier durch Modification des tonerweckenden Mittels, (hier des Windes) aus den Saiten, eine Folge harmonischer Töne, über dem sogenannten Grundton sowohl, als unter demselben hervorgebracht werden kann. In der Tiefe kommen sie in grofsern Zwischenräumen, in der Höhe in kleinern.

Alles dies zeigt uns, meines Bedünkens, sehr deutlich, wie sehr Harmonie, selbst die schwerern Tonverhältnisse, die man Dissonanzen zu nennen beliebt hat, in der Natur gegründet sind, und dafs die Rousseauische Behauptung, die wahrscheinlich schon von manchem gläubig wird nachgebetet worden seyn, nur auf dem Papiere und in der Schreibstube gemachter Hypothesenkram ist, den der erste vernünftig angestellte Versuch widerlegt. Ein Versuch, wozu es gar nicht erst der Windharfe bedarf. Klopfe an den ersten besten Zimmerbalken oder an eine hölzerne Brunnenröhre, die auf 2 Unterlagen ruht, und du hörst Harmonie, freilich nicht so deutlich, wie bey der Aeolsharfe, die so laut, wie eine Orgel, Harmonien tont.

D. *Christian Friedrich Quandt.*

Aus den Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung aus dem 17. Stück.)

Berlin, den 12. Febr. 1799.

Die Opern sind vorbey, und ich fasse endlich Muth, etwas darüber zu sagen. Unmöglich hatte ich mich dazu entschliefsen können, war' es nicht mit der zweyten Oper *Armida* ganz anders bestellt gewesen, als mit der ersten. Die *Attalanta* war so über allen Ausdruck abgeschmackt und in jeder Rücksicht unbedeutend, dafs in der ersten Zeit die Rückerinnerung daran höchst widerlich war. Attalanta's heroischer Eifer, die wilde Sau zu erlegen und ihre Verzweiflung, sie nicht recht getroffen zu haben, darauf beruht das Interesse dieser lyrisch-tragischen Posse; die dadurch oft den ächten Charakter einer komischen Parodie bekam, dafs die Sänger in Vortrag und Aktion den gemeinen italienischen Opernbombast durchaus behaupteten. Madame Marchetti, Herr Fantozzi ihr Mann und Tenorist, und Herr Tombolini ein Castrat, waren die singenden Personen. Für Madame Schick hatte man, zur Verlängerung der Oper, die in ihrer ersten Bestimmung als Theaterfest bey der Vermählung des Erbprinzen von Cassel mit der Prinzessin Auguste, nur Eine Stunde gedauert haben soll, die Rolle der Diana eingeflickt. Sie erschien leider nur in der letzten Scene des Stücks und hatte gegen ihren ächt tragisch-heroischen Charakter, in Geberden, Anstand und Vortrag, nur eine Bravourarie zu singen, die sie indefs recht brav sang.

Bey der hochgespannten Erwartung, die ich von der Kunst und Schönheit der Mad. Marchetti ins Theater brachte, war mir es anfänglich ganz unglaublich, dafs sie es sey, die die *Attalanta* vorstellte. Man hatte mir so viel von ihrer ächt heroischen Gestalt, von ihrem bedeutenden Gesicht und Mienenspiel, ihrer ächt tragischen Aktion, ihrer wunderschönen Stimme und ihrem grofsen edlen Vortrage gesagt, dafs in meiner Vorstellung schon die Mara, Todi und Banti weit in den Hintergrund getreten waren. Denken Sie sich nun meinen Schreck, als eine dicke Frau, die selbst auf dem Theater

wenigstens ein vierzigjähriges Alter verrieth, in dem unvortheilhaftesten, tollsten Anzuge, den ich je auf kleinen italiänischen Provinzialtheatern gesehen habe, mit leichten losen Atalantenschritten angetrippelt kommt. Ihr Anzug bestand aus einem ungestalteten weifsen Florkleide, in drey Stockwerken übereinandergehäuft, und alle diese Stockwerke mit bunten italienischen Blumen dick besteckt; — *Atalanta* auf der Saujagd in weifsem Flor mit Blumen besät! — ihr rabenschwarzes Haar dazu ohne allen Geschmack dick rund um den Kopf gehäuft: den sehr starken Busen bis oben an den Hals mit fleischfarbnem, oben abstehenden Atlas in einen breiten steifen Brustlatz gestaltet, verhüllt; die ganzen Arme und Hände dazu blos, um den schönen Arm, den sie wirklich hat, vortheilhaft zu zeigen, der aber durch krebsrothe Hände und Finger, die die strenge Kalte in der ersten Viertelstunde hochroth färbte, sehr entstellt wurde, und — — nun endlich das Bild zu beenden — zu diesem phantastischen Anzuge, grünlederne gewöhnliche Schuhe. Konnte man sich zu einer komischen Parodie einer tragischen *Atalanta* wohl einen paſslichern Anzug ausdenken? dieser Charakter wurde noch durch das Mienen- und Körperspiel vollendet. Mit kleinen halbverschlofsnen Augen und ewig lächelndem, auseinandergezogenem Munde, mit vorgestrecktem Leibe, jede kleine modische Verzierung mit Kopfnicken und Kopfschütteln, und jeden tiefen ganzen Ton mit finstrer Miene und aufgeworfenem Kopf begleitet — — doch ich mag das gar nicht weiter ausmahlen, da ich sie hernach an der *Armida* weit vortheilhafter habe kennen gelernt. Selbst ihre Stimme kannte ich in dieser Oper gar nicht kennen; sie hatte durch aus nichts vortheilhaftes für dieselbe zu singen.

Ihr Mann, Hr. Fantozzi, machte eine gute Figur, und war, wie auch Madame Schick, im Operncostume geschmackvoll gekleidet. Seine Stimme, die im Zimmer recht angenehm seyn soll, war aber für das grofse Theater zu schwach, und sein Vortrag so kalt, als seine Aktion steif.

Herr Tombolini, von höchst unförmlicher Castratengestalt, die bis unter das Kinn in ungestalteten fleischfarbnen Atlafs gehüllt war, und von äufserst gemeiner Physiognomie und Geberden — zeigte zwar eine schöne Stimme, aber sein Vortrag war so schlafrig, so *lâche*, dafs man an jedem Zuge wahrnahm, wie er seine schöne Stimme nie ausgebildet, nicht einmal fleifsig geübt hatte.

Das waren die singenden Helden alle, die häufig von dem Chor unterbrochen wurden, das unter aller Kritik ist.

Righini's Musik, die aus wenigen Arien, einigen Duetten, Terzetten und Choren bestand, war sehr angenehm, aber durchaus keine Theatermusik. Im Zimmer, von einem kleinen diskreten Orchester begleitet, mufs sie sehr angenehme Wirkung thun können: auf dem Theater thut sie gar keine. Doch aber war man froh, wenn sie wieder anhub: denn bey weitem der gröfste Theil der Oper bastand aus Balletten, zu denen der Balletmeister Laucherie, ohne allen Sinn und Geschmack die buntschäckigte, zum Theil ganz niedrige Musik von den verschiedensten Komponisten und aus sehr verschiedenen Epochen zusammengestoppelt hatte. Selbst in dem Ballet war durchaus keine Spur von weiser Anordnung, von malerischer Gruppirung und von Charakterschilderung. Tänzer und Tänzerinnen von den ungleichsten Talenten, tanzten eine Menge Solo's und *Pas-de-deux* etc. hinter einander fort, als hätten sie ihre Lektionen aufzusagen, und der gröfste Theil der Tänze in dieser tragi-komisch-heroischen Jagdpartie bestand aus Adagio's. Das *Corps de Ballet* hüpfte immer auf die alte Manier bedeutungslos dazwischen.

Man kann sich nichts Widersinnigeres denken. Und doch nahmen diese geschmacklosen Ballets von den viertehalb Stunden, die die Oper dauerte, gewifs über zwey Stunden ein. Die übrige Zeit füllten auch wenigstens zur Hälfte trockne Recitative von dem gewöhnlichsten italienischen Schlage mit blofser Bafsbegleitung. Righini bezeichnete sehr deutlich mit unwilligen Geberden und durch Unterbrechung

im Dirigiren, so bald ein Tanzstück anhub, dafs dieses nicht von seiner Komposition sey. Aber warum litt er den Unfug, dafs ein solcher Ballettmeister ihm sein Werk mit seiner Kraut- und Rübenmusik verunstaltete? Und noch möcht' ich auch gegen ihn selbst fragen, wie kann ein solches Orchester — an Virtuosen gewifs das reichste in Europa — wie kann sich das eine Direktion gefallen lassen, wie sie bey den kleinen italienischen Musikbanden üblich und vielleicht nothwendig ist? Mit einer dicken Rolle und mit starken Schlägen bezeichnete Herr Righini nicht blos den Anfang und die Bewegung eines jeden Stücks; jedes Forte, und bestand es auch nur aus einem Strich, bezeichnete er mit einem heftigen Schlage auf die Partitur oder den Rand des Pultes, jedes Crescendo mit bis zum unausstehlichen anwächsenden Schlägen; oft schlug er laut den Takt das ganze Stück hindurch.

Die Dekorationen waren glänzend, aber nicht im grofsen Styl. Eine ahmte, nach ihrem ersten Zweck, zu Ehren des Casselschen Hofes, den Weissenstein bey Cassel nach. Mir schien es aber wider den guten Geschmack, dafs man die geschmacklose Treppenform bey jener grofsen Cascade genau nachgeahmt hatte. Die Cascade spielte auch nicht lange, die Walzen knarrten erst widerlich, und stockten endlich ganz. — Doch ich mag mich nicht weiter ins Detail über dieses widersinnige Schauspiel einlassen. Ueber *Armida* hoff' ich Ihnen nächstens erfreulicher zu schreiben.

Kurze Anzeigen.

Sonata per il Pianoforte da Giuseppe Roesler. Op. 1. presso Breitkopf e Härtel. (Preis 16 Gr.)

Diese einzelne Sonate verdient allen Freunden des bessern unterhaltenden Spiels auf den Fortepiano ganz besonders empfohlen zu werden. Sie zeigt vom Talent des Verfassers, von seinem guten Geschmack, seiner Gründlichkeit im Satze und einer jetzt immer seltner werdenden Liebe zur Ordnung in Bearbeitung und Durchführung eines Thema's, aber auch eines gewissen bestimmten Charakters. Das ist doch einmal etwas, wobey ein Recensent, der sich an den Modeklimpereyen des Tages satt und müde gesehen (denn bis zum Spielen kann man's bey vielen solchen Sachen gar nicht bringen) mit Vergnügen verweilt und wobey er die sehr gegründete Ahnung fafst, dafs in einem solchen Komponisten noch viel Schönes für die Zukunft aufblühen werde. Wenn Herr Rosler (der in Prag leben soll) sich dadurch ermuntert fühlen sollte, eine Suite solcher Sonaten, woran wir gar keinen Ueberflufs haben, herauszugeben, so sollte es Rec. sehr freuen, ein Wort der Zufriedenheit im Namen vieler hier ausgesprochen zu haben.

Eine Kleinigkeit pag. 14 in dem untersten Bafssystem Takt 3, würde Rec. in dem Zusammenhange

geschrieben haben, aus einem Grunde, den er einem so achtungswerthen Komponisten nicht weiter anzudeuten braucht.

Sonate à quatre mains, comp. par A. Fodor. Oeuv. IX. Hummel. (1 Fl. 10 Xr.)

Leicht und gefällig, also für Schüler, die im Takt und Gehör, wie in der Vortragsamkeit geübt werden sollen, ganz brauchbar; denn wirklich vierhandige Klaviersachen scheinen mit zu diesem moralischen Zweck erfunden zu seyn.

(Hierbey die Beylage No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: die Geisterinsel.

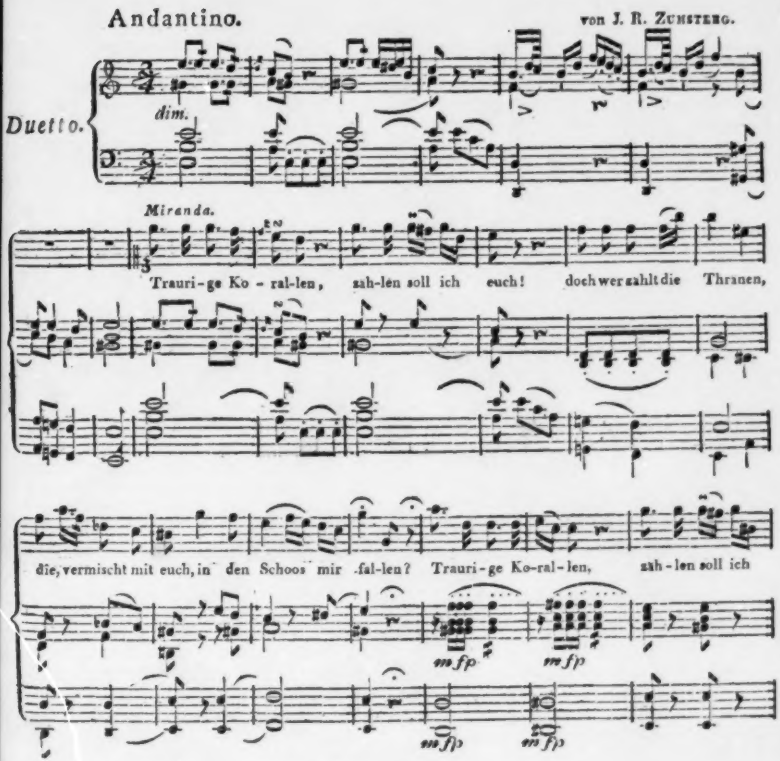

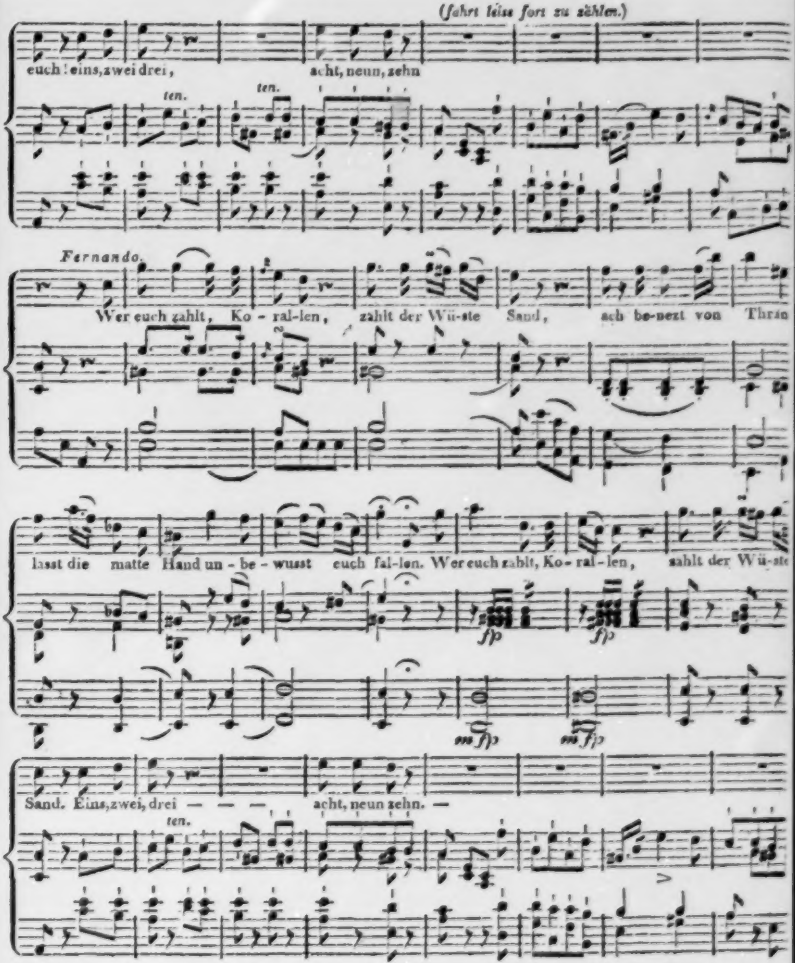
(fahrt leise fort zu zählen.)
euch: eins, zwei drei,
acht, neun, zehn
ten.
ten.
Fernando.
Wer euch zählt, Ko - ral-len, zählt der Wü-ste Sand, ach be-nezt von Thrän
lasst die matte Hand un - be - wusst euch fal-len. Wer euch zählt, Ko - ral - len, zählt der Wü-ste
fp
fp
fp
fp
Sand. Eins, zwei, drei — — — acht, neun zehn. —
ten.

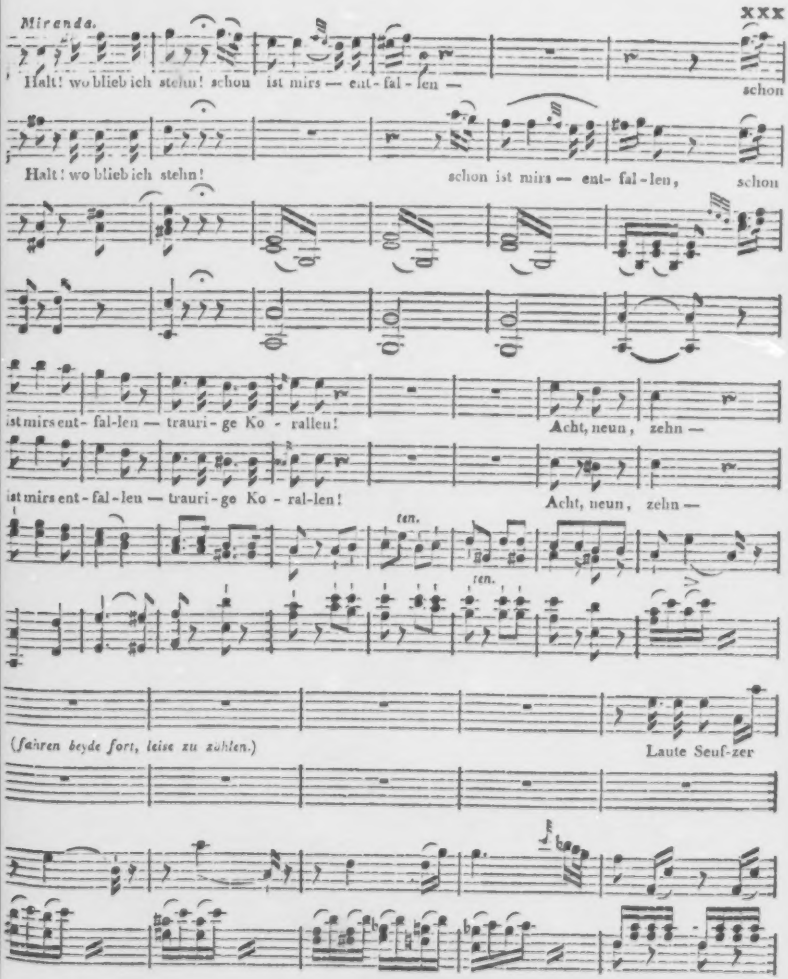
Miranda.
XXX
Halt! wo blieb ich stehn! schon ist mirs — ent-fal-len —
schon
Halt! wo blieb ich stehn!
schon ist mirs — ent- fal-len,
schon
ist mirs ent- fal-len — trauri-ge Ko - ralleu!
Acht, neun, zehn —
ist mirs ent-fal-len — trauri-ge Ko - ral-len!
Acht, neun, zehn —
ten.
ten.
(fahren beyde fort, leise zu zählen.)
Laute Seuf-zer

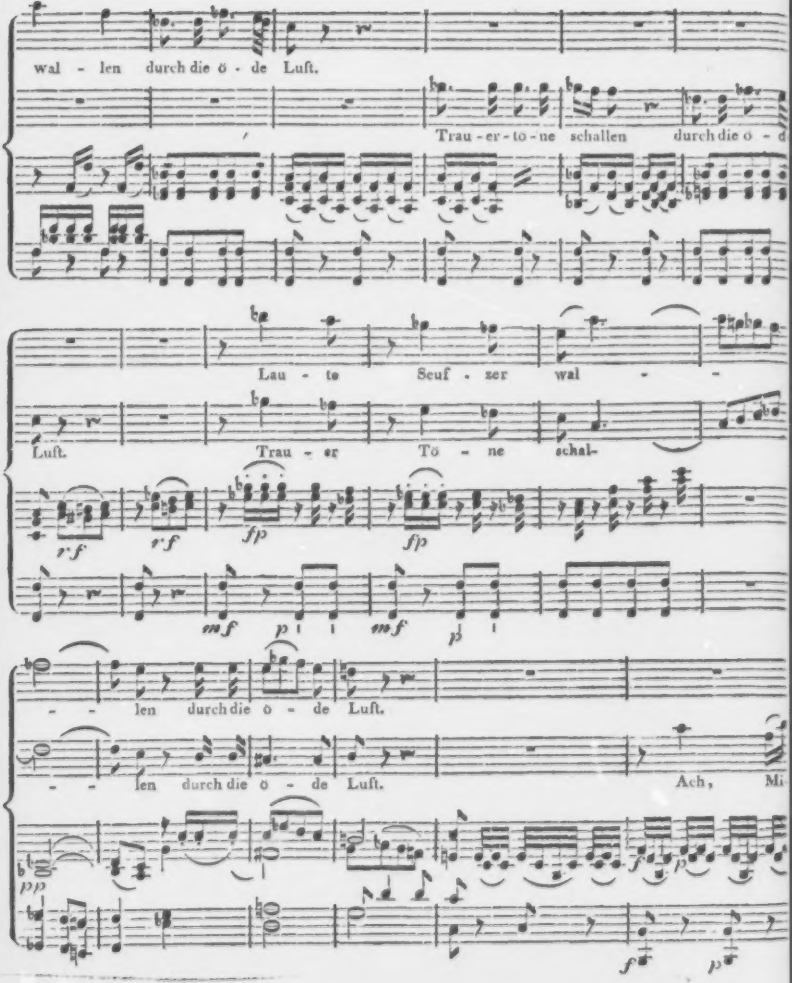
wal - len durch die ö - de Luft.
Trau - er - tö - ne schallen durch die ö - d
Lau - te Seuf - zer wal -
Luft.
Trau - er Tö - ne schal-
- - len durch die ö - de Luft.
- - len durch die ö - de Luft.
Ach, Mi

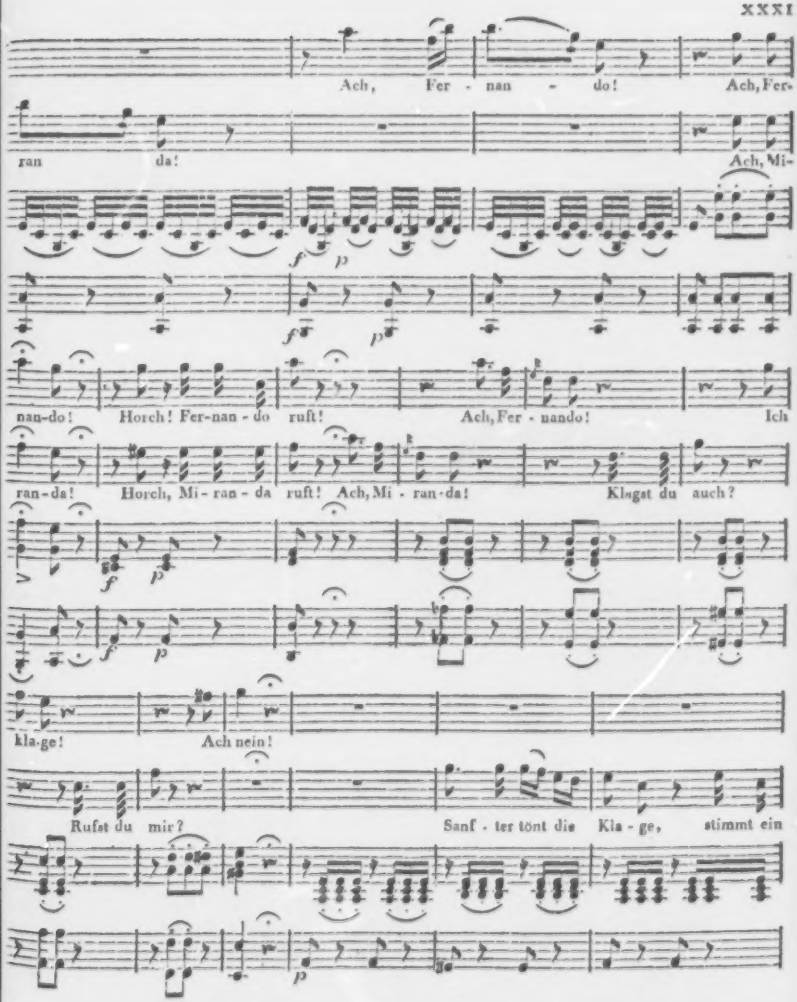
Ach, Fer - nan - do! Ach, Fer-
ran da! Ach, Mi-
nan-do! Horch! Fer-nan-do ruft! Ach, Fer - nando! Ich
ran-da! Horch, Mi-ran-da ruft! Ach, Mi - ran-da! Klagst du auch?
kla-ge! Ach nein!
Rufst du mir? Sanf - ter tönt die Kla - ge, stimmt ein

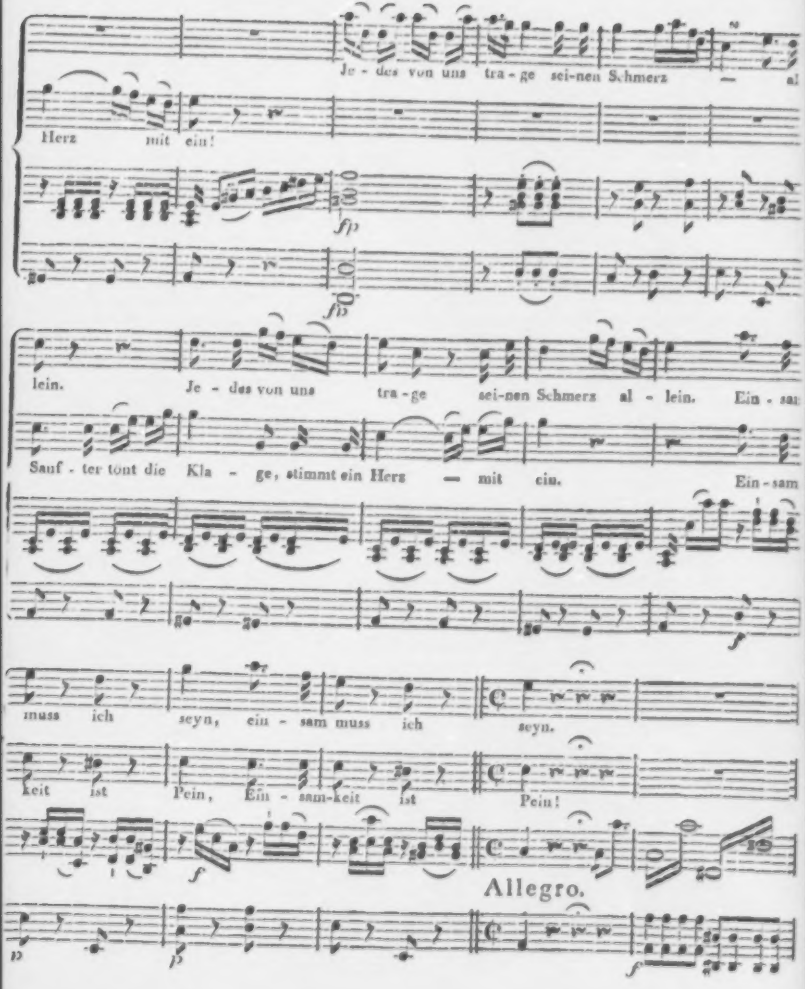
Je - des von uns tra - ge sei-nen Schmerz — al
Herz mit ein!
fp
fp
lein. Je - des von uns tra - ge sei-nen Schmerz al - lein. Ein - sam
Sauf - ter tönt die Kla - ge, stimmt ein Herz — mit ein. Ein - sam
f
muss ich seyn, ein - sam muss ich seyn.
keit ist Pein, Ein - sam-keit ist Pein!
f
Allegro.
p
f

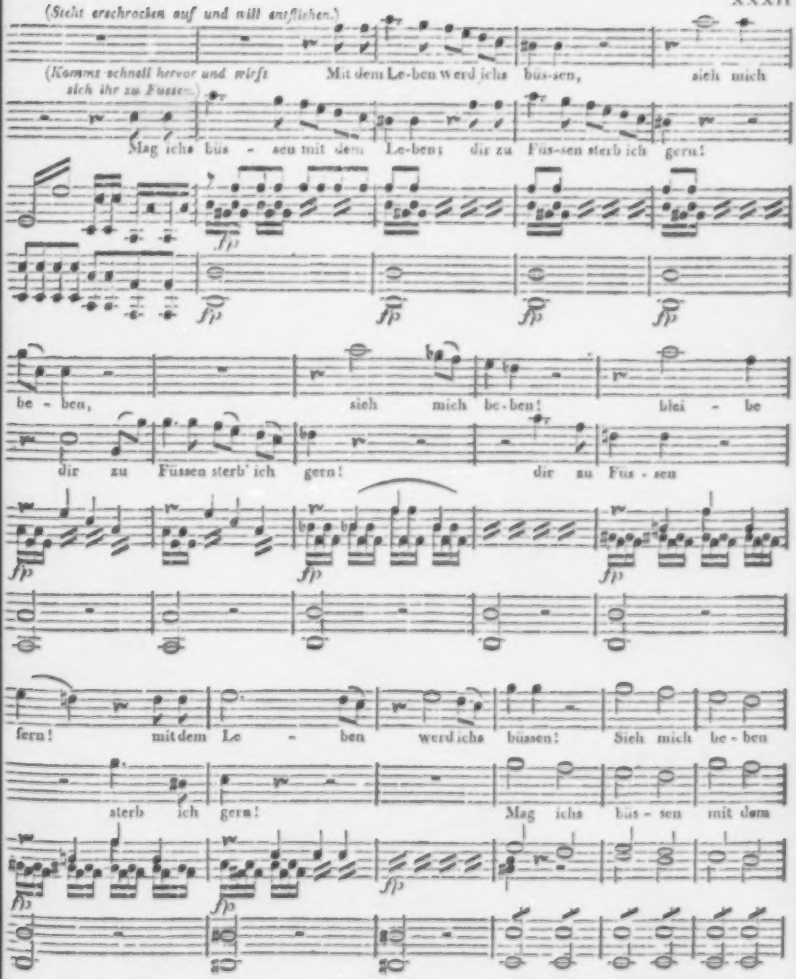
(Steht erschrocken auf und will entfliehen.)
(Kommt schnell hervor und wirft sich ihr zu Füssen.)
Mit dem Le-ben werd ichs büs-sen, sieh mich
Mag ichs büs - sen mit dem Le-ben; dir zu Füs-sen sterb ich gern!
be - ben, sieh mich be-ben! blei - be
dir zu Füssen sterb' ich gern! dir zu Füs - sen
fern! mit dem Le - ben werd ichs büssen! Sieh mich be - ben
sterb ich gern! Mag ichs büs - sen mit dem

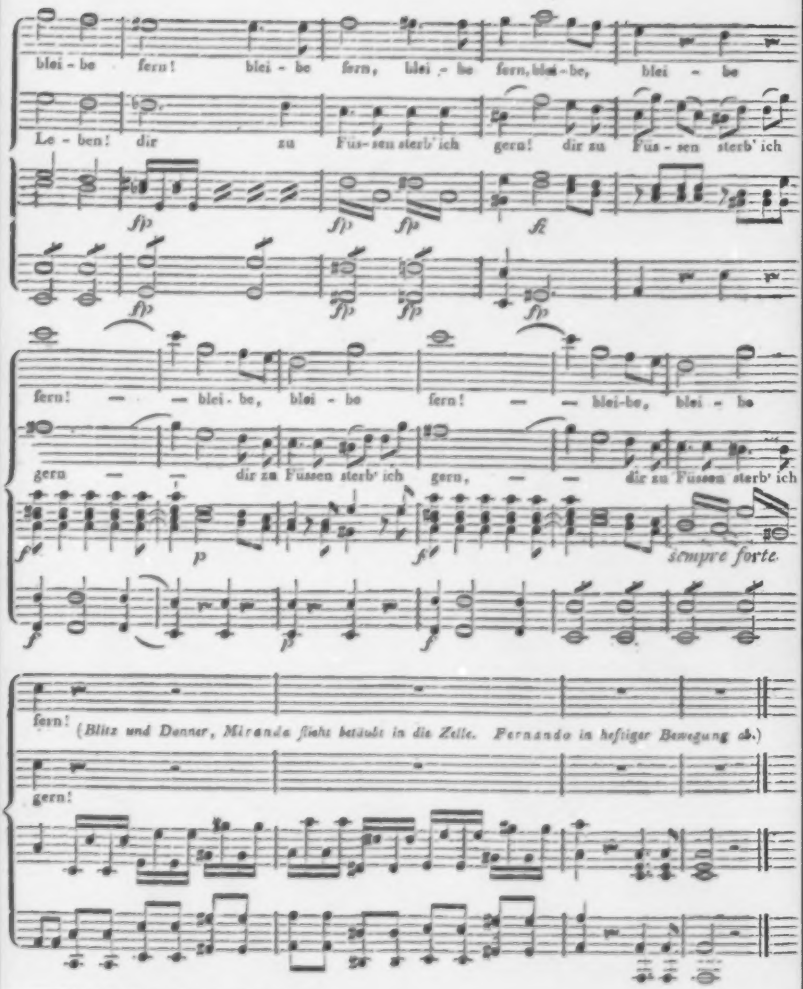
blei - be fern! blei - be fern, blei - be fern, blei - be, blei - be
Le - ben! dir zu Fus - sen sterb' ich gern! dir zu Fus - sen sterb' ich
fp fp fp fz
fp fp fp fp
fern! — — blei - be, blei - be fern! — — blei-be, blei - be
gern — — dir zu Füssen sterb' ich gern, — — dir zu Füssen sterb' ich
f p f sempre forte.
f p f
fern! (Blitz und Donner, Miranda flieht betäubt in die Zelle. Fernando in heftiger Bewegung ab.)
gern!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März N°. 23. 1799.

Abhandlung.

Ueber das musikalische Drama.

Der unsterbliche Rousseau, welcher den dramatischen Dichter und den geschickten Tonsetzer so glücklich mit dem tiefdenkenden Philosophen verband, gab unstreitig durch seinen *Pigmalion* dem Schauspieler Brandes die erste Idee, das mit Musik begleitete Drama auf die deutsche Bühne zu bringen. Brandes wählte *Ariadne auf Naxos* zum Gegenstande seiner Arbeit; ein Gegenstand, der nothwendig Wirkung thun mufste, sowohl durch die Neuheit des Gedankens, als durch die opernähnlichen Dekorationen, die man auf dem deutschen Theater bis dahin noch nicht gewohnt war. — Gegen den dramatischen Werth des Stückes selbst, liefs sich vielleicht manches einwenden; allein vor etwan dreyfsig Jahren und drüber, wo *Ariadne* Epoche machte, war die vaterländische Bühne noch ein nicht ganz reifes, obgleich schon aufblühendes Mädchen, und Brandes brach das Eis in Darstellung eines Mitteldings zwischen der ernsthaften Oper und dem gewöhnlichen heroischen Drama. — Auch war er nicht mit der seinem Sujet angemessenen tragischen Sprache so vertraut, als mit der des gesellschaftlichen Tones, die seine übrigen dramatischen Arbeiten mit dem Stempel der Richtigkeit und Wahrheit bezeichnets und wenn sie schon jetzt, wie ältere Münzen, am Gepräge abgeschliffen sind, so ist jedoch ihr innerer Gehalt oft besser, als der unserer neuern Conventionsmünze. Dem sey wie ihm wolle, so gebührt diesem Dichter der Ruhm, Vater einer neuen Gattung von Schauspiel für Deutschland gewesen zu seyn, und seine *Ariadne* ist gewifs nicht ohne wesentliche Schönheiten, wenn auch seinem Monolog oft das Feuer fehlt, welches den Tonsetzer begeistern sollte. Die Klagen der Ariadne, als sie ihren treulosen Geliebten vorübersegeln, und sich selbst hülflos, verlassen, auf einem nakten Felsen sieht: der Blitz, der die Arme endlich mitleidig ins Meer stürzt: — dieses thut einen unbeschreiblichen Effekt. Und wie meisterhaft hat diese Umstände der Komponist benützt, dem Brandes in die Hände fiel? — Es mufste aber auch ein Benda seyn, wenn dieser erste Versuch so sehr gehoben werden sollte.

Gotters *Medea* folgte *Ariadnen* und ward Benda's Meisterwerk. Hier giengen Dichter und Tonsetzer Hand in Hand gleichen Schrittes. — Es würde überflüfsig seyn, einzelne Schönheiten auszuheben, da das Ganze eine ununterbrochene Kette derselben ist, und *Medea* durch ganz Deutschland, auf grofsen und kleinen Bühnen, sich verdienten, ungetheilten Beyfall erworben und bis jetzt ununterbrochen darin sich erhalten hat.

Meifsners *Sophonisbe* erschien bald nachher. Meifsner hob ein sanfteres Sujet aus der wahren Geschichte aus, das nichts so Schreckliches und Empörendes hatte, als die beyden vorigen, und mehr fürs Herz und das edlere Gefühl geeignet war. Meifsner fügte den Gesang eines Chores hinzu, der seinem Stücke die lieblichste Schattirung mittheilte, und bearbeitete überhaupt seinen Stoff mit ungemeiner Geschmeidigkeit. — Wie schön ist die Scene, wo Sophonisbe mit holder weiblicher Anmuth am Putztische sich auf die Ankunft ihres Siphax vorbereitet! Und dann, wo sie als Heldin den Giftbecher am Fufse des Altars, im Tempel, im Angesichte der Priester, mit frommer Ergebung, ohne ihre Weiblichkeit, ihre grenzenlose Liebe

zu ihrem Siphax zu verläugnen — austeert und stirbt. Meifsner mahlte ein anbetungswürdiges Weib, dem man Thränen des Mitleids und der innigsten Theilnahme sollte; Gotter, eine Furie, die man verwünscht. Von beyden Gemälden verräth jedes eine Meisterhand.

Zum Komponisten mufste Meifsner gerade einen Neefe haben — einen Mann, dessen weichgeschaffnes Herz jedem zarten Gefühle so ganz geofnet war; einen Mann, der nur für die Kunst, für das Edle und Schöne, für seine Familie und seine Freunde lebte; der mit gleich philosophischem Scharfblick seine Kunst wie die menschlichen Leidenschaften studiert hatte. — Man verzeihe mir diese Ausschweifung: ich redete von meinem verstorbenen Freunde.

Neefens Komposition ist weniger kunstreich, als die von Benda in der *Medea*, für den, welcher die Kunst in dem mehr verwebten findet. Nicht, dafs es Neefen etwa an den gehörigen Kenntnissen dazu gemangelt hätte — keinesweges: aber er suchte die Wahrheit in erhabener Simplicität und — fand sie. Die musikalische Sprache des Komponisten, seine herzerhebende Harmonie, ist der harmonischen Sprache des Dichters durchaus so angemessen, so ganz ähnlich: dafs man nicht zu entscheiden wagt, wer dem andern vorempfunden habe.

Die schon vorhin erwähnte Scene, wo Sophonisbe sich auf die Rückkunft des Siphax vorbereitet, ist mit unbeschreiblicher Wärme bearbeitet. Der Tonsetzer erreichte hier ganz die Natur, drückte das Gefühl eines edlen, liebevollen und geliebten Weibes so herzlich aus, dafs der Zuschauer mit Sophonisben sich der Ankunft Siphaxens entgegen sehnen mufs. — Eine ganz genaue Zergliederung dieses schönen musikalischen Werkes würde die Grenzen dieses Aufsatzes überschreiten; ich schränke mich daher nur auf wenige Bemerkungen ein.

Als Sophonisbe den Giftbecher empfängt und nachher austrinkt, schildert der Komponist besonders glücklich den Streit der Natur mit der Liebe und dem Muthe der Heldin. Man möchte ihr den Todestrank vom Munde hinwegreissen. — Der Becher ist geleert. Sophonisbe eilt nach dem Tempel, wo auf ihr Geheifs die Priester mit dem Todtenopfer beschäftiget sind. Das Theater verwandelt sich plötzlich und der Tempel mit weifsen Marmorsäulen steht da. Das Chor der Priester beginnt. Der Erhabene dieses Gesanges läfst sich nicht beschreiben — es ist seelerschütternd. Nun stirbt Sophonisbe am Fufse des Altars. Die nur noch decrescendo kursfortgehende Musikbegleitung ist der letzte Hauch eines ruhig Sterbenden. Der Vorhang fällt und man verläfst das Schauspielhaus, wie man die blasse Hülle eines eben verschiedenen Geliebten auf dem Sterbelager verläfst — mit gepreftstem Herzen.

Ich komme nun auf zwey Schauspiele dieser Gattung, die ich zwar in der Ausführung zu sehen und zu hören Gelegenheit hatte, wovon aber die Musik noch nicht ins Publikum gekommen ist. Aufser den vorhergehenden und diesen, von denen ich jetzt reden werde, ist mir kein musikalisches Drama bekannt, das wirklich auf der Schaubühne, von irgend einem Meister componirt, erschienen wäre. Ich würde mich auch auf die Beurtheilung solcher Stücke nicht einlassen, von deren Werth oder Unwerth ich mich nicht durch meine eigenen Augen und Ohren überzeugen konnte.

Auf Befehl des jetztregierenden Herrn Landgrafen zu Hessendarmstadt verfertigte der Oberappellationsrath Lichtenberg ein solches Drama und wählte den Gegenstand seiner Arbeit aus der fabelhaften Geschichte des Krieges zwischen der Amazonen-Königin Lampedo und den Scythen. Der Gedanke war schön, der Stoff noch nicht bearbeitet und Lichtenbergen machte die Ausführung Ehre, ob es gleich sein erster, und ich glaube einziger Versuch im dramatischen Fache war, der aber einen Mann verrieth, dessen talentvoller Kopf hies eben so zu Hause war, als in der Jurisprudenz — Der damalige Churpfalzische Kapellmeister, Abt Vogler, welcher durch sein Elementarwerk Epoche im Reiche der Tonkunst gemacht hat, ward von Mannheim berufen, und componirte Lichtenbergs *Lampedo*. Von den fürstlichen Personen selbst auf dem Operntheater aufgeführt

hatte das Stück doppeltes Interesse. Die in jedem Betracht verehrungswürdige Gemahlin des Herrn Landgrafen (damaligen Erbprinzen) spielte die Rolle der Lampedo mit der Vollkommenheit einer Schauspielerin vom ersten Range. Der Herr Erbprinz dirigirte an der ersten Violin das Orchester selbst. Dieses führte alles trefflich aus, ohgleich ein grofser Theil desselben blos aus Liebhabern bestand, die aber alle wetteiferten, dem durchlauchtigsten Beschützer der Kunst die Kräfte ihres Talentes zu opfern. — Da alles auf Kosten des Erbprinzen gieng, so entsprachen die Dekorationen dem gereinigten Geschmacke des Fürsten. Die Maschinen und Dekorationen giengen so pünktlich, als ich sie je in Stuttgard und Mannheim gesehen habe. — Doch zurück zu unserm Vogler. — Dieser Tonsetzer übertraf sich in seinem gegenwärtigen Werke zum Theil selbst, und mehrere Ideen waren ganz neu und noch nie gehört.

Die Bravour-Ouvertüre aus D dur ist im $\frac{3}{4}$ Takt geschrieben. Hinter dem noch nicht aufgezogenen Vorhange wird sie von türkischer Musik begleitet. Die Wirkung dieses Gedankens ist aufserordentlich grofs, und bereitet auf das Folgende anschaulich vor: denn die Ouvertüre verkündigt das Treffen zwischen den Amazonen und Scythen und die verborgene kriegerische Musik erhöht die Illusion.

Ich kann mich hier nicht enthalten einer Anekdote zu erwähnen, die Voglers lebhaften Geist und seine grenzenlose Anhänglichkeit an die Kunst charakterisirt. — Bey der ersten Probe hatte man die türkische Musik zu tief ins Theater gestellt; sie wurde daher durch die noch umaufgezogene Gardine gehindert, das Orchester genau zu hören, und mit diesem zusammen zu treffen. Wiederholte Versuche fruchteten nichts. Vogler gerieth in Eifer und mit einem Sprung stand er im Mantel und Pfäffchen auf dem Theater, ergriff einen blechernen Blendleuchter und schlug damit den Takt so kraftig gegen die Coulisse, dafs der Leuchter in wenigen Sekunden, wie vom Blechschmiede zusammengehämmert aussah. Dieser Auftritt verursachte natürlich ein allgemeines Gelächter. — Man änderte die Stellung der Musikanten und alles gieng trefflich. — Nun wieder zur Hauptsache!

Beym Eintreten eines äufserst einfachen, aber prächtigen Marsches überrascht den Zuschauer ein eben so neuer als reizender Anblick. Das siegreiche Heer der Amazonen, in weifsen Gewandern, mit Lanzen und Bogen bewafnet, mit Schwertern umgürtet, defilirt im Hintergrunde der Bühne vorüber. Die Königin erscheint auf einem Triumphwagen von gefangenen Scythen gezogen. Dem Wagen folgt der Scythische König in Fesseln. Alle bewegen sich nach der lebhaften Mensur des Marsches vorwärts. Wirklich, dieser Anblick hatte etwas sehr hervorstechendes.

Der Dialog des ganzen Stückes wird von dem Komponisten mit bewundernswürdiger Kunst durch die Musik fast immer vorbereitet, oder der Ausdruck der darin herrschenden Empfindung auf das treffendste wiederholt. — Eine der rührendsten Stellen ist die, wo Lampedo das Opfermesser gegen den gefangenen König hebt und dieser sagt: Von deiner Hand zu sterben u. s. w. Hier ist das Gefühl des Königs für die reizende Lampedo unnachahmlich schön ausgedrückt. Ueberhaupt ist jeder Satz der Musikbegleitung durchgängig wahr und sprechend.

Das Gewitter übertrift alles, was ich je in der Art gehört habe. Vogler bediente sich dabey eines Kunstgriffes, dessen Effekt den unwissenden Zuhörer in Erstaunen versetzt, ohne dafs er begreift, wodurch er bewirkt wird. Er liefs nehmlich hinter dem Theater zwey hölzerne F Pfeifen anbringen, die grofse von acht, die kleinere von vier Fufs Höhe, so dafs beyde zusammen die Octave angaben. Sie wurden durch einen Blasebalg belebt und ahmten den wüthenden Sturm zum Grausen natürlich nach. Hiermit verband er im Orchester zwey sogenannte Feldschreyer oder kleine Querpfeifen, wie man sie bey der türkischen Musik gewöhnlich braucht.

Diese thaten nichts, als dafs sie von Zeit zu Zeit mit ganzen Schlägen oder mit

ins Orchester einfielen. Das Pfeifen des Windes ward dadurch im höchsten Grade der Wahrscheinlichkeit ausgedrückt.

Den Schlufs dieses Schauspiels macht ein Ballet. Hier hat der Dichter nichts vorgeschrieben, sondern die Oekonomie desselben dem Tonsetzer und Balletmeister überlassen. Weder Musik noch Tanz haben mir behagt; nur der Theatermaler hatte Verdienst bey dieser Scene. Sein transparenter Tempel der Freundschaft, der in einem Nu den Zuschauer blendend überraschte, machte seinem Talent und seinem Geschmack Ehre, und — was sehr gut war — der Zuschauer gaffte die prächtige Illumination an, ohne sich um Tanz und Musik zu bekümmern. Die Erfindung des Ballets war unter der Kritik, obgleich die Ausführung von den hohen Dilettanten alle Erwartung übertraf. Der Tanz selbst hatte nicht das mindeste Theatralische, am allerwenigsten einen würdigen Bezug auf das heroische Schauspiel. Man konnte dieses Ballet auf jeder Redoute als einen figurirten Tanz gebrauchen. Und die Musik? Eine gewöhnliche *Chaconne* nach französischem Zuschnitt. Und was hätte auch selbst Noverre nach einer solchen Musik liefern können? Vogler verzeihe mir — er hatte sich erschöpft und wollte beym Tanz ausruhen.

Schade, dafs dieses herrliche Meisterwerk, nach nur zweymaliger Vorstellung, in der musikalischen Schatzkammer begraben liegt und vielleicht nie wieder auferstehen wird. Es würde ein schätzbares Geschenk für das Publikum seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Biographie.

Nefe's Lebensgeschichte von seines hinterlassenen Wittwe fortgesetzt.

(Siehe das 17. Stück dieser Zeitung.)

Im Jahr 1784 wurde meinem seligen Manne die einstweilige Direktion über Kirchen- und alle andere Musik bey Hofe übertragen, weil der Churfürstliche Kapellmeister L. auf einige Monathe verreiste. Während dieser Zeit hatten wir das Unglück, unsern wahrhaft guten alten Churfürsten zu verlieren.

So sehr dieser gute Fürst auch von Jedermann beklagt wurde, so fühlten doch wenige seiner Unterthanen seinen Verlust so sehr, als wir: denn wir verloren zugleich jährlich 1000 Gulden von unserm Gehalt, weil das Theater, welches er auf seine eigenen Kosten unterhalten hatte, aufhörte. Es blieb uns also nichts übrig, als der feste Gehalt, welchen mein Mann als Hoforganist hatte. Davon allein konnten wir aber nicht leben; es mufsten also Lectionen dabey gegeben werden, um das Fehlende herbey zu bringen. Es dauerte auch nicht lange, so hatte er die Lectionen von vielen der ersten Häuser in Bonn. Zu seinem Vergnügen kaufte er sich einen kleinen Garten vor dem Thore, worinne er die wenigen Stunden, welche ihm zu seiner Erholung übrig blieben, zubrachte. Doch war er auch hier keinen Augenblick müfsig. Er besäete und bepflanzte sein Gärtchen selbst, wartete und pflegte seine jungen Bäume und Pflanzen mit so viel Sorgfalt, dafs jeder, der vorbey gieng, stehen blieb und sich des ordentlichen und fleifsigen Gärtners freuete. Wie süfs schmeckten uns die selbstgezogenen Gemüse und die ersten Früchte der selbstgepflantzten Bäumchen! So verlebten wir unsere Zeit ziemlich ruhig, bis nach einigen Jahren der jetzige Churfürst von Colln abermals ein Hoftheater errichtete, wobey mein Mann seine schon seit vielen Jahren begleitete Stelle als Musikdirektor und ich die meinige als Hofschauspielerin wieder bekam. Dadurch wurde freylich unsere Einnahme, aber auch die Arbeit meines Mannes darge-

stalt vermehrt, dafs er gezwungen war, seine Lektionen wieder aufzugeben, und alle seine Kräfte dem Theater zu widmen. Nichts belebte ihn dabey mehr, als die Hoffnung, dafs hier für uns im Alter Brod wachse. Armer Mann, wie traurig wurdest du getäuscht! —

Der französische Krieg brach aus. Die Franken kamen uns immer näher, das Theater wurde eingestellt, der Gehalt hörte auf, und die Lektionen waren aufgegeben. Unser ältester Sohn, der uns zu den schönsten Hoffnungen berechtigte und der die Stütze unsers Alters werden sollte — starb jetzt gleichfalls! — Nun bekam mein Mann Briefe aus Amsterdam vom Herrn Schauspieldirektor H., welcher unsre älteste Tochter von 15 Jahren, welche schon seit einigen Jahren in der Musik unterrichtet worden war, und öffentliche Proben ihres Talents abgelegt hatte, zu seiner Gesellschaft als Sängerin begehrte. Da für Sie in Bonn nun weiter keine Aussicht und nicht einmal Gelegenheit war, ihr Talent vollends auszubilden, so wurden mein Mann und Herr Direktor H. bald über die Bedingungen einig, unter welchen sie kommen sollte. Um sie recht sicher an Ort und Stelle zu bringen, nahm es der zärtliche Vater, ohngeachtet seines schwächlichen Körpers auf sich, sie selbst dahin zu bringen, und reiste 1794 mit unserer Tochter ab, welche auch, 2 Tage nach ihrer Ankunft in Amsterdam, zur Zufriedenheit des Direkteurs und des Publikums als Konstanze in Mozarts *Entführung* auftrat. Nach 4 Wochen kehrte mein guter Mann wieder in unsere Arme zurück. Nunmehr wäre Zeit genug für die Lektionen da gewesen, aber alles war in Furcht und Schrecken über die immer näher und näher kommenden Franken. Da sie zu gleicher Zeit auch ihren Marsch nach Holland nahmen, so gieng Herr Direktor H. mit seiner Gesellschaft nach Düsseldorf. Er besuchte uns, und da er fand, dafs mein Mann kein anderes Geschäft hatte, als monatlich in der Woche die Orgel in der Hofkapelle zu spielen, so bot er ihm eine ansehnliche Gage, wenn er zu ihm kommen und seine Oper dirigiren wollte. Mein Mann, dessen musikalischer Geist jetzt ohnehin zu wenig Nahrung hatte, gieng zum Churfürsten und begehrte auf einige Zeit Urlaub, auch war er schon mit einem Freunde überein gekommen, der seinen Dienst einstweilen versehen wollte. Der Churfürst schlug ihm seine Bitte ab und verlangte, dafs er seinen Dienst so lange thun sollte, als die Franken den Gottesdienst nicht störten. Es vergiengen kaum 14 Tage, so reisten Se. Durchl. von Bonn weg, der ganze Adel folgte ihm nach, die Franken rückten ein, der Rhein und alle Ab- und Zugänge waren gesperrt: wir mufsten nun bleiben.

Der Churfürst hatte vor seiner Abreise seiner Dienerschaft noch 3 Monate Gehalt voraus bezahlen lassen, und sich und seinen Unterthanen mit der Hoffnung geschmeichelt, binnen dieser Zeit wieder in Bonn zu seyn. Aber es vergieng ein Monat und ein Vierteljahr nach dem andern — wir bekamen Tag vor Tag Einquartierung, eine Lieferung über die andere, die Lebensmittel stiegen mit jedem Tage, viele dringende Nothwendigkeiten konnte man für Geld nicht einmal mehr bekommen, und dabey kein Heller Einnahme! Bey Errichtung einer neuen Municipalität fiel es den Franken noch gar ein, meinen Mann in Requisition zu nehmen, und ihn, ohngeachtet seiner Kränklichkeit und seines Mangels an den dazu gehörigen Kenntnissen, zum Municipalbeamten zu machen. Dafür bezahlten sie ihm aber auch monatlich 200 Livres in Papier, wofür mir Niemand nur ein Brod gab. Desto mehr belud man meinen Mann mit Arbeiten. Der Vormittag wurde jeden Tag, und oft auch der Nachmittag auf dem Rathhause zugebracht, die übrigen Stunden verstrichen zu Hause mit Durchlesung ganzer Stosse Akten. Dabey mufsten wir ein Stück nach dem andern verkaufen, um nur leben zu können! Dieses dauerte beynahe ein Jahr, als in der Administration noch ein zweyter Registrator verlangt wurde. Da dort mit Gelde und hier blos mit Papier bezahlt wurde, so zog mein Mann diesen Dienst vor und wurde vom Rathsherrn zum — Registrator. Hier gab es nun wieder ein neues Studium. So viele Mühe ihm dies anfänglich machte, so überwand er doch, da er von jeher an

Fleifs und Ordnung gewöhnt war, auch diese Schwierigkeiten; und nun befanden wir uns einige Monate ziemlich leidlich! — Kaum fiengen wir an zuweilen eine heitere Stunde zu geniefsen, so traf uns ein neuer Schlag: die ganze Administration wurde mit einem mal abgesetzt. Während dieser Zeit war Herr Direktor H. mit seiner Gesellschaft in Wetzlar und beynahe 1 Jahr in Mainz gewesen, wo er sie aus einander gehen liefs, und unsere Tochter hatte Engagement bey Herrn Bossang, Direktor bey der Hofschauspielergesellschaft in Dessau, angenommen. Diesem gieng im August 1796 sein Musikdirektor ab, er schrieb deswegen an meinen Mann und bot ihm diese Stelle an. Wir konnten nicht länger in Bonn bleiben, wenn wir als rechtschaffene Menschen handeln und den guten Leuten, welche uns in der Noth geholfen hatten, nichts schuldig bleiben wollten. Wir befriedigten ihre Forderungen mit allem, was wir hatten, und reiseten von Bonn nach Leipzig, wo unsere Bestimmung war, die Bossangische Gesellschaft zu erwarten. Wie glücklich fühlten wir uns beym Eintritt in diese schöne Stadt! Wir glaubten nunmehr alles über uns verhängte Elend überstanden zu haben, und hatten auch noch die grofse Hoffnung von unserm lieben Churfürsten, welchen wir das Glück hatten, eben daselbst zu treffen, den noch rückständigen 7vierteljährigen Gehalt zu bekommen, da mein Mann auf seinen ausdrücklichen Befehl seinen Dienst in der Hofkapelle bis zum Tage seiner Abreise richtig versehen hatte. Es wurde dem Churfürsten eine Supplik dieserhalb übergeben, mein Mann gieng darauf selbst zu ihm, wurde aufserordentlich gnädig aufgenommen, und wir erwarteten mit Sehnsucht die Antwort. Sie kam — mit zitternder Freude öffneten wir, und fanden nichts, als einen förmlichen Abschied!

Wir blieben zwey Monate in Leipzig, und reisten den 1. Dec. 1796 von da nach Dessau. Den ersten Winter verlebten wir hier sehr vergnügt. Wir fühlten das Glück, aus dem Elende des Krieges errettet zu seyn, und dankten es mit innigster Rührung der Vorsehung. Doch auch dies Glück sollte bald gestört werden. Ich verfiel in ein hitziges Gallenfieber, gerieth in Wahnsinn und Raserey und verursachte meinem guten Mann also neues Leiden. Wider alles Vermuthen wurde ich durch die Kunst des hiesigen Herrn D. Olbergs vollkommen wieder hergestellt, und ich ergreife diese Gelegenheit, diesem würdigen Manne öffentlich meine herzlichste Dankbarkeit zu bezeigen.

Nach einigen Monaten überfiel meinen Mann ein ganz ungewöhnlicher Katharr. Der Husten dauerte Tag und Nacht fort, und verursachte seiner ohnehin schwachen Brust viel Schmerzen. Er konnte weder liegen noch sitzen. Diese Unruhe dauerte einige Tage immerwährend fort. Den 26. Jan. 1798 fieng endlich der Husten an ein wenig nachzulassen; der Kranke bekam Lust zum schlafen, verlangte seine Arzeney und bat, dafs man ihn ja nicht im Schlafe stören möchte. Er schlief auch wirklich bald darauf ganz ruhig ein, aber ohne jemals die Augen wieder zu öffnen. Sein Ende war so ruhig und sanft, als sein Leben unruhig und kummervoll gewesen war. Er brachte sein Alter auf funfzig Jahr weniger 9 Tage und hinterliefs am Leben drey Tochter und einen Sohn.

S. M. Neefe.
Wittwe.

Recensionen.

Grand Trio pour le Pianoforte, avec Violon et Violoncelle, composé et très-humblement dédié A. S. A. S. Monseigneur le Duc regnant de Wirtemberg par Louis Abeille, Musicien de la Cour. Oeuvre 2ome. A Offenbach sur le Mein, chez Jean André, et aux adresses ordinaires. In Langfolio, 7¼ Bogen stark. (Prix 1 Fl. 45 Xr.)

Herr Abeille ist ein sehr geschickter Pianofortespieler, und seine Klaviercompositionen sind den Kennern und Liebhabern schon zu bekannt, als dafs sie erst einer Empfehlung bedürften. Dieses Trio, welches nach einer kurzen Einlei-

tung aus C moll ein *Allegro spiritoso* aus C dur, dann ein pathetisches und schönes *Adagio* aus C moll, endlich ein angenehmes *Rondo Allegretto* enthält, und wobey die Violin nebst dem Violoncell nicht immer die Begleitung, sondern hin und wieder auch leichte Soli zu spielen hat, ist sehr wohl ausgeführet. Darin wechseln angenehme und brillante Sätze mit einander ab, und rasche, oft sehr verwegene Ausweichungen, die eine frappante Wirkung thun, sind nicht gespart. Die Spielart ist vornehmlich nach Mozarts seiner gebildet.

Recensent kann diese mit vielem Fleifs gearbeitete und nicht zu schwer gesetzte Sonate, worin sich Herr Abeille ohne Zweifel als Compositeur und Spieler besonders auszeichnen wollte, als ein vorzügliches Kammerstück mit Recht anpreisen. K. —

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, composé par E. A. Forster. Oeuv. 16. Liv. 1. A Vienne chez Artaria et Comp. In Langfolio, 17 Bogen stark.

Herr Förster mufs ohne Zweifel sein eigenes Publikum haben, welches seine Quatuors abnimmt, und Gefallen daran findet. Denn sie kontrastiren mit Pleyels, Fränzels und Anderer Quartetten zu sehr, um den Liebhabern dieser letztern im Betreff des Geschmacks, Zuschnitts und der Ausführungsart gefallen zu können. Zwar mangelt es im Einzelnen nicht ganz an Stellen, welche den Schein des Gefälligen an sich haben; im Ganzen aber sind die Gedanken meistens bizarr, sie mögen nun aus einem eigenen, unwillkührlichen Humor geflossen, oder absichtlich so gesucht worden seyn.

Der Bafs und die Mittelstimmen sind fleifsig und oft originell bearbeitet. Man betrachte z. B. den gebundenen Bafs im Trio des vierten Quatuor, welches in Ansehung des Gefälligen vor den zwey folgenden noch den Vorzug hat, und man wird schon daran das Humoristische desselben, in der ersten Stimme den künstlich darüber gebauten Gesang, und in der Begleitung der Mittelstimmen die veränderte Harmonie bemerken. An seiner Ausführungsart nimmt man wahr, dafs er meistens einen und ebendenselben Satz zu lange, zu künstlich und auf eine ermüdende Weise verfolget, ohne einen andern Zwischensatz einzumischen, wodurch Mannigfaltigkeit und Abwechslung erzweckt werden könnte. Das Andante des fünften Quatuor ist von diesem Vorwurf am meisten frey; das Adagio aber, womit das sechste Quatuor anfängt, und welches in Absicht auf die erste Violin und das Violoncell einige Schwierigkeiten enthält, bey allen den Passagien, mit denen es durchflochten ist, doch ziemlich einformig. Das Thema des letzten Presto hat nichts neues an sich, und ist zwar künstlich, aber nicht gefällig ausgeführt.

Diese Quatuors werden mehr Sensation durch das Bizarre, Humoristische und Gesuchte in der Ausführung, als durch das Angenehme und Ungezwungene erregen, und daher nur von denjenigen, welche mit dem Compositeur hierin sympathisiren, Beyfall erhalten.

K. —

XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen, pour le Pianoforte, avec un Violoncelle obligé, composé par L. van Beethoven. No. 6. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 12 Gr.)

VIII Variations sur le Thème: Mich brennt' ein heifses Fieber, pour le Pianoforte, composé par L. van Beethoven. No. 7. à Vienne chez F. Traeg. (Prix 11 Gr.)

Dafs Herr van Beethoven ein sehr fertiger Klavierspieler ist, ist bekannt, und wenn es nicht bekannt wäre, könnte man es aus diesen Veränderungen vermuthen. Ob er aber ein eben so glücklicher Tonsetzer sey, ist eine Frage, die, nach vorliegenden Proben zu urtheilen, schwerer bejahet werden dürfte. Rec. will damit nicht sagen, dafs ihm nicht einige dieser Veränderungen gefallen haben sollten, und er gesteht es gern, dafs die, über das Thema: *Mich brennt' ein heifses Fieber*, Hrn. B. bester gerathen sind, als Mozarten, der dasselbe Thema in seiner frühern Jugend gleichfalls bearbeitet hat. Aber weniger glücklich ist Herr B. in den Ver-

änderungen über das erste Thema, wo er sich z. B. in der Modulation Rückungen und Härten erlaubt, die nichts weniger als schön sind. Man sehe besonders Var. XII, wo er in gebrochnen Accorden von F dur also nach D dur moduliert:

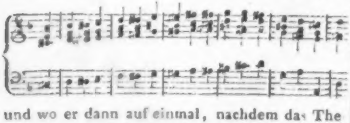

und wo er dann auf einmal, nachdem das Thema in dieser Tonart gehört worden ist, wieder ins F, auf diese Weise zurück fällt:

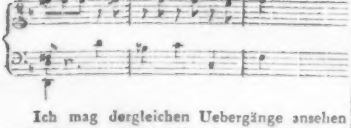

Ich mag dergleichen Uebergänge ansehen und anhören, wie ich will, sie sind und bleiben platt, und sind und bleiben es nur desto mehr, je prätentionirter und ankündigender sie seyn sollen. Ueberhaupt — was ich jedoch dem Verfasser der obigen Stücke nicht allein und nicht zunächst gesagt haben will — werden jetzt eine so ungeheure Menge Variationen fabriciert und leider auch gedruckt, ohne dafs wirklich gar viele Verfasser derselben zu wissen scheinen, was es mit dem guten Variiren eigentlich für eine Bewandnis hat. Darf ich ihnen einen Rath geben, so gut sichs ganz in der Kürze thun läfst? Wohlan, wer Geist und Geschick hat überhaupt etwas gutes Musikalisches zu schreiben — denn ohne diese Eigenschaften bleibt man ein tönend Erz und eine klingende Schelle — der lerne 1) von Jos. Haydn sich sein Thema wählen. Die Themata dieses Meisters sind vornehmlich *a*) einfach und leichtfafslich, *b*) schon rhythmisch, *c*) nicht gemein, und einer weitern Ausbildung in Melodie und Harmonie fähig. Will man 2) Anweisung haben, wie ein so gut gewähltes Thema zu bearbeiten ist (so weit nehmlich überhaupt zu so Etwas Anweisung gegeben werden kann): so studiere man vornehmlich ein Werkchen, das, so viel ich weifs, wenig, und ganz gewifs nicht nach Verdienst bekannt worden ist — Voglers Beurtheilung der Forkelschen Variationen über das englische Volkslied *God save the King*, Frankfurt b. Varrentrapp u. Wenner. Man halte diese Schrift nicht etwa für eine blofse gewöhnliche Recension: ihr eben so genialischer als gelehrter Verfasser zeigt darin nicht nur, was an jenen Variationen zu tadeln, nicht nur, wie es besser zu machen, sondern überall auch, warum es zu tadeln, warum es besser zu machen, und warum es gerade so und nicht anders besser zu machen ist. *M. . . .*

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder als Neujahrsgeschenk mit Begleitung des Fortepiano, von J. J. Hurka, königl. preufs. Sänger. Hamburg in der Mayuschen Musikhandlung. (Preis 15 Gr.)

Wenn man es mit der Benennung Lieder nicht so genau nimmt, so können einige dieser Gesänge, zumal wenn sie mit so schöner Stimme und Manier vorgetragen werden, als Herr Hurka selber hat, gefallen. *Des Mädchens Klage* von Schiller, und *la primavera* von Metastasio ist das beste darin. *Der Junggesell* und *der Mühlbach* von Göthe hat die Ueberschrift altdeutsch, aber die ganze Musik dazu ist verzweifelt neudeutsch. Auch kann die Sprache einen musikalischen Accent, wie

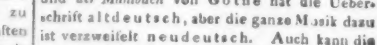

schwerlich auf sich sitzen lassen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. N°. 24. 1799.

Abhandlung.

Ueber das musikalische Drama.

(Beschluss.)

Ich schliesse mit einem musikalischen Drama von geringerem Gehalt, obgleich nicht ohne Werth — die *Amazili* des Obriswachtmeisters von Buri, der durch mehrere dramatische Produkte bekannt ist, und schon vorher zwey Operetten von seiner Arbeit auf die Bühne gebracht hat. Das Sujet ist aus Marmontels *Incas* entlehnt. Als Dichter hat er es mit Empfindung bearbeitet und Meifsners Chorgesang in der *Sophonisbe* mit dem Tanz in der *Lampedo* nachgeahmt. Das Ballet hat er selbst vorgeschrieben und in diesem Stücke den Fehler vermieden, den ich mir die Freyheit nahm, so eben zu rügen. Er läfst nehmlich die Handlung in der Pantomime des Ballets sowohl, als in den Dekorationen fortgehen und schliefsen. Das Stück ist in seinen theatralischen Schriften abgedruckt. Ich will also nur einiges über die von ihm selbst dazu verfertigte Musik bemerken, ohne Rücksicht auf den Liebhaber zu nehmen; denn wer das Herz hat, im Publikum aufzutreten, der mufs sich nicht hinter die Brustwehr der Dilettanterie verkriechen.

Ich sahe dieses Drama in Neuwied auf einem äufserst kleinen, von Maschinenwerk und Verwandlung ganzlich entblofsten Theater aufführen, wo man genöthigt war, drey Akte daraus zu machen, um die Dekorationen zu verwandeln. Das Orchester, welches zwar der Verfasser selbst mit Präcision auf der Violine anführte, war schlecht; die Schauspieler und das Kostume des Anzuges indessen leidlich.

Die Ouverture aus C moll ist glücklich durchgeführt, und eine sprechende Exposition des Ganzen. Der Uebergang zum Adagio in F moll thut gute Wirkung, zumal da es mit einigen Modifikationen im Stücke selbst wieder vorkommt, und den Zuhörer an das zuruck erinnert, was ihm der Tonsetzer im Eingange gleichsam zusicherte. Hier fehlten aber Trompeten, Pauken, Hoboen und Fagotts, die man in andere Stimmen übergetragen hatte, wodurch also natürlich die Hälfte der Wirkung verlohren gieng. Nun fällt beym Aufzug der Gardine das Wechselchor der Sonnenpriester und Sonnenjungfrauen ein. Dieses Chor ist schön. Die Abwechselung der Stimmen, bald weiblich, bald männlich, mit dem Bafs-Solo des Oberpriesters macht Effekt, und setzt das Ganze mit Kunst in Schatten und Licht: nur ist das Akkompagnement an manchen Orten zu sehr colorirt und benimmt dem sonst feyerlichen Gesang seine eigenthümliche Simplicität. Die Stimmenbegleitung sollte mehr choralmäfsig seyn, zumal da die Scene im Sonnentempel ist, dessen Anblick auf einem grofsen Theater auffallend seyn mufs.

Man hört übrigens dem Komponisten an, dafs er sich unter Voglern gebildet hat. Manche Stellen sind aus der *Lampedo* copiert; der Kenner merkt den Diebstahl, so sehr ihn auch der Verfasser unter dem Mantel der Einkleidung listig zu verbergen gewufst hat. Doch enthält seine Arbeit auch eigenthümliche Schönheiten. Hierhin gehört die Stelle, wo Amazili, Delascos möglichen Tod schildert, und der Komponist das schon oben bemerkte Adagio aus der Ouverture in abgebrochnen Sätzen mit Glück wiederholt. Auch leistet der Gedanke viel, als Amazili sich mit Andacht dem Altare nähert, und der Komponist die Rede ihres Gebets mit

haltenden Tönen in gefalliger Harmonie begleiten lafst.

Das Schlachtgetümmel zwischen den Spaniern und Indianern und das Auftreten des Siegers Pizarro thut grofse Wirkung. Auch hier hat Buri seinen Lehrer copiert und Feldmusik hinter der Bühne angebracht. Eine der besten Scenen ist die, wo Amazili im Begriff steht, sich den Pfeil in die Brust zu stofsen. Der Schlufs ist pompös, aber zu lang.

Nun folgt das Ballet. Abermals ein Gewitter! Freylich nicht Benda's und Vogler's Gewitter, aber durch die Neuheit des Gedankens überraschend. Alle Stimmen sind gegen einander gearbeitet, selbst der Ausdruck mit Forte und Piano, so dafs die eine Stimme Forte spielen soll, wo die andere Piano spielt. Dieses macht die Ausführung sehr schwer. Die Aufklärung des Horizontes ist sehr schön ausgedruckt.

Die Musik zum Ballet, so gut auch das Ballet im Texte angegeben ist, zeigt, dafs der Komponist schlechterdings keine Anlage zu diesem Fache hat, und sie nur aus Mangel eines Gehülfen selbst übernommen zu haben scheint, um sein Stück aufs Theater zu bringen. Er thut wohl, sie zu vernichten und diesen Theil seines Werkes einem andern Komponisten zu übertragen: dann wird das Ganze auf einem grofsen Theater zuverlässig Beyfall erhalten. Noch mufs ich dem Tonsetzer die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dafs er die blasenden Instrumente mit Einsicht und Geschmack behandelt hat.

Es ist zu verwundern und zu bedauern, dafs diese Gattung von Schauspiel so bald aus der Mode gekommen ist: denn schon seit mehreren Jahren hört man nichts von einem neuen Produkt dieser Art. Oder haben die Ritterschauspiele die musikalischen Dramen verdrängt? — Das musikalische Drama hat doch entschiedenen Werth. Es steht in der Mitte zwischen der ernsthaften Oper und dem gewöhnlichen Schauspiele: gewährt dem Auge, dem Ohr, und dem Herzen alles, was ihm, den Gesang ausgenommen, die Oper darbietet, und das geniefst der Theaterfreund und der Musikliebhaber für ungleich geringeres Geld. Die Oper ist nur ein Schauspiel für Könige, reiche Fürsten, und ganz grofse Städte, denn sie erfordert einen ungeheuern Aufwand für das Personale der Sänger und Sängerinnen, wenn sie gut seyn sollen: und ein mittelmäfsiger oder gar schlechter Sänger ist für mein Ohr unerträglich. Zudem sind gute Sänger und Sängerinnen selten gute Schauspieler und Schauspielerinnen, indessen man bey dem Drama, das sich überdies noch auf geringern Theatern aufführen lafst, die Wahl unter den Schauspielern hat.

Dafs die Dichter der musikalischen Dramen bisher nur weibliche Helden zum Gegenstande ihrer Arbeiten wählten, mag vielleicht ein Compliment für das schöne Geschlecht seyn: vielleicht geschahe es aber auch, den Tonsetzern zu gefallen, um ihnen Gelegenheit zu geben, mehr weibliche Geschmeidigkeit in ihre Kompositionen bringen zu können *). Wir könnten eben so männliche Charaktere aus der vaterländischen Geschichte hierzu bearbeiten, und es wäre zu wünschen, dafs unser Liebling Iffland, verbunden mit einem Tonkunstler, der seiner würdig wäre, sein Vaterland mit einem solchen Produkte beschenkte, und das verstofsene musikalische Drama wieder aus dem Staube hervorzoge.

X. Y.

Musterung der gewöhnlichen musikalischen Instrumente.

Zwischen den musikalischen Instrumenten der Wilden und der gesitteten europäischen Volker — welch ein Unterschied! Das erste Erwachen des musikalischen Gefuhls begnügt sich

---

*) Bringt der Verfasser die eigene höchste Wirkung weiblicher duldender Schönheit nicht in Anschlag? Der Redakteur.

am lauten Schalle, und weiterhin an einem hell tonenden Klange. Das Zusammenschlagen der Schilde, das Anstofsen ins Horn oder in eine Muschel, das Pauken eines ausgespannten Fells von einem Thiere, der Klang eines metallnen Beckens, gab die erste Idee zu musikalischen Instrumenten. Die gespannte Nerve war schon die Erfindung spaterer Zeiten. Aus dem Horn bildete sich die kriegerische Tuba. Eine Panflöte gieng lange der Tibia voraus, deren Gebrauch der Erfindung des Kunstlers Ehre machte. Von da bis zur Orgel, bis zu unserm vollstimmigen Orchester — bis zur Erfindung unserer Harmonika — — welch ein langer Zwischenraum. Wer sollte an der Perfektibilitat des Menschengeschlechts zweifeln konnen, wenn man dafur auch keine weitern Zeugnisse, als die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente hätte? Und werden unsere Nachkommen wohl immer auf dem Punkte stehen bleiben, den wir jetzt erreicht haben? Ich wünschte nach Jahrtausenden zu sehn, welcher Instrumente man sich da wohl auf unserm Erdboden bedienen würde.

Was unsere gegenwärtigen Instrumente betrifft, so fallt es in die Augen, wie sehr sie in dem Grade der Vollkommenheit noch von einander unterschieden sind. Bey der Würdigung derselben hat man vielleicht auf folgende Umstände zu achten. Es giebt Instrumente, deren Ton durch eine fortgesetzte Berührung des tonenden Korpers in gleicher Starke ausdauernd gemacht werden kann; andre konnen nur durch wiederholte Schläge zur Sprache gebracht werden. Man könnte sie durch die beyden Ausdrücke Singinstrumente und Klanginstrumente am fuglichsten von einander unterscheiden. Bisher hat die menschliche Kehle den Vorzug vor allen Singinstrumenten davon getragen: bis die Erfindung der Harmonika gezeigt hat, dafs es noch einen leisern Anstofs eines singbaren Korpers und ein sufseres Verschmelzen der zarten Tone in der Natur geben kann, als man im menschlichen Organ gefunden hat. Bey alledem kann man noch Bedenken tragen, ob dieser sufse Ton nicht wegen seiner allzugrofsen Feinheit, wegen seiner jungfräulichen Zartheit, wegen seines allzudunnen Einschneidens in die Luft, wegen der übersarftlichen Wirkung, die er auf die Nerven macht, künftig einmal von einem eben so reinen, eben so leise anhebenden, anschwellenden, abnehmenden und verschmelzenden, aber weit mannlichern, bestimmtern, kraftvollern Tone irgend eines andern Korpers, den man bisher noch nicht zum Singen gebracht hat, werde übertroffen werden. Unsre Geigeninstrumente haben vor andern Singinstrumenten den Vorzug, dafs sie sich überaus leicht handhaben lassen, ohnerachtet das Wechseln der Saiten und das Hin- und Herziehen des Bogens nicht unter die Bequemlichkeiten des Spiels zu rechnen ist, ob man gleich aus Gewohnheit nicht mehr daran zu denken pflegt. Aber eine ganz andre Wirkung ist es, welche ein Chor von Blasinstrumenten hervorbringt, deren Behandlung und Benutzung in unsern Tagen grofse Schritte zu ihrer Vollkommenheit gethan haben. Auf einer weit niedrigern Stufe der Brauchbarkeit stehen dagegen alle Klanginstrumente. Man kann sie bey einer vollen Musik nur zur Verstärkung des Effekts benutzen: ihr häufiger Gebrauch bringt uns immer wieder dem Zustande der Wildheit etwas näher, wo Janitscharenmusik, Pauken, Trommeln, bisweilen sogar Glocken und Kanonen zur vorsätzlichen Betaubung aller feinern musikalischen Gefuhle kaum hinreichen. Verzeihe mir, sanftes Klavier, dafs ich von den Klanginstrumenten hier so ungunstig geurtheilt habe. Auch du gehörst unter die Klanginstrumente und es wäre freylich zu wünschen, dafs man deinen Ton mit einem singbaren vertauschen konnte. All- in noch hat uns der Versuch bisher nicht recht gelingen wollen. Bis dahin, wo man deine Saiten nicht mehr aus Metall schmieden, und nicht mehr durch Hämmer in Bewegung setzen wird, soll e du immer der Vertraute meiner sussesten Wehmuth und meiner zartgefuhltesten Freuden bleiben. Eine andre Rücksicht kann man bey Würdigung der Instrumente nehmen, wenn man au die bald erleichterte, bald erschwerte Moglich-

keit sieht, einen vollkommen reinen Ton hervorzubringen. Instrumente, die sich gar nicht verstimmen, behaupten offenbar den Vorzug vor andern, die der Verstimmung bald mehr, bald weniger ausgesetzt sind. Instrumente, deren Haupttöne von der Natur gebildet werden, behaupten den Vorzug vor jenen, deren mannigfaltige Töne erst von der Kunst erzeugt werden müssen. Bey den letztern aber gewinnt die leider nur allzusehr gesuchte Mannigfaltigkeit des Spiels, der angenehme Wechsel verschiedener Tonarten, die Ostentation der kunstvollen Harmonie nur allzuviel, als dass wir der einfachen Natur hierin den Vorzug geben sollten. Sieht man auf die schwere oder leichte Behandlung, deren verschiedene Instrumente fähig sind, so entsteht daraus wieder eine neue Classification der Instrumente. Eine andre würde entstehn, wenn man auf den bequemen oder unbequemen Transport der Instrumente sehen wollte, wodurch der gewünschte Gebrauch derselben so oft verhindert oder befördert wird. Nicht zu gedenken der vielen andern Rücksichten, die man öfters bey der Wahl der Instrumente zu nehmen hat. Der theure oder wohlfeile Ankauf derselben, ihr Einfluss auf die Gesundheit, auf den körperlichen Anstand des Spielenden, auf die Stohrung oder Erheiterung der unvermeidlichen Zuhörer, die sich in der Nähe befinden — das alles giebt zuweilen den musikalischen Instrumenten Werth oder Unwerth, den sie zwar nicht immer verdient haben, der aber öfters mehr als alles andre zu ihrer Vernachlässigung oder Empfehlung gereicht.

So wenig übrigens es sich denken läfst, dafs man je ein Instrument erfinden werde, welches mit Beseitigung aller Mängel der gewöhnlichen, alle einzelnen Vorzüge in sich vereine; so sehr wäre es doch zu wünschen, dafs die Instrumentenmacher Künstler, oder die Künstler Instrumentenmacher wären. Die Kunst selbst würde dabey ohnstreitig am meisten gewinnen.

Horstig.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, avec Accomp. d'un Violon et Violoncelle, composée et dediée à — Louise Charlotte Princesse héréditaire de Saxe-Gotha et d' Altenbourg, par A. E. Müller. Oeuvr. 17. à Leipsic chez l'Auteur et en commission chez Breitkopf et Härtel. (Prix 1 Rthlr.)

Wenn es wahr ist, dass eine Sonate ein Tonstück von schon bestimmter Empfindung und durchgehaltenem Charakter seyn soll; ein Tonstück, in welchem (das einzige Mittel um jenen Zweck zu erreichen) ein ausdrucksvolles Thema herrscht, das heifst, nicht blos lockerhin zum Grunde liegen oder hier und da, nachdem man es über dem widersprechenden Gedanken oder wenigstens Floskeln schon vergessen hatte, wieder erwähnt, sondern nie, auch bey aller Mannigfaltigkeit in dem Nebenwerk gleichen Charakters, nie aus den Augen gelassen werden mufs; wenn es wahr ist, dafs in der Sonate deshalb z. B. die Frohlichkeit nie in blos tändelnde, wenn auch übrigens nicht ganz unangenehme Schakerey und Tandeley ausarten darf, sondern Sonate und Quartett nicht dem Wesentlichen, nur dem Zufälligen nach von einander in der Idee verschieden sind, und in der Ausführung unterschieden seyn müssen: wenn es wahr ist, dafs sich die Sonate eben durch diesen bestimmten Charakter und durch dieses festgehaltene Thema von dem blofsen, übrigens an sich auch nicht ganz zu verschmähenden Divertimento unterscheidet (wie dies von Verfasser des kleinen Buchs: Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie — stark zur Sprache gebracht und weiter erörtert ist); wenn es wahr ist, dass, um anschaulicher zu sprechen, die Sonate im Wesentlichen (im Zufälligen ist es recht und billig mit dem Zeitgeschmack fortzugehen und sein Gutes zu benutzen) das seyn mufs, was die meisten von P. E. Bachs, viele von Clementi's, manche von Mozarts Klaviersonaten wirklich sind. — wenn das alles wahr ist: so folgt daraus, dafs we-

nigstens vier Fünftheile der jetzigen sogenannten Soraten keine sind, (eben so wenig, als gar viele Quartetten Quartetten heißen sollten, sondern nur Divertimento's für 4 Instrumente) die hier angezeigte aber allerdings diesen Namen verdient. Alle drey Sätze dieser Müller schen Komposition haben jene wesentlichen Eigenschaften einer wahren Sonate. Der erste Satz, in seinem anständigen, sich selbst gleichen, männlichen Gange, ist sehr brav, wenn auch in einzelnen Wendungen einigen frühern Arbeiten dieses Komponisten etwas ähnlich. Der zweyte Satz ist ganz vortrefflich; allein der dritte hat uns um deswillen weniger gefallen, weil der Verfasser seine schönen und meistens ernsten Gedanken in eine Form gegossen oder vielmehr gepresst hat, welcher sie zu widerstreben scheinen, und ja wohl, der Natur der Sache nach, widerstreben müssen — in die Form der jetzt wieder aufgelebten *alle Polacca*. Nicht etwa, als ob wir diese neuerwachte Liebhaberey im Allgemeinen verachten oder behaupten wollten, es liefse sich nicht gar manches Artige, Angenehme und Schätzenswerthe in der Form der Polonoise sagen: aber es heißt, unsers Bedünkens, einer solchen flüchtigen Zeitgrille zu viel nachgegeben, wenn man, wie hier geschiehet, eine so gründliche, ausführliche und ziemlich gelehrte Arbeit darnach mödelt. Dies „zu viel" liegt aber nicht etwa in des Rec. individuellem Geschmack, so dafs sein Urtheil zum Machtspruch würde: sondern es beruhet darauf, dafs man sich nicht in Nebensachen, sondern im Wesentlichen nach jener Grille bequemt — indem man nehmlich dem Stucke eine Gestalt giebt, welche seinem Geiste widerspricht, und indem man eine Taktart (also gleichfalls etwas Wesentliches, da Tempo und Taktart zu den Unwillkührlichen und schlechterdings Unabänderlichen in den Aeufserungen unsrer Gefühle gehören, und also mit Rhythmus und Metrum in der Poesie zu vergleichen sind) wählt, welche dem Ernste der Ideen gleichfalls entgegengesetzt ist. Gleims Kriegslieder im Metrum und Versbau von Bürgers hohem Liede (um die Kontraste noch gar nicht grell anzugeben) oder dieses im Metrum der ersten: — würde man das billigen? Diesemnach müfste Herrn Müllers dritter Satz kürzer, weniger ernsthaft und weniger gelehrt seyn, um als *alla Polacca* Lob zu verdienen; oder noch besser (denn wir mochten uns so vieles an sich schone darin nicht gern nehmen lassen) er mochte so lang, so ernsthaft, so gelehrt seyn, als er ist, aber keine *alla Polacca*. Der schatzbare Verfasser, den wir unter die besten jetzigen Klavierkomponisten zählen, wird es uns nicht verargen, dafs wir diese Gelegenheit benutzt haben, einige Worte über diesen Gebrauch der Mode, ehe er zum Misbrauch wird, zu sagen; er wird es vielmehr als einen Beweis unsrer Achtung gegen ihn und gegen diese seine Arbeit annehmen, dafs wir uns so lange bey dieser verweilt und die Grenzen solcher Anzeigen in diesen Blättern überschritten haben. Dass übrigens der Satz in dieser Sonate vollkommen rein ist, erwartet man vom Hrn. M. auch ohne unser Erinnern. Die zuweilen ziemlich kühnen Ausweichungen (z. B. in der Mitte des zweyten Satzes) können zwar auf den ersten Anblick etwas sturzig machen, verfehlen aber ihre Wirkung durchaus nicht, werden bey der genauesten Untersuchung vollkommen richtig befunden, und sind ein neuer Beweis von des Verfassers ausgearbeiteten harmonischen Kenntnissen. Noch müssen wir erwähnen, dafs diese Sonate nicht nur leichte, sondern auch feste und verständige Spieler, und zwar für alle drey Instrumente, verlangt. Die Ursache, auch vom letztern, wird man beym Durchspielen gar bald finden. Der Stich ist deutlich, korrekt und angenehm ins Auge fallend, auch das Papier recht gut, und das Format sehr bequem.

Anekdoten.

Gespräch zwischen mir und Kaiser Joseph II. im Jahre 1786.

Als ich, um mein Oratorium *Hiob* in Wien aufzuführen, dahin gereist war, wünschte ich

meine 12 Sinfonien über die Metamorphosen des Ovid in dem Augarten zu meinem Benefiz aufzuführen. Hierzu war die Erlaubnis vom Kaiser Joseph unumgänglich nothig. Ich gieng also zu ihm, und bat ihn darum.

Schon vorher wurde ich prävenirt, dafs der Kaiser seine eigne Art zu sprechen und hauptsächlich Jemanden Etwas abzufragen hätte, und man ihm kurz, bündig, ohne Menschenfurcht, ja selbst trocken antworten müfste, weil er alle kriechende und demüthige Ausdrücke fur Schmeicheley hielt, und deswegen hafste. Der Kaiser b- will gte mein Gesuch, und nachdem er mir uber meinen aufgeführten *Hiob* viel Verbindliches und Gnädiges gesagt hatte, begann folgender Dialog:

Der Kaiser. Sind Sie noch immer in Schlesien angestellt?

Ich. Ja! E. M.

K. Als was?

I. Als Amtshauptmann.

K. Was für Geschäfte haben Sie bey Ihrem Amtsposten zu besorgen?

I. *Publica*, *Politica* und *Judicialia*!

K. (ernsthaft) So? Haben Sie aber auch hinlängliche Fähigkeit zu Ihrem Amte?

I. Schon 13 Jahre stehe ich an diesem Posten, und dieses ist, wie mich dünkt, hinlänglicher Beweis, dafs ich ihm gewachsen bin.

K. (wie oben) Ei wo Tausend hätten Sie denn die Kenntniss hierzu gesammlet?

I. Es wäre mir eine unauslöschliche Schande, wenn ich — in Wien gebohren und erzogen — weiter nichts, als blos Violinspielen und Componieren gelernt hätte.

K. Hm! Ihre Antworten sind sehr rund!

I. (im ehrfurchtsvollen Tone) Man hat mich belehrt, dafs man E. M. kurz, bündig, rund und wahrhaft antworten müsse; habe ich gefehlt, so bitte ich um Gnade!

K. (im vorigen freundlichen Tone) Man hat Sie recht belehrt, und Ihre Antworten haben mich nicht im Geringsten beleidigt. — Haben Sie denn Mozart spielen gehört?

I. Schon dreymal!

K. Wie gefällt er Ihnen?

I. Wie er jedem Kenner gefallen mufs.

K. Haben Sie auch Clementi gehört?

I. Ich hab' ihn auch gehört.

K. Einige ziehen ihn dem Mozart vor. Was ist ihre Meynung hieruber? Grade heraus!

I. In Clementi's Spiel herrscht viel Kunst und Tiefsinn, in Mozarts aber nebst Kunst und Tiefsinn aufserordentlich viel Geschmack.

K. Das nehmliche sag' ich auch. Es ist mir lieb, dafs wir einerley Meynung sind. Was sagen Sie aber zu Mozarts Composition?

I. Er ist ohnstreitig ein grofses Originalgenie, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gefunden, der so einen erstaunlichen Reichthum an neuen Gedanken besafse. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lafst dem Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn kaum will man einem schonen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer da, der den ersteren verdrängt, und das geht immer in einem fort, so dafs man am Ende keine dieser wahren Schönheiten im Gedächtnifs aufbewahren kann.

K. Wahr! Nur in Theaterstücken, dünkt mich, dafs er öfters zu viele Noten anbringt, worüber die Sänger sich sehr beklagen.

I. Wenn man aber die Gabe besitzt, durch Harmonie und Geschicklichkeit im Begleitungsspiel den Sänger doch nicht zu verdecken, so halte ich das für keinen Fehler.

K. *Distinguo*. — Wenn man die Gabe besitzt, die Sie in Ihrem *Hiob* gezeigt haben. — Was sagen Sie zu Haydns Composition?

I. Von seinen Theaterstücken hab' ich keins gehört.

K. Sie verlieren nichts dabey, denn er macht es wie Mozart; was halten Sie aber von seinen Stücken für die Kammermusik?

I. Dafs sie die Sensation, die sie in der ganzen Welt machen, mit allem Rechte verdienen, und dafs er nie Gefahr laufen wird, sich auszuschreiben, wie schon vielen Andern geschehen ist, welche mit jenen Insekten zu vergleichen sind, deren Existenz nur von Frühmorgens bis Abends dauert. Denn er weifs jeden, selbst trivialen Gedanken so aufzustutzen, dafs er dem erfahrnen Kenner gleichsam neu wird.

K. Tändelt er nicht manchmal gar zu sehr?

I. Er hat die Gabe zu tändeln, ohne jedoch die erhabene Kunst herabzuwürdigen, und zu entheiligen.

K. Sie haben nicht Unrecht. (nach einer Pause) Hören Sie: Ich habe schon vor einiger Zeit zwischen Haydn und Mozart eine Parallele gezogen. Ziehen Sie mir auch eine, damit ich sehe, ob sie auch mit der meinigen übereinstimmt.

I. (mit gezogenen Achseln) E. M. legen mir da eine sehr verfängliche Frage vor.

K. O! Ich kenne schon die Modestie von Euch Herrn Diktatoren! Bey Ihnen hätte ich so eine Grimasse am wenigsten vermuthet, da Sie nach Ihrem eigenen Geständnisse wissen, dafs ich runde Antworten liebe.

I. Nun wenn es denn seyn mufs, so erlauben mir E. M. wenigstens, ehe ich Ihre Frage beantworte, eine Vorfrage!

K. Auch das!

I. Was ziehen E. M. für eine Parallele zwischen Klopstocks und Gellerts Werken?

K. (nach einer Pause) Hm! — Dafs beyde grofse Dichter sind — Dafs man Klopstocks Gedichte öfter als einmal lesen musse, um alle Schönheiten zu entschleyern. — Dafs hingegen Gellerts Schönheiten schon beym ersten Anblick ganz enthüllt da liegen. —

I. Hier haben E. M. Ihre Frage selbst beantwortet.

K. Mozart wäre also mit Klopstock, und Haydn mit Gellert zu vergleichen?

I. So halte ich dafür.

K. Ich kann nichts dawider einwenden.

I. Darf ich so kühn seyn, E. M. um Ihre Parallele zu fragen?

K. Die sollen Sie gleich erfahren: — Ich verglich Mozarts Composition mit einer goldenen Tabatiere, die in Paris gearbeitet, und Haydns Composition mit einer detto, die in London verfertigt ist. Beyde sind schön, die erste ihrer vielen geschmackvollen Verzierungen, die zweyte ihrer Simplicität und ausnehmend schonen Politur wegen. — Auch hierin sind wir fast einerley Meynung, und daher freut es mich, dafs ich bey näherer Bekanntschaft einen ganz andern Mann an Ihnen finde, als man Sie mir beschrieben hat.

I. Wie das, E. M.?

K. Man hat mir gesagt, dafs Sie ein Egoist wären, der weder einem Virtuosen noch einem Komponisten die mindeste Ehre gönnte; dafs Sie überhaupt stolz und aufgeblasen seyen. Mir ist es recht lieb, dafs ich gerade das Gegentheil erfahre, auch wird es mich freuen, Sie während Ihres hiesigen Aufenthaltes noch öfters zu sprechen, und Sie werden mich um dieselbe Stunde, wie heute, immer finden.

Carl von Dittersdorf.

Kurze Anzeigen.

Musikalisches Journal, aus den neuesten deutschen und französischen Opern ausgezogen und fürs Klavier oder Fortepiano eingerichtet, von F. H. Lutgert. Ein Jahrgang und sieben Hefte. Hamburg in der Meynschen Musikhandlung. (Auch unter dem Titel: *Journal de Musique etc.* — Preis des Jahrgangs 5 Rthlr.)

Es herrscht in diesem Journal nicht allein eine grofsere Mannigfaltigkeit als in den bekannten Rellstabschen Sammlungen dieser Art, indem die beliebtesten Stücke aus französischen Opern, die in Hamburg gegeben werden, darin stehen; sondern Druck und Papier sind weit

geschmackvoller, und zum Anblick und Gebrauch angenehmer, auch ist ein weit besseres Arrangement der Auszüge darin. Von gleichem Werth kann natürlich nicht alles seyn: aber der allgemeine Geschmack ist das auch nicht. Und da man nun so vielerley Operngsänge einmal bedarf, so ist diesem Journal, dasjährlich in 12 Heften erscheint, aller gute Fortgang zu wünschen.

Zwölf neue Tänze, bestehend in sechs Walzern, vier Anglaisen und zwey Quadrillen, mit vollstimmiger Musik und Touren von Irmisch, Musikus beym Nationaltheater in Berlin. Hamburg bey Günther und Bohme.

Sie sind mit Violinen, Flöten, Hörnern, Clarinetten und Bafs, und da sie nicht ohne Werth und zweckmäfsig für diese Instrumente gesetzt sind, auch auf portativen Blättern gestochen sind, so können sie als brauchbar empfohlen werden.

Liebe und Treue, an Emma, für Gesang und Klavier, durchaus in Musik gesetzt von Benedict Hacker. München in der Falterschen Musik-Handlung. (Preis 35 Xr.)

Das Wort durchaus schützt bey solchen Tonsetzern (da Töne sich selbst nicht setzen, so müssen die Herren schon so heissen) gewöhnlich gegen die Anforderungen der Regeln des Periodenbaues, der Einschnitte und Rhythmen, und was dergleichen mehr ist. Es ist neumodisch, klingt, zumal gut gesungen, nach Etwas, und ist doch nichts Rechts.

Six Allemandes pour le Pianoforte, composées par Charles Khym. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 36 Xr.)

Gehen an.

Menuettes et Anglaises, pour le Pianoforte, composées par Charles Khym. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 36 Xr.)

Würden nicht übel seyn, wenn nicht bisweilen gar zu disparate Modulation darin wäre, wobey man die Empfindung hat, als wenn man *Asa foetida* genosse. Uebrigens können sie für Anfänger brauchbar seyn, und jene Eigenschaft kann den Lehrer gegen Langeweile und Einschlafen schützen.

Korrespondenz.

Aus einem Briefe des Herrn Hofrath Spazier in Dessau, die Beylage No. X. betreffend.

Da sie so gütig gewesen sind, ein Gesangstück aus des Hrn. von Lichtensteins Oper*) für die Zeitung haben zu wollen, so habe ich mit Bewilligung des Herrn Verfassers ein kleines Duo, das, der Begleitung am mehresten unbeschadet, sich zu dem Zwecke mittheilen liefs, für das Klaviergesang ausgezogen, und es wird mir und gewifs vielen Andern auch Vergnügen machen, es je eher je lieber abgedruckt zu sehen. Bey der neuen Ansicht der Partitur that es mir gar sehr leid, mich auf dieses Stück, das sich gegen alles Uebrige als eine Kleinigkeit verliert, beschränken zu müssen, obwohl ich damit gar nicht gesagt haben will, dafs es nicht auch seinen sehr guten Werth für sich hat, und sehr gefallen mufs, zumal wenn es empfindungsvoll und wie sichs überhaupt gehört, vorgetragen wird. —

*) Vergl. die musikalische Zeitung 15. Stück. S. 253. d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. X.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: BATHMENDI.

Cantabile amoroso. Vom Freyherrn v. LICHTENSTEIN.

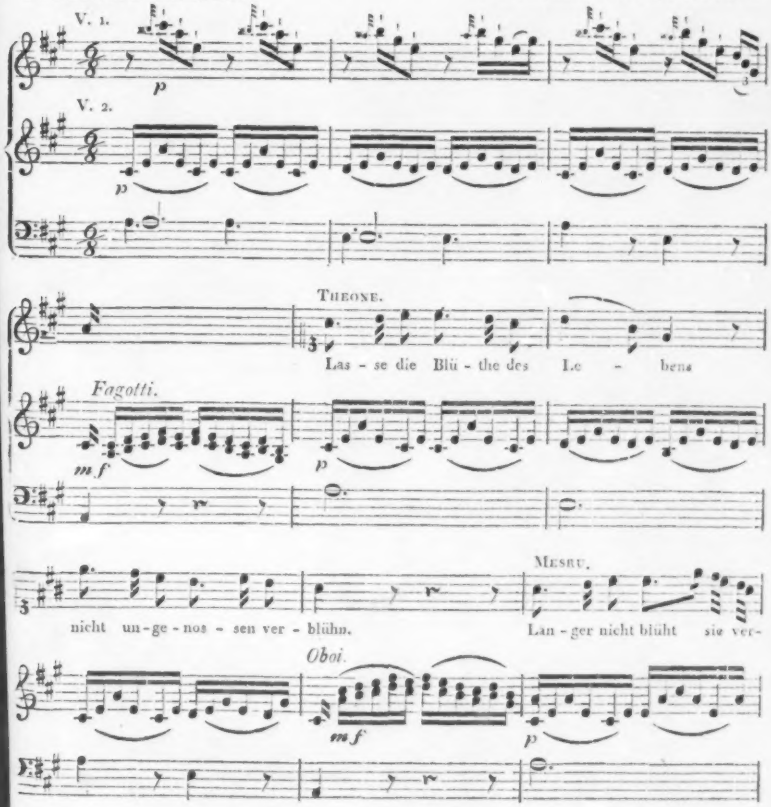

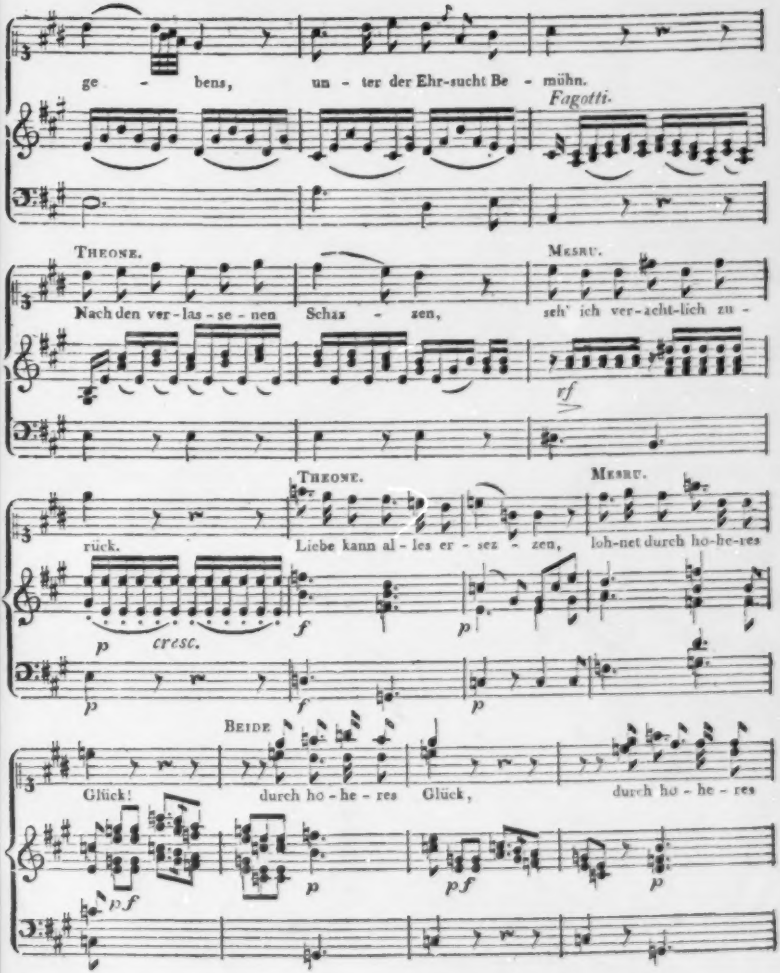
ge - bens, un - ter der Ehr-sucht Be - mühn.
Fagotti.
Theone.
Nach den ver-las-se-nen Schätz - zen,
Mesru.
seh' ich ver-acht-lich zu -
rf
rück.
Theone.
Liebe kann al-les er-setz - zen,
Mesru.
loh-net durch ho-he-res
p cresc. f p
p f p
Beide
Glück! durch ho - he - res Glück, durch ho - he - res
pf p pf p

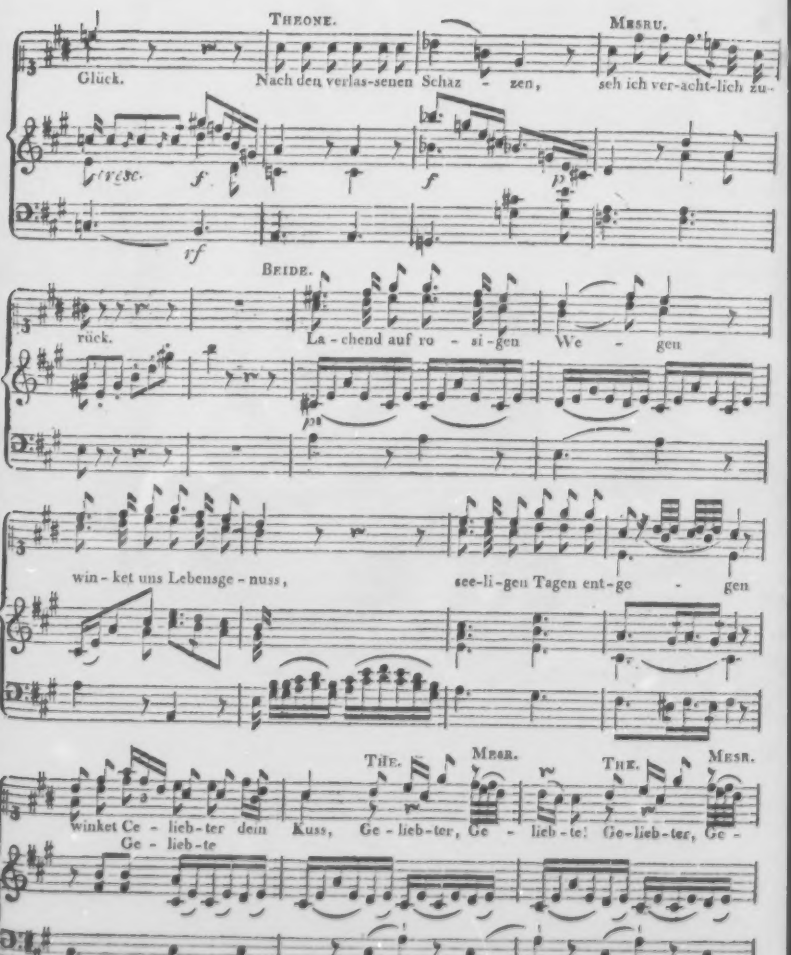
THEONE.
MESRU.
Glück.
Nach den verlas-senen Schaz - zen,
seh ich ver-acht-lich zu-
cresc.
f.
f
p
rf
rück.
BEIDE.
La - chend auf ro - si - gen We - gen
win - ket uns Lebensge - nuss,
see-li-gen Tagen ent-ge - gen
THE.
MESR.
THE.
MESR.
winket Ce - lieb-ter dem Kuss, Ge - lieb-ter, Ge - lieb-te! Ge-lieb-ter, Ge -
Ge - lieb-te

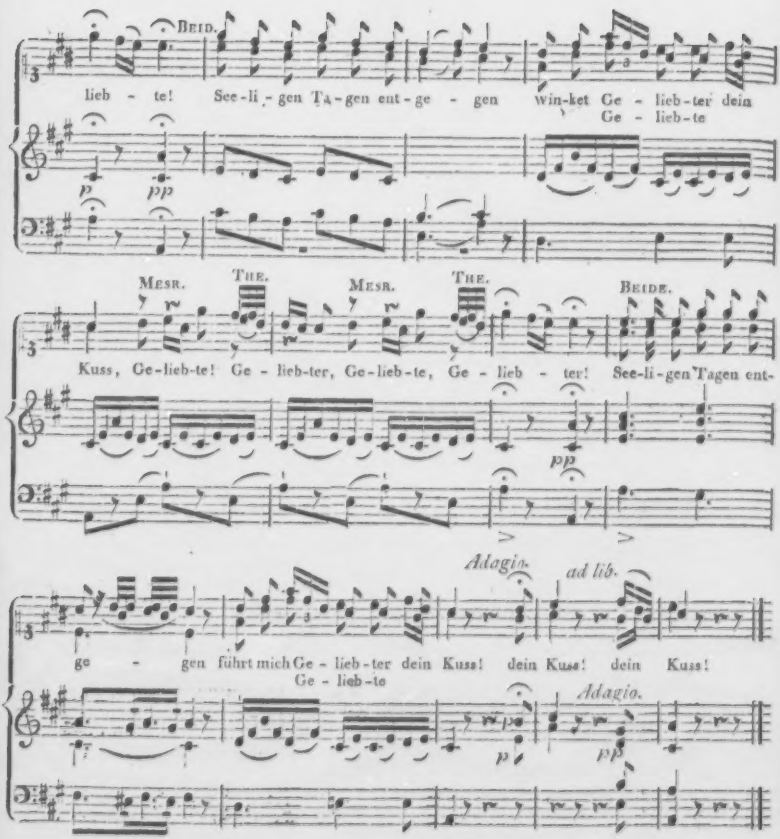
Beid.
lieb - te! See-li-gen Ta-gen ent-ge - gen win-ket Ge - lieb-ter dein
Ge - lieb-te
p
pp
Mesr.
The.
Mesr.
The.
Beide.
Kuss, Ge-lieb-te! Ge - lieb-ter, Ge-lieb-te, Ge - lieb - ter! See-li-gen Tagen ent-
pp
Adagio.
ad lib.
ge - gen führt mich Ge - lieb-ter dein Kuss! dein Kuss! dein Kuss!
Ge - lieb-te
Adagio.
p
pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März N=. 25. 1799.

Abhandlung.

Ueber Glucks Alceste.

Man kann den musikalischen Roman Hildegard von Hohenthal nicht lesen, ohne sich von dem Strom der Ideen und Empfindungen, der durch das ganze Werk fluthet, mit fortgerissen und durch manche Ansichten, welche für die Kunst mit zauberischem Pinsel entworfen sind, erhoben zu fühlen. Allein man muss sich sehr dabey hüten, dies anmuthige Land der Dichtung für ein heimisches Land der Künstler zu halten. Alte Künstler, die Kenntnis und Erfahrung auf ihrer Seite haben, können sich darin wenig finden, und für Kunstjünger möchte wohl nicht zum besten gesorgt seyn, wenn man sie verleiten wollte, luftige Gebilde der Phantasie, Ausbrüche eines warmen Gefühls und regen Kunstenthusiasmus und eine scheinbare Analyse von Meisterwerken für einen Ersatz ächter Regeln und Erfahrungen und des sorgfältigsten Studiums von Werken selber zu halten.

Um dies zu einiger Anschaulichkeit zu bringen, will ich bey dem ersten besten, bey der Beurtheilung von Glucks *Alceste* stehen bleiben, die darauf hinausläuft, aus ihr ein durchaus vollendetes Meisterwerk zu machen, das schlechterdings von dem höchsten Effekt seyn müsse. Lockmann (bekanntlich Heinse, Verfasser des *Ardinghello*) liegt vor der Alceste auf den Knieen und betet an. Es sey mir aber vergönnt, diese Andacht zu unterbrechen und einige bescheidene Erinnerungen dagegen vorzubringen.

Vor einem paar Jahren wurde die Oper *Alceste* auf dem Berlinischen Königlichen Operntheater gegeben. Allein, ungeachtet der vielen sehr hohen und einzigen Schönheiten derselben, die unwidersprechlich von Genie und grosem Kunstverstande zeugen; trotz des grosen Styls und Charakters des ganzen Stücks, erhielt diese Oper dennoch weder den allgemeinen Beyfall des Publikums, noch den unbedingten des einzelnen Kenners, seine Amorosität für alles, was Glückisch ist, mußte ihn denn partheiisch gemacht haben. Wenige mögen seyn, welche die Oper ohne periodisches Mißbehagen angehört haben, und welche die Schönheiten derselben für die Abspannung der Seele und des Ohres schadlos gehalten hat, welche durch die langwierige Wahrnehmung eines langsam und einförmig sich fortbewegenden Ganzen in ihnen entstanden ist.

Woran lag das? Fehlte es an Pracht und Schönheit der Dekorationen, Kleidungen, an nöthigen Personen zur Darstellung, an Tänzen u. s. w.?

Keinesweges. Der Aufwand war, wie überhaupt unter der vorigen Regierung, königlich. Alceste war die grose Sängerin und tragische Schauspielerin Marchetti, und kein Kastrat schändete eine Oper, deren Interesse auf ehelicher und elterlicher Liebe beruht.

That vielleicht das Orchester nicht seine Schuldigkeit? — Das ist es auch nicht. Denn so etwas läßt sich von einer Gesellschaft so braver Musiker nicht denken, worunter nicht wenige sind, die sehr inniges Interesse am wahren Kunststyle haben, zumal angeführt von einem Righini, der Gluck nach Würden schätzt, und von ihm profitirt zu haben, selber gesteht.

Ist vielleicht das Publikum selber daran Schuld. — Gewissermaßen, ja. Denn den Grad von höherer Ausbildung kann man wohl

nicht so im Allgemeinen hin voraussetzen, als dazu gehört, ein so überdachtes, höheres und weitläuftiges Kunstwerk nach Würden zu beurtheilen, und theilweise mit aller Aufmerksamkeit nachzuempfinden.

Also muſs es — nicht geradesu an dem Unwerth der *Alceste*, das Gegentheil wäre sogar möglich — nein, an der eigenthümlichen Beschaffenheit, dem Sujet der Oper und dessen Ausführung, an dem Style, kurz an etwas von dem Innern der Sache selbst gelegen haben.

Und so ist es in der That. Der Dichter hat sich mehr ausschliefsend auf inneres Getreibe und auf psychologische Entwickelung der Leidenschaft nach ihren Gründen und Graden, als auf äufsere Darstellung von Handlung eingeschränkt, und die Wirkung des Mannigfaltigen — etwas zu sehr versäumt, aus dem sonst sehr richtigen Grunde, es mochte der Einheit des Stücks Abbruch thun, und die Aufmerksamkeit von dem Hauptinteresse des Sujets in seinen Hauptnüancen zu sehr ablenken. Wenn aber diese Regel zu ängstlich befolgt, wenn alle Episode vermieden wird, die, in schicklicher Beziehung angebracht, einem dramatischen Stuke nicht wenig Haltung giebt: so wird bey theatralischen Vorstellungen leicht Einförmigkeit, statt Einheit, hervorgebracht. Und was den Komponisten betrifft, so hat er sich, aus eben dem Grunde, und um den damals herrschenden Mifsbräuchen der italienischen Musik durch ein Wagstück auszuweichen, zu sehr und ängstlich an die Regel des Strengnatürlichen, zu sehr an einerley Ausdruck der tragischen Empfindungen, wie an harte, verkürste Form gehalten, zu häufig eine gleiche Musiksprache, in ihren Perioden, Rhythmen und Wendungen beybehalten; hat die Musik zu knapp und ängstlich der Poesie angelegt, die Gelegenheiten zu wenig benutst, wo er der Musik an sich mehr Freyheit hätte verschaffen, und abwechselnde Mannigfaltigkeit des Ausdrucks hervorbringen können. Es ist damit, wie mit der Bekleidung eines lebenden und handelnden Menschen. Zu weite freye Gewänder erschweren die Wahrnehmung der Figur; zu eng angelegte erwecken ein Gefühl der Aengstlichkeit.

Lockmann findet auch diesen stets herrschenden *stylo stretto* herrlich, ganz göttlich, wie Alles. Aber er hat nicht bedacht, dafs, so wenig Musik und Poesie jede ihren eigenen Gang für sich nehmen sollen, eben so wenig beyde gar zu ängstlich sich in ihren Bezeichnungen berühren dürfen; wenn gleich in Absicht ihres Geistes, bey gemeinsamer Darstellung, so viel es die Natur beyder Künste zulässt, sie einander sich nähern müssen. Jener zu ausschliefsende Styl giebt eine Nüchternheit und Trockenheit, die unangenehm ist; eine Art von Zwang und Armuth. Vieles Angefangene mufs unausgeführt bleiben und man mufs es — zumal jetzt, wo die ungeheuer grofsen Fortschritte in der Instrumentalmusik uns an freyere und mannigfaltigere Formen gewohnt haben — empfinden, wenn der Komponist seine Musik gar zu ärmlich ausstattet. Indessen müssen wir gerecht seyn und nicht so ganz auf Glucks Rechnung schreiben, was grofsentheils jenem Zeitalter gehört.

Diese Oper war die erste von Bedeutung, welche Gluck in diesem *Genre* schrieb. Für die lebhaftere französische Nation arbeitete er sie um, und sie gewann dadurch unendlich an Interesse. Seine beyden *Iphigenien* und auch *Armida* gewannen an Leben, an Gesang und Popularität weiterhin sehr viel, und das ächte Grofse ging dabey im geringsten nicht verlohren.

Gluck bleibt also dennoch der grofse Vorgänger in dem ächten, edlerem Opernstyle, wenn wir gleich ehrlich gestehen müssen: dafs in seiner italienischen *Alceste* vieles ist, was uns nicht gefällt. Es ist zu viel Ruhe und Mangel an innerer Bewegung darin: das Stück will nicht von der Stelle. Das Ganze bietet mehr Stoff zu Studien des Künstlers, als zum Genusse für das Publikum dar.

Nichts ermüdet mehr, als das Tragische, wenn es in einem fort währt. Die Seele wird abgespannt, das Ohr gequält durch die ewig dissonirenden Intervalle, und ermüdet durch langsame, gleichförmige Bewegung, ein Umstand,

worauf bey dem Effekte der Musik mehr ankommt, als viele sich einbilden. Alle Haltung des Gefühls geht gleichsam verlohren. Mit angenehmen Empfindungen, sofern sie edel ausgedruckt werden, — denn das Burleske hat seine scharfern Grenzen in der Zeit — sympathisirt man mehr, und hält es damit nicht allein länger aus, sondern es sind auch mehrere Grade, sowohl der angenehmen Empfindungen an sich, als auch mehrere Grade und mehr Mannigfaltigkeit des Ausdrucks derselben in der Musik möglich, welches in der That eine Wohlthat der Natur zu seyn scheint, und als ein bedeutender Wink für Künstler angesehen werden kann.

Eine Oper muß nun also schon darum ihres Zwecks großen heils verfehlen, wenn sie allein auf tragische Effekte kalkulirt ist. Und eine solche ist *Alceste*, über welche vom Anfang bis zu Ende etwas Lugubres verbreitet ist, welches die Seele traurig macht und endlich das Herz in seinen Bewegungen lähmt. Außer der oben gedachten Form der Gesänge, wodurch eine gewisse Steifheit der Zusammensetzung, eine Verdürsung, ein Mangel an Fließendem, hervorgebracht wird, ist Gluck auch noch zu häufig bey einigen Hauptdisharmonien stehen geblieben, worauf natürlicherweise eine gewisse Oede, Armuth und Trockenheit hat folgen müssen. Das Ohr des Kenners findet oft kein volles Genuge bey der misverstandenen Oekonomie des harmonischen Reichthums, und der gemeine Zuhörer wird eingeschläfert, und weiß nicht, woran das liegt. So kommt es, daß beyde unzufrieden werden.

Was also Lockmann so einzig und genialisch findet, nehmlich den steten Gebrauch der verminderten (man sagt nicht, verkleinerten) Septime und des Quintsextakkordes, durfte also eher ein wesentlicher Fehler der Bearbeitung genannt werden müssen.

Ueberhaupt aber will ich mich hier auf jeden Kenner berufen haben, ob ihm bey all' dem Oekonomisiren nicht endlich ein Totaleindruck von der Oper geblieben ist, wobey er den Gedanken nicht unterdrücken kann: es liege dabey eine Nothwendigkeit zum Grunde, welche nicht blos in dem freyen Entschlusse des Reformators der Oper, sondern auch in dem erschwerten Vermögen ihren Grund habe, in aller Freyheit eines durchaus gründlich disciplinirten Kunstgenies mit allen Mitteln der Kunst schalten und walten zu können, wie es ihm beliebt. Es giebt eine gewisse Leichtigkeit der Bewegung in allen Formen, welche das Genie durchaus nur bey vollendeter Kultur erreichen kann, so wie es Fälle giebt, wo ein großes Genie durchaus nicht regelrecht seyn und gezwungen handeln kann. Dieses Wahrnehmen von eigensinnigem Zwange wirft, ich gestehe es jetzt*) aufrichtig, bey mir wenigstens ein unwillkührliches Gefühl des Zweifels an die Universalität des Gluckischen Genies, so wie die Gleichförmigkeit und zuweilen Unrichtigkeit in Absicht des Gebrauchs der harmonischen Schätze auf seine Gelehrsamkeit. Die letzte brillante Scene der Erscheinung des Apoll mit der Alceste aus den Wolken z. B., giebt in Rücksicht der musikalischen Behandlung ein äußerst unangenehmes Gefühl der Gedankenarmuth eines beynahe hier erschöpften Komponisten, welches Gefühl nicht minder durch die vielen Wiederholungen mancher gemeinen Stelle und durch sie äußerst dürftige Tonmusik — sofern sie von Gluck selbst seyn sollte — bestärkt wird.

Doch genug der flüchtig an einander gereiheten Gedanken über einen Gegenstand, der mehr Ausführung verdient. Zuverlässig ist der Gluckische Styl der ernsthaften Oper, wie von allen Kennern anerkannt, der einzig wahre und ächte. Aber daß die *Alceste* wenigstens ein in allen Theilen durchaus vollendetes, vollständi-

*) In der kleinen 1798 in Berlin herausgekommenen Schrift: Etwas über Gluckische Musik und die Oper: *Iphigenia in Tauris*; wo meine Ueberzeugung enthalten aber mit einem Enthusiasmus ausgesprochen

ger Meisterstück wäre, das kann man nur mit Uebertreibung sagen. Dies ist meine Meynung. Es sey jedem vergönnt, eine andere zu haben.

. . r.

Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien.

Freunde der Tonkunst haben schon öfters den Wunsch geäusert, mit der Musik der Spanier näher bekannt zu werden. Da ich nun zwey Jahre unter dieser Nation verlebt, während dieser Zeit manche Bemerkung gemacht, und manches Nachahmungswürdige in ihrer ganz originellen Musik gefunden habe, so ist es ein Vergnügen für mich, den Liebhabern und Musikern eine kurze Darstellung davon zu geben.

Das Lieblingsinstrument der Spanier ist bekanntlich die Zitter. Die Art aber, wie sie*) diese behandeln, möchte sehr unbekannt seyn, indem sie gewöhnlich alle 6 Saiten zugleich, und zwar mit allen Fingern, den kleinen ausgenommen, arpeggienmäfsig anschnellen. Mitunter läst sich nun freylich mancher zum Akkord sehr dissonirende Ton hören. Das nehmen sie aber so genau nicht, auch wird er durch ihren aufserordentlich starken Gesang, den ich bey Ungebildeten lieber ein Geplärre nennen möchte, hinlänglich gedeckt. Die ersten Spanier, die ich hörte, brachten mich durch ihre jämmerliche Intonazion, und ihr monotonisches Accompagnement auf die Vermuthung, sie wären wahnsinnig.

Besonders waren mir die Hirtenstimmen, die man bisweilen halbe Stunden weit hört, sehr auffallend. Oefters hielt ich sie für das Geschrey irgend eines unter die Hände der Strafsenräuber gefallenen Unglücklichen, und wann ich dann dem erbärmlich schreyenden Sänger näher kam, so fand ich ihn an einem Hügel liegend, nicht unter Strafsenräubern, sondern unter einer Heerde frommer Schafe, welche in Rosmarinstrauchen herumirrten. Er selbst aber schien im Elysium sich zu befinden.

Anders verhält es sich allerdings mit der Musik gebildeter Spanier. Man bilde sich ja nicht ein, dafs die Spanier unempfindlich für schöne und gute Musik wären, wenn sie auch im allgemeinen so wenig Kultur haben. Sie excelliren zwar äusserst selten in allen bey uns üblichen Instrumenten, desto geschickter aber sind sie auf ihrer Zitter, und vorzüglich in Absingung ihrer Nationallieder. Bey ihnen habe ich erst die Allmacht eines guten, einfachen Volksgesangs erfahren. Empfindungen, die ich noch nie in einer italienischen, deutschen und französischen Oper fühlte, erzeugten sie. Besonders entzückt ein spanisches Frauenzimmer durch ihren Gesang und durch ihr sehr einfaches Accompagnement der Zitter nicht nur die Spanier, sondern auch alle Ausländer, ohne Ausnahme. Sie haben ihre Stimmen so ganz in ihrer Gewalt, singen mit so viel Ausdruck und Empfindung; und diese theilt sich ihrem ganzen Körper so lebhaft mit, dafs man auch ohne Musik, blos aus ihrer Pantomime den Inhalt ihrer meist schwärmerischen Texte leicht errathen konnte. Man wird dabey von ihrem feinen Gefühl so ergriffen, so in ihre Empfindungswelt gezaubert, so mit fortgerissen, dafs man mit ihnen sich und die ganze Welt vergifst.

Was für einen Gegensatz machen hierzu nicht die meisten unsrer Theatersängerinnen, die öfters dastehen, als hätte sie nur ein Spatziergang auf das Theater geführt, um im Vorbeygehen zu sehen, ob das Haus voll ist, und um gesehen zu werden.

Die spanische Nationalmusik bestehet in *Fandango*, *Bolero*, *Seguidille*, *Tonadille* und *Tirana*. Nur die beyden letzteren werden nicht getanzt, die andern aber alle, und zwar mit Be-

---

*) Ich verstehe hierunter den gemeinen Spanier, denn jeder spielt die Zitter, nur dass man in den Akkorden die gebräuchlich selten falsche Töne hört. Im Ganzen ist übrigens ihre ganze Spielart sehr leicht.

gleitung des Gesangs, der Zitter und der Castañuelas (Kastagnetten). Von spanischer Musik sprechen, und den Tanz nicht berühren, ist unmöglich. Die Tonatillas und Tiranas, zu welchen nicht getanzt wird, möchte ich gern mit unsern Romanzen vergleichen; nur dafs sie, ausser ihrem sehr guten komischen oder tragischen Text, die sehr einfache Zitterbegleitung haben, und von Gebildeten mit weit mehr Gefühl und Geschmack vorgetragen werden, als gemeiniglich unsere Romanzen. Dieses Letztere fällt nun freylich einerseits bey den übrigen Piècen weg; hingegen wird dieser Mangel durch ihren majestätischen Tanz*) hinlänglich ersetzt. Meiner Meynung nach, geht ein spanischer Bolero, mit gutem Gesangaccompagnement und Tanz, in der Gewalt der Wirkung, über alles, was man nur in dieser Art sehen und hören kann. Man denke sich eine schön gewachsene, nett, und äufserst elegant gekleidete Spanierin, an der Seite eines schlanken Jünglings, wie sie — beyde sehnsuchtsvoll das Ende des Ritornells erwartend — sich dann schüchtern durch einige graziöse Schritte einander nähern, durch das Geklirre ihrer Kastañuelas ihre heftige Leidenschaft äufsern, sich einander schmachtend ansehen, pantomimisch ihre Liebe erklären, und nun auf den beyderseits erhaltenen Wink — „ja" — freudig um einander herumhüpfen, sich dem Taumel ihrer Freude, oft in den wollüstigsten Bewegungen überlassen, bis sie dann, wonnetrunken und ermattet, mit der letzten Sylbe des Sängers in künstlichen und doch natürlichen Attituden stehen bleiben, und nun der Musiker mit seinem Ritornelle einfällt, und ihnen die Ruhe erlaubt.

Hier führe ich vier solche Boleros an. Sie gehen alle im *Tempo di Menuetto*. Der erste (der Liebling der Valencianer**) und der zweyte (der Liebling der Cadixer, der aber keinen Rhythmus hat) diese werden, anstatt des Gesangs und der Zitter, mit dem ganzen Orchestre accompagnirt. Der dritte hat einen sehr richtigen Rhythmus, wobey man sich aber doch im siebenten Takt des Lachens nicht wird enthalten können. Der Text heifst ohngefähr auf deutsch: *Nein, ich schiffe nicht mehr! Ach, nicht für jeden Schiffer öffnet sich glücklich der Hafen!* — Der vierte hat wieder keinen Rhythmus. Der Text heifst ohngefähr auf deutsch: *Mädchen, mit Fischen vergleiche ich euch! Je gesalzener diese, desto angenehmer. Je schlauer und boshafter ihr, desto reizender* **).

Die obere Zeile ist die Singstimme, die mittlere die der Castañuelas, welche runde, ausgehöhlten Kastanien ähnliche Maschinen von sehr hartem amerikanischen Holze sind, die an die Daumen der Tänzer durch Bändchen befestigt werden; die übrigen Finger glitschen sie schnell nach einander darauf ab, welche gut angebrachte Triller dieser Maschinen — (man sehe die Beylage Tab. 2.) — dem Ganzen einen so muntern Charakter geben, dafs man ganz von Frohgefühl durchdrungen wird. Sie werden nie bey den Ritornells, sondern nur, (wie aus beygefügtem Beyspiel zu ersehen ist) bey Gesang und Tanz gespielt***). Die dritte Zeile ist die Begleitung, die ich aus der Rücksicht für die Violine gesetzt habe, weil in Deutschland die spanische Zitter zu selten ist, mit diesem Instrument aber leicht jedermann diese Musik, und zwar beynahe mit dem nehmlichen Effekte probieren kann. Doch bemerke man dabey folgendes. Die mit einem ♭ bezeichneten Akkorde müsse.. rückwärts gespielt,

*) Ich spreche hier von dem regelmäsigen Tanz, welchen man freylich nur auf Theatern, und bey andern ausserordentlichen Gelegenheiten sehen kann, der aber so schwer ist, dass ihn noch kein Ausländer, selbst die besten Ballettänzer, nicht haben erlernen können, so viele sich auch schon Mühe darum gegeben haben.

**) Die Notenbeylage wird zum folgenden Stück geliefert. d. Redakt.

***) Die Franzosen bedienen sich der Kastagnetten jetzt seit ihrem Feldzug gegen die Spanier, gleichfalls sehr häufig bey ihrem Tanz. Sollte übrigens jemand wünschen, solche Maschinen, um die Musik vollständig executiren zu können, zu besitzen, so verweise ich ihn an den Instrumentenmacher Engelhardt in Nürnberg, der sie sehr gut und um den geringen Preis von 3 Fl. verfertigt.

nehmlich bey der E Saite angefangen werden. Diejenigen, die an der aufserordentlichen Wirkung dieser Musik, von Spaniern nehmlich gesungen, gespielt und getanzt, zweifeln wollten mögen sich nur bey Personen erkundigen, welche in Spanien waren, und sie werden erfahren, dafs man sich schlechterdings keine Vorstellung davon machen kann, dafs das selbst gesehen und gehört werden mufs.

So viel von der spanischen Nationalmusik.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Marche du Général Buonaparte, variée et dédiée à Madame Loehr née Bause, par A. E. Muller. Oeuvre 15. à Leipsic au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel.

Recensent hat gegenwärtige zwölf Variationen über den bekannten Marsch des Buonaparte mit eben dem Vergnügen, als selbst die Variationen von Mozart, dem sich Herr Muller hierin mit glücklichem Erfolge zum Muster genommen zu haben scheint, durchgespielt.

Die erste Variation ist sanft, die zweyte geht *più presto*, und bestehet in der rechten Hand aus triolenartigen Arpeggien, welche die Grundlinien des Thems enthalten, die dritte Variation ist als ein schmelzendes *poco Adagio* bearbeitet; die vierte hat im Basse gebrochene, aus Triolen b stehende Akkorde, und der Diskant die Melodie des Thems, die fünfte Variation, welche mit Ausdruck gespielt werden mufs, zeichnet sich durch die fliefsende Spielart der rechten Hand aus, in der sechsten gehet der Bafs, bey jeder Periode mit dem Gesang des Thems anfangend, in abgestofsenen und prächtig klingenden Oktavgriffen, und der Diskant fällt theils nach einer kurzen Pause harmonisch ein, theils sucht er ihm nachzuahmen. Die siebente Variation als ein Minore (Andante) ist sanft traurend, wobey sich der am Ende einer jeden Periode von der rechten Hand mittelst Ueberschlagung der linken einzeln gespielte tiefe und einem dumpfen Kanonenschufs gleichende Bafston gut ausnimmt. Die schleichende Ausweichung vom F moll in das As dur im sechsten und siebenten Takt des ersten Theils daselbst, mittelst der Harmoniefolge

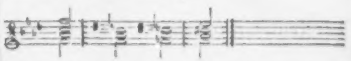

verbunden mit dem *Ritardando il tempo* macht treffliche Wirkung. Die achte Variation, ein *Allegro assai*, ist brillant, die neunte, ein Allegretto, enthält lauter Nachahmungen, in der zehnten arpeggirt der Bafs zu der von der rechten Hand gespielten Melodie des Thems, die eilfte ist in ein niedliches Menuetto verwandelt, und die zwolfte Variation enthält wieder ein brillantes *Allegro assai*. Nach einem ungezwungenen Uebergange folget dann ein wohlangebrachter Orgelpunkt, und endlich eine sehr ausgeführte, meisterhafte und dem Them sehr entsprechende Kadenz, die im Diskant mit einem schnellen, bald stärker, bald schwächer werdenden Wirbel beginnt, wozu der Bafs abgebrochene Stücke des Thems mitunter horen lafst, und ein Beweis von der glücklichen Erfindungskraft des Herrn Verfassers ist. Noch mussen wir bemerken, dafs in diesen Variationen alles, was zu einem schönen und ausdrucksvollen Vortrag gehoret, vorgeschrieben ist, so viel sichs vorschreiben lafst, und glauben, Kenner und Liebhaber auf dieses meisterhafte Produkt mit diesem wenigen schon aufmerksam genug gemacht zu haben, um nun — endigen zu können.

Sechs Lieder beym Klavier zu singen, mit deutschem und englischem Texte. Die Musik ist vom Herrn Joseph Haydn. Vierter Theil. In Wien bey Artaria und Comp. In Querfolio, 5¼ Bogen stark.

Es ist Labsal für Liebhaber von wahrem Kunstgefühl, wenn ihnen unter dem Schwall von Liedern, die beym Klavier zu singen sind, manchmal etwas zu Gesicht und Gehör kommt, das sich über den alltäglichen Singsang erhebt. Darunter gehören unstreitig diese sechs Lieder

von Jos. Haydn, der, trotz seinem zunehmenden Alter, mit der Zunahme der Kunst und des Geschmacks, immer gleichen Schritt fortgewandelt ist, und bisher seinen ansehnlichen Rang in der Sphäre der gröfsten und treflichsten Tonsetzer behauptet hat.

Dem Titel zufolge konnte man hier Lieder von der niedrigsten Gattung erwarten: allein sie unterscheiden sich von den gewöhnlichen durch eine etwas edlere Poesie und Setzart, und haben einen unverkünstelten, ausdrucksvollen und aus einem fühlenden Herzen geflossenen Gesang mit einer nicht sehr schweren, aber ausgesuchten Klavierbegleitung.

Das erste ist ein Matrosenlied (*Sailors Song*), und hat zwey Strophen, die mit der Musik fortlaufen, und wovon die zweyte, wenn sie gleich im Grunde ebendieselbe Melodie hat, doch hie und da einige zweckmäfsige Abänderungen, sowohl in der Melodie, als in der Begleitung, enthält, welches auch in den andern Liedern dieser Art beobachtet worden ist. Das zweyte Lied mit der Aufschrift „die Wanderer" (*The Wanderer*) gehet etwas langsam und traurig, und machet wegen seines originellen und herzerschütternden Satzes tiefen Eindruck. Das dritte betitelt sich „*Sympathy*" nach Metastasio, und ist sehr empfindsam gesetzt. Das vierte Lied aus Shakespear, anfangend „*She never told her Love*" (Stets barg sie ihre Liebe) hat viel Pathos, und der Gesang fällt nach einem bedeutungsvollen Ritornell schön und unvermuthet ein. Das fünfte mit der Ueberschrift „Heller Blick" (*Piercing eyes*) ist ein sehr naives Allegretto; und endlich das sechste Lied, betitelt „Zufriedenheit" (*Content*) zeichnet sich durch seinen schonen und rührenden Gesang vorzüglich aus. Diese Lieder, bey welchen der deutsche Text über dem englischen stehet, werden demnach allen gefühlvollen Liebhabern gewifs gefallen.

Lieder und Gesänge für das Klavier oder Fortepiano, von Herrn Mgr. J. C. Geist. 2 Theile. Leipzig bey Lehmann. (Preis, jeder 16 Gr.)

Recensent ist durch diese Gesänge ganz angenehm überrascht worden, da der Name des Verfassers ihm vollkommen unbekannt war, und derselbe, (wenn das Mgr. auf dem Titel Magister bedeuten soll) nicht Musikus von Profession ist. Sie sind fliefsend, melodisch, und nach jetziger Art begleitet. Der Text ist meist wohl und verständig ausgedrückt, und man hat doch Unterhaltung durch nicht gemeine Modulation. Man kann wider die Reinheit der Harmonie, die manchmal ziemlich gewagt ist, eben nichts Erhebliches einwenden, und also verdient der Verfasser in jedem Falle Aufmunterung. Einiges zu auffallende will Rec. doch anmerken, da ein solcher Dilettant mehr Aufmerksamkeit verdient. Theil 2, S. 15 ist der durchgehende Bafs unrichtig

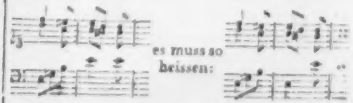

Theil 1, S. 2 ist ein unharmonischer Querstand:

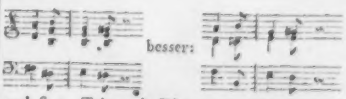

auch S. 7, Takt 3 ein Dito.

Man mufs überhaupt Lieder nicht wohl vierstimmig schreiben. — Auch sind die Anhängsel nicht immer gut; manchmal gar fehlerhaft, wie denn überhaupt an ein paar Stellen gegen den Rhythmus verstofsen ist, z. B. Th. 1, S. 7. — der Stich ist an einigen Orten fehlerhaft.

Kurze Anzeigen.

Neueste Pariser Musikalien, sämtlich aus dem Pleyelischen Verlage.

Trois Romances avec Accomp. de Harpe ou Forte-piano, par d' Armand Trial. Oeuvr. 2. (Prix 3 Liv. 15 S.)

Für uns Deutsche kann der Titel des Komponisten merkwürdig seyn. Er unterzeichnet sich *Professeur d'Accompagnement et de Fortépiano, Eleve du Conservatoire de Musique.* Uebrigens möchte es mit der Harfe bey so vielen dissonirenden Akkorden schlecht vorwärts gehen. Die Melodieen sind ganz artig.

Douze nouvelles Romances avec Accompagnement de Piano, par G. Ferrari. 1 Livraison. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Douze nouvelles Romances. Von Ebendemselben. 1 Livraison. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Liebhabern des französischen Gesanges können diese beyden Sammlungen mit allem Recht empfohlen werden. Die Romanzen haben sehr hubsche, meist italienische Melodieen und da eine bequeme Begleitung untergelegt ist, die ohne Ueberladung dennoch füllt, so können sie am Fortepiano wirklich eine recht angenehme Unterhaltung gewähren, um so mehr, da die Scansion besser und die Harmonie mannigfalti ger ist, als sie in französischen gewöhnlichen Chansons zu seyn pflegt.

Le Départ, grande Scène, par G. Ferrari, avec Accompagnement de Pianoforte ou Harpe. (Prix 2 Liv. 10 S.)

Gesänge mit Recitativen untermischt, die auch ganz artig sind. Die Harfen müssen in Frankreich häufiger und besser sowohl seyn, wie auch gespielt werden, als bey uns, sonst würde man schwerlich solche Begleitung dafür schreiben, die so völlig das Fortepiano vertreten können.

Recueil de six Airs et Romances, avec Accompagnement de Fortepiano, par Dalmivaire. (Prix 4 Liv. 10 S.)

Mehr Nationalfranzösisch und holperich also für Deutsche unbrauchbar, wenigstens viel zu theuer.

Trois Sonates pour le Pianoforte, Violon et Alto, tirées des nouveaux Quintetti de Boccherini, par Herold. Oeuvr. 2 (Prix 9 Liv.)

Die Boccherinischen Quintetts sind gut arrangirt, und können für drey Personen, die alle keine Virtuosen zu seyn brauchen, eine ganz angenehme kleine Concertmusik gewähren. Auch können sie insonderheit geübtere Scholaren zum Gefühl des Ensemble und zur Dreistigkeit bey künftigen grösern Ausführungen leiten.

Six nouvelles Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. par Muzio Clementi. Oeuv. 39. (Prix 7 Liv. 10 S.)

Man muss eilen, das deutsche Publikum vor diesem schändlichen Betruge zu warnen. Nicht eine Note darin, kann Clementi geschrieben haben; es ist die elendeste Leyer- und Bierhausmusik. Solche Versündigung gegen einen noch lebenden Künstler, ist Rec. noch nicht vorgekommen.

(Hierbey das Kupfer Tab. 2. welcher das vom Hrn. Kuns in Prag erfundene und im 6. Stück dieser Zeitung beschriebene *Orchestrion*, und eine die Kastagnette spielende Hand, worum in dem Aufsatz über spanische Musik in diesem Stücke die Rede ist — vorstellt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Taf II

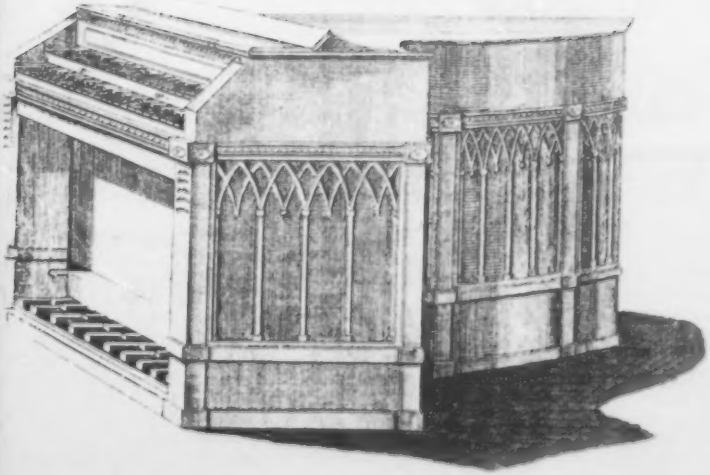

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten März No. 26. 1799.

ABHANDLUNG.

Etwas über den jetzigen Zustand der Musik in Spanien.

(Beschluss.)

Was die kultivirte Musik betrift, so macht sie auch nur auf gebildete Personen Eindruck. Indessen ziehen auch diese einen *Bolero* der schönsten Composition von Haydn und Pleyel, welches die beliebtesten Compositeurs in Spanien sind, bey weitem vor. Dieses mag meine vorhin geäusserte Behauptung, über den ausserordentlichen Effekt der spanischen Nationalmusik, hinlänglich bestärken.

Uebrigens ist für einen Tonkünstler in diesem Lande, wenn er nicht von vorzüglicher Starke auf seinem Instrument ist, und öfters auch dann, nicht viel zu machen. Der Violinist Lolly z. B. wird es rühmen.

Musikalischen Charlatans rathe ich nun vollends gar nicht, Spanien je zu ihrem Aufenthalt zu wählen; denn — zum Ruhm sey es den Spaniern nachgesagt — für dergleichen Leute, die leider in Deutschland oft so wichtige Rollen spielen, fuhlen sie nichts, als — Verachtung.

So kannte ich einen Deutschen, Namens St...., der so keck war, sich, nachdem er die Protektion des bekannten spanischen Abgotts erschlichen hatte, vor dem König hören zu lassen, welcher ihn auch, da der König mehr Kenntnisse von der Jagd, als von der Musik hat*), königlich belohnte.

St.... stolz auf dieses unverdiente Glück, predigte nun unaufhörlich von der aufserordentlichen Wichtigkeit seines Instruments, (des Flügels oder Fortepiano's). Hierin hatte er Recht. Desto mehr Unrecht hatte er in seinen übrigen prahlerischen Demonstrationen. Die Spanier waren unbescheiden genug, ihm dies ins Gesicht zu sagen, und als er sich nach grofsen Ankündigungen öffentlich hören liefs — ihn auszupfeifen. Drey Wochen lang hatte der Herr seine brausende Rolle gespielt; nun schlich er sich ganz heimlich aus Madrid.

Von den Musikern, die zu meiner Zeit in Madrid Epoche machten, führe ich besonders: Boccherini, Ronzi, Barly, Wisse, Maus, François, Bardin und Krassa, oder Grassa, an.

Ersterer, ein Italiener, ist Direkteur bey der königlichen Kapelle, und bedarf meines Lobes nicht, da er schon als ein verdienstvoller Compositeur bekannt ist. Er führt ein sehr eingezogenes stilles Leben, und tritt nun als Greis, und noch immer als Original, aufs neue durch seine Compositionen ans Licht. Er soll sich gegenwärtig in Paris befinden.

Ronzi, ein Italiener, ist ein treflicher Violinist und Violaist, und Directeur im Orchester der italienischen Oper.

Barly, ein Italiener, erster Hoboist bey der königlichen Kapelle, und bey der des Herzogs von Osuna, bläst mit ungemeiner Leichtigkeit, Fertigkeit und mit feinem Gefühl. Was ich besonders an ihm bewunderte, war sein voller, runder, molligter Ton, den er bis zu dem entferntesten *Echo piano* mäfsigen konnte. Er ar-

*) Als Beweis hiervon, führe ich seine Kapelle an, welche die unbedeutendste in ganz Spanien ist, und auch sehr unköniglich belohnt wird.

rangirt sich seine Musik meistens selbst, und bedient sich dabey vorzuglich Pleyelscher Compositionen. Die Madrider verehren ihn wie einen Halbgott.

Wisse, ein Deutscher, der wohl ursprünglich Weifs heifsen mag, erster Clarinettist bey der Kapelle des Herzogs von Osuna, hat einen Ton, wie ich noch nie gehort habe, auch sehr viel Fertigkeit und Vortrag. Nur ist sehr zu bedauern, dafs er nicht mit der Zunge, sondern mit der Kehle stofst, welches in der Nahe den Genufs stöhrt. Aufser seiner strengen Rechtschaffenheit, ist er auch ein Mann von ungemein sanftmüthigem und gefälligem Charakter. Gegenwärtig befindet er sich in Lissabon.

Carlos, ein Spanier, erster Clarinettist beym italienischen Theater. Wer die Clarinette für ein beschranktes Instrument hält, der mufs Carlos horen. Er modulirt mit einer erstaunungswürdigen Fertigkeit und Leichtigkeit durch alle Töne, besitzt eine aufserordentlich gelaufige Zunge; bläst gleich leicht und fertig aus E, wie aus Es dur, transponirt jedes Tonstück, es gehe aus welchem Ton es wolle und wohin es sey etc. Hingegen ist sein Ton jämmerlich und geschmacklos.

François, ein Franzos, erster Fagottist des Herzogs von Osuna und der italienischen Oper, hat einen unvergleichlichen Ton, bläst nicht schwer, aber rein, nett, und mit vielem Ausdruck.

Maus, ein Elsasser, zweyter Fagottist des Herzogs son Osuna, und der italienischen Oper, hat den ganzen Umfang dieses Instruments in seiner Gewalt, und sehr viel Fertigkeit, übrigens besitzt er aber die Eigenschaften des Vorhergehenden nicht in so hohem Grade.

Bardin, ein Franzos, Serpentist des Herzogs von Osuna *). Ich habe zwar in Frankreich viele gute Serpentisten gehort, aber nie einen Bardin. Er blies mit der gröfsten Leichtigkeit Puntoische und Rosettische Waldhornconcerte: ja, sie gewannen sogar auf seinem Instrument sehr viel dadurch, dafs er diejenigen Tone, die auf dem Waldhorn gesteckt werden müssen, und die daher im Verhältnifs mit den übrigen, auch bey den besten Waldhornisten etwas dumpfer klingen, sehr rein, voll, und ganz den andern gleich heraus brachte. Hierbey mufs ich bemerken, dafs er, wenn er obligat blies, sich nie des Serpent-, sondern des Waldhorn-Mundstücks bediente, weil er mit diesem leichter und delicater in die Hohe blasen konnte. Uebrigens vermifste man leider! an seinem Spiel die Hauptsache — Vortrag. Er ist jetzt todt. Ach — die spanischen Weine und die spanischen Madchen!

Krassa oder Grassa, ein Bohme und Geistlicher an der Spitalkirche, ist ganz enthusiastisch für die Musik eingenommen. Er hat sich selbst eine sehr gute reine Glasharmonika verfertigt, bey welcher er auch ein Pedal angebracht hat. Er spielt dies mit dem linken Fufs. Sein Spiel sowohl auf der Harmonika als auf dem Fortepiano, ist ganz fürs Herz. Er hat dabey eine so reiche Phantasie, dafs man ihm mit grofsem Vergnügen stundenlang zuhört, und sich mit ihm in seine schwärmerischen Träume verirrt. Auch soll er blos durch seine musikalischen Talente zu der in Spanien gewifs sehr bedeutenden Würde eines Geistlichen gelangt seyn. Er lebt und webt so ganz in Musik, dafs er, wo er geht und steht, summt, und den Takt mit Händen und Fufsen dazu giebt. Einmal wandelte ihm seine musikalische Schwärmerey bey dem Altar so lebhaft an, dafs er in der Hitze einen neben ihm knieenden Chorknaben aus dem vollen Kelch übergofs. Der Knabe fing ganz gelassen den von dem Kopf laufenden Wein mit dem Munde auf, und machte durch

*) Ich brauche jetzt wohl nicht mehr zu bemerken, dass die Kapelle dieses Herzogs die beste in Spanien ist. Die des Herzogs von Alba ist zwar auch gut, hat aber keine ausgezeichneten Musiker aufzuweisen. Die Kapelle des Königs ist, wie ich vorhin schon gesagt habe, im Ganzen die unbedeutendste, hat aber an ihrer Spitze einen Boccherini, Barly, und einen vortreflichen Violoncellisten, an dessen Namen ich mich nicht mehr erinnern kann.

sein gleichgültiges und stilles Betragen, dafs diese Geschichte kaum bemerkt wurde. Dergleichen Anekdoten konnte ich mehr erzählen. Von Charakter ist er ein fürchterlicher Geistlicher! —

B . . . n.

Recension.

Trauercantate zur Begräbnifsfeyer Sr. K. M. von Preufsen Friedrich Wilhelm II., von Herklots. In Musik gesetzt und herausgegeben von F. H. Himmel, kön. preufs. Kapellmeister. In einer splendiden Ausgabe grofs. Fol. mit einem schön gezeichneten und wohlausgeführten Frontispiz von Jail.

Es giebt Dinge in jeder Kunst, die ihren Zweck in dem Eigentlichen der Zeit und des Orts haben, und ihr Bestehen, ihr Bemerkbares, oder deutlicher, ihren Effekt entweder von der zufälligen Art und Weise der Zusammenfügung, die oft nur vom Modegeschmack bestimmt wird, oder von der Stelle, wo sie sich befinden, und dem bestimmtern Gesichtspunkte erwarten, in welchem sie unserer sinnlichen Wahrnehmung dargeboten werden, z. B. bey einer schon vorhandenen feyerlichen oder rührenden Gemüthsstimmung. Ein so wichtiger Umstand dies insonderheit für das Werk einer Kunst ist, die, wie die Musik, ihren Stoff ganz eigentlich für das flüchtige Aufeinanderfolgen in der Zeit verarbeitet, wo die Momente durch mannigfaltige Kunstmittel festgehalten werden müssen, um eine gewisse bestimmte, und so viel möglich, deutliche Empfindung und Vorstellung in den Gemüthern der Zuhörer zu veranlassen; so viel auch nothwendig dabey auf die Gruppirung der musikalischen Gedankenformen, auf die Beschaffenheit der Melodien, auf den Gebrauch und die Wirkung der Instrumente, auf Schönheit des Tons und besonders auf die Ausführung ankommt, von welcher jedes Stück sein eigentliches Leben erwartet: so gewifs ist es doch, dafs die Wahrheit und Schönheit eines Kunstwerkes an sich noch höher hinaus liegt. Es trägt in sich selber etwas Absolutes, das ihm keine Zeit, kein Ort, kein Zufall nehmen kann, und das da bleibt, und wenn es nicht einmal gehört, oder aber noch so sehr durch eine ungeschickte Ausführung verdeckt und unkenntlich gemacht wurde.

Dies ist der eigentlich musikalische Gehalt, welcher der ruhigen stillen Anschauung immerwährenden Stoff zum Vergnügen, zur Unterhaltung und, je nachdem das Werk ist, zum Studium darbiethet. Solche Kunstwerke bestehen und bleiben bey ihrem Werthe, und es kann bey ihrer Ansicht dem Kenner, der sich bewufst ist, nicht blos Theorie, sondern auch, und vorzüglich Erfahrung für sich zu haben, und der das Wesentliche vom Zufälligen zu unterscheiden und dem Effekte und seinem wahren Grunde nachzuspüren stets bemüht ist, nicht wohl der Gesichtspunkt entgehen, aus welchem Partituren angesehen werden müssen, und sollte ihm auch der Genufs versagt seyn, sie ausführen zu hören; wiewohl beydes in Verbindung das beste Verwahrungsmittel gegen mancherley Tauschungen abgiebt, die immer sowohl beym blofsen Hören eines Werks, als beym blofsen Lesen und Durchstudieren einer Partitur, übrig bleiben. Doch bleibt allemal so viel gewifs, dafs, wofern ein musikalisches Kunstwerk die Prüfung der Lektüre nicht aushalt, es auch sicher nicht sonderlich viel taugt.

Diese flüchtig hingeworfenen Ideen mögen sowohl der nachfolgenden Beurtheilung des vorliegenden treflichen Kunstwerks, das Rec. nicht zu hören so glücklich war, den Weg bahnen, als auch der grofsen Menge der Empiriker wegen dastehen, die da nur immer von Effekt schreyen, und wähnen, blos darum, weil etwas an Ort und Stelle gefällt, sey es schon gut und schon zu nennen, und aufser der Exekution sey nicht viel mehr Besonderes zu wünschen übrig. Sie gleichen Marionettenspielern, die hinter den Kulissen auf ihre Figuren wirken, und den Anblick des innern Getriebes aus allen Kräften wehren.

Herr Kapellmeister Himmel, der mit rüsti-

gem Schritt auf seiner nicht längst erst öffentlich betretenen Kunstlerbahn einhergeht, und dessen jetzt immer mehr sich entwickelndem Genie und rühmlichen Kunstfleisse Rec. um so lieber seine Achtung bezeugt, als er ehemals eins seiner frühern Werke einer etwas strengen und nicht ganz günstigen Beurtheilung glaubte unterwerfen zu müssen, liefert hier, wie noch alle bessere Komponisten, einen neuen sehr angenehmen Beleg zu der Wahrheit, dafs Genie nur durch Fleifs und Studium etwas wird, und bestätigt die oben hingestellte Behauptung, dafs ein Werk mit innerem Gehalte ausgestattet seyn müsse, um sich als gut bemerkbar zu machen, und nicht seinen Effekt von Umständen, von einer gewissen Darstellung zu erwarten, die sich in der vorzüglichen Exekution eines grofsen und seltenen Orchesters, in der Zeit und dem Orte u. s. w. gründet. Es läfst sich denken, welche grofse Wirkung diese Trauercantate bey einer solchen Veranlassung, von einem solchen vorzüglichen Orchester, als das Berliner, und von so braven Sängern, als eine Schick, eine Schmalz, ein Hurka und Fischer sind, ausgeführt, gemacht haben müsse; allein es läfst sich eben so wohl denken, weil die Erfahrung es bestättigt, dafs auch das Mindergute bey solchen Umständen auf die Empfindung sehr gewirkt haben konnte, ohne dafs viel für den ruhigern Kunstgenufs bey der Ansicht der Partitur hinterher übrig geblieben zu seyn brauchte. Allein dem ächten, emporstrebenden Künstler genügt nie am Schein und Zufall; ihm geht reelle, grundliche Arbeit über Alles. Dafs nun hier solche Arbeit, bey wirklichen Geniezügen, sich finde (einzelne Mangel bleiben vielen noch so guten Werken übrig, zumal wenn sie, wie diese Kantate in sechs Tagen, in kurzer Zeit vollendet seyn mufsten) davon kann jeden, der sich darauf versteht, der Anblick der Partitur überzeugen. Unterdefs wäre es immer besser, wenn ein Komponist seine Arbeit nicht ohne die letzte Hand an dieselbe gelegt zu haben, dem Publikum vorlegte, und es seinen Zeitgenossen, und, wo möglich, auch den Nachkommen so rein als möglich überlieferte.

Nichts scheint nun billiger, als eine bestimmtere Angabe dessen zu verlangen, was das Charakteristische und Grundliche dieser Arbeit ausmacht. Allein wer nach Erklärung des Grundlichen fragen kann, dem ist nur durch Lehrbücher und ästhetische Theorien zu antworten, und der Charakter eines grofsern ausgearbeitetern Werks läfst sich, bey einer dazu erforderlichen Analyse der einzelnen hervorstechenden Theile, nur sehr schwer durch Worte, wenigstens nur mit grofser Weitläuftigkeit bestimmen. Gut wäre es, wenn man eben solch ein eigenes lehrreiches Werk hätte, wie ehemals Forkels *musikalische kritische Bibliothek* in ihrer Art war, worin aber freylich nur meistentheils die Gebrechen und Fehler von Werken bemerkbar gemacht wurden. Die Schönheiten und eigenthumlichen Vollkommenheiten von Kunstwerken mufsten eben so treulich zur Belehrung und Nachahmung aufgestellt und mit einem Kommentar begleitet werden, der aber nicht im panegyristischen, schwülstigen Tone der trunkenen Begeisterung, wie wir dergleichen hin und wieder haben, sondern mit mehr philosophischer ruhiger Sprache und Umsicht abgefafst seyn mufste. Bis das geschieht, mufs man es bey einigen allgemeinen Ausdrucken lassen und auf die Sachen selbst verweisen.

Sonach stehe denn also das Urtheil allgemein ausgedruckt hier, dafs die Kantate durchaus in edlem, einfachem Style geschrieben ist und den Charakter der Würde hat, wie ihn ein solches Sujet erforderte. Der Text, als die Hauptsache, ist im Ganzen gut und verständig behandelt, ein Umstand, der Hrn. H. bey seinen gewöhnlichen deutschen Singkompositionen nicht sehr häufig zu Gute kommt. Der Sinn der dichterischen Gedanken und das darin für die Empfindung Gegebene ist richtig und wahr ausgedruckt. Die Instrumentalbegleitung ist gut und sehr für den wahren Effekt angelegt. Die Basse sind acht und kraftvoll. Die Harmonie ist mit guter Auswahl geführt, und die Modulation daher bedeutend und unterhaltend, ohne in das Gewaltsame des sogenannten Starkfrappanten mancher neuern nach Grundlichkeit aus-

henden Schreibart zu verfallen, wo Revolutionärs in der Komposition die Ohren zerreissen, um sich Bewunderung des Haufens zu erstürmen.

Um indefs Hrn. Himmel einen kleinen Beweis zu geben, dafs Rec seine Partitur nicht obenhin angesehen habe, will er demselben einige Bemerkungen zur weitern Prüfung vorlegen, die er zugleich als einen d sto grofsern Beweis der verdienten Aufmerksamkeit aufnehmen mag.

Die Kantate hebt mit einem sehr einfachen bedeutenden Chor an: *Klagt, ihr Edlen, klagt! klagt ihr Patrioten um den König, um den Menschenfreund etc.* Es ist allerdings natürlich, dafs der Chor einen Gesang der Trauer anstimmt; unterdefs würde sich, wenn man recht genau seyn wollte, immer noch fragen, ob der Dichter bey dem Komponisten Dank verdient habe, dafs er ihn veranlafst, eine Aufforderung zur Klage für eine wirklich vorhandene Klage selbst zu nehmen, und ihr den dazu erforderlichen Kunstausdruck zu geben. Ganz etwas anders ist es doch, wenn der Chor uns singt: *Wir klagen, wir weinen um den Menschenfreund;* wie viel mehr Natur und Wahrheit ist alsdann darin und wie steigt unser Mitgefühl! Es dürfte nur uns entgegen tönen: *klagt mit uns, klagt!* und wir würden beklommen in den Klaggesang einstimmen. So aber bleiben die Töne leer oder haben nur Allgemeinheit, die nie das Herz ergreift. Doch, wie gesagt, dies gilt mehr dem Dichter, dem auch der Aufruf der Patrioten nicht zu Gute zu halten, und mehr für einen Decaelreim mit dem Todten zu nehmen ist. Der Ausdruck Patriot ist für eine gerührte, von Schmerz durchdrungene Seele viel zu gesucht, weil er eine Auswahl bezeichnet, und, überdem einer fremden Sprache eigentlich angehört, und manche üble Nebenidee andeutet. Und dann so gehört der Menschenfreund nicht dem Patrioten, als solchem, sondern der Menschheit zu.

Bey dem Eingang zum Chor scheint der Ausdruck dadurch nicht zu gewinnen, dafs gleich in den ersten Takten die Flöten mit den Oboen sehr hoch gesetzt sind. Es wird mehr eine kreischende Klage, als eine edle Trauer.

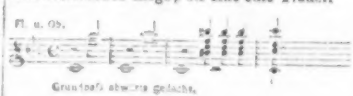

Dieselbe Anmerkung gilt auch von dem ersten Eintritt der Singstimmen,

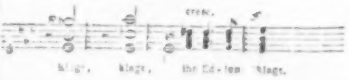

wofür der Ausdruck in Hinden unübertrefflichem ersten Chor zum *Judas Makkabaus*, wo der erste Akkord auf *klagt!* gerade eine Oktav tiefer fällt, ungleich lugubrer ist. Ueberdem fällt so die Steigerung weg, da doch *ihr Edlen klagt!* nothwendig herausgehoben werden mufs. Dies geschieht weit mehr durch eine intervallenerhöhung, als durch grofsern Grad der Stärke bey einem Sprunge derselben abwärts. Die Melodie konnte in der Quinte anheben, welche, wenn sie mit der kleinen Terz im langsamen Zeitmafse isolirt wird, eine sehr schaurige Empfindung giebt. Also:

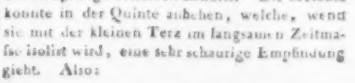

In der folgenden Stelle, die zweymal vorkommt:

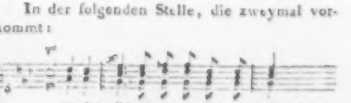

sind zwey Fehler: *um* hat einen zu merklichen Eintritt der Septime, und *Menschenfreund* ist durchaus unrichtig behandelt (- - —). Es läfst sich nicht gut verhindern, dafs die letzte Sylbe

in einen neuen Takt falle; allein dies kann durch eine richtigere Accentuation der vorhergehenden Sylben verdeckt werden, ungefähr so:

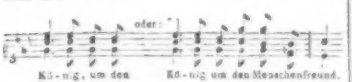

Auf einen Ausdruck der Stelle: *Opfert Thränen dem erhabnen Todten*, scheint sich der Komponist etwas zu Gute gethan zu haben; er ist aber, nach meiner Meynung, durchaus ästhetisch unrichtig. Er läfs eine Diskantsolostimme so singen:

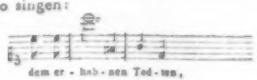

Dies mag frappiren und von einer sichern, kräftigen Stimme gesungen, Effekt machen. Allein es ist dabey eine Verwechselung vorgegangen. Der sinnliche Ausdruck der physischen Höhe giebt nicht die Idee der Erhabenheit des Geistes oder nur des Ranges. Niemand wird, wenn er von einem erhabenen Gegenstande spricht, denselben durch hohe Töne der Stimme andeuten; umgekehrt, der Ton sinkt gleichsam vor dem grofsen Sinne herab. Das Gefühl des Erhabenen entspringt aus dem abgedrungenen Vergleich unsers Subjekts mit dem grofsen Gegenstande, den wir denken oder empfinden, und so wie kein gebildeter und gefühlvoller Mensch in den Hallen eines erhabenen Gebäudes, eines Tempels oder Pallastes, dem Stille gebührt, Lärm machen, sondern eine Art von Herabsenkung seiner selbst finden wird: eben so ists mit dem Gefühl des Erhabenen, in Gedanken oder der Empfindung. Der Ton senkt sich mehr, als dafs er sich aufschwingen sollte. Ganz etwas anders ist es mit dem Objekte des Erhabenen selber. Dies kann in der Musik nur durch Stärke, Höhe, durch kühne Intervallensprünge, durch grofse Harmonien und sehr edle Melodie bezeichnet werden. Wie ungleich wahrer ist daher die gleich darauf folgende Stelle des eintretenden Chores, die der bessere Genius Hrn. H. eingegeben hat:

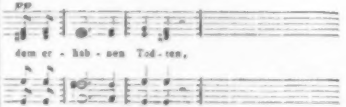

Noch ist die ganze Modulation von dem Schlusse des Chores: *Opfert Thränen, wie sie Dank und Liebe weint*, von der Art, dafs man mehr einen Ausgang in der harten als weichen Tonart erwartet? Rec. mufs aber dieserhalb auf das Werk selbst verweisen.

Doch da die Anzeige schon so lang geworden, so ist es unmöglich, in eine genauere Analyse der übrigen Partien einzugehen und die mannigfaltigen Schönheiten derselben kenntlich zu machen. Was dem Werke unstreitig den grofsten Werth giebt, und allein schon für das vorzügliche Talent des Verfassers und seine gründliche Manier in diesem *Genre* sprechen würde, das ist der grofse feurige, überaus brav gearbeitete Schlufschor, der von einer aufserordentlichen Wirkung gewesen seyn mufs, unabgesehn dafs gleich bey der ersten Fermate: *Hört! hört!* die Kanonen dazu gedonnert haben sollen.

Hört des Grabes Pforten krachen,
Seht des Todes eine Rachen,
Die Verstorbnen, sie erwachen;
Schon beginnt das Weltgericht.
Kinder, Gatten, Freunde, Brüder
Finden ihre Theuren wieder!
Jubelklang füllt ihre Lieder,
Strahlenglanz ihr Angesicht.
Hörts, ihr Völker aller Zonen,
Hörts, ihr kommenden Aeonen:
Tugend erntet Siegeskronen,
Wenn des Erdballs Achse bricht.

Was ist hier nicht der Kunst möglich, und wie ist die Himmelsche Komposition in der That: Herrlich! Welche Anlage, welche Ausführung, welche grofse, meisterhafte Arbeit, welche imponirende Kraft, welche betreifsende

Gewalt herrscht durch und durch! Und wie willkommen der ungezwungene leichte Anflug von fugirtem Satze, womit er auf die Worte: *Tugend erndtet Siegeskronen*, ein Thema ergreift, ohne es, schulmäfsig mit allen Künsteleyen und Langweiligkeiten an dieser zu feyerlichen Stelle, und bey dem allseitigen Gedränge von Kräften, ausführen zu wollen; denn dafs er eine Fuge zu machen verstehe, hat er schon in Oratorien gezeigt! Fürwahr, das ist ein Chor, das Herrn Himmel sehr grofse Ehre macht, so wie denn diese Kantate überhaupt, die seinem ehemaligen Lehrer, Hrn. Kapellmeister Naumann zugeeignet ist, vielen, bleibenden Werth hat.

Korrespondenz.

Stockholm im Februar 1799.

Der Abt Vogler hat für den Orgelbau ein Simplifikazionssistem erfunden, wodurch man vom gewöhnlichen Aufwande zwey Drittel spart, hingegen Wirkungen erzielt, die niemand von dem bis hieher unzähmbaren Instrumente erwartete.

Der Erfinder verwirft die Gesichtspfeifen *) und läfst einem Baumeister von Geschmack freye Hände, der Kirche eine erhabene Verzierung zu geben, die ein Ganzes vorstellt, die Orgel mit dem Altar, Predigtstuhl u. s. w. in Verbindung bringt, und den Pfeifen die nämliche Ordnung zuläfst, die die Tangenten auf der Klaviatur haben, statt, dafs jene vorher der Simmetrie nach gereihet, der Tonleiter zuwider verstreut da standen, und dem Auge zu gefallen hier Fis dort F brummte, an einer Ecke c an der andern cis polterte, wo das Ohr schwerlich eine Meynung zusammen fassen konnte.

Nebst der Deutlichkeit, die eine solche natürliche Pfeifenstellung gewährt, wird die Regierung (die allgemeine Mechanik) viel einfacher; der Wind weniger getheilt, gerader zugeführt; die Windlade näher angerückt, leichter gefüllt, der Pfeifenstock reichlicher versehen, der Anschlag für den Spieler gemächlicher, und mit Ausschliefsung von allem Klappern gelaufiger; der klingende Körper, nämlich der Pfeifenchor in einem Schrank eingeschlossen, sein vereinter Laut in die Höhe geleitet, dadurch mehr Stärke **) erzwungen, und der Orgel das rauhe benommen, überhaupt aber das ganze Werk gegen Feuchtigkeit und Staub verwahrt; so dafs diese Einrichtung der Orgel eine weit längere Dauer zusichert, als bey der gewöhnlichen Anlage je möglich war.

Um mit dieser einleuchtenden Simplicität die grofse Mannigfaltigkeit zu verpaaren, richtet man sich in der Wahl der Stimmen, ihrer Grofse und ihrer Wohlklänge 1) nach der Qualität des Ranges z. B. Prinzipal-Flote-Gamba oder Trompetenregister, 2) nach der Quantität des Tones z. B. 16 Fufs, 8 Fufs etc. und 3) nach der Relazion der harmonischen Beytone, nämlich Quinten- und Terzenregister; man sucht die ausgezeichnetsten Stimmen auf, setzt aber nie zwey von der nämlichen Qualität und Quantität, d. i. von gleichen Klang und gleichem Fufsmaas, vielweniger dieselbige Quint oder Terz, die zur Ausfüllung dient, zweymal; dann hört das Schwirren der unnöthigen Einklange, der unbedeutenden Mixturen auf, der Klingklang der Zimbeln, das Zwitschern der winzigen Pfeifchen z. B. $\frac{2}{3}$ Fufs fällt weg; denn kleiner als $\frac{1}{2}$ Fufs wird keine Pfeife zugelassen, hierdurch aber die reine Stimmung erleichtert, eine Temperatur eingeführt, die mit der Charakteristik der Töne übereinstimmt, eine Deklinazionslinie in die Höhe gezogen, nach welcher die Ausfüllungsstimmen, nämlich Quint- und Terzregister, und Superoctav 2 Fufs, in demselbigen Verhältnifs, als die 8 und 4 fufsigen Stimmen allmählig schneidender werden, auf verschiedenen Tasten aber immer mit $\frac{1}{2}$ aufhören.

*) Gleicht nicht eine solche zinnerne Façade einer Küche, wo viele sauber geriebene Teller paradiren?

**) Nach dem lateinischen Sprichwort: Vis unita fortior.

Wenn man zu dieser Einschränkung von Registern und Pfeifen, die Ersparung der kostbaren Gesichtspfeifen rechnet, und die Erfindung vom dritten Klang, den die Natur beyfügt, in Anschlag bringt, nämlich, dafs die nach der Vorschrift des Abts eingerichtete *Trios harmonica*, da wo nur 8 fufsige Register sind, 16 Fufs Ton; wo 16 fufsige Register sind, 32 Fufs Ton hören lasse: so ergiebt sich, dafs 1200 gewählte mittelmäfsig grofse Pfeifen mehr Stärke und Mannigfaltigkeit gewähren können, als sonst 3000 und mehrere, und kaum ein Drittel vom gewöhnlichen Aufwande erfordert wird.

Diese edle Einfalt in der Anlage begünstigt auch noch folgende drey Feinheiten und Modifikazionen, die man nach dem englischen im Orgelbau schon angenommenen Kunstworte, *Swel* (vom Aufschwellen des Tones) Schweller nennt: 1) Thüren- oder Dachschweller, der das Dach öffnet und schliefst, hierdurch dem ganzen sonst so unbiegsamen Werke ein *piano*, *crescendo forte* und *diminuendo* verschafft, und wenn er nach der neuen Art bekleidet wird, den Ton gleichsam verdunkeln und wieder aufhellen kann. 2) Windschweller, der den Orgelspieler im Stand setzt, seinen Pfeifen den Wind willkührlich vorzumessen. 3) Progressionsschweller, der in seiner mathematischen Folge harmonischer Antheile bald Register zusetzt, bald wegnimmt, und ein niegekanntes *crescendo* und *diminuendo* hervorbringt.

Da das Simplifikazionssistem durch kleine Mechaniken und Pfeifenversetzung auch alten Orgeln aufhelfen kann: so verbesserte der Abt Vogler zwey Orgeln in Kopenhagen in 18 Tagen, und schuf in drey Stunden die Orgel Sr. Majestät ganz um.

Kurze Anzeige.

XII Variations p. le Pianoforte, comp. p. J. M. Jegg. Augsb. chez Gombart et Comp. (1 Fl. 12 Xr.)

Schon das Thema ist trocken und undankbar und da es selbst gewählt ist, desto tadelnswerther. Wie steif und unnatürlich ist der zweyte Theil desselben mit dem ersten verbunden! Man sehe und höre:

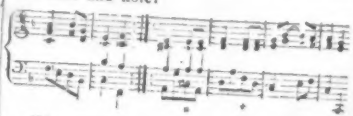

Dies zwölfmal, zumal auf so ganz gewöhnliche Art, durchvariirt, ist etwas sehr Unangenehmes. Unterdefs können Klavierschuler einige Fingerübung daran finden. Papier und Stich sind schön.

An
JOSEPH HAYDN
von
GABRIELA von BAUMBERG
als die Schöpfung *im k. k. Nationaltheater aufgeführt wurde.*

Am 19. März 1799.

Erquikkend, sanft — wie alles Schöne,
Und feurig — wie ein ächter Wein,
Strömt oft der Zauber Deiner Töne
Durch's Ohr in unsre Herzen ein.

Jüngst schuf Dein schöpferisches Werde!
Den Donner durch den Paukenschall,
Und Himmel, Sonne, Mond und Erde,
Die Schöpfung ganz — zum zweytenmal.

Gefühlvoll — staunend — wonnetrunken —
Wie Adam einst im Paradies,
Am Arm der Eva hingesunken,
Zwar sprachlos den Erschaffer prieс:

So hören wir entzückt die Töne
Des Kunstwerks Deiner Phantasie —
Und huldigen, im Aug' die Thräne,
Dir, Schöpfer hoher Harmonie!

(Hierbey die Beylage No. XI. und das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *№ X.* 1799.

Nachricht.

Den Besitzern des Lexikons der Tonkünstler mache ich hiermit bekannt, dass ich schon seit geraumer Zeit wieder an den zu diesem Werke versprochenen Nachträgen und Supplementen arbeite, welche diesmal nicht nur dasjenige enthalten werden, was ich seitdem aus neuern in- und ausländischen Werken geschöpft und an eigenhändigen Nachrichten von unsern grössten und achtungswürdigsten Meistern gesammelt habe, sondern auch noch alle übrigen interessanten Artikel der Vorzeit aus dem Walther und diese, wo nicht alle vermehrt, doch durchaus umgearbeitet.

Um nun an meiner Seite nichts zu unterlassen, was die Vollständigkeit des Werks, zum Besten der Leser befördern könnte, ergehet meine angelegentlichste Bitte an alle diejenigen, welche die musikalische Literatur- und Künstlergeschichte interessirt, besonders aber an diejenigen Hrn. Komponisten, deren Artikel im Lexikon, wegen Mangel an bestimmten Nachrichten entweder gänzlich fehlen, oder doch unvollständig ausgefallen sind, dass sie ihre Biographieen, so weit sie nemlich die Kunst angehen, oder was sie sonst zur Berichtigung und Ergänzung der übrigen Artikel angemerkt haben, besonders Sterbefalle sowohl der im Lexikon als der schon im Walther vorkommenden Künstler, als gemeinnützige Notizen für die Künstler-Welt, entweder an die Herren Herausgeber der musikalischen Zeitung zum Einrücken, oder an mich gütigst einzuschicken. Ich werde dankbarlich den besten Gebrauch davon zu machen suchen.

Sondershausen.

Ernst Ludwig Gerber,
Hof-Sekretär.

Neue Musikalien, welche bey Günther und Böhme in Hamburg bey der Börse zu bekommen sind.

Mozart 4 Sinfonies p. l'Orchestre op. 64. No. 1. 2. 3. 4. à 3 Mark. Haydn 3 Quintetti arr. des gr. Sinfonies à une Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle avec acc. de Pianoforte ad lib. 7 M. 8 Schill. Moller, A. E., Journal p. la Flûte contenant plusieurs Pièces d'une diff. progress. Cah. 2. 2 M. Irmisch 12 neue Tänze, bestehend in 6 Walzern, 4 Anglaisen, 2 Quadrillen, mit vollst. Musik und Touren. 3 M. Trille la Barre Nouvelle Methode pour la Guitarre à l'usage de Personnes qui veulent apprendre sans maitre op. 7. 7 M. 8 S. Boccherini 6 Quintetti p. Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle, op. 21 et 22. à 7 M. 8 S. Fiorillo 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse op. 16. 4 M. 12 S. Micheli et Vogel 6 Duos conc. pour 2 Clarin. op. 20. 4 M. 12 S. Fuchs 6 Duos p. 2 Clarinettes op. 22. 4 M. 8 S. Fuchs 12 Duos p. 2 Clarinettes op. 28. 2 M. 12 S. Blasius 6 Duos très-faciles p. 2 Clarinettes op. 30. 4 M. 12 S. Pleyel Concerto p. Flûte op. 1. 3 M. 12 S. Boccherini 2 Sextuors p. Violon, Alto, Fagotti, Oboe ou Flûte, Basse et Cor, op. 42. 3 M. 12 S. Boccherini 6 Trios p. 2 Violons et Violoncelle op. 44. Liv. 1 et 2. à 3 M. 12 S. Reicha quatuor p. 2 Flûtes op. 12. 2 M. 12 S. Pleyel 6 Duos p. 2 Violons op. 6. Liv. 1. 2. à 3 M. 2 S. Salingre gr. Trio p. Flûte, Violon, Velle obl. op. 3. 3 M. 2 S. Boccherini 6 Duos p. 2 Violons op. 46. Liv. 1. 2. à 3 M. 12 S. Hayda 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse op. 90. 5 M. 10 S. Pleyel Concerto p. Clarinette op. 1. 3 M. 12 S. Clementi 6 nouvelles Sonatines p. Pianoforte op. 39. 4 M. 12 S. Hennig 3 Duos p. 2 Flûtes op. 6. 3 M. 12 S. Besthoven 3 Trios p. Violon, Alto et Violoncelle op. 3. 4 M. 12 S. Ferrari 12 Nouvelles Romances p. le Fortepiano Liv. 1. 2. à 2 M. 12 S. Trial 3 Romances avec acc. de Harpe ou Pianof. op. 1. 2 M. 8 S. Boccherini 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Viola et Vlle, op. 5. 4 M. 12 S. Boccherini 12 nouveaux Quintetti p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles op. 37. Liv. 3 et 4. à 5 M. 10 S. Weinkopf 12 potpourri ou Caprice p. le Fortepiano op. 3. 3 M. 2 S. Rogers 30 Divertissements en Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson, 4 M. 12 S. Ferrari le Départ, gr. Scene av. acc. de Pianof. ou Harpe 1 M. 8 S. Pleyel 3 Duos p. 2 Violoncelles op. 5. 3 M. 12 S. Pleyel Concerto pour le Violone, op. 4. 3 M. 12 S. Kraus Quintetti p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse op. 7. 2 M. 12 S. Boccherini 12 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle op. 39. Liv. 3 et 4. à 4 M. 8 S. Haydn 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Viola et Basse. op. 4. L. 1 et 2. à 5 M. 10 S. Hoffmeister 3 gr. Duos p. 2 Flûtes. op. 50 4 M. 8 S. Boccherini Sinfonie périodique p. 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboïs, 2 Bassons, 2 Cors No. 1. 2. à 3 M. 12 S. C. Schall 5 Concerto p. Violon à gr. Orchestre 4 M. 8 S. Viotti 20 Concerto p. Violon. 4 M. 12 F. Pleyel Sinfonie périodique p. 2 Violons, Alto, Vlle, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. No. 26. 2 M. 12 S. A. Eberl

3 Trios p. le Fortepiano, Violon et Violoncelle obl. op. 8. 10 M. Eberl 2 Sonates à 4 mains p. le Fortepiano op. 7. 5 M. 8. 8. Mozart Don Juan en Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Liv. 1. 2. à 6 M.

Von der in Hamburg mit Beyfall gegebenen Operette:

L'Opéra comique, par J. Segur le jeune et Em. Dupaty. Musique de Domenico della Maria.

erscheint in kurzer Zeit eine Bearbeitung für die deutsche Bühne.

Leipzig, d. 18. März 1799.

S.

Ankündigung neuer Musikalien für das Klavier oder Pianoforte.

Unter der grossen Anzahl von Musikstücken, welche von Zeit zu Zeit erscheinen, giebt es immer nur äusserst wenige, die für Anfänger zweckmässig und brauchbar sind. Die meisten sind entweder zu schwer oder in anderer Hinsicht nicht zu empfehlen. Wir glauben daher Lehrern und angehenden Klavierspielern einen angenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir hiermit folgendes Werkchen ankündigen:

Sechs leichte Sonaten für das Klavier oder Pianoforte mit Begleitung einer Violine.

Der Verfasser, ein geübter Tonkünstler, hat sich bey der Bearbeitung derselben solche Klavierspieler vorgestellt, welche die ersten Anfangsgründe erlernt und im Stande sind, kleinere leichte Stücke z. B. eine Menuet, Anglaise, Andante oder auch Türks sechzig Handstücke zu spielen. Er hat sich bemüht vom Leichteren zum Schwerern überzugehen und in dem Ganzen herrscht nicht nur eine reine Harmonie, sondern auch eine gefällige Melodie. Mehreres zur Empfehlung dieser Sonaten zu sagen, ziemt uns nicht, da sie sich lediglich durch ihren innern Gehalt empfehlen müssen. Wer längstens bis Johannis dieses Jahres zwölf Groschen Sächs. vorausbezahlt, bekömmt ein Exemplar auf gutes Papier sauber und korrekt gedruckt. Auf zehen Exemplare erhält man Eins umsonst. Der nachherige Ladenpreis wird wenigstens um das Drittel erhöht. Nicht nur in jeder Buch- und Musikhandlung, sondern auch bey denjenigen, welche die Güte haben, diese Ankündigung zu verbreiten, wird Pränumeration angenommen. Da die Namen der Pränumeranten dem Werke vorgedruckt werden sollen, so bittet man um baldige Einsendung derselben, wie auch um bestimmte Angabe des Weges, auf welchem die Exemplare, deren Ablieferung zur Leipziger Michaelismesse geschiehet, übersendet werden sollen. Briefe und Gelder erbittet man sich postfrey.

Camburg an der Saale, im März 1799.

Hofmann und Compagnie.

Allen Musikfreunden mache ich hierdurch bekannt, dass die beliebte Romanze aus der Oper, Theatralische Abentheuer: An dem schönsten Frühlingsmorgen etc. von Hrn. Geheimdenrath von Göthe, Musik von Hrn. Konzertmeister Kranz, gestochen und auf Pränumeration erscheinen wird.

Der ungetheilte Beyfall, womit diese Romanze aufgenommen wurde, lässt mich hoffen, dass deren Herausgabe dem musikalischen Publikum nicht unwillkommen seyn werde.

Der Pränumerationspreis ist 16 Gr. Dafür erhält man alle Stimmen für das volle Orchester nebst dem Klavierauszuge, der zugleich als Singstimme gebraucht werden kann. Uebrigens kann diese Romanze auch recht gut in Konzert- und Kammermusik gebraucht werden.

Für saubern korrekten Stich werde ich mich bemühen zu sorgen.

Die Pränumerationszeit ist von jetzt bis Pfingsten festgesetzt, nachher wird der Preis um ein beträchtliches erhöhet werden.

Wer auf 6 Exempl. pränumerirt, erhält 1 frey.

Man wendet sich an alle Buch- und Musikhandlungen und besonders in postfreyen Briefen an die Hoffmannische Buchhandlung oder an mich in Weimar.

Weimar den 1. März.

Ferdinand Constantin Werner.
Hof-Musikus.

Berichtigung einer Stelle im 13. Stücke dieser Zeitung S. 195.

Hier wird in der Anmerkung gesagt, dass Hr. Saust aus Dessau ein Schüler des Herrn Prinz in Dresden sey, dies ist falsch. Er ist ein Schüler des Hrn. Taubert in Ballenstädt, welcher ihn sieben Jahre lang unterrichtete, und nur zu oft ihn auf den Fehler, der dort gerügt wird, aber stets ohne Erfolg, aufmerksam machte. Bey Hrn. Prinz hat Hr. Saust nie gelernt, sondern nur während seines vierwöchentlichen Aufenthalts in Dresden mit ihm genauen Umgang gehabt.

Ballenstädt.

Fr. Gottschalk.

Anti - Kritik.

*Antworten auf die bescheidenen Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen No. 9. p. 131. und Fortsetzung No. 10. p. 132.**)

Ohne dass ich mich gerade für einen modernen Komponisten vielweniger Virtuosen halte, muss ich doch auf die obenerwähnten Anfragen antworten, weil meiner in der dritten persönlich gedacht wird. Zu Hrn. Müllers Beantwortung der ersten Frage (No. 13. S. 193.) finde ich noch die Bemerkung beyzufugen, dass zwar die Flöte durch die 3 neu hinzugefügten Klappen allerdings gewonnen hat, diese Klappen aber selten in Passagen gebraucht werden können, wo freilich auch das Ohr die Reinheit eines Tons nicht so genau bemerken kann. Uebrigens hat man durch diese Klappen noch nicht gewonnen dass man für jeden Ton eine besondere Fingersetzung erhielte und keinen höhern Ton wie z. B. $\bar{e}$, $\bar{f}$, ohne Windverstärkung blasen könnte, dass aber diess die einzige Ursache der genannten höhern Töne ist, kann sich jeder überzeugen der sogar das $\bar{d}$ mit aller nur möglichen Stärke blast wobei er deutlich das Ueberschlagen in der Octave hören wird. Könnte man noch mehrere Klappen bei der Flöte anbringen welche aber, wohlgemerkt, auch in Passagen zu brauchen wären, so könnte man endlich auch alle Töne dieses Instruments von $\bar{d}$ bis $\bar{a}$ ganz rein angeben, wozu man jetzt das Hin- und Herschieben des Kopfstucks und dergleichen Hulfsmittel brauchen muss. Wenn Quanz nur bis $\bar{d}$ geblasen haben wollte, hatte er in soweit recht, dass man bei wenigern Tönen eher eine grossere Reinheit als bei mehreren erhalten kann, ein Flötenmonochord (wenn ich mich so ausdrücken will) wäre daher das reinste Instrument dieser Art, wobei aber Setzer, Spieler und Zuhörer offenbahr verlören, wenn gleich die beyden ersteren die Flöte nicht pfeifend in der Höhe gebrauchen, da zwischen einem pfeifenden und heiklingenden Ton ein beträchtlicher Unterschied ist und gewiss jeder lieber einen etwas schwachen, dabei aber bestimmten, als einen sogenannt douce klingenden und schwebenden Ton hören will.

Was die zweyte Frage betrifft, so bin ich zwar auch der Meinung dass Horn und Trompete öfters falsch benuzt werden, allein dadurch ist noch nicht gesagt dass das Horn blos sanft und die Trompete schmetternd klingen soll, 1) beide können und müssen beides je nachdem es der Effekt erfordert; dass aber die neuern Komponisten Haydn und Mozart nur nachahmen und diese beiden allein die Trompete und das Horn richtig brauchen 2), ist, mit Erlaubniss, nicht wahr. Beide Männer kümmerten sich oft so wenig um den Effekt der Blasinstrumente überhaupt und was diese vermöge Ihres Baues leisten können, dass ich's keinem neuern Komponisten rathen wollte ihnen immer, vielweniger blind nach-

*) Hr. André der jüngere in Offenbach, der aber, wie die Folge lehren wird, durchaus nicht der jüngere heissen will — hat sich beykommen lassen, vorstehenden Aufsatz einzusenden, welcher von einer Unverschämtheit des Verfassers zeuget, der nur der Dünkel und die Unwissenheit desselben gleichet. Alle Belege zu diesem Urtheil, welche uns der Aufsatz darbietet, ausführlich zu behandeln und für Jedermann deutlich zu machen, würde ein Buch veranlassen, und wer würde ein Buch über Hrn. A. und seine Irrthümer lesen wollen? Es sey also genug quantum satis in Noten beyzubringen. Was ich über Hrn. A-'s von der grössten Unwissenheit zeugende Bemerkungen, die Flöte betreffend, geschrieben hatte, streiche ich aus, weil man mir so eben zu wissen thut, dass Herr Organist Müller, an welchen Herr A. sich gern hängen möchte, ohne nur zu verstehen, was Herr M. geschrieben hat, und ohne seine Figur von Präpotenz abzulegen — die Mühe seiner Zurechtweisung übernommen habe. Von den vielen Schnitzern Herrn A-'s gegen Interpunktion, Konstruktion und Orthographie will ich die ersten fast ganz übergehen, auf die zweyten nur hinweisen, die dritten verbessern, und ich erwarte von Herrn A. Dank dafur.

Z. . .

1) Wer hat denn das „blos" u. s. w. gesagt? Man sehe meinen Aufsaz selbst; ich will, den Raum zu schonen, mich nicht selbst abschreiben.

2) Hr. A. bedenken sie doch — wer hat denn das wieder gesagt? Haydn und Mozart, sag' ich deutlich für Jedermann, nur wie ich sehe, für Sie nicht — haben zuerst den Trompeten z. B. piano fortgehaltene, dem Horn schmetternde Töne zuweilen, zur Erreichung besonderer Zwecke, vorgeschrieben. Hier und da ist der Gebrauch dieser Instrumente recht gut und thut wirklich jenen Effekt. Dass aber manche neueste Komponisten jenen besondern Gebrauch der Trompeten und Hörner zum gewöhnlichen machen, scheint mir unrecht. Das hab' ich gesagt; nun, was wollen Sie denn also? Sie rathen, jene Meister hier nicht immer, vielweniger blind nachzuahmen. — Ja doch! ja; Sie haben recht: das stehet eben in meinem Aufsatze. Uebrigens verstehen Sie, was blind nachahmen heisst — ich ja, Sie verstehen das recht gut — aber nicht, was plump nachahmen sagen wollte. Anschreiben meyne ich damit — das werden Sie doch wohl verstehen!

ahmen; (Plump nachahmen kann our Hr. Z..., worin mir jeder beistimmen wird der den Ton älterer Recension 3) kennt) allein Hr. Z.... will nun einmal, wie alle ähnliche Kritiker, die Sünden alter Komponisten den jüngern aufladen und wo diese einen vorgeblich groben Fehler machen, jenen eine Ausnahme der Regel statuiren 4). Mir nicht so! — Schönheit bleibt schön und Kompositionsschnitzer, von alten oder jungen gleichviel, immer Schnitzer, ich wollte Hr. Z.... eine Menge der letztern in den Werken unsrer ersten Meister zeigen, obschon ich noch nie über den Werth oder Unwerth eines derselben geurtheilt und mich blos an das bessere ihrer Werke gehalten habe.

Bei der dritten Frage welche mehr Bitte als Frage seyn soll, mag Hr. Z.... wohl, mit Versetzung der zweiten Person zur ersten, an die dritte Bitte im V. U. gedacht haben, so decidirend und anmassend ist sein Ton 5): (wie ihr denn auch, als einem guten Recensenten, die vierte Bitte zu andern Natur geworden seyn, mit mir aber jeder, über seine möglich fernere bescheidene Anfragen, in Anrufung des Schlusses der sechsten einstimmen wird). Ich könnte auch ein Motto anführen und zwar aus Salomons Sprüchwörtern, denn Haydn so wenig wie Mozart sind in manchem was wir beide ihm originä' nennen die ersten gewesen; wer sich mit dem Studium älterer Komponisten beschäftigen will, kann sich leicht davon überzeugen, dass sie aber und zwar mit glücklichem Erfolg, manches den schon längst gesagten auf die neuere Kompositionsart anwendeten, ist wahr! Warum aber sollen nun neuere Komponisten mit jenen nicht einerlei Recht haben? — und was kann mancher spekulative Kopf dazu dass er jetzt erst wirken kann und gewiss vor hundert Jahren manches erfunden hätte, was er jetzt als schon erfunden annehmen muss? 6). Man erlaube mir an diesem Seitensprung noch einen und dann fortzufahren. Mann 7) giebt sich gewöhnlich bei Beurtheilung der Werke neuerer Authoren 8) nur oberflächlich damit ab und denkt dass der Verfasser so wenig wie der Beurtheiler dabei gedacht habe, hingegen legt man in die Werke durch ihr Alter angesehener Schriftsteller manches was sie sich selbst nicht dabei dachten. So auch in der Tonkunst! —

Die erwähnte Haydnsche Sinfonie ist op. 76, Liv. 1, in meines Vaters Verlag und so sehr sie mir auch im Ganzen gefällt, kann ich doch unmöglich 9) Hr. Z.... was er in Ansehung des letzten Allegros sagt beistimmen, ganz anders verhält sichs hier mit der angeführten Mozartschen Sinfonie op. 38. wo das letzte Allegro eine förmliche Sinfonieufuge ist und aus deren Analyse Hr. Z.... sich hätte belehren sollen, was man Fuge nennen darf

---

3) Lies: Recensionen. Die in (—) eingeschlossenen Worte verdienen übrigens keine Anmerkung.

4) Ist das teutsch? Und welche Interpunktion der folgenden Worte! —

5) Darüber beklagt sich Hr. A., der, daherfahrend in seiner Kraft, seinen Worten die Würde des kategorischen Imperativs geben möchte? Und dann nochmals — Herr A., ist denn das teutsch? Sie wissen für mich ein Motto aus Salomon's Sprüchwörtern. Gut! Aber ich will freygebig seyn und Ihnen, für Ein versprochenes, zweye wirklich geben. Das eine steht Kap. XVIII. V. 13., und heisst: Wer antwortet, ehe er höret, dem ists Narrheit und Schande. Und das zweyte, ebendaselbst V. 20 heisst: Einem Mann wird vergolten, darnach sein Mund geredet hat, und wird gesättigt von der Frucht seiner Lippen.

6) Das ist eine merkwürdige Stelle. Ja ja, Hr. A., wir verstehen wohl wohinaus Sie wollen mit dem „spekulativen Kopf, der jetzt erst wirken kann und gewiss vor hundert Jahren manches erfunden hätte" — Wir nehmen die bescheidene Insinuation an. Aber Sie wollen doch mit Ihrem „spekulativen Kopfe" das bezeichnen, was andere Leute Genie nennen —? Sonst gehörte ja die ganze Sache gar nicht hierher. Nun aber ist unglücklicher weise für ihr Raisonnement, gerade das Eigenthümliche, das Charakteristische des Genie's, dass es zu allen Zeiten erfindet! Lassen Sie sich das einmal von einem andern verständigen Manne erklären; mir fehlt es dazu an Raum.

7) Lies: Man.

8) Lies: Autoren — so wie auch in der Folge, so oft dieses Wort vorkommt.

9) Lies: unmöglich dem, was Hr. Z.. in Augsburg u. s. w. Die folgende wahrhaftig nicht kurze musikalische Abzählung, welche gelehrt seyn soll und in des Verfassers eigener Interpunktion so wunderlich daher stolpert, übrigens aber nichts weniger als gelehrt ist, setzuweise zu widerlegen — dazu müssten beyde Sätze quaestionis in Partitur abgedruckt, als Beylage gegeben, und so ausführlich durchgegangen werden, das heisst, es müsste ein Werkchen von wenigstens einem halben Alphabet Noten und mehr als acht Bogen Text geschrieben, abgedruckt und verrechnet werden — denn wer würde es Einem beschlen wollen! Dass das von mir ein wenig allzuviel verlangt wäre, begreift Jedermann. Ich muss es also dahingestellt seyn lassen, ob die Leser mir zutrauen, dass ich weisse, was eine Fuge ist, oder nicht, ob im

und nicht. Doch wieder zum angeführten Haydn'schen Allegro zu kommen. H. nimmt, nachdem er ein gefälliges Thema hat hören lassen, die beiden ersten Takte desselben in der zweiten Violin, lässt sie zweimal immer eine Terz tiefer wiederhohlen und nach einer willkührlichen Einleitung auf der Terz der Tonica schliessen, die erste Violine beantwortet nun diesen Satz in der Oberterz und nach ihr tritt der Bass ebenfalls in der Unterseyte ein und führt den Satz bis zum fünften Takte durch, welches alles gegen die bekannten Regeln der Quinten-fuge ist: die folgenden 29 Takte sind ohne allen Bezug aufs Thema, welches erst nachher in der zweiten Violine in der Tonart der Dominante, mit Begleitung der Bratsche in der Unterterz wieder eintritt, die erste Violine contrapunktirt dagegen, so wie auch nach der Einleitung auf die Tonica sie damit fortfährt, wo die zweite Violine abermals das Thema nur variirt, behält und der Bass die vorher dagewesene Bratschenbegleitung in der Unterterz, also aus der prime der Tonica, übernimmt: der folgende Satz ist nun wieder ohne alle Beziehung (versteht sich hier wie vorhin auf's Fugenthema) worauf das erste Thema, und nur ohne Wiederhohlung, eintritt und bei dessen Schlusstakt, auf der Terz der Tonica, die erste Violine das Fugenthema variirt, mit der schon mehrmals erwähnten Bassbegleitung in der Unterterz, und ohne alle weitere Durchführung übernimmt, so wie denn auch der folgende Satz nicht dazu gehört. Man sieht aus allem diesem dass H. gar keine Fuge hat machen wollen und freilich ganz besondre Schellischer dazu erfordert werden um hier eine Fuge zu hören; ferner sieht man dass ein hoher Grad von Unbescheidenheit erfordert wird, um wie Hr. Z... is so etwas das Publikum anführen zu wollen und blos auf seine einstimmige Wortauthorität zu verlangen ihm hier blinden Glauben zu geben. Ehe sich daher Hr. Z... wieder einfallen lässt, auch nur das Wort Fuge zu erwähnen, lese er erst was Bach, Bononcini, Matheson, Werkmeister, Prinz, Fux, Fpies, Marpurg, Kirnberger, Albrechtsberger 10) und mehrere über die Lehre von der Fuge gesagt und zum Theil auch praktisch geliefert haben und wenn er sich denn auch nach den genannten Authoren zum Compilator gebildet hat,

---

Einzelnen jener Haydnsche Satz eine Fuge, und dieser Andre'sche eine gute, und eine Fuge ist, die mit seinem Rondo Ein Ganzes ausmacht, u. s. w. Die Leser mögen beyde Sätze hören und dann über mich richten. Dass aber Hr. A. ganz gewiss nichts von der Sache wisse, wovon hier die Rede ist, zeigt er schon dadurch, dass er Haydns Satz darum als Fuge verwirft, weil er gegen die Regeln der Quinten-Fuge ist. Also: was nicht nach den Regeln der Quinten-Fuge ist, ist keine Fuge! — Was nicht unter die Kiesel gehört, ist kein Mineral! Hat denn der Mann, welcher in der Folge so viele Werke über den Fugensatz citirt, wohl eins von allen den angeführten mit ruhiger Ueberlegung gelesen? — Doch wer kann ohne Ekel einen so arrogant entscheidenden Mann in so ganz gemeinen Dingen unterweisen! Wie schon gesagt — das Publikum sey hier Richter zwischen uns. Wer übrigens auf die Wendungen Acht hat, mit welchen Hr. A. in seinem ganzen Aufsatze von dem grossen Haydn und dagegen von seinem kleinen, aber unaussprechlich lieben Ich redet, dem ist wohl nicht nöthig ein Wort weiter hierüber zu sagen. Ja angenommen, doch schlechterdings nicht zugestanden — dass Hrn. A. sein musikalisches Rechenexempel recht gut gelungen wäre: was hätte er denn am Ende herausgezählt? Dass seine Fuge — eine Fuge sey: dass sie aber — sie, die tobende, wütende — eine schöne, ja auch nur eine gute Fuge, dass sie in jener Symphonie, in jenem Rondo, zweckmässig sey: das hat er nicht herausgerechnet, und kann und wird es nicht. Der Geist ist der da lebendig machet, das Fleisch ist kein nütze: ja, wenn die todte Masse nun so daliegt, so faulet sie und — riecht übel. Um Hrn. A. diesen Geist nun bemerklich zu machen, mussten wir ihn gleichfalls berechnen oder abbilden: aber unglücklicher Weise ist es eben im Wesen des Geistes, dieser nicht zuzulassen. Ja, wenn es auch in Jemands Kräften stünde dies möglich zu machen: so dürfte es ihm doch schwerlich gelingen, einem Mann, der einmal von dem Werthe seiner Werke so hohe Begriffe und so einen für das Tobende entschiedenen Geschmack hat — zu bekehren. Wie entscheidend dieser Geschmack in Hrn. A. — ist, beweiset auch eine seiner neuesten Symphonieen, zu welcher er — mit Erlaubnis — wie Mozart zur Ouverture der Zauberflöte, Posaunen gesetzt — aber in solchem Masse gesetzt hat, als wäre es Zweck der Werke schöner Kunst — Kopfschmerzen zu erregen. Auch eine sogenannte Piccolflöte treibt ihr Unwesen darin! Und von dem ins Unendliche gedehnten, unbeschreiblich heulenden Andante wollen wir gar nicht sprechen. Hr. A. hat irgendwo in seinem Aufsatze von den Sitten des V. U. gesprochen. Wir wiederholen hier die siebende Erlöse uns von dem Uebel — solcher entsetzlichen Kompositionen nemlich. Wie geschieht das? Wenn Hr. A. nichts mehr oder besser schreibt? — Jetzt aber, nach dieser Erklärung, nur noch hier und da ein Wort: aber auch nur Eins, über eigentliche Ungereimtheiten, die hin und wieder im Folgenden vorkommen.

10) Siehe Sulzers Theorie der schön. Künste u. Wissens. Th. 2. Art. Fuge, und des Hrn. von Blankenburg Zusätze dazu.

spreche er erst wieder über diesen Gegenstand 11). Das aber weder einer der verlebten und noch lebenden Tonkünstler je so unbescheiden gewesen und noch seyn sollte sich die Kenntniss der ganzen, grossen und schwierigen Summe der Lehren der Harmonie, zuzuschreiben, kann ich mir, bei dem bisherigen Dunkel welches noch über so manche Gegenstände unsrer lieben Tonkunst schwebt, auch weder vom alten Bach, noch von dessen einzig lebenden Schüler Kittel, der gewiss einer unsrer ersten Harmoniker und Contrapunktisten ist denken. Doch weiter zur Sache. Die von Hrn. Z.... erwähnte Sinfonie ist mein 4tes Werk und das Corpus delict, das letzte Allegro darinn. Hier findet Hr. Z.... dass nach einem sehr gemeinen Rondothema eine gewisse Art Fugensatz angefangen wird, der mit dem Rondosatz in keiner Verbindung als der Zeit- und Aufeinanderfolge nach stehe, mit diesem Satz wird denn einige Minuten ziemlich tumultuarisch verfahren, das Rondothema dann wiederholt, jetzt 12) jener Satz wieder hervorgelangt u. s. w. Lasst sehn ob dem so ist! — Nach einer halben Cadenz auf die Oberdominante tritt in der ersten Violine ein Fugensatz ein, der nach den Regeln der Quintenfuge in jeder der folgenden Stimmen und zwar canonisch beantwortet wird, der Bass hat nur den Anfang dieses Themas und behält in ähnlicher metrischer Bewegung den einen Satz noch einige Takte durch; im 6ten Takt des zweiten Theils wird das Hauptthema in der Bratsche und ersten Violine gegen die zweite nachgeahmt und nach einer kurzen Wiederholung eines schon gehörten Zwischensatzes, tritt die erste Violine mit dem Fugenthema in der Tonart der Untermediante ein, worauf nicht allein dieses Thema, sondern auch noch ein neuer Gegensatz und ein kurz abgerissener Satz aus dem Verfolg des Fugenthemas in verschiedenen Nachahmungen durchgeführt, und worauf schon angefangen wird dass 13) Fugenthema mit dem Rondothema zu verbinden, indem das erstere in der ersten Violine und der Anfang des zweiten im Basse liegt und wo dieser in den zwei folgenden Takten statt den

acc. vorzubereiten, den Verfolg des Themas beibehalten könnte, die erste Violine hat hierbei das Rondothema auf den nämlichen Tonstufen wie Anfangs um die Verbindung besser zu bewirken, in den folgenden Takten tritt dieses Thema ganz in der Tonart der Tonica ein, wogegen der Bass den Anfang des Fugenthemas hat und vom Fagott verstärkt wird: da nun im Verfolg beider Themata ein Mittelsatz ist, so wird dieser hier durch die Flöte noch besonders mit angezeigt; weiter hinaus auf einem Orgelpunkt der Dominante ist eine Engführung des Anfangs vom Hauptthema und des erwünschten 14) Mittelsatzes von beyden, worauf nach vollendetem Orgelpunkt das Haupt- oder Rondo- und Fugenthema zugleich, ersteres in der ersten Oboe und letzteres in der ersten Violine eintritt; hier ist das Fugenthema abgekürzt und wird unter immerwährender Nachahmung des ersten Themas, zugleich wie Anfangs canonisch in vier Stimmen beantwortet, worauf wie im ersten Theil in der Tonart der Dominante, hier in der Tonica, ein ähnlicher metrischer Satz im Bass einige Takte fortgesetzt wird und so zum vollkommenen Schluss übergeht. — Dass dies alles Hrn. Z....s Ohren entgangen, ist meine Schuld nicht, er hätte aber, ehe er seinen Machtspruch gethan, die Sache besser untersuchen sollen: mir ist übrigens an seinem Beyfall und der Aufmunterung meines Talents, so wie an der mir angethanen besondern Ehre sich die Mühe genommen zu haben, mich hier anzuführen, nichts gelegen; doch nehme er den guten Rath 15), bei Beurtheilung von jeder Art Kunstwerken, nie auf die Jahre des Künstlers, sondern blos auf die Kunst zu sehen, denn Jemand der nur das Bischen behalten, was ihm in der Schule ist eingebläut worden und seine Kenntnisse nicht vermehrt hat, bleibt und würde er tausend Jahre alt, immer ein Schulknabe und so geht es manchen unsrer heu-

11) Lies: „Gegenstand. Dass" — und streiche das „weder" aus. Was die Sache betrifft, so verstehet ja wohl jeder, der überhaupt Etwas verstehet, dass, wenn von der Kenntnis der Summe der Lehren irgend einer Wissenschaft, folglich auch der Harmonie, die Rede ist, man von den Lehren spricht, welche die Wissenschaft wirklich giebt und nach dem Grade ihrer jetzigen Ausbildung geben kann. Hr. A.. wenn ich spreche: Es ist nöthig um wirklich ein grosser Theolog zu seyn, dass man Kenntnis von der ganzen etc. Summe der Lehren der Theologie habe — so meyne ich nicht damit: ein gelehrter Theolog muss das Geheimnis der Dreyeinigkeit erklären können. Oder wenn ich behaupte; dieser Mann besizt jene Kenntnis, so will ich damit nicht sagen, er könne dies Geheimnis erläutern.

12) Lies: jezt.

13) Lies: das.

14) Lies: erwähnten.

15) Dieser Rath ist wirklich gut: aber ich denke nie so tief zu sinken, dass ich mir ihn vom Hrn. A. müsste geben lassen. Er heisst in jenem Aufsatze der jüngere Herr A.., nicht um kleinlicher Weise ein nachtheiliges Licht auf ihn oder seine Arbeit zu werfen: sondern um ihn von seinem Hrn. Vater zu unterscheiden — ein Unterschied, welcher um desto genauer zu bestimmen

tigen Recensenten. Schmeichelhaft wäre es allerdings für mich meine Sinfonie als ein offenbares Seitenstück zu der erwähnten haydnschen von Hr. Z.. anerkannt zu sehn, wenn ich mir nur diese Ehre auch anmassen könnte, allein da meine Sinfonie schon im Sommer 179, geschrieben war und mir die Haydnsche erst ein Jahr später bekannt wurde, so darf ich auch dieses nicht einmal wagen. Um schliesslich bey dem von Hr. Z.... gegebenen Gleichniss zu bleiben:

Der Löwe geht voran
Der Schweif kommt hintennach —

muss ich versichern dass so entfernt auch Hr. Z.... mit einem Löwen verglichen nicht die geringste Aehnlichkeit hat, dennoch ein langer Schwanz von Nachkleffern folgen möchte, und um diesen so wie ihrem Vorgänger bey Zeiten die Peitsche zu zeigen, ich diese Vertheidigung geschrieben habe.

Offenbach am M. im Monat Febr. Ant. André.

---

war, da Hr. A. der Vater, ein schätzbaser Komponist ist. Ja, es gäbe vielleicht doch einen Fall, wo man einen Autor an seine Jugend erinnern dürfte — wenn man nemlich einiges Talent bey ihm vermuthen zu dürfen sich einbildete, und der junge Autor ausserst aufgeblasen und eitel wäre; sich Kenntnisse und Geschicklichkeiten zutrauete, die er keineswegs besässe, Männer, von denen er lernen sollte, über die Achsel ansähe u.s. w. Doch ist, wie der Augenschein lehret, in jener Stelle davon gar nicht die Rede; denn es heisst dort nicht einmal der junge, sondern der jüngere A. Aber so gehet es, wenn man — sich fühlt! Was in der folgenden Stelle vom „Einblitzen in der Schule" gesagt wird, könnte ich gar leicht darniederschlagen, wenn ich mich nennete, und ich habe wirklich noch so viel gutes Zutrauen zu Hrn. A., dass er sich dann schämen würde, aber ich halte es für unwürdig, sich von einem Manne, der Himmel und Hölle in Bewegung setzen möchte, weil man einen seiner Sätze nicht geloht hat — zu irgend Etwas nöthigen zu lassen, wozu man nicht schon vorher entschlossen war. Ueber die Ungezogenheit des Schlusses des Ganzen habe ich oben mein Wort gegeben und halte es — Hr. A. hat in „meinem Gleichnis bleiben" wollen, und hat es nicht einmal verstanden. Die Rede ist bey mir vom „Schweif des Löwen" und er spricht von Hunden! Pfuy! — Und nun schreibe Hr. A. was ihm beliebt. Ich werde mit nichts antworten, als mit einer für ihn noch aufgehobenen Stelle der von ihm selbst angeführten Sprüchwörter Salomo's.

Und nun verzeihe das Publikum, dass ich bey aller meiner Hochachtung gegen dasselbe, in diesem Tone gesprochen habe. Einmal mit einem solchen Herrn seine Sprache zu reden, so weit sie nur nicht geradezu pöbelhaft ist — hielt ich für wohlgethan, Wer von Hunden und Peitschen spricht, muss die Ruthe kriegen; und alle vernünftige Erzieher rathen, wenn man einmal die Ruthe brauchen muss, so komme man hübsch derb. Oefter soll man aber, so viel an mir liegt, nicht an Fehden dieser Art Theil holen, obschon ich — das versprech ich, und drehe es allen Stümpern — wie bisher, der Wahrheit, so weit sie mir einleuchtet, nichts — durchaus nichts vergeben werde.

Z...

An Herrn Ant. André in Offenbach.

Es freute mich ungemein, als ich hörte, Hr. André der jüngere habe Bemerkungen über den Aufsatz Bescheidene Anfragen, u. s. w. eingesandt, weil mir jener Aufsatz manches Wort zu seiner Zeit gesagt und einer nähern Beleuchtung würdig, zu enthalten scheint. Meine Freude aber ward zur Befremdung, da ich erfuhr, Hr. A. habe besonders auch über die rechte Behandlung der Flöte geschrieben: denn vor gar nicht langer Zeit schrieb mir sein Er. Vater, dass sein Sohn die Flöte gar nicht spiele, und also für dies Instrument nicht zu schreiben wisse, und dass dieses nicht nur von mir, sondern auch von mehreren Flötisten zur Belehrung des jüngern Hrn. A. bemerkt worden sey. Meine Befremdung wurde daher zum Erstaunen, als ich die Bemerkungen des Hrn. A. las, die dem Tone nach zu urtheilen, worin sie geschrieben sind, einen grossen Kenner vermuthen lassen, aber bey näherer Beleuchtung, falsch und unrichtig sind. Da nun Hr. A. dem bescheidenen Anfrager räth, nicht eher einmal den Namen einer Sache zu gebrauchen, bis man sie ganz verstehe, er hier aber auch von Dingen redet, die ihm fremd sind, so wird er es mir um so weniger verargen, wenn ich seine Bemerkungen etwas näher untersuche und berichtige.

Hr. A. sagt: die drey neuen Klappen könnten selten in Passagien gebraucht werden. — Wenn Hr. A. von Leuten spricht, welche die Flöte schlecht spielen, und sich von ihren Flöten ohne Klappen nicht trennen können, so hat er Recht: aber die Rede kann nur von wahren guten Flötenspielern seyn, und diese gebrauchen diese Klappen auch in Passagien allerdings! Ja sie müssen es thun 1) um gleich und rein zu intoniren, womit es aber Hr. A. wie die unmittelbar folgenden Worte zeigen, nicht sogar genau nimmt — 2) um gar viele Passagien der neuern Kompositionen für die Flöte

nur [illegible] spielen zu können. Wie ist es z. B. nur irgend möglich ohne den Gebrauch jener Klappen die kleinen Solosätze für die Flöte in Mozarts Ouverture zur Zauberflöte, welche immer nach Wiederholung des Thema's eintreten, nur herauszubringen? Oder wie vermag man dies in Stellen Hofmeisterscher Konzerte, wie z. B. die folgende aus einem der bekanntesten, ohne die Cisklappe?

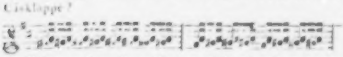

unzähliger andern Beyspiele gar nicht einmal zu gedenken.

Er sagt unmittelbar folgendes: „In Passagien kann das Ohr die Reinheit eines Tons nicht so genau bemerken." Wenn er von Ohren spricht, welche hören und musikalische Ausbildung haben (und von andern kann keine Rede seyn, da sie über Gegenstände der Kunst entscheiden sollen) so ist das eine ganz sonderbare Behauptung.

Hr. A. fährt weiter fort: „Man hat durch jene Klappen noch nicht gewonnen, dass man für jeden Ton eine andere Fingersetzung erhielt. — Das hat man freylich nicht, und es ist recht sehr gut, dass man dies nicht hat. Wer hat aber auch noch je sich eingebildet, dass man diess durch jene Klappen hat erreichen wollen? Sie sind ja nur da, um gewisse falsche, matte und unreine Töne zu berichtigen, und daher auch bey den Trillern von grossem Nutzen; denn mit Hülfe der F-Klappe kann jetzt der Flötenspieler in d moll den Triller auf der Secunde rein und richtig schlagen, welches bey einer Flöte ohne Klappen ganz unmöglich ist, wo er entweder mit Fis, das hier falsch ist, oder, wie einige es thun, mit g geschlagen wird, welches man so abscheulich es auch klingt, noch leider oft zu hören kriegt." Die ganze Sache ist vom Hrn. A. offenbar missverstanden worden.

Die sogleich folgenden Worte: „keinen höhern Ton — überzeugen," zeigen noch mehr als alles andere, wie unglücklich Hrn. A—s Einfall, über die Flöte zu schreiben, war. Seiner Meynung nach ist die Windverstärkung die einzige Ursache der hohern Töne — Das ist nun aber gerade ungekehrt. Um die hohern Töne der Flöte namentlich die angeführten $\bar{e}$, $\bar{f}$, auch die streitigen der dreygestrichenen Octave anzugeben, bedarf es nicht nur keines stärkern, sondern gerade eines schwächern, oder — wie man sich auszudrucken pflegt — spitzern Windes. Man versuche nur das $\bar{d}$ so anzugeben, wie es Hr. A. räth, um sich zu überzeugen wie stumpf und abstechend es gegen seine Nachbarn sey; daher hält man bey diesem $\bar{d}$ allemal den Zeigefinger der linken Hand auf, und hat alsdann einen reinen und hellen Ton.

Die folgenden Bemerkungen des Hrn. A. will ich unberührt lassen, obschon sie meistens auf ganz falschen Grundsätzen beruhen, denn wenn auch so im Allgemeinen falsch raisonnirt wird, so ist das doch von keinem Einfluss auf die Sache selbst. Nur diese konnte mich auffordern gegen Herrn A., den ich übrigens als Tonsetzer schätze, dies Wenige zu bemerken.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Hennig, 3 Duos concertans pour 2 Flûtes traversières. bl. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 3 Quatuors concertans pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. bl. 2 Thlr. 8 Gr.

Ebers, Symphonie à grand Orchestre Liv. 1. bl. 1 Thlr. 8 Gr.

C. Weber, Sechs Fugetten, va 3 Gr.

Gaa, Sechs ausgesuchte Lieder fürs Klavier, va 8 Gr.

Devienne, 3 Quatuors concertans pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 6me. 2de. 2 Thlr.

Wranitzky, drey grosse Sinfonieen 35s Werk 2s, 3s Buch. se. à 2 Thlr.

Haydn, Quintetto concertant pour 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. Op. 88. se. 1 Thlr.

Eybler, grand Quintetto per due Violini, due Viole, e Violoncello. Op. 5. No. 1. tg. 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, XII Variations sur le Thème: Ein Mädchen oder Weibchen, de l'Opera die Zauberflote pour le Pianoforte, avec un Violoncelle oblige. No. 6. tg. 14 Gr.

— — VIII Variations sur le Thème (Mich brennt ein heises Fieber) de l'Opera Richard Löwenherz pour le Pianoforte. No. 7. tg. 12 Gr.

Fux, IX. Variations sur l'air: O mein lieber Augustin, p. le Violon av. un Violon second. No. 2. tg. 5 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Seguidillas Boleras.

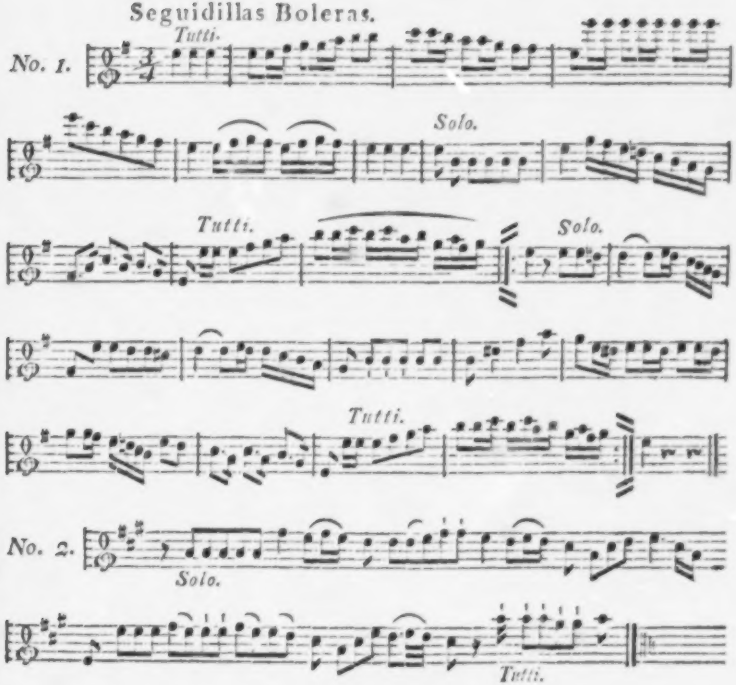

No. 3.

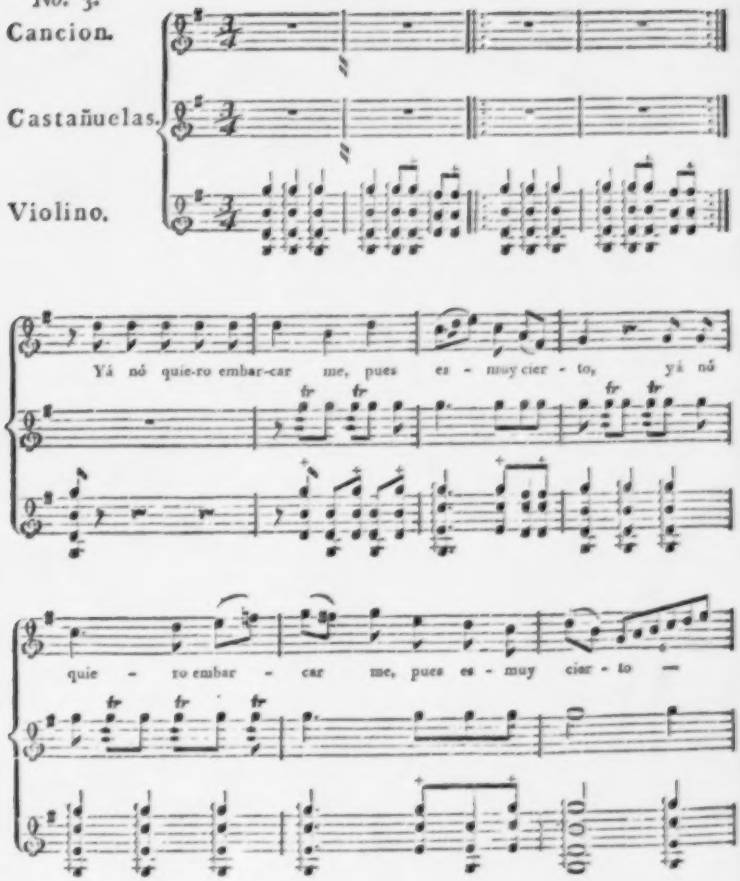
Cancion.
Castañuelas.
Violino.
Yá nó quie-ro embar-car me, pues es - muy cier - to, yá nó
quie - ro embar - car me, pues es - muy cier - to —

Fine.

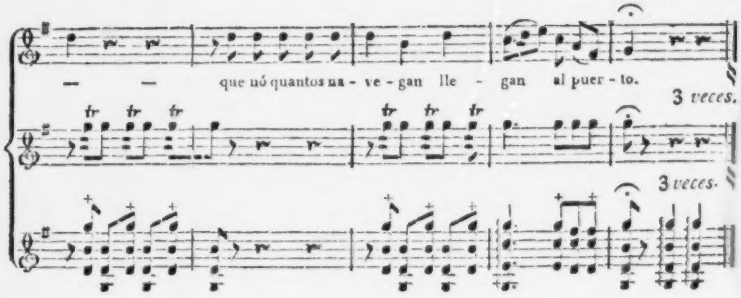

N. 4.

Çancion.

Castañuelas.

Violino.

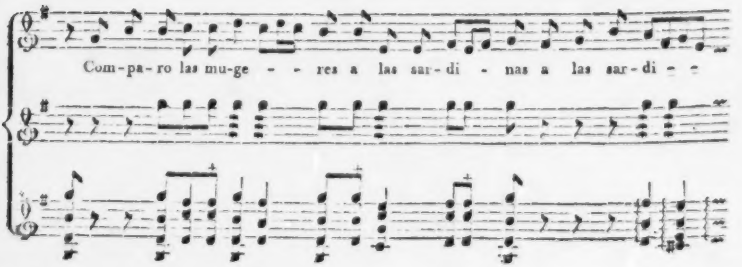

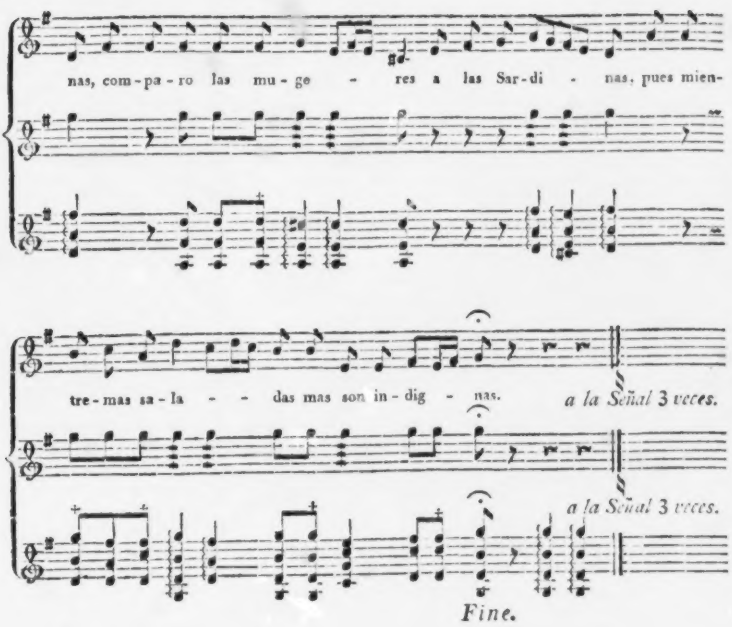
nas, com-pa-ro las mu-ge - res a las Sar-di - nas, pues mien-
tre-mas sa-la - - das mas son in-dig - nas.
a la Señal 3 veces.
a la Señal 3 veces.
Fine.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April N°. 27. 1799.

Biographie.

*Einige nähere Umstände aus dem Leben des am 30sten November 1798 verstorbenen Kabinets-Sekretairs Friedrich Fleischmann, in Meiningen *).*

Friedrich Fleischmann wurde 1766 zu Markheidenfeld im Würzburgischen, wo sein Vater Rektor an der Schule war, gebohren. Offenheit, Wahrheitsliebe, Fleifs, Ordnungsliebe, ein gefühlvolles Herz, ein froher Sinn — das waren die Haupteigenschaften des Knaben, ein schönes Erbgut von seinen wackern Aeltern. Seit den frühesten Jahren zog ihn seine Liebhaberey zu den Künsten. Er zeichnete, ohne alle Anweisung, nach, was ihm vorkam, und spielte im achten Jahre schon so richtig und fertig Klavier, dafs er sich vor einer Gesellschaft Musikliebhaber seines Geburtsortes mit Beyfall hören liefs. Jetzt begann sein wissenschaftlicher Unterricht. Er benutzte auch diesen mit gleichem Geschick und Fleifs; und es war ihm genug, in Freystunden zu seinem Klavier flüchten zu dürfen. Ein Quintett von Boccherini gefiel ihm so wohl, dafs es in seinem neunten Jahre den Entschlufs erzeugte, Etwas ähnliches selbst zu schaffen. Er schrieb sich also Klaviersonaten mit Begleitung zweyer Violinen und eines Violoncells, deren Sonderbarkeiten doch wenigstens von Originalität und Talent zeugten — eine Arbeit, welche, wenn sie auch keinen andern Nutzen gehabt hätte, ihm doch mehr Begriffe über die Verhältnisse verschiedener Stimmen zu Einer Harmonie verschaffte. Nun verstieg sich sein kindischer Muth zu nichts geringern, als zur Kirchenmusik. Er komponierte Messen für die Pfarrkirche seines Bruders, welchem er seine Werke förmlich dedicirte. —

Jetzt rieth ihm sein eigenes Gefühl und sein richtiger Sinn, sich um gründlichern Unterricht in seiner Lieblingskunst zu bemühen. Diesen fand er bey dem Pater Franz Bitthaufser in dem nahen Kloster Triefenstein, und bey dem Pater Peregrin Pogel, im Kloster Neustadt am Mayn. Ueberdies lernte er Violinspielen bey dem trefflichen Violinisten, dem Pater Peter Dornbusch. Sein Vater wünschte nun diesem frühreifenden Genie weitere Ausbildung zu verschaffen — ein Wunsch, der, besonders in Ansehung der Musik, auf dem Gymnasium zu Manheim, wohin er den eilfjährigen Knaben that, vollkommen erfüllt wurde. Hier genofs dieser den Unterricht eines Vogler und Holzbauer und hörte die damals in jeder Rücksicht vollkommene Churfürstliche Kapelle. Beydes schlofs in ihm ganz neue Gefühle auf, reinigte seinen Sinn, und erhob ihn zu Ahndungen der hohern Schönheiten der Kunst. Phantasie und Einbildungskraft regten sich nun inniger, wurden belebt, unterhalten, erhoben, geleitet; und fingen an ihm selbst und seiner ganzen Denkungs- und Handlungsweise jene liebliche Form zu geben, welche ihm sein ganzes Leben hindurch blieb. Auch in den übrigen Wissenschaften erwarb er sich hinlängliche Vorkenntnisse; und mit diesen bereichert, so wie von dem Rathe seiner zufriednen Lehrer und Freunde unterstützt, und durch Bescheidenheit und stete Freundlichkeit empfohlen — bezog er die Universität Würzburg, wo er sich der Philosophie

*) Anmerkung. Vergl. No. 9, 12, 13 und 15 dieser Zeitung.

und Jurisprudenz widmete und nebenbey mit Erlernung der französischen, italienischen und englischen Sprache beschäftigte. Seine Muttersprache chrte er als wahrer Deutscher durch eifrige Kultur derselben an sich, und nachher an seiner Gattin und seinen Kindern. Alles was er darin schrieb, war nicht nur richtig und rein, sondern trug auch, in seiner Natürlichkeit, Wahrhaftigkeit, Würde und Präcision, den Stempel eines guten Kopfs.

Zur Stelle eines Hofmeisters der Kinder des Fürstlich Thurn- und Taxischen Regierungspräsidenten von Welden berufen, hielt er sich einige Jahre in Regensburg und Scheer auf und errichtete dort interessante Bekanntschaften mit dem Grafen von Lehrbach und mit dem Grafen Westerhold — einem jungen Manne von eben so hellem Kopf, als warmen Herzen, dessen Andenken bey ihm nie erlosch.

Von nun an gieng er fest und unerschütterlich seinen eigenen Gang. Das lichte Feuer des Junglings lebte noch in ihm, aber die Flamme war durch mehr erhellten Verstand und durch Erfahrungen von mancherley Art gemäfsigt: das Gefühl seiner Kraft trieb ihn, noch immer sich selbst gleich, zu Aeufserungen desselben, aber Vernunft und Weltkenntnifs verhüteten das Aufbrausen dieser Kraft.

Als er einige Zeit auf die Erfüllung höfischer Versprechungen, im diplomatischen Fache angestellt zu werden, vergebens geharret hatte, begriff er die Nothwendigkeit, selbst Schöpfer seines Glücks zu werden. In jenen Erwartungen, hatte er ein Jahr seinen Aeltern und seinem Bruder, dem damaligen Pfarrer zu Hopfenstadt, geschenkt, und sich durch den Umgang mit diesen, durch Stille, und Genufs der Kinder seiner Phantasie, erheitert. Einige seiner Arbeiten schickte er, auf Veranlassung des herzoglichen Kammermusikus Gopfert, dem Herzoge zu Sachsen-Meiningen. Diese gefielen so wohl, dafs der Herzog mehrere derselben, und endlich ihn selbst zu besitzen wünschte. Unter der ausdrücklichen Zusage, in eine Bahn zur Anwendung seiner diplomatischen Kenntnisse gebracht zu werden, trat er im Jahr 1783 als Kabinetssekretair in die Dienste des Herzogs, voll Verehrung und Liebe zu diesem wirklich vaterländischen Fürsten, und voll Vertrauen auf ihn — ein Vertrauen, das auch nicht getäuscht worden ist.

Wie glücklich war nun dieser rechtschaffene Mann! — Geschätzt und anständig behandelt von seinem Herzoge und von dem gebildeten Adel: in Freundschaft mit dem gelehrten und feinen Theile des Meiningischen Publikums; nicht lange darauf verbunden mit dem freundlichen, würdigen Weibe seines Herzens, das der Rosen so viele auf seine Bahn streuete; im Kreise von seinen geliebten Kindern — einem hoffnungsvollen Sohne, und dreyen guten Töchtern — noch einmal: wie glücklich war er — und wie kurz war sein Glück!

Obschon jetzt sein Sinn hauptsächlich darauf gerichtet war, in engen stillen Kreise der Freundschaft und Familie Gutes zu verbreiten, so vernachlässigte er doch seine eigene Vollendung für die Welt nicht im geringsten. Wie glücklich schätzte er sich, die herzlichen, sanften Lieder der würdigen Fürstin von Neuwied, mit seinen Melodien zu begleiten: Mit welchem Geiste gieng er an die ihm vom Dichter selbst aufgetragene Komposition der berühmten Gotterschen *Geisterinsel*, wo er, nach dem Wunsche des Dichters, mit Mannessinn einzugreifen in den jetzt gesunkenen Geschmack der theatralischen Musik und zur Verbesserung desselben beyzutragen bestrebt war! Unablässig war dabey sein Studium der gröfsten Meister alter und neuer Zeit. Durch dieses Studium, das seinem Talent zur Vervollkommnung diente, erreichte er in der Blüthe seiner Jahre einen nicht gemeinen Künstlerwerth, welchen ihm seine Arbeiten, in denen, aufser regelmäfsiger Ordnung, wohlberechneter Symmetrie und gründlichem Styl, Zartheit der Empfindung, Delikatesse des Gesangs und genialisches Feuer herrschen — gewifs auch für die Zukunft sichern werden. Zum Beweise führe ich nur ein Concert für das Fortepiano und eine Sinfonie, beyde aus D moll und beyde in den Händen des Publikums — an. Kurz vor seinem Tode schrieb er noch

eine Sinfonie, welche, in Ansehung der ernsten und grofsen Schreibart, sein vortrefflichstes Werk, und in den Händen seiner Wittwe ist. Manche Hindernisse und Schwierigkeiten, welche ihm bey der öffentlichen Aufführung seiner Komposition der *Geisterinsel* in den Weg geworfen wurden, ertrug er mit Gleichmuth und Festigkeit. —

Sein Spiel war ganz vortreflich, und hinreifsend sein Vortrag. Es lag in diesem, so wie in seiner Seele, ein Etwas, das Worte nicht schildern, das aber von jedem, der wahren Kunstsinn besitzt, gekannt, und von keinem, welchem dieser mangelt, erlernet wird.

Indem er mit Unbefangenheit und Ruhe dem Publikum den Klavierauszug seiner *Geisterinsel* vorlegen wollte, winkte ihm sein Genius, und er folgte dem Winke auf die neue Laufbahn, gefafst wie ein Weiser, berechtigt zu hohem Freuden, ergeben in den Willen des Weltregierers und voll Dank gegen diesen, der ihm an der Summe des Genusses vieler und reiner Freuden dieser Welt nichts abzog, als — Zeit.

Aufgerufen von den Freunden des Verklärten setzte ihm dies kleine Denkmal, in Wahrheit und Liebe, sein Bruder Thurecht Fleischmann in Sefslach.

* * *

Ein sehr achtungswürdiger Gelehrter, der den Verstorbenen genau genug kannte, schrieb an uns dies Urtheil über ihn: Selten wird ein Mann von seinen Jahren so viele Talente und Kenntnisse mit so vielen liebenswürdigen Eigenschaften verbinden. Begünstigt von der Natur durch die glücklichste Bildung und jede körperliche Empfehlung, besafs er einen durch die feinsten Kenntnisse verschiednér Art gebildeten Geist, einen edlen und in seinen Grundsätzen unerschütterlichen Charakter, ein für Freundschaft und frohen Lebensgenufs gestimmtes Herz, eine Feinheit der Lebensart und Vorsicht im Umgang, die sonst nur durch lange Erfahrung und durch die Gegenwart grofser Muster zu erwarten steht, und eine ganz ungewöhnliche und bey einem jungen Manne besonders seltne Punktlichkeit und jeden Ausdruck abwägende Gerechtigkeit bey Beurtheilung Anderer zum Lobe oder Tadel. So lange ich lebe, werde ich mich der vielen glücklichen Tage mit wehmuthigem Vergnügen erinnern, die ich mit diesem vortrefflichen jungen Manne verlebt habe. Niemals kam ich von ihm zurück, ohne dafs ich meine Liebe zu ihm inniger, und meine Bewunderung — besonders auch seiner musikalischen Geschicklichkeit, stärker fühlte — —

d. Redakt.

Recension.

Grande Simphonie à plusieurs Instruments', composée par J. Haydn. Oeuvre 91. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Prix 3 Fl.)

Die Manier, in welcher J. Haydn Sinfonien schreibt, ist so allgemein gekannt und so allgemein geschatzt, als fast nichts in der musikalischen Welt. Es ware also völlig unnothig Etwas mehreres auch von dieser, in London geschriebenen Sinfonie des grofsen Meisters zu sagen, als dafs sie unter die vortrefflichsten gehört, welche er geschrieben hat. Sie ist etwas weniger gelehrt, und leichter zu fassen, als einige andere der neuesten Werke desselben, aber an neuen Ideen eben so reich, als sie. Die Ueberraschung kann vielleicht in der Musik nicht weiter getrieben werden, als sie es hier ist, durch das urplotzliche Einfallen der vollen Janitscharenmusik im Minore des zweyten Satzes — da bis dahin man keine Ahndung davon hat, dafs diese türkischen Instrumente bey der Sinfonie angebracht sind. Aber auch hier zeigt sich nicht nur der erfinderische, sondern auch der besonnene Künstler. Das Andante ist nehmlich dennoch ein Ganzes: denn bey allem Gefallen und Leichten, das der Komponist, um von der Idee seines Coups täuschend abzuleiten, in den ersten Theil desselben brachte, ist es doch marschmäfsig angelegt und bearbeitet. Das sey wenigstens ein Wink für die Nachahmer, welche wohl schon jetzt darüber her seyn mögen,

uns mit Sinfonien mit türkischer Musik zu segnen. Statt einer weitern Zersetzung schreiben wir das leider sehr lange Register der grobsten Sunden des Notenstechers her, und glauben dadurch allen, welche diese Sinfonie aufzuführen gedenken, keinen geringen Dienst zu leisten, weil die meisten dieser Nachlässigkeiten von der Art sind, dafs sie Verwirrung verursachen müssen.

Violino primo, müssen die 2 letzten 8thel der 1sten Taktes der Menuett 16theile seyn.

Violino secondo, mufs das erste Viertheil des 5ten Taktes im Adagio nicht a sondern h, und Seite 5 im Trio das letzte Viertheil des 2ten Taktes nicht $\bar{d}$ sondern $\bar{e}$ heifsen.

Viola, fehlt das Wort Adagio über dem ersten Satze, ferner Seite 5 in der lezten Zeile über der lezten Viertheilpause der Ruhebogen $\frown$, und Seite 6, Zeile 2 im letzten Takte vor den beyden Viertheilnoten das b und $\natural$. Zeile 10 auf derselben Seite ist der 9te Takt zu viel.

Violoncello, S. 2 müssen die 4 letzten 8thel des 15ten Taktes im Adagio nicht c sondern d heifsen. S. 3 mufs im 7ten Takte des Allegretto keine halbe, sondern eine ganze Taktnote stehen. S. 6, Z. 5, T. 2, mufs die Viertheilnote nicht a sondern g heifsen.

Contra Basso, S. 2 müssen die 4 letzten 8thel des 15ten Taktes im Adagio nicht c sondern d heifsen. S. 4, Z. 1, mufs das p einen Takt weiterhin stehn. S. 5 fehlt im 1sten Takt das p und Z. 9., T. 8, mufs die Viertheilnote fis und nicht a heifsen.

Flauto, S. 5 fehlen im Trio zu Anfang des 2ten Theils 3 Taktpausen.

Oboe primo, S. 5, Z. 6, mufs die 1te Note des 3ten Taktes vom Ende angerechnet b und nicht as heifsen.

Oboe secondo, S. 3, Z. 3, T. 2, mufs eine ganze Taktnote stehn, ferner Z. 9 das letzte Viertheil nicht $\bar{h}$ sondern $\bar{c}$ heifsen, und Z. 10 die 1te Note des 3ten Taktes vom Ende $\bar{d}$ und nicht $\bar{e}$: so auch Z. 14 in der Menuett das 2te Viertheil des 3 Taktes nicht $\bar{f}$: sondern $\bar{e}$ heifsen, und zu Anfang des 2ten Theils des Trio sollen 3 ganze Taktpausen stehn.

Fagotti, S. 1, Z. 7, mufs das $\natural$ das vor der 1sten Note steht, weggestrichen werden, und Z. 12 müssen am Ende statt 5 nur 4 Taktpausen, desgleichen S. 4, Z. 4, statt 5, 6 Taktpausen stehn.

Corno primo, mufs Z. 5 im Presto statt des p ein f stehn.

Corno secondo, gleichfalls.

Clarino primo, müssen Z. 4 im Presto statt 23, 24 Taktpausen stehn.

Clarino secondo, fehlen zu Anfang des 2ten Theils im Trio 3 Taktpausen, und Z. 4 im Presto müssen statt 23, 24 Taktpausen stehn.

Grofse Trommel, Z. 3 müssen statt 21 nur 20 Taktpausen stehn, und Z. 6 mufs der 5te Takt mit bis bezeichnet werden; im Finale mufs Z. 4, T. 5 das 2te Viertheil wegfallen.

Triangel, Z. 2 müssen statt 21 nur 20 Taktpausen stehn, Z. 5 mufs der 4te Takt mit bis bezeichnet werden, und dann gleich nach diesem noch ein Takt mit 2 Viertheilnoten eingeschaltet werden.

Teller, Z. 3 statt 21 nur 20 Taktpausen. Z. 5 mufs unter dem 1sten Takt pp stehn, und der 6te Takt mit bis bezeichnet werden.

Mancher Kleinigkeiten gar nicht einmal zu gedenken.

Nachricht.

Einige Worte über die öffentliche Musik während dieses Winterhalbjahrs in Leipzig.

Da wir Nachrichten über die öffentliche Musik von mehrern Orten Deutschlands in unsere Zeitung eingerückt oder noch einzurücken haben: so konnte es Nachlässigkeit scheinen, wenn wir nicht auch der hiesigen öffentlichen Musik gedächten. Um nun von der einen Seite auch diesen Schein, von der andern hingegen die Arroganz, als hielten wir alles, was in Leipzig geschiehet, für gemeininteressant, zu vermei-

den, sprechen wir von unsrer Wintermusik, aber nur mit wenig Worten.

Das hiesige wöchentliche Donnerstagsconzert, das in dem grofsen schonen Saale des Gewandhauses gehalten wird, ist, so wie das Wesentliche der Einrichtung desselben, auch aufserhalb Leipzig schon vortheilhaft bekannt: ich darf also, besonders da keine wesentlichen Veranderungen damit vorfielen, hier ganz kurz seyn. Es fand auch dieses Jahr hinlängliche und anständige Unterstützung. Madame Muller erfreuete uns darin mit einigen schonen Klavierconzerten von Mozarts und ihres Gatten Komposition, und zwar eben so sehr durch die Komposition selbst, als durch ihr sehr fertiges, pracises, und vollkommen sicheres Spiel. Herr Muller gab uns, mit seiner raumlich bekannten Geschicklichkeit, verschiedene schone Flotenconzerte von ihm selbst und Hoffmeister componiert; und Herr Campagnoli spielte gleichfalls mit allgemeinem Beyfall seine Violincompositionen. Von anderer neuer und wirklich wichtiger Instrumentalmusik kann ich nur Eine Sinfonie von Jos. Haydn, aus der in London verfertigten Sammlung, erwähnen, weil man uns — ich weifs nicht warum — keine andern auszeichnenswerthen gab. Unter den hier noch neuen Kompositionen für den Gesang verdient besonderer Erwahnung Leopold Kozeluchs Oratorium *Moise in Egitto* — eine Musik, welche durch die anständig zwischen blos ernst und blos kokett, blos gelehrt und blos faselnd dahinschreitende Behandlung — Beyfall finden mufs. Sollte auch mancher strenge Kenner durch einzelne an das Theater erinnernde Satze auf den Verfasser zuweilen unwillig werden: so wird er sich durch Scenen, wie z. B. die erste des zweyten Akts, gar bald wieder von Herzen mit ihm aussöhnen — wenn er auch nicht gedächte, dafs dies Oratorium in Wien und zunachst für Wien geschrieben sey.

Sodann horten wir diesen Winter über Herrn Krügers Operngesellschaft. Das Personale war stark, anständig, obschon (was auch gar nicht gefordert werden konnte) im Ganzen nicht ausgezeichnet. Desto rühmlicher war der Fleifs des Direkteurs und verschiedener einzelner Mitglieder. Am vorzuglichten gelangen die Vorstellungen des *Don Giovanni* von Mozart, des *Winzerfestes* von Kunzen, und der *Mullerin* von Paesiello. Nicht viel weniger wurdig waren die Aufführungen von Salieri's *Axur* und Winters *Unterbrochenem Opferfest*. Aufser diesen gab man noch die *Zauberflote*, die *Entführung aus dem Serail*, den *Zauberspiegel*, das *Sonntagskind*, *Edle Rache* (eine, meines Wissens, noch nicht sehr bekannte, aber auch in Worten und Musik sehr mittelmäfsige Oper von Sufsmayer) und andere mehr. Kleidung und Dekorationen waren nicht prachtig, aber immer anständig und wohlgewahlt. Unter den Sangerinnen und Sangern zeichneten sich folgende zu ihrem Vortheil und unserm Vergnügen aus. Dem. Bonasegla, deren sanfte weiche Stimme für das Theater zwar etwas zu schwach und für die ersten Rollen von etwas zu wenig Umfang ist: die abereben durch die Sanftheit und Weichheit ihres Tons, durch ihre vollkommen reine Intonation, durch ihren natürlichen, unverschnorkelten Gesang; sodann auch durch die Natürlichkeit und Anmuth, zuweilen auch durch das wirklich Naive ihres Spiels (das jedoch meistens etwas lebhafter seyn sollte) durch ihre angenehme und mit jenem allen ganz harmonierende Figur, und endlich durch ihre stete wohlgewahlte und anständige Kleidung — allen Beyfall erhielt und verdiente. Die Rollen der Mullerin und der Myrrha im *unterbrochnen Opferfest* durften ihr wohl am allerbesten gelungen seyn. Dem. Rust hat, was den Gesang betrift, wirkliche Anlage zu einer Prima Donna auf einem Operntheater von mittlerem Rang. Ihre Stimme ist stark, voll, hat viel von dem, was man Metall nennt, hat sehr betrachtlichen Umfang — aber noch sehr wenig musikalische Kultur. Ihr Fleifs ist lobenswerth, denn sie war stets eine von denen, welche auch in den schwersten mehrstimmigen Satzen vollkommen fest war: und hier — besonders in Finale's — leistete sie dem Ganzen auch die schatzbarsten Dienste. Schauspielerin ist sie nicht. Herr Assmann, erster Tenorist, hat wenig Sonores, aber

viel Beugsamkeit und Höhe der Stimme, dabey überall bemerkbaren Fleifs und sehr nutzbare Festigkeit. Seine Passagien sind rein, fertig und präcis; den einfachern Gesang überladet er aber, der Mode gemäfs, zuweilen mit Verzierungen, welche verunzieren. Schauspieler ist auch Er nicht. Herr Berka, erster Bassist, hat eine recht gute, aber noch nicht ganz ausgebildete Bafsstimme, und gefiel, mit Grund, vorzüglich als D. Juan. Ist es wahr, dafs er erst Anfänger ist, so hat man das Recht, viel Vorzügliches von ihm zu erwarten, denn er verrieth auch nicht geringe, obschon gleichfalls noch nicht ausgebildete Anlage zum guten Schauspieler. Herr Krüger ist bekannt als vortrefflicher komischer Schauspieler. Sein Bonifaz Barthel im Winzerfest und sein Gerichtsdirektor in der Mullerin werden noch lange in erfreulichem Andenken bey uns bleiben. Schade, dafs seine Stimme für den Gesang gar nicht ist! Herr Schuller endlich ist als Sänger gleichfalls ziemlich unbedeutend, als wahrer Buffon im italienischen Geschmack aber sehr schatzenswerth. — Uebrigens ist das hiesige Publikum auswärtig als allzurigoros, im Geschrey — Es wurde mir nicht geziemen, dieses abzuwenden; aber dafür darf ich ihm wohl Etwas nachsagen, wodurch es sich ruhmlich auszeichnet: dafs es nicht blos an dem Neuem, weil es neu ist, sondern mehr an dem Guten, mag es alt oder neu seyn, hängt. So wurden z. B. Salieri's *Axur*, Mozarts *D. Juan*, Paisiello's *Mullerin*, obschon sie seit mehrern Jahren italienisch und deutsch sehr oft, und zum Theil recht gut gehört worden waren — auch diesen Winter recht oft und immer mit neuem Beyfall und vollem Hause gegeben, da man im Gegentheil die allgemeine Gleichgültigkeit gegen die neuesten und neumodischsten Wiener Produkte gar leicht bemerken konnte. Dieselbe Bemerkung konnte man auch bey den im Konzert aufgeführten Gesangstücken machen. Auch hier fanden Kompositionen für den Gesang von Salieri, Mozart, Cimarosa u. d. gl., obgleich meistens schon öfters gehört, eben so allgemeinen Beyfall, als andere ganz neue von Tarchi, Nasolini, Marinelli, Zingarelli u. d. gl. allgemeine Gleichgültigkeit.

In der Kirchenmusik der beyden Hauptkirchen fuhr Herr Kapellmeister Hiller auch dies Jahr fort, die der Heiligkeit des Orts so angemessenen Werke von Hasse, Graun, Jomelli, Naumann, Haydn u. d. gl. aufzuführen — Werke, welche auch von unsern Thomanern (vornehmlich was die Chore — ewig die Hauptsache der Kirchenmusik — anlangt) so brav exekutiert wurden, als es sich von einem, unter Hillers Leitung stehenden Institut, erwarten läfst.

Von fremden durchreisenden Virtuosen und Virtuosinnen hörten wir, aufser den im zweyten Stück dieser Zeitung erwähnten, Dem. Chaldarini, eine Altistin, die aber auch Sopran zu singen bemühet war; Herrn Dimmler, einen Flotisten, der ziemlich fertig, aber weniger rein spielte; den vortrefflichen, berühmten, blinden Flotenspieler Herrn Dulon, und Herrn Kummer aus Dresden, einen sehr guten Fagottisten, der sich durch seine Fertigkeit und durch die Annehmlichkeit seines Tons besonders empfahl.

Korrespondenz.

Stockholm den 7. März 1799.

Der Abt Vogler verlafst nach geendigter Dienstzeit *) die von Gustav III. auf 10 Jahre bestimmt, vom Herzog Regenten auf das eilfte ausgedehnt worden, Schweden, und reist mit einer Pension von 500 schwedischen Rthlrn., die er verzehren kann, woer will, nach Deutschland zurück. Er hat auf der Orgel sich in Schweden über 100 male hören lassen, und sein Jubel-

*) Er war Königlicher Musikdirektor, hatte 2 Kapellmeister, 2 Konzertmeister, 2 Singmeister und 2 Chormeister u. s. w. unter sich.

conzert, das das geste in der Hauptstadt war, zu Ende vorigen Jahres aufgeführt. Zehn male spielte er auf dem *Orchestrion*, sehr oft auf dem *Organo-Chordium*, (diese beyden Instrumente hat er auf eigene Kosten, und nach seiner Angabe bauen lassen). Nebst dem spielte er noch sehr oft in Wittwen-Lazareth- und andern Conzerten auf dem grofsen englischen *Orchestre-Pianoforte*, und auf den gewöhnlichen *Fortepiano's*.

Er hat in schwedischer Sprache über die Tonwissenschaft, 2 Course gehalten, und sein Vorlesebuch heist *Inledning til Harmoniens kunnedom*. Es ist ein kurzer aber sehr bundiger Auszug aus seinen deutschen Schriften. Seine Klavier- und Generalbafsschule enthält viele neue Bemerkungen, und übertrifft alles, was er in dieser Hinsicht vorausgeschrieben. Er hat auch eine Organistenschule herausgegeben, und für das schwedische Reich ein Choralbuch verfasset. Wir wissen von guter Hand, dafs er willens ist, ein Choralsystem im Deutschen herauszugeben, (das nehmliche wäre von seiner Klavierschule zu wünschen). Unter seiner Bearbeitung wird die Art, die alten einfachen Choralgesänge auf ihre ursprüngliche hohe Einfalt zurückzubringen, und ihnen eine zweckmäfsige Begleitung anzupassen, eine neue, bis hierher ungekannte Wissenschaft.

Da er sich im Vaterlande der griechischen Tonarten diese Kenntnisse erworben, und selbst in Afrika Spuren vom alten Kirchengesange von Asien bey der Absingung des Coran angetroffen, so lafst sich hievon etwas Ungewöhnliches erwarten.

Kurze Anzeigen.

Der Congrefs zu Rastadt, eine Cantate für die Singstimmen, (wofür denn sonst?) ganz durchkomponirt mit Begleitung des Pianoforte. Deutschland in allen Musik- und Buchhandlungen. (Auf schonem Papier, Preis 12 Gr.)

Man sieht schon an dem Titel, wes Geistes Kind das ist. Eine sogenannte Cantate, und — ganz durchkomponirt!! Die Musik soll etwas vorstellen, soll allerhand durcheinander, und es ist Nichts als Werk einer Sudlerhand. Uebrigens eine elende Witzeley mit der Passionsgeschichte, die auf unser Vaterland so pafst, wie, nach dem gemeinen Ausdruck, eine Faust aufs Auge. Es singen darin — man kann wohl einmal zum Spafs die Registratur davon aufnehmen — ein geistlicher Churfurst, Buonaparte, ein Oestreicher in *Campo formido*, die Negotianten, der Herzog v. Braunschweig, Schweden und Dänemark, die Türkey, Hessen, Toskana, die Reichsfürsten, Sardinien, der Pabst (*Adagio con Prio*), Neapel, Moskau, England, Preufsen, die Franken, Cisalpiner, Holland, Franziskus, Spanien (*dolce*), Belgien, Portugal, Venedig und Genua, der Coadjutor von Mainz, die Bischofe, die Mönche, Bayern, Reichsarmee (*Allegretto*), Kaiserliche Armee (*Allegro*), Ludwig XVIII. und der Adel (*Andante*, zuletzt *Adagio*) und damit ists aus!

Neueste Pariser Musikalien aus Le Duc's Verlag.

(Auch bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu finden.)

Six Duos concertants pour deux Flûtes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)

---

*) Sein Instrumentmacher Rackvitz, der 8 Jahre für ihn gearbeitet, und besonders an der Erbauung der *Orchestrion's* in Holland mit beschäftiget war, das *Organo-Chordium* aber ganz allein verfertigte, ist in Stockholm etablirt, und hat vom Königl. Commerz-Collegium das Privilegium erhalten. Es sind mehrere solche Instrumente, wie das *Organo-Chordium* war, bey ihm bestellt. Der Ruf, in dem dieser geschickte Arbeiter in ganz Schweden steht, macht, dafs man wenigstens ein Jahr voraus ein Instrument von ihm bestellen müsse, um sich dessen zu versichern. Dies beweist, wie sehr seit Voglers Erscheinung die Liebhaber der Musik in Schweden zugenommen, und wie man wetteifert, auf solchen Instrumenten ihm nachzuahmen.

Six Duos concertants pour deux Clarinettes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)

Six Duos concertants pour deux Violons etc.

Alle 3 Werke sind aus Mozartischen Klaviercompositionen genommen, und für jene Instrumente, so weit es sich nur immer thun liefs, ganz zweckmäfsig eingerichtet worden. Da nun Mozart nie Duetten für diese Instrumente geschrieben hat, so werden diese, weil sie sich überdies durch ihr schones Aeufsere nicht minder empfehlen, um so mehr mit Beyfall aufgenommen werden.

Recueil d' Airs connûs, choisis et arrangés pour deux Flutes, par J. M. Cambini. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Recueil d' Airs connûs, choisis et arrangés pour deux Violons etc.

Airs et Duos de Primerose, arrangés pour deux Clarinettes, par A. Vunderhagen. (Prix 16 Gr.)

Six Duos très-faciles pour deux Clarinettes, par F. Blasius. Oeuvr 39. (Prix 2 Rthlr.)

An Compositionen dieser Art dürfte nicht leicht ein Ueberflufs entstehn, weil die Anzahl der schwächeren Spieler bey weitem die stärkere ist und bleiben wird, und gerade diese Spieler, der Natur der Sache nach, immer gern Etwas neues haben wollen. Für diese Liebhaber ist denn auch durch vorliegende Werkchen, die ihrem Zwecke ganz entsprechen, gesorgt worden, und sie verdienen daher mit allem Recht ihnen empfohlen zu werden.

Anekdoten.

Georg Benda wurde einmal über den Gesang einer Sängerin, die vorher Tänzerin gewesen war, befragt — Ey nun, antwortete er, für eine Tänzerin singt sie, und für eine Sängerin tanzt sie gut genug! —

Dem ehemals so bekannten Herzog von Penthievre, den seine ausschweifende Liebe zu der beliebten Sängerin Mire ins Grab stürzte, setzten einige witzige Kopfe in Paris diese musikalische Grabschrift:

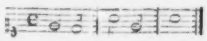

Bekanntlich nach der Benennung der Noten:

Mi Re La Mi La; eigentlich: *Mire l'a mis là.*

Mad. Cuzzoni weigerte sich gegen Händeln seine Arie im Otho: *Falsa imagine* — zu singen. Was? die Arie nicht singen? schrie der Komponist, der immer gleich in Feuer und Flamme war — Ey, so soll doch! — Und damit fafste er seine Primadonna gewaltig um den Leib, rifs das Fenster auf, und machte die ernstlichste Miene von der Welt, sie hinauszuwerfen. Ich will ja singen! Ich will ja singen! rief sie. Nun da rathe Ihnen Gott! sagte Händel, und setzte sie sauberlich auf den Boden.

Händel fand bey seinen Lebzeiten bey weitem nicht den Beyfall, mit dem man ihn nach seinem Tode belohnete. Seine Oratorien führte er nicht selten vor einem Auditorium auf, das schwächer war, als sein Orchester. Wer aber nie fehlte, war Konig Georg der zweyte. Der berühmte Lord Chesterfield kam einst vom Oratorium im Covent-Garden. Ein anderer angesehener Mann wollte dahin — Wie, Mylord, fragte dieser, ist heute kein Oratorium? — O ja, war die Antwort; es ist schon angegangen! Ich bin nur weggegangen, um den Konig nicht in seiner Einsamkeit zu storen. —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April Nº. 28. 1799.

ABHANDLUNG.

Einige flüchtige Worte über Verbindung der Musik mit der Poesie, durch die Beylage No. XII. veranlafst.

Musik und Dichtkunst sind zwey Schwestern, deren jede in sich vollendete Schönheit besitzt. Da aber kein Ding in der Welt dem andern ganz gleich ist, so sind auch zwey Schönheiten einander nicht ganz gleich. Der eigentliche Anbeter hält sich nur an Eine, fühlt nur für Eine, findet volles Genüge in der Einen; aber der ruhigere Hausfreund sagt: so vielen Werth der Genufs des Umgangs mit der Einen oder Andern hat, so bleibt doch die Gesellschaft beyder zugleich das Höchste. Wenn die Erste im Phantasiefluge sich verirren will, kömmt die Zweyte mit besonnener Bestimmtheit und hält sie fester auf der Bahn. Wenn die Zweyte, vielleicht gerade wegen der Fülle der Gedanken, nicht so schnell und hinreifsend ans Herz zu sprechen weifs, kömmt die Erste, schliefst das Gefühl auf, leitet und bestimmt es, und schafft den Worten der Schwester Eingang. — —

So wahr es aber auch seyn mag, dafs Musik und Poesie nur vereinigt das Höchste und Stärkste würken: so sagen doch die in allen möglichen Form ewig wiederholten Klagen über Unbestimmtheit und Charakterlosigkeit der Musik — so im Allgemeinen hingesprochen — schwerlich Etwas. Sie treffen nicht die Musik, sondern nur diese oder jene Musik. Weg mit dem Gedicht, das nicht auch klingt; aber noch weiter weg mit der musikalischen Komposition, die nichts sagt! Wenn Musik Ausdruck der Empfindung ist: so kann ja das, worin keine Empfindung ist, eben darum keine Musik seyn. Nun verlangt man — ich weifs es wohl: — Lieber, so nenne mir einmal die ganze Reihe der Empfindungen, ihrer Uebergänge, Wendungen und Nüancen, welche z. B. in diesem, im Ganzen freylich wohl erhabenen Sinfonieensatze liegt oder liegen soll — Dies ist aber eine etwas sonderbare Prätension. Lieber, nenne du mir erst einmal die ganze Reihe Deiner Empfindungen, ihrer Uebergänge, Wendungen und Nüancen, welche z. B. in dieser Stunde, wo Du dich erhaben gerührt fühltest, in Dir lebte! Du wirst dies nicht vermögen: so kann ich jenes auch nicht. Also nicht in der Musik — in Dir selbst suche den Grund davon. Wenn ich den Zweck nur im Allgemeinen kenne, so vermag ich auch die Mittel nur im Ganzen, gleichsam in Masse, zu beurtheilen. Du kannst sagen: in dieser Viertelstunde war ich froh, in der darauf folgenden schwermüthig; Du kannst auch bestimmen, in dieser Minute war ich nicht mehr so froh, es gesellete sich ein gewisses weichmüthiges Gefühl zu meinem Frohsinn, in dieser nahm dies überhand u. s. w.: aber Du kannst die einzelnen Mischungen, Gradationen, Uebergänge, Nüancen, nicht angeben. So ist es natürlicherweise auch mit dem Ausdruck derselben durch ihnen entsprechende Töne. Nun giebt es freylich auch Leute, welche sogar jenes „im Ganzen“ nicht bemerken und dennoch fragen: aber denen ist nicht zu antworten. Keine unter allen Künsten ist allgemein mittheilbar — so wie wahre Philosophie es nicht ist. Jede Kunst mufs Receptivität für Kunst überhaupt, und wenigstens einige Kultur für die einzelne Kunst, von welcher gerade die Rede ist, schon vorfinden. So mufs man auch ein noch unverdorbenes und nicht eben schwer zu erregendes Gefühl besitzen, um Musik hören; und aufser jenem noch eini-

ge Kenntnis der Mittel des musikalischen Ausdrucks haben, um Musik verstehen zu können. (Vom gelehrten Verstehen, Verfolgen der einzelnen Stimmen, der Harmonie u. d. gl. das eigentlich studieren heißen sollte — ist hier nicht die Rede.)

Doch meine Worte werden allzuflüchtig, da ich von Verbindung der Musik mit der Poesie sprechen wollte. Es bleibt wahr, beyde Künste vereinigt, wirken am stärksten, am bestimmtesten, am ausgebreitetsten. Bisher hat nun die Musik bey solcher Vereinigung die Dienerin der Dichtkunst seyn müssen; der Dichter denkt und empfindet dem Musiker vor. — Warum ist das nicht zuweilen umgekehrt? Kann es dies nicht seyn?

Man sagt: der Dichter giebt dem Musiker erst seinen Stoff. Das ist nun wohl eigentlich nicht so. Empfindungen konnen nicht gegeben, nur eben jezt aufgeregt, eben jezt so geleitet werden. Das ist auch hier. Aber muß denn das Gedicht immer eher da seyn, als die Musik? Darf nicht auch der Musiker dem Dichter vorempfinden? Vielleicht sagt man: Ja, die Musik — wenn sie auch im Ganzen wirklich so bestimmt ist, als du sagst, bleibt doch im Einzelnen zu allgemein, zu unbestimmt! Eben darum! Der Dichter fasse die Empfindungen des Musikers in ihrer Allgemeinheit und Stärke auf und bestimme sie fester auf einen besondern Gegenstand! Der Natur der Sache nach scheint dies ja allerdings richtiger — Erst das Allgemeine, dann das Besondere. Erst wisse man z. B. was ist recht, hernach bestimme man hieraus, was ist hier und da recht. Der Natur der Sache nach — aber nicht nach menschlicher Weise! Ueberall hat man erst einzelne Gesetze, ehe man eine sichere allgemeine Rechtslehre hat. Da es nun aber Würde des Menschen ist, sich über die gemeine menschliche Weise zu erheben: ist dies nicht auch in der Verbindung jener Künste möglich? Möglich — allerdings: da es nicht nur keinen Widerspruch in der Sache selbst findet, sondern dieser vielmehr ganz angemessen scheint. Möglich — aber schwer. Warum? Meines Bedünkens vornehmlich folgender Ursachen halben:

Erstens | Es giebt weit weniger Kompositionen, die wirklich Etwas, auch nur im Ganzen, bestimmt aussagten, als Gedichte, die wahre bestimmte Empfindung haben. — Doch das thut nichts zur Sache, sondern hilft nur die Erscheinung erläutern.

Sodann — Es giebt weit mehr Musiker, welche das verstehen und auffassen konnen, was ein Komposition-fähiges Gedicht aussagt (weil dies, wegen der gemeinverständlichen konventionellen Zeichen, ungleich leichter ist) als Dichter, welche so viel Musik verstunden, daß sie alles das ganz sicher und fein genug ausfänden und auffassten, was gute textfähige Musik aussagt. Doch auch dies thut nichts zur Sache, sondern hilft nur die Erscheinung erläutern.

Ferner — Der Naturmensch hat, ehe er in Gesellschaft tritt, keine Sprache — wenn man anders Exklamationen, welche ihm der Eindruck der Auf-endinge abdringt, nicht Sprache nennen will. Da er aber diese Exklamationen mit den reinen Tonen und im natürlichen Tempo der Empfindung ausstößt, so hat er Musik — wenn man anders diese Summe verschiedenartiger Töne und Tempo's Musik nennen darf. Sonach wäre Musik eher da, als Sprache. Nun tritt er aber in die Gesellschaft. Hier braucht er, um sich verständlich zu machen, die Sprache nothwendiger, als die Musik; daher kultivirt er diese mehr als jene; Nebendinge, welche auszuführen hier zu weitläuftig wäre, kommen dazu (z. B. das Verheimlichen der natürlichen Aeußerungen der Gefühle) und die rohe Naturmusik, wenn ich so sagen darf, verschwindet beynahe. Indeß wird die Sprache immer weiter kultivirt, und endlich fängt man an, Musik, schon mehr als wahre Kunst, aufzusuchen, zu lieben, zu benutzen und auszubilden. Aber der Vorsprung, welchen die Sprache vor dieser Musik in der Kultur gewonnen hat, macht die leztere zur Dienerin der erstern; jene bleibt Hauptwerk, diese Nebensache, und diese ganze Behandlungsweise beyder, wird Sitte, wird

Gebrauch*). Ist aber irgend etwas unter uns einmal Gebrauch, Gewohnheit — so weifs man ja, wie fest es hält, und wie leicht man vergifst, dafs es nur anders seyn könne. — Dies dürfte schon mehr zur Sache selbst thun. —

Endlich — und das ist wohl das Wichtigste: Es ist äufserst schwer, wo nicht hier und da unmöglich, das Materiale der Dichtkunst, die Worte, ganz frey zu handhaben; die Worte fügen sich äufserst schwer in alle Wendungen, Gradationen und Nüancen der Empfindungen — wenn sie nicht hier und da gar widerspenstig bleiben; sie behalten überall noch so viel — für die Empfindung — Leeres und Mattes; die Sprache läfst sich ihre Artikel, ihre Hülfszeitwörter; ihre Partikeln u. d. gl., die blos für den Verstand sind, nicht nehmen, u. s. w. Das alles ist bey dem Materiale der Musik, bey den Tönen, nicht. Sie sind bildsamer und gefügiger, als das weichste Wachs, in der Hand des wahren Künstlers; sie schmiegen sich in alle Wendungen, Uebergänge und Nüancen der Empfindungen — sind, an sich, allein für die Empfindung. Jene feinen Uebergänge der Empfindungen in einander lassen sich nur fühlen, und in natürlichen, nothwendigen Zeichen ausdrükken, nicht nennen, und in konventionellen Zeichen beschreiben. Es verhält sich mit ihnen gewissermafsen wie mit den feinsten Tinten des Mahlers. —

J. J. Rousseau behauptete einmal, als er von so nothiger Simplificirung der Gesangsmusik sprach: der Komponist eines Liedes sollte sich immer nur auf vier, höchstens fünf Töne einschränken. Man fand das mehr als paradox — lächerlich, unmöglich; man drängte ihn, Wort zu halten: Rousseau setzte sich und komponirte sein innig rührendes Liedchen von drey Noten (g, a, h). Gretry sagt irgendwo in seinem voluminosen Werke über Musik, da er von dem bestimmten Charakter Haydnscher Instrumentalmusik redet: er möchte oft einer Sinfonie dieses Kompenisten Text unterlegen. Wenn man auch ihn drängte Wort zu halten, so würde er die Schwierigkeit, von der wir oben sprachen, deutlich genug einsehen — er würde nicht im Stande seyn, sein Versprechen, wenn es anders eins ist, zu erfüllen. Rousseau's Behauptung war schwer zu realisieren, weil er mit seinem Materiale so spärlich umgehen wollte: aber sie war erfüllbar, weil sie auf die Natur der Sache begründet war. Gretry's Behauptung scheint unmöglich zu realisieren, weil er seinem Materiale eine Beugsamkeit und Gefügigkeit, ein Ausreichen zutrauet, welches es nicht hat, und weil diese seine Exklamation noch überdies auf einer Verwechselung der Gattungen beruhet **). So bestimmt man nehmlich sagen kann, z. B. in diesem Sinfonieensatze herrscht Erhabenheit, in jenem Schwermuth u. s. w.: so wäre doch ein dem Ganzen unterlegter Text gerade das, was eine Komposition der Ilias oder der Alpen seyn würde. So wie in der Poesie nur das Lyrische (im weitesten Sinn) für die Komposition geeignet ist, so hat auch die

*) Anmerkung. Wer diese Sätze mit der Geschichte der Musik und Poesie vergleichen; wer besonders die Geschichte dieser Künste bey den Griechen (weil wir von diesen auch hierin noch am meisten wissen) befragen will: der wird das oben Gesagte vielleicht richtig, wenigstens deutlich finden.

**) Anmerkung. Ueberhaupt ist dieses berühmte Werk zu seiner Korpulenz gröfstentheils durch dergleichen zwar ziemlich wohllautende, aber höchstens halbwahre Deklamationen erwachsen. Es sind von mehrern Seiten her Uebersetzungen desselben angekündigt worden, aber, meines Wissens, ist keine wirklich erschienen: und das ist ganz recht. Ein Auszug, in welchem die wirklich guten, wenn auch eben nicht neuen Ideen und Ansichten der Sache zusammengestellt würden — was wirklich in einem mäfsigen Oktavbande geschehen könnte — wäre indefs wohl zu wünschen. Nur mufste der Verfasser derselben nicht nur mit unsrer deutschen musikalischen Literatur, sondern auch mit den bekanntesten Produkten deutscher Musik sehr bekannt seyn, weil z. B. Gretry's in Frankreich, aber nicht bey uns bekannte Beyspiele, mit bey uns bekannten vertauscht werden müfsten.

Musik ihr Lyrisches, das den Gesang, und folglich Unterlegung eines Textes zulafst.

Und nun endlich noch ein Wort über die Veranlassung dieser Fragmente. Mein Freund, Herr D. Jager in Leipzig, ein Mann, der eben so viel Kunstgefuhl und Dichtergeist, als Bescheidenheit und Zurückhaltung besitzt — hat sich entschlossen, einige der hier vorgetragenen Ideen zu realisieren und gefertigten Kompositionen — nicht etwa im gewohnlichen Sinn Texte unterzulegen, sondern aus ihnen Texte zu ziehen. Er giebt hier eine vortrefliche lyrische Komposition J. Haydns, und hat also schon glucklicher gewahlt, als Gretry. Haydns Musik ist zwar schon gedruckt, obschon wenig bekannt; sie hat schon englischen Text: aber auch eine fluchtige Vergleichung wird lehren, dafs Herrn J's Worte nichts weniger, als Uebersetzung oder gewohnliche Unterlegung sind. Dafs er eben dies Stuck zuerst liefert — daran sind einige Zufalligkeiten Schuld, welche das Publikum nicht interessiren konnen. Er erlaubt mir aber den Lesern dieser Zeitung zu versprechen, dafs er uns Texte zu Lieblingstonstucken, welche fur blofse Instrumentalmusik gesetzt, aber ihrer Natur nach auch fur den Gesang geeignet sind — schenken werde. Von dem hier mitgetheilten empfindungsvollen Liede erlaube ich mir nur das einzige zu sagen. Es zeichnet sich dadurch vor vielleicht neun Zehntheilen aller Lieder der Deutschen *) aus, dafs der Ton der Gefuhle — der schonen Gradation des Ganzen unbeschadet — sich selbst in den verschiednen Versen, so Zeile für Zeile ähnelt, dafs die Worte aller Verse die nämliche Musik, wie der erste, nicht nur zulassen, sondern verlangen. Die besondern Schwierigkeiten, welchen mein Freund sich dadurch freywillig unterwarf, dafs er diese mehrern Verse dichtete, dafs er seine Zeilen mit den Fesseln des Reims umschlang u. d. gl. bemerkt man leicht. Die Redaktion lafst die Musik zugleich mit abdrucken, und glaubt durch diese Ausnahme von ihrer Regel, nichts schon Gedrucktes als Beylage zu geben, sich die Leser zu verbinden.

Die Veranlassung dieses Aufsatzes scheint mir so schätzbar, dafs sie meine Schuld, ihn geschrieben zu haben, wohl auf sich nehmen kann.

Friedrich Rochlitz.

Recension.

Kinderlieder und Melodien von Horstig. Leipzig bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Der würdige Herr Consistorialrath Horstig, der schon so manchen angenehmen Beweis seines warmen Interesse an der Kunst gegeben hat, zeigt durch die Herausgabe dieser Liedchen fur ganz kleine Kinder, abermals, wie sehr ihm an Popularitat des Gesanges gelegen sey. Man darf seine wohlgeschriebene Vorrede nur lesen, um sich von seiner Liebe zur guten Sache zu überzeugen, und einen Mann lieb zu gewinnen, der nicht allein in seinem glucklichen Familienkreise den Gesang zu einem Erziehungsmittel benutzt, sondern auch für Nutzen und Unterhaltung aufserhalb demselben durch seine sehr zweckmäfsigen Melodien bedacht ist. Es giebt ehrenwerthe Familientandeleyen, und man mufs nicht zu vornehm und zu straubig seyn, um solche Beyträge dazu zu verschmähen. Wiegenlieder hat man wohl; noch neulich haben wir eine recht hubsche Sammlung davon, worin sehr sufse Melodien sind, vom Hrn. Kapellmeister Reichardt (Leipzig bey Fleischer) erhalten;

*) Die Franzosen und Italiener nehmen im Ganzen mehr, als die Teutschen, Rücksicht auf das angegebene musikalische Erforderniss eines wahren Liedes: wenigstens scheinen mehrere der neuesten, übrigens sehr schätzbaren Liederdichter hiervon gar keine Notiz zu nehmen, obschon es in der Natur des Liedes gegründet zu seyn scheint.

aber diese sind für Mütter und Ammen. Ganz kleine Kinder, sobald sie anfangen, auf die Menschenstimme zu horchen, wollen schon mitsingen. Für diese ist nun diese kleine Sammlung, worin Melodien und Text von Hrn. H. und seiner Gattin sind, welcher die Lieder No. 13 und 15 alle Ehre machen.

Ueber den Gebrauch der einfachen Notenbezeichnung, wovon schon in dieser Zeitung (No. 13) Proben gegeben sind, und wonach, wie der Herr Verf. meint, Kinder am leichtesten zum Lernen unsrer gewöhnlichen Noten angeführt werden können, wovon aber Rec. sich nicht sehr überzeugen kann, giebt ein Vorbericht deutliche Auskunft. Eine Seite also ist nach dieser, die gegenüberstehende nach unsrer Bezeichnungsart gedruckt. Es scheint, als wenn Kindern, die schon dahin sind, dafs man ihnen das Notenlesen zum Bedürfnifs machen kann, bey den ersten leichten Stücken ohne viel Umfang und schwierige Eintheilung, die letztere eben so leicht begreiflich gemacht werden konnte. Die blofsen Punkte und die blofsen Räume verwirren gewifs, und machen nicht alles deutlich, z. B. die punktirten Sachen, und was der Einwendungen mehr sind, die man machen könnte. Indefs ist der Vorschlag sinnreich und des Beachtens mehrerer nicht unwerth.

KORRESPONDENZ.

Prag, im März 1799.

— — Der bekannte Wiener Komponist Hoffmeister hielt sich einige Zeit bey uns auf, und gab den 20. Febr. eine musikalische Akademie, worin er die von ihm verfertigte Musik zu dem Gebet des Herrn zu seinem Besten aufführte. Der Text zu diesem bis dahin unbekannten Werke, das aber viel Ruf für sich hatte, ist von einem Prager Gelehrten nach Klopstocks erhabenem Vaterunser in *Opus operatum*, und ohne einen Funken von Klopstocks Geist, Musikalische Poesie ist dieser Text nun vollends gar nicht. Ich bewundere den Muth des Komponisten, diese Worte in Musik zu setzen. Doch gewissen Künstlern ist — nicht nur nichts unmöglich, sondern sogar nicht schwer.

In Ihrer Zeitung las ich, dafs Haydn sich so lange besann, die Schopfungsworte in Musik zu setzen: man halte beyde Poesien gegen einander, und man wird sogleich auf die Beurtheilungsgabe des Herrn Hoffmeister in Kunstsachen einen Schlufs machen können. Kein Eigendünkel hat den Künsten mehr geschadet, keiner hat mehr mifsgerathene Produkte hervorgebracht, als der stolze Wahn alles zu vermögen, wenn man in Einer Gattung glücklich war. Horazens weise Regel: *Versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri* — wird von keinen Genie's weniger beherziget, als von den musikalischen.

Hr. Hoffmeister schreibt artige Quatuors, Quintetts, auch wohl zuweilen grofsere Instrumentalsätze, als Sinfonien: aber in das Gebiet der Singkomposition, und am wenigsten in den erhabenen Styl, ins Pathetische, sollte er sich nicht wagen. Die Gattung der Musik, die man jezt so wenig kultivirt, und worin die ältern Meister so grofse Werke geliefert haben, das Oratorium, mufs er Männern wie Haydn überlassen. Das Glück, welches die *Schöpfung* gemacht, reizt freylich zur Nachahmung: man mufs aber auch grofse Requisiten mitbringen, wenn man ein so erhabenes Muster erreichen, oder auch nur ihm nahe kommen will. Nach Herrn Hoffm. Beyspiel zu schliefsen, werden wir bald auch eine Musik auf die 10 Gebothe, u. d. gl. erhalten. Dieser Komponist verlangte erst vom Dichter eine neue Bearbeitung der 7 Worte Christi — wahrscheinlich, um den Ehren- und Vorzugskampf mit Haydn zu beginnen: aber man stellte ihm das Unschickliche und Mifsliche des Unternehmens vor, und so entstand das *Pater noster*. Herr Hoffm. reizte unsre gespannteste Aufmerksamkeit, dadurch, dafs er, schon vor Erscheinung des Werks versicherte; diese Komposition sey sein Meisterstück. Nun — es mag wohl wahr geworden seyn: aber das ist noch für die Vollkommenheit

des Werkes selbst sehr wenig gesagt. Unpartheyisch mufs ich gestehen — (und das ist nicht mein Urtheil allein, sondern das Urtheil mehrerer Tonkünstler) — dafs die Musik im Ganzen genommen gut und wohl die beste sey, die Hoffm. je geschrieben. Sie zeichnet sich durch gute Gedanken, nicht vernachlässigte Harmonie und Mannigfaltigkeit der Begleitung aus. Vorzüglich gut sind die Sätze für die streichenden Instrumente, woraus man sehr wohl bemerkt, dafs Hoffm. hier in seinem Elemente ist. Die Blasinstrumente haben aber zu wenig Verbindung mit dem Ganzen, und machen gleichsam eine abgesonderte Parthie aus. Die Hörner sind sehr gemein gesetzt und ohne Wirkung; die Oboe läfst er meistens mit der Flaute in der Oktav gehn, und verbindet sie überhaupt mit einander, wodurch die Flaute von dem durchdringenden Ton der Oboe verdunkelt wird, und ohne Wirkung bleibt. Der Gesang ist an sich — wenn man ihn nicht in Verbindung mit den Worten betrachtet — auch nicht schlecht; aber als Ausdruck derselben ist er oft widernatürlich, ohne Cäsur und zu unbestimmt. Man könnte demselben unbeschadet ein Benedictus oder eine Opernarie und sonst etwas Beliebiges, unterlegen. Auf Prosodie oder Redeaccent ist so ganz und gar keine Rücksicht genommen, dafs der Verfasser davon gar keine Idee zu haben scheint. Die modernen allezeit fertigen Kompositeurs glauben für den Ausdruck des Textes genug gesorgt zu haben, wenn sie z. B. das Wort Donner mit einem wilden Akkorde, mit Paukenschlägen etc. markiren; so wie es Herr Hoffm. in No. I. gethan — wo er sogar auf der grofsen Trommel, womit man im Theater den Donnerschlag vorstellt, schlagen liefs. Das Parterre lachte darüber. In der Poesie sind oft bey der Kadenz weibliche Ausgänge: diese nahmen sich im Gesange ganz unausstehlich aus. Wie leicht hätte sich ein einsichtsvollerer Kompositeur zu helfen gewufst? Doch ein solcher hätte so Etwas gar nicht gesetzt! Uebrigens sind alle 9 Nummern vierstimmige Chöre mit abwechselnden Solostellen: durch dieses wurde eine unangenehme Einförmigkeit über das Ganze verbreitet. Wie viel klüger und geschmackvoller hätte Herr Hoffm. gearbeitet, wenn er die Mittelstrophen, die meistens unsingbare Philosophie enthalten, zu Recitativen gemacht hätte! Dies gilt besonders von No. 3, in No. 4. von der 2ten und 3ten Strophe; besonders in No. 5, von der 2ten und 3ten Strophe etc.

In einigen Stellen war aber der Gesang auch wirklich schön und ausdrucksvoll. Mir gefiel am besten die 5te Bitte: *Du lindest Müh. etc.*

Das Publikum nahm die Musik mit Beyfall auf, ohne dafs man jedoch sagen konnte, es sey dadurch besonders gerührt worden. Bey der ersten Aufführung war das Haus nicht sehr voll. Ich schrieb das dem schlimmen Wetter zu. Aber auch das zweytemal war es nicht voller. Man sagt, dafs Herr Hoffm. nicht nur keinen Nutzen, sondern sogar noch Einbufse habe, weil das Orchester doppelt besetzt war, und eine Menge Chorsänger verwendet wurden.

Bey allen Schwächen dieser Komposition thut mir dieser Kaltsinn unsers Publikums doch wehe; und ich mufs überhaupt gestehen, dafs für reisende Virtuosen kein Ort ungünstiger ist, als Prag. Unsere Prager scheinen ihren Geschmack zu verlieren, oder übersättigt zu seyn. Herr Wolff aus Wien, der von uns so eben nach Leipzig abreiset, und von welchem ich Ihnen daher weiter nichts sage, kann also von Glück sprechen, dafs er eine so glänzende Akademie und ein so volles Haus hatte.

Mit Herrn Hoffm. liefs sich zugleich ein Hr. Thurner auf der Flote hören. Seine Fertigkeit, Reinheit im Vortrage, Starke des Tons, und besonders ein treffliches Staccato befriedigte uns ganz. Er gehört gewifs unter die vorzüglichen Künstler auf diesem Instrumente. Nur sein kurzer Athem unterbricht bisweilen den Fortgang der Töne sehr unangenehm. — —

Am 12. Februar starb hier im 68sten Jahre seines Alters der Patriarch unsrer Tonkünstler, der brave Franz Duscheck, rühmlich bekannt als Klavierspieler und Tonsetzer. Er war der Verbesserer des Klavierspiels und des Musikgeschmacks überhaupt bey uns in Prag, und er

warb sich dadurch wahren Dank. Mehrere seiner Schuler sind nun schon selbst berühmte Meister, z. B. der Kapellmeister Vinzenz Mascheck und Johann Wittaseck, ein sehr talentvoller Klavierspieler und Konzertmeister bey dem Herrn Grafen Friedrich v. Nostiz, unmehrere andere. Duscheck war als ein armer Bauerknabe, wegen des hervorleuchtenden Musiktalents, von dem Grafen Joh. Karl v. Spork aufgenommen, und nach Wien zu dem berühmten Wagenseil geschickt worden. Dort bildete er sich zu einem trefflichen — und für Prag ersten Klavierspieler aus, und galt dann bis auf den heutigen Tag für den besten Meister und Lehrer dieses Instruments. In den frühern Zeiten seiner Bluthe war er ein wahrer Unterstutzer der Kunst und der Künstler. Alle reisende Virtuosen wurden von ihm freundlich aufgenommen, und durch seinen Einfluss bey dem Adel treflich unterstutzt. Eine richtigere Applikatur, Anmuth und Ausdruck im Vortrage, waren die Verbesserungen, die er unter seine Landsleute brachte und sie ihnen zeigte. Er hinterlässt den Ruf eines guten Mannes. Seine Kompositionen atmen einen sanften Geist und sind für Anfänger sehr brauchbar.

Die Prager Tonkunstler feyerten ihm zum Andenken ein feyerliches, und sehr gut ausgeführtes Seelenamt, in der St. Niklas Pfarrkirche. Die Wittwe, die er hinterliefs, ist die bekannte Sangerin, Madame Duscheck.

Jungst wurde in der Musikakademie der Juristen die Kantate: *Die ihr des unermefslichen Weltalls etc.* vom Hrn. Kunz, dem Erfinder und Erbauer des *Orchestrions* instrumentirt, aufgeführt; und ich kann sagen, dafs er in den Geist Mozarts ziemlich genau eingedrungen verstand. Es gefiel und machte Effekt. Es ist Ihnen ohnehin bekannt, dafs diese Kantate von Mozart nur für's Klavier gesezt wurde. — —

Wien den 24. März 1799.

Nun bin ich bereits sechs Wochen hier, und habe noch nicht Zeit gehabt, Ihnen über den jetzigen Zustand der Tonkunst sowohl, als über die darin vorfallenden Merkwürdigkeiten die geringste Nachricht zu ertheilen. Desto fleifsiger will ich von nun an seyn. Ich fange meine Nachrichten mit einem Ereignis an, das ein vortreffliches Omen für Sie selbst ist.

Am 19ten dieses habe ich *Haydns Schöpfung* gehört. Ihnen von diesem Glücke (denn dafür erklare ich's) nicht sogleich Nachricht zu geben — das würde entweder zu wenig Gefühl für die Kunst, oder zu wenig für die Freundschaft verrathen. Dieses Meisterstück der neueren Musik wurde im Nationaltheater nächst dem Burgthore gegeben. Der Zulauf war aufserordentlich, und da der Preis einer Loge auf 6 Ducaten, eines gesperrten Sitzes auf 2 Fl. erhöht wurde: so belief sich die Einnahme auf 4088 Fl. 30 Kr. — eine Summe, die noch nie in einem Wiener Theater eingenommen wurde *). Ueberdies bezahlte der Adel noch alle dabey vorkommende nicht unbeträchtliche Unkosten **). Man kann sich kaum vorstellen, mit welcher Stille und Aufmerksamkeit das ganze Oratorium angehört, bey den auffallendsten Stellen durch leise Ausrufungen nur sanft unterbrochen, und zu Ende jedes Stücks und jeder Abtheilung, mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen ward. Herr Saal nebst seiner Tochter zeichneten sich sehr dabey aus. Nun bearbeitet Haydn ein neues grofses Werk, welches der würdige Herr Geheimerath Freyherr van Swieten nach Thomsons Jahreszeiten metrisch bearbeitet, und wovon er bereits die erste Abtheilung, den *Frühling*, fertig hat. Die Neugierde aller Musikfreunde ist schon aufs aufserste gespannt. Auch schreibt H. jezt, wie ich von ihm selbst weifs, sechs neue Quartetten für den Ungarischen Grafen K. — Nun von etwas Anderm.

*) Selbst Marchese Crescentini und Mde. Vigano, die in Wien bisher die stärksten Einnahmen hatten, hatten diese Einnahme nicht.

**) Das Sänger- und Orchesterchor bestand aus mehr als 180 Personen.

Ich war gestern in einer Gesellschaft von wirklichen Musikkennern, die mit der Recension der Oper: *Baliha ns Piramiden*, die in dem 5ten Stücke Ihrer musikalischen Zeitung abgedruckt steht, sehr unzufrieden waren. Warum, hiefs es, hebt Recensent nur die mittelmäfsigsten Stellen des ersten Akts aus, um Hrn. Gallus, der wirklich Verdienste besitzt, herabzusetzen? Warum übergeht er ganz alle Schönheiten desselben? Warum z. B. den letzten Satz der Introduction, die erste Cavatine, den letzten Satz des Terzetts: *Hier Bruder wohnet meine Schone*, die erste Hälfte des ersten Finale; und schmäht auf den ganzen ersten Akt, blos, weil er glaubt, Gallus hätte ihn ganz geschrieben, da doch Winter schon bey der Stelle: *Es lebe Timonaus*, zu arbeiten anfieng, und also die Hälfte des ersten Finale verfertigte? Der Rec., sagten sie, wird demnach (wie er sich auszudrücken beliebt) durch die Introduction des zweyten Akts gleich in eine andere, in die ächt lyrisch-tragische Welt versetzt, blos um Hrn. Winter ein Kompliment zu machen, oder seine Ohren und sein Geist vermögen nicht „eine äusserst gemeine Komposition" von einer voll Würde und Schönheit zu unterscheiden: denn im entgegengesetzten Fall hätte ihm Winters Komposition auch im ersten Akte auffallen müssen, da sie eben so brav gearbeitet ist, als die des zweyten Akts *). Sehen Sie, Freund, so raisonnirte man, und, unter uns, die Herren haben so unrecht nicht. Ich habe diese Oper gehört, und der Effekt der Musik des Hrn. Gallus ist wirklich stark. Viele von den vorgeworfnen Fehlern mufs Herr Schikaneder auf sich laden, der es sich zur Gewohnheit gemacht hat, in jede seiner Opern hinein zu pfuschen, den Tonsetzern manchmal die besten Stellen, wegzustreichen, und schlechte dafür hinzusetzen. Selbst Mozart mufste sich bey der Verfertigung der *Zauberflöte* seiner Kritik aussetzen, und hatte nicht wenig Verdrufs dabey auszustehen. Z. B. das Duett: *Bey Mannern, welche etc.* mufste er funfmal komponiren, ehe es ihm gut war. Herr Gallus war also manchmal zu nachgiebig, welches der Fall bey Hrn. Winter nicht war; obwohl ich dadurch nicht behaupten will, dafs dieser nicht viele Vorzüge vor jenem besäfse. Im Gegentheil schätze ich Hrn. Winter im Opernfache aufserordentlich, und in Chören besonders sucht er seines gleichen. — Von den neuen Opern, welche hier mit Beyfall gegeben worden sind, und worunter sich besonders das *Sotteranee* oder das *Burgverlies* von Pär, *Falstaff o sia Le tre burle* von Salieri, und der *Kopf ohne Mann* von Wolfl auszeichneten, schreibe ich Ihnen nächstens.

Anmerkung d. Redakt.

*) Die hier kritisierte Kritik hat einen Mann zum Verf., der als einer der bedeutendsten Musikkenner und Komponisten in Deutschland anerkannt ist. Es gebührt uns nicht, den geringsten Antheil an dieser Beschuldung zu nehmen, da der Rec. vielleicht den Handschuh selbst aufnehmen wird: aber dafs er Herrn W's Arbeit am Finale des ersten Akts übersehen konnte, ist daraus begreiflich, dafs Herr G. sich als Kompositeur des ganzen ersten Akts genannt und der Rec. geschrieben hat. Meine Bemerkungen gehen nicht weit ins Werk hinein, eine gute Hälfte dieses Akts habe ich nicht über's Auge und Herz bringen können. — —

(Hierzu die musikalische Beylage No. XII. und das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *N°. XI.* 1799.

Nachricht für Theaterdirektionen.

Diejenigen Theaterdirektionen, welche die Partituren der von Herrn Kapellmeister J. Wölffl in Wien in Musik gesetzten, und mit so vielem Beifall aufgenommenen Opern:

Das Milchmädchen.

und

Der Kopf ohne Mann.

gegen ein angemessenes Honorar an sich zu bringen wünschen, belieben sich deshalb an uns zu wenden, um die näheren Bedingungen zu erfahren.

Da Herr Kapellmeister Wölffl sich jetzt auf Reisen befindet, so haben wir hierzu besondern Auftrag von ihm erhalten.

Breitkopf und Härtel.

Erinnerung in Betreff der, auf Pränumeration angekündigten 3 Klaviersonaten op. 94 von Joseph Haydn.

Unterzeichnete Handlung würde es nicht wagen, vor dem musikalischen Publikum mit einer Entschuldigung aufzutreten, wenn sie sich jemals eines vorsätzlichen Betrugs hätte schuldig machen wollen. Denn sie kaufte das Manuscript dieser Sonaten vom Musikdirektor Hampel, welcher die Versicherung gab, dass dieselben ganz originell von Haydn komponirt, und noch unbekannt wären. Sie wurden in Gegenwart mehrerer Musikverständigen probirt, und allgemein als Haydn's Arbeit anerkannt. Man trug daher kein Bedenken, diese Sonaten dem Stiche zu übergeben, und in der reinsten Absicht auf Pränumeration anzukündigen. Kaum waren aber dieselben gestochen, als ein gewisser respektabler Freund in Oberschwaben, dem ein Ankündigungsblatt davon zu Gesichte kam, der Endesgenannten Handlung in einem Brief entdeckte, dass er diese drei Sonaten bereits eine lange Zeit unter Haydn's Namen abschriftlich besitze, indem er sie daron durch Ueberschickung der Themen aller darin enthaltenen Stücke vollkommen überzeugte, und dass eben dieselben von Tomaschek, einem Böhmen des Jos. Haydn, dem er sie als sein erstes Werk zueignete, im Jahre 1794 bei Andre in Offenbach herausgekommen seyen. Bei Gelegenheit eines Besuchs, den der Musikdirektor Knecht von Biberach dem obenerwähnten Freunde am 15ten Jänner dieses Jahres zu S** machte, sah derselbe diese geschriebenen Sonaten von Haydn, prüfte und hielt sie dann selbst wegen der darin athmenden Haydn'schen Manier beinahe eher für dieses Meisters, als für Tomaschek Komposition, unerachtet er diese nämlichen Sonaten vor 2 Jahren auch unter dem Namen des Letztern kennen gelernt hatte, weil nicht selten ein und ebendasselbe Tonstück unter verschiedenem Namen und veränderter Gestalt im musikalischen Publikum zu circuliren pflegt, und wirklich eben diese Sonaten schon eine lange Zeit in Abschriften als Haydn's Arbeit blos mit einer obligaten Violin herumschleichen, und seit wenigen Jahren gestochen als ein Trio neben der obligaten Violin noch mit der ganz entbehrlichen Begleitung eines Violoncells im Umlauf sind.

In Rücksicht dieser aufrichtigen Darstellung, deren Wahrheit sich durch authentische Belege erhärten lässt, hofft man, dass das musikalische Publikum diesen äusserst unangenehmen Vorfall, der sich mit diesen Sonaten ereignete, nicht zum Nachtheile des Verlegers, der nicht der betrügende, sondern selbst leider! der betrogene Theil ist, beurtheilen werde: denn schon sowohl die Anzeige der Anfangsthemen eines jeden Sonate auf dem Ankündigungsblatte als die unten daselbst angefügte Anmerkung spricht ihn von aller absichtlichen Betrügerei los. — Der Versprech des zehnfachen Pränumerationspreises bezieht sich nicht, wie Hr. S. meint, auf sämmtliche Pränumeranten, sondern nur auf den Entdecker. Der erste hat aus Edelmuth auf den Genuss desselben Verzicht gethan. Inzwischen da die Exemplare dieser 3 Sonaten bereits zur Abgabe fertig dalagen, und der Ankündigung zu folge sehr schön gestochen und deutlich abgedruckt sind: so können nun die Herren Pränumeranten nach Belieben entweder die gestochenen Sonaten, die nach dem Urtheile mehrerer Kenner wirklich gut sind, in Empfang nehmen, oder den Pränumerationspreis nebst erhalten Spesen franko zurückerhalten.

München, d. 9. März 1799.

Falterische Musikhandlung

Nachricht an das Publikum.

Allen Freunden der höhern Dichtkunst und der Klopstockschen Muse insbesondere, ist das schöne Gedicht bekannt, das im zweiten Theile der bei Göschen zu Leipzig im Jahre 1798 erschienenen neuen Ausgabe der Klopstockschen Oden, unter der Aufschrift: Psalm, enthalten ist. Das Vaterunser ist der Stoff dieser Ode: Nie sind die erhabenen Gedanken, und die tiefen Gefühle der Abhängigkeit des dürftigen Menschen von der allmächtigen Barmherzigkeit, welche dieses Universalgebet in sich fasst, richtiger entwickelt; nie mit mehr Schwung und Klarheit zugleich erläutert worden, als hier durch Klopstock geschehen ist. — Welch ein Schatz für die Kirchenmusik muss dieses Gedicht, durch eine meisterhafte und dem hohen Fluge desselben sich völlig gleichhaltende Komposition werden? Dieses Gedicht! dessen Inhalt allen Christen gleich interessant, gleich verständlich und heilig, und der ewige Refrain aller Andachtsübungen, aller gottesdienstlichen Feierlichkeiten im Christenthume ist! Naumann, — hat uns mit diesem Schatze bereichert: Er ist gesonnen, sobald ein annehmlicher Verleger sich zur Herausgabe des Werks, bey welchem er wegen dessen Gemeinnützigkeit wohl seine Rechnung finden dürfte, anbieten wird, diesen Psalm öffentlich bekannt zu machen. Die gemischtesten Gemeinen werden ihn in den vollgedrängtesten Tempeln mit allgemeiner Rührung und Erbauung anhören: und die Hausväter werden ihn gern in ihrem Familienkreise beim Altar häuslichstiller Andacht anstimmen. — Schwierige Künstlichkeiten der Instrumentalbegleitung, können die Aufführung auch in kleineren Kirchen nicht hindern. Die Hauptsache beruht im Gesange. Mit einer reinen vierstimmigen Besetzung und mit einem richtigen Vortrage, der den Sinn von Wort und Note treu hingiebt, kann viel gewürkt werden. Von den Schwierigkeiten, welche Naumann bei der Bearbeitung dieses Gedichts und bei der sich gewählten Form des Ganzen überwunden hat, sage ich nichts. Die Kenner werden hören, wie er gesiegt hat, — und werden ihn bewundern, und alle gefühlvolle Seelen, werden ihn für seine Arbeit danken.

Dresden, am 24. Februar 1799.

Nachricht.

Es war bisher allgemeine Klage, dass, so grosse Fortschritte auch bisher in der Musik gemacht, besonders für das Klavier, Violin und andere Instrumente, viele Werke in jeder Messe erscheinen, dennoch so wenig für das Lieblingsinstrument der Damen, die Harfe, geliefert wird.

Ich wage es demnach eine Anzahl von Liedern unter dem Titel:

Gesänge für die Harfe und das Klavier,

dem musikalischen Publikum anzubieten; die Poesie derselben ist ungekünstelt, die Komposition dem Text ganz angemessen, beide sind sprechend, sanft, anmuthig, leicht; ohne Prunk in einander geschmolzen, dass auch der nicht musikalische den Zweck der Stücke errathen, und kein Liebhaber seinen Beitrag vergebens dafür hingegeben haben wird.

Die Stücke, die sich vornehmlich für die Harfe eignen, sind mit einem * bezeichnet, und erhalten nur durch dies Instrument ihren hohen Grad von Eleganz; überhaupt enthält diese Sammlung eine schöne Mischung von Liedern, und dient zugleich für Liebhaber des Klaviers, als vornemlich der Harfe, daher sie auch füglich als Quadro's gespielt werden können.

Die Sammlung wird in meinem Verlag korrekt gedruckt auf gutem weissen Papier in Querfolio, zwischen 15 bis 16 Bogen stark, nächste Michaelis erscheinen.

Da der Druck der Musikalien einen besonders beträchtlichen Kostenaufwand erfordert, so versuche ich den Weg der Pränumeration, und bitte denen, welche diese Sammlung für einen wohlfeilen Preis zu besitzen wünschen, solche für 20 ggr. Preuss. Courant an; der Pränumerationstermin dauert bis Michaelis, nachher wird der Werth um die Hälfte erhöhet. Diejenigen, welche die Güte haben Pränumeranten zu sammlen, erhalten bei 10 Exempl. Eins, bei 15 Zwei, und auf 20 Exempl. Drei Freiexempl., für ihre Bemühung. Die Namen der Pränumeranten und Förderer dieses Unternehmens, sollen sämmtlich der Sammlung vorgedruckt werden; daher um früheste freie Einsendung der deutlich geschriebnen Namen und Pränumerationsgelder ersucht wird.

Glogau, den 24. März 1799.

Neue Günthersche Buchhandlung.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. XII.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Andante

Joseph Haydn

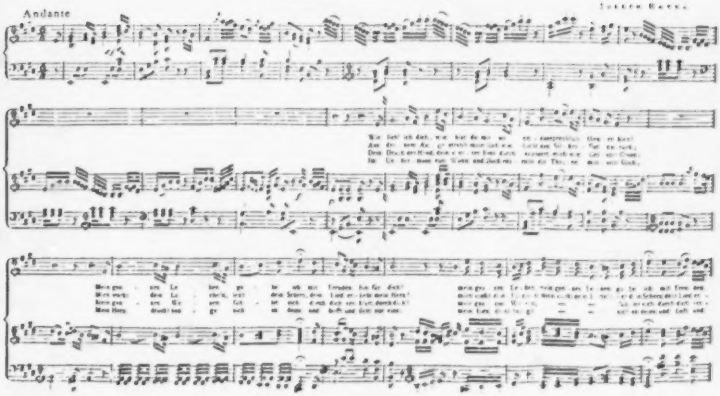

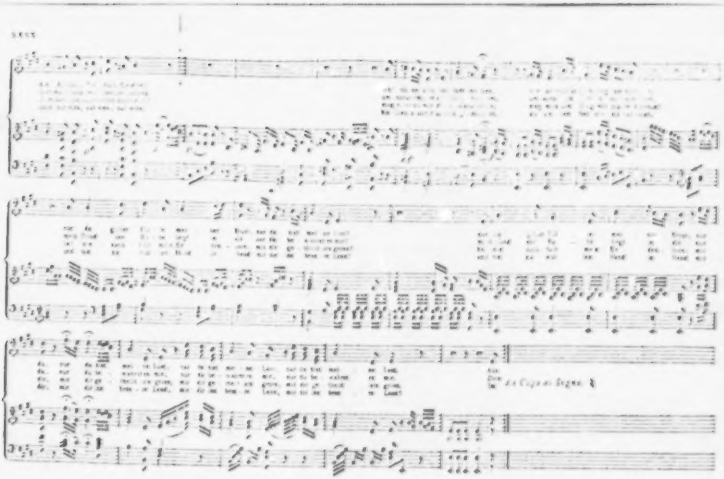

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. Nº. 29. 1799.

ABHANDLUNG.

Etwas über den guten Unterricht in den Anfangsgründen.

Es giebt sehr wenige unter den Gelehrten und Künstlern, denen es Vergnügen macht, Unterricht zu ertheilen, aber noch wenigere, die sich damit befassen könnten, jemanden in den ersten Anfangsgründen zu unterrichten. Sollte dies nicht einer von den Hauptgründen seyn, warum es so viele verdorbene Künstler und Gelehrte giebt, und warum unter den Liebhabern der Künste und Wissenschaften hundert Pfuscher gegen einen wahren Kunstverständigen gerechnet werden können? Der Schaden einer schlechten Unterweisung in den Anfangsgründen überwiegt bey weitem alle die Vortheile, welche bey der Menge von Lehrmeistern gemeiner Art, durch Vervielfaltigung des Unterrichts erhalten werden.

„Man sollte alle schlechte Meister todtschlagen" höre ich oft meine S... sagen, und ich zweifle gar nicht, dafs die Kunst dabey gewinnen würde, wenn es auch nicht möglich wäre, aller Orten die besten Lehrmeister zu erhalten, oder bey Erlernung der Künste und Wissenschaften den Unterricht des Meisters gänzlich entbehren zu können.

So lange aber dieses nicht Statt finden wird, wäre es doch wenigstens zu wünschen, dafs alle gute Lehrmeister sich bequemen möchten, ihren Unterricht durch die Unterweisung in den ersten Anfangsgründen vollständiger zu machen, und es nicht unter ihrer Würde zu halten, dem wifsbegierigen Schuler das A b c der Kunste und Wissenschaften zu lehren, weil doch niemand in denselben Fortschritte machen kann, der gleich zu Anfange durch einen schlechten Unterricht verdorben worden ist. Der verlohrne Aufwand an Zeit und Vermögen wird immer noch das geringste seyn, was man dabey in Anschlag zu bringen hat, aber die grofse Schwierigkeit, jeden muhsam erlernten Fehler sich wieder abzugewohnen, und das gänzliche Verleiden der Kunst — noch mehr aber, das unselige Fortpflanzen aller der Mängel und Gebrechen, mit denen der bessere Geschmack vielleicht Jahrhunderte zu kämpfen haben wird, das ist das eigentliche Bedauernswerthe, was den verwahrlosten Unterricht in den ersten Anfangsgründen unausbleiblich zu begleiten pflegt. Aus dem Grunde sollte man auf gute Vorschläge bedacht seyn, wie man den erfahrensten Meistern in jeder Kunst und Wissenschaft das Geschäft des ersten Unterrichts zur Gewissenspflicht machen könnte, deren Erfüllung ihnen so werth und theuer wie die Ausubung ihrer Kunst selbst, und so belohnungsvoll wie jede andere Anwendung ihrer edeln Kräfte seyn müsste.

Hier sind einige von diesen Vorschlägen, denen ich eine ernsthafte Erwägung und eine günstige Befolgung wünsche.

Man gebe den guten Lehrmeistern zu bedenken, welche unbeschreibliche Mühe sie sich ersparen werden, wenn sie künftig von Grund aus ihre Schuler unterrichten. Der Verdrüfslichkeit nicht zu gedenken, welche ihnen so oft bey der Wahrnehmung natürlich guter Anlagen, durch die erlernte Fehlerhaftigkeit der Schüler erweckt zu werden pflegt; wie viele nutzlose Stunden haben sie nicht damit zubringen müssen, dafs ihre verwohnten Schüler mit der eigenthümlichen Manier bekannt wurden, worin sich jeder Lehrmeister von dem andern unterscheidet! Und wenn man die Sache gründlich unter-

sucht, was haben sie wohl anders thun können, als dafs sie den Schüler wieder dahin zurückführten, wo er ausgegangen war? Wenn sie auch ihrem Unterrichte nicht den Nahmen der Anfangsgründe geben wollten, in der Sache selbst war doch sehr wenig Unterschied: es müsste denn seyn, dafs sie bey ihrem Unterrichte weniger an die Fortschritte des Schülers, als an ihre eigenen gedacht, oder den Unterricht blos als ein Erwerbmittel zur Erreichung ihrer anderweitigen Absichten benutzt hätten.

Man suche ferner den guten Lehrmeistern das verderbliche Vorurtheil zu benehmen, dafs der Unterricht in den ersten Anfangsgründen eine undankbare Arbeit sey. Nichts in der Welt kann belohnender seyn, als die ersten wohlgelungenen Versuche fleifsiger und wifsbegieriger Schüler, und das allmählige Uebersteigen der Schwierigkeiten, deren Ueberwindung eine Frucht der heifsen Lernbegierde ist, womit wir jedes neue, unbekannte Werk zu treiben pflegen. Dabey kommt aber freylich alles auf die Art und Weise an, wie man den ersten Unterricht ertheilt. Wenn man den Schüler gleich anfänglich durch mechanische Formeln abschreckt, wenn man das Schwere dem Leichten vorangehen lafst, oder sein Gedächtnifs mit Regeln peinigt, deren Anwendung man ihm nicht eher zeigen kann, bis er sie schon längst vergessen hat; wenn man bey den Zeichen der Sache sich so lange aufhält, bis die Lust zur Sache selbst darüber vergangen ist; wenn man sich einbildet, es dürfe der Schüler in dem ersten halben Jahre gar nicht fragen, wozu man das alles lernen müsse — alsdann darf man sich nicht wundern, wenn Lehrer und Schüler wünschen, dafs es in der Welt doch keine Anfangsgründe geben möchte.

Man bemühe sich, das Ehrgefühl der guten Lehrmeister rege zu machen. Ihre Kunst wird dadurch entweiht, wenn sie, durch ihre Verweigerung des ersten Unterrichts, unberufene Menschen privilegiren, uns in das Heiligthum der Kunst einführen zu dürfen. Was für Begriffe von Kunst und Wissenschaft müssen sich diejenigen bilden, die kein höheres Muster in denselben, als ihren schlechten Lehrmeister kennen? Wird der folgende Unterricht wohl im Stande seyn, ihren verstimmten Nerven einen andern Ton zu geben? Werden sie die lächerliche Meynung aufgeben, dafs ihr erster Lehrmeister unter die allervorzüglichsten und geschicktesten zu rechnen sey, nur dafs man seine grofsen Geschicklichkeiten nicht gehörig erkannt und geschätzt habe? Der gute Künstler sollte keinen edlern Stolz kennen, als der Geschmacklosigkeit entgegen zu arbeiten. Niemals aber wird er diesen Zweck erreichen können, so lange er das Uebel nicht mit der Wurzel ausreifst, und durch seine nachgiebige Gefälligkeit verhindert, dafs junge talentvolle Menschen nicht durch Pfuscherey verdorben und für die weitere Ausbildung der schon vorhandnen Vortheile in Künsten und Wissenschaften unbrauchbar gemacht werden.

Mit den guten Lehrmeistern sollten sich aber auch die Freunde des Geschmacks vereinigen, und von ihrer Seite alles anwenden, wodurch sie jenen das Geschäft des ersten Unterrichts wichtiger und leichter machen könnten. Leute von Geschmack sollten vor allen Dingen dafür sorgen, dafs man sich von der Wichtigkeit des ersten Unterrichts bessere Begriffe bilden lernte. Ihr Urtheil hat entschiedenen Einfluss auf das Urtheil der übrigen, die bisher durch ihre verächtliche Behandlung der Lehrmeister in den Anfangsgründen allen guten Lehrmeistern den ersten Unterricht verleidet haben. Sie können aber auch im Gegentheil bewirken, dafs Leute von Ansehn und vielvermögenden Kräften, gute Meister bewegen, sich einem Geschäfte zu unterziehen, welches sie bisher für zu klein gehalten haben, als dafs sie sich damit abgeben wollten.

Sobald nur die Meister in den Anfangsgründen eben so gut, vielleicht noch besser bezahlt werden, als man sonst für den gewöhnlichen Unterricht zu geben pflegt: sobald man ihnen nur für die Gefälligkeit des ersten Unterrichts eine eben so grofse, vielleicht noch grofsere Er-

kenntlichkeit, wie für den nachherigen Unterricht wird blicken lassen: so werden sich auch allmählig die Vorurtheile zerstreuen, mit denen grofse Künstler und Gelehrte sich bisher geschmeichelt fanden, wenn man ihnen eine so kleinfügige Arbeit, wie die Unterweisung in den ersten Anfangsgründen, gar nicht zumuthen wollte. Noch mehr aber können Leute von Einsicht und Geschmack durch ihr eignes Beyspiel möglich machen.

Keiner von denen, die sich Lieblinge der Musen nennen lassen, sollte jemals zugeben, dafs ihm oder den Seinigen Unterricht von einem mittelmafsigen oder gar von einem schlechten Meister gegeben werden dürfte. Lieber eine Kunst gar nicht, als sie von einem schlechten Meister lernen, das sollte eine Regel ohne Ausnahme seyn. Immer findet sich Gelegenheit, eines guten Meisters habhaft zu werden, wenn man sie nur erwarten, oder vielmehr zur rechten Zeit benutzen will. Während der Zeit hat man noch so viele andere Dinge in der Welt zu treiben, dafs man über die Ausfüllung der Zeit und Anwendung der Kräfte in keine unruhige Besorgnifs fallen darf. Mufs doch nicht alles auf einmal in den ersten zehn Jahren unsers Lebens erlernt werden. Wir werden es in keiner Sache zu einer gewissen Vollkommenheit bringen, wenn wir alle Künste und Wissenschaften auf einmal erschöpfen, und dabey nicht einmal unsern Geist zu seiner gehörigen Reife wollen kommen lassen. Mancher würde wohl mehr gelernt haben, wenn er nur gleich anfänglich nicht so viel hätte lernen wollen; und mancher würde seine verlohrnen Jugendjahre nicht betrauern, wenn ihm seine mechanischen Lehrstunden nicht so frühzeitig um alle Besonnenheit gebracht hätten. Auf dem rechten Wege kann man immer noch zu seinem Ziele gelangen wenn man sich auch verspätet hatte: wer aber einmal auf einen falschen Weg gerathen ist, der kann lange suchen, ehe er sich wieder zurecht finden wird.

Kein verständiger Mann sollte sich jemals den Vorwurf zu Schulden kommen lassen, dafs er aus Eigennutz und Kärglichkeit einen mittelmäfsigen Lehrmeister dem besten, den er nur finden konnte, blos darum vorgezogen habe, weil er sich auf diese Weise einige Kosten ersparen konnte. Väter und Vormünder entschuldigen sich un. ihre Pflegbefohlne nicht selten bey einer solchen Wahl mit dem Gedanken, dafs es ihr Vermögen nicht erlaubt habe, sich nach einem bessern Lehrmeister umzusehn. Wüfsten sie, welchen unwiederbringlichen Schaden sie dadurch veranlassen, und welche schwere Verantwortung künftig einmal auf sie fallen werde, sie würden das letzte Kleinod verpfänden, um damit einen Schatz zu retten, der tausendfältig wuchern kann. Verlohrne Zeit, verlohrne Kräfte, verlohrne Gelegenheiten lassen sich mit keinem Gelde wieder erkaufen. Ein einziges Talent hingegen, durch sorgfältige Pflege entwickelt und zur Reife gebracht, kann für mich eine unerschöpfliche Quelle von Reichthümern, oder welches noch mehr sagen will, von Annehmlichkeiten seyn, die mich alle Reichthümer in der Welt vergessen lassen.

Horstig.

Recension.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von J. G. Portmann. Darmstadt, 1798. In Octav, 270 Seit. Text, und 19 Seit. Notenbeyspiele. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Dem Titel zu Folge erwartete der Recensent mit Recht, in der vorliegenden Schrift viel Neues, Wichtiges und Belehrendes zu finden. Begierig las er daher diese Beylage zu jeder musikalischen Theorie, in der Hofnung, seine Kenntnisse dadurch merklich zu bereichern; allein kaum hält er sich für die Mühe des mehrmaligen Durchlesens derselben entschädigt. Denn ob sich gleich allerdings einige neue und scharfsinnige Bemerkungen darin befinden, so enthält sie doch auf der andern Seite so viele Irr-

thümer, sonderbare Behauptungen, offenbare Widersprüche, falsche Erklärungen, unbedeutende Distinctionen, ekelhafte Wiederholungen etc. in einer, selbst dem geübtesten Denker oft kaum verständlichen Schreibart, dafs wir diejenigen Musikstudirenden, die noch keine festen Grundsätze haben, und das Falsche von dem Wahren nicht unterscheiden können, lieber davor warnen möchten.

Unser Plan erlaubt es zwar nicht, Schriften von solchem Gehalte weitläuftig zu recensiren; indefs glauben wir doch, in dem gegenwärtigen Falle — wo es auf nichts geringers, als auf ein Grundprincip der Harmonie etc. abgesehen ist — eine Ausnahme machen, und uns etwas ausführlicher auf die Prüfung derselben einlassen zu müssen; weil sonst vielleicht Einer oder der Andre durch die Scheingründe des Verfassers auf Irrwege verleitet, und gegen die bereits vorhandenen bessern Schriften über die Theorie der Tonkunst mifstrauisch werden könnte. Wir wählen dazu vorzüglich den dritten, vierten und siebenten Abschnitt der ersten Abtheilung, weil darin das Hauptsächlichste in Hinsicht auf die Harmonie enthalten ist. Die andern minder wichtigen Abschnitte übergehen wir entweder ganz, oder berühren nur einiges daraus. Denn um alle irrige Behauptungen des Verfassers zu widerlegen, würde ein ganzes Buch kaum hinreichend seyn.

Der dritte Abschnitt (S. 7. ff.) handelt von den Tonarten, die hier auf eine sehr sonderbare Art erklärt und bestimmt werden. Der Verf. pflegt aber in dieser Schrift nicht selten in Absicht auf die Ordnung etwas nachlässig zu seyn; daher erfahrt man erst S. 12., was bey ihm eine Tonart heifst, nämlich: „der Umfang, in welchem die Töne terzenweise nach einer bestimmten Lage über einander oder coëxistirend verbunden werden, wovon einer als Haupt- oder Fundamentalton auf jeden andern, und jeder andere wieder auf den Fundamentalton bezogen wird." Was etwa gegen diese Definition einzuwenden wäre, übergehen wir für jetzt, weil es dem Verf. in diesem dritten Abschnitte hauptsächlich um ein Maafs zu thun ist, wodurch er den Umfang oder die Grenzen der Tonart bestimmen kann. Er wählt dazu das von ihm so genannte Terzenmaafs. „Die Länge oder der Abstand auf der Leiter (Notenzeile) von einer Linie zur andern, oder von einem Zwischenraume (*Spatio*) zum andern, z. B. $\frac{e, f}{c, d}$ etc. ist dies allgemeine sinnliche Terzenmaafs für die Aufsenseite der harmonischen Intervalle." (S. 8.) „Dieses Terzenmaafs sechsmal genommen, erschöpft die Grenzen einer Tonart." (S. 12.) Wir halten dieses Maafs schon deshalb eben nicht für schicklich gewählt, weil man vermittelst desselben nichtt blos die beyden Tonarten der neuern Musik, nämlich die Dur- und Molltonart, sondern auch die Tonarten der Alten — die doch der Verf. S. 30 von seinem Systeme ausgeschlossen wissen will — erhalten oder herausmessen konnte. Nähme man z. B. den Ton E zum Fundamentaltone an, und setzte die übrigen sechs unabhängigen Töne terzenweise darüber: so hätte man weder eine harte, noch eine weiche, sondern die phrygische Tonart. Und den Ton H zum Fundamentaltone angenommen, entstände durch die gedachte terzenweise Verbindung, eine Tonart, die sogar, aus Mangel der reinen Quinte, in der Musik der Alten nicht üblich war. Zwar heifst es S. 13: „Dahey kommt alles auf die erste und letzte Terz an:" allein aus welchem Grunde müssen denn die erste und letzte Terz gerade das grofse Terzenmaafs u. s. w. haben? Etwa deshalb, weil sonst das gewählte Maafs des Verf. zur Bestimmung der harten Tonart nicht passend wäre? Nun freylich, in diesem Falle wollen wir gern nachgeben. — Allein auch in einer andern Rücksicht halten wir, zur Bestimmung der Tonarten, den Notenplan für ein unzweckmäfsiges Hülfsmittel, weil er nämlich aufserwesentlich ist, und zu den blos willkührlichen Zeichen gehört, worauf sich, theoretisch betrachtet, eigentlich nichts gründen läfst. Aus der Geschichte der Tonkunst konnte Herr P. wissen, dafs man vor Guido aus Arezzo noch keinen Notenplan hatte; dafs anfangs nur die Linien, die Zwischenräume hingegen

gar nicht benutzt wurden, und dafs folglich damals zwey zunächst liegende Linien nicht eine Terz, sondern nur eine Secunde darstellten. Und wer bürgt uns dafür, dafs künftighin mit dem Notenplane keine Abänderung vorgenommen werde? Vorschläge dazu hat man bekanntlich seit kurzem gethan. (S. Rohleders Erleichterung des Klavierspielens, S. 17 ff.; und Altenburgs Versuch einer Anleitung etc. S. 70). Ueberdies bezeichnen, nach der gegenwärtigen Einrichtung des Notenplans, ja nicht alle zunächst liegende Linien und Zwischenräume eine grofse Terz, die doch Herr P. hierbey voraussetzt. — Wenn aber dessen ungeachtet die Tonarten vermittelst des Notenplans bestimmt werden sollten, so sehen wir doch nicht ein, warum dies gerade terzenweise geschehen mufste. Denn hatte der Verf. weiter keinen Grund dazu, als weil der Abstand von einer Linie zur andern etc. ein allgemein sinnliches Terzenmaafs ist — und einen andern können wir nicht auffinden: — so hätte dies eben so gut und in einer noch natürlichern Ordnung, secundenweise geschehen können. Aber, wie gesagt, was kann hierbey der Notenplan bestimmen! Ungleich gründlicher aus einandergesetzt finden wir die Lehre von den Tonarten in den Schriften von Rameau, d'Alembert, Marpurg, Scheibe u. a. m.

Das Terzenmaafs selbst, (wovon sich der Verf. S. 9 die erwünschte Wirkung verspricht,) wird in Ansehung des innern Gehalts eingetheilt in Hälften, Viertel und Achtel. Diese Theile sind Secunden; die Hälften nämlich grofse, die Viertel kleine, und die Achtel verminderte, wie dies aus folgender Vorstellung erhellet.

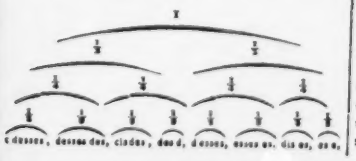

Schade, dafs dieses Terzenmaafs, worauf sich der Verf. so viel zu gute thut, nicht einmal nur ungefähr, geschweige denn im strengsten Sinne genommen, das wahre Verhältnifs der darin aufgestellten Secunden bestimmt, und folglich unrichtig ist. Denn wenn z. B. der vierte Theil einer grofsen Terz, wie *c des* etc. eine kleine Secunde ist, so mufste die verminderte Secunde, als der achte Theil einer grofsen Terz, gerade um die Hälfte kleiner, und folglich nicht unser *deses* seyn, sondern zwischen *c* und *des* in der Mitte liegen. Dies ist aber, nach S. 9 nicht des Verf. Meynung. Auch kommt ein solches, von *c* und *des* gleich weit entferntes Intervall in der Ausbildung nicht vor. Wie kann sonach die verminderte Secunde der achte Theil einer grofsen Terz, oder die Hälfte einer kleinen Secunde seyn? — Nächstdem würde auch bey diesem Terzenmaafse der Unterschied zwischen den grofsen und kleinen ganzen, und zwischen den grofsen und kleinen halben Tonen ganz wegfallen. Hoffentlich wird aber der Verfasser wohl wissen, dafs der grofse ganze Ton 9 : 8 aus dem kleinen halben Tone und aus dem grofsen Limma, (25 : 24 . 27 : 25 = 9 : 8) der kleine ganze Ton hingegen aus dem grofsen und kleinen halben Tone (16 : 15 . 25 : 24 = 10 : 9) besteht; auch wird ihm wohl bekannt seyn, dafs die Ration 16 : 15 ein grofser, 25 : 24 aber nur ein kleiner halber Ton ist, und dafs also alle diese Intervalle von verschiedener Gröfse sind. — Hätte uns doch der Verfasser mit einer Temperatur beschenkt! Dabey müste das Terzenmaafs treffliche Dienste gethan haben. — Ob nun gleich Herr P. Seite 9 und 10 selbst zugiebt, dafs es bey seinen, durch das Terzenmaafs bestimmten, Intervallen nicht genau genommen werden darf, d. h. dafs sie nicht das, ihnen zukommende richtige, Verhältnifs haben, und es bey einem solchen Maafsstabe auch nicht haben können: so schreibt er doch S. 11 ganz unbefangen: „Es ist nicht wohl zu vermuthen, dafs jemand in dem successiven Messen (was ist dies für ein Messen?) der harmonischen coexistirenden Intervalle einen Widerspruch finden sollte, wenn er das Messen überhaupt

kennt etc. Wollte sich der Verf. durch die letztern, hier unterstrichenen, Worte vielleicht das Ansehen eines grofsen Intervallenmessers geben, um dadurch vor einer Kritik gesichert zu seyn? — Lustig ist die S. 8 enthaltene Bemerkung: „Dabey (bey dem Terzenmaafse vermittelst der Musikleiter) wird noch vornehmlich die richtige Anschauung der Intervalle befordert, so, dafs kein Intervall mit dem andern verwechselt und etwa eine Terz für eine Secunde oder Quarte versehen und verkannt werden kann, welches leicht möglich ist, da man immer noch *cis* und *des*, *dis* und *es* etc. nicht recht unterscheidet und nennt. So sagt mancher noch, um eine kleine Terz zu bestimmen, *c dis* statt *c es*, obgleich beyde eine Linie oder (ein) Spatium von einander entfernt sind." Die sonderbare Folgerung in der ersten Periode übergehen wir hier als eine Nebensache. Nur dies bemerken wir dabey, dafs es auch jetzt, nachdem das Terzenmaafs ausgemittelt ist, noch leicht möglich seyn mufs, ein Intervall zu versehen; denn der Verf. selbst sieht S. 169 die übermäfsige Prima *c cis* etc. für eine kleine Secunde an. Auch heifsen bey ihm S. 170 cis c, dis d etc. nicht verminderte Oktaven, sondern grofse Septimen. — Ja wohl grofse Septimen! — Oder sollen etwa nur die von ihm dafür anerkannten harmonischen Intervalle nach den Stufen des Notenplans, die melodischen aber nach einem andern Maafse bestimmt werden? Nun, dann würde ja die Verwirrung noch gröfser; denn successiv (wie sich der Verf. gewöhnlich ausdrückt) wäre *c cis* eine kleine Secunde, coexistirend aber entweder eine übermäfsige Prima, oder ein *non ens*. Gleichwohl kommen S. 163 auch bey den melodischen Intervallen, wie billig, die Stufen mit in Betrachtung. Wer weifs dies alles zu enträthseln? — S. 12 heifst es: „Man hat herausgebracht, dafs alle zwolf Tonarten der Alten sich auf zwey zurückführen (?) lassen, und diese sind die allgemein angenommenen Tonarten der Neuern, nämlich die Dur- und Molltonart." Auch dieses ist nur zum Theil wahr. Denn ob man gleich, ungefähr seit 150 Jahren, (s. Marpurgs kritische Einleitung etc. S. 138) von den Tonarten der Alten nur die Ionische und die Aeolische in der neuern Musik beybehalten hat, so sind doch die übrigen nicht auf unsere Dur- und Molltonart zurückgeführt worden — wie sich der Verf. unrichtig ausdrückt; — sondern sie existiren wirklich noch, und weichen von unserm Dur und Moll sehr merklich ab, wie jeder weifs, der einen Choral in der Dorischen, Phrygischen etc. Tonart kennt. Uebrigens ist die Aeolische nicht einmal durchgängig, und in jedem Falle unverändert als unser A moll beybehalten worden. Denn in jener Tonart gab es kein *gis*; der Verf. aber nimmt gröfstentheils nicht nur dieses *gis*, sondern auch wohl noch *dis* und *fis* in A moll auf. (S. 31, 32.) Was S. 14 von der Vorzeichnung der Molltonart steht, ist eine längst bekannte, nur nicht einstimmig für wirklich vortheilhaft anerkannte Sache. Wer daran zweifeln sollte, der kann Sorgens *Compendium harm.* S. 14; Marpurgs *Anmerkungen* dazu, S. 90; Türks *Klavierschule*, S. 68; Lingkens *Musikkunst*, S. 80 etc. darüber nachlesen. Herr P. hatte daher nicht Ursache, zu schreiben: „Ich für meine Person lasse es indefs gerne noch bey dem Alten, und bin zufrieden mit der blosen Anzeige."

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Magdeburg.

Gern, theurer Freund, hätte ich mein Versprechen, Ihnen Behufs der musikalischen Zeitung einige Nachricht über den Zustand der Musik in Magdeburg zu liefern, früher erfüllt, wenn der Ihnen bekannte Hauptgegenstand meiner Reise über M. B. und H. mir dazu früher Mufse gewährt hätte.

Der Zustand der Musik in Magdeburg soll sich — wie mehrere dasige Musikkenner, deren Bekanntschaft ich erhielt, mich versichert haben — seit der Vocation des Organist Mül-

ler nach Leipzig, merklich verschlimmert haben, ohnerachtet der bessere, gebildetere Theil des dasigen Publikums wirkliche Vorliebe für Musik hat und ihren himmlischen Reizen gern huldigt.

Zwar sind auch nach des Hrn. Müllers Abgang von Zeit zu Zeit öffentliche und Privatconzerte unterhalten worden, da es aber dabey mehrentheils an einem der Sache gewachsenen Anführer gefehlt hat, so ist der Grund der in Magdeburg vernachlässigten Kultur der Musik wohl hauptsächlich darin zu suchen.

So viel im Allgemeinen; nun zu dem was ich vorfand und während meines Aufenthalts in M. zu bemerken Gelegenheit hatte.

Das hiesige Theater unterhält 10 eigene Musiker, die alle einzeln recht brav spielen, wegen ihres ungleichen Vortrags aber kein gutes Ensemble bilden. Diese Bemerkung betrift vorzüglich die Violinspieler. — So hörte ich z. B. wie einer dieser Spieler bey einer Sinfonie die Terz d-fis, statt sie als zwey nach einander anzuschlagende Viertheil zu spielen, von d zu fis fortgleitete. Freylich ist der hohere Ton auf diese Art leichter zu finden, aber, gehören solche von den mehrsten Violinspielern bis zum Ekel abgenutzte Behelfe in ein Tonstück, wo noch dazu 3 oder 4 Spieler an einer Stimme stehen? Ich habe überhaupt diese im Tutti so entstellende Verzierung jetzt in den Orchestern vieler Orte bemerkt.

Zu wünschen wäre es, dafs der übrigens sehr active Musikdirektor der Buhne, Herr Pitterlin, hierauf sein ganzes Augenmerk richtete, wenn es ihm anders dazu weder an Kräften noch gutem Willen fehlt.

Noch ein Hauptfehler, der eben so sehr Mangel an Kenntnifs als an Geschmack in der Musik verräth, ist — das abscheuliche Abjagen aller und jeder Musikstücke, die ich von jenen Musikern unter Hrn. Pitterlin's Direktion vortragen hörte. Dafs durch dieses ewige Schnellspielen das Orchestre schon ganz und gar verdorben ist, bemerkte ich am deutlichsten bey dem im Decembr. vorigen Jahres im Schauspielhause gegebenen Concert des Organist Müller aus Leipzig. Herr M. führte nemlich unter andern einige Kirchenstücke auf, konnte aber trotz aller Mühe, die er sich gab, das einmal an das Jagen gewöhnte Orchestre nicht halten, und es an einen langsamen und deutlichen Vortrag in diesen Stücken gewöhnen. —

Einen zweyten Beweis von diesem unnatürlichen Eilen im Vortrage erhielt ich in einem der Privatconcerte der hiesigen Harmoniegesellschaft. Nie wurde wohl eine Sinfonie von Haydn und Mozart mehr verhunzt als hier.

Eine Sinfonie des letztern wurde so schnell genommen, dafs die zweyte Geige, an deren Spitze ein gewifs braver Spieler steht, nicht einmal im Stande war, acht Achtel heraus zu bringen, vielmehr beynahe in jedem Takte ein oder zwey Noten sitzen lassen mufste.

Mochte es doch Hrn. Pitterlin, der die Harmonieconcerte ebenfalls dirigirt — gefallen, jene Aeufserung Mozarts — die ich in Ihrer musikalischen Zeitung im 6ten Stück gelesen — zu beherzigen, wo sich Mozart über Verhunzung seiner Compositionen durch das Uebertreiben im Tempo so bitter beschwert und sehr richtig bemerkt:

> dafs, wenn kein Feuer in seinen Compositionen sey, es durch's Abjagen gewifs nicht hinein gebracht würde! —

Noch ein wesentlicher Fehler des Theaterorchesters ist der — dafs es sowohl beym Gesang als bey Concerten zu indiscret accompagnirt. Besonders übertreibt es die sfz. fp. etc. etc.

Wenn doch die Herren einen kleinen Unterschied unter Sinfoniespiel, Begleitung einer Arie etc. machen wollten!

Gnade Gott dem Sänger oder Solospieler, wenn diese Herren ein solches Zeichen während dem Accompagnement finden! — An Ton ist dann gar nicht mehr zu denken, weil die Spieler der Saiteninstrumente sofort dergestalt in ihr Instrument hinein reifsen, dafs alles schnurrt und klapt. Auch diesen groben Fehler haben sie mit gar manchen jetzigen Orchestern anderer Orten gemein.

Sowohl in einigen Opern, die ich hörte, als auch beym Gesang der Dem. Schaffer, einer sehr braven Dilettantin, fand ich das Accompagnement so, wie ich es ihnen oben schilderte, und bedauerte die Sänger und den unnatürlichen Aufwand ihrer Lungen.

Da ich hier einmal von Sängern rede, so kann ich auch nicht umhin, Ihnen noch schliefslich zu erzählen, dafs vom 18. bis zum 20. März c. die *Zauberflöte* auf hiesiger Bühne dreymal hinter einander, bey stets vollem Hause gegeben wurde.

An Decorationen und Kleidung hatte die Theaterdirektion nichts gespart, vielmehr wurde hierin meine Erwartung bey weitem übertroffen: der Vortrag der Oper selbst aber stach desto herber gegen den Pomp des Aeufsern ab.

Die Sänger intonirten falsch, sangen, wenige Sätze ausgenommen, herzlich schlecht, Pamina — eine Dem. Toscani — miauete; Tamino, Herr Haltenhoff krächzte und stiefs, und Sarastro Herr Schrader, hatte weder Tiefe noch Reinheit; das Glockenspiel stimmte ganz und gar nicht, die Posaunen setzten so fürchterlich ein, als ob es zum jüngsten Gericht gälte, und so entstand — da die übrigen Sänger noch weit unter den erwähnten stehen — ein Ganzes, welches mir dieses schöne Mozartsche Werk auf lange Zeit verleidet hat: — in Magdeburg wenigstens mag ich die *Zauberflöte* nie wieder hören.

Um obiges Urtheil über die hiesigen Theatersänger zu erklären, mufs ich noch hinzufügen, dafs Dem. Toscani, Primadonna der Oper, die mehr eine pfeifende als sonore Stimme hat, für den Kenner schönen Gesangs dadurch höchst widrig wird, dafs sie, gleich dem obenerwähnten Geiger, ohne auch nur ein einziges mal anders zu singen, bey steigenden oder fallenden Quarten, Quinten und Sexten, stets durch die dazwischen liegenden Töne fortgleitet, wodurch denn, da sie dies unaufhörlich forttreibt, bey ihrer ohnehin pfeifenden Stimme, aus dieser seyn sollenden italienischen Manier, ein widriges Miauen entsteht. Herr Haltenhoff, erster Tenorist hingegen, dessen Stimme übrigens nicht ohne alle Biegsamkeit ist, alle, vorzüglich die in die Höhe steigenden Passagen so fürchterlich stark accentuirt und stofst, dafs den an dies wider alle Regeln des guten Gesangs laufende Manoeuvre nicht gewöhnten Zuhörer angst und bange wird.

Soviel für diesmal, nächstens mehr.

Kurze Anzeige.

Klavierauszüge aus der Oper Orlando Paladino. Berlin bey Rellstab. (Mit untergelegtem deutschen Text.)

No. 1. *Ah se direi io potessi etc.* ist eine sehr liebe schmelzende Arie, die man nicht oft genug wieder singen kann. (6 Gr.)

No. 2. *Dille che un infelice etc.* ebenfalls ein sehr ausdrucksvolles Adagio, das in einen lebhaften Satz übergeht. (8 Gr.)

No. 3. *Temerario etc.* voll lebhaften Interesse. (6 Gr.) Alle Stücke gut eingerichtet.

Anekdote.

Da bey den französischen Finanzoperationen unter der Administration des Abbe Terray viele vom König Pensionierte, und auch einige Mitglieder der damaligen königlichen musikalischen Akademie, ihre Besoldungen verlohren, verbanden sich die letztern und übergaben dem Abbé eine Supplik — Meine Herren, antwortete dieser mit höflicher Ruhe, man mufs die befriedigen, welche weinen, ehe man die zufrieden stellen kann, welche singen.

LEIPZIG, bey BREITKOPF und HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten April — No. 30. — 1799.

Abhandlung.

Vorschläge zur Verbesserung der gewöhnlichen Singschulen in Deutschland.

Der Herr Konsistorialrath Horstig hat in einer Abhandlung über die Verbesserung der Singschulen in Deutschland, welche in einige Stücke des ersten Vierteljahrs dieser Zeitung eingerückt ist, diese wichtige und gewifs jeden gebildeten Menschen interessierende Sache nicht nur eindringend zur Sprache gebracht, sondern auch manchen schätzbaren Vorschlag zur Erreichung seines Zwecks gethan. Verbesserung der Singschulen ist aber eine Angelegenheit zum gemeinen Besten. Bey dergleichen Angelegenheiten ist es aber wichtig, mehrere einsichtsvolle Männer urtheilen zu hören; und überdies weifs man ja, wie schwer es hält, gerade für solche Vorschläge Ohren, guten Willen und Thätigkeit bey denen zu finden, welche wirken konnten und sollten. Wie manches Gute solcher Art ist ausgeführt worden, um nur dem immer wiederholten Mahnen — dem „unverschämten Gaifen," wie dort im Evangelio vom ungerechten Richter stehet — eine Ende zu machen. Wir machen es uns daher zur Pflicht, von noch einem uns übersandten Aufsatz, welcher denselben Gegenstand behandelt, hier Gebrauch zu machen. Da wir aber den ohnedies für unsere Absichten so beschränkten Raum schonen müssen, der hier folgende Aufsatz des Herrn Hofadvokat Klein in Eisenberg aber in seinem ersten Theile die Gebrechen der meisten jetzigen Singschulen in Deutschland bemerkt und rügt, und dabey mit dem Aufsatz des Herrn Konsistorialrath Horstig im Wesentlichen ganz übereinstimmt: so nehmen wir uns die Freyheit, nur den zweyten Theil, welcher die Vorschläge des Herrn Klein zur Verbesserung enthält, hier abdrucken zu lassen.

Herr Klein sagt in seiner Einleitung: Die Musik ist von den Griechen als eine von den schönen Wissenschaften in ihren Schulen mit getrieben worden. Die Schriften der vornehmsten griechischen Philosophen von der Musik legen dar, dafs sie von dieser Nation wissenschaftlich behandelt worden ist. Die berühmten Schulverbesserer der mittlern Zeiten, Pabst Gregorius der Grofse, Kaiser Karl der Grofse und Luther, der Stifter der Reformation, haben sie ebenfalls in den Schulen eingeführet, Italien hat eigene berühmte Musikschulen unter dem Namen der Konservatorien. England setzet auf seinen Universitäten Doktoren und Professoren der Musik, und auch in unserm Deutschland wird auf den meisten Schulen die Musik mit getrieben und ihrer in vielen Schulordnungen als einer zu erlernenden Schulwissenschaft mit erwähnet. Es hat auch Deutschland wirklich viele grofse Genies aufzuweisen, welche als berühmte Tonkünstler und als musikalische Gelehrte den übrigen europäischen gebildeten Volkerschaften vorgestellet werden können. Allein wie viele oder wie wenige derselben durch den gewöhnlichen Musikunterricht in den Schulen gebildet worden, mag jeder, der hierin Erfahrung hat, selbst entscheiden; und wer diesen Schulunterricht in der Musik kennet, der wird auch sogleich einsehen, dafs von der Beschaffenheit desselben wenig Ersprieſsliches zu erwarten sey.

Nun schildert er den Zustand oder vielmehr Uebelstand der Musik, und besonders des Gesanges auf den meisten deutschen Schulen, und findet die Hauptursachen dieses Uebelstan-

des theils in der Unwissenheit, oder Ungeschicklichkeit, oder Trägheit der Lehrer; theils in der Armuth, Verachtung und überhaupt äuserst ungünstigen Lage der meisten sogenannten Chorschüler; theils in dem Vorurtheile, dafs Erlernung der Musik die jungen Leute zu viel Zeit kosten und vom Studieren abhalten würde. Diesen Uebeln, glaubt der Verfasser, kann — bey gutem Willen — abgeholfen werden durch wenige Abänderungen des leidigen Herkommens und durch eine leichtere, kürzere und zweckmafsigere Methode des Unterrichts. Nun gehet er zur Darlegung seiner Vorschläge im Einzelnen über, und nun spreche er selbst.

d. Redakt.

Eine bessere Methode, nach welcher die Musik auf Schulen bequem und ohne Hintansetzung der übrigen Wissenschaften erlernet werden kann, mache ich mir zur Pflicht, hier vorzutragen. Man mufs die Musikschüler in mehrere Klassen eintheilen, zu welchen aber auch mehr als ein Lehrer erfordert wird. Sobald die Knaben fertig lesen können, lasse man sie einige Stunden in der Woche Kirchenlieder singen, damit sie die Choralmelodien singen lernen, und zwar nicht immer zusammen, sondern öfters jeden einen Vers allein. Der Lehrer, welcher sie singen läfst, wird aus der Leichtigkeit, mit welcher einer die Melodien lernet, und aus der Stimme des Knaben selbst hören, wie stark etwa die Anlage zur Musik bey ihm ist. Die geschicktesten daraus werden sodann in die andere Klasse befordert, wo ihnen die Noten und Schlüssel bekannt gemacht werden, und sie unter dem Vorsingen eines schon fertigen Diskantisten die diatonische Skala singen lernen müssen, und zwar erst Stufenweis und dann auch sprungweifs, wobey sich nur zuweilen etwa eine Violine hören lassen darf, damit der Ton nicht verlohren werde. Man lasse sie auch alle Selbstlauter durch alle Töne von der Tiefe bis zur Höhe singen, welches ungemein viel zur reinen Aussprache des mit dem Gesange zu verbindenden Textes beyträgt. Sind sie hierin geübt genug, so mache man sie mit der Geltung der Noten, mit den verschiedenen Taktarten und der Eintheilung der Noten in die Taktart bekannt; es werden ihnen Melodien aus mancherley Tonarten und von verschiedenen Taktarten an die dazu bestimmte Tafel vorgeschrieben, die sie unter Anführung eines schon geübten Vorsängers, erst blofs nach den Noten, dann mit untergelegtem Texte singen müssen. Ein *Canon perpetuus* von zwey, drey bis vier Stimmen, wird hierbey die beste Gelegenheit geben, die Schüler zu üben, auch in verschiedenen Partien singen zu lernen. Unter Anführung eben dieses Vorsängers werden ihnen auch der Triller und andere Manieren beygebracht, und nunmehr können sie in der folgenden Klasse bey Kirchen- und andern Musiken als Sänger mit gebraucht, und dabey zum Solosingen mit Recitativen und Arien mit angehalten werden, welche aber unter Anführung eines geschickten Vorsängers, nicht aber der Geige, (weil diese das Unterscheidende und Eigene der unnachahmlichen Menschenstimme nicht hat) zuerst allein mit ihnen geübt, und ihnen der besondere Vortrag, die anzubringenden Manieren, Kadenzen und dergleichen gezeigt, ehe sie bey der mit Instrumenten anzustellenden Probe, oder gar zu der wirklich aufzuführenden Musik zugelassen werden. Hier können sie auch anfangen das Klavier und die Violine unter besonderer Anleitung zu erlernen, damit sie im Stande sind, in der folgenden Klasse abwechselnd eine Alt- Diskant- oder Bafsgeige mit zu spielen, einen zusammenhängenden theoretischen Unterricht mit Verstande und Nutzen zu vernehmen und den Generalbafs zu üben. Endlich in der obersten Klasse suchen die Schüler entweder im Klavier zu mehrerer Vollkommenheit zu gelangen, oder sich auf das Orgelspielen zu befleifsigen, oder ein und anderes blasendes Instrument zu erlernen, ein jeder nach seiner natürlichen Anlage, Lust und Geschmack; auch kann ein Anfang in der Komposition gemacht, ein Kollegium über den guten Geschmack gehalten, dabey können etwa die aufgeführten Stück

andere Kompositionen kritisch durchgegangen, und also nach dieser Anleitung sowohl Kenner, als auch selbst gute und gründliche Musiker gebildet werden.

Allein, fragt man, warum wird hier des Chors, der sonst gewöhnlich einige Tage vor den Häusern der Stadt zu singen pflegt, mit keinem Worte gedacht? was soll mit diesem angefangen werden? — Nach meinem Rathe ist dieser gänzlich aufzuheben, und die dazu gewidmeten Nachmittagsstunden sind theils zu Probir- und Uebungsstunden, theils zu einem wöchentlich einmal zu haltenden öffentlichen Schulkonzerte zu bestimmen, welches an einem geraumigen und dazu bequemen Orte anzustellen, und dessen Besuchung den Vornehmern und Bürgern des Orts, männlichen und weiblichen Geschlechts, gegen ein bestimmtes oder willkührliches Entreegeld zu einer Pflicht des Wohlstandes zu machen. Von diesem eingehenden Gelde werde eine Kasse errichtet, aus welcher nach und nach ein Vorrath von guten Musikalien in allen Arten angeschaffet, von den ärmern Schülern gegen Bezahlung ab- und ausgeschrieben, und in einer besondern Repositur zum Gebrauche verwahrt wird. In diesem Konzerte wird mit blofsen Singestücken, mit blofsen Instrumentalstücken, und aus Singe- und Instrumentalmusik zugleich bestehenden Stücken nach einer guten vorher wohluberlegten Ordnung unter Anführung eines Musiklehrers abgewechselt, und demjenigen, der sich etwa dabey besonders hervorthut, eine angemessene Prämie ausgeworfen, auch zu manchen Zeiten ein Drama oder Oratorium aufgeführet. Der Einwurf, dafs dadurch dem Studiren zu viele Zeit entzogen und auf die Musik gewendet werden würde, wird schon dadurch entkräftet, dafs täglich etwa eine Stunde, und wochentlich zwey Tage, an welchen, des bisher gewöhnlichen Chorsingens wegen, die Nachmittagsschule ohnedies ausgesetzet wird, etwa zwey bis drey Stunden in vorgedachter Weise auf das Studium der Musik gewendet, dem Studiren der übrigen Wissenschaften keinen Eintrag thun. Man erwäge ferner, dafs, wenn auf diese Art der Unterricht in der Musik etwa vom achten oder zehnten Jahre angefangen, und bis zum achtzehenten oder zwanzigsten Jahre, vor welchem es durchaus nicht rathsam ist, auf die Universität zu ziehen, fortgesetzet wird, in diesem Zeitraume von acht bis zehn Jahren schon beträchtliche Fortschritte in der Musik gemacht werden können.

Sind nun Schüler, welche bey angewendetem Fleifse in den Wissenschaften und in der Musik bis ohngefahr zum zwanzigsten Jahre auf der Schule zugebracht haben, und kein Vermogen besitzen, ihr Studiren auf der Universität fortzusetzen: so errichte man aus ihnen ein Seminarium, um die Landschulen daraus zu besetzen, und lasse diese jungen Leute, bis zu weiterer Versorgung, in den untern Klassen der Schule die Kinder im Lesen, Schreiben und den ersten Gründen des Christenthums unterrichten. Ihnen selbst aber veranstalte man einen Unterricht in den Anfangsgründen der Mathematik, sonderlich in der Rechenkunst, in der Naturgeschichte, der Natur- und Wirthschaftskunde, Sittenlehre, Vaterlandsgeschichte, in der guten Lehrart, und was ihnen sonst als tüchtigen Lehrern für das Landvolk zu wissen nöthig ist.

Diejenigen aber, welche zur Fortsetzung ihres Studirens die Universität beziehen, werden daselbst ihre Erholungsstunden nicht in den wilden, die Geisteskräfte verderbenden und die Gesundheit der Körpers zerstörenden Lusten einer rohen, zügellosen Jugend, sondern in einem vertrautern Umgange mit den Musen zubringen, und schon durch ihre musikalische Geschicklichkeit empfohlen, in guten Gesellschaften Zutritt finden; durch diese angenehmen und nützlichen Erholungen gestärkt, werden sie mit verneuerten Kräften zu den ernsthaftern Gschäften wieder gehen und mit verdoppeltem Fleifse arbeiten. Sie werden wenigstens gewifs eher die zur Begleitung künftiger Aemter und Ehrenstellen erforderlichen Geschicklichkeiten sich erwerben können, und die Musik wird ihnen nach angestrengten Geisteskräften allezeit ein sicheres und anstandiges Erholungsmittel seyn. Haben wir nicht erhabene Beyspiele genug, sowohl in un-

sern als in den vorigen Zeiten, von den gröfsten Männern aller Art, welche nicht nur wahre Kenner und Verehrer der Musik gewesen sind, sondern sich auch in der Ausübung derselben hervorgethan haben?

Menschen! Jünglinge! Hoffnungsvolle, fühlbare, zur Vollkommenheit, zur Harmonie geschaffene Jünglinge! Lernet dieses liebreiche Geschenk aus der Hand Gottes — die Musik, gehörig schätzen! Lasset euch nicht von düstern Köpfen, von mit Vorurtheilen eingenommenen Pedanten, von andächtigen Kopfhängern gegen sie einnehmen! Machet von den Talenten, welche den Menschen vom Thiere, den Fühlbaren vom Rohen und Unempfindlichen unterscheiden, Gebrauch. Lernet Gesang, studiret Harmonie. Ihre Grundsätze sind Natur; die ganze Schöpfung ist Harmonie.

Recension.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Fortsetzung.)

Im vierten Abschnitte handelt der Verf. von der Grundharmonie, oder dem Grundprincip der Harmonie. Nach S. 27 (wo er vor einer Verwechselung — nicht Vermischung — der Grundharmonie mit einem Grundaccorde etc. warnt) ist sie der mögliche Grundstoff und gleichsam das Ganze, der Quell aller Akkorde. Diese Erklärung wird unstreitig den meisten Lesern unverständlich seyn: wir setzen daher noch das hinzu, was S. 15 steht, nähmlich: „der Grund der Harmonie ist etwas Nothwendiges und Allgemeines, ohne welches sich gar nichts Harmonisches denken läfst. Dies Nothwendige und Allgemeine ist aber nichts anders (,) als 1) die Terzenweise Verbindung der Töne innerhalb einer bestimmten Grenze oder Umfange, Tonart, (eines b. Umfanges; einer Tonart — würde es wohl richtiger heifsen,) auf so vielerley Art sie darinnen möglich ist; 2) Die Coëxistenz oder das Zusammenstimmen, das Zugleichertönen der verbundenen Terzen." Hieraus ergiebt es sich augenscheinlich, dafs der Verf. unter der Grundharmonie nichts anders versteht, als den von Rameau zuerst entdeckten, und von verschiedenen Andern in ihren Schriften bey dem System der Harmonie zum Grunde gelegten Terzenbau. Diese Entdeckung ist daher — einige Nebenumstände abgerechnet — keinesweges neu, sondern bereits allgemein bekannt. Nur zeigte Rameau zugleich, dafs sich diese terzenweise Verbindung auf die Sympathie der Töne gründe; da hingegen unser Verf. S. 16 sagt: „Man nehme an, dafs die Harmonie eben sowohl durch eine Secunden- oder Quartenweise Verbindung entstehen könne: so könnte es auch in beyden, und allen andern Fällen gar keine konsonirende Akkorde, oder Dreyklänge geben, welche doch wirklich vorhanden sind." Einen solchen Beweis *a Contrario* möchten wohl die Logiker nicht für gültig anerkennen; wenn nehmlich ein direkter Beweis möglich ist. Jedoch, dies sey! — Da übrigens Rameau nicht nur gezeigt hat, wie die Töne zu Akkorden verbunden werden müssen, sondern auch warum dies gerade Terzenweise geschehen mufs — (hier ist aber nicht von der Bestimmung einer Tonart vermittelst des Terzenmaafses die Rede —) so erstaunt man, S. 15 der vorliegenden Schrift zu lesen: „Man erklärte uns zwar die Harmonie, als ein Zusammenstimmen verschiedener gleichzeitig verbundener (?) Töne, aber man sagte uns nie — wie die gleichzeitigen Töne verbunden seyn müfsten.', Sollte der Verf. wirklich nichts von dem Rameauischen Systeme — welches man auch in den Schriften von d'Alembert, Marpurg, Koch, E. W. Wolf, Knecht etc. findet — gehört und gelesen haben? Nein, so grofs kann seine Unwissenheit unmöglich seyn! Wir können daher nichts anders annehmen, als dafs er sich in den Augen ganz unkundiger Leser habe das Ansehen geben wollen, er sey der Erfinder der Terzenweisen Verbindung.

Nach diesen vorläufigen Bemerkungen beleuchten wir das Grundprincip selbst, welches der Verf. in diesem Abschnitte nicht ohne merkliche Selbstzufriedenheit aufstellt. Bey einem Grundprincip der Harmonie kommt es, unsers Erachtens, hauptsächlich darauf an, dafs aus demselben alle brauchbare Akkorde auf eine natürliche Art hergeleitet, geordnet und erklärt werden können. Ist dieser Grundsatz richtig — wie denn wohl nicht leicht jemand etwas Gegründetes dagegen einzuwenden haben wird: — so taugt das Grundprincip des Verf. nichts; denn er leitet die Akkorde nicht aus dem Grundprincip oder der Grundharmonie, sondern diese aus jenen (den Akkorden) her. Dies erhellet unter andern aus S. 20, wo es heifst: „Ich fand an diesen allgemein gültigen Akkorden: 1) dafs sich der Terzenweise Bau eines jeden mit den in der Tonart vorkommenden Tonen bis an seine Grenze erweitern liefs, wodurch sechserley Arten der Grundharmonie entstanden." Diese sechserley Arten sind in C dur folgende:

1)	2)	3)	4)	5)	6)
a	f	d	e	h	e
f	d	h	c	g	c
d	h	g	a	e	a
h	g	e	f	c	fis
g	e	c	d	a	d
e	c	a	h	fis	h
C	A	F	G	D	G

Gegen das angenommene Grundprincip und diese sechs Grundharmonien findet sich aber vielerley zu erinnern, wovon wir nur das Wichtigste bemerken.

1) Heifst es S. 20: „Ich fand zweytens, dafs jede Art dieser Grundharmonie alsdann ihre consonirende (die untern drey Töne) und dissonirende Seite (die obern vier Tone) hatte, wodurch alles Con- und Dissonirende genau bestimmt wurde." Hier fehlt der Grund, warum die untern drey Töne consoniren, die obern hingegen dissoniren. In einer Beylage zu jeder musikalischen Theorie, worin so vieles, was man bis jetzt für richtig hielt, ohne Grade verworfen wird — erwartet man aber wohl billig Ueberzeugung von dem, was man nunmehr glauben soll. Denn dafs in den obigen, absichtlich ausgewählten, sechs Grundharmonien die untern drey Tone consoniren etc. kann doch wohl davon, dafs, und warum sie consoniren müssen, keinen überzeugenden Beweis abgeben. Oder soll etwa das: „Ich fand," hierzu allein hinreichend seyn? — Ueberdies consoniren nicht einmal in jeder möglichen, und zum Theil wirklich mit aufgestellten, Grundharmonie die untern drey Töne, wie wir weiter unten, bey einer andern Veranlassung, unwiderleglich zeigen werden.

2) Ist dieses System unvollständig: denn wir vermissen darin die Grundharmonien auf der zweyten, dritten und siebenten Stufe der harten Tonart, nehmlich diese:

h	c	g
g	a	e
e	f	c
c	d	a
a	h	f
f	g	d
D	E	H

Zwar schreibt der Verf. S. 29: „Ein Beweis, dafs innerhalb einer Dur- und Molltonart (was für Tonarten giebt es denn sonst noch?) keine Primenharmonie (über diesen Ausdruck weiter unten!) aufser der auf 1, 6 und 4, mehr statt findet, ist: 1) weil nur diese drey, ohne ihre eingeschalteten Dominanten, dem Ohre behagen. (Also deshalb?) Alsdann und hauptsächlich; 2) weil allein in diesen 1. 6. 4. das Hauptgrundintervall der Tonart auf der consonirenden Seite liegt, und in allen dreyen eine Consonanz ist, (wie kann ein einzelner Ton eine Consonanz seyn, da hierzu zwey Tone vorausgesetzt werden?) worauf sich alle konsonirende Seiten der Primenharmonie beziehen lassen müssen, (warum dies? Vermuthlich doch wohl blos zu Gunsten des aufgestellten Princips?) wenn sie ohne ihre eingeschalteten Dominanten erscheinen und auf einander folgen wollen." Allein, das Un-

deutliche hierin abgerechnet, können wir dem Verf. auf keinen Fall zugeben, dafs nach S. 21, a 22, 23, das f und a in dem Akkorde f deswegen D dissoniren sollen, weil sie — die Modulation in C dur dabey vorausgesetzt — auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie einer Dominante liegen, d. h. nach S. 21, weil dabey das Hauptgrundintervall G und die Terz h mangeln. Wer — den Verfasser ausgenommen — wird aber wohl in dem folgenden ersten Beyspiele bey dem weichen Dreyklange D, und in dem zweyten Beyspiele, nach S. 54, noch überdies auch bey dem davon abstammenden Sextenakkorde den angeblichen Grundton, oder wie Herr P. will, das Hauptgrundintervall G fühlen, und deswegen sowohl das a, als das f, dissonirend finden?

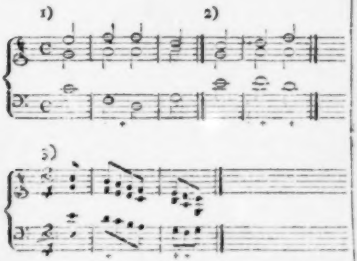

Nach des Verf. Behauptung mufsten in dem dritten Beyspiele — welches wir in andrer Rücksicht nicht vertheidigen wollen — die drey mit ♯ bezeichneten Sextenakkorde dissonirend, die übrigen aber consonirend seyn; da doch, unsers Erachtens, nur der Sextenakkord von D, aus einem bekannten Grunde, für dissonirend gehalten werden kann. Wenn man aber in diesem Beyspiele etwas anstofsiges finden sollte, so liegt dies wohl mehr in der Modulation, als in dem angeblichen Dissoniren verschiedener Töne. S. 24 hat der Verf., um sein Princip zu rechtfertigen, die folgenden beyden ersten Beyspiele eingerückt.

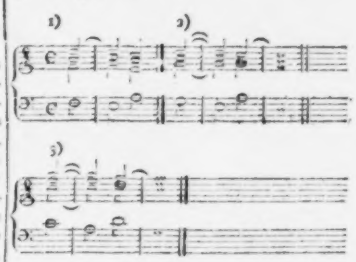

Das Beyspiel 1) findet er deswegen schlecht und gegen den reinen Satz, weil darin das h in dem Septimenakkorde E, als Septime von dem fehlenden Hauptgrundintervalle C, nicht vorbereitet ist. (Die darin befindliche auffallende unharmonische Relation, die allenfalls ein nur mittelmäfsiger Generalbafsschüler bemerken würde, scheint seinem sonst so kritischen Ohr und Auge entgangen zu seyn —). Wird aber das h vorbereitet, wie im zweyten Beyspiele, so findet sich sein Ohr vollkommen befriedigt. Uns hingegen behagt auch dies Beyspiel nicht sonderlich. Dafs dies aber nicht von dem fehlenden Hauptgrundintervalle C herrührt, sondern in ganz andern Ursachen seinen Grund haben mufs, ergiebt sich aus dem von uns hinzugefügten Beyspiele 3), welches wir um nichts besser finden, obgleich hier das Hauptgrundintervall A, worauf der Verfasser eine Grundharmonie annimmt, (S. 25) wirklich vorhanden ist, und folglich hierbey die reine Quinte e nicht, wie in dem Beyspiele 2) das h, auf der dissonirenden Seite liegt. — S. 20. heifst es ferner: „Ich fand 3) dafs die consonirende Seite — die der zusammengesetzten Dominante ausgenommen — allezeit ohne Anstand ganz an die Stelle desjenigen Akkords, welcher von der dissonirenden Seite ein oder mehrere Intervalle enthielt, gesetzt werden konnte, so [illegible]

der Tonart blieb.“ Wir müssen offenherzig bekennen, dafs wir dies, in Ermangelung eines erläuternden Beyspieles, vielleicht nicht richtig verstehen. Um also dem Verf. nicht einen falschen Sinn unterzuschieben, wollen wir diese, uns allerdings verdächtig scheinende, Behauptung ungeahndet hingehen lassen.

3) Hat Herr P. in der Tonart C dur — wie man nicht nur aus der oben aufgestellten fünften und sechsten Grundharmonie, sondern ausserdem noch aus vielen andern Stellen der vorliegenden Schrift, und schon aus dem ersten Notenbeyspiele sieht — ein Fis, ohne auch nur einigermafsen einen Scheingrund dafür anzuführen, warum dieses Fis in die Tonart C dur gehören soll. (Denn dafs die Dominante mit der Tonica abzuwechseln pflegt, kann doch wohl keinen Beweis dafür abgeben.) Und doch will er, in Beziehung auf seine Grundharmonien, die Grenzen der Tonart durchaus nicht überschritten wissen; sondern er setzt öfter z. B. S. 15, 16, 17, 21, 27 etc. hinzu: „innerhalb einer bestimmten Grenze oder Tonart;“ auch wohl gar: „weil die reine Quinte (Fis von H) aus der Tonart (A moll) herausführt.“ (S. 31 verglichen mit S. 33 u. a. m.) Gesetzt nun, wir gestanden dem Verf. dieses, unsrer Ueberzeugung nach, ganz und gar nicht in die Tonart C dur gehörige Fis zu: so würde er hoffentlich so consequent handeln, uns ein Dis, oder was wir etwa nöthig hätten, zu erlauben, um gelegentlich einen von ihm dafür ausgegebenen dissonirenden Dreyklang, z. B. den von E moll, vermittelst der Modulation in einen consonirenden umschaffen zu können. Denn *manus manum lavat.* —

4) Sind die selbstgeschaffnen Kunstausdrükke: Primen- und Dominantenharmonie, Durquarten-Mollsextenharmonie, so wie viele andre, sehr unpassend gewählt. Denn mit welchem Rechte kann man wohl einen Dreyklang auf der vierten oder sechsten Tonstufe eine Primenharmonie nennen? Jedoch S. 19 sagt uns der Verfasser: „Diese (Dreyklange auf der Hauptprime, Terzdecime oder Sexte, Undecime oder Quarte) haben ein eigenes gemeinschaftliches Merkmal, dafs sie so wohl mit der grofsen (,) als kleinen Terz vorkommen. Daher (heifst es weiter unten) können sie mit dem Nahmen der Primen bezeichnet werden.“ Man sieht hieraus, dafs Herr P. sehr triftige Gründe für seine Benennungen hat. Bey ihm heifst ferner eine Sextenharmonie, nach S. 37 verglichen mit S. 57 etc. nicht etwa ein Sextenakkord, sondern ein Dreyklang auf der sechsten Tonstufe u. s. w.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Beschreibung des von mir erfundenen Instruments Polychord.

Dieses Instrument gleicht in Anschung des Baues einem Contrabasse. Die Grofse des Körpers ist jedoch nur 16 Zoll Länge ohne Hals, und 10½ Zoll Breite. Das Griffbret ist 11 Zoll lang und 4 Zoll breit. Es unterscheidet sich von andern Streichinstrumenten dadurch, dafs es erstens 10 Saiten und dann ein bewegliches Griffbret hat, welches mittelst eines leichten Mechanismus, je nachdem es die Stimmung erfordert, verlängert oder verkürzt werden kann. Nehmlich um eine höhere Stimmung zu haben, braucht man nicht die Saiten schärfer anzuspannen, sondern nur das Griffbret zu verkurzen, wodurch auch die Unterhaltung des Instruments wenigkostspielig wird, weil nicht so viel Saiten springen. Der Umfang dieses Instruments ist von 2 Oktaven, vom ungestrichenen C bis zum zweygestrichenen C: das heifst, die erste der zehn Saiten ist im ungestrichenen C, die letzte im zweygestrichenen C gestimmt. Es hat, wie die Violine, Darmsaiten, von denen vier besponnen sind.

Die besondern Vorzüge des Instruments bestehen darin, dafs man mit grofser Leichtigkeit Läufer und Passagen in Terzen, Sexten, Oktaven und Decimen auch im schnellsten Tempo machen kann. Ganz besonders gut nimmt sich das Instrument in arpeggirenden Sätzen aus,

und selbst beym Arpeggio kann man von Flageolet Gebrauch machen. Wegen der Vielheit der Saiten kann es auch als Harfe oder Guitarre gebraucht werden, und eignet sich dadurch noch besonders zur Begleitung des Gesanges. Der Ton ist voll und angenehm. *Friedr. Hillmer.*

Leipzig im April 1799.

Herr Wölfl aus Wien, dessen schon mehrmals von ganz verschiedenen Männern in diesen Blättern ruhmlich Erwähnung gethan worden ist, gab bey Gelegenheit der Michaelismesse zwey Konzerte hier in Leipzig, die sich vor so manchen andern Konzerten reisender Virtuosen eben so vortheilhaft auszeichneten, als sich Herr W. selbst vor vielen andern Virtuosen auszeichnet, und die deshalb eine besondere Anzeige uns zur Pflicht, und einen öffentlichen Dank uns zum Vergnügen machen. Bekanntlich ist er Komponist für Theater- und Kammermusik, und zugleich Virtuos auf dem Pianoforte. Alle Kompositionen, die wir hier von ihm zu hören bekamen, zeugen von eben so viel Genie, als Kenntnis; sein bewundernswerthes Spiel ist bekannt. Nach den Stücken, welche er uns aus seiner neuesten Oper: *Der Kopf ohne Mann* — gab, zu urtheilen, gehört diese Arbeit gewifs zu den ausgezeichneten musikalischen Kunstprodukten der letztern Jahre, und verdient den Beyfall, welchen sie in Wien und Prag gefunden, vollkommen. Wir theilen zwey kleine Sätze daraus als Beylage No. XIII. mit. In der Komposition seiner Konzerte herrscht, bey schöner Originalität, eine äufserst seltne Verbindung von Kraft und Zartheit. Bey seinem Hierseyn hat er das Gedicht: *Die Geister des See's* — aus dem diesjährigen Schillerschen Musenalmanach, als Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers, komponiert; auch haben wir neue Sonaten für Klavier und Flote, Quartetten u. s. w. von seiner Komposition kennen gelernt, welche unter das Vorzüglichere gehören, was man in diesen Gattungen besitzt

Möchten wir durch diese wohlgemeinten Bemerkungen, die nicht etwa nur unsere, sondern Stimme des ganzen hiesigen Publikums sind, im Stande seyn, auf Herrn Wolfl, der von hier nach Dresden, Berlin, Hamburg u. s. w. gehet — so viel Aufmerksamkeit zu erregen, als er verdient! *d. Redakt.*

Anekdote.

Von welcher richtigen Seite Mozart, blos von seinem Genius geleitet, die Dinge der Musikwelt ansahe, bezeugt auch folgende kleine Anekdote. Er kam auf seinen Reisen in das Haus des damaligen — von —, der Musik sehr schätzte, und dessen jetzt berühmter Sohn von zwölf oder dreyzehn Jahren schon sehr brav Klavier spielte —

Aber, Herr Kapellmeister, sagte der Knabe — ich möchte so gern zuweilen auch Etwas selbst komponiren; sagen Sie mir nur, wie ichs anfange!

Nichts! Nichts! Müssen warten! —

Sie haben ja noch viel früher komponirt —

Aber nicht gefragt! — Wenn man den Geist dazu hat, so drückt's und qualt's Einen; man mufs es machen und man macht's auch und fragt nichts drum —

Der Knabe stand beschämt und traurig, da Mozart das herauspolterte — Er sagte:

Ich meine ja nur, ob Sie mir kein Buch vorschlagen konnen, woraus ich's recht machen lernte —

Nun schaun's — antwortete Mozart freundlicher, und streichelte dem Kleinen die Wangen — das ist all wieder nichts! Hier, hier und hier (er zeigte auf Ohr, Kopf und Herz) ist Ihre Schule — Ists da richtig, dann in Gottes Namen die Feder in die Hand, und steht's da — hernach einen verständigen Mann darüber gefragt.

Druckfehler: in No. 29, pag. 458, Zeile 15, l. Ausübung, statt: Ausbildung.

(Hierbey die Beylage No. XIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. XIII.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

ARIA von KILIAN: Aus dem ersten Theile der Oper: DER KOPF OHNE MANN.

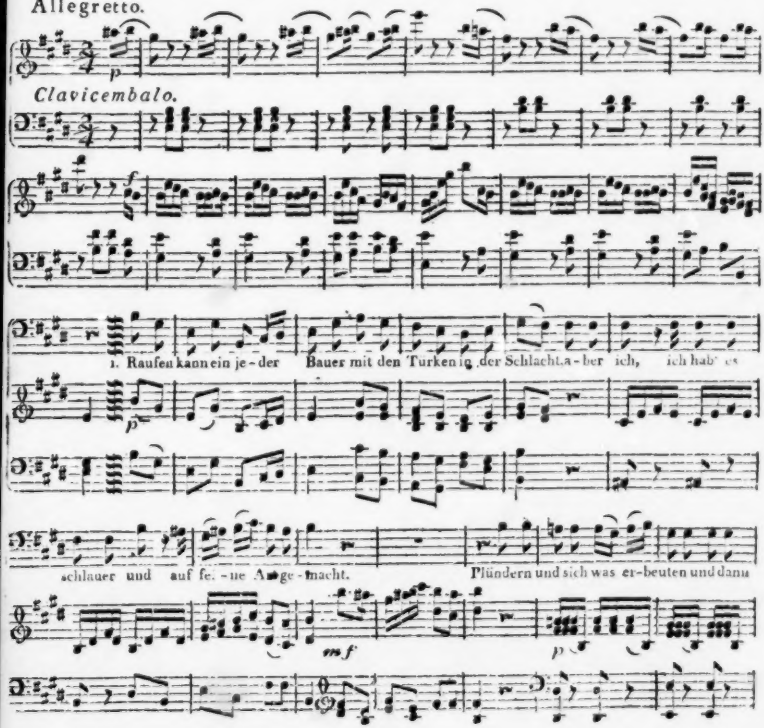

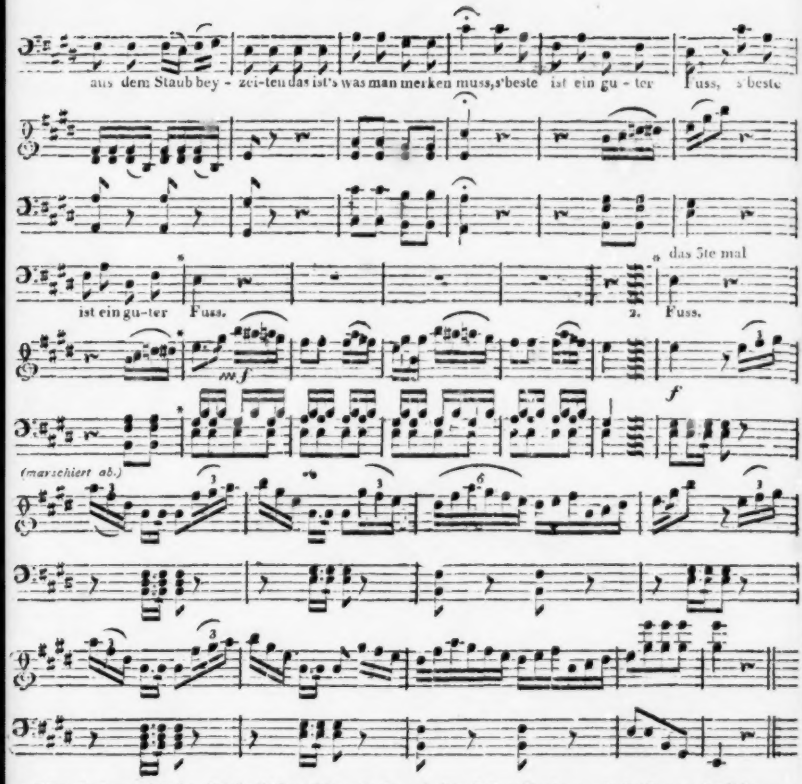

2. Selbst die jungen hübschen Schönen,
eben immer auf den Fuss;
aufen, springen muss man können;
dann verdient man einen Kuss.

Bey der Liebe und beym Raufen
Muss man oft beyzeiten laufen,
So entweicht man viel Verdruss;
S'beste ist ein guter Fuss.

3. Aller Enden, aller Orten
Gilt der Fuss mehr als die Hand;
Kurz und gut mit wenig Worten,
In dem Fuss ruht der Verstand.

Ja der Fuss zu allen Zeiten
Macht das beste Glück zu Reiten.
Denn der Reiter macht den Schluss,
S'beste ist ein guter Fuss.

MARCIA. Fort, fort zu Pferde fort.

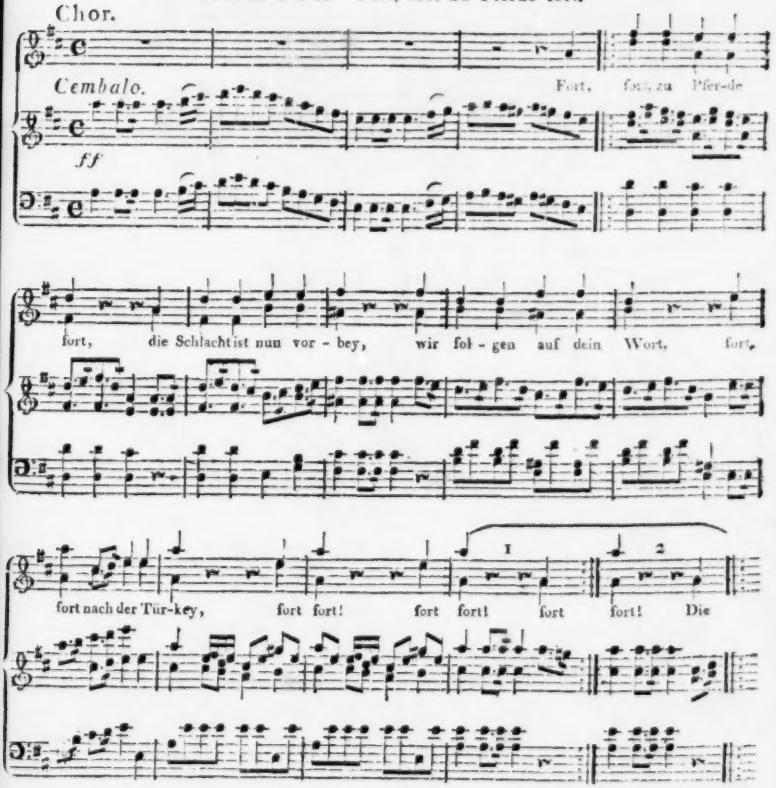

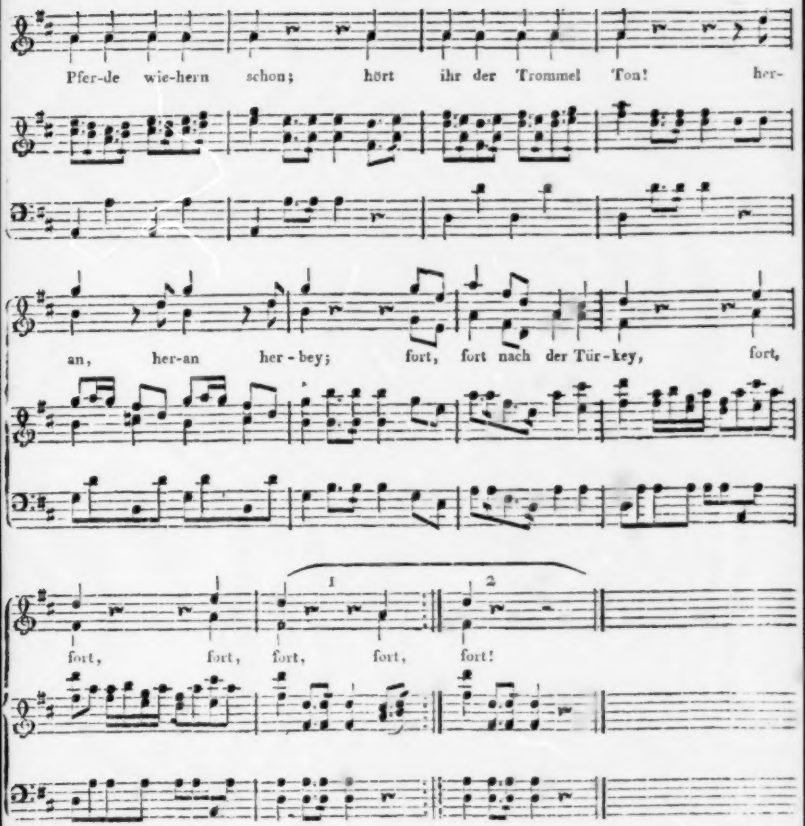
Pfer-de wie-hern schon; hört ihr der Trommel Ton! her-
an, her-an her-bey; fort, fort nach der Tür-key, fort,
1
2
fort, fort, fort, fort, fort!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten May — Nº. 31. — 1799.

Abhandlung.

Ueber das jetzt gewöhnliche Aufführen einzelner Opernscenen in Konzerten.

Die Sitte, fast nichts als einzelne Opernscenen und Opernarien in öffentlichen Volkskonzerten aufzuführen, ist erst seit 12 bis 15 Jahren so allgemein geworden: vorher gab man lieber zusammenhängende Ganze — nicht gerade immer Oratorien und andere grofse Werke, aber besonders kleine oder gröfsere Kantaten u. d. gl. Es giebt mancherley Ursachen der jetzigen Sitte. Die erste Ursache ist wohl, der, in der Musikwie in der Theaterwelt immer mehr überhandnehmende leidige Geschmack an neuen und nur immer neuen und nichts als neuen Stücken. Nun treibt der Quell der Musen in Deutschland von Jahr zu Jahr eine Fluth neue Opern — italienische und deutsche, heroische und komische, tragi-burleske und allegorisch-bürgerliche — herbey; es kann also den Direktoren der Konzerte nicht schwer fallen, ein geneigtes Publikum mit stets neuen Sächelchen hieraus — besonders mit süfslichen Rondo's oder wüthenden Scenen, mit Bravourarien, in denen viel geseufzt und Adagio's, in denen viel gefaselt, mit komischen Finale's, die theilweise als Fugen bearbeitet, und mit ernsthaften, die voll Instrumentenspases sind — zu unterhalten: Kantaten hingegen werden heut zu Tage wenig gesetzt, und was man also nicht hat, kann man nicht geben.

Doch gesetzt auch man verschmähete das Zweckwidrige und Buntschäckige der meisten neuesten Opern, und wählte nur ihr Bestes; gesetzt, man hätte wirklich so viel gute und neue Opernscenen, als zur Befriedigung der Zuhörer nöthig wäre — was gewifs schon sehr viel vorausgesetzt und zugestanden ist: ist es dennoch zweckmäfsig und gut, solche einzelne Bruchstükke aufzuführen? Wenn man so im allgemeinen fragt, glaub' ich, läfst sich mehr mit Nein, als Ja antworten — sorgsame Einschränkung allerdings zugegeben! Die Gründe, welche ich für mein Nein habe, lassen sich in den hoffentlich allgemein zugestandenen Hauptsatz befassen: Opern sind Musik für den Schauplatz. Hierin liegt nun folgendes: 1) Opern sind Musik fürs Theater überhaupt; das kann heissen *a*) für den Platz; *b*) für den Schauplatz (wo man nicht nur hören, sondern auch schauen soll) 2) für den oder jenen Schauplatz insbesondere.

1) Opern sind Musik für den Schau-Platz. Unsre Theater sind nehmlich, natürlicher Weise, sämmtlich so eingerichtet, dafs der Sänger auf der Scene hoch, die Orchester tief, die Zuhörer höher als die letztern sind. Folglich empfängt der Zuhörer den Gesang mit voller, die Instrumentalbegleitung mit gebrochener Stärke. In den Konzerten aber stehen Sänger und Instrumentisten gleich, und wenn auch die Orchester nach hinten zu etwas erhohet sind, und die Sänger vorn den Zuhörern näher stehen, so stehen sie doch auch tiefer, als die Instrumentisten. Daraus entstehet denn besonders bey der neuesten so vollen, oft überfüllten Instrumentalbegleitung ein grofses Misverhältnifs zwischen Sänger und Instrumentisten. Man hört Arien ohne Gesang, höchstens Gesang ohne Worte. Wem das nicht schon deutlich und aus Erfahrung einleuchtend ist, der vergleiche einzelne Sätze bey Theater- und Konzertaufführungen. Ich will einige, absichtlich ganz bekannt gewählte, als Beyspiel anführen. Mozarts schöne Arie im

der Zauberflöte: *Dies Bildnis ist bezaubernd schön* — mufs im Konzert, wofern nicht ganz ideale Blasinstrumentisten da sind, besonders im zweyten Theile nicht nur nichts wirken, sondern unangenehm seyn, indem die kurzen, vielen und vollen Noten der Blasinstrumente, welche das Unruhige einer schnell erwachenden heftigen Leidenschaft so treffend darstellen — verursachen, dafs man schlechterdings den Sänger, und da der Sänger die Melodie hat, auch diese nicht hört: auf dem Theater hingegen thut diese Stelle, wenn die Instrumentisten nur piano zu spielen wissen, einen ungemeinen Effekt. Righini's Kompositionen mufs jeder, der sie blos in Konzerten hört, für nichts, als äufserst überladene, jedoch artige Instrumentalmusik halten, wo nebenbey der Komponist hier und da eine Singstimme angebracht hat: aber man höre sie auf dem Theater, und wo möglich auf dem Theater in Berlin, und man wird sehen, dafs sie — ich will nicht sagen, von hoher, aber doch gewifs von sehr angenehmer Wirkung sind.

Die Opern sind Musik für den Schau-Platz. Man verstehe mich recht: Ich denke hier noch gar nicht an die Nebendinge der Dekorationen und andern unsern Pompes bey theatralischer Aufführung, obgleich auch daran mit Recht gedacht werden konnte: ich spreche blos vom Wesentlichen. Hier liegt es nun wohl schon in der Natur der Sache: dafs eine abgerissene Opernscene, eine abgerissene Opernarie, aufser ihrem Zusammenhang, eben so wenig wirken mufs, als eine einzelne abgerissene, wenn auch noch so schöne Scene aus einem Schauspiel. Die Geschichte, die Situation der Handelnden, die Aktion, die Charaktere der Singenden — alles das fehlt: gerade das Vorzüglichste wahrer Opernmusik, das Individuelle, welches mit dem Individuellen der vom Dichter gezeichneten Charaktere zusammenstimmt, fällt ganz weg. Die Leute seufzen — man weifs nicht warum: sie jauchzen — man weifs es eben so wenig. Man versuche es nur, eine einzelne Scene eines Schauspiels, und wäre sie noch so trefflich, auch von den würdigsten Schauspielern, Einem, der den Zusammenhang, die Charaktere, die Situationen der Personen nicht kennt, voragieren zu lassen: sie wird nicht mifsfallen, aber wie wenig wird sie doch wirken, im Vergleich mit dem, was sie im Zusammenhang auf dem Theater wirkt? — Hiergegen können aber die Konzertdirektoren Etwas einwenden. Sie können sagen: Wir wählen aus den Opern nur solche Scenen, die nicht nur wenig oder gar keine Handlung haben, sondern in welchen auch die Geschichte aufgehalten wird u. s. w. Und es ist wahr, die meisten neuesten sogenannten Opern-Dichter sorgen reichlich für dergleichen mannichfaltige Stellen, wo die Sängerin oder der Sänger aufhört, die oder jene Person zu seyn, und auf der Welt nichts ist, als — Sängerin oder Sänger. Aber dafür entsteht auch hier das Uebel, dafs solche Scenen so allgemein, so uninteressant, so unwirksam, und überdies einander selbst so ähnlich — oder vielmehr so ganz gleich sind, wie ein Strohhalm dem andern. Ein Eingang — so feyerlich, als ob, wer weifs was kommen sollte; ein Recitativ, mit vielen und leider gewöhnlich nur allzulangen Unterbrechungen des Gesanges, voll Seufzer und auf einmal wieder voll Toben; eine Arie, deren erster Theil in Zärtlichkeit schmalzt und die Herzen der Zuhörer schmelzen soll (zwischendurch marschmäfsige Solosätzchen für Horner und Hoboen thun nichts zur Sache); dann eine gewaltige Fermate, und nun ein hüpfendes oder wüthendes Allegro. Da ist hat die Herrlichkeit ein Ende. Man könnte dies ein Recept für solche Kompositionen nennen. Man vergleiche zwanzig, dreyssig und mehr dergleichen Scenen aus den neuesten deutschen und italienischen Opern, und überall ists dasselbe. Wie kann da Interesse seyn, wo die Materie nichts taugt, und die Form durch hundertfaltiges Nachahmen so alltäglich geworden ist? Fast alle jetzt schreibende Opernkomponisten scheinen sich, wie fast alle jetzt schreibende Schauspieldichter, Ueberraschung zum höchsten Zweck ihrer Bemühungen im Effekt vorzustecken. Ich will nicht untersuchen, wie weise oder unweise das sey, ich will zugestehen, es sey das erste: wie kann aber da Ueberra-

schung seyn, wo man vorher weiſs — jetzt werden die Läute angehen! nun kommt die Sängerin bald zu Odem! jetzt ist der erste Theil in der Dominante z. B. G dur beschlossen, nun schlägt der Komponist sich drein mit Es dur! hat sich die Sängerin nun noch einmal abgequält, so kommt sie im gewöhnlichen Rauscheschlufs zur erwünschten Ruhe u. s. w.! Wie kann da Ueberraschung seyn? —

3) Opern sind Musik für den oder jenen Schauplatz. Selten schreibt nehmlich ein Komponist Opern anders, als für ein bestimmtes Theater, also für ein besonderes Personale an Sängern und Instrumentisten, und auch für ein besonderes Publikum. Was die ersten am besten exekutieren, was auf das letztere am besten wirkt, das bringt er natürlicherweise an, und besonders hervorstechend. Nun können aber die Leute nicht an einem Orte, was sie am andern können; auch wirkt nicht das Nehmliche auf ein mehr oder weniger für Musik gebildetes Publikum: folglich müssen oft sehr brave und stark wirkende Kompositionen an andern Orten, auch von übrigens gar nicht schlechten Sängern und Instrumentisten, schlecht gegeben werden und also wenig oder nichts wirken *). Es ist aber bekannt, dafs dieses mit anderer Gesangsmusik, z. B. mit Kantaten, nicht so oft und in weit geringern Grade der Fall ist, da diese jenes Ausschweifende der Musik (es ist dies ohne Vorwurf gegen die Opernmusik gesagt) gemeiniglich und rechtlicher Weise nicht haben, auch seltener für ein besonderes Personale gesetzt werden. Aus diesem Gesichtspunkte mufs man es sich erklären, warum z. B. Joseph Haydns Opernsachen, stückweise und an andern Orten aufgeführt, so wenig, und von des Komponisten Orchester exekutirt, so sehr viel wirken. Daraus erkläre man sich auch Mozarts sonst übertriebene Forderungen an Sänger und zuweilen an einzelne Instrumente u. s. w.

Es liefsen sich gar leicht noch mehrere Gründe an einander reihen, aus denen einleuchtend würde, dafs nur mit verständiger Einschränkung Theatermusik in die Konzerte gebracht werden sollte, und dafs, wenn sie dahin gebracht wird, lieber kleine zusammenhängende Ganze, als, wie gewöhnlich, ganz abgerissene Stücke ausgewählt werden sollten. Man will z. B. (um auch hier ganz bekannte Stellen anzuführen) etwas Ernsthaftes von Mozarts *Don Juan* — Wohl! Man fange etwa gleich mit der Ouvertüre an und fahre fort bis nach dem schönen Duett: *Fuggi, crudele, fuggi* — Oder man will etwas Munteres aus Salieri's *Axur* — Man fange mit der kurzen lieblichen Ouvertüre des Intermezzo an und gehe dies bis zum bekannten Kanon u. dgl. Ich hörte sonst in mehrern beträchtlichen Orten Deutschlands, in Berlin, Dresden, Leipzig u. s. w. zuweilen ganze Opern gewisser Art, z. B. von Naumann, in Konzerten mit allgemeinem Beyfall aufführen — besonders da Naumanns Opern in Dichtung und Musik nicht so überfüllet sind, und daher auch von dieser Seite mehr für's Konzert passen: warum hat man diese Sitte jetzt — so viel ich weifs, ganz verlassen? Doch nicht um den Ruhm zu haben, — diese Arie ist erst voriges Jahr für das Karneval in Rom, Venedig oder Neapel gesetzt?

Wie? sagen viele Konzertdirektoren: Du verlangst von uns vornehmlich auch Kantaten: wir haben keine neuen! —

Nun, Ihr Herren, so setzt Ihr welche! — Zeit habt Ihr denn doch wohl genug dazu, und Beruf auch! —

Ja, wir werden dafür nicht bezahlt! —

Ihr Geldmänner! Nun, ich lasse mich auch dafür nicht bezahlen Euch die Wahrheit zu sagen, und thu' es doch! Ueberdies, Ihr

*) Anmerkung. Man wende mir nicht ein, dass demnach auch die ganzen Opern nur von den Theatergesellschaften, für welche sie zunächst geschrieben sind, gegeben werden dürften: es treten hier mancherley andere Verhältnisse ein, von welchen zu anderer Zeit gesprochen werden wird.

werdet doch bezahlt — und gemeiniglich besser, als so mancher von Geschäften fast erdrückte Gelehrte in unsern Dikasterien — damit Ihr für die möglichst beste Unterhaltung Eures Publikums sorgen sollt! Wenn Ihr nun nicht läugnen könnt, dafs solche Unterhaltung besser ist, als die, welche Ihr ihm gewohnlich gebt — —

Aber wir haben keine guten Texte! —

Das ist schlimm, wenn's wahr ist! Aber seyd Ihr Herrn etwa selbst Schuld? Macht Ihr's — zum Theil wenigstens — nicht, wie ehemals die königliche Theaterdirektion in Paris, die von dem Schauspieldichter verlangte, er solle nur verschiedene seiner Stücke fertig machen, dann de- und wehmüthig seine Arbeit präsentieren: wenn's gefällig wäre, würde man einige Notix davon nehmen und vielleicht sie aufführen: hernach würde der Poet so gut seyn und sich hübsch dankbar bezeigen, dafs man ihm verstattet hätte die Kasse der Gesellschaft zu füllen? — —

Z . . .

Recensionen.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Fortsetzung.)

Wer durch alles das, was wir gegen das Grundprincip des Verf. erinnert haben, noch nicht überzeugt seyn sollte, dafs dieses Princip auf sehr seichten Gründen beruht, und viele Zweifel übrig lafst, für den fügen wir noch folgendes hinzu, woraus augenscheinlich erhellet, dafs des Verf. System der Harmonie sogar offenbar fehlerhaft ist, und sich selbst widerspricht. S. 31 werden diese Grundharmonien

1) gis, o, e, a } dissonirende Seite
f, dis, H } consonirende Seite

2) als irregulär: gis, e, c, a } dissonirende Seite
fis, dis, H } consoniren de Seite

als in A moll gehörig aufgestellt. Erstens können wir auf keinen Fall angeben, dafs der hier zweymal vorkommende Ton dis etc. in A moll gehört. Wir beziehen uns deshalb auf die obige Bemerkung über das Fis in C dur. Zweytens sollen die drey Tone H, dis und f, in dem hier eingerückten erstern Beyspiele, zusammen consoniren. Dies erhellet nicht nur aus den beygefügten Worten: consonirende Seite, sondern auch aus der S. 22 etc. enthaltenen Behauptung: „Was auf der consonirenden Seite liegt, mufs nothwendig consoniren.“ Wenn man auch einräumen wollte, dafs die falsche Quinte (64: 55) wie Einige wollen — unter gewissen Umständen eine Consonanz sey: so wird doch gewifs niemand die dabey befindliche verminderte Terz: dis f (256: 225) für consonirend ausgeben. Bekanntlich müssen aber in einem consonirenden Akkorde alle Intervalle gegen einander consoniren. Ob sich dies in dem gegenwärtigen Falle also verhält, wird jeder, der diese drey Töne zugleich angiebt, durch sein Gefühl entscheiden können. Ueberdies erklärt der Verf diese falsche Quinte (S. 35) selbst für ein Neutrum, d. i. weder für eine unvollkommene, noch für eine vollkommene Dissonanz. (Also doch für eine Dissonanz?) Das Mehr oder Weniger kommt dabey nach S. 73 wo von Kirnbergers wesentlichen und zufälligen Dissonanzen die Rede ist!! — in keinen Betracht. Weil sie (die falsche Quinte) aber auf der consonirenden Seite der Grundharmonie liegt, (ein wichtiges Argument!) und daher weder Septime noch None ist, so wird sie wegen ihrer besondern melodischen Verdoppelungsfähigkeit (?) in der Composition (wo denn sonst?) als eine wirkliche Consonanz behandelt. (S. 53. verglichen mit S. 45.) Man sieht hieraus, wie sich der

Verf. dreht und wendet, um nur einigermafsen aus dieser fatalen Verlegenheit zu kommen. Gelungen ist es ihm jedoch auch diesmal nicht völlig. Denn ob er gleich hier wohlbedachtig nichts von dem Verhaltnisse der falschen Quinte sagt, so beruft er sich doch anderwärts, unter günstigern Umständen, auf das Tonmaafs. So heifst es z. B. S. 26: Man mufs etc. dafs er wirklich allerseit und ohne Ausnahme con- oder dissonirt, durchs Tonmaafs und die Erfahrung beweisen können. (Vergl. mit S. 50, 54 190, 191.) In Absicht auf die oben erwähnte verminderte Tera befindet sich S. 63 folgende merkwürdige Stelle: „Die beyden Grundakkorde von (bey) WW) XX) und YY) — (der erstere davon ist dieser: H, dis, f, a —) werden von mir in der Praxis nie vollständig gebraucht, weil die zwey Neutra nahe beysammen liegen, und eine verminderte Tera formiren, welche weder mein Gehör noch Gefühl vertragen kann. (Aber sie liegen ja auf der consonirenden Seite??) Gleiches Schicksal haben bey mir die Dreyklänge bey T) u. s. w." Der bey T) enthaltene Dreyklang ist kein anderer, als dieser: H, dis, f, der auch S. 58 wirklich unter den dissonirenden Dreyklangen, welche zu C dur und A moll gehören, mit aufgeführt wird. In der oben angezeigten Grundharmonie aber machen die drey Tone H, dis und f, die consonirende Seite aus. — Was denken nun unsere Leser von dem Grundprincip des Verfassers?

Noch ein Beyspiel von dieser Art! S. 57 wird unter andern der Dreyklang c, e, g, für dissonirend erklärt, sofern er nämlich in A moll gehört, weil alsdann dabey das Hauptgrundintervall A mangelt. Hier folgt das in dieser Hinsicht eingerückte Beyspiel, welches zugleich einen Beweis von der guten und natürlichen Modulation des Verf. abgeben kann.

Im zweyten Akkorde kommt also g vor, und doch soll die Modulation in A moll bleiben, worin der Verf., seiner S. 25, 30, 31, 32 etc. aufgestellten Grundharmonie gemäfs, kein g, sondern gis haben will. Er hat also in A moll, aufser dem dis und fis, ein g, und hat auch keins, je nachdem seinem Grundprincip das Eine oder das Andere ersprieflslich ist. Sind dies nicht offenbare, und bey einem solchen Grundprincip, wobey das mehrste von der jedesmal-gen Modulation abhangt, sehr bedeutende Widersprüche? Dessen ungeachtet schreibt der Verf. S. 13: „Was dadurch (durch das entdeckte Princip) gewonnen wird, besteht in nichts geringern, als darinnen, dafs man nun die Summe der harmonischen Intervalle, welche bisher so verschieden angegeben wurde, der Con- und Dissonansen, der Akkorde, ihren Unterschied, ihre Wirkungen auf das Ohr, wie auch ihren Gebrauch bey der Komposition, (nicht auch aufser derselbe?) auf das genaueste bestimmen kann: dass der Komponist und der Zögling nun einen sichern(??) Wegweiser hat (haben), welchen er (sie) in zweifelhaften Fallen ohne Anstand folgen kann, (können) und welchem zu folgen ihn (sie) die Vernunft gleichsam zwingt." (Unsere Vernunft zu zwingen, hat diesem sichern Wegweiser bis jetzt noch nicht gelingen wollen, wir müssen uns daher einstweilen an den Glauben halten.) S. 14: „Es hängt also alles Harmonische in dem reinen Satze, und alles, was zu demselben auf irgend eine nahe oder entfernte Weise gerechnet werden kann, von diesem Princip ab, wird durch dasselbe erkannt, erklärt, das Wahre desselben bewiesen und das Falsche widerlegt, und ohne dasselbe ist kein Heil und keine Gewifsheit in der Harmonie." (Wohl uns, die wir in diesem goldenen Zeitalter der Harmonie auf Erden wallen!) S. 25: „Ein Princip, welches die durchgängige Anwendbarkeit in der Praxis für sich hat, und uns von allen Zweifeln und Widersprüchen befreyt, kann auf die allgemeine Annahme und den ungetheilten Beyfall gerechten Anspruch machen." *Plaudite.* —

Der siebente Abschnitt S. 54. ist überschrieben: Von der Summe der harmonischen Glieder oder Akkorde. Zuerst stellt der Verf. darin die zu C dur und A moll gehörigen vollkommenen und consonirenden Dreyklänge auf. Es sind folgende:

	g	c	e		e	a	c		c	f	a		a	d	f
A)	e	g	c	B)	c	e	a	C)	a	c	f	D)	f	a	d
	c	e	g,		a	c	e,		f	a	c,		d	f	a,
	d	g	h		h	e	gis						a	d	fis
E)	h	d	g	F)	gis	h	e	G)					fis	a	d
	g	h	d,		e	gis	h,						d	fis	a.

Bey diesen consonirenden Dreyklängen vermissen wir den, unter den zu A moll gehörigen Grundharmonieen mit aufgestellten, von uns aber angefochtenen Dreyklang H, dis, f. Der Verfasser scheint sonach seinem Grundprincip, fünf und zwanzig Seiten später hin, selbst ungetreu geworden zu seyn. — Sodann hielten wir hier die überall beygefügten Sexten- und Quartsextenakkorde — wovon hier kein Wort erwähnt wird — nicht für Dreyklänge, sondern für das, was sie sind. Indessen über kleine Nachlässigkeiten wollen wir nicht mit dem Verf. rechten, obgleich er es mit Andern auch in Kleinigkeiten sehr genau nimmt.

Nun kommt die Reihe an die unvollkommenen und dissonirenden Dreyklänge, die zu C dur und A moll gehören, und die zum Theil blos deswegen in diese Klasse verwiesen worden sind: da sie sonst consonirend seyn würden. Hier folgen sie insgesammt: aber zur Ersparung des Raums ohne die, von uns weggelassenen Sexten- und Quartsextenakkorde:

	h		gis		g		e		f		f			c	
H)	g	I)	e	K)	e	L)	c	M)	d	N)	d	O)	a		
	e,		c,		c,		a,		h,		h,		fis,		
	d		a		e		c		f		a		fis		
P)	h	Q)	f	R)	c	S)	a	T)	dis	U)	f	V)	d		
	gis,		d,		a,		f,		h,		dis,		h,		

W) h dis gis, (in A moll??)

Wer sich etwa wundern sollte, warum z. B. der Dreyklang e, g, h (bey H) hier für dissonirend erklärt wird, den müssen wir daran erinnern, dafs dabey, nach des Verf. Grundprincip, das Hauptgrundintervall C fehlt, und dafs also in so fern die, übrigens reine, Quinte h auf der dissonirenden Seite der Grundharmonie liegt. Dieser Akkord ist also im Grunde ein Septimenakkord, und kein Dreyklang, wie der Verf. selbst bemerkt. (Ein Dreyklang, der mehr, als ein Dreyklang ist!) Kann daher der nämliche Dreyklang in E moll, G dur etc. vor, so wäre er consonirend. Hieraus läfst sich auch erklären, warum der Dreyklang c, e, g (bey K) hier mit unter die dissonirenden Dreyklänge gekommen ist. Er gehört nämlich in A moll, und erscheint hier ohne sein Hauptgrundintervall A. — Noch einen etwannigen Zweifel müssen wir zu heben suchen. Einige Dreyklänge kommen nämlich zweymal als unvollkommene oder dissonirende vor, z. B. H, d, f, (bey M und N) Dies erklärt der Verf. so: „Bey M) ist die Terz der Durdominantenharmonie der Sitz." Wer hier etwa nicht sogleich verstehen sollte — welches bey des Verf. Schreibart und Terminologie weit möglich ist: — dem sagen wir, dafs in diesem Falle der wahre Grundton die Dominante von C dur, nämlich G ist, oder seyn soll, und auf der Terz von diesem G, folglich auf der Stufe H, oder auf dem Semitonio modi kommt dieser Dreyklang vor. Der bey N) hingegen gehört nicht in C dur, sondern in A moll. Hierüber erklärt sich der Verf. mit folgenden Worten: „Die 5 oder das Grundintervall vom dritten Range (S. 54) der Molldominantenharmonie ist der Sitz. Es (der Dreyklang: nicht der Sitz) — unterscheidet sich vom vorigen sowohl durch die Succession eines andern Accords (,) als durch die Melodie. „Und somit *sapienti sat!* Ueber den, bey R) bemerkten, weichen Dreyklang A giebt Hr. P. folgenden Aufschlufs: „Die 3 der Mollsextenharmonie (?) ist der Sitz." Um dies noch anschaulicher zu machen, verweiset er auf das nächstfolgende Beyspiel 1).

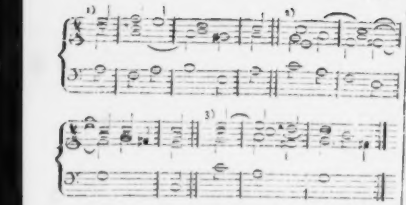

Der nämliche Dreyklang, der im ersten Takte consonirt, wird sonach — ohne dafs wir davon einen, mit des Verf. Princip übereinstimmenden Grund entdecken können — im zweyten Takte dissoniren. Dies verdient eine nähere Untersuchung. Gehört der erwähnte Dreyklang wirklich in A moll oder auch in C dur, so kann er nicht dissonirend seyn, weil der Verf. in beyden Tonarten auf der Stufe A, eine Grundharmonie annimmt, worin dieser Dreyklang auf der consonirenden Seite liegt, (S. 28) und also nothwendig consoniren mufs. (S. 22). Wollte er aber nach Beschaffenheit der Umstände unter die Grundharmonieen selbst noch ein anderes Hauptgrundintervall setzen, so fiel dadurch sein ganzes Grundprincip ohne Widerrede über den Haufen. Denn wozu erst Grundharmonien, die nach Belieben wieder entgrundharmonirt werden konnten? — Da sich aber dies nicht denken läfst, so müssen wir annehmen, Herr P. setze im zweyten Takte des obigen Beyspieles eine formliche Ausweichung in F dur voraus. In diesem Falle fragt sichs: 1) Wie konnte nun mehr dieser Dreyklang (A) hier noch als ein solcher, der in A moll oder C dur gehört, mit aufgestellt werden? 2) Wodurch soll die formliche Ausweichung bewirkt worden seyn? Doch wohl nicht blos dadurch, dafs der Dreyklang F dur unmittelbar nach A moll vorkommt? Sonach mufste ja in dem zweyten Beyspiele, welches in der vorliegenden Schrift unter Fig. 1 steht, ebenfalls aus C dur in A moll, aus A moll in F dur u. s. w. ausgewichen worden seyn. Gleichwohl soll in diesem zweyten Beyspiele worin der Querstand f fis eben nicht angenehm ist — nach S. 55. 56, die Modulation durchgängig in G dur bleiben. Wer kann dies zusammen reimen! Im obigen dritten Beyspiele soll der, unter den dissonirenden Dreyklangen bey B) bemerkte, weiche Dreyklang A wieder aus einem andern Grunde dissoniren, obgleich dabey ebenfalls, wie im ersten Beyspiele, der Dreyklang C dur unmittelbar vorhergeht. Es heifst nämlich S. 58: „Die 5 der Durwechseldominantenharmonie (?) ist der Sitz, und er unterscheidet sich sowohl durch die successive Harmonie (?) als durch die Melodie von dem bey B) und C)." Wir verlieren weiter kein Wort darüber. Aber fragen möchten wir wohl, welcher noch so geübte Harmoniker sich bey so bewandten Umständen getraute, nach des Verf. Grundprincip das jedesmalige Hauptgrundintervall aufzufinden? Uns wenigstens würde dies nicht immer glücken, ob wir gleich die vorliegende Schrift mehrmals, und mit möglichster Aufmerksamkeit gelesen haben. Wahr ist es übrigens, dafs der Dreyklang A moll im zweyten Takte des ersten Beyspiels nicht angenehm klingt; dies liegt aber, wie in tausend andern Fällen, nicht in dem angeblichen Dissoniren des Dreyklangs selbst, sondern in ganz andern Ursachen. Nur gehört es nicht hierher, dies umständlich zu erweisen.

(Der Beschluss folgt.)

Quatre Simphonies pour l'Orchestre, comp. par Wolfgang Amad. Mozart. Oeuvr. 63. Hamburg chez Günther et Böhme. (Preis 1 Rthlr.)

Mozarts Instrumentalsachen, insonderheit seine Quartetts, haben gewifs zur Allgemeinheit seines Ruhmes mehr beygetragen, als viele denken mögen. Ein Tonkunstler kann in dieser Gattung am mehresten Genie zeigen; denn nicht nur mufs er hier ganz allein erfinden und sich selber allen Stoff geben, sondern er ist auch einzig und allein auf die Sprache der Töne eingeschränkt. Seine Gedanken haben ihre Bestimmtheit in sich selber, ohne von der Poesie unterstützt zu seyn. Bey Niemanden von un-

sern deutschen Komponisten der neuern Zeit, aufser Haydn, läfst sich die Superiorität des musikalischen Genies so sicher aus Instrumentalarbeiten, deduziren, als aus den Mozartischen, und daher haben sie auch so vielen Werth und bestimmten Einfluss auf Gefühl und Urtheil der musikalischen Welt gehabt.

Daraus folgt nun aber nicht, dafs alles, was Mozart von der Art geschrieben, des Aufbewahrens werth sey, und dafs man nach seinem Tode Alles durchweg sammle und herausgebe, was sich, zumal noch von seinen jüngern Jahren, herschreibt. Das ist abergläubische Verehrung gegen Reliquien, und wenn das nicht, so will man den Zeitpunkt der Nachfrage zu seinem Vortheil benutzen. Man kann das einer Musikhandlung, die sich in Besitz solcher Sachen zu setzen weifs, im Grunde nicht verdenken, und so soll auch die oben angezeigte Verlagshandlung deshalb im Geringsten nicht darüber in Anspruch genommen werden, dafs sie diese wahrscheinlich verlegenen Ueberreste der fruchtbaren Feder Mozarts schon aus frühern Zeiten her, jetzt noch ans Licht treten läfst. Allein Pflicht der Kritik ist und bleibt es demungeachtet, ohne alle Rücksicht auf Nebengründe zu verfahren, und dem Publikum ehrlich zu sagen, was es an diesen Ueberresten hat.

Ohne Uebertreibung läfst sich nichts weiter von diesen Sinfonien behaupten, als dafs sie, zwar nicht ohne guten Werth und Gehalt, aber doch nur ganz gewöhnliche Orchestersinfonien sind, ohne hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, oder auch nur von besonderem Kunstfleifs. Man kann daran ganz deutlich Jugendarbeit erkennen; denn sie sind im Ganzen so ziemlich plan und haben noch einen gewissen ehrbaren Zuschnitt der Schule, über den Mozart späterhin sich weit hinaussetzte. Unterdefs werden sie Verehrer des Mozartischen Namens dennoch nicht verschmähen und ähnlichen Sammlungen wohl gern beygesellen. — Folgendes sind die Anfange der Sinfonien:

No. 1.

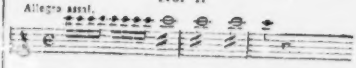

No. 2.

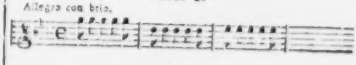

No. 3.

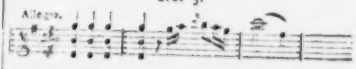

No. 4.

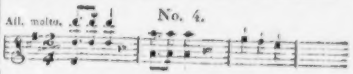

Ariette avec Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, par W. A. Mozart. No. 18. Wien bey Artaria et Comp. (Preis 40 Xr.)

Verehrer der Mozartischen Klaviersachen müssen eilen, sich diese Piece anzuschaffen, worin sie manches gutgearbeitete antreffen werden. Es ist edle Schwermuth des Kunstlers darin, der aber nicht abgespannt ist, sondern dessen Geist wie mit erschwerten Flügeln in den trübern Regionen der Dissonanzen verweilt. Rec. wünscht, dafs viele mit ihm dasselbe Vergnügen empfinden, und auch dafs ihnen unter andern schonen Stellen die kostliche Führung der Harmonie in den 4 Takten S. 8 oben nicht entgehen möge. — Das Thema, damit man nicht etwa noch einmal laufe, was man vielleicht schon hat — denn auf die Nummern der Musikhandler kann man sich schwerlich verlassen — ist folgendes:

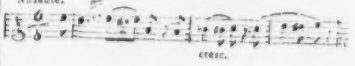

Druckfehler: in No. 50. pag. 471. Z. 19. l. Ostermesse st. Michaelismesse.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *Nr. XII.* 1799.

Musikalische Anzeige.

Bis jetzt fiel es den Liebhabern der Musik, selbst nach Erlernung des Generalbasses, schwer, richtig und auf die kürzeste Weise von einem Tone zum andern zu gehn, weil man keine allgemein bekannte Vorschrift dazu in Beyspielen erklärt hatte. Ich glaube also nicht allein dem theoretischen, sondern vorzüglich dem praktischen Theile der Musikliebhaber einen Gefallen zu erzeigen, durch die Ankündigung eines Werks unter dem Titel:

Modulationen durch alle Dur- und Moll-Töne, nach den Regeln des reinen Satzes zusammengetragen.

Ich bin dabey der natürlichen Ordnung der Töne gefolgt, damit, wenn der Musikliebhaber die Modulation in C dur und C moll inne hat, er sich an den übrigen Tonarten grösstentheils nur der Transposition bedienen darf. Diese Einrichtung wird gedachtes Studium unendlich erleichtern. Gegenwärtiges Werk erscheint sauber gestochen und auf holländisches Papier gedruckt einstheilbar zur Leipziger Michaelismesse 1799.

Da diese Unternehmung etwas kostbar ist, so habe ich den Weg der Voranzahlung eingeschlagen, und man pränumerirt auf dieses über 50 Seiten starke Werk mit Einem Ducaten Holländ. Nach Michaelis kann aber kein Exemplar unter 1½ Ducaten abgelassen werden. In Berlin nehmen die Hummelsche Musikhandlung, Musikalische Notendruckerey und der Schauspieler Beheim, in Breslau Hr. Leukart, in Hamburg Hr. Musikhändler Mein, in Frankfurt am Mayn Hr. Gayl und Hedler, in Offenbach Hr. André, in Warschau Hr. Bormann, in Wien Hr. Musikhändler Korzeluch, und an allen übrigen Orten die berühmtesten Musik- und Buchhandlungen Pränumeration an.

Berlin im May 1799.

J. B. Hummel,
musikalischer Compositor.

Anzeige.

Allen Kennern und Liebhabern des Pianofortz dienet zur angenehmen Nachricht, dass sich der Sohn des weit und breit berühmten Instrumentmachers Heilmann aus Mainz anjetzo in Erfurth aufhält. Er verfertiget Fortepiano's in Flügelform, die die englischen, wo nicht übertreffen, doch ihnen gewiss beykommen. Ihre vorzüglichsten Eigenschaften bestehen darinne. 1) sind die Kasten so sauber und fein gearbeitet, und auf Mahoni-Art gebeitzt, dass sie als Meuble betrachtet in jedem Zimmer zur Zierde dienen können. 2) Die Testatur der ganzen Töne ist von schwarzem Ebenholz und die halben Töne von Elfenbein. 3) Der Ton ist rund, angenehm, singend und voll, Er verschwindet zugleich auch aufgehobenen Fingern, und hat doch beym Anschlage eine so grosse Stärke, dass man einen gewöhnlichen Flügel entbehren kann. 4) Die Spielart ist sehr leicht wie auf einem Klavier, und der Anschlag ausserordentlich schnell. 5) Die Dämpfung, die durchs Knie sehr leicht kann gehoben werden, ist schmeichelnd und sanft. 6) Mittelst des daran angebrachten Lautenzugs kann man so pianissimo spielen, dass es, der reinsten Deutlichkeit unbeschadet, kaum hörbar wird. Man versichert sich, dass jedem Kenner des Pianofortz durch diese Bekanntmachung ein besonderer Dienst geschieht, und dass, wenn jemand ein solches Pianoforte sehen und hören will, er dieses obige der Wahrheit gemäss beschrieben finden würde.

J. C. Kittel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Krommer, Sonate pour le Violon avec Accompagnement d'une Basse. Op. XV. tg. 22 Gr.
Blasius, 6 Duos très-faciles pour 2 Clarinettes. Op. 33. kl. 1 Rthlr. 21 Gr.
Haydn, J., Rondo p. Fortépiano. No. 1. tg. 6 Gr.
— — — — — — No. 2. tg. 6 Gr.
Ozi, 6 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 6 kl. 1 Rthlr. 20 Gr.
Steffan, 25 Variaz. per il Cembalo. tg. 14 Gr.
Hacker, Liebe und Treue an Emma, für Gesang und Klavier. fr. 9 Gr.
Mozart, Differentes petites Pieces pour le Fortepiano. No. 2 und 3. tg. à 11 Gr.

Devienne, 6 Duos pour 2 Flûtes. 5te Liv. de Duos de Flûtes. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.

Viotti, 3 Sonates p. le Pianof. av. Accomp. de Violon obligé. Livr. 3 de Sonates. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.

Häusler, VI deutsche Lieder. f. Ges. u. Klav. tg. 12 Gr.

Mozart, grand Sextuor pour 2 Violons, 2 Cors, Alto et Basse. No. II. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.

detto. — — No. III. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.

Khym, Menuettes et Anglaises p. l. Pianof. gb. 9 Gr.

— — Six Allemandes p. le Pianoforte. gb. 9 Gr.

Fegg, XII Variations p. le Pianof. Op. 1. gb. 18 Gr.

Haydn, grande Sinfonie a plus. Instr. Op. 91. gb. 2 Rthlr.

Pieltain, 3 Sonates p. le Violon avec Accompagnement de Basse. 1er Liv. de Sonates. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Mozart, 6 Duos concertante p. 2 Violons. Liv. 2. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.

Cambini, Recueil d'Airs connus choisis et arrangés p. 2 Violons. I. 1 Rthlr. 12 Gr.

— — Recueil d'Airs choisis et arrangés pour 2 Flûtes. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Clementi, Préludes et Points d'Orgue dans différens Tons p. le Fortepiano. Op. 19. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Rousseau, Duo arrangé à quatre mains pour le Fortepiano par Desormerie et Piccini. ld. 21 Gr.

Pleyel, 3 Sonates p. l. Harpe av. Acc. de Violon arrangées par Rague. Liv. 1. 2. 3. ld. à 1 Rthlr. 20 Gr.

— — 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Liv. 2. ld. 2 Rthlr.

Mozart, 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Liv. 2. ld. 2 Rthlr.

Pleyel, 6 Duos pour 2 Violons, 6me Oeuvre de Duos. Liv. 1 und 2. gb. à 2 Rthlr. 8 Gr.

Ozi, 6 Duos concertante pour 3 Bassons. Op. 13. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Vanderhagen, Airs et Duos de Primerose arrangés p. 2 Flûtes. ld. 16 Gr.

Bocherini, 1re Sinfonie pour 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboes, 2 Bassons, 2 Cors. pl. 1 Rthlr 18 Gr.

— — 2de Sinfonie — — — — — — pl. 1 Rthlr. 18. Gr.

— — Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 5. pour Flûte. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — Douze nouveaux Quintetti pour 2 Violons, 2 Violoncelles et Alto. Op. 37. 3me Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — — Op. 57. 4me Livr. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — Douze Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncello. Op. 39. Livr. 3. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.

Pleyel, 6 Duos pour 2 Clarinettes. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.

Fuchs, 6 Duos p. 2 Clarin. Op. 22. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Carbonel, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Accomp. de Violon ad libitum. Liv. 1. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Devienne, 3 Sonates pour Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de Flûte oblige. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Danzivie, Richard, Troisieme Concerto à Violon principal premier, second Violon, Alto, Basse, Contrebasse, 2 Hautbois, 2 Cors obligés. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Lorenzini, I. Concerto pour Alto. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Vanhoelen, 6 Sonates d'Alto avec Accompagnement de Basse. Op. 1. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Pieltain, Troisième Concerto pour le Violon. ld. 1 Rthlr. 2 Gr.

Blasius, Premier Concerto p. Violon principal, 2 Violons, Alto, Basse, Cor, Hautbois et Bassons. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Devienne, I. Concerto de Basson. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Blasius, 6 Duos pour 2 Bassons. ld. 1 Rthlr. 20 Gr.

Vanderhagen, Premier Concerto pour Clarinett. ld. 1 Rthlr. 2 Gr.

Mozart, 6 Duos concertante pour 2 Clarinettes. Liv. 1. ld. 1 Rthlr. 21 Gr.

Bichi Lolli, XII Variationi p. il Violoncello solo et Viola. tg. 9 Gr.

Fuchs, I. Concert pour Flûte. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Forster, 3 Sonates pour le Fortepiano. Op. 18. tg. 1 Rthlr. 12 Gr.

Devienne, 3 Quatuors concertants pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Liv. 3. ld. 2 Rthlr. 6 Gr.

Krazinski et Vogel, 6 Duos concertants pour Flûte et Violon. Op. 3. ld. 1 Rthlr. 12 Gr.

Vanderhagen, 6 Allemandes et 6 Walses pour 2 Flûtes. ld. 16. Gr.

Ferandini, Quarfetto Armonico senza digiti per tre Violini et Violoncello. gb. 9 Gr.

Pleyel, Premiere Sonate symphonique en Quatuor pour Fortepiano et Clavecin avec Flûte, Violon et Violoncelle. rb. 12 Gr.

— — Seconde — detto. — — rb. 12 Gr.

— — Troisième — detto. — — rb. 12 Gr.

— — Quatrième — detto. — — rb. 16 Gr.

— — Cinquième — detto. — — rb. 18 Gr.

— — Sixième — detto. — — rb. 18 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May — No. 32. — 1799.

ABHANDLUNG.

Die Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.

Ueber die Produkte keiner Kunst wird so viel geurtheilt, als über die Werke der Tonkunst. Das ist natürlich. Die so ausgebreitete Verschiedenheit ihrer Produkte, der so allgemeine, oft öffentliche Gebrauch der Musik, die so allgemeine, wenn auch noch so verschiedene Wirkung derselben auf die Menschen u. s. w. erlautern diese Erscheinung.

Ueber die Produkte keiner Kunst wird aber auch so verschieden geurtheilt, als über die Werke der Tonkunst. Auch das ist natürlich. Mit der Zahl der Urtheilenden und der Urtheilenden über jedes Ding wächst die Verschiedenheit der Urtheile selbst, da in der geistigen, wie in der materiellen Schöpfung gänzliche Gleichheit unmöglich ist. Dies erläutert die Menge der Verschiedenheiten im Urtheil. Die Musik hat nichts Sichtbares, mit dem sich ihre Werke zusammenhalten und vergleichen liefsen, woraus einiges Uebereinstimmen des Urtheils entstehen mufste. Dies erläutert die Gröfse der Verschiedenheiten im Urtheil über Werke der Tonkunst. So verschieden auch die Urtheile über den Werth z. B. einer gemahlten Rose seyn mögen, so treffen sie doch sämmtlich in einem Hauptpunkte zusammen: denn jedermann hat natürliche Rosen gesehen, vergleicht die gemahlten mit den natürlichen, und sagt sein Urtheil aus, das sehr unartistisch, aber nie ganz falsch seyn kann. Ein erhabenes Tonstück wird gehört; es wirkt, freylich nach Maafsgabe der subjektiven Empfindungsfähigkeit, aber es wirkt doch dem Wesentlichen nach das, was es wirken soll, und zum allerwenigsten nichts anders — auf alle, die es hören: aber wir müssen schon unsere eigenen Empfindungen kennen, müssen die Veränderungen in unserm Zustande schon zum Bewufstseyn zu bringen und auszusagen vermögen, um über sie und das, was sie erregte, urtheilen zu können. Wer dies nicht kann, sollte sich nun freylich alles Urtheilens enthalten. Da es aber im Wesen des Menschen liegt, über alles; und in seiner Schwäche, über nichts lieber zu urtheilen, als über das, was er nicht verstehet: so urtheilt er dennoch — und daraus mufs allerdings eine grofse Verschiedenheit der Urtheile entstehen.

Man verachtet gewöhnlich diese allgemeinen Urtheile gänzlich: aber soviel dürfte doch daraus abzunehmen seyn, dafs ein musikalisches Produkt, welches auf alle nur empfindungsfähige, wenn auch gar nicht für die Kunst ausgebildete Menschen gar nicht wirkt, gewifs nicht gut — obschon darum nicht schlecht: und eins, welches auf sie wirkt, gewifs nicht schlecht — obschon darum nicht gut, ist.

So viel dürfte daraus abzunehmen seyn, aber auch nicht mehr. Im Gegentheil hat die Begierde allen alles zu werden, mancherley Ausgeburten in die Musik eingeführt, von denen ich nur die jetzt nicht seltnen theatralischen Kirchenstücke und die jetzt gemeinen heroisch-burlesken Opern nenne.

Da die Verschiedenheit dieser ganz allgemeinen Urtheile so leicht erklärlich, so natürlich und nothwendig ist; da sich daraus nichts weiter, als das Angeführte, zu ergeben scheint: so kommen wir auf die Verschiedenheiten der Urtheile derer, welche man unter den Namen Kunstkenner, Künstler, und Kunstliebhaber befafst, und welche wir unter die Kategorie der

Menschen befassen wollen, welche nicht nur empfindungsfähig und reizbar, sondern auch mit den Mitteln der Musik Empfindungen zu erregen — mit den Tönen und ihren Verhältnissen, mehr oder weniger bekannt sind.

Von ihnen sollte man einige Uebereinstimmung der Urtheile über Werke der Tonkunst, wenigstens über das Wesentliche derselben erwarten: aber die Erfahrung lehrt auch hier das Gegentheil. Glucks vollendetste Vorstellungen in Paris pfiff die eine Parthey von Herzensgrunde aus, indefs eine andere dabey in Elysium schwebte und den Komponisten anbetete: Rameau wurde ebendaselbst von einer Parthey ausgelacht, indefs eine andere ihn bis über die Wolken erhob, und beyden Partheyen kann man nicht absprechen, dafs sie unter unsere Kategorie gehören. In Wien fällt die heroische Oper, in welcher die Meisterwerke eines Hasse, eines Salieri und Anderer gegeben wurden, in sich selbst zusammen, weil die gröfste Parthey sie nicht hören mag, indefs sich diese gröfste Parthey an den gesungenen Tänzen eines Wenzel Muller gar hochlich ergötzt: und soviel auch hier Privatinteressen mitwirken können, so wäre es doch lieblos, diese als alleinige Ursache der ganzen Erscheinung anzugeben, und ungerecht, dieser Parthey ihren Platz unter jener Kategorie nicht einzuräumen. Woher also diese Verschiedenheit?

Irgend ein witziger Schriftsteller Englands, (Sterne, wenn mich mein Gedächtnis nicht trügt) theilt die Reisenden, und nach ihm Jean Paul*) die Spaziergänger in vier Klassen. In der ersten laufen die jämmerlichsten, die es aus Eitelkeit und Mode thun; in der zweyten, die Gelehrten, um sich eine Motion zu machen und weniger um zu geniefsen, als um zu verdauen, was sie schon genossen haben; die dritte Klasse nehmen die ein, in deren Kopfe die Augen der Landschaftsmaler stehen; — die vierte die, welche nicht blos ein artistisches, sondern ein heiliges Auge auf die Schöpfung fallen lassen, die in diese blühende Welt die zweyte verpflanzen und unter die Geschöpfe den Schöpfer. — Mit einiger Aehnlichkeit könnte man die Musikhörenden und Beurtheilenden ebenfalls in vier Klassen zerwerfen. Freylich kann manches von ihnen Anzuführende auch auf die Beschauer jeder Art Kunstwerke angewendet werden — —

In der ersten sitzen auch hier die jämmerlichen, die nur aus Eitelkeit und Mode Musik hören, oder vielmehr der Musik beywohnen. Sie haben in der Oper und im Konzert Sitz und Stimme — Sitz, um sich und ihren Putz zu präsentiren, Stimme, um zu plaudern. Während eines entzückenden Solo's, von Viotti vorgetragen, das sie nicht hören, erheben sie eins von Kreutzer, das sie nicht gehört haben. Ihnen ist Opernhaus und Konzertsaal nichts, als ein geräumiger Platz, wo sich hübsche Leute in bestmöglichstem Glanze einfinden. Die zahnendste Stelle des Konzertspielers bewegt sie zu nichts, als heimlicher zu lispeln: das kraftvollste Chor zu nichts, als ihren Gesprächkreis zu erweitern und den Ton etwas mehr zu erheben. Sie achten bey einer Mara auf nichts mehr, als auf ihren Kopfputz: und finden an Joe. Haydn nichts bemerkenswerther und „sonderbarer" als dafs er ein kleines hagares Männchen ist u. s. w. Ihnen ist aber in der Musik alles recht und alles unrecht, wie die Andern wollen, und wie es gerade in das jetzige Gespräch paßt. Es ist dies bey ihnen nicht Beschränktheit, sondern freywillige Beschränkung, sie wollen nichts weiter seyn und haben, obschon sie weit mehr seyn und haben könnten: deshalb gehören auch sie unter jene Kategorie. Uebrigens findet man diese Art Leute am gewöhnlichsten unter den Grofsen und Vornehmen beyder Geschlechter.

In die zweyte Klasse gehören die, welche aufmerksam, aber (wenn ich mich so ausdrücken darf) nur mit dem Verstande hören, und welche — ich weifs nicht ob durch Usurpation

*) Anmerkung. Im zweyten Theile der unsichtbaren Loge —

oder Verjährung — den Namen der Kunstkenner führen, und gern allem fahren. Manche von ihnen ziehen sich fast von allem zurück, was heutiges Tages geschrieben wird. Es misfällt ihnen ohne Ausnahme — warum? Weil es nicht so ist, wie wenigstens in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts. Sie haben, wie gewisse Gelehrte mit dem Examen, mit ihren Junglingsjahren ihren Kursus für die ganze Lebenszeit vollendet: was sie damals, und zum Theil allerdings mit Recht, entzückte, ist nun nicht blos gut, sondern allein gut. Die jetzige Musik rührt, bey diesem Vorurtheil, sie nur wenig: und so wenig, dafs sie dies Wenige gar leicht sich selbst ableugnen können. Die Aufrichtigern vergleichen die Wirkung derselben mit der Wirkung jener Musik; finden, dafs die letztere mit der erstern gar nicht einmal verglichen werden darf: bedenken aber nicht, dafs der Grund davon in ihnen, und nur von der Wirkung auf sie ihr Urtheil abgezogen sey. Ihre Reizbarkeit ist erkaltet, und sie glauben, die jetzige Musik sey ohne Reize. Sie wenden ein, dafs ja aber die Musik ihrer Jugend sie bey Wiederholung noch immer entzücke: aber sie bedenken nicht, dafs dies Entzücken in der Association ihrer Ideen seinen Grund habe — dafs nicht jene Musik allein sie hinreifse, sondern das, wenn auch noch so heimliche Erwachen, das wenn auch bewufstlose Einwirken von tausend süfsen Erinnerungen glücklicherer Jahre, glücklicherer Verhältnisse*) u. s. w.

Manche Andere aus dieser Klasse versäumen nicht leicht die Aufführung eines neuen Musikstücks, lesen fleifsig und viel: aber sie gehen dabey nur darauf aus, sich die Freude zu verschaffen, zuweilen bey diesem oder jenem unserer gewöhnlichen Meister eine falsche Quinte, eine verbotene Oktave u. d. gl. zu finden. Den Ersten war z. B. Mozart zuwider sein ganzes Leben hindurch, und nur nach seinem Tode wurden sie mit ihm durch sein Requiem, in welchem er sich dem ältern Kirchenstyl nähert, einigermafsen ausgesöhnt. Den Letztern war er durch frühere Arbeiten interessant, weil sie in seinen damals nicht seltnen Vernachlässigungen der grammatikalischen Regeln Stoff zum Tadel des Meisters, und in seinem Beyfall beym Publikum Stoff zu Klagen über die Geschmacklosigkeit der Zeitgenossen fanden.

Beyde Arten dieser Klasse sind aber allerdings sehr schätzenswerth, denn sie meynen es redlich mit der Kunst, sie haben nicht überall Unrecht, sie stiften auch manches Gute, indem sie sich nach Möglichkeit dem Hange zur Frivolität widersetzen, der Ungerechtigkeit der Zeitgenossen gegen die grofsen Manner unter den Vorfahren sich entgegenwerfen, an den Ungerechten Rache nehmen u. s. w. — Uebrigens findet man diese Art Männer, (denn Weiber dieser Art giebt's wohl nicht) der Natur der Sache nach, fast allein unter etwas bejahrten Kunstlern und Musikgelehrten.

Es gehören aber auch hieher die Virtuosen, die nichts sind, als Virtuosen. Für sie haben nur Schwierigkeiten und sogenannte Hexereyen,

*) Anmerkung. Ein sehr würdiger Mann dieser Art rühmte mir sehr oft eine gewisse Arie von Metastasio und Hasse als, ohne alle Einschränkung, das Liebevollste und Zärtlichste, was nur je geschrieben worden. Ich liess sie mir endlich zeigen und fand, wie natürlich, die Arie sehr gut, aber auch im geringsten nicht ausgezeichnet. Er war unwillig — Sie müssen sie hören! sagte er, liess sie vollstimmig aufführen, und von einer braven Sängerin, die sie unter seiner Leitung ganz studirt hatte, vortragen. Die Arie hatte übrigens gar nichts eigentlich Theatralisches, das bey einer Privataufführung, ausser dem Zusammenhange, hätte verlieren können. Er war in Entzücken aufgelöst. Ich fing an ihn zu begreifen — Sie haben die Arie damals in Dresden gehört? fragte ich. Allerdings! antwortete er begeistert und seine Augen blitzten — ich war damals achtzehn Jahr alt! Ach, und die Faustina Hasse, die sie sang, hätten Sie hören und sehen müssen! — — Wer hätte dem was kern Manne hier widersprechen können? Aber bekanntlich war jene hohe Juno — Faustina, als Sängerin, nicht viel mehr, als mittelmässig! —

und deren gute oder übele Ausführung Interesse — wie für Seiltänzer nur der Gang auf Drath. Das leicht Ausführbare, das Einfache, das Natürliche ist ihnen gleichgiltig, fade, nichtsnutzig. Schwierigkeiten und deren gute Ausführung gehören mit zur Sache, das ist gewifs: aber als Mittel zum Zweck. Diesen kennen sie nicht, sie halten sich aber an jene*). Da die Geschicklichkeit solcher Virtuosen allerdings vielen Fleifs voraussetzt, und das, worauf der Mensch vielen Fleifs gewendet hat, ihm eben darum sehr werth wird: da sie überall Menschen erblicken, die das nicht vermögen, was sie hervorzubringen im Stande sind, es aber doch gern hervorbringen möchten: da sie überall Verwunderung, wenn auch nicht Bewunderung, Lob, wenn auch nicht Beyfall, finden: da Verwunderung und Lob lauter und plötzlicher ausbrechen, als Bewunderung und Beyfall und des Menschen Eitelkeit vom Lauten und Plötzlichen nur allzuleicht hingerissen wird: so ist auch ihr gewöhnliches Entscheiden ohne Gründe und Absprechen auf eigene Autorität sehr leicht erklärlich.

Die dritte Klasse nehmen diejenigen Hörer und Beurtheiler musikalischer Kunstwerke ein, welche blos mit dem Ohre hören — gute, harmlose Leutchen beyderley Geschlechts. Sie lieben Musik, weil durch dieselbe ihr Blut in einige leichtere Wallung versetzt und ihre Füfse zum Tanzen gleichsam gehoben werden: sie lieben die Musik, welche dies bewürkt. Sie achten die Produkte der Tonkunst werth, weil sie ein fast überall anwendbares Hulfsmittelchen gegen die Langeweile in der Gesellschaft und Einsamkeit abgeben können: sie achten die Produkte der Tonkunst, welche dies gewähren. Eine Suite artiger Tänze, eine muntere Sonate, launige Variationen über ein Lieblingsliedchen, militärische Musik, und vornehmlich hubsche, artige, muntere Liederchen und in deren Geschmack geschriebene Opernarien und Duetten — das ist es vornehmlich, was sie interessiert und von ihnen gelobt wird. Was mehr verlangt und voraussetzt, was tiefer eingreift, was sich nicht so leicht nachsingen läfst — das ist für sie nicht, ist ihnen nichts. Ohne Papageno's Gesänge hörten sie Mozarts *Zauberflote*, ohne das Intermezzo, Salieri's *Axur*, ohne die sogenannten Menuetten, Joseph Haydn's Simonien — nicht gern. Paisiello lassen sie sich gefallen, Martin mehr, Dittersdorf hier und da am allermeisten. Dafs das Uebrige nicht für sie ist, sind sie aufrichtig genug zu gestehen: viele aber sind auch egoistisch genug, jenes Uebrige geringschatzig zu behandeln und zu verwerfen.

Uebrigens sind auch diese Hörenden und Urtheilenden im Allgemeinen gar nicht zu verachten, oder wohl gar zu verlachen, wie gewöhnlich von ernsthaftern Kennern und Liebhabern geschiehet: denn sie hangen wirklich an Etwas, das zum Wesentlichen der Musik gehört, und gemeiniglich sehen sie das, was in ihrer Sphare liegt, von weit richtigeren Seite an, beurtheilen es weit richtiger, als z. B. der Virtuos in der zweyten Nummer. Junge, lebhafte, gebildete Damen gehoren hauptsächlich in diese Klasse; und weil junge, lebhafte, gebildete Damen gar viel auf junge, lebhafte, gebildete oder ungebildete Herren wirken, diese aber die rauschende Stimme des Publikums handhaben — so werden sie sehr bedeutend für die Schicksale der Kunstwerke, folglich für die Schicksale der Künstler, folglich auch für die Schicksale und den Gang der Kunstkultur selbst, und Herrn Dittersdorfs Regeln, die er den

*) Anmerkung. Georg Benda hörte einst einen berühmten Violinspieler und stand kalt und fast unmuthig da. Mein Gott — sagte ein neben ihm stehender Virtuos und stiess ihn freundschaftlich an — *Sie sind zerstreuet* — (Benda war dies freylich sehr oft) hören Sie doch: er macht ja Läufe durch zwey Oktaven in lauter Dezimen, und sie sind fast alle rein! — ich wollte, er liess sich die andere Stimme vom Akkompagnement spielen: dann wären sie's alle! sagte Benda.

Komponisten im 9. Stück dieser Zeitung S. 141, giebt, sind also wenigstens klug und politisch.

In der vierten Klasse stehen, oft übersehen, fast immer unbefragt; diejenigen, welche mit ganzer Seele hören. Sie gehen von richtigen Grundsätzen über die Kunst im Allgemeinen aus. Ihnen ist die Kunst eins der Mittel zur Vervollkommnung und Veredlung des Geschlechts. Was die Wissenschaft durch Lehren, an die Vernunft gerichtet, bewirken soll, das soll, wie sie glauben, die Kunst durch ihre Darstellungen, dem Gefühl vorgehalten, bewirken. Jene weiset den Menschen auf sein Höchstes hin, diese macht ihn geneigter, es zu erreichen. Jene kann den freyen Entschluss, sich ihm zu nahern, hervorbringen, diese ihm die Ausführung seines Entschlusses erleichtern; jene das Ziel vorstecken und den Weg dahin zeigen, diese das Ziel verherrlichen und preisen, und den Weg dahin ebnen. Nach der Meynung dieser Leute ist die Kunst nicht etwa Erzieherin und Bildnerin oder wohl gar Dienerin der Sinnlichkeit des Menschen, auch nicht die Brücke, worüber er aus der Sinnlichkeit in die Freyheit übergehen solle: sondern wenn Wissenschaft demonstrirt, was reine Natur (abstrahirt vom Empirischen, frey von dem, was Lessing den widerstrebenden Stoff nannte) seyn solle, so zeigt Kunst, was sie sey — Beyde Leiterinnen, die Wissenschaft und die Kunst, nehmen also den Menschen gleichsam in die Mitte, und führen ihn nach dem Tempel der Vollendung und Freyheit — — So denken diese Leute von Kunst überhaupt — so auch von Musik. Das nehmliche soll, wie sie wollen, auch die Musik seyn, und sie ist es, wenn sie wahre Musik ist. Solche Beurtheiler verachten das Aufserwesentliche in der Tonkunst nicht, aber sie sind gleichgultig dagegen, wenn es nicht als Mittel zu jenem Entzweck aller Kunst verarbeitet und verwendet ist. Deshalb ist ihnen das kleinste, unschuldige, muntere Volkslied, das muntere Menschen macht, mehr werth, als das Konzert, welches nichts ist, als Konvolut von Schwierigkeiten ohne Empfindung. Muntere Menschen sind oder werden gewöhnlich bessere: blind hinstaunende aber sind und bleiben nichts, als Figuren. Die gelehrteste Fuge, welche aber nichts ist, als wohlausgezählte, regelrechte, kontrapunktische Behandlung eines nichtssagenden Thema's, ist von ihnen nicht verachtet, aber auch nicht anders angesehen, als die Variantensammlungen über klassische Autoren, welche nichts sind, als Variantensammlungen — Vorarbeiten zum Behuf des guten Kopfs. Sie hangen weder am Neuen, noch am Alten, sondern am Guten, das heifst, an dem, was jenen höchsten Zweck der Kunst beabsichtiget und ihm sich nahert. Sie unterscheiden immer das nur Richtige von diesem, und sind bereit bey dem Guten kleine Nebendinge, welche vielleicht gegen das Richtige verstofsen, ohne grofses Aufheben, mit der menschlichen Schwache zu entschuldigen. Sie sind nicht unwillig bey den Urtheilen der dritten Klasse, und benutzen die Kritiker der zweyten, zur Bereicherung ihrer Kenntnisse und Berichtigung ihrer Erfahrungen. Ihre Urtheile über Werke der Tonkunst treffen mit den Urtheilen der zweyten und dritten Klasse nicht selten zusammen; die Gesichtspunkte, von wo aus sie diese Werke betrachten, nie. Sie begreifen die Urtheile beyder sehr wohl und werden gemeiniglich von ihnen nicht begriffen. Sie sind gegen jene tolerant und werden meistens intolerant behandelt. Ueber ein geradezu zu verwerfendes oder geradezu zu preisendes Tonstück urtheilen sie bestimmt und frey, aus Gefühl für die dort beschimpfte, hier verherrlichte Wurde der Kunst; über eins, das nicht zu diesen beyden Arten gehört, halten sie ihr Urtheil gern zurück, weil sie auch keinen Funken genialischen Feuers erstickt wünschen, weil sich die Gründe ihres Urtheils nicht in der Kürze darstellen lassen, und weil sie wissen, dafs man für ihre Gründe nicht überall Sinn und — Zeit hat. Aber das Weidsprüchlein: *de gustibus non est disputandum* — halten sie für eine Lüge.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

Recensionen.

Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie, von I. G. Portmann.

(Beschluss.)

Septimenakkorde, die in C dur und A moll gehören, hat der Verf. vier und zwanzig. — Und so stellt er auch eine verhältnifsmäfsige Anzahl Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde auf. Im folgenden Abschnitte werden die Akkorde wieder eingetheilt: „1) in solche, die einander durchaus gleich und ähnlich sind: (es werden deren zwey und dreyfsig nahmhaft gemacht —) 2) in solche, die einander zwar nicht gleich, aber ähnlich sind; 3) in solche, die einander zwar gleich, aber nicht ähnlich sind; 4) in solche, die einander weder gleich, noch ähnlich sind." Aus dem vorhergehenden kann man leicht schliefsen, wie groſs die Anzahl dieser Akkorde seyn müsse, wie viel es dabey zu bemerken und zu unterscheiden gebe, und wie schwer des Verf. System auch in dieser Hinsicht zu übersehen sey. Um die Grenzen einer Recension nicht allzusehr zu überschreiten, übergehen wir in diesem Abschnitte alles das, worüber wir mit dem Verf. nicht einverstanden sind. Nur dies Einzige bemerken wir, dafs er S. 73 f. Kirnbergers und Sulzers Lehre von den wesentlichen und zufälligen Dissonanzen, wie weiland ein gewisser Recensent im 104ten Bande der allgemeinen deutschen Bibliothek „nicht nur für ganz ungegründet, sondern auch sogar für das Bildungsgeschäft guter Componisten als höchst nachtheilig" erklärt. S. 73 steht folgendes: „Wenn er (der angehende Komponist) dabey, die ihm irriger Weise als wesentlich vorgespiegelte Dissonanz, die Dominantenseptime (?) kennt und zu gebrauchen weifs, so überredet er sich (,) ein Componist zu seyn, arbeitet nun mit starker Einbildung (wovon unser Verf. so ganz frey ist!) und Vorliebe für seine so schnell erlangte Einsichten, (unter des Herrn P. Anleitung wird sich so leicht keiner über die zu schnell erlangten Einsichten zu beschweren Ursache haben!) und — bringt die gemeinsten, elendesten Mifsgeburten zur Welt, wodurch das Publikum nur getauscht, irre geleitet, belästiget (*ohe, jam satis!*) und mit Verachtung gegen die Composition (,) als gegen eine niedere Handwerkswissenschaft (?) eingenommen wird." Was doch der böse Kirnberger mit seiner leichtern Lehre für Unheil in der musikalischen Welt angerichtet hat! Wäre es nicht, zum Besten der Tonkunst, höchst nothwendig, alle Exemplare seiner Kunst des reinen Satzes je eher, je lieber, verbrennen zu lassen? Und sollten nicht gutgesinnte Landesfürsten, sammt den Thronen und Herrschaften, so gnädig, als ernstlich gebieten, von nun an nur die vorliegende Portmannische Schrift, als das einzige, allein hinreichende Mittel zur Erlangung gründlicher Einsichten in die Theorie der Tonkunst, bey nahmhafter Strafe im Unterlassungsfalle, zu gebrauchen? — Jedoch, jetzt nur noch eine kurze Beleuchtung der Portmannischen Gründe gegen die Kirnbergersche Lehre! S. 74. „Es kann auf alle Fälle keine zufälligen Dissonanzen geben, so wenig es zufällige Kugeln giebt*)." Warum nicht? erlauben wir uns zu fragen. Hr. P. antwortet: „Alle (?) Dissonanzen müssen eben so wesentliche Dissonanzen seyn, wenn sie auf der dissonirenden Seite einer Grundharmonie liegen (dies ist allerdings

*) Das nehmliche Beyspiel von der Kugel befindet sich auch im 112ten Bande der allgem. deutschen Bibliothek, S. 100. — — Auch trifft es sich sonderbar, dass viele von den, in der vorliegenden Schrift enthaltenen neuen, sogenannten Entdeckungen und Behauptungen bereits in der allgem. deutschen Bibliothek stehen, und zwar im 104. Bande, S. 102 – 106, im 108. Bande, S. 466 ff.; im 112. Bande, S. 97 ff.; im 113. Bande, S. 454 ff.; u. s. w. Es ist höchlich zu bewundern, wie übereinstimmend die Recensenten in der allgem. deutschen Bibliothek schon im Jahre 1791 mit Herrn P. dachten. — —

sehr einleuchtend und völlig überzeugend!) und das Ohr beunruhigen, wie alle Kugeln wesentliche Kugeln sind, wenn sie eine zirkelrunde (warum nicht auch eine vier- oder sechseckigrunde?) Figur und eine körperliche Masse haben." (Giebt es bey physischen Gegenständen auch unkörperliche Massen?)

Hätte Herr P. Kirnbergern recht verstanden, oder verstehen wollen, so würde er sich diese erstaunend gelehrte Demonstration haben ersparen können. Wir müssen ihm daher erklären, dafs Kirnberger unter einer zufälligen Dissonanz nicht eine solche versteht, die weniger dissonirt, als eine andre, oder der das Wesentliche einer Dissonanz mangelt, sondern eine solche, die da, wo sie vorkommt, nur zufälliger Weise, d. h. an der Stelle eines andern Intervalles steht. In diesem Sinne kann es aber doch wohl zufällige Dissonanzen geben? — Ob übrigens eine, bis jetzt fast allgemein für vorzüglich gut anerkannte, Lehre — gesetzt auch, es kämen darin einige nicht völlig passende Kunstausdrücke vor — deshalb so herabgewürdigt zu werden verdient, als es in der vorliegenden Schrift geschehen ist, wollen wir Andere entscheiden lassen. Marpurg, bekanntlich Kirnbergers heftiger Gegner, tadelte den Ausdruck zufällige Dissonanz, als synonym mit Vorhalt, ebenfalls; aber zufällige Dissonanzen räumte er dessen ungeachtet ein, nur verstand er andre darunter. Hier sind seine, im Versuch über die musikalische Temperatur, S. 240 befindlichen Worte darüber. „Jede Dissonanz, welche blos der Melodie wegen gebraucht wird, und in Ansehung der Harmonie so gut da, als nicht da seyn kann, wird in der Lehre von der Harmonie eine zufällige Dissonanz genannt. Dergleichen sind alle dissonirende Durchgangs- und Wechselnoten u. s. w." Warum focht Herr P. nicht auch diese Behauptung an, da sie seinen Grundsätzen ebenfalls entgegen ist? Wir denken jedoch, die zufälligen Dissonanzen werden wohl auch alsdann noch bleiben, wenn die Portmannischen neuesten und wichtigsten Entdeckungen längst veraltet — wo nicht gar vergessen seyn werden — Dafs sich aber der Verf. häufig sehr harte Urtheile erlaubt, und dadurch — wenn auch eben nicht jedesmal absichtlich — Männer von anerkannten Verdiensten, kleiner Flecken wegen, zu Schulern herabwürdigt, davon nur noch einen Beweis! Bekanntlich kommen unter andern auch in C. P. E. Bachs Compositionen öfter, z. B. in den sechs leichten Klaviersonaten, S. 14, T. 191 in den sechs Klaviersonaten für Kenner etc. erste Samml. S. 41, T. 9 u. a. m. solche und ähnliche Stellen vor, wie diese:

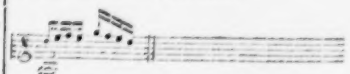

Hiervon sagt nun Herr P. S. 200: „Es giebt aber einige unmelodische Verhältnisse, welche bey einem zum Grunde liegenden Septimenakkorde auf der Terz der Dominante und Wechseldominante von angehenden oder nicht genug geübten Componisten häufig gemacht werden. Diese unmelodischen Verhältnisse sind so beschaffen, dafs die melodischen Formelchen, worin sie vorkommen, bey einer andern, zum Grunde liegenden Harmonie, sehr angenehm und richtig sind, aber zu derjenigen Harmonie, welche sie (wer? die Harmonie? die Formelchen? die unmelodischen Verhältnisse? Nein! sondern vermuthlich die angehenden und noch nicht genug geübten Componisten!) erst nach verfertigter Melodie zum Grunde unterschieben, ganz und gar nicht passen, u. s. daher ein unmelodisch (es) Verhältnifs vernehmen lassen. Der Fehler hat seinen Grund darinne, dafs solche Componisten die Melodie eher komponiren, als sie die Harmonie, von welcher doch die Melodie abhängt, gedacht haben." Nun wissen wir doch, wie C. P. E. Bach komponirt hat, und dafs er auch im Jahr 1779 noch ein angehender Komponist war. — in welche Klasse von Tonsetzern würde nun vollends unser Mozart gehören, wenn man ihn nach solchen Kleinigkeiten beurtheilen wollte?

Wir haben zwar bey weitem noch nicht die Hälfte von dem, was wir in der vorliegenden Schrift angestrichen hatten, kritisch beleuchtet; weil aber diese Recension bereits ungewöhnlich lang geworden ist, so sehen wir uns genöthigt, hier abzubrechen. Hoffentlich werden unsere Leser nunmehr ohnedies schon überzeugt seyn, dafs die Entdeckungen des Verf. keineswegs so wichtig sind, als er wähnt. Besonders setzt er darein einen vorzüglichen Werth, dafs er die Harmonie von der Melodie abgesondert, den Unterschied zwischen den harmonischen und melodischen Intervallen gezeigt, den Einklang in seine Rechte, als ein wirkliches Intervall eingesetzt, die Oktave und den Einklang aber augenscheinlich als nicht harmonische Intervalle dargestellt, das Fortschreiten, Verdoppeln, Vorbereiten, Anschlagen und Auflösen als ein blos melodisches Geschäft erwiesen — zu haben glaubt. Uebrigens tadelt er häufig die allgemein, oder doch von dem grofsern Theile angenommenen Kunstwörter, Eintheilungen und Erklärungen Andrer, ohne sie selbst richtig verstanden zu haben. So verwirft er z. B. Seite 10 die bisher übliche Eintheilung der Töne in halbe etc., weil der Ton auf keine Weise und in keinem Sinne getheilt werden kann. Wer hat aber jemals die Töne theilen wollen? — Die Schreibart sollte billig gedrängter, deutlicher und korrekter seyn. Kurz, diese Schrift war zum Drucke noch nicht reif, und wird daher wohl schwerlich viel Glück machen.

Journal pour la Flûte, contenant plusieurs pièces d'une difficulté progressive, par Auguste Eberhard Müller. Cahier 2. à Hambourg chez Günther, Bohme et Comp. (Preis 16 Gr.)

Dies Journal ist seinem vorgesetzten Zwecke vollkommen angemessen geschrieben, und kann überhaupt, da es in sehr guten Händen ist, einem grofsen Bedürfnis abhelfen. Eine solche Schule für angehende Flötenbläser ist sehr nöthig. Die Quanzischen Duos — obgleich sie immer noch Studium verdienen — sind dennoch nicht mehr nach dem heutigen Geschmack, und also ist es verdienstlich, dafs ein Mann sich diesem Geschäft unterzogen hat, der nicht allein selbst Virtuos auf diesem Instrumente ist, sondern auch als gründlicher Komponist gewifs weifs, wie er den zweystimmigen Satz einzurichten hat, damit er weder leer sey, noch in steifen Imitationen bestehe, noch auch am Fundamente Mangel erleide, ohne die zweyte Stimme im Concertiren zu beschränken, als wozu Lage der Stimmen gegen einander, Gegenbewegung und dergleichen mehr gehört, was man in so vielen Flötenduos so selten findet, die gewöhnlich am fadesten geschrieben zu werden pflegen. Einen angenehmen Gegenbeweis liefern die Stücke in diesem Journal und es läfst sich hoffen, dafs mit zunehmenden Schwierigkeiten immer noch mehr für Unterhaltung werde gesorgt werden.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. et déd. a Mad. la Baronne Josephe de Braun, par Joseph Haydn. Oeuv. 83. (Preis 1 Fl.)

Ein schwermüthiges A dante aus F moll, variirt, wie ein Meister nur variiren kann, dafs sichs beynahe als freye Phantasie anhört. Schon der erste Satz ist nicht leicht, man kann also erachten, dafs die weitere Ausarbeitung desselben, ihre Schwierigkeit haben werde; stellenweise, besonders in Rücksicht der Vorzeichnungen für neues Klanggeschlecht, mehr, als selbst bessere Spieler gleich herausbringen werden. Indefs abermals ein dankenswerther Beytrag!

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May Nº. 33. 1799.

Abhandlung.

Ueber die steinerne Braut, eine Oper vom Freyherrn von Lichtenstein.

Herr Baron von Lichtenstein, der ehedem so ganz in stillem Selbstgenusse für die Kunst lebte und arbeitete, tritt nun, auf einen Schauplatz grösserer Wirksamkeit gestellt, einmal über das andere mit wichtigen Produkten des Genies und Kunstfleisses hervor, denen weiter nichts als allgemeine Publicität fehlt, um zu den besten gerechnet zu werden, die wir in dieser Art aufzuweisen haben. Wenn die Oper *Bathmendi* bereits ein ruhmliches Zeugnis von seinem seltenen Talent abgiebt, so ist dies noch um vieles mehr der Fall mit der *steinernen Braut*. Diese ungleich grösere, mehr gearbeitetere Oper ward unlängst hier wiederholt gegeben und machte eine ausserordentliche Sensation im hiesigen Publikum, sowohl ihres eigenthumlichen interessanten Inhalts aus dem Gebiete der Zauber- und Feenwelt wegen, als auch um des merkwürdigen Umstandes willen, dass der Komponist zugleich als Dichter den Stoff dazu selbst geschaffen und bearbeitet hatte, und von ihm und seiner liebenswurdigen talentvollen Gemahlin die Hauptrollen des *Belmor* und der *Astania* mit dem allgemeinsten Beyfalle vorgestellt wurden. Man muss in der That gestehen, dass diese Oper insonderheit sehr grosen musikalischen Kunstwerth hat. Sie ist von sehr vielem Effekt und kann des Eindrucks nicht verfehlen, welchen sie auf ein noch so gemischtes Publikum ihres romantischen Sujets, der gar interessant durchgeführten Handlung und der Melodien wegen machen muss. Hoffentlich werden das mehrere grösere Theater dereinst bestätigen, wenn sie dorthin, wie es wahrscheinlich ist, verpflanzt werden sollte.

Es halt schwer, der Versuchung zu widerstehen, etwas umständlicher von dieser bedeutenden, genialen Arbeit des Hrn. v. Lichtenstein zu sprechen, die ihm ganz unstreitig, sobald sie weiter als ein Ganzes, wie sichs gebührt, bekannt werden und mit aller inwohnenden Kraft und gehörigen Darstellung auch von auswärtigen Theatern auf ein grösseres Publikum herabwirken wird, den Ruhm eines vorzüglichen Theaterkomponisten begründen muss. Allein man darf wohl Niemanden zumuthen, dass er an dem detaillirten Inhalt eines dargestellten Kunstwerkes, das er nicht auf gewisse Weise nachempfinden und mit beurtheilen kann, Interesse nehme. Künstler müssen selber durch ihre Werke sprechen. Was man ohne diese über sie, auch noch so kunstgelehrt, sagt, ist und bleibt unvollständig, und erweckt nicht selten die Idee, dass der Kommentator Manches sich selber zu Liebe gesprochen habe. Ein Theaterstuck, einmal gesehen und gehört, stellt den Gesichtspunkt viel fester und giebt eine reinere, vollständigere Uebersicht, als Alles, was sich noch so weitläuftig darüber sagen liesse, vorzüglich wenn die Wärme des Gefühls, wovon man sich durch ein so treffliches Werk, als die *steinerne Braut* ist, nothwendig begeistert fühlen muss, dem Ausdruck einen Anstrich von Enthusiasmus und Partheylichkeit giebt. Und somit enthalte ich mich denn, eine Charakteristik der Oper, so weit ich mich deren, wegen der genauern Bekanntschaft mit derselben, allenfalls fähig fühlte, auf gutes Glück so auszustellen. Ueberdem so würde dazu ein Hinweisen auf das Kunstgetriebe des Ganzen und eine Analyse einzelner Sachen gehören, die, so schonen Genuss

sie auch beym Entwurfe und so viel bedingten Nutzen sie auch selbst beym Anschauen in der Ferne gewähren mogte, dennoch hier zu weit führen und dem Kunstwerke ein Wohlwollen zuwenden würde, das es vollgültiger zu fordern berechtigt ist.

Mir sind wenige Theaterkomponisten bekannt, die so viel wahres Genie, Kunstkenntnis und Geschmack in sich vereinigen, mit so vielem Feuer und dennoch so guter Besonnenheit arbeiten, in so ächtem dramatischen Styl schreiben und sich bey aller Fülle der Gedanken und bey dem Bewufstseyn eines erworbenen Kunstreichthums sich mit so vieler Leichtigkeit und guter Methode zu bewegen wissen, als der Komponist der *steinernen Braut*, die für Empfindungsausdruck, für das Grofse und Ernste, wie für die gefälligere Gattung des leichten Empfindungs- und Gedankenspiels, für die komische Malerey und überhaupt für ächt dramatische Situationen so viel reichen Stoff darbietet. Man erhält die lebhafteste Ueberzeugung, dafs Herr v. L. zum Theaterkomponisten durchaus geeignet ist; dafs er mit dichterischem und philosophischem Sinn ein Ganzes zu entwerfen und die einzelnen Parthien nach ihrer ästhetischen Wichtigkeit, nach ihrem Zusammenstreben zur Totalwirkung anzuordnen und auszuarbeiten versteht; dafs er sich vor der Monotonie in der Manier in Acht zu nehmen, die theatralische Handlung mit dem musikalischen Ausdruck genau zu berechnen, das Interesse für die Phantasie und für das Herz überall geschickt zu vertheilen, dabey des Orchesters sich vollkommen zu ermächtigen und überhaupt ein Werk aufzustellen weifs, das die Menge durch viel fafsliche und behaltbare Melodien interessirt und zugleich den Kenner viel ächte Vollkommenheiten, aus dem innern Heiligthume der Kunst hervorgezaubert, wahrnehmen lafst, die ihn vergnügen und auf die Dauer unterhalten.

Es kann wohl seyn, dafs der Komponist die Instrumentalmusik, nach der jetzt herrschenden Weise, mitunter etwas zu reichlich ausstattet, dafs seine entschiedene Vorliebe für die Blasinstrumente, die ihn freylich auch nicht selten zu den glücklichsten Gedanken zur Verschönerung des Effekts veranlafst, ihn bisweilen zu einem ärmlichen Zwange in Absicht der Führung der Harmonie verleitet, dafs der Text mitunter wohl eine kritisch-sorgfältigere Bearbeitung zuliefse. Allein dies Alles wird durch so viel Schönheiten überwogen, dafs es, wenn auch der Wunsch nach dieser Art von Vollendung übrig bleibt, wenigstens ungerecht und undankbar wäre, solchen Werken von ihm nicht eben die Nachsicht zuzuwenden, die man gewohnt ist, selbst den berühmtesten Werken zuzugestehen, und woran man bey der Beurtheilung unserer gangbaren Opern nun eigentlich gar nicht einmal denken darf, ohne sie grofsentheils bey dem vorschwebenden Ideale ganz dahin fallen zu lassen.

Dafs nun dieser würdige Künstler auch noch ein vortreflicher virtuoser Sänger und Schauspieler ist — in der edelsten Bedeutung dies Wort genommen — dies wäre allein schon etwas, worauf sich stolz seyn liefse. Allein ich erinnere mich, dafs gerade Bescheidenheit es ist, wovon alle diese rühmlichen Eigenschaften in ihm übertroffen werden, und daher will ich lieber von Mehrerem schweigen, damit ich dieser liebenswürdigen Bescheidenheit des edlen Mannes auf keine unangenehme Art begegnen möge.

Dessau.

Spazier.

Recensionen.

Sei Fughe per l' Organo o Clavicembalo dal Sign. G. Albrechtsberger. Op. 8. In Vienna presso Artaria e Comp. (1 Fl. 30 Xr.)

Herr Albrechtsberger ist im Fugensatze bereits vortheilhaft bekannt, und also will Rec. hier nichts weiter im Allgemeinen zu seinem Lobe hinzusetzen. Diese angezeigten sechs Fugen zeichnen sich, wenn nicht durch Gelehrsamkeit, doch um so mehr durch Klarheit in der

Bearbeitung aus, und das giebt ihnen an sich manchen Werth für eine grofse Klasse von Orgelspielern, die erst noch durch mancherley Stufen zum Verstehen und Geniefsen der Meisterwerke unserer würdigen Alten geführt werden müssen, und deren Zahl die häufigere ist.

Aber so sehr der gute Geschmack auch damit zufrieden ist, wenn die Schulpedanterey — die recht in diesem Fache zu Hause ist — bey dem Fugensatz nicht zu weit getrieben wird, und so wenig auch für die Empfindung, ja selbst nicht einmal für den berechnenden Verstand gewonnen wird, wenn die Verhältnisse und Zusammensetzungen nach den bewufsten Formularen zu schwer und gesucht, und armselige, nachteme Künsteleyen über und über angebracht werden, ohne Rücksicht auf ein natürliches fliefsendes Thema, noch überhaupt darauf zu nehmen, dafs ein jedes Thema durch den zu bunten Wirrwarr nur erdrückt wird (welcher Art, unter den neuern Fugen, gröfstentheils die von unserm übrigens unvergefslichen Marpurg sind; man sehe nur z. B. die in der Manier der Altgallischen Organisten, No. 13 seines zweyten Versuchs in figurirten Chorälen und Fugen): so unerlafslich ist und bleibt doch für Fugenkomponisten die Pflicht, in dem ernsten, strengregulirten Gange zu bleiben, den unsere Meister in dieser Gattung nicht ohne Grund uns vorgeschrieben haben, und so wenig kann man damit zufrieden seyn, wenn dem seichten Modegeschmack und der Bequemlichkeit zu viel nachgegeben, und die strenge charakteristische Verbindung der Fugensätze aus den Augen gesetzt wird. Von diesem Vorwurfe kann man Hrn. A. nicht ganz frey sprechen. Nicht als wenn er nicht wüfste, was zur Sache gehört, denn dazu hat er bereits zu viel Treffliches geliefert; sondern ihm geht es mitunter wie manchem gescheuten Manne, der eine ernste lehrreiche Unterhaltung ankündigt und sich unvermerkt d[illegible] den frivolen Ton der Gesellschaft mit fortreifsen läfst.

Zum Beweise des Gesagten diene z. B. folgende Stelle aus No. 2, woran gar nichts Fugenmäfsiges mehr ist, und wovon der chromatisirende Schlufs des Basses nur wie eine lächerliche Grimasse aussieht:

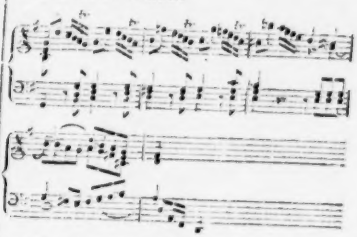

Was ist an einer Stelle, wie folgende, (No. 3.) für Kunst? Hoher hinauf war's doch wohl nicht möglich vermittelst der Treppe zu kommen.

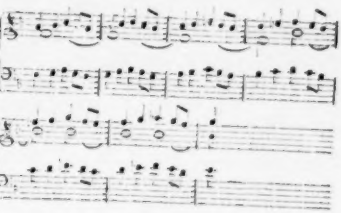

Und was soll man dazu sagen, dafs ein Mann wie Hr. A. so ganz trivial gewordene Rückungen, die nur zu sehr unter einem gewissen Namen bekannt sind, nicht einmal mehr verschmäht: (F. No. 1.)

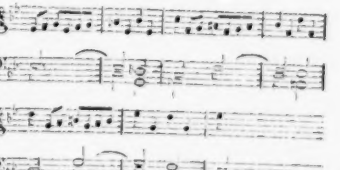

welcher Satz kurz vorher erst in der Oberquinte vorkommt; wie auch ein ähnlicher auf der folgenden Seite, dieser Beschaffenheit:

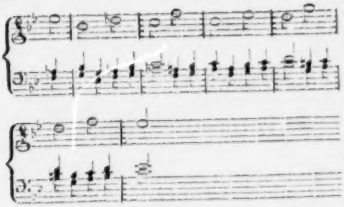

In der That, wenn unsre sogenannten Fugen so licht werden, wer wird dann noch Schatten darin finden, und nicht lieber geradezu die anmuthigere Ebene der galanteren Komposition suchen?

In eben dieser ersten Fuge hätte auch wohl folgender Gang reiner seyn müssen:

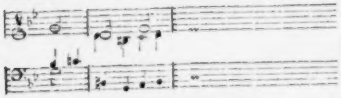

Wenn der Bafs mit der linken Hand und dem Pedal zugleich gespielt wird, so ist diese Verdoppelung, zumal wenn sie durch die Art der Orgelzüge disproportionirt wird, als wodurch eine Betaubung der obern Parthien entsteht, nie so gut, als wenn der Gang der Reperkussionen so eingerichtet wird, dafs das Pedal von der linken Hand abgesondert bleibt und die drey hohern Parthien mannaliter ausgeführt werden. Auch wäre es wirklich gut, wenn gerade Fugen für angehende Organisten so eingerichtet würden, dafs diese mehr zum Gebrauch des obligaten Pedals angeführt werden, und gerade Hr. Albrechtsberger könnte sich dafür Verdienst erwerben. Allein was mufs da für ein Effekt herauskommen, wenn dreystimmige Sachen mit dem Pedale folgendermafsen ausgeführt werden, als in der letzten kleinen, übrigens sehr anmuthigen Fuge in A dur vorkommen! Welch eine Entfernung des Basses von den beyden hohern Stimmen! wie jung und spitz! und wie mussen die, für die Augen richtigen, aber von dem Ohre gewifs bemerkbaren, Oktaven mit einander schreien:

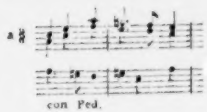

Und wie so sehr leer und nüchtern klingt folgende Stelle:

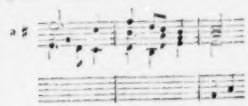

die sich auf mancherley Art sehr gut verändern lafst, welches Rec. aus Achtung für Hrn. A. nicht weiter angeben, sondern ihm und jedem selbst überlassen will.

Noch eins. Bey dieser leichten Manier hat dennoch der Hr. Verf. in den Fugen aus weichem Tone immer in der grofsen Terz geschlossen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dafs dieser alle Tonschlufs bey gehoriger Einleitung einen sehr guten Effekt macht; allein er darf nicht am unrechten Orte und zu schnell auf den Hals kommen, widrigenfalls ist er unerträglich. Ganz gewifs ist der Ausgang der Fuge No. 3 aus D moll:

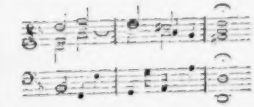

bey der lebhaften Bewegung zumal, die bey den herrschenden Vierteln unvermeidlich ist,

eben so widrig, als folgender Schluſs kräftig und angenehm ist.

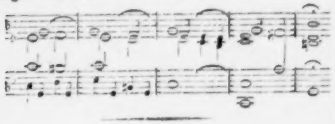

12 *Walzer pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. par Muzio Clementi.* Oeuv. 40. Wien bey Artaria et Comp. (1 Fl. 30 Xr.)

Eine Pariser Musikhandlung liefs Clementi unlangst (S. Mus. Zeit. No. 25, S. 400) eine Bierhausmusik machen. Jetzt wird er in Wien gar verdammt, Bären zu leiten. Es ist doch in der That eine ungeheure Unverschämtheit, den Namen eines noch lebenden Kunstlers so unerhört zu mifsbrauchen, und ihn dem Werke irgend eines Sudlers in Wien vorzusetzen; denn dafs dies nichts mehr, als jammerliche Sudeley ist, die Clementi's Bediente besser mufs machen können, lehrt der flüchtigste Blick auf dies elende Machwerk. Ey so tobt und walzt, ihr Wiener; aber lafst einen ehrwürdigen Künstler in Ruhe, und schwingt ihn nicht mit in euren tollen Kreisen umher! Wenn man vor Unwillen zum Lachen kommen könnte, so mufste man sich über solch einen Bärentanz, den man Clementi aufspielen lafst, halbtodt lachen:

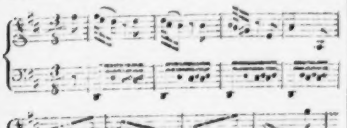

Aber Rüge, die schärfste Rüge verdient eine Musikhandlung, die das Publikum so — — hintergeht. Denn dafs bey Artaria und Comp. kein Mensch so musikalisch seyn sollte, solch elendes Zeug herauszukennen, falls es der Handlung unter jenem berühmten Namen präsentirt worden seyn sollte, das lafst sich doch gar nicht denken.

Grande Sonate pour le Clav. ou Pianof., comp. et dédié à Madem. de Kurzbeck, par Joseph Haydn, Oeuv. 52. (1 Fl. 30 Xr.)

Grofse Sonaten sich und schwer dazu, sowohl was den Inhalt, als was die Manier betrift. Es ist wahr, Rec. mufs diese Exclamation Andern vielleicht zum hundertsten Male nachschreiben, Haydn ist unerschöpflich und wird niemals alt. Was ist hier wieder für eigener Gang! Nichts von Wiederholung seiner selbst. Wer diese aufserst brav und eigentlich für Kenner geschriebene Sonate — seine frühern lassen sich in Absicht der Schwierigkeit kaum damit vergleichen — vollkommen gut bezwingen und mit Präcision, ohne das Geringste sitzen zu lassen, exekutiren kann, der mag immer von sich sagen lassen, dafs er spiele. Es erregt ein sehr gutes Vorurtheil für die auf dem Titel genannte Dame, dafs der ehrwürdige Haydn, der wohl nicht Lust und Zeit hat sich mit leeren Komplimenten abzugeben, gerade ihr eine solche Sonate zugeeignet hat.

Sei Ariette Italiane per l'Arpa o Pianoforte, dedicate alle Dame Viennesi, comp. dal Sigr. Giuseppe Millico. I. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Sei Ariette Italiane etc. etc. dal medesimo. II. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Sei Ariette Italiane etc. III. Parte. (1 Fl. 30 Xr.)

Den Wiener Damen zugeeignet! Das ist doch noch ein Komponist, der einen Kranz von schönen Händen verdient, ists nicht seiner göttlichen Gesänge, so doch seiner Galanterie wegen. Unterdefs sind die Melodien nicht zu verachten und die Verse ganz angenehm. Nimmermehr sinken darin die italienischen Canzonet-

tenschreiber so herab, wie unsre gemeinen Liederschreiber, wo oft weder eins noch das andere taugt, und weder an eine gute Idee für den Verstand, noch an angenehme Empfindung für das Ohr gedacht wird: des Herzens gar nicht einmal zu erwähnen, das als *surnumeraire* leer ausgeht. — Von der Begleitung und dem Basse liefse sich wohl freilich ein Wörtchen sprechen: aber da die Harfe in dieser Hinsicht inviolabel ist, so mufs man einem nachlässigen Komponisten seine harmonischen Stunden unter dieser Aegide schon so hingehen lassen. Eine schöne Stimme und Manier des Vortrags mufs dabey das Beste thun, und so mag denn Signore Millico in Frieden ziehen!

Univ.-Bi. Münch.

Sei Notturni à tre Voci, coll' accompagnamento del Clav. etc. etc. comp. dal Sign. Carlo Angrisani. Op. 1. (2 Fl.)

Diese dreystimmigen Notturni, für zwey Soprane und Bafs, haben eine Seite, die sie uns schätzbar machen kann. Die Klavierbegleitung, die recht sehr gut eingerichtet ist, kann wegbleiben, wie es auch der Verf. in einem Vorberichte sagt, und dann können diese leichten, recht angenehmen Gesänge, die manchmal mit kurzen Imitationen nach einander eintreten, eine vortrefliche Uebung im mehrstimmigen Gesange für Schülerinnen seyn. Der Lehrer singt die dritte Fundamentalstimme dazu, und da es grofsentheils langsamere Sätze sind, so können sie in der reinen Intonation, im Ausziehen des Tons und selbst im angenehmen italienischen Vortrage dadurch geübt werden. Da sie keine Schwierigkeiten enthalten, keine gewagten Intervallensprünge, auch eben kein Uebersteigen der zweyten Stimme über die erste, welches um so eher einem tiefern Sopran angemessen ist, so kann man sie schon frühe bey angehenden Schülerinnen mit Nutzen und Vergnügen gebrauchen.

KORRESPONDENZ.

Neuerfundene französische Saiten.

Der Bürger Baud in Versailles — ein Mann von mannigfaltigen, besonders musikalischen Kenntnissen, hat vor einiger Zeit Saiten von Seide zu spinnen erfunden, und zuerst für die Harfe von ihnen Gebrauch gemacht, jetzt aber dieselben überhaupt an der Stelle aller Darmsaiten benutzt. Die Nachrichten, welche uns bis itzt über diese Erfindung zugekommen, und durch gültige Zeugnisse bestätigt worden, sind folgende: „die Genauigkeit, womit die stärkern Saiten übersponnen sind, zeichnet sie vorerst sehr vortheilhaft aus. Die äufserst einfache Maschine, welche diese Genauigkeit möglich macht, ist gleichfalls das Werk des Erfinders. Noch bemerkenswerther sind die nicht übersponnenen Saiten. Sie sind eben so wohlklingend, als die Darmsaiten, ertragen bey gleicher Stärke mit diesen eine gröfsere Spannung, ohne zu reifsen; sie sind für die Veränderung der Luft weniger empfindlich, verstimmen sich also nicht so leicht, als jene; sie reifsen nie, als durch sehr langen Gebrauch, und werden nie falsch — wie sich die Spieler ausdrücken — was bey den besten Darmsaiten oft der Fall ist. Alle diese Vortheile sind durch vielfältige Versuche bestätigt. Da Erfinder mehrere vollkommen sich gleiche Saiten auf seiner Maschine spinnen kann, so dienen sie auch vorzüglich für Instrumente, welche den Unisonus verlangen, und welche bisher vernachlässigt wurden, weil es so schwer ist, vollkommen gleiche Darmsaiten zu finden. Die Guitarre ist eins dieser Instrumente. Endlich so haben diese neuerfundenen Saiten noch den Vortheil, dafs sie nicht, wie die Darmsaiten, durch Alter schlechter, sondern von Zeit zu Zeit besser werden." — Die Sache hat in Frankreich so viel Aufmerksamkeit erregt, dafs das Nationalinstitut für Musik dem berühmten Mitgliede desselben, dem Bürger Gossec, Auftrag gegeben hat, die Sache genau zu untersuchen und darüber Bericht zu erstatten. Sobald dieser Bericht abgelegt ist, werden wir ihn erhalten und zugleich unsern Lesern im Auszuge

mittheilen. Auch wird unsre Verlagshandlung einen Depot dieser Saiten aller Art und für alle Saiteninstrumente, welche wie die Harfe oder Guitarre gespielt werden (*Instrumens a percussion*), von dem Erfinder erhalten, so dafs sie also bey ihr in Zukunft zu haben seyn werden. Einige kleine Versuche, welche wir mit einigen eingesandten Proben gemacht haben, bestätigen die angeführten Nachrichten.

d. Redakt.

Die berühmtesten Klavierspielerinnen und Klavierspieler Wiens.

Wien den 22. April 1799.

— Ich halte mein Wort und setze meine musikalischen Nachrichten aus dieser Kaiserstadt und über sie fort:*) aber Sie müssen mir dafür auch erlauben, dafs ich meiner Laune folge, heute meine Betrachtungen über unsere neuesten Opern noch aussetze, und Ihnen von hiesigen Klaviervirtuosen erzähle. Ich spreche nur von denen, welche ich selbst kenne, kann mich aber rühmen, die vorzüglichsten zu kennen. Auch gebe ich Ihnen, hier wie überall, meine Meynung im eigentlichsten Sinne des Worts, ohne mich an das Geschwätz des grofsen Haufens zu kehren.

Vor einigen Wochen hörte ich die Madame Auernhammer, welche Ihnen durch ihren Ruf und durch ihre herausgegebenen Kompositionen (verschiedene Partien Variationen) bekannt seyn wird. Sie gab ein Konzert im K. K. Hoftheater zu ihrem Besten. Dergleichen Beweise ihrer — Existenz und ihres Fleifses giebt sie alle Jahre. Dieser letztere, ihr Fleifs, ist aber auch alles, was man mit Grund der Wahrheit an ihr rühmen kann. Ihr ganzes Bestreben geht auf Ueberwindung fast unüberwindlicher Schwierigkeiten, dabey vernachlässigt sie das, was man im edlern Sinn Vortrag nennet, und wird es, bey diesen Umständen, niemals zum wirklich schönen und ausdrucksvollen Spiel bringen. Ich will nicht entscheiden, welche von den beyden gewöhnlichen Ursachen dieser Erscheinung — ob Mangel an feinem Gefühl, oder Begierde glänzen zu wollen, bey dieser Virtuosin hieran Schuld sind. Schade, dafs noch immer so viele geschickte Virtuosen, und besonders Klavierspieler, nicht einsehen wollen, dafs Deutlichkeit, Geschmack und schöner Vortrag ungleich mehr Werth haben, als alles Vorbeyrauschen undeutlicher Passagen, und alles Hin- und Herspringen, wo doch fast immer unter drey Noten eine verfehlt, und wodurch das ganze Spiel dem ernsthaftern Kenner, so wie dem gebildeten Manne, der nur nicht gerade selbst Virtuos ist — verleidet wird. Uebrigens lasse ich der Mad. A. gern das Recht wiederfahren, dafs sie, nach dieser angegebenen Weise, recht brav spielte und ihre Schwierigkeiten ritterlich bekämpfte. Besonders gefielen mir und allen die von ihr selbst verfafsten Variationen über das Duett: *La stessa, la stessissima* — aus Salieri's Oper.

Dem Spiel dieser Virtuosin ist fast ganz entgegengesetzt das Spiel der Fräulein von Kurzbeck, die ich neulich zu hören das Vergnügen hatte. Sie ist ganz mit dem Ausdrucksvollen und Angenehmen des Vortrags beschäftigt, denkt sich immer ganz in den Sinn der Kompositionen, die sie vorträgt, hinein — und so hörte ich sie eine Sonate von J. Haydn spielen, welche, auf diese Weise, und da Fraulein K. zugleich Geschicklichkeit genug besitzt, um alle Passagen beyder Hände mit seltner Präcision zu hören zu geben — den herrlichsten Effekt machen mufste und auch wirklich machte. Sie verdient vollkommen den Ruhm, die trefflichste, und ganz besonders die angenehmste Klavierspielerin in Wien zu seyn.

Nachdem wir den Damen, wie sichs gebührt, den Vortritt gelassen haben, lassen Sie uns auf die Herren kommen. Unter diesen machen Beethoven und Wolfl das meiste Aufsehen. Die Meynungen, über den Vorzug des

*) Vergl. das 28. Stück dieser Zeitung, S. 449. ff.

Einen vor dem Andern, sind hier getheilt: doch scheint es, als ob sich die grofsere Parthey auf die Seite des letztern neigte. Ich will mich bemühen, Ihnen das Eigene Beyder anzugeben, ohne an jenem Vorrangstreite Theil zu nehmen. Beethovens Spiel ist aufserst brillant, doch weniger delikat, und schlägt zuweilen in das Undeutliche über. Er zeigt sich am allervortheilhaftesten in der freyen Phantasie. Und hier ist es wirklich ganz aufserordentlich, mit welcher Leichtigkeit und zugleich Festigkeit in der Ideenfolge B. auf der Stelle jedes ihm gegebene Thema, nicht etwa nur in den Figuren variirt (womit mancher Virtuos Glück und — Wind macht) sondern wirklich ausführt. Seit Mozarts Tode, der mir hier noch immer das *non plus ultra* bleibt, habe ich diese Art des Genusses nirgends in dem Maafse gefunden, in welchem sie mir bey B. zu Theil ward. Hierin stehet ihm Wölfl nach. Aber Vorzüge vor ihm hat Wölfl darin, dafs er, bey gründlicher musikalischer Gelehrsamkeit und wahrer Würde in der Komposition, Sätze, welche geradehin unmöglich zu exekutiren scheinen, mit einer Leichtigkeit, Präcision und Deutlichkeit vorträgt, die in Erstaunen versetzt; (freylich kommt ihm dabey die grofse Struktur seiner Hände sehr zu statten) und dafs sein Vortrag überall so zweckmäfsig und besonders auch im Adagio so gefällig und einschmeichelnd, gleichfern von Kahlheit und Ueberfullung — ist, dafs man nicht blos bewundern, sondern auch geniefsen kann. Er ist jetzt, wie ihnen bekannt seyn wird, auf Reisen. Dafs Wölfl durch sein anspruchloses, gefälliges Betragen über Beethovens etwas hohen Ton noch ein besonderes Uebergewicht erhält — ist sehr natürlich. Ein ausgezeichneter Klavierspieler ist auch Hummel (Joh. Nep.), der schon als Knabe grofse Reisen machte und sich vielen Beyfall erwarb. Da er aber jetzt nur selten öffentlich spielt, (er widmet sich jetzt ganz der Komposition) und ich noch keine Gelegenheit gehabt habe, ihn privatim zu hören: so kann ich Ihnen nur das Urtheil unparthcyischer hiesiger Kenner geben, welche sein Spiel brillant und dabey sehr deutlich nennen.

Hier haben Sie also beysammen, was diese Stadt von wirklich ausgezeichnetsten Klavierspielern hat. Freylich mögen die Angeführten noch manche wackere Nebenbuhler hier haben, welche, wenn sie ihnen auch nicht an die Seite gesetzt werden können, doch ihnen auch nicht allzuweit nachstehen. Denn in einer Stadt, worin sich über drey hundert Klaviermeister befinden, mufs sich doch wohl auch gar mancher Schuler über das Mittelmafsige erheben. Sollte ich Entdeckungen von wirklichem Belang unter Ihnen machen, so werde ich auch diese Ihnen mittheilen.

Jetzt noch einige, nicht eigentlich hieher gehörige Worte. *La mode fait tout* — schrieb mir neulich ein Künstler aus Paris, indem er mir meldete, dafs Mozarts Kompositionen dort noch immer nur wenig Eingang fanden — Ja wohl, *la mode fait tout* — auch bey uns. Ich will diesen wahren Spruch heute nur auf Einen Punkt anwenden. Es ist noch nicht allzulang her, dafs Wien der Sammlplatz der grofsten Violinspieler war, — *la mode!* Sollten Sie es glauben, dafs, ob wir schon vielleicht vierhundert Violinspieler, von Profession und Dilettanten, haben, die ihr Konzert frischweg und nicht gerade schlecht spielen — wir dennoch jetzt auch nicht einen einzigen wahrhaftig grofsen Künstler auf diesem ausdrucksvollesten Instrumente haben? Wieder — *la mode!* — Der unermüdliche J. Haydn schreibt jetzt, aufser den neulich von mir Ihnen angeführten Werken, auch zwey grofse Messen für Esterhazy. — — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten May — Nº. 34. — 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber die Harmonie, von Knecht.

(Fortsetzung aus dem 21. Stück.)

IV. Wie weit man heut zu Tage mit den neuesten Entdeckungen in der Harmonie gekommen sey.

Endlich brachte Vogler, ein Deutscher und ein Mann von dem gröf-ten Scha-f-inn, der mit den richtigsten und allumfassendsten theoretischen Kenntnissen die glücklichste und ausgebreitetste Praktik verbindet, der aber von seinen Zeitgenossen nicht nach Verdienst gekannt und geschatzt zu seyn scheint, im letzten Viertel dieses Jahrhunderts ein neues Tonsystem zum Vorschein, welches grose Aufmerksamkeit erregte, vielen Widerspruch fand, und von den Wenigsten verstanden wurde.

Jedes neue System reizt die Neugierde, und findet gemeiniglich bey denen Widerspruch, welche entweder nur am Alten hangen, oder aus Gemachlichkeit sich über neue Dinge den Kopf nicht zerbrechen wollen, oder welche auch aus Eigensinn und Neid sich zur Annahme des Neuen, wenn es gleich besser als das Alte seyn sollte, nicht entschliefsen konnen. Es gehet der Kunst hierin nicht anders, wie der Philosophie. Das Unverstandliche eines solchen Systems rühret meistentheils entweder von neuen gewagten Hypothesen her, (wovon jedoch das Voglersche ganz frey ist) oder von neuen Ideen, oder auch nur von nicht gangbaren Kunstwörtern, von einer gedrängten, ungewöhnlichen und unverstandlichen Schreibart, Mangel an leichtem Ueberblick des Ganzen u. s. w.

Voglers Tonsystem ist nur als ein sehr kurzes Compendium, das ehemals zu seinen in Mannheim gehaltenen Vorlesungen bestimmt war, anzusehen: daher sind die darin begriffenen Grundsatze in einem gedrangten, wiewohl präcisen, Styl hingeworfen, und setzen bey einem, der sie ohne mündlichen Vortrag studieren will, schon viele Kenntnisse voraus. Die Mannheimer Monatsschrift, welche Vogler bald nach Erscheinung seines Systems herausgab, enthielt zwar manche nahere Erklärungen seiner Grundsätze; allein auch diese wollten zur Verdeutlichung für Viele nicht hinreichen.

Daher wagte ich*), nachdem ich dieses System unbefangen und unpartheyisch geprüft, studirt, verstanden, und gründlich und richtig befunden hatte, mich an den Versuch, über einige Satze desselben theils in einer eigenen, im Jahre 1785 bey Wagner in Ulm gedruckten Schrift, theils nachher in der musikalischen, zu Speyer herausgekommenen Korrespondenz der philarmonischen Gesellschaft, Erlauterungen zu geben, welche, meines Wissens, gut aufgenommen worden sind. Dadurch ermuntert, arbeitete ich ganz nach diesem System ein Elementarwerk der Harmonie aus, das auf Subscription in vier Abtheilungen herausgekommen, und von den Liebhabern, auch selbst von Voglern, eines unzweydeutigen Beyfalls gewürdiget worden ist.

*) Man verzeihe mir in diesem Abschnitte den Schein von Egoismus, den ich sonst auf alle mögliche Weise zu vermeiden suche, der aber hier unvermeidlich ist.

Da ich mir nun vorgenommen habe, das Voglersche Tonsystem nach Vollendung meiner Orgelschule, wenn mir die Vorsicht Leben und Gesundheit hinlänglich fristet, mit meinen Erklärungen und Zusätzen nach einem Plan, den ich vorher dem musikalischen Publikum vorlegen werde, herauszugeben, weil Vogler diese Arbeit seiner vielen Reisen und Geschäfte wegen mir gerne überlassen wird: so will ich dasselbe hier, ohnehin meinem Zwecke gemäfs, nur in Hinsicht auf dasjenige, was die Lehre der Harmonie dadurch gewonnen hat, kürzlich betrachten.

Dieses System gehet, wie billig, von dem Einklange aus, welcher von zwey gleichmäfsig angespannten, gleichdicken und gleichlangen Saiten auf dem Tonmaafse entstehet, und das Ganze zum Ganzen ist. Wird eine Saite in zwey gleiche Theile getheilt, so lauten diese zwey Hälften, vorigem Verhältnis gemäfs, ebenfalls unter sich einklingig, machen aber zur ganzen Saite die achte Stimme aus. Wenn man alsdann die Saite in drey gleiche Theile theilt, so entspringet zur ganzen die zwölfte Stimme, welche, Kürze halber, gegen die Achte betrachtet, die Fünfte ist. Aus der Theilung der Saite in fünf gleiche Theile entstehet endlich die siebenzehnte Stimme, welche, gegen die nächste funfzehnte Stimme betrachtet, die grofse Dritte ist*). Die ungetheilte Saite ist demnach das Ganze, die Achte — die Hälfte, die Fünfte — das Drittel, und die grofse Dritte — das Fünftel derselben. Das erste Verhältnis des Ganzen zum Ganzen ist das vollkommenste und angenehmste, aber einfachste, das zweyte Verhältnis des Ganzen zur Hälfte kommt dem vorigen am nächsten gleich, das dritte Verhältnis des Drittels zum Ganzen klinget vollkommen und angenehm, das vierte Verhältnis des Fünftels zum Ganzen ist zwar das mannigfaltigste, aber gegen die vorigen am wenigsten angenehm. Ferner ist das Ganze zum Ganzen, oder 1:1 das nächste, das Ganze zum Fünftel, oder 1:$\frac{1}{5}$ das entfernteste Verhältnis: woraus folget, dafs, je näher das Verhältnis eines Tons mit dem andern ist, desto angenehmer, aber einfacher — und je entfernter dasselbe ist, desto mannigfaltiger, aber minder angenehm ein solcher Ton dem Gehöre klinge.

Alle diese Klänge zusammengenommen bilden unter sich die angenehmste Harmonie, welche, wie bereits bekannt ist, auch schon eine einzelne aufgespannte Saite, wiewohl schwach vernehmbar, mit sich führet. Die Erste 1, Fünfte $\frac{2}{3}$, und die grofse Dritte $\frac{4}{5}$ sind die drey Hauptwohlklänge, von welchen die andern fünf Wohlklänge durch die Umwendung hergeleitet werden können. Denn — da sich auf das Ganze und den Einklang z. B. F die Hälfte f, das Viertel $\overline{f}$, das Achtel $\overline{\overline{f}}$ u. s. w., auf das Drittel $\overline{c}$, das Sechstel $\overline{\overline{c}}$ u. s. w., und auf das Fünftel $\overline{a}$ das Zehntel $\overline{\overline{a}}$ beziehet, und diese sämmtlich hier angeführten harmonischen Antheile der ganzen Saite**), miteinander zugleich angeschlagen, nicht allein mit dem Haupt- und Grundklange, sondern auch unter sich selbst, auch, wenn Stimmen aus der Mitte zum Grunde geleget, und die andern davon hergezählet werden, (wodurch das Verhältnis derselben gegeneinander zwar umgekehrt, und die Bezifferung verändert, das Gehör aber ebenmäfsig vergnüget würde,) eine angenehme Zusammenstimmung vernehmen lassen: so folget der richtige Schlufs: dafs — gleichwie erstlich der Einklang F zum F, oder 1:1, ein Wohlklang ist, also auch die Achte f zum F, $\frac{1}{2}$:1, ein Wohlklang seyn müsse, gleichwie zweytens die Fünfte c zum f, $\frac{2}{3}$:$\frac{1}{2}$, wohlklinget, also auch die Vierte f zum c, $\frac{1}{2}$:$\frac{2}{3}$,

*) Ich bediene mich hier, wie in meinem Elementarwerke der Harmonie geschehen ist, Voglers deutscher Terminologie.

**) Harmonische Antheile sind diejenigen Theile des Ganzen, welche zusammengenommen, dem Ganzen gleichkommen, wie z. B. 3 Drittel, 5 Fünftel u. s. w.

wohlklingen müsse, gleichwie dritten die grofse Dritte a zum f, ½:⅘, consonire, also auch die kleine Sechste f zum a, ⅗:⅔, consoniren müsse, gleichwohl endlich viertens die grofse Sechste a zum c, ⅗:⅘, ein Wohlklang ist, also auch die kleine Dritte c zum a, ⅘:⅚, ein Wohlklang seyn müsse, und dafs es demnach acht Wohlklänge gebe.

Eine solche Herleitungsart sämmtlicher Wohlklänge kannte man vorher nicht. Die Eintheilung der Saite giebt nicht nur diese, sondern auch alle andern Tonverhältnisse *). Die Untersuchung derselben wurde zwar ehemals auch, aber ohne Nutzen und auf eine doppelt fehlerhafte Weise angestellt: denn die Vergleichung derselben geschah erstlich nur mit einer einzigen Saite auf dem Monochord (einem einsaitigen Tonmasse), worauf das vom c als Achte hergezählte c die Verhältnifszahl 2:1, das vom c als Fünfte hergeleitete g die Zahl 3:2, das vom c als Vierte hergezählte f die Zahl 4:3, das vom c als grofse Dritte hergeleitete e die Zahl 5:4, und das vom c als kleine Dritte hergezählte e a die Verhältnifszahl 5:6 erhielt, zweytens war die Herleitung arithmetisch. Es konnte also 1) kein Ton gegen den andern deutlich vernommen werden, folglich kam die oben angeführte Entdekkung der drey Hauptwohlklänge nicht zum Vorschein, und zeigte sich jener bekannte Widerspruch, dafs die Vierte in der Theorie ein Wohlklang, in der Ausübung aber ein Uebelklang sey; 2) wufste man den himmelweiten Unterschied der grofsen und kleinen Dritte nicht zu bestimmen, da nach dieser Abtheilung beyde neben einander stehen, und jene Wohlklänge, die durch die Umwendung entspringen, waren ganz unbekannt. Aus diesen ersten Grundsätzen der Voglerschen Theorie, den davon hergeleiteten Folgerungen und Widerlegungen des alten Systems ersiehet man schon, wie genau sie mit der Natur übereinstimmen, und was für eine gewisse Bestimmtheit und Berichtigung auch die Lehre der Harmonie durch sie erhalten habe. Wie diese Grundsätze auf die Ausübung angewendet, und welchen Nutzen sie in derselben gewähren können, dieses zu zeigen, wäre hier zu weitläufig: ich mufs es also auf mein oben versprochenes Werk versparen, wo sowohl dieses als noch vieles andere mehr in eine lichtvolle, systematische Ordnung gebracht, und noch ausführlicher und deutlicher vorgetragen werden soll. Für jetzt fahre ich in der hieher gehörigen Materie weiter fort.

Durch das Voglersche System ist in der Lehre der Harmonie ein so helles Licht aufgestecket worden, dafs man nun alle möglichen Grund- und abstammenden Akkorde nach ihren Gattungen, ihren Sitz, den sie auf irgend einer Klangsstufe haben, ihren Bezug auf diese oder jene Tonart, und die Grundlage eines jeden Akkords oder den Hauptklang auch in den umgewandten und complicirtesten Zusammenstimmungen genau weifs, und bestimmt angeben kann. Unter diesen Akkorden sind auch die Nonen- Undecimen- und Terzdecimenakkorde als wesentliche, für sich selbst bestehende, und also nicht aus der Septime, der vermeyntlichen Mutter aller Dissonanzen, entspringende Akkorde dargethan worden**), da man vorher wohl manche solcher Akkorde entweder gar nicht gekannt, oder im unrechten Gesichtspunkte betrachtet hat. Ich will hier doch zur Probe die Classification und Summe aller Grund- und abstammenden Akkorde, die vorher nicht existiret hat, anführen.

Es giebt nach Anleitung des Voglerschen Systems, wovon ich alles dieses abgezogen habe,

*) In der dritten Abtheilung meines Elementarwerks der Harmonie kommt in den Notentafeln eine anschauliche Vorstellung aller Tonverhältnisse, wie sie sich auf dem Voglerschen Tonmasse zeigen, und im Texte eine Erklärung alles dessen vor.

**) In der vierten Abtheilung meiner Orgelschule, findet sich alles dieses in einem System der Harmonik dargestellt.

6 Gattungen der Dreyklänge, aus welchen durch die Umwendung noch 12 andere Akkorde entstehen, 7 Gattungen der Septimenakkorde und 4 Unterarten derselben, zusammen 11, von welchen mittelst der Umwendung noch 33 andere Akkorde herkommen, 5 Gattungen der Nonenakkorde, aus welchen noch 15 andere Akkorde entspringen, 7 Gattungen der Nonenseptimenakkorde, von welchen noch 19 andere Akkorde ihren Ursprung haben, 4 Gattungen der Undecimenakkorde, von welchen noch 12 andere Akkorde herstammen, 5 Gattungen der Undecimennonenakkorde, aus welchen noch 20 andere Akkorde entspringen, 2 Gattungen der Undecimenseptimenakkorde nebst noch 8 andern daher stammenden Akkorden, 5 Gattungen der Undecimennonenseptimenakkorde, von welchen noch 25 andere Akkorde ihren Ursprung herleiten, 3 Gattungen der Terzdecimenakkorde nebst noch 9 andern daherstammenden Akkorden, 3 Gattungen der Terzdecimenundecimenakkorde, von welchen noch 12 andere Akkorde herkommen, 3 Gattungen der Terzdecimenseptimenakkorde nebst noch 12 andern aus denselben entspringenden Akkorden, 3 Gattungen der Terzdecimenundecimenseptimenakkorde nebst noch 15 andern daher geleiteten Akkorden, und endlich 3 Gattungen der Terzdecimenundecimennonenseptimenakkorde, von welchen mittelst der Umwendung noch 18 andere Akkorde kommen. Dies sind 60 Gattungen der Grund- oder Stammakkorde und 219 davon abstammende Akkorde, zusammengenommen 279 wesentlich von einander unterschiedene Akkorde. Vervielfältiget man diese Zahl durch 11, so beträgt die Summe der bisher gefundenen Akkorde durch alle Tonarten auf 3069.

Durch das Voglersche Tonsystem hat auch die richtige Anwendung und Folge der Harmonie und ihre Charakteristik vieles gewonnen, die Lehre der in den Akkorden befindlichen Uebelklänge in Ansehung ihrer Vorbereitung und Auflösung mehr Berichtigung erhalten, und ist die Enharmonik, welche bisher dunkel, verworren und mangelhaft gewesen war, in eine solche systematische Ordnung gebracht worden, dafs man nun in der Ausweichungskunst alles erschöpfet hat. Denn es läfst sich jetzt die Zahl der wesentlich verschiedenen Ausweichungen auf 528, und, wenn diese in die andern Tone übersetzet werden, auf 6336 bringen.

Man ist also heut zu Tage in den neuesten Entdeckungen der Harmonie vornehmlich durch das Voglersche Tonsystem, welches freilich in manchen Stücken einer nähern, von mir erhaltenen Entwickelung bedurfte, (anderer einzeln gemachte Entdeckungen nicht zu verachten), so weit gekommen, dafs schwerlich etwas Mehreres zu dieser Summe der Harmonie wird hinzu gethan werden können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Lenore von G. A. Bürger, in Musik gesetzt von J. R. Zumsteeg. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. 46 S. in gr. quer Fol. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr. und auf Schweizerpap. 2 Thlr.)

Die Compositionen der Balladen, so wie sie itzt von Mannern bearbeitet werden, die mit dem Studium der tonwissenschaftlichen Theorie zugleich einen geläuterten Geschmack verbinden, darf man in jeder Rücksicht mit eben dem Rechte als eine neue Acquisition im Fache der Tonkunst ansehen, mit welchem man behauptet, dafs diese Gattung von Gedichten durch den unsterblichen Volksdichter Bürger ihre glänzendste Epoche erreicht habe, und man sollte sich beynahe verwundern, dafs seit den ersten Versuchen der André'schen Muse dieses so interessante Feld bisher gröfstentheils brach gelegen, da bekanntlich das *terrum imitatorum paene*, das im Gebiete der schonen Künste nicht minder zu spucken pflegt, als im Reiche der Literatur überhaupt, selten einer solchen Erscheinung die Ehre ihres Daseyns allein gegonnet hat.

Freylich ist es auch keine geringe Aufgabe für einen Tonsetzer, ein solches Sujet im Gewande aller derjenigen Requisiten dem kunstliebenden Publikum darzustellen, wodurch der prüfende Kenner eben so wohl, als der Liebhaber befriediget wird, und mancher möchte wohl eher eine Sammlung von zwanzig Oden und Liedern etwa auch mit einer besondern Begleitung des Klaviers zu Stande bringen, und doch würde sein schriftstellerisches Talent ein ziemliches Hakchen finden, sobald er aus dem Gebiete der lyrischen Schreibart in das Gebiet der dramatischen sich wagen will: denn dafs die Composition der Ballade mit der letztern einerley Berührungspunkt habe, ist wohl keinem Zweifel unterworfen; und hat diese schon ihre eigenen Schwierigkeiten: so hat sie jene nicht minder und in manchen Rücksichten wohl noch gröfsere. Bey dem Drama z. B. hat ein Tonsetzer Mannigfaltigkeit des Metrums; bey der Ballade hingegen ist er an ein gleiches Sylbenmaas gefesselt. Will er nun von der natürlichen rhythmischen Form abweichen — und das mufs er doch, wenn er auch mit Beyseitsetzung alles dessen, was etwa Rhythmopoie zur lebendigen Darstellung des Gedichts mitwirken kann, einem gewissen ekelhaften Einerley ausweichen will — so erfordert es schon in dieser Hinsicht keine alltägliche Fertigkeit, hier seine Kenntnisse von der Lehre des Rhythmus, worüber die Hrn. Theoretiker noch so manches in Dunkelheit liefsen und bey welcher man selbst durch fleifsige Abstraktionen nicht zum Ziel gelangen kann, in Anwendung zu bringen. Auch in Ansehung der Abwechslung in den Modulationen kommt der dramatische Tonsetzer noch leichter weg, als der Tonsetzer einer Ballade. Das dramatische Gedicht besteht aus mehreren einzelnen Theilen, die blos durch den Dialog zu einem Ganzen unter sich verbunden werden: diese Verbindung liegt also ganz aufser der Sphäre des Künstlers und er darf mithin in keiner ängstlichen Verlegenheit seyn, wie er dieselbe erst durch den Aufwand seiner Kunst bewirken und die verschiedenen Tonarten, wie ihm solche jeder einzelne Gesang zur Pflicht macht, durch die sanften Schattierungen regelmäfsiger Ausweichungen an einander fügen will; da hingegen bey der Ballade ein fortlaufender Flufs des Gesangs herrscht, den der Tonsetzer, der hier wie dort zur Abwechslung der Tonarten determinirt wird, nicht unterbrechen kann. Soll nun seine Arbeit nicht das trockene Gepräge der Genealogie der Tonarten in auf- und absteigender Linie schlechtweg an sich tragen: so mufs er hier in einem weit höheren Grade zeigen, dafs er Harmonieverständiger sey, d. h. er mufs die Verbindung der verschiedenen Tonarten auf eine Art zu bewirken suchen, nicht wie ihm solche blos der todte Buchstabe seines Tonsystems; sondern auch der Geist seines Dichters zum Gesetze macht. Der Tonsetzer des Drama hat zur Hervorbringung seiner Tongemählde nicht nur das ganze weite Feld der Instrumentalmusik vor sich, womit er Wunder thun kann; sondern er kann auch noch überdies zu andern Hülfsmitteln seine Zuflucht nehmen: der Tonsetzer einer Ballade hingegen ist blos auf dasjenige eingeschränkt, was ihm sein Fortepiano leisten kann, und er mufs weit mehr, als jener, auf Reiz der Neuheit denken, wenn die Farbengebung nicht ins Matte fallen soll.

Ob nun das Gefühl solcher Schwierigkeit es sey, wodurch bisher — dem Apoll sey es gedankt! — der Fliegenschwarm blofser Empiriker von Versuchen dieser Art zurückgeschreckt wurde, will Rec. nicht untersuchen, genug wir freuen uns von Herzen, dafs die gute Sache dieser interessanten Compositionen sogleich in Meisterhände gefallen ist, und Rec. weifs es daher Hrn. Z. um so grofsern Dank, dafs er schon seit einigen Jahren diesen Zweig musikalischer Kompositionen seiner besondern Aufmerksamkeit würdigte und die Bahn so rühmlich erweiterte, die seine Vorgänger nur mit halbglücklichem Erfolge betreten haben.

Um dem würdigen Hrn. Verf. zu beweisen, dafs wir das angezeigte Werk von allen Seiten mit Aufmerksamkeit und ohne Vorurtheil betrachtet haben, will Rec. dasselbe nicht nur in allgemeiner, sondern auch in detaillirter Ansicht vor das Forum der Kritik ziehen.

Schon bey der ökonomischen Einrichtung dieses Tonstücks, die bekanntlich sein Vorgänger Herr André ganz vernachlässigte, zeigte Herr Z. eine nicht gemeine Einsicht. So lang auch das Gedicht ist, so geschickt wufste es derselbe durch seine unterlegte schöne Klavierbegleitung einzurichten, dafs weder der Vortrag der Singparthie dem Sänger zu mühsam, noch aber durch jene eine Ausdehnung erhielt, die den Zuhörer etwa ermüden könnte. Man findet darin nicht eine einzige überflüfsige Wiederholung des Textes, nicht ein Ritornell, das blos in *fugam vacui* auf dem Notenblatte stände oder dem Texte nicht anpassend wäre. Die Schreibart ist neben ihrer Correktheit durchaus rein dramatisch, nirgends mit dem Kirchenstyl tingirt, wie die André'sche Composition, die Klavierbegleitung ist ungekünstelt, sprechend und an einigen Stellen äusserst frappant und wenn man dem Verdienste des Hrn. Verf. will volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen: so mufs man überhaupt sagen, dafs er seinen Plan meisterhaft angelegt und mit genialischer Einsicht und vielem Fleifse vom Anfange bis zum Schlufs ausgeführt habe.

Rec. müfste die gehörige Grenze überschreiten, wenn er seine Leser auf jede einzelne Schönheit dieser Produkte aufmerksam machen wollte. Auf jeder Seite trifft man schöne und erhabene Stellen an. Meisterhaft ist die Darstellung von Lenorens wilder Phantasie insonderheit S. 11 und folg., ganz überraschend der englische Tanz in den höheren Oktaven der weichen Tonart fis, als Einleitung zu dem Geistertanze, ganz originell der durch vier Takte laufende Triller in den tieferen Tönen unmittelbar nach den Worten: „*das Hochzeitbette thut sich auf,*" schauerlich schön der enharmonische Gang vom grofsen A bis ins Contra A zum Ausdrucke der Stelle: „*und hui! war's unter ihr herab verschwunden und versunken,*" höchst frappant und wahr die Stelle: „*Geheul! Geheul! aus hohr Luft* u. s. f., wo die Verdopplung der Oktaven im Diskant eine erschütternde Wirkung hervorbringt.

Mit nicht geringerem Vergnügen bemerkte Rec. die schöne und richtige Deklamation in dieser Ballade und nur eine einzige Stelle fiel uns auf, wo den Hrn. Verf. sein Gefühl getäuscht hat. Sie steht S. 31 und betrifft blos den Ausdruck der Worte: *Still! Klang und Sang!* Rec. betrachtet sie, und gewifs nicht mit Unrecht, als einen raschen Befehl Wilhelms: sie erfordert also keine langsame Bewegung: sondern vielmehr einen ähnlichen Ausdruck, dessen sich der Hr. Verf. unmittelbar auf der vorgehenden Seite bey dem Befehl: „*Um Mitternacht begrabt den Leib*" u. s. f. bedient hat.

Auch bey den musikalischen Malereyen, worin sonst so viel Geschmack und Reiz der Neuheit herrscht, ist einigemal die weise Schranke übertreten worden: denn offenbar hat der malerische Ausdruck in der Musik eben so wenig mit körperlichen Gegenständen z. B. mit dem Klirren eines Sporns S. 17 oder dem Flügel einer Thüre S. 42 zu thun, als mit malerischen Schilderungen, die der Dichter blos als Vergleichungen braucht, um seinen Gedanken mehr Licht zu geben, wie z. B. S. 37. bey der Stelle: „*wie Wirbelwind im Haselbusch* u. s. Rec. würde bey den vielen Vollkommenheiten dieser Ballade diese kleinern Flecken nicht gerügt haben, wenn er es nicht für Pflicht hielt, diesem Lieblingsschriftsteller in diesem Fache dadurch einen freundschaftlichen Wink für die Zukunft zu geben, und aus eben diesem Grunde kann er auch den Wunsch nicht unterdrücken, dafs allzuraische Abwechslungen der Tonarten, besonders in weit entlegene, nie ohne regelmäfsige Uebergänge mochten in Anwendung gebracht werden. In der pantomimischen Schreibart mag diese Manier immer ihr Bürgerrecht behaupten: aber nicht alles, was hier gilt, gilt auch dort. Auch Stellen, wie z. B. folgende S. 4.

deren Fehlerhaftes in die Augen fällt, sobald man sie zergliedert und dann die Hauptklänge betrachtet, wie in beystehender Zeile:

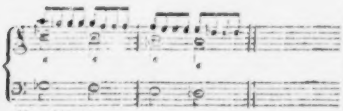

Hauptklänge.

wünschten wir in folgender bessern Form zu sehen:

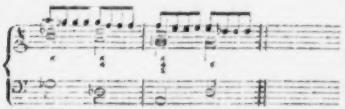

Hauptklänge.

Rec. kann die Feder unmöglich aus der Hand legen, ohne zugleich auch des in die Augen fallenden Verdienstes Erwähnung zu thun, durch welches die Hrn. Verleger den innern Werth dieser Composition durch ihre typographische Eleganz und durch die nach dem englischen Original gestochene Titel- und Schlufsvignette erhöht haben. Möchten sie doch hierin viele Nachfolger finden und die Meisterwerke braver Tonsetzer überall durch solche äufserliche Vorzüge geehrt werden!

Grand Trio pour le Pianoforte, avec une Clarinette ou Violon et Violoncelle, comp. et dedié à Mlle. la Comtesse de Thunn, par L. van Beethoven. Oeuv. XI. à Vienne chez Mollo et Comp. (2 Fl.)

Dieses Trio, das Stellenweise eben nicht leicht, aber doch fliefsender als manche andere Sachen vom Verf., ist, macht auf dem Fortepiano mit der Klavierbegleitung, ein recht gutes Ensemble. Derselbe wurde uns, bey seiner nicht gewöhnlichen harmonischen Kenntnis und Liebe zum ernstern Satze, viel Gutes liefern, das unsere faden Leyersachen von öfters berühmten Männern weit hinter sich zurück liefse, wenn er immer mehr natürlich, als gesucht schreiben wollte.

---

12 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Die Milch ist gesunder, tirés de l'opera: Der Spiegel von Arkadien, par Mr. l'Abbé Jos. Rob. Suppan. à Vienne chez Artaria et Comp. (40 Xr.)

Abgesehen, dafs das unbedeutende Thema alle viermal im Haupttone bleibt, so kann man — da des Variirens nun einmal in Deutschland kein Ende ist — diese Variationen, da sie sehr gut für dies Instrument geschrieben sind, mit gutem Gewissen auszeichnen. No. 9 und 10, wo Sopran und Bafs in der Gegenbewegung recht brav gegen einander gearbeitet sind, verdienen insonderheit zur Uebung empfohlen zu werden. Wir fordern den Hrn. Abt hiermit auf, sich einmal mit einem bedeutenderen, dankbarern Thema zu versuchen, das er vermuthlich sehr gut bearbeiten würde.

Korrespondenz.

Wien den 1. May 1799.

Da ich Ihnen vor wenigen Tagen über Wiens vorzüglichste Klavierspieler [illegible] geschrieben, den ruhmlich bekannten Jos. Nep. Hummel nicht gehört zu haben, weil er gewöhnlich nicht öffentlich spiele. Jetzt habe ich ihn gehört. Verflossenen Sonntag gab er zum Vortheile der in unserer Gegend durch die Ueberschwemmung Verunglückten, eine musikalische Akademie in dem grofsen Saale des Augarten. Er führte eine Sinfonie nebst einem zu dieser Gelegenheit verfertigten Melodrama von seiner Komposition auf, und spielte dazwischen auf dem Pianoforte sehr hübsch komponirte Phantasien. Da alle diese Sachen viel Gutes enthielten, und mit

wirklichem Fleiſse gearbeitet sind, so konnte es, zumal bey der uneigennutzigen lobenswürdigen Absicht des Unternehmers, an Beyfall nicht fehlen. Besonders fleiſsig behandelte er eine Fuge, die am Ende dieses Melodrama's vorkommt. Die Direktion über diese musikalische Akademie führte unser beliebter Ignatz Schuppanzigh, der Unternehmer der so zahlreich besuchten Liebhaberkonzerte im Augartensaale, von denen Sie schon lange ein etwas näheres Detail verlangten, indem Sie ganz richtig urtheilen, daſs dieselben auf den hiesigen Musikgeschmack sehr viel Einfluſs haben müſsten. Herr Schuppanzigh giebt im groſsen Augartensaale die schone Jahreszeit über 12 bis 16 Konzerte, die (was wohl ganz eigen ist) um 7 Uhr früh ihren Anfang nehmen, und gegen 2 Stunden dauern. Aufser den blasenden Instrumenten und Kontrabässen, sind alle Partien von Dilettanten sehr zahlreich besetzt, und die Genauigkeit, mit welcher alles ausgeführt wird, das Feuer, mit dem Hr. Schuppanzigh jede Komposition in ihr vortheilhaftes Licht zu stellen weiſs, dient gewiſs jedem Liebhaberkonzerte, und vielen Musikdirektoren, zum Muster. Man hört die schwersten Sinfonien von Haydn und Mozart mit einer Deutlichkeit und Präcision vortragen, die jede Schönheit, welche die Verfasser in ihre Instrumente zu legen wuſsten, unübertrefflich darstellen. Daher fehlt es auch nie an Zuhörern, die hier (so wie überall) wohl gute Musik zu hören wünschen, aber groſstentheils sehr wenig, oder gar nichts dafür bezahlen wollen. Auch für diese Gattung Leute sorgt Hr. S., indem er sich von jedem Pränumeranten auf 4 Konzerte nur 4 Fl. 30 Xr. bezahlen läſst, und ihm dafür 24 Billets überläſst. Dieser äuſserst geringe Preis verschafft ihm daher eine Menge Zuhörer, die immer auf neue Musik und Virtuosen spitzen, und deren Wunsch auch sicher erfüllt wird, indem selten ein Virtuos in Wien einige Zeit lebt, der sich nicht hier hören lieſse: so wie es wohl auch wenig Komponisten in unsrer Stadt giebt, die nicht ihre Sinfonien noch im Manuscripte da aufführten. Sie sehen also aus diesem wenigen, daſs dieses Institut für die Tonkunst ungemeines Interesse hat, indem sowohl die hiesigen besten Sänger, als auch Konzertspieler und Komponisten Hrn. S. aus allen Kräften beystehen, den hier so verdorbenen Geschmack in der Musik zu verbessern. Ich habe wirklich Grund zu der Hoffnung, daſs diese Bemühungen solcher wackern Männer nicht mehr ohne Erfolg bleiben werden; denn mancherley Erfahrungen aus den letzten Jahren überzeugen mich wenigstens so ziemlich, daſs das hiesige Publikum nicht mehr in einem so hohen Grade von dem *Lirum larum*, an dem es sonst so viel Geschmack fand, eingenommen ist. Vergleichen Sie z. B. nur die Opern und Operetten, welche jetzt hier gefallen, oder gleichgültig aufgenommen werden. Nun genug — Doch noch nicht. Eben kommt ein Freund zu mir, der wieder was von unserm Vater Haydn erzählt, das ich Ihnen nicht verschweigen darf. Haydn führte schon wieder zwey ganz neue Sinfonien bey dem Grafen F.... auf, die sehr merkwürdig sind. Sie gehören zu seinen vorzüglichsten, sind sich aber so wenig ähnlich, daſs man über die aufserordentliche Erfindungskraft des Verfassers ganz in Staunen hingerissen wird. Ein besonderer Geniezug ist folgender. Das Rondothema der einen fängt sich in B dur an, moduliert auf das Natürlichste in A dur nach wenig Takten, und schlieſst gleich darauf wieder eben so natürlich in B. Ich führe Ihnen dies im einzelnen an — nicht etwa nur weil es sonderbar und neu, sondern weil es, bey dieser Sonderbarkeit und Neuheit, so delikat, so zweckmäſsig, so hinreiſsend behandelt ist — Lebe doch noch recht lange, guter alter Vater Haydn! — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten May N°. 35. 1799.

NACHRICHTEN.

Ueber den Zustand der Musik in Kopenhagen.

Der Musikzustand ist in Kopenhagen blühender, als man es sich auswärts wohl vorstellen mochte; und es giebt gewifs wenig Städte, wo so viel für den Genufs des Musikliebhabers geschieht, als hier. Aufser dem Königlichen Nationaltheater, wo wöchentlich zwey Operetten gegeben werden, giebt es hier eine Menge von Klubs, die wöchentlich ihr Konzert haben und wovon die vorzüglichsten der harmonische Klub und die Königliche musikalische Akademie sind. Die Königliche Kapelle veranstaltet zum Besten ihrer Wittwenkasse, von deren Einrichtung ich weiter hin noch sprechen werde, zwey vorzüglich gute Konzerte, und da es an durchreisenden Virtuosen auch nicht mangelt, so würde vielleicht das Publikum zu sehr gesättigt werden, wenn nicht der glückliche Umstand hier einträte, dafs während der vier Sommermonathe sowohl Theater- als übrige Musik aufhört, und so das Publikum aufs neue gereizt würde.

Die Königliche Kapelle ist hinlänglich stark und bis auf einige wenige Instrumente gut besetzt, und da sie das Glück hat, in ihrem Chef, dem Oberhofmarschall Hauch, einen Mann zu besitzen, der Künste und Wissenschaften liebt und schätzt, und in den letztern sich mit Glück hervorgethan hat, so leidet es keinen Zweifel, dafs auch dem Mangelnden mit der Zeit abgeholfen werden wird *). Sie hat an dem Herrn Konzertmeister Schall einen sehr braven und geschickten Anführer, der mit diesem Talent zugleich das, eines geschickten Komponisten und geschmackvollen Solospielers vereinigt. Er hat unstreitig viel zu der braven und meisterhaften Execution des Orchesters beygetragen, so dafs, wenn alles Uebrige demselben entspräche, dem Kunstkenner wenig mehr zu wünschen übrig bliebe. Nur ist es Schade, dafs der Ort, wo man die Kapelle fast einzig und allein hört, nemlich das Theater, durch seine fehlerhafte Bau-

Anmerkung.

*) Ueber die Verdienste des Hrn. Kapellmeister Kunzen um die Musik in Kopenhagen behalten wir uns vor, ein andermal besonders zu sprechen. Von einem Manne, wie Er, lässt sich nicht wohl in einer kurzen Uebersicht reden. Man erfüllet entweder das nicht, was man ihm, oder man überfüllet das, was man der kurzen Uebersicht schuldig ist. Nur das erlauben wir uns hier beyzufügen. Es ist ein wahrer Verlust für Deutschland, dass die Werke dieses Mannes, im Verglich mit andern von weit geringerm Gehalt, so wenig bekannt sind. Nur seine frühern Opern und besonders sein Winterfest hört und liebt man auf unsern Theatern: und gleichwohl hat der Komponist in diesem letztern mehr dem Zeitgeschmack nachgegeben, als seinen hervorstechenden Genius frey walten lassen. Weit mehr ist dies letztere geschehen in den Opern, welche er in den letzten drey Jahren geschrieben, und deren Titel wir hersetzen. Hemmeligheden (das Geheimnis) aus dem Französischen; Dragedukken (Ja, wie das nun übersetzen? die Puppe, die auch was mitbringt) dänisches Original; Jukeyen (der Jokey) aus dem Französischen; Erik Ejegod, eine grosse heroische Oper von dem rühmlich bekannten Dichter Prof. Baggesen; und endlich Naturens Röst (die Stimme der Natur) nach dem Französischen — welche letztere, so viel wir wissen, bis jetzt noch nicht aufgeführt ist. Alle diese Werke sind in Kopenhagen mit dem ausgezeichnetsten Beyfall aufgenommen worden. Ausserdem hat Kunzen noch zwey Oratorien geschrieben, von denen er das eine für seine vollendetste Arbeit hält. d. Redakt.

art, alle musikalische Wirkung schwächt und dämpft, so, dafs der, welcher nicht Gelegenheit hat, sie bey Hofe zu hören, sich eine falsche Vorstellung von ihrer Wirkung machen mufs. Die Virtuosität, eine Krankheit der mehresten Kapellen, weil die Virtuosen selten gute Orchesterspieler sind, ist hier nicht sehr im Schwunge: doch haben wir in dem Herrn Professor Lem, den Herren Timroth, Barth, Seidler, Schicht etc. Männer, die um so mehr Achtung verdienen, da sie auch im Orchester ihren Platz mit Ehren behaupten, und fern von anmafsendem Stolz sind, der so lange diese Klasse von Künstlern geschändet hat. Hier glaube ich ist auch der Ort, wo ich von einem hoffnungsvollen jungen Künstler mit Namen Weise Meldung thun mufs, der, obgleich er nicht zur Kapelle gehört, doch eine der schönsten Zierden der Kunst ist. Er ist unstreitig einer der ersten Klavierspieler, die existiren, und vereint in seinen Phantasien, die Kunst eines Seb. Bachs mit Mozarts unerschöpflichem Genie. Sollte es ihm gelingen, dem Letztern in Absicht des Geschmackes gleich zu werden, so bliebe der Kunst nichts mehr zu erreichen übrig. Von seinen meisterhaften Kompositionen ist bis jetzt nur eine Sammlung von Sonaten herausgekommen. Zu seinen vortreflichen Orchestersinfonien hat er leider keinen Verleger finden können, ob er sie gleich Verschiedenen, unter andern dem Herrn André in Offenbach unentgeldlich angeboten hat. Die Herren sind zu beschäftigt mit Nachdruck und finden ihren Vortheil besser bey der leichten Waare, die sie zu ihrer und der Kunst Schande nur zu sehr verbreiten, als dafs sie dem guten Künstler Gelegenheit verschaffen sollten, seine Geistesprodukte in die Welt zu bringen*).

Unter den fremden Virtuosen, die sich hier in den letzten 4 Jahren ausgezeichnet und Glück gemacht haben, bemerke ich besonders Herrn Lauska, einen fertigen und geschmackvollen Klavierspieler; die beyden geschickten Harmonicaspielerinnen Mad. Westenholz und Dem. Kirchgafsner, die liebliche Violinspielerin, Mad. Gehler, (ehemalige Dem. Crux) die beyden kleinen Pixis, die manche Männer von Verdienst übertreffen, und die beyden berühmten Berliner Kammermusiker Bahr und Le brun. Da hier nun die Einrichtung getroffen ist, dafs die Fremden sich, ehe sie zu Gehör kommen — die Singenden und Klavier- oder Harfenspieler, beym Kapellmeister, die übrigen Instrumentalisten, beym Concertmeister müssen hören lassen: so kommen mittelmäfsige Talente nur selten zu Gehör. Ich glaube daher bey dieser Gelegenheit ein gute That zu thun, wenn ich den meisten Virtuosen von einer kostbaren Reise abrathe und ihnen die Versicherung gebe, dafs sie hier nur Zeit, Mühe und Geld verlieren.

Ausser den Concerten, die durch Fremde veranlafst werden, giebt es bey Hofe keine Concerte als in der stillen Woche, wo drey Abende mit durch Oratorien gegeben werden. Die Sammlung von solchen Musiken ist, nicht sowohl ihrer Anzahl, als ihrem innern Gehalte nach äufserst schätzbar, und ich sage wohl nicht zu viel, wenn ich behaupte, dafs kein Ort in Europa eine solche Anzahl von geistlichen Musiken besitzt, die in aller Hinsicht, sowohl von Seiten des Textes, als der Musik, den Kunstkenner befriedigen.

So sehr nun auch das Publikum Musik liebt, so hält es doch äufserst schwer, im Theater seinen Geschmack zu befriedigen, indem es zu-

*) Bey dieser Gelegenheit erinnere ich mich des verstorbenen Commerzienraths Hummel, der mich versicherte, dass er es den Noten, obgleich er nicht musikalisch sey, schon an der Physiognomie ansähe, ob sie für seinen Handel taugten oder nicht. Auf Mozart war er sehr übel zu sprechen, und rühmte sich verschiedene Werke ihm zurückgeschickt zu haben, (der gute Mann ahndete damals noch nicht das Glück, das, freylich erst nach seinem Tode, seine Sachen machen würden) da hingegen waren ihm Pichl und Pleyel die grössten Stützen der Kunst. Von diesen ihren Compositionen machte er oft 5 Auflagen, und das war ihm der grösste Beweis für ihre Kunst.

Der Verfasser.

gleich mit der guten Musik, auch ein gutes und interessantes Sujet verlangt. Da dies nun eine seltene Erscheinung ist, so geschieht es nur zu oft, dafs Stücke, die auswärts schon Ruf haben, hier durchfallen. Ein solches Schicksal hatten z. B. der *König Theodor*, Dittersdorfs *Betrug durch Aberglauben*, Naumanns *Elisa*, Mozarts *Così fan tutte*, Sacchini's *Eccline* u. d. m, Selbst *Lilla* hält sich nur so eben. Mozarts *Zauberflöte*, so sehr man auch die schöne Musik liebt, wagt man nicht dem Publikum aufzutischen; vielweniger die übrigen Schikanederschen und andern sinnlosen Wiener Produkte. Man ist daher genothigt, sich auf Originale und französische Uebersetzungen einzuschränken.

Ehe ich diese Nachrichten endige, mufs ich Ihnen indessen doch noch Einiges von einem sehr wohlthätigen Institut, nemlich von der Kapell-Wittwenkasse melden. Die ganze Einrichtung hat man unserm vorigen braven Kapellmeister Schulz zu verdanken, der vor ungefähr 7 oder 8 Jahren den glücklichen Einfall mit seinem gewöhnlichen Eifer für das Gute, zur Reife brachte, so dafs jetzt schon drey Wittwen Ursache haben, sein Andenken zu segnen. Sie unterscheidet sich darin sehr vortheilhaft von der Wiener Wittwenkasse, dafs es keines Zuschusses bedarf, der für Leute, die kein Vermogen und nur geringen Gehalt haben, sehr drückend seyn mufs. Der Beytrag, den die Mitglieder der Kapelle alle Jahre zu erlegen haben, ist sehr mafsig. Man giebt alle Jahre zwey grofse Konzerte, deren Ertrag mit den übrigen zufalligen Accidenzien ein Kapital von 9000 Rthlrn. eingebracht hat, wovon schon drey Wittwen versorgt werden. Der Anschein ist wenigstens da, dafs in Zeit von 9 oder 10 Jahren das Kapital so ansteigen kann, dafs das Institut für alle Unfälle gedeckt seyn wird, und man alsdann vielleicht im Stande ist, den Gehalt der Wittwen zu erhohen *).

Nachtrag zu den im 27. Stück dies. Zeit. angeführten fremden Virtuosen, welche sich in Leipzig öffentlich haben hören lassen.

Die Konkurrenz der fremden Virtuosen war gegen das Ende der Ostermesse sehr beträchtlich — zu unserm, aber freylich nicht zu ihrem Vortheil. Wir hörten, aufser den schon genannten,

1) Herrn Hübsch, Bafssänger vom Dessauischen Theater. Er machte uns zuerst mit einigen Stücken aus der Oper des Herrn v. Lichtenstein, *Ballmendi*, bekannt: hatte aber in so fern nicht glücklich gewählt, weil gerade die vorgetragenen Sätze nur auf das Theater berechnet sind, und nur da die gehörige Wirkung thun konnen. Wir bemerken bey dieser Gelegenheit, dafs der Herr v. Lichtenstein diese seine erste Oper jetzt gänzlich umarbeitet.

2) Hrn. Wölfl, von dem in diesen Blättern schon gesprochen worden ist. Da nur wenig Liebhaber seinem ersten Konzert hatten beywohnen können, so gab er, nach dem allgemeinen Wunsche, noch eins, und leistete auch hier Jedermann vollkommenes Genüge.

3) Die Herren Giordani, Folchini und Frerardi gaben gemeinschaftlich ein Konzert, zu dem sie durch ziemlich pomphafte Ankündigungen ein geneigtes Publikum einluden, und durch erhohete Preise der Entrée die Erwartung gleichfalls zu erhohen suchten. Sie bemüheten sich die kleine Gesellschaft, welche ihrem Kon-

---

Anmerkung.

*) Eine ähnliche lobenswürdige Anstalt bestehet hier in Leipzig. Die Gesellschaft der Musiker des grossen Concerts giebt jährlich ein Concert, wovon die Einnahme gleichfalls zu einem Fond, zur Unterstützung der Musiker dieser Gesellschaft, wenn sie alt geworden, oder deren Wittwen, bestimmt ist. Das Leipziger Publikum, das dergleichen wohlthätige Anstalten so gern hegt und unterstützt, thut es auch bey dieser, und wird es, wie ja wohl zu hoffen stehet, in Zukunft noch mehr thun. d. Redakt.

zert beywohnte, zu unterhalten mit sehr mittelmäfsigem Mandolinenspiel, mit sehr geringem Gesange und mit sehr schlechter *Viola anglaise* — wie die Herren ihre ganz gewöhnliche Leyer nannten. An einem hübschen Sommerabend, von der Strafse herauf und in sattsamer Entfernung, mag sich dies Instrument und sein Spieler nicht ganz übel ausnehmen: aber in solcher Nähe, wo man gezwungen ist, das Jämmerliche des Vortrags des letztern, und das Unreine der Stimmung, das Klappern der Tasten des erstern zu vernehmen, war alles fast unerträglich. Wir würden diese Herren in der Anzeige recht gern übergangen haben, wenn wir nicht glaubten, es würde endlich einmal Zeit, das Unwesen, das dergleichen Leute mit dem Vertrauen und mit dem Beutel des Publikums treiben, zur Sprache zu bringen. Sind es nicht gerade solche Personen, welche allgemeines Mifstrauen gegen reisende Künstler erregen? Sind nicht gerade jetzt durch die politischen Verhältnisse so viele würdige Männer gezwungen zu reisen, um zu leben zu haben? Müssen diese nicht unter jenem Mifstrauen leiden? Und kann man es einem Publikum, das so oft getäuscht ist, gerade hin verargen, wenn es sich von aller Unterstützung reisender Virtuosen immer mehr zurückziehet? Wann wird man doch dergleichen Leute überzeugen, dafs es nicht nur sicherer, sondern auch unendlich ehrenvoller bleibt, wenn man nun einmal durch unglückliche Verhältnisse in die Welt geworfen ist, den Pflug und Treschflegel zu ergreifen, den man gut führen würde, als den Violinbogen, den man so schlecht führt! —

Ferner hielt sich einige Zeit hier auf

4) Der Herr Musikdirektor Schwenke, und in dessen Gesellschaft der Violinspieler Herr Hartmann, beyde aus Hamburg. Sie gaben zwar kein öffentliches Konzert, machten aber mehrern Kennern und Freunden der Tonkunst das Vergnügen, sie und ihr Talent näher kennen zu lernen. Hr. Schwenke ist dem Publikum als sehr braver Komponist für das Klavier längst bekannt: aber wir wünschten, dafs er auch eben so sehr, und, wenn wir's sagen sollen, wie wir's meynen — noch mehr, als gründlicher, origineller, geistreicher Kirchenkomponist bekannt wäre. Einige Kirchenkantaten, welche Herr Kapellmeister Hiller von dem Herrn Schwenke Komposition hier aufführte, berechtigen uns nicht nur zu diesem Urtheil, sondern fordern uns dazu auf. Es gehört unter die grofsen Seltenheiten unsrer Tage, bey so trefflicher Musik, zugleich so sorgsame, geschmackvolle Behandlung des Textes zu finden, als Herr Schwenke zu geben pflegt. Sehr rühmliche Erwähnung verdient auch der wackere junge Violinspieler Hartmann, ein Schüler von dem, als Komponist und Violinspieler so rühmlich bekannten Romberg in Hamburg. Ueberdies hat Hr. H. unter Paris, dem ehemaligen Direkteur der französischen Operette in Hamburg, der jetzt mit Martin (dem Verf. der *Cosa rara* u. s. w.) in Petersburg der Oper vorstehet und ein Direkteur ist, wie es deren wenige giebt, Herr Hartmann tüchtig fest in dieses Mannes Fufstapfen. Eine unerschütterliche Festigkeit in Takt und Ton, eine wiederhaltende Kraft im Vortrag, eine seltne Reinheit und Precision, eine kalte Ueberwindung grofser Schwierigkeiten im Spiel — das sind seine Vorzüge; wobey er sich zugleich nicht wenig Annehmlichkeit und Delikatesse für das Solo zu bewahren gewufst hat.

5) Madame Gandini, eine Violinspielerin und Schülerin von Viotti's Meister — Pugnani. Festigkeit, Reinheit, Deutlichkeit des Tons, Annehmlichkeit und Eleganz des Vortrags ohne Ueberladung und Verschnörkeley, Kraft des Bogens und Ausdauer in anstrengenden Schwierigkeiten ohne Derbheit und Rauhigkeit, viel Männliches ohne Verleugnung zarter Weiblichkeit — kurz, die Manier der Franzosen in ihren besten Zeiten, erwarben dieser Virtuosin allgemeine Achtung, allgemeinen Beyfall. Auch sie gab, nach dem Wunsch der Liebhaber, noch ein zweytes Konzert.

Rezensionen.

Hagars Klage in der Wüste Bersaba, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt

von *J. R. Zumsteeg*. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. 13 S. in langl. gr. Fol. (Preis 12 Gr.)

Die Empfindungen einer an sich unglücklichen Mutter bey dem Hinschmachten ihres einzigen Lieblings an einem oden verlassenen Orte, wie sich dieselben bald in den wehmuthsvollsten Unterredungen mit ihrem sterbenden Kinde, bald in heifsen Thränengebeten zur Vorsehung, bald in Ausdrucken, die an Verzweiflung grenzen, bald wieder in Vorstellungen einer noch möglichen Errettung äufsern, welche das zärtliche Mutterherz gerne mit ihrem eigenen Tode erkaufen möchte — wahrlich diefs ist einer der erhabensten Gegenstände, womit ein Tonsetzer seine Muse beschäftigen kann: aber eine Reihe solcher Empfindungen gleichsam aus der Seele einer solchen Mutter herauszuschreiben, und sie in einem edeln Style, mit Wärme und Leben, in Tönen darzustellen, das ist nur Sache eines Tonsetzers, der mit dem Zauberstabe seines Genius die verborgenen Kräfte seiner Kunst sich nach Willkühr dienstbar machen kann.

Hat nun die Ueberzeugung von unserm ersten Satze bey Hrn. Z. die Entschliefsung zur Composition dieses erhabenen Gedichts zur Reife gebracht: so kann man ihm schon die Wahl seines Sujets als Verdienst anrechnen, und fühlte er sich stark genug, dies kleine reizende dichterische Gemälde in Musik zu setzen: so können wir das als einen Beweis ansehen, wie genau Hr. Z. mit der Individualität seines Genie's bekannt ist und wie bestimmt er diejenige Sphäre seiner Kunst kennt, worin er am glücklichsten arbeitet — ein Gefühl, das wir gerne einem grofsen Theil unserer heutigen Tonsetzer wünschen möchten, die in dem weiten Gebiete der Kunst gleichsam wie Abentheurer herumschwärmen, bald in dieser bald in einer andern Gattung ihr Licht wollen leuchten lassen, und die dennoch nie, oder wenigstens nach langem mühsamen Umherirren auf denjenigen Punkt kommen, wo sie mit Ehre, Ruhm und Beyfall die Früchte ihres Fleifses einerndten können. Die Muse hat zwar ihre Launen aber gewifs da am wenigsten, wo man die Gegenstände genau kennt, die sich unter die individuellen Gesetze seines Genie's, seiner Kunstfertigkeit, und wenn ich hinzusetzen darf, selbst seines Temperaments und seines Empfindungsvermögens bringen lassen. Jomelli sagte einst zu einem, der ihn fragte, warum er nicht mehreres für die Kirche schreibe: *dazu bin ich nicht geschaffen, und mit Beschämung stehe ich selbst auf das Wenige, das ich auf Befehl meines Fürsten für sie schreiben mufste*

Doch wir kehren zu unserm Hrn. Verf. zurück! Dieser zeigt hier sein grofses Talent von einer neuen Seite, nehmlich dadurch, dafs er bey diesem 15 Seiten langen Singstücke eine Einheit der Tonart beobachtete, die für die darin herrschende Einheit der Empfindungen nicht passender seyn könnte, und der Ausdruck derselben ist so voll Erhabenheit und Natur, der Periodenbau so regelmäfsig, die Deklamation so richtig und die Farbengebung so düster und schauerlich schon, dafs der Hr. Verf. wo nicht sich selbst, doch gewifs die Erwartung eines jeden noch übertroffen, der mit diesen wenigen Bogen sich vor sein Klavier gesetzt hat. Dieses Urtheil im allgemeinen kann man auf jede einzelne Stelle anwenden und Rec. würde es schwer fallen, zu bestimmen, welcher er den Vorzug vor der andern einräumen sollte, und es kommen Stellen darin vor, wo selbst die Pausen von so grofser Bedeutung sind, als die wirklichen Töne. Hätten wir etwas zu wünschen: so wäre es dies, dafs Hr. Z. in den Coloraturen des Gesangs etwas mehr Vorsicht gebrauchte. Folgende Stellen nöthigten uns diesen stillen Wunsch ab. S. 14 und folg.

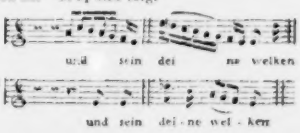

Auch möchten S. 6 der zweyte und folgende Takt eine schicklichere und reinere Harmo-

nie vertragen. Schliefslich bemerken wir noch die Zweydeutigkeit, die sich S. 12 durch einen Druckfehler eingeschlichen hat, wo gleich vor der ersten Note der Klavierbegleitung das daselbst befindliche b, wie in der Sopranstimme in, ♯ verwandelt werden mufs.

Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par C. F. Almeyda au service du Roi d'Espagne, Op. 2. Prem. Livr. à Paris chez Pleyel, Auteur etc. (Prix 7 Liv. 10 S.)

Was diese Quatuors einer gewissen Gattung von Liebhabern, auf welche Pleyel, als Herausgeber, ohne Zweifel wird Rücksicht genommen haben, vornehmlich empfehlen konnte, ist die ausnehmende Leichtigkeit, mit der sie durchaus in allen Stimmen gesetzt, und zu executieren sind. Eine heut zu Tage sehr seltne Erscheinung!

Almeyda scheinet darin Pleyels leichten Styl, worin dieser seine frühern Werke geschrieben hat, nachahmen zu wollen; bleibt aber noch weit unter dem Original. Sein Satz der Mittelstimmen und des Basses ist noch nicht ausgebildet und bündig genug, und der Gang der Harmonie, samt der Art zu moduliren, nicht immer am richtigsten und auserlesensten. Es fiel uns ungemein auf, gar kein Rondo in diesen Quatuors zu finden; statt dessen schliefset jedes derselben mit einem Allegro, das beynahe ganz dem Sinfoniestyl gleich kommt. Dieser Tonsetzer that demnach hierin, wo andere zu viel thun, vielleicht zu wenig. Dagegen hat derselbe eine bey uns selten gewordene Art von Tonstuck, die Gavotte, im dritten Quatuor als einen Mittelsatz angebracht.

Quatuor pour Flute, Violon, Alto et Basse, composé par Vogel. Oeuv. 36. à Bronsvic au Magasin de Musique à la Hohe. (Pr. 2 Gr.)

Dieses Flotenquatuor aus G dur gleichet eher einer Caprice, als einem ordentlichen Tonstucke. Denn alle Augenblicke kommen im ersten und letzten Stücke (das mittlere Stück eine Romance, ausgenommen) Fermaten, Ruhepunkte, Veränderungen des Zeitmaafses und überhaupt unzusammenhangende Stellen vor. Schon diese Umstände, ohne die vielen Arpeggien und Sprünge, mit denen der Flotenspieler zu kämpfen hat, in Anschlag zu bringen, erschweren die Produktion desselben, der sehr leichten und gemeinen Begleitung ungeachtet, nicht wenig, und werfen sowohl die Spielenden als Zuhörenden aus ihrer behaglichen Lage, in die sie sich kaum gesetzt zu haben glauben, immer wieder unvermuthet heraus. Zudem fehlet in der Flotenstimme im ersten Theile des ersten Stucks auf der siebenten Achtelsnote des 6. Takts von hinten her gezählt ein Aushaltzeichen, dessen Abgang die Execution besagter Stelle sehr verwirret.

Als Recensent das erste und letzte Stück bey dem zweyten Male in einem gleichen Tempo mit Weglassung der entbehrlichsten Fermaten und unnöthigsten Hauptpausen spielen liefs, so gieng nicht nur alles ordentlicher von statten, sondern machte auch einen weit bessern Effekt. Aufserdem hat Rec. hie und da unrhythmische Perioden bemerkt. Z. B. gleich im Anfange des ersten Stucks enthält der erste Period, als das Thema, 5 Takte, statt 4 oder 6, und in der Romanze der zweyte und vierte Period, welcher weiter unten wiederholt vorkommt, statt 4 nur 3 Takte: da doch der erste und dritte Period derselben aus 4 Takten bestehet. Diefs ist also ein Fehler gegen die Symmetrie und das rhythmische Gefuhl.

Die musettenmäfsige, 48 Takte lang dauernde Coda des Rondo beleidigt wirklich delikate Ohren, und es gehet dabey nichts ab, als — ein polnischer Bar, der in Gesellschaft eines possierlichen Affen mit seinen plumpen Gliedmafsen darnach tanzt.

Uebrigens kann dieses Quatuor einem Flotenspieler Anlafs zur Uebung in Sprungen, Arpeggien und Passagen geben, womit die meisten Komponisten Flotenstücke auszustaffiren nicht ermangeln.

Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composes et dedies a Monsieur d' Apell, Conseiller de la grand Chambre des Finances et Directeur des Spectacles de S. A. S. Mgr. le Landgrave de Hessencasse, Membre des Arcades de Rome, des Philarmoniques de Bologne et de l' academie de Musique de Stockholm par Wessely. Oeuv. 9. (Prix 3 Fl.) et Oeuv. 10. (Pr. 3 Fl.) **A Offenbach sur le Mein, chez Jean André.**

Wir nehmen das neunte und zehnte Werk dieser Quatuors zusammen, weil sich von beyden ein gleiches sagen lafst. Dem ersten Anblicke nach konnte man alle diese sechs Quatuors für etwas schwer halten: allein, wenn sie wirklich gespielt werden, so zeigt sich ein ganz anderes Resultat; denn sie sind in Absicht auf natürliche Gedanken- und Harmoniefolge und ungezwungene Applicatur der Finger so fliefsend und gefallig gesetzt, dafs sie sich leichter wegspielen lassen, als man anfangs glaubte.

Herr Wessely hat sich mit der Pleyelschen Muse so innigst vertraut gemacht, dafs Pleyels Geist und Manier in diesen Quatuors bis zur höchsten Aehnlichkeit athmet, und man ihn selbst darin zu hören sich getauscht fuhlt. Wenn gleich eigene Originalität verdienstlicher ist, als ein blofser Nachahmer zu seyn; so verdienet doch der gegenwartige Verfasser darum einige Bewunderung, weil er unter die glücklichsten und treffendsten Nachahmer Pleyels gezahlt werden darf. Freylich dehnet sich diese Nachahmung nicht allein auf Form und Manier, sondern sogar auch auf Materie und Inhalt, und folglich zu weit aus, welches so viele assimilirte Ideen und Gedanken, die in gegenwartigen Quatuors häufig angetroffen werden, hinlanglich beweisen.

Dieis wird genug seyn, um diese zwey Werke den Verehrern alles dessen, was nur nach Pleyel riechet, zu empfehlen. Schade, dafs die ohnehin blasse und an Firnis arme Farbe bey diesen, wie bey mehrern in der Andreschen Notenofficin herauskommenden Werken, so sehr abschmutzt.

XIV Variations pour le Pianoforte (sur l' air „a Schusserl und a Reindl") dediè (dediees) à Monsieur Pierre Bernard, par Charles Cannabich. Music chez M. Falter. (Prix 1 Fl. 12 Xr.)

Die Erscheinung dieser Variationen machte uns auf den Componisten, der ein wurdiger Sohn des ehemaligen verdienstvollen Herrn Kapellmeister Cannabichs ist, sehr aufmerksam. So simpel und arm an Abwechslung der Melodie und Harmonie das von einem Provinzialliede entlehnte Thema aus G dur im $\frac{2}{4}$ Takt ist, so gut und oft originell ausgefuhlt sind die über dieselbe gemachten Veranderungen. Die Satz- und Spielart derselben erhebt sich weit über das Mittelmafsige bis an das Vortreffliche, und es kommen darin Figuren und Gesange vor, die einen wohlgeubten Spieler voraussetzen. Der enge Raum dieser Blatter erlaubt uns nur diese 14 Klaviervariationen sehr kurz zu charakterisiren. Die erste Variation enthalt eine artige Melodie, die zweyte ausgezeichnete Triolensprünge in der rechten Hand, die dritte einen gebundenen Gesang in der mittlern Stimme, die vierte nicht ganz gemeine Laufe in der rechten Hand, die fünfte harmonische Triolen eben daselbst, die sechste Passagen, welche zwischen der linken und rechten Hand abwechseln, die siebente einen punktirten Satz in der rechten Hand, die achte schmelzende Rouladen in der Molltonart, die neunte abgebrochene Akkorde in der linken Hand, welche aus sonderbaren Modulationen bestehen, und wozu die rechte Hand schone Figuren spielt, die zehnte, ein Menuet, einige schalmende Satze, die eilfte geschwinde Terz- und Sextengange in den Mittelstimmen, die zwolfte ein sehr brillantes Allegro, die dreyzehnte ein Adagio, das sich aber, statt eines sanften Gesangs, durch geschwinde Passagien, Sprunge und Arpeggien hervorthut, endlich einer Caprice oder Phantasie gleichet, und endlich die vierzehnte Variation ein Allegro im

¾ Takt mit einer angehängten Cadenz, welche freylich ein feuriges und fruchtbares Genie anzeigt, aber offenbar zu lang gerathen ist, sich meistens in der weichen Tonart G und D verweilt, und einigemal sich wieder auf den vorher schon betretenen Pfad verirrt. Doch wird der Spieler und Zuhörer mitunter durch eine artige Episode (S. 20) aus F dur erfreuet, und am Ende, nach einem vorhergegangenen Orgelpunkt, durch einen allerliebsten, naiven, aus dem Thema entnommenen Satz überrascht, der sich nach und nach in das Pianissimo verliert.

Nun müssen wir auch pflichtmäßig einige wenige uns hie und da aufgestoßene Vernachlässigungen des reinen Satzes rügen, welche Hr. Cannabich in Zukunft bey fleißigerer Ausfeilung seiner Werke leicht vermeiden wird. Des eingeschränkten Platzes wegen können wir nur die harte Tonfolge

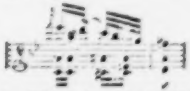

im zweyten Theile der zehnten Variation (im 5ten Takte) anführen, welche in folgende richtigere und mehr ineinander fließende

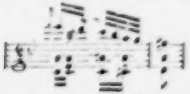

verbessert werden muß. Angenehm auffallend dagegen war uns Seite 18 die Bemerkung des doppelt verminderten Septimenakkords,

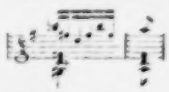

welcher verräth, daß Hr. C. mit dem neuern Tonsystem nicht unbekannt ist.

Der Notenstich ist schön und sehr leserlich, konnte aber hie und da korrekter seyn: doch lassen sich die wenigen Stichfehler theils aus andern ähnlichen Stellen, theils durch einen guten musikalischen Verstand von selbst verbessern.

Anekdote.

Warum giebt man charakterisirende rühmliche Anekdoten von berühmten Männern weit lieber, wenn diese gestorben sind, als wenn sie noch leben?*) Doch Sie vernachlässigen auch die Lebenden nicht und werden daher von dem folgenden kleinen Zuge Gebrauch machen, da ich ihn verbürge und er einen würdigen Mann betrifft.

Der auch von Ihnen schon rühmlich erwähnte Klavierspieler Wolfl aus Wien gab dieser Tage bey uns (in Dresden) Konzert. Die Kapelle ist zur Hauptprobe versammlet, die Noten sind herumgelegt, man will ein Konzert aus C dur von Wolfls Komposition eben anfangen, und die Träger haben, des äußerst schlechten Wetters wegen, sein Instrument noch nicht gebracht. Jetzt kommt es: aber — siehe, es stehet gerade einen halben Ton zu tief in der Stimmung. Der Klavierstimmer verlangt eine Stunde zum Hinaufstimmen — Warum nicht gar! sagt Wolfl ganz kaltblutig — Haben Sie nur die Güte anzufangen: ich muß transponiren! — Und so spielt er denn eins der schwersten Konzerte, die mir nur in meinem Leben vorgekommen sind, aus Cis dur, und mit einer Leichtigkeit, Fertigkeit, Genauigkeit und Precision, welche die ganze Kapelle in Erstaunen setzte. Da Sie seine Schreibart in den Sachen, welche er für sich selbst gesetzt hat, genau kennen: so wissen Sie am besten, was das sagen will.

*) Vornehmlich, um auch allen Schein einer Partheylichkeit zu vermeiden. d. Redakt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. XIII.* 1799.

An das musikalische Publikum.

Die ungewöhnlich starke Auflage meiner kurzen Anweisung zum Generalbassspielen ist bereits ganz vergriffen. Durch diese unerwartet günstige Aufnahme fühle ich mich doppelt verpflichtet, das erwähnte Lehrbuch aufs neue zu bearbeiten, und ihm nach meinen Kräften die möglichste Vollkommenheit zu geben. Da man aber, wie bekannt, in einer Arbeit, so leicht etwas übersieht, so ersuche ich alle Kunstverständige, besonders aber meine auswärtigen Freunde, mir ihre Bemerkungen über das, was sie in der ersten Auflage der gedachten Anweisung vermissen, unbeliebig finden, oder für fehlerhaft halten, längstens binnen acht Wochen in Briefen gefälligst mitzutheilen. Jede gegründete Erinnerung werde ich — so weit es in einem absichtlich kurzen Lehrbuche der Raum verstattet — dankbar zu bemerken suchen.

Von beyden Theilen meiner 60 Handstücke für angehende Klavierspieler ist vor einiger Zeit die zweyte Auflage im Violinschlüssel fertig geworden; mithin sind nunmehr auch davon wieder Exemplare für 16 Groschen zu haben. — Gegenwärtig arbeite ich an einer, den jetzigen Bedürfnissen möglichst entsprechenden Violinschule, die ungefähr in einem halben Jahre erscheinen wird, wenn nicht unvorhergesehene Hindernisse eintreten.

Halle, den 9ten April 1799. D. G. Türk.
Musikdirektor.

Nachricht.

Ich Endesgenannter benachrichtige diejenigen, welche ehemals bey der schon lange eingegangenen Bossler'schen Musikhandlung zu Speyer auf mein nunmehr ganz vollendetes Elementarwerk der Harmonie eingezeichnet, und weder die dafür bestimmte Abhandlung dieses Werks, noch daher empfangen haben, dass sie die ihnen ehemaligen Abtheilungen bey mir um den Subscriptionspreis (die Abtheilung zu 16 Ggr.) haben können. Sollte aber Manchen mein Verlagsantheil zu weit entlegen seyn, so können sie ihre Bestellungen deshalb bey der Breitkopf- und Härtel'schen Musikhandlung in Leipzig in frankirten Briefen machen, wohin ich, falls einige daselbst einlaufen sollten, eine hinlängliche Anzahl Exemplare senden werde. Eine gleiche Verfügung wende ich für diejenigen von mir weit entlegenen Liebhaber, welche sich nach dem ganzen Werk in 4 Abtheilungen erkundigen sollten, an. Nur muss ich hierbey bemerken, dass der Verlagspreis einer jeden Abtheilung für die Nachtheilverbleibung auf 4 Reichsthaler sächsischer Währung unabänderlich festgesetzt ist, und dass von der ersten und zweyten Abtheilung nur noch ein Zehntheil der ganzen Auflage vorräthig übrigt, welches sich bald vergriffen haben wird. Friedensthal Bibrach bey Ulm, den 10 May 1799.

Justin Heinrich Knecht.
Musikdirektor.

In unserm Verlage sind neuerlich erschienen:

Horstig, Kinderlieder mit Melodieen. 12 Gr.

Romberg, Andr., Trois Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vlle. Op. 1. 2 Rthlr. 12 Gr.

Wölfl, J., die Geister des Sees, Ballade v. Frl. Amalia von Imhoff, mit einem Titelkupfer von Schnorr und Böhm. 1 Rthlr. 8 Gr.

Zumsteeg, J., Solos der Mohrin Klagegesang aus Quintus Hegemon von Fleming. 6 Gr.

Nächstens werden die Presse verlassen:

Zumsteeg, die Geisterinsel, eine Oper von Gotter. Im Klavierauszuge.

Della Maria, Le Prisonnier, Opera comique arrang. p. le Clavecin. Mit franz. und deutsch. Text.

Wölfl, J., Trois Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien im Verlage der Gebrüder Meyn in Hamburg.

Winter, das Opferfest, grosse Oper, ganz, in Quartetten f. 2 Violinen, Bratsch und Bass, von Stumpf. 5 Rthlr.

Schenk, der Dorfbarbier, komische Oper im Klavierauszuge. 2 Rthlr. 6 Gr.

Ouverture aus dieser Oper fürs Klavier. 8 Gr.

Marin, Recueil de douze Romances p. la Harpe, qui peut se jouer sur le Pianof. Liv. 1. 2. 3. jede 16 Gr.
Lhoyer, grande Sonate p. la Guitarre. 12 Gr.
Marin, le Voyage, Romance p. le Pianof. 6 Gr.
Wessely, air de danse de l'Opera Armide de Gluck, varié p. le Pianof. 12 Gr.
Papagenos Vogelfängerlieder fürs Klavier oder Harfe. 1 Rthlr.
Musikalisches Journal aus den neuesten Opern fürs Pianoforte bearbeitet. 2ter Jahrgang. No. 7. 8. 9. 10. jedes 10 Gr.
Righini, 12 charakteristische Tänze und Märsche für die Quadrille beym Beschluss des Berliner Carnevals 1799, fürs Klavier eingerichtet. 1 Rthlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Bocherini, Douze Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vlle. Op. 39. Liv. 4. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
— — Second Sextuor pour Violon, Viola, Fagotti, Oboe, o Flauto, Contrabasso et Cor. Od. 42. pl 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Trios p. 2 Violons et Vlle. Op. 44. Liv. 1 et 2. pl. à 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Duos p. 2 Violons. Op. 46. Liv. 1 et 2. pl. à 1 Rthlr. 18 Gr.
v. Thonus, XII deutsche Lieder. II. Samml 12. 18 Gr.
Pleyel, Simphonie périodique p. 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors No. 26. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Trois Duos p. 2 Violoncelles. Op. 5me de Violonc. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Concert pour Violoncelle principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 4. p. Violoncelle. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. pour Flûte. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Concert pour Clarinette principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. p. Clarinette 1 Rthlr. 18 Gr.
— — Six Duos p. 2 Violons. Op. 6. Liv. 1. p. 1 Rthlr. 12 Gr.
— — — detto — Op. 6. Liv. 2. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.

Daluimare, Recueil de Six Airs et Romances av. acc. de Fortepiano. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Schali, Cinquieme Concerto p. Violon princ. à gr. Orchestre. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
Kraus, Quintetto p. Flûte, 2 Violons, Alto et Basse. Op. 7. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Weiskopff, Premier Pot-pourri ou Caprice pour le Pianof. Op. 5. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.
Haydn, J., Trois Quatuors p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 90. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Beethoven, 3 Trios p. un Violon, Alto et Vlle. Op. 9. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.
Viotti, Vingtième Conc. p. Viol. princ., 2 Violons, 2 Oboes, 2 Cors, A. et B. pl. 2 Rthlr. 12 Gr.
Reicha, Quatuor pour quatre Flûtes. Op. 12. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Henuig, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 6. pl. 1 Rthlr. 18 Gr.
Herold, 3 Sonates pour le Pianoforte, Violon et Alto, tirées de Nouv. Quintetti de Bocherini. Op. 2. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Trial, 3 Romances avec Accompagnement de Harpe ou Fortepiano. Op. 1. pl. 1 Rthlr.
Ferrari, Le départ, grande Scene avec Accompagnement de Pianoforte. pl. 18 Gr.
Clementi, Six Nouvelles Sonatines pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 39. pl. 1 Rthlr. 21 Gr.
Haydn, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 5. de Flûte. 1re Liv. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
— — detto. Op. 5. 2de Liv. pl. 2 Rthlr. 16 Gr.
Salinger, grand Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle obliges. Op. 3. pl. 1 Rthlr. 12 Gr.
Hoffmeister, 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 50. pl. 2 Rthlr. 4 Gr.
Naumann, Cantatina an die Tonkunst mit Begleitung des Pianoforte, ts. 1 Rthlr. 8 Gr.
Bornhardt, Arien und Romanzen aus Div. Opern mit Begleitung der Guitarre. Erstes Heft. spr. 1 Rthlr.
Ferrari, Douze Nouvelles Romances avec Accompagnement de Piano. Liv. 1 pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
— — — — — Liv. 2. pl. 1 Rthlr. 8 Gr.
Westerhoff, Concerto p. Clarinette principale accompagné de 2 Violons, Viola, Basse, deux Flûtes, deux Fagotts et deux Cors. Op. 7. spr. 1 Rthlr. 8 Gr.
— — Concerto p. Flûte principale avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes et 2 Cors. Op. 6. spr. 1 Rthlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny No. 36. 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber die Harmonie, von *Knecht*.

(Fortsetzung aus dem 35. Stück.)

V. Ob die Harmonie aus der Melodie, oder diese aus jener entspringe.

Diese Materie verdienet um so mehr eine Untersuchung, als sie noch nicht hinlänglich erörtert worden ist, und ziemlich verwickelt zu seyn scheint.

Die Alten haben geglaubt, die Harmonie entspringe aus der Melodie. Die Ursache, welche sie zu dieser Meynung verleitet hat, läfst sich leicht entdecken. Melodie, d. i. die Folge einzelner, leidenschaftlicher Töne, mufste das erste Studium der Menschen, die in der Vorwelt gelebet haben, seyn, ehe sie von der Harmonie etwas ahnden, oder auf dieselbe denken konnten, weil Melodie, als der vornehmste Zweck der Musik, das reizendste ist, was das Gemüth unmittelbar einnimmt, und, als Ausgufs der innern Empfindungen, weniger Studium, als die Harmonie, erfodert.

Nachdem nun aber die Nachkommen derselben nachher auch etwas von der Harmonie geahnet, und darin einige Versuche, die bey all ihrer Mangelhaftigkeit in ihren Augen doch müssen schätzbar gewesen seyn, angestellet hatten: so vermutheten sie nichts anderes, als dafs die Harmonie von der Melodie herkomme, weil diese, wenn eine harmonische Begleitung dazu gesetzet werden sollte, zuerst vorhanden seyn müfste. In diesem Wahn stehen noch heut zu Tage manche Naturalisten in der Komposition, welche zuerst, ohne Rücksicht auf die Harmonie zu nehmen, eine Melodie erfinden, und jene alsdann zu dieser hintennach setzen; da hingegen ein genealischer Tonsetzer in einem und ebendemselben Moment sich Melodie und Harmonie zugleich vorstellet.

Selbst aber die Alten konnten, dieser Meynung ungeachtet, keine Melodie, sie mochte noch so einfach und im Umfang ihrer Töne noch so eingeschränkt gewesen seyn, sich denken, deren Töne sich nicht auf eine bestimmte Tonleiter und vernehmlich auf einen Hauptton hätten beziehen müssen, wenn sie auch von der Harmonie nur ein dunkles Gefuhl und eine undeutliche Vorstellung gehabt haben sollten. Denn es läfst sich kein Ton für sich allein und von der Harmonie unabhängig betrachten. In Rücksicht dessen müssen sich die Gesange der Alten auf eine, obgleich meistens verworrene, Harmonie gestützet haben, aber auch hie und da unvollkommen und schwerfällig gewesen seyn, weil gewisse Gänge und Schlüsse darin vorkommen, wozu es oft Mühe kostet, einen Bafs zu setzen.

Wie wahr dieser Grundsatz in Ansehung der Abhängigkeit eines Melodietons von der Harmonie sey, beweisen die Melodien eines jeden Zeitalters, aus welchen man abnehmen kann, wie weit man in der Lehre und Kenntnis der Harmonie entweder noch zurückgestanden oder allmahlig fortgerücket ist. Man vergleiche deshalb eine ganz alte Melodie mit einer vom mittlern Zeitalter, und diese mit einer ganz neuen, so wird man diese Bemerkung richtig finden.

Hieraus erhellet, dafs die Erfindung einer Melodie, wenn sie auch ohne gründliche und vollkommene Kenntnis der Harmonie, oder ohne absichtliche Bedachtnehmung auf dieselbe erdacht wird, sich doch auf das harmonische Ge-

fühl, die Tonleiter und den Hauptton beziehe und gründe, ohne dafs es der Erfinder selbst merket. Zum Beweise dessen mag diese kurze Tonfolge c d e dienen, bey welcher auch einem ungeübten Ohre die bafsmäfsige Begleitung A G C oder C G C in den Sinn kommen wird.

Wie kommt es aber, dafs selbst neuere Theoretiker mit den Alten der Meynung sind, die Harmonie entspringe aus der Melodie, d. i. aus mehrern einzelnen Gesängen werde eine Zusammenstimmung geschaffen? Ohne Zweifel theils daher, weil sie diese Sache in eben dem Gesichtspunkte, wie die Alten, ansehen, theils von der an sich nicht unrichtigen Behauptung, dafs Melodie der vornehmste Zweck der Musik, und Harmonie ihr nur untergeordnet sey *), theils aber auch von dem musikalisch physikalischen Experiment, nach welchem zu zwey melodischen Sätzen, z. B. $\bar{\bar{g}}\ \bar{\bar{a}}\ \bar{\bar{h}}\ \bar{\bar{c}}$, die auf einer guten Violine mit dem Bogen gestrichen werden, sich ein dritter, bafsmäfsiger Satz $\bar{\bar{c}}\ \bar{\bar{f}}\ g\ c$, der in der Luft von selbst dazu erklingt, gesellet, wodurch eine dreystimmige Harmonie entstehet, und woraus man schliefsen könnte, dafs die Harmonie aus der Melodie entspringe. Allein dies beweiset blos, wie innig und unzertrennlich Melodie und Harmonie von Natur mit einander vereiniget sind.

So wahr aber das Leztere ist, so scheinet es doch, dafs die Melodie ohne die Harmonie und diese ohne jene bestehen könne, weil es, was den ersten Punkt betrift, sowohl alte als neue Melodien giebt, die sich ganz ohne harmonische Begleitung singen oder spielen lassen. Wenn man aber diese Sache genauer erwäget, so zeigt es sich, dafs eine solche alte Melodie, wie schon oben berühret worden ist, sich doch auf Harmonie, sie mag noch so verworren oder dunkel seyn, gründen müsse, und dafs eine neuere Melodie solcher Art, schon solche Tonverbindungen enthalte, welche selbst unter sich harmoniren. Den andern Punkt anbelangend — findet sich auch eine Gattung von Musik, welche blos in Harmonien zu bestehen scheint, weil keine ausgezeichnete Melodie daraus abzumerken ist: allein, die obersten Tone einer solchen Harmoniefolge bilden doch unter sich selbst eine Art von Melodie, obgleich die Bewegung derselben kaum merkbar ist, und ihnen der Rhythmus, ein wesentlicher Theil der Melodie, fehlet. Demnach ist die Harmonie mit der Melodie und diese mit jener doch gleichsam auf eine versteckte Weise vereiniget, wenn man auch beyde von einander getrennt zu seyn glaubt.

Bey alle dem aber mufs doch eines aus dem andern fliefsen. Dafs die Harmonie nicht aus der Melodie entspringe, habe ich bisher, wiewohl sehr kurz, dargethan: es ist also erweislicher und gewisser, dafs die Melodie aus der Harmonie komme. Dies haben die scharfsinnigsten Theoretiker neuerer Zeit behauptet. Der Hauptgrund dieser Behauptung stützet sich auf folgende richtige Bemerkung. Obschon der Bafs die Grundlage einer Melodie ist, so fähret doch derselbe höhere harmonische Antheile, wie dieses eine einzige tiefgestimmte Saite und die Aeolsharfe beweiset, welche durch den gütigen Beytrag des Herrn D. Quandts zum ersten Abschnitt dieser Abhandlung einen Beweis mehr liefert, unzertrennlich mit sich.

Diese höhern Tone entspringen demnach aus dem Hauptklange. Unter diesen kann der höchste Ton der Melodieton genennet werden, weil die Melodie eigentlich über die Harmonie gebauet seyn soll. So erhebt sich aus der Basis und den damit verbundenen harmonischen Tönen, d. i. aus der Harmonie, die Melodie, wie ein Gebäude aus seinem Grunde bis zum obersten Gipfel aufsteigt. Folglich ist das Fundament eines Gebäudes in der Baukunst eben das, was in der Musik der Grundbafs in Betracht gegen die Harmonie und gegen die aus dieser entspringende Melodie ist.

*) Dies wird im nächsten Abschnitte auseinander gesetzet werden.

Eine Vorstellung von der Wahrheit dieser Behauptung kann man sich machen, wenn mit dem auf der Orgel allein gezogenen Mixturregister, welches als eine Nachahmung der mit einer Saite vereinigten harmonischen Antheile anzusehen ist, (das Schreyende und Schneidende dieses Registers, das blos zur Verstärkung des Ganzen dienet, hier abgerechnet) die Bafstone z. B. C F G C nach einander gespielet werden, wobey sich folgender, wiewohl einfache, melodische Satz e ä h e, welcher aus den tiefern Tonen gleichsam hervorspringt, mit der Harmonie verbunden, in den obersten Tonen vernehmen läfst.

Es ist nun nichts mehr übrig, als noch mit wenigem einer Einwendung zu begegnen, welche Rousseau dem Rameau gegen die Behauptung des Leztern, dafs nicht nur die Melodie ihren Ursprung in der Harmonie habe, sondern dafs auch die ganze Musik blos auf die Harmonie gegründet sey, gemacht hat. Sie bestehet kürzlich darin, „dafs die Melodie deswegen nicht aus der Harmonie entspringen könne, weil dieser das Wesentlichste in der Musik, nähmlich die Bewegung und der Rhythmus fehle, wodurch sich eben die Melodie auszeichne." Allein, ist denn ein *Canto fermo* keine Melodie, weil ihm, zwar nicht die Bewegung (auch eine Eigenschaft der Harmonie), doch der Rhythmus fehlet? — Was von Natur aus der Harmonie entspringet, kann eigentlich nur der Urstoff der Melodie genennet werden, welcher durch Hülfe der Kunst und des Genie's, sowohl in Absicht auf verschiedene Arten der Bewegung und des Rhythmus, als in Absicht auf allerley Veränderungen und Verzierungen, einer mannigfaltigen Bearbeitung fähig ist.

Erst dann erreichte die Musik den Gipfel einiger Vollkommenheit, als sich die Harmonie mehr entwickelt, und diese sich mit der Melodie zu einem vollkommenen Ganzen, wozu beyde von der Natur schon von jeher bestimmt und geeignet waren, vereiniget hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

VI Sinfonien für zwey Fagotts, eine Flöte, zwey Oboen, zwey Hörner, zwey Trompeten und Pauken, welche nicht obligat, und für zwey Violinen, eine Viole und Bafs, welche obligat sind. Unterthänigst gewidmet Sr. Exc. dem Hochgebohrnen Herrn Joseph August des heil. röm. Reichs Grafen von Torring und Gronsfeld, zu Jettenbach u. s. w., vom Verfesser Franz Gleisner, Churpfalzbaierischen Hofmusikus. München, in der Falterischen Musikhandlung. (Preis 1 Fl. 30 Xr.)

Umgekehrt wäre der Titel passender und deutlicher, wenn er also lautete: *6 Sinfonien für 2 Violinen, 1 Viole und Bafs, mit einer willkührlichen Begleitung von 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken.*

Heut zu Tage kommen meistens Sinfonien für stark besezte Orchester heraus, bey denen die Blasinstrumente obligat, und die demnach nicht überall auffuhrbar sind. Herr Gleisner verdienet daher den Dank nicht so wohl grofser, als kleiner Orchester mit seinen Sinfonien, wovon hier die erste aus C dur erscheint, die, um von den folgenden unterschieden werden zu konnen, unten auf dem Titelblatte mit No. 1. bezeichnet seyn sollte.

Der Hauptsatz dieser Sinfonie concentrirt sich in den 4 Hauptstimmen: doch sind die Blasinstrumente dabey nicht müfsig, bey denen man, wenn diese Sinfonie vollstimmig aufgeführet wird, etwas Ausgezeichnetes vernimmt. Die Einleitung macht ein kurzes Adagio, in welches unmittelbar ein Allegro fällt, das mit einem fugenartigen und in der Folge gut ausgeführten Thema anfängt. Der Charakter dieses Allegro's ist gesezt nnd prächtig, der des darauf folgenden Adagio sostenuto einnehmend, und der des lezten Allegretto munter.

Wir müssen gestehen, dafs Herr Gleisner gründlich und geschmackvoll, mit Anzeigung alles dessen, was zum richtigen Vortrage und Ausdrucke gehört, und doch dabey leicht sezt.

Eine einzige Erinnerung aber müssen wir machen, dafs uns der sehr gemeine schlufsmäfsige Gang des Basses im 8ten Takt des Allegro nicht gefällt, indem es besser wäre, wenn ungefähr folgender Lauf 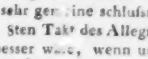 in den nächsten Takt einleiten würde.

Diefs wenige, dem wir noch beyfügen, dafs der Stich schon und äufserst korrekt, der Abdruck rein, das Format bequem und das Papier gut ist, wird genug seyn, um diese Sinfonie, welcher die 5 folgenden ohne Zweifel an Güte gleich kommen werden, sowohl den Freunden eines soliden und doch fliefsenden Satzes überhaupt, als insbesondere solchen Orchestern, welchen öfters manche Blasinstrumente abgehen, um derent willen manche neue, schöne Sinfonie unaufgeführt bleiben mufs, gegenwärtige aber doch gemacht werden kann, mit vollem Rechte anzuempfehlen.

Sei Ariette Italiane con Accomp. di Arpa o Pianoforte, composte etc. dal Giacomo Bianchi. Op. 2. (1 Fl. 30 Xr.)

An innerm Werthe merklich vorzüglicher, als die im 33sten Stück angezeigten Arietten von Millico. Durchgängig noch schönere, edlere Melodien und Begleitung von viel besserm Gehalt. Rec. empfiehlt diese Gesänge aus voller Ueberzeugung ihrer Güte. Nur freylich kommt die Harfe dabey ins Gedränge; denn so viel Modulation hält sie nicht aus, als hier sich findet. Allein dafür wird am Fortepiano desto mehr gewonnen. — Eine einzige Stelle will Rec. für Hrn. Bianchi, der wohl eine gröfsere Aufmerksamkeit verdient, als fehlerhaft in der harmonischen Führung ausheben, um ihn fürs künftige zu durchaus reinerer Schreibart zu veranlassen. Seite 6 in No. 2 kommt folgende Stelle vor:

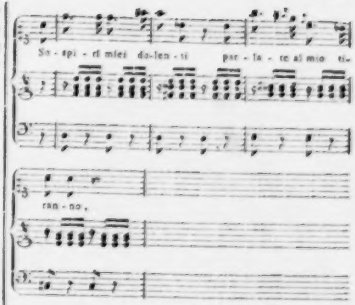

der Quintsextakkord, so wie er hier liegt, leitet am natürlichsten zum Dreyklang in F, und nach diesem wäre der Ausdruck auf die Worte *parlate al mio tiranno* auch sicher der beste gewesen. Indessen da jene Fortschreitung einmal beliebt ist, so würde die Stelle folgendermafsen heifsen müssen, und im Ausdruck nicht viel dabey verlieren

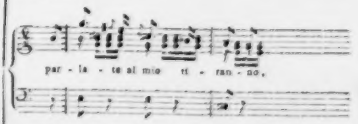

Noch eins. Warum braucht man bey solchen Sachen dreyerley Schlüssel, die für Liebhaber durchaus sehr unbequem zu übersehen seyn müssen, und behält nicht ein für allemal den G Schlüssel bey?

La Clemenza di Tito, grand Opera ridotta in Quartetti per due Violini, Viola e Basso del Sign. W. A. Mozart. Wien bey Artaria. (3 Fl.)

Es ist wohl zuverlässig ein eigentlich unglücklicher Einfall, eine *gran d'Opera* Theilweise in Quartetts zu verschneiden; denn nach dem Titel sollte man fast glauben, als wenn die

ganze Oper und gar von Mozart eigenhändig quartettisirt worden wäre. Dazu war Mozart zu vernünftig und eigene Quartetts kamen ihm nicht so schwer an, dafs er sie nicht viel eher neu gemacht, als solch eine Reduktion vorgenommen haben sollte. Man konnte zwar der Sache eine billigere Auslegung geben und gelten lassen, dafs Liebhaber sich Gesänge daraus in obiger Form ins Gedächtnis zurückrufen. Allein dadurch gewinnen sie doch eigentlich wenig; es ist nicht ganz, nicht halb. Wie können so ein paar Saiteninstrumente ein Finale wiedergeben, wie das berühmte des ersten Akts, wo der Chor sein Ah! so fürchterlich durchschreit und die Blasinstrumente in aller Macht wirken! — Und doch hier steht es No. 7. Da hat denn also weder die Kunst irgend einen Zuwachs, noch der Künstler davon Ehre; im Gegentheil ist für diese wahrer Verlust dabey. Operrettenstücken lassen sich wohl noch auf allerhand Façon popularisiren und variiren, aber ernsthafte Opern müssen, wie Heldengedichte, unversehrt bleiben, was sie sind, und sie lassen nur höchstens Auszüge von Scenen, mit ihrer originalen Ausstattung, zum Privatgebrauch zu.

Aus diesem Gesichtspunkt angesehen, wird es nun überflüfsig seyn, den Werth dieser Quartetts noch weiter zu bestimmen. So viel hat geschehen können, ist geschehen; es ist so viel Instrumentalverbindung hinein gebracht, als die Sache zuliefs, und da sie einmal da sind, so werden sie auch wohl, um des Namens willen, ihre Käufer und Liebhaber finden. Ob mit der *Clemenza di Tito* überhaupt aber solche Verehrung getrieben werden sollte, als man häufig findet, (von einzelnen meisterhaften originalen Stellen darin, ist nicht die Rede, sondern vom ganzen italianisirenden Werke überhaupt), ist eine andere Frage, die Rec. indessen vor dem grofsen Schwarm von blinden Verehrern Mozarts, die Alles von ihm vergöttern, kaum ganz leise aufzuwerfen sich getraut. Diese mögen es aber nicht übel nehmen, dafs er sie bis zu gelegenerer Zeit in petto behält.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. p. F. A. Hoffmeister. Oeuvr. 30.

Trois Duos pour deux Flûtes etc. Oeuvr. 31. Wien bey Artaria. (chaq. 2 Fl. 30 Xr.)

Dafs Hr. Hoffmeister, die häufigen Lieblingssprünge abgerechnet, die öfters mifsglücken als gelingen müssen und zu häufig angebracht, nie etwas Schönes und Empfehlungswerthes sind, sehr gut für die Flote setzt, dafür bürgt sein ausgebreiteter Name. Auch diese sechs Duos haben ihren Werth, aber auch mit jene Eigenschaft; ohne übermafsig schwer zu seyn, erfordern sie doch eine nicht gemeine Gelaufigkeit der Zunge und Finger, vorzüglich in Op. 31 No. 2 aus dem B und wollen überhaupt mit Sicherheit und Festigkeit vorgetragen seyn. Auch haben sie meistentheils angenehme, melodieuse Sätze und die beyden Rondeau's, in Op. 30 aus dem B, insonderheit aber aus Op. 31 im D, sind sehr lieblich, und das letztere hat ein Thema, das doch einmal neu ist. Es lafst sich also über diese beyden Hefte im Ganzen kein anderes, als günstiges Urtheil fallen, und sie verdienen recht viel benutzt zu werden.

Second Sextuor pour Violon, Viole, Fagotti, Oboe, Contrabasso et Cor, par Bocherini. Oeuvr. 42. Paris chez Pleyel. (6 Liv.)

Es enthält eine Andante, ein Allegro und einen Satz im Menuettentempo mit Trio; alles mit Reprisen. Die Principalviolinstimme nimmt nur zwey Seiten ein. Ueberhaupt ist es von keinem sonderlichen Belang.

The Sonate per il Clav. o Fortepiano con un Violino, comp. e dedicate al Sigr. Antonio Salieri, dal S. Luigi van Beethoven. Op. 12. (3 Fl. 30 Xr.)

Rec., der bisher die Klaviersachen des Verfassers nicht kannte, mufs, nachdem er sich mit vieler Muhe durch diese ganz eigene, mit seltsamen Schwierigkeiten überladene Sonaten durch-

gearbeitet hat, gestehen, dafs ihm bey dem wirklich fleifsigen und angestrengten Spiele derselben zu Muthe war, wie einem Menschen, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam. Es ist unleugbar, Herr van Beethoven geht einen eigenen Gang: aber was ist das für ein bizarrer mühseliger Gang! Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang! Ja, wenn man es genau nimmt, so ist auch nur gelehrte Masse da, ohne gute Methode; eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation, ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung, ein Anhäufen von Schwierigkeit auf Schwierigkeit, dafs man alle Geduld und Freude dabey verliert. Schon hat ein anderer Rec. (M. Z. No. 23) beynche dasselbe gesagt, und Rec. mufs ihm vollkommen beystimmen. — Unterdefs soll diese Arbeit darum nicht weggeworfen werden. Sie hat ihren Werth und kann insonderheit als eine Schule für bereits geübte Klavierspieler von grofsem Nutzen seyn. Es giebt immer manche, die das Ueberschwere in der Erfindung und Zusammensetzung, das, was man Widerhaarig nennen konnte, lieben, und wenn sie diese Sonaten mit aller Precision spielen, so können sie, neben dem angenehmen Selbstgefühl, immer auch Vergnügen an der Sache selbst empfinden. — Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so konnte er bey seinem Talente und Fleifse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so aufserordentlich mächtig zu seyn scheint.

Simphonie periodique pour 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboes ou Flutes, 2 Bassons et 2 Cors, par L. Bocherini. No. 1. Paris chez Pleyel. (6 Liv.)
Simphonie periodique, pour les mêmes Instrumens. No. 2. (6 Liv.)

Als gewöhnliche Sinfonien für musikalische Versammlungen haben sie guten Werth. Die sämmtlichen Stimmen sind rein ausgearbeitet und nicht blos leer da zum Füllen und Verstärken. — Die erste, die mit einem langsamen Satz aus D moll anhebt, der in ein brillantes Allegro in der harten Tonart leitet, worauf ein hübsches charakteristisches Andantino folgt, das von einem lebhaften Menuet abgelost wird, worauf ein kurzer langsamer Satz das erste Allegro wieder aufnimmt und zu Ende bringt, hat viel Einheit, und Rec. würde diese für die vorzüglichere halten; obwohl die zweyte aus C dur auch wieder darin etwas Eigenthumliches hat, dafs aufser den Ripienvioliuen noch zwey Principalstimmen für die erste und zweyte Violin gesetzt sind, und das Andante einen angenehmen obligaten Cellosatz hat. Beyde sind nicht lang an sich, und also für Konzerte um so brauchbarer.

Trois grandes Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Accomp. d'un Violon et Violoncelle, par I. Pleyel. 3me Partie de Clavecin. Wien bey Artaria et Comp. (3 Fl. 30 Xr.)

Diese grofsen Sonaten — das sind sie freylich, denn sie ziehen sich gewaltig in die Länge — sind zwar nur für den grofsen Haufen gemeinerer Dilettanten: allein sie zeichnen sich doch aufserdem weder durch irgend etwas Neues, noch etwas sonst Vorzügliches aus. Gegentheils ist fast durch und durch der allbekannte Leyersatz, den man nur sehen darf, um daran genug zu haben. Ein Recensent hat aber die manchmal sehr schwere Verbindlichkeit auf sich, so etwas genau durchzugehen, und also hat Unterzeichneter dabey aushalten müssen, so schrecklich es auch ist, ein Rondeau z. B. von 366 Takten. (zwey kurze Reprisen mit eingeschlossen), ich sage noch einmal von dreyhundert sechs und sechzig Takten auf einen springenden Satz — wie folgender

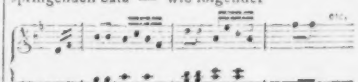

der wie ein Sylphide, das Rondeau, der ganzen Länge nach, durchflattert, zu spielen.

Wenn Rec. nicht sehr irrt, so hat Herr Pleyel mit diesem Klingelthema schon irgendwo einmal debütirt; oder aber diese erste Sonate, vielleicht gar alle drey, sind auch unter den eigenen Pleyelschen Verlagsartikeln anzutreffen. Eins wie das andere wäre nicht fein.

Und wie ungrofsmüthig, das Ohr, das sich solchem Zeuge doch noch hingiebt, durch eigensinniges Zerren und Aufhalten der Auflosung eines dissonirenden Akkordes, als der $\frac{6}{5}$, zu necken, und ihm acht ganze Takte, wie diese, vorzuklingeln:

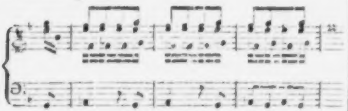

Wenn dies nicht eine musikalische Armseligkeit ist, so giebts gar keine. Schade, sehr Schade, dafs Hr. Pleyel schlechterdings seine Rechnung dabey zu finden scheint, den Polygraphen zu machen. Wo solls freylich dann herkommen!

Sei Notturni a sole tre voci, comp. dal Sign. Carlo Angrisani. Op. 2. (2 Fl.)

Diese Notturni sind ganz ohne Begleitung, für eine mafsige Sopranstimme, Tenor und Bafs. Schon die Mischung der Stimmen und ihre gute Lage zu einander machen diese ohnehin schon sehr angenehmen, einfachen Gesänge, sofern sie nur rein und zart vorgetragen werden, für Gesellschaften ungemein anmuthig, und es ist zu wünschen, dafs sie statt der Canonischen Sätze, deren man doch nur sehr wenig ächte und melodieuse hat und die man wohl bisweilen an Orten so hört, wo man es noch wagt, an der Tafel zu singen, sich unter uns einlühren mögen. Dazu wäre nun diese zweyte Sammlung noch brauchbarer, als die erste, welche im 33. Stück angezeigt worden.

Anmerkung.

Auf Veranlassung der Recension von Zumsteegs Lenore.

Es ist das Schicksal aller neuen Systeme gewesen, dafs sie, so lange sie neu waren, eine Menge Verehrer fanden, die, aufser ihnen, nirgends Heil auf Erden sahen. Dies Schicksal hat jezt auch das Voglersche Tonsystem. Es mochte das drum seyn, da dies System ohnstreitig ein Beweis bewundernswürdigen Scharfsinns, und jenes Verfahren einmal Ordnung des Tags ist. Aber das ist schlimm, dafs jene Verehrer eines neuen Systems gewöhnlich alles verdammen, was nicht zu ihren Fahnen geschworen hat. Dies unverdiente Schicksal hat auch der beliebte Komponist Zumsteeg von seinem Recensenten im 33sten Stück dieser Zeitung erfahren müssen. Ich stimme dem Recensenten in seinem Urtheile über Z's *Lenore* im Allgemeinen gern bey: wenn er aber bey einer Stelle, wo der Kompoist mehrere Grundnoten, mit $\frac{6}{5}$ bezeichnet, also folgen läfst:

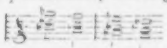

anmerkt: das Fehlerhafte dieser Stelle fällt in die Augen, sobald man sie zergliedert und die Hauptklange (Grundnoten) betrachtet — so erlaube ich mir hinzuzusetzen, dafs dies angeblich Fehlerhafte keinem Menschen in die Augen fällt, aufser einem entschiedenen Anhänger des Voglerschen Systems. Die Folge der Akkorde wäre allerdings falsch, wenn ein Komponist vierstimmig also schreiben wollte. Wer wufste nicht, dafs man also fortschreitende Quarten in einem Satz, der sich zum Kontrapunkt der Oktav qualificiren soll, vermeiden müsse! Bey Hrn. Z. ist dies aber gar nicht der Fall; der

Satz ist nur dreystimmig, soll es nur seyn — wie die Folge darthut, und mufs also auch nur als dreystimmiger Satz untersucht werden, wo dann seine Richtigkeit in die Augen fällt — nicht zu gedenken, dafs die Sexte noch überdies durch die Septime vorgehalten wird. Wer sich von dieser Richtigkeit aus der hier vorgelegten Sache selbst nicht überzeugen kann, sondern lieber Autoritäten der Autorität entgegengesetzt siehet, dem führe ich die Bache, Marpurg, Kirnberger und Türk an, welche jene Schreibart billigen, (z. B. C. Ph. E. Bach, Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen Th. II, §. 11, S. 59. Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, I, S. 171. Türk, Anweisung zum Generalbafs §. 47, S. 56.) und J. Haydn, Mozart und Clementi, auch in ihren besten Werken, welche sich derselben bedienen.

Um übrigens zu zeigen, dafs diese Bemerkung nicht aus Vorurtheil gegen den Rec. oder für den Komponisten, sondern nur aus Interesse an der Sache geflossen — (ich kenne des erstern Namen nicht, und stehe mit dem zweyten in keiner Verbindung) — unterzeichne ich meinen Namen.

Leipzig. *Aug. Eberh. Müller.*

Anekdoten.

Da der Abt Vogler am Cäcilienfeste 1785 ein grofses Orgelkonzert in Amsterdam aufführte, zu welchem 7000 Billets ausgegeben waren, wollte ein gewisser Mann für seine zwey Gulden gleichfalls einen Zeugen des jüngsten Gerichts, wo, seiner Meynung nach, gar vieles, wenigstens Engel, zu sehen seyn würden — abgeben. Schon um ein Uhr Mittags fafste er Posto an der Kirchthür und fror geduldig einige Stunden lang. Endlich gehet die Kirche auf — er hinein — setzt sich — schläft ein. Seine Frau macht ihm darüber Vorwürfe: aber was helfen die Strafpredigten einer Frau, wenn Einer vom Schlaf überwältigt ist? Ich verstehe nichts davon, sagte er zu ihr, wecke mich, wenn's jüngste Gericht kömmt! Er wurde von ihr geweckt — aber erst, da das ganze Konzert vorbey war: denn die gute Frau, die gleichfalls nur aufs Sehen, nicht aufs Hören eingerichtet war, hatte jene Scene überhört, und bekam nun nach dem jüngsten Gericht noch Schläge von ihrem Mann.

Bey demselben Konzerte zeichneten sich einige Herren durch die Art aus, wie sie in die Kirche kamen. Es war die Einrichtung getroffen, dafs zu einer Thür die Fufsgänger, zur andern die Personen, welche in Wagen kamen, eingelassen wurden. Nun stockten aber die Wagen, der Menge wegen, in der Kalberstrafse zwey Stunden lang. Die Herren fafsten also den Entschlufs auszusteigen und sich durchzudrängen. Sie kommen zur Thür, zeigen ihre Billets, werden aber, da sie nun als Fufsgänger erscheinen, nicht eingelassen, sondern zur andern Thür verwiesen. Sich von neuem durchzudrängen, um die Kirche herum zu wandern und an der Fufsgängerthür anzulangen, war gefährlich, wenigstens sehr beschwerlich. Indefs ladet ein Wagen einige Zuhörer aus, die Herren benutzen die Gelegenheit, und steigen auf der einen Seite hinein, auf der andern wieder heraus. Nichts war nun possierlicher, als diese Prozession von Musikliebhabern, die sich, wie ein ewiger Knäuel, aus Einem Wagen herauswickelte, und die Verwunderung der Wache, über die Möglichkeit, dafs diese Herren sämmtlich in diesem Wagen Platz gehabt hätten — zu beobachten.

(Hiebey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *N°. XII.* 1799.

Vollständige Ausgabe
von
J. HAYDN'S WERKEN.

Wir glauben, den Wunsch aller Liebhaber vorzüglicher und besonders Haydn'scher Musik zu erfüllen, wenn wir ihnen eine vollständige, geschmackvolle und äußerst wohlfeile Ausgabe der sämmtlichen Werke dieses großen Mannes, und vorerst seiner Klavierkompositionen — in unserm Verlage, unter Zustimmung und Autorität des Verfassers selbst, ankündigen. Das so oft getauschte Publikum hat hier durchaus nicht zu befürchten, daß irgend etwas in diese Sammlung aufgenommen werde, was nicht Haydn selbst noch jetzt für sein würdig und ächt erkennete.

Unsre Ausgabe der Werke Mozarts ist bekannt: — es bleibt bey Haydn's Werken dieselbe Einrichtung, derselbe Druck, dieselbe Eleganz und Korrektheit, dieselben Verzierungen, derselbe Preis, der Heft von 25 bis 30 Bogen zu 1 Laubthaler oder 1 Thlr. 12 Gr. Sachs. gegen Vorauszahlung, und das fünfte Exemplar frey, für welchen Preis die Hefte in geschmackvollen Umschlagen brochirt ausgeliefert werden. Nach geschlossener Pränumerationszeit kostet auch hier der Heft 3 Thlr. — Der erste Heft ist bereits unter der Presse, und wird noch diesen Sommer erscheinen. Diesem werden jährlich wenigstens vier, und, wenn das Publikum es wünscht, mehrere Hefte folgen. Das Verzeichniß der Pränumeranten wird einem der folgenden Hefte beygefügt. Wegen der Pränumeration beliebe man sich an die nächsten Buch- und Musikhandlungen zu wenden.

Uebrigens hoffen wir, daß man diese unsre Ausgabe der Werke Haydn's mit einer andern von einem Herrn Lehmann in Leipzig vor kurzem angekündigten, nicht verwechseln werde.

Leipzig, im May 1799.

Breitkopf und Härtel.

MOZARTS WERKE, 5ter Heft,

ist unter der Presse und wird nächstens erscheinen. Er enthält eine Sammlung von Liedern, von welchen bis itzt nur wenige gedruckt erschienen sind. Daß diese bis itzt noch unbekannten Lieder wirklich von Mozarts Composition sind, verbürgt, außer ihrer Vortrefflichkeit, seine eigne Handschrift, und seine hinterlassene Wittwe, durch welche wir sie erhalten haben. Einige wenige bis itzt schon bekannte werden ebenfalls nach der Originalhandschrift abgedruckt. Unter den Mozartischen Liedern, welche bis itzt in mehrern Sammlungen, und besonders in einer neuerlich im Rellstabschen Verlag heraus gekommenen, erschienen sind, sind nur die wenigsten von Mozart, die meistem aber von verschiedenen theils bekannten theils unbekannten Komponisten; wir glauben es jedoch dem Ruhme des großen Künstlers schuldig zu seyn, in unsere Sammlung nichts aufzunehmen, dessen Aechtheit nicht durch seine Handschrift und andere unzweifelnde Gründe verbürgt ist.

Ueberhaupt können wir den Theilnehmern unserer Ausgabe der Mozartischen Werke die ihnen gewiß angenehme Versicherung geben, daß sie in derselben viele noch ganz unbekannte und zum ersten Male aus Mozarts Handschrift abgedruckte vortreffliche Compositionen erhalten werden, und daß auch selbst die bisher schon bekannten nach Mozarts Originalhandschriften berichtigt bey uns erscheinen, welche wir von dessen hinterlassener Wittwe zu diesem Behufe erhalten.

Dem Wunsche des Publikums gemäß, werden die künftigen Hefte, welche Mozarts Klavierkompositionen in ununterbrochener Folge liefern, von nun an schneller auf einander folgen.

Breitkopf und Härtel.

Musikalische Rüge.

Im 210. Stücke der Leipziger politischen Zeitungen des vorigen Jahres wurde von einer gewissen Buchhandlung J. G. Portmanns (bekanntlich 1789 herausgekommenes) *leichtes Lehrbuch der Harmonie, der Composition und des Generalbasses*, als ein in der Michaelismesse 1790 neues, und hernach auch anderwärts als ein wieder aufgelegtes Buch angekündigt. Der Unterzeichnete liess zugleich ein Exemplar davon kommen, weil er wirklich eine neue, bey diesem Buche so vorzüglich nöthige (s. Portmanns *Entdeckungen etc.* selbst, und zwar die Vorrede, desgl. S. 28.) verbesserte Auflage zu erhalten hoffte. Allein die ganze Verbesserung erstreckt sich diesmal, leider! nur bis auf den Titelblatt. Man hatte nämlich den alte weggeschnitten, und dafür ein andres mit dem Zusatze: Neue Auflage, 1793. beygelegt. — Darin bestand denn also das Neue eines Buches, welches auch mit einem dritten, vierten etc. neuen Titelblatte wohl schwerlich gehen dürfte, obgleich darin auf 70 Quartseiten — denn so stark ist der Text nur — nichts weniger, als die Lehre von der Harmonie, der Composition (?) und dem Generalbass: ( ) vorgetragen wird. — —

Jetzt noch eine Anfrage!

In No. 192 des Intelligenzblattes der allgemeinen Literaturzeitung vom vorigen Jahre meldete die nämliche Buchhandlung: „Einer seiner (des verstorbenen Portmanns) würdigsten Schüler, Herr Hofmusikus Wagner allhier, wird seinen mit so vielem Beyfalle aufgenommenen

„*musikalischer Unterricht, zum Gebrauch für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt etc.*

„dessen erste Auflage schon längst vergriffen ist, „revidirt und mit den Verlegers hinterlassenen Zusätzen „vermehrt, in unserm Verlage neu herausgeben.“ Da dem Unterzeichneten an dem Besitze dieses, mit so vielem Beyfall aufgenommenen, Unterrichts äusserst viel gelegen ist, so fragt er hierdurch an: ob ihm nicht jemand, allenfalls für den doppelten Ladenpreis, ein Exemplar dieses längst vergriffenen Buches ablassen will? oder wo und wo es eigentlich herausgekommen ist? die musikalische Zeitung wird die Antwort gern aufnehmen. In Forkels allgem. Litteratur der Musik, in Gerbers Lexicon der Tonkünstler, und in Heinsius allgem. Bücherlexicon — sollte man's wohl glauben? — ist der Titel dieses, schon längst vergriffenen Buches unglücklicher Weise anzutreffen vergessen worden, obgleich die genannten drey Werke übrigens, wie bekannt, sehr vollständig sind. — Hat etwa der verstorbene Portmann den gedachten musikalischen Unterricht anonymisch geschrieben? Dann war doch sonst seine Art nicht. —

X. *FZ.*

Nachricht.

Das hier bey Mollo neulich angekündigte Quartett von Mozart ist nicht von Mozart in dieser Gestalt komponirt, sondern jener pompösen Ankündigung ungeachtet, nichts anders, als das bekannte Orgelstück für eine Uhr.

Wien den 26. May 1793.

* * *

Obige Nachricht ist von zuverlässiger Hand zur Einrückung eingesandt worden.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Trinklied, Lasst die Politiker nur sprechen, für Klavier, 1gr. 2 Gr.

Harbord, Trois Duos pour deux Flûtes. Op. 16. 1gr. 1 Rthlr. 6 Gr.

Reiche, Trios pour 3 Flûtes. Op. 26. 1gr. 16 Gr.

— — 8 petits Duos p. 2 Flûtes. Op. 25. 1gr. 16 Gr.

André, Anton, Concert pour le Hautbois, avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 8. av. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hinsel, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 3. av. 2 Rthlr.

Mozart, 3 Quatuors nouveaux pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 23. av. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — Air de l'Opera: I titi eredi, varié pour le Pianoforte. Op. 6ö. av. 12 Gr.

Stumpf, Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors, et 2 Bassons, Ouvertue Recueil tiré de l'Opera: Das unterbrochene Opferfest. av. 1 Rthlr.

Pleyel, Concerto pour le Violoncelle, avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. av. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Violoncelles. Of. 61. av. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Sinfonie à gr. Orch. Op. 62. av. 1 Rthlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1.ten Juny Nº. 37. 1799.

Biographie.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.

Es würde die höchste Undankbarkeit verrathen, wenn wir, die wir ein Paar Jahrzehende später auf die Bühne der Kunst traten, unsere Vorgänger, unsere Lehrer, denen wir alles, was wir wissen, zu verdanken haben, die unsern späterhin erweiterten Kenntnissen so kernhaft vorarbeiteten — unter dem Grabhügel der Verwesung so ganz vergessen wollten. — Sind wir etwan, gerade wie wir sind, auf einem fremden Planeten herunter gefallen? — Wurden wir nicht in der noch glimmenden Asche grofser Männer der Vorzeit ausgebrütet? — Wenn wir uns grofser dünken als sie, wenn unser Auge weiter reicht als das ihrige reichte, so stehen wir nur auf ihren Schultern. — Wir gleichen hierin dem Seidenwurme. Seine Motte starb im vorigen Jahre und hinterliefs uns ihren Saamen. Kleine Würmchen entstanden in diesem Frühling daraus. Sie wuchsen heran und spinnen nun die nehmliche Seide wie ihre Aeltern; nur bearbeitet man ihr Gespinnste auf dem Weberstuhle in neumodischen Figuren. Was sonst rechts gewirkt ward, wird nun links gewirkt. Kleine Blumen haben die grofsen Blumenranken, die auf markigten Stengeln ruhten, verdrängt, und, wenn die Stoffe der Brautkleider unserer Grofsmutter gleich dauerhafter waren, so sind unsere neuern doch niedlicher und man giebt ihnen so mannigfaltige Gestalten mit eben so mannigfaltigen Benennungen: *à l'Ecossaise* — *à l'Anglaise* — *à la Buonaparte etc.* — (*à la Germanique* haben wir noch nichts). Es bleibt indessen immer die nehmliche Seide wie im vorigen Jahre. — Man verzeihe mir dieses Bild: aber nach meinem Gefühl ist es der vielfaltigen Modernisirung der Musik in unsern Zeiten vollkommen ähnlich.

Meine Absicht ist, nach und nach über abgeschiedene Tonkünstler der uns am nächsten verwandten Vorwelt Fragmente niederzuschreiben und ihr Andenken in diesen Blättern aus der Vergessenheit hervorzuziehen. Ich bitte unter dem Worte: abgeschieden, eben nicht gerade nur einen Verstorbenen zu verstehen; auch der noch lebende Tonkünstler gehört in diese Klasse, der im Alter die Nase über den neuern Geschmack rümpft, weil er an ehemalige reine aber einfache Speise gewöhnt, unsere modernen Krautsuppen nicht mehr vertragen kann.

Förmliche Biographien erwarte man um alles in der Welt nicht. Ich werde meistens nur Virtuosen auftreten lassen, die ich selbst gehört und gekannt habe, und diese Gattung von Künstlern, wenige ausgenommen, schwebt gemeiniglich so unstät und flüchtig über die Erde hinweg, dafs es eine platte Unmöglichkeit ist, hinter ihnen her die Spur überall zu entdecken, wie und wo sie ihr Wesen getrieben haben. — Für diesesmal von Lolly*), einem der ersten Violin-spieler, die je aus Walschland auf deutschen Boden verpflanzt worden sind. — Sein Oktavengang auf dem mifslichen Instrumente war so rein, als wenn er auf dem bestgestimmten Cla-

*) Er schreibt seinen Namen selbst mit einem y, ob ich gleich diese Schreibart mit der italienischen Orthographie nicht ganz reimen kann. Er war ein Venetianer.

vicorde abgespielt worden wäre. Die gefährlichsten Sprünge von der Tiefe zur äussersten Höhe waren ihm Kinderspiel, und da wirbelte er in hundert verschieden schattierten Passagen herum, als wenn die Geige für seine linke Hand erfunden worden sey und die rechte entsprach ganz ihrer linken Schwester. Das war nicht die moderne Führung des Bogens, wo man seine Wirkung in abgestutzten hüpfenden Strichen zu finden glaubt, und den langen, schmelzenden Zug desselben, der der Singstimme ihren Wohlklang ablügt, vernachlässigt; weil die meisten jungen Virtuosen im Voltigieren mehr gethan haben, und sich etwas darauf zu Gute thun, dem Grofsvater über den grauen Kopf hinweg zu springen.

Lolly's Vortrag war nicht so. — (Ich rede hier lediglich vom Allegro.) — Sein Bogen stand mit der linken Hand im vollkommensten Einverständnis. Staccato aufwärts oder rückwärts war ihm gleich viel; aber eben dieses Staccato wufste er so milde hinzugeben, dafs der Bogen mehr zu glitschen als zu hüpfen schien, und gleichwohl war jede Note ein abgeschnelltes Pizzicato. — Die schwersten Steilen lagen mit allen gewagten Sprüngen fest in seiner Linken und jeder Ton prallte unter der gewölbten Hand, wie der Schlag auf eine silberne Glocke, hervor. Aber die Finger schlugen auch wie Hämmer auf die Saiten und nur Einer drückte die Saite, ohne dafs die hintern unnütz auf dem Griffbrete liegen blieben und den Ton dämpften, wie das oft der Fall bey Violinspielern ist. Lolly's Intonation ist nicht zu übertreffen; sie blieb sich beständig in der höchsten Vollkommenheit ähnlich, und der Ton, den er der Geige abzulocken wufste, war so unnachahmlich schön, dafs man wechselsweise eine Tenor- und Sopranstimme, eine Hoboe und Flote zu hören glaubte. — Sein Triller, der, wie ein regelmäfsig abgestofsene Billardkugel, immer gleichförmiger Bewegung dahinrollte, blieb sich auch doppelt in Terzen gleich. Manche neuere Violinisten scheinen den Triller als eine Nebensache zu betrachten, da sie sich so wenig Mühe drum geben und ihre Schwäche durch andere Floskelchen zu bemänteln suchen. — Lolly's Applicatur war, bis auf diejenigen Passagen, die er für seine Hand besonders einstudiert hatte, regelmäsig; solche Stellen spielt ihm aber auch keiner leicht nach. Hier mufs ich eines Kunstgriffes erwähnen, dessen er sich in fortrollenden Läufen aus der Tiefe zur Höhe auf der Quinte bediente. Z. B.

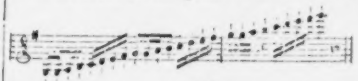

Hier glitschte er vom an einzig mit dem zweyten Finger ohne weitere Applikatur, durch alle Mitteltöne bis ins und so, nachdem der Lauf fortgehen sollte, bis ans äusserste Ende des Griffbretes. Nur der Bogen bezeichnete durch kurzes Abstofsen die Hauptnoten, indessen der Finger ohne weitere Bewegung bis zur Schlufsnote rutschte. Die Wirkung dieses Kunstgriffes ist aufserordentlich überraschend; aber mehr brillant als schwer. Ich hatte ihn nach wenigen Stunden Uebung zu Lolly's eigenem Beyfall, nachdem er mir den Vortheil gezeigt hatte, vollkommen in meiner Gewalt. Allein diese Manier ist nur im geschwinden Tempo anwendbar. Wer seiner Intonation indessen nicht trauen darf, lasse sich davon; er scheitert gewifs an der letzten Note.

Unser Originaldichter Claudius schilderte 1772 im Wandsbecker Boten das Spiel dieses grofsen Meisters, der sich damals in Hamburg aufhielt, mit seiner herrlichen Laune eben so treffend als schön. Mir ist das Stück dieser Zeitung abhanden gekommen, und ich will daher nur die Schilderung des Dichters, wenn gleich verkrüpelt, aus meinem Gedächtnis wiederholen *). Er drückt sich ungefähr also aus:

*) Dieses Zeitungsblatt würde ein Aktenstück ins Archiv der Musik seyn, wenn man es wieder auffinden könnte. Im Original ist dieses Gemählde ganz treflich.

„Lieber Vater Asmus! wenn er doch den „Mann gehört hätte! — Sieht er! der Mann „hat zehn Finger an der linken und fünf Bo„gen in der rechten Hand. — Ich kann es „ihm nicht besser beschreiben, als: stelle er „sich zwey recht geübte Schlittschuhläufer „vor, die in krausschnörkelten Figuren pfeilschnell „um einander herfliegen." —

Alles Gesagte gilt blos vom Allegro; im Adagio konnte Lolly nicht gefallen. Er überlud es allzusehr mit Verzierungen; auch waren seine Adagio's alle kurz, als wenn er seine Schwäche in diesem Fache gefühlt hätte. Folgende Anekdote kann ein Beleg zu meiner Behauptung seyn.

Nachdem der Herzog von Wirtemberg, in dessen Diensten Lolly stand, den ehemaligen Asiatischen Prunk seines Hofes auch in dem Stück einschränkte, dafs die Zoglinge seiner Akademie alle auswärtige Künstler ersetzen mufsten, wurde Lolly gleich den Uebrigen verabschiedet. Er gieng nach Petersburg, wo Catharina II., in allem grofs, den Musen wie Minerven Tempel erbaute. Er fand hier Dienste mit 3000 Rubel Gehalt, aber in Giardini einen Nebenbuhler — nicht in der Kraft des hochfliegenden Künstlers: hierin liefs er seinen Gegner weit zurück; sondern in dem herzrührenden Vortrage. — Die Kayserin verlangte von ihren gutbesoldeten Violinspielern, Lolly solle in der Akademie jederzeit das Allegro und Rondo, aber Giardini das Adagio eines Concertes oder Solo's spielen. Vielleicht war es eine Grille dieser ausserordentlichen Frau, etwas nie Erhörtes an ihrem Hofe zu haben. — Aber Lolly's Stolz wurde dadurch tief gekränkt. Er forderte trotzig seinen Abschied. Er erhielt ihn; aber man behauptet, er habe nach diesem Vorfalle in Sibirien den Zobeln seine Sonaten vorgespielt. Was an dieser letzten Sage wahr ist oder seyn kann, will ich nicht verbürgen. So viel ist gewifs, dafs man seit der Zeit von diesem grofsen Künstler nichts mehr gehört hat. Wahrscheinlich ist er todt.

Als Ripienist war Lolly im Orchester — ich möchte beynahe sagen: gar nicht zu gebrauchen. Er las mit Mühe vom Blatte weg — wie die meisten Virtuosen eines Instrumentes; rupierte gewöhnlich das Tempo und konnte es nicht über's Herz bringen, er mufste seine eigenthümlichen Verzierungen einschalten. — Gewifs einer der Hauptfehler eines Spielers im Orchester. — Als Componist war Lolly nun gar nichts. Er hatte nicht einmal einen richtigen Begriff von Harmonie, ob er gleich das Gute oder Schlechte aus Uebung des Gehors fühlte, ohne zu wissen warum es gut oder schlecht sey. Generalbafs und Theorie des reinen Satzes waren ihm ganz fremd. — Er schrieb seine Ideen und einstudierte Passagen für sein Instrument nieder, ohne sich drum zu bekümmern, ob er aus dem Es moll ohne Vorbereitung ins E dur über- und eben auf diese Weise ins Es dur zurück gieng *), wenn nur die Passage brillant für sein Spiel war. — Nun bat er einen Freund, ihm die Stimmen unterzulegen mit dem ausdrücklichen Verbot, keine Note der Oberstimme zu verrücken. Das war gewifs eine peinliche Arbeit: daher kam es, dafs seine Concerte — vermuthlich absichtlich, immer fehlerhaft ausgeschrieben waren, um auch diese Blöfse zu decken: denn das beste Orchester mufste ihn nach dem ersten Ritornell ganz Solo spielen lassen, wenn man nicht ein Katzengeheule hören wollte. Beym zweyten

*) Seine gestochnen Arbeiten sind alle von Andern umgearbeitet. Ich selbst hatte die verdiente Ehre, seine schöne und schwere Sonate aus G moll zu rectificieren, die mit fünf andern in Paris gestochen ist, ob ich gleich damals noch etwas weniger wusste, als jetzt. Ich sage das nicht aus Ostentation, sondern nur, um Jünglinge, die sich der Tonkunst widmen, auf die grosse Lehre aufmerksam zu machen, dass der blos geübte Spieler zwar eine Zeitlang eine grosse Rolle spielt; aber ohne fundamentalische Kenntnisse — nichts ist, und sich manchen Nasenstüber eines Stümpers gefallen lassen muss.

und dritten Tutti und beym Schlufs fand man sich, natürlich dem Gehöre nach, wieder zusammen. Er tischte daher meistens Solosonaten auf, in denen er mehr im Geleise blieb, sich nur selten hören liefs, und seine unsinnigen Uebergänge, von denen eben geredet wurde, vermied. Hier gieng er aber zu furchtsam zu Werke. Mit aller, sein Instrument und eigenthümliches Spiel erhebender Phantasie und Lauten, oder andern Sätzen, hob er sich selten über die Quinte hinweg, die er zur Abwechselung oft ins Mol übertrug, und trillerte dann monotonisch seine Phantasien fort, die demohngeachtet, seines künstlichen Spiels wegen, auffallend gefielen. Hier war es nun leicht, Trommelbässe unterzulegen, aber freylich keine Duettenmäfsige Imitationen oder gar canonische und contrapunktische Sätze für den begleitenden Violoncello, welche des Altvaters Benda Violinsonaten für den Kenner verewigen. — Von diesem grofsen Berliner Geiger sagte mir sein würdiger Schüler Salomon — (man erlaube mir dieses im Vorbeygehen zu bemerken) — „Wenn Benda, „so alt er ist, ein Adagio spielt, so glaubt man, „die ewige Weisheit rede vom Himmel her„ab" — Ein starkes Bild! aber Leute, die den trefflichen Mann noch in seinem Alter gehört haben, sagten mir, es sey nicht übertrieben. Ich hab ihn nie gehört: allein hieraus läfst sich die Schlufsfolge ziehen, dafs Grundkenntnisse, wenn sie mit dem Geschmack Hand in Hand gehen, und das reine wahre Gefühl zum Wegweiser haben, unzerstörbare Werke aufführen. — Ich vergafs meinen Helden Lolly beynahe unter den Catakomben der Alten. Er verdient doch eine Grabschrift: hier ist sie:

Lolly war einer der grösten Allegrospieler auf seinem Instrumente, aber, im engsten Sinne des Wortes, kein Musiker: weil er nur seine Geige praktisch, aber nie wahre Musik theoretisch, studiert hatte. Merkt euch das nochmals junge Virtuosen!

So viel über Lolly'n als Künstler. — Ueber seinen Charakter behalte ich mir vor, künftig noch etwas zu sagen, das vielleicht weniger mifsfallen wird.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Douze Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, par L. Boccherini. Oeuvr. 58. 5me Livr. (7 Liv. 4 S.)

Douze Quatuors etc. etc. par le même. Oeuvr. 59. 4me Livr. (7 Liv. 4 S.)

Wenn den Boccherinischen Quartetts auch im Ganzen das Genie in der Anlage und Reiche und Frappante der literarischen Durchführung eines kühnern Genies abgeht, das man an den in diesen Haydn- und Mozartischen, auch den frühern von Pleyel so sehr interessant findet: so kann man ihnen doch gute, oft sehr eigenthümliche und durchweg wohlzusammengehaltene Gedanken, mitunter Feuer, in der Regel aber eine gesetzte Manier und eine gewisse gutartige Methode nicht absprechen. Es verdient wirkliche Bewunderung, dafs dieser verdiente Komponist, der schon ziemlich hoch in den Jahren seyn mufs, und nicht wenig geschrieben hat, doch immer noch so viel Jugend und Frischheit in seine Werke zu legen weifs, und dafs er so mit der Zeit fortgeht. Seine oft sehr launigen Menuetts, die er überhaupt etwas sehr zu lieben scheint, und die er manchmal gar etwas barokk macht oder auch in das Geschmeidige der Polonoise fallen läfst, sind Zeuge davon. Man kann also diese Quartetts, die überdem leicht genug zu exekutieren sind, solchen, die nicht gerade die excessive Schreibart für die Violin aller andern vorziehen, mit gutem Gewissen anempfehlen. Sie sind ziemlich einfach und nicht, wie jetzt der Ton ist, für die Violin übermäfsig hoch gehalten.

Leider wird es freylich viel verwöhnte Ohren geben, die vieles davon, wie überhaupt von mehreren der Bocherinischen Sachen, zu flach, zu eintönig und unkräftig finden werden. Al-

lein diese mögen bedenken, dafs der Geschmack, wie das Bedürfnifs, verschieden ist, und dafs es viele Liebhaber giebt, denen mit ruhiger Unterhaltung mehr, als mit enormen Schwierigkeiten gedient ist. Nicht immer finden sich vier Spieler, die es in der Virtuosität so weit gebracht haben, dafs sie den zu schweren künstlichen Satz, wie ihn die neuesten Quartetts gewöhnlich haben, solite er auch mehr in chikanirenden Stellen, als in eigentlich sehr kunstmäfsiger Bearbeitung der Sätze bestehen, mit Leichtigkeit und ohne auffallendes Unglück bezwingen konnen.

Grand Trio pour Flute, Violon et Violoncelle obligé, par F. H. Salingre. Oeuvr. 5. Paris chez Pleyel. (5 Liv.)

Wenn man das Affektierte der Modulation hin und wieder abrechnet, das nach interessanter Neuheit und dergleichen aussehen soll, im Grunde aber doch weiter nichts ist, als Sucht nach Sonderbarem und Ungewöhnlichem: (Z. B. diene gleich der Anfang des ersten Allegro, in Unisonus:)

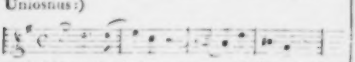

auch hin und wieder, um es mit dem rechten Namen zu nennen: Pfiffigkeiten in Absicht der Ausweichungen, aus einem Klanggeschlecht in das andere, mit nichts, dir nichts! worauf so manche der neuern Komponisten für Instrumente sich sonderlich viel zu Gute zu thun scheinen: so ist das Trio übrigens nicht unrecht. Die Flöte hat gutes, natürliches Spiel, und auch das Cello geht nicht leer aus.

Zum Vortrage des für die Flote etwas tief gesetzten in blofsen Vierteln sich bewegenden Adagio, das in der Zusammenstimmung sehr ernst und feyerlich klingt, gehört ein sehr voller, würdiger Ton, wie ihn nicht viele Bravourliser mehr haben. Ein unsicherer heulender würde alles verderben. Auch dürfte sich das viele hinter einander fortgehende tiefe As auf keiner andern, als einer Klappenflote rein und zu Dank herausbringen lassen.

Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, par L. Boccherini. Oeuvr. 5. *pour Flute.* Paris chez Pleyel. (7 Liv. 10 S.)

Diese gehören nicht zu dem Vorzüglichern, was B. geschrieben hat. Es ist nicht viel Inhalt darin, vielmehr sind sie voll ziemlich gemeiner Gedanken, und etwas steif. Um so mehr fällt ein affektirter Anfang, wie folgender vom ersten Quartett, der etwas Besonderes ankündigen soll, auf:

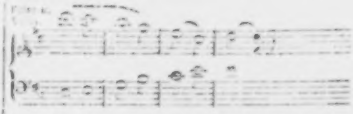

Man kann nun freylich nichts mehr dazu sagen, wenn es einem Komponisten einmal beliebt hat, so und nicht anders zu schreiben und stechen zu lassen; aber für andere kann es wenigstens noch nützlich seyn, wenn sie sehen, dafs Niemand ihnen dergleichen Sonderbarkeiten verdankt. Man versuche nur, eine Bezeichnung dazu zu denken, und man wird sehen, wie holprig und ungereimt solche Schreibart ist. Wenn berühmte Manner dergleichen thun, so reist das gewöhnlich einen Trofs von Nachahmern, das Nämliche alle Augenblick anzubringen, und damit ist eine Landplage da, ehe man sichs versieht.

Das Larghetto hat auch eine sehr altfränkische wiederkehrende Figur. Soll sie aber etwa das Schluchzen ausdrücken, dann freylich allen Respekt für so etwas:

Dafür ist No. 2 viel besser, insonderheit feurig und brillant das letzte Allegro und vorzüglich gut für die Flote gesezt. Auch No. 3 ist nicht übel: obwohl es ein Fehler der Bocherinischen Sachen ist, dafs manche Gedanken und Figuren bisweilen zu oft und lange festgesezt und wiederholt werden.

Six Trios pour 2 Violons et Violoncelle, par L. Bocharini. Oeuvr. 43. Livr. 1. (6 Liv.)

Six Trios etc. Oeuvr. 44. Livr. 2. (6 Liv.)

Von diesen Trios mögte man sagen, dafs sie gesellschaftlich klingen: es herrscht ein guter Zusammenklang darin und Niemand ist wegen anderer Schwierigkeiten, als welche der akkurate Ausdruck erfordert, genirt. Für eine gewisse Klasse von Spielern, die so in der Mitte stehen, sind Bocherinische Sachen dieser Art sehr brauchbar, insonderheit um sie zu dem festen körnigen Bogenstrich und einem guten ausgezogenen Ton zu bringen. — Unter den drey Trios des ersten Hefts hat Rec. das zweyte, das aus A dur mit einem Presto assai anfängt: und von dem zweyten Heft das zweyte aus Es dur am besten gefallen.

Six Duos pour deux Violons, par L. Bocherini. Oeuvr. 45. Livr. 1. (6 Liv.)

Six Duos pour deux Violons par le même. Oeuv. 46. Livr. 2. (6 Liv.)

Es bleibt allemal eine eingeschränkte Arbeit Duetts zu setzen, und es ist eine nicht leichte Aufgabe concertirend für zwey Instrumente zu schreiben, und doch der Gründlichkeit nichts zu vergeben. Um so verdienstlicher ist eine so wohlgerathene Arbeit, als diese in der That ist. Die Duos, besonders vom zweyten Heft, sind in gutem Geschmack, haben nicht so ganz gewöhnliche Gedanken, sind wohl und fliefsend construirt und thun eine gar gute Wirkung, wenn sie mit Liebe und Akkuratesse vorgetragen werden. Man freut sich über den wackern Bocherini, dafs er es mit der Violin so ernstlich meint, unterdefs er sie zu liebkosen scheint. Ueberall der gesezte Künstler, der mit Heiterkeit und guter Laune arbeitet, und der es überlegt hat, dafs man, wenn zwey Instrumente allein gelassen sind, um so mehr unter Gedanken auswählen, und sie nicht mit ziemlicher Gemeinheit ausstatten müsse.

Quartetto per due Violini, Viola et Violoncello, composto dal Sigr. F. A. Hoffmeister. Op. 38. A Vienna presso Artaria e Comp. (Prezzo 1 Fl. 30 Xr.)

Dieses Quartett aus B dur, welches drey Hauptsätze, ein Allegro con fuoco, Adagio molto und Allegretto, enthält, ist eines Hoffmeisters würdig, und hat uns wohl gefallen. Es ist, ohne den Spielenden sonderliche Schwierigkeiten in der Execution zu verursachen, im Ganzen mit vielem Fleifs und Aufwande harmonischer Schönheiten, insbesondere das Adagio mit wahrem Genieschwunge gearbeitet. Das Allegretto begreift hin und wieder einige Sätze theils im Contretems, theils im Contrepoint au dessus du Sujet à la Haydn, dessen nachgeahmte Manier hier vornehmlich merkbar ist, in sich.

Wir können dieses Hoffmeisterische Produkt jedem Liebhaber einer gründlichen und geistvollen Composition empfehlen.

Six Variations faciles pour le Clavecin sur un Thema de Mr. Winter, comp. par Ferdinand Par, chemal. Parmesanischen Kapellmeister. Wien bey Artaria. (1o Xr.)

Man kann ihnen nichts übels nachsagen, es müste denn seyn, dafs in der zweyten Var. ein paarmal Triolengänge vorkommen, die gegen den Bafs nicht zum reinsten stehen. No. 6 ist für die linke Hand denn doch nicht so ganz leicht. Uebrigens, wie gesagt, nicht übel.

Bemerkungen.

Klimpern und Stümpern.

Bey meinen Arbeiten empfinde ich den störenden Einfluss der äussern Gegenstände, die auf meine Sinne wirken, zu keiner Zeit lebhafter und unangenehmer, als wenn ich Jemanden auf einem Instrumente klimpern höre. Das ewige Wiederholen der Töne, das beständige Anstofsen, die fortdauernden Unterbrechungen im Spiele sind nicht blos dem Ohre widrig, welches sich an einen reinen musikalischen Vortrag gewöhnt hat: sie beleidigen auch mittelbar den Geist, indem sie jeden unwillkührlichen Versuch der Einbildungskraft, sich jeden erfolgenden Eindruck so vorzustellen, wie er seyn sollte, an der Unfähigkeit des Spieles scheitern lassen. Vermöge unsrer Ideenverknüpfungen erwacht sogleich eine Menge widriger, unleidlicher Vorstellungen von Fehlerhaftigkeit, Disharmonie und Stümperey, vom ewigen Vor- und Rückschreiten, von fehlgeschlagenen Absichten, von Mangel an Freymuthigkeit, von Unsicherheit im Gebrauche der Kräfte, von schlechter Unterweisung u. s. w., nicht zu gedenken, dafs man sich des Mitleids nicht erwehren kann, sowohl in Beziehung auf den, der durch diese fehlerhafte Methode auf immer zur Stümperey verdammt ist, als auch in Beziehung auf die gesunden und unverdorbenen Ohren andrer Menschen, die durch die grausame Litaney am Ende nothwendig verdorben werden müssen.

Wenn auch dies musikalische Stottern, welches eben so anstofsig und lästig ist, als das Stottern in der Rede, nicht immer von einer fehlerhaften Unterweisung, sondern weit öfter von dem Charakter des Spielenden (essey nun Furchtsamkeit und Mangel an Zutrauen oder Vorwitz und Uebereilung) herkommt; so glaube ich doch dafür einstehen zu können, dafs eine gute Unterweisung, eine bessere wenigstens, als wie man gewöhnlich in der Musik erhält, diesen nur allzugemeinen Fehler aller angehenden Tonkünstler gar sehr vermindern konnte. Wir fangen mit den einfachsten und leichtesten Sylben an zu reden. Mit den einfachsten Tonen sollten wir anfangen zu spielen. Jeder rein herausgebrachte Ton für sich müfste uns schon Vergnügen machen. Wie viel mehr 2 Töne, in der Folge 3, 4 und mehrere, in eine angenehme Verbindung unter einander gesetzt: von denen jeder eine Schönheit an sich, eine noch gröfsere aber in Vereinigung mit den übrigen ausmachte. Nur wenig müfste man von dem Anfänger verlangen: aber dies wenige müfste immer etwas Ganzes seyn, und der Schüler müfste es nicht erst durch lange Uebung, nein er müfste es gleich, so wie er es dem Meister ablernt und nachahmt, ohne allen Anstofs machen lernen. *). Mit allen Arten der Tonverbindungen müfste der Spieler schon hinlänglich bekannt seyn, ehe er es wagte, ein ganzes Stück im Zusammenhange vorzutragen.

In jedem Stücke müfste er die musikalischen Perioden und ihre kleinern Abtheilungen als Theile des Ganzen ansehen: und jeden Abschnitt vorher ganz überschauen, ganz in Gedanken durchspielen und die Art des Vortrags moderiren, ehe er noch an die wirkliche Ausführung käme. Wenn ich meinen Gedanken ganz gefafst, wenn ich mir den Ausdruck schon gewählt

*) In der ausübenden Musik findet sich manches, was dem Spieler gar nicht gelingen will. Da quält sich denn oft der Schüler eines eigensinnigen Meisters, welcher meynte, alles, was ihm leicht geworden wäre, müfste auch dem Schüler leicht seyn. Tage lang anstatt dafs er nur erst die Finger an andern Stellen übe, oder erst Begriffe vom harmonischen und melodischen Zusammenhange sich erwerben müfste, um die Schwierigkeiten von selbst aufzulösen und zur Verwunderung leicht zu machen. Aber wo giebt es Meister, die es sich zum Grundsatze gemacht haben, dafs sie in allem sich nach dem Schüler, und der Schüler nicht nach ihnen richten müsse? Es wäre der Unternehmung wohl werth, ob nicht alle Originalkünstler in ihrer Jugend schlechte Schüler und Lehrlinge gewesen wären. Vielleicht könnte man noch weiter gehen und behaupten, dafs man, um ein schlechter Meister zu werden, nur ein guter Schüler seyn dürfe.

habe, wenn ich im Geiste schon höre, wie das klingen wird, und welchen Eindruck es auf den Zuhörer machen mufs; so wäre es mir ja, wenn kein besonderer Unfall dazwischen tritt, gar nicht möglich, mitten in meiner Rede stehen zu bleiben, ohne wenigstens vorher das Ende eines Satzes zu erreichen, bey dem ich allenfalls noch verweilen kann, wenn ich vom Folgenden nicht schon gedrängt werde. Um sich das Stottern abzugewöhnen, dazu weifs ich freylich wenig Mittel vorzuschlagen, weil ich das Uebel in der Regel für unheilbar halte. Indessen glaube ich doch, dafs der Schüchterne und Behutsame hierin leichter sich verbessern kann, als der Unbedachtsame und Flüchtige. Diesem würde ich rathen, zu schweigen, so lange, bis sein Ohr erst vernehmen lernte, was schöne Tone wären; denn er bringt bey aller seiner halsbrechenden Fertigkeit keinen einzigen schönen Ton hervor. Jenem aber würde ich zureden, dem Vergnügen, ganze Stücke *a prima vista* vom Blatte weg zu spielen, eine Zeitlang zu entsagen, und dafür lieber neue Stücke durchzulesen, und nachher theilweise zu studieren: jeden schwürigen Gang in die einfachste, unverzierteste Grundharmonie aufzulösen, und nun erst wieder das Geripp mit Fleisch allmählig zu bekleiden: alsdann noch besonders zu untersuchen, woher das mechanisch schwierige nach der eignen Beschaffenheit seiner körperlichen Werkzeuge und der bisherigen Uebung oder Nichtübung derselben entstanden sey. Eine sorgfältige Zergliederung des Mechanismus wird ihm bald zeigen, ob seine Werkzeuge für diese Schwierigkeiten gemacht sind, oder ob er nicht besser thue, sich in andern Fertigkeiten zu üben, welche andern Spielern eben so grofse Schwierigkeiten scheinen werden.

Horstig.

Anekdoten.

Zur Erlauterung der beyden Gesänge, welche die Beylage No. XIV. ausmachen.

Der erste Gesang ist Rousseau's Romanze von drey Tonen, deren von einem unsrer Mitarbeiter im 28. Stück, S. 338 dieser Zeitung schon Erwähnung gethan worden — vom Herrn Abt Vogler fünfstimmig, doch so gesezt, dafs der zweyte Tenor (obschon auch dieser selbsständig ist) weggelassen werden kann. So wie wir sie mittheilen, wurde sie, verwebt mit einer Polonoise, als Contrasubjekt, und variirt für alle Instrumente, den 28. April in einem Konzert zu Stockholm, zum Besten der abgebrannten Stadt Wexjö in Schweden, von den dortigen Musikliebhabern, unter Voglers Direktion, aufgeführt. Für diejenigen, welche lieber deutsch als französisch singen, setzen wir Gotters schöne Uebersetzung der Romanze darneben.

Den Geographen ist bekannt, und die Nichtgeographen erinnern wir daran, dafs die Sonne in den lezten Tagen des Juny in Lappland und den angrenzenden Ländern gar nicht untergeht, sondern um Mitternacht einige Minuten (scheinbar) am Horizont stille steht und zugleich auf ihrer Bahn wieder emporsteigt. Nicht wenig Schweden und Fremde reisen jährlich von Stockholm dahin, um dies merkwürdige Phänomen zu beobachten. Das Terzett auf dieser Beylage sezte der Herr Abt Vogler für drey seiner Freunde, welche gleichfalls jene Reise antraten, und diesen Gesang auf Lapplands Bergen in einer solchen Mitternacht anstimmen wollten. Einer dieser Freunde Voglers war sein Zögling, der Verfasser der Oper *Rudolph*, welche in Stockholm so vielen Beyfall gefunden hat.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

TRICHORDIUM, oder die Romanze, von J. J. ROUSSEAU. Zu drey Tönen Reformirt gesetzt, von Abt VOGLER.

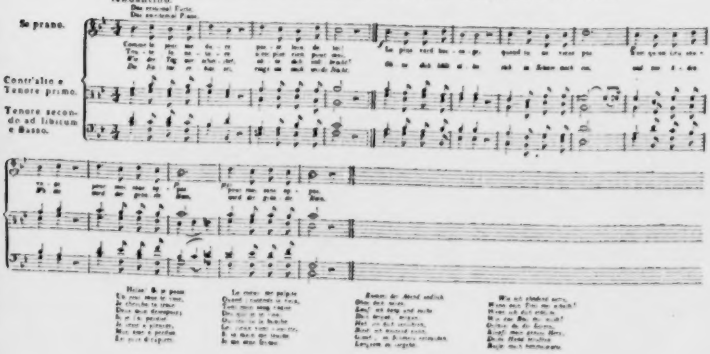

L'invocazione del Sole alla mezza notte in Laponia.

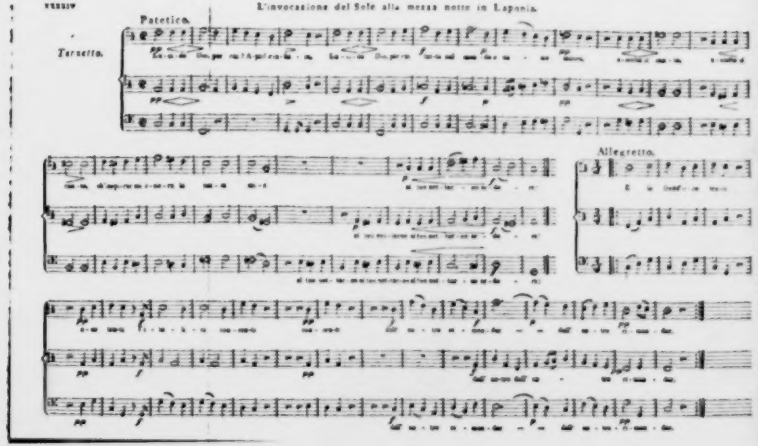

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny — Nº. 38. — 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber die Harmonie, von *Knecht*.

(Fortsetzung und Beschluss aus dem 36. Stück.)

VI. Ob und in wie ferne die Melodie den Vorzug vor der Harmonie habe.

Wenn gleich diese Frage schon von andern Tongelehrten untersuchet, und vornehmlich von Agricola *) beleuchtet worden ist: so erfordert es doch sowohl die neue Ansicht, in welcher ich zum Theil diese Materie betrachten werde, als der Zusammenhang dieser Abhandlung, auch meinen kleinen Beytrag hierüber zu liefern.

Es kann nicht geleugnet werden, dafs die Melodie durch ihre Hervorragung in der Musik, den Rhythmus und die leidenschaftliche Tonsprache, die sie führet, der Harmonie den Rang streitig mache. Sie ist allerdings für den gröfsten Theil empfindender Geschopfe das Reizendste, Anziehendste und Faſslichste, folglich in dieser Rücksicht das Vorzüglichste in der Musik. Diese vorzüglichen Eigenschaften hat ihr die Natur selbst gegeben, und die Kunst hernach vervollkommnet. Doch übertreiben es diejenigen, welche die Harmonie zu tief unter die Melodie erniedrigen, und ihr zu wenig Verdienst einräumen, da im vorigen Abschnitt erwiesen worden ist, dafs die Melodie aus der Harmonie entspringe, wodurch sich diese in Rücksicht dessen, den Vorzug anmafsen konnte, wenn gleich jene in den ältesten Zeiten von dieser isolirt gewesen zu seyn, und für sich allein bestehen zu können schien: ferner dafs, wie weiter unten gezeiget werden soll, nicht nur die Melodie durch die Harmonie ungemein gewinne, sondern auch diese manchmal, theils mit jener in gleichem Range stehe, theils gar die Oberherrschaft führe. So ist ebenfalls die Schlufsfolgerung, dafs der Melodie darum das Vorrecht gebühre, weil die Musik eine lange Zeit ohne Harmonie bestanden habe, nur scheinbar, indem ich bereits bewiesen habe, dafs jeder, auch von der Harmonie isolirt scheinende, Melodieton sich doch gleichsam stillschweigend auf die Harmonie beziehe. In dieser Rücksicht sollte man beynahe glauben, dafs die Harmonie vor der Melodie den Rang hätte.

Allein, da die geheime Anordnung und Absicht der Natur, wie es jezt klar am Tage liegt, dahin gehet, dafs Melodie, mit Harmonie vereinigt, ein vollkommenes Ganze ausmachen, und die wahre, beabsichtigte Wirkung der Musik erst mittelst dieser genauen Vereinigung im hochsten Grad hervorgebracht werden soll: so scheinet es, dafs entweder die Melodie und die mit ihr verbundene Harmonie von gleichem Range und Werthe seyen, oder dafs, wenn ja die Melodie vor der Harmonie einen Vorzug haben soll, dieser Vorzug sich nur auf gewisse Fälle und Bedingungen einschranke. Denn der Melodie kann nur in so ferne der Vorzug zukommen, als sie 1) der Bestimmung der Natur selbst gemäfs das Hervorstechendste, und demnach das Faſslichste in der Musik für die meisten Ohren ist; 2) sich durch Bewegung und

*) Man sehe deshalb im Cramerschen Magazin der Musik (Jahrgang 1786) das siebente und achte Stück von Seite 809 bis 829 auch.

Rhythmus vornehmlich auszeichnet, und 3) die Sprache irgend einer Leidenschaft auf das einfachste und deutlichste ausdrücket.

In den Augen eines Tonsetzers sollen demnach Melodie und Harmonie gleichen Werth haben. Denn es kann keine Melodie gut und angenehm seyn, wenn sie sich nicht auf eine gute, richtige und dem Ausdrucke angemessene Harmoniefolge gründet, auf welche der Tonsetzer, bey Erfindung einer Melodie, immer Rücksicht nehmen muſs. Stützet sich aber eine Melodie auf eine fehlerhafte oder armselige Harmoniefolge, so gehet dadurch entweder beynahe alle, oder doch ihre meiste Schönheit und Wirkung verlohren: denn eine wohlüberlegte und richtige harmonische Begleitung ist es, die einer Melodie mehr Reiz, Ausdruck und Wirkung verleihen kann. So viel Kraft liegt in der Harmonie!

Man kann nicht geradezu und allgemein behaupten, daſs die Melodie vor der Harmonie immer den Vorzug habe, weil es theils ganze, theils Stellenweis gesetzte Tonstücke giebt, wo bald die Melodie, bald die Harmonie herrschen muſs, ja, wo bald beyde mit vereinigter Kraft zusammen wirken müssen.

Zu den Tonstücken, worin die Melodie die Oberherrschaft zu führen hat, gehören alle Arien für die Singstimme, Solostücke, Concerte für solche Instrumente, die in Absicht auf Harmonie unvollständig sind, als für die Violin, Flote, Oboe, den Fagott etc. Hierbey muſs die Harmonie der Melodie untergeordnet, und so beschaffen seyn, daſs sie die Melodie nicht verdunkle, folglich den zweyten Rang einnehme.

Unter die Tonstücke, worin die Harmonie ihre ganze Kraft und Prädomination zeigen soll, sind diejenigen zu zählen, welche für harmonische und mit einer Klaviatur versehene Instrumente gesetzet werden. Dies sind 1) vorzüglich solche Praludien und Fantasien für die Orgel oder auch für das Klavier, welche in einer langen Reihe auf einander folgender Akkorde, ohne eine eigentliche und vorschlagende Melodie zu haben, mit einem Worte, in Modulationen bestehen, und 2) auch solche Stücke, wobey die Melodie den gröſsten Theil ihrer Reize, der Harmonie zu Gefallen, aufopfern muſs, damit diese ihre Macht vorzüglich zeigen kann. Bey solchen Gattungen von Tonstücken behauptet demnach die Harmonie den ersten Rang, und die Melodie nimmt dann nur den zweyten ein.

Unter die Tonstücke endlich, worin Melodie und Harmonie mit vereinigter Kraft zusammen wirken, und mit einander gleichen Rang haben, rechne ich Fugen und gearbeitete Chore. Es herrschet zwar in solchen ein Hauptgesang; allein die andern Stimmen wetteifern in kontrapunktischen Gesängen mit dem Hauptsubjekt, das, besonders in guten und regulären Fugen, bald in dieser, bald in jener Stimme erscheint, und den andern Stimmen seinen Platz auf eine Zeitlang einräumet. Ein solches Tonstück kann mit Recht ein harmonisch-melodisches Gewebe, und das gröſste Meisterstuck der Kunst genennet werden — wenn es zugleich mit Geschmack, der meistens Stücken solcher Art mangelt, gearbeitet ist.

Es wäre zu weitläuftig, hier alle andern Arten der Tonstücke, worin z. B. bald die Melodie, bald die Harmonie wechselweise und durch mehrere Stimmen vertheilt sich vernehmen läſst, oder zwey und mehrere Melodien mit einander concertiren. Nur muſs ich abermals dem Rousseau widersprechen, der wider die Erfahrung behauptet hat, daſs man nur eine einzige, hervorragende Melodie auf einmal fassen, und daran Gefallen finden könne. Dies mag allenfalls nur bey solchen Zuhörern, die noch Kinder in Anhörung einer solchen Musikart sind, gelten: aber ich will nicht sagen, bey Kunstkennern, doch bey solchen, die schon mehreren Musiken mit Aufmerksamkeit zugehört, nicht Statt haben, vorausgesetzt, daſs dergleichen Stücke von einem geschickten Meister zweckmäſsig und fälslich gesetzet sind, und gut aufgeführet werden.

Freylich können zwey oder mehrere gegen einander arbeitende Gesänge unfaßlich werden, und auch die Harmonie kann, wenn sie zu überladen oder gar verworren ist, eine einzige Melodie unverständlich machen; aber dann fällt die Schuld nicht auf diese Gattung von Tonstucken, sondern auf den, der sie verfertiget hat.

Es kommt überhaupt sehr vieles, ja, man darf sagen, alles*) auf die zweckmäfsige Behandlung der Melodie und Harmonie, und 2) auf den Ort an, wo eine Musikart aufgemuntert werden soll, um die wahre Wirkung zu erzielen.

Da die ganze Entwickelung dieser Materie in ein Lehrbuch der Komposition gehört: so will ich hier blos die Grundlinien davon entwerfen.

Die Melodie mufs bald einfach, bald künstlich, und die Harmonie das eine mal klar, das andere mal gedrängt seyn, je nachdem es der Gegenstand, der Ort und die Setzart erheischet. Der Unterschied zwischen einer simpeln und verzierten Melodie ist einem Jeden bekannt; was aber eine klare und gedrängte Harmonie sey, wird vielleicht eher einer Erklärung bedürfen.

Die Klarheit der Harmonie bestehet in einem langsamen und weiten Gange, den sie nimmt, und nach welchem ein und ebendersel-he Akkord, nicht nur einen Takt, sondern oftens auch zwey und mehrere Takte hindurch fort dauert. Eine gedrängte Harmoniefolge hingegen ist, wenn sich die Akkorde in einem einzigen Takte mehrmals verändern, wodurch die Harmonie, zwar mannigfaltiger, aber desto unfaßlicher wird.

Eine einfache Melodie ist vornehmlich bey Chören und andern vielstimmigen Stucken, eine künstliche bey Solosätzen und Solostücken*) anwendbar. Der Akustik gemäfs findet der klare harmonische Satz hauptsächlich auf einem grofsen Platz, wo eine starkbesetzte Musik aufgeführt wird, der gedrängte hingegen auf einem kleinern Raume Statt.

Dies sind nur allgemeine Regeln, deren vermischte Anwendung und besondere Ausnahmen hier nicht berühret werden können.

Hieraus erhellet nicht allein, wie wichtig und lehrreich die Untersuchung solcher an sich spekulativen Gegenstände ist, und wie vielen Einfluß sie auf die Praxis hat, sondern auch welche zweckmäfsige und unfehlbare Wirkung, Melodie und Harmonie mit einander vereinbart, hervorbringen kann, wenn sie auf die mannigfaltige Praktik nach diesen Grundsätzen angewendet wird.

Einnehmend schön ist schon an sich selbst der Reiz einer empfindungs- und ausdrucksvollen nur von einer einzigen Stimme hergesungenen Melodie und mächtig ihr Eindruck; aber, von der göttlichen Harmonie unterstützt, wird sie unendlich einnehmender und eindringender. Einfach, kräftig und erhaben gehet ein, im Einklange**) aus tausend hohen und tiefen Kehlen ertonender Gesang einher; aber wie allgewaltig erhebt ihn der Strom der harmonischen Orgel!

Ich schliefse nun diese in sechs Abschnitte abgetheilte Abhandlung mit dem aufrichtigen Wunsche, dafs Tonforscher, worunter ich hier den nunmehrigen Königl. Dän. Kapellmeister zu Kopenhagen, Abt Vogler, öffentlich aufzurufen mich erkühne, die darin vorgetragenen Grundsätze und Beweise prüfen, berichtigen und ergänzen mochten, in so fern sie dieses für nö-

*) Hier kann ich, der Kürze wegen, nur die Hauptfälle anführen.

**) Im Einklange (ich verstehe hier einen von verschiedenen Stimmen in höhern und tiefern Oktavverhältnissen vorgetragenen Satz) singt auch von Natur viel Nachdruck, zumal, wenn derselbe in bassartigen Tonverbindungen besetzet, erhalten gesetzt, und am rechten Orte angebracht ist. Soll er aber wahre Wirkung thun, und nicht am Ende ekelhaft werden, so muss er kurz und bündig seyn, und sodann, des angenehmen Kontrastes wegen, von der unvermuthet einfallenden Harmonie abgelöset werden.

thig finden sollten, und zugleich mit der Versicherung, dafs mich die geneigte Aufnahme dieser kleinen Aufsatze zur Fortsetzung ähnlicher und kurzgefafster Untersuchungen über andere interessante, theoretische und in die Praxis einschlagende Gegenstände mächtig ermuntern werde.

Recension.

Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec un Violon et Violoncelle, composée par Joseph Haydn. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Op. 55. (Pr. 1 Rthlr.)

Gegenwärtige Sonate ist nach einem, von Haydn der Verlagshandlung zugesandten, eigenhändigen Manuscript zum erstenmale gestochen. Sein Geist zeiget sich auch unverkennbar darin. Der Charakter des ersten Allegro moderato aus Es dur ist überhaupt sanft, und erhebt sich mitunter zum gemäfsigt Feurigen. Ausgesuchte Modulationen, Uebergänge und Wendungen verrathen in allen drey Hauptsätzen, woraus diese Sonate bestehet, die Meisterhand. Die unmittelbare Folge zweyer übermäfsigen Dreyklänge, als

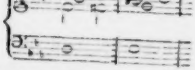

wovon der eine die erste Verwechslung, den Sextenakkord, der andere den Grundakkord selbst vorstellt, (man sehe den 56sten und 57sten Takt im ersten Theile des Allegro) ist eben so frappant, als neu. Das Herabsinken der grofsen None in die kleine im 11ten Takt des zweyten Theils daselbst von hinten her gezählt, nämlich 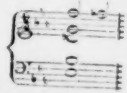 wie nicht minder der schmelzende Uebergang der kleinen Septime in die verminderte im Andante (im 14ten Takt des zweyten Theils), wovon wir hier den Grundakkord angeben, 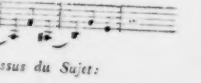 indem Haydn sich eigentlich der dritten Verwechslung desselben daselbst bedienet hat, verdienet ebenfalls als eine harmonische Seltenheit bemerkt zu werden.

Wenn das Andante con moto, dessen Charakter zwischen dem Sanften und Heitern die Mitte hält, ohne merklichen Verzug gleich nach dem Allegro gespielt wird, so macht die grofse Tonart C, woraus dasselbe gehet, gegen die vorhergehende Tonart Es dur einen angenehmen Contrast. Der vorbereitende Uebergang des Andante zum letzten Presto ist überraschend schön. In diesem Presto bemerket man Haydn's bekannte, gelehrte Manier, nach welcher er das Thema bald im Contrapunkt, der über das Subjekt gesetzt ist, (*dans le Contrepoint au dessus du Sujet*), bald umgekehrt (*allé reverscio*), bald mit Veränderungen vorbringt, und öfters auch durch andere Tonarten führt.

Es wird vielleicht manchen Lesern erwünscht seyn, hier einige kurze Beyspiele daraus angeführt zu finden, um ihnen dergleichen Dinge, wovon sie vielleicht einen dunklen Begriff haben, anschaulicher zu machen.

Thema und Subjekt:

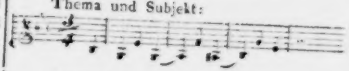

Contrepoint au dessus du Sujet:

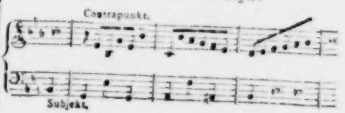

Das Vorige mit Veränderung:

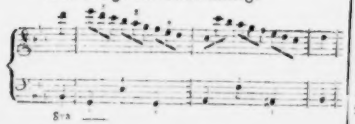

Das Subjekt umgekehrt:

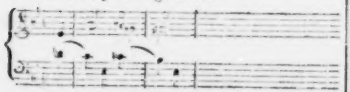

Das Vorige auf eine andere Art:

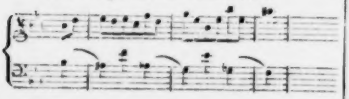

Haydn besitzt aber die Geschicklichkeit, solchen künstlichen Sätzen, die Manche mit Unrecht für leere Kunststückchen der Schule halten mochten, einen gefälligen Anstrich zu geben. In Absicht dessen vernehme man nur das ganze Kunstgewebe mit seinen Zwischensätzen im Zusammenhange, und man wird damit zufrieden seyn.

Aus diesem und dem obigen ergiebt es sich von selbst, dafs diese Sonate zunächst für feine Kunstkenner und Liebhaber eines gründlichen Satzes bestimmt ist. Das darin vorkommende Schwierige mochte hauptsächlich für Manche in chromatischen Gängen und Ausweichungen in die entferntesten, vornehmlich mit bb bezeichneten Tonarten, in Ligaturen, auf die man nicht selten stofset, und in den vorerwähnten Sätzen bestehen.

Die Begleitung der Violin [illegible] unentbehrlich, weil sie im ersten und lezten Stücke kleine Soli enthält: das Violoncell aber kann im Nothfalle wegbleiben.

Der Stich dieser Sonate ist rein, deutlich und in der Hauptsache korrekt. Zu Verhütung einer Unordnung bey dem Vortrage mit der Violin merken wir jedoch an, dafs in der Klavierstimme am Ende der zweyten Reprise des Presto die Zahl 1 um einen Takt tiefer stehen mufs. Am Schlusse geben wir noch das Anfangsthema.

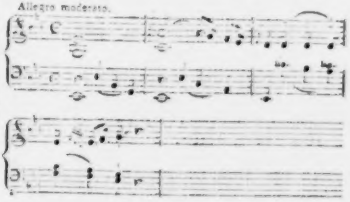

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Dritter Brief.

(Fortsetzung aus dem 8. Stück dieser Zeitung.)

Hamburg, Ende des Mays 1799.

Sie wundern sich, ohngeachtet meines Versprechens, Ihnen von Zeit zu Zeit über den hiesigen Zustand der Musik Nachrichten mitzutheilen, so lange nichts von mir gehört zu haben, da es mir doch, wie Sie meynen, an Neuigkeiten nicht hätte fehlen können, indem man während des lezten eben nicht kurzen Winters selten eine Hamburger Zeitung in die Hand bekommen hätte, in welcher nicht eine oder mehrere Konzerte fremder oder einheimischer Virtuosen angezeigt gewesen wären? Sie haben Recht. Aber wie nun — wenn gerade diese vielen Virtuosen Schuld daran gewesen wären, dafs Sie nichts von mir erhalten haben? Um Ihnen recht viel schreiben zu können, versäumte ich selten ein öffentliches Konzert, und besuchte sogar eine Menge bedeutender Privatkonzerte, die in diesem Winter mehr als jemals hier Mode

wurden, oft aber erst nach den Komödien recht angingen, und daher selten vor Mitternacht endigten. Da ich nun so spät schreibe, kann ich desto vollständiger berichten. Und in der Voraussetzung, dafs Ihnen vielleicht auch jezt noch eine kleine Nachricht über das im Winter bey uns Vorgefallene und die hier aufgetretenen Virtuosen nicht ganz uninteressant seyn dürfte, werde ich mich bemühen, das Versäumte so gut und geschwind als möglich nachzuholen.

Unter den Virtuosen halte ich vorzüglich folgende einiger Bemerkungen werth.

Die Gebrüder Pixis, zwey Knaben von etwa 9 und 13 Jahren, aus Manheim, gaben, nachdem sie sich hier eine geraume Zeit aufgehalten hatten, ihr lezles Konzert am 6. Oktober vorigen Jahres. Der ältere spielt vorzüglich Violin; der jüngere Klavier. Beyde haben sehr viel musikalisches Talent. Jener, der sich unter Fränzl, und während seines hiesigen Aufenthaltes, unter Viotti gebildet hat, besizt viele Fertigkeit und Geschmack. Eine besonders vormals ziemlich allgemeine Virtuosenunart, die ich anfänglich stark an ihm bemerkte — nehmlich: fast beständig das Zeitmaas zu verändern, z. B. bey kantabeln Stellen zu ziehen; bey geschwinden Noten zu eilen; die Schlüsse der Ritornelle nicht gehörig abzuwarten; sondern, damit ja nicht etwa eine Lücke entstehe, in diesem Beyspiele

mit dem zweyten oder dritten Viertel, anstatt des vierten anzufangen u. dgl. m.; eine Unart, in die sich sein Lehrer Fränzl selbst, der vor einigen Jahren hier war, und übrigens ein vortrefflicher Spieler ist, dermafsen vertiefen konnte, dafs, oft mehrere Takte hindurch, selbst gute Akkompagnisten nicht wufsten, wo sie waren, ob der Takt angieng oder endete etc., schien er sich doch zulezt etwas abzugewohnen. Der andere hingegen, der freylich in manchem Betrachte eben so sehr als an Jahren hinter jenem zurück war, spielte fast alles, was ich von ihm gehört habe, deutlich und äufserst genau im Takte.

Madame Righini, königl. preufs. Kammersängerin und Gattin des eben so bekannten als verdienstvollen Kapellmeisters Righini aus Berlin, trat hier zum erstenmale den 19ten Oktober vorigen Jahrs im *Arbore di Diana* als Diana auf. Ob sie gleich nicht die auserordentliche Leichtigkeit und Höhe einer Lange — nicht die Lebhaftigkeit und den kraftvollen Ausdruck einer Schick, die hier vor einigen Jahren unter andern auch diese Rolle und vorzüglich den heroischen Theil derselben vortrefflich sang und spielte, hat: so war doch ihr Gesang durchaus rein und richtig; auch machte sie selten überflüfsige Manieren und Verzierungen, und wenn man diese hörte, so pafsten sie doch zur Harmonie und Begleitung. Wie wohl mir das that, und wie ich mich drüber freute! — Denn wie gerecht meine häufigen Klagen über die bey unserm deutschen Theater so stark eingerissene Sucht, schlechte und manchmal ganz unharmonische Verzierungen und Veränderungen zu machen, sind, die noch dazu nicht nur von der Musikdirektion geduldet, sondern sogar von dem, lauten Beyfall klatschenden, Publikum, oft für das *non plus ultra* der Kunst gehalten werden, mögen folgende Pröbchen beweisen. Eine gewisse Madame Langerhans, die selbigen Abend den Amor spielte, veränderte, gleich in der ersten kleinen Arie, folgende Stelle:

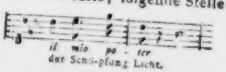

wahrscheinlich wohl der richtigen Deklamation wegen, beydemal so:

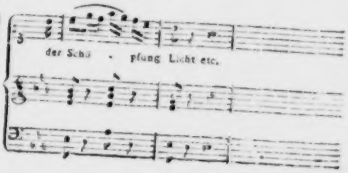

Ein Herr Kirchner, der den Endymion spielte, that ein Gleiches mit folgender Stelle:

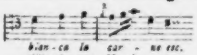

in der Arie: *Lieti amorosi etc.* die er so

verbesserte.

Herr Rau, ehemals erster Tenorist bey diesem Theater, sang fast immer in Schulzens *Athalie* die kleine Solostelle im ersten Chore:

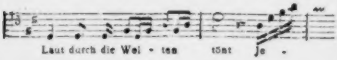

und in der *Zauberflöte* in der ersten Arie des Tamino so:

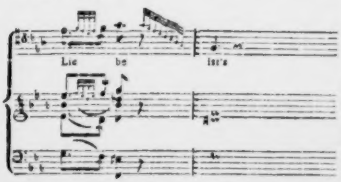

In derselben Oper brachte Herr Krug, als Sarastro, in der ersten Arie des 2ten Akts, jedesmal folgenden trefflichen Vorschlag an:

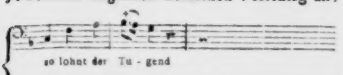

Auch ist alles dieses noch keineswegs mit der Verzierung einer Fermata in dem lezten Duette der Mozartschen Oper: *Così fan tutte:* wodurch Madame Lange sich eben so lauten als allgemeinen Beyfall zu erringen wufste, in Vergleichung zu bringen. Diese lautete wie folget:

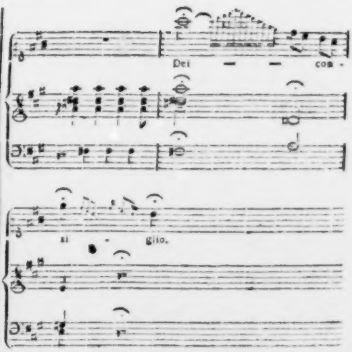

Madame Righini hat übrigens, so viel ich weifs, vollkommen Ursache, mit ihrer Aufnahme hier zufrieden zu seyn. Sie ist nicht nur als Sängerin geschäzt, sondern auch als Frauenzimmer geliebt worden — und von drey Konzerten, die sie gab, und ihr Mann dirigirte, waren zwey ganz voll. In den beyden ersten wurde eine Kantate nach Metastasio: *Alcide al bivio*, und in dem lezten — wenn ich nicht irre — die Oper *Atalante*, beyde von seiner Komposition, aufgeführt. So sehr mir auch der Komponist gefiel, so mifsfiel mir doch der Direkteur noch ungleich mehr, der fast alles verdarb, was jener gut gemacht hatte. Ein solches entsezliches Geprassel mufs Ihnen bey der Musik noch nicht vorgekommen seyn, wenn Sie Righini nicht haben dirigieren hören; ich bin auch fest überzeugt, dafs nur die Achtung für den Komponisten, den Direkteur vor Unannehmlichkeiten geschüzt hat; so allgemein war die Unzufriedenheit, besonders der Musiker über diesen. Uns mufste das entsezliche Unwesen, das er trieb, um so mehr auffallen, da wir schon seit mehreren Jahren einen Mann bewunderten, der als Direkteur vielleicht nicht seines Gleichen hat, und gerade als solcher, das Gegentheil von Hrn. Righini ist. Dieser war Alexis

Paris, damals Musikdirektor beym französischen Theater; ein Mann, der sich nicht nur als Künstler durch seine eben so einfache als bestimmte Direktion ohne alles Geräusch, sondern auch als Mann durch seinen festen und soliden Charakter vortheilhaft auszeichnete und sich allgemeine Hochachtung und Liebe erwarb. Leider ist er vor 3 Monaten, als Kapellmeister der französischen Oper in Petersburg, dahin abgereiset. Ein für unsere französische Oper unersezter und — wahrscheinlich unersezlicher Verlust. Doch ich habe vielleicht nächstens Gelegenheit, Sie näher mit ihm bekannt zu machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

X Variations pour le Clavecin sur le Duo: la stessa, la stessima, par L. van Beethoven. No. 8. à Vienne, chez Artaria. (1 Fl.)

Mit diesen kann man nun gar nicht zufrieden seyn. Wie sind sie steif und gesucht und welche unangenehme Stellen darin, wo harte Tiraden in fortlaufenden halben Tönen gegen den Bafs ein häfsliches Verhältnifs machen, und umgekehrt. Nein, es ist wahr, Hr. v. B. mag phantasieren können, aber gut zu variiren versteht er nicht.

IX Variations pour deux Violons sur une Pièce tirée du Ballet d' Alcine, par Schuppanzigh. à Vienne chez Artaria. (30 Xr.)

Diese Veränderungen für die erste Violine, denn die zweyte ist durchaus nur akkompagnirend, sind in gutem Geschmack und sehr bequem für das Instrument geschrieben. Ohne sehr schwer zu seyn, wollen sie denn doch ihren Spieler. Sehr nüzlich für junge Leute, die zu Konzerten übergehen wollen.

VIII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, déd. à M. la Comtesse de Buquoi, par Phil. Freund. à Vienne chez Artaria et Comp. (45 Xr.)

Gehen wohl an und einige darunter gehören mit zu den besseren.

VI Variazioni per Violino e Violoncello sul Duetto: nel cor non più mi sento, dell' Opera: la Molinare, du Enrico Eppinger. Wien, bey Artaria. (45 Xr.)

Verdienen eine rühmliche Erwähnung. Es ist gute, angenehme Manier darin, Anlage zu gutem Vortrag und natürliches, dem Instrumente nicht abgetrotztes, Spiel. Auch das Cello hat den Bafs, bey aller liberalen Behandlung desselben, durchweg gut gefafst.

Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'Accompagnement d'un Violon obligé et Violoncelle, comp. par Aug. Guillaume Pracht. Berlin, chez Rellstab. (12 Gr.)

Diese Sonate ist zwar nicht ohne allen Werth: sie ist ordentlich und rechtlich, wiewohl etwas steif nach der ältern Weise disponirt und kann, da sie nichts weniger als Schwierigkeiten enthält, Lehrlingen und Damen, wie sie so im Allgemeinen zu spielen pflegen, immerhin empfohlen werden. Allein übrigens zeichnet sie sich weder durch Erfindung noch durch irgend etwas Kräftiges aus, das besonders unterhielte. Das Rondothema klingt vollkommen, als wenn es aus einer Häfslerschen Sonate entlehnt wäre.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juny Nº. 39. 1799.

Biographie.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.

(Fortsetzung aus dem 37. Stück.)

Nachtrag über den Violonisten Lolly.

Lolly war ein wohlgebildeter Mann von mittlerer Grösse und schönem Wuchs: da ich ihn kennen lernte (1772) etwan dreisig bis zwey und dreysig Jahre alt. Sein feuriges schwarzes Auge verkündigte beym ersten Anblicke einen Menschen, der sich über das Mittelmäfsige hinausgearbeitet hat. — Im Umgange zeichnete er sich durch seine Lebensart, Offenheit und Bescheidenheit aus: denn er verband mit italienischer Lebhaftigkeit eine Sanftheit in seinem Betragen, die ihn zum angenehmsten Gesellschafter machte. — Er sprach gern von der Kunst; aber er drängte sich nie damit auf, und wufste sich in jede Unterredung über die mannigfaltigen Gegenstände mit Anstand zu finden, weil er sich wenigstens oberflächliche Kenntnisse darüber gesammelt hatte. Seine Reisen hatten ihm diesen Vortheil gewährt: denn er reisete nicht nur als Künstler, sondern auch als Beobachter. Er liebte Bequemlichkeit — und die konnte er sich in seiner Lage leicht verschaffen — eine gutbesezte Tafel, wobey er aber im Trinken besonders sehr mäfsig war, und Prunk, besonders in Kleidern, Spitzenmanschetten, Ringen, Uhren, Dosen und dergl. — Er reisete nie anders, als im eigenen Wagen, mit vier Postpferden und seinem elegant gekleideten Bedienten an der Seite. — Er war ganz stolzer Künstler, wenn er er mit Grofsen und Reichen zu thun hatte, die ihn bezahlen konnten, und gefällig gegen andre, die ihn blos aus Liebhaberey, oder um sein selbst willen suchten. Diesen spielte er tagelang, um ihnen Freude zu machen; jene mufsten ihn für ein einziges Solo mit Gold und guten Worten gewinnen. — Freygebigkeit war ein Hauptzug seines Charakters. — Noch eine schöne Tugend, die man selten bey grofsen Künstlern findet, machte ihn schätzbar. — Er liefs nämlich jedem Violinspieler, der allenfalls mit ihm wetteifern konnte, Gerechtigkeit wiederfahren, und die Verdienste des Schwächern suchte er ins hellste Licht zu stellen. Ich habe nie Tadel aus seinem Munde gehört. Er lobte wo er nur konnte, und wo er nicht konnte, schwieg er. — Er selbst nahm verdienten Beyfall bescheiden an; aber war storrig, stolz und gleichgültig gegen Tadel, wenn er ihn auch mit Recht traf. Seine beyden Hauptfehler waren: leichtsinnige Verschwendung, Leidenschaft für's Spiel, und — übertriebene Opfer, die er Citheren brachte.

Dies war Lolly's moralischer Charakter. Ehe wir aber den nunmehrigen alten Knaben — wenn er noch lebt, verlassen, will ich zulezt einige Anekdoten mittheilen, die ich aus seinem Munde erhalten habe, und die gewifs nicht ohne Interesse seyn werden, da sie wahrscheinlich unbekannt sind, und überdieses noch einiges Licht über den Charakter unseres Künstlers verbreiten konnen.

Als der junge Lolly in die Dienste des Herzogs von Wirtemberg gezogen wurde (1762) hatte er den berühmten Violinspieler Nardini neben sich, der ihn damals bey weitem übertraf. Lolly's Ehrgeiz wurde in Flammen gesezt. Er bat den Herzog um ein Jahr Urlaub, den er auch nach geendigter Faschingszeit erhielt. Er verschwand und man glaubte, er sey auf Reisen; allein er hatte sich tief ins Land auf ein

einsames Dorf geflüchtet, wo er wie ein Einsiedler lebte, und Tag und Nacht unablässig sein Instrument studierte *). Er kam nach Ablauf seines Urlaubs zurück, und liefs sich in der ersten Akademie hören. Das Erstaunen war allgemein. Nardini strich die Seegel, und wollte nicht mehr mit seinem Nebenbuhler zugleich auftreten. Wenn ich nicht irre — so gieng er gar nach Italien zurück, um unserm Lolly das Feld zu überlassen. Von dieser Epoche an durchflog Lolly's Name das ganze musikalische Europa.

Das Stuttgarder Opernballet war damals eins der glänzendsten, wo es nicht gar das Pariser übertraf. Vestris und Pitrot zeigten da ihre Künste für schweres Geld, das der Herzog an sie verwendete. Noverre war Balletmeister, der brave Capellmeister Deller Balletkomponist. — Lolly hatte die erste Tänzerin geheurathet, die selbst die französischen Tanzvirtuosen ihrer Geschicklichkeit halber bewunderten, ob sie gleich keine Französin war. — Madame Lolly war klein — unansehnlich — etwas verwachsen und, im engsten Sinne des Wortes, häfslich; aber auf dem Theater eine Grazie, so hunstlich wufste sie die Gebrechen ihres Körpers durch gute Haltung und sorgfaltig gewählten Anzug zu verstecken. Der schone, flatterhafte Lolly konnte unmöglich Geschmack an ihr finden; aber ihr guter, sanfter Charakter, ihre Sparsamkeit in der Wirthschaft, und — ihr 4000 Gulden starker Gehalt machten sie ihm schazbar. Er liebte sie herzlich als zärtliche Freundin; dagegen erlaubte sie ihm, seinem Hang zu Ausschweifungen ungestort zu folgen. Ohne sie war Lolly bey all seinem Talent ein Bettler, das hat er mir selbst gestanden: denn sie legte jahrlich beträchtliche ersparte Summen in die Venezianische Bank, wozu, wenn er auf Reisen war, die Hälfte seines, gleichfalls aus 4000 Fl. bestehenden Gehaltes in ihren Händen zurückbleiben mufste.

In Paris wurde Lolly bey seiner ersten Anwesenheit vergöttert. Die französischen Louisd'or stromten in seine Taschen. Er sagte mir selbst, er habe in vier Wochen über 1000 Louisd'or eingenommen. — Der Enthusiasmus gieng so weit, dafs ein vornehmer Geck ihm 24 Louisd'ors für seinen Bogen bezahlte. Vermuthlich glaubte der arme Schelm, der Bogen sey Lolly's Talismann, und man brauche nur in dessen Besitz zu seyn, um zu spielen wie er. — Gleichwohl mufste Lolly, da er seine Reise nach Wien antreten wollte, einen Ring fur 1500 Liv. verkaufen, um weiter zu kommen. — Das Schlimmste war, dafs ihm die Pariser Theaterprinzessinnen ein leidiges Geschenk mit auf den Weg gegeben hatten, so dafs er bey seiner Ankunft in Wien nur ein einzigesmal vor dem Kaiser spielen konnte, ein halbes Jahr das Zimmer hüten, und sich einer beschwerlichen Kur unterwerfen mufste. Hierdurch gerieth er natürlich in Schulden, und, als ihn der Herzog wieder haben wollte, mufste er ihn mit 2000 Gulden auslosen.

Ich komme zum Schlusse auf eine sehr ernsthafte Geschichte, bey deren Erzählung Lolly jedesmal zurückschauderte und bleich ward. — Er war mit dem Herzoge in Venedig, wo dieser Fürst bekanntlich Millionen verschwendet hat. Es fehlte oft an Geld und die Dienerschaft blieb ohne Sold. Lolly hatte schon Uhren, Dosen und Ringe versezt, und war dadurch so sehr entrüstet, dafs er in einem unseeligen Anfalle von Unwillen auf einem offentlichen Caffeehause die bittersten Reden gegen seinen Herrn und den Venezianischen Adel ausstiefs. Er, als gebohrner Venezianer, sollte doch wohl wissen, dafs dies ein Kapitalverbrechen in Venedig war. Kaum hatte er das Caffeehaus verlassen, als man ihn schon in Verhaft nahm und in die Inquisition brachte. — Man führte ihn in ein schwarz behängtes Zimmer, wo seine Richter hinter einer langen, gleichfalls schwarz behängten Tafel sa-

*) Er copierte hier den Vater aller Violinisten Tartini, der sich freywillig, in eben der Absicht, zwey Jahre in ein Kloster einsperrte.

fsen, die mit gelben brennenden Wachskerzen besetzt war. Er hat mich wiederholt versichert, dieser Anblick sey ihm furchterlich feyerlich gewesen, aber das Mark in den Gebeinen sey ihm zu Eis gefroren, weil er seinen Tod als unvermeidlich angesehen habe. — Sein Prozefs war bald geendigt; denn er konnte nicht leugnen. Er wurde auf der Stelle zum Strange verdammt und man machte alle Anstalten, ihn auf einem weissen hölzernen Stuhle zu erdrosseln, den er schon in Besitz nehmen mufste. Der Henker stand ihm zur Seite. — Glücklicherweise erfuhr der Herzog den unglücklichen Vorfall noch zur rechten Zeit. Er eilte zu Fufse nach dem Pallast des Doge und erhielt mit äufserster Mühe Aufschub der Vollziehung des Urtheils, zu der man eben schreiten wollte, als er ankam. Der Senat versammelte sich noch tief in der Nacht. Der Herzog war selbst gegenwärtig. Er unterstützte seine Vorstellungen besonders durch den Grund: dafs er ein unmittelbarer grofser Reichsfürst — Lolly sein Unterthan sey und letzterer daher in den Staaten seines Souverains gerichtet werden müsse. Nach langen Debatten gab der Senat nach und der Herzog versprach Genugthuung. Lolly, der mit der Todesangst davon gekommen war, wurde zum Schein als Gefangener über die Grenze gebracht. Von da sezte er seine Reise nach Deutschland fort, und verwünschte tausendmahl seine Vaterstadt und seine eigne Zunge. Bey dieser Gelegenheit wurde der Herzog zum *Nobile di Venezia* naturalisirt. Warum? — das ist mir nicht bekannt, und ich war nachlässig genug, Lolly'n während einem monatlangen vertraulichen Umgange nicht deswegen um Aufklärung zu bitten. Vielleicht war dieser Schritt nach dem Ceremonialgesetz des Staates nothwendig, und der Herzog durfte ohne diese Formel nicht im Senat erscheinen, wo nur die Gegenwart des Fürsten der traurigen Lage seines Lieblings eine andere Wendung geben konnte.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncello, par Andreas Romberg. Oeuvre I. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Prix 2 Rthlr. 12 Gr.)

Nicht nur Kenner, sondern auch ein grofser Theil gebildeter Liebhaber, sind seit ohngefahr zwanzig Jahren durch Haydn's und Mozart's Sinfonien und Quartetts dermafsen verwöhnt worden, dafs ihnen beynahe nichts mehr in dieser Gattung Musik behagen will, welches nicht von einem dieser Meister ist. Da nun, was insbesondere die leztern anlangt, seit Haydn's Aufenthalt in England, und Mozarts Tode, äufserst wenig von ihnen durch öffentliche Herausgabe erschienen ist: so sind ihre Verehrer zu ewigen Wiederholungen gezwungen, die denn doch am Ende auch den eifrigsten unter ihnen ermüdend und widerlich werden müssen. Es macht Recensenten daher eine wahre Freude, dafs er die oben angezeigten Quartetts von A. Romberg als solche anempfehlen kann, die, in jeder Hinsicht, selbst unter den vorzüglichern von Haydn und Mozart mit Vergnügen gehört werden können. Die Composition ist fast durchgehends rein und originell: die Modulation reichhaltig, ohne Schwulst; die Harmonie hell und deutlich; die Melodie verständlich und doch nicht gemein. Um indefs sowohl unsere Leser als auch den Verfasser selbst zu überzeugen, dafs Recensent keinesweges etwa ein blos blinder Verehrer von ihm ist, sondern ihn gerade darum, weil er ihn schäzt und liebt, auf einige kleine Mängel und Unvollkommenheiten aufmerksam zu machen wünscht, mögen folgende Bemerkungen dienen.

Im ersten Allegro des ersten Quartetts aus dem Es dur, Takt 37, steht:

hier würde Rec. die Bratsche lieber so:

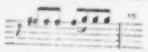

gesezt haben. Im 2ten Theile desselben Allegro's, Takt 4, steht:

Hier ist das leste 8tel es in der 2ten Violine sowohl wegen der Melodie als des darauf folgenden f in der ersten Violine nicht gut, besser so:

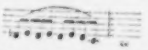

Die Takte 20-23 in demselben Theile wären fast die einzigen, denen Rec. den Plaz, wenigstens in diesen Quartetten nicht gönnet. Diese aufsteigenden Quarten oder heruntergehenden Quinten sind, besonders in der Nudität und Menge wie hier, zu gewöhnlich, als dafs sie überhaupt, und also um so weniger bey einem so originellen Componisten, wie der unsrige ist, gute Wirkungen hervorzubringen vermochten. Uebrigens ist nicht nur dieses Allegro, sondern überhaupt das ganze Quartett, vorzüglich aber das Finale, sehr brav gearbeitet. Gewisse Freiheiten, die sich Herr R. genommen hat, die aber fast sammtlich nur das Auge, selten das Ohr beleidigen, wie z. E.

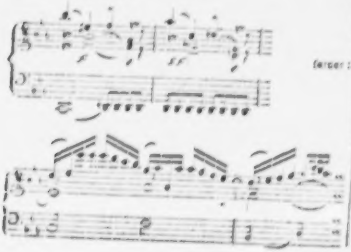

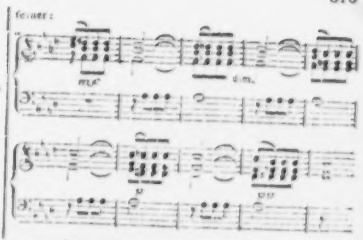

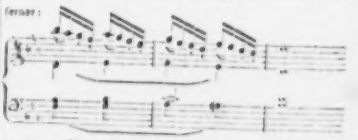

mag er selbst vielleicht besser als der Rec. gegen strengere Kritiker zu vertheidigen wissen. Indessen finden sich doch einige darunter, deren Vertheidigung ihm etwas beschwerlich fallen dürfte. Z. E. im Finale:

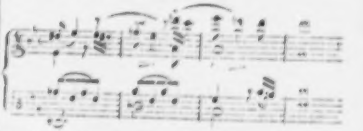

wo die beyden 16tel des 2ten Taktes in der ersten Violine schlechterdings nicht zur Harmonie gehören; besonders aber:

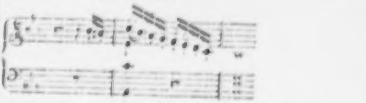

wo das a in der ersten Violine gegen das darauf folgende As im Basse einen gar häfslichen Querstand macht; überdies wird es dem Gehöre sehr schwer, an das c in der ersten Violine, welches es bis jezt oft und immer nur als melodische No-

bennote (Vorschlag) gehört hat, auf einmal als harmonischen Hauptton glauben zu müssen. Beydes hätte leicht auf folgende Art

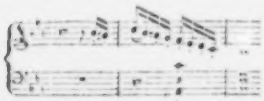

vermieden werden können.

Das erste Allegro moderato des 1sten Quartetts aus dem G moll ist, in jedem Betrachte, vor allen andern aber wegen des glücklich gewählten und gut durchgearbeiteten Thema's der vortreflichen Modulationen, und des eben so einfachen als bestimmten Charakters, eines der vollkommensten Musikstücke, welches Rec. in dieser Art kennet. Insbesondere ist dem Verfasser der 2te Theil dieses Allegro's so gut gerathen, dafs ihn gewifs ein jeder mit Vergnügen wiederholen hören wird. Es ist zwar keine Reprise hingeschrieben, sie läfst sich aber sehr gut beym 2ten Takte dieses Theils anbringen. Rec. würde zu weitläuftig werden, wenn er alle Schönheiten und Vollkommenheiten in diesen Quartetten einzeln durchgehen, oder auch die darin befindlichen kleinen Mängel und Freyheiten auf die obige Art anzeigen wollte; er begnügt sich daher, seine Leser nur noch mit einem Stück insbesondere bekannt zu machen. Dieses ist ein dreystimmiger Canon in Oktaven, mit einer hinzugefugten Basbegleitung, als Einleitung zum Presto im Finale des 2ten Quartetts *). Es finden sich freylich auch hierin einige Unvollkommenheiten, wie z. E. T. 5 u. 9:

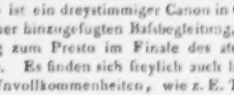

Takt 13 und 14 die Verdoppelung des *as* als Terze im Terz-Quarten- und als Quinte im Quint-Sextenakkord; Takt 20-23 die häufige Wiederholung des sogenannten übermäfsigen Sextenakkords etc. Allein jeder, der nicht sehr geübt in solchen Arbeiten ist, kann sich, durch einen auch nur flüchtigen Versuch, sehr bald überzeugen, dafs es ungleich leichter ist, kleine Mängel in guten Werken dieser oder ähnlicher Art aufzusuchen, als selbst erträgliche zu machen.

Zur guten Exekution, die besonders bey diesen Quartetten, wenn sie die gehörige Wirkung nicht verfehlen sollen, äufserst nöthig ist, gehören vier geschickte, zusammen eingeübte Spieler. Vorzüglich mufs der erste Violinist sein Instrument in der Gewalt, und die Manier des Verfassers in Hinsicht auf Vortrag und Ausdruck sorgfältig studiert haben. So genau dieser auch fast alles dahin gehörige bezeichnet hat, so wäre doch zu wünschen, dafs er in Zukunft, sowohl mit den *piano's* und *forte's* etc. als auch mit den Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen, etwas weniger sparsam umgehen möchte. So z. E. fehlt im ersten Allegro des ersten Quartetts, im ersten Theile, Takt 55, das Crescendo in der 2ten Violine, Bratsche und im Basse. Im zweyten Theile am Ende des 66sten Taktes fehlt *piano* in der 2ten Violine und Bratsche, und im folgenden Takte im Basse. Im 72sten Takte fehlt wieder das *crescendo* in allen diesen 3 Stimmen. In dem Andante des 2ten Quartetts fehlt fast durchgehende das *piano* nach dem *crescendo* in allen 4 Stimmen. In der Bratsche Seite 5, System 11, Takt 2, steht:

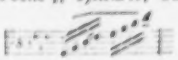

hier soll das letzte Viertel nicht *e* sondern *es* seyn, und wäre demnach ein b vor demselben wegen des kurzvorhergehenden *e* keinesweges überflüssig. Im Violoncell, Seite 5, System 12, Takt 4, ist derselbe Fall. Dahingegen soll in der ersten

*) Anmerkung. Wir geben diesen kleinen Satz als Beylage No. XV. im Partitur. d. Redakt.

Violine S. 11, Syst. 4, T. 2 das letzte 16tel nicht e sondern es seyn. Ueberhaupt ist die Sitte, die Versetzungs- und Wiederherstellungszeichen vor denselben Tonen der höhern oder niedern Oktave in demselben Takte wegzulassen, nicht gut. Sollte nicht in diesem Beyspiele

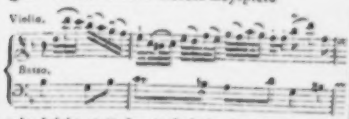

sehr leicht statt des stets h in der Violine b gegriffen werden können?

Was den Stich dieser Quartetten anbelangt, so ist er schön, deutlich und im Vergleich mit andern, auch korrekt.

Schlüslich dürfte es für einen grosen Theil unserer Leser wohl nicht ganz überflüssig seyn, zu bemerken: dafs Rec. obige Quartetten so genau und strenge, als es ihm nur möglich gewesen ist, beurtheilet hat. Es würde ihm ungleich leichter geworden seyn, in der ziemlich allgemein beliebten Manier der Autoren- und Verleger-Freunde aufzutreten, d. h. als Einleitung über die Beschaffenheit, dem Zweck und Nutzen der Quartetten insbesondere ein langes und breites zu schwatzen: 2) augenscheinlich darzuthun, dafs alle jene in der Einleitung angeführten Erfordernisse in den vor uns liegenden Quartetten auf das allervollkommenste erfüllt und sie daher als das *non plus ultra* der Kunst zu betrachten sind: 3) zu zeigen, dafs die Herren A, B, C, D etc. welche auch Quartetten gemacht haben, gegen unsern Quartettenmacher nur als armselige Stümper betrachtet werden müssen: 4) um sich das Ansehen unpartheyischer Richter zu geben, mit unter auch einmal einen Satz als unzulässig oder fehlerhaft aufzustellen, und dann eine Verbesserung oder Beurtheilung von einer solchen Beschaffenheit hinzuzufügen, dafs es dem verständigen Leser schwer wird, zu errathen, ob der Rec. dadurch des Verfassers Kenntnisse ins gehörige Licht hat stellen oder seine eigene Unwissenheit andeuten wollen etc. Allein unter mehrern Ursachen haben besonders folgende 2 gegenwärtigen Rec. veranlafst, nicht in dieses Chor mit einzustimmen. Fürs erste wird es ihm schwer auf Kosten der Kunst irgend jemanden eine Unwahrheit zu sagen: eine zu schreiben und vollends gar drucken zu lassen, wäre sie auch noch so unbedeutend, ist ihm unmöglich. Fürs zweyte kennt er Herrn A. Romberg nicht nur als einen wahrhaft grosen, sondern auch als einen bescheidenen Künstler, dem, ohngeachtet seiner vielen Kenntnisse und seltenen Geschicklichkeiten, jede bescheidene Belehrung, Zurechtweisung und Erinnerung immer werther ist und bleibt, als jenes unbedingte und übertriebene Lob, welches bereits zu vielen der allerelendesten Sudler zu Theil worden ist, als dafs es rechten Künstlern gefallen und vernünftigen Lesern Zutrauen abgewinnen konnte. Die oben angezeigten kleinen Unvollkommenheiten sind demnach in diesem Werke auch zugleich die grösten und einzigen, die in Hinsicht der vielen darin enthaltenen Schönheiten und Vollkommenheiten gänzlich verschwinden. Rec. wiederholt daher nochmals seine zu Anfang geäusserte Meynung, dafs diese Quartetten unter die vorzüglichern von Haydn und Mozart gezählt werden müssen.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Dritter Brief.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Hamburg, Ende des Mays 1799.

Herr Hurka, königl. preufs. Tenorsänger, erschien hier bald nach Madame Righini, und gab zwey gute Konzerte. Er ist ein vortrefflicher Sänger, ein wahrer Künstler. Er vereinigt richtigen Geschmack mit Kenntnissen, und hat eine gute Stimme: Schade nur, dafs er — ich weifs nicht, ist es Angewohnheit oder eine andere Ursache — manchmal etwas stark tremuliert. Da Herr Hurka mehrere Jahre bey Hofe gewesen ist, auch gerade von Berlin zu uns kam, so hätte man hin und wieder mehrere

Höflichkeit von ihm erwarten sollen, als man fand; besonders hat er sich gegen einen jungen geschickten Mann aus Altona, Namens Wikel, der ihm die Gefälligkeit erzeigte, in seinem zweyten Konzerte noch dazu als Liebhaber, ein Violinkonzert zu spielen, eben nicht artig betragen. In seinem ersten Konzerte liefs sich Hr. Crusell, Clarinettist aus der königl. schwed. Kapelle, der einen hübschen Ton hat und besonders das Andante oder Adagio geschmackvoll blies, mit verdientem Beyfalle hören.

Um diese Zeit kam auch Hr. Lear, Waldhornist und angeblich Kapellmeister aus Rufsland hier an, und gab Konzert. Etwas Ausführliches über ihn, findet man in No. 6 der musik. Zeit. Ich wufste jenem Aufsatze nur noch dies hinzuzufügen: 1) dafs er hier nur mit einem Bedienten, ohne Frau etc. war; 2) dafs er verschiedene eben nicht ruhmliche Handlungen begangen; 3) sich einiger noch weniger ruhmlichen verdächtig gemacht hat; und 4) ohne Abschied sich entfernet, jedoch seinem Wirth und einigen andern Personen Veranlassung gegeben hat, seiner zu gedenken.

Herr Apel, der als Bassist beym hiesigen Theater engagiert war und gegenwärtig in Altona ist, hat eine schone, starke Stimme von grofsem Umfange — denn er singt mit Bequemlichkeit von C bis $\bar{g}$. Leider aber besizt er wenig Musikkenntnisse, ist unsicher und weifs seine vortreffliche Stimme nicht zu gebrauchen.

Am 25. Febr. d. J. gaben hier die Herren Bähr, Clarinettist, und Brün, Waldhornist, beyde aus der königl. preufs. Kapelle zu Berlin, Konzert. Herr Bähr ist schon seit vielen Jahren als einer der ersten Künstler, wofür auch ich ihn halte, bekannt: doch mufs ich aufrichtig gestehn, dafs mir sein Vortrag bisweilen etwas kuhl schien, und die Passagien oder Coloraturen nicht allemal so bestimmt herauskamen, wie ich sie zu hören wünschte. Herr Brün war schon vor 3 Jahren mit dem nun verewigten Türrschmidt (auch Waldhornist) einmal hier. So viel Konzerte, Solo's, Duetten, Trios etc. ich auch bisher von allerhand Virtuosen auf dem Waldhorne hatte blasen hören, so hielt ich es doch, ehe ich Türrschmidt und besonders nach ihm Brün kennen lernte, für ein zwar im Orchester sehr brauchbares und schönes, doch aber zum Konzert und Solo schlechterdings — wo nicht ganz unbrauchbares, wenigstens sehr eingeschränktes Instrument. Allein noch nie hat mich ein Künstler so ganz und gar hingerissen, als dieser Brün. Er kennt sein Instrument vollkommen. Ich habe ihm nie etwas, auch nur die geringste Kleinigkeit, verunglücken hören. Wenn er ein Konzert bläst, so hören Sie, ehe das Solo anfangt, kein einziges Tönchen von ihm. Jeder Ton, sowohl in den Passagien als Manieren ist bestimmt und deutlich. Sein Allegro ist schön, sein Andante entzückt; sein Adagio aber hat mich jedesmal bis zu Thränen gerührt. Kurz — Brün ist ein vollendeter Künstler. — Beyde Männer haben sich noch überdies die Liebe aller derer, die sie kennen lernten, durch ihr artiges Benehmen zu erwerben gewufst. Vorzüglich habe ich auch an ihnen als Künstlern, in den Konzerten, worin sie sich hören liefsen, keine, auch nur die allerkleinste Indiskretion bemerkt. So z. E. traten sie nie Takt — hatten's aber auch nicht nöthig, weil sie selbst sehr genau Zeitmaafs hielten; daher ihnen denn auch so gut akkompagniert wurde, als gewifs keinem auch noch so tüchtigen Takttreter hier akkompagniert worden ist, noch werden wird.

Demois. Grund, eine hiesige Klavierspielerin, gab ihr diesjähriges Konzert den 2. März. Sie spielte als Kind von 8, 9 Jahren — gegenwärtig ist sie 16 Jahre alt — recht sehr gut; seit einiger Zeit aber, da sie sich fast ausschliefslich nur mit Mozartschen Konzerten hören lafst, gefallt sie mir ungleich weniger. Sie glaubt gut zu spielen, wenn sie nur geschwind spielt, und übertreibt daher fast alle Sachen, worüber der Komponist unglücklicher Weise *Allegro*, *Presto*, *Vivace* oder ein anderes ähnliches Wort geschrieben hat. Ob der Ausdruck oder die Kraft des Tonstucks dadurch leidet; ob die darin befindlichen schweren Stellen rein, bestimmt und deutlich herauskommen; ob hin und wieder darneben gegriffen wird; ob es möglich ist, dafs die Akkompagnisten — auf welche bey Mo-

zarts Konzerten besonders Rücksicht genommen werden mufs — mit fortkommen konnen oder nicht etc. das alles sind Dinge, wovon Dem. Grund bis jezt noch nichts zu wissen scheint. Ueberhaupt, wenn sie auch alles Ton für Ton durchaus rein und deutlich herauszubringen vermochte, so fehlt ihr doch noch bey weitem die zur guten Exekution der grofsern Mozartischen Konzerte durchaus nothige Kraft und Festigkeit. Uebrigens spielt sie viel, fertig und leicht; seit einigen Jahren singt sie auch etwas. Ihr jüngerer Bruder Karl spielt gleichfalls recht gut Klavier und etwas Violine.

Kurz vorher gab auch Herr Mees, ein vortreflicher Schauspieler und Bafssänger beym hiesigen franzosischem Theater, Konzert. So schon, voll und stark auch seine Stimme ist, die er ganz in seiner Gewalt hat und sehr gut zu gebrauchen weifs: so sehe ich diesen Mann doch ungleich lieber auf dem Theater, als im Konzerte. Ich habe ihm unter andern den *Oedipe a Colonne*, *Barbe bleue*, *Panurge etc.* so vollkommen spielen sehn, dafs mir, sowohl in Hinsicht des Gesanges als des Spiels, fast nichts mehr zu wünschen übrig blieb.

Julius Baux, ein kleiner zehnjähriger Knabe, liefs sich hier in einem eigenen Konzerte, wie auch in fremden, auf der Violine horen. Dieser Knabe spielt mit einer für sein Alter vielleicht beyspiellosen Festigkeit, und vertieth nicht selten Gefuhl und richtigen Geschmack. Sollte er so glücklich seyn, den Unterricht eines vollkommnern Lehrers, als er bis jezt gehabt hat, zu geniefsen: so wird hoffentlich ein grofser Kunstler aus ihm werden.

Herr Braun, königl. preufs. Kammermusikus aus Berlin, spielt nicht übel Violoncell, wird aber schwerlich an einem Orte, wo man einen Violoncellisten, wie Bernhard Romberg, kennt und gewohnt ist, viel Glück machen. Seine Frau, die schon vor mehrern Jahren als Dem. Brower mit ihrem Oheim, dem alten Kapellmeister Graf aus dem Haag, hier war, hat eine schöne, volle Stimme, von einem aufserordentlichen Umfange, denn sie sie singt bequem vom ungestrichenen f bis f.

Herr Marchand, hochfürstl. Thurn- und Taxischer Klaviermeister, spielt galant und brillant, vorzüglich mit der rechten Hand, denn mit der linken nimmt er's so genau eben nicht.

Aufser diesen haben sich noch eine Menge andere, wie z. B. die Herren, oder — wie sie sich in den offentlichen Anzeigen nannten — Gebruder Ahl, Brunsow, Hoffmann und Mann, sämtlich aus Schleswig, mit Horn-Clarinett- und Fagottkonzerten; die Herren Inverardi und Folchini als Sänger, Herr Schirol auf dem Waldhorn, sämtlich aus Warschau; Hr. Eloy auf der Violine; Hr. Ihle auf dem Horne; Mad. Huber aus Wien auf dem Klaviere; Hr. Kirchner und Dusart, Tenoristen; Hr. Dimler, Flotenist und Churpfalzbayerscher Kammermusikus aus München; Mad. Tachain, Sangerin, sonst auch Boursier genannt etc. etc. in eigenen offentlichen und andern Konzerten horen lassen, aber sämtlich, theils weil sie zu bekannt waren, theils auch wohl aus andern Ursachen, eben nicht viel Sensation gemacht.

Schlufslich kann ich nicht umhin, Sie noch mit einem Herrn Vogel, der hier erst neulich Konzert gab, und sich auf der Flote horen liefs, bekannt zu machen. Dieser Mann hat eine bewundernswürdige Fertigkeit und Gewifsheit; einen starken, festen Ton: er stofst und schleift mit der grofsten Schnelligkeit von dem Hochsten bis zum Tiefsten und umgekehrt, kurz, er macht mit dem Instrumente was er will, und mehr, als ich je für moglich gehalten hatte. Schade nur, dafs die Komposition seiner Konzerte und Solo's — leider seine eigene — so aufserst elend war. Zum Schlusse machte er eine Menge schnurriger Kunststücke, auf und mit der Flote, die freylich dem Publikum en gros viel Spafs zu machen schienen, wovon ihn aber doch jeder verstandige Zuhörer gern dispensiert hatte.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *№. XI.* 1799.

Ankündigung.

Der Beyfall, den mein Oratorium: die Schöpfung allhier zu erhalten das Glück hatte, und der in dem 16ten Stücke der Musikalischen Zeitung geäusserte Wunsch, dass dessen Bekanntmachung nicht, wie es bisher zu oft geschah, den Ausländern überlassen seyn möge, haben mich bewogen, diese selbst zu veranstalten.

Das Werk soll also, nett und richtig gestochen, auf gutem Papiere abgedruckt, nebst dem Deutschen auch mit englischem Texte versehen, in drey oder höchstens vier Monaten erscheinen, und zwar in vollständiger Partitur, damit einestheils meine Arbeit in ihrem ganzen Umfange dem Publikum vorgelegt, und so der Kenner sie zu übersehen und zu beurtheilen in Stand gesetzt, anderentheils für den Fall, da man irgendwo das Werk aufführen wollte, die Ausziehung der Stimmen erleichtert werde.

Der Preis des Oratoriums, das gegen 300 Seiten enthalten wird, ist auf drey Dukaten, oder 13 Fl. 30 Kr. Wiener Courant bestimmt, und obschon die Zahlung nicht eher, als bey dessen Ablieferung zu geschehen braucht, so wünschte ich doch, dass diejenigen, die sich es anzuschaffen gedenken, mich vorläufig davon unterrichten, und zugleich ihre Nahmen, um sie dem Werke vorzudrucken, schriftlich angeben wollten.

Die wirkliche Ausgabe des Oratoriums, wovon jedes Exemplar mit meiner Nahmens-Unterschrift bezeichnet seyn soll, wird zu seiner Zeit durch eine besondere Nachricht angekündigt werden.

Wien, den 15ten Junius 1799.

Joseph Haydn,

Doctor der Tonkunst, Kapellmeister in Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fürsten von Esterhazy und der Königl. Schwed. musikal. Akademie Mitglieds.

In Wien, Vorstadt Gumpendorf, untere Steingasse, No. 73.

Nachricht.

In dem 35ten Stück der Musikalischen Zeitung sind Clementi's Walzer angezeigt und die Hrn. Artaria u. Comp. ziemlich als Verleger mitgenommen. Nicht diese Musikhandlung ist der erste Herausgeber. London ist der erste Ort, wo dies Product erschienen ist, auch Hr. André in Offenbach hat dies Werk gestochen und dann erst die Hrn. Art. u. Comp.; ich höre auch, dass es in Berlin soll gestochen werden. In Paris sind diese Walzer auch gedruckt. Der Londner Verleger, da ich das Original nicht bey der Hand habe, ist mir entfallen.

Auch die 6 Sonatinen Op. 38. sind zuerst in London gedruckt — dort muss also der gesucht werden, so Clementi's Namen missbrauchet. Die Schuld der ersten Herausgabe kann daher nicht Hrn. Art. u. Comp. zur Last gelegt werden.

Czyl.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Winter Ouverture à grand Orchestre de l'Opera I Fernelli rivali. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— Ouverture à grand Orchestre de l'Opera Das unterbrochene Opferfest. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Boccherini Gesänge beym Klavier, ae. 18 Gr.

Clementi zwölf Walzer für das Pianoforte mit Begleitung eines Tambourins und Triangels. ac. 40. Werk.

Gyrowetz, Divertissements pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle Op. 36. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

Ouverturen, im Klavierauszuge der neuesten und beliebtesten Opern, No. 1. aus dem unterbrochenen Opferfest, von Winter. ac. 8 Gr.

— detto No. 2. aus. Gli amori marinari, von Weigl. ac. 8 Gr.

— detto No. 3. aus dem Labyrinth, von Winter. ac. 8 Gr.

Pas de deux aus detto tr. 4 Gr.

Salieri Ouverture dell' Opera: Eraclito, e Democrito tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: Imperate anime amanti tr. 6 Gr.

— Aria aus detto: Amor pietoso amore tr. 10 Gr.

— Ouverture a quattro Mani dell' Opera: Palmira tr. 8 Gr.

— Terzetto aus detto: Coppia si tenera tr. 4 Gr.

— Quartetto: Silenzio facciasi aus detto tr. 4 Gr.

Süßmayer Aria aus der schönen Schusterin. Lieber Vater jetzt gehts an tr. 8 Gr.

Weigl Duetto I Solitarj: Dubbia e lassa ahime tr. 6 Gr.

— Terzetto: se il ciel così destina tr. 8 Gr.

— Ouverture dell Opera: l'Amor Marinaro tr. 8 Gr.

— Teractio: Più chio l'impegno aus detto tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: Il ciel che minaccia tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: Eccolo in tal momento tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: Al primo col pod ochio tr. 12 Gr.

— Duetto aus detto: Tu? — marito? — tr. 8 Gr.

— Ouverture de l'Academie del Maestro consiliati tr. 8 Gr.

— Terzetto aus detto: della mia chiara voce tr. 6 Gr.

— Auszug einiger Musikstücke aus dem Ballet: der Tod des Hercules 1 und 2s Heft tr. jedes 12 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet der Raub der Helena tr. 10 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet die Zerstörung der Stadt Troja. 1s Heft tr. 16 Gr.

— detto — 2s Heft tr. 18 Gr.

— Auszug der besten Stücke aus dem Ballet Alonzo und Cora 1s und 2s Heft tr. jedes 12 Gr.

— 3s Heft tr. 18 Gr.

— 5s detto tr. 14 Gr.

— detto complett. tr. 2 Rthlr.

Weigl Alonzo und Cora ridotta in Quartetti per 2 Violons, Viola et Violoncello tr. 3 Rthlr.

— Duos pour deux Flûtes No. 1. tr. 1 Rthlr. 4 Gr.

— Auszug der besten Stücke aus der Vermählung im Keller tr. 12 Gr.

Winter Ouverture aus dem unterbrochenen Opferfeste tr. 9 Gr.

— Aria aus detto: ich war wenn ich erwachte tr. 4 Gr.

— Aria aus detto: ich bin ich weiß am besten tr. 4 Gr.

— Duetto aus detto: ich trug nicht zum Verbrennen tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: wenn mir dein Auge strahlet tr. 6 Gr.

— Duetto aus detto: ich will dein Gesicht zerkratzen tr. 8 Gr.

— Quartetto aus detto: Kind willst du ruhig schlafen tr. 10 Gr.

Wranitzky Arie: am frühsten Morgen, aus der guten Mutter tr. 8 Gr.

— Auszug einiger Arien aus dem Ballet Zephir und Flora tr. 10 Gr.

Variationen über die Lieblichs Rondo aus Alcina tr. 4 Gr.

Zingarelli Ouverture aus Piero tr. 6 Gr.

— Rondo: Ombra adorata aspetta; aus Giulietta e Romeo tr. 6 Gr.

Haydn grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 82. ar. 1 Rthlr.

— Variations pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 83. ar. 16 Gr.

Beethoven Tre Sonate per il Clavecimbalo o Forte-Piano con un Violino Op. 12. ar. 2 Rthlr. 8 Gr.

— X Variations pour le Clavecin ou Piano-Forte sur le Duo: La Stessa, la Stessissima de l'Opéra Falstaff ossia le Tre Bourle No. 8. ar. 16 Gr.

Clementi 12 Walzer pour le Clavecin ou Pianoforte Op. 40. ar. 1 Rthlr.

Gyrowetz Divertimento per il Clavecimbalo o Pianoforte con un Violino e Violoncello Op. 25. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Millico Sei ariette Italiane par l'Arpa o pianoforte 1e Part. ar. 1 Rthlr.

— 2 — ar. 1 —

— 3 — ar. 1 —

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

KANON aus Andreas Rombergs drei Quartetten.

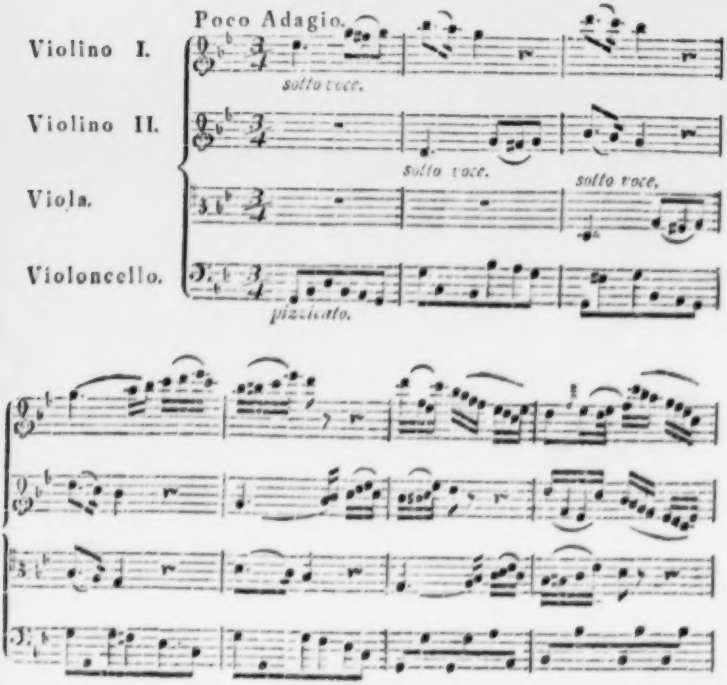

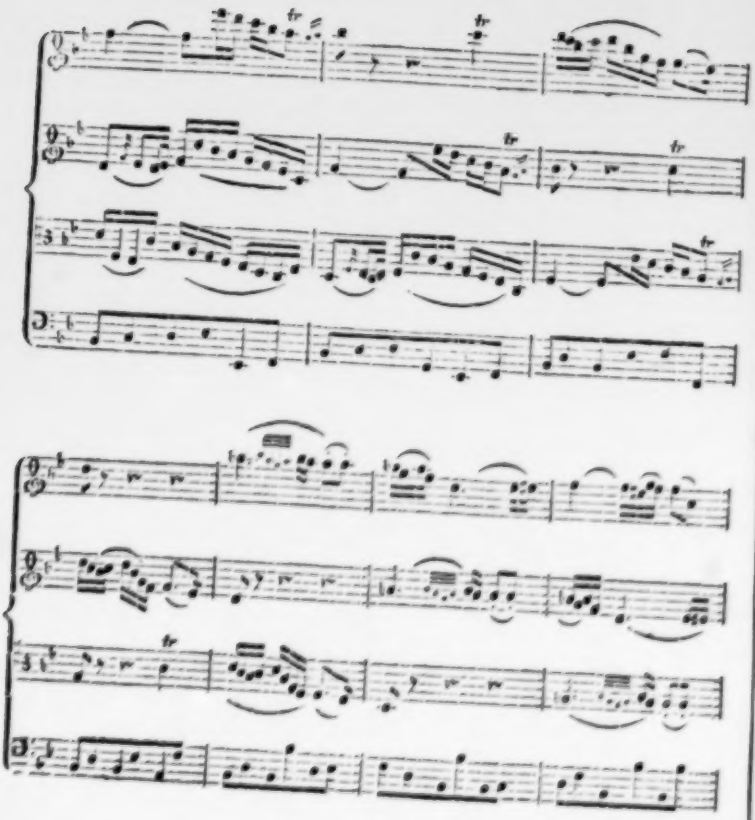

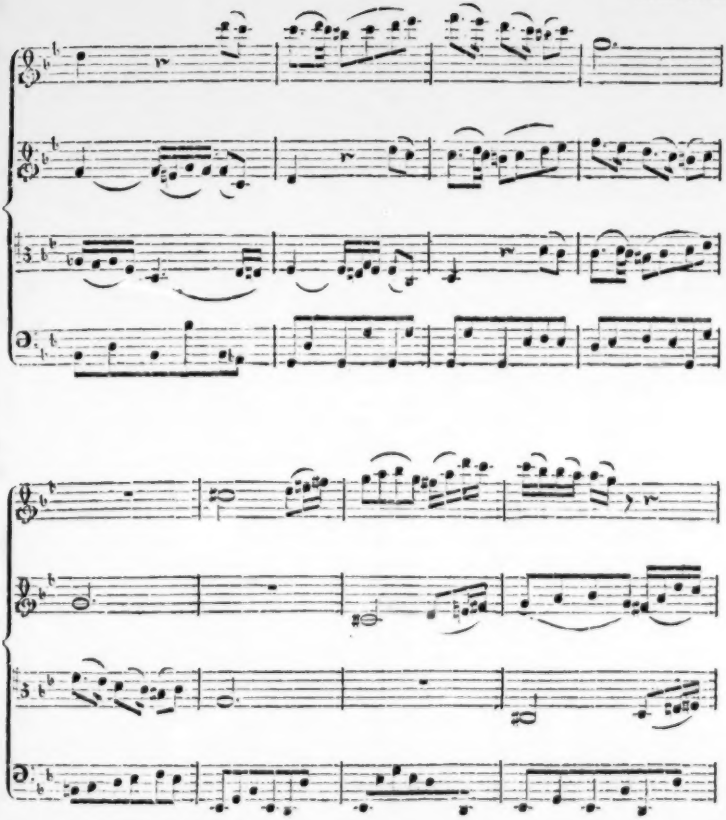

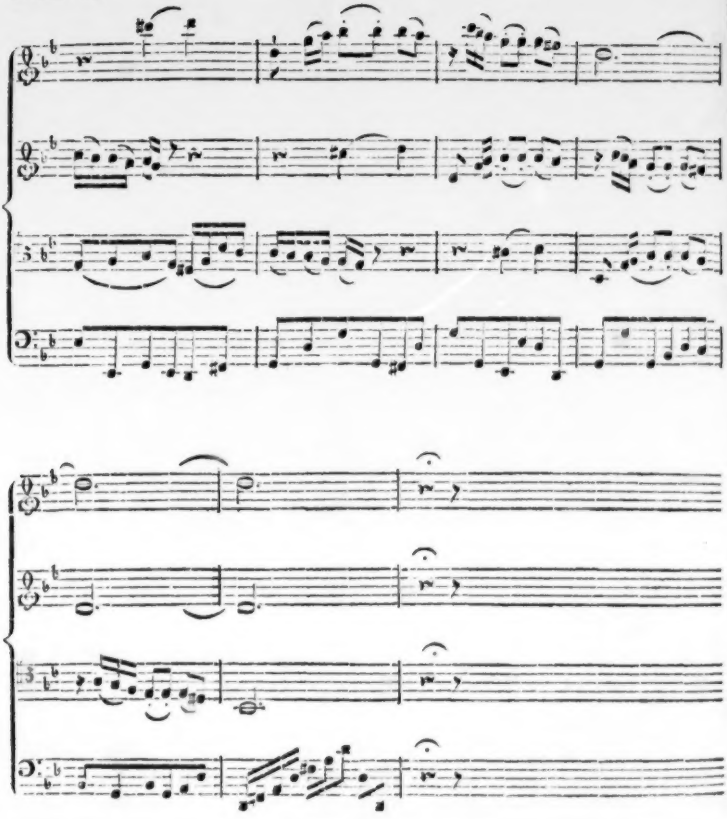

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. **Nº. 40.** 1799.

Abhandlung.

Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik.

Wir haben eine sattsame — vielleicht überflüssige Anzahl von Werken über die Geschichte der alten Musik: über die Geschichte der neuesten fast gar keins. Auch Forkel bricht ab, wo sein so sehr schätzbares Buch sich den jetzigen Zeiten nähert: und wenn er auch nicht bestimmt erklärt, dafs er hier aufhören werde: so ist das, dafs er aufhört, mehr als jene Erklärung *).

Woher kömmt das? Ist es auch hier Gesetz, das Gegenwärtige nur zu geniefsen, das Längstvergangene nur — im höhern Sinne des Worts, zu kritisiren? Oder hält die Geschichtschreiber der Musik dieselbe Besorgnis ab, welche die Geschichtschreiber der Staaten oft abhält, die neuesten Zeiten und Ereignisse darzustellen? Oder endlich ist die Schwierigkeit, das, was man so gar genau und mit allen Nebenumständen, wovon man also so viel und so viel Einzelnes weifs: wobey man vielleicht selbsttätig ist und folglich Partbey nimmt — zu sondern, das Wichtigste nur herauszuziehen, dies unter bestimmte, hohe Gesichtspunkte zu bringen, sich durch die Menge vergänglicher Nebendinge nicht zerstreuen, nicht aufhalten, durch Vorliebe für Einzelnes nicht irren zu lassen, und nun das Ganze, wie die ältern Maler Italiens ihre Figuren — grofs und doch leicht übersehbar, mit reichen Massen von Licht und Schatten übergossen und doch nicht umflittert, darzustellen: — ist diese Schwierigkeit die Ursache, warum wir keine allgemeine Geschichte der neuesten Musik haben?

Vielleicht: denn wahr ist es allerdings — um wie viel leichter es ist, etwa die Stiftung und Begründung der altrömischen Republik zu schildern, als die Stiftung und Begründung der neufränkischen: wenigstens um eben so viel leichter ist es, Etwas recht Gutes z. B. über die altgriechische Musik zu sagen, als über die Kultur der Musik etwa unter den jetzigen Deutschen und über die Ausbildung der Nation für diese Kunst. „Und gleichwohl bietet die Geschichte „zum ersten zu wenig zuverlässige Data dar?" Eben darum! „Und gleichwohl liegt das letzte„re vor unsern Augen da?" Eben darum! —

Gleichwohl wäre es doch gewifs Zeit, dafs irgend ein guter Kopf und wohlunterrichteter Mann es wagte, diese Schwierigkeiten zu bekämpfen, und uns eine solche Geschichte der neuesten Musik zu geben. Wir sollten doch wohl endlich erfahren, wohin wir gekommen, und wie wir dahin gekommen: wir sollten daraus leichter übersehen lernen, was uns vornehmlich zu thun obliege, um einem hohern Ziel, als alle Erfahrung geben kann, näher zu rücken: wir sollten daraus vielleicht auch den kürzesten und sichersten Weg zu diesem Ziel abnehmen können. —

Welcher Plan zur Ausarbeitung eines solchen Werks dürfte aber wohl der zweckmäfsigste seyn? Ich weifs es nicht: aber ich habe allerley darüber geträumt. Hier sind einige meiner Träumereyen.

Soll eine solche Geschichte der Musik und der Bildung einer Nation, z. B. der Deutschen,

*) Der zweyte Theil dieses Werkes, dem noch ein dritter nachfolgen soll, ist bereits unter der Presse, und wird noch in diesem Jahre erscheinen. d. Redakt.

für diese Kunst, nicht, wie gewöhnlich, Geschichte einzelner verdienter Männer werden: so mufs sie, wie mich dünkt, mit der Geschichte der Bildung der Nation überhaupt: oder, wenn dies ja allzuweitaussehend schiene, wenigstens mit der Geschichte der Kultur aller Künste und der Nation für dieselben, fortschreiten. Im ersten Falle würde das die Grundpfeiler des Gebäudes ausmachen, was man den zu dieser oder jener Zeit herrschenden allgemeinen Geist der Nation im Ganzen und Grofsen: im zweyten Falle, das, was man Zeitgeschmack nennet.

Zeitgeschmack — man stofse sich nicht an dies verrufene Wort. Nicht alle verrufene Münzen sind ohne innern Gehalt — wie nicht alle verrufene Wahrheiten. So ist auch dieser Zeitgeschmack, auf den man gewöhnlich kleinlicher Weise mehr bemitleidend herablachelt, als sinnend merkt — nicht etwa Fortsittern eines Stofses des Ohngefährs, nicht etwa blinder Zug des grofsen, unbehülflichen Haufens hierhin, dorthin u. s. w.: sondern das Resultat mannichfaltiger Beobachtungen und Einsichten, vielseitiger Erfahrungen — kurz, er ist Geist der Zeit, im höchsten Sinne des Worts, auf Kunst angewendet *).

Darf ich, um mich von diesen leidigen Gemeinsprüchen loszuwinden, einige Beyspiele hersetzen?

Deutschland. Anfang der zweyten Hälfte des jetzigen Jahrhunderts. Im Allgemeinen — ziemliche politische Ruhe, Wohlstand: viel ruhiger beglückender Genufs, weniger Selbstständigkeit und Originalität: richtiges, aber mehr zartes als starkes Gefühl: viel Korrektheit und Politur: allgemeiner Eudämonismus aus Gründen, nicht nur in Büchern, sondern auch im Leben. — — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst: ausschliefsliche Liebhaberey an den französischen Dichtern: höchster Preis der französischen Tragödie, Anbetung einer Henriade — Und nun in der Musik vor allen Hasse, Graun, und Sinn für sie und ihre Weise. Anfang der feinern deutschen Operette u. s. w.

Etwas späterhin. Aus Ruhe und Wohlstand entsprungener schwächlicher Geistesluxus, bequemer Genufs: keine Selbstständigkeit und Originalität: matt hinsterbendes, unnatürlichleicht reizbares, doch flüchtiges, leicht zu befriedigendes, nicht tiefes Gefühl: in Büchern und im Leben allgemeiner Eudämonismus aus Liebe zur Bequemlichkeit und zum Wohlleben — — In den Künsten, z. B. in der Dichtkunst — um, aus leicht begreiflichen Ursachen, nur Eins anzuführen — Vergötterung Gellerts — Und nun in der Musik vor allen, die neuern Italiener in Deutschland und deren Nachtreter: Sinn nur für sie: deshalb Gluck verachtet, Händel nicht gekannt, die Bache, aus Furcht gepriesen, übrigens zur Ruhe gesetzt — Menge der Virtuosen — Sinken der feinern deutschen Operette.

Anfang unsrer jetzigen Zeit. Politische und philosophische Unruhe. Aufreifsen des Geistes, zum Theil durch Drang und Gewalt der Umstände: Kraft kämpfend gegen Kraft: grofse, zuweilen verwegene Selbstständigkeit: kühne, zuweilen ausschweifende Originalität: hoher Schwung und mächtiges Wiederhallen des Gefühls: zertrümmerter Eudämonismus — wenigstens in Büchern und in der Meinung: Erwerbung der Idee vom Idealen überall: edles, zuweilen gewaltsames Ringen und Aufstreben zur Erreichung desselben — — In der Dichtkunst, — um, aus gleichfalls leicht begreiflichen Ursachen, nur Einiges anzuführen — Göthe, Schiller, und Sinn für sie — Und nun in der Musik, Mozart und J. Haydn als Heiden und Führer: die neuesten Italiener meistens verdrängt, Händel und die Bache mit Ehrerbietung hervorgesucht. — Neue deutsche

*) Anmerkung. Dass durch diese Erklärung nicht etwa immer dem Zeitgeschmack gehuldigt werden soll, ist wohl an sich selbst klar. Man kann ja auch schief beobachten, einseitige Kenntnisse hegen, trügliche Erfahrungen machen: oder man kann auch aus richtigen Beobachtungen, gründlichen Einsichten und treulichen Erfahrungen, falsche Resultate ziehen.

Der Verfasser.

Oper, heroisch-komisch — vielleicht besser humoristisch genannt, u. s. w.

Ich weiss es wohl, wie wenig diese einzelnen Zuge, denen man viel Ehre anthut wenn man sie Richtige Kontur nennet — sagen wollen. Sie sollen aber auch nur meine Träumerey verdeutlichen Veranlassen wollt' ich, nicht ausführen; fragen, nicht behaupten. Ich kenne die Schwierigkeiten der Ausführung eines solchen Werks — darum wollte ich nur fragen; ich kenne aber auch die Wichtigkeit und Verdienstlichkeit desselben — darum wollte ich fragen.

Friedr. Rochlitz.

Leipzig

Recensionen.

Die Geister des Sees. Eine Ballade von Fraulein Amalie von Imhof, für das Fortepiano komponirt von Joseph Wolfl. Leipzig bey Breitkopf und Hartel, (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Komposition dieser recht artigen Ballade ist eine so angenehme Erscheinung, dafs jeder Freund und Kenner von wahrer Musik, von ächtem Sinn für Schonheit, und gewohnt, sich der Empfindung von Kunstwerken nur unter der Bedingung ihrer innern reinen Zweckmafsigkeit ganz hinzugeben, sich nach wiederholtem Genusse desselben — denn sie will, mit allem Recht, um ganz festgehalten zu seyn, erst durchstudirt und geübt seyn — nicht anders, als einer begeisterten Theilnahme an einem so meisterlichen Produkt der Phantasie und des hohern Kunstfleifses überlassen kann, so sehr erfüllt sie (bis auf ein paar Kleinigkeiten der Wortgebung) alles, was Gefühl, Geschmack und die über alles waltende Kritik von einem Produkte dieser Gattung, das eine Einheit seyn soll, erfordern.

Rec. bedauert schon im Voraus, dafs, bey dem trüben mifstrauischen Sinn, den die Fluth von halbguten und weit mehr schlechten musikalischen Erscheinungen in allen edleren Kunstseelen verbreiten mufs, ein so hochklingendes Urtheil vielleicht für Ausdruck eines enthusiastischen Gemuths genommen werden wird. Allein er will dies lieber über sich ergehen lassen, als seiner gerechtesten innern Ueberzeugung, wie noch weniger einem wahrlich guten Kunstprodukte etwas vergeben. Und warum soll man denn, wenn man sich pflichtmafsig durch so viel Mittelmafsiges durcharbeiten mufste, von etwas Gutem nicht einmal auch mit Warme sprechen? — Rec. mufs von sich gestehen, dafs er die Ballade nicht so ganz ohne einiges Mifstrauen in die Hand nahm; denn keine Kompositionsart ist leichter zu verfehlen, als diese.

Die Behandlung einer Ballade, so klein sie als Werk scheint, erfordert dennoch, aufser dem Talent der Erfindung, das sich hierbey, wie in dem eigentlichen Drama am wenigsten entbehren lafst (wie bereits ein anderer Rec. *No. 36* diese Aehnlichkeit sehr richtig angedeutet hat) eine sehr sichere Beurtheilung, um nicht die Musik mit einer gewissen schulmafsigen Gravitat allein gehen zu lassen, noch auch hypergeniafisch alles durch einander zu mengen, — einen festen Ueberblick, der nur durch Bildung und Vielarbeiten erworben wird, um die vielerley kleinen durcheinander strebenden Massen des Gedichts, die nur durch eine wilde Phantasie verbunden scheinen, als wohlberechnete Bestandtheile eines Ganzen richtig in der Musik darzustellen und zu verbinden, ihnen einen freyen, ungekünstelten Ausdruck zu geben, der dennoch für die Hauptstimmung der Seele beim Anschaun des ganzen Tongemaldes berechnet seyn mufs, und eine gewisse Behutsamkeit bey den Malereyen von Objekten der Empfindung, die viel im Gebiete sichtbarer Gegenstande zu liegen scheinen. Dabey ist es nicht leicht, leidenschaftlich und zugleich rhetorisch-richtig zu deklamiren, die Uebergange vom Ausdruck des Romantischen, Heimlichen, Grausenvollen zum Ausdruck des Weichen und Zarten in der Empfindung, abwechselnd mit der einfachen Erzahlung, zu treffen, und dem Tone des Ganzen die gehorige Haltung zu geben, vorausgesezt, dafs der Komponist nicht genug gethan zu haben glaubt, wenn er seine gesammelten Vor-

räthe von Harmonieen aufbietet, und einen wilden, unnatürlich verwohnten Ohren nicht selten erwünschten, chromatisirenden Spektakel macht, und sich so eben zur Nothdurft noch an die letzten Grenzen des Geschmacks und der Vernunft hält.

Mögen es die Wiener Kunstgenossen nicht übel deuten, da wir in der That so wenig reine und vollendete Gesangstücke in Bezug auf die Anforderungen der hohern Kritik von dorther erhalten und man allda mit der Poesie gewöhnlich sehr übel umgeht, dafs es eben darum möglich war, gegen ein solches Produkt eines Wiener Kunstlers einiges Mifstrauen zu äufsern. Allein eine genauere Bekanntschaft mit demselben hat Rec. einmal auf die angenehmste Weise vom Gegentheil überzeugt, und er bittet deshalb Hrn. Wolfl um so lieber um Verzeihung, je mehr er sich etwa bewufst seyn mag, dafs noch mehr Ueberlegung als blofses Talent ihn glücklich auf die gute Konstruktion dieser Ballade geleitet hat. Möge er denn auf diesem Wege als Komponist für den Gesang so fort gehen! Sein Genie und seine vertraute Bekanntschaft mit dem, was die Musik Grofses hat, mit dem unendlichen Reichthum der Harmonie, wird uns, bey immer geschärfterem Nachdenken über den Einklang und die Grenzen der Poesie und der Musik, alsdann noch viel Vorzügliches geben.

Was die oben hingestellten Satze zum Behuf dieses Genre von Musik betrift, so mögen die Leser sie für ein gelegentliches Wort und einen Anhang zu jener vorhin citirten Recension nehmen.

Uebrigens ist diese Ballade auf sehr schönem Papier gedruckt und hat einen geschmackvollen Umschlag und ein schönes Titelkupfer von Schnorr und Bohm.

Zwölf deutsche Lieder mit Beyleitung des Fortepiano's, in Musik gesezt und Ihro Konigl. Majestät der regirenden Konigin in (von) Preufsen zugeeignet von Joh. Bernhard Hummel. Berlin auf Kosten des Verfassers. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Dedikation ist so einzig, und giebt eine so deutliche Uebersicht über die Beurtheilungskraft und Kultur des Verfassers, dafs es wohl der Mühe werth ist, unsere Recension mit derselben zu erofnen.

Nachdem er der Konigin versichert hat, dafs er „mit dem dankbarsten Herzen und dem reinsten Vergnügen sich der ertheilten Erlaubnis bediene, dies musikalische Werk Derselben widmen zu dürfen," fährt er vertraulichbescheiden fort, wie folget: „Ich kann der ganzen Welt und vorzüglich Preufsens Bewohnern Gluck in dem Besitz der Gemahlin eines Fürsten wünschen, der täglich mehr das treffende Beyspiel eines empfindsamen Herzens und wohlthatiger Liebe für alle seine Unterthanen giebt." (Wirklich! dies ehrenvolle Zeugnis des Hrn. Hummel mufs der erhabenen Konigin aufserordentlich lieb und wichtig seyn!) „Ohnerachtet mancher Bemühungen einiger erklärten Feinde der Kunste und freymuthiger und aufrichtiger Menschen" (dies soll vermuthlich Ironie seyn!) „mir in dieser kleinen Unternehmung zu schaden" (nehmlich der Herausgabe auf Subscription. Welch eine Sprache vor einer Konigin!) „so hat doch der würdigste und aufgeklärteste Theil des Adels dem Beyspiele seiner vortreflichen Konigin zu folgen gewufst u. s. w." (Wer diesen würdigsten Theil des Adels kennen lernen will, der sehe die Hummelsche Subscriptionsliste auf der folgenden Seite, die auf demselben Dedikationsblatte gedruckt ist.) „Glückliches königliches Paar!" — ruft er nun naiv aus. — „In diesem aufgeklärten Zeitalter, finden Leute von Talent, (wie unstreitig unmafsgeblich) in dessen (nehmlich in des königl. Paares) Tugenden, wahre „Beschutzer, die die Gesinnungen Heinrichs „des Vierten, und Friedrichs des Grofsen, „in sich vereinigen." — Und nun schliefst er, wie etwa ein Commis an den andern schreibt: „Ich habe die Ehre zu seyn Allerdurchlauchtigste Königin, Ew. Kon. Majestät — (was denn?) Johann Bernhard Hummel, musikalischer Compositor." Da haben wir's.

Hat man in seinem Leben einen solchen Sanskulottismus unter Musikern gesehen?

Ein Trinklied ist in dieser Sammlung (dessen Wahl beyläufig den Geschmack dieses Compositors dokumentiren kann), worin nebst andern schonen Dingen, z. B.

Seht, die braven Franken wetzen
Ihre Säbel schon zur Schlacht,
Aus dem Lande sie zu hetzen
Ist Herr Konde längst bedacht.
Auch soll an Italiens Gränzen
Kaiser Peters Fahne glänzen etc.

von der Mode die Rede ist, von welcher es heifst:

Willig tanzt nach ihrer Peitsche
Wie der Franzmann so der Deutsche,
Und für Biedersinn und Bart
Gab sie Deutschen Lebensart.

Da mögte man nun wohl, mit schuldigem Vorbehalt unsers deutschen Bartes, die Mode in Rücksicht des Hrn. Hummel einer merklichen Partheilichkeit bezüchtigen. — Doch lafst uns nun sehen, ob sein musikalisches Produkt die grofse Meinung, die er von sich selbst zu haben scheint — rechtfertigen, nie — aber doch wenigstens entschuldigen kann.

Wir wollen die Kritik nicht mit der Frage bemühen, ob dies denn wirklich Lieder im strengsten Verstande sind. Wir nehmen sie, wie sie sind, und uns jezt fast überall dargeboten werden. Man ist es schon gewohnt, darunter Gesange zu verstehen, bunt und kraus, die allenfalls wohl auch ohne gerade diesen unterliegenden Text bestehen können, und wobey sehr wenig oder gar nicht auf den allgemeinen Geist der gesammten Strophen, auf den Bau der Verse, auf Accent und Numerus u. s. w. Rücksicht genommen worden ist. Wenn den Worten nur eine Melodie wohl oder übel übergelegt und unten drunter ein akkompagnirendes Fülsel von Dudeldum-Dudeldey ist, so ist das schon genug. Und da nun nichts leichter zu machen ist, als solch ein Fleurettenwerk, so dringen jezt die Fortepianolieder in Menge auf uns ein, und man kann sich vor allen den Triolen und Arpeggiaturen nicht mehr retten. Wenige haben dabey so viel Kenntnis und Geschmack, um sowohl Mannichfaltigkeit in die Begleitung zu bringen, als auch sie überall ganz rein gegen Bass und Melodie zu schreiben. Was will man machen? Alles Schreiben dagegen ist umsonst. Der Strom der Mode fluthet alle Regeln mit sich fort.

Dieser Art sind nun auch diese sogenannten Lieder, von welcher bedingten Benennung wir aber doch das 106 Takte lange Duett eines zärtlich liebenden Ehepaares in vier Notensystemen gänzlich auszunehmen uns die Freiheit von Hrn. H. erbitten müssen. Ohne irgend etwas Neues, Eigenthümliches zu haben, das etwa auf Genie oder höher gebildeten Kunstsinn schliefsen liefse, sind sie, aufser den ziemlich gefälligen, obwohl hinlänglich bekannten Melodien, ganz gewöhnlicher Art und Natur, wie wir sie häufig haben, und mitunter in der Bearbeitung um ein ziemliches schlechter. Denn der Text, selbst der ersten Strophe, ist gröfstentheils durchaus unrichtig behandelt, und der Komponist weifs die Musik zu demselben im Ganzen wenig so anzulegen, dafs man daraus ersähe, er habe richtig empfunden und gehörig darüber nachgedacht. Sodann ist die Begleitung zuweilen gemein, steif und gezwungen, und Stellenweis gar unrichtig in der Harmonie und was sonst noch der Fehler sind, die man unter die Rubrik der Mixturfehler bringen mögte. Dies soll nun erwiesen werden.

Was den ersten Punkt betrift, so liefsen sich der Beyspiele am mehresten ausheben; wir wollen aber nur gelegentlich bey einigen stehen bleiben. Da ist No. 1. Mein Traum. Die erste beklimperte Strophe sieht so aus. Das Tempo ist Andantino. „*Als von Schlummer leis beschlichen* (Pause) *sich die Augenwimper schlofs* (Pause) *und die Bilder all erblichen*, (hier geht eine kurze Pause noch an) *die der Tag um mich ergofs* (nun ist man schon wieder im vollen schlufs der Tonika, da doch erst der Nachsatz

kommt): *sank mit rosigem Gefieder*, (Pause) *süsser Ruhe Unterpfand*, (dieser Zwischensatz sollte durch eine Ausweichung der Harmonie bezeichnet werden, dafür ist er immer noch fort in der Tonika und heifst noch dazu so:

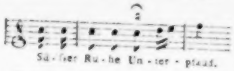

da doch die Worte *süsser Ruhe* ausgehoben und nicht so durch zwey leere Sechzehntheile abgefertigt werden sollten; gleich wie auch *Unterpfand* durchs Aufsteigen unrichtig skandirt ist:) *jüngst ein Traum zu mir hernieder*,

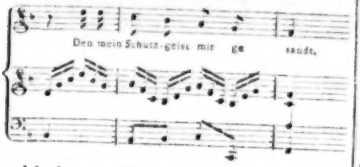

welch eine unreimliche und triviale Begleitung!

Nun wird blos erzählt, denn jezt ist nichts davon horbar, „*rauher Wintersturme Brausen horte mein erschrocknes Ohr, kalter Regengusse Sausen schallte aus dem Sturm hervor* — und da stürmts denn in F moll daher. Und warum dieser ungeheure Spektakel? — Ach! um eines armen Vogleins willen, dem der Sänger am Fenster der Zelle Liebes und Gutes erweisen kann. Mein! darum starren einen die Zwey- und dreyfsigtheile entgegen!

No. 2. Lebewohl. Schlechterdings unbedeutend und tausendmal gehört. Zu dem, wenn der Verfasser nicht etwa das Schluchzen hat ausdrücken wollen, so weifs man nicht, warum er die kurze Sylbe so hoch hinauf gepreist hat.

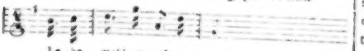

h hätte genug ausgereicht, und es wäre viel richtiger gegeben gewesen.

Die Worte: *Liebe darfst du mir nicht schenken, ach das Schicksal will es nicht!* erfordern einen ganz andern treueren Ausdruck, als dieser ist:

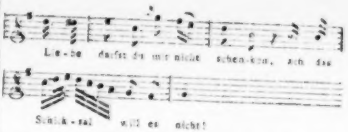

auf welche Melodie folgende Worte eben so gut und noch besser passen würden:

Weisst Du was, Du holde Kleine,
Komm mit mir ins grüne Gras.

Man ist wohl eben nicht mit dem Schicksal überworfen, wenn man in so ziemlicher Weise davon singen und sagen kann.

Beylaufig, ein Komponist von feinerm Ohr und jede Bewegung in sich erlauschend, wurde auch keinen Schlufsbafs so stellen, wie der hier:

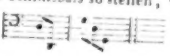

Von der Todtenklage, No. 3, sind die vier ersten Zeilen nicht übel, aber die andern vier taugen wieder nichts. Was soll man aber gar zu solchen horrenden Verstofsen gegen die ersten Grundregeln der Harmonie sagen, als Takt 7 und 8 in der Begleitung vorkommen? Man traut kaum seinen Augen.

Kann ein Mann so setzen, der ein Buch schreiben will, wie man nach allen Regeln des reinen Satzes durch alle Dur- und Molltone moduliren soll?

Die Stelle: *doch wo ist die Kraft der Fauste, wo der Athems Hauch?* ist an sich ganz gut in der Oberquinte von G moll gehalten, wiewohl

diese Frage unter allen sechs Strophen nur in der ersten vorkommt, welches jedoch nur dem Dichter, nicht dem Komponisten zur Last gelegt werden kann. (Streng genommen, müfste die Frage erst am Ende der Strophe ihren Ausdruck finden, oder besser, solch ein Lied gar nicht komponirt werden.) Allein nun kehrt dieser höchst ungeschickt wieder in die vorliegende Sexte zurück, um sie noch einmal durch Erhöhung als Leitton zur Dominante zu brauchen, und warum das? um den bestimmenden Nachsatz auszudrucken! — Wie sinn- und geschmacklos dieser Compositor mit Text und Noten umgeht, davon ersehe man hier wieder ein Beyspiel:

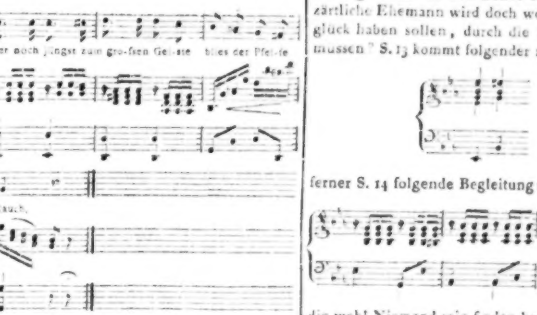

welche Lage der Stimmen! und welche Spielerey mit dem Rauch! Und nun singe man auf diese Trauertone aus andern Strophen, z. B. *die Schenkel flehen schender*,

Als der Hirsch der zwanzig Ender,
Als des Berges Reh.

Oder: *legt ihm unters Haupt:*

Auch den Bären tiefe Kunde,
Denn der Weg ist lang.

No. 4 und 5 gehen an, obwohl man an dem bekannten ehelichen guten Morgen langst satt und genug hat. — No. 6. Die ebenfalls bekannte eheliche gute Nacht: auch nichts Besonderes. Warum auf die unterstrichenen Sylben: *unser Taglauf ist voll-bracht*, begleitende Sechzehntheiligurten gesezt sind, da doch überall nur Bewegung in Achteln ist, sieht man gar nicht ein. Sie werden doch wohl nicht den Lauf andeuten sollen.

No. 7. Das Duett gehört zwar nicht hieher, aber es singt sich doch und hat manches Angenehme. Nur ist es sehr sonderbar, dafs die zweyte Stimme im Altzeichen steht. Erstlich kennen das wenige Sänger; zweytens kann einer Altstimme doch wohl nicht das tiefe f zugemuthet werden, und sodann kann die Stimme ja nur eigentlich für den Tenor seyn. Denn der zärtliche Ehemann wird doch wohl nicht das Unglück haben sollen, durch die Fistel singen zu müssen? S. 13 kommt folgender reiner Satz vor:

ferner S. 14 folgende Begleitung:

die wohl Niemand rein finden kann, der da wissen sollte, dafs für das Ohr die Harmonie hier auf die beyden Haupttakttheile zu rechnen, und das zweyte Achtel im Basse nur als eine Durchgangsnote zu betrachten ist.

In der auch wer weifs wie oft abgedroschenen Elegie No. 8. *Schwermuthsvoll etc.* die hier recht herzlich durchgedudelt wird, herrscht eine seltsame Skansion. Man urtheile: *Schwermuths | voll und dumpfig hallt Ge | laute vom be | moosten Kirchenthurm her | ab*, und dann wieder: *und der Todtengraber grabt ein Grab.* | Konnte

wohl ein Schüler mit dem Sylbenmaas ärger umgehen?

No. 9 ist dafür, einige Kleinigkeiten der Accentuation abgerechnet, ganz hübsch.

No. 10 ist das bewufste Trinklied von Herrn Kondé und seines gleichen.

No. 11 die Sonne — hat auch ihre Flecken, von welchen wir nur folgenden sichtbar machen wollen. Die Stelle ist: *weckt mich zur Ahndung unnennbarer*

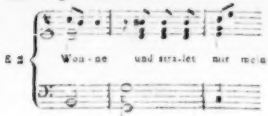

welcher Aufschwung zu einer so frappanten Modulation sehr übel angebracht. Der Anfang, von No. 12 klingt, als wenn er aus einer schulrischen Hymne entlehnt ware. Uebrigens ist hier den ersten vier Versen ihr Recht keineswegs wiederfahren; denn statt

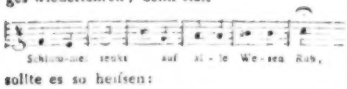

sollte es so heifsen:

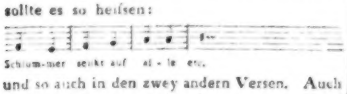

und so auch in den zwey andern Versen. Auch sollte richtiger statt des Zweyvierteltakts der Viervierteltakt gewählt seyn u. s. w.

Und somit hatten wir uns nun unserer Beweise hoffentlich sattsam entledigt. Wir sind, nicht etwa der Wichtigkeit dieses Produkts an sich, sondern des Umstands wegen diesmal weit uber die gewohnlichen Grenzen einer Anzeige hinausgegangen, weil eine etwas strenge Kritik einmal zur Belehrung und Warnung für den Trofs unserer Liederschreiber dienen kann, und insonderheit, damit Hr. Hummel nachdrücklich daran erinnert werde, wie viel ihm noch fehlt, um sich selbst mit Grunde den vielbedeutenden Namen eines musikalischer Compositors beylegen zu konnen. Seiner Eigenliebe, die ihm noch sehr beyzuwohnen scheint, werden wir wohl dadurch etwas zu nahe treten: allein dafür kann man nicht. Unterdefs damit er nicht etwa diese Kritik aus einem verkehrten Gesichtspunkt ansehe, wie das in solchem Falle nicht ungewohnlich ist, so sey ihm hiermit die Versicherung ertheilt, dafs Rec. ihn weder personlich kennt, noch in Berlin lebt*), noch auch in der allergeringsten Konnexion oder Kollision mit ihm sich befindet.

ANEKDOTE.

Der berühmte Violinspieler, der ältere L—, kam nach Paris, wohin sein Ruf langst vorausgegangen und bis zu Ludwigs XIV. Ohren durchgedrungen war. Der Konig will den Geiger sprechen. L—, der eben so unordentlich in seiner Kleidung, als geschickt in seinem Spiel war, mufs, unter tausend Verwunschungen in sein Gallakleid kriechen. — Jetzt stehet er im Vorzimmer, gepuzt — aber ein ziemliches Loch in einem seiner Strumpfe, welches ungluklicher Weise Niemand, und er am allerwenigsten bemerkt.

Sie sind der berühmte L—, von dem man sagt, dafs er Alles auf seinem Instrument machen kann?

redet ihn der Konig an —

Ew. Majestat —

stockt L. —

ich bin L— und jenes gnädige Urtheil — Nun wenn es wahr ist, so machen Sie sich vorerst ein paar Strumpfe darauf — Diese brauchen Sie nothwendig!

sagte der Konig — —

---

*) Nach Allem, was wir uber die Verhaltnisse des Rec. wissen, konnen wir die Wahrheit dieser Versicherung bestatigen. d. Redakt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. Nº. 41. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonzeichen, nebst Vorschlag einer kleinen Veränderung in Absicht der Benennung der Töne.

Die Zeichen, mit welchen in der Musik die Töne bezeichnet werden, und welche theils in ihrer Benennung, theils in ihrem Schriftausdrucke bestehen, sind zu den verschiedenen Zeiten auch sehr verschieden gewesen. Die ältern Völker benannten und bezeichneten die Töne mit den einzelnen in ihrer Sprache eingeführten Buchstaben, so wie sie auch die Zahlen bezeichneten. In den ältern Zeiten, wo man den jezt so grofsen Umfang der Töne noch nicht hatte, bediente man sich blos der Buchstaben, welche man über die darnach zu singenden Textesworte sezte, bis man nach und nach eine gewisse Anzahl paralleler horizontaler Linien annahm, auf selbige zuerst die Buchstaben selbst als Tonzeichen, bald darauf aber statt der Buchstaben Punkte sezte und anfanglich blos die Linien, nachher aber auch, als man die Zahl derselben auf fünfe gesetzet hatte, die Zwischenräume derselben auch damit bezeichnete, eine dieser Linien aber durch ein vorgesetztes Zeichen, welches der Schlussel genennet wird, bestimmte, nach welcher die übrigen Punkte der Reihe nach benennet werden sollten. Dafs man, bey vermehrtem Umfange der Töne, in mehrere Oktaven zum Behuf der Harmonie mehr solcher Liniensysteme zusammensexte, und jedem derselben ein höheres oder tieferes Tonzeichen zum Schlüssel bestimmte, kam der Deutlichkeit und Bequemlichkeit in der Uebersicht so zu statten, dafs man bis jezt bey dieser Bezeichnung geblieben ist, zumal man an diesen Punkten diejenigen Bezeichnungen anbringen konnte, welche die Dauer der Töne bemerken sollten; und da man zwischen den aufeinander folgenden Tonen noch Zwischentöne fand, selbige durch die vorgesezten Veränderungszeichen angab. Diese Bezeichnung der Töne, welche man die italienische Tabulatur nennet, hat sich nun seit dem 13ten Jahrhundert erhalten und ist von den mehresten europäischen Volkerschaften angenommen und nur nach und nach bey mehrerer Vervollkommnung der Tonkunst verbessert worden.

Allein die Benennung der Töne ist mehrern Veränderungen unterworfen gewesen, ob man schon darinnen übereinkam, die verschiedenen Töne mit den Namen der Buchstaben zu belegen, welche man anfänglich bis auf 15 hinaufsteigen lassen, die aber von dem Pabst Gregorius M. auf die ersten sieben Anfangsbuchstaben herabgesezt und sodann bey jeder Oktave wiederholet wurden, und wie wohl hatte man gethan, wenn man lediglich dabey geblieben wäre. Allein Guido von Arezzo, ein Benediktinermonch glaubte, Gott und dem heiligen Johannes dem Täufer einen Dienst daran zu thun, wenn er zum Behuf des Gesangs die ersten Sylben des an leztern gegen die Heiserkeit gerichteten lateinischen Stosgebetleins: *Ut queant laxis resonare fibris etc.* zur Benennung der Töne in der diatonischen Oktave anwendete. Er bediente sich also der darinnen enthaltenen sechs Anfangssylben *ut, re, mi, fa, sol, la*, dergestalt, dafs die Sylben *mi, fa*, allezeit auf den diatonischen halben Ton fallen mufsten. Diese Einrichtung und dafs dieser Sylben nur sechs, dagegen aber doch sieben Töne damit zu benennen waren, verursachte, dafs man, ehe noch die sechs Sylben durch waren, wieder von vorn an-

fangen mufste, damit *mi fa* wieder auf den nächsten halben Ton pafste, z. B.

c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*
ut	*re*	*mi*	*fa*	*sol*	*la*		
					re	*mi*	*fa*

und auf diese Weise wurden die Töne in allen Tonarten benennet. So vielen Schwierigkeiten diese Einrichtung oder die sogenannte Solmisation unterworfen war, so wurde sie doch durch hierarchische Unterstützung in allen Landern, so zur abendländischen Kirche gehörten, eingeführet, und man findet sie noch in Spanien, Frankreich, Italien etc. ja sie hat noch zu Anfange dieses Jahrhunderts in Deutschland heftige Vertheidiger gehabt. Allein vielen wurd es doch nicht an, sieben Tone nur mit sechs Namen zu benennen, sezten daher noch die Sylbe *si* am Ende dazu, verwandelten auch das stumpfe *ut* in *do*, welches meines Wissens, noch die Italiener thun: dagegen die Niederlander wahlten die Sylben *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni.* Nicht weniger hat neuerer Zeit der sel. Kapellmeister Graun in Berlin die Sylben *da, me, ni, po, tu, la, be* in Vorschlag gebracht, von welchen auch der Herr Kapellmeister Hiller, in seiner Anleitung zum richtigen Gesange, jedoch nicht als Tonbenennungen, sondern als unbestimmtem Text Gebrauch macht. Aufser dieser Solmisation hat man die Buchstaben *a b c d e f g h* beybehalten, und um die grofsen und kleinen halben Tone zu benennen, denselben die Sylben *is* oder *es* angehängt. Ob ich nun schon im Ganzen gegen diese Benennung der Tone durch Buchstaben nichts einzuwenden habe, so vergonne man mir doch, gegen die dermalige Einrichtung derselben einige nicht unbeträchtliche Erinnerungen zu machen.

Da man zu den sieben Tönen der diatonischen Oktave sich nicht mit den ersten sieben Buchstaben *a b c d e f g* begnüget, sondern das hauchende und unnützen Athem verschwendende *h* mit aufgenommen hat: so ist *b* aus der diatonischen Oktave verdranget und unter die chromatischen Tone mit geworfen worden, wodurch denn unter den halben Tonen, welche aus den diatonischen ganzen Tönen durch Versetzung eines Veränderungszeichens gemacht werden, viele Verwirrung entstanden, denn 1) stehet dieses *b* als ein einfacher Buchstabe ganz einzeln unter seinen mit *is* und *es* verbramten Nachbarn, 2) anstatt dafs die übrigen halben Tone von den unter ihnen liegenden ganzen Tonen der Benennung nach nur um einen kleinen halben Ton differiren, so ist *b* von dem unter ihm liegenden *a* um einen grofsen halben Ton unterschieden, 3) hat man zur Benennung des über dem *a* befindlichen kleinen halben Tons die unbequeme und eigentlich ins enharmonische Klanggeschlecht gehörige Benennung *ais* ins chromatische Klanggeschlecht mit aufnehmen mussen, 4) da unsere Klavierinstrumente und mit ihnen alle übrige musikalische Instrumente, auf welchen die grofsen und kleinen halben Tone nicht durch willkührliche Verlängerung oder Verkürzung der Saiten mit dem Druck der Finger gemacht werden konnen, dergleichen auf den Geigeninstrumenten geschehen kann: so theilen selbige die ganzen Tone in zwey gleiche Halften und geben daher ein reines chromatisches Klanggeschlecht, bey welchem der Unterschied des grofsen und kleinen halben Tons hinwegfallt. Bey der bisherigen Einrichtung aber kann man einer solchen reinen chromatischen Tonleiter, wie sie auf den Klavier- und meisten übrigen Instrumenten befindlich ist, keine richtige Benennung geben. Denn das *b* sollte eigentlich ins diatonische Klanggeschlecht wieder einrukken und *ais* gehört ins enharmonische Klanggeschlecht. Um nun dieser Unregelmäfsigkeit und der daher entstehenden Verwirrung abbelfliche Maase zu geben, sey mir vergonnet, einen Vorschlag einer kleinen Abänderung in der Benennung der Töne zu thun, welchen ich dem musikalischen Publikum zur ernstlichen und unbefangenen Prüfung hiermit vorlege.

Man lasse das unbequeme *h* ganz hinweg und begnüge sich mit den für die diatonische Klangleiter hinreichenden Buchstaben *a b c d e f g*, mit welchen man aber anstatt von unsern bisher gewohnlichen *a* anzufangen, auf dem bis-

herigen *e* anfangt, da denn die diatonische Tonfolge nachstehendermasen *a b c d e f g* anstatt der bisherigen *e f g a h c d* ausfallen wird. Unser bisheriges *c* würde also nunmehr *f* und die reine chromatische Scale nunmehr folgendermasen benennet:

fis gis bis cis dis
f g a b c d e

anstatt der bisher gewöhnlichen:

cis dis fis gis b
c d e f g a h

Man kann auch die grosen und kleinen halben Töne durch schickliche Benennungen unterscheiden, wenn man nach den einmal angenommenen Grundsätzen den durch ♯ um einen kleinen halben Ton erhöheten ganzen Tonen die Endung *is*, und den durch *b* um einen kleinen halben Ton erniedrigten ganzen Tönen die Endung *es* anhängt:

fis gis bis cis dis
f g a b c d e
ges as ces des es

Und eben so wenig kann es fehlen, wenn man die ins enharmonische Klanggeschlecht gehörigen kleinern Abtheilungen der Töne nach den einmal angenommenen Grundregeln durch schickliche Benennungen unterscheiden will, wie nachfolgendes Schema vor Augen leget, welches alle drey Klanggeschlechter mit der Bezeichnung in Noten und mit der Benennung der Intervalle darstellet, und aus welchem zugleich ersichtlich ist, wie solche auf der blos auf die reine chromatische Tonfolge eingeschränkten Claviatur vorgetragen werden müssen,

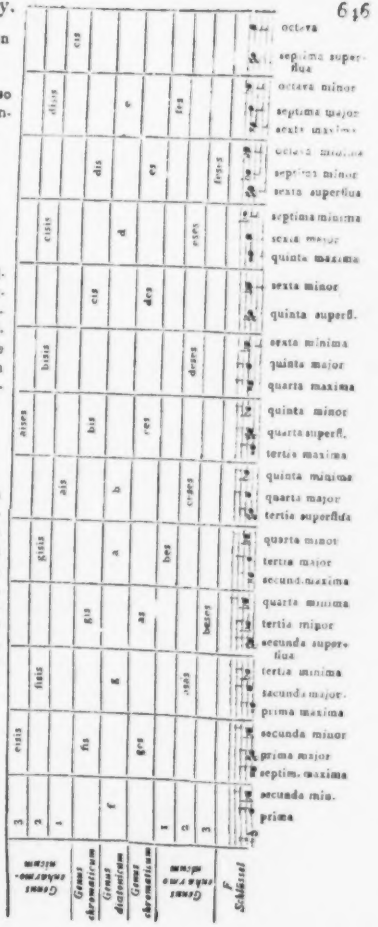

Die Vortheile dieser vorgeschlagenen Einrichtung werden seyn: 1) eine richtige und ordentliche Folge sowohl der diatonischen als chromatischen Oktave, wobey zugleich das überflüssige und unschickliche *h* ganz wegbleibt; 2) dafs die kleinen halben Töne ihre zuverlässigen Benennungen von den ganzen Tonen bekommen, von welchen sie durch Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen gemacht werden; 3) dafs die unbequeme Benennung *ais*, welche eigentlich ins enharmonische Klanggeschlecht gehört, aus dem chromatischen Klanggeschlechte weg, und in jenes gebracht wird; 4) kann man die Buchstaben *a b c d e f g* zum Gesange statt der Sylben oder Solmisation brauchen, und wollte ich zu diesem Behuf vorschlagen, dafs man das nach seiner gewöhnlichen Aussprache stumpfe *f* aussprächе wie *fe*: auch machen die darunter befindlichen lauten Buchstaben *a* und *e* mit den darauf folgenden das *mi fa*, und geben also den grofsen halben Ton zu erkennen.

Diese in Vorschlag gebrachte Einrichtung der Tonbenennung führet gar nicht etwa eine gänzliche Revolution in der Musik im Schilde, sondern nur eine ganz unbeträchtliche, jedoch heilsame Reformation. Noten, Tonleiter, Claviatur und alles übrige bleiben sämtlich bey ihrer bisherigen Ordnung unverändert, nur dafs *h* den Laufpafs bekommt, statt dessen *b* in die diatonische Scale eingerückt, diese selbst aber der Benennung nach um vier Stufen fortgerückt wird. Wir erhalten den *F*, *C* und *B* Schlüssel anstatt des bisherigen *C*, *G* und *F* Schlüssels. Der Diskant verwechselt die Benennung seiner Noten mit den Noten des Alts, dieser hat die Benennung der Noten des hohen Bafszeichens, der Tenor die des ordentlichen Bafszeichens, dagegen der Bafs seine Noten wie der bisherige Discant benennet, die Benennung der Violinnoten aber wird mit derjenigen der Noten des jetzigen hohen Alts übereinkommen. Der gegenwärtige Musiker wird sich gar bald an diese kleine Veränderung gewöhnen, und der Anfänger in der Musik, welcher nach dieser Einrichtung gleich angeführet wird, davon gar nichts wahrnehmen.

Ich fordere demnach unsere grofsen und berühmten vorurtheilsfreyen Tonlehrer, Tonsetzer und Tonkünstler auf, diesen gethanen Vorschlag ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen und ihr Gutachten darüber, entweder durch Genehmigung desselben, und gefällige Erbietung, zu Einführung dieser Veränderung selbst beyzutragen, oder durch Aeufserung ihrer gegründeten Bedenklichkeiten mit Anführung ihrer Gründe, in dieser Zeitung, oder durch den Reichsanzeiger oder auch in gefälligen portofreyen Zuschriften zu erkennen zu geben, und bin selbst erbötig, auf den beyfälligen Wink des Publikums, mein Lehrbuch der praktischen Musik, welches jetzt noch unter der Feder befindlich ist, wovon ich bereits im Jahre 1783 im Beckmannischen Verlag zu Gera einen nicht ohne Beyfall des Publikums aufgenommenen Versuch geliefert habe, und welches bald nach Erscheinen des zum Druck fertig liegenden Lehrbuchs der theoretischen Musik, herausgegeben werden soll, diesem Vorschlage gemäs einzurichten.

Eisenberg im Fürstenthum Altenburg im Juny 1799.

Joh. Jos. Klein,
Herzogl. Sächs. Hofadvokat
und Organist.

Recensionen.

Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, composé par Brandl. Oeuvr. 15me. à Offenbach sur le Main chez J. André. (Prix 1 Fl. 15 Xr.)

Brandl ist schon lang als ein Tonsetzer von nicht gemeinem Schlage bekannt. In der Ausführung eines Thems und in ausgesuchten Modulationen besitzt er eine grofse Stärke. Sein einziger Fehler ist, dafs er darin öfters zu sehr ausschweift, und seine sonst schätzbaren Compositionen bis zur Ermüdung ungelehrter Zuhörer verkünstelt. Dieser Vorwurf trifft jedoch nicht gegenwärtiges Quatuor, wenn gleich die Flotenparthie nicht leicht ist. Das erste Allegro hat viel Brillantes, das Adagio viel Angenehmes,

und das letzte Stück, ein *Andante con Variazioni*, viel Artiges. Die Begleitung ist fleifsig gesetzt, zwar nicht schwer; aber auch nichts weniger, als gemein. Ein Flotenspieler wird mit diesem schönen und gründlich gesetzten Quatuor sich und andere auf eine angenehme Weise unterhalten können.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par Mr. Lacroix. Oeuv. 17. à Bronsvic au Magasin de Musique à la Hohe. (Prix 1 Rthlr. 16 Gr.)

An diesen drey Quatuors, die, obgleich das Titelblatt davon schweigt, das Pradicat concertirend verdienen, nahmen wir nicht nur eine gute, sondern auch eigenthümliche Setz- und Spielart, welche dem Compositeur zur Ehre gereicht, wie nicht minder eine Tinktur des guten Geschmacks, der sie sehr geniefsbar macht, mit Vergnügen wahr. Es werden aber, um sie nach dem Sinn des Tonsetzers zu exekutiren, vier sehr gute Spieler erfordert, indem sie nicht allein eben nicht leicht sind, sondern auch die darin öfters angezeigte Vorschrift eines besondern Fingersatzes und Bogenstrichs (wie z. B. in der ersten Violinstimme S. 3 im dritten und vierten Takte des 5ten Notensystems) vorher wohl einstudirt seyn will.

Unter diesen Quatuors zeichnet sich das dritte, worauf Lacroix den grofsten Fleifs verwendet hat, vorzüglich aus. Der Stich derselben ist ziemlich deutlich und korrekt. Nur müssen wir vier falsche Noten, die sich in der Violoncellstimme S. 2 im ersten und zweyten Takte des 13ten Notensystems vorfinden, also verbessert

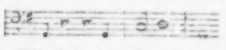

anzeigen. Die übrigen wenigen in andern Stimmen befindlichen Stichfehler lassen sich leicht von selbst verbessern.

Drey Cantaten: die Trennung, das spinnende Mädchen und Lottens Leiden, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von M. A. Zibulka. [illegible] in der Falterischen Musikhandlung. (Preis 2 Fl.)

Schicklicher wäre der Titel *Cantatinen*. Unter denselben eignet sich das *spinnende Mädchen* des allzukurzen Textes wegen am wenigsten zu einer Cantate, wenn wir schon dem Verdienste der darüber verfertigten Composition nichts benehmen wollen, weil die zu vielen Wiederholungen einer und ebenderselben Worte das Interesse vermindern und den Eindruck schwächen. Auch konnte die Behandlung des Textes, der nicht selten in das Unpoetische fallt, in diesen drey Cantatinen, im Durchschnitt genommen, richtiger seyn. Ob es gleich wahr ist, dafs ein melodischer Abschnitt in einem Singstücke mit dem Einschnitte des Textes übereinkommen mufs: so folget doch nicht hieraus, dafs der Singkomponist bey einer jeden Reimzeile, wie hier meistentheils geschehen ist, absetzen müsse. Denn öfters endiget sich nicht einmal der halbe Sinn am Ende einer solchen Zeile. Eine solche Behandlung des Textes findet nur allenfalls bey einer Melodie, worüber mehrere Strophen gehen, aber keinesweges bey einem ganz durchkomponirten Texte Statt. Wir können hievon des beschränkten Raums wegen nur ein einziges Beyspiel anführen. In der ersten Cantate (S. 22 gleich oben auf der ersten Linie) sind die melodischen Abschnitte nach den Reimzeilen auf folgende Weise, aber unrichtig, eingerichtet: *So stirb denn schone Taube | Der Unschuld, vor der Zeit | Warst du zum blut'gen Raub | Des Falken schon geweiht.* | Anstatt, dafs sie dem Sinne und dem Unterscheidungszeichen gemäfs also hätten gemacht werden sollen: *So stirb denn, schone Taube der Unschuld, | Vor der Zeit warst du zum blut'gen Raube des Falken schon geweiht.* | Diese letztere, richtige Abtheilung der Textesworte mufs in einer Cantate vornehmlich gleich bey dem ersten Vortrage beobachtet werden, bey der nachherigen Zergliederung derselben aber, wo alsdann Wiederholun-

gen Statt haben, leidet diese Regel zwar Ausnahmen; doch müssen solche Zerstückelungen des Textes auf bedeutende Worte angewendet, und mit Ueberlegung gemacht werden. Folgende unschickliche Wiederholungen der Worte verdienen demnach hier eine Ahndung: „*Hast du nicht in trüben Stunden sowohl Trost, sowohl Trost, als Schmerz empfunden?*“ Man sehe deshalb in der ersten Cantate S. 6, und ebendaselbst S. 8 am Ende, wo es heifset: „*Dann lafs unter tausend Küssen in dich meine Seele fliefsen, meine Seele, Seele fliefsen.*“ Anderer zu geschweigen. Im ersten Beyspiele taugen die Partikeln sowohl, als ohnehin nicht zur poetischen Sprache, warum wiederholte der Singcomponist die Partikel sowohl? Ohne Zweifel fühlte derselbe, dafs das Wort Trost hier von Bedeutung wäre, und also eine Wiederholung verdiente. Wahr ists, der oratorische und pathetische Accent fällt hier auf dieses Wort: aber hätte nicht die prosaische Partikel sowohl bey der Wiederholung des Worts Trost gar wegbleiben, oder dieses Paar Zeilen so umgeändert werden können? „*Hast du denn in trüben Stunden nicht auch Trost, nur Schmerz empfunden?*“ Im zweyten Beyspiele hätte, anstatt der ekelhaften Wiederholung des Worts Seele, folgende Inversion „*meine Seele in dich fliefsen*“ angebracht werden können. Auf den zwey letzten Seiten der dritten Cantate, die übrigens am fleifsigsten und besten komponirt ist, trifft man noch unschicklichere und länger daurende Wiederholungen der Worte an, wovon auch ein Theil der Schuld auf den Dichter fällt.

Diese Bemerkungen hielten wir Pflicht halber zur künftigen Belehrung des Gegenwärtigen Singkomponisten und Anderer voranzuschicken für nothig, ehe wir zur Ertheilung des verdienten Lobs, das diesen Cantaten in anderer Rücksicht sonst gebührt, schreiten konnten.

Liebhaber eines leichten, ungekünstelten und ausdrucksvollen Gesangs, der aus keiner unempfindsamen Seele geflossen ist, und wozu sich die ausgesuchte und doch nicht schwer gesetzte Klavierbegleitung recht gut ausnimmt, werden hier volle Genüge finden. Die darin befindlichen Modulationen und Figuren sind nicht gemein und dem Ausdrucke und Affekte meistens gemäfs. Wir können also diese Gesänge der oben gemachten Erinnerungen ungeachtet, doch zur angenehmen Unterhaltung um so mehr empfehlen, da sich in ausgeführten Gesängen mit einer solchen reichhaltigen Begleitung kein Ueberflufs vorfindet, und Zibaldone bey einer gewissen Gattung von Liebhabern schon beliebt ist. Am Stich, Druck und Papier [illegible] nichts auszusetzen.

Divertimento per il Clavecin o Pianoforte con un Violino e Violoncello, comp. dal Sign. Adalberto Gyrowetz. Op. 25. Artaria. (2 Fl. 30 Xr.)

Wenn Liebhaber daran Interesse finden, so mögen sie es, und das Fortepiano recht frisch erklingen lassen. Reelles ist wenig darin; neumodischer, tausendmal abgedroschener Sang und Klang. Wie nur Komponisten vor eigenem Ekel und Langeweile über solche Schmieralien nicht selber einschlafen, das ist wirklich zu verwundern. Doch wollen wir gern von Hrn. Gyrowetz glauben, dafs er das Divertiment auf Bestellung für den allgemeinen Jahrmarkt so hingeworfen hat. Käufer finden sich ja doch wohl, zumal an der Donau.

Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, Viola, Violoncello, deux Clarinettes et deux Cors, composé et dédié à Madem. Serruriar par A. Fodor. Oeuv. 5. Hummel. (4 Fl.)

Wer dies Concert bey vollem Orchester gut und brillant zu spielen weifs — und dazu gehört nicht viel, denn es scheint dem Zuhörer mehr darin zu liegen, als wirklich drin ist, und die Finger können leicht fortrollen, wie ein Wagen auf einer Chaussee — der kann sich ein starkes Applaudissement verdienen. Es klingt, ist fliefsend und macht Bravour — Gerausch.

Der eigentliche Kenner wird sich wohl nach andern Klavierkonzerten als nach Fodorschen umsehen. Es mufs aber vielerley Gattungen von solcher Arbeit geben, und Sachen, wie das vorliegende Konzert sind am mehresten für den Effekt bey vermischten Konzertgesellschaften berechnet, und können also nicht ohne Glück bleiben.

Petits Duos pour deux Flûtes, comp. par Anton Reicha. Oeuvre 23. Brunsvic à la Haye. (16 Gr.)

Von kunstmäfsiger Behandlung, als zweystimmigen Sachen, kann man hier viel sagen; die zweyte Stimme ist etwas zu sehr begleitend — Manches, was man bey Flötenduos [illegible] hat. Indessen, da sie mitunter [illegible] schwierige Stellen enthalten und in den lebhaften Sätzen frische Melodieen — nur etwas zu merkliche Tanzmelodieen — haben, so können sie wohl zur Uebung und Unterhaltung für solche empfohlen werden, die schon etwas weiter sind. Für die erste Flote giebt es Stellen, wo die Passagien sehr hoch sind; welches, wenn es auch nicht so ganz für den bessern Charakter des Instruments gehören sollte, dennoch dazu dienen kann, die Griffe in den höchsten Tonen zur Sicherheit zu bringen. Glücklicherweise ist noch die Arpeggiatur der zweyten Stimme in die Tiefe gelegt, sonst wäre solche Schreiberey in Duetts gar unerträglich. — In dem ersten Theil des fünften Duos, aus G moll, ist der Schlufs offenbar unrythmisch; es fehlt ein Takt.

Concerto pour Flûte principale, avec Accompagnement de deux Violons, deux Altos, Basse, deux Flutes, deux Clarines et deux Cors, composés par C. W. Westerhoff. Brunsvic à la Haye. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Mit Vergnügen zeigt Rec. dies brillante wohlgeschriebene Konzert an, das seinen Mann erfordert, sehr guten Effekt macht und, wie sichs gehört, mit sicherer Geläufigkeit, Rundung und Delikatesse vorgetragen, dem Spieler gewifs Beyfall erwerben mufs. Das Adagio hat gute hervorstechende Begleitung. Nur wäre zu wünschen, dafs der Bafs etwas geschleifteter und nicht gar so sehr einfach gelassen worden wäre. Auch sind nicht grofse Ausweichungen aus dem Hauptgleise in diesem Satze anzutreffen, welches sonst bey dieser Art Musik etwas sehr Wünschenswerthes ist, damit man aus Haupt- mit seinen nächstverwandten Tönen nicht [illegible] und ein [illegible] Ohr schalte.

[illegible] kann man wohl einem Konzertspieler [illegible] eine [illegible] eine Variation, aus dem Gebiete [illegible] vortragen will. Sie gewöhnlich [illegible] ähnliche Ideen und Konstruktionen [illegible] muls, wenn er die Aufmerksamkeit [illegible] Hauptgedanken festhalten und in einer gleichförmigen Spra[illegible] bleiben will, so gewifs schläfert er doch durch stete Wiederholung seiner Hauptgedanken, nur auf andere Art gesagt, ein. Es liegt dies im Gebiete der musikalischen Rhetorik, und es wäre wohl zu wünschen, dafs Virtuosen, die Konzerte schreiben, so viel Kenntnis nicht allein der Tonfolge, Harmonie hätten, um sich mit Leichtigkeit in Modulationen bewegen zu können, sondern auch von der musikalischen Rede hätten, um mehr kraftige und unterhaltende Sachen, und nicht blos solche, die auf das Brillieren des Hauptinstruments durch schwere Passagien abzwecken, zu schreiben.

Arien und Romanzen aus den beliebtesten Opern unserer Zeit, mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von C. F. Bernhardt. Erstes Heft. Braunschweig auf der Hohe. (1 Rthlr.)

Für die Guitarre eingerichtet — das ist das Verdienstlichste an dieser Sammlung. Es wird so wenig für dies weiche und anmuthige aber freylich nur eingeschränkte Instrument geschrieben, das immer mehr Liebhaber, insonderheit unter dem andern Geschlecht bekommt, dafs

man jeden Beytrag dafür mit Dank annehmen muſs. Das Arrangement ist übrigens gut und der Guitarre vollkommen angemessen. — Der Gesänge sind zwölfe. Drey aus der *Entführung* von Lowe, (wo mufs die, dem mit Theatermusik ziemlich bekannten Rec. ganz unbekannte Oper beliebt seyn?) — Die übrigen aus dem *Spiegel von Arkadien* von Süſsmayr, dem *Doktor und Apotheker*, dem *kleinen Matrosen* von Gevaux, dem *Fest der Winzer* von Kunzen, und aus dem *Alten überall und nirgends*, dem *Sonnenfest der Braminen*, der *Zauberzither*, dem *Geistersehr* und den *Schwestern von Prag*, sämmtliche fünf von dem allgewaltigen Opernschmierer, dem berühmten Wenzl Muller.

Da einmal von diesem Instrument die Rede ist, so nimmt Rec. Gelegenheit, die Guitarren zu empfehlen, die Hr. Carl Bachmann in Berlin zu grofser Vollkommenheit verfertigt und die vor den französischen sehr viele Vorzüge haben. Man kann auch welche mit Tasten von ihm haben.

Concerto pour Clarinette principale accomp. de deux Violons, Viole, Basse, deux Flutes, deux Fagotts et deux Cors, comp. par C. W. Westerhoff. Oeuvr. 7. Brunsvic a la Hohe. 1 Rthlr 8 Gr.)

Ein angenehmes, gefälliges und mit sehr guter, voller und dennoch nicht überladener Orchesterbegleitung eingerichtetes Konzert aus dem B. Mit den beyden Fagotts ist es nicht etwa eine leere Anzeige auf dem Titel: sie verstärken sehr gut affektuirende Mitteltöne, und haben eine dem Ohr sehr willkommne Lage. Da virtuose Klarinettisten, wenn sie nur einigermafsen mit der Komposition Bescheid wissen, sich gewöhnlich selber ihre Konzerte schreiben und sie für sich behalten, so verdient Hr. Westerhoff, der, wie dies Konzert bezeugt, vollkommen weifs, was auf diesem Instrument Wirkung thut und praktikabel ist, allen Dank, dafs er dieses durch öffentliche Herausgabe mitgetheilt hat. Rec. wünscht, im Namen gewifs vieler Klarinettisten, dafs er mehr dergleichen und auch etwas schwerere Konzerte und Partien, oder Notturni für 2 Clarinetten, Flöten und Hornet schreiben und bekannt machen möge. Dazu würde er ihm noch etwas kräftigere Modulation und eine sorgfältige Auswahl der Gedanken, die sich ihm darbieten, anzuwenden.

ANEKDOTE.

Der Kaiser Joseph sprach bey seiner Reise durch Bologna den berühmtesten Musikgelehrten und grundlichsten Contrapunktisten, den Italien in der neuesten Zeit gehabt hat — den Pater Martini. Ihr Gespräch betraf die Kunst.

Wird es nicht dahin kommen,

fragte der Kaiser, der so gern fragte, weiter — dafs man über die Produkte der Musik eben so gründlich, eben so gemeinverständlich, und eben so einverstanden urtheilt und schreibt, als über die Produkte andrer Künste — der Malerey zum Beyspiel? —

Ich glaube nicht: Ew. Majestät —

antwortete der Pater.

Warum nicht? —

Die eine Ursache liegt wohl in dem Wesen der musikalischen Kunst, die andere in denen, welche darüber schreiben sollen —

Der rasche Joseph, der vielleicht eine lange Dedukion des gelehrten Theoretikers fürchtete, fragte schnell nach der Erläuterung der zweyten Ursache —

Weil die Schriftsteller nicht Musik, und die Musiker nicht schreiben können —

sagte der Pater.

Vielleicht wird das jetzige Deutschland dieses Urtheil zu nichte machen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July — No. 42. — 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Concertmeister Zumsteeg in Stuttgardt.

Ungeachtet der Menge lyrischer Dramen, womit die deutsche Schaubühne in unsern gegenwärtigen Zeiten bereichert wurde, blieb doch immer bey dem einsichtsvolleren Theile des Publikums der stille Wunsch nach solchen Singspielen übrig, die sich durch etwas mehr, als blos durch momentanen Reiz ihrer Vorstellung und durch vorübergehende sentimentale Eindrücke der damit verbundenen Musik auszeichneten, nehmlich nach solchen Singspielen, die nicht nur durch das Interesse ihres Sujets; sondern auch durch Reiz der Dichtkunst selbst, durch Einheit der Charaktere, durch Wahrheit ihrer Darstellung, durch Mannigfaltigkeit der Handlung und durch eine nicht allzuerkünstelte Ueberraschung derselben — mit einem Worte, welche durch alles dasjenige wahren innern Werth hatten, was man nach den angenommenen Gesetzen einer reinen Kritik von solchen Gedichten mit Fug und Recht fordern kann.

Freylich mochte das Tribunal unserer heutigen Kritik, dessen Terrorism unsere Theaterdichter bisher am meisten empfinden mufsten, nicht wenig dazu beytragen, dafs zum Theil mancher unter den Geweihteren schüchtern wurde, diese Bahn zu betreten; theils andere, die bey wirklich guten dichterischen Anlagen einige Versuche wagten, muthlos wieder zurücktraten und so das reizende Gebiet dramatischer Dichtkunst blos jenem Schwarm von Dichtern als ein Tummelplatz ihrer imaginairen Inspiration überlassen wurde, die unempfindlich gegen alle kritische Geistlhiebe froh in sich selbst zurückkehrten, wenn nur ihr Werkchen das Glück hatte, von einem Tonsetzer kanonisirt zu werden, wie weiland Palafox von dem Oberhaupte seiner Kirche.

Vielleicht konnte man hierin auch den Grund finden, warum man zur Schande des guten Geschmacks deutscher Dichtkunst auf den unsinnigen Einfall gerieth, mit Singspielen des Auslands unsere vaterländischen Schaubühnen zu einer Zeit zu bekleistern, da schon mit Weifse, Wieland und andern vorzüglicheren Dichtern die schönste Morgenröthe für sie aufgegangen war.

Unter solchen Umständen war es ganz natürlich, dafs die Erscheinung der *Geisterinsel* von Hrn. Gotter, die mehr das schöne Gepräg eines Originalwerks als einer freyen Umarbeitung eines Schakespearschen Drama's an sich trägt, den Freunden der lyrischen Schaubühne hochst willkommen seyn mufste.

Bey der Seltenheit solcher dramatischen Produkte erklärt es sich auch von selbst, wie es das Glück haben konnte, bald nach seinem Entstehen von drey berühmten Tonsetzern, nehmlich von Hrn. Fleischmann, Reichardt und Zumsteeg in Musik gesezt zu werden. Lezterer hat bereits in den Beylagen dieser Zeitung eine schöne Probe davon mit dem Duett gegeben, mit welchem sich der dritte Akt dieses Singspiels anfangt: allein da man von einem solchen isolirten Stücke nicht immer mit Sicherheit auf den Werth des Ganzen schliefsen kann, und die Vermuthung in solchen Fällen immer eintritt, dafs ein Künstler nur ein solches Probstück zur Schau ausstelle, auf welches er vorzüglichen Fleifs verwendete und wovon er sich des Beyfalls im voraus versichert halten

kann, und da selbst die besten Klavierauszüge solcher Arbeiten, auch wenn sie mit einer besondern Begleitung versehen werden, doch immer nur blofser Umrifs des Ganzen sind, aus welchem man die eigentliche Farbengebung des Meisters, die Anwendung der mannigfaltigen Töne aller Instrumente in ihren reizenden Combinationen, die Verschlingungen kanonischer Sätze in den Mittelstimmen und andere einzelne Nüancen unmöglich ganz erkennen kann: so glaube ich, mir unser lesendes Publikum zu nicht geringem Danke zu verbinden, wenn ich demselben eine schlichte Relation über die Composition dieser Oper, ohne einer künftigen Kritik über dieselbe einigen Eintrag zu thun, vorlege, die man als Resultat einer genaueren Einsicht in die vollstimmige Partitur und zugleich als Resultat eigener Ueberzeugung von ihrer Wirkung bey der fünften Vorstellung dieses Drama's ansehen kann.

Ich glaube, dafs es um so mehr einer vorzüglichen Aufmerksamkeit werth ist, indem Hr. Z. hier Gelegenheit fand, sich in der ganzen Fulle seines Genie's zu zeigen, und wenn einst das Pariser Publikum einem Bailli de Roulet die Umarbeitung eines Trauerspiels von Racine für die lyrische Schaubühne als besonderes Verdienst anrechnete, weil er dadurch einem Gluck seine Kunstlerlaufbahn eröffnete: so glaube ich darf man es der Gotterschen Muse nicht geringeren Dank wissen, weil ohne sie vielleicht Hr. Z. aus seiner bisherigen beschränkteren Sphare nie wurde herausgetreten seyn, und folglich auch seinen Ruhm im dramatischen Fache im Auslande nie würde so geltend gemacht haben, da bekanntlich das Gefühl und die Beurtheilungskraft dieses Tonsetzers den bestimmtesten Umrifs und jenes im Fache der Dichtkunst nur für dasjenige Reception hat, was den Stempel wahrer Schonheit und des reinsten Geschmacks an sich trägt.

Es wird aber nothig seyn, den historischen Inhalt des gedachten Singspiels in einem kurzen Abrisse voranzuschicken. Er ist folgender:

Prospero, rechtmafsiger Herzog von Mailand, wurde von einem treulosen und herrschsüchtigen Bruder vom Throne gestofsen und durch den Bootsmann Ruperto auf einer nur ihm bekannten Insel ausgesetzt, die von Geistern bewohnt war, über welche die Zauberin Sykorax die Oberherrschaft hatte. Prospero, der zugleich Magier war, wufste ihr solche zu entreifsen, und Sykorax auf neun Jahre in die Unterwelt zu verbannen. Ihr Sohn Caliban, ein Ungeheuer in Menschengestalt, blieb auf der Insel zurück, und Prospero bemühte sich, ihm einige Bildung zu geben. So wenig aber der Erfolg seinen Bemühungen entsprach, so glücklich war er mit seiner Tochter Miranda, die unter der väterlichen Erziehung eben so liebenswürdig an guten Eigenschaften wurde, als sie es schon durch ihre natürlichen Reize war. Der letzte Tag des neunten Jahres war indessen gekommen. Die Vorstellung davon erfüllte seine Seele mit tiefem Kummer und mit den bangsten Sorgen, weil er es dann nicht mehr verhindern konnte, das edelste Kleinod seines Lebens, seine geliebte Miranda der willkührlichen Gewalt des monströsen Calibans zu überlassen, dessen wilde Leidenschaft ohnehin schon bey jedem Anblicke des reizenden Mädchens in neue Flammen aufloderte und der von wildem Verlangen glühte, seine Mutter wieder als Beherrscherin der Insel, sich aber im Besitze von Miranda zu sehen. In diesem entscheidenden Zeitpunkte scheiterte in einem Sturme ein Schiff an dieser Insel. Fernando Prinz von Neapel befand sich auf demselben, wurde aber mit seinem Pagen Fabio und mit zwey andern aus seinem Gefolge gerettet und erreichte glücklich das Ufer. Er geniefst bey Prospero alle Rechte der Gastfreundschaft. Fernando und Miranda lernen sich in den ersten Augenblicken kennen und in ihren Herzen entstehen gegenseitige Gefühle der Liebe. Prospero, der ihre Neigungen bald entdeckt hatte, bemüht sich, sie stets in einiger Entfernung unter sich zu halten. Fernando's Leidenschaft aber war in solchem Grade gewachsen, dafs er, da er mit Miranda allein war, auf dem Punkte stand, sich derselben ganz zu überlassen. Miranda flieht nun in ihre Zelle. In gleichem Augenblicke er-

scheint auch Sykorax unter Blitz und Donner, sie will Miranda nacheilen, als plötzlich der Schatten Maja's sich erhebt, die unter der Gewalt Sykorax manche Jahre der schwersten Leiden auf dieser Insel verleben mußte, bis sie von Prospero davon befreyt wurde. Diese stiftete nun zwischen ihr und Prospero und Miranda ein so enges Bündnis der Liebe, daſs sie selbst noch in dem Zustande ihrer Vollendung ihre Schutzgöttin ward. Maja streckt den aufgehobenen Arm gegen Sykorax aus und stellt sich ihr schutzend entgegen. Sykorax erstarrt, läſst den Zauberstab fallen, fährt wieder zur Unterwelt hinab, und Miranda ist gerettet. Prospero lebt nun wieder aufs neue auf, als er bey seinem Erwachen durch den Sylphen Ariel die Nachricht erhielt, daſs seine Feindin Sykorax geflohen und ihrer Zaubermacht beraubt worden sey. Caliban hatte indessen mit einigen von Fernando's Gefolge die Verabredung genommen, Prospero im Schlafe zu ermorden. Getäuscht durch den Sylphen Ariel, sehen sie eine an der Erde liegende Figur für seine Person an, und als sie den tödtlichen Streich ausführen wollten, verschwindet die Figur und das Kleeblatt von Meuchelmördern wird durch Prospero's Zauberstab, der während dieser Handlung oben auf dem Felsen stand, plötzlich gelähmt. Nachdem er sie aber wieder entzaubert hatte, stürzte sich Caliban wüthend ins Meer. Nun war für Miranden nichts mehr zu fürchten und sie erhält die Hand Fernando's unter dem Segen ihres Vaters. Ein jubelnder Chor von Schiffern verkündigt die Landung eines neuen Schiffs am Gestade dieser Insel. Eben der Ruperto, der neun Jahre vorher Prospero an derselben ausgesetzt hatte, erscheint nun wieder und zwar in der Eigenschaft eines Abgeordneten der Mailändischen Nation, um Prospero zu melden, daſs sein herrschsüchtiger Bruder gestürzt und ermordet worden sey, und daſs er beauftragt wäre, ihn wieder in den Schoos seiner Unterthanen zurückzubringen. Prospero giebt den Wünschen seines Volks nach, er zerbricht seinen Zauberstab und nachdem er von seinem geliebten Sylphen Ariel und von den übrigen Geistern den rührendsten Abschied genommen hatte, segelte er mit Miranda, Fernando und den übrigen nach Italien zurück.

Aus diesem kurzen Abrisse sieht man schon, welch ein schönes, aber auch welch ein weites Feld sich hier dem Tonsetzer öffnet, und wenn er, wie Hr. Z. im Stande ist, seinen Gegenstand, der zwey und dreyssig zum Theil sehr grosse Singstücke enthält und deren Composition über 83 ganze Bogen beträgt, so auszuführen, daſs man nirgends eine Spur von ermüdeter Phantasie wahrnimmt, sondern vom Anfange bis zum Ende mit gleichem Feuer, mit gleichem Reize der Neuheit und mit gleicher Fülle der Harmonie bearbeitet ist: so verdient es gewiſs noch etwas mehr, als blos den Beyfall eines Parterre's, das nur den ersten Eindruck zum Maasstabe seiner Beurtheilung macht. Um aber das Verdienst des Hrn. Z. in ein helleres Licht zu setzen, sey es mir vergönnt, diese Arbeit etwas näher zu zergliedern.

Der erste Akt fängt damit an, daſs Miranda Blumen auf das Grab der Maja streut, und ohne vorhergehenden Monolog sogleich die erste Arie singt:

Streut auf meiner Maja Grabe,
Blumen, meine ganze Habe etc.

Hr. Z. wählte hiezu die sehr passende Tonart *es* und um den zärtlichen Charakter derselben zu erhöhen, läſst er solche von zwey Flöten begleiten. Mit welcher Feinheit er der Gradation des weiblichen Schmerzens folgte, erhellet schon aus dem 21sten Takte, wo er bey den Worten *von der Wehmuth hingestreut* einmal die Modulation der Singstimme in die verminderte Siebente und dann wieder in die verminderte Fünfte hinaufführt, und diese richtige rhetorische Accentuation durch ein *rfz* der begleitenden Instrumente noch fühlbarer machte.

Der darauf folgende Geisterchor wird nur von 2 Clarinetten und 2 Fagotten begleitet. Die Melodie ist äuſserst einfach, im 21sten und folgenden Takten mit einem kleinen kanonischen Satze durchflochten und charakterisirt ganz die süsse Empfindung lindernden Trostes.

Das hohe Selbstgefühl über den stillen, mit so vielen Reizen der Natur verbundenen Aufenthalt, wovon Mirandens schuldloser Busen so tief durchdrungen ist, und welche der Dichter mit allen Reizen seiner Muse zu schildern wußte, ist mit vortreflicher Schonheit von dem Tonsetzer gemahlt worden. Diese Arie wird von zwey obligaten Floten und Hornern begleitet, die insonderheit bey den Worten: *es rauschet die Quelle mir Labung entgegen* meisterhaft angewendet sind. Indessen mochte es manchem auffallend seyn, dafs dieselbe zu wenig Modulation hat. Ich aber rechne es Hrn. Z. vielmehr als Verdienst an, und glaube, dafs diese ganz ungeschminkte Simplicität wesentlich nothwendig war, wenn das schone dichterische Gemalde nichts verlieren sollte. Ich hätte in dieser Absicht sogar lieber die kleine Dritte im Basse im 15ten und 60sten Takte beybehalten. Welchen Gebrauch man übrigens von Modulationen machen konne und müsse, dies bewies Hr. Z. in dem folgenden Duett, das Prospero mit Miranden singt, auf eine Art, die jeden Kenner der Kunst befriedigen mufs. Der schone Kontrast zwischen banger väterlicher Besorgnis wegen Miranda und auf der andern Seite ihr beherzter Muth bey dem Bewufstseyn des väterlichen Schutzes ist meistermäfsig ausgedrückt. Ohne den mindesten Aufwand derjenigen Figuren, deren sich die meisten Tonsetzer bey der Schilderung eines Schreckens bedienen, setzte Hr. Z. viel einfacher und eben so wahr auf folgende Art:

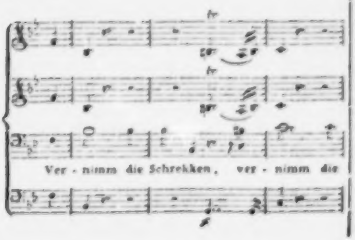

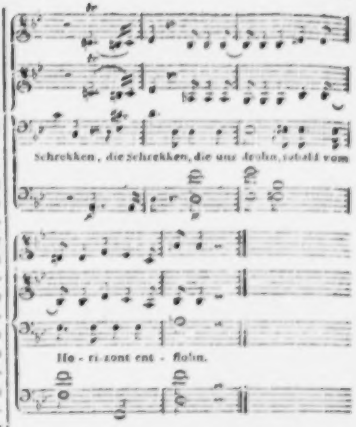

Wer sieht nicht, wie passend hier der Triller angebracht ist, und wie viel Energie in dem Steigen der Stimmen liegt, das an dieser Stelle um so schicklicher ist, weil Prospero den zauberischen Schlaf von Miranda dadurch zu zerstreuen sucht. Eben so viel ästhetische Wahrheit liegt in der Stelle: *jedem Schrecken sprech ich Hohn*. Das schnelle Steigen der Stimme durch die Tonleiter einer ganzen Oktave, das den wachsenden Muth Mirandens so natürlich ausdrückt und das plotzliche Fallen derselben durch den Akkord *B*, durch *As* in die Dominante von *C minor* im Unisono mit den begleitenden Instrumenten konnte in Wahrheit nicht treffender seyn. Ich übergehe die andern einzelnen Schonheiten dieses Duo's, die zweckmässige Veränderung der Bewegung bey den Worten: *ich höre nur sin fernes Lallen* und die Verwechslung der Tonart am Schlusse, wodurch das rasche Abbrechen des vollen Orchesters um so frappanter wird, und gehe nun zur nächsten Arie. Ariel versichert in derselben den Prospero seines Diensteifers und in dieser Rücksicht eig-

nete sie sich sehr gut zu einer Bravourarie. Als solche hat sie auch Hr. Z. behandelt, ohne dieselbe mit altzukünstlichen Rouladen zu überhäufen. Die beyden ersten Zeilen:

Mein Eifer kann
Dem Schicksal nur erliegen

setzte Hr. Z. als Andante, und bey der Wiederholung am Schlusse als Adagio. Ein abermaliger Beweis, mit welcher weisen Ueberlegung der Verfasser auch bey unbedeutend scheinenden Stellen zu Werke gieng. Dies erhellet auch daraus, dafs er derselben durch Umwendung der Worte mehr Nachdruck zu geben suchte, indem er schon im Anfange bey der dritten Wiederholung den Sylphen singen läfst: *Nur dem Schicksal kann mein Eifer unterliegen.* Kann man aber den tiefen ästhetischen Blick eines Tonsetzers da am besten beurtheilen, wo das Gefühl so leicht irre geführt werden kann: so verdient unstreitig die Stelle in der folgenden Arie, die Caliban singt, und die so ganz in Rücksicht auf Tonart, Bewegung, Deklamation und Instrumentalbegleitung seinem wilden Charakter entspricht, vorzügliche Aufmerksamkeit, wo es heifst:

Wie soll ihr schaudernder Entsetzen,
Wie soll mich ihre Wuth ergötzen.

Anstatt hier das schaudernde Entsetzen und die Wuth Mirandens auszudrücken, wenn sie rettungslos von seinen Armen wird umschlungen werden, wozu sich vielleicht mancher Tonsetzer für berechtigt gehalten haben würde, mahlt vielmehr Hr. Z. das Frohgefühl, in welches sich dieses Ungeheuer hinzuträumt hatte, wozu sich derselbe nicht nur einiger Soli der Floten und Oboen, sondern eben so originell auch einiger Solistellen der Basse bedient hat.

Das Finale des ersten Akts ist nach allem Betracht ein wahres Meisterstück der Zumsteegschen Muse, voll Gedankenfulle, voll Harmonie und überraschender Modulationen, und voll charakteristischen Ausdrucks, zwar nicht ganz fehlerfrey in einigen harmonischen Anlagen, deren Ruge ich, wie ich oben erwähnt habe, einem competenten Richter überlassen will, aber vielleicht einzig in seiner Wirkung. Ich bemerke dieses hauptsächlich in der Absicht, um zu beweisen, dafs keine blinde Vorliebe mein Urtheil geleitet habe. Ich lasse es daher auch auf sich beruhen, ob man in diesem Werke auf einige musikalische Pleonasmen und andere Kleinigkeiten kritische Jagd machen könne. Ich begnüge mich blos damit, dafs ich, so wie jeder Kenner, der dieses Kunstprodukt mit einem unbefangenen Blicke betrachtete, sehr viele und zum Theil sehr grofse Schönheiten und unverkennbare Spuren eines originellen Genie's, einer feurigen Einbildungskraft und eines feinen ästhetischen Gefühls darin entdeckt habe, die demselben einen entscheidenden Werth unter den neuern dramatisch-lyrischen Werken geben. Doch wieder zur Sache!

Diese Scene enthält den mit Donner und Blitz begleiteten Seesturm und das Scheitern des Schiffes, auf welchem sich Fernande befand. Miranda tritt zuerst auf. Ihre Brust ist beklommen von der Schwüle der Luft und das tiefe Stillschweigen in der Natur, der gewöhnliche Vorbote einer solchen Katastrophe erfüllt sie mit banger Ahndung. Sie entschliefst sich, den nahen Felsen zu besteigen und Kühlung einzuathmen, und an der freyen Aussicht in das offene Meer sich zu ergötzen. Die erste Hälfte dieser Stanze hat Hr. Z. als Larghetto in der weichen Tonart D gesetzt, das sich in F dur schliefst. Schon in dem Ritornell sind alle Empfindungen auf eine malerische Art vorbereitet, die der Dichter in den Text gelegt hat. Die ganz kurzen, kaum bemerkbaren Soli der Flöten im 3ten, 4ten und 7ten Takte, und das gleich darauf folgende, aus 11 Takten bestehende Solo der ersten Oboe unter der leisesten Begleitung der übrigen Instrumente werfen schon im voraus einen solchen Schatten und Licht auf dieses kleine Gemälde, wie ihn nur immer der Pinsel eines solchen Meisters auftragen konnte. Von dieser Vorbereitung läfst sich schon von selbst auf die Bearbeitung des Textes schliefsen. Ich will den Anfang davon mit Beyseitsetzung der begleitenden Horner, Fagotten und Clarinetten hier beysetzen, um unsere Leser selbst in den Stand zu setzen, darüber zu urtheilen:

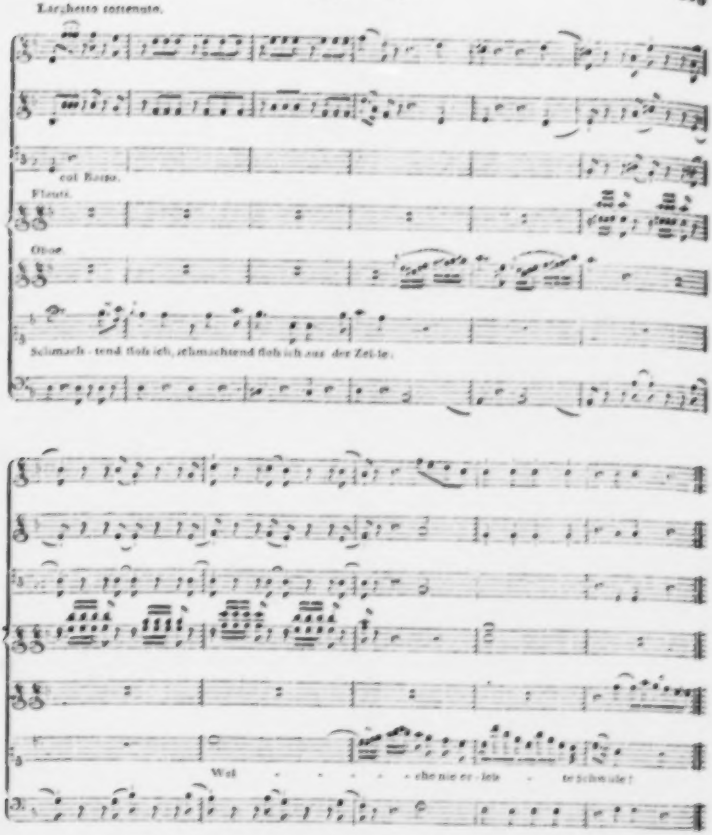

Auch folgender schönen Stelle mag hier noch ein kleiner Raum vergonnt seyn:

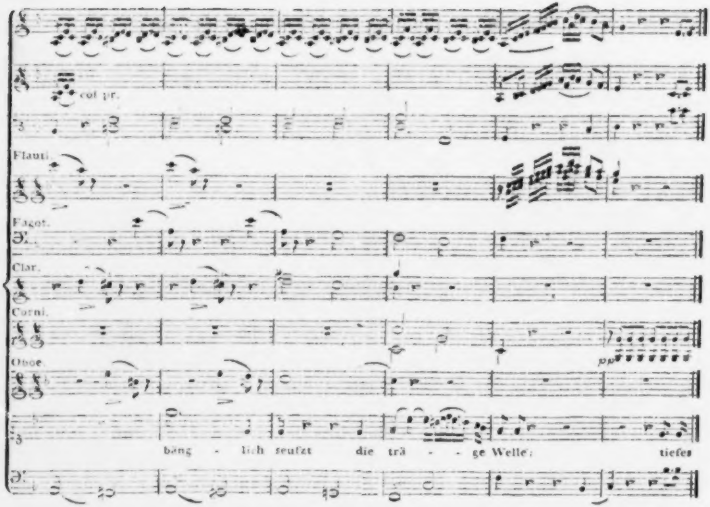

Nachdem Miranda den Felsen hinangestiegen war, erscheint Caliban und nimmt den Faden des Gesangs auf. Das *Staccato* der begleitenden Instrumente giebt der Composition dieser Stanze, die ohnehin mehr notirte Declamation als Melodie hat, einen etwas rauhen und plumpen Anstrich und beweist, wie genau der Tonsetzer mit seinem Dichter die Einheit des Charakters Schritt vor Schritt zu beobachten gewufst hat.

Da sich Caliban unter den Blumen dem Schlafe überliefs, tritt Prospero auf, voll banger Vorgefühle wegen des nahen Sturms und voll ängstlicher Sorgen um Miranda, die er sucht und endlich auf dem Felsen entdeckt. Der Gesang fangt mit einem *Larghetto* in *Es* an. Die ersten vier Zeilen

Welche Stille! Welche Schwüle!
Welche bangen Vorgefühle!
Ausgerüstet zum Verderben,
Lauert dort ein Wolkenheer.

werden in dieser Tonart fortgeführt. Bey der Wiederholung aber der zwey leztern Zeilen und der nachfolgenden

Wie die Fluthen schon sich kräuseln!
Dumpfer schon die Wipfel säuseln!
Schwärzer sich die Klippen färben! u. s. w.

nimmt die Modulation mancherley sehr frappante und passende Wendungen. Bey den Worten

Ach! wenn sie zu lange weilte!
Wenn der Sturmwind sie ereilte

fällt sie in die weiche Tonart *F*, wo zugleich die Gradation der Leidenschaft durch die Verwechslung des Zeitmafses sehr gut ausgedrückt und der Natur unserer Gefühle vollkommen an-

gemessen ist. Eben so zweckmäfsig ist das Zeitmaas bey der gleich darauf folgenden Stelle wieder mit einer gemäsigteren Bewegung verwechselt worden, wo es heifst:

Seh ich recht? — mir deucht sie klimme
Hoch auf jenes Felsen Rücken u. s. w.

Nachdem nun Prospero seiner Miranda auf dem Felsen nacheilte, erscheint der menschenfreundliche Sylphe Ariel, der für jenen sich ganz aufopferte, auf einer Wolke. Das Selbstgefühl seiner Schwache, die auf dem Schiffe befindlichen hülflosen Menschen von dem nahen Untergange zu retten und sein Flehen für ihre Errettung zu dem Geist der Welten ist voll Pathos. — *Ex ungue leonem* — daher ich nur folgende kurze Stelle daraus hier aushebe:

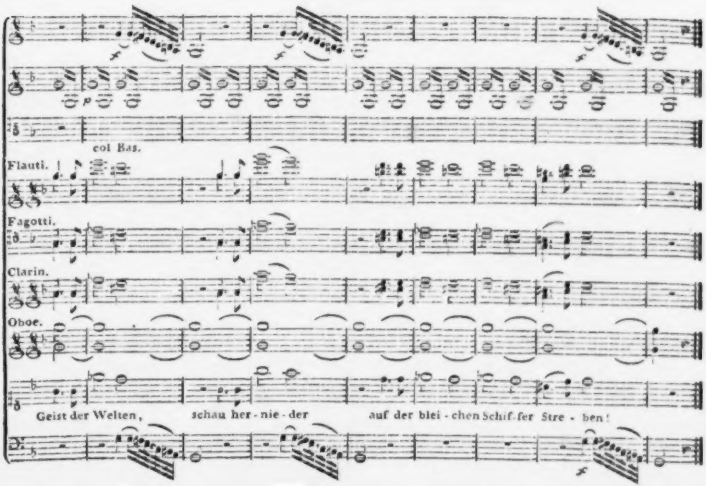

Unmittelbar auf diesen schönen Satz [illegible]nnt der Sturm. Caliban erwacht darüber und hält diese Empörung in der Natur für einen Verboten von der nahen Ankunft seiner Mutter und freut sich im voraus seines Triumphs. Dieser Theil des Finals ist von vortreflicher, erschütternder Wirkung, die Behandlung der Bässe meisterhaft, die Inganni bey einigen Schlufsfallen sehr zweckmäsig und die Mittelstimmen mit vieler Einsicht gesezt. Sollte ich mein unpartheyisches Urtheil über denselben und über den Chor der mit den Wellen des Meers kämpfenden Schiffer mit wenigen Worten sagen: so wäre es mit folgenden:

Quantum in natura ars, naturaque possit in arte,
Hic, qui naturae par est, arte docet.

und zum Beleg folgende Stelle, bey welcher aber aus Mangel an Raum einige Blasinstrumente weggelassen werden mufsten.

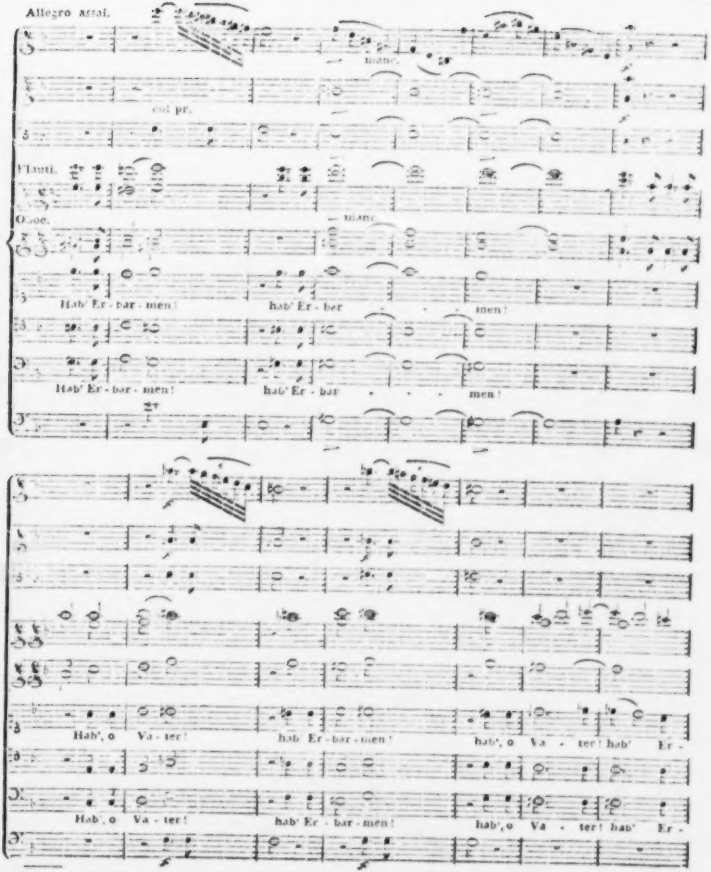
Allegro assai.
mano.
col pr.
Flauti.
Oboe.
mano.
Hab' Er - bar - men!
hab' Er - bar - men!
Hab' Er - bar - men!
hab' Er - bar - men!
Hab', o Va - ter!
hab' Er - bar - men!
hab', o Va - ter! hab' Er -
Hab', o Va - ter!
hab' Er - bar - men!
hab', o Va - ter! hab' Er -

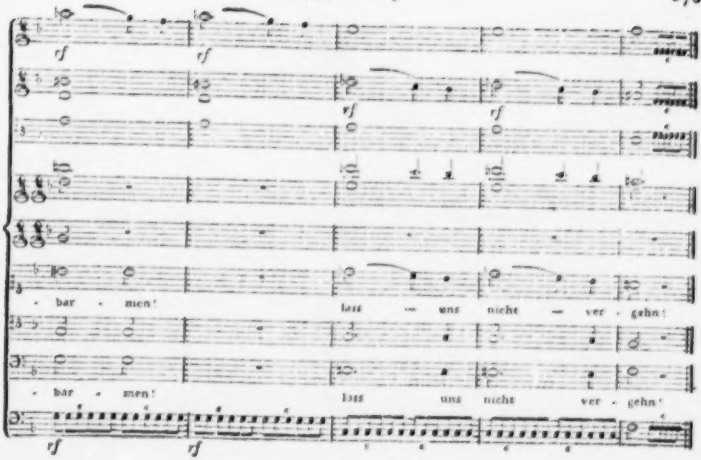

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Beschreibung meiner Tastenharmonika.

Die innere Einrichtung der Tastenharmonika hat zwar längst aufgehört, ein Geheimnis zu seyn: da sie indefs vielleicht noch nicht allgemein bekannt ist, und eine nähere Beschreibung derselben manchem ihrer Leser interessant seyn kann, so theile ich Ihnen selbige mit und füge eine Abbildung dieses Instruments bey.

Das äufsere *) Gehäuse der Tastenharmonika hat die Gestalt eines Rollschreibeschranks. Die Glocken sind von dem reinsten und weifsesten Glase. Der Umfang der Töne ist vom grofsen *F* bis *f*, also vier Oktaven. Der Glocken sind neun und vierzig, wovon die mittleren (b) an der Hauptspindel (a), die Bafs- und Diskantglocken aber an zwey Rohren (c) befestigt sind, die sich um die Hauptspindel drehen. Am Ende jeder dieser Rohren ist eine Drehscheibe (d) fest, welche mittelst eines darüber gespannten Zoll breiten Riemens mit der, an der unten im Kasten liegenden Spindel (e) befestigten Scheibe verbunden ist.

Diese untere Spindel ruht mit beyden Enden oder Zapfen auf dicken Querleisten oder Trägern, die, um die Spannung der Riemen nachzulassen oder zu verstärken, durch eiserne

*) Man vergleiche die Kupfertafel III.

Schrauben höher oder niedriger gestellt werden können. Am linken Ende dieser Spindel ist ein gegen 15 Zoll im Durchmesser haltendes und beynahe 30 Pfund schweres, bleyernes Schwungrad angebracht. Am rechten Ende dieser Spindel befindet sich die Kurbel (h), die durch eine eiserne Stange (i), welche nach Erfordern höher oder tiefer geschraubt werden kann, an den Tritt (k) angeheftet ist. Dieser bewegliche Tritt ist am linken Ende des Gestelles befestigt: auf dem Drittheile dieses Fußtritts ist ein 5 Zoll breiter starker Riemen, in Form eines Pantoffels, angebracht: der in diesem Pantoffel gesteckte Fuß setzt sowohl durch den Niederdruck, als durch das Aufheben mit außerordentlicher Leichtigkeit die ganze Maschine in Bewegung. Diese wird zwar in gleichem Zeitmaaße umgedrehet, weil aber an den Spindeln und Hülsen 3 verschiedene Scheiben von ungleichem Durchmesser angebracht sind, so laufen die Glocken selbst im ungleichem Zeitmaaße um: nämlich während sich die Baßglocken einmal, der mittlere Theil etwas über zweymal umdrehet, werden die Diskantglocken mehr als dreymal umgedrehet. Die Reibung der Glocken, welche den Ton giebt, und welche bey einer gleichzeitigen Umwälzung derselben sehr ungleich seyn würde, da der Durchmesser der Glocken so sehr verschieden ist, wird durch jene ungleiche Umwälzung derselben gleichmäßiger und in ein gewisses Verhältnis gebracht. Das Verhältnis der Scheiben an beyden Spindeln ist:

obere 11 Zoll 5 — 6.
untere 5 Zoll 12 — 6.

Alle Zapfen und beweglichen Punkte liegen auf Horn: das in dasselbe eingelassene Oel bewirkt einen sanften, leichten und stillen Gang, auch ist das Horn weit dauerhafter als Metall, nur müssen die Zapfen fein polirt seyn, damit sie keine hörbare Reibung verursachen. Die innere Einrichtung oder Struktur, von der Tastatur angefangen, bestehet aus lauter geraden Hebeln, die den Tasten mehr Zugängliches verschaffen, als die sonst gewöhnlichen nur zum Druck geeigneten Hebel, welche durch ihr jähes Anprellen nicht nur den Spieler im Vortrage stören, sondern auch zuweilen die Glocken entzwey sprengen. Gleich hinter dem Vorsetzschieber ist eine Einrichtung, um die Tastatur höher oder tiefer zu schrauben, je nachdem es der Angriff, d. h. die Berührung der Glocken durch die Tasten erfodert.

Zwischen der Tastatur und der obern Struktur ist der Wasserablauf (x), der aus Bley besteht, angebracht. Auf der linken Seite des Bodens befindet sich ein Behältnis für das ablaufende Wasser, welches abgeschrauber und sodann ausgeleeret werden kann.

Der Angriff, welcher bey der Tastenharmonika die Stelle des Fingers vertritt, bestehet aus dem gemeinen Bad- oder sogenannten Wachsschwamme, der aber von Sand oder den gewöhnlichen kleinen Meermuschelsplittern auf das sorgfältigste gereiniget seyn muß, so wie dabey alles Beschmutzen zu verhüten ist. Dieser ganz dünne zugeschnittene Schwamm wird über ein kleines mit Roßhaaren gefülltes Polsterchen, oder noch besser über einen ungeleimten Hutfilz gespannt, und auf dem hintersten Theile des Hebels (g) befestiget. Bey der mit reinem Wasser vorzunehmenden Befeuchtung muß man sich hüten, solche übermäßig zu machen: weil der zu viel angefeuchtete Schwamm zu glatt wird, folglich nicht mehr eine gewisse Rauheit oder Schärfe behält, die den geschwinden und leichten Anspruch befördert.

Sowohl aus dem Grundrisse A, als aus dem Durchschnitte B, wird sich jeder, der einigen Begriff von den gewöhnlichen Harmonika's hat, die weitern Erklärungen selbst machen können. Dieses hier beschriebene Instrument kann auch durch unmittelbare Betastung der Glocken mit den Fingern gespielt werden, nur muß man nach dem Spiele nicht vergessen, die Gläser rein abzuwischen.

Es sind mir einige andere Tastenharmonika's zu Gesichte gekommen, aber beynahe allen schien es an guter mechanischer Einrichtung zu fehlen. Von den bey denselben bemerkten Fehlern führe ich nur folgende an:

Erstlich sind bey einigen Harmonika's die Glocken viel zu dick. Durch diese übermäfsige Dicke wird nicht nur die Schwingung gehindert, welches der gröfste Fehler einer Harmonika ist, sondern es werden auch noch überdies die Glocken inwendig mit einem bunten Firnifs überzogen, wodurch sie nur noch mehr abgestumpft werden.

Zweytens gleicht der Fufstritt an denselben einem Weberstuhle: dabey wird, wenn mit einem Fufse der Druck geschieht, der andere 8 bis 10 Zoll in die Höhe gehoben, wodurch der Spieler das Gleichgewicht und seine Aufmerksamkeit gewifs öfters verliert.

Drittens fallen die Tasten über einen Zoll tief, folglich berührt der am Ende des Hebels befestigte Schwamm mehr durch eine Art Prellung als durch einen Zug die Glocke: deshalb müssen die Glocken bey einer solchen Mechanik allerdings dick und stark seyn, sonst würden die meisten bey einer einzigen Sonate zertrummert werden, wie dieses die Erfahrung oft gelehrt hat.

Herrn Röllig in Wien gebührt unstreitig die Ehre der ersten Erfindung der Tastenharmonika, die Andern giengen nur auf der schon gebrochenen Bahn fort. *Inventis facile est addere.* Und wiewohl die Glocken seines Instruments an der festen Spindel nur einerley Bewegung annehmen, so verdient selbige doch in Vergleich anderer Tastenharmonika's, die mit übermäfsiger Dicke der Glocken versehen sind, den Vorzug.

Im Juny 1799.

Heinrich Klein,
öffentl. ord. Prof. der Musik an der königl. Hauptnationalschule in Presburg.

Recensionen.

Vingtième Concerto pour Violon principal, 2 Violons, 2 Oboes, 2 Cors, Alto et Basso, par Viotti. à Paris chez Pleyel. (7 Liv. 10 S.)

Die Viottischen Konzerte, deren dieser geschickte Künstler, der bekanntlich zu den gröfsten Violinspielern gehört, nun schon ganzer zwanzig geschrieben hat, und von denen es unmöglich wäre, wenn sie nicht viel in der Manier zusammentreffen und mitunter Wiederholungen von Lieblingssätzen enthalten sollten, gehören mit zu den besten und unterhaltendsten. Sie haben viel Leben, gesangvolle und nicht weniger brav gearbeitete Stellen, und geben einem guten Spieler nicht wenig Gelegenheit, sowohl Gewandtheit und Kraft im Bogenstrich, als auch überhaupt Fertigkeit und guten Ausdruck zu zeigen. So ist das Adagio für den letztgenannten Zweck eine nicht geringe Aufgabe, so sehr auch der Komponist selbst schon für Dekoration gesorgt hat. Um so mehr, je weniger dem Spieler der Sinn selbst überlassen bleibt. Die Hauptgedanken gehen in diesen Konzerten, Trotz der Exkursionen nie verlohren, sondern kommen immer wieder in guter Verbindung hervor. — Dies angezeigte Konzert verdient nun ebenfalls eine rühmliche Erwähnung, und besonders der letzte schon ausgeführte gefühlvolle Satz, in welchem brillante Stellen sehr schicklich verwebt sind, läfst einen sehr angenehmen Eindruck zurück und gefällt sehr.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle comp. et dédiés à M. le Comte Maurice de Fries par Krommer. Oeuv. 16. à Vienne chez Artaria et Comp. (3 Fl.)

Verdienen als vorzüglich ausgehoben zu werden. Sie haben einen frischen, kraftigen Styl: es ist Musik darin: die Gedanken bestehen nicht in blos leeren Figuren, die auf einander wohl oder übel folgen, und jede für sich so nach Etwas klingen, sondern sie sagen der Empfindung etwas, woraus man sich vernehmen kann und haben ihren guten Platz. Dafs dies alles nicht erreicht werden kann ohne gute Führung der Harmonie, versteht sich von selbst. Nichts ist unausstehlicher, als die bekannte Weitschweifigkeit, die man in konzertirenden mehrstimmigen

Sachen so häufig antrifft und worin manche, selbst berühmte Komponisten, nicht genug thun können. Daher die gute Oekonomie an diesen Quartetts zu loben ist. Da viel Stakkirtes vorkommt, das immer genau bezeichnet ist (wie denn überhaupt die Bezeichnung sorgfaltig ist welches für Saiteninstrumente immer sein Gutes hat) so erfordern sie ein kraftiges und pralles Spiel. — Das zweyte Quartett hebt Rec. für sich als das gearbeitetere und zugleich fliefsendere aus.

Quintetto per Flauto, Violino, due Viole e Violoncello, comp. dal Sign. Adal. Gyrowetz. Op. 27. In Vienna pr. Artaria. (2 Fl. 30 Xr.

Dies Quintett aus *E moll* ist so übel nicht. Ohne gerade hervorstechende neue Gedanken zu enthalten, lafst sichs doch ganz angenehm hören, und die beyden Brafschenstimmen, wovon die erste die zweyte Violine so ungefahr vertritt, geben durch Ton und Lage dem Ganzen viel Haltung. Für die Flöte, als die Hauptparthie, ist sehr gut und angemessen geschrieben. Schwieriges ist eben nichts darin, unterdefs Stellenweise doch mancherley, das rund durchgesetzt seyn will. Der Schlufs des Quintetts mit einem Satze in *E dur* macht eine sehr gute Wirkung.

Dies wäre das Gute daran. Aber eine Anmerkung mufs Rec. noch machen, mehr für Andere, als des genannten Komponisten wegen; denn was von ihm einmal geschrieben steht, das stehet geschrieben. Sie betrift abermals die Bisarrerie des Satzes. Wie kann man sich kaum nach dem Anfange eines Stücks, das aus *E moll* gehet, mit welchem Tone man kaum sich familiarisirt hat, mit einer Stelle vertragen, die rasch fort modulirt, wie folget:

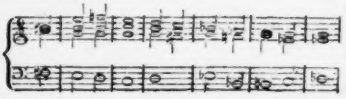

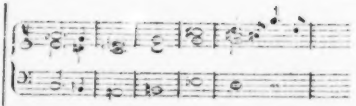

Ist es nicht etwas Grelles und Abscheuliches, wenn ein leichter galanter Satz so stocken und sich durch solche finstere Kreuzhohlen durchwinden mufs, in die er hineinstürzt, man weifs nicht wie? — Aber so sieht es nun bey Mannern aus, welche den Ton angeben; was kann man zu dem *servum pecus* der Nachahmer sagen, wenn sie nun auch in aller Fruhe, ehe noch der Zuhörer mit dem Hauptton und seiner allernächsten Verwandschaft, der doch von Gottes und Rechts wegen die erste Bekanntschaft gebührt, sich bekannt gemacht hat, gleich allen Vorrathder Schule aus ihren Schlauchen verschütten und das Licht des Tages durch grammatische Qualen verfinstern! — So etwas, meine Herren, soll nach Gelehrsamkeit oder gar nach Originalität aussehen; aber, nehmen Sie es nicht ungütig, es ist nichts als — originale Plumpheit. *Sapienti sat!*

Douze nouveaux Quintetti pour deux Violons, deux Violoncelles et Alto, par L. Boccherini. 4me Livraison. à Paris chez Pleyel. (9 Liv.)

Es gehört zwar nicht zunächst zur Beurtheilung eines Werks, die äufsere Dekoration desselben in Anschlag zu bringen; indefs verdient es doch wohl einer Erwahnung, dafs der Pariser Stich und Papier fast immer vorzuglich sind, da hingegen aus mancher unsrer Musikhandlungen oft das Gegentheil hervorkommt. Diesem Quintett von dem verdienten Boccherini, der in Frankreich noch immer sehr gouttirt werden mufs, ist noch eine besondere Ehre widerfahren, wie wahrscheinlich allen unter der Benennung *nouveaux Q.* begriffenen, die Rec. nicht weiter kennet. Es hat nehmlich ein schones Frontispiz. Fama schwebt von ihrem Tempel herab, in ihrer Rechten eine ehrne Tafel, welche sie

der unter einer Eiche ruhenden Göttin der Tonkunst bringt, mit der Inschrift: *Nouveaux Manuscripts de Bocherini*, worauf diese ihren Lorbeerkranz vom Haupte nimmt, um ihn der Fama dafür anzustellen. Umher liegen Instrumente und Tafeln mit der Inschrift: *Trios de B. Quatuors de B. Quintetti de B.* — So wenig nun der innere Werth von Werken dadurch etwas gewinnt, so giebt es doch ein gutes Vorurtheil für den Künstler sowohl, als für die Nation, die gute Ausgaben ihrer Werke unterstützt. Wir Deutsche müssen uns schon mehr befleißen. Indessen sehen wir dafür vielleicht desto mehr auf die Sache, und das ist so übel nicht.

Auf dies vierte Quintett läßt sich nun das Charakteristische wieder anwenden, was Rec. bereits anderwärts von einigen der Bocherinischen Kompositionen geäußert hat. Es ist ruhige, wohlgeordnete Arbeit darin. Keine Stimme ist überdem eigentlich ganz allein favorisirt, sondern der Effekt hängt durchaus von der Mitwirkung aller Partihien ab, wie es auch recht ist. Die beyden Stimmen für die Cello's, wovon die erste auch durch eine Bratsche ersetzt werden kann, davon die arrangirte Stimme beygelegt ist, sind überaus gut angelegt, und also hat das Quintett seinen Werth für Liebhaber.

Theobald und Röschen. Eine Romanze am Klavier zu singen etc., von Carl Gießke. Dresden bey Hilscher. (12 Gr.)

Wenn man diese Gattung der Komposition als Phantasien ansieht, wobey man sich Ideen und Begebenheiten in der Empfindung vergegenwärtigt und ihnen durch gleichartigen malerischen Ausdruck in der Musik eine Art von erneuerter Darstellung giebt, so kann man es, wenn man auch die strengsten Anforderungen des Geschmacks darnieder halten muß, damit noch wohl aushalten, sofern man nur durch gute musikalische Arbeit schadlos gehalten wird, die von Erfindung und gutem Studium zeigt. Da dies nun aber bey dieser Romanze der Fall nicht ist, wiewohl man eben nicht sagen kann, daß Fehler des Satzes oder dergleichen darin waren, wohl aber alles meistentheils auf ein leeres Getön hinausläuft, das nicht ganz nicht halb ist, so ist durch solche Produkte so viel als gar nichts gewonnen. Im Gegentheil läßt man solche Halbheit durch, so ist eine Sündfluth von Romanzen und Balladengeschmier da, wofür uns Apoll und die Musen bewahren wollen!

Gesänge beym Klavier, in Musik gesetzt und Ihro Maj. der regierenden Königin von Preußen zugeeignet von Bezzuarzensky. Offenbach bey Andre. (1 Fl. 12 Xr.)

Diese Gesänge haben nun wirklich hübsche Melodien und wider den Satz ist gar nichts einzuwenden. Die Begleitung ist recht angenehm und nach der jetzt beliebten Art. Alles charmant. Sie werden gefallen und verdienen überhaupt wohl gesungen zu werden. — Aber damit man doch einmal wieder sehe, wie ohne Ueberlegung so manche neue Liedersetzer schreiben, und wie öfters ihnen das erste Haupterfordernis: Beurtheilung dessen, was im Texte liegt und wie er zu handhaben ist, abgehe, so lasse man sich sagen, wie z. B. No. 3 in dieser Rücksicht beschaffen ist.

Nachdem ein langes, empfindungsvolles Ritornell von 8 Takten, langsamen Zeitmaßes, in *C* vorgespielt wird, gehts wie folget:

„*Als* | *einst ein sanfter* | *Westwind kam, und* | *unsern Schmetter* | *ling minnahm* — | (gespielter Zwischensatz) *als ein* | *Westwind kam und* | *unsern Schmetter* | *ling minnahm* ℣ | (Zwischensatz) *ihn* | *trug auf Flügeln* | *sanft und mild in* | *ein bezaubern* | *des Gefild*" ℣ | (nun kommt ein zärtlicher Schwanz von vier Takten, jetzt eine Fermate, und dann wird auf ein *dal Segno* zur zweyten Strophe hingewiesen.) *da dacht' er in der neuen Flur etc.* — und nun sieht es gräulich aus mit der nachahmenden Wiederholung der in der ersten Strophe unsinnig zerstückelten Sätze, die bey den folgenden gar nicht herauskommen wollen!

Ist nicht Alles verlohren, was man solchen komponirenden Freypartisten mit grofser Weitläuftigkeit sagen mufste, um sie zum Nachdenken über ihr sündliches Wesen zu bringen? — Ey, so mögen sie denn setzen!

KORRESPONDENZ.

Hamburg, im July 1799.

Im No. 37 der Mus. Zeit. pag. 581 und 582 finde ich folgende Stelle: „Lolly's Stolz wurde dadurch — dafs nemlich die Kaiserin Catharina II. von ihm verlangte, er solle in der Akademie jederzeit das Allegro und Rondo, aber Giardini das Adagio eines Konzertes oder Solo's spielen — tief gekränkt. Er forderte trotzig seinen Abschied. Er erhielt ihn; aber man behauptet, er habe nach diesem Vorfalle in Sibirien den Zobeln seine Sonaten vorgespielt. Was an dieser letzten Sage wahr ist, oder seyn kann, will ich nicht verbürgen. So viel ist gewifs, dafs man seit der Zeit von diesem grofsen Künstler nichts mehr gehört hat. Wahrscheinlich ist er todt." Zur Berichtigung dieser Stelle und besonders der obigen Behauptung nur so viel. In den Jahren 1795 und 1796, lange nachher, als Lolly Petersburg verliefs, durchreisten die Gebrüder Romberg (man sehe den 2ten Brief in No. 8 der Mus. Zeit) ganz Italien. Während ihres Aufenthalts in Neapel hörten sie, dafs Lolly da und vom Könige mit einem ziemlich ansehnlichen Gehalte engagiert wäre. Da sie ihn beyde nie vorher gesehen hatten, so wünschten sie, diesen durch beynahe ganz Europa bekannten und berühmten Künstler kennen zu lernen. Sie giengen demnach am 3. März 1796 zu ihm und wurden angenommen. Er war auch so gefällig, ihnen einige Solo's vorzuspielen, die der ältere Andreas Romberg auf der Violine akkompagnierte. Ich selbst habe Lolly hier vor mehrern Jahren sehr gut kennen gelernt. Unter allen Virtuosen, die mir jemals vorgekommen sind, war er, als Virtuose, der grofste Egoist. In Neapel hat er damals, wie mehrere erzählt haben, dafür angesehen seyn wollen, dafs er sich gar nicht mehr übe. Er soll sogar einen Bogen und eine Violine, der seinigen ganz ähnlich, oft Wochen lang und länger auferm Hause haben liegen lassen, und sich beym Ueben, um von Niemanden gehört zu werden, eines stark mit Unschlitt oder Seife bestrichenen Bogens bedient haben. Die Herren Romberg, die diese ganze Erzählung für eine blofse Sage hielten, haben dennoch bey ihm selbst zufällig eine Entdeckung gemacht, wodurch diese Sage einen ziemlich hohen Grad von Wahrscheinlichkeit erlangt.

Auszug eines Briefs.

Pawlowsky, (Kais. Lustschlofs 4 Meilen von Petersburg) den 5. Juny 1799.

— In St. Petersburg sind seit meiner Ankunft bis zu meiner Abreise hieher (von der Mitte des Aprils bis in die Mitte des Mays) wegen des Osterfestes nur 4 Vorstellungen auf dem Theater gegeben worden.

Das Erstemal italienische Oper, von Herrn Himmel aus Berlin komponirt. Das Zweytemal russische Komödie — der *Bourgeois gentilhomme*. Das Drittemal *Oedippe à Colonne* — dies war die erste Oper, die Paris, (jetziger Musikdirektor der französischen Oper. Vorher in derselben Qualität in Hamburg) dirigirte. Das Viertemal *Camille ou les souterraines*, zum Benefice der Madame Chevalier. Die beyden letzten Male war das Haus zum Brechen voll. Man ist sehr zufrieden mit Paris, und hat sogar die Ouverture lebhaft applaudirt, welches hier noch nie geschehen ist. Auf dem Hoftheater in Petersburg ist während meiner Anwesenheit gar nicht gespielt worden. Hier in Pawlowsky ist zum erstenmale *Camille*, hernach *Les deux petits Savoyards* und *La Soirée orageuse* aufgeführt worden. Bey dieser letzten Oper sprach der Kaiser, während eine Serenate hinter dem Theater schlecht gesungen wurde, mit Paris, und

gab ihm seine Zufriedenheit zu erkennen. — Die Chevaliers, Madame le Roi, die Herren Chateaufort, Bourgeois und Clarençon, (sämmtlich Operisten, bis auf Hrn. Chevalier) leben hier auf dem Lande, wo sie Wohnung, Lebensmittel und manche andre Bequemlichkeiten unentgeldlich haben. Die übrigen Akteurs wohnen in der Stadt, und kommen erst heraus, wenn sie verlangt werden. So lange ich hier bin, haben sie nur einmal hier gespielt; denn als sie das zweytemal, am 25. May, eben im Begriff waren, anzufangen, mufsten sie auf Contreordre, ohne gespielt zu haben, nach der Stadt zurückkehren, welches mit zum Beweise dienen kann, dafs hier die Oper ungleich mehr als das blofse Schauspiel geschazt wird. Das hiesige Orchester ist sehr zahlreich, und sind viele Leute von Verdienst darin. —

Kurze Anzeigen.

Arietta italiana: la mia crudel tiranna etc. con sei Variazioni per il Pianoforte di Giov. Vanhall. In Vienna pr. Kozeluch. (30 Xr.)

Ein paar fliegende Blätter, die auf nichts weiter als das Urtheil: ganz ordinair Anspruch machen können.

Une Sonate très-facile à 4 mains pour le Clav. comp. par Jean Vanhall. Oeuv. 64. à Vienne chez Kozeluch. (15 Xr.)

Für ganz erste Anfänger. Sonst ist übrigens gar nichts dran.

Ariette avec 8 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte par Gelinek. Berlin chez Hummel. (15 Sols.)

Das angenehme Thema ist sehr artig und lebhaft variirt. Mitunter gehört etwas dazu, um sie rein und geläufig zu spielen. So kann No. 6, aller gleichmäfsigen Figur ungeachtet, die darin herrscht, sehr dazu dienen, der linken Hand Sicherheit in Doppelgriffen zu verschaffen, was zur Vorübung zu schwereren Clementischen Sonaten von Nutzen seyn kann.

Six Variations sur l'Air: Contento il cor nel seno, de l'opéra Ludoiske, pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'une Flute ou Violon et Violoncelle, par J. Vanhall. Oeuv. 63. à Vienne chez Kozeluch. (15 Xr.)

Sind leicht genug in jedem Betracht und *a la mode.*

Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso, comp. dal Sign. Franc. Krommer. Op. 17. In Vienna pr. Artaria e Comp. (1 Fl. 40 Xr.)

Der Hauptton dieses wohlgeschriebenen Quartetts ist *F dur* und also für die Intonation auf der einfachen Flote nicht der dankbarste. Jedoch wird das reine, volle Spiel durch eine wohlangebrachte Mäfsigung in schwierigern Sätzen erleichtert. Da nun die Gedanken ganz gut sind und eine ordentliche gesetzte Ausführung derselben sammt einer nicht gemeinen Modulation sich findet, so kann das Quartett, dessen übrigen Stimmen freylich mehr accompagnirend als konzertirend sind, hier nicht ohne alle Empfehlung gelassen werden.

Sechs Gedichte von Carl Witte, in Musik gesezt von Ernst Haufser. Zürich im Verlag des Verfassers. (1 Fl.)

Können im dortigen Vaterlande vielleicht guten Freunden gefallen, aber die Reise ins Ausland sind sie nicht werth.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVI. und die Kupfertafel III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Tasten-Mechanik

Fig. III

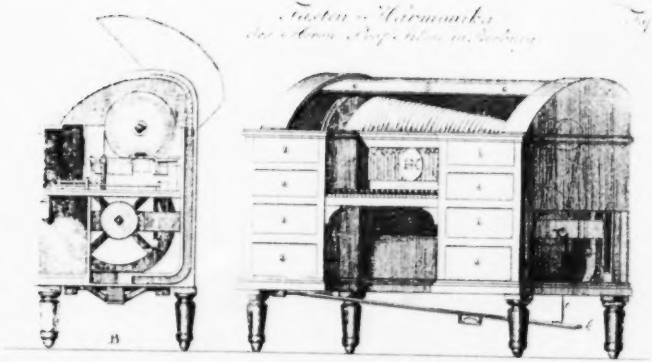

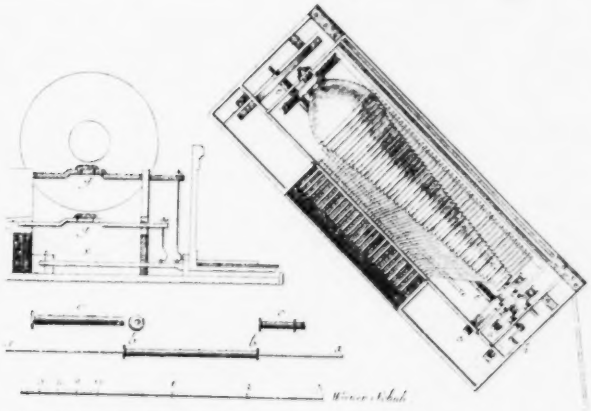

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. XVI.* 1799.

Abermalige Antikritik.

Hr. Z... nahm sich die Mühe, zu meinem Aufsatze in No. 10. des Intelligenzblattes dieser Zeitung Noten zu schreiben, und ich glaube, ihm keinen sprechendern Beweifs meines Dankes dafür geben zu können, als den: zu seinen Noten noch einige Berichtigungen hierherzusetzen, und so finde ich denn gleich bey der Einleitung, dafs er sehr wohl gethan, sein Gewäsch über einen ihm gänzlich unbekannten Gegenstand zurückzunehmen, und es Hrn. Müller zu überlassen, mich über meine vorgeblichen Irrthümer die Flöte betreffend zurechtzuweisen; worüber ich in nachstehendem Aufsatze ausführlicher spreche.

No. 5. Für die beyden daselbst angeführten Sprüche aus S. S. gebe ich Hrn. Z... was daselbst Cap. 10. V. 13. und Cap. 17. V. 28. steht.

No. 6. Fehlt nach dem Iesten Worte *Raum* der Nachsatz: *und Kenntnifs.*

No. 9. Dafs ich keineswegs zu der ausgebreiteten Kenntnifs des Hrn. Z... in allen Theilen der Tonkunst und vorzüglich der *Fuge* zweifle, mag ihm eine im Verlage meines Vaters herausgekommene Fuge zum Beweifs dienen, indem ich sie hiermit *öffentlich* seiner Prüfung vorlege. In dem dabey befindlichen Bogen Text erkläre ich mich zugleich über einige allgemeine Regeln der Fuge, und will Hrn. Z... hier nur noch darauf aufmerksam machen, was von einem Fugensatze zu halten, der auf der Terz der Tonika anhebt, mit der Quinte beantwortet wird, und wobey die Modulation des Führers in der Tonika, und die des Geführten in der Dominante ist; worüber in Albrechtsberger's Anleitung zur Komposition S. 197. nachzuschlagen ist. Dafs aber der Haydn'sche Satz, als *Fugensatz* betrachtet, unter die Klasse der Quintenfugen gehört, beweifst noch mehr, dafs der zweyte Wiederschlag ganz richtig, nur nicht dafs es in der nämlichen Stimme geschieht, eingerichtet ist, und zum Beweifs dienen kann: dafs ein Mann wie Haydn, der gewifs den ersten Wiederschlag richtig beobachtet, und erst im Verfolg sich die Freyheit genommen, davon abzuweichen, gar keine Fuge *hier* hat machen wollen. Freylich sind dies *gemeine* Dinge, die ich auch jedem andern, nur Hrn. Z... nicht, als bekannt voraussetze.

Unter verschiedenen Druckfehlern in meinem Aufsatze ist auch Stufe statt Fux *) stehn geblieben, welches von der ausgebreiteten Litteratur des Hrn. Z... zeugt.

No. 11. Wahr ist's dafs man ein gelehrter, und noch mehr ein *guter* Theolog seyn kann, ohne das Geheimnifs der Dreyeinigkeit erläutern zu können, welches wir vor der Hand Hrn. Z... und Consorten überlassen wollen.

No. 13. Wie kann Herr Z... denken, dafs ich *ihn über die Achsel* ansehe? — einen Mann von dem man *lernen* kann? —

Hr. Z... ist und bleibt mir *als Hr. Z...* ein *Unding*, so wie jeder *Anonymus*; und dafs ihm manches, besonders die Sprüche aus Jesus Sirach Cap. 20. V. 21 und 22. nicht besser in der Schule sind *eingebläut* und *eingetrichtert* worden, ist augenscheinlich. Er lese und beherzige sie! —

Blofs durch seine Aeusserung *sich zu nennen*, bin ich schon so *darniedergeschlagen*, dafs wenn ich früher daran gedacht, ich mich nicht unterstanden hätte, diese Berichtigungen zu schreiben. So aber stehn sie nun einmal da, und mögen es auch bleiben. Der Schlufs seiner letzten Note ist erbaulich, und hat gewifs dem dabey ihm gegenüber gehangenen Spiegel das Leben gekostet.

Will sich's Hr. Z... je wieder beykommen lassen, über irgend etwas öffentlich zu reden, so lese er erst, was ich ihm auf dem Titel meiner Fuge aus Jesus Sirach angeführt habe, von mir nehme er aber die Versicherung, dafs ich gelesen und beherziget habe, was bey ebendemselben Cap. 4. V. 30. 34 u. 35. steht.

Offenbach am M., im Monat May 1799.

Ant. André.

---

*) Diesen einen Fehler meiner Uebereilung gestehe ich ein: die mannichfaltigen andern, gegen Orthographie u. dgl. sind aber ganz genau nach der Andreischen eigenhändigen Abschrift gedruckt. Der Korrektor.

Hr. André hat mein Wort, dafs ich nichts mehr gegen ihn schreiben wolle; und ich halte dieses Wort um so lieber, da er selbst durch vorstehenden Aufsatz jeden verständigen Leser in den Stand gesetzt hat, über unsern Streit und über ihn selbst zu urtheilen. Die von ihm neuerdings verfertigte und eingesandte Fuge, auf welche er sich in seinem Aufsatze beziehet, ist, wie ich für dachtige Leser nur anmerken will, keinesweges eine jene streitige, sondern ein ganz für sich bestehendes Werkchen, das der Verf. auf dem Titel mit einem ganz unanständigen Ausfall verunziert hat, und das übrigens mit unserer Streitigkeit nicht in der allergeringsten Verbindung stehet. Dann erstens mufs eine Fuge, die Hr. Aul. vor einigen Jahren geschrieben, doch wohl *nicht darum* gut seyn, weil er jetzt eine bessere gemacht hat? Zweytens, war der Streitpunkt nicht, ob Hr. A. eine regelrechte Fuge schreiben könne, sondern ob *jene Fuge, dort, wo sie stehet, an ihrem Platze sey.* Er fordert mich übrigens auf, diese neue Fuge von seiner Komposition zu beurtheilen. Hier ist meine Meynung in wenig Worten. Das Thema ist ein wenig oder nichts sagender Gedanke: aber die Bearbeitung verräth Mühe und Fleifs. Dies Urtheil mag zugleich beweisen, ob ich gegen Herrn And. geschrieben habe, *weil er* — Herr A. ist. Uebrigens ist es aber auch meine Recensentenpflicht (weil Herr André mich zu seiner Beurtheilung beruft) ihn auch *dieser seiner neuen Fuge* wegen auf eine Stelle *Kirnbergers*, dessen Ansehen Hr. A. hoffentlich nicht schmälern wird, hinzuweisen. Sie lautet also (S. Kirnb. Kunst d. rein. Satz. Th. II. S. 232.): „Wenn man die Künste des doppelten Kontrapunkts verstehet, so ist es eine sehr leichte Sache, eine Fuge zu machen, die, ohne Rücksicht auf den schönen Gesang, blos mechanisch richtig ist. Ganz anders aber verhält es sich mit einer Fuge, in welcher Geschmack, Ausdruck und Rhythmus u. s. w. ist, wozu der doppelte Kontrapunkt wenig oder gar nichts hilft." — Uebrigens ist es eine ganz eigene Art, mir, der ich nicht in Leipzig lebe, aus einem Druckfehler, welchen der *Korrektor* in Leipzig hat stehen lassen, einen Mangel an Kenntnifs der Litteratur zu erweisen.

Z...

An Herrn A. E. Müller in Leipzig.

Mit Vergnügen las ich aus der Einleitung des Hrn. Z... dafs er es Herrn Müller überlassen habe, mich über die vorgeblichen Irrthümer meiner Bemerkungen die Flöte betreffend zurechtzuweisen, fand aber zu meinem gröfsten Erstaunen, wie wenig Herr Müller meinen Aufsatz verstanden hat. Da er ihn nun untersuchte und berichtigte, so wird er mirs nicht verargen, wenn ich ein Gleiches mit dem seinigen hier vornehme.

Wenn Hr. Müller glaubt, dafs nun durch die 3 gewöhnlichen Klappen *für* das f, gis und b auf der Flote allem Uebel dieses Instruments abgeholfen sey, so versuche er doch einmal den Triller, auf dem *eingestrichenen* h *in* A moll zu schlagen, welches ohne c Klappe eben so wenig möglich ist, wie folgende Passagen mit der f Klappe für den Ringfinger der rechten Hand zu spielen.

Allegro.

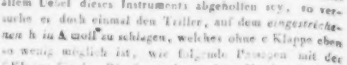

Um Schwierigkeiten dieser Art abzuhelfen hat Herr Thurner aus Wien, der gegenwärtig in London ist, Flöten verfertigt, welche ausser den gewöhnlichen Klappen, noch eine f Klappe für den kleinen Finger der linken Hand, eine b Klappe für den Zeigefinger und eine andere für den Daumen der rechten Hand, und eine c Klappe für den Daumen der linken Hand haben. Herr Boye in Göttingen hat ebenfalls ähnliche Flöten verfertigt, welche ausserdem noch eine besondere e s Klappe haben. Durch alles dieses ist hinlänglich bestätigt was ich sagte: *Könnte man noch mehrere Klappen anbringen u. s. w.*

Ich verkenne den Nutzen der Klappen keinesweges, und wer daher die Gegenthat aus meinem Aufsatze geschlossen, hat ihn offenbar missverstanden; auch habe ich selbst in einem meiner neuen Concerte Passagen geschrieben, welche ohne jene Klappen nicht gut vorgetragen werden können. Allein bey alle dem, sage dafs man Klappenmüller schlagen kann, bleiben die Klappen immer schwerer, als die blosen Finger aufzuheben, und wer dieses nicht glauben will, lasse sich seine noch übrigen 6 Löcher auch mit Klappen besetzen, so hat er dann (mich eines Abrahamitischen Gleichnisses zu bedienen) *ein vollkommenes Geklapper.*

Hr. M. mufs erst darthun, nach welcher Abmessung auf dem Monochord die verschiedenen Töne rein oder unrein sind, dann mufs er die einmal für rein anerkannte Abmessung beständig im Gehör und dieses wiederum das Auffassungsvermögen haben, *jeden* Ton in der *schnellsten* Zeitfolge *genau* zu bemerken, um die Reinheit *eines* Tons in einer ganzen Passage untersuchen zu können. Und welche Untersuchung würde er dann leider zur gröbsten Beleidigung seines Ohres machen müssen? —

In der vorletzten Periode seines Aufsatzes zeigt sich Hr. M. als gänzlich unbekannt mit dem Mechanismus des Flötenspiels. Er lese, was hierüber Vaucanson in der Beschreibung seines mechanischen Flötenspielers gesagt, und um sich zu überzeugen, wie richtig V's Meynung ist, so lese er was die damalige Akademie der Wissenschaften in Paris darüber geurtheilt hat: welches auch zum Beweise dienen kann, wie oberflächlich Quanz in seinem Flötenunterricht S. 46. über V. gesprochen.

Hr. M. behauptet, dafs sein *spitzer* Wind ein *schwächerer* sey, und zeigt hierdurch noch mehr, wie unglücklich sein Einfall war, so *entscheidend* über einen Gegenstand absprechen zu wollen, und wie wenig er die Theorie des Schalles kennt. Er lese was hierüber Heltz in seiner Abhandlung vom Schalle sagt, aus welchem grundlichen Werke ich zu seiner Widerlegung nur die §. 31. 32. u. 37 anführen will.

Hr. M. scheint sich durch seine 20jährige Erfahrung für Autoritäten zu erklären, weswegen ich ihm die beyden angeführten Schriftsteller entgegensetze.

Will Hr. M. die *falschen Grundsätze*, worauf die ferneren Bemerkungen meines Aufsatzes beruhen sollen, angeben, so thue er es mit mehrerer Ueberlegung wie bisher, und ich werde mich dann gern belehren lassen.

Uebrigens kann Hr. Müller versichert seyn, dafs mich blos das Recht meiner Sache und *sonst nichts Andres* bewogen hat, dieses Wenige über seinen Aufsatz hier anzuführen, und dafs ich sein Talent als Tonsetzer und Tonkünstler verehre.

Offenbach am M., im Monat May, 1799.

Aug. André.

Ueber vorstehenden Aufsatz des Hrn. André.

Hätte sich doch Hr. A. mit dem begnügt, was ich in Betreff seines Aufsatzes über die Flöte ihm mittheilte, hätte ers zu Herzen nehmen wollen, warum ich ihn bisher vor den Augen des Publikums mit einer Schonung behandelte, die er nicht verdient! Aber nein! er will nicht belehrt, will nicht geachtet seyn; ich soll ihm — dies ist die Aufforderung an mich — sein Sündenregister ins Gesicht schleudern. Nun vielleicht frommt dies auch mehr. Ich werde es versuchen und seinen Aufsatz gerade durchgehen, so wie er den meinigen umschlichen hat. Ich kann mich kurz fassen: denn im Grunde hat Herr A. auch nur einen Fehler an sich, den nämlich, dafs er sich anmafst, über eine Sache zu schreiben, die er nicht versteht. Denn wie sein Raisonnement über Flöte und Flötenspiel zeigt, so fehlt es ihm an Kenntnis und Erfahrung gänzlich. Er spielt nicht einmal das Instrument. Man wird dies vielleicht nicht glauben! Nun dann sehe ich mich genöthigt, meine Behauptung abermals mit ein paar Stellen aus den Briefen seines Herrn Vaters an mich zu belegen, so leid es mir thut, diesen mir schätzbaren Mann in so weit wenigstens mit in die Sache zu ziehen. „Mein Sohn — schrieb er unlängst — spielt die Flöte nicht, daher wagt er es selbst nicht, Ihnen sein Flötenkonzert zu überschicken u. s. f.

„Mein Sohn — meldete er mir ein andermal — dankt Ihnen für die Bemerkungen, den Flötensatz betreffend, er findet dadurch das Urtheil anderer Flötenspieler bestätigt u. s. w."

Dies also der einzige Fehler, oder vielmehr die Quelle aller, die sich Hr. A. zu Schulden kommen lässt, und die ich aus Achtung gegen das Publikum und meiner selbst nicht mit Namen zu nennen vermag. Damit ich indefs jeden Schein der Ungerechtigkeit entferne, so hebe ich folgende Beweisstellen aus Hrn. A's Aufsatze aus.

Hr. A. will mich der Sünde zeihen, ich habe behauptet, durch die f, gis und b Klappe sey *allen Uebeln* der Flöte abgeholfen. Ungeachtet in meinem Aufsatze keine Silbe davon steht, so spricht er nun ein langes und breites, dafs *nicht* allen Uebeln dieses Instruments abgeholfen sey. Die Vertheidigung *dieser meiner* Meinung würde ich Hrn. A. wirklich Dank wissen, wenn sie ihm nicht so ganz verunglückt wäre. Weiter will er, dafs ich behauptet habe, jene Klappen müssten in jeder Passage gebraucht werden, wovon in meinem Aufsatze ebenfalls nichts vorkommt. (Man vergleiche diesen nur im Intelligenzblatte Nro. 30.) Aber was will Herr A. nicht alles? So will er unter andern auch, ich solle ihm den Triller mit b und c schlagen, was er ohne c Klappe für eine Unmöglichkeit erklärt. Da Hr. A. nicht selbst Flöte spielt, so ersuche er nur den ersten besten Stumpfspieler, dafs er ihm dieses unmögliche Experiment vormache und das auf folgende Weise. c wird so genommen, dafs der dritte u. vierte Finger der linken Hand liegen bleibt und der Triller mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand geschlagen wird. So braucht man keine c Klappe. Nur vergesse Hr. A. nicht, den Mann vor seinen Windverstärkungen, wovon er im vorigen Aufsatze spricht, zu warnen. Doch weiter! Hr. Thurner, sagt er, sey der Erfinder der Flöten mit c und f Klappen *für die linke Hand* [denn das will er doch sagen?] oder Herr Thurner und Boye haben diese Klappen nur an ihren Flöten. Man sollte wenigstens glauben, dafs Hr. André, als Musikhändler die *Preiscurzeichnisse* der Flöten von Tromlitz kannte. In diesen hat der wackere Künstler dem Publikum *schon lange* Flöten von derselben Einrichtung angeboten (z. B. in der musikal. Korrespondenz von 1791). Ich selbst besafs schon vor 10 Jahren eine solche Flöte. Wahrscheinlich aber wollte Herr A. der Welt etwas Neues sagen, weil es ihm neu war. Es ging ihm hier wie mit der folgenden Bemerkung, dafs es nämlich schwerer sey, eine Klappe aufzudrücken (man sagt nicht aufheben wie Hr. A.) was jedem gemeinen Pfeifer bekannt ist. Vielleicht machte sie Hr. A. blos, um des Witzes willen, der darauf folgt und von der Art ist, dafs man über den Witzling selbst lacht.

Um zu wissen, ob ein Ton falsch oder rein sey, braucht man, meines Erachtens, nur ein gutes musikalisch aus-

gebildetes Ohr zu haben: daſs ich dieses habe, das hier zu erweisen, wäre lächerlich.

Weiter will Hr. A. meine Bemerkungen durch sein Raisonnement widerlegt haben, da er im Grunde weiter nichts gethan hat, als daſs er *für meine* Meinung gesprochen und ausserdem viele allgemein bekannte und zur streitigen Sache nicht eigentlich gehörige Dinge vorgebracht hat, um seine Unkunde recht auffallend darzustellen. Denn so will er unter andern in folgender Stelle seiner Schreiberey mich darniederschlagen durch meine eigene Behauptung: *spitzer* Wind sey nicht stark sondern schwach — eine Sache, die doch gewiſs niemand, der die Skale auf der Flöte nur gut anzugeben weiſs, in Zweifel gezogen hat.

Weiter will Hr. A., daſs das Publicum auf seine Autorität die Bemerkungen über meinen Aufsatz für bare Wiederlegung annehmen und nicht bemerken soll, wie weislich Hr. Andre die wichtigsten Punkte, wie z. B. *seine Windverstärkung*, übergangen und auch nicht mit einem Worte erwähnt hat. Endlich will Hr. A. würdige Männer herabsetzen. Von Quanz spricht er verächtlich, um — vielleicht einen Nachtrag zu den Aeusserungen über Haydn und Mozart in seinem vorigen Aufsatze gegen Hrn. Z... zu liefern. Wahrhaftig, wenn Hr. A. so fort fahret und nota bene auch das Publicum seine Urtheile fein für baare vollgültige Münze annähme, denn Gnade allen grossen Tonkünstlern der vorigen und jetzigen Zeit. Alle wären nichts und Hr. A. wäre alles.

Doch ich überlasse das Richteramt über Hrn. A. dem sachkundigen unpartheiischen Publicum und sage künftig kein Wort mehr gegen oder von ihm, falls er auch fortfahre zu schmähen, zu demonstriren u. s. w. was hülfe es am Ende auch? Einen Mohren weiſs zu waschen, ist einmal eine Unmöglichkeit.

Leipzig.

August Eberhard Müller.

Bekanntmachung.

Durch den Beyfall, den meine bey Hrn. Lehmann herausgekommenen Lieder, in der musik. Zeitung erhalten haben, noch mehr aber durch die darinnen enthaltene Aufmunterung veranlaſst, kündige ich auf das künftige Vierteljahr eine neue Sammlung von Liedern, nämlich unter dem Titel: Blumenkranz für Gesang und Klavier, an. Die dazu gewählten Texte, welche sich auf den gewählten Titel beziehen, sind von Matthisson, Stollberg, Pfeffel u. a. bekannten Dichtern. Der Pränumerationspreis beträgt 16 Gr. — ist bis zu Ende des Octobers d. J. offen, und wird nachher um die Hälfte erhöht. Wer 5 Exemplare nimmt, bekommt das 6te frey. Auswärtige Interessenten können sich deshalb an mich, oder auch an die Rost'sche Kunsthandlung in Leipzig in frankirten Briefen wenden.

Es soll mich freuen, wenn diese von mir angekündigten vielleicht letzten Früchte meiner Muse gleichen Beyfall erhalten, und mich in den Stand setzen, obige Ankündigung realisiren zu können. — In einigen Wochen werden auch die von mir bereits mehrmals angekündigten leichten Klavierstücke fertig.

Leipzig, im Julius, 1797.

M. Geyer.

Im Böttchergäſschen, No. 429.

In den im 39sten Stück dieser Zeitung recensirten 3 Quartetten von Romberg sind folgende Druckfehler zu verbessern:

In der ersten Violine. Seite 4. am Ende fehlen die Worte: *Menuetto da Capo senza Replica:* S. 10. Syst. 9. fehlt tr. über dem letzten c; so wie auch S. 11. System 11. T. 2. über dem 2. Auf derselben Seite Syst. 1 T. 2. muſs

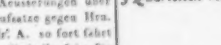

das erste Stel so , und Syst. 9. T. 2. das tote u. 11te tötel nicht e g sondern c e seyn. S. 15. Syst. 2. T. 2. muſs das letzte tötel nicht d sondern c seyn. S. 16. fehlt *piano.* zu den beyden letzten Noten.

In der zweyten Violine: S. 9. Syst. 3. fehlt *pia.* zu Anfange des 2ten Taktes. S. 12. Syst. 2. muſs das letzte tötel des 2ten stels nicht c sondern f seyn.

In der Bratsche. S. 8. Syst. 6. T. 2. müssen die letzten 4 Sztel einen Ton höher stehn. System 11. fehlt das b vor dem ersten Stel d. S. 9. Syst. 6. fehlt *forte:* zu Anfange des 2ten Taktes. S. 11. Syst. 5. muſs das letzte tötel des 2ten Taktes nicht d sondern c seyn.

Im Violoncell: S. 8. Syst. 9. T. 7. fehlt das *pia.* zu dem zweyten d. S. 9. Syst. 4. fehlt *piano:* zum letzten stel des ersten Taktes, und zu Anfange des 3ten Syst. fehlt *forte.*

Noch einige andere gröſstentheils sehr unbedeutende Fehler werden sich beim Durchspielen leicht berichtigen lassen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten July — N°. 43 — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Concertmeister Zumsteeg in Stuttgard.

(Fortsetzung.)

Der zweyte Akt unterscheidet sich von dem ersten insonderheit dadurch, dafs der Dichter in den Rollen des muntern Fabio, des Oronzio und Stefano einige komische Scenen damit verwebt und also dem Tonsetzer Gelegenheit gegeben hat, sein Talent von einer neuen Seite glänzen zu lassen, den muntern Charakter des Fabio durch den musikalischen Ausdruck noch mehr zu erhohen und dem possierlichen Charakter des Küchen- und Kellermeisters dadurch mehr Schärfe zu geben. Ueberhaupt wird hier ein Tonsetzer durch die mannigfaltige Entwikelung der Charaktere weit mehr Schwierigkeiten finden, als in den beyden andern Akten, da sich in diesem so mancherley Leidenschaften durchkreuzen, zu deren wahrem Ausdrucke eben so viel Erfindungsgeist, als eine genaue Kenntnifs, durch disjunktive Urtheile das Verhältnifs der Theile zum Ganzen nach ästhetischen Principien zu bestimmen, erfordert wird. Mit welchem Erfolge sich Hr. Z. durch dieses schöne Labyrinth durchgearbeitet hat, soll die Folge lehren.

Der erste Auftritt fängt mit einem sehr schönen Monolog des geretteten Fernando's in Versen, nehmlich mit einem Recitativ an, das mit einer Begleitung mehrerer Instrumente versehen ist. Weit entfernt, meinem Empfindungsvermögen eine vorzügliche Intensität, d. h. eine besondere Kraft zuzuschreiben, tiefer und wahrer zu fühlen, als andere, weit entfernt, Hrn. Z. irgend ein Lob beyzulegen, das dem blinden Beyfall eines Partisanen ähnlich wäre: so glaube ich doch, nicht ohne Grund behaupten zu können, dafs dieser brave Tonsetzer bey der Ausarbeitung dieses Drama's nicht allein auf den Ausdruck leidenschaftlicher Gegenstände; sondern selbst auch auf den sittlichen Charakter der handelnden Personen Rücksicht genommen habe. Und dafs die Musik für das letztere eben so gut geeignet sey, als für das erste, dafs sie vorzüglich in einem lyrischen Drama unter der Feder eines einsichtsvollen Tonsetzers — wenn ich mich so ausdrücken darf — gleichsam physiognomische Zeichnung werden kann, wer dürfte wohl dieses bestreiten? Wenigstens glaube ich in jeder Zeile, die von Fernando gesungen wird, nicht verkennbare Spuren jener anspruchslosen Würde, und eines durch Grundsätze der Vernunft gebildeten, noch unverdorbenen Jünglings gefunden zu haben, die denselben auf eine so interessante Art charakterisiren.

Gedachtes Recitativ enthält einen sehr starken Ausbruch der Empfindungen des geretteten Fernando's. Zuerst Dank gegen die Vorsehung für seine Erhaltung, dann Vergegenwärtigung des Angstgeschreys seiner Gefährten, Zweifel, ob er seine Rettung als Wohlthat, oder als Strafe ansehen soll, und ein trauriges Gefühl seines Zustandes an einem so einsamen, ihm unbekannten menschenleeren Orte machen den rührenden Inhalt desselben aus. Nach den Worten:

Zu frisch ist noch die Wunde;
Zu laut umstöhnt mich noch der Brüder Angstgeschrey.

gab der Dichter dem Tonsetzer den vortreflichen Fingerzeig, einzelne Gedanken aus dem Schlufschore des ersten Akts hier zu wiederho-

len. Wie sehr dieses der Natur der Sache gemäfs sey, werde ich nicht erst beweisen dürfen, und wer sieht nicht diesen glücklichen Gedanken zugleich als einen kleinen Verräther an, dafs entweder Hr. Gotter selbst kein genauer Kenner der Musik war, oder wenigstens bey dieser seiner Arbeit die Einsichten und Erfahrungen eines gewichten Tonsetzers zu Rathe gezogen habe. Ueberhaupt hat dieses Singspiel auch in dieser Rücksicht hervorstechende Vorzüge vor den meisten neueren lyrischen Dramen, und es würde in Wahrheit zu mehrerer Vervollkommnung derselben nicht wenig beytragen, wenn überall Thalia mit Apoll so traulich Hand in Hand giengen.

So kurz das Recitativ ist, so viel Einsicht in die richtige Theorie desselben wird zu seiner Composition erfordert: und wenn gleich ein sachkundiger Kritiker bey den darin auf einander folgenden sechs Fragsätzen, die zugleich Ausrufungen sind, am Schlusse einer jeden etwas einen Sprung auf ein entfernteres Intervall zu grofserem Nachdrucke vermissen, oder wünschen möchte, dafs die steigenden und sinkenden Empfindungen mit etwas mehr Precision sollten ausgedrückt seyn, oder der Einfall am Schlusse der Zeile:

Vergebens leuchtet mein Ohr — mein Blick —

der mehr einem weiblichen, als einem männlichen ähnlich ist, anders beschaffen seyn sollte: so mufs man doch eingestehen, dafs dasselbe mit der darauf folgenden Arie einen ausgezeichneten Rang in diesem Werke habe und das Herz des Zuhörers gewifs nicht verfehlen wird. Die Instrumentalbegleitung drückt die Gemüthsbewegung der recitirenden Person immer sehr gut aus und ist so vertheilt, dafs dadurch die schönste Haltung hervorgebracht wird. Vorzüglich sind die Solistellen der Oboe in diesem Recitative, wenn sie gleich sehr kurz sind, von grofser Wirkung. Bey der Wiederholung der Stelle aus dem Schlufschore des ersten Akts hat Hr. Z. eine Verwechslung der Instrumente vorgenommen und die zweyte Violine in die hohe Oktave gesetzt, welche dort die erste Flote hatte, wodurch dieser Gedanke einen um so herzdurchdringenderen Ausdruck erhielt.

Einen eben so zweckmäfsigen Gebrauch von den Blasinstrumenten findet man auch in der darauf folgenden Arie:

Wird ich den Banyan Wiene schmeicheln?

Man sehe, wie viel Energie folgende Stelle durch sie erhielt, bey welcher Fernando sagte:

Zerrissen sind des Lebens Bande
Für den, der treulos, mit arger Tücke,
Wie keines Menschen Stimme fällt,
Bedroht von tausendfachen Schrecken,
In steter Schmerzensnacht weilt.

(Man vergleiche gegenüberstehende Musik.)

Doch man mufs diese Stelle selbst hören, um zu fühlen, welche erschütternde Wirkung die abgestofsenen Noten in denselben in Verbindung mit den fortlaufenden Schwärmern der oberen Stimmen hervorbringen.

In der bangen Ungewifsheit, worin Fernando war, und die er auf eine so rührende Art in dieser Arie ausdrückt, erscheint Ariel unsichtbar und fällt in dieselbe mit folgenden Worten ein:

Du wirst ein Herr entdecken
Das die entgegen wallt.

Fernando sieht sich hierauf mit frohem Erstaunen um, und fährt dann fort:

Bote des Trostes! Himmlischer Singer!
Stille mein Sehnen! weile nicht länger!
Zeige dich mir!

Bey dieser Stelle veränderte Hr. Z. die Taktart und das Zeitmaas und bereitet sie durch folgende vier Takte vor, die von der Oboe ganz ohne alle Begleitung vorgetragen werden:

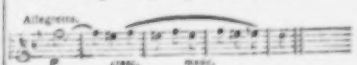

Sie führt hierauf die Melodie mit der Singstimme unter der stillen Begleitung der Violinen durch die erste Zeile fort, und wiederholt am Schlusse der dritten und letzten Zeile die vier ersten Takte dieser Arie allein, wodurch die in

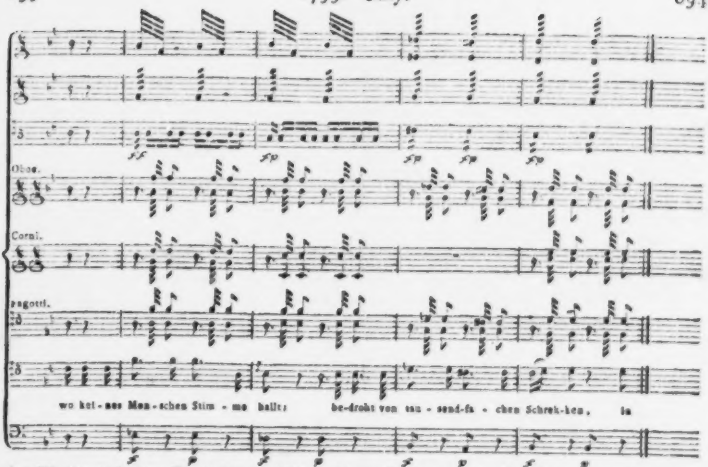

den Worten enthaltene Empfindung erhöht und länger unterhalten wird. Dafs Hr. Z. zu dem letzten Abschnitte dieser Arie den Dreyviertultakt erwählte, mufs um so mehr gebilliget werden, weil ihn diese Taktart zu der zweckmäßigsten rhythmischen Form führte und ihm Veranlassung gab, durch die öftere Anwendung des Molossus dem Ausdrucke mehr Würde zu ertheilen.

Unmittelbar an diese Arie schliefst sich das darauf folgende Duett zwischen Prospero und Fernando in *C dur* an. Der Gesang fängt ohne Ritornel an, welches unstreitig hier ganz am unrechten Orte würde gestanden seyn, da die unerwartete Erscheinung eines ihm ähnlichen Wesens so schnelle Empfindungen der Freude in der Seele des verlassenen Fernando's mufs erregt haben, deren Aeufserung nicht die mindeste Verzögerung gestattet hätte, weil er in dem Wahne stand, dafs die unsichtbare tröstende Stimme die Stimme Prospero's gewesen sey. Auch hier entdeckt man Schönheiten, die den geübten Melotheten verrathen. Das horazische *Ambitiosa recidet ornamenta* scheint Hr. Z. sich in demselben zum vorzüglichen Gesetz gemacht zu haben, sogar findet sich darin nicht mehr als eine einzige Wiederholung und zwar erst in den letzten Zeilen, wo der Gesang sich vereinigt. Dafs dieses Verfahren des Tonsetzers keiner Rechtfertigung bedarf, wird einem jeden einleuchtend seyn, der sich mit dem Inhalte des Gedichts bekannt gemacht hat, nach welchem einer dem andern einen schlichter Aufschlufs über seine Person und seine Schicksale mittheilt, und so widrig in dem fortlaufenden Flusse einer Erzählung Wiederholungen sind, so unausstehlich sind sie auch in Compositionen von analogischer Art. Gewifs hat die gute Sache der Kunst und des Geschmacks zuweilen schon sehr viel verlohren, dafs es unter der Gilde des Apolls noch manche, in andern Rücksichten oft verdienstvolle Tonsetzer giebt, welche öftere Wiederholungen als nothwendige Form beym Gesang betrachten, und nicht beden-

ken, dafs es auch Fälle geben kann, wo man abgeschmackt und frostig wird, wenn man nicht Ausnahmen macht. So zufrieden übrigens, wie ich glaube, jeder Kenner mit mir über die Behandlungsart dieses schönen Duetts seyn wird: so vermisse ich doch in demselben eine einzige Wiederholung, durch die der ästhetische Ausdruck nach meinem Dafürhalten sehr viel gewonnen hätte, nehmlich an der Stelle, wo Fernando seine Verwunderung zu erkennen giebt, in Prospero, den er für ein höheres Wesen hielt, nur einen gewöhnlichen Menschen zu sehen. Er drückt sich hierüber nur in diesen wenigen Worten aus:

Ein Sterblicher wärst du?

Man sieht wohl, dafs diese Zeile nicht einen Ausruf von gewöhnlicher Verwunderung enthält: sie ist vielmehr Erstaunen im hohen Grade und erforderte also auch in der Composition einen ihm entsprechenden Ausdruck. Hr. Z. behandelte ihn auf folgende Art:

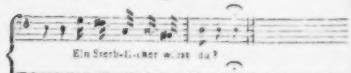

Die Pause mit dem Ruhezeichen ist hier zwar sehr passend, indem man sich dabey vorstellt, dafs Fernando's Erstaunen plötzlich in ein stilles, in sich selbst gekehrtes Nachdenken übergeht, gleichsam um zu überlegen, ob denn wirklich Prospero's Versicherung nicht blose Täuschung sey, und die kurzen Noten sagen zwar sehr viel, aber sie erschöpfen doch nicht ganz den hohen Grad von Fernando's Verwundrung. Wie aber, wenn eine kleine Wiederholung an dieser Stelle angebracht und die Declamation etwa so eingerichtet wäre?

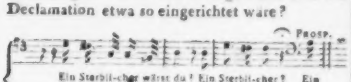

Doch dieses im Vorbeygehen. Ich füge nur noch dieses hinzu, dafs zu diesem Duett zwey obligate Clarinetten und Fagotte gesetzt sind. Sie treten gleich am Anfange desselben mit der Singstimme ohne alle andere Begleitung ein und sind abwechslungsweise bis zum Schlusse mit vieler Delikatesse angewendet worden.

Da das darauf folgende Rondo, das von Miranda gesungen wird, durch das Arrangement für das Klavier nichts von seinem innern Gehalte kann verloren haben, mithin der muntere und gefällige Character von jedem näher geprüft werden kann: so will ich auch der Beurtheilung anderer über dasselbe nicht vorgreifen, sondern nur dies einzige bemerken, dafs die begleitenden Floten, Horner und Fagotte in dem Thema eine mit der zweyten Violinstimme gröstentheils vollkommen gleiche Einrichtung erhielten. Alle sind in abgestofsenen Achteln, gleichsam hüpfend gesetzt, das dem Character dieses Rondo's eine fromere Lebhaftigkeit giebt, als wenn die Begleitung der Blasinstrumente blos in aushaltenden Noten fortgeführt worden wäre. Zugleich enthält dasselbe einen schönen Beweis, wie wenig sich unser Tonsetzer an gewöhnliche äufsere Formen binde. Manche glauben noch, dafs ein Rondo von seinem wesentlichen Vorzug vieles verliere, wenn sich nicht jedes Couplet mit einer Fermate schliefse. Hr. Z. aber nahm am Ende des zweyten Couplets, das in *D dur* anfangt, und sich in der Dominante von *Fis* endiget, keine Rücksicht darauf. Und dafs dieses absichtlich geschehen sey, daran wird wohl Niemand zweifeln, der es sich aus seinen andern Werken abstrahirt hat, mit welchem Forscherblick derselbe jedes Wort seines Dichters anzusehen pflegt, und wem wird nicht der Grund von selbst einleuchtend werden, der den Schlufs im Gedichte selbst liest; wo es heifst:

Wenn der Freundschaft sanften Macht
Sich dein Herz erweitert;
— — — — — —
— — — — — —
Werden schnell, wie Träume dir
Deine Tage schwinden

Hier wird nun der Flufs der Melodie durch die erste Violinstimme auf folgende einfache Art wieder in das Thema zurückgeführt:

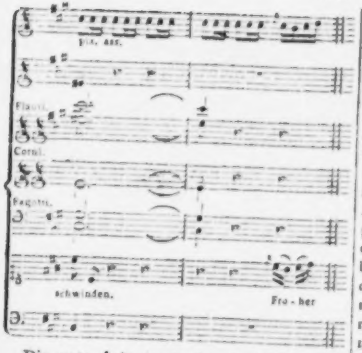

Die erste Arie des fünften Auftritts enthält eine sehr ernstliche Warnung, welche Prospero dem Fernando in Ansehung seiner Miranda giebt. Schon hatte jener Spuren bemerkt, dafs diese das Feuer seiner Leidenschaft angefacht habe. Er sägte daher zu ihm im ernsthaften Tone des väterlichen Ansehens:

Fremdling, höre
Meinen Willen, deine Pflicht!
Stör', o störe,
Dieser Freystatt Ruhe nicht!
Ich bin Vater — und ich wache
Ueber meines Kindes Ehre,
Ich bin mächtig — und ich schwöre
Dem Verräther ewig Rache,
Der in ihr das Herz mir bricht.

Die Warnung dieses Protagonisten wuste Hr. Z. mit so kraftvollem Ausdrucke und mit einer solchen Stärke der Harmonie darzustellen, dafs dadurch die schönste theatralische Wirkung hervorgebracht wird. Und um dieses auf die zweckmäfsigste Art zu bewirken, wird diese Arie aufser Flöten, Oboen, Hornern und Fagotten auch durch Trompeten begleitet. jedes dieser Instrumente ist so in Anwendung gebracht, wie entweder die sanftere Ergiefsung des väterlichen Herzens, oder die Sprache des männlichen Ernsts, oder das Selbstgefühl eigener Macht und Würde, oder der Eindruck einer möglichen Verletzung der Ehre seiner Miranda es nothwendig machte. Der darin herschende Ton ist also ganz leidenschaftlich und Hr. Z. hat ihn meisterhaft getroffen. Die zwey ersten Zeilen dieser Arie sind in einem sehr pathetischen Adagio gesezt, das samt dem Ritornel nur aus sieben Takten besteht. Mit der dritten Zeile tritt ein schnelleres Zeitmaas ein, und ein kurzes Solo der Oboe macht hier den Anfang. Ich setze diese Stelle her, um jeden unsrer Leser selbst zu überzeugen, wie viel Wahrheit in dem Ausdrucke liegt:

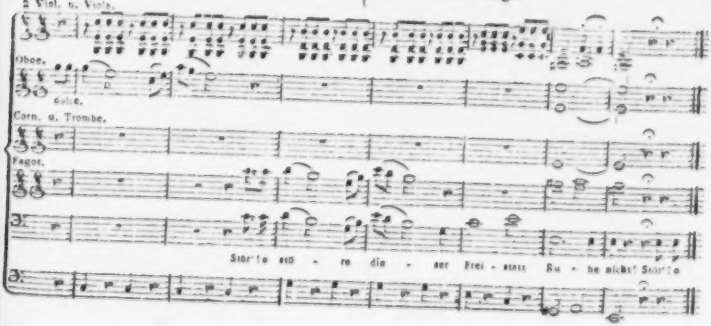

Die ganze Einrichtung dieser Begleitung giebt zugleich dem Inhalte der Worte mehr das Ansehen einer freundschaftlichen Bitte, als eines strengen Befehls, und hiezu trägt auch der Uebergang in die Dominante von *A moll* das seinige bey. Nach dem Schlusfalle in der sechsten Zeile treten die Trompeten *soli* ein, und erregen schon im voraus das Gefuhl von Macht, auf welches sich Prospero beruft. Ueberhaupt verdienet die ganze Stelle als ein Muster aufgestellt zu werden.

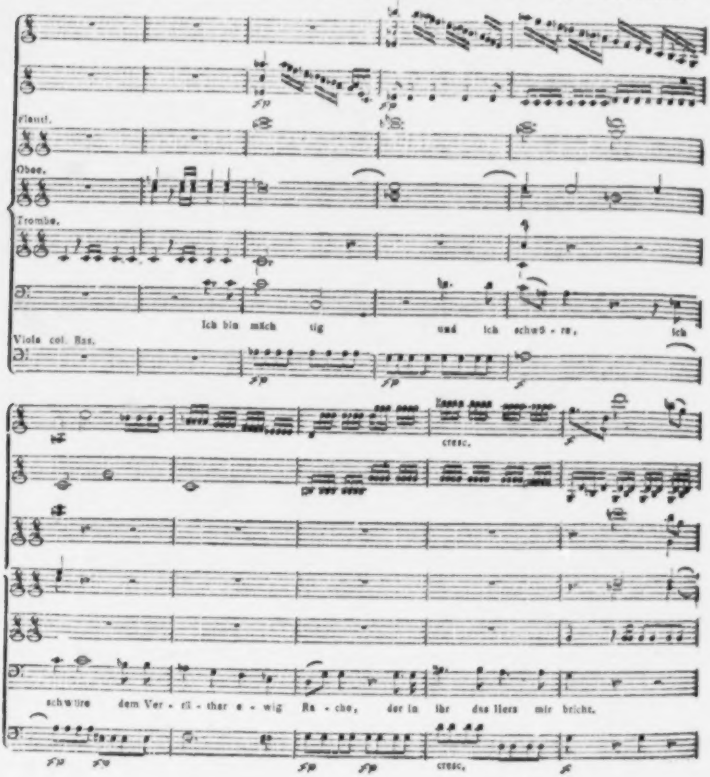

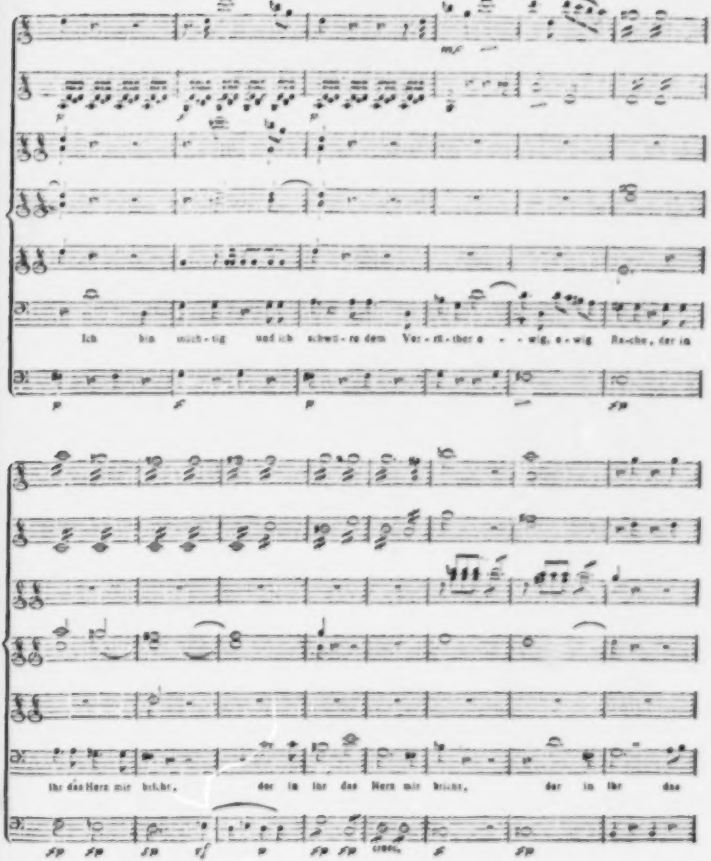
Ich bin mächtig und ich schwöre dem Verführer e - - wig, e - wig Rache, der in
ihr das Herz mir bricht, der in ihr das Herz mir bricht, der in ihr das

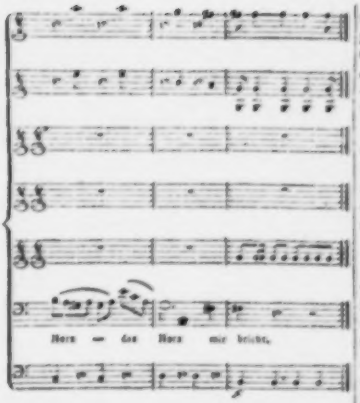

Wer fühlt es nicht, welche Wirkung der gleich im Anfange dieser Stelle befindliche rasche Uebergang in *As dur* hervorbringt, welches Gefühl von Verachtung zugleich bey den Worten *dem Verräther ewig Rache* durch die Zurückführung der Modulation in die Fünfte von *C moll* und durch die fallenden Noten ausgedrückt ist, und wie voll hoher Bedeutung die betrügerischen Cadenzen gegen das Ende derselben sind. Dergleichen Stellen gehören unstreitig zu den schwersten Aufgaben der dramatischen Composition: denn in der Stimmung des Prospero liegt Harmonie und Disharmonie. Jene äussert sich zwischen seiner ihm bewufsten Gegenwirkung und dem Eindrucke, den er durch Fernando's Betragen gegen Miranda empfangen hat, zwischen seiner Heftigkeit und seiner Vorstellung einer möglicherweise zu erleidenden Kränkung; Disharmonie hingegen zwischen seiner Vorstellung von Unrecht und seinen Begriffen von Recht, seinen Gefühlen von Ehre und seinem Verlangen nach ungestörter Ruhe und ländlicher Glückseligkeit. Um nun solche Stellen mit gutem Erfolge in Musik zu setzen, mufs man sie freilich nach Hrn. Z. Weise philosophisch zu zergliedern wissen, sonst verfliegt der Geist und nur das Phlegma bleibt zurück. Um dieses vortreffliche Gemälde ganz zu vollenden, wählte Hr. Z. bey der letzten Wiederholung der Worte *ich bin mächtig* ein schnelleres Zeitmaas, wodurch die Gradation des männlichen Ernsts noch fühlbarer gemacht wird, und die gedrohte Rache eine positivere Bestimmung erhielt. Die Farbengebung geschieht hier durch die Bässe, die bald mit der zweyten Violine, bald mit beyden zugleich im raschen Einklang gehen.

Das folgende Duett ist gleichsam der Pendant zu dieser Arie und wird nur durch einen kurzen Dialog von derselben unterbrochen. Die darin herrschende Empfindung ist von vermischter Art. Fernando fühlt anfangs bey dem Anblick des Vulkans, den Prospero durch seine Zauberkraft entstehen liefs, Schauder und Entsetzen, nachgehends aber Entzücken, und eine frohe Ahndung, als er einen blühenden Rosenbusch an der Stelle der aufodernden Flamme gewahr wurde. Wie nun der Tonsetzer dieses in seine Sprache übersetzt habe, davon wird sich jeder aus dem Klavierauszuge dieses Duetts um so mehr überzeugen können, da dasselbe so beschaffen ist, dafs es durch seine eingeschränktere Transposition von seinem Werthe nichts viel verlieren konnte, indem es aufser einer obligaten Oboe, sonst keine Blasinstrumente zur Begleitung hat, und jene nur hie und da entweder mit der Singstimme, oder mit der Violine in der Oktave gleiche Melodie führt.

Der sechste Auftritt fängt mit einem Monolog Ariels an. Er will dem Befehl Prospero's gemäs zwar für diejenigen sorgen, die sich aus dem Schiffbruche gerettet haben, aber er will sie auch erforschen. Hierauf fällt er in die Arie ein:

> Ja, dem Heuchler keine Gnade!
> Ihn entlarven, ihn beschämen,
> Heifst der Tugend Sache rächen,
> Und der Wahrheit Opfer weihn.

Leichte Fehler, kleine Schwächen
Guter Menschen zu verzeih'n,
Und auf zweifelhaftem Pfade
Mich Verlassner anzunehmen,
Wankenden die Hand zu leihn —
Giebt die Sympathie mir ein.
Doch dem Heuchler u. s. w.

So wie überhaupt Hr. Z. sich es zum Gesetz gemacht zu haben scheint, mit dem melodischen Satze, der ihm dem Charakter der Empfindung, die er ausdrucken wollte, am angemessensten schien, auch in den Mittelstimmen ähnliche Sätze anzubringen, die mit diesem Charakter tingirt sind: so findet man auch in dieser Arie durch die Behandlung der Flöten, von welchen sie begleitet wird, sehr deutliche Spuren, und der 13 und 14, der 18 und 19 Takt im Larghetto u. a. m. beweisen, dafs er auch der Einheit seiner Gedanken durch verschiedene Modulation grösere Mannigfaltigkeit zu geben wisse, und der kleine kanonische Satz im 18ten und folg. Takte, konnte warlich an keinem schicklicheren Orte stehen, als nach den Worten *giebt die Sympathie mir ein.* Eine kleine, aber gewifs nicht unbemerkenswerthe Schönheit, deren Anwendung nicht die Sache eines jeden Tonsetzers ist, *est enim non scripta lex, sed nata, quam non didicimus, sed accepimus.*

Der achte Auftritt enthält ein Terzett im komischen Styl zwischen Fabio, Oronzio und Stefano, und dann eine Romanze, die von Fabio gesungen wird. Jenes hat die Begleitung des vollen Orchesters mit Trompeten und Pauken. Sie singen es bey einem Schmause, den ihnen die Sylphen zubereitet hatten. Der Frohsinn und der beherzte Muth des Fabio bey dem überraschenden Anblick der besetzten Tafel; auf der andern Seite aber die lacherliche Furchtsamkeit seiner Gesellschafter bey einer kaum zu uberwindenden Lusternheit nach den Schüsseln und Flaschen, geben diesem Terzett einen sehr lebhaften Contrast, der durch die Composition in ein so frappantes Licht gestellt ist, dafs man wohl sieht, dafs Hr. Z. auch im Studium der theatralischen Wirkung nicht Neuling ist. Als Beyspiel seiner komischen Schreibart, hebe ich nur folgende kleine Sätze aus:

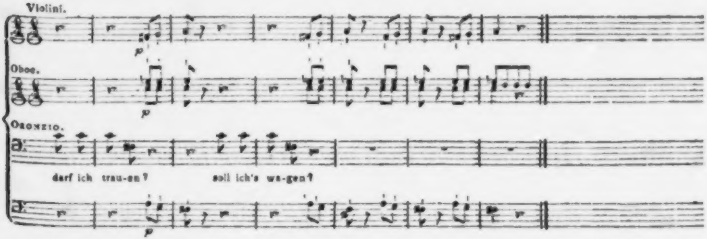

Die Umkehrung des Fragaccents führt hier auf die Vorstellung der ängstlichen Verwirrung, in welcher sich Oronzio befindet, und die Begleitung der Oboen drücken solche noch mehr aus. Eben so carricaturmäfsig theils durch den lächerlichen Accent, theils durch die *Cadence détournée* ist folgender Satz:

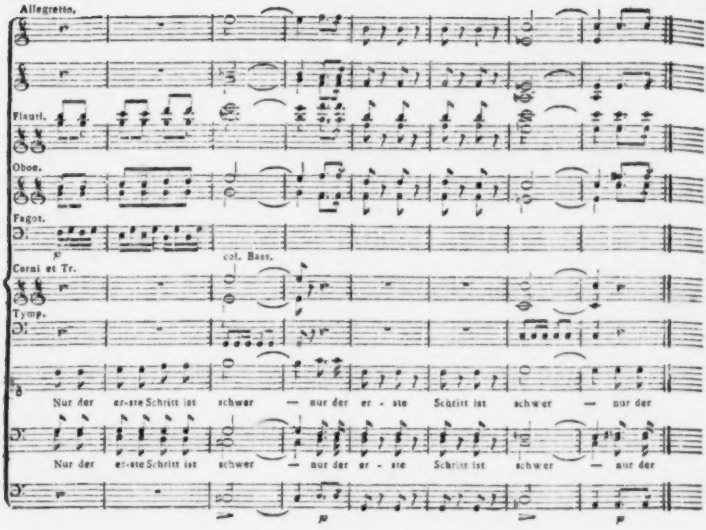

Die folgende Romanze fängt ohne Ritornell an, und zwar mit dem Akkorde der kleinen Siebente, und gleich darauf im dritten Takte kommt der Nonenakkord mit der kleinen Sexte vor. Dies giebt der Melodie der drey ersten Zeilen, welche in den drey folgenden wiederholt wird, und die in Ansehung ihres affektvollen Ausdrucks einerley Inhalts mit jenen sind, im voraus schon ein grofses Interesse. Um einer einzigen Anmerkung willen mag es mir erlaubt seyn, unsern Lesern den Inhalt dieser Romanze ganz mitzutheilen. Fabio sagt vorher: *Mir war er mehr als Herr, Er war mir Freund.* Nun fährt er fort:

Ich sollte hier,
Getrennt von dir,
O Freund, des Lebens Freuden schmecken?
Ich sollte hier
Die Arme dir
In träger Ruh entgegenstrecken?
Nein, fort von hier!
Zu dir! zu dir!
Müh und Gefahr soll mich nicht schrecken;
Treu meiner Pflicht,
Ermatt' ich nicht,
Bis meine Blicke dich entdecken.
Und wenn dich gleich,
Erstarrt und bleich
Des Todes kalte Schauen decken —
O Königssohn!
Mein Hauch, mein Ton,
Mein Kufs soll dich ins Leben wecken.

Wer sollte nun nach dem ersten Ueberblick dieses Gedichts nicht glauben, dafs die sechs er-

sten Zeilen desselben sich vortreflich zu einer weichen Tonart schicken, da ein gewisses Gefühl des Schmerzes in ihrem Inhalte liegt und dafs von der siebenten Zeile an, wo Fabio den raschen Entschlufs fafst, seinen Prinzen aufzusuchen, eine harte Tonart die zweckmäfsigste Wirkung hervorbringen müfste? — Ja, so scheint es. Aber Hr. Z. behandelt dieses Gedicht auf die entgegengesetzte Art. Und welche Gründe kann er wohl dabey gehabt haben? Unstreitig keine andern, als die in der Natur der Sache selbst liegen. Bey der Vorstellung, dafs Fernando sein Freund sey, denkt er bey sich selbst: wie? soll ich die gegenwärtigen Freuden nicht mit ihm theilen? soll ich bey ihrem Genusse die Sehnsucht nach ihm einschlummern lassen? — Hier spricht also ganz der zärtliche Freund. Nun fafst er plötzlich die Entschliefsung, ihn aufzusuchen, und mit ihr erwacht zugleich die wehmüthige Vorstellung, ihn todt zu finden. Bey diesem niederschlagenden Gedanken reift zugleich das zärtlichste Gefühl der Freundschaft für denselben, das der Dichter in den drey lezten Zeilen so rührend geschildert hat, und die Hr. Z. wieder in der harten Tonart *F* gesezt hat. Diesem Faden von Empfindung folgte er, und in welcher ungeschminkten Natur er sie darzustellen wufste, davon mag folgende kleine Stelle am Schlusse zum Beweise dienen: die ich mit Uebergehung der Hörner hier beysetze.

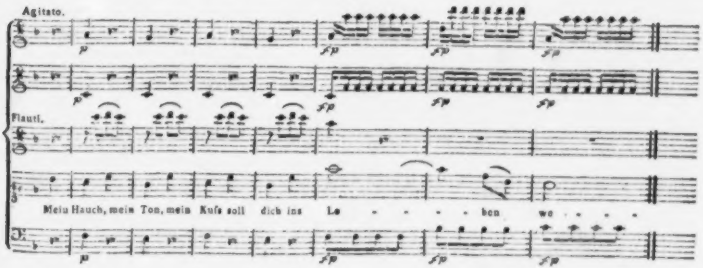

So reich an komischem Ausdrucke das oben erwähnte Terzett im achten Auftritte war, so sehr verdient dasjenige ihm an die Seite gesezt zu werden, womit sich der zehente anfangt, und das von Oronzio, Stefano und dem scheuslichen Caliban gesungen wird, dessen unvermuthete erste Erscheinung jene in ihrem frohen Trinkgelage stört und dessen Figur sie mit grofsen Augen ansehen. Caliban will sich sogleich mit ihnen auf einen vertraulichen Fufs setzen, aber die Furcht, die sie unmöglich verbergen können, läfst es ihnen nicht zu, sich ihm zu nähern. Das ganze Terzett ist voll lächerlicher Handlung und der schnelle Uebergang von unbesorgtem Frohsinn zu einer kindischen Furcht, die Caliban durch seine dumme Dreistigkeit ihnen zu benehmen sucht, geben einem Tonsetzer schon Gelegenheit genug, zu zeigen, ob er im Stande sey, solche dichterische Stellen, die in ihrer Beschaffenheit so viel belustigendes haben, im Ganzen und mit sinnlicher Klarheit zu fassen, sie lebhaft zu fühlen und lebhaft darzustellen. Der Inhalt dieses Terzetts gehört zum niedrigkomischen, zu dessen jovialischem Ausdrucke eine lebhafte und, wenn ich hinzusetzen darf, eine muthwillige Phantasie erfordert wird, die unstreitig in solchen Fällen einem Tonsetzer besser zu statten kommt, als

Regeln und Abstraktionen, wodurch derselbe schwerlich weiter kommen würde, als einer, der aus *Delius arte jocandi* ein witziger Kopf werden wollte.

Ungeachtet nun viele einzelne kleine Schönheiten in den Mittelstimmen versteckt liegen: so muſs ich doch aus Schonung des Raums auf ihre Aushebung Verzicht thun und den Leser bitten, sich die Idee vom Ganzen aus dem Klavierauszuge zu verschaffen. Nur eine einzige Frage an sachverständige Manner: kann man wohl den Ausdruck eines plumpen Gelachters, wie Calibans Lachen war, natürlicher schildern, als es Hr. Z. gleich in den ersten Takten des *Allegro vivace*, noch mehr aber durch den Gebrauch des *Choriambus* (— ∪∪ —) des *Pyrrichius* (∪∪) und des *Anapaests* (∪∪ —) im zehenten und folgenden Takten und auf gleiche Art an einigen andern Stellen gethan hat? —

(Die Fortsetzung folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Vierter Brief.

(Fortsetzung aus dem 39. Stück.)

Hamburg, Ende Juny 1799.

In welchem Zustande sich unsere Opern gegenwärtig befinden, soll ich Ihnen schreiben? Ach in dem allerschlimmsten, traurigsten Zustande, worinn sie nur seyn konnen, besonders die deutsche, worüber ich denn auch zuerst mein Klagelied anstimmen werde! Damit sie aber sehen, daſs ich es nicht allein bin, der über die elende und jämmerliche Wahl, Besetzung und daraus entstehende Darstellung unserer Opern seufzt und klagt, so verweise ich Sie auf die Theaternachrichten, die von Zeit zu Zeit in den hiesigen wochentlichen gemeinnützigen Nachrichten von und für Hamburg erscheinen, in welchen noch überdies gern alles, was nur zu loben möglich ist, gelobt wird, und füge hier nur einige Bemerkungen darüber bey.

In No. 82 dieser Nachrichten vom 13. Oktober des vorigen Jahres steht: „*das musikalische Schauspiel hat zwar an Madame Ernst, die in der Weinlese am 20. Aug. debutierte, eine Stimme mehr*“ — (wahrlich! der ganze Gewinn) — „*erhalten, aber man erwartet eine Madame Righini, und mehr, was zur Ausführung grofser Opern fehlt und erfordert wird.*“ Ich beziehe mich hier auf meinen Brief in No. 38 der Mus. Zeit. Mad. Righini ward auf das Winterhalbjahr von Michaeli 1798 bis Ostern 1799 engagiert. Sie debutirte am 19 Okt. in *Baum der Diana* und wir horten sie nachher in *Lila*, dem *Opferfeste*, *Amadis*, *Arsene* etc. Es stand allerdings schlimm genug um unsere deutsche Oper, daſs man, „*um sie zu heben und zu beleben*“ eine Mad. Righini dazu verschreiben muſste.

„*Der bedeutenden (?) neuen Acquisitionen Nummer zwey ist Herr Siegberg. Er debutirte als Hausmeister am 23. Okt. in der beliebten*“ (leider!) „*Sonntagskindsoper, welche hier auch, aber etwas unbestimmt, der Furchtsame heifst*“ (besser hiefse man sie vielleicht die *Alpoper*, denn der Alp oder Nachtmoor ist das unsichtbare *primum movens* der Fabel) „*er scheint nicht fur Kunstelevs des Gesanges zu seyn: wir loben diese Enthaltsamkeit*“ — ja wohl! — — „*Auch Philipp und Georgette am 2. Okt. zuerst, ein niedliches Singspiel, welches häufig auf unserm französischen Theater, mit vielem und verdientem Beyfalle gegeben worden ist, hat nicht mifsfallen, obwohl nicht alle Rollen angemessen besetzt waren*“ — oder vielmehr: besetzt werden konnten. Wer überhaupt dergleichen Opern, wie diese und ähnliche, als z. E. *le petit Matelot*, *Rose et Colas*, *Blaise et Babet*, *le Prisonnier*, *l'Opera comique* etc. von, auch nur mittelmafsigen, geschweige denn guten französischen Operisten, die durch so manche und den Deutschen fast unnachahmliche Nüancen ihr Spiel und ihren Gesang zu erheben und interessant zu machen wissen, gesehen hat, kann unmöglich einer solchen deutschen Darstellung davon, Geschmack abgewinnen. „*Herr Kirchner*“ (erster Tenorist) „*bey unserm Theater, schon unter Schröder* (den er — plötzlich verliefs) „*angestellt und beliebt (?) ist wieder engagirt, und hat den Saalbader zum ersten Auftritt am 12. Okt. in ofteregnt*“ (Alp-) „*Oper ge-*

spielt. Er giebt diese alberne Rolle in einer originellen Manier die von Talent (!) zeigt." — Es ist wahr, Hr. Kirchner hat durch seinen Saalhader, den er wirklich gut spielte und sang, noch mehrere als den Verfasser dieser Theaternachrichten getauscht. Von seinem Geschmacke habe ich Ihnen indefs bereits in meinem vorigen Briefe ein kleines Probchen mitgetheilt; überdies ist er schon wegen seiner äufserst widerlichen Aussprache der Vokalen ganz ungenielsbar. Er singt z. B. Wuange statt Wange, uich, statt ich, woas statt was, belühend, statt blühend, und schön wie das französische Wort *jeune* etc.

Schade, dafs Mad. Langerhans, die übrigens eine sehr verdienstvolle und brauchbare Actrice ist, so ganz und gar eigentlich nicht — singen kann. So lange sie blos ein ganz simples oder lustiges Liedlein ohne alle Verzierungen natürlich weg singt, hört man sie gern, wenn sie aber Manieren, oder gar Verbesserungen (man sehe den vorigen Brief) anbringt und dabey zärtlich seyn mufs oder will, so mifsfallt sie gänzlich. „*Herr Golmick*" (zweyter Tenorist; der aber auch in den kleinen Opern erste Liebhaber spielt) „*würde, irren wir nicht, mit seiner nicht ungeschmeidigen Stimme mehr ausrichten, wenn er mehr wagte; Audentem fortuna iuvat.*" — und, erlauben Sie mir hinzuzusetzen, wenn nicht unglücklicher Weise beym *e*, *f* der sehr merkliche Uebergang der Brust- zur sogenannten Kopf- oder Halsstimme bey ihm wäre. Was der Verfasser dieser Nachrichten hier noch ferner über die Demoiselle Steegmann die ältere (deren Gesang seit einiger Zeit sich sehr bessert), die Herren Eule, Ehlers, Wohlbrük, Stegmann und die Madame Kruse, anführt, betrift mehr die Schauspiel- als Tonkunst, und gehört also nicht hierher. Herr Stegmann, aufserdem ein sehr achtungswerther Komponist von vielen Kenntnissen, sollte sich, wegen seiner etwas kreischenden Stimme, nur in komischen Singrollen hören lassen. In diesen brillirt, besonders wenn sie ins Niedrige fallen, Hr. Ewe, der aber auch eine, zwar nicht geradezu schlechte, doch gänzlich unbiegsame Stimme hat, so dafs alles, wobey er seine unfeinen Späfse nicht anbringen kann, platt und plump herauskommt. Hr. Ehlers und Mad. Kruse sind unbedeutend; der Hr. Wohlbrük aber vollends nicht werth, dafs er als Sänger genannt wird. —

In No. 5 der diesjährigen Nachrichten (vom 16. Januar) heifst es: „*Das bekannte Opferfest*" (von Winter) „*ist nun wieder neu geworden, auch spizt man sich auf die Zauberflöte, die freylich unsern guten Künstlern mehr zu thun geben und das Publikum besser befriedigen wird, als Amadis, der fahrende Rittersmann.*" Eigentlich sollte man eine solche Oper, wie die *Zauberflöte*, wenn sie nicht besser gegeben werden kann, als wir sie bis jezt hier gesehen haben, lieber ganz weglassen, welches denn auch von und während der jetzigen Theaterdirektion nicht nur allein mit der *Zauberflöte*, sondern mit allen Mozartschen Opern, einige wenige Vorstellungen der *Entführung* ausgenommen, bis auf den heutigen Tag, (den 30. Jun. 1799) geschehen ist, und wie es scheint, noch fernerhin geschehen wird. Statt dessen aber hat sie desto sorgfältiger für den musikalischen Trofs Sorge getragen, und diesen zum Besten und Vergnügen recht fleifsig die Opern: *der bestrafte Hochmuth, das Sonntagskind, den fahrenden Ritter Amadis, die neuen Arkadier, der Dorfbarbier et Consorten* gegeben, wofür denn auch der Trofs, wie sichs gebührt, dankbar gewesen ist, und die Borsen der Herren Direktoren, zu ihrer allgemeinen Zufriedenheit, gefüllt hat. Allein auch diese Opern können jezt, seit dem Abgange der Mad. Righini, nicht einmal alle mehr gegeben werden, und man hat sich genöthiget gesehen, eine *Zauberzither* wieder hervor zu suchen, und zur Abwechselung kleine französische Opern zu kastriren und aufführen zu lassen. Neulich sah ich den *Arrestanten* (*Prisonnier*) nach einer ziemlich guten Uebersetzung von Herklots. Sie kennen die allerliebste Musik von *Della Maria* dazu, in der gewifs nicht leicht irgend etwas, wenn sie nur einigermafsen erträglich exekutirt wird, langweilig ist. Dennoch hatte man unter an-

dern gleich in der Ouvertüre hin und wieder ein paar einzelne Takte, weder der Zeit noch dem Rhythmus zum sonderlichen Nutzen, und in dem ersten Duette die niedliche Stelle bey der Wiederholung der Worte: *dis-moi le nom* weggestrichen, vieler anderer, wirklich wichtiger Stellen, die noch dazu vollkommen theatralisch gut sind, (ich habe diese Oper oft bey den Franzosen gesehen) namentlich in dem Quartett aus *D dur*, gar nicht zu erwähnen. Madame Herzfeld — doch hoffentlich wird das bereits Angeführte mehr als hinreichend seyn, Sie zu überzeugen, dafs unsere deutsche Oper fast in jedem Betrachte gegenwärtig nichts andern, als ein elend und jämmerlich Ding seyn kann. Also genug davon, bis auf bessere Zeiten. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Gesänge beym Klavier, zugeeignet Ihrer Excellenz der Frau Gräfin Anna Majlath von Szekkely etc. von Anton Teyber, k. k. Hofkapell- und Musikmeister der königl. Hoh. Erzherzoge und Erzherzoginnen. 1tes Heft. Wien bey Jos. Eder. (1 Fl. 12 Xr.)

Das erste und letzte Lied ausgenommen, die doch natürlich einfache, obwohl hinlänglich bekannte Melodie haben, herrscht in den übrigen Gesängen eine gewisse scheinbare Art von kunstmäfsiger Behandlung, ein Zuschnitt, der nach etwas aussehen soll. Und doch — nein, nicht und doch, sondern eben daher haben sie keine Anmuth, kein wahres inneres Leben: im Gegentheil fühlt man bey dem Mangel an Flufs und Rundung, bey der am Ende widerwärtigen Empfindung, die, z. B. nach den unvergoltenen Erschwernissen in No. 1 in der Seele übrig bleibt, dafs man nicht in der Gesellschaft der Natur war. Wozu hilft also doch wohl eine solche Kunstziererey, welche drey Schlüssel auf einmal noch unangenehmer macht? — Für einen Kapellmeister ist es doch wohl etwas viel, wenn er folgendermafsen schreibt:

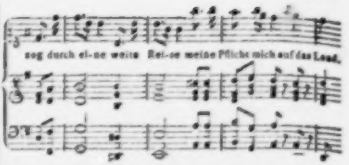

worüber sich mancherley Anmerkungen machen liefsen. Es sey nach oben Gesagten und Angeführten der Beurtheilung der Leser anheim gestellt, ob ein solcher Gesangkomponist sich nach unserm Schulz berechtigt halten könne, das von diesem unübertrefflich gesetzte Lied von Bürger: *Madel, schau mir ins Gesicht*, noch einmal zu setzen. Da ist es denn kein Wunder, wenn man statt des Charakters eines Bauernliedes auf so unüberlegte Schreiberey stofst, wie das Anhängsel von acht Takten bezeugt, wovon die vier ersten Takte gar nach Kirchenmusik klingen.

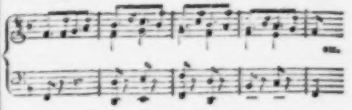

Cantatine an die Tonkunst, mit Begleitung des Pianoforte von G. A. Naumann. Leipzig bey Thomas. (1 Rthlr. 8 Gr.)

Die Benennung dieses Gesangstücks sollte wohl eigentlich *Ode* seyn, die durchkomponirt ist: denn die Cantate, auch die einfachere, die auf eine Person eingeschränkt ist, setzt, nach unsrer gewöhnlichen Theorie die Beziehung auf eine Handlung voraus, die entweder so eben vorgeht oder doch als bekannt vorausgesetzt wird und zum förmlichen Gesang und abwechselnd zur Deklamation in der Recitativform bestimmt. Die blofse Begeisterung von Einem Gegenstande in der Idee oder der Empfindung bringt unter den lyrischen Dichtungsarten, das, was man im Allgemeinen *Ode* nennt, hervor.

Was nun die Komposition betrift, so wird sie immer, zumal schön vorgetragen, als eine angenehme Unterhaltung am Fortepiano ihre Freunde finden, obwohl man ihr freylich eben nicht, weder von Seiten der Erfindung noch einer hervorstechenden feineren Bearbeitung, einen ausgezeichneten Werth beylegen kann. Vielmehr hat sie einige schwache Stellen, wie denn z. B. gleich Anfangs die beyden Verse:

Es schwingt in frohen Harmonien,
Die du, o Tonkunst, uns verliehen etc.

nicht durch einen so weitläuftigen leeren Zwischensatz von einander getrennt seyn sollten, gleichwie auch in folgender, übrigens sehr reizend klingenden Stelle

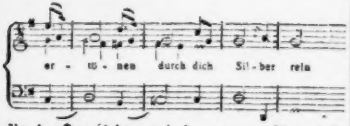

die Accente nicht gut sind, u. a. m. Unterdefs, wie gesagt, ist dies Werkchen immerhin manchen andern angenehmen Gesangstucken beyzuzählen. Stich und Papier sind schön.

Six Duos concertants pour deux Violons, comp. par J. B. Viotti et dediés par l'Auteur à Mr. et Mad. Chinnery. Oeuvr. 3. Livr. 1. (welche nur erst No. 1. und 2 in sich begreift.) Hambourg chez Jean Aug. Böhme. (1 Rthlr. 12 Gr.)

Für Liebhaber und Sammler von Portraits der Musiker hat dieses Werk, aufser seiner innern Güte, die bey dem allgemein bekannten Charakter Viottischer Violinsachen wohl hier keines weitläuftigen Exposé's bedarf, noch das Angenehme, dafs, wie Bekannte versichern und es auch sehr wahrscheinlich ist, das wohlgetroffene Portrait von Viotti *en medaillon* auf dem Titelblatte steht.

Cet ouvrage — sagt Viotti vorauf — *est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine, d'autres par l'espoir.* Und in der That diesen abwechselnden Charakter haben diese beyden Duetts, insonderheit das zweyte aus *E moll*, wovon Rec. einen Takt aus dem letzten Satze, als den Rhythmus störend und also überflüssig bemerkbar machen will. Es ist der 15te und der 35te nach der letzten Fermate: Man lese also statt:

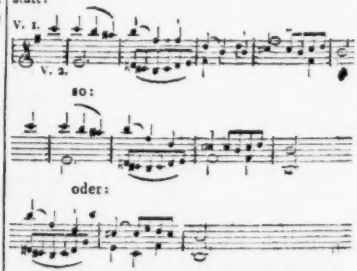

Uebrigens mufs noch angemerkt werden, dafs es Schade ist, dafs ein so angenehmes Werk, was die Noten betrift, (denn das Titelblatt ist sehr schön) so gesudelt ist. Die Noten sind wohl deutlich, aber es ist eine so jämmerliche Proportion und Ungleichheit der Köpfe und Striche und alles so unsicher und anfängermäfsig gekratzt, dafs wir die Verlagshandlung bitten müssen, diesen angehenden Stecher lieber erst noch bey kleineren leichteren Arbeiten anzustellen. Was müssen erst Pariser dazu sagen!

XXV neue Lieder verschiedenen Inhalts (das sollte sich bey so vielen Liedern eigentlich von selber verstehen) *von Elisa. Der Kronprinzessin von Dannemark zugeeignet von Naumann.* Dresden bey Hilscher. (1 Rthlr. 12 Gr.)

Wenn der Name nicht davor stünde, so sollte man schwerlich glauben, dafs diese Lieder von einem unserer ersten deutschen Künstler wären, so in aller Absicht gemein und trocken ist bey weitem die grosste Anzahl derselben. Rec. kann für seine Empfindung und sein Beurtheilungsvermögen aus allen nur das Herbst-

lied für junge Mädchen No. 10, das Lied für unsre Zeiten No. 13, an Melinde N. 18 und das Balllied in abwechselnden Tanzmelodien No. 11. als etwas ausgezeichnet ausheben. Und dies Etwas will noch nicht einmal viel sagen, denn es erhält seine Bedeutung nur durch die Vergleichung mit dem Schlechtern. An sich wären auch diese Lieder gar noch nicht einmal als musterhaft aufzustellen. Dies Urtheil mag hart klingen; es thut Rec. selbst weh, dafs es einen von ihm in andern Betracht sonst so hoch verehrten Komponisten betreffen mufs; allein jeder, wer will, prüfe die Wahrheit desselben durch eine ganz mäfsige Analyse der Lieder vom ersten bis zum lezten. Was hilft alle Reverenz gegen berühmte Männer, sobald sie der Wahrheit etwas vergiebt! Rec. gesteht daher nochmals ohne Scheu, dafs er diese Liedersammlung für nichts weiter, als bestelltes Machwerk eines gefälligen Komponisten halten kann, das nun freylich nicht ganz absolut schlecht ist — denn gänzlich ohne gute Melodien kann ein Naumann niemals schreiben, und manche Observanz der Kunst findet sich stellenweise darin, auf die mancher sich etwas zu Gute thun konnte, der damit zuerst im Publikum aufträte. — Allein von einem grofsen Künstler erwartet man mehr. Hr. Kapellmeister Naumann sollte es nicht der Mühe werth gefunden haben, von einer und derselben Dichterin eine Menge gleichartiger und meist moralisirender Gedichte hinter einander fort zu komponiren und dadurch Langeweile zu machen. Denn trotz der Angabe: verschiedenen Inhalts kann man sie doch nicht anders, als gröfstentheils ermüdend und langweilig finden.

Wahnsinn aus Liebe. Dialog und Musik für das Fortepiano von C. H. Fiedler. Hamburg in der Meynschen Musikhandlung. (8 Gr.)

Ein Pachterssohn, der eine Landpredigerstochter liebt, die der Vater ihm aus gewissen (vermuthlich sehr guten) Gründen nicht geben will, geht ein Jahr auf Reisen, um sich Welt- und Menschenkenntnifs zu erwerben, (welches einem verliebten jungen Herrn binnen der Zeit nicht fehlen kann.) Trotz aller Anträge reicher und vornehmer Bewerber, bleibt das Mädchen ihm treu — aber — vor Gram und Sehnsucht nach dem reisenden Wilhelm stirbt sie. Dieser kommt zurück, fällt über die Trauerpost in Wahnsinn, und nun, wahnsinnig wie er ist, sezt er sich schwarz gekleidet vor das Fortepiano, obwohl die Handlung zur Seite des Kirchhofs ist, wo er also sein Instrument wird haben hintragen lassen, modulirt sehr gut und regelrecht — denn man kann wirklich gegen die musikalische Güte dieser Kleinigkeit nichts einwenden — und spricht während und zwischen dem Spielen, wie sichs denken läfst, aber in so weit vollkommen vernünftig, bis er endlich schnell abgeht, worauf man gleich einen Schufs hört, der durch den tiefen abgestofsenen *B Dur-accord*, unter welchem wirklich das Wort Schufs steht, angedeutet wird. Weg ist also der Wilhelm. Aber nun tritt eine kleine Verlegenheit ein: wer soll das *Dolce* zum Ausgange spielen? Daran hat Hr. Fiedler nicht gedacht. — Vielleicht springt der Dorfküster hinzu und führt das Valet aus. Das wäre denn der Inhalt dieser Blätter.

Solche vernünftige und geschmackvolle Produkte mufs man nun einem ehrbaren Publikum als Recensent zur Schau stellen.

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette serie, composte da Ernesto Hausser. Zürich, auf Kosten des Verfassers, (Preis 1 Fl.)

Sind ganz unbedeutend.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July — No. 44. — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

Ehe ich meine Bemerkungen über die Tonkunst (ich sollte sie vielleicht ästhetisch nennen) vorlege: ein Paar Worte vom Tone selbst! — Offenbar gründet sich die Theorie jener in diesem! —

Der Ton ist vom leisesten Laute bis zum heftigsten Knalle blofs die Bewegung der hallenden Luft, eine Eigenschaft, die diesem Körper ausschlüfslich eigen ist.

Wenigstens sehen wir, dafs kein Ton ohne Bewegung eines Körpers, und zugleich jener, die dadurch der Luft selbst gegeben wird, möglich sey!

Diese Bewegung der Luft, und der daraus entstehende Ton oder Hall ist, gleich der Lichtmaterie, nach allen Richtungen zugleich progressiv; geht sogar (wenn sie an einen elastischen Körper anprallt, und von ihm zurückgeschlagen wird) gleichsam auf ihren eigenen Schritten zurück, verursacht dadurch das sogenannte Echo; und wird durch die Impulsion, die sie auf die Organe unseres Gehors macht, hörbar.

Da die Luft die Eigenschaft aller sich bewegenden oder bewegt werdenden Körper hat; so ist es natürlich, dafs die Verschiedenheit der Bewegung und die mannigfaltigen Grade derselben, welche ihr entweder durch die menschliche Stimme, oder durch die mannigfaltigen musikalischen Instrumente gegeben werden, nicht nur den Ton oder Hall selbst, sondern auch dessen Klang mannigfaltig verändern.

Wie diese Veränderung geschieht? wodurch sie hervorgebracht wird? was und wie viel dazu der verschiedene Stoff, die Grofse, die Form der musikalischen Instrumente, der Raum der sogenannten Resonanzboden, die Länge und Kürze, Dicke oder Dünne der Saiten u. s. w. beytragt — das ist vielleicht einer der schönsten und interessantesten Theile der Physik und Naturkunde, ja auch gewifs nicht ohne wesentlichen Nutzen für den Tonkünstler: aber doch übergehe ich ihn hier, weil er eigentlich nicht, zu meinem Stoffe gehört, mich zu weit führen würde, und dann auch, weil er mit Grund bey jedem Tonkünstler, der auf die Wirkung des Tones rechnet, vorausgesetzt werden kann.

Eins mufs ich aber doch aus der Physik des Tons beruhren, weil alle seine Wirkung und scheinbare Zauberkraft darauf ruht. Und dies ist, dafs nicht nur der Ton durch die verschiedenen Bewegungen der hallenden Luft sehr verändert, und mannigfaltig geformt wird, sondern auch diese Bewegungen uns selbst, unsern Nerven, Fibern und Empfindungsorganen mittheilt. Wir bewegen uns nach dem Gang und der Bewegung der Tone: vibriren und wiegen uns, wie die dadurch bewegt werdende Luft — was nicht nur die Wirkung aller Tanzmusiken, nein, auch noch der gewisse Takt, den beynahe jeder mit Händen oder Fufsen, Leib oder Seele zu jeder halbweg ausdrucksvollen Musik, oft unwissend und unwillkührlich schlagt, nur zu sehr bestatigt.

Die Ursache davon ist sehr einleuchtend. Unsere Nerven sind eine Art von Saiten, oder — haben, wie Saiten, alle ein Art von Ton: sie können also sehr leicht, wie Saiten, ohne anderweite Berührung, vom Tone allein, in eine gleiche und auch gleichlautende Bewegung gebracht werden.

Ist nun diese Bewegung süfs, schmeichelhaft, einwiegend, so mufs der Ton, der sie hervorbringt, durch den Reiz des Vergnügens über uns alles vermögen.

Noch mehr! Alle unsre Affekte, alle unsre Gefuhle, sind Bewegungen, oder wenigstens nicht ohne Bewegung. Wir konnen nichts empfinden, ohne von dem Gegenstande, der unsere Empfindung verursacht, angezogen, gerührt, hingerissen, oder (da diese Worte nur die verschiedenen Grade der Bewegung bezeichnen) ohne davon bewegt zu werden. Zwischen den Bewegungen, die der Ton durch seine nach dessen eigenen Veränderungen veränderte Eindrucke in uns hervorbringt, und jenen, die die Folge unserer Affekte sind, besteht also einige Aehnlichkeit und Analogie, die um so unverkennbarer ist, als der Mensch beynahe alles, was er empfindet, laut werden lafst. Durch dieses Mittel theilt uns der Ton nicht nur seine eigene Bewegung mit: er kann in uns auch noch jene hervorbringen, die der Affekt hat, welchen er durch seine ihm ähnliche Bewegung mahlt.

Aber wie weit ist vom Tone noch bis zur Tonkunst? Der Mensch drückt zwar gröfstentheils das, was in ihm vorgeht, durch Tone aus: aber wie weit sind diese Tone noch von dem Künstlichen der Musik? wie weit die artikulirten der Sprachen von dem modulirten der Tonkunst? was konnte also wohl von jenen zu diesen überführen? was den Tonen und Tongängen jene Melodie geben, die sie zur Musik erhebt? mich dünkt, nur der Gesang, wozu die Natur den Menschen, wie von selbst, stimmte, indem sie die Tone, welche ihn bilden, und wie sie ihn bilden, gerade in ihn legte.

Was macht nun aber wohl, dafs der Mensch singt? Mich dünkt, gröfstentheils nur der Affekt, vorerst der sanfte, zärtliche, empfindsamere. In der That lasse man den Menschen nur von einem solchen Affekte beseelet werden, und seine Sprache erhebt sich wie von selbst, seine Worte werden wohllautend fliefsen, strömen, säuseln, hupfen, eilen, donnern, rasseln auch wohl, je nachdem der Affekt geartet ist, den sie ausdrücken: seine Rede ergiefst sich wie von selbst in eine Art von Melodie und Gesang, die in der Zusammenstellung und Aneinanderreihung der Vokalen und Konsonanten allein schon einige Musik finden lafst — und wie weit war von dieser Musik noch bis zum wirklichen Gesang?

Dadurch ward die Bewegung der Affekte zugleich in den Ton, und da dieser zum Gesang überging, auch in dessen Melodie gebracht — was sie auf einer Seite zum Bilde, zur Sprache gedachter Affekte, und auf der andern zum elektrischen Feuerfunken machen mufste, der mittelst eines simplen Gemäldes derselben, wo nicht ganz sie selbst, doch wenigstens ein täuschendes Gefühl davon in unserer Seele anzünden kann!

Wer mich daher fragte, ob die Vokal- oder Instrumentalmusik älter sey, dem würde ich ohne mich zu bedenken, antworten, dafs ich die erste nicht blofs für die ältere Schwester, nein, sogar für die Mutter und Urheberin der zweyten halte; nicht etwa, dafs der Mensch die Tone unserer Skala, derselben Veränderungen und verschiedene Staffelungen der Höhe und Tiefe, die wir mit den Namen *Sopran*, *Alt*, *Tenor* und *Bafs* bezeichnen, und zu den Bestandtheilen unserer Musiken gemacht haben — nicht eben so leicht und geschwind, auch aus andern Korpern und Instrumenten hervorlocken konnte, wie wir sie nach Verschiedenheit der weiblichen und männlichen, jugendlichen und ältern Stimme in uns selbst fanden und aus unserer Kehle hervorrufen lernten: nein, nur dafs der Gesang allein, und so auch einzig der Affekt, welcher zu diesem einladet und bestimmt, es seyn konnten, welche diese einmal erfundenen Tone und ihre Staffelungen so in und an einander zu reihen und zu formen vermochten, dafs daraus jene sufse, ausdrucksvolle Melodie entstand, die eben wieder nur der Gesang, die Sprache des Herzens und seiner Affekte ist.

Dagegen scheint zwar zu streiten, dafs die Tone der Skala von den meisten Instrumenten

reiner und richtiger angegeben werden, als von der nicht selten schwankenden Menschenstimme, daher natürlicher scheint, dafs diese von jenen, als jene von dieser bestimmt und berichtiget worden seyn dürften: aber was itzt ist, konnte Anfangs nicht wohl seyn, und zuvor mufste der Mensch die Töne der Skala in sich selbst gefunden und fixirt haben, ehe er sie und ihre Staffelungen in andern Instrumenten auch nur suchen konnte. Auch beweisen eben dies die verschiedenen Schlüssel des Diskants, Alts u. s. w.; nach welchen die Melodien der mannigfaltigen musikalischen Instrumente gesetzt werden, und die mit einer oder der anderen der vier Staffelungen der Singstimme (je nachdem sie selber gleich oder ähnlich tönen) parallel laufen. Dazu kömmt, dafs, so leicht es auch gewesen seyn mag, die Töne der Skala durch die Bewegung fast jedweden Körpers hervorzubringen, doch die Melodie der Töne nicht wohl anders, als durch den Gesang, gefunden werden konnte: denn diese hängt gröfstentheils von dem Affekte und der Sprache, die ihn die Poesie reden macht, ja auch wohl von der verschiedenen Bewegung ab, die der Ton von beyden erhält. Viel natürlicher war daher, dafs die verschiedenen Instrumente die Melodien der Singstimme nachspielten, als dafs diese jenen nachsangen: denn zuverlässig war das erste leichter als das zweyte.

Diese Beobachtungen beweisen zugleich die unzertrennbare Verbindung der Poesie mit der Musik — ein Band, welches die Natur zwischen diesen beyden Künsten so eng geknüpft hat, dafs es ohne Poesie vielleicht keine Musik geben würde.

Nicht nur, dafs man eine Sprache haben mufste, ehe man den künstlichen Tönen der Musik eine geben konnte, mufste diese Sprache auch singbar gemacht werden, ehe man darin zu singen, und die artikulirten Laute in modulirte zu giefsen vermochte.

Aber, wird man sagen, Sänger gab's eher als Poeten — mufste es eher geben. Zum Singen braucht man nichts als ein Bischen Stimme: aber, welche Vorschritte mufste der Mensch, seine Sprache, seine Philosophie schon gemacht haben, ehe aus der Sprache das Metrum, der Vers, und aus der Rede jene Tonkunst gebildet worden war, die sie wirklich ist, und die wir in allen Werken der grofsen Dichter und Redner wirklich antreffen. Ich antworte, Natur und Affekt machten die Sprache in eben dem Zeitpunkte zur Poesie, wo sie dieselbe zum Gesange machten. So rauh und unvollkommen sie waren, so liefs sich doch durch die verschiedene Versetzung der Selbst- und Mitlauter um so leichter einiger Wohllaut hineinbringen, der zum Gesange erforderlich ist, als die Worte beynahe aller Sprachen einige Aehnlichkeit mit den Lauten und Tönen der Natur behalten haben, was sie sehr geschickt macht, ihre Bewegungen ziemlich wahr und melodisch zu mahlen. Auf diese Art waren Lieder bald und leicht gemacht, und mehr bedurfte man zum Gesange nicht.

Eben dies sagt uns die Fabel, die hier für das Zeugnis der Geschlechte gelten kann. Apoll, der erste Dichter, war zugleich auch der erste Sänger, und daher als Gott der Poesie und Musik von den alles vergötternden Menschen verehrt. Auf gleiche Weise waren Linus, Orpheus, Amphion, Arion, die Druiden, Barden, Minnesänger u. s. w. zugleich Poeten und Tonkünstler, sangen nicht nur Lieder, sondern dichteten sie auch — des gekrönten Psalmisten hier nicht zu erwähnen.

Noch mehr, bis in die spätesten Zeiten hinein machten die Poeten (selbst die epischen) Anspruch auf den Ruhm eines Sängers; sie lasen ihre Gedichte nicht, sie sangen sie, und nannten daher jede Abtheilung, jedes einzelne Gemälde derselben (vom Homer anzufangen) einen Gesang, und Virgil (gewifs an singbarer Poesie einer der reichsten und glücklichsten Dichter) beginn. nicht umsonst seine Aeneis: *Arma virumque — cano.*

Vielleicht, dafs diese Bemerkungen hier nicht an ihrem Orte zu stehen scheinen dürften, und doch überzeugt mich alles vom Gegentheil:

denn wenn die erste Quelle der Musik nur der Gesang war, wenn jede Melodie im Grunde nur eben dieser ist, so wie der Gesang selbst nur, durch die künstlichen Töne der Musik erhöhte, verschönerte und modulirte Sprache: so fordern wir von der Tonkunst mit Recht, dafs jede Melodie uns etwas, was unsidie Sprache sagt, nur besser, schöner, kraftvoller, feuriger und bezaubernder sage, als die Sprache. Kurz die Regeln der Poesie und Dichtung müssen wir in jedem Tongemälde wieder finden, denn im Grunde ist jedes Stück Musik, jede Melodie doch immer nur ein Lied, und jedes Lied — ein Gemälde, ein Bild. Keines ist daher gut, was nicht etwas sagt, es nicht wahr, gut, schön und verständlich sagt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Vierter Brief.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Hamburg, Ende Juny 1799.

Mit der französischen Oper sieht es hier freylich nicht ganz so schlecht; doch aber auch nicht viel besser aus, als mit der deutschen. Als Mad. Chevalier, Mad. le Roi, Madem. Duquenoy die ältere, die Herren Dusauzin und Raimond etc. noch hier waren, und vor allen andern, als Paris, dessen ich auch schon bereits in meinem vorigen Briefe erwähnte, noch Direkteur dieser Oper war — ja freylich! damals kannte ich fast kein gröfseres Vergnügen, als mir die Vorstellungen mehrerer sowohl älterer als neuer, grofser und kleiner Opern, unter denen ich nur *Oedipe à colonne*, *Didon*, *Euphrosine ou le tyran corrigé*, *Camille ou les souterrains*, *Panurge*, *la fausse Magie*, *le Prisonnier* etc. anführen will, gewährten. Wurde eine neue Oper einstudiert, so freuete ich mich auf die erste Vorstellung, wie sich nur immer ein Kind auf ein Weihnachtsgeschenk freuen kann. Vergonnen sie mir, dafs ich dem Andenken dieses in seiner Art wirklich seltenen und doch nicht sehr bekannten Man[illegible] y dieser Gelegenheit ein kleines Denkmal [illegible] Guillaume Alexis Paris ist in Lütt[illegible] gebohren und gegenwärtig 43 Jahr alt. Er [illegible] sich in Frankreich, England, Holland und [illegible] Niederlanden gebildet. Am Ende des Jahres 1794 kam er als Musikdirektor hey und mit der Brüsseler Schauspielergesellschaft hier an, welche er auf Veranlassung einiges Unzufriedenheiten und eines vortheilhaften Engagements vom Petersburger Hofe am Anfange des März in diesem Jahre verliefs, und dahin als Kapellmeister bey der französischen Oper abreisete, wo er sich auch gegenwärtig sehr wohl und zufrieden befindet. Zum Musikdirektor scheint er gleichsam gebohren zu seyn; denn so viele brave Männer und selbst allgemein anerkannte gute Componisten ich auch habe dirigiren und gut dirigiren sehn, so bleiben sie doch sammt und sonders weit hinter diesem Paris zurück. Er dirigirte nehmlich, wie es in Frankreich ziemlich allgemein Sitte ist, vermittelst eines kleinen Fufs langen Stockchens, mehrentheils durch Zeichen; äufserst selten, und fast ausschliefslich nur dann, wenn stark gefehlt, oder auch einer unter dem Singenden auf dem Theater eigensinnig wurde, hörte man ihn. Ob er gleich fast gar kein Deutsch sprach, und sein hiesiges Orchester dennoch gröfstentheils aus Deutschen bestand, unter denen mehrere kein Wort französisch verstanden: so wufste er sich doch in kurzer Zeit jedem durch die Bestimmtheit und ständige Gleichheit seiner Zeichen ganz verständlich zu machen. Sie dürfen nicht etwa glauben, dafs die Individuen seines Orchesters lauter Helden gewesen sind. Im Gegentheil, er mufste, besonders anfänglich, als sich die französische Societät hier niederliefs, und unsere guten Musiker eben nicht geneigt schienen, sich bey ihr zu engagieren, mit denen, die er bekommen konnte, fürlieb nehmen, worunter denn, wie Sie leicht denken werden, sehr wenig wirklich gute, viele mittelmäfsige und sogar einige recht schlechte waren. Allein, es dauerte nicht lange, so wurden die guten vollkommen, die mittelmäfsigen gut, und sogar die schlechten lern

ten mitgehen oder verdarben doch' wenigstens nichts. Kurz, dieses kleine Orchester wurde, als man späterhin noch einige geschickte Leute darin engagierte. — es bestand in den letzten Jahren aus 8 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncellen, 2 Contrabässen, Flöten, Hoboen, Clarinetten, Hörnern, Fagotten, Trompeten und Pauken — in Hinsicht des Ensemble und der Präcision das vollkommenste, das ich gehört habe. Da die ganze Besetzung und Anordnung des Orchesters fast lediglich von Paris allein abhieng, und viele geschickte Musiker, unmittelbar nach Erbauung des französischen Comodienhauses, wünschten und sich bemüheten, darin aufgenommen zu werden; so hätte es manchen Platz ungleich besser besetzen können, als er besetzt war. Allein so sehr ihm auch die Verbesserung und allmählige Vervollkommung seines Orchesters am Herzen lag, so dachte er doch viel zu edel, als daſs er jemand, der einmal engagiert war, und besonders irgend einen von denen, die ihn im Anfange unterstützt hatten, wäre er auch noch so schlecht gewesen, selbst durch den besten hätte sollen verdrängen lassen. Ob er gleich äuſserst strenge und genau bey den Proben (Repetitionen) mit seinem Orchester umgieng, und keinen auch noch so kleinen Fehler, der verbessert werden konnte, vorbeyschleichen lieſs; so verbarg er nicht nur, so schwer es ihm auch wurde, selbst bey dem grobsten Fehler, bis nach geendigter Vorstellung, seinen Unmuth, sondern bemuhete sich vielmehr, alles so viel als möglich zu verdecken, und es den Zuhörern unbemerkbar zu machen, welches ihm mehreremale so vollkommen gut gelungen ist, daſs sogar einmal, als ein Sanger aus einer Stelle im ersten Theile einer Arie plözlich zu einer ähnlichen im zweyten Theile übergieng, das dadurch nothwendige Voruberschlagen mehrerer Zeilen der Akkompagnisten selbst von einigen aufmerksamen Zuhörern kaum bemerkt worden ist. Durch solche und ähnliche Dinge, vorzuglich aber durch seine strenge Rechtschaffenheit und sein unpartheiisches solides Betragen erwarb er sich die allgemeine Achtung und Liebe aller derer, die ihn genau kennen lernten; besonders aber liebten ihn die Mitglieder seines Orchesters so, daſs mehrere unter ihnen, als sie hörten, er würde nach St. Petersburg gehen, ernstlich erklarten: sie würden gerne mit einem geringern Gehalte zufrieden seyn, wenn er sie nur nicht verlassen wollte. Kurz vor seiner Abreise nach St. Petersburg gaben sie ihm einen wirklich kostbaren Abschiedsschmaus, lieſsen ihn malen, und das Gemälde nebst folgendem Epigramm sehr schön in Kupfer stechen:

Aux traits d'un grand Artiste on devait cet hommage,
Et la main du talent, qui nous les a transmis,
Semble avoir consulté le coeur de ses amis
Pour mieux exprimer son image.

Noch ehe Paris Hamburg verlieſs, versuchte ein gewisser Plumetet, ein eben so unbedeutender Schauspieler als Sänger, der aber eine hier mit Beyfall aufgeführte Oper, *Les trois Deesses rivales* komponiert hatte, die Direktion des Orchesters. Da es aber mit ihm nicht gehen wollte, so ubernahm sie Paris wieder und nach seiner Abreise ein Herr Duquénoy, bis dahin erster Tenorist beym Theater, der sie auch behalten hat. Dieser Duquénoy hat für einen, der ihn nicht sehr gewohnt ist, eine ziemlich unangenehme und, besonders wenn er sich angreift, widerlich kreischende Stimme, die er doch aber, wenn er will, auf eine wirklich, ich mochte fast sagen, angenehme Art zu moderiren und interessant zu machen weiſs. Da er nun noch überdies wegen seiner nicht ganz gewohnlichen Musikkenntnisse beständig rein, richtig und sicher sang, so war er mir wenigstens immer lieber, als so mancher anderer mit einer ungleich schonern Stimme, die er nicht zu gebrauchen wuſste. An eine rauhe oder unangenehme Stimme gewöhnt man sich doch endlich; aber ein fehlerhafter und schlechter Vortrag wird immer auch bey der schonsten Stimme widerlich und unertraglich bleiben. Hätte Duquénoy diese, so ware er unstreitig der vollkommenste Sänger, den ich kenne. Schade, daſs er als erster Tenorist und Liebhaber zu alt wurde und bereits schon geworden war. Schade, daſs ohngeachtet seiner vielen musikalischen Fahigkeiten, Paris doch lange nicht durch ihn ersezt ist,

und wahrscheinlich auch nie werden wird. Schade endlich, dafs statt seiner ein gewisser Colin engagiert worden ist, an dem ich bis jezt weiter kein Verdienst entdeckt habe, als dafs er wie ein Verrükter sich gebehrden, auf dem Theater herum rennen und dabey wie ein Besessener schreyen kann. Herr Mees, Bassist, dessen ich auch schon im vorigen Briefe erwähnt habe, ist nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Opernsänger, einer der allervollkommensten Manner, die ich kenne. Sie müssen aber ja diesen Hrn. Mees nicht mit einem gewissen J. Mees *Fils* verwechseln, der ein Sohn dieses grosen Kunstlers seyn soll, und unter andern mit Musikalien handelt. Dieser singt auch, krazt Violine und lafst sich manchmal auf dem Theater als Akteur sehen: ist aber in allem, ausser in der Meynung von sich selbst, nur ein schwacher Held. Hr. Bergamin, erster komischer Sanger, verdient als solcher dem altern Hrn. Mees an die Seite gesezt zu werden, so wie man überhaupt beyde Manner jederzeit auf dem Theater sowohl in Opern als in Schauspielen, mit Vergnügen sieht und hört. Beyde erheben sich für den gebildetern Theil des Publikums, sehr vortheilhaft über den deutschen Eule durch Feinheit und Gewandheit. Vor kurzem hat die französische Oper eine ziemlich glückliche Acquisition an einer Madem. Guenet gemacht, die sehr gut natürlich singt und eine vortrefliche Stimme hat. Auch eine Mad. Vilsan singt und spielt einige Rollen, wie z. E. die Rosine im *Prisonnier* und die Louise in der *Opera comique* recht hübsch. Eine Madem. Duquénoy ist noch ziemlich jung und ungebildet. — Diese wenigen hier Angeführten sind denn nun aber auch die einzigen, die in Ansehung des Gesangs genannt zu werden verdienen. Es giebt freylich noch einige andere, z. E. die Herren Duberneuil, Manceau, Renders, Mad. Bonnet etc., die freylich auch in mancher Hinsicht, besonders bey den kleinen Opern sehr gute Dienste leisten: allein unter allen diesen ist doch auch nicht eine einzige Person, von der sich mit gutem Gewissen sagen liefse, dafs sie singen könnte. An Neuigkeiten ist sonst auch seit kurzem bey dieser Oper, eine einzige ausgenommen, deren Namen mir in diesem Augenblicke nicht beyfallen will, nichts vorgefallen. Doch hat man vor kurzem *Oedipe à colone* und *Didon* ziemlich gut gegeben. — Am Ende meines vorigen Briefes erwähnte ich eines gewissen Virtuosen auf der Flote, Namens Vogel. Dieser hat zu einer (wie er es zu nennen beliebt) *Recréation musicale* einen Einladungszettel öffentlich anschlagen und in den Häusern herumschicken lassen, wie man ihn nur von dem gemeinsten Marktschreyer erwarten sollte. Ist es nicht kläglich, dafs ein Mann, der selbst unter unsern ersten Virtuosen eine respektable Stelle einnehmen konnte, sich zu solchen Charlatanerieen erniedriget?

Recensionen.

Gesänge beym Klavier, in Musik gesetzt und Ihro Gnaden der Reichsfreyfrau von Albini ehrfurchtsvoll gewidmet von Sterkel. Op. 38. Offenbach bey J. André. (1 Fl. 30 Xr.)

So sehr auch Rec. die musikalischen Verdienste des Hrn. Sterkel schäzt, so wenig hat es doch jemals seinen Liedern oder Klaviergesängen Geschmack abgewinnen können. Theils fehlt ihnen zu viel, theils haben sie zu viel an sich, was sie dem Tadel der Kritik zu sehr aussezt und für den Kenner ungeniefsbar macht. Dies zur vollkommenen Deutlichkeit zu erheben würde hier an dieser Stelle und auf Veranlassung der wenig so eben angezeigten unbedeutenden Gesänge zu weit führen. Die Ansicht derselben mufs das jedem, der sich darauf versteht, deutlich genug machen. Aufser dem *Mayliede* von Salis No. 2 ist doch kein einziges Gesangstuck, das einigen reellen Werth hätte; man sucht vergebens nach bedeutender Melodie und richtigem Sinn und Ausdruck. Wis mufs Herr Sterkel für Gefuhl vom Metrum haben, (von Kenntnifs des Charakters der Poesie und dergleichen soll gar nicht einmal die Rede seyn, denn sonst würde er wohl das *Lied im Freyen*

und das herrliche Lied von Salis: *Seht, wie die Tage sich sonnig verklären!* nicht so schleppend und kraftlos behandelt haben) wenn er Verse, wie die vom Mayregen No. 4 durch alle Strophen hindurch folgendermafsen skandiren kann:

($\frac{6}{8}$ Takt) *Seht die | Wonn' und Bluthenzeit | pflanzt die | grünen May | en! Seelig | wer des Mays sich | freut, | wie uns | die Natur ge | beut, zu | zweyen, zu | zweyen, zu zwey | en* (hinter welchen Worten denn, wie fast hinter allen Liedern, ein kahler Instrumentalsatz hinterher schleppt). Jeder Mensch fuhlt, dafs die Worte so genommen werden müssen:

Seht die Wonn' und | Bluthenzeit; | pflanzt die grünen | Mayen! | Seelig wer des | Mays sich freut, | wie uns die Na | tur gebeut, zu | zweyen, zu zweyen, zu | zweyen. — Nun schliefse man auf das Uebrige!

XII Lieder, in Musik gesetzt von G. Bachmann. 6tes Werk. Offenbach bey J. André. (1 Fl. 12 Xr.)

Rec. weifs nicht, ob dieser Verfasser unter den sechs Werken mehr schon in der Liedergattung geschrieben hat: aber nach diesem zu urtheilen, hat er recht gute Anlage zum Liederkomponisten. Es finden sich doch gute Gedanken, angenehme und treffende Melodien, und man kann nicht sagen, dafs es ihnen an gutem Ausdrucke fehle. Eine angenehme Erscheinung, einmal wieder auf einen Komponisten aus dem ungeheuer zahlreichen Liederfache zu stofsen, der mit einfacher Würde, Ueberlegung und richtiger Empfindung schreibt. Rec. wunscht, dafs dies verdiente Urtheil Hrn. B. zur Aufmunterung gereichen und ihn zu noch immer grofsern Fleifse in der Darstellung ächter Lieder ermuntern möge.

XII Arlette per il Clav.o Pianoforte, comp.e e dedicate a Mad.la Contessa de Vaubun per Vinz. Chiavacci Romano. Vienna apresso Jos. Eder. (2 Fl.)

Man fühlt zwar überhaupt, wie selbst der bessere Italiener bey seinem Canzonettengesang viel weniger als der Deutsche, um den genauern Ausdruck der einzelnen Satze, Gedanken und Worte bekümmert ist, vielmehr sich mehr an Malerey der im Liede herrschenden Hauptempfindung halt und zufrieden ist, wenn sich seine einmal herausgefundene Melodie uber seine Verse hergiefsen lafst. Indefs ist das oft so übel nicht und trift mehr zur Sache, als die pedantische Sucht nach grammatischen Expressionen, wenn nichts weiter dahinter ist. — Gegenwärtige Arietten gehören mit zu den vorzüglicheren, sowohl was den Gesang an sich, als die Fortepianobegleitung betrift, welche letztere sehr gut und bequem eingerichtet ist, so dafs jeder Sänger oder jede Sangerin zu den lieblichen, ausdrucksvollen Gesängen sich selber leichtlich akkompagniren kann und doch dabey weder an Fülle für das Instrument etwas verlohren geht, noch auch dem freyen Vortrage der Stimme Eintrag geschiehet. Auch müfsten sie sich leicht für die Harfe und auch wohl für die Guitarre einrichten lassen. Rec. wunscht demnach, dafs diese niedlichen Arietten mit zum ersten Studium fur Liebhaber des guten italienischen Gesanges benuzt werden mogen.

Six Romances françaises des Oeuvres de Florian comp. pour le Pianof. par J. H. Himmel. Hambourg — Frères Meyn. (1 Rthlr.)

Die *Romances d' Estelles* von Reichardt ausgenommen, die mehr bekannt seyn sollten, als sie zu seyn scheinen, haben wir keine schöneren Kompositionen von Florians Romanzen, als diese Himmelschen. Denn die von Mussini in Berlin, sind nichts als italienisch-zierlicher Klingklang ohne Saft und Kraft, mit vielem überladenen unterlegten Geleyer und in Bezug auf den Text meist unausstehlich. Vorliegende aber, insonderheit darunter die zweyte: *Je vais revoir la beauté que j'adore*, und die sechste: *Je vais donc quitter pour jamais mon beau pays, ma douce amie*, sind in

aller Hinsicht ungemein brav, voll lieblichem ausdrucksvollen Gesang, und mit wahrer achter Begleitung, die besonders einer Tenorstimme gut zusagt, ausgestattet. An solchem Akkompagnement sollten unsre neuern Liederschreiber lernen, wie so etwas gesetzt seyn muss, um für die Empfindung wie für Sinn und Verstand etwas zu taugen.

Sonate facile pour le Clavecin ou Pianoforte, avec un Violon, composée par l'Abbé Gelinek. Oeuv. 2. Vienne chez Artaria et Comp. (1 Fl.)

Eine sehr gefällige und spielbare Sonate, die so eingerichtet ist, dass eine begleitende Violin den Effekt derselben verstärken, aber auch ohne sie die Sonate, dem Zusammenhang unbeschadet, rein auf dem Fortepiano gespielt werden kann. Eine Eigenschaft, die eigentlich wohl nicht Rechtens ist. Das erste Allegretto besteht fast aus lauter zurzen Satzen, ist aber darum doch nichts weniger als holprig und steif, im Gegentheil fliefsend und angenehm. Eine Schreibart, die aber nicht jeder nachahmen muss.

Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flute, comp. par F. H. Himmel. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 16 Xr.)

Von Hrn. Himmel, der als grofser Klavierspieler bekannt ist, hätte sich eine bessere Sonate, gründlicher und gedankenreicher erwarten lassen und nicht eine so ganz gewöhnliche, grofstentheils voller flach dahin fliefsender und geklimperter Satze, als aus welchen diese mehrentheils besteht. Wenn Männer von solchem Talent, so seltener Geschicklichkeit und Macht auf ihrem Instrumente so trivial und wässerig schreiben wollen, was soll man denn von andern erwarten?

Trois Sonates pour le Pianof. d'un difficulté progressive, avec Accomp. d'un Violon et d'une Basse non obligés, comp. pour l'usage des Amateurs par Kirmair. Oeuv. 1. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 10 Xr.)

Für Liebhaber oder Dilettanten geschrieben, das entbindet nicht von der Pflicht, gute, und also mehr als gemachte Gedanken vorzutragen, die man in unzähliger Menge so wieder antrift. Dafs hier ein planvoller Fortgang vom Leichtern zum Schwerern beobachtet sey, kann Rec. nicht finden. Klimper- und Trommelbässe sind hunten wie vorn. Hr. Kirmair ist etwas schreibselig, und da der Plan von solchen Progressionswerken ins weite Feld führt, so lafst sich schon voraussehen, dafs noch viel Sonaten nachkommen werden. Aber wenn sie nicht besser ausfallen, wie diese, so mögen sie nur ungeschrieben bleiben. Das kurze *Allegro molto* der ersten Sonate, das seltsam genug zwischen dem *Allegro moderato* und dem *Rondo Allegro assai* steht, welches letztere wieder mit so eben vorgekommenen Figuren anhebt, ist ganz und gar unrythmisch. Ueberhaupt sagt die ganze Sonate, als solche, nichts. In der dritten steht als Mittelsatz gar ein kompleter Marsch. Was der wohl hier soll! — Wenn die Musik so charakterlos wird, so ist nichts leichter, als mit Sonaten zu debütiren; man braucht ja dazu nur einen Mischmasch von drey Satzen. Nein, mein werther Hr. Kirmair, so mufs man auch Liebhabern nicht kommen.

Six Romances accomp. de Harpe ou Pianof. par J. P. Varasi. Hummel. (1 Fl. 10 S.)

»Wie die französischen Sangweisen nun sind. Ein an reellen grundlichen Gesang gewohnter Deutscher kann sich nicht so recht damit vertragen; allein es giebt eine grofse Menge vornehmer Leute und Damen, die die französische Manier lieben und bey welchen es auf weiter nichts, als auf Melodie und volles arpeggirtes Akkompagnement ankommt. Für diese können die Romanzen sehr angenehm seyn. No. 1. *Jolis oiseaux.* 3. *Je m'en souviens confusement.* 5. *Mon coeur soupire des l'Aurores* und 6. *Que j'aime ces bois*, haben sehr liebliche Melodie und werden sehr gefallen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August — No. 45. — 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

(Fortsetzung.)

Vielleicht dafs man mir dieſs von den Melodien der Vokalmusik einräumen dürfte, die eben so sehr poetische, als musikalische Gemählde sind, aber von jener der Instrumentalmusik scheint dies nicht ganz so klar zu seyn, vorzüglich wie sie ist gelehrt und künstlich gesetzt zu werden pflegt oft in einem Styl und Rhytmus, der jenen des Gesanges und der ihm ähnlichen musikalischen Dichtung, fast ganz verlaſst. — Und doch sind alle Regeln der lyrischen Poesie und des Gesanges nicht minder auch Gesetz — auch für die Instrumentalmusik, und wenn jedes Gedicht schlecht ist, das sich durchaus nicht in Musik setzen liefs, so ist gewifs jede Musik noch zehnmal schlechter, die, ganz ohne Sinn und Affekt, so wenig sagte, dafs, wer sie auch nur in wenig Worte übersetzen wollte, selbst diese nicht zu finden wüſste.

Es ist sehr wahrscheinlich, dafs der erste Gesang der einzelne und einfache Gesang war, denn jeder konnte nur seine eigene Empfindung und Ebentheuer, oder höchstens das, was er von andern wuſste, singen: aber bald schien dieser Gesang zu schwach, oder nicht schön genug, für das, was man damit mahlen wollte. Man suchte ihn also durch die Begleitung irgend eines anderen Instruments (sobald man deren einige erfunden hatte) zu heben, zu verstärken, oder zu verschönern. Das machte aus der Begleiterin bald eine Rivalin. Nicht zufrieden, der Singstimme gleichsam nur zur Sekunde zu dienen, wollte sie bald selbst die Hauptstimme, wollte selbst und für sich allein Musik seyn, und ward's auch. Nach dem Masse, als es vortreffliche Sänger und Sängerinnen gab, gab's auch der so genannten Virtuosen auf jedem einzelnen Instrumente, und die Kunst ward auf beyden Seiten gleich zu einer Vollkommenheit gebracht, die der Menschheit Ehre macht.

Indefs, und so sehr auch die Instrumentalmusik mit der Vokalmusik zu wetteifern anfieng, blieb die letzte doch die Hauptsache und das Wesentlichste der Musik selbst, wär's auch nur darum, weil sie nicht ganz und blos durch die modulirten, selten sehr verständlichen, genugsam klaren, oder unzweydeutigen Töne der Musik; nein, auch noch zugleich durch die artikulirten der Sprache, und was noch besser ist, auch durch alle Bilder der Poesie redet; dadurch Sinn mit den Harmonischen Bewegungen des Affekts verbindet, und solcher gestalt, im engsten Wortverstande, das ist und bleibt, was Musik seyn soll — ich meyne, verschönerte und sich durch den Reiz der Melodie leichter ins Herz ergiessende Sprache des Herzens, der die Musik nichts von ihrer Deutlichkeit benimmt, wohl aber zu ihrer Kraft und Schönheit hinzusetzt.

Im Gegentheil machte der Urhstand, dafs sich die Instrumentalmusik hie und da ganz von der Vokalmusik trennte, ja sich selbst an derselben Stelle setzte, ihr zur Pflicht, eben so wahr, und gut und schön zu mahlen, eben so die Sprache des Herzens zum Herzen zu reden, wie diese — woher es kommt, dafs die ein Sprachorgan weniger habenden Setzer der Instrumentalmusik überhaupt genommen, noch weit mehr Dichter seyn sollen, als die Setzer der Vokalmusik, und doch sind sie es gemeiniglich weniger, vielleicht weil ihnen der Leitfaden eines Gedichts fehlt, und es schwer ist, auch nur die

Bewegungen, Nuancen und Schattirungen des Affekts in irgend einem Thema zu mahlen, ohne ein lebendes Bild davon vor Augen zu haben. Nur zu sehr können da Einbildung und Gefühl den Tonmahler täuschen, oder irre führen. Wo er die Natur zu mahlen vermeynt, mahlt er nur sich selbst, und dann spricht nicht selten da, wo das Herz allein reden sollte, der eitle Künstler.

Dieser Fall ergiebt sich bey den sogenannten gelehrten und künstlichen Musiken am häufigsten, und wer am Ende einer solchen Musik fragte, was uns denn der Komponisteur deutlich sagen, mahlen, erzählen, oder auch nur empfinden machen wollte, würde mit dieser Frage vielleicht ihn selbst in nicht geringe Verlegenheit setzen.

Sehr wohl würde daher vielleicht jeder Setzer simpler Instrumentalmusik thun, wenn er (ehe er sich niedersezt,, um zu schreiben) zum voraus bestimmte, ob das, was er schreiben will, eine Idylle, oder eine pindarische Ode, oder eine Elegie u. s. w. seyn soll? denn da, meiner Einsicht nach, die musikalische Dichtung mit der poetischen und mahlerischen allenthalben parallel läuft: so würde die Gattung des Gedichtes und Gemähldes ihm von selbst dazu den Styl, die Farben und Ausführung an die Hand geben, und wir hätten nicht Sonaten, die im allerbuchstäblichsten Verstande mehr nicht, als Sonaten sind: Variazionen, die aufhören Variazionen zu seyn, ja dies auch wohl müssen, weil sich der Affekt und desselben Sprache nicht variiren lasst, und zugleich ein und derselbe gleichstarke Affekt bleibt: endlich ein Thema, das mannigfaltig variirt werden kann, ohne aufzuhören das nehmliche Gemählde zu seyn, wie eine Arie ist, auf die sich jeder Text passen und setzen lasst, und dann etwas, das alles gleich sagt, im Grunde nichts recht sagt.

Noch mehr, vielleicht sollte die simple Instrumentalmusik nichts zu mahlen unternehmen, was nicht durch die Bewegung und den Gang des Tones, den Sinn des Gemähldes und den Affect, der den Tonen alle ihre Bewegung, all ihr Spiel, all ihre Verwickelung und Auflösung giebt, fasslich, verständlich, und, fast möcht ich sagen, anschaulich vor die Seele stellte: denn wenn etwa immer Jemand bey der Hand seyn müsste, der uns sagte oder erklärte, was jeder Tongang sagen soll, oder wohl gar der Tonsetzer in die Nothwendigkeit versetzt wäre mit Worten zu überschreiben, was er an jeder Stelle seines Tongemähldes mahlen wollte, so gliche er in meinen Augen so ziemlich jenem Mahler, der unter das Bild seiner Schöpfung schrieb: *Ihomme — la bête.*

Die Folge davon ist, dass auch die Melodie der Instrumentalmusik Gesang, Sinn, und affektvolle Sprache seyn, und (obwohl der Worte beraubt) doch eben so, wie die Vokalmusik, reden müsse, oder, wenn sie uns nichts sagt, nichts empfinden lasst, nur fürs Ohr (oft nicht einmal für dies) und nicht fürs Herz ist: so verfehlt sie (wär der Satz auch nach allen Regeln der musikalischen Rechtschreibung richtig) doch die Wirkung ganz, die offenbar der Zweck aller Musik ist.

Dawider dürfte man mir vielleicht einwenden, dass es gute, ja wohl gar vortrefliche Musiken giebt, die nichts weniger, als Gesang sind: dass die Tonkunst auch die Bewegungen der Natur und menschlichen Seele mahle, die den Gesang verstummen machen: dass sie sogar auch den rollenden Donner, den krachenden Blitz, die heulenden Winde, die tobende See mahle, mahle den Zorn, die Wuth, alle Furien der Eifersucht — und der erzürnte Mensch singt gewis nicht, er tobt, er wüthet, er raset.

Das erfodert einige umständliche Erklärung. Sobald die Tonkunst unternahm, die Affekte und Ergiefsungen der Seele zu mahlen, die eigentlich den Gesang gebähren, musste sie, wie die Poesie (gleichfalls eine Sängerin) bald weiter gehen. Kein Himmel ist so heiter, dass er sich nicht zuweilen trübte: kein Erdenglück so vollkommen, oder so dauerhaft, dass es nicht mit Qualen abwechselte oder Thränen des Schmerzes auf jene der Freude fliefsen liefs. Ungeheuer, Barbaren waren die Urheber dieser Plagen — Auch sie musste also die Musik, wie die Poesie

mahlen; das Herz auch seine Leiden in den Tönen des Schmerzes oder der Verzweiflung aushauchen. Die Empfindungen laufen ja in unserer Seele, wie die sie mahlenden Töne und Farben, in einer Art von Klavier durch alle möglichen Schattirungen und Tonveränderungen von einem Extrem zum andern ihm entgegengesetzten fort, mischen sich und verfliefsen mannigfaltig, lassen uns nirgend Licht ohne Schatten erblicken — Will der Tonmahler nun die Natur, den Menschen, seine Bewegungen und Affekte, seine Freuden und Leiden mahlen, will er sie wahr, gut und schön und rührend mahlen: so mufs er sie gleich jedem andern Mahler, mit den Tönen und Farben der Natur darstellen, mufs auch da, wo es die Sache oder der Zweck des Gemähldes und die Eigenschaft des Affektes erfodert, selbst mit den Tönen mahlen, die dem Gesange und dessen Melodie am ungünstigsten sind — denn nur dies kann seinem Bilde Leben, Geist, Bewegung, Spiel, Feuer, Kraft, Interesse, und was hier die Hauptsache ist, auch Wahrheit geben; kann Licht mit Schatten in den gehörigen Abstuffungen wechseln machen. Aber was Regel für die Mahlerey aller Schönen Künste ist, ist es auch hier. Da, wo der Mahler das Schreckbare, Grause, Erschütternde u. s. w. mahlt, darf er es nicht zu getreu, zu wahr, zu natürlich oder so mahlen, dafs das Gemählde gradezu die Wirkung hervorbrächte, die der zu mahlende Gegenstand selbst in der Natur auf uns machen würde. So etwas kann in keinem Falle Zweck der schönen Künste seyn, deren Bestimmung ewig ist und bleibt, uns zu vergnügen, und daher für sie zum Gesetze macht, alles, was sie mahlt, schön zu mahlen; sollte dies auch das Gemählde etwas weniger wahr machen. Die Folge davon ist, dafs selbst da noch, wo die Tonkunst die furchtbaren Bewegungen der Natur und der menschlichen Seele mahlt, die Musik nie ganz aufhören darf, Gesang und Melodie zu seyn; oder müfste sie hie und da in Lärm, Geschrey, Wirrwarr u. s. w. übergehen, dieſs weder zu lang und anhaltend, noch zu natürlich geschehe. Vielmehr geben Situationen dieser Art, wo der Tonsetzer den Krieg der Elemente, alle Schrecknisse der Natur, und wohl gar die Furien der Holle mahlt, ihm noch Gelegenheit, die ganze Grofse, Schönheit und Stärke seiner Kunst zu zeigen; denn was ist wohl schwerer, was zugleich aber auch angenehmer, als in den Bildern des Schreckens, mitten in dem Kampf der Töne das Schöne so mit dem Wahren vereinbart zu sehen, dafs die Harmonie nur eben dadurch noch vortreflicher und das Ganze bezaubernder werde?

Diese Beobachtung wird noch um so mehr Gesetz für die Gemählde der Tonkunst, wenn man bedenkt, dafs da, wo der Tonsetzer die Bewegungen der Natur zu mahlen scheint, er unter diesem Bilde vielmehr nur jene unserer Seele mahle. Sehr würde er also seinen Zweck verfehlen, wenn er ihnen alle die Schrecknisse gäbe, oder liefs, die sie in der Natur selbst haben. Die Bewegungen des Tones gehen, wie ich gezeigt habe, in uns selbst über: der Tonsetzer will und mufs dadurch den Affekt, die Empfindungen, die er mahlt, zu den unsrigen machen; und nun, wie könnte er das wohl, wenn er den Tönen eine solche Bewegung, eine solche Stärke gäbe, dafs sie statt unsern Organen zu schmeicheln, sie verwundeten, oder die Natur und den Affekt so gräfslich mahlten, dafs wir nicht nur ihm nicht nachtönen könnten, nein, noch vielmehr vor dem zu wahren Gemählde desselben zurückschaudern müfsten?

Immerhin mögen daher die wildbrausenden Basse in der Tiefe, wie im Abgrunde des Meeres, wüthen und wühlen, indefs die höheren Stimmen gleichsam konvulsivisch in kurzen, abgebrochenen und zitternden Tönen abwechselnd Furcht, Angst und Beklemmung hören lassen, oder um Mitleid und Rettung zu flehen scheinen: selbst da, bis in diesem Gemählde des Ungewitters, mufs noch Melodie, Gesang, Harmonie, bis in den scheinbarsten Mifstönen, und das Bild des Sturms und Schreckens (so wahr es auch deucht) doch immer noch ein schönes und reizendes Bild seyn.

Wahr ist zwar, dafs nicht alle Nüancen der Affekte gleich lyrisch und singbar sind, dafs ei-

nige derselben sogar den Gesang ganz auszuschliefsen scheinen, weil sie zu heftig, andere, weil sie dazu nicht stark, lebhaft oder feurig genug sind — denn der Ton und die Melodie des Gesangs, in die er sich ergiefst, haben oft eine Bewegung, die gegen den Ton des gemeinen Lebens und unserer alltäglichen Gefühle merklich absteht, und daher den Gesang, die Sprache des hochsten Affekts zu viel zur auffallenden Karrikatur und Exaggerazion machen würden, wenn ihn der Tonsetzer allenthalben, und auch da anwenden wollte, wo (wenn ich mich so ausdrücken darf) selbst Götter und Helden nur wie Menschen reden. Aber — auch für diesen niederern, immer mehr ganz affektlosen Styl hat die Tonkunst eine Sprache, ich meyne das Recitativ, ein Mittelding zwischen Gesang und Rede, eine Art von musikalischer Deklamation, das, ohne aufzuhören Poesie und Musik zu seyn, weder ganz lyrischer Rhytmus, noch voller Gesang ist, und daher an die Stelle gesetzt zu werden pflegt, wo entweder der Gesang ganz zu fliefsen aufhören mufs, oder die Nothwendigkeit des Wechsels ihn abzubrechen befiehlt. Die Vortheile dieses Mitteldings sind für die Tonmahlerey sehr wesentlich; denn überdem, dafs es für den Dialog ungemein bequem ist, und alle Leichtigkeit der Sprache mit jeder Grazie des Gesanges zu vereinbaren vermag; dient es auch, durch die Instrumentalmusik verstärkt und strepitoser gemacht, dazu, die heftigern, und dem Gesang minder günstigen Affekte zu mahlen, vorzüglich solche, deren ungleicher und unstäter Gang hin und her wallende Bewegung sehr wahr durch den öftern schnellen und unerwarteten Uebergang des Recitativs in den Gesang und des Gesangs in das Recitativ den Wechsel der Empfindungen darstellen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sämmtliche Lieder und Gesänge beym Forte-piano von Kapellmeister W. A. Mozart. Op. CLIII. 19 Bogen. Berlin im Verlage der Rellstabschen Musikhandlung und Musikdruckerey, (Ladenpreis 3 Rthlr.)

Wer 3 Rthlr. hat, der eile, sich diese Lieder und Gesänge anzuschaffen. Doch, damit jeder genau wissen möge, was er für seine 3 Rthlr. zu erhalten erwarten darf, so erlaube man dem Rec. eine etwas ausführliche Anzeige. Die Vorrede des Herausgebers, worin manches aufgeklärt wird, lautet wörtlich wie folget. "Mozarts sämmtliche Gesänge beym Fortepiano "erscheinen hier in einem Bande zusammengedruckt, nach dem Wunsche so vieler Verehrer "dieses Componisten. Auf einer Reise im Jahr "1797 durch Sachsen, Schlesien und Bohmen "war der Herausgeber so glücklich, noch zehn "Lieder des Verewigten, nebst dessen Tänze "und Walzer vom Carneval 1791 (von diesen "Tänzen hat er noch Hoffnung mehrere Jahrgänge zu erhalten) aufzutreiben."

"Mozarts Genie war zu grofs, um sich auf "alle die kleinen Erfodernisse, die ein Lied, "von ungeübten Kehlen gesungen, heischt, ein"zulassen. Declamation, Melodie den Worten "durch alle Strophen wie ein Kleid anpassend, "darüber sah er weg. In manchen Liedern "mufs man jeden Vers anders unterlegen, wie "in der vollständigen Sammlung, z. B. bey dem "Liede: *Kuhlt, o Schmeichelnde Lüfte etc.* geschehen ist. Das Lied: *Wer wollte sich mit Grillen "plagen*, ist ein feyerliches Chor, die Grillen "mehr zu erwecken, als zu vertreiben, und in "dem andern Chor: *Blickt auf, wie hahr das lichte Blau*, kommen die Baßsanger in jeder Strophe um die sechste Zeile. Dergleichen Fehler "findet man nun mehr, welche aber Mozarts "unsterbliches Talent, durch reisende Melodie, "wohlgewahlte Klavierbegleitung und hervorstechende Modulation reichlich ersetzt. Volkslieder werden daher seine Melodien wohl nie "werden: (von seinen Opern machen nur die "leichten Arien der *Zauberflöte* und aus *Don "Juan* die Arie: *Treibt der Champagner*, Strafsen-Epoche) aber lange eine entzückende Unterhaltung der feinern Welt, der geübtern Kehlen

"und der ausdrucksvollern Klavierspieler bleiben. "Dies ist des Herausgebers Glaubensbekenntnifs über Mozart als Liederkomponist."

Fünf dieser Gesänge, nehmlich: 1) *Das Veilchen*; 2) *An Chloe*; 3) *Trennungslied*; 4) *Das Bandchen*; 5) *Abendempfindung* sind schon längst theils von Artaria in Wien und Lau in Hamburg, theils auch von andern gestochen und gedruckt worden. Zu einigen andern, die auch schon seit mehrern Jahren unter Mozarts Namen bekannt sind, sollen sich verschiedene andere Komponisten als Verfasser gefunden haben. Z. E. zum *ehelichen guten Morgen* und zur *ehelichen guten Nacht* — v. Dahlberg; zum *Vergifs mein nicht* und *Phillis an das Klavier* — Schneider; zu *Minna's Augen* und *das Mädchen und der Vogel* — Müller u. dgl. m. Allein was thut das! Hätte Mozart diese Lieder nicht auch komponiren können? und ist die Sammlung dadurch nicht stärker und 3 Thaler werth geworden? Ueberdies wer weifs: ob's wahr ist: wenigstens mufs der Herausgeber dieser Mozartschen Lieder es nicht geglaubt haben. Warum hätte er sonst der obigen kleinen Gesellschaft von fünfen nicht noch das Lied: *Die ihr des unermefslichen Weltalls Schöpfer ehrt etc.* beygesellt? Dafs er dieses Lied für kein Lied oder keinen Gesang sollte gehalten haben, ist nicht wahrscheinlich: wo käme sonst das Bändchen her? Dafs ihm dessen Existenz nicht bekannt gewesen, oder es, ohne darauf zu merken, weggelassen seyn sollte, ist bey einem so sorgfältigen Herausgeber, als der unsrige, unmöglich. Es müssen ihm also durchaus Zweifel gegen die Aechtheit desselben aufgestofsen seyn. Rec. freut sich daher, den Herausgeber bey dieser Gelegenheit versichern zu können, dafs dieses Lied wirklich von Mozart ist, indem es sich einer seiner Bekannten, Hr. Ziegenhagen, zu einem von ihm 1792 in Hamburg herausgegebenen Werke, betitelt: *Lehre vom richtigen Verhaltnisse zu den Schöpfungswerken etc.* ausdrücklich von Mozart verfertigen lassen, und es diesem Werke angehängt hat. Was die aufser den oben angeführten, noch übrigen, gröfstentheils unbekannten und ziemlich zahlreichen Lieder und Gesänge — die Sammlung enthält in allen 33 Stück — betrift: so halt es Rec. für Pflicht, seine Leser mit einigen der auffallendsten Schönheiten darin bekannt zu machen. Gleich die ersten 6 unter diesen — in der Sammlung das 2te, 5te, 6te, 7te, 8te und 9te — haben ihn dermafsen hingerissen, dafs er nicht umhin kann, aus allen wenigstens etwas anzuführen. In No. 2, *Andantino* $\frac{3}{4}$ Takt, aus dem *E dur*, singt Minna, da sie Lieb' und Ehre fesselt und ihr Herz bereits verschenkt ist:

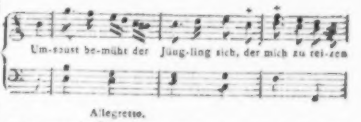

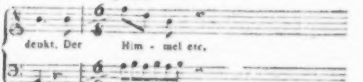

Nun sagt sie, dafs sie zwar fröhliches, leichtwallendes und freyes Blut hat, doch aber Wankelmuth hafst, und schliefst:

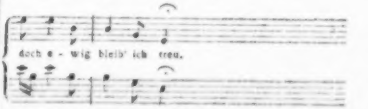

Welch ein herrlicher, fester und treuer Schlufs! doch damit ist's noch nicht aus. Bey Leibe nicht! Unbeschadet ihres treuen Herzens fährt sie in derselben Melodie, womit das Lied anfangt, fort:

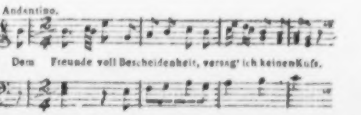

No. 5: *Gegenliebe*, munter und zärtlich, gleichfalls in $\frac{3}{4}$ Takt und aus dem *E dur* — ein eben

so schalkhaftes und naives Dingelchen. Man höre nur:

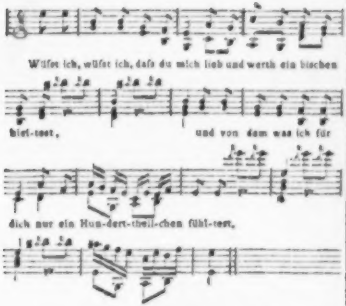

In No. 6 *an Iris — B dur* $\frac{4}{4}$ Takt, naiv und sanft — ist besonders die zweyte Hälfte sehr rührend:

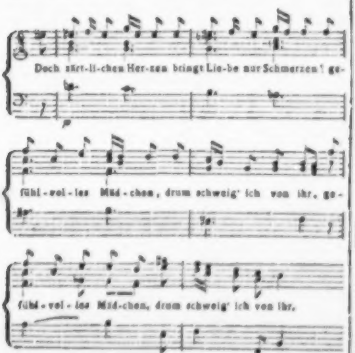

No. 7, *Selma* — ein pathetischer *Adagio* aus dem *Es dur* $\frac{3}{4}$ Takt — ist eben das, wovon es in der Vorrede heißt: man müsse jeden Vers anders unterlegen. Schade nur, daß ohngeachtet dieses anders unterlegen doch das Meiste gar nicht passen will. Man betrachte nur einmal, was alles zu folgenden Noten gesungen werden soll:

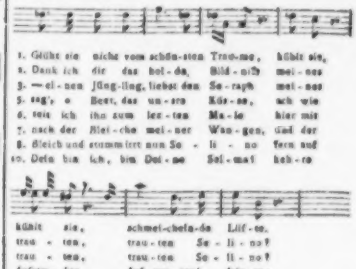

Wenn man's hier nicht gedruckt vor Augen sähe, so sollte man's kaum glauben, daß Mozart hätte so spaßhaft seyn können. Vor allen andern kann denn auch besonders dieses Lied als Beweis dienen, daß es mit dem in der Vorrede angeführten Glaubensbekenntnisse des Herausgebers seine vollkommne Richtigkeit hat. No. 8 ist so originell, daß wir nicht umhin können, unsern Lesern wenigstens die Melodie davon ganz mitzutheilen.

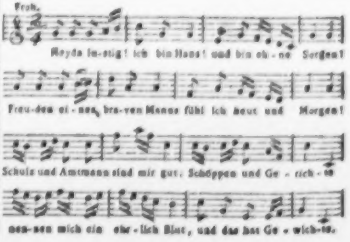

Man sieht, dafs Mozart dieses Lied für keine gewöhnliche Liederkehle geschrieben hat, denn es geht von bis , wohin sich wenigstens die ordinäre Sorte von Halsen nicht gerne zu versteigen pflegt. Noch merkwürdiger ist No. 9 *der erste Kufs — B dur*; $\frac{2}{4}$ Takt; zartlich und langsam — besonders wegen des hier folgenden, man mochte fast sagen, beyspiellosen Schlusses:

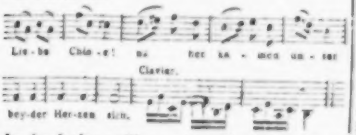

der durch eine völlige analoge Klavierbegleitung doppelt interessant wird. Rec. würde nicht fertig werden, wenn er alle Schonheiten und Originalitäten dieser Mozartschen Lieder und Gesänge aufsuchen und niederschreiben wollte: er kann aber seine Leser auf Ehre und Gewissen versichern: dafs alle übrigen bis dahin noch unbekannten Lieder und Gesänge in dieser Sammlung den bereits angeführten nicht nur keinesweges nachstehen, sondern sogar von einigen unter ihnen noch dermafsen übetroffen werden, dafs man kaum zu begreifen im Stande ist, wie Mozarts schöpferisches Genie dergleichen hervorzubringen vermochte. Wie kühn ist z. E. nicht gleich folgender Anfang von No. 15:

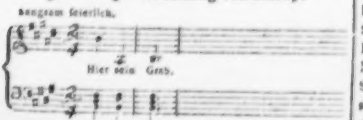

und weiter hin im demselben Liede folgende Stelle:

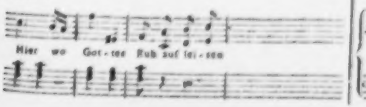

Das Lied No. 26 *an die Tugend* ist zwar der bekannten Melodie eines Terzetts aus der *Zauberflote* untergelegt: aber der Herausgeber hat uns hier nicht nur hin und wieder mit einem neuen Basse, sondern auch mit neuen Mittelstimmen dazu beschenkt. Man vergleiche nur:

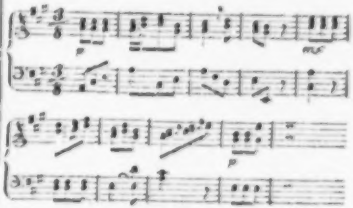

In No. 23 fängt das Klavier so an:

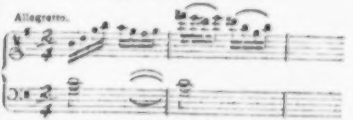

und geht oft bis g. Bey einem ähnlichen No. 26 in $\frac{6}{8}$ Takt hat Mozart doch noch, für diejenigen, welche kein Klavier bis g haben, den glücklichen Einfall gehabt, zu bemerken: diese Stimme kann auch eine Flöte spielen. Das *Fruhlingslied* No. 31 ist in allem Betrachte No. 8 ganz gleich. Noch zwey merkwürdige Schlusse, welche den in No. 9 nichts nachgeben, sind folgende. In No. 12 singt die Tochter nach der zu spaten Ankunft der Mutter:

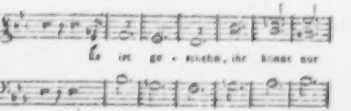

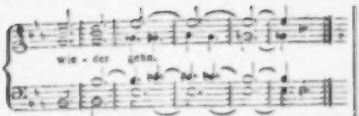

No. 30. vierstimmig im Chor zu singen, schliesst so:

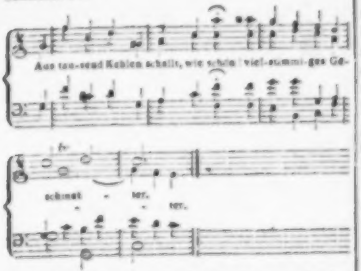

Die Ausgabe dieser Lieder ist, so wie fast alles was aus der Rellstabschen Officin zum Vorschein kömmt, sowohl in Hinsicht des schönen Papiers, als auch des eleganten und korrekten Drucks, vollkommen dem Braunschweiger Stich gleich. So sind z. E. in dem ersten Liede: *das Veilchen*, welches drey Seiten einnimmt, nur folgende Druckfehler: 1) Takt 6 fehlt zum letzten 8tel *e*: 2) Takt 9 zu Anfang fehlt ein 4tel *g*: 3) T. 10 muss der Vorschlag vor dem 4ten 4tel nicht *e* sondern *fis* seyn: 4) T. 11 fehlt wieder ein 4tel *g*: 5) T. 17 muss das 4te 16tel nicht *e* sondern *d* seyn: 6) S. 3., System 4 und 5 müssen statt der beyden ♭ zu Anfange zwey ♯ stehen: 7) S. 4, T. 1, fehlen zwey 4tel ♭ in der Mittelstimme, auch müssen 8) hinter $\frac{as}{f}$ Punkte stehen und $\frac{8}{ca}$ 16tel seyn: 9) im 2 Takte fehlt *es* zum 3ten 8tel: 10) T. 12 muss das ♯ im Basse nicht auf der 3ten, sondern auf der 4ten Linie stehen; 11) T. 14 müssen auf allen 3 Systemen statt der 8tel Pausen, 4tel Pausen stehen.

Da der Herausgeber so glücklich gewesen ist, auf der kleinen Reise durch Sachsen, Schlesien und Böhmen schon einen so grossen Schatz Mozartscher Lieder aufzutreiben: so wünscht Rec. und mit ihm wünschen gewiss alle Leser und Verehrer Mozarts, dass er sich entschliessen möge, recht bald ähnliche und grössere Reisen durch andere Länder zu machen. Es wird dem unzuermüdenden Eifer des Hrn. Herausgebers auch gewiss da nicht fehlen, mehrere ähnliche Schätze Mozartscher Lieder und Gesänge aufzufinden. In der Hoffnung, dass er unsere einstimmige Bitte darum mit nächstem erfüllen werde, sehen wir einer 2ten, 3ten, 4ten, 5ten, etc. etc. Sammlung Mozartscher Lieder und Gesänge mit vieler Sehnsucht entgegen. Der arme M[illionär]!

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour Deux Flûtes par Geofroy Hasbordt. Oeuv. 16. à Brunsvic à la Haye (1 Rthlr. 6 Gr.)

Das erste aus *F dur*: das zweyte aus *E moll* (leider alles aus diesem Ton, der erste Allegrosatz sammt dem sechsmal variirten Andante); das dritte aus *D dur*. — Sie sind sehr spielbar, ohne auffallende Schwierigkeit, wiewohl sie Stellenweise doch auch einen nicht ganz ungeübten Bläser erfodern: und da sie sich nun ganz angenehm hören lassen und auch die zweyte Stimme nicht übel ausgearbeitet ist, so können sie Liebhabern dieses Instruments Nutzen und Vergnügen gewähren. Der Stich ist sehr deutlich, das Papier aber etwas grau.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August Nº. 46. 1799.

Abhandlung.

Ueber die Tonkunst.

(Fortsetzung.)

Ich bemerke hier zugleich, dafs der Flufs der Töne sich am Ende allemal in Melodie und vollen Gesang ergiefsen müsse, es sey nun schon laut und hoch hallend, indem die imperiöse Stimme in den Kampf der stürmenden und wogenden Töne einfällt, oder leise und verlöschend, indem sie in das halblaute Akkompagnement eines Klaviers oder Basses dahin sterbend verhallt, und eine schöne Sängerin, (an der jede Bewegung, jede Miene bezaubernder Gesang oder wenigstens Harmonie mit demselben ist) ohne Hülfe einer Flöte, Oboe oder Clarinette, etwas sagt, was keines dieser Instrumente mit so viel Wahrheit, Anmuth und Grazie ausdrücken kann, denn — in dem Gesang zerfliefst am Schlufs ewig, sowohl der sanfte und zärtliche, als der stolze und triumphirende Affekt.

Ich halte dies für die Ursach, warum tragische Sujets, ich meyne solche, welche tragisch enden, selten dem Musiksetzer, im Ganzen genommen, sehr günstig sind, denn sie gehen nicht den Gang, welchen allenthalben unser Herz (dessen Sprache die Musik redete) so gern geht! Was den Menschen zum Gesange stimmte, was den ersten Flötenden, das erste Saitenspiel ertönen machte, war (wie ich schon erwähnte,) zuverläfsig nur ein Gefühl von Freude, zwar eben nicht immer jener Freude, welche uns hüpfen, springen oder tanzen läfst, aber doch gewifs derjenigen, welche auch den Schwan ein Grablied singen, und Thränen aus dem Herzen zu weinen, uns zur Wollust macht. Dahin strömt also ewig der Schwall der Töne, wie jener der Gefühle, deren Ausdruck sie sind, und so gern wir auch im Trauerspiele sterben, so sehr wollen wir doch alle lebendig aus der Oper gehen, und lieber da einen sterbenden Herkules, als eine gestorbene Musik im Hörsaale, gleichsam wie in einem Grabe, zurücklassen. Das ist so wahr, dafs uns eine Musik sehr wenig befriedigen würde, die mit einem noch so seelenvollen Adagio endete. Noch mehr; sogar von der Seelenmesse fordern wir, dafs sie mit einem Freudenamte schliefse. Das scheint so in der Natur der Musik, oder lieber in jener des Menschen zu liegen, denn Glückseligkeit und ihre ewige Gesellschafterin Freude, sind und bleiben doch unser erstes und letztes Ziel, wär's auch am Ende diese trübe Gattung von Freude, die man nach einer Seelenmesse in einem sogenannten Seelenamte fühlt, genezt so ziemlich noch von den Thränen des Leids!

Aber es giebt auch Musiken, wird man vielleicht sagen, die so eigentlich kein Gemälde des Affekts zu seyn scheinen. Von dieser Art ist unsers grofsen Haydn's *Schöpfung* — eine wahre musikalische Schöpfung! Sein nicht blos mit Tönen hörbar gemahltes, nein, beynahe auch sichtbar werdendes Chaos; aus welchem wir Licht aus Finsternifs, und Ordnung aus Verwirrung hervorgehen, und dem grofsen Worte: *Es werde Licht*! gehorchen sehen! — Ich antworte: diese Einwendung widerlegt meine Theorie nicht; sie bestätigt sie vielmehr. Haydn's *Schöpfung* ist nicht nur ein Gemählde des Affekts: sie ist sogar eines des höchsten und erhabensten! Nur er, dieser höchste Affekt, nur desselben höchste Spannung, nur Liebe, nur das Gefühl der gröfsten Macht vereinbart mit jenem der gröfsten Güte, konnte den Schö-

pfer bestimmen, Allem das Daseyn zu geben, und Wohlwollen über Millionen von Welten auszugiefsen! — So wie also vielleicht der höchste Grad der Empfindsamkeit dazu vonnöthen war, um so eine grofse mahlerische Idee, wie Haydn sie dachte, auch nur zu denken, eben so mufste sie, durch Töne ins Leben gerufen, einen reichen Quell gleich erhabener und süfser Empfindungen in uns öffnen.

Auch würde man sehr irren, wenn man die Affekte, welche die Tonkunst mahlt, auf jene beschränken wollte, deren Grundlage Liebe oder Freude ist! Auch der hohe Muth, mit welchem sich der Patriot seinen Pflichten opfert, auch der Heroismus eines Hektors, Dezius, Regulus u. s. w. sind (wie uns unser grofser Metastasio sewiesen) Sujets für die Tonmahlerey — vielleicht sogar jene, wo sie ihre Gröfse, Stärke und Kunst am meisten zeigen kann, und wenn (wie die Fabel sagt) Amphions Lieder die Mauern von Theben erbaueten, so will das, aus der Dichtersprache in die gemeine übersetzt, sagen: seine süfsen Gesänge schmelzten die Herzen der rohen Thebaner, sich in enger verbundnes, freundschaftlicheres, ruhigeres Beysammenwohnen zu vereinigen und zu dem Ende die Stadt zu erbauen.

Eine ähnlich starke Wirkung, wenn auch von anderm Einfluís, scheinen Homers Lieder auf den Nationalgeist der Griechen gehabt zu haben, und vielleicht mufs man es nur dem, was der blinde Sänger diesem Völkchen von den Helden ihrer Ahnen sang, zuschreiben, dafs eine Hand voll dieser von Heroismus und Nationalstolz begeisterten und berauschten Leute vermögend war, nicht nur den mächtigen Heeren der sogenannten grofsen Könige zu widerstehen, nein sogar sie zu besiegen. Ich halte dies zugleich für die Ursach, warum Alexander auf die Ilias einen so hohen Werth legte, dafs er sie allenthalben mit sich führte, und in Darius goldenes Kästchen verschlofs. Wie wir aus der Geschichte wissen, war er weder Poet noch selbst Tonkünstler, wenigstens nicht in dem Maafse, wie Friedrich der Einzige; noch weniger dachte er daran, den Helden dieser Ilias zu kopiren. Was sie ihm also so theuer machte, war nur ihr Geist, nur der Heldenmuth, den sie athmete, und den er so sehr zu Ausführung seiner ungeheuern Plane bedurfte. Er hätte alle die kompleten Werke des Herrn von Voltaire mit sich führen können, ohne dafs sie so etwas gewirkt haben würden.

Im Vorübergehn erlaube man mir hier die, obschon etwas traurige Bemerkung: Poesie und Musik sind nicht mehr, was sie in jenen Zeiten waren, wirken dasselbe nicht mehr. Woran mag das wohl liegen? Ich weifs es nicht; doch deucht es mich, ehedem sah man mehr auf ihren Zweck, auf ihre Wirkung, itzt nur auf ihre Schönheit oder die Gröfse der Kunst; es gab keine Virtuosen, aber Apollo's und Orpheuse, die nicht, wie jene, darauf ausgiengen, uns Mirakel ihrer Kunst hören zu lassen — sie wirkten sie lieber. Leicht möglich zwar, dafs das erste der kleinen Eitelkeit des Künstlers mehr schmeichle, aber, der grofse will mehr — denn er weifs, wie wenig die Kunst ist, die man höchstens bewundern kann.

So wahr und richtig diese Bemerkungen meiner innern Ueberzeugung nach sind; so schwer deucht mich die Beantwortung der Frage, welches die Töne, Tongänge und Melodien sind, durch die die verschiedenen Bewegungen der Natur und der menschlichen Seele gemahlet werden können, und wie sie es werden können? Darüber hier nur weniges! wär's auch nur, weil es eben so überflüssig seyn würde, dem grofsen Künstler mehr zu sagen, als unnütz, etwas dem andern!

Zuverläfsig besteht zwischen den Tönen, ihren verschiedenen Bewegungen, und den daraus resultirenden Melodien ein gewisses Verhältnifs, das, die einen mehr, die andern weniger, zum Ausdrucke gewisser Affekte tauglich macht; und wer glaubte, dafs es gleichgültig sey, ob man die Thema in *Dur*, oder *Moll* setzte, den Ton dazu in *G* oder *C*, in *As* oder *F* wählte, würde eben so irren, als wenn er zu einer Melodie aus *D* das *C*-Horn nähme — so

wenig stimmen alle Töne der Musik gleich in alle Töne der Affekte; so wenig lassen sich alle gleich zur Mahlerey aller Gefühle benützen, wär's auch nur, weil einer von dem andern munterer, oder trüber, feuriger oder sanfter, süßer oder stärker, wollüstiger oder geistiger, üppiger oder schneidender, weicher oder härter ist — was die alten Philosophen und Gesetzgeber in der Wahl der Töne (die sie einer Art von moralischer Polizey unterwarfen) sehr sorgsam machte, weil sie (meiner Einsicht nach nicht ganz ohne Grund) dafür hielten, dafs nach dem Verhältnisse, als die Sitte jener Zeit die Musik in die Menschen- und Volkserziehung verwebte, die Wahl der Töne, die man lieb gewönne, oder wählte, von sehr gewissem Einflufs in den Nationalgeist und die Stimmung der Volksmasse seyn müfste.

Zwar weifs ich nicht, ob jeder Tonsetzer, wenn er niedersitzt, um etwas zu schreiben, sich ganz so genau Rechenschaft gebe, warum er sein Thema nach der Gattung des Gegenstandes oder Affektes, den er mahlen will, aus diesem und nicht vielmehr aus einem andern höhern oder niederern, härtern oder weicheren, rauhern oder sanfteren Ton setze: aber, wenn er dieſs auch nicht thut, nicht nothwendig hat zu thun, nun so wird er darin doch, wie von selbst, durch ein sicheres instinktartiges Gefühl geleitet, weil nicht jede Melodie in jeder Tonart eine gleiche Wirkung thut.

Eben so sind auch nicht alle musikalischen Instrumente gleich fähig und geeignet, alle Töne, Nuancen und Schattirungen des Affekts gleich gut, wahr, und schön oder stark auszudrücken. Mehr oder weniger haben sie Aehnlichkeit mit der Menschenstimme und ihrem Gesange; gleichen mehr oder weniger den Tönen der Natur, den Affekten und derselben verschiedenen Bewegungen — was beynahe jedem eine Art von eigenthümlichen Charakter giebt: sie können also nach dem Maafse ihrer mehrern oder wenigern Sanftheit oder Stärke; nach jenem, als sie die Töne mehr oder weniger zu runden oder abzustofsen, zu schwellen, oder zu verlöschen, in einander zu fliefsen oder zu scheiden vermögen, mehr oder weniger zur Mahlerey der verschiedenen Affekte, in den verschiedenen Tonarten mit mehr oder weniger Wirkung gebraucht werden — dieses zur Hochzeitfeyer, jenes zum Leichenzuge u. s. w.

Eben so viel, und fast noch mehr trägt das Tempo, oder was einerley ist, das Maafs der Bewegung, welches der Tonsetzer dadurch seinen Tönen und derselben Melodie giebt, zur Wahrheit der Mahlerey, zur Wirkung der Tongemählde, und der Anfachung der Affekte, die der Tonsetzer mahlt, bey: denn wie ich gleich Anfangs erinnerte, geht die Bewegung des Tones in uns selbst über, macht uns den Gang derselben gehen, und kann und mufs uns daher nothwendig mit allen den Gefühlen beleben, die der Ton und seine Bewegung athmet.

Noch mehr: nichts drückt so sehr den Charakter und die Eigenheit desselben aus, als die Bewegung. Man mufs es also den Italienern sehr verdanken, dafs sie jede derselben mit sehr charakteristischen Bewegungen bezeichnet haben, als da sind *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Andantino*, *Allegro*, *Allegro moderato*, *Allegretto*, *Tempo giusto*, *Presto*, *Maestoso*, *Spirituoso*, *Grazioso* u. s. w., denn wie sehr davon die Wahrheit und Schönheit der verschiedenen Gemälde abhängt, leuchtet jedem selbst ein, der auf die verschiedenen Bewegungen, welche die Affekte in uns hervorbringen und worin das Verhältnis derselben mit den so eben genannten Tempo's in der Natur selbst besteht, zurücksieht. So läuft der erzürnte Mensch wüthend umher, wie getrieben und gepeitscht von der Geifsel der Furien, bleibt oft jäh stehen, starrt wie eingemauert, je nachdem sich in ihm eine neue Reihe von Gedanken und Empfindungen anfädelt; seine Schritte sind ungleich, seine Worte stammelnd ohne Zusammenhang, polternd: dagegen die Bewegungen des Fröhlichen leicht, munter, hüpfend, seine Worte wohllautend, fliefsend, jene des Leidenden, langsam, schleppend, hin und her wallend; ungewifs, abwechselnd, fester oder schwankender, je nachdem er einen Zug thut.

der ihn entweder einer Entscheidung nähert, oder davon entfernt u. s. w. Geht die Melodie der künstlichen Töne nun den nämlichen Gang, so finden wir darin das Bild des Menschen, seiner Freuden und Leiden, Bewegungen und Gefühle nicht nur wieder, sie werden auch noch durch die sich uns mittheilende gleiche Bewegung des Tones, unsere eigenen.

Fast ist das hier so, wie in der Poesie. Nicht jede Versart taugt für jeden Gesang, so wie jeder Gesang nicht für den Ausdruck eines jeden Affektes. Der majestätische Fluſs des Hexameters, der in der Epopee so wirkt, taugt nicht für die sich zwar hoch, aber auf leichtern Fittigen emporschwingende Ode. Der mit dem Pentameter abwechselnde Hexameter, welcher in der Elegie der Ergieſsung des Herzens so günstig ist, ist nicht für die Idylle oder das Sapphische Gedicht, wo die leichten, wellenförmig fortfliessenden Jamben mehr Wirkung thun u. s. w. Warum das? Ich denke nur deshalb, weil jeder der verschiedenen Affekte und Bewegungen, welche diese mannigfaltige Gattung Gedichte mahlen, und von ihr diese ihre bezeichnende Bewegung erhalten, ein anderes Maafs der Bewegung, ein anderes Tempo haben, nach welchem der Fluſs derselben schneller oder säumender, leichter oder schwerfälliger, munterer oder ernster fortgeht. Was ist nun aber die Musik von dieser Seite betrachtet anders, als Poesie der Töne? Dichtung, die jedem Gesang zu Grunde liegt, und die sich nur dadurch von der eigentlichen unterscheidet, daſs der Dichter mit Worten, der Musiker mit künstlichen Tönen mahlt, beyde jedoch immer gleich ein und dasselbe Bild des Menschen?

Man wundert sich oft, warum einige sonst vortrefliche Musikstücke in einem und dem andern Orchester nicht die Wirkung thun, die sie anderwärts thaten, und doch kann die Ursach davon nicht wohl irgend wo anders, als in dem falsch und charakterwidrig genommenen Tempo liegen, denn nur dies giebt der Musik ihr eigentliches Leben, das hier nur die Bewegung und ihr Maafs selbst ist.

Eben dies eignet wieder einige Instrumente mehr, andere weniger, zur Mahlerey gewisser Affekte, denn nicht alle können mit gleicher Leichtigkeit und Gewandtheit sich in allen Tonen und Tonarten gleich bewegen; und so schön, so bezaubernd, so rein z. B. der Ton der Harmonika ist, so wenig taugt er doch, weil er zu langsam flieſst und nicht schnell genug verlischt — für's Allegro und Presto, wogegen er nur eben deshalb im Adagio, Largo u. s. w. mehr ans Herz geht, und seine Bewegung den Nerven stärker mittheilt, was auf die — wenig gegründete Meynung geführt haben mag, daſs er Schwachen schade, obschon es mir scheint, daſs er zu der Gattung derjenigen gehöre, die Lykurg als zu weich und wollüstig den Spartanern verboten, und Plato seiner Republik im Monde mitgetheilt haben würde.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Fünfter Brief.

(Fortsetzung aus dem 44. Stück.)

Hamburg, im July 1799.

Auch in Altona ist schon seit mehrern Jahren Schauspiel und Oper, worüber gegenwärtig Hr. Doktor Albrecht, dessen Frau als Schauspielerin und Dichterin bekannt ist, die Direktion hat. Ich habe im vergangenen Winter mehrere Opern, unter denen ich vorzug ich die *Zauberflöte*, die *Entführung aus dem Serail*, den *König Axur* (der ganz gut gegeben wurde) und den *Baum der Diana* ausnehme, da aufführen sehen. Die vorzüglichsten Stutzen und Zierden dieser Oper waren und sind: Madame Lippert, Herr Neumann (Tenorist), Hr. Krug, (der aber zu Ostern abgegangen und seitdem durch Hrn. Apel ersetzt worden ist) und Hr. Beinhofer (Bassist). Mad. Lippert, die vorher in Berlin und hier — wo sie aber, grade zu der Zeit, als Mad. Lange den fast ausschliesslichen und ungetheilten Beyfall unsers Publikums genoſs, von manchem verkannt wurde, und vielleicht

daher allen Muth zu verlieren schien — war, hat eine angenehme und volle Stimme, viel natürlich richtiges Gefühl, aber wenig Schule. Die Astasia im *Axur* und die Diana singt und spielt sie recht gut; aber zur Königin der Nacht in der *Zauberflote*, so wie auch zur Konstanze in der *Entführung* taugt sie gar nicht, indem ihr bey weitem die zu diesen Singerollen nothige Höhe und Gelaufigkeit fehlen. Hr. Neumann, der viel Musik zu haben scheint, singt, im Ganzen genommen, gut; aber leicht und oft zu tief. macht viele unnütze Schnörkeleyen und hat, so wie unser Hr. Kirchner, eine üble Aussprache der Vokalen. Hr. Krug besitzt eine schone und starke Stimme, von der er aber fast eben so wenig vortheilhaften Gebrauch zu machen weiss, als sein Nachfolger Hr. Apel von der seinigen; überdies sind seine Manieren hart und steif. Was Hrn. Beinhofer, der freylich eben kein grofser Sanger ist, betrifft, so kan er mir doch hin und wieder, z. E. als Axur, ganz erträglich vor. Das Orchester, welches Anfangs mit einigen guten Leuten, wie z. E. Massonneau (Violinist), Calmus (Violoncellist), Stumpf (Fagottist) etc., besetzt war, wird nach und nach schlechter. Hr. Hiller, ein Sohn des behannten Hillers in Leipzig, dirigirte es.

Unsere hiesigen musikalischen Akademien haben, nachdem man im Anfange des vorigen Winters drey eben nicht bedeutende gegeben hätte, wegen Mangel an Zuspruch eingestellt werden mussen. Die Ursachen dieses Mangels sind vorzüglich die Sonntagskomodien, welchen, wie sich von selbst versteht, die musikalischen Akademien das Prioritätsrecht haben einräumen müssten. Sechs Konzerte, die gewöhnlich jeden Winter für die Mitglieder der Harmonie in ihrem Saale gegeben zu werden pflegen, waren im letzten ziemlich brillant, indem sich mehrere der besten hier durchreisenden Virtuosen darin horen liefsen. Hr. Borkonstein, Mitglied der Harmonie und eifriger Verehrer der Kunst, der Künstler und der Künstlerinnen, hatte die Einrichtung dieser Konzerte zu besorgen, und auch recht gut besorgt. — Hoffentlich werden Sie sich noch entsinnen, dafs ich Ihnen in meinem vorletzten (dritten) Briefe einige Nachrichten über mehrere Virtuosen, die im letzten Winter hier Konzert gaben, mitgetheilt habe. Absichtlich ist aber darin der Familie Romberg, welche auch hier war und Konzert gab, mit keiner Sylbe erwähnt, indem ich Sie nächstens, bey Gelegenheit der Fortsetzung der im 4ten Briefe angefangenen Bemerkungen über die Gebrüder Romberg, umständlicher damit bekannt zu machen gedenke, als ich es jetzt kann. Statt dessen werde ich Ihnen für diesmal noch ein Paar Worte über einige der geschicktesten Violinspieler schreiben, welche sich auch im vergangenen Winter hier aufhielten, aber sich in keinen öffentlichen Konzerten hören liefsen. Diese sind: Viotti, Jarnowick, Bingel und Spitz. Der als Künstler rühmlichst bekannte Viotti hat sich, wie Sie auch wissen werden, schon seit mehrern Jahren in London als Kaufmann (er hatte eine Weinhandlung) niedergelassen. Vor ohngefähr einem Jahre mufste er England, wie man versichern will, wegen einer unverdienten Beschuldigung, verlassen. Er kam nach Hamburg und fand einen für ihn angenehmen Zufluchtsort auf dem Landsitze eines gewissen George Smith aus Altona, in Schenefeld, eine Meile von hier, wo er sich auch gewöhnlich aufzuhalten pflegte. Leider habe ich die Gelegenheit, seine Bekanntschaft zu machen, immer von einer Zeit zur andern hinausgerückt, bis er endlich vor kurzem wieder — wie man glaubt, nach England — weggereiset ist, ohne dafs ich dies Vergnugen gehabt habe. Einige meiner Freunde indessen versichern einmuthig, dafs er, sein etwas starkes *tremulando* abgerechnet, wirklich vortreflich spielen, und dabey ein sehr artiger und gefälliger Mann seyn soll. Ganz anders ist Jarnowick, den ich oft — genug gehört habe. Er spielt freylich seine 6, 7 oder 8 Konzerte, das ein paar, einige unbedeutende Kleinigkeiten abgerechnet, womit er sich hören liefs, noch immer rein und nett — das ist es aber auch alles. Ich konnte Anekdoten seine musikalische Unwissenheit betreffend, erzählen, die Sie kaum glauben

würden. Ueberdies hat er sich hier ziemlich übermüthig gezeigt. Bingel, ein Holländer und Jude, ist ein gewaltiger Notenfresser. Er spielt die schwersten Konzerte, Solo's, Sinfonien etc. ohne fast auch nur eine einzige Note zu verfehlen, zum erstenmale vom Blatte (*prima vista*) weg, aber, wie leicht zu erachten, fast ohne allen Charakter und Ausdruck. Er soll auch, wie ich von mehrern gehört habe, das, was er zum erstenmale so oder so gespielt hat, zum zwanzigsten oder dreyßigstenmale gerade wieder so, wie zum erstenmale spielen. Hr. Spitz, ein noch junger Mann von vielen Talenten, spielte einige Jahre in unserm französischen Orchester, unbeschadet seines Solospieles, erste Violin mit, und wurde da ein vortreflicher Orchestergeiger. Als vor einigen Jahren Rohde (gegenwärtig in Paris), ein braver feuriger Violinist und Schüler Viotti's, hier war, soll er von diesem Unterricht genommen haben, welches mir auch dadurch, daß er nachhero ganz in der Rohde'schen Manier spielte, wahrscheinlich wurde. Im vorigen Sommer verliefs er das französische Orchester und im Winter auch — plötzlich Hamburg.

Oeffentliche Konzerte haben wir hier jezt, wegen der dazu unschicklichen Jahreszeit, fast gar nicht. Es ist aber, je nachdem es die Witterung erlaubet, (welche leider in diesem Jahre mit ihrer Erlaubniſs bis jezt sehr karg gewesen ist) in der Woche drey- bis viermal Vauxhall, worin Liebhaber starkbesezter Instrumental-, sogenannter Harmonie- und Janitscharenmusiken, sich sehr wohl unterhalten können, besonders in diesem Jahre, wo alles stärker und besser besezt worden ist, als in den vorhergehenden. Mit der Besetzung einer guten Vokalmusik hat es dem Unternehmer des Vauxhalls, Herrn Ramke, so viel Mühe er sich auch dieserwegen gegeben hat, noch nicht recht glücken wollen. Der Hr. Kapellmeister Wolfl aus Wien, der vor kurzem über Leipzig und Berlin hier angekommen ist, scheint sein Vorhaben, hier Konzert zu geben, aufgegeben zu haben, welches denn auch, besonders hier wegen der ungeheuren Kosten, die sich gegenwärtig bey einer auch nur mäſsigen Besetzung doch immer auf mehrere hundert Mark belaufen, zu dieser Jahreszeit jedem, und überhaupt zu allen Jahrszeiten allen zu rathen ist, die sich nicht durch Subscription, oder vorläufige Unterbringung von Billetten, oder eine grosse Menge bedeutender Adressen, wegen der Kosten hinlänglich gesichert wissen.

Aus einem Briefe vom Juny d. J. über den Zustand der Musik in Linz.

Was die hiesige Musik betrift, so wäre zwar noch manche Verbeſserung nothig; doch darf man die Fortschritte, welche darin seit einigen Jahren geschehen sind, nicht verkennen. Vor mehrern Jahren hielt der Furst Carl Auersperg hier eine eigene gute Kapelle, auch die Regimentskapelle war mit geschickten Leuten besezt. Der Geschmack war damals freylich noch weit zurück, denn man hörte nur selten etwas von Haydn oder Mozart und dgl., auch nahm das Publikum kein Interesse daran; bis der würdige Graf Rottenhan als Präsident zu uns kam, der nicht blos Liebhaber und Beschützer, sondern Kenner der schönen Künste, und selbst ein geschickter Künstler auf dem Violoncell war. Dieser gab öfters bey sich grosere oder kleinere Musiken, auch veranstaltete er öffentliche Gesellschafts-Konzerte, wobey er selbst mitspielte, und wozu er viele andre Dilettanten aufmunterte; so daſs dies Konzert bald sehr in Aufnahme kam. Es wurden nun viele Stücke von Haydn, Mozart, Salieri, Paisiello, Bach etc. aufgeführt, und besserer Geschmack und Liebe für Musik sehr befördert. Vorzüglich thätig zeigte sich hierbey Franz Glöggl, (Sohn des hiesigen Stadtmusikdirektors) welcher auch nachher, durch Unterstützung des Grafen R. (1790) die hiesige Theaterunternehmung, und dann mit Einverständnis seines Vaters, die Stadtmusikdirektorstelle erhielt. Dieser setzte nun das Musikpersonale auf einen anständigern Fuſs, so daſs er mit seiner eignen Kapelle jede vollständige Musik aufführen konnte; auch erhielten

und verbesserten sich unter seiner Leitung die Gesellschaftskonzerte. Diese schönen Aussichten für die hiesigen Kunstfreunde schwanden jedoch, als Graf R. (1791) von hier abgerufen wurde, und an dessen Stelle ein Herr kam, der weder Geselligkeit liebte noch Künstler achtete; der Adel folgte bald diesem Beyspiel, und die nächste Wirkung davon war, dafs unsre Gesellschaftskonzerte eingingen. Inzwischen erhielt sich jedoch mit vielem Beyfall das Theater bis 1798, und wir haben während dieser Zeit viele gute Opern von Mozart, Paisiello, Cimarosa, Portogallo, Hoffmeister, Guiglielmi, Salieri etc. gehört. Nach dieser Zeit wurde die Direktion des Theaters getheilt. Hr. Glöggl behielt zwar die Direktion des Orchesters, die Anführung der Sänger aber erhielt Hr. Zapf. Unsere Oper hat durch diese Theilung jedoch keineswegs gewonnen. Auch sahen wir seit dieser Aenderung aufser dem *unterbrochenen Opferfest* vom Hrn. Winter noch keine vorzügliche Oper, womit das an gute Musik gewöhnte Orchester eben so wenig, als das Publikum zufrieden ist. Als endlich Hr. Glöggl die hiesige Domkapellmeisterstelle erhielt und deshalb die Theaterunternehmung einem gewissen Canzler, der leider gar keine Musik versteht, abtrat: so haben wir, aufser den Akademien, welche zum Besten des hiesigen Musikerwittwenfonds gegeben wurden, wenig gute Musik gehört. Wir hatten zwar neuerlich während der Abwesenheit der hiesigen Theatergesellschaft Hoffnung, unter Leitung eines thätigen Musikfreundes, des Hrn. Kliemstein, welcher bey den Gesellschaftskonzerten sich durch sein vorzügliches Spiel auf dem Klavier, so wie Hr. Knorr durch seinen schönen Gesang auszeichnete, einige neue Opern von hiesigen Dilettanten zu hören, allein die Ausführung dieses wohlgemeinten Unternehmens, wovon der Gewinn zum Theil einer wohlthätigen Absicht gewidmet war, wurde von dem jetzigen Theaterunternehmer aus begreiflichen Ursachen hintertrieben.

Recensionen.

XII Lieder für's Klavier in Musik gesetzt von l'Abbé (vom Abbé oder Abt) *Franz Bihler*. München, in der Falterischen Musikhandl. (1 Fl. 24 Xr.)

Ein zierliches Modekleid sichert noch nicht den Eintritt in gute Gesellschaft, und zierlicher Gesang sammt Akkompagnement im Tone der Zeit und Hulfszeichen wie < > und ∾ und melismatische Zuthaten und alles Gewürz des verminderten Septimenakkordes vor dem letzten Abschlufs der $\frac{6}{4}$ und $\frac{7}{5}$ in den Hauptton, geben noch lange kein Recht, sich unter gute Liedersetzer zählen zu lassen. Im Gegentheil! — Da der Hr. Abbé die Komposition vermuthlich nun zu seinem Nebendivertissement machen wird, wodurch er in Freundeszirkeln unstreitig gefallen wird und mufs, obwohl es auf jeden Fall gerathener wäre, diese unter Umständen ganz lobenswerthen Produkte seiner Muse lieber nicht zu publiziren, so wollen wir nicht streng mit diesem Werke umgehen und uns ins Einzelne einlassen. Jedoch halten wir es für Pflicht, ihn auf einige gar zu auffallende Verstöfse gegen die Reinheit der Harmonie für die Zukunft aufmerksam zu machen. In No. 7 z. B. steht in der Begleitung einmal:

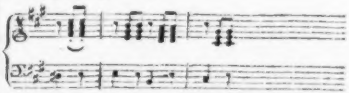

welches, wenn nicht lieber der dreystimmige Satz vorgezogen werden soll, so umzuändern wäre:

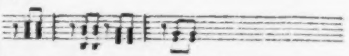

ferner mufs die Septime in No. 9:

Grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte, avec Violon et Violoncelle obligés, comp. p. Kirmair. Oeuv. 7. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 16 S.)

Enthält ein *Allegro maestoso*, ein *Andante* und ein Thema mit acht Variationen. Ohne eben grofse Schwierigkeiten zu enthalten, erfordert sie dennoch einen geübten und präcisen Spieler, um die Wirkung hervorzubringen, die Hr. K. beabsichtigte, wie man vorzüglich an der guten und vernünftigen Vertheilung der konzertirenden Sätze für beyde Hauptpartien, das Klavier und die Violine, sieht. Von dieser Seite verdient diese Sonate vorzügliches Lob, da die begleitenden Instrumente gewöhnlich nur so mit figuriren oder höchstens füllen helfen. Aber auch sonst hat sie innern Werth; sie hat gute, nicht gemeine Gedanken und kraftige, sehr brave Ausführung derselben. Ueberdem ist sie sehr viel reiner im Satze, als die frühern Sachen, die Rec. von Hrn. K. zu Gesicht gekommen waren. Dennoch aber schreibt er noch immer mitunter etwas zu frey, und verstattet den Durchgangsnoten zu viel, wobey die Grundharmonie bisweilen ins Gedränge kommt. In der 6ten Variation z. B. kommt folgendes vor, was schwerlich der Verf. selber rechtfertigen kann,

wo, wenn der Gang der Figur beybehalten werden sollte, die Bewegung des Basses lieber unterbrochen werden müfste, etwa so:

Auch kommt im ersten Theil des ersten Satzes unten folgender Gang vor, wobey offenbar das Gefühl des Basses beym Eintritt in den zweyten Takt verlohren geht, zumal da das *e* durch die Violin verstärkt wird.

Durch das zugleich mitgegriffene *es* der Violin und das obere *e* des Cello wird zwar das Gefühl der Oktave verdeckt; aber besser ist es doch immer, man schreibt nicht so schwankend.

Anekdote.

Jomeli hatte sehr frühzeitig — zu allererst als Sänger und Klavierspieler, bald darauf als Opernkomponist, und in der letztern Qualität ganz vorzüglich durch seine Recitative mit voller Orchesterbegleitung — seinen Ruhm in Italien so weit verbreitet, dafs er zur erledigten Kapellmeisterstelle zu St. Peter in Rom in Vorschlag kam. Um hierzu zu gelangen, mufste sich aber jeder einer sehr strengen Prüfung unterwerfen. Jomelli, der bisher in seinen Arbeiten weit mehr seinem Gefühle gefolgt, als sich um die Theorie bekümmert hatte, fürchtete diese Prüfung, ging auf kurze Zeit zu dem Pater Martin nach Bologna und studirte unter dessen Leitung Tag und Nacht; kam nun zurück und stellte sich zur Probe — jedoch mit der ausdrücklichen Bedingung, dafs, er möge nun angenommen oder abgewiesen werden, sich seine Examinatoren sodann von ihm müfsten prüfen lassen. Dürfte doch mancher andere Kandidat unter demselben Vorbehalt sich zum Examen stellen! Der Erfolg dürfte wohl nicht selten derselbe seyn, wie bey Jomelli — Man schickte ihm den folgenden Tag die Ernennung zum Kapellmeister und von einer Prüfung war gar keine Rede mehr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten August Nº. 47. 1799.

ABHANDLUNG.

Ueber die Tonkunst.

(Beschluss.)

Mit dem Tempo scheint von einer Seite der Takt in Verbindung zu stehen; denn so wie jenes dem Tone die schnellere oder langsamere Bewegung giebt, welche dem gemahlt werdenden Affekte gemäfs, so bestimmt dieser ihr den dazu erforderlichen Zeitraum, eigentlich das Maafs der Ausdehnung.

Auf diese Art ist der Takt in der Musik beynahe das, was das Metrum und Sylbenmaafs in der Poesie ist. So wie jede Rede mit kleinern oft unmerklichen Ruhepunkten, die durch die Interpunktirungszeichen angedeutet werden, allemal zu gröfsern und fühlbareren hinströmt: so eilt jeder Tongang, jede Melodie, wie von selbst, zu einer Cadence oder einem Systeme, nachdem ein neuer, sich leicht damit verbindender beginnt. Das mufs nothwendig den Tönen und ihrer Melodie nach Verschiedenheit des dazu gewählten Taktes eine ganz andere Bewegung, ein ganz anderes Maafs des Fortschrittes geben. So erlaubt der Ganze, oder Viervierteltakt (C) den Tönen, sich in einem weiteren Raum mehr auszudehnen, gemächlicher fortzuströmen, giebt ihnen einen ernsthafteren, feyerlicheren und majestätischen Gang, mehr Fall, was ihn fürs Adagio, Andante, Largo, Grave, Allegro moderato, Maestoso u. s. w. bestimmt. Dagegen schränkt der $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{8}$ Takt die Töne mehr ein, zwingt daher den Setzer sie mehr und öfter zu binden, damit ihren Lauf mehr zu beschleunigen, was diese Takte für's Allegro, Presto, Rondeau, und alle Melodien, wo die Begung hüpft, fliegt, wirbelt, und schnell fort zu kleinen Ruhepunkten und Kadenzen eilt, brauchbar macht.

Darin allein liegt also schon Mahlerey der Affekte und eine verschiedene Würkung des Tones, wovon der Mensch nur zu oft ein simpler Wiederhall ist, denn, was ist wohl mahlerischer, was charakteristischer, als die Bewegung und ihr Maafs, was den simplen Takt schon zum Theilnehmer an der grofsen und oft unwiderstehlichen Wirkkraft der Musik macht?

Man könnte vielleicht fragen, warum die Tonsetzer in gewissen Tongemählden oft z. B. den sogenannten Allabrevetakt und nicht den $\frac{3}{4}$ Takt substituiren? die Ursach scheint nur darin zu liegen, dafs die Töne in diesen Gemählden mehr Raum erfordern, mehr Umfang haben, als ihnen der engere $\frac{3}{4}$ Takt giebt; was daher dem Tonsetzer wohl erlaubt, dem ganzen Takt durch die Vorzeichnung des Allabrevezeichens mehr Schnelligkeit und Leichtigkeit des Fortschrittes, aber nicht das Maafs selbst zu verändern, die Töne in einen engeren Raum einzuschliefsen, die Ruhepunkte näher an einander zu rücken, die Perioden mehr zusammen zu ziehen, oder was einerley wäre — vom Metrum und Rhythmus ganz abzuweichen.

Ein ähnliches Problem scheint zu seyn, was den $\frac{3}{4}$ Takt der Menuet so eigen macht, dafs sie sich schlechterdings in keinem andern setzen läfst. Die Menuet, so deucht mich, hält das Mitteltempo zwischen dem Allegro und Andantino; so wie der $\frac{4}{4}$ Takt das Mittel zwischen dem ganzen und $\frac{2}{4}$ Takt. Die Bewegung steht also in der Menuet mit dem Zeitmaafse, welches ihr der $\frac{3}{4}$ Takt zu derselben Vollbringung beymifst, mit dem Umfange, den die Tongänge darin haben müssen, und dem Raume, den sowohl

sie, als die Tänzer, zu den Tönen desselben vonnöthen haben, im genauesten Verhältnisse. Dazu kömmt, dafs die Menuet durch ein gewisses Schwebendes und Schwimmendes, Leichtigkeit und Gravität, Munterkeit und Ernst, Grazie und Anstand, und vorzüglich alle Annehmlichkeiten der Melodie mit allen Reizungen des Tanzes verbindet, welches eine gewisse Bewegung des Tones erfordert, die zwar leicht, aber darum nicht schnell, oder hüpfend, fliessend, aber nicht strömend, mehr dem rieselnden Bache als dem gewaltsamen Flusse ähnlich ist, ja gleichsam wie dazu geschaffen zu seyn scheint, durch die Harmonie der Töne mit den Bewegungen der Tanzenden jede Schönheit der Seele mit allen Reizungen des Körpers in Einklang zu setzen.

Wenn daher Marcell, ein ehedem berühmter franzosischer Tanzmeister, einst bey einer Menuet, die er eine seiner Schülerinnen mit alle dem bezaubernden Ausdrucke, den Musik und Tanz ihr zu geben wissen, tanzen sah, begeistert ausrief: *Que des choses dans un menuet!* wenn er in dieser Menuet Dinge sah, die nur das Seelenauge sehen, nur das Herz empfinden kann: so war er kein so grofser Schwärmer, wie er, vielleicht dem kalten Beobachter scheinen dürfte; er war nur ein grofser gefühlvoller Künstler, der vielleicht auch bey einem seelenvollen vielsagenden Adagio gerufen haben würde: *Que des chants dans cet Adagio!*

Die Folge davon ist, dafs, wenn der Affekt sich in einem Tongemählde ändert, oder in einen andern übergeht, auch Tempo, Takt, und mitunter auch wohl die Tonart selbst geändert werden müsse.

Alles, was ich bisher angeführt habe, mufs man nur als Mittel betrachten, welche der Tonkunst und ihren Gemählden, die denselben eigene Wirkkraft verschaffen: immer aber könnte und würde sie diese nicht haben, wenn das, was der Tonsetzer mit Tönen mahlt, nicht gerade so ein Gemählde, so ein Bild wäre, wie es der Mahler mit Farben, der Dichter mit Worten und Gedanken mahlt. Daraus folgt, dafs jedes musikalische Thema, so einfach es immer seyn mag, nach den allgemeinen Regeln des Gedichtes behandelt werden, jedes nach dem Maasse, als es weiter fortschreitet, mehr Interesse, mehr Verwickelung, Stärke, Feuer u. s. w. haben, von Moment zu Moment die Aufmerksamkeit des Zuhörers mehr spannen, die Töne mehr in Aufruhr bringen, die Verwirrung mehr steigen lassen müsse, bis der Tonsetzer endlich durch eine eben so natürliche als glückliche Wendung den Ausweg aus diesem Labyrinthe herauszufinden, den Kampf der Affekte zu enden, und alles auf den Punkt zu führen weifs, wo der Hörer befriedigt — ruht!

Hierbey leuchtet wohl von selbst ein, dafs so zu mahlen nicht in der Macht der einfachen Musik stehe, sondern, dafs grofse musikalische Mahlerey überhaupt nur ein Werk der zusammengesezten und vielstimmigen seyn könne! Noch mehr! wenig würde Tonkunst seyn, wenn sie blos einfachen, simpler, einförmiger Gesang der Stimmen, oder irgend eines andern Instruments wäre; und der Reiz der Harmonie nicht jede Schönheit der Melodie tausendfach vermehrte.

Dieser Reiz der Harmonie entsteht aus der Zusammenstimmung verschiedener ungleicher und so auch mannigfaltig klingender, oft gegen einander zu streiten scheinender Töne in einem Akkord, was jedem Instrumente seinen eigenen Gang fortzugehen, seine eigene Melodie zu haben und zu verfolgen erlaubte, und nicht nur die Stimmung im Ganzen erhielt, sondern auch mit jedem Takte Mannigfaltigkeit in Einheit fliefsen machte.

Wie äufserst nothwendig diese stimmende Zusammensetzung verschiedener und ungleicher Töne und ihrer Bewegungen für die Mahlerey der menschlichen Empfindungen war, läfst sich allein schon daraus schliefsen, weil gedachte Empfindungen nicht minder gemischt, gleich oft miteinander im Kampfe sind, gleich oft von einer in die andere übergehn, und überhaupt, wie Licht und Schatten, miteinander wechseln — was die Mannigfaltigkeit der Töne, Tonar-

ten und Tonakkorde für die Mahlerey mit denselben eben so nothwendig macht, als es die Verschiedenheit der Farben und ihrer gleichmäßigen Akkorde für den Mahler ist.

Immer aber muß in dieser Zusammensetzung mehrerer Instrumente, wie in der Mischung der Affekte, eines die Hauptrolle spielen, und gleichsam wie die herrschende Empfindung in unsrer Seele (welche alle andere überschattet, allen andern den Ton giebt) vor allen übrigen hervorstechen. Die Zusammensetzung selbst ist also nichts weniger als willkührlich, sondern hängt vom Thema und der Gattung des Gemähldes ab, das bald mehr bald weniger Vollstimmigkeit und Wechsel der Töne, und ihrer Akkorde fodert; ja sie kann sogar fehlerhaft werden, wenn sie aus mehr Instrumenten, als das Thema und die Handlung erlaubt, oder nothwendig macht, bestund. Fast sollte man sagen, jedes musikalische Thema sey wie eine dramatische Handlung, wo jedes Instrument die ihm angemessene und aus seinem besonderen Charakter fließende Rolle spielt. Schreyen da nun mehrere durcheinander, ohne daß man sie verstehe, erscheinen da nur müßige zum Interesse des Gemähldes oder der Stärke desselben nichts beytragende Instrumente, die nur tönen, damit der Lärm grofser und unverständlicher werde; überschreyen sie sogar die Hauptstimme, so wird die Musik nonsensikalisches Geräusch, wie manche unsrer Sinfonien: die Melodie ist nicht mehr Gesang, nicht mehr Sprache des Herzens, sie ist nur fieberische Fantasie oder Kaprize, das Konzert sagt nichts, mahlt nichts, läßt uns nichts empfinden; höchstens sehen wir da Bilder, die kein ordentliches Gemählde ausmachen; Ideen, die zu keinem Gedanken emporwachsen, Feuerfunken, die zu keinem Gefühle auflodern; Strahlen, die in keine Sonne zusammenfliefsen, die Musik gleicht dem gewaltsamen Flusse nicht, der aus hundert zusammenfliefsenden nur e i n e r wird.

Das zeigt, daß Harmonie immer und allenthalben nur der Melodie, dem eigentlichen Gesange, untergeordnet seyn müsse; sie wohl heben, verstärken, und durch den Reiz der Akkorde verschönen, aber nie verdunkeln, verwirren oder wohl gar ersticken dürfe — denn jene ist die Seele, die Zunge, das Sprachorgan der Musik, diese nur ihr Leib, hie und da wohl gar nur ihre Drapperie.

Eben das beweist, daß, überhaupt genommen, das Akkompagnement zwar schön und meisterhaft gesetzt seyn mag, aber sich doch (außer dem Falle, wo eine Nebenstimme mit der Hauptstimme zu konzertiren und zu wechseln wagen darf) nie über dieselben herausheben, oder zu sehr mit ihr wetteifern darf; sondern, sobald diese nach einem noch so prunkvoll gesetzten Ritornelle, den Faden des Thema's aufnimmt, und durch alle seine Gänge fortfährt, bescheiden in die Schranken der subalternen, blos sekundirenden und begleitenden Rolle zurückweichen müsse — was wahrscheinlich die Ursach seyn mag, daß das Akkompagnement in den ältern italienischen Arien sehr einfach und ungekünstelt ist. Wie es scheint, fürchtete man durch zu viel Schönheiten oder zu selbstständige Melodie in den Nebenstimmen der Hauptstimme etwas zu entziehen, oder glaubte auch nicht, daß das Ganze gewinne, wann und wo eigentlich keiner Herr und Herrscher ist.

Dazu kömmt, daß, was grofs, wichtig, oder äußerst schön ist, sich nur wenige sagen; das Interessanteste oft wohl gar nur einer dem andern ins Ohr. Eben so verhält sich das in den Gemählden der Tonkunst. *Cruci fige* kann nur ein toller zusammengerotteter Pöbel aus tausend Halsen schreyen, so wie nach dem Verhältnisse, als der Affekt und der Kampf der Gefühle crescendo steigt, auch der Lärm und das Brausen der Töne in der Musik grösser und stärker werden kann; aber das grofse, den Winden und Wogen Ehrfurcht und Gehorsam gebiethende *Quos ego* spricht nur e i n Neptun.

Aber alles das scheint noch nicht die Hauptsache der Musik zu seyn. Wenn sie wirken, ihrem Zweck gemäfs auf uns wirken soll, muß sie nicht blos mit uns stimmen, indem sie unsern Nerven und Fibern eine mit ihr in Einklang ist-

lende Bewegung des Tones mittheilt, sie mufs uns auch da, wo wir verstimmt sind, umstimmen, oder was hier einerley ist, besser stimmen; und das, deucht mich, kann sie.

In der That lasse man eine muntere, geistvolle Musik ertonen, und sogleich erhebt sich unser gesenktes Haupt, unser Auge wird feuriger, wir blicken freyer und stolzer umher, dunken uns grofser und stärker. Der Geist und die Bewegung, welche in den Tonen sind, gehen in unsere Seele über, und der Mann, welcher ehedem nichts konnte, weil er sich nichts zutraute, kann nun, entflammt von einem ihm unbekannten Muthe, mit einemmale alles! Da zeigt, wie Marsche und Soldatenlieder überhaupt gesezt seyn sollten.

Fort da, möcht' ich rufen, mit allen weichen, wollustigen, entmannenden Tonen, fort mit aller italienischen Gurgeley! Der Soldat mufs zwar auch singen, jeder, der frohlich ist oder Muth hat, thut das; aber da, wo er singt, mufs er singen, wie ein Soldat, nicht wie ein Weib oder wie ein Castrat: mufs singen, um mehr Soldat zu seyn, am besten Siegeslieder, auch wohl vor dem Siege — weil er ihn verschaft. Sehr weit von ihrem Zwecke entfernen sich daher alle Feldmusiken, wenn man sie, beynahe das einzige noch, was man von den alten Musikinstituten zwar noch immer beybehalt, aber doch zum Theil schon zu einem Gegenstande des Lärms werden lafst, oder was kann der Soldat wohl empfinden, wenn er unter einer Arie aus dem Doktor und Apotheker, die ihn an alles was er verliert oder verlafst, erinnert, gegen den Türken zieht? wär' das nicht mehr eine Melodie an ihrem Orte, die ihn nach den Lorbern und dem Ruhme lechzen macht, die seiner warten?

Umgekehrt kann Musik uns eben so auch durch das Sanfte und Schmeichelhafte süfser Tone, und den bezaubernden Ausdruck der schönsten aus dem Herzen fliefsenden und wieder ans Herz gehenden Affekte zu Sanftmuth, Liebe, Güte, Wohlwollen u. s. w. stimmen; kann die Stürme der Seele einwiegen, die Furien des Zorns einschläfern u. s. w. Wenn Apoll sang, sagt die Fabel (nicht so ganz Fabel, wie sie scheint) wurden die Felsen weich, die Löwen zahm, die Tiger des Menschen Freunde! — Was das für Felsen, Löwen und Tiger waren, sagt der Autor zwar nicht: aber er brauchts auch nicht, denn wir wissen es aus der Natur.

Auch wir haben dieser Felsen und wilden Thiere: aber die Musik unserer Cosa rara erreicht sie nicht. Woher das? sollte Musik ihre gröfste Stärke nur in ihrer Kindheit gehabt, oder nach tausend Fortschritten zur Vervollkommnung nun die Gebrechlichkeiten des Alters auf sich geladen haben? Was ist wohl unwahrscheinlicher als das? Nichts in der Natur verliert doch sogar seine Wirkkraft und die Musik sollte sie allein verlohren haben? — Wenn wir sie also nicht mehr solche Mirakel wirken sehen, wie uns die alten Dichter sagen, und die sogar die Philosophen glaubten; wenn unsern Virtuosen, die grofsten nicht ausgenommen, so eine thavmaturge Kraft versagt ist, wie Apoll, Amphion, Orpheus u. s. w. sie hatten, so kann die Ursach davon wohl nicht an der Tonkunst an und für sich selbst liegen, nein, sie mufs vielmehr in einem andern Nebenumstande zu finden seyn; und welcher andere wäre das wohl, als dafs wir (ich wiederhole es) mehr auf die Schonheit der Musiken, auf ihre Kunst, auf das Wunderbare der Akkorde, das Neue der Gänge u. s. w. als auf die ihr eigene Wirkkraft, die Verbindung ihres Ausdrucks mit jenem der Affekte mittelst der sich uns mittheilenden Bewegung des Tones, und den daraus resultirenden Einflufs auf das menschliche Herz sehen, sie mehr zum Werkzeuge, uns zu ergötzen, als zu jenem uns zu stimmen machen, woher es kommt, dafs wir nicht selten da, wo das Herz allein sprechen sollte, nur den Künstler sprechen hören.

Diesen Fehler können wir zum Theil in unsern Kirchenmusiken wahrnehmen! Zuverlässig hat die Religion nur darum den instrumentirten Gesang in ihre Hallen aufgenommen, weil sie überzeugt war, dafs auch diefs blofs sinnliche

Werkzeug auf das Herz und den moralischen Menschen wirken, und in ihm alle die Regungen der Andacht, Liebe, Dankbarkeit u. s. w. erwecken könne, die wir dadem höchsten Wesen zollen gehn! — Wie sehr versündigt sich daher der Tonsetzer oder Direktor nicht, wenn er den erhabenen, majestätischen, feyerlichen und erbaulichen Styl der eigentlichen Kirchenmusiken, ihr hohes Pathos, verläst, und statt uns mit frommen Gefühlen anzuzünden, oder uns das Seelenleiden einer *Mater dolorosa* mit fühlen zu lassen, es wagt, am heiligsten Orte unsre Ohren mit profanen Sinfonien, Opernarien, Cavatinen u. s. w. zu kützeln! —

Dafs ich wüfste, hat das, was ich hier sagen will, niemand so sehr gefühlt, als unser grofser Gluck! Wie wir aus seinem berühmten Orpheo sehen, dachte er an nichts weniger, als, die Mirakel und Wirkkraft der alten Musik zu erneuern, ihre Chore, die Chore der alten Griechen, (wie seine Alceste beweist) wieder herzustellen, und ihr eine Stärke und Zauberkraft zu geben, die ihr manche neuerrungene Seitenschönheit und Vollkommenheit, der sie geopfert worden, geraubt zu haben schien! Noch mehr! bis durch den Mund seines komischen Schwindels läst er uns in den Pilgrimmen von Mecca sagen, was er vom Tonmahler (nicht umsonst macht er diesen zum wirklichen) fodert; läst ihn sagen und mahlen, was und wie er mahlen soll! läst ihn durch diese Karikatur von Mahler o der Tonmahler, den Musiksetzern eine Lektion geben, schöner, einleuchtender und lebhafter, als sie Hamlet den Schauspielern giebt: denn der Mahler ist zugleich hier auch das Bild selbst.

Schade dann, dafs dieser grofse Mann (nicht blofs Genie — nein auch noch gründlicher Gelehrter) dafs er, meines Wissens, noch keinen Biographen hat! Vielleicht dafs dieser mehr, und besser und deutlicher sagen würde, was ich in dieser kleinen Abhandlung nicht gut oder wahr genug zu erklären weis: weil ich es vielleicht blofs fühle.

v. T.

Recension.

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte, composées et dédiées aux deux Demoiselles les Baronnesses Dorothée et Eléonore d'Albini, par Sterkel. Oeuvre 39me. Offenbach chez J. André. (Pr. 2 Fl. 45 Xr.)

Sagte der Titel nicht ausdrücklich, dafs diese Sonaten neu und grofs wären, so hätte sie Recensent schwerlich für etwas anders, als eine der ersten jugendlichen Arbeiten des Hrn. Sterkel halten können. Soll grofs heifsen (wie es durchaus genommen werden sollte) in grofsem Styl: so vermuthet man, wenn man Hrn. Sterkels übrige Arbeiten kennet, hier etwas von jenen ganz Abstechendes — denn, so wenig man diesen viel Gefälliges und Anmuthiges streitig machen kann, so wenig Grofses läst sich darin entdecken. Soll aber grofs, so viel als lang heifsen (ein Sinn, in welchem es nur etwa der Drucker nehmen konnte): so sind diese Sonaten auch dies nicht; denn sie füllen zusammen nicht mehr Bogen, als Eine der Sonaten dieses Komponisten mit Violin- und Violoncellbegleitung. Also nochmals — was die Gedanken betrift, so mufs Rec. gestehen, dafs er auch fast nicht Einen darin gefunden hat, der zu jenem Titel berechtigte.

Gleich der erste Satz der ersten Sonate aus D dur enthält eine Menge alltäglicher, nichts bedeutender Figuren, so dafs man seinen Augen und Ohren kaum traut. Wie kann z. B. ein Mann, der es längst gezeigt hat, dafs es ihm an guten und originellen Gedanken nicht fehle, seine Zuflucht zu einem so verbrauchten Hornsatze, wie der folgende ist, nehmen? Wie kann er die widrige Wirkung, welche derselbe erzeugt, durch die Tiefe, worin er hier steht, noch widriger machen?

Das hätte doch wohl, unbeschadet der Melodie, leicht besser gemacht werden können!

Wie kann ferner ein Mann, der mit den Gesetzen der Harmonie bekannt seyn will, und bekannt seyn wird, diese so vergessen, dafs er, wie auf derselben Seite, Zeile 5, Takt 1 der Fall ist, die kleine 7 also auflöst:

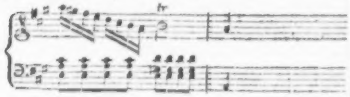

Weiter scheint es Herr Sterkel mit der Orthographie auch nicht eben genau zu nehmen. Man sehe z. B. folgende Stelle des 4ten Theils dieses Satzes, wo der Komponist, um in fis dur zu kommen, diesen Sekundenakkord

statt des verminderten Septimenakkordes

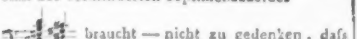

braucht — nicht zu gedenken, dafs er die Resolution hier abermals übergangen hat: denn er setzt so:

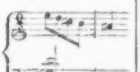

Er giebt in demselben Satze S. 7, Z. 4, Takt 6 noch ein zweytes Beyspiel der Art.

Der 2te Satz dieser Sonate, ein gefälliges Andante, ist, bis auf einige Kleinigkeiten, dem Verfasser ganz gut gerathen: nur sieht man nicht ein, warum er den Schlufs des ersten Periodens 2 mal in der Dominante macht. Wäre es nicht besser gewesen, das 2temal in der Tonica zu schliefsen? — Was sollen ferner Verdoppelungen, wie die der kleinen Septime, (Z. 4, T. 2,) die doch nie eine gute Würkung thun können? Auch hätten wohl Sätze, wie dieser

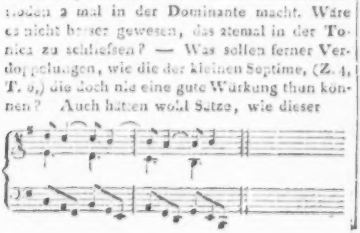

leicht reiner und besser gemacht werden können, z. B. so:

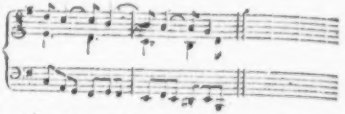

Das Allegro vivace, welches nunmehr folgt, hebt sogleich wieder mit einem Hornsätzchen an, und geht ohne irgend einen bedeutenden Gedanken bis zum Ende so fort.

Die 4te Sonate, welche sich mit einem Allegro moderato anfängt, enthält ausser verschiedenen Reminiscenzen aus den frühern Arbeiten des Hrn. Verfassers, mehrere Stellen, wo besonders die Mittelstimmen besser gesetzt seyn könnten. So ist z. B. der 5te Takt der 3ten Zeile so geschrieben:

Wie ungleich besser aber würde die letzte Hälfte desselben so stehen:

Dergleichen Stellen verrathen doch gewifs eine grofse Nachlässigkeit in der Schreibart. S. 15, Z. 5, T. 3 und 4, steht gleichfalls unschicklich im Diskant cis: wo e oder a ungleich besser gewesen wäre.

Im 2ten Theile dieses Allegro's fand Rec. nichts Neues, wohl aber eine Lizenz, die wirklich zu auffallend ist, als dafs sie ungerügt bleiben könnte. Hr. Sterkel schliefst nämlich im 9ten Takte mit dem kleinen Septimenakkord

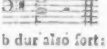

und fährt dann ohne weiteres in b dur also fort:

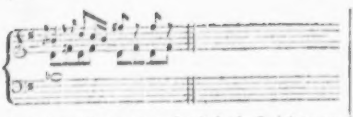

Auf diese Weise ist es freylich ein Leichtes aus einem Tone in den andern zu kommen. Hr. St. scheint es auch selbst gefühlt zu haben, dafs er hier auf eine Wildbahn gerathen sey: denn er eilt nun gar sehr, um wieder auf die rechte ebene Strafse zu kommen, gerath aber darüber von neuem auf einen falschen Seitenweg — auf den nehmlich, dafs er uns einen und denselben Perioden von 4 Takten in 3 verschiedenen Tonen nacheinander hören läfst — einmal in b dur, dann in e moll, und zuletzt in a moll. Bey Stellen dieser Art ist es blofs die Achtung gegen den Verfasser, welche Rec. noch zurückhält, dafs er sie nicht mit dem Namen belegt, den sie in der That verdienen. Das Allegretto, welches nunmehro folgt, ist Hrn. Sterkel noch am besten geglückt. Es hat sonnen Gesang, und einen eigenthümlichen Charakter. So würde auch der 3te Satz dieser Sonate, ein gefälliges Rondo in Viervierteltakt, etwas spitz vorgetragen, seine Wirkung nicht leicht verfehlen, wofern nur die Melodie hin und wieder mehr von der Harmonie unterstützt worden wäre. Als Beyspiel mag folgende Stelle hier stehn:

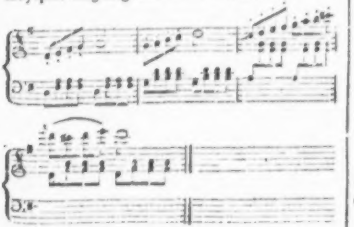

Würde dieselbe, anstatt dafs sie hier durch die gerade Bewegung entstellt ist, nicht weit besser und richtiger seyn, wenn Hr. St. dabey die Seitenbewegung beobachtet hätte? und würde nicht auch die Harmonie beträchtlich gewonnen haben, wenn z. B. diese Harmoniefolge in den 4 Takten herrschte? 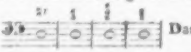 Das Larghetto, welches Hr. St. diesem Satze einverleibt hat, ist, im Ganzen genommen, recht brav. Schade dafs sich darin eine so hart klingende Stelle, wie S. 23, Z. 1, T. 2 findet, die also lautet: 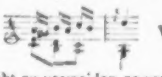 Wie leicht wäre diese nicht zu vermeiden gewesen! Denn man setze nur die Oberstimme so:

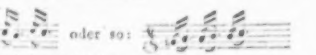

und sie wird sogleich besser klingen.

Die 3te Sonate, deren erster Satz Allegro non tanto überschrieben ist, dürfte wohl die beste des Werks seyn. Rec. fand im ersten Satze nichts Mifsfälliges, als den Bafs zur folgenden Stelle:

Richtiger würde dieser so gesetzt seyn:

Dieselbe Stelle kommt im 2ten Theile noch einmal vor und mufste daselbst eben so abgeändert werden.

Das Allegretto im $\frac{6}{8}$ Takt, welches nunmehro folgt, ist sehr fliefsend und angenehm: nur hat es wieder eine harte Stelle, die so aussieht:

Richtiger würde sie so gesetzt seyn:

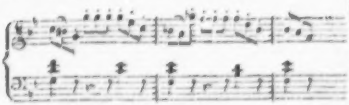

Die Menuett nebst Trio, womit dieser Satz schliefst, ist zwar nicht fehlerfrey (denn man sehe den Anfang des zweyten Theils der Menuet, wo ein Gedanke in d moll angefangen und geendigt, gleich darauf aber, ohne eine Note zu verändern, in c dur wiederholt wird): indefs aber noch ganz gut gerathen.

Uebrigens sind noch einige bedeutende Stichfehler zu verbessern. So müssen in der 1sten Sonate S. 4, Z. 1., T. 3, statt der halben Taktnoten im Diskant, 2 Viertelnoten stehen, imgleichen auf derselben Seite Z. 9, T. 6, die letzteren 4 Achtel so heifsen:

Somit glaubt Rec. das erfüllt zu haben, wozu ihn Recensentenpflicht und Schätzung der sonstigen Verdienste des Hrn. Verfassers verband. Er schliefst daher blofs mit der Bitte, dafs ihm Hr. Sterkel bald Gelegenheit geben möge, dem musikalischen Publikum auch recht viel ruhmliches von seinen Arbeiten, denen er gewifs weit mehr Werth geben kann, wenn er will — zu sagen.

Nachricht.

Ueber die Beylage XVI.

Diese Komposition der Klopstockischen Ode, der *Frohsinn*, ist vom Hrn. Musikdirektor Schwenke unter den Augen des Dichters ausgearbeitet, so wie die weit wichtigere Komposition des Klopstockischen *Vaterunsers*, welches auch Naumanns Genius zu Melodien begeisterte. Es kann wohl Interesse haben, und für andere Dichter und Komponisten Muster seyn, wie beyde Männer sich bey dieser Arbeit benahmen. Ehe Hr. Schwenke die Komposition begann, las ihm der Dichter seine Oden mehreremale vor; dann las sie der Komponist dem Dichter. Vor allem wollte Klopstocks auch hier so ganz richtiges Gefühl (denn er ist sehr wenig oder gar nicht eigentlicher Musiker) keine Wiederholung der Worte. Der Komponist mufste am Ende des *Frohsinns* die Wiederholung einiger nur wenigen Worte wieder wegnehmen; selbst im *Vaterunser* wurden ihm die wenigen und sehr paslichen Wiederholungen doch nur mit einigem Sträuben zugestanden. So wie der Komponist eine Stelle nach der andern verfertigt hatte, wurde sie dem Dichter vorgespielt. Machte dieser einige berichtigende Bemerkungen in Hinsicht der Deklamation, des Ausdrucks u. d. gl., so wurde an der Stelle so lange geändert und gebessert, bis Klopstock vollkommen damit zufrieden war. Wenn die musikalische Bearbeitung des hier mitgetheilten Gedichts manchem auch leicht scheinen mag, so wird der Kenner doch gar bald bemerken, dafs sie es nicht ist; und wenn sie es wäre, und auch den Werth, den sie hat, nicht hätte: so würde sie doch vielleicht schon durch die hier angeführten Umstände merkwürdig. Wie selten wird ein Dichter von seinem Komponisten so behandelt! Der *Frohsinn* hat übrigens blos Klavierbegleitung, das *Vaterunser* aber ist für ein volles starkes Orchester geschrieben. Ein Klavierauszug des letztern ist so eben bey den Verlegern dieser Zeitung erschienen.

d. Redakt.

(Hierbey die musikal. Beylage No. XVI. und das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. No. XII. 1799.

Ankündigung.

In unserm Verlage ist neuerlich erschienen:

Die Geisterinsel,

ein Singspiel in 3 Akten von I. F. Gotter, in Musik gesetzt von I. R. Zumsteeg. Klavierauszug. 66 Bogen in grofs Quartfolio mit einem Titelkupfer von Kininger und Bault, in farbigtem Umschlage broschirt. Auf ordin. Papier 6 Rthlr. auf bestes 7 Rthlr.

Der Arrestant (Le Prisonnier), Operette in einem Aufzug. Mit französischem und deutschem Text. In Musik gesetzt von Domenico della Maria. Klavierauszug. 2 Rthlr. 12.

Das Vaterunser. Ein Psalm von Klopstock, in Musik gesetzt vom Musikdirektor Schwenke in Hamburg. Klavierauszug. 12 Gr.

A. Rombergs sechs Lieder beym Klav. zu singen. 10 Gr.
Noch in diesem Monat werden folgen:

J. Wölfl, 3 Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 10. Liv. 1. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — Gesänge am Klavier, 2ter Heft, enthaltend Lieder und eine durchaus komponirte Hymne.

F. A. Kunz, Lieder mit Klavierbegleitung.

Breitkopf und Härtel.

Antwort auf die Anfrage in dem Intelligenz-Blatt No. XIV. zur musikalischen Zeitung.

1) I. G. Portmanns Lehrbuch der Harmonie, Komposition und des Generalbasses etc. liefs der verstorbene Verfasser 1789 auf seine Kosten drucken, und es kam auch selbst dem Bezirk der hiesigen Gegend nicht ein einziges Exemplar ins gelehrte Publikum. Als ich nun nach dem Tode des Verf. seinen Erben die noch vorräthigen Exemplare abkaufte, und solche 1798 zum Erstenmal auf die Messe bringe, so konnte es füglich für ein neues Werk passiren. Würde ich neue verbesserte Auflage gesagt haben, dann könnte mir ein Vorwurf gemacht werden, aber unter Konkurrenz jener Umstände kann das keineswegs geschehen. -

2 Der Einsender wundert sich darüber, dafs dieser Verf. ein Werk unter dem Titel: Musikalischer Unterricht zum Gebrauch für Anfänger und Liebhaber der Musik überhaupt etc. geschrieben habe, warum der Herr Hofmusikus Wagner eine neue revidirte Auflage im Verlage meiner Handlung in Darmstadt herausgeben wollte.

Mit vieler Mühe hat er die Heinsiusche Bücherlexikon durchsucht, aber diesen Titel nicht gefunden, und dies bestärkt ihn dann in der Vermuthung, das Buch habe nie existirt! Wie reimt sich aber das zusammen, dafs der Einsender doch von der Existenz des Lehrbuchs der Harmonie überzeugt worden ist, ob es gleich auch nicht im Heinsius steht? Je noch mehr muss diese Frage aufallen, wenn man weiss, dafs jenes Buch in der Vorrede zum Lehrbuch, wiederholt gedacht wird. Es dient also dem Einsender zur Nachricht, dafs das Buch wirklich existirt, und gegen portofreye Einsendung von 1 Rthlr. 4 Gr. soll ihm ein Exemplar durch Hrn. Buchhändler Böhme in Leipzig zugesandt werden.

3) Was will der Einsender damit sagen: „Eine gewisse Buchhandlung etc.?" Ich gestehe ohne die allermindeste Verlegenheit, dafs es die meinige ist, welche jenes früher erschienene Buch eines sehr achtungswerthen Lehrers der Tonkunst, unter einem neuen Titel, der Vergessenheit zu entreissen sucht.

Es ist nicht meine Sache, die Vertheidigung der Portmannischen Theorie zu führen, drs haben bereits sachverständige Männer übernommen. Dafs es aber lieblos und dem wahren Gelehrten sehr unanständig sey, mit solcher erbitterten Animosität über einen Mann der kaum die Augen geschlossen hat, herzufallen, das kann ich als Verleger nicht unbemerkt lassen.

Gotha im Juny 1799.

G. F. Beyer.
Namens meiner Buchhandlung
in Darmstadt.

Bey Unterzeichnetem sind die Partituren von Ältern als wie auch von allen neuen deutschen und italienischen Opern und Operetten in richtigen Abschriften, den Bogen (zu 2 Seiten) um 2 Groschen oder 9 Kreutzer zu haben. Auch Kirchenstücke sind um den nehmlichen Preis zu bekommen. Nebst diesen kann man auch noch alle Haydn'sche Sinfonien in Partitur haben. Beuellaogenbittet man sich postfrey aus. Mainz, den 10 July 1799.

Carl Zulehner.

Musikalische Anzeige.

Durch eine musikalische und sehr schmeichelhafte Recension meiner Singkompositionen in der Oberdeutschen allgemein. Litterat. Zeitung 1799, St. XLVII, S. 737 aufgefordert: zeige ich hierdurch an, daß der zweyte Theil meiner Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier bereits unter der Presse ist, und in wenig Wochen sowohl in der Mayrischen, als in allen Buch- und Musikhandlungen für 8 Gr. auf schönem Papier gedruckt zu haben seyn wird. *Salzburg im Juny 1799.*

Bened. Hacker.

Dem musikalischen Publico wird hierdurch angezeiget, daß J. G. Nicolai 6 Sonaten, Op. 12, für das Fortepiano mit Begleitung einer Violin und Baß, auf Ansuchen, durch Subscription (wenn es nicht durch unvorhergesehene Umstände verhindert werden mögte) noch dieses Jahr herauszugeben wird. Die Subscribenten werden vorgedruckt, und dabey ersucht, ihre Addresse mit lateinischen Buchstaben noch vor Ende des Septembers franco einzusenden: Die Subscribenten bezahlen erst bey dem Empfang des Exemplares, nur 1 Rthlr. 16 Gr. den Louisd'or zu 5 Rthlr. hernach: 4 Fl. 30 St. holländisch. Die 5 ersten sind vorzüglich für Damen, leicht, singend, kurz, und das 6te aus C moll, länger, und für geübte Hände gesetzt. Diejenigen, welche hierüber den in holländischer Sprache gedruckten Plan mögten zu lesen verlangen, werden ersucht, sich durch untenstehende Addresse noch vor der bestimmten Zeit zu melden, und dabey den Ort oder

Person anzuzeigen, wo bey der Herausgabe das Exemplar soll abgelanget werden. *Zwolle, den 5. July 1799.*

J. G. Nicolai.
Concertdirektor und Organist an der Hauptkirche zu Zwolle in Overyssel.

Bey Franz Xaver Duyle, Hof- und akademischen Buchdrucker und Buchhändler in Salzburg haben so eben die Presse verlassen und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

Harmonien für zwey Hörner und einen Fagott, von *Adam Joseph Emmert.* Erste Sammlung. 8 Gr.

Diese Harmonien machen, wenn sie wohl einstudiert werden, nicht nur vortreffliche Wirkung, sondern dienen besonders auch zur Uebung für Waldhornisten.

Nächstens erscheinen von dem nehmlichen Tonsetzer und in der nehmlichen Druckerey und Buchhandlung:

Harmonien für zwey Clarinetten, zwey Hörner und zwey Fagotte. Erste Sammlung.

Diese Harmonien haben ebenfalls bey der ersten Probeaufführung den allgemeinen Beyfall aller Kenner und Liebhaber erhalten.

Auch sind in der genannten Verlagshandlung noch zu haben:

XVI deutsche Texte im Klavierauszug von A. J. Emmert. 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

№. XVI.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

DER FROHSINN.

in Musik gesetzt
von C. F. G. Schwenke, Musikdirektor
in Hamburg.

Andante moderato con espressione.

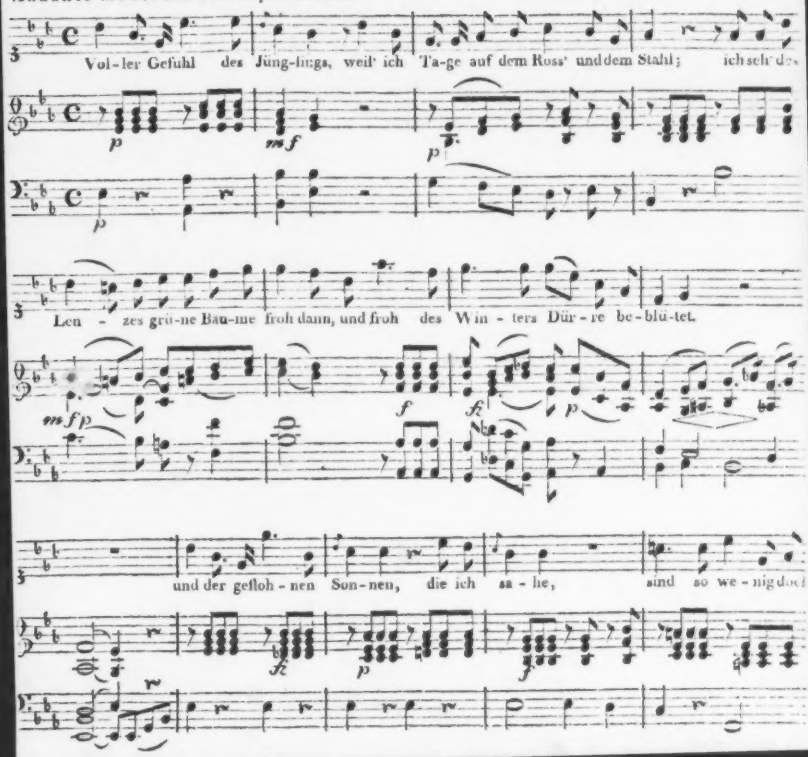

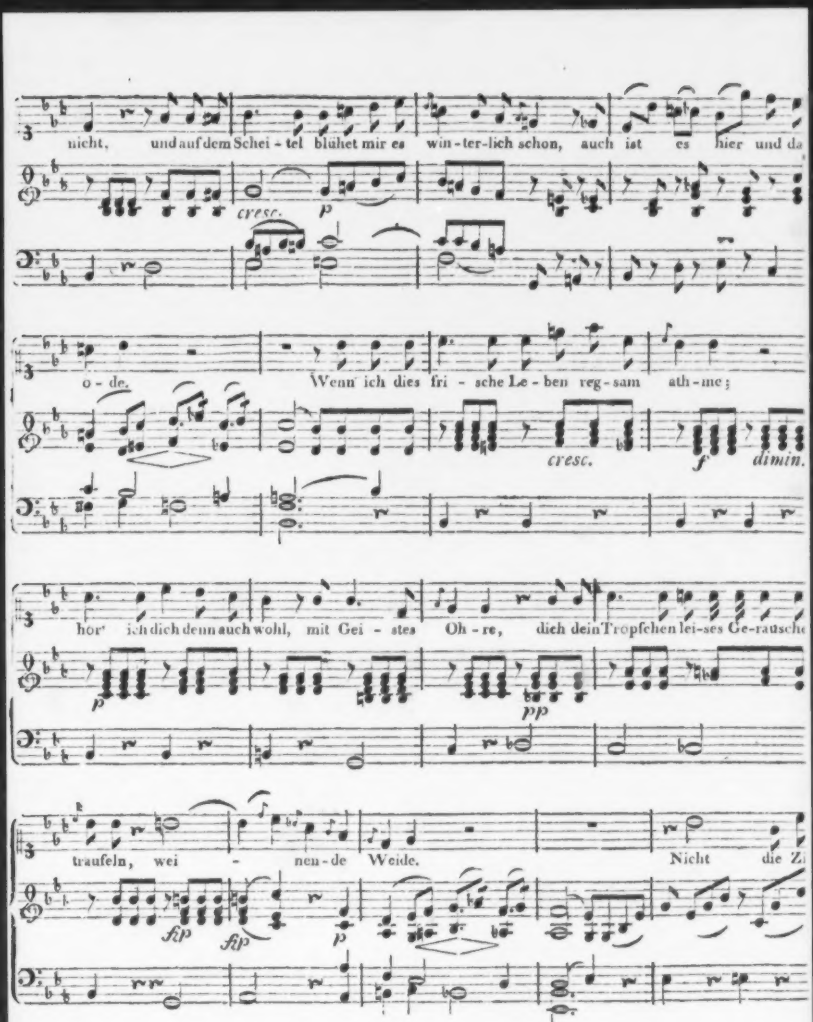
nicht, und auf dem Schei - tel blühet mir es win - ter-lich schon, auch ist es hier und da
cresc.
p
o - de.
Wenn ich dies fri - sche Le - ben reg - sam ath - me;
cresc.
f
dimin.
hor' ich dich denn auch wohl, mit Gei - stes Oh - re, dich dein Tropfchen lei-ses Ge-rausch
p
pp
traufeln, wei - nen - de Weide. Nicht die Z
fip
fip
p

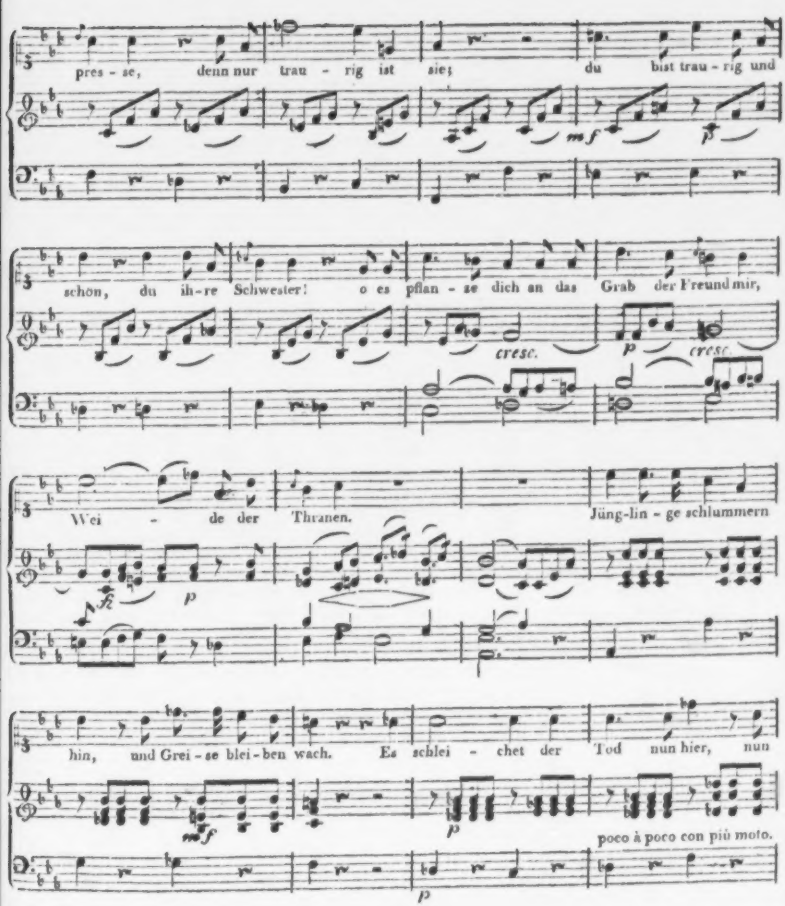
pres - se, denn nur trau - rig ist sie; du bist trau - rig und
mf
p
schön, du ih - re Schwester! o es pflan - se dich an das Grab der Freund mir,
cresc.
p
cresc.
Wei - de der Thranen.
Jüng-lin - ge schlummern
p
hin, und Grei - se blei - ben wach. Es schlei - chet der Tod nun hier, nun
mf
p
poco à poco con più moto.
p

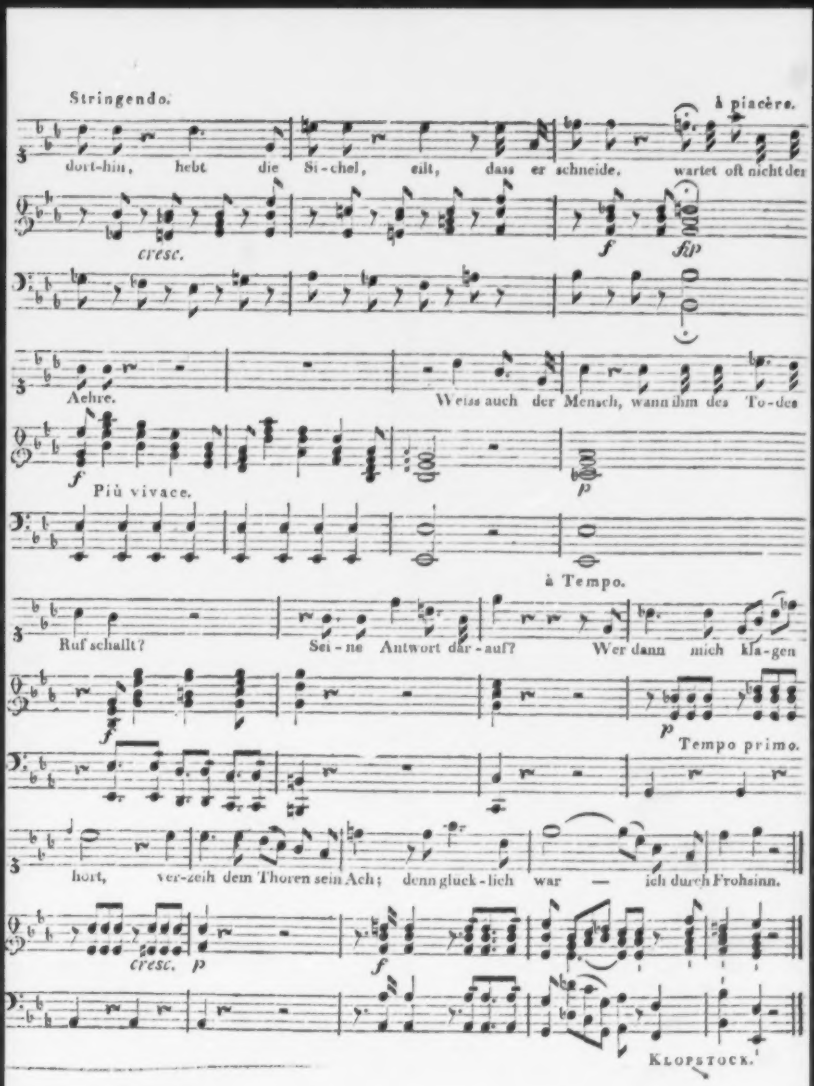
Stringendo.
à piacère.
dort-hin, hebt die Si-chel, eilt, dass er schneide, wartet oft nicht der
cresc.
f
fp
Aehre.
Weiss auch der Mensch, wann ihm des To-des
f
p
Più vivace.
à Tempo.
Ruf schallt? Sei-ne Antwort dar-auf? Wer dann mich kla-gen
f
p
Tempo primo.
hört, ver-zeih dem Thoren sein Ach; denn gluck-lich war — ich durch Frohsinn.
cresc. p
f
KLOPSTOCK.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten August. Nº. 48. 1799.

Abhandlungen.

Ueber die Composition der Geisterinsel von Hrn. Concertmeister Zumsteeg in Stuttgardt.

(Beschluss.)

Der zehente Auftritt schliefst mit einem Rundgesang zwischen Caliban, Oronzio und Stefano, in welchem die Ermordung Prospero's feyerlich unter ihnen beschlossen wird. Die Melodie hat vom Anfange bis zu Ende das Pathetische eines Marsches. Die Singstimmen werden auch blos von Oboen, Klarinetten, Wald-Hornern und Fagotten begleitet und die Violinstimmen treten nur bey dem kurzen Chor und am Schlusse mit ganzen Akkorden ein.

Das Quintett am Schlusse des eilften Auftritts, bey welchem neben den so eben genannten Personen auch Fabio und der unsichtbare Sylphe Ariel ihre Rollen haben, enthält die lächerliche Handlung, da Caliban den schalkhaften Fabio für seine Neckereyen durch Bezauberung bestrafen will. Fabio lafst die Comödie gutwillig mit sich spielen, da er aber schlechterdings keine Wirkung von Zauberkraft an sich verspüren kann, reifst er sich endlich die Binde selbst wieder ab, fangt ganz lustig an zu trallern, tanzt und schwenkt Caliban herum. Dieser fangt an, sich vor Fabio zu fürchten, verkriecht sich hinter die andern und glaubt, dafs er durch seine Beschwörung, anstatt lahm und stumm zu werden, von Sinnen gekommen wäre. Ariel lafst sich dabey nur durch kurze spöttische Zwischenreden hören. Caliban halt den Oronzio und Steffano für ihre Urheber, droht diesen auf eine prahlerische Art und diese hingegen werden dadurch immer furchtsamer. Diese Mischung von Verhaltnis und Gegensatz, die in den Combinationen dieses Quintetts verbunden sind, wufste Hr. Z. mit treffenden Zügen zu mahlen. Calibans stolzer Anspruch auf Ehrfurcht, wie gebieterisch ist er gleich im Anfange und bey der ersten Wiederholung ausgedrückt; wie passend die Solostelle der Hornet auf die kriechende Antwort des Oronzio und Steffano: *wir ehren sie, wir beugen ihr das Knie*, angewendet, wie zweckmäfsig zur Erhohung des komischen Ausdrucks und zur Hervorbringung grofserer Mannichfaltigkeit ist die Verwebung der vier Singstimmen vom 33sten Takte an: wie piquant, wenn ich mich so ausdrucken darf, die erste Violinbegleitung bey der folgenden Stelle:

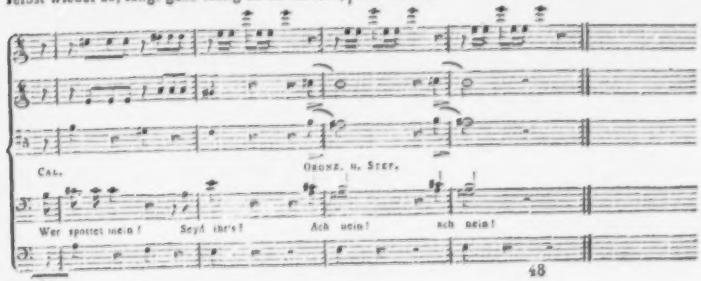

Eben so viel Wahres liegt in der harmonischen Behandlung folgender Worte:

Caliban.

Ehrt meine Macht!
Ist ist das Werk vollbracht. (Pause.)
Arm, Fuss und Zunge
Sind ihm gelähmt.

Oronzio und Steffano.

Der arme Junge!
Wie er sich grämt!

Dieser Theil des fünfstimmigen Gesangs ist in der weichen Tonart *A* gesezt, nach der Generalpause treten die Horner *soli* mit diesen wenigen Noten ein, die aber an dieser Stelle eine etwas schauerliche Wirkung erregen:

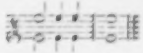

und bey dem Wort Zunge fallen schon die andern Stimmen ein, gleich als ob sie das Gefühl ihres Schmerzens über Fabio's Schicksal nicht länger unterdrucken und den ganzen schrecklichen Ausspruch des Calibans nicht anhören konnten. Die Worte Ariels zu Fabio:

Hör' auf zu träumen!
Wie kannst du säumen,
Ihn zu beschämen?

sind recitativisch gesezt. Nach einem kurzen Ruhepunkt fängt alsdann das Vivace im $\frac{6}{8}$ Takt an. Die Oboe fuhrt mit der Singstimme zugleich die Melodie, die Violinstimmen schlagen nur einzelne Akkorde dazu pizzicato an und bezeichnen mit den Hornern blos die Momente des Takts. Dadurch erhalt der Schlufs dieses Quintetts ungemein viel Naivität.

Der lezte Gesang dieses Auftritts ist eine Romanze mit Variazionen in *A dur*, mit obligaten Klarinetten und Fagotten. Diese nehmen das an sich ganz einfache, aber höchst rührende Thema auf, im dritten und vierten Takte wiederholen solches die Violinstimmen in *E dur*, hierauf aber wird das Ritornell wieder von den ersten geschlossen. Ueberhaupt sind diese Instrumente durch das ganze schöne melodische Gewebe zur feinsten Schattirung benuzt. Die Melodie ist sehr fliefsend und athmet die zärtlichsten Empfindungen, auch sind hie und da gewisse melismatische Verzierungen angebracht, bey welchen ein Sänger alle Gelegenheit hat, sich in seiner Virtu zu zeigen. Sehr glucklich ist der Gedanke, dafs Hr. Z. am Schlusse mit der nachstehenden Stelle der Singstimme:

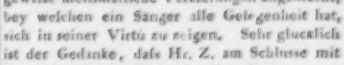

die Begleitung so eingerichtet hat, dafs das Theme durch die Klarinette und Fagotte dabey noch einmal wiederholt wurde, wodurch die ersten Empfindungen auf eine wahrhaft wohlthätige Art wieder aufs neue erregt werden.

Der dreyzehente Auftritt schliefst den zweyten Akt. Nach einem kurzen Dialog der Miranda fängt das Finale an. Caliban sieht sie mit Fernando Hand in Hand abgehen und stuzt. Die Casuren, die Hr. Z. schon im Ritornell und in den vier ersten Zeilen des Gedichts, das ein anakreontisches Sylbenmaas hat, beobachtete, sind hier vortreflich in Anwendung gebracht. Eben so angemessen der Natur der Sache ist der nachfolgende syllabische Gesang in kurzen Noten, in welchen Caliban die Regungen seiner, durch das zärtliche Einverständnifs Fernando's und Mirandas, aufgereizten Leidenschaften herauspolter.t. Nachdem er in das Gebüsch kroch, um sie genauer zu belauschen, tritt Mirandens Vater auf. Als er schon alle Hoffnung aufgegeben hatte, die Liebenden hier zu finden, hört er Fernando und seine Tochter hinter dem Theater singen:

Ach was ist die Liebe
Für ein süsses Ding!

Diese zärtliche Ergiefsung, für welche die harte Tonart *A* gewählt wurde, wird nur von zwey Floten in der höheren Oktave begleitet. Prospero erkennt hieraus die Nahe seiner Lie-

ben und führt dann den Faden des Gesangs in gleicher Tonart und Bewegung fort.

Ha, gefunden! —

ruft er aus. Hier läfst Hr. Z. den Fernando und Miranda mit obigem Doppelgesange wieder einfallen. Prospero singt fort:

Treu verbunden,
wie es scheint —

Nach einem kurzen Zwischensatz der Instrumente, der indessen eine schärfere Beobachtung vermuthen läfst, unterbrechen ihn die Liebenden aufs neue durch ihren Gasang. Prospero fährt nun wieder fort:

Ja sie weilet
Um den Freund,

Abermals ein kleines Ritornell zum Merkmale stiller Wahrnehmungen, wovon das Resultat folgende Worte enthalten:

Ja sie theilet
In der Unschuld
Stillen Würde,
Seine Bürde,
Seinen Schmerz.
Und vertauschet
Herz um Herz.

Hier schliefst die Melodie in *E dur* und folgender schöner Uebergang dient wieder zur Einleitung dessen, was Fernando und Miranda vorhin gesungen haben. Der Gedanke, der in demselben liegt, ist zwar keineswegs neu; aber seine vierstimmige Vertheilung giebt ihm doch den Reiz der Neuheit und verdienet also hier eine Stelle.

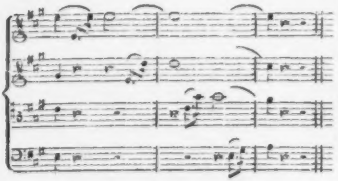

Hier mufs ich zugleich in Absicht auf die Rhythmik die Bemerkung machen, dafs das Gehör durch ihre Eintheilung in diesem ganzen Finale nirgends beleidiget wird, welches in der That einem Tonsetzer bey der Bearbeitung eines solchen Sylbenmaafses zu nicht geringem Verdienste angerechnet werden darf.

Caliban streckt indessen den Kopf aus dem Busche und läfst einige Worte horen. Prospero wird aufmerksam darauf, und zieht sich zurück. Caliban tritt nun hervor. Er stampft vor Eifersucht und Wuth mit dem Fufse, da er die Vertraulichkeit zwischen Fernando und Miranda noch immer gewahr wird. Der Gesang nimmt hier eine raschere Bewegung, und die Stelle: *wie sie scherzen u. s. w.* wird nicht nur durch die blasenden Mittelstimmen, sondern noch mehr durch das *ralentando* sehr natürlich gemahlt, ja beynahe versinnlicht.

Da seine Leidenschaft diesen hohen Grad erreicht hatte, wiederholen Fernando und Miranda den süssen Gesang: *Ach was ist die Liebe etc.* und zwar nicht blos einmal; sondern zweymal. Diese Wiederholung läfst schon im voraus den heftigeren leidenschaftlichen Eindruck ahnden, den sie bey Caliban hervorbringen würde. Um ihn desto fühlbarer zu machen, wählte Hr. Z. im Verfolge nicht nur ein schnelleres Zeitmaas; sondern auch eine neue, von der vorhergehenden etwas entfernte Tonart. Die Begleitung des Gesangs gröfstentheils in sogenannten Schwärmern ist wild, wie ein Strom der aus seinen Ufern treten will, bis dahin wo er sagt: *Stille, stille bis zur That!* Von hier an aber, wo Caliban seinen Anschlag auf Miranda zur Reife gebracht hat, fängt ein Allegretto an. So treffend und wahr der Vortrag dieses Theils des Gesangs in punktirten Noten seinen zuversichtlichen Ton, in welchem er spricht und den stolzen Triumph schildert, der seiner nach wenigen Stunden warten soll; eben so viel tragt auch die rhythmische Form dazu bey, die darin liegenden Gedanken vollends in ihr grellstes Licht zu setzen. Die Stelle:

Dieses schlanken Wuchses Pracht;
Diese kühne
Heldenmine,
Dieses Lächelns Zaubermacht;
Dieses Auge, voll Verlangen:
Diese Wangen
Frisch und rund,
Diesen Mund
Zum Kuss geschaffen,
Alle diese Liebeswaffen
Leg' ich an
Sie zu fahn! —

hat Hr. Z. so periodirt, dafs darin sechs Einschnitte von gleicher Länge angebracht sind, die durch ganz kurze mahlerische Zwischensätze der Floten und Oboen unterbrochen werden und die nicht nur dazu dienen, um das ganze unzertrennliche Glied desto richtiger fassen zu können, sondern die auch zugleich einer so stürmischen Gemüthsbewegung höchst angemessen sind. Eben so viel Scharfsinn liegt in der Einrichtung des 36sten und ff. Takte. Unmittelbar vorher schlofs die Singstimme in dem kleinen *E*, plötzlich aber führt sie Hr. Z. in die höhere Oktave mit einem grammatischen Accente, wie aus nachstehenden Zeilen zu ersehen ist:

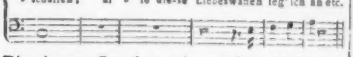

Die kurze Cavatine mit welcher Caliban schliefst und in welcher alles dasjenige concentrirt ist, was er unmittelbar vorher sagte, ist beym ersten Abschnitte mit der obligaten Begleitung eines Fagotts und beyder Oboen versehen, bey der Wiederholung des Textes aber ist dieselbe blos den Violinstimmen angewiesen worden.

Prospero, der indessen Caliban belauscht hatte, kommt wieder näher und fafst den Faden des unterbrochenen Gesangs sogleich wieder auf. Ihm schaudert vor dem furchterlich schlauen Plan, der seiner Miranda gelten soll und nachdem er seinen getreuen Sylphen Ariel angerufen hatte, ihn zu unterstützen, die schlauen Ränke Calibans zu vereiteln, entfernt er sich wieder. Hier hätte der Dichter, der sonst hie und da so vortreffliche Winke gab, billig am Schlusse dem Wortchen *ab* den Beysatz *mit grofser Unruhe* beyfügen sollen. Dadurch würde sowohl der musikalische Ausdruck, als auch die Handlung selbst gewonnen haben. Doch man verzeiht sowohl dem Dichter, als dem Tonsetzer dieses kleine Versehen gar gerne, wenn man sieht, mit welcher Einsicht Hr. Z. die letzten Zeilen dieses Finals behandelt, wie kontrapunktisch er die vier Singstimmen in einander verwebte und dadurch eine gewisse Leere vermieden hat, die der Eigenschaft eines solchen Finals entgegen und unvermeidlich gewesen wäre, wenn sich der Tonsetzer an die schlichte ökonomische Einrichtung dieses Gedichts hätte halten wollen. Zugleich herrscht eine Fulle von Harmonie darin, die dem Ohr und Herzen wohlthut und den Zuhörer mit sich dahin reifst.

Wenn einmal ein Produkt eines Künstlers vor dem offentlichen Forum der Kritik liegt und diese über dasselbe seine Stimme bereits gegeben hat, so würde es wohl überflüssig seyn, über seine anerkannten Vorzüge noch besondere Bemerkungen machen zu wollen. Ich übergehe daher den schwärmerischsüfsen Doppelgesang, womit der Anfang im dritten Akte gemacht wird und für dessen Mittheilung in der Beylage zu No. 29 der Allg. Mus. Zeit. uns die Leser derselben bereits vielen Dank wufsten. Das Ritornell am Schlusse dieses Duetts, welches daselbst abgekürzt werden mufste, macht den Uebergang in die weiche Tonart *C*, in welcher das darauf folgende mahlerische *Allegro vivace* für die Instrumentalmusik allein gesetzt ist. Seine Bearbeitung ist hauptsächlich auf theatralische Wirkung berechnet, und es entspricht nach seiner ganzen Farbengebung nicht allein dieser, sondern auch der damit verbundenen pantomimischen Handlung auf eine ihrer Grofse und Wichtigkeit angemessene Art. Daher der Lavastrom

wilder Harmonieen bey der schauerlichen Erscheinung der Sykorax und der Ausdruck hoher Empfindung, da wo Maja's Schatten mit flehender Geberde gen Himmel blickt im 43sten und folg. Takten, worin eine rührende Solostelle der Oboe enthalten ist, und der sanfte Schlufs an der Stelle, wo anstatt ihres Grabmahls ein Palmbaum emporsteigt, den ebenfalls die Oboe zum Theil ganz ohne Begleitung hat. Dieses Allegro schliefst in eben der Tonart, in welcher der nachfolgende vierstimmige Geisterchor gesezt ist, nehmlich in *B dur*.

So kurz derselbe ist — denn er besteht nur aus 18 Takten — so zweckmäfsig ist die im 9ten und folg. Takte angebrachte Ausweichung der Singstimmen ins weiche *D*, indem durch sie noch ein gewisses Nachgefühl von der Erscheinung der rachedürstenden Sykorax erregt wird. Ohne einen Zwischendialog hängt das Duett im Anfange des vierten Auftritts mit diesem Chore zusammen und da die ersten Worte Prospero's bey seinem Erwachen über demselben die genaueste Beziehung auf ihn haben: so liefs auch der scharfsinnige Tonsetzer diesen Gesang in der kleinen Siebente der vorhergegangenen Tonica eintreten, und widmete diesem ganzen Duette die verwandte Tonart *Es dur*. Schon in den ersten Zeilen desselben fallen dem Beobachter zwey hervorstechende Schönheiten in die Augen. Die eine ist die feine Delikatesse in der Begleitung der Parthie des Ariels und die andere die rhetorische Figur im 16, 17, 20sten und folg. Takte, die man in der Kunstsprache Dubitation nennt und die hier in die treffendste Anwendung gebracht wurde, da Prospero noch ganz ungewifs zu seyn scheint, ob er den Chor der Geister und die Lufterscheinung der Sylphen für Wirklichkeit oder täuschenden Traum halten soll. Die Begleitung der Flöten, Oboen, Horner und Fagotte mit Beyseitsetzung aller Saiteninstrumente bey denjenigen Stanzen, die von Ariel gesungen werden, scheint nicht blos deswegen gewählt worden zu seyn, um ihrem harmonischen Inhalte etwa nur einen wilkührlichen Reiz von Mannichfaltigkeit dadurch geben zu wollen: sondern sie ist hier vielmehr wesentlich charakteristisch. Ariel will nehmlich den bekümmerten Prospero durch die frohe Kunde von Maja's Sieg über Calibans Mutter aufrichten, mithin seiner von den peinigendsten Sorgen beunruhigten Seele neue Ruhe einflofsen, und wer fühlt es nicht selbst, dafs in dieser Begleitung jener zartlichtröstende Ausdruck liegt, welcher der Idee von freyer Thätigkeit so schön entspricht, die Prospero durch die unerwartetschnelle Befreyung von seinem Kummer wieder erlangen soll, und wodurch bey einem nicht ganz gefühllosen Zuhörer eine Sympathie ähnlicher Empfindungen unwillkuhrlich erregt werden mufs. Die Transpositionen bey den Worten:

Hab' ich ihr mein Glück zu danken?
sprengte sie des Grabes Riegel?
Ging sie mir zum Schutz hervor?

werden wohl von Niemand deswegen getadelt werden, weil sie unter die *locos communes* des musikalischen Styls gehoren und durch ihren Mifsbrauch in fruhern Zeiter von ihrem Werthe verloren haben. *Abusus non tollit usum.* Graun in seiner Oper *Demofonte* und mit ihm andere einsichtsvolle Tonsetzer haben von denselben in solchen Stellen, in welchen eine Gradation des Erstaunens und der zunehmenden Freude geschildert wurde, einen sehr zweckmäfsigen Gebrauch gemacht und da hier der gleiche Fall eintritt: so scheint es, Hr. Z. habe sich für die Wahl dieser Darstellung mit eben dem vorhergegangenen prüfenden Nachdenken bestimmt, nach welchem er am Schlusse der gleich darauf folgenden Worte Ariels:

Unter siebenfachem Siegel
Ruht des Schattenreiches Thor

unmittelbar nach kurzen Noten zwey Viertelstriolen eintreten läfst, wodurch zwar die Bewegung etwas erschlafft: die Empfindung der Ruhe aber sehr dadurch erhoht wird.

Die episodische Arie des Fabio im fünften Auftritte hat nur die vierstimmige Begleitung

der Geigeninstrumente. Dessen ungeachtet ist dieselbe mit so künstlichen Combinationen hie und da verbunden, dafs dadurch nicht nur das Gehör auf eine angenehme Art befriedigst; sondern auch das intellectuelle Vergnügen befördert wird. Auf eine ganz eigene Art behandelte Hr. Z. die nachstehende Zeile:

Fänd ich in der Einsamkeit
Mich u. s. w.

in welcher die vorhergehende Lebhaftigkeit des Satzes bey dem Worte mich durch eine Ellipsis plötzlich unterbrochen und der nachfolgende Satz mit ganz veränderten Gedanken wieder angefangen wird. Diese Stelle hat nicht nur an sich sehr viel überraschendes; sondern man kommt zugleich in die Versuchung, sie als einen malerischen Zug anzusehen, durch welchen der Charakter des Pagen selbst kenntlich gemacht werden sollte. Nicht minder charakteristisch scheint mir die ausfliehende Cadenz im 22sten Takte von hinten und die einige Takte einnehmende Ausweichung in *C dur*. Den gänzlichen Schlufs liefs hier Hr. Z. auf die letzte Zeit des Taktes fallen. Es ist zwar nicht zu leugnen, dafs etwas ungewöhnliches darin liegt: allein schon in Sulzers *Theorie* findet man unter dem Artikel Schlufs folgende Bemerkung: *wenn man mit Fleifse etwas leichtfertiges, oder eine Eile zu einer andern Verrichtung dadurch ausdrücken will: so ist ein solcher Schlufs gut.* Wenn es nun in Hypothesi wahrscheinlich ist, dafs der erste Fall nicht in dem Gesichtskreise des Tonsetzers lag: so kann man doch diesen Schlufs in Ansehung seines ununterbrochenen Zusammenhangs mit dem nachfolgenden Duette, dem eine Generalpause mit einem Ruhepunkte vorangesezt ist, mit Fug und Recht wieder als eine Ellipsis ansehen. Mag nun aber der Verf. auf das erste, oder auf das letzte, oder auf beydes zugleich sein Augenmerk gerichtet haben: so ist dieser Schlufs immer von Bedeutung, aus welchem man auf den Scharfblick dieses classischen Schriftstellers schliefsen kann.

Das erwähnte Duett nun, womit der fünfte Auftritt geschlossen wird, ist schon durch seinen Inhalt höchst interessant. Fernando hatte in der Entfernung den Gesang Fabio's vernommen und bricht nun in folgende Ausrufung aus:

Welche wohlbekannte Stimme
Tönt mir aus der Ferne her?
Wenn mein Fabio noch lebte,
Ach, ich dächte: das ist er?

Fabio (vor sich)
Wenn mein armer Herr noch lebte,
Ach, ich dächte: das ist er!

Boyde.
Eitler Wahn! er ist nicht mehr!

Fernando.
Immer lauter tönt die Stimme —

Fabio.
Sein, o! sein ist diese Stimme!

Fernando.
Wenn sein Schatten mich umschwebte? —
Auf Fernando sey ein Mann!
(kommt näher.)

Fabio.
Wenn sein Schatten mich umschwebte? —
Muth gefafst! ich red' ihn an.
(nähert sich ihm.)
Bist du's selbst, o mein Gebieter?
Du von mir als todt beweint!

Fernando.
Bist du's selbst, o mein Getreuer?
Du von mir als todt beweint!

Boyde.
Ich bin's selber — o mein Freund!

Dies ist der rührende Inhalt des ersten Abschnitts. Zu begleitenden Mittelstimmen sind zwey Klarinetten, Hörner und Fagotte gewählt worden, die auch hier durch hörbar sanfte Solistellen zum leidenschaftlichen Ausdrucke der verschiedenen Wendungen der darin herrschenden Empfindungen das ihrige beytragen, und in die Einförmigkeit der Modulation eine so reizende Mannichfaltigkeit bringen, die jedem Herzen verständlich wird. Meisterhaft ist hier insonderheit die gleichsam hüpfende Deklamation von der dritten bis zur sechsten Zeile. Der

Gesang ist ganz syllabisch und man sieht gleichsam unter demselben den ersten Funken froher Hoffnung des Wiedersehens hervorschimmern. Bey den Worten: *er ist nicht mehr!* glaubt man, die Melodie werde auf die sonst gewöhnliche Art in der Dominante der herrschenden Tonart einen Ruhepunkt machen: allein der Zuhörer wird hier auf eine sehr angenehme Weise getäuscht, indem der Gesang durch abwärts gehende Noten wieder zum Schlusse im Hauptton zurückgeführt wird und die Klage gleichsam auf den Lippen dieser zärtlichen Freunde zu ersterben scheint.

So leidenschaftlich die Sprache des Dichters in dem Recitative ist, das einen Theil des Ganzen in diesem Duette ausmacht, eben so schön ist es auch von dem Tonsetzer deklamirt und durch die Instrumentalbegleitung fur das Herz des Zuhörers so fruchtbar gemacht. Dafs bey den Worten:

ward vom Geschicke sonst

von der gewöhnlichen Regel der Deklamation abgewichen wurde, wird dem Hrn. Verf. wohl nicht als ein wesentlicher Fehler aufgemurzt werden können, weil die deutliche Aussprache jener Worte dadurch nicht verdunkelt wird, und derselbe sich dergleichen tonkünstlerische Licenzen höchst selten erlaubt. Das Thema des Cantabile am Schlusse dieses Duetts führt das Klarinett, welches hier durchaus als eine freundliche Gefährtin der Singstimme beygegeben wurde, und wodurch der in dieser Stanze liegende Charakter der Zärtlichkeit ein so rührendes Pathos erlangt, dafs schwerlich das Parterr in Stuttgardt das einzige seyn wird, dessen Stimme im allgemeinen für seinen inneren Werth so laut entscheidet.

Auch das nachfolgende Duett zwischen Ariel und Caliban, das nur durch gebrochene Akkorde auf der Mandore begleitet wird, ist ein Beweis, dafs Hr. Z. auch eine nakte Melodie im Gewande ästhetischer Kraft und Wahrheit darzustellen im Stande sey: denn der schalkhaft neckende Ton in der Parthie Ariels ist meistermäfsig getroffen, und wird bey den Worten:

Sohn Caliban!
Dein Reich fängt an!

durch die daselbst angebrachten Fermaten und durch das *più lento* in den beyden letzten Zeilen zur sprechenden und beifsenden Satyre.

Der sechste Auftritt schliefst mit einem Quartette, das von Caliban, Oronzio und Steffano und in der Folge von Prospero gesungen wird, welchen jene ermorden wollen. An der Ausführung dieser That aber werden sie dadurch verhindert, dafs Prospero's Zauberstab sie ganz ohnmächtig macht. Die dazu gesezten Blasinstrumente sind willkührlich und man sieht leicht ein, dafs es hier hauptsächlich auf eine richtige Darstellung der Form und der übrigen Einrichtung dieser Handlung ankam, und hiezu wurden bey dieser Composition alle Kunstgriffe benuzt, die in dem Gebiete der Kunst liegen. Die Accente geben auch hier jedem Gedanken den gehörigen Nachdruck, die Wiederholungen stehen nirgends umsonst da, die Ausweichungen sind überraschend und insonderheit ist der Schlufs ganz originell, da die Periode unter fortdauernder Theilung der Singstimmen und der begleitenden Instrumente vollendet wird. Als ein Muster einer solchen Schreibart mag es uns vergönnt seyn, diese Stelle hier auszuheben.

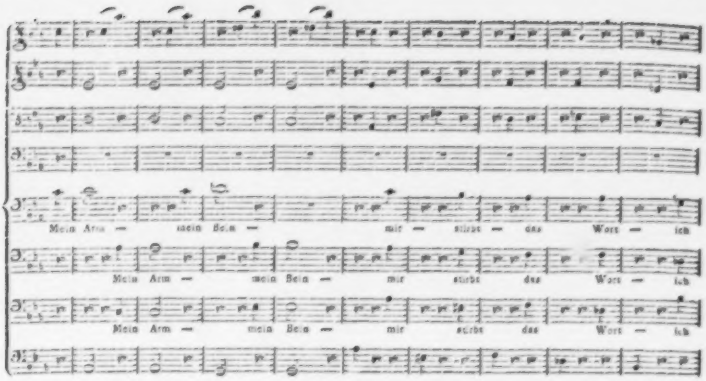

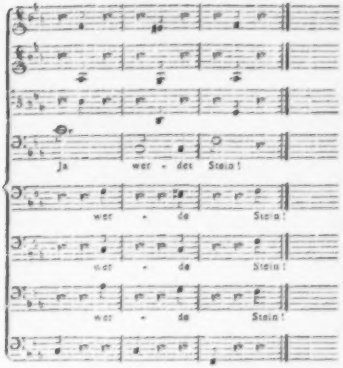

Der siebente Auftritt fängt wieder mit Gesang an. Der erste Abschnitt desselben ist ein Quintett zwischen Ariel, Prospero, Fernando, Miranda und Fabio: der andere hingegen ist Wechselgesang zwischen Prospero Oronzio, Steffano und Caliban. Jener enthält gemeinschaftliche frohe Ergiefsungen des Herzens bey dem anbrechenden Morgen, dieser aber theils Aeufserung der Gefuhle des Danks von Oronzio und Steffano, für erhaltene Verzeihung, theils den Ausdruck schäumender Wuth und Verzweiflung, in welcher sich Caliban unter Blitz und Donner ins Meer stürzt. Die Floten, Oboen, Hörner und Fagotte haben darin nicht nur einzelne schone Solistellen, sondern sie sind auch hie und da zur ausschliefsenden Begleitung der Singstimmen angewendet worden. Ariel fangt den schonen und erhabenen Gesang an: mit der dritten Zeile aber fallt schon der Chor der übrigen Singstimmen ein. Gewifs ein feiner Zug des Tonsetzers, der ganz aus der Natur menschlicher Empfindungen herausgehoben ist. Ueberhaupt ist die ganze Einrichtung der Singstimmen so beschaffen, dafs man wohl sieht, dafs ihr Verf. in der kuntrapunktischen Schreibart nicht Fremdling ist, jede hat ihren eigenen guten Gesang, ohne die andere zu verdunkeln, und bey aller ihrer Verschiedenheit bilden sie ein schones Ganzes. Die Suspension, die auf der vorletzten Sylbe des

Worts *Jubelgesange* angebracht ist, macht den Gesang nicht nur fliefsender, sondern steht auch in der Rücksicht hier ganz an ihrem Orte, weil die darin liegende Empfindung dadurch um so lebhafter wird. Wir rücken auch diese Stelle ein, um unsere Leser zugleich zu überzeugen, wie Hr. Z. die Verschiedenheit der Instrumente zu seinem Zwecke zu benutzen wufste.

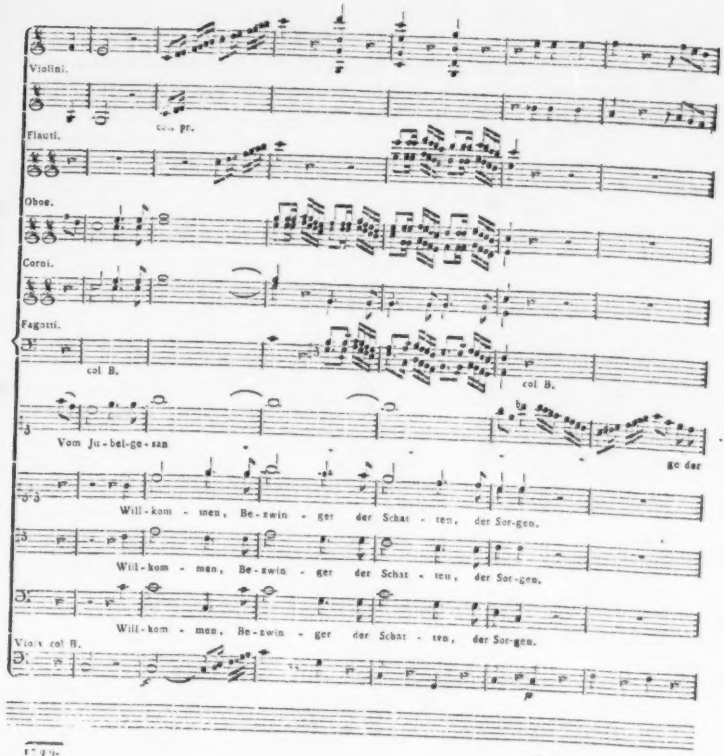

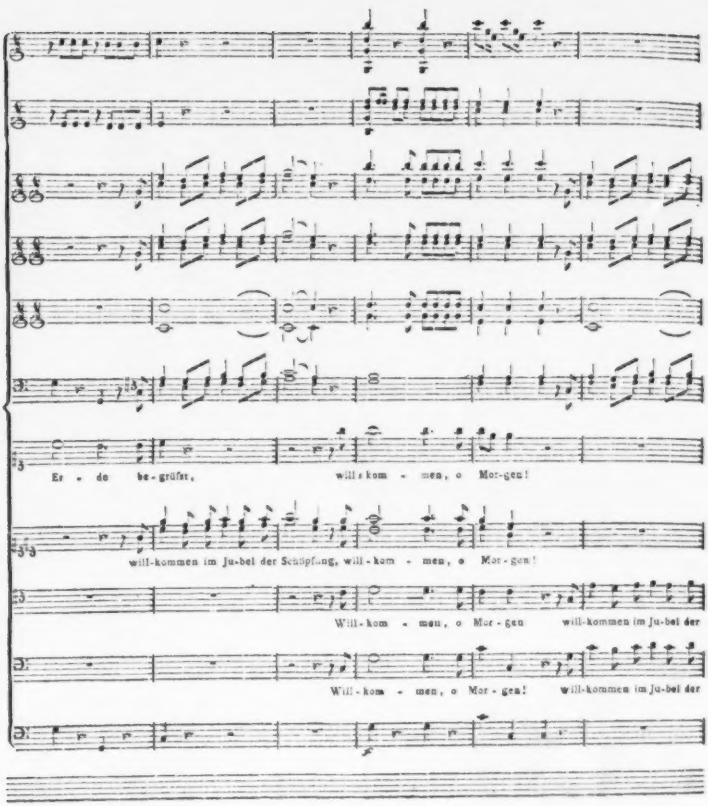
Er - de be-grüßt, will-kom - men, o Mor-gen!
will-kommen im Ju-bel der Schöpfung, will-kom - men, o Mor-gen!
Will-kom - men, o Mor-gen will-kommen im Ju-bel der
Will-kom - men, o Mor-gen! will-kommen im Ju-bel der

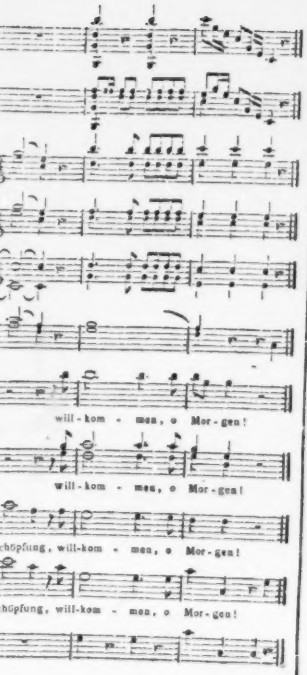

Ueberhaupt finden sich hier noch manche Stellen, die sich durch Schönheit der Harmonie, des Gesanges, der rhythmischen Form, und andere Vorzuge auszeichnen. Zu diesen gehört auch die passende Abwechslung der Tonart und des Zeitmaasses bey der Stelle, wo Oronzio und Stefano ihrem grofsmüthigen Wohlthäter danken und dann der Uebergang in das rasche Allegro aus *C minor*, in welchem Calibans wilde Leidenschaft so stark charakterisirt ist.

Den Beschluss dieses Auftritts macht ein Wechselgesang zwischen Ariel, Prospero, Miranda und Fernando und Fabio. Jener bittet in gefühlvollen zärtlichen Ausdrucken den Prospero um seine väterliche Bestatigung des Bundes der Liebe zwischen seiner Tochter und Fernando. Die Bitte wird gewährt, Prospero ertheilt den Liebenden seinen Segen, diese danken ihm in vollem Entzucken ihrer Herzen und Fabio giebt sein frohes Mitgefühl daruber zu erkennen. Das Ganze hat Hr. Z. gleichsam als ein Rondo behandelt, ihm die Bewegung eines *Andantino con tenerezza* im $\frac{6}{8}$ Takt gegeben und die Tonart *f dur* dazu gewahlt. Das Thema wird dreymal und zwar ohne alle Paronomasie wiederholt und nur die erste Hälfte der zweyten Stanze macht das Couplet aus. Die Gedanken, welche dieses enthält, stehen mit dem Hauptgedanken in der zweckmafsigsten Verbindung, und in der Instrumentalbegleitung, insonderheit auch in der Epistrophe bey dem jedesmaligen Schlusse des Thema liegt so viel Delikatesse und Ausdruck der Zärtlichkeit, dafs selbst das Interesse der Handlung dadurch verstärkt und allgemeine Ruhrung bey den Zuhörern hervorgebracht werden mufs.

Ariel, der nun seine Wünsche erfüllt und Miranda und Fernando glucklich sieht, singt dann zulezt:

Dein Wunsch ist gekrönet!
Sie tonet, o Meister, sie tonet,
Die frohe der Stunden!
Ich sehe den Retter,
Der allen erscheint.

Die erste Zeile hat Hr. Z. recitativisch behandelt, wie er ihrem Inhalte, der im Grunde Monolog ist, gemäfs war. Dieses Aggregat einer neuen Ursache, die bereits vorhandene angenehme Empfindung, die sich aus den Worten Ariels schon im Voraus ahnden lafs, noch mehr zu erhohen, mufste auch den Tonsetzer bestimmen, dem Gange der Empfindungen zu folgen. Mit Recht sezte sie daher derselbe als ein Allegro in der gleichen Taktart, worin bey

aller seiner Kürze dennoch eine kluge Oekonomie der Gedanken, eine richtige Darstellung derselben, hauptsächlich in der vorlezten Zeile, verbunden mit einer passenden Instrumentalbegleitung herrscht.

Unmittelbar an diesen Gesang schliefst sich der Schifferchor im achten Auftritte an. Die Begleitung desselben führt eine türkische Musik mit allen dabey gewöhnlichen Blasinstrumenten, wodurch die Handlung sehr viel Feyerlichkeit erhält. Auch die eingestreuten Pausen für die Singstimmen, zwischen welchen der durch sie hervorgebrachte Eindruck durch die Instrumentalmusik fortgesetzt wird, tragen das ihrige zur Vollkommenheit dieses Chors bey.

Zur Abwechslung ist derselbe durch ein Ritornell von 16 Takten unterbrochen, das in der weichen Tonart *A* gesezt ist, und die Stelle eines Minore vertritt. Da hingegen, wo der zweyte Chor auf dem Theater anfängt, tritt die volle Begleitung des Orchesters ein. Die Wirkung dieses Chors ist vortrefflich: denn im Ganzen herrscht darin eine edle Simplicität, der pünktlichste Fleifs in den beyden äufsersten Stimmen und ungeachtet der funfzehnstimmigen Begleitung eine so geschickte Vertheilung der Instrumente, dafs die Wirkung eines jeden insbesondere dem Ohre fühlbar wird.

Nach einem kurzen Dialog fängt dann das Finale aus *F dur* an, das mit dem nachfolgenden lezten Auftritte aufs genaueste zusammenhangt. Der Inhalt des Chors ist dieser:

Allmächtig ist die Liebe
Zu dir, o Vaterland!

Der Hauptgedanke desselben ist sehr glücklich gewählt und mit allem Reize der Harmonie ausgeführt. Zuerst wird derselbe nur von einer Singstimme und dann erst von allen vorgetragen. Die affektvollen Soli der Singstimmen, die mit dem Chore auf eine so schöne Art abwechseln, tragen das Gepräge des höchsten Kunstfleifses und sind edel in ihrer Wirkung. Hier nur einige Stellen zur Probe. Ich wähle hiezu den Anfang des Doppelgesangs der Miranda und des Fernando:

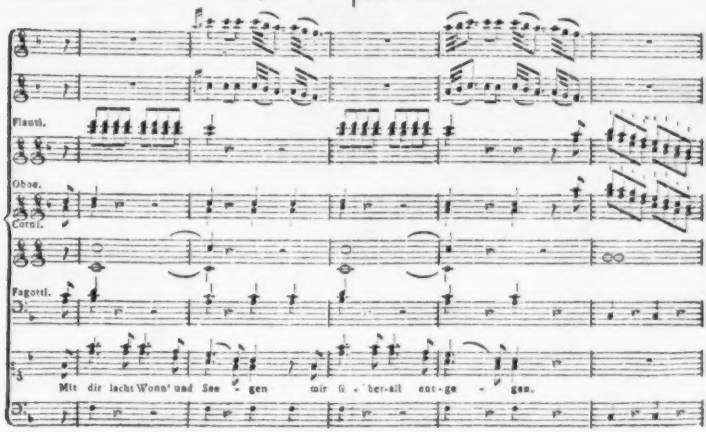

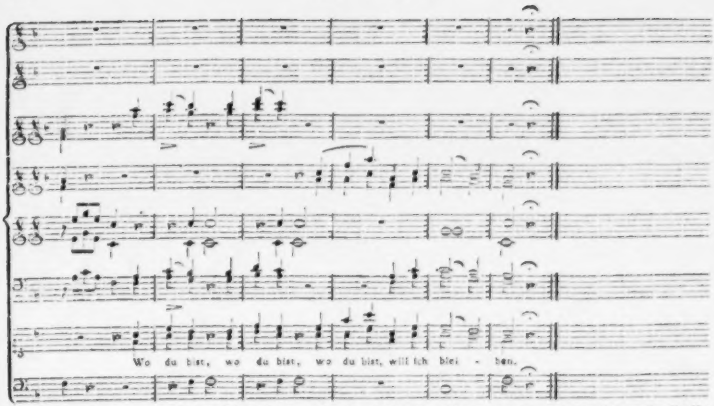

Eine gleiche vortreffliche Einrichtung der begleitenden Instrumente enthält folgende Stelle aus dem Zwischengesange des Fabio:

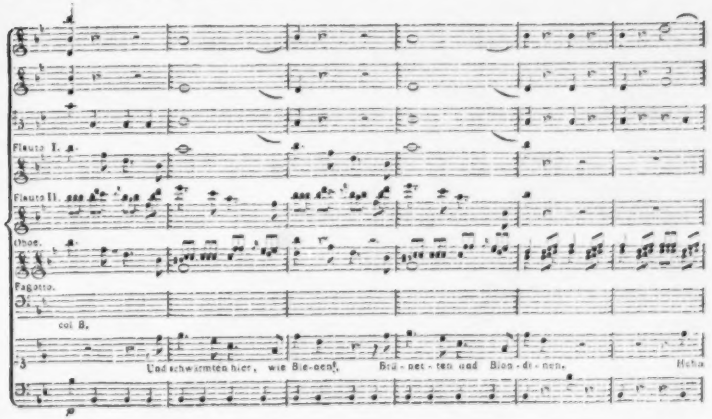

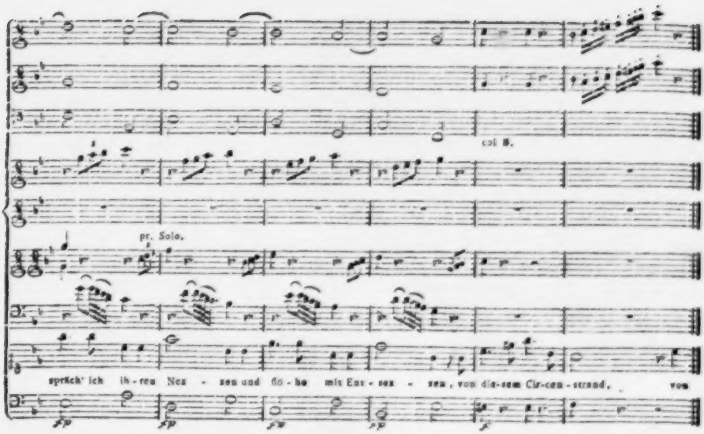

Auf diesen meisterhaften Chor folgt dann das Recitativ, in welchem Prospero den Geistern dieser von ihm so lange bewohnten Insel für ihre treue Bemühungen auf eine so feyerliche Art dankt, sie wieder frey spricht und seinen Zauberstab zerbricht. Aufser den Violinen hat dieses Recitativ zwey begleitende Floten, die einige Hauptstellen mit jenen in der hohern Oktave haben, und eine sehr sanfte Schattirung in dieses Gemählde bringen. Die musikalische Ausarbeitung des rührenden Abschieds zwischen Prospero, Ariel und einem Chor Geister erschöpft jede Gefühlsdarstellung dieser Art in dem Grade, dafs sie zu Thränen rühren kann. Die Begleitung dieses Chors ist vom Anfange bis zum Ende nur unter blasende Instrumente vertheilt, und durch diese die feinste Nuancirung bewerkstelliget worden. In Ansehung der Kunstfertigkeit, die Harmonie und Melodie auf mehrere Art zu vervechseln, verdient insonderheit die Stelle vom 32. Takte an bemerkt zu werden.

An diesen Chor, der von so grofsem ästhetischem Werthe ist, schliefst sich dann erst der eigentliche Schlufschor unter der Begleitung des vollen Orchesters an. Es scheint, Hr. Z. habe es sich bey dieser Arbeit zum Gesetze gemacht, dafs sein letzter schriftstellerischer Federzug, so wie sein erster, das Merkmal eines unermüdeten Fleifses, eines schöpferischen Erfindungsgeistes, einer reifen Beurtheilungskraft und einer sich stets gleich bleibenden lebhaften Imagination an sich haben sollte. Wenn hievon auch nicht die volle kraftige harmonische Behandlung zeigen würde: so würde das schon Beweis genug seyn, dafs er die vier ersten Zeilen desselben in ein feyerliches Larghetto im $\frac{4}{4}$ Takte einkleidete, die übrigen aber für ein brillantes Allegro im $\frac{3}{4}$ Takte bestimmt, zum gänzlichen Schlusse die fünfte und folgende Zeile noch einmal ausgehoben und diesen in steigenden Terzen geendiget hat.

Unstreitig hat sich Hr. Z. durch diese dramatische Arbeit einen Rang unter den ersten Tonsetzern in diesem Fache erworben und die

bereits ungezweifelte Gewifsheit, aus seiner geschickten Feder bald wieder eine neue Oper zu erhalten, zu welcher ihm Hr. Hofrath Werthes in Stuttgardt, ein geschmackvoller Dichter, einen sehr interessanten Stoff bearbeitete und die unter dem Titel *das Pfauenfest* wird gedruckt werden, berechtiget das Publikum und jeden Freund der Kunst zu neuen und grofseu Erwartungen.

Noch halte ich es für Pflicht, hier auch ein Wort zum verdienten Lobe des braven Orchesters in Stuttgardt zu sagen, dessen sämmtliche Mitglieder, durchdrungen vom Gefühle des Werths dieser Composition, den Beweis davon und ihre Achtung für ihren verdienstvollen Verfasser, der ohne eine Superiorität seiner amtlichen Würde behaupten zu wollen, nur als *primus inter pares* in ihrer Mitte zu herrschen pflegt, durch die grofste Pünktlichkeit in der Execution zu Tage legten.

Auch dem Theaterpersonale mufs ich volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Die Chore waren vortreflich einstudirt. Hr. Krebs, durch das Organ seiner bezaubernden Stimme einer der ersten Tenoristen Deutschlands, der zugleich das seltene Talent einer höchst deutlichen Deklamation besizt, entlockt in der Rolle des Fernando manchem Zuhörer eine stille Thräne: mit vieler Naivität spielt Mad. Distler den Fabio und Hr. Weberling besorgt die Personage des Calibans auf eine Art und mit einer solchen, von jeder Uebertreibung gleich weit entfernten Darstellung, dafs gewifs kein Kenner mimischer Kunst dabey unbefriediget bleibt, sondern vielmehr Hrn. Weberling es gerne als Tribut seines Beyfalls zugestehen wird, dafs er das wahre Gefühl seiner Rolle in sich erweckt hat.

In dem Tableau über das Musikwesen in Wittemberg, das ehestens in diesen Blättern erscheinen soll, wird über den Inhalt der vorigen Perioden noch mehreres gesagt werden.

Christmann.

Korrespondenz.

Wien, Ende July 1799.

Ich habe Ihnen schon vor einiger Zeit über die neuesten Opern, welche hier seit kurzem Glück machen würden, Nachrichten versprochen, und habe Ihnen diese noch nicht gegeben, weil ich selbst noch auf diese neuen Produkte warte. Eine neue Oper: *der Marktscheyer* — Süfsmayr verfertigte die Musik dazu — wird am ersten auf das Theater gebracht; dann soll von Paul Wranitzky, dem Verf. des *Oberons*, eine Oper: der *Schreiner*; und dann wieder eine von Sufsmayr, *die Liebe im Serail*, gegeben werden. Herr Süfsmayr gab uns schon in seinem *Spiegel von Arkadien* Proben, dafs er Opernkomposition studirte, und glückte es ihm gleich in seinen folgenden Operetten nicht so sehr, als man es hofte, so zweifle ich doch nicht daran, dafs wir wieder einmal etwas recht Gutes von ihm zu hören bekommen können. — — Eine neue Umarbeitung der *Jagd* von Weifse wurde mit Hrn. Schenks Musik vor kurzem gegeben, machte aber ihr Glück nicht. Im Italienischen wurde *la Principessa d' Amalfi*, eine längst als vortreflich anerkannte Musik von Hrn. Joseph Weigl, wieder hervorgesucht und mit grofstem Vergnügen gehört. Auch versicherte man mich, dafs Hr. Gyrowetz eine deutsche Oper in Arbeit habe. Wir werden also in kurzem sehr viel Neues zu hören bekommen. In den Vorstadttheatern fiel schon seit geraumer Zeit keine Oper sehr auf, obschon sich bey einer, unter dem Titel: *Der rothe Geist im Donnergebirge*, welche bey Schikaneder gegeben wurde, sehr hübsche Musik fand, welche den Hrn. Ritter von Seyfried und Hrn. Trübensee zu Verfassern hat. Mir scheint überhaupt, das Publikum ist es hier endlich müde, länger den Unfug aller dieser Geister- und Zauber-Harlekinaden auf dem Theater zu sehen, und verlangt nach einer kräftigern, dem gesunden Menschenverstande mehr angemessenen Nahrung.

Es ist aber nun auch hohe Zeit, diese Albernheiten der Vergessenheit zu übergeben; denn es war schändlich, wie sehr man sich be-

mühte, durch prachtvolle Kleider, Decoration, gute (noch öfter schlechte) Musik dem Publikum Geschmack an diesem Firlefanz beyzubringen, und das ganze Gefühl, von wahrer Schönheit durch Puppenspiel abzulocken. Ein Paar Walzer, eine einzige Maschinerie, eine Decoration waren noch vor kurzem im Stande, auch der schlechtesten Poesie und Musik einer Oper den grofsten Kredit zu verschaffen. Man sehe z. B. die Opern: *Der Alte überall und nirgends*, und den *Tyroler Wastel*, und man wird Gott danken, wenn man sie das Erstemal überstanden hat. Es wäre indessen sehr unbillig, wenn man des Angeführten wegen dem ganzen Publikum einen guten Geschmack abstreiten wollte. Als Crescentini sang, als Haydn's *Schopfung* gegeben wurde, sah man sehr deutlich, dafs es eben so viel Gefuhl fur einen grofsen Sanger, als grofsen Komponisten habe. Lassen Sie uns aber einen Vergleich zwischen den ersten Sängern des Nationaltheaters und jenen des Schikanederschen anstellen, und Sie werden finden, dafs das Publikum ungleich mehr Vergnügen haben mufs, bey letzterm Mad. Willmann und Hrn. Hiller, als im erstern Mad. Galvani, und Hr. Lippert, zu hören, welches denn auch vieles beytragt, bey einer schlechten, doch gut gesungenen Oper auszuhalten. Eben so unstreitig hat auch Schikaneder mehr Musik im grofsen Styl. Nehmen Sie die *Zauberflöte*, das *Labyrinth*, *Babylons Pyramiden* etc. Diefs alles trägt nach und nach so viel bey, dafs man sich an diese Gattung von Opern, weil sie viele Abwechslung darbieten, und sehr gut vorgestellt werden, so sehr gewöhnt, dafs man den ungeheuern Unsinn ganz übersieht. In diesem Falle und von dieser Seite entschuldige ich das Publikum. Wenn es aber Opern, wie: *Die Ostindier vom Spittelberg*, *der Sturm*, *das Donauweibchen* und vielen andern eben so abscheulichen, seinen Beyfall und zahlreichen Zuspruch schenkt: was will man dazu sagen? Nichts anders, als was sich die Entrepreneurs solcher Operntheater denken: *Mundus vult*. . . .

Aus einem Briefe aus Hamburg.

Im August 1799

— Unsre französische Oper vervollkommt sich jezt wieder. Eine Dem. Serigny, die sich seit einiger Zeit nicht viel hatte auf dem Theater sehen lassen, und ich daher nicht mehr engagirt glaubte, spielt und singt einige Rollen in den kleinen Opern mit verdientem Beyfalle. Hr. Verneuil, ein guter Bassist, ist engagirt worden. Auch hat bereits einigemal eine Dem. Richard aus Paris gespielt, die sehr gut singen soll, die ich aber nicht gehört habe. Mad. Righini ist auch wieder da, und von nun an für zukünftigen Winter wieder bey unsrer deutschen Oper angestellt, die übrigens noch immer ist, was sie war. —

Recension.

Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte dédiée à Mad. la Comtesse de Haseler et comp. par Fr. Benda. Op. 6. Berlin chez Hummel. (1 Fl. 4 S.)

Herr Friedrich Benda in Berlin ist als ein verdienter Tonkünstler längst bekannt, und man ist gewohnt, wenn nicht auffallende Produkte des Genies, doch brav und gut gearbeitete Sachen von ihm zu erwarten. Der Zweck, für vier Hände zu schreiben, schränkt an sich schon ein, also kann man billigerweise nicht erwarten, dafs Sätze darin vorkommen, die um sich greifen und grofse Ausführung zulassen. Genug, dafs Ordnung und Geschmack darin nicht vermifst werden. — Die Ausweichung in dem *Presto scherzando* aus *Es dur* in *E dur* ist zwar etwas frappant, aber doch durch allmählige Vorbereitung weder unnatürlich gesucht, noch in die Länge gedehnt, sondern wird durch Enharmonie aus dem *Cis* in *Des* und *B dur* mit der darauf folgenden Septime schnell und gut resolvirt, und giebt dem Satze etwas Frisches. Die Sonate gehört also unter die bessern dieser Art.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September № 49. 1799.

NACHRICHTEN.

Etwas über Amsterdam, in Hinsicht auf Musik und ihre Fortschritte.

Obgleich diese grofse, schöne und volkreiche Stadt von den meisten bildenden Künsten grofse Meisterstücke aufzeifen kann: so fällt es doch dem Kenner und Künstler auf, dafs die Tonkunst, sowohl hier, als in den sämmtlichen übrigen Provinzen, noch nicht die Fortschritte gemacht hat, die verhältnifsmäfsig die übrigen Künste und Wissenschaften gemacht haben. Sobald aber ein vorurtheilsfreyer Beobachter die Ursachen dieser Zögerung genauer untersucht, so findet er, meines Bedünkens, dafs vornehmlich die herrschende Religion *) und die republikanische Regierung nicht wenig darzu beygetragen haben, dafs diese vortreffliche Kunst hier noch nicht so, wie in den meisten andern Ländern empor gekommen ist. Dieses einigermafsen anschaulicher zu machen, will ich einen Zeitraum von 20 Jahren zurückgehen, und zu beweisen suchen, dafs es nicht die Schuld der Nation allein ist, sondern dafs der Einfluss kirchlicher und politischer Verhältnisse die Fortschritte dieser Kunst aufgehalten und erschwert haben.

Der Niederländer im Allgemeinen, liebt die Musik enthusiastisch, vorzüglich aber den Gesang **), ob es gleich mit diesem am gebrechlichsten aussiehet, da die Instrumentalmusik bey weitem vor jenem voraus ist. Woher aber soll eine natürliche Bildung und Geschmeidigkeit in den Gesang kommen, wenn keine Gelegenheiten darzu da sind? Denn was befördert diesen Zweck mehr, als schöne harmonische Kirchenmusik, wo selbst das Kind schon die ersten Eindrücke von Harmonie empfängt? Diese überaus fruchtbare Quelle ist bis jetzo noch für die holländischen Niederlande verstopft, weil der reformirte Gottesdienst diesen heiligen und Andacht erhebenden Gebrauch der Kunst durchaus nicht duldet. Die Evangelischlutherischen Gemeinden wollen es mit ihren prädominierenden Brüdern nicht verderben, und ahmen diese, bis auf einige Dogmata, fast ganz nach. Daher gleichen ihre Kirchengesänge mehr einem wilden Geschrey, als Andächterweckenden Melodien. Der Christkatholische Gottesdienst hat beynahe seit einem Jahrhundert unter sehr grofser Einschränkung gestanden, so dafs dieser Gemeinde nicht einmal eine Hauptkirche zugestanden wurde; (daher die Menge der kleinen Kapellen, wo man in Amsterdam allein über 40 zählen kann) folglich konnte auch hier nichts Grofses statt haben, und die Kunst mufste sofort wieder eine Pflanzschule entbehren, welche zu allen Zeiten die Ausbreitung derselben aufserordentlich befördert hat. Wie ungünstig die Stürme einer neuen republikanischen Verfassung allen Künsten, folglich auch der Musik sind, und auch bey uns waren — dies liegt zu klar vor Augen, dafs es keiner besondern Auseinandersetzung bedarf.

Nun blieb kein Ort übrig, wo man etwas weniges von harmonischem Gesang zu hören bekom-

*) Bekanntlich die reformirte.

**) Man zählet bis 300 Nationaltänze in den Niederlanden, und der periodischen traurigen und frohlichen Volksgesänge sind Legionen.

men konnte, als das Theater. Doch hiervon zu einer gelegneren Zeit. Dieses sey als Einleitung genug, um einigermafsen eine Uebersicht von der hiesigen Verfassung zu bekommen, und ich suche mich meinem vorgesetzten Ziele zu nähern.

Der Zustand der Musik in Amsterdam war vor 20 Jahren, in Vergleichung anderer Städte Deutschlands — ich will nicht einmal Residenzen erwähnen — in einer höchst traurigen Lage. Denen ohngeachtet fehlte es nicht an Personen, die sich dieser Kunst, und zwar für alle Instrumente, widmeten: wohl aber fehlte es an einer öffentlichen und hinlänglichen Anstalt, diese hin und wieder zerstreuten und zahlreichen Künstler zu vereinigen und ein grofses Ganze aus ihnen zu bilden. Es waren zur damaligen Zeit nicht mehr als zwey Konzerte, von denen man sagen konnte, dafs sie mit den allernöthigsten Instrumenten besezt waren. Das eine war unter guten und kunstliebenden Bürgern errichtet, und bildete eine Societät, wo unter andern wissenschaftlichen Verhandlungen, auch zwanzig Konzerte Winters gegeben wurden. Die Theilnehmer waren, nach Zeit und Umständen, halb aus eigentlichen Musikern, halb aus Kunstliebhabern zusammengesezt, und diese Gesellschaft konnte damals das Vollständigste für Musik in hiesiger Stadt genannt werden. Diese Gesellschaft existirt noch. Da diese Societät aber seit jener Zeit an innern und äufserlichem Glanze und vortrefflichen Einrichtungen so aufserordentlich zugenommen und sich emporgeschwungen hat: so wird es nicht ganz ohne Nutzen seyn, wenn ich Ihnen davon gelegentlich eine eigene Beschreibung ihres ganzen Wesens in allen seinen Theilen liefere.

Das 2te Konzert stand unter der Direktion des in allem Betracht vortrefflichen Raimondi, eines gebohrner Italieners, der alle Talente in sich vereinigte, ein gutes Konzert mit Geist und Geschmack einzurichten und zu dirigiren — wenn nehmlich hinlängliche und anhaltende Unterstützungen da gewesen wären. Dieses Konzert wurde auf Subscription gegeben, und man genofs dieses Vergnügen 20 Abende gegen ein geringes Honorar, dafs nur selten hinreichend war, die nothwendigen Kosten zu bestreiten. Es würde sich nicht haben halten können, wenn nicht einige öffentliche Vorstellungen, die hier unter der Benennung Benefizkonzerte bekannt sind, welche ein- oder zweymal in einem Winter gegeben wurden, durch ihre Beyträge dieses Unternehmen einigermafsen begünstiget hätten.

Dieses Konzert hatte das ausschliefsliche Verdienst, dafs die besten Leute dazu engagiret waren, folglich konnten auch die Stücke der damaligen Zeit mit sehr viel Präcision und Genauigkeit gegeben werden, wobey denn noch jeden Abend Hr. Raimondi mit seinem vortrefflichen Spiele auf der Violin — das, ohne sehr gelehrt zu seyn, doch schön und hier einzig in seiner Art war — seine Zuhörer durch ein Konzert, Quartett, Trio oder Duo aufserordentlich befriedigte.

Die unermüdete Betriebsamkeit dieses wahren Tonkünstlers hatte auch erwünschten Erfolg für die Kunst: denn es fanden sich von Zeit zu Zeit reisende Virtuosen für mancherley Instrumente, auch Sänger und Sängerinnen ein, die sich öffentlich hören liefsen, und wobey jedesmal das Raimondische Orchester akkompagniren mufste. Die vorzüglichsten, deren ich mich noch erinnere, waren: Lolly, Carl Stamitz, Dusseck u. a. m.: von Sängerinnen, die Mara, Todi, Caravoglia u. s. w. Alle diese sind zu bekannt, als dafs ich ihre ungemeinen Talente in ein näheres Licht setzen sollte. Um dieselbige Zeit traf auch der ganz vortreffliche Violoncellist Rauppe hier ein. Dieser junge Mann, der schwerlich jezt 30 Jahre zählen wird, übertrift an Stärke und Schönheit des Tones, verbunden mit einer unglaublichen Fertigkeit und äufsersten Deutlichkeit, fast alle, die wir vor, und nach ihm gehöret haben. Noch gegenwärtig ist dieser grofse Künstler hier, und ich sollte nicht denken, dafs er unter irgend einer Bedingung seinen hiesigen Aufenthalt gegen einen andern vertauschen sollte, weil er vom Gröfsten bis zum Kleinsten, vom Kenner und Nichtkenner, äufserst geschätzt und geliebt wird. Nimmt man nun noch eine Existenz von bey-

nahe 15 Jahren auf einem und demselben Platze, wo sein vortreffliches Spiel noch eben so bewundert wird, als da er sich zum erstenmale hören liefs, dazu: so wird dieses einem jeden auch auf seinen vortrefflichen moralischen Charakter, der mit seiner Virtuesität in gleichem Verhältnifs stehet, aufmerksam machen. Diese beyden vereinigten Vorzüge erwarben ihm jene allgemeine Liebe und Achtung, und erhalten sie ihm für immer. Unter solchen Umständen würde die Kunst gewifs grofse Fortschritte gemacht haben, wenn das Schicksal nicht gewollt hätte, dafs Holland mit England in den amerikanischen Krieg wäre verwickelt worden, welcher zur ersten Folge hatte, dafs man mehr Betstunden, als Konzerte und Schauspiele zu halten für nöthig fand.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber das spanische Gedicht: La Musica, von D. Thomas de Yriarte.

Dieses Lehrgedicht, welches meines Erachtens sowohl in Ansehung der Behandlung des Gegenstandes, als auch in Ansehung des dichterischen Vortrags seinem Verfasser Ehre macht, ist weniger bekannt, als es zu seyn verdient, und ist in deutschen Zeitschriften zum Theil etwas unrichtig angezeigt worden. Es erschien zu Madrid in der königl. Zeitungsdruckerey 1779 (nicht 1780 wie einige sagen) in 8. sehr sauber gedruckt: vor jedem Gesange befindet sich ein gut gestochenes allegorisches Kupfer. In der Vorrede sagt der Verfasser einiges über die Bemühungen Anderer, dieses Gegenstand dichterisch zu bearbeiten, und erwähnt Franc. Anton. le Fevre *Musica, Carmen*, Paris 1704, welches auch in dessen zu Paris 1749 erschienene *Poemata didascalica* eingerückt ist, wie auch den Canonicus Cairasco de Figueroa, welcher in seinem *Templo militante* dem Leben des Papstes Leo ein Gedicht zum Lobe der Musik beygefügt hat: von beyden aber wird behauptet, sie wären bessere Dichter als Musikkenner gewesen. Das Gedicht selbst enthält 5 Gesänge: der 1ste handelt von der Melodie, der Harmonie und dem Takte, der 2te vom musikalischen Ausdrucke, der 3te von Anwendung der Musik überhaupt, und besonders von Kirchenmusik, der 4te von der theatralischen Musik, wo auch von den spanischen Nationalsingstücken geredet wird, als von der *Zarzuela*, welche nichts anders ist, als ein Singstück, wo dazwischen geredet wird, (also das, was man im Deutschen eine Operette nennt) und von der *Tonadilla*, welche jetzt gewöhnlich gröfser ist, als ehemals, und eine ganze Scene enthält. Der 5te Gesang handelt von Anwendung der Musik zu Konzerten, zum Tanz und in der Einsamkeit. Es werden in der Instrumentalmusik vorzüglich die Deutschen sehr gerühmt, und verschiedene genannt, besonders (nicht etwa, wie in Büschings wöchentlichen Nachrichten gesagt wird, Hans Haydn, der Erfinder eines Geigenklaviers, sondern) Joseph Haydn, an welchen eine lange Apostrophe gerichtet wird. In der Theorie werden die Franzosen, in der Theatermusik die Italiener, und in der Kirchenmusik die Spanier allen andern Nationen vorgezogen. Zuletzt wird der Wunsch geäufsert, dafs so wie eine königliche Akademie sich mit den bildenden Künsten, wie auch mit Beredsamkeit und Dichtkunst beschäftigt, eben so auch eine Akademie für die Musik möchte errichtet werden. Hierauf folgen Anmerkungen über die 5 Gesänge, aus welchen ich nur einige weniger bekannte Nachrichten erwähne. Padre Fr. Pablo Nassarre hat eine *Escuela musica* geschrieben. (Sollte es nicht ebendasselbe Werk seyn, welches vom P. Martini, und diesem zufolge von la Borde, Forkel und Gerber, die ihm Nassarre nennen, als *Fragmentos musicos* erwähnt wird?) Als vorzügliche spanische Kirchenkomponisten werden gerühmt, Carlos Patinno, Juan Roldan, Vicente Garcia, Matias Juan Viana, welcher (vielleicht durch Verwechselung mit Ludovico Viadana) für den Erfinder des Generalbasses gehalten wird, Francisco Guerrero, Luis Victoria, Matias Ruiz, Christoval Morales, Sebastian Duron, D. Antonio Literes, D. Joseph de san Juan und D. Joseph Nebra.

Andere noch lebende rühmt er zwar auch, nennt sie aber nicht. Man hat berechnet, dafs in denen spanischen Cathedral- und Collegiatkirchen, welche förmliche Kapellen halten, zusammen über 4000 Dukaten jährlich an festgesetzten Renten für Kirchenmusik verwendet werden, und dafs die ausserordentlichen Einkünfte der Tonkünstler an besondern Festen blos in Madrid auf 2000 Pesos jährlich betragen. Die königliche Kapelle wird sehr gelobt, es soll nirgends ein solches Ganze anzutreffen seyn. Jeder Tonkünstler mufs, ehe er aufgenommen werden kann, sich einer strengen Prüfung unterwerfen, und vor einigen, dazu bestellten Kunstrichtern, und zugleich vor dem versammleten Publikum sich sowohl mit Stücken die er mitbringt, als auch mit solchen, die ihm zum erstenmale vorgelegt werden, und zu deren Durchsicht ihm nur der tote Theil einer Stunde verstattet wird, hören lassen. Zuletzt wird gezeigt, dafs die spanische Sprache sehr sangbar ist *).

Chladni.

Recension.

VI Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Weibchen treu wie euer Schatten, tiré de l'Opéra: das Labyrinth de Mr. Winter, par Joseph Wölfl. à Vienne chez Artaria. (40 Xr.)

Man sieht wohl auch an diesen wenigen Variationen, dafs Hr. Wölfl ein guter Klavierspieler seyn mufs: die 5te Variat. will mit sehr sichern Händen gespielt seyn und sie sind überhaupt ganz brav, insonderheit zeichnet sich die 6te vortheilhaft aus. Unterdessen kann man doch auch sogar viel nicht davon machen. Von einem Meister fordert man viel. Die erste Var. hat etwas Monotonie: auch ist das Thema, wohl dem Grundbasse nach, aber nicht nach der Melodie zu Anfang ganz treu behandelt. Die Fälle der zwey ersten Perioden sind so:

und sowohl in dieser als in der 3ten und 4ten Variation sind alle beyden Fälle in der letztern Art genommen. Rec. ist begierig, bedeutendere Klavierstücken von Hrn. Wölfl kennen zu lernen.

IX Variations pour le Pianoforte sur le Quatuor: Kind willst du ruhig schlafen etc. de l'Opera: Das unterbrochene Opferfest, composées et dédiées à Mad. Frolich, née Schuler, par Joseph Wölfl. A Hambourg, chez Jean Auguste Böhme. (5 Gr.)

Winters Opferfest ist bekannt und folglich auch die sehr gefällige und zu Variationen äufserst glücklich gewählte Melodie dieses Quartetts. Obgleich Rec. nichts weniger als etwa ein entschiedener Freund von Variationen, besonders von der Art, wie sie just gewöhnlich zum Vorscheln kommen, ist: so mufs er doch gestehn, dafs er diese hier angezeigten mehreremale hinter einander, und immer mit wachsendem Vergnügen, durchgespielt hat. Sie sind durchgehends, so wie das Thema, sehr gefällig, nicht übermäfsig schwer, aber doch so, dafs sie jedem, auch guten Spieler Beschäftigung gewähren können. Es würde Rec. schwer werden, eine als vorzüglich schön auszuzeichnen, denn sie haben ihm alle gefallen. Doch mufs er aber auch zur Steuer der Wahrheit gestehen, dafs er fast keine fand, wobey er nicht wünschen mufste, möchte Hr. Wölfl doch auch diese korrekt schreiben. Es sind freylich gröfstentheils nur sogenannte Kleinigkeiten, indessen:

Think nought a trifle, tho' it small appears.
Small sands the mountain — moments make the year,

---

*) Eine französische Uebersetzung dieses Gedichts von Grétarville mit [illegible] Langlès kommt jetzt in Paris bey Fuchs heraus.

And wiſes life. Your care to triſles give,
Or you may die — before you learn to live.

So entfernt auch dem ſchwermüthigen Young, als er dieſes niederſchrieb, die Gedanken an Variationen über ein Lieblingsſtück aus einer Oper mogen gewesen ſeyn: ſo hofft Rec. dennoch, daſs weder Young, wenn er noch lebte — noch viel weniger Hr. Wölfl es übel deuten dürften, für diesmal hier eine kleine Anwendung davon gemacht zu ſehen. Vor allen Dingen aber wünſcht Rec. nicht nur ſeine Leser, ſondern auch den Verfaſſer davon recht feſt und lebhaft überzeugen zu können, daſs er die folgenden Bemerkungen keineswegs aus Sucht zu tadeln, oder es blos beſſer wiſſen zu wollen, ſondern einzig und allein aus Liebe und Achtung für die Kunſt und Künſtler, hingeſchrieben habe. Auch die hinzugefügten Verbeſſerungen ſollen nichts weniger als einzig mögliche, ſondern nur etwanige ſeyn.

Var. 1, T. 7 kann man das erſte e im Baſſe aus dem Gehöre gar nicht wieder los werden. Beſſer ſtatt

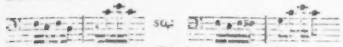

T. 1 und 2 im 2ten Theile, iſt der Baſs nicht gut, weil — doch es würde unnöthiges Mifstrauen in die Kenntniſſe unſerer Leſer und unſers Verfaſſers verrathen, wenn wir immer die Gründe hinzufügen wollten. Alſo T. 1 und 2

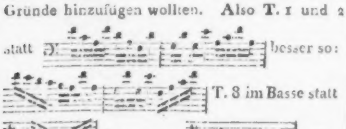

T. 8 im Baſſe ſtatt

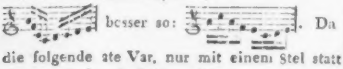

beſſer ſo:

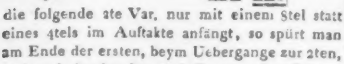

Da die folgende 2te Var. nur mit einem 8tel ſtatt eines 4tels im Auftakte anfängt, ſo ſpürt man am Ende der erſten, beym Uebergange zur 2ten, während der beyden 8tel Pauſe, eine Lücke, die beſſer auf dieſe Art

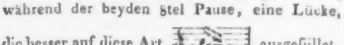

ausgefüllet worden wäre.

Var. 2, T. 5. würde Rec. das letzte 8tel im Diskant ſtatt ſo:

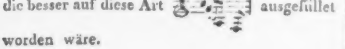

lieber ſo:

geſezt haben. T. 1 im 2ten Theile klingt das d, womit der Diskant im 4ten 8tel anfängt, wegen des noch immer im Gehöre haftenden c des 2ten 8tels im Baſſe, hart. Ueberhaupt möchte die Imitation ſich hier wohl auf folgende Art beſſer und richtiger anbringen laſſen:

und gewährt auch wegen der Folge mehr Abwechſelung. In Var. 3, die dem Rec. übrigens auſserordentlich wohl gefallen hat, T. 6 ſchmeckt die Mittelſtimme b a im Baſſe gar zu ſehr nach verbotenen Oktaven mit dem Diskante. Wäre es nicht beſſer gewesen, wenn der angefangene vierſtimmige Satz etwa ſo ausgeführt worden wäre?

Var. 4, Takt 3 wäre nach dem 8tel Pauſe im Diskant c beſſer als d: da weder dies d noch das darauf folgende h in die Harmonie paſſen. T. 6 im Baſſe wäre beſſer ſo:

und im folgenden 7ten Takte iſt es mit dem erſten a im Baſſe grade wie vorhin mit dem d: beſſer alſo g. Auch wäre der Schluſs im Baſſe ſtatt

beſſer ſo:

gewesen: denn der augenblickliche Quart-Sex-

tenakkord zu Anfange des lezten Takts, macht doch keine gute Würkung. Soll das 2te 4tel im 3ten Takte des 2ten Theils und das im folgenden Takte daran gebundene 8tel nicht etwa f statt d seyn? Der Schlufs dieser Variation:

ist ganz fehlerhaft. Warum nicht lieber so:

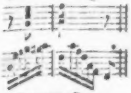

Var. 5, *Minore*, ist der Anfang des 7ten Taktes sowohl im ersten

als auch im 2ten Theile

sehr fehlerhaft.

Das c im zweyten Exempel ist zwar nur eine Art von Vorschlag von *des*, aber die dadurch entstehende verbotene Quinte klingt doch sehr übel. Zu Anfange des zweyten Theils hat Hr. Wölfl ein wenigs kanonisieren wollen; es ist ihm aber nicht recht gut gelungen. Rec. würde es so gemacht haben:

Var. 6 ist zwar eine der korrektesten, obgleich keine der vorzüglichsten. Aber dafür ist auch Var. 7 und besonders der 2te Theil derselben desto besser gerathen. Im ersten Theile wäre T. 2 und 6 im Basse statt

beydemale besser so:

und T. 5 statt

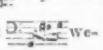

wenigstens zum lezten 8tel richtiger so

gewesen. Desgleichen auch das 3te 8tel T. 7 statt

besser so:

Var. 8 im lezten Takte des ersten Theils im Diskante ist statt

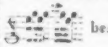

besser so:

T. 2 im 2ten Theile kann man nicht wohl begreifen, warum hier die, aufserdem durchgehends beybehaltene Figur auf einmal, ohne allen Nutzen, verändert und statt

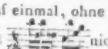

nicht etwa so

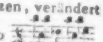

gesezt worden ist. Im 7ten und 8ten Takte stehen die drey 16theile c in der Mittelstimme wahrscheinlich nur dem Auge zu Gefallen da. Die schnellen Ausweichungen im Coda der 9ten Var. erscheinen hier als Fremdlinge, welche gegen die bis jezt gehörten einfachen Modulationen etwas grell abstechen und Rec. daher wohl wegwünschte. Noch eine Kleinigkeit findet sich in dem zulezt angehängtem Tempo primo, wo im 21sten Takte statt

besser so

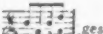

gesezt worden wäre. Dieses ist denn nun so ziemlich die Summe der in diesem Werke befindlichen Fleckchen, aufser denen dem Rec. alles übrige darin sehr wohl gefallen hat.

Der Stich dieser Variationen ist deutlich und korrekt, denn es sind Rec. nur folgende Druckfehler aufgestofsen: Var. 5, T. 7 mufs das 2te 8tel b im Diskante c, und im 2ten Theil T. 1 das 5te 16tel gleichfalls c statt b seyn. Nach dem 2ten Theile der 9ten Var. müssen die Punkte als Zeichen der Reprise weg, und von hier an T. 11 im Basse das b anstatt vor d und a stehen. Rec. würde sich sehr freuen, wenn er recht bald Gelegenheit bekommen sollte, ähnliche Arbeiten für das Klavier von Hrn. Wölfl anzeigen zu können.

Anekdoten*)

1.

Die Vorliebe König Friedrichs II. von Preußen für Graunsche Gesangs- und Quanzische Flötenkompositionen, welche ihm bis an sein Ende blieb und so weit gieng, daſs er fast gar keine andern gern hörte — ist bekannt. Graun's eignes vortreffliches Singen, und Quanzens schönes Spiel mochten aber wohl nicht wenig zu dieser Vorliebe beytragen. Vielleicht ist aber der eiserne, oft hartnäckige Fleiſs, mit dem der König von Zeit zu Zeit seine Musik trieb, weniger bekannt. Schon als Kronprinz, wo es ihm von seinem Vater streng untersagt war, Musik zu treiben, nahm er öfters einige seiner Akkompagnisten mit auf die Jagd, und hielt Konzert im Walde, unter freyem Himmel. Nachher, als König, spielte er nicht selten drey, auch wohl vier Quanzische Konzerte ununterbrochen nach einander — was ihm bey seinem üblen Ansatz, bey welchem viel Wind vorbey gieng, äuſserst sauer werden muſste. Quanz hat für ihn über drittehalbhundert Konzerte gesetzt. Von ihm allein hat es der König, daſs er ihm beym Spielen leise den Takt gab, und sahe es gern, wenn er ihm zuweilen ein halblautes Bravo zurief. Man hat es diesem Komponisten vorgeworfen, daſs seine Konzerte einander so ähnlich sind, und viele Wiederholungen in Passagen und Figuren enthalten: aber man hat bey diesem Tadel nicht darauf Rücksicht genommen, daſs diese Kompositionen eigentlich allein für den König geschrieben waren, und dieser es gern sahe, wenn gewisse Passagen und Figuren, welche ihm besonders gut gelangen, fleiſsig wieder angebracht wurden. Uebrigens muſs man auch Quanzens Konzerte nicht nach den wenigen, welche gestochen herausgekommen sind, beurtheilen. Diese sind gerade die frühesten und unbedeutendsten Arbeiten desselben. Franz Benda, der dem König gewöhnlich akkompagnirte, erzählte, daſs, nach einem ohngefähren Ueberschlage, Friedrich in seinem Leben gewiſs über 300 Konzerte geblasen habe. Aus seinen Kompositionen — so sauer sie ihm, und so vielleicht noch saurer sie denen geworden waren, welche sie revidieren und berichtigen muſsten — machte er, wenigstens in spätern Jahren, nicht viel, und that Recht daran. Es war wohl mehr Kaprize, als musikalischer Genie, was ihn zum Komponisten machte. Als er aber im Alter aufhören muſste Flöte zu spielen, so that ihm dies sehr wehe. So muſs ich mich von einem Freunde nach dem andern trennen — sagte er.

2.

Da Graun seine Komposition des Ramlerschen *Todes Jesu* zum erstenmale aufführte, hatte er gehofft, auch den König unter seinen Zuhörern zu haben, und, wenn ich nicht irre, hatte er ihn auch dazu eingeladen. Der König erschien aber nicht. Graun war etwas empfindlich darüber, und als er darauf das erstemal wieder zum König kam, bemerkte oder vermuthete es dieser. Um den Komponisten wieder gut zu machen, verlangte Friedrich mit besonderer Freundlichkeit von ihm, er möchte ein gewisses Adagio, das Graun gesetzt und selbst recht lieb hatte, singen. — Das bleibt mir doch das Liebste — sagte Friedrich. Ueberhaupt schätzte er Graunen als Komponisten sehr, aber noch mehr als Sänger. Und in der That, man konnte kaum etwas Angenehmeres hören, als Grauns hohen Tenor, besonders im Andante und Adagio.

3.

Der König, der bekanntlich bey seinem recht guten Flötenspiel mit dem leidigen Takt

*) Anmerkung. Diese, unsers Wissens noch nicht bekannten kleinen Notizen vom König Friedrich als Musiker, sind von einem Manne mitgetheilt, welcher hier volles Vertrauen fordern kann.
die Redakt.

äußerst despotisch verfuhr, bekam bey seinem Aufenthalt in Leipzig, während des siebenjährigen Krieges, einmal Lust, sich ein Abendstündchen zu vermusiziren. Er verlangte einen geschickten Akkompagnisten auf dem Flügel: Quanz, der die Winterquartiere in Leipzig mithalten mußte, war eben abwesend — ich erinnere mich nicht mehr, aus welcher Ursache. Man ließ den äußerst braven Schneider, damals Organisten an der Nikolaikirche in Leipzig, rufen. Schneider setzte sich an den Flügel, der König legte ihm den bezifferten Baß vor, spielte, und spielte so — frey, daß Schneider gar bald nicht mehr wußte, wo er war, aber sich nicht getrauete, die Ursache anzugeben. Nachdem der König einigemal, obschon vergebens, wacker Takt getreten hatte, fing er noch einmal von vorne an. Der Akkompagnist, der nun ängstlich geworden war, kam mit dem königlichen Solospieler nun noch weniger fort — „Nun, was macht er denn?" fuhr ihn Friedrich an. Hier fühlte sich Schneider, der keine Note versehen, auch so viel nur möglich nachgegeben hatte, an seiner Künstlerehre gekränkt; er bat demüthig, noch einmal anzufangen. Es geschahe und nun ging es vortrefflich. Da der Satz aus war, und der König ihm seinen Beyfall geben zu wollen schien, bemerkte er, daß Schneider das leere Titelblatt der Musik vor sich aufgeschlagen liegen hatte. „Ich glaube, Er hat aus dem Kopfe gespielt?" „Ja, Ihro Majestät, so gieng's besser!" Der König fühlte den Stich — „Geschickt ist Er, aber grob auch" erwiederte er, brach das Konzert ab, ließs Schneidern nicht wieder rufen, aber doch ihm den folgenden Tag ein nicht unbeträchtliches Geschenk zustellen.

4.

Noch eine Kleinigkeit, die der König in spätern Jahren selbst erzählt hat. Als er im lezten schlesischen Kriege eine Nacht in einem schlesischen Dörfchen (der Name ist mir entfallen) zubrachte und des Abends in der Stube, die Parterre war, umhergieng und auf seiner Flöte phantasierte, bemerkte er, daß der Schulmeister des Orts im festlichen Staate vor dem Fenster lauschte, aber sich sehr sorgsam an die Mauer drückte, um nicht bemerkt zu werden. Der König öffnete das Fenster: „Was will Er?" Bis zum Tode erschrocken stockte der gute Mann: „Ew. königl. Majestät — Dero unterthäniger Knecht — bin so ein großer Liebhaber von der edeln Musik — da konnte ich denn dem Triebe nicht widerstehen — — „Nun so bleib' Er stehen!" sagte der König, öffnete die Fensterflügel, und spielte noch eine Weile fort. Der ehrliche Alte, dem weder gute Musik, noch freundliche Milde von einem Großen vorgekommen seyn mochte, hörte entzückt. Endlich legte der König die Flöte weg, und wollte das Fenster zumachen. Mit übereiltem Entzücken rief der Alte: Nein, Eure Majestät, das hätt' ich Ihnen nicht zugetraut! —

Nachricht.

Wir geben, um auch in unsern Beylagen möglichste Mannigfaltigkeit zu erhalten, diesmal ein angenehmes Gesellschaftslied von der Komposition des Hrn. Rofsler, dessen schon mehreremal in diesen Blättern rühmliche Erwähnung gethan worden.

d. Redakt.

(Hierbey die musikal. Beylage No. XVII. und das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. N°. XVIII. 1799.

Ankündigung eines deutschen Auszugs aus Gretry's Essais sur la Musique.

So wenig es auch uns an gelehrten und gründlichen Werken über die Musik, sowohl was das Geistige als das Handwerksmäßige derselben betrift, fehlt, so kann uns dennoch, insonderheit wenn von dem Geiste und höhern Elemente der Musik die Rede ist, in welcher sie ganz eigentlich als Kunst lebt und webt, die Stimme eines erfahrnen und weit und breit geschätzten Künstlers des Auslandes unserer Zeit nicht gleichgültig seyn, zumal wenn seine Nation, indem sie sein Werk unter ihre unmittelbare Aufsicht nimmt, demselben eine desto größere Publicität giebt und ihm gewissermaßen den Stempel einer absoluten Wichtigkeit aufdrückt.

Dies ist der Fall mit Gretry, dessen Memoires ou Essais sur la Musique in 3 großen Bänden, im Namen der französischen Nation unmittelbar zum Druck befördert, eine Celebrität erlangt haben, die sich allerdings auf etwas Mehreres, als auf den Zufall oder die wenige republikanische Benevolenz gegen einen geschätzten Mitbürger, der die rechte Straße zur Regierung zu finden weiß, gründet. Dafür bürgen schon die Namen eines Mehul, d'Aleyrac, Cherubini, Lesueur, Gossec u. a. m., welche die Petition gemacht haben.

Aber auch in der That enthält das Werk — außer dem, daß es sehr lesbar und unterhaltend geschrieben ist, was in der bis auf Italien so selten sind, außer daß es [illegible] ist, in den Grundsätzen der Musik, den Künstler über sein Fach zum Lesen und über Musik überhaupt zu unterhalten und seine Ideen und seine Fähigkeit mit dem Interesse derselben geschickt zu verweben — sehr viel wahre, feine und unerhörte Bemerkungen und Urtheile über das Wesen und den Zweck der Kunst, namentlich auf das Drama angewandt. Sie sind deutlich weder unerhört noch durchweg gewöhnlich und bisher, vielleicht oft nur dreist, aber noch einzeln und unbemerkt, und seine Räsonnements, die bisweilen ihren ganzen Werth nur der Stelle verdanken, wo sie stehen, haben oft nur einen gewissen täuschenden Schein, der in der Selbstachtung und der meist verzeihlichen Vorliebe des schreibenden Künstlers für seine Produkte, wie nicht weniger in dem übermächtigen Vortheile gegen seine Nation und Sprache gegründet ist, welchen aber die Kritik zu zerstören suchen muß. Unterdessen werden selbst die heilsamen erwiesenen Wahrheiten besonders im Fache der dramatischen Musik, so sehr diese auch jetzt unter uns herrschend und beynahe das ausschließende musikalische Bedürfniß der Zeit geworden ist, nur zu oft oben so sehr übersehen, und von manchem arbeitenden Künstler kaum Einmal in seinem Leben gedacht und mit Ernst erwogen, als wenige sich dazu aufgelegt und verbunden fühlen, unter Behauptungen, die das Innerste ihres Berufs betreffen, selber zu wählen und das Wahre, Gediegene und immerdar Bestehende von dem Scheinbaren, Flachen und Wandelbaren im Gebiete des Schönen herauszuscheiden und zum Behuf des praktischen Gebrauchs ihrer Kunst sich anzueignen. Jüngere Künstler, die erst eine Laufbahn betreten und sich nach einer nach Belehrung umzusehen pflegen, können sehr leicht durch das Ansehen eines Lehrers, dessen Wort überall Wohlklang haben, und der sich in Paradoxen gefällt, zu falschen und schwankenden Urtheilen und Anwendungen verleitet werden, die sich nach Jahren mißlungener Versuche kaum mehr als böse Angewohnungen durch die schmerzlichste Reue wieder gut machen lassen.

Da nun Gretry's Werk, außer jenen vermischten Eigenschaften, auch noch viel zu viel Ungehöriges, philosophirende Gemeinplätze, die die Aufmerksamkeit zerstreuen und nur aufhalten, kurz Nebensachen enthält, die der Verfasser lang und breit über seine eigentliche Materie hinweggesponnen hat und worauf für uns Nichts zu machen ist: so habe ich, da bisher es Niemand andere hat thun wollen, mich entschlossen, dasselbe einer sorgfältigern Bearbeitung zu unterwerfen. Ich werde daher aus den weitläuftigen Memoires einen losbaren und gedrungenen Auszug zu machen suchen, der den eigentlichen Geist derselben gehörig darstellig, wobey aber auch der Stoff für Ergänzungen, und, wenn man will, Berichtigungen und Verbesserungen nicht unbenutzt bleibe. Jeder hat nun zwar seinen Gesichtspunkt; unterdeß will ich mich vorsichtig bemühen, diesen so viel möglich aus dem allgemeinen von Kunstlehrern angegebenen Gebiete der reinen Kunst und höhern Kritik zu fassen, nicht aber nach dem Sinn einer ältern oder neuern dominirenden Schule oder aus Vorliebe für eine gewisse gangbare Manier. Denn nur so kann man einem Ausländer nicht Unrecht thun. Zu dem Ende wird ein vollgültiger Künstler, Hr. Kapellmeister Reichardt, den ich meine Arbeit zuvor mittheilen werde, mir dabey mit seinen mir hochst werth schei-

nenden Urtheilen zu die Hand zu geben die freundschaftliche Gefälligkeit haben. Es sollen manch bescheidene Bemerkungen werden, die ich dem verkürzten deutschen Texte nach Erforderniß entweder unterlegen oder hinten anfügen und, so viel möglich, durch Anführung von guten und schlechten Beyspielen aus den praktischen Werken deutscher Tonkünstler zu erläutern und anschaulich zu machen suchen werde. Gretry hat dies mit seinen französischen ebenfalls auch gethan. Aber sie können uns nicht sonderlich viel helfen, theils der Sprache wegen, theils aber auch, weil sie durch viel überzeugendere und mehr zur Sache treffende Stellen aus unsern Werken abgelöst werden können.

Diese Arbeit denke ich nun bald so vollendet zu haben, daß der Band, der höchstens 30 Bogen stark werden dürfte, zur künftigen Ostermesse soll erscheinen können. Den Verlag derselben hat die Breitkopf- und Härtelische Buchhandlung übernommen.

Dies alles nun blos zur vorläufigen Ankündigung und zur Verhütung von Kollisionen. Subscription oder Pränumeration wird übrigens nicht verlangt. Dessau, im August 1799.

Karl Spazier.

Ankündigung.

Geschichte der Musik in Denkmählern von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Mit den Bildnissen der berühmtesten Tonsetzer, nach einem historischen Plane des Hrn. Doktor Forkel, Musikdirektors zu Göttingen, unter der Leitung der Herren, Georg Albrechtsberger, Kapellmeisters an der Domkirche zum heil. Stephan in Wien, Joseph Haydn, Doktors der Musik und Kapellmeisters des Hrn. Fürsten Esterhazy, und Anton Salieri, k. k. ersten Hofkapellmeisters; herausgegeben von Joseph Sonnleithner.

Von der Musik der Griechen und Römer haben wir nur sehr wenige und unbedeutende Denkmähler mehr. Die historischen Nachrichten, die wir besitzen, geben uns von ihr einen erhabenen Begriff, und wenn wir den Grad der Vollkommenheit, den die übrigen schönen Künste bey diesen Völkern erreicht hatten, erwägen, so kann man mit vielem Grunde fragen: warum sollten sie durch das Ohr nicht eben so richtig gefühlt haben, als durch das Auge? Doch auch zugegeben, daß der theoretische Theil der musikalischen Kunst erst ungleich später so ausgebildet werden konnte, als er in der neuern Zeit ausgebildet worden ist, so ist doch der Verlust aller Denkmähler der alten Musik immer noch in andern Rücksichten zu beklagen. Aber auch aus der neuern Zeit, aus der Zeit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften, haben wir nur wenig Denkmähler. Viele sind verlohren, viele liegen auf Bibliotheken und Archiven zerstreut, oft ohne daß man es selbst nur weiß. Man besitzt zwar bereits mehrere vortreffliche Werke, in denen die Geschichte der Musik einleitend abgehandelt wird, und der große Nutzen derselben ist entschieden. Eben so gewiß ist es aber auch, daß diese Werke noch nicht allen leisten, was geleistet werden konnte und sollte, die historische Abhandlung einer Kunst, die auf die Sinne wirket, kann den Verstand, aber nicht die Sinne befriedigen. Die strengste Angabe aller Dimensionen der Antiken würde uns keinen anschaulichen Begriff von diesen herrlichen Ueberbleibseln der alten Kunst geben. Indeß man nun Antikenkabinette und Gemäldegallerien anlegt, indeß man die Ueberbleibsel der alten Kunstmeisterstücke durch Zeichnungen verewigt, hat man für die Musik von dieser Seite noch beynahe nichts gethan. Sollte es nicht ein verdienstvolles Unternehmen, und gerade jetzt, wo die Musik so allgemein geliebt wird, der wahre Zeitpunkt seyn, um eine ähnliche Sammlung der musikalischen Kunstwerke zu veranstalten, und in dieser Sammlung zugleich die fortschreitenden Belege der Geschichte der Musik aufzustellen? Ich unternehme es in der Hoffnung, daß das Publikum das Bedürfniß mit mir fühlen und mich unterstützen wird. Das Werk, das ich Geschichte der Musik in Denkmählern betitle, wird daher eine Auswahl der musikalischen Kunstwerke von jener Zeit an, von welcher die übriggebliebenen Denkmähler beginnen, bis auf die neueste enthalten. Eine historische Einleitung von Hrn. Doktor Forkel, dem Verfasser der berühmten Geschichte der Musik, wird vorangehen. Der älteste Kirchengesang, das musikalische Drama der h. Hildegarde aus dem zwölften Jahrhunderte, die Lieder der Minnesänger, und die übrigen alten Gesänge der verschiedenen Nationen, die sogenannten Madrigalisten u. s. w., werden nach der Zeitordnung auf einander folgen. Man wird die Fortschritte der einzelnen Zweige der Kunst, der Kirchenmusik, der Oper, der Instrumentalmusik stufenweise verfolgen, und durch Belege anschaulich machen. Selbst die Biographien, welche die ausgewählten Werke einem jeden berühmten Tonsetzers begleiten sollen, werden vorzüglich in Bezug auf den Platz, den er in der Geschichte der Kunst behauptet, bearbeitet werden, so, daß die Geschichte der einzelnen Künstler gleichsam Hand in Hand mit der Geschichte der Kunst selbst fortgehen wird. Man wird von jedem Meister nur etwas und zwar das Zweckmäßigste auswählen, aus den Zeiten, wo die Kunst noch in der Wiege lag, werden einige Proben von jeder Gattung hinreichen; und man wird dadurch desto mehr Raum für die Werke der Meister aus der Zeit der Blüthe und vollen Reife der Kunst gewinnen, an deren jetzigem Genuß und Erhaltung für die Unsterblichkeit man nothwendig ungleich mehr Antheil nimmt. Ein eigener Band ist den Melodien der verschiedenen Nationen gewidmet,

um auch die Verschiedenheit des gleichzeitigen Geschmacks darzustellen. Da mir die größten Musiksammlungen offen stehen, da ich mir die seltensten Werke bereits verschafft habe, da mir nebst den obengenannten, auch viele andere der berühmtesten Kapellmeister und Bibliothecare ihre thätigste Unterstützung zugesagt haben, so kann ich mit Grund alle billige Erwartungen des Publikums zu erfüllen, versprechen. Ich lade auch zugleich alle Besitzer seltener Kunstwerke ein, mir davon Nachricht zu geben. Das ganze Werk mufs, da man durch Jahrhunderte eine ähnliche Sammlung versäumt hat, nothwendig weitläuftig werden. Es ist auf 50 Bände in Folio, jeden zu 60 Bogen berechnet. Der Text wird wenig Raum einnehmen und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erscheinen. Die alte Musik wird man in alten und neuern Notenzeichen erhalten. Die Uebersetzung in die neuen Zeichen wird zum Theile Hr. D. Forkel, der auch die Biographien verfassen wird, zum Theile Hr. Roll', Official an der Kais. Hofbibliothek, zum Theil andere besorgen. Die Bildnisse der Tonsetzer werden von sehr guten Meistern bearbeitet. Das ganze Werk wird gestochen. Mehrere Bände liegen bereit. Jährlich werden 10 Bände erscheinen, aber vor der Hand, wird man bey den Lieferungen selbst, keine chronologische Ordnung beobachten, sondern erst am Schlusse des Werkes durch ein Register bestimmen, wie die einzelnen Hefte in dieser Absicht gereihet werden müssen. Das ganze Werk wird 100 Speciesducaten oder 460 Conventionsgulden kosten. Wenn man erwägt, dafs jeder gestochene Bogen nur auf beyläufig 2½ Groschen Conventionsmünze zu stehen kommt, und diesen Preis mit dem gewöhnlichen Musikalienpreise vergleicht, wird man ihn gewifs sehr gering finden. Jeder Bogen Text und jedes Bildnis werden eben so bezahlt. Man pränumerirt mit 12 Dukaten und bezahlt, wie man 2 Bände empfängt, 4 Dukaten, und so bis zum 45sten Bande, die 6 letzten Bände werden nachgeliefert. In 5 Jahren ist das ganze Werk in den Händen des Publikums. In der Folge wird es 600 Gulden kosten. Wenn sich nicht 250 Abonnenten finden, wird das Werk nicht erscheinen. Der Unterzeichnete ersucht die Personen, die zu abonniren geneigt sind, sich bald zu melden, und nebst Beysetzung ihres Charakters und Wohnorts den Pränumerationsbetrag entweder an ihn selbst (in Wien in der Schülerstrafse No. 900) oder an die Banquiers, Gebrüder Honig in Wien, einzusenden. Die Exemplare werden den Abonnenten, deren Verzeichnis einem Bande vorgedruckt werden wird, unmittelbar zugeschickt. Zur Beruhigung aller Abnehmer mufs er bemerken, dafs selbst auf den Fall seines Todes für die Fortsetzung des Werkes gesorgt ist. Da die Wichtigkeit und Neuigkeit dieses Unternehmens offenbar sind, so hofft er mit Zuversicht, dafs ihm die Gönner, die vermöglichen Kunstliebhaber, die öffentlichen Institute, die geistlichen und andere Institute, unterstützen werden, und dafs er sich bald im Stande sehen wird, ein Werk zu liefern, das dem gebildeten Europa Nutzen und Vergnügen bringen soll.

Joseph Sonnleithner.

Ankündigung.

Seit 20 Jahren habe ich im theoretischen Fache Nichts mehr geschrieben, Niemanden kritisirt, Recensionen, die man mir antrug, abgelehnt, nur, wenn man es zu toll machte, mich vertheidigt.

Von meiner Toleranz gab ich bey der Gelegenheit der musikalischen Preisaustheilung im Jahre 1791 dadurch einen überzeugenden Beweis, dafs auf meine Veranlassung jeder Nichtvogtianer mit konkurriren, ja selbst ein solcher den ersten Preifs erringen konnte, weil andere Schönheiten in seiner Komposition die grammatikalischen Schnitzer zudeckten.

Allein die unbändige Autorwuth meiner schreibseligen Landsmänner läfst mir', wenn ich auch in Nova Zembla oder Morocco still leben will, keine Ruh. Man nützt meinen Namen *) wie den Spitzner auf dem Brete um Schach zu geben. Ein unberufener Schiedsrichter will seinen Namen gedruckt lesen. Ein zweyter Herostrat will den Tempel anzünden, weil er keinen bauen kann.

Es war noch nie eine Zeit, wo man so sehr nöthig hatte, selbst zu denken als jetzt. Politische Staatsumwälzungen, philosophische Systemumwälzungen, Religions-Gewissens- Denk- und Preßfreiheit stehen auf der Tagsordnung, nur allein im Tonreiche**) soll Aufklärung Contrebande seyn.

Colporteurs, eingebildete Arkadienswächter, streifen wie irrende Patrouillen herum, kennen keinen anderen Zollstempel, als die Namen Bach und Kirnberger und halten jede neue Wahrheit wie verbothne Waare an. Die Recension eines Ungenannten, die Verbesserung und Umarbeitung einer fehlerhaften Tonfolge, worin weder meines Systems noch Namens Erwähnung geschieht, nimmt Hr. Müller in Leipzig für Aufforderung an, mein

*) Une malheureuse célébrité, schrieb Viotti an einen Freund.

**) Ein Theaterdichter in Paris, der die musikalischen Autoren wegen ihres Vorzugs beneidete, und bey vielen Komponisten eine auffallende Ignoranz entdekte, sagte zu mir gramroll. en musique on ne parle point raison.

seit 23 Jahren gebautes System durch Autoritäten von fünfen umstürzen zu wollen.

Nicht Hrn. Müller, sondern der Autorität kündige ich hiermit eine förmliche Fehde an. Nämlich, noch vor dem Ende dieses Jahrhunderts kömmt mein Choralsystem heraus, welches beweist, dafs weder die Bachs noch Kirnberger oder Graun gewufst haben, was Choral sey, und zugleich einige Choralbegleitungen von Seb. Bach als Beyspiele von Fehlern zweyerley Art aufstellt; 1) von Lokalfehlern, d. i. gegen die Charakteristik der griechischen Tonarten, und gegen die hohe Einfalt, wodurch sich der andächtige Kirchengesang auszeichnen soll, 2) von allgemeinen Fehlern, die gegen alle Harmoniesysteme anstofsen, wozu ich jedesmal die Verbesserung und Umarbeitung liefern werde.

Nun, meine Herren Nachbether, diesem Systeme mufs man schlechterdings ein anderes System, das gründlicher ist; meiner Umarbeitung einen andern vierstimmigen Satz, der richtiger und sangbarer ist, entgegenstellen, oder — schweigen und eingestehen, dafs der noch kein Philosoph ist, der seinen Namen schreiben kann; noch kein musikalischer Schriftsteller, der die wichtige Entdeckung gemacht hat, dafs Vogler anders denkt, als seine Vorgänger.

Unterdessen habe ich Hrn. Müllers Unterschrift ohne Vorschläge, die Hr. Müller für Septimen ausgiebt, in Musik gesetzt.

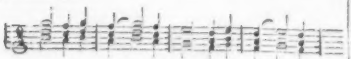

Mül-ler in Leip - zig. Mül-ler in Leip - zig.

Klingt sie nicht gut: so mufs man mir aus den Arbeiten und Schriften beyder Bache, Kirnbergers und Marpurgs beweisen, dafs und warum diese Tonfolge *) im dreystimmigen Satze schlechthin falsch ist.

Zwischen Kopenhagen und Hamburg
auf Reisen im Monat July 1799.

Abt Vogler.

Ich habe in der Stelle, welche Hrn. Abt Vogler so erbittert, nicht ein Wort für oder gegen sein System im Allgemeinen, sondern nur das geschrieben, dafs eine Stelle nicht darum, weil sie gegen irgend ein System verstofst, gerade überhaupt weggeworfen werden sollte. Dies liegt vor Jedermanns Augen. Auf in so renommistischen Tone abgefafste Herausforderungen werde ich mich nie stellen: auf gründliche, meine Meynung [illegible] anstandig zu vertheidigen, bin ich bereit.

A. E. Müller.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

Leger, das, der Panduren fürs Clavier. tr. 4 Gr.

Maier, Ouverture aus Isodoska. tr. 6 Gr.

— Cavatine: oh quanto l'anima, aus detto. tr. 4 Gr.

Paer, Aria. Un solo guerto d'ora, aus Intrigo amoroso. tr. 8 Gr.

Polonoise aus dem Ballet: Das Waldmädchen. tr. 6 Gr.

Monart, Ariette avec Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. No. 19. ar. 11 Gr.

Haydn, Adagio per Clavicembalo o Pianoforte. No. 3. ar. 5 Gr.

Albrechtsberger, Sei Fughe per L'Organo o Clavicembalo. Op. 8. ar. 1 Rthlr.

Bianchi, Sei Ariette Italiane con Accompagnamento di Arpa o Pianoforte. Op. 2. ar. 1 Rthlr.

Freund, 8 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. ar. 12 Gr.

Schuppanzigh, 9 Variations pour 2 Violons sur une pièce, tirée du Ballet Alcine. ar. 16 Gr.

Lolli, 12 Variationi per il Violoncello con Accompagnamento del Basso. Op. 2. ar. 16 Gr.

Eppinger, Sei Variationi per Violino e Violoncello, sul Duetto: Nel cor più non mi sento, dell' Opera la Molinara. ar. 12 Gr.

Gyrowetz, Quintetto per Flauto, Violino, due Viole e Violoncello. Op. 25. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hoffmeister, Trois Duos pour 2 Flutes. Op. 20. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — — detto. — Op. 21. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Suppan, 12 Variations pour Clavecin ou Pianoforte sur le Duo: Die Milch ist gesunder. ar. 11 Gr.

Pleyel, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon ou Violoncelle. Oeuvre 24. ar. 2 Rthlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

---

*) Ich bin gesonnen, alle Kritiken gegen mein neues System nach den Grundsätzen der alten Nichtsysteme in Musik zu setzen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

№. XVII.

Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

RUNDGESANG

von J. J. Rösler.

Pathetisch.

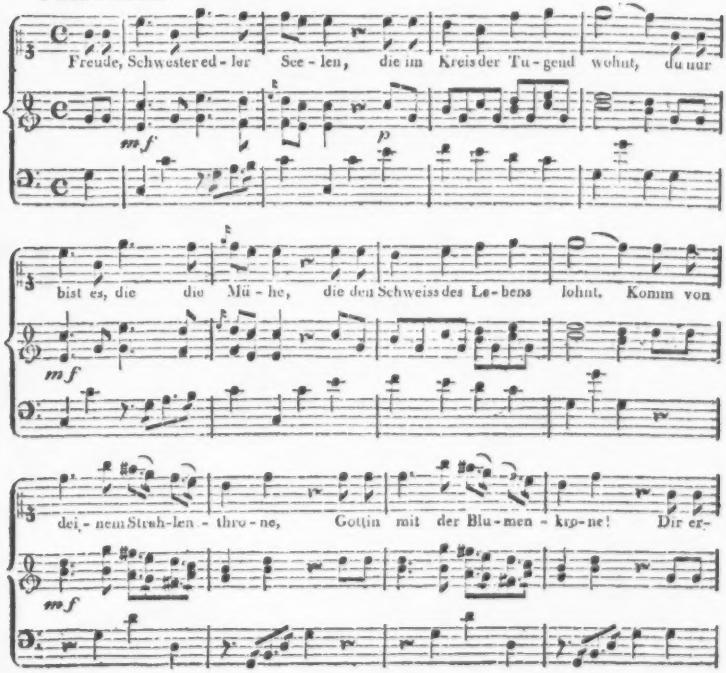

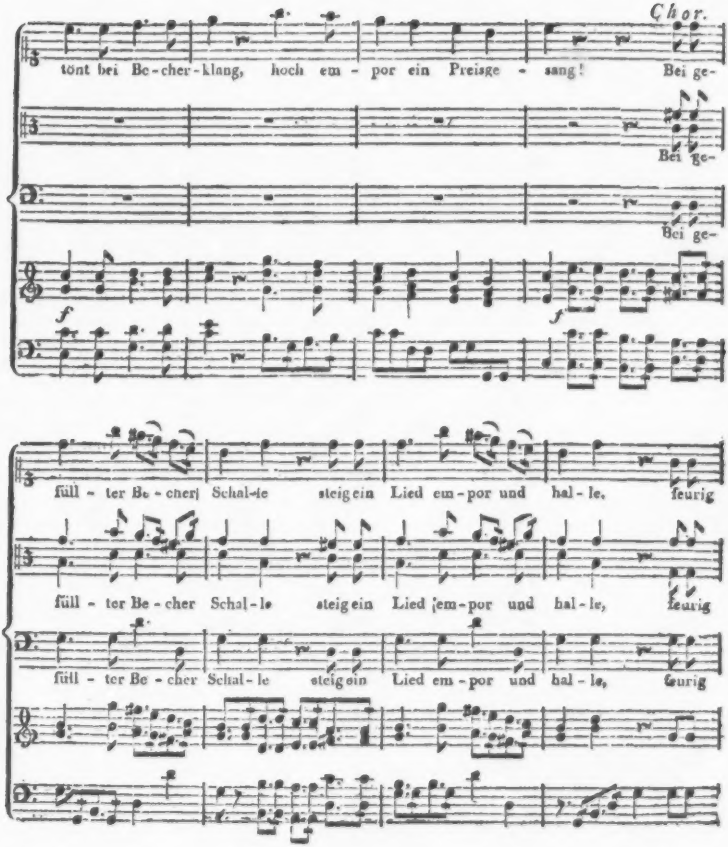
Chor.
tönt bei Be-cher-klang, hoch em-por ein Preisge-sang! Bei ge-
Bei ge-
Bei ge-
f
f
füll-ter Be-cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig
füll-ter Be-cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig
füll-ter Be-cher Schal-le steig ein Lied em-por und hal-le, feurig

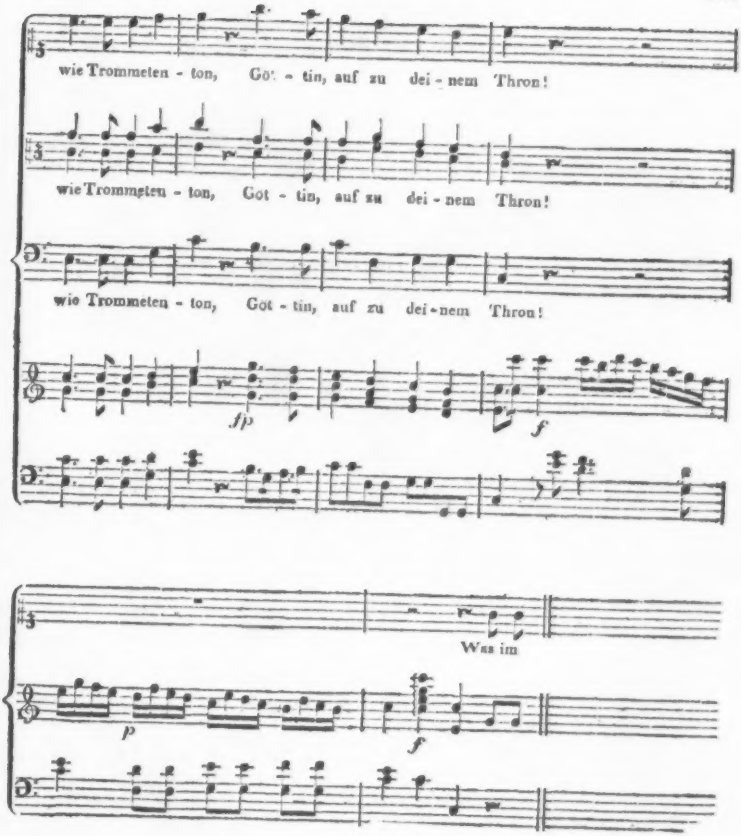
wie Trommeten - ton, Got - tin, auf zu dei - nem Thron!
wie Trommeten - ton, Got - tin, auf zu dei - nem Thron!
wie Trommeten - ton, Got - tin, auf zu dei - nem Thron!
fp
f
Was im
p
f

1.

Was im Weltenrunde kreiset,
Was im Sonnenstrahl sich wiegt,
Liegt zu deinem Mutterbusen
Wie ein Säugling angeschmiegt.
Engelhymnen, Menschenlieder
Hallen durch die Schöpfung wieder,
Und der Geister grosses Reich
Wird an deinem Altar gleich.

Chor.

Engelharfen, Menschenzungen
Singen deine Huldigungen;
Lerchenlied und Sphärenklang
Tönen deinem Lobgesang.

2.

Göttern gleich die Welt beglücken,
Ist der Fürsten schönes Loos.
Nur allein der stille Segen
Ihrer Völker macht sie gross.
Näher Brüder ist die Runde,
Reicht die Hand zum ernsten Bunde,
Schwört bey diesem Becher Wein:
Guten Fürsten treu zu sein;

Chor.

Sitzen Väter auf den Thronen,
Huldigt Ihnen, Millionen!
Wallt mit Treu und Kindessinn
Zu dem Thron der Edlen hin!

3.

Enger sei der Kreis geschlossen.
Dieser volle Becher Wein
Soll der Freundschaft Bruderkusse,
Soll der Liebe heilig sein.
Liebe schuf der Gott der Liebe,
Dass kein Wesen übrig bliebe,
Und um edle Seelen wand
Er der Freundschaft heil'ges Band.

Chor.

Alles, alles wird verrinnen,
Ihr nur bleibt uns, Huldgöttinnen!
Lieb' und Freundschaft, euer Band
Leitet froh durch's Pilgerland.

5.

Jedes teutsche Mädchen lebe!
Brüder auf und stimmt mit ein:
Sittsamkeit soll ihr Geschmeide,
Unschuld ihre Zierde seyn!
Schönheit soll das Mädchen schmücken,
Liebe soll ihr Herz beglücken,
Und ihr Auserwählter sei:
Ewig standhaft, ewig treu!

Chor.

Unsre Schwestern sollen leben!
Liebe würzt den Saft der Reben,
Lieb' erheitert Menschensinn,
Lieb' ist Weltenkönigin.

6.

Jeder Jüngling, dessen Seele
Gross wie seiner Väter Geist,
Niemals kriecht und niemals schmeichelt;
Unrecht ewig unrecht heisst;
Der, wenn's um ihn stürmt und wittert,
Wie ein Fels steht, unerschüttert,
Und allein der Redlichkeit,
Seine teutsche Rechte beut.

Chor.

Jüngling komm in unsre Runde,
Bruder komm zum Bruderbunde.
Nimm von uns den ernsten Gruss,
Manner Handschlag — Bruderkuss!

7.

Hülfe, Brüder! wo im Stillen
Die verkannte Unschuld weint;
Licht, wenn in des Kummers Dunkel,
Nicht der Hoffnung Sonne scheint!
Wer, von Schmerz und Angst umnachtet,
Seinem Grab entgegen schmachtet,
Wem sein Leben nicht gefällt,
Trostung in der bessern Welt!

Chor.

Schwermuth athme jenseits freier,
Uebern Grabe fällt der Schleier.
Heil uns Brüder! mit ihm fällt
Jedes Gaukelspiel der Welt.

8.

Muth, wenn einst in Todesarmen
Matter unser Herz sich regt;
Wenn zum bangen Abschiedskusse
Unsre letzte Stunde schlägt.

Nach der Erde Last und Kummer
Süsse Ruh im langen Schlummer
Und dereinst nach Grab und Tod
Das gehoffte Morgenroth.

Chor.

Wiedersehn im bessern Lande,
Wiederknüpfen festre Bande,
Brüder, einst nach Grab und Zeit
Unsrer Freundschaft Ewigkeit!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. **N°. 50.** 1799.

NACHRICHTEN.

Ueber die Komposition des Klopstockischen Vaterunsers vom Hrn. Oberkapellmeister Naumann in Dresden, und über die Aufführung derselben am 21. Jun. zum Besten der vom Wasser Beschädigten).*

Aus einem Briefe aus Dresden im July d. J.

— Naumann hatte die Komposition des *Vaterunsers* erst kurz vor der Aufführung beendigt. In einem Augenblicke von Begeisterung wurde der ganze Entwurf dazu gemacht, und nur Eine Stelle haben wir durchaus verändert erhalten; das übrige alles ganz so, wie es in einer Stunde entworfen war. Funf Vierteljahr arbeitete N. mit eisernem Fleifs daran und die Partitur, aus welcher er dirigirte, war die dritte. Ob man gleich alles mit grofser Sorgfalt ausgearbeitet war: so ist doch gegenwärtig der grofse Künstler beschäftigt, das Ganze noch einmal zu revidiren und, nach Umständen, hier und da noch, Stellen einer schärfern Kritik zu unterwerfen, welches er mir mit liebenswürdiger Bescheidenheit selbst sagte. Da jezt so mancher ohne die geringste Feile, Musiken aller Arten, so zu sagen, aus dem Ermel schüttelt: so ist gewifs dies einer öffentlichen Bekanntmachung werth, damit die genialischen Geschwindarbeiter einsehen lernen, wie viel Fleifs und Studium zu einem wahren Kunstwerke gehören.

Das Orchester war 180 Personen stark, und der Ort der Aufführung die Neustädter Kirche. Ein Orgelvorspiel machte den Anfang, während dessen die Instrumente leise einstimmten. Nun folgte der 103. Psalm, von N. schon vor geraumer Zeit komponiert und ziemlich bekannt. Den Anfang des zweyten Theils machte, nach einer kleinen Pause, (wobey, im Vorbeygehen gesagt, auch nicht das allergeringste Nachstimmen bemerkbar war) eine vortrefliche Orgelfuge vom Hoforganist Binder meisterhaft gespielt, und, wenn ich nicht irre, auch von seiner Erfindung. Unmittelbar an den Schlufs desselben schlofs sich das *Vaterunser* an, und die treffliche Komposition dieses gottlich schönen Gedichts begann. Musikalische Schönheiten lassen sich nicht wörtlich darstellen. Ich will mir nur einige Bemerkungen erlauben. Die Paraphrase des Vaterunsers war fast durchgehends volle Orchestermusik, einige Soli ausgenommen. Nach der Beendigung einer jeden solchen Strophe, wo die eigentlichen Bitten des Vaterunsers folgen, trat allemal das Vocalchor (aus ohngefähr 30 Stimmen) nur von den Bassen und gröstentheils sanften Blasinstrumenten begleitet, ein, und beym Schlufs desselben griffen die 4 Solosingstimmen die leste Harmonie auf, und gaben dadurch, obwohl ganz piano, dem Ganzen noch durch kurze Wiederholung der Bitte, oft auch nur des Wesentlichsten derselben, den höchsten Ausdruck. Das Ganze machte eine grofse, rührende Wirkung; auf mein Herz drangen aber im Einzelnen ganz vorzüglich folgende Stellen ein:

Als Ausdruck der gänzlichen Ergebung in den Willen der gütigen, weisen Vorsehung, die Stelle:

Wohl ihnen, dass nicht sie u. s. w.

*) Diese Nachricht ist deshalb bis ist verspätigt worden, weil uns eine noch ausführlichere versprochen wurde, welche aber noch nicht eingegangen ist. d. Redakt.

und vorzüglich die beyden lezten Zeilen:

Wohl ihnen, wohl!
Und wohl auch uns!

Das schönste Gemälde eines glücklichen gesegneten Landes, wo die ganze Natur lacht, alles im Ueberfluſs ist, alles die Hoffnung zur reichsten Erndte giebt, ist die Stelle:

Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor

bis zu den Worten:

Weidet am Hügel das Lamm, das Reh im Walde: —

Mit dem Geiste eines Claude Lorrain mahlt hier Naumanns friedlicher Genius das ländliche Bild, und erregt bey dem Zuhörer beglückkende Gefühle für die Natur, Wohlwollen gegen Brüder, und Dank gegen den Vater alles Schönen und Guten. — Aber auf einmal wird man durch die Stelle:

Aber sein Donner rollt auch her, —

schrecklich aus diesen süſsen Empfindungen gerissen, und um und neben sich erblickt man nichts als gräſsliche Verwüstung. Ein dumpfer, bald ein wenig wachsender, bald abnehmender Paukenwirbel, gleich dem Donner von ferne, begleitet noch in dem Chor: *Unser taglich Brod gieb uns heute* — das Flehen der armen Menschen, die alle ihre schonen Hoffnungen auf einmal vernichtet sahen, und nur erst dann, wo die 4 Solostimmen durch die kurze Wiederholung die Bitte noch eindringender, flehender machen, verliert er sich. Doch nun verschwindet auf einmal die Scene ganz vor den Augen. Abgeleitet fuhlt man sich von allem Irrdischen, hinübergezogen zu dem, was jenseits des Grabes ist. Die Frage:

Ob wohl hoch über des Donners Bahn Sünder auch und Sterbliche sind? —

greift in die Seele und erhebt sie voll von Ahndungen in hohere Regionen. O! diese Stelle, die der Schwierigkeiten so viele hat, ist tief empfunden, und herrlich wiedergegeben. — Wor auf aber Naumann seinen ganzen Fleiſs konzentrirt zu haben scheint, das sind die beyden lezten Strophen von den Worten an:

Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel —

und besonders die Stelle:

Einige krümmen sich durch Einöden —

Den Schluſs macht eine 8stimmige Doppelfuge, reich an kontrapunktischen Schönheiten, verbunden mit Klarheit und Deutlichkeit. Naumann selbst gestand es mir am Tage nach der Aufführung, dafs ihm die Stelle:

Einige krümmen sich durch Einöden

und besonders die lezte Fuge unsaglichen Fleiſs und Nachdenken gekostet haben, und wer nur ein wenig mit den Schwierigkeiten bekannt ist, die eine solche Arbeit mit sich führt, wird in diesem Geständniſs eben so viel Wahrheit als Bescheidenheit finden. — Den Eindruck — vorzüglich der hier ausgehobenen Stellen, werde ich nie vergessen

Wie sehr sich das Dresdner Hoforchester den Vortrag des Kirchenstyls eigen gemacht hat, und wie einzig schon das Ensemble desselben überhaupt ist, ist bekannt genug. Da aber diesmal bey weitem der gröſsere Theil aus Künstlern bestand, die vielleicht nie oder doch nur sehr selten den Vortheil gehabt hatten, mit der Kapelle zusammen zu spielen, so verdient es gewifs die rühmlichste Erwähnung, dafs dieses gemischte Orchester diese gröſstentheils sehr schwere Musik nach einer einzigen Singprobe (wobey nur die Orgel mitgespielt hat) und einer ganzen Probe (welche lextere also eigentlich als die einzige zu betrachten ist:) aufgeführt und zwar vortreflich aufgeführt hat. Bey dieser Gelegenheit nenne ich Ihnen auch die 4 Solosingstimmen.

Sopran, Demoiselle Schäfer; eine sehr brave Sängerin, die sich schon seit einigen Jahren bey Naumann aufhält,

Alt, Dem. Huber; eine Dilettantin, so viel ich weifs.

Tenor, Hr. Miksch; Kammersänger.

Baſs. Herr Paris; Kammer- und Opernsanger.

Die Stimmen der ersten und der beyden lezten machten sowohl in den Solos als Quartettchoren vortreffliche Wirkung. Das Publikum ist übrigens dem Hrn. Hausmarschall v. Racknitz, Hrn. Kanzler v. Zedwitz, Hrn. Appellationsrath Korner und Hrn. Stadtrichter Fehre Dank schuldig, da sie es sind, die dieses Meisterstück zur offentlichen Aufführung brachten, und damit den edeln Zweck verbanden, Arme und Nothleidende zu unterstützen. Die Einnahme hat nach Abzug der Unkosten, die, so viel mir bewufst, nur die Erweiterung des Kirchenchors und der Druck der Textbücher verursachten, ohngefahr 1200 Rthlr. betragen.

Um diese schone Komposition bekannter zu machen, haben mehrere Kunstfreunde Naumann ersucht, das Vaterunser herauszugeben, und ich freue mich, dafs er nicht nur entschlossen ist, dies zu thun, sondern auch einen kraftigen Orgelauszug der Partitur unterzulegen und die 8stimmigen Satze auf 4stimmige zu reduciren, damit allenfalls sogar in einer Dorfkirche davon Gebrauch gemacht werden kann. Freylich werden dann immer ein guter Orgelspieler, und vier takt- und tonfeste Sanger dazu nöthig seyn. — Möge ihn nur nichts von der Idee abbringen, es wenigstens so, wie es aufgeführt wurde, offentlich herauszugeben. Jeder Kenner und Liebhaber wahrer Kirchenmusik wird dies — und zugleich das wünschen, dafs es recht bald geschehen möge.

Recensionen.

Grande Simphonie à plusieurs Instruments, composée par Mr. J. Haydn. Oeuvr. ut. Augsbourg, chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de Musique. Dito No. II. et No. III. (Prix 5 Fl.)

Die erste dieser Sinfonien aus *G dur* fangt mit einem kurzen *Adagio* als Einleitung zu dem unmittelbar darauf folgenden *Allegro* an. Hierauf folgt ein *Allegretto* aus *C dur*: dann, wie gewöhnlich, *Menuetto con Trio* und zum Beschlufs ein $\frac{6}{8}$ (*Finale*) *Presto* wieder aus *G dur*.

Die zweyte beginnt gleichfalls mit einem kurzen $\frac{3}{4}$ *Adagio* in *D moll*. Dann aber folgt ein $\frac{3}{4}$ *Presto* aus *D dur*; $\frac{3}{4}$ *Andante*, *G dur*; *Menuetto con Trio* und zulezt *Finale vivace* aus *D dur*.

Auch die dritte aus *Es dur* fangt mit einem kleinen einleitenden $\frac{3}{4}$ *Adagio* an, worauf ein $\frac{6}{8}$ *Allegro con Spirito* folgt; dann ein variirtes $\frac{2}{4}$ *Andante*, abwechselnd in *C moll* und *C dur*; *Menuetto con Trio* und zulezt wieder *Allegro con Spirito* aus *Es dur*.

Recensent, der zwar die erste, schon bereits in diesen Blattern (No. 17) angezeigte Sinfonie nicht sehr genau kennet, dahingegen aber die beyden leztern nicht nur mehreremale gehort, sondern noch überdies die Partitur von beyden vor sich liegen hat, mufs gestehen, dafs er auch in diesen Sinfonien, so wie in allen Arbeiten, welche seit 20 und mehrern Jahren von diesem geist- und erfindungsreichen Verfasser erschienen sind, dessen unerschopfliches Genie erkannt und bewundert hat. Er mufs aber auch, als unpartheiischer Recensent, eben so freymuthig gestehen, dafs er in diesen Sinfonien nicht etwa blos oberflachliche, sondern wirklich bedeutende Nachlassigkeiten gefunden hat, die ihn in Ansehung seines Urtheils über diesen grofsen, fast durch ganz Europa als Künstler allgemein geschazten und beliebten Mann, aufrichtig zu gestehen, wirklich etwas schüchtern und verlegen machen. Er weifs freylich sehr wohl, wie vortheilhaft und mit vollem Rechte selbst die ersten Manner und Richter in der Tonkunst, unter denen er nur einen Mozart anführen will, über Haydn geurtheilet haben. Ohne zu untersuchen oder darüber zu entscheiden, in wiefern hin und wieder eins oder das andere dieser Urtheile mehr schon als wahr gewesen seyn mag und ist, (man sehe z. E. in No. 1 dieser Zeitung pag. 33.) glaubt er sehr gerne, dafs, wenn man auch ihn selbst und ein paar Dutzend andere Recensenten zusammenschmelzt, doch lange noch

kein|Haydn — um mit Mozart zu reden — daraus wird. Dem allen ohngeachtet aber glaubt er nicht nur, sondern hat sich fest davon überzeugt — dafs manche von Haydn's Arbeiten, namentlich die oberwähnten Sinfonien, nicht nur nicht verlohren, sondern gewifs gewonnen haben würden, wenn die darin enthaltenen so leicht zu vermeidenden oder zu berichtigenden Fehler, vermieden oder verbessert worden wären. Er weifs ferner, dafs vielleicht mehrere dieser Fehler den Abschreibern, Stechern, Nachstechern — und nicht Haydn zugerechnet werden müssen; indessen will er nur einige Stellen aus diesen Sinfonien zur Prüfung und Beurtheilung mittheilen, von denen er aus Gründen vermuthet, dafs Haydn selbst sie ganz so gesetzt hat, und worin nur die, zur Beurtheilung nicht nothwendigen Instrumente weggelassen sind.

In dem $\frac{6}{8}$ *Presto* der 3ten Sinfonie steht:

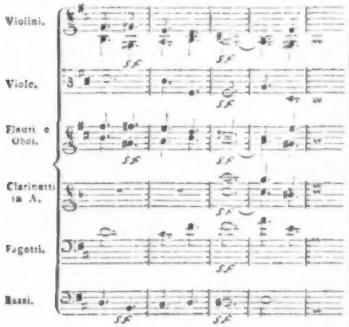

Im 4ten Takte dieses Exempels scheint Haydn die in der Bratsche und dem Fagott unvorbereitete Verdoppelung der dissonierenden Quarte und die in der Bratsche darauf folgende unmelodische Fortschreitung in die Septime gewählt zu haben, um dadurch — einer verdeckten Quinte zu entgehen. Ferner:

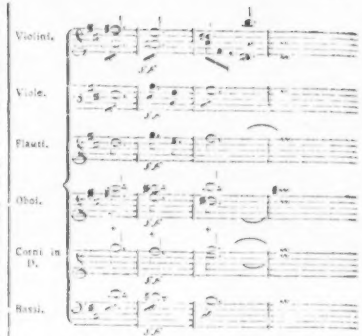

Man vergleiche dies Beyspiel mit dem vorigen. Dort scheint eine verdeckte Quinte mit Aengstlichkeit vermieden zu seyn, und hier folgen drey reine unmittelbar auf einander. Ferner:

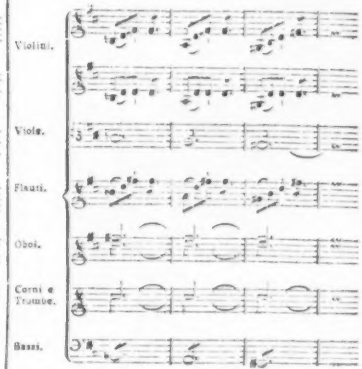

Wäre es hier nicht ungleich besser, wenn die 2te Violine mit der ersten im *unisono* gienge?

Denn, wenn es die Trompeter und Hornisten, die ausser dem 2ten Oboisten auch noch den Pauker zum Gehulfen haben, nur einigermaßen ehrlich meynen: so wird von dem f in den Flo-

ten und der ersten Oboe wenig zu Gehor kommen.

In dem darauf folgenden äuserst hübschen $\frac{2}{4}$ *Andante*, worin Haydn schon oft so glücklich war, und es auch hier wieder eben so sehr als jemals gewesen ist, befinden sich dennoch im *Minore* einige Harmonien, die freylich dem Recensenten nicht gefallen haben, aber nach einem gewissen neuern System sehr schön und vortreflich seyn mögen, und die er, um den Verfechtern dieses Systems einen Beweis seiner Gefälligkeit zu geben, hieher setzen will. Es sind folgende:

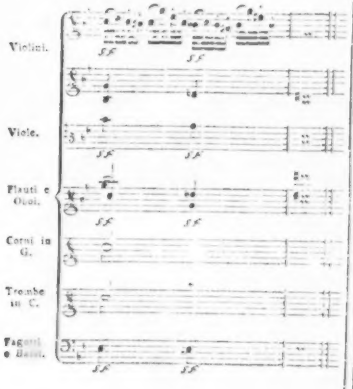

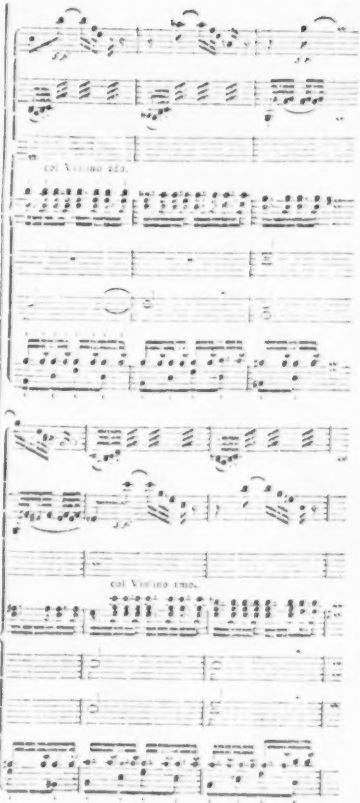

Dahin gehört auch diese Stelle, womit das Minore im *Finale vivace* dieser Sinfonie anfängt:

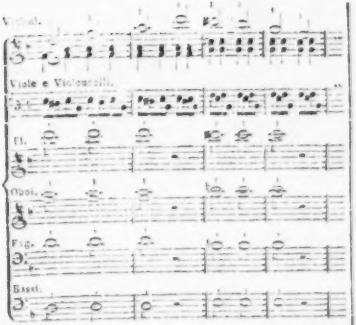

Mehrentheils am Schlusse der zur Menuet gehörenden Trios sind die Horner in dieser Stelle wahrscheinlich verdruckt:

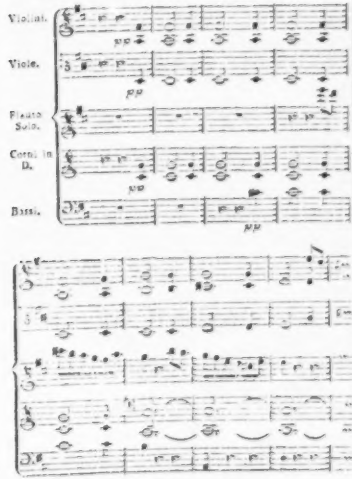

Zur dritten Sinfonie müssen durchaus einige Instrumente, wahrscheinlich die Clarinetten, fehlen, wie solches aus mehreren Stellen im *Finale*, und unter andern auch aus folgender im ersten *Allegro con spirito* zu ersehen ist:

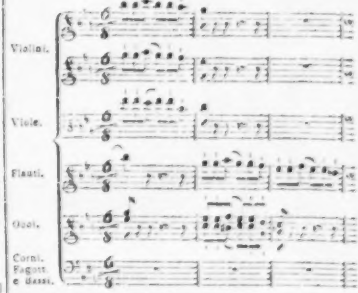

Uebrigens ist diese Sinfonie ungleich sorgfältiger und mit mehrerem Fleisse ausgearbeitet als die 2te. Nur im lezten *Allegro con spirito* finden sich wieder einige Nachlässigkeiten. Z. E.

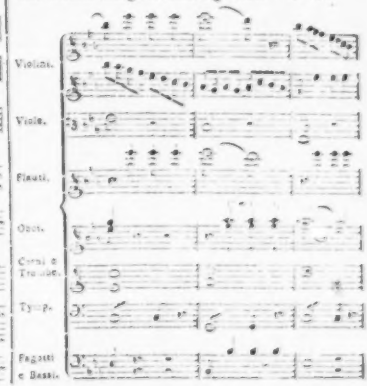

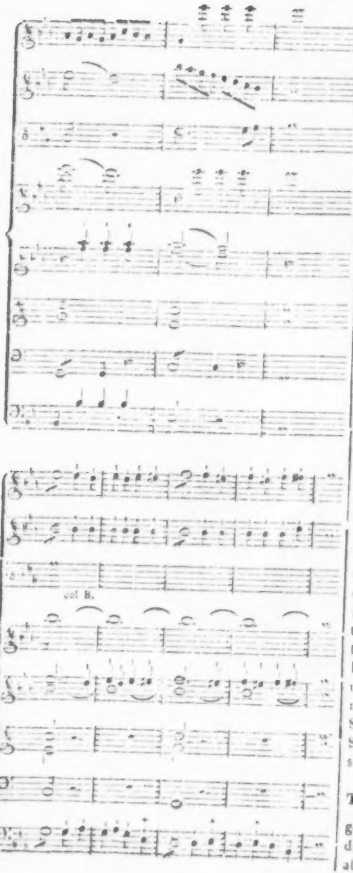

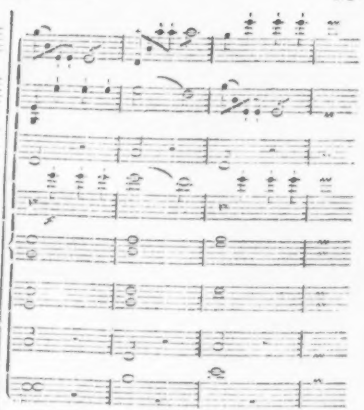

Alle diese Fehler und Unvollkommenheiten können freylich, bey einer guten Exekution, nur von dem aufmerksamen Zuhörer bemerkt werden, und fressen sich, wie man zu sagen pflegt, leicht durch. Allein bey Haydn sollte sich doch wohl eigentlich nichts durchzufressen nöthig haben; von einem solchen Manne kann man mit Recht fordern und erwarten — dafs alles gut sey. Rec. bedauert recht sehr, dafs es weder Raum noch Zeit erlaubt, seine Leser auf eine ähnliche Art mit den Schönheiten und Vollkommenheiten in diesen Sinfonien bekannt zu machen, die selbst unter den Haydnschen zwey der vorzüglichsten sind, und worin er wieder so manche scheinbare Kleinigkeit bedeutend und interessant gefunden hat. Schlufslich folgen hier nur einige der gröbsten Sünden der Abschreiber oder auch der Notenstecher.

In No. II. *Violino primo.* Pag. 2. System 4. Takt 2 mufs die 4te Note g seyn. S. 6 und folgende müssen die Bogen fast durchaus nur über die beyden ersten Stel gehn, und das 3te mufs abgestofsen werden; auch fehlen sehr viele die-

ser Bogen etc. ganz. S. 11 muſs vor dem ersten 8tel *g* im letzten Takte ein ♯ stehen. S. 12 muſs das lezte 8tel im vorletzten Takte *d* seyn. P. 3, S. 1 muſs das erste 8tel im vorletzten Takte *e* seyn. P. 4, S. 4, T. 4, muſs das lezte 32tel *e* seyn. S. 15. muſs vor dem vorlesten 32tel *e* und S. 16 vor dem ersten *e* statt des ♮ ein *b* stehen. P. 5 S. 14, T. 6, 7 und 8 muſs statt *fis* immer *a* stehen. P. 6, S. 6, T. 4 muſs vor *g* ein ♯ stehen; T. 6 muſs daſs lezte 8tel *a* und T. 8 das erste 4tel *h* seyn. S. 11, T. 7 muſs *h* statt der 2viertelnote *a* stehen.

Violino secondo. P. 2, S. 13, T. 2 muſs das lezte 8tel *dis* seyn. P. 4, S. 1, T. 4 muſs das 2te 8tel in der Unterstimme *h*, und T. 8 das 2te und 3te *c*, *a* seyn. P. 5, S. 5, T. 11 muſs die erste Note und P. 6, S. 3, T. 5, wie auch S. 12, T. 12 das 2te 4tel *fis* seyn. P. 7, S. 6, T. 4 müssen die beyden lezten 8tel *cis*, *h* heiſsen.

Viola. P. 1, S. 5, T. 8 muſs vor dem 3ten 8tel *c* statt des ♯ ein ♮ stehen. S. 7 muſs von dem *fp* nach den 3 Taktpausen das *f* weggenommen werden. S. 9 muſs der Takt, worüber die 2 steht, ganz weg. S. 10, T. 1 muſs das lezte 8tel *gis* seyn.

Flauto. P. 3, S. 11, T. 1 muſs das 4te 8tel *fis* seyn, und T. 8 statt der ersten 4tel Pause eine 4tel Note *d* stehen. P. 4, S. 13 muſs die ganze Note *h* im 2ten Takte *d* seyn.

Oboe primo. P. 1, S. 1 am Ende muſs *fp* und S. 2, T. 1 und 2 das *fp* unter der lezten Note stehen. P. 3, S. 4 muſs der 8te Takt *bis* seyn.

Oboe secondo. P. 1, S. 12, T. 7 muſs das erste 4tel *fis* seyn.

Clarinetto primo. P. 2, S. 9, T. 11 muſs die 2te halbe Note *e* seyn.

Clarinetto secondo. Muſs im *Trio* nach den ersten 12 Taktpausen vor dem *b* im 2ten Takte ein ♮ und im *Finale* S. 4 vor der 2viertelnote *f* ein ♯ stehen.

Corno primo. P. 1, S. 9 muſs statt *p* ein *f* stehen.

Corno secondo. Im *Finale* S. 8, T. 5 muſs die 2te halbe Note nicht *e* sondern *c* seyn.

Clarino primo. Im *Finale*, S. 1 fehlt der Bogen über 1. 2. S. 3, T. 4 muſs *d* statt *g* stehen.

Clarino secondo. Muſs auf dem lezten System der ersten Seite nach den 10 Taktpausen im 4ten Takte die 4tel Note *d* seyn.

Fagotti. P. 2, S. 11, T. 9 und 10 müssen die 8tel weggestrichen werden und nur die beyden 2vierlelnoten *d* stehen bleiben. S. 13 nach den 2 Taktpausen im 2ten Takte muſs das lezte 8tel $\frac{d}{A}$ seyn. P. 4, S. 4, T. 5 muſs das erste 8tel des vierten 4tels *d* seyn, und S. 6, T. 11, *A* statt *H* stehen.

Violoncello. P. 1, S. 8, T. 4 muſs das lezte 8tel *gis* seyn. P. 3, S. 11 fangt der Bogen über der 1. einen Takt zu früh an. S. 13, T. 4 fehlt *p.* und nach den 9 Taktpausen *ff.*

Contrabasso. P. 2, S. 5, T. 10 muſs die 2te Note *g* seyn. S. 9 fehlt nach der Reprise: *col' arco*, S. 10, T. 10: *pizzicato* und S. 12, T. 3 wieder *col' arco.* Pp. 3, S. 5 fehlt zu Anfange *pp* und S. 10 wieder der Bogen über 1. 2. S. 14 nach den 9 Taktpausen wieder *col' arco.* NB. In einigen Stimmen ist der erste Theil des Trios statt der Reprise zweymal ganz ausgedruckt.

In No. III. *Violino primo.* P. 2, S. 11 im vorlezten Takt muſs das lezte 16tel *c* und S. 12 im ersten vollen Takte das lezte 16tel *es* seyn. P 3, S. 3, T. 2, fehlt ♮ vor dem 2ten *g*. P. 4, S. 1, T. 5 muſs die erste Note des zweyten 4tels *f* seyn. P. 5, S. 3, T. 4 muſs das zweyte 4tel *c* statt *e* seyn. S. 14, T. 2 muſs das erste 8tel *es*, und T. 4 das lezte 8tel *des* seyn. P. 6, S. 5, T. 6, fehlt *f* und T. 7 muſs daſs lezte 8tel *es* seyn. P. 7, S. 4, T. 10 muſs im dritten 4tel *b* statt *as* stehen,

so wie auch S. 5, T. 1, *b* statt *c* und P. 8 im dritten Takte von unten *es* statt *g*.

Violino secondo. P. 2, S. 9, T. 4 mufs das erste 16tel *f* seyn. P. 4 auf dem lezten System, T. 6 fehlt ♮ vor *b*. P. 5, S. 1, T. 8 mufs das erste 32stel *d*, P. 6, S. 15, T. 6, das erste 4tel *es* seyn, und P. 7, S. 5, T. 11 *g* statt *f* stehen.

Viola. P. 2, S. 4, T. 1 mufs das vierte 8tel *as* seyn, und S. 13, T. 6 statt des ♮ ein *b* vor *d* stehen.

Flauto und *Oboe primo* sind ziemlich richtig.

Oboe secondo. P. 2, S. 3, T. 3 mufs das 16tel *d* seyn.

Corno primo. P. 2, S. 9 mufs zu Anfange *ff* statt *p* stehen.

Corno secondo. Auf der ersten Seite, S. 4 müssen die beyden lezten Noten *e e* seyn. Im *Finale*, S. 2 mufs der 5te Takt weggestrichen werden, S. 3 hingegen der 12te *bis* seyn, und S. 9 steht das *ff* einen Takt zu fruh.

Clarinetti fehlen ganz.

Clarino primo. P. 1, S. 13 mufs die lezte Note *c* seyn.

Tympani. P. 1, steht das lezte *ff* ein 4tel zu fruh.

Violoncello. P. 2, S. 9, T. 2 mufs das zweyte 16tel des dritten 8tels *as* seyn. P. 3, S. 14 zu Anfange fehlt *col' arco*, so wie auch kurz vorher einmal und im *Trio*.

Contrabasso. Auch in diesem fehlt mehreremale *col' arco*, unter andern P. 3, S. 14 beym 8ten Takte. —

Diese hier angeführten Druckfehler sind aber bey weitem noch nicht alle, sondern nur die auffallendsten. Aufser diesen fehlen noch eine Menge *f. p. fz.* u. dergl. oder sind auch versetzt. Auch der Stich ist hin und wieder schwierig und unverhaltnifsmafsig enge.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés à son Excellence Mr. le Comte Joseph Erdody de Monyorókerek etc. par Joseph Haydn. Oeuvre 75. à Vienne chez Artaria et Comp. (3 Fl.)

Diese Quartetts, deren Daseyn und Anzeige dem Recensenten eine wahre Freude macht, sind wieder ein neuer Beweis von der unerschöpflichen und unversiegbaren Quelle der Laune und des Witzes ihres berühmten Verfassers, und ganz seiner werth. Recensent wüfste keines darunter als vorzüglich auszuheben, denn sie sind alle schon und originell; doch dürfte vielleicht das dritte und lezte, vorzüglich wegen seines, schon bereits als Lied bekannten, hier aber ganz vortreflich variirten, Andante's, den allgemeinsten Beyfall erhalten. Ja, selbst die 1 s ersten Allegro dieses Quartetts angebrachte Nachahmung der Sackpfeife oder des Dudelsacks wird ihre Verehrer und Liebhaber sicher finden. Zu bedauern ist es, dafs, in dem übrigens sehr deutlichen Stich, so oft die nothwendigsten Zeichen des Ausdrucks, z. E. *piano*, *forte* etc. fehlen. In dem *Finale presto* des lezten Quartetts ist sogar in der Bratsche entweder nach dem 20sten Takte eine Taktpause oder auch nach dem 22sten dieser Takt 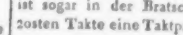 weggelassen:

Schlüfslich sezt Recensent noch die Anfänge dieser Quartetten, um sie nicht mit andern zu verwechseln, hierher.

No. 1.

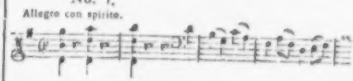

No. 2.

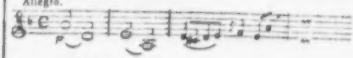

No. 3.

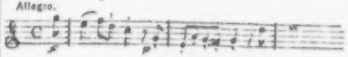

Musikalische Bagatellen von *Carl Wilhelm Meister*. Erstes Heft. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Preis 12 Gr.)

Wegen der bescheidenen Benennung kann man diese kleinen Klavier- und Singstücke nicht wohl vor ein strenges Gericht ziehen. In der Welt giebts viele und weit gröfsere Bagatellen, die eine pomphafte Ankündigung vor sich her haben, als wären sie wichtige Dinge; warum soll man es mit solcher unschuldigen Spielerey, als diese hier ist, so gar genau nehmen? Es sind ja nur ein Marsch, sechs Anglaisen, ein Walzer und sieben Stück Lieder, die in der Welt durchwollen: man kann ihnen ja wohl, wie so vielen ihrer Brüder und Schwestern, Platz machen; weit werden sie so nicht kommen.

Doch so ganz das Schlechteste darunter, die Lieder, durchzulassen, ohne mit dem Verf. ein vertrautes Wörtchen zu sprechen, das geht doch auch nicht. Sie haben so eine gewisse Weise, die von der neuern Art seyn soll und nach etwas klingt, und da möchte der Verf., wenn wir ihn diesmal friedlich und schiedlich durch das Thor ins weite Feld ziehen liefsen, bald einmal wiederkommen, und mit neuen ähnlichen Produkten passiren wollen. Ueberdem möchten ihm das mehrere nachmachen, und ein Kunstschleichhandel daraus entstehen, wider den Recensenten eigentlich angestellt sind. Also Herr Autor, ein Wort im Vertrauen! —

Wir wollen uns nicht mit der ganzen Liederschau, von *Michels Heirathsantrag* an gerechnet, die Zeit verderben, nur wegen des letztern, was Sie aufgepackt haben, sollen Sie ein freundliches und spafshaftes Wort mit sich reden lassen.

Erstlich, wie können Sie ein so albernes Lied, als das vom Märkischen Poeten: *An Henriette, Abends um zehn Uhr in der Laube*, (also ja nicht früher oder später!) komponiren, worin die Fledermäuse ihr Wesen treiben und worin man sehen soll, wie die Poetenbraut „vom Wassergiefsen müde, ihre blonden Locken *unters weifse Abendhaubchen schiebt!*“

Fürs andere, wie wird Ihnen jetzt (denn unstreitig, wir wollens hoffen, sonst Ihnen schon die Reue zu) bey Ihren Deklamationen zu Muthe, wovon wir unter dem Vielen nur den Anfang dieses Liedes hersetzen wollen.

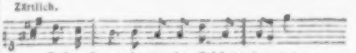

Und vor allen Dingen, was haben Sie dem ehrlichen Narren von seufzendem Liebhaber angethan? Belieben Sie selber zu beurtheilen. Der Poet sagt: (es ist, als sähe man ihn leibhaftig)

Still und einsam wandl' ich auf und nieder,
Breche Rosen mir und blauen Flieder,

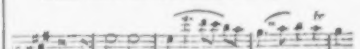

Nun aber kann man doch nicht fordern, dafs die Poeten, zumal durch das Wörtchen *und* zu höherer Begeisterung geweckt, von ihren Gefühlen über alle Grenze des männlichen Vermögens bis zur Weiberstimme hinauf getrieben werden, vielmehr steht anzunehmen, dafs sie des Abends um zehn Uhr unter dem Dufte des blauen Flieders sich einen Katharr zuziehen und solchen Ausflug nicht wagen können. Wozu haben Sie sich nun wohl auf den Leitern dieser köstlichen Poesie so bis zur Ungebühr verstiegen? — Sie mögen in Ihrem Gewissen darauf antworten.

Rec. möchte gern aus Theilnehmung einen Theil der schweren Schuld auf sich nehmen, wenn's angienge, auch lieber im Stande seyn, von diesem freundlichen Worte der Kritik sagen zu können, wie es am Schlusse des ersten Liedes heifst:

Aber das ist nun einmal dem Wesen gedruckter Recensionen zuwider, und zu mündlicher oder schriftlicher Zurechtweisung hat er weder Recht

noch Veranlassung. Also muss es schon dabey sein Bewenden haben.

Hero und Leander. Romanze von Bürde, in Musik gesezt von G. Bachmann. Offenbach bey J. André. (21 Xr.)

Sich singend eine romantische Begebenheit vergegenwärtigen, die Empfindung zur Quelle hat oder auf leidenschaftliche Bewegung der Seele führt, das ist allerdings wohl in dem Vermögen und dem Gebiete der Kunst gegründet. Allein es gehört Empfindung und ein feiner Geschmack dazu, um in dieser Gattung nichts Alltägliches hervorzubringen, und nicht, statt die Romanze oder Ballade durch ein lebendiges, treues Tongemälde aufzufrischen, sie vielleicht durch einen unbestimmten oder wenig und nichts sagenden gleichformigen Sang, in bunten Nebenformen (Klavierbegleitung) immer wiederkehrend und durchgetrieben durch die verschiedenartigsten Strophen, nur mit einiger Beugung und Veränderung, langweilig und frostig zu machen.

Rec. hält sich verbunden Hrn. Bachmann, der sonst Anlage zeigt, statt aller weitern Beurtheilung dieser Kleinigkeit, die doch nur auf das Nehmliche hinauslaufen und das leste bestätigen würde, diese Anmerkung, zu weiterm Ueberdenken und fernerer Anwendung, wofern er Selbstkenntnis genug hat, für ähnliche Fälle anzuempfehlen.

Variations pour le Pianoforte, composée et dédié (composées et dediées) a Mad. la Comtesse d'Oppersdorff, par G. Rieger. Oeuv. V. Augsbourg chez Gombart. (48 Xr.)

Diese Variationen haben nicht allein ein sehr liebes, fliesendes, fast nur gleich schon zu figurirt vom Basse begleitetes Thema, sondern es ist auch durchgängig gut gehalten und die ganze Ausführung ist recht fliesend und angenehm. Rec., dem das Variationengeleyer nach gerade recht zum Ekel geworden ist, kann nicht umhin, diese angezeigten den besseren beyzuzählen, und da sie, ohne leer und kahl zu seyn, keine beliebte Capriziositäten und undankbare Schwierigkeiten haben, wie sie die Unnatur und die Sucht zu paradiren jest so häufig bey solchen Veranlassungen hervorbringt, so mag es sie wohl in recht vieler Hände wünschen.

Des Mädchens Klage, ein Gedicht von Schiller: In Musik gesezt von G. Bachmann. Augsburg bey Gombart. (24 Xr.)

Ist auch, ein Paar wesentliche Fehler der Accentuation abgerechnet, von Hurka (siehe No. 23 dieser Z.) ganz gut komponirt, und da hier nun auch guter empfindungsvoller Gesang und der Sinn wohl getroffen ist, so hat man nun die Wahl. Hr. B. deklamirt verständig und nimmt Rücksicht auf Einheit der Empfindung des Ganzen, ohne zu sehr abzuschweifen; die abwechselnde Verschiedenheit beruht nur auf veränderte Taktart und Bewegung, wobey die Grundmelodie mit ihrer Harmonie gut gehalten ist, und wieder durchbricht. Hr. H. sieht mehr auf süssen schmeichelnden Gesang, soviel Rec. noch erinnerlich ist. In der Hauptsache treffen sie indeß beyde zusammen, wie dies auch nicht anders seyn kann. Manier bleibt immer jedem besonders.

Anekdoten.

Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben, von seiner Witwe mitgetheilt.

1.

Als Mozart das zweyte der sechs J. Haydn dedicirten Quartetten komponierte, war seine Frau zum erstenmale in Kindesnöthen. Er arbeitete in demselben Zimmer, wo sie lag. So oft sie ihre Leiden äußerte, kam er auf sie zu, um sie zu trösten und aufzuheitern; und wenn sie etwas beruhiget war, gieng er wieder zu sei-

nem Papier*). Die Menuet und das Trio sind just bey der Entbindung komponirt.

2.

Diese Quartetten hatten hier und da ein sonderbares Schicksaal. Als der verstorbene Artaria sie nach Italien geschickt hatte, erhielt er sie zurück — „weil der Stich so gar fehlerhaft wäre" — Man hielt nehmlich dort die vielen fremden Akkorde und Dissonanzen für Stichfehler. In der Folge besann man sich freylich eines Bessern. Doch ergieng es dieser Arbeit M.s in Deutschland hier und da nicht besser. Der verstorbene Fürst Grassalkowich z. B. liefs einst dieselben Quartetten von einigen Spielern aus seiner Kapelle aufführen. Einmal über das andere rief er: „Sie spielen nicht recht!" und als man ihn vom Gegentheil überzeugte, zerrifs er die Noten auf der Stelle **).

3.

Mozarts Gattin hatte einen Hund, der ihr sehr zugethan war. Auf einem Spaziergange im Augarten schwatzten beyde über das treue Thier, und sie sagte: Thue einmal, als wenn du mich schlügest: er wird garstig auf dich zufahren! — Indem M. den guten Rath befolgte, trat der menschenfreundliche Kaiser Joseph aus einem Sommerhause —

Ey, ey, drey Wochen erst verheyrathet, und schon Schläge?

M. erzählte ihm den Zusammenhang und der Kaiser lachte. In der Unterredung, welche Joseph nun fortführete, fragte er Mozarten:

Erinnern sie sich noch der Anekdote mit Wageseil? ***) und wie ich Violin spielte, und Sie unter den Zuhörern im Vorzimmer, bald — „Pfui, das war falsch:" bald, „Bravo," riefen.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von Kühne. Berlin bey Hummel. (15 Gr.)

Verdienen kaum eine blofse Anzeige: denn sie sind, wie je etwas von der Art, unter aller Kritik. Die Beweise davon stehen dem Autor, auf Verlangen, alle Augenblick zu Diensten.

Sonate pour le Pianoforte, avec l'Accomp. d'un Violon et Violoncelle, comp. et dediée a Mlle. Wendt par J. Datouches. Oeuv. XI. Augsbourg chez Gombart et Comp. (1 Fl. 24 Xr.)

Man kann diese Sonate, die weder in ihrer Erfindung noch Ausarbeitung etwas Merkwürdiges hat, aber zu einem Gesammtspiel der angegebenen drey Instrumente ganz brauchbar für gemeinere Spieler aus der Mittelklasse ist, neben vielen ähnlichen, wie sie jetzt herauskommen, durchgehen lassen.

*) Er komponierte nehmlich nie am Klavier, sondern schrieb Noten, wie Briefe, und probierte einen Satz erst, wenn er vollendet war.

**) Der heilige Hieronymus warf Lykophrons *Kassandra* in die Flammen mit gleichem Feuereifer und aus gleicher Ursache — weil er sie nicht verstand. Der Heilige war aber ehrlich genug, dies offenherzig zu gestehen, was bey Mozarts Gegnern nicht immer der Fall gewesen ist.

***) Diese stehet schon in M's Biographie im Schlichtegrollischen Nekrolog. M. wurde nehmlich, als ein Knabe von sechs Jahren, von seinem Vater an den Wiener Hof gebracht und spielte vor dem Kaiser Franz I. Dieser trat zu ihm und wollte ihm umwenden — Nein, sagte der Kleine, lass du den Herrn Kapellmeister Wageseil mit hereinsehen: der versteht's! —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *N*. XIX. 1799.

Pränumeration auf

Mozart's Requiem

und übrige grössere Werke in Partitur.

Der fünfte Heft unserer Ausgabe der Mozartschen Werke, welcher eine Sammlung von 30, grösstentheils noch unbekannten, kleinern Gesangstücken enthält, ist nun fertig und wird an die Pränumeranten versandt. Der sechste und alle folgenden in dieser Nummer fortlaufenden Hefte werden in ununterbrochener Reihe Mozart's noch übrige Klavier- und kleinere Gesang-Sachen, und darunter manches noch unbekannte und vortreffliche liefern.

Um jedoch auch einen andern grossen Theil der Kenner und Liebhaber Mozartscher Musik, welche seine grössern Werke in Partitur zu besitzen wünschen, früher zu befriedigen, werden wir nun auch mit dieser zweiten Hauptabtheilung der Mozartschen Werke, seinen vollstimmigen Kompositionen, den Anfang machen, und sie in einer besondern Reihe von Nummern liefern, ohne dadurch die Ordnung und den Fortgang der Klavier-Sachen zu stören.

Die Einrichtung bleibt dieselbe wie bey den bisher geliefesten Klavier-Kompositionen: gleiche Stärke und Format der Hefte, gleicher Umschlag und gleicher Preis, der Heft einen Laubthaler oder 1½ Rthl. Sächs. Pränumeration; wobey wir auch die nämliche Vergütung für die Sammler (das 5te Exemplar frey) anbieten. Nach geschlossener Pränumeration kostet jeder Heft 3 Rthl. Um jeden Abnehmer so viel möglich zu befriedigen werden wir die Opern und Kirchen-Kompositionen immer wechselnd auf einander folgen lassen.

Den Anfang werden wir mit

Mozart's Requiem.

seiner letzten und vollendetesten Musik machen, und dasselbe nach dem uns von Mozart's Wittwe hierzu mitgetheilten Manuscripte abgedruckt, in 2 Heften liefern, so dass die ganze Partitur dieses Meisterwerkes, von welchem bis jetzt nur wenige und noch überdies fast durchgängig unvollständige und sehr fehlerhafte Abschriften ins Publikum gekommen und theuer bezahlt worden sind, im Pränumerations-Preise nicht über 3 Thaler Sächs., oder 1 Ducaten zu stehn kommt. Dem lateinischen Original-Texte wird eine gute deutsche Uebersetzung unterlegt werden, um diese Musik auch für protestantische Kirchen brauchbar zu machen. Sobald jedoch der Druck, welchen wir bereits angefangen haben, geendigt und damit die Pränumeration geschlossen ist, können wir kein Exemplar unter 6 Rthlr. verlassen. Wir bitten daher diejenigen, welche der Pränumeration beyzutreten wünschen, sich nicht damit zu verspäten.

Auf das Requiem wird die Partitur einer der beliebtesten Mozartschen Opern folgen. Da Mozart's Wittwe uns die Original-Partituren von Mozart hierzu mittheilen wird, so können wir die grösste Vollständigkeit und Korrektheit versprechen. Die meisten dieser Partituren werden nicht über 4 Hefte ausmachen und daher im Prän. Preise nicht über 6 Rthlr. zu stehen kommen. Den Texten werden wir immer eine gute Uebersetzung beyfügen, um sie für Deutsche und Ausländer gleich brauchbar zu machen.

Dass die einzelnen Hefte, aus welchen jedes Werk bestehen wird, nicht getrennt werden können und dass wir mithin bey jeder Partitur nur Pränumeration auf das ganze Werk, nicht aber auf einen einzelnen Heft annehmen können, haben wir nicht nöthig erst zu erinnern.

Uebrigens sind diejenigen, welche bisher auf Mozart's Klavier-Kompositionen pränumerirten, keineswegs gehalten, auch an den Partituren der grösseren Werke Theil zu nehmen, so wie diejenigen, welche auf die Partituren abonniren, auch nicht für die Klavier-Sachen verbindlich gemacht werden.

Leipzig im September 1799.

Breitkopf und Härtel.

Kurze Gegenantwort auf die, in No. XVII. des Intelligenz-Blatts enthaltene, Antwort des Hrn. G. F. Heyers in Giessen.

Zu 1) Nach Herrn Heyers Versicherung soll, ausser dem Bezirke der dasigen Gegend, von Partmanns leichtem Lehrbuche der Harmonie u. s. auch nicht ein einziges Exemplar in das grössere Publikum gekommen seyn. Gleichwohl besass nicht nur der Unterzeichnete bereits 1790 ein Exemplar davon, sondern laut des vorgedruckten Abonnentenverzeichnisses sind unter andern auch nach Bautzen, Bonn, Düsseldorf, Elberfeld, Erlangen, Göttingen, Moraburg am Bodensee, Mannheim, München, Nurnberg, Wesel u. a. m. über funfzig Exemplare gekommen. Liegen denn wirklich alle diese Orte in dem Bezirke der dasigen Gegend? Der Einsender ge-

steht mit Beschämung seine Unkunde in der Geographie. — — Herr H. giebt das Factum zu, dass er ein 1789 herausgekommenes, aber nicht gegangenes, Buch 1798 als neu erschienen angekündigt, und statt der alten Titelblattes ein anderes mit dem Zusatze: Neue Auflage, 1790. beygelegt habe. Ob dies eine Rüge verdiente oder nicht, und ob die Distinction zwischen Neue Auflage und neue verbesserte Auflage die Rüge widerlegt, dies überlässt der Unterzeichnete der Entscheidung des unpartheyischen Publikums.

ad 2) Hr. Heyer — der unstreitig eine Anfrage von einer Rüge zu unterscheiden wissen wird — scheint eine ganz eigne Logik zu haben, wenn er schliesst, dass derjenige, der nach einem ihm unbekannt gebliebenen Buche fragt, und es allenfalls für den doppelten Ladenpreis bezahlen will, an der Existenz desselben zweifele. — Ferner hat Hr. H. in der Eil den Umstand übersehen, dass der Titel des Buchs: Musikalischer Unterricht u. s. auch nicht in Forkels und Gerbers namhaft gemachten Schriften steht, Was man doch in der Eil übersehen kann! — Von der Existenz des Lehrbuchs hingegen konnte der Anfrager leicht überzeugt worden seyn; denn 1) besass er, wie schon gesagt, schon 1790 selbst ein Exemplar davon; 2) wird das Lehrbuch in den so eben gedachten, von Hrn. H, aber unglücklicher Weise übersehenen, Schriften des Hrn. D. Forkel und Gerber angeführt; 3) befindet sich im 127ten Bande der allg. deutschen Bibliothek, und in No. 21. der Speyerschen musik. Realzeitung vom Jahr 1790. eine Recension dieses Buchs; 4) erwähnt Portmann selbst, in der Vorrede zu den neuesten und wichtigsten Entdeckungen u. s. das Lehrbuch; aber freylich nicht mit völliger Zufriedenheit. — Nun wird Hr. H. hoffentlich doch wohl ohne grosse Anstrengung begreifen können, wie sich das zusammen reimet, dass man Portmanns leichtes Lehrbuch kennen kann, ohne deshalb auch dessen, in den genannten wichtigen Schriften nicht angezeigten u. s. f. musikalischen Unterricht zu kennen. — Dass aber das letztern Werkchens in der Vorrede zu dem Lehrbuche wiederholt gedacht werde, ist — mit Herrn H. Erlaubniss — eine offenbare Unwahrheit. Nicht eine Sylbe steht in der Vorerinnerung beyder, dem Unterzeichneten jetzt noch gehörigen Exemplare des Lehrbuchs von dem musikalischen Unterrichte. Auch in dem, von dem Hrn. Verleger dieser musikal. Zeitung erhaltenen, Exemplare wird des Portmannischen Werkes mit: Musikalischer Unterricht u. s. nicht gedacht. —

ad 3) Blos aus einer Art von Schonung, folglich in recht gut gemeinter Absicht, schrieb der Anfrager: Eine gewisse Buchhandlung, weil er damals glaubte, Hr. H. werde sich in diesem Fall nicht gern genannt sehen. Ob aber Portmanns Theorie verthädigt wird, oder nicht, das kann dem Anfrager sehr gleichgültig seyn. Aber einen sehr geübten Vertheidiger erfordert diese Theorie, wenn die drey Recensionen in der allg. Literatur-Zeitung 1799. No. 129, in dieser musikalischen Zeitung, No. 29-32, und im 46. Bande der neuen allg. deutschen Bibliothek S. 75-98. gründlich widerlegt werden sollen. Eine Arbeit, an die sich wenigstens der Unterzeichnete nicht wagen würde. — Uebrigens scheint Hr. H. das: De mortuis nil, nisi bene etc. weit auszudehnen, wenn er es auch auf die Schriften und Lehrsätze des Verstorbnen angewandt wissen will. Oder erklärt etwa der Verleger auch das neueste Portmannische Werk schon pro mortuo? Das wäre doch wirklich noch zu früh — Ausserdem hat man es jetzt noch nicht für unmoralisch gehalten, die Schriften des Verstorbenen kritisch zu beleuchten. Auch würde es in der That für die Wissenschaften sehr nachtheilige Folgen haben, wenn man bey der Beurtheilung neuer Meynungen und Systeme darauf, dass der Autor kurz nach der Bekanntmachung derselben gestorben ist, Rücksicht nehmen sollte. Ein Nachtheil, der freylich manchem Verleger nicht einleuchten will. Uebrigens schrieb Portmann, der selbst viel, und zum Theil sehr hart, tadelte, (S. die neuesten Entdeckungen u. s. S. 73 ff.) in der Zuschrift an die Herrn Musikgelehrten ausdrücklich, „dass ihm die strengste Prüfung, sie offenbare sich auch in welchem Tone sie wolle, die willkommenste seyn werde." (Leichtes Lehrbuch der Harmonie u. s.) Was will denn sonach Hr. H.? Ist es von dem Käufer eines Buchs lieblos gehandelt, wenn er dem Urtheile des Autors beystimmt? Und mehr hat der Unterzeichnete nicht gethan, wie sich dies aus den in der Rüge citirten Stellen ergiebt. Dass aber das leichte Lehrbuch auch mit einem dritten, vierten u. s. f. neuen Titelblatte wohl schwerlich starken Abgang finden werde, glaubt der Unterzeichnete auch jetzt noch, und zwar ausser vielen andern Gründen, hauptsächlich deswegen, weil der Verfasser selbst, der doch sonst einen ziemlich hohen Werth auf seine Arbeiten setzte, in der Vorrede zu den Entdeckungen u. s. zu viele Unvollkommenheiten des Lehrbuchs anzeigt, und also das musikalische Publikum nunmehr erst recht aufmerksam darauf gemacht hat.

Die dem Unterzeichneten ungeschuldigte erbitterte Animosität wird, bey so bewandten Umständen — ausser dem Verleger — wohl schwerlich ein unpartheyischer Leser auffinden und erweisen können. Ueberhaupt aber dürfte es vielleicht für den Verleger vortheilhafter gewesen seyn, wenn er die Rüge und Anfrage unbeantwortet gelassen hätte. Denn nunmehr sind verschiedene Musikstudirende mit dem Portmannischen Lehrbuche schon etwas näher bekannt geworden.

X. im September 1799. Y. Z.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September **No. 51.** 1799.

MISCELLEN.

Wann fangt das XIX. Jahrhundert an?

Wundern Sie sich nicht zu früh, meine Leser und Leserinnen, dafs ich eine Streitsache, worüber seit einiger Zeit so vieles, von Männern aus allen Fakultäten, vor dem Publikum ist räsonnirt und deräsonnirt worden, nun gar noch in die *musikalische Zeitung* bringe. Wie denn, wenn meine Absicht wäre, diesen Gegenstand musikalisch zu untersuchen, und wenn das Zeug zu meinem Argumente durchaus musikalischen Stoffs wäre? — Ueber die Sache selbst drehen sich bekanntlich die Meynungen wie im Zirkel, und es scheint, als solle dieses Streites kein Ende werden, als bis — das Säculum selbst zu Ende ist: es sey denn, dafs — — ich durch mein Argument der Fehde ein Ende mache! Sollte der Himmel dies verleihen, so verspreche ich mir ganz besondern Dank von den Komponisten: denn sie wissen dann doch, wann sie mit ihren Jubiläumskantaten, Sinfonien u. dgl. vorrücken sollen.

Die Meynungen sind also, wie bereits bemerkt worden, über die Frage: wann das XIX. Jahrhundert anfangt, getheilt. Ein Theil der Disputirenden behauptet, Christus habe erst ein Jahr alt seyn müssen, ehe man 1 habe sagen können; diese zählen also 0 — 1. Es stützt sich diese Behauptung auf keinen wahren Grund, wenn wir nicht den Tag, an welchem Christus gebohren ist, nach einer andern Zeitrechnung angeben können; denn bekanntlich verrechnen wir uns in der christlichen Zeitrechnung um Jahre und Tage, worüber wir lieber schweigen wollen, um nicht neuen Streit, Zweifel und Jubiläumsaufenthalt zu verursachen. — Andere streiten dagegen, weil man nie mit Null, sondern jedesmal mit Eins zu zählen anfangt: Andere bringen gegen Andere jenen Vergleich zum Vorschein, um ihrer Meynung die Krone aufzusetzen, und haben denn auch wieder so — ihre Meynung.

Die Zeit verschwindet, kommt nie wieder, nimmt Jahre, Tage, Minuten, bis auf den letzten Augenblick gewaltsam mit sich fort, und ist nicht eher vollendet, als bis, (was ewig wahr bleibt) der letzte Augenblick auch vorüber ist. Ich mufs also hier einen Gegenstand zum Vergleichen und Erklären annehmen, der in ein recht ängstliches Zeitmaas eingepafst ist; und dies finden wir nirgends ängstlicher, als im musikalischen Takte. Hat nun einer in einem Musikstucke 12 Takte zu pausiren, so fangt er — wie jeder Musiker weifs — gleich beym Niederschlagen des ersten Takts 1 zu zählen an; sagt er endlich 12, so mufs er noch den ganzen 12ten Takt schweigen, und fängt erst mit 13 zu spielen an. Z. B.

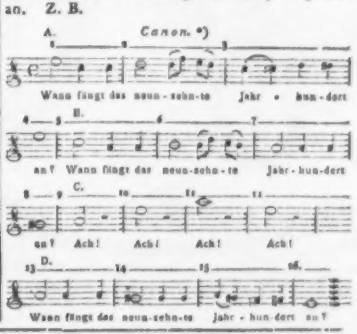

*) Die Zahlen zeigen den Anfang der Takte an.

B hat vier Takte zu pausiren, und fängt erst dann zu singen an, wenn er 5 sagt; C hat 8 Takte zu pausiren und fängt erst mit 9 an: D hat 12 Takte, mufs also, wenn er 12 sagt, erst den ganzen 12ten Takt abwarten, und fängt dann mit dem 13ten zu singen an. — Hätte nun einer 1800 Takte zu pausiren, wovon jeder Takt ein Jahr dauerte, so würde er, wenn nicht der böse Sensenmann dem Zählen oder Pausiren ein Ende machte, auf jeden Fall nicht mit dem 1800sten, sondern mit dem 1801sten zu spielen anfangen.

Ich bin also des unmafsgeblichen und unvorgreiflichen Dafürhaltens, dafs gerade so, wie der Musiker den 13ten Takt noch nicht erreicht hat, wenn er an den Virteln und Achteln des 12ten Takts noch zählen mufs: eben so nimmt, besage dieses meines unumstöfslichen Arguments, das XIX. Jahrhundert nicht mit 1800, sondern mit 1801 erst seinen Anfang. —

Meine Leser werden sich wohl nun nicht mehr wundern, dafs ich in dieser Zeitung über eine Sache spreche, welche das musikalische Publikum, *qua* musikalisches Publikum, so wenig zu interessiren schien, wenn sie nur bedenken wollen, dafs mein Argument musikalisch ist, und dafs ich meine hochwichtige Entdeckung — doch auch gerne mittheilen wollte. — —

Die Herren Jubiläumssinfonienkomponisten werden nun auch den Vortheil erhalten, dafs sie Zeit gewinnen und sich nicht übereilen dürfen, um das liebe Publikum mit Jubiläumsspektakels zu amüsiren. — —

So weit war ich gekommen; die Sache schien mir nun so aufgehellet und entschieden, dafs ich eigentlich nichts mehr hinzuzufügen hatte, und dafs ich überzeugt war, alle Menschen, wenigstens alle Leser der musikalischen Zeitung, seyen jetzt vollkommen beleht und aller Zweifel los und ledig. Plötzlich und wie durch einen elektrischen Schlag erschüttert war mein schönes Gebäude: mein herrliches, in seiner Art (wie ich wähnte) einziges und unumstöfsliches Argument, zusammen geworfen. Dies kam also und folgendergestalt: Einige meiner Freunde überraschen mich mit einer Gratulation (es war mein Geburtstag) als ich eben die Feder niederlegen will — Wie? dachte ich und behielt die Feder in der Hand: heute mein Geburtstag? Ich bin heute Nachts 12½ Uhr 28 Jahre alt geworden, und mein 29stes beginnt? — O weh, mein armes Argument! In der Nacht des künftigen 31. Decembers 12 Uhr ist das Jahr 1799 vollendet und das Jahr 1800 wird, wenn ich mich so ausdrücken darf, in demselben Augenblicke gebohren: es ist sein Geburtstag, seine Geburtsnacht, sein Geburtsaugenblick; das Jahr 1800 ist da, nimmt seinen Anfang, und stirbt am 31. December 1800 in der Nacht 12 Uhr, in dem Augenblicke, wenn das Jahr 1801 zu leben beginnt u. s. w. — Wie stehts denn mit meinem musikalischen Argumente nun aus? — Lafs sehen!

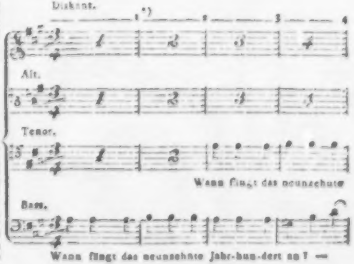

*) Die Zahlen zeigen das Ende der Takte an.

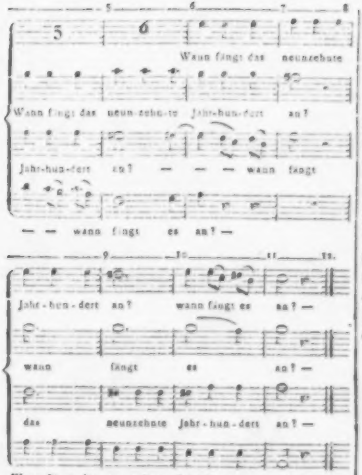

Wenn also der Baſs den ersten Takt zu singen anfängt, so hat ihn der Zuhörer noch nicht durchaus gehört — (o weh, mein Argument!) Wann der Tenor — wann der Alt, wann der Diskant anfängt? (Mein Argument!) Auch diese wollen meine hochweise Untersuchung nicht für gültig erklaren! Anfangen und Aufhoren — o welchen Unterschied erblicken wir hierin! — Der Zuhörer muſs also vier Takte vollkommen, d. h. mit allen Vierteln und Achteln etc. gehört haben, ehe er sagen kann, ich habe vier Takte gehört, in welchem Augenblick der 5te beginnt. Er muſs wiederum vollkommen vier Takte gehört haben, ehe er sagen kann, ich habe acht Takte gehört, in welchem Augenblick der 9te anfängt u. w. —

Nein! es streite wer da will — ich spreche kein Wort, keine Sylbe mehr dazu; heute bin ich 18 volle Jahre alt und mein 19tes beginnt; ich habe diese Jahre durchlebt, habe Dissonanzen und Consonanzen ihr mannigfaches Wesen und Unwesen mit mir treiben gesehen, und — doch was geht das Sie an, meine guten Leser? —

Was nun jene Streitsache anlangt, so hätte ich also nichts entschieden, und kein Mensch dankte mir für meine Mühe, und den Redakteurs der musikalischen Zeitung für die Aufnahme dieses Aufsatzes? Doch ja — Sie, meine Herren Jubiläumskomponisten werden es uns Dank wissen; denn gerade weil wir über den Hauptpunkt nicht einig werden, können Sie beyde Meynungen annehmen, und so zweymal von der Veranlassung, Gelegenheitsächelchen aufzutischen, proſitieren — was Sie ja nur einmal gekonnt hatten, wenn der Streit entschieden worden wäre.

D. *Wr.*

Recensionen.

Vollständige Sammlung theils ganz neu komponirter, theils verbesserter vierstimmiger Choralmelodien, für das neue Wirtembergische Landgesangbuch. Zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen Kirchen und Schulen ausschliesend gnädigst verordnet. Nebst einer zweckmäſsigen Einleitung; in zehen Rubriken eingetheiltem Register und einem mit diesem Werke eng verbundenen Anhange, herausgegeben von Christmann und Knecht. Mit einem landesherrlichen gnädigst ertheiltem Privilegio. (Einleit. XX S. Choralm. samt Reg. 518 S. in längl. 4.) Stuttgardt im Gebrüder Mäntler'schen Verlage 1799. (Preis 5 Fl. 36 Xr. Rheinisch)

„Als im Jahre 1791 das neue Wirtembergische Gesangbuch die Presse verlassen hatte; so übergab der oben zuerst genannte Verf. seinem vaterländischen Consistorium ein freywilliges Gutachten, worin er dasselbe auf die Wichtigkeit der Ausarbeitung eines gründlichen Choralbuchs aufmerksam zu machen suchte. Kurz, aber bündig zeigte er, wie viel Einsicht in die Theorie der Musik und insonderheit in die Lehre der

alten Kirchentonarten erfordert werde, um den Kirchengesang bey seiner ursprünglichen Würde und Erhabenheit zu erhalten, legte einen Plan zu dem neuen Choralbuche bey, und überliefs dem Consistorium die weiteren Verfügungen mit der Bitte, wenigstens im voraus solche Maasregeln zu nehmen, dass die Zudringlichkeit unberufener Tonsetzer und ihre Concurrenz mit gründlichen Tongelehrten möchte verhütet werden. Wirklich täuschte sich auch Pfr. Christmann in seiner Ahndung nicht: denn kurze Zeit nachher trat schon der verstorbene deutsche Schullehrer Stölzel in Stuttgardt mit einem Anhange zu dem alten Choralbuche hervor, der 34 neue Choralmelodien enthielt, die sämtlich von seiner eigenen Feder ausgearbeitet waren, die aber auch unstreitig ein grösseres Verdienst dabey hatte, als sein Kopf, bey allen Versuchen, dieses Werkchen zu heben, blieb es im Grunde ganz unbemerkt und überlebte kaum den Tag seiner Geburt."

„Indessen wurde Pfr. Chr. von seinen Verlegern aufgefordert, selbst Hand an das Werk zu legen, der dieses Ansinnen mit so grösserer Bereitwilligkeit annahm, als er zu gleicher Zeit durch die persönliche Bekanntschaft mit Hrn. Knecht an diesem einen Mitarbeiter erhielt, wie ihn sein Herz wünschte. Dem Wirtembergischen Consistorium wurde nun die Anzeige davon gemacht, und unter dessen Connivenz mit dem Drucke angefangen. Allein ehe noch die erste Hälfte aus der Presse war, hatte bereits eine andere Officin in Stuttgardt durch Hrn. Organist Kefsler in Heilbrunn ebenfalls ein neues Choralbuch im Stillen veranstalten und drucken lassen. So günstig zum Theil die besondern Urtheile über dasselbe ausfielen und so sehr die öffentliche Kritik in der allgem. deutschen Bibl. für dessen Werth sprach: so war doch das Wirtembergische Consistorium nicht dahin zu vermögen, es als vaterländisches Choralbuch zu privilegiren. Mit weiser Bedachtsamkeit wollte es auch die Erscheinung desjenigen abwarten, an dessen Erscheinung sich Ch. und K. verbindlich gemacht hatten, und erst alsdann, da die erste Lieferung davon erfolgte, wurde diese, für die Wirtembergische Kirche so wichtige Angelegenheit in reife collegialische Berathschlagung genommen, und dahin decidirt, über den Vorzug des einen oder des andern gedachter Choralbücher das competente Urtheil eines sachverständigen Mannes einzuholen. Hierzu bekam der berühmte Herr Konzertmeister Zumsteeg höchsten Orts Auftrag. Wie nun das Gutachten dieses Tongelehrten ausfiel, ist aus dem Inhalte des vorangesetzten Titels zu ersehen."

Rec. glaubt, diese historischen Notizen, die ihm aus einer sichern Quelle durch die Redaktion der musikalischen Zeitung mitgetheilt wurden, und die ihm in mancher Rücksicht sehr wichtig geschienen haben, seiner gegenwärtigen Kritik vorangehen lassen zu müssen.

Bey dem allen, bey der Achtung, die Rec. für die beyden Verf. dieses Choralbuchs hat, mufs er doch gestehen, dafs ihm vieles daran misfällt. Nicht als ob er die Verf. einer solchen Arbeit nicht gewachsen glaubte: sondern weil sie den richtigen Gesichtspunkt, in welchen man wahre Choralmelodien zu stellen hat, zu oft aus den Augen verlohren. Dafs sie ihn gekannt haben, davon giebt sogleich der Anfang der Einleitung den Beweis. „Der Choral," heifst es, „ist der einfachste und langsamste Gesang, der „nur gedacht werden kann. Diese Einfachheit „und Langsamkeit aber giebt ihm nicht nur die „höchste Feyerlichkeit und Würde, sondern „auch die anerkannteste Tauglichkeit, von einer „sehr zahlreichen Menge Volks, wenn es gleich „im eigentlichen Verstande nicht musikalisch „ist, abgesungen zu werden." In diesen Worten ist alles enthalten, was hernach von der Anwendung der Harmonie, von dem Geiste, Charakter und Inhalte der Lieder gesagt wird. Die einfachste, natürlichste, fast aus lauter Dreyklängen bestehende, und eben so syllabisch wie die Melodie fortschreitende Harmonie, wird meistentheils die wirksamste und feyerlichste seyn. Viel Dissonanzen oder dissonirende Vor-

halte erschweren ungeübten Ohren die Fasslichkeit der Melodie, und selbst geübten Sängern sind diese Voshalte eine wahre Marter, wenn sie sich allein überlassen sind; auch thun die öfters dadurch entstehenden Syncopationen in den andern Stimmen der gleichzeitigen Aussprache der Sylben, folglich der Deutlichkeit, grofsen Eintrag.

Ums Himmelswillen lasse man sich aber nicht einfallen, dafs, wenn jedes Lied, oder gar jeder Vers eines Liedes, einen eigenen von andern abstechenden Charakter hat, allemal nach demselben die Melodie besonders eingerichtet und vorgetragen werden müsse. Wir verwikkeln dadurch die Sache in ganz unnöthige Weitläuftigkeiten, und können leicht, wenn bald langsamer, bald geschwinder gesungen werden soll, zu Verwirrungen Anlafs geben. Man hat zu allen Zeiten, wenn auch die Anzahl der Lieder eines Gesangbuchs sich auf tausend und mehr belief, sich mit weit wenigern Melodien zu behelfen gewufst: und das mit gutem Grunde. Es ist keine leichte Sache, neue Melodien bey starken Gemeinden in den Gang zu bringen, auch thut man ihnen damit keinen Gefallen. Man lasse sie demnach immer nach ihren bekannten und von Jugend an gewohnten Weisen singen: es wird selten von jemand bemerkt werden, wenn der Charakter der Melodie nicht immer mit dem des Liedes ganz überein kommt. In dieser Rücksicht dürften die Herausgeber des Wirtembergischen Choralbuchs wohl schwerlich mit den vielen selbst verfertigten neuen Melodien den Dank ihrer Gemeinden verdienen: denn, unter 266 Melodien, 131 alte, und 135 neue, ist doch ein wenig auffallend.

Und nun: Haben auch diese leztern die Eigenschaft guter Choralmelodien? Das lässt sich nun eben nicht von allen behaupten. Es gehört zur Leichtigkeit und Fasslichkeit einer Choralmelodie, dafs sie zu viele und zu weite Sprünge vermeidet: und meistentheils in Stufen einhergeht; wovon die alten Choralgesänge so treffliche und belehrende Beyspiele geben. Man vergleiche damit diese neuen! Sexten und Septimen werden hin und wieder, Quarten und Quinten häufig den leichtfliessenden Gesang unterbrechen. Einige derselben mochten auch um deswillen einer Gemeinde nicht angenehm seyn, weil sie zu sehr in der Tiefe liegen. Wie diese sich aber mit denen benimmt, die in dreytheiliger Taktart, oder in zweytheiliger mit Punkten wie No. 74, oder halb unisono, halb vierstimmig, wie eben No. 74 geschrieben sind, möchte Rec. wohl wissen. Ihrer Originalität wegen mag sie hier stehen.

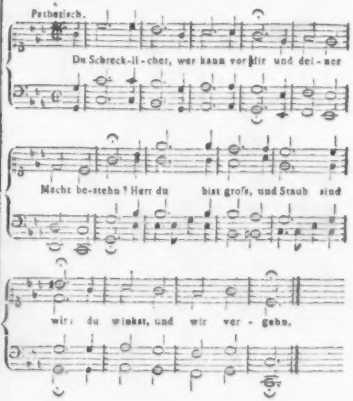

Ueberhaupt treibt besonders Herr Knecht einen kleinen Schleichhandel mit dem *Unisono*, der wohl nicht immer so viel einbringen möchte, als er davon zu erwarten scheint. Bald lässt er ganze, bald halbe Zeilen, bald nur einzelne Takte mitten in denselben im Einklange singen. Das könnte man ihm hingehen lassen, wenn er seine Melodien für musikalische Sänger schriebe! aber für unmusikalische Gemeinden? — Sollten ihm diese nicht bisweilen einen Queerstrich durch die Rechnung machen, da sie doch auch, Harmonie auf ihre Hand zu singen, sich

nicht wehren lassen? Noch anstöfsiger mufs es ihnen seyn, wenn er in Ansehung der rhythmischen Bewegung ihnen Ungleichheiten in den Weg wirft, bald Sylben zu ganzen Takten ausdehnt, bald wieder drey und mehr Sylben in einen Takt zusammen preſst. Man sehe darüber No. 43, 64, 69 nach, und urtheile, ob sie dem ruhigen, sanft fliefsenden Gesange des Chorals gemafs sind. Glaubt denn Herr Knecht im Ernst, dafs eine Melodie, wie folgende, von einer Gemeinde ohne Verwirrung gesungen werden könne?

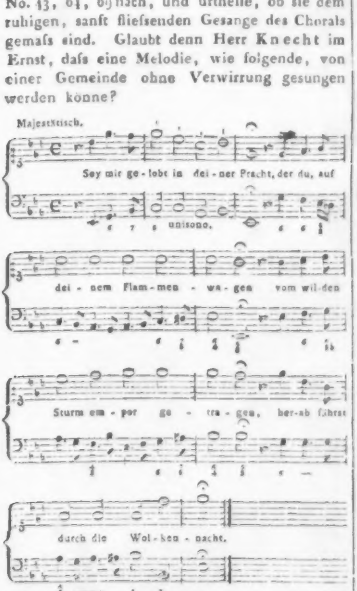

Die beyden Mittelstimmen wird man leicht dazu finden können. Vielleicht ist diese Melodie zu einer Chorarie bestimmt: wie kommt sie denn aber in ein *zum Orgelspielen und Vorsingen in allen vaterländischen* (wirtembergischen) *Kirchen und Schulen gnädigst verordnetes* Choralbuch? Diese Frage konnte man noch bey verschiedenen andern Melodien aufwerfen. Unter No. 25 steht eine Melodie in *F moll*, und sodann in *F dur*, um die erste Hälfte des Liedes *moll*, und die andere *dur* zu singen. Gewifs eine neue Erscheinung!

Die alten Melodien sind, so weit sie Rec. bekannt sind, alle unverändert beybehalten; selbst die unnützen Dehnungen und Wiederholungen sind stehen geblieben, wie man z. B. in: *Allein zu dir, Herr Jesu Christ*, Num. 146, in: *Lobt Gott, ihr Christen all' zugleich*, Num. 82, sehen kann. Mit der harmonischen Behandlung dieser alten und neuen Choralmelodien, in 4 Stimmen, kann man zufrieden seyn; und wenn einem bisweilen eine kleine Irregularität aufstöfst, so weifs man nicht, ob sie nicht zu den „*ausgesuchtesten, nicht „alltäglichen*, sondern *ganz neuen* *) *harmonischen Gängen und Wendungen* gehört; da man „kein Choralbuch *nach dem gemeinen Schlage*, „deren es genug giebt, hat liefern wollen," wie in der Vorrede S. XI gesagt wird: man weifs nicht, ob das nicht Schönheiten nach Voglerischen Grundsätzen sind, wornach die Herausgeber das ganze Choralbuch bearbeitet haben. In der Gegend, wo Rec. lebt, weifs man nichts von Voglerischen Grundsätzen; man behilft sich mit denen, wodurch Handel, Bach, Hasse, Graun und viele andere den Ruhm grofser Harmonisten und Komponisten erhalten haben, und hoffentlich für immer behalten werden.

Diesem Choralbuche ist noch ein Register in 10 Rubriken angehängt, in welchen man nicht allein die Verfasser der Lieder, sondern auch der Melodien angemerkt findet. Unter den letztern wird D. Martin Luther, Justus Heinrich Knecht, Musikdirektor in Biberach, und Christman, Pfarrer in Heutingsheim bey Ludwigsburg am öftersten genannt. Den Namen des alten Musikdirektors in Leipzig, Johann Herrmann Schein, hat man nicht recht gekannt, denn er wird immer Herrman-

*) Sind diese im Choralgesange wohl am rechten Orte? d. Recensent.

schein genannt. Nächstdem werden auch die Vorspiele und Nachspiele, die zu den Melodien dieses Buchs herauskommen sollen, mit ihrer Nummer bey jedem Liede angemerkt. Den Druck der Noten möchte man wohl etwas reinlicher und deutlicher wünschen.

Deutsche Lieder am Klavier zu singen, von Carl Ludwig Hellwig, dem K. Pr. Kammermusikus Herrn Gurlich hochachtungsvoll gewidmet. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (16 Gr.)

Der Rec. hat es diesmal mit einem Liederkomponisten von Gefühl und Verstand und einer nicht ganz gewöhnlichen Kultur zu thun. Bey ihm findet sich gröfsentheils, was man dem Sänger eines Liedes nicht nachlassen kann: edler, bedeutender und fliessender Gesang, präciser Ausdruck, der ohne richtiges Gefühl und überlegte Wahl der Gedanken, die mit dem Sinne der Poesie korrespondiren, sich nicht denken läfst, gute rhetorische Deklamation bey gehöriger Gewandtheit im Gebrauche reiner Harmonie — Eigenschaften, die er gewifs gröfsentheils seinem würdigen Lehrer, wie zu vermuthen, da er ihm die Lieder widmet, zu verdanken haben wird. Es ist kein einziges Lied in dieser Sammlung, welches nicht einen gewissen Werth für sich hätte, eins mehr, das andere weniger. Unter die letztern gehören nach meiner Meinung, No. 1, 3 und 6: die übrigen kann man alle in ihrer Art gut, einige sogar vortreflich nennen. Rec. kann sich das Vergnügen nicht versagen, einige Stellen davon zum Beweise und zur Nachahmung aufzustellen, und er wünscht, den Vers. auf so gutem Wege einmal wieder zu treffen.

Welch eine liebe, bewegliche, spielende Melodie hat das Lied der *Treue*, und wie ergiebt sich aus der rhythmischen Beschaffenheit desselben die Wahrheit der Bemerkung, dafs der Numerus wohl eben so viel unserm Gefühl sagt, als der Gesang. Man höre:

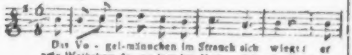

Es ist schon ein gutes Zeichen, dafs man gar keinen Bafs dazu braucht. Prägt sich die freundliche Melodie nicht ein, und sagt sie nicht alles, was sie soll, ohnerachtet sie nur überhaupt in den Umfang einer Sechste geschlossen ist?

Das kräftige, regsame Gesellschaftslied von Bouterweck: *der Mann für uns*, ist durchaus lebendig und richtig gesungen. Nach den Worten: *Wer nicht im Freundeskreis sich freun, sich herzlich freuen kann, der mag ein guter Bürger seyn, für uns ist er kein Mann*, fallt der Chor in allen Strophen ein:

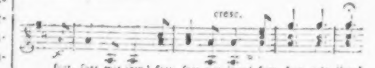

Das ist recht getroffen!

Eben so brav ist das Lied No. 11: *der Herzenswechsel*. Man fühle, wie richtig und bedeutend es anhebt.

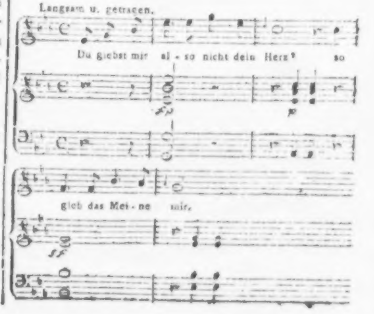

Ferner können die Worte: *gieb es mir wieder, — doch lafs seyn!* (wo der Accent auf *doch* mit wahrer Feinheit so und nicht anders genommen ist) in aller Hinsicht inniger und deklamatorischer ausgedrückt werden, als hier?

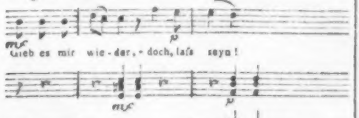

Selbst das *Piano* hier bey dem Eintritt in $\frac{4}{4}$ — so geringfügig das auch scheinen mag — kann kein anderer, als ein Mensch von richtigem Gefühl schreiben. Der empfindungsvolle Liebhaber wird gleichsam gewahr, dass er zu viel gesagt hat, mehr als er, wenns in Erfüllung gienge, aushalten kann; deshalb kann er die Forderung nicht durchsetzen und lafst die Worte *lafs seyn* nur halb hören. So etwas sind feine Zuge, die man der Kunst nicht entwischen lassen mufs; und wenn man sie auch bisweilen, wie die Philosophen bey Erklarung der Alten, nur herauscommentirt und der Autor daran oft sehr wenig deutlich oder wohl gar nicht gedacht hat, so mufs man sich doch selbst an die kleinsten Züge einer veredelten Natur im Künstler halten, um den Einklang der Theorie mit der schönen Natur immer mehr bey sich selber zu bewähren.

Wir wollen noch bey Einigem stehen bleiben.

Wie das gut durchgeführte Lied *an Selma* von Vofs anhebt, so innig und richtig deklamirt, kann kein gemeiner Liederkomponist schreiben:

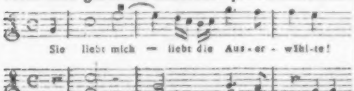

Noch eine Stelle aus dem *Abschiede an Minna*, stehe hier als Muster eines vollkommen richtigen leidenschaftlichen Ausdrucks. Ohne die verständige Behandlung der Worte, als solche, zu erwähnen, so ist der lezte Aufschwung in die Hohe, wo der höchste Effekt des Gedichts, dem keine Strophen nach der folgenden Stelle mehr nachfolgen, auf diese lezten mit Anstrengung herausgehauchten Töne verspart ist, ein so passender Ausdruck, dafs kein anderer ihn ersetzen würde. Hier hat die Hohe einmal eine wesentliche Bedeutung! Hier drängt das Gefühl selbst die Stimme hinauf, und zwingt dem empfindungsfähigen Sanger den hohen Ton ab.

Auf der Aue (heifst es zuvor) *die ich weinend tränke, sprofst die Morgenblume deines Glucks:*

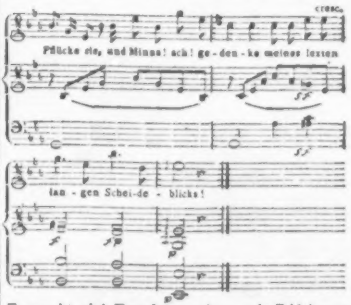

Es macht viel Freude zu sehen, wie Bildung überall ihr Gutes hat und dem Talente allemal den Kranz aufsezt. Manche unserer beruhmten Gesangkomponisten stehen darin manchmal einem unberuhmten Komponisten sehr weit nach!

---

* Die zwey Kanons, welche wir als Beylage No. XVIII. geben, sind vom Hrn. A. Romberg in Hamburg, dessen vortreffliche Quartetten No. 39, S. 614–21 dieser Zeitung angezeigt worden sind.

(Hierbey die Beylage No. XVIII. und das Intelligenz-Blatt No. XX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. XVIII.

Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

KANON für drei Stimmen.

Lento. von ANDREAS ROMBERG.

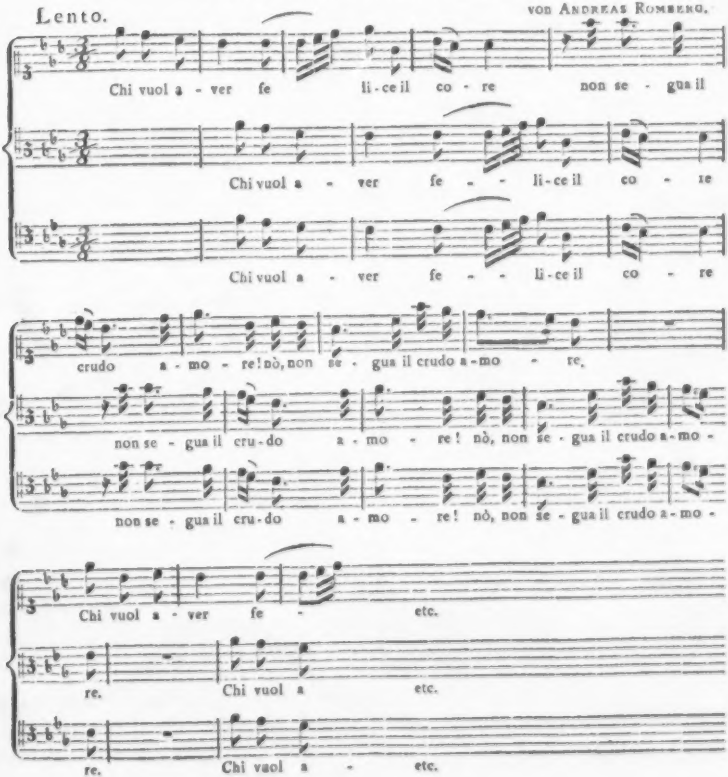

KANON für sechs Stimmen.

Allegretto. von ANDREAS ROMBERG.

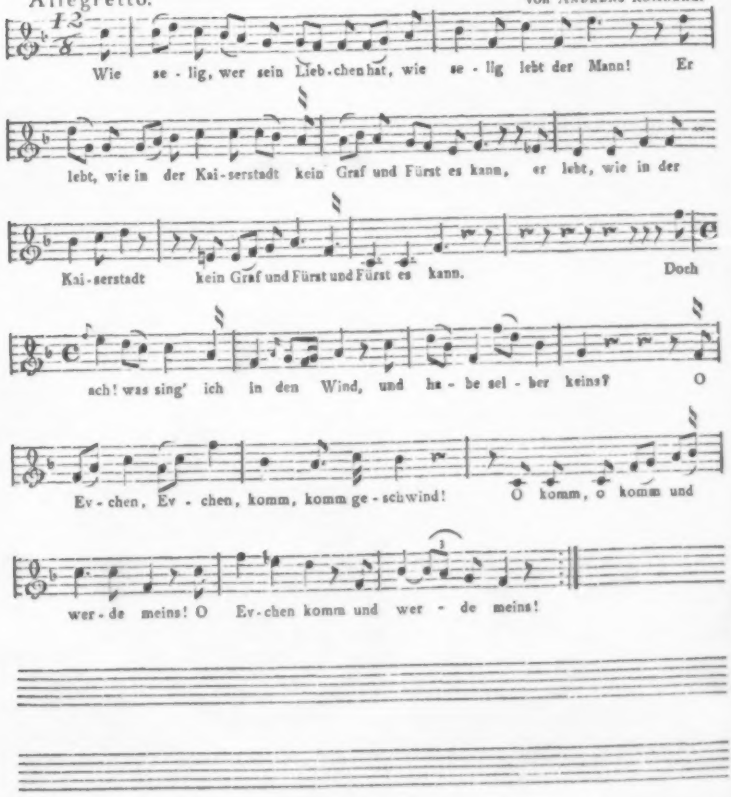

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *N*o. *XX.* 1799.

Anzeige.

Von den im 23ten Stück dieser Zeitung angezeigten, von dem Bürger Brand in Versailles erfundenen, *von Seide gesponnenen Saiten*, ist ein kleiner Vorrath bey uns angekommen. Diejenigen, welche die Güte dieser Saiten zu versuchen wünschen, belieben sich daher an uns zu wenden. In kurzen werden wir einen vollständigern Vorrath davon erhalten.

Auch sind verschiedene neue Instrumente, von guten Meistern als flügelförmige Pianofortes, Violinen, Guitarren, Clarinetten, Flöten, Harmonikas, Pariser Violinbogen u. s. w. neuerlich wieder bey uns angekommen und stehen zu billigen Preisen zum Verkauf.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands, und der angränzenden Länder ist zu haben:

Zwölf Lieder in Musik gesetzt von F. H. von Dalberg.
Erfurt bey Beyer und Maring. gr. 4. 99. broch. 1 Rthlr.

Diese neue Sammlung enthält:

1. Würde der Frauen von Schiller, 2. Edone von Klopstock, 3. an die Freude von Schiller, 4. die Sterne von Kosegarten, 5. die drey Rosen, ein Gesellschaftslied, 6. Abendlied eines Bauers von Claudius, 7. des Schäfers Liebeswerbung von Bürger, 8. die Nähterin von Voss, 9. der Sonntag von Klamer Schmidt, 10. Elegopoia, 11. Lebewohl von Kordes und 12. Lied eines Seefahrers von Matthisson.

Antikritik.

An den Recensenten der Romanze Theobald und Röschen in No. 42. Jahrgang 1799. der allg. musik. Zeitung.

Mein Herr,

Sagen Sie, was habe ich, was hat Ihnen meine Komposition, die Romanze *Theobald und Röschen* gethan, dafs Sie uns beyde in Ihrer Recension so übel mitspielen? Sie nennen sie leere Getön, nichts als Halbheit, und rufen flehentlich den Apoll und die Musen an, die musikalische Welt für dergleichen Balladen-Gesimmere zu bewahren. Hören Sie! so etwas zu sagen ist keine Kunst; beweisen mufsten Sie es, Data, nur einige wenigstens anführen thaten Sie das, dann hielt ich Sie für einen *braven* unpartheiischen Recensenten, konnte sehen, wo ich gefehlt hatte, und mich bestreben, besser zu werden. Ich bin nur Dilettant, das thut nun zwar zur Sache nichts, denn ich bin öffentlich aufgetreten; ehe ich aber auch dies that, zeigte ich mein Werkchen mehrern allgemein anerkannt geschickten Männern. Deren verbürgtes Kenner-Urtheil nun, das gar nicht ungünstig für mich ausfiel, so wie der Wunsch, auch von Seiten anderer *gegründete* Urtheile darüber zu hören, veranlafsten mich mit meiner ersten Arbeit in das Publikum zu treten. Da Sie es nun einmal der Mühe werth hielten, etwas über meine Komposition zu sagen, die, wenn sie so schlecht war, als Sie dieselbe schildern, nach dem Plane der musikal. Zeitung, von Ihnen ganz mit Stillschweigen übergangen werden mufste: so können Sie nun wohl, ohne den Schein der gröbsten Unbilligkeit auf sich zu laden, mich nicht so dictatorisch verdammen, sondern werden schon meiner höflichen Bitte Gehör geben und mir zeigen, wo in meiner Komposition leeres Getön und warum sie nichts als Halbheit ist, und warum Sie jene Bitte an Apoll und die Musen thaten. Werden doch oft Sachen in der mit Recht beliebten musikalischen Zeitung recensirt, deren Verfasser wider die ersten Regeln des Satzes so sehr sündigten, Quinten setzten und schlige dann für zum Spafs geschrieben angaben; warum will man gegen mich so eigenmächtig verfahren? Zurücknehmen, mein Herr, werden Sie nun Ihr einmal gefälltes schlimmes Urtheil wohl nicht wollen, wenn Sie auch gleich bey nochmaliger näherer Durchsicht obiger Romanze finden, Sie hätten etwas zu schnell geurtheilt, hätten, vielleicht im Anfall übler Laune, da Sie besonders ein erklärter Feind aller in Musik gesetzter Romanzen zu seyn scheinen, gedacht: da kommt wieder ein ganz Unbekannter mit seiner verwünschten Romanze; Fehler wider den reinen Satz kannst du ihm zwar nicht vorwerfen, aber was kann das helfen, ich kenne ihn nicht und er hat eine Romanze komponirt, also weg mit ihm. Sehn Sie, zu solchen Urtheilen über Ihre Recensionen berechtigen Sie jeden, den Sie so eigenmächtig verdammen. Doch ich habe der Hoffnung, wenn Sie

ihren Machtspruch auch nicht zurücknehmen, was Ihnen im gesetzten Falle keine Schande, sondern vielmehr Ehre machen würde, weil Sie dadurch den Schein der Parthilichkeit von sich ablehnten, woran einem ehrliebenden Recensenten alles liegen muss; dass Sie ihn wenigstens beweisen und dabey der Billigkeit Gehör geben werden.

Carl Giese.

Antwort des Recensenten.

Wenn man bey jeder Anzeige von einem musikalischen Produkte, das man für mittelmäßig oder schlecht erklären muss, immer noch erst durch weitläuftige Analysen sein Recht zu einem Urtheil als Recensent beurkunden und endlich auch noch dafür, dass man aus Schonung für das Publikum die Gründe seines Tadels nicht mit aller Weitläuftigkeit in Worten und Notenbeyspielen aufstellte, jedem eingebildeten Autor eines kurzweg abgefertigten Produkts zur Rede stehen sollte, so müsste man viel zu thun, und das Publikum viel unnützes Zeug zu lesen haben.

Halbheit ist in Künsten noch schlimmer als absolutes Nichts, wie wir einmal das Schlechte nennen wollen. An diesem kann man doch *per inversum* das Bessere abstrahiren; aber was nur so aussieht, *als wenn* es etwas wäre, was zum Spass zu frostig und zum ernstlichen Genusse zu fehlerhaft, geschmacklos und sinnleer ist, das ist viel ärger; denn es dient zu gar Nichts, als höchstens Langeweile zu machen. Und in diesem Sinne glaube ich sehr Recht gehabt zu haben, wenn ich im Allgemeinen sagte: dass durch solche Halbheit Nichts gewonnen werde und dass, wenn man so etwas durchliefse, bald eine Sündfluth von Romanzen - und Balladengeschmier da seyn würde, wofür uns — wie ich nochmals mit frommen Aufblick zum Apoll und den Musen sagen muss, die sicher an verunglückten Romanzen keinen Gefallen finden — diese heiligen Schutzgötter der Künste in Gnaden bewahren mögen!

Aber Hr. *Carl Giese* will das nicht auf sich angewandt wissen, und fordert nochmalige geschärftere Durchsicht seines wichtigen Produkts — *Theobald und Röschen!* fordert trotzig Gründe; und da er in seiner Weisheit voraussieht, dass man es wohl bleiben lassen muss, welche aufzufinden zu können, so verlangt er ein reuiges Geständniss der Uebereilung, und seine komische Adresse sieht ganz so aus, als wenn er sagen wollte: da haben wir einmal einen Recensenten in der Falle! Wenn er mit heiler Haut heraus kommt, so wollen wir ihn grofsmüthig in den Busch laufen lassen! — Nun so muss ich wohl Etwas gestehen, um die Haut zu retten und bey

Ehren zu bleiben! Denn dem Institute der musikal. Zeitung wird doch sicher daran gelegen seyn, dass es Recensenten habe, die ein so wichtiger Mann, wie Herr *Carl Giese, brav* nennen kann. Also wohlan, zur Sache!

Es herrscht bey dem ganzen Dinge ein auffallender Misverstand, wie ich wirklich zu meiner eignen Beschämung gestehen muss. Statt, wie Hr. G. mir nach einem Selbstgespräch *à la façon,* das er mir treuherzig unterlegt, um sich das ungeheure Unrecht, ihn getadelt zu haben, erklären zu können — ich will sagen, statt über Romanzenkompositionen überhaupt böse gewesen zu seyn, die ich nicht soll leiden können, (Er sehe meine Beurtheilung von *W. Ij's Geister der See,* No. 40. von welcher seine Romanze das gerade Gegentheil ist, was ich von der Gattung überhaupt denke) muss ich damals, als ich sein kleines Produkt anzeigte, eine ausserordentliche Anwandlung von Bonhomie gehabt haben, die sich niemals auf das Fehlerhafte und Seichte in den Künsten erstrecken sollte. Denn bey einer neuern Ansicht desselben, die sich durch jene bescheidene Aufforderung natürlicher Weise geschärft hatte, finde ich, dass ich bey der Kritik schlechten Dank verdiene, indem ich es noch so habe durchgehen lassen. Er habe sichs denn also selber beyzumessen, wenn ich ihm ganz ehrlich sagen muss, dass ich sein Ding, aus dem Gesichtspunkt der strengen Kritik angesehen, jetzt sogar *schlecht* finde und es für weiter nichts, als leeres Machwerk erklären muss. Von Schönheit ist gar nicht die Rede, nur von der nothwendigsten Wahrheit und dem ersten Zweck des musikalischen Ausdruckes. Hier sind kürzlich einige Gründe:

1) Der Inhalt der Romanze selbst *ist* schon dummes Zeug, und es zeigt daher von wenig Geschmack und Ueberlegung, solchem Zeuge ein musikalisches Relief zu geben. Die Geschichte fängt mit einem, wie es unter gemeinen Leuten gewöhnlich ist, schlecht geschriebenen Briefe an, den ein Jäger Theobald an s in herzliebes Röschen schickt, das bey einer *gnädigen* Frau vermuthlich als Stubenmädchen dient:

> Mein trautes Röschen, lesten May
> Verschied Graf Woldemar
> und schenkte mir für meine Treu
> Zwölf Hundert Gulden *baar.*

Das ist nun gut, aber auch nicht allzugut, wie man bey Jammerversen sagen muss. Genug, sie soll nachkommen.

> Als Röschen diesen Brief bekam
> Zu Mons in Hennegau,
> Noch selben Tag sie Abschied nahm
> Von ihrer gnädchen Frau.

Was geschieht? Netto eine Meile vom *Ziele stöfst sie* sich an einen Erdhügel, *auf den sie fallen muss.* Der

Jäger, den die Wilddiebe auf den Kopf geschlagen haben, wie er selbst erzählt, spukt umher; sie erkennt ihn und

stürzt der *luftigen* Gestalt
tod in den *kalten Arm.* (1)

Das ist zum Erbarmen. Und nun

2) Die Hauptsache, die Musik dazu. Wie ist sie? Voller Unsinn. Jener schöne Brief wird herzbrechend Andante abgesungen und zwischen beyden Strophen von einem gutmüthigen Klaviersatz unterbrochen. Hinterdrein kommt, gleichsam wie ein Postscript, ein Instrumentalsatz, worunter geschrieben steht: *Klarinetten, Hoboen* und *Hörner* und wiederum *Hörner* und — sogar *Pauken!* Der Brief kommt also mit einer gewissen Majestät unter dem Schalle der Pauken und blasenden Instrumente an, den vermuthlich der berühmte wilde Jäger unsichtbar, während die Kammerjungfer liest, veranstaltet. Kann man sich wundern, dafs sie gleich an demselben Tage noch aufbricht? Auch das wird gesungen, und wie denn? lafst hören die schöne Melodey.

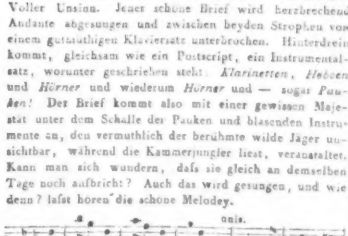

Bravo! klingt sehr gnädig. — Hr. Giese fragt mich, was Er, was sein Theob. u. R. mir gethan haben. Ich möchte ihn fragen, was ihm die Grafschaft Hennegau gethan hat, dafs er ihrer in so klaglichen Tönen gedenkt.

Weiter. Nun gehts ans Schildern. Da wird genahlt der Flor der Nacht, das Dringen durch Busche und Sumpfe u. s. w. und nachdem Roschen ein Turteltäubchen girren gehört hat, plumpt der Kompositeur in einen orgelmäfsigen Satz von gebundenen Noten hinein und wird gelehrt!

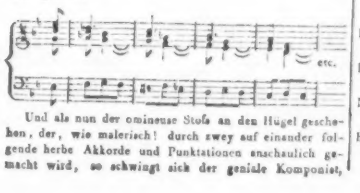

Und als nun der ominöse Stofs an den Hügel geschehen, der, wie malerisch! durch zwey auf einander folgende herbe Akkorde und Punktationen anschaulich gemacht wird, so schwingt sich der geniale Komponist,

den bey diesem Unglück mit einemmale die Begeisterung ergreift, als hätte er ein Orchester aus der Unterwelt anzuführen, zu einem düstern förmlichen Ouvertürensatz von 20 Takten im C Takt Allegro empor, der da rauscht und brauset, gleich einem Wirbelsturm. Worin? — braucht man das zu fragen? Wenns nur um sich schlägt!

Doch, meine geneigten Leser, ich dächte es wäre mit diesen Proben genug. Wenn Hr. Giese nun nicht begreift, dafs man mit grammatisch - richtig zusammengesetzten Tönen, wie mit sprachrichtigen Worten und Phrasen, etwas sehr Widersinniges und Geschmackloses sagen kann, so ist ihm weiter nicht zu helfen und er mufs die weitern Gründe meines Urtheils über ihn anderswo, als in einem Intelligenzblatte, in den Gesetzen der gesunden Vernunft und in Lehrbüchern suchen. Soviel ergiebt sich nun wohl von selber, dafs es eben nicht die rechten Kenner gewesen seyn müssen, die er um Rath gefragt hat, oder sie sind mit ihm nicht ehrlich umgegangen. Nun so möge er sich denn also hier öffentlich rathen lassen, künftig entweder etwas besseres zu machen oder lieber ganz mit seinen Romanzen daheim zu bleiben, und nebenher wird es nicht schaden, wenn er das Blümchen Wunderhold sich erzieht.

Uebrigens, damit Alles unter uns wie bey einem rechtlichen Handel abgemacht sey, so habe ich bey meiner Recension *übereilt* einen Bruch zugelassen, jetzt mufs ich den Werth dieser geschmacklosen Kleinigkeit auf — Null reduciren, was ich Herrn G. nicht übel zu nehmen bitte, weil er es selber hat so haben wollen.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Hartel in Leipzig um beygesetzte Preise zu haben sind.

Pleyel, 3 Sonates progressives pour le Clavecin ou Pianoforte av. Accompagnement d'un Violon partie 45. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

— 3 detto — detto part. 46. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Angrisani, Sei Notturni a tre Voci coll Accompagnamento del Clavicembalo Op. 1. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

— detto detto Op. 2. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Krommer, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 16. ar. 2 Rthlr.

Paer, Six Variations faciles pour le Clavecin avec Pianoforte Sur un theme de M. p. Winter. arr. 11 Gr.

Mozart, La Clemenza di Tito grand' Opera ridotta in Quartetti. ar. 2 Rthlr.

Beethoven, grand Trio pour le Pianoforte avec un Clarinette ou Violon et Violoncelle Op. XI. Mo. 1 Rthlr. 8 Gr.

Cannabich, 12 Variations pour le Pianoforte sur l'air: à Schlosser und à Reinal. fl. 18 Gr.

Hummel, zwölf deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepianos. hl. 1 Rthlr. 8 Gr.

Hoffmann, Trio Duetti per il Mandolino e Violino. O. 2. ar. 1 Rthlr. 8 Gr.

Hummel, grande Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte. hl. 1 Rthlr.

Hennig, 3 Duos pour 2 Violons Op. 18. hl. 1 Rthlr. 12 Gr.

Ribble, Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes traversieres. hl. 1 Rthlr. 18 Gr.

Kirmair, Six Themes savoir, 1) Air du petit matelot, contre les chagrins de la vie, musique de Gavaux. 2) Böhmisches Volkslied. 3) Kind willst du ruhig schlafen, aus dem unterbrochenen Opferfest, von Winter. 4) Die Milch ist gesünder, aus dem Spiegel von Arkadien, von Schuster. 5) Tanz aus Telemach von Hoffmeister. 6) La la la, wir sind zwar noch Bübchen: aus dem Spiegel von Arkadien. hl. 1 Rthlr.

Ehers, zwölf deutsche Lieder von Hrn. Prediger Schmidt, mit Begleitung eines Klaviers. hl. 1 Rthlr.

Arnold, 3 Quintettes à Flûte traversiere obligée, 2 Violons, Taille et Violoncelle de l'Opéra das unterbrochne Opferfest. Liv. 1. hl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Gautier, Six Walzer 4 plusieurs Instrumens. hl. 16 Gr.

Kunze, XII Angloises pour le Clavecin ou Pianoforte. hl. 10 Gr.

Kirmair, 3 Sonates pour le Fortepiano d'une difficulté progressive, avec Accompagnement d'un Violon et d'une Basse non obligés Op. 8. hl. 1 Rthlr. 12 Gr.

Romance du prisonnier p. Mr. Foigny. hl. 14 Gr.

Neveu, Ariette variée pour le Fortepiano. gb. 9 Gr.

Gyrowetz Quintette pour Flûte, Violon, deux Altes et Violoncelle Op. 28. gb. 1 Rthlr. 4 Gr.

Pleyel, Simphonie periodique p. 2 Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors. gb. 1 Rthlr. 20 Gr.

— — Concert pour Flûte principale, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Oboes et 2 Cors. Op. 1. gb. 1 Rthlr. 20 Gr.

Weigel, Introduzione, l'amor Marinaro. No. 1. gb. 22 Gr.

— — Duetto, — detto No. 2. gb. 6 Gr.

— — Quartetto — detto No. 3. gb. 1 Rthlr. 8 Gr.

Kletzinsky, 12 Variations sur l'air: (O mein lieber Augustin) pour 2 Violons. kz. 8 Gr.

Vannhal, 12 Variazioni per il Clavicembalo o Pianoforte. Op. 60. ks. 12 Gr.

Vannhal, Arietta Italiana, La mia crudel Tirsina etc. con 10 Variationi per il Clavicembalo o Pianoforte. Op. 61. kz. 9 Gr.

— — 6 Variations sur un air tiré de l'opera Lodoiska pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'une Flûte ou Violon et Violoncelle. Op. 63. kz. 12 Gr.

— — Une Sonate (très facile) à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 64. kz. 12 Gr.

Kreith, Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte Traversiere richtig zu nehmen sind, nebst ihren gehörigen Benennungen. kz. 8 Gr.

Kauer, 6 Variations sur l'air: Mama mia non disdegnate pour le Clavecin ou Pianoforte avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. kz. 8 Gr.

Naumann, XXIV Neue Lieder von Elisa. hr. 1 Rthlr. 12 Gr.

Giese, Theobald und Röschen, eine Romanze zum Klavier zu singen. hr. 12 Gr.

Viotti, 6 Duos Concertants pour 2 Violons. Op. 5. Liv. 1. Ch. 1 Rthlr. 12 Gr.

Müller, A. E., Six Variations pour le Pianoforte sur l'air: Jüngst sprach mein Herr der Bader. bh. 8 Gr.

Peyerl, Münchnerische Redout deutsche Tänze mit Trios und Coda mit vollstimmiger Musik. 1e Th. fr. 18 Gr.

— — detto für 2 Violinen und Bass — fr. 9 Gr.

Bihler, XII Lieder fürs Klavier. fr. 21 Gr.

Weigl, l'Amor Marinaro. No. 4. gb.

Gyrowetz, XIII Allemandes pour la grande Salle des Redoutes Imp. Roy. à Vienne, arrang. pour le Pianoforte. Liv. 3. gb. 14 Gr.

— — Douze Allemandes pour Deux Flûtes Liv. III. gb. 14 Gr.

Haydn, grande Simphonie à plusieurs Instruments Op. 91. No. 2. gb. 2 Rthlr.

— — detto Op. 91. No. 3. gb. 2 Rthlr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse Op. 90. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Juan, Concert pour Violon principal, 2 Violons, 2 Oboes, 2 Cors, Alto et Basso Op. 1. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.

Dem unsterblichen Erretter Karl, Retter Deutschlands, im Monat April 1799. in Musik gesetzt von Hin. Pokorney. gb.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September Nº. 52. 1799.

NACHRICHTEN.

Ueber Amsterdam, in Bezug auf Musik und Kultur derselben.

(Fortsetzung aus dem 49. Stück.)

Unter solchen Umständen war es nun nicht wohl möglich, dafs viel für die Kunst hatte konnen unternommen werden, und der in allem Betracht, sowohl von Seiten der Moralität, als der Kunst, allgemein geschätzte Raimondi begriff, dafs bey diesen Verhältnissen in solchem Boden nicht viel mehr zu bauen ware. Er verliefs uns also und gieng nach London, wo er gegenwärtig noch ist und mit Salomon, Cramer und mehrern andern vortreflichen Kunstlern, in der genauesten Freundschaft lebt.

Viele Werke dieses vortreflichen Mannes, die wegen ihres guten Geschmacks und gründlichen Styls sehr geschazt, nur nicht überall so gut, als durch ihn vorgetragen werden, sind gröfstentheils im Stiche bey Hummel allhier zu finden.

Von dieser Zeit an machte nun die Kunst nur sehr wenige, oder gar keine Fortschritte, wenn man das nicht Fortschritt nennen will, dafs die Liebhaberey an der Kunst sich weiter ausbreitete, allgemeiner wurde und auch unter die gemeinern Stände sich ausdehnte. Daraus entstanden nun eine grofse Menge kleiner Konzerte, die aber gröfstentheils so elend waren, dafs der, welcher ihnen Wohlstandes halber beyzuwohnen gezwungen war, seine Zeit zum oftmals schweren Opfer darbrachte. Unter dieser Menge zeichneten sich nur zwey Konzerte aus, welche zwar etwas sparsam, aber doch hinlänglich und gut besezt waren: das eine in der schon angefuhrten Gesellschaft — *Filix meritis*, und das andere, das durch einen braven Musiker N. Meeder, gegeben wurde. Beyde wurden aber nur für Subscribenten gegeben; folglich konnten sie der allgemeinen Kultur nicht sehr vortheilhaft seyn.

Nun hatten wir aber auch zwey Theater, welche wieder ihre Orchester hatten: das eine war das holländische, das andere das französische. Jenes war öffentlich, dieses aber leider auch privatim; und doch war das Orchester des leztern ungleich besser, als das holländische. Es stand unter der vortreflichen Direktion des Hrn. Paris, dessen schon in einem dieser Blätter über Hamburg, als wohin er sich bey einer abermaligen Revolution von hier wendete, auf das rühmlichste und treffendste gedacht worden ist. Eine so vollkommene Direktion, die anstandige Stille und Aufmerksamkeit der Zuhörer und der nicht grofse Raum des Gebäudes, machten einen vortreflichen Effekt: da im Gegentheil ein noch einmal so grofses Orchester im holländischen Theater, unter einer mittelmäfsigen Direktion, und unter dem abscheulichen Schreyen und Lärmen eines gemeinen und niedrigen Pobels *), von wenig oder gar keiner Wirkung seyn konnte. Dem ohngeachtet wur-

*) Man wird mich hoffentlich wohl verstehen, dafs ich unter diesem Pöbel nur diejenigen Zuschauer begreife, welche sich vor 6 oder 12 Stüver den Eintritt erkaufen, und sich dafür allerley Ungezogenheiten erlauben als ganz unmäfsig und in den zotigsten Ausdrücken zu schreyen, auch wohl gar eine leuge — ja sogar eine volle Flasche Wein von der vierten Gallerie ins Parterre herabfallen zu lassen! Der Verfasser.

den diese wenigen Konzerte und Schauspiele von der Obrigkeit noch zuweilen untersagt, und mufsten den Bufs- oder Betstunden Platz machen.

Endlich kam der gewünschte Friede mit England, und jedermann freuete sich schon im voraus über den Flug, den Künste und Wissenschaften unter dem Zulächeln der Ruhe, nehmen würden. Aber leider erfolgte ganz das Gegentheil.

Die schreckliche Furie der Zwietracht schwang ihre Fackel über Niederlands friedliebende Bewohner. Das Volk theilte sich bekanntlich kurz nach dem Frieden in zwei politische Partheyen, und die unheilbare Folge davon war, dafs öfters der Vater den Sohn, die Frau den Mann, der Bruder die Schwester, und so wieder umgekehrt sich mit einer schrecklichen Erbitterung hafsten und verfolgten. Was war natürlicher, als dafs man alle öffentliche Zusammenkünfte, folglich auch Konzerte, Theater u. dgl. sorgfältig vermied? Keine Gesellschaft, mochte sie auch vorwenden oder sich nennen, wie sie wollte, konnte nun bestehen; jede wurde von der Gegenpartey für gefährlich ausgeschrieen, gelästert und verfolgt. „So gieng also alle Musik darüber zu Grunde?“ — Nein, das doch nicht! Aber freylich hörte man statt erfreulicher, wohlthuender Konzerte, eine ungeheure Menge beängstigender wilder Märsche, unter allerley Benennungen, deren bey weiten gröfster Theil aber für den Gebildeten ganz ungeniefsbar war.

Im Jahre 1797 wälzte sich endlich gewaltsam dieser Staatskörper um; erhielt zwar dadurch für Aug' und Ohr ein neues Gewand, doch der innerliche Gehalt blieb derselbige, und es wurde für die Kunst kein Haar breit Feld dabei gewonnen. Ich bin gezwungen, dergleichen flüchtige Blickte in die Wüste der Politik zu werfen, um die Ursachen anschaulicher zu machen, warum die Musik, just in den Niederlanden fast nur allein, so langsame Fortschritte gethan; damit man nicht — was in Journalen und andern öffentlichen Blättern so oft geschehen ist — dem gebildetern und kunstliebenden Theile der Nation, den sie wahrlich gleichfalls hat, unrecht und wehe thue.

Ohngefähr um diese Zeit kam unter der Direktion des Hrn. Dietrichs eine deutsche Operngesellschaft hieher, und es kostete nicht wenig Mühe, die Erlaubnifs, hier spielen zu dürfen, von unsern Vätern der Stadt zu erhalten; und wenn Hr. D. nicht ganz besondere Empfehlungen an den Hof gehabt hätte, so hätte er wieder abziehen müssen. Da sich dieser aber für ihn verwendete, und besonders die Gemahlin des Erbstatthalters sich, wie man sagt, für ihn interessirete: so erhielt er zwar die Bewilligung, Vorstellungen geben zu dürfen, jedoch unter der Einschränkung, nicht öffentlich, sondern nur privatim zu spielen. Es entstand hieraus eine Gesellschaft Subscribenten, wie die der französischen Theaters; und wenn ja einmal nach wiederholten Ansuchungen erlaubet wurde, eine öffentliche Vorstellung, oder Benefiz, wie man es hier nennet, zu geben: so mufste für einen solchen Abend ein sicherer Tribut an das holländische Theater, die Einnahme mochte nun gros oder klein seyn, dafür erleget werden.

Das Nähere von dieser Gesellschaft, ihrer Dauer und abwechselnden Verhältnisse, so wie auch eine genauere Beleuchtung des Nationaltheaters mit seinen guten und bösen Einrichtungen, — nächstens.

Rezensionen.

Fantaisie à quatre mains pour le Pianoforte, composée par W. A. Mozart. à Vienne, chez Jean Traeg dans la Singerstraße. (22 Gr.)

Diese Fantasie ist das in Wien bekannte Orgelstück für 2 Claviere, welches Mozart für die Spieluhr in dem vortreflichen Müllerschen Kunstkabinet daselbst gesetzt hat. Der Titel hiese demnach richtiger: *Fantaisie etc. composée par W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte etc.* So kurz dieses Stück ist — es besteht aus einem kleinen *Allegro* in *F moll*, *Andante* in *As dur*,

und schliefst *Tempo primo* wieder in *F moll*, welches zusammen kaum 9 Minuten dauert — so reich ist es an innerem Gehalte. Schon in dem ersten Satze, nach einigen zwar nur wenigen, aber an Kraft und Ausdruck desto reichhaltigeren und grofse Dinge gleichsam vorher verkündigenden Takten als Einleitung, fangt er mit folgendem sehr schönen, geschmackvollen, und durch das Starke und, man könnte fast sagen, etwas Grelle in der Einleitung noch mehr zur sanften Schwermuth gehobenen Thema an:

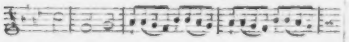

Nach einer äufserst fleifsigen, künstlichen, aber dabey immer sehr wohlklingenden Durcharbeitung dieses Thema's geht es, eben so plötzlich als unerwartet, von *C moll* nach *Fis moll*. Recensent, der eine Abschrift dieser Fantasie, so wie sie Mozart ursprünglich für die Orgel komponiert, vor sich liegen hat, findet, durch Vergleichung mit dem Manuscripte, dafs, bey diesem plötzlichen Uebergange, ein ihm gleich Anfangs aufgefallener Druckfehler seyn mufs. Leider befinden sich auch im Manuscripte gerade in dieser Stelle ein paar falsche Noten. Soviel kann Recensent wenigstens mit Gewifsheit versichern, dafs diese Stelle entweder so:

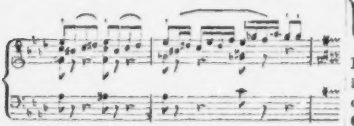

oder noch wahrscheinlicher so:

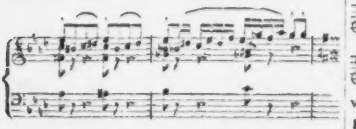

abgeändert werden mufs. Nach einem förmlichen Schlusse in *Fis moll* kömmt wieder eine dem Anfange ähnliche, aber in Ansehung der glücklich gewagten und schnellen Ausweichungen noch ungleich stärkere Stelle, worin wieder nach *F moll* modulirt und auf dessen *dur* Dominantenakkord plötzlich abgebrochen wird. Nun fangt das *Andante* in *as dur* an — ein *Andante*, das in jedem Betrachte himmlisch genannt zu werden verdient. Es ist unmöglich, einzelne Schönheiten daraus aufzustellen, denn es ist alles — alles, und alles gleich schön. Recensent kann indefs nicht umhin, seinen Lesern wenigstens den Anfang dieses Meisterstücks hier mitzutheilen:

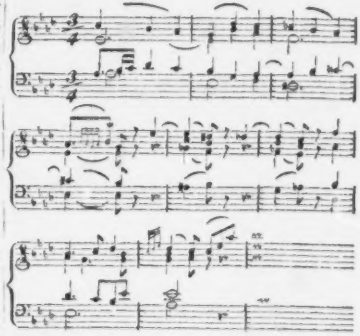

Beym Schlusse fällt es in ein dem ersten *Allegro* ähnliches *Tempo primo*, worin das zu Anfange der Recension angeführte Thema mit diesem Gegensatze

verbunden, und ganz eines J. S. Bachs — gegen welchen Rec. einen gar starken Respekt hegt — würdig, durchgearbeitet ist.

Auch in diesem letzten Satze findet sich gleich zu Anfange im dritten Takte wieder eine

Differenz mit dem Manuscripte. In diesem steht:

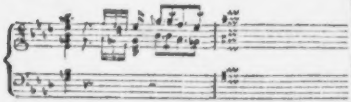

Recensent, der — im Vorbeygehen gesagt — mit seinem unbedingten Lobe ungewöhnlich sparsam umzugehen pflegt, hält dieses, leider! nur ganz zu kurze Produkt des Mozartschen Geistes für eine der vollendetsten Arbeiten seines unerschöpflichen Genies. Da es nun theils ausserordentlich schwer, theils nur sehr langen Fingern möglich ist, dieses Stück auf einem Instrumente, mit zwey Händen zu spielen, und demohngeachtet doch einige Stellen verändert werden müssen; da es auch für viele, die es vielleicht gerne hören möchten, wohl nicht leicht thunlich seyn dürfte, nach Wien zu reisen und es sich dort vorspielen zu lassen; da es endlich auch nicht ganz gewöhnlich ist, zwey ganz gleiche und vollkommen rein gestimmte Clavierinstrumente zu finden — worauf es sich indeſs mit Bequemlichkeit spielen läſst: so muſs jedem Verehrer Mozarts und vortreflicher Musik die Herausgabe dieses sehr gut gerathenen Arrangements für vier Hände auf Einem Instrumente eine sehr angenehme Erscheinung seyn. Hin und wieder ist ziemlich glücklich z. E. am Ende pag. 8 und pag. 10 vom 14ten Takte an eine Art von Grundbaſs hinzugefügt worden. Auch haben einige Stellen wegen Undurchdringlichkeit der Körper und folglich der Hände, verlegt werden müssen. (Nach der Originalbearbeitung für die Orgel geht dies Stück nicht über und nicht unter). Nur kann Rec. die unnöthige Zerstückelung eines Hauptgedankens, wie z. E. pag. 14, T. 4 und 5, nicht billigen.

Möchten doch noch recht viele Sachen dieser und ähnlicher Art von Mozart zum Vorschein kommen!

Korrespondenz.

Frankfurth, Ende July 1799.

Sie verlangen von mir Nachrichten aus den Rheingegenden, über Musik und ihre Kultur unter diesem herrlichen Himmelsstriche. Sie dürfen sich wenig — äuſserst wenig von meiner Erndte versprechen; denn die Felder liegen jetzt alle brach, wo man vorher noch einzelne Fruchthälmchen sah. Der Krieg hat das Wenige, was sonst, obwohl kümmerlich blühte, nun ganz zu Grunde gerichtet. Bonn hatte auſser dem verstorbenen Neefe und dem wackern Klavierspieler Bethoven, der in seinem dreyzehenden Jahre schon seine Sonaten selbst setzte — Nichts: denn der herrliche Violinist Salomon, der gegenwärtig in London ist, war noch bey Lebzeiten des vorigen Kurfürsten, Grafen Königsegg, in die Dienste des Prinzen Heinrichs von Preuſsen als Konzertmeister getreten. In Coblenz traf man, auſser dem Konzertmeister Lange, der sich durch mehrere gute Sinfonien und niedliche leichte Klaviersachen, die zum Theil im Druck erschienen sind, bekannt gemacht hat, eben so wenig an. Das übrige Personale der Kapelle, die noch existiert*), ist ganz vom Mittelschlage, zwey Sängerinnen ausgenommen. Die Sopranistin, Dem. Urspringer, hat viel sanfte Modulation in ihrer Kehle; allein sie ist, nach meinem Urtheil, nur dem liedartigen Andante ganz gewachsen. Ihre Intonation ist rein, sie fühlt was sie singt: aber die nothwendige heroische Stärke in der Bravourarie, fehlt ihr. Dagegen ist die Gattin des Kapellmeister Sales eine der besten Altistinnen, die ich je gehört habe. Man hat ihr sogar in London den ausgezeichnetsten und gewiſs ver-

*) Sie ist dem oben so gütigen, als durch den Krieg gekränkten Kurfürsten nach Augsburg gefolgt.

dienten Beyfall gezollt *). Ich ziehe nach meinem Gefühl den Ausdruck der Sales dem der Todi weit vor. Mad. Sales singt aus der Brust, und die überall bewunderte Todi hält ihre, sonst klingende Stimme zurück, um schmelzend, d. h. empfindsam zu scheinen. Bey dieser rheinländischen Kapelle verdient ein Konzertspieler auf dem Contraviolon noch bemerkt zu werden, dessen Name mir aber entfallen ist. Seine Fertigkeit auf diesem undankbaren Riesenintrumente ist wirklich zu bewundern. — Uebrigens waren, als ich das leztemal das Vergnügen hatte, dieses Coblenzer, nunmehriges Augsburger Orchester zu hören, zwar die Ripienstimmen alle, ohne Ausnahme, gut besezt, aber in einzelnen Individuen, die sich als Virtuosen auszeichnet hätten, fand man bey allen Instrumenten Lücken.

Ich kann hier meine Bemerkung nicht verhehlen, daß gemeiniglich an geistlichen Höfen mehr Rücksicht auf die Kirchen- als die Kammermusik genommen wird. Es liess sich doch wohl beydes mit einander vereinbaren, nur muß der Musikintendant ein Mann von Geschmack seyn. Es kostet im Grunde das nahmliche Geld, wenn man die Sache ordentlich und mit Sachkenntnis anfängt. —

Den Rhein weiter hinauf finden Sie nichts mehr, seitdem das ehemalige treffliche Mannheimer Opernorchester, bey Gelegenheit der Bayerischen Erbschaft, nach München verlegt und mit dem dortigen vereinigt wurde. Ich nenne dieses Orchester in gewissenhafter Ueberzeugung treflich; denn ich sah in einem Zwischenraume von etwan 14 Tagen zwey der berühmtesten Operntheater Deutschlands.

In Stuttgardt ward *Fetonte* von Jomelli, in Mannheim *Adriano* von Holzbauer gegeben — Beyde herrliche Komponisten, deren dauernder Nachruhm dem nagenden Zahn der Vergessenheit in ihren Werken trotzt. — In Stuttgard blendeten die Decorationen durch ihre äußerste Präcision mein Auge, denn sie trieben die Täuschung bis zur Wahrheit. Der Gesang der Sänger und Sängerinnen glich der Harmonie der Seeligen im Elysium. Allein mein Ohr, oder vielmehr mein Gefühl, fand den mathematischrichtigen Gang des Orchesters nicht so ganz im Gleichschritt, wie ich ihn erwartet hatte. Die vielen ausländischen Virtuosen waren die Ursache dieses Mißstandes bey einer Oper, die vielleicht zu ihrer Zeit die prächtigste in Europa war. Von Stuttgard gieng ich über Mannheim zurück. — Hier fand ich zwar keine so ausgezeichneten Sänger wie dort; die *prima Donna* Fr. Dorothea Wendling **), und der Bassist Zonka waren die vorzüglichsten: dagegen fand ich ein Orchester, das, wie ein wohl exerciertes Bataillon, gemessenen Schritt hielt. Es war eine Freude, zu sehen, wie ein Bogenstrich mit dem andern auf und niedergieng; eine Ereude zu hören, wie kein Vorschlag im ganzen Orchester von mehr als funfzig Personen unbemerkt blieb, oder gegen den Sinn des Komponisten unrichtig vorgetragen ward, wie *forte* und *piano* in geschwisterlicher Eintracht vorgetragen wurden, wie das gleichförmige ausgeführte Steigen des *Crescendo* und Fallen des *Diminuendo* dem fühlenden Zuhörer das Herz aufschwellte.

Diese ausserordentliche Präcision, vielleicht in wenigen andern Orchestern gehört, hatte ihren Grund darin, daß beynahe alle Glieder dieses Orchesters in der Schule der Akademie erzogen worden waren. Cannabich und Toesky, die beyden Konzertmeister, welche dieser Schule vorstanden, und Zöglinge wie Cramer, Stamitz, Fränzl u. s. m. mit Ehre in die weite Welt schickten, haben sich diesen Ruhm erworben, der mehr werth ist, als hundert gestochene Sonaten.

Ich war hier vielleicht ein wenig weitläuf-

*) Eben da ich dieses schreibe, sagt man mir, sie sey todt.

**) Ihr Gatte war der bekannte Flötenspieler, der Quanzen und andern nicht aus dem Wege gieng.

tig; aber nicht alle unsere Leser sind mit dem ehemaligen Lokal des guten Mannheimer Orchesters bekannt. Zu dieser Weitläuftigkeit brachte mich besonders der Gedanke, dafs man die älteren Fortschritte der Kunst überall aufsuchen müsse, um die neueren nach dem gehörigen Maasstabe zu berechnen; aber dieser Gedanke war nicht meine einzige Absicht: sondern ich möchte gern manchen Musikdirektor darauf aufmerksam machen, dafs man mit eigenen Zöglingen oft — und vielleicht immer, mehr ausrichten kann, als mit theuer bezahlten Ausländern, die sich gemeiniglich über die einheimischen Künstler erheben wollen, wenn ihnen gleich ihr Selbstgefühl sagen sollte, dafs sie weit unter ihnen stehen.

Da ich so sehr von der Vorzeit rede, so können Sie sich wohl vorstellen, dafs ich auf meiner Reise von Cölln bis Frankfurth am Mayn nichts als verodete Haiden antraf, wo der scharfsichtigste Kenner kaum noch die Spuren der ehemaligen Kultur entdecken kann. Französische Märsche und Lieder vertreten jezt die Stelle des guten musikalischen Geschmacks *).

Meine Reise geht nun bis Cassel. — Ich will jede Blume pflücken, welche ich auf meinem Wege antreffe, die mir nehmlich der Mühe werth scheint, in dem Herbarium der Kunst aufbewahrt zu werden!

S**.

Marburg, Anfang August 1799.

Ich bin nun von Frankfurth bis hierher gewandert, und habe äufserst wenig Blumen gepflückt; dennoch aber einige, die Ihnen in Ihrem Garten nicht unangenehm seyn werden.

In Friedberg in der Wetterau lebt ein Mann, den ich zu neuer Thätigkeit ermuntern möchte — der Kantor Kleeberger. Die Anlage dieses Mannes war in seinen jüngern Jahren grofs; freylich hat er jezt sein musikalisches Genie durch Schulunterricht unterdrückt!

Auf der Universität Giefsen war ich meiner Meynung nach berechtigt, weit mehr zu erwarten, als in dem kleinen Reichsstädtchen Friedberg: allein meine Erwartung wurde gewaltig getäuscht. In allen Fächern der Brodwissenschaften findet man hier die trefflichsten Männer; aber die Kunst geht betteln. Es ist unbegreiflich, dafs man an einem Orte, wo so viele aufgeklärte Menschen von ausgebildetem Gefühl und verfeinerten Sitten beysammen sind, dennoch so wenig Sinn für die Musik findet. Selbst unter der studierenden Jugend findet man wenige, die über den Grad der Anfänger hinaus sind. Ich kann ihnen aus ganz Giefsen nur einen einzigen bedeutenden Musiker nennen — den Herrn Rinck, einen sehr geschickten Orgel- und Klavierspieler, und fleifsigen Komponisten und Musiklehrer. Er ist ein Schuler des bekannten Organisten Christian Kittel in Erfurth, der selbst ein Zögling des alten Sebastian Bachs ist.

Ich nenne Ihnen diesen wackern Mann um so lieber, da er in der Stadt, wo er lebt und arbeitet, nicht nach Würden gekannt und geschäzt wird, weil es an gründlichen Kennern fehlt, die den blos amüsierenden Spieler von dem Tonkünstler zu unterscheiden wüfsten. Indefs habe ich dem wöchentlichen Liebhaberkonzerte hier beygewohnt, es ganz artig gefunden, und mich des weichen und reinen Tons des Hrn. Musikdirektors Leo, auf dem Horn, erfreuet.

Hier in Marburg, ist die Kunst eben so wenig zu Hause, als in Giefsen. Der hiesige Hr. Kantor Koch ist aber ein geschickter und gelehrter Musiker. — In einigen Tagen reise ich weiter nach Cassel; dort verspricht man mir viel.

---

*) Anmerkung. Von dem Zustande und den neuesten Angelegenheiten der Musik in Frankfurth am Mayn liefern wir nächstens eine ausführliche Darstellung von einem andern Verfasser.

d. Redakt.

Nachschrift.

Ich eile, Ihnen vor meiner Abreise von hier noch eine Entdeckung mitzutheilen, die Sie gewiss eben so sehr erfreuen wird, als sie mich freute, da ich sie unerwartet auffand. In einer halben Wildniss, was Gegend und Landschaft betrift, fand ich einen schönen Tempel, den der Fürst von Wittgenstein Berleburg der Tonkunst errichtet hat. Wer sollte hier, tief in ungeheuern Waldungen, wo nur Hirsche mit ihren Weibern, Kohler an ihren glühenden Holzhaufen, Hammerschmiede in ihren feuersprühenden Hütten hausen — wer sollte da einen Tempel der Kunst suchen? Und gleichwohl steht er da, und kein französisches Lazareth, kein Laboratorium der Krieger, hat ihn bis jezt entweiht. Ich will meiner Phantasie Stille gebieten, und Ihnen ohne weitere Umstände die Verfassung dieses schönen, und, obgleich im verjüngten Maastabe angelegten, dennoch aber treflichen Orchesters hier mittheilen.

Der Fürst ist nicht nur Kenner, sondern wahrer Künstler auf dem Violoncello. Er konnte sein Brod damit durch die ganze weite Welt verdienen, wenn das Schicksal dadurch nicht für ihn gesorgt hätte, dass er Fürst ist. Leidenschaftlich liebt er die Musik. Auf seinem Instrumente ist er, wie gesagt, Virtuos. Seine ausgezeichnete Fertigkeit im Fingersatz, seine damit verbundenen adäquaten Bogenstriche, wird man selten finden. Schetky, Graziani und Mara, mögen ihn im Adagio übertroffen haben: aber im Allegro gewiss nicht. Er spielt überdieses schwere Violinsachen vom Blatte hinweg, als wenn sie für sein Instrument gesezt wären und er sie lange einstudiert hatte. Vielleicht, wenn bald die Begierde durch Schwierigkeiten zu glänzen, wie ein Herbstnebel von den Strahlen der Sonne ein wenig niedergedrückt ist, wird das Schmelzende und Herzeindringende des gefühlvollern Vortrages in ihm erwachen. Ich erwarte das mit Recht, weil dieser in jedem Betracht liebenswürdige Fürst, in seinen selbstgesezten Liedern fürs Klavier, mit einer Biegsamkeit der Stimme, die einer Todi werth wäre, Ausdruck mit Simplicität verbindet.

Ehe ich zu seiner Hauskapelle (so muss ich sie nennen, denn ein grosses Orchester ist es freylich nicht) übergehe, muss ich Ihnen zuvor noch eine Anekdote von diesem Beschützer der Kunst mittheilen, die den Beweis führen wird, wie hoch, wie enthusiastisch, er die Kunst schäzt.

Vor mehrern Jahren, da er sich schon als Künstler gnugsam fühlte, fiel es ihm ein, nach Wezlar zu reisen und da ein Konzert unter dem verborgten Namen eines fremden Violoncellisten zu geben. Die Entree wurde gratis zur Probe angegeben. Alles drängte sich hinzu und Niemand ahndete, wer der Virtuos sey. Alles war frey, Erleuchtung und Mitspieler. Und als das Konzert zu Ende war, war auch der Virtuos verschwunden. Damen und Herren steckten die Köpfe zusammen; nur nach etlichen Tagen enthüllte sich das Geheimnis, und alles was Sinn für Tonkunst hatte, klatschte noch dem Violoncellisten Beyfall zu, nachdem er langst wieder in seinen Bergen, Waldern und bey seinen geliebten Unterthanen war, die ihn anbeten, weil er sie liebt, wie sie ihn. —

Fast alle Officianten und Bediente der Livree sind musikalisch, und durch die eigne Aufsicht des fürstlichen Virtuosen hat sich dieses kleine Häufchen zu einer Precision ... der Aufführung gebildet, die alle Erwartung übersteigt. Verschiedene der Musiker werden aber auch besoldet. Der Waldhornist Nikisch gehört unter die erste Klasse der Virtuosen dieses Instruments. Auf seinem *Es* Horn bläst er aus allen Tönen mit einer Genauigkeit, mit einer Intonation und Geschmeidigkeit, die er der Singstimme abgestohlen zu haben scheint. Ich habe nach Ponto und Duprez keinen gehört, den ich ihm vorziehen möchte. Als Kind von funf Jahren hatte ich ihn bereits gehört, da sein Vater Konzertmeister am Hofe des Fürsten von Neuwied war. Damals stellte man das Bübchen auf einen Tisch und es musste das Waldhorn drauf stützen, weil der Bläser beynahe kleiner war als das Waldhorn. Der Vater, welcher,

wo ich nicht irre, in Hildburghausen oder Meinungen gestorben ist, war auf eben diesem Instrumente ein hinreifsender Adagiospieler, und in ältern Zeiten bey der Wirtembergischen Kapelle angestellt. Aufser diesem Niefsle hat das Orchester des Fürsten keine eigentlichen Virtuosen — ihn selbst ausgenommen.

Ich werde morgen nach Cassel abreisen. Von da aus erhalten Sie wieder Nachrichten über meine musikalische Wanderschaft, die ich dann vielleicht noch weiter fortsetze. S**.

Auszug eines Briefs.

Riga im August.

Neulich meldete ich Ihnen die Ankunft des kön. preufs. Kapellmeisters, des Hrn. Himmel bey uns. — Er ist bereits wieder abgereiset. — Beynahe 3 Monate blieb Hr. H. hier, abgerechnet ein paar Wochen, die er in Mietau zur Zeit des Neu-Johannis zugebracht, wo er auch ein Konzert mit allgemeinem Beyfall und ansehnlicher Einnahme gegeben hat. Sie können sich leicht von beyden einen Begriff machen, da Sie das Gewühl daselbst um diese Zeit, so wie die excentrische Liebhaberey für Musik in jener Provinz kennen. Dazu kam noch, dafs man Hrn. H. seinem Rufe nach kannte, und von seiner Ankunft vorher unterrichtet war. — Bey uns ist's ihm überaus wohl gegangen und ich getraue michs zu behaupten, dafs wohl kein Künstler dieser Art, vor ihm, hier so viel Aufmerksamkeit, Gefälligkeit und Zuvorkommen erfahren hat. — Aufser seiner grofsen Geschicklichkeit empfahl er sich durch seine Gefälligkeit und Gutmüthigkeit allgemein, so dafs er auf allgemeines Wünschen vor seiner Abreise noch ein zweytes Konzert geben mufste. Das ist an diesem kleinen Orte und bey so ungleichurtheilendem Publico wohl etwas Unerhörtes, und noch dazu im Sommer! Man errichtete eine Subscription, und weil viele Personen Gelegenheit gehabt hatten, Hrn. H. zu hören, wodurch sie auf seinen Vortrag gröfserer Sachen und auf seine Kompositionen neugierig wurden: so kam sie in kurzem zu Stande. — Alle Kompositionen, die Hr. H. in seinem Konzert gab, waren von ihm selbst: die Gesänge sämmtlich aus *Alessandro*, einer grofsen Oper, die Hr. H. in St. Petersburg gesezt hat. Diese Singesachen wurden von Mad. Werthes, Dem. Pauser und Hrn. Arnold, Mitgliedern des hiesigen Theaters, ausgeführt. Aufser diesem gab uns Hr. H. noch ein Sextett für's Fortep., 2 Viol., 2 Basethörner und Violoncello, und endlich eine Fantasie von einer halben Stunde lang. Der Beyfall bey jedem Saz war ungetheilt und aus dem Sextett hört man noch izt hie und da das beliebte Thema hertrillern. — Im zweyten Konzert gab Hr. H. unter anderm einige kleine deutsche Lieder von seiner Komposition, welche sehr wohl gefielen, noch eine grofse Sonate für 2 Fortepiano's und eine kurze Fantasie. Die Sonate hat viel Sensation erregt. Ueber dem ersten und zweyten Saz derselben ist man sehr getheilter Meynung, der Mittelsaz aber ist allgemein als vorzüglich meisterhaft anerkannt. Hr. H. hat diese Sonate eigens zu diesem zweyten Konzert gesezt. — Seit einer Woche ist Hr. H. von hier zu Schiffe gerade nach Stockholm abgereiset, von wo er über Copenhagen nach Berlin zurück geht. — Unsre freundschaftlichen Wünsche folgen ihm! —

Kurze Anzeige.

Twelve Waltzes for the Pianoforte or Harpsichord with an Accompaniment for the Tambourine and Triangle, composed by D. Steibelt. London, printed by Broderip and Wilkinson. (5 Sh.)

Rec., der wedes ein grofser Liebhaber von Walzern noch von Walzen ist, mufs gestehen, dafs diese Walzer bey weitem unter die vorzüglichern gehören, die ihm vorgekommen sind.

Ende des ersten Jahrgangs.

(Hiebey das Titelblatt nebst Inhaltsverzeichnis des ganzen Jahrgangs.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWEYTER JAHRGANG
vom 1. Oct. 1799 bis 24. Sept. 1800

J. A. P. SCHULZE.
Königl. Dänischer Kapellmeister

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang gehören 3 musikalische Beylagen, 4 Kupfertafeln und 10 Intelligenzblatter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

zweyten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I *Abhandlungen.*

Apel, über Ton und Farbe. Seite 753-762. 769-774.

Christmann, Tableau über das Musikwesen im Würtembergischen. 71-80. 113-128. 139-144.

— — Musik als Chiffernsprache. 297-309.

v. Dalberg, Versuche über Töne durch Glasstäbe an Metallsaiten. 105-111. 129-131. 145-150.

Gerber, Ueber die Entstehung der Opern. 481-487.

— — Etwas Politisches aus dem Reiche der Harmonie. 625-629.

Horstig, Chiffern für Choralbücher. 337-341.

— — Einige Worte über Volkslieder und Volksmelodien. 670-672.

Knecht, Versuch einer Theorie der Wohl- und Uebelklänge. 358-367. 385-395. 433-438. 449-455. 465-470.

Michaelis, Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten. 183-186.

Quandt, Ueber die, durch Glasstäbe, den Metallsaiten entlockten Töne. 321-324.

Rochlitz, Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer. 1-5. 17-22. 57-63. 161-170. 177-183.

— — Parallele zwischen Raphael und Mozart. 641-651.

Schulz, Ueber die in Sulzers Theorie angeführten zwey Beyspiele der Verrückung. 257-265. 273-280.

Spazier, Rechtfertigung Marpurgs und Erinnerung an seine Verdienste. 553-560. 563-578. 633-640.

Stöckel, Ueber seinen musikal. Chronometer. 657-666. 673-679.

Tromlitz, Ueber den schönen Ton auf der Flöte. 301-304. 316-320.

Vogler, Abt, Acußerung über Knechts Harmonik. 689-696.

D. Weber, Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen. 705-719. 721-727. 737-745. 771-780. 785-795. 801-811.

Westrik, kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst. 193-197. 209-212. 225-227. 241-243. 513-545

Ungenannte, Wie erhebt sich der dichtende Künstler über den Ausübenden? 289-291.

— — Apologie der Tafelmusiken. 291-294

— — Ueber die Nationaltänze der Ungarn. 609-616.

— — Ueber das Intermezzo der Italiener. 865-869. 881-886.

— — Ueber den Werth der Musik und die Mittel ihn zu erhöhn. 817-823. 833-841. 849-856.

II. *Biographische Nachrichten.*

Ueber Della Maria nach Duval. 714-716.

Die Fürstin Juliane in Buckeburg. 220-223.

Einige Tonkünstler älterer Zeit. 33-37. 81-87.

III. *Recensionen.*

*) *Theoretische Werke.*

Knecht, kleine praktische Klavierschule. 12 Heft. 227-237.

Kreith, Anweisung alle Töne auf der Flöte richtig zu treffen. 38.

Tromlitz, über den Gebrauch der Flöten mit mehrern Klappen. 600-604.

Tieck, Phantasien über die Kunst. 2r Abschnitt. 401-407.

2) *Musikalien.*

a) Gesang.

aa) Vollständige Opern.

Salieri, Falstaff o die lustigen Weiber. 90.

Winter, Das Labyrinth, der Zauberflöte 2r Theil. 811-815. 825-827.

5) Kantaten, Lieder und andere Gesänge.

Bartolini, Abendgesang der Dalora. 624.
Bezzenzweck, Gesänge am Klavier. 637.
Beecke, Lieder verschiedener Dichter. 2r Th. 186.
— — 6 Lieder von Matthison. 428.
Belling, Lieder am Klavier. 2r Heft. 215.
Collection of German Ballads and Songs. 651.
Dalberg, 12 Lieder für's Klavier. 507.
Fattschach, Romanze: Lieb' und Hoffnung. u. s. f. 508.
Gesellschaftliche Lieder für 3 Stimmen. 521.
Häusler, Recitativo con Aria. 735.
— — Kennst du das Land, wo die z. s. f. 842.
Haker, 6 Lieder für's Klavier. 2r Theil. 326.
Hoffmeister, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 863. 870.
Hopperstelt, Lieder für Volksschulen, und Melodien zu diesen Liedern 886 831.
Kaffenbach, frohe Lieder. 856.
— — Zwergfellerschütterungen. 857.
K. Lieder für's Klavier. 172.
Kelmann, Gesänge am Klavier. 697.
Lorenz, Egmund und Emma. 64.
Meister Siegeslieder für drey Singstimmen. 732.
Mozart, 20 Gesänge am Klavier. 87.
— — Kantate das Lob der Freundschaft. 122-125.
Papagenos, Vogelfängerlieder. 70.
Pfeiffer, Lieder zur Sammlung.
Pfeffelzeller, neue Lieder. 2r Theil. 9-19.
Pfeiffeicher, 12 Lieder verschiedener Dichter. 151.
Reichardt, *Fr. und Louise*, 12 Lieder. 471.
Reiter, Deutsche Lieder. 263-267.
Romberg, 6 Lieder. 29-31.
Rosenfeld, Lieder für's Klavier. 91.
Schulz, 6 deutsche Gesänge. 818.
Schönherr, Gesangstücke für's Klavier. 280.
Schwenke, Klopstocks Vater unser. 532.
Steibelt, 6 Lieder von Hölty. Op. 10. 487.
Tuch, 12 gesellige Lieder. 736.
Weiss, 6 Lieder von Matthison. 563.
Weise, vermischte Kompositionen. 151.
Winter, Gesänge am Klavier. 1s und 2s Heft. 817.
Wolf, Gesänge am Klavier. 2s Heft. 212-220.
Zumsteeg, kleine Balladen und Lieder. 470.

6) Instrumentalmusik.

a) Volle Orchestermusik.

Cimarosa, Ouverture de Serlamis à grand Orchestre. 165.

β) Konzerte.

Dussek, grand Concert militaire pour P. F. Op. 40. 760.
Hoffmeister, Concert pour Flûte. No. 2. 762-765.
Jean, Concerto per Violino primo 65.
Mozart, — pour le Clavecin. Op. 67. 12-14.
— — — — — Violon. 92.
Steibelt, nouveau Concert pour Pianoforte. 636.

γ) Sextette, Quintette, Quartette, Trios, Duos.

Barmann, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 2. 136.
Belleval, Sonate pour 2 Violons. 209.
Brandl, Sextuor pour Violon etc. Op. 28. 69.
Emmert, Harmonien für 2 Hörner und Fagott. 202.
Fischer, 2 große Quartetten. Op. 1. 623-628.
Hänisel, 3 Quatuors pour 2 Violons. Op. 6. 118.
Hoffmann, 3 Duos pour Violon et Flûte. Op. 3. 205.
Hoffmeister, Notturno pour Flûte, Violon etc. No. 1. 762-767.
— — 12 Variations — — — Op. 52. 821.
Kreith, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 15. 410.
Kreutzer, Quatretto pour Flûte, Violon etc. Op. 17. 156.
Lichl, 3 Quatuors pour — — Op. 3. 267.
— — Cassazion per Oboa, Clarinetto etc. 206.
Pelchler, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 1. 2.
Rabbe, 3 grands Duos pour 2 Flûtes. 560.
Rieder, 3 Quatuors pour 2 Violons, A. B. Op. 8. 56.
Schneider, 3 Quintuors — — Op. 3. 31.
— — 3 Duos pour Violon et Alto. 91.
Steibelt, 3 Quintetti per Clavicembalo, 2 Violons etc. 1870.
— — 12 Walzes pour 2 Flûtes. 752.
Viotti, 6 Duos pour 2 Violons. Op. 3. Liv. 2. 202.

δ) Sonaten für's Klavier.

Amon, 3 Sonates. Op. 21. 768.
Beethoven, grande Sonate. Op. 27. 573.
— — 3 Sonates. Op. 10. 25-27.
Cramer, 3 Sonates. Op. 13. 67.
— — 3 — Op 25. 568.
Danzi, Sonate à 4 mains. 456.
Dussek, 3 Sonates. Op. 39. 67.
Graff, 3 Duetts for P. F. Op. 12. 66
Gyrowetz, 3 Sonates. Op. 23. 158.

Hasda, nouvelle Sonate. Op. 9. 727-729
Hilzer, 3 Sonaten. 455.
Herzeluch, 3 Sonates à 4 mains. Op. 48. 841
— — 3 — p. P. F. Op. 49. 206. 711.
Lickl 3 — — Op. 8. 83.
Maschek, das allgemeine Wiener Aufgebot, eine karakteristische Sonate. 514.
Mayseder, 6 Sonatines et Rondeaux faciles. 158.
Schmid, 2 Sonates. Op. 6. 623.
Stadler, Sonate. 65.
Steibelt, 3 Sonates. Op. 55. 68. 737.
— — 3 — Op. 57. 68.
— — 3 — Op. 59. 681.
— — Sonate à 4 mains. No. 1. u. 3. 680.
Tapray, — — — Op. 23. 714.
Tuch, Sonate. Op. 10. 864.
Woltmar, 3 Sonatinen. Op. 1. 158.
Wiesner, Sonatina. No. 1-6. 267.

c) Andre Musik fürs Klavier.

Auberlen, 6 charakteristische Tänze. 511-514.
Auenhammer, 10 Variations. 90.
Bauer, 12 — Op. 2. 137.
Beethoven, 8 — No. 10. 103.
Bihler, 12 — 736.
Böringer, 6 — 55.
Cannabich, 10 Variations. 880.
Eichenlaub, leichte Klavierstücke. 55.
Fischer, air de Righini varié. 663.
Freystädtler, 12 Variations: Mama mia. 623.
— — 14 — : Andante d'Haydn. 688.
— — 6 — differentes petites pieces. 281.
Gelinek, 12 petites pieces. Op. 17. 616.
— — 6 Allemandes. Op. 18. 880.
Gyrowetz, Divertissement. 711.
K., Variations: O numi posenti. 170.
Kauer, 6 Variations: Mama mia. 55.
Herzeluch, 12 pieces. Op. 42. 782.
— — 5 Caprices. Op. 45. 206.
Lickl, 12 Variations: Mein Steffel u. s. w. 96.
Lilien, 10 — Op. 2. 128.
— — 9 — 91.
— — 7 — : Ballet Alcina. 56.
Lodi, Cappriccio. Op. 16. 28.
Müller, 2 variirte Themas. 579.
Melich, Sammlung kleiner Klavierstücke. 231-240.
Rieger, Fantasie. 151.
Schmidt, 6 Polonoisen. 591.
Tänze, 12 Neue. 864.
Vanhal, 12 Variations. 456.
v. *Weber*, 6 Variat. No. I. 880.
Wittasek, Rondo. 737.

f) Flöte.

Bihler, 12 Variations p. Flüte. S. Schlesien u. s. w. 903.
Kreith, 12 — — Op. 13. 46.

g) Violoncello.

Kraffft, 3 grosse Sonaten fürs Violoncello. 92.

h) Harfe.

Saal, 25 Stücke für die Harfe. 478.

IV. *Beschreibung neuerfundener Instrumente.*

Das Apollonion, von Völker. 705-708.
Dogenklavier von Kunz. 175-177.
Clavicylinder von Chladni. 305-315.
Neues Instrument von Mänl. 414.

V. *Nachrichten.*

Cramers Tod. 223.
Fasch's Tod. 852.
Ueber Amsterdam in Bezug auf Musik und Theater. — S. 156-163. 185-192. 396-400. 513-532.
Aufführung der Medea zu Berlin. 508-512. 685-688. 709-711.
Auszüge aus Breslauer Briefen. 815.
Ueber Kunzens Ossians Harfe, Kopenhagen. 268-272. 287-288.
Das Konservatorium der Musik zu Paris. 156-183.
Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Riga. 2, 6-29.
Das Kaiserliche Theater in Gatschina. 225.
Oeffentl. Musik in Leipzig. 255-256. 430-461. 620-639.
Triersche Kapelle in Koblenz, von Nina. 700-703.
Disposition der neuen Orgel in Magdeburg. 667-683.

Mad. Schick in Magdeburg. 891-895.
Aufführung von Haydn's Schöpfung in Wien 281.
Zustand der Musik in Berlin. 585-588. 618-623.
— — in Böhmen. 488-495. 497-507. 513-525. 537-542.
— — in England von F—l. 5-9.
— — in Frankfurth am M. 42-49.
— — in Fulda. 729-731.
— — in Italien. 331-336. 344-348. 376-376.
— — in Königsberg. 477-479.
— — in Paris. a. d. Franz. 588-591. 605-607. 711-714. 732-736. 745-751.
— — in Schweiz. 843-848. 858-861.
Berichtigung der Abt Voglerschen Streitigkeiten. 443-446.
Ueber Abt Voglers Simplificationssystem. 870-875.
Eberhards Erklärung über Spaziers Rechtfertigung Marpurgs 870-875.
Briefe über Tonkunst und Tonkünstler. 407-414.
Entscheidung, den Anfang des 19ten Jahrhunderts betreffend. 251.
Ueber Zumsteegs neue Oper: das Pfingstfest, von Christmann. 716-720.
Monumente deutscher Tonkünstler. 417-425.
Verschiedene kurze Nachrichten. 31-134-136. 174-176. 238. 296-299. 329-331. 416. 439-442. 494. 563-565. 607. 639. 688. 704. 751. 783. 879. 880.

VI. *Fragmente aus nicht-musikalischen Schriften.*

Kants Anthropologie. 23-25.
Pörschke. Gedanken über Philosophie des Schönen. 111-113.
Ueber Oper und Opernwesen. 197-201.

VII. *Miscellen.*

Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren, von dessen Schwester mitgetheilt. 300.

Anekdoten aus Gotzy Benda's Leben. 876-879. 894. 899.
Bagatellen (kleine Singgedichte) 224. 286. 805.
Gedicht in's Stammbuch einer Sängerinn. 568.
Kleinere Anekdoten von berühmten Komponisten, Virtuosen u. dgl. 14-16. 32. 80. 102-104. 118. 144-159. 189. 253. 313. 336. 360. 416. 429-432. 446-448. 479. 495. 532. 653-658. 720. 736. 784. 798-800. 829-832. 862-863. 895. 896.
Musikalische Seltsamkeiten, von einem Deutschen in London. 49-53.
Zuruf an die beyden Pixis. 54.

VIII. *Beylagen.*

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummern des Zeitungsstücks an, mit welchen die Beylagen oder Kupfer ausgegeben worden sind.

1. Schulz, Harmonika-Saiz; und Hofpassiertes Gesellschaftslied. (11)
2. Arie aus Kunzen Ossians-Harfe. (15)
3. Arie aus Haydn's Schöpfung: Mit Würd' und Hoheit, u. s. w. (25)
4. Ungarische Nationaltänze. (39)
5. Lied, aus Zumsteegs Oper das Pfingstfest. (41)
6 u. 7. Musikstellen aus Winters Labyrinth. (47. 48.)
8. Solo und Chor aus Kotzegartens Harmonie der Sphären von Romberg. (50)

IX. *Kupfer.*

Titelkupfer. Porträit des in diesem Jahre verstorbenen Kapellmeisters Schulz.
Taf. I. Abbildung einer Instrumente, Töne aus Metallsaiten zu ziehen. (5)
— II. Händels Denkmal in der Westmünster Abtey. (21)
— III. Haydns, Mozarts und Bach's Denkmäler. (25)
— IV. Abbildung der neuen Orgel in Magdeburg. (36)

X. *Intelligenzblätter.*

Nummer I — XX.

Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October **№. I.** 1799.

Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer,

von Friedrich Rochlitz.

Erster Brief.

Die Behandlung der Geister von einigen neuern Komponisten.

Sie fragen mich, wie Sie Ihren Geist behandeln sollen? Vorausgesezt, dafs Ihre Frage nicht Scherz ist und Sie wirklich Antwort haben wollen, sage ich Ihnen: Sie haben bey Gefühl, Geschmack, und musikalischen Schulkenntnissen, den *Deus in nobis:* suchen Sie dessen Eingebungen vom Ahnden zum Bewufstseyn zu bringen, dann fest zu halten, und folgen Sie diesen, hier wie überall, so werden Sie nicht fehlen. Wollen Sie indefs einige historische Worte darüber haben, so lesen Sie weiter; doch nehmen Sie das, was Sie hier finden, nur für Andeutung, nicht für Behandlung der Sache.

Unter Geistern verstehen wir beyde hier nicht Genien, die in der idealen Welt der Kunst gewöhnliche Bürger sind, sondern Erscheinungen, die auch in der übernatürlichen Welt übernatürlich bleiben — Revenants u. dgl. Sie behalten ihren mystischen, hohen Charakter, obschon sie, z. B. in unsern neuesten Opern, ziemlich zur Ordnung des Tages geworden; sie behalten ihre mächtige Wirkung, wenn sie vom Dichter und Komponisten nur nicht verunstaltet und auf dem Schauplaz gut exekutiert werden, obschon sie von den Theaterdichtern aller Art so oft gemifsbraucht worden sind.

Ich finde diese Geburten der Phantasie von den Komponisten auf dreyerley Art behandelt. Ich will die allerbekanntesten Beyspiele wählen.

Mozart läfst den Geist im zweyten Akt des *Don Juan* eine Melodie in fremden Intervallen und langen Noten, in feyerlichem Tempo und mit schauerlichem Akkompagnement singen; er bietet allen Reichthum seines Genie's, und alle, auch die tiefer verborgenen Schätze der Harmonie auf, um Schaudern zu erregen; läfst den, welcher dem Gange seiner zusammengepreften Ideen folgen und sich nicht nur dem Totaleindrucke überlassen will, unter deren Fulle, Kraft und Menge fast erliegen — und erreicht seinen Zweck vollkommen. Mehrere Andere, und unter diesen auch Reichardt in seiner Musik zu Göthe's Ballade *Erlkönig*, die, meines Bedünkens, mehr werth ist, als mancher Opernakt — lassen ihre Geister keine eigentliche Melodie, sondern immer Einen und ebendenselben Ton singen, der durch die Harmonie erst gleichsam zu einer Melodie wird; sie suchen also durch grofste Einfachheit zu bewirken, was Mozart durch grofste Fülle bewirkt, und — erreichen ihren Zweck gleichfalls. Lichtenstein läfst in seiner Oper: *die steinerne Braut*, den Geist, der den Knoten zerhauet, gar nicht singen, sondern blos abgemessen sprechen, indefs die Musik schwach und feyerlich fortgehet und das Allgemeine der Empfindungen, welche in dem Gesprochenen liegen, ausdruckt. Auch Er erreicht seinen Zweck — und ich kann Ihnen nicht sagen, wie Einem zu Muthe wird, wenn man diese musikalisch so wohl angelegte Scene hört.

Welcher von diesen dreyen Wegen nun einzuschlagen wäre, wenn sich anders kein vierter ausmitteln liefs — wie ich denn freylich keinen vierten weifs? Lassen Sie uns die angeführten Beyspiele etwas näher betrachten, um darauf zu antworten.

Da in der Oper der Gesang (ordentliche Me-

lodie mit Harmonie verbunden) Natur ist: so sehen Sie, dafs Mozart seinen Geist natürlich, also, menschlich zu sprechen, wie einen Menschen behandelt hat. Geben sie den Gesang des Geistes einem erhabenen Menschen, z. B. einem würdigen Alten, und Sie finden nichts Anstöfsiges, nichts Befremdendes. In der That hat auch ein steinerner Mann, der erst hübsch anklopft, dann zu Tische kömmt und einem Lüstling die Bufspredigt hält, Etwas sehr menschliches. Nur durch die Hoheit der musikalischen Ideen und die Summe der vereinigten Mittel der Musik hebt Mozart seinen Erscheinenden vor den übrigen Personen heraus und giebt ihm einen Anstrich des Uebernatürlichen. Wer also von dem Dichter einen so menschlich gezeichneten Geist vorfindet, wie Mozart, der folge diesem. Aber er hat eine *duram provinciam* erhalten: denn wem stehet das unübersehbare Reich der Töne so zu Gebote, dafs er, wie dieser Komponist, darin schalten und walten kann, und also seine Absicht so gut, wie er, erreicht? —

Der Geist in dem zweyten angeführten Beyspiele ist, wenn ich so sagen darf, von dem Dichter weit geistiger gezeichnet. Nur das arme Kind siehet und höret ihn. Der Vater siehet nichts, als einen Nebelstreif und alte grau scheinende Weiden, hört nichts, als das Säuseln des Windes in dürren Blättern. Hier dürfte also jene menschliche Behandlung nicht an ihrem Platze seyn. Man will hier nicht nur etwas Höheres, als das Gewöhnliche, sondern etwas ganz Eigenes. Sänge der Geist im gewöhnlichen Sinne des Worts Gesang: so stünde auch seine Figur bestimmt vor uns, das zauberische Unbestimmte wäre verschwunden, man begriffe nicht, warum ihn der Vater nicht sähe, alles würde Widerspruch, und die Wirkung wäre verfehlt. Bringt aber der Geist seine Worte so hohl und eintönig hervor, indefs die ängstende, treibende Musik ihren Gang fortgehet: so stellt uns dies Mittelding zwischen Gesang und Sprache das Mittelding zwischen Geist im metaphysischen Sinn und Menschen vortreflich dar, alles bleibt in seiner Ordnung, und die vom Dichter und Komponisten beabsichtigte Wirkung wird erreicht. Wird also dem Komponisten von dem Dichter ein Geist dieser Art — der vortreflichsten — gegeben: so behandle er ihn auf solche Weise und man wird es ihm Dank wissen.

Lichtensteins Geist hat nun aber ziemlich viel zu sagen, und mufs erzählen. Hier haben Sie also den Geist wieder menschlicher, und die Mozartsche Behandlung würde in sofern zuläfsiger. Aber der Geist spricht viel: — sollte es dem Komponisten möglich seyn, in solcher Kraft lange auszuhalten? Und wenn ihm dies möglich wäre: sollte der Zuhörer im Stande seyn, so lange in der hohen Spannung zu verbleiben? Wem würden des Schicksals und selbst der gräfslichen Hekate Gespräche in Klingers erster *Medea* — ich sage noch nicht bey einer Aufführung, wenn sie jezt möglich wäre, sondern selbst beym Lesen, wo man sich die Ausführung vollendet denkt — nicht zu lang, obschon der Dichter mit Riesenkraft sich hält und feststeht? — Der Geist erzählt: — wäre also, auch bey einer für den Verstand noch so wichtigen Erzählung, solche ausdrucksvolle Melodie und Harmonie, wie Mozarts, an ihrem Platze? — Wollte der Komponist einen solchen Geist, wie Reichardt den seinigen, behandeln — würde dann die lange eintonige Rede nicht langweilig werden müssen; wenn ich auch nicht wage, darauf zu dringen, dafs ein solcher Geist, meiner Meynung nach, seiner Sphäre entrücket wäre? Würde es auch dem reichsten musikalischen Genie möglich seyn, bey so langem eintonigen Geistergesang Abwechselung der Harmonie genug zu schaffen, um nicht am Ende fast unerträglich zu werden? Würde es endlich nicht auch anstäfsig seyn, so ganz heterogene Dinge, als in solcher Erzählung liegen, eintönig vorbringen zu lassen? — Empfängt also der Komponist einen Geist solcher Art vom Dichter — dieser mag ihn verantworten, wenn er kann: — so behandele er ihn auf jene dritte Weise.

Doch dies alles ist Buchstäbe; und wenn dieser auch nicht immer tödtet, so macht er

doch gewifs nicht lebendig: sondern das thut der Geist, der sich aber auch nicht beschreiben, sondern nur aus seinen Wirkungen abnehmen lafst, jedoch aus dem Buchstaben je zuweilen Nahrung saugt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in England.

Der Zustand der Musik in England ist schon seit langer Zeit von einer sehr vortheilhaften Seite bekannt. Obgleich die Eingebohrnen diese Kunst nicht so haufig zu einem Hauptgeschaft machen, als es in vielen andern Landern geschieht, so ist doch die Liebe dazu bey ihnen so allgemein und ausgebreitet, als sie es kaum anderwarts seyn kann, wo weit mehrere ein Hauptgeschaft daraus machen. Es entsteht dadurch zwar gewissermafsen ein Mangel an eingebohrnen Tonkunstlern in England; allein, dies schadet der guten Aufnahme der Kunst in diesem Lande so wenig, dafs man vielleicht sogar behaupten konnte, der vortheilhafte Zustand derselben schreibe sich hauptsachlich davon her. Denn der Engländer wird dadurch genothigt, die vorzüglichsten Künstler anderer Länder zu benutzen, und da es ihm weder an Vermogen fehlt, sie bezahlen zu konnen, noch an Kenntnifs und richtiger Beurtheilung, um die Besten auszuwählen, so hat er von jeher eine weit betrachtlichere Anzahl der ersten Künstler aller Art in seinem Lande beysammen gehabt, als sie anderwärts neben einander bestehen konnten. Der englische Nationalgeist, der sich in den meisten Dingen am liebsten zum Grofsen und Soliden neigt, mit dem fast allgemeinen Wohlstand derjenigen Menschenklasse verbunden, von welcher vorzuglich die Aufnahme der Künste abhängt, mufste unter solchen Umständen die Musik in England nothwendig in eine so vortheilhafte äufsere Lage bringen, in welche sie anderwarts bey minderer Neigung zum Grofsen, und bey weit kümmerlichern Aufwand unmöglich kommen konnte und kommen wird.

Unter den auslandischen Tonkünstlern scheinen jezt die Deutschen in England einen entschiedenen Vorzug zu geniefsen. Pepusch hat zu dieser Achtung deutscher Kunst den ersten Grund gelegt, und Händel hat ihn befestigt. Die günstige Meynung, die durch zwey solche Manner erregt werden mufste, konnte nun nach und nach leicht auf alles übergehen, was Deutschlands Musik betraf. Es ist daher den Engländern kein Theil unserer Musik unbekannt, er mag zur theoretischen oder zur praktischen gerechnet werden. Selbst die hohern Fächer deutscher Kunst, die wir beynahe selbst nicht mehr kennen, sind ihnen bekannt, so dafs es jezt ein englischer Organist wagen kann, Joh. Seb. Bachs wohltemperirtes Klavier mit Erläuterungen in Kupferstich herauszugeben, ein Unternehmen, welches zwey Musikhandlungen im Vaterlande dieses grofsen Komponisten noch vor wenig Jahren vergeblich versuchten.

Um dem Leser einen deutlichen Begriff zu geben, wollen wir in einer gewissen Ordnung anführen, was in den neuesten Zeiten in verschiedenen Fächern der Tonkunst in England vorgegangen ist.

Für die Theorie der Musik ist wohl Kollmann's *Essay on practical musical Composition, according to the nature of that Science and the Principles of the greatest musical Authors* das wichtigste Werk. Der erste Band kam schon im Jahr 1796 zu London in Folio heraus, und ist in den Gottinger gelehrten Zeitungen (115. Stück vom Jahr 1798) angezeigt, sonst aber in Deutschland nicht bekannt geworden. Dieser erste Band führte den Titel: *An Essay on musical Harmony etc.* In diesem Sommer ist nun auch der zweyte Band erschienen, worin in 12 Capiteln folgende Gegenstände abgehandelt werden: 1) *Of the Plan for a piece to be composed* in 21 Paragraphen. 2) *Of Sonatas*, in 22 §§. 3) *Of Symphonies* in 17 §§. 4) *Of Concertos* in 15 §§. 5) *Of Fugues in general* in 20 §§. 6) *Of simple Fugues* in 35 §§. 7) *Of double Fugues* in 14 §§. 8) *Of Canons* in

18 §§. 9) *Of the construction and resolution of Canons* in 27 §§. mit vielen Beyspielen von meistens deutschen Komponisten, nämlich von Joh. Seb. Bach, Carl Phil. Em. Bach, Händel, Graun, Kirnberger, Fasch, Marpurg etc. 10) *Of vocal Music* in 22 §§. 11) *Of instrumental Music* in 29 §§. 12) *Of Style and national Music* in 29 §§. Das Werk ist voll von Beyspielen aus den Werken deutscher Komponisten; unter andern ist auch ein *Trio* für 2 Klaviere und Pedal von Joh. Seb. Bach vollständig abgedruckt, welches unter den sechs Trios, welche der grofse Mann für seinen ältesten Sohn, Wilhelm Friedemann einst gemacht hat, das erste ist.

Aufser dem obigen schon erschienenen Werk sind noch angekündigt: 1) *Practical Dictionary of Music: compiled from the most approved Treatises: the authentic Mss. of Dr. Arnold, Dr. Boyce etc. including some articles of an historical and theoretical nature. By J. W. Callcott, Mus. Bac. Oxon. Organist of St. Paul's, Covent-garden, and the Asylum.* Der Verfasser ist ebenfalls mit deutschen Schriftstellern sehr gut bekannt. Er will in seinem Werke das Kirnbergerische System der Harmonie bestreiten und widerlegen. Es soll noch in diesem Jahre erscheinen. In der Ankündigung sind verschiedene Artikel zur Probe abgedruckt, woraus man sehen kann, dafs der Verf. wenigstens nichts schlechtes liefern wird. Dafs er das Kirnbergerische System bestreiten und wo möglich umwerfen will, wird zwar im Plan nicht gesagt; man weifs es aber daher, weil der Verf. über diesen Gegenstand lange Zeit hindurch mit einem andern Musikgelehrten korrespondirt hat.

2) *An Introduction to musical Composition or, a preparation for the Study of Counter-Point, through an original Treatise on Thorough Bass, which is the first step towards Composition etc. By Joseph Dietzenhofer, Teacher of the Pianoforte, also of Thorough Bass, Singing, and Composition.* Der Verf. ist aus Wien gebürtig, hat zuerst in seiner Vaterstadt, sodann in Paris, und zuletzt zwanzig Jahre hindurch in England in der Musik unterrichtet. Sein Werk soll 50 Folioseiten stark werden, und eine halbe Guinee kosten. Es soll der Ankündigung zu folge ebenfalls noch in diesem Jahr 1799 erscheinen.

3) *A general Treatise on Music: particularly on Harmony, or Thorough Bass, and its Application in Composition Written on a new Plan, tending to explain and illustrate the Science in general. By M. P. King.* Dieses Werk soll dem *Guida armonico* des Geminiani ähnlich seyn, und eine Guinee kosten.

Von praktischen Werken kommen in London sehr viele von Meistern aller europaischen Nationen heraus. Indessen sind doch die Kompositionen von Haydn, Clementi, Pleyel, Dusseck, Cramer, Steibelt und Mozart am beliebtesten. Auch Kozeluch's und Sterkel's Werke gefallen hin und wieder, aber nicht so allgemein, als die vorher Angezeigten. Neuerlich sind auch zwey Werke von D. Forkel in London gestochen worden. Das erste im vorigen Jahr bey Longman und Broderip unter dem Titel: *Plainte d'une Femme abandonnee par son Amant auprès du berceau de son Fils, being a favorite Scotch Song with twenty Variations for the Pianoforte:* und das zweyte in diesem Sommer bey Broderip und Wilkinson unter dem Titel: *Three Sonatas for the Pianoforte with an Accompaniment for a Violin and Violoncello ad Libitum.*

Unsre Landsmännin, Mad. Mara, lebt zwar noch immer in London, aber nicht mehr in einer so glänzenden Lage, wie ehedem. Sie hat es mit dem Londoner Publikum durch mancherley Umstände verdorben. Dennoch wirft sie sich nicht weg, und singt lieber gar nicht, wenn sie nicht mit dem gewohnten Beyfall und unter den gewohnten günstigen Umständen singen kann. In der Oper und selbst im Antientconcert, wohin auch der König gewöhnlich geht, hat daher in diesem Jahr nicht sie, sondern eine Signora Banti gesungen.

Eine vortrefliche Musikaliensammlung, woran die beyden Doctoren der Musik, Will. und P. Hayes lange Jahre mit der aufsersten Sorgfalt gesammelt haben, ist in diesem Jahre zu London vereinzelt worden. Das Verzeichnifs enthalt die Werke von mehr als 350 englischen,

italienischen, französischen und deutschen Komponisten. Diese Sammlung wurde nicht meistbietend, sondern nach bestimmten, jedem Artikel beygesezten Preis verkauft. Das Verzeichnis war aber kaum gedruckt und vertheilt, so wurden schon die vorzüglichsten (und was am merkwürdigsten ist, die ältesten) Werke von Tallis, Tyr, Child, Gibbon, Purcell, Bird, Blow, Tudway, Bull, Morley, Carissimi, Leo, Feo, Pergolese, Stradella, Lotti, Palästrina, Marcello, Steffani, Clari, Porpora, Händel, Penusch, Rameau, Bach, Mattheson etc. um die bestimmten Preise abgeholt. Welch ein Unterschied zwischen England und Deutschland! Würde nicht bey uns eine solche Sammlung in die Kramladen kommen müssen?

An guten Instrumenten aller Art fehlt es in London ebenfalls nicht. Die kleinen, Klavierförmigen Pianoforte von Schuene und Vinsen hält man nicht nur für die besten in London, sondern in der ganzen Welt. Sie werden nach Beschaffenheit der äuseren Arbeit mit 25 bis 45 Guineen bezahlt, und haben jezt gewöhnlich einen Umfang von 6 vollen Oktaven, nemlich vom Contra *C*, bis zum viergestrichenen *c*. Grose, Flügelförmige Pianoforte werden von Broadwood und Stodard am besten gemacht; sie kosten aber 60, 70 und mehrere Guineen.

F — l.

Recensionen.

Neue Lieder mit Klavierbegleitung von Hrn. F. B. Pfaffenzeller. 2ter Theil. Augsbourg bey Gombart. (1 Fl. 36 Xr.)

Diesen Zusaz: mit Klavierbegleitung, mufs man ganz eigentlich nehmen, und aus diesem Gesichtspunkt die Lieder beurtheilen. Sie haben, voran gesagt, das Eigene, dafs unsre deutsche Handschrift den Noten untergelegt ist, was dem Auge nicht angenehm ist, weil die spitzigen fliegenden Striche unter die kraftigen Notenköpfe und Striche wie lichte Luftgestalten schweben und schimmern, das Eckige und Schnorkligе abgerechnet, das wohl als sehr häfslich für kein Werk des Geschmacks nachgestochen werden sollte. Doch was den Inhalt der Kompositionen selber betrift, so vergifst man, wenn man sich kaum ins Werk hineingesungen hat, jenen Uebelstand sehr bald, und lafst sich mit den sehr hübschen gefühlvollen Melodien gern mit forttragen. Es laufen wohl hin und wieder einige kleine Unvollkommenheiten mitunter, aber sie sind im Grunde theils so wenig erheblich, theils lassen sie sich durch guten Vortrag so leicht verbessern, dafs man um des übrigen Guten willen, ohne übermäfsige Strenge und Lust zu kritisiren verrathen zu wollen, nicht wohl im Tone des lauten Tadels davon sprechen kann. Wenn man sie alle so nacheinander durchnimmt, die Lieder, wie das leider das Schicksal von Liedersammlungen ist, wie es aber nicht seyn sollte, so findet man freylich bisweilen das viele Gleichförmige der Behandlungsart, das heifst, der so oft arpeggirenden Begleitung, ermüdend und langweilig. Indefs singt und spielt man jedes nach Wahl und Bedürfnifs für sich und allein, so kann man davon mit dem einen mehr, mit dem andern weniger zufrieden werden. Auf jeden Fall hat der Verfasser Gesang und Empfindung, und Stellenweise verräth er Anlage zu theatralisch-musikalischer Malerey. Seine Musik ist expressiv und dem Texte ist wenig zu viel geschehen, oft ist er gar gut ausgedrückt. Was will man mehr, wenn es nicht gerade die höchste absolute Vollkommenheit in allen Dingen seyn soll, die man fordert!

Am besten hat Rec. die empfindungsvolle durchgeführte Erzählung von dem *alten Vater Martin* gefallen, sowohl was die Melodie als die ganze Manier betrift. Es ist eine recht rührende Herzlichkeit darin, welche die tiefe Begleitung, wenn der fromme Greis redend eingeführt wird und eine Tenorstimme dagegen seiner Melodie eine so interessante Höhe giebt, noch mehr verstärkt. So etwas zeigt allemal, dafs ein Komponist sich auf die Mittel der Kunst, wenn er sie zur Kopie der Natur braucht, versteht.

Wir wollen noch eine Stelle anderer Art, eine komische, mitnehmen, die recht gut ausgefallen ist. Sie ist aus einem erzählenden Liede: *Eduards Abentheuer* von Langbein; auch durchkomponirt. Eduard hascht im Traum ein junges flüchtiges Mädchen, das ihm entflieht und das er zuvor in einem Wiesenthale schlafen fand; ans Herz will er sie nun drücken:

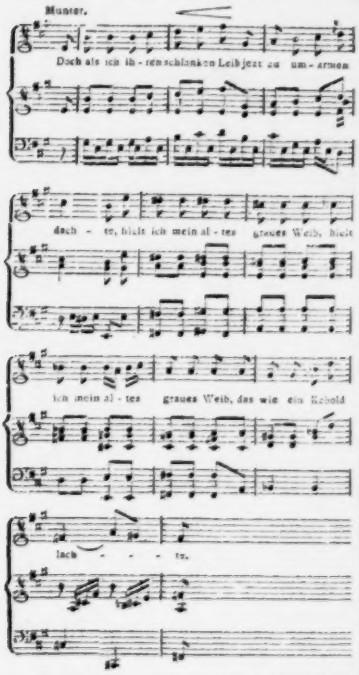

Da nun fast in der ganzen langen Erzählung keine Sechsachtheilfigur im Basse vorkommt, und die obige mit einemmal ganz hastig eintritt, so kann man sich des Gefühls nicht erwehren, zumal da der Bass den Worten frisch nachtrippelt, dass das Mädchen auf dem Punkt ist, mit der letzten Anstrengung gehascht und umarmt zu werden; worauf denn aber auch das Stocken der Bewegung, der klägliche Abfall der Melodie, die kontrapunktische Rechtlichkeit und Ehrbarkeit und der allmählige Uebergang in das frostige *F dur*, das die Empfindung, wie kaltes Wasser über den Leib, giefst, desto komischer ist. Denn in so etwas und in nichts anderm besteht das musikalisch Komische. An und für sich ist die Sprache der Musik durch bloße Tone, man reihe sie an einander und nehme die mannigfaltigste Bewegung zu Hulfe, wie man will, zu unbestimmt, als dafs in derselben ganz vollkommen deutliche und in sich selber fest bestehende komische Gedanken, ohne weitere Auslegung durch eine dazwischen tretende psychologische oder anderweitige Sinnbeziehung oder Gleichung, niedergelegt und für die allgemeinere Verstandlichkeit richtig und genau ausgedruckt werden konnten.

Doch diese Materie, auf eine so zufallige Nebenveranlassung angeregt, wurde hier zu weit fuhren.

Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre, composé par W. A. Mozart. Oeuv. 67. Offenbach à Mayn chez J. André. (Prix 3 Fl.)

Schon zu Anfange des vergangenen Winters hatte Rec. das Vergnügen, die Originalpartitur dieses Konzerts aus Leipzig zu erhalten und sich damit bekannt zu machen. Er kann es allen Klavierkonzertspielern als ein sehr gefalliges, wohlklingendes, eben nicht ungeheuer schweres und doch ziemlich brillantes Konzert anempfehlen. Es geht aus dem *b dur*, und besteht, wie gewöhnlich, aus einem *Allegro*, *Andante* und *Allegro*. Zwar ist es nicht so sehr gearbeitet, als manche bereits bekanntern und neuern Konzerte desselben Verfassers: dahingegen aber

sowohl wegen der schwächern als auch ungleich leichtern und bequemeren Instrumentalbegleitung im Allgemeinen brauchbarer als manches von diesen. Sicher findet man eher zehn Klavierspieler, die, selbst die schwersten dieser Konzerte ganz fertig durcharbeiten, ehe man ein einziges Orchester zum guten Akkompagnement dazu auftreibt. Doch sind auch in dem lezten *Allegro* des vor uns liegenden Konzerts in der ersten Hoboe einige Kleinigkeiten, die, wenn sie gut und in Ansehung der Manieren bestimmt und deutlich herausgebracht werden sollen, vielleicht eben so viele Uebung und Gewifsheit erfordern, als irgend eine Stelle in der Konzertstimme. Das *Andante* aus *Es dur*, welches aus einem simpeln, melodiereichen Satze von 2 mal 8 Takten besteht, die wiederholt und alsdann äufserst geschmackvoll, variirt werden, hat dem Rec. vorzüglich gefallen. Indessen finden sich auch in den beyden Allegro's unverkennbare Spuren des Mozartschen Geistes. Nur in dem ersten Satze stofst man 2 mal auf einen ziemlich plumpen und fehlerhaften Uebergang, nehmlich pag. 4 vom 20sten zum 21sten und pag. 7 vom 37sten zum 38sten Takte, an den sich Recensent wenigstens bis jezt nicht gewohnen kann. Um dieses Konzert nicht mit andern zu verwechseln, folgt hier der Anfang:

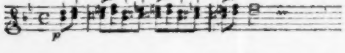

Der, übrigens deutliche Stich desselben, besonders der Klavierstimme, ist hin und wieder etwas unkorrekt. So fehlt z. E. gleich in dieser pag. 7, T. 7 von unten der Bafs, und pag. 16, T. 5 ein wichtiges ♯ vor *e*. Im ersten Fagott pag. 1, Syst. 6, T. 5 von hinten mufs das lezte Stel *d*, und S. 8, T. 8 das dritte und vierte Stel *es c* seyn etc. Die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, welche aufser der Originalpartitur dieses Konzerts noch andere Originalhandschriften mehrerer bis jezt noch ungedruckter und ungestochener Mozartscher Klavierkonzerte besitzen, würden gewifs, durch eine baldige Herausgabe dieser Schätze, allen Verehrern Mozarts und besonders allen Klavierkonzertspielern eine grofse Freude machen.

Anekdoten.

1.

Die Kapelle des Fürsten Esterhazy in Wien, die, obwohl in der Menge der Kaiserlichen nicht beykam, dennoch in den einzelnen Individuen mit ihr um die Wette stritt, hatte unsern deutschen Liebling Joseph Haydn an der Spitze.

* Oekonomische Verhältnisse gaben vor mehrern Jahren dem Fürsten — vielleicht den nothwendigen Gedanken ein, seine Kapelle zu verabschieden. Der musikalische Valetschmaufs, d. h. das lezte Konzert, wurde im Palaste des Fürsten gegeben, der nach seiner edlen Denkart, jeden Einzelnen seines Orchesters in den Stand geseat hatte, dafs er bis zu weiterer Unterkunft nicht darben durfte.

Der in musikalischen Phantasien und Erfindungen so unerschöpfliche Haydn schrieb eine Abschiedssinfonie, deren Ausführung er, natürlich mit seinen übrigen Kollegen, verabredet hatte. Niemand wufste das Mindeste von diesem Geniestreich. Als das Konzert geendigt war, legte Haydn seine *Abschiedssinfonie* auf. Den Schlufs machte ein canonischer Saz, der sich so schlofs, dafs ein Instrument nach dem andern aufhorte. Sobald jeder Spieler geschlossen hatte, loschte er sein Licht aus und verliefs den Musiksaal. Diese Pantomime dauerte, bis Haydn, der der lezte war, auch sein Licht auslöschte, und gerührt und mit edlem Schritt ging. Der Fürst rufte ihn zurück. Haydn blieb, mehrere der Kapelle wurden wieder angenommen und behielten folglich ihr Brod durch Einen Gedanken Eines Mannes, den aber die Vorsehung mit der Mitgift, die man Genie nennt, ausgerüstet hatte. -

Sollte diese Anekdote schon hin und her be-

kannt seyn — woran ich nicht zweifle, da Anekdoten von grofsen Männern nie lange verschwiegen bleiben: — so darf sie dennoch nicht verlohren gehen und mufs im Archiv der Kunst aufbewahrt werden. Warum schenkt aber Haydn dieses interessante Werk nicht dem Publikum? oder ist es etwan schon ohne mein Wissen erschienen *).

2.

Der leztverstorbene Markgraf von Baaden-Rastadt, von dem dieser Landesantheil auf Baaden-Durlach übergegangen ist, war einer der grofsten Liebhaber der Tonkunst und ein entschiedener Beschützer aller guten Musiker.

Das gewöhnliche Honorar war 10 Dukaten in Golde, die jeder reisende Tonkünstler erhielt, der irgend im Stande war, sich hören zu lassen. Selten wurde diese Summe erhöht; selbst Lolly erhielt mehr nicht, und war in seiner damaligen Lage damit zufrieden.

Es kam einsmals ein ganz gewöhnlicher Kirmefsfiedler zum Kapellmeister Schmittbauer, und bat ihn, bey dem Markgrafen um einen Zehrpfennig anzuhalten. Der menschenfreundliche Schmittbauer meldete das seinem Fürsten. Dieser antwortete: Ein Musikus soll betteln? Das wär' eine Schande! Kann er denn nichts? — Ein klein wenig Violin — erwiederte der Kapellmeister. Nun so soll er sich hören lassen, gab der gütige Fürst zur Antwort; morgen soll er im Konzerte spielen. Der Künstler mufs nicht betteln gehen, so bald er nur irgend Etwas gelernt hat. Freylich dachte sich der Fürst den Mann nicht so elend, als er wirklich war. Der Kapellmeister gieng und bestellte den Virtuosen, frug ihn aber mit Schonung: welches Instrument er wählte? — Ey die Geige! antwortete der Mann.

Den folgenden Tag erschien der Virtuos, der sich die ganze Nacht durch auf seiner Geige herumgetummelt hatte, um sich tüchtig in ein Konzert vom alten Stamitz, das er aus dem Moder der Vergessenheit zog, einzuspielen. Die entscheidende Stunde kam. Nun wurde es dem armen Menschen ernsthaft. Er zitterte an Armen und Beinen. Der Markgraf redete ihn selbst beym Eintritt in den Konzertsaal mit seiner gewohnlichen Leutseligkeit an, um ihm Muth zu machen, und der Mann war nun doch ehrlich genug, den Fürsten zu versichern: er sey nichts weniger, als ein grofser Geiger. Das thut nichts, erwiederte der Markgraf, ich will Ihnen dennoch aufmerksam zuhören. Nach der ersten Sinfonie legte der geängstete Virtuos unter Fieberfrost und Fieberhitze sein Konzert auf. Das *Tutti* gab ihm einigen Muth, weil es sehr gut zusammengieng. Aber als er das Wort *Solo* vor sich sah, und er jezt den ersten Strich that, kam ihm sein guter Schutzgeist zu Hülfe: die Quinte sprang, und das Konzert war aus. — Bravo, bravo! rief der Markgraf, der nun seinen Mann erkannt hatte; und liefs dem Spieler die 10 Dukaten auszahlen.

---

*) Anmerkung. Wir glauben das leztere — wenigstens ist die Sinfonie ziemlich bekannt. Die Wirkung dieses genialischen Einfalls ist in der That grofs. Der Redakteur hörte diese Sinfonie geben, als ein gewisses musikalisches Institut seine lezte Zusammenkunft hielt. Als sich beym Schlufs erst etliche Blasinstrumente entfernten, liefs man sichs gefallen, manchem Zuhörer und Zuschauer kam es sogar komisch vor. Als aber auch die nothwendigen Instrumentisten aufhörten, die Lichter auslöschten, leise und langsam sich entferneten — da ward's allen eng und bang um's Herz. Und als endlich auch der Violon schwieg, und nur die Geigen — jezt nur noch Eine Geige schwach erklang und nun starb: da giengen die Zuhörer so still und gerührt hinweg, als wäre ihnen aller Harmoniegenufs für immer abgestorben.

d. Redakt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October Nº. 2. 1799.

Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

Zweyter Brief.

Ueber die Abschaffung des Flügels aus den Orchestern.

Sie sind noch zweifelhaft, ob der jetzige Gebrauch, die Flügel in den Orchestern zu verabschieden, zweckmäfsig und weise sey oder nicht? Erlauben Sie mir, Ihnen meine Gedanken darüber mitzutheilen. Man will den Flügel abschaffen, dünkt mich, entweder als Tasteninstrument überhaupt (wie ich, im Gegensatz von Bogeninstrumenten, sagen will) oder als Flügel im besondern

Will man den Flügel als Tasteninstrument verabschieden, so entfernet man zugleich das Substitut desselben — das Pianoforte, und bedient sich, wie jezt immer gewöhnlicher wird, der Violin zum Dirigieren. Hiergegen hätte ich vielerley einzuwenden. Jezt nur einige Worte: 1) Man entbehret dann das sicherste und bequemste Hülfsmittel, die sogenannte schwebende Temperatur, auf welche doch unser ganzes jetziges Tonsystem gegründet ist, bey den Ausführungen zu erhalten, und läuft Gefahr, durch das Einstimmen der Geigen nach mathematisch reinen Quinten, alle die Uebelstände, welche bekanntlich aus der Beobachtung jener mathematischen Verhältnisse der Töne flieſsen, und die nur mit Mühe endlich von unsern Orchestern entfernet sind — wieder einzuführen. (Dafs jezt unsere Geiger temperiert einstimmen, werden Sie mir nicht einwenden.) Wir kämen da vielleicht mit unsern Vorfahren gerade in das umgekehrte Verhältnis. Sie vertheidigten jenes mathematische System, und spielten, ehe sie sichs versahen, nothgedrungen, temperiert; wir demonstrierten die Richtigkeit und Nothwendigkeit des temperierten Systems und spielten, ehe wir es uns versahen, nach jenem mathematisch richtigen. Ist aber irgend ein temperiert gestimmtes Tasteninstrument da: so stimmen die übrigen Instrumente, nach der Angabe der Quinten auf demselben ein, und alles bleibt in seiner Ordnung. 2) Man entbehrt eines der vorzüglichsten Hülfsmittel, die Fulle der Harmonie zusammen zu halten — ein Hülfsmittel, das bey den neuesten Kompositionen um desto nothwendiger seyn dürfte, je mehr das Ueberfullete der Harmonieen und das zerstückelte Vertheilen der einzelnen Ideen an mehrere Instrumente, vornehmlich durch blinde Nachahmer Mozarts — zur Sitte wird. 3) Beym Recitativ wird die Unentbehrlichkeit eines Tasteninstruments noch einleuchtender. Das Recitativ wird blos von dem Bafs begleitet, und auch bey Recitativen mit andern Instrumenten besezt, schweigen diese doch gewöhnlich, bis zu einem Ruhepunkte des Sängers. Die Harmonie des Recitativs, die zum Grunde liegende Folge der Akkorde, woraus die Singstimme gebildet, oder, wenn man lieber will, welche aus dieser gezogen ist, bleibt nun meistens unbemerkt. Der Zuhörer verliert den Zusammenhang, und der Sänger, die zuverlafsigste Stütze seiner Intonation — welcher Stütze er, bey den freyern und schnellern Ausweichungen des Recitativs, um desto nöthiger bedarf. Will man diese wichtigen Vortheile durch Angeben der Akkorde auf dem Violoncell, wie an einigen, oder auf der Violin, wie an andern Orten, erreichen: so hat man — abgerechnet, dafs die hierzu fähigen Manner wohl nicht überall zu finden seyn mochten — das Ueble, dafs die Akkorde des erstern

zu dumpf und düchtig sind, und weder dem Sänger noch Zuhörer hinlängliche Dienste leisten; die Akkorde der leztern aber zu hoch und zu spitz klingen, und das Ohr, besonders beym Akkompagnement der Tenor- und Bafsstimme, widerlich beleidigen. Ich will noch gar nichts von dem so gewöhnlichen Mifsbrauch sagen, dafs ein solcher Direkteur mit seiner Geige wartet, bis er merkt, der Sänger werde unsicher, und ihm dann den Ton seiner Melodie, eben so beleidigend für den Zuhörer als demüthigend für den Sänger, angiebt u. s. w.

Haben Sie genug gegen das Geigendirektorium? Ich glaube, ja! Aber man schaft auch aus manchen Orchestern den Flügel ab, als Flügel, und nimmt an seiner Stelle das Pianoforte auf. Für diese Maasregel bin ich nun von ganzem Herzen. Man entfernet da ein Instrument, welches durch das Heterogene seines Tons, durch dessen Scharfes, Spitzes, Grelles, Schneidendes (besonders der Oktav halben) zu allen unsern andern Instrumenten gar nicht pafst — und nimmt ein anderes auf, das durch seinen weichen Ton sich so gut an die übrigen Instrumente anschmiegt; man entfernet ein Instrument, das kein eigentliches Forte und Piano und folglich nichts von Licht und Schatten im Vortrag *) zulafst, und nimmt eins auf, dessen Wesen diese Vorzüge ausmachen; man entfernet ein Instrument, das, vornehmlich jener leidigen Oktav wegen, die Dauer eines Konzerts oder einer Oper hindurch reine Stimmung so selten, bey Veränderung der Luft (Erwärmung durch Einheizen, Menschenmenge u. d. gl.) nie behält, und nimmt eins auf, das, bey gehöriger Mensur, so fest stehet und das wenigstens seine weit geringere Verstimmung nicht so grell und abstechend dem Ohr der Zuhörer aufdringt; man entfernet das sehr gewöhnliche Uebel, dafs man einen Direktor hat, der, aufser dem Recitativ, müfsig siht, um nicht zu viel, oder der das schone Anschliefsen unsrer jetzigen Instrumente an einander im Eigenen ihres Tons stört, um nicht zu wenig mitzuspielen u. s. w.

Setzen Sie sich also sogleich und schreiben Sie an die Familie Stein in Wien — —

Dritter Brief.

Die gewöhnlichen Fehler der Direktoren, welche zugleich Konzertspieler, und der Konzertspieler, welche zugleich Direktoren sind.

Es freuet mich herzlich, dafs mein Wort bey Ihnen so viel gegolten und der wackere Violinspieler H —, der von dem Druck der gegenwartigen unharmonischen Zeiten so viel gelitten, bey Ihnen Engagement gefunden hat. Ich glaube aber, Sie wurden in Ihrem ruhmlichen Enthusiasmus für den so unglücklichen und so braven Mann zu weit gehen, wenn Sie wirklich erfulleten, was der Schlufs Ihres Briefes verspricht. Sie wollen den Fursten gelegentlich ersuchen, ihn nicht nur als Konzertspieler zu behalten, sondern auch als sogenannten Vorspieler an die Spitze der Instrumentisten zu stellen — Nein, nein, lieber Freund, thun Sie das nicht! Es sollte mir Leid thun, um den geschickten H — und um Ihr musikliebendes Publikum. Warum? Weil ich glaube, dafs überhaupt nie, (giebt es Ausnahmen, so sind sie mir wenigstens noch nicht vorgekommen) ein wahrhaftig guter Konzertspieler ein gleichfalls wahrhaftig guter Direkteur, und ein wahrhaftig guter Direkteur ein gleichfalls wahrhaftig guter Konzertspieler ist, oder wird, oder bleibt. Hören Sie einige meiner Gründe, die theils in der Natur der Sache, theils in der Erfahrung liegen.

1) Konzertspieler sind gewohnt zu verzieren und konnen diese Gewohnheit auch beym Tutti nicht lassen — Was entstehen aber daraus für Mifsklange und Uebelstande, da der Ripienspieler schlechterdings nichts angeben darf, als was geschrieben stehet und also seine Kolliegen mitmachen?

*) Anmerkung. Man wird doch hoffentlich das, was man Vortrag nennt, nicht auf die Solo's allein einschränken wollen?

2) Konzertspieler sind gewohnt zwar — wenn sie nicht schlecht sind — im Takt (in der Taktart), aber nicht ganz so genau im Tempo zu bleiben: sie pflegen in lebhaften, feurigen Stellen; der Eine mehr, der Andere weniger — zu eilen, in langsamen, wehmuthigen, anzuhalten, zu ritardieren: und ich sehe darin nicht nur, was man gewohnlich hier sichet — eine leicht verzeihliche Schwachheit, sondern es scheint mir dies in der Natur der Sache zu liegen und, wenn es nicht zu weit gehet und nicht affektiert wird, Gewinn fur den Ausdruck zu seyn. Was will aber daraus werden, wenn sie auch beym Tutti, wie sie zu thun gewifs nicht unterlassen können, feurige Stellen übereilen, weh müthige verzögern, kurze Pausen nicht auswarten u. s. w.? Die übrigen Spieler bleiben im Takt — Unordnung! oder sie wollen nachgeben — dafs sie aber dabey sämmtlich sich gleich blieben, gleich übereilten, gleich anhielten, ist unmöglich — Also wieder Unordnung!

3) Konzertspieler sind gewohnt, die Accente wenig herauszuheben — Accent nehmlich im deutschen, nicht im franzosischen oder italienischen Sinn genommen. Sie thun recht daran: denn das scharfe Accentuiren giebt immer einen kleinen Ruck, zerreifst ein wenig die Melodie, und dieses zu vermeiden mufs ihnen eine Hauptsache seyn. Gleichwohl ist scharfes Accentuiren des Direkteurs das Hauptmittel, ein Orchester mit Anstand in Gleichheit, Takt und Ordnung zu erhalten — weit wirksamer, als das noch immer nicht ganz ausgerottete pöbelhafte, ungezogene Taktstampfen: die vorhin angegebenen daraus entstehenden kleinen Misverhältnisse werden durch die Fülle der Mitspielenden im Tutti gedeckt, es hat also grofse Vortheile, ohne fur den Zuhörer Nachtheile zu haben: und man entbehrt es gemeiniglich, wenn man gute Konzertspieler zu Direkteurs und Vorspielern macht.

4) Konzertspieler sind gewohnt, bewundert zu werden, und behandeln also das Dirigieren, wobey sie vom grofsen Haufen nicht bewundert, nicht beklatscht werden, gemeiniglich ziemlich gleichgultig, nachlassig, ohne Interesse, ohne Feuer — und ohne dieses wird uberall nichts in der Kunst. —

5) Konzertspieler achten in Ansehung des Vortrags auf nichts mehr, als auf die Feinheit, Eleganz und Zartheit ihres Spiels — mit Recht, denn bey ihnen ist dies Hauptsache: der Ripienspieler mufs aber, ohne jene zu vernachlassigen, Kraft und Genauigkeit zu seiner Hauptsache machen — Wie ist es nun möglich, dafs ein Mensch hier so ganz ein andrer sey, als dort? —

Doch ich höre auf herzuzählen, da Sie der Nummern gewifs schon genug haben. Kehren Sie diese Sätze nun um, so haben Sie die gewohnlichen Fehler der Konzertspieler, welche gute Direkteurs oder Vorspieler sind. Sie sind mit sich zufrieden, wenn sie ihr Konzert abgespielt haben, wie es dasteht, und nur keine Note verfehlt worden ist; ein Konzert studieren, heifst bey ihnen, die Passagen und Schwierigkeiten desselben tuchtig einlernen und weiter nichts; sie reifsen in ihre Geigen, sie schlagen ihr Klavier, wie man hier mit Grund unsern Vorfahren nachsprechen darf — sie geben auf lezterm besonders ihre vollen Basse so beleidigend und die Melodie so verdunkelnd an; — wollen sie Delikatesse des Vortrags zeigen oder Verzierungen einweben, so wird das so unnaturlich maniriert, geziert, zuweilen auch so handfest — und was dergleichen sehr gewohnliche und eben so unangenehme Erscheinungen mehr sind.

Lessing sagt einmal — Ihr Herren, ein anderes ist ein Bibliothekar, ein anderes ein Pfarrer. So sage auch ich: ein anderes ist ein Direkteur, ein anderes ein Konzertspieler. Lafst den Bibliothekar Bibliothekar seyn, und verlangt nicht, dafs er auch gut predige! Lafst den Pfarrer Pfarrer seyn, und verlangt nicht, dafs er Manuscripte euch entziffere! Und wenn ihr den Bibliothekar zum Pfarrherrn, oder den Pfarrherrn zum Bibliothekar macht: so mögt ihr's auch haben, dafs der erstere Antiquitäten predigt, der lezlere Deklamationen abhandelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente über musikalische Gegenstände

aus neuen, wichtigen, nichtmusikalischen Schriften.

Aus Kants Anthropologie.

(Vom Gehör. S. 48-49.) Dieser Sinn ist einer von den blos mittelbaren Wahrnehmungen. Durch die Luft, die uns umgiebt, wird ein entfernter Gegenstand in grofsem Umfange erkannt, und durch dieses Mittel, dessen Gebrauch durch das Stimmorgan, den Mund, geschieht, können sich Menschen am leichtesten und vollständigsten mit andern in Gemeinschaft der Gedanken und Empfindungen bringen, vornehmlich wenn die Laute, die jeder dem andern hören läfst, artikulirt sind, und in ihrer gesetzlichen Verbindung durch den Verstand, eine Sprache ausmachen. Die Gestalt des Gegenstandes wird durchs Gehör nicht gegeben und die Sprachlaute führen nicht unmittelbar zur Vorstellung desselben, sind aber eben darum, und weil sie an sich nichts bedeuten, aufser allenfalls innere Gefühle (nicht Objekte), die geschicktesten Mittel der Bezeichnung der Begriffe; und Taubgebohrne, die eben darum auch stumm (ohne Sprache) bleiben müssen, können nie zu etwas mehr als einem Analogon der Vernunft gelangen. — Was aber den Vitalsinn betrifft, so wird dieser durch Musik, als ein regelmäfsiges Spiel von Empfindungen des Gehörs, unbeschreiblich lebhaft und mannigfaltig nicht blos bewegt, sondern auch gestärkt, welche also gleichsam eine Sprache blofser Empfindungen (ohne Begriffe) ist. Die Laute sind hier Töne und dasjenige fürs Gehör, was die Farben fürs Gesicht sind; eine Mittheilung der Gefühle in die Ferne in einem Raume umher, an alle, die sich darin befinden, und ein gesellschaftlicher Genufs, der dadurch nicht vermindert wird, dafs Viele an ihm Theil nehmen.

(Von gewissen körperlichen Mitteln der Erregung oder Besänftigung der Einbildungskraft. S. 78.) „Selbst Musik, für den, der sie nicht als Kenner anhört, kann einen Dichter oder Philosophen in eine Stimmung setzen, worin ein jeder nach seinen Geschäften oder seiner Liebhaberey Gedanken haschen und derselben auch mächtig werden kann, die er, wenn er in seinem Zimmer einsam sich hingesetzt hätte, nicht so glücklich würde aufgefangen haben. Die Ursache dieses Phanomens scheint darin zu liegen, dafs, wenn der Sinn mit einem Mannigfaltigen, was für sich gar keine Aufmerksamkeit erregen kann, vom Aufmerken auf irgend einen andern, starker in die Sinne fallenden Gegenstand abgezogen wird, das Denken nicht allein erleichtert, sondern auch belebt wird, sofern es nämlich einer angestrengtern und anhaltendern Einbildungskraft bedarf, um seinen Verstandesvorstellungen Stoff unterzulegen."

(Von der Einbildungskraft. S. 63.) „Es giebt mehr Leute als man wohl glaubt, die von gutem, ja sogar äufserst feinem, aber schlechterdings nicht musikalischem Gehor sind, deren Sinn für Töne, nicht blos um sie nachzumachen (zu singen), sondern auch nur vom blofsen Schall zu unterscheiden, ganz unempfänglich ist." S. 55. „Der Mangel eines musikalischen Gehörs, ob gleich das blos physische unverletzt ist, da das Gehör zwar Laute, aber nicht Töne vernehmen, der Mensch also zwar sprechen, aber nicht singen kann, ist eine schwer zu erklärende Verkruppelung: so wie es Leute giebt, die sehr gut sehen, aber keine Farben unterscheiden können, und denen alle Gegenstände, wie in Kupferstich erscheinen."

(Vom Kunstgeschmack. S. 196 u. 197.) „Warum gewinnt unter den schonen (redenden) Künsten die Poesie den Preis uber die Beredsamkeit bey eben denselben Zwecken? Weil sie zugleich Musik (singbar) und Ton, ein für sich allein angenehmer Laut ist, dergleichen die blofse Sprache nicht ist. Selbst die Beredsamkeit borgt von der Poesie einen dem Tone nahekommenden Laut, den Accent, ohne welchen die Rede der nothigen dazwischen kommenden Augenblicke der Ruhe und der Belebung entbehrte."

„Die Musik ist nur darum schöne (nicht blos angenehme) Kunst, weil sie der Poe-

sie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel seichte, (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstlern; weil jene doch auch zum Verstande, diese aber blos zu den Sinnen reden."

S. 195. „Ein mit Geist und Geschmack abgefaßtes Produkt kann überhaupt Poesie genannt werden und ist ein Werk der schönen Kunst: es mag den Sinnen vermittelst der Augen oder der Ohren unmittelbar vorgelegt werden, welche auch Dichtkunst (*poetica in sensu lato*) genannt werden kann: sie mag Maler-, Garten-, Baukunst oder Ton- und Versmacherkunst (*poetica in sensu stricto*) seyn."

Recensionen.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, comp. et dediées a Mad. la Comtesse de Browne née de Vietinghoff par Louis van Beethoven. Oeuv. 10. à Vienne chez Jos. Eder. (3 Fl. 30 Xr.)

Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. v. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine nicht gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine eigene außerordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiß, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfaßt, veranlaßt ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen und sie mitunter vermittelst einer etwas bizarren Manier dergestalt zu gruppiren, daß dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniß unterstützt, ist etwas sehr Schätzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem größern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec., der Hrn. v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken — und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Grundlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter — daß es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muß: spare deine Schätze und gehe haushalterisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben! Es ist also weniger direkter Tadel, was Hrn. v. B. hier treffen soll, als vielmehr ein wohlgemeynter Zuruf, der, wenn er auf der einen Seite allerdings tadelt, auf der andern immer etwas Ehrenvolles behält.

Diese zehnte Sammlung scheint denn also dem Rec., wie gesagt, vielen Lobes werth. Gute Erfindung, ernster männlicher Styl (der, was die Grundlage des Gemüths betrift, aus dem er zu entquellen pflegt, mit dem Charakter des Phil. Em. Bachischen Etwas Aehnliches hat, das Eigenthümliche der Zeitmanier abgerechnet, die Bachs gehacktem Style sehr aus dem Wege geht), wohl und ordentlich mit einander verbundene Gedanken, in jeder Partie gut gehaltener Charakter, nicht bis zum Uebermäßi-

gen hinauf getriebene Schwierigkeiten, eine unterhaltende Führung der Harmonie — heben diese Sonaten vor vielen sehr heraus. Nur mufs Hr. v. B. sich etwas vor der bisweilen zu freyen Schreibart, dem Eintreten unvorbereiteter Intervalle und der oftmaligen Härte der Durchgangsnoten (dergleichen z. B. Seite 3 und 43 vorkommen und die nur ein geschwindes Tempo erträglich machen kann) in Acht nehmen, auch wohl unterweilen weniger an Sätze der Orgel erinnern.

Dafür mufs Rec. den Lesern einen hübschen Gedanken zum Besten geben, der ihm viel Freude gemacht hat. Nachdem im letzten ganz eigenen Rondo der Bafs eine gebundene Stelle mit rauschenden Sechszehntheilen begleitet hat, bleibt diese in der Septime von *A* stehen. Der Bafs ergreift den Nachhall des vorigen Satzes, canonisch

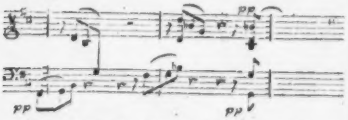

und nun führt sich folgende bedeutende Harmonie in syncopirter Bewegung in aller Kürze und Stille höchst erfreulich durch: (der Deutlichkeit wegen stehe der *C* Schlüssel hier)

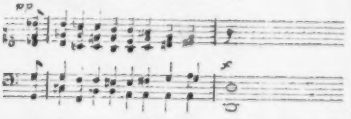

worauf denn der Schlufs in chromatisirenden Sechzehntheilläufen auf und ab und in andern Figuren, während der Bafs immer noch bey den vorigen kurzen Sätzen bleibt, womit das Rondo anhub, mit etwas herber Gewalt durchgetrieben wird.

Capriccio per il Pianoforte da Luigi Lodi. Op. XVI. Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. (12 Gr.)

Recensent kann kaum glauben, dafs ein vernünftiger Mensch dieses tolle Zeug mit Bedacht hingeschrieben haben kann, und — die sonst sehr achtungswerthe Verlagshandlung, die sich gewöhnlich mit guten, zuweilen vortreflichen Produkten zu berathen weifs, mag es nicht übel deuten, wenn Rec. sich wundert, ein solches Werk unter ihren Artikeln anzutreffen. Es lafst sich denken, dafs ein musikalischer Mensch vor seinem Klaviere je zuweilen capricieux werde und seine zufälligen Gedankenwürfe locker an einander gereiht, dem Publikum mittheile. Unter der Benennung des *Capriccio*, das nur einen freiern Gang der Künstlerlaune bezeichnen soll, besitzen wir manches vortrefliche, insonderheit ältere Klavierstücke. Aber ganz wie ein tolles Pferd sich zu heben, Purzelbäume zu machen, mit den Händen auf dem Griffbrete ungebührlich umherzuspringen, wie ungefähr Figura zeigt:

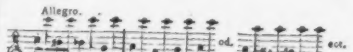

ohne dafs irgend Zusammenhang, Ordnung, ja nicht einmal eigentliche Gedanken zum Grunde liegen, dazu grobe unharmonische Schnitzer zu machen, wie in den kläglichen Variationen, wo No. 4, 5 und 6 in dem zweyten Takt wie kollrig anrennen (man sehe z. B. den Unsinn:)

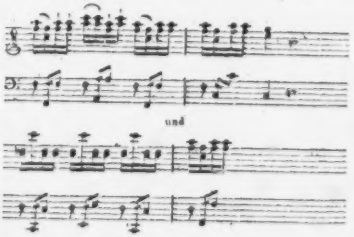

Das ist doch in der That unerhört und verdient eine derbe Persiflage nicht allein, sondern eine

ernstliche Verachtung. Mit dieser sey denn auch dies saubere Produkt belegt, und das von Rechts wegen!

Sechs Lieder beym Klavier zu singen, in Musik gesetzt von Andreas Romberg. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (10 Gr.)

Herr A. Romberg hat durch die Herausgabe seiner Quartetten (man sehe No. 39 dieser Zeitung) hinlänglich gezeigt, dafs er einer der kenntnifsreichsten und geschmackvollsten Komponisten unsers Zeitalters ist. Davon also kein Wort weiter. Dafs er aber auch Gefuhl für gute Deklamation habe und ein Lied vernünftig und zweckmäfsig zu behandeln verstehe, beweiset er durch die Komposition mehrerer dieser Lieder. Kleinigkeitskrämer konnten indefs vielleicht manches daruber zu erinnern haben. Um daher, selbst nicht von diesen, den Vorwurf uber Partheylichkeit befürchten zu dürfen, bemerkt Rec. folgendes. Das erste Lied: *Kennst du das Land etc.* aus W. Meisters Lehrjahren, von Göthe, hat eine sehr natürliche, fliefsende und gefallige Melodie — an und vor sich gewifs die gröfste Zierde und Vollkommenheit guter Liederkompositionen. Aber, wenn man bedenkt, dafs dieses Lied von einem sehr sonderbaren, in seinem ganzen Wesen äufserst problematischen Kinde gesungen wird — sollte sich nicht auch der Gesang dieses Kindes durch etwas, ja nicht Unnatürliches, aber doch Besonderes charakterisieren? Sehr glücklich und wohlgetroffen scheint dem Rec. der Schlufs der Reichardtschen Komposition, nehmlich von den Worten: *kennst du es wohl? dahin etc.* bis ans Ende. Das zweyte: *der Zauberlehrling*, auch von Göthe, geht — *alla* Schultz — sehr tief, nehmlich bis ungestrichen *a*; und da es auch bis $\overline{f}$ hinaufsteigt, so erfordert es den Umfang einer Stimme von beynahe 2 Oktaven. Sind nicht schon hin und wieder Erinnerungen dagegen gemacht worden? Das dritte: *die Rache der Elfen*, von Woltmann, hat viel Charakter und schone Modulationen, ist aber, eben so als die beyden vorhergehenden, wegen der grofsen Verschiedenheit der Strophen in Ansehung der Cäsuren und des Inhalts zum eigentlichen Liede gar nicht geschickt. Wie lassen sich z. E. folgende Stellen zu einer und derselben Melodie singen. Im ersten: *Kennst du das Land*, wo — *ein sanfter Wind von blauem Himmel weht, die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht etc.* und — *in Holen wohnt der Drachen alte Brut, es stürzt der Fels und über ihn die Flut:* im zweyten: *walle! walle! manche Strecke, dafs zum Zwecke Wasser fliefse, und mit reichen etc.* und — *in die Ecke, Besen! Besen! seyd's gewesen. Denn als Geister ruft euch nur etc.:* im dritten: *schon flammt im schwarzen Donnerwetter entfernt der Blitze falber Schein etc.* und — *wo Liebesgötter sie bewirthen, vergifst die Bangste selbst den Blitz etc.* und — *und Philomelens Nachtlied hallet: die Hirtinn ach! vernimmt es nicht etc.* und — *es tönt der Elfen Grabgewimmer, wo sie berauscht im Thale gehn etc.* Dergleichen Gedichte müssen entweder durchaus — wie man zu sagen pflegt, oder doch wenigstens einige Strophen darin besonders komponirt werden. Ungleich glücklicher ist die Wahl der drey leztern, und nur daher auch die Komposition dazu ungleich vollkommner und im Allgemeinen passender ausgefallen. Im vierten: *die Sterne*, von Kosegarten, steht zwar:

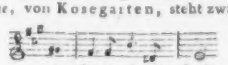

Da aber diese Töne zu den korrespondirenden Stellen aller übrigen Strophen in Hinsicht auf richtige Deklamation vollkommen passen: so fallt dieser scheinbare Fehler gänzlich weg. Ohngefahr in der Mitte des funften: *das Lied von der Ruhe*, folgt die Wiederholung dieser Harmonie etwas schnell. Das sechste: *Nahe des Geliebten*, von Göthe, ist voller Ausdruck und Empfindung; zwar nur kurz, aber sehr grofs durch schöne, natürliche Melodie und Harmonie. Schade dafs so oft und so leicht selbst bey den grofsten errungenen Vollkommenheiten kleine — manchmal kaum zu

vermeidende Unvollkommenheiten entstehen! Schade, dafs solche Unvollkommenheiten, die man vielleicht tausendmal unbemerkt vorübergehen liefs, oft nur durch die gröfste Vollkommenheit des übrigen auffallen! Schade daher, dafs auch in diesem Liede, wenn es in der gehörigen langsamen Bewegung gesungen wird, einige kurze Sylben lang werden! Noch eine Kleinigkeit. Wegen der 8ten Zweyviertelnote *g* im Basse würde Rec. in der Einleitung am Ende statt des letzten stets *g* im Basse dem aufserdem auch etwas natürlichern *b* den Vorzug gegeben haben.

Recensent glaubt sich nicht verpflichtet, noch mehrere kleine Fleckchen und Fehlerchen aufsuchen und niederschreiben zu müssen, er überläfst also solches den Kleinigkeitskrämern selbst.

Kurze Nachrichten aus Briefen.

Der rühmlich bekannte Cramer der jüngere aus London, ist jezt auf einer Reise durch Deutschland, und nimmt seinen Weg über Wien nach Italien. In Hamburg, diesem Zufluchtsorte so vieler reisender Tonkünstler, theils um sein selbst willen, theils als Ruheplaz der nach England Gehenden, oder von England Kommenden — hält sich jezt, unter mehrern, auch Steibelt, als Klavierspieler und Komponist nicht unbeliebt, auf. Auch Wölfl aus Wien ist noch dort und wird von da nach London gehen — jedoch wahrscheinlich erst künftiges Jahr. Denselben Weg gedenkt Hoffmeister aus Wien, der jezt hier in Leipzig ist, gleichfalls zu nehmen. Dagegen ist von den in Hamburg einheimischen Virtuosen der vortrefliche Violoncellist Bernhard Romberg, Bruder des Komponisten und Violinspielers Andreas Romberg, abwesend, und zwar jezt noch in Lissabon. Der dortige Zustand der Musik, von welchem wir zu anderer Zeit mehr sagen werden, ist freylich nicht der beste. Crescentini und Girbini (leztere eine brave Violinspielerin und Schülerin des berühmten Pugnani) gehören unter die bedeutendsten dortigen ausübenden Künstler, oder sind vielmehr wohl die allerbedeutendsten. In Wien gaben die sich daselbst befindenden Italiener den 12. Sept. in ihrer Kirche eine grofse Messe zur Feyer der Eroberung von Mantua. Die Komposition war von Pichl, welcher auch selbst dirigierte. Der Kaiser mit dem ganzen Hofe war gegenwärtig; wegen Mangel an Raum waren Karten ausgegeben, ohne welche Niemanden der Eintritt erlaubt wurde. Die Musik gefiel ungemein, was nicht zu verwundern ist, wenn man auch nur an die Aufführung denkt, bey welcher sich, unter vielen andern, die besten Sänger und Sängerinnen des Theaters hören liefsen. Clementi ist seit einem Monat ohngefähr auch in Wien, erndtet durch sein Spiel allgemeinen und wohlverdienten Beyfall ein, hat aber noch kein öffentliches Konzert angekündigt.

(Die Fortsezung folgt.)

Anekdoten.

Der berühmte Dr. Jonathan Swift, satyrischen Andenkens, war in einer Gesellschaft, wo eine Dame mit ihrem weiten Staatskleide von Mantuaner Taft eine Cremoneser Geige auf die Erde warf und zerbrach. Swift rief sogleich die Worte Virgils aus: *Mantua vae miserae nimium vicina Cremonae!* (Ah Mantua — dafs du dem unglücklichen Kremona allzunahe kommen mufstest!)

Bey einer Vorstellung von Glucks *Alceste* rief ein kritischer Kammerjunker d'Alembert zu: „Mein Gott, was für Musik! Ich sag' Ihnen, die le Vasseur singt falsch! Es zerfleischt mir die Ohren!" „Nun, wenn Sie dann ein Paar andere bekommen, so können Sie sehr wohl damit zufrieden seyn" — antwortete d'Alembert.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *N°. I.* 1799.

Erklärung der Redaktion beym Anfange des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.

Das Publikum hat dieses unser Unternehmen so unterstützt, dafs wir es, als für die Zukunft ganz gesichert angeben können. Der Plan desselben ist bekannt, und im ersten Intelligenzblatte des vorigen Jahrgangs nochmals abgedruckt. Er bleibt, der Hauptsache nach, derselbe. Kleine Verbesserungen, zum Vortheile der Leser überlassen wir diesen selbst zu bemerken. Nur Eine führen wir hier an, weil sie uns nicht klein scheint. Es entgehen so vielen Musikliebenden und Künstlern bedeutende Winke und Belehrungen aber ihre Kunst, weil sie in Büchern stehen, worin man sie nicht sucht, oder auch, weil man Bücher, worin man sie suchen könnte, welche aber weitläuftig, vielleicht schwer geschrieben sind, durchzulesen weder Zeit, noch Lust hat. Die Leser finden von nun an einen stehenden Artikel, welcher von Zeit zu Zeit fortgesetzt wird, und welcher die wichtigsten Bemerkungen über Musik aus den bedeutendsten neuern Schriften enthält, in unsrer Zeitung. Nicht aus Büchern, welche ganz über Gegenstände der Tonkunst abgefafst sind — denn diese werden recensirt wie bisher, und von diesen kann man voraussetzen, dafs sie jeder denkende Künstler und Kunstliebhaber ganz lieset; sondern aus Werken, wie sie oben angegeben sind. Nur das Wichtigste, nur aus den bedeutendsten neuern Schriften: denn wir müssen schonen — unsern Raum, welcher beschränkt, und manchen unsrer Leser, welcher mit der neuern Litteratur im Allgemeinen vertraut ist. Auf mancherley Veranlassung erklären wir nochmals, dafs alles, was Animosität gegen Personen verräth, und was nur, oder doch bey weitem zunächst die Einsender interessiert, allein im Intelligenzblatte seinen Platz, auf Kosten des Einsenders finden kann.

Ankündigung.

In der Hofbuchhandlung bey Karl und Comp. in Osnabrück sind verlegt und fertig geworden:

Gesänge von Adolph Gröninger mit Musik fürs Klavier im Violinzeichen von Constanz Bayart. 18 Bogen in Queerfolio gedruckt in der Breitkopfschen Notenschrift auf steifes Notenpapier. (Preis 2 Rthlr. 6 Gr.)

Bey dieser Sammlung von Liedern, wird sowohl der Kenner einer gründlichen Musik als der Dilettant seine Befriedigung finden. Die Texte sind aus den noch ungedruckten Gedichten eines genialischen Dichters gewählt. Des Textes Kranz ist bunt: aber bey jedem Blumchen dringt sich von selbst das Gefühl hervor, es sey ein duftender Aushauch eines einzigen rein gefafsten und tief empfundenen Gedankens. Auch dadurch unterscheidet sich der Kranz, dafs er aufser mehrern gereimten Liedern und Duetten eine Anzahl Oden enthält, wo nach dem Beyspiel des grofsen Meisters dieser Dichtart, ungewohntere, aber dem Inhalt anpassendere Maafse gewählt sind, und wo der Gesang sich der erhöhteren Deklamation nähert.

Herrn Bayart ist es nach dem Urtheile mehrerer Kenner der Musik ganz besonders gelungen, jede Empfindung des Dichters in der musikalischen Begleitung treu und wahr darzustellen. Billig enthalten wir uns aller Anpreisung, das Urtheil der Kunstkenner mag entscheiden! Wir wollen blos vorläufig hierdurch des Publikum auf diese Sammlung aufmerksam machen. Ist bey Herrn Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 92. ac. 1 Rthlr.

Winter, das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen, zweyter Theil der Zauberflöte. Klavierauszug von Joh. Heuneberg. ac. 6 Rthlr. 16 Gr.

Steibelt, Sonate à quatre mains pour le Clavecin ou Pianoforte. No. 1. ac. 20 Gr.

Etude de Clavecin ou Choix de Passages difficiles doigtés, tirés des Auteurs les plus célebres. ac. 3 Rthlr. 16 Gr.

Mozart, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 68. Suite de l'Oeuvre 65. ac. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 67. ac. 2 Rthlr.

Scelta di scene, Duetti ed Arie posti in musica dei più celebri maestri, Scena ed Aria del signore Winter. No. 2. ac. 1 Rthlr.

Brandl, Sextuor pour Violon, Hautbois, Bassons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 16. ac. 2 Rthlr. 8 Gr.

Krommer, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 16. ac. 2 Rthlr.

— — Sonate pour le Violon avec Accompagnement de Basse, Op. 15. ac. 12 Gr.

Mozart, grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 73. ac. 1 Rthlr.

— — Rondeau pour le Pianoforte. Op. 71. ac. 9 Gr.

— — Douze Duos pour 2 Violons. Op. 70. Liv. 1. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — — — — detto 70. Liv. 2. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 63. Suite de l'oeuvre 61. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — — — Op. 61. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Concerto pour Flûte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — Concerto pour Clarinette avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 60. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hummel, Ariette favorite de l'opéra: Castor et Pollux varié pour le Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, deux Flûtes, deux Cors, Alto et Basse. Op. 6. ac. 1 Rthlr.

Vanhall, 6 Variations sur l'air: un solo quatro dpra pour le Pianoforte avec Violon obligé, Journal de Musique pour les Dames. No. 93. ac. 12 Gr. Nachstich hr. No. 62.

Wölfl, 6 Variations pour le Pianoforte sur le Duo: Weibchen wau wie oft Schatten, tiré de l'opéra: das Labyrinth, Journal de Musique pour les Dames. No. 98. ac. 9 Gr.

Haydn, Duo pour deux Violons. Op. 91. ac. 12 Gr.

— — grande Sinfonie militaire pour plusieurs Instruments. Op. 90. ac. 1 Rthlr. 20 Gr.

Viola, 3 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 4. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

Hoffmeister, 3 Duos pour deux Flûtes. Op. 50. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

Viotti, sono Concerto pour Violon avec Accompagnement de plusieurs instruments. ac. 1 Rthlr. 16 Gr.

Hänsel, Air avec sept Variations pour la Harpe. Op. 4. ac. 8 Gr.

Devienne, 6 Duos pour deux Flûtes. Op. 68. ac. 1 Rthlr.

Fux, Neuf Variations sur l'air: O mein lieber Augustin, pour un Violon avec Accompagnement d'un second. ac. 5 Gr.

Stumpf, Douze Duos pour deux Flûtes tirés de l'opéra: das unterbrochene Opferfest. ac. 1 Rthlr. 8 Gr.

Gyrowetz, Quintetto pour Flûte, Violon, deux Altos et Violoncelle. Op. 89. ac. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — 6 Lieder mit Begleitung des Klaviers oder Harfe. 38s Werk. ac. 12 Gr.

— — 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 37. ac. 2 Rthlr.

Salieri, Falstaff, ossia le tre Burle Drama giocoso per Musica per il Clavicembalo. tr. 4 Rthlr. 12 Gr.

— — — le tre Burle. No. 4. Scena Tedescha: Guten Morgen mein Herr. Op. 55. tr. 12 Gr.

Meyer, Harmonie tirée de l'opéra: La Lodoiska. No. 1. Op. 48. tr. 6 Rthlr.

Das Gespenst im Traume, tr. 16 Gr.

Aurnhammer, (Madame Jos.) Dix Variations. Op. 63. tr. 16 Gr.

Weigl, Alcina, ein grosses pantomimisches Ballet in Musik. Op. 32, tr. 2 Rthlr.

— — Alcina, ein grosses pantomimisches Ballet. Op. 32. No. 2. tr. 12 Gr.

— — Le galante Villane, Cavatina (a caro Tonino.) Op. 62. tr. 8 Gr.

Mankell, Serenate pour deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons. va. 12 Gr.

— — six petites pieces très faciles pour deux Clarinettes, deux Cors, un et deux Bassons et un Flûte ad libitum. va. 12 Gr.

Schmidt, Hymne, bey Gelegenheit der Huldigung Seyerlichkeit zu Königsberg in Preussen, als Serenade den 8. Juny 1798 aufgeführt, im Klavierauszuge. va. 1 Rthlr.

Müller, Journal pour la Flûte, contenant plusieurs pieces d'une difficulté progressive. Cahier 3. bb. 16 Gr.

Viotti, 6 Duos concertants pour deux Violons. Op. 5. Livr. 2. bb. 1 Rthlr. 12 Gr.

Lipavsky, X Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. tr. 12 Gr.

Nothfellner, XX Ländler Tänze für das Fortepiano. tr. 8 Gr.

Vanhal, die Schlacht bey Würzburg den 3. Sept. 1796. Ein militärisch heroisches Musikstuck fürs Klavier oder Fortepiano. tr. 12 Gr.

— — die Bedrohung oder Befreyung Wiens. Ein militärisch heroisches Musik- und Gegenstuck zur Schlacht bey Würzburg. tr. 12 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October — No. 3. — 1799.

Biographische Nachrichten.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.

(Forts. a. d. 59. St. d. erst. Jahrg.

Christoph Schetky der Violoncellist.

Auf dem Violoncello haben sich erst in diesem Jahrhunderte Virtuosen gebildet, nachdem man den ungeheuern Violon anfangs in den Quartviolon und endlich in das Violoncello nach dem verjüngten Maasstabe reduciert, dagegen aber die näselnde Gambe verabschiedet hatte, die, aller Wahrscheinlichkeit nach, einst mit der Viola d'amore, der Mandoline, der Laute und Theorbe — alles Tochter der Guitarra — aus Spanien über Italien zu uns Deutschen übergieng.

Schetky war einer der vorzüglichsten Virtuosen, die ich je auf dem herrlichen Violoncell gehört habe. Sein Ton war der Ton der Oboe, wenn er wie ein Luftseegler in den Regionen der Höhe herumkreuzte; und wenn er in der Tiefe daherbrauſste, glaubte man den schönsten Contrebaſs zu hören. Er hatte den Bogen auf das vollkommenste in seiner Gewalt, um solche Stärke und Geschmeidigkeit damit abzuwägen. Zum Bewundern war es, daſs er die feinste Zartheit des Tons eben sowohl, als die höchste Kraft hervorbrachte, da seine Haltung des Bogens von der, aller Violoncellisten, die ich je gehört habe, verschieden war, und worüber andere Virtuosen, die sich auf diesem Instrumente mit ihm zu messen wagten, (es gab deren wenige) erstaunten. Es wird mir schwer fallen, diese Haltung des Bogens begreiflich zu machen. Gewöhnlich wird der Bogen mit dem Daumen unter, und mit vier Fingern über dem Holz geführt, wie bey der Violin, nur daſs bey dem Violoncello der Arm herabhängt und der Bogenstrich unterwärts geht, anstatt daſs bey der Geige der Arm gekrümmt, die Hand erhoben und der Bogen aufwärts gerichtet seyn muſs. Bey Schetky war das anders. Der Daumen lag auf dem Frosch des Bogens, der Zeigefinger allein auf dem Holze; die drey andern Finger unterwärts auf den Haaren. Durch den Druck der unten liegenden, besonders des kleinen Fingers, vermehrte oder verminderte er die Kraft seines Bogens auffallend, und brachte dadurch die höchste Stärke der Tiefe, oder den lieblichsten Oboenton in der Höhe hervor. Die Sache ist nach mechanischen und physischen Grundsätzen richtig. Der Spieler hat hierdurch die Wirkung des Bogens mehr in seiner Gewalt; weil das Unterwärtsstreichen ohnehin der Hand durch den abwärts gesenkten Arm die Kraft benimmt, welche der gekrümmte, aufwärts gekehrte, gewährt. Das Blut strömt im erstern Falle mehr unterwärts und stört die Spannkraft der Muskeln durch sein Anschwellen. Bey der Violine ist es umgekehrt. Das Blut tritt zurück, weil der Arm erhoben ist und läſst den Muskeln ihre Freyheit. Allein es gehört groſse Uebung zu dieser Bogenhaltung, die ich indessen angehenden Violoncellisten aus obenangezeigten Gründen empfehlen möchte.

Schetky machte mit dieser Bogenhaltung Staccato, vorwärts und rückwärts, zog dagegen im Adagio den Ton aus seinem Instrumente, wie man das süſse Oehl aus der reifen Olive preſst, und im Allegro gieng es mit einer Fertigkeit über die Saiten hinweg, daſs man zehn Augen nothig gehabt hätte, um sein Viprato zu bemerken, ob man gleich nur ein Ohr dazu bedurfte.

Im Accompagnement zum Recitativ war die-

se Bogenhaltung in ihrer vollen Kraft. Die Pflicht des Violoncellisten ist im Accompagnement des Recitatives die Hauptnote in der Höhe anzugeben, aber den Akkord mit dem Grundton zugleich hören zu lassen. Mit diesem Amte hat die verstorbene Gambe dem Violoncello ein Legat vermacht. Der Violoncellist, welcher im Recitativ nur die Basnoten herunterstreicht, versteht die Pflicht seines Instrumentes nicht, oder ist höchstens ein Fiedler, dem der Generalbass *terra incognita* ist. Schetky kannte diese Pflicht. Sänger und Sängerinnen, die auf dem klippenvollen Meere des Recitativs ängstlich herumwogten, wurden durch sein Accompagnement vor dem Stranden gesichert.

Sein Ton war nicht nur voll, durchdringend und schneidend, sondern auch schmeichelnd, und seine Fertigkeit entsprach dem Uebrigen. Ich war oft Zeuge, dafs bey Quartetten, die wir in unserm freundschaftlichen Zirkel neu erhielten, etwan die erste Violinstimme fehlte, und Schetky sie *prima vista* von seinem Violoncell herunterspielte, als hätte er die Geige in der Hand. Schwierigkeiten in der Höhe und Tiefe wufste er mit der reinsten Intonation hervorzubringen, und, wo sein Daumen hinflog, da safs er auch wie der gute Reiter im Sattel. Seine Applikatur wechselte mit der gewöhnlichen Daumenapplikatur und der Applikatur der Violine ab, daher fallen die, für seine eigene Hand gesezten Kompositionen, dem gewöhnlichen Violoncellisten äufserst schwer.

Bey Schetky'n versah das eigenthümliche Genie die Stelle des Lehrmeisters; denn er hatte nie einen andern Unterricht, als den ihm der bekannte Violoncellist, und zu der Zeit beliebte Sinfonienschreiber Fils *) in Manheim, etwan einen Monath lang, ertheilte. Zum Virtuosen bildete ihn sein eigenes Talent. Mit der Komposition war er das Nehmliche. In seinem funfzehnten Jahre sezte er sich schon seine Sonaten selbst. Der damalige Hessendarmstädtische Kapellmeister Endeler **) gab ihm Unterricht im Generalbasse und Schetky ward in der Folge ein Komponist, dessen Sinfonien die damaligen so hoch geachteten Abelischen hinter sich liefsen, weil sie mehr Feuer mit dem lieblichen Styl dieses Tonkünstlers vereinbarten. Die Konzerte, welche er für sein eigenes Instrument schrieb, hatten den ganzen Prunk der grofsen Harmonie, und die Kraft, welche das Konzert im Ritornell bis zum Uebergang des Solo's haben mufs, um das lezte mehr zu heben, und die Tonsprache des Virtuosen lieblicher zu machen. Seine Sonaten hingegen waren die Klagen des schmachtenden Liebhabers. Schetky war kein Feind des schönen Geschlechts. Welcher Künstler könnte das auch seyn, und zumal welcher Tonkünstler!

Ich selbst beredete ihn, für obligates Violoncello, Bratsche und Bafs einige Trios zu setzen. Er that es; obgleich nicht gern: denn zu der Zeit giengen die Mathesonischen und Marpurgischen Machtsprüche noch im Schwange, die jede Periode im Trio durch pedantische Regeln zur schwersten Aufgabe der Kunst machten und das Gefühl des Komponisten gerade da hemmten, wo es hätte überströmen sollen. Schetky fühlte sich in den gelehrten Kenntnissen der Komposition zu schwach. Martini war zu der Zeit der beliebteste dreystimmige Setzer für Dilettanten. Ich rieth Schetky'n, diese gefällige Manier zu befolgen. Er sezte drey solche Trios und sie verdrängten durch ihren einfachen, herrlichen Gesang, und ihre süfse Harmonie, bald die Martinischen Violinsolo's mit der Begleitung einer zweyten Violine.

*) *vulgo* der Spinnenfresser genannt; denn er suchte die gröfsten Spinnen auf und verschluckte sie mit der Versicherung: sie schmecken wie Erdbeeren. Man schrieb seinen frühen Tod diesem ausgearteten Appetit zu.

**) Man mufs hier zwey Zeitgenossen nicht mit einander verwechseln, weil die Namen sich so ähnlich sind. Endeler war Kapellmeister, Enderle, Konzertmeister am Darmstädtischen Hofe. Der erstere war von mittlerm Gehalt, der lezterе aber einer der ersten Geiger seiner Zeit, von dem ich künftig mehr sagen werde.

Schetky's hinreissende Melodie für die Singstimme geht über meine Fähigkeit sie zu beschreiben. Schilderungen sind gemeiniglich nur kalte Dienstboten, die im Tagelohn arbeiten. Mit der Simplicität des Gesanges verband unser Tonkünstler die reinste Harmonie der Stimmen, die er unterlegte, mit der nehmlichen Sim, leität; das heifst: er vermied alles Gekreische und Gepfeife, das nur eine Prahlerey ist, womit der Komponist den Kenner bestechen und den Nichtkenner betrügen will.

Darf ich ein Beyspiel anführen, das auch jezt, nach dreysig Jahren und nach so grofser Revolution im Reiche der Musik nicht ohne Werth seyn kann? — Er sezte unter andern für seine mittlere Schwester Ludomilla, Zachariä's *Nacht*, für den Contrealt, blos mit der Begleitung von zwey Bratschen, zwey Flöten, zwey Hornern und einem obligaten Violoncello. Vielleicht kann man schon aus dem Thema der Hauptarie sich den edlen, einfachen Geschmack des Tonkünstlers abstrahieren —

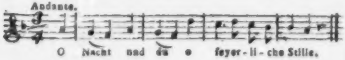

Wie herzerhebend ist der Gesang dieser Arie, die ohne den Prunk frappanter Ausweichungen bis ans Ende ihre edle Einfachheit behauptet, und dennoch auch nicht einen Augenblick die Aufmerksamkeit des Zuhörers ermüdet!

Aber hier Freund! erlauben Sie mir gleichfalls in feyerlicher Stille auszuruhen. Dieses herrliche Mädchen, für das die Kantate gesezt wurde, ward in der Folge — meine Frau! — Sie ist todt, und ich weine nach dreyfsig Jahren, wie ich weinte, da sie starb *).

Recensionen.

Anweisung, wie alle Töne auf der Flöte traversiere richtig zu nehmen sind: nebst ihren gehörigen Benennungen, von Karl Kreith. Wien in der Kozeluchischen Musikalienhandlung. (Preis 8 Gr.)

Man kann es mit Recht erwarten, dafs, wenn in unsern Zeiten, wo besonders die Blasinstrumente so sehr verbessert worden sind, Anleitungen erscheinen, wie dieses oder jenes Instrument gespielt werden müsse, dafs, sag' ich, darin auch auf die neueren Verbesserungen und die daraus entspringenden Vortheile Rücksicht genommen sey. In dieser Erwartung nahm Rec. auch gegenwärtiges Werkchen zur Hand, und wurde darin noch mehr bestärkt, als er las, wie Herr K. dasselbe in der Vorrede ankündigt: „Gegenwärtige vier Tabellen, sagt er, enthal„ten eine, auf mehrjährige Erfahrung gegrün„dete, und mit vielem Fleifs von mir gesam„melte Anweisung, wie alle harte, weiche, „ganz richtige, wie auch unrichtige Töne, und „auf wie vielerley Art solche auf der Flöte rich„tig zu nehmen sind: samt ihren gehörigen Be„nennungen. Da unter den vielen bisher er„schienenen Anleitungen, mir keine von der „Art bekannt ist, so hoffe ich durch diese den „Liebhabern dieses Instruments einen beson„dern angenehmen Dienst erwiesen zu haben."

In wiefern nun Hr. K. diesem seinen Versprechen nachgekommen, und wie grofs dieser angenehme Dienst sey: das mag folgende nähere Beleuchtung ausweisen. Rec. erinnert nur noch zuvor, dafs in diesen Tabellen durchaus keine Rücksicht auf die Klappenflöte genommen ist, was sie also für unsere Zeiten schon um deswillen, wenig brauchbar und nützlich macht, indem die Zahl derer, welche sich der Floten ohne Klappen bedienen, mit Recht, immer mehr abnimmt. Da aber Herr K. nur von Flöten

---

*) Dieses sind die eigenen Worte des Hrn. Obristwachtmeisters von Buri, von dem ich einen Theil dieser biographischen Nachrichten habe. Der Einsender.

ohne Kl[illegible]en spricht, so wundert sich Rec., wie er behaupten kann, man lerne aus dieser Anleitung, wie jeder Ton richtig genommen werden müsse. Diese Richtigkeit schliefst doch auch wohl die Reinheit in sich: letztere aber wird der Herr Verf. auf der Flöte ohne Klappen schwerlich zeigen können, wenn er anders eine gleiche Stärke unter den Tönen beobachten will. Auch ist durch die ganze Anweisung keine Vorschrift gegeben, wie dieser oder jener Ton, in Hinsicht auf reine Intonation, zu behandeln sey. Rec. bedauert es daher sehr, wenn der Hr. Verf. wirklich den Fleifs und die Mühe darauf verwendet hat, von welcher die Vorrede spricht; auch bereichert uns die gleichfalls angeführte mehrjährige Erfahrung mit keiner Bemerkung, die uns nicht schon lange durch Quanz und Tromlitz besser und ausführlicher mitgetheilt worden wäre. Wenn Herr K. wirklich etwas Neues gesagt zu haben glaubt, so mufs er mit der Literatur über sein Instrument ganz unbekannt seyn. Wem dieses Urtheil hart scheinen mag, für den setzen wir Einiges aus der genauern Zergliederung dieser Tabellen her.

Auf der ersten Seite hat der Verf. die chromatische Tonleiter im Aufsteigen blofs mit ♯♯♯ abgebildet, und nennt sie Tonleiter der scharfen Tone. In wiefern dieser Ausdruck passend sey, lafst Rec. dahin gestellt seyn, und bemerkt nur, dafs folgende Tone falsch genommen sind: 1) das *fis*, wobey er die *dis* Klappe zulafst, die, wenn sie geöffnet wird, den Ton etwas höher, mithin reiner und auch heller macht, 2) das $\bar{g}$, wobey ebenfalls die *dis* Klappe geöffnet seyn mufs, wenn der Ton nicht dünn klingen und zum Ueberschlagen in die Oktave geneigt seyn soll. 3) Das *cis*, wobey hier alle Finger aufgehoben stehn, welches reiner klingt, wenn man die drey Finger der rechten liegen lafst, und die *dis* Klappe öffnet, und womit auf diese Weise der Triller mit $\bar{d}$ gut kann geschlagen werden, welches, nach jener Weise genommen, ganz unmöglich ist. 4) Das *dis*, wobey, schon des Trillo's mit $\bar{\bar{d}}$ wegen, der erste Finger der linken Hand aufgehoben seyn sollte. 5) Das $\bar{\bar{fis}}$, wobey der dritte Finger der linken Hand hätte liegen bleiben sollen, um den Triller mit $\bar{g}$ nicht unnöthiger Weise zu erschweren, der Tone *f*, *gis*, *as* etc. nicht zu gedenken, die nun einmal auf einer solchen Flote nicht rein genommen werden können. Auf der zweyten Seite hat der Verfasser alle die auf der ersten Seite durch ♯♯♯ angezeigten Töne mit *bbb* bezeichnet, mit der Ueberschrift: *Tonleiter der weichen Töne.* Der gröfste Fehler in dieser Tonleiter ist der, dafs statt *ges* in allen Oktaven *fis* steht. Das durch ein ♮ wiederhergestellte *h*, heifst hier nicht *h*, sondern *bis*, und das wäre denn doch etwas Neues, was in dieser Tonleiter zu finden ist!! Uebrigens werden hier alle Tone, einige unbedeutende Abänderungen ausgenommen, eben so gegriffen, wie auf der ersten Tafel.

Seite 3 enthalt die enharmonischchromatische Tonleiter, die also überschrieben ist: *Tonleiter der Noten unter zweyerley Namen und zweyerley Gestalt, wie selbe, doch nur auf einerley Art genohmen (sic) werden müssen.*

Wenn es mit dieser Ueberschrift dem Verf. Ernst ist, so begreift Rec. nicht, warum er Seite 1 und 2 die Tone *ais*, *b* etc. verschieden genommen hat! — Unter den Noten mit zweyerley Namen fehlt hier das *fes* durchgängig.

Seite 4 hat Hr. K. die verschiedenen Applikaturen eines jeden Tones hergesezt. Er überschreibt sie also: *Tonleiter der scharfen und weichen Tone: wie solche auf verschiedene Art zu nehmen sind.*

Wenn zu den weichen und scharfen Tönen alle diejenigen gehören, die Hr. K. S. 1 und 2 angiebt, so fehlen hier gar viele, denn es ist nur das einzige *b* hier, und unter denen mit ♯♯♯ bezeichneten, nur *cis*, *dis*, *fis*, *gis*: mithin wäre diese Tonleiter sehr mangelhaft. Jedoch sind einige Töne, als $\bar{\bar{c}}$ *dis* etc. hier besser angedeutet, als in den ersten 3 Tabellen.

Endlich, so herrscht in dieser ganzen Anleitung auch gar keine systematische Ordnung. Der Verf. mag sein Instrument vielleicht fertig

spielen, auch wohl manche artige Kleinigkeit dafür setzen: aber dies giebt noch nicht den Beruf, eine Anweisung dafür zu schreiben, und noch weniger, sie so anzukündigen

---

Trois Duos pour deux Flûtes traversieres, composés et dedies à Monsieur le Comte Frederic de Hardenberg etc. par Charles Kreith. Op. XV. à Vienne chez Kozeluch. (Prix 1 Fl. 40 Xr.)

Diese Duetten passen besonders für Liebhaber, die sich nicht gern mit grofsen Schwierigkeiten, wie man sie bey Hoffmeistern und andern guten Komponisten findet, abzugeben pflegen. Sie sind der Natur des Instruments sehr gemafs geschrieben, und konnen vornehmlich zur Erlernung des *Staccato* mit Nutzen gebraucht werden. Im Satze sind sie auch ziemlich rein, bis auf eine Stelle, die sich im Rondo des ersten Duetts Takt 19 und 20 findet, wo der Verfasser einige verbotene Quinten gemacht hat. Der Anfang eines jeden Duetts ist *all' unisono*: dies sollte Hr. K. vermeiden, weil auf der Flote solche Satze, wenn sie nicht aufserst rein geblasen werden, eine sehr üble Wirkung thun.

XI Variations pour une Flûte traversiere, composées par Charles Kreith. Oeuv. XIV. à Vienne chez Kozeluch. (Prix 24 Xr.)

Recensenten kamen lange keine so gut gesetzten Variationen zu Gesichte. Er empfiehlt sie daher allen denen, die sich auf der Flote gern zu vervollkommnen wünschen, als eine gute Uebung in jeder Art von schweren Passagen. Die Spielart dieser Variationen ist durchgangig richtig angezeigt, und der Stich korrekt und gut, denn es fehlt weiter nichts, als das *h* im Wort *Theme*. Der Grad der Bewegung, den der Verfasser anzuzeigen vergessen hat, ist mehr langsam als geschwind. Sollte es Hrn. K. gefallen, mehrere Kompositionen dieser Art bekannt zu machen, so rathet ihm Rec., eine Flote oder Violin *ad libitum* dazu zu setzen, weil doch sonst hier und dort zu viele Leerheiten in der Harmonie entstehen durften.

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Frankfurt am Mayn.

Der Geschmack des Frankfurter Publikums scheint sich besonders für Vokal-, und unter dieser für Theatermusik zu bestimmen. Der entschiedene Hang für alles Abwechselnde und Neue, die grofsere Anzahl von Sing- als Instrumentalvirtuosen, der Pomp bey Theaterstücken, der, wo er diese Gattung von Musik so vollkommen, wie hier, unterstützt, sie um so vieles anziehender für das Publikum macht, als alle andere Gattungen der Musik — dies scheinen mir ohngefähr die Gründe zu seyn, die man von diesem überwiegenden Hange für Theatermusik angeben kann. Da unsre meisten hiesigen Kirchen alte Stiftungen aus den Zeiten sind, wo die Tonkunstler in Deutschland noch zunftig waren, so ist das zur Musik ausgeworfene Geld meistens nicht hinreichend, eine mittelmafsige, viel weniger eine gute Kapelle zu besolden: daher läfst es sich also leicht erklären, warum die Kirchenmusik in Frankfurt nichts weniger als merkwürdig ist. Von unsern Konzerten werde ich spater sprechen: jezt also zur Theatermusik. Vorher aber ein Paar Worte über die Einrichtung im Ganzen.

Unsre Theaterdirektion besteht aus sieben Partikuliers — meistens reichen Kaufleute, worunter sich in Rücksicht der Musik besonders Hr. Bernard, ein reicher Fabrikant aus Offenbach, und grofser Liebhaber und Kenner der Musik auszeichnet, der zu seinem Vergnugen selbst eine vortrefliche Kapelle unterhält, und von dem ich Ihnen spater noch mehr sagen werde. Diese Direkteurs werden aus 60 Aktionairs gewählt, die sich zur Erhaltung unsers Theaters vereinigt haben, und durch ihre reichlichen Beyträge dieses ohnehin von den Mefs-fremden sowohl als von den Einheimischen ziemlich be-

suchte Theater, in Stand setzen, sich vor vielen andern auszuzeichnen. Freylich mufs diese, obschon ganz uneigennützige Direktion, um auch in der ökonomischen Verwaltung der Theaterangelegenheiten nichts zu verlieren, manchmal dem noch nicht ganz gebildeten Geschmack des grofsen Haufens, zum Nachtheil des guten Geschmacks, ein wenig nachgeben. Indessen bildet doch die einsichtsvolle Führung im einzelnen und der gute Wille und Eifer für die schönen Künste im allgemeinen, ein Ganzes, das sich, man sage auch dagegen, so viel man wolle, der Vollkommenheit — wenn auch nicht mit Eilfertigkeit, doch anständigen Schritts nähert.

Da man Opern die herrschende Neigung der hiesigen Theaterfreunde sind, so verwendet auch die Direktion hierauf die meiste Sorge. Der Erfolg entspricht auch wirklich ihren Bemühungen. Das *Opferfest*, *Don Giovanni*, die *Zauberflöte*, *la Clemenza di Tito*, *Camilla* (von Paer) *Palmira*, *Azur*, *die gebesserte Eigensinnige* (von Martin) der *Korsar* oder *l'Amore marinaro* (von Weigel) *die Brüder als Nebenbuhler* etc. sind jetzt die Opern, welche hier am meisten im Gange sind, und ich versichere Sie, dafs man die meisten derselben wohl schwerlich bey einem andern deutschen Theater besser aufführt.

Hier lernen Sie die bedeutendsten Personen unsers Personale kennen. Herr Cannabich, ein junger, thätiger, talentvoller und geschickter Mann, der Sohn des rühmlich bekannten verstorbenen Kapellmeisters Cannabich in München, ist unser Musikdirektor. Er hat sich durch manche brave Komposition dem Publikum längst empfohlen; eine Parthie Klaviervariationen von ihm sind auch in Ihrer Zeitung 1sten Jahrgangs S. 558 fg. mit verdientem Beyfall angezeigt worden; dabey ist er ein sehr geschickter Singmeister und ein in allem Betracht achtungswürdiger Mann.

Mad. Cannabich, seine Gattin, ist eine liebenswürdige Frau und höchst angenehme Sängerin. Ihre Methode ist weit mehr einfach und unverschnörkelt, als man dies heut zu Tage gewöhnlich zu hören bekommt; ihre Stimme ist weit mehr angenehm, einnehmend, reisend, als glänzend, auffallend, einschneidend. Ihr geschickter Vater war ihr erster Lehrer, ihr jetziger Gatte half sie treulich noch weiter ausbilden, und so gehört sie zuverläfsig zu den besten Sängerinnen unsrer deutschen Bühnen. Alle Kenner schätzen sie nach Verdienst, vornehmlich seitdem sie, wahrscheinlich durch den Fleifs ihres Mannes, auch mehr hohe Schule, im Recitativ u. d. gl. angenommen; und auch der für die Kunst nicht gebildete Theaterliebhaber hält sie werth, besonders seitdem sich auch ihr Spiel um so vieles verbessert hat. Dabey hat sie die seltne Bescheidenheit, sich nie in Rollen zu drängen, denen sie nicht gewachsen ist, und manche der glänzendsten, Andern, z. B. der Madame Heinemann, zu überlassen.

Herr Maurer. Sie haben diesen selbst in Leipzig gehört, und so werden Sie im Stande seyn, meine Meinung über ihn zu beurtheilen und im nöthigen Falle zu berichtigen *). Er verbindet mit einer reinen, vollen, gebildeten Stimme, eine Tiefe, wie ich sie noch von keinem Bassisten gehört habe **). Seine aufserordentliche Geläufigkeit hat den Vortheil, dafs sie nicht, wie bey den meisten Bassisten, undeutlich oder unangenehm wird. Er ist überdies ein vortrefflicher Musiker, und hat einige artige Sachen

*) Anmerkung. Wir können das Urtheil des Herrn Verfassers mit voller Ueberzeugung bestätigen. Alles was im Charakter der Feyerlichkeit und Würde, und also einer solchen tiefen Baſsstimme angemessen geschrieben ist, haben wir von Hrn. M. so vortrefflich vortragen gehört, als sonst nie. Nur die ungewöhnliche Gewandheit haben wir damals noch nicht an ihm bemerkt — wohl aber eine sanfte, einnehmende Beugsamkeit.
Der Redakt.

**) Ich hörte ihn mehrmal auf dem Theater das Contra *C* deutlich angeben, und habe ihn auch wohl bis Contra *B* und *A* singen gehört. Der Verfasser.

komponiert. In Wien hatte er Gelegenheit, seinen Geschmack unter den dortigen vortreflichen italienischen Sängern zu bilden, und er hat diese Gelegenheit treflich genüzt. Schade, dafs seine Stimme nicht mehr Höhe hat. Seine Lieblingsrollen sind: Sarastro, Hr. von Dürrfeld in der *gebesserten Eigensinnigen*, der Herzog in *Camilla*, Erastus in den *Brüdern als Nebenbuhler*, Mafferu im *Opferfest*, Pasquale im *Korsar* etc.

Herr Schulz, vorher erster Tenorist bey der Wiener, und jezt bey der Frankfurter Oper. Er singt mit vielem Ausdruck und sagt seine Recitave vortreflich. Nur ist zu bedauern, dafs seine Stimme abnimmt, welches ihn besonders bey hohen Tenorrollen sehr hindert. Als Murnay im *Opferfest*, und als Titus, hat er hier besonders viel Glück gemacht.

Herr Demmer hat eine feste ausdauernde Stimme und viel Höhe. Er alternirt meistens mit Hrn. Schulz; besonders aber spielt er in etwas komischen Tenorrollen vortreflich. Am besten gelingen ihm Arien, die wenig Geläufigkeit und mehr Tragen im Vortrage erfordern. Am besten im Singen gefällt er mir als Tamino in der *Zauberflöte*, und als Costanzo in den *Brüdern als Nebenbuhler*.

Mad. Heinemann hat um das Frankfurter Theater das Verdienst, dafs sie die erste war, die bey Entstehung der hiesigen stehenden Bühne mehrere Jahre hindurch alle ersten Rollen sang und sehr gefiel. Sie singt jezt meistens Bravourrollen, als Elvire im *Opferfest*, die Königin der Nacht etc.

Hr. Lux verdiente wohl, wenn ich über das hiesige Theater im Allgemeinen schriebe, mit am ersten bemerkt zu werden. Da aber sein Hauptverdienst in seinem vortreflichen, wahren, ächtkomischen Spiele besteht, so kann ich ihn hier nur flüchtig berühren. Gewifs ist es indessen, dafs ich nie so viele originelle Laune in den Gränzen der Natur und des Anstandes gesehen habe, als bey ihm. Sein Kapellmeister im *Korsar*, Rinnfeld in den *gebesserten Eigensinnigen*, und Filz im *Knicker*, sind Meisterstücke komischer Darstellung.

Auch die Chore haben sich seit einiger Zeit merklich gebessert. Unser Correpetitor, Herr Stumpf, der sich durch seine arrangirten Sachen für Harmonie schon ruhmlich bekannt gemacht hat, erwirbt sich dabey ein grofses Verdienst.

Da uns hier die Gelegenheit fehlt, zu unsern Chören Schüler, wie in Sachsen *), zu bekommen: so hat die Direktion eine zweckmäfsige Einrichtung gemacht, deren wohlthätige Folgen uns jezt schon sehr bemerkbar sind. Sie liefs nämlich öffentlich bekannt machen, dafs alle Aeltern, welche wünschten, ihre Kinder unentgeldlich Musik und Singen lehren zu lassen, dieselben zu einem von der Direktion eigends dazu besoldeten Mann schicken könnten, der sie denn auch prüfen, und die tauglichen im Singen unterweisen mufste; dagegen mufsten sich die Aeltern verbinden, ihre Kinder eine bestimmte Zeit lang unentgeldlich bei Chören mitsingen zu lassen. Sind diese Chorschuler nun nach dieser Zeit der Direktion noch brauchbar, so erhalten sie eine ihren Talenten angemessene Gage. Auf diese Art haben wir musikfeste brauchbare Chorschüler bekommen. Merkwürdig für die Musik ist es indessen, dafs unter 12 bis 15 Knaben lauter Altisten, und kein einziger Sopranist war.

Das hiesige Orchester besteht gröfstentheils aus Mitgliedern der ehemaligen Kölnischen, Mainzischen, Trierischen, Zweibruckischen und Saarbrückischen Kapellen, deren Fürsten meistens durch die dermaligen Verhältnisse gezwungen wurden, ihren Hofstaat bis auf günstigere Zeiten zu entlassen. Es wäre sehr zu wünschen, dafs wir dieses Orchester immer so beybehalten könnten, und aus diesem Grunde wollte ich der Oberdirektion rathen, sich diese gröfstentheils geschickten Künstler so viel möglich zu verpflichten. Denn, sollte ja dieser Theil von Deutschland seine alte Verfassung wieder bekommen, so würde gewifs der gröfsere Theil die

*) Anmerkung. Nur in Dresden unsers Wissens, wenigstens in ChurSachsen sonst nirgends. d. Redakt.

ser Musiker gern wieder an einen Ort zurück kehren, der ihre Existenz auch in spätern Jahren sichert.

Wir hatten hier neulich in der musikalisch-theatralischen Welt zwei merkwürdige Erscheinungen: die Opern: *Camilla* von Paer, und *Clemenza di Tito* von Mozart. Erstere wurde nach der französischen Oper, dieses Namens ins Italienische übersezt, und so von dem kaiserlichen Kapellmeister Paer, einem jungen talentvollen Italiener, für das Wiener Theater komponirt. *) Sie wurde durch Vermittelung eines Musikfreundes bald nach ihrer Aufführung dem Frankfurter Theater mitgetheilt, und unverzüglich von unserm braven Theaterdichter, Hrn. Ihlen, ins Deutsche übersezt und aufgeführt.

Das Sujet dieser Oper ist besser, als man es gewöhnlich bei Singspielen antrift. Es ist natürlich, schön durchgeführt, und äuserst interessant — vielleicht nur zu angreifend für gebildete Menschen, und aus diesem Grunde für ungebildete vielleicht langweilig. Der gröfste Theil der Handlung ist ernsthaft und äuserst rührend; die wenigen komischen Scenen, die sie enthält, sind nicht hinreichend, die Lacher anzuziehn, und dienen vielmehr dazu, das Ernsthafte der Handlung vorzubereiten, und desto auffallender zu machen. Der einzige Fehler bey dem Entwurf des Plans dieser Oper scheint mir der Umstand, dafs der erste Aufzug nichts als eine Folge zusammengereihter Episoden enthält, die alle die Haupthandlung einleiten. Sie sind freylich da, um die Spannung zu erhohen. Diese artet aber, wenn sie zu lange dauert, leicht in Ungeduld aus.

Die Musik ist ein Meisterstük theatralischer Komposition. Sie ist neu, voll schönen Gesangs, ungezwungen, verräth gründliche musikalische Kenntnifs, und Kenntnifs des Effekts sowohl im Gesang und Akkompagnement, als auch im Theaterfach überhaupt. Sie ist geschmackvoll, dem Text anpassend, leidenschaftlich, wo sie es seyn soll. Die Recitative sind meisterlich geschrieben, und alles Komische, was darin vorkommt, ist mit einem so feinen ästhetischen Gefühl ergriffen und durchgehalten, dafs es den Zuschauer erheitert, ohne ins Triviale zu fallen. Es läst ihn daher nie den Faden verlieren, sondern macht ihn vielmehr für das Ernsthafte nur desto empfänglicher. Mein Lob kann Ihnen übertrieben scheinen, aber gewifs nur so lange, bis Sie dies schöne Produkt selbst kennen. Allen Musikkennern und Liebhabern gefiel es ungemein. Unter den Sängern zeichneten sich bey der Vorstellung dieser Oper besonders Madame Cannabich und Herr Maurer aus, der nicht allein vortreflich sang, sondern auch durch die Fortschritte, die er dem Publikum in Rücksicht seines Spiels bemerkbar machte, allgemeinen Beyfall einärndtete.

Endlich so wurde neulich hier zum erstenmale *Titus* aufgeführt. Der Werth dieser schönen Oper und Mozarts unsterblicher Name sind zu entscheiden, als dafs mir hierüber etwas Neues zu sagen beliebe. Genug, dafs alles wetteiferte, um sich der Ehre der Darstellung dieses Werks nach Moglichkeit würdig zu machen.

Die Pracht, womit diese Oper gegeben wurde, ging über meine und jedermanns Erwartung. Merkwürdig war die meistens, so seltene Erscheinung, dafs Geschmack und Pracht Hand in Hand gingen. Dekorationen, Kleider, Requisiten — kurz alles, bis auf die geringste Kleinigkeit, war mit der gröfsten Genauigkeit nach altrömischen Mustern angegeben und ausgeführt. Es gehörte weiter nichts als Aufmerksamkeit dazu, um sich ganz in die Zeiten des alten Roms zu versetzen. Die Musik ging wenigstens in der Rücksicht vollkommen, dafs

*) Anmerkung. Herr Paer ist einer von den Kompenisten, welche wohl weniger bekannt sind, als sie es zu seyn verdienen. Er hat sich, so viel wir wissen, sonst in Parma aufgehalten. Wir kennen zwei frühere Opern von ihm — *L'oro fa tutto*, und *Il principe di Taranto* — von denen besonders die zweyte ungemein viel Ausgezeichnetes hat. d. Redakt.

kein, auch nicht der geringste Fehler vorfiel. Freylich war es auch hier, wie bei allen Theatern, der Fall, dafs einige Rollen hätten besser besezt seyn sollen. Besonders gingen die Chore mit einer ausgezeichneten Genauigkeit. Unter den Sängern gefielen besonders Herr Schulz als *Titus*, und Madame Cannabich als *Sextus*. Auch Mad. Heinemann erndtete verdienten Beyfall als *Vitellia*. Jedermann stimmt darin überein, dafs man in Frankfurt noch kein so vollkommnes Ganze gesehn habe.

Musikalische Seltsamkeiten.

Von einem Deutschen in London.

1.

Die junge Virtuosität und das gar zu grofse Aufheben davon, ist eine Eigenheit unsrer Tage. Die leztere scheint jedoch mehr wandernd als stetig zu seyn. Ich erinnere mich, dafs man vor etwa acht bis zehn Jahren von Wien in allen öffentlichen Blättern erzählte, dafs unter der Menge Virtuosen, welche sich während des Karnevals hatten hören lassen, über die Hälfte weniger als 14 Jahr alt gewesen wären. Es gehörte damals zur Schicklichkeit, diese Kinder sämmtlich zu hören, um die Sammlung vollständig zu haben — was ich gar nicht übel finde, und wobey sich die jungen Virtuosen wenigstens sehr wohl befanden. Jezt scheint jene Liebhaberey besonders in London Sitte zu werden. Der Virtuos, der seinen Ankündigungen nicht so eine naturhistorische Triebfeder beifügen kann, (wenn er nämlich nicht schon bekannt genug ist) wird, unter dem grofsen Zufluss reisender Künstler, gemeiniglich nicht bemerkt. Man mufs blind seyn, oder, wie neulich eine junge hübsche Dame, jedoch mehr in Gesellschaften, als öffentlich — mit den Zehen eines schönen Fufses Pianoforte spielen, oder wenigstens sechs, acht Jahre alt seyn, wenn man, ohne besondere Verwendung bedeutender Männer, oder grofsen Ruf, einiges Aufsehn machen will. Was das lezte anlangt, so glaube ich doch behaupten zu können, dafs ich eben hier (in London) im Jahr 1788. das non plus ultra gesehen und gehört habe. Damals liefs sich zu gewissen festgesetzten Stunden alle Tage Mifs Hofmann, ein Kind, nicht älter als 2½ Jahr, auf dem Pianoforte, unter grofsem Zulauf, hören. Sie spielte nun freylich keine Konzerte, aber kleine Sonatensätze, vornehmlich kleine Arien und Lieder, auch wohl ein bekanntes Thema mit einigen leichten Variationen. Die Zahl der ihr gelernten Stücke war über hundert, und sie spielte sie mit Genauigkeit im Treffen, im Takt, im Vortrag, und einige ihrer Lieblingsstückchen wirklich mit Delikatesse.

2.

Das folgende Jahr (1789.) war ein Venetianer hier, der aus Spanien kam, und mit eilf Katzen Konzert gab. Er hatte seine musikalischen Konsorten jahrelang im Singen geübt, jede hatte ihre besondere Stimme, trat auf einen Wink von ihm richtig ein, und hielt ziemlich genau Takt.

3.

Sie erinnern sich vielleicht noch der vielen Festins, welche im April dieses Jahrs (1789) zur Feyer der Genesung des Königs von seiner unglücklichen Krankheit angestellt wurden, und besonders der grofsen Illumination der Stadt. Unter so vielen Bizarrerien, welche bey dieser Gelegenheit zum Vorschein kamen, will ich Ihnen nur Eine musikalische mittheilen. Ein gewisser Musikhändler hatte die vollständige Musik des Volksliedes *God save the King* an seinem Hause in transparenten ungeheuren Noten dargestellt! Ueberhaupt sprang man mit diesem Liede wohl auf hunderterley gar seltsame Weise herum. So wurden z. B. bey verschiedenen grossen Mahlzeiten ungeheure Ochsenbraten, von 2 bis 300 Pfund in Form eines Linienschiffes (so gut sichs thun liefs) zugerichtet, mit Flaggen besteckt, worauf God save the King stand — und so aufgetragen. Sie wurden in feyerlicher Prozession, unter musikalischer Begleitung, in

die Speisesäle gebracht, zur Zierde der Tafel aufgesezt, und dann dem Volke preisgegeben.

4.

Vor etwa acht Jahren war ein Herr Droze (oder Droce) aus Frankreich hier, und zeigte einige von ihm verfertigte ganz vortrefliche Automaten, welche alles übertrafen, was man Aehnliches gesehen hatte. Folgendes waren die angenehmsten Stücke: Ein junges hübsches Mädchen sitzt vor dem Pianoforte, und spielt verschiedene ganze Sonaten mit aller Präcision und Feinheit. Das Bewundernswürdigste aber ist, dafs sie nicht etwa nur die Finger bewegt, sondern auch mit dem Kopfe, mit den Armen, und mit den Augen alle die Bewegungen macht, deren sich ein lebhafter Spieler beym Vortrage nicht leicht enthalten kann. Bey schweren Passagen sieht sie starr auf die Noten, legt sich näher vor an das Instrument, und wirft nur beym Anfange derselben einen Blick auf die Finger, zum festen Einsetzen. Dann hebt sich ihr Busen lebhafter, und wenn die schwere Passage vorüber ist, wirft sie manchen Seitenblik nach den Zuschauern hin, um Beifall in ihren Augen zu lesen. Nicht wahr, wie eine lebendige Virtuosin? — Ein anderes Stück war historisch, und gab eine ganze kleine Theaterscene. Eine angenehme ländliche Gegend an der einen, ein Bach an der andern Seite. Ueber diesen führt eine Brücke nach der Mühle. Die Hinterthür wird aufgemacht — ein Bauer reitet auf seinem Esel heraus, über eine Brücke, in die Mühle, Mehl zu holen. Der Hund läuft ihm ein Stük nach, und bellt den Esel so natürlich an, dafs man darauf rechnen konnte — wenn Hunde da waren; so leisteten sie jederzeit Gesellschaft. Im Mittelpunkt der Scene weidet eine Heerde. Der Hirt hat bisher in einer Felsengrotte des Hintergrundes geruhet, kommt nun hervor, sieht sich lauschend um, bleibt stehen, zieht seine Flote hervor, bläst einige Stükchen, und das Echo wiederholt die lezten Tone sanft, wo er absezt. Jezt sucht er weiter, und findet etwas entfernt seine Hirtin. Sie liegt da, das Haupt auf den Arm gestüzt, und schläft. Er schleicht zu ihr, spielt ihr ein zärtliches Liedchen vor — da erwacht sie. Was kann sie besseres thun, als freundlich aufstehen, ihre Zitter nehmen, und dem lieben Flotenspieler accompagniren? Sie thut es eine ziemliche Weile mit vieler Anmuth. Aber nun kömmt jener Bauer aus der Mühle zurük. Er hat das Mehl erhalten, den Esel damit beladen, und treibt diesen jezt vor sich her. Er ist der Vater oder Onkel des Mädchens, und mifsbilligt ihre Liebe. Die Liebenden erschrecken, brechen mitten in der Melodie ab, der Geliebte nimmt von seinem Mädchen verstohlen Abschied, und flüchtet wieder in seine Grotte. Das Mädchen nimmt nun eine unbefangene, gleichgultige Stellung an, bis der Alte mit seinem Esel wieder in der Hütte ist. — — Ich lasse noch manche kleine Nebenzüge und Nebensachen weg, und versichere Sie, dafs ich mich an diesen allerliebsten Arbeiten nicht habe satt sehen können.

5.

Siebzehn englische Meilen unter Glasgow ergiefst sich ein salziger See, bey Clyde, in einen Flufs. An diesem See liegt ein Landhaus, das Rosneath heifst. Hier giebt es ein Echo, das in seiner Art vielleicht einzig ist, und das von den felsigten Hügeln, die um den See her gelagert sind, erzeugt wird. Man kennt es schon längst, aber vor einiger Zeit reisete ein Lord B. mit einer Gesellschaft dahin, um es genauer zu untersuchen: und von diesem rührt folgende genauere Beschreibung her. Nach mancherley kleinen Versuchen, erzählt der Lord, liefsen wir einen von unsern Musikern gegen Norden hin auf dem Waldhorn — erst einzelne Tone, dann kleine Sätzchen blasen. Das Echo nahm sowohl die einzelnen Tone, als auch die kurzen Sätze sogleich auf, wiederholte sie sehr deutlich, aber — eine Terz tiefer. Sobald das erste Echo geendigt hatte, nahm ein zweytes dasselbe auf, wiederholte gleichfalls deutlich und genau, aber — wieder einen Ton tiefer; endlich eben so ein drittes, nochmals einen Ton tiefer. So blieb es

bey allen andern Versuchen und Veränderungen der Tone und melodischen Säzchen in Höhe und Tiefe. Auch die ausgerufenen Worte wiederholten die Echo's mit gleicher Herabstimmung des Sprachtons.

6.

Ist es Ihnen schon bekannt, dafs der gröfste Astronom der neuern Zeit, unser unsterblicher Herschel, zuerst als Organist hieher kam, und in London auftrat? Wo nicht, so ist die Verwandlung eines Organisten in einen solchen Astronomen wohl auch unter die hiesigen musikalischen Seltsamkeiten aufzunehmen. Herschels Vater war ein braver Musiker, auch seine Bruder sind es.

Kurze Nachrichten aus Briefen.

(Fortsetzung.)

In Kopenhagen geniefst der würdige Kunzen ungestört die Achtung und den Beifall seines Hofs und aller wahren Musikkenner und Liebhaber. Mit unermüdetem Fleifs, aber nicht mit modischer Fluchtigkeit, hat er wieder zwey Meisterwerke geliefert, welche unter das Vortrefflichste gehoren, was sein Genius geschaffen hat: Das Halleluja der Erschaffenen und ein Passionsoratorium. Unsere vortreflichsten Dichter unterstutzen ihn mit ihren Texten; das erste hat Baggesen, das zweyte Thaarup gedichtet. — Lichtenstein hat seine Oper *Bathmendi* ganz umgearbeitet, und seiner Musik selbst einen neuen theatralischem Text untergelegt, bey welchem nicht nur alle Worte, sondern auch Inhalt und Geschichte neu sind, und fast nichts geblieben ist, als der Name. Er übernahm diese Arbeit zunächst zur Feyer der Anwesenheit des Konigs und der Konigin von Preussen vor einigen Monaten. Da die Oper aber, der Kürze dieses Besuchs halber, damals nicht gegeben wurde: so hat er sie spater aufs Theater gebracht, und viele Liebhaber sehen sie jezt noch lieber, als seine steinerne Braut. Für das Theater des Prinzen Heinrich zu Reinsberg hat Wessely zwey neue Opern geschrieben, von denen besonders die eine, *l'Ogre*, vielen Beyfall gefunden hat. Den Berlinern wird Righini, wahrscheinlich bald, eine grofse neue Oper, an welcher er jezt arbeitet, zu hören geben. Man fangt an, seine Kompositionen immer mehr lieb zu gewinnen.

Der berühmte blinde Flotenspieler Dülon, ein besserer Wirth, als die meisten seiner Kollegen, wird sich, wie man sagt, von dem Ertrag seiner Reisen ein artiges Landgut in Chursachsen, in der schönen Gegend von Waldenburg, kaufen, wo er in Zukunft meistens leben, nur etwa kleine Reisen machen, und seine Tage in Stille, und im Genufs der Kunst und des Wohlstandes, den seine Pension aus Rufsland befördert, zubringen wird.

Der junge Lange aus Leipzig, ein für sein Alter recht guter Violinspieler (er ist kaum 11 Jahr), der Reinheit und Annehmlichkeit des Tons mit Fertigkeit und Sicherheit verbindet, ist jezt in Breslau, und daselbst sehr gut aufgenommen worden.

Zuruf

an die beyden jungen Tonkünstler Friedrich und Peter Pixis.

(Bey ihrem Aufenthalt in Hannover im Sept. 1799.)

Welch nie empfundnes, geistiges Gefühl
Erlebt mein Herz? — Mein Ohr vernimmt die Töne,
Die Ihr mit Lollis Kunst, o Söhne
Der Harmonie, entlokt dem Saitenspiel,

Bald wahn' ich mich durch Eurer Fingertanz
Weit über's Erdenrund emporgehoben.
Ich denke — Gott. Begierden toben
In mir nicht mehr; mir strahlt des Himmels Glanz.

Bald strömes süse Wehmuth in mein Herz;
Der Saiten leises Beben schmelzt die Seele.
Ihr klagt, so klaget Philomele,
Beraubt des treuen Gatten, ihren Schmerz.

Ihr klagt; der Rührung Thräne dränget sich
In's Auge mir. Mein Herz mufs sich ergiefsen. —
Ich könnte meinen Feind umschliefsen,
Und innig flehn: „sey Mensch und liebe mich!“

Ha! jetzt erklingt der Hoffnung Silberton.
Jetzt malt mein Geist sich rosig, hold und lachend
Der Zukunft Bild. Ich träume wachend,
Will glücklich seyn, und bin es träumend schon.

Mit raschem Feuer, mit erhabnem Muth
Beseelt mich jetzt der Schmetterton der Saiten.
Für Rechts und Unschuld möcht' ich streiten,
Der Tugend könnt' ich opfern Gut und Blut.

So wogt, so wechselt in des Hörers Brust,
Durch Euch geschaffen, der Empfindung Fülle;
So wiegt Ihr uns in holde Stille,
So weckt Ihr uns zu reiner Himmelslust.

Herab aus Gott geweihter Barden Chor
Blikt Mozarts Geist auf Euch mit Wohlgefallen.
Dem fühlenden Vioiti schallen
Schon Eure Töne sufs ins Kennerohr.

Auf! strebt mit Muth des Ruhmes Bahn hinan!
Lafst Eurer Flug den Weihrauchs Duft nicht lähmen!
Kein grofser Künstler darf sich schämen,
Frey zu gestehn, dafs er noch steigen kann.

J. D. C. Lauenstein.

Kurze Anzeigen.

Leichte Klavierstücke, componirt von Eidenbenz. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (8 gr.)

An leichten Klavierstücken für Anfänger und die grofse Klasse junger spielender Mädchen kann man nicht zu viel haben, vorausgesezt, dafs sie nicht total schlecht sind. Das sind nun diese Stücke nicht; sie sind recht gut zu jenem Zwecke, und ganz angenehm, besonders da Tanzmelodien, unter andern die unbekannten Chaconne und Gavotte darunter sind, und auch sonst für Abwechslung so ziemlich gesorgt ist. Man kann also diese Paar Blätter, die auf nichts Grofses Anspruch machen, zum obigen Gebrauch, aber auch zu weiter nichts, empfehlen.

Six Variations sur l'air: Mamma mia non vi sdegnate, pour le Clav. avec l'Accomp. d'un Violon et Violoncelle, par Ferd. Kauer. Vienne, Kozeluch. (50 Kreuzer.)

Mit einer so grofsen Kleinigkeit war es fast schon zu viel, ein Instrument, geschweige deren dreye zu bemühen.

Six Var. pour le P. F. comp. et déd. à Madem. Rosalie de Speiler p. Joseph Buringer. à Vienne, Jos. Eder. (40 Xr.)

Wenn man von diesen Variationen auch nichts Aufserordentliches anmerken kann, so ist doch gute Spielart und Fleifs daran nicht zu verkennen.

Sept Var. sur un thème dans le Ballet d'Alcine, comp. par Madam. la Bar. Antoinette de Lilien. Op. 2. Jos. Eder.

Diese Variationen haben noch mehr Sicherheit in der Anlage, und eine kräftigere Ausführung als jene; auch sind sie etwas schwerer. Solche brave Dilettantinnen verdienen Lob und Aufmunterung.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violoncelle, composés et dediés à Monsieur George Albrechtsberger, Maitre de Chapelle de la Cathédrale de Vienne, par Ambroise Rieder. Oeuv. 8. à Vienne, chez Jos. Eder sur le Graben. 3 fl.

Recensent und drey seiner musikalischen Freunde haben wirklich so viel Gewalt über sich gehabt, diese Quatuors von Anfang bis zu Ende, sogar mit Reprisen, durchzuspielen. Zu einer ähnlichen Unternehmung und Ueberwindung dürften sie sich aber wohl sämmtlich vor der Hand zu schwach fühlen, und der dazu nothigen Anstrengung unterliegen.

(Hiertey das Intelligenz-Blatt No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. N° II. 1799.

Musikalische Anzeige.

Joseph Heilmann aus Mainz gebürtig, hat sich dermalen in Erfurt etablirt. Er empfiehlt sich dem musikalischen Publiko mit seinen nach seines Vaters Müller gearbeiteten Instrumenten, die von folgender Beschaffenheit sind, nemlich:

1) verfertiget er Fortepiano's in Flügelform zu 6 Oktaven, vom Contra *F* bis ins 4 mal gestrichene *F*, sehr sauber gearbeitet, mit Mahagoniholz fournirt und mit messingenen Stäben eingefaßt: das Tractament ist sehr leicht, der Ton voll, egal und Flötenmäßig, und die Mechanik des Hammers und Dämpfers prompt, einfach und abfallend.

2) Eben diese Gattung wird auch auf Mahagoniart gebeitzet und ohne Messing gemacht.

3) Macht er dergleichen von 5 Oktaven, wie No. 1.

4) Auch dergleichen von 5 Oktaven, wie No. 2.

5) Macht er auch dergleichen von 5 Oktaven, blos von Eichenholz und fournirt.

6) Macht er auch welche in Klavierform zu 5 Oktaven, entweder mit Nußbaum fournirt, oder auf Mahagoniart gebeitzet, oder blos auch von Eichenholz.

7) Macht er auch Klaviere von bloßem Eichenholz, oder auf Mahagoniart gebeitzt.

Für Güte und Dauerhaftigkeit haftet er, wie er dem auch sich rühmen kann, daß alle Kenner mit seinen Arbeiten vollkommen befriediget, wie dieses auch schon angesehene Musiker in öffentlichen Blättern, unter ihres Namens Unterschrift versichert haben. Briefe, Wechsel oder Zahlung erwartet er vorhero postfrey. Erfurt im Oktober 1799.

So eben sind erschienen:

C. F. Schönherr's Gesangstücke, mit Begleitung des Klaviers. Auf Kosten des Verfassers und in Kommission bey Breitkopf und Härtel. 20 Gr.

Anzeige an das musikalische Publikum.

Bey C. F. Wappler und Beck; dann bey L. Hochenleitner und Comp. in Wien; ferner bey Breitkopf und Härtel in Leipzig; auch bey Varrentrapp und Wenner in Frankfurt am Mayn ist zu haben:

Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H im musikalischen Alphabete oder: *Wiederhergestellte reine deutsche Musikleiter; nebst einer die künstlichen Töne betreffenden Anmerkung, und einer seltenen Kupfertafel zum Klaviere. Von einem Freunde der Tonkunst. Herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von J. F. Schwanenberg.* Wien 1737. Sehr schöne mit anpassenden Vignetten gestochene Ausgabe in 8. Kostet brochirt 45 Xr. Wiener- oder 12 Ggr. Sächs. Courant.

Ein Theil der Vorrede.

Unter der großen Anzahl verschiedener musikalischer Schriften, die besonders seit den vortreflichen Herausgaben des ruhmlichst bekannten Herrn Martin Gerbert, Fürstabten zu St. Blasien die Litteratur der göttlichen Tonkunst bereichert haben, findet sich doch keine von dem Inhalte derjenigen, womit ich hier den eifrigen Verehrern der Musik aufzuwarten die Ehre habe.

Viele der berühmtesten Musikgelehrten, besonders dieses Jahrhunderts, (welche in der Abhandlung getreulich citirt werden) machten schon Erwähnung von der sehr unschicklichen Ordnung, die, seit der Zeit als sich das unnütze *H* eingeschlichen hat, in dem musikalischen Alphabete herrscht, und doch erschien niemals eine besondere Abhandlung darüber, welche, meines Erachtens, zur Wiederherstellung der ehemaligen alphabetischen Ordnung schon lange zu wünschen gewesen wäre, besonders, da bey mancher Lehrart in diesem Falle Undeutlichkeit oder Unterschied gegen Andere obwaltet. Endlich begann einer meiner vormaligen Scholaren in der Musik (dessen Namen schon vorkömmt) aus freyem Lieblingsgeschäfte über die gedachte konfuse Ordnung des musikalischen Alphabetes eine besondere, und ich muß gestehen — gemeinnützige Abhandlung abzufassen, wozu ich auch einen Theil der berühmtesten Autoren aus meiner musikalischen Büchersammlung mittheilte, so, daß gesagt werden kann: Der ihr Verfasser hat auf den besten Quellen geschöpft.

Um nicht etwa Einwürfe (verstehet sich gegründete Einwürfe) dawider erwarten zu dürfen, hat der Hr. Verf. diese Abhandlung nicht nur mit eigenen guten Gründen und Beyspielen unterstützt, sondern auch und hauptsächlich mit den ausgesuchtesten Beweisen der vorzüglichsten Gelehrten unsers musikalischen Staates, auf das sorgfältigste belegt u. s. w.

Der Herausgeber.

Gedanken und Bemerkungen eines grossen Freundes und Kenners der Musik im ganzen Umfange, über gegenwärtiges Werkchen.

Diese Abhandlung, die zwar der Verfasser (vermuthlich aber nur im scherzhaften Sinne) der deutschen musikalischen Nachkommenschaft gewidmet hat, ist in mehr als einer Hinsicht dem musikalischen Publikum sehr zu empfehlen, denn auserdem, dass darin vorzüglich das wahrhaft Unschickliche des *H* in der deutschen Gamme, und dann eine bessere Ordnung in den Benennungen der Töne oder Noten dargestellt wird; auserdem lerner, dass sie zugleich eine Erzählung der Entstehung des musikalischen Alphabetes und der in selbem vorgefallenen Veränderungen, (die Manchem, besonders unter der Zahl derjenigen, die, neben dem ausübenden, auch an dem edlen wissenschaftlichen Theile der Musik Geschmack finden, angenehm seyn muss) überdiess noch, verschiedene aufklärende Anmerkungen enthält, so dienet sie auch dazu, den überhand zu nehmen scheinenden Gebrauch oder vielmehr Misbrauch ein und anderer unrichtiger Tonbenennungen zu hemmen, deren sich sehr viele Musiker und sich so nennende Tonlehrer (aber freylich keine ächten Lehrer) bedienen. Nur ein Beyspiel hievon, und zwar eines von denen, die der Verfasser an- nur aber zu wenig anführet, dem ich daher, um es auffallender zu machen, hier nur mehr Ausdehnung geben will. Wie Viele giebt es nicht, sumal hier zu Lande, welche die Note *b E* anstatt *Es: Ebs* oder *Dis*, und diejenige Durtonart, die zur Vorzeichnung drey *b* hat, anstatt *Es: Ebs*, meistens aber gar *Dis* nennen? und noch obendrein halsstarrig darauf beharren, dass es so recht sey, ohne zu wissen, dass die Tonart *Dis dur*, wenn sie ja gebrauchlich wäre, zur Vorzeichnung nicht 5 *b*, sondern 9 ♯ haben müsste, da ihre Skala diese ist: *Dis, Eis, Fisis, Cis, Ais, Bis,* (bisher *His,*) *Cisis, Dis.* In der Ausübung ist allerdings zwischen *Dis* und *Es* kein Unterschied, vornehmlich auf Instrumenten mit klaviatur, indessen ist es, aus oben angeführt gründlicher Ursache, immer grob gefehlt die Tonart *Es dur* oder *major, Dis* zu heissen; und die Benennung *Ebs*. (desgleichen auch *Abs* anstatt *As*, u. s. f.) ist eigentlich ein Barbarismus. Dergleichen Misbräuche und Ausartungen aber, wenn das musikalische Publikum nicht gewarnet wird, können in der Folge der Zeit

sich eben so gut einschleichen und allgemein werden, wie ehemals das *A*.

Die zu Ende beygefügte Kupfertafel ist eine ganz artige Erfindung, sie enthält viel, und ist für Anfänger im Klavierspielen, besonders für jene, denen es an guten Meistern fehlt, unstreitig sehr interessant und nützlich. Zuvor versichert er sich von seiten, dass, in Ansehung dessen, was von den diatonischen und chromatischen Tönen in Hinsicht der langen und kurzen Tasten gesagt wird, hier nur von der Haupt- oder primitiven Tonart *C* und derselben diatonisch-chromatischen Klangleiter die Rede ist.

Ein Paar sich zeigende Versehen in dem, was der Verf. von zwey Autoren anführet, nehmlich in der Anmerkung über die künstlichen Töne, verdienen wohl kaum gerügt zu werden, weil die Hauptsache, von welcher an beyden Orten die Rede ist, keiner Einwendung unterliegt. Angenommen aber auch, diese Versehen wären nicht so unbedeutend, als sie es sind, so müsste man solche, blos in Rücksicht des Werths der Abhandlung allein gleichgültig dahin gehen lassen, da uns durch selbe endlich eine, nur zu lange schon vermisste, besser geordnete musikalische ABC Leiter wiedergegeben wird, ohne dass jedoch deshalb das bisherige allgemein angenommene System, das ist, die stufenweise Folge der Töne im mindesten eine Verrückung oder Abänderung erleide. Kurz, nur die einzige Note *h* nimmt ihren vormaligen schicklichern Namen *b* wiederum an, verändert dabey aber ihre Lage auf der diatonischen Stammleiter *C* nicht, wo sie immer die siebente Note bleibt, mithin, den nächsten Klang unter der Oktave bezeichnet. Und nichts ist natürlicher, als dass diese Note, wenn sie um einen halben Ton erniedriget ist, anstatt wie bis nun *b*, *bes* heisse.

Wie sehr hat nicht ein Mattheson, ein L. Mozart gegen den Gebrauch des *H* geschrieben? Und zählen wir ausser diesen zweyen und den übrigen in der Abhandlung angeführten berühmten musikalischen Schriftstellern und Tonlehrern, nicht deren noch mehrere, die diese Tonbenennung misbilligen? Vorzüglich aber gehört in diesem Falle unter den Neuern Hr. J. A. Klein in Ellenberg, der, in einem letzthin durch die *Allgemeine musikalische Zeitung* No. 41 bekannt gemachten gewissen Vorschlage, sich wegen des *h* im Ganzen folgender Worte ausdrückt: „Dem unschicklichen, überdiess noch unbequemen, dem hauchenden und unnützen Athem verschwendenden *H* sollte man den Laufpass geben, und statt dessen das *b* in die diatonische Skala einrücken, worin dieser Buchstabe ehemals schon seinen Platz hatte, und nur durch Jenen daraus verdrängt worden."

Wien im September 1795.

Filarmonico.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten October Nº. 4. 1799.

Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonsetzer.

(Fortsetzung aus dem zweyten Stück.)

Vierter Brief.
Der Musikdirektor.

Ich gratuliere zur Stelle eines Musikdirektors; und zwar gratulire ich dem — ger Publikum eben so herzlich zu Ihnen, als Ihnen zum neuen Amte. Sie sind nun an Ihrem Platze, und konnen gar manchen von den schonen Traumen unserer Junglingsjahre, zum Vortheil der Kunst, und besonders Ihres Publikums, realisieren; indefs ich nur die Stimme eines Predigers in der Wüste bin. Was könnte ich mir jezt fur ein passenderes Thema wählen, als Bitte um Abstellung einiger der gewöhnlichsten Fehler jetziger Orchester? Ich habe Ihren Vorfahren nicht gekannt, weifs also nicht, was dieser für Uebelstände und Ungebührnisse im — ger Orchester eingeführt hat; aber ich kenne der musikalischen Gesellschaften mancherley, und weifs die Schoofssünden gar vieler. Hier haben Sie einige Buchstaben aus dem Register derselben.

Das Einstimmen. Es ist nicht angenehm für den Zuhörer, sondern nothwendiges Uebel; man mufs also es ihm erleichtern, so viel als möglich. Zu dem Ende thun Sie von alle dem, was gewöhnlich geschieht, gerade das Gegentheil. Halten Sie darauf, dafs Ihr Orchester frühzeitig beisammen seyn mufs, lassen Sie jeden einzeln einstimmen, (denn aufserdem, dafs nichts widerlicher ist, als das gewöhnliche kreischende Einstimmen aller zugleich, kann ja auch jeder seine eigenen Tone nicht genau hören), verstatten Sie das so gewöhnliche ganz ungesittete Phantasieren und Dudeln unter dem Einstimmen und vor Anfang der Musik selbst durchaus nicht, sondern lassen Sie während jenes Stimmens Stille herrschen, und endlich, lassen Sie nicht bis auf den Moment des Anfangs der Musik stimmen. Glauben Sie mir, die Overtura oder der Symfoniensaz thut eine unendlich treflichere Wirkung, wenn der Zuhörer durch einige Minuten ganzliche Stille, und nicht durch Einstimmen, Geräusch und Gegeige vorbereitet wird; und wenn Sie mir nicht glauben wollen, so glauben Sie dem Konige Friedrich II. von Preussen. Dieser hatte eine gewisse Hassische Oper in Dresden gehort, und war dadurch entzukt worden; besonders hatte ihn gleich die Overtura mächtig ergriffen. Als er nach Berlin zurükkömmt, befiehlt er dem damaligen Kapellmeister Agrikola, diese Oper zu geben. Es geschieht: der König ist unzufrieden, besonders auch mit der Overtura, die auf ihn jezt so wenig wirkt. Agrikola, in Verlegenheit, schreibt nach Dresden, vereinigt sich mit dem vortreflichen Pisendel ganz genau über Stärke der Besetzung, Tempo, Vortrag einzelner Stellen u. s. w., die Oper wird wiederholt, die Overtura wirkt nichts. Agrikola, wild über den schlechten Erfolg seiner Bemühung, reiset selbst nach Dresden, und hört eine Oper, — nein, er hört sie nicht, sondern nur den Anfang des ersten Akts, eilt zurük, bittet, jene Oper noch einmal auffuhren zu dürfen, und — siehe da! — Jezt, sagt König Friedrich, jezt wars, wie es seyn mufs! jezt hat die Overtura das ihrige gethan, und der Kapellmeister dazu — Und was hatte dieser gethan? Es war bey ihm zeither die oben gerügte Sitte oder vielmehr Unsitte beym Einstimmen herrschend gewesen; in Dresden hatte man das

beobachtet, was ich Ihnen oben empfohlen — alles mufste fünf Minuten vor dem Anfange in Ordnung und feyerlicher Stille seyn: dies hatte nun Agrikola nachgeahmt, und der Erfolg bewies, dafs er das Rechte getroffen hatte.

Auch dulden Sie das so gewöhnliche Nachstimmen — wenigstens zwischen den Sätzen Eines Ganzen, z. B. einer Symfonie, eines Konzerts — durchaus nicht. Es wird dadurch das Ganze äufserst unangenehm zerrissen; und die gewöhnlichen Einwendungen, welche man dagegen macht, sind wahrhaftig nichtig.

Es sind das Kleinigkeiten? Aber eben darum, lieber Freund, sollte man sie desto mehr in Obacht nehmen! Durch dergleichen niedrige, leicht vermeidliche Kleinigkeiten in dem Genufs eines schönen Ganzen gestört zu werden, ist doppelt widerlich. Lassen Sie mich deshalb immer auf diese Weise fortfahren.

Stellung der Instrumente. Es ist sonderbar, dafs, meines Wissens, noch Niemand darauf aufmerksam gemacht hat, wie nothwendig eine veränderte Gruppirung der Instrumente durch die in unsern Tagen ganz veränderte Benutzung derselben geworden ist. Wie schrieben z. B. unsre Vorfahren für die Blasinstrumente, und wie schreibt man jetzt für sie? Und gleichwohl behält man meistens die einmal verjährten Plätze der Instrumentisten bey. Nur Ein Wort im Einzelnen. Die Vorfahren setzten Trompeten und Pauken nur selten, nur zu dem Jubel der Musik — wenn ich so sagen darf; nur schmetternd — Sie hatten recht, wenn sie deswegen diese Instrumente auch so hoch, so hervorstechend aufstellten, dafs sie die übrigen fast verdunkelten. Aber jetzt — wie schreibt man jetzt für sie? Ach, verstecken Sie Ihre Trompeten und Pauken so weit in einen Winkel Ihres Orchesters, als nur möglich — ich fürchte, es bleibt des Lermens immer noch zu viel — : und ziehen Sie lieber zu deren Stelle etwa die Fagotten hervor, welche man ehemals (seltne obligate Stellen abgerechnet) nur zu kriegerischer Musik und zur Verstärkung des Basses gebrauchte! — Wie ist denn Ihr Orchester erbauet? Haben Sie z. B. noch die gewöhnlichen ganzen Notenpulte — ich meyne solche, wo die Noten auf einem ordentlichen Brete liegen? Werfen Sie sie weg, — diese Breter, und lassen Sie dafür möglichst schmale Leisten hinnageln! Man denkt gemeiniglich nicht daran, wie nachtheilig jene Breter dem Klange dadurch werden, dafs sie den Schall, besonders der Violinen und Violen, zurückwerfen, und folglich theils die Stärke des Klanges für die Zuhörer vermindern, theils, bei grofsen oder nicht ganz vollen Sälen, einen falschen Wiederhall und folglich Undeutlichkeit verursachen.

Tempo und Vortrag. Hier nur zwey Worte, denn gerade hier wäre es Beleidigung, Ihnen predigen zu wollen. Hüten Sie sich vor dem Uebernehmen der Tempo's mozartischer und diesen ähnlicher Allegro's! Sie haben von mir gehört, wie Mozart selbst darüber dachte; jedermann klagt, man vernehme bei dem gewöhnlichen Abjagen nichts genau; jedermann sagt, dafs gerade Mozarts Musik, ihrer Fülle und Ausarbeitung der Harmonie, wie ihres innern wahren Feuers wegen, am wenigsten übereilt werden dürfe — und gleichwohl bleibt es beym Uebereilen. Freylich ists wahr, das stete Arbeiten, Treiben, Lodern in Mozarts Allegro's entzündet auch die, die sie vortragen — und das ist sehr gut: aber — und das ists, was ich eigentlich wollte — sie sollten nur dadurch nicht zur Eile, sondern zur kräftigen Anwendung des Bogens, zum festen, vollen Angeben und Halten des Tons bewogen werden — woran es aber jetzt so vielen Ripiehspielern fehlt, weil alles sich nur fürs Konzertspielen ausbilden will. Wer hilft mir doch die Leute überzeugen, dafs Ein wahrhaftig guter Ripienspieler mehr Werth und mehr Verdienst hat, als sechs — ich sage noch gar nicht schlechte, sondern erträgliche, mittelmäfsige Konzertspieler! Ziemlich dasselbe Bewenden hat es mit den ersten Sätzen von J. Haydns Symfonien; da hingegen die Finale's, weil sie meistens etwas Tändelndes, Lachendes, Komisches haben — ein recht rasches Tempo zulassen.

Sodann, lieber Freund, dulden Sie doch durchaus keine, auch nicht die geringste Verzierung beym Tutti! Sorgen Sie dafür, dafs Ihre Noten mit aller möglichen Genauigkeit geschrieben werden: dafs jeder Vorhalt, jeder Doppelschlag darin nicht nur angemerkt, sondern auch mit seiner Vorzeichnung niedergeschrieben sey: was aber darüber ist, ist wahrlich vom Uebel, und anerkanntes Uebel mufs ein Orchester, wie das Ihrige, nicht dulden. Wollen Sie hierin ein Muster, so hören Sie die Dresdner Kapelle. Ich gebe gern zu, dafs es ihr schwer werden dürfte, alle neuere Instrumental- und Gesangsmusik zu executieren — sie vermeidet daher auch z. B. Mozart, so viel als mit Ehren möglich ist: aber die Tugend, die ich so eben Ihrem Orchester anwünschte, übt sie in einem Grade aus, in welchem ich sie jezt anderswo nicht zu finden weifs.

Beyfall und Tadel. Ist es bey Ihnen Sitte, dafs das Publikum in Konzerten den Sängern und Virtuosen lauten Beyfall bezeigt? Können Sie es, ohne zu beleidigen: so schaffen Sie diese Sitte lieber ganz ab. Wahrlich, das leidige Applaudiren hat uns die meisten unserer Sängerinnen und Sänger verdorben; ich furchte, es wird uns auch unsre Virtuosen verderben. Denn wer handhabt da eigentlich die Stimme des Publikums? Und was wird am meisten beklatscht? Vor einiger Zeit hörte ich den wackern blinden Flotisten Dülon, vor einem in der That gebildeten Publikum. Und gleichwohl — ! Er trug unter andern ein Andante von lauter gebundenen Vierteln und ohne alle Pausen für sein Instrument, in seinem schönen gemäfsigten Tone, mit dem schmelzendsten Ausdruck, mit der zartesten Gleichheit und allerhöchsten Anstrengung vor — kein Mensch regte eine Hand zum Beyfall! Er spielte ein Andante von Hoffmeister aus *D moll*, und schlofs mit seinem bekannten sehr langen Triller, zu welchem er aber — fehlerhaft genug — die Tone *e g* nahm, weil die Weise, den Triller auf *e f* anzugeben, ihm nicht bekannt oder zu schwer war, und des Klatschens war kein Ende. Ich führe Ihnen dies kleine Beyspiel nur an, um mich deutlich zu machen. So geht es fast überall, wo lauter Beyfall ertheilt wird. Was soll dies nun auf den Sänger oder Virtuosen wirken, wenn er auch nur mäfsig eitel ist? Nicht wahr, er wird das Vortrefflichste bei Seite legen, und sich nur auffallender Luftspringereyen befleifsigen — oder wenigstens die leztern nur öffentlich zum Besten geben? Und wer beklatscht denn z. B. ein Orchester, das die schwerste Symfonie — im edelsten Sinne des Worts, einstudirt hat, und mit aller Anstrengung und Genauigkeit exekutiert? Gleichwohl, was gehört hierzu; und was dazu, etwa ein Dutzend niedliche Variationen auf einem Instrumente ziemlich artig vorzutragen? Drum — noch einmal: können Sie es, ohne zu beleidiger, so schaffen Sie diese lauten Beifallsbezeigungen lieber ganz ab! Ein Wort von Ihnen oder einem andern Kenner, ein Handedruck des wahren Liebhabers — das musse dem Künstler mehr seyn, als das geräuschvolle Preisen der Menge; und es wird ihm genug seyn, wenn jene laute Stimme überhaupt nicht erhoben wird, und er das Stillschweigen derselben nicht für Misfallen nehmen mufs. So wie Sie aber solchen verdienten Beyfall den Einzelnen oder auch dem Ganzen Ihres Orchesters nicht verschweigen dürfen, so müssen Sie sich auch gerechten Tadel schlechterdings zur unverbrüchlichen Pflicht machen. Führen Sie mir nicht die gewöhnlichen Ausflüchte, — die eingebildete Untrüglichkeit einzelner Mitglieder, die aus solchem Tadel entstehenden Feindschaften und dergl. an: entstehen diese Folgen, so liegt der Grund davon weit öfter in dem Direkteur, als in dem Orchester. Sie sind ein unpartheyischer und rechtschaffener Mann — deshalb sind Sie als Mensch; Sie übersehen die einzelnen Mitglieder an Talenten, Kenntnissen und Erfahrungen, und dabey an Welt- und Menschenkenntnifs und Feinheit des Benehmens — deshalb sind Sie als Kunstler und Direkteur von den Mitgliedern Ihres Orchesters geachtet. In dieser Achtung erhalten Sie sich, und Sie werden tadeln dürfen, ohne jene üblen Folgen befürchten zu mussen. Tadeln Sie aber ohne Leidenschaft, und mit Klugheit.

Zeigen Sie Ihr Feuer für die gute Sache der Kunst, und, außerdem, daß Sie schon durch dies Feuer den Eifer des Orchesters beleben, und folglich weniger zu tadeln bekommen werden — wird man auch nicht überall Persönlichkeiten beym Tadel vermuthen. Behandeln Sie die Mitglieder Ihres Orchesters nie als Untergebene, sondern als Gehülfen zur Erreichung eines löblichen Zwecks. Suchen Sie sie, wie ein vernünftiger Erzieher seine Zöglinge, mehr zu erheben als zu demüthigen und herabzusetzen. Beschämen Sie deshalb die einzelnen Fehlenden nicht in Gegenwart aller Mitglieder, auch nicht in den Hauptproben: sondern sprechen Sie mit ihnen einzeln und eindringend auf Ihrem Zimmer. Wie oft wurden Glucks vollendetste Arbeiten von den Orchestern vorsätzlich verdorben, weil seine übereilte Hitze und sein öffentlicher, beleidigender, kränkender Tadel es erst mit den Orchestern verdorben hatte! Halten Sie, um den Schwachen nachzuhelfen, und die Fehlenden von ihren üblen Gewohnheiten u. dgl. zurückzubringen, recht fleißig kleine Privatproben in Ihrem Hause — — Das alles macht viel Mühe? erfordert vielen Eifer? O Freund, wo wird auf Erden etwas Gutes ohne Mühe und Eifer zu Stande gebracht? Stärken und ermuntern Sie sich — Sie sind ein edler Mann — durch den Gedanken, daß Sie gerade dafür nicht bezahlt werden, nicht bezahlt werden können, und uneigennützig für die gute Sache der Kunst und der Gesellschaft arbeiten! — Und hiermit frisch ans Werk! —

Friedrich Rochlitz.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Eginhard und Emma, eine Ballade von Langbein, durchaus in Musik gesetzt von A. W. Lorenz. Lehrer an der Kön. Realschule in Berlin. Berl. bey Reilstab. (1 Rthlr. 4 gr.)

Durchaus — das ist eben das Schlimme von der Sache. So etwas sollte nicht seyn: sonst kann man auch den Thorzettel komponiren. Kann etwas Läppischeres gedacht werden, als wenn dürre Erzählungen von Begebenheiten, Beschreibungen, Repliken und dergleichen mit eben der musikalischen Formalität und eben dem Aufwande von Harmonie und melodischer Deklamation, als empfindungsvolle und feyerliche Sachen, behandelt werden? wie z. B. gleich ziemlich vorn an:

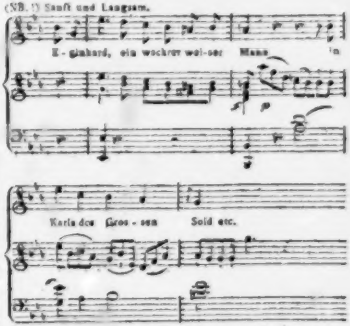

Dann kommen solche rührende Sachen heraus, als die bald darauf folgende, wo es heißt: *Warmer noch, nur etwas leiser, war dem schönen jungen Mann:*

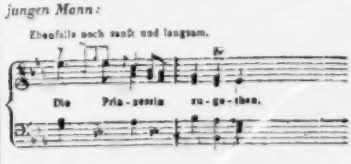

Rec. hat absichtlich etwas Weniges von solcher Art vorangestellt, um den übrigens talentvollen und im Satze an sich wohl unterrichteten Verfasser das — rein herausgesagt — Absurde dieser Kompositionsart selber fuhlbar

zu machen. Warum muſs denn eine lange, vielleicht langweilig erzählte Ballade ganz in Musik gesezt werden, wodurch sie nur noch weiter auseinander gezerret wird? Das giebt ein leeres Getön, ohne alle Bedeutung, und wenn die Musik an sich auch noch so gut wäre, wie man dieser hier wirklich ihr inneres Interesse, ohne Bezug auf die Anforderungen des Textes und des Geschmacks, nicht absprechen kann. Soll es ja geschehen, so muſs man es grade so machen, als es Kunzen in seiner meisterhaft gesezten und unübertreflbaren *Leonore* von Bürger gezeigt hat, die ein wahres Produkt kritischer Feinheit ist.

Der Verfasser verdient, daſs man mit ihm von so etwas freundlich spreche. Er hat Stellenweise ungemein brav geschrieben, und im Ganzen untadelbar gezeigt, daſs er Gefühl und Darstellungsgabe besizt. Die harmonische Bearbeitung ist durchgängig so, daſs sie eine für einen Dilettanten nicht gewöhnliche Kunstkenntnis voraussezt, es müſste denn seyn, daſs er (aus mehrern, besonders in Fällen zu schlieſsen, z. B. S. 27, zweyter Takt von unten) einen sehr gründlichen Harmonisten, den er ganz in der Nähe hat, dabei benuzt hätte. Die Melodien sind oft sehr glüklich und fein, und die Begleitung der Stimme und die Bässe sind aller Ehren werth. Es lohnt also wohl die Mühe, einen so talentvollen Mann nicht von einer glüklich betretenen Laufbahn, sey sie ihm auch nur ein Seitenweg, abzuschrecken; vielmehr fühlt Recensent sich verpflichtet, ihn zur Komposition zu ermuntern, vorausgesezt, daſs er dabei die gehörige Ueberlegung und das erforderliche Studium des Textes in mehrerer Hinsicht anwende, und nicht Alles in Musik setze, was ihm vorkommt. Wer zum gelehrten Stande gehört, sollte sich ja wohl die Theorie des Geschmaks am ersten und dringendsten angelegen seyn lassen.

Sonata per il Clavic. o Forte P. composta dal sig. Abbate Commendatorio Massimiliano Stadler. a Vienna presso T. Mollo e Comp. (1 Fl.)

Diese Sonate ist weit weniger für das Gefühl als für den Verstand: ihr Verfasser, der viel musikalische Kenntnisse zu haben scheint, hat weit weniger für wohlgefallige Melodie und Ausdruk, als für kontrapunktische Behandlung und ausgewählte Harmonie gesorgt. Will man sie also als ein gelehrtes Instrumentalstück ansehen, voll künstlicher Verknüpfungen, Verwechselungen und Durchgänge, (unter denen aber freylich keine, wie folgende aus dem ersten Satze, unterlaufen sollten:)

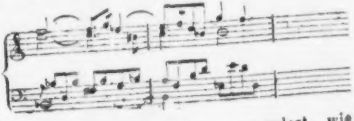

und hat man eine Freude, wenn zulezt, wie mitten im lezten Allegro geschieht, eine brave ehrenwerthe Fuge, wie ein alter willkommner Freund, bei uns einspricht, und mit regelrechtem Schik und Wesen eine Weile von sich selber spricht: so kann man bey dieser Sonate, die in diesem Bezug dem Hrn. Abt Stadler alle Ehre macht, seine vollige Rechnung finden. Der alte Freund quaestionis läſst sich in folgendem Thema vernehmen:

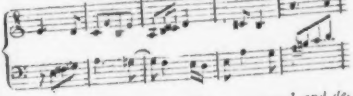

Three Duets for the Piano Forte composed and dedicated to Mr. Overend by J. G. Graeff. London, printed by Longmann, Clementi and Company. Op. 12. Price 7 Sh. 6 Pence.

Die Komposition dieser Duets für 4 Hände auf einem Instrumente ist leicht und gefallig, und zwar so leicht und so gefallig, daſs man, um den Komponisten zu errathen, nur an Pleyel denken konnte, wenn nicht eine, bey diesem ziemlich ungewöhnliche Reinheit im Satze zum Verräther wurde. Sie sind daher um so mehr ungeübten Clavierspielern und Anfängern zu empfehlen.

Three Sonatas for the Piano Forte composed and dedicated to Mrs. Apreece by J. L. Dussek. London, printed by Longmann, Clementi and Company. Op. 39. Price 8 Sh.

Wer es mit dem reinen Satze eben nicht genau nimmt, und sich über Kleinigkeiten, wie z. E.

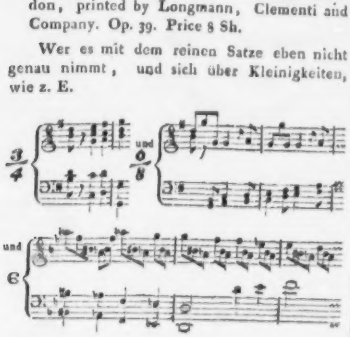

und mehrere ähnliche hinwegsetzen kann und will, dem werden diese nicht übermäfsig schweren und doch geschmakvollen Sonaten vielleicht eine angenehmere Unterhaltung gewähren, als viele andere regelrechte, die bey aller ihrer Regelmäfsigkeit steif und gemein sind.

Three Sonatas for the Piano Forte, the two first with an Accompaniment for a Violin et Violoncello, composed and dedicated to Miss Reid by J. B. Cramer. Op. 19. Pr. 8 Sh. London, printed by Longmann, Clementi and Company.

Recensent ist nicht so glücklich gewesen, diesen Sonaten, ob sie gleich nicht schlecht sind, trotz seines besten Willens und aller angewandten Mühe, auch nur den allergeringsten Geschmack abgewinnen zu können. Das Akkompagnement der Violine und des Violoncells ist so unbedeutend und entbehrlich, dafs wohl schwerlich jemand begreifen dürfte, warum nur die ersten beiden Sonaten mit diesem Ueberflusse begabt worden sind.

Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for a Violin ad libitum, composed and dedicated to Miss Isabella Savery by D. Steibelt. London, printed by Longmann, Clementi & Company. Op. 35. Pr. 8 Sh.

Gründliche Arbeit mufs man nun freylich in diesen Sonaten nicht suchen: doch können sie jeden, der darauf Verzicht thut, und die Mode liebt, eine ganz angenehme Unterhaltung verschaffen — auch sind sie nicht schwer. Die Violine ad libitum ist separat, und aufserdem auch noch in die Clavierstimme gestochen.

Three Sonatas for the Piano Forte with an Accompaniment for a Violin ad libitum, composed and dedicated to Miss Maria Read by D. Steibelt. Op. 37. Pr. 7 Sh. 6 Pence. London, printed by Goulding Phipps & D. Almaine.

Grade so, wie Op. 35, ohne grofsen innern Gehalt, leicht und gefällig. In dem Andante der ersten Sonate fand Recensent eine Modulation, bei welcher ihm sein Verstand stille stand. Hier ist sie:

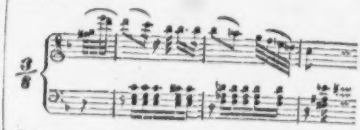

Concerto pour Violon principal, deux Violons, deux Oboes, deux Cors, Alto et Basso, composé et dédié a Mr. le Baron Jean Marie de Bassus — par Mr. Joan. Oeuv. 4 Prix Fl. 2½. Augsbourg chez Gombart et Compagnie.

Das ist denn nun einmal wieder ein Concert, wie man deren, ach leider! so viele sieht und hört — ein wahrer Galimathias von Colloraturen und Passagien allerhand Arten, schlechte Melodie und elende Harmonie. Zur Probe und zum Beweise nur folgende Kleinigkeiten. Das Adagio fangt so an:

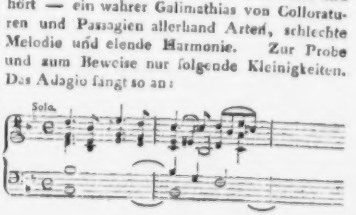

In dem letzten Rondo Andante beginnt eine Art von Variation so

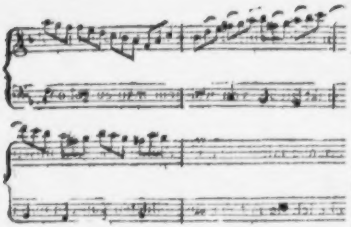

Vor allen ist der Schluss der ersten 8 Takte des minore in diesem Rondo merkwürdig. Diese Stelle lautet so:

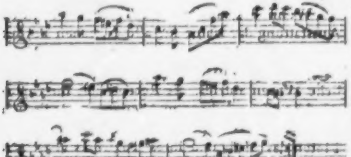

Nicht wahr? das überrascht!

Sextuor pour Violon, Hautbois, Basson, deux Altos et Violoncelle. Composé par Brandl. Oeuv. 10me. Prix fl. 2. Offenbach s/M., chez J. André.

Durchaus gute Komposition. Ein vernünftiger Plan, zweckmässige Anordnung des Ganzen, interessante, nicht ganz gewöhnliche Melodien, durch reine Harmonien unterstützt und verschönert, und die wesentlichen Vorzüge, wodurch sich dieses Tonstück von so manchen andern ähnlicher Art vortheilhaft auszeichnet. Auch scheint Hr. Brandl keine ganz gewöhnliche Instrumentalkenntnisse zu besitzen. Die Hoboe und besonders die Violine und der Basson sind freylich nicht ganz leicht, aber doch allen praktikabel und den Instrumenten angemessen gesetzt. Der Anfang dieses Sextuors ist folgender:

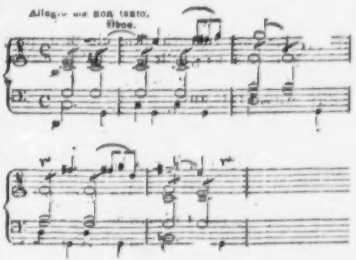

Pädagogo's Vogelfängerlieder für's Fortepiano oder Harfe. Erster Theil. Hamburg in der Meyn'schen Musikhandlung.

Diese Lieder, denen eine ziemlich lange aus drey Sätzen bestehende Sinfonie vorangeht, sind denen man so recht im eigentlichen Verstande die Grundsuppe von allem elenden Geschmiere, das nur je dem Recensenten vorgekommen ist. Dass man dergleichen denkt und hinschreibt, mag noch angehen; es aber zu drucken, und noch dazu auf schönes holländisches Schreibpapier mit wahrer Verschwendung zu drucken, endlich gar zu verlegen und herauszugeben — das ist impertinent und unverschämt. Schliesslich kann Recensent der es für unmöglich halten würde, über diese entsetzliche Sudeley auch nur noch eine einzige Sylbe zu verlieren, doch nicht umhin, seinen Lesern zur Gemüthsergötzung den Inhalt des dritten Scene zu diesen Liedern nemlich in Scenen abgetheilt — ganz mitzutheilen. Er lautet wörtlich wie folget. Papageno steht in der Vogelhütte, guckt zum Fenster heraus, lokt die Vögel und besonders Philomelen, auf die er ein absonderliches Auge hat. Er singt, und spielt ihr dann sein erstes: *Der Vogelfänger pfeift!* vor. Aber diesen ersten Zuruf verschmäht Philomele,

indem sie mit verschiedenen musikalischen Molltonen in Recitativchen antwortet. Zum andernmale antwortet sie dem Vogelfänger in verschiedenen Durtonen. Das drittemahl antwortet sie ihm mit verschiedenen musikalischen Spöttereyen, die doch zugleich nicht die Bemühung verbergen, ihm zu gefallen. Wer daran noch nicht genug hat, der kaufe, sehe und erstaune.

Tableau

über das Musikwesen im Wirtembergischen, von Christmann.

Als der berühmte Dr. Burney im Jahre 1772. auf seiner gelehrten Reise nach Ludwigsburg kam, das durch den Aufenthalt des damaligen Herzogs Karl ein wahrer Tempel der Musen, und der Siz aller schönen Künste war: so bezeigte er unter andern gegen Schubart ein dringendes Verlangen, etwas von schwäbischer Nationalmusik zu hören. Dieser, der ohnehin für den Endzwek der Reise des gelehrten Britten in hohem Grade enthusiasmirt war, liefs seinen Wunsch nicht lange unbefriedigt, bat einige Landleute, auf sein Zimmer zu kommen, und liefs sie in Burney's Gegenwart singen und spielen *). Wie nun der Erwartung dieses scharfsinnigen Beobachters dadurch entsprochen wurde, ob er als Philosoph die gemachte Erfahrung dazu benuzt habe, um daraus auf das Nationalgenie meiner Landsleute Schlüsse herzuleiten, oder zwischen diesem und dem Nationalgenie anderer Provinzbewohner eine Vergleichung anzustellen, oder ob er sonst irgend einen Gebrauch für seine historische Memoires davon gemacht hat, alles dieses ist mir noch unbekannt. Mag indessen diese Notiz als todter Buchstabe unter den wichtigeren historischen Collectanеen dieses Gelehrten ihr gänzliches Grab gefunden haben: so bleibt ein solcher Gegenstand immer eine Sache von Wichtigkeit, die, wenn sie aus dem rechten Gesichtspunkt gefaſst wird, zu interessanten Resultaten leiten kann, und ich glaube, wenn über das Musikwesen irgend eines Landes nicht blos ein problematisches, sondern ein disjunctives Urtheil gefaſst werden soll, dafs es keinen schiklicheren Standpunkt giebt, von welchem man ausgehen, und an welchen man die Compilation seiner Beobachtungen anknüpfen kann, als diesen. Man erlaube mir daher, die Aufmerksamkeit unserer Leser zuerst auf diesen Gegenstand zu richten, sie vorher in die Schule der Natur zu führen, ehe ich sie mit der ausgebildeten Kunst in unsern Metropolen bekannt mache, und vorher das an ihrem Spinnrocken singende Landmädchen heimlich zu belauschen, ehe wir der prima Donna unsers Hoftheaters den Tribut öffentlicher Ehrerbietung zollen.

Wenn das musikalische Talent eine milde Ausstattung der Natur für alle Nationen beyder Hemisphären ist — wenn man von der Mündung des Plataflusses bis zur Südspitze menschliche Wesen antrifft, die Receptivität für rhythmischen Klang haben, und bey den melodischen Tonen ihres selbstgeschnizten Rohrpfeifen und Flöten das Mühsame ihres Tagwerks vergessen können, wer wollte da noch zweifeln, dafs die Natur an ihren kultivirten Autochthonen etwa stiefmütterlicher gehandelt hätte? Die Frage kann also vielmehr nur davon seyn; in wie weit das Nationalgenie des Wirtembergers in Absicht auf Musik kultivirt ist? bis zu welchem Grade es unter günstigen Conjuncturen noch ausgebildet werden konnte? ob etwa diese Kunst unter der gebildeten Volksklasse als ein Theil der Erziehung betrachtet werde, und ob einige Spuren vorhanden sind, dafs sie auf den Nationalcharakter einigen Einfluſs habe? Diese Fragen werde ich unter einem dreyfachen Gesichtspunkt erortern, indem ich

1) einen kurzen Ueberblik über den Zustand der Musik unter dem Landvolke geben werde.

*) S. Burney's Reise B. II. S. 82.

2) Von diesem werde ich den Uebergang über ihre Beschaffenheit in Städten machen. Der

3te Abschnitt wird eine Darstellung des Fürstlichen Orchesters und des Theaters enthalten, und, damit die Ueberschrift unters Aushängeschildes ganz erschopft werde, soll

4) in einem Anhange von Meistern und Pfuschern im Fache des musikalischen Instrumentenbaues ein Wort zu Nutz und Frommen des Publikums geredet werden.

Was den ersten Punkt betrifft: so will ich hier blos allgemeine Data angeben, und dann mögen diejenigen unserer Leser, für welche diese Notizen einiges Interesse haben, sich selbst nach de Luc oder Farenheit einen Gradmesser erdenken, um an ihm denjenigen Punkt bemerken zu können, auf welchen die Kultur der Musik unter der zahlreichsten Klasse meiner Mitbürger bis jezt gestiegen ist.

Die Liebhaberey zu derselben ist unstreitig allgemein, und das Bedürfnifs nach Musik unter dem Landvolke so dringend, dafs es ein ländliches Hymenäum, oder ein stattliches Kirchweihfest, auch bey allem Ueberflusse an Wein und Kuchen, als eine todte Freude betrachtet, wenn ein solcher festlicher Tag das Unglük hat, in die Zeit einer fürstlichen Landtrauer zu fallen, oder die gewöhnlichen geschlossenen Zeiten, wo keine Dispensationstaxe mehr Statt findet, ihm das Veto auflegen. Tradition ist auch hier das Vehikel, durch welches sich das musikalische Talent in der Bauernhütte entwickelt. So mühsam und eingeschränkt dieser Weg ist: so wird man dennoch im Wirtembergischen nicht leicht ein Dorf finden, das nicht seine eigenen Spielleute hätte, und dafs ein grofser Theil der Landleute einen bis auf einen gewissen Grad geschärften Geschmak besitze, und die Virtu derselben von der Geschiklichkeit der Musikanten in Städten gar wohl zu unterscheiden wisse, beweist dieses, dafs bei gewissen Gelegenheiten ihnen die erstern nicht immer Genüge leisten, und wenn z. B. Schulzens Lieschen oder eine andere hohe Standesperson getraut wird: so haben sicherlich die leztern immer den Vorzug, den Hochzeitgästen mit einer Instrumentalmusik den Hof zu machen, und die tanzlustige Dorfjugend zu amüsiren.

Zu einer andern Gattung musikalischer Vergnügungen unter dieser Volksklasse gehören die Volkslieder, von welchen unter derselben eine reichhaltige Menge im Umlaufe ist, und die in den nächtlichen Stunden der Erholung, vorzüglich an Sonn- und Feyertagen in den geselschaftlichen Zirkeln lediger Leute meistens die Stelle discursiver Unterhaltungen vertreten, oft sehr harmonisch gesungen, und von dem sogenannten Blattlen begleitet werden, welches manche mit so vieler Delikatesse zu behandeln wissen, dafs man sich eher eine sanfte Oboe als ein Stükchen Baumrinde oder ein Baumblatt dabey vorstellen sollte. Nicht selten bedient man sich derselben auch bey ländlichen Tänzen, wo aber gemeiniglich das Charakteristische und Naive so ganz hinwegfällt, dafs man eher einen Chor wilder Bacchanten zu hören glaubt, als einen regelmäfsigen Volksgesang.

Eben so beliebt sind die Volkslieder unter dem schönen Geschlechte auf dem Lande. Zwar hat die Natur, im Durchschnitte betrachtet, ihre Kehlen ziemlich gut organisirt: aber die rohe Lebensart und die allzugrofse Anstrengung bey ihren Berufsarbeiten, an welche sie sich von Jugend an gewöhnen müssen, benimmt ihnen jeden natürlichen Reiz, Biegsamkeit und andere Vollkommenheiten, die zu einer guten Sopranstimme erfordert werden. Indessen benutzen sie dies Schärfchen ihres Talents, so gut sie können. Durch Gesang erleichtern sie sich manche harte Beschäftigung, schreiben ihm auch wohl zuweilen eine geheime magische Kraft zu, um das störrige Rindvieh im duldenden Gehorsam zu erhalten, bis es abgemolken ist, und wissen bei dieser Gelegenheit manchmal auch ihre zärtlichen Neigungen durch ein passendes Liedchen auf eine sehr decente Art an den Tag zu legen, wenn sie etwa ihre Liebhaber in der Nähe wissen. Das grofste Vergnügen gewähren ihnen die Volkslieder in den Winterabenden, an welchen sie sich mit ihren Spinnrocken zu zwanzig und mehreren zur ge-

meinschaftlichen Arbeit versammeln. Diese Zusammenkünfte dauern gewöhnlich bis gegen Mitternacht, und sind nicht nur der Wohnsitz froher Geselligkeit, munterer Laune und schalkhaften Scherzes; sondern man kann sie zugleich als ländliche Conservatorien betrachten, in welchen die schon vorhandenen Volkslieder fortgepflanzt und neuere in Umlauf gebracht werden.

Diese Volkslieder halten mit dem Geschmacke der Zeiten ziemlich gleichen Schritt, und aufser den sogenannten Handwerksliedern, für deren Verbesserung freylich noch kein Dichter bisher gesorgt hat, hört man in Wahrheit nur noch wenige, die nach der Barbarey voriger Zeiten riechen; im Gegentheile finden manche den Weg der Publicität in die Spinnstube des Dorfs, womit vielleicht noch vor nicht gar langer Zeit die städtische Schöne bey dem Klavier ihrem Cicisbeo aus dem Bureau des Herrn Oberamtmanns oder Stadtschreibers einen freundlichen Beyfall ablockte.

Dafs die Liebhaberey zur Musik unter dem Landvolke sich auch auf die Erlernung der Instrumentalmusik ausdehne, habe ich bereits oben erwähnt. Vorzüglich scheint Apoll diejenige Menschenklasse in Schwaben mit dieser glücklichen Neigung begünstigt zu haben, deren Schutzgott er schon im grauen Alterthume gewesen ist, und wer jenes schöne, ländliche Schauspiel mit ansah, das einst Herzog Karl dem jetzigen Kaiser in Rufsland bey seinem Empfange gab, wo nach seiner Verfügung von der Grenze des Landes bis an die Mauern seiner Residenz alle Hirten ihre Schafheerden an die Heerstrafse treiben, und nach arkadischer Sitte sich auf ihren Schalmeyen und andern Blasinstrumenten mufsten hören lassen: oder wer je unserm bekannten Volksfeste in Marggröningen und Urach, dem sogenannten Schäferlaufe beigewohnt, und daselbst das bunte Gemisch ländlicher Musik, das einem aus allen Ecken entgegentönt, gehört hat, der wird sich auch überzeugt haben, dafs man in Schwaben in Absicht auf Musik unter keinem böotischen Himmel lebt. Freylich trägt sie noch das Gepräge der rohen Natur an sich: aber der Landmann fühlt das Bedürfnifs des feineren Geschmaks nicht, weil das Vermögen, wodurch er dergleichen Anschauungen erhält, nehmlich sein sinnliches Erkenntnifsvermögen allzueingeschränkt ist. Für ihn bleibt sie immer befriedigend genug, und wohl ihm, dafs sie ihm selbst in diesem Gewande patriarchalischer Roheit Erholung und Freude gewährt — wohl ihm, dafs er unter dem Jubelgesange, unter welchem er seine Garben heimführt, den Schweifs des Angesichts vergessen kann, in welchem er sein Brod essen mufs!

Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit einer ganz sonderbaren Sitte Erwähnung zu thun, die mit zum festlichen Glanze einer ländlichen Hochzeit gehört, und vorzüglich in unsern unterländischen Gegenden strenge beobachtet wird. Sobald nehmlich die Sonne über dem Jubel des Tags untergegangen ist, pflegt sich die Braut heimlich aus der Mitte der Tanzer hinwegzuschleichen. Eben so unbemerkt folgt ihr der Bräutigam mit einigen Gesellschaftern und diejenige von ihren Gespielinnen, aus deren Hand sie den jungfräulichen Kranz empfangen hat, und von welcher er ihr auch wieder abgenommen werden mufs. Zu dem Ende verschliessen sie sich dann zusammen in eine Kammer. Ist nun die Entfernung der Braut unter der übrigen Gesellschaft bekannt worden: so hört Tanz und Musik im Augenblicke auf, aus allen Ecken erschallt es dann: die Braut ist fort! Der ganze Klubb rennt dann die Treppen auf und nieder, und klopft an alle Thüren, bis der heimliche Schlupfwinkel entdekt ist, wo sich die schöne Fluchtlingin befindet. Ist dieses geschehen: so fängt dann unter mancherley witzigen Anspielungen eine förmliche Capitulation wegen Auslieferung der Braut an, die aber immer fruchtlos bleibt, bis die Parthie der letztern als Präliminarartikel die Absingung eines geistlichen Lieds von den Aussenstehenden verlangt. Dies wird bewilliget, und gemeiniglich das Lied: *Alles ist an Gottes Segen*,

oder: *Nun danket alle Gott*, hiezu gewählt. Nun kommt aber auch die Reihe zur Beobachtung dieser religiösen Ceremonie an die gegenseitige Parthie, und alles dieses geschiehet mit einer Devotion, wie man sie nur bey den feyerlichsten gottesdienstlichen Handlungen gewohnt ist. Allein dieses so ernsthaft scheinenden Zwischenakts ungeachtet konnen die Capitulierenden nicht übereinkommen. Hierauf ergehet die ernstliche Drohung, die Festung mit stürmender Hand einzunehmen, und, ohne auf freywillige Uebergabe zu warten, fliegen Schüsseln, Topfe, Wagenketten u. dgl. mit donnerndem Gerassel an die Thüre. Diese wird nun geöffnet, und die Braut im Triumph wieder auf den Tanzboden geführt.

Eine eigene Gattung von Kunstgenossen machen im Wirtembergischen die Schulmeister und Provisoren auf dem Lande aus. So wie sie in der Kette der denkenden Wesen jenes wichtige Glied bilden, wodurch ein Saltus naturae von der Finsternifs zum Lichte, von der Barbarey zur Aufklärung, von der Roheit zur Kultur vermieden wird: eben so wichtig ist ihr Wirkungskreis für das Gebiet der Tonkunst. Auf ihnen beruht die Einführung und Erhaltung eines guten Kirchengesangs auf dem Lande, und nicht selten auch die Inoculation praktischer Klavierkenntnisse durch Unterricht, den sie der Familie des Herrn Pfarrers oder Amtmanns zu ertheilen veranlafst werden. Auch heischt es ihr Beruf, die Orgel, die man in allen Dorfkirchen, nur wenige ausgenommen, antrifft, nicht nur bey den gewöhnlichen Gottesdiensten zu bedienen, sondern auch bey andern Veranlassungen, z. B. bey einer Kindtaufe, die Gemeinde mit einem Wiegenliede zu erbauen, oder bey Leichenpredigten den hohen Trauerumstand durch den Tremulanten in seiner weinerlichen Gemüthsstimmung zu erhalten.

So wenige Spuren man noch vor zwanzig und dreyfsig Jahren von gesundem Geschmacke und Solidität im Vortrage auf der Orgel und dem Klavier unter ihnen antraf: so sehr mufs man izt über die musikalische Kultur erstaunen, zu welcher sich dieselben während dieser Periode meistens durch eigenen Fleifs emporgearbeitet haben, und wozu der menschenfreundliche Schubart, zu welchem aus der Nähe und Ferne bey hunderten wallfahrteten, und denen er Lehrer und Kapellmeister war, die erste Impulsion gab, so, dafs es jezt zu den gewöhnlichen Erscheinungen des Tags gehört, auf dem Notenpulte unserer Schulmeister die Werke eines Mozarts, Haydn's, Pleyel's und anderer neuen Tonsetzer anzutreffen. Vorzüglich hat Herr Knecht durch die gedrukten Sammlungen seiner Orgelstücke Epoche unter ihnen gemacht, und manche verbinden mit ihren gründlichen Einsichten eine Thätigkeit, wodurch sie auf die Achtung eines jeden Kunstfreundes gerechten Anspruch machen konnen. Herr Konzertmeister Zumsteeg erstaunte nicht wenig, als ich ihn vor einigen Jahren zum erstenmale in meine benachbarte Dorfkirche nach Beyhingen fuhrte, wo er von Bauernkindern beyderley Geschlechts sowohl Choral- als Figuralgesänge vierstimmig nach Noten singen hörte — was dem wackern Krieger, Schulhalter daselbst, eben so viel Ehre macht, wie seine übrigen Kenntnisse, seine Betriebsamkeit und sein Eifer für alles Gute, das er in seinem Wirkungskreise üben kann. Aufser ihm könnte ich noch mehrere geschikte und fleifsige Männer anführen, welche ihre Schulkinder vierstimmig und nach Noten singen lehren. Unstreitig hat die Erscheinung des neuen Choralbuchs meines Vaterlandes nicht wenig dazu beygetragen, dafs dieser Eifer gewekt wurde, und der einheimische Kirchengesang einen neuen Schwung erhielt. Da ich selbst Mitverfasser desselben bin, so mufs ich uber seinen innern Gehalt andere Sachverständige entscheiden lassen, doch mag es mir vergonnt seyn, von demselben im Allgemeinen nur dieses zu bemerken, dafs es für eine Provinz von 134 Quadratmeilen gewifs sehr reichhaltig, und nach seiner innern Einrichtung vielleicht das einzige in Deutschland ist: denn es enthält für eine Sammlung von 629 Liedern 266 Choralmelodien in getheilter vierstimmiger Harmonie, und unter diesen befinden sich 133 neue Melodien, mit Einschlufs einiger Antipho-

nien und Figuralgesänge. Eine zweckmäfsige Einleitung von Herrn Knecht giebt die nöthige Belehrung über den Kirchengesang, dessen Zweck und Wirkung, über die Einrichtung des Choralbuchs selbst, Einführung neuer Melodien und die Kirchentonarten. Der Anhang, der noch unter der Presse ist, enthält 84 Vorspiele, 72 Nachspiele, und 24 andere angenehme Orgelstücke, eine Nachlese von neuen und alten Choralmelodien, Antiphonien, Figuralgesängen, ein *Herr Gott dich loben wir*, mit Instrumentalbegleitung, und endlich eine kurze Anweisung zur Orgelspielkunst.

Durch diese Hülfsmittel, und bei der rühmlichen Bemühung des Wirtembergischen Consistoriums, den Kirchengesang in die verlornen Rechte seiner Würde wieder einzusetzen, und einen methodischen Unterricht in allen Landschulen hierüber einzuführen, kann man unstreitig für die Zukunft die schönsten Früchte hoffen, besonders wenn noch jenes Dicasterium die Gewohnheit, jährliche Prämien für gewisse in das pädagogische Fach einschlagende, und von Schullehrern auszuarbeitende Preisaufgaben auch auf die Verbesserung des Gesangs in Kirchen und Schulen ausdehnen würde. Die Verordnung, die Katechumenen mit dem Notensystem bekannt zu machen, ist bereits ergangen, und ehestens wird von mir zu dem Ende eine kurze praktische Anweisung als öffentliches Lehrbuch im Druck erscheinen.

Auch dieses verdient noch hier angemerkt zu worden, dafs in einigen Gegenden eine gewisse Anzahl Schullehrer eine jährliche Synode unter dem Präsidium eines sachverständigen Landgeistlichen halten. So wie diese artige Anstalt überhaupt die Verbesserung des Schulwesens und aufgeklärtere Bildung seiner Vorsteher zum Endzwecke hat: so wird dabey insonderheit auch auf den bisher berührten Gegenstand Rücksicht genommen, über welchen der verdienstvolle Herr Pfarrer Esenwein zu Steinheim an der Murr, der selbst Kunstverständiger ist, erst diesen Sommer eine sehr populäre und gründliche Abhandlung hat cirkuliren lassen.

Ob auch der von einigen Landschulmeistern eingeführte Gebrauch, in Ansehung einer Instrumentalkirchenmusik mit der Amtsstadt zu wetteifern, einiger Aufmerksamkeit, des Beyfalls, und der Aufmunterung würdig sey, darüber mögen diejenigen entscheiden, welche das Kapitel von christlicher Ohrentoleranz besser studirt haben, als ich.

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdoten.

Da Joseph Haydn im Jahr 1791. nach London kam, wo er, nicht nur von allen Musikkennern, (eine gewisse Parthey ausgenommen) sondern auch von allen Gebildeten, so ehrenvoll aufgenommen und behandelt wurde: offenbarte sich jedoch der Nationalgeist des grossen rohen Haufens bey folgendem Vorfall sehr deutlich. Haydn kam in das Orchester des Schauspielhauses. Dieses sollte eben angehen. Die Musiker standen auf, um ihn zu bewillkommnen. Die Kunstkenner auf der obern Gallerie erstaunten über diese Höflichkeit. Wie sie aber hörten, dafs sie einem Künstler, und noch dazu einem Ausländer erwiesen wurde, fingen sie an zu zischen, zu pfeifen und zu schreyen: Fidler! Fidler! —

Der Prinz Heinrich von Preussen sagte einesmals zu Gretry, nach der Vorstellung seines *Richard coeur de Lion:* Vous avez le coeur d'oublier que vous êtes musicien, pour être poëte — Das war allerdings eben so witzig als schmeichelhaft gesagt. Aber die Worte genauer genommen, als sie der Prinz und der Komponist nahm — war es denn mehr Lob oder mehr Tadel? Eine gründliche Beantwortung dieser Frage könnte über die Musik z. B. eines Gluck und eines Mozart (als Opernkomponisten) entscheiden.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. N°. III. 1799.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Raphael, Sei Canoni a tre e quatro voci accompagnati colla Forlca o Clavicembalo. cr. 9 Gr.

Lickl, Six Variations sur l'Air: Gott erhalte den Kaiser, pour le Clavecin ou Pianoforte. cr. 6 Gr.

Sammlung von Liedern aus den besten deutschen Dichtern zum Singen und Spielen am Klavier, in Musik gesetzt von K***. cr. 16 Gr.

Klauser, XII Variations sur l'Air: O mein lieber Augustin, pour 2 Violons. Op. 1. cr. 3 Gr.

de Lillien, VIII Variations pour le Pianoforte sur le Theme du Trio pria ch'io l'impegno, de l'Opéra: L'amore marinaro. cr. 9 Gr.

— — IX Variations pour le Pianoforte. cr. 1 Gr.

Lickl, Catation per Oboa, Clarinetto, Fagotto, Corno. cr. 22 Gr.

Hummel, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. cr. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — Trois Airs polonois, variés pour le Clavecin ou Pianoforte. cr. 14 Gr.

Suppan, achtzehn deutsche Tänze mit Coda im Auszuge fürs Klavier oder Pianoforte. cr. 16 Gr.

— — acht Menuets im Auszuge fürs Klavier oder Pianoforte. cr. 8 Gr.

Lickl, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. V. cr. 2 Rthlr.

— — XII Variationi per il Fortepiano sopra l'Air: Mein Steffel der ist ja a lustiger Bue, dell' opéra: das Donauweibchen. cr. 11 Gr.

Rieder, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 8. cr. 2 Rthlr.

Wiesner, VIII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte: Die Milch ist gesunder. Op. 7. cr. 11 Gr.

Fuchs, XII Deutsche und Trio im Klavierauszuge, welche in dem K. K. kleinen Redoutensaale in Wien 1799 aufgeführt worden. cr. 16 Gr.

— — XII Menuets und Trio im Klavierauszug. cr. 16 Gr.

Kraft, Variations pour le Pianoforte sur l'Air: O! numi potenti etc. de l'opera: Axur, Re d'Ormus. cr. 11 Gr.

Teuber, Gesänge beym Klavier, 1tes Heft. cr. 15 Gr.

Lickl, IX Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. cr. 8 Gr.

Sammlung aller Märsche und Kriegslieder des österreichischen Aufgebotes den 7. April 1797, gesetzt fürs Klavier mit einem illuminirten Kupfer, worauf die sämmtlichen Freywilligen in ganzer Rustung dargestellet sind. cr. 16 Gr.

Wanhal, XII Variationi per Pianoforte. cr. 14 Gr.

Lickl, 2 Sonates pour le Pianoforte. cr. 2 Rthlr. 8 Gr.

Kreith, 3 Duos pour 2 Flûtes traversières. No. 1. cr. 1 Rthlr. 2 Gr.

Knafel, VII Variations sur le Chocur des Papagenos: Ach, schön willkommen! de l'Opera: der zweyte Theil der Zauberflöte. cr. 8 Gr.

Chiavacci, Ombra cara del mio bene, Rondo ricavato dall' Opera: L'Alessandro nell' Indie. cr. 11 Gr.

— — Rondo: Non e ver, che vive amante, ricavato dall' Opera: le quatro Parte del Mondo. cr. 11 Gr.

— — Rondo: So che m'ami, e ver lo vedo, ricavato dall' Opera: il Filosofo Impostore. cr. 11 Gr.

— — XII Ariette per il Clavicembalo o Pianoforte. cr. 1 Rthlr. 8 Gr.

Püringer, 6 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. cr. 11 Gr.

Beethoven, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 10. cr. 2 Rthlr. 8 Gr.

Wiesner, XII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, O! mein lieber Augustin. cr. 12 Gr.

Lickl, 3 Duos pour 2 Flûtes. No. IV. cr. 16 Gr.

Wölfl, 2 Sonates pour le Pianoforte. Op. 7. cr. 1 Rthlr. 12 Gr.

Teyber, XIII deutsche Tänze im Klavierauszuge. No. 2. cr. 11 Gr.

— — XII Menuetten aus dem K. K. Redoutensaale. Im Klavierauszug. No. 1. cr. 11 Gr.

Wölfl, IX Variations pour le Fortépiano, sur le Duo (Schau dass du bald ein Mädel wirst) de l'Operette: die Scheidender Hochzeit. cr. 12 Gr.

de Lilien, VII Variations pour le Pianoforte sur une thème dans le Ballet d'Aicine. Op. 2. cr. 12 Gr.

Wanhal, acht deutsche Kinderlieder beym Klavier oder Pianoforte. cr. 16 Gr.

de Lilien, X Variations pour le Pianoforte, sur l'air: la Rachelina, dans l'Opéra la Molinara. Op. 2. cr. 12 Gr.

Duschek, die Seeschlacht und gänzliche Niederlage der grossen holländischen Flotte durch den Admiral Duncan den 2. Okt. 1797, eine charakteristische Sonate für das Fortepiano. cr. 15 Gr.

Wanhal, VIII Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, accompagnées d'une Violon et Violoncelle ad libitum. cr. 12 Gr.

Sauer, zwölf neue Ländler Tänze aus dem K. K. Redoutensaale in Wien, im Klavierauszug. No. 1. cr. 8 Gr.

Wölfl, IX Variations sur le Duo: La stessa la stessissima, de l'Opéra: Falstaff ossia le tre Burle. No. 6. tg. 12 Gr.

Haydn, Rondo per il Fortepiano. No. 3. tg. 6 Gr.

— — — detto. — No. 4. tg. 8 Gr.

Hausler, VI Canzonette serie. tg. 16 Gr.

Eybler, X Variations sur le Terzetto: pria ch'io l'impegno, de l'Opéra: l'Amor marinaro, pour le Fortepiano. No. 2. tg. 12 Gr.

Mozart, Fantaisie à quatre mains pour le Pianoforte. tg. 22 Gr.

— — différentes petites pièces pour le Fortépiano. No. 4. tg. 12 Gr.

— — Fantaisie pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. tg. 18 Gr.

Knafel, VIII Variations sur le Terzetto: pria ch'io l'impegno, de l'Opéra: l'Amor marinaro, pour la Harpe. tg. 8 Gr.

Kraus, XII Variations sur l'Air: (Wann der Tag schon untergeht) pour le Violon et Alto. tg. 8 Gr.

Ouvertüren im Klavierauszuge der neuesten und beliebtesten Opern. No. 4. Aus Babilons Pyramiden. ae. 8 Gr.

Steinke, 3 grandes Sonates pour le Pianoforte. Op. 39. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

— — Gesänge beym Klavier, 38. Werk. ae. 1 Rthlr.

Haydn, grande Sinfonie, arrangée pour le Clavecin à 4 mains par Hoffmann, étennes pour les Dames. Liv. 59. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 91. ae. 1 Rthlr.

Arien und Duetten aus den neuesten deutschen Opern. No. 7. ae. 1 Rthlr.

Bachmann, XII Lieder fürs Klavier. 61 Werk. ae. 18 Gr.

Wranitzky, Divertissement en Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle obligées. Op. 32. Liv. 1. 2. 3. ae. à 1 Rthlr.

Fodor, Douze Duos faciles pour 2 Violons tirés des Oeuvres de Pleyel. Livraison 1. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Mozart, Concerto pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre. Op. 76. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

van der Hagen, sechs Walzer und sechs Allemanden für 2 Clarinetten. ae. 1½ Gr.

Hoffmeister, grand Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 51. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Neubauer, 3 Duos pour 2 Flutes. Op. 15. ae. 1 Rthlr.

Krafft, drey grosse Sonaten für das Violoncell mit Begleitung eines Basses. 22 Werk. ae. 1 Rthlr. 20 Gr.

Weigl, Ouverture à grand Orchestre de l'Opera: Gli amori marinari. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Mozart, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Idomeneo, Op. 72. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — Douze Duos pour 2 Violons. Op. 70. Liv. 3 und 4. ae. à 1 Rthlr. 8 Gr.

— — 3 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 69. Liv. 1, ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Walter, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 5. ae. 2 Rthlr.

Righini, XII charakterische Tänze und Märsche für die Quadrille beym Beschluss des Berliner Carnevals 1799, fürs Klavier eingerichtet. cr. 20 Gr.

Haydn, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Basse. Op. 90. cr. 1 Rthlr. 18 Gr.

Pleyel, Sinfonie pour 2 Violons, Viola, Violoncelle, Flûte, 2 Obois, 2 Fagouts, 2 Cors e Basse. Op. 66. cr. 1 Rthlr. 9 Gr.

— — Concert pour Flûte principale 2 Violons, Alto, Basse, 2 Obois et 2 Cors. Op. 65. cr. 1 Rthlr. 9 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Violons. Op. 64. Liv. 1 und 2. cr. à 1 Rthlr.

Haydn, Variations pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 83. cr. 12 Gr.

— — grande Sonate pour le Clavecin ou Fortepiano. Op. 82. cr. 16 Gr.

Salinger, VIII Variations pour 2 Violoncelles. Op. 5. cr. 20 Gr.

Hoffmeister, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 50. cr. 1 Rthlr. 4 Gr.

Reicha, Quatuor pour quatre Flûtes. Op. 27. cr. 1 Rthlr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten October **№. 5.** 1799.

Biographische Nachrichten.

Einige Tonkünstler älterer Zeiten.

(Forts. a. d. 3. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Christoph Schetky.

Ich komme auf Schetky's Lebensgeschichte zurück. Die erste Ausflucht machte er unter dem Geleite seines Vaters, des Darmstädtischen Kammersekretairs, in Begleitung seiner beyden Schwestern, der Kriegsräthin Kemke, und seiner ledigen Schwester Ludomilla, nach Hamburg, wohin man die Schetkyische Familie verschrieben hatte, indem die damalige Darmstädtische Hofkirchenkapelle *) in grofsem Kredit stand. Die Familie erhielt Reisegeld von der Hamburger Kaufmannsch[illegible] und kam (1761) mitten durch die Armee[illegible] der Franzosen und deutschen Alliirten in Hamburg glücklich an.

Unser junger Violoncellist Schetky fand Beyfall, den man durch folgende Anekdote bewährt findet. Er hatte ein ganz mittelmäfsiges Instrument. Zu seinem Glück ward es, aus Unvorsichtigkeit des Lichterputzers, vom Orchester herunter geworfen, und ging in Stücke. Die gefalligen Hamburger Liebhaber bedauerten seinen Unfall, traten sogleich zusammen, ihm seinen Verlust zu ersetzen, und machten ihm ein Geschenk mit einem kostbaren und treflichen Cremoneser Violoncello von Hieronymo Straduary, welches für den jungen Mann von unschätzbarem Werthe blieb. Ueberhaupt war der Beyfall, den er hier fand, wahrscheinlich die Hauptursache seiner nachherigen noch grösern Vervollkommnung. Dieser Beyfall, und die Gelegenheit, so viele grofse Tonkünstler in dieser blühenden Stadt zu hören und kennen zu lernen, bildeten sein Talent vollends aus. Sein Fleifs erhielt ihn Tag und Nacht in Anstrengung. Nach einem halbjährigen Aufenthalte in Hamburg kehrte die Schetkyische Familie über Osnabrück und Göttingen, wo sie mit Beyfall öffentliche Concerte gab, nach Darmstadt zurück.

Ich darf hier die Charakteristik der Kunst der beyden Schwestern unsers Schetky's, der Frau Louise Kemke und der jüngern unverheyratheten Ludomilla nicht übergehen. Die Kemke war Sopranistin, und rifs in der Bravourarie den Zuhörer zum Erstaunen hin, weil sie ihre Stimme zu einer damals überraschenden, nie gehörten Höhe hinauftrieb; denn zu der Zeit hatte man noch keine Helmuth und keine Danzig, die in neuern Zeiten im Uebertriebenen so weit gingen. Dafs die Kemke durch diese Ueberspannung die liebliche Tiefe des Soprans verlohr, war natürlich. Ihre Nachfolgerin, die Helmuth, hatte das nehmliche Schicksal. Die Tonleiter der Kemke gieng von bis , folglich war der ganze reine Umfang nur zwey Octaven,

*) Man machte zu der Zeit in Darmstadt einen Unterschied zwischen Hofkirchenkapelle und Hofmusik. Die ersten hatten meistens Civiltitel, als Hofkammerrath, Kriegsrath, Sekretair etc. Die Sängerinnen gingen mit den Rathsweibern und Töchtern in gleichem Range. Die von der Hofmusik hiessen Kammermusici. So war es ehedem in Mannheim auch.

und auch da durften vom an keine Worte mehr untergelegt seyn, sonst quälte die Stimme. Also im Grunde nur 1½ Oct. rein! Der nehmliche Fall war bei der Helmuth, die zu ihrer Zeit Epoche machte, ob mir gleich ihre gepriesene Manier nie gefallen hat; denn man nahm immer das gezwungene wahr, und alle die Floskeln, die sie so oft unnöthig und sinnverderbend einmischte, waren auswendig gelernte Dinge: alle ihre Cadenzen glichen einander. — Bey der Danzig war der Fall anders. Die Natur hatte sie mit ausdehnbarern Lungen ausgestattet, als die beyden eben erwähnten hochfliegenden Sängerinnen. Sie stieg vom bis zum nehmlichen Grade der Höhe, wie jene, und selbst untergelegte Worte waren ihrer Kehle in der Tiefe, wie in der Höhe, einerley. Stimme und Sprache blieben sich immer gleich *). Ein sehr seltner Fall!

Indessen ward die Kemke ein Opfer musikalischer Eitelkeit. Sie starb kurz nach ihrer Zurückkunft von Hamburg, im vier und zwanzigsten Jahre an der Lungensucht, die sie sich durch allzugrosse Anstrengung ihrer Brust zugezogen hatte, als eine Warnung für Sänger und Sängerinnen!

Die jüngere ledige Schwester Ludomilla war Contraaltistin. Der Umfang ihrer Stimme war prächtig, und für ein so zartes, schönes, weibliches Geschöpf ausserordentlich. Sie ging, auch das reine Roullement noch abgerechnet, im Recitativ vom bis . Oft, wenn ihre Kehle rein war, konnte sie berühren. Bey guter Laune hatte sie im Sprunge wohl gar . Das ist vielleicht unerhört bey einer weiblichen Stimme. Sie sang prima vista, was ihr vorkam und ihrer Stimme angepaßt war. Jede Bassarie war ihr recht, nur hoher Alt ihr zuwider, da ihre Stimme kreischend wurde, sobald sie über ihren Umfang ging, der aber so vieles umfaßte. Gleichwohl war ihre Sprache im gesellschaftlichen Umgange so weich, so einladend! Ludomilla ist zu sehr in die biographische Skizze ihres Bruders Christ[illegible] verflochten gewesen, als daß ich mir nicht erlauben sollte, noch einige Zeit bey ihr, die nicht nur Virtuosin, sondern auch edle Gattin, Mutter und Freundin war, zu verweilen.

Diese liebenswürdige Frau war unstreitig eine der ersten Contraaltistinnen ihrer Zeit. Sie intonirte äußerst rein, und bey der männlichen Tiefe ihrer Stimme war dennoch ihre Modulation so weiblich sanft, daß ich oft mich bezaubert glaubte, wenn ich sie von der Tiefe zur Höhe hinaufrollen hörte, wo jeder Ton, wie auf einem guten Bogeninstrumente, sich immer gleich an Stärke und Reinheit blieb. Der Umfang ihrer Stimme ist schon angegeben. Schade, daß sie schlechterdings kein Trillo angeben konnte. Sie wußte aber diesen Mangel so kunstvoll zu verstecken, daß nur der wahre Kenner ihn zu bemerken im Stande war. In der Cadenze schweifte sie mit den angenehmsten Abwechselungen herum, bis sie endlich den Zuhörer nöthigte, eine Mordente für das Trillo willig hinzunehmen, oder gar Verzicht darauf zu thun. Es war dies nicht Fehler des Organs, — es war Fehler des Lehrers, ihres eigenen Vaters, der ein sehr guter Tenorist, aber ein strenger Mann gegen seine Kinder war. Einesmals wollte der funfzehnjährigen Ludomilla das Trillo nicht recht von statten gehen. Der Alte wurde kritlich, gab ihr die erste Ohrfeige, die sie in ihrem ganzen jungen Leben erhalten hatte, und dadurch wurde sie, wie man im gemeinen Leben sagt, verpfüfft. Auch im verheyratheten

*) Ob sie noch lebt, weiß ich nicht. d. Verf.

Stande, wo sie ihre Kunst als Liebhaberin fortsezte, hätte sie gern diesem Mangel durch Studium abgeholfen, und es gelang ihr sehr gut, wenn sie allein am Klavier, nur mit der Violinbegleitung ihres Gatten, sang: allein sobald die Begleitung aller Instrumente dabey war, und das ſſ über einem halben Schlage stand, so war auch das Trillo wie weggescheucht: denn ihr fiel immer unwillkührlich die Ohrfeige ein, und sie war nicht Meisterin über sich selbst. Abermals eine Lehre für Lehrer. Auch das mag Veranlassung zu manchen Vernachlässigungen, zumahl in dem Fundament der Musik, das dem Sänger so nothwendig ist, bei ihr gewesen seyn, daſs ihre Aeltern schon in der frühesten Jugend sie zur Sängerin von Handwerk bestimmten, und dieser Beruf gar nicht für ihren Charakter paſste, der mehr für das stille häusliche Leben empfänglich war. Ob sie gleich schon in ihrem zwanzigsten Jahre Gehalt als Kirchensängerin zog, so konnte das doch nichts dazu beytragen, ihr ihren Beruf angenehm zu machen. Sie sehnte sich nach einer Lebensweise, die ihr friedlichern und reinern Lebensgenuſs gewähren könnte. Sie erreichte dieses Ziel, aber — der Genuſs war kurz. Sie war in ihrer Vaterstadt unter dem Namen der schönen, sittsamen Ludomilla eben so merkwürdig, wie als Sängerin Schetky. Der Wuchs ihres Körpers war edel. Das Schöne ihrer Gesichtsbildung, die blendende Weisse ihrer Haut, mit der schönsten Röthe der aufgeblühten Rose coloriert, das dunkelbraune Haar, die blauen Augen, die unter den schönstgezeichneten Augenbraunen der nehmlichen Farbe hervorblickten, ein Mund, der die reinsten Zähne nicht versteckte, und von dem der berühmte Portraitmahler Fiedler sagte: er läſst sich nicht mahlen. — Alles dieses gab Ludomillen eine unwiderstehliche Anmuth. Mit dieser Anmuth beglückte sie, nach Besiegung manches entgegenstehenden Vorurtheils, den als Dichter und Tonkünstler beliebten von Buri als Gattin; entsagte mit Vergnügen ihrer Stelle als Sängerin der Kirchenkapelle, und freute sich ihrer Kunst nun erst doppelt, da sie nur Liebhaberin geworden war. Ihr bis an ihr Ende mit dem in Weimar verstorbenen bekannten Schriftsteller Bode, der Yoricks Reisen so treffend fortgeführt hat, ununterbrochen geführter Briefwechsel, (sie hatte diese Bekanntschaft in Hamburg gemacht) mag Bürge seyn, daſs sie nicht blos eine schöne Puppe und gute Sängerin war. Zwey Jahre und sechs Monate dauerte ihre Ehe, und nie hat wohl Gottes Sonne ein glücklicheres Paar beschienen. Aber der Tod war unerbittlich. Ludomilla starb am 29sten Jenner 1771, im zweyten Kindbette. Doch genug von ihr! So schön wie ihr Körper, war ihre Seele; so rein wie ihr himmelblaues Auge, ihr Herz! — Endlich zurück zu ihrem Bruder!

Er hatte, nach seiner ersten Hamburger Ausflucht, keine Ruhe mehr anhaltend zu Hause zu bleiben, ob er gleich schon bei der Hofmusik mit einem mittelmäſsigen Gehalt angestellt war. Bald reiste er nach Mannheim, bald nach Frankfurt, Hanau oder Wetzlar. Er strich überall viel Geld ein; aber seine Ausgaben überstiegen immer die Einnahme, weil ihn das verderbliche Hazardspiel so unwiderstehlich hinriſs. Im übrigen war er der ordentlichste Mensch von der Welt. Er trank keinen Wein, und so sehr er das schöne Geschlecht liebte, gab er sich doch nie mit feilen Dirnen ab. Er hatte das auch nicht nöthig, denn dem schönen Violoncellisten kamen manche Damen der vornehmsten Klassen freywillig entgegen, ob er gleich auf dem linken Auge blind war, welche Blindheit man ihm aber nicht ansahe. Beym Spielen wuſste er auf eine geschickte Weise das linke Auge hinter den Hals des Violoncello's zu verstecken, und las mit dem gesunden auf eine unglaubliche Weite die feinste Notenschrift.

Im Jahr 1768 ging unser Künstler abermals mit Urlaub nach Hamburg, und kam nie wieder zurück. Er schrieb, nach seiner Gewohnheit, nachlässig an seine Schwester, die Frau v. B., zumahl da sein Vater schon vorher gestorben war, und seine Mutter ihren Gatten nur um ein Jahr überlebte. Durch den schon genannten

Schriftsteller Bode erhielt die Fr. v. B. öfters Nachricht, dafs es ihrem so innig geliebten Bruder gut ginge, und er durch bessere Wirthschaft sich auch in einer bessern äufsern Lage befinde, als ehemals. Der Beweis davon lag klar am Tage, denn er schrieb seiner Schwester anhaltend sehr selten, und auch sehr kurz, da er sonst, wenn er hier oder da festgefahren safs, sich immer an seine liebe Ludomilla wendete, die ihn dann auch schwesterlich nie verliefs, und der in Ermangelung baaren Geldes ihr Lieblingskleid, ihr Schmuck u. dgl. nicht zu werth war, dafs sie sich dessen nicht hätte entäufsern sollen, um den geliebten Bruder zu retten, und seine Lage den bekümmerten Aeltern zu verbergen. In Hamburg blieb Schetky zwey Jahre, und von da liefs er sich nach London überschiffen. Er fand dort Freunde und Bekannte, und machte Glück, zumahl da ihn Bach, der Kapellmeister der Königin, in seinen Schutz genommen hatte. Von London reisete er nach Edinburg. Dort hatte er Gelegenheit, eine reiche Witwe zu heyrathen. Er legte nun die Musik als Erwerbsmittel nieder, und übte sie nur als Liebhaber aus. Einer seiner Freunde in London schrieb gegen das Jahr 1773. nach Mannheim, er sey vor kurzem in Edinburg gestorben.

X. Y.

Recensionen.

XXX *Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, von W. A. Mozart.* In der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig. Mit einer Titelvignette. Pränumerationspreis 1 Rthlr. 12 gr. Ladenpreis 3 Rthlr.

Diese Gesänge, welche den 5ten Heft der Mozartschen Werke ausmachen, können den Freunden der Tonkunst nicht anders als sehr willkommen seyn. Aus den vorangesezten Notizen sowohl, als aus dem Innhalt einiger dieser Gesänge ersieht man, dafs nicht alle der öffentlichen Bekanntmachung bestimmt, sondern Gelegenheits- und Gefälligkeitsstücke waren. So wie man aber Gelegenheitsgedichte unserer gröfsten Dichter mit Vergnügen in ihren Werken liest, eben so gerne sehen wir diese Gesangstücke, deren jedes den Stempel der Originalität trägt, in dieser vortreflichen Sammlung. Es sind Reliquien von Sankt Mozart. Dafs die Herren Verleger mehrere Texte, in deren Wahl nun freylich Mozart nicht immer glücklich war, durch Herrn D. Jäger umarbeiten liefsen, dafs sie mehreren dieser Lieder zugleich auch französischen von Hrn. Helisberg sehr glücklich übersetzten Text unterlegten, verdient den Dank jedes Verehrers der Mozartschen Muse. Die Seele ist nicht immer gestimmt, dem epischen Fluge der gröfsern Werke dieses Meisters zu folgen; man weilt daher mit Vergnügen an diesen kleinern Gemälden. Ein Gedicht an Cidli oder Fanny von Klopstock gewährt in mancher Stunde so viel Vergnügen, als zu andern Zeiten ein Gesang aus seinem Messias. Es ist zwar nicht wohl möglich, die feinern Nüanzen, in welchen dieser vortrefliche Kopf so unerschöpflich ist, hier alle anzudeuten, indessen wollen wir doch einiges näher beleuchten. Gleich das erste Lied: *Der Zauberer*, würde wohl schwerlich ein zweyter Komponist so naiv, mit einer so passenden Begleitung, und so richtig deklamirt, gesezt haben! Die, sowohl in diesem als in den folgenden Gesängen dieses Hefts durchaus herrschende Fülle von Harmonie giebt auch den Kleinigkeiten dieses Komponisten einen Anstrich von Erhabenheit. Das zweyte Lied: *Die Zufriedenheit*, ist wohl eines der schönsten dieser Sammlung. Wie himmlisch ist nicht der Schlufs: „*und angenehm ist selbst mein Schmerz u. s. w.*“ — Die Lieblichkeit, das Weiche, das Runde, der fülse Schmerz — wer malte alles das besser im vierten Gesange, Göthe oder Mozart? Schade, dafs der 5te Gesang: *Trennung und Wiedervereinigung*, etwas zu gedehnt ist! Des schwärmerischen Innhalts unerachtet, ermüdet er sowohl den Sänger als den Hörer. Der 7te Gesang an Chloe ist so elektrisch, dafs der silberbehaarte Greis und die betagte Matrone die Wirkung sei-

ner Funken empfinden müssen. Das Terzett pag. 32. könnte auch dem trockensten Mathematiker ein Lächeln abzwingen. Vortrefliche Wirkung thun pag. 39. der dritte, vierte Takt u. s. w. Grofs, erhaben ist die Kantate: „*Die ihr des unermefslichen etc.*" Mit welcher Klugheit benahm sich hier Mozart! wie viel Einheit! und doch — wie viel Mannigfaltigkeit! welche Kraft! wie viele Empfindung liegt in der Stelle: „*zersprenget Felsen mit dem schwarzen Staube etc.*" Wie sanft, wie voll Gefühls der Anruf: „*Seyd weise etc.*" Dieses Stück ist so schön, dafs wenn Mozarts Name nicht schon darauf stände, man in Versuchung käme, ihn hinzuzusetzen. In dem kleinen Liede: *Frühlingsanfang*, zeigt Mozart, was man in wenigen Takten leisten könne. Die italienischen, mit deutschem Text untergelegten Stücke sind fliessend und angenehm. Aeusserst einfach und wahr ist Nr. XXIV. „*an die Einsamkeit.*" Lieblich und natürlich ist der erzählende Ton des XXV. Liedes, und ganz originell der Schlufs: „*und sang einst ihren Töchtern.*" Solche Wendungen und diesem Genie eigen. Diese Sammlung zu krönen, macht das Gedicht: *Die Zufriedenheit*, den Schlufs. Einfacher und wahrer kann man wohl nicht in Noten sprechen. Jeder, der dies Lied hört oder spielt, glaubt, er würde es eben so gesetzt haben. Mozart ist in diesen kleineren Singstücken, was er in seinem *Don Juan* ist — Mozart der Einzige. Ueber die Eleganz und Korrektheit dieser Ausgabe etwas zu sagen, wäre überflüfsig. Die sehr wenigen eingeschlichenen Fehler kann jeder nicht ganz unkundige Spieler selbst verbessern.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. & dediées á Madem. de Vogelhuber, par J. G. Lickl. Wien bey Eder. (3 fl. 30 X.)

Herr Lickl glaubte wohl, indem er das Klavier umging, und diese Sonaten dem Fortepiano ausschliessend bestimmte, mit seinem flachen schaalen Klingklang und seinen tausendmal abgedroschenen Sätzen, die er gewöhnlich mit grofser Genügsamkeit zweymal hintereinander wiederholt, bey der Kritik so durchzukommen. Allein Fortepiano oder nicht, zu rechtschaffenen Sonaten gehört mehr, als solch wässeriges langweilig fortströmendes Zeug, ohne Saft und Kraft. Man mufs ihm also sagen, dafs diese seine Sonaten, das leere Spielwerk, so sie ungeübten Liebhabern gewähren können, abgerechnet, ganz und gar keinen Kunstwerth haben, und dafs er, nach mehrern gleichartigen Werken zu urtheilen, die Recensenten von ihm leider vorgekommen sind, besser thäte, er stellte, wenn nicht das Komponiren überhaupt — denn man kann in seinem kleinen Kreise bisweilen damit erlustigen und nützen — doch wenigstens das Herausgeben seiner Armseligkeiten mit vernünftiger Entschlossenheit ein. *Non omnia possumus omnes*, und das ist auch, da des Komponirens und Herausgebens doch, den Musen sey's geklagt! übergenug ist, ganz und gar nicht nöthig.

XII Variazioni per il Fortepiano sopra l'aria: Mein Steffel das ist ja a lustiger Bue (!) composte e dedicate al signor Conte Francesco de Brigido dal Georgio Lickl. Wien, pr. Eder. (40 Xr.)

Zur Uebung für Anfänger können Var. 2, 4, 5 und 10 allenfalls dienen. Das ist alles, was man von diesem Produkt sagen kann, das zwar auch ganz in der bekannten Manier des Hrn. L., aber doch um etwas besser, als andere seiner Variationensammlungen, ist.

Dix Variat. comp. & dédiées à Mad. la Bar. de Braun, par Mad. Jos. Aurnhammer. Op. 63. Vienne dans le Magazin de musique des Théâtres nat. (16 gr.)

Das 63ste Werk? — Ey, ey, das ist für den äufsern Beruf einer Dame, auch von noch so vielem innern Berufe zu den Musenkünsten, etwas viel! Aber noch mehr wäre es, wenn das innere Spiel höherer Naturkräfte, die sich gerade aus nach Wirksamkeit sehnen, und über alle Bedenklichkeit und Schwierigkeit leicht und frey hinwegstreben, lange nicht so vielen

Antheil als andere Motiven, wovon der Mann wie das Weib so gern sich bestimmen lassen, an dem Hervorbringen und Ausstellen so vieler Werke haben sollte. — Doch dem sey, wie ihm wolle: das Publikum, das Wiener wenigstens, mufs es doch der Mad. Aurnhammer verdanken, dafs sie so viel zu seinem Vergnügen und seiner Unterhaltung beyzutragen bemüht gewesen ist. Auch diese Variationen lassen sich ganz angenehm spielen und hören, und die dritte kann der linken Hand einige Uebung geben. Künstliche Anlage und Verwickelung des Thema's ist eben nicht darin, indefs gut vorgetragen, wie Mad. A. sie wie ungleich andere Sachen gewifs vorträgt, werden sie dennoch gefallen. Seite 11. mufs der Bafs unter dem versetzten verminderten Septimenakkord nicht *ges* sondern *g* haben, welches sicher ein Stichfehler seyn wird.

IX Variations pour le Pianoforte, comp. & dédiées à son maître M. Jacques Heckel, par Madem. Antoinette Baronne de Lilien. Vienne chez Jos. Eder. (50 Xr.)

Sind in gutem Geschmack und ganz brav geschrieben; rein, fliefsend und angenehm. Es macht der Fräul. v. Lilien Ehre, sie ihrem Lehrer gewidmet, so wie diesem, eine so talentvolle Schülerin gebildet zu haben.

Lieder fürs Clavier, componirt von Friedrich Wilhelm Rosenfeld. Herausgegeben vom Professor und Direktor Gurrlitt (zu Klosterbergen), Magdeburg bey Georg Christ. Keil 1799.

Dies ist der Nachlafs eines jungen Mannes von dichterischem Talent, der 1760 zu Hohenwarschleben im Magdeburgischen geboren war, und nach Vollendung der akademischen Studien in Dessau, wo er sich unter Rust zum Komponisten bilden wollte, durch einen unglücklichen Fall auf dem Eise 1782. das Leben verlohr. Alles, was der würdige Herausgeber mit vieler Rührung und aus sehr edlem Herzen über sein Talent überhaupt, über „die Einfachheit und Wahrheit, den Freymuth und die Offenheit seines Charakters, über seine Bildung durch Grundsätze, und über die Hoffnungen sagt, welche mit ihm für seine Freunde dahin gestorben sind," das alles ist vollkommen wahr, und Rec. fühlt in sich eine wehmüthige Freude, auch noch eine Blume auf sein Grab streuen zu können; denn auch er war einst der Jugendfreund Rosenfelds. — Allein eben weil er ihn in musikalischer Hinsicht sehr genau kannte, und Zeuge, und zum Theil Gehülfe bey seinen musikalischen Studien war, so kann er, ohne dem Andenken seines Freundes etwas vergeben zu wollen, der Meinung des Herausgebers und mehrerer nicht beytreten, als habe R. eigentlich vorzügliches Talent und innern Beruf zur Kunst gehabt. Er bewies unendliche Anstrengung; aber er bestätigte zugleich die Wahrheit, die nicht immer jungen talentvollen Köpfen einleuchtet, dafs hoher Enthusiasmus für eine besondere Kunst, muthvolles Ankämpfen gegen Zeit und Umstände, das leidliche Gelingen von ersten Versuchen, sehr leicht ein täuschendes Gefühl von Naturkraft und Naturberuf geben, und einen guten Kopf auf eine irrige Bahn leiten können. Aus diesem Grunde nun, und so wie die Lieder in ihrem Chaos noch vor uns da liegen, in welchen bey aller sehr grofsen Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit doch wenigstens Spuren von Genie erkennbar seyn müfsten, kann Recensent, seiner Pflicht gemäfs, noch weniger die jetzige Herausgabe solcher unreifen Jugendversuche, die, wenn man strenge damit umgehen wollte, man fast unter aller Kritik erklären müfste, billigen und zugeben, dafs es ein würdiges Opfer der Freundschaft sey, welches den Manen Rosenfelds dadurch gebracht worden ist. Sie hätten auf immer im Pulte verschlossen bleiben sollen, so würden das Publikum und der Verleger sich besser dabey stehen. Daran sind aber die inkompetenten Freunde des würdigen Hrn. Gurrlitt schuld, die ihm sehr übel riethen, indem sie solche unbedeutende Ueberreste einer „allgemeinern Bekanntmachung" für werth erklärten.

Drei grofse Sonaten für das Violoncello, mit Begleitung eines Basses, verfertigt und S. H. F. D.

dem regierenden Herrn Fürsten von Lobkowitz unterthänigst zugeeignet von Ant. Krafft, (Schüler von Haydn). Zweytes Werk, Preis 2 fl. 45 Xr. Offenbach a. M., bey Johann André.

Lang sind diese Sonaten wohl, aber eben nicht grofs. Wenn Herr Krafft ein Schuler von dem berühmten Joseph Haydn ist; so hat er sehr gut daran gethan, es auf dem Titelblatte zu erinnern, weil man es vielleicht sonst eben nicht errathen möchte.

Falstaff ossia le tre Burle, Dramma giocoso per Musica di I Signore Antonio Salieri, primo Maestro di Capella della Corte Imperiale: per il Clavicembalo. Vienna nella stamperia degl' Imperiali Regi Teatri di Corte. Prix 6 fl. 40 Xr. Nr. I. Overtura, Op. 52. Nr. II. Aria: *Vendetta, si vendetta etc.* Op. 53. Nr. III. Duetto: *La stessa, la stessissima etc.* Op. 54. Nr. IV. Scena Tedesca: *Guten Morgen, mein Herr etc.* Op. 55. Nr. V. Aria: *O die Manner kenn' ich schon etc.* (Zu dieser Arie gehört die kleine auf dem Titelblatte befindliche Vignette) Op. 56. Nr. VI. Terzetto: *Nell' aqua il Buzzone etc.* Op. 57. Nr. VII. Duetto: *Su, mio core, a gioir ti prepara etc.* Op. 58. Nr. VIII. Duetto: *Benedetto quel bastone etc.* Op. 59. Nr. IX. Terzetto: *Prima ancor che Mister venga etc.* Op. 60. Nr. X. Canon: *Te sol amo, anima mia etc.* Op. 61.

Man findet hier, was man erwarten kann; durchaus nichts Grofses, aber durchaus gefällige fliefsende Melodieen und leichte Harmonieen. Die Overtura Nr. I., das Terzett Nr. VI., und der Canon Nr. X. sind ziemlich unbedeutend. Nr. IV. ist ganz und gar nur für das Theater. Unter den übrigen haben die Duette, und vor allen Nr. VII. und das Terzett Nr. IX. dem Recensenten vorzüglich gefallen.

Concerto pour le Violon avec Accompagnement de grand Orchestre, compose par Mozart. Oeuvre 76me. Prix 2½ fl. A Offenbach s. M. chez J. André.

Der arme Mozart! da hat er nun zur Abwechselung einmal, vielleicht gar erst nach seinem Tode — denn W. A. Mozart solls doch wohl seyn? — ein Violinconcert machen müssen, das freylich, in Vergleich mit vielen andern, nicht geradezu schlecht ist, worin sich aber doch so äusserst geschmacklose Verstofse gegen die ersten Regeln der Komposition befinden, wie z. B. folgender im Adagio:

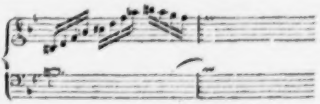

die sich Mozart sonst, selbst in seinen allerfrühesten Kompositionen, nicht hat zu Schulden kommen lassen. Dahin gehören z. E. die in Nr. 31. dieser Zeitung angezeigten Symfonien von ihm. Diese mögen nun seyn, wie sie wollen, so findet man doch darin fast durchgehends reine und regelmafsige Harmonieen, wornach man in vielen neuern Werken unserer berühmtesten und beliebtesten Komponisten oft vergebens suchen dürfte.

Trois Quintuors pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle, composés par G. A. Schneider, Musicien de son Altesse Royale Monseigneur le Prince Henri de Prusse, dédiés aux Manes de Mozart. Oeuvre III. Prix Fl. 3. Augsbourg chez Gombart et Comp.

Recensent würde diese Quintetten unter die guten setzen, wenn sie nicht durch so viele unnütze und ohne alle Veränderung angebrachte Wiederholungen lang, und, besonders die Adagio's, langweilig würden.

Trois Duos concertans pour Violon et Alt, composés par G. A. Schneider. Oeuvre IV. Prix Fl. 2½, Augsbourg chez Gombart et Comp.

Auch bey diesen Duetten ist Ueberfluss an Kürze und Sparsamkeit an Wiederholungen sorgfältig vermieden. Zwey guten Spielern, die

sich darüber hinwegsetzen können und wollen, werden sie indefs eine ganz angenehme und beschäftigende Unterhaltung gewähren. Da Herr Schneider so oft, einer vollständigen Harmonie wegen, zu vielen zum Theil unbequemen Doppelgriffen seine Zuflucht genommen hat: so ist es auffallend, dafs er sich zur Aufstellung solcher magerer Stellen, wie z. E. diese:

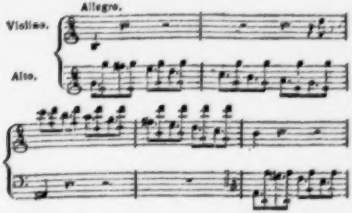

hat entschliessen können. Auch wird hin und wieder der Bafs- oder Grundton etwas stark vermifst.

Tableau

über das Musikwesen im Wirtembergischen, von Christmann.

(Fortsetzung.)

Ich eile nun zu dem andern Abschnitte meines Tableau's, nehmlich zur kurzen Darstellung des Musikwesens in unsern Land- und Hauptstädten. Hier erblicken wir dasselbe schon auf einer höheren Stufe der Kultur: denn jedes Städtchen hat seine Dilettanten und Dilettantinnen, seine Kirchenmusiken, nicht selten auch seine Konzertchen und seine besoldeten Priester des Apolls, welche kraft ihres Berufs Universal-Virtuosen seyn müssen, und die im Wirtembergischen unter dem Namen Stadtzinkenisten bekannt sind. Diese Leute werden dafür besoldet, um alle Tage dem Himmel für das gemeine Wesen ein dreymaliges Opfer öffentlicher Andacht durch Ablasung eines geistlichen Lieds mit Zinken und Posaunen auf dem Kirchthurme in der Nachbarschaft des Wetterhahns zu bringen, die Kirchenmusik durch Besetzung der Violinstimmen und anderen Instrumente in ihrem Glanze und im festen Takte zu erhalten, bey aufserordentlichen Gelegenheiten sich mit Pauken und Trompeten zu produciren, auch die Municipalität und andere Honoratioren in Stadt und Amte am ersten Jänner mit Klarinetten und Waldhörnern zu erinnern, dafs der festliche Tag des neuen Jahrs angetreten sey, an welchem sich das menschliche Herz zur Freude, item der Beutel zur patriotischen Unterstützung der einheimischen schönen Künste offnen solle. Allgemein ist zwar die musikalische Industrie, aber da, wo Musik nur handwerksmäfsig getrieben werden mufs, kann sie nur en bloc erscheinen, und wenn man ihrem guten Geschmacke in den Landstädten über und unter der Steig Altäre errichten wollte, so könnte man, ohne Gewissensverletzung, die Innschrift darauf setzen: Dem unbekannten Gott!

Indessen trifft man unter jenen Stadtmusikern hie und da auch solche an, bey denen man eine gerechte Ausnahme machen kann, Männer, die eben sowohl ihrem Stande, als der Kunst selbst, Ehre machen. Herr Nanz zu Studtgardt verdient unstreitig als ausübender Tonkünstler und zugleich als Tonsetzer eine ausgezeichnete Stelle, und ihm gebührt auch ausserdem das Verdienst, dafs er bey dem Engagement seiner Gehülfen auf Talent und gebildeten Geschmack Rücksicht zu nehmen pflegt. Herr Bleſsner in Göppingen hat sich durch seinen Vortrag auf der Violine schon oft den Beyfall der Kenner erworben, auch Baknang, Kirchheim und andere Städtchen sind mit sehr brauchbaren Subjekten versehen, und ich könnte noch manche nahmhaft machen, die sich in ihrem Fache weit über das Alltägliche erheben, und sich durch Talent und Uebung zu braven Instrumentalisten gebildet haben. Sogar kennen unsere vaterländischen Annalen den Namen eines Enslen, der seine musikalische Laufbahn in dieser Schule begann, sich dann zum Wirtembergischen Kammervirtuosen, und endlich zum

Konzertmeister in Anspach emporschwang, und einer der ersten Violinspieler in Deutschland wurde.

Auf die Verschiedenheit dieser Individuen gründet sich natürlicherweise auch zum Theil die Verschiedenheit des musikalischen Zustandes im Ganzen, daher kann man in Städte kommen, wo derselbe auf einem ziemlich erträglichen Fuse steht, hingegen aber auch in solche, wo er an der Krücke wie ein Lahmer daher schleicht, je nachdem auch die übrige zur ausübenden Kunst gehörige Constellation von musikalischen Beckern, Metzgern und andern Professionisten, von Handlungsverwandten, Präceptoren, Collaboratoren, Schulmeistern und Schulmeistersassistenten u. s. f. u. s. f. günstig oder ungünstig ist.

Unter den Städten auf dem Lande zeichnen sich Kirchheim an der Teck und Nürlingen vor andern sehr zu ihrem Vortheil aus, wo auf eine gute geniefsbare Kirchenmusik vorzüglicher Bedacht genommen wird. Jene hat in der Person des Herrn Musikdirektors Beck einen sehr thätigen und geschickten Mann, der unter manchen Widersprüchen und wichtigen Hindernissen, und nicht ohne eigenen Aufwand, der Schöpfer des gesünderen Geschmacks daselbst worden ist, letztere hingegen hat das reichste öffentliche Aerarium, unter dessen Fittigen die Göttin der Tonkunst sich seit einer langen Reihe von Jahren sehr gut befand. Beyde Orte besitzen einen reichen Vorrath der besten Kirchencompositionen, und zu ihrer Executirung ein Personale, das caeteris paribus ziemlich gut organisirt ist.

Die Direktion vereiniget gemeiniglich ein Lehrer an der lateinischen oder deutschen Schule mit seinen übrigen amtlichen Functionen: er ist zugleich Organist, Archivar des musikalischen Manuscriptenvorraths und der Instrumente, für deren Anschaffung und Erhaltung das öffentliche Aerarium sorgt, und bestimmt nicht nur die Wahl und Annahme der unter dem Provincialwort bekannten Orgelsängerinnen, die aus der gemeinen Bürgerklasse gewählt werden; sondern er ist zugleich auch ihr Lehrer. Allein da er sich bey ihrer Anzahl nur auf das dringendste Bedürfnifs einschränken mufs, und aus Mädchen Frauen werden: so ereignet sich oft der Fall, dafs das daraus entstehende Plus in der Bevölkerungsliste manche periodische Lücke im Musikwesen und eine Stockung hervorbringt, die den Herrn Direktor oft in grofse Verlegenheit setzt.

Unter die Hauptgebrechen unserer einheimischen Kirchenmusik gehört vorzüglich dies, dafs man in keiner Kirche, von Ganslosen bis zur Haupt- und Residenzstadt, und von dieser noch eine Stufe weiter hinauf auch nicht einen Orgelspieler findet, der Meister auf seinem Instrumente wäre — nicht einen, der mit Sachkenntnifs, mit Würde und Geschmack dasselbe zu behandeln, und einen kernhaften feyerlichen Fugensatz vorzutragen im Stande wäre. Die Vor- und Nachspiele sind gröfstentheils wahre Wechselbälge der Kunst, und ein unverdaulicher Schlendrian, wo sich die linke Hand weidlich in gebrochenen Akkorden herumtummelt, und der Fufs auf dem brummenden Pedal wie angenagelt zu seyn scheint. Selbst der Hof hatte in seiner glänzendsten Epoche der Kunst einst an Seemann einen Klavicembalisten vom ersten Range, aber an der Orgel verlohr er wieder, was er in jener Eigenschaft gewann, und es bleibt ein unauflösbares Problem, wie ein so geistvoller Fürst, als Herzog Karl war, der so viel Sinn für das Grofse und Erhabene der Kunst hatte, und in Absicht auf Musik mit Königen wetteiferte, eine so wesentliche Lücke nicht fühlen, und dem katholischen Theile von Schwaben in diesem einigen Punkte die Prävalenz lassen konnte.

Schubart — sanft schlummere seine Asche unter der Harmonie der Sphären! — Schubart war der erste im Wirtembergischen, der in Absicht auf den Orgelvortrag Salbung hatte, aber auch, leider! der letzte, und man mufs es ihm verzeihen, wenn er im Gefühl seiner Superiorität bey der erhaltenen Nachricht, wen man zu seinem Nachfolger ernannt hätte, in seiner gewöhnlichen

Kraftsprache auserlas: *Wie? die Ulmerspargel? — Das Unachtsamgesicht?? — Der Mann mit dem lichtlosen Auge ist mein Nachfolger???* — Hätte Schubart aber einen andern einheimischen Maasstab nehmen wollen: so würde sein Urtheil über einen Mann wohl nicht so hart ausgefallen seyn, der in andern Rücksichten nicht ohne Verdienste ist.

Wann wird aber dieser notorische Schade Josephs in meinem theuern Vaterlande geheilt werden? Gewifs nicht eher, als bis sich der Hof und unsere drey Haupt- und Residenzstädte entschliefsen werden, bey der Wiederbesetzung erledigter Organistenstellen alle Rücksichten auf den zufälligen Vorzug des Indigenat- und Bürgerrechts zu beseitigen, und tüchtige Männer aus dem Auslande zu berufen, den längst entworfenen Plan, wegen Errichtung eines eigenen Schulmeisterseminariums, zu realisiren, und einen dieser Männer als Lehrer im Orgelvortrage dabey anzustellen. Nur auf diese Weise kann der verwildelte Boden nach und nach fruchtbar gemacht, und Wirtemberg in den Stand gesetzt werden, dafs es über seiner Blofse nicht mehr schamroth werden darf, wenn etwa ein fremder Kunstgeweihter die Schwelle seines Heiligthums betreten sollte.

Die Konzerte in Landstädten gehören nur zu den zufälligen Phänomenen. Der Grund ihrer Seltenheit mag vielleicht darin liegen, weil das galante Publikum nicht so viel Geschmack an einer isolirten Musik findet; sondern sie lieber in Verbindung mit einem fröhlichen Tanze hört. Vielleicht mochte auch das zusammengestoppelte Collegium musicum hie und da die Zuhörer nicht ganz befriedigen, auch gewisse kleinstädtische Rücksichten legen der öftern Annäherung der Dilettanten noten sich zu einem solchen musikalischen Gesellschaftsverein wichtige Hindernisse in den Weg.

Hier mufs ich auch mit wenigen derjenigen Anstalten gedenken, die in den vier niedern Klosterschulen Wirtembergs, nehmlich in Denkendorf, Blaubeuren, Maulbronn und Bebenhausen in Absicht auf die musikalische Bildung der Alumnen eingeführt sind, und wovon ich in der Speierschen musikalischen Realzeitung im ersten St. v. J. 1788. umständliche Nachricht gegeben habe. Der Unterricht in der Instrumentalmusik wird zwar unentgeldlich ertheilt; allein da die hiezu aufgestellten Lehrer gar nicht unter die lumina mundi gehören, und der Unterricht höchst sparsam und getheilt gegeben wird: so mufs der junge Dilettant durch eigenen Fleifs und anhaltende Uebung das meiste thun, wenn er sich einige Fertigkeit erwerben will, und andere günstige Gelegenheiten benutzen, um seinen Geschmack zu bilden, daher auch die Kirchenmusiken, welche mit Zuziehung ihrer Lehrer besorgt werden müssen, und wofür ihnen vor ihren nichtmusikalischen Commilitonen einige unbedeutende Emolumente gestattet werden, höchst mangelhaft sind, und den Namen mehr von ihrer Localität, als von dem Wesen der Sache selbst haben.

So wie aber überhaupt der wissenschaftliche Unterricht, der hier ertheilt wird, nur als Vorbereitung für die künftige akademische Laufbahn anzusehen ist; so scheint auch der Endzweck der Musikanstalten in den niedern Klöstern insonderheit darin zu bestehen, um brauchbare Dilettanten für das theologische Stift in Tübingen nachzuziehen, durch welche der jährliche Abgang in demselben wieder ersezt werden kann. Ungeachtet sich daselbst die Liebhaberey auf die meisten gewöhnlichen Instrumente ausdehnt; so habe ich doch in einer langen Reihe von Jahren die Beobachtung gemacht, dafs nur das Klavier und die Flote es vorzüglich waren, auf welchen sich von Zeit zu Zeit mehrere zu solchen Meistern bildeten, dafs ihre erlangte Kunstfertigkeit noch lucrativer für sie hätte werden können, als Bibelstudium und Kanzelberedsamkeit. Manche unter ihnen wufsten auch mit ihrem Pfunde so zu wuchern, dafs sie es sogar bis zu kleinen Versuchen in der musikalischen Komposition selbst brachten. So manche Tage des akademischen Lebens durch gesellschaftliche Zirkel der Musikfreunde verschönert werden: so manche

wesentliche Vortheile hat es auch schon dem einen und dem andern gebracht, wenn er als Erzieher ins Ausland kam, und das musikalische Talent mit den übrigen erforderlichen Eigenschaften verband, und mancher unter ihnen segnet noch in spätern Jahren den Fleifs, wodurch er sich mit einer Kunst vertraut machte, die ihm durch ihre Reize auf seinem einsamen Dorfe für manches andere Vergnügen schadlos halten, und ihn in den Stand setzen kann, Freude und Leben im Kreise seiner Familie um sich her zu verbreiten, und die ersten Regungen sanfter und froher Gefühle in der jugendlichen Brust seiner Kinder durch sie anzufachen.

Doch ist es nicht der Lehrstand allein, der sich den Ruhm einer besondern Vorliebe zur Tonkunst ausschliefsend zueignen konnte, auch unter den übrigen Ständen, so wie unter dem Adel, wird sie geschätzt, und es fehlt nicht sowohl an Dilettanten und Dilettantinnen, die sich durch Talente auszeichnen, und den guten Willen hätten, an der Hand eines einsichtsvollen Führers in ihr Heiligthum zu dringen, als vielmehr an Lehrern, die mit den wahren methodischen Kenntnissen, ein solches Talent zu entwickeln, hinlänglich bekannt sind. Daher der gröfste Theil unserer musikalischen Herren und Damen nur bis an die Schwelle, wenige in den Vorhof, und noch wenigere in das Innere des Heiligthums selbst kommen, und dafs bey manchen unter dem schönen Geschlechte die Periode ihrer Musikliebhaberey an dem Traualtare ihre lezte Grenze findet, und der neue Ehemann den Flitterwochen einen besonders anziehenden Reiz mufs zu geben wissen, wenn er jene bis auf diesen Zeitpunkt ausdehnen will. Doch zeigt sich auch hie und da die Kunst in ihrer feinsten Ausbildung. Im Klavier und im Gesang kann Wirtemberg Meister und Meisterinnen vom ersten Range aufstellen, und ich selbst habe das Glück, in meiner Nachbarschaft einen Flotenspieler zu haben, der einem Dülon den Ruhm streitig machen konnte — einen Kunstler, der durch seine aufserordentliche Fertigkeit in der Hand und in der Doppelzunge, durch die Leichtigkeit, womit er in den schwersten Tonarten spielt, durch die reine Intonation in denselben, und durch den Umfang, den er nach seiner eigenen Erfindung seinem Instrumente zu geben wufste, und der sich von dem kleinen bis in das dreygestrichene *h* erstreckt, jedem Kenner die verdienteste Bewunderung abnothigt. Auch giebt es hie und da einzelne Privathauser, die man als kleine Tempel des Apolls betrachten kann, und wenn gleich bey weitem der gröfste Theil unsers gesammten Publikums in dieser Kunst nicht eingeweiht ist: so ist doch Werthschatzung derselben, und Freude an ihr so allgemein, dafs noch kein wandernder Tonkunstler über seinen Undank gerechte Klage zu führen ist veranlafst worden.

Aus dem, was ich bisher über unser Musikwesen als historische Thatsache angeführt habe, erhellet zwar, dafs unter den gebildeteren Ständen die Erlernung der Tonkunst als ein Theil der Erziehung betrachtet wird; wenn aber nach allen Erfahrungen schon ein vorzüglicher Grad ihrer allgemeineren Ausbildung dazu erfordert wird, der sich in einer fortdauernden Succession über mehrere Generationen erstrecken mufs, wenn das bekannte *Emollit mores* durch sie bewirkt werden solle; so wird man von selbst begreifen, dafs in Absicht des Einflusses der Musik auf den schwäbischen Nationalcharakter weder logische noch reale Möglichkeit vorhanden sey. Ich kann also ohne weiteres unsere Leser einen Schritt weiter führen, und ihnen nunmehr unsere vaterländische Schaubühne eröffnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdoten.

Der jüngere Pixis wurde in Hannover von seinem Vater angehalten, sich auf ein Konzert von Mozart vorzubereiten, das er des Abends öffentlich spielen sollte. Er bezeigte keine Lust dazu, und spielte nicht mit der gehörigen Aufmerksamkeit. Sein Vater, dem die Ehre seiner Sohne sehr am Herzen liegt, verwies ihm das.

„Noch ist es Zeit für dich," sagte er, „ein anderes Fach zu ergreifen. Wenn du dich nicht zum Virtuosen bilden willst, so kannst du noch immer ein Schuster werden." — „Nun, was wäre denn da verlohren, Vater?" erwiederte der kleine Tonkünstler. „Ohne Musik kann man wohl fertig werden, aber nicht ohne Schuhe."

Ein französischer Emigrant gab vor einigen Jahren in einem Wirtembergischen Landstädtchen ein öffentliches Konzert. Der Stadtzinkenist legte als Introduzione eine Simfonie von Haydn aus *C dur* auf. „Ah bravo! sagte der Franzose in halbgebrochenem Deutsch zu ihm: „hat sie nicht auch die aus E la fa?" und spielte ihm das Thema davon auf seiner Violine vor. „Nein," erwiederte der Zinkenist, „von Herrn Elafa sey ihm noch keine bekannt. Ist er vielleicht Kapellmeister in Paris? —

Unser würdiger Haydn fand, als er vor einigen Jahren nach London kam, bekanntlich eine nicht unansehnliche Parthey gegen sich. Es waren besonders Italiener, die sich ihm entgegenzustellen versuchten. Ein gewisser Giardini gab zwey Trio's heraus, worin die italienische Musik in langen, bedeutenden Noten, die deutsche hingegen in sehr kurzen und unbedeutenden Notchen vorgestellt wurde. Das Ganze sollte gegen die Haydnsche Musik gerichtet seyn. Der Verfasser nannte sich zwar nicht, sondern nahm blofs den Namen eines Dilettanten an; man wufste aber doch, wer er war. Ein englischer Organist an der Königl. deutschen Kapelle (eben derselbe, welcher jetzt Joh. Seb. Bachs wohltemperirtes Clavier herausgeben will) liefs hierauf ein Blatt in Kupfer stechen, worauf in einer Sonne die ihm bekannten deutschen Komponisten vorgestellt waren. Joh. Seb. Bach steht im Mittelpunkt; zunächst um ihn herum Händel, Graun und Haydn. Die Strahlen der Sonne sind mit andern deutschen Komponisten besetzt, auf folgende Art:

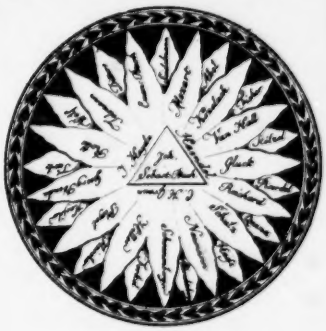

Unter der Sonne befindet sich eine italienische Eule, die das Licht deutscher Komposition nicht vertragen kann; auf der Seite aber ein italienischer Kapaun und ein deutscher Hahn, in einer Stellung, als wenn sie eben einen Kampf mit einander beginnen wollten.

Unser würdiger Haydn soll dies Stück selbst gesehen haben, und man sagt, dafs es ihm nicht übel gefallen, er sich auch der Nachbarschaft Händels und Grauns gar nicht geschämt, noch viel weniger es unrecht gefunden habe, dafs Joh. Seb. Bach der Mittelpunkt der Sonne, folglich der Mann sey, von welchem alle wahre musikalische Weisheit ausgehe.

F—l.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November — No. 6. — 1799.

Versuche,

den Dreiklang und die harmonischen Mitlaute, vermittelst Glasstäben an Metallsaiten hervorzubringen.

Vom Freyherrn von *Dalberg*.

Die Entdeckung des Herrn Doktor Quandts, welche derselbe im Januarstück des Modejournals vom Jahr 1791. *) mitgetheilt hat, *dafs dünne Glasstäbe, ohngefähr 10 oder 12 Zoll lang, auf Klaviersaiten gesetzt, mit der einen Hand festgehalten, und mit der andern, vermittelst eines nafsgemachten Fingers, gestrichen, einen schönen Ton geben*, schien mir so neu und interessant, dafs ich sogleich Versuche darüber anstellte. Ich fand den Ton wirklich sehr schön, und desto voller, je tiefer die Saite ist.

Nach wenigen Versuchen, so ich an meinem Klavier, einem Steinischen Flügel von 5 Schuh Länge, machte, fand ich:

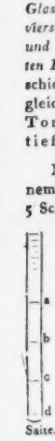

a) dafs der Grundton am leichtesten am äufsern der Saite entgegengesetzten Rande *a* des Glasstabes hervorkommne; etwas weiter unten *b* liegt die Oktave; gegen die Mitte die Quinte; bey *d*, besonders, wenn man etwas leise streicht, die *decime* und *duodecime*.

b) Herr Quandt sagt: man könne auf diese Weise auf einer Saite alle Tone der Oktave in der harmonischen Progression von 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, hervorbringen. Dies ist zwar wahr, und ich werde in einer eignen Schrift die Folgen zeigen, welche sich für den Ursprung der Consonanzen und Dissonanzen daraus ziehen lassen: indessen sind die Tone, so über die Verhältnisse $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, oder der 8ve, und 5te und 3tie gehen, nur mit Mühe, und selten rein herauszubringen.

c) Dagegen fand ich, dafs nebst dem Grundton fast immer die verwandten harmonischen Töne 12 und 17 oder Terz und Quinte mitklingen, so dafs jeder Ton ein vollkommener Dreyklang ist.

d) Oft tönt die Quinte, die Terzie, die Octave, auch bisweilen die zweyte 8ve allein, je nachdem man stärker oder schwächer, in die Mitte oder am Ende des Glasstabes streicht; wenn man ganz leise auf der Taste auf und abfährt, so schweben die harmonischen Töne in sanften Mischungen, die mit dem Harpeggiren Aehnlichkeit haben, in einander.

e) Die Octave kommt leichter hervor, als der Grundton, vermuthlich, weil, da derselbe die geringste Vibration der Saite erfordert, und am Ende des Glasstabes liegt, man leicht mit dem Finger zu hart aufdrückt, und die Octave statt des wahren Grundtons anschlägt.

f) Die Länge der Glasstäbe kann für eine Saite wie für die andere seyn, der Ton

*) Zur genauern Einsicht der Versuche des Herrn Quandt verweise ich auf dieses Journal. Auch befindet sich einige Nachricht darüber im Intelligenzblatt der Jen. Lit. Zeitung, 8ten Jan. 1791.

bleibt derselbe, und sie brauchen nicht verhältnifsmäfsig kürzer zu werden, je höher der Ton ist.

g) Baſssaiten tönen sehr leicht, dagegen alle Diskantsaiten, die höher, als das untere Diskant *c*, liegen, nur mit Mühe. Die obern Töne haben etwas schreyendes, sind schwach, und lassen selten harmonische Töne mit hören.

Da ich sah, dafs diese Versuche an einem Klavier zu weiter nichts, als einem harmonischen Spiel führten, vorzüglich aber die Saiten durch Benetzung der Glasstäbe bald Rost bekamen, sann ich auf ein Instrument, woran die Glasstäbe angebracht werden konnten, ohne die Saiten nafs zu machen. Siehe Tab. 1 und 2.

§. 2.

Das beste Mittel, das Abrinnen des Wassers auf die Saiten zu hindern, und zugleich die Berührung mit dem Finger bequemer zu machen, schien mir die Saiten aufwärts zu spannen, und die Stäbe horizontal daran zu legen. Ich liefs daher einen Kasten von dünnem Tannenholz, 3½ Schuh hoch, 1 Schuh breit, machen, Fig. 1. Die Dicke des Kastens ist, wie bei Fig. 2. *a* zu sehen, ¼ bis 5 Zoll.

Der Kasten ist hohl, hat vorne einen Resonanzboden, Fig. 1. *a.*; die Saiten laufen über 2 Stimmstege, Fig. 1. *bb*; sind oben in Fig. 1. *c*, und unten *d* in stählernen Schraubenstocken befestiget, woran sie gestimmt werden. Ich spannte (da das Instrument nur zum Modell dienen sollte) 7 Saiten vom mittelsten Bafs *g* bis in *f* auf; in der Entfernung von 1½ Zoll, weil sonst die Glasstäbe, wenn sie näher an einander liegen, dumpf tonen, und entweder gar nicht oder falsch vibriren.

Nun kam es darauf an, die Glastasten an die Saiten anzulegen, und fest zu machen; denn mit freyer Hand, wenn nemlich eine Hand die Glastaste an die Saite festhält, und die andere streicht, wäre es zu beschwerlich, einen Ton nach dem andern hören zu lassen. Zuerst überzog ich den aufsern Rand der Glastaste, um ihr das Rasseln und Schreyen an der Saite zu benehmen, mit einem aufgeleimten 1 Linie breiten dünnen Pergamentstreifen, welches dem Ton gar nichts benimmt (dünnes Leder thut dieselben Dienste) Fig. 3. *a*. Die Glastasten mufsten ferner auf etwas ruhen, und doch zugleich frey schweben, weil sonst das Glas nicht tonen kann. Viele Versuche mislangen mir hierüber. Zuerst legte ich sie auf einen Holzstab, und glaubte, man könne am Resonanzboden zwischen den Saiten metallene oder holzerne Stifte vorlaufen lassen, worauf sie ruheten; allein der Ton wurde dadurch dumpf und widerwärtig. Ein Gleiches geschah, wenn der Holzstab mit Leder oder Fries überdeckt war; der Ton blieb immer unbestimmt, besonders war alles, was ich nahe an den Saiten dem Glas zur Unterlage geben wollte, dem Ton schädlich. Nach vielen und mannigfach verunglückten Versuchen that Kork- oder Pantoffelholz allein die gewünschte Wirkung. Ich verfiel darauf, weil ich bemerkt hatte, dafs durch sanftes Widerhalten des Fingers der Glasstab am hellsten klinge, und besagtes Holz darin etwas Aehnlichkeit hat mit der weichen Hand des Fingers, indem es elastisch ist. Um ihm noch mehr Elasticität zu geben, überzog ich es mit einem Tafelchen von elastischem Harz, welches den Ton noch voller und zarter macht, als wenn der Glasstab frey oder auf blofsem Solenholz liegt. Ich schnitt nehmlich einen Korkstopfel in der Form wie Fig. 4. *c.* ist der obere Theil oder Stück desselben, *a.* der untere, der in der Mitte dick und auf dem Boden zugespitzt seyn mufs. Die *Gomme elastique* wird als ein viereckigtes Täfelchen in der Breite vom Sohlstopfel ausgeschnitten, und mit einem starken seidenen Faden daran genäht, weil Leim das elastische Harz nicht angreift; auf dieses kleine Polster *B. B.* kommt die Glastaste *f* zu liegen. Diese Stopfel stehen in gleicher Reihe nebeneinander, auf einem viereckigten Kästchen von Resonanzholz *A*, ungefähr einen Schuh lang, damit die Glastasten, welche 10 Zoll lang sind, bequem darauf liegen können. Der untere Boden *B* ist von stärkerem Holze, und so gemacht, dafs es vom Hauptinstrument *a* ab,

und wieder angeschnoben werden kann; damit es sich nicht bewege, wenn man spielt, so kann es hinten mit eisernen oder Holzstäben, die man an- und abmachen kann, befestiget seyn. Das Kästchen läuft etwas schräg herab, wegen des Abrinnens des Wassers, wenn die Glastasten benetzt werden; die äufsern Wände sind von Resonanzholz. Es hat nur in der vorderen Hälfte einen Deckel, hinten gegen die Saiten zu ist es offen *D.*, damit man die Saiten, selbst während dem Spielen, wenn es erforderlich ist, bequem stimmen könne. Nun kam es noch darauf an, den Glasstäben an den Saiten eine Unterlage zu geben, damit sie fest an denselben ruhen konnten, ohne auf die Seite oder herunter zu rutschen. Ich dachte, elastisches Harz wäre auch hierzu brauchbar, allein es ist zu nachgebend, und macht die Glasstäbe widerwärtig rasseln. Am besten glückte mir ein Band von Pergament, worein ich Einschnitte machte, so breit als die Glasstäbe sind, wie Fig. 1. *e* und *f* und Fig. 2. *c* zu sehen. Ich zog es straff, und befestigte es an den beyden Aufsenseiten des Instruments mit einer Schraube, um es nach Willkühr fest- und wieder abmachen zu können, Fig. 2. *d*. Durch die Oeffnung dieses Pergamentbandes *f* legt man die Glasstäbe an die Saiten fest, doch so, dafs sie die Saiten nicht zu sehr drücken, und unten auf ihren Sohlenpolstern etwas tiefer liegen, als gegen die Saiten zu, wie Fig. 2. *bb.* zeigt, welches wegen dem Ablaufen des Wassers auf den Glasstäben nothig ist, auch das Auf- und Abgleiten des Fingers bequemer macht. Das vordere Resonanzkästchen wird oben, unten, und an den Seiten mit Wachstuch (oder Taffetas cirée) überzogen, damit das abrinnende Wasser dem Holz nicht schade; allenfalls kann vorne eine blecherne Rinne angebracht werden, worin sich die Wassertropfen versenken.

Gegen den äufsern Rand des vorderen Resonanzkästchens werden runde Löcher gebohrt, worin die Sohlenstöpfel festgeleimt werden, damit sie sich während dem Spiele nicht bewegen; es ist dies besser, als wenn sie auf das Holz des vorderen Deckels geleimt werden, indem der Ton dadurch dumpf wird. Um den Glasstäben auf ihren Polstern noch mehr Festigkeit zu geben, ist es gut, wenn hinter dieselben ein hölzerner Stab Fig. 2. *ff.* angebracht wird, hinter welchem ein Band von Fries, Molton oder dgl. geleimt wird, Fig. 4. *d* und *e*, und welcher in zwei an den äufsern Saiten des Resonanzkästchens festgemachten Falsen Fig. 2. *g* eingeschoben werden kann.

§. 3.

Nach diesen Vorbereitungen wird nun der Ton auf folgende Weise hervorgebracht:

a) Die Glasstäbe müssen rein seyn, und mit einem nafsgemachten Schwamm zuerst benetzt werden.

b) Der Ton spricht sehr leicht an, wenn man nur leise mit dem untern Theile eines Fingers auf der Glastaste auf und abreibt; man mufs dabey mit der andern Hand die Glastaste so lange festhalten, als der Ton vibrirt, weil sie sonst leicht an der Saite auf- und abwankt, wodurch ein widerwärtiges Geschwirr entsteht.

c) Der Grundton liegt, wie schon gesagt worden, am äufsersten Ende der Glastaste, jedoch schwächer, und schwerer hervorzubringen, als seine 8, 3, 5, oder das Verhältnifs $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w.

d) Gewöhnlich und am leichtesten erklingen die harmonischen Saiten zusammen: auch scheint diese harmonische Bebung die eigentliche Natur des Instruments zu seyn: denn man kann den harmonischen Dreiklang nebst der 10 und 12 mit wenig Mühe in seiner gröfsten Stärke und Reinheit hervorbringen.

e) Der Ton — einzeln — kann schwach, anwachsend, bebend, zitternd (tremulando) hervorgebracht werden, je nachdem man schwach oder stark, langsam oder geschwind über die Glastaste weggleitet.

f) Da diese neue Glas- und Saitenharmonika ihrer Natur nach blos consonirende Verhältnisse, als Dreiklänge, Oktaven, Quinten, Quarten, Terzen und Sexten ho-

ren läfst, so wird sie in gewissen Gattungen feyerlich pathetischer Musik, Hymnen, Choralen u. dgl. vielleicht mit grofsem Vortheil zu brauchen seyn, um so mehr, als ihr tiefer Basston sie noch voller und seelenerhebender, als die gewöhnliche Franklinische Harmonika macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bruchstücke aus neuen nichtmusikalischen Schriften.

Gedanken über einige Gegenstände der Philosophie des Schönen. 1. Samml. (von K. L. Pörschke). Libau.

1.

Kultivirende Kraft der Tonkunst.

„Warum benutzt man nicht mehr die dichterischen Sagen von Orpheus und Amphion, die sich gewifs, wenn sie je Volkerrrieher gewesen, der Tonkunst bedient haben? Warum schickt man zu den rohen unwissenden Volkern in den entferntesten Gegenden der Erde nicht Tonkunstler vor den Missionairen? Diese verstehen nicht des Wilden Sprache, in welche sie, wenn sie selbige auch inne hatten, ihre hyperphysischen Begriffe nicht übersetzen konnten, und der Wilde wurde die gelehrte europaische Sprache, die ungeheure Menge von zusammengesetzten Begriffen, und die Ideen, die ohne [illegible] Sachkenntnifs leere Tone [illegible] einem Menschen, der sich oft selbst nicht versteht, in hundert Jahren nicht eingeben. Umsonst ist alle Anstrengung, so lange seine Fibern noch nicht empfänglicher, und er noch nicht in sich gekehrt worden."

2.

Verschiedene Art der Musik bey den verschiedenen Volkern.

„Ein Volk von zartem Nervengewebe erfindet sich eine sanfte Musik; ein ungebildetes liebt rauhe Tone, und ist nicht im Stande, aus Mangel der Selbstbeobachtung und der zusammengesetzten Empfindungen, die zusammengesetzte Musik der Europäer zu fühlen, und reizend zu finden. Dem Chinesen ist ein italienisches Konzert ein wüstes Gerausch. Die alten Juden müssen nach allen Anzeigen ein hartes unmusikalisches Gehor gehabt haben, und auch noch beweisen wenige von den neuern ein Talent zur Tonsetzung. Der Grieche hielt die Musik fur einen unentbehrlichen Theil der Erziehung, und vergafs seines Saiteninstruments und Gesanges bey seinen Gastmahlern nicht. Wie unedel, wenn neuere europäische Volker stumm sich berauschen. Der steife Romer sah die Tonkunst fur keinen sehr auszeichnenden Schmuck liberaler Erziehung an."

3.

Bedingungen des Flors der Musik.

„Wo die Empfindungen in einander verfliessen, wo die eine vor der andern unmerklich hervorragt, die Fibern aller moglichen Schwingungen fähig sind, und wo ein reizbares Herz mit tiefem Gefühle gepaart ist, da blüht die Musik am meisten. Menschen mit einer wilden tyrannisirenden Leidenschaft, geizige unsympathetische Egoisten, sind, wie Wolfe und Hunde, durch die Musik wohl unruhig, schwerlich aber froh und besser zu machen. Shakespeare spricht über die Hasser der Musik ein schreckliches Urtheil der Verwerfung aus, welches durch die Erfahrung wohl nie widerlegt werden wird. Wer durch korperliche Bewegungen den Takt ausdruckt, hat ein nur mittelmafsiges Talent zur Tonkunst; denn es fehlt ihm an tiefem Gefühle, an innerer Harmonie und Ruhe.

4.

Zustand der Musik unter Italienern, Teutschen, Franzosen und Engländern.

„An Menge der Meister und Liebhaber der Tonkunst übertrifft kein neueres Volk die Ita-

liener, vielleicht auch nicht an Grösse, obgleich die Teutschen, reich an polterndem Nationalstolze, ihnen das letzte streitig machen konnten. Mit Dankbarkeit sollte der Teutsche immer alles dessen gedenken, was er den Italienern schuldig ist. Den Franzosen und Engländern gestehen Rousseau und Chesterfield ein geringes musikalisches Talent zu. Kein schmeichelhaftes Zeugniss für die Vollständigkeit der Menschheit dieser Völker. Sollte Mangel an irgend einem zur Beförderung der höchsten Würde der Menschheit nothwendigen Talente keine fehlenden Grundbestimmungen der Menschennatur bedeuten? Was konnten Italiener bey dem Alles befassenden Kunstgenie, bey welchem das Genie zu Wissenschaften, obgleich bisweilen schlummernd oder gefesselt, nie fehlt, bey der Begünstigung des Klima, wenn ihre bürgerliche und kirchliche Existenz blos von der Vernunft abhienge, für eine Stufe der Menschheit ersteigen! Wie weit müssten die alten Thierhetzer Roms zurücktreten: Franzosen und Engländer würden huldigen, ja selbst der alles sich zueignende Teutsche würde, wenn das grosse angefangene Werk seiner möglichen Erziehung vollendet wäre, doch, durch die Schuld des rauhen Himmels, weniger leicht und kraftvoll glänzend sich erheben."

5.

Musikalische Malerei.

(S. 178.) „Sogenannte Gemälde in der Musik, von Naturtone, Bewegungen u. s. f. auszudrücken, dürfen da nur Statt finden, wo sie auch der menschliche Gesang sympathisirend nachahmt. Die Belagerung und Eroberung von Jericho ist kaum ein besserer Gegenstand für die Musik, als das Hinab- und Hinaufsteigen der Engel auf Jakobs Himmelsleiter, und die sieben fetten und die sieben magern Kühe Pharao's."

Recensionen.

Lieder mit Melodien, zu singen am Klavier, in Musik gesetzt von Carl Fried. Ferd. Paulsen, geb. am 11. Febr. 1763, und seit 1781 Organist an der Marienkirche in Flensburg. Zweyte Sammlung. Bey dem Verfasser und in der Mutzenbecherschen Buchhandlung in Hamburg. (16 gr.)

Hier ist also der merkwürdige Verfasser und sein Opus mit aller Genauigkeit nachgewiesen, wofern unser fleissiger Herr Gerber ihn in sein Tonkunstlerlexikon eintragen will. Solch eine gewissenhafte archivarische Seele, die sich mit Liedersetzung bemengt, als dieser Herr Organist Paulsen, giebts nicht mehr. Es macht wirklich eine Art von Freude, und hält für allen Jammer schadlos, den man bey dem Anblick des unaussprechlich unsinnigen puerilen Geschreibs empfindet, die Oekonomie dieser Blätter mit anzusehen. Schon auf der ganzen ersten Seite sieht man, gleichsam als in der Vorhalle eines heiligen Tempels, die geweiheten Worte:

Was belohnet den Künstler? —
Der zartantwortende Nachklang,
Und der reine Reflex aus der
Begegnenden Brust.

Und inwendig im Werke des auf reinen Reflex ausgehenden Künstlers Paulsen (denn sich selber wird er doch wohl verblümt mit gemeint haben) steht nun über und unter den Liedlein allerhand, was gar interessant zu lesen ist. Ueber jedem ist der Ort angegeben, wo, und der Datum, wenn eins seiner Feder entflossen ist: Nr. 1. 2. B. am 30. Nov. und am 1. Dec. 1795, also unter zweyen Anstrengungen! Oder: *singend gebe ichs meinem Andresen* (dem Dichter) *zurück.* Und unten drunter ist nun nicht allein das Geburtsjahr der Dichter, [illegible] er es hat auftreiben können, angezeichnet, z. B. *Gothe*, g. b. 1749, *lebt in Weimar: Gleim*, geb. 1719, *lebt in Halberstadt:* sondern unter einem steht sogar: „Mir aus dem Herzen gesprochen" [illegible] hiermit, lieber Schäfer! meinen vollen

„herzlichen Dank!“ Auch hat er mit vieler ängstlichen Sorgfalt den Charakter der schönen Melodien bestimmt, damit man ja nichts daran verfehle; z. B. *frey heraus, treuherzig und aufgeweckt*, oder *vom Frühling berauscht*, und wieder von *der Schönheit der Natur berauscht*.

Nun ist es doch auch wohl interessant, zu sehen, wie dieser Ehrenmann sich den Rausch gedacht hat: das soll das Einzige seyn, was wir als Probe von ihm anführen wollen. Folgendermafsen, und also schlendrirend, als wenn ein Trunkener über seine Beine seitabwärts gleitet. (NB. Der Bafs geht bey den eintretenden Worten im Unisonus mit.)

Das ist köstlich und malerisch! wie alle Leser dieser originellen Stelle eingestehen werden. — Doch Scherz bei Seite; der Mann von 36 Jahren lebt, wie man leider sieht, noch in einem grofsen Mifsverstande mit sich selber, und das ist allemal traurig. Wenn er, statt Lieder zu komponiren und gar herauszugeben, doch lieber bey seiner Orgel bliebe, und sich in edlem vernünftigen Spiele derselben festsetzte: das wäre in alle Wege gescheuter. Denn, wer solche Sachen schreiben und so lieb haben kann, der hat alle Präsumtion, in Bezug auf sein musikalisches Amt, das fürwahr seinen Mann fordert, gegen sich.

XVI deutsche Tänze im Clavierauszug, von Adam Joseph Emmert. (Sie sind dem Salzburgischen Stadtmagistrat gewidmet). Salzburg, in Commission bey Franz Xaver Duyle, Hof- und akademischer Buchhändler.

Tänze, zumal wenn sie so einfach aussehen, wie die gegenwärtigen, scheinen das leichteste zu seyn, was sich komponiren läfst; denn wer hat nicht Tanzmelodien inne, nach welchen er wieder andere glaubt zurechtschneiden zu können? Die Begrenzung ist ja so scharf angegeben, dafs man nichts weiter nöthig zu haben scheint, als eine erträgliche Melodie zu haben, sie in grade Rythmen zu theilen, dafs der Numerus herauskömmt, und ein Fundament darunter zu legen. Ganz wohl. Aber gar nicht einmal von Ballettänzen gesprochen, die ein eigenes Fach und Studium ausmachen, und worin es manchem sonst guten Künstler nie recht glücken will, weil ein leichtes Spiel der Phantasie und viel Routine dazu gehört, um in diesem Genre leicht und doch nicht flach, angenehm und doch nicht stüfslich, beweglich und doch nicht gemein hüpfend, modulirend ohne Ueberladung, und frappant, ohne barock zu schreiben. Nur bleiben wir bey Nationaltänzen, und namentlich dem unsrigen, dem Walzer, stehen (denn das Steyersche und Hanakische hat ganz speciellen Charakter, und wird von Ausländern schwerlich getroffen). Wenn in diesem etwas liegen soll, das nicht ermüdet, vielmehr seine Wiederkehr wünschen macht; wenn dabey seine Bewegung das Tragen der lieben Bürde, das Schwebende und Kreisende ausdruckt, und er kräftige Punkte enthält, wodurch unser eingeschläfertes Gefühl immer von neuem angestofsen wird, als z. B.

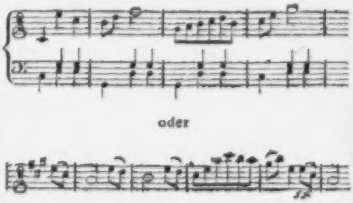

und im andern Theile wieder so:

so ist das doch nicht so Jedermanns Sache, und, wenn ein Baſs dabey ist, der seinen Mann steht, so gehört immer etwas mehr dazu, als ein Liedchen gewöhnlicher Art auf einen gegebenen Text zu machen, zumal, wenn von Orchesterinstrumenten die Rede ist.

Dies glaubten wir im Allgemeinen berühren zu müssen, damit mancher nicht eine so zweckmäſsige, und, wie es scheint, gar zu eingeschränkte und geringfügige Sammlung von — Walzern verachtend übersehe. Sie sind, man sieht es schon an diesem Klavierauszuge, recht brav. Es zeigt von Ueberlegung des Herrn Emmert, daſs er die bunten Schnörkeleyen daran verschmäht hat, und ihren Sinn lieber auf gute faſsliche Melodie, auf richtige klare Bewegung und achten Baſs hat beruhen lassen wollen. Wir wollen ein Trio von einem Walzer von einer nicht gemeinen Art für die Leser dieser Zeitung ausheben:

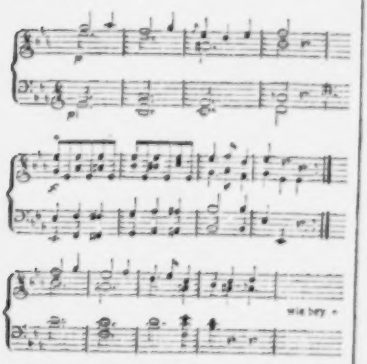

und den anderen Theil von einem Walzer mit einem etwas stark einschneidendem Baſs gegen das Einschlafen der Zuhörer auf Ballen.

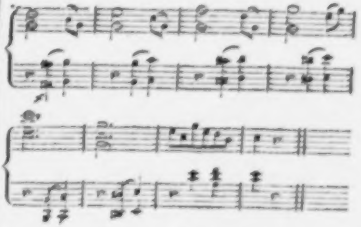

Da der Tanz unter die gröſsten geselligen Bedürfnisse gehört, und Hr. E. (der übrigens auch mehr komponiren kann; von ihm ist eine Oper *Don Silvio von Rosalva* in Anspach gegeben) in dieser Gattung etwas Vorzügliches leistet, so sey er hiermit zur Herausgabe mehrerer Tanzmelodien, und zwar lieber gleich mit den Orchesterstimmen, aufgefordert. Diese sind übrigens bey ihm selbst oder dem Kommissionair, der Bogen zu 12 Kreuzer Rhein. (oder $2\frac{1}{2}$ gr.) zu haben.

Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dédiés a son Excellence, Monsieur le Comte Erneste de Palffy, par son très-humble et très-obéissant Serviteur P. Haunsel. Oeuvre 6me. Prix 3 Fl. Offenbach s. M., chez Jean André.

Recensent hatte vier sehr brave Künstler und gute Spieler zu sich gebeten, um diese Quartetten durchzuspielen. Nach der Vollendung des ersten aber waren wir alle vollkommen befriediget, und verlangten die beyden andern weder zu spielen noch zu hören.

Tableau

über das Musikwesen im Wirtembergischen, von Christmann.

(Fortsetzung.)

Es ist nun bald ein halbes Jahrhundert, daſs

das Musik- und Theaterwesen im Wirtembergischen sich einen so ausgezeichneten Ruf seiner Gröfse und Vollkommenheit im Auslande erwarb, dafs darüber manche unserer Staatsökonomen die Köpfe schüttelten, wenn sie seinen florissanten Zustand und die Staatseinkünfte auf der Goldwaage ihres Finanzsystems gegen einander abwogen, und oft flüsterte man es sich in die Ohren, dafs die Wahrheit jenes Urtheils: *Questa musica non è udita in Italia*, das einst die venetianische Künstlerschule über Herzog Karls Orchester fällte, doch ein bischen theuer zu stehen komme. Allein Herzog Karl liefs sich das nicht irre machen, und hatte er in der ersten Hälfte seiner Regierung die schönen Künste auf den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit gebracht: so wendete er die andere Hälfte dazu an, um der Nachwelt ein bleibendes Denkmal seiner Vorliebe zur Kunst zu hinterlassen, und durch die Errichtung der zu frühe zertrummerten Karls-Hohenschule Italiens Génius in seinem eigenen Staate zu nationalisiren. Sein Werk ist das noch jetzt bestehende aus Landeskindern errichtete Orchester — sein Werk der wahrhaft sublime Geschmack, hauptsächlich in der Executirung Jomellischer Kompositionen, der sich bis jetzt erhalten hat — sein Werk das Nationaltheater in Stuttgardt, das in seinen ersten Blüthentagen vielleicht das einzige in Deutschland war, auf welchem durch eben dasselbe Personale französische, italienische und deutsche Schauspiele aufgeführt werden konnten — sein Werk, dafs die productive Einbildungskraft des talentvollen Jünglings unter der Leitung eines Poli und Mazzante angefacht, und mit den Gesetzen der Kunst vertraut wurde, so, dafs nun Wirtemberg Tonsetzer aufstellen kann, deren Verdiensten man auch im Auslande Gerechtigkeit wiederfahren läfst — sein Werk ist endlich das niedliche Ballet, das bis jetzt den Reiz unsers Theaters so sehr erhöht, und ihm eine so angenehme Mannigfaltigkeit gegeben hat. Offenbar hatte unter dieser Regierung die Tonkunst ihr goldenes Zeitalter, unbesorgt ruhte sie unter der Aegide ihres fürstlichen Beschützers, und man hatte damals den goldenen Preis eines von Frankreich erkauften Friedensschlusses gewettet, ob so wenige Jahre nach seinem Tode eine Zeit kommen würde, wo dieselbe an einer mit zwey Kalbfellen bespannten Bayernschen Biertonne eine so mächtige Rivalin finden, und ihrem eigenen Schicksale beynahe ganz überlassen werden würde. —

Olim meminisse juvabit.

Doch was ändern nicht die Zeiten und die Menschen, die in diesen Zeiten leben!

Da es unsern Lesern nicht um ein trockenes Namensverzeichnifs wird zu thun seyn: so bemerke ich einstweilen nur überhaupt, dafs das Personale der Hofmusik gegenwärtig im Ganzen aus 47 Mitgliedern bestehe. Die bey derselben angestellten Sänger und Sängerinnen sind zugleich bey dem Theater engagirt, bey welchem sich mit Einschlufs derselben 30 Personen, nehmlich 18 Acteurs und 12 Actricen befinden. Unter diesen sind wieder einige, die zugleich auch bey dem Ballet angestellt sind, das mit 4 Solotänzern, 5 Solotänzerinnen, 12 Figuranten und 8 Figurantinnen besetzt ist.

Da nun die meisten Mitglieder der Hofmusik ehemalige Zoglinge der berühmten Karls-Hohenschule sind, und der Unterricht, den sie in diesem Institute genossen, nicht blos auf ihre Künstlersphäre beschränkt war: so trifft man auch Männer unter ihnen an, die zugleich wissenschaftliche Bildung haben, und mit mehreren lebenden Sprachen so bekannt sind, dafs die schon vor mehreren Jahren erschienene Uebersetzung von Tasso's Schriften, die mit so allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde, das Werk des älteren Herrn Schaufs ist, und daher mag es auch kommen, dafs sich unter ihnen ein gewisser Ton der Humanität, des sittlichen Anstandes, und eine Harmonie unter sich selbst bis jetzt erhielt, dafs einem in ihrem gesellschaftlichen Zirkel eben so wohl und behaglich ist, als in ihrem Orchester. Der Konzertmeister Zumsteeg, der am 10. Jan.

des künftigen Jahrs sein 40stes Jahr antritt, steht an ihrer Spitze *): ein Mann, der mit dem glücklichsten Talente zur Tonsetzkunst zugleich alle Eigenschaften verbindet, ein Orchester gut zu dirigiren, und es zur geschmackvollsten Executirung zu beleben. Noch als Zögling der genannten Künstlerschule betrat er die schriftstellerische Laufbahn, und ausser der *Tamira*, einem Duodram und ausser andern theatralischen Arbeiten, die von ihm zu gewissen Hoffeyerlichkeiten gesetzt wurden, und ohne die französischen Operngesänge, die er vor einigen Jahren für das Gesellschaftstheater des Adels verfertiget hat, ist die Geisterinsel bereits das fünfte Singspiel, womit er unsere vaterländische Schaubühne bereichert hat. Es ist nur Schade, daß die dramatischen Gedichte, ohne Rücksicht ihrer schönen Komposition, sobald wieder ausser Cours gesetzt wurden. Freylich pflegt dieses Schicksal gemeiniglich jeden Tonsetzer zu treffen, dessen Genius der Thalia opfert, die zwar den Fleiss des Künstlers mit Ruhme lohnt, der oft sehr ausgebreitet, aber auch nicht selten von sehr kurzer Dauer ist. So lange der Erfindungsgeist nicht einschlummert, die Phantasie nicht abgespannt ist, und der Wille noch innern Trieb genug fühlt, das lyrische Drama zum Lieblingsgegenstande seiner Muse zu machen, so lange wird sich auch sein Ruhm erhalten; ist aber diese Periode vorüber, so geht es ihm, wie es noch allen grossen Theaterkomponisten vorzüglich in Deutschland ging, ihre Namen hört man noch, aber ihre Werke nicht mehr, und man könnte beynahe wetten, daß selbst der Ruhm eines Mozarts, als Theaterkomponisten, nach einigen Decennien kaum hie und da noch ein bischen flimmern werde: denn das Chamäleon unsers heutigen Geschmacks, die unbegränzte Neuheitssucht, die leidige Gewohnheit, den Gaumen stets mit neuen Leckerbissen zu kitzeln, ehe man die vorherigen recht gekostet und verdauet hat, der oft ins Kleinliche gehende Wetteifer mehrerer stehenden Theater, durch Mannigfaltigkeit in den Vorstellungen, es einander zuvor zu thun, mit unter auch der feindselige Dämon häßlicher Caprice und niedriger Kabale, dessen Zepter so manche Schauspieler huldigen; dies und noch mehreres ist nicht selten eine wahre Scylla und Charybdis für den Ruhm des dramatischen Tonsetzers, und ich würde Herrn Zumsteeg im voraus bedauern, wenn sein Name in der Künstlerwelt nur auf diesem unsichern Sandgrunde ruhen würde, und wenn er sich nicht ein bleibenderes Denkmal durch seine geistvolle, im Breitkopfischen Verlage gedruckte Kompositionen für Klavier und Gesang, und zugleich durch eine Sammlung von Kirchenstücken errichtet hätte, die für die evangelische Hofkapelle in Stuttgardt bestimmt ist, und nach und nach zu einem vollen Jahrgange anwachsen soll.

Ausser ihm hat Herr Hofmusikus **Dieter**, ein braver Violinspieler, schon mehrere Operetten in Musik gesezt. Sie athmen zwar nicht den hohen Geist der Zumsteegschen Muse, nicht den Reichthum ihrer Harmonie, noch ihren epischen Schwung; doch haben sie auf der andern Seite das Verdienst der Popularität, eines sehr gefälligen Gesangs, und einer glücklichen Darstellung komischer Scenen.

Herrn **Abeille** gebührt der Ruhm eines sehr eleganten Klavierspielers, und eines gefühlvollen Tonsetzers. Seine Sonatenwerke für das Fortepiano, die im Gombartschen Verlage zu Augsburg gestochen wurden, zeugen von dem gebildeten Geschmacke und der lebhaften Phantasie ihres Verfassers, und seine Aschermittwochskantate, wovon auch ein Klavierauszug erschien, erhielt solchen ungetheilten Beyfall, daß man seinem ersten Singspiele, *Amor und Psyche*, das er gegenwärtig unter der Feder hat, mit allgemeiner Erwartung, und mit einem sehr günstigen Vorurtheile entgegensieht.

In der pantomimischen Schreibart war

*) Eine ausführliche pragmatische Lebensgeschichte dieses beliebten Tonsetzers werde ich in diesen Blättern

Christian Gottlob Eidenbenz, einer der vorzüglichsten Tonsetzer in Deutschland. Er bildete sich nach Deller, Noverre's glücklichstem Interpreten, und wenn auch die Behauptung einiger, diesen noch übertroffen zu haben, ein wenig hyperbolisch scheinen mochte: so ist es doch unläugbar, dafs der Schüler dem Meister ziemlich gleich kam. Schon im Julius dieses Jahrs überfiel ihn eine Nervenkrankheit: er konnte nicht mehr schreiben, und doch hätte er gerne noch das schöne Ballet von der Erfindung des Herrn Jobst, der Schäferlauf betitelt, in Musik gesetzt. Er bat daher alle Tage Herrn Schwegler den jüngern zu sich, spielte diesem Stück vor Stück auf dem Klavier vor, liefs es durch ihn zu Papier bringen, mit der nöthigen Instrumentalmusik versehen, und besorgte die Revision, wie es seinen Ideen und seinem Geschmacke angemessen war. Dies war seine letzte Arbeit, denn er entschlummerte am 20sten August d. J. im 37sten Jahre seines Lebens, und man versicherte mich einstimmig, dafs auch diese seine letzte Komposition eben so reich an Erfindung, an naivem Ausdrucke und schönen Gedanken sey, als diejenige, die er weiland in den bessern Tagen seines Lebens schrieb — Auch er war in Arkadien! —

In der Komposition für die blasende Instrumentalmusik leistet der ältere Herr Schwegler alles, was man fordern kann, wenn sie in ihrer reizendsten Gestalt erscheinen soll. Bekannt mit der Natur aller Blasinstrumente, weifs er sie in eine so geschickte Verbindung und in ein so schönes Ganze unter sich zu bringen, dafs seine Kompositionen niemals der Vorwurf einer Härte, eines erzwungenen Wesens, oder sonst eines Umstandes treffen kann, der mit der Leichtigkeit ihrer Applikatur im Widerspruch stünde, und mit der ästhetischen Wirkung jedes einzelnen Blasinstruments ist er so vertraut, dafs alles, was er entweder konzertierend, oder auch in kleinen vollstimmigen Chören für dieselben setzt, unter die besten und geschmackvollsten Produkte dieser Art gehört, und nur in der stillen sanften Bescheidenheit die es von jedermann geschätzten Tonkünstlers darf man den Grund suchen, dafs man seinen Namen bis jezt noch nicht in den gedruckten Verzeichnissen musikalischer Schriftsteller gefunden hat.

An dem älteren Herrn Schaul hat das Orchester einen Vorgeiger vom ersten Range, einen Mann, der sich in den Geist der Tonsetzer mit Nachdenken hineinstudirt, der in Aufnehmung der Tempo's ungemein viel Scharfsinn und Beurtheilungskraft verräth, und durch seinen hellen und hervorstehenden Vortrag bey Kammer- und Theatermusiken gleichsam die rechte Hand seines würdigen Konzertmeisters ist.

Dafs man unter der Hofmusik in Stuttgardt auch Solispieler auf allen gewöhnlichen Orchesterinstrumenten antreffe, kann man schon von selbst schliefsen, und wenn sich gleich diejenigen unter ihnen, die auf Virtü gerechten Anspruch machen können, nicht durch eine üppige Behandlung ihrer Instrumente, nicht durch mirakulose Kunsteleyen, oder durch einen Hokus pokus auszeichnen, dafs vor dem obstupui, steteruntque comae gar nichts zum Herzen des Zuhorers kommen kann: so findet man desto mehr Realität, soliden Geschmack, und eine mit einer natürlich schönen Fertigkeit verbundene Eleganz in ihrem Vortrage, die das Mittel zwischen dem Gewöhnlichen und Ungewöhnlichen, zwischen dem Natürlichen und Gezierten, zwischen der einfachen Kunst und der übertriebenen hält.

Das Personale der Schauspielergesellschaft ist, überhaupt betrachtet, von der Beschaffenheit, dafs man ihr den ehrenhaften Rang und die Achtung nicht versagen kann, die ihrer Einsicht und Kunst gebührt, und wenn es auch gleich einige unter ihnen giebt, deren Talente schon durch Jahre, und zum Theil durch körperliche Mifsverhältnisse leiden, einige, welche die Schule, in der sie die Kunst erlernt haben, nicht verläugnen können: so enthält es doch unter beyderley Geschlecht mehrere Individuen,

die das Parterre auf die angenehmste Art zu unterhalten wissen, und den Charakter, den ihre Rolle ihnen anweist, mit vieler Natur darstellen, und Worte und Gebehrdensprache, Mienen und körperliche Stellung und Bewegung mit demselben in täuschende Uebereinstimmung bringen — mehrere, die ihr natürliches Talent durch vieljährige Uebung, Beobachtungsgeist, Menschenkenntnifs und Erfahrung sehr vortheilhaft ausgebildet haben, ihre Rollen sicher und mit Empfindung auszudrücken, und dadurch bei dem Zuschauer eine vollkommene Identität des Eindrucks hervorzubringen verstehen.

Es würde mich über die Grenzen meines Plans führen, in ein ausführliches Detail hineinzugehen, und da die Schilderung einzelner als Präjudiz für diejenigen konnte angesehen werden, deren Namen, um allzugrofse Weitschweifigkeit zu verhüten, mit Stillschweigen mufsten übergangen werden: so mag es für meinen gegenwärtigen Zweck hinreichend genug seyn, mich nur auf wenige einzuschränken, die sich bey dem Singspiele auszeichnen.

Ohne mich durch irgend ein Vorurtheil des Publikums blenden zu lassen, sey es mir vergönnt, den Namen der Madame Kaufmann, einer geb. Schubart, hier zuerst zu nennen. Sie war einst Zoglingin des Frauenzimmerinstituts, das in Absicht auf Bildung für die Kunst mit der Karls-Hohenschule in gleicher Verbindung stand, und hat seit der Errichtung des Nationaltheaters demselben viele Ehre gemacht. Sie vereiniget für ihren Beruf viele vorzügliche Eigenschaften in sich, und wenn sie gleich dieselben wegen des häuslichen Berufs und ihrer Familienpflichten nicht mehr so geltend machen kann, als in ihren blühenderen Jahren: so blieb sich doch bis jetzt ihr Enthusiasmus für den theatralischen Beruf stets gleich, ihre Stimme hat noch immer Reiz, Biegsamkeit und Festigkeit, und ihre Deklamation viel natürliche Delikatesse.

Madame Gaufs hat in früheren Jahren, wo das Theaterwesen noch nicht zu einem so ermüdenden Frohndienste gemacht war, viel geleistet, und noch jetzt zeigt sie in ernsthaften Rollen viel Anstand und Würde, und in ihrem Gesange viel Ausdruck der Empfindung.

Madame Distler hat sehr glückliche Anlagen für die Kunst dramatischer Vorstellungen, und es fehlte ihr nur an guten Mustern, um sie nach solchen ausbilden zu können. Ihre Personnagen spielt sie übrigens mit vieler Gewandtheit und Lebhaftigkeit, ihre Stimme ist von einem ziemlichen Umfange, und ihre Intonation sehr rein.

An Madame Lüders, die mit ihrem Gatten erst seit wenigen Wochen engagirt ist, soll das Theater in Stuttgardt, nach der allgemeinen Stimme des Publikums, eine gute Acquisition gemacht haben, aber als Sängerin vermifst man an ihr insonderheit dieses, dafs sie mit der Kunst des Gesangs nicht nach Grundsätzen bekannt, und daher genöthiget ist, jede Singparthie mit allen feinen Nuancirungen im Vortrage auf dem mühsamen Wege mechanischer Anweisung einzustudiren. Die Altstimmen sind durch Mad. Weber, Dem. Koesel und Bambus ziemlich gut besetzt.

Unter den Sängern zeichnet sich Herr Krebs als Tenorist vor allen aus. Seine Stimme ist in Wahrheit ein Ideal in der Natur, wie man vielleicht in Deutschland und unter dem mildern Himmel Italiens kein ähnliches finden wird, und er hat sie so sehr in seiner Gewalt, dafs er sich mit derselben in die feinsten und schwersten Wendungen der Melodie mit Leichtigkeit zu fügen weifs. In seinem Vortrage herrscht ein so unnachahmlich schöner Reiz, ein so süfses Pathos, und eine so sonorische Gleichheit in der Höhe und Tiefe, dafs man seinen Gesang nur hören und empfinden, aber nicht mit Worten beschreiben kann, und mit diesen seltenen Vorzügen verbindet er eine Deutlichkeit in der Aussprache, dafs er dem Zuhörer auf der obersten Gallerie und in der entferntesten Ecke des Parterre's eben so verständlich ist, als dem auf dem nächsten Standpunkte. Auf eine erst neuerlich an ihn ergangene sehr schmeichelhafte Einladung des Herrn Baron von Braun tritt er nun eine Reise nach Wien an, um daselbst auf dem deutschen Theater zu

debütiren. Man kann sich leicht vorstellen, dafs unser Publikum diesen unerwarteten Ruf mit einem etwas mifstrauischen Auge betrachte, und die Zeit wird es lehren, ob Herr Krebs diese leise Ahndung widerlegen werde.

Nach diesem ist unstreitig Herr Weberling der erste, den das Parterre in seine vorzügliche Affection genommen hat. Er ist zugleich Regisseur bey der Oper, und besitzt ein entschiedenes Talent für das Komische, eine kräftige Baſsstimme, viel Korrektheit in seinem Gesange, und memorirt so glücklich, dafs er von dem Soufleur so ziemlich independent ist. Nur scheint er aus allzugrofser Condescendenz gegen das Parterre, das zwar viel Sinn für das Komische, aber in Absicht auf dasselbe einen noch nicht ganz geläuterten Geschmack hat, und nur Possen erwartet, die an einen Scharmuz erinnern können, es manchmal zu vergessen, dafs nicht die Kunst um des Künstlers willen, sondern dieser um jener willen da sey. Der komische Schauspieler, der, wie Aristoteles sagt, durch Narrheit von der Narrheit heilen will, kann sich so wenig, als der Karrikaturmahler, allzuweit von dem Wege der Natur entfernen, und bleibt er nicht innerhalb ihren Gränzen, so setzt er sich der Gefahr aus, selbst lächerlich zu werden, indem er andere zu lachen machen will. Mancher gute Schauspieler ist schon an dieser Klippe gescheitert, und ins Unnatürliche und Uebertriebene gefallen, und ich würde in Wahrheit den verdienten guten Ruf eines so geübten und einsichtsvollen Schauspielers, und eines Mannes von so vieler Urbanität, als Herr Weberling ist, bedauern, wenn er sich nicht in gewissen Rollen eine weise Gränzlinie ziehen sollte. Es ist freylich possierlich, wenn man den Sänger, dem das Auditorium ein Da Capo abgenöthiget hat, und den man wieder auf der Schaubühne erwartet, entweder aus der Vertiefung des Soufleurs, oder von der höchsten Gallerie herab intoniren hört, und zu den Zeiten eines Oetingers, der manchmal das Exordium seines christlichen Vortrags von der geistlichen Rednerbühne, den ersten Theil von der Emporkirche zur Rechten, und den zweyten von der zur Linken abkanzelte, hätte man eine solche Imitation für eine weidliche Persiflage auf einen so singularen Kopf halten können: aber ich zweifle, ob es jetzt noch unter Clerikern und Laien ein solches *caput heteroclitum* gebe, auf das man mit Grunde so ironisiren könne.

Auch die Herren Brand, Rehle, Kellner u. a. sind Männer, die dazu geeignet sind, unsere lyrische Schaubühne in ihrem bisherigen verdienten Ruhme zu erhalten.

Gewöhnlich wird wöchentlich 3mal Schauspiel gegeben, und an Feyertagen kommt auch die vierte Vorstellung hinzu. Aufser den Verrichtungen bey dem Theater giebt man der Hofmusik sonst wenig Beschäftigung, und seit dem 23sten December 1797. bis jetzt sind nicht mehr als zwey Konzerte bey Hofe gegeben worden, hingegen ist das Interesse desselben für das Schauspiel um so grofser, welches selbst alsdann auch fleifsig von demselben besucht wird, wenn der Herzog seinen Sommeraufenthalt in Ludwigslust hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdote.

Ein Musiker, der kein französisch verstand, wurde in einer musikalischen Bibliothek herumgeführt. Alle gute und leidliche Werke waren in Schränke vertheilt, über denen jederzeit der Name des Komponisten stand. Nur das geradezu Schlechte war in dem letzten grofsen Schranke zusammengeworfen, und dieser hatte die Aufschrift: *Tris-mauvais*. „Mein Gott,“ sagte der Musiker, „was für eine Menge Werke von dem *Tris-mauvais*!“

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November **№. 7.** 1799.

VERSUCHE,

den Dreiklang und die harmonischen Mitlaute, vermittelst Glasstaben an Metallsaiten hervorzubringen.

Vom Freyherrn von *Dalberg.*

(Fortsetzung.)

Zweyter Versuch.

Einige musikalische Freunde, denen ich meine ersten Versuche mittheilte, machten folgende Bemerkungen darüber.

1) Wenn eine metallene Saite und ein gläserner Stab zugleich den nemlichen Ton geben sollen, so muſs unter beyden ein gleichmäſsiges Verhältniſs seyn. Ein langer Glasstab giebt einen tiefern Ton, als ein kurzer.

2) Es wäre also folgendes zu versuchen: man verfertige von Glasstäben eine rein gestimmte Reihe von gröſsern und kleinern Glasstaben; (ein Instrument, welches langst unter dem Namen gläsern oder hölzern Gelächter bekannt ist).

3) Die Stabe setze man nur auf die Stöpfel des neu erfundnen Instruments.

4) Nun stimme man die metallnen Saiten mit den Glasstaben in genauere Harmonie.

5) Mich dünkt, diese neue Erfindung ist nicht als einzelnes Instrument zu betrachten, sondern als Vereinigung der Harmonika mit dem Klavier, denn es werden zugleich Metalltöne und Glastöne erregt *).

6) Wenn daher die Modulation rein seyn soll, so müssen nicht nur die Metallsaiten, sondern auch die Glasstäbe rein gestimmt seyn. Deswegen giebt die Leyer keine reine Harmonie, weil der nemliche Grundton immer fortgeht, mitlerweile allerley andere Töne fortmoduliren.

7) Und so muſs man, dünkt mich, in diesem zweyfachen Instrument eine Stufenleiter von Glasstäben mit einer Stufenleiter von Metallsaiten vereinigen.

Antwort:

1) Die Erfahrung beweist, daſs die Glasstäbe nicht in gleichmäſsigem Verhältniſs mit den Metallsaiten seyn müssen. Mein Instrument ist nicht das einzige, woran dieselben für die hohen und tiefen Tone von einerley Groſse sind.

Im Euphon des Herrn Chladni's haben sie dieselbe Beschaffenheit, so auch an der Harmonika des Herrn Quandts, davon man die Beschreibung im 1791. Jahrgange des Modejournals lesen kann. Herr Quandt zieht vermittelst Glasstäben den Ton aus Glasröhren: die Glasstäbe sind von gleicher Länge, die Glasröhren hingegen groſs oder klein, nach Verhältniſs des Tons, den sie angeben sollen.

Die Glasröhren haben aber ein anderes Verhältniſs als Saiten: die kleinen Rohren geben einen tieferen Ton, als die langen. Ich habe nach Aussage des Herrn Quandts die Erfahrung selbst gemacht, und sie bewährt gefunden.

*) Diese Voraussetzung ist falsch. Auf diese Art werden ganz und gar keine Glastöne erregt: das Glas oder die Glasstabe ist hier nur medium, Vehikel, vertritt gleichsam die Stelle des Bogens bey der Violine, des streychspielenden Windes bey der Aeolsharfe, es lockt, zieht blos den Ton aus der Saite durch Hülfe ihrer Vibration hervor.

2) Die Glasstäbe geben weder im Euphon, in Quandts Harmonika, noch in meinem Instrumente im eigentlichen Verstande selbst Ton von sich, sondern sind, wie ich oben schon erwähnt habe, nur Vehikel und Mittel, den tongebenden Körper, er sey Glas, Rohr, oder Saite in Bewegung zu setzen, und vibriren zu machen: so wie etwa eine Klaviertaste, ein Violinbogen die Saiten in Bewegung setzt; die geringe und schnelle Ruhrung, oder vielmehr Reibung, welche der Finger auf dem Glasstabe macht, ist ganz etwas anders, als das Hin- und Herreiben auf der gewohnlichen Harmonika, und nicht stark genug, einen Ton aus dem Stabe selbst hervorzuziehen. Zudem sind die Glasstabe so klein und dünn, dafs ihr Klang nicht unter die eigentlichen Tone gehort, und die kleine Schwingung, welche dieser Korper macht, wenn der Finger daruber hingleitet, ist nicht im Stande, dem Grundton der Glasrohre oder der Saite eine andere Modification zu geben.

3) Der gemachte Einwand, dafs ein doppeltes Verhaltnifs zwischen der Saite und dem Glase entstände, fallt also weg, indem das Glas nicht da ist, um Ton zu geben, sondern die Stelle der Klaviertaste vertritt, mit dem Unterschiede, dafs die Klaviertaste angeschlagen, der Glasstab hingegen sanft, und gleichsam druber hingleitend berührt wird.

4) Man scheint sich vorzuglich in der Spielart dieses Instruments zu irren, wozu eine Verwechslung mit der gewohnlichen Harmonika leicht Anlafs geben kann. Der Ton in der Harmonika ist schwer hervorzuziehen, weil er durch eine lange anhaltende Reibung am Rande des Glases bewirkt wird. Dahingegen der Ton auf dem Glasstabe sogleich anspricht, wie der Finger nur daruber hinfahrt.

5) Seit meinen ersten Versuchen habe ich schon so viel Fertigkeit darin gewonnen, dafs ich jedesmal sicher bin, den Grundton, die Octave, Quinte, Terzie einzeln, und als Dreyklang nebst dessen Umkehrung der Terz-Sext und Quart-Sext horen zu lassen.

Seit meinem ersten Versuche bin ich auch auf eine Verbesserung bedacht gewesen, und wie man auf das Einfache zuerst fallt, so ist meine neue Art, Glasstabe mit Saiten zu verbinden, weit einfacher, als die vorhergehende. Man bohre mit einem Demant ein Loch durch die Glastaste, nicht weiter, als die Saite ist, ziehe sodann die Saite durch, und gebe ihr die gehorige Stimmung. Die Korkstopsel und vorige Unterlage, so wie der ganze Resonanzboden des vordern Kastchens ist unnothig. Die Glasstäbe werden blos dadurch befestigt, dafs man vorne an ihren aufsern Rand ebenfalls zwey dünne gegeneinander über stehende Locher bohrt, durch welche ein starker seidener Faden gezogen wird, welchen man an dem vorne stehenden Holzstab, *Fig. 3. ff.*, worin, jeder Saite gegenüber, kleine Stifte eingeschlagen werden, mit einem Schlopfe befestiget; damit die Saite gehorig vibrire und doch nicht nachklinge, mufs der Glasstab weder zu straff noch zu schwach befestiget werden; übrigens bleibt die Behandlungsart dieselbe. Die Vollkommenheit des Instruments besteht darin, dafs man von jeder Saite nicht allein den Grundton, sondern auch die harmonischen Nebentone 2: 3: 4: 5: 6: 8: 10: 12: nach Willkuhr kann horen lassen, und dafs (was bisher noch kein Instrument auf einzelnen Saiten gehabt hat) man jeden Ton als harmonischen Dreiklang behandeln kann. Z. B.

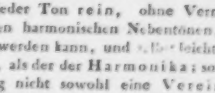

Da jeder Ton rein, ohne Vermischung mit seinen harmonischen Nebentonen, horbar gemacht werden kann, und [illegible] leichter zu erregen ist, als der der Harmonika; so ist diese Erfindung nicht sowohl eine Vereinigung mit dem Klavier, indem nicht zugleich, wie man irrig geglaubt hat, Metall- und Glastone erregt werden; sondern ein eignes Instrument, das am meisten Aehnlichkeit mit Herrn Chladni's Euphon hat; mit dem Unter-

schiede, dafs das meinige zugleich Harmonie hervorbringt, und die Bässe, welches dem Euphon, der gewöhnlichen Harmonika, und dem Instrument des Herrn Quandt mangelt. Nach seiner jetzigen Vervollkommnung bekommt das Instrument drittehalb Octaven, vom tiefsten Bafs *f* ins $\overline{c}$.

Es hat alle ganze und halbe Töne, folglich vom *F* bis ins *C* 32 Töne; rechnet man, dafs man von jedem Ton auch die Octave an derselben Saite kann hören lassen, so hat man 64 Töne. Um den tiefen Bafstonen eine gehörige Länge und Vibration zu geben, mufs das Instrument 4½ bis 5 Schuh Höhe haben, in derselben Pyramidalform, wie das Modell gezeichnet ist. Ich glaubte anfänglich, dafs die Glastasten die Saiten zu lange und anhaltend tönen machten, und man deswegen nicht vollkommen Herr des Tons sey; allein durch mehr Erfahrung fand ich, dafs alles auf die Spielart ankomme, und dafs dies Instrument, in Rücksicht des Tons, ganz der Harmonika ähnlich sey, nur ist der Ton voller, und hat etwas der *Viola da Gamba* ähnliches.

Ich zweifle nicht, dafs gröfsere Tonkünstler und Mechaniker dieses Instrument mehr zu vervollkommnen suchen werden, indem es noch vieler Verbesserung fähig ist; z. B. eine bessere Form des Glasstabes zu finden, damit er nicht wanke, und vorne auf irgend eine Art ganz fest stehe; alsdenn könnte man mit beyden Händen zugleich spielen, wodurch der harmonische Effekt vergröfsert, und die Spielart erleichtert würde. Es kommt (wie ich schon erfahren habe) auch vieles auf die Reinheit des Glases, und eine proportionirliche Dicke des Glasstabes an, worüber noch mehr Versuche anzustellen waren. So wie es gegenwärtig ist, scheint es mir schon brauchbar

1) als ein eignes selbstständiges Instrument, worauf Melodie und Harmonie hervorgebracht werden kann. Als ein solches hält es das Mittel zwischen der Harmonika und den tiefen Blasinstrumenten, vorzüglich dem Waldhorn, womit es nicht allein im vollen und zarten Ton etwas ähnliches hat, sondern auch darin, dafs die harmonische Progression seiner Töne dieselbe ist:

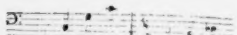

u. s. w.

so, dafs die 2de und 7me nicht natürlich darin vorkommen, sondern nur künstlich gleichsam erzwungen können hervorgebracht werden;

2) als begleitendes Bafsinstrument der Franklinischen Harmonika, des Euphons, und der Harmonika des Herrn Quandt, welchen allen die tiefen Töne fehlen;

3) als eine Richtschnur zur reinen Stimmung anderer Instrumente, indem die Octaven, Quinten und Terzen jedes Tons, welche hier die Natur angiebt, allemal rein und richtig sind. Welche Folgen in Rücksicht der Temperatur und ihrer etwanigen Abweichung von der gewöhnlichen herauszuziehen seyn, werde ich nach mehr angestellten Versuchen einst mittheilen.

(Der Beschlufs folgt.)

Kurze Nachrichten aus Briefen.

1) Herr Schnell aus dem Wirtembergischen hat sein selbsterfundenes Instrument, das Anemo Corde, dessen genaue Beschreibung und Abbildung im dritten Stück des ersten Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilt worden ist, nach Wien gebracht, und erndtet damit grofsen Beyfall ein. In einigen öffentlichen Blättern, wo es erwähnt wird, hat man gesagt, es habe viel Aehnlichkeit mit der Menschenstimme — !! 2) Herr Bierey, Musikdirektor bey der Joseph-Sekondaischen Schauspielergesellschaft, hat eine Oper unter dem Titel: der Zauberhain, oder das Land der Liebe, komponirt, welche in Ballenstädt ungemein gefallen hat, und hernach auch in Dresden (auf dem kleinen Theater des Linkischen Bades) und Braunschweig wiederholt gegeben worden ist. Sie soll besonders durch populairen Styl, komi-

sche Laune und Karikatur sich vortheilhaft auszeichnen. 3) Gotters *Geisterinsel* ist nun zum viertenmale komponirt vom Herrn Musikdirektor Haak in Stettin, einem Bruder des Violinisten in der Berlinischen Kapelle, und einem Schüler von Fasch. Der Reichthum, die Fülle und Ausarbeitung der Harmonie, besonders in feyerlichen und erhabenen Sätzen, soll diese Komposition sehr auszeichnen. Shakespear's Sturm ist aber auch noch einmal auf andere Weise, als von Gotter, zur Oper verarbeitet worden, und wird so von Winter komponirt. — Die wiederholte Aufführung des Naumannischen *Vaterunsers* den 21. Oct. in der Neustädter Kirche zu Dresden hat noch mehr Beyfall gefunden, als die erste, von welcher in diesen Blättern ausführlicher gesprochen worden. Der würdige Naumann hatte mit grofster Sorgfalt mehrere Stellen seiner Komposition verbessert; seine Schülerin und Zöglingin, Demoiselle Schäfer, sang die erste Sopranstimme diesmal noch ausgezeichneter; die zweyte, welche das erstemal von einer Dilettantin zu furchtsam vorgetragen wurde, war diesmal mit einem beherzten Chorknaben besetzt — auch bekam die ganze Aufführung schon dadurch mehr Feyerliches, dafs sie des Abends bey Licht gegeben ward. — Ein Wort über die Freyheit der Notenpresse! Ein junger in Deutschland studierender Edelmann eilte voriges Jahr, bey dem allgemeinen Aufruf, nach seinem Vaterlande, einer russischen Provinz, zurück, und hatte sich aus Hurka's Liedern die bekannte Melodie zu Schillers Ode an die Freude heraus-, und wohlweislich alle Verse, den ersten, den Noten untergelegten, abgerechnet — hinweggeschnitten. Er wollte die übrigen nicht im Portefeuille ins Vaterland tragen, sondern im Gedachtnifs. Mein Herr —! sagte der Untersucher seiner Papiere, der es gut mit ihm meynte, sahe ihn sehr bedeutend an, und wies auf die Worte: *Bettler werden Fürstenbruder* — der junge Mann verstand ihn, und zerrifs das Blatt. — A. E. Müller in Leipzig hat bekanntlich sehr gute Variationen über die Melodie des sogenannten Buonapartemarsches geschrieben. Da hier kein Wort Text erwähnt, sondern die blofse Melodie niedergeschrieben ist, wagen es einige Klavierspieler in Liefland, sich die Variationen kommen zu lassen — Sie werden jedoch konfiscirt, und jene Liebhaber müssen noch froh seyn, dafs es ohne ihren weitern Nachtheil geschehen ist. — Zumsteegs *Geisterinsel* und Wolfls *Geister des See's* werden von der Verlagshandlung mit orangefarbenem Umschlag ausgegeben; deshalb dürfen sie nicht nach Holland versandt werden, und die Verleger müssen für die freyen Bataver einen andersgefarbten Umschlag drucken, damit sie die Geisterinsel und die Geister des See's singen und spielen dürfen. — Der unermüdliche Kunzen in Kopenhagen hat so eben eine neue deutsche Oper, *Ossians Harfe*, vollendet. Dichter und Komponist haben darin der jetzt in Deutschland herrschenden Liebhaberey, so viel sie sich mit reinem Geschmack verträgt, nachgegeben; sie hat viel Pracht in Dekorationen etc., und viel einfachen, leichten, gefälligen Gesang in der Komposition.

Recensionen.

Trois Duos pour deux Flûtes, composés par J. F. Barmann. Op. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (16 gr.)

Diese Duetts sind in der gewöhnlichen bekanteren Manier geschrieben, wovon schon anderwärts des Mehreren die Rede gewesen ist. Die Gedanken an sich gehören zwar nicht zu denen, die man neu und frappant nennen konnte, indefs sind sie leicht und fliefsend verbunden. Und da die Duetts nun übrigens vollkommen im Charakter der Flote geschrieben, auch Stellenweise nicht leicht sind, so, dafs sie wohl vorher Unvirtuosen zum praktischen Studium auffordern: so kann man sie mit gutem Gewissen zur Uebung und zu einer Unterhaltung, zu welcher nicht grade selteneres Gewurz der Einfalle gehoren soll, empfehlen.

Im ersten Duo der ersten Flöte, 5. Syst. Takt 6. mufs statt a, *h* stehen. — Uebrigens ist

der Stich rein und gut, und die Noten aus dieser Officin haben ein gefälliges, wohl in die Augen fallendes Verhältnifs.

Trois Quintetti pour Pianoforte, deux Violons, Alto et Basse. Composés et dediés à sa M. le Roi de Prusse, par D. Steibelt. Propriété de l'Editeur, à Paris.

Nr. 1, G dur, 6 Liv.

Nr. 2, D dur, 6 Liv.

Man weifs, was man von diesem bekannten guten Clavier- oder richtiger, Fortepianospieler erwarten darf. Man würde in seinen Kompositionen vergebens nach grofsem innern Gehalte suchen, doch sind sie fast alle geschmackvoll, wohlklingend, nicht übertrieben schwer, und dem Instrumente sehr angemessen. Da man nun gegenwärtig aufser Mozarts Konzerten, die bekanntermafsen einen sehr seltenen Spieler, und ein noch selteneres zahlreiches Orchester erfordern, äufserst wenig gute Sachen furs Fortepiano mit mehr- und doch nicht zu vielstimmiger Begleitung hat: so müssen diese Quintetts allen denen, die nicht Gelegenheit haben, sich mit grofsen stark besetzten Konzerten hören zu lassen, wie dies immer in kleinen Städten, mitunter auch in grofsen, der Fall zu seyn pflegt, eine sehr angenehme Erscheinung seyn. Das erste hat ein kurzes Adagio als Einleitung: ausserdem bestehen sie beyde nur aus zweyen — jedoch sehr langen, aber nicht langweiligen Hauptsätzen. Der Vollständigkeit und Bequemlichkeit wegen ist der Fortepianostimme ein drittes System beygefugt, welches das Wesentlichste der übrigen Stimmen enthält.

Douze Variations pour le Fortepiano sur l'air: Wenn Lieschen nur wollte etc., composées — par Catherine Bauer. (Eleve de Sterkel) Oeuvre 2me. Offenbach s. M., chez Jean André. Prix 36 Xr.

Von einem Frauenzimmer? Oeuvre 2me? noch dazu Eleve de Sterkel? und nur 36 Xr.? — da ist's gut.

Six Sonatines et Rondeaux faciles pour le Clavecin ou Fortepiano — composées par F. A. Musbeck. Prix 1 Risd. 16 gr. 13 Feuilles. Op. CCXLVI. Berlin, de l'Imprimerie et dans le Magazin de Musique de Rellstab.

Ohngefähr so, wie wenn man in einer Gesellschaft wohl- und reinlich gekleideter Menschen, auf einmal und unerwartet einen Menschen voller Ungeziefer und Lumpen erblickt, wurde Recensenten zu Muthe, als er diese, von dem verbesserten Rellstabschen Notendruck zeugende Herausgabe unter mehreren andern bei Artaria in Wien und Breitkopf und Härtel in Leipzig etc. herausgekommenen Sachen plötzlich zu Gesichte bekam. Es erfordert gewifs einen nicht ganz gewöhnlichen Grad von Ueberwindung, sich diese Herausgabe dieser übrigens recht gut und korrekt geschriebenen Sonatinen etc. anzuschaffen — wenn man sie gesehen hat. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Druck oder das Papier den Preis verdient. Dem Titel zu Folge dürfte vielleicht mancher erschrecken, und glauben, das Op. CCXLVI. bezöge sich auf die Werke des Verfassers. Allein Recensent gehört unter die Glücklichen, die's besser wissen: es bezieht sich auf den verbesserten Notendruck der Rellstabschen Officin. O Apollo; schütze alle gute Autoren gegen solche Herausgaben, und — — ihrer Werke.

Trois Sonates pour Fortepiano, avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle: composées — par Mr. A. Gyrowetz. Oeuvre 29. Prix 3 Fl. 30 Xr. Augsbourg, chez Gombart et Compagnie.

Weder gehauen noch gestochen! manchmal ist's, als wenn's was Grofses werden wollte: aber es wird nichts! Der Augsburger Stich ist wegen seiner Korrektheit bekannt genug: auch hier fehlt unter andern in der Fortepianostimme pag. 12. nur ein Takt.

Drey Sonatinen fur das Klavier, mit Begleitung von Violine und Violoncello, verfertigt — von

A. V. Volkmar. Erstes Werk. Preis 1 Fl. 30 Xr. Offenbach a. M. bey Joh. André.

Sind mittelmäßig, und beym Unterrichte für Anfänger ganz gut zu gebrauchen.

Tableau

über das Musikwesen im Wirtembergischen, von Christmann.

(Beschluß.)

Das Personale der Hofmusik und des Ballets steht im Solde des Fürsten. Wenn man nun in Erwägung zieht, daß der Herzogliche Kirchenrath zur Unterhaltung desselben einen jährlichen Beytrag von 10000 Gulden an Geld und Naturalien giebt, und die Kammer von der Admodiation des Theaters ebenfalls alle Jahre 10000 Gulden bezieht: so sollte man denken, daß der partielle Besoldungs-Etat auf einem glänzenden Fuße stehe: allein größtentheils ist das Fixum, das nur in baarem Gelde besteht, sehr gering, und manche brave Tonkünstler mußten schon in wohlfeilern Zeiten zur Subsistenz ihrer Person und ihrer Familie ihre Zuflucht zu Nebenhulfsquellen nehmen, und sich zum Copisten in der Canzlei, zum sklavischen Hausinformator u. dergl. herabwürdigen. Was die gute Sache der Kunst bei einer so sparsamen Staatsökonomie gewinne oder verliere, und was es für Einfluß auf dieselbe für die Zukunft haben müsse, wenn die Furie des Kriegs ihre verheerende Fackel noch lange über unserm vaterländischen Horizonte schwingen sollte, dieß darf man sich weder von einer Zigeunerin noch von einer Kaffeesatzprophetin prognostiziren lassen. O möchte man doch eher in unserm lieben deutschen Vaterlande der Kunst Trophäen und Ehrentempel bauen, und wenn ja von Einschränkung der Staatsausgaben die Rede seyn soll, sie wenigstens zuletzt in die Concurrenz des Finanzsystems ziehen. Die Großen der Erde müssen ja doch einen gewissen äußern Nimbus ihrer Hoheit zeigen, und im Stande seyn, sich und andern an ihrem Hofe ein Vergnügen zu verschaffen, wie es der Hoheit ihres Standes und ihren reichen Einkünften gemäß ist. Und welches Vergnügen ist an sich edler und reiner, welches für den durch anhaltendes Nachdenken ermüdeten Geist des Menschen wohlthätiger, und welches gewährt unter den drückenden Lasten der Regierung süßere Erholung, als Musik? Dies fühlte wohl Niemand mehr, als Friedrich der Einzige, daher sie ihm auch zu einem wahren Bedürfniß, und von ihm mehr geschätzt wurde, als jedes andere geist- und herzlose Geräusch, das den Glanz eines Hofs erheben, oder ein Opium gegen Fürstensorgen seyn soll.

Ich komme nun auf den letzten Abschnitt meines Tableau's, in welchem ich, frey von aller Partheysucht und ohne Vorurtheil, noch ein Wort von unsern einheimischen mechanischen Künstlern im Instrumentbaue zu reden habe. Schwerlich wird man in Deutschland eine Provinz oder ein Provinzchen antreffen, wo der Hang, die Instrumentenmacherey zu einem Erwerbmittel zu machen, so allgemein wäre, als in Wirtemberg. Da giebt es Pfarrer, Schulmeister und Provisoren, Bartscheerer und Lebküchler, Schreiner und Schreinersgenossen, emigrirte Franzosen und einheimische Spießbürger, die mit Meistern in dieser Kunst wetteifern, und oft dreist genug sind, ihre Zwerggeburten von Flügelinstrumenten unter der marktschreyerischen Firma: Alles nach Steiner Art, dem lieben Publikum in unserm wöchentlichen Intelligenzblatte anzupreisen.

Leider bedenken diese Herren nicht, wie wenig eigentlich ihr prahlerisches Aushängeschild, Alles nach Steiner Art, sagen will: denn bloß die äußere Form einzelner mechanischer Theile nachzuhobeln oder nachzuschnitzen, die Länge und Breite, die Höhe und Tiefe des Korpers jenem gleich zu modeln, in die Klaviatur eine Elasticität zu bringen, und was dergleichen Sächelchen mehr sind, alles dies macht noch lange kein gutes Instrument aus; sondern ist mehr Blendwerk und Köder, um dem Nichtkenner seine blanken Thalerchen abzulocken. Da dieser Unfug auch in andern

Landern oft zum grofsen Nachtheil des musikliebenden Publikums getrieben wird: so sollte man es billig jedem Intelligenzcomtoir auf das ernstlichste einscharfen, eine solche Ankundigung niemals ohnefings in offentliche Nachrichten aufzunehmen, wenn nicht die genannten wesentlich guten Eigenschaften einer solchen Arbeit mit dem Zeugnisse eines sachverstandigen und gewissenhaften Mannes gestempelt waren, und ich wunschte zu dem Ende, dafs man selbst das Intelligenzblatt unserer beliebten allgemeinen musikalischen Zeitung in Absicht auf diesen Artikel zu einer unbelangenen Jury machen, und das Publikum vor Pfuscher warnen, auf Mechaniker von mittlerem Schlage aufmerksam machen, hingegen den Meister von achtem Schroot und Korn nachdrucklich empfehlen mochte.

Unter der seegensreichen Anzahl solcher Leute in unserm schwabischen Distrikte, die Reichsstadte mit eingeschlossen, die in demselben liegen, sind e gentlich nicht mehr, als zwey, welche die grofsen Fortepiano's nicht nur nach Steiner Art, sondern auch mit der Einsicht, mit dem Kunstfleifse und zugleich mit dem Eifergefuhle eines Steins arbeiten. Einer von ihnen ist Herr Joh. Mich. Schwingstein: ein Mann, den seine eigene Vorliebe zur Kunst bewog, aus der Werkstatte des berufmten Herrn Rontgen in Neuwied auszutreten, um unter Stein in Augsburg sich mit dem Mechanism gedachter Instrumente bekannt zu machen. Er arbeitete bey demselben drittehalb Jahre: Stein selbst schatzte ihn vor vielen, und vielleicht war er der einige, dem dieser berufmte Kunstler im Gedrange seiner Geschafte die Verfertigung ganzer Instrumente manchmal allein überliefs. Schwingsteins eigener Scharfblick und sein unermudeter, mit eigenem Nachdenken verbundener Fleifs leitete ihn auf manche Resultate seiner Kunst, zu welchen sein Lehrer gewohnlich nur dunkle Fingerzeige zu geben pflegte, und durch fort dauernde Uebung hat es nun Herr Schwingstein zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, dafs seine Instrumente an prachtvoller Intonation, in der Hohe und Tiefe, an Flüchtigkeit des Anschlags, am pünktlichsten Fleifse in ihrer aufsern und innern Beschaffenheit, an solider Dauer der Mechanik und architektonischen Schonheit der aufsern Form mit den Steinschen Instrumenten gleichen Rang und Werth haben. Ungewifs, wo er sein *forum domicilii* kunftig aufschlagen wolle, arbeitet er indessen in meinem Hause, wo er Gelegenheit hat, die Aufmerksamkeit mancher Kunstfreunde auf sich zu ziehen, und um mein obiges Urtheil durch das Zeugnifs eines kompetenten Richters zu unterstutzen, so will ich von demselben nur den Herrn Konzertmeister Zumsteeg nennen, der ein neues von diesem Meister verfertigtes Instrument bey mir spielte, dasselbe aufs genaueste prufte, und über seine vorzugliche Eigenschaften ganz entzuckt war. Da ich mir es immer zur Pflicht mache, verdienstvolle Kunstler nach Kraften zu unterstutzen: so werde ich vielleicht in wenigen Monaten ein grofses Fortepiano von Herrn Schwingstein in Leipzig aufstellen lassen. Sollte aber indessen ein Liebhaber eine Bestellung bey ihm machen wollen, so mufste solches unter meiner Addresse geschehen. Der Preis seiner gewohnlichen Flügelinstrumente, bey welchen der Korper mit Kirschbaumholz fournirt, und die untere Tastatur von Ebenholz verfertiget ist, beladt sich ohne die Einfassung auf 30 Louisd'or, die von Mahagoniholz mit Messing und einer Klaviatur von Elfenbein kosten 600 Gulden, und ohne die letzte 50 Louisd'or.

Der zweyte vorzuglich gute Instrumentenmacher im Wirtembergischen ist Herr Haug in Stuttgardt. Er genofs zwar nur kurze Zeit die praktische Anweisung eben des Lehrers, unter welchem sich auch Herr Schwingstein bildete: aber um so mehr ruht auf ihm der Geist seines Vaters, eines Mannes, der sich durch Einsicht und Thatigkeit in seinem Fache auszeichnete, und in Verfertigung der kleinern Fortepiano's zu seiner Zeit Epoche machte. Die Flügelinstrumente des Herrn Haugs, denen der Charakter als Hofinstrumentenmacher beygelegt wurde, sind von sehr guter Struktur und einem starken kernhaften Tone: insonderheit hat er

die kleinen Fortepiano's zu einer solchen Vollkommenheit gebracht, dafs sie den englischen ziemlich gleichkommen. Die ersten werden im niedrigsten Preise ebenfalls zu 30, und die letztern zu 10 bis 12 Louisd'or verkauft.

Unter unsern einheimischen Orgelbauern sind auch nicht mehr als zwey, die man als Meister ihrer Kunst dem Publikum empfehlen kann, nemlich Herr Eberh. Fried. Walker in Kanstadt. Er hat vor wenigen Jahren für seine Vaterstadt eine Orgel verfertiget, die bis jetzt die Bewunderung eines jeden Kenners war, der sie hörte. Sie enthält einen Reichthum von Registern, und eine mit vieler Einsicht ausgedachte Zusammensetzung derselben; vorzüglich ist die Doubleflöte um ihrer eigenthümlichen Erfindung willen, und die mechanische Einrichtung beyder Tastaturen sehr merkwürdig, die wie bey einem Fortepiano auf einmal aufgehoben, und wieder eingesetzt werden können. Ueberhaupt ist Herr Walker ein leidenschaftlicher Künstler, von dem man nichts als Meisterstücke erwarten kann.

Mit gleichem Ruhm arbeitet in diesem Fache Herr Pfeifer in Stuttgardt, der wie jener ein Schüler von weiland Fries in Heilbronn, einem Manne von grofsem Kunstgenie, war, und seine bisher von ihm verfertigten Orgelwerke zeugen von grofser Einsicht und vielem Fleifse, und sind von edler Wirkung. Auch seine kleinen Fortepiano's, die er auf Bestellung verfertiget, haben einen innern Werth, der jeden Liebhaber befriedigen wird.

Des Herrn Schnells habe ich bereits im dritten Stücke dieser Zeitung Erwähnung gethan. Der blinde Käferle in Ludwigsburg geht noch immer mit unermüdetem Eifer in seiner Laufbahn fort, und es ist nicht zu zweifeln, dafs er noch eine Stufe der Vollkommenheit erreichen werde, die ihm einen ausgezeichneten Rang unter seines gleichen geben wird.

Auch werden im Wirtembergischen Flöten und andere Blasinstrumente verfertiget, die aber den sächsischen lange nicht gleichkommen.

Anekdote.

Ungeachtet der bekannte Satyrenschreiber Swift ziemlich taub gegen die Reize der Musik war, so war er doch nicht blind gegen die Ungereimtheiten, deren sich die Tonsetzer seiner Zeit, vorzüglich in mahlerischen Schilderungen und übertriebenen Nachahmungen zu Schulden kommen liessen. Er ersuchte daher den Dr. Ecclin, einen geistvollen und angesehenen Mann in Ireland, eine Kantate zu setzen, um diese kindische Aefferey lächerlich zu machen. In dieser nun sind die unharmonischsten Bewegungen nachgeahmt, die mit den Empfindungen der menschlichen Seele gar nicht in Verbindung stehen: als das Trottiren und Galoppiren des Pegasus: Töne, die nicht unmusikalischer seyn könnten, z. B. Geknarre, Schneuzen und rauhes, bäuerisch-brüllendes Geigen: die Worte hoch und tief sind in hohe und tiefe Noten gesetzt; eine Reihe kurzer Noten von gleicher Länge drücken schaudern und erschüttert werden aus; eine unregelmäfsige Folge flüchtiger Töne, ein Umherirren: ein plötzliches Steigen der Stimme, das Fliegen über den Himmeln, und aufser diesen finden sich noch andere schnakische Stellen und Nachahmungen mehr darin. Mit einem Worte: Swift's Kantate mufste jeden überzeugen, dafs eine alles und stets nachahmende Musik lächerlich seyn würde. Diese Satyre war aber nicht allein gegen ungeschickte Nachahmungen; sondern auch gegen andere Ungereimtheiten in der Musik gerichtet, z. B. gegen unnütze Wiederholungen derselbigen Worter, gegen allzuausgedehnte Koloraturen u. d. m.

(Nebst einem Kupfer Taf. I. zur Abhandl. des Frein. von Dalberg gehörig, und dem Intelligenzblatt Nr. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Tab. I.

Abbildung eines neuen Instruments um harmonische Töne vermittelst Glas-Stäben aus Metall-Saiten zu ziehen

Fig. 3.

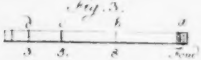

Fig. 4.

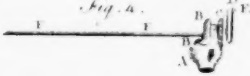

Fig. 1.

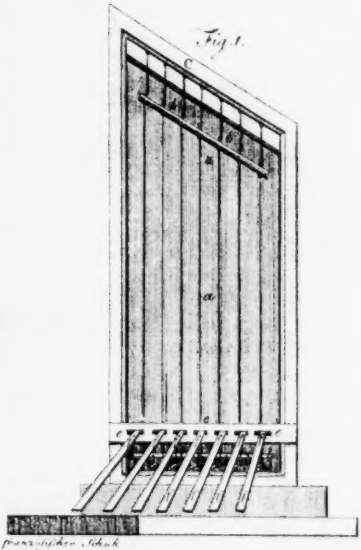

Fig. 2.

Französischer Schuh

Allg. Musikal. Zeitung 1799. No. 7.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. IV.* 1799.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Hoffmeister, 12 Variations pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 52. st. 1 Rthlr. 6 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 51. st. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — 6 Sonates concertantes pour 2 Flûtes. Op. 49. st. 1 Rthlr. 6 Gr.

Kozeluch, Douze Ariettes italiennes, françoises et allemandes, tirés de Metastate. Mises en Musique avec Accompagnement de Fortépiano. st. 1 Rthlr. 8 Gr.

Müller, Ariette de l'opéra: Les nouveaux Arcadiens avec douze Variations pour le Clavecin ou Fortépiano. st. 12 Gr.

Mozart, Douze Walzes pour le Pianoforte avec Accompagnement d'une Flûte ou Violon. Liv. 1. bh. 12 Gr.

Mankell's, Divertissement pour 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons. Partie I. bh. 16 Gr.

Hacker, sechs Lieder für Gesang und Klavier. 1. Theil. va. 12 Gr.

Kozeluch, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte, avec l'Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 44. Partie XVI. kz. 2 Rthlr.

— — trois Caprices pour le Pianoforte. Op. 45. kz. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — 6 leichte Stücke fürs Klavier oder Pianoforte, mit beygefugter Fingersetzung für Anfänger. 1te Abtheilung. Op. 43. kz. 12 Gr.

— — detto. — 2te Abtheilung. Op. 43. kz. 20 Gr.

Kuntze, 18 Walzes pour le Pianoforte. bl. 16 Gr.

Ebers, grande Simphonie arrangée pour le Pianoforte, bl. 16 Gr.

Hoffmann, trois Duos pour Violon et Flûte. Op 3. bl. 1 Rthlr. 4 Gr.

Müller, K. W., Favoritarien und Gesänge aus der Oper: Don Sylvio von Rosalva, Sieg der Natur über Schwärmerey. bl. 2 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, 3 Trios pour 2 Violons et Violoncello. Op. 54. Liv. 1. 1 Rthlr. 11 Gr.

Hoffmeister, 3 grand Duos pour 2 Flûtes traversières Op. 23. bl.

Rosenfeld, Lieder fürs Klavier. va. 1 Rthlr.

Wölfl, IX Variations pour le Pianoforte sur le quatuor: Kind willst du ruhig schlafen, de l'Opéra: das unterbrochne Opferfest. bh. 8 Gr.

Mozart, douze Walzes pour le Pianoforte avec Accompagnement d'une Flûte ou Violon. Liv. 2. 12 Gr.

Weyse, douze Angloises et une Walze à pleine Orchester. hy. 1 Rthlr.

— — vermischte Kompositionen fürs Klavier. hy. 2 Rthlr.

Devienne, six Solos pour la Flûte. Op. 72. Liv. 2. ae. 1 Rthlr.

— — six Sonates pour Flûte avec Accompagnement de Basse. Op. 75. Liv. 1. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — trois Sonates pour Hautbois avec Basse. Op. 71. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — trois Sonates pour Hautbois avec Basse. Op. 70. ae. 1 Rthlr.

— — trois Duos pour deux Clarinettes. Op. 69. Liv. 1 und 2. ae. à 1 Rthlr. 8 Gr.

Mozart, trois Quatuors pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 79. ae. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 78. ae. 2 Rthlr.

— — trois Duos pour deux Flûtes. Op. 75. Liv. 1 u. 2. ae. à 1 Rthlr. 8 Gr.

— — — detto. — Op. 74. Liv. 1 u. 2. ae. à 1 Rthlr. 8 Gr.

— — trois Duos pour deux Clarinettes. Op. 69. Liv. 2. ae 1 Rthlr. 8 Gr.

Gallus und Winter, Ouverture und Gesänge aus der heroisch-komischen Oper: Babylons Pyramiden. ae. 2 Rthlr. 16 Gr.

Haydn, 6 Lieder zum Singen beym Klavier. 76s Werk. (deutscher und englischer Text.) ae. 20 Gr.

Hoffmeister, trois Duos pour deux Flûtes. Op. 52 u. 53. ae. à 1 Rthlr. 8 Gr.

Pleyel, petits airs et Rondos, arrang. pour le Clavecin avec Violon par André. Liv. 12. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — 12 Duos faciles pour deux Violons, arrang. par Fodor. 2te Livr. ae. 1 Rthlr. 12 Gr.

Ouverturen im Klavierauszuge, No. 5., aus Falstaff von Salieri. ae. 8 Gr.

Gyrowetz, petits Airs et Rondos à l'usage de commençans arrangés pour le Clavecin avec Violon ad libitum par J. André. Liv. 1. ae. 1 Rthlr. 8 Gr.

Ouverturen im Klavierauszug, No. 6, aus la Camilla von Baer. ae. 8 Gr.

Baer, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra la Camilla. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Hänsel, trois Quatuors concertants pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 6. ae. 2 Rthlr.

Duval, six Sonates (non difficiles) pour le Violoncelle avec Accompagnement de Basse. Op. 40. ae. 1 Rthlr. 16 Gr.

Haydn, 3 Sonates pour le Violon avec Accompagnement de Basse. Op. 93. ae. 1 Rthlr. 4 Gr.

Bauer, Demoiselle, 12 Variations pour le Pianoforte sur l'Air: Wenn Lieschen nur wollte etc. Op. 2. ae. 10 Gr.

Volkmer, 3 Sonatinen für das Klavier mit Begleitung von einer Violine und Violoncelle. Erstes Werk. ae. 2 Rthlr.

Weigl, Arien aus l'Amor Marinaro. No. 5. Duett. gb. 6 Gr.
No. 6. Marsch. gb. 4 Gr.
No. 9. Duett. gb. 15 Gr.
No. 10. Aria. gb. 8 Gr.

Pfeilsticker, 12 Lieder verschiedener Dichter mit Klavier. gb. 1 Rthlr. 4 Gr.

Bachmann, des Mädchens Klage, ein Gedicht von Schiller. gb. 6 Gr.

Destouches, Sonates pour le Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 11. gb. 22 Gr.

Pfaffenzeller, neue Lieder mit Klavierbegleitung. 2 Th. gb. 1 Rthlr. 2 Gr.

Sterkel, six petits pièces pour le Pianoforte. gb. 12 Gr.

Rieger, Variations pour le Pianoforte. Op. 5. gb. 12 Gr.

Gyrowetz, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 29. gb. 2 Rthlr. 8 Gr.

Schneider, trois Quatuors pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 3. gb. 2 Rthlr. 16 Gr.

— — trois Duos concertants pour Violon et Alto. Op. 4. gb. 1 Rthlr. 16 Gr.

Lieder, gesellschaftliche, für 4 Stimmen. 3tes Heft. fr. 1 Rthlr. 8 Gr.

Cannabich, X Variations pour le Pianoforte. No. 2. fr. 16 Gr.

Bachmann, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1. Liv. 2. fr. 20 Gr.

Peyerl, Münchnerische deutsche Redoutentänze mit Trios und Coda fürs Pianoforte. 1ter Theil. fr. 8 Gr.

Danzi, Arien aus der Oper: der Kuss, im Klavierauszug. fr. 21 Gr.
Aria: Ihr Herrn und Frauen. fr. 3 Gr.
Aria: Freyen wäre mir schon recht. fr. 4 Gr.
Duett: Nimm diesen Trank. fr. 4 Gr.
Duett: Nacht und Nebel decken. fr. 8 Gr.

Cannabich, deutsche Lieder am Klavier. fr. 20 Gr.

Pfaffenzeller, neue Lieder mit Begleitung des Klaviers. 2ter Theil. fr. 1 Rthlr.

Auswahl von Maurergesängen mit Melodien der vorzüglichsten Komponisten, herausgegeben von Böheim. 1te Abtheilung. va. 3 Rthlr.

— — detto. — 2te Abtheilung. va. 2 Rthlr. 8 Gr.

Schillers, Ode an die Freude, in Musik gesetzt von 9 verschiedenen Komponisten. rb. 8 Gr.

Righini, 12 charakterische Tänze und Märsche für 2 Flöten oder Violinen eingerichtet zur Quadrille beym Carneval 1799. rb. 16 Gr.

Belling, Liedersammlung beym Klavier, ein musikalischer Versuch zum zweytenmal angestellt. rb. 1 Rthlr.

Hacker, sechs Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier. 2ter Theil. va. 8 Gr.

Mozart, grand Quintetto per 2 Violini, 2 Violas et Violoncello. No. 7. ar. 2 Rthlr. 8 Gr.

— — zwey deutsche Arien zum Singen beym Klavier, 3r, 4r und 5r Theil. ar. à 8 Gr.

— — Cassazione per 2 Violini, Viola, 2 Corni ad libitum e Basse. ar. 2 Rthlr. 16 Gr.

Hoffmeister, Variazioni per il Clavicembalo o Pianoforte. ar. 12 Gr.

Haydn, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75. ar. 2 Rthlr.

Hoffmeister, Concerto per Flauto principale, 2 Violini, 2 Oboe, 2 Corni, Viola e Basso. No. 5. 2 Rthlr. 8 Gr.

Viotti, 3 Duetti concertanti per 2 Violini. Op. 2. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

— — detto. — Op. 5. ar. 1 Rthlr. 16 Gr.

Mascheck, das allgemeine Wiener Aufgeboth, eine charakteristische Sonate für das Klavier, mit Begleitung einer Violine und Violoncell. sr. 1 Rthlr.

Sammlung aller musikalischen Stücke, welche bey Gelegenheit des allgemeinen Wiener Aufgeboths erschienen sind, für 2 Violinen. ar. 1 Rthlr.

— detto. — — für 2 Flöten. ar. 1 Rthlr

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten November № 8. 1799.

Versuche,

den Dreiklan und die harmonischen Mitlaute, vermittelst Glasstäben an Metallsaiten hervorzubringen.

Vom Freyherrn von *Dalberg*.

(Beschluss.)

III. Resultate meiner Versuche, die harmonischen und sympathetischen Tone betreffend.

Ueber die Coexistenz mehrerer Töne an dem nehmlichen klingenden Körper, sind die meisten und besten Schriftsteller der Akustick einverstanden. Die klassischen Schriften über die coexistirenden Schwingungsarten einer Saite sind besonders:

Euleri Tentamen novae Theoriae musicae.
Euler in actis petrop. T. 9. 15. 17. 19.
Euler in novis Comment. von 1779. P. II. 1780. P. II. 1781. P. I.
Euler in den *Memoirs de l'acad. de Berlin* 1748. 53. 65.
Bernoulli in Act. berol. von 1753. und 1765.
La Grange im 1. 2. und 3. Bande, *Miscell. Taurin.*
Traité de l'harmonie par Rameau.
Recherches sur la Theorie de Musique, par Jamard. Paris 1769.
Methodus incrementorum directa et inversa, Auctore Brook. Taylor, London 1715.
Harmonics, or the Philosophy of musical sounds, by Rob. Smith. Cambridge 1749.
An Inquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings, by Mathew Young. Doublin 1784.

Die besten Versuche über die harmonischen Töne einer Saite hat aber Sauveur angestellt, und sie in den Pariser *Mém. de l'académie des sciences* 1701. eingerückt.

Man sieht schon aus der Uebereinstimmung dieser Schriftsteller, dass die Coexistenz mehrerer Töne in einer Saite, und die harmonischen Schwingungen der Saite keine Täuschung, sondern ein in der neuern Theorie angenommenes Grundfactum sey.

Allein bei alle der Uebereinkunft der harmonischen Schriftsteller konnte doch Täuschung mit unterlaufen, wie bei so vielen Theorien und Hypothesen. Was mich betrifft, so hat mir eigene Erfahrung die Sache erwiesen, lange noch, ehe ich an das neuerfundene Instrument dachte. Um aber alle Einseitigkeit zu vermeiden, will ich mich der Worte bawährter Männer bedienen, welche vor mir dieselben Versuche gemacht haben, und denen die meinigen sich immer gleich gefunden haben. Da ich keine andern, als des Hrn. Exleben, Hrn. Sulzer und Hrn. Chladni's Versuche zur Hand habe so seyen es diese. Sulzer sagt Artikel *Klang*: „Die Entdeckungen, die man über die Beschaffenheit der klingenden Saiten gemacht hat, haben vieles zur Theorie des Klanges beygetragen, denn noch ehe man die Bewegungen einer klingenden Saite zu berechnen wusste, schon vor der Mitte des vorigen Jahrhunderts, ist die Entdeckung gemacht worden, dass ein reiner etwas tiefer Ton einer Saite, einem geubten Gehor ausser dem Unisonus oder Grundton, auch dessen Octave, dessen Duodecime, auch wohl gar die Secunde, Octave und deren grose Terz horen lasse. Eine wichtige Entdeckung, wozu aber blos ein feines Gehör erfordert wurde. Wir wollen nun setzen, man schlage eine wohlgespannte reine Saite an, die den Ton C angebe. Wer

nun ein feines Gehör hat, vernimmt diesen Ton *C* so, dass ihn dünkt, er höre zugleich, wiewohl in geringerer Stärke, die Töne *c*, *g*, *c*, *e*, folglich ein Gemenge verschiedener, und zwar consonirender Töne. Hieraus lässt sich schon begreifen, warum ein solcher Ton voller, mehr klingend, und angenehmer ist, als wenn der Ton *C* ganz allein vernommen würde; jeder Ton ist ein Akkord, dadurch hört der Klang auf, einer zu seyn. Diejenigen, welche die Bewegungen oder Schwingungen der klingenden Saite mathematisch untersucht haben, worunter Taylor der erste war, haben gefunden, dass eine etwas lange Saite, wenn sie gestrichen oder gekneipt wird, zwar nach ihrer ganzen Länge schnell hin und her geschwungen wird, welches Schwingen das Gefühl ihres Tons erweckt; zugleich aber die Hälfte, der dritte, vierte, fünfte und alle folgenden Theile der ganzen Länge der Saite, jeder für sich, noch besondere Schwingungen machen." Man stelle sich vor, *A. B.* sey eine Saite, deren Ton eine Oktave tiefer ist, als unser *C*.

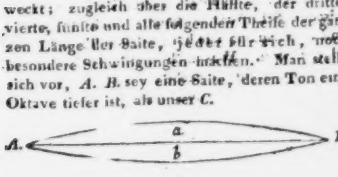

Indem sie gestrichen wird, und also hin und her schwingt, so dass sie wechselsweise in die Lage *A a B.* und *A b B.* kommt, so theilet sie sich zugleich in mehrere Theile, wie *A C. C B. A g. g D. d B.*, und jeder Theil macht für sich wieder besondere Schwingungen, und nimmt die Lagen an, die durch die Seitenstriche bezeichnet sind. Die Schwingungen der ganzen Saite erwecken das Gefühl ihres Grundtons, den wir nach verhältnissmässiger Zahl seiner Schwingungen 1. nennen wollen. Die Hälfte der Saite macht ihre besondern Schwinghügen *A c. C. A. c C. C B. C d B.* in halber Zeit, und erweckt das Gefühl des Tons 2: der dritte 3, 5, 8, und folgende Theile der ganzen Saite machen jeder wieder ihre Schwingungen, und erwecken das Gefühl der Töne 3, 4, 5, 6, u. s. f. Man stelle sich also vier gleich gespannte und gleich dicke Saiten vor, die in Ansehung der Länge sich verhielten, wie folgende Zahlen: 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{6}$ $\frac{1}{7}$ u. s. w.; so ist nach der vorher erklärten Bemerkung, der Klang der Saite 1. aus den Klängen aller übrigen Saiten zusammengesetzt, und ein feines Ohr unterscheidet wenigstens die 4 oder 5 ersten mit ziemlicher Deutlichkeit. Merkwürdig ist es dass diese harmonischen Töne grade die sind, welche die Trompete, in der Ordnung, wie sie hier stehen, angiebt, erst der Einklang 1, dann die Octave $\frac{1}{2}$, die 12 u. s. w. Nach diesen Erfahrungen lässt sich begreifen, warum der Klang der Saiten, besonders der Bafsaiten, etwas so volles, das Gehör so vergnügendes habe; denn man hört vieles auf einmal, und dieses vielerley ist so vollkommen in einander, als wenn es nur eins wäre, und hat also eine schöne Harmonie.

Im Artikel *Harmonie* sagt Sulzers: dass Harmonie der Natur gemäss sey, erhellet schon daraus, dass die harmonischen oder consonirenden Töne in der Natur selbst vorhanden sind; denn es ist jetzt vollkommen ausgemacht, dass jeder etwas tiefe und volle Ton, indem er das Gehör rührt, jene harmonischen Töne, und noch mehrere zugleich hören lasse. Da nun die Annehmlichkeit eines Klanges ohne Zweifel aus dieser harmonischen Vermischung oder Verbindung mehrerer Töne entsteht, warum sollte man dem Winke der Natur nicht folgen, und den Gesang nicht vollstimmig machen, wie die Natur jeden einzeln Ton gemacht hat. In Erxlebens Naturlehre, 2ten Abschnitt, §. 291. heisst es: „Ein in der Musik geübtes Ohr empfindet es deutlich, dass kein Klang so einfach ist, als es einem weniger Geübten scheinen könnte, sondern dass in jedem Klange vielmehr alle Töne gewissermassen mitklingen: vorzüglich aber hört man ausser dem Grundton allemal noch die Oktave desselben, die 5te, die 3te, und die doppelte 5te der grossen 3tie."

Eben so sagt Chladni in seinen Entdeckungen über die Theorie des Gesangs S. 56. Bey dem Grundton einer Saite kann ich aus eigener Erfahrung behaupten, dass man an einer etwas langen dünnen und tiefklingenden Saite, auch wenn sie stark angeschlagen worden ist, doch eine Beimischung höherer Töne deutlich vernehmen kann, vornemlich lässt sich, wenn alles umher still ist, und das Ohr nahe an die Saite gehalten wird, bey einem schwachen Nachklingen derselben die Coexistenz des 3ten und 5ten harmonischen Tones mit der grössten Deutlichkeit beobachten. Es ist auch nicht zu zweifeln, dass, so wie bey dem Anschlagen einer Saite die höhern konsonirenden Töne anderer benachbarten Saiten mitklingen, also auch die nemliche Saite durch ihre eigenen Schwingungen veranlasst werden muss, die höheren Konsonanzen, welche sie einzeln geben kann, mit dem Grundton zugleich hören zu lassen. Alle diese coexistirende Schwingungsarten sind aber nicht etwa als ein einziger Klang, oder als wesentliche Bestandtheile des Grundtons, wie einige behaupten, sondern als mehrere von dem Grundtone, und von einander ganz verschiedene Klänge anzusehen, die an der nemlichen Saite zu gleicher Zeit, eben so wie an mehrern Saiten, Statt finden können. Da ich nun die erwähnte, und durch so viele akustische Schriftsteller bewährte Erfahrung der Coexistenz mehrerer Töne an einer Saite selbst öfters, und mit immer gleichlichem Erfolge, gemacht habe; so folgt aus dieser Thatsache:

1) Dass die coexistirenden Töne als Schwingungsarten des nemlichen klingenden Körpers in der Natur gegründet seyn, und immer wären, obgleich sie so fast entdeckt worden sind.

2) Dass die Schwierigkeit, dieselben wahrzunehmen, eines Theils am Mangel eines geübten, darauf achtsamen Ohres liege:

3) Andern Theils an den Mitteln, die mitklingenden Töne so deutlich und vernehmlich hervorzulocken, dass man sie nicht blos als schwachen Nachklang, sondern mit dem Grundton in gleicher Reinheit und Stärke vernehme.

4) Dieses leistet mein Instrument, und dies ist eben das Unterscheidende und Neue davon. Die Ursache ist vielleicht diese: weil bisher die Metallsaiten (denn andere Saiten haben die Eigenschaft dieser harmonischen Coexistenz nicht) nur gekneipt, oder durch Hammer und Stifte, wie an den Klavieren, angeschlagen werden, statt dass sie hier durch das saite gleiche Auf- und Abreiben auf der Glas-Lamelle in eine stärkere aber auch gleichmässigere Vibration kommen, wodurch nicht allein die Saite in ihrer

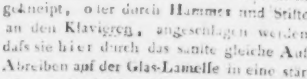

ganzen Länge *A. b. B.* erzittert,

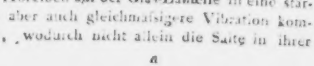

sondern auch in ihren einzelnen Theilen *a. c. c. B. a. g. g. d. D. B.* oder

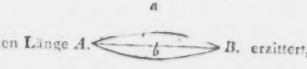

wenigstet dann vorzüglich die Schwingungsarten, welche die Verhältnisse von $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$ haben, oder die Oktave, die Quinte und hohe Terzie als die nächsten und analogsten sich dem Gehör vorzüglich einprägen, indessen die andern entferntern Verhältnisse zwar mit erklingen, aber sich mit jenen vermischen.

4) Ein Beweis dessen, was Herr Chladni und Euler vor ihm sagt: dass die coexistirenden Schwingungsarten nicht als ein einziger Klang, oder als wesentliche Bestandtheile des Grundtons, sondern als mehrere von dem Grundtone und von einander ganz verschiedene Klänge anzusehen, die an der nemlichen Saite zu gleicher Zeit, eben so, wie an mehrern Saiten Statt finden können, ist: dass ich auf meinem Instrument, je nachdem ich stark oder schwach mit dem Finger auf- und abreibe, nicht allein die harmonischen Töne zugleich, sondern auch jeden einzelnen den Grundton, die Oktave, die Quinte, die Terzie, wie ich es in dem Schema angegeben habe, kann hören lassen: welches nicht seyn könnte, wenn sie wesentliche Bestandtheile des Grundtons wären, indem sie alsdann nicht von ihm zu trennen wären, und immer mitklingen müssten. Mein Instrument ist also

ein neuer sinnlicher Beweis: dafs jeder Ton ein Akkord, und dafs die Harmonie in der Natur gegründet, und kein unnützes Kunstprodukt sey, wie Rousseau behauptete.

Recensionen.

Vermischte Kompositionen von C. E. F. Weyse. Kopenhagen, in der Musikalien- und Instrumenten-Niederlage, von E. F. I. Haly.

Ein Werk von verschiedenen Kompositionen gleicht gewöhnlich einem zusammengerafften Bündel von Allerley, das so Niemandem viel hilft. Nicht allein, dafs die so zusammengestellten Instrumental- und Singesachen zufalliger Weise von sehr verschiedenem Werthe seyn können, weil es sich recht gut denken läst, dafs jemand z. B. für das Klavier gut und sogar vortreflich setzen kann, ohne grade dies auch für den Gesang zu können, und umgekehrt: so ist noch dabey das Unangenehme, dafs durch die Vertheurung eines solchen Werkes dem Liebhaber von einem oder dem andern, den aber das Eine davon gar nicht interessirt, oder das ihm seines mittelmässigen Werthes wegen gleichgültig ist, der Ankauf desselben erschwert wird. Man sollte daher wenigstens Instrumental- und Singstücke von einander scheiden, und jedes für sich bestehen lassen. Ob denn grade immer Sonaten oder Variationen, oder was sonst allein gegeben wurde, darauf käme so viel nicht an.

So ist es denn auch mit dieser Sammlung von Kompositionen, die in grofsem Quartformat auf schönem Papier gedruckt sind. Es ist sehr Schade, dafs die darin enthaltenen Klavierstücke nicht für sich allein sind. Es sind zwey sehr brave Sonaten (die erste aus *E dur* ist besonders brillant), von nicht gemeiner Erfindung und Ausführung; ein Thema mit Variationen, wovon die 7te und 8te, nach eines glücklichen Idee, als freye Phantasien behandelt sind, und einen fertigen Klavierspieler, wie überhaupt alles, erfordern; ferner ein Charakterstück, *Scherzo* (Scherz) voll muthwilliger Einfälle. Alles durchaus korrekt, und voll guter, oft dreister Modulation.

Das Uebrige sind Lieder mit untergelegtem deutschen und dänischen Text, wie aus der Accentuation bisweilen hervorgeht, wahrscheinlich auf diesen letzten gemacht. Man kann eben nicht sagen, dafs sie schlecht wären: sie sind sangbar und einfach, wie denn überhaupt wohl in Kopenhagen unsre bunten verzierten Lieder schwerlich Glück machen und Nachahmung finden werden. Der Geist Schulzens wirkt unstreitig noch zu mächtig alldort, und was Kunzen, der, was wahre Kunst betrifft, sicher in seinen Fufstapfen mit Glück und Ruhm einhergeht, vermag, um den Ungeschmack zu verbüten, das wird gewifs geschehen. Unterdefs könnte man sie auch recht gut entbehren, wenigstens hier bey uns, wo das Interesse des dänischen Textes wegfällt; denn sie haben nichts, was sie als vorzüglich auszeichnete. — Doch, damit dem Verfasser auch nicht Unrecht geschehe: eins ist doch drunter, das in der That ächt liedermäfsig ist, und von Schnittern sogleich müfste nachgesungen werden können. Ob uns gleich der erste Abschnitt an einen Gesang in einer von den Operetten erinnert, die in Kopenhagen keine Gnade finden wollen, worauf denn doch solche Sachen allein m• Anspruch zu machen haben, (aus Gründen bleibe sie ungenannt), so stehe das kleine muntere Lied doch hier, dem Verfasser zu Ehren, und andern zur Freude. Und damit es sich vielleicht in Deutschland einführe, so mögen zugleich die Strophen beyfolgen; hoffentlich werden die Leser nicht wegen des Platzes zürnen.

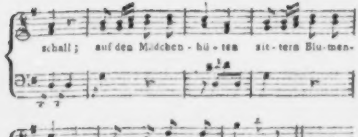

Sicheln klingen,
Mädchen singen
Unter Sichelklang;
Bis vom Mond beschimmert,
Rings die Stoppel flimmert,
Tönt der Erndtesang.

Alles springet,
Alles singet,
Was nur lallen kann.
Bey dem Erndtemahle
Ist aus einer Schaale
Knecht und Bauersmann.

Hans und Michel
Schärft die Sichel,
Pfeift ein Lied dazu!
Mähet! dann beginnen
Schnell die Binderinnen,
Binden sonder Ruh.

Jeder scherzet,
Jeder herzet
Dann sein Liebchen.
Nach geleerten Kannen
Gehen wir von dannen,
Singen und jauchzen!

Wohlklang und Naivetät sind bey dem dänischen Texte noch fühlbarer. Man singe nur z. B. statt: *auf den Mädchenhüten etc.*

Brune Piger dandse,
Spöge, flette Krandse,
Overals er fryd.

(Braune Mädchen tanzen, — flechten Kränze; — überall ist Freude.)

XII Lieder verschiedener Dichter mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt, und seinem Vater, dem Herrn Ammann Pfeilsticker (wie soll er denn sonst heißen?) *zugeeignet von Friedrich Pfeilsticker.* Augsburg, bey Gombart. (1 fl. 48 Xr.)

Wenns nur etwas Besseres wäre, das dem Vater zugeeignet, und, was mehr sagen will, (denn Väter können sich allenfalls an dem guten Willen der Kinder genügen) dem Publikum präsentirt ist! Aber so ist die Gabe beiden dargebracht, so geringfügig, daſs ihr ganzer eigentlicher Werth nur in dem schönen Papier und Stich besteht. Wie unglaublich hat sich der Verfasser an den Liedern von Schiller, Matthisson, Salis, Langbein und Pfeffel, die alle schon vielfach komponirt sind, versündigt! Seine Musiksetzerey gehört zu dem Allerelendesten, was Recensenten jemals vorgekommen ist. Daſs die Dinger von Schnitzern gegen die Harmonie durch und durch wimmeln, ist noch das Erträglichste. Unsinn ist darüber ausgebreitet von Anfang bis zu Ende. Wollte der Verfasser darüber Belege haben, so müſste man ihm das ganze Werk gleichsam vorbuchstabieren, und zu hyperschlechten Beyspielen ist hier der Raum zu Schade. Hoffentlich wird der bis dahin vielleicht selbstgetäuschte Verfasser durch dieses auf treue Recensentenpflicht ihm ertheilte grade Zeugniſs sich zur Selbsterkenntniſs bringen lassen, und nie wieder kommen!

Fantasia per il Clav. o P. F. Comp. e dedicata a Signora Comtessa de Haukowitz del Sig. Godof. Rieger. In Vienna, Gius. Eder. (45 Xr.)

Zu einer unterhaltenden Phantasie gehört doch wirklich mehr, als diese enthält. Es ist ganz natürlich, daſs man, vor dem Klaviere sich selbst überlassen, ohne grosſs an Plan und Regel gebunden zu seyn, sich einer zufälligen Gedankenreihe hingebe, Akkorde ergreife, ohne sie grade manierlich zu verbinden, aus einem Ton heraus, und in

den andern hinein wallfahrte, wildfremde Klanggeschlechter auf flüchtige Momente mit einander paare, ohne davon stehende Erzeugnisse zu erwarten u. s. w. Allein soll eine Fantasie der öffentlichen Mittheilung werth seyn, und zur allgemeinern Unterhaltung, wohl gar zum Studium für andre dienen, so muss sie, aller freyern Form oder Uniform ungeachtet, bey guter Führung der Harmonie nicht ohne Gedanken seyn, die einigen Werth und Zweck haben, und diese müssen, so mannigfaltig sie auch aussehen mögen, dennoch in einer gewissen natürlichen Verbindung stehen, und zuletzt einen bestimmten, Eindruck zurücklassen, so, dass man sagen kann, es haben nicht blos Sätze durchgeklimpert und probirt und angeforscht, sondern etwas Charakteristisches, das auf bestimmte Seelenzustände deutet, ausgedrückt werden sollen. Auch mit sich selber spielen muss die Kunst auf eine edle sinnige Art.

Von jenem bessern höhern Zwecke ist nun, wie oben schon angedeutet, an dieser Fantasie eben nichts erkennbar; vielmehr ist sie nichts anderes, als ein blos nacktes Akkordenspiel nacheinander und durcheinander, vermittelst welchem man sich sieben lange Seiten hindurch endlich zu einer Art von einfachem fugirten Satz hinarbeiten muss. Dieser ist zwar an sich nicht übel, aber auf solche Weise zu ihm hin zu gelangen, das ist doch eigentlich nicht der Mühe werth.

Gleichwohl wäre es gut, wenn Männer von Genie, Kunsterfahrung und — Geschmack uns mitunter Fantasien, als Produkte ihrer genialsten Augenblicke in ganz ungebundener Form gäben. Unsre wackern Alten haben darin viel gethan; aber die kontrapunktische Manier war wie ein Kleid, das sie Morgens und Abends an- und auszogen; sie war nicht allein üb rall dominirend, sondern fast durchaus die alleinige und einzige. Jetzt würden wir, diese zwar im Gering-ten nicht ausgeschlossen, vielmehr streng mit einbedungen, doch überhaupt mehr auf Schönheit und Rundung der Gedanken, auf Geschmack und Reichthum in der Zusammensetzung, und also auf angenehmere Unterhaltung Anspruch zu machen haben.

Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso, composto dal Frn. Krommer, Op. 17 In Vienna pr. Artaria e Comp (1 fl. 40 Xr.)

Obgleich schon wichtigere Quartetts, insonderheit für die Violine als erste Hauptstimme von Herrn Krommer bekannt sind, worin mehr ausgegriffen wird, so kann man doch auch diesem seinen Beyfall nicht versagen. Es ist leicht und gefällig, und hat einen ordentlichen Gang, wider den sich nichts einwenden lässt. Für die Flote indessen hätte doch etwas mehr geschehen können, wenn ja gegensie die übrigen Stimmen, wie hier geschehen ist, und eigentlich nicht seyn sollte, so merklich in den Hintergrund haben gehalten werden sollen.

Nachricht.

Ueber Amsterdam, in Bezug auf Musik und Theater.

(Forts. v. d. 52. St. d. Z. 1. Jahrg.)

Ich komme nun auf unsere Theater — beynahe die einzigen zweckmäßigen Hülfsmittel, wodurch die Musik hier zu Lande weiter ausgebreitet, und gemeinnütziger gemacht werden kann.

Das holländische oder Nationaltheater war ehedem an einem Kanal, oder, wie man hier sagt, auf einer Gragt, mitten unter bewohnten Häusern, und hatte vor ungefähr drey oder vier und zwanzig Jahren das Unglück, dass es am Abend einer Vorstellung auf einmal in vollen Flammen stand. Ein schreckliches Ereignis. Viele Menschen kamen dabey um Leben, weil das Haus an drey Seiten durch andere Gebäude eingeschlossen war, folglich nur einen Haupteingang, und noch einen kleinern Gang hinterm Theater, blos für die Spielenden und Arbeitsleute, hatte. Das Haus war voll, unglücklicher Weise mussten die Thüren nach innen zu geöffnet werden, die ganze Masse Volk stürmte verwirrt und in der äussersten Bestürzung auf den Ausgang zu.

und nun war keine Gewalt vermögend, die Thüren zu öffnen. So wurden viele erdrückt, zerfetzten: viele erstickten oder wurden ein Raub der Flammen. Ich erwähne diese schreckliche Geschichte, weil ich weiss, dass auch jetzt noch an mehrern bedeutenden Orten Deutschlands ähnliche Uebelstände bey den Einrichtungen der Theater bestehen, und ähnliches Unglück so leicht möglich machen.

Nach diesem traurigen Vorfall erbauete man ein neues Schauspielhaus, und durch Schaden klüger belehrt, auf einem grossen und freyen Platze, nahe bey dem sogenannten Leydner Thore. Aber aus zu grosser Ehe, oder vielmehr aus übel angebrachter Sparsamkeit wurde dies Haus ganz von Holz auf einer fuß-hohen Fullung von Backsteinen errichtet, so dass es nun zwar eine schone, aber auch sehr wandelbare Form hat, welche alljährliche Ausbesserungen unumgänglich nöthig macht. Von den seit der Erbauung aufgewendeten Ausbesserungskosten hätte man gewiss ein massives Haus errichten können; und wäre dadurch vor neuer Gefahr ziemlich sicher gewesen. Doch ist es wenigstens mit sattsamen Ausgängen versehen.

So gebrechlich das Aeussere dieses Gebäudes auch ist, so ganz vortreflich ist seine innere Einrichtung, und am allervorzüglichsten das Theater selbst. Dieses ist mit der grössten Ueberlegung und Kunst gebauet. Die Dekorationen aller Art sind von den besten niederländischen Meistern angegeben und gemahlt. Das Maschinenwerk und was dazu gehört, ist durch Kunstverständige geordnet: eine solide und in vielem Betracht kostbare Garderobe für Vorstellungen aller Nationen, nebst vielen chinesischen Beleuchtungen, wodurch Zaubereyen und die mannigfaltigsten Veränderungen in pantomimischen Ballets bis zum Bewundern können ausgeführt werden — alles das ist hier vorräthig. Fremde aller Art, die dieses Theater ohne Vorurtheil, und einigermaßen in seinem Glanze gesehen haben, behaupten, dass es sich mit den vorzüglichsten in Europa zusammenstellen lasse.

Der Raum für die Zuhörer ist vorerst zu vier Gallerien benutzt, die in gerader Linie übereinander sind, und deren erste und zweyte in Logen vertheilt sind, die dritte und vierte ungetrennt fortlaufen. Sodann hat das Parterre eine grosse Menge Sitze: aber diese gepolstersten Banke sind zu lang, und ohne Durchschnitte in der Mitte, folglich ist es zuweilen sehr beschwerlich, seinen Platz zu erreichen, auch wenn dieser besprochen ist, sobald er sich in der Mitte befindet, und diese Banke auf beyden Seiten schon besetzt sind.

Doch, meine Absicht ist nicht, Theater mit ihren innern und aussern Einrichtungen zu beschreiben, sondern in so fern diese Bezug auf Musik haben. Das Orchester besteht ohngefähr aus 30 bis 36 Personen, von denen man sagen kann, dass sie im Allgemeinen sehr gut sind: auch zeichnen sich darunter viele Glieder durch mehr als mittelmässige Talente und Geschicklichkeiten auf mancherley Instrumenten ganz besonders aus, und es konnte also vieles von ihnen erwartet werden. Leider ereignet sich aber nur zu oft das Gegentheil. Die besten und feurigsten Köpfe, die sich unter dieses Orchester, um des sichern Gehalts willen, engagiren, werden hier, wie anderswo, nicht selten die nachlässigsten Arbeiter. Ausser den allgemeinen Ursachen dieser sehr unangenehmen Erscheinung, die jedem, der einige Erfahrung hat, bekannt sind, giebt es hier noch eine besondere. Man giebt hier meistens Trauer- und Lustspiele. Bey jedesmaliger Vorstellung ist nun das Orchester verpflichtet, eine ganze halbe Stunde, und ofters noch länger, Symfonien zu spielen, ehe der leidige Vorhang sich hebt. Die mehresten dieser Stücke haben fünf Aufzüge, und zwischen jedem von diesen muss fast immer eine halbe, auch wohl eine ganze Symfonie zur Ausfüllung gegeben werden. Was ist nun wohl für ein Orchester ermudender, als dies ewige Einerley von Symfonienspiel! Aber das Aergste kommt noch! Ehe das Stück angeht, ist, und wenn die herrlichste aller Symfonien gegeben wurde, ein so abscheulicher Lärm auf den obern Gallerien, dass man oftens im eigentlichsten Sinne sein eigenes Wort nicht hören kann, wie viel weniger die Musik! Dieses abscheuliche Toben zwischen

den Akten nimmt nun immer noch zu, im Verhältnifs mit der Quantität Weinflaschen, welche von den Herrschaften der obern Gallerien geleert worden sind. Da haben Sie den Hauptgrund jener Ermattung vieler unserer geschicktesten Musiker, aber auch die Entschuldigung dieser ihrer Ermattung, und des verwilderten Vortrags, den man sich wohl zu Schulden kommen lafst.

Dieses Orchester stehet, oder stand vielmehr unter der Direction eines Herrn Barth. Roeloffs oder Rulofffs, eines gebornen Amsterdammers, von welchem würdigen Manne ich Ihnen nächstens mehr sage.

Anekdote.

Der berühmte Kapellmeister Zach in Mainz verlohr seinen Verstand aus Liebe, die er gegen eine vornehme Dame gefafst hatte. Nichts konnte ihn von dieser unglücklichen Leidenschaft heilen. Der Churfurst, der ihn sehr schätzte, gab sich alle Mühe deswegen: aber jeder Versuch mislang. Wenn man ihn auf einige Zeit als Freund und Kunstler geniessen wollte, so war kein anderes Mittel, als ihm mit der Hoffnung des Besitzes zu schmeicheln. Die edle Dame selbst bot die Hand zu diesem Mittel: allein, sobald er sich getäuscht merkte, kam auch der Rückfall des Wahnsinnes. Demohngeachtet schrieb er noch in guten Stunden die trefflichsten Sachen. Er hatte dabei verschiedene besondere Grillen. Er reisete z. B. beständig herum, tischte seine neuesten Symfonien, in denen man immer noch den Meister bey vielen Stellen erkennen konnte, an den Hofen und in den Klöstern auf, oder liefs sich auf dem Flügel hören. Sollte nun das Akkompagnement im Ritornell piano spielen, so fiel er mit beyden Ellbogen auf die Tangenten, und machte dadurch einen furchterlichen Lerm, und frug dann gefällig die Zuhörer: Haben Sie die schöne Harmonie gehört? In seinem Anzuge war er äufserst seltsam. Gemeiniglich trug er das Haar fliegend, oben mit einem schwarzen Bande zusammengeknüpft. Seine Kleidung bestand in einem schwarzen Rock, einer gelben Weste, rothen Beinkleidern und schwarzen wollenen Strümpfen. In diesem Aufzuge begleitete er jede Leiche, die ihm zustiefs, bis auf den Kirchhof, mit der tiefsten Ruhrung und erbauender Andacht. Horte er ausserdem, dafs jemand in dem Ort gestorben war, so liefs er Essen und Trinken stehn, gieng ins Sterbehaus, und bat um die Erlaubnifs, mit zur Leiche gehn zu dürfen. Gab es irgendwo einen Leichenschmaus, so schüttelte er wehmüthig den Kopf, sagte: Hier mufs man beten, nicht schmausen, und entfernte sich, ohne einen Bissen oder ein Glas Wein anzurühren. Er trug beständig ein neues seidenes Schnupftuch in der Tasche. Dirigirte er nun seine Symfonien selbst auf der Geige, so legte er das seidene Tuch unter das Kinn, damit seiner neuen Violine (denn er spielte nie auf einer alten, und fuhrte deswegen immer eine neue Schachtelgeige bey sich) kein Schade am Firnifs geschehen möchte. Nun zerkratzte und zerarbeitete er sich, dafs ihm die Schweifstropfen auf der Stirne standen, denn er konnte gar nicht geigen, und glaubte doch, er spiele schön, und sey der beste Konzertmeister auf Gottes Erdboden. Das Sonderbarste war, wenn man das Gespräch mit ihm auf die Komposition und den doppelten Contrapunkt lenken konnte. Dann war er vernünftig, und redete wie ein Professor: las der Gesellschaft ein formliches Kollegium über den Contrapunkt, über kanonische Sätze und alle Theile der Komposition, und man vergafs den Wahnwitzigen, denn kein Wort verrieth den Mann, dessen Kopf sonst so bedauernswürdig verwirrt war. Fiel ihm aber mit einemmal die Gräfin von ** ein: dann war's aus, und man konnte ihn nicht wieder zurechtbringen, ohne sich bey ihm auf seine Hochzeit einzuladen, auf die er dann eine grofse Kantate komponiren wollte.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten November **№. 9.** 1799.

Bruchstücke aus Briefen an einen Jungen Tonkünstler.

von Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung aus dem vierten Stück d. Z.)

Fünfter Brief.

Das Gemisch des Komischen und Ernsthaften in den jetzt gewöhnlichen deutschen Opern.

Ich glaube es wohl, dafs es Ihnen, wie jedem jetzigen Opernkomponisten in und für Deutschland, wenn er denkt und nicht blos schreibt, wenn es ihm um bleibenden Beyfall, und nicht blos um schnell verhallendes Händeklatschen zu thun ist — schwer wird, musikalische Einheit in die aus so heterogenen Theilen zusammengesetzten Texte zu bringen: aber dennoch mochte ich nicht in Ihre und so vieler Kritiker Behauptung einstimmen, jene Zusammenstellung des Komischen, und — wenn auch nicht Tragischen, doch Ernsthaften, sey geradezu verwerflicher Unsinn; und es bleibe für den Komponisten platterdings eine Unmöglichkeit, daraus ein wahres Ganze, ein Werk aus einem Stück, zu liefern. Im Gegentheil — nehmen Sie es ja nicht für Ironie, sondern für den schlichtesten Ernst — ich habe Lust und Grund (jene, weil ich diesen zu haben glaube) nicht etwa nur die Entschuldigung des Publikums an dieser Liebhaberey, sondern dieser Liebhaberey selbst, unter gehörigen Bedingungen, zu übernehmen.

Wollte ich nur das Erstere — das Publikum entschuldigen: so würde ich anführen, dafs nicht wenige und zum Theil sehr talentvolle Schauspieldichter des letzten Jahrzehends durch ihre lachweinerlichen, tragiburlesken, heroischpossenhaften Dramen den Theaterfreunden eine solche Liebhaberey am Bunten anfänglich aufgezwungen, inokuliert, und sie nach und nach so daran gewöhnt haben, dafs dergleichen Gemisch nun überall, folglich auch in der Oper fast Bedürfnifs worden ist. Ich würde ferner anführen, dafs unsere jetzigen Opernsänger und Opernsängerinnen durch dergleichen Dinge fast sämmtlich so verbildet sind, dafs sie grofse, erhabene Charaktere (grofs und erhaben in Dichtung und Musik) zu fassen, durchzufühlen, festzuhalten, und nun so wieder zu geben, gar nicht mehr im Stande sind; dafs folglich das Publikum lieber Etwas, wenn auch vielleicht nicht im Allgemeinen, doch in seiner Art Gutes, als Etwas durchaus Entstelltes, hinnehmen will — und was ich mehr dergleichen anführen würde. Aber ich will nicht nur das Publikum, sondern die Sache selbst, entschuldigen, wodurch das erste von selbst rein hervortritt.

Auch hier besorgen Sie nicht, dafs ich mit den Gemeinsprüchlein vieler Vertheidiger von Shakespear's Rüpel in seinen Trauerspielen dahergeschlichen kommen möchte: ich weifs zu gut, wie unstatthaft sie sind; oder dafs ich mich auf das Gemisch des Komischen und Ernsthaften, des Burlesken und Tragischen in der wirklichen Welt berufen würde: ich weifs zu gut, dafs die Kunst in einer andern Schöpfung waltet, als in der gemeinen, dafs für sie eine andere Natur blühet — eine Natur, frey vom irdischen Stoff, frey vom Ankleben und Herabziehen des Thierischen, erhoben von dieser Seite über das

Individuelle. Von alle dem kein Wort, wohl aber von diesem. —

Die Oper ist das, was aus der Vereinigung aller Künste zu Einem, resultiert. *) Was auch Wieland so angenehm und eindringlich dagegen sprechen mag — es bleibt doch wohl so, oder die vortrefflichsten Opern aller Zeiten, und der jetzigen wahrhaftig auch, sind keine Opern: und dann streitet man nur um Worte. Wieland sagt: heißt nur das Oper (der Hauptsache nach, was ich so eben dafür ausgegeben): dann ist sie fast nur ein Schauspiel für Könige. Wäre das auch, so dürfte doch, wo von der Sache gesprochen wird, nicht aus ökonomischen Verhältnissen argumentiert werden — was Wieland weit weniger thut, als Sie. **) Für Könige, als Könige, nicht, wohl aber für wenige — Könige, oder was sonst — würde die wahre Oper seyn; und nicht, weil Wenige sie bezahlen können, sondern weil Wenige so viel allgemeine und Kunstkultur besitzen, das Wesen Einer Kunst zu verstehen, wie viel weniger das Wesen eines aus allen Künsten zusammengesetzten Einen Produkts. Also gewiß noch für Wenigere, als eine Gothische Iphigenie, oder ein Schillerscher Wallenstein, oder ein König Oedipus von Sophokles. — Will man aber nicht über die Sache, sondern über die jetzt mögliche Ausführung (mehr nach Wieland, als nach Ihnen) sprechen: so darf man wohl auf dergleichen Verhältnisse Rücksicht nehmen — man darf, weil man muß. Und nun stimmen wir sämmtlich Wielanden da bey, wo er meynt: um nur Etwas zu haben, müsse man gar Manches abrechnen, auf gar Manches Verzicht leisten, in gar Manchem den Umständen nachgeben u. s. w.

Aber nun fragt sichs: Was sollen wir fahren lassen? W. wünscht: Alles, nur nicht Musik, Poesie und Aktion, als die einzig nothwendigen und wesentlichen Requisiten der Oper. Sie sind auch dieser Meynung: aber ich glaube, Sie und der würdige W. werden mir vergeben, wenn ich behaupte, daß wir alsdann nur ein ziemlich langweiliges Produkt haben würden. Es dürfte nicht schwer werden, aber lang, dieses aus dem Wesen der Sache zu erweisen: deshalb lassen Sie uns nur an die Erfahrung denken. Wer konnte uns schönere Proben für die Wahrheit seiner Behauptung geben, als Wieland selbst? Er hat sie gegeben; sie sind von großen Meistern gesetzt, unter seinen Augen gesetzt, zu seinem öffentlich bezeigten Beyfall gesetzt und aufgeführt worden — und haben (ich nehme selbst seine in vielem Betracht so vortreffliche Alceste nicht aus, und bitte, nur nicht etwa an die Höllenzeiten zu denken, welche dem Verfasser damals von so vielen Gelehrten darüber gesagt wurden) sie haben, sag' ich, bey dem großen Publikum, obschon sie damals ganz etwas Neues waren, wenig Glück gemacht, und würden jetzt gar keins machen.

*) Der Verfasser wird anderswo dies weiter aus einander setzen, und es von einer Seite herzuleiten und zu erweisen bemühet seyn, von welcher es bisher noch nicht hergeleitet und erwiesen ist.

**) In der hier gemeinten Abhandlung Wielands: *Ueber das deutsche Singspiel.* (Sämmtliche Werke, 26ster Band) dringt der Verfasser mehr auf die Kultur und Annehmung der von ihm vorgeschlagenen Oper, als daß er daraus gegen jene die erbey Seite setzt, geradehin sprechen sollte. Allein, ganz abgesehen von dem, was oben gesagt wird — hat des würdigen Wielands schätzbaren Eifer für die gute Sache wohl auch daran gedacht, daß bey der äußerst großen Seltenheit solcher Sänger und Sängerinnen, die zugleich solche Schauspieler und Schauspielerinnen seyn müßten, als nothwendig wäre, um auch nur seine eigenen Forderungen, auch nur mäßig zu erfüllen, und ein so einfaches Produkt würdig darzustellen — sein Singspiel gewiß eben so kostbar werden würde (und eben so selten, und nicht der Kostbarkeit allein wegen); als die von ihm wiederrathene französische und italienische große Oper? Doch soll dies allerdings eben so wenig gegen seine Sache entscheiden, als seine gegen die Sache überhaupt.

Ich fürchte nicht, dafs Sie mir einwenden werden: „Zugestanden dies; aber eben, weil wir jetzt durch jene Alfanzereyen so verwöhnt sind" — Sonst müfste ich antworten: „Zugestanden dies; aber wir sind denn doch seit jener Zeit auch um ein feines Stück in allgemeiner Kunstkultur vorwärts geschritten, und in richtiger und weitverbreiteter musikalischer Bildung stehen wir um so ein Beträchtliches höher, dafs es Beleidigung wäre — gegen das Zeitalter, es nicht einzugestehen, gegen die Urtheilenden, es zu erweisen." —

Also zurück zur Hauptsache. Wir müssen abrechnen, wir müssen Verzicht leisten — auf das, was W. für entbehrlich achtet, nun wohl nicht, damit wir nicht langweilige Erfahrung finden, wo wir schonen Genufs suchten: auf was aber? Auf nichts der Form, aber auf Manches der Materie nach. Lasset uns, mit einem Worte, alles im Grade ein wenig herabstimmen; die Charaktere also nicht ganz so überirdischallgemein anlegen; sie nicht, nur so langsamen hehren Schritts, sich entwickeln, sondern macht eure Helden menschlicher, und treibt sie mehr und lebhafter vorwärts. Eben so mit der Geschichte und Handlung; lasset sie rascher vorübergehen, kräftig und nicht blos tief eingreifen, leitet mächtige und nicht blos einfachgrofse Situationen herbey, verstattet Episoden; fangt an, den Metastasio in Eleganz und ächtmusikalischem Styl nachzuahmen, aber hört auf, ihn in seinem Uebrigen zu vergöttern. Und nun, wie es sich von selbst versteht, in der Musik überall dasselbe — eine Parallele, welche sich von selbst ziehet, und deshalb nicht erst von mir gezogen zu werden braucht. Stehet auf euren eigenen Füfsen, und wandelt euren eigenen Weg, ihr Komponisten: aber benutzt von jedem grofsen Mann sein Wahres und Vortrefflichstes — Lernt deshalb z. B. von Hasse und Naumann durch Einfachheit hinreissen, von Mozart und Händel Macht und Gewalt handhaben, von Gluck beschneiden — und was sollte mehr beschnitten werden, als was er beschnitt: das alles Aufhaltende, das Theater in dem Konzertsaal, den idealen Held in den geschickten Sänger Verwandelnde — die regelrechte, sogenannte grofse, d. i. lange Arie? u. s. w. Und ihr, ihr Dichter, behaltet anständige Pracht, öftere Verwandlungen der Scene u. s. w., lafst eure Mahler und Maschinenmeister sich anstrengen, wo und wie es ein im Allgemeinen nicht verbildeter Geschmack verstattet; und da Gott eure Fürsten davor bewahren wird, Provinzen über Ausführung eurer Ideen zu verschulden, so stimmt auch hierin eure Forderungen im Grade herab, und verlangt, was sich mit Ehren thun läfst. Dann haben wir nicht ein blofses Singspiel, sondern eine wahre, wenn auch etwas verjüngte Oper.

„Und damit zugleich ein wenig interessirendes Ding — sagen Sie; weil jenes in die Augen fallende nur dann sehr lebhaft würken kann, und also die Mühe lohnt, wenn es wirklich sehr grofs ist, und Werk der Zauberey scheint." — Richtig, Freund: nur dann würkt es sehr lebhaft! Darum verstärkt das Interesse durch Hinzufügung von etwas Aufserwesentlichem — Was das seyn soll? Ey nun, zum Beyspiel das, was wir schon hinzugefügt haben — Das Komische, das sich hier, in der etwas menschlichern Oper (wenn ich mich so ausdrücken darf) anbringen läfst, ohne das Ganze zu zerreissen, aber nicht dort, in der vereinfachten.

„Und was ergiebt sich nun auch daraus — fallen Sie ein. Höchstens das: es ist allenfalls erlaubt, das Komische mit dem Ernsthaften in dieser Oper zu verweben, und es kann dadurch dem Ganzen ein allgemeineres und stärkeres Interesse gegeben werden. Es kann: aber es ist nicht so, sondern das Gegentheil, wie unser eigenes Gefühl zeigt. Unsre jetzigen Opern würken schlechterdings nichts Eines, nichts Ganzes: nur einzelne Scenen, einzelne Sätze machen Effekt — Und alle Theorie, die dem natürlichen Gefühl widerspricht, ist ihre Geburtsschmerzen nicht werth." —

Wir sind einig, Freund; und Sie sind nun, wo ich Sie hin haben will. Ich versprach ja die Vertheidigung jener jetzt herrschenden Sitte nur unter gehörigen Bedingungen. Wir glauben also, sie ist an sich nicht der Natur der

Sache zuwider, die ist nach den Umständen thunlich, ja sie kann der Sache selbst vortheilhaft seyn — wovon am Ende noch ein vielleicht nicht zu verschmähendes Wort angehängt wird: bisher hat sie aber der Hauptsache selbst mehr geschadet, als genützt — das kann mithin nur in Mifsgriffen und Mifsbräuchen liegen. Diese wegzuschaffen, spreche ich eben von Bedingungen. Hier sind einige derselben, deren Angabe einem Dichter bey der Bearbeitung seines, und Ihnen bey der Wahl Ihres Textes vielleicht dienlich seyn kann. Alles Allgemeine, das sich, wo von Kunst die Rede ist, von selbst versteht — als z. B. dafs das Komische nicht pöbelhaft seyn müsse u. dgl., übergehe ich, wie sich gleichfalls von selbst versteht.

1) Das Komische darf nie zur Hauptsache werden, sonst geht diese ganze Art Oper verlohren, indem sie zur eigentlich-komischen Oper wird. Diese ist aber etwas ganz anders, und soll etwas ganz anders seyn. Verstehen Sie mich recht? Die komische Oper ist mir sehr theuer und werth; ich nehme ihre Vertheidigung gegen jenen, der sie sprodethuend und vornehmrichtend verwirft, auf mich, und zwar kecklich und nicht so furchtsam, als die hier versuchte Vertheidigung der humoristischen. Ich halte die komische Oper, um es kurz zu sagen, für die Travestierung der höchsten, reinheroischen Oper — für eine Art *Aeneis* von Blumauer, *Don Quixotte* von Cervantes, *Esther* von Göthe. Ich vertheidige, ich rechtfertige sie, nicht als Produkt schöner, sondern angenehmer Kunst. Ich nehme dieses hier einer weitern Zersetzung voraus, weil viele sichs ihrer genauern Untersuchung vorausgenommen, und dagegen entschieden haben, ohne jenen weisen Unterschied nur ein wenig zu erwägen. Kant hat ihn zuerst gemacht. Und wenn die Musiker diesem Weisen nicht so vielen Dank schuldig sind, als die bildenden Künstler, weil er, wo von Musik im Einzelnen gesprochen wird, (vornehmlich in der Kritik der Urtheilskraft und in der Anthropologie) mehr vortrefflich ahndet, als vortrefflich ausführt: so sind sie ihm schon für diese Unterscheidung, wodurch ein neues Licht in der artistischen, aber ganz besonders in der musikalischen Welt aufgesteckt wird, ewig verbunden. Wollen Sie darüber weiter nachdenken, so lesen Sie Kant selbst: seine Kommentatoren haben ihn hier nur wiederholt, ohne zu bemerken, oder doch, ohne Andern bemerklich zu machen, was alles sich daraus ergiebt. — Doch dies nur in Parenthesi. Ich will mit dem Allem hier nichts, als vielleicht verhüten, dafs man jene beyden Arten der Oper, die humoristische und die komische, nicht verwechsele, worüber die eine verlohren gehen müfste. Ihnen brauche ich nicht erst zu sagen, dafs nun auch die ganze Anlage, der innere Geist, der Ton des Ganzen, der Styl im Allgemeinen, bey der Musik beyder, gleich vom Anfange und vor der Ausarbeitung ganz verschieden entworfen und angelegt, und bis ans Ende ganz anders gehalten seyn müsse. Wollen Sie dies jemand Andern (weil Sie es wissen) durch Muster anschaulich machen, so verweisen Sie ihn zum Vergleich des ganzen Tons, der ganzen Haltung, z. B. der Musik der *Zauberflöte* und der *Molinara*, und nun wieder zum Vergleich des Komischen dort mit dem Komischen hier, des Ernsthaften dort mit dem Ernsthaften hier; oder wenn es ein Ungläubiger ist, der diese Verschiedenheit in dem so ganz verschiedenen Genius der Meister, und nicht in der nothwendigen Beschaffenheit ihrer Werke selbst finden will, so lassen Sie ihn in diesem Betracht des einen Mozarts *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, und auch hier wieder das Komische mit dem Komischen, das Ernsthafte mit dem Ernsthaften vergleichen; und wollen Sie es bequemer und ganz im Einzelnen anschaulich haben, so halten Sie etwa die dem Inhalte (der Materie) nach ganz gleichen, und der Bearbeitung (der Form) nach ganz verschiedenen Abschiedsscenen der Liebenden, im Terzett des zweyten Akts der *Zauberflöte*, und im Quintett des ersten Akts von *Così fan tutte* (an die Späfse des Alten allerdings hier gar nicht gedacht, da sie für sich sind, und zur Materie gehören) zusammen. Sind oder werden Ihnen die mannigfaltigen Kompositionen der Gotter-

schen Geisterinsel bekannt, so werden Sie da Stoff zu gar vielfachen hieher gehörigen fruchtbringenden Bemerkungen machen können. Ich kenne jetzt nur zwey dieser Kompositionen genau: aber ich hatte schon gar Manches hierüber zu sagen. Statt dessen komme ich lieber auf meine zweyte Bedingung:

2) Das Komische darf dem Ernsthaften, oder wohl gar Tragischen, nicht beygemengt seyn, sondern nur mit ihm abwechseln. Ich meyne: auf eine drollige Scene unter den Nebenpersonen darf wohl eine rührende unter den Hauptpersonen folgen; *) nur sollte nicht, wie z. B. in Mozarts *Don Giovanni* der hier und da gar nicht übel gezeichnete Leporello durch seine Lazzi die erste grose Scene der Ermordung, oder die grausende vor dem Monument, oder die erhabene beym Ankommen des Geistes, lächerlich machen. Wer sich in diesen und ähnlichen Scenen dem Ganzen nur so hingiebt, ohne sich absichtlich von den Spasmachereyen loszureiſsen, der fühlt sich von zwey kontrastirenden Empfindungen gar übel hin- und hergerissen, oder auch er fühlt gar nichts, weil eine dieser einander bekämpfenden Empfindungen die andere zerstört. Wie wehe thut es mir um die so brav — aber nicht von dem Italiener, sondern schon von dem Spanier angelegte Scene auf dem Begräbnifsplatze, wenn ich bedenke, was Mozart, unter der Leitung eines weisern und seinen Komponisten kennenden Dichters daraus gemacht und damit gewürkt haben würde, und jetzt sehe und höre, wie sie nur lautes Gelächter würkt. **)

Stimmt man aber auch nicht in das ein, was ich oben zur Vertheidigung der humoristischen Oper gesagt habe: will man sie, als denn doch eine Art Mittelding zwischen heroischer und komischer Oper, als denn doch etwas Zwitterartiges, nicht gelten lassen: so giebt man doch wohl das Folgende zu. Der Grad jetziger Bildung des musikliebenden Publikums (wäre ich keck, so sagte ich, des kunstliebenden überhaupt) ist der, auf welchem man durch die Kunst nicht mehr blos amusiert seyn will, sondern einen hohern Zweck ahndet, sich zu ihm erheben mochte, aber noch nicht zu ihm erhoben ist — der Zustand des Bekehrten vor dem neuen Leben, nach Augustin, der Zustand des Glaubens vor dem Schauen, nach Spangenberg. Schnell und plötzlich kann man zu jenem Ziele nicht gelangen — das lehrt die Natur der Sache, und die Erfahrung bestätigt es, wie z. B. an Gluck und seinen Werken. Jene neue Art Oper (wenn sie anders nicht die alte ist) ist mithin jetzt Bedürfnifs — das will nicht viel sagen: aber auch Mittel zu höherer ästhetischer Erziehung — und das will mehr sagen. Deshalb, dächte ich, mufs man sie dem Publikum geben, wenn es sie nicht schon hatte: deshalb mufs man sie ihm um destomehr lassen, da es sie schon hat. Das Verlangen darnach ist da, und hat, wie ein thätiges Symptom, das beste Mittel zur Vervollkommnung unsers Geschmacks selbst angegeben: darum benutzt es, ihr folgt dann der Natur, und deren Weg ist stets gut, denn er führt sicher und immer aufwärts.

(Der Beschluſs folgt.)

Recensionen.

Variations pour la P. F. sur l'air: O numi posenti etc. de l'Opera Azur Rè d'Ormus, comp. par K. Wien bey Jos. Eder. (40 Xr.)

Wenn der Verfasser (der ganz wohl gethan

*) Gleichwohl darf es allerdings nicht einzeln dazwischen stehen, sondern in nothwendiger Verbindung, und das dürfte wohl die schwerste Aufgabe für den Dichter seyn. d. Verf.

**) Bey der letzten Scene kann der Leporello, wenn der Geist erscheint, abtreten, und erst wieder zurückkommen, wenn sein Herr zur Hölle gefahren ist. Wenn doch die Direkteurs überall hierauf achteten, und den Bufsnöthigen, seine Späſse zu kassieren, oder hinter den Koulissen zu machen. d. Verf.

hat, seinen Namen zum Räthsel zu machen) den Vorsatz gehabt hatte, uns diesen lieblichen Gesang zu verleiden, so könnte er es nicht ärger gemacht haben, als hier geschehen ist. Manche der Herren Variantenschreiber müssen sich einbilden, je barokker ein Thema verzerrt wird, desto besser. Aber so künstlich das auch aussehe, so hört es darum nicht auf, widerlich zu seyn. Es ist grade, als wenn man einer Statue, um sie noch beliebter zu machen, das Gesicht mit widerwärtigen Farben *à la Mosaique* bemalen, und den Körper mit bunt zusammengesetzten Lappen behängen wollte. Wer kann es wohl ausstehen, wenn ein süßer inniger Satz wie folgender:

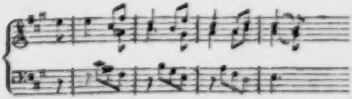

so gräulich vermodulirt wird, wie hier:

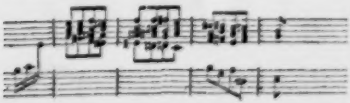

Welche gräuliche Schulfüchserey! Das soll so was vorstellen! — Was krampft mehr zusammen, als folgende Barbarey in *Nr.* 7. als Marsch in *A moll* (!)

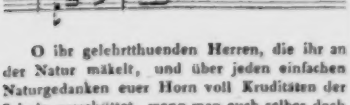

O ihr gelehrtthuenden Herren, die ihr an der Natur mäkelt, und über jeden einfachen Naturgedanken euer Horn voll Kruditäten der Schule ausschüttet, wenn man euch selber doch in gescheute Menschen variiren könnte!

Lieder aus Lafontains Erzählung: die Harfe. Fürs Klavier oder F. P., in Musik gesetzt von K. Wien bey Jos. Eder.

Einem Gesangkomponisten, wie diesem, würde man umsonst davon sprechen, wie ganz unrecht es eigentlich sey, eine blose Warnung an Mädchen, enthalte sie auch traurige Bilder und Gleichnisse, mit eben dem Ausdruck und eben der Empfindungsmahlerey zu behandeln, als wenn ein getäuschtes Mädchen selbst in ihrer eigenen Seele empfindet, und in dieser Stimmung und Ueberwältigung des Gefühls ihre Mitschwestern vor Irrungen und vor einem Seelenzustande, wie ihrem gegenwärtigen, warnen wollte. Davon wissen sehr viele Text- und Sinnverderbende Liedersetzer nichts; ja es kommt ihnen nie eine Ahnung davon ein. Hier soll nur die Rede von der um sich greifenden Ziererey seyn, die so manchem weit talentvollern Anfänger im Liedersatze, als diesem Verfasser eigen zu seyn pflegt, in sauern, herben Modulationen etwas zu suchen, und zu glauben, man habe empfindungsvoll und malerisch geschrieben, wenn man das Ohr mit chromatischen Kläglichkeiten angreift.

So fängt dieser Herr K. gleich das erste Lied, dem er, mit ganz eigenthümlicher Unwissenheit, die Ueberschrift Aria giebt, mit einem Vorspiele an, wo er gleich im zweiten Takte, ehe man kaum den Haupttón vertragen gelernt hat, höchst plump so modulirt:

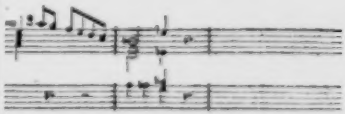

und kurz darauf hebt sein tröstlicher Singsang so an:

woran man hoffentlich genug haben wird, um von diesem eigentlich klaglichen Singkomponisten eine hinlangliche Idee zu haben. Solche Stümper müssen kein Quartier erhalten, denn sie sind anmafsend, und halten nur den guten Geschmack zurück. Sie haben die Pressen besetzt, und das Bessere kann vor dem vielen Schwall des Schlechten, womit sie das Publikum überschwemmen, nicht aufkommen.

VI Lieder, in Musik gesetzt und gewidmet Herrn Siegmund Reding von Rottenfeld, von F. Sutzenhoven. 2. Theil. Augsburg bey Gombart. (Auf schonem Papier. 1 Fl. 20 Xr.)

Es haben sich da einmal ein Paar würdige Konsorten zusammen getroffen; denn Dichter und Komponist sind sich einander vollkommen werth. Einer ist so elend wie der andere. Wie es mit dem Tonsetzer stehe, davon das erste Beste zur Probe, wie's fällt: z. B. im Lobenslauf Nr. 2. Es heifst da nemlich: *Der Knabe spielt mit Trommeln und Stocken*

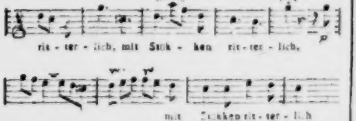

Das Allerschönste aber von der Art, was Recensenten jemals vorgekommen ist, und wovon er nicht umhin kann, den Lesern wenigstens ein Stückchen zur Erlustigung mitzutheilen, das ist das Lied Nr. 5. *Ich und Du.* Recensent wünscht, dafs mancher Leser sich dabey erheitere, und wieder dem würdigen Verfasser den lieblichen Passus noch lange in Gedanken nachsingen möge. Es ist folgender:

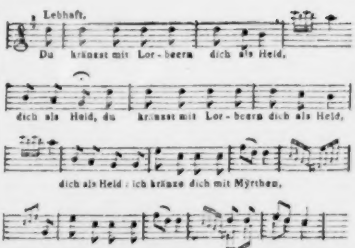

Die übrigen Strophen sind nun noch zurück. Man kann leicht erachten, wie es ihnen bey dem wunderlichen Hoppas, den die erste vorausgenommen hat, ergehen müsse! Es ist ein wahrer Jammer.

Kurze Nachrichten aus Briefen.

In Dresden ist Salieri's Oper *Falstaff, osia le tre Burle*, (eine freye Bearbeitung, von Shakespeare's *lustigen Weibern zu Windsor*) auf dem churfürstl. Operntheater mehreremal — doch nicht allgemein mit dem Beyfall gegeben worden, den diese, bei aller Leichtigkeit und Naturlichkeit grundliche und geistreiche Komposition verdient. Das viele äuserst Drollige darin, das von der liebenswürdigen Babbi und von Buonaveri so wacker dargestellt wird, ichert hingegen der Oper ihren Beyfall bey dem Theile des Publikums, der höhere Musik nicht kennt, und nur frohlich unterhalten seyn will. Eine deutsche Arie der Dmlle Babbi mufste neulich sogar (hier etwas Unerhörtes) da der Hof nicht gegenwärtig war, wiederholt werden. Nächstens wird daselbst auch die vortreffliche Oper von Paer: *Camilla, osia, il Sotterraneo* (vergl. das 3te Stück des 2ten Jahrg. d. Z. S. 47. folg.) gegeben werden, worin die als Sängerin, und besonders in Absicht auf Naturgaben,

so treffliche Cappelletti singen wird. Es bestätigt sich zum lebhaften Bedauern der Dresdner, dafs sie diese gebohrne Prima-Donna bald verlieren werden. — Durch ein Mifsverständnifs ist im 4ten Stück d. Jahrg. der musik. Zeit. gesagt worden, dafs Clementi aus London, berühmt als Klavierkomponist und Spieler, jetzt in Wien sey: es ist der gleichfalls als Klavierkomponist und Spieler beliebte Cramer aus London. — Grassy, Direktor der Mahler in der Wiener Porzellanfabrik, hat J. Haydn's Büste modelliert und ihn sehr gut getroffen — ein desto verdienstlicheres Unternehmen, da die ganze ziemlich grofse Anzahl gestochener Portraits von diesem Künstler ihm gar nicht, oder doch höchstentfernt, ähneln. — Der König von Neapel hat die zwey Lieblinge der komischen Muse auf den Operntheatern in Italien, Frankreich und Deutschland, Cimarosa und Paisiello, die durch ihre Werke Tausenden Freude und süfsen Genufs verschafften, zu ewiger Gefangnifsstrafe verdammt. Die nähern Umstände sind noch nicht bekannt worden, und werden wahrscheinlich, wie alle politischen Prozesse, nicht so bald genau bekannt werden: indefs versichert man, dafs blofs ihr Künstlerruhm sie von einer schimpflichen Todesstrafe gerettet habe. — Zu Ende des Septembers wurde in Liverpool ein grofses musikalisches Fest gegeben, ganz (wie mehrere zu andern Zeiten und an andern Orten) im Geschmack des Engländers — ungeheuer, aber solid. Man hatte auch hier zur Hauptaufführung Händels *Messias* gewählt: und nach der geringsten, uns zugekommenen Angabe, bestand das Orchester aus nicht weniger als zwölfhundert Sängern und Instrumentisten. Englische Blätter geben vierzehnhundert an. — Ein englischer Notenstecher wollte, spekulierend auf die unveränderliche Vorliebe der Nation zu diesem Meisterwerke Händels, den *Messias* zum Quartett arrangiert herausgeben, — wie man etwa unter uns Mozarts *Don Juan* oder Salieri's *Axur* auf zwey Flöten abspielt. Verschiedene Musiker erfuhren es vor der öffentlichen Ankündigung, hielten es für Entweihung des heiligen Kunstwerks, gingen einstimmig zu dem Spekulanten, und versicherten ihm so kräftig und eindringlich von ihrem vereinten Bestreben, ihn mit aller ersinnlichen Schmach und allen möglichen Stockprügeln zu belohnen, wenn er das Lieblingskind der Nation in so einen Wechselbalg umgestaltete, dafs der Ehrenmann heilig versprach, die Arbeit liegen zu lassen. Nun kauften sie ihm aber auch die schon fertigen Platten ab, bezahlten sie reichlich, und zerhämmerten sie mit Jubel. — Den 7ten November wurde in Hamburg von dem für ächte Musik so thätigen und verdienstvollen Hrn. Musikdirektor Schwenke im Saale des Hrn. Professors Büsch Mozarts *Requiem* feyerlich, obgleich nur privatim, aufgeführt. Alle guten Musiker, Liebhaber und Liebhaberinnen Hamburgs nahmen an der Ausführung Theil, und sie fiel überhaupt ganz vortrefflich aus. Die Entrée war, wie es einem solchen Werke und einer solchen Gesellschaft so würdig ist — unentgeltlich. Alle wurden von diesem Meisterstücke hingerissen. Unter den Sängerinnen thaten sich vornehmlich Dem. Grund, die Diskantistin, und Dem. Blank, die Altistin, aus Berlin, hervor. Da nun auch unter den Instrumentalisten Männer, wie Romberg, Massonneau u. dgl. waren, alle aus freyem Antrieb, mit Lust und Liebe spielten, und ihre ganze Aufmerksamkeit anwendeten: so wurde dadurch (nur dadurch) die sehr gute Aufführung dieses hin und wieder (besonders für die Sänger) so schweren Werks, ohne irgend eine vorhergegangene allgemeine Probe, möglich. — So eben geht die Nachricht ein, dafs der würdige Amtshauptmann, Freiherr Karl von Dittersdorf, den letzten October dieses Jahrs verstorben ist. Er hinterläfst viele von seinen spätern unbekannten Werken im Manuscript.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 4ten December Nº 10. 1799.

Bruchstücke aus Briefen an einen jungen Tonkünstler,

von Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück d. Z.)

Sechster Brief.

Liebhaberey an Musik.

Wie, mein Freund? Sie sollen der jungen Liebenswürdigen — — Unterricht geben im sogenannten Generalbass, in den Regeln des Kontrapunkts, der gebundenen Schreibart, und der gelehrtern Komposition? Und ich soll mich über diese Nachricht freuen? Nun ja, ich thue mein möglichstes: aber aufrichtig, mein Guter — es will mir nicht recht gelingen; es ist, als ob ichs nicht wagte, darüber froh zu werden. Ihre schöne Schülerin glaubt, weit mehr, weit reinern, weit höhern Genuss von den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche, oder vielmehr (da sich hier Gründlichkeit ohne Gelehrsamkeit denken lässt) gelehrte Kenntniss der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben würde? Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genuss machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus; hier fand ihr Geist Erquickung, Aufheiterung, Erhebung, nach dem Druck langweiligen Grosslebens und niederschlagender Verhältnisse. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwählten Wege Gefahr lief, sich um alles — oder doch, um den grossten Theil dieses Wohlthatigen zu bringen?

Sie wissen es, ich hatte eine Schwester — ach, jetzt hat sie der Himmel. Sie war in Sinn, Gefühl und musikalischen Geschicklichkeiten Ihrer Schülerin ähnlich. Sie wurde von derselben Neigung einesmals überfallen, und bat mich, ihr einen Lehrer vorzuschlagen, der dieser ihrer Neigung Genüge leisten konnte. Statt dessen schlug ich ihr vor, erst meinen Brief zu lesen, der mir nun leider wieder zugestorben ist, und aus welchem ich hier einige Stellen abschreibe — für Sie und vielleicht auch für Ihre Freundin.

Du, liebe Philippine, schrieb ich unter Andern — bist jetzt vollkommen das, was man eine gebildete Liebhaberin nennt. Meines Bedünkens bezeichnet man mit diesem Ausdruck eine Person, die, erstens, so viel allgemeine Kultur besitzt, als zum gebildeten Menschen; sodann, so viel allgemeine Kunstkultur, wenn ich so sagen darf, (berichtigtes Gefühl, meyn' ich) als zum geschmackvollen Menschen; endlich, so viel Kenntniss und Ausbildung für diese Kunst im besondern besitzt, als dazu gehört, um ihre Werke zu verstehen, wenn man auch nicht überall sagen kann, warum das oder jenes gerade so und nicht anders ist, wodurch diese oder jene Wirkung eigentlich erreicht wurde u. s. w. Kurz — eine Person, die so viel musikalische Ausbildung hat, dass ein wirklich empfindungsvolles Musikstück nicht nur sie rührt, sondern auch so rührt, wie es rühren soll. Und was willst du nun mehr? Du willst mehr dabey denken; willst von allem, was du hörst, und was auf dich würkt, dir Rechenschaft ablegen? willst über die Werke der Tonkunst nicht nur, wie bisher, nach Deiner Empfindung, nach deinem Geschmacke, sondern auch aus den Gründen und Regeln der Wissenschaft entscheiden ler-

nen; du willst, wie man sich gewöhnlich ausdrückt, Kunst-Kennerin werden. — Noch einmal: Hast du wirklich überlegt, welche Gefahr du vielleicht laufst?

Glaube nicht, dafs ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühls nennen: aber dafs das Vergnügen, dafs der reine Genufs an jedem, folglich auch an einem musikalischen Kunstwerke aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde, grübelt — das ist ja wohl nur allzugewifs. Aller Genufs in unserm Leben ist mehr oder weniger Traum: und man darf nicht wachen um zu träumen. Wenn über die Natur unsrer Empfindungen sinnen, schon das Empfinden selbst, und das bewufste Empfinden — den Genufs, zerstören heifst: wie vielmehr mufs dies der Fall seyn bey dem Nachmessen und Nachwägen des Materiale's — nicht der Empfindung, sondern nur erst des Mittels zum Ausdruck der Empfindung? Der Mann, welcher die Verkürzungen der mild ausgebreiteten Arme des gen Himmel zurückkehrenden Heilands in deinem Lieblingsblatt von Raphael Mengs in Dresden nachmifst; und der, welcher auf die kontrapunktischen Kunstgriffe in der Behandlung des Thema's bey Anhörung eines Händelschen Chors lauert — worin sind sie unterschieden? Ich weifs es nicht, liebe Philippine: aber worin sie sich gleich sind, das weifs ich — darin, dafs sie nichts empfinden.

Gehe zurück auf würdige Begriffe von Schönheit im Allgemeinen und deren Würkung, und sie sagen dir dasselbe. Gehe zurück auf die Natur unsrer Empfindungen, und du findest Bestätigung. Mannigfaltigkeit in der Einheit, nicht Einzelnes in dem Mannigfaltigen! — Doch es ist lächerlich, dafs ich — dich zur Spekulation verweisen will. Also lieber — schliefse analogisch von der Würkung anderer Künste oder auch schöner Naturgegenstände. Der Liebende ist entzückt über seines Mädchens schönes Auge — etwa, weil er den wundervollen Bau der Hornhaut, das feine Gemisch der Flüssigkeiten, das die Lichtstrahlen bläulich erscheinen läfst, bemerkt und überdenkt? Und wer das thut, liebt der? Hat der Genufs? So auch mit der Musik. Du hörst eine vortreffliche Sängerin ein würdiges Tonstück vortragen, du bist innig gerührt — du, Liebhaberin! Jetzt schwingt sie sich in der Cadenza noch einmal wirbelnd in die Höhe, verweilt mit immer zunehmender Stärke auf einem hohen Tone — du sitzest da, deine Augen blitzen, dein Busen hebt sich hoch, du kannst kaum Athem holen, du willst Mitgefühl in den Augen deines kunstverständigen Nachbars lesen, siehest zu ihm hinauf: Nu nu, sagt er ruhig lächelnd, es ist nur das dreygestrichene *C*! Sie dachten wohl Wunder welche Höhe — ! — *)

„Da läuft wieder Einer, und schüttet das Kind mit dem Bade aus" — sagst du. „Ich will ja nicht blos kritisieren, sondern beym Geniefsen denken, und eben dadurch desto mehr geniefsen lernen — !" Sagst du, oder vielmehr, meynst du es wirklich so? Dann erbitte ich mir vor allem eine fein genaue und bestimmte Auseinandersetzung dessen, was dies sehr gangbare Sprüchlein eigentlich will und aussagt. Hier hast du indessen in zwey Worten meine Meynung von der Sache.

Musikalische Gelehrsamkeit kann allerdings

1) dem gebildeten Liebhaber dienen — aber nur dann, wenn sie gegen ihn die Rolle einer verständigen Mutter gegen eine feurige

*) Schon Moses Mendelssohn schreibt irgendwo: Die Tonkünstler setzen einen gröfsern Werth auf das Urtheil eines blos geübten Ohrs, als auf das Urtheil eines Meisters in ihrer Kunst. Die letztern wollen ihre Erfahrenheit in der Kunst niemals verleugnen. Sie merken auf nichts, als auf die Regelmäfsigkeit einer Melodie; sie lauern auf glückliche Verbindung zwischen den allerwidersinnigsten Uebellauten, und die sanft rührenden Schönheiten schleichen unbemerkt vor ihren Ohren vorüber. — Es sind oben noch einige Worte aus Mendelssohns Briefen benutzt. d. Verf.

und zärtliche Tochter übernimmt. Sie werde von der Tochter über den Gegenstand, welchem sie ihre Neigung schenken möchte, um Rath gefragt: sie verwerfe ihn vor Annahorung und Genufs, wenn er nicht würdig ist: ist der Gegenstand aber der Vereinigung mit der Tochter werth, hat sie die Liebende und den Gegenstand ihrer Neigung zusammengebracht — dann trete sie ab aus der stillen Laube, und spreche ihren Seegen vor sich allein. So weit wäre alles gut: aber, gute Philippine, wie selten, wie höchstselten begnügt sich die Mutter mit dieser Rolle? Wie oft, wie gewöhnlich, verdirbt sie Liebe und Ehe? Und ist es nicht verständig, um dieser Gefahr willen, sich lieber die Braut ohne eine Schwiegermutter zu wünschen und zu wählen? —

Musikalische Gelehrsamkeit soll allerdings

a) dem, der sich ganz der Kunst widmen kann und will — dem eigentlichen Künstler dienen. Wer in der Welt als solcher auftreten will, der arbeite die Summe der Lehren der Harmonie u. s. w. in sich hinein — aber zu keiner Absicht, als um durch sie sein Materiale mehr in die Gewalt zu bekommen, und auf das, ohne lange und unangenehme Erfahrung, geleitet zu werden, was würkt, und was am besten und allgemeinsten würkt. Er, nun ja — er mag beym Horen auf eine versteckte Quinte, auf einen Queerstand, auf eine falschdurchgehende Note, welche in die Harmonie, wie die Venus beym Durchgang in die Sonne, einen schwarzen Fleck macht u. dgl. achten, er mag zahlend horen, und horend zählen: ist wirklich ein hoher, viel und zugleich vieles umfassender, ist wirklich Künstlergeist in ihm, so wird er es vielleicht mit der Zeit dahin bringen, das Wesentliche zu geniefsen, und das Nebenwerk zugleich im Auge zu behalten und zu beobachten. Soll aber dieses sein Denken, sein Empfinden nicht tödten, nicht wenigstens stören: so mufs das Erste ihm so habituell, so mufs es selbst mehr zum richtigen Gefuhl geworden seyn, dafs seine Ideen zwar da sind, zum Bewufstseyn gelangen, aber nicht aus dem Heiligen der klaren in das Allerheiligste der deutlichen Begriffe übergehen. In das letztere eindringen dürfen sie zur Zeit des Genusses auch bey ihm nicht: auch er mufs und kann jetzt nicht, wie du dich ausdrückst, sich selbst und dem Künstler Rechenschaft abfordern, dessen Kunstwerk er eben jetzt geniefst; auch Er kann sich also dadurch keinen höhern und reinern Genufs bereiten: denn da unser Geist zu beschränkt ist, als dafs er mehr als Einen deutlichen Begriff auf einmal fassen könnte: kein Begriff eines aus mannigfaltigen Theilen zusammengesetzten Ganzen ein deutlicher seyn, sondern jeder sich nur bis zum klaren erheben, und nur die Idee eines Theils zur deutlichen werden kann: auf dem Bemerken der Mannigfaltigkeit in der Einheit, und der Einheit in dem Mannigfaltigen aber aller Genufs des Schonen beruhet: so folgt, dafs es geradezu unmöglich ist, zugleich deutlich zu denken, Rechenschaft zu fordern und zu geben, und zugleich zu geniefsen. Da ich einmal beym Rollenaustheilen bin, so möchte ich hier der musikalischen Gelehrsamkeit die Rolle der Vernunft in dem wahrhaftig Tugendhaften anweisen. Sie wacht stets in ihm mit ihren ewigen Gesetzen, leitet stets seine Urtheile, seine Entschliessungen, seine Handlungen: aber er hat nicht erst nöthig, überall das Pro und Contra zu berechnen, und thut es auch nicht, sondern, indem er dieser seiner Vernunft so oft folgte, wurden ihre Forderungen in sein ganzes Wesen verwebt: sie ist ihm nun, noch in ganz besonderm Sinn, praktische Vernunft, ist — moralisches Gefuhl.

Glaubst du nun es fest erwarten zu können, du werdest es bis dahin bringen, — jetzt noch bis dahin bringen, und nicht, wie so viele, auf halbem Wege stehen bleiben — was überall weit übler ist, als gar nicht ausgewandert zu seyn: dann habe ich nichts einzuwenden, sondern nur zwey Worte anzumerken.

Glaube nicht, dafs du auch dann, oder viel-

mehr gerade dann, vielen Genuſs haben werdest — Du findest zu wenigen Genüge: aber höhern, wiewohl seltnen Genuſs hast du — Du findest je zuweilen volles Genüge in den Werken der Tonkünstler. So ist es zwar überall, in der Welt um und in uns — je höher die Kultur, desto weniger, aber auch desto höhern Genuſs: jedoch, wenn mich nicht alles trügt, so ist es, hier ganz besonders, aus der Lage, nicht eben aus der Natur der Sache, so.

Und nun noch Eins, was du mir nicht übel deuten wirst. Hast du Weiber gekannt, die z. B. über Religion wirklich gedacht, und reine Begriffe sich zu eigen gemacht hatten — wie sie dann das stete Kritteln über das, was ihnen selbst; das stete Bespotteln dessen was ihnen nun freylich nicht, aber Andern, wichtig und erweçklich war, nie liessen? Was meynst du von ihnen, meine Philippine? Oder von denen, die politisierend — — Du wirst doch böse? Bedenke doch, daſs, wenn auch jenes Regel wäre (was ich aber noch nicht behauptet habe) es auch Ausnahmen giebt! Ich selbst kenne Eine! — —

Das, mein Freund, schrieb ich damals meiner Schwester. Jetzt würde ich es aber nicht blos ihr, sondern auch den meisten Musik-Liebhabern schreiben.

Abhandlung.

Ueber den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten.

Die, schöne Kunst äussert sich auf verschiedenen Wegen, und theilt sich so in verschiedene Künste. Die Wege, die Mittel, die Zeichen, deren sie sich bedient, sind Worte, Gebehrden, oder Töne. Beredsamkeit und Dichtkunst haben Gedankenzeichen, Ausdrücke von Begriffen, Worte, zum Vehikel ästhetischer Ideen, zum Mittel schöner Darstellung. Der Redner belebt sein Verstandesgeschäft, den Gedankenausdruck, durch ästhetische Ideen der Einbildungskraft. Der Dichter braucht den Gedankenausdruck blos zum Mittheilungsmittel ästhetischer Ideen, zum unterhaltenden ergötzenden Spiele der Einbildungskraft.

Aeuſsere Sinnenanschauungen sind es aber, nemlich Figuren oder Gestalten und Gebehrden, wie sie im Raume sichtbar sind, welche das Darstellungsmittel und den Stoff der bildenden Künste, der Bildhauerey und der Malerey ausmachen, und zu denen auch die Lustgärtnerey, und, ihrem sichtbaren Theile nach, die Schauspielkunst, zu rechnen ist.

Töne sind endlich die Mittel, welche eine einnehmende Kunst, Musik genannt, zum Ausdruck des Schönen und Erhabenen anwendet. Auch sie soll als schöne Kunst ästhetische Ideen auszudrucken suchen, und sie leistet dieses in gewissem Grade durch Modulation, mittelst der Harmonie und Melodie.

Wir haben also drei Hauptklassen der schönen Künste, welche sich zunachst an verschiedene Gemüthsvermögen wenden. Beredsamkeit und Dichtkunst sprechen zunächst zum Verstande; denn sie drücken sich mittelst der Worte, d. i. durch Gedankenzeichen, aus, theilen also zunächst lauter Begriffe mit, deren Vermögen der Verstand ist. Die bildenden Künste wenden sich zunächst an den Sinn des Gesichts, und an die im Raume anschauende Einbildungskraft: denn sie stellen Körper, entweder von der Oberfläche, oder nach allen Durchmessungen im Raum, bald unter einem blosen täuschenden Scheine der Lebendigkeit, bald in stiller, (obgleich nicht lebloser) Ruhe, bald in wirklicher lebendiger Bewegung dar, indem sie bewegte oder unbewegte Gestalten erblicken lassen; ihr materieller Inhalt besteht also aus äusern Anschauungen, deren inneres Vermögen Einbildungskraft ist. — Die Tonkunst spricht zunächst zum Gefuhlvermögen; denn sie rührt durch Eindrucke auf den Sinn

des Gehörs, mittelst des innern Sinnes, welcher das Spiel der Empfindungen auffasset, das menschliche Herz; sie ist also die eigentliche Kunst des innern Gefuhlvermogens.

Je mehr eine dieser schonen Kunste vor den andern vollkommnere Empfanglichkeit fur die reine Form der Schonheit beweiset, je scharferer Bestimmtheit sie im Ausdrucke des Schonen, Erhabenen und Moralischen fahig, je mehr umfassend und je ausgebreiteter in ihren Darstellungen, je kultivirender sie ist, fur so edler und schatzenswurdiger mufs sie erkannt werden. Ohne Zweifel hat daher die Dichtkunst unter den Kunsten den ersten Rang, und geht mit ihrer anspruchlosen Energie selbst der weniger befriedigenden Beredsamkeit vor, welche auch durch abgezweckte Nutzlichkeit sich vom Gebiete reiner Schonheit entfernt. Eingeschränkter in Ansehung des weiten Umfanges und des tiefen Gehaltes, worin die Dichtkunst von keiner andern erreicht zu werden scheint, ist die bildende Kunst; sie wird also nach den redenden Kunsten überhaupt den nächsten Rang einnehmen, und, wenn wir, wie billig, die eigentliche blofse Redekunst von den reinen schonen Kunsten ausschliefsen, ihrem Werthe nach zunachst auf die Dichtkunst folgen. Unter den bildenden Kunsten aber wird wieder, ihrer grofsern Gewandtheit und gehaltreichern mannigfaltigern Ausbreitung halber, die Zeichenkunst und Malerei vor der durch Stoff und Werkzeuge eingeschrankteren Plastik und Bildhauerkunst den Vorzug behaupten. Aber, dem asthetischen Ausdrucke nach, wird jene, innerhalb ihrer Grantzen, gleichmafsigen Effekt und Werth behalten konnen. — Den dritten Rang nimmt die Tonkunst ein, welche den grofsten Genufs, aber fur sich die wenigste Kultur gewahrt, indem sie mit blofsen Empfindungen spielt, die nur auf unbestimmte Ideen von Affekten führen; auch steht sie, in Ansehung der Bestimmtheit und Reinheit schoner Darstellung, den andern Kunsten nach, indem sie die Einmischung angenehmer oder unangenehmer Sinneneindrücke nicht so, wie die andern Kunste, abhalten kann.

Allein diese Künste gewinnen an Adel und Wirksamkeit, wenn sie sich mit einander verbinden, einander zugesellen oder unterordnen. So entspringt aus der Vereinigung der Dichtkunst mit den bildenden, die grofse erhabene Kunst des Drama, der Darstellung der Menschheit in anschaulicher zusammenhangender charakteristischer Thatigkeit, die Schauspielkunst; so veredelt sich die Musik, wenn sie sich ihrer geistvolleren Schwester zugesellt, und die Ergiefsungen der Poesie durch melodischen Vortrag in Gesang verwandelt; und so theilen sich bildende Kunst und Musik wechselseitig Leben mit, und zauberische Kraft, wenn diese zu den rhytmischen Bewegungen eines Spiels affektvoller Gestalten, im Tanze, ihre Melodien ertonen lafst.

Leipzig. *C. F. Michaelis.*

Recensionen.

Lieder von verschiedenen Dichtern, in Musik gesetzt, und der Durchl. regierenden Herzogin von Hildburghausen, geb. Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz gewidmet von (vom) Major von Beeke. Theil 2. Augsburg bey Gombart. (1 Thl. 8 gr.)

Herr Major v. Beeke ist Recensenten aus seinen ehemaligen Sonaten als ein braver, achtungswerther Kunstliebhaber bekannt, und auch diese Lieder geben im Ganzen ein vortheilhaftes Zeugnifs von seinem Gefuhl und seiner musikalischen Geschicklichkeit. So ganz und überall erfullen sie freylich die strengeren Anforderungen der Kritik an den reinen Liedergesang nicht, denn die Deklamation konnte wohl bisweilen genauer seyn: unterdefs zeugt es doch von der Feinheit und Ueberlegung des Verfassers, dafs er lieber alle Strophen seiner Lieder hat durchkomponiren, als sie an Ausdruck etwas Wesentliches verlieren lassen wollen. Wenn man nicht einer Hauptmelodie sich zu ermachtigen weifs, als welche bey glucklicher Erfindung ein öfteres Ueberlegen und bedachtiges Anpassen

an den Sinn und Bau sämmtlicher Strophen erfordert — dafs dies in der höchsten Strenge so selten geschehen kann, daran ist die Beschaffenheit der Lieder selber Schuld — so thut man freilich immer besser, man giebt jeder Strophe einen besondern, eigenthümlichen Ausdruck. Uebrigens ist ein hübscher ausdrucksvoller Gesang in diesen Liedern, und eine wohlgewählte Harmonie giebt denselben eine gute Haltung. Mit Empfindung also und Geschmack vorgetragen, wie der Verfasser dies in der Zueignung von der Durchl. Herzogin von Hildburghausen rühmt, was mit solcher Wahrheit und Innigkeit gesagt zu seyn scheint, dafs man gar nicht daran zweifeln kann, werden diese Lieder, bey sinniger und bescheidener Begleitung, vielen gefallen.

Das Schifferlied Nr. 5. ist in dem immer wiederkehrenden angenehmen Gedanken des Hin- und Herwogens, der sehr natürlich und lieblich modulirt ist, sehr interessant, und da das Gute in seiner Art eben so und mehr noch belehrend ist, als das Fehlerhafte, das man zur Warnung aufstellt, so kann Rec. der Lust nicht widerstehen, diesen schönen innigen Satz hieher zu setzen.

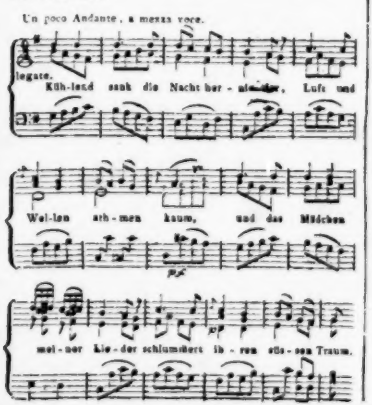

Wie fliefsen hier Harmonie und Melodie schön in einander, wie in sanftes Gefühl einwiegend ist die Bewegung, und wie bedeutend und unterhaltend! An solchen Beispielen sollte mancher lernen, wie man eine Harmonie führen, den Sinn des Verse richtig darstellen, und selbige nehmen mufs. Nicht eher, als auf das letzte Wort, mufste der Ruhepunkt fallen, und zwar einen völligen Tonschlufs geben. Ein halber Schlufs in die Dominante wäre lange nicht so richtig gewesen.

Matthissons *betende Laura*, die, wer weifs, wie oft, schon in Musik gesetzt ist, hat der Verfasser abwechselnd, recitativisch und in gebundenem Gesang komponirt. Wenn die Ansicht davon auch stellenweise ein wenig stört, so kann doch ein inniger und dabei verständiger Vortrag das Ganze heben, und die kleinen Unvollkommenheiten ziemlich verdecken. So wäre es z. B. besser gewesen, wenn bey den Worten: *Engelharfen hallen Tröstung Gottes in ihr krankes Herz*, kein Einschnitt gemacht, und der $\frac{7}{5}$ Akkord liegen gelassen worden wäre, bis allenfalls zu: *Gottes*, wo der $\frac{6}{5}$ hätte fallen, aber auch lieber wegbleiben können, worauf denn der folgende Satz den beruhigenden Hauptton wieder ergriffen hätte.

X Variations pour le P. F. sur l'air: la Rachelina, comp. par Mad. la Baronne Josephine de Lilien. Op. 2. à Vienne chez Jos. Eder. (10 Xr.)

Sind recht artig. Das Gefühl des Hauptsatzes geht nie verlohren. Uebrigens sind sie rein in der Harmonie, und geben einen vortheilhaften Begriff von der Kenntnifs der Verfasserin im Satze und von gutem Spiele auf dem Klaviere. Wenn nur nicht so viel gesuchte Verminderungen durch immer verrückende Zeichen im Diskant und Bafs vorkämen, wodurch etwas hervorgebracht wird, das klingt, als wenn jemand gähnte, z. E.

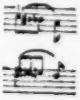

so würde man noch ein reineres Vergnügen darüber haben, und nicht so öfters auf Härten stofsen, die grade durch das Heranziehen wahrscheinlich hatten vermieden werden sollen.

Nachricht.

Ueber das Holländische oder Nationaltheater in Amsterdam.

(Forts. a. d. 8. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Nach Endigung des ersten oder Hauptstücks ist eine Generalpause, wo Orchester und Theater eine halbe Stunde ruhen, und wo alle sich in ihre bestimmten Departements zurückziehen. *)

Nach dieser Ruhe giebt man, entweder gleich ein Ballet, oder zwischen dem Hauptstück und diesem erst noch eine kleine aus dem Franzosischen übersetzte Operette, oder eine Bourleske. Kommt nichts von dieser Art, so folgt unmittelbar ein sogenanntes grofses pantomimisches Ballet, voll Unsinn, mit Musik, die aus bekannten Menuets, Marschen, Polonoisen, aus Lappen und Läppchen aus Opern, aus Strafsenliedern etc. zusammengesetzt ist. Indefs tanzt und figurirt man dazu nach Möglichkeit, und, siehe da — das ist ein grofses pantomimisches Ballet! Aber vom Scherzen aufs Klagen zu kommen: so lassen Sie mich bedauern, dafs dieses Chor Tänzer und Tänzerinnen, unter denen so sehr geschickte und ganz einnehmende Leutchen sind, denen die ganz vortreffliche Garderobe und die glanzendsten und frappantesten Verwandlungen zu Diensten stehen — dafs dies Chor, sag' ich, nicht einen Mann an seiner Spitze hat, der, Etwas wenigstens, von Dichtergeist, bey den einem Balletmeister nothwendigen übrigen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, besäfse. Was könnte ein solcher uns vorzaubern! ja, wenn das Glück gut wäre, wohin konnte er uns selbst zaubern! Wie weit aus dürrer Wirklichkeit in lachende Gefilde der Phantasie! Aber weit gefehlt! Da setzt sich ein Italiener oder Franzos, (denn eins von beyden sind die meisten Mitglieder des Ballets) der vielleicht wirklich ein braver Solotänzer seyn kann, aber über das, was ein Balletmeister oder ein Ballet eigentlich sagen will, in seinem Leben nicht nachgedacht hat — hin, und macht ein Ding — — Doch nein — es soll ja mit dem vorhergegangenen Hauptstück in Verbindung stehen! Nun ja! was heifst das aber bey den Herrn? — Hochstens das: man trägt Kleidung im Kostume des vorhergegebenen Schauspiels! übrigens für die Sache ist es ganz gleichgültig, ob z. B. Romeo und Julie, oder der Doktor und der Apotheker gegeben worden. Der unpoetische Dichter versteht ja oftmals nicht einmal die Sprache, und kümmert sich um den Inhalt nichts, wie viel weniger um Charaktere etc. Er hat vor der Hand nichts weiter zu thun, als sein sogenanntes grofses pantomimisches Ballet dem guten Herrn Roeloffs (gesprochen, Ruloff) zu geben, und dieser mufs, öfters in vier und zwanzig Stunden Zeit die Ab-

*) Eine jede Vorstellung im holländischen Theater dauert gewöhnlich von 5 bis 11 Uhr des Abends, und das Orchester mufs halb 5 Uhr schon beysammen seyn. d. Verf.

Niemand ist, wie die Dauer der theatralischen Vorstellungen anlangt, wohl so bescheiden und genügsam, als wir Sachsen es sind. In Dresden, Leipzig etc. geht man recht aufrieden nach Hause, wenn die Vorstellung auch nur zwey Stunden gedauert hat. In Prag und Wien ist man schon anders gesinnt, aber verlangt doch noch keine so lange Dauer, als in Frankreich; in Frankreich nicht so lang als in England; und in England nicht so lang, als in Holland, wo man sich ja wahrhaftig, wenn man einmal im Theater ist, beynahe häuslich darin niederlafst. d. Redakt.

geschmacktheiten in Musik setzen. Was will ein vernünftiger Mann damit machen? Was kann der Komponist besseres thun, besonders so gleichsam auf dem Sprunge — als dafs er beliebte Menuets, Märsche, Opernsätzchen u. dgl. zusammenreihet, um, da es unmöglich ist unter solchen Umständen dem gebildetern Theil des Publikums zu genügen, den grofsen Haufen dafür zu gewinnen? — Indefs es lohnt wirklich die Mühe nicht, weiter über diese Angelegenheit zu schreiben; so Etwas will gesehen und gehört seyn. Statt dessen aber erfülle ich mein neulich gethanes Versprechen, und mache Sie und Ihre Leser etwas genauer mit diesem Herrn Roeloffs bekannt, der die einzige Ursache ist, dafs die holländische Oper noch das ist, was sie ist.

Dieser äufserst thätige und verdienstvolle Mann vereiniget in sich den theoretischen sowohl, als den praktischen Musiker; er ist, mit andern Worten gesagt, ein guter Komponist, und zugleich ein fertiger Violinspieler, Organist an der hiesigen Hauptkirche, und obendrein mehr als mittelmäfsiger Dichter. Dieses beweisen eine ziemliche Anzahl dramatischer Werke, die er für dieses Theater geliefert hat, ohne der Uebersetzungen verschiedener Opern aus dem Französischen zu gedenken. Einige Simfonien von ihm sind im Hummelschen Verlage gestochen, und verdienen, nach dem Geschmacke ihrer Zeit beurtheilt, alle Werthschätzung. Ausser diesen hat er noch viele grofse und kleine Oratorien, sowohl die Texte als die Kompositionen, verfertigt — die Menge kleinerer, auf besondere specielle und temporelle Veranlassungen geschriebener Kompositionen unerwähnt. Nur ihm haben wir es zu verdanken, dafs, statt der kleinen französischen Opern, nun auch gröfsere deutsche, z. B. von Mozart, Dittersdorf u. a. m. können gegeben werden. Die letzte Oper, die er uns so gegeben hat, und die mit allgemeinem Beyfall ist aufgenommen worden, war eine sehr gute Uebersetzung der *Lodoiska*, von Kreutzer, welche zehn- oder zwölfmal hat müssen wiederholt werden. *) Endlich hat Hr. R. noch das ausschliefsende Verdienst, dafs er die beste Sängerin für dieses Theater gebildet hat. Es ist die ehemalige Demoiselle Andrecht, und nun seit sechs oder sieben Jahren seine Gattin. Sie verbindet mit der vortrefflichen Sängerin, die gefühlvolle und sehr schätzbare Schauspielerin. So rein und hell ihre Stimme im Gesange ist, so deutlich und ausdrucksvoll ist sie im Dialog; so schön und gebildet ihr musikalischer Vortrag ist, so schön, richtig und überlegt ist ihre Deklamation. Mit diesen Vorzügen und Talenten hat Hr. R. dem holländischen Theater über 22 Jahr mit eiserner Geduld und herkulischer Arbeit vorgestanden. In den letzten 26 Jahren war er der alleinige Direkteur des Orchesters. Sollte man nicht alles Mögliche thun, um diesen wackern Mann zu belohnen, und ihm den Abend seiner Tage zu versüfsen? Man sagt, es solle geschehen. In kurzem soll sein Jubiläum, als Direktor an diesem Theater, gefeyert werden, und da — — Doch ich will lieber erst die Feyerlichkeit erwarten, und dann Ihnen weitere Nachricht geben. **)

*) Möchte doch diese Erwähnung Etwas dazu beytragen, mehr Aufmerksamkeit auf diese schöne Oper zu erregen, als sie bisher gefunden zu haben scheint. d. Redakt.

**) Was im 39. St. v. Jahrg. d. Z. von der Societät in Amsterdam gesagt worden, ist von der Societät zu verstehen, welche das Motto: *Felix meritis*, zum Unterscheidungszeichen hat. d. Redakt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December **№. 11.** 1799.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst.

Ueber den Misbrauch der Blasinstrumente.

Kein Vorzug der neuern Musik vor der ältern ist für den ersten Anblick auffallender, als der mannigfaltige, glänzende Gebrauch der Blasinstrumente. Wenn die ältern Komponisten die Blasinstrumente einzeln, sparsam, und fast immer nur als Verstärkung der Saiteninstrumente gebrauchten, so bringen sie dagegen die neuern Meister auf so verschiedene Weise an, dafs es beynahe zu weitläufig ist, die mancherley Arten herzurechnen. Bald füllen sie durch aushaltende Harmonien die Lücken aus, welche der melodische Satz der Saiteninstrumente nicht verhüten konnte: bald bilden sie gleichsam ein zweytes Orchester, welches mit dem Hauptorchester wetteifernd arbeitet: bald ist ihnen ein Gegensatz zu der von den Violinen geführten Melodie anvertraut: bald begleiten sie auch allein die Singstimme, und glänzen durch den ihnen so eigenthümlichen Reiz.

Nur ein blinder Anhänger der grofsen Meister der Vorzeit kann diese reellen Vorzüge leugnen; zu welchen sich noch der wichtige Umstand gesellt, dafs beynahe alle Blasinstrumente an innerer Vollkommenheit gewonnen haben. Z. B. die verbesserten Floten, Fagotte, die Inventionshorner, Inventionstrompeten u. a. m. Ueberdies sind in neuern Zeiten mehrere Instrumente in die Orchester eingeführt worden, deren man sich ehedem gar nicht bediente, und deren Wirkung am gehörigen Orte sehr bedeutend ist: als Klarinetten und Posaunen.

Man mufste den Gang des menschlichen Geistes wenig kennen, um nicht a priori einzusehen, dafs diese neue, seit zwanzig bis dreifsig Jahren erst übliche Methode, die Blasinstrumente zu benutzen, zu vielfaltigen Misbräuchen Anlafs gegeben haben müsse. Ich will versuchen, einige der auffallendsten zu rügen.

Das, was man Effekt in der Musik nennt, ist nichts absolutes, sondern vielmehr etwas sehr relatives. Man kann nicht sagen, dieser oder jener Satz effektuire, wenn man nicht auch zugleich den Platz bestimmt, welchen man ihm anweiset. — Unstreitig ist eine, von einem grofsen Orchester aufgeführte, brillante Symfonie ein Kunstwerk von vielem Effekt. Diejenigen, welche zu den Zeiten Friedrichs des Grofsen die Berlinische grofse Oper sahen, mögen aber bekraftigen, dafs die lebhaftesten Hasseschen Symfonien dumpf klangen: blofs, weil eine grofse Intrade von Trompeten und Pauken vorherging. Will der Komponist eine wichtige Stelle herausheben, das heifst, Effekt durch sie hervorbringen, so stelle er sie zwischen zwey minder glänzende musikalische Perioden. Soll also die Wirkung dieser wichtigern Stelle durch zweckmäfsige Anwendung mehrerer Blasinstrumente erfolgen, nun so spare man sie, vorher sowohl, als nachher. Wie wenig diese weise Oekonomie aber angewendet werde, davon überzeugen uns selbst die Partituren unsrer vorzüglichern Meister. Wie selten ist es, auch nur eine Arie zu finden, die nicht von dem ganzen Trofs von Hornern, Floten, Hoboen und Fagotten begleitet sey! Natürlicherweise gewohnt man sich durch diesen musikalischen Luxus so sehr an die sonst so reizenden, wirklich himmlischen Tone der Blasinstrumente, dafs eine Art von Ueberladung

daraus entstehet. Man wird durch den zu häufigen Genufs eben so stumpf gegen diese zarter Eindrucke, als man durch zu oftern Genufs süfser Speisen physisch abgestumpft wird, und statt Vergnugen, Ekel empfindet.

Ich sah vor mehrern Jahren in Berlin die Oper *Orfeo* von Graun. Eurydice wird von einer Schlange todlich verwundet, und nimmt Abschied von ihrem geliebten Orpheus. Bey dieser Stelle treten mehrere Blasinstrumente ein, und begleiten das Recitativ. Thränen brachen hier bey diesen einfachen Tonen aus jeglichem Auge hervor. Woher dieser plotzliche, tiefe Eindruck? Gewifs war die Wirkung, welche die Harmonie der Blasinstrumente hier hervorbrachte, nur deswegen so grofs, weil man dieselben vorher noch wenig oder gar nicht gehört hatte.

In den Werken unsrer neuern Meister hingegen sind ofters, bey den unbedeutendsten Gelegenheiten, ganze Recitative von Blasinstrumenten aller Art begleitet. Nur Gluck allein hat sich grofstentheils von dieser musikalischen Verschwendung rein zu erhalten gewufst. Er, der uns zuerst die hohern Wirkungen der theatralischen Musik zeigte, hat auch hierin eine weise Mittelstrafse zu finden gewufst. Ein Paar Hoboen, eine Flote, ja zuweilen sogar nur ein Horn, begleiten die wichtigsten Stellen, und bringen demungeachtet die machtigste Wirkung hervor. Wie sehr sind aber nicht seine Nachahmer in diesem Punkte hinter ihm zurückgeblieben. Man sehe nur die Partituren eines Le Moyne, Vogel und anderer. Selbst unsre grofsen deutschen Meister neuerer Zeiten haben, wenn es erlaubt ist, auf solche Manner ein kritisches Auge zu werfen, dieses Uebermaafs nicht immer vermieden. Freylich sind selbst Verirrungen grofser Manner für den Verehrer der Kunst anziehend. Freylich sind oft die Schonheiten, welche Genies der ersten Klasse durch den Gebrauch der Blasinstrumente anzubringen wissen, so bezaubernd, dafs man in dem Momente des Genusses gern vergifst, dafs der Komponist allgemeinere Regeln der Sparsamkeit nicht geachtet. Aber wahrscheinlich hat es mich doch oft gedünkt, dafs die Ermattung, die Abwesenheit, welche ich so häufig, selbst bei der Aufführung der reizendsten Musiken, in unsern Parterren bemerkt habe, von diesem zu grofsen Aufwande von musikalischen Effekten herrühre. Der Mensch ist in jeglicher Ausubung seiner Kräfte beschrankt. Seine Nerven ertragen schlechterdings nur einen gewissen Grad von Spannung; der zwar nach den verschiedenen Konstitutionen verschieden ist, dennoch aber niemals uber einen gewissen Punkt hinausgehen darf. Jede gewaltsame Uebertretung dieses Naturgesetzes rächt sich unausbleiblich durch die entgegengesetzte Wirkung. Sowohl physisch als moralisch ist dieser Erfahrungssatz nur allzuwahr. Will also der Künstler die moglichst angenehmste Sensation durch sein Kunstwerk hervorbringen, so hüte er sich besonders vor dem Allzuvielen. Der Mensch kann es eher ertragen, seine Kräfte nicht genug, als allzusehr angestrengt zu sehen.

In das vollstandige Detail einer zweckmäfsigen Benutzung der Blasinstrumente einzudringen, wurde hier eben so unnothig als weitlaufig seyn. Der junge Kunstler von Genie bedarf nur eines Fingerzeiges, um Abwege zu vermeiden: der musikalische Handwerker wird doch nie mehr thun, als den Fufstapfen grofser Meister sklavisch folgen, und in der Nachahmung ihrer etwanigen Schwächen seine eigene Grofse suchen. Also zum Schlufs nur einige flüchtige Bemerkungen über die Eigenthumlichkeiten der verschiedenen Blasinstrumente.

Die Blasinstrumente sind, ihrer Natur nach, weit wesentlicher von einander unterschieden, als die mancherley Arten von Saiteninstrumenten. Ihr Ton nähert sich mehr dem göttlichsten aller Instrumente, der Menschenstimme. Sie dringen schneller ans Herz, und erregen, nach ihrer individuellen Beschaffenheit, diese oder jene Gemüthsstimmung weit gewisser, als die Saiteninstrumente, welche einen allgemeinern, aber eben deswegen unbestimmtern Charakter haben. — Je-

der, der sich nur einigermafsen Rechenschaft von seinen Gefühlen ablegt, wird bemerken, dafs z. B. die Flöten einen ausschliefslich sanften Charakter haben: dafs die Hörner feyerlich klingen: dafs das Fagott zur Schwermuth einladet: dafs die Trompeten etwas kriegerisches, wildes haben, und so weiter. Schon hieraus lafst sich es abnehmen, dafs es nur wenige Falle geben konne, in welchen der ganze Reichthum der Blasinstrumente wohl angebracht sey, indem diese so ganz verschiedenartigen Eindrücke sich wechselseitig zerstoren, und am Ende nichts als ein blofses harmonisches Getaute hervorbringen müssen. Nur gewisse Ouvertüren, Märsche, oder auch zuweilen Chöre, deren einziger Zweck es seyn soll, durch ein wohlklingendes Getose die Gehorwerkzeuge der Zuhorer zu erschüttern, konnen als Ausnahmen betrachtet werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Fragmente aus neuen, nichtmusikalischen Schriften.

Ueber Oper und Opernwesen.

Folgende scharfsinnigen Bemerkungen über die angegebenen Gegenstände verdienen aus dem Theaterjournal des Herrn Dr. Schmieder (1. Bd. 1799.) für Musikfreunde ausgehoben zu werden. Der Verfasser theilt sich darüber mit bei Gelegenheit der Weissischen Operette, *die Jagd*, mit Hillers Komposition, deren Auffuhrung auf dem Braunschweigischen Theater (1798.) er eben erwahnt hat.

„Es freut einen, (schreibt er S. 107 u. f.), einmal, nach so vielen aufgetischten Schaugerichten, eine Oper zu horen, die sich noch aus den Zeiten herschreibt, wo der Geschmack noch nicht durch Ueberladung und Unnatur verwohnt, aus seinem Gleise gewichen war, und dem Betrachter der Hauptgefühlpunkt unverruckt vor Augen lag.

Ich finde hier eine schickliche Gelegenheit, einige Worte über Oper und Operwesen im Allgemeinen zu sagen. Die Hauptobliegenheit bei der Entwerfung einer Oper hat unstreitig der Dichter. Schon dieſs ist eine Behauptung, die der jetzigen Meinung widerspricht. Denn in welchen Handen befindet sich wohl in dieser Rucksicht grofstentheils unsere jetzige Oper? Eine genauere Untersuchung ihres eigentlichen Wesens, wird indefs diese Behauptung rechtfertigen; und dieses wird sich alsdann genau uns darstellen, wenn wir den Unterschied zwischen Oper und Melodrama aufsuchen.

Das Melodrama mufs, als ein lyrisches Kunstwerk, ein Gefühl im Objekte darstellen. Der Dichter hat hier die Obliegenheit, dies Gefühl gleichsam nur anzudeuten, weil die moglichst vollkommenste Darstellung durch die Dichtkunst (wenn es nemlich nicht der Fall ist, dafs durch die Tone selbst dieſs Gefühl einer weit hohern Verstarkung fahig ist), schon ein an sich bestehendes Kunstwerk ausmachen wurde, und die Mitwurkung der Musik nicht ausdrücklich erforderte, da diese in diesem Falle doch weiter nichts thun konnte, als das geschilderte Gefühl zu begleiten, aber nicht zu erheben. Das Melodrama schildert nicht Begebenheiten; sondern die Begebenheit ist nur das Mittel, welches dem Dichter dazu behulflich ist, die Affekten selbst darzustellen. Nicht Ariadnens trauriges Schicksal, sondern die Verzweiflung einer Liebenden ist der Hauptgegenstand in diesem Melodrama. Die Begebenheit selbst und ihre Darstellung ist also hier nur gleichsam eine Begleitung, um den Hauptpunkt desto starker hervorzuheben.

Die Obliegenheit des Komponisten ist also hier, die Affekte der handelnden Personen selbst, durch das Mittel, was er in Handen hat, hervorzuheben. Das Melodrama wirkt daher mehr auf den Zuhorer, als auf den Zuschauer.

Die Oper hingegen kann man nicht so eigentlich als ein lyrisches Kunstwerk betrachten. Sie soll ein subjektives Gefuhl erwecken — oder ein dauerndes Hauptgefuhl

in dem Zuschauer selbst entzünden. Ihr Hauptaugenmerk ist, uns Begebenheiten aufzustellen, und der Musiker hat hier eine mindere Obliegenheit, oder vielmehr einen untergeordnetern Platz, als bey dem Melodrama: dort mufste er ein Gefühl, das nur schwach angedeutet war, durch seine Kunst zur höchsten Anschauung erheben; hier ist er weniger selbstständig, und dem Dichter, der die Begebenheiten schildert, und sie und die daraus entstehenden Gefühle so darstellen soll, dafs sie der Zuschauer (auf den hier mehr Rücksicht genommen wird) schon ohne Begleitung der Musik sich genau vergegenwärtigen kann, untergeordnet.

Was folgt hieraus? Unstreitig, dafs der Dichter die Hauptperson ausmacht, und dafs er die wichtigere Obliegenheit hat. Schon ein Beweis, dafs in unsern Zeiten die Oper gewöhnlich gar nicht das ist, was sie seyn sollte, und dafs man uns einen ganz andern Standpunkt, sie zu betrachten, angewiesen hat. Jetzt haben wir noch einige Punkte hier auseinander zu setzen:

Warum ist die Oper nicht eigentlich ein lyrisches Werk zu nennen?

Vorhin sagte ich, der Zuschauer sey es, worauf man hier vorzüglich Rücksicht nehmen müsse. Die Oper ist ein Theil der dramatischen Dichtkunst; sie stellt Begebenheiten dar, und diese sind ihr Hauptgegenstand; das Gefühl selbst ist, als aus der Begebenheit entspringend, nur der untergeordnetere Theil. Hierin liegt der Unterschied zwischen dem Melodrama und ihr. Das Melodrama will uns die Gefühle der handelnden Personen darstellen: diese getreu und ununterbrochen zu schildern, ist sein Hauptaugenmerk, und Einheit in diesem Betrachte die erste Regel. Die Oper hingegen will durch die Zusammenstellung der Begebenheiten ein Hauptgefühl bei dem Zuschauer erwecken, und Einheit in dieser Rücksicht ist ihr Augenmerk. Des Komponisten Pflicht ist hier, dieses Gefühl bei dem Zuschauer so stark als moglich zu erheben: und es ist deswegen nicht immer nothwendig, dafs er, um dieſs zu erreichen, die Affekten der handelnden Personen verstärken, sondern ein glückliches Zusammentreffen in diesen beyden Theilen ist nur zufällig. Der Satz scheint paradox zu seyn, ist es aber nicht, wenn der Dichter seine Pflicht hier treu erfüllt, und eine neue Obliegenheit folgert sich hieraus für ihn. Er mufs nun das Ganze so anlegen, dafs jede einzelne Scene sich komponiren läfst, dafs sie beständig das Gefühl des Zuschauers zu erwecken zum Augenmerk habe, und nie darauf hinauslaufe, es zu unterbrechen, oder gar ganz zu verwischen. Die Auseinandersetzung der vorliegenden Oper in dieser Rücksicht wird diefs deutlicher machen.

Reine Heiterkeit ist das Gefühl, was dadurch bey dem Zuschauer erweckt werden soll — ein höchst sittliches Gefühl; und diese Eigenschaft mufs das zu erweckende Gefühl besitzen: denn nur, was sittlich ist, kann in diesem Betrachte schön seyn. Schwierig ist es hier allerdings, nicht das Maafs zu überschreiten: denn nur diese reine Heiterkeit ist der reinste Wiederhall des Sittengesetzes.

Diefs Gefühl ist der Charakter der vorliegenden Oper. Aber so wie die edelste Schönheit eines dargestellten Charakters durch das Feuer der Leidenschaften aufgeregt, und nur so in ihrem grofsten Glanze gezeigt werden kann — so ist das auch hier der Fall: die Gefühle von Sehnsucht, sanftem Schmerze und stiller Melancholie, die hier eingewebt sind, kontrastiren und erheben so das Hauptgefühl: nur mufs nie vergessen werden, dafs die grofste Behutsamkeit hier nöthig ist, damit die kontrastirenden Gefühle nie über ihre Gebühr erhoben werden, und so das Hauptgefühl selbst verdunkeln. Auch darf der zu erregende Kontrast nie zu grell und zu hervorspringend seyn. Durch die erhobene Heiterkeit und stille Selbstzufriedenheit wird dann endlich das Hauptgefühl nüancirt, und die feinern Schattirungen werden dadurch ihm eingewebt. Die Symfonie, sagt man, soll die vorkommenden Gefühle zum voraus ausdrücken — und nur in diesem Betrachte ist das möglich (da nämlich durch die Oper ein Hauptgefühl bey dem Zuschauer erweckt werden soll); sie soll

uns schon für die kommende Empfindung öffnen, und durch Anschmeichlung an unser Gefühl dieses näher bestimmen. Die gegenwärtige Ouverture ist nach diesem Maafsstabe bearbeitet — reine Heiterkeit ist ihr Charakter, die im Andante naher auf ihre Quelle zurückgeführt ist.

Diefs sind meine Bemerkungen über die Oper. Nur fürchte ich, dafs man nach dem Maafsstabe, den ich hier gegeben habe, keine zu grofse Anzahl der neuern wird beurtheilen können. Die meisten der jetzigen Modeopern sind in ihrem Charakter so unbestimmt und vielseitig, dafs sie nach ganz andern Regeln wurden beurtheilt werden müssen; sie tragen fast alle einen so buntscheckigen Charakter, dafs man sie am füglichsten mit einem dramatischen Produkte vergleichen konnte, welches ein durch einander geworfenes Gemisch von Scenen aus Trauer- Lust- und Possenspielen enthielte."

Recensionen.

Sonate pour deux Violons, dediée a Mr. d'Ehlers par Charles Bellerval. à Leipzig chez Breitkopf et Hartel. (12 gr.)

Diese Sonate ist freylich mehr ein Entwurf, als eine Sonate selber zu nennen, wie virtuosirende Violinspieler so, nur hier mit etwas mehr Ordnung und Plan, zu spielen pflegen. Strenger Zusammenhang, Ausführung eines charakterischen Thema's, Entwickelung von Gedanken darf man darin eben nicht viel suchen; selbst ist nicht einmal eine feste und gehörig sich einander vorbereitende Modulation durchgehends zu finden, wie gleich der Anfang des ersten Allegro in *A dur* beweiset, wo nach zwanzig Vierviertelttakten, in welchen sich der Verfasser herumtreibt, plötzlich durch Umänderung der Terzie und der praeoccupirten Septime der Dominante von *E moll* sogleich in diesen Ton übergegangen wird, wodurch der Verfasser eine Schuldforderung gutdisciplinirter Ohren auf sich sitzen läfst. Uebrigens aber kann man die Sonate auch nicht verwerfen. Es sind für die Principalvioline — sie ist nur gegen die andere Violine gar zu principal — Stellen darin, die eine gute Uebung geben, und auch ganz angenehm sind, und man kann dadurch etwas brilliren. Das polonoisenartige Rondo macht sich recht hübsch, nur ist das Thema gar zu merklich nach der bekannten Schusterschen Polonoise geformt:

welches durch die zweyte Stimme hätte etwas verdeckt werden können, wenn sie statt

ungefähr so genommen worden wäre:

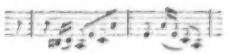

wodurch auch etwas Unterhaltung mehr hinein gekommen seyn würde.

Harmonien für zwey Hörner und ein Fagott, von Adam Joseph Eimmert. Erste Samml. Salzburg, bey Franz Xaver Duyle.

Wir wollen hoffen, dafs bald mehrere Sammlungen dieser Art nachfolgen werden, und dafs das Publikum den braven Verfasser, der alle solche Sachen sehr glücklich setzt, und für die blasenden Instrumente und ihre Wirkung eintichtet, unterstütze. Es fehlt so sehr an dergleichen Pieçen. Es sind hier zur Hälfte zwar nur bekannte Melodien gewählt, aber das schadet nicht, wenn sie nur zweckmäfsig behandelt sind. Der Verfasser hat im Vorberichte sehr recht, dafs denen, welche ihrem Instrumente das Singende zu geben noch nicht versucht haben, dadurch eine Erleichterung geschieht. Diese Stücke müssen daher nicht al-

lein einzeln, sondern zusammen einstudirt werden, weil so nur ein gutes Einverständnifs und vereinte Kraft des Ausdrucks befördert werden kann. Die Mischung der Instrumente ist sehr angenehm, und sollte häufiger gebraucht werden: das Fagott macht sich als concertirende Mittelstimme gegen das zweyte Grundhorn sehr gut. Wie gesagt, wir muntern den Verfasser zur Fortsetzung ähnlicher Arbeiten sehr auf, und haben gegründete Ursach dazu.

Six Duos concertants pour deux Violons comp. par Viotti et dedies par l'Auteur à Mr. et Mad. Chinnery. Oeuv. 5 (Liv. 2.)

Diese Abtheilung, welche von dem bereits im ersten Jahrgange, Nr. 40., dieser Zeitung angezeigten Werke das 4te, 5te und 6te Duett enthält, ist noch vorzüglicher, als jene, und diese mit noch mehr Fleifs ausgearbeiteten, und mit mehr neuen Gedanken ausgestatteten Duos sind ganz ihres berühmten Meisters würdig. Sie fordern, wie überhaupt die Viottischen Sachen, eine sehr fertige und sichere Hand, und eine aufserordentliche Gewandtheit des Bogens, um die häufigen leicht hingeworfenen aber schwer zu executirenden stakkirten Figuren, und gegen die Taktbewegung angedrückten und gebundenen Sachen ohne Schwerfälligkeit und studirt scheinende Mühe auszudrücken. Sie haben mitunter Cappriciositäten, die ein eigenes Manover voraussetzen, welches indefs durch allerley Signaturen, kleine Vorhalte, Verstärkungs- und Schwächungszeichen etc. angedeutet ist, so; dafs man eine ziemlich deutliche Idee von der Viottischen Vortragsmanier erhält, ob sie zwar an sich schon aus dem Bau und Charakter seiner Sachen selbst hervorgeht. — Der Geist, die Seele des Spiels läfst sich an keinem Orte in der Welt, also auch in Paris nicht in Kupfer stechen, und also wird das wohl immer Sache des Gefühls und der individuellen Abstraktion bleiben, die der Spieler sich selbst erwerben mufs.

Recensent hebt Nr. 4. aus *F moll* als vorzüglich für sein Gefühl und seinen Geschmack aus. Es fängt so an:

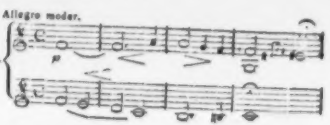

Der letzte Satz davon, auch in *F moll*, mufs sehr lebhaft und kräftig vorgetragen werden, welches man darum erinnert, weil der erste Ueberblick nicht gerade dazu einladet, und Recensent eine ganz andere Wirkung erfuhr, als er ihn zum zweitenmale merklich rascher nehmen liefs. Stellen, wie:

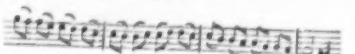

erfordern das, sonst werden sie leyermäfsig, und ein Virtuos wie *V.* leyert niemals.

Beyläufig: es thut ungemein wohl, andere Formen von Gedanken zu finden, als unsere trivialen deutschen sind, die sich so allgemein in unsern Instrumentalsachen eingeführt haben, und die einer dem andern, Pl. und Hfm., und wie die Herren alle heifsen mögen, immer wieder nachschreibt. Wer hört nicht überall verbrauchte Wendungen, wie folgende ungefähr aller Orten ertönen, z. B.

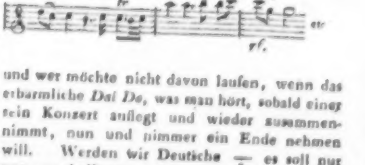

und wer möchte nicht davon laufen, wenn das erbarmliche *Dal Do*, was man hört, sobald einer sein Konzert auflegt und wieder zusammennimmt, nun und nimmer ein Ende nehmen will. Werden wir Deutsche — es soll nur von uns als Konzert- Duett- und Trioschreibern

en gros die Rede seyn — werden wir denn immer ein *servum pecus* bleiben, und nie von der Bahn weichen, worauf alle Schaafe einhergehen? Wir haben so schönes Talent, und können so fleifsig seyn, warum setzen wir denn so sehr einerley und geschmacklos? — Dafs dies alles Dich, ehrwürdiger Vater Haydn, und wer es Dir in seiner Art gleich thut, nicht treffen könne, das wissen die unsterblichen Götter, zu welchen Recensent das Vertrauen hat, dafs sie uns nie die Haydn und Mozarte ausgehen lassen, und unsre Instrumentalkomponisten auf einen hohern Grad der Geniefsbarkeit allmählig heben werden!

Trois Duos pour Violon et Flute, comp. par Ch. Hofmann. Oeuv. 3. chez Hummel. (2 fl. 30 Xr.)

Sollte eher heifsen *pour Flute et Violon*, denn die Flote hat gröstentheils die dominirende Stimme, und die Violine ist mehr begleitend, obwohl sie natürlicherweise abwechselt, was weiter gar kein Verdienst ist. Das erste Duett geht aus *B dur*, das zweyte aus *D moll*, und das dritte aus *G dur*. Die Flotenstimme ist ganz spielbar, und hat nichts Schwieriges. Die Schreibart ist ganz gewöhnlich, und die Gedanken — wir wollen sie lieber selige Erinnerungen nennen — machen, wir wollen's dem Kompositeur zutrauen, bey ihrem Grufs ins Publikum hinein auf keinen grofsen Gegenreverenz Anspruch. Das ist, was sich von diesem Werke, ohne der Wahrheit etwas zu vergeben, sagen läfst; und — mehr nicht.

Casation (Cassazione) per Oboe, Clarinetto, Fagotto, Corno. — Opera del sign. Lickl. Vienne chez Jos. Eder. (1 fl. 30 Xr.)

Ist für die genannten Blasinstrumente gut eingerichtet, hat Ensemble, und kann gleich weggespielt werden. Wenn Herr Lickl, statt sich insonderheit mit Klaviersatz abzugeben, mehr Partien dieser Art, die immer auch bey aller Eingeschränktheit mehr Erfindung und Mannigfaltigkeit zulassen, schreiben wollte, so könnte er sich Verdienst erwerben. Es wäre gerade nicht nöthig, dafs stets neue Melodien gemacht, und die Zahl der Allegro's, Presto's Finals u. dgl., die immer und überall selbst für die häuslichsten Instrumente wieder auftreten, vermehrt würden. Wenn auch nicht die Autorfaçon wäre, Schade was dafür. Unsere Theaterstücke, wovon das, was gut und volksmäfsig ist, leicht in jedermanns Ohr und Mund kommt, wie auch unsere bessern Oratorien liefern so manche schöne gesangvolle Sätze, die sich verarbeiten und übertragen liefsen, dafs es wohl der Mühe werth wäre, sie den Gesellschaften für Blasinstrumente in die Hände zu liefern, und die allgemeine Volksfreude durch angenehme Erinnerungen zu vermehren. Das Verdienst scheint nur so klein, ist's aber nicht; und Recensent möchte an seinem Theile sehr gern, dafs sich viele zur Herausgabe solcher Sachen ermuntern liefsen, die aber nicht blos wild zusammengestoppelt, und so oberhin gesudelt seyn müfsten, aus Wahn, für Hornes und Klarinetts sey so etwas gut genug. Aber Hr. Lickl und Hr. Emmert, der eben auch damit auftritt, waren ganz die Leute dazu!

Partie XVI. contenante trois Sonates pour le Clavecin ou P. F. avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle, composées — par Leopold Kozeluch. Oeuvre 44. 3 fl. à Vienne.

Trois Caprices pour le Piano-Forte, composées — par Kozeluch, Maître de Chapelle de sa Maj. de l'Empereur. Oeuvre 45. Prix 2 fl. 30 Xr. à Vienne.

Für diejenigen, welche bereits mit den musikalischen Produkten des Herrn Kozeluchs etwas bekannt sind, wüfste Recensent dem Titel dieser Werke kein Wort hinzuzufügen. Andere mögen sich, wenn sie wollen, damit bekannt machen. Ob sie übrigens das jetzt laufende Jahrhundert lange überleben werden, steht zu erwarten.

Die Lerche und der Maulwurf.

Eine Fabel; nebst ihrer speciellen Anwendung.

An einem heitern Frühlingsmorgen erhob sich eine Lerche, mit schmetterndem Gesange, immer höher, der Sonne entgegen. Ein Maulwurf, der unweit davon in seiner Grube wühlte, wurde endlich dieses fortwährenden Jubels überdrüssig und brummte: Hat man je eine enthusiastischere Närrin gesehen? Um ein bischen Sonnenschein ein solch Geschrey zu erheben! Wie manchen köstlichen Wurm habe ich hier schon in meinen Magen geschickt, ohne mich doch bey diesem ungleich reellern Genusse so ausgelassen zu benehmen! — Höre du! erwiederte die Lerche, wir sind nicht alle bestimmt, mit dem Stumpfsinne eines Maulwurfs, die Erde zu durchwühlen, nur für unsern Magen zu sorgen, und die Freuden zu verachten, für die du keinen Sinn hast. Spotte also meiner nicht, damit du andern keine Gelegenheit giebst, auch deiner zu spotten.

So oft ich das Wort Enthusiast, aus einer Studierstube, gegen einen Verehrer der Tonkunst, erschallen höre: fällt mir diese Fabel ein. Nur gar zu gern möchten sich diejenigen, denen es an Geschmack und Ohren für Musik fehlt, überreden, dafs ihre Verachtung derjenigen, was sie nie gefuhlt, nie verstanden haben, eine Folge ihrer Ueberlegenheit in den Wissenschaften sey; oder mit andern Worten: dafs es jedem Verehrer der Tonkunst am Verstande fehle. Gemeiniglich gesellt sich noch obendrein zu diesem Vorurtheile der Privathafs gegen diesen oder jenen Tonkünstler. Indessen gereicht es der Tonkunst zur Ehre, dafs sie sich bey allen heimlichen Tücken, welche ihr Neid, Misgunst und Unverstand auf so mancherley Art, in Romanen, Komödien und Zeitschriften fühlen lassen, dennoch im Ansehn erhalte, ohne dafs einer ihrer Söhne, wie sonst wohl Gelehrte in andern Wissenschaften zu thun pflegen, dies Unrecht zu rächen, oder den Krieg in Feindes Land zu spielen suchen sollte, wo es gewifs auch nicht an Blofsen und schwachen Seiten fehlen möchte. — Im Gegentheil, ohne nur etwas von allem diesem Achselzucken, diesen Herabsetzungen und Seitenhieben in Büchern zu ahnden, treten die Tonkünstler an ihre Pulte, um ihre Feinde mit ihren besten Talenten zu belohnen. Zur Strafe scheint aber Apollo diesen Verächtern dann die Ohren zu verstopfen, damit ihre Nerven nie jene sanften Freuden und innige Bewegungen, welche eine schöne Musik hervorbringt, empfinden können.

Freylich scheint in unserm gegenwärtigen Zeitalter leider die Musik ihre edelste Bestimmung, die in der Kirche nemlich, verlohren zu haben: wo, wie Dr. Luther sagte, die Noten den Text lebendig machten. Dagegen zeigt sich aber jetzt ihre Kraft desto wirksamer in den Schauspielhäusern, wo Singspiele, selbst ohne Sinn und Verstand, sich, durch ihren Reiz verschönert, Eingang zu verschaffen wissen: denn, wie die Liebe, so bedeckt auch die Musik der Fehler Menge. — Gesetzt nun, sie wäre gegenwärtig blos deswegen da, um uns unsern Unmuth auf eine Zeitlang vergessen zu machen, und das Band der Gesellschaft mit Rosen zu umschlingen, was uns denn doch auch wohl willkommen und schätzbar an ihr seyn könnte: wer wird wohl den glänzenden Diamant verachten, weil ihm der Quarzstein, auf dem sein Haus ruhet, nöthiger ist, und nützlichere Dienste leistet? Wer wird den künstlichen Gold- und Silberarbeiter dem Grobschmiede nachstellen, weil des letztern Pflugschaar für die menschlichen Bedürfnisse wichtiger ist, als der goldne Ring, mit dem der erstere unsern Finger ziert? — **r.

Ueber die musik. Beyl. zu diesem Stück.

Der erste kleine Harmonikastreit von dem vortrefflichen Schulz bedarf keiner Empfehlung. Hoffentlich ist dies auch der Fall mit dem kleinen Gesellschaftsliede von den Hrn. Jäger und Hoffmeister, deren letzterer sich noch bey uns aufhält. d. Redakt.

(Nebst einer musikalischen Beylage, und dem Intelligenzblatt Nr. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

LARGO für die Harmonika.

von L. A. P. Gossec.

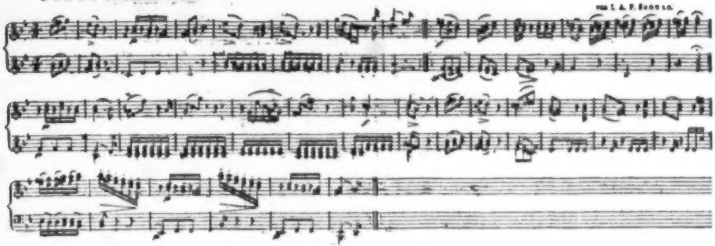

GESELLSCHAFTS - LIED.

In Musik gesetzt von Kapellmeister Hoffmeister aus Wien.

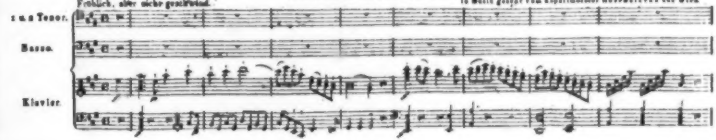

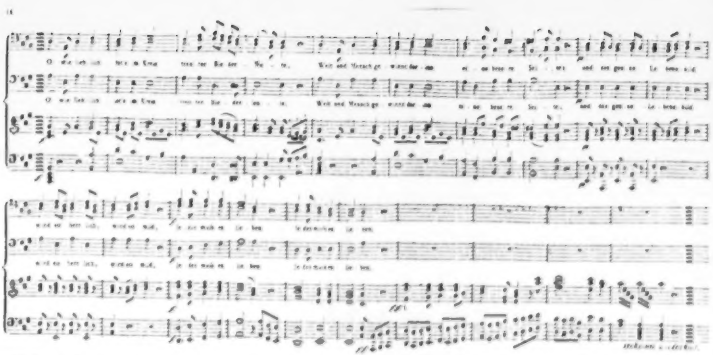

Steht den Glücken Wimpergen
Nicht nach unsern Sinn,
Thun uns kein Genügen an,
Schwimmt der Kahn vom Lande,
Trauth die Stern von Liebesbunde,
Hofft der Lenz zum Frühlingsfeste
Wird noch nicht gehen.

O wie ist traurig das
Leer Haus ist Grabes!
Niemand kann trösten, und ganz
Verwaist Mauer wanket,
Ist uns unser Beisammt
Wenn sie schaffte zum Feind
Lieber wenn Leben.

Wie das ist, wenn sie kommt
O wer mag es sagen,
Wenn doch ein gutes Herz
Mit Erbarmen trage,
Wenden uns unsere Sorgenlast?
Thut der schwimmer Schuh
Beinder großer Dinge!

O du gute Mädchenzeit
Wie so schlagen,
Kann Freud' und Traulichkeit
Nur von Leute und Wagen;
Doch uns erbauen, Thränt' hier
Leben dir ganz immer war,
An die nächsten Schwestern.

Kann' Sie Himmel wenn freut
Wie so warm Herze,
Dürfen sie Himmel um entgegnet
Ach, an uns und helle
Doch so wandte a Lust und Schmerz
Lieb in mein ergeben
Lust und Leid, wandet.

Dürfe Glaube auf uns sie
Trösten nach ersehne,
Wenden wenn, um an uns ist,
Freud und Traulichkeit teilen,
Wenden wenn und um freut,
Heilen, Sinnen, dürfen wenn,
Je einen weiß finden,

Fr. Kerr.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. N°. IV. 1799.

Neue Musikalien, welche in unserm Verlage erschienen sind.

Dir, Augustus, Glück und Freude! u. s. w. Ein sächsisches Volkslied mit Klavier- und Instrumentalbegleitung. 6 Gr.

Mozarts Kantate: Das Lob der Freundschaft. Mit Klavierbegleitung. 20 Gr.

— — Quintetto per Pianoforte o Armonica coll' acc. di Flauto, Oboa, Viola e Violon cello. (nach Mozarts Originalhandschrift gestochen.) 18 Gr.

Kunz, J. A., 24 deutsche Lieder mit Klavierbegleitung. 1 Rthlr. 10 Gr.

Rössler, deutsche Lieder für das Klavier. 12 G

Spazier, Lieder am Klavier. 1 Rthlr.

Wölffl, J. 3 Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 10. 2 Rthlr 12 Gr.

— — Gesänge am Klavier, 2ter Heft, enthaltend 11 Lieder und eine vierstimmige Hymne. 1 Rthlr. 16 Gr.

In kurzem kommen bey uns heraus:

Christmanns Balladen: Die Braut von Korinth, von Göthe.

Dulon, (aveugle joueur de Flute,) 3 Duos pour 2 Flûtes.

Haydn, J., Oeuvres complettes Cah. I.
Pränumerationspreis. 1 Rthlr. 12 Gr.
Ladenpreis. 3 —

Mozart's Requiem in Partitur. 2 Hefte.
Pränumerationspreis 3 —
Ladenpreis. 6 —

Wölffl, J. 3 Sonates pour le Pianoforte avec Accompagnement de Flûte.

Zumsteegs, kleine Balladen und Lieder. Erster Heft.

Von den Französischen, nach neuer Erfindung von beide gesponnenen, Saiten für Violine, Harfe, Guitarre etc. ist wieder ein Vorrath bey uns angekommen.

Breitkopf und Härtel.

Mozarts Stammbuch.

W. A. Mozart hatte auf seinen Reisen eines seiner Stammbücher verloren, welches Lisher aller Nachfrage ohngeachtet nicht wieder hat ausfindig gemacht werden können. Sollte zufälligerweise jemand darum wissen, wo dieses Buch hingekommen sey, der wird ersucht, es bey den Verlegern dieser Zeitung gefällig anzuzeigen.

Musikalische Preisaufgabe.

Im Jahre 1791 hat ein eifriger Musikfreund 30 holländische Ducaten auf die beste Komposition über den Lateinischen Psalm Magnificat und 20 Ducaten auf die zur Zeit beste gesetzt und gemäss dem bekannt gemachten Urtheil des Preisrichters 50 Ducaten an einen Ungenannten und 20 an Herrn Musikdirector Knecht in Biberach gesandt. Die nämlichen Preise waren für die Bearbeitung des Psalms Miserere bestimmt, allein viele unübersteigliche Hindernisse, worunter der leidige Krieg eines der hartnäckigsten war, vereitelten dies Unternehmen, dessen offenkundiger Zweck Aufmunterung, Belohnung und Belehrung war.

Der noch lebende Preisgeber hat bey Unterzeichnetem den Werth von 50 holländischen Ducaten niedergelegt, um sie nach obiger Einrichtung an die Verfasser der zwey besten Kompositionen über den Lateinischen Psalm: Dixit Dominus Domino meo mit der Doxologie auszutheilen.

Der Preisgeber wünscht,

1) dass diese Komposition aus nicht weniger als 7 Versetten bestehe;

2) dass zwey Stimmige Chöre (wo nicht mehr) auch einige Solo Versetten vielleicht Duetten, und Terzetten, also unvermischt zwey stimmige Fugen, eine auf die Worte Tu es Sacerdos und ohne Instrumente, die andere zum Schluss auf die Worte Semper et in Saecula Saeculorum mit Instrumenten vorkommen,

3) dass alle im grossen Orchester gebräuchliche Instrumente dabey angewandt werden.

4) dafs man ohne steif zu seyn, sich eines reinen Satzes befleifsige.

Vor dem Schlufs des März-Monates des Jahres 1800 mussen die Kompositionen der Herrn Konkurrenten bey mir eintreffen. Man erwartet sie Franco mit einer Devise und versiegelten Namen; weil kein Ungenannter mehr auf die Belohnung Anspruch machen soll. Die Arbeiten der Preifsträger bleiben beym Preisrichter zu seiner Sicherheit liegen; die anderen werden von mir gegen die angegebene Devise ausgeliefert.

Copenhagen.

Haly,
Musikhändler.

Anzeige.

Der Musikhändler zu Paris Herr Ignaz Pleyel hat in seinem Verlag 3 grofse Duetten für 2 Flöten herausgegeben, und mir die unverdiente Ehre erwiesen, auf dieselben als das 50ste Werk meinen Nahmen zu setzen, und dadurch mich zum Verfasser zu erklären. Obwohl die ganze Bearbeitung dieser Duetten für die Flöte schon hinlänglich beweist, dafs sie nicht aus meiner Feder geflossen sind, und die auffallend bekannten Hauptsätze deutlich zeugen, welchem Vater diese 3 Kinder zugehören mögen. So sind' ich mich doch bemufsigt, das musikalische Publikum zu versichern, dafs ich zu diesen 3 grofsen Flöten-Duetten keine Note gearbeitet habe. Ich entsage demnach öffentlich den süfsen Vaterfreuden, und stelle solche 3 Duetten dem Herrn Pleyel anheim mit der Bitte, Statt meines Nahmens den wahren Verfasser, der ihm wohl am besten bekannt seyn wird, auf das Titelblatt zu setzen.

Diese 3 Duetten sind ferner bey Herrn André in Offenbach als Oeuvre 50, bey Herrn Hummel in Berlin und Amsterdam als Oeuvre 25 sammt einer Silhouette, und zu Braunschweig von dem Musikmagazin auf der Höhe als Oeuvre 50 unter meinem Nahmen herausgegeben worden.

Die Anfangs-Sätze davon sind folgende:

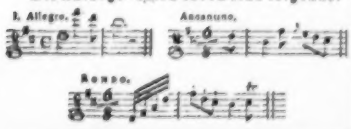

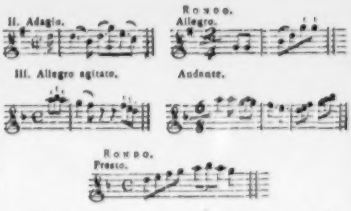

Bey Herrn Artaria et Comp. zu Wien sind ebenfalls 3 Duetten für 2 Flöten als das 26ste Werk unter meinem Nahmen erschienen, wovon das erste und zweyte von Herrn Rhein, einem in Wien verstorbenen vortreflichen Flötenspieler, das dritte und vierte aber von mir verfertiget worden sind.

Die Anfangs-Sätze davon sind:

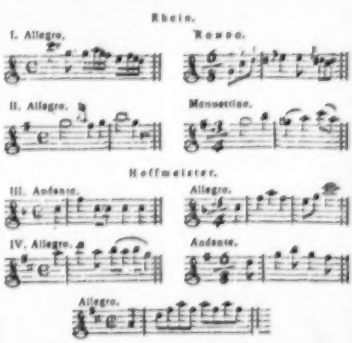

Von diesen Herrn Musik-Verlegern, die mir schon so manche ungebetene Höflichkeit erzeigten, hoff' ich zuversichtlich, dafs Sie mir die gebetene Schuldigkeit leisten werden, meinen Nahmen auf dem Titelblatt der oben angezeigten Duetten auszuwischen.

Leipzig den 5. Dec. 1799.

Franz Anton Hoffmeister,
K. K. priv. Musik-Kunst- und Buchhändler und Kapellmeister aus Wien

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December **№. 12.** 1799.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst.

(Fortsetzung.)

Ueber die Vernachlässigung der musikalischen Formen.

Die Musik spricht zu einem Sinne, der (unsre artikulirte Sprache ausgenommen) der Seele bey weitem keine so deutlichen Begriffe darbietet, als das Auge. Der Künstler, welcher für das Auge arbeitet, hat daher ein weit freyeres Feld für seine Produktionen, als der Komponist, der erst durch Hülfe der niedern Seelenkräfte die höheren in Bewegung setzen kann. — Wenn ein geschickter Mahler irgend einen Gegenstand durch seine Kunst darstellt, wenn er den Achill mahlt, wie er wüthend über die stolzen Worte Agamemnons nach dem Schwerdte greift, so ist der Begriff davon in unsrer Seele so deutlich, als ob wir diesen Helden selbst sähen. Soll aber der Musiker durch Töne diese Wuth darstellen, so muss er, ausser der Hülfe, welche ihm bey Singemusiken der Text gewährt, durch gewisse Verbindungen eben dieser Tone seinen Zweck weit unvollkommener, aber eben darum vielleicht für die Einbildungskraft um so viel reizender, zu erreichen suchen. Wie fangt er dieses an? Er kettet seine melodischen Gedanken an die Worte des Dichters. Wäre es aber zweckmäfsig von dem Tonkünstler, wenn er sich ganz der schopferischen Kraft seines Geistes überliefse? Wenn er Gedanken an Gedanken reihte? Wenn er blofs der allzuraschen Einbildungskraft folgte? Gewifs nicht. Er würde auf diese Art nie Einheit in sein Kunstwerk bringen: er würde nie gerade die individuelle Leidenschaft ausdrücken, welche ihm sein Dichter vorgezeichnet hat: er würde, mit einem Worte, mitten im Reichthume darben. Um nicht in diesen Fehler zu verfallen, muss daher der Komponist *einen* passenden, glücklichen Gedanken *ausführen*: und zu diesem Behuf entstanden nach und nach unsre musikalischen Formen. Ich verstehe unter dem Ausdrucke: *musikalische Formen*, Arien, Duetten, Terzetten, Chore, kurz, alle diejenigen musikalischen Gedanken, welche ein Tonkünstler gehörig ausgeführt, und nach einem gewissen konventionellen Modell geformt hat.

Betrachtet man die Werke älterer Meister, so findet man darin gröfstentheils die strengste Beobachtung dieser Formen. Mehrere unsrer neuern Komponisten hingegen vernachlässigen sie häufig: vorzüglich diejenigen französischen Tonkünstler, welche in die Fufstapfen des unsterblichen Gluck zu treten versuchten. Man hört in ihren Opern mitten in einem Recitative einen melodischen Satz von den Instrumenten, welcher eine Arie anzukündigen scheint. Wirklich beginnt auch der Sänger. Kaum ist aber das Thema vorüber, mitten in der Erwartung der Dinge, die da kommen sollen, verschwindet alles, wie durch den Schlag einer Zauberruthe: ein simples Recitativ tritt an die Stelle. Einen Augenblick nachher treten die vier Stimmen eines Chors mit einem starken, erschütternden Thema ein: man getraut sich kaum zu athmen, so begierig ist man, durch eine glückliche Ausarbeitung dieses glanzenden Gedankens seinen Genufs zu vervielfältigt zu sehen. Nichts weniger als das: alles schweigt eben so plötzlich wieder still, und das Recitativ beginnt von Neuem. Kaum dafs in ganzen Opern zwey oder drey aus

geführte Piecen zu finden sind. Und doch ist es nicht zu läugnen, dafs ein glücklicher Gedanke sehr oft erst durch eine vollständige Ausführung in sein gehöriges Licht gesetzt wird: da er hingegen einzeln hingeworfen blos einem glänzenden, aber flüchtigen Meteore gleicht.

Welche Behandlungsart ist nun die bessere? Die ältere oder die neuere? Es sey mir vergönnt, einige unmafsgebliche Ideen hierüber meinen Lesern mitzutheilen.

Auf den ersten Anblick scheint Gluck selbst an der Spitze derjenigen Komponisten zu stehen, welche die musikalischen Formen vernachlässigten, und die transitorische Behandlungsart wählten: aber auch nur auf den ersten Anblick. Es ist wahr, er verschmähte oft die bis zu seiner Zeit allgemein üblichen Formen. Wann aber that er es? Nur dann, wenn der Gang der Leidenschaft, seiner Natur nach, zu rasch war, um einiger Dehnung fähig zu seyn: oder, wenn die dramatische Verwickelung keinen Aufenthalt verstattete. Allenthalben aber, wo augenblicklicher Stillstand der Handlung Statt fand; oder wo ein Affekt auszudrücken war, bey dem man zu verweilen wünscht, bediente er sich willig der Formen, an welche sich unser Geist gewöhnt hat, und welche ihm gleichsam zur Stütze dienen, wenn allzugespannte Aufmerksamkeit ihn zu ermüden droht.

In dieser aus den Gluckschen Werken abstrahirten Methode liegt, meines Bedünkens, die ganze Norm der Anwendung oder Verwerfung der Formen. Man gebrauche sie, erstlich: als Hülfsmittel, Einheit in die verschiedenen Bestandtheile eines dramatisch-musikalischen Werks zu bringen. Zweytens, als unentbehrliches Mittel, Lücken in der Handlung zweckmässig auszufüllen. Drittens, als einzige Gelegenheit, gewissen Ausbrüchen der Leidenschaften Raum zu verschaffen. Viertens endlich, als Erholung von den zu schnell auf einander folgenden Uebergängen der Affekten. — Man verwerfe sie, sobald sie dem eigentlich dramatischen Theile der Oper Fesseln anzulegen drohen: oder auch solchen Gemüthsbewegungen, deren Wesen keine Dehnung verstattet, eine unnatürliche Dauer geben.

Diese seit so langer Zeit üblichen Formen sind aber darum weder die einzigen, noch die besten. Auch hat man schon mehrere wichtige Veränderungen damit vorgenommen. Man hat z. B. bey den Arien den sogenannten zweyten Theil, auf welchen jedesmahl die Wiederhohlung des ersten folgen mufste, abgeschafft. Man hat den Ritornellen ihre ofters ungebührliche Länge beschnitten. Selbst neue Formen sind adoptirt worden: als die sogenannten Finalen in komischen Opern. Vielleicht findet der menschliche Geist auch noch mehrere, bequemere, passendere Formen, als die jetzigen. Nie aber wird man sie, nach der Methode unserer musikalischen Ultrarevolutionaire, gänzlich entbehren können, ohne nicht dem Wesen der Musik zu nahe zu treten.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

J. Wolf's Gesänge am Klavier. Zweyter Heft, enthaltend Lieder und eine vierstimmige Hymne von Ramler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (1 Thl. 16 gr.)

Das Publikum kennt Hrn. K. M. Wölfl bereits von einer vortheilhaften Seite, und also wird das gute Vorurtheil für seine Arbeiten auch diesen Gesängen entgegen kommen. Aufser den gefälligen Liedern, die in der jetzigen Manier, und zwar der bessern, davon geschrieben sind, wird eine Gesellschaft von Sängern, die sich zum vierstimmigen Chore bilden kann, bey einer kräftigen und ausdrucksvollen Fortepiano-Begleitung, wie sie hier gleichsam als Ersatz für ein Orchester, untergelegt ist, an der durchkomponirten feurigen Hymne viel Vergnügen und Unterhaltung finden können. Sie hat im Allgemeinen den Charakter der Wahrheit, ist in gutem edlen Styl gehalten, im Ganzen sehr expressiv, und die Stimmen sind mit guter Ein-

sicht vertheilt,' und unter sich so angeordnet, dafs sie für eine jede Partie leicht singbar, und so viel möglich, melodisch sind. Auch für Singeschulen kann dieser Hymnus Brauchbarkeit haben.

So viel zum allgemeinen verdienten Lobe des Werks, und zur Empfehlung für das gröfsere Publikum!

Nun aber gebeut die Recensentenpflicht und die Achtung, welche des Verfassers Talent erfordert, dafs etwas näher in die Sache eingegangen, und auch das mit ihm besprochen werde, was hie und da unvollkommen scheint. Zuerst die Lieder.

Es soll darüber kein Wort verlohren werden, dafs Herr W. in Absicht der Einrichtung derselben mit dem Tone [der Zeit fortgeht, obwohl ein eigentlicher Künstler sich am wenigsten von der höhern Pflicht lossagen sollte, reinere Lieder zu schreiben, die mehr in sich selbst bestehen, und nicht ihren Bestand und ihren alleinigen Effekt dem zu verdanken haben, was drunter her vorgeht. Die Empfindung der schönen Anlage und Führung etlicher korrespondirenden Stimmen, wodurch der Sinnausdruck des Gedichts am reinsten getroffen, die Melodie in ihrer Klarheit gelassen, der Bafs handelnder und energischer gemacht, und am mehresten wahrgenommen werden kann, wieviel schöne Natur in der Kunst ist, und wie sich etwas klar oder dunkel in der Seele des Komponisten beim Anschaun eines Liedertextes repräsentirt — das Alles geht gröfstentheils bey dem fallenden Spiel- und Klimperwerke, das in das allgemeine leere Instrumentalisiren fällt, verlohren. Gleichwohl läfst sich auch in diesem letztern Falle eine gewisse Oekonomie beobachten, und man hat immer Recht, zu fragen, warum hier Akkorde, ohne Veranlassung des Textes, oder selbst der einmal beliebten Melodie, so übermächtig voll gegriffen, dort Stimmen ohne Weiteres eintreten, und sich ohne Abschied verlassen, hier einfache Noten, dort arpeggirende Sechzehntheilfiguren, hier Ritornelle und Nachspiele, dort weiter keine sind. Auch kann man fordern, da der Komponist das Lied doch gerade nur für Einen Sänger und Spieler angelegt hat, und nicht zwey sich darin nothwendig theilen sollen, dafs ihm das Akkompagnement mehr erleichtert als erschwert werde.

In diesen Fällen, dem einen mehr, dem andern weniger, ist Herr Wölfl nun, und Recensent kann ihm in der That darüber kein Kompliment machen. Am öftersten aber hat er, aus Hang zur Vollständigkeit — welcher bey einem Komponisten, der sonst gewohnt ist, für Orchester zu schreiben, sehr erklärbar, aber bey Liedern sehr übel angebracht ist — die harmonirenden Stimmen überladen, und dadurch den Charakter der Leichtigkeit und Klarheit, auf welchen es bey Gesängen überhaupt, hauptsächlich aber bey Liedern ankommt, verwischt. Beyspiele davon kommen fast überall vor. Auch selbst in der Hymne liegt vieles zu vollgriffig da.

Dafs gegen den Accent bisweilen auffallend gefehlt ist, — z. B. S. 4. Genien, leuchtender Fackel, zur Linken. S. 6. in meinem Busen nährt' ich eine Schlange. S. 38. wo das wichtige Wort: Froh werd' ich die Altäre seiin, mit einer schlechten tiefen Auftaktsnote gegeben ist, da an deren Stelle eine höhere, und zwar Viertelsnote stehen sollte — soll weiter nicht grofs berührt werden. Aber hin und wieder sind ganze Stellen, die viel anders hätten ausgedrückt werden sollen. Z. B. S. 38. ist der Ausdruck der Worte: „und froh die Wonnezähre der Jugendfreunde sehn" Gewifs verfehlt, wie die blofse Melodie schon beweist.

Aber auch die Modulation an dieser Stelle sollte anders seyn: sie müfste, da der Gesang nach der Septime der Dom. von C dur ($7\frac{6}{4}\frac{5}{3}$) sich schon zum Schlusse neigt, nicht noch aufgehalten und fremder gemacht werden, sondern besser in die Sexte der Tonika fallen, mit einer mehr passenden Melodie; etwa so:

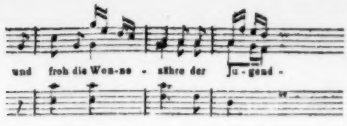

In dem Liede: *der Wald*, liegt ein gänzlich unrichtiges Gefühl vom Metrum zum Grunde. Der Verfasser hat so komponirt: „Herrlich ist's im | Grünen | mehr als Opern | bühnen | (bis dahin ganz gut; aber nun) ist mir | Abends | unser | Wald. | Wenn das Dorfge | läute | dumpfig aus der | Weite | durch die | Wipfel | Dämmrung | hallt.

Warum wird nach dem ersten raschen Gange das Metrum schleppend und gedehnt? und wenn man musikalisch frägt: was soll damit gesagt werden? — Nichts, gar nichts.

Ist irgendwo die allerhöchste Einfalt erforderlich, so ists wohl in Wiegenliedern, obwohl für die unschuldigen Geschopfe in der Wiege gar keine Lieder komponirt zu werden brauchten. Nur sie sollen für Mütter und Ammen seyn. — Aber, wenn man sich auch die Unmöglichkeit herbeiphantasirt, dafs sie das Klavier spielen, während sie über die Kleinen hingebeugt singen, was sollen diese nun wohl mit einem kunstmäfsigen Liede aus E dur? was mit einer vornehmen figurirten Klavierbegleitung, die die Melodie fast im Stiche läfst? was nun gar mit Künstlichkeiten und schwierigen Vollständigkeiten, wo die linke Hand nicht genug packen kann, z. B.

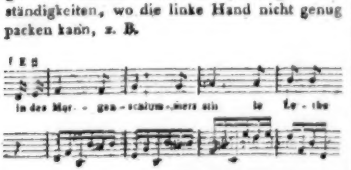

Wie ists möglich, den Zweck von dem, was man schreibt, so sehr aus den Augen zu verlieren? Aber will man nun so thun, als dächte man sich in eine Kinderstube, so ists damit ungefähr eben so, als wenn man sich einmal das sufse Fest des Herzens machen will, mit christlicher Theilnehmung an den Armen zu denken, wie er trockenes schwarzes Brodt ist, während man mit thränenden Augen einen leckeren Kuchen verzehrt.

Was es mit einer Stelle, wie folgende, S. 6.

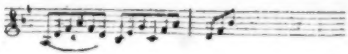

Trotz der Singstimme und des Basses auf sich hat, braucht man einem Manne, wie Hr. W., blos anzudeuten. Auch mit durchgehenden Noten scheint er es nicht immer genau zu nehmen, wie z. B. aus S. 17. erhellet.

Der Ausdruck der ganzen Stelle ist wohl eigentlich nicht richtig. „Des Himmels Gewölbe,

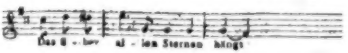

Auf der Allheit ruht der Sinn nicht sowohl, als auf den mehrsagenden Begriff der Sterne. Recensent würde also lieber so geschrieben haben:

Da nun diese letzte Stelle aus der Hymne ist, so wollen wir noch einige Worte darüber mit einander sprechen.

Im Ganzen hat sie, wie gesagt, ächten feyerlichen Charakter, einen Ausdruck, wie er im Allgemeinen nicht glücklicher getroffen werden kann, und der Komponist ist bey dieser verhältnifsmäfsig gröfsern Aufgabe unstreitig mehr, als

bey Liedern, in seinem Fache. So sehr es aber auch nach Mikrologie aussehen mag, dafs Recensent es mit manchem Einzelnen so genau nimmt, da so etwas doch von der Masse überwogen wird, und bald vorübergeht, so glaubt er doch den würdigen Komponisten mehr durch strenge Aufmerksamkeit, als durch allgemeines Lob, oder gar Schmeicheley, die gar nie seine Sache war, zu ehren.

Die Freiheit, welche die Form demselben gab, hat er in Absicht der Wiederholungen, Einschnitte u. s. w. sehr gut benutzt: man mufste denn S. 17. die dreyfache Wiederholung des Wortes: verkündigt mit Einschnitten, ehe man noch mit dem Objekte, wovon die Rede ist, bekannt ist, davon ausnehmen. Denn dafs die Aufmerksamkeit grade dadurch habe gespannt werden sollen, mochte, wenn dies Absicht gewesen wäre, wie nicht zu glauben steht, eher einer nützlichen Spielerey ähnlich sehen.

Sehr angenehm und zur Einheit gehörig ist es, dafs der akkompagnirende Satz, womit die Hymne anhebt,

und wodurch das Gefühl wirklich in aller feyerlichen Stille auf etwas Wichtiges, auf das Lobgedicht der Natur aufmerksam gemacht ward, immer unvermuthet in mehreren Lagen auch als Bafs eintritt, unterdefs wohl irgend eine Stimme allein wieder etwas Neues herzuerzählen weifs. So etwas ist brav, und zeugt vom denkenden Künstler.

Folgende sonst sehr gut und rein imitirende Stelle scheint Herrn. W. aus dem *Don Juan* vorgeschwebt zu haben.

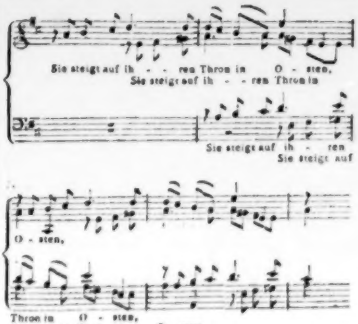

Mehrere Stellen von S. 30 bis 33 haben wohl nicht einen richtigen Ausdruck. „Und alle Sterne rufen laut (bis dahin sehr gut.) allmächtig ist die Hand, die uns zusammenfafste und in den Weltraum warf!" — Man sollte glauben, dafs ein Gedanke, wie der, nicht anders als grofs und stark gegeben werden könnte, zumal da die Sterne selber ihn laut herniederrufen. Dennoch ist hier so damit umgegangen. (Die blofse Oberstimme wird schon genug erläutern.)

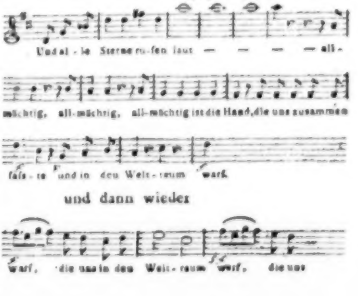

und dann wieder

Gefühl und Ueberlegung geben es schlechterdings, dafs das, was hier tiefgehalten und schwach genommen ist, höher liegen, und stärker gegeben werden müfste; auch die letzten Forte's geben einen ganz unrichtigen sinnlichspielenden Begriff, als wenn der Schopfer darin etwas gesucht hätte, uns weit in den Raum hinein zu schleudern. Es mufs gelesen werden: die Hand, die uns zusammenfafste (und nicht fafste) und in den Weltraum warf (und nicht warf.) Dies Alles gehört zusammen, und giebt Ein grofses Bild, das auf gleiche Weise der Seele zugeführt seyn will. Wie arm und spielend ist dagegen jenes Aufschreyen bey dem, noch dazu sprachwidrig behandelten, Worte! Wenn der Komponist bey jenem Darniederhalten und leisen Gang der Töne etwa an jene Art des Ausdrucks der Erhabenheit gedacht haben sollte, wovon Recensent schon einmal bei Gelegenheit der Himmelschen Trauerkantate gesprochen hat (Vor. Jahrg. Nr. 36.) so ist der Fall hier ganz anders. Hier ist vom Objekte des Erhabenen selber die Rede, es ist ein starker Ausspruch der über solch eine Ueberzeugung frey gewordenen Seele, die selber dadurch grofs wird, indem sie den Gedanken der Allmacht denkt, und sich jetzt nicht mehr in sich zurückziehen kann. Sie nimmt an der Gröfse gewissermafsen selber Theil. Ein solches unverwandtes Bild kann aber der Seele nur durch starken, kraftigen Ausdruck zugeführt werden. Hierzu hilft nun auch sehr wesentlich die Beschaffenheit der Harmonie, nicht blos Hohe oder Stärke der Töne. Wenn demnach der Komponist so schreibt:

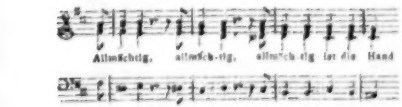

so können eben so gut, und noch viel besser, die Worte dafür stehen:

„Sey gnädig, sey gnädig! erbarm dich unsrer Noth!" —

Wie ungleich gröfser müfste der Effekt seyn, wenn nach jenem Halt in der Dominante der Chor einstimmig sich in den hellen klaren Grundakkord erhübe (denn der Grundakkord hat nichts grofseres, als er selber ist), und ungefähr so sänge:

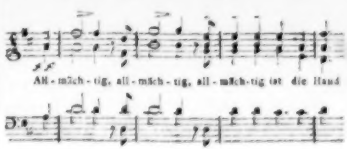

oder wenn man bey + — — lieber will $\frac{6}{4}$

Schade, dafs gerade der Accent dieses grofsen Wortes, womit der Hymnus schliefst, alle drey letzten Male auf den zweyten Hauptakttheil fallen mufs!

Doch nun übergenug. Es wäre nicht gut, wenn ein so talent- und geschmackvoller Komponist, als Herr Wölfl, die obigen Anmerkungen übel deuten und nicht lieber bey künftigen Arbeiten bemüht seyn wollte, sich die hochstmogliche Korrektheit in aller Hinsicht zu eigen zu machen, die er sicherlich erreichen kann!

Nachrichten aus Briefen.

Bückeburg, d. 20. Nov. 1799.

Ein trauriger Verlust hat uns getroffen. Unsre Fürstin lebt nicht mehr. Die wegen ihrer vortrefflichen Eigenschaften geliebte und verehrte Juliane wurde uns mitten in ihrer schonsten Laufbahn entrissen. Auch die Tonkunst trauert an ihrem Grabe. Juliane war, wie alle fein organisirte Menschen, eine vorzügliche Freundin der Musik — sie war mehr — sie war selbst

Theilnehmerin an den herzerhebenden Freuden der Tonkunst. Bey der unermüdeten Thätigkeit, womit sie die Sorge für alle Regierungsgeschäfte übernahm, und für ihre Freunde und Unterthanen die theilnehmendste Fürsorge verrieth, fand sie immer noch einige Stunden, worin sie ihren harmonischen Geist durch Musik erheiterte. So lange unser unvergeßlicher Bach noch lebte, der von seiner Fürstin vorzüglich hochgeschätzt wurde, und dessen würdige Schülerin sie war: gieng dieser fast täglich eine Stunde zu ihr, um ihre musikalischen Studien am Fortepiano zu leiten. Bach war zugleich Direktor einer kleinen Kapelle, worin sich zuweilen Virtuosen bildeten, die an geschickter Behandlung ihres Hauptinstruments mit vielen auswärtigen wetteifern konnten. Von diesen und einigen andern, die sich aus Liebhaberey dazu gesellten, wurden wochentlich zweymal auf dem Schlosse öffentliche Konzerte gegeben, zu denen jeder Mensch von feiner Bildung freyen Zutritt hatte. Ausser dieser bestehenden Musik wurde in Bückeburg auch bisweilen ein Oratorium oder ein anderes Singstück aufgeführt, worin unsere verewigte Fürstin, wie z. B. im Lobe der Musik von Schuster und in der Passion von Paisiello, eine Singstimme mit übernahm, der Operetten und Theaterstücke nicht zu gedenken. Es gehörte unter die angenehmsten Freuden dieser zärtlichen Mutter, ihre hoffnungsvollen Kinder in der Tonkunst gut unterrichtet zu sehen, und sie auch wohl Proben ihrer Fortschritte in öffentlichen Konzerten ablegen zu hören. Sogar in den schmerzvollen Augenblicken der zunehmenden Krankheit, da es sonst keine Stärkung mehr für die Duldende gab, erquickte sie ein sanftes Quatuor im Nebenzimmer. So starb unsre Fürstin — und eine von unserm Westerhof komponirte Trauermusik, wozu ich den Text *) zu verfertigen aufgefordert wurde, wird das letzte Todtenopfer seyn, welches ihr die Muse feyert.

Was nun aus unsrer Musik werden wird, ist zwar noch unbekannt. Indessen macht es doch dem Charakter und dem Gefühle der Männer, deren Stimme auch über das Schicksal unserer braven Musiker entscheidend seyn kann, viele Ehre, daß sie für die Erhaltung des blühenden Zustandes, worin die musterhafte Regentin unsers Landes ihre Unterthanen verlassen hat, den größten Eifer zeigen.

Nach dem vor einigen Jahren schon erfolgten Verluste unsers Bach erhielt der Weilburgische Kapellmeister Neubauer die Direktion. Auch dieses nur noch in seinen Werken lebenden Tonkunstlers Gebeine ruhen neben den Gebeinen unsers beweinten Bachs, und der bey dem Herrn Landgrafen von Hessenphilippsthal in Diensten gestandene Herr Vagny — ein trefflicher Klarinettist, und ein fleißiger, wegen seines Charakters vorzüglich schätzbarer Mann, trat an seine Stelle. Außer ihm haben wir den obengenannten Herrn Westerhof, dessen Kompositionen seinen Namen öffentlich bekannt gemacht haben, und der durch sein Violin- und Bratschenspiel vorzüglichen Beyfall findet. Herr Rackemann, ein vielversprechender, feiner Mann, der mit einem ungewöhnlichen Feuer sehr viele Fertigkeit verbindet, wurde vor nicht gar langer Zeit als Violoncellist engagirt. Zu seinem Besten — nicht zu meinem — hätte ich gewünscht, daß er seine Studien durch Reisen hätte vollenden mögen. Was hatte Herr Weckesser, dessen Flotenspiel selbst an dem nemlichen Orte, wo ich vorher Dulon gehört hatte, mein Gefühl immer noch enthusiasmirte, was hätte Herr Küster, dessen glücklicherer Bruder jetzt Italien bereiset, um sein für Musik geschaffnes Talent unter einem mildern Himmelsstriche auszubilden, was hatte der bescheiden zurücktretende Herr Schmidt und mancher andere, den ich hier nicht namentlich aufführe, was hätten diese

*) Wie gern theilten wir unsern Lesern diesen Text, der dem Kopf und Herzen seines Dichters gleiche Ehre macht, mit, wenn wir durch den Raum nicht allzusehr beschränkt wären. d. Redakt.

alle nicht seyn und werden können, wenn sie das Glück der Aufmunterung in dem Beyfalle verschiedener Gegenden und der Belehrung unter den Augen grofser und berühmter Meister ihrer Kunst gefunden hätten. Alle diese hier genannten sind aufser der Stelle, die sie als Ripienisten ausfullen, auch zugleich unsre Konzertisten, zu denen sich bisweilen auch noch ein Fagottist oder Hornist gesellt, die alles mögliche thun, was man von ihrem eignen Antriebe ohne fremde Beyhülfe nur erwarten kann. Das Ganze bildet ein Orchester, dem ich, ohne weitere Vergleichung mit denen zu Leipzig, Cassel und andern Orten, den Vorzug vor vielen zu erkennen, nur in dem Falle mich nicht getrauen würde, wenn ich mich nicht auf das unpartheyische Zeugnifs aller auswärtigen Kenner und reisenden Tonkünstler berufen konnte. Seit den Jahren meiner Verheyrathung wird dieses Konzert von einem Paar weiblichen Stimmen besetzt, über die ich mich, aufser der Beziehung auf einige gedruckte Zeugnisse in musikalischen Zeitschriften, aller Urtheile enthalten mufs, weil mein Nahme mit dem übrigen zu genau verwebt ist, als dafs ich das Vergnügen, welches sie mir täglich in meinem Hause schenken, zu einem Urtheile vor den Ohren des Publikums erheben dürfte.

Horstig.

Aus einem Briefe aus London.

— — Am 5ten Oktober 1799. starb hier im 56sten Jahre seines Alters der berühmte Violinspieler Wilhelm Cramer. Er hat hier seit vielen Jahren die Oper und die meisten offentlichen Konzerte dirigirt. Seines guten, mannlichen Anstandes und gefalligen Betragens wegen wurde er allgemein geschatzt, sein Verlust wird daher sehr bedauert. Besonders geschickt war er im Auffuhren Händelscher und anderer Stücke von alten Meistern, wie er in den bekannten grofsen Westminster-Abtey-Konzerten, und im *Concert of antient Music* bewiesen hat. Er war aus der Gegend von Mannheim gebürtig, stand von 1750 bis 1770 in der Mannheimer Kapelle als Violinist, gieng aber nach dieser Zeit nach London. Er hinterlafst eine Witwe nebst zwey Sohnen erster, und zwey Sohnen und drey Tochtern zweyter Ehe. Die beyden ersten Sohne sind: Johann Baptist, ein sehr guter Spieler auf dem Pianoforte, der jetzt in Wien ist, und in London zurückerwartet wird, und Franz, ein nicht weniger guter Violinspieler, der in allen Konzerten, in welchen sein Vater dirigirte, die zweyte Violine anführte. Unter den Kindern zweyter Ehe ist der älteste Sohn Carl 16 Jahr alt, und eifert seinem ältesten Bruder auf dem Pianoforte nach.

Der grofste Nebenbuhler Cramers war Salomon, ehemals in Diensten des Prinzen Heinrich von Preufsen. Dieser hat nun schon seit zwey Jahren die Oper dirigirt, und wird dem verstorbenen Cramer wahrscheinlich in den meisten offentlichen Engagements folgen. Er ist einer der feinsten, fertigsten und geschmackvollsten Violinspieler jetziger Zeit, und hat sich durch sein eigenes grofses Konzert in Hannoversquare, für welches Haydn die bekannten 12 Symfonien komponirt, und sie am Pianoforte selbst dirigirt hat, beruhmt gemacht.

Bagatellen.

1.

Der Symfonien-Komponist.

Nun wachte Gesellen, seyd fertig! habt Acht!
Die Symfonie hab' ich selber gemacht!
Was klirret und trommelt und klimpert und pfeift,
Das bindet und packet und rasselt und greift!
Dann können die Herren Oktaven und Quinten
Nicht finden! —

2.

Der Lieder-Komponist.

Da lieber Gott, wie beimig ist
Der Kenker zu dieser Frist!
Nun soll der Liederkomponist,
Als hätt' er's Predigtamt zu führen —
Gar deklamiren! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten December — No. 13. — 1799.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst.

(Fortsetzung.)

Ueber den Mifsbrauch der Trompeten.

Jedermann kennt die Anekdote von einem Blindgebohrnen, der, nachdem man sich lange bemüht hatte, ihm einen Begriff von der scharlachrothen Farbe zu geben, endlich ausrief: „Nun habe ich es! Die scharlachrothe Farbe ist eben das für das Auge, was der Schall einer Trompete für das Ohr ist.“ Ich finde den Ausspruch dieses Blinden von der gröfsten Wahrheit; und in ihm liegt, so zu sagen, die ganze Theorie von dem wahren Gebrauche dieses Instruments.

So wie die scharlachrothe Farbe, zu häufig angebracht, unserm Auge wehe thut, eben so beleidigt, der öftere Gebrauch der Trompeten in neuern Opern unser Ohr. So wie die scharlachrothe Farbe allen um und neben ihr stehenden Farben schadet, eben so überschreyt die Trompete alle ihr zugeordneten Instrumente. So wie die scharlachrothe Farbe, als Localfarbe betrachtet, auch nicht die entfernteste Idee von Traurigkeit erwecken kann, eben so ist die Trompete nur bey solchen Gelegenheiten brauchbar, wo sie den höchsten Grad von lebhafter Empfindung in dem Herzen der Zuhörer erregen soll. So wie man endlich keiner Farbe leichter überdrüssig wird, wenn sie zu oft vor unsern Augen erscheint, als eben dieser: gerade so ermüdet nichts so geschwind, als das einförmige Geschmetter der Trompeten.

Sind diese Bemerkungen wahr, sind sie in der Natur unserer Gefühle gegründet, nun so findet man in vielen Partituren neuerer Komponisten Gelegenheit genug, über den zu häufigen Gebrauch des obbenannten Instruments zu klagen. Arien, Duetten, Terzetten, Chöre, alles wird von Trompeten begleitet, sobald es einigermafsen brillant seyn soll. Wie oft habe ich nicht bey Musikproben, wo zufälliger Weise die Trompeten nicht zugegen waren, Gelegenheit gehabt, zu bemerken, dafs eben diese Musiken, von denen ich spreche, so ungleich mehr Effekt machten, als mit dem vorgeschriebenen Akkompagnement der Trompeten. Gewisse Violinbegleitungen, welche der kreischende Ton dieses Instruments gänzlich bedeckt hatte, kamen nun wie unerwartete Erscheinungen ans Licht: Hörner und andere Blasinstrumente erhielten gleichsam neues Leben: kurz, die ganze Harmonie bekam einen Anstrich von Erhabenheit, welchen ihr der rauhe, kriegerische Ton der Trompeten geraubt hatte. Man wende mir nicht ein, dafs bey einer übrigens starken Besetzung des Orchesters der Uebelstand des Ueberschreyens dieses Instruments wegfallen werde. So weit meine Erfahrung reicht, ist das nicht der Fall. Ich habe nur allzuoft, bey den stärksten Orchestern, selbst im Fortissimo aller übrigen Instrumente, fast nichts, als das Schmettern der Trompeten gehört. Es giebt hierzu einen sehr natürlichen physischen Grund. Eine jede heftige Erschütterung unserer Sinnenwerkzeuge zieht, wider unsern Willen, unsre Aufmerksamkeit an sich, und hindert uns eben dadurch, andere Eindrücke zu beachten, welche unserm Gefühle angenehmer erscheinen. Eine schreyende Farbe, ein schmetternder Ton, ein stechender Schmerz, ein widrig starker Geruch, ein beitzender Geschmack beherrschen sogleich

unsre Sinne, und verdunkeln schwächere Eindrücke.

Nach meiner Meynung giebt es nur wenige, sehr wenige Fälle, in welchen die Trompete an ihrem wahren Orte angebracht ist. Zuerst natürlicher Weise bey kriegerischer Musik, ihrem eigentlichen Vaterlande. ....Bey militairischen Aufzügen auf dem Theater, oder bey Schlachten ist dieses Instrument von täuschender Wahrheit: es ist zu gleicher Zeit nachahmend und ausdrückend. Nachher aber auch bey den heftigsten Ausbrüchen solcher Leidenschaften, welche beynahe in Wildheit auszuarten drohn: als Wuth, rohe, stürmische Freude, und dergleichen mehr.

Indessen ist selbst in diesen Fällen noch eine wichtige Bemerkung zu machen, welche die Art und Weise, dieses Instrument schicklich und mit Effekt anzubringen, betrifft. Gewöhnlicher Weise giebt man den Trompeten Hornsätze zu blasen, als z. B. 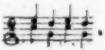 , ohne zu bedenken, dafs sie nicht, wie die Hörner, eine Oktave tiefer, sondern gerade in dem Diapason blasen, in welchem sie geschrieben stehn. Eben dieser Ursache wegen werden, wie ich schon vorhin anführte, die Violinen, welche sich gröstentheils in eben den Mitteltönen aufhalten, so sehr von ihnen bedeckt: welches doch keineswegs ohne den gröfsten Nachtheil des beabsichtigten Effekts geschehen kann. Man gebe daher, diesem Uebel vorzubeugen, den Trompeten nur dann diese hohen, hornartigen Sätze, wenn alle übrigen Instrumente denselben, oder doch einen ganz ähnlichen Satz haben: so dafs sie alsdann als Verstärkung der Melodie angesehen werden können. Ist dies aber nicht der Fall, so gebe man ihnen lieber die tiefern Grundtöne, als 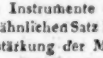 welche dem Hauptgesange nicht zu nahe kommen, und gewifs solidern Effekt hervorbringen.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Kleine praktische Klavierschule, sowohl für die allerersten Anfänger, als für etwas Geübtere, bestehend sowohl aus Vorübungen, als aus theils kürzern, theils längern leichten und angenehmen Händstücken, durch die gewöhnlichen Dur- und Molltonarten, mit beygesetztem Fingerzeige und ausgeschriebenen Spielmanieren, von J. H. Knecht. Erstes Heft. Preis 1 Fl. 12 Xr. München, in der Falterischen Musikhandlung.

Ein Werk dieser Art, worin ohne alle Weitläuftigkeit die ersten Regeln des Klavierspielens vorgetragen würden, war längst ein allgemeines Bedürfnifs: daher sich denn auch Hr. Knecht durch die Herausgabe dieses Werkchens ein nicht geringes Verdienst, sowohl um die Anfänger, als auch um manche Lehrer erworben hat. Da jedoch dieses Werkchen besonders für die allererſten Anfänger geschrieben ist, so vermifst Recensent die Abtheilung des Klaviers in Oktaven, die Erklärung der Schlüssel und Versetzungszeichen, die Benennung der Noten, und andere hierher gehörende Dinge, die dem ersten Anfänger nicht minder wichtig sind, und die, wenn der Titel dieses Werkchens auch nur praktische Beyspiele verspricht, hier doch ganz an ihrem Orte gestanden haben würden. Doch hat der Verfasser auch nicht ganz Unrecht, wenn er, wie es scheint, voraussetzt, dafs jeder, auch noch so unbedeutende Lehrer, dies mündlich und ohne besondere Vorschrift werde abhandeln und — dabey nichts verderben können. Bey der Beurtheilung dieses Werkchens wird der Recensent, aus Achtung gegen den Verfasser und gegen die Sache, so genau als möglich, gehen; da es, seiner Ueberzeugung nach — wie in allen Disciplinen, so auch in der Musik — eine sehr ernsthafte wichtige Sache um die ersten Elemente und den ersten Unterricht ist. Hundert schlechte Sonaten u. dgl. mehr oder weniger, schaden eben nicht so gar viel: höchstens werden sie durchläufen, schlecht befunden, weggeworfen: aber Ein Handbuch zum ersten Unterricht, das

fälsch leitet — welchen Schaden stiftet es, besonders da dergleichen Schriften, wenn sie einmal bekannter geworden und an vielen Orten eingeführt sind, eine Art von klassischer oder heiliger Autorität erhalten, und dann gewifs nicht oft und nicht bald mit andern verwechselt werden. Nach diesen Voraussetzungen gehet Recensent an nähere Betrachtung der Knechtschen Klavierschule. Besonders wird er auch sein Augenmerk auf die Fingersetzung richten, weil gerade diese eins von den Dingen ist, das, einmal recht oder unrecht angewohnt, gemeiniglich auf Lebenszeit bleibt. — Den Anfang derselben macht die harte Tonleiter c, nebst beygefugter Fingersetzung vom grofsen bis dreygestrichenem c für beyde Hände. Hierauf folgt ein leicht fliefsendes in lauter Viertheilen einherschreitendes Andante, nebst beygefugter Fingersetzung, und drey sehr zweckmäfsig eingerichteten Veränderungen. In Ansehung der darüber bezeichneten Finger stellt es Recensent dem Herrn Verfasser anheim, ob diese nicht noch leichter und bequemer hätten genommen werden können. So z. B., würde es nicht besser gewesen seyn, wenn die rechte Hand, statt mit dem Daumen anzufangen, gleich mit dem Zeigefinger in dieser Folge fortgeschritten wäre: 2, 1, 2, 3, 4, 5, 1, ? Hierbey kämen gleich alle Finger zum Spielen, und es würde auch der für eine kleine Hand etwas beschwerliche Griff von a zu d mit dem dritten und ersten Finger vermieden. Besser ist die Fingerordnung des 2ten Theils: aber am wenigsten gefiel Recensenten die Bezeichnung der Finger im Basse, wo beynahe alles mit dem ersten, zweyten und dritten Finger gespielt wird, welches erstens keine gute Stellung der Hand giebt, und dann die Folge hat, dafs der ohnehin schwache 4te Finger nur noch mehr in Unthätigkeit erhalten, und am Ende ganz unbrauchbar wird. Hier würde, statt mit dem Daumen anzufangen, weit zweckmäfsiger der 4te Finger gestanden haben. Ueberhaupt sind die schwächern Finger der linken Hand hier ganz vergessen, und mehr eine ängstliche und steife, als bequeme Fingerordnung angemerkt worden. Wer wird z. B. ohne Noth folgende Stelle also bezeichnen:

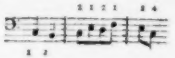

Hätte sich diese Stelle nicht leichter und bequémer so spielen lassen?

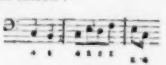

Wie leicht spielen hier nicht die Finger, und wie ruhig bleibt nicht die Hand! Wie zweckmäfsig ist übrigens nicht diese Applikatur, wo schon bey Zeiten der Vernachlässigung des 4ten und 5ten Fingers entgegen gearbeitet wird! Man wende hier dem Recensenten nicht ein, dafs man mit der Zeit diese vernachlässigten Finger den andern, von Natur stärkeren, schon gleich gewohnen könne: die tägliche Erfahrung lehrt davon das Gegentheil: ja, er getraut sich zu behaupten, dafs es noch ohngleich mehr wahrhaft gute Klavierspieler geben würde, wenn sie nicht in dieser Hinsicht im Anfange vernachlässigt worden wären. Man lege nur einem auf diese Weise verwöhnten Spieler, eine Bachische Sonate vor — besonders etwa die aus F moll, die sich in den Probestücken zu seiner Klavierschule befindet, und sehe und höre dann, welche Anstrengung und welchen Schweifs ihm diese mittelmäfsig schwere Sonate kostet! Die Folge wird lehren, wie sehr es zu wünschen gewesen wäre, dafs der achtungswürdige Verfasser auch von dieser Seite mehr gethan hätte, um seinem Werke einen noch bleibendern Werth zu verschaffen.

Das zweyte praktische Stück soll dazu dienen, diese oder jene Manier, Vorschlag u. dgl. richtig vorzutragen zu lernen; weswegen es denn auch von dem Verfasser überschrieben ist: Angewohnung eines zierlichen Vortrags. Die Manier, die hier vorkommt, ist der kurze Mordent, der hier aber ganz anders abgebildet ist, als bey Bach und Türk. Letzterer führt nemlich, wie auch richtig ist,

den hier angemerkten kurzen oder halben Mordenten mit Bachen also aus:

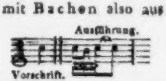

Dagegen braucht unser Verfasser eine dreyfache Ausführung: nemlich einmal Takt 2 so:

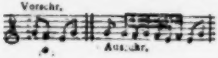

Takt 3 so:

und Takt 6 gar so:

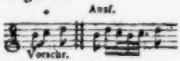

Ob nun diese verschiedenen, ganz willkührlichen Ausführungen einer und eben derselben Manier hier recht und dem Zwecke angemessen stehen, stellt Recensent der weitern Beurtheilung des Verfassers anheim. — Die Bezeichnung der Finger in diesem Satze ist gut. — Bey dem nun folgenden Allegretto hätte Recensent weiter nichts zu erinnern, als dafs über der letzten Note des ersten Theils im Discante neben der 1 auch eine 3 stehen müfste, wenn anders dieser Theil wiederholt werden soll. Statt des Daumens und Zeigefingers über dem 2ten u. 3ten Achtel im 7ten Takte des Basses, stünde auch richtiger der 3te und 4te Finger. Man vergleiche nur hiermit den 7ten Takt des 2ten Theils. In dem 4ten Stücke, das die Ueberschrift hat: Zur Uebung in Doppelgriffen, befindet sich Stellenweise keine gute Fingerordnung. Wer billigt z. B. nachstehende Bezeichnung?

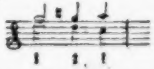

Wer kann eine solche Stelle ohne Handverdrehung spielen? Hätte sie nicht leichter also bezeichnet werden können? $\frac{4}{3}\ \frac{4}{2}\ \frac{4}{1}$ oder $\frac{4}{3}\ \frac{4}{2}\ \frac{4}{1}$, welches hier um so leichter war, weil die Hand durch keinen vorhergehenden Satz gezwungen war, mit $\frac{4}{3}$ anzufangen, da vorher eine halbe Taktpause ist! Auch folgender Satz gehört zu den schlecht bezeichneten:

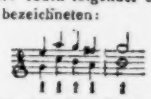

Weit richtiger wären diese Finger: $\frac{4}{3}, \frac{4}{2}, \frac{3}{2}, \frac{4}{3}, \frac{4}{2}$. Auch befindet sich hier ein Druckfehler, denn die obere halbe Taktnote des 8ten Takts im ersten Theile mufs nicht f sondern g heissen. Der 7te und 8te Takt des 4ten Theils mufs in Ansehung der Fingerordnung eben so verbessert werden, wie es mit denselben Takten im ersten Theile geschehen ist.

Das 5te Stück dieses Werks ist zur Erlernung leichter Läufe recht gut, jedoch mifsfiel Recensenten die Fingerordnung zu Ende des 5ten und Anfangs des 6ten Taktes im Basse darum, weil hier wieder ohne alle Ursache die Hand verdreht wird. Die Stelle ist nemlich so bezeichnet:

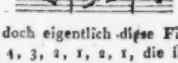

und sollte doch eigentlich diese Fingerordnung haben: 1, 4, 3, 2, 1, 2, 1, die in jeden Hinsicht leichter und richtiger ist.

In dem nun folgenden allerliebsten Andante aus a moll mufs über der Terz in dem Basse Takt 9 nicht $\frac{3}{2}$ sondern $\frac{4}{2}$ stehn, und in dem Allegretto scherzando dürfte im 5ten und 6ten Takte des Basses statt dieser Applikatur:

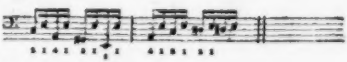

wohl richtiger diese stehn:

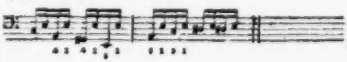

denn man kann leichter die Hand ausstrecken, als mit dem dritten Finger über den vierten schlagen, wie denn überhaupt dieses Ueberschlagen, geschehe es in der rechten oder linken Hand, in einer guten Fingerordnung nur im äufsersten Nothfalle, und nur allenfalls hingehen mag. Takt 6 im 2ten Theile des Baſssystems mufs über dem letzten Stel G, statt des ersten der fünfte Finger stehn; dieser Fehler gehört jedoch zu den Druckfehlern.

In dem Rondo, das hierauf folgt, mit der Ueberschrift: Aus C dur, und A moll, thut der auf Voglerschen Autoritäten beruhende Sprung, vom $\frac{6}{4}$ Akkord in den $\frac{6}{7}$ Akkord eine schlechte Wirkung. Um sich davon zu überzeugen, so behalte man nur einmal die Note G im Basse auf der Stelle, wo hier d mit der $\frac{6}{7}$ steht, und nehme dann im Basse den Akkord der grofsen 7, und man wird die bessere Wirkung gewifs verspüren. Buy der Stelle, wo der Verfasser im Verfolg dieses Rondos von c dur nach a moll geht, steht Minore. Ist das hier richtig? Recensent glaubt, dafs dieses Wort nur dann stehn müsse, wenn statt der grofsen die kleine Terz genommen wird; so z. B. wenn hier auf c dur c moll folgte. Andere Lehrer, z. B. Türk, ist in seiner Klavierschule pag. 118 derselben Meynung, und sagt noch überdem: dafs die veranderte Vorzeichnung dies noch näher bestimme, und daher jene Ueberschrift allenfalls entbehrlich sey — Statt perpendosi lese man am Ende dieses Rondos perdendosi. Seite 11. Takt 7. mufs über dem letzten Viertel $\bar{a}$ im Discant ein Druckfehler verbessert, und statt des vierten Fingers der Daumen genommen werden; auch würde Recensent in dem ersten vollen Takte des Thema's, statt des ersten, zweyten, fünften und zweyten Fingers lieber den ersten, dritten, fünften und dritten nehmen. Mit der 9ten Nummer fangen nun die Vorubungen und Tonstücke aus g dur an. Das daselbst gleich zu Anfange variirte äufserst angenehme Andante, dürfte für Anfänger von nicht geringem Nutzen seyn. Gegen die Fingerordnung dieser Veränderungen hätte Recensent auch weiter nichts zu erinnern, als dafs im 2ten Theile der ersten Veränderung über dem $\bar{g}$ im 5ten Takte statt des 4ten der 3te Finger stehn müsse. In dem Handstücke unter Nr. 10. mufs im Bafs über dem Fis des 3ten Taktes statt des 4ten der 3te Finger stehn. In dem Poco Adagio Nr. 12. befindet sich zu Anfange gleich ein übler Druckfehler, der so aussieht:

und wo die Finger grade umgekehrt folgen müssen. Nr. 13. ist wieder ein variirtes Andante. In der letzten Hälfte des vorletzten Takts des ersten Theils der ersten Veränderung würde Recensent den Daumen nicht zweymal nehmen, sondern statt

diese Finger nehmen:

und das zwar so oft, als dieser Takt noch vorkommt. — Gegen die nun folgende Bezeichnung der weichen Tonleiter E, hätte Recensent bey dem Herabsteigen der linken Hand zu erinnern, dafs hier wieder der Daumen und Zeigefinger zu oft gebraucht wird. Der Verfasser steigt nemlich in dieser Fingerfolge vom eingestrichenen bis zum kleinen e fort: 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2, 1, gebraucht dann aber in der 2ten Oktave ganz andere, aber richtigere Finger. Warum der Verfasser bey dem Herabsteigen der weichen Tonleitera durch 2 Oktaven zum erstenmale die grofse 7, und zum andernmale die kleine 7 nimmt, weifs sich Recensent auch nicht zu erklären; eher läfst man sich im Hinaufsteigen diese übermäfsige Sekunden-Fortschreitung gefallen, weil dies auf die Vorzeichnung keinen Einflufs hat, so aber mufste nach unserm Verfasser e moll zwey Kreutze haben, wenn nemlich der Satz noch gelten soll, dafs man die

Molltöne nach ihrem Herabsteigen bezeichne. Recensent bemerkt hierbey nur noch, ob nicht auf diese Weise denkende Anfänger mehr irre gemacht als recht geführt werden, welches bey der Unwissenheit mancher Lehrer gewiss der Fall seyn dürfte, da hier auch mit keiner Silbe des Wie oder Warum gedacht ist. Mit Nr. 13. fangen nun die Handstücke aus e moll an, unter denen sich das Lento sehr vortheilhaft auszeichnet. Der Anfang dieses Satzes ist mit folgenden Fingern überschrieben:

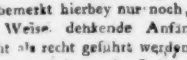

Wären da nicht vielleicht diese Finger besser?

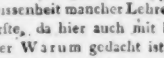

Warum soll der 4te und fünfte Finger hier geschont werden, da besonders durch ihren Gebrauch bey dieser Stelle, jede Handbewegung verhindert wird? — In der hierauf folgenden Gique für Geübtere muss das 2te Stel im 3ten Takte des Basses nicht a sondern h heissen. Die Fingersetzung der linken Hand, Takt 4, 5, 6, 7 und 8, die hier so aussieht:

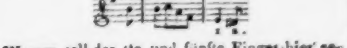

dürfte auch wohl auf diese Weise bequemer zu nehmen seyn:

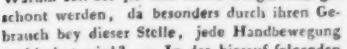

Die Hand wird nemlich ruhiger dabey bleiben, wenn gleich der 5te Finger auf eine Obertaste zu stehn kommt. Die Hauptsache dabey ist freylich eine richtige Haltung von Hand und Fingern. Die im 9ten und folgenden Takte der Diskantzeile, mit dem 2ten und 4ten Finger bezeichneten Sekunden würden auch besser mit dem 3ten und 4ten Finger zu nehmen seyn, wie es denn auch im 15ten Takte auf diese Weise von dem Verfasser bey derselben Sekunde angemerkt worden ist. Da im 7ten und 9ten Takte des 2ten Theils nach dem ersten Stel jedesmal eine Pause steht, so wäre der 3te Finger hier auch zweckmässiger zu setzen gewesen, als der erste.

In dem nun folgenden Rondo für Geübtere bezeichnet der Verfasser die ersten Takte also:

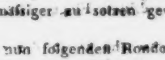

Wäre da diese Folge der Finger nicht vorzüglicher: 3, 4, 3, 4, 5 etc. oder 2, 3, 4, 3, 5 etc.? Das Unbequeme, den 5ten Finger nach dem 3ten zu nehmen, wäre dadurch leicht vermieden. Die Fingerordnung des 3ten Taktes im Basse schien dem Recensenten ganz unrichtig. Die Stelle sieht so aus:

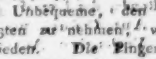

ohne merkliche Handverdrehung und einiges Poltern dürfte diese Stelle wohl schwerlich vorgetragen werden können: warum sind da nicht lieber diese Finger

oder auch diese

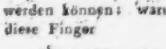

genommen worden? — Im 8ten Takte der ersten Reprise muss ein Druckfehler verbessert, und statt $\frac{1}{2}$, $\frac{4}{2}$ genommen werden. In dem sogenannten Minore dieses Rondos findet sich eine Stelle, die ein wenig zu grell ist:

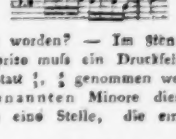

Wessen Ohr kann hier die durchgehenden Noten vertragen? womit kann der Verfasser sie rechtfertigen? Warum nahm er statt des ersten

als nicht lieber e? — Sollte nun Recensent sein Urtheil nochmals, kurz zusammengefaſst, über diesen ersten Heft der praktischen Klavierschule äufsern, so dürfte es so lauten, daſs gegen die Wahl und Zweckmäſsigkeit der Stücke gar nichts eingewendet werden könne, daſs aber die Fingersetzung besser und weniger schwankend hätte sollen bestimmt werden: denn zuweilen vermeidet der Verfasser mit einer gewissen Aengstlichkeit das Hinaufsetzen des kleinen Fingers der linken Hand auf Obertasten, und macht lieber von dem Unter- und Ueberschlagen der Finger (welches bey einer guten Fingersetzung gar nicht zu billigen ist, und thäte es auch Bach) zu häufigen Gebrauch, wie man das besonders in dem letzten Satze dieses Heftes wahrnehmen kann. Wenn daher Recensent, der übrigens die Verdienste des Herrn Verfassers gar sehr schätzt, diesem einen Rath geben sollte, so wäre es der, das derselbe bey der Herausgabe der folgenden Hefte sein Augenmerk eben so sehr auf die hier gerügten Unvollkommenheiten richten möchte, als er es in diesem Hefte auf die Komposition gerichtet hat. Die Fortsetzung dieses Werks dürfte dann doppelt wünschenswerth, und der dadurch zu bringende Nutzen von Dauer seyn.

Nachrichten aus Briefen.

Gatschina, d. 2. Oct. 1799.

— Unsere Operisten und Tänzer haben jetzt recht viel zu thun: alle Abende Oper, alle Morgen und auch oft des Abends nach der Oper Probe. —

— Demoiselle Rose *) hat hier am 15ten September zum erstenmale in einem Ballet von Hrn. Chevalier getanzt: die Musik dazu hatte Herr Paris theils komponirt, theils arrangirt. Ihro Kaiserl. Majestäten waren ausserordentlich zufrieden mit dem Ballet und der Musik. Sie beschenkten die Demoiselle Rose, die Herren Chevalier und Paris mit einem prachtigen brillantenen Ringe, und verlangten dasselbe Ballet für den folgenden Abend wieder. —

Gatschina, d. 2. Nov. 1799.

— Schliefslich kann ich Ihnen noch einige kleine Nachrichten mittheilen. Am 25sten Oct. war hier, wie Sie auch schon aus den Zeitungen werden ersehen haben, die Hochzeit der schönen Grofsfürstin Helena. Am 23sten wurden *les prétendus* gegeben, worin Madame Chevalier als Julie allgemeinen Beyfall erhielt. Am 25sten zum erstenmale, seit wir in Petersburg sind, italienische Oper mit sehr schöner Musik vom Herrn Sarti, welcher vom Kaiser eine mit Brillanten besetzte Dose zum Geschenk erhalten hat. Am 26sten dieselbe Oper: Madame Majoretti sang vorzüglich an diesem Abend vortrefflich. Am 30sten war die Hochzeit der Grofsfürstin Alexandra. Am 31sten *le magnifique*. Am ersten November *le prisonnier* und ein neues Ballet von Hrn. Chevalier, mit Musik von Hrn. Paris, welches gleichfalls das Glück hatte, Ihro Kaiserl. Majestäten zu gefallen, und am 3ten wiederholt wurde. Herr Chevalier erhielt eine mit Brillanten besetzte Dose, Demoisell Rose, die Herren Auguste und Paris, und verschiedene Tänzer und Tänzerinnen — erhielten Ringe. Jetzt wird *Panurge ou l'isle de Lanternes* einstudirt.

Kurze Nachrichten.

In Berlin hat man für diesen Winter wieder Himmels *Sacrifizio* zu erwarten, und freut sich dann auf Righini's *Tigrane*, welcher voll herrlicher Musik seyn soll. — Wölfl, welcher sich noch in Hamburg aufhält, komponirt jetzt eine neue Oper von Schmieder: *das tu-*

*) Eine der ersten Tänzerinnen. Sie ist einige Zeit in Hamburg.

janische Pferd. — Winters neue Oper, der Sturm, nicht die Gelsthrinsel, betitelt, übrigens auch nach Shakespeare bearbeitet, hat in München das Glück nicht gemacht, das man davon erwartete. — Der Freyherr Max von Droste zu Munster, der sich schon durch mehrere gestochene Instrumentalkompositionen vortheilhaft bekannt gemacht hat, hat nun eine Oper, der Einzug, geschrieben, die in Münster, Osnabrück, Minden etc. mit Beifall aufgenommen worden ist. — Die Frau Herzogin von Weimar hat Mozarten ein Denkmal setzen lassen, das im neuesten Stück des Modejournals abgebildet und erläutert ist. Uns ist noch eine würdige deutsche Dame bekannt, die des Künstlers Andenken feyerlich begeht — die Frau Generalin, Baronin von Heeding, gebohrne St. Martin, zu München. Sie hat Mozarts Todestag jährlich, von seinem Sterbejahre an, durch ein Trauerfest in ihrem Hause begangen, wo Musik, und zwar keine andere, als von seiner Komposition, aufgeführt wird. Gewifs das Zweckmäfsigste, um seinem theuren Namen immer mehr Verehrung zu erwerben. Ein ähnliches Institut hat der Kaufmann, Herr Döy kauf in Gräz, errichtet. — Der auch in Deutschland so ruhmlich bekannte Gretry hat J. J. Rousseau's Einsiedeley bey Montmorency gekauft. Er schläft in demselben Bette, wo Jean Jacques ruhete; er bedient sich derselben Meubles. Wie heilig Gretry diese Verlassenschaft hält, sieht man unter andern daraus: Ein reicher Fremder wollte R.'s Barometer von ihm kaufen — Nicht unter 500,000 Franken — antwortete Gretry. Am Kamin hat er die Worte gefunden: *Hier habe ich acht Jahre lang gelebt, J. J. Rousseau.* — Die beträchtlichen Verluste, welche das berühmte Handelshaus, Gebrüder Bernard in Offenbach, erlitten, haben die vortreffliche, ganz aus Konzertisten bestehende Kapelle des Herrn Bernard aufgelöset.

Anekdoten.

In einer nicht unbeträchtlichen westphälischen Stadt hielt vor einiger Zeit ein ziemlich bejahrter, aber belebter Kanzelredner eine ziemlich bejahrte und verlebte Predigt über den Trunk, worin er den Satz: dafs kein Trunkenbold das Reich Gottes ererben werde, bis dahin argierte, dafs selbst derjenige, der auch nur Einmal in seinem Leben das laute Gewächs des Weinstocks zu innig geliebt hätte, mochte er übrigens der beste Mensch gewesen seyn — mit Leib und Seele dem Teufel zugehöre. Der Organist, dessen Geist sich nicht, wie so vieler, selbst bedeutender Musiker, nur auf Töne und Akkorde einschränkt, mufste eben nicht viel Erbauliches an dieser Rede gefunden haben, und konnte seinen Witz darüber nicht bis nach der Kirche verschweigen. Er äufserte ihn durch Töne; und zwar spielte er, zum Ausgange der Gemeine, die jetzt allgemein bekannte Arie aus dem Sonntagskinde:

Wer niemals einen Rausch gehabt,
Der ist kein braver Mann —

mit einigen meisterhaften Veränderungen. Wahrscheinlich kannten Se. Wohl-Ehrwürden dies gott- und heillose Lied nicht, sonst dürfte der witzige Variationenmann nicht gut gefahren seyn, und vielleicht selbst eine Variation erlitten haben.

In eben dieser Stadt gab ich vor Kurzem ein öffentliches Konzert, welches ich, nach meiner gewöhnlichen Art, mit einer freyen Phantasie beschlofs. Ohne besondere Ursache wählte ich das obenangeführte Liedchen zum Thema. Kurz vor Anfange meiner Phantasie wurde das Auditorium durch einen Mann vermehrt, welchem gar bald abzumerken war, wie äufserst brav er — im Sinne des Liedes, sey. Doch verhielt er sich ziemlich ruhig. Als ich aber jenes Thema begann, rief er plötzlich und stammelnd: Der Herr dort mag damit meynen, wen er will; ich bin's, wohl mich — — nicht, denn, sehn's — ich hab' schon mehr als Einmal in meinem Leben einen Rausch gehabt!

Dulau.

(Nebst dem Intelligenzblatt Nr. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N°. 11.* 1799.

J. Haydn's Werke.

Die Erscheinung des ersten Heftes unserer Ausgabe der J. Haydn'schen Werke ist durch einen unvorhergesehenen Umstand bis in den ersten Heft bestimmte, von zwey der besten deutschen Künstler gezeichnete und gestochene Portrait des Hrn. K. M. Haydn — vergrößert, so daß wir uns verpflichtet hielten, dasselbe noch einmal stechen zu lassen.

Die Abonnenten werden sich indeß diesen Verzug gern gefallen lassen, da wir ihnen anzeigen können, daß nunmehr das Portrait des Hrn. K. M. Haydn, welches bisher noch immer mißlungen ist, von dem vortreflichen Zeichner Hrn. Kininger in Wien für diese Ausgabe nach dem Leben gezeichnet und vollkommen getroffen worden ist, und ist in Wien von einem der besten Künstler gestochen wird. In wenigen Wochen wird nun der 11te Heft der Haydnschen Werke erscheinen, und der 12te Heft der Mozartschen Werke, welcher mehrere, bisher noch ganz unbekannte Compositionen enthält, wird mit demselben zugleich ausgegeben werden.

Breitkopf und Härtel.

Anfrage.

Unter Mozarts hinterlassenen Werken findet sich ein teutsches Singspiel, wahrscheinlich 1788 oder 1789, geschrieben, ohne Titel, worin folgende Personen vorkommen:

Gomar, Zaide, Sultan, Zatam,
Soliman, Osmin etc.

Sollte jemand den Titel dieses Singspiels kennen, oder falls es gedruckt ist wissen, wo es herausgekommen ist, so wird er ersucht, gefälligst zu melden, es den Verlegern dieser Zeitung anzuzeigen.

Choral - System.

Ich kündige mein Choral-System, das im Merzmonat 1800 in deutscher Sprache erscheinen wird, zur Pränumeration an, und wähle diesen Weg einzuschlagen, weil die 27 in Kupfer und Zinn gestochenen Platten, die hiezu die Notenbeyspiele liefern, sich noch in Stockholm befinden und außer den Exemplaren, auf die man zu Ende künftigen Januars Bestellung erwartet, keines mehr vor dem Julimonat 1800 abgeliefert werden kann.

Das Choral-System, eine ganz neue Wissenschaft, enthält: 1) eine kritische Revision der musikalischen Theorie; 2) eine historische Deduktion über die ältere Psalmodie nebst meinen in Griechenland und Afrika gemachten Bemerkungen; 3) eine Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 griechischen Tonarten, wo die Sätze mehrerer berühmten Meister zergliedert werden; 4 einer strengen Prüfung vierstimmiger Orgelbegleitungen zu mehr als 30 Choralmelodien, die für 4 Singstimmen ausgeschrieben und als Chöre beym Gottesdienst gebraucht werden können.

Der Pränumerationspreis ist 4 Mk. Lüb. oder ½ einer holländischen Dukat, oder 3 Fl. 20 Xr. rheinisch.

Die Namen der resp. Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Jeder Sammler erhält das 6te Exemplar frey, und beliebe sich an die bekanntesten Musikhandlungen oder hieher an Herrn Haly zu wenden und die Briefe zu frankiren. Kopenhagen den 1. Nov. 1799.

Abr. Vogler,
Pensionär St. Schwed. Maj.

Neue Musikalien, welche in der Falterischen Musikhandlung in München seit kurzem erschienen und um beygesetzte Preise zu haben sind.

S. Bachmann, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1. 36 Xr.
C. Cannabich. 1. Variations sur l'Air: a Schüssel und a Reindl, pour Pianof. etc. No. 1. 1 Fl. 12 Xr.
— — — 11 Variations pour Pianof. No. 2. 1 Fl.
— — — 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1 Fl. 12 Xr.
Fr. Danzi, Sonate à 4 mains pour le Pianof. Op. 2. 2 Fl.

Fr. Danzi, Aus der Oper: der Kuss. Aria. Die Herzen und Frauen eilt herbey. 18 Xr. Aria: Freyen wäre mir schon recht. 15 Xr. Duetto: Nimm diesen Trank. 15 Xr. Duetto: Nacht und Nebel decken. 30 Xr. mit Begleitung des Pianoforte.

— — Marsche aus dem Trauerspiel: Agnes Bernauerin, pour Pianoforte. 8 Xr.

Gesellschaftliche Lieder für 3 Singstimmen von verschiedenen Meistern, in Taschenformat. 1stes Heft. 1 Fl. 30 Xr.

Gesellschaftliche Lieder für 3 Singstimmen. 2tes Heft. 2 Fl.

Gleissner, Sinfonie à grand Orchestre. No. 1. 1 Fl. 30 Xr.

Haydn, Duetto: der tausende Morgen, aus der Schöpfung. 18 Xr.

J. H. Knecht, Sammlung aller Arien von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen. Für geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler. 1stes Heft, die harte Tonart *B* enthaltend. 1 Fl. 48 Xr.

— — kleine praktische Klavierschule, sowohl für die allerersten Anfänger als für Geübtere. Bestehend sowohl aus Vorübungen, als aus theils kurzen, theils längern, leichten und angenehmen Handstücken durch die gewöhnlichsten Dur- und Molltonarten mit beygesetzten Fingerzeige und aufgeschriebenen Spielmanieren. 1ster Theil. 1 Fl. 12 Xr. Der 2te Theil ist unter der Presse. Dessen theoretische Klavierschule 1ster Theil wird in kurzem die Presse verlassen.

Fr. Lauska, 8 Variations pour Pianoforte sur l'Air: Ich küsse dich, o Schleyer. 36 Xr.

Mozart, arie Parte de l'opera: die Zauberflöte, arrang. pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. 1 Fl.

J. Peyel, neue Musikalische Redoutenische Tänze mit vollstimmiger Musik. 1 Fl. 12 Xr.

— — die nehmlichen für 2 Violinen und Bass. 36 Xr.

— — detti, pour Pianoforte. 30 Xr.

Jg. Pleyel, 3 angenehme leichte Duetten für 2 Violinen. 48 Xr.

Pfaffenzeller, neue Liedersammlung, 2ter Theil. 2 Fl.

Bühler, 12 Lieder. 1 Fl. 24 Xr.

Zibulka, die Trennung. 36 Xr.

— — das spinnende Mädchen. 36 Xr.

— — Lottens Leiden. 48 Xr.

Ankündigung zweyer Journale für das Fortepiano.

Bey der sich täglich vermehrenden Anzahl neuer herauskommender Musikalien von guten, mittelmäßigen und schlechten Componisten ist der Musikliebhaber bey Anschaffung neuer Sachen nicht selten wegen der Auswahl in Verlegenheit. Da die Musikalienverkäufer nicht immer Musikverständige sind, so werden oft mittelmäßige Sachen für gute, schwere für leichte und so umgekehrt angepriesen und der Liebhaber, der noch nicht so weit ist, durch bloße Ansicht des Stücks ein Urtheil darüber zu fällen, findet sich gemeiniglich beym Durchspielen getäuscht. Diesem abzuhelfen sind wir entschlossen, die Herausgabe zweyer Journale zu veranstalten, von welchen das eine blos für mittelmäßige, das andere hingegen lediglich für geübtere Klavierspieler bestimmt seyn soll. Wir halten das Ganze genau unter einem Namen übertragen, dessen Einrichtung und guter Geschmack uns eine gute Auswahl versprechen. Ueberdem wird nie ein Käufer Gefahr laufen, Sachen mit zu kaufen, die er schon besitzt, weil blos auf die ganz neuesten Musikalien Rücksicht genommen werden wird.

Das Erstere führt demnach den Titel:

Journal auserlesener Musikstücke für mittelmäßige Klavierspieler

und enthält diesen angemessene Sachen von kleinerem und größerem Umfange, für Gesang und blos fürs Fortepiano. Es wird in Heften von 6 bis 7 Bogen auf unbestimmte Zeit erscheinen, je nachdem die Fortsetzung geschwind oder langsam verlangt wird, und in einem farbigen Umschlage elegant broschirt seyn. Der Ladenpreis ist 1 Rthlr. Um aber den Theilnehmern die Anschaffung noch bequemer zu machen, wollen wir jedes Heft für 18 Gr. Vorausbezahlung geben und auf 7 Exemplare das 8te honoriren.

Das Zweyte führt den Titel:

Journal auserlesener Musikstücke für geübtere Klavierspieler

und enthält schwerere Sachen, als Sonaten mit und ohne Begleitung u. s. w. Es erscheint ebenfalls in broschirten Heften von 9 bis 10 Bogen und kostet im Ladenpreise 1½ Rthlr., in Vorausbezahlung aber nur 1 Rthlr. 4 Ggr. Auf 7 Exemplare wird das 8te frey gegeben.

Da durch diese Blätter dem Musikliebhaber nichts allein lauter gute und zweckmäßige neue Sachen, sondern ihm selbige auch um einen äußerst billigen Preis in die Hände gespielt werden sollen, so hoffen wir auf eine ansehnliche Unterstützung bey diesem gemeinnützigen Unternehmen und ersuchen alle Buch- und Musikhandlungen höflichst, solches durch Bekanntmachung befördern zu helfen und Pränumeration anzunehmen. Noch vor Weihnachten a. c. erscheinen von beyden Journalen die ersten Hefte.

Braunschweig im Oktober 1793.

Musikalisches Magazin auf der Höhe.

Diejenigen, welche sich mit der Pränumeration auf obige beyde Journale an uns wenden wollen, werden ersucht, Briefe und Gelder zu frankiren.

Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Januar — Nº. 14. — 1800.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst.

(Beschluss.)

Ueber die italienisch-französische Musik.

Wenn man bis auf den ersten Ursprung der verschiedenen Nationen Europens zurückgehen will, so wird man vielleicht finden, dafs sowohl Sprache als Gesang derselben nicht sehr verschieden von einander gewesen seyn wird. So wie sie sich aber nach und nach durch Kultur verfeinerten, so nahm beydes, dem individuellen Charakter jedes Volks gemafs, eine verschiedene Gestalt an.

Italiäner, Deutsche und Franzosen sind diejenigen Nationen, welche am meisten die Musik kultivirt haben. Die Italiäner, im Besitz der wohlklingendsten, geschmeidigsten Sprache unsrer Halbkugel, haben stets die süfsesten Gesänge gefunden und geliebt. Ihre Sprache, so reich an reinen Vokalen, gab ihnen zu viel Gelegenheit, alle Reize einer schönen Stimme zu entfalten, als dafs sie nicht diesem wollüstigen Vergnügen gern den ernsthaftern Genufs der leidenschaftlichen Deklamation hätten aufopfern sollen. — Der Deutsche, dessen rauhere, aber kraftvollere Sprache ihn zwar mehr zum deklamatorischen Gesange führte, benutzte dennoch, von natürlichem Genie zur Musik getrieben, die zwar in geringerer Anzahl vorhandenen, aber doch reinen Vokalen seiner Mundart, und suchte mit seinen Vorgängern, den Italiänern, in melodischen Gesängen zu wetteifern. — Die Franzosen endlich, deren lebhafter, geistreicher Charakter ihrer Sprache den Stempel der Liebenswürdigkeit und Eleganz aufgedruckt hat, fanden zu viel Genufs in der simplen Deklamation der Meisterstücke ihres Geistes, und, bey ihrer gänzlichen Armuth an reinen Vokalen, auch zu wenig Gelegenheit, melismatische Gänge anzubringen, als dafs sie nicht der syllabischen Musik den Vorzug hatten einräumen sollen. Nicht zu gedenken, dafs diese letztere Nation auch noch die überaus mangelhafte Prosodie ihrer Sprache zu überwinden hatte. In der französischen Sprache werden nemlich die Sylben nur gezählt; in der italiänischen und deutschen hingegen gewogen, und folglich dem musikalischen Rhythmus näher gebracht.

Geht man bis auf die frühesten Zeiten der französischen Opernmusik zurück, so findet man einen einfachen, psalmodischen Gesang, der, dem Geschmacke dieses Zeitalters gemafs, die Deklamation unterstützt. Erst in neuern Zeiten, als die berühmten italiänischen Tonkünstler, Piccini und Sacchini, Paris zu ihrem Aufenthalte wählten, und mehrere französische Opern komponirten, fing ein Theil des dortigen Publikums an, an den italiänischen Gesängen Geschmack zu finden. Allgemein aber wurde dieser Geschmack niemals. Ein Theil der Musikliebhaber blieb seinem Lulli getreu: ein anderer Theil erklärte sich für die italiänisch-französische Musik: und ein dritter, dem bald die mehresten der beyden übrigen Partheyen folgten, zog die eben damals zuerst erschienenen Meisterwerke Glucks allem andern vor.

Diese Facta scheinen mir nicht zufällig, sondern in der Natur der Sache gegründet zu seyn. Die Italiäner sind gewohnt, ein zur Komposition bestimmtes dramatisches Gedicht blos als Vehikel zu betrachten, durch

welches man ihnen einen desto reichhaltigern musikalischen Genuss verschafft. Die Tonkünstler dieser Nation opfern daher ohne Bedenken alles ihrem reizenden Gesange auf: da der Beyfall ihres Publikums nur um diesen Preis zu erringen ist. Die Franzosen hingegen betrachten bey ihren Opern die Musik blos als Hulfsmittel, ihrem lyrischen Drama höhern Reiz zu geben. Natürlicherweise muss also der Komponist, der ihren Beyfall erlangen will, nie auf Unkosten des Dichters glänzen wollen. Das schlechteste Opernsujet kann in Italien Gluck machen, sobald die Musik schon ist. Die vortrefflichste Musik wird in Paris keine Sensation erwecken, sobald die Oper an und für sich nichts taugt. Ist es nun also wohl nach diesen Erfahrungen möglich, dafs diese beyden Arten von Geschmack sich je solide amalgamiren können? Ich glaube es nicht. Sobald die Grundsätze, von denen man ausgeht, so wesentlich verschieden sind, so mufs auch der Erfolg differiren. Die leidenschaftliche Deklamation, der einfachere, syllabische Gesang, mit einem Worte, der Gluck'sche Geschmack wird, trotz allen möglichen Modeabweichungen, immer der herrschende, dem Genie der französischen Nation angemessene Geschmack seyn und bleiben.

Uns Deutschen scheint es vorbehalten zu seyn, den sülsen Gesang der Italiäner mit der deklamatorischen Behandlungsart der Franzosen zu verbinden. Möchte doch das sonst so fruchtbare, originelle dichterische Genie unsrer Nation endlich einmal die deutsche Bühne mit guten lyrisch-dramatischen Nationalwerken bereichern, und so unsern Tonkünstlern Gelegenheit verschaffen, ihr Talent auf würdigere Stoffe zu verwenden, als diejenigen sind, womit Handwerksdichter unsre Theater überschwemmen.

Recensionen.

Neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Fugetten und Fugen für geübtere und ungeübtere Klavier- und Orgelspieler, von J. H. Knecht. 3ten Heft. Die harte Tonart B enthaltend. München, in der Falterschen Musikhandlung. Pr. 1 fl. 48 Xr.

In dem Vorbericht zu diesem Werke sagt der Verfasser, dafs die Falterische Musikhandlung nunmehr die Fortsetzung und Vollendung dieser, von der ehemaligen Bolsterschen Musikhandlung zu Speyer herausgegebenen Werkes übernommen habe: dafs die bereits erschienenen Hefte in ertheilter Handlung allmählich schöner, deutlicher und korrekter — wie sie es auch zu verdienen schienen — noch einmal gedruckt werden würden, und dafs er darum verbessern würde, was — allenfalls einer Verbesserung bedürfe. Zugleich meldet er dieselbst, „unter andern mit besonderm Fleifs geschriebenen Orgelstücken, eine ganz neue und andern dieser Art ganz unähnliche Fuge, über den grofsen Sebastian Bachs Namen," in diesem Hefte, zu. — Diese Art, der Kritik entgegen zu kommen, dürfte dem Verfasser schwerlich als Bescheidenheit angerechnet werden. Der Recensent merkt vor der Hand nur das darüber an, dafs dieser Heft weder schön, noch deutlich, noch korrekt gedruckt sey. Die Unterordnerstellung der Noten z. B. trifft beynahe nirgends zusammen: so findet sich gleich in der ersten Zeile unter andern ein Takt, wo die Noten beyder Systeme also stehen:

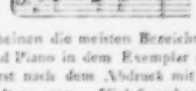

Auch scheinen die meisten Bezeichnungen des Forte und Piano in dem Exemplar des Recensenten erst nach dem Abdruck mit der Feder nachgeholt zu seyn. Viel Sprechens über die Sonderbarkeit zu machen, dafs der Verfasser seine Fuge — nicht über den Namen Bach, was geschehen ist, sondern über den Namen Sebastian Bach gemacht haben will, war,

wie Jedermann weifs, nicht geschehen kann, da sich Sebastian eben so wenig als Johann Heinrich mit Noten ausdrücken lafst: ware unnöthig, und würde spafshaft herauskommen. Wir kommen lieber ernsthafter auf das Werk selbst. Die Kompositionen, an sich betrachtet, verdienen gewifs allen Beyfall, und manche Sätze, besonders die im gebundenen Styl gearbeiteten, haben dem Recensenten viel Vergnügen gemacht — wofür er dem Verfasser dankt: aber in schuldiger Rücksicht auf das Instrument, worauf — und auf den Ort, wo sie vorgetragen werden sollen, kann ihnen (die fugirten Sätze ausgenommen) der Recensent im Allgemeinen nichts nachsagen, als dafs sie dem Charakter der Orgel und der Würde des Tempels, nicht angemessen sind. Auf kleinen Zimmer-Positiven können dergleichen Sätze sich wohl noch ausnehmen: aber auf einem nur mafsiggrofsen Werke gewifs nicht. Man vergleiche das Vorspiel Nr. 3. Noch ganz abgesehen von dem Geiste, und folglich der Wurkung der Sache selbst — kann wohl nur der Wind bey so kurz abgesetzten Akkorden die Pfeifen, besonders die Rohrwerke, zur gehörigen Ansprache bringen? und noch dazu in dem hier angegebnen Zeitmaafse? Man sehe nur die folgende Stelle, die, selbst als Adagio vorgetragen, auf der Orgel eine schlechte Wurkung macht:

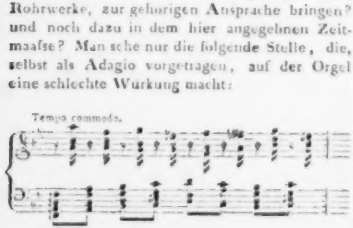

Sodann pafst die Menge der Vorschläge, Doppelschläge und Mordenten, welche man in mehreren Sätzen, besonders aber in der Toccata antrifft, für die Orgel? Gehören diese Manieren, die oft nur Leckereyen sind, überhaupt in ein Tonstuck, das mehrentheils in gebundener Schreibart anstandig einhergehet? Man sehe nur folgende Takte derselben Toccata:

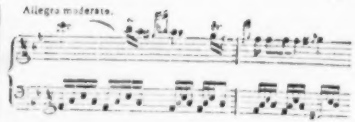

und übersehe nicht, dafs die Bewegung des Stucks Allegro moderato ist. Der Recensent mufs hier einer Einwendung entgegen kommen, welche ihm vielleicht, aus diesen Beyspielen, von manchem Leser gemacht werden konnte. Herr Knecht hat für Orgel- und Klavier-Spieler geschrieben — konnte man sagen; vielleicht gehören dergleichen Sätze nur für den letztern? Aber dadurch, dafs sie vorgeschriebenes Pedal haben, zeigt der Verfasser deutlich genug, dafs sie für die Orgel bestimmt sind; auch hat er bey verschiedenen durch Zusätze, wie: angenehme Register-Mischung, dies bewiesen. Ein anderer Fall ist es wohl bey dem folgenden Rondo, wo das Pedal nichts zu thun hat, und das daher allein für das Klavichord oder Pianoforte geschrieben zu seyn scheint. Auch die Fantasie, deren Bewegung tempo commodo heifst, hat der Läufe und Sprünge zu viel, und geht in lauter Sechzehntheilen daher —: sie dunkte sich also gleichfalls auf dem Klavier besser, als auf der Orgel, ausnehmen, besonders da das Stück, seinem Charakter gemäfs, im Tempo eher geschwind als langsam zu nehmen ist. Nur über eins in dieser Fantasie erlaube der Verfasser dem Recensenten sein Befremden zu bezeigen — über Stellen folgender Art von einem anerkannt grundlichen Harmonisten:

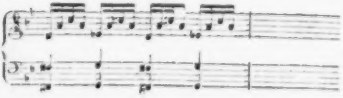

Was soll man zu jungen, der Harmonie eben nicht kundigen Komponisten sagen, wenn ein Mann, wie Herr Knecht, also — oder auch

wie S. 17. Takt 5, mit Uebergehung der Resolution der grofsen Septime, schreibt:

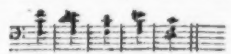

oder auch wie:

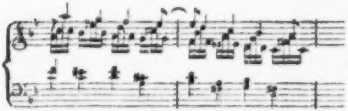

Ohne Pedal.

wo dann der Verfasser also fortfährt:

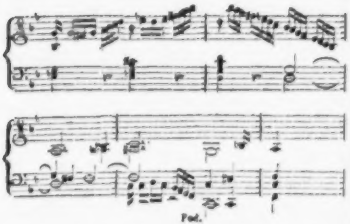

Ped.

und zwar in Orgelstücken, wo gewifs auch nach der Meynung des Herrn Knecht, Strenge; wenigstens Genauigkeit und Sorgsamkeit des Satzes herrschen soll. Das hierauf folgende Allegretto scheint dem Recensenten wieder für die Orgel — an Charakter, zu tändelnd, an Modulation zu galant zu seyn.

Mit Nr. 10. fangen die 4 Versetten an, deren Spiel und Studium ungeübten Orgelspielern gewifs von bedeutendem Nutzen seyn wird. In der 4ten hat dem Recensenten eine Stelle befremdet, welche er bey einem erklärten Freunde des Vogterschen Systems, und bey einem Manne, welcher dies System gewifs mit so viel Fleifs und Geschicklichkeit kommentirt — am allerwenigsten vermuthet hätte. Sie lautet also:

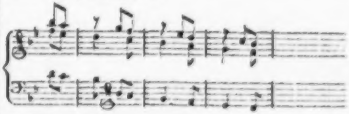

Die Fughetta und auch die Fuga machen dem Verfasser wahrhaftig Ehre; besonders gefielen dem Recensenten Stellen, wie (in der ersten) die, wo das Thema kanonisch bearbeitet wird, und schon im zweyten Takte der Kanon mit der Unterquinte eintritt; oder wo, nach dem Orgelpunkte, das Thema als Mittelstimme so schön und delikat behandelt ist.

Auch das fugirte Vorspiel ist recht brav; nur dürfte in diesem dreystimmigen Satze

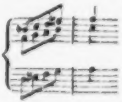

die Entfernung des Basses von den übrigen Stimmen zu weit seyn, besonders da das Pedal die untere Stimme hat. Schon Bach merkt für diesen Fall, und gewifs mit Recht, an, dafs dann die einzelnen Quarten zu sehr hervorstächen. — Uebrigens will Recensent den Satz an sich nicht etwa verwerfen; er unterschreibt auch hier, was Bach sagt: es sind das Quarten gegen die Mittelstimme, nicht gegen den Bafs; man sey ihretwegen unbesorgt, wenn man sie nur nicht durch Umkehrung zu Quinten werden läfst. Das folgende Capriccio wünschte Recensent aus dieser Sammlung ausgeschlossen, da es durchaus nicht für die Orgel pafst, und selbst auf dem Klavier dergleichen üppige Sätze nur durch die Mode erzeugt, und nur als Mode gebilligt werden können. Schwerlich dürften auch wohl im nordlichen Deutschland gute Orgelspieler dergleichen Sätze ihren Zuhörern vortragen. Den Anfang des Capriccio macht nemlich

ein wahrhaft süfsschmachtendes Adagio von 14 Takten, worauf urplötzlich ein also hüpfendes Presto folgt:

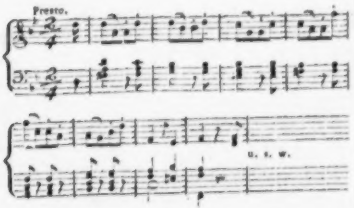

welches, wenn es über dreifsig Takte gedauert hat, an ein kurzes Adagio anschliefst, das der Recensent ganz abschreibt, um auch allen Schein von Tadelsucht zu entfernen:

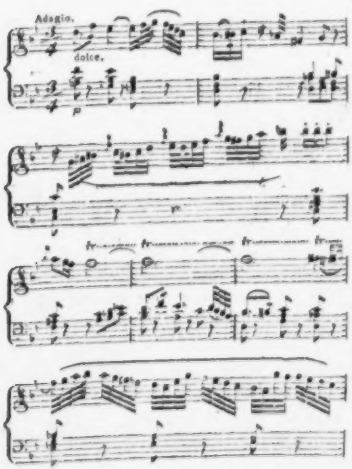

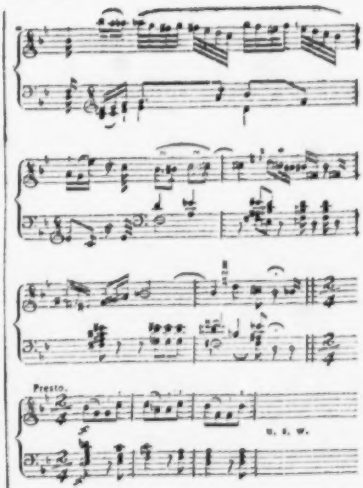

Recensent hat sich bey der Anzeige dieser Werke ausführlicher erklärt, als es der Raum in dieser Zeitung zu verstatten scheint, weil er so sehr wünschte, dafs ein Mann von so viel Kenntnissen, Erfahrungen und Kunstfertigkeiten, wie Herr Knecht, doch auch mit mehr Genauigkeit und Sorgfalt arbeiten möchte — besonders Werke, wie das angezeigte, welche, bey dem Rufe und Einflusse des Verfassers, wahrscheinlich viel Eingang finden, und angehenden Musikern als Studien und Muster dienen. Es wäre mit aller Kritik geradezu am Ende, und alle Recensionen wären nicht das Setzerlohn werth, wenn man solche Männer nicht freymüthig auf ihre Verirrungen, Uebereilungen und Schwächen aufmerksam machen dürfte. Hier mögen noch einige der auffallendsten Druckfehler stehen. S. 5. Z. 6. T. 1. mufs im 2ten Akkorde des Basses statt d, e stehen.

S. 11. Z. 3. T. 4 muſs die 2te kleine Note nicht as sondern b heissen, und T. 5. die zweyte kleine Note nicht f sondern g. Z. 5. T. 4. soll vor f ein ♯ stehen. Z. 10. T. 2. muſs vor c ein b stehen. S. 13. Z. 9. T. 3. muſs die erste Note nicht c, sondern d seyn. S. 22. Z. 3. T. 2. fehlt g mit einem Punkte. S. 23. Z. 2. T. 2. muſs die halbe Taktnote nicht B, sondern A heissen. S. 29. Z. 10. T. 3. muſs das 4te Stel in der 2ten Stimme vom Basse gerechnet, nicht as, sondern g seyn. S. 31. Z. 6 und 7. fehlen in erstorer einige b, in der zweyten einige ♯. Kleinigkeiten, als fehlende Taktstriche, Bogen u. dgl. wollen wir nicht anmerken.

Korrespondenz.

Wien, den 21. December 1799.

Meine Herren!

Im 51sten Stück ersten Jahrgangs Ihrer Zeitung hat Wr. durch einen Canon beweisen wollen, dafs das neunzehnte Jahrhundert erst mit dem ersten Januar 1901. anfange, aber am Ende ists ihm wie den gelehrten Herren gegangen, die darüber gestritten haben: er hat es unentschieden gelassen. Erlauben Sie, dafs ich ebenfalls durch einen vierstimmigen Canon den Zwist entscheide:

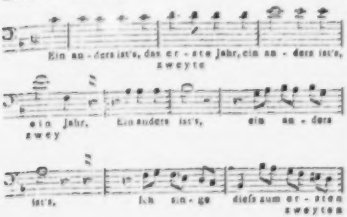

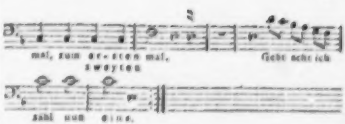

Oefter als zwolfmal erlaube ich diesen Canon nicht zu singen, denn wenn der erste Sänger den Canon wieder anfangt, muſs er singen: Ein anders ists das zweyte Jahr, ein anders ists zwey Jahr, und so weiter bis auf zwolf. Wer es aber mit zwolfmal nicht versteht, dem kann ich nicht helfen, da ich fordre, dafs ers wenigstens beym sechstenmal verstehe, damit er bey: siebente und sieben, nicht sieb'nte und sieb'n singen darf.

Der Streit entsteht daher, weil der Sprachgebrauch, oder vielmehr die Bequemlichkeit im Sprechen eingeführt hat, mit Grundzahlen zu reden, wo man Ordnungszahlen brauchen sollte. Anno eins heifst nichts anders, als im ersten Jahr. Den Augenblick, als der Mensch ins 25ste Jahr tritt, zählt er erst volle 24 Jahr. Den Augenblick, wenn den 31sten December 1900., Nachts um 12 Uhr, 1900 Jahre voll sind, fangen wir mit dem ersten Jänner 1901. das neunzehnte Jahrhundert an. Zählen doch die Franzosen nicht nur die Jahre, sondern sogar die Monatstage und die Konige nach Grundzahlen. Z. B. *Nous avons la quinze*, wir haben den funfzehnten. *Henri quatre*, Heinrich der vierte. Wenn Musiker über so eine Sache im Zweifel sind, ists ihnen zu verzeihen: aber wenn Gelehrte darüber streiten, so ists zu arg, da doch ein jeder von seinen Studierjahren her wissen soll, wie im Lateinischen gezählt wird, und was *anno decimo* zum Beyspiel, und was *anni decem* bedeutet. Wie mag es mit ihren übrigen gelehrten Streitigkeiten aussehn? Ich habe die Ehre zu seyn etc.

Fr.

Kurze Nachricht

über die fremden Künstler und Virtuosen, welche sich seit einem Vierteljahr in Leipzig öffentlich haben hören lassen.

Herr Maurice, Baſssänger bey dem Prinzen Heinrich von Preuſsen. Eine nicht glänzende, aber sehr angenehme Baſsstimme. Beugsamkeit, Galanterie, anständige volle Tiefe bey angenehmer Höhe. Er fand Beyfall, aber sehr wenig Unterstützung, weil man ihn nicht kannte.

Herr Kapellmeister Hoffmeister, der zweymal seine bekannte Komposition des Vaterunsers aufführte, und sich noch jetzt bey uns aufhält. Uebrigens gab er uns recht oft, und sehr gefällig, öffentlich und privatim, nicht wenig noch unbekannte wackere Instrumentalkompositionen verschiedner Art, Symfonien, Quartetten und dergleichen zu hören, und zeigte, dafs er hier in seinem Element sey. Es wäre recht sehr zu wünschen, dafs sie der Komponist öffentlich bekannt machen möchte: besonders auch, weil dadurch ein gewisses ungünstiges Vorurtheil gegen seine Kompositionen, das unter vielen Musikern herrscht, und von seinen sehr frühen allgemein verbreiteten, und als neu immer wieder nachgestochenen Arbeiten abgezogen ist — gewifs darniedergeschlagen würde.

Herr Thurner, Flotist, der sich in Herrn Hoffmeisters Konzert hören liefs. Wir unterschreiben ganz, was Seite 443. im ersten Jahrg. d. Z. zum Vortheil dieses sehr guten Spielers gesagt worden ist.

Herr und Madame Braun, (letztere ehemals Dem. Brouwer, eine Niederländerin) Hr. Br. spielt Violoncell. Mad. Br. ist eine recht hebenswerthe Sängerin. Ihre Stimme hat sehr beträchtlichen Umfang, (sie singt ohne alle Beschwerde bis $\overline{1}$) ist rein, fest, stark und beugsam. Ihre Manier ist natürlicher und unverschnörkelter, als man jetzt gewöhnlich zu hören bekömmt; ihr Vortrag zeigt Gefühl und Geschicklichkeit, es zu äufsern, und den Zuhörern mitzutheilen. In der Bravourarie scheint sie jedoch ihrer Stimme, was die Stärke anlangt, allzuviel zuzumuthen: auch hat sie das — jetzt freylich leider modische, Herabziehen, und (wenn wir uns des Ausdrucks bedienen dürfen) wehethuende Herabschnappen so vieler Sängerinnen bey etwas weiten Intervallen, das nur höchstens auf der Geige, wenn es sehr selten und äufserst delikat angebracht wird, nicht ganz mifsfallen kann. Dagegen gelang ihr Naumanns bekannte vortrefliche Arie aus Medea: *Ah se perdo il caro oggetto*, wo zu diesen Uebelständen keine Gelegenheit war, und sie sich ihrem reinen Gefühl, ohne manirirtes Wesen, überliefs, ganz meisterhaft.

Herr Schroedl, Anhalt-Bernburgischer Kammermusikus. Er ist bey weitem und in jedem Betracht einer der bedeutendsten Violoncellisten, die wir hier seit geraumer Zeit gehört haben. Um desto mehr bedauern wir ihn, dafs er wenig unterstützt wurde, da man ihn nicht kannte.

Demoiselle Kirchgäfsner. Sie ist als äufserst fertige und behende Harmonikaspielerin mit Recht berühmt, und wurde mit dem wohlwollendsten Enthusiasmus aufgenommen. Wenn es dieser Virtuosin gefallen hätte: 1) nicht gerade dieselben Stücke immer zu wiederholen, welche manche Liebhaber von ihr schon an mehrern Orten gehört hatten: 2) wenigstens Einiges in gebundenem Styl, und auf mehr einfache, gefühlvollere Weise Geschriebenes vorzutragen, was diesem Instrument doch so ganz angemessen ist, und ihm erst sein Eigenstes, Vorzüglichstes und Hinreissendes giebt: wenn es ihr gefallen hätte 3) die auf diesem Instrumente so herrliche Tiefe nicht so fast ganz zu vergessen: 4) statt des schneidenden, grellen Tons, mit welchem sie vortrug, und den sie dem Instrument abzwang, den weichen und doch vollen, dicken (wie die gemeine Kunstsprache sich ausdrückt) und doch lauten Ton der Harmonika zu nehmen: und endlich 5) wenn ihr, mit sehr viel Ankündigung produzirtes

Instrument rein in der Stimmung (wenn z. B. das von ihr so oft gebrauchte gis nicht um ein so beträchtliches zu tief) gewesen wäre: so würde sie unsre Wünsche ganz befriedigt haben.

Anekdote.

Als nach beendigtem Feldzuge 1760. der König von Preußen sein Winterquartier in Leipzig nahm, wurde jemand verlangt, der dem König auf dem Flügel akkompagniren sollte. Hierzu wurde der damalige Organist Schneider an der St. Nikolaikirche Quantzen vorgeschlagen. Aus Versehen aber wurde nicht zu Schneidern, sondern zu dem damals lebenden alten Organist Gorner an der St. Thomaskirche geschickt, der denn dem König auch den ersten Tag akkompagnirte. Ob der König mit ihm zufrieden gewesen oder nicht; ob die in Nr. 49. der allgemeinen musik. Zeitung stehende Geschichte mit dem umgewandten Notenblatt an diesem Tage sich ereignet, kann ich nicht sagen. Genug! der König verlangte ihn nicht wieder, und Quanz selbst holte am 2ten Tage Schneidern. Hierbey instruirte er letztern: daß er beym Eintritt des Königs diesem nur eine kleine Verbeugung, ohne alle weitern Komplimente zu machen habe, (man wollte behaupten, Gorner habe zum König beym Eintritt: Gehorsamer Diener! gesagt) auch dem König im Takte nicht nachgeben sollte, weil der König dieses durchaus nicht leiden konnte. Der König war mit Schneidern zufrieden, und dieser wurde den folgenden Tag wieder bestellt. Am zweyten Tage brachte der König zwey große englische Hunde mit ins Zimmer. Mitten im Spiele stiegen beyde Hunde Schneidern, der eine auf die rechte, der andere auf die linke Achsel, und fingen an, ihm die Backen zu belecken, wobey denn dessen Stutzperuque in ziemliche Unordnung kam. Bey aller Angst hatte Schneider doch so viel Gegenwart des Geistes, daß er sich dadurch nicht stören, und den Hunden ihr Spiel ließ. Als dieß eine Weile gedauert hatte, mußte der König mitten im Stücke eine Pause machen, trat, um das Lachen zu verbeißen, ans Fenster, und setzte erst einige Minuten darauf, unterdessen die Hunde Schneidern verlassen hatten, sein Spiel fort. Den darauf folgenden Tag brachte der König die Hunde abermals mit. Schneider setzte sich ängstlich an den Flügel, und erwartete, was da kommen mochte. Nach einiger Zeit stiegen die Hunde mitten im Spielen dem Könige selbst auf beyde Achseln, und machten es ihm eben so, wie Schneidern. Nach einigen Minuten machte der König mit dem Kopfe nur eine Bewegung auf die Seite, die Hunde ließen von ihm ab, und waren alsdann ruhig. Am 4ten oder 5ten Tage kamen die beyden Benda's, nebst dem jungen Fasch, und andern Kapellisten, aus Berlin in Leipzig an, und Schneider war also nicht mehr nöthig.

Ob Schneider vom Könige ein Douceur erhalten habe, oder nicht, ist mir unbekannt. So viel aber weiß ich aus Schneiders Munde, daß er, so lange der König in Leipzig war, von aller Einquartirung befreyt gewesen. *S.*

Bagatellen.

(Fortsetzung.)

1.

Die berühmtesten Virtuosen.

O großes Künstlerpaar! bezaubernd! nie erreicht!
Es staunt, es preist das Volk; selbst Zoilus — er schweigt:
Zu Virtuosen hat Natur Euch schon erhoben;
Denn der ward blind- und jener Hoch-gelohren! —

2.

Der moderne Kirchenkomponist.

Mich hört mein Gott gewiß, und hilft mir aus in Nöthen:
Wie oft flieh ich zu ihm mit — Pauken und Trompeten! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar **№. 15.** 1800.

Abhandlung.

Ueber die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beyspiele von Pergolesi und Graun, zur Beantwortung einer Aeufserung des Hrn. v. Dittersdorf in Nr. 13. d. 1. Jahrg. der A. M. Z. Seite 204 und 205.

Herr von Dittersdorf äufsert an dem angeführten Orte seine Unzufriedenheit mit dem Artikel Verrückung in Sulzers Theorie der schönen Künste, vornemlich über ein darin gefälltes Urtheil über Pergolesi's *Stabat mater*, aus welchem ein Beyspiel einer ungeschickten melodischen Verrückung über die Worte: *Cujus animam gementem*, als fehlerhaft angezeigt, und behauptet wird, dafs jedem Sprachkenner bey Anhörung derselben die Haut schaudere. Der Satz ist dieser:

Wahrscheinlich, meynt Hr. v. D., habe der Verfasser jenes Artikels blos gerechnet, als er jene Stelle niederschrieb, da habe er denn herausgebracht: — eine Viertelnote daure noch einmal so lange, als eine Achtelnote: folglich sey jene lang, diese kurz; Pergolesi habe eine lange Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein Viertel gesetzt; folglich habe er gefehlt. Nach den Regeln der Arithmetik habe der Verfasser Recht, wenn er den Satz so verbessere:

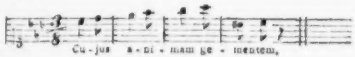

u. s. w.

Mit eben solcher Voraussetzung bin ich, als Verfasser jenes Artikels, bey Gelegenheit dieses Beyspiels schon früher von einem in und aufser der Musik würklichen Arithmetiker angefochten *), und aus dem musikalischen Katechismus, den jeder Schüler weifs, belehret worden, dafs Thesis lang, Arsis kurz sey, dafs folglich in obigem Beyspiele die Achtel in Thesi lang, und die Viertel in Arsi kurz seyn, und Pergolesi ganz richtig skandirt habe. Diese Belehrung ist um so seltsamer, da in jenem Artikel unter andern musikalischen Verrückungen grade eben solcher gedacht wird, wo „bey nachdrücklichen Worten wesentlich lange Noten zu kurzen, und kurze zu langen Noten gemacht werden," und solches an zwey Beyspielen gezeigt wird: an einem schicklichen von Graun, und einem unschicklichen von Pergolesi. — Wer also weiter nichts zur Vertheidigung des Pergolesischen Satzes zu sagen weifs, als jenes Schülergeschwätz, und dann — weil die Freude, wehe zu thun, einigen Leuten angebohren ist — zu Sarkasmen über den Verfasser jenes Artikels freyes Spiel zu haben glaubt, — was oder warum soll man darauf antworten? In Sachen der Kunst reicht der

*) Von Marpurg in dem 40sten Stücke der Berlinischen musikalischen Zeitung, herausgegeben von C. Spazier. 1795. S. 157. u. f.

Katechismus bey weitem nicht zu; sondern man mufs öfters ans Gefühl, und zwar ans Gefühl des Aesthetischen in der Kunst, appelliren können. Dieses aber war bey dem Berlinischen Arithmetiker nicht vorauszusetzen, dem vor lauter Zahlen nie eine gefühlvolle musikalische Phrase aus der Feder geflossen ist. Ich habe es daher nie der Mühe werth gehalten, ein Wort über seinen Ausfall gegen ihn zu verlieren. Eben so wenig würde ich auch jetzt auf des Hrn. von Ds. Würdigung meiner obigen Behauptung ein Wort erwiedert haben, wenn er weiter nichts, als das oben angeführte, zur Vertheidigung Pergolesi's vorgebracht hätte. Aber Hr. v. D. ist ein gefühlvoller Komponist; und als solcher bleibt er nicht bey den Noten kleben, sondern dringt in den Geist des Komponisten; erforscht und entdeckt, was er hat ausdrücken wollen; macht auf die Mittel, die er zur Hervorbringung des Ausdrucks angewandt hat, aufmerksam, und nimmt den obigen Satz Pergolesi's aus ästhetischen Gründen in Schutz. Einem solchen Manne mag man antworten; zumal, da bey dieser Gelegenheit manches gesagt werden kann, was angehenden Singekomponisten zu wissen frommt: denn blos aus Rechthaberey sich über den Werth oder Unwerth eines melodischen Satzes von vier Takten, der vor länger als 60 Jahren geschrieben ist, und gar nichts auszeichnendes Genialisches hat, zu streiten, wäre doch wohl von gar keinem Nutzen. Ich habe überdem dem musikalischen Publikum schon längst etwas über meine Mitarbeitung an dem Sulzerschen Werke bekannt machen wollen, das gar füglich bey dieser Gelegenheit geschehen kann. Und nun zur Sache.

Herr v. D. sagt:

„Pergolesi, dem sich wahrscheinlich seine „Melodie erst auch so darstellte:

„wollte aber einen malerischen Druck auf *ge-*
„*mentem* und *pertransivit* legen; mithin schoner
„schreiben:

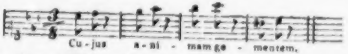

„Nun fand er sich aber etwas altzuknechtisch
„an die Regel, dafs zwischen getrennten Sylben eines Worts keine Pause stehen dürfe, und
„schrieb also:

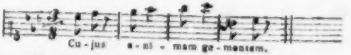

Diefs ist unstreitig das Beste und Einzige, was für diesen Satz gesagt werden kann. Doch läfst sich gleich dagegen einwenden, dafs, wenn solches hier würklich der Fall gewesen wäre, Pergolesi diese Melodie zum Anfange des Ritornells in der ersten Violine, wo keine getrennte Sylben ihm im Wege waren, doch wohl so geschrieben haben würde, wie Hr. v. D. sie vorgetragen haben will. Aber auch dort steht sie so:

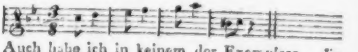

Auch habe ich in keinem der Exemplare, die mir zu Gesichte gekommen sind, den ersten Takt der Singstimme anders, als so:

und nicht, wie Hr. v. D. schreibt:

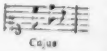

gefunden. Indessen ist nicht zu läugnen, dafs der Komponist das *gementem* hat mahlen wollen: ob hier mit Recht, das wollen wir dahin gestellt seyn lassen. *) Die aufsteigende Fortschrei-

*) Hr. v. D. tadelt S. 202. mit Recht das leidige Mahlen so vieler Komponisten, die keinen Unterschied machen, ob ihre Mahlereyen „in leidenschaftlichen Monologen, oder in Erzählungen vorkommen.“ Wie, wenn man dieses bey unserm Satze auf Pergolesi anwenden wollte?

tung der Moll-Tonleiter bis zur kleinen Sexte; der Fall von dieser zum Subsemitonio herunter; und dann der Druck auf die gewichtlose zweyte Zeit des Dreyachtel-Takts, wodurch die Rückung *) entsteht, von welcher in jenem Artikel die Rede ist, — geben solches sattsam zu erkennen. Freylich verliert der melodische Ausdruck an Wärme und Wahrheit durch den begleitenden Bafs, der so ganz kalt und unbedeutend in egalen Achteln dabei fortschreitet, statt dafs er ihn hatte heben und verstärken sollen. Doch dies bey Seite. — Wodurch wird denn nun jener melodische Satz fehlerhaft und tadelnswerth?

1) Durch die Art und Weise, wie die Rückung angebracht ist: und

2) Dadurch, dafs er überhaupt nicht zu den Worten pafst.

Was den ersten Vorwurf anbelangt, so berufe ich mich auf das Gehör eines jeden uneingenommenen Hörers, ob es den obigen Satz anders, als folgendergestalt, zu vernehmen glaubt:

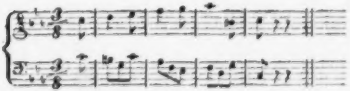

Melodie, Harmonie, Rhythmus, Taktgewicht, Alles stimmt hiermit überein, und es kann keinem, als wer die Noten sieht, einfallen, dafs hier Thesis statt Arsis, und Arsis statt Thesis zu verstehen sey. Was gehen aber Noten und Taktstriche den Zuhörer an, der Musik nicht **sehen**, sondern **hören** will? Nun denke man sich, oder höre zu diesem Satze die Worte: *Cujus animam gementem*, von welchen jede lange Sylbe kurz, und jede kurze lang ins Gehor fällt: — Wer kann das aushalten?

Da die Pergolesische Rückung die Ordnung der Taktzeichen zerstört, so hätte sie nicht gleich zu Anfang stehen müssen, sondern erst, nachdem der Takt selbst ins Gefühl gebracht wäre. Dies ist sowohl von dem Anfange des Ritornells, als der Singstimme, zu verstehen. Der erste Takt über das *Cujus* (das ohnehin nur ein Nebenwort ist) hätte ohne Rückung bleiben müssen, wenn die folgenden Rückungen des zweyten und dritten Takts hätten à la Pergolesi verstanden werden sollen, nämlich also:

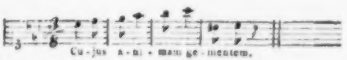

Wird nun durch die ungeschickte Rückung im ersten Takt das Ohr schon verleitet, Thesis und Arsis zu verwechseln, so trägt nun vollends der vollkommne Schlufs auf der zweyten Zeit des vierten Takts das Seinige zur Begründung dieser Verwechslung bey. Ich für mein Theil gestehe aufrichtig, dafs es mir, ohngeachtet ich den Satz so gut, als jeder andere Künstler, gegenwärtig habe, doch Anstrengung kostet, mir, zumal in der zweyten Hälfte der Arie, wo er zweymal nach einander folgt, diese acht Takte bis ans Ende so zu denken, wie sie geschrieben stehen:

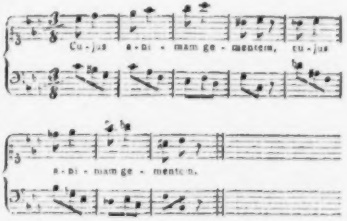

Wo nicht eher, doch beym vierten Takte, ist die Verwechslung des Taktgewichts nur

*) Rückung statt der Sulzerschen Benennung Verrückung.

gar zu leicht, und dann erscheint die Melodie, wie hier:

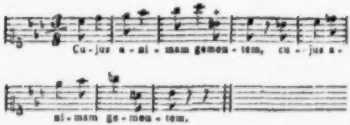

Ich übersehe nicht die schöne Modulation von C nach B moll zu Anfange der Wiederholung. Davon ist aber hier die Rede nicht, sondern nur von der fehlerhaften Art und Weise, wie die Rückung in der Melodie angebracht ist, weil das Ohr dadurch verleitet wird, das Taktgewicht zu verlegen, und dadurch den Worten eine falsche Skansion zu geben. Ob nun die Viertel, wie Hr. v. D. will, als Achtel mit einer folgenden Achtelpause vorgetragen werden oder nicht, ändert hierin nichts. Die Verwechslung des Taktgewichts ist in dem einen Falle so leicht als in dem andern.

Aber nicht die fehlerhafte Rückung allein macht den Satz tadelnswerth: er wird es auch durch die hervorstechende Höhe der gerückten Töne zu den kurzen Sylben gegen die langen. So ist die letzte Sylbe von *Cujus* höher als die erste; so sind die zweyte und dritte Sylbe von *animam* höher, als die erste; und von *gementem* die erste und letzte Sylbe höher, als die mittelste. Diese so ganz unnatürliche Accentuation trägt ein grofses dazu bey, dafs der Satz falsch verstanden, und das Taktgewicht verwechselt wird. Welches Ohr kann bey Anhörung desselben nun noch zweifeln, dafs Pergolesi so gesetzt habe:

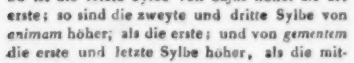

Und ist es zu viel gesagt, wenn man behauptet, dafs dem Sprachkenner dabey die Haut schaudere? — Die Taktstriche bey Pergolesi, ich wiederhole es, sind blos fürs Auge, nicht furs Ohr; sie thun seiner Melodie Gewalt an, die vielmehr, so wie sie hier zuletzt steht, ohne alle Anstrengung leicht ins Gehör fällt. Man kann freylich einwenden, dafs der mahlerische Ausdruck von *gementem* durch die aufsteigende Fortschreitung vorzüglich gehoben, und lebendig werde, und dafs Pergolesi, wie Hr. v. D. behauptet, den Satz so vorgetragen haben wolle:

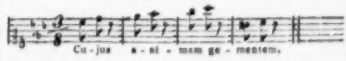

wodurch der Druck auf der kurzen Sylbe gemildert wird. — Aber, lieber Gott! sollen denn die Worte in der Singemusik nur blofse Zeichen des Ausdrucks seyn, übrigens ohne Accent und Deklamation, ohne den Sylben angemessene Höhe und Tiefe, ohne Zusammenhang, ja ohne Sinn und Verstand behandelt werden können? Kann es dem Zuhörer, der nur einigermafsen rechtlichen Sinn für die Kunst hat, gleichgültig seyn, ob der Sänger ihm, wie in unserm Beyspiele, statt der richtigen Worte zu hören giebt: *cujus animam gementem*, oder gar: *cujus, ani, mamge, mentem?* — — Wenn die aufsteigende Fortschreitung des Gesanges hier mahlerisch war, wozu die schon daraus entstehende unrichtige Accentuation der Worte durch die Rückung und den unnatürlichen Druck auf den kurzen Sylben noch vermehren? oder durch Trennung der Sylben, die zusammengehören, und Zusammenziehung derer, die getrennt bleiben sollten, in Unsinn verwandeln? Eines ist so fehlerhaft als das andre. Der Gesang konnte ganz ungezwungen aufschreiten, und der malerische Ausdruck durch die Begleitung gehoben werden, wie hier:

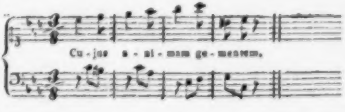

oder die Melodie konnte vermittelst einer andern passenden Fortschreitung durch Rückung

mahlen, und doch die Worte zugleich richtig accentuiren, wie z. B.

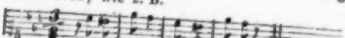

(denn auch das mifstonende Nebenwort *Cujus* hat bey Pergolesi zu viel Accent in Vergleichung mit den folgenden Hauptwörtern, und hätte erst nach einer Achtelpause eintreten müssen.) Die Kunst des Singekomponisten besteht doch wohl vornemlich darin, nur solche Melodien zu suchen und zu wählen, die sowohl dem Ausdruck der Worte im Ganzen, als ihrer fehlerfreyen Deklamation im Einzelnen, ganz angemessen sind. Ausserdem unterscheidet sich die Singekomposition nicht von der Instrumentalkomposition: der Text ist ein blofser Scharwenzel; und kein gebildeter Zuhörer kann daran Gefallen finden.

Nimmt man zu diesem allen noch den ausserst fehlerhaften Schlufs der Pergolesischen Melodie auf *gementem*, — dem Sinne des Textes, der hier keinen vollkommnen Schlufs verträgt, ganz entgegen, — und worüber es überflüssig wäre, ein Wort weiter zu verlieren: so kann man wohl behaupten, dafs der ganze Satz nicht zu den Worten pafst, folglich durchaus fehlerhaft ist, und sich gegen keinen Sprachkenner vertheidigen lafst.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Deutsche Lieder für das Klavier, von *J. J. Rosler*. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (12 gr.)

Der Verfasser hat bereits angenehme Erwartungen von seinem Talent erregt, deshalb mag es wohl kommen, dafs man diese Lieder mit gröfsern Ansprüchen in die Hand nimmt, als für den Eindruck gut ist, den sie hinterlassen. Dies soll indessen im Allgemeinen nicht auf Fehlerhaftigkeit und Unvollkommenheit bezogen werden, sondern nur auf den Grad gröfserer Vollkommenheit und Eigenheit, die man von Einem mehr als von dem Andern zu fordern sich berechtigt halten darf. Die Melodien sind leicht und gefallig, obwohl gröfsentheils nicht unbekannt. Der *Engelgarten* und die kleine *Romanze* aus Graf Benjowsky von Kotzebue haben dafür etwas eigenen Charakter. Uebrigens, was die Kunstausstattung selbst betrifft, so scheint der Verfasser nichts weiter daran haben wenden zu wollen, als dafs er seinen Gesang, wie die Empfindung ihm denselben gab, mit einer gewöhnlichen Klavierbegleitung sich selber bilden, und, wie man zu sagen pflegt, sich gehen liefs. Das lafst nun freylich die Natur frey, und gewinnt auch wohl dankbare Liebhaber. Aber wem es um den Erwerb des Kunstlernamens zu thun ist, der mufs sein Ziel doch höher hinausstecken, und sich selber, selbst in seinen Kleinigkeiten, weit weniger genügen.

Der Name berühmter Komponisten bürgt nicht immer bey Allem, was diese machen, für Vortrefflichkeit. Aber im Liederfache dürfte Schulz wohl eine Ausnahme machen, und es bleibt daher ein mifsliches Unternehmen, Lieder von ihm, die bereits allgemeines Glück gemacht haben, durch andere Kompositionen ersetzen, oder gar verdunkeln zu wollen. Recensent kann daher mit den Liedern: *Schlaf sufser Knabe sufs und mild* und dem *Trallyrum Larum*, welche, das eine von Reichardt, das andere von Schulz, sich aller Empfindung seit lange schon fest eingesungen haben, um so weniger zufrieden seyn, da das Beste an dem letztern grade seine Aehnlichkeit mit dem Schulzischen ausmacht, übrigens aber mit der Stimme nur einen seltsamen halben Schlufs giebt, und in dem erstern Liede die Wiederholungen der Worte: *sufs und mild* und *seine Nase nicht*, in jedem Falle unzulafsig sind, und wenn auch nicht für die zweyte Strophe ein arger Uebelstand herauskäme.

Wir hoffen bald einmal das Vergnügen zu haben, ein bedeutenderes Produkt von diesem hoffnungsvollen Komponisten anzeigen zu kön-

nen. Das gegenwärtige hat indefs für Liebhaber seinen guten Werth, und die angenehmen Gesänge werden gewifs vielen gefallen.

Sonatina per Clavic. o P. F. del Sig. Norbert Wiesner. (Um sie gleich alle zusammen zu nehmen, fünf Stück (oder *Opera*). Wien, bey Joseph Eder. (Jedes Opus 24 Xr.)

Die Einrichtung von diesem Kindergeschreib ist diese: Erst geht kürzlich ein Satz voraus, der etwas Zärtliches im Geiste der alten Muhmen ausdrücken soll, und (in der Sonatine!) die Ueberschrift hat: *Sonata Andante* oder *Andantino*. Dann tritt ein Menuett mit seinem Trio, meist triolirt, hervor, und wenn man die Liebe zum holden Menuett hat, dasselbe *da Capo* durchzuleyern, so giebt einem der würdige Kompositeur zur schuldigen Danksagung gleichsam ein kleines Rondo oder Finale, und man geht beyderseits mit einem dankbaren Lächeln, wiewohl die Quelle davon verschieden ist, aus einander. Es werden wohl nur Kinder seyn, die der Verfasser zu Gaste geladen haben will, und wenn das ist, so gehört er unter die Menschen, die wenigstens gute Absichten haben.

Trois Quatuors pour Flûte, Violon, Cello et Violoncello, par Georgs Licht. Oeuvre 5. Vienne, chez Jos. Eder. (3 Fl.)

Sind nicht übel ausgeführt. Die Flotenstimme ist ganz brav ausgearbeitet, und fordert ihren Mann, obwohl die Sachen sich auch für einen geübten Spieler ohne grofse Mühe bezwingen lassen. Die Bratsche ist auch gut versorgt, insonderheit aber hat das Cello im Largo des ersten Quartetts einen wohlgefuhrten Bafs, in welcher Art öfter für Quartetts geschrieben werden sollte. Es werden Spieler, die sich auf eine rechtliche Weise mit einander vergnügen, und auf Gedankenwürfe eines Genies Verzicht thun wollen, an diesen Sachen, die fein im Geleise gehen, und auf diesem Wege zur gewöhnlichen Zufriedenheit führen, auch einmal wieder ihre Rechnung finden.

Nachricht

über die neue Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Kopenhagen, unter dem Titel: Ossians Harfe.

Der Herr Kapellmeister Kunzen, der, seitdem er in Dännemark war, für Deutschland fast gänzlich verlohren zu seyn schien, hat endlich sein Vaterland einmal wieder mit einer neuen Oper, oder vielmehr, mit einer grofsen Operette beschenkt, die, (um mich so kurz als möglich über ihren Werth auszudrücken) seiner ganz würdig ist. Leider kennt Deutschland von alle den trefflichen Sachen, die Kunzen für Dännemark geschrieben hat, noch wenig oder nichts, und doch sind gerade diese seine vorzüglicheren. Um desto mehr Aufsehen mufs daher auch diese Oper erregen, weil man dort diesen Komponisten nur noch immer nach seiner freylich sehr schönen *Weinkur* beurtheilt, die aber denn doch durch die gegenwärtige *Ossians Harfe*, die vor kurzem vollendet ist, gar sehr verdunkelt wird. Auch in Ansehung des Textes unterscheidet sie sich sehr zu ihrem Vortheil von den mehresten ihrer Mitschwestern; denn ihr Plan ist gut gerundet: sie enthält durchaus nichts Aostofsiges, und zeugt von Musik- und Theaterkenntnifs. Ich will, um Deutschland auf dieses Werk aufmerksam zu machen, hier kurz ihren Inhalt, mit Hinweisung auf einige der vorzüglichsten musikalischen Schönheiten, skizziren.

Der Titel dieses Stücks ist:

Ossians Harfe: eine Operette in drey Akten.

Die darin vorkommenden Personen sind: Minona. Daura und Komala, ihre Gespielinnen. Salgar, ein Krieger. Hidallon, ein Barde. Trenmor, der Vater der Minona, und vormals König von Morven. Salgars Waffenträger. Ossians Geist. Mädchen der Minona. Seeräuber.

Die Scene ist auf einer Insel in Schottland.

Das Theater stellt in dem ersten Akte eine mit Felsen und Baumen umkränzte Gegend an der See vor, wo die Gespielinnen Minona's sich durch Tanz und Gesänge, die alle die reinste und unschuldigste Freude athmen, zur allgemeinen Frohlichkeit ermuntern, und Minona, bey ihrem Erscheinen, mit Blumen bekränzen. Nach dem Danke Minona's an ihre Gespielinnen zerstreuen sich diese letztern gegen das Ufer hin, und es beginnt zwischen Minona und Daura ein sehr naives Gesprach, worin uns Trenmor, als ein alter abgelebter und vormals sehr tapferer Held, Salgar hingegen, als ein junger, feuriger, aber eingebildeter Krieger geschildert wird, den Minona, nach Daura's Aeufserung, durch einen einzigen Wink zu ihrem Anbeter machen kann. Zuletzt wird Daura fortgeschickt, um die Madchen herbey zu rufen, und Minona singt folgende brillante Bravourarie:

Freudiges Leben,
Regen und Streben,
Rings um mich her!
Aber dies Leben,
Dies Regen und Streben,
Lafst mein Herz doch leer.
Woher diese Thränen?
Wonin dieses Sehnen?
Was wünscht sich dies klopfende Herz
O sufses Sehnen,
O sanfte Thränen,
Ihr wiegt mich in Lust und in Schmerz.
Ueber das Meer möcht' ich schweben,
Zum Quell des Lichts mich erheben,
Wo ew'ge Klarheit strahlt . . .
Wo tausend Sonnen gluhen,
Wo alle Zweifel fliehen,
Wo alles die Herrschaft der Seeligen mahlt.
Doch — — — wird ich dort denn finden,
Was, um mein Glück zu gründen,
Dies heisse Sehnen stillt? — —
O Götter! o nehmet mein Leben,
Und lafst nur den Schleyer mich heben,
Dann, dann ist alles erfullt.

Am Ende dieser Arie stürzen die Madchen, von Seeraubern verfolgt, auf den Schauplatz, und flehen, in einem von Gesang und Instrumentalbegleitung ganz vortrefflichen Septett, um Erbarmen. Die Räuber, weit entfernt, ihren Bitten Gehör zu geben, ergreifen sie, um sie fortzuschleppen, und — — in diesem Augenblicke erscheint Hidallon auf einer Felsenspitze, und spielt auf seiner Harfe. Die Räuber lassen, wie bezaubert, ihre Beute fahren, und fliehen, bey Hidallons Annäherung zurück an ihr Schiff. Nun beruhigt Hidallon die furchtsamen Madchen, erzählt ihnen, dafs er aus Schottland gekommen sey, die Gräber der alten Helden auf dieser Insel zu besuchen, und dafs ein alter Barde, dem er in seiner Jugend als Führer gedient, ihm diese Harfe vermacht habe. Um ihnen ihre Wirkung zu beschreiben, singt er:

Friede quillt aus ihren Tönen,
Feinde müssen sich versöhnen,
Und, die sich zum Tode hassen,
Sich mit Bruderlieb' umfassen,
Lispelt nur ein Ton aus ihr.

Ein Stück, das an Sanftheit und edler Einfachheit des Gesanges dem schonen: *In diesen heil'gen Hallen etc.* gleicht. Jetzt ladet Minona ihn ein, mit zur Burg ihres Vaters zu kommen, und beyde singen ein sehr schönes Duett.

In der siebenten Scene erscheinen denn nun Salgar und sein, freylich sehr komischer, aber keineswegs niedrigkomischer Waffenträger. Salgar beklagt sich über seine uble Laune, und fordert seinen Waffenträger auf, ihn durch seinen Spafs zu erheitern. Dieser entschuldigt sich aber damit, dafs der bestellte Spafs gewöhnlich sehr unspafshaft ausfalle, und bedeutet ihm, dafs das ganze Uebel durch Minonens schone Augen erregt worden sey. Salgar will darauf gleich „das Madchen zum Weibe nehmen," allein — sein Waffenträger, der sich das Ansehen eines grofsen Madchenkenners giebt, warnt ihn, hier ja nicht zu rasch zu verfahren, und singt ein allerliebstes Rondeau, das (ich möchte schon zum Voraus darauf wetten) gewifs zur Ehre eines Favorit-Rondeaus in Deutschland gelangen wird. Der Dichter scheint in der Strophe:

Das Ideal von Glück, womit die Geliebte schmeichelt,
Wenn sie in Träumen euch wiegt, und lauter Liebe heuchelt,
Dies Ideal von Glück, worauf ihr stolz euch lehnt,
Zerträumet auf ewig, ach! noch ehe ihr es wähnt.

vergessen zu haben, wem er diese Worte in den Mund legt, denn sie sind für den närrischen Waffenträger wirklich fast zu edel; allein der Komponist hat diesen Fehler durch seine meisterhafte Komposition so vortheilhaft zu verbessern gewufst, dafs man ihn wirklich beym Hören nicht merkt.

Jetzt kömmt Daura zurück und singt, ohne die übrigen zu bemerken, beym Blumensammlen ein kleines Liedchen. Salgar erkundigt sich bey ihr, wo Minona sey, und erfährt die Geschichte ihrer Befreyung mit Hidallons Anwesenheit. Salgar, der in Hidallon sogleich seinen Nebenbuhler zu sehen glaubt, fühlt seinen Kriegerstolz hierdurch aufs empfindlichste beleidigt, weil, seiner Meynung nach, nur derjenige, der eine benarbte Brust zeigen kann, die Liebe eines edlen Weibes verdiene, und fängt das schöne Terzett

Schönheit ist des Tapfern Preis!
Liebe mufs den Sieger lohnen! etc.

an. Hier hat der Komponist die ihm von dem Dichter gegebene Gelegenheit ganz vortrefflich benutzt, und in den letzten Strophen einen sehr schönen Canon angebracht. Am Ende dieses Terzetts tritt denn nun Trenmor mit seinen Leuten, in Begleitung Hidallons und Minonas mit ihren Mädchen auf. Salgar versucht durch bitter-ironische Aeufserungen gegen Hidallon einen Streit zu veranlassen, und zwingt den letztern auch wirklich zu dem Geständnifs, dafs er Minona auch liebe. Trenmor und seine Tochter bemühen sich, die Beyden wieder auszusohnen, und — es entsteht das Finale, dessen Hauptinhalt die folgende Versicherung Minona's:

Höret mein Versprechen,
Götter! die den Meineid rächen!
Wer von Euch die Probe giebt,
Dafs er mich am wärmsten liebt,
Dessen will ich seyn. —

und die Annahme derselben von Beyden ausmacht; allein, durch den glücklichen Gegensatz des rauhen Kriegers gegen den sanfteren Barden, die folgende schöne Stelle veranlafst:

Salgar.

Kannst du Wunden zählen?
Hast du in Schlachten gefochten?
Vom Arm des Feindes umflochten,
Nie muthlos gebebt?
Hat der Schwerdter Klirren,
Hat der Speere Schwirren
Mehr noch deinen Muth belebt?
Gut, nimm zum Unterpfand
Der Freundschaft meine Hand.

Hidallon.

Durch die Töne meiner Saiten
Hab' ich den Hader oft gestillt.
Wenn Schwerdter klirrten
Und Speere schwirrten,
Und meine Harf' erklang:
So sanken die Speere,
So standen die Heere,
Und ihren Groll bezwang
Die sufse Melodie,
Und ausgesöhnet schieden sie.

ferner: durch das Erschrecken des Waffenträgers vor diesem Zauberer, (wie er Hidallon nennt) seine äufserst komische Liebeserklärung gegen Daura, und deren witzige Repliken, und endlich: durch den so prächtigen Schlufschor gewinnt dieses Finale sehr viel Interesse.

(Der Beschlufs folgt.)

Ueber die musikalische Beylage.

Die kleine komische Arie aus der Oper des Hrn. Kapellmeister Kunzen: *Ossians Harfe* — kann freylich von dem vortrefflichen Ganzen keinen Begriff geben, und ist, wie der Einsender selbst anmerkt, nur mitgetheilt, weil sie die kürzeste ist. Vielleicht können wir in der Folge ein bedeutenderes Stück, von dem Komponisten selbst mitgetheilt, unsern Lesern als Beylage geben. d. Redakt.

(Hiezu die musikalische Beylage Nr. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Andante.

Aus der Oper. **OSSIANS HARFE.**

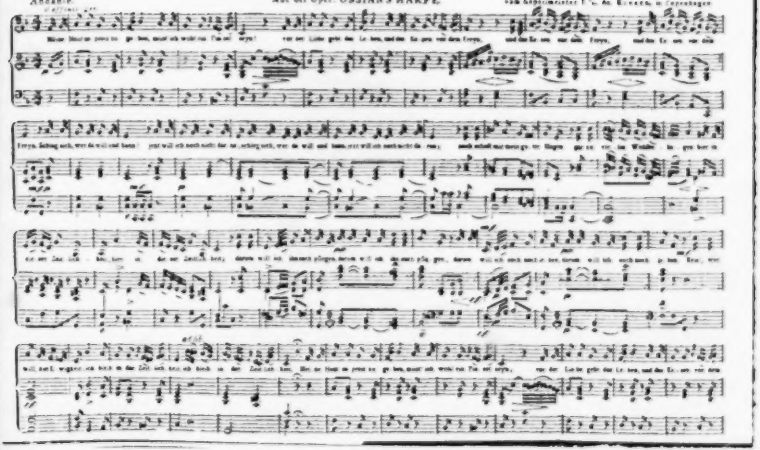

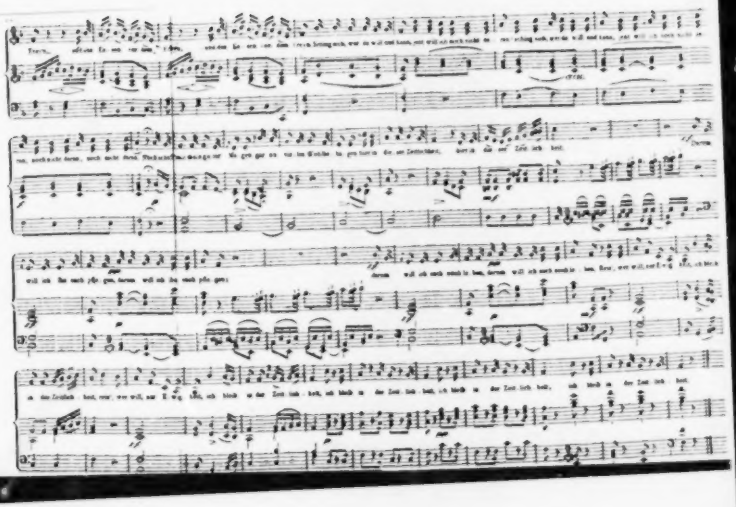

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar **№. 16.** 1800.

Abhandlung.

Ueber die in Sulzers Theorie der schönen Künste unter dem Artikel Verrückung angeführten zwey Beyspiele von Pergolesi und Graun, zur Beantwortung einer Aeufserung des Hrn. v. Dittersdorf in №. 13. d. 1. Jahrg. der A. M. Z. S. 204 und 205.

(Beschlufs.)

Wie ganz anders erscheint dagegen der ebenfalls im Sulzer als ein Beyspiel von Rückung in der Melodie angeführte, aber nicht, wie Hr. v. D. sagt, „als Muster einer geschickten Verrückung angepriesene" — denn davon steht in dem Artikel kein Wort — Graunsche Satz.

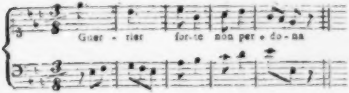

Hier ist keine Verwechslung des Tahgewichts möglich; der Ausdruck des Stolzes, in des Trotzes, liegt auf eine unverkennbare Art in den zwey Takten, wo die Rückung geschieht: dabey ist die Accentuation der Worte und Silben untadelhaft; so wie der begleitende Bafs voll Kraft, und den Ausdruck verstärkend. Hr. v. D. affektirt zwar, keine Schönheit darin zu finden, er möge die beyden Takte auch betrachten, wie er wolle: diese erscheine ihm aber bey Pergolesi's *Cujus animam gementem*. Hierauf läfst sich freylich nichts antworten, als: *de gustibus non est disputandum*. Aber unmöglich kann das bey einem so einsichtsvollen Künstler etwas anders, als vorgefafste Meynung, seyn. Dafs dieses wenigstens der Fall bey dem Graunschen Beyspiele ist, bezeugt der Ausruf: „Schon die erste Note ist falsch!" Fragt man, warum? so ist die Antwort: „die erste Sylbe von *guerrier* ist kurz, die zweyte lang. Graun hat also so sehr gefehlt, als der Dichter." — Aber wie sollt' er nicht? wenn der Dichter ihm einen trochäischen Vers gab, wie sollt' er ihn anders skandiren? Mit eben dem Rechte konnte man Pergolesi vorwerfen, er habe die erste Sylbe von *animam* falsch skandirt, und sey überhaupt bey den Wörtern: *fuit, homo, suum, mihi* u. m. a., die im *Stabat mater* vorkommen, in den Fehler des Dichters gefallen, weil er die erste Sylbe lang gebraucht habe, die doch in allen diesen Wörtern nach den Regeln der lateinischen Prosodie kurz ist. — Aber angenommen, dafs der Dichter Grauns gefehlt habe *): ist es erwie-

*) Doch nicht zugegeben, denn die *licenze poetiche* der Italiäner sind so mannigfaltig, dafs es mit gar nicht auffallend wäre, wenn der Dichter hier keinen Fehler begangen hätte. Wenigstens halte ich in diesem Verse die zweyte Sylbe von *guerrier* darum noch nicht für kurz, weil der Dichter die erste lang gebraucht hat: er will sie vielleicht beyde lang haben, weil das Wort zwey so nachdrückliche Sylben hat, und der Vers darunter nicht zu leiden scheint. Mir sind die Regeln des italiänischen Versbaues nicht bekannt, aber dafs unsre Art, Verse zu skandiren, sich darauf gar nicht anwenden läfst, wollte ich dem Herrn v. D. mit unzähligen Beyspielen aus den besten Dichtern beweisen, wo z. B. in *Vincitor* der Accent nicht auf die dritte, sondern auf die erste Sylbe fällt, wie in folgendem Vers des Tasso:

Vincitor lieto arresti gran tempo il vanto,

sen, dafs Graun mit ihm gefehlt habe? Wir wollen doch sehen. Graun hatte zwischen der Scansion des Dichters und der Prosodie, die sich hier im Wege standen, zu wählen. Fehlerhaft wäre es von ihm gewesen, wenn er gegen die Scansion des Dichters hatte setzen wollen:

aber auch eben so fehlerhaft, wenn er gegen die Prosodie der Sprache die zweyte Sylbe dieses Worts ganz kurz behandelt, und seinen Satz folgendergestalt niedergeschrieben hätte, wie er sich ihn wahrscheinlich zuerst dargestellt hat:

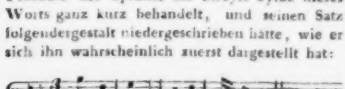

Was that nun Graun? Er that sowol der Scansion, als der Prosodie, Genüge, dadurch, dafs er beyden Sylben eine bedeutende Länge gab, und seinen Rhythmus zu fünf Takten ausdehnte. Weit entfernt also, Tadel zu verdienen, hat Graun sich vielmehr in diesem Beyspiel als ein ächter Kenner der italiänischen Sprache aus der Verlegenheit gezogen. Hr. v. D. glaubt, Graun würde den Fehler des Dichters, wenigstens scheinbar, vermäntelt haben, wenn er etwa folgenden Rhythmus gewählt hätte:

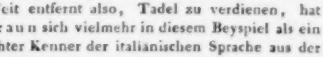

Wo ist hier eine Vermäntelung? Bleibt die erste Sylbe von *guerrier* hier nicht lang? und ist nicht die letzte Sylbe hier so kurz als möglich, da sie auf dem letzten, dem kürzesten Takttheile, zu stehen kommt? —

Doch genug, und mehr als zu viel, über ein Paar Beyspiele von so wenigen Noten. Rechthaberey und Unfehlbarkeit sind so wenig meine Fehler, dafs ich vielmehr bey dieser Gelegenheit offenherzig gestehe, dafs ich mit dem Artikel Verruckung im Ganzen gar nicht zufrieden bin. Was darin von Ruckung in der Harmonie gesagt wird, ist eben so ärmlich, als das angeführte Beyspiel. Von Rückungen der Modulation und Ausweichung, wodurch Haydn und Mozart so frappante Würkung hervorbringen, ist gar nichts darin gesagt. Eben so wenig ist die Beschaffenheit der Wörter und Sylben, die zur Rückung im Gesange geschickt sind, oder nicht, darin angegeben. Und dann ist mir der ganze Artikel durch das darin enthaltene harte Urtheil über Pergolesi's *Stabat mater*, das meinen Nahmen trägt, und doch nicht das meinige ist, — im höchsten Grade zuwider. Dies veranlafst mich, hier etwas über meine Mitarbeitung an den musikalischen Artikeln der Sulzerschen Theorie öffentlich zu sagen.

Ich kam nach einer fünfjährigen Abwesenheit im Jahr 1773. nach Berlin zu meinem Lehrer Kirnberger wieder zurück, und fand ihn mit Sulzer in voller Arbeit an den musikalischen Artikeln des genannten Werks, wovon der erste Band, der von A bis I geht, bereits im Druck erschienen war; und zwar waren sie

---

wo ferner in den Wörtern *palpita*, *semplice* u. a. der Accent, nach unsrer Art zu scandiren, nicht auf die erste, sondern auf die mittelste Sylbe fällt. Die deutschen Komponisten, die sich beyfallen lassen, italiänische Worte in Musik zu setzen, ohne die Sprache gehörig zu kennen, werden von dem Hrn. v. D. erinnert, dafs in *umile* und *simile* die zweyte Sylbe lang ist; eigentlicher, dafs die Dichter gern den Accent auf die zweyte Sylbe legen. Ganz recht: aber wie sieht es in folgenden zwey Versen des Petrarca mit diesem Accent und der Scansion des Hrn. v. D. aus?

Questa umil fera, un cor di tigre, o d'orsa.
Che simil ombra mai non si raequista.

Zum Beweise, dafs auch Metastasio den Accent in diesen beyden Wörtern bald auf die erste, bald auf die zweyte Sylbe gelegt habe, darf man nur *il ratto d'Europa* von diesem Dichter lesen.

bis zu dem Artikel **Modulation** gekommen. Ich ward in diese Arbeit mit hineingezogen, und lieferte unter Anleitung **Kirnbergers**, in dessen Hause ich wohnte, zu einer Reihe der folgenden Artikel blos Materialien, die **Sulzer** dann verarbeitete, und ihnen die gehörige Form gab. Die zunehmende Kränklichkeit aber dieses in allem Betracht grofsen und über mein Lob weit erhabenen Mannes, der bis auf die fehlenden musikalischen Artikel mit seinem ganzen Werke fertig war *), setzte ihn aufser Stand, diese Verarbeitung länger fortzusetzen. Er überliefs auch diese mir unter Zuratheziehung meines Lehrers, der allgemein für den Lehrer Sulzers und Mitarbeiter an dem musikalischen Artikel bekannt war, und dem es blos an etwas mehr Schulwissenschaft fehlte, seine gründlichen theoretischen Kenntnisse aufs Papier zu ordnen. — Von dem Artikel **Preludiren** bis zu dem Buchstaben S hat **Sulzer**, ausser dem Artikel **System**, der schon fertig war, und der ersten Hälfte des Artikels **Recitativ**, nur noch wenigen Antheil an den musikalischen Artikeln. — Aber auch **Kirnberger**, der wohl wufste, dafs ich aus seiner Seele schrieb **), überliefs mir, von dem Buchstaben S an, die alleinige Beendigung des Werks. Ich that, was ich konnte; hatte doch aber zu solcher Arbeit nicht die erforderlichen Kräfte. Daher theils so manches Unvollständige, theils Ueberflussige. Daher unter andern auch das harte Urtheil über **Pergolesi's** berühmtes *Stabat mater*, das damals noch weniger das meinige seyn konnte, als es jetzt bey reiferen Einsichten das mei-

*) **Sulzer** wollte selbst schreiben, und unterrichtet seyn von dem, was er schrieb. Er bedurfte eines Lehrers in dem Theoretischen der Musik, den er zugleich bey seinem Werke zu Rathe ziehen konnte. Dieſs hatte die Beendigung des Werks verzögert. Schon lange hatte er sich bey Männern, als **Agricola**, **Quanz**, **Riedt**, **Marpurg** u. a., die sich in den Ruf von musikalischen Theoretikern gesetzt hatten, zu unterrichten gesucht, aber mit ihnen nicht aus der Stelle kommen können. Statt Theorie fand er Schulfuchserey, ABCarmseligkeiten, steife Anhänglichkeit am Hergebrachten, an alltäglichen Formen und Formeln und unhaltbaren Systemen, höchstens Compilation, Subtilitätenkrämerey, übrigens viel Eigensinn, Streitsucht etc. Er sah sich endlich durch die Noth gedrungen, auch noch das Letzte zu versuchen, und sich an **Kirnberger** — diesen so verschrieenen Quinten- und Oktavenjäger, den besonders **Marpurg**, wo er nur konnte, zu verkleinern suchte, — zu wenden, und fand zu seiner Verwunderung einen hellen, denkenden Kopf, der allenthalben in seiner Kunst zu Hause war, und weit über das Gewöhnliche hinaussah, einen vorurtheilfreyen Künstler, der eben so gern Belehrung nahm, als gab, und gründlichen Theoretiker, der besonders in seinem Lieblingsfach, der harmonischen Wissenschaft, dem edlen lehrbegierigen **Sulzer** bis in die abstrakteſten Höhlen der Kunst mit der Fackel seines Scharfsinns vorleuchtete. — Die erste Frucht dieses Unterrichts war die Erscheinung des ersten Theils der **Kunst des reinen Satzes** von **Kirnberger**, den **Sulzer** aus dessen Papieren zusammengesetzt hatte. Und darauf wurden die musikalischen Artikel, der **Theorie der schönen Künste** mit Eifer begonnen, und ohne Anstofs beendiget, zur grofsen Unzufriedenheit **Marpurgs**, der seine Zurücksetzung nicht verschmerzen konnte. Daher der zunehmende Groll dieses Mannes gegen **Kirnberger**, und die Stichelreyen auf den grofsen **Sulzer**, die besonders in seiner Chanteke: **Legende einiger Musikheiligen**, sichtbar sind.

) Ich hatte noch erst kurz vorher seine Lehrsätze der Harmonie für mich, zu meiner eignen Befriedigung, in eine Art von System gebracht, und solche, auf sein Verlangen, praktisch auf die Erklärung zweyer schwer zu verstehender Joh. Seb. Bachscher Klavierstücke, — von welchen **Marpurg gegen **Kirnberger** behauptet hatte, dafs sie nicht zu erklären wären, — angewendet. Dem Lehrer gefiel die Ausarbeitung seines Schulers, und er liefs es geschehen, dafs solche unter dem von **Sulzer** vorgeschlagenen Titel: **Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie** unter seinem Namen, als ein Zusatz zu seiner Kunst des reinen Satzes, in Berlin bey Decker gedruckt wurde.

nige geworden ist. Es war das Urtheil Kirnbergers, unter dessen Nahmen ich schrieb, oder doch zu schreiben glaubte: nemlich das Urtheil eines Mannes, dessen Geist blos mit den Ausarbeitungen eines Seb. Bachs, Händels, Scarlatti's, Leo's, Durante's, und andrer Meister vom ersten Range genähret ward, von deren Werken er eine unschätzbare Sammlung besafs, und unablafsig darin studirte. In Vergleichung dieser Werke, zumal der kontrapunktischen Bearbeitung derselben, — worauf Kirnberger nur zu sehr, und fast einzig und allein Rücksicht nahm — konnte das Pergolesische ihm nur schwach und ärmlich erscheinen. Nicht so mir, der ich mich immer zu schwach gefühlt habe, jenen Meistern nachzuarbeiten, so sehr mein Lehrer sich solches auch angelegen seyn liefs, sondern lieber mit Pergolesi dem Leichteren und Populairen nachgegangen bin, und darüber den grofsen kunstvollen Satz nur zu wenig in meine Gewalt bekommen habe. — Nun erschien der zweyte Band der Sulzerschen Theorie, und zu meinem Erstaunen fand ich meinen Nahmen in der Vorrede genannt. Dafs ich mich dadurch sehr geehrt und geschmeichelt fühlte, läugne ich nicht: aber ich ward nun auch für den Inhalt der Artikel verantwortlich, die darin unter meinem Nahmen erschienen sind. Ob mir nun gleich solche bisher, im Ganzen genommen, zu meiner Ehre angerechnet sind, so erkenne ich doch nur zu gut ihr Mangelhaftes, und ich würde sie gern nach meinem besten Wissen und Vermögen bey der zweyten Auflage des Werks verbessert, und zum Theil umgearbeitet haben, wenn solches in dem Plane der Verlagshandlung gewesen wäre, und sie deshalb bey mir angefragt hätte. Ueberhaupt habe ich lange den stolzen Wunsch in mir gehegt, ein ähnliches Werk, als Sulzers Theorie, blos für die Musik, aber vollständiger, als es dort hat geschehen können, auszuarbeiten. Meine Erfahrungen und Kenntnisse haben sich seit der Zeit erweitert, und ich hätte zu solcher Arbeit jetzt alle Zeit und Mufse. Aber eine unglückliche Krankheit, die meinen Körper zerrüttet, und mir seit fünf Jahren nur selten Erholung giebt, benimmt mir nicht allein die Kraft, sondern auch den Muth zu aller Geistesthatigkeit.

J. A. P. Schulz.

Recensionen.

Gesangstücke, mit Begleitung des Klaviers, komponirt, und der verwittw. und geb. Fürstin zu Anhalt-Bernburg, Landes-Administratorin der Russ. Kaiserl. Erbherrschaft Jever, und des Russ. Kaiserl. St. Catharinen-Ordens Ritterin (Ritter) unterthänigst zugeeignet von Gottlob Friedrich Schönherr, Kantor in Jever. Auf Kosten des Verfassers. (1 Rthlr.)

„Der Verfasser — so sagt er voran selber — „war über 23 Jahre, als er zu komponiren anfieng. Seitdem sind beynahe 13 Jahre verflossen. Unter seinen eben nicht häufigen Arbeiten dieses Zeitraums wählt er aus, was ihm „das Beste scheint, legt es hiermit den Kennern „und Liebhabern der Musik vor, und weifs, „wenn diese Probe nicht gefällt, was er mit seinen übrigen Arbeiten anzufangen habe." — Diese wenigen bescheidenen Worte werden hinreichen, eine günstige Meinung für den Verfasser zu erregen; aber Mehreres in dieser Sammlung ist von der Art, dafs diese Meinung dadurch bestätigt werden kann. Sie enthält ein vierstimmiges *Veni sancte spiritus* mit untergelegter Klavierbegleitung, für die Erbhuldigung in Jever komponirt, wovon der erste Satz insonderheit so empfindungsvoll und zugleich so wacker und verständig geschrieben ist, dafs Recensent keinen bessern Beweis seiner Zufriedenheit geben kann, als wenn er Hrn. S., in welchem er einen guten reinen Chorkomponisten für das geistliche Fach erkennt, auffordert, statt anderweitiger galanter Liedersachen, zu welchen es ihm mehr an Gewandheit zu fehlen scheint, (siehe den Rundgesang von Schillers Liede an die Freude) seinen Fleifs mehr auf kirchensachen, Kantaten, Motetts, Chore und

dgl. zu verwenden, und allenfalls das Publikum einmal mit einfachen Kirchenarien und Choren für kleinere Städte mit blofser Orgelbegleitung, oder mit Sachen für die so sehr hülfsbedürftigen Singechore im nordlichen Deutschland zu beschenken. Er wäre ganz der Mann dazu. Seine Melodien sind einfach, fliefsend und ausdrucksvoll, und, indem er rein und gründlich in der Harmonie ist, weifs er Trockenheit und Ueberladung gehörig zu vermeiden.

Das Uebrige sind theils Gesänge zu einzelnem und nöthigenfalls vierstimmigem Gebrauch, (wovon der *Friede meines Vaterlandes*, das *Pfingst-* und *Danklied* recht brav sind), theils Fragmente aus Gelegenheitskompositionen. Die Sonatine ist unbedeutend.

Six différentes petites pièces faciles et agréables pour le P. F., comp. par Jacques Frevstaetter. Oeuv. 5. à Vienne ch. Artaria. (1 Fl. 30 Xr.)

Das Beywort *agréables* hat vermuthlich nur der Verleger auf den Titel gesetzt; indefs kann man das eine wie das andere für gewöhnliche Liebhaber gelten lassen. Uebrigens enthalten diese Stücke lauter bekannte Phrasen.

Korrespondenz.

Wien, den 25. December 1799.

Am 22sten und 23sten December wurde Haydn's *Schöpfung* von der hiesigen Tonkunstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Witwen und Waisen im hiesigen National-Hoftheater unter ausnehmendem Beyfall und Zulauf aufgeführt. Die aufserordentliche Wirkung dieses Meisterstücks läfst sich nicht beschreiben, und es hat meine schon sehr hoch gespannte Erwartung unendlich übertroffen. Kaum ist es möglich, in einer Komposition mehr Fülle der Harmonie, Anmuth, Würde und reiche Pracht zu vereinigen. In der Wahl der Tonarten, des Zeitmaafses, in der Begleitung, in den Uebergängen, in der treffenden Accentuation, und im Zusammendrängen der Hauptmassen erkennt man überall das durch langes Studium gereifte Talent. Die Mahlerey, die in einigen Stellen herrscht, ist durchaus edel, ohne Tändeley, passend und wahr; die Gewalt der Chöre ist unwiderstehlich. Die Ausführung gelang beyde Tage hintereinander sehr wohl. Herr Saal deklamirte und sang die Rolle Raphaels und Adams, seine Tochter die Rolle Gabriels und der Eva, und Herr Professor Breitmayer die Rolle Uriels. Alle drey liefsen nichts zu wünschen übrig: besonders wurde die grofse Fertigkeit, Präcision und Reinheit in dem Gesange der Demois. Saal bewundert. Salieri safs vor dem Flügel, und Haydn selbst dirigirte das ganze Orchester. Mir war seine Mimik höchst interessant. Er hauchte dadurch dem zahlreichen Personale der Tonkünstler den Geist ein, in welchem sein Werk komponirt war, und aufgeführt werden mufste. Man las in allen seinen, nichts weniger als übertriebenen, Bewegungen sehr deutlich, was er bey jeder Stelle gedacht und empfunden haben mochte. Es ist zu wünschen, dafs ein Werk, welches Haydn und dem teutschen Vaterlande so sehr zur Ehre gereicht, nie durch eine ungeschickte oder mittelmäfsige Exekution entstellt werde.

Gr.

Nachricht

über die neue Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Kopenhagen, unter dem Titel: Ossians Harfe.

Beschlufs.

Den zweyten Akt eröffnen Salgar und sein Waffenträger. Ersterer kann gar nicht einsehen, wie er sich auf diesem Eilande um Minona werde verdient machen können. Sein Waffenträger macht ihm freylich allerley Vorschläge, allein — — der Krieg zwischen den Schotten

und Pikten ist wieder ausgebrochen. — — Er will Minona die Piktenkrone erstreiten, und geht mit einer fürchterlich-kriegerischen Bravourarie ab. Der Waffenträger, der diese heroischen Gesinnungen ganz und gar mit seinem Herrn nicht theilt, weil ihm „sein guter Magen hier in dieser Zeitlichkeit weit mehr Wohlbehagen als aller Welt Ruhm darin verschafft, beschliefst, nicht mit zu gehen, sondern sich lieber bis zur Abreise seines Herrn unter den Felsen zu verstecken. Die Arie, die er hier singt, ist, als eine der kürzesten, im Klavierauszuge beygelegt. Nun tritt Minona wieder auf, und wir erfahren in einem sehr sanften Recitativ mit einem bis zur höchsten zärtlichen Empfindung steigenden Rondeau, dafs sie den Hidallon liebt. Am Ende dieses Rondeaus kommen Hidallon und die Mädchen der Minona mit Hidallons Harfe herbey, weil sie gerne wollen, dafs Minona das Stück, was Hidallon ihnen vorzuspielen versprochen hat, auch hören solle. Hidallon setzt sich, und singt zur Harfe:

Wohl dem Mädchen, dem im Herzen
Der Empfindung Feuer glüht,
Dem aus Freuden und aus Schmerzen,
Des Gefühles Blume blüht!
Angehaucht von allen Freuden
Bietet alles ihr Genufs,
Und selbst Götter könnten neiden
Ihrer Wonne Ueberfluss.

Inniger hebt sich ihr Sehnen
Bey der Liebe schönem Schmerz,
Heifser fliefsen ihre Thränen
An des lieben Jünglings Herz,
Und im sanfterhellten Glanze
Sieht sie jedes schöne Band,
Jede Blume in dem Kranze,
Den die Gottheit Menschen wand.

Wohl dem Mädchen etc.

Nach diesem so äufserst sanften Liede, das, so vorgetragen, wie es von dem Komponisten vorgeschrieben ist, in die unbeschreiblichste wonnevolleste Entzückung einwiegt, folgt noch eine feurige Hymne auf die Liebe, mit einem Chor der Mädchen. Darauf nimmt Minona die von Hidallon zurückgelassene Harfe, schleicht sich damit in ein am Ufer liegendes Gebüsch, in der Nähe eines Kahns, und — — der Hauptknoten des ganzen Stücks schürzt sich in einem sehr naiv-spafshaften Quintett, das sich mit der Aufforderung Minona's: „dafs Hidallon sie suchen möge" anfängt, und mit ihrer Abfahrt im Kahne endiget. Plötzlich entsteht ein Landwind. Minona versucht wieder ans Ufer zu kommen, ist aber zu schwach, den Kahn zu lenken. Der Wind wird stärker; man hört Minona in der Entfernung um Hülfe schreyen. Hidallon sieht die Gefahr, worin sie schwebt, ruft: Getrost, Minona, ich komme! und stürzt sich in die fürchterlich brausende See. Jetzt kömmt der beängstigte Vater mit Salgar, um seine Tochter zu suchen: die verzweiflungsvollen Mädchen erzählen ihnen in abgebrochenen Tönen den schrecklichen Vorgang, und — — beyde entschliefsen sich, weil Minona vielleicht ans gegenüber liegende Eiland geworfen seyn kann, alle ihre Leute mit Kähnen herbey zu rufen, und nachzurudern. Hier fängt das Finale an. Die Musik ist der fürchterlichste grausenerregendste Sturm, und in diesem Sturme flehen die Mädchen knieend.

Ihr Götter! rettet sie!
Ihr könnt den Stürmen wehren!
O lafst sie wiederkehren
In dieses stille Thal:
Vergönnt nur noch einmal
Das Glück dem grauen Alten,
Sie an sein Herz zu drucken!
Ihr könnt sie ja erhalten.
O retter, rettet sie!
Wir wollen die Tempel schmücken
Und danken spät und früh!
O rettet, rettet sie!

Während dieses Gebets sind die Kähne angelandet, Trenmor und Salgar nähern sich un-

ter einem stürmischen Duett dem Ufer, und werden, beym Einsteigen, von den Matrosen mit einem sehr charakterischen Chor empfangen, worin die am Ufer bleibenden Mädchen, die sie zur Rettung Minonens anfeuern, einfallen. Die Wirkung dieses Doppelchors, da die vorherige kraftvoll rohe Volksmelodie sich so auf einmal in einen ganz andern Gesang verschmelzt, ist durchaus neu und überraschend. Nachdem nun alles abgeseegelt ist, legt sich auch allmählig der Sturm, und die Hoffnung zur Rettung Minona's kehrt zurück in die Herzen der Mädchen. Sie fassen den Entschluss, diesen unglücklichen Ort zu verlassen, und finden — — — den versteckten Waffenträger. Jetzt giebts eine Scene von anderer Art. Das anfängliche Grosprahlen des Waffenträgers, die Art, wie die Mädchen ihn foppen, wie sie ihn durch die Forderung, dafs er ihnen seinen Muth zeigen, und in einem Kahn ans Eiland rudern solle, in Verlegenheit setzen, und wie sie ihn endlich mit Gewalt zwingen, sie selbst hinzurudern, alles dieses macht den Schluss dieses Finales äufserst komisch.

Der dritte Aufzug spielt auf dem gegenüberliegendem Eilande. Die Seeräuber, die um ein Feuer herumliegen, und schwelgen, eröffnen ihn mit einem energisch-wilden Räuberliede, fluchen auf den Harfenklimperer, der ihnen bey der Entführung der hübschen Mädel so in die Quere gekommen ist, und beschliefsen, auf die Entdeckung eines ihrer Kameraden, dafs Minona und Hidallon, äusserst schwach und abgemattet, auf diesem Eilande gelandet sind, beyde aufzuheben. In der zweyten Scene erblickt man nun die äufserst abgemattete, und vor Frost fast erstarrte Minona, wie sie von Hidallon zu dem nur eben noch glimmenden Feuer geführt wird. Um einige Reiser zur Vergrösserung desselben aufzusuchen, sieht dieser sich gezwungen, sie auf einige Augenblicke zu verlassen. Minona, deren Phantasie durch die furchterliche Gegend und durch ihre körperlichen Leiden auf nichts als Tod und Vernichtung gelenkt wird, denkt sich ihre Lage weit schrecklicher, als sie wirklich ist, und singt in dieser Verfassung ein Recitativ, und eine Arie, die auch die gefühllosesten erschüttern müssen. Vorzuglich fürchterlich wird in dem Recitativ, der immer crescendo in Triolen gehende, und immer verstärkter wiederkehrende einzelne Hornerton, mit seiner tiefen Oktave, und in der Arie die ewig zitternde Begleitung, mit ihren schnellen Modulationen. Man fühlt zuletzt selbst mit Minona „den Frost am Leben nagen", und „die Todesschauer sein zitterndes Gebein durchbeben", so heftig ergreift diese Musik. Wie Hidallon nun wieder zurückkehrt, ohne auch nur ein Paar armselige Reiser gefunden zu haben, so glaubt Minona, dafs ihr Tod von den Göttern beschlossen sey, und — will Abschied von Hidallon nehmen. Aber Hidallon, in dessen Seele der Vorsatz, sie auch selbst mit Aufopferung des Aeufsersten zu retten, gereift ist, bricht auf einmal in die feurige Arie aus:

Kennst du der Liebe Stärke?
Kennst du der Liebe Kraft?
Minona! ihre Stärke
Begränzt kaum Göttermacht!
Sie kann das Schicksal zwingen,
Was sich kein Gott erlaubt!
Sie wagt da durchzudringen,
Wo kaum ein Gott es glaubt.
Mit dieser heil'gen Liebe,
Die sie dem Schicksal weicht,
Mit dieser heil'gen Liebe,
Die alter Wehen reicht.
Mit ihr will ich's vollbringen!
O sie beseelt jetzt mich.
Bald soll dein Leiden schwinden.
So zu!

(hier zertrümmert er seine Harfe, und wirft sie ans Feuer)

So rett ich dich.

Minona, von diesem Beweise der Liebe aufs äufserste gerührt, erholt sich bald durch die wohlthatige Wirkung der Flamme, verspricht, die Seinige zu seyn, und beyde singen ein sehr schönes Duett. Am Ende desselben stürzen aber die Räuber hervor, binden Hidallon, schleppen Minona zu ihren Kahnen, und stofsen — indem sie eben mit ihrer Beute abgefahren sind, auf Trenmor und Salgar mit ihren Leuten. Jetzt entsteht ein Gefecht: die Räuber werden verjagt, Minona und Hidallon werden befreyt, und von Seiten Minona's erfolgt nun die Erklärung: dafs sie keinen andern, als Hidallon, lieben könne. Salgar mufs, so schwer es ihm auch wird, doch gestehen, dafs Hidallons Verdienste grofser um Minona sind, als die seinigen. Er umarmt beyde Liebenden, der Vater vereinigt ihre Hände, und das letzte Finale fängt mit einem Terzett und folgendem Seegen Trenmors an:

Die Eintracht sey hienieden
Das Glück, nach dem ihr strebt,
Der Seele hoher Frieden,
Der Zweck, warum ihr lebt.
Dies ist, dies ist mein Seegen,
Er wall' euch noch entgegen,
Wann Nacht mich schon umschwebt! etc.

Dieses Terzett erhält durch seinen einfach-edlen Gesang, und durch den haltenden langsamen Gang der vielen Blasinstrumente, einen so ganz eigenen Charakter, dafs es fast unmöglich ist, ihn zu beschreiben. Ich weifs ihn nicht anders, als durch das Wort heilig auszudrucken. Gleich nach diesem Terzett hört man den in der Ferne rollenden Donner. Der Chor singt aus *Es dur*.

Ihr Götter! was geschieht!
Der helle Tag entflieht.
Und Nacht zieht schwarz heran!
Was kündigt dieses an?

Nun fällt die Pauke ein, und macht durch das — den plötzlichen Uebergang aus *Es* in *D dur*, und — der Geist Ossians erscheint. Er redet Hidallon an, und entrathselt ihm in einer würdevollen Sprache kurz die Wege seiner Führung, und verschwindet mit den Worten:

Die schönste Harmonie ist Harmonie der Seelen.
Bewahret diese stets, dann soll mein Schutz nie
fehlen.

Jetzt folgt ein Chor zur Ehre Hidallons und Minona's, in dem die Mädchen mit dem Waffenträger anlanden. Die ersteren freuen sich der Wonne des Wiedersehens, allein — der Waffenträger dankt den Göttern nicht, die gar zu früh befreyn. Auf die Erinnerung Salgars, dafs dies doch seine Pflicht wäre, kommt es denn nun heraus, dafs er selbst ihr Retter habe seyn wollen etc., und er fängt überhaupt wieder an, gar fürchterlich grofs zu prahlen; aber die Mädchen verstehen die Sache unrecht, packen ihn beym Kragen, schleppen ihn zu Salgar, und Daura erzählt nun:

Er sah mit wahrer Heldenwuth
Dem Sturme von dem Ufer zu,
Da zerrten wir ihn in den Kahn.

worauf er von den Mädchen verjagt wird. Hierauf zeigt Trenmor an, dafs die einbrechende Nacht nicht mehr erlaube, nach der andern Insel herüber zu rudern, und fordert alle Anwesende auf, Minona's Jubeltag auf diesem Eilande zu feyern. Nun beginnt ein Fest, und die ganze Oper schliefst sich mit Tanz und Gesang zur Ehre Minona's und Hidallons.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Januar — No. 17. — 1800.

Abhandlungen.

Wodurch erhebt sich der dichtende Tonkünstler über den ausübenden?

Suum cuique.

Es erhellt schon aus der Art, wie diese Frage gestellt ist, dafs der Verfasser dieses Aufsatzes wirklich an einen Vorzug des dichtenden Musiktalents vor dem ausübenden oder praktischen glaubt, und hierüber mochte er wohl die meisten Stimmen auf seiner Seite haben. Es kommt also jetzt nur noch darauf an, das Warum? dieser Meinung zu zeigen, oder einen Grundsatz aufzustellen, nach welchem jener Rangstreit entschieden werden mufs.

Der geistreiche Düclos drückt sich über diesen Punkt folgendermafsen aus: *) „Keine Kunst macht auf den grofsten Theil der Menschen einen stärkern Eindruck, als die Musik, und da das Vergnügen, welches sie verschafft, von der Art des Vortrags abhängt, so scheint es, dafs man diejenigen, welche die Stücke spielen, denen vorziehen sollte, die sie komponiren. In anderer Rücksicht sind aber die Kompositeurs seltner, und ihr Nutzen ist ausgebreiteter. Ihre Kompositionen lassen sich überall hintragen und spielen, da hingegen das Talent der Ausführung, wenn es auch noch so grofs ist, doch nur das Vergnügen eines verhältnifsmäfsig weit kleineren Publikums befördert. Ein Köpf, wie Rameau und Lüllv, ist vielleicht eben so selten als ein Corneille. Indessen stehen ihre Namen doch nicht auf gleicher Höhe, weil mehrere Menschen die Werke eines Corneille, als eines Lüllv und Rameau geniefsen können, und weil das Vergnügen, welches Geisteswerke erwecken, unserer Eigenliebe schmeichelt, indem sie theils unsere eigenen Geisteskräfte entwickeln, theils unser Herz rühren, und deswegen über das sinnliche Vergnügen, welches uns Talente gewähren, die Oberhand behält."

Nach Düclos bestimmt also die Seltenheit, verbunden mit der ausgebreiteteren Nutzbarkeit, den Rang des dichtenden Tonkünstlers über den ausübenden.

Wenn man aber gleich zugeben möchte, dafs das Vorzüglichere selten ist, (nach dem Sprüchwort: *omnia praeclara rara*) so sieht man im Gegentheil keinen Grund ein, warum das Seltene das Vorzüglichste seyn sollte. Wie vieles ist z. B. im Reiche der Moden, ja im Reiche der Natur, selten, was sich durch innere Güte vor dem Gewöhnlichen nicht im mindesten auszeichnet? Eigentlich wird das Seltene nicht als solches geschatzt, sondern deswegen, weil es Eigenschaften besitzt, deren Vortreflichkeit am Gewöhnlichen nicht zu entdecken ist. Eben so unzuverlässig ist das Kriterium, welches eine ausgebreitetere Nutzbarkeit angeben soll. Dafs sich Kompositionen durch Druck und Abschreiben vervielfaltigen lassen, ist ein ganz zufalliger

*) Considérations sur les moeurs de ce siecle. Londres 1751. pag. 259.

Umstand, der ihrem Werthe an sich nichts benimmt, noch hinzufügt. Wird denn ein schlechtes Gedicht dadurch gut, dafs es in grofser Anzahl aufgelegt wird? und ist ein Originalgemählde von Correggio dadurch weniger werth, dafs es nicht in Menge zu haben ist, sondern nur Einmal existirt?

Der Grund des Vorzugs, den der komponirende Tonkünstler über den praktischen behauptet, mufs also anderswo zu suchen seyn. Er liegt ohne Zweifel in dem höhern Maafse der Talente, welche zum Komponiren erfordert werden. Durch ausdaurenden Fleifs und anhaltende Uebung kann man nämlich ein Instrument fertig und angenehm spielen lernen; aber geistreich komponiren lehrt und lernt niemand. Dort tragt der Mechanismus vieles zur Wirkung bey, hier schafft das Genie auf eine nicht zu ergrundende Art die Form und den Stoff. — Es scheint zwar, als ob die Kunst des Spielers nur um so verdienstlicher sey, weil er sich selbst giebt, was der Komponiteur aus den gütigen Händen der Natur empfängt. Allein auch das Genie kann ohne eine lange Schule, tiefes Studium und eine strenge Kritik keine Meisterwerke hervorbringen.

Kaum brauche ich übrigens noch zu bemerken, dafs es auch unter den ausübenden Musikern Handwerker und Künstler giebt. Jene spielen die Noten mechanisch ab, diese dringen in den Geist des Kompositeurs ein, und wissen ihn am rechten Orte aus der Fülle ihrer eigenen Gedanken zu heben; sie kennen den Umfang und die Wirkung ihres Instruments aufs genaueste, und es erhält unter ihren Händen eine ganz besondere Kraft. Wer so spielt, ist auch zum Komponiren gebohren.

Gr.

Apologie der Tafelmusiken.

Kant sagt S. 250. seiner Anthropologie: „Eine Tafelmusik in einem festlichen Schmause grofser Herren ist das geschmackloseste Unding, was die Schwelgerey immer ausgesonnen haben mag." Nicht so absprechend entscheidet die Kritik der Urtheilskraft. Hier heifst es (S. 176.): „Die Tafelmusik bey grofsen Gelagen ist ein wunderlich Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüther zur Fröhlichkeit unterhalten soll, und, ohne dafs jemand auf die Komposition derselben die mindeste Aufmerksamkeit verwendet, die freye Gesprächigkeit eines Nachbars mit dem andern begünstiget."

Man sieht leicht, dafs die Beantwortung der Frage: ob Tafelmusiken sich vor dem Richterstuhle des guten Geschmacks rechtfertigen lassen, von dem Gesichtspunkte abhänge, aus welchem eine musikalische Darstellung aufgefafst wird.

Musik kann nämlich als ein Werk, theils der schönen, theils der angenehmen Kunst, betrachtet werden. Als ein Werk der schönen Kunst will die Musik nur durch ihre Form, d. h. die Komposition und Reinheit der Töne gefallen. Als Werk der angenehmen Kunst will sie vergnügen, Reize und Rührungen erwecken. Dort wirkt sie auf den Reflexions-, hier auf den Sinnengeschmack. Nun gehört allerdings ein reines Kunstprodukt nicht für Personen, bey denen der nüchterne Sinn, womit es beurtheilt werden soll, nicht vorauszusetzen ist, und der Stolz des Künstlers, der seine Perlen nicht auf einen undankbaren Boden aussäen will, ist sehr verzeihlich. Man geräth deswegen auch in Unwillen, wenn in einem Konzert oder in der Oper, wo die Musik hauptsächlich als schöne Kunst prangen mufs, und wo jedes Ohr lauschen sollte, um die Folge, Wahl und Zusammenstellung der Töne, welche der Genius des Kompositeurs hingezaubert hat, zu ergrunden, irgend ein Midas durch Getös und Plaudern die feyerliche Stille unterbricht. Und welchem ächten Verehrer der Harmonie sollte es nicht weh thun, wenn er gar, wie sonst in mehreren Städten Italiens, während der Oper Spieltische in den Logen aufgepflanzt, und so den Hauptzweck zu einer Nebensache herabgewürdigt sieht?

Weit geringer sind im Gegentheil die Ansprüche, welche die Musik als angenehme Kunst zu machen befugt ist. Als solche ist sie kein für sich selbst bestehendes Werk der dichtenden Kraft, sondern nur ein Mittel zu irgend einem beliebigen Zwecke. Sie will Gefühle und Empfindungen hervorbringen und nähren: sie ist auch keine freye, sondern eine anhängende Schönheit, d. h. sie setzt einen Begriff von dem, was sie seyn soll, und eine demselben gemäfse Vollkommenheit voraus. Es steht zwar jedem frey, die Musik, welche vor den Reihen eines in Schlachtordnung gestellten Heeres, auf dem Tanzsaale, und in den Hallen der Tempel aufgeführt wird, ohne alle Rücksicht auf ihren Zweck, und als ein reines Kunstprodukt zu beurtheilen. Dadurch verfehlt er aber die Absicht des Orchesters, denn diesem ist es offenbar darum zu thun, das Gemüth dort zum Muth, da zur Freude, und hier zur Andacht zu stimmen. Gelingt es nicht, so liegt die Schuld entweder an der Musik, oder an der Receptivität der Zuhörer.

So gut nun Musik, als angenehme Kunst, bey andern Veranlassungen als Reizmittel, oder als ein Hebel, wodurch man der Seele beykommt, gebraucht werden kann, eben so wenig ist sie bey festlichen Gelagen zu misbilligen. Sie ist hier, wie anderswo, eine momentane Nahrung und Stoff für die Empfindung, und wo diese belebt ist, da ist das Spiel der Ideen freyer, der Witz ergiefst sich munterer, der gesellige Geist wird reger, und jene unter Personen, die sich fremd oder gleichgültig sind, so peinliche Stille wird vermieden.

Es ist eine Forderung der Humanität, dafs an dem Menschen die Thierheit so selten als möglich in ihrer rohen Gestalt erblickt werde. Daher mufs uns ein jedes Mittel willkommen seyn, welches auch in jenen Stunden den Sinn zu edleren Vergnügungen fähig macht, wo er sonst gern einschläft und betäubt wird. In dieser Rücksicht hat die Tafelmusik unverkennbaren Werth, und, ohne poetische Phrasen von dem Zauber der Musik zu Hülfe zu nehmen, ist es bekannt genug, dafs Töne und Leidenschaften aufs innigste verwandt sind, dafs uns der Busen bey einer gesangvollen Melodie schwillt, und dafs sich eine Menge Vorstellungen daran knüpfen. — Im Alterthum wurde selten ein fröhliches Mahl ohne eine Flötenspielerin begangen, und wer mochte diese Sitte, die unverkennbar auf den griechischen Vasengemählden, wo die Bachischen Lectisternia vorgestellt sind, überliefert worden ist, geschmacklos nennen? Homer läfst den Achill bey Tische die Zither schlagen (Il. I, 186.) und bekanntlich verfertigten gröfse Dichter, wie Alcäus, Sappho, Archilochus, Anakreon u. a. m. Lieder, welche während der Mahlzeit gesungen wurden. Wer sich nur in der Absicht, ein körperliches Bedürfnifs zu befriedigen, zur Tafel setzt, mag immerhin nach soliderer Kost, als Wind und Tonen, fragen. Andern, die eine Mahlzeit als einen Vereinigungspunkt der geselligen Freude, und als eine Sorgen und Verdrufs stillende Erholung ansehen, giebt der harmonische Schall der Instrumente einen Genufs mehr. Oder soll die Musik unter keiner Bedingung als blos angenehme Kunst auftreten dürfen? Einem solchen Rigorismus unterwirft sich weder die Plastik, noch die Mahlerey, noch selbst die Dichtkunst. Das Gebiet der Musen würde dadurch auf eine ungebührliche Art beschränkt, und nur das kleine Häufchen ächter Geweihter würde alsdann ihren Reizen huldigen können.

Gr.

Recensionen.

Kleine und leichte Klaviersachen für Kinder, zum allerersten Anfange im Musiklernen, von Mylich. Bey J. J. Hummel in Berlin. (3 Fl.)

Kindersachen, wenn sie zweckmäfsig sind, verdienen vor hundert andern Schreibereyen, womit wir überschwemmt werden, und die noch sehr gut wegkommen, wenn man ihnen weiter nichts nachsagen kann, als dafs sie höchst überflüfsig sind, eine ehrenvolle und dankbare Aus-

zeichnung. Wir machen es uns daher zur Pflicht, obiges Werk insonderheit Hofmeistern und Gouvernantinnen zu empfehlen, von denen man gewöhnlich neben den Stubensachen auch Unterricht im Klavierspielen verlangt, und die denn aus Noth zu Operettenstückchen und allerhand unzweckmäfsigen Scharteken greifen, oder sich das Erb- und Familien-Notenbuch von der gnädigen Frau Mama oder eins vom Dorfkantor ausbitten müssen. Es ist zu dem vorgesetzten Zwecke recht gut und brauchbar; die wenigen Kleinigkeiten im Satze hin und wieder verdienen gar keine Erwähnung. Nur Schade, dafs es etwas theuer ist; denn drey Gulden sind für manchen Hofmeister und manchen Vater nicht wenig.

Weil der Verfasser ganz treffend über das Bedürfnifs nach Stücken für die ersten Anfänger geschrieben hat, was wohl auch in diesem Blatte seine Nützlichkeit hat, und wir es nicht besser zu sagen wüfsten, so wollen wir seinen Vorbericht zum Theil dieser Anzeige einverleiben:

„Ich weifs aus Erfahrung, wie verlegen zuweilen Musiklehrer sind, wenn sie Kinder von sechs bis neun Jahren zu unterrichten haben, um Stücke zu finden, die sich für ihre kurzen und schwachen Finger schicken, und wie unangenehm, ja oft das Lernen verekelnd, es auf der andern Seite für diese kleinen Schüler ist, wenn sie nur Stücke spielen müssen, die zwar den Erwachsenen leicht dünken, ihnen aber dennoch keinesweges bequem genug in die Finger fallen, und daher schwer bleiben; wobey noch hinzukommt, dafs sie oftmals weder durch Melodie noch Harmonie sich gehörig empfehlen, weil vieles an ihnen zu schwer, oder für ihre kleinen Finger zu weitgriffig ist, und weggelassen werden mufs, wodurch denn das Ganze nicht wenig verliert (und Recensent setzt hinzu, für den Lehrer höchst ekelhaft wird). Diesem Uebel wäre nun wohl leichtlich abgeholfen, wenn in solchen Fällen ein jeder Lehrer sich die Mühe geben könnte und wollte, seinem kleinen Eleven Musikalien selbst zu verfertigen, wozu aber die mehresten weder Musse noch Lust genug, ja manche auch nicht einmal die Fähigkeit haben, welches sogar bey Meistern in der Setzkunst zutrifft, indem es nicht Jedermanns Ding ist, sich so weit herunter zu lassen. Ich habe das für meine eigenen Kinder gethan, und da sie sich wohl dabey befanden, so glaube ich allen solchen kleinen Lehrlingen, wie nicht weniger selbst ihren Lehrern, einen Gefallen zu erweisen, indem ich ihnen das, womit die meinen ihren allerersten Anfang in der Musik gemacht haben, durch den Druck mittheile. Für gefällige Melodie habe ich so viel wie möglich gesorgt, so wie für Leichtigkeit bey richtiger Fingersetzung im Vortrage, und für nöthige Abwechselung in Tonart und Zeitmaafs, ingleichen für allmähligen Fortgang vom Leichtesten bis zum Schwerern."

Was das Letztere betrifft, so würde Recensent die Terzengriffe in den ersten Stücken sorgfältig vermieden, überhaupt eine noch genauere Stufenfolge beobachtet haben. Auf dies Bedürfnifs sind die, auch sonst für Kinder sehr brauchbaren und unterhaltenden 60 leichten Handstücke von Türk weit gefliſsentlicher berechnet, die Recensent sehr gern wieder in Erinnerung bringt. Das Uebrige unterdefs ist unbedingt wahr.

Kurze Nachrichten.

In Dresden ist gegen das Ende des Decembers Mozarts *Requiem* vom Herrn Musikmeister Gesteswiz im adlichen Dilettantenkonzert aufgeführt, und von der Gesellschaft, welche gröfstentheils aus Herrn von der Kapelle, und, was den Chor betrifft, aus Kreuzschülern bestand, recht gut exekutirt worden. Doch schien es auf dies Publikum (das freylich nur eine nicht unbeträchtliche Gruppe aus dem ganzen musikliebenden Publikum in Dresden ist) nicht den Effekt zu machen, der sich von diesem Meisterwerke und von der Geschicklichkeit und Genauig-

keit — besonders der meisten Instrumentisten und Solosänger, erwarten liefs.

Eins, das Kleinigkeit scheint, aber es nicht ist, und manchem, der dies Werk aufführt, vortheilhaft seyn kann — merken wir von dieser Aufführung noch an. Zu dem Satze: *Tuba mirum spargens sonum* konnte man Niemand finden, der das, was für die Posaune gesetzt ist, auf diesem unbehülflichen Instrumente gut genug herausgebracht hätte — eine Erfahrung, welche man wohl ziemlich überall machen wird, und die M., der die Posaunen selbst zu seiner *Zauberflöte* in der Folge nicht dulden mochte, wenn er sein *Requiem* aufgeführt hätte, gleichfalls würde gemacht haben. Man liefs also die Partie der Posaune vom Fagott ausführen: aber, um die grofse Würkung des Eintretens der Posaune vom Anfange des Satzes nicht zu verlieren, liefs man diesen Anfang von der Posaune vortragen, und das scheint sehr richtig kalkulirt und nachahmungswürdig.

In Wien ist im Oktober eine neue grofse Oper, *Soliman der Zweyte oder die drey Sultaninnen*, (nach Marmontels bekannter Erzählung bearbeitet), von Hrn. Süfsmayr komponirt, mehreremale mit vielem Beyfall aufgeführt worden. Zur vorzüglichen Exekutirung vereinigte sich alles, was dabey mitwürken konnte. Vorzüglich gefielen Hr. Lippert, als Osmin, und Madame Calvani Willmann als Roxelane — hier Mariane genannt.

Der berühmteste aller jetzigen Waldhornisten, Punto, ist jetzt in München, und geniefst ausgezeichneten Beyfall des Hofs und des Publikums. Eben daselbst hält sich jetzt die Englandische Sängerin, Mad. Plomer Salvini, auf. Sie ist wenigstens des Umfangs ihrer Stimme wegen merkwürdig, denn sie beherrscht mit ihrer Kehle drey volle Oktaven, und handhabt diese Menge von Tonen — gewaltig. — Der Kapellmeister Winter in München schreibt jetzt eine Opera seria, *Marie von Montalban*, welche den 27sten Januar aufgeführt werden wird. — Die Oper: *Der Kuss*, von Danzi, wird jetzt bekannter, und, was hier wahrhaftig nur Eins seyn kann — immer beliebter.

In Paris leben jetzt die beyden grofsen deutschen Violinisten, Kreutzer und Rode, und bezaubern Kenner und Nichtkenner durch ihr Spiel. Da sie über eine eben so thörigte als gewöhnliche Virtuosenrivalität weit hinweg sind, so vereinigen sie sich zuweilen zu einem Duett, Doppelkonzert u. dgl., und hierüber urtheilen die ruhigsten Kenner, dafs sie solche Vollendung in dieser Art noch nie gehört haben. Es gehört unter die Lieblingsgespräche der musikalischen Zirkel von gutem Ton, über das, was jeder dieser beyden Männer Eigenes, oder vor dem Andern Vorzügliches hat, zu streiten — ein Streit, der nie beendigt werden kann, da jeder, wenn er öffentlich auftritt, immer wieder neu ist, und das Resultat der Bemerkungen über ihn weiter hinausschiebt. Doch scheint allerdings Kreutzers Gefühl ihn mehr zum Adagio hinzuneigen.

Auf Londons Wintertheatern fehlt es dagegen ganz an bedeutenden musikalischen Neuigkeiten. Man läfst sich gleichgültig, kalt und trocken, Wiederholungen gefallen, und einige neue Farçen, voll Unsinn und unter aller Kritik, können nur den grofsen Haufen zusammentreiben, und einigemal die Kasse füllen. „Ueberhaupt haben es einige Ihrer gelesensten Schriftsteller beym Apollo und — bey ihrem Kopf und Gewissen zu verantworten, wenn sie so viel Hohes und Schönes von dem Zustande der Musik, von der Aufnahme und Behandlung bedeutender Künstler, und von dem Geiste der gebildeten Klassen für diese Kunst zu sagen gewusst, und dadurch manchen braven Mann gelockt haben, mit grofsen Erwartungen zu uns zu kommen, und mit herzinniglicher Reue, oder, *ad li lum*, mit kräftigen Verwünschungen von uns zu reisen. Das Glänzende so mancher grofsen musikalischen Unternehmungen, die grofsen Konzerte, das hochtönende Vergottern einiger der grölsten Meister der Welt, das bedeutende Glück, das Einige, doch sehr wenige

Musiker, hier gemacht haben, und endlich, verschiedene allerdings grofse Kenner und eifrige Beförderer der Musik, an denen es freylich unter der Million unsrer Mitbürger nicht ganz fehlen kann — dies macht zwar den Enthusiasmus Ihrer Landsleute für unsern Musikzustand begreiflich, entscheidet aber weder für wahres Gefühl für Musik, noch für wahre Kenntnifs derselben unter dem grofsen Publikum. Sie haben in Ihren Blättern hin und wieder ein Wort der Warnung für Ihre wackern Landsleute fallen lassen: thun Sie das ferner. Auch die Geschicktesten müssen sehr — sehr grofsen Ruf haben, wenn sie hier bedeutendes Glück machen wollen. Freylich halt man es dann für Ehrensache, ihnen Etwas von seinen Guineen zuzuwerfen."

In Danzig ist der Organist und Musikdirektor J. K. Turge in seinem 39sten Jahre verstorben: ein Mann, der durch seine Geschicklichkeit als Direktor, als Klavier- und Violinspieler sehr bedeutend, und durch sein Bratschenspiel sehr ausgezeichnet war. Kampf gegen Armuth und andere Leiden in jungen, und übertriebene Anstrengung der Kräfte für seine Kunst in spätern Jahren, zogen ihm seinen frühzeitigen Tod, und das Bedauern aller, die ihn kannten, zu.

„Auch auf unserm etwas dürftigen Boden (in Erlangen) keimt zuweilen ein erfreuliches Blümchen. Den 5ten dieses Monats (des Decembers 1799.) feyerte die hiesige musikalische Gesellschaft, wie voriges Jahr, Mozarts Todestag. Man begann mit dessen Symfonie aus *G moll*, Dann folgte eine kurze feyerliche Pause, und nun eine Trauerkantate. Bey dieser Gelegenheit erlaube ich mir, zweyen, für diese und unsre Musik überhaupt so thätigen und verdienstvollen Männern meinen und unsers Publikums Dank zu sagen: dem Herrn Kantor und Musikdirektor Martius, und dem Violinisten, Hrn. Scherzer — ich thue dies um desto herzlicher, da, besonders der letztere, so wenig andere Belohnung hat."

Noch einige Anekdoten aus Mozarts Kinderjahren.

Mitgetheilt von dessen Schwester, der Reichsfreyin, Frau von Berchtold zu Sonnenburg.

1) Mozarts überreiche Phantasie war schon in den Kinderjahren, wo sie in gemeinen Menschen noch schlummert, so wach, so lebhaft, vollendete das, was sie einmal ergriffen hatte, schon so, dafs man sich nichts Sonderbareres, und, in gewissem Betracht, Rührenderes denken kann, als die schwärmerischen Schöpfungen derselben, welche, da der kleine Mensch noch so gar wenig von der wirklichen Welt wufste, himmelweit von dieser entfernt waren. Um nur Eins anzuführen: Da die Reisen, welche wir (er und ich, seine Schwester,) machten, ihn in unterschiedene Länder führten, so sann er sich, während, dafs wir von einem Orte in den andern fuhren, für sich selbst ein Königreich aus, welches er das Königreich Rücken nannte — warum gerade so, weifs ich nicht mehr. Dieses Reich und dessen Einwohner wurden nun mit alle dem begabt, was sie zu guten und frohlichen — Kindern machen konnte. Er war der König von diesem Reiche: und diese Idee hafftete so in ihm, wurde von ihm so weit verfolgt, dafs unser Bedienter, der ein wenig zeichnen konnte, eine Charte davon machen mufste, wozu er ihm die Namen der Städte, Markte und Dorfer diktirte.

2) Er hatte eine so zärtliche Liebe zu seinen Eltern, besonders zu seinem Vater, dafs er eine Melodie komponirte, die er täglich vor dem Schlafengehen, wozu ihm sein Vater auf einen Sessel stellen mufste, vorsang. Der Vater mufste allzeit die Sekunde dazu singen, und wenn dann diese Feyerlichkeit vorbey war, welche keinen Tag dürfte unterlassen werden, so küfste er den Vater mit innigster Zartlichkeit, und legte sich dann mit vieler Zufriedenheit und Ruhe zu Bette. Diesen Spafs trieb er bis in sein zehntes Jahr.

3) In London, wo unser Vater bis zum Tode krank lag, durften wir kein Klavier beruh-

ten. Um sich also zu beschäftigen, komponirte Mozart seine erste Symfonie mit allen Instrumenten — vornehmlich mit Trompeten und Pauken. Ich mufste sie, neben ihm sitzend, abschreiben. Indem er komponirte, und ich abschrieb, sagte er zu mir: Erinnere mich, dafs ich dem Waldhorn was Rechts zu thun gebe! —

4) In Olmütz, wo er die Blattern bekam, die ihn so sehr krank machten, dafs er neun Tage nichts sahe, und etliche Wochen nach seiner Genesung die Augen schonen mufste, wurde ihm die Zeit lang. Er suchte also Beschäftigung. Der Hofkaplan des dortigen Bischoffs, Herr Hay, nachheriger Bischoff von Königsgrätz, besuchte uns täglich. Dieser war in Kartenkünsten sehr geschickt. Mein Bruder lernte sie mit vieler Behendigkeit von ihm, und da uns auch der dortige Fechtmeister besuchte, so mufste ihn dieser das Fechten lehren. Schon damals hing er mit inniger Zärtlichkeit an allen Künstlern. Jeder Kompositeur, Mahler, Kupferstecher u. dgl., den wir auf unsern Reisen kennen lernten, mufste ihm von seiner Arbeit ein Angedenken geben, und das bewahrte er sich sorgfältig auf.

Abhandlung

über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung. Auf Veranlassung der im 9ten Stück des ersten Jahrganges dieser musikalischen Zeitung genufserten Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

In meinem ausführlichen und gründlichen Unterricht, die Flöte zu spielen, glaube ich zwar alles, was den schönen Ton auf diesem Instrumente, und dessen richtige Behandlung betrifft, deutlich und ausführlich gesagt zu haben. Da aber wahrscheinlich viele Liebhaber dieses Instruments entweder das Buch nicht besitzen, oder, wenn sie es besitzen, meine funfzigjährigen Erfahrungen nicht zu bemerken scheinen: so erlaube ich mir Einiges hier kürzlich zu wiederholen.

Dafs der Ton Geschmackssache sey, beweist die Verschiedenheit desselben. Diese Verschiedenheit mag nun ihren Grund in physischen Ursachen haben, oder aus innerm Gefühl erkünstelt seyn, oder in dem schlechtgebauten Instrumente liegen: so glaubt doch jeder, er habe den besten und schönsten Ton. Daher liebt einer einen starken, vollen, aber eben nicht hellen und klingenden; ein Anderer einen starken und schreyenden; ein Dritter einen dunnen, spitzigen und scharfen; ein Vierter einen dünnen und matten Ton; ofters giebt auch das Instrument nur einen schlechten und dumpfigen Ton u. s. w., und so kann man eigentlich keine bestimmte Art des Tones für Jedermann festsetzen, weil Jeder glaubt, sein nach seinem Gefühl gebildeter Ton sey der beste und schönste. Nach allem, was ich hierüber aus Erfahrung weifs, ist eine schöne Menschenstimme der schönste Ton; und nach meinem Gefühl ist eine schöne Menschenstimme die, welche hell, von viel Metall, voll, singend, sanft und biegsam ist. Je näher nun der Flotist diesem Tone kömmt, je vollkommner mufs sein Ton seyn. Die Flote macht die gröfsten Anspruche darauf. Hat der Flotist diesen Ton, so mufs er alles damit machen können, sanft und kräftig, wie es die Sache erfordert, und immer in Höhe und Tiefe gleich und rein. Kann er das nicht, so hat er entweder einen schlechten Ansatz, oder ein musikalisch-verdorbenes Ohr, wenn es auch sonst noch so gesund wäre, oder eine unrein gestimmte Flote, welches die Instrumentenmacher-Floten gewöhnlich sind. Spielt also der Flotist unrein, so liegt es an diesen Fehlern. Wie ihnen abzuhelfen sey, findet man in oben angezeigtem Unterricht.

Der Verfasser jenes Aufsatzes hat darin ganz recht, dafs es leider Mode ist, dafs die modernen Komponisten fast alles, oder doch das Meiste, in die zwey- und dreygestrichene Oktave setzen: aber wahr ist es auch, dafs die mehresten Flotenspieler selten den rechten An-

satz haben, um Höhe und Tiefe gleich anzugeben, woher es denn kömmt, dafs sie die Höhe mit vollen Kräften herausblasen, und dadurch einen hölzernen und schreyenden Ton hervorbringen, und das schöne Instrument zur Queerpfeife machen. Kommen sie nun einmal in die Tiefe, so höret man — Nichts. Vom Schwach- und Starkspielen wissen sie auch nichts, oder wollen sie es, so werden sie unrein. Obgleich dieses Schwach-, Stark-, und doch Reinspielen auf der Flöte schwer ist, so kann man es doch durch einen richtigen Ansatz, durch gehörige Behandlung des Tons, durch das Herauswenden der Flöte beym Piano, und durch das Hereinwenden derselben beym Forte, leicht bewerkstelligen, wie ich im sechsten Kapitel meines Unterrichts gleichfalls weiter gezeigt habe.

In einerley Stärke, es sey schwach und sanft, oder stark und kräftig zu spielen, ist blofse Maschine, worinnen kein Gefühl ist. Die Tiefe mufs immer stärker als die Höhe angegeben werden, wenn diese nicht allein, und jene gar nicht gehöret werden soll. Aber was sollen unsere sogenannten Virtuosen machen, wenn in ihren Konzerten alles in der Höhe steht? Selbst andere und bessere machen? Ja, wenn jeder Spieler auch Setzer wäre! Das ist freylich nicht gut. Und noch übler ists, dafs die, welche diefs könnten, die Mode mit machen. So wird's bleiben, so lange nicht Einer oder der Andere es wagt, sich von dieser Mode zu trennen, und ernsthafter und jedem Satze angemessener zu setzen. Nirgends vermifst man dieses mehr, als bey den Adagio's in Konzerten: an deren Statt man entweder ein Liedchen, oder eine unbedeutende Romanze findet. Das grofse für Gefühl und harmonische Kenntnisse zugleich gesetzte Adagio, worin sich Komponist und Virtuos vorzüglich zeigen können, ist fast gänzlich verlohren. Ueberhaupt stehen die meisten unserer heutigen Floten-Konzerte weit unter der Grösse und Würde eines wirklichen Konzerts, und sind gegen solche öfters nur ein lustiges Liedchen.

(Der Beschlufs folgt.)

Bagatelle

(Fortsetzung.)

Grabschrift auf einen berühmten Kapellmeister.

Hier ruht, der nie geruht, und uns so oft gesungen!
Hier hat der rege Geist sein hohes Ziel errungen!
Hier neidet kein Rival ihm um den schönen Platz,
Kein Marpurg fragt nach seinem Satz,
Kein Mozart bringt, durch hohen Geistesschwung,
Den seel'gen Herrn zum Schmähn und zur Verzweifelung.

Er ruhe sanft! Ihr lieben Engelein,
Nehmt ihn in euren Musiksaal ein!
Soll er euch nicht in Kabale verstricken,
So müst ihr tief euch vor ihm bücken;
Die hübschesten müssen mit Schmeicheln ihn schmieren,

Und er muls alles allein dirigiren.
Und dafs er, im Feuer, nicht, bis es dampft,
Taktierend euch eure Musik zerstampft:
So lafst in jenem himmlischen Leben
Auf lauter Weihrauchs-Wolken ihn schweben!

2.

An einen neuen, öffentlich noch nicht genannten Komponisten der Gotterschen Geisterinsel.

Auch du betrittst, kühn, sonder Wanken,
Des ehrenvollen Wettkampfs Schranken?
Bey Gott, Dir regt nichts Irdisches den Sinn.
Kein Mensch treibt dich zu jener Insel hin!
Ihr Schändlichen, Sykorax, Kaliban —
Ihr fangt den Streit von neuem an;
Die zarte Maja und Miranden
Macht ihr durch — 's Fleifs zu Schanden! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Januar **№. 18.** 1800.

NACHRICHT

von dem Clavicylinder, einem neuerfundenen Instrumente, von E. F. F. Chladni, enthaltend Bemerkungen über einige etwas damit verwandte Tastaturinstrumente.

Die gewöhnlichen Tastaturinstrumente haben die grofse Unvollkommenheit, dafs man nicht singend darauf spielen, d. i. nicht jeden Ton nach Belieben fortdauren und anwachsen, oder verschwinden lassen kann. Sie stehen hierin allen Instrumenten, die gestrichen werden, wie auch allen Blasinstrumenten, weit nach, welche hingegen den Tastaturinstrumenten darin nicht gleichkommen, dafs man nicht vollstimmig darauf spielen kann. Da also ein Tastaturinstrument, das die Vortheile beyder Arten von Instrumenten in sich vereinigte, dessen Brauchbarkeit und allgemeinere Verbreitung auch nicht etwa durch eine schwere und langsame Ansprache der Tone, durch grofse Schwierigkeiten des Baues und der Erhaltung, durch Zerbrechlichkeit, oder durch allzugrofse Kostbarkeit verhindert würde, als ein wahres Bedurfnifs möchte anzusehen seyn, so bemühete ich mich schon seit mehreren Jahren, ein dergleichen Instrument zu erfinden, bis ich endlich im Mai 1799. eines erfand, und im Januar 1800 zu Stande brachte, welches durch einen aufserst einfachen Mechanismus dieses leistet. Ich habe ihm den Namen Clavicylinder gegeben, weil eine Tastatur und ein gläserner oder mit Glas bekleideter Cylinder, welcher an dem einen Ende mit einem Schwungrade, und an dem andern mit einer Kurbel versehen ist, und durch einen Fufstritt umgedreht wird, zu den unentbehrlichsten Bestandtheilen gehören, da hingegen die übrige Einrichtung sich auf mancherley Weise abändern läfst.

Der Umfang geht gegenwärtig von g bis e, enthält also drey Oktaven und eine grofse Sexte, man kann aber, wenn es grofser gebauet wird, noch mehrere Tone hinzufugen, so dafs es in der Tiefe bis in das tiefste c des Klaviers, und vielleicht noch weiter, und in der Hohe so weit als man die Tone noch zu unterscheiden im Stande ist, gehen kann. Das jetzige Instrument habe ich nicht vergröfsern wollen, um es auf Reisen in meinem Wagen mitnehmen zu können, es ist 36 Dresdner Zoll lang, 25 breit und 11 hoch; vorn ist es so abgestumpft, dafs es die Gestalt eines Schreibepultes hat.

Die Tone dauren so lange fort, als die Tasten niedergedrückt werden, durch Zunahme oder Abnahme des Druckes kann man sie anschwellen oder verschwinden lassen.

Es spricht augenblicklich an, so, dafs sich auch geschwinde Sätze darauf ausführen lassen, jedoch thun etwas langsamere Sätze eine noch bessere Wurkung.

Der Klang ist sehr angenehm, aber von der Harmonika sowohl, wie von meinem Euphon, gänzlich verschieden, einige finden ihn einem sanften Orgelregister, andere in der Tiefe dem Fagott und in der Hohe der Hoboe, andere mehreren gut gespielten Violinen ähnlich.

Es ist unverstimmbar.

Dafs ich die innere Einrichtung dieses Instruments sowohl, wie des Euphons, noch nicht

bekannt mache, ist mir nach aller Billigkeit nicht zu verargen, da meine Erfindungen mein einziges Erwerbsmittel sind, und ich weder einen Gehalt, noch andere Unterstützung geniesse. Würden mir aber die vielen auf meine Erfindungen verwendeten Unkosten und Bemühungen einigermaßen anständig vergütet, so wäre ich bereit, die Theorie beyder von mir erfundenen Instrumente nebst allen bey deren Bau nöthigen praktischen Handgriffen ohne Zurückhaltung bekannt zu machen. Da ich indessen es für tadelnswerth halte, wenn jemand irgend eine Entdeckung, die andern nützlich oder angenehm seyn kann, mit sich absterben läßt, so habe ich schon längst die Theorie des Euphons, nebst den gehörigen Zeichnungen, ausgearbeitet, und werde mit der Theorie des Clavicylinders eben so verfahren. So viel kann ich gegenwärtig anzeigen, daß das Wesentliche dieser Erfindung darin besteht: 1) durch Reibung vermittelst eines sich umdrehenden Cylinders einen Klang hervorzubringen, 2) Glas, welches bey der Harmonica und bey meinem Euphon als klingender oder gestrichener Körper benutzt wird, als streichenden Körper zu gebrauchen, und dadurch andere Körper in Bewegung zu setzen. Ich bemerke dieses in der Absicht, damit, wenn irgend jemand in der Folge ein Instrument verfertigen sollte, dem eine von diesen Eigenschaften oder beyde zukommen, er nicht etwa auch behaupten möge, etwas Neues erfunden zu haben.

Da hier von den Bemühungen Anderer, ein Tasteninstrument mit fortdaurenden, und nach Belieben anwachsenden und verschwindenden Tönen zu bauen, eine kurze Uebersicht gegeben werden soll, so ist hier über das Klavier, das Pianoforte und den Flügel weiter nichts zu sagen, als daß diese Eigenschaften ihnen gänzlich mangeln.

Die Orgel hat vor den jetzt genannten Instrumenten zwar dieses voraus, daß man die Töne kann fortdauren lassen; jedoch ist bey der gewöhnlichen Einrichtung derselben nur eine Verschiedenheit der Stärke und Schwäche durch Abwechselung der Register, nicht aber ein Anschwellen und Verschwinden der Töne, oder ein stärkerer und schwächerer Vortrag einzelner Töne möglich. In England gebraucht man, um diesem Mangel abzuhelfen, einen Schweller. Es sind nämlich die Pfeifen so eingeschlossen, daß durch mehrere oder wenigere Oeffnung einer Klappe vermittelst eines Fußtrittes der Klang stärker oder schwächer wird, wie ich dieses auch an drey Registern in der Orgel der Marienkirche zu Lübeck angetroffen habe. So sehr aber auch dadurch der Vortrag im Ganzen gewinnt, so wird doch dieses nicht erreicht, daß man jeden einzelnen Ton, unabhängig von den übrigen, nach Belieben stark oder schwach vortragen könnte. Eben dieselbe Einrichtung findet sich auch bey den Pianofortes mit einigen Pfeifenregistern, welche besonders in Petersburg von Kirschnigk, von Gabram, und meines Wissens noch von einem Dritten von vorzüglicher Güte verfertiget werden; bey welchem Instrumente es meines Erachtens nicht zu billigen ist, wenn man das Pianoforte und das Flötenwerk zusammen spielt, (weil Saiten und Pfeifen selten gut zusammenstimmen, weil auch die Saiten nicht sofort tönen, wie die Pfeifen, und also der erste Anschlag anders beschaffen ist, als der Klang in seiner nachherigen Fortdauer) dahingegen die mit dem Schweller versehenen Flötenregister allein vortreffliche Wirkung thun, besonders, wenn einer sie so meisterhaft behandelt, wie Herr Kollegien-Assessor von Krüdener in Dorpat. Ein in Wien verfertigtes Instrument dieser Art fand ich dort bey Herrn Kapellmeister Bründl. Die im 1sten Bande der neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften beschriebene Melodica von Stein war ebenfalls ein Flötenwerk, auf dem man die Stärke und Schwäche in seiner Gewalt hatte, dessen Einrichtung aber ganz anders war.

Der Bogenflügel ist vor andern Instrumenten als der ältere Bruder meines Clavicylinders anzusehen, letzteres Instrument hat aber den Vorzug der Unverstimmbarkeit und der noch angenehmern Intonation, indem eine Reibung

mit neuem Glase unter gehörigen Umständen zwar eben so kräftig als Hervorbringung der Schwingungen würkt, als eine Reibung mit Pferdehaaren oder einer andern mit Harz bestrichenen Materie, aber weit sanfter geschieht, und weniger hörbar ist. Bekanntermaßen hat Hans Hayden in Nürnberg den ersten Bogenflügel, und nachher Hohlfeld in Berlin ein etwas verbessertes Instrument dieser Art verfertigt, welches von C. P. E. Bach in seinem Versuche, über die wahre Art, Klavier zu spielen, gerühmt wird. Das Schicksal des Hohlfeldischen Bogenflügels konnte ich in Berlin, ohngeachtet aller Nachfrage, nicht erfahren: vielleicht befinden sich dessen Ueberbleibsel in irgend einem entlegenen Winkel des Schlosses. Es wurden bey diesem Instrumente Darmsaiten vermittelst der Tasten an Räder angedrückt *), die mit Pferdehaaren überzogen, und mit Geigenharz bestrichen waren, und vermittelst eines Schwungrades und eines Fußtrittes sich umdrehten. In der *Histoire de l'academie de Paris* 1762. *pag.* 192. wird ein von Gay verfertigter Bogenflügel beschrieben, und in den *Machines et inventions approuvées par l'academie de Paris Tom. II. pag.* 155. einer von Cuisinié, und Tom. VII. p. 183. einer von le Voir, die aber unvollkommener zu seyn scheinen. Greiner in Weimar verfertigte ein Bogen-Hammer-Klavier, wo die Einrichtung eines Bogenflügels mit einem Pianoforte verbunden war; in dem Kramerischen Magazin der Musik 1783, S. 661. findet sich weitere Nachricht davon. Ich habe noch weiter keinen Bogenflügel angetroffen, ausser einen in Königsberg, den der Prediger Wasiansky besitzt, und der Mechanikus Garbrecht gemeinschaftlich mit ihm verfertigt hatte. Das Streichen geschieht vermittelst eines in sich selbst übergehenden schmalen seidenen Bandes, das an der äußern Oberfläche sauber mit Pferdehaaren übernäht ist, und um zwey Rollen geht, die durch ein Schwungrad und einen Fußtritt mit einer Kurbel in Umtrieb gesetzt werden. Es wäre gut, wenn zu dieser Absicht ein in sich übergehendes schmales Band von Pferdehaaren so gewebt werden könnte, daß auswendig ein Haar neben dem andern läge, ungefähr so, wie die seidnen Fäden auf einem Halbattlas, und alle Enden der Haare sich inwendig befänden. Der Klang dieses Bogenflügels war sehr stark, und mehreren zugleich gespielten Geigeninstrumenten ähnlich: am angenehmsten war er in einiger Entfernung oder in einem Nebenzimmer, wo die in der Nähe etwa zu hörenden kleinen Rauhigkeiten unmerklicher wurden. Herr Garbrecht war beschäftigt, ein neues mit einem Pianoforte, das man damit zugleich oder auch einzeln spielen konnte, verbundenes Instrument dieser Art zu bauen, er war auch bereit, dergleichen zum Verkauf zu verfertigen, um einen in Verhältniß der Güte eines solchen Instruments und der Schwierigkeiten des Baues sehr billigen Preis. Nur muß einer, der von einem solchen Instrumente gehörigen Gebrauch machen will, selbst einige Kenntniß von mechanischen Arbeiten haben, um bey jeder etwa sich zeigenden kleinen Unvollkommenheit sogleich den Grund davon ausfindig zu machen, und der Sache abzuhelfen. Herr von Mayer in Görlitz hat einen im Journale für Manufakturen und Handlung, wie auch in der Lausitzischen Monatsschrift beschriebenen Bogenflügel gebauet, zu dessen Verfertigung ich ihm, als er mich in Wittenberg wegen meines noch nicht lange vorher fertig gewordenen Euphons besuchte, aufgefordert, und ihm die erste Idee mitgetheilt habe. Die Saiten werden nicht

*) Eigentlich ist die Leyer *(vielle)* in ihrer Art das, was ein solcher Bogenflügel ist, nur ist sie darin weit unvollkommener, daß sie einen geringern Umfang von Tönen hat, und mit einer Hand gespielt, die andere aber zum Drehen gebraucht wird, daß man auch eine Saite durch Verkürzung zu mehreren Tönen gebraucht. Der Kaiserliche Legations-Sekretair Hadrawa in Neapel hat, wie mir erzählt worden ist, die Leyer zu vervollkommnen gesucht, und dem Könige darauf Unterricht gegeben.

etwa, wie bey den vorher erwähnten, an die streichende Substanz angedrückt, sondern sie liegen still, und es geht ein Rahmen, der mit mehrern Strängen von Pferdehaaren, die zwischen die Saiten hindurchgehen, bespannt ist, vermittelst eines Fusstrittes senkrecht auf und nieder, und durch die Tasten werden die Pferdehaare vermittelst kleiner Rollen, über die sie gehen, an die zu streichenden Saiten seitwärts angedrückt. Hierdurch wird zwar dieses gewonnen, dafs die Darmsaiten weniger der Verstimmung ausgesetzt sind, als wenn sie durch den Druck mit den Tasten ausgedehnt, und wieder nachgelassen werden, (obwohl dieses, wie ich nachher an dem Königsbergischen Bogenflügel wahrnahm, nicht so beträchtlich ist, als ich vermuthete, besonders, wenn die Saite diesseits der Stelle, wo sie von dem Tangenten gedrückt wird, noch eine ziemliche Länge hat), hingegen kann man bey dieser Einrichtung die Töne nicht länger halten, als die Länge der Pferdehaare es zulafst: es ist auch der Mechanismus äusserst zusammengesetzt, so dafs nothwendig öfters etwas wandelbar werden, und viel Nebengeräusch hörbar seyn mufs. Will man übrigens ein nicht unabgesetzt fortgehendes, sondern so wie bey dem jetzt erwähnten Instrumente, hin und herwärts gehendes Streichen sich gefallen lassen, so schlage ich hier eine weit einfachere Einrichtung eines Bogenflügels vor. Man könnte nämlich einen Strang von einigen wenigen sehr langen Pferdehaaren über zwey Rollen gehen lassen, so dafs ein Haar neben dem andern läge, und an dem einen Ende einen Fufstritt, an dem andern ein Gewicht oder eine Feder anbringen, und die Saiten an die Pferdehaare vermittelst der Tasten andrücken.

Das von Herrn Träger in Bernburg erfundene und in der Berl. musikal. Monatsschrift, Jul. 1792. beschriebene Nagelclavier steht in eben so naher Verwandschaft mit meinem Instrumente, als der Bogenflügel. Es sind bey demselben eiserne Stifte in einen Stimmstock festgeschlagen, welche (wie die Stifte der Eisenvioline mit dem Violinbogen) durch ein mit Geigenharz bestrichenes leinenes Band gestrichen werden, das vermittelst eines Schwungrades und Fufstrittes im Umtriebe erhalten wird, und über bewegliche kleine Rollen weggeht, welche durch die an den Tasten befindlichen Tangenten den Stiften genähert werden. Die Idee selbst scheint sehr gut zu seyn, nur möchte wohl bey einer Bewegung so vieler kleiner Rollen, und bey einer Reibung eines leinenen Bandes an den Stiften manche Rauhigkeit und manches Geräusch unvermeidlich seyn.

Die Harmonika mit einer Tastatur ist auch unter diese Klasse von Instrumenten zu rechnen. Diejenigen, welche ich gehört habe, klangen weniger angenehm, und sprachen schwerer an, als wenn die Glocken mit den Fingern unmittelbar berührt wurden; über andere, die ich nicht gehört habe, kann ich nicht urtheilen.

Noch ist mir weiter kein Instrument bekannt, das bey dieser Gelegenheit zu erwähnen wäre, als das von Herrn Schnell erfundene Anemochord, welches neulich in gegenwärtiger musikalischer Zeitung beschrieben worden ist. Er hatte die Gefälligkeit, vor einigen Jahren es mir in Stuttgardt zu zeigen. Die Idee, ein Instrument zu bauen, auf dem man die angenehmen Töne der Aeolsharfe, welche sonst nur ein Spiel des Windes sind, nach seiner Willkühr hervorbringen konnte, macht allerdings dem Erfinder Ehre, so wie auch die Beharrlichkeit in Ueberwindung der Schwierigkeiten, welche meines Erachtens müssen unsäglich gewesen seyn, da ich bey Erfindung und Ausführung zweyer so einfachen Maschinen, wie mein Euphon und Claviçylinder sind, schon mit so vielen Schwierigkeiten habe kämpfen müssen. Es ist nur Schade, dafs die Töne so langsam ansprechen, und dafs man sie zwar zu einer sehr beträchtlichen Stärke kann anschwellen, nicht aber nach Willkühr schwach fortdauern, oder stark angegebene Töne verschwinden lassen, dafs man auch den Wind etwas hört. An diesen Unvollkommenheiten

ist gewifs nicht der Erfinder Schuld, sondern sie liegen in der Natur der Sache. Es ist diesem Künstler, der durch die politischen Verhältnisse um die Vergütung seiner Bemühungen gekommen ist, wohl zu gönnen, wenn er, wie in öffentlichen Nachrichten gesagt wird, in Wien viele Theilnahme findet.

Recensionen.

Liedersammlung beym Klavier. Ein musikalischer Versuch, zum zweytenmal angestellt von E. G. Belling, Kantor und Lehrer der Stadtschule zu Stolpen. Berlin, bey Rellstab. (1 Rthlr.)

Dies bescheidene Prädikat, das der Verfasser seinem Werke selber beylegt, wie nicht weniger der Umstand, dafs er vielleicht als Lehrer in seinem Kreise ein nützlicher Mann seyn mag, fordert allerdings nicht wenig zur Nachsicht auf; aber mit aller Nachsicht ist es doch der Kritik, wenn sie sich selbst nicht zerstören soll, nicht wohl möglich, diese wohlgemeinten Produkte in Schutz zu nehmen. Sie müssen Benevolenz demnach aufserhalb der Gerichtsbarkeit der Kritik suchen. Da man nun auf menschliches Wohlwollen, Freundschaft und dergleichen von Rechtswegen in Recensionen, wenigstens allein, nicht anschlagen darf, so mag es Verfasser und Verleger dem Recensenten nicht übel deuten, dafs er sich auf gar kein näheres Kunsturtheil über diese Lieder einlassen kann. Nur das Einzige will er Herrn Belling, blos als Kantor, zu überlegen geben, ob er wohl glaubt, dafs es — richtig, davon sey auf keine Weise die Rede, nur — menschlich ist, das Publikum Dinge von folgender Art, deren unzählige vorkommen, singen zu lassen:

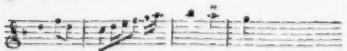

oder

oder gar

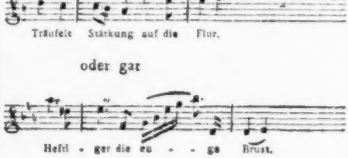

Die Brust mag ja eng seyn, die so unziemlich auslegen kann!

Das allgemeine Wiener Aufgebot. Eine charakteristische Sonate für das Fortepiano, mit Begleitung einer Violine und Violoncell, Sr. Durchl. dem Prinz Ferdinand von Würtemberg, K. K. Feldzeugmeister, zugeeignet von Paul Mascheck. Wien, Artaria und Comp. (1 Fl. 30 Xr.)

Da Recensent seine eigene Ideen von sogenannter Charaktermusik hat, die von den gangbaren etwas abweichen, so mufs er es wirklich der Phantasie und dem lebhaften rühmlichen Patriotismus der Wiener überlassen, in dieser Sonate das Bedrängnifs der Zeit, die Aufforderung zum Marsch ins Feld, das Waffengeklirr und was dergleichen mehr in der Idee dieses ihres patriotischen Landsmannes gelegen haben mag, als er dies Aufgebot von sich stellte, selber herauszufinden. Man hat es hier blofs mit der Sonate an sich zu thun, und da lafst sich denn ein ganz günstiges Urtheil davon fällen. Sie hebt mit einem Adagiosatz an, der von einem brillanten Allegro abgelöst wird. Darauf folgt ein Marsch, dann wieder ein längeres Adagio, darauf ein Satz im Menuetten-Tempo; wieder ein Adagio, und den Beschlufs macht ein tanzendes Rondo, wodurch ohne Zweifel die Freude der Conscribirten ausgedruckt werden soll. Da nun Mannigfaltigkeit viel zur Unterhaltung beyträgt, und der Satz übrigens gut ist, so ist es billig, dafs diese Sonate im Oesterreichischen ihr Publikum finde. — Der Stich ist sehr rein und deutlich

Anekdote.

La Motte war, wie bekannt, einer der grofsen Violinspieler, und besonders durch sein Notenlesen berühmt. Zu seinen Geschicklichkeiten war er auf sonderbare Art gekommen. Ein gut rechnender Engländer hatte den Knaben von seiner Mutter als Eigenthum an sich gebracht. Der Spekulant liefs sein frühes Talent durch grofse Meister ausbilden, reisete dann mit ihm, und machte sich durch seinen Erwerb bezahlt. Dafs ein solcher Mann den Kleinen nicht sowohl für Musik ausbildete, als vielmehr dressirte, kann man sich denken. Damit der junge Mensch seine Zinsen bald trüge, mufste er, aufser den vielen Stunden seines eigentlichen Studierens auf der Geige, sich auch gewöhnen, alle ihm vorgelegte Solo's auf den ersten Anblick wegzuspielen. Hierdurch brachte er es wurklich so weit, dafs es kein Solo, kein Konzert — kurz, dafs es Nichts gab, das ihm vorgelegt werden konnte, und worin er stecken geblieben wäre. Kam ihm eine Passage, die ihm zu fremd war — augenblicklich substituirte er eine andere, da er zugleich wissenschaftlicher Musiker war: und die Halbkenner rühmten ihn deshalb nur desto mehr, und nannten diesen Nothbehelf freye Variirung aus dem Stegreif. Da er zu Prag war, wollte ein gewisser Babitzeck, Sekretair beym Fürsten von Fürstenberg, ihn auf eine schlimme Probe stellen, und schlechterdings verlegen machen. Er komponirte daher ein schweres Konzert aus Cis dur, und liefs es nicht eher auflegen, bis das Ritornell beginnen sollte. La Motte, nichts weniger als verlegen, stimmte ganz unbemerkt seine Geige um einen halben Ton höher, und spielte so, mit gröfster Gleichgültigkeit, sein Konzert aus C dur. Nun war es an dem Komponisten, verlegen zu seyn. In Paris wollte Jarnowick ihn in Versuchung führen, und forderte ihn auf, eine konzertierende Symfonie von Cambini mit ihm zu spielen. Welcher Geiger von Bedeutung kann sich da zeigen — erwiederte La Motte. Ich will Ihnen einen andern Vorschlag thun: Bringen Sie das nächste mal ein Konzert von Ihrer Komposition mit, und ich will eins von der meinigen mitbringen. Sie spielen dann das meinige, und ich das Ihrige. — Diese musikalische Aufforderung blieb aber ohne Erfolg. Wahrscheinlich hielt sie Jarnowick für allzubedenklich.

Bey dieser Gelegenheit merke ich noch folgendes an: Das Violin-Konzert von Mozart, gegen dessen Aechtheit in Ihren Blättern Zweifel erhoben worden sind, ist wirklich von M., ist etwa 15 Jahr alt, und das letzte, das M. geschrieben hat. Hier ist mein Beweis. Vor etwa 13 Jahren besuchte mich der berühmte Violinspieler Eck aus München. Er hatte dort Mozarten besucht, und dieser hatte ihm das nemliche Konzert vorgelegt, um es von ihm zu hören, weil „Eck ein Geiger von Ton und Bogen wäre, schon gebunden spielte, und daher ganz nach seinem Geschmack sey." — M. spielte mir dieses Konzert selbst vor, setzte Eck hinzu, und arbeitete es heraus — freylich mit nur eifrigem Gekratze." Uebrigens sollte ich meinen, dafs, ohngeachtet jener gerügten Härte, M.'s Geist in dem Konzerte nicht zu verkennen sey.

F. A. Ernst, in Gotha.

Abhandlung

über den schönen Ton auf der Flote, und dessen wahre und achte Behandlung. Auf Veranlassung der im 9ten Stück des ersten Jahrganges dieser musikalischen Zeitung geäufserten Anfragen an die modernsten Komponisten und Virtuosen.

(Beschlufs.)

Was in Opern und Ouvertüren mit der Flote gemacht wird, gehört eigentlich nicht hieher; denn in einer Oper kann sich vieles machen lassen, was in Konzerten und dergleichen nicht angeht. Wenn die Herren Flotisten sagen: sie

müfsten in der Höhe so stark spielen, weil sie sonst unrein spielen würden, so ist das eine Unwahrheit. Nur alsdenn könnte es einen Schein von Wahrheit haben, wenn die Flöte gegen das Ganze zu tief wäre, und man sie durch das Starkblasen aus Nothwendigkeit hinauftreiben müfste, um sie damit zum Ganzen passend zu machen. Da sich dies in der Tiefe nicht wohl thun läfst, so läfst man sie lieber gar weg.

Der Ton kann beym Sanftspielen weder in der Tiefe zu tief, noch in der Höhe zu hoch werden, wenn man die angegebenen Mittel anwendet, und sein gebildetes Ohr zu Rathe zieht: denn dieses bestimmt die Lage der Lippen und den Wind, und das zur gehörigen Zeit nöthige Heraus- und Hereinwenden der Flöte. Also ist es nicht wahr, dafs auf einem richtig gestimmten Instrumente bey einem sanften Vortrage die Höhe zu hoch, und die Tiefe zu tief werden könne.

Da jedes Instrument eine gewisse und bestimmte Lage hat, wo sowohl der schöne Gesang, als die brillanten Passagen hin gehören, und so zu reden zu Hause sind, wenn sie sich schön und deutlich ausnehmen, und immer gerathen sollen: so wird man leicht einsehen, dafs weder eine zu grofse Höhe, noch eine zu anhaltende Tiefe geschickt dazu sey. Dies liegt in der Natur der Sache und des Instruments. Z. B. Wenn man auf der Flöte brillante Passagen blos in der Tiefe machen wollte, so würde man nicht viel davon hören, besonders bey denen, die eine schwache Tiefe haben. Hingegen zu dergleichen Passagen immer die äufserste Höhe anwenden wollen, würde wegen des Ansprechens Schwierigkeiten haben, denn der Ansatz ist nicht immer gleich, der Ton würde entweder schreyend und unangenehm werden, oder er würde öfters gar nicht da seyn. Eben so würde es auch sehr unnatürlich seyn, wenn man den Gesang dahin legen wollte.

Dafs Quanz nur bis d, höchstens bis e gespielt haben wollte, hatte wohl seinen Grund nicht allein in obengesagtem, als vielmehr darinnen, dafs die Flöten, die er sich machen liefs, (denn er selbst hat keine gemacht:) nicht höher, als e angaben. Ich besitze selbst eine solche. Indefs mufs man Höhe und Tiefe mit Einsicht benutzen: aber immerwährende Sprünge von der Tiefe in die Höhe sind wider den Zweck der Musik, und erzeugen höchstens nur Bewunderung, wenn sie gerathen: aber sie gerathen nicht immer.

Der Verfasser jenes Aufsatzes fragt: Ob es besser sey, glänzen oder rühren? Lustig belacht zu werden, oder herzlich gerührten Dank zu empfangen? Keines allein! Wer immer glänzen will, glänzt nur eine kurze Zeit, und wer immer rühren will, verfehlt am Ende seinen Zweck, denn der Zuhörer fängt an zu gähnen. Das lustig belachet zu werden, gehöret für den Spafsmacher, der in der Musik keinen Platz finden darf. Also beydes, glänzen und rühren, mufs in einem Konzert oder Solo zu finden seyn; Kunst und schöner Gesang, beyde aus einem Gefühl entsprungen, bezeichnen den einsichtsvollen Setzer und den geschickten Virtuosen, welcher durch diese Mannigfaltigkeit die Aufmerksamkeit des Zuhörers erhält, und sich dessen herzlichen Dank erwirbt.

Was die Gleichheit des Tones in der eingestrichenen Oktave betrifft, so kann sie zwar in einigen Fällen bewirket werden, aber nicht in allen. Durch die angebrachten Klappen: F, gis und b ist zwar vieles gewonnen, aber lange noch nicht alles. Nur einige Fälle will ich anführen. Wenn man d-f; es-f; und solche Fälle, wo der sechste Finger vorher liegt, mit der f Klappe machen, und verbinden will, so kann das nie geschehen, wenn nicht e darzwischen gehöret werden soll. Hieher gehöret auch der Triller: f-g, wo es-f nachschlagen soll. Dieser Nachschlag kann hier nach dem Triller nicht Statt finden, und ein Triller ohne Nachschlag ist ein Unding, welches kein rechtlicher Flötenspieler machen wird. Hieher gehöret also noch eine f Klappe, die ich nun hinzugethan, jetzt aber so eingerichtet habe, dafs eine f Klappe auf zweyerley Art geöffnet werden kann. So ist es auch

mit der b Klappe. Da man mit einer nicht ausreicht, so habe ich die Einrichtung damit getroffen, wie bey der f Klappe. Auch ist die Fortschreitung c̄-b̄, oder umgekehrt, ungleich, denn b̄ ist helle und c̄ ist stumpf. c̄ auf andere Art gegriffen, um es heller zu machen, ist unsicher und mehrentheils zu hoch, wenn man nicht Zeit hat, es tiefer zu künsteln. Also hieher gehöret eine c̄ Klappe, welche ich mit vieler Mühe, so wie sie jetzt ist, erfunden habe. Durch diese wird nun die Fortschreitung schön, und man hat nun auch einen richtigen Triller zu h̄-c̄, der sonst ohne diese Klappe ganz fehlet. Auch ist der Triller b̄-c̄, mit Hülfe der zweyten b Klappe, schön, der sonst ohne c̄ Klappe elend und falsch, und eben so gut ist, als fehlte er gänzlich. Einem Virtuosen aber soll nichts fehlen. Alles dieses, und noch weit mehreres, findet sich im zweyten Theile meines Unterrichts: Ueber die Flöten mit mehrern Klappen, deren Anwendung und Nutzen; und dafs nur auf einer Flote mit es, dis, f, f, gis, b, b und c̄ Klappe, nach meiner Einrichtung, alles schon und auch ohne Geklappere gemacht werden konne, welches ein Virtuos können mufs. Einer, der nur Profession von diesem Instrumente mach:, kann freylich mit wenigern Klappen auskommen. Dieses Werk ist jetzt unter der Presse. Was übrigens die f Klappe zum Fis, und die gis und b Klappe zum f thut, findet man in meinem Unterricht pag. 126. und 127, welcher schon vor 8 bis 9 Jahren im Druck erschienen ist. Weitläuftiger wird davon im zweyten Theile meines Unterrichts gehandelt. Auch kann man die von mir bei Breitkopf 1789. herausgekommene Abhandlung vom Flötenspielen darüber nachlesen.

Durch meine ganze Lebenszeit habe ich mich bemühet, mein Instrument, die Flote, vollkommener zu machen, und ich bin überzeugt, dafs mich meine nunmehro fast 50jährige Bemühung nicht unbelohnt gelassen hat, wie der Unbefangene schon lange einsah und noch einsieht: denn Ansprache, Ton und Temperatur sind jetzt so darinnen, als sie vorher nie gewesen sind. Dafs man mich als wissenschaftlichen Künstler unter die handwerksmäfsigen Instrumentenmacher zählt, ist nicht recht: denn ich bin keiner. Ich baue mein Instrument nicht durch Gesellen und Lehrjungen, sondern ich mache es selbst.

Da Quanz kein Gelehrter war, so konnte er auch sein Buch: *Versuch einer Anweisung, die Flöte zu spielen*, nicht selbst schreiben, sondern er mufste es einem Gelehrten, der viele musikalische Kenntnisse hatte, übertragen. Dieses Werk, ob es gleich viel Gutes und Brauchbares, die Musik betreffend, enthält, scheint doch in Absicht auf die Behandlung des Instruments unvollkommen zu s[illegible], weil er selbst einen Lehrer, der es versteht, dazu verlangt. Allein das ist eine schwere Forderung. Jetzt ist überdiefs vieles anders. Auch ist seine Flötensprache nicht immer anwendbar. Ein freyeres Urtheil hierüber zu fällen, ziemt mir nicht, gehöret auch nicht hierher. So ist es auch mit seinen Flöten: er gab nur an, was er daran verändert haben wollte. Die Erfindung der dis Klappe und Pfropfschraube ist vortrefflich, und wird es immer bleiben, obgleich er selbst damals, als er sie erfand, ihren Gebrauch nicht ganz eingesehen hat.

Für das gütige Benehmen des mir gänzlich unbekannten Herrn Verfassers jener bescheidenen Anfragen, mich hier zum Beyspiel angeführt zu haben, danke ich ihm herzlich, und wunsche, dafs ich ihm mit dem Wenigen, was ich hier gesagt habe, einigermafsen Gnuge gethan haben möge.

Tromlitz.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar **№. 19.** 1800.

Abhandlung.

Ueber die durch Glasstäbe andern Körpern entlockten Töne.

Die von mir im Jahre 1791 nur flüchtig angestellten Versuche, vermittelst schmaler Glasstäbe Töne aus Saiten zu ziehen, hat der Freyherr von Dalberg auf eine interessante Weise verfolgt. Der Ton, den man auf diese Art den Saiten entlockt, ist überaus schön und sonor, und hat, zumal in der mittleren Bafsgegend, viel Aehnlichkeit mit dem des Waldhornes, wie Herr von Dalberg auch gefunden hat. Ich habe diese Erfindung zu keinem Instrumente benutzt, weil ich es schwer fand, einen bestimmten Ton ohne verwandte Nebentöne zu ziehen, und hielt mich daher an Stimmgabeln und Stäbe.

Dafs die Glasstäbe selbst eigentlich keinen Ton geben, sondern nur das Mittel sind, den tongebenden Körper in Bewegung zu setzen, d. h. klingen zu machen, behauptete ich auch in dem mehrerwähnten Aufsatz im Modejournal 1791. Es erhellt dies gleich daraus, dafs, um den Ton d zu ziehen, man eine eben so lange, schmale und dicke Taste brauchen kann, als man braucht, um einen tiefen Bafston zu erhalten. Die Taste kann dieselbe seyn, aber der klingende Körper mufs wachsen oder abnehmen. Gäbe die Taste den Ton, so mufste sie auch allein klingen, wenn man sie der Länge nach striche. Das probire man. Ich habe lange genug vergebens auf Glasröhren und Glaslatten auf und abgestrichen, ehe ich fand, dafs man sie an einen andern Körper ansetzen müsse, um Töne zu erhalten.

Die Benennung Glastaste ist daher sehr schicklich. Durch die mit dem nassen Finger auf diese Taste bewirkte Friktion wird der klingende Körper, der sehr mancherley seyn kann, z. B. eine Stimmgabel, ein Stab, von Metall oder Glas, eine Saite, in Schwingung gesetzt. Beynah, wie der Violinbogen die Saite in Vibration setzt, nur dafs hier bey der Glastaste der tonerweckende Körper, die Taste, mit ein Theil des klingenden Körpers ist, und ob er gleich durch die auf ihm bewirkte Friction, Ursach der Schwingung ist, doch auch zugleich bey dem erregten Tone selbst mitschwingt, und dabey einigermafsen als Taste wirkt. Eine Stimmgabel, die ohne Glasstab, etwa durch einen Schlag erschüttert, den Ton c angiebt, wird, wenn sie den Streichstab trägt, und durch diesen zum Klingen gebracht wird, einen ganzen Ton, oder etwas mehr, tiefer werden, je nachdem der Streichstab länger, schwerer oder leichter ist. Wird der Streichstab zu lang, dick oder schwer, so wird der Ton immer tiefer werden, und endlich gar verschwinden, weil das Gleichgewicht der beyden Arme der Stimmgabel dadurch aufgehoben wird, da der eine Arm zu viel belastet ist. Doch ist zu merken, dafs eine beträchtliche, nur nicht zu starke Verlängerung des Stabes, immer noch wenig genug gegen das austrägt, was eine Verlängerung des klingenden Körpers selbst, z. B. der Arme der Stimmgabel grade aus, austragen würde. Ich kann z. B. den Streich-

stab 3 bis 4 Zoll verlängern, dadurch erhält man etwa einen halben Ton, und das kann, mehr Tiefe. Dieselbe Verlängerung des klingenden Körpers würde über eine Quinte austragen. Doch scheint bey dem aus Saiten erhaltenen Ton noch weniger auf die Beschaffenheit der Glastaste oder des Streichstabes anzukommen, und blofs eine Fortpflanzung der in der Taste durch die Friktion bewirkten titillirenden Bewegung, die Ursache des erregten Tons zu seyn. Denn hier wird die Taste nicht von dem klingenden Körper getragen, sondern sie stöfst nur dran, oder ist wenigstens weniger fest damit verbunden.

Im Ganzen sieht man wohl, dafs alle diese Erscheinungen auf ganz neue musikalische Instrumente führen können.

Zum Schlufs will ich dreyerley Arten, die Glasstäbe an die klingenden Körper zu applicíren, hier mit Figuren erläutern.

1) Aus Stimmgabeln:

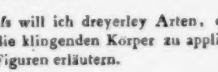

Hier ist der Streichstab *c d* an dem kürzern Ende der Stimmgabel *a b c* befestigt. Wäre das Stück, das den Stab trägt, gleichgrofs mit dem andern, so würde kein Ton erfolgen, weil die Arme ungleich belastet wären. Der Ueberschufs des längern Armes *a e* hält hier nach dem vorher angegebenen, das Gleichgewicht mit dem Streichstabe.

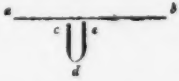

Bey dieser 2ten Figur sind die Arme fast gleich. Der Glasstab *a b* ist in der Mitte auf dem ein klein wenig höhern Arme der Gabel *c d e* angebracht, und ändert, wenn er nur dünn und leicht, die Stimmgabel aber etwas stark und am besten von Eisen ist, wenig am Tone. Den kürzern Arm *c d* sucht man etwas zu belasten. An diesem erhält man durch Zuthun und Hinwegnehmen auch die Stimmung, und bestimmt das Gleichgewicht.

2) Aus Stäben, von Glas, Eisen, oder Holz.

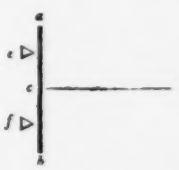

Ein solcher Stab *a b* ist in seinen zwey Schwingnoten *e f*, die ziemlich in die vierten Theile der Länge treffen, unterstützt, und aus der Mitte geht der Streichstab *c d* heraus. Auf diese Art ist mein letztes Instrument der Art genaut gewesen. Ich habe es aber vernachlässigt, weil ich das Spiel der Glockenharmonika in praktischer Rücksicht vorziehe, so sehr jenes in theoretischer merkwürdig ist.

Beym Bau solcher Instrumente ist nun freylich mancherley zu beobachten, was hier nicht gesagt werden kann. Dafs er nicht leicht ist, weifs nur der, der Hand angelegt hat.

Dr. *Chr. Fr. Quandt.*

Recensionen.

Gesellschaftliche Lieder für 4 Stimmen. Zweytes Heft. München in der Falterschen Musikhandlung. (1 Thl. 8 gr.)

Man ist geneigt, jeden musikalischen Beytrag zur Vermehrung der gesellschaftlichen

Freude dankbar aufzunehmen, und Recensent, der mit der Idee, mehr Leben und Ton durch vereinten Gesang in unsere oft so eintonigen zwecklosen Societäten zu bringen, von ganzem Herzen einverstanden ist, nahm diese Lieder, deren äufsere Einrichtung — für jede Stimme ein portatives Heft, angenehmer Stich und Papier, und den G Schlüssel für die drey obern Stimmen — zweckmäfsig und einladend wäre, mit gutem Vorurtheil in die Hand. Allein bey näherer Untersuchung ergab sich, dafs das Aeufsere das Beste daran sey.

Erstlich sind dem Inhalte nach von allen den zwölf Gesängen kaum drey, wie sie sich für eine etwas vernünftige und geschmackvolle Gesellschaft schicken; jene sind Nr. 1. Das *Tischgebet*; Nr. 2 und 10. das, obwohl tausendmal abgedroschene Chor aus dem Doktor und Apotheker: *O wie herrlich, o wie labend!* — Was soll man sich wohl an Miseren ergötzen, wie folgende:

Was, was, was!
Was ist doch endlich das?
Ja wenn es regnet, macht es nafs,
Macht manche Schöne nafs.
Doch dies ist ihr denn nur ein Spafs,
Wenn ihr der Hansel auch wird nafs,
Nur ein Spafs,
So ist das.

Oder an dem Kanon:

O du eselhafter Martin.
O du martinischer Esel.
Du bist so faul,
Als wie ein Gaul,
Der weder Kopf noch Haxen hat.

Oder wie der Kanon:

Knie nieder, armer Sünder! armer Sünder, knie nieder! zum letztenmal, zum letztenmal, da knie nieder, knie, da knie nieder, knie, so knie, so knie, armer Sunder, knie zum letztenmal, zum letztenmal, da, da knie nieder, da knie nieder, da knie nieder, so knie, so knie, knie nieder armer Sünder! armer Sunder, so knie! so knie!

sind Produkte ausgelassener Laune eines Künstlers unter frohlichen, vertrauten Gesellschaftern empfangen und gebohren — allerdings ohne Zuthun des feinern Geschmacks: aber welcher Mensch von Bildung wird so etwas ins Publikum hervorziehen, und andern gebildeten Menschen zumuthen, es zu singen? Sollte es ja ins Publikum gebracht werden: wie leicht konnten andere Worte untergelegt werden?

Fürs andere, so sind die Melodien grofstentheils herzlich steif und unnatürlich; man sehe nur das bekannte *Jagerlied* (zu gesellschaftlichem Gebrauche!!)

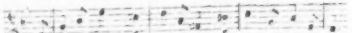

Drittens, so geht die Tenorstimme so hoch, dafs nur eine Sopran- oder Altstimme sie ausführen kann. Man wird dies von selbst begreifen, wenn man sich sagen läfst, dafs der G Schlüssel nicht etwa eine Oktave tiefer, wie es seyn müfste, sondern ganz eigentlich in der gewöhnlichen Tonhohe genommen wird.

Viertens sind die Gesänge selten vierstimmig, sondern die Mittelstimmen fallen häufig in den Einklang, bald unter sich, bald mit Sopran und Bafs, wie dies bey diesen schlechten Lagen der Stimmen nicht anders seyn kann. Gleich im ersten Liede singt der Bafs so:

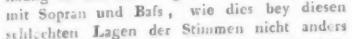

Dies wird wohl übergenug seyn, um den Werth dieser Lieder anschaulich zu machen.

Schade um so manche gute Idee, die durch Stümper verhunzt wird, und gleichfalls Schade um so manchen braven Verleger, der damit, wie hier, angeführt wird!

Sechs Lieder verschiedenen Inhalts für Gesang und Klavier. In Musik gesetzt von Bened.

Hacker. Zweyter Theil. Salzburg, in Kommission der Mayerschen Buchhandlung. (36 Xr.)

Nicht verschiedenen, sondern nur einen — nämlich schlechten Inhalts: womit wir übrigens nur die Musik, und nicht die Gedichte gemeynt haben wollen, die noch angehen, wiewohl ein eigener Geschmack dazu gehört, mit F. W. A. Schmidts kahler Natur zu sympathisiren, und sprechend oder singend auszurufen:

Sieh wie alles
Vom Storche bis zum Spatz sich freut
Vom Karpfen bis zum Stint.

Abhandlung.

Musik als Chiffresprache,

von Christmann.

Dafs bey dem so verwickelten Gange der diplomatischen Geschäfte in Frankreich, bey der grofsen Ausdehnung, die sie mit dem revolutionairen Laufe der Tagsbegebenheiten erhielten, und bey dem sich so mannigfaltig durchkreuzenden Privatinteresse der Volksrepräsentanten, unter welchen keiner sich gerne in seine Karten schauen liefs, und daher oft in einem und ebendemselben Bureau viererley Geheimschriften eingeführt wurden — dafs bey diesen und andern Umständen auf Vervielfaltigung der Chiffresprache Bedacht genommen werden mufste, war natürliche Folge von jenem. Dafs aber dem Guidonschen Notensystem die Ehre wiederfahren würde, es in Hieroglyphen diplomatischer Verhandlungen umzuschaffen: wer unter allen Meistern und Gesellen der Tonkünstlergilde hätte sich das jemals träumen lassen? Und doch ist es Thatsache unsers Zeitalters, wenn anders die Brochure, die unter dem Titel: *Geheime Briefschaften aus dem Portefeuille der bey Rastadt ermordeten fränkischen Gesandtschaft, voll nichtiger Aufschlüsse über mehrere der interessantesten Ereignisse unserer Tage*, voriges Jahr erschien, nicht eine blofse Buchhändlers-Spekulation war. Dem sey nun, wie ihm wolle: so verdient doch die Seltenheit der Sache, unsere Leser mit diesem Wunderdinge genauer bekannt zu machen.

Die Briefe, sagt der ungenannte Verfasser jener kleinen Druckschrift, waren ganz in gewöhnlichen Musiknoten geschrieben, und zwar blos als laufender Bafs einer wirklichen Komposition untergelegt, so dafs keine Maske zu merken war, wenn man etwa blos den ganz richtigen Diskant durchsah. — Die Entzifferung war wirklich schwer, weil nicht nur die Worte selbst durch ganz feine Zeichen (jeder letzte Buchstabe war blos eine gehaltene Note) abgesondert; sondern auch wirklich die Schriftzeichen nicht, wie bey den andern Chiffrebriefen, auf 16 reducirt, sondern noch ganz voll waren.

Um aber zugleich das Geheimnifsvolle dieser Notenblätter zu maskiren, wurden sie mit Briefen begleitet, die gewöhnlichen Inhalts und mit den gewöhnlichen Charakteren geschrieben waren.

Ohne mich nun in kritische Muthmafsungen über die Authenticität der Briefschaften einzulassen: so lafst sich doch daraus auf die Möglichkeit, die Tonzeichen zu einem solchen Zwecke wirklich anzuwenden, mit Sicherheit schliefsen. Man weifs, wie reich die Musik an Tonzeichen ist, und wie viele zufällige Signaturen in ihrem Gebiete liegen. Durch diesen Vorzug, den sie in dieser Rücksicht vor allen andern Buchstabenzeichen hat, liefs sich unstreitig eine diplomatische Chiffresprache mit den räthselhaftesten *Non-Valeurs* bilden, deren Entzifferung um so mehr mit den grofsten Schwierigkeiten verbunden seyn mufste, da jede andere Person, welcher ein solcher Chiffrebrief durch irgend einen unglücklichen Zufall in die Hände käme, nothwendig auch musikalische Einsichten besitzen mufste, um nur die Mifsverhältnisse in der Komposition einzusehen, und aus denselben auf das Geheimnifs zu argwohnen,

das unter dieser Hülle von Harmonie so künstlich versteckt ist.

Kurze Nachrichten.

J. Haydn arbeitet jetzt mit dem Feuer eines Junglings und der Beharrlichkeit eines bejahrten Mannes an den *Jahreszeiten*, dem Seitenstück zu seiner *Schöpfung*. Es ist schon in dieser Zeitung erwähnt, dafs sein alter Freund, der Freyherr von Swieten, ihm dazu den Text, nach Thomson, ausgearbeitet hat. Es scheint in der That, als ob es diesem Komponisten, und einigen andern würdigen Künstlern unsrer Kaiserstadt, gelänge, die Reformation des Musikgeschmacks immer weiter zu fordern. Wenigstens wollen die kleinlichen Produktchen, altwiener Art und Kunst, sich gar nicht mehr halten, und es kömmt vielleicht bald die Zeit, wo wir, die wir seit geraumer Zeit Deutschland Muster von Komponisten gaben, auch ein musterhaftes Publikum aufweisen können. — In Dresden sind seit Neujahr zwey neue Opern auf das Churfürstl. Theater gebracht worden: *Le donne cambiate*, und *Camilla*. Die erste ist eine freye Uebersetzung des Singspiels: *Die verwandelten Weiber, oder der Teufel ist los*. Die Musik ist von Portogallo. Er hat das Stück als Intermezzo in einem Akt bearbeitet: aber durch verschiedene eingelegte Arien und ein braves Finale von unserm Gestewitz, wurde es zu einer artigen Oper herausgeputzt, und besonders durch das angenehme Spiel der Demois. Babbi (als Gräfin, die zur Schustersfrau wird) gehalten. In dergleichen und in naiven Rollen verdient sie ganz den Beyfall, welchen man ihr hier beweiset. *Camilla* wurde viermal wiederholt. Es ist von dieser vorzüglichen Arbeit Paer's schon in Ihren Blättern die Rede gewesen: ich setze nur das hinzu, dafs man allerdings hier und da in der Musik eine allzugetreue Benutzung von Mozarts, Salieri's und Winters Ideen findet. Die grofsten und erschütterndsten Scenen sind und bleiben aber ganz meisterhaft. Hieher gehört ganz vorzüglich die Scene der Errettung der verschmachtenden Camilla aus dem Burgverlies. Auch hat der Komponist dieses alt-spanischen Sujets seiner Musik etwas von diesem romantischen Costume, von dieser nationalen Haltung zu geben gewufst. Die Dekorationen waren brav: aber die Kleidung — doch das ist unsere alte und bekannte Klage. Unsere Cappeletti sang die Rolle der Camilla so vortrefflich, als schlecht sie sie spielte. Als ihr kleiner Sohn trat die Tochter des ersten Tenoristen, Alberghi, zum erstenmal auf, und gefiel recht sehr. „Und das Publikum war über diese ganze Vorstellung entzückt?" — Um Vergebung — die bedeutendsten Personen allerdings: aber ein grofser, vielleicht der zahlreichste Theil der Zuhörer, meynte: Ja, die Oper ist aber doch zu ernsthaft! oder: sie ist aber doch zu lang! — Der berühmte Dussek aus London ist jetzt in Hamburg: und die vortheilhaft bekannte Harfenspielerin, Demois. Müllner, aus Wien, ist in diese ihre Vaterstadt zurückgekehrt, wo sie schon im Theater sich mit Beyfall hat hören lassen. Eine neue Oper von Paer: *La virtù al Cimento*, gefällt dort nicht so allgemein, als dessen *Camilla*. Da bey der letzten Aufführung der *Schöpfung* die Entréepreise verdoppelt waren, so betrug die Einnahme auf 3000 Gulden, und diese ganze Summe wurde dem Pensionsinstitut der Tonkünstlerwitwen übergeben. — Bey der letzten Ausstellung der Kunstwerke im Nationalpallast zu Paris gaben auch die Zöglinge des Conservatoriums der Musik, wie andere Künstler, öffentliche Proben ihrer Talente und Geschicklichkeiten. Man findet als besonders bemerkenswerth, dafs die Burgergesange von den zahlreichen Zuhörern mit ungemeinem Enthusiasmus aufgenommen worden sind. — Der in Frankreich und England beliebte Opernkomponist Gresnik aus Lüttich ist vor kurzem in Paris gestorben. Er war vordem Musikdirektor bey dem Prinzen von Wallis, wohnte aber seit fünf Jahren in Paris, wo er eine beträchtliche Anzahl klei-

ner und grosser Opern geschrieben, auf verschiedene Theater gebracht, und mit Beyfall aufgenommen gesehen hat. (*Magazin Encyclopédique par Millin*, Nr. 13, an 8, wo auch diese Opern genannt sind.) In Deutschland würden sie schwerlich Glück machen, da ein beträchtlicher Theil derselben Schäferopern sind, da der Komponist sein Talent und seinen Fleiss nur allein auf ausdrucksvolle Melodie verwendete, und die Harmonie, aus Absicht und Grundsatz, bis zu dem, was sogar Franzosen Leerheit nannten, vernachlässigte. — Der Verfasser des auch in Deutschland sattsam bekannten und geschätzten Werks: *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano, della sua origine, fino al presente*, der gelehrte spanische Exjesuit Arteaga in Paris ist gleichfalls vor kurzem gestorben. Mehreres von ihm steht im vorhin angeführten Magazin. Das genannte Hauptwerk Arteaga's ist gedruckt zu Bologna 1783, 8. 2 Bände, und dann zu Venedig 1785, 8. 3 Bände, und deutsch herausgegeben von Forkel, Leipzig 1789, 8. Der Uebersetzer hat auch eine Fortsetzung versprochen.

Korrespondenz.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.

Verona, im November 1799.

Endlich einmal bin ich im Stande, Ihnen als Antwort auf Ihre Anfrage etwas von dem zu sagen, wie es jetzt um die Musik in Italien steht. — Die allgemeine Gährung, welche Aufruhr und Krieg vor kurzem noch erregten, schien den Genius der Harmonie auf eine geraume Zeit stumm und unthätig gemacht zu haben. Aber kaum verzog sich die unglückschwangere Wolke nach und nach von Provinz zu Provinz, von Stadt zu Stadt, als auch schon eine Menge neuer, während der Unglückepoche selbst ausgearbeiteter Werke zum Vorscheine kam, und unsere vom Kanonendonner noch betäubten Nerven zu angenehmeren Gefühlen wieder weckte.

Ich habe mir viele Mühe gegeben, von den anerkanntesten Kunstrichtern und Kennern die genauesten Nachrichten über diesen Gegenstand einzuziehen, und schmeichle mir daher, Ihre Wünsche in jeder Rücksicht befriedigen zu können.

Es ist allgemein bekannt, in welchem hohen Grade von Achtung die Musik in Italien steht, und wie sehr sie, leider nicht selten zum Nachtheil anderer Wissenschaften und Künste, von allen Seiten unterstützt und betrieben wird. Was die Musik anlangt, so ist es sicher, dass in ganz Europa keine Nation es der italiänischen gleichthut, dass keine Nation sie je übertroffen hat; man müsste, was das gleichthun anlangt, die Ihrige etwa ausnehmen, die nicht ohne Grund die Nebenbuhlerin Italiens genannt zu werden verdient.

Von dem hohen Werthe, welchen die Deutschen der Musik beylegen, und von dem Fleisse, den sie auf ihre Ausbildung wenden, habe ich mich auf meinen verschiedentlichen Reisen hinreichend überzeugt. Und noch jetzt denke ich mit Vergnügen daran, wie oft mich in den abgelegensten Dörfern, in den einsamsten Posthäusern, bald der sanfte Ton einer melodischen Mädchenstimme, bald die unerwartete Harmonie eines Klaviers, reichlich für den Verdruss entschädigte, den mir die unüberwindliche Faulheit der Postillions oft genug machte.

Die Orphika des Herrn Röllig in Wien; der Euphon des Herrn Dr. Chladni, und die nun keinen Wunsch mehr übrig lassende Vervollkommnung der Harmonika; ferner die mannigfaltigen und vortrefflichen Werke eines Mozart, Haydn, Reichardt und Naumann; die Churfürstlichen Kapellen zu Dresden und München, und der prachtige Konzertsaal in Ihrem Leipzig selbst — dieses, und hunderterley Anderes, musste mich von dem sehr hohen Grade von Vollkommenheit überzeugen, auf welchen die Musik bey den Deutschen heut zu Tage getrieben wird.

Es scheint, als hätte die Muse der Tonkunst ihre holden Gaben unter beyde Länder getheilt: als hätte sie dem üppigen italiänischen Volk melodischere Stimmen, dem deutschen Fleifs die gröfsere Harmonie der Instrumente vorzugsweise verliehen.

Neuere Kenner, neuere Künstler sagen: die Musik sey gegenwärtig in Italien zu einer in frühern Zeiten noch niemals erreichten Höhe der feinsten Ausbildung gestiegen. Die älteren noch lebenden Meister in der Kunst behaupten dagegen: der neuere Satz habe den eigentlichen, wahren, guten Geschmack schon wieder um so viel verdorben, als er sich von der alten wissenschaftlichen Stärke entfernt, und zu leichteren, oberflächlicheren Biegungen habe verleiten lassen. — Mögen indessen die grämlichen Graubärte immerhin ihre Meynung behalten: am Ende ist es wohl nur Neid, was hier aus ihnen spricht: mir kömmt es bey alledem vor, als hätten die Neueren mit ihrer Behauptung ein gröfseres Recht, als sie.

Die Tonkunst soll durch ihre unartikulirten Laute zu unsrem Herzen sprechen: und, diesem Zweck entsprechen doch gewifs unsere neueren, besseren Kompositionen fast ohne Einschränkung. Wenn die nach dem leichtern neuern Geschmacke ausgearbeiteten Werke in unserm Herzen alle jene rührenden Gefühle, jene sanften Leidenschaften, jenes angenehme Vergessen aller Gegenstände ausser uns, so gut und besser als die ältern gelehrt und gründlich durchgeführten Kompositionen hervorzubringen vermögen: was liegt uns dann noch an der schulgerechten Gründlichkeit, die, wie jene Herren schmählend sagen, den neuen Werken unsrer besten Meister fehlen soll?

Bey den meisten übrigen Wissenschaften und Künsten würde ich es nicht wagen, so zu entscheiden: denn sobald diesen die systematische Regelmäfsigkeit fehlt, oder sobald die Vernunft nicht gleichen Schritt mit der Anmuth hält, verschwindet auch der gröfste Theil ihres wahren oder angenommenen Werthes. Vorzüglich scheint mir die letztere Bemerkung auf unsere neuen dramatischen Mifsgeburten zu passen, denen man mit frecher Anmafsung den Namen von Trauerspielen zu geben wagt, und die von Unverstand und Unnatürlichkeiten dergestalt strotzen, dafs den armen Zuschauern vor dem Galimathias Hören und Sehen vergeht.

Was indessen die Musik anlangt, so kann man mit Grund behaupten, dafs dieselbe in Vergleichung mit ihrer Kultur bey den alten Volkern, und bey den verschiedenen Nationen der neueren Welt, gegenwärtig in Italien den höchsten Gipfel möglicher Vervollkommnung erstiegen habe. Wie deutlich und wie lebhaft stellt uns nicht die Musik unserer neuern Meister bald im Gesang, bald im Zusammenklang verschiedener Instrumente, den Ausdruck wilder Leidenschaften sowohl, als die sanftesten, angenehmsten, rührendsten Empfindungen des menschlichen Herzens dar? Druckt nicht der neuere Gesang Zärtlichkeit und Zorn, Frohsinn und Schwermuth, höchste Freude und tief empfundenen Schmerz, die sonderbarsten Abspringe menschlichen Eigensinnes und den sympathetischen Einklang gleichgeschaffner Seelen mit bewundernswürdiger Bestimmtheit aus? Uebertrifft der ordnungsvolle Irrgang wunderbar verbundener Töne zuweilen selbst des Dichters zarteste Wendungen nicht? —

Unstreitig haben wir es der vorzüglichen Ausbildung des musikalischen Satzes der neuern Meister, und der gröfseren Schwierigkeit im Vortrage der mannigfaltigen Biegungen und Uebergänge von einem Zeitmafse ins andere, von einer Tonart in die andere, zu danken, wenn unsre Virtuosen mit dem Genius, welcher die Komponisten begeisterte, gleichen Schritt gehalten, und sich, wie jene, der möglichsten Vollkommenheit im gleichen Grade genähert haben.

Um Ihnen einen deutlichen Begriff von dem gegenwärtigen Zustande der Musik bey uns zu geben, habe ich mir vorgenommen, eine Hauptstadt, eine Provinz nach der andern, jede einzeln, vorzunehmen, und also erstens von dem ehemaligen Venetianischen Gebiete zu sprechen, welches ich, als Landes-Eingebohrner, und aus langer Erfahrung, am genauesten kenne: und wel-

ches in Rücksicht auf Studium der Kunst und Liebhaberey gewiss keiner von den übrigen Provinzen Welschlands weicht.

Schon der Name eines Bertoni, der als Kapellmeister von San Marco in Venedig den Ton angiebt, und dann die vielen Oratorien, welche wochentlich von jungen Frauenzimmern aufgeführt werden, die sich einzig und allein dem Studium der Musik widmen, sind hinlänglich, um sich einen Begriff davon zu machen, wie sehr die Kirchenmusik in Venedig in Ehren gehalten, und wie viele Kosten auf ihre Vortrefflichkeit verwendet werden. Die Anzahl der Komponisten und Virtuosen in diesem Fache ist hier so gross, dass ich sie unmöglich einzeln hier anzuführen im Stande bin.

Welche ungeheure Summen wendet nicht Venedig jährlich auf seine vier verschiedenen Operntheater! Wie viel lässt man sichs nicht kosten, immer neue vortreffliche Sänger, neue vortreffliche Instrumentisten auf der Bühne und in den Orchestern zu sehen und zu bewundern! Die grössten Künstler Italiens waren oft schon zu gleicher Zeit hier in Venedig gegenwärtig, und fast keine andere Hauptstadt wendet so grosse Summen auch auf den äussern Glanz der theatralischen Vorstellungen.

Venedig wimmelt von Tonkünstlern aller Art. Die vorzüglichsten Komponisten sind Bertoni, für die Kirchenmusik, der Organist von San Marco, Bianchi, dessen ernsthafte und komische Opern überall bis jetzt den verdienten Beifall fanden. Der jetzt in England lebende Dragonetti, dessen Contrebass der geübteste Kenner zuweilen mit einem Violoncell verwechseln konnte, wenn er Konzerte von eigner Erfindung darauf spielte. Der bekannte Trento, der sich vorzüglich durch seine letzten Opern vortheilhaft auszeichnete.

Unter den in Venedig einheimischen Virtuosen verdienen folgende bemerkt zu werden. Die Gebrüder Capucci auf der Violine, die Gebrüder Ferlendis auf der Hautbois und dem englischen Horn, die Gebrüder Bertoja auf dem Violoncell, und Pajola auf dem Waldhorn.

Unerwähnt darf ich die verschiedenen musikalischen Kloster-Institute nicht lassen, die seit langen Jahren in Venedig bestehen: nemlich das Ospitaletto, la Pieta und i Mendicanti, an welchen Oertern die Klosterjungfrauen sowohl, als ihre weiblichen Zöglinge, die schönsten und vollstimmigsten Kirchenmusiken aufführen, deren ich schon oben Erwähnung gethan. Diese Frauenzimmer geben den deutlichsten Beweis, dass auch das schöne Geschlecht durch Studium die Schwierigkeiten aller möglichen Instrumente überwinden kann; denn alle Stimmen sind bey ihren vollständigsten Musiken blos allein mit Frauenzimmern besetzt. Unter den Schulerinnen dieser Institute zeichnet sich neuerdings die Sängerin Bianchetta aus, für welche Haydn ausdrücklich seine *Ariadne* schrieb. Mehrere andere Mitschulerinnen dieser letztern glänzen als erste Sängerinnen auf den besten Theatern von Italien.

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdote.

Wir haben noch nachzuholen, dass der schätzbare Cimarosa in Neapel, ohngeachtet der Verwendung vieler bedeutender Personen, wirklich als Revolutionsopfer hat bluten müssen. Auch für Paisiello fürchtet man nun ein gleiches Schicksal. Beyde Männer waren immer heftige Rivale und in allem uneins, ausser in ihren politischen Meynungen. Paisiello hielt sich zu Anfange der französischen Revolution in Paris auf, wo er einige seiner Arbeiten aufs Theater brachte: wurde, als ein Mann, der nicht nur musikalische, sondern auch sehr feine allgemeine Bildung hatte, in viele Gesellschaften der damals sich empor arbeitenden guten Köpfe gezogen, und legte wohl da schon den Grund zu seinem jetzigen Unglück. Der berühmte Mahler David ersuchte ihn damals, in Paris zu bleiben: „Arbeiten Sie in Ihrer Kunst für die Revolution, wie ich in der meinigen," sagte David zu ihm. Paisiello antwortete: Das kann ich nicht: denn erstens habe ich mein Wort gegeben, zurückzukehren, und zweytens ist die Muse, die mich begeistert, zu zart.

(Hierzu das Intelligenzblatt Nr. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N°. VII.* 1800.

Musikalische Subscriptionsanzeige.

Unterzeichnete Handlung hat die Ehre, den Liebhabern der Gesang- auf Subscription eine Sammlung [illegible] in Musik gesetzt von P. Winter, Kapellmeister am Churfürstlichen Hofe. — In diesem erscheinen von diesen Gesängen, welche Hr. Kapellmeister Winter theils ganz neu bearbeitet, theils aus seinen vorzüglichsten noch unbekannten Opern gezogen hat, vier Hefte. Jedes Heft enthält ungefähr 8, 9 bis 10 Bogen. Der Subscriptionspreis für einen Bogen ist 8 Kr. Im Ladenpreis kostet der Bogen 12 Kr. zu stehen. Das erste Heft ist bereits unter der Presse. Von allen Exemplare selbst sind schon [illegible] da. In allen ansehnlichen Musikhandlungen sind Subscription angenommen. Ein weiteres Lob dieser Gesänge würde, bei den Verdiensten so vielen schönen und gelungenen Kompositionen des Hrn. Kapellmeister Winter, überflüssig seyn.

Die Falterische Musikhandlung
in München.

Bemerkung über eine Stelle in der musikalischen Zeitung No. 51, S. 841.

Die Stelle selbst lautet also:

„In dem darauf folgenden Andante hübschen Andante, worin Haydn schon oft so glücklich war, „und es auch hier wieder eben so sehr als sonst „gewesen ist, befinden sich dennoch im Minore einige Harmonien, die freylich dem Recensenten nicht gefallen haben, aber nach einem ganz neuen Systeme sehr schön und vortrefflich „seyn mögen, und die er, um den Verehrern dieses Systems einen Beweis seiner Gefälligkeit zu geben, hierher setzen „will. —

* Hier folgt nun der Beweis selbst, wie er an der M. Z. S. 841 u. ff. nachzusehen ist.

Wenn Recensent wirklich und im Ernste wähnt, daß die Stelle — Sie heißt: man stimme nach einem gewissen neuen System — verstanden und vorbereitet seyn müsse, so ist er der neuen Systeme sehr unkundig, und hat es seiner gar nicht, oder nur zum Verrathen. Wir wollen ihn zu seinem Nutz und Frommen hier einen kleinen Unterricht: Die Verehrer dieses neuen Systems können nicht allein voraussetzen gewollt, daß der in der zweiten Violin und ersten Oboe zu hören der Trompete, hier zu plumpe, sondern noch besonders 1) daß die Viola über der zweiten Violin eintönig streiche;

2) daß die Flöte das d zur zweiten Violin und Bratsche d anschlage, welches Thun sehr widerlich in Concert macht.

3) daß beym Uebergang in den zweiten Takt alle Stimmen sammt und sonders zugleich weiterspringen und fortschreiten. Die Verehrer des neuen Systems würden nicht allein S. 842 das d in der Trompete zu verbessern gewußt, sondern noch besonders es gefährlich finden, daß im ersten Takt zwischen der ersten und zweiten Violin verdeckte Oktaven sind, welche der Hr. Recensent, der doch so gerne auf verdeckte und unverdeckte Oktaven Jagd machen mag, nicht gesehen hat; 2) daß im zweiten Takt die Dominantenspringe als eine Dissonanz aus der dissonirenden Sexte der Dominantenharmonie von Es dur durch die zweite Violin in der tiefsten Tiefe gebraucht ist. 3) daß vom zweiten zum dritten Takt in der Oboe Quarten fortschreiten, das u. s. w. Bald aber die Hörner in den beigesetzten Tönen verstehen, so will ich nun die Verehrer des neueren Systems nicht einsetzen, die Hörner stehen hier den liegenden Baß in der Tiefe an, worauf alles das gesetzt werden kann, was in dem Trio von Haydn ist gesetzt worden.

Der Leser wird also hiraus gefälligst den sehr vernünftigen Schluß machen, daß Recensent gar nicht mit dem gewissen neuen Systeme bekannt ist, und daß die Verehrer dieses neuen Systems sehr bescheiden sind, den Hrn. R. zu lehren, vor allen Dingen sich erst mit dem gewissen neuen System recht bekannt zu machen, sonst müssen wir ihm mit Claudius zurufen: Verzeih! Er nicht weiter, Herr Urian!

Ein Verehrer des neuen Systems.

Bemerkungen des Recensenten über diese Bemerkung.

Unpartheiische und mit gehörigen Kenntnissen begabte Leser, welche diese Bemerkung und die sie veranlaßte Recension ganz und genau durchgelesen und mit einander verglichen haben, werden augenblicklich sehen, wes Geistes Kind dieser Verehrer des neuen Systems — wie er sich zu nennen beliebt — ist. Für diese wußte der Recensent also eigentlich nichts zu erinnern, nur um so mancher flüchtiger und anderer Leser willen, welche vielleicht auf Veranlassung einer solchen Bemerkung geneigt seyn möchten, dem Recensenten, wenn auch nicht gerade Unwissenheit, doch wenigstens Uebereilung Schuld zu geben, will er nur vorläufig einige Kleinigkeiten, die Logik dieses Verehrers betreffend, anführen.

Fürs erste also: Wer ist dieser Verehrer? zu welchem neuern oder neuen Systeme bekennt er sich? Giebt es etwan nur ein neueres System? oder, wenn dies nicht ist, woher weiß er denn, daß grade sein System gemeint sey? steht nicht ausdrücklich in der Recension: nach einem gewissen neuern System? — Fürs zweite: da der Recensent unter seinen sehr zahlreichen musikalischen Bekannten in und außer Deutschland auch nicht einen einzigen Verehrer des Systems, worauf er anspielt, aufzufinden wußte; da er sich nie, auch nur mit einer einzigen Sylbe, öffentlich für oder wider ein bestimmtes System erklärt hat; da er selbst keines einzigen bis jetzt bekannten Systems blinder Anhänger oder Verehrer ist, sondern in allen, ohne Ausnahme, Mängel, Unvollkommenheiten oder Willkührlichkeiten gefunden hat; da er endlich sogar in der Recension, welche den neuen System-Verehrer so unmuthig über ihn gemacht hat, kein Wort zu finden wußte, welches irgend einem System-Verehrer, der sich nicht durch die Beispiele selbst getroffen fühlt, anstößig seyn könnte etc. Woher weiß denn dieser Verehrer, daß Recensent sein System gar nicht oder nur vom Hörensagen kenne? — Fürs dritte: der Recensent hat in dieser Recension absichtlich alle Kleinigkeitskrämerei sorgfältig zu vermeiden gesucht; er glaubte dies einem Manne, über den die ganze Musikwelt bereits so vortheilhaft entschieden hat, schuldig zu seyn. Gesetzt auch, er wäre hierin zu weit gegangen; so gezieme es diesem Verehrer, nach dessen System, wie aus der Bemerkung zu ersehen, weder Haydn geschrieben noch der Recensent beurtheilt hat, wahrhaftig nicht, ihm darüber Vorwürfe

zu machen. So z. E. gehört es unter die sowohl Haydn als dem Recensenten ganz unbekannten Dinge, daß die Viola nicht über der zweiten Violin einherschreiten darf. Ueberhaupt, ist es nicht lächerlich, nach gewissen Schulfüchsereien und Pedanterien, die einen Anfänger des Generalbasses vielleicht zu Nutz und Frommen seyn mögen, die Werke eines Haydn zu beurtheilen? Fürs vierte: der Herr Verehrer sagt, daß der Recensent so gerne auf verdeckte und unverdeckte Oktaven Jagd machen mag. — In der Recension ist keiner einzigen verdeckten noch unverdeckten Oktave Erwähnung geschehen, auch ist dem Recensenten selbst von dieser Oktaven-Jägerei gar nichts bekannt, er möchte daher wohl wissen, wer dem Herrn Verehrer diese sehr unzuverläßige Neuigkeit mitgetheilt haben mag? Fürs fünfte: die Behauptung, daß der Recensent eine angeblich verdeckte Oktave zwischen der ersten und zweiten Violin nicht gesehen habe, scheint vermittelst einer sehr modernen, vielleicht von dem Hrn. Verehrer selbst erfundenen Syllogism, entsprossen zu seyn — oder sollte er auch vielleicht darüber geheime Nachrichten erhalten haben? Fürs sechste: wenn man annimmt, daß bei der Besetzung einer vollstimmigen Sinfonie auch Contrabäse seyn müssen: so möchte Recensent doch fast vermuthen, daß ihm das System dieses Verehrers gänzlich unbekannt seyn muß, denn auch keinem bis jetzt bekannten Systeme läßt sich, in diesem Falle, das A im Basse, da, wo ihm die Aechtheit der Hörner zweifelhaft scheint, entschuldigen; mehrerer wichtiger aber hier zu weitläuftiger Gründe gar nicht einmal zu erwähnen.

Es würde dem Recensenten eine Kleinigkeit seyn, wenigstens noch zehnmal so viel ähnliches über diese Bemerkung und ihren Verfasser anzuführen. Er glaubt indeß, daß das bereits Gesagte hinlänglich seyn dürfte; auch hat er sich vorgenommen, nächstens in einer besondern Abhandlung: über die Pflichten eines Recensenten ausführlicher darüber zu schreiben. Der Leser wird indeß hoffentlich schon aus diesem Wenigen den sehr natürlichen Schluß ziehen, daß Verehrer des neuen Systems Recensenten gar nicht kennt und seine Recension nicht hat verstehen können oder wollen, daß daher Recensent sehr berechtigt ist, den Herrn Verehrer zu bitten, vor allen Dingen sich erst recht genau mit den Sachen, die er kritisiren oder antikritisiren will, bekannt zu machen, weil er ihm sonst mit seinem Freunde Claudius zurufen muß: verzahlt' er nicht weiter, Herr Crian!

LEIPZIG, bei Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar **№. 20.** 1800.

Abhandlung.

Chiffern für Choralbücher.

In einigen alten Gesangbüchern, besonders in denen, die für reformirte Gemeinen gedruckt worden sind, findet man die vollständigen Melodien bey jedem Liede in kleinen gedruckten Noten ausgesetzt. Es wäre zu wünschen, dafs auch unsre neuen Gesangbücher die Melodien enthalten möchten, damit man nicht immer mit der unbestimmten Anweisung: In bekannter Melodey, oder: nach der Melodie: *Nun ruhen alle Wälder etc.* sich behelfen müfste. Alle Vorsänger in Kirchen und Schulen hätten alsdann, besonders bey schweren, unbekannten Melodien, eine gewisse Vorschrift, wornach sie sich richten könnten. Und selbst in der Gemeine würde eine solche Anweisung zum gleichförmigen und richtigen Gesange manchem Liebhaber und Kenner der Musik sehr angenehm und willkommen seyn. Es ist bekannt, wie an verschiedenen Orten, vornehmlich in den von der Hauptstadt entlegenern Provinzen, die Melodien durch manche abentheuerliche Modulationen verändert und verunstaltet werden. Auch diesem Uebel würde durch die Bestimmung der Melodien am ersten und sichersten vorgebeugt werden. In Ermangelung eines solchen Mittels, die Melodien anzugeben, sind auch schon manche vortreffliche Gesänge von Gellert und andern neuern Dichtern in unsern neuen Gesangbüchern entweder völlig ausgelassen worden, oder man hat sie willkührlich, und zum grofsen Nachtheil ihrer ursprünglichen poetischen Würde, nach bekannten Melodien umschmelzen müssen, wofern man nicht wollte, dafs sie ungesungen bleiben sollten. Von dieser Art sind die Gesänge: *Gott ist mein Lied etc., Nie will ich dem zu schaden suchen etc., Wie grofs ist des Allmacht'gen Güte etc.* u. a. m.

Den Herausgebern neuer Gesangbücher ist es nun zwar nicht zu verdenken, wenn sie alles zu vermeiden suchen, was die Einführung derselben bey den Gemeinen erschweren würde. Hierunter möchte aber ohnstreitig auch die nothwendige Vertheurung neuer Gesangbücher durch hinzugefügten Notendruck zu rechnen seyn.

Mir ist ein anderes Mittel beygefallen, wodurch der nehmliche Zweck auf eine überaus einfache und wohlfeile Weise erreicht werden könnte.

Im Jahre 1791. ist das vom Herrn Kapellmeister Schulz komponirte Passionsoratorium, *Maria und Johannes*, in vollständiger Partitur auf 51 Quartseiten in Chiffern gedruckt erschienen. Nach diesen Chiffern sind an sehr vielen Orten die Stimmen ausgeschrieben worden, und das ganze Oratorium hat nach diesen Chiffern mit vollständiger Vokal- und Instrumentalmusik aufgeführt werden können.

Ich kenne die Ursachen nicht, welche die musikalischen Verleger abgehalten haben, nach dieser von dem Erfinder so uneigennützig mitgetheilten Anleitung, mehrere Partituren grofser musikalischer Werke dem verlangenden Publikum auf eine solche (vielleicht zu wohlfeile) Art, in die Hände zu liefern.

Aber das scheidende Jahrhundert mag zusehen, womit es die Unerkenntlichkeit verantworten will, die einem so viel versprechenden Versuch, der bey einiger Ausbildung vielleicht zu grosser Vollkommenheit gebracht werden konnte, gleich einem nutzlosen phantastischen Einfall in Vergessenheit begraben hat. Ich für meine Person habe dieser Erfindung einzig und allein die Idee zu verdanken, welche ich dem musikalischen Publikum in dem Nachfolgenden zur weitern Beurtheilung ihrer Anwendbarkeit und Brauchbarkeit vorlegen will.

Nichts ist einfacher, als eine Choralmelodie. Die langsame Bewegung derselben schreitet fast immer von Stufe zu Stufe, in lauter einfachen Noten von gleicher Geltung fort, deren jede die Stelle einer Sylbe einnimmt, ohne dafs man nothig hätte, die Länge und Kürze derselben durch eine besondere Eintheilung des Taktes kenntlich zu machen. Sie beginnt mit einem Akkordtone, ruht in der Mitte gewöhnlich auf der Dominante aus, und endigt sich, wie jede andre Melodie, in dem Haupttone. Jeder Tonkenner weifs, dafs man die Stufenfolge von Tönen mit den gewöhnlichen und bekannten Ziffern in der Harmonie bezeichnet, und dafs man nach diesen Ziffern auch die Benennungen der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte etc. angenommen hat.

Was konnte nun wohl leichter seyn, als die Tonfolge einer jeden Choralmelodie durch diese Ziffern selbst zu bezeichnen, und zu welchem Musikus sollte man wohl unverständlich reden, wenn man z. E. die Melodie: *Vom Himmel hoch, da komm' ich her etc.*, auf folgende Weise ausdrückte.

Dur.	8	7	6	7	5	6	7	8
	8	8	5	5	3	5	4	3
	3	6	6	5	7	8	6	5
	8	7	6	5	6	4	2	1

Hier liegt die einfache Melodie ohne alle Verzierung. Die erlaubten melodischen Verzierungen dieser und aller andern Melodien entstehen blos durch Verbindung zweyer auf einander folgenden Töne, die in der Stufenfolge einen überspringen. Daher singt man:

anstatt	8	7	6	7	5	u. s. w.			
lieber	8	7	6	7	6	5	u. s. w.		
und anstatt	8	7	6	5	6	4	2	1	
lieber	8	7	6	5	6	5	4	3	2	1

Es wird kaum nöthig seyn, zu sagen, warum ich die Chiffern in ihrer schon bekannten Bedeutung, besonders bey Choralmelodien, den Schulzischen vorziehe, welche nicht die Intervalle, sondern die Notenfolge nach dem Liniensystem bedeuten. Zu diesen Chiffern brauche ich keinen Schlüssel. Es ist gleichviel, aus welchem Tone die Melodie gespielt oder gesungen wird, die Ziffer 1 giebt mir jedesmal den Hauptton an, worin die Melodie am Ende ausruht; und den Umfang der Melodie erkenne ich hinlänglich aus dem Umfange der Ziffern, um das Lied weder zu hoch, noch zu tief anzufangen. Jeder Vorsänger, er müfste denn gar kein Musikus seyn, versteht die Zahlen, wenn es ihm auch nicht besonders erklärt werden sollte: so wie jeder begreiflich finden wird, dafs die folgende zu einer neuen Sylbe gehört, wenn sie nicht durch das bekannte Verbindungszeichen an die vorhergehende geknüpft ist.

Die einzige Schwierigkeit, die bey den Chiffern der Choralmelodien weit seltner, als bey andern Melodien vorkommt, besteht in der Bezeichnung der Töne, die unter dem Haupttone liegen, oder über die Oktave hinausgehen. Aber diese Schwierigkeit ist leicht auf diese Weise zu heben:

Mel. *Wer nur den lieben Gott etc.*

Moll.	5	1	2	3	2	2	2	7	1
	7	7	6	5	1	3	2	1	
	2	3	4	5	3	4	2	3	
	5	4	3	2	1	3	2	1	

Mel. *Dir, dir Jehova will ich singen etc.*

Dur.	5	8	5	6	6	5	4	3	1	}
	2	3	4	5	6	7	8	7	6	5
	5	6	2	3	3	4	3	2	1	2
	3	1	8	7	6	5	8	8	7	8

Alle Ziffern über der Linie bedeuten die Intervalle in der höhern Oktave, so wie die unter der Linie die Intervalle in der tiefern.

Alle erhöheten Intervalle werden wie in der gewöhnlichen Generalbafsbezifferung mit einer durchstrichenen Ziffer vorgestellt, und so würden auch alle Verminderungen oder Wiederherstellungen durch die gewöhnlichen Zeichen b und ♮ vor den Ziffern angedeutet werden.

Mit einem sehr geringen Aufwande von Raum und Kosten konnten diese Melodien allen Liedern vorgedruckt werden. Noch grofser aber würde vielleicht der Nutzen von diesen Chiffern seyn, wenn man mit ihrer Hülfe den Druck eines vollständigen Choralmelodienbuchs für Kantoren und Vorsanger in Städten und auf dem Lande besorgen wollte. Ein Choralbuch in Noten mufs für manchen armen Kantor und Schulmeister schon eine schwere Ausgabe scheinen. Für den vierten oder sechsten Theil des Preises würde er die Melodien in Chiffern erhalten können. Welche Wohlthat für ihn! und welche Wohlthat für die Gemeinen, durch Beförderung eines reinen, richtigen und überall gleichförmigen Gesanges!

Hurtig.

Recension.

Sechs moderne charakteristische Walzer fürs (für das) Klavier, von S. G. Auberlen. Dritte Sammlung. Op. 7. (24 Xr.)

Dieser Titel war Recensenten ein bischen befremdend, indem er zwey Beywörter enthält, über deren Bedeutung wir nicht ganz einig mit uns werden konnten. Das erste unter denselben ist das Wort modern. Mit demselben lassen sich folgende drey Begriffe verbinden: entweder wollte Hr. A. seine Tanzstücke modern nennen in Ansehung einer Modernisirung ihrer rhythmischen Form; oder in Ansehung moderner Gedanken und Modulationen, oder auch in Ansehung einer modernen Farbengebung. Ersteres konnte unmöglich beabsichtiget werden, ohne diesen Tanzstückchen das Charakteristische zu benehmen: eben so wenig das zweyte, da die Simplicität derselben, und die Einheit der Tonart, welcher man in einem Raume von sechszehn Takten nicht viel Gewalt anthun darf, jedem Tonsetzer schon seine natürliche Granze anweist, und moderne Gedanken im Gegensatze mit Neuheit der Gedanken im Grunde eben so viel heifsen, als solche, wie man sie bei den Fabrikaten solcher geringfügigen Kompositionen längst gewohnt ist. Eben so unstatthaft ist das Wort modern, wenn man es auf Farbengebung anwenden wollte, und jeder Tonsetzer würde sich lächerlich machen, der seine Produktionen deswegen modern nennen wollte, weil sie mit Forte und Piano da und dort verbrämt sind. Und wozu das Wort Charakteristisch? Es giebt nur einen Charakter, der dem schwäbischen Tanze eigen ist. Unsere Klassiker bezeichneten ihn bisher mit der Empfindung hüpfender Freude. Recensent möchte lieber sagen, sein Charakter sey Jovialität. Dieser aber verträgt zweyerley Haupt-Nüancirungen: entweder kann er den Charakter ausgelassener Frohlichkeit haben, wohin der sogenannte Langaus gehört; oder er drückt gemäfsigte Freude aus. Bey einer wie bey der andern Art bedient sich der Tonsetzer gleicher Mittel und gleicher Vorschriften seiner Kunst, und ihre Verschiedenheit beruhet nur auf einem schnellen oder gemäfsigten Tempo. Will man nun diese Hauptnüancen noch mehr nüanciren: so wird der jovialische schwäbische Tanz, (eine Benennung, die wir dem Worte Walzer oder Landler noch vorziehen möchten,) übervorfeinert, seine Energie

wird lahm, und man verfällt auf Absurditäten, wie Hr. A. Man sehe nur aus dem folgenden, wie er seine Tanzstücke charakterisirt, und auf welche heterogene Art er zum Theil ihren Charakter zusammengestellt hat. Nr. 1. hat die Ueberschrift: *schmeichelnde* das Trio: *stolz*: Nr. 2. *anmuthig*: das Trio *zartlich*: Nr. 3. *heroisch*, das Trio *beschalten*: Nr. 4. *einladend*, das Trio *ruhig*: Nr. 5. *galant*, das Trio *sprode*: Nr. 6. *kühn*, das Trio *bedachtlich*. Diese Charakteristik ist oft bunt genug ausgedrückt, z. B. bey Nr. 4. durch Waldhornsetze, bey dem Trio Nr. 5. durch ein enharmonisches Schoospälsterchen, und die Kühnheit durch lauter Trillerchen, die im ersten, dritten, fünften, sechsten und siebenten Takte des ersten Theils angebracht sind. Wie weit verirrt man sich doch von dem schlichten Wege der Natur, wenn man modernisiren oder charakterisiren will. Auch scheint es dem Hrn. Verfasser unbekannt zu seyn, dass vollkommene Konsonanzen in der Melodie, und die Dreyklänge in der Harmonie bey den Einschnitten und Cäsuren vermieden werden müssen, wenn solche Dingerchen nicht fade und wässerigt werden sollen, und dass eine Fortschreitung von Akkorden, wie diese aus Nr. 1.

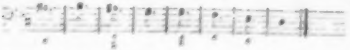

für solche Tanzstücke viel zu gesucht scheint; denn sie erfordern eine ganz einfache Behandlung, und ein Tonsetzer leistet bey denselben alles, wenn er nur eine geschickte Verbindung aller derjenigen Akkorde in sein Gewebe zu bringen weiss, die im Umfange einer jeden Tonart liegen, und wodurch man nicht nöthig hat, zu Ausweichungen in entferntere Tonarten seine Zuflucht zu nehmen, die hier immer am unrechten Orte stehen.

Recensent hielt sich geflissentlich bey der Beurtheilung dieses Werkchens etwas lange auf, weil er nicht nur über diesen Gegenstand einige belehrende Winke ertheilen, sondern auch den Hrn. Verfasser, der übrigens nicht ohne Anlage zur musikalischen Komposition ist, und mit ihm noch manche andere, die für das tanzlustige Publikum arbeiten, für die Zukunft vorsichtiger und regelmässiger in ihrer Schreibart machen wollte.

Korrespondenz.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.

(Fortsetzung.)

Von Venedig aus lassen Sie uns nun nach der Reihe die verschiedenen Städte des festen Landes durchwandern. Die Kapelle von Padua ist durch ganz Italien berühmt. Die Konventualen des Minoriten-Ordens sorgen dafür, dass es der hiesigen Kathedralkirche nie an einem vortrefflichen Musikchore fehlen möge. Der gelehrte P. Valotti, ein würdiges Mitglied ihrer Verbrüderung, gab sogar selbst verschiedene Werke, sowohl über den theoretischen, als über den praktischen Theil der Musik heraus, und seine Kompositionen werden von der Kapelle des Klosters noch immer mit dem Beyfall aufgeführt, den ihre Gründlichkeit verdient. Valeri, der mit vielem Glück theils für das Theater arbeitete, theils Konzerte schrieb, und dessen vortreffliches Spiel auf dem Fortepiano Fremde sowohl als Einheimische stets bewunderten, und ausser ihm der sogenannte blinde Bertoni, Organist an der Justinenkirche, beschenken noch jetzt in ihrem Alter Padua nicht selten mit Kirchenmusiken, deren vorzüglichstes Verdienst nicht blos oberflächlicher Wohlklang ist, sondern die zugleich den strengsten Forderungen des Kenners in Absicht auf Gründlichkeit und Reinheit des Satzes entsprechen.

Die Paduaner wandten von jeher grosse Summen auf das Operntheater, um ihren Nachbarn, den Vicentinern, nicht den Vorrang zu lassen. Bis jetzt ist es ihnen auch fast immer gelungen, wechselsweise die besten Künstler

Italiens, Sänger sowohl als Instrumentisten, bey sich zu sehen.

Oeffentliche grofse musikalische Akademien und Privat-Konzerte werden häufig in Padua gegeben. Der obengenannte Ferlendis, der, wie sein Bruder in Venedig, Oboe und englisches Horn spielet, Baruta, ein vortrefflicher Violinist, Calegari mit seinem Violoncello, und unter den Sängern der weltbekannte Pacchierotti, welcher hier von seinem gesammelten Vermogen lebt, machen diese Versammlungen für den Liebhaber sowohl wie für den Kenner interessant.

Auch in Vicenza fehlt es nicht an guten Musikern. Antonio Grotti setzt für das Theater und für Konzerts, und beyderley Arbeiten, die den gebildetsten Geschmack verrathen, werden überall mit dem Beyfall aufgenommen, den eigentliche Meisterwerke verdienen.

Verona endlich — meine Vaterstadt — welche Menge von musikalischen Künstlern aller Art giebt es nicht hier? Wo hört das entzuckte Ohr herrlichere Kirchenmusiken, prächtigere Werke des theatralischen Satzes, als in unserm philarmonischen Theater? Welchem Kenner, welchem Liebhaber sind nicht ein Baron von Abaco als Violoncellist, ein Salieri als Kompositeur, ein Waldhornist wie Sancassani, ein Sandonati als Violoncellist, und dann ein Gazzaniga als Komponist in allen Fächern bekannt? — Alle diese Männer, die jetzt im Auslande glänzen, wurden in Verona gebohren, erzogen, und zu dem gebildet, was sie nunmehr auf immer vielleicht von ihrem Vaterlande entfernt. Wie viele Männer von entschiedenem Verdienst haben nicht für die Kirchen von Verona gearbeitet, von denen ich blofs den Abbate Giacometti als Komponisten, und die Herren Abb. Guido und Beltrame als vorzügliche Orgel- und Fortepianospieler nennen will. Auch der Veronesische Adel beschäftigt sich häufig mit dem Studium der Musik, und die Familien Pozzi, Montanari, der Graf Alcenago, die Familien Carlotti, Maffei und Guerrieri können als vorzügliche Beschützer der musikalischen Kunst angesehen werden.

Die von den adelichen Familien aufgeführten Konzerts sind vorzüglich deshalb merkwürdig, weil sie meistens Stücke geben, welche von einem oder dem andern Mitgliede der Gesellschaft selbst ausgearbeitet worden sind. Die jungen Damen nehmen jetzt sehr häufig Unterricht im Harfenspielen. Unter den Lehrern für dieses muhsame Instrument zeichnen sich die Musikdirektoren Trevisani und Ziotti aus, von denen der erste ausserdem noch eine vortreffliche Violine spielt.

Roveredo, Treviso, Brescia, Bergamo und Crema haben ebenfalls gute Leute, sowohl an Instrumentisten als Komponisten für die Kapellmusik, wie für das Theater, z. B. die Gebrüder Tranquillini, die Komponisten Nott und Sperger, Pezzana und Bresciani. Bergamo rühmt sich unter andern des bekannten Kapellmeisters Lenzi, und Bergamo ist auch das Vaterland der beyden grofsen Tenorsänger David und Bianchi. — In Crema, so ein kleiner Ort es sonst auch ist, halten sich doch einige sehr gute Kunstler auf, und die Kapelle von Crema gehört unter die sehr guten.

Auch Mantua und Cremona sind das Vaterland verschiedener guten Kunstler, von denen mir unter andern folgende beyfallen: der Abbate Luigi Gatti, der jetzt zu Salzburg lebt; die Violinisten Bonazzini und Orlandini, dann der berühmte Fr. Bianchi, und der bekannte Violoncellist Shevioni, der jetzt in Verona lebt.

Mayland zeichnet sich als eine Beschützerin der musikalischen Kunst vorzüglich vor ihren Schwestern aus. Alles trifft dort zusammen: eine herrliche Kapelle, vortrefliche Konzerts, prächtige theatralische Vorstellungen, Kunstler in Menge, Liebhaber ohne Zahl. Mailand gab uns einen Sarti, dessen Opern uns so viel Vergnugen machen, dessen *Julius Sabinus* und dessen *Gelosie villane* mit Ehren neben den Meisterstucken älterer und neuerer Zeit ihren Rang behaupten; einen Zingarelli,

(jetzt in Loreto) dessen Drama *Romeo und Giulietta* durch Crescentini's Kunst doppelten Beyfall errang; einen Tarchi, dessen Oratorium *Il Sagrifizio d'Isacco* das entschiedene Lob der Kenner davon trug; einen Niccolini, Monza, Gioja und Polini, Sänger sowohl als Instrumentisten. Wie viele Unterstützung finden nicht die jungen Künstler unter dem Mayländischen Adel? Aufser den Musikern von Profession giebt es in Mayland noch eine Ménge Personen von Stande und Range, welche als Künstler die Aufmerksamkeit des Kenners fesseln. Die Familien Chiusoli, Litta und Sanazzari zeichnen sich hierin vorzüglich aus. Unter allen Dilettanten und Dilettantinnen aber glänzt am meisten die Signora Minoja, deren Spiel auf der Harfe meines Bedünkens unübertrefflich ist.

Bologna verdient nicht minder als Mayland bemerkt zu werden. In Bologna hört man noch immer die Kompositionen des Pater M. Martini, und in seinen Fufsstapfen sieht man täglich neue Zöglinge fortschreiten, deren Werke durch ganz Italien den verdienten Beyfall erhalten. Vorzüglich prachtvoll und kostbar sind hier die Kirchenmusiken, wegen der aufserordentlichen Menge besoldeter Instrumentisten und Sänger.

Aus der Schule des jetzt verstorbenen alten Martini, gieng der jetzige Martini, dessen *Cosa rara* weltbekannt geworden ist, hervor. Giordanelli, der für die Kapelle, wie fürs Theater setzte, und der vortreffliche Gesang eines Marchesi, der hier gebohren ward, geben dem musikalischen Ruhm von Bologna einen neuen Schimmer. Die verschiedenen Orchester von Bologna haben Ueberfluss an guten Musikern. Restelli's Violine, Zoboli's Fagott, Landi's Kontrebafs sind Gegenstände, die dem Kenner wie dem Liebhaber immer neu bleiben müssen.

Auch Modena huldigt dem Genius der Harmonien, und unter den Modenesern zeichnen sich vorzüglich Sighicelli als Komponiteur und Virtuose, so wie der jetzt zu Neapel pensionirte Vaccari aus.

In Parma finden wir eine ganze Reihe der besten Künstler, z. B. Rolla, dessen Spiel auf der Bratsche in ganz Italien bekannt ist, und die noch berühmteren Komponiteure Grossi, Rovelli und Paer, dessen Oper *Abelard und Heloise im Elysium* vor vielen andern erwähnt zu werden verdient.

(Der Beschluss folgt.)

Versuch

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, worin besonders die physischen Ursachen und die verschiedenen Grade des Con- und Dissonirens der Intervalle auf eine anschauliche und begreifliche Weise angegeben werden, nebst einer Einleitung in die Lehre des Klanges überhaupt,

von *J. H. Knecht.*

Vorbericht.

Zu verschiedenen Zeiten haben sich musikalische Theoretiker Mühe gegeben, eine Theorie der Wohl- und Uebelklänge zu bilden, vornehmlich aber die physischen Ursachen zu ergründen, warum einige Klänge unter denselben mehr, und andere minder wohl- oder übel lauten. Ihre Bemühungen sind auch nicht ganz vergeblich gewesen, indem sie manches in dieser schweren und wichtigen Materie entdeckt haben; allein es ist ihnen, wie mir deucht, bisher noch nicht ganz gelungen, alles darin auf eine durchgängig befriedigende Art zu entdekken, zu erklären und zu berichtigen. Dieses kommt ohne Zweifel daher, weil im Reiche der Entdeckungen alles seinen Stufengang gehet, der erste Entdecker einer Sache die allmählige Verbesserung und Vervollkommnung derselben künftigen Nachforschern überlassen mufs, und folglich immer einer dem andern vorarbeitet.

Gewohnt, mich mit dergleichen musikalisch-theoretischen Gegenständen, wo ich nur gehe oder stehe, sitze oder liege, in so fern ich gerade

nichts anders zu thun oder zu denken habe, bald freywillig, und bald, (was öfters der Fall ist) unwillkührlich zu beschäftigen, bemühte ich mich, einen Hauptgrundsatz aufzufinden, von welchem man sowohl in Absicht auf die physischen Ursachen des Dissonirens aller diatonischen und chromatischen Intervalle, als in Absicht auf die verschiedenen Grade des mehr oder mindern Wohl- und Uebelklingens derselben am einfachsten und unfehlbarsten ausgehen könnte; allein, lange wollte sich mir kein solcher darstellen. Endlich — als ich jetzt vor zwey Jahren auf meiner isolirten Lagerstatte erwachte, über eben diesen Gegenstand nochmals nachzudenken anfieng — schofs mir blitzschnell der Gedanke durch den Kopf:

„Du weifst doch, dafs jeder einzelne, klingende Körper, wenn man ihn anschlagt und ertönen macht, schon selbst von Natur die reinsten Hauptwohlklänge des harmonischen Dreyklanges, aufser denen im Tonreiche nichts wohlklingenderes existirt, vernehmen läfst: sollte nicht eben in irgend einer mehr oder mindern Verrückung und Störung dieser reinsten Tonverhältnisse die Hauptursache sowohl des unvollkommenen und mindern Wohlklingens einiger Intervallen, als des mehr und mindern Uebelklingens der andern Intervalle liegen?“ —

Dieser Gedanke schien mir so natürlich, so leicht, so sich von selbst darstellend und einleuchtend, dafs ich beynahe über mich ungehalten war ihn nicht schon eher aufgefasset zu haben. Plötzlich sprang ich nun aus dem Bette, brachte ihn ungesäumt und im grofsten Feuer, mit Anwendung auf alle Arten der Wohl- und Uebelklänge, zu Papier, und liefs ihn — bis jetzt (den ersten September 1799.) in meinem Schreibepulte liegen. Da ich glaubte, dieser flüchtige Hinwurf werde die Quarantaine hinlänglich ausgehalten haben, suchte ich ihn jetzt wieder hervor, und fand ihn nach genauer Prüfung derjenigen weitern Ausführung werth, in welcher ich ihn scharfsinnigen Tonforschern zur beliebigen, noch genauern Prüfung hier vorzulegen mich erdreiste.

Ehe ich aber zur Abhandlung meines Hauptgegenstandes selbst schreite, ist nöthig, dafs ich das Vorzüglichste, was bereits vorhergehende Tonforscher vom Klange überhaupt entdeckt haben, und sich auf gegenwärtige Materie beziehet, in einem gedrängten Auszuge, jedoch mit Einmischung meiner eigenen hierüber gemachten Bemerkungen, welche dem Kennerauge nicht entgehen werden, derselben voranschicke, um es mit demjenigen, was ich in der Lehre von den Wohl- und Uebelklängen erforscht zu haben glaube, in genaue Verbindung zu setzen, und in ein Ganzes zu bringen, damit meine Leser den ganzen Umfang dieser wichtigen Materie, welche hin und wieder in andern Werken zerstreut gefunden wird, in so weit sie in das Gebiet der theoretischen und praktischen Musik gehört, mit einem Blick übersehauen mögen.

Einleitung.

Vom Klange überhaupt.

Wie der Klang entstehe.

Der Klang entstehet, wenn ein klingbarer Körper durch irgend etwas in Schwingung gesetzt wird. Dieses läfst sich an einer langen, angespannten Saite, welche, sobald man sie zupft oder streicht, ihrer ganzen Länge nach schnell hin und her geschwungen wird, am deutlichsten ersehen und vernehmen.

Woraus der Klang entstehe.

Der Klang, welcher nun durch die Schwingungen einer solchen Saite erzeuget, und durch den Luftstrom zu unserm Ohre geführet wird, bestehet zwar aus wiederholten, einzelnen und abgesetzten, aber so schnell auf einander folgenden und in einander fliefsenden Schlägen, dafs unser Ohr den Zwischenraum der Zeit von einem Schlage zum andern gar nicht empfinden kann, wie es die einzelnen, abgesetzten Schläge eines Hammers bemerket, sondern dafs ihm

vielmehr der Klang als etwas genau Zusammenhangendes und stets Anhaltendes vorkommt. Auf eine ähnliche Art ergeht es dem Auge, welches, wenn es eine glühende Kohle in der Dunkelheit schnell wegwerfen sieht, den Weg, welchen sie nimmt, für eine zusammenhängende feurige Linie oder glühende Schnur hält.

Was der Klang sey.

Demnach kann der Klang in Ansehung der Wirkung, welche derselbe auf unser Ohr macht, ein steter, anhaltender Schall genannt werden.

Vom Nutzen der Beobachtung über den Klang.

Die Beobachtung über die Entstehung, Natur und Beschaffenheit des Klanges ist keine unnütze Spekulation, sondern giebt uns in vielen wichtigen, lange unentdeckt gebliebenen, und besonders die Lehre der Harmonie betreffenden Dingen wahren und gründlichen Aufschlufs. Denn daher weifs man nun gewifs, 1) worin der Unterschied zwischen den hohen und tiefen Tönen bestehe; 2) was den Klang rein oder unrein mache, 3) was ihm Annehmlichkeit mittheile, und 4) welches die Hauptursache sey, warum einige Intervallen mehr oder minder wohl, und andere mehr oder minder übel klingen.

Was die hohen und tiefen Töne bewirke.

Den ersten Punkt anlangend, ist es richtig und mathematisch erwiesen, dafs, je langsamer die einzelnen Schläge, aus denen der Klang bestehet, nach einander kommen, desto tiefer unser Ohr den Ton davon vernimmt: und je schneller solche einzelnen Schläge auf einander folgen, desto höher ein solcher Ton unserm Ohr vorkommt. Man hat die richtige Bemerkung gemacht, dafs zwey Töne um eine Oktave von einander abstehen, wenn die Schläge des einen Tons noch einmal so geschwinde, als die des andern auf einander folgen. So thut zum Beyspiel eine sehr lange Saite, welche um zwey Oktaven tiefer, als das sogenannte grofse C, gestimmt ist, (oder, welches einerley ist, das allertiefste, noch innerhalb den Gränzen unsers Gehörkreises liegende C nach dem 32 Fufston in einer grofsen Orgel,) 30 Schläge in einer Sekunde an unser Ohr *), folglich thut dasjenige C, welches den 16 Fufston führt, und die Oktave des vorigen ist, oder das Contra C 60, das grofse C von 8 Fufston 120, das kleine oder ungestrichene c von 4 Fufston 240, das eingestrichene c̄ von 2 Fufston 480, das zweygestrichene c̿ von 1 Fufston 960, das dreygestrichene c⃛ von ½ Fufston 1920, und das viergestrichene c⃜ von ¼ Fufston 3840 Schläge in eben derselben Zeit einer Sekunde an unser Ohr, woraus sich abnehmen lafst, dafs die Schwingungen einer Saite unter die Dinge in der Natur gehören, welche in Ansehung ihrer aufserordentlichen Geschwindigkeit dem Lichtstrahl und dem Blitze gleichkommen. Diese Bemerkung gab demnach Anlafs, die Töne in Absicht auf ihre Höhe und Tiefe gegen einander zu berechnen, und die Verhältnisse aller und jeder Klänge, nach Maafsgabe der Geschwindigkeit ihrer Schläge, mit Zahlen auszudrücken, wovon weiter unten noch mehreres angeführt werden soll.

*) Wenn, nach Eulers Beobachtung, eine Saite, welche in Zeit einer Sekunde 592 Schwingungen machte, das kleine, ungestrichene a angab, so kämen diesem allertiefsten c in einer Sekunde eigentlich nur 29⅓ Schläge, folglich dem Contra c 58⅔, dem grofsen C 117⅓ Schläge oder Schwingungen u. s. f. zu; um aber Brüche zu vermeiden, da ich weiter unten auch die Zahl der Schläge, welche das Drittheil und Fünftheil einer Saite in gleicher Zeit thut, angeben werde, habe ich hier lieber die ganze und runde Zahl 30 von einem andern Gelehrten angenommen.

Was den Klang rein und unrein macht.

Der Klang ist, was den zweyten Punkt anbetrifft, rein, wenn seine Schläge gleich langsam oder gleich geschwinde auf einander folgen; enthält er aber unordentlich und ungleich auf einander folgende Schläge: so ist er unrein. Wenn z. B. eine Saite an einigen Stellen dicker oder dünner, als an andern, ist, so können ihre Schläge nicht ordentlich und gleich auf einander folgen: also giebt sie einen unreinen Ton von sich; wie sie im Gegentheil rein klingen muſs, wenn sie durchaus gleichdick oder gleichdünne ist, und demnach ihre Schwingungen eine gleiche Langsamkeit oder Geschwindigkeit haben.

Was den Klang annehmlich macht.

In Absicht auf den vierten Punkt führt der Klang, wie ich schon anderswo bewiesen habe, seine harmonischen Antheile, welche man bey einer langen und tiefgestimmten Saite, weil sie sich am leichtesten in Schwingung bringen läfst, am deutlichsten vernehmen kann, schon von Natur mit sich, welches daher kommt, weil vermöge der mannigfaltigen Schwingungsart, in welche die Saite durch den Anschlag gesetzt wird, ihre vornehmsten harmonischen Antheile, nämlich das Drittheil und Fünftheil, auf eine dem Ohre weit vernehmbarere Weise, als die übrigen, von denen ich unten Erwähnung thun will, berührt, und sanft miterklingen gemacht werden. Dieser sehr bedeutende Umstand verursacht also, dafs der Klang viel Annehmlichkeit erhält, und eben dadurch zu einem in der Musik brauchbaren Klange wird. Um dieses deutlich und anschaulich darzustellen, gebe ich unten auf dieser Seite eine Vorstellung der Haupt- und einiger besonderen Schwingungen, welche eine in das grofse C gestimmte Saite *) macht, und mittelst deren ihre vornehmsten harmonischen Antheile auf die bemerkbarste Weise berührt werden.

Vorstellung

der Haupt- und einiger besonderen Schwingungen einer Saite.

*) Solche Schwingungen lassen sich an einer in das tiefe Contra C gestimmte Saite am deutlichsten ersehen, von welcher dieselben auch abgetheilt und abgezeichnet worden sind.

Erklärung der auf vorhergehender Seite stehenden Vorstellung der Schwingungen einer Saite.

Die lange und gerade Linie stellet die C Saite selbst vor, welche in der Mitte in ihre Hälfte, und auf beyden Seiten zur Rechten und Linken in ihr Drittheil, sodann Viertheil, Fünftheil, Sechstheil, Siebentheil, Achttheil, Neuntheil, Zehntheil, Eilftheil, Zwölftheil, Dreyzehntheil, Vierzehntheil, Funfzehntheil und Sechszehntheil mittelst angebrachter kleiner Striche abgemessen ist. Die zwey äufsersten Bogenschwingungen, welche durch kleine, aneinander gereihete Punkte angezeigt sind, bringen den bey beyden Enden angemerkten Hauptklang C, welcher das Ganze oder die Einheit (1) ist, hervor: die drey innern, ebenfalls durch kleine Punkte angedeuteten Schwingungen nehmen die fünf verschiedenen Lagen, welche mit fünf gröfseren Punkten bezeichnet sind, an, und verursachen, dafs 1) bey dem in der obern Gegend der Mitte befindlichen gröfsern Punkt die Hälfte der Saite, das kleine c als die Oktave zum grofsen C, 2) bey den zwey gröfseren Punkten, welche unten in der Gegend des Drittheils auf beyden Seiten stehen, das kleine g, die Duodecime zum grofsen C, und Quinte zum nächsten kleinen c, und 3) bey den zwey andern, in der obern Gegend des Fünftheils auf beyden Seiten befindlichen grofsern Punkten das eingestrichene $\bar{e}$, die Septemdecime zum grofsen C, und grofse Terz zum nächsten eingestrichenen $\bar{c}$, sanft miterklingend, und dem Ohre sehr vernehmbar gemacht wird. Nun machen die andern Theile der Saite, nämlich das Viertheil $\bar{c}$, das Sechstheil $\bar{g}$, das Siebentheil b, und sodann die übrigen immer kleiner werdenden Theile, jeder für sich, besondere Schwingungen, welche hier, wegen Vermeidung der Undeutlichkeit, nicht angezeigt werden konnten, und welche man sich von selbst auf eine den inneren Schwingungen ähnliche Weise vorstellen mufs. Mittelst dieser besonderen Schwingungen werden diese kleinern Theile auch berührt, und zum schwachen Mitklingen gebracht, vom Ohr aber theils kaum, theils gar nicht vernommen. Vernehmbar dem Ohre ist unter denselben aufser dem Fünftheile $\bar{e}$, welches als ein wesentlicher Antheil des harmonischen Dreyklangs sehr hervorsticht, das Viertheil $\bar{c}$, und das Sechstheil $\bar{g}$; weil aber sich das Viertheil $\bar{c}$ auf die Hälfte c, und diese auf das Ganze stark beziehet, so vermengen sie sich zu sehr mit einander, als dafs sie ohne besondere Aufmerksamkeit einzeln vernommen werden konnten. Dieses gilt auch vom Sechstheile $\bar{g}$, welches ebenfalls einen starken Bezug auf das Drittheil g hat. Das Siebentheil b, das Achttheil c und die andern kleinern, leitermäfsig auf einander folgenden Theile der Saite werden von den grofsern Theilen zu sehr verdunkelt, um vom Ohre so leicht bemerkt zu werden. Am hervorstechendsten, und bey dem Anschlage dieser C Saite am vernehmbarsten, ist also der eigentliche harmonische Dreyklang $\frac{\bar{e}}{C}\,\frac{1}{c}\,\frac{1}{r}$, welchen die Natur selbst zum ersten, reinsten und angenehmsten aller Akkorde durch diesen Umstand erhoben hat. Aufserdem erhellet auch, dafs die Saite mittelst ihrer mannigfaltigen Schwingungen sich von selbst in alle diese Theile theilt, und dafs eben darin die wahre Ursache zu suchen ist, warum **mehrere** Klänge in einem **einzigen** Klange zugleich vernommen werden.

Wer sich von der Wahrheit und Richtigkeit alles dessen, was ich in dieser Erklärung gesagt habe, überzeugen will, setze nur einen Finger seiner rechten Hand bey einem Flügel, Pianoforte oder Pantalon auf die Mitte der Saite des grofsen C, wo sich das kleine c, die Hälfte dieser Saite, befindet und hören läfst, und fahre mit demselben zur rechten Seite subtil und successive hinauf, während dafs er immer, so oft der Finger fortrückt, mit einem Finger der linken Hand

den Tasten dieser C Saite anschlägt; hernach gehe er wieder von der Mitte dieser Saite aus, und fahre zur linken Saite auch subtil und successive hinab: und er wird dann die nämlichen Theile der Saite in eben derselben Ordnung und Gegend, wie sie obige Vorstellung enthält und anzeigt, vernehmen, ja, er wird nach Endigung der zweygestrichenen Oktavleiter, wenn er mit dem Finger noch weiter bis zu beyden Enden der Saite fortrückt, noch die dreygestrichene Oktavleiter bis zum $c'''_{\frac{1}{3}}$, welche hier der zu engen Theilchen wegen nicht mehr angedeutet werden konnte, und noch einige leitermäfsige Töne darüber hören. Dieser Versuch kann auch auf der C Saite eines Violoncells (besser aber wegen der leichtern Vibration auf der G Saite) angestellt werden, wenn die Saite mit dem Bogen stark gestrichen, und mit einem Finger, nach eben angegebener Verfahrungsart, so subtil, wie die Flageolettöne, welche daher ihren Ursprung haben, berührt werden müssen, berühret, und darauf successive hin und her gefahren wird. Auch auf einer Violine lassen sich alle Antheile einer Saite vernehmen, wenn man dabey so, wie bey dem Violoncell geschehen mufs, zu Werke geht.

Was sich noch mehr aus dieser Vorstellung absehen läfst, mufs ich auf einen andern schicklichern Ort der Abhandlung selbst versparen, und will nur noch bemerken, dafs sich die verhältnifsmafsige Zahl der Schwingungen, welche jeder Antheil der Saite in Verhaltnifs gegen das Ganze macht, nach Maafsgabe der verschiedenen Theile der Saite berechnen läfst. Das Drittheil der Saite thut, wenn das grofse C, als das Ganze, in einer Sekunde 120 Schwingungen macht, in eben der Zeit dreymal mehr, nämlich 360, das Fünftheil fünfmal mehr in gleicher Zeit, das sind 600 vibrirende Schläge. Nach dieser Angabe kann die verhältnifsmäfsige Zahl der Schwingungen, welche das Sechstheil in Zeit einer Sekunde macht, durch Vervielfältigung der Summe 120 mit 6 herausgebracht werden u. s. f.

Bey dieser Gelegenheit kann ich auch nicht umhin, dieser Bemerkung noch eine beyzufügen, nach welcher, sobald die Schwungkraft der Saite ermatten will, die besonderen Schwingungen der kürzeren Theile am ehesten verschwinden, (eine Mitursache, warum sie das Ohr am mindesten vernehmen kann;) die längeren Antheile aber am längsten andauern. Demnach beobachtet man, dafs bey Ermattung der Schwingungen nach dem ganz verschwundenen Mitklingen des Fünftheils, alsdann das Viertheil, und vornemlich das Drittheil, hierauf aber die Hälfte der Saite noch schwach mitklingt, und endlich, wenn die inneren Schwingungen ganz nachgelassen haben, die äufseren nur noch den Hauptklang schwach nachklingen, und endlich verschwinden lassen.

Von der Hauptursache der mehr- oder mindern Wohl- und Uebelklingens der Intervalle.

Aus dem vorigen Punkt, dem zu Folge die Natur selbst dem grofsen, aus der Prime, grofsen Terz und Quinte bestehenden, harmonischen Dreyklange den ersten Platz unter allen Stammakkorden eingeräumt hat, kann in Rücksicht des vierten Punkts der Hauptursache, warum einige Intervalle mehr oder minder wohlklingen, und andere mehr oder minder dissoniren, abgenommen werden. Denn je mehr oder minder diese drey reinen Klangverhältnisse samt ihren zwey Umwendungen verrücket, oder auch nur durch Beymischung eines andern und fremden Klangs gestöhret werden; desto minder consonirende, und desto mehr oder minder dissonirende Intervalle entstehen durch eine solche Verrückung oder Stöhrung, welches in der zweyten Abtheilung der nun folgenden Abhandlung auseinandergesetzt, und bewiesen werden soll, und woraus sich auch ergeben wird, dafs von der Entwickelung dieses Princips sich eine Charakteristik nicht nur aller Intervalle, sondern auch aller und jeder Akkorde abziehen läfst.

Abhandlung selbst.

I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

1.

Was ein isolirter Klang zu erkennen gebe.

Ein Klang, für sich einzeln betrachtet, und mit keinem andern verglichen, giebt blos zu erkennen, ob er rein oder unrein, hoch oder tief und dergl. sey. Erst durch die Verbindung und Vergleichung des einen Klanges mit dem andern kann unser Gehör und Verstand bestimmen, ob zwey mit einander verbundene Klänge wohl- oder übelklingen.

Anmerkung.

Was zur richtigen Beurtheilung dessen, was wohl- und übelklinget, erfordert werde.

Das Gehör wird beynahe allgemein für die einzige Schiedsrichterin desjenigen, was wohl- oder übelklinget, gehalten; es ist aber nur das Werkzeug, durch welches die Töne in die Seele geführet werden. In der Seele eines von innen und aussen wohlorganisirten Menschen mufs also ein harmonisches Gefühl liegen, welches sowohl mit den richtigen Tonverhältnissen sympathisirt, als gegen die Misverhältnisse der Töne eine Antipathie hegt. Nicht alle Menschen aber haben in gleichem Grade ein durchaus richtiges und zartes harmonisches Gefühl: unter denselben verrathen einige theils einen gröfsern oder geringern Mangel entweder an inneren gutgestimmten Organen, oder an gehöriger Geschmeidigkeit und Geübtheit derselben, andere theils auch, was nicht selten der Fall ist, sogar eine schiefe Richtung, oder doch eine ziemliche Abstumpfung, welche ihr harmonisches Gefühl auf irgend eine Art bekommen hat. Solche seltene Menschen hingegen, welche eine gänzliche Apathie in Absicht auf alles, was wohl- oder übelklinget, haben, und also nicht zu beurtheilen im Stande sind, ob etwas wohl- oder übelklinget, sind eine noch traurigere Ausnahme von der Regel. Diese Bemerkungen stützen sich auf Beobachtung und Erfahrung, woraus sich ergiebt, dafs das Gehör nicht ganz untrüglich sey, und dafs also demselben etwas zu Hülfe kommen müsse, um richtig und unfehlbar beurtheilen zu können, nicht nur, was wirklich wohl- oder übelklinge, sondern auch in welchem Grade, und aus welcher Ursache solches geschehe. Was kann aber dieses wohl anders seyn, als eine — richtige Verstandes- und Urtheilskraft, ohne welche das blofse harmonische Gefühl meistens nur im Dunkeln schwebet, und ohne deren Beystand, wie schon gesagt, kein bestimmter Grund, warum zwey und mehrere mit einander verbundene Klänge con- oder dissoniren, angegeben werden könnte?

(Die Fortsetzung folgt.)

Anekdote.

Ein französischer Emigrant hatte eine Klaviersonate komponirt, worin weder Mannigfaltigkeit der Melodie und Harmonie, noch Richtigkeit des Satzes anzutreffen war. Er wollte sie drucken lassen, und zeigte sie vorher einem deutschen Komponisten, um sein Urtheil darüber zu hören. Dieser sagte ihm aber, mit der Freymüthigkeit eines Deutschen: „Ihre Sonate wird in Deutschland kein Glück machen; denn es ist für uns zu viel Freyheit und Gleichheit darin.“ —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar | No. 21. | 1800.

Versuch

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklange, worin besonders die physischen Ursachen und die verschiedenen Grade des Con- und Dissonirens der Intervalle auf eine anschauliche und begreifliche Weise angegeben werden, nebst einer Einleitung in die Lehre des Klanges überhaupt,

von *J. H. Knecht.*

I. *Abtheilung.*

Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

2.

Was ein Intervall sey.

Zwey mit einander zu gleicher Zeit, oder nach einander verbundene Klange heifset man gewöhnlicher Weise ein Intervall. Dieses Wort bedeutet einen kleinern oder grofsern Raum, welcher sich zwischen zwey solchen, innerhalb dem Umfange einer Oktave befindlichen Klangen befindet. Demnach ist ein Intervall ein näherer oder weiterer Abstand eines Klanges vom andern. Der oben liegende höhere Klang aber erhält den Namen des Intervalls. Z. B. unter den zwey Klangen $\frac{g}{c}$ bekommt das g den Namen der Quinte, weil es von dem Grundklange c um funf Stufen hoher abstehet. Nach Voglers Terminologie werden zwey solche mit einander verbundene Klange eine Tonverbindung genennet.

Anmerkung.

Ueber einige Intervalle.

Da ich bey meinen Lesern die Namenkenntnifs der verschiedenen Intervalle billig voraussetzen darf: so habe ich hierbey nur anzumerken, 1) dafs die reine Prime, welche meistens mit dem eigentlichen Einklange vermengt zu werden pflegt, sehr uneigentlich ein Intervall genennet wird, weil sich zwischen zwey Klangen von gleicher Gröfse, wie der wahre Einklang ist, kein Zwischenraum befindet, also das Wort: Intervall, nicht durchgangig schicklich ist, welches auch Marpurg eingestehet, 2) dafs die None, Decime, Undecime, Duodecime und Terzdecime eigentlich aufserhalb dem Umfange einer Oktave liegen, und darum keine besonderen Intervalle sind, weil, wenn ihr Grundton um eine Oktave höher gerucket wird, sodann die None der Sekunde, die Decime der Terz, die Undecime der Quarte, die Duodecime der Quinte, und die Terzdecime der Sexte, obschon nicht (zumal was die None, Undecime und Terzdecime anbetrifft) der Behandlung und Anwendung, doch der Klanggröfse nach, gleichkommt.

3.

Wie verschieden die Intervalle klingen.

Von einem gesunden Ohre und Verstande wird gar leicht bemerket, dafs nicht nur überhaupt einige unter den Intervallen wohl- und andere übelklingen, sondern auch nach verschiedenen, auf- und abßeigenden Graden con- und dissoniren.

Erklärung.

Was ein Wohl- und Uebelklang sey.

Ein Wohlklang oder eine Consonanz über haupt ist, wenn zwey vereinigte Klänge sich so gut zusammenschicken, dafs sie dem Gehöre eine angenehme Harmonie vernehmen lassen: ein Uebelklang oder eine Dissonanz aber ist, wenn sich ein Klang mit dem andern übel verträgt, und dem Ohre eine widrige Empfindung verursacht.

4.

Neue Eintheilung der Intervalle.

Nach einer, von mir gemachten Bemerkung lassen sich die wohl- und übelklingenden Intervalle in Stamm- und abstammende Intervalle eintheilen.

Erste Erklärung.

Was ein Stamm- und abstammendes Intervall sey.

Ein Ur- oder Stamm-Intervall ist ein solches Intervall, bey welchem der Hauptklang allezeit unten liegt; ein abstammendes Intervall aber dasjenige, welches mittelst der Umwendung von einem Stamm-Intervall entspringet, und bey welchem sich folglich der Hauptklang oben befindet.

Zweyte Erklärung.

Was ein Hauptklang sey.

Ein Hauptklang ist derjenige Klang, welcher sowohl einem Stamm-Intervall als einem Stammakkord zur Hauptgrundlage (Basis) dienet. Z. B. in dem consonirenden Stamm-Intervall $\frac{c}{g}$ ist eben so, wie in dem wohlklingenden Stammakkord $\frac{e}{c}$ das zum Grunde liegende $\frac{g}{e}$ c der Haupt- oder vornehmste Klang, sonst auch die Prime genannt, welcher bey beyden die Hauptgrundlage ausmacht. Die zwey Klänge eines Stamm-Intervalls umwenden heifst, den untenliegenden Hauptklang oben an stellen, und den obenliegenden Klang zum Grundklange machen. Wenn z. B. das vorangeführte Stamm-Intervall $\frac{c}{g}$, ein Quinten-Intervall, auf folgende Weise $\frac{c}{g}$ umgewendet wird, so entsteht daraus ein Quarten-Intervall, welches vom vorigen mittelst der Umwendung abstammet. Bey der Umwendung eines Stamm-Akkords, der aus zwey und oft mehreren Intervallen zusammengesetzt ist, kommt der Hauptklang bald in die Mitte, bald in die Höhe zu stehen, und dagegen wird bald ein mittlerer, bald ein oberer Klang zum Grunde gelegt. Z. B. bey der ersten Umwendung des vorigen Stamm-Akkords kommt der Hauptklang c in die Höhe, und der mittlere Klang $\frac{e}{g}$ in den Grund, wie hier zu sehen ist $\frac{g}{e}$; und bey der zweyten Umwendung eben dieser Hauptklang c in die Mitte, der mittlere Klang g aber in den Grund, wie man hier sehen kann $\frac{e}{c}$, zu stehen.

5.

Von der natürlichen und ordnungsmäfsigen Entstehung der Klänge durch die Schwingungen einer Saite.

Nun mufs ich auch vorher, ehe ich meinem Hauptzwecke näher kommen darf, zeigen, wie die vornehmsten con- und dissonirenden Klangverhältnisse, worunter sich eben auch die vornehmsten Stamm- und abstammenden Intervalle befinden, durch die Schwingungen einer in das grofse C gestimmten Saite von der Natur selbst, die ich auch hierin als erste Lehrerin anerkenne, und gern in ihrer geheimen Werkstätte zu be-

lauschen pflege, gezeuget werden. Zur Betrachtung dessen ist die obige Vorstellung einer, mittelst der Schwingungen in ihre harmonischen Antheile sich von selbst eintheilenden Saite behülflich, welche ich hier, mehrerer Deutlichkeit halber, in Noten ausgesetzt, vor Augen legen will.

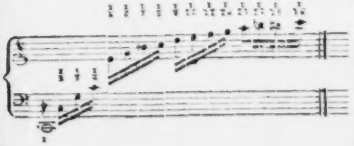

Erklärung.

Wenn eine in das große C gestimmte Saite Anfangs sachte, hernach allmahlig immer stärker angestrichen oder angeschlagen wird, so werden die Klänge in derjenigen Ordnung, wie sie sowohl in jener obigen, durch Striche angedeuteten, als hier in Noten ausgesetzten Vorstellung auf einander folgen, erzeuget. Zuerst wird das große C selbst (1), als Prime und Hauptklang, sodann das kleine c ($\frac{1}{2}$), als Oktave vom C, hierauf das kleine g ($\frac{1}{3}$), hernach das eingestrichene c ($\frac{1}{4}$), gleich nach diesem das eingestrichene e ($\frac{1}{5}$), und nachgehends werden alle übrigen kleineren Antheile der Saite, als das $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$ u. s. w. durch die besonderen Schwingungen berührt, klingend gemacht, und auf diese Art erzeugt. Je enger diese kleineren Theile beysammen stehen, desto schneller, aber auch desto unbemerkbarer werden sie durch die Schwingungen berührt, und mitklingend gemacht; je weiter hingegen jene größeren Theile von einander abstehen, desto langsamer sind die Schwingungen der Saite, aber auch desto hörbarer ist ihr Mitklang. Bey einem gleichstarken Anstreichen oder Anschlagen der Saite gehet freylich diese Klangfolge in einer solchen geschwinden Zeit vor sich, dafs das Ohr den Zwischenraum von einem Klange zum andern nicht mehr bemerken kann; inzwischen hat es doch mit der successiven, wiewohl beynahe undenkbar schnellen Erzeugung dieser Klange seine Richtigkeit, weil der umgekehrte Fall, nach welchem, wie ich oben bereits gezeiget habe, bey Ermittung der Schwingungen die Mitklange einer Saite auch in successiver Ordnung verschwinden, einen unwiderlegbaren Beweis abgiebt.

Der erste Klang also, welcher durch die Hauptschwingungen der Saite C erzeuget wird, ist die Prime C, welche oft auch der Einklang genennet wird. Das Wort: Einklang, hat eine doppelte Bedeutung. Erstlich kann es einen einzigen und den ersten Klang, wie hier das grofse C ist, und zweytens zwey Klange von gleicher Grofse, welche in Eins zusammenfliefsen, bedeuten. In dieser letztern Bedeutung wird dieses Wort auch gemeiniglich genommen; doch kann die erstere Bedeutung deswegen manchmal Statt haben, weil zwey gleichgrofse Klange dem Ohr ebendasselbe Resultat, wie ein einziger Klang, geben. Das am vollkommensten und einfachsten consonirende Klangverhältnifs ist unstreitig der Einklang im letztern und eigentlichen Sinne genommen.

Als zweyter Klang folget in der Ordnung die Oktave c zu C, welche die Halfte der Prime und die Umwendung des eigentlichen Einklangs, folglich eine der vollkommensten Konsonanzen ist. Sie beziehet sich auf 1, das Ganze, und dienet demselben zur Verstärkung. Da der Einklang, in beyderley Verstande genommen, kein eigentliches Intervall ist, wie ich schon oben kürzlich dargethan habe: so kann die Oktave als Umwendung desselben zwar in so fern den Namen eines Intervalls verdienen, als sie einen Zwischenraum von 6 ganzen Tonen in sich fasset; allein, wenn man erwäget, dafs sowohl die altern als neuern Theoretiker alle Intervalle nur innerhalb dem Umfange einer Oktave aufgesucht haben, folglich die Prime und

ihre Oktave die Gränzlinien sind, (ohne dabey in Anschlag zu bringen, dafs mit der nämlichen Oktave wieder eine neue Oktavleiter anfängt, und demnach dieselbe alsdann zur Prime besagter neuen Oktavleiter wird,) so wäre es weit schicklicher, die Oktave blos als ein sehr vollkommen consonirendes Klangverhältnifs von ½ : 1 (von der Hälfte zum Ganzen) zu betrachten, gleich wie die Prime, in der Bedeutung des Einklangs genommen, auch nur ein Klangverhältnifs von 1 : 1 (Eins zu Eins) ist.

Der dritte Klang ist die Duodecime zur Prime, nemlich g zu C, und das Drittheil des Ganzen; zum nächsten c aber die grofse (reine) Quinte, und das erste vollkommen consonirende Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine (reine) Quarte c zu g herstammt. Diese kleine Quarte c zeigt sich hier von selbst als ein abstammendes Intervall in dem subalternem Verhältnifs des Viertheils zum Drittheile.

Der vierte entspringende Klang ist eben dieses $\bar{c}$, ¼ des Ganzen, die Superoktave der Prime, und die Oktave zum kleinen $c\frac{1}{4}$. Es beziehet sich demnach auf die Hälfte c, wie diese auf das Ganze, und ist folglich eine vollkommene Consonanz.

Der fünfte, ordnungsmäfsig entstehende Klang ist die Septomdecime zur Prime, nämlich $\bar{e}$ zu C, das Fünftheil des Ganzen; zum nächsten $\bar{c}\frac{1}{4}$ aber die grofse Terz, und das zweyte vollkommen consonirende Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine Sexte $\overset{\bar{c}}{e}$ entspringet. Diese kleine Sexte zeiget sich auch hier schon in dem subalternen Verhältnifs des Achttheils zum Fünftheil. Es ist nicht einzusehen, warum manche Theoretiker die grofse Terz, und ihre Umwendung, die kleine Sexte, unter die unvollkommenen Consonanzen zählen, da doch die Natur selbst jene, ich meyne die grofse Terz, zum dritten wesentlichen Klange des harmonischen Dreyklangs bestimmet hat, und, in Ansehung der kleinen Sexte, ein abstammendes Intervall ebenfalls vollkommen wohlklingen mufs, wenn sein Stamm-Intervall vollkommen wohlklingt.

Der sechste Klang ist das $\bar{g}$, das Sechstheil des Ganzen, zum nächsten $c\frac{1}{4}$ aber die grofse Quinte. Es beziehet sich auf das Drittheil, dienet demselben zur Verstärkung, und gehöret in dieser Rücksicht unter die vollkommenen Consonanzen. Aber als ein subalternes Verhältnifs des Sechstheils zum Fünftheile, $\bar{g}$ zu $\bar{e}$, betrachtet, ist es eine kleine Terz, folglich eine unvollkommene Consonanz, welche auch nur als ein solches Verhältnifs in der Natur Statt hat: denn man mag eine Saite in mehrere tausend Theile abmessen; so wird doch keine kleine Terz als harmonischer Antheil zum Vorscheine kommen.

Der nach dem Sechstheile $\bar{g}$ entspringende siebente Klang $\bar{b}$ zeiget sich als das Siebentheil der Saite, welcher gegen das nächste $\bar{c}\frac{1}{4}$ ein kleines Septimen-Intervall ausmacht. Dieses ist gleichsam die Scheidewand zwischen Wohl- und Uebelklang, und das erste ein wenig zu dissoniren anfangende Stamm-Intervall, dessen Umwendung sich im nächstfolgenden $\bar{\bar{c}}\frac{1}{4}$ gegen $\bar{\bar{b}}\frac{1}{4}$ von selbst darstellt. Dieses ist ein, vom vorigen Stamm-Intervall $\bar{b}$ $\bar{c}$ abstammendes grofses Sekunden-Intervall. Von diesem Siebentheile der Saite, welches etwas tiefer, als eine andere kleine Septime, klinget, habe ich anzumerken, dafs es sich nicht in unserer angenommenen künstlichen Tonleiter befindet, obgleich der französische Schriftsteller Jamard, Kirnberger, und vor diesen beyden

schon Tartini, dieses Siebentheil in die praktische Tonleiter aufzunehmen angerathen hatten. Vogler nennet dasselbe die Unterhaltungs-Septime, weil es das Gehör auf eine angenehme Weise unterhält, wiewohl nicht ganz zufrieden stellt, und hat an dessen Stelle die kleine Septime von $\frac{9}{16}$, welche dem $\frac{9}{8}$ *) unter den siebenerley Septimen, die es giebt, am nächsten kommt, eingesetzt. – Dessen ungeachtet kommt dieses Siebentheil b, vereint mit dem Sechstheile g **), welche beyde gegen einander eine kleinere Terz, als das $\frac{1}{2}$ g und $\frac{1}{2}$ e gegeneinander ist, aber keine wirklich verminderte Terz ***), wie einige behaupten, ausmachen, doch nicht selten in unserer heutigen Musik vor, und ist gleichsam stillschweigend einigermafsen eingeführt, wenn z. B. ein Trio von drey Musikern auf Saiteninstrumenten, welche nämlich mit Darmsaiten bezogen sind, gespielt wird, worin ein bekannter und gewohnlicher Satz, wie dieser, den ich nur nach dem Grundrisse gebe,

vorkommt. Gewifs wird der erste Violinist, seinem reinen, geübten Gehör und harmonischen Gefühle gemäfs, ohne wissenschaftliche Kenntnifs davon zu besitzen, hier das b, $\frac{1}{4}$ zum C, um ein musikalisches Komma tiefer, als das b, $\frac{1}{2}$ zum Es, wie z. B. in dieser Stelle

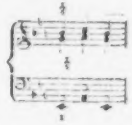

greifen. Diese zwey kurzen Beyspiele kann ein Violinist auch ganz allein mit sehr reinen Doppelgriffen spielen: er mufs aber das $\frac{1}{4}$ b im ersten Beyspiele ganz nahe am obern kleinen Grifsblattsstege, und das $\frac{1}{4}$ b im zweyten Beyspiele um ein Komma höher, also etwas schärfer, als das $\frac{1}{2}$, greifen ****): die auf dem Bafssystem angegebenen Hauptklänge wird ihm, in Ermangelung eines Violoncellisten, die Luft von selbst dazu ertönen lassen. Auch ein guter und mit einem reinen Gehöre begabter Sänger beobachtet diesen Unterschied eines musikalischen Komma, der dem Ohre wirklich merkbar ist, von sich selbst, wenn ihm schon das begleitende Klavier denselben zwar

*) Dieses $\frac{9}{16}$ beziehet sich auf $\frac{8}{15}$, und dieses auf $\frac{8}{15}$, welches mit $\frac{1}{2}$ einerley ist. Das $\frac{9}{16}$ giebt auf der C Saite das grofse B, also die zweymal tiefere Oktave des b, und ist nur um ein wenig höher, als das $\frac{8}{15}$, oder als das um etwas weniges tiefere grofse B.

**) Ich bleibe hier immer bey den Klängen der einzigen Vorstellung stehen; dieses $\frac{b}{g}$ beziehet sich auf den Hauptklang C, und auf die Tonart F. Eine jede andere Tonart hat ihre eigene Unterhaltungs-Septime, welche dann immer das $\frac{9}{16}$ des Ganzen genennet wird.

***) Denn die ganz verminderte Terz, z. B. $\frac{b}{gis}$ kommt mittelst der Umwendung von der übermäfsigen Sexte $\frac{gis}{b}$ her. Diese ist ein Stamm- und jene ein abstammendes Intervall.

****) Die sicherste Probe, ob das $\frac{1}{4}$ b und $\frac{1}{2}$ b richtig gegriffen sey, ist, wenn der einzige Hauptklang in der Luft dazu ertönet, oder eigentlich dazu erschüttert, wenn ich mich so ausdrücken darf. Zum $\frac{1}{4}$ b mufs der Hauptklang C, und zum $\frac{1}{2}$ b der Hauptklang Es ertönen. Man rücket mit dem Zeigefinger kaum merklich so lange hin oder

nicht präcis, doch vermöge einer gut temperirten Stimmung, zwischen beyden die Waage haltend, angeben kann. — Noch ist anzumerken, dafs dieses $\frac{4}{3}$ (oder an dessen Statt das $\frac{9}{7}$) immer mit dem grofsen harmonischen Dreyklange verbanden, wie schon aus obiger Vorstellung abzunehmen ist, und sodann der Unterhaltungs-Septimen-Akkord genennet wird. Was davon noch mehreres gesagt werden kann, gehöret anderswohin. Ich gehe nun, nachdem ich mich bey diesem Punkt, bey welchem sich manches Neue und Interessante bemerken liefs, etwas lange verweilt habe, weiter.

Der achte Klang ist das c, welches nach dem $\frac{1}{3}$ b entspringet, das Achttheil des Ganzen, zum nächsten c $\frac{1}{4}$, welches sich auf $\frac{1}{2}$, wie diese auf r, beziehet, die höhere Oktave; im Betrachte gegen das $\frac{1}{2}$ g aber eine kleine (reine) Quarte, gleichwie c zu g, folglich in beyderley Ansicht eine vollkommene Consonanz.

Der neunte Klang, welcher nach dem vorigen entspringt, ist das d, das Neuntheil des Ganzen, zum nächsten c $\frac{1}{8}$ aber die grofse None, und das zweyte in dieser Vorstellung vorkommende dissonirende Stamm-Intervall. Man könnte dieses d $\frac{1}{9}$, gegen das nächste c $\frac{1}{8}$ gehalten, für eine Sekunde ansehen, wie überhaupt die None von Manchen mit der Sekunde vermengt zu werden pflegt; allein, um jene von dieser richtig unterscheiden zu können, darf man nur auf den Hauptklang sehen. Denn in obiger Vorstellung beziehet sich das d auf den Hauptklang C: in dem wirklichen, aber hier nur subalternen Sekunden-Verhältnifs $\frac{d}{c}$ hingegen beziehet sich das unten liegende c auf den oben stehenden Hauptklang d, weil ein wahres Sekunden-Intervall, wie dieses hier ist, von einem Septimen-Intervall (hier von $\frac{c}{d}$) mittelst der Umwendung herkommt, und die wahre Sekunde stets der Hauptklang selbst ist. Ein solcher Unterschied läfst sich am deutlichsten aus der Vergleichung eines Nonen-Akkords mit einem Sekunden-Akkord ersehen: denn die wahre None kommt immer in einem Stamm-Akkord, z. B. in

die eigentliche Sekunde hingegen stets nur in der dritten Umwendung eines Septimen-Akkords, z. B. in

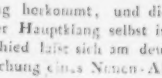

vor. Der Uebelklang steckt bey dem Nonen-Akkord Nr. 1. in der None d selbst, welche sich auf den Hauptklang c beziehet: bey dem Sekunden-Akkord Nr. 2. aber nicht in der Sekunde d, welche hier selbst der Hauptklang ist, sondern in dem Grundklange c, welcher eine umgewandte Septime ist, wie man hier aus seinem Stamm-Akkord

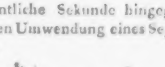

sehen kann, und sich auf den Hauptklang d beziehet. Nun bleibt aber ein Uebelklang immer ein Uebelklang, und ein Wohlklang stets ein Wohlklang, er mag in einem Akkord mittelst der Umwendung unten, in die Mitte oder oben an, zu stehen kommen. In der dritten Umwendung eines Septimen-Akkords kommt die

her, bis sich der gehörige Hauptklang vernehmen läfst. So wird auch mit den andern Doppelgriffen verfahren, deren Hauptklänge im Baſssystem angegeben sind.

Septime zu unterst zu liegen, das heifst nach der Kunstsprache, sie wird der Grundklang oder Grundton (wie hier oben in Nr. 2. das c), und der Hauptklang, der ein Wohlklang ist, wird in die Höhe versetzt, (wie hier in Nr. 2. das d) und wird dadurch zur Sekunde. Ich will beyde Akkorde (den von Nr. 1 und 2.) in folgendem Beyspiel anbringen:

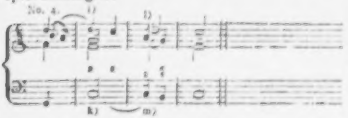

Hier Nr. 4. bey i) ist das d eine wahre None zum Hauptklange c bey k) der die Terz und Quinte mit sich führet; bey l) aber ist das d nur eine Sekunde. Wenn dieser Sekunden-Akkord auf seinen Stamm-Akkord reducirt wird, (der oben Nr. 3. zu sehen ist) so zeiget es sich, dafs sie der in die oberste Stimme versetzte Hauptklang, und folglich ein Wohlklang ist, weil der Uebelklang im Grundklange c bey m) liegt. Von einem jeden Sekunden-Intervall und Sekunden-Akkord hat man zu merken, dafs nicht der obenstehende gegen den untenliegenden Klang, sondern der im Grunde liegende Klang gegen den obenstehenden dissoniret. Demnach ist eine Sekunde an sich kein Uebelklang, wohl aber ihr Grundklang, als eine umgewandte Septime.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Grande Sonate pour le Clav. ou F. P., comp. et dédiée à son Altesse Monsegn. le Prince de Lichnowsky, par Louis van Beethoven. Oeuv. 13. à Vienne chez Hofmeister. (1 Thl. 8 gr.)

Nicht mit Unrecht heifst diese wohlgeschriebene Sonate pathetisch, denn sie hat wirklich bestimmt leidenschaftlichen Charakter. Edle Schwermuth kündigt sich in dem effektvollen, wohl und fliefsend modulirten Grave aus C moll an, das den feurigen Allegrosatz, der viel starke Bewegung des ernsten Gemüths ausdrückt, bisweilen unterbricht. In dem Adagio aus As dur, das aber nicht schleppend genommen werden mufs, und sowohl schöne fliefsende Melodie als Modulation und gute Bewegung hat, wiegt das Gemüth sich ein in Ruhe und Trostgefühl, aus welchem es aber durch das Rondo in dem ersten Ton des Allegro, in beyderley Sinne des Worts, wieder geweckt wird, so dafs also das der Sonate zum Grunde gelegte Hauptgefühl durchgeführt wird, wodurch sie selbst Einheit und inneres Leben, also wirklich ästhetischen Werth erhält. So etwas von einer Sonate sagen zu können, vorausgesetzt, wie es hier der Fall ist, dafs jedes übrige Erfordernifs der musikalischen Kunst nicht unerfüllt gelassen ist, beweiset offenbar für ihre Schönheit. Das Einzige, was Recensent einem Beethoven, der wohl selber erfinden, und neu seyn kann, wenn er will, grade nicht als Tadel, nur als Wunsch mehrerer Vollkommenheit anrechnen mochte, wäre, dafs das Thema vom Rondo zu viel von einer Reminiscenz an sich hat. Woher? kann Recensent selber nicht bestimmen, aber neu ist der Gedanke wenigstens nicht.

Dem Wiener musikalischen Publikum, das bekanntlich überhaupt viel Enthusiasmus für die Musik äufsert, und dieselbe mit ausgezeichneter Wärme unterstützt, mufs es in der That ein angenehmes Bewufstseyn geben, so manchen vorzüglichen Künstler zu besitzen, zu welchen denn auch unstreitig Herr van Beethoven gehört, von dem wir hoffen wollen, dafs er uns noch oft mit Produkten seines Genies und Fleifses beschenken werde.

Korrespondenz.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Italien.

(Beschlufs.)

Rom — auch von Rom noch ein bescheidenes Wort! Ich sage mit jenem Engländer: „die päbstliche Kapelle ist das Paradies für Blinde!“ Die päbstliche Kapelle besteht blos aus Sängern, deren Anzahl beständig sehr grofs

war, und es jetzt neuerdings wieder ist, weil wenige Sänger mit ihren Stimmen den weiten Raum der Peterskirche nicht ausfüllen wurden. Eigne Kompositeurs waren hier besoldet, welche blos für die päbstliche Kapelle schrieben, Wie es jetzt mit diesen steht, mögen Mnemosynens Tochter, die Beschützerinnen der schonen Künste, wissen. — Die ersten Contra-Altisten der Kapelle pflegten sonst eines Gesetzes halber, welches die Weiber von der Bühne verbannt, die Stellen der ersten Sängerinnen auf den römischen Theatern zu vertreten. Der Luxus war indessen dieses Mangels oder Nichtmangels, wie man will, ungeachtet, auf den romischen Theatern zu Hause.

Neapel ist das Seminarium der Musiker schon seit Jahrhunderten gewesen. — Dort werden auf Unkosten des Staats alle jungen Leute, welche Lust zur Musik haben, umsonst unterrichtet. Und die Menge vortrefflicher Künstler, welche Neapel nach und nach erzogen hat, kann für die Art und Weise des Unterrichts Bürgschaft stellen. Der Neapolitaner Paisiello — wer kennt ihn nicht? — seine *Nina*, seine *Elfrida* — seine *Giuochi d'Agrigento*, seine *Passione di Christo* und sein *Te deum* nicht? — Auch Piccini und Guglielmi, welchen Kenner sind diese Meister unbekannt? — Cimarosa's komische Opern, seine *Horazier* und *Curiazier*, sein *Matrimonio segreto* sind zu bekannt, als dafs sie einer weitern Anzeige bedürften.

Auch in Turin steht die Musik in grofsem Ansehen. Hier leben der bekannte Kompositeur und Violinist Pugnani, dessen Schüler ohne allen Zweifel die besten in ganz Italien sind, unter welchen sich denn der bekannte Viotti, der in Paris so viel Glück machte, als der beste von allen besonders auszeichnet. Auch der berühmte Violinist Borra ist ein geborner Turiner, und wurde in Pugnani's Schule gebildet. Noch hält sich hier ein gewisser Calcina auf, dessen Kompositionen vielen Beyfall zu erhalten anfangen.

Von Genua kann ich jetzt gar nichts sagen, denn von Genua flohen seit Monden schon die schuchternen Musen.

Auch die Ligurischen Gefilde sind verwaist — Tinti und Drey, die besten Kompositeurs von Florenz, leben jetzt in Venedig, und das übrige musikalische Volkchen zerstreute sich theils in die ruhigern Provinzen Italiens, theils lebt ein Theil davon, obgleich im Vaterlande, einstweilen in *ecclesia pressa*, bis ruhigere Zeiten Terpsichoren die verlorne Flote wieder finden lassen. — Florenz, Siena, Pisa, Livorno und Lucca wandten sonst jährlich grofse Summen auf Kirchenmusik sowohl als auf theatralische Vorstellungen, und jeder Reisende, der einmal nur das Theater della Pergola in Florenz besuchte, dachte gewifs in fernen Gegenden noch mit Entzücken an die genufsreichen Stunden jenes Abendes zurück.

Was bleibt mir jetzt noch übrig, von der italiänischen Musik zu sagen? — Ganz Europa kennet unter den Sopran- und Tenorsängern Italiens einen Marchesi, der trotz seiner funf bis sechs und vierzig Jahre bis jetzt noch keinen seines gleichen fand, was Umfang der Stimme und was die Mannigfaltigkeit des Vortrags anlangt; einen Crescentini der mit seiner melodischen Stimme, mit seinem gefuhlvollen Ausdruck so unwiderstehlich zum Herzen spricht; einen Senesino, Rubinelli, Cochenelli, Babini, Carri, Mombelli, Raffenelli, oder Brochi; unter den Sängerinnen eine Strinasachi, eine Codecsa, eine Tomeoni, eine Banti, eine Guidi und eine Villeneufe. — England und Frankreich, Rufsland und vorzuglich Teutschland, kennen den Vorzug italiänischer Sänger zu genau, als dafs ich es wagen sollte, über den Unterschied im nationellen Vortrage noch etwas zu sagen. Zu seinem Schaden erfährt es Italien nur allzuoft, dafs anderwärts die Sänger nicht, wie unter unserm milden Himmel, gedeihen; denn kaum, dafs sich bey uns ein Künstler zeigt, so locken ihn die Zaubertone fremden Goldes schon aus seinem Vaterlande in ferne Gegenden, aus denen er dann nur spat, oft nie, wieder zu den väterlichen Laren zurückkehrt. *Girol. Ort.*

NACHRICHT.

Ein Schreiben aus Nr. 52. des ersten Jahrgangs der musikalischen Zeitung, dessen Autor dem Publikum einige interessante Nachrichten über die Churtrierische Kapelle, wie sie vor der Einnahme der Franken in Koblenz existirte, mittheilt, veranlafst mich, denselben Faden wieder anzuknüpfen, um noch das nachzuholen, was ihm vielleicht nicht so ganz bekannt war. Diese Kapelle zeichnete sich besonders ehrenvoll aus, denn sie war nicht blos ein Uhrwerk, das zu gewissen Zeiten vor den Ohren seines Herrn unbemerkt ablaufen mufste, wie dies doch nur allzuoft der Fall bey grofsen Herren ist: sondern der Churfurst belebte sie durch den geläuterten Geschmack, den er in der goldnen Zeit des Sachsischen Hofs in früher Jugend erworben hatte, und durch den persönlichen Antheil, den er selbst zu nehmen pflegte. Er liebt die Musik enthusiastisch, und selten wurde die Probe eines merkwürdigen Konzerts oder Oratoriums gehalten, dafs nicht seine Gegenwart, und die seiner Schwester, der Prinzessin Kunigunde, das Orchester electrisirt hätte. Ja dieser Fürst ist selbst so stark in der Musik, dafs er einst im Liebhaber-Konzert, welches im Komödienhause gegeben wurde, die Partitur eines nicht ganz leichten Duetts, das ich eben mit meiner Schwester singen sollte, aus den Händen seines Kapellmeisters Sales aufnahm, und es mit aller möglichen Richtigkeit dirigirte und akkompagnirte. Er munterte nicht allein durch Freygebigkeit, und (was dem fühlenden Künstler noch weit mehr ist) durch Beyfall die Virtuosen, in seinem Dienst, sondern auch, wo es nur immer möglich war, die Fremden auf.

Der Churfurst wufste, dafs zwey Dilettantinnen, als Schülerinnen seines Kapellmeisters Sales, durch die Liebe zur Tonkunst angezogen, den Winter über in seiner Residenz zubringen würden; er wünschte sie zu hören, und nachdem wir schon oft, während unsers Aufenthalts Beweise der menschenfreundlichen Leutseligkeit und des Kunstsinns dieses in seinem Lande so geliebten Fürsten erhalten hatten, willigten wir gern in die Bitte unsers Maestro Sales, im engerem Comite des Churfursten, und seiner Prinzessin Schwester, in dem Residenzschlosse das *Stabat mater* von dem in Hessischen Diensten stehenden verdienstvollen Konzertmeister Rodewald singen zu wollen. Es geschah, und der Beyfall dieses Kennerzirkels trug nicht wenig dazu bey, die jungen Schülerinnen aufs neue zu beleben, eine Kunst und ein Organ weiter auszubilden, die sich damals kaum entwickelten. Rodewald wurde durch ein sehr wohlwollendes Schreiben und ein nicht unbeträchtliches Geschenk von ihm belohnt. Die Tonkunst und Po[illegible] sind zu eng verschwistert, als dafs sie nicht beyde Lieblinginnen dieses Fürsten hätten seyn sollen. So geschah es nicht selten, dafs, wenn die Komposition irgend eines merkwürdigen Singstücks seinen Beyfall erhalten hatte, er es überstützte, um sich theils ganz mit seinem Sinne zu durchdringen, theils die Umstehenden des vertrauteren Zirkels durch die Verständigung der ausländischen Sprache für Harmonien empfänglicher zu machen. Ich besitze noch die grofse Scene aus *Metastasio's Clemenza di Tito, Se al impero amici dei*, welche der Churfurst vortrefflich ins Französische übersetzte: sie führt den Beweis, dafs er so vertraut mit den beyden Sprachen, als mit den Gefühlen eines Titus war.

Pompeo Sales, ein Italiäner, stand als Kapellmeister, mit dem Titel des Hofkammerraths, an der Spitze des Trierischen Orchesters. Verwundern wurde ich mich, wie es der Verfasser jener Nachrichten, welche mich zu dieser Fortsetzung verleiten, unterlassen konnte, dieses guten Komponisten und würdigen Mannes zu gedenken, wenn mich nicht sogleich eine genauere Bekanntschaft mit ihm erinnerte, dafs sein sanfter anspruchloser Charakter im Allgemeinen etwas dem feurigen Italiäner selten angehöriges, ihm oft die gebührende Lobeserhebungen entzog, die dem weit weniger verdienstvollen Künstler, der es versteht, sich der Welt mit Gerausch anzukündigen, freywillig gezollt werden. Es kamen noch mehrere Umstände

zusammen, wodurch Sales der Welt vielleicht nicht so bekannt geworden ist, als es sein Talent verdiente: worunter besonders sein dem Churfürsten gethanes Versprechen, nur für seinen Herrn zu komponiren, und die schönen Oratorien, die man in Koblenz mit Entzücken hörte, nicht weiter auszubreiten — gehörte. Diese Schätze ruhen noch in den Trierischen Archiven der Musik, und können den Geist ihres Autors jeden Tag beurkunden. Das einzige Stück, welches jemals von Sales, gestochen, unter das musikalische Publikum verbreitet wurde, war die Parodie der Famosen alla polacca des Kapellmeister Schuster, *La donna han' tant inganni etc.*, in welcher vermuthlich dem weiblichen Geschlecht so viel Unrecht wiederfuhr, als es hernach bey der Parodie *degli uomini la fede è sempre mai sicura*, der Fall für die Männer war.

Sales hatte ein ganz eigenes Verdienst um die Bildung der weiblichen Contra-Altstimmen. Obgleich er selbst nur wenig sang, so war doch seine Schule ganz vortrefflich. Zum Beweis dienen nicht allein seine eigne Gattin, die er von Kindheit an bildete, und deren Stimme wahrlich ganz das Lob verdient, das ihr so gründlich in Nr. 52. gegeben wird; sondern auch die am Trierischen Hofe singende Demoiselle Kaltenborn, und Mad. Pfeifer, geb. Lanius, welche jedem Publikum, das sie bey ihren Reisen besuchten, so viel Vergnügen verschafften. Ich wäre undankbar, wenn ich, um den Beweis so vollgültig als möglich zu machen, aus Ziererey nicht auch hier einer Stimme erwähnte, die mir freylich die interessanteste seyn muss, da es meine eigne ist, und die sich gewiss ohne Sales besonderes Bildungstalent, als Altstimme entwickelt haben würde, weil meine ersten Lehrmeister, wenig mit den Kennzeichen der weiblichen Contra-Altstimme vertraut, sie wie eine Sopranstimme behandelten, und mich bey einem Haar dadurch um dies liebliche Geschenk der Natur, und um meine Gesundheit obendrein, gebracht hätten. Sales wusste gleich, wo der Fehler lag, und seiner Sorgfalt verdanke ich ein Organ, das mir und meinen Lieben so manche traurliche Stunde würzt, so wie die Erhaltung einer gesundathmenden Brust, ohne welche gewiss alle Talente und alle Schätze der Welt dem Menschen nur unnütze Mühseen werden. Ueberhaupt scheint es mir nöthig, dass die wenigen Singemeister in unserm deutschen Vaterlande ganz besonders auf den verschiedenen Wirkungskreis, den die Natur der weiblichen Stimme angewiesen hat, aufmerksam gemacht würden. Ich bin fest überzeugt, dass die Contra-Altstimme nicht so selten, als wie die Sage geht, bey meinem Geschlecht gefunden wird: dass aber theils Unbekanntschaft mit ihren Eigenheiten, theils der Wahn, dass Hochsingen und Schönsingen synonym sey, Schuld ist, wenn wir unter der Maske einer schreyenden Sopranstimme oft eine verdorbene Altstimme begrüßen. Ja, es scheint mir nach einigen Jahren von Beobachtung sehr wahrscheinlich, dass die vielen Mädchen und Weiberchen, die uns so oft auf die Frage: Singen Sie? mit der Antwort entgegnen: Meine Brust ist zum Singen zu schwach, ich habe meine Stimme verlohren und dgl. m. nur in den Händen unverständiger Meister verdorbene oder verkrüppelte Stimmen bekommen haben, die der Unnatur der Behandlung nicht widerstehen konnten; wobey es noch Glück war, wenn sich das Organ von selbst verlohr, bevor die Brust durch die Anstrengung verletzt ward.

Sales hatte eine bewundernswürdige Geduld mit seinen Schülern, und das Interesse, sie weiter zu bringen, belebte ihn bey jeder Stunde von neuem. Er freute sich kindlich, wenn er irgend eine Spur von durchbrechendem Genie zu bemerken glaubte. Im Ganzen war er mehr ein sanfter als heroischer Mann. Sein Mitgefühl äußerte sich eben so sehr in seinen angenehmen Gesellschafts-Eigenschaften, die ihn in allen Zirkeln so wohl aufgenommen machten, als in seinem sonderbaren Hange, alles willig zu kaufen, wenn ihn der Verkäufer nur auf der zärtlichen Seite zu fassen wusste. In dem Ausdruck seiner Physionomie und seiner Sprache lag schon unverkennbar diese Sanftheit. Thrä-

nen, und besonders Weiberthränen, konnten ihn ganz aus der Fassung bringen. Dies erfuhr ich eines Tages,' als mir in der musikalischen Audienz die Stimme versagte, und meinen Augen, in dem ahndenden Gefühl des Verlusts eines Organs, das mir nichts in der Welt ersetzen konnte, wehmuthige kindische Thränen entquollen. Kaum bemerkte sie mein guter Sales, als ihn die tödlichste Angst ergriff. Ja, er war so erweicht und besorgt, dafs, als diese aufserordentliche Theilnahme meine Thränen augenblicklich stocken machte, ich ihn dem Weinen näher als mich selbst fand; und nun kam die Reihe an mich, den guten alten Mann zu beruhigen.

Sales liebte die Freude und alles dem Körper und der Seele Wohlthuende. Wollte er komponiren, so sammelte er nicht selten den Zirkel seiner liebsten Freunde und Freundinnen um sich her, unterhielt sich mit ihnen recht munter, und ehe man es bemerkte, schlich er an seinen Schreibtisch, in welchem ein Klavier angebracht war, und schrieb seine Ideen nieder, während die Gesellschaft, welche seine Lieblingsmethode kannte, sich, ohne ihn zu stören, weiter unterhielt. Er fürchtete sich vor den Reisen, weil sie Ungemächlichkeiten verursachen, und er sehr umständlich mit seiner Wäsche, Garderobe etc. war: besonders aber dachte er daran, die letzte Reise, der keiner entkommt, so weit als möglich zu verschieben. Zu diesem Zweck nahm er jede Woche ein Paar mal Medicin, studirte alle medicinische Bücher, bildete sich oft ein, krank zu seyn, und pflegte äufserst warm in seinem Zimmer heitzen zu lassen, — ein im Treibhause sitzender Lorbeer.

Bey den ersten Proben seiner neuen Kompositionen war Sales wie begeistert, und eine Stohrung bey solcher Angelegenheit einzig fähig, ihm seine gewöhnliche Güte einen Augenblick verlängnen zu lassen. Er war in seinem Orchester sehr beliebt; denn er behandelte seine Untergebenen mit der Schonung und der Güte, die seinem wohlwollenden Charakter ganz eigen waren.

So wie jeder gutgesinnte Diener des Churfürsten mit den Banden der Ergebenheit an diesen guten Fürsten gefesselt zu seyn scheint, so war ihm auch Sales treu bis in den Tod. Die Franken nahmen Koblenz, und Sales flüchtete mit seiner Gattin nach Hanau, wo er hoffte, nur eine kurze Zeit verweilen zu dürfen, um zu seinen Penaten zurückzukehren. Dort theilte er noch die ihm gebotenen Freuden der Geselligkeit, als ihn ganz unerwartet im Herbst 1797. der Tod überraschte, und seinen Freunden einen lieben unvergefslichen Mann raubte, der gewifs in seiner Laufbahn so viel Harmonie, als nur möglich, ausspendete.

Guter Pompeo Sales! du bist dahin, nie seh' ich dich wieder, und auch du hörst nimmer wieder die schönen Akkorde dieser Welt; aber dein gedenk' ich jedesmal mit gerührtem Herzen, wenn süfse Harmonien mich über sie erheben: und gelangen die dankbaren Gefühle, welche dir folgen, jetzt noch zu dir, so nimm dieses kleine Denkmal der Erkenntlichkeit freundlich in jenen Regionen auf, wo unser die Auflosung jeder zurückgehaltenen Dissonanz wartet!

Sales hat für seine zurückgelassene Gattin sehr gut sorgen können, und ich darf der Anmerkung im 52sten Stück dieser Zeitung, dafs auch sie todt sey, widersprechen. Noch freut sich ihres Besitzes die Freundschaft und Dankbarkeit.

In jener Epoche der Trierischen Kapelle zeichneten sich noch einige Virtuosen durch besonderes Talent aus. Danzi als erster Violinist, Bruder der bekannten Lebrun, spielte sein Instrument mit eignem Ausdruck und Geschmack. Die Gebruder Tornaus waren gewifs keine Altagskunstler auf dem Waldhorn, und wer Palsa und Türsch mit gehört hatte

ahndete in diesen jungen Männern ihre Nacheiferer. Unter den Kammersängern und Sängerinnen bemerkte man besonders Mademoiselle Carneli, Sopranistin und Schülerin der Mannheimer Dorothea Wendelin, deren Stimme eben so sonorisch als ausdrucksvoll war. Diese seltene Künstlerin hatte nicht allein ihr Organ gänzlich in ihrer Gewalt, sondern sie wußte auch bey erster Uebersicht jede Partitur vortrefflich mit Stimme und Klavier vorzutragen. Leider ist sie vor kurzem in der Blüthe ihrer Jahre gestorben. Herr Lindpaintner, erster Tenorist, dessen schöne Stimme nur durch Psychens Einfluß bey öfterm Hören immer das nemliche Vergnügen gewähren konnte, das die ersten Accente seines Tons versprachen, und Mad. H**, die eine der herrlichsten italiänischen Kehlen von der Natur, wie man zu urtheilen geneigt war, als Schadloshaltung für das bittere Unrecht, das ihr übrigens die Stiefmutter anthat, bekommen hatte. Ihre Häßlichkeit ging in der That so weit, daß, als sich des Kapellmeisters ästhetischer Sinn besonders durch den gänzlichen Mangel an Nase berührt fühlte, und er sich scherzender Weise bey seinem Fürsten beklagte, der ihm zumuthete, seine Zeit einem so wenig reizenden Wesen zur Bildung des schönen Organs zu widmen, er ihm sagte: *Ma non ha affatto naso;* und ihm der Fürst tröstend entgegnete: *Siete dunque certo che non canterà pel naso.*

Obgleich ich dem Verfasser jener Nachrichten aus Koblenz einigen Dank schuldig zu seyn glaube, daß er mir das angenehme Schattenspiel der kurzen Vergangenheit wieder vor der Phantasie vorbeygleiten ließ, so kann ich doch nicht umhin, gegen ihn — wenn auch nicht Krieg zu führen, doch einen Streifzug zu machen, wenn er, um einer herrlichen Stimme Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, eine andere, die schon oft mit dem Beywort, der göttlichen, belegt wurde, in den Schatten setzt. Daß ich die Stimme der Hofkammerräthin Sales gehörig kenne und zu schätzen weiß, erhellt dadurch, daß ich stolz darauf bin, ihre Schülerin und Freundin zu seyn: weil sie so gefällig war, den Unterricht ihres Mannes noch durch den ihrigen für mich zu unterstützen; aber dessen ungeachtet scheint es mir eine Beleidigung für die Manen der Todi, wenn man von ihr sagt: „sie habe ihre Empfindung erzwungen, und ihre Stimme sey nicht, so wie die der Mad. Sales, aus der Brust gekommen.“ Dies konnte doch der Todi nicht zur Last gelegt werden, da sie eine Sopranstimme, oder im strengsten Rechte, einen Soprano comodo von Natur hatte, wo die Töne der Kopfstimme bey weitem die Zahl der Brustsstimmentöne übertreffen, und hingegen Mad. Sales die allerentschiedenste Contra-Altstimme hat, die jemals ein weibliches Wesen besitzen kann. Daß Mad. Sales mit hinreißender Empfindung singt, darin stimme ich jenem Korrespondenten sehr gern bey; daß aber auch Mad. Todi mit dem seelenvollesten Ausdruck so manches Herz gerührt hat — dies zu beweisen, rufe ich jede dankbare Seele auf, die diese seltene Sängerin durch den Aushauch ihres gefühlten Gesanges jemals hingerissen hat, und begnüge mich, den Unbekannten zu erinnern, daß selbst den größten Künstlern (und folglich Künstlerinnen) nicht jeder Tag gleich vortheilhaft ist; daß, je mehr eine Kunst von dem augenblicklichen physischen und moralischen Wohlbefinden abhängt, sie auch der Veränderlichkeit in ihren vollkommenen Aeußerungen unterworfen seyn muß, und daß mich diese Bemerkungen einzig verleiten, unbeschadet der Mad. Sales, jetzt den Champion der Mad. Todi zu machen — eine Rolle, die in solchem Falle vielleicht am sichersten ein Mädchen übernehmen kann.

Nina.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar Nº. 22. 1800.

VERSUCH

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, etc. von J. H. Knecht.

I. Abtheilung.
Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

Der zehnte Klang, welcher der Ordnung nach entspringt, ist das $\bar{\bar{e}}$, das Zehntheil des Ganzen, zum nächsten $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$ die grofse Terz, zum entfernteren $c\frac{1}{4}$ aber die grofse Decime. Es bezieht sich auf $\frac{1}{4}$, gehoret demnach unter die vollkommenen Konsonanzen, und dienet als Decime vornehmlich zur Auflosung der Undecime.

Der eilfte Klang ist das $\bar{\bar{f}}$, das Eilftheil des Ganzen, zum $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$ die kleine Undecime, und die dritte in dieser Vorstellung vorkommende Dissonanz. Gegen das nächste $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$ gehalten, könnte man diese an sich wahre Undecime zur eine kleine Quarte, folglich für eine Konsonanz, ansehen; man darf aber nur auf den Hauptklang C, auf welchen sie sich beziehet, und auf das mit demselben hier unzertrennlich verbundene Drittheil g und Fünftheil $\bar{e}$ schauen, um überfühlt zu werden, dafs sie gegen diesen harmonischen Dreyklang dissonire, und also nichts anders, als eine Undecime seyn könne. Deutlicher und anschaulicher wird dieses, wenn man die Klänge des harmonischen Dreyklanges näher zusammenrücket, und die Undecime damit verbindet, wie hier:

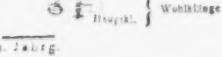

oder nach obiger Vorstellung das $\frac{1}{2}$ $\bar{c}$, $\frac{1}{5}$ $\bar{e}$, $\frac{1}{6}$ $\bar{g}$ und $\frac{1}{11}$ f sich kombinirt denket: alsdann ist es unwidersprechlich wahr, dafs das $\bar{f}$ gegen g / $\bar{e}$ übelklinge. Als eigentliche Quarte erscheinet dieses f nur in dem Sextquarten-Akkord, der zweyten Umwendung des f Akkords, nämlich in

ist alsdann der Hauptklang, oder die in die Mitte verlegte Prime, und folglich die vollkommenste Konsonanz.

Der zwolfte Klang ist das $\bar{\bar{g}}$, das Zwölftheil des Ganzen, zum nächsten $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$ eine grofse Quinte, zum $\bar{c}\frac{1}{4}$ aber eine grofse Duodecime, folglich eine vollkommene Konsonanz, beziehet sich auf das $\frac{1}{2}$ g und $\frac{1}{3}$ g, und dienet als Duodecime vornehmlich der Terzdecime zur Auflosung.

Der dreyzehnte Klang, welcher auf den vorigen folget, ist das a, das Dreyzehntheil des Ganzen, zum $\bar{c}$ $\frac{1}{5}$ die grofse Terzdecime, und, obiger Vorstellung zu Folge, die vierte Dissonanz. Dafs es eine wahre Terzdecime zum $\frac{1}{5}$ c, und keine kleine Sexte, gegen das nächste $c\frac{1}{5}$ gehalten, sey, beweiset abermals der unzertrennlich mit dem $\frac{1}{3}$ g und $\frac{1}{5}$ e vereinte Hauptklang C, gegen welche drey Klange dasselbe dissoniret, wie hier aus ihrer näheren Zu-

sammenrückung ersehen und vernommen werden kann

Der vierzehnte Klang der Ordnung nach ist das $\bar{b}$, das Vierzehntheil des Ganzen, zum nächsten $\bar{c}\ \frac{1}{4}$ eine kleine Septime, und beziehet sich auf das $\frac{1}{4}$ $\bar{b}$. Alles, was oben von diesem $\frac{1}{4}$ gesagt worden ist, gilt auch hier.

Der fünfzehnte Klang ist das $\bar{h}$, das Fünfzehntheil des Ganzen, zum nächsten $\bar{c}\ \frac{1}{8}$ die grofse Septime, eine der vollkommensten und gröfsten Dissonanzen, und ein Stamm-Intervall, von welchem mittelst der Umwendung die kleine Sekunde, welche sich hier in dem Verhältnifs $\bar{c}\ {}^{1}_{15}$ zu $\bar{h}\ {}^{1}_{7}$ zeigt, herkommt. Die wahre grofse Septime ist meistens und vornehmlich mit dem harmonischen Dreyklange, wie auch aus obiger Vorstellung zu ersehen ist, nämlich:

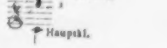

verbunden. Diejenige vermeintliche grofse Septime aber, welche sich (wider die Natur der wahren grofsen Septime) hinaufwärts auflosen soll, ist an sich im Grunde gar keine Septime, sondern ihrer Herkunft nach bald eine Prime, und bald eine grofse Terz, wie jetzt kürzlich gezeigt werden soll. Diese vermeintliche Septime stellet sich 2) in folgendem Akkord

und

1) in diesem

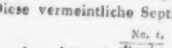

dar. Untersuchet man nun, woher der erstere Akkord Nr. 1. komme: so findet sich bey der Reduktion desselben auf seinen Stamm-Akkord, dafs er die dritte Umwendung des kleinen Nonen-Akkords in Verbindung mit dem verminderten Dreyklange

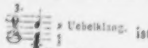

ist, aus welchem man hier Nr. 3 die None $\bar{c}$, dort Nr. 1. zum Grundklange genommen hat: folglich wird hier Nr. 3. die Prime oder der Hauptklang h oben in Nr. 1., mittelst der dritten und letzten Umwendung und veränderten Bezifferung, zur scheinbaren grofsen Septime. Bey Untersuchung und Zurückführung des abstammenden Akkords Nr. 2. auf seinen Stamm-Akkord ergiebt es sich, dafs er die vierte und letzte Umwendung des Undecimen-Septimen-Akkords

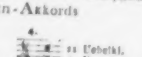

ist, woraus man hier Nr. 4. die Undecime $\bar{c}$, dort Nr. 2. zum Grundklange gemacht hat: folglich kommt hier Nr. 4. die grofse Terz h, dort Nr. 2. in die Höhe zu stehen, und stellet dann eine scheinbare grofse Septime vor. *)

Endlich der sechszehnte Klang, welcher nach dem vorigen entspringet, ist das c, das Sechszehntheil des Ganzen, und die Oktave zum nächsten $\bar{c}\ \frac{1}{2}$, auf welches es sich beziehet, gleichwie sich das $\frac{1}{8}$ auf $\frac{1}{4}$, dieses auf $\frac{1}{2}$, und wieder dieses auf 1 beziehet: folglich eine der vollkommensten Consonanzen.

Die folgenden höhern Klange, nämlich das ${}^{1}_{9}$ d, ${}^{1}_{8}$ e, ${}^{1}_{9}$ f, ${}^{1}_{10}$ g, ${}^{1}_{11}$ a, ${}^{1}_{12}$ b, ${}^{1}_{13}$ h und ${}^{1}_{14}$ c, welche man, wie ich schon weiter oben bemerkt habe, mit dem Finger auf der Saite sub-

*) Das Ausführlichere hiervon findet sich in der vierten, noch ungedruckten Abtheilung meiner Orgelschule, welche die Lehre der Harmonik und des Generalbasses enthält.

til greifen, und mit dem Ohre vernehmen kann, sind nur eine Wiederholung der vorigen Klänge (vom c $\frac{1}{8}$ an bis zum c $'_{16}$ gerechnet) in der dreygestrichenen Oktavabtheilung. Von diesen gilt also das bisher von jenen Gesagte hier auch.

Bemerkungen.

a) Ueber die natürliche Klang- oder Tonleiter.

Ich kann hier nicht unbemerkt vorbeygehen lassen, dafs die in obiger Vorstellung befindlichen und stufenweise auf einander folgenden Klänge c $\frac{1}{8}$, d $\frac{1}{9}$, e $'_{10}$, f $'_{11}$, g $'_{12}$, a $'_{13}$, b $'_{14}$, h $'_{15}$ und c $'_{16}$ eine ganze Leiter, wie man siehet, bilden, die man die natürliche Klang- oder Tonleiter nennet, weil sie die Natur selbst, mittelst der Schwingungen der C Saite, hervorbringt. Sie ist von unserer praktischen Tonleiter, die man im Gegensatz jener die künstliche nennet, hie und da verschieden, welches ich jetzo kürzlich zeigen will.

Das c $\frac{1}{8}$, d $\frac{1}{9}$ und e $'_{10}$ stimmen mit den drey ersten Tönen der künstlichen Leiter vollkommen überein; ferner sind die Klänge g $'_{12}$, h $'_{15}$ und c $'_{16}$ mit den in der künstlichen Leiter befindlichen Klangen gleiches Namens ebenfalls gleichstimmig: aber das f $'_{11}$ in der natürlichen ist etwas höher, als das in unserer künstlichen Leiter, und gränzet sehr nahe an das fis: das a $'_{13}$ hingegen ist etwas zu tief gegen das a in der künstlichen Leiter, und hält zwischen unserm a und as die Mitte, eben so klinget das b $'_{14}$, wie das b $\frac{1}{7}$, wovon schon oben gesagt worden ist, etwas tiefer, als das b in der künstlichen Leiter. Eben diese natürlichen und leitermäfsigen Töne enthalt die Trompete nebst dem Waldhorne ganz genau mit den vorangeführten Abweichungen von den in unserer künstlichen Leiter angenommenen Klängen, so wie überhaupt alle übrigen, vorhergehenden harmonischen Antheile, welche, obiger Vorstellung gemäfs, die C Saite in sich begreift, mit ebendenselben Verhältnissen, das grofse C ausgenommen, welches sie auch enthalten würde, wenn sie nicht gekrümmt wäre, und ihr Becher gerade fortliefe. — Die Natur lehrte und zeigte uns bey dieser natürlichen Tonleiter auch den Unterschied zwischen dem grofsen ganzen Ton in dem Verhältnifs c zu d, $\frac{1}{8} : \frac{1}{9}$, und zwischen dem kleinen ganzen Ton in dem Verhältnifs d zu e, $\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$ (man besehe deshalb die obige erste Vorstellung der durch die Schwingungen sich selbst abmessenden Saite), wie auch das Verhältnifs des grofsen halben Tons (nicht in dem Verhältnifs e zu f, $\frac{1}{10} : \frac{1}{11}$, denn dieser Abstand ist zu grofs, sondern) in dem Verhältnifs h zu c, $\frac{1}{15} : \frac{1}{16}$. In dem Verhältnifs des b zu h, $\frac{1}{14} : \frac{1}{15}$, als eines seynsollenden kleinen halben Tons ist der Abstand zu weit: statt dessen hat man in unserer künstlichen Leiter das Verhältnifs $\frac{1}{24} : \frac{1}{25}$ angenommen.

Wann und wie die heutige künstliche Tonleiter entstanden sey, und was sie für Vortheile, sowohl vor der alten, nunmehr abgekommenen, als vor der natürlichen gewähre: dies zu untersuchen und zu entwickeln, wäre hier zu weitläuftig, und gehörte auch nicht hieher. Aber — möchte Mancher bey sich denken und fragen, warum bleibt man nicht ganz bey den Verhältnissen der natürlichen Tonleiter, welche die Natur selbst vorschreibt, und sich auch in der Trompete, wie auch in dem Horne, befinden, und läfst einige Töne der Singstimme, der Saiten- und Klavierinstrumente u. s. w. mit einigen der natürlichen Leiter so sehr kontrastiren? — Sollte man nicht in allem der Natur getreulich fol-

gen? *) Diese Frage kann ich hier nur kurz beantworten. Es ist wahr, wir sollen der Natur folgen, welche immer unsere beste Führerin ist; aber es ist auch auf der andern Seite wahr, dafs sie der Kunst manches zur Verfeinerung überläfst, und oft auch nur Winke giebt. Sie gehet bey der durch die Schwingungen bewirkten Eintheilung der Saite in ihre obenangegebenen Antheile, (und also auch in das $\frac{1}{17}$, $\frac{1}{19}$ und $\frac{1}{14}$) als die gröfste und richtigste Meifskünstlerin verwunderungswürdig, äufserst genau und ordnungsmäfsig zu Werke; mögen wir nun selbst hier und da solche Abänderungen, die theils unseren verwohnten und delikaten Ohren besser behagen, theils auf die Erreichung gewisser anderer Zwecke abgesehen sind, treffen! Wir können das $\bar{f}$ $\frac{1}{17}$ und $\bar{a}$ $\frac{1}{19}$ ($\bar{b}$ $\frac{1}{13}$ im Bezug auf b $\frac{1}{7}$ mag in einem gewissen Falle, der weiter oben berührt worden ist, noch hingehen) in unserer praktischen Tonleiter deswegen nicht brauchen, weil sie zu vielen andern Klängen, mit denen sie öfters verbunden werden müssen, nicht rein stimmen würden, welches wohl keines Beweises bedarf. Daher wird ein versuchter Tonsetzer, wenn er Trompeten oder Waldhörner zu einer Musik, wobei sich Singstimmen, Saiteninstrumente u. dgl. befinden, setzen soll, diese Töne entweder sorgfältig vermeiden, oder doch vorsichtig anwenden, und ein Trompeter, wie nicht minder ein Waldhornist, der diese Tonverhältnisse kennet, (wie Wenige aber achten darauf!) wird ebenfalls hiebey behutsam seyn, und wissen, dafs in der aufsteigenden Tonfolge

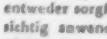

das f, als f, schwerer und mit mehrerer Anwendung des Vortheils zu treffen ist, und sich mehr zum fis hinneiget, als in der absteigenden Tonfolge

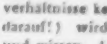

. Dies mögen sich angehende Tonsetzer merken, und letztere Tonfolge eher, als die erstere, anbringen! Dieses f giebt auch das wirkliche fis, welches jedoch im Aufsteigen leichter, als im Absteigen, gerath. Das $\bar{a}$ $\frac{1}{19}$, welches etwas zu tief ist, mufs der Blasende etwas höher zu treiben, der Tonsetzer aber aufser eigentlichen Trompeten- und Waldhornstücken, so viel möglich, zu vermeiden suchen. Das $\bar{b}$ $\frac{1}{13}$, wie das b $\frac{1}{7}$, auf welches sich jenes beziehet, stecket ebenfalls in der

*) Von der genauen Befolgung der Vorschrift der Natur kann ich hierin ein Beyspiel anführen. Die oberschwäbischen Landmädchen beobachten in ihren ländlichen Gesängen das Verhältnifs des $\frac{1}{19}$ f, welches an das fis gränzet, aber nicht ganz fis ist, sehr genau, wie z. B.

Hierbey mufs man sich aber das fis hier nicht ganz als fis, sondern so, wie das $\frac{1}{19}$ klingen, vorstellen. Dieses Verhältnifs mögen sie von dem Horn ihrer Kuhhirten ohne Zweifel abgemerket haben. Ein Beweis, wie sich das menschliche Gehör an alles, was es von Jugend auf höret, gewöhnen kann. — Dadurch, dafs dieser vierte Ton f in der musikalischen Leiter etwas höher ist, und beynahe dem fis gleichet, läfst sich auch folgender, in der praktischen Musik sehr gewöhnliche Satz:

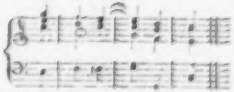

welcher das fis im Bafs eingemischt bekommt, und im C schliefset, rechtfertigen.

Trompete und dem Horne, und ist auch etwas zu tief, doch erträglicher, als die zwey vorigen Töne.
(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Das Vaterunser, ein Psalm von Klopstock, in Musik gesetzt von C. F. G. Schwenke. Klavierausz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (12 gr.)

Ein Tonkünstler, der eine vollständige Partitur nach einem Klavierauszuge beurtheilen soll, ist eben so übel daran, als ein Mahler, der nach einem bloßen Kupferstiche über ein Gemählde seine Meynung sagen soll. Keines von beyden Urtheilen kann befriedigend und vollständig seyn. Recensent glaubt, dieses vorausschicken zu müssen, um sich wegen des Schwankenden seiner Recension im voraus zu rechtfertigen.

Vorliegendes Werkchen macht, im Ganzen genommen, dem schon rühmlich bekannten Nahmen des Komponisten Ehre. Fülle der Harmonie, gute Deklamation, und größtentheils richtige Recitation charakterisiren es auf eine sehr vortheilhafte Art. Einzelne Stellen haben sogar Recensenten dergestalt frappirt, daß er sich nicht enthalten konnte, sie mit Vergnügen zwey, dreymal zu wiederholen; z. B. der vortreffliche Uebergang im ersten Chore:

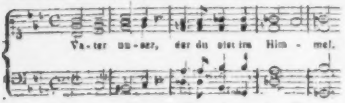

und mehrere andere, die wir unsern Lesern selbst zu finden überlassen, da dieses Werkchen gewiß bald ein so ausgebreitetes Publikum finden wird, als es verdient. Nur wünschte Recensent, daß Herr S. die allzuhäufigen enharmonischen Wendungen vermiede. Dergleichen Modulationen sind fast allemal hart, klingen bey der Orchesterexekution unrein, und haben überdies, wenn wir aufrichtig seyn sollen, wenig oder gar kein harmonisches Verdienst. Hie und da hätte Recensent auch wohl gewünscht, daß Hr. S. nicht so alltägliche Figuren zu Akkompagnements gewählt hätte, als z. B. in dem Tenorsolo, auf der sechsten Seite. In dem Tenorsolo p. 4. hat sich auch ein Recitationsfehler eingeschlichen, den wir nicht ungerügt lassen können, da er in diesem Werke so ziemlich der einzige ist:

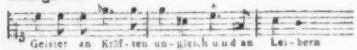

Diese Flecken abgerechnet, bleibt vorliegender Psalm, von Seiten der Poesie sowohl, als der Musik, eine sehr interessante Erscheinung. Mochte es doch dem Hrn. Verfasser gefallen, uns, wo möglich, die vollständige Partitur desselben im Drucke mitzutheilen, um ihn an seinem wahren Orte, in der Kirche, mit der gehörigen Besetzung aufführen zu hören.

Nachrichten.

Kurze Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Riga.
(Auszug aus einem Briefe vom Anfange dieses Jahrs.)

Es ist eine längst bekannte Sache, daß Liefland eines von den Ländern ist, wo Musik unter allen gebildeten Klassen, und ganz vornehmlich unter dem Adel, eine ungemeine Anzahl — nicht nur Liebhaber, sondern auch ausübender Musiker hat. Ich könnte Ihnen, nur von meiner Bekanntschaft, viele Familien aufzählen, wo die Liebe zur Thatigkeit für Musik erblich zu seyn scheint, und unter alle Mitglieder des Hauses verbreitet ist. Nur Einen vortrefflichen Violin- und Klavierspieler will ich Ihnen anführen, einen Herrn von Krüdener, weil er ein Fach der Musik mit vorzuglichem Eifer würdiget, liebt und ausübt, für das Sie vielleicht hier am wenigsten einen Liebhaber suchen — Sebastian-Bachische Sachen. Auch komponirt dieser Mann sehr angenehm. Noch nenne ich Eine sehr schatzbare Sängerin — die Frau von Lilienfeld. Fast in jedem Hause findet man wenigstens ein Regensburger Pianoforte; doch giebt es auch hier nicht wenig bessere Instrumente von Horn, Walter, Stein etc. In Riga selbst giebt es eine Oper und ein Konzert. Das Orchester hat würklich auszeichnenswerthe Männer. Herr Feig dirigirt als Kon-

zertmeister beyde öffentliche musikalische Unterhaltungen. Das Konzert wird, während des Winters, alle Sonnabende gegeben, und durch Subscription der Liebhaber, von denen ein Theil mitspielt, und weniger zahlt, ein Theil nicht spielt, und mehr zahlt — erhalten. Herr Feig spielt öfters Violinkonzerte von Viotti, Eck etc. mit Beyfall. Mit weniger Beyfall spielt Herr Jenisch Konzerte auf dem P. F. Sein Vortrag ist mehr richtig, als fein und geschmackvoll. Vielen Beyfall findet Herr Bernardi (Schauspieler) mit seinem Flötenspiel, u. s. w. Herr Keichel, der auch ausübender Theilnehmer am Konzert ist, und Flote spielt, hat sich um das hiesige Musik liebende Publikum durch seine vor einiger Zeit etablirte Musikhandlung, wo man die neuesten Sachen findet, und auch geliehen bekommt — verdient gemacht. Die musikalische Zeitung wird in den hiesigen Zirkeln mit viel Theilnahme gelesen. Vor kurzem ist Herr Amenda, der Sohn eines Pastors aus Kurland, von seinen siebenjährigen musikalischen Reisen zurückgekehrt, und zeigt durch sein ganz vortreffliches Violinspiel, durch angenehme Kompositionen, und durch allgemeine Humanität, dafs er zu reisen verstanden habe. Bey vieler Kraft seines Bogens, Fertigkeit in Passagen etc. zeichnet er sich noch ganz vorzüglich im Adagio aus, und findet reichen Beyfall beym Publikum. Je mehr ich Ihnen hier vom Konzert und von Instrumentalmusik zu sagen gehabt habe, desto weniger kann ich Ihnen vom Theater und überhaupt von der Vokalmusik sagen. Ueberhaupt scheint das hiesige Publikum für den Gesang noch bey weitem zu wenig Bildung zu haben — woran freylich das hauptsächlich Schuld ist, dafs es nichts wahrhaftig Abzeichnenswerthes vom Gesang zu hören bekömmt. Die Sänger der Oper sind sämmtlich unbedeutend, und von den Sangerinnen hat man alles mögliche Vortheilhafte gesagt, wenn man behauptet, einige haben ziemlich hubsche, obschon noch fast ganz unausgebildete Stimmen. Daher kömmt es denn, dafs z. B. Opern, wie *die Zaubertrommel, das Sonntagskind u. dgl.* beym grofsen Publikum weit mehr Glück machen, als Mozarts Werke, und nämentlich auch sogar sein *Don Juan*: daher hort man in den Konzerten selten eine Arie oder ein Duett — Chöre nie; — daher bekömmt man — nicht nur hier, sondern vielleicht in ganz Rufsland, keine einzige würdige Aufführung wahrer geistlicher Musik zu hören, und was dergleichen Folgen mehr sind — — Von dem Aufenthalte des Herrn Kapellmeister Himmel aus Berlin bey uns im vorigen Sommer hat Ihre Zeitung schon Nachricht gegeben, (1. Jahrg. 52. St.) so wie auch davon, dafs Er mit dem hiesigen Publikum eben so zufrieden gewesen ist, als dieses mit ihm. Ich kann hinzusetzen, dafs dies der Fall in Petersburg keineswegs war. Sein *Alessandro* gefiel gar nicht; doch will ich nicht entscheiden, ob nicht Künstlerrivalität hieran einigen Antheil gehabt habe. In Moskau hatte er sich desto besser. Durch sein Benehmen verdunkelte er dás Talent und die Geschicklichkeit Häfslers; und kehrte denn auch von hier, wie man sagt, mit nicht unbeträchtlichen Vortheilen zurück.

Ueber den Musikzustand in Amsterdam.

(Forts. a. d. 10. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Ich versprach Ihnen Nachricht über die Jubelfeyer unsers Musikdirektors am Nationaltheater, des Herrn Ruloffs, wenn sie vorbey seyn würde. Sie ist vorbey, und hier haben Sie die Nachricht. Es war eine eigene Vorstellung dazu eingerichtet, welche aus Oper, Schauspiel und Pantomime zusammengesetzt war. Da traten denn auf Apollo und Minerva mit allen neun Musen, und allem, was sich nur einigermafsen mit Ehren auf und an den Helikon setzen liefs — besonders mit einer Menge Genien. Apollo hielt Gerichtstag, und erkundigte sich vornehmlich nach den talentvollen Männern, die sich um diesen Tempel der Musen ganz vorzüglich verdient gemacht hätten. Siehe, da wurde ihm Hr. R., als Orpheus, geziemlich vorgestellt, mit der Bemerkung, dafs alles, was er hier sähe, Werk dieses Mannes wäre. Apollo wufste das

zu schätzen, überhäufte den guten R. mit poetischen Artigkeiten, und setzte ihm am Ende den Lorbeerkranz aufs Haupt. Hr. R. dankte kurz, anspruchslos, gerührt, und zog sich bescheiden zurück; und nun liefs Apollo auch andern Verdienten ihr Recht wiederfahren. — Das alles mochte nun recht gut seyn, aber das war es gewifs nicht, dafs man diesem verdienten und im Orchester so sehr geliebten Direktor seit einiger Zeit — erst die Direktion der Symfonien beym Schauspiel, und nun auch die Direktion der Oper, zu seiner Kränkung, abnahm: und beydes einem gewissen Hrn. Seeberg (oder Seeburg) gab, der sich durch politische Kunstgriffe den Direktoren des Hauses so sehr empfohlen hatte, und den sie, auch was Musik anlangt, dadurch ganz als Operndirektor bewährt fanden, weil er wirklich sehr gut — Waldhorn bläst und Guitarre spielt. Das Ballet mufsten sie dem wackern R. wohl lassen, weil sonst niemand mit den dazu gehörigen Talenten und Geschicklichkeiten, die gleichfalls dazu gehörige eiserne Geduld und unermüdliche Arbeitsamkeit besitzt.

Jetzt einige Worte über das Personale dieser unsrer Oper. Von Madame Ruloffs, unserer würdigen Prima Donna, habe ich Ihnen neulich schon geschrieben. Ich setze hier noch hinzu, dafs es eine Sunde ist, wie man diese treffliche Frau — fast mocht' ich sagen, der Lungensucht zu überliefern sichs angelegen seyn läfst. Man hat ihr nemlich nicht eine einzige wirklich gute Sängerin an die Seite gesetzt, mit welcher sie in den Hauptrollen abwechseln könnte, sondern sie mufs sie allein singen. Nehmen Sie nun zusammen, wie viel diese Frau manche Woche auf dem Theater, wie viel sie in verschiednen Konzerten, wie viel sie in den mancherlei Proben, und wie viel sie beym eignen Studieren singen mufs: so werden Sie zugeben, dafs es ihr sehr zu verzeihen wäre, wenn sie zuweilen das und jenes vernachlässigte, sich hier und da schonte u. dgl.: aber das thut sie nie, sondern singt immer sich selbst gleich. Vor einigen Jahren hatte man eine Dem. Meyer vom hiesigen deutschen Theater (ein herrliches Geschöpf, als Mädchen und Sängerin — aber keine Schauspielerin) engagirt, welche mit Madame Ruloffs die ersten Rollen theilte: aber man bezahlte die Dem. Meyer so kärglich, dafs sie sich bald wieder zum deutschen Theater wandte. Vor einiger Zeit ist sie nach Frankfurt abgegangen. Nun sind freylich noch gar manche sehr artige Sängerinnen hier, wie z. B. Mad. De Bruin — aber eigentliche Sängerinnen sind sie nicht. Noch unbemerkbarer sind im Ganzen unsre Sänger. Zwey Bassisten, Herr Lampott und Hr. Majoffsky, sind gute Schauspieler, haben starke, aber nichts weniger als ausgebildete Stimmen, sondern singen — nun, wie es so gerade heraus will. Tenoristen haben wir eine Menge, von denen aber nur zwey etwas von einiger Bedeutung leisten können: Hr. Serdett, als sehr guter Akteur, und Hr. Neito, der mittelmäfsig spielt, mittelmäfsig singt, aber eine ganz vortreffliche Stimme hat. Schade, dafs dieser Mann nicht mehr, und nicht mit Geschmack studirt! — Die Opern, welche man auf dem holland. Theater jetzt noch immer am liebsten hört, und daher am öftersten giebt, sind: Mozarts *Entführung a. d. Serail*, und *Zauberflote*; Wranitzky's *Oberon*; Dittersdorfs *Doktor und Apotheker*, und *Rothes Kappchen*; und Kreutzers *Lodoiska* — die ersten aus dem Deutschen, die letzte aus dem Französischen, und fast alle von Ruloffs übersetzt.

Nächstens endlich von unserm ziemlich berühmten deutschen Theater.

Dresden, Mitte Febr.

Wenig Künstler können sich rühmen, mit so ausgezeichnetem Enthusiasmus in Dresden aufgenommen worden zu seyn, als der jetzt in Deutschland so berühmt werdende Steibelt, der seit einigen Wochen hier ist. Gerade weil er anfangt, so berühmt zu werden, und des Deklamirens über ihn, pro und contra, nicht wenig ist, wird Ihnen eine etwas ausführlichere und möglichst bestimmte Nachricht über ihn vielleicht nicht unwillkommen seyn. Am 4ten Febr. gab er seine Akademie auf Subscription im Hotel de Pologne mit ganz ausgezeichneter Unterstützung

und ungemeinem Vortheil für seine Kasse. Auf Verwenden des Herrn Grafen M. . . . spielte die Kapelle, besonders liefsen sich die Herren Prinz und Tietz jun. mit Konzerts, und Hr. Alberghi mit Gesang hören. Steibelt spielte ein Konzert von seiner Komposition, und einen sogenannten Pot-pourri. Er hat noch aufserdem in zwey Konzerten, welche die Hrn. Kapellm. Naumann und Schuster in ihren Häusern ihm zu Ehren veranstalteten, und auch in verschiedenen andern Familien, gespielt. Seine Fertigkeit und Precision ist wirklich bewundernswerth; auch hat dabey sein Spiel viel Galanterie, und fast mocht' ich sagen, Artigkeit. Dennoch gehört er ganz zu den Künstlern, welche keinen Zweck der Kunst kennen, oder keinen beachten, als, zu belustigen, und in Verwunderung zu setzen; deren Musik also mehr Sache der Finger, als der Seele ist. Freylich macht er dadurch mehr Aufsehen und Glück, empfangt mehr Rauschen klatschender Hände und hingezahlter Thaler, als mancher ächte Künstler, ohne jene Vorzüge zugleich zu besitzen, machen würde. Dafs er das sehr gut weifs, siehet man daraus, weil er nichts spielt, als wo er diese Vorzüge zeigen kann: dafs er von Musik, als reinerer Seelensprache, nichts weifs, zeigt seine Art, Adagio zu spielen, und sein möglichstes Vermeiden alles Adagio's. Kann er dies nicht vermeiden, so giebt er gemeiniglich den begleitenden Instrumenten den Gesang, und macht dazu Lieblingspassagen auf dem Fortepiano — besonders ein immerfortdaurendes Tremulando, das er durch die verschiedenen Züge seines Instruments zu heben und frappanter zu machen bemühet ist. Es lafst sich das in der That recht sehr gut anhoren — einmal; dann aber ermüdet es. Um dergleichen Dinge fertig zu exekutiren, spielt er nur auf englischen Fortepiano's — hier auf dem sehr kostbaren Instrumente des Engl. Gesandten, welches aber doch, meines Erachtens, nicht ganz den vollen glockenartigen Ton der Stein schen, sondern mehr einen, zwar hellen, aber auch etwas harten, schneidenden Ton hat, wie die meisten, auch der vorzüglichsten und sehr theuren englischen grofsen Fortepiano's, die mir bekannt worden sind. St. spielte sehr viel mit, nicht nur auf diesem Instrumente. Grofser Mangel an Takt ist sein Hauptfehler. Soll ich also mein ganz unpartheyisches Urtheil in einen gangbaren technischen Ausdruck zusammenfassen, so sag' ich, er ist ein sehr brillanter Spieler — und damit wiederfährt ihm und der Sache ihr Recht. Seine Kompositionen (wenigstens die, welche er hier zu hören gab) haben denselben Charakter: sie sind keineswegs grofs, aber glänzend, nicht eben originell, aber sehr gut zu hören, nicht mit viel Wissenschaft, aber mit guter Hinsicht auf Effekt, mit Annehmlichkeit und zum Theil mit wahrem Geschmack gemacht. Seine Konzerts sind z. B. weit vortheilhafter für den Solospieler, als die Mozart schen, aber an den Genius, oder gar an das Gearbeitete in diesen letztern ist da nicht zu denken. Er sollte bey Hofe spielen: aber durch eine Inconsequenz, welche er als einen Geniestreich zu betrachten schien, zerschlug sich dies, wie man sagt. Seine Frau, eine hübsche junge Engländerin, welche gleichfalls recht brav Fortepiano spielen soll, akkompagnirt ihm in Privatkonzerten recht artig auf dem Tambourin (eine jetzige englische Modeliebhaberey). Verschiedene unserer Damen haben in der Eile bey der artigen Frau Unterricht auf diesem Instrumente genommen. Er ist jetzt nach Prag abgereiset. Das Publikum schatzt ihn auch jetzt noch, und gar nicht mit Unrecht; würde ihn aber, und gleichfalls gar nicht mit Unrecht, noch mehr schätzen, wenn er weniger den grofsen englischen Ton, der ihm von manchen wohl eher für Impertinenz angerechnet werden möchte, affektirte — denn er reiset in Deutschland, wird von Deutschen bezahlt, und wir Deutschen haben denn doch auch Klavierspieler, mit welchen sich St. auf keinen Fall messen kann.

(Hiebey das Intelligenzblatt Nr. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. N°. VIII. 1800.

Neue Musikalien, welche in unserm Verlage kürzlich erschienen sind.

Mozart Oeuvres complettes Cah. VI. contenant 12 différentes pieces pour le Pianoforte. 3 Rthlr.

— — Quintetto per Armonica o Pianoforte colli acc. di Flauto, Oboe, Viola e Violoncello. 18 Gr.

— — Das Lob der Freundschaft, Cantate fürs Klavier. 1 Rthlr.

Haydn, J. Oeuvres complettes Cah. I. contenant 8 Sonates pour le Pianoforte. Pränum. Pr. 1 Rthlr. 12 Gr. Ladenpreis 2 Rthlr.

Dir Augustus Glück und Freude! u. s. w. Ein sächsisches Volkslied, mit Klavier- und Instrumentalbegleitung. 6 Gr.

Duton (des blinden Flötenspielers) 3 Duos pour Flûte et Violon. 1 Rthlr.

Rösler, deutsche Lieder für das Klavier. 12 Gr.

Spazier, Lieder am Klavier. 1 Rthlr.

Wölfl, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle Op. 10. Liv. 1. 2 Rthlr. 12 Gr.

— — Gesänge am Klavier, 1stes Heft, enthaltend 11 Lieder und eine vierstimmige Hymne. 1 Rthlr. 16 Gr.

Zumsteeg, kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung, erstes Heft. 1 Rthlr. 12 Gr.

Nächstens werden in unserm Verlage erscheinen:

Christmanns Ballade, die Braut von Corinth von Göthe.

Hoffmeister F. A. Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Mozart Oeuvres complettes. Partitions No. 1 Requiem 2 Cahiers. Pränumerationspreis (Das 5te Exemplar frey) 5 Rthlr.
Nachheriger Ladenpreis 6 Rthlr.

— Concert pour le Pianoforte avec l'Accompagnement de deux Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinets, Flûte, 2 Fagots et 2 Cors. Nach Mozarts Originalhandschrift zum erstenmale herausgegeben.

Wölfl, 3 Sonates pour le Pianoforte avec acc. d'une Flûte. 2 Rthlr.

Romberg, 3 Duos pour Violon et Violoncelle.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung für Musikliebhaber.

Herr J. B. Cramer aus England, der während seines Aufenthalts in hiesiger Stadt (Kopenhagen) eine mit Begleitung einer Violin, die andere ohne Begleitung komponirt. Die kaiserliche Musikhandlung hatte ihn hiezu ermuntert. Auch sie wollte dem Publikum ein musikalisches Produkt eines Mannes mittheilen, der nicht allein so viel Beifall erworben, der auch hier den verdientesten Beifall erhielt, und vorzüglich von Kennern so allgemein geschätzt wurde. Freunde der Musik und des Klaviers werden dieser Unternehmung ihren Beifall nicht versagen wollen, denn Jeder, so glauben wir, der ihn hörte, wird sein brillantes Spiel, seinen anmuthsvollen Vortrag, seinen feinen Ausdruck, seine mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit hingeworfenen Schwierigkeiten, mit Wohlgefallen aufgenommen haben. — Was den Werth seiner musikalischen Kompositionen betrift, so ist selbiger aus seinen bereits vorhandenen Werken bekannt genug. Originalität, vollkommene Kenntniß der Harmonie, und dieses, was dem Instrument, für das er schreibt, angemessen ist, hat ihm, so viel wir wissen, noch kein Kenner abgesprochen. Doch nicht auf einmal erreicht der denkende Künstler den Gipfel seiner Kunst, und so läßt sich wohl vermuthen, daß dieses Werk, als seine letztübrige Komposition, verglichen mit seinen vorigen Werken, an innerm innern Gehalt nicht verlieren, sondern gewinnen müsse. Umsichtsvoll, mehr hervorbringen zu wollen, als er vermochte, hat er sich, wie wir vernehmen, nur dann zu Arbeiten gereizt gefunden, wo er sich für Liebhaber, als für Klavierspieler von Profession gesetzt sah, und das Hr. Cramer damit gefallen, und mehr durch prächtige Passagen Bewunderung erregen wollte. — Dieses bewog uns, die Werke eines so vorzüglichen Künstlers allen Musikfreunden anzukündigen, von denen wir hoffen, daß sie eine solche unterstützen werden, welche nicht aus Achtung für seine Kunstfertigkeit, als aus Gewinnsucht unternommen worden. — Beide Sonaten auf Kupfer gestochen, 11 Bogen stark, auf großem Regalpapier fein abgedruckt, erscheinen bis Anfang März 1800. — Der Subscriptionspreis ist 2 Fl. der Laden, 3. Ungegen 3 Fl.

In allen Musikhandlungen wird Subscription angenommen. Freunde, die sich für diese Ankündigung gütigst verwenden wollen, sollen besondere Vortheile zu gewärtigen haben. München, im Jänner 1800.

Falterische Musikhandlung.

Berichtigung.

In No. 58 der Allg. Mus. Zeit. Seite 598. steht „der „nunmehrige Königl. Dän. Kapellmeister zu Kopenhagen, „Abt Vogler." Dies ist ein Irrthum. Vogler ist bekanntlich Königl. Schwedischer Kapellmeister und Musikdirector zu Stockholm.

Anzeige.

In dem ersten Stücke des 2ten Jahrgangs der Musikalischen Zeitung, werden bey Gelegenheit der Recension von *Mozarts Concert pour le Pianoforte, Op. 67, Offenbach chez J. André.* zwar einige Stichfehler der Klavierstimme angemerkt, aber der gröfsern Anzahl derselben in den Stimmen mit keiner Silbe gedacht. — Schreiber dieses, der Mozarts Originalpartitur besitzt, glaubt daher, den Besitzern dieses Concerts keinen geringen Dienst zu erweisen, wenn er auch die Fehler, die sich in den Stimmenbefinden, hier öffentlich anzeige.

Violino primo. Seite 2, Zeile 2, Takt 5 fehlt ein sehr nöthiges *forte*, auf derselben Seite Zeile 3, Takt 7 unter dem letzten Viertel *piano*. Zeile 6, Takt 3 mufs das vorletzte Stel $\overline{g}$ heifsen, in derselben Zeile Takt 7 fehlt über den beyden 8teln ein Bogen. Zeile 7, Takt 9 mufs eine Viertelnote stehn. Zeile 8, Takt 15 fehlt *piano* und Takt 26 *forte*. Zeile 9, Takt 3 und 7 müssen Bogen über den Noten stehn. Takt 8 mufs vor dem 3ten Viertel ein ♯ stehn, und Takt 9 über den beyden ersten Noten ein Bogen. Zeile 10 müssen über den Vierteln des letzten Taktes Punkte stehn. Zeile 12, Takt 4 fehlt *piano*.

Seite 3. Zeile 1, Takt 12 mufs vor dem letzten 4tel ein ♭ stehn. Zeile 2, Takt 6 fehlt *piano*. Zeile 6, Takt 5, 6, 7, fehlt *cresc.* und *forte*.

Seite 4. Zeile 4, Takt 16 fehlt *piano* und Zeile 5 Takt 16 *forte*.

Seite 5, Takt 1 fehlt *piano*. Zeile 7, Takt 2 mufs vor dem letzten 8tel statt des ♮ ein ♭ stehn, und Takt 4 das 2te 8tel statt $\overline{f}$, $\overline{g}$ heifsen.

Violino secondo. Seite 1, Zeile 4, Takt 6 mufs vor dem ersten 8tel $\overline{a}$ ein ♭ stehn, Z. 4, T. 9 fehlt zu Anfang *fp*. Z. 5, T. 10 fehlt *piano*. Z. 7, T. 10 fehlt bei der ersten Note *forte* und der Triller. Z. 10 fehlt bei dem vorletzten Takt *piano*. Zeile 11 fehlt zuletzt ein ganzer Takt der so heifsen mufs Z. 12 fehlt unter dem letzten Takte *forte*.

Z. 13, Takt 23 fehlt *piano*.

Seite 2, Zeile 2 fehlt bei dem letzten Takte *pp*. Z. 3, Takt 1 und 2 das *crescendo*. T. 2 ein ♭ vor den ersten Note und T. 3 *forte*. Z. 5, T. 25 mufs die erste Note $\overline{c}$ und nicht $\overline{a}$ heifsen. Z. 6, T. 7 mufs das 2te 8tel $\overline{a}$ heifsen. Z. 7, T. 11 fehlt der Triller, und Z. 8, T. 1 *piano*. T. 1, *forte*. Z. 9, T. 1 fehlt *piano*. Z. 10, T. 8 fehlt bei dem 3ten 8tel *forte*. Z. 12, T. 10 fehlt *piano*. Z. 13, T. 6 *forte*, in derselben Zeile T. 13 vor dem 3ten 8tel ein ♮.

Seite 3, Z. 3 fehlen bei den letzten 3 Takten die so nöthigen Bogen, desgl. Z. 6 bei dem 1., 2. und 3ten Takte. Z. 8, T. 3 fehlt ein sehr nöthiges *piano*. Z. 13 mufs der letzte Takt statt also heifsen

Viola. Seite 1 Zeile 3 mufs im vorletzten Takte vor dem 3ten 4tel $\overline{a}$ ein ♭ stehn. Z. 6, T. 12 fehlt über dem ersten 4tel das *tr.*, und Takt 20 mufs die Viertel-Note nicht g sondern f heifsen. Z. 7, T. 3 mufs die 4tel Note nicht $\overline{e}$ sondern ♭ heifsen. Z. 8, T. 6 und 7 fehlt *crescendo*, und T. 9 mufs das 2te 8tel nicht $\overline{c}$, sondern $\overline{a}$ heifsen. Z. 10 mufs nach den 12 Taktpausen *piano* stehn, und der Bogen in demselben Takte über dem 3ten und 3ten 4tel, und nicht über dem 3ten und 4ten 4tel stehn. Z. 12, T. 1 müssen die 3 4tel nicht g sondern a heifsen.

Seite 2, Zeile 1, mufs zwischen dem 3ten und 4ten Takte ein Bogen stehn. Z. 3, Take 6, mufs das erste 8tel nicht g sondern f und das letzte 16tel in demselben Takte nicht $\overline{d}$ sondern ♭ heifsen, und der 18te Takt in derselben Zeile statt also heifsen. Z. 7 mufs von dem 18 bis zum 19ten Takte ein Bogen stehn. Z. 8, T. 17, fehlt *forte*. Z. 9, T. 8, mufs über allen 3 8teln ein Bogen stehn. Z. 10, T. 6 fehlt unter dem punktirten 4tel *piano*, und T. 8 unter dem 3ten 8tel *forte*. Z. 12, T. 2 mufs das letzte 8tel nicht g sondern f heifsen.

Seite 3, Zeile 2, Takt 16, fehlt der Bogen über den 3 Achteln. Z. 3, mufs von dem 3ten bis zum 5ten Takte ein Bogen stehn. Z. 3, T. 13, fehlt vor dem f das ♮. Z. 4, T. 18 müssen die beyden letzten 8tel nicht $\overline{a}$, $\overline{c}$, sondern $\overline{f}$, $\overline{as}$ heifsen. Z. 5, mufs von dem 2ten bis 11ten Takte das punktirte Viertel durchstrichen seyn, und im 7ten T. vor dem a ein ♭ stehn, und T. 14 und 16 zwischen den ersten beyden 8teln ein Bogen stehn. Z. 6, müssen über dem 12ten und 13ten Takte Bogen stehn, und T. 14 vor dem 3ten 8tel statt des ♮ ein ♯ stehn. Z. 7, T. 14, fehlt über den 3 Achteln ein Bogen, T. 15 mufs ♭ statt d, und

T. 18 vor $\overline{a}$ ein $\natural$ stehn. Z. 8, T. 6 fehlt *piano*, und T. 11, muſs das letzte Stck nicht $\overline{b}$, sondern $\overline{a}$, und im letzten Takte statt $\overline{d}$, $\overline{f}$ stehn.

Basso e Violoncello. Seite 1, Zeile 2, Takt 1, fehlt *forte*, und T. 13 *piano*. Z. 4 T. 6 und 22 fehlt *piano*. Z. 8 fehlt nach den 12 Takten *piano*. Z. 9 fehlt zwiſchen dem 2ſt. und 2ten Takte ein Bogen.

Seite 2, Zeile 1. T. 7 fehlt *piano*. Z. 6, T. 30 muſs das letzte Achtel nicht g sondern as heiſsen. Z. 9, T. 18 fehlt unter dem punktirten Viertheil *a piano*. Z. 10, T. 13 muſs unter dem d ein *sf.* stehn.

Seite 3, Z. 1, T. 2, fehlt *piano*, Z. 2, fehlt unter der letzten Note des vorhergehenden Taktes *forte*. Z. 3, Takt 15 fehlt unter der 2ten Note *piano*. Z. 7, Takt 9 und T. 13 fehlt *piano*. Z. 9, T. 15 muſs statt *forte* ein *sfz.* stehn, und T. 20 ein *piano*.

Flauto. Zeile 3, Takt 35 muſs vor dem 3ten Achtel statt des b ein $\natural$ stehn. Z. 4, T. 21 muſs die 2te Note nicht $\overline{b}$ sondern $\overline{c}$ heiſsen, und T. 22 die erste Note nicht $\overline{\overline{d}}$ sondern $\overline{\overline{es}}$ heiſsen, und von dem ersten bis zum 2ten Viertheil ein Bogen stehn. Z. 5, T. 21 muſs das letzte 16theil nicht $\overline{\overline{d}}$ sondern $\overline{\overline{b}}$ heiſsen. Z. 7, T. 15 muſs die 2te Note nicht $\overline{\overline{g}}$ sondern $\overline{\overline{f}}$, und T. 22 das Achtel nicht $\overline{\overline{d}}$ sondern $\overline{\overline{es}}$ heiſsen. Z. 8, T. 10 muſs vor dem 3ten Achtel ein $\natural$ stehn. Z. 10 fehlt über den 4ten Achteln des 2ten und 6ten Taktes ein *tr.* und T. 17 *forte*.

Oboe primo. Seite 1, Zeile 1 fehlt unter den ersten beyden Steln *piano*, Takt 2 über den beyden Steln $\overline{\overline{e}}$ $\overline{\overline{f}}$, und Takt 8 über den 3 Achteln $\overline{\overline{f}}$, $\overline{\overline{es}}$, $\overline{\overline{c}}$ ein nöthiger Bogen, auch müssen in dem folgenden 3ten und 10ten Takte die Bogen nicht über 2, sondern über den 3 letzten Noten stehn. Zeile 2, T. 1 muſs die 7te Achtelnote nicht $\overline{\overline{c}}$ sondern $\overline{\overline{f}}$, und Takt 10 die halbe Taktnote nicht $\overline{a}$ sondern $\overline{c}$ heiſsen, und dann von dieser bis zur folgenden Note ein Bogen stehn. Zeile 3, T. 10 muſs statt des *forte* ein *piano* stehn. T. 12, 14 und 16 muſs der Bogen über der ersten und 2ten Note, nicht aber über der 2ten und 3ten stehn, auch fehlen zwischen dem 11ten und 12ten, 13ten und 14ten 15ten und 16ten Takte die höchst nöthigen Bindungsbogen. Zeile 4, T. 31 fehlt über den 3 Achteln der Bogen, und im folgenden Takte muſs statt zweier, nur ein Bogen über den letzten 3 Achteln stehn. Z. 5, T. 3 vom Ende ist der Bogen über den 2 Viertelnoten $\overline{\overline{f}}$ $\overline{\overline{f}}$ falsch. Z. 7, muſs die erste ganze Taktnote nicht $\overline{f}$ sondern $\overline{g}$ heiſsen, und dabey *piano* stehn. T. 21 und 22 fehlen die Bogen, desgleichen unter den 3 letzten Achteln in dieser Zeile. Z. 8 T. 10

fehlt *forte*. Z. 9. T. 4 fehlt ein Bogen. T. 16 und 18 muſs der Bogen über der ersten und 2ten Note, nicht aber über der 2ten und 3ten stehn. T. 21 muſs das *tr.* über dem 2ten Achtel und nicht über dem ersten stehn. Z. 10, T. 8 fehlt *forte*, und T. 10 muſs das 6te Achtel nicht $\overline{a}$ sondern $\overline{\overline{g}}$ heiſsen. Z. 11, T. 1 muſs das 6te Achtel gleichfalls g heiſsen. T. 4 fehlt *piano*. Z. 12, T. 3 muſs das 2te Achtel nicht $\overline{as}$ sondern $\overline{\overline{g}}$ heiſsen, auch muſs der 3te Takt vom Ende dieser Zeile nicht so 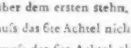 sondern 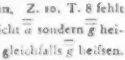 stehn.

Z. 13, T. 5, muſs 2 mal $\overline{g}$ statt $\overline{a}$ stehn. T. 9 fehlt nach *piano* das *crescendo*, T. 13 *piano* und *cresc.* Takt 14 vor dem ersten Achtel ein $\natural$, und hierauf muſs statt Einer 2 Taktpausen stehn.

Seite 2, fehlen zu Ende der 2ten und Anfang der 3ten Zeile zwischen dem $\overline{b}$ die Bogen. Z. 2, T. 28 fehlt *piano* und T. 30 *forte*. Z. 5, T. 13 und Z. 6, T. 1 und 3, fehlen über den ersten 2 Achteln die Bogen, und muſs im 13ten Takte der 3ten und ersten Takte der 6ten Zeile von $\overline{\overline{fis}}$ zu $\overline{\overline{g}}$ und $\overline{\overline{d}}$ zu $\overline{\overline{es}}$ ein Bogen stehn. Z. 6, T. 16 fehlt *piano* und Bogen. Z. 7 muſs folgende und alle ähnliche Stellen dieser Zeile also bezeichnet sein

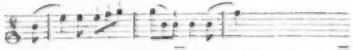

Zeile 8, T. 17 fehlt vor dem $\overline{c}$ ein $\natural$ und T. 22 vor dem $\overline{e}$ ein $\sharp$. Z. 10, T. 9 fehlt *forte* und T. 13 *piano*. Z. 15, T. 11 fehlt *forte*.

Oboe secondo. Seite 1, Zeile 2, Takt 8 muſs das letzte Achtel nicht $\overline{a}$ sondern $\overline{b}$ heiſsen. Z. 5, T. 23 muſs das 3te Viertel nicht $\overline{a}$ sondern $\overline{g}$ heiſsen, und T. 30 muſs statt $\overline{c}$, zmal $\overline{g}$ stehn. Z. 6, T. 22 muſs das 6te Achtel nicht $\overline{g}$ sondern $\overline{a}$ heiſsen. Z. 7, muſs nach den 2ſt. Taktpausen *piano* stehn, und in dem darauf folgenden Takte das 2te 16theil nicht $\overline{d}$ sondern $\overline{es}$ heiſsen, auch über dem ganzen Takte ein Bogen stehn. T. 7, muſs *forte* stehn. Z. 9, fehlt unter der ersten Note *piano*. T. 80, müssen die ersten beyden Noten 8theile sein. T. 32 muſs die erste Note nicht $\overline{\overline{d}}$ sondern $\overline{\overline{es}}$ heiſsen. Zeile 10, T. 7 und 11 fehlen die Bogen.

Seite 2, Z. 1 fehlt zu Anfang *forte*. T. 17 muſs das 5te Achtel nicht $\overline{\overline{es}}$ sondern $\overline{\overline{d}}$ heiſsen. Z. 2, T. 15 muſs das erste Viertheil nicht $\overline{c}$ sondern $\overline{f}$ heiſsen. Z. 3, T. 32 und 33 fehlen die Bogen. Z. 5, T. 8, 9, 10 und 11 fehlen die Bogen und Punkte, und T. 17 muſs vor dem 2ten punktirten Viertel ein $\natural$ stehn. Z. 7 fehlt unter der ersten Note

forte. Z. 8, T. 8 fehle *piano*. Z. 9, T. 21 fehlt *piano*, und T. 25 muß bey der Viertelnote *es* ein Punkt stehn, und die Achtelpause wegfallen. T. 26 muß über dem 3ten Ttel ein *tr.* stehn. dergleichen im ersten Takte der 10ten Zeile, wo denn auch unter dem 12ten Takte *forte* stehn muß.

Fagotto primo. Seite 1, Zeile 2. Takt 3 fehlt ein *forte*. Takt 5 müssen die beyden letzten Viertel statt *f*, *es* heißen, im vorletzten Takte fehlt *piano* und im letzten Takte muß die letzte Note nicht $\overline{c}$ sondern $\overline{b}$ heißen, auch muß dieser Satz nicht so

sondern auf diese Weise bezeichnet seyn.

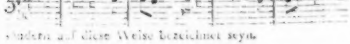

Z. 3, muß der 5te Takt statt

also heißen Takt 17 müssen die beyden halben Taktnoten statt *f*, *g* heißen. Z. 4, fehlen zwischen dem 11, 12 und 13ten Takte von der *formate* an gerechnet, die Bindungen. Z. 5, T. 12, fehlt über der ersten Achtelnote *d* das *tr.* und T. 13 müssen aus den Viertelnoten Achtel gemacht werden. Z. 6, T. 4, muß vor dem letzten Viertel statt des $\sharp$ ein $\flat$ stehn, und T. 25 muß das letzte Achtel statt $\overline{c}$, $\overline{d}$ heißen. Z. 7, T. 6 fehlt *forte*, und Takt 13 *piano* und zwischen beyden Takten die Bindung. Z. 8, T. 2, muß das letzte Viertel nicht $\overline{e}$ sondern $\overline{b}$ heißen, auch stehn die Bogen wieder falsch, die hier eben so wie in demselben Satze bey Z. 3 verbessert werden müssen. T. 8 muß das 3te und 4te Achtel nicht $\overline{g}$ *es*, sondern *es* $\overline{c}$ heißen.

Seite 2, Z. 2. Takt 7 muß *es* statt $\overline{d}$ stehn. Z. 3, T. 8 muß über allen Noten ein Bogen stehn. Z. 4, T. 18 muß vor dem letzten Achtel statt des $\sharp$ ein $\natural$ stehn. Z. 5 fehlt im ersten Takte nach den 23 Pausen *piano*, und im 2ten der Bogen. Z. 6, T. 5, muß über allen Noten ein Bogen stehn. T. 9, vor dem letzten Ttel ein $\sharp$ und T. 12, vor dem 3ten Ttel ein $\natural$ stehn. Z. 8, T. 2 fehlt über allen Noten der Bogen, desgleichen T. 22 und 24. Z. 9, T. 5 fehlt vor *a* das $\sharp$

Fagotto secondo. Seite 1, Zeile 1 fehlt gleich *piano* so auch die Bogen und Punkte. Z. 6, T. 23, und 24 fehlen die Bogen, so auch T. 25, 26, 31 und 32. Z. 7, T. 16, 17, 18, 20 und 21 fehlen Bogen und Punkte. Z. 8 fehlt nach den 27 Taktpausen *piano* und zwischen den Noten ein Bind ugzeichen, und im vorletzten Takte *forte*.

Seite 2, Zeile 1 muß im 1ten Takt vom Ende des *sf* nicht unter der ersten, sondern unter der 2ten Note stehn. Z. 3, T. 12 muß vor *e* ein $\flat$ stehn. Zeile 4 Takt 1, muß unter dem 3ten Achtel *forte* stehn. T. 13 muß das *sf* nicht unter $\flat$ sondern unter *d* stehn. Z. 5, T. 26 muß vor dem 3ten Achtel ein $\sharp$ stehn, auch muß nach den 23 Taktpausen unter der ersten Note *piano* und 2 Takte weiter ein Ruhebogen stehn, unter dem letzten Takte fehlt *forte*. Z. 7, T. 6, nach den 26 Pausen, fehlt vor *a* das $\sharp$, und T. 13 *piano*. Z. 8, T. 8 fehlt *piano*.

Corno primo. Seite 1, Zeile 5 müssen die 3 letzten Takte, und Zeile 6 der erste Takt statt

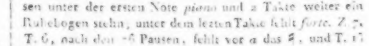

also heißen

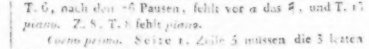

Zeile 6, T. 7, muß das erste Viertel nicht $\overline{g}$ sondern $\overline{e}$ heißen, und der vorletzte Takt dieser Zeile muß statt 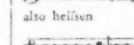 also heißen Zeile 7, T. 6 vom Ende muß das *sf.* nicht unter der ersten, sondern unter der 2ten Note stehn, und bey dem vorletzten Takte des *Andante* fehlt das *pp*. Zeile 11 muß nach den 25 Taktpausen *p.* und nach den 3 Taktpausen *f.* stehn. Z. 12, T. 13 fehlt *p.* und die Bindungsbogen. Z. 13, T. 3 muß statt $\overline{e}$, $\overline{a}$ stehn. Z. 14 fehlt nach den 12 Taktpausen *piano*.

Corno secondo. Seite 1, Zeile 2 fehlt bey dem 8ten Takt vom Ende *forte*, und Z. 2 T. 6, bey dem 2ten Viertel *piano*. Zeile 3 muß der 2te und 3te Takt nach den 66 Pausen statt 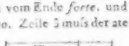 so heißen 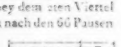

Zeile 5 fehlen nach den 66 Taktpausen zwischen den ganzen Taktnoten die Bindungsbogen und das *crescendo*, auch müssen in dieser Zeile die 5 Takte bis zur *Fermate* eben so geändert werden, wie im ersten Horne. Z. 6, T. 9, muß *piano* unter dem 2ten Viertel stehn. Z. 7 steht das *sf.* nach den 3 Taktpausen auch falsch, denn es gehört unter die Viertelnote *g*. Z. 12, T. 17 fehlt *piano*. Z. 13 fehlt nach den 25 Taktpausen *piano*. Z. 14, T. 8 fehlt *piano*.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März **№. 23.** 1800.

Recension.

Phantasieen über die Kunst, für Freunde der Kunst, herausgegeben von Ludwig Tieck. Hamburg, bey Perthes, 1799. (Zweyter, hieher gehöriger Abschnitt: Einige musikalische Aufsätze von Joseph Berglinger.)

Ueber Kunst phantasieren, ist: über die Phantasie selbst phantasieren, oder die Kunst selbst zum Gegenstande der Kunst machen. Die Kunst aber, welche sich die Kunst zum Objekte macht, steht der Wissenschaft, welche die Wissenschaft als Objekt behandelt, gerade entgegen. Diese stellt sich gleichsam unter die Wissenschaft, als das Mittel, diese, ihr Objekt, zu begründen: jene erhebt sich über ihr Objekt, und gebraucht die Kunst als Mittel, indem sie das Aetherische in ihr auffaßt, um es in einer noch leichtern und zartern Bildung darzustellen. Wie kann aber die Kunst, deren Wesen selbst sinnliche Darstellung des Uebersinnlichen ist, als Mittel einer solchen Darstellung dienen? Nur in so fern wird dieses möglich seyn, als entweder die Kunstfähigkeit des endlichen Wesens als begründet in Freyheit und Symbol seiner übersinnlichen Natur selbst der sinnlichen Anschauung dargestellt wird: oder indem die Empfindung bey Anschauung der einzelnen Gattungen und Mittel der sinnlichen Darstellung des Uebersinnlichen, angesehen wird, als das Sinnliche, worin sich das Uebersinnliche offenbaret. Die erstere Art der Phantasie über Kunst entwickelt zwar nicht wissenschaftlich die Vereinigung des Unendlichen und Endlichen in der Kunst, allein da sie aus einem Gefühle, welches von der Wirkung der Kunst mächtig ergriffen ist, und das Göttliche in ihr fuhlt, hervorströmt, so kann es ihr an Abndungen und Hinweisungen auf das Wahre, welches Abstraktion seltner als Poesie in seinem eigentlichen Glanze erblickt, nicht fehlen, und so sind dergleichen Phantasieen, vorausgesetzt, daß in ihnen nicht bloß in hochtönenden Worten geschwärmt wird, oft von mehr Werth für die Kunst, und selbst ihre Wissenschaft, als die tiefste Abstraktion, welche die Kunst zergliedert, und das nicht auffaßt, was der Zergliederung nicht fahig ist. Die zweyte Art der Phantasie über Kunst, welche die Empfindung beym Anschaun der verschiedenen Mittel sinnlicher Darstellung, deren sich die Kunst in den einzelnen Künsten bedient, kunstmäßig darstellt, hängt ganz von dem Grade der Erkenntniß ab, welche wir von dem Wesen des Materials einer Kunst, und der Art seiner Wirkung auf das Gemüth haben. So lange diese Erkenntniß unaufgelöst als bloßes Gefühl in uns ruhet, ist die ganze Aesthetik dieser Kunst nicht nur poetisch, (denn zur Poesie zu werden, oder vielmehr zu ihr, von welcher sie ausging, zurückzukehren, ist ihre eigentliche Tendenz) sondern mythologisch, und nur als Mythologie poetisch. Das Uebersinnliche in der Kunst hat dasselbe Schicksal, wie das Uebersinnliche der Natur. Der empfindende schwärmerische Naturmensch betet es an in seinen prachtigsten Erscheinungen, in der Sonne des Tages und den Sternen der Nacht; dann entwickelt sich Spekulation, das Schwärmerische verschwindet, Begriffe bereichern den Verstand, und lassen das Herz arm. Endlich tritt Philosophie hervor, und mit ihr wird das Uebersinnliche von neuem in dem Menschen gebohren; es offenbahrt sich ihm durch Schonheit und Liebe,

und nur so hat er es vor Augen und im Herzen. Seine Gefühle werden nun wieder poetisch, aber rein poetisch und nicht mythologisch, wie in jenem Zustande der Kindheit, wo sie nicht rein vom Unendlichen, sondern nur von der Erscheinung desselben in der Sinnenwelt, ihren Ursprung hatten. Unter allen Künsten ist nun Musik fast die einzige, deren wahres Wesen und Wirkung noch völlig unbekannt ist. Wir mögen sie mit dem mathematischen Aesthetiker als Wirkung von Zahlenproportionen, oder mit dem psychologischen, als gebohren mit dem ersten Laute der Empfindung ansehen, so ist uns das Dunkel, welches sie umhüllt, noch zu wenig aufgeklärt, um anders, als in Bildern, der eigentlichen Sprache des blos empfindenden Menschen in den frühern Perioden seiner Kultur, über sie zu sprechen, oder vielmehr zu schwärmen. Der musikalische Schwärmer macht nämlich nicht das in seiner Kunst dargestellte Uebersinnliche, sondern das darstellende Sinnliche — die Töne — zum Gegenstande seiner Phantasie, und nun werden ihm Töne eine Sprache ätherischer Wesen, und es dünkt ihn, „als klinge die unsichtbare Harfe Gottes zu unsern Tönen mit, und verleihe dem mechanischen Zahlengewebe die himmlische Kraft." Aus diesem Gesichtspunkte glaubt Recensent die angezeigten Phantasien, in so fern sie musikalischen Inhalts sind, betrachten zu müssen. Sie sind schöne und liebliche Schwärmereyen über die Wirkung der Musik, enthalten aber dabey tiefe und richtige Blicke in das Wesen der Kunst im Allgemeinen, sobald sie sich aus dem eigentlichen Bezirk der Musik entfernen. Die ersten fünf Aufsätze sind von Wackerroder, einem jungen Manne voll Geist und Liebe für Kunst, welchen seine Phantasie zu weitumfassend für den engern Kreis, in welchen bürgerliche und häusliche Verhältnisse ihn zu bannen suchten, zu früh seinen Freunden, der Kunst und der Litteratur entrifs. Es sind folgende: 1) Ein wunderbares morgenländisches Mährchen von einem nackten Heiligen. — Ahndete vielleicht W. sein eigenes Schicksal, als er diese schauervolle Dichtung schrieb? 2) Die Wunder der Tonkunst. „Die Musik," sagt der Verfasser, „hallte ich für die wunderbarste der Künste, weil sie menschliche Gefühle auf eine übermenschliche Art schildert, weil sie uns alle Bewegungen unsers Gemüthes unkörperlich, in goldne Wolken luftiger Harmonie eingekleidet, über unserm Haupte zeigt, weil sie eine Sprache redet, die wir im ordentlichen (?) Leben nicht kennen, die wir gelernt haben, wir wissen nicht wo und wie? und die man allein für die Sprache der Engel halten möchte." 3) Von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik. Vortrefflich aus den verschiedenen Vorstellungen der Menschen von ihren Verhältnissen gegen die Gottheit, hergeleitet. Einige bringen jubelnd ihren Dank, wie Kinder dem Vater beym Weyhnachtsfest, und legen nebenbey eine kleine Probe ihrer Geschicklichkeit und Kunst ab; andre streben mit Macht zu ihrer Gottheit hinauf, und erheben sich in feyerlichen Gedanken über das Irrdische: die dritte Klasse sind die demüthigen allezeit büfsenden Seelen; zu schwach, sich zu erheben, und zu muthlos, zu jubeln. — „Diesen gehört jene alte choralmäfsige Kirchenmusik an, die wie ein ewiges *miserere mei Domine!* klingt, und deren langsame tiefe Töne gleich sündenbeladnen Pilgrimmen in tiefen Thälern dahin schleichen." — 4) Fragment aus einem Briefe Joseph Berglingers. 5) Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst, und die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik. „Wenn alle die innern Schwingungen unsrer Herzensfibern, die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzückens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung — wenn alle die Sprache der Worte als das Grab der innern Herzenswuth, mit einem Ausruf zersprengen — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Harfensaiten, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor, und feyern als Engelgestalten ihre Auferstehung." — Die folgenden Aufsätze haben den Herausgeber selbst zum Verfasser. 6) Ein Brief Joseph Berglingers. Gewifs einer der vortrefflichsten Aufsätze, mehr über Kunst im Allgemeinen, als

Musik insbesondere. 7) Unmusikalische Toleranz. 8) Die Töne. Auch hier dieselbe schöne mystische Schwärmerey! Nur scheint sie in diesem Aufsatze den Verfasser zuweilen in das Gebiet der Untersuchung zu begleiten, wo sie ihn nothwendig irre leitet. Die Malerey, meynt er, kann in ihren Farben die Schönheit der Natur nicht erreichen, die Tonkunst aber übertrifft in ihren Tönen die Natur so weit, dafs man sie nicht für Nachahmung, nicht einmal für Verschönerung der natürlichen Töne ansehen kann: sondern die musikalischen Töne sind eine abgesonderte Welt für sich selbst. So viel Wahres diese Stelle (S. 241.) enthält, so giebt ihr doch die Verwechselung der Töne mit ihrer Behandlungsweise, welche freylich in der Natur nur harmonisch (auf Verhältnissen beruhend) und nur in der Kunst melodisch (durch Freyheit bestimmt) ist, eine etwas falsche Beleuchtung. Noch mehr aber tauscht sich der Verfasser, wenn er S. 242. eine Parallele durch Farbe und Ton ziehn will, wo er offenbar Klang der Flöte, Violine etc. mit Ton (c. d. e., u. s. f.) verwechselt. „Es war eine unglückliche Idee, ein Farbenklavier zu bauen; es konnte nichts weiter erfolgen, als wenn auf mehrern Blas- oder Saiteninstrumenten hintereinander dieselben Töne angegeben wurden." Der Ton steht offenbar der Farbe entgegen, d. h., er ist für den Schall dasselbe, was die Farbe für das Licht ist, wie eine mehr als experimentirende Physik streng erweisen kann. Wenn also die Idee einer Farbenmusik nicht von einer andern Seite widersprechend wäre, weil nämlich die Tonkomposition blos in die Zeit, Farbenkomposition aber in den Raum gehört, und Farben in der Zeit wohl Folge, aber keine Dauer haben, mithin nie ein Ganzes in der Zeit darstellen würden, so wäre das Farbenklavier so wenig ein „kindisches Spielwerk," als das Tonklavier. Es war aber überhaupt ein unglücklicher Mifsgriff, den Gegensatz der Farben und Tone als Parallele zu behandeln, denn so kamen vorzüglich unsre neuen Aesthetiker auf die Meynung, Musik spiele, wie etwa eine noch zu realisirende Farbenkunst, mit äufsern Empfindungen, und eine Kunst, welche mit Empfindungen spielt, sey angenehme, nicht schöne Kunst. Gerade umgekehrt sollte man schliefsen: was den Farben zukommt, kommt den Tönen, wegen ihres ursprünglichen Gegensatzes, nicht zu. Beyde vereinigen sich, wie alles Entgegengesetzte, nur in einem Dritten, welches den Grund der Moglichkeit der Musik als für sich bestehende Kunst enthalt, aber hier nicht aufgestellt werden kann. 9) Symphonien. „Die Tonkunst, die dunkelste von allen Künsten, ist gewifs das letzte Geheimnifs des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte (?) Religion. Mir ist es oft, als wäre sie immer noch im Entstehen, und dürften ihre Meister sich mit keinen andern messen." Der Verfasser dringt auf genauere Unterscheidung der Vokal- und Instrumentalmusik. „Beyde Arten können rein und abgesondert für sich bestehen, und Vokalmusik sey eigentlich erhöhte Deklamation und Rede." Allein Vokalmusik ist ein Produkt zweyer Künste, und kann also nicht als rein und abgesondert für sich, sondern blos nach der Natur einer zusammengesetzten Kunst, betrachtet werden. Der Verfasser ist hier wieder auf dem Felde der Untersuchung, und folglich aufser der sich selbst bestimmten Sphäre der Schwärmerey. Deklamation und Gesang können ebenfalls nicht als blos dem Grade nach unterschieden angesehen werden; sie sind wesentlich verschieden, welches schon der bestimmte Rhythmus im Gesange beweisen könnte, wenn man auch nicht tiefer auf den Grund in der Natur des Schalles und Klanges selbst blicken wollte. Zum Schlusse bemerkt der Verfasser, es sey unzweckmäfsig, zu Schauspielen besondere Symphonien zu schreiben, denn man geniefse die ganze Wirkung der Kunst noch vor dem dramatischen Kunstwerke, auf dessen Wirkung es doch eigentlich abgesehen sey. Z. B. bey der Symphonie zu Macbeth. Allein Musik stellt ja nicht den Inhalt, sondern die Form der Empfindung (nur denke man hier nicht an die Anschauung) dar, und so dient sie allerdings dazu, dem Produkte der Dichtkunst den Empfang zu bereiten, und die Form der Empfindung gleichsam vorher zu

bestimmen, auf welche der Dichter mit seiner Darstellung des Inhaltes hinarbeitet. Auch der zweyte Einwand (S. 268.) — in solchen Symphonien werde die Tonkunst von einer fremden Kunst abhängig gemacht, hält nicht Stich. Diese Regel, eine Kunst nicht von der andern abhängig zu machen, hat nur dann Statt, wenn mehrere Künste zu Einem Kunstwerke, also zu einem organischen Ganzen verbunden werden sollen, nicht aber, wenn sie zu Erhohung der Wirkung neben einander gestellt werden. Dort muſs ihre Verbindung dynamisch seyn, z. B. beym Gesang, Ballet etc. denn ihr Zweck fällt, wie bey jedem Organismus, in das gemeinschaftliche Produkt. Hier ist ihre Verbindung nur mechanisch, (z. B. der Symphonie mit dem Schauspiel) und bewürkt kein einfaches Produkt; — der Zweck dieser Verbindung fällt also, wie bey allem Mechanismus, auſser dem Produkt, und die Kunst wird in der mechanischen Verbindung nicht von einer andern Kunst abhängig gemacht, denn sie beabsichtigt immer noch ihr Produkt, nur die Verbindung selbst ist von einem Zweck, welcher in keiner der verbundnen Künste liegt, abhängig. — Das Aeuſsere dieser Phantasieen ist übrigens so empfehlend, als es die Schönheit des Inhalts verdient.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Sechster Brief.

(Fortsetzung aus dem 46sten Stück des ersten Jahrg.)

Hamburg, im Febr. 1800.

Kaum wüſste ich mich eines Winters zu entsinnen, der so arm an musikalischen Neuigkeiten und Merkwürdigkeiten für uns gewesen wäre, als der diesjährige. Auf unserm französischen Theater sind, auſser der *Iphigenie en Aulide* von Gluck, und den Wiederholungen einiger bereits schon oft gegebenen groſsen Opern ein Paar neue kleine und unbedeutende einstudirt und aufgeführt worden. Gegen Ostern geht wieder eines der vorzüglichsten und brauchbarsten Mitglieder dieses Theaters, Herr Bergamin, ab, und nach Petersburg, wohin auch am Ende des vorigen Jahres zwey unserer geschicktesten jungen Instrumentalisten, 1) Hartmann, Violinist und Sohn eines hiesigen Rathsmusikers, 2) Jeronimo Corbiaux, Flotist und besonders Virtuose auf dem sogenannten, bey den Franzosen sehr beliebten Flagiolett, aus Brüssel, engagirt wurden. — Die Herren Direktoren des deutschen Theaters haben sich fortdauernd guter Einnahmen zu erfreuen, und vielleicht daher nicht Zeit oder Lust, sich um Vervollkommnungen — insbesondere der Oper, zu bekümmern. *Die verliebten Werber*, mit junger Musik vom jungen Herrn Eule, Sohn des einen dieser Herren, und einige französische Kleinigkeiten sind alles, was sie uns zum Besten gegeben haben. Ob die Krankheit der Madame Righini, welche seit zwey Monaten das Theater nicht hat betreten können, die alleinige Ursache davon ist, weiſs ich nicht. — Unter den Virtuosen, die sich in diesem Winter öffentlich hören lieſsen, ist 1) Herr Wölfl aus Wien einer der bedeutendsten. Er gab hier zwey Konzerte. Das erste auf dem Eimbeckschen Hause, welches aber, wohl der damaligen ungeheuren Falissements wegen, in Ansehung der Einnahme nur unbedeutend ausfiel; das zweyte bessere auf dem französischen Theater, wo nur zu bedauern war, daſs man eben so wenig Sorgfalt auf Abwechselung, als auf ein gutes Orchester verwendet hatte. Herr Wölfl hat sich auch hier, besonders in Anschung seiner Fertigkeit auf diesem Instrumente, als einer der ersten Klavierspieler gezeigt. Er besitzt überdem Kompositionskenntnisse, und ist sehr geübt im Phantasiren. Freylich, wenn man ihn, so wie ich, oft phantasiren hört, so hört man auch eine Menge Lieblingssätze, Passagen, Triller und dergleichen, worauf er sich besonders geübt zu haben scheint, oft wiederholen — selbst manche Sätze, die ihm nur selten ganz gelingen, wie z. B. diesen, den

er oft beym Schlusse der Cadencen anzubringen pflegte:

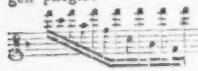

und wo er zuweilen, wie auch sonst wohl hier und da, darneben schlug. Sie wissen, dafs ich von einem guten Spieler verlange: er soll schlechterdings gar nichts unternehmen, wovon er eines guten sichern Erfolgs nicht gewifs ist. Daher kömmt es denn auch wohl, dafs Herr Wölfl nicht nur mir, sondern auch mehrern andern, ohngeachtet seiner aufserordentlichen Fertigkeit, nicht ganz hat gefallen wollen. Ich denke in diesem Augenblicke an den verstorbenen C. P. E. Bach, den ich mehrere Jahre gekannt, und viel spielen und phantasiren gehört habe. Wie ganz anders verhielt es sich mit diesem. Bach spielte freylich bey weitem nicht so viel und vielerley, als Wölfl, dahingegen aber habe ich ihm auch nie das allergeringste, so viel ich mich zu entsinnen wüfste, verunglücken hören: jede Passage, jede Manier, kurz alles, was er zu spielen unternahm, das brachte er, selbst noch in seinen letzten Lebensjahren, jedesmal durchaus rein, bestimmt und deutlich heraus. Vollkommen erfreuet und befriediget hat mich indessen auch Herr Wölfl, als er sich in dem letzten Konzerte der Madame Righini mit diesem schonen Konzerte

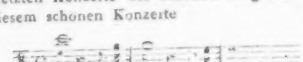

des unsterblichen Mozarts hören liefs. Besonders kann allen Spielern Mozartscher Konzerte die damals von ihm bewiesene Massigung in Ansehung des Tempo's, und die beständige Aufmerksamkeit auf die begleitenden oft so sehr bedeutenden Stimmen nicht dringend genug anempfohlen werden. Herr Wölfl hat sich übrigens den ganzen Sommer hindurch bey uns aufgehalten; er kam nemlich im Maymonat hier an, und reisete zu Anfange des Decembers mit dem Herrn Kapellmeister Righini wieder von hier ab. Durch sein artiges und gefalliges Benehmen erwarb er sich viele Freunde und Bekannte. 2) Herr Massonneau, ein sehr solider, verdienstvoller Orchester- und Konzertgeiger, gegenwärtig Vorspieler bey unsrer deutschen Oper. Er machte am 9ten November des vorigen Jahres die nicht ganz angenehme Erfahrung — oder vielleicht richtiger: er mufste sie machen — dafs es, ohngeachtet entschiedener Talente, nicht rathsam sey, hier Konzert zu geben, bevor man sich durch Unterbringung einer gehorigen Anzahl von Billetten, Subscription oder Pränumeration gehorig gesichert hat. Ich sage: er mufste. Denn es ist beym deutschen Theater Sitte, den musikalischen Mitgliedern desselben, sowohl Operisten als Instrumentalisten, statt angemessener Gagen oder billiger Verbesserungen, Konzerte zu geben: das heifst: sie erhalten kontraktmafsig die Erlaubnifs, auf einen gewissen, ihnen von der Direktion zu bestimmenden Tag Konzert geben zu dürfen. Ob nun dieser Tag für die Interessenten passend und vortheilhaft ist, oder nicht, darum bekümmert sie sich eben so wenig, als um Abwechselung, Bezahlung der Musik, Beleuchtung, Anschlagezettel, Anzeigen u. dergl. m.; denn sie giebt nur das Haus frei. Daher ist es denn sehr begreiflich, dafs manche dieser Mitglieder, die entweder keine ausgebreitete Bekanntschaften, oder auch, gleich andern, nicht Unverschamtheit genug haben, Bekannten und Unbekannten in die Hauser zu laufen, und ihnen ihre Billette manchmal halb mit Gewalt aufzudringen, kaum die hier sehr beträchtlichen Kosten herausbringen. So gieng es denn auch dem braven Massonneau, über den ich als Künstler besonders eine Bemerkung zu machen wufste, die vielleicht auch auf manchen andern guten Vorspieler anwendbar seyn dürfte. Sie betrifft nehmlich das Markieren. Es giebt bekanntermafsen vielerley Arten zu markieren: indessen geschieht es gewohnlich folgendermafsen. Man markiert nehmlich a) bey

geschwinden Achteln, Sechzehnteln etc., von vieren oder achten, bey Triolen oder Sextolen etc., von dreyen oder sechsen das erste, z. E. so:

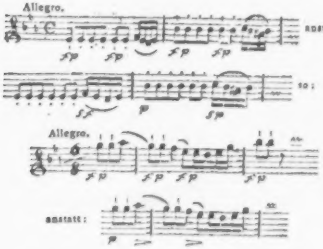

b) bey anhaltenden Tönen, kleinere gleiche Theile derselben: z. E.

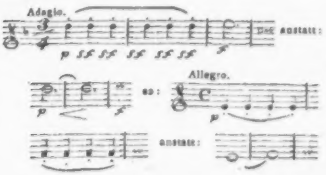

c) bey synkopirten Noten die zweyte Hälfte derselben, z. E. so:

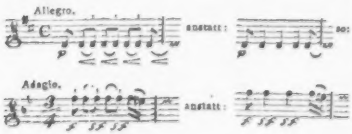

d) bei Punkten, z. E. so:

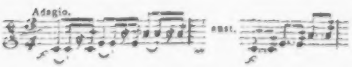

sogar e) bey Pausen; z. E. so:

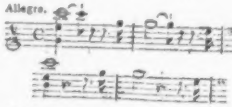

Ich weifs freylich sehr wohl, wie nöthig dergleichen Marken dem Vorspieler beym Anführen eines schlechten oder nicht genug zusammen eingespielten Orchesters, selbst bey einem guten ohne gehörige vorhergegangene Proben, besonders bey häufigen Veränderungen und Abwechselungen der Tempo's, und vor allen andern im ersten Momente eintretender Unordnungen, werden können; jedoch kann man ihn nicht genug warnen, sorgfältig auf seiner Hut zu seyn, dafs er der Absicht des Komponisten, in Hinsicht auf den Ausdruck durch seine Marken, nicht entgegen arbeite, wie dieses fast bey allen oben angeführten Stellen der Fall seyn würde, die ich zu diesem Endzwecke absichtlich aus lauter bekannten Werken von Mozart und Haydn entlehnt habe. Da noch überdies durch dergleichen falsche Marken auch die Mitspieler zu einem unrechten, oder wohl gar ganz verkehrten Ausdrucke verleitet werden können, so würde ich, wo ich dies auch nur entfernt befürchten müfste, doch immer rathen, lieber auf eine mäfsige und bescheidene Art ein oder ein paarmal mit dem Fufse Takt zu treten, oder auch nöthigenfalls die kleineren Takttheilchen mit dem Bogen auf dem Pulte zu bemerken. Was nun Herrn Massonneau noch insbesondere anlangt, so ist er auch Komponist. Er liefs sich nemlich an dem oberwähnten Tage unter andern auch mit einem Konzerte von seiner eigenen Komposition aus dem D moll hören, welches sich vor manchem andern bekannten und beliebten Violinkonzerte vortheilhaft auszeichnete. 3) Demoiselle Guenêt, Sängerin bey der hiesigen französischen Oper. Sie hat, wie ich auch schon in einem meiner übrigen Briefe erwähnt habe, eine schöndjvolle und doch dabey biegsame Stimme von nicht ganz geringem Umfange; sie macht keine aufserordent-

liche Schwierigkeiten, und überladet daher nicht mit Verzierungen und Veränderungen: sie singt natürlich und vorzüglich — sehr rein. Am meisten hat sie mir als Antigone im *Oedipe*, und als Clytemnestre in der *Iphigenie* gefallen, die sie vor kurzem mit so vieler Seele und Anstrengung sang und spielte, dafs sie in einer ihrer letzten Scenen, wo sie ohnmächtig werden sollte, wirklich in Ohnmacht fiel, welches denn, besonders von dem französischen Theile des Publikums, mit aufserordentlich lautem Beyfall aufgenommen wurde, ob sie gleich hernach nicht mehr singen konnte. In ihrem Konzert am 7ten December des vorigen Jahres im französischen Theater zeigte sie sich, durch eine nicht sehr glückliche Auswahl der Sachen, womit sie sich hören liefs, nicht ganz von ihrer vortheilhaften Seite. Sie sang unter andern eine Arie von einem Herrn Winneberger, der sich auch an diesem Abende mit einem selbstkomponirten Violoncellkonzerte hören liefs. Dieser Herr Winneberger ist ein sehr guter Orchester- und Konzertspieler, auch besitzt er Kompositionskenntnisse, nur scheint es ihm an Geschmack und gehöriger Ausbildung zu fehlen. Herr Kober, ein Schwager von ihm, und Schüler des mit Recht berühmten, und leider gar zu früh verstorbenen Hoboisten le Brun, blies ein Hoboekonzert, gleichfalls von eigner Komposition, recht gut, und beschlofs eine der Cadencen, um einen Beweis von der Dauer seines Athems zu geben, mit einem merkwürdigen Triller, der einige Minuten währte. Auch sang 4) Herr Garelli, Buffon bey der italianischen Oper in London, der sich in diesem Konzerte zuerst hier öffentlich hören liefs, eine komische Arie, die er zum allgemeinen Vergnügen des zahlreichen Publikums wiederholte. Er hat sich hernach in der Harmonie und an andern Orten mit dieser und ähnlichen Buffonerien so oft hören und wieder hören lassen, dafs man ihn nicht mehr hören mögen. An eben diesem Tage gab auch im deutschen Schauspielhause 5) Herr Wollrabe, erster Hoboist bey der deutschen Oper, das ihm von der Direktion bewilligte und bestimmte Konzert: ein junger Mann, der, wenn er fleifsig seyn wollte, Hoffnung hätte, sich über das Mittelmäfsige zu erheben. Der junge Herr Eule, welcher manche zum Theil aber noch unausgebildete musikalische Talente besitzt, liefs sich mit einem, wenn ich nicht irre, selbstgemachtem Konzerte auf dem Fortepiano hören. Mehrere andere, z. B. Madame Righini, Lippert, Demoiselle Sorgmann, die Herren Marchand, Gollmick, Kirchner, Siegberg, Apel, Neumann, Binger (nicht Bingel), Mees, Eloy, Baux etc., welche theils selbst Konzerte gegeben, theils in den Konzerten anderer gespielt und gesungen haben, kennen Sie schon aus meinen vorigen Briefen. Auch haben sich hier die preufsischen Kapellmeister Righini, Reichardt und Himmel, der sich durch seine sonderbare Anzeige in Nr. 175. des vorigjahrigen hamburg. Korresp. ein bleibendes Andenken gestiftet hat, imgleichen die Herren Steibelt und Dussek aus London einige Zeit aufgehalten. Letzterer, der, wie ich so eben höre, noch hier ist, liefs sich neulich in der Harmonie mit einigen Solosachen auf dem Fortepiano hören. — Unsere französische, jetzt ziemlich zahlreiche Schauspielergesellschaft hat sich getheilt, und spielt einige Wochen hindurch abwechselnd Schauspiele und Opern in Schwerin und hier. — Madame Righini scheint sich zu bessern, und wird hoffentlich bald wieder auf dem Theater erscheinen. Vielleicht bekommen wir alsdann einmal wieder eine Oper, wovon sichs der Mühe verlohnt, Ihnen etwas zu schreiben. Jetzt ist's gar zu jammerlich. In Hoffnung auf bessere Zeiten verharre ich etc. . . . . e.

Nachrichten.

Herr Mätzl, ein in Wien lebender junger Mechanikus, hat ein Instrument verfertiget, welches ein ziemlich vollständiges Orchester in sich vereinigt, und der Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums gewifs nicht unwürdig ist. Oben stehen vier wirkliche Trompeten, Flöten-

pfeifen, nebst einem doppelten Blasbalge, ein Triangel, und Hammer, welche auf metallene Saiten anschlagen. Unten sind ein Paar Becken und eine grose Trommel angebracht, worauf aufser dem gedämpften Schalle der Trommel noch der Wirbel der Pauken durch besondere Schlägel bewirkt wird. Das Ganze ist ohngefähr acht Schuh lang, gegen fünfe breit, und zehn Schuh hoch. Zur Rechten steht aber noch ein einfaches holzernes Gerüste, etwa vierzehn Schuh hoch, über welches sich ein mit dem Hauptcylinder in Verbindung stehendes Gewicht allmählig herabsenkt. Auf diesem Cylinder sind, wie in denen der tragbaren mechanischen Orgeln, kleine Stifte von Metall befestigt, welche die jedesmal anzugebende Note bestimmen, indem sie ein stahlernes Stäbchen aufheben, welches bald mit dem Triangel, bald mit den Flöten, bald mit der Pauke u. s. w. korrespondirt. Ist der Cylinder in Bewegung, so spielt das Stück von selbst, ohne dafs man nöthig hat, die Maschine auch nur mit einem Finger zu berühren. Die Hauptstimme haben gewöhnlich die Floten. Das Stoccato wird besonders gut ausgedrückt. Ich hörte mehrere Haydnsche Kompositionen, eine Ouvertüre von Mozart, und eine Arie von Crescentini mit der gröfsten Präcision abspielen, und wer das Instrument nicht vor Augen hat, wird standhaft behaupten, dafs eine Gesellschaft von sechs bis acht Musikern an dem Konzert Antheil nehme. Es giebt schon ähnliche Orchesterinstrumente, aber keines, welches so vollstimmig wäre, und Herr Mätzl verbindet vielleicht noch in der Folge Klarinetten damit. Da die Maschine nur wenig Raum einnimmt, so wäre sie z. B. auf gesellschaftlichen Theatern, um die Pausen zwischen den Akten durch Musik auszufüllen, sehr zweckmäfsig. Findet Herr Mätzl's Talent keine hinlängliche Aufmunterung auf deutschem Boden, so wird er sie im Auslande suchen. — Die bekannte Harmonikaspielerin, Demoiselle Kirchgefsner aus Wien, hat sich in Gohlis, nahe bey Leipzig, ein sehr hübsches Landgut gekauft, wird, mit ihren vormaligen Reisegesellschaftern, Herrn Rath Bofsler und seiner Frau, in Zukunft hier leben, und wahrscheinlich nur kleine und seltene Excursionen von hier aus machen. — In Stockholm starb den 10ten Januar Johann Wickmansen, Organist der Hauptkirche, Mitgl. d. Schwed. Musikal. Akademie, und Kämmerer der Königl. Zahlenlotterie. Er war als Komponist und als Theoretiker achtungswerth.

Anekdote.

Ein rühmlichst bekannter Komponist hörte vor einigen Jahren eine ganz neue deutsche Oper zum erstenmale aufführen, und erstaunte, fast ganze Sätze aus einer wenig bekannten italiänischen Oper von seiner eigenen Komposition vortragen zu hören. Er schickte dem Musikdirektor, der sich als Komponisten der Oper mit Geräusch angekündigt hatte, nach der Vorstellung diese Karte:

„Es sind mir grose Stücke aus meiner Oper
„— — diebischer Weise abhanden gekommen: sollten Ew. Hochedelgeb. mir nichts
„davon nachweisen können?“

Der Ehrenmann, noch berauscht von Entzücken, sich selbst gehört zu haben, schrieb wörtlich zurück:

„Mein Herr! Ich verstehe Ihre Sticheley.
„Hätten Sie wahres Feuer für die gottliche
„Kunst, so würden Sie sich freuen, wenn
„etwa diese oder jene Ihrer Ideen bekannter
„und gemeinnützliger gemacht würde. Aus-
„falle von „diebischer Weise“ — ver-
„bitte ich mir: denn meine Direktion hat
„eine Abschrift Ihrer Oper von Ihrem Noten-
„kopisten erkauft.“ —

(Hiebey das Intelligenzblatt Nr. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N°. IX.* 1800.

Mozarts Werke.

Herr André in Offenbach hat in mehrern Zeitungen bekannt gemacht, daſs er die sämmtlichen der Wittwe Mozart hinterlassenen Manuscripte ihres Gatten gekauft habe.

Um allem Mißverständniſs, welches diese Anzeige bey den Theilnehmern unserer Ausgabe der Mozartschen Werke veranlassen könnte, vorzubeugen, erklären wir, daſs hierdurch die Fortsetzung unserer Ausgabe auf keine Weise — weder aufgehalten, noch gestört, noch beeinträchtiget werde.

Auf den Rest Mozartscher Manuscripte, welchen Herr A. käuflich an sich gebracht hat, und welcher uns von der Wittwe Mozart, die uns bereits mehrere Manuscripte käuflich überlassen hat, gleichfalls und zuerst angeboten war, haben wir freiwillig Verzicht gethan und gar gern in deren anderweiten Verkauf, zum Vortheil der Wittwe Mozart gewilligt, da diese Manuscripte, ausser dem, was wir schon davon abschriftlich besitzen, wenig enthielten, als Originale schon bekannter Mozartischer Kompositionen, Arbeiten aus seiner Kindheit und ersten Jugend, und einige geflickte, jedoch wenig nützige und von ihm selbst zur Herausgabe nie bestimmte Werke — alte sämmtlich Sachen, welche wir (die schon bekannten und nur zu wiederholenden ausgenommen) mit gutem Vorbedacht, und — wie wir wenigstens glauben — eben sowohl zum Vortheil des grossen Komponisten, als zum Vortheil unserer Ausgabe, in diese nicht aufnehmen werden.

Zugleich zeigen wir hiermit an, daſs wir nun auch zu der

dritten Abtheilung der Mozartschen Werke,

welche seine vollstimmigen Instrumentalkompositionen enthalt, fortgehen werden. Den Anfang machen seine Klavierkonzerte, welchen hernach seine Quartetten, Quintetten und andre Instrumentalsachen folgen werden. Ferner zu Ende des nächsten Monats erscheint als erster Heft dieser dritten Abtheilung ein bisher noch ganz unbekanntes Klavierkonzert aus C dur, mit Begleitung von 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 2 Bratschen, 1 Flöte, Baſs und Pauken, nach dem uns von der Wittwe Mozart überlassenen Originalmanuscript, welchem dann nächstdem andere, ebenfalls nach dem Originalmanuscripte herausgegebene Mozartsche Klavierkonzerte, und ein Heft noch unbekannter Quartetten u. s. w. folgen sollen.

Da indessen aber dieses Klavierkonzerte einen Heft ausmachen wird, welcher in der Begrandtl etwas schwächer werden dürfte, als die bey uns bisher erschienenen Hefte der Klavierkompositionen, so setzen wir den Pränumerationspreis für ein Klavierkonzert auf zehen Reichsthaler Sächs., liefern deren, welche Pränumeranten sammlen, noch, wie gewöhnlich, das letzte Exemplar frey, und verlängern die Pränumerationszeit bis auf die nächste Ostermesse, nach welcher wir aber das Exemplar nicht unter zwey Thalern ablassen.

Uebrigens sind die Theilnehmer der Mozartschen Klavierkompositionen keineswegs gehalten, auch auf die Instrumental- oder Partiturmesse zu abonniren.

Von den Mozartschen Klavierkonzerten, welches die Wittwe M. herausgegeben, und von dem Herr André nach seiner Anzeige, eine Partie Exemplare erkauft hat, bemerken wir, daſs wir von der Wittwe M. die Platten dazu schon seit einiger Zeit käuflich besitzen, und daſs wir es dafür bisher 2 Thaler 16 Groschen kosteten, als Zweyten Heft der Klavierkonzerte, gleich den übrigen Klavierkonzerten für einen Thaler, und das letzte Exemplar frey, den Pränumeranten bis zur nächsten Ostermesse überlassen werden.

Der nächste Heft der Klavierkompositionen, welcher Sonaten für 4 Hände enthalten, so wie das Requiem, als Anfang der Partituren, erscheinen in kurzem die Preise.

Leipzig, im Februar 1800.

Breitkopf und Härtel.

Berlin, den 22ten Febr. 1800.

Gestern wurde der Geburtstag des Königl. Kammersängers Herrn Hurka, von seinen Freunden, bey Gelegenheit der den täglichen Musiken in der Freimaurerloge Royal York öffentlich gefeyert. Herr Hurka hatte diese

Gesellschaft zu ist durch seinen vortreflichen und naturvollen Gesang unterhalten, als dass nicht jeder der Anwesenden den lebhaftesten Antheil an dieser Feier genommen haben sollte, wenn er auch nicht gerade in der Absicht hergekommen war. — Die Gesellschaft bestand aus mehr denn zweihundert Personen. Es wurden dem verdienstvollen Tonkünstler mehrere passende Gedichte überreicht, unter andern sang Madame Borglin, eine talentvolle Schülerin des Herrn Hurka, ein zu dieser Feierlichkeit verfertigtes Lied, welches von dem Königlichen Kapellmeister, Herrn Himmel, vortreflich componirt war, und das wir hier, weil es kurz ist, mittheilen.

Herrn Hurka an seinem Geburtstage gewidmet.

Windet Kränze
unserm Sänger,
den die Tonkunst
sich zum Lieblig
auserkohr!
Ros' und Weinlaub
muss' ihn schmücken;
und den Becher
reich' ihm Hebe
freundlich dar!

Und mit holden
Melodien
grüsst ihn heute,
unsern Sänger,
grüsset ihn!

Denn, ihr Freunde!
wisst an diesem
Tage schenkte
Cherie ihm den
ersten Kuss!

Ros' und Weinlaub
um die Schläfe!
Fülle o Freunde!
fülle die Becher,
trinkt ihm zu!
Stosst die Becher
aneinander,
ruft: Er lebe!
unser Sänger
lebe hoch!

Bitte um Frieden an Gott, von Stäudlin, in Musik gesetzt vom Kapellmeister Himmel, broschirt 10 Gr. ist bei Heinrich Fröhlich in Berlin erschienen.

Ankündigung.

Wenn es eine ausgemachte Wahrheit ist, dass die Reize der Poesie durch den Zauber ihrer Schwester, der Tonkunst, so sehr erhöht werden, so wird es hoffentlich ihren Freunden keine unangenehme Nachricht seyn, wenn wir ihnen jetzt ein melodisches Produkt ankündigen, das ihren Wünschen vollkommen entsprechen und künftige Ostern in unserm Verlage erscheinen wird. Es sind 12 Lieder von dem berühmten Schink in Ratzeburg, die

der mit so vorzüglichen musikalischen Talenten ausgezeichnete Herr Meshessel daselbst seinmalig in Klaviermusik gesetzet hat. Nach dem Kennerurtheile ist in denselben gefälliger Gesang, geistvoller Ausdruck und Leichtigkeit im Vortrage so glücklich mit einander verbunden, dass sie, bey aller Leichtigkeit, für den tiefen Kenner der Tonkunst eben so anziehend sind, als für ungeübte Dilettanten, denen sie der Verfasser vorzüglich bestimmte. Wie werden alles beitragen, diese schönen Früchte eines Mozartischen Geistes auch in ein ihrem innern Werthe angemessenes äusseres Gewand zu hüllen. Wer auf das Ganze, das aus 6 Bogen besteht, bis zum ersten April 1800, 8 Gr. Sächs. pränumerirt, erhält es broschirt in einem geschmackvollen Umschlag und das 12te Exemplar frey, hingegen ist nach geschlossener Pränumeration der Ladenpreis 16 Gr. Wegen der Pränumeration beliebe man sich an die nächsten Buch- und Musikhandlungen zu wenden. Arnstadt.

Langlein und Klüger.

Kurze Vorspiele.

Kurze Vorspiele zu allen Dur- und Moll-Tonarten für Klavier, für Liebhaber, nicht ganz geübte Klavierspieler und Frauenzimmer, welche bisher wünschten, eine kurze Fantasie jedem Tonstücke vorhergehen zu lassen. Zu jeder Tonart 4 Stücke, wovon das 1te und 3te als harmonische Grundlage zu der darauf folgenden melodischen Veränderung ebenfalls melodisch eingerichtet ist, dass man jedes nach Belieben alleine brauchen kann. In allen 192 Stück, von Carl Gottlob Stoll, Hof- und Stadt-Organist in Schleiz, sind in sauberer und korrekter Abschrift bey dem Verfasser vor 16 Gr. sächs. oder 1 zuNor. Stück zu bekommen. Liebhaber wenden sich mit portofreyen Briefen und Gelde an ihn selbst und erhalten reelle Zusendung.

Stoll.

Druckfehler in der Beilage No. 1 dieses Jahrgangs Seite 1.

In dem Harmonika-Satze, muss in der zweiten Reprise die erste Note des zweyten Taktes in der Oberstimme *c* statt *a* heissen, und S. 2 in der obersten Zeile lese man Takt eilften statt Takt eichten.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März — No. 24. — 1800.

Nachricht.

Monumente deutscher Tonkünstler. *)

Die Werke keines Künstlers haben wohl so viel Verwesliches bey dem Unverweslichen, so viel Sterbliches bey dem Unsterblichen, als die Werke des Musikers. Oft ist er in dieser Rücksicht um nur weniges glücklicher, als der Schauspieler. Man schmält bey dieser Betrachtung gewöhnlich über die Modesucht, Neuerungsgier und Wetterwendischkeit der Nachwelt, oder gar schon der Zeitgenossen; und wenn man zu diesem Schmälen auch zuweilen einigen Grund hat, so sollte man doch auch nicht übersehen, dafs es in dem Wesen der Sache liegt: jenes Verwesliche kann nicht aufstehen unverweslich, jenes Sterbliche kann nicht anziehen die Unsterblichkeit. Gerade dies aber, was man die natürlich-üble Lage der Tonkunst nennen möchte, macht es desto mehr zur Pflicht, theils jenes Unsterbliche in den Werken ihrer Meister nicht verdunkeln und entstellen zu lassen; theils das Andenken an diese Meister selbst würdig zu erhalten, und zu dem Ende irgend etwas Bedeutendes der Nachwelt aufzustellen, das sie auf den Künstler, auf die Werthschätzung desselben, und eben dadurch auch auf seine Verdienste und Werke hinweist. So wahr es seyn mag, dafs oft ein Stück Brod, bey Lebzeiten dem Künstler gegeben, für ihn und die Kunst ermunternder ist, als ein Stein nach seinem Tode: so hat doch der Stein nach dem Tode — auch nur von dieser Seite betrachtet — gewifs sein bedeutendes Verdienst.

Frankreich hat ein Paris, und Paris ein Pantheon, wo die Nation aus ihrem Schatz auch des grofsen Tonkünstlers Andenken würdig erhält; England hat ein London, und London eine Westminsterabtey, wo die Nation dem Schatz der Verehrer eines solchen Verstorbenen diese Aeufserung der Humanität verstattet und erleichtert: Deutschland hat keinen so ungeheuren Sammelplatz seiner Gebildeten, Reichen und Grofsen; hat, in diesem Sinn, keine Hauptstadt (nur Hauptstädte); kann bekanntlich, seiner statistischen Verhältnisse wegen, keine — und folglich auch kein Pantheon und keine Westminsterabtey haben. Desto nöthiger, und eben darum desto verdienstlicher ist es, wenn Einzelne (Personen oder Orte) grossen Männern, auch grofsen Tonkünstlern, jene Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Unsere Vorfahren liefsen sich eben nicht nachsagen, dafs sie sich in diesem Betracht um Kunst und Künstler sehr verdient gemacht hätten — und am allerwenigsten um Tonkünstler. Selbst an den Orten, wo am frühesten einige Kultur für die Tonkunst erwachte, und der Geschmack für die Werke derselben sich am schnellesten bildete, findet man schwerlich Etwas, das das Andenken solcher verdienten Männer erhielte — ausser, wodurch es sich von selbst erhält: ihre Werke. So ist es z. B. umsonst, selbst des mit Recht tief verehrten, ja schon bey seinen Lebzeiten tief verehrten Sebastian Bachs Ruhestätte, oder irgend Etwas, das sein Andenken

*) Hierzu die Kupfertaf. II. und III.

erhalten sollte — in Leipzig ausforschen zu wollen. Doch scheint sich jetzt eine Willfährigkeit zur Aeufserung dieser Pflicht in Deutschland zu zeigen, wodurch in der That die Theilnehmer an der Ausübung derselben eben so geehrt werden, als die, welche man dadurch ehren will.

Es ist seit einiger Zeit Verschiedenes über Monumente zur Verehrung der grofsten deutschen Tonkünstler in Journalen geschrieben worden: man hat dabey auf manches geschmält, das nicht mehr, und manches gewunscht, das schon da ist — nur noch nicht bekannt genug war. Hierdurch sind wir veranlafst worden, einige dieser Monumente stechen zu lassen, und dieser Zeitung beyzulegen. Man erhält vor der Hand ein Monument, das Joseph Haydn, und eins, das Mozarten gesetzt ist; zwey, die C. P. E. Bachen gesetzt werden sollen, und, als eine Art Zugabe, das berühmte Monument Handels in der Londner Westminsterabtey. Eigentlicher Erklärungen bedürfen sie sammtlich nicht, da sie sich selbst deutlich genug aussprechen. Wir setzen also nur einige Worte historischer Notiz her.

Dem würdigen J. Haydn wurde dies Monument errichtet von dem Grafen Karl Leonhard von Harragh. Dieser kunstliebende Graf überraschte den Künstler damit, bey dessen Zurückkunft aus England. Es ist errichtet in Rohrau, einem Dorfe, sieben Stunden unter Wien, bey dem Städtchen Brugg. Hier wurde Haydn — bekanntlich der Sohn des Wagners im Dorfchen — gebohren; hier lebte er, doch nur bis in sein fünftes Jahr: und mit Recht thut sich sein Geburtsörtchen etwas darauf zu Gute, dies einfache, aber grofs ausgeführte Denkmal des berühmten Mannes aufzubewahren. Dies recht zweckmafsige Monument besteht aus einer viereckigten Säule, worauf eine musikalische Trophee ruhet. Der Besitzer hat es in seinem geschmackvollen Garten auf einen anmuthigen Hügel gestellt, welcher ringsum von den Wellen der Leyte, eines in Steyermark entspringenden Flüfschens, bespült wird. Zwey Seiten des Monuments haben Inschriften von Denis. Auf dem länglichen Viereck der Hauptseite, unterhalb der Trophee, stehen folgende, einer Haydnschen Komposition angepafste Worte:

Ihr holden Philomelen,
Belebet diesen Hayn;
Und lafst durch tausend Kehlen
Dies Lied verewigt seyn. —

Die grofse tiefer stehende Tafel enthält mit römischen Uncialbuchstaben:

Dem Andenken
Joseph Haydns
des unsterblichen Meisters
der Tonkunst,
Dem Ohr und Herz
Wetteifernd huldigen,

Gewidmet
von
Karl Leonhard Gr. v. Harragh.
Im Jahr 1793.

Zur Linken stehet, unterhalb der Trophee, gleichfalls einer Haydnschen Komposition angepafst:

Ein Denkmalstein für Haydns Ruhm
Weiht diesen Platz zum Heiligthum,
Und Harmonie klagt wehmuthsvoll. —

Der tiefern Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

Rohrau
Gab ihm das Leben
Im Jahr 1732, den 1. April,
Europa
Ungetheilten Beyfall.

Auf einer dritten Seite soll einst das Todesjahr Haydns angezeigt werden. Moge diese Platte, zur Freude aller Verehrer des grofsen Mannes, und zum Vortheil der Kunst, noch lange unbeschrieben bleiben!

Das zweyte hier gestochene Monument ist Mozarten von Wielands Olympia in den Gartenanlagen zu Tiefurt bey Weimar errichtet,

und schon im Novemberstück 1799. des Journals des Luxus und der Moden beschrieben und abgebildet worden. Aus jener Beschreibung, die B...r unterzeichnet ist, wiederholen wir hier folgendes:

„Das Denkmal — ist vom Herrn Hofbildhauer Klauer — Die komische und tragische Maske — werden durch die zwischeninnenstehende Lyra zu einem harmonischen Ganzen verbunden. Der Zauberer in Tonen, dessen Name die Unterschrift mit dem der Musen vermählt, belebte das scherzhafte und ernste Singspiel, *die Entführung aus dem Serail*, und die *Clemenza di T.* mit seinen Tonen, und umschlofs in seinem *Don Juan* eine ganze Welt der erhabensten und lieblichsten Tonweisen. Lieder des Scherzes und Lieder der Andacht entströmten in gleicher Fülle und Vollendung dieser Lyra, die, ach, nur zu bald verstummte. Der Schleyer unter Melpomenens Maske ist also in mehr als Einer Bedeutung tragisch.“

Bedauern durfte jedoch der Verehrer Mozarts beym Anblick dieses Monuments, dafs es nur von gebrannter Erde, und folglich nicht eben allzudauerhaft ist: und wünschen dürfte er, dafs, wenn einmal Mozarts Verdienste um die Tonkunst im Einzelnen charakterisirt werden sollten, man doch ja auch die Art seiner Verdienste, in welcher er, aufser aller Widerrede, am grofsesten war — in der höhern Instrumentalmusik, vor allem, im Quatuor und Konzert — erwähnt haben mochte, und nicht nur die, worin er doch — wenigstens im ganzen Auslande — noch immer nicht wenig Gegner findet und vielleicht immer finden wird.

Dem so sehr verdienten C. P. E. Bach sollten zwey Denkmale errichtet werden — eins in Weimar, eins in Hamburg. Bis jetzt hat aber die Ausführung noch Schwierigkeiten gefunden. Der Herr Baurath Ahrens in Hamburg hat die hier mitgetheilten Zeichnungen dazu verfertigt. Nach der ersten sollte das in Weimar in einer antik gehaueten, und nach der zweyten das in der Hamburger sehr modern gebaueten grossen Michaeliskirche, an einem der darin befindlichen vier grofsen Pfeiler — errichtet werden. Die ganz einfachen, und doch so kräftigen, alles Nothige aussagenden Inschriften sind von Klopstock, und da sich in diese auf den Zeichnungen einige Fehler eingeschlichen hatten, so hat der Dichter die Güte gehabt, sie uns berichtigt mitzutheilen:

1.

Karl Philipp Emanuel Bach,
Sebastians Sohn,
wurde in Weimar geboren,
zu der Freude der Einwohner
denn sie wufsten,
dafs in diesem Geschlecht
die Gabe der Musik erblich sey.
Wie die gute Vorbedeutung eintraf
höret ihr überall
und leset es auch
an seiner Urne in Hamburg,
wo er starb.

2.

Sieh hier nicht still, Nachahmer,
Denn du mufst ermüden, wenn du bleibest.
Karl Philipp Emanuel Bach,
der tiefsinnige Harmonist,
vereinte die Neuheit mit der Schönheit,
war grofs
in der vom Worte geleiteten Musik,
gröfser
in der kühnen, wortlosen
überall den Erfinder der Musik
denn er erhob die Kunst des Spiels
durch Lehre und Ausübung
bis zu dem Vollendeten.

Geb. 1714. Gest. 1788.

Mochten wir durch diese Erinnerung etwas dazu beytragen, dafs das würdige Vorhaben, das Andenken des grofsen — mittelbaren oder unmittelbaren Lehrers aller wahren Klavierspieler in Deutschland, so anständig — nicht erst zu erhalten, denn dazu be-

darf es keiner Monumente, aber dankbar zu feyern, ausgeführt würde! — Das Monument Händels in der Westminsterabtey endlich, das dort sehr grofs und prachtvoll ausgeführt ist, dürfte wohl eben so wenig tief ersonnen, als zart ausgeführt befunden werden: indefs ist dieses bemerkenswerth, dafs es den kolossalischen Händel, nach dem einstimmigen Zeugnifs aller, die ihn gekannt haben, sehr wohl getroffen darstellt, und dafs dieses Kupfer jene Darstellung sehr treu wiedergiebt.

d. Redakt.

Recensionen.

Das Lob der Freundschaft. Kantate für das Klavier oder Pianoforte, von Mozart. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (18 gr.)

„Die gegenwärtige Kantate," heifst es in der kurzen Vorrede, „Mozarts letzte, kurz vor seinem Tode beendigte Komposition — war bisher blos in Partitur vorhanden, und dem Texte zufolge zunächst für Freymaurergesellschaften brauchbar. — Wir wünschten sie auch dem grofsern Publikum so viel als möglich geniefsbar zu machen, und glauben unsere Absicht glücklich erreicht zu haben, indem wir sie hier im Klavierauszuge mit einem neuunterlegten, und für diese Komposition absichtlich gearbeiteten Texte von Hrn. D. Jäger liefern, welcher sich von Seiten seines Dichtertalents und musikalischen Gefuhls schon durch ähnliche Proben legitimirt hat. — Um indefs der ersten Bestimmung dieser Kantate durch die getroffene Abänderung keinen Eintrag zu thun, fügen wir den Originaltext hier bey. — Die Partitur dieser Kantate ist bey uns für 2 Thaler zu haben. Breitkopf und Härtel."

Das Ganze besteht aus einem Chore in C dur — dreystimmig für 2 {Tenore / Soprane} und Bafs — der zum Beschlufs wiederholt wird, einer Arie in G dur, einem Duette in F dur, und zwey begleiteten Recitativen. Alles ist, ganz dem beabsichteten Zwecke gemäfs, sowohl in Hinsicht auf Melodie, als Harmonie, äufserst leicht, fliefsend, gefällig — natürlich gesetzt. Mancher dürfte daher vielleicht geneigt seyn, diese und ähnliche Sachen, eben ihrer Gefälligkeit und Leichtigkeit wegen, vielen andern, welche durch schnelle, kraftvolle Ausweichungen, kunstvolle Bearbeitung und dergl. mehr den Zuhörern Erstaunen und Bewunderung abnöthigen, nachzusetzen. Allein, wenn man bedenkt, dafs es dem aufserordentlichen Genie Mozarts immer nur eine Kleinigkeit gewesen wäre, selbst den gemeinsten Gedanken durch seine glücklichen Darstellungen und Formen, Glanz und Interesse zu geben, so verdient er besonders dann unsere ganze Liebe und Bewunderung, wenn er, mit gänzlicher Verzicht auf seine grofsen harmonischen und anderweitigen Kenntnisse, uns nur seine schönen, angenehmen, natürlichen — dennoch nie gemeinen, immer richtigen Gefuhle darstellt. Dafs dies insbesondere in der vor uns liegenden, nur frohen, freundschaftlichen Zirkeln gewidmeten Kantate, durchaus geschehen ist, giebt uns noch überdies einen Beweis von vernünftiger Ueberlegung, die man leider so oft in manchen übrigens achtungswerthen Kunstwerken vermisset. Wie aber wahres Genie eines durch Kenntnisse und Erfahrungen gebildeten Künstlers in jedem seiner, auch übrigens scheinbar noch so unbedeutenden Werke unverkennbar seyn mufs und ist — also auch in diesem. Recensent könnte mehrere Stellen daraus als Beweise dieser Behauptung hinstellen, er begnügt sich aber nur mit folgender pag. 20. am Ende des Duetts:

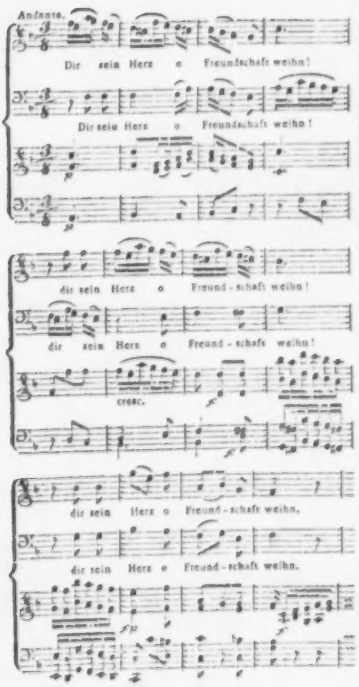

Da Recensent die Partitur dieser Kantate nicht vor sich hat, so kann er über die Vollkommenheiten oder Unvollkommenheiten im Klavierauszuge insbesondere nicht urtheilen. Druck und Papier sind gut.

VIII Variations pour le Cl. ou F. P. sur le Trio: Tendrin und scherzend de l'opéra Soliman, comp. et dediées à Mad. la Comtesse de Browne, née de Vintinghoff, par Louis van Beethoven. Nr. 10. à Vienne chez Hoffmeister. (16 gr.)

Leicht und gefällig, ohne sonst eben Hervorstechendes zu haben. Nr. 9, als Allegro vivace, hat einen angenehm imitirten Satz. Dies läfst sich von diesen Variationen sagen, und — mehr nicht, wenn man unpartheyisch seyn will. Ein Komponist, wie Beethoven, hat zu grofsen Forderungen verwöhnt.

Nachricht.

Konservatorium der Musik zu Paris.

Die Vertheilung der Preise an die Zöglinge des Konservatoriums der Musik für den Studienkurs des siebenten Jahres, geschah am 19ten Nivose des 8ten Jahres der Republik (9. Jan. 1800.) im Saal des Theaters der Republik und der Künste. Nach der Aufführung des Konzerts hielt der Minister des Innern, begleitet von den Mitgliedern des Nationalinstituts des Departements der Seine u. s. w. folgende Rede:

„Junge Künstler, empfangt das Zeugnifs der Zufriedenheit, das ich euch im Namen des Gouvernements darbringe. Geniefst des noch weit schmeichelhafteren Zeugnisses der Entzückung des Publikums. Die wiederholten Beyfallsäusserungen haben eure Herzen erhoben. Ueberlafst euch dieser erhabenen Begeisterung. — — Ich habe euch die Huldigungen des Beyfalls bekannt zu machen; sie sind suís: allein das kostliche Talent, das ihr bildet, öffnet euch die Quelle weit lebhafterer Freuden. Diese glänzende Kunst ist es, welcher die Menschheit die lieblichsten Tauschungen verdankt: sie ist es, die durch die Heiterkeit ihrer Melodieen die Beschwerden der Arbeit erleichtert, selbst in den Fesseln den Kummer der Sklaverey durch Hymnen der Freyheit lindert, und noch den Abend des Lebens durch die Erinnerungen an die Lieder der schonen Jugendjahre verschonert. —

Giebt es wohl irgend eine Lage, welcher eure Kunst fremd wäre? Im Glück, bey Festen leiht sie zu dem Vergnügen ihre einnehmendsten Reize; und wenn das Unglück über unsern Häuptern schwebt, wie oft fand nicht der Arme, mit dem die Stürme des Schicksals spielten, in euren tröstenden Tönen augenblickliche Vergessenheit seiner Leiden! — Ein Gott, sagt man, lehrte die Musik den Sterblichen, und das geistreiche Alterthum hat sie uns dargestellt, wie sie die Menschen verfeinert, wilde Thiere bezähmt, Marmor und Steine belebt, die Gottheiten der Unterwelt sogar erweicht: über Alles erstreckt sie ihre Herrschaft: im ganzen Weltall giebt es keine Lücke, Alles vereinigt sich zur allgemeinen Einhelligkeit der Wesen, Alles in der Natur ist in Bewegung und Harmonie; und alle Völker scheinen, wenn sie ihrem Schöpfer huldigen, eurer Kunst zu bedürfen, um sich zu ihm zu erheben..... Die höhern Wissenschaften sind das Eigenthum des Verstandes; aber die Musik gehört der Empfindung an. Durch sie gewinnen die Völker an Civilisirung, die Gesellschaft an Ergötzungen, das weibliche Geschlecht an Sanftheit, und das männliche an Empfindsamkeit. — Wir haben eure Proben angehört, und jede eurer rhythmischen Bewegungen, eurer Melodieen, enthielt eine Empfindung oder ein Bild der Phantasie. Einst werdet ihr ohne Zweifel selbst komponiren: bedenkt dann, dafs die Moden wechseln, der Geschmack sich ändert, die Natur aber ewig dieselbe bleibt..... Junge Künstler, studiert die Natur, beobachtet sie in ihrer Ruhe, belauscht sie in ihren Leidenschaften, und bedenkt, dafs die Kunst immer nach ihr zu beurtheilen ist. — Indem ich euch von der Natur rede, stellen sich uns die Namen eines Gluck, Paisiello, Cimarosa dar: ihre Namen begeistern: Cimarosa's Name sollte in eurer Brust ein sehr tiefes Gefühl rege machen — — Er lebte zu Neapel, junge Künstler! ist er es, oder ist es sein Schatten, an den ihr euch wenden sollt? — — Werden die Tyrannen ihm das Leben gelassen haben? — — Wie grofs auch ihre grausame Gewalt sey, sie werden ihm doch nicht die Unsterblichkeit entreifsen können. — Vor Allem vergesset nie, dafs ihr, ehe ihr Künstler seyd, Bürger seyd; widmet eure Talente dem Zweck, die Triumphe der Krieger zu besingen, allen Gemüthern durch eure kriegerischen Melodieen Heldengeist einzuhauchen, ihren Herzen durch süfse Töne den Geist der Eintracht mitzutheilen, welcher den Nationen, wie den Familien, gleich nothwendig ist. — Mochten die schönen Künste Vermittlerinnen zwischen den Faktionen seyn! — Mochte Apollo's Leyer die Eumeniden besänftigen! Mochten Genie, Schönheit, Tugenden, Talente die Republik umgeben u. s. w. — Er beschlofs: Junge Künstler! heran, und empfangt aus meiner Hand den Lorbeer, der so gut die Stirne des Künstlers, als des Helden schmückt. Diese Lorbeern sind der Preis eurer Talente, die Belohnung eurer neuen Fortschritte, ich bestimme sie euch mit Freuden nach dem Auftrage der Konsuln, im Namen der ersten Talente, und im Namen aller derer, welche euerm Triumphe beiwohnen."

Nach dieser Rede wurden die Zöglinge, welche den Preis erhalten hatten, dem Minister von ihren Lehrern vorgestellt. Der Minister ertheilte jedem einen Lorbeerzweig, mit den Belohnungen, welche den bestimmten Preis ausmachten.

Erste Preise.

Harmonie: Albert Androt (aus dem Seinedepartement). Deklamation, in Ansehung einer lyrischen Scene: Karoline Chevalier (aus dem Depart. Cap-Français, von der Insel St. Domingo). Hoboe: Auguste Vogt (vom Niederrhein). Basson: Wilhelm Fougas (a. d. Seinedepart.). Flote: Jean-Baptiste Lepine (Seinedepart.). Violine: Felicité Lebrun (von Ardennes), und Luc-Guinée (aus Spanien). Pianoforte: Marie-Joseph Ozy, zwölf Jahr alt (Seine und Oise).

Zweyte Preise.

Harmonie: Victor Dourlan (Nord), Henri Courtin (Seine). Gesang: Gabriele Ribert (Puy-de-Dome), Aimée Philippon (Seine), Isidore Montlaur (Gard), Katharine Bek (Marne), Matthias Baptiste (Seine).

Horn: Aimable Puissant (Seine). Flote: Jean-Louis Tulou, und Joseph Guillou (Seine). Klarinette: Marie-Pierre Petit, und François-Antoine Marchand (Seine). Violine: Ferdinand Gasse (aus Neapel). Violoncell: L. Pierre Lartique (Seine), Charles Thomas (Herault), und Gabriel Berteau (Niederrhein). Pianoforte: Louis Philibert Saint-Aubin (Bouches-du-Rhone); Christian Kalkbrenner (aus Deutschland); Annette Solere, und Friedrich Lobry (Seine).

Accessit.

Hortense Benard (Loiret), Jeanne Bousquier (Seine), Joseph Dausoigne-Mehul (Ardennes), Nicolas Poulain, Benigne-Rene, Richard, Stephanie Legrand, und Jean Treville (Seine).

Der Saal war voll. Die Tonstucke, die Solo's, und alle Zoglinge wurden mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Die Rede des Ministers machte auf das Publikum einen sehr grossen Eindruck: Beobachter wurden haben bemerken konnen, dafs die Beyfallsbezeugungen eine verdiente Huldigung nicht blos gegen die kraftvolle Beredsamkeit des Redners, sondern auch gegen die treffenden Wahrheiten ausmachten, von denen sein Vortrag erfullt war. (Im Auszuge aus dem *Journ. de Paris Nr. III. zr. Nivose, 8. année de la Rep.*)

Anekdoten.

Der Italiener Jomelli und der Portugiese Terradellas, zwey junge wetteifernde Opernkomponisten, befanden sich zu gleicher Zeit in Rom *) und buhlten um den Beyfall des Publikums. Beyde hatten Anhanger und Vertheidiger, die oft in offener Fehde gegen einander zu Felde zogen. Jomelli, der nachher auch in Deutschland eine vortheilhafte Rolle spielte, und Schopfer eines verfeinerten musikalischen Geschmacks an dem Wirtembergischen Hofe ward, welcher sich bis auf den heutigen Tag erhalt, schmeichelte dem Ohre durch seinen trefflichen Melodieengang, und gewann dadurch besonders die Zuneigung der Operistinnen und der Halbmanner, fur die er seine Arbeiten so vortheilhaft einzurichten wufste, dafs sie auch in den unbedeutendsten Arien und begleiteten Recitativen gefallen und glanzen konnten, ob er gleich, damals wenigstens, im Fundamente des musikalischen Satzes, nicht dreiste genug seyn durfte, es mit wichtigern Mannern seines Zeitalters aufzunehmen. — Man macht diesem Kunstler ohnehin auch in spatern Zeiten den Vorwurf, dafs er mit italienischem Leichtsinne nur zu oft einer schonen Melodie oder einer schmeichelnden Harmonie die goldnen Gesetze der Kunst und die selbstständige Kraft des kernhaftern Ausdrucks aufgeopfert habe. Ob aus Mangel an tieferer Einsicht, oder mit Vorsatz, kann und will ich nicht entscheiden: das aber weifs ich ganz gewifs — Jomelli's Partituren wimmelten von Schnitzern, die ein Anfanger vermeiden wurde; aber sein hinreifsender, schmelzender, gottlicher Gesang betrog selbst das geubteste Ohr des Zuhorers bey der Ausfuhrung. In schweren Fallen erholte er sich oft Raths bey Andern; aber immer nur bey Leuten seiner Nation, weil er keinem Deutschen Rede gonnen wollte, oder sich vor ihnen furchtete. Der Herzog, als ein unbezweifelter Kenner, sahe diese Schwache seines Lieblings wohl ein, und darum sind keine Handpartituren von Jomelli jemals ins Publikum gekommen.

Der junge Terradellas, kaum zwey und zwanzig Jahr alt, war im Gegentheil ein auf trebendes Genie, das die musikalische Sprache der Leidenschaften ganz in seiner

*) Einige wollen diese Scene nach Venedig verlegen; allein ich habe die Geschichte selbst aus dem Munde eines Mannes, der sich auch damals in Rom aufhielt. d. Einf.

Gewalt hatte, und nicht einer Prima Donna zu Gefallen den Text eines Allegro's zum Amoroso verunstaltete. Hiermit verband er tiefere Kenntnisse der allmächtigen Harmonie, und regelmäfsige Kühnheit in zweckmäfsigen, raschen Uebergängen, die sein Gegner Jomelli oft nur zufällig aus dem Glückstopfe zog. *) Natürlich hatte er durch diese Vorzüge die Beystimmung des Kennerpublikums für sich, und diese galt ihm mehr, als das Bravissimo der Kastraten und Theaterdamen.

Beyde Nebenbuhler führten während der Carnevalszeit, in einem Zeitraume von vierzehn Tagen, ihre Kunstwerke öffentlich auf. Terradellas hatte das Glück, oder — das Unglück, der erste zu seyn, der sich vor dem Richterstuhle des Publikums einstellte. Der Beyfall, den er einerndtete, war ohne Beyspiel. Acht Tage darauf hoffte Jomelli seinen beglückten Gegner zu demüthigen, denn er verliefs sich auf den Schutz der Damen: aber — er that einen Fehlschufs, und der kraftvolle Portugiese rifs ihm den streitigen Kranz aus der schwächern Hand. — Jomelli wurde ausgepfiffen!

Die freudetrunknen Anhänger des Terradellas ahndeten nicht die schreckliche Folge, welche sie durch ihren Enthusiasmus vorbereiteten. Sie liefsen eine Medaille auf ihn prägen. Hier war er auf einem Triumphwagen vorgestellt, und Jomelli zog ihn als Sklave durch die Strafsen von Rom. Auf dem Revers standen die einzelnen Worte: *io sono capace* — gerade Worte, welche in einem von Jomelli's neuesten Recitativen vorkamen. Am folgenden Morgen, nach der Verbreitung dieser Schaumünze, fand man den Leichnam des Siegers Terradellas mit Dolchstichen durchwühlt in der Tiber. Banditen hatten ihn ermordet!

Eine polnische Judenfamilie wollte sich bey ihrem Aufenthalte zur Messe in — — an einem Sabbathabend, bey feyerndem Handel, die Güte thun, ein Schauspiel zu sehen. Man gab gerade Benda's *Ariadne*. Als Ariadne erwachte, und wiederholt: Theseus, mein Theseus — rief, schüttelte der Hausvater schon verschiedenemale etwas unwillig mit dem Kopfe; als sie beym Erwachen des Sturms denselben Ausruf noch ängstlicher wiederholte, vermochte er seinen Unwillen nicht mehr in sich zurückzupressen, und sagte eifrig zu seinem Nachbar:

„Na — da seht mir — so sind sie, die „grofsen Damen! Hat kaum ausgeschlafen — „und macht sie nicht ein Geschrey um ihr „Theezeug!“ —

---

*) Die wenigen Arien und Recitative, die von dem letzten Werke des Terradellas zu uns Deutschen gekommen sind, beweisen dieses. — Im akkompagnirten Recitativ zeigte er seine ganze Stärke, und dieser Punkt erregte besonders den Neid des Italieners, der sich hierauf mit Recht nicht wenig einbildete. Terradellas hat übrigens auch Kirchensachen geschrieben, wovon ich aber nur ein Motett gehört habe, worauf sich ein Pergolese etwas zu Gute gethan haben würde.

A. d. Eins.

(Hiebey die Kupfertafeln II. und III., nebst dem Intelligenzblatt Nr. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

MOZART
UND
DEN MUS

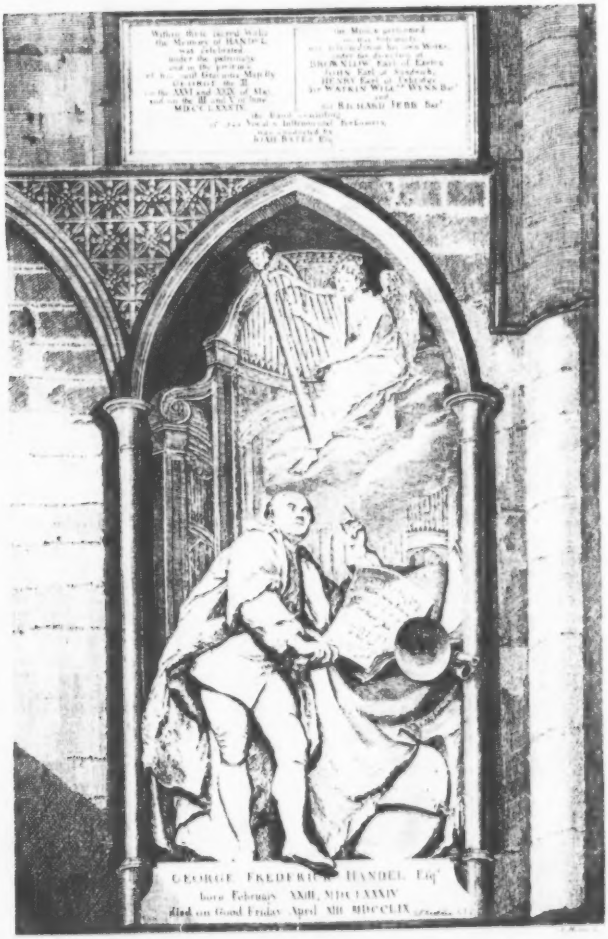
GEORGE FREDERIC HANDEL Esq
born February XXIII, MDCLXXXIV
died on Good Friday April XIII MDCCLIX

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. N°. X. 1800.

Musikalische Preisaufgabe.

Der thätige Musikfreund, der auf die beste Komposition über den lateinischen Psalm *Dixit Dominus* mit der Doxologie den Preis von 30 holl. Dukaten und auf die zweytheste den Preis von 20 holl. Duk. ausgeschrieben, wovon das Detail in dem Int. Blatt. unserer Zeitung No. 5. erschienen, hat aus gegründeter Besorgniß, daß die etwas entfernten Herren Konkurrenten nicht Zeit gewinnen möchten, etwas zu liefern, das ihrem Genie und Fleiß ganz entsprechen dürfte, uns ersucht, den letzten Termin der Konkurrenz bis auf den 15ten Juni d. J. hinaus zu setzen, und zwar so, daß die Kompositionen, wegen der Nähe des Ortes, wo sich der Preisrichter aufhält, nicht mehr nach Kopenhagen, sondern an *uns unterzeichnete* einlaufen, ihm in einigen Tagen zukommen, und die Preise so bald, als die Abfassung einer gründlichen Recension es zuläßt, bey uns, so wie die zurücklaufenden Schriften in Empfang genommen werden können.

Leipzig, den ersten März 1800.

Breitkopf und Härtel.

Trois Duos pour Flûte et Violoncelle par Mr. Zumsteeg. prix 1. Fl. Augsburg chez Gombart et Compag.

Wenn der Herausgeber dieser Duetten mir durch ihre gedruckte Erscheinung eine unverhoffte Freude zu machen glaubte, so hat er sich sehr geirrt! Sie sind von meinen frühesten Arbeiten und haben, Stich und Papier abgerechnet, ganz keinen Werth.

Zumsteeg.

Neue Opern in Partitur.

Theater-Directionen oder Musikfreunde, welche die Partitur der in No. 15. d. Z. dieser Zeitung angezeigten neuen Oper des Herrn Kapellmeister Kunzen in Coppenhagen, *Ossians Harfe* oder auch Partituren der von dem kürzlich verstorbenen Hrn. Amtshauptmann v. Dittersdorf hinterlassenen, im Intell. Bl. No. 5. vorigen Jahres angezeigten Opern zu besitzen wünschen, belieben sich deshalb an uns zu wenden.

Breitkopf und Härtel.

Lange geborgt ist nicht geschenkt.

Eine Epistel an den berühmten Klavierspieler und Komponisten Herrn Lodi in Warschau.

Mein Herr!

Ich danke Ihnen tausendmal für das Vergnügen, welches mir Ihre edle Dreistigkeit in folgendem Artikel gemacht hat, den Sie in No. 27 des Warschauer Correspondenten voriges Jahr einrücken und mit nachstehender zierlich klingenden Uebersetzung und Verdrehung meines Namens abdrucken ließen:

„*Die Redlichkeit des Herrn Wulff ist allzubekannt, als hätte man glauben können, daß er sich die Sonate, welcher er kein Verfasser wäre, anmaaßen wollte. Um also diejenigen Personen, die etwa in den Fehler von dieser Art gerathen mögen, davon überzeugen zu können, macht Unterzeichneter allgemein bekannt, daß die in Rede stehende Sonate, in Leipzig bei Breitkopf und Härtel Comp. unter die Firma G. L. Lodi, daß heißt, unter dem Nahmen des Verfassers, und des unterzeichneten abgedruckt wurde. G. L. Lodi.*"

So kauderwälsch und unverständlich dieser ganze Aufsatz ist, so wenig ist zu zweifeln, daß H. Lodi damit meine mir gestohlne Sonate meint, und sich zu rechtfertigen wünscht, da in dem Breitkopf- und Härtelschen Katalog, neben seinem auch mein Name steht. Daß er übrigens diesen Aufsatz in eine polnische und nicht deutsche Zeitung setzen ließ, da ich mich doch in Deutschland aufhalte, verräth zu sehr seinen Wunsch, daß selbiger mir nicht zu Gesicht kommen möchte. Auch kam er mir erst vor einigen Tagen in die Hände. Ich kann also nichts weiter thun, als den wahren Hergang der Sache zu erzählen.

Sie waren in Wien so gütig, erwählte Sonate hübsch zu finden, und baten mich selbsten Kopie auszugeben aber bei Ihrer schnellen Abreise, mir meine Sonate, und andern Leuten — — — Abschiedskarten auszuschicken. Einige Monathe nachher fieng ich an, diese Sonate wieder aufzusuchen, als mich ein Fremder besuchte, und vorgab, er hätte sie von Ihnen kurz vorher in Leipzig spielen hören, und Sie hätten selbe unter Ihrem Namen nebst andern Kompositionen an die Herren Breitkopf und Härtel verkauft. Ich wandte mich daher an diese Herren, mit der Anfrage, ob sie wirklich eine Sonate von diesem Schlage und Kennzeichen, die ich Ihnen bestimmte, von Ihnen kauften, welches mir sehr unangenehm wäre, indem ich sie nebst andern eben in Augsburg bey Gombart stechen lassen wollte. Als diese Herren zweifelhaft wären, welchem von uns beyden das Eigenthumsrecht zugestanden werden sollte, so schrieben sie an Herrn Gombart, welcher ihnen bestätigte, dass diese Sonate allerdings von mir sey, und entschuldigten sich in einem Briefe kurz darauf, dass dieses Werk schon unter Ihrem Nahmen gedruckt wäre. Einige Zeit darauf wollten Sie einer Dame in Warschau weis machen, dass Sie diese Sonate für sie komponirten, und als man sie Ihnen schon als einige Jahre existirend zeigte, so kamen Sie mit der naiven Entschuldigung, sie müsste Ihnen gestohlen worden seyn, und als man Ihnen den wahren Verfasser nannte, und obendrein noch sagte, dass mir die Themen dazu aufgegeben wurden, so traten Sie in die Zeitungen, dass Sie ein Werk verfertigten, wovon doch ganz Warschau überzeugt war, dass Sie es mir gestohlen haben. .... Herr Organist Muller in Leipzig sagte den Verlegern augenblicklich: dass entweder diese Sonate, oder Ihre andern Manuskripte nicht von Ihnen wären, und lachte herzlich, als einige Wochen darauf mein Brief aus Wien kam. Ich lachte noch mehr über Ihre List. Bey einer Stelle dieser Sonate im Manuskripte beyzusetzen: *Diese Stelle hat weder Beethoven noch Wölfl* (ich weiss nicht, welche Klavierspieler noch) *nicht getroffen*! Uebrigens bin ich mit den einigen Erleichterungen, die Sie dort und da vornahmen, äusserst unzufrieden, sie zeugen wirklich von sehr wenig Kentnissen und Geschmack. Da Sie die im 2ten Stück dieses Jahrgangs der musikal. Zeitung befindliche Recension über Ihre *Fantasie* vielleicht auf den Gedanken gebracht hat, künftig nichts mehr von Ihrer eignen Komposition stechen zu lassen, sondern bloss Werke anderer Komponisten unter Ihrem Namen herauszugeben, so könnte ich Ihnen jetzt wieder mit einigen Sonaten aufwarten. Ich habe auch eine Tabelle verfertigt, aus der man mittelst zweyer Würfel die schönsten Polonaisen komponieren kann, ohne selbst Gedanken im Kopfe, oder Kenntnis in der Komposition zu haben. Sollten Sie davon etwas brauchen können, so bitte ich, Sich ungescheut an mich zuwenden, und Ihre Briefe an die Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig zu addressiren, dann bekomme ich sie richtig.

P. S. Grüssen Sie mir meine Schüler und Schülerinnen, von denen Sie ohne Zweifel die meisten kennen werden, und lassen Sie Sich von selben meine Sonaten vorspielen. Sie werden vielleicht Vergnügen daran finden.

Auf der Reise, den 15 Decemb. 1799.

Joseph Wölfl.

Anzeige.

Handbuch der Tonkunst. (Το καλ καρα μουσικης ὁ ὑφηγητης) Herausgegeben von Friedr. Chrchmann. 2 Theile, 1800. gr. 8.

Inhalt. Erster Theil. I. Vom Ton nach seiner Materie. Die *Akustik*, vom Klange, seiner Entstehung, Mittheilung, Dämpfung, Verstärkung, Dauer und seinen innern Nebenklangen. Die *Kanonik*, vom Umfang und der Grösse des Tons; das System, die Intervallen, Scalen, Accorde, Modus und Geschlechte. II. Vom Ton nach seiner Form. Die Kritik. Die *Grammatik*, die Etymophonie, von der Bildung des Tons als Stimme; der Syntax, von der Verbindung der Stimmen: Melapöie, Harmonik und Rhythmopöie. III. Die Semecographie und Orthographie.

Zweyter Theil. I. Die *Rhetorik*, von der Komposition des Tonkunstwerks, seinen Eigenschaften, Gattungen, dem Charakter und den Schreibarten. II. Die *Methodik*, von den Mitteln des Ausdrucks, der Gesangstimme, den Instrumenten: von der Verbindung der Musik mit andern Künsten, vom Vortrag oder dem zweckmässigen Gebrauch der Mittel in der Komposition, im Gesang und Spiel. Ueber die Bildung zur Tonkunst. III. Kurze Geschichte der Tonkunst.

Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung nimmt auf dieses Werk Pränumeration an 1 Thl. 12 Gr. Sächs. an.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März **№. 25.** 1800.

VERSUCH

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklänge, etc.

von *J. H. Knecht.*

I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

(Fortsetzung aus dem 22sten Stück dieses Jahrg.)

b) Ueber noch einiges, was sich aus obiger Vorstellung der Schwingungen einer Saite, und der Entstehung der Klänge abnehmen läßt.

Erstlich lassen sich aus den gleichzeitigen, langsamern und geschwindern, mannigfaltig kombinirten und verhältnifsmäfsig abgemessenen Schwingungen der Saite, nach welchen die tiefern Klänge in einer verhältnifsmäfsig langsamern, die höheren aber in einer verhältnifsmäfsig geschwindern Bewegung erklingen, die Grundregeln in Absicht auf die mannigfaltige Bewegung der Stimmen, und selbst in Absicht auf den Rhythmus abstrahiren. Der Natur ist es demnach weit angemessener, wenn sich die tiefern Klänge langsamer, als die höheren, bewegen: denn jene würden durch eine zu schnelle Bewegung eben so undeutlich, als diese durch eine zu langsame unfaßlich und Ohrenzusammenhängend werden. Eine mannigfaltig verschiedene, unter mehreren Stimmen vertheilt herrschende Bewegung giebt einem Tonstücke das gröfste Leben; da hingegen eine alle Stimmen gleich vertheilte Bewegung dasselbe schwerfallig und einförmig macht.

Zweytens kann man aus den in dieser Vorstellung befindlichen, höheren und tiefern Klängen den Abstand, welchen die Natur selbst in Absicht auf Harmonie und Melodie gleichsam vorzeichnet, deutlich absehen. Die Natur läfst den Zwischenraum vom grofsen C bis zum kleinen c in der ersten Oktavabtheilung ganz leer. Sie will die dazwischen liegenden leitermäfsigen Baßklänge, die sich auf dem Tonmaafse *) dadurch finden lassen, wenn man für das grofse D $\frac{8}{9}$, für das grofse E $\frac{64}{81}$, für das grofse F $\frac{3}{4}$ (oder der künstlichen Leiter gemäfs $\frac{45}{64}$), für das grofse G $\frac{2}{3}$, für das grofse B $\frac{8}{15}$ (oder der künstlichen Leiter zufolge $\frac{9}{16}$) und für das grofse H $\frac{8}{9}$ von dem Ganzen absticht, eben nicht ausgeschlossen haben; aber sie scheint damit einen Wink zu geben, dafs weder die Melodie noch die höheren harmonischen Klänge durch tiefe, nur undeutlich brummende Akkorde,

wie z. B. dieser ist , deren sich manche Organisten und Klavicembalisten bedienen **), nicht verdunkelt werden sollen. Den Zwischenraum der kleinen Oktavabtheilung hat sie nur

*) Oder auch, im Nothfalle, auf dem Flügel, wenn man mit einem Finger der rechten Hand auf der C Saite die Gegend eines jeden dieser Antheile nach dem Augenmaafse zu treffen, oder wenigstens mit Vorsicht zu suchen weifs, und alsdann auf die Saite derb hindrückt, indefs die linke Hand den C Tasten anschlägt.

**) Dergleichen tiefgegriffene Akkorde finden sehr selten, und nur alsdann Statt, wann der Spieler einen gewissen Zweck, als z. B. ein absichtliches Geprassel, damit zu erreichen sucht.

mit dem $\frac{4}{4}$ g ausgefüllt, um vielleicht damit anzuzeigen, dafs darin eher ein und andere harmonische Klänge, die vornehmlich den Tenor angehen, Statt finden können, weil sie dem Ohre schon deutlicher sind. Die dritte Oktavabtheilung hat sie schon mit mehreren harmonischen Klängen, als mit dem $\frac{3}{4}$ c, $\frac{4}{7}$ e, $\frac{5}{8}$ g und $\frac{6}{5}$ b ausgefüllet, um damit einen Wink zu geben, dafs die engversetzten Akkorde hier hauptsächlich ihren Aufenthalt haben sollen, und endlich die vierte Oktavabtheilung mit einer vollständigen Tonleiter, woraus sich mannigfaltige Melodien zusammensetzen lassen, versehen, um damit anzudeuten, dafs die Melodie über die Harmonie erhaben seyn soll.

Daraus kann aus dieser Vorstellung eine mannigfaltige Vertheilung der Klänge, die in einem drey-, vier- und mehrstimmigen Satze zu beobachten ist, sowohl nach der weiten als engen Versetzung derselben, abgenommen werden. Der harmonische Dreyklang zeiget sich hierin nach der weiten Versetzung seiner Klänge dreystimmig also

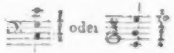

und nach der engen Versetzung derselben auf diese Weise:

vierstimmig nach der weiten Versetzung seiner Klänge in folgender doppelten Gestalt:

nach der engen Versetzung derselben aber also:

Folgende Vertheilung der Klänge des vierstimmigen Dreyklangs

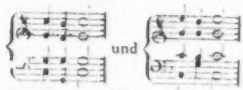

thut eine angenehme Wirkung, und ist der Natur der vier Hauptsingstimmen am angemessensten. Der Unterhaltungs-Septimenakkord stellet sich nach der weiten Versetzung seiner vier wesentlichen Klänge also:

und nach der engen Versetzung derselben auf folgende Art:

dar. Die erstere Versetzung seiner Klänge macht einen schönen Effekt in diesem Satze:

Der harmonische Dreyklang zeiget sich ferner in der Vertheilung seiner regelmäfsig verdoppelten Klänge, 1) fünfstimmig also:

2) sechsstimmig auf diese Art:

und 3) siebenstimmig also:

der Unterhaltungs-Septimen-Akkord aber sechsstimmig auf folgende Weise:

Viertens kann man noch daraus ersehen, welche Klänge in der Basleiter die tauglichsten zu den entscheidendsten und bündigsten Kadenzen oder Schlufsfallen sind. Da das Drittheil g hier, als Quinte zum Grundklange c, eben diesen Grundklang dadurch zum Hauptklange bestimmet, und zu erkennen giebt, dafs sich alle andere Klange auf denselben beziehen, da ferner zwischen den Klängen keine genauere Verwandschaft, als eben zwischen dem Hauptklange und seinem Drittheile, der Quinte, das ist, zwischen dem ersten und fünften Ton der Basleiter obwaltet: so kann man mit denselben die bündigsten und entscheidendsten Kadenzen machen, als nämlich:

und umgekehrt:

Jene schliefset im ersten und Haupttone c, und ist deswegen eine ganze Kadenz: diese aber im fünften Tone g, und ist daher eine halbe Kadenz. Aus diesem nahen und schlufsfallmäfsigen Verhältnifs des ersten mit dem fünften Tone (oder, wenn man dieſs Verhältnifs umwendet, und den vierten Ton mit dem ersten vergleicht,) wird auch die erste Regel für die bündige Fuge, für dieses so künstliche Gewebe, und diese so streng philosophirende musikalische Sprache, hergenommen, nach welcher die Antwort (der comes), wenn der Vortrag (dux) mit der Harmonie des ersten Tons beginnt, mit der Harmonie des fünften Tons geschehen mufs, und umgekehrt, als z. B.

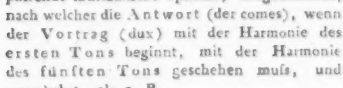

und umgekehrt:

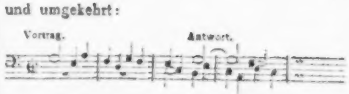

Hieraus liefse sich noch die Ursache, warum in der Musik gewisse Quintenfolgen dem Ohre höchst auffallend, und deswegen verboten sind, wie auch die Verwandschaft einer Tonart mit der andern, sowohl in auf- als absteigender Linie herleiten, wenn ich nicht befürchten mufste, noch weitläuftiger zu werden, als ich bisher schon geworden bin.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

VI Lieder von Matthisson, in Musik gesetzt und Sr. Majestät der Königin von Preufsen zugeeignet vom Major von Beale. Augsburg bey Gombart. (2 Fl.)

Diese Lieder, welche fast durchgängig auf eine sehr verständige Art, ohne Affektation, durchkomponirt sind, verdienen eine noch ehrenvollere Auszeichnung, als die in Nr. 10. dieses Jahrgangs angezeigten von eben demselben Verfasser, denn sie sind um vieles ästhetischreiner, und überhaupt durchweg sorgfältiger geschrieben, als jene. Die ersten drey Lieder sammt dem letzten (es sind *Erinnerungen:* Am Seegestade etc. *Sehnsucht:* Gottes Dämmrung ist schon etc. *An Laura:* Freud' umblühe dich auf allen Wegen etc., und *An eine Leidende:* Arme Verlassene etc.) sind allein eine gewöhnliche volumineuse Liedersammlung werth. Sie haben schöne süfse Melodie, eine expressive Deklamation, und überhaupt brave kunstreiche Behandlung des Textes; Recensent hat sie mehrmals mit Vergnügen und Wärme gesungen. Nr. 4. *Das Dorf* gefallt ihm dafür schlechterdings gar nicht. Was zu viel ist, ist zu viel: es ist zu weitläuftig, und konnte kürzer abkommen. Der Inhalt des Liedes selber verlangt nicht, dafs

man es durch eine wer weifs wie sorgfältige musikalische Auslegung prätiosire. Nr. 5. ist nicht übel; aber nicht richtig skandirt.

Ueberhaupt, so sehr auch Recensent den Matthissonischen Gedichten alle verdiente Gerechtigkeit wiederfahren lafst, und überzeugt ist, dafs sie meist lyrischen Stoff und eine sehr reine Versifikation enthalten, wiewohl wiederum das viele gehäufte Bilderwesen und gesuchte Wortgepränge nicht selten sowohl ein falsches Empfindungsinteresse giebt, als auch der Musik unnothige und unvergoltene Schwierigkeiten in den Weg legt (denn die vielen *sesquipedalia verba* sind der musikalischen Rhythmik sehr beschwerlich): so wünscht er doch, gewifs nicht aus Mangel an Achtung für den beliebten Dichter, sondern aus Interesse für die beiden verschwisterten Künste, dafs endlich einmal des unaufhörlich fortdauernden Komponirens seiner immer und ewig in allen Sammlungen wiederkehrenden Lieder ein Ende werden, und man sich wieder an Gedichte, die, sowohl in Absicht des Gehalts als des Versbaues, freyer und lebendiger sind, z. B. an Tieks zerstreute Poesieen, die unendlich anziehend und gewifs wahre reiche Dichtungen sind, überdem mannigfaltige musikalische Formen zulassen, versuchen möge. Die Künste stocken, wenn nicht in ihnen das Leben frey erhalten wird, und man nur bey einerley Empfindungs- und Darstellungsart, und mit Anwendung auf Vokalmusik, bey einerley Stoff und Metrik stehen bleibt, und einer stets den andern wiederholt.

Unterdefs, wie gesagt, obiges Werk ist zu den vorzüglichsten dieser Art zu rechnen, und Freunden der Matthissonischen Lieder mit aller Ueberzeugung zu empfehlen.

Nachrichten.

Haydn's (J. M.) 6 deutsche Kanons zu 4 und 5 Singstimmen ohne Begleitung, erstes Heft (Salzburg, bey Meyer) ist seit kurzem in Wien verboten. Da man gar keine andere Ursache des Verbots auffinden kann, so vermuthet man, der Text zum letzten Kanon habe es verursacht. Dieser enthält nemlich Worte, welche zu einem gewissen sehr bekannten (auch im Oesterreichischen) Gesellschaftsspiele gesungen werden: „Adam hatte sieben Söhne u. s. w. — Herr Steibelt, von dem neulich in diesen Blättern Nachricht gegeben worden, hat in Prag eine Akademie der hohen Noblesse, und dieser allein, gegeben. Da er sich für das Billet einen Species-Dukaten bezahlen liefs, und sich seinen Zuhörern — ehe sie dies wurden — sehr zu empfehlen wufste, nahm er über 1800 Gulden ein; wofür er denn eben so spielte, und eben so sich betrug, wie in jener Nachricht von Dresden — aber von uns sehr gemildert, mitgetheilt wurde. Nach dem Urtheil aller Kenner ist auch Prag voll von Klavierspielern, die Herrn St. gleichkommen,' ohne sich nur einzubilden, dafs sie Virtuosen wären. „Freylich mag man diese nicht hören, wie viel weniger bezahlen, — druckt sich unser Korrespondent aus; denn das sind Böhmen oder Deutsche. Letzteres ist nun zwar Herr St. auch; aber er thut doch alles Ersinnliche, um dies zu verbergen. Selbst seine Muttersprache, die er bis in reife Jünglingsjahre allein sprach, hat er zum Bewundern vergessen." — — Eben daselbst ist durch eine Akademie der bekannten Sängerin, Mad. Duscheck, eine bedeutende Kantate bekannt worden, wozu der schöne Text vom Herrn Prof. Meifsner, (Hymne an die Gottheit) die Musik vom Herrn Mascheck verfafst ist. Letztere erreicht die Erhabenheit des ersten nicht ganz, hat aber treffliche Stellen. Nächstens wird daselbst Haydn's Schöpfung feyerlich aufgeführt. — Der uns von vielen Orten eingesandten, und auch in verschiednen andern Zeitungen befindlichen Nachricht, von Cimarosa's Enthauptung in Neapel, wird in der Berliner Zeitung widersprochen. — Herr Thom. Ant. Kunz in Prag, als Erfinder des Orchestrions auch aus diesen Blättern rühmlichst bekannt, hat vor kurzem ein sehr verbessertes Bogenklavier gebauet, das von den Versuchen und Vorschlagen Meyers, Chladni's u. a. bedeutend abweicht, und wovon wir nächstens eine nähere Beschrei-

bung mittheilen. — In Berlin ist vor kurzem Cherubini's *Medea*, anerkannt eins der allervorzüglichsten Produkte französischer Kunst, verdeutscht von Herklots, auf dem Nationaltheater gegeben worden, wovon wir gleichfalls nächstens eine umständlichere Darstellung einrücken. — J. Haydn's *Schöpfung* ist nun in vollständiger Partitur gestochen erschienen. Etwas im Allgemeinen über dies erhabene Werk zu sagen, wäre unnöthig, da schon oft von ihm auf diese Weise gesprochen ist: etwas im besondern — das mufs dem Recensenten desselben überlassen bleiben. Da der Abdruck desselben, der Stärke des Werks (über 300 Platten in grofs Folio) wegen, nicht so schnell eilen kann, als die Wünsche der Liebhaber und Kenner: so theilen wir indessen ihnen, und denen, welche das ganze Werk sich nicht anschaffen können oder wollen, eine Arie im Klavierauszuge mit, deren Vortrefflichkeit keines Lobes von uns bedarf, (obschon, unsers Bedünkens, die vielen Chöre, wie in den Händelschen grofsen Werken, Hauptsache des Ganzen sind) und werden in der Folge ein Duett auf eben diese Weise mittheilen. Letzteres glauben wir den Lesern und dem würdigen Haydn schuldig zu seyn; denn das im vorigen Jahre von uns mitgetheilte Duett ist nur ein Theil des ganzen Satzes, war nur von einem Musiker, der einigen Aufführungen beygewohnt hatte, weggehört, im Gedächtnifs behalten, aus diesem niedergeschrieben, und so, ohne Meldung dieser Umstände, uns überschickt worden. Es ist unvollständig, auch hier und da verfälschend, und soll durch die Mittheilung des Ganzen ersetzt und vergütet werden. Aber einen Wunsch unsers Interesse an der guten Sache der Kunst können wir bey dieser Gelegenheit nicht mehr unterdrücken: besonders da er gewifs auch Wunsch jedes wahren Kenners, Liebhabers und Beförderers der Musik ist: dafs doch endlich einmal auch für Deutschland die Zeit kommen möchte, wo man mehrere der grösten Werke unserer grofsen Meister — nicht nur, wie bisher, in Klavierauszügen, (oft nur kleine Kupferstichblättchen von Gemälden der Logen) sondern in Partituren, herausgeben möchte. Es ist gerade ein Vorzug der Tonkunst vor — bey weiten den meisten Künsten, dafs ihre Werke so leicht mittheilbar, und zwar nicht in Nachbildungen, Abgüssen, Nachzeichnungen und Beschreibungen, sondern wie sie der Geist geboren, mittheilbar sind: gerade diese leichte Mittheilbarkeit ist eine Hauptursache von möglicher, fast allgemeiner Verbreitung der Kultur für diese Kunst: eine Hauptursache der Erleichterung ihres Studiums für den jungen Künstler und Liebhaber, der sich bilden, für den ältern, der mit dem Geiste der Zeit fortgehen will: eine Hauptursache der, in der Geschichte aller Künste, beyspiellosen Fortschritte, welche die Tonkunst im letzten Jahrhundert gemacht hat, und die in sich selbst die Bürgschaft einer vergleichungsweise leichtern und schnellern Vervollkommnung für die Zukunft trägt — — Aber alles dies kann nur erreicht werden, wenn die ewigen Werke der grösten Meister auf jene Weise verbreitet und benutzt werden. England ist uns schon längst bekanntermafsen mit gutem Beyspiel vorangegangen: wir Deutschen haben es immer geliebt — nachzufolgen, welches, bey mancher nicht guten Seite, doch auch diese gute hat, dafs wir Andere erst die Probe machen sehen, und unsre Maafsregeln nach dem Erfolg derselben nehmen können. Nun denn der Versuch ist allerdings gelungen; und — wollen wir aufrichtig seyn — zum Theil mit was für wenig bedeutenden Werken in England gelungen! Und was könnten wir dagegen für Werke aufstellen! Klagt nicht über die Verleger; jeder Verleger von Klugheit (wir wollen noch gar nicht sagen, von Ehre, und Liebe für sein Geschäft) druckt gar gern Partituren, wenn ihr — sie kauft! —

Berichtigung. *)

Aus dem Französischen.

Stockholm, Mitte Febr.

In Ihrer musik. Zeit. 1. Jahrg. Nr. 27. befand sich ein Brief, datirt Stockholm vom 7ten März, welcher den Hrn. Abt Vogler und dessen baldige Abreise von hier betraf, und, sowohl in Ansehung seines hiesigen Amtes, als Musikdirektor in Königl. schwedischen Diensten, als auch in Anselung seiner schwedischgeschriebenen Werke — Dinge enthielt, welche mit der genauen Wahrheit nicht übereinstimmen, und welche man sich verpflichtet fuhlt zu berichtigen. — — Wenn man diesen Brief liest, so kann man nicht aufs Reine kommen, ob der Verf. desselben ein Freund oder Feind Voglers ist. Er sagt, der Hr. Abt sey an der Spitze des Kön. Orchesters gewesen, und habe unter sich gehabt 2 Kapellmeister, 2 Konzertmeister etc. Es ist wahr, er hat die Direktion des Orchesters und der Oper (was Musik betrifft) gehabt, das gehörte ihm als Musikdirektor; aber was jene zwey Kapellmeister betrifft, so ist kein wahres Wort daran. Wenn Hr. V., der ja überall durch seine Bescheidenheit und Verachtung aller Art von Charlatanerie bekannt ist, jenen Brief zu lesen bekommen hätte —: o gewifs, er, der Freund der Wahrheit und Feind aller kleinlichen Eitelkeit, würde einem Verf. widersprochen haben, der beynahe scheint, auf eine gewandte Weise den Ruhm des Hrn. V. schmälern, nicht ihn verbreiten zu wollen. Die Sache verhält sich so: Da Hr. V. das erstemal hieher kam, so war der verstorbene Kraus (dieser würdige Mensch und Künstler) schon als Kön. Kapellm. engagirt, aber noch auf Reisen in Frankreich und Italien. Der alte Kapellm., der verstorbene Attini, gab bald darauf sein Amt auf, und hat niemals, weder vor noch nach [V.'s Ankunft, unter einer musik. Oberherrschaft gestanden. Von da bis zum Tode Krausens, hat man hier keinen Kapellmeister anerkannt, als Kr. Und obschon Herr V. hier auch, unter dem Titel eines Musikdirektors, (was im Grunde so viel als Kapellmeister war) angenommen war, so war ihm mit diesem Titel doch keine andere Autorität gegeben, als die er über das Orchester haben mufste: wäre Kraus zurückgekommen, so würden beyde gleichen Antheil an den Geschaften genommen haben, ohne dafs irgend Einer vom Andern abhängig gewesen wäre. Von Krausens Tode 1792. bis zum Ende des Voglerschen Engagements 1797. gab es hier keinen Kapellmeister: Herr Häffner, der wohl auch bey gewissen Gelegenheiten das Orchester dirigirte, wurde erst zu dieser Stelle ernannt nach Voglers Abgang. So viel zur Berichtigung dieses Umstandes in jenem Briefe. Dies glaubte ich der Wahrheit und selbst Herrn V. schuldig zu seyn: denn seine Feinde konnten wohl gar sagen, er habe jenen Brief geschrieben! — Das zweyte betrifft seine in Schweden gedruckten Werke — nehmlich: Einleitung in die Kenntnifs der Harmonie; Klavierschule; Organistenschule mit angehangten 90 schwedischen Chorälen. Das erste ist nur der Entwurf einer Abhandlung, ein Leitfaden für Schüler bey Vorlesungen über die Theorie der Musik, welche der Herr Abt hier in Einem Kursus (nicht in zweyen, wie im Briefe steht) privatim hielt. Dies Buch enthält viel Stoff zur Spekulation, aber wenig Methode und Klarheit. Hat man nicht vorher die Werke anderer Theoretiker studirt, so kann man durch das Lesen desselben in die leeren Spitzfindigkeiten des Des Cartes, und vielleicht für immer, verfallen. — Die Klavierschule ist weit besser geschrieben, hat Klarheit, Bestimmtheit und Methode. Denen, welche das Werk des Hamburger Bachs nicht gelesen haben, wird dies schätzbare Buch gewifs viel Nutzen schaffen. Es wäre nur zu wünschen, dafs der Verfasser Zeit gehabt hätte, den Abschnitt vom Generalbafs, der sehr kurz ausgefallen ist, ausführlicher abzuhandeln. — Die Organistenschule enthält viel sehr gute

*) Mehrere über Hrn. Vogler aus Stockholm eingelaufene Briefe können nicht aufgenommen werden, weil sie den Sachen nach dasselbe, wie obiger, enthalten; und dem Ton nach weit weniger anständig abgefafst sind. d. Red.

und wichtige Dinge, die aber zuweilen recht seltsam mit den angehängten Chorälen kontrastiren. Bey Anführung dieser Chorale mufs ich auch einen Irrthum jenes Korrespondenten berichtigen. Er scheint zu verstehen zu geben, dafs Herr V. diese Chorale ex officio, unter der Autorität und Genehmhaltung, welche nöthig seyn würde, um sie als Norm des Gesanges in der schwedischen Kirche zu gebrauchen — gesetzt habe. Aber Herr V. hat sie, ohne Auftrag, aus seinem bekannten Eifer zum Vergnügen und Unterricht Anderer (unter einem kleinen Vortheil für ihn selbst) beyzutragen, niedergeschrieben und bekannt gemacht. Das Werk hat aber die Erwartung der Kenner nicht erfüllt, welche sich in dieser Gattung von dem Schüler des berühmten Pater Vallotti — Wunder versprachen. Anstatt darin unsre heiligen Gesänge auf ihre ursprüngliche Einfalt zurückgeführt zu finden, sahe man an der Stelle der Thorheiten unwissender Organisten, Verzierungen, die ganz gewifs in profaner Musik sehr schön, aber beym öffentlichen Kirchengesang nicht an ihrem Platze sind. Er hat die alten Tonarten der Kirche (griechische genannt) erhalten wollen, und doch zugleich die Würde dieser Melodien durch willkührlichen Schmuck der neuen Musik verletzt. Kurz, man glaubt da zuweilen eine alte würdige Matrone, mit achtbaren Runzeln, den Zeugen ihres Alters, zu sehen, die, mit Putz und Staat eines jungen Mädchens, unerfahrne Herzen noch fesseln will. Ein Beyspiel wird genug seyn, um Herrn V.'s Manier, die Chorale zu behandeln, zu erweisen. Es sey eins unsrer bekanntesten Passionslieder, und obschon seine Melodie neu ist, so kann es doch als Beyspiel von dem, was ich behauptet habe, dienen:

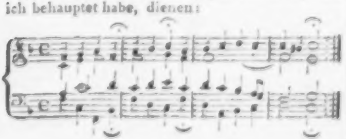

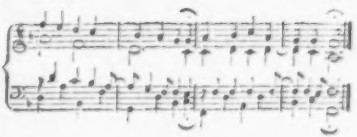

Es mufs noch bemerkt werden, dafs alle diese Chorale zum vierstimmigen Chorgesange eingerichtet sind.

Glauben Sie nicht, dafs man durch diesen Brief das Verdienst des Herrn V. hat schmälern wollen. Er hat in andern Rücksichten gewifs alles Recht auf die Achtung der Musikkenner. Wenn er auch nicht Erfinder des Euphonions, des Organo-Chorde, des Orchestrions etc. wäre; wenn er auch keinen Fufs nach Griechenland gesetzt hätte — wo man wahrscheinlich nicht eben viel Ueberbleibsel der alten griechischen Musik hat; wenn es ihm auch nicht geglückt ist, den Kirchengesang einer Nation, die er denn doch nur noch sehr wenig kannte, zu berichtigen: so würde man ihm doch nicht ohne Ungerechtigkeit streitig machen, dafs er ein Theoretiker von den ausgebreitetsten Kenntnissen, ein bewundernswürdiger Orgel- und Klavierspieler, und ein fleifsiger — zuweilen erhabener Komponist sey. Die Absicht dieses Briefes ist nur, zu zeigen, dafs der verständige Theil der hiesigen Musikliebhaber nicht blind bewundert, was man ihm auf gute Weise darbietet. — —

Anekdote.

Wie sehr auch der gröfste Künstler Protektion — oft die der Unwissenden, bedarf, wenn er Aufsehen erregen, und sich wohl befinden will, bedarf wohl keiner wiederholten Darstellung. Ritter Gluck und Piccini in Paris können ein komisches Gegenstück zu dem tragischen Gemählde von Jomelli und Terradellas (im vorigen Stück gegenwärtiger Zeitung) darbieten. Sie waren zwey Männer, die beyde mit gleichem Verdienste ausgerüstet,

ehrenvoll den Wettkampf bestehen, gegen einander das Visier aufschlagen, und Auge im Auge den Wettkampf beginnen konnten. Die Parallele zwischen Jomelli und Terradellas lafst sich also zwischen diesen nicht ziehen. Piccini war ein eben so gründlicher Tonsetzer als Gluck, nur unterschieden sich beyde, vielleicht durch Nationaltemperament, vielleicht auch durch körperliche Anlage. Piccini's Komposition jagte den menschlichen Leidenschaften rasch nach, und holte sie ein, wie der geübte Jäger ein Stück Wildpret durch Nacheilen erreicht; Gluck im Gegentheil grub sich in die Tiefe ein, und rastete nicht, bis er die Wurzel an das Tages-Licht gebracht hatte. Piccini überraschte und gewann schnell; Gluck rührte, und gewann nur bey näherer Untersuchung. Es war daher kein Wunder, dafs beyde in Paris ihre Partheyen hatten, zumahl da Partheygeist dem Nationalcharakter des französischen Volks so nahe liegt. — Piccini war schon in Paris, als Gluck dort ankam. Letzterer mochte wohl viel auf die Protektion der Königin, deren Landsmann er war, gebauet haben: allein der grofse Tonsetzer verstand sich wahrscheinlich besser auf den doppelten Kontrapunkt, als die Launen der Damen, von der Zofe an bis zur Königin. Piccini, unterrichtet, dafs Gluck ihn zum Wettkampfe herausfordern würde, hatte, als ein verschlagener Italiener, sich schon Eingang bey Hofe zu verschaffen gewufst, und so von Stufe zu Stufe dem Ohre der Königin genähert, das nur zu leicht dem Einflüstern ihrer Lieblinge offen stand. — Gluck wurde bey seiner Ankunft zu Versailles ohne Anstand der Schwester seines Kaisers vorgestellt: überreichte ihr ein kleines Handschreiben Josephs II., und die Monarchin empfieng ihn mit alle der herablassenden Leutseligkeit, die ihr so unverstellt eigen war. Gluck suchte das Gespräch auf die Kunst zu lenken, um von da aus die Absicht seiner Reise der Königin näher ans Herz zu legen: allein Marie Antoinette wich hofmäfsig aus, und unterhielt den etwas in Verlegenheit gerathenen Künstler mit unbedeutenden Fragen über Wien, über einzelne Personen, die ihr gerade ihr Gedächtnifs zurückrief, und entliefs ihren Landsmann mit einem gnädigen *Adieu! à revoir!* — Piccini, schon im Besitze des Vorrechts, gab seine Oper zum zweytenmale. Die Königin erschien mit dem glänzenden Schweif eines Kometen der ersten Grofse, und ihr Beyfall war der Beyfall des ganzen Publikums. Der Künstler hatte ihn ohne Widerspruch verdient; aber die ungetheilte Allgemeinheit war unverkennbare Hofkabale. Selbst Gluck konnte seinem Gegner den aufrichtigsten Antheil nicht versagen, und drückte ihm zu Ende des Schauspiels mit deutscher Redlichkeit die Hand. — Nach kurzer Zeit trat Gluck mit seinem Werke öffentlich auf. Die Königin erschien nicht, und der Ritter mufste sich mit dem stillen Beyfall der Kenner begnügen, die lange Zeit seine einzige Parthey ausmachten, und an deren Spitze (zu beyder Ehre sey es gesagt) Piccini selbst, ohne Heucheley, stand. Das grofse Publikum machte gar nichts aus Glucks Produkt; denn — die Königin kam nach mehreren Vorstellungen immer noch nicht. Endlich gab eine etwas beissende Bemerkung des Herzogs von Orleans der Sache eine andere Wendung. Dieser sagte eines Abends beym Spiele zur Königin: „Es ist etwas unhoflich von dem Pariser Publikum, dafs es den guten Gluck so zurücksetzt, da er doch ein Wiener ist.“ Die Königin antwortete bitter: „Vielleicht haben die Pariser weniger guten Geschmack als die Wiener.“ Ohne Aufschub ward auf Befehl der Fürstin der Direktion der Oper angesagt: Der Hof wolle Glucks *Iphigenia* sehen. Der Hof kam. Alle Höflinge schmiegten sich an den grofsen Zug an. Gluck trug den vollkommensten Sieg davon, und wurde für alle bisher erlittene Kränkungen reichlich belohnt. Als nach Endigung des Schauspiels der Hof sich entfernt hatte, stimmte Piccini ein durchdringendes Bravo Bravissimo! an, in welches das ganze Haus, einem Chor ähnlich, einfiel, und das nun, wie ein hundertfaches Echo, überall wiederhallte.

(*Hiebey die musikalische Beylage Nr. III.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Nr. III.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

ARIE

aus der SCHÖPFUNG.

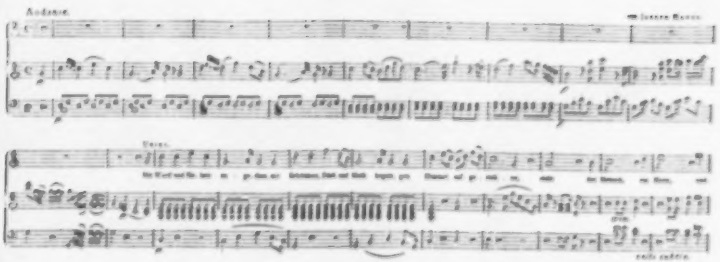

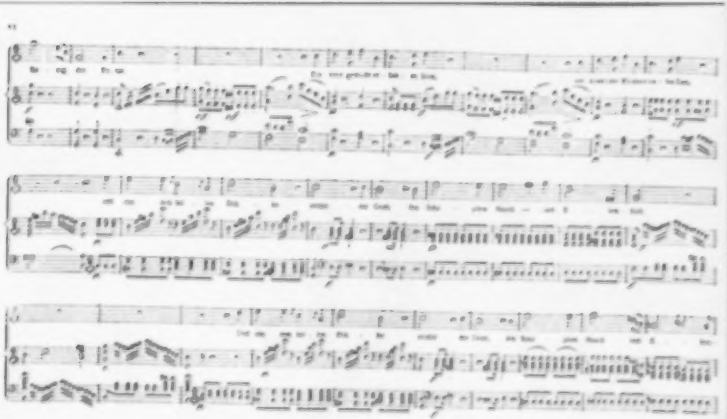

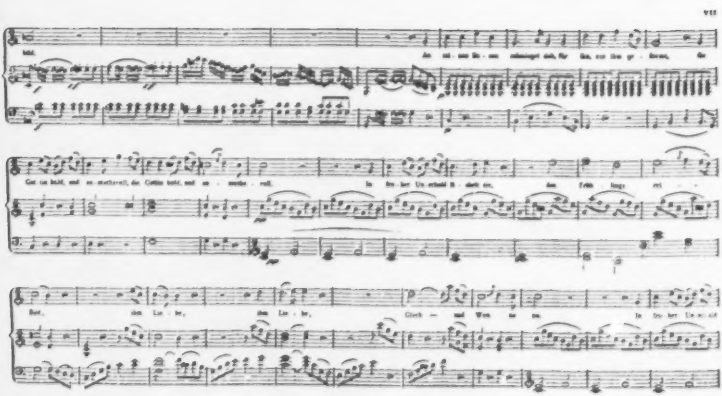

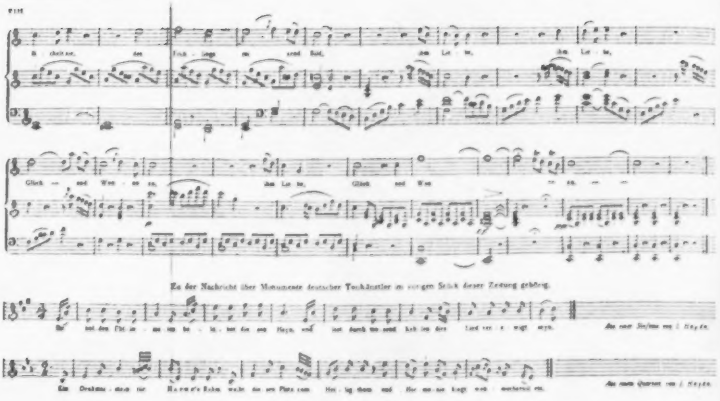
Glück und Wonne sein,
Glück und Wonne sein,
Es der Nachricht über Monumente deutscher Tonkünstler in einem Stück dieser Zeitung gedenkt.
Aus einer Sinfonie von J. Haydn.
Aus einem Quartett von J. Haydn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März — Nº. 26. — 1800.

VERSUCH

einer neuen Theorie der Wohl- und Uebelklange, etc.

von *J. H. Knecht.*

I. Abtheilung.

Von den Intervallen.

(Fortsetzung.)

6.

Aufzählung der bisher aufgefundenen Klangverhältnisse und Intervalle.

Die bisher in der sich selbst abmessenden Saite aufgefundenen Klangverhältnisse und Intervalle, wozu sich noch das subalterne Klangverhältnifs des Siebentheils b zum Fünftheile e, eine kleine Quinte, und deren Umwendung, des Zehntheils e zum Siebentheile b, eine grofse Quarte, gesellet, sind mit Uebergehung der darin wiederholt vorkommenden Klangverhältnisse also:

A. Konsonanzen.

1) Die Prime , Stammklang, und 2) deren Umwendung, die Oktave , ein abstammendes Klangverhältnifs, 3) die grofse Quinte , ein Stammintervall, und 4) deren Umwendung, die kleine Quarte , 5) die grofse Terz , ein Stammintervall, und 6) deren Umwendung, die kleine Sexte , ein abstammendes Intervall, 7) die kleine Terz , ein Stammintervall, und 8) deren Umwendung, die grofse Sexte , 9) eine etwas kleinere, aber nicht ganz verminderte Terz, , ein Stammintervall, und 10) deren Umwendung, eine etwas grofsere, aber nicht ganz übermäfsige Sexte , ein abstammendes Intervall,

11) die kleine Quinte , ein Stammintervall, und 12) deren Umwendung, die grofse Quarte , ein abstammendes Intervall.

B. Mittelding zwischen Konsonanz und Dissonanz.

13) Die kleine, eigentlich wahre Unterhaltungs-Septime , ein Stammintervall,

und 14) deren Umwendung, die grofse Sekunde , ein abstammendes Intervall.

C. Dissonanzen.

15) Die grofse None , 16) die kleine Undecime 17) die grofse Terzdecime , 18) die grofse Septime ein Stammintervall, und 19) deren Umwendung, die kleine Sekunde , ein abstammendes Intervall, 20) die kleine Septime von einem etwas engern Verhältnifs, als die Unterhaltungs-Septime $\frac{4}{7} : \frac{1}{2}$, nämlich , ein Stammintervall, und 21) deren Umwendung, die wahre grofse Sekunde , ein abstammendes Intervall.

Darunter befinden sich folgende Klangverhältnisse und Intervalle:

a) In alleiniger Rücksicht auf den Hauptklang C. 1) die Oktave, 2) die grofse Quinte, und 3) die kleine Quarte, 4) die grofse Terz, und 5) die kleine Sexte, 6) die eigentliche Unterhaltungs-Septime, und 7) diejenige grofse Sekunde, welche die Umwendung der Unterhaltungs-Septime ist, 8) die grofse None, 9) die kleine Undecime, 10) die grofse Terzdecime, und 11) die kleine Septime.

b) Ohne Rücksicht auf den Hauptklang C, blos als subalterne Verhältnisse untersich betrachtet, 1) die kleine Terz, und 2) die grofse Sexte, 3) die etwas kleinere Terz, und 4) die etwas grofsere Sexte, 5) die kleine Quinte, und 6) die grofse Quarte, 7) die kleine Septime im Verhältnifs $\frac{7}{12} : \frac{1}{2}$, und 8) die wahre grofse Sekunde, als Umwendung der vorigen kleinen Septime.

Anmerkung.

In Rücksicht der Umwendung der None, Undecime und Terzdecime.

Warum hier der Umwendung der None, Undecime und Terzdecime nicht gedacht wird, ist, weil dadurch keine neue Intervalle zum Vorschein kommen, denn die Umwendung der None bringt eine Septime, die der Undecime eine Quinte, und die Umwendung der Terzdecime eine Terz hervor. Freylich ist diefs alsdann keine eigentliche Septime, Quinte und Terz, und auch die Umwendung bleibt ein dissonirendes Klangverhältnifs, wenn schon eine None, Undecime und Terzdecime in ihrer Umwendung, vornehmlich in umgewandten Nonen-, Undecimen- und Terzdecimenakkorden bald eine Terz, bald Quinte, bald dieses und jenes wird. Diese, vielen noch dunkele Materie soll in der nächsten Abtheilung dieser Abhandlung in ein helleres Licht gesetzt werden.

7.

Kurze Herleitungsart der übrigen noch abgängigen chromatischen Intervalle.

Nun sind aber dieses noch nicht alle, in der heutigen Musik vorkommende Intervalle. Denn es fehlet noch die übermafsige Quinte nebst ihrer Umwendung, der verminderten Quarte, die verminderte Terz nebst ihrer Umwendung, der übermafsigen Sexte, endlich die verminderte Septime nebst ihrer Umwendung, der übermässigen Sekunde, deren Entstehungsart ich hier, ohne mich jetzo in eine weitläuftige und mathematische Herleitung *) einzulassen, auf dem kürzesten Wege zeigen will.

Die übermafsige Quinte entsteht durch die Verrückung des reinen Quintenverhältnisses,

*) Im dritten Hauptstücke meines Elementarwerks der Harmonie findet sich eine solche Herleitung der Intervalle.

z. B. $\frac{fis}{c}$, wenn nämlich die Quinte g um einen kleinen halben Ton in das gis erhöhet wird, als , wovon mittelst der Umwendung die verminderte Quarte , ein abstammendes Intervall, herkommt. Die verminderte Terz, ein Stammintervall, entspringet daher, wenn der Grundklang des kleinen Terzverhältnisses z. B. $\frac{es}{c}$ um einen kleinen halben Ton erhöhet wird, wie hier , wovon sich mittelst der Umwendung die übermäfsige Sexte ein abstammendes Intervall, herleiten läfst. Die verminderte Septime, ein Stammintervall, entstehet, wenn der Grundklang der Unterhaltungs-Septime um einen kleinen halben Ton erhöhet wird, wie hier , wovon mittelst der Umwendung die übermäfsige Sekunde , ein abstammendes Intervall, herkommt. — Alle diese kann man chromatische Intervalle nennen, weil ihre Klänge, aus denen sie zusammengesetzt sind, aus dem chromatischen Klanggeschlechte genommen sind, da hingegen jene Klangverhältnisse und Intervalle mit ihnen diatonische heifsen können, weil ihre Klänge, woraus sie zusammengesetzt sind, in das diatonische Klanggeschlecht gehören.

§.

Enharmonische und idealische Intervalle.

Aufser diesen giebt es auch enharmonische und idealische Intervalle. Enharmonische sind solche, welche in Vergleichung mit gewissen andern, ihnen einigermaafsen ähnlichen Intervallen, vornehmlich auf dem Klavier, zweydeutig gegeneinander klingen, als z. B. mit , mit , ferner mit , und mit u. s. w. Denn eis und des, c und his, sind enharmonisch-Klänge, die zwar der Berechnung nach von einander um etwas weniges differiren *), so, dafs die mit Kreuzen bezeichneten Klänge etwas tiefer, als die mit Been versehenen klingen; aber auf dem Klavier (und auch auf den meisten andern Instrumenten) einerley sind. Idealische Intervalle sind diejenigen, welche nur in der Einbildung und auf dem Papier existiren, als z. B. eine übermäfsige Prime , und deren Umwendung die verminderte Oktave , die sich zwar berechnen, aber in keine reine Harmonie bringen lassen, wie auch eine übermäfsige Oktave , ferner eine übermäfsige Terz , und deren Umwendung, die verminderte Sexte . Sie kommen zwar manchmal in der Praxis vor: zeigen sich aber theils, was die übermäfsige Prime, verminderte und übermäfsige Oktave anbetrifft, zufälligerweise, und gleichsam im Vorbeygehen nur als melismatische Verzierungen, wie z. B.

*) Diese Differenz ist im ersten Hauptsysteme meines Lehrbuchs der Harm. auf Seite 6. genau angegeben.

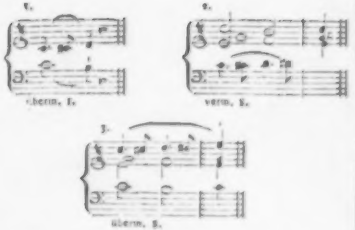

theils, was die übermäfsige Terz, und ihre Umwendung, die verminderte Sexte, wie auch die verminderte Oktave anbelanget, nur bey Verzögerungen und Zurückhaltungen, wie z. B.

und in der Umwendung des vorigen Satzes:

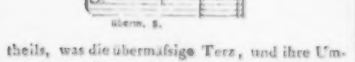

und dürfen nicht zur Harmonie gerechnet werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano, avec Accompagnement de Viola et Violoncelle, comp. et dediées a Mad. la Comtesse de Wrtba Freudenthal etc. etc., par Jean Holzer. à Vienne chez Jos. Eder. (1 Fl.)

Da diese Sonaten konzertmäfsig und brillant (wir meinen hier damit die geräuschvolle Manier), fliefsend und ohne Schwierigkeiten sind, überdem eine recht gute Begleitung haben, so können sie für kleine musikalische Societäten, insonderheit Handen solcher Frauenzimmer, die eben noch keine Virtuosinnen sind, als angenehm und dankbar empfohlen werden. Es giebt vielerley Kunstbedürfnisse, und also mufs man nicht von allen Produkten, die herauskommen, wofern sie nur sonst leidlich sind, und sich durchbringen können, Genialität, Reichthum an neuen Gedanken u. dgl. fordern. Für gewöhnlichere Liebhaber können diese Sonaten demnach einen günstigen Pafs erhalten.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. et dediés à Mr. le Baron de Durnitz etc. par F. Danzi, Maitre de Chapelle. Munic chez Falter. (2 Fl.)

So eingeschränkt diese Kompositionsart auch ist, so edel und meisterhaft hat doch der Verfasser geschrieben. Seit langer Zeit ist Recenenten keine so in aller Absicht brave vierhändige Sonate vorgekommen. Sie ist reich an Gedanken, hat schöne Ausführung, und ist ungemein unterhaltend, so, dafs zwey wackere Spieler, wovon natürlich der, welcher die obere Partie exekutirt, den Ehrenplatz hat, sich damit hören lassen können. Welch ein Geklimper mufs man gewöhnlich unter diesen Umständen anhören! Hier aber findet achte Arbeit, wem damit gedient ist.

XII Variations pour le P. F., comp. par Jean Wanhal, et dediées pour (a) Mademoiselle Nanette de Seydl, par Jos. Eder. à Vienne chez Jos. Eder. (1 Fl.)

Sind leicht und fliefsend, und überhaupt ganz wohl geschrieben, obwohl die Kunst dadurch weiter keine Ausbeute macht.

Musikalische Nachrichten aus Leipzig.

Fortsetzung aus dem 13ten Stück d. Z.)

Gegen das Ende des vorigen Jahrs feyerte die hiesige sogenannte neue Kirche ihr Jubil um. Herr Schicht, der an derselben (so wi am Konzert) Musikdirektor ist, hatte dazu ie Kantate verfertigt, zu der er recht zweci

die Klopstockische Uebersetzung des *Te Deum laudamus* gewählt hatte, und welche Kantate er hernach im Konzert wiederholte. Sollte man auch den Hauptgedanken des kurzen Eingangs, welcher zugleich Hauptgedanke des ersten Chors bleibt, und dann im „Heilig" nochmals heruebergenommen wird — zu oft wiederholt — eben darum zu oft wiederholt, weil er fast nur wiederholt ist — finden; sollten einige Sätze grofstentheils (besonders die Solo's: Du Herr der Ehren Jesu Christ etc. und: Taglich, Herr Gott, wir loben dich etc.) zu theatralisch bearbeitet seyn; sollten Einem auch so manche Reminiscenzen auftoisen, (z. B. bey der übrigens recht sehr guten Behandlung der Worte: Sey gnadig uns, o treuer Gott etc. des Qui tollis einer sehr bekannten Schusterschen Messe aus D dur); sollte man in der Schlufsfuge endlich etwas mehr Wissenschaft erwarten, und kurz vor dem Ende (nach dem Orgelpunkte) das tobende, und in sehr gemeiner Melodie hervorbrechende Geschrey wegwunschen mussen: so durfte das wohl auch alles seyn, was die strengern Beurtheiler daran aussetzen konnten. Das Stuck bleibt dessen ungeachter, wegen zweckmäfsiger Anordnung und Rundung des Ganzen; wegen richtiger, zum Theil schöner Behandlung des Textes; wegen in den Hauptsätzen treuer Verfolgung des Mittelwegs zwischen trockener kalter Gelehrsamkeit, und nur augenblicklich das Ohr kützelndem Fiflefanz, und wegen mannigfaltiger, meistens nachdrucklicher und wohlgewählter Harmonie — eine schatzbare Arbeit. Noch besonders hebt der Verfasser dieses Aufsatzes aus, die Behandlung der Worte: „Heilig — Zebaoth," als sehr andachtig und feyerlich, und das, nach kurzem zweckmafsig hinüberleitenden Instrumentalsatze, kraftig eintretende ganz charakteristische Fugenthema, das wirklich ganz aussagt, was die Worte verkündigen: „Auf dich steht unsre Zuversicht, Verlafs uns auch im Tode nicht" — ein Vorzug, welcher an gar vielen, übrigens weit besser gearbeiteten Fugen, nicht zu rühmen ist.

Von fremden Virtuosen liefsen sich, seit Anfange dieses Jahrs folgende öffentlich hören: — Herr und Madame Schlick aus Gotha, welche fur acht der gewöhnlichen Donnerstagskonzerte engagirt waren, und aufserdem noch zwey Akademien zu ihrem Benefiz gaben. Sie sind beyde durch ihre vielen Reisen mit Ehren — er, als sehr geschickter und achtungswerther Violoncellist, sie, als sehr angenehme Violinspielerin, zu bekannt, als dafs wir nothig hatten, über beyde ausführlicher zu seyn.

Herr Hillmer, Erfinder des von ihm im 3sten Stucke des ersten Jahrg. d. Z. beschriebenen Polychords, liefs sich auf diesem Instrument und auf der Violine (so nennt er seine Bratsche mit fünf Saiten) hören. Auf jenem neuen Instrumente lafst sich in der That ungemein vieles, wenn auch nicht ausgezeichnet angenehme, machen, nur dafs Herr H. es nicht machen konnte.

Die Brüder Pixis. Auch von ihnen ist schon in diesen Blattern rühmliche Erwahnung gethan worden. Der ältere dreyzehnjahrige Violinspieler besitzt, in einem bewundernswürdigen Grade, Fertigkeit und Präcision, Gewandheit und Anmuth des Vortrags, Kraft und Zartheit des Tons, die grofste Reinheit der Intonation bis zur — auf dem Instrumente nur immer erschwinglichen Höhe; spielt die allerschwersten Kompositionen nicht nur richtig, sondern auch mit dem angemessensten, durch natürliches Gefühl und die beste Schule (Franz's und Viotti's) geleiteten, Geschmack, liest und exekutirt prima vista die schwierigsten Sachen zum Erstaunen —: der zweyte, noch nicht ganz zwölfjahrige Klavierspieler, hat gleichfalls ungemeine Fertigkeit, Sicherheit und allerliebsten Vortrag gar mancher, und auch solcher Dinge, die eigentlich Niemand gelehrt werden konnen —: kurz, beyde, auch übrigens liebenswürdige Knaben, konnten noch einmal so alt seyn, als sie sind, und jeder Kenner und Liebhaber wurde — den ersten, unter die besten Violinspieler in Deutschland, den zweyten, unter die recht sehr braven Klavierspieler zahlen. In der That wufsten wir nicht, dafs irgend ein Violinkonzert, irgend eines Virtuosen, das ganze Publikum so hingerissen hatte, als ein auch so

schön gesetztes Konzert von Mestrino, welches von dem lieben Kleinen, unter mehrern andern, vorgetragen wurde. Unter diesen andern verdient noch vorzüglich ausgehoben zu werden ein Doppelkonzert für 2 Violinen von dem unter uns noch fast unbekannten Herrn Konzertmeister Schall in Kopenhagen — eine geistreiche, ganz originelle, aber die schwereste Violinkomposition, die uns nur je vorgekommen, und die dennoch von dem älteren Pixis und unserm Herrn Campagnioli meisterhaft exekutirt wurde. Der jüngere P. gab uns, gleichfalls unter mehrern andern braven Kompositionen, auch Mozarts berühmtes C dur-Konzert (nach seinem Tode von der Wittwe herausgegeben, und das schwereste unter allen), und ein anderes von unsers Herrn Müllers Komposition, welche beyde denn doch wahrlich nicht auf kleine Hände berechnet sind, und über alle Erwartung wacker und brav, genau und fein exekutirt wurden. Sie fanden hier eine würdige Aufnahme, ausgezeichnete Unterstützung, allgemeine Liebe; und gaben, auf einstimmigen Wunsch aller, zwey Konzerte. — Möchten wir durch diese, eben so wohl überlegten als wohlgemeinten Worte, etwas dazu beytragen, dafs sie überall mit der Aufmerksamkeit und Unterstützung aufgenommen würden, welche sie so vollkommen verdienen! —

Oper.

Bis gegen Weihnachten befand sich Herrn Krügers Gesellschaft hier, war aber, im Vergleich mit vorigem Jahre, in jeder artistischen Rücksicht so herabgekommen, dafs es dem Publikum — selbst vom Direkteur der Gesellschaft nicht verdacht werden konnte, wenn es ihre Versuche nicht begünstigte.

Vom Neujahr bis Fastnacht unterhielt uns die Fürstlich-Dessauische Hofschauspielergesellschaft. Nichts müssen Blätter, wie diese, mehr vermeiden, als jeden Schein von Partheylichkeit; nichts giebt diesen Schein mehr von sich, als wenn man von dem, was man selbst hat, viel Gutes und nur wenig Nachtheiliges sagt. Ein Theil spricht: die guten Leute kennen nichts besseres — es ist Kleinstädterey; der andere sagt: sie sind von den Personen eingenommen — es ist menschliche Schwäche. Da wir nun wirklich hier in dem Falle seyn würden, von dieser Gesellschaft viel Gutes rühmen, und nur wenig Tadelhaftes anführen zu müssen: so sind wir lieber über dieselbe ganz kurz, welches um desto eher geschehen darf, da sie auch im auswärtigen Publikum schon so viel guten Namen hat. Die Wahl der Stücke, die Genauigkeit in ihrer Exekutirung (was Gesang und Schauspielkunst anlangt), besonders die Genauigkeit in der Exekutirung der mehrstimmigen Sätze: (sogenannten Ensemble's, Finale's u. dgl.) die, eine nichts weniger als gemeine Kenntnifs und einen sehr feinen Geschmack sogleich ankündigende Kostumirung aller nur vorkommenden bürgerlichen und idealen Sujets; das, was man nicht blos Gruppirung, sondern Theatermalerey durch Menschen nennen möchte, und wovon gewöhnliche Schauspieldirektoren gar keinen Begriff haben — das war Werk des rühmlich bekannten Freyh. v. Lichtenstein; das, was Exekutirung der Musik betraf, war meistens Werk der Dessauischen Hofkapelle, deren gröfster Theil sich mit unserm hiesigen Orchester verband, und an der Spitze den wackern Herrn Musikdirektor Jacobi hatte. Diese bisher angeführten Dinge waren weit vorzüglicher, als wir sie jemals hier gesehen und gehört haben. Besonders dürfte man auch schwerlich viele Orchester in Deutschland zusammenfinden können, welche so viel Geschicklichkeit, Genauigkeit, Kraft und Fleifs, die schwersten Sätze ganz und gut herauszubringen, vereinigten, als diese nur seit einem Jahre gesammlete Kapelle. Jetzt noch einige Worte im Einzelnen. Folgendes waren diejenigen Opern, welche wir vorher hier noch nicht kennen gelernt hatten: *Ritter Roland* (*Orlando paladino*) von J. Haydn; *die Geisterinsel* von Reichardt, *Bathmendi* und *die steinerne Braut*, vom Herrn von Lichtenstein, *die theatralischen Abentheuer* von Mozart und Cimarosa, und *das Singspiel* von Della Maria. Von schon vordem hier geschenen waren die ausgezeichnetsten: *Figa-*

ro's *Hochzeit* und die *Entführung aus dem Serail* von Mozart, *das unterbrochene Opferfest* von Winter, *König Azur* von Salieri, *die Weinlese* von Kunzen, *die Müllerin* von Paisiello, *Rudolf Crequi* von Gretry, *die Wilden* und *die Savoyarden* von d'Alleyrac, *Oberon* von Wranitzky, *Hieronymus Knicker* von Dittersdorf u. s. w. Was die Exekutirung der Opern von Seiten der Schauspielkunst anlangt, so gelangen vielleicht im Ganzen die französischen am allerbesten, so dafs man recht gut sich denken lernte, wie eine, auch für Musik so gebildete Nation, als die französische, ohngeachtet der oft so leeren und flachen Musik, sich daran nicht satt hören kann. Was die Exekutirung der Opern von Seiten des Orchesters anlangt, so gelangen die Mozartschen und überhaupt die schwersten am allerbesten. Aber alles vereinigte sich in keiner so zu einem gar herrlichen Ganzen, als in der Darstellung des Opferfestes, dessen Würkung auch hinreissend war, ohnerachtet dies, auf den meisten Bühnen kastrirte Stück über drey und eine halbe Stunde spielte, und also leicht ermüdend hätte werden können. Von Seiten der Sologesänge (da von Ensemble's schon gesprochen ist) sagen wir ein Wort, wenn wir die bedeutendsten Personen des Personale's nennen:

Die ersten Rollen sind vertheilt zwischen der ältern Dem. Neefe und der Mad. Schüler. *)

Mad. Schüler ist schon (auch aus diesen Blättern) vortheilhaft bekannt, und mit vollkommnen Recht sehr beliebt, als Dem. Bonasegla, ihrer weichen, reizenden Stimme, und ihres sanften, unverschnörkelten, in der Intonation ganz reinen, natürlichen Gesanges wegen, der meistens von Herzen kommt, und also auch wieder zu Herzen gehet. Auch die Schwierigkeiten mafsiger Bravourrollen überwindet sie glücklich. Als Schauspielerin ist sie nur Naturalistin, und darum nur in einigen angenehmen, freundlichen Rollen, worin sie sich selbst spielen kann, glücklich. Ihren Verzierungen, Figuren u. dgl. im Gesange mochte man doch etwas mehr Mannigfaltigkeit wünschen.

Dem. Neefe, die ältere, besitzt von Natur eine weniger angenehme Stimme, hat aber durch ungemeinen Fleifs und viel musikalische Kultur gar manches ersetzt. Wenn man ihrem Spiel mehr Lebhaftigkeit wünschen mufs (nur im *Opferfest* als Mirrha, und im *Azur* als Astasia, schien sie von der allgemeinen Begeisterung hingerissen): so blickt doch durch alles, was sie sagt und thut, das sehr gebildete Frauenzimmer hindurch. Eine Anmerkung, die vielleicht auch andern Sängerinnen nützlich seyn kann, setzen wir noch her. Dem. Neefe recitirt — da sie sich ganz auf ihre musikalische Festigkeit verlassen kann — sehr frey, auch in der Arie, ja auch in mehrstimmigen Sätzen — ! Da sie das Glück hat, von einem Orchester begleitet zu werden, das Geschicklichkeit und guten Willen genug besitzt, um den Sänger, wie den Solospieler, seinen Weg ganz frey wandeln zu lassen, und dennoch ihn zu begleiten, wie Ein Mann: so wollen wir gegen die Sache im Allgemeinen nichts einwenden. Aber vor unnöthiger und allzuhäufiger Anwendung derselben, (sie ist unnöthig, wenn nicht etwas sehr Bedeutendes in der auszudrückenden Empfindung sie verursacht, und allzuhäufig, wenn sie unnöthiger Weise gebraucht wird), sollte man sich doch sorgfältig hüten: damit nicht (andrer übler Folgen zu geschweigen) in der Arie, das Wohlgefallen an der regelmäfsigen rhythmischen Bewegung — wenn auch nur beym Nichtkenner, gar verlohren gehe. Und im Ensemble — wo es nehmlich dies ist, und nicht etwa sehr bedeutende Solostellen hat — nun, da würde dies Verändern des Tempo's wohl am besten gar unterlassen, aus leicht begreiflichen Ursachen. Die Tonkunst ist ja überhaupt für den, welcher sie wirklich studieren mag, so unerschöpflich an natürlichen Mitteln des Aus-

*) Mad. Mittel ist als Schauspielerin in Charakterrollen schätzbar, hat aber ihre sonst sehr gute Stimme fast ganz verlohren, so, dafs sie nur selten in der Oper auftritt.

drucks: warum ohne Noth zu gewaltsamen greifen? —

Mad. Kaffka spielt erste Soubretten, und die jungen männlichen Rollen, welche gemeiniglich von Soubretten dargestellt werden, z. B. den Pagen im *Figaro*, in der *Geisterinsel* u. dgl. Sie ist als Sängerin wenig bedeutend; als Schauspielerin zwar nur Naturalistin, aber dies auch, durch ihre Munterkeit, Gewandheit und Laune, mit viel Glück.

Dem. Neefe, die jüngere, singt und spielt zweyte Liebhaberinnen, naive Rollen, Bauermädchen, auch liebliche ideale Wesen, wie z. B. der Ariel in der *Geisterinsel*, den *Oberon* u. dgl. Ihre recht gute, nur noch nicht ausgesungene und noch nicht feste Stimme, kann, bey ihrer Jugend und ihrem Fleifs, gewifs bedeutend werden. Ihr natürliches, munteres Spiel empfiehlt sie sehr. Schwerlich möchte man z. B. zwey so allerliebste Savoyarden auf Einem deutschen Theater besitzen, als sie und Mad. Kaffka.

Noch über alle vier dies vortheilhafte Wort: sie sind sämmtlich sehr angenehme Figuren: und dies Tadelnde: sie sprechen sämmtlich beym Gesang nicht deutlich genug aus.

Andere unbeträchtlichere Sängerinnen für Nebenrollen übergehen wir.

Herr Bullinger, erster Tenorist, hat eine sehr biegsame, sanfte, einschmeichelnde Stimme, die er in der Höhe ungemein gut handhaben kann: aber seine Tiefe ist erzwungen. Auf sein Spiel und auf den Dialog wendet er oftmals nicht genugsamen Fleifs, sonst müfste er auch von dieser Seite gefallen, ohnerachtet seines niederösterreichischen Dialekts.

Herr Rofsner, zweyter Tenorist — wenig Stimme, aber viel Fleifs, und recht gutes Spiel.

Herr Frey, Bassist. Seine Stimme reicht hin zu sogenannten zweyten Bafsrollen. Sein Spiel ist in einigen ernsthaften und komischen Rollen recht brav, könnte es aber überall seyn, wenn er mehr Fleifs auf Memoriren des Dialogs wenden, nicht extemporiren und nicht in Karrikatur mahlen wollte — was ihm nun einmal nicht gegeben ist.

Herr Schüler, Bassist. Seine Stimme ist nicht viel bedeutend: aber sein Spiel, das wir schon voriges Jahr rühmen mufsten, hat sich in dieser Zeit so vervollkommnet, dafs er gewifs unter die ersten Buffons in Deutschland gehört. Nicht die einzelnen Späfse und Lazzi, durch welche unsre Buffons gewöhnlich belustigen, sondern weit mehr, die sichere und feine Auffassung und unverrückte Haltung komischer, besonders karikaturmäfsiger Charaktere, sind seine Stärke — obschon es an jenen auch gar nicht fehlt. Sein (von ihm selbst zugerichteter) Hieronymus Knicker ist eine bemerkenswürdige Person: und auf seine Darstellung des Unholds Kaliban in der *Geisterinsel*, der wohl manchen grofsen Schauspieler verlegen machen würde, kann er stolz seyn.

Herr Kaffka und Herr Zeis, — Baritons — wenig Stimme, aber viel Musik, und hin und wieder sehr brauchbares Spiel.

Da es der Gesellschaft an einem ersten Bassisten fehlte, so liefs der Hr. v. Lichtenstein Hrn. Hübsch aus Berlin in mehrern dergleichen Rollen als Gast auftreten. Hr. H. ist von seinen Reisen bekannt. Man wird selten eine so ganz vortreffliche Bafsstimme finden, mit der so bewundernswürdig viel Gutes gemacht werden konnte, und so bewundernswürdig viel Nichtgutes gemacht wird. Als Schauspieler ist Herr H. meist unglücklich.

Mehrere Sänger der Nebenrollen übergehen wir, und glauben einen Wunsch des gesammten hiesigen Publikums zu erfüllen, wenn wir dem unermüdlichen Herrn von Lichtenstein, der ganzen Gesellschaft, und vornehmlich auch dem vortrefflichen Orchester Dank für die gewährte Unterhaltung sagen — ein Dank, der um so herzlicher nicht nur ist, sondern auch erscheinen mufs, da wir durch Obiges bewiesen haben, dafs wir nicht blind bewundern, und hofelnd schmeicheln.

(Hiebey das Intelligenzblatt Nr. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N°. XI.* 1800.

Es ist Herrn Tromlitz zu Leipzig gefällig gewesen, ohnlängst ein Werk über die Flöte mit mehreren Klappen herauszugeben, worin er sehr vieles über ihren Bau, und darüber sagt, was er gethan habe, dieses Instrument zu der Vollkommenheit zu bringen, welche erforderlich wäre, um alles darauf leisten zu können.

Ob nun gleich Herr Tromlitz zu behaupten sich erlaubt, dass seinen jetzigen Flöten und ihrer Klappen-Einrichtung nichts beykäme, so gesteht er übrigens doch, dass es ihm, der vielen angestellten Versuche ungeachtet, noch nicht gelungen sey, dem schwachen Ton e abzuhelfen, er sagt aber, dass er an einer Erfindung arbeite, um auch diese Unvollkommenheit aus seinen Flöten wegzuschaffen.

Dass Herr Tromlitz, als einsichtsvollester Bearbeiter der Flöten, wofür die Welt ihn erkennen soll, sich zur Zeit vergeblich bemühet hat, dieses e zu verstärken, lässt mich vermuthen, dass ihm die wahre Ursache der Schwäche des erwähnten Tons unbekannt ist.

Wenn schon Herr Tromlitz jeden teutschen Instrumentmacher für einfaltig und unwissend hält, so wage ich doch, ihm über die Schwäche jenes e und einiger anderer Töne, welche man bisher, wie er vorgiebt, für Naturfehler der Flöte hat halten wollen, meine unvorgreifliche Meynung zu eröffnen, und zu sagen, dass sie zum Theil viel in der Art des innerlichen Flöten-Baues, grösstentheils aber darin liegt, dass die Löcher einiger Töne nicht an ihrem gehörigen Orte stehen.

Der Ton e z. B. liegt eigentlich in der Gegend, wo sich der Fuss anfängt; dort ist er eben so stark und voll, als jeder andere starke Ton. Da man aber mit dem bloßen Finger ein dort angebrachtes Loch nicht erreichen kann, und wenn man sich ja einer Klappe deshalb, welche offen stehen müsste, bedienen wollte, (deren Stiel da aufhören würde, wo jetzt das e Loch ist,) Fuss und Hersatzstück aus dem Ganzen gearbeitet seyn müsste, welche Bauart jedoch, ob sie gleich in ältern Zeiten gebräuchlich war, zu andern beliebt worden, so hat man sich genöthiget gesehen, dem e Loch den Plas anzuweisen, den es nun hat.

Eine gleiche Bewandniss, dass man nämlich zu Erreichung der Tonlöcher auf die Finger Rücksicht nehmen musste, findet auch bey einigen andern Löchern statt: und hierin allein ist die Unvollkommenheit zu suchen, welche sowohl in der Flöte, als so manchen andern Instrumenten noch wahrzunehmen ist.

Zu Verbesserung dieses oder jenes Tones aber eine Klappe anzubringen, ist weder Schwierigkeit noch Kunst. Auch sind die Klappen ganz nichts neues, denn als Knabe schon habe ich mich ihrer zur Verstärkung der schwachen Töne bedient, und es wurde mir leicht, ihnen den richtigen Plaz anzuweisen, weil ich in meinen frühesten Jahren von meinem Vater über den eigentlichen Ort jedes Tons genau unterrichtet worden bin. Da jedoch die Hauptkunst darin besteht, Flöten zu bauen, auf denen man alles, ohne Klappen, leisten kann, so ist erforderlich, die in solchen Flöten noch herrschenden Mängel auf eine Art zu heben, welche eben so entsprechend, als eine Klappe ist.

In einer solchen Art, und zwar blos in einer um das e Loch herum anzubringenden, das äusserliche Ansehen der Flöte keinesweges verunstaltenden Veränderung bestehet denn eine Erfindung, die ich gemacht habe, dem schwachen e abzuhelfen. Sie hat ganz den Beifall aller Virtuosen und Künstler gefunden, denen ich sie zur Prüfung vorlegte. Da man über meine Flöten, wie ich solche jezt baue, allgemeine Zufriedenheit bezeigt, so habe ich noch nicht nöthig gehabt, mich der erwähnten Erfindung zu bedienen, auch bin ich nicht geneigt, weder diese, noch eine andere, welche ich sie der Folge so glücklich seyn sollte, zu Verbesserung meiner Flöten zu machen, öffentlich zu verkündigen, weil ich überzeugt bin, dass jedes Werk, wenn es gut ausfällt, seinen Meister von selbst lobt. Um jedoch Herrn Tromlitzens Arbeit vielleicht zu erleichtern, und ihm etwa, bevor er den andern Fuss auch in's Grab legt, behülflich zu seyn, seinen Flöten den letzten Grad der Vollkommenheit zu geben, so erbiete ich mich, ihm diese Erfindung, wenn er sich herlassen wollte, sie von mir zu verlangen, mitzutheilen.

In eben diesem Werke, Seite 182. sagt Herr Tromlitz vom C Fuss an einer englischen Flöte, dass ein solcher Fuss zu nichts tauge und den Ton verderbe.

Durchgängig habe ich dieses an den englischen Flöten nicht gefunden, nur sprechen sie überhaupt das höchste a und b etwas schwer an, doch liegt dieses, wie ich gefunden habe, mehr am Bau der obern Stücke, als am C Fuss. An Herrn Tromlitzens Flöten aber dürfte es wohl der Fall seyn, dass, durch einen hinzukommenden C Fuss, mit dessen richtigem Bau derselbe nicht einmal bekannt zu seyn scheint, der Ton, der ohnedem schwach ist, noch mehr verdorben würde, und die Höhe noch schwerer anspräche. Diese Unannehmlichkeiten könnte indess Herr Tromlitz vermeiden, wenn er, bey Fertigung eines C Fusses, Folgendes beherzigen wollte.

Damit aus einem dergleichen Fuss, der bekanntlich die gewöhnliche Flötenlänge um mehr als 2 Zoll verlängert, und dessen Ende weit enger, als das eines ordinären Fusses ist, der Wind eben so gut, wie aus diesem, herausgehen kann, worauf zu Vorbeugung des schweren Ansprochs der Höhe sowohl, als zu Beybehaltung des vollen und starken Tons das meiste ankommt, so ist nöthig, das *cis* und *d* Loch etwas groß zu machen, doch aber, obgleich diese beyden Töne etwas scharf gestimmt werden können, die Größe dieser Löcher nicht zu überschreiten, weil *cis* und *d* alsdann zu hoch stimmen würden. Verstunde nun Herr Tromlitz nicht, diese beyden Löcher, ohne Nachtheil des Ganzen, groß genug zu machen, so bin ich erböthig, ihm solches zu zeigen. Außer dem hier gesagten, ist aber auch erforderlich, die innere Weite eines C Fusses genau nach der Weite der obern Stücke einzurichten, weil sonst durch die Größe der *cis* und *d* Löcher nichts gewonnen würde.

Von der Röhre im Kopfe einer englischen Flöte urtheilt Herr Tromlitz, Seite 182., dass dadurch eine Flöte gänzlich verdorben und unbrauchbar würde.

Obgleich eine solche Röhre, im Ganzen genommen, unbeurtheilliche Vortheile gewährt, ich selbst auch dafür nichts eingenommen bin, so ist sie doch so, wie die Engländer solche jetzt machen, nämlich, dass bey'm Ausziehen, eine Lücke, in welcher das Wasser sich verhalten könnte, nicht bleibt, also nicht nach Quantzens ehemaliger Angabe, um deswillen nicht ganz zu verwerfen, weil der Künstler sich bey seinen Scholaren, die in der Stimmung zuweilen nur einige *Commata* von ihm abweichen, in der Geschwindigkeit helfen kann. Der Behauptung aber, dass, wenn ein solcher Kopf angezogen werde, alle Töne

in der Tiefe schnarren, muss ich aus der Ursache ganz widersprechen, weil ich selbst dergleichen Köpfe vor grossen Zufriedenheit der Künstler, welche es verlangten, gefertiget habe. Freilich ist eine solche Röhre schwer zu fertigen, denn sie muss, wenn sie der Flöte nicht nachtheilig seyn soll, so gebohrt werden, wie ich es bey meinen neuesten Flöten gemacht habe.

Von allem übrigen, was Herr Tromlitz über die Flöte vorbringt, und, in Rücksicht des Baues, andern mitzutheilen wünscht, kann wenigstens ich, so bereitwillig ich übrigens, als noch junger Mann, bin, von einem jeden bessern Arbeiter alle dienliche Lehre anzunehmen, einigen Gebrauch deswegen nicht machen; weil ich in seinen, von ihm selbst so sehr gerühmten, Flöten, das vorzüglichste Muster der Vollkommenheit nicht finde, auch keinen von allen den grossen Virtuosen und Künstlern fast jeder Nation, mit denen ich in Bekanntschaft zu stehen, die Ehre habe, kenne, der sich der Tromlitzischen Flöten bediente.

Will jedoch Herr Tromlitz eine Flöte fertigen, welche jeder Virtuos einstimmig als die eins g beste anerkennen wurde, so werde ich nicht allein ihm für eine solche Flöte zahlen, was er verlangt, sondern auch mich glücklich schätzen, an ihm den grössten Meister gefunden zu haben, dessen Lehren ich mit dem verbindlichsten Dank aufnehmen, und dem ich alsdann gleichkommen, mich eifrigst bestreben werde. Bis zur Erscheinung einer solchen Flöte aber, ersuche ich Herrn Tromlitz, alle selbstgefällige Erhebung über die teutschen Instrumentmacher einzustellen.

Dresden, am 15. März 1800.

Heinrich Grenser.
Hof-Instrumentmacher.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pichl. 3 Duetti concertanti per 2 Violini. Op. 38. ex. 1 Thl. 8 Gr.

Freystadtler. Six différentes petites pieces faciles et agréables pour le Pianof. Op. 8. ex. 1 Thlr.

Facius. 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 2. ex. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz. 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 28. ex. 2 Thlr.

(*Wird fortgesetzt.*)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April — **№. 27.** — 1800.

VERSUCH

einer neuen *Theorie der Wohl- und Uebelklänge, etc.*

von *J. H. Knecht.*

I. Abtheilung.
Von den Intervallen.
(Fortsetzung.)

9.

Summe der sämmtlichen, zur Musik nothwendigen und wesentlichen Intervalle.

Nach Abzug der enharmonischen und idealischen Intervalle, die demnach nichts Wesentliches, sondern nur etwas Zufälliges sind, und nach Vertauschung der etwas kleinern Terz in dem Verhältnifs $\frac{1}{7} : \frac{1}{8}\frac{b}{g}$ und ihrer Umwendung, der etwas grofsern Sexte $\frac{1}{7}\frac{g}{b} : \frac{1}{2}$ mit der wirklich ganz verminderten Terz $\frac{b}{gis}$ und ihrer Umwendung, der wirklich ganz übermäfsigen Sexte $\frac{gis}{b}$, läfst sich die ganze Summe der in der praktischen Musik brauchbaren Intervalle auf achtzehn herabsetzen. Die Demonstration davon ist diese. Mit dem Hauptklange z. B. C kann cis nicht verbunden werden, weil eines das andere ausschliefset; aber mit jedem Tone, der ein Hauptklang ist, läfst sich eine dreyfache Terz, dreyfache Quinte, und dreyfache Septime, wie auch eine dreyfache Sexte, dreyfache Quarte, und dreyfache Sekunde verbinden. Die Terz, Quinte und Septime sind Ur- oder Stammintervalle: hingegen die Sexte, als eine Umwendung der Terz, die Quarte, als eine Umwendung der Quinte, und die Sekunde, als eine Umwendung der Septime, sind abstammende Intervalle. Die Terz kann grofs, klein und vermindert, die Quinte grofs, klein und übermäfsig, die Septime grofs, klein und vermindert, die Sekunde grofs, klein und übermäfsig, die Quarte grofs, klein und vermindert, endlich die Sexte grofs, klein und übermäfsig seyn *). Die None, Undecime und Teradecime kommen hier deswegen nicht in Anschlag, weil, ob sie gleich sonst wesentliche, und von andern in Ansehung der Eigenschaft, Behandlung, Anwendung und Wirkung unterschiedene Klangverhältnisse sind, doch keine besondere Stelle in Anschung ihrer Klanggröfse, wie schon oben davon berühret worden ist, einnehmen, denn, wenn z. B. d die grofse Sekunde zum c ist, so ist auch d die grofse None zum c u. s. w. — Also giebt es neun Stammintervalle und neun abstammende, zusam-

*) Diese vier Beywörter, welche man den Intervallen nach der Vogl'schen Terminologie beylegt, sind einfach, angemessen und hinlänglich, um die Beschaffenheit derselben anzuzeigen, und machen eine Menge anderer, oft verworrener und zum Theil pedantischer Prädikate entbehrlich. Dabey ist zu merken, dafs dasjenige Intervall, welches grofs ist, durch die Umwendung klein wird, und was klein ist, grofs, ferner, was vermindert ist, übermäfsig, und was übermäfsig ist, durch die Umwendung vermindert wird.

men achtzehn Intervalle oder Tonverbindungen.

Anmerkung.

Die genauere Klassifikation und Rangordnung aller dieser Intervalle kann erst in der zweyten Abtheilung dieser Abhändlung gemacht werden, wenn die verschiednen Grade ihres Wohl- und Uebelklingens angegeben worden sind.

10.

Entstehungsart der vornehmsten Akkorde.

Durch die verschiedene Zusammensetzung dieser Intervalle und Klangverhaltnisse entstehen nun verschiedene Arten der Akkorde. Wenn man die in obiger Vorstellung der sich selbst theilenden C Saite aufgefundenen Klangverhältnisse auf mannigfaltige Weise zusammensetzet: so zeigen sich schon die vornehmsten Stamm- und zum Theil abstammenden Akkorde, die ich hier darstellen will.

I. Consonirende Akkorde.

A. In Bezug auf den Hauptklang C.

1) Der grofse harmonische Dreyklang

a) Der Sextenakkord, als erste Umwendung desselben

b) Der Sextquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben

B. Mittelst subalterner Verhältnisse, ohne Rucksicht auf den Hauptklang C, sondern im Bezug auf einen andern Hauptklang, hier auf e.

2) Der kleine harmonische Dreyklang

3) Der verminderte harmonische Dreyklang

a) Der Sextenakkord, als erste Umwendung desselben

b) Der Sextquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben

II. Halb con- und halb dissonirende Akkorde.

Im Bezug auf den Hauptklang C.

4) Der Unterhaltungs-Septimenakkord

a) Der Sextquintenakkord, als erste Umwendung desselben

b) Der Terzquartenakkord, als zweyte Umwendung desselben

c) Der Sekundenakkord, als dritte Umwendung desselben

III. Ganz dissonirende Akkorde.

A. Mittelst subalterner Verhältnisse, ohne Rucksicht auf den Hauptklang C, sondern im Bezug auf einen andern Hauptklang, nämlich hier auf d.

5) Der kleine Septimenakkord auf der zweyten Klangstufe der harten (hier C) Tonart, und auf der vierten Klangstufe der weichen (hier A) Tonart

B. Im Bezug auf den Hauptklang C.

6) Der grofse Septimenakkord auf der ersten Klangstufe

der harten (hier C) Tonart, wie auch auf der vierten Klangstufe der harten (hier G) Tonart

α) Einfacher Nonenakkord.

7) Der grofse Nonenakkord

* Die zweyte Umwendung desselben

β) Zusammengesetzter Nonenakkord.

8) Der Nonenseptimenakkord

α) Einfacher Undecimenakkord.

9) Der kleine Undecimenakkord

* Dessen zweyte Umwendung

β) Zusammengesetzte Undecimenakkorde.

10) Der Undecimen-Nonenakkord

* Dessen zweyte Umwendung

11) Der Undecimen-Nonen-Septimenakkord

α) Einfacher Terzdecimenakkord.

12) Der grofse Terzdecimenakkord

β) Zusammengesetzte Terzdecimenakkorde.

13) Der Terzdecimen-Undecimenakkord

14) Der Terzdecimen-Septimenakkord

15) Der Terzdecimen-Undecimen-Septimenakkord

und endlich

16) Das Non plus ultra der Akkorde, der Terzdecimen-Undecimen-Nonen-Septimenakkord

(Die zweyte Abtheilung dieser Abhandlung soll in einiger Zeit nachfolgen.)

Recensionen.

Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung von J. R. Zumsteg. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (1 Thl. 12 gr.)

Mit herzlichem Wohlgefallen hat Recensent diese Sammlung mehrere mahle durchgesungen, und jedesmahl Nahrung für Geist und Herz gefunden. Tiefes Gefühl, richtiger Ausdruck und glücklich gewählte Melodieen bezeichnen den grofsten Theil dieser Gesänge: allenthalben erkennt man den denkenden Künstler. Musterhaft schön findet Recensent vorzüglich: *Abendlied*, *Alkmon und Lida*, *Rubert und Kathe*, und *Melancholien*. Wie schön ist nicht in dem Liede *Abendlied* der Climax bey den Worten: „Die gelben Stoppelfelder", der in allen Strophen so gut thut. Selbst der kleine melismatische Gang:

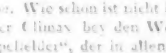

hat in diesem Momente einen unnennbaren Reiz. *Alles um Liebe* ist von einer anacreontischen Süfsigkeit, und doch voll Kraft. Sehr glücklich ist der Unisono im Anfange der Ballade, *Robert und Kathe*, um der nicht ganz neuen Melodie dadurch einen Anstrich von Schauerlichem, Grausendem zu geben: und besonders von guter Wirkung bey seinem zweyten Eintritt, nach dem Allegro. Auch der Schlufs dieser Ballade ist von vorzüglichem Effekt. Das *Melancholikon* ist Rec. besonderer Liebling. Es ist durch und durch ein Erguss des überströmenden Gefühls, geleitet durch reinen Kunstsinn und gelauterten Geschmack. Herzangreifend ist gleich in dem eilften Takte der schone, sanfte Uebergang nach As dur. Die Idee, bey dem mahlenden Akkompagnement auf die Worte: „Dumpfer Wetter Brausen", die Begleitung bald taktlos, bald im Takte gehen zu lassen, giebt der ganzen Stelle einen sehr natürlichen, ungezwungenen Gang.

So ungeheuchelt und so willig aber auch Recensent die meisterhaften Vorzüge dieser Sammlung heraushebt, und ihnen das gebührende Lob ertheilt, so hält er sich doch auf der andern Seite für verpflichtet, diejenigen Flecken zu rugen, welche allerdings der Vollkommenheit des Ganzen im Wege stehen. —

Seitdem Schulz zuerst durch seine unnachahmlich schone Liedersammlungen, den deutschen Tonkünstlern praktisch gezeigt hat, dafs eine, für alle Strophen eines Liedes, vollkommen passende und richtige Recitation, der guten Melodie so wenig im Wege stehe, dafs diese vielmehr durch jene noch gehoben werde: seitdem ist unser vaterländisches Publikum auch mit Recht strenger in seinen Forderungen geworden. Recensent nennt hier dasjenige Recitation, was die meisten Komponisten, aber höchst unrichtigerweise, Deklamation nennen. Deklamation ist Ausdruck der Leidenschaft: Recitation ist grammatikalische Würdigung des Gewichts der Sylben. Gegen die Deklamation sündigt beynahe kein einziges Stück aus der vorliegenden Sammlung, wenn Recensent das *An Cidli* ausnimmt, welches ihm schwach gerathen zu seyn scheint. In Ansehung der Recitation aber ist manches um so mehr zu tadeln, da man von einem Manne, wie Herr Z., berechtigt ist, so viel als möglich, Fehlerfreyheit zu fordern.

Gleich in der ersten Ballade steht im dritten Takt

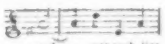

wo die Sylbe „met" ohne allen Grund einen Quartensprung in die Höhe macht. Warum nicht, wie im Akkompagnement, das tiefe fis auf diese schlechte Sylbe gesetzt? — In dem Liede *Liebe* heifst der erste Takt des Refrains:

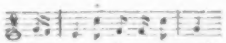

Hier ist der Accent auf die Sylbe „die" viel zu kraftig. Recensent weifs wohl, dafs man zur Noth diese Sylbe als bedeutend etwas heraushebenkann; doch wird z. B. ein guter Vorleser sie nie so stark accentuiren, als es Hr. Z hier gethan hat. — Gar nicht zu vertheidigen ist in dem übrigens schonen Schlichtgesange die eine ganze Oktave heraufspringende halbe Taktnote auf die Sylbe „und", welche in der zweyten Strophe auf die Sylbe „mit", und in der dritten gar auf die Sylbe „se" in dem Worte „gelassener" fallt. Ob in dem Liede *Raymund und Ottilie* die widerliche Prosodie in dem Takte:

auf Rechnung des Dichters oder des Komponisten fallt, mag Recensent nicht entscheiden: auf jeden Fall aber ist sie äufserst auffallend. — Zum Schlusse die der Verlagshandlung Ehre machende Bemerkung, dafs das Aeufsere dieser Sammlung, durch Eleganz und Nettigkeit, dem Innern vollkommen entspricht.

XXV Stücke für die Harfe ohne Pedal, von A. W. C. Smal, Herzogl. Meklenb. Schwerin-

schen Hofharfenist. Hamburg, bey Johann August Bohme.

Am Ende des vorgedruckten Vorberichts, worin ziemlich ausführlich und weitläuftig, obwohl nicht immer ganz deutlich gezeigt wird, wie man mit den An- und Abziehen der Haken umgehen soll, schliefst Herr Saal wortlich folgendermafsen: „Meine Absicht bey diesen Arbeiten ist einzig und allein diese: dem Mangel an Harfstucken etwas abzuhelfen, manchen dieses Instrument besser kennen zu lernen, als er es bisher gekannt hat, und also auch — sey es so wenig, als es wolle — dazu beyzutragen, dafs dieses wirklich schone Instrument, welches wegen seiner Schonheit sich so viele Jahrhunderte erhalten hat, immer mehr in Aufnahme komme. Sollte ich so glücklich seyn, dafs meine Arbeiten Beyfall und guten Absatz erhalten, so werde ich noch, aufser der ganzen Sammlung dieser Stücke, deren Zahl sich auf 100 erstrecken wird, mehrere Harfenstucke, als: Solo's, Sonaten mit Begleitung, Quartetten, Quintetten, so wie auch Konzerts herausgeben." Gegen alle diese Harf- und Harfenstücke, Solo's, Sonaten mit Begleitung, Quartetten etc. ist an und vor sich weiter nichts zu erinnern, wenn nur die Herren Harf- und Harfen-Komponisten etwas mehr guten Geschmack verriethen, und sich des reinen Satzes ein wenig befleifsigen wollten. Allein wenn schon in den Solo's Kleinigkeiten, wie z. E. pag. 11. im Andante:

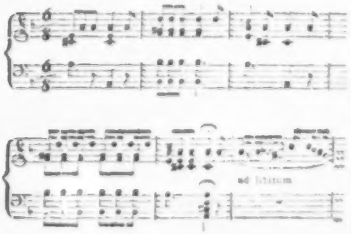

und pag. 13. im Adagio ma poco, gleichfalls:

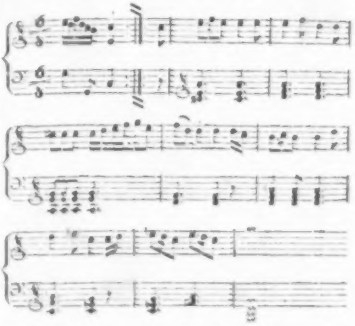

mit unterlaufen, was wird dann nicht erst in den Quartetten, Quintetten, Konzerts etc. geschehen? Bey alle dem sind diese 25 Stücke, in Vergleich mit so vielen andern Harfensachen, welche man zu sehen und zu hören bekommt, und weil wenig oder fast nichts erträgliches für dieses Instrument geschrieben ist, und wird — doch noch immer mehr unter die guten als schlechten zu zahlen.

XII deutsche Lieder, von Johann Friedrich Reichardt und dessen Tochter Louise Reichardt. Zerbst, bey L. L. Menzel. (12 gr.)

Diese kleine Sammlung ist ein schätzbarer Beytrag zu den vorzuglichern Liedern, welche unserm deutschen Publikum zur Unterhaltung dienen. Die Lieder des Herrn R. zeichnen sich jederzeit durch Ausdruck, untadelhafte Deklamation, und richtige Accentuation aus: auch vorliegende Gesänge machen hierin keine Ausnahme. Recensent hatte einigen dieser Lieder etwas weniger Trockenheit gewünscht. Jedoch ist dies Sache des Gefühls, worin er keinem der zahlreichen Liebhaber des Gesanges vorgreifen will, welche sich an diesen Gesängen ergötzen werden. Die von der Demoiselle R. kompo-

nirten Lieder verrathen sämmtlich feines Gefühl, und nicht gemeine litterarische Kenntnisse. Besonders gut ist ihr das Herbstlied gerathen, worin vorzüglich der Schluss ganz den naiven, wundersamen Ton des Gedichts ausdruckt. Warum hat Demoiselle R. aber nicht zugleich angezeigt, wie man die letzte Zeile der 4ten Strophe: „Ist und bleibt Frühlingsschein" singen solle, da sie zu der vorstehenden Melodie schlechterdings nicht passen kann, indem sie einen Fuss zu viel hat?

Ouverture de l'Opéra, la Semiramis (Sémiramis), à plein Orchester (Orchestre) par Mr. Gyrowetz. Augsbourg, chez Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de Musique. (1 Thl. 4 gr.)

Das Thema dieser Ouvertüre ist trocken, und wird, durch die magere Behandlung desselben, noch auffallender. Ueberhaupt findet Recensent in dieser Ouvertüre mehr Prätension als Ausdruck; mehr Lärm als Effekt.

Nachricht

von dem durch Thomas Anton Kunz in Prag verbesserten Bogenklaviere.

Nach vollbrachtem Bau dieses flügelförmig gestalteten Instruments fand sich, dass es von jenem, welches Herr von Mayer aus Gorlitz erfand, zu dessen Verfertigung ihm Herr D. Chladni aus Wittemberg die erste Idee gegeben zu haben, im 15ten Stück der musikalischen Zeitung 1800, Seite 310. meldet, in vielen Stükken verschieden sey. Die äussere Form, die Stimmung und der Bogenrahm sind allerdings nach Mayers Art; doch weicht die Mechanik der Tastatur, und der Bewegung des Bogenrahms, imgleichen auch der Steg, nebst dem Umfange der Tonleiter, von der Mayerschen ganz ab. Meines Wissens hatte Mayers Bogenklavier eine ganz kurze, das meine aber eine Tonleiter von 65 Tasten, nemlich vom Kontra-F bis a. Der Spielende hat die Bewegung des Rahmens, der ein fachen Mechanik und Leichtigkeit wegen, welche bey Mayer ein ganzes Gerüste von Hebeln, Schnüren und Rollen ausmachte, ganz in seiner Gewalt, durch welche alles Rollen und Wandelbare hinwegfällt. Mayers Tastatur hatte sehr tiefen Fall, und war schwer zu spielen, da meine kaum berührt werden darf, um bey mehrerm oder minderm Druck stärker oder schwächer anzusprechen. Die Anlegung der Bogen an die Darmsaiten geschieht eben auch mittelst kleiner Rollen, doch bey weitem genauer, gleichförmiger und leichter, als bey dem schlechtweg umgebogenen Drathe Mayers, daran die Rolle in ihrer ganzen Achse auflag, und starke Reibung, Stocken, und ungleichen Strich verursachte. Mein Bogenklavier hat in der Höhe Violin- so wie im Basse vollkommen Violoncellton; es klingt aber natürlicher Weise so, als wenn die Tone beyder Instrumente leer (ohne Aufsetzung der Finger) gestrichen würden. Durch die Leichtigkeit der Mechanik wird es möglich, auch manche (doch nicht alle) geschwinden Sätze auszuführen, da sich Herr Mayer auf dem seinen mit einem langsamen Choral begnügen musste; doch bleibt die Natur des Instruments allezeit mehr dem pathetischen Vortrage geneigt. Viele der grossten Schwierigkeiten der Violine sind hier ein Spielwerk; doch lässt sich wieder manches nicht ausführen, was der Violinist zu leisten vermag; kurz, dieis Instrument hat, so wie bisher jedes, seine eigenthumlichen Schonheiten und Fehler, und wir werden wahrscheinlich noch lange auf ein Instrument warten mussen, das alle Vollkommenheiten, ohne den geringsten Fehler, in sich vereinigte. Der berühmte Herr Chladni führt in oben angezeigter Stelle der musikalischen Zeitung alle bisher bekannten Arten der Bogenklaviere, und die Idee zu einem ganz einfachen an. Ich will seiner gelehrtern Meinung keineswegs vorgreifen; nur dies muss ich bemerken: dass ein Bogenklavier mit dem in sich selbst übergehenden Bande unmöglich die Wirkung und vollkommene Aehnlichkeit mit dem Violinbogenstriche hervorbringen könne, als das Bogenklavier nach meiner Art, weil das

Schwungrad das Band immer in gleicher Geschwindigkeit fortrollen macht, da ich die Bewegung des Rahmens auf der Stelle langsam oder schnell, abgekürzt oder verlängert führen kann. Alles dieses läfst sich praktisch besser als schriftlich darthun. In der neu vorgeschlagenen Manier würde, meines Erachtens, der Strich gar zu kurz werden, und das Andrücken der Bogen an die Saite ist immer der Art, wo die Saiten an die Bogen gedruckt werden, bey weitem vorzuziehen. Das Bogenklavier mit umlaufendem Bande ist für jeden leichter zu erlernen, als das mit dem Bogenrahmen. Wahr ist es, dafs, wie Herr Chladni bemerkt, bey letztern der Ton in einem Striche nur so lang ausgehalten werden kann, als es die Länge des Pferdehaares zulafst; diefs ist aber beym Violinisten der nehmliche Fall, der seinen Bogen auch wechseln mufs, wenn der erste Strich zu Ende ist: und so wie ein geschickter Violinist seinen Bogenstrich menagiren kann, kann ich ja meinen Bogenrahmenstrich auch menagiren — nur fordert das letzte freylich Uebung und Geduld. Bey gut vorgetragenen Stücken hört man auf meinem Klavier keinen Bogenwechsel; es tönt, wenn die Deckel offen sind, aufserordentlich stark, doch hört man ganz nahe dabey den Bogenstrich eben so, aber nicht stärker oder kreischender, als bey einer Symfonie von Violinen, wenn man mitten drunter steht. Uebrigens braucht mein Instrument äufserst wenig Stimmens, da jede Saite, so wie beym Mayerschen, von einer Stellschraube gehalten wird.

T. A. Kunz.

Korrespondenz.

Königsberg, Mitte März.

— Lassen Sie mich, ehe ich auf das Besondere komme, folgendes im Allgemeinen erwähnen. Der Geist für Musik ist hier so herrschend und so allgemein in der gebildeten Klasse, als er nur an den grofsten Orten, wo diese Kunst mehr befördert wird, seyn kann. Der Enthusiasmus ist besonders dieses Jahr so hoch gestiegen, dafs man beym Erinnern an die Geschichte jeder ungemeinen Spannung beynah für die Zukunft besorgt werden konnte. Die Menge der öffentlichen und Privatkonzerte, welche hier veranstaltet sind, beweisen diesen Enthusiasmus. Herr Streber thut jetzt unlaugbar das Meiste für den guten Fortgang der Musik. Er hat jeden Winter hindurch alle Sonnabende ein Privatkonzert für junge Musikliebhaber errichtet, welche noch zu furchtsam sind, in öffentlichen Konzerten aufzutreten, und sich also zur Uebung bey ihm versammeln. Man verwunderte sich anfänglich über die Menge der Liebhaber, welche dieses Konzert bilden, und freuet sich über die Pracision, mit welcher sie die Symfonien von Haydn, Mozart etc. unter der Direktion gebildeterer Musikliebhaber vortragen. Herr Streber sorgt für die Ordnung, nach welcher jeder Theilnehmer sein Konzert, seine Arie etc. auflegen kann; und der freundschaftliche gesellige Ton in demselben hat noch nie einen furchtsamen Anhänger abschrecken können. — Von fünf bis acht Uhr werden vollstimmige Sachen gemacht, von halb neun bis 10 Uhr Quartetts etc. Zu wünschen wäre ein bequemeres Lokale für diese Unternehmung, mindestens ein grofserer Saal zur Musik. Herr Streber steht mit allen wichtigen Musikhandlungen in Verbindung, liefert auf eigene Kosten alle neuern und vorzüglichern Werke der berühmtesten Tonsetzer, und giebt sie zur Aufführung in unsern öffentlichen Konzerten, welche meist von Hrn. Zander dirigirt werden. Alle 3 Wochen haben wir Dienstags den Winter hindurch das sogenannte grofse Konzert, welches von Herrn Riel und Streber unternommen worden, und das besuchteste ist. Herr Riel, dieser junge talentvolle Tonkünstler, welcher zur allgemeinen Zufriedenheit seit einem Jahr seinen Aufenthalt hier gewählt hat, hat durch die Art seines lehrreichen Unterrichts im Gesang und Klavier, den Eifer bey den Liebhabern und Liebhaberinnen der Musik in diesen Fächern neu belebt, und solche zur Theilnahme an dem grofsen Konzerte bewogen. In demselben werden

alle gröfseren Werke aufgeführt. Diesen Winter hatten wir z. B. die Chöre aus der *Athalia* von Schulz, die *Trauerkantate* von Himmel auf Fr. W. den Zweyten, das *Stabat Mater* von Pergolesi etc. zur allgemeinen Zufriedenheit unter Herrn Riels Direktion vortragen hören. Die Begleitung in diesem Konzert besteht aus 40 Musikern und Musikliebhabern, worunter viele verdienstvolle Künstler sind; das Singechor aus etwa 20 Theilnehmern des Rielschen Singinstituts. Wie vortheilhaft der Unterricht für den Sänger in demselben ist, kann ich Ihnen nicht beschreiben. Als Sängerin hat sich schon früher Madame Schwink durch eine angenehme Stimme und gebildeten Vortrag ausgezeichnet. Als eine vorzügliche Klavierspielerin bildet sich Demoiselle Gerlach heran. Die Familien, welche den meisten Antheil an Hrn. Riels Institut nehmen, haben noch unter sich abwechselnd alle Montage den Winter hindurch ein kleines Familienkonzert zur Uebung veranstaltet. Aufser diesem Konzerte wird noch alle Mittwoch das Cartelliersche Konzert gegeben und fleifsig besucht. Bekannte und verdienstvolle Tonkünstler haben ebenfalls hier meist sehr einträgliche Konzerte bey ihrer Durchreise gegeben. Bey diesen Anstalten, wenn sie im Fortgange eben so eifrig betrieben werden, als in ihrem Entstehen: was läfst sich nicht für die Musik erwarten?

Anekdote.

Elisabeth Kayserin machte zu ihrer Zeit Epoche als Sängerin, mehr aber noch als fruchtbare Mutter. In ihrem funfzehnten Jahre, wo sie auf dem Dresdner Operntheater gefiel, verheyrathete sie sich mit dem mittelmäfsigen Tenoristen Kayser, und erzeugte durch ihn (wenigstens ihrer Angabe nach) drey und zwanzig Kinder, worunter vier Paar Zwillinge waren. Sie verliefs Dresden, und gieng mit ihrem Manne nach Stockholm. Der Schwedische König Friedrich fand diese Mutter von drey und zwanzig Kindern noch reizend genug, um sie zu seiner erklärten Geliebten zu machen. Sie gebahr ihm ihr vier und zwanzigstes Kind, das den Namen Herr von Hessenstein erhielt. Das war ihr nun freylich eine Kleinigkeit; aber sie that auch mehr — sie rettete dem Könige das Leben.

Bekanntlich brannte das Opernhaus in Stockholm ab; — in welchem Jahre, weifs ich nicht mehr mit Gewifsheit anzugeben. Schon standen alle Flugwerke im Hintergrunde der Bühne im Feuer, ohne dafs es noch die Zuschauer bemerkten, obgleich eine Menge Hände mit Löschen beschäftiget waren. Elisabeth sahe die Gefahr, behielt aber die unbegreifliche Gegenwart des Geistes, sich mitten in ihrer Arie immer der Loge des Königs mit ihrem Theaterspiel zu nähern, und dem Monarchen bey jeder Pause zuzuflüstern: „Eure Majestät, entfernen Sie sich, es brennt!" Der König verstand anfänglich nicht, was seine Geliebte sagen wollte; aber endlich errieth er den Sinn, und entfernte sich. Kaum sah Elisabeth Kayserin ihren gekrönten Liebhaber gerettet, als sie mit lauter Stimme ins Parterre rief: „Feuer — Feuer!" — Sie selbst warf ihren vierjährigen Königssohn zum Fenster der Garderobe, das nicht sehr hoch war, hinaus, und sprang ihm nach. Das Publikum glaubte den König noch nicht in Sicherheit. Die Höflinge stiefsen mit ihren sonst feyernden Degen Menschen darnieder, um — den König zu retten, wie sie sagten; vielleicht auch, um sich selbst einen Ausweg zur Flucht zu bahnen. Diese Mörder verfehlten ihren Zweck; denn die Thüren wurden durch blutende Leichname verrammelt, und die Ausgänge dadurch versperrt. Viele kamen in den Flammen um, die nun das ganze Haus ergriffen hatten.

(Hierbey das Intelligenzblatt Nr. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. N°. XII. 1800.

Mozarts Werke.

Madame Mozart hat auf Veranlassung Hrn. André's in Offenbach sich über die demselben überlassenen Manuscripte in öffentlichen Blättern erklärt; wir bemerken über diese Erklärung nur folgendes:

Wir haben auch wirklich allerdings freywillig Verzicht auf diese uns zuerst angebotenen Manuscripte gethan und nicht mehr von Mad. Mozart als die in jener Erklärung angeführten Stücke erhalten, weil — wir aufser diesen Stücken in ihrem obgleich starken Vorrathe von Manuscripten, da er meist aus bekannten oder früheren Kompositionen Mozarts bestand, wenig oder nichts fanden, was für unsere Aufgabe bedeutend gewesen wäre, oder was wir nicht schon unter unserer beträchtlichen Sammlung ungestochener Mozartscher Werke besitzen.

Hierbey scheint uns Madame Mozart sehr zu irren, wenn sie glaubt, daß Herr André mit dadurch *höchstrechtmäßiger* Besitzer einer solchen *fast vollständigen* Sammlung werden könne, daß er dieselbe von *ihr* erkauft hat. Denn da Mozart bekanntlich viele seiner Werke und besonders seine neueren und wichtigeren an Musikhandlungen oder andere Personen gegen ein Honorar überlassen und sich selbst seines ausschliefsenden Eigenthumerechts darauf begeben hat, so möchten wohl diejenigen, welche dergleichen Sachen aus andern Händen empfangen, nicht minder rechtmäßige Besitzer seyn, als derjenige, welcher sie von Mad. Mozart selbst empfängt.

Wenn übrigens Mad. Mozart die an Hr. A. überlassene Sammlung für *fast vollständig* hält, wie ihre Erklärung bezeugt, so ist sie gleichfalls in einem grofsen Irrthume, welcher leicht durch viele ganz unverkennbare Mozartsche Original-Handschriften überwiesen werden kann, welche wir und mehrere Musikfreunde in Leipzig, Hamburg, Prag, Wien und mehreren andern Orten besitzen.

Am besten wird sich das oben gesagte und manches andere durch den Fortgang unserer Ausgabe und durch das von uns herauszugebende thematische Verzeichnis Mozartscher Compositionen erweisen.

Hiernächst zeigen wir an, daß nun bereits

Mozarts Werke, Dritte Abtheilung, Erster Heft,

welcher ein noch unbekanntes

Klavier-Koncert in C dur N. I.

enthält, bey uns erschienen und bis zur Ostern-Messe d. J. für den Pränumerationspreis von 1 Rthlr. Sächs. zu haben ist; der nachherige Ladenpreis ist 2 Rthlr.

Im nächsten Monat erscheint als 2ter Heft dieser dritten Abtheilung das uns von Mad. Mozart überlassene

Klavier-Koncert in C dur.

Drey andere noch unbekannte *Klavier-Koncerte in Es dur, C moll,* und *A dur* werden ebenfalls in folgenden Heften dieser 3ten Abtheilung erscheinen.

Auch ist der 7te Heft der Ersten Abtheilung, welcher Klavier-Sonaten zu 4 Händen enthält, nun fertig und wird ungesäumt an die Pränumeranten versandt werden.

Der unter der Presse befindliche 8te Heft wird verschiedene noch unbekannte vortreffliche Klavier-Compositionen enthalten.

Leipzig, den 3ten März 1800.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung
einer neuen praktischen Werks für Organisten.

Eine praktische Anweisung für angehende Orgelspieler nach richtigen und lang geprüften Grundsätzen von der Hand eines Mannes bearbeitet, der nicht allein von der Würde und dem Stil des Chorals geläuterte Ideen hatte, sondern auch mit tiefer Kenntnis der Harmonie eine lange praktische Uebung auf der Orgel verbände, blieb noch immer Bedürfnis und sehnsuchtsvoller Wunsch des denkenden und gebildeten Verehrers der Religion sowohl als der Tonkunst.

Um so willkommener mufs dem Publikum die Nachricht seyn, daß sich einer der gröfsten Orgelspieler Deutschlands, ein würdiger Schüler des unsterblichen Seb. Bachs dieses berühmtesten Organisten, Herr Joh. Christian Kittel, *Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt*, ein

Mann, auf dem der Geist seines grossen Lehrmeisters ruht, dessen vortrefflichem Unterricht Deutschland so viel brave Künstler verdankt, entschlossen hat, eine gründliche und vollendete Anweisung zum richtigen Orgelspiel heraus zu geben, welche das Resultat eines langen reifen Nachdenkens und fast 50jährigen Erfahrung in diesem Theil der Musik ist, und gewiss ein vollkommnes Werk in seiner Art werden wird, wie es das Publikum aus den Händen eines solchen Meisters zu erwarten berechtigt ist.

Es wird unter dem Titel:

Der angehende Organist, bestehend in einer gründlichen Anweisung, wie ein Kirchengesang mit der Orgel begleitet werden muss, sowohl in Vor- als Zwischen-Spielen. Entworfen und mit praktischen Beyspielen erläutert von Joh. Christian Kittel.

in 2 Abtheilungen erscheinen, die in verschiedenen Kapiteln, von allen Erfordernissen zu einem guten praktischen Organisten hinlänglichen und gründlichen Unterricht ertheilen werden.

Von diesem Werk erscheint der 1ste Band zur Ostermesse, welchem der 2te Johannistag unverzüglich folgen soll. Wir haben uns bey diesem Unternehmen vorzüglich zwey Hauptgesetze vorgeschrieben: *die vollkommenste Correktheit verbunden mit saubern Druck, und äusserste Wohlfeilheit.* Für die erste bürgt zugleich die genaueste Sorgfalt des Hrn. Verfassers, unter dessen Augen es gedruckt wird, und die Aufmerksamkeit des sachverständigen Korrektors, eines Freundes und Schülers des erstern. Besonders aber werden wir für starkes weisses Papier und bequemes Format sorgen, und jeden Band in einen farbigen Umschlag geheftet oder in dauerhaftem ledernen Einband liefern.

Um das zweite Gesetz nach Möglichkeit zu erfüllen und den Theilnehmern den Ankauf zu erleichtern, werden wir jeden Band von 12 bis 16 Bogen in 8. für 16 gr. sächs. oder 1 Fl. 12 Kr. rhein. baare Vorausbezahlung ablassen, und noch überdiess allen Buch- Kunst- und Musikhandlungen oder andern Beförderern dieses Unternehmens das 6te Exemplar frey liefern, welchen Betrag sie auch an den einzusendenden Geldern zugleich abziehen können. Die Pränumerationszeit dauert bis Ende Aprils, nach Ablauf dieses Termins ist der Preis von jedem Bande 1 Rthlr. 8 Gr. Bey Empfang des 1sten Bandes wird die Pränumeration auf den 2ten angenommen.

Die Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt, in dieser Rücksicht bitten wir um deutliche Unterschrift des Namens und Charakters. Kommt die Zahl von 500 Pränumeranten zu Stande, so liefern wir das Portrait des Herrn Verfassers von einem unserer ersten Künstler gestochen, als Beylage des 2ten Bandes unentgeldlich.

Man pränumerirt darauf in allen Buch - Musik - und Kunsthandlungen.

Erfurt, im Januar 1800.

Beyer und Maring.
Buchhändler.

Erklärung, veranlasst durch die Abhandlung zu Anfange des 19ten Stücks der allgem. musik. Zeitung. d. J.

Dass man klingende Körper dadurch, dass gläserne Stäbe mit nassen Fingern nach der Richtung der Länge gestrichen werden, in Bewegung setzen könne, habe ich bekanntermaassen zuerst entdeckt, und an meinem Euphon praktisch gezeigt; es würde somit wohl sobald niemand anders auf den Gedanken gekommen seyn, auch durch ein solches Streichen einen Klang hervorzubringen. Ein Euphon kann nicht anders definirt werden, als: ein Instrument, bey welchem klingende Körper, dadurch, dass man Glasstäbe der Länge nach streicht, in stetende Bewegung gesetzt werden. Ob nun die klingenden Körper Gabeln, oder Stäbe, oder Saiten u. s. w. seyn, ob man sich auch cylindrischer oder parallelopipedischer Streichstäbe bediene, ob auch die Einrichtung mehr oder weniger gut ist, thut hier nichts zur Sache. Alles, was also nach Bekanntwerdung der Existenz und Behandlungsart meines Euphons in dieser Sache geschehen ist, oder geschehen möchte, ist nichts als Erfindung, sondern als Abänderung einer schon vorhanden gewesenen Erfindung, oder auch als Zusatz dazu anzusehen. Eben so ist z. B. nur der erste, der ein Instrument baute oder angab, wo Saiten durch Hämmer vermittelst einer Tastatur angeschlagen werden, (meines Wissens Schröter in Nordhausen) als Erfinder des Pianoforte anzusehen, und alle Instrumente, welche diese Eigenschaft haben, man gebe ihnen, welche Einrichtung man wolle, und nenne sie allenfalls Clavecin royal, oder Forthien, oder Crescendo u. s. w. sind doch nichts anders, als Pianofortes, aber keine neue Erfindungen. Inventis facile est addere.

Wittenberg, im März 1800.

F. F. F. Chladni.

An den Herausgeber der Zeitschrift: Janus, in Weimar.

So wie Sie selbst in der Vorrede Ihrer Zeitschrift gestehen, sind sie von Profession ein *Rezensenten-Macher*, ein

Mensch, der wie Sie, nach eigener Angabe, schon 1200 Rezensionen geschrieben hat, kann, nach einer sehr natürlichen Folgerung, weiter Nichts seyn, als ein — *Rezensionen-Macher*. Wahrhaftig, Sie verdienen hierüber alle nur mögliche Bewunderung; doch ist es ganz und gar nicht wahrscheinlich, daß Sie, selbst bey Ihrem beyspiellosen *Genie*, auch im Gebiethe anderer schönen Künste bewandert seyn können. Sie werden es also nicht ungütig aufnehmen, wenn ich Sie bitte, da Sie jetzt ein *Journal* schreiben, und Ihnen alle Beyträge dazu willkommen sind, in Zukunft bey Einrückung *musikalischer Aufsätze* behutsamer zu Werke zu gehen, und erst ein Wenig zu prüfen, weis Geistes kind Ihre Herren Korrespondenten seyen.

Wer in aller Welt, der nur halbwege ein gesundes Ohr, und richtiges Gefühl hat, und sich bey einer ernsten Vorstellung von *Winters unterbrochenem Opferfeste* zugegen war, muß nicht über Ihren *Lanut* lachen, wenn er ihn sagen hört: *„das unterbrochene Opferfest, von Winter; nichts von besonderer Musik, alles so ganz gewöhnlich."* —

Sie mein lieber Anonymus, glaube ich recht gern, sind an dieser schiefen Beurtheilung eines wirklichen Meister-Werkes gänzlich unschuldig, denn schwerlich dürfte Ihnen wohl jemahls der Nahme Winter, bey Ihrem ziemlich trockenen und eintönigen Geschäfte, vorgekommen seyn.

Ich rathe Ihnen also, da der Artikel *Musik* über Ihren Horizont hinaus liegt, und ein so ernsthaftlicher Korrespondent Ihren *Lanut* schon bey seinem ersten Erscheinen, lächerlich machte, in Zukunft, wenn denn doch die Bogenzahl voll werden muß, — wenigstens von unserem Theater bitten wir — sich nur die Komödienzettel einsenden zu lassen.

Frankfurt den 29 Feb. 1800.

Maurer.

Karl von Dittersdorf's Biographie.

Es bedarf bey unserer Nation gewiß keiner außerordentlichen Anregung, sich auf eine thätige Art theilnehmend an dem Schicksale solcher Männer oder ihrer Angehörigen zu beweisen, die Verdienste um die deutsche Kunst und um das höhere Vergnügen ihrer Mitbürger haben. Doch scheint es, als wenn größtentheils erst nach ihrem Tode der Enthusiasmus für ihre Person und die Gerechtigkeit, welche man ihren Werken wiederfahren läßt, recht lebendig wurde.

Möchte dies doch der Fall für einen der beliebtesten deutschen Tonkünstler, den seit kurzem verstorbenen Karl von Dittersdorf seyn können! Nicht allein seine entschiedenen Verdienste um die neuere Epoche der dramatischen Musik, die Menge seiner größtentheils allgemein beliebten Werke, die Gemeinnützigkeit seiner Arbeiten, welche bey ihren vielen eigenthümlichen Schönheiten, fast von jedermann gekannt sind, sind es, auf die man hier besonders aufmerksam machen will, sondern seine Schicksale. Um wie viel mehr dieses das Interesse für seine Person erhöhen, sieht man aus der von ihm selbst seiner Familie hinterlassenen Biographie, welche, zu seiner Aufheiterung in der letzten traurigen Periode seines Lebens, von ihm selber seinem Sohne in die Feder diktirt, und zwey Tage vor seinem Tode beendigt wurde.

Ihn nun, diesen thätigen Mann, der in seinem Leben gewiß vielen Tausenden Vergnügen und Unterhaltung gewährte und noch immerfort gewährt, als einen Märtyrer seiner Rechtschaffenheit, in der letzten Zeit mit Mangel und Krankheit kämpfend, allein von den Wohlthaten eines großmüthigen Freundes erhalten, und überhaupt in seinem Künstler- und Menschenleben kennen zu lernen, ist gewiß eine Aussicht, bey welcher der gefühlvollere Theil des deutschen Publikums nicht gleichgültig seyn kann. Wir sind daher entschlossen, *zum Vortheil der hinterlassenen Familie*, die uns von derselben anvertraute Biographie, die nicht allein Dittersdorf's Leben erzählt, sondern auch in das Leben merkwürdiger Tonkünstler der neuern Zeiten eingreift und voll der interessantesten Anekdoten und Bemerkungen ist, von vielem Ueberflüssigen gereinigt und in Absicht des Style von einer sorgfältigen Hand bearbeitet, auf Pränumeration herauszugeben.

Um dem Edelmuthe der Theilnehmer, deren Namen dem Werke vorgedruckt werden sollen, entgegen zu kommen, so werden wir dreyerley Abdrücke davon veranstalten, einen auf Druckpapier, den Pränumerationspreis zu 1 Rthlr, auf schönem Schreibpapier zu 2, und auf Velin zu 3 Rthlr. Da nun die Erreichung unsers beabsichtigten Zweckes blos und allein nur die Herausgabe des Werkes bestimmen kann, so haben wir das gegründete Zutrauen, daß diese unsere Aufforderung an das nicht allein musikalische, sondern überhaupt gebildete Publikum nicht ohne glücklichen Erfolg für eine verwaiste Künstlerfamilie seyn werde, die wohl eine Feyer des Andenkens an ihren verlohrnen Versorger in den Herzen derer erwarten darf, für deren Vergnügen er einst sich nicht unbeträchtliche Verdienste erwarb!

Leipzig, im März 1800.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

Von des Hrn. Kapellmeister J. Haydns *Oratorium*:

Die Schöpfung

erscheint in wenigen Wochen in unserm Verlage ein vollständiger *Klavierauszug* von Hrn. A. E. Müller. Herr Müller ist durch seine eigene Compositionen und durch mehrere von ihm herausgegebene Klavierauszüge Mozartischer Opern zu bekannt, als daſs wir nöthig hätten, im Voraus etwas zu Empfehlung dieses Klavierauszugs zu sagen. Der Preis desselben wird nur 4 Gulden oder 2 Thlr. 16 Gr. Sächs. seyn. Diejenigen welche 5 Exemplare nehmen, erhalten das fünfte frey.

Breitkopf und Härtel.

Berichtigung.

In einer Nachricht im 57ten Stück dieser Zeitung über die Aufführung des Mozartischen Requiems in Dresden, ist die musikalische Gesellschaft, durch welche es aufgeführt wurde, irriger Weise, mit dem Namen des *a la fichen Dilettanten Konzerts* benannt. Diese Gesellschaft besteht jedoch keineswegs aus blos adelichen, sondern auch aus bürgerlichen Mitgliedern und führt den Namen: *Musikalische Akademie.*

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bonnet, 6 Duos concertans pour 2 Violons Op. 1 Liv. 1. pl. 1 Thlr. 18 Gr.
— — 6 — — Liv. 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Hoffmeister, 3 Duos pour 2 Flûtes Op. 51. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

George, Concert à Violon Principal, 2 Violons, Oboe, Cor, Alto et Basse Op. 2. pl. 2 Thlr. 4.

Steibelt, Combat Naval pour le Forte-Piano Op. 41. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Cazon, Rondeau avec Accompagnement de Fortepiano, pl. 16 Gr.

Amon, 3 Trios Concertantes pour Violon, Alto et Basse Op. 8. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Blasius, 3 Sonates pour Violon avec Accompagnement de Violoncelle Op. 4t. pl. 2 Thlr. 4 Gr.

George, 6 Sonates pour le Violon, Liv. 1. pl. 1 Thlr. 20 Gr.
— — 6 — Liv. 2. pl. 1 Thlr. 20 Gr.

Bocherini 6 Nouveaux Quintetti pour Flûte, ou Oboe, 2 Violons, Alto et Violoncelle Op. 45. Liv. 1. pl. 1 Thlr. 18 Gr.
— — 6 — detto Op. 45. Liv. 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Dussek, Grand Concert Militaire pour Pianoforte avec Accompagnement (ad Libitum) de Violons, Alto, Oboe, Flûtes, Clarinettes, Cors et une Basse Op. 40. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Alday, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Lampert, Rondeau avec Accompagnement de Fortepiano pl. 16 Gr.

Gebauer, 6 Duos de Clarinette et Basson Op. 22. Liv. 1. et 2. pl. 1 Thlr. 18 Gr.

Pichler, 3 Duos concertant pour 2 Flûtes Op. 1. pl. 1 Thlr. 18 Gr.
— — 3 — detto Op. 2. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

Lacroix, Duo pour 2 Violon Op. 12. pl. 1 Thlr.

Haydn, 3 Nouveaux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse Op. 76. pl. 2 Thlr. 16 Gr.

Koselach, Douze Pieces pour le Pianoforte Op. 42. pl. 2 Thlr.

Gebauer, 3 Pot-pourri, ou Quatuors Concertant pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson. pl. 2 Thlr.

Steibelt, Douze Walses pour le Fortepiano avec Accompagnement de Tamburin et Triangle Op. 56. pl. 2 Thlr.
— — — — pour 2 Flûtes pl. 1 Thlr. 8 Gr.
— — — — pour 2 Violons. pl. 1 Thlr. 8 Gr.

Punto, Quatorzieme Concerto pour Cor Principal avec Accompagnement à Grand Orchestre. pl. 2 Thlr. 4 Gr.

Amon, 3 Sonates pour le Fortepiano avec Accompagn. d'un Violon Op. 11. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 3 Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement d'un Violon ad Libitum Op. 55. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Quatuor pour le Fortepiano avec Accompagnement de Violon, Alto et Basse Op. 38. pl. 1 Thlr. 8 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April — Nº. 28. — 1800.

Abhandlung.

Ueber die Entstehung der Oper.

Wenn der verdienstvolle Herr Verfasser der *Abhandlung von der Oper*, im ersten Stücke des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, bey der Erklärung über die Art und Weise, wie sie entstanden ist, hin und her schwankt, und sich von einer Hypothese zur andern verschlagen sieht; so ist das nicht seine Schuld, sondern eine Folge der wenigen Aufmerksamkeit von Seiten der Tonkünstler, auf die Geschichte ihrer Kunst: oder auch, der Gleichgültigkeit der Gelehrten, seit dem letzten Jahrhunderte, gegen alles, was zur musikalischen Litteratur gehört, wodurch die wenigen Bemerkungen, welche wir über diesen wichtigen Gegenstand besitzen, nach und nach in gänzliche Vergessenheit gerathen sind, denn so ganz arm an hierzu nöthigen Nachrichten scheinet die musikalische Litteratur doch nicht zu seyn. Nur darf man sich nicht an die Philosophen und Aesthetiker wenden, welche die Künste in Pausch und Bogen auf eine Art behandeln, nach welcher sichs wohl im Allgemeinen recht schön über die Sache reden läfst, die einzelnen und besonderen Theile derselben aber unbestimmt und verworren bleiben. Auch nicht an die Dichter und kritischen Dramaturgen, die sich auch gewöhnlich, beym Mangel an hinreichenden musikalischen Kenntnissen, blofs auf den poetischen Theil der Oper einschränken. Ist irgendwo noch etwas von der Entstehungsart der Oper aufzufinden; so mufs es in musikalischen Büchern, und zwar in italiänischen, aufgesucht werden: da die Sache durchaus ein Gegenstand der Musik und von italiänischer Erfindung ist.

Dies alles aber wird sich finden, sobald Herr Dr. Forkel in seiner Geschichte bis an diesen Gegenstand gekommen seyn wird. Unterdessen erlaube man mir hier einige Bruchstücke von dem beyzubringen, was ich hin und wieder, besonders aber in den Werken des Doni, darüber gefunden habe, und was die Sache ohne Zweifel in helleres Licht setzen wird. Vorher aber ist es nöthig, Einiges über die Beschaffenheit der Vokalmusik zur Zeit der Entstehung der Oper, d. i. ums Jahr 1590, anzuführen.

Um diese Zeit kannte man beynahe keine andere Vokalmusik, als Missen, Psalmen, Motetten und Madrigalen, je vollstimmiger, desto besser: indem 5, 6, 7 und 8 Singstimmen eines Stücks, noch zu den gewöhnlichen gerechnet wurden. Bey Madrigalen und neapolitanischen Canzonetten, als Stücken, welche aufser der Kirche in Privatzirkeln gesungen wurden, mäfsigte man sich dennoch so weit, dafs man die gewöhnliche Anzahl der dazu gehörigen Singstimmen auf vier, höchstens fünfe, einschränkte. Alle diese Stücke aber blieben sich darin gleich, dafs, wenn sie auch nicht zu der Art von strengen Fugen gehörten; sie dennoch durchaus thematisch, oder in einem beständigen Gewebe von Nachahmungen gearbeitet waren. Hiervon machten selbst die Gesänge, welche bey angestellten Festen, oder in Staats-Aktionen auf den Bühnen abgesungen wurden, keine Ausnahme. Auch diese durften nicht anders als vierstimmig gegeben werden; so, dafs wenn eine verlassene Ariadne in Klagen über die Untreue ihres Theseus ausbrach, sogleich der hinter der Gardine versteckte

Alto, Tenore e Basso, nebst den in die Kulissen vertheilten Lautenisten und Violinisten mit einstimmten, um entweder ein förmliches Madrigal, oder wenigstens eine Canzonette daraus zu machen.

Wenn nun an der einen Seite die Kontrapunktisten um die Wette eiferten, es einander in der Vollstimmigkeit und in verschlungenen Harmonien ihrer Kompositionen zuvor zu thun, und dadurch in eben dem Grade die Symmetrie der Poesie, und selbst den Inhalt derselben, immer mehr aus den Augen setzten, und oft ganzlich vernichteten; so war dies den Dichtern eine Aergernifs, und denen des Kontrapunkts unkundigen Dilettanten eine Thorheit: indem sie doppelt dabey verlohren, einmal, weil sie eine Musik bewundern sollten, die sie nicht verstanden, und dann vornehmlich, indem sie zusehen mufsten, wie ihren mit so saurem Schweifse gewählten Ausdrücken und gebaueten Versen mitgespielt wurde. Man hörte also gerade die nehmlichen Klagen, wie von unsern gegenwärtigen unmusikalischen Dichtern und Dilettanten, aber freylich mit ungleich mehr Rechte.

Dieser Klagen endlich müde, wurde die Sache in dem Hause des Signore Gio. Bardi de' Conti di Vernio, eines in den griechischen Alterthümern erfahrnen Dilettanten zu Florenz, wo jeder Gelehrter, jeder Künstler und jeder Mann von Geschmack Zutritt fand, zur allgemeinen Untersuchung gebracht, da man insbesondere damit umgieng, ein, den Griechischen so viel möglich ähnliches Drama mit Gesang wieder herzustellen. In allen übrigen Künsten hatte man die Griechen bereits zum Muster genommen, und hatte sich wohl dabei befunden. Nur das Drama war noch unendlich weit von jenen hohen Werken der griechischen Dichter zurück. Die Poeten legten die wenigsten Hindernisse in den Weg. Sie arbeiteten, sobald sie der Sprache mächtig waren, gut oder schlecht nach ihren Mustern. Noch weniger konnte es an den dazu nöthigen Dekorationen etc. fehlen: indem man hierin bereits so viel Wunderbares und Ungeheures schon im 16ten Jahrhunderte, bey den angestellten Hof-Festen, geleistet hatte. Die Hauptschwierigkeit dabey war die Art der Musik, welche dem Vortrage der griechischen Tragödie am nächsten käme, und nach welcher das neue Drama abgesungen werden könnte, besonders aber, die sich zum Dialoge pafste: denn von alle den damals üblichen Musikarten schickte sich schlechterdings keine zum Dialoge. Die griechische Musik war aber bekanntlich verlohren gegangen.

Den ersten öffentlichen Schritt, die Künstler aus dieser Verlegenheit zu reifsen, und diesen Mangel zu ersetzen, that Vincenzio Galilei: indem er in seinem *Dialogo della musica antica e moderna*, 1585 und 1602, mit Hulfe des Girolamo Mei, die Misbräuche und das Unzweckmäfsige der Neuern nicht nur bestritt, sondern auch mit Hulfe des Giov. Bardi verschiedene Scenen aus dem Dante, und als diese gefielen, noch einen Theil der *Klagelieder Jeremias*, für eine Singstimme mit einer Viola da Gambe in Musik setzte, und in oben erwähnter Akademie, mit Ausdruck und Gefühl selbst absang. Ihn unterstützte ein anderes Mitglied dieser Gesellschaft, Namens Giulio Caccini aus Rom, ein gefühlvoller Sänger und Komponist. Dieser verfertigte nicht nur eine Menge einstimmiger Gesänge, wobey er immer die besten Poesien zu wählen wufste, sang sie selbst mit aller Kunst des Vortrags, wobey ihm blofs eine Laute akkompagnirte, sondern lehrte sie auch einer grofsen Menge seiner Schüler, worunter sich besonders seine Tochter hervorthat, so, dafs dadurch diese Kompositionsart, die er *Nuova musica* nannte, in ganz Italien verbreitet wurde. Dies war aber nichts anders, als eine verbesserte Psalmodie, die erste Anlage zum Recitativ und die Erfindung der sogenannten Musik im *stilo rappresentativo*.

Dies erst bahnte den Weg zur Bearbeitung einer Oper nach dem damaligen Ideale. Der gute Erfolg und der Beyfall dieser Unternehmungen munterte nun auch den Jacob Peri, ebenfalls einen grofsen Sänger, aber ungleich wichtigern Komponisten von Florenz auf, sich zu dieser Gesellschaft zu halten. Und als sich

Signor Bardi nach Rom wandte, unterzog sich Jacopo Corsi der Patronatschaft der Musik in seinem Hause, mit welchem Ottavio Rinuccini, ein vorzüglicher Poet, in engster Freundschaft lebte. Diese vortrefflichen Köpfe zusammen ruheten nun nicht eher, bis sie endlich ihr Ideal von einem griechischen Drama, in dem Pastorale *Daphne*, zur Wirklichkeit gebracht hatten. Rinuccini dichtete, und Jacopo Peri komponirte es. So wurde es in dem Hause des Corsi, zum allgemeinen Vergnügen von Florenz, aufgeführt. Diesem folgten bald mehrere kleine Stücke, aber alle durchaus in Musik recitirt; bis sie 1600, bey Gelegenheit der Vermählung Königs Heinrich IV. mit der *Euridice* zum erstenmale öffentlich auftraten: welche Rinuccini ebenfalls gedichtet hatte. In die Komposition derselben hingegen hatten sich diesmäl Peri und Caccini nicht nur getheilt, sondern beyde übernahmen auch selbst Rollen darin, und Caccini machte zugleich dabei den Korrepetitor.

Zwar hatte Emilio Cavaliere, ein römischer Patricier, Komponist und Kapellmeister, ebenfalls zu Florenz, schon 1590, in seinen Pastoralen: *il Satiro* und *la Disperazione di Filene*, Versuche ähnlicher Art angestellt, und auf die dasige Bühne gebracht; allein Erythraeus versagt diesen Stücken, theils ihres Inhalts wegen, theils wegen Mangel an Dekorationen und an kunstvollen Sängern, allen Anspruch auf den Namen einer Oper, worüber sich indefs noch mit ihm rechten liefse. Vielmehr scheint Cavaliere nicht zu obiger Gesellschaft schöner Geister gehört zu haben, und seine Arbeit durch Kabalen unterdrückt worden zu seyn.

Die erste Stadt, welche nun nach diesem Florentiner Muster, eine Oper in ihren Mauern sahe, war Venedig: wo Claudio Monteverde erst seine *Ariadne*, und dann 1607. seinen *Orfeo* aufs Theater brachte, und obendrein drucken liefs. Da man damals einer jeden handelnden Person ein besonderes, ihrem Charakter angemessenes Instrument zur Begleitung gab: so ist es werth, hier die Personen dieses *Orfeo*, mit den Instrumenten, welche Monteverde damit verbunden hat, aus dem Hawkins noch beyzubringen:

Personaggi.	*Stromenti.*
La Musica, Prologo – – –	Duoi Gravicembani.
Orfeo – – – –	Duoi Contrabassi de Viola.
Euridice – – –	Dieci Viole da brazzo.
Choro di Ninfe e Pastori – –	Un Arpa doppia.
Speranza – – –	Duoi Violini piccoli alla Francese.
Caronte – – – –	Duoi Chitaroni.
Chori di spiriti infernali – –	Duoi Organi de legno.
Proserpina – –	Tre Bassi da gamba.
Plutone – – –	Quattro Tromboni
Apollo – – – –	Un Regale.
Choro de pastori che fecero la moresca nel fine – – –	Duoi Cornetti. Un Flautina alla vigesima seconda. Un Clarino con tre trompe sordine.

Daran mögen sich diejenigen Komponisten unserer Zeit spiegeln, welche zu jedem Gesange, ohne Ansehn der Person, des Charakters und der Empfindung, alles zur Begleitung aufbieten, was nur blasen, geigen und trommeten kann. Zu verlangen, dafs wir uns unsers Reichthums an der seit 100 Jahren so sehr vervollkommneten Instrumentalmusik nicht bedienen sollten, wäre thörigte Affektation: aber die goldne Mittelstrafse halten, die verschiedenen Charaktere der Instrumente mehr zu beherzigen, zweckmäfsigern Gebrauch davon zu machen:

dann aber der Wirkung derselben nicht wieder durch das Hinsuthun anderer, von entgegengesetztem Charakter zu zerstöhren: dies scheint doch wohl unser geschmackvolleres Zeitalter fordern zu können? —

Dies wäre also die erste Entstehung der Oper, welche nicht eher, als nach der Erfindung des Recitativs zu Stande gebracht werden konnte. Proben von diesem ersten Recitative haben uns Burney und Hawkins in ihren Geschichten der Musik, in ganzen Scenen aus der *Euridice* und dem *Orfeo* aufbehalten, und wahrscheinlich wird dies Hr. Dr. Forkel, zum Besten seiner Landsleute, auch in seiner Geschichte thun. Wie nun diesem Recitative, *Carissimi*, 50 Jahre später, erst die rechte Form gegeben, und wie man nach und nach, die Monotonie zu vermeiden, die Arien beygefügt hat, gehört zur weitern Ausbildung der Oper.

B L. Gerber.

Recension.

VI Lieder von Hölty, in Musik gesetzt von Sterkel, Churmainzischen Kapellmeister. Augsburg, bey Gombart. Op. 40. (1 Fl.)

Es ist nicht viel davon zu sagen. Das erste kleine Lied: *Seufzer*, ist nur unbedingt gut zu nennen. Das *Mailied* ist ganz gewohnlich spielend. *Rosen auf den Weg gestreut* hätte nach der längst überall bekannten gleichsam nationalisirten Melodie von Reichardt gar nicht komponirt werden sollen, und ist sehr mifsrathen. Ueberhaupt sieht es in Absicht des metrischen Gefühls mit Hrn St. etwas mifslich aus (siehe auch die bereits in Nr. 41. vor. Jahrg. angezeigten Proben). Nachdem er die vier ersten Verse (Zeilen) ganz richtig gelesen, läfst er mit einemmal *alla stretta*, vermuthlich um das Hüpfen sinnlich anschauend zu machen, so singen, und schiebt einen seltsam ungerauen Rhythmus ein, (in einem Liede!):

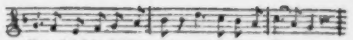

auch rückt er die beyden letzten Verse wieder ganz dem Gefühl entgegen. Das *Trinklied im May* ist ganz unbedeutend. *An ein Veilchen* ist dafür angenehmer und gehaltvoller, nur ist ein häfsliches Versehen in der Begleitung beim letzten Takte der zehnten Seite stehen geblieben:

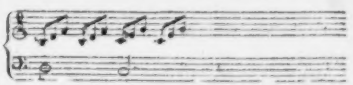

Das *Erndtelied*: „Sicheln schallen etc." ist, kleine Abänderungen ausgenommen, in Ton, Bewegung und Melodie fast völlig dasselbe von Weifs in Koppenhagen, das im 5ten Stück 2ten Jahrgangs dieser Zeitung mitgetheilt worden ist. Wozu das?

Nachricht.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

Nicht mit Unrecht wird Böhmen das Vaterland deutscher Tonkunst genannt. Die Menge grofser Tonkünstler, die dieses Land hervorgebracht, und der ehemalige blühende Zustand der Musik daselbst kann diese Benennung rechtfertigen. Böhmische Tonkünstler sind in allen berühmten Orchestern Europens zerstreut, und haben sich theils als Instrumentalisten, theils als Kompositeurs, den gröfsten Ruhm erworben. In Böhmen selbst gab es, und giebt es noch zum Theile so viel geschickte und vortreffliche Musiker aller Art, dafs man selbst auf dem Lande oft in unbedeutenden Oertern ein beträchtliches Orchester zusammen bringen, und die stärksten Kompositionen aufführen kann. In Prag aber insbesondere leben so viel gründliche Kenner, und vorzügliche Tonkünstler, dafs es wohl schwerlich eine Stadt

geben wird, wo sie verhältnifsmäfsig, zahlreicher anzutreffen waren: Ich nenne selbst Wien nicht aus, das überdies seine Tonkünstler gröfstentheils aus Böhmen rekrutirt. Ueberdiefs sind die gröfsten Schätzer und Mäzenaten der Musik zu Wien böhmische Kavaliere, und belohnen die Künstler mit pomnischen Geide! Diese Vorzüge müssen noch am Glanze gewinnen, wenn man die Bemerkung hinzusetzt, dafs sie freywillige natürliche Früchte der Naturanlagen und des Genies sind; zu ihrer Reife trug die Triebkraft der Belohnung oder Auszeichnung das wenigste bey! Es ist natürlich, nach den Ursachen dieser Erscheinung zu fragen!

Die erste und wirksamste ist die glückliche Anlage und der Hang zur Tonkunst, die zum Charakterzug der Nation gerechnet werden können. Man darf nur in Böhmen einige Zeit auf dem Lande leben, um dieses natürliche Talent zu beobachten. In den kleinsten Flecken, ja selbst in Dörfern, lernen Bauernkinder fast ohne Lehrmeister in kurzem Zeitraume singen, oder einige Instrumente spielen; und ohne Unterstützung, ohne Bezahlung wird bey dem Gottesdienst, meist von Handwerkern oder Ackersleuten, eine vollstimmige Figuralmusik aufgeführt, die freylich auf Vollkommenheit keinen Anspruch machen darf, aber doch immer einen Beweis der Naturanlage abgiebt. In Oertern, wo entweder der Grundherr, oder der Magistrat, der Tonkunst nur wenige Aufmerksamkeit schenket, hört man schon in und aufser der Kirche eine gute Musik. In Prag hört man oft in Gasthäusern Bierfiedler, die werth wären, in guten Orchestern angestellt zu seyn. Alle diese Musiker haben ihre Kunst nicht sowohl dem nothdürftigen Unterrichte als ihrem Talente mit Uebung verbunden, zu danken.

Die Erfahrung lehrt, dafs Kunsttalente das Erbe einer Nation nicht ausschliefsend seyn und jedes Land grofse Genies hervorbringen kann; aber nur die gröfsere Zahl, und die fortdauernde Nachfolge der Künstler beweiset, dafs in der Nation Talent und Kunstsinn liegt.

Die nächste Ursache des blühenden Zustandes der Tonkunst und der Bildung so vieler Künstler in Böhmen war die Pracht des Gottesdienstes, wenn die Tonkunst alle ihre Reize herleihen mufste — und die zu diesem Endzwecke von unsern musikliebenden Vorfahren an allen Kirchen gemachten Chorstiftungen. Schon im funfzehnten und sechszehnten Jahrhundert entstanden in den meisten Städten Böhmens die bekannten Litteraten-Brüderschaften. Der edle Zweck dieser Verbrüderungen und das Wesen ihrer Verfassung war: Verherrlichung des Gottesdienstes durch Gesang, Verbreitung der Andacht und christlicher Liebe *). Durch diese Gesellschaften wurde Kirchengesang und Musik am ersten und thätigsten unterstützt. Rudolph II., dessen Regierung in der Litteratur und Kunstgeschichte von Böhmen die schönste Epoche macht, hielt eine wohlbesetzte Kapelle aus Italienern und Böhmen. In dem eben angeführten Werke III. Heft kann man das Verzeichnifs des Personals derselben namentlich nachlesen.

Aber die bessere Periode für die Musik beginnt erst mit der Vertreibung der Protestanten aus Böhmen, unter Ferdinand II. und III., als die reichen Stifter, Klöster und Jesuitenkollegien in einen noch glänzendern Zustand, als vorher, gesetzt wurden. **) Die Pracht des Gottesdienstes sollte den Glanz des Triumphes erhohen, den die katholische Religion über den Protestantismus erhielt, und ihr die Anhänglichkeit des Volkes sichern. Bey jedem Kloster und Stifte, bey jeder gröfsern Pfarrkirche befanden sich entweder gestiftete Fonds zur Unterhaltung der Chormusik, oder reiche Abteyen unterhielten sie selbst aus Liebe und Wetteifer mit freygebiger Hand.

---

*) Nähere Auskunft über ihren Ursprung und ihre Verfassung findet man in den schätzbaren Materialien zur Statistik von Böhmen von dem seligen G. R. Rüdiger, herausgegeben, vom Herrn

**) Kaiser Joseph II. behielt sie auf und zog ihr Vermögen zum Schulfonde.

Das Chor bestand nun aus Sängern und Instrumentalmusikern. Sechs bis acht Singeknaben, welche im Kloster ernährt und gekleidet wurden, standen in der Aufsicht und Unterweisung des Kapellmeisters, den man den *regens Chori* nannte. Sie kamen schon korrekt, d. h. taktfest, und im Stande, vom Blatte die Noten zu lesen, in die Stiftung, und wurden nun in den Feinheiten der Kunst eingeweiht, und fortgebildet. Sie hatten überdiefs bey den vielen Kirchenfesten Gelegenheit zur Uebung und Auszeichnung; und da sie auch nach dem Verluste ihrer Stimme, wenn sie sonst Talente zeigten, in dem Kloster als Korrepetitoren oder Instrumentisten Unterhalt und Versorgung fanden, so mufste nothwendig ein grofser Wetteifer entstehen, und die Entwickelung der musikalischen Talente ungemein erleichtert werden. In den Jesuiten- und andern Seminarien war Musik der Haupttheil der Erholungen, der Unterhaltungen. An Festen und Rekreationstagen wurden von den Zöglingen Symfonien und Konzerte aufgeführt, und das Chor ihrer Kirche von ebendenselben versehen. Ein Student und Musiker waren zwey Begriffe, die man immer miteinander verband — und es war gewifs selten, einen Musensohn ohne Kenntnifs, wenigstens eines Instruments, zu finden. Musik war die Empfehlung für die Aufnahme ins Kloster — für den Eintritt in die angesehensten Häuser — selbst für Aufnahme des Livreybedienten in einen guten Dienst: Musik verschaffte dem Studenten gute Versorgung und Musse zu den Studien, sie öffnete ihm Aussichten in eine glückliche Zukunft.

Mufste diefs nicht die gröfste Aufmunterung für Eltern seyn, ihre Kinder schon zeitig in der Musik, besonders aber Singekunst, unterrichten zu lassen? — Dazu war selbst in jedem kleinen Marktflecken und Pfarrorte gute Gelegenheit; denn überall gab es einen Schullehrer, (Kantor) der zugleich ein geübter Musiker seyn mufste, und der Chormusik verstand. Der Werth und der Grad der Achtung dieser Leute wurde blos nach ihren musikalischen Talenten bestimmt; daher wurde der Kinderunterricht als Nebensache nachlässig, aber desto fleifsiger, und zwar täglich früh und Nachmittags der Unterricht in der Musik betrieben. Eine grofse Anzahl dieser Kantoren waren wirklich gründliche und talentvolle Tonkünstler: denn sie waren gröfstentheils ehedem Vokalisten in Prag, und erlernten da die Tonkunst. Ehe sie angestellt wurden, mufsten sie zunftmäfsig ihre Wanderschaften, theils im Lande, theils auch im Auslande verrichtet haben — und manche von ihnen kamen sehr weit. Dann wurden sie Subkantores, endlich, wenn es ihre Auszeichnung in der Musik verdiente, kamen sie in die erledigte Stelle des Kantors ein. Aus solchen gründlichen Schulen traten die Knaben, zwar roh und ohne Geschmack und Vortrag, aber doch als korrekte Sänger, in eine Fundationsstelle nach Prag, oder sonst in ein ansehnliches Stift auf dem Lande. Hier erhielten sie erst die vollkommene Ausbildung; wie oben erwähnt worden.

Auf solche Art wurde eine grofse Menge Jünglinge, und darunter manches vorzügliche Talent in der Tonkunst ausgebildet. Viele davon machten ihren Beruf daraus, und blieben Tonkünstler; die übrigen setzten ihre Studien fort, wurden Staatsbeamte, Geistliche, Wirthschaftsbeamte u. dgl., und behielten die Liebe und den Geschmack an der Musik durch ihre ganze Lebenszeit. Dies war besonders bey den Klostergeistlichen der Fall, die bey der grofsen Muse meist Musik trieben; und die Geschichte der böhmischen Tonkunst hat grofse Männer darunter aufzuweisen. Wovon später mehr. Auf dem Lande geschah das nemliche mit den zurückgebliebenen Singeknaben; sie wurden Handwerker oder Bauern, und sangen oder geigten noch immer auf dem Chor oder in der Schenke mit. Auf solche Art mufste nothwendig bey der Nation, die ohnedies für Musik so viel Naturanlage hatte, ein musikalischer Geist erweckt und allgemein verbreitet werden.

Da ferner fast alle böhmische Tonkünstler den ersten Unterricht in der Singekunst genossen hatten, gute Sänger waren, so läfst sich leicht

die Möglichkeit einer gröfsern Menge vortreflicher Kompositeurs und Instrumentalisten, als man sie in andern Ländern findet, begreifen.

Zu diesen allen für die Aufnahme der Tonkunst so günstigen Umständen ist noch der zu rechnen, dafs die meisten Grundobrigkeiten und edlen Familien erklärte Freunde und Unterstützer der Tonkunst waren; sie liefsen ihre Unterthanen unterrichten, und in vielen Häusern mufsten alle Hausbediente und Officianten musikalisch seyn, um desto leichter eine Musik aufführen zu können. Auch war es Sitte, dafs bey ihrem Winteraufenthalt in Prag in vielen der vornehmsten Häuser wochentlich grofse musikalische Akademien gegeben wurden, wobey die besten Tonkünstler der Stadt und anwesende Fremden ihre Talente zeigten. Am spätesten erhielt sich diese wahrhaft edle Art des Vergnügens im gräfl. Nostitzischen Hause. Sie hörte erst vor einigen Jahren auf. Es wäre überflufsig, zu zeigen, wie viel Einflufs diese Gewohnheit auf die Bildung der Talente und des Geschmacks haben mufste. Mehrere Kavaliere unterhielten ordentliche Kapellen von vorzüglichen Künstlern, mit st für Blasinstrumente; die einzige übrige ist die des Hrn. Grafen Joh. Pachta *). Einer der edelmüthigsten Unterstützer der Musik und aller schonen Künste in Böhmen war Franz Anton Graf von Spork, der in den drey ersten Decennien dieses Jahrhunderts lebte **). Er brachte die ersten Waldhornisten aus Frankreich in sein Vaterland; von diesen erlernten die Böhmen dies jetzt unter ihnen so beliebte Instrument. Man trifft oft auf dem Lande gemeine Leute an, die keine Note kennen, und doch dieses Instrument mit bewundernswürdiger Fertigkeit blasen.

Zur Bildung des guten Geschmacks im Gesange und den übrigen Zweigen der Tonkunst trug unstreitig am meisten die italiänische Operngesellschaft bey, die in Prag seit vielen Jahren bestanden hatte. Die Böhmen sahen zwar auch zu Zeiten Kantaten und Opern bey grofsen Feyerlichkeiten aufführen, wie das der Fall beym Krönungsfeste Karls IV. war. Damals wurden in dem Königl. Garten unter freyem Himmel grofse Opern aufgeführt; der berühmte Fuchs dirigirte das 200 Personen starke Orchester. Aber erst später unterhielt die Musikliebe des Publikums und des reichen böhmischen Adels, der damals noch in seinem Vaterlande lebte, eine stehende Operngesellschaft zu Prag. Unter diesen zeichnete sich diejenige besonders aus, die unter der Direktion des Bustelli vor etwa 25 Jahren stand. Sie lebt noch immer bey den Pragern in gutem Andenken; ihr gehört insbesondere das Verdienst auf den Geschmak der gründlichen böhmischen Tonkünstler sehr vortheilhaft gewirkt zu haben. Unsere würdigsten noch lebenden Künstler haben sich in ihrem Orchester, oder durch ihre Vorstellungen der besten, ernsthaften und komischen Opern gebildet ***). Bondini, der nach ihm kam, erhielt anfänglich den Ruf derselben aufrecht; aber seit einiger Zeit ist sie mit schnellen Schritten ihrem Verfalle entgegengegangen — wovon in der Folge mehr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

J. Haydn hat vor kurzem, auf Verlangen der Erzherzogin, Gemahlin des Palatinus von Ungarn, seine *Schöpfung* in Ofen aufgeführt, wohin jene Fürstin ihn hatte kommen lassen, um ihren Gemahl an seinem Geburtstage (den 9ten März) mit einer prachtvollen Aufführung dieser Musik zu überraschen. — Das Drama, *Herrmann von Unna*, mit Chören und Balletten

*) Es werden hier immer diejenigen böhmischen Kavaliere verstanden, die zu Prag ihren Wohnsitz haben. Denn die gröfsten und reichsten Familien leben zu Wien.

**) Seine Biographie ist in den Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrter und Künstler befindlich.

***) Der verdienstvolle Righini war auch dabey, und hat da sein Talent gebildet.

(die Musik von Vogler) wird auf dem Operntheater zu Kopenhagen mit ganz ungemeinem Beyfall wiederholt gegeben. Bey der 4ten Vorstellung verlohren drey Menschen im Gedränge das Leben. Das Negociiren mit Billets (das leider auch hin und wieder in Deutschland eingreift) ist dort so weit gestiegen, daſs solche industrieuse Menschen das Theater von früh 6 Uhr bis Nachmittags 4 Uhr — wo erst die Billets verkauft werden — belagert hielten, und manches Billet mit 3 bis vier Dukaten bezahlt werden muſste. Wir geben in einem der nächsten Blätter eine ausführliche Nachricht über dieses in jedem Betracht merkwürdige Schauspiel, mit untermischten Chören und Ballets, durch welches den Versuchen einiger der gröfsten jetzigen deutschen Dichter, unser Drama dem Drama der Alten wieder näher zu bringen, von anderer Seite mit Unterstützung entgegengekommen wird. — In Berlin, Dresden und andern Orten hat ein Herr Vogel Konzerte gegeben. Er soll ein Franzos seyn, seinen Namen germanisirt haben, und recht sehr hübsch, obschon nicht ausgezeichnet, Flöte spielen. Ein Hauptmanöver, wodurch er das Publikum, dem er doch etwas Neues und Artiges bringen will, zu gewinnen sucht, ist: daſs er mit deutlich zu hörenden Doppeltönen — Terzen, Sexten u. s. w. ganze musikalische Gedanken hindurch, überrascht. Die Sache ist diese: indem er den einen Ton auf der Flöte angiebt, singt er den andern dazu! Als Scherz in einer Gesellschaft möchte eine solche Spiegelfechterey wohl hingehen: sonst aber möchte man dem Virtuosen mit jenem lateinischen Epigramm zurufen: Ehrlicher Freund — mach' eins: aber mach's recht! —

Anekdote.

Auf dem Operntheater in Turin befand sich vor einiger Zeit eine junge Sängerin, mehr wegen ihrer körperlichen Schönheit und Unmoralität, als ihres Talentes, bemerkt. Sie begünstigte eine Menge Liebhaber nach der Reihe, und verstand die Kunst, jedem den süſsen Glauben mitzutheilen, er sey der einzige, den ihre reine Gegenliebe beglücke. Unter dieser Zahl befand sich ein Officier aus einer entlegenen Garnison, der das Carnevall in der Hauptstadt zubrachte, und schon eine starke Summe an die schöne Signora verschwendet hatte. Er kam eines Tages schnell von seinem Wahne zurück, da er sich mit eignen Augen von der Untreue seiner Göttin überzeugte. Ohne den mindesten Vorwurf entfernte er sich, brach kaltblütig den vertraulichen Umgang ab; sann aber auf Rache, die er auch im vollsten Maafse kühlte. — Die verabschiedete Schöne spielte bald darauf die Rolle der Tochter des Scipio. Im Recitativ hatte sie folgende Stelle zu deklamiren:

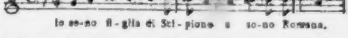

Mit den Schlufstönen der Bässe erhob sich eine starke Stimme im Parterre, und fuhr nun in dem wirklich folgenden Notensatz des Recitativs fort:

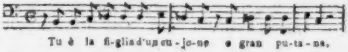

Das ganze Publikum horchte hoch auf, selbst der Hof verlangte zu wissen, wo die Stimme hergekommen sey, und hielt sich durch eine solche Frechheit beleidigt. Die Tochter des Scipio zerraufte ihr schönes Haar, und rannte mit allen Vorboten einer nahen Ohnmacht in die nächste Coulisse. Das Schauspiel hatte ein Ende, und die Verwirrung war allgemein. Nach einigen Minuten erschien die Beleidigte wieder auf der Bühne, und bat um Genugthuung. Man versprach sie, aber das *Corpus delicti* fehlte, denn das beschimpfte Mädchen konnte in der Musterung, die sie über alle ihre betrognen Liebhaber anstellte, doch den rechten nicht herausfinden, der ihr diesen Streich gespielt haben mochte. — Der Officier verrieth die Tragikomödie am Ende selbst: allein der König Emanuel mit seinem Hofe und ganz Turin belachten den Einfall des Kriegsmannes, ohne ihn zu ahnden, oder nur zu tadeln.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April **No. 29.** 1800.

Nachricht.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

(Fortsetzung.)

Unter den vielen musikalischen Genies, die Böhmen in diesem Jahrhunderte erzeugte, nenne ich hier nur einige der berühmtesten schon verstorbenen:

Misliweschek, der Sohn eines Prager Müllers, begab sich zeitig nach Italien, wo er, ungeachtet der National-Vorurtheile, sehr beliebt und bewundert ward. Er starb zu Rom 1782. — Gafsmann, K. K. Hofkapellmeister. Seine Verdienste und Werke sind noch im frischen Andenken; er ist der Lehrer des berühmten Salieri. — Ritter Gluck, dessen Name alles Lob überflüfsig macht. — Die Benda's. Deutschland hat das Genie dieser musikalischen Familie (die aus Benatek, Bunzlauer Kreises herstammte) lange schon gewürdigt. — Stamitz, Vater und Sohn, sind bekannt. — Seegert, ein grofser Orgelspieler, und der gründlichste Lehrer des Satzes und des Generalbasses, der die meisten jetzt in Böhmen blühenden Tonkünstler unterrichtete. Er war Organist an der Kreuzherrnkirche. Herr Türk in Halle gab seine Toccaten und Fugen für die Orgel in Leipzig 1797. heraus. — Brixi, Kapellmeister in der Metropolitankirche, ein grofses musikalisches Genie. Seine Kompositionen für die Kirche sind am bekanntesten, worin er einen aufserordentlichen Reichthum an Gedanken zeigte. Er war zu seiner Zeit der Liebling des musikalischen Publikums von Böhmen — hätte er mehr Ausbildung erhalten, er würde einer der berühmtesten Tonsetzer geworden seyn. — Werner, Violindirekteur bey dem Chor der Kreuzherrnkirche, war der gröfste Violoncellist in Deutschland — so dafs sich zu seiner Zeit kein Virtuos dieses Instruments nach Prag wagte: er verband Lieblichkeit, Geschmack im Vortrage, mit der seltensten Fertigkeit. Er setzte viele Sachen für das Violoncell. Auch auf der Violine war er Meister, und der vortrefflichste Chordirekteur, von dem unser berühmter Praupner (von dem noch hernach die Rede seyn wird) die Kunst der Direktion gelernt hatte. — Neubauer starb in der Blüthe seiner Jahre und seines Genies in Buckeburg als Fürstl. Schaumburgischer Konzertmeister. Seine Biographie und die Würdigung seiner musikalischen Verdienste sind im Nekrolog, 6ter Jahrg. 2ter Band. Weba, ein wahres musikalisches Genie. Er war zuerst Singeknabe an der Kreuzherrnkirche, und bildete sich da aus durch Umgang mit Seegert, Kozeluch und Praupner. Bald zeigte er selbst in den ersten jugendlichen Versuchen der Kompositionen so viel Genie und Geschmack, dafs alle Kenner auf ihn aufmerksam wurden, und sich die grofsten Hoffnungen von seinem Talente machten. Er verliefs bald darauf Böhmen, und es ist dem Verfasser nicht gelungen, weitere Nachrichten über ihn zu erlangen. — Franz Duschek. Der Tod und das Verdienst dieses sehr schätzbaren Kunstlers wurde in dem vorigen Jahrgange dieser Zeitung angezeigt. Er hat sich als ein trefflicher Klavierspieler, als Komponist, und Verbreiter des guten Geschmacks in Böhmen vorzüglich ausgezeichnet. — Dieses Verzeichnifs konnte noch lange mit grofsen Namen fortgesetzt werden, wenn es die Gränzen des Aufsatzes zuliefsen.

Der Wetteifer, in dieser süfsen Kunst sich auszuzeichnen, der noch vor kurzem in Prag und Böhmen so lebhaft war, ist zwar stark erkaltet: aber wir haben doch noch viel treffliche Künstler aus den bessern Zeiten der Musik übrig. Vielen davon fehlt nichts, als der Muth, ein besserer Wirkungskreis und Celebrität, um zu glänzen und allgemein beliebt zu werden. Ihr Talent und Verdienst ist gröfser als ihr Ruf. Die Ursache hiervon liegt in der Beschränktheit ihres Wirkungskreises, in dem Mangel an Unterstützung, und vorzüglich in dem schädlichen Vorurtheil, dafs man dem Fremden und Ausländischen den Vorzug vor dem vaterländischen Verdienste ertheilt. Dieſs Vorurtheil herrscht besonders bey jener Klasse von Menschen, die hier zu Lande durch ihren Rang und ihre Reichthümer den Ausschlag geben.

Ich will zum Beweis meiner Behauptung einige unserer noch lebenden Künstler nennen, deren Werth und Talent bey uns anerkannt ist, und dem Auslande bekannt zu werden verdient. Den ersten Rang behaupten unstreitig folgende: Johann Kozeluch (ein naher Verwandter Leopolds, der zu Wien lebt), Wenzel Praupner, Vinzenz Maschek, Johann Kucharz. — Es ist schwer zu bestimmen, wer von ihnen einen Vorzug verdiene, da jeder in irgend einer Rücksicht der erste zu Prag ist. Kozeluch, Kapellmeister an der Metropolitankirche, ist der gründlichste Kenner des Kontrapunkts, und seine Fugen sind Meisterstücke, die den Werken der gröfsten Meister an die Seite gesetzt werden können. Er schrieb viele vortreffliche Werke — Oratorien, Opern, Messen, Chöre, Arien u. dgl. In allen ist die strengste Korrektheit des Satzes mit Ernst und Würde verknüpft. Es ist Schade, dafs er jetzt so wenig setzt, und so wenig von sich bekannt werden läfst. Seine zwey gröfsern Kinder, Sohn und Tochter, haben es im Spiel auf dem Fortepiano schon in einem Alter von etwa 16 Jahren sehr weit gebracht, und lassen viel von sich hoffen. Kozeluch gehört unter die Tonkunstler, die auf die Regel noch mit Strenge halten. Er ist der Patriarch der Prager Tonkunst.

Vinzenz Maschek, Chorregens an der St. Niklaskirche auf der kleinen Seite, verbindet ein doppeltes gleich grofses Talent! Er ist einer unserer besten Klavierspieler, und ein gedankenreicher lieblicher Tonsetzer! Jenes Talent bildete der verstorbene Duschek — dieses der grofse Seegert. Er hat eine Menge schatzbarer Werke fürs Klavier und das ganze Orchester komponirt. Seine Ballette und Tänze sind von vorzüglichem Werthe — denn Anmuth und ein leichter fliefsender Gesang sind das Auszeichnende seiner Sätze. Sein grofstes und bestes Werk ist die Musik zu der vom Prof. Meifsner verfafsten Kantate an den Erzherzog Karl nach dem Feldzuge von 1796, die zweymal mit allgemeinem Beyfalle der Kenner und Nichtkenner gegeben ward. Seitdem er Chorregens ist, verfafste er mehr grofse Messen, die seinen Ruhm ansehnlich vermehrt haben. Er nähert sich in diesem Fache merklich dem Ziele der Vollkommenheit, das in der Kirchenmusik so schwer zu erreichen ist: denn er wird immer ernster, und unterdrückt jene blühenden leichten Melodien, und die üppige zu sehr mahlende Harmonie, die man in seinen ersten Kirchensachen tadelte. Er hatte oft bey Gelegenheit Märsche komponirt, die jedesmal so gefielen, dafs sie wahre Volksgesänge wurden: welches gewifs ein Beweis von Genie ist. Er gehört unter die thatigsten und fruchtbarsten Tonsetzer Bohmens.

Praupner war ehedem einer der guten Organisten, und unstreitig der beste Violinkonzertist, der die schwersten Konzerte von Lolly mit Fertigkeit spielte: und im Quartett war ihm an Ausdruck, Lieblichkeit und Stärke des Tons niemand gleich. Dieses hat er aufgegeben, weil es mit seiner jetzigen Beschäftigung unverträglich ist. Er ist nemlich Chorregens in zwey Kirchen, und Direktor des Opern- und Schauspiel-Orchesters — beydes in solcher Vollkommenheit, dafs ihn selbst seine Feinde für das Muster dieses Faches anerkennen! Diese so seltene Kunst dankt er vorzüglich dem berühmten Worner, von dem oben Erwähnung geschah. Als Chorregens hat er das grofse seltene Ver-

dienst, treffliche Sänger zu bilden: seine Vokalisten sind gegenwärtig die besten in Prag — mancher schon berühmt gewordene Sänger und Tonkünstler war sein Zögling. Ich nenne nur einen Wanietschek, der erst als Diskantist, dann als Bassist, den ersten Rang in Prag behauptete, und Herrn Cussy. Aber es giebt auch keinen so fleifsigen und thätigen Mann, als er ist. Die beste, solideste Kirchenmusik hört man in den Kirchen, wo er Direktor ist, d. h. bey den Kreuzherrn und im Tein. Nie läfst er sich herab, die Würde der Kirchenmusik durch Theatergesänge oder tanzmäfsige Liedeleyen zu beleidigen — er führt keine Messe auf, die nicht den Stempel des guten Geschmacks an sich trägt. Michael Haydn, Mozart, Johann Kozeluch, Hasse, Gafsmann, sind seine Männer. Aber nicht geringer ist sein Verdienst als Tonsetzer. Er hat Reichthum an Gedanken, Geschmack, und eine solche Gründlichkeit, dafs man ihn in derselben unserm Kozeluch an die Seite setzen darf. Seine Messen sind so vortrefflich, dafs sie oft Kenner für Michael-Haydnsche hielten. Allgemein bewundert wurde auch die Musik zu einem Melodrama *Circe*, welches er vor etwa zehn Jahren für das Nationaltheater schrieb. Kurz, Praupner verbindet mit der gründlichsten Einsicht in die Tiefen des Generalbasses und der Setzkunst ein grofses praktisches Talent, gute Gedanken und natürlichen Geschmack. Er liebt und übt seine Kunst mit derjenigen Wärme, die ein sicheres Zeichen des Genie's ist, und verträgt nichts weniger, als schiefes Raisonnement über Musik, oder Nachläfsigkeit in der Ausführung. Eben so schätzbar, als sein musikalisches Talent, ist sein redlicher Charakter, seine Offenherzigkeit, Wahrheitsliebe und Dienstfertigkeit. Und doch — man mufs es öffentlich sagen — lastete Noth und Armuth auch an seinem Genie, bis endlich seit ohngefähr sechs Jahren seine Vorzüge den Sieg gewannen, und seine Glücksumstände ansehnlich verbessert wurden.

Sein jüngerer Bruder ist ein biedrer Mann, und trefflicher Orchestergeiger.

Kucharz ist der erste Orgelspieler in Prag; er verbindet die Kenntnisse seines Lehrers Seegert im Generalbasse mit Geschmack, Fertigkeit und Würde im Vortrage. Man kann also sagen, dafs er in dieser Rücksicht seinen berühmten Lehrer übertrifft. Er ist zugleich Meister auf der Harmonika und dem Fortepiano, ein sehr beliebter Lehrer auf diesem Instrumente und in der Singekunst. Er war ehedem Maestro der Operngesellschaft, und trug dadurch viel zu dem ehemaligen guten Rufe dieser Anstalt bey. Seine Kompositionen sind sehr gut: besonders die Ballette, Konzerte für die Orgel- und Opernstücke. Seine Musikaliensammlung in verschiedenen Fächern ist beträchtlich. Kurz, Kucharz ist einer der ersten Tonkünstler zu Prag: überdiefs, was wohl eben so viel werth ist, ein aufgeklärter Mann voll Rechtschaffenheit.

An diese ersten Stammhalter des Nationalruhms in der Tonkunst verdient angeschlossen zu werden: Herr Lozuk der ältere — einer der grundlichsten Theoretiker in der Musik, ein vorzüglicher Lehrer in dem Klavierspiele und trefflicher Organist. Dieser brave Mann vereinigt mit seiner Kunst eine für Musiker seltene Einsicht in der alten Litteratur der Romer: er kennt seinen Tacitus, Horaz und Cicero eben so gut, als Mozart und Haydn! Er lebt in einer wahrhaft philosophischen Abgeschiedenheit.

In den neuesten Zeiten haben einige junge Männer durch ihre Talente und Kompositionen Aufmerksamkeit und Theilnahme erweckt. Unter diesen sind folgende die hoffnungsvollesten:

Joseph Rösler, Dionys Weber, Johann Witassek. Die Natur gab allen dreyen ein nicht gemeines Maafs von Talenten, die sie gröfstentheils durch eigenen Fleifs, ohne besondere Lehrmeister, zu einem Grad der Vollkommenheit ausgebildet haben, dafs man ihnen nur Gerechtigkeit wiederfahren läfst, wenn man sie Künstler nennt. Insbesondere gilt diefs von dem braven Rösler. Er hat von der frühesten Jugend für die Kunst den gröfsten Hang gezeigt. Ohne Unterstützung, ohne eine

bestimmte Aussicht hat er sich ganz der Musik hingegeben, und kein Hindernifs war so grofs, seinen Eifer zu besiegen. Er studirt unablässig gute Schriftsteller sowohl, als die Partituren grofser Meister. Dadurch wurde er in den Stand gesetzt, auch ohne Lehrmeister ausgezeichnete Fortschritte zu thun. Dieser Künstler ist durch die musikalische Zeitung bekannt geworden. Er war einige Zeit Kucharz's würdiger Nachfolger in dem Opernorchester, wo er durch viele Stücke in der italienischen Oper, *Amor und Psyche*, die sehr gefielen, auch in diesem schweren Fache sein vielversprechendes Talent erprobt hat. Er spielt überdiefs das Fortepiano mit grofser Fertigkeit, Präcision und Anmuth, hat sich auch durch seine italienische Oper, die er für das Karneval in Venedig 1798, und wozu der rühmlich bekannte Abbate Piatoli ihm den Text ausarbeitete — in Italien einen Namen gemacht.

Weber, der ihm in vielen ähnlich ist, empfahl sich sehr durch die vorzüglich gut gerathene Musik zu der zweyten Kantate, an den Retter Böhmens, Erzherzog Karl, die an dem Geburtsfeste des Kaisers 1797. auf Veranstaltung der hiesigen Universität aufgeführt wurde. Seine Musik zu dem Volksliede, welche er zu der nemlichen Feyerlichkeit gesetzt hatte, ist dadurch erprobt, dafs das Lied wirklich Volkslied geworden ist. Es macht dem Verfasser dieser Darstellung ein wahres Vergnügen, das musikalische Publikum auf diesen Mann aufmerksam zu machen, denn es ist kein Zweifel, dafs er die grofsen Erwartungen, die er bey jedem Kenner erregt hat, erfüllen werde, indem er mit so viel Fleifs, Geschmack und Enthusiasmus studirt, und die Schönheit der Klassiker in der Tonkunst so tief empfindet. *)

J. Witassek, der Sohn eines Schulmeisters in Horzin, einer dem Fürsten August Lobkowitz gehörigen Herrschaft, ward als Knabe schon ein sehr fertiger Klavierspieler. **) Der alte Fürst bemerkte sein Talent, nahm ihn nach Prag, wo ihn der verstorbene Franz Duschek im Vortrage einige Zeit Unterricht gab. Er erlangte bald eine solche Vollkommenheit im Klavierspiel, dafs er in einigen musikalischen Akademien die schwersten Konzerte von Mozart mit aufserordentlichem Beyfalle spielen konnte. Sein Vortrag ist sanft und ausdrucksvoll, leicht, und mit einer seltenen Geläufigkeit verbunden. Der selige Duschek schätzte ihn unter allen seinen Schülern am meisten. Mozart selbst, bey seinem letzten Aufenthalte in Prag (damals war Witassek 19 Jahr alt) würdigte dessen Spiel seines Beyfalles. In der Komposition war ihm blos sein glückliches Talent Wegweiser und Lehrer. Alle seine Versuche zeichnen sich durch Anmuth, liebliche Gedanken und Natürlichkeit aus. Er hat besonders sogenannte Harmoniemusik, Tanzmusik, und auch einiges im Kirchenstyl. Er ist gegenwärtig in Diensten des Grafen Friedrich von Nostitz, eines unsrer geschmackvollsten und gründlichsten Kenner der Musik unter der Noblesse.

Weniger reich ist Prag gegenwärtig an vorzüglichen Instrumentalmusikern, weil jeder Künstler, wenn er sein Talent ausgebildet hat, Böhmen, das ihm weder Brod noch Ruhm geben kann, verlafst, um im Auslande beydes zu finden. Die wenigen Virtuosen auf einzelnen Instrumenten, die zu Hause geblieben sind, müssen ihren Unterhalt mit Unterrichtgeben kümmerlich erwerben, und verlieren freylich dabey oft Zeit oder Laune, zu höhern Vollkommenheiten zu gelangen. Doch will ich die vorzüglichsten unsrer Instrumentisten nennen.

Im Klavierspiel: Vinzenz Maschek, Johann Witassek, J. Rösler, Johann Kucharz, Lozuk, deren Verdienste schon

*) Weber hat eine Oper fertig, die so viel Schönheiten in sich vereiniget, dafs man bedauern mufs, sie noch nicht auf der Bühne zu sehen.

**) Sein Vater ist einer von den gründlichen Männern, die auf dem Lande selbst in Dörfern zur Verbreitung der Tonkunst sonst so thätig mitgewirkt haben — deren aber wenige übrig sind.

geschildert worden. — Johann Wenzel, Organist in der Domkirche, besitzt ungemein viel Fertigkeit, weniger Zartheit und Delikatesse, und ist ein vorzüglicher Prima-vista-Spieler. Er hat den *Idomeneo* und zwey Symphonien von Mozart für das Klavier arrangirt und herausgegeben.

Im Orgelspiele: Kucharz, Praupner der ältere, Wenzel, der aber als Orgelspieler zu viel Passagen u. dgl., und zu wenig hier nothwendige Würde und Erhabenheit zeigt. Ozermak, Schmidt, Prokop, letztere drey würdige Schüler des unvergeßlichen Seegerts.

Auf der Violin: Praupner der ältere und sein Bruder. Wenzel Kral, erster Violinist im Opernorchester, und an mehrern der größten Kirchenchöre, besitzt eine seltene Geläufigkeit, und spielt die schwersten Sachen mit Geschmack und Ausdruck vom Blatte weg. Seitdem Praupner aufhört, das Instrument zu kultiviren, ist er unstreitig der erste Violinspieler zu Prag. Obermeyer, ehemals Kammerdiener bey dem Grafen Vinzenz von Waldstein, lebt jetzt auf dem Lande. Sein starker, reiner, ausgearbeiteter Ton findet nicht sobald seines Gleichen. Schade, daß er nun als Landwirth für die Kunst ganz verlohren ist. Er ware unser bester Quartettspieler.

Johann Kutschera, Regens Chori an der St. Heinrichskirche, und Direkteur der 1ten Violine am Orchester in der Oper, hat einen angenehmen Vortrag.

Der Name Kutschera ist hier übrigens von einer sehr guten Vorbedeutung für die Tonkunst, denn wir haben vier Tonkünstler dieses Namens, wovon drey wirkliche Virtuosen genannt zu werden verdienen. Einer davon ist der ehengenannte, der zweyte Joseph Kutschera bey dem K. K. Landesgubernium, ein junger Mann, hat im geschmackvollen Vortrage *à la Camera* bey uns niemanden über sich: das Adagio insbesondere spielt er mit wahrer Empfindung. Mozarts Quartetten und Quintetten bezaubern in seiner Darstellung. Er ist eben so brav auf dem Violoncell, woraus er einen lieblichen Ton hervorzulocken versteht. Es ist zu bedauern, daß ein so treffliches Talent in der Kanzeley sich abstumpfen muß. Das nämliche gilt von dem dritten Kutschera, einem absolvirten Juristen. Dieser Jüngling besitzt ein treffliches Talent für die Musik. Violine und Violoncell behandelt er mit gleicher Leichtigkeit und Fertigkeit, und ist, so wie der vorige, fast ganz sein eigner Lehrer gewesen: beyde würden gewiß große Virtuosen werden, wenn Musik, zu der sie so viel Liebe mit Talent vereinigen, ihr Beruf wäre! Man könnte also ein ganzes Quartett von Kutschera's zusammenbringen.

Anton Grams ist ohne Nebenbuhler der erste Kontrabaßspieler zu Prag. Stärke und Reinheit des Tons, und Deutlichkeit im Vortrage sind seine vorzüglichsten Eigenschaften. Er ist ein trefflicher Schüler des bekannten Natter, der im Kontrabaß und Trinken vielleicht nicht seines Gleichen hatte.

Auf dem Violoncello ist Wenzel Stiasey der älteste unser erster Meister. Er spielt zwar keine Konzerte, aber dafür hat er viel schätzbarere Verdienste: er behandelt das Instrument mit der größten Richtigkeit — sein Ton ist stark und lieblich; damit verbindet er eine große Kenntniß des Generalbasses, und versteht das Recitativ so vollstimmig in ganzen Akkorden zu begleiten, daß man oft nicht begreift, wie er die Finger setzt. Diese seltene und schwere Kunst dankt er dem berühmten Seegert, der sie auch vollkommen inne hatte.

Die Blasinstrumente fangen an, abzunehmen: doch giebt es noch einige gute Meister aus den vorigen bessern Zeiten. Franz Leitel auf der Flote und Oboe, zeichnet sich durch gleiche Schönheit des Tons auf beyden Instrumenten aus. Wenzel Dwornik ist ein wirklicher Virtuose auf der Klarinette, so wie Tomann auf dem Fagotte — beyde treffliche Subjekte des Opernorchesters, und die Zierde der Harmonie des Grafen Johann Pachta. Die Brüder Kauer sind

die besten Oboisten. Das Waldhorn ist ein sehr beliebtes Instrument in Böhmen, und hat grofse und viele Meister, besonders auf dem Lande; der Raum verbietet, sie aufzuführen.

Die Posaune, dieses vernachlässigte Instrument, hat an Gotthard Stolle, einem Geistlichen aus dem ehemaligen Cisterzienserkloster Königssaal einen Meister von seltener Vollkommenheit; und ich zweifle, dafs es nicht nur in Böhmen, sondern selbst in Europa, einen Künstler dieses Instruments geben wird, den man ihm vorziehen könnte. Mit einem milden, schmelzenden Ton, den man diesem Instrument nicht zutrauen sollte, und nur mit einer schönen, reinen Tenorstimme vergleichen kann, verbindet er eine Fertigkeit und Sicherheit, die zur Bewunderung hinreifst. Stolle ist ein Beweis, wie sehr Musik sonst in den Klöstern kultiviret und geschätzet ward.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Zwölf Lieder in Musik gesetzt von F. H. von Dalberg. Erfurt, bey Beyer und Maring 1799.

Da Herr von Dalberg, als Liebhaber betrachtet, eine schonende Kritik zu erwarten berechtigt ist, so begnügen wir uns damit, ihm für die Zukunft strengeres Studium des reinen Satzes, des Rhythmus und der Kunstregeln überhaupt, zu empfehlen. Zu einem guten Liede gehört wahrlich sehr viel: und ein Lied, das vielleicht einem nachsichtsvollen Familienzirkel Freude gewähren kann, ist darum noch nicht immer würdig, vor dem Richterstuhle des Publikums zu erscheinen.

Romanze, Lieb' und Hoffnung, holde Sterne etc., für die Harfe oder Fortepiano, von Fattscheck. Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme, der Börse gegenüber.

Recensent bedauert die Viertelstunde, welche er zum Anhören dieses schalen Produkts anwenden mufste!

Nachricht.

Berlin, Anfangs März.

Reisen haben mich verhindert, die Opern *Semiramis* von Himmel und *Tigranes* von Righini selbst zu hören. *) Mad. Schik, welche wegen Kränklichkeit der Marchetti in der ersten die Partie der Semiramis übernahm, soll nicht ganz so im grofsen Opernhause, wie in unserm kleinen Nationaltheater, gefallen haben; den Grund weifs ich nicht, indem ich glaube, dafs ihre so starke Stimme doch wohl auch das Opernhaus zu füllen im Stande wäre. Mehr Sensation hat *Tigranes* erregt, theils wegen einiger wirklich schönen Piecen in der Musik, theils wegen einiger vortrefflichen Dekorationen. Besonders sorgfältig ist das Akkompagnement gearbeitet, und sehr charakteristisch die Musik zu den Ballets, obwohl letztere auch wieder, wie gewöhnlich, viel zu sehr die Oper überschwemmen, und wenn sie pantomimisch seyn sollen, noch ganz anders exekutirt werden müssen. Noch ein besonderes Ballet, worin sich zwey fremde Tänzer zeigten, folgte der Oper, und verlängerte so die Vorstellung bis gegen 10 Uhr. Ich theile Ihnen anstatt des Versäumten einige Bemerkungen über die Oper *Medea* mit, welche ich selbst, wie Sie wissen, von Paris erhielt, und die nach der deutschen Uebersetzung des Theaterdichters, Hrn. Herclots, den 17ten d. M. zum erstenmal im Nationaltheater zum Benefiz der Mad. Schik gegeben wurde. *Medea*, Oper in drey Akten, von

*) Wir rücken nächstens eine allgemeine Uebersicht des jetzigen Musikwesens in Berlin, von einem andern Verfasser, ein, wo auch über diese Opern ausführlicher gesprochen wird. d. Redakt.

dem durch Elisa und Lodoiska rühmlichst bekannten *Cherubini* komponirt, und zum erstenmal den 13ten Marz 1797. in dem *Theatre de la rue feydeau* in Paris aufgeführt, ist nach dem franzosischen recht guten Text von Herrn Herclots sehr treffend übersetzt, und ich ziehe im Gesange den deutschen noch dem Originaltexte vor; doch hat der franzosische Text vortrefflichen leidenschaftlichen Ausdruck. Der Komponist bleibt stets dem Hauptcharakter getreu, arbeitet fur den höchsten Effekt durch Vorstellung von Rache, Wuth und Verzweiflung. Er hat das Verdienst der Einheit im Ganzen, und der Mannigfaltigkeit im Einzelnen. Es lafst sich keine grösere Reichhaltigkeit des Akkompagnements, und kein getreuerer Ausdruck der Leidenschaft denken, als durchaus in dieser Oper herrscht. Nur selten war mir die zu grofse Fulle der Harmonie etwas unangenehm, da sie meine Aufmerksamkeit von der Singstimme abziehn mufste, und diese auch vielleicht etwas bedeckte — ein Fehler der meisten jetzigen franzosischen Komponisten, wie z. B. Mehul's in seiner Oper *Timoleon*. Doch ich verzeihe hier diesen Fehler dem Komponisten sehr gern, da er im Ganzen den höchsten Effekt so sehr bewürkte, und bey dem wirklich etwas Einformigen der Handlung (die in drey Akten nichts enthalt, als das kurze Gottersche Monodram) so unerschopflich und immer interessant in neuen Modulationen war. Cherubini schildert in der sehr fleifsig gearbeiteten und an Harmonie äufserst reichhaltigen Ouverture aus F moll den Hauptcharakter des Stucks ganz unverfehlbar, wozu er die Tonart sehr passend wählte. Das Quintett aus b, womit der erste Akt anfangt, wird von Creusa und ihren vier Begleiterinnen gesungen. Erstere äufsert wegen ihrer bevorstehenden Vermählung mit dem geliebten Jason und ihres künftigen Schicksals angstliche Ahndungen, worüber ihre Begleiterinnen sie zu beruhigen suchen, welche anfangs immer nur in zwey Stimmen abwechselnd einfallen, endlich aber im Chor schliefsen *):

Fort mit dem Gram, mit schwermuthsvollen Klagen!
Bald wird durch Amors Hand dein schönster Wunsch gewährt!
Bald ifget Hymens Glück in wonnevollen Tagen
Jeden Harm, den dein Busen nährt!

Dies Quintett ist von Floten, Klarinetten, Hornern in Es und Fagotten, aufser den Saiten-Instrumenten begleitet. Aller Fleifs ist auf die Begleitung gewandt: ich konnte Ihnen Stellen von, besonders auch fur den Kenner der Harmonie, hinreifsender Schonheit mittheilen: aber der ganze Satz ist, bey der wenigen darin statt findenden Handlung, nach meiner Meinung, zu weitläuftig ausgefuhrt und zu lang. Es schliefst sich sogleich an dasselbe, Recitativ und Arie der Creusa, letztere aus C, mit obligater Flote begleitet, worin sie Hymen zum Schutz ihrer Verbindung anruft. Ich enthalte mich alles Urtheils über diese sehr brillante und geschmackvoll begleitete Bravourarie, da ich sie Ihnen nächstens in einem Auszuge mitzutheilen hofe. Im zweyten Auftritt erscheint Creon, der König von Corinth mit Jason, und versichert letztern, dafs er seine Kinder vor der Rache von Pelias Sohne jederzeit beschutzen werde. Jason bittet darauf Creusen um Erlaubnifs, dafs seine Krieger ihr den Preis seiner Siege zu Fufsen legen durfen, und im dritten Auftritt ziehen die Argonauten wahrend eines sehr charakteristischen Marsches und damit verbundenen Chors vor Creon und Creusa im Triumph mit dem goldnen Vliefs und einem Modell des Schiffs der Argonauten, vorbey. Indem sie den Chor wiederholen:

Dir, o Creusa, weiht Jason, voll Glut,
Seines Triumphs erhabenste Trophäen.
Den Beytrag der Liebe durch Pracht zu erhöhen,
Sey Colchos Goldvlifs nun Amors Tribut!

erinnert der Name Colchos sie an ihre Besorgnisse, und macht ihre Furcht vor Medea's Zauberkünsten aufs neue lebhafter rege: sie unterbricht Chor und Marsch auf eine erschutternde

*) Chassez au loin ce funeste présage,
Du plus charmant des Dieux vos Voeux sont écoutés,
Bientôt le tendre Hymen effacera l'image
Des malheurs que vous redoutez.

Weise, mit den ausdrucksvoll komponirten Worten: „Dies Wort der Qual ist ein Dolch meinem Herzen" — bricht die Musik ab, Creusa steigt vom Thron, Creon und Jason folgen ihr, und sie entdeckt beyden die Ursache ihrer Unruhe, dafs sie Medeens, Jasons verlassener Gemahlin, Rache fürchte, worüber sie Jason in der folgenden Arie aus A dur, Larghetto, blofs von Saiten-Instrumenten begleitet, zu beruhigen sucht:

Ich bin frey von der Hand einer Gattin voll Tücke,
Die stets mein Unglück, meine Schande war!
Ich biete jetzt aufs neue der Liebe mich dar.
Mein mutherfülltes Herz vertraut dem Glücke!
Versöhnt wird Hymens Zorn durch ein liebendes Paar!
Ha! dein Verdienst, dein Reiz, dein Werth bürgt schon dafür.
Dafs ewig mich dies Band entzücke!
Dein treuer Jason schwört zu deinen Füfsen hier:
Keine Zeit, keine Macht zerreifst sein Band mit dir!

Hierauf fällt sogleich ein Recitativ ein, worin Creon seine Tochter mit dem Schutz der Götter tröstet, und in dem darauf folgenden Arioso aus F dur die Götter anfleht, sich seiner Kinder anzunehmen. Dieses sehr feyerliche und flehende Arioso geht in ein allgemeines Chor über, in welchem der vorige Hauptgedanke vortrefflich ausgeführt wird, und die Worte:

Erhört unser Flehn, o ihr Götter!

vollkommen ausgedrückt worden. Ich würde zu weitläuftig werden, wenn ich Ihnen jedesmahl das Wie und Warum anzeigen sollte, denn schon jetzt mufs ich viele Schönheiten unberührt lassen, da ich Ihren Lesern nicht die Partitur, die vor mir liegt, gleichfalls vorlegen kann. Im vierten Auftritt meldet ein Anführer des Volks dem Könige die Ankunft einer Fremden, welche sich für eine Priesterin Apolls ausgebe, und gekommen sey, das Orakel über die Vermählung der Prinzessin um Rath zu fragen. Creusa ist bestürzt. Der König befiehlt, sie herzuführen, und — Medea tritt ein, mit einem langen Schleyer bedeckt, und spricht im Hintergrunde mit starker Stimme: „Dies also ist der Pallast, wo der berühmte Jason mit seinen Lorbeern und dem goldnen Vliefse prahlt! Jason erschrickt über ihre Stimme. Medea tritt vor, geht auf Jason zu, und entschleyert sich, indem sie spricht: „Volk von Corinth, sey ruhig, von dir will ich nichts; nur mit dir, Jason, habe ich es zu thun! Kennst du mich, Verräther?" — Man erkennt Medeen: das Volk flieht bey ihrem Anblick, Creusa fällt ohnmächtig in die Arme ihrer Begleiterinnen, Creon ist erstaunt, Jason verwirrt, und Medea heftet ihre Augen unbeweglich mit fürchterlicher Wuth auf ihren Gemahl. So endigt der sechste Auftritt. Im siebenten macht Medea ihrem Gemahl Vorwürfe, seiner Treulosigkeit wegen, welche sie mit Drohungen begleitet, und als Creon, darüber aufgebracht, sie an Acast, den Sohn des Pelias, auszuliefern droht, erwiedert Medea: „Diese Drohung ist eines Königs unwerth. Ich könnte mit einem einzigen Wort — doch ich kann mich zurückhalten — Feinde, die nicht furchtbar sind, haben auch von mir nichts zu befürchten." — Hierauf folgt Creons Arie in H moll, von Hoboen, Hornern und Pauken begleitet:

Zittre du vor dem Loos der Verbrecher!
Die Rache schleudert schon nach dir den Wetterstrahl!
Bebe du vor des Abgrundes ewigem Rächer,
Und vor der Orcus unendlicher Qual!

Der leidenschaftliche Ausdruck dieser Arie ist vortrefflich, und eine eben so schöne Würkung macht es, dafs beym Schlufs der ersten Hälfte der Arie in der Dominante, auch Creusa, ohne die Hauptmelodie zu unterbrechen, gleichsam für sich, mit einzelnen Tönen in Klagen und fromme Wünsche ausbricht: „Weh mir Armen! Götter! beschützet den Gemahl!" — Creon geht zornig ab, und die Frauen singen, indem sie Creusen abführen: „Ihr Götter! beschützet ihre Wahl!" — Im siebenten Auftritt wendet Medea sowohl Drohungen als Bitten (in der Arie aus F) an, um Jason von der Vermählung mit Creusen abzubringen. Als dieser aber immer sie mit Verachtung und Abscheu behandelt, und auf seiner neuen Verbindung besteht, hält sie ihre Wuth nicht mehr zurück, und ein weitläuftig ausgeführtes Duett aus E moll zwischen Medea und Jason beschliefst den ersten Akt.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten April — **№. 30.** — 1800.

NACHRICHT.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

(Fortsetzung.)

In der Singekunst stehet die berühmte Josepha Duschek oben an. Sie ist in diesem Fache noch immer unsere erste Künstlerin. Ihre Vorzüge sind durch ihre Reisen zu bekannt, als dafs sie eine weitere Schilderung erforderten. Das nehmliche gilt von der braven Gattin des Advokaten Devecchy, gebohrnen Cannabich, der Tochter und Schwester berühmter Musiker. Sie gehört unter die korrektesten Sängerinnen, die der Verfasser je gehört — sie besitzt überdiefs viel Musikkenntnifs, und ist auch auf dem Fortepiano eine Meisterin. Sie ist zwar keine Böhmin von Geburt, aber, da sie hier in der Oper so allgemein gefallen hat, und nun die Gattin eines Böhmen ist, so darf sie immer Böhmen sein nennen! Als Tenoristen zeichnen sich zwey Schüler Praupners, Kussy und Anton Ramisch, aus, beyde schatzbare und gründliche Künstler. Der erstere spielt auch das Violoncell mit Delikatesse und Fertigkeit. Franz Strobach, Chordirektor an der Lauretanischen Kapelle, ein geschmackvoller Sänger, singt den Mezzo-Basso.

Unter den Dilettanten giebt es viele gründliche Kenner und ausgebildete Künstler, die den vorigen nicht viel nachgeben. Es würde den Aufsatz zu sehr erweitern, wenn ich diese zahlreiche Klasse beschreiben wollte! Ich nenne nur folgende, die mir am bekanntesten sind. *) Thomas Kunz, der sinnreiche Erfinder des Orchestrions, dessen in dem vorigen Jahrgange der musikalischen Zeitung mit Ruhm erwähnt wurde. Er ist ein sehr geschickter Klavierspieler, und hat sich auch im Satze vortheilhaft ausgezeichnet. Sein Geschmack ist fein und richtig. Fern von allen Geschäften lebt er in wahrhaft philosophischer Ruhe blos seinen Freunden und der sanften Trösterin des Trübsinnes — der Tonkunst. Sein natürliches mechanisches Genie, dem er nun ganz nachhängt, das er durch Lektüre und Versuche ausgebildet, läfst noch mehrere Erfindungen erwarten. Er hat jetzt sein verbessertes Bogenklavier vollendet. Der Banquier Wenzel Biedermann, ein Schüler des vortrefflichen Praupners, dem er seine ganze gründliche Musik verdankt. Durch Fleifs und Geschicklichkeit brachte es dieser brave Mann, der vor ohngefähr 20 Jahren noch von dem Unterrichte im Klavier sich erhalten mufste, nun so weit, dafs seine Handlung eine der ansehnlichsten zu Prag ist. Musik war die zufällige Veranlassung zu seinem Glücke; sie empfahl ihn, und öffnete ihm die Bahn, worauf er nun so glücklich geworden ist. Bey allen seinen ausgebreiteten Geschäften denkt er an diese seine Wohlthäterin mit Dankbarkeit, und kultivirt sie, so gut es seine Zeit und Umstände zulassen. Seinen lieben Praupner verehrt er mit dem Gefühl eines dankbaren Schülers. Er

*) Sollte ich hier einige ausgelassen haben, die es werth wären, angeführt zu werden, so ist es nicht der Fehler meines Willens, sondern blos des Gedächtnisses. Uebrigens ist diese Klasse von Künstlern so zahlreich, dafs es vergebliche Mühe wäre, nach Vollständigkeit des Verzeichnisses zu streben.

ist unstreitig einer unserer gründlichsten Beurtheiler der Tonkunst. Das Klavier spielte er einst mit Ausdruck und Präcision. — Konka, Doktor der Rechte und Landesadvokat, ein trefflicher Klavierspieler — der mit unsern besten Meistern wetteifern kann. Er schrieb verschiedene geschmackvolle Sachen für Klavier, und für die Blasinstrumente, die sein Talent zur Komposition bewiesen. Joseph Held, Doktor der Arzneykunde, ein junger Mann, voll Talent, guter Sänger, glücklicher Kompositeur für den Gesang, voll origineller Laune; und der gröfste Meister auf der Guitarre. Er brachte es auf diesem romantischen, aber beschränkten Instrumente zu einem hohen Grade der Vollkommenheit! — Joseph Reger, Doktor der Rechte, ein gründlicher Tonkünstler, korrekter Sänger und trefflicher Klavierspieler; behandelt nebst dem noch mehrere Instrumente. — Alex. Parzizek, Normalschuldirektor, ein grofser Freund der Tonkunst. Die Versuche in der Komposition, die er blos zum Vergnügen treibt, zeugen von seinem Talent. — v. Schindelaer, Herzogl. Zweybrückischer Geh. Rath, ein guter Violoncellist. — Graf Friedrich v. Nostitz ist einer unserer besten Violinspieler zu Prag. Mit diesem Talent verbindet er einen richtigen und feinen Geschmack in der Tonkunst, deren Schönheit er vortrefflich zu schätzen versteht. Seine liebenswürdige Gemahlin (gebohrne v. Burdett) verdient den besten Sängerinnen Prags nicht nur ihrer lieblichen Stimme, sondern vorzüglich des richtigen Vortrags wegen, an die Seite gesetzt zu werden. — Graf Joh. v. Nostitz, ein Bruder des vorigen, ist ein guter Violinspieler. Gräfin v. Schlick, gebohrne Nostitz, eine Schwester dieser musikalischen edlen Familie, spielt das Fortepiano sehr gut, und zeichnet sich durch einen soliden Geschmack in der Tonkunst aus. — Graf Philipp v. Kolowrat Krakowsky, Gubernialrath, ist ein Meister der Violine, und geschmackvoller Kenner der Musik.

Eine noch gröfsere Anzahl vortrefflicher Dilettanten und Tonkünstler von Profession ist auf dem Lande zerstreut; unter ihnen giebt es selbst einige geschätzte Komponisten. Ich würde hier viele nennen können, wenn es der Zweck des Aufsatzes wäre, ein vollständiges Künstlerverzeichnifs zu liefern. Ueberdiefs gestehe ich offenherzig, dafs mir aus einer so grofsen Anzahl alle nicht bekannt sind — ich fürchte daher ungerecht zu werden, wenn ich einen oder den andern aufgezeichneten Künstler auslassen sollte.

Eine eben so grofse Anzahl berühmter Tonkünstler lebt im Auslande; denn jedes aufkeimende Genie, das nicht durch Verhältnisse zurückgehalten wird, verläfst seinen vaterländischen Boden, wo wenig Aussicht und Aufmunterung seiner wartet. Ich will nur die berühmtesten anführen. In Wien leben sehr viele; die bekanntesten darunter sind folgende:

Johann Wanhall. Seine Klaviersätze und Kirchenkompositionen sind eben so bekannt als beliebt. — Leopold Kozeluch, ein trefflicher Klavierspieler und guter Kompositeur. Deutschland kennt und schätzt seinen Namen, so wie seine Werke schon lange. Als Mozart noch lebte, war er sein erklärter Gegner und Tadler. Die Ursache davon soll ein Bonmot gewesen seyn, wodurch Mozart bewies, wie gut Schätzung fremden Verdienstes dem wahren Genie ansteht. *) Bey der Krönung Leopolds, da beyde Künstler in Prag anwesend waren, äufserte Kozeluch diese Stimmung seines Geistes zu laut, und wahrlich nicht zu seinem Vortheil! denn seit dieser Zeit verlohr sich ein grofser Theil des Interesse, mit dem ihn sonst jeder Böhme seinen Landsmann nannte. Selbst seine damals verfafste Kantate wurde kalt aufgenommen, und ist hier längst vergessen. Möge diefs jeder Künstler zu seinem eigenen Vortheile beherzigen! Neid und Tadelsucht ist nicht das Mittel, einen grofsen Mann zu übertreffen. — Gyrowetz, ein guter Klavierspieler, durch seine Kompositionen als Quar-

*) Die Anekdote steht in Mozarts Biographie vom Prof. Niemetschek.

tetten, Symfonien und Arien bekannt. — Abt Gelinek, ein meisterhafter Klavierspieler, besitzt Fertigkeit, Genauigkeit und schmelzend schönen Vortrag. Er ist auch durch seine vielen gut gearbeiteten Variationen bekannt. — Kraft, Violinist in Diensten des regierenden Fürsten von Lobkowitz, ein wahrer Virtuos auf diesem Instrumente. Sein Sohn zeigt gleichfalls viel Genie. — Hauschka nebst Kraft, die besten Violonzellisten in Wien. — In London lebt der berühmte Klavierspieler und Kompositeur Dussik, ein Liebling der Engländer. — Cibulka, ein junger Mann, hat Prag erst vor einigen Jahren verlassen, wo er sich durch seine vielversprechenden Kompositionen, Lieder, Symfonien, Tänze etc. bereits sehr beliebt gemacht hatte. — Hurka lebt in Berlin als Kapellsänger. Er war Singeknabe bey den Kreuzherrn; ist durch seine Kunst im Gesange und mehrere schöne Kompositionen in Deutschland bekannt. Seine Stimme hat jetzt allerdings verlohren. — Pichel, Musikdirektor in Mailand, bey dem ehemaligen Gouverneur Erzherzog Ferdinand, gegenwärtig in Wien, durch gute und viele Kompositionen bekannt. — Fiala in Rufsland; berühmt als Instrumentalist und Kompositeur. *)

Diese grofse Anzahl der Tonkünstler mufs man als die Frucht und Folge der vorigen günstigen Zeiten für die Musik in Böhmen betrachten — die nun leider! vorüber sind. Die Periode des Verfalles dieser süfsen Kunst, die unserer Nation so viel Ruhm erwarb, hat bereits seit vielen Jahren angefangen!

Der Verfall der Vokalmusik ist schon sehr fuhlbar, und auch geschickte Instrumentalisten fangen an, auszugehen **). Niemals ist zwar mehr geklimpert und gefiedelt worden, als jetzt, aber nie begnügte man sich auch so mit Mittelmäfsigkeit und Seichtigkeit, als jetzt. Gründliche Lehrer werden seltner, und da das Musiklernen blos zum Zeitvertreib geschieht, so achtet man nicht auf sie, und setzt sich immer ein nahes Ziel. Auch will alles jetzt nur Klavier spielen, und möglichst bald — so etwas von einem Virtuosen darauf werden — wodurch dem Spiel anderer Instrumente nicht nur, sondern selbst dem soliden Klavierspiel, viel Schaden geschieht.

Eine der Hauptursachen der gröfsten Blüthe der Tonkunst waren die Chorstiftungen in den reichen Klöstern und Stiftern, und die gründlichen Musikschulen auf dem Lande. Beyde haben nun aufgehört. Die Chorstiftungen sind mit den Klostern zugleich eingezogen worden, und mit ihnen die Versorgung und Unterstützung vieler hundert Tonkünstler, welche da von Kindheit auf ihr Talent gebildet haben. Die wenigen reichen Klöster, die noch übrig geblieben sind, thun jetzt wenig oder gar nichts für die Musik, und können es auch nicht. Ihre Einkünfte sind durch die Abgaben an den Religionsfonds und durch Kriegssteuern so beschränkt, dafs sie sich kaum selbst erhalten können. Dadurch hat aller Wetteifer sein Ende erreicht, und die Kirchenmusik wird überall ohne besonderes Interesse — nur so weit die alten, für die gegenwärtigen Zeiten geringen Fundationen reichen, erhalten und betrieben. Unter allen Stiftern haben sich in vorigen Zeiten die Kreuzherrn an der Brücke durch ihre Musikunterstützung am meisten ausgezeichnet. Sie versammleten nicht nur die besten Tonkünstler von Prag in ihrem Chore; sondern liefsen selbst grofse Meister aus Italien zur Bildung ihrer Sänger, und Vervollkommnung der Musik nach Prag kommen. Aus ihrer Schule sind auch die meisten nun berühmten Tonkünst-

*) Ein sehr thätiger Böhmischer Gelehrter, Herr Gottfried Dlabacy, Bibliothekar des Strahöfer Prämonstratenserstifts, sammlete seit vielen Jahren Materialien zu einem Künstlerlexikon der Böhmen; wenn dieses einst herauskommt, wird das Publikum über die Menge Böhmischer Tonkünstler erstaunen.

**) Eben da ich das schreibe, wird unser vortreflicher Fagottist Toman, zur Betrübnifs aller Freunde der Tonkunst, begraben.

ler hervorgegangen. Sie unterhielten 8 Chorknaben, die vortreffliche Sänger waren, oder später geworden sind; ihre Musiker waren zahlreich und vortrefflich. Sie führten oft die berühmtesten Oratorien am Charfreytage in der Kirche, oder bey andern Gelegenheiten im Konventsaale auf. Alles dieses hat nun aus den angeführten Ursachen aufgehört, und wenn gleich durch die Bemühung Praupners die Musik des Kreuzherrnchors die beste in Prag ist, so ist doch aller Glanz, aller Wetteifer, alle Unterstützung verschwunden!

Das nehmliche gilt von so manchen andern Stiftern. Auch die vielen Studentenseminarien, wo Apollo der Minerva oft die Oberherrschaft streitig machte, sind nicht mehr. Dadurch ist die Aussicht auf Unterstützung für junge Leute gänzlich gesperrt. Gründe genug, dafs man auf dem Lande die Kinder nicht mehr so fleifsig und häufig zum Musikunterrichte antreibt: denn wozu soll sie ihnen?

Aber eine noch stärkere, und für den Verfall der Musik entscheidende Ursache fieng schon an vor dieser zu wirken; dies ist die Einführung der Normalschulen in Böhmen, und die daraus erfolgte Umformung des gesammten Schulwesens auf dem Lande. Unter den Erfordernissen zum Lehramte, die man nach dem neuen System von einem Schullehrer heischte, ward der Musik gar nicht gedacht. Eine Menge neuer Lehrer wurden in Landschulen angestellt, die gar keine Musik verstanden; die besten Musiker aus den ehemahligen Kantoren waren vielleicht gerade die schlechtesten Normalisten — wurden daher verachtet oder abgesetzt. Ueberdiefs bekamen nunmehr die Schullehrer so vielerley Tabellen, Berichte und dergleichen Papiersudeleyen mehr aufser ihren Schulstunden zu verfassen, dafs ihnen Lust und Mufse vergieng, an Musik zu denken; und wenn sie ja manchem nicht vergieng, so vertrieb man sie ihm. Denn es ward eine Art von Bann auf die musicirenden Schullehrer gelegt, indem man ihnen untersagte, sich damit bey Hochzeiten oder andern Gelegenheiten eine Zubufse zu ihrem kärglichen Gehalte zu verdienen. Zu allem dem wurden bald darauf die Litteratengesellschaften aufgehoben, welche für die Unterhaltung der Kirchenmusik so treulich besorgt waren; die Schullehrer verlohren dadurch manchen Zuschufs, und die Tonkunst eine Stütze. So ward die gröfste Quelle der Böhmischen Tonkünstler, der Unterricht auf dem Lande, vernichtet, und die üble Wirkung davon ist bereits in dem einreifsenden Mangel an Vokalmusikern fühlbar. Was noch auf dem Lande hin und her geschieht, ist nur seltene Wirkung des Genies, oder eines besondern Enthusiasmus für die Kunst. Der reiche Adel liebt nicht mehr den Aufenthalt in Prag, sondern folgt dem Hofe. Wie sehr mufste der musikalische Genius Böhmens belebt werden, wenn der Fürst Lobkowitz, ein solcher Freund, Kenner, und grofsmüthiger Unterstützer der Tonkunst, oder die reichen Fürsten Lichtenstein und Schwarzenberg in Prag lebten! Was für einen Schwung bekäme die Kunst durch die treffliche Kapelle des erstern? — Der übrige Adel, der in Prag wohnt, liebt zwar die Musik allerdings, unterstützt sie aber nicht, und trägt dadurch nicht wenig zu dem Verluste des Nationalruhms in dieser Kunst bey. Von mehreren Kapellen, die sonst in den Häusern der Edlen gehalten wurden, ist nichts mehr übrig; der einzige Graf Johann von Pachta hält (wie schon erwähnt wurde) eine Harmonie, von sehr guten — ja wohl unsern besten Künstlern der Blasinstrumente. Böhmen und Prag mufs dafür diesem Freund der Tonkunst Dank zollen, weil seine Kapelle eine gute Pflanzschule für diese Gattung der Instrumentalmusik ist. Wie ganz anders war es noch vor 30 oder 20 Jahren, als die Thune, Czerniffne, Klenzue, Salme, Sporke, und mehrere andere edle Familienmit dem innigsten Interesse die Musik unterstützten! Die gröfsten Kenner und Freunde der Tonkunst sind gegenwärtig noch der würdige Präsident des Appellationsgerichts Graf von Spork, und Graf Friedrich von Nostitz. Beyde geben öfter zu Hause Kammermusik, und verbinden mit grofsen Talenten einen sehr richtigen Ge-

senmack, wodurch sie eine auffallende Ausnahme von vielen ihres Ranges sind! Graf Nostitz versorgte einen unserer vorzüglicheren Künstler, den Klavierspieler Witassek; und da er im Besitze eines grofsen Vermögens ist, und von jeher durch liberale Gesinnungen und Patriotismus sich ausgezeichnet hat: so darf man hoffen, dafs er, der Denkungsart seines Hauses getreu, noch vieles für die Künste, besonders die Musik, thun werde! *)

Uebrigens giebt es hier unter dem jungen Adel viele gute Dilettanten! das Fortepiano ist natürlich das Lieblingsinstrument. Die politischen Umstände, in denen sich die österreichische Monarchie befindet: der seit 10 Jahren ununterbrochen wüthende Krieg, und die dadurch nothwendig gewordene Einschränkung in den Ausgaben eines jeden Partikuliers — dieses sind zwar keine besondern, aber doch im Ganzen sehr wirksame Ursachen des Verwelkens der Kunstblüthe.

Wir sind daher auf dem Wege des Verfalls — und wenn es so fortgeht, so wird Prag mit der Zeit aufhören, eine hohe Schule der Tonkunst zu seyn. Denn der Mangel an Instrumentalisten und Sängern bricht wirklich ein; die Gründlichkeit verliehrt sich; Charlatanerie, Geschmacklosigkeit und Hang zur Tändeley nehmen bey Leuten von Metier sowohl, als bey den Dilettanten, noch mehr aber bey dem Publikum überhand. Der liebe Himmel möge uns nur die alten, soliden Meister, diese Stützen der Kunst, noch lange erhalten, — denn der Nachwachs kommt sehr dünne zum Vorschein!

Von den vielen wohlbesetzten Musikchören in den Kirchen sind in Prag jetzt nur 6 beträchtliche übrig: An der Loretto-Kapelle: an der Metropolitankirche; an der St. Niklas-Pfarrkirche auf der kleinen Seite: bey den Kreuzherrn mit dem rothen Sterne an der Brücke; an der Teiner Pfarrkirche auf der Altstadt; bey St. Heinrich auf der Neustadt.

An den übrigen Pfarrkirchen sind zwar auch Musikchöre, aber von minderer Beträchtlichkeit. Die Singeknaben sind in den meisten bey weitem nicht mehr so geschickt, wie in vorigen Zeiten; denn sie kommen vom Lande, schlechter unterrichtet, und können also eine hohe Stufe der Vollkommenheit, trotz aller Bemühung und Uebung der Direktoren, nicht erreichen.

Eine lobenswerthe Ausnahme machen die Chorknaben des Musikdirektors Praupner an den 2 Kirchen, wo er Kapellmeister ist; (nemlich bey den Kreuzherrn und in der Teinkirche). Aber dieſs kann auch nur ein unermüdeter Fleifs bewirken, der diesem Manne ganz eigen ist. An seinen zwey Kirchen wird die Musik durch seine vortreffliche Leitung am besten exekutirt.

Uebrigens zeichnen sich öfters auch die übrigen vier Kirchenchöre durch öftere Aufführung vortrefflicher Musikwerke aus.

Das Opernorchester ist zwar verhältnifsmäsig schwach besetzt, (es bestehet nur aus 3 ersten, 3 zweyten Violinen, 2 Bratschen, den Bassen und den gehörigen Blasinstrumenten) aber es kann nach dem Zeugnisse Mozarts und mehrerer berühmten Tonsetzer, die es kennen lernten, unter die vorzüglichen in Deutschland gerechnet werden. Es enthält zwar keine grofsen Konzertspieler oder Virtuosen vom ersten Range: aber alle Glieder desselben sind geschickte, gründliche, und einige sogar treffliche Künstler, die vom Ehrgefühl angefeuert, durch bescheidene Verläugnung ihrer persönlichen Vorzüge und eine lange Zeit fortgesetztes Zusammenspielen ein treffliches übereinstimmendes Ganze ausmachen, das nur von Einer Seele belebt zu seyn scheint. Es hat oft die schwersten Sätze von Mozart ohne Probe zu seiner völligen Zufriedenheit ausgeführt. Man darf nur die Instrumentalpartie des *Don Juan* betrachten, die Mozart für dies Orchester schrieb, um mein Urtheil wahr zu finden. Eben so ein ehrenvolles Urtheil hat der berühmte Kapellmeister Winter darüber gefällt, und durch die

Univ.-B. München

*) Auch das Clam-Gallasische Haus gehört unter die vorzüglichen Gönner der Kunst.

kunstvolle Instrumentation seiner in Prag geschriebenen italienischen Oper: *Der Triumph des schönen Geschlechts*, bestätigt. Es darf also nicht befremden, wenn es von Kennern, vielen berühmten Orchestern, die mehr eigentliche Virtuosen zählen, in der Akkuratesse und Zusammenstimmung vorgezogen wird. Seine Stützen sind viele, von den oben schon angeführten Tonkünstlern, als Praupner — (die Seele desselben) Kral, der jüngere Praupner; Kutschera; Stiasny; Grams; Leitl; Dwornik etc. Mit dem Tode Tomans erlitt es einen schwer zu ersetzenden Verlust.

Nebst diesem Orchester kann man noch leicht zwey andere zusammenbringen, die zwar diesem nicht gleichkommen, aber doch im Stande sind, grofse Sätze auszuführen.

Musikschulen. Seit der Einführung der Normalschulen giebt es eigentlich keine, weder in Prag, noch auf dem Lande: eben so wenig irgend ein Institut zur Beförderung und Vervollkommnung der Kunst. Der Unterricht wird blos dem Triebe der Natur überlassen; oder höchstens von Meistern stundenweise beygebracht. Auf dem Lande ist noch hin und her ein gründlicher Musiklehrer in den Schulen aus den vorigen Zeiten übrig, bey dem die Jugend den Unterricht in den ersten Gründen erhält. In Prag selbst thun diefs zum Theil die Chorregenten. Diefs sind alle unsere Unterrichtsanstalten in der Musik.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Zwey grofse Quartetten für zwey Violinen, Bratsche und Violoncell, verfertigt, und dem Herrn Doctor Brassir hochachtungsvoll zugeeignet von M. G. Fischer, (Schüler von Kittel). Erstes Werk. Offenbach a. M., bey Johann André. Preis 2½ Fl.

Einem Manne, der so ehrenvoll in die musikalische Autorwelt eintritt, gebührt vor allem der beste Glückwunsch. Seit langer Zeit hat dem Rec., als Künstler und Verehrer wahrer, solider Kunsttalente, nicht leicht eine neue Künstlerbekanntschaft so viel Freude gewährt, als die gegenwärtige. Freylich ist diese Bekanntschaft noch jung, und schränkt sich lediglich auf diese zwey Quartetten ein; aber nicht sowohl auf die Länge der Dauer, sondern auf Entdeckung und Aeufserung harmonischer Uebereinstimmung kömmt es bey allen Bekanntschaften an. Wer sich durch die Herausgabe eines ersten Werkes (mag er nun Schüler von Kittel oder von sonst irgend jemand seyn) so ostimmt und einleuchtend von der vortheilhaften Seite zu empfehlen weifs, bedarf keiner weitern Empfehlungen in die Bekanntschaft und Achtung aller ächten Künstler und Kunstfreunde. Herr F. besitzt viele harmonische Kenntnisse, und hat Geschmack. Er weifs diesen durch jene zu erheben, und verschönert jene durch diesen. Jeder Kenner wird, wenn er auch nur den ersten Satz des ersten Quartetts vergleichen will, dies Urtheil unterschreiben. Recensent ist sonst bey den ersten Arbeiten junger Künstler mit Lob und Tadel sehr behutsam, um sie durch ersteres nicht saumselig, durch letztern nicht muthlos zu machen. Ein Komponist, wie Hr. F., macht aber jede Behutsamkeit dieser Art unnöthig. Er erlaube es also, dafs wir ihm, als ersten und bestmöglichsten Beweis von Achtung, einige Stellen dieser Quartetten zur genauern Prüfung vorlegen, weil sie, unserer Meinung nach, noch sorgfältiger und reiner gearbeitet seyn könnten. Nur einige — denn bey Hrn. F. bedarf es gewifs nicht mehrerer, so wie es ihm nicht schwer werden kann, seine künftigen Werke auch von dieser Seite der Vollkommenheit noch näher zu bringen.

So z. E. glaubt Rec., dafs es gleich zu Anfange des ersten Allegro's vom ersten Quartett besser gewesen wäre, etwas länger in dem Haupttone B dur zu verweilen, und nicht so sehr früh nach F dur zu moduliren: denn es sind von 92 Takten, woraus der erste Theil dieses Allegro's besteht, nur die ersten 12 in B dur. Man ist erfreulich gewohnt, die ersten Theile

in der Dominante des Hauptton, vorzüglich in Durtönen, schliessen zu hören: allein auch nur dieser Gewohnheit hat man es zu verdanken, wenn man hier den Hauptton B dur nicht ganz vergist oder verliehrt. Im 12ten Takte würde Recensent statt des ersten Viertels f in der zweyten Violine, und des dritten d in der Bratsche, so wie im zwölften, statt des ersten Viertels b in der ersten Violine Achtel-Noten gesetzt haben, indem er voraussetzt, dass Viertel wie Viertel gespielt werden müssen, und die zweyten Hälften dieser Viertelnoten durchaus nicht zur Harmonie gehören. Im 9ten Takte würde er, theils der natürlichern Fortschreitungen wegen, theils die unnöthigen verdeckten Oktaven der Bratsche mit dem Violoncell zu vermeiden, die 2te Violine und Bratsche so gesetzt haben:

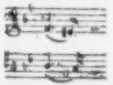

Weiterhin im ersten Theile des ersten Satzes würde Recensent in der Stelle:

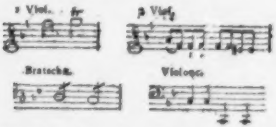

die Bratsche, der vollständigern Harmonie wegen so:

so wie 5 Takte weiterhin, der Reinigkeit und Vollständigkeit wegen, etwa so gesetzt haben:

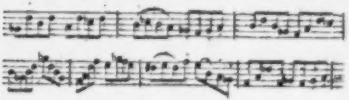

Einige Takte weiterhin klingt doch die unvorbereitete grosse Septime e als Vorhalt der übermässigen Sexte im 8ten Takte dieses Exempels sehr hart:

Im ersten Takte des 2ten Theils scheint Herr F. das a in der ersten Violine, wahrscheinlich wohl der Imitation und Analogie wegen, sich nicht sowohl als Quinte des Grundakkords D, sondern vielmehr als Vorhalt der darauf folgenden Sexte (Zweyviertelnote) h, d. h. als None vom Grundakkorde G, gedacht und behandelt zu haben, wie in dem letzten Takte dieses Beyspiels zu ersehen ist.

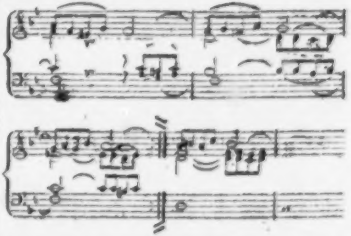

Allein das zweyte Achtel h in diesem Takte klingt, da es nur als imitirende Verzierungsnote, keineswegs jetzt schon als ein die Harmonie verändernder bestimmter Hauptton gehört wird, und man noch ganz die Tonarten F und B dur im Gehöre hat, widerlich fremd, und macht also in so fern eine Art von unharmonischem Quereystand. Ob sich gleich in den Werken älterer berühmter Tonkünstler mehrere Beyspiele zur Vertheidigung dieser Kleinigkeit auffinden las-

sen möchten, so würde sich Rec. doch lieber

diese Grund-Harmonie 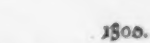 gedacht,

und dem ohnedies natürlichern b den Vorzug gegeben haben. — Im Adagio, Es dur, $\frac{3}{4}$, des ersten Quartetts steht folgende ziemlich unreine Stelle:

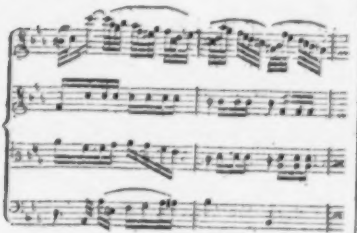

reiner und folglich besser würde die Bratsche etwa so gesetzt seyn:

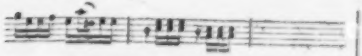

oder auch allenfalls die zweyte Violine und Bratsche so:

Auch gegen einige Stellen im zweiten Theile der Menuett Allegretto liefsen sich einige Erinnerungen machen: indessen dürften die bereits gemachten schon mehr als hinlänglich seyn, da es bey einem Künstler, wie Herr F. ist, gewifs keiner weitläuftigen Erklärungen und Beweise, sondern nur kleiner Fingerzeige bedarf. Möchte er doch den Recensenten und mit ihm alle Freunde und Verehrer guter, solider Musik recht bald durch den Anblick einer neuern Arbeit erfreuen. Besonders angenehm würde es alsdann diesem seyn, wenn er finden sollte, dafs Herr F. die hier gemachten Bemerkungen gelesen, und für nicht ganz überflüfsig oder unnütz gehalten haben müsse.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst

(Vom Herrn Kapellmeister Wolfl.)

(Fortsetzung aus dem 13ten Stück d. Z.)

Ueber Musikliebhaberey.

Keine Kunst, selbst die Mahlerey nicht, zählt so viele Liebhaber, im engern Sinne des Worts, als die Musik. Ich nenne hier blofs diejenigen Liebhaber, welche sich auf irgend eine Art mit der Musik beschäftigen, ohne ihr Hauptwerk daraus zu machen. Ist darum diese Kunst verhältnifsweise in ihrer Laufbahn weiter gekommen, als ihre übrigen Schwestern? „Ach nein!“ seufzt gewifs jeder treue Anhänger der Musik mit mir. Im Gegentheil steht keine Kunst auf schwankendern Füfsen, als diese. Sollte etwa, neben andern tiefer liegenden Ursachen, von denen ich bey einer andern Gelegenheit zu sprechen gedenke, eben diese allgemeine Musikliebhaberey den Fortgang der Tonkunst hemmen? Ich glaube diese Frage unbedenklich mit Ja beantworten zu können.

In unserm lieben deutschen Vaterlande will und mufs ein jeder musikalisch seyn. Wer nur irgend von gutem Tone ist, spielt ein Instrument, oder beschäftigt sich wohl gar mit Komposition. Diese ganze unzählbare Schaar von Musikliebhabern macht, mehr oder weniger, Anspruch auf Musikkennerey. Die Bescheidnern unter ihnen enthalten sich zwar aller voreiligen Urtheile über Kunstwerke: desto lauter sprechen aber die Unbe-

scheidenern ab, deren Name Legion ist. Der Laye, der mit unverdorbnem Gefühle und gesundem Gehöre ins Parterre oder in den Konzertsaal geht, um ruhig zu geniefsen, hört nichts, als laute, unverdaute Kritiken, denen er nicht zu widersprechen wagt, weil sie aus dem Munde solcher Leute kommen, denen er höhere Kenntnisse zutraut. Der ächte Künstler nun gar zuckt traurig die Achseln, und zieht sich in den entferntesten Winkel zurück. Auf solche Art nimmt in öffentlichen Schauspielen und Konzerten, wo ächter Kunstsinn herrschen sollte, seichte Kritik und einseitiger Geschmack immer mehr zu.

Soll aber auf diese Art die liebenswürdigste der Künste gar nicht von den verschiedenen Ständen der Gesellschaft kultivirt werden, damit kein Mifsbrauch daraus entstehe? Keinesweges. Niemand verehrt mehr als ich den ächten Musikliebhaber, der das Genie zu dieser Kunst mit auf die Welt brachte, und den zuweilen blofs unselige Konvenienzen zwangen, sein Lieblingsfach als Nebenwerk zu treiben. Ich kenne deren viele, die durch ihre ausgebreiteten Kenntnisse manchen wirklichen Tonkünstler weit hinter sich zurücklassen, und deren Bestrebungen die Kunst viel verdankt. Ich eifere nur gegen die allzusehr eingerissene Gewohnheit, jedermann zur Musik anzuhalten, ohne vorher zu überlegen, ob die Natur ihm auch Talent dazu verliehen.

Es ist wahr, es ist im menschlichen Leben sehr nützlich, neben den zuweilen trocknen Berufsgeschäften irgend eine Lieblingsneigung zu haben, in deren Kultur wir dann und wann Erhohlung finden. Warum soll aber diese Lieblingsneigung gerade immer Musik seyn? Mahlerey, Zeichenkunst, Architektur, Dichtkunst sind Künste, welche dem angebohrnen Talente manches Jünglings weit angemessener sind, als Musik. Hat er überhaupt keinen Trieb zu den schönen Künsten, so bieten ja die mechanischen Wissenschaften, und selbst die feinern Handwerke, so viele Auswege dar, dafs gewifs niemand Gefahr laufen kann, vergebens eine Beschäftigung zu suchen, welche ihn unterhielte. Wenn auf diese Art nicht Modesucht, sondern ächtes Talent, unsere Musikliebhaber hervorbringen wird, dann erst wird vielleicht das goldne Zeitalter der Tonkunst blühen!

Welches ist der beste Stoff zu einer grofsen Oper?

Die grofse Oper ist ein Kunstwerk, in welchem Dichtkuns., Musik, Tanzkunst und Mahlerey wetteifern, ihren höchstmöglichsten Effekt hervorzubringen. Der Stoff also, welcher diesen vereinigten Künsten den freyesten Spielraum darbietet, ist der, welchen man vorzugsweise wählen sollte. Die grofse Oper ist aber auch, wegen ihrer erhohlten musikalischen Deklamation, ein Schauspiel, welches gänzlich von der uns umgebenden Welt verschieden ist. Der Stoff dazu mufs uns also nicht zu nahe liegen, damit der Kontrast zwischen dieser gänzlich poetischen Welt und unsrer prosaischen Existenz nicht widrig werde. Nach diesen beyden Voraussetzungen kann, wie es scheint, die vorliegende Frage am besten entschieden werden.

Der Stoff zu einer grofsen Oper ist gewöhnlicherweise entweder aus der ältern, oder aus der neuern Geschichte entlehnt, oder auch fabelhaft. Diejenigen Stoffe, welche aus der griechischen oder römischen Geschichte genommen sind, und in denen die bekannten grofsen Männer des Alterthums, wie z. B. Alexander, Cato, Regulus, und andre mehr auftreten, sind sämmtlich in dem Falle, uns zu nahe zu stehen, und dadurch zu sehr gegen die Wahrscheinlichkeit anzustofsen. Wer kann in der That einen Regulus singen hören, ohne auf eine widrige Art aus der theatralischen Täuschung gerissen zu werden? Die aus der neuern Geschichte gewählten Stoffe sind, aus eben der Ursache, auf eine noch auffallendere Art verwerflich. Wie aufserst unnatürlich würde es uns nicht vorkommen, wenn man z. B. Heinrich den Vierten von Frankreich zum Helden einer

grofsen Oper machen wollte? Dieser grofse Mann würde, sobald er singend erschiene, gänzlich seine Würde und Erhabenheit in unsern Augen verlieren.

Nicht also aber ist es mit den fabelhaften Sujets älterer und neuerer Erfindung. Jene reizenden, glücklichen Mythen der Alten: ihre Götter- und Heroengeschichte, selbst die an innerem Gehalte minder schätzbaren Fabeln der Neuern von Feyen und Elfen; alle diese Kinder einer erhitzten Einbildungskraft, die schon, vermöge ihres innersten Wesens, gar nicht in unsere jetzige kaltvernünftige Welt gehören, sind eben darum eigentlich dazu geschaffen, das hinreifsendste unserer Schauspiele mit glücklichem Stoffe zu versehen. Hier, wo keine Vergleichungen der Illusion zu nahe treten können, überläfst sich der Zuschauer mit Freuden den Eindrücken, welche mehrere so innig vereinigte Künste auf jeden harmonisch organisirten Menschen machen müssen.

Dafs diese Gattung von Stoffen die zweckmäfsigste und beste sey, erhellt auch schon daraus, dafs bey ihr die von mir zuerst erwähnte Forderung unausbleiblich erfüllt wird. In welchem Sujet der ältern oder neuern Geschichte bieten sich wohl so viel glückliche Momente für den Dichter, den Tonkünstler, den Mahler und den Ballettmeister dar, die siegreiche Gewalt ihrer Kunst zu zeigen, als in diesen Gefilden der lieblichen Täuschung? Man betrachte das Meisterstück Glucks, *Iphigenia in Tauris*. Ich wähle es eben deswegen zum Beyspiel, weil es vielleicht unter allen Operstoffen dieser Gattung am wenigsten glänzend ist. Der Tonkünstler fand hier nichts, als die weniger hervorstechenden Gemüthsbewegungen der Geschwisterliebe und der Freundschaft: für die Tanzkunst und Mahlerey findet sich verhältnifsweise noch weniger Gelegenheit, sich hervorzuthun. Und doch — wie grofs ist nicht der Eindruck, den diese Oper auf das Herz des Zuhörers macht! Selbst die einem jeden bekannte, äufserste Bestimmtheit, der Charakter eines Orest, Pilades u. s. w. erleichtert dem Zuhörer die bey einem singenden Schauspiele nicht unbeträchtliche Schwierigkeit, in dem Gange des Stücks zu folgen, und verstärkt auf diese Art die beabsichtigte Wirkung.

(*Die Fortsetzung folgt.*)

Nachricht.

Kopenhagen, Anfang des Aprils.

Während Haydn's *Schöpfung* wie ein glänzendes Meteor am südlichen Himmel stand, und Bewunderung und Freude erzeugte, leuchtete ein kleineres, aber eben so schön, am nördlichen Himmel. Die Werke des vortrefflichen Schulz, die Kompositionen Naumanns, hatten die Nebel dieses letztern Horizonts schon früher zertheilt: aber diese Gestirne gingen unter; Doch weg mit Bildern, die immer mehr oder weniger sagen, als sie sollen! Ich war und bin noch Augenzeuge der grofsen Wirkung, welche die Musik des Abts Vogler, der sich jetzt hier aufhält, in dem Schauspiele *Hermann von Unna* seit einigen Monaten hier auf das Publikum gemacht hat, und noch macht. Es kann daher der musikalischen Welt nicht unangenehm seyn, wenn sie eine nähere Nachricht von diesem Werke erhält. Am Geburtsfeste S. M. des Königs von Dänemark wurde das Schauspiel *Hermann von Unna* zum erstenmal gegeben. Die Musik zu den Chören, den Tänzen, und zu einer Romanze, nebst der Ouvertüre, ist vom Abt Vogler. Das Schauspiel selbst ist vor einigen Jahren schwedisch von dem Obrist Skiöldebrand in Stockholm verfafst. Es ist gedruckt, aber nie aufgeführt worden; woran Zeitumstände Schuld waren. Das Stück ist nach dem bekannten deutschen Romane des nehmlichen Titels bearbeitet, und hat als Schauspiel, ungeachtet der hin und wieder nicht unbeträchtlichen Fehler, so viele neue und interessante Scenen, dafs es überall nothwendig gefallen mufs. Die Hauptcharaktere sind trefflich ausgeführt: die Situationen ergreifen jedes fühlende Herz. Der berühmte

dänische Dichter Thaarup hat es ins Dänische übersetzt. Ich will der Einschaltung der Chöre und Tänze, die der schwedische Verfasser durch das Beyspiel der Alten zu rechtfertigen sucht, nicht das Wort reden; ich glaube vielmehr, dafs sie sich nicht rechtfertigen lassen, und das Stück zu einem Zwitter von Schauspiel und Oper machen: aber dem sey wie ihm wolle — wir haben dieser Einrichtung die schone Musik des Abts Vogler zu danken, und von dieser will ich nun eine nähere Nachricht geben. Die Ouvertüre ist eine der schönsten, die ich je gehört habe; sie ist unstreitig in ihrer Art, was Mozarts Ouvertüre zur *Zauberflöte* in der ihrigen ist. Alles darin ist neu, voll Würde und Kraft. Im Adagio, mit dem sie beginnt, machen die Violoncelle eine ganz unglaubliche Wirkung. Das Allegro maestoso, welches das Adagio aufnimmt, und von diesem wieder aufgenommen wird, ist eben so vortrefflich ausgeführt, als das Thema überraschend ist. Auf einen feyerlichen, sehr schönen Marsch folgt nun ein Chor. Dies wird vom Hofgesinde zur Feyer des Geburtsfestes der Kaiserin, der Gemahlin Wenzeslaus, gesungen. Die Musik dazu ist nicht im solennen Style; sie ist bescheiden fröhlich. Der Text ist feyerlicher als die Musik, und ich gestehe gern, dafs letztere nicht ganz zu allen Stellen der gesungenen Worte paßt: aber ich halte für ausgemacht, dafs die Musik besser zur Situation paßt, als der Text. Will man auch dem Komponisten nicht gestatten, dafs er sich diese Freyheit herausnehme, (und wer könnte auch dem Komponisten diese Freyheit unumschränkt einräumen?) so ist es doch gewifs, dafs dieses Chor das einzige Musikstück im ganzen Schauspiele ist, dem die Kritik von dieser Seite etwas anhaben kann. Nun folgt ein Tanz der Hofleute, dann ein Tanz böhmischer Bauern. Die Musik ist durchaus schön. Nun erscheint ein Chor von Hirten und Hirtinnen. Diese Pastoralmusik ist eben so edel als einfach, und (was braucht es mehr zum Lobe zu sagen?) sie stromt in ganz Kopenhagen von allen Lippen. Dann wird die Feyerlichkeit mit einem Rundtanze geendigt — wobey das einfachste musikalische Motiv auf sehr mannigfaltige Art behandelt ist.

Der zweyte Akt schliefst mit einem feyerlichen Bittgange. Die Geistlichkeit und der Hof ziehen in die Kirche, um für das Wohl der gefährlich kranken Kaiserinn zu beten. Während des Zuges wird ein Choral gesungen. Ich wüfste nicht, dafs ein Choral zuvor in einem Schauspiele profanen Inhalts auf die Bühne gebracht worden wäre. So grofs aber auch das Wagestück war, so glücklich war doch der Erfolg. Die Situation selbst ist so rührend, der Antheil, den man an der vortrefflichen Kaiserinn nimmt, ist so grofs, dafs jedes Herz in diese Andacht einstimmt. Nur wenige Personen im Publikum sagten: dieses Singstück gehöre in die Kirche. Aber warum kann die Gattung, aufser welcher keine andere in der Kirche Statt haben sollte, darum nicht auch irgendwo anders Statt finden? Und ist denn nicht ein Bittgang selbst eine Art von Gottesdienst? Wie oft wird nicht auf der Bühne gebetet? Warum soll nicht eine ganze Versammlung feyerlich beten, und zwar so, wie sie gewöhnlich feyerlich betet? —

Im dritten Akte singt Ida, die Tochter Eberhards von Würtemberg, die man aber für die Tochter eines armen Handwerkers hält, vor der Kaiserinn, die sie zu sich rufen läfst, eine Romanze zur Harfe. Ich nenne dieses Lied Romanze, weil es Dichter und Tonsetzer so genannt haben: und weil es wirklich im Romanzentone komponirt ist. Unterdessen ist das Gedicht keine Romanze, oder vielmehr es ist kein Gedicht, kein Ganzes, das einen Hauptgedanken, eine Hauptempfindung enthielte, sondern eine Reihe von Trostworten, welche die Kaiserinn aufheitern sollen. Die Musik ist sehr schön, und hält für das Schaale der Verse schadlos. Dieser Akt schliefst wieder mit einem Gebete des Hofgesindes. Dieses Gebet ist aber kein Choral, sondern ein solennes Chor von grofser Wirkung.

Im vierten Akte wird ein Chor, in Dorischer Tonart, von den Mitgliedern des Vehmgerichts gesungen. Es ist wahrlich

schauerlich. Das Schreckliche des unterirdischen Aufenthalts dieser verborgenen Richter, der düstre Schein der Fackeln, kurz, alle Illusionskünste des Dekorateurs, und die Melodie dieses Chors unterstützten sich wechselseitig mit aller Kraft. Die Richter schweigen, und nachdem das Chor von unsichtbaren Mitgliedern, folglich noch düstrer, fortgesetzt worden, lassen sich Stimmen von oben hören. Diese acht Takte sind, ich möchte sagen, himmlisch. Man kann zwar fragen, woher diese Stimmen von oben? Singen sie über dem unterirdischen Gewölbe, und hört man sie durch die Felsen? Woher die Weiberstimmen? Halten sich die Brüder des Vehmgerichts eine Kapelle? Ich gestehe gern, dafs ich auf diese Fragen keine befriedigende Antwort weifs. Der Dichter mag sich rechtfertigen! Er kann es gewifs nicht: aber jeder, der diese süfse Harmonie hört, wird ihn entschuldigen, und wird den Fehler um des Genusses willen gelten lassen. Nun kehrt das Adagio der Ouvertüre zurück. Das Schlufschor des letzten Akts ist voll Kraft und Feuer.

Das mag genug seyn, um einen vorläufigen Begriff von diesem interessanten Kunstwerke zu geben, und um den Wunsch zu erregen, es näher kennen zu lernen. Aber wie? Dafür ist gesorgt. Das Schauspiel ist bereits aus dem schwedischen Original ins Deutsche übersetzt; und zwar metrisch, weil der Uebersetzer glaubte, dafs ein Schauspiel mit Chören und Tänzen durch den reimlosen Vers noch mehr gewinnen würde. Diese Uebersetzung soll in Berlin gedruckt werden. Auch hat sich der Uebersetzer viele Abkürzungen erlaubt, denn das Stück beträgt im Schwedischen Original 14 gedruckte Bogen. Die Musik können die Liebhaber unterdessen im Klavierauszuge mit schwedischen, dänischen oder deutschem Texte haben. Der Abt Vogler hat ihn selbst besorgt, und Herr Sönnichsen in Kopenhagen hat ihn herausgegeben. Zum Schlusse will ich noch anmerken, dafs der Abt Vogler in wenigen Wochen selbst von hier nach Deutschland abreisen wird.

Anekdoten.

Die so lauten und allgemeinen Klagen darüber, dafs man nach vieler unsrer neuen Kirchenmusik tanzen könne, haben eine Wiedergeburt derselben — erst vorbereitet, dann bewirkt, und die neue Kreatur kömmt jetzt schon recht herrlich zu Kräften. Was indefs jenes Tanzen nach Kirchenmusik anlangt, so mufs man auch hier mit Salomon sagen: Es geschiehet nichts neues unter der Sonne; ja sogar: Was ists, das geschiehet, denn das, was zuvor ärger geschehen ist? Denn hier ist doch nur vom „darnach tanzen können" die Rede: aber es gab eine Zeit, wo es französische Hofsitte war, wirklich nach den Psalmen Davids zu tanzen. Ich finde z. B. in einem französischen Geschichtschreiber vom Anfange des 17ten Jahrhunderts die Beschreibung eines Hoffestes, das Karl IX., (bekanntlich derselbe fromme König, der die Hugenotten bey der Pariser Bluthochzeit ermorden liefs) im Jahr 1565 gab, und wobey gerühmt wird, dafs diese fromme Majestät auch diesmal zum Tanz ihren Lieblingspsalm, den 122sten, erwählt hätten, und mit bewundernswürdiger Schönheit darnach gehüpft wären! —

Lully hörte einmal eine seiner Opernarien mit untergelegtem Kirchentext in der Messe singen — Lieber Gott, sagte er, vergieb: für dich hatt' ich sie nicht gemacht! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten April — Nº. 31. — 1800.

NACHRICHT.

Ueber den Zustand der Musik in Böhmen.

(Beschluss.)

Die italienische Oper. Das landständische Theater hat Dominico Guardasoni im Pacht. Dieser Mann verbindet mit der Ungefälligkeit gegen das Puplikum eine widerliche Meynung gegen deutsche Musiker, und eine sehr übertriebene Sparsamkeit. Dabey geht ihm sein: *io pago!* über alles. Er hat es jetzt wirklich dahin gebracht, dass es in der Oper immer leer ist, obschon er sich rühmt, dass kein Mensch eine Oper besser in die Scene zu bringen, und den Punto di Teatro so gut verstehe als er. Der Maasstab, wornach er sich in der Wahl seiner Opern richtet, ist Wien. Er glaubt, alles, was dort gefiel, müsse hier auch gefallen. Anderes lässt er nicht leicht aufführen. Hr. Kucharz und Herr Joseph Rosler, welche nach Herrn Danzi einige Jahre hindurch am Klavier dirigirten, haben ihm seiner Unhöflichkeit wegen verlassen. Nun nimmt den Sitz vor dem Flügel ein gewisser Liberati ein. Er hat einige ziemlich artige Opernarien, und etwas von ziemlich übler Kirchenmusik verfasst: ist aber noch jung.

Die Prima Donna, Madame Campi, wäre eine ganz vortreffliche Sängerin, wenn sie zwey Fehler verbessern wollte, die ihren sonst reinen und herrlichen Gesang ganz verunstalten. Der eine ist: das zu plötzliche Verstärken und gleich darauf eben so jählinge Verschlucken der Töne, welches sie oft so übertreibt, dass es, besonders im Ligato, fast in ein Heulen ausartet. Der zweyte Fehler besteht darin: dass sie nicht drey Töne nacheinander, ohne Mordant, Vorschlag, oder irgend einen andern Schnörkel vorträgt. Selbst im geschwinden Zeitmaasse unterlässt sie nicht, wo es nur immer möglich ist, so etwas anzubringen. Es beweist dies freylich eine ungemeine Fertigkeit und Biegsamkeit ihrer Kehle: wer wird aber der ewigen Verzierungen nicht müde? Dabey ist ihre Aktion steif, wodurch natürlich auch ihr Gesang am Eindruck verliert. Vormals sang sie natürlicher und gar vortrefflich, aber ungeschickte Führer, denen die gefällige, und in allem Betracht rechtschaffene und brave Frau Folge leistet, haben sie so verwohnt. Gerade weil sie so geschickt und brav ist, merkt man dieses hier an.

Herr Massa, erster Tenorist, hat eine sehr volle und dennoch angenehme Stimme, und gehört unter die bessern Sänger: nur begeht er eben den Fehler der Mad. Campi, durch Ueberladung des Gesanges mit Verzierungen. Er ist in der Aktion eben so steif und unbeholfen, wie sie: daher ist eine bedeutende Scene, von diesen Beyden gespielt, gar sonderbar mit anzusehen.

Herr Campi singt einen schönen Bass, obschon er nur wenig Tiefe hat. Seine Stimme ist kraftig und nachdrücklich, ohne lärmend zu seyn, sein Vortrag so deutlich, dass man auch im entferntesten Winkel der Bühne jede Sylbe vernimmt. Er hat im Singen keinen der Fehler seiner Gattin, im Gegentheil etwas zu wenig Galanterie. Er singt rein, recitirt sehr gut, hat aber keinen Triller. Als Buffon, dessen Rolle ihm Guardasoni aufzwingt, ist er zu unbehülflich und erzwungen. Uebrigens ist auch Er ein recht braver Mann.

Herr Bassi war vor dem Verlust seiner

Stimme ein vortrefflicher Sänger: selbst die Ueberreste derselben weiſs er noch sehr gut zu handhaben und zu benutzen. Sie hält das Mittel zwischen Tenor und Baſs; und obschon sie etwas hohl klingt, ist sie doch sehr geschmeidig, voll und angenehm. Herr Bassi ist nebst dem ein sehr geschickter Schauspieler im Tragischen, ohne komödiantenmäſsig, im Komischen, ohne niedrig und abgeschmackt zu werden. In seiner wahrhaftig feinen und possierlichen Laune parodirt er z. B. manchmal die Fehler der übrigen Sänger so fein, daſs es zwar die Zuschauer, aber jene nicht merken. Seine besten Rollen sind Axur, Don Giovanni, Teodoro, der Notarius in der *Molinara*, der Graf im *Figaro* und noch einige andere. Er verdirbt überhaupt keine Rolle, und ist, wie schon gesagt, in der jetzt bestehenden welschen Gesellschaft der einzige Schauspieler.

Die übrigen Opernsängerinnen, Demois. Calderini, Terzachi, Chienna, Wogtiechi und Sänger, Benedetti, Angrezzani etc. sind nur sehr mittelmäſsig; ein Paar davon stehen sogar noch eine Stufe tiefer.

Noch einige Bemerkungen erlaube ich mir, der guten Sache wegen, und vielleicht zum Vortheil derselben, hieher zu setzen. Man nimmt in den Opern oft rasend geschwinde Tempo's. Daran ist Guardasoni selbst Schuld. Wenn eine Oper bey der ersten Aufführung über 10 Uhr dauert, so schneidet er bey der zweyten nicht allein Arien, Duetts, oder sonst was hinweg, sondern treibt noch Sänger und Orchester an, schnelles Tempo zu nehmen, damit ja nur pünktlich um halb zehn Uhr die Oper ende: denn — das seltsame Ding, das man guten Ton nennt, befiehlt allen, die ihm angehören wollen, um diese Zeit aus dem Theater zu gehen, mag die Entwickelung des Stücks, mögen die schönsten Stellen desselben vorbey seyn oder nicht. Findet man diese — Sonderbarkeit auch an andern Orten, als bey uns? —

Daſs kein einziges Ripienchor Takt und Ton hält, und daſs immer Unordnung zwischen Sänger- und Orchester entsteht, verursacht Guardasoni's Sparsamkeit. Er läſst nemlich die Ripiensänger deswegen allemal hinter der Coulisse, weil ihm da ein Mann nur 10 Kreuzer kostet, welchem er 20 Kreuzer geben müſste, wenn er sich ankleiden, und auf die Bühne heraustreten sollte. Mehrere Ungereimtheiten dieser Art verschweige ich.

Noch einige einzelne Bemerkungen von einem andern Verfasser.

Die ungemeine Menge geschickter böhmischer Musiker, von welcher man sich nicht besser überzeugt, als wenn man die Register der europäischen Hofkapellen durchsiehet — erklärt sich auch daraus, daſs der hohe Adel sonst von jedem seiner Diener — vom Haushofmeister bis zum Stallknecht — verlangte, daſs er Musik triebe, und irgend ein Instrument richtig spielte. Da nun der Zustand der geringern Diener, vor Josephs Regierung, gemeiniglich schlecht genug war, so entwischten, wo möglich, die Geschicktesten, ihr Instrument unterm Arm, in die weite Welt — und daraus erklärt sich auch das damalige äuſserst zahlreiche Auswandern unsrer Musiker. — Der unvergleichliche, nie wiederkommende Zustand der Musik in Dresden in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts trug sehr viel zur feinern musikalischen Kultur in Böhmen bey: denn es gehörte damals nicht nur zum Wohlstande, daſs die besten böhmischen Künstler nach Dresden reiseten, und eine Zeitlang dort verweilten, sondern ihr eigener Vortheil trieb sie dahin, indem die wirklich sich Auszeichnenden ansehnliche Belohnung erwartete. — Man hat der böhmischen Kirchenmusik, im Ganzen genommen und Ausnahmen zugestanden, hin und wieder vorgeworfen, daſs sie nicht nur selbst zuerst von der Würde wahrer Kirchenmusik allmählig, und oft bis zur Theater- und Tanzmusik herabgesunken sey, sondern auch zur Verbreitung dieses Aftergeschmacks im übrigen — besonders katholischen Deutschlande sehr viel beygetragen habe. Die Sache mit gehöriger

Einschränkung verstanden, getraue ich mich nicht, dieser Behauptung zu widersprechen. Dies ist der Hauptgrund dieser Erscheinung. Die ital. Oper in Prag war in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts aufserst glänzend, und der Enthusiasmus für italienische Theatermusik allgemein. Viele unsrer Künstler traten in Kloster, und nun durfte sich der geschickteste Pater Tonsetzer an nichts, als an Messen machen. Theater durften sie nicht besuchen, dadurch wuchs die Liebe dazu; auch die unschuldigsten ungeistlichen Texte durften sie nicht komponiren, dadurch wuchs die Liebe zur aufserkirchlichen Kompositionsweise: diese lebhaften und bekappzaumten guten Künstler trachteten also, Opernstücke zu bekommen, vertilgten den Antiphonatext, und zwängten geistlichen latinischen darunter: die Sache gefiel, und nun schrieben sie selbst Kirchensachen in diesem Styl. Hierzu kamen die erbaulichen Dramen, welche an den Namenstagen des Herrn Pralaten oder Priors von Chorknaben und Novizen, die auch Frauenzimmer vorstellten, aufgeführt, und oft von den musikalischen Ordensgeistlichen komponirt wurden. Diese, die einzigen musikalischen Produkte, die Belohnung erhielten, mufsten gleichfalls die Verehrung und Uebung des Theaterstyls über den Kirchenstyl erhalten. *) Endlich trugen die wirklich prächtigen geistlichen Opern der Jesuiten hierzu viel bey, welche nicht nur in den Haupt-, sondern auch in Landstädten aufgeführt wurden. — Man hat ferner seit langer Zeit den böhmischen Musikern vorgeworfen, dafs sie gröfstentheils (auch hier allerdings nicht wenig Ausnahmen zugestanden) nichts weiter wären, als Musiker, die ihre — Profession wacker erlernt hätten. Auch diese Sache mit den gehörigen Einschränkungen gedacht, wage ich nicht zu leugnen. Es ist fast unglaublich, mit welcher Geschicklichkeit in Ausübung der Musik, wohl gar auch in Komposition niedrer Art — nicht nur ein gänzlicher Mangel an aller wissenschaftlichen, sondern an aller allgemeinen Kultur: mit welcher musik. Geschicklichkeit ganzliche Rohheit der Sitten, gröbliche Ausschweifungen (besonders Trunkenheit) und ganz niedre Sinnesart verbunden sind. Aber die guten — zwar beschränkten, doch in ihrer Eingezogenheit braven und geschickten Leute, die freylich ihre Musik nur handwerksmäfsig, jedoch mit so vielem Eifer, mit so viel Liebe, so als ihr Ein und Alles treiben, und die mir so viel Aehnlichkeit mit den meisten altdeutschen Mahlern zu haben scheinen; diese, die bey uns Gottlob noch nicht ausgestorben, und vielleicht weniger selten sind, als irgendwo anders: diese verdienen den verächtlichen Seitenblick gewifs nicht, mit dem man sie in manchen neuern Schriften beehrt, sondern sie verdienen Achtung, wahre Achtung und Liebe. — Sonderbar ist es doch, dafs sich in einer Stadt, wie Prag, wo alles Musik kennen und lieben will, nicht einmal ein — wenn auch nur mäfsiges — Liebhaberkonzert, wie an hundert kleinern Orten, halten kann. Der auch im vorstehenden Aufsatze rühmlich erwähnte Herr Thomas Kunz veranstaltete und dirigirte ein solches Konzert einige Winter hindurch, und dies war immer sehr voll: denn die Billets wurden umsonst ausgetheilt.

*) Es ist unglaublich, welchen dichterischen Unsinn man in diesen Dramen oft mit sehr guter Musik gepaart findet. Der Verfasser beyder ist z. B. ein solches Kunstwerk noch dazu aus den neuen Zeiten, wo die Heldin des Stücks ein ganz ekelhaftes gröblich verstoffenes Weib ist.

Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst.

(Vom Herrn Kapellmeister Wessely.)

(Fortsetzung.)

Ueber musikalische Plagiate.

Kein Vorwurf wird den Komponisten häufiger gemacht, als der des Plagiats: kein Vor-

wurf ist kränkender als dieser. Er greift die Künstlerehre eben so hart an, als der des gemeinen Diebstahls die bürgerliche Ehre. Deswegen allein wäre es schon liebloß, jemanden leichtsinnigerweise dessen anzuklagen. Aber noch mehrere, in dem Wesen der Sache selbst liegende Gründe sollten vorzüglich den Halbkenner abhalten, in diesem Punkte voreilig zu urtheilen.

Selbst Layen in der Musik müssen die Bemerkung machen, dafs es gewisse musikalische Perioden giebt, die man schlechterdings als Gemeingüter ansehen mufs, deren Gebrauch jedem frey steht. Eines der auffallendsten Beyspiele dieser Art findet man in den allgemein üblichen Schlufsformen. Der unumgänglich nothige Uebergang von der Dominante zu der Tonica bringt eine solche Aehnlichkeit in den Schlüssen hervor, dafs es im höchsten Grade schwer ist, neue Wendungen darin zu finden. Kann man wohl aber darum mit Recht sagen, ein Tonkünstler bestehle den andern in den Schlufsformen? Gewifs eben so wenig, als man einem Briefsteller, welcher seinen Brief mit den gewöhnlichen Versicherungen schliefst, vorwerfen kann, er habe abgeschrieben. Weniger auffallend, aber eben so wahr ist es, dafs bey der äufserst beschränkten Anzahl von Kombinationen der sieben Töne unsrer Scala, die Menge der melodischen Wendungen nicht sehr grofs seyn kann. Ist es also Diebstahl, einen Gedanken anzubringen, den schon mehrere vor mir gebraucht haben — nun, so besteht die Republik der Tonkünstler aus einem nicht allzuehrlichen Volkchen. Aber nein, die Künstlerehre der Komponisten steht nicht auf so schwachen Füfsen. Es kömmt hier nur darauf an, zu bestimmen, was man mit Recht Plagiat nennen könne, oder nicht.

Wenn ein Komponist durch die Ausführung seines Thema's auf einen Gedanken geführt wird, der auf das innigste mit dieser Ausarbeitung zusammenhängt: wenn eben dieser Gedanke einem andern ähnlich ist, welchen irgend ein Komponist bey einer verschiedenen Gelegenheit gebraucht hat: so kann nur ein seichter Kopf, der zufälliger Weise diese Aehnlichkeit bemerkt, behaupten, dieser Künstler habe gestohlen. Wenn aber ein Tonkünstler von einem andern einen Gedanken entlehnt: wenn er ihn, wie es fast immer in solchen Fällen zu geschehen pflegt, bey einer ähnlichen Veranlassung gebraucht: wenn dieser entlehnte Gedanke gar nicht, so zu sagen, in Fleisch und Blut übergegangen ist: dann ist es der Kritik mit Recht vergönnt, den Verbrecher vor dem Richterstuhle der Kunst anzuklagen. Wie schwer ist es aber nicht, selbst für den Künstler, hier unpartheyisch und gerecht abzuurtheilen! Wie viel schwerer, ja beynahe, wie unmöglich ist es nicht für den blofsen Liebhaber, voreilige Urtheile zu vermeiden?

Man glaube nicht, dafs ich, im Allgemeinen genommen, das Urtheil der Nichtmusiker in Sachen der Kunst verwerfe. Im Gegentheile ist mir die Meinung eines unpartheyischen, gutorganisirten Layen, im Punkte des Ausdrucks, der Wirkung, der Deklamation, zuweilen schätzbarer, als der Ausspruch gewisser Künstler, die einer Fahne ausschliefslich geschworen haben. Nur einige Fälle, worunter sich vorzuglich die Beurtheilung des musikalischen Plagiats befindet, liegen zu sehr aufserhalb der Sphare der Nichtkenner, als dafs ihre Meynung von Gewicht seyn könne.

Als Anhang zu diesen Ideen erlaube man mir noch einen Fall anzuführen, der zwar nicht wesentlich zur Sache gehört, der aber doch öfters eintritt, und die Beurtheilung dieses Künstlerverbrechens merklich erschwert. Der Fall nehmlich, dafs zwey Komponisten, ohne es zu wissen, den nehmlichen Gedanken finden, und ihn zuweilen sogar auf ganz ähnliche Art benutzen. Keiner von beyden kann hier des Plagiats bezüchtigt werden. Dennoch aber werden beyde, je nachdem das Werk des einen hier oder dort früher gehört wird, als das Werk des andern, falsch gerichtet werden. Man traue daher in den mehrsten Fällen lieber dem Künstlergewissen eben so viel Zartheit zu, als man in der Regel überhaupt seinem Nächsten Gewissenhaftigkeit zutraut; und schmalere nicht

leichtsinniger Weise den so schwer zu erlangenden guten Ruf eines Kunstlers.

Geschichte

des deutschen Theaters in Amsterdam, in Bezug auf Musik und ihre Fortschritte.

(Forts. a. d. 22. St. d. Z. 2. Jahrg.)

Man zählet in Amsterdam ohngefahr 300,000 Einwohner, worunter zum wenigsten der dritte Theil Deutsche sind, ohne die Gemeinde der deutschen Juden zu rechnen, die gewifs eher mehr als weniger, denn 40,000 Seelen ausmachen werden. Wer sollte nun wohl glauben, dafs bey so einer beträchtlichen Anzahl Menschen nicht einmal ein gutes deutsches Theater bestehen könnte? In London und Paris verhält es sich eben so, und die Schuld fällt wohl zum Theil auf die Deutschen, die sich in fremden Ländern niedergelassen haben, grofstentheils selbst. Sie zeigen weniger Liebe zu ihrer eigenen Nation, als andere Volker. Den überzeugendsten Beweis im Gegentheile geben uns die Italiener und Franzosen. In welcher wirklich beträchtlichen Stadt von ganz Europa findet man nicht ein italienisches oder französisches Theater? Einige flüchtige Blicke auf das deutsche Theater in Amsterdam werden dieses anschaulicher machen, und beweisen, dafs es nicht allein äufsere Verhältnisse sind, welche die feste Existenz deutscher Theater unter andern Nationen beynahe unmöglich machen.

Es sind ohngefahr 11 oder 12 Jahre, dafs eine Gesellschaft deutscher Schauspieler, unter der Direktion des Herrn Dietrichs, die mühsam errungene Erlaubnifs erhielt, in dieser Stadt ihre Vorstellungen zu geben, und der Zufall wollte, dafs just ein kleines Privattheater leer stand, welches Hr. D. miethete, und somit nahmen die Vorstellungen ihren Anfang. Es wurden nun Operetten und Schauspiele gegeben, so gut sichs thun liefs, denn die Gesellschaft war von keiner Bedeutung. Der *Doktor und Apotheker* war die einzige Oper von Erheblichkeit, und doch wurde sie nur sehr gebrechlich gegeben. Die übrigen waren abwechselnd: *Der lustige Schuster*, *die Jagd*, *die Liebe auf dem Lande* u. dgl. mehr. Bey aller dieser Armuth mehrten sich doch die Subscribenten täglich, denn *der Doktor und Apotheker* war uns eine neue und wohlgefall'ge Erscheinung! Oeffentlich durften aber keine Vorstellungen gegeben werden; und sollte dieses zuweilen geschehen, so mufste für so einen Abend an das holländische Theater (wie ich schon einmal bemerkt habe) ein bestimmter Tribut bezahlet werden, ohne Rücksicht einer guten oder schlechten Einnahme. So drückend nun auch diese Einschränkung in einem republikanischen Staate war, so hatte dennoch mit der Zeit noch etwas Gutes daraus werden können: allein nach verhältnifsmäfsiger Zunahme der Subscribenten nahm auch die Grobheit und Insolenz des Hrn. D. zu. Einen kleinen Beweis hiervon mufs ich doch mittheilen — er kann als musikalische Anekdote vielleicht sein Plätzchen finden. Der Musikmeister, der mit der Gesellschaft hierher kam, hiefs Meyer: dieser hatte für das Auge und auch fürs Ohr ein recht artiges Weibchen. Mad. Meyer war die erste Sängerin, und alles, was sie wufste, hatte sie ihrem Manne zu danken, der sie gebildet hatte, da sie vorher ein gemeines Strafsenmädchen gewesen war. Diese wufste der Herr Prinzipal so an sein Haus zu gewohnen, dafs sie endlich gar nicht mehr in ihre Wohnung zu ihrem Manne kam. Leicht möglich, dafs die Tafel des Direkteurs und andere Annehmlichkeiten hier besser waren, als bey einem reisenden Musikmeister! Herr Meyer forderte endlich seine Frau mit Gewalt zurück: allein sie weigerte sich, je wieder zu ihrem Manne zu kommen, und verlangte, Gott weifs unter welchen Beschuldigungen gegen ihren Mann — die Ehescheidung. Herr Meyer, der zum Unglück das Weib liebte, und schon 3 bis 4 Kinder mit ihr gezeuget hatte, wollte rasend werden. In dieser verzweifelten Lage kommt ein hiesiger Doktor der Medizin, Namens D., zu ihm, und verspricht ihm seine Donna wieder zu verschaffen, und alles zu

schlichten, wenn er ein Papier unterzeichnen würde, das man ihm augenblicklich vorlegt. Hr. M. vor Freude ganz aufser sich, unterzeichnet eine vollständige Ehescheidungsakte, von der er kein Wort versteht, weil sie holländisch geschrieben war. Noch hat M. die Feder, womit er seinen Namen unterschrieben hat, nicht niedergelegt, als der graduirte Ehrenmann ihm unter spottischem Lächeln begreiflich macht, was er so eben unterzeichnet habe, und dafs er nun vor immer und allezeit auf die Frau Verzicht thun müsse, weil nichts helfen würde, und man das liebe Kind besser gebrauchen könnte. M. drohte, schimpfte und fluchte: es half alles nichts; und wie ers zu arg machte, so gab man ihm als Musikdirektor den Abschied, und hiefs ihm zur Entschädigung die Kinder. Die letzte Oper, die noch unter Herrn M.'s Direktion gegeben wurde, war Mozarts *Entführung aus dem Serail*, und diese mufste der Arme zu seiner vollkommensten Erniedrigung seiner Exfrau noch selbst erst einstudiren! — Es ist nun leicht zu begreifen, dafs sich D. bey so bewandten Umständen nicht viel Freunde machen konnte, und dennoch erhielt er sich. Kurz darauf wurde das Haus, worin er zeither gespielt hatte, verkauft: es traten einige bemittelte Kaufleute zusammen, und liefsen für ihre eigene Rechnung ein niedliches und sehr wohl angelegtes Opernhaus bauen, und wiesen darin dem Herrn D. seine Wohnung an. Dieser bemühete sich sodann, die Gesellschaft nach Maafsgabe der Umstände zu verbessern. *) Da wurden der Hr. Hunnius mit seiner Frau, Hr. Keilholz mit seinen beyden Dem. Schwestern und andere mehr verschrieben, und das Theater gewann durch den Beytritt dieser damals verdienstvollen Personen sehr viel. Auf einmal — siehe, da kamen die Neufranken, unter Anführung des drohenden Dumouriez so nahe an unsere Gränzen, dafs man in gröfster Eile und mit regsamsten Eifer Anstalt machte zu — vielen und allgemeinen Betstunden! Konzerte, Opern, Schauspiele und Bälle wurden augenblicklich untersagt, und Herr D. zog mit denen, die ihm folgen wollten — der Himmel weifs, wohin?

Endlich, da sich dieser Staatskörper, nach manchem gewaltsamen Fieberschauer, wieder regenerirt hatte, und uns der etwas theure Bruderkufs der Franken noch auf den Wangen brannte: da — nun freylich, da hatten alle Betstunden auf, und wir sangen dafür *Ah ça ira* — — oder: *Allons, enfans de la patrie* — mancher voleus, mancher nolens. — Da nun Hrn. Dietrich in seinem Exilium zu Ohren kam, dafs wir so frohlich wären, uns alle Brüder nennten — frey und gleich, wie im Himmel: so glaubte auch er wieder in das Land ziehen zu müssen, wo die Brüder des holländischen Theaters doch keinen Tribut mehr fordern würden. Er kam, aber die Freude hatte nur zu bald für ihn ein Ende: man nahm ihm die ganze Direktion ab, und gab solche dem Herrn Hunnius.

Dieser Hr. H. war zwar noch nicht lange hier gewesen: aber sein Gesang, sein Spiel und sein Betragen gefiel allgemein. Er verbindet mit der reinsten und deutlichsten Baſsstimme, die zwar eben keine Fischersche ist, aber um so viel mehr reine und volle Höhe besitzt — eine Gewandheit und sichere Darstellung in Gesang und Spiel, die wenig ihres gleichen hat. In den Rollen des Papageno in der *Zauberflöte*, des Leporello im *Don Juan* u. dgl. kann Hr. H., nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, kaum von irgend Einem übertroffen werden. So sichet und hört man auch von ihm z. B. als Schulz im *rothen Käppchen* **) bis zur höchsten Täuschung, und bis in der geringsten mimischen Kleinigkeit, nichts, als den honetten Bauer, der eifersüchtig ist u. s. w. Mit einem Worte: Hr. H. ist einer der besten Akteurs, die je hier gesehen worden. Mad. H., seine Frau, hat et-

*) Die erste Sängerin, die ungetreue Meyer, wollte man nach dieser Vorfalle nicht mehr sehen, auch hatte ihre Stimme seit jener Epoche, begreiflicher Weise, gewaltig gelitten.

**) Das arme rothe Käppchen mufste, um den rohmännigen Jakobinern nicht zu mifsfallen, sich in ein graues verwandeln! —

was mehr als gewöhnliche Gröfse eines Frauenzimmers, dabey aber so eine vortreffliche — schon, ja vollkommen ausgebildete Altstimme, die gewifs wenig ihres gleichen hat. Nimmt man hierzu noch ihren majestätischen Anstand, und den hohen meisterhaften Schwung ihres Vortrages im Gesange, so wird man sich leicht einen Begriff machen können, mit welcher Gröfse und Würde Mad. H. eine Königin der Nacht in der *Zauberflöte* mufs dargestellet haben. Zwar war ihre Partie in der Rolle eine Terz tiefer gesetzt, als sie in der Partitur steht, auch manche Stellen noch ohnedies umgeschrieben: aber man verlohr gar nichts, sondern gewann vielmehr dabey. Nie hörte ich die zwey Hauptarien, die in dieser Rolle vorkommen, zugleich mit solcher Kraft und Fülle, gröfserer Deutlichkeit und feinster Delikatesse, als von dieser Mad H. singen.

Bevor nun die Vorstellungen unter der Direktion des Hrn. H. ihren Anfang nahmen, reiste er erst nach Deutschland, und engagirte noch einige talentvolle Glieder. Wir lernten daher einen gewissen Herrn Schlegel kennen, der zwar im Anfange nur wenig Theaterspiel hatte, und bey weitem kein ausgebildeter Sänger war, dessen Bafsstimme hingegen ganz vollkommen, kraftvoll, und Ton für Ton, 2 Oktaven (vom grofsen bis zum einmal gestrichenen Es) so vollkommen gleich war, wie ohngefähr ein sehr gut gearbeiteter 16füfsiger Posaunenbafs in einer Kirchenorgel seyn mufs. Zu gleicher Zeit kam auch der so sehr schätzbare Tenorist, Herr Eunike mit seiner Gattin, und der damaligen Demoisell Schwachhofer, einer würdigen Schülerin des Herrn E., hier an, und vereinigten ihre Talente, etwas Gutes zu leisten. Hr. Eunike hatte eine schwache Stimme, aber sie war so sanft, so ganz ausgebildet, dafs er bis zum Entzücken, oder bis zu Thränen rühren konnte. Gefühlvolle Kenner behaupteten, und zwar nicht ganz ohne Grund, dafs wenn Hr. E., in Absicht seiner hohen Ausbildung, auch eine verhältnifsmäfsig so schöne Stimme hätte, sein Gesang auf den empfindsamen Zuhörer so allgewaltig würken würde, wie wahrhaft gutes Spiel einer vollkommenen Harmonika. Mad. Eunike war nur mittelmäfsige Sängerinn, weil ihre Stimme näher an den Alt als an den Sopran gränzte: dagegen war sie aber auch eine sehr gute Aktrice, und spielte und sang Rollen, wie die Elvire im *Don Juan*, die Papagena in der *Zauberflöte*, vortrefflich. — Dem. Schwachhofer war die erste Sängerin. Ob sie gleich ein wenig klein von Person für Hauptrollen war, so war doch ihre schöne, starke und herrliche Stimme, und ihr trefflicher Vortrag im Gesange desto grofser. Die Stärke, Schönheit und höchste Reinheit, mit welcher dieses scheinbar schwache und junge Frauenzimmer die Töne aus der Brust hohlte, setzte jeden in Erstaunen. Hierzu kam der stete Unterricht des so eben genannten würdigen Eunike; so dafs ich bey keinem Theater eine so vortreffliche Sängerin von kaum siebzehn Jahren (so hoch belief sich damals ihr Alter) zu suchen gewufst hatte. Diese drey würdigen Personen sind gegenwärtig in Berlin, und wie man mir versichern will, so soll die Dem. S. gegenwärtig der Mad. Schick nur sehr wenig nachstehen. Herr E. hat daselbst diese seine Schülerin zu seiner Gattin gemacht, nachdem er sich von seiner Frau hat scheiden lassen. Auch zeigte er sich stets als einen sehr gebildeten, soliden und braven Mann. Unter diesen Umständen, und bey der Vereinigung so vieler talentvoller Personen, schien dieses Theater nun Festigkeit zu erhalten, wovon bisher noch kein Schein gewesen war. Die Einnahmen waren beträchtlich: aber in eben dem Grade, in welchem diese zunahmen, nahm auch der Stolz und die Unartigkeit des Herrn Hunnius zu. Er beleidigte nicht allein die Akteurs und Aktricen mit einem despotischen Stolze, sondern sogar auch die Theilhaber des Ganzen, und zeigte in seinem ganzen Betragen das renomistische Wüthen eines Jenaischen Studenten vom ehemaligen Schlage, der er auch gewesen war. Dies machte nun natürlicher Weise auf die Eigenthümer des Hauses und übrigen Unternehmer eine gewaltige und fremde Würkung, und man berathschlagte sich, auf welche Weise man sich eines Direkteurs, der

so oft von Hetzpeitschen sprach, auf die best-möglichste und schicklichste Weise endledigen konnte? Aber Hr. H. hatte eine feine Witterung, und war, als man sichs am wenigsten versah, mit der Kasse, mit Garderobe, Musik, Meublen, kurz, mit allem, was nicht Nied- und Nagelfest war, auf und davon. Noch eine zweyte Ursache dieser seiner Flucht würde ihn von Seiten der Moralität gar zu schlimm darstellen, deswegen übergehe ich sie.

Da lag nun auf einmal das liebe Theater ganz wieder in seinen Trümmern. Alles war weg, viele brave Mitglieder desselben waren ohne Gage, und jeder mufste sich, so geschwind er konnte, nach einem andern Engagement umsehen, und somit hatte auch diese Periode ihr Ende erreicht.

Das zeitherige Orchester dieses Theaters war 28 bis 30 Personen stark, und von den besten Musikern, die allzumahl Deutsche waren, zusammengesetzt. Es stand unter der Direktion des Herrn C. J. Schmidt, der in allem Betracht den Namen eines vorzüglich guten Konzertmeisters verdient, und ziemlich, bis auf einige Nebendinge, dem allgemein beliebten Paris (Konzertmeister des ehemaligen französischen Theaters) an die Seite gesetzt werden kann. Herrn S.'s Art zu dirigiren ist, ohne alle Grimassen, dennoch so bestimmt, kräftig, deutlich und ausdrucksvoll, dafs, wenn es die Noth erfordert, seine Geige durchs ganze Orchester deutlich hindurchklingt. Hierzu kommt nun noch, dafs jeder Einzelne in diesem Orchester beynahe Virtuos auf seinem Instrumente, dafs sie fast allzumahl jung und feurig waren, und mit wahrem Enthusiasmus für ihre Kunst spielten. Schade, dafs zuweilen Herr S. bey sehr feuriger Musik diesen Enthusiasmus nur zu laut werden liefs; als z. B. in dem grofsen Finale des ersten Theils im *Don Juan*. Man kann sich freylich kaum denken, mit welcher Kraft und Präcision dieses Lieblingsstück des Herrn S. ausgeführt wurde: aber die armen Sänger und Sängerinnen kamen dabey öfters ins Gedränge, und hatten ihre liebe Noth, um sich durch dieses tobende Meer hindurch zu arbeiten: denn mehr als 20, höchstens 24 Personen, konnte die Gesellschaft nicht liefern, und Chöristen, so wie in verschiedenen Städten Deutschlands, gibts hier nicht. Verfallen bey Ihnen gute Orchester auch öfters in solche Fehler? —

Nachdem nun diese Gesellschaft so ganz aufgeloset war, unternahmen es die deutschen Juden, die noch restirende Miethe des Hauses zu bezahlen, und gaben auch darinnen Vorstellungen, bis zum völligen Ablauf des Akkords. *) Da dieser nun nach Verlauf eines Jahres zu Ende war, so wurde Herr S. durch einen hiesigen musikliebenden Kaufmann aufgefordert, und mit hinlänglichem Vorschufs unterstützt, dieses Haus auf Spekulation wieder zu miethen. Die Juden, die bisher nur in einem von Holz gezimmerten Hause ihre Vorstellungen gegeben, nun aber an dem christlichen nettgebaueten Opernhause Geschmack gefunden hatten, wollten durchaus dieses Theater für immer an sich zu bringen suchen, und boten alles auf, diesen Zweck zu erreichen. Dieses hatte die Folge, dafs der jährliche Miethzins dafür — ich glaube, bis auf 7000 Gulden hinaufgetrieben, und Hr. S. Meister davon wurde.

Nun entwarf man einen Plan, eine gute, und wenns möglich wäre, vollkommene Operngesellschaft zu errichten, welche keine andern Stücke, als nur Opern geben sollte. Dieses Unternehmen nach Möglichkeit zu beschleunigen, verschrieb man nicht allein nöthige Subjekte; sondern Herr Schmitt und noch einige andere mufsten, mit hinlänglichen Geldern versehen, nach Deutschland reisen, und sie engagiren. Dieses wurde mit der erstaunlichsten Eilfertigkeit betrieben. Man warb überall, nahm auch wohl Leute nur auf eine blofse Empfehlung an, ohne vorher von ihren Fähigkeiten hinlänglich unterrichtet zu seyn: genug, man brachte gegen den Winter zwischen 1796 und 1797. eine Gesellschaft zusammen, die wenigstens noch einmal so theuer war engagirt worden, als nöthig gewesen wäre, wenn man sich Zeit genommen hätte. (Die Fortsetzung folgt.)

*) Es hatten nehmlich schon seit verschiedenen Jahren die Juden eine Operngesellschaft unter sich errichtet, wovon zu anderer Zeit mehr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May — No. 32. — 1800.

Abhandlung.

Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste.

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeisters Schulz im 16ten und 17ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

Es ist mir sehr wenig darum zu thun, mich auch noch auf die streitige Vermuthung eines Tonfufses in dem Pergolesischen *Stabat mater* einzulassen. In dem Werke ist mehr Lahmes, als dafs man über die vier Takte nicht endlich den grofsen langen Streit — von Marpurg im 40sten Stück der Berl. musik. Zeitung angeregt, von Hrn. von Dittersdorf, der dessen Aufsatz vor Augen gehabt zu haben scheint, wieder aufgenommen, und nun vom Hrn. K. M. Schulz lebhaft und ausführlich durchgeführt — beschliefsen sollte.

Der harmlose Künstler hat jene Stelle zuverlässig in aller Unschuld so hingeschrieben, ohne dafs er dabey weder an Tröchäen noch Jamben, noch vielleicht an eine besondere Mahlerey, am allerwenigsten aber wohl daran gedacht hat, dafs sie nach so langer Zeit noch, wie ein *dictum canonicum* der Kritik so viel zu thun machen, und zu heftigen Ausfällen Gelegenheit geben sollte. Manches liegt sehr nahe, was man sehr weit sucht, (zumal, wenn man erst das Vergrofserungsglas ansetzt). Und dafs dies hier der Fall sey, glaube ich unmafsgeblich.

Es war bekanntlich eine Eigenheit mehrerer italienischen und deutschen Komponisten im Anfange unsers Jahrhunderts, sich in seltsamen Rückungen der Melodien zu gefallen. Sie hielten sie vermuthlich für sehr pikant: wir finden sie aber jetzt sehr bisarr und geschmacklos. Dafs dies seinen natürlichsten Grund darin habe, dafs man die Poesie der Musik noch nicht so nahe gebracht hatte, und sich aus dem grammatischen Accent und dem oratorischen und metrischen Verhältnifs des Textes zu dem Gewicht und der Höhe und Tiefe der Noten so viel nicht machte, als jetzt, leidet gar keinen Zweifel. Wenn, um nur ein Beyspiel anzuführen, Kayser, ein Zeitgenosse Pergolesi's, und ein berühmter schreibseliger Opernkomponist. (er hat über 100 grofse Opern gemacht) in einer Arie seiner Oper Tomyris folgendermafsen schreiben, und man das schon finden konnte:

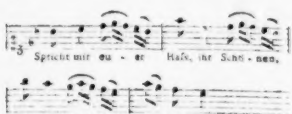

darf man sich da wundern, wenn Pergolesi, ohnerachtet er nach Vinci von den Italienern der Erste war, der sich von seinem Gefühl auf natürliche Deklamation leiten liefs, sein *cibus animam gementem* so behandelt hat, als es hier als bekannt vorausgesetzt werden kann, ohne dafs er einen mahlerischen Druck auf *gemendi* und *pertransiit* habe legen wollen, wie Hr. v. Dittersdorf meynt, welche Meynung Herr K. M. Schulz für das Beste

und Einzige erklärt, was für diesen Satz gesagt werden konne? Soviel ich mich erinnere — denn ich habe das *Stabat mater* nicht zur Hand — ist das mit dem letztern Worte nicht einmal der Fall; die Stelle heißt, wie mich dünkt, so:

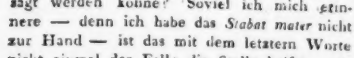

Und wenn wirklich auf solche Art, wie in dem ersten Fall, durch Rückungen hat gemahlt werden sollen, so ist das weiter nichts als — Kinderey, um es beym rechten Namen zu nennen. Denn es liegt in den Rückungen der Worte des Vordersatzes, die, wie Herr S. sehr richtig bemerkt, überdem noch bey vollem Tonschlufs ganz gegen alle Gebühr wiederholt werden, um so weniger Sinn und Verstand, da der Sänger nicht von der Empfindung seiner eigenen Seele spricht, und es so aussieht, als ob bey dieser ganz regellosen Trennung des Sinnes den Worten zu gleicher Zeit mit einem Bilde hätte nachgeholfen werden sollen, gleich als wenn man sich die Bedeutung derselben an und für sich — denn den Sinn des Ganzen kann erst der Nachsatz geben — sonst nicht würde vorstellen können. Das kommt beynahe eben so heraus, als wenn jemand, indem er von einem Schafe spricht, ein Bild davon vorzeigen, oder, indem er eine Gesellschaft von brullenden Löwen im Vorbeygehen zu unterhalten hätte, eine gute Weile mit veränderten Reprisen auf die Worte, die er von ihnen zu machen hat, losbrullen wollte. *)

Wie hatte Pergolesi, ohne den Namen eines musikalischen Gurkenmahlers zu verdienen, drey Takte vorher schon, und noch dazu auf schlechte Sylben (die es wenigstens, da die Musik nicht mit dem Dichter, sondern mit dem Redner standirt, der prosaischen

*) Solche erzählende Tonmahlereyen von Gegenständen, die ausser unserer Seele, oder ausser der gegenwärtigen Zeit vorgehen, erinnern mich immer an die heulenden Deklamatoren, von welchen Rammler einer war. Er hatte nehmlich die Schwachheit, sich für einen grofsen Deklamator zu halten, ob ihm gleich Organ und Geschmack dazu fehlten, und pflegte wohl zum Desert, ohne dafs es jemand verlangte, Papiere aus der Tasche hervorzuziehen, die er dann vorlas. Einmal war ich in Berlin irgendwo zur Tafel mit ihm, und kaum war das Desert aufgetragen, so unterbrach er eine lebhafte Unterhaltung, zog ein Konvolut alter Papiere hervor, und las neben Vademekumsgeschichten auch die prosaische Erzählung von einer armen Frau ab, die einen reichen hartherzigen Schlemmer um eine Gabe bat. Es ward von ihr erzählt, sie sey in Lumpen gekleidet gewesen, habe geweint geseufzt, und ihm noch nachgeheult, und indem er das las, modulirte er in grofsen Intervallen, und seufzte und heulte ganz natürlich. Man sollte, war jeder ohnehin bey dieser Schilderung sich ohne alle Schwierigkeit vorstellen konnte, das arme Weib selbst hören, und man hörte — Rammlern. Das Weib war nicht selber redend eingeführt, und hatte sich, indem wir am Tische sassen, lange beruhigt, und der Dichter heulte uns so eben noch von ihr die Ohren voll!

Wie wenn man nun nach diesem Maafsstabe unsere Kompositionen, insonderheit Balladen und Romanzen, beurtheilen wollte! — Herr von Dittersdorf hat in seinem gröfstentheils vortreflichen Oratorium *Hiob* eine an sich schöne mahlerische Stelle von einem Ungewitter geschrieben, die nur den einzigen Fehler hat, dafs sie unrichtig angebracht ist. Es wird nehmlich in einem Monolog erzählt: *Tutti tacevan, ecco nel cielo piano — — Ie Greggi ed i Pastori, quando improviso ecco si chiude il ciel ero* Dieses *ecco* hat den Komponisten verführt. Der Dichter bedient sich desselben blos um der Lebhaftigkeit der Rede willen, der Musikus spricht aber durch Töne unmittelbar zum Ohre, und mahlt ein Gewitter, das die Hirten erfuhren, und das längst vorbey war. Der Dichter giebt mir Gelegenheit, mir die angedeutete Scene auszumahlen, sie mir vorzustellen, und mich im Geiste in eine solche Situation zu versetzen, als wenn sie gegenwärtig wäre. Das ist aber ganz anders mit der musikalischen Darstellung. Sobald mir der Komponist durch Mahlerey mit Tönen zumuthen will, dafs ich bey einer blos erzählten Scene bis zum Grade der wirklichen Empfindung geführt werden soll: so hat er völlig unrichtig kalkulirt, und all' mein Gefühl und meine ganze Vernunft regen sich dagegen auf. Wenn so etwas nun am grünen Holz geschieht, was will am dürren werden!

Quantität nach sind) aufdrücken, und dadurch seufzen lassen können, ehe so eben vor dem letzten Takte des gevierten Rhythmus das eigentlich ausdruckende Zeitwort mit dem Objekte (*pertransivit gladius*) erst vorkommt? Hatte ja eine expressive Tonmahlerey angebracht werden sollen, so hätte es grade auf diesen Nachsatz geschehen müssen, der, da er natürlicherweise metaphorisch genommen werden muß, nur einen allgemeinen Ausdruck des gedrängteten, gequälten Zustandes des Gemüths zugelassen, und durch nichts anders, als durch Modulation, nicht aber durch solche Rückungen oder dergleichen Spielereyen hätte gegeben werden müssen. Gerade dieser Nach- oder vielmehr Hauptsatz ist aber von P. ziemlich ordinair und gleichgültig behandelt; ein sicherer Beweis, daß er entweder hier an keine absichtliche Mahlerey gedacht, oder aber sich sehr schlecht dabey benommen hat. Warum soll man bey einer Alternative, die einen ziemlich allgemein geschätzten Künstler betrifft, — wenn auch sehr viel nur dem Vorurtheile nach, das seine Popularität, und — vielleicht gar auch sein süßer, wohlklingender Name ihm hat bereiten helfen *) — also

*) Man weiß manchmal nicht, was alles in der Welt zu Ruhm verhilft. Umstände tragen dazu gewiß oft mehr bey, als alles Verdienst, wie man aus dem Gegenstücke begreifen kann, da der so gemeine Anthem ung des Verdienstes manches genialen und trefflich gebildeten Künstlers nur Umstände, Kabalen, Mangel an günstigen Konjunkturen oder gehäßigem Selbstvertrauen u. dgl. entgegenwirken. Es ist damit, wie mit manchem populärisirtem Dichter, dessen Sachen fleißig komponirt werden. Wer pflegt dafür aber auch wieder mehr zur Verewigung von Namen der Künstler beyzutragen, als Dichter, die sie zu Vergleichungen und Beyspielen, oft nur zu Lückenbüßern ihrer Verse gebrauchen? *„Calzabigi, und du, mein göttlicher Sänger Pergolesi!* — so ungefähr apostrophirt ihn einmal Wieland; ich weiß nicht mehr wo. Ich will gar nicht in Abrede seyn, daß den berühmten Dichter Empfindung und Ueberzeugung dabey geleitet, aber ich möchte wohl den Gedanken wagen, ob nicht auch ihn der sonore Name, der ganz nach Musensprache klingt, bey diesen Verse ganz unmerklich bestochen habe. Durch das Ohr geht der zarteste Weg zum Herzen.

So sehr auch der Ruhm von Pergolesi nach seinem Tode mit wahrer Ueberzeugung je länger je mehr vergrößert worden ist, so war er doch schon bey Lebzeiten ein Komponist von Namen, welcher sich aber auch schon — das Deklamirende in seiner Musik abgerechnet, woran man nicht gewöhnt war, und das das Aufsehen und den Beyfall verdiente — ziemlich mit in Vortheil gegründet haben muß. Laburde (Tome 3. p. 215.) erzählt eine hierhin gehörige Anekdote. Als Buni, der in Rom neben Pergolesi eine Oper aufgetragen war, hier ankam, war er so voller Furcht wegen des großen Namens von P., daß er nicht das Herz hatte, eher eine Note zu schreiben, als bis er eine Probe von dessen *Olimpiade* gehört hatte. Aber dann war er auch voll guten Muthes, und nahm sich sogar das Herz, zu P. zu sagen: „Meine Freund, in Ihren „Werken sind viel Gemälde schönsten; die man bey der Lektüre oder als Kammerm sik gewiß heraus nehmen „würde; aber auf dem Theater wird man sie gar nicht gewahr werden. Solch ein Ohr ist es für große „Schreibart. Meine Oper wird sicher nicht so viel werth seyn, als die Ihrige, aber sie werden sehen, sie „wird mehr gefallen." — Und das kann auch so. Darf man nicht fragen, wie ein vermuthlich ganz guter Komponist seinen Hauptzweck, also den Endzweck, so sehr verfehlen könne? Pergolesi hat sich immer selbst wieder gegeben, und fast sklavisch wiederholt. Sein *Salve regina* ist ein völliger Wiederabdruck von *Stabat mater*, oder umgekehrt, und selbst die kleine *Cantate*, die in Reichardts Kunstmagazin (in Band. S. 100) von ihm steht, ist fast Note für Note aus dem Modulation und Bezeichnung mit einer Stelle aus dem ersten Theile vom *Stab. mater* einerley. Alles ist weichlich an ihm, und überhaupt nicht von Harmonien und Partie (was Ausarbeitung der Stimmen betrifft) frey. Das Verliebte, Süße, Schmelzende, Melodieuse ist aber grade das, was ungebildete Ohren am leichtesten anspricht, und insonderheit weibliche (man kann auch wohl sagen weibische Männer-) Herzen gewinnt. In Rücksicht des immer zu wenig gepriesenen *Stab. mater* darf man ferner elender lateinischer Text kann einer Komposition ohnehin nie schaden, und stimme ich dem Urtheile des Herrn Doktor Forkel, der den Ruhm dieses Werkes größtentheils seiner frommen (wenn auch nicht gerade heuchlerischen) Miene zuschreibt, vollkommen bey.

warum soll man in diesem Falle nicht lieber das Erste annehmen, da nichts gewöhnlicher ist, als dafs selbst auch gepriesene Komponisten bisweilen völlig sinnlos komponiren? In der That, man fange es mit der Stelle, und, da es einmal ein Handthieren ist, mit dem ganzen Satze bis zu Ende an, wie man wolle, so ist und bleibt die Komposition desselben höchst mittelmäfsig, und die jener berühmten oder berüchtigten Stelle, wie man will, herzlich schlecht.

Hierin, nur dafs ich es dreister sage, bin ich nun vollkommen der Meynung des Hrn. K. M. Schulz, der bey dieser Gelegenheit manche sehr gegründete und belehrende Bemerkung beigebracht, und zugleich mit der angehängten Nachricht über seine Theilnehmung an dem Sulzerschen Werke dem Publikum gewifs ein angenehmes Geschenk gemacht hat. Aber darin bin ich, mit seiner Erlaubnifs, nicht seiner Meynung, dafs ein um das musikalische Deutschland, und auch wohl um das Ausland sehr verdienter Kunstgelehrter und musikalischer Schriftsteller, wie der verstorbene Marpurg war, seines Tadels des angezogenen Artikels wegen so hart angelassen und zum blofsen Arithmetiker (also in Bezug auf Musik in der schlimmsten Bedeutung) herabgewürdigt, sein Aufsatz über den obigen Gegenstand in der Berl. musik. Zeitung für blofses Schülergeschwätz erklärt, und bey dieser Veranlassung auf seinen moralischen Charakter ein Makel hatte geworfen werden müssen.

Ich habe für Hrn. K. M. Schulz, den ich seit meinem Aufenthalt in Kopenhagen persönlich zu kennen das Vergnügen habe, als Künstler und als Mensch sehr viel Hochachtung, und ich bin geneigt, mir es als etwas anzurechnen, dafs ich seinen musikalischen Charakter und sein Künstlerverdienst mir deutlich und mit Gründen denken zu können glaube, und seinen moralischen Werth empfinden kann. Aber eben darum thut es mir nicht wenig leid, daf ich hier das Wort für Marpurg, als ehemalige Herausgeber jener Zeitung, und als sein Freund in seinen letzten Lebensjahren, nicht nehmen kann, ohne es gewissermaafsen gegen ihn mit zu richten. Allein, wem ist man mehr Gerechtigkeit schuldig, als Verstorbenen, die sich nicht vertheidigen können? — Es ist doch fürwahr nicht gleichviel, welche Meinung ein Mann von Ansehen über den Charakter und sonstigen Werth eines andern berühmten Mannes bey dem grofsen Publikum in Umlauf setzt, das unter solchen Umständen geneigt ist, aufs Wort zu glauben, und nicht ungern das Schlimmere gelten läfst, weil es, als Ausnahme von der Regel, das Interessantere ist. Wie hätte sonst die musikalische Zeitung, fast mit archivarischer Aengstlichkeit, jeden Zug und jeden kleinen Umstand, der Mozarts Charakter ins Licht setzt, aufgenommen? Nun, was einem recht ist, das ist dem andern billig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois grands Duos concertans, pour deux Flûtes Traversieres, composés par Sr. Ribbe, chez Hummel à Berlin. (Prix 3 Fl.)

Wenn zu einem gutgeschriebenen zweystimmigen Satze weiter nichts gehorte, als dafs zwey Stimmen in Terzen und Sexten einherschritten, so konnten diese sogenannten grofsen, konzertierenden Duetten allenfalls passieren; wenn aber die Erfordernisse des zweystimmigen Satzes diese sind, dafs er ohne Steifheit rein sey, dafs er nicht leer klinge, dafs darin auf Rhythmus, auf zweckmafsige Modulation, auf Einheit u. s. w. eben so sehr Rücksicht genommen werden müsse, als bey dem drey und vierstimmigen Satze: so gehoren diese Duetten zu den unbedeutendsten, die Rec. je zu Gesichte gekommen sind, denn jene Requisiten fehlen ihnen gänzlich, — welches, zu des Verfassers und anderer angehenden Komponisten Nutz und Frommen, sogleich erwiesen werden soll. Das erste dieser Duetten, ein Allegro in

g dur, hebt nämlich gleich mit einem trivialen nichtssagenden Gedanken an, und nun geht es, ohne abzusetzen, 16 Takte lang in einem fort, so dafs Recensent beynahe glauben mufs, Herr Ribbe spiele gar die Flote nicht, weil er doch sonst wohl irgendwo einen kleinen Einschnitt gemacht haben würde, wo der Spieler hätte Athem holen können; nicht zu vergessen, dafs in diesen 16 Takten beynahe alle Figuren von laufenden und springenden Sätzen, in Triolen und Sechzehntheilen vorkommen, also auch von dieser Seite wenig ökonomisch gearbeitet ist — Mit dem 13ten Takte gelangt Hr. R. in D dur an, und bleibt bis zum Ende des ersten Theils, ununterbrochen in dieser Tonart 57 Takte lang. Dafs es hier nun nicht an Schlufsfällen und andern unbedeutenden Figuren fehle, kann man sich denken, da Hr. R. an eine zweckmäfsige Durchführung und Ausarbeitung eines Gedankens gar nicht gedacht hat; dagegen regaliert uns Hr. Ribbe mit schönen Terzenläufen dieser Art

die denn im Gefolge solcher Türaden

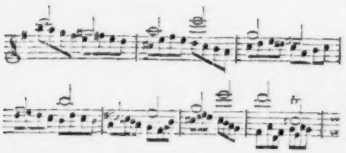

nicht wenig dazu beytragen, dafs Mannichfaltigkeit in das Ganze komme. Dafs der erste Theil eigentlich schon 6 Takte früher hätte schliefsen sollen, als es hier geschieht, macht bey so bewandten Umständen wenig oder nichts aus: haben wir nun doch im ersten Theile 10 Schlufsfälle im D.

Da sich über den 2ten Theil im Ganzen dasselbe sagen liefs, wie über den ersten — denn er giebt seinem Vorgänger in keinem Stücke etwas nach; so glaubt Rec. sich dabey kürzer fassen zu können, findet jedoch für nothig, diese Stelle

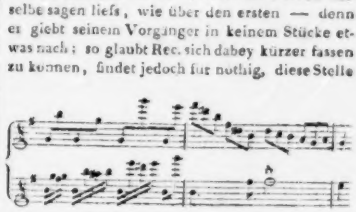

so zu verbessern:

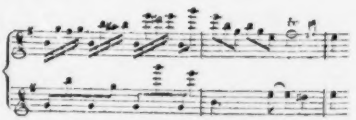

weil hier e mol zweckmäfsiger und richtiger steht als h dur.

In dem nun folgenden Adagio aus c dur wimmelt es von Schnitzern gegen jede Regel. Einzelne Fehler darin zu verbessern ist gar unthunlich: man müfste ja das ganze Adagio umschreiben. Das Allegretto, worin hier und dort noch ganz artige Melodie herrscht, taugt darum nicht viel, weil in den ersten 88 Takten bis zum Minore stets in g dur gespielt wird, mithin eine zu grofse Einförmigkeit und Leere darin herrscht, der häufigen Schlufsfälle und Wiederholungen gar nicht einmal zu gedenken.

Dies mag genug seyn, um gezeigt zu haben, wie viel diesen Duetten noch fehle, um nur zu den mittelmäfsigen gerechnet werden zu können: daher es denn auch Rec. bey der Anzeige des ersten derselben, das noch dazu das beste in der Sammlung ist, bewenden läst. Dem Hrn. Verf. räth Rec. erst die Komposition gründlich zu studiren, — oder wenigstens sein Manuscript vor der Herausgabe, (wenn nun ja alles herausgegeben werden mufs) einem, der Sache gewachsenen Manne zur Korrektur zu geben, damit wenigstens die

grobsten Fehler weggestrichen und verbessert werden.

VI Lieder von Mathisson, in Mus. gesetzt und Sr. Durchl. Carl Joachim, Reichsfürsten zu Fürstenberg u. s. w. u. s. w. gew. von F. X. Weiss. Augsburg bey Gombart. (1 Fl.)

Wieder von Matthisson! aber so, dafs weder der Dichter noch das Publikum Freude daran haben können. Es sind: die Vollendung, Todtenopfer für ein Kind, Beruhigung, Lied aus der Ferne, die Betende (mag wohl zum hundertsten Male komponirt seyn, ohne dafs man bedacht hat, dafs hier nur von einem Empfindungsgemählde die Rede ist: — wenn gleich anziehend an sich, so kann man das doch eben so wenig singen, als man eine Schilderung von einer interessanten Gemählde-Ausstellung mit Farben und Pinsel geben kann:) und endlich der Wald. Es ist kein einziges Lied darunter, das man erträglich nennen konnte.

Kurze Nachricten.

J. Haydn ist von neuem, unter den vortheilhaftesten Bedingungen, nach London berufen worden. Daselbst wurde am Ende des Marzes dessen Schöpfung aufgeführt, und zwar mit dem aufserordentlichsten Zulauf und Beyfall. Nach Händels Messias hat kein Werk der Tonkunst das Londoner Publikum so elektrisirt. Die beyden Musikdirektoren, Ashley und Salomon, sind in einen Federkrieg über die Frage gerathen: wer die beste Partitur besitze *). — In mehrern öffentlichen Blättern ist (nicht mit Unrecht, in mancherley Rücksicht) als eine Merkwürdigkeit angeführt worden, dafs vor kurzem Pergolesi's *Stabat mater* in Paris, im Theater der Republ. und Kunst, mit vielem Beyfall aufgeführt worden ist. „Wir haben unsern Herrn Jesum Christ gekreuzigt — schreibt uns ein in sein Vaterland Zurückgekehrter hierüber — Gott sey gelobt, dafs er auch unter uns wieder auferstehet! Und siehe, er erhebt sich aber mit stiller, gemäfsigter Grofse, wie bey Mengs in Dresdens katholischer Kirche." — Uebrigens vergnügte man sich in den ersten Monaten dieses Jahrs auf den Pariser Operntheatern vornehmlich mit Wiederholungen einiger Opern von Gluck, Cherubini und Mehul, dem Gott des Tages. — Mit vielem Beyfall wurde auch eine kleine allerliebste Operette von Kreutzer: *Le petit page*, die am Hofe König Friedrichs des zweyten von Preussen spielt — aufgenommen. Etwas Ausführliches über den jetzigen Zustand der Musik in Paris, und namentlich der Opernmusik, in nächst folgenden Blättern! — Der Herr Hofmusikus Louis Abeille zu Stuttgardt, sattsam und vortheilhaft bekannt durch viele sehr geschätzte Instrumentalkompositionen, hat eine neue Oper, Amor und Psyche, in 3 Akten, der Text von Hiemer und der Herr Musikdirektor Schneider in Coburg, schon längst empfohlen durch mehrere Sammlungen Klavier-Singstücke u. s. w., hat gleichfalls eine neue Oper komponirt — die Hochzeit im Bade, der Text vom dortigen Hrn. Regierungsassessor von Wangenheim, nach Lafontaine's Sonderling, bearbeitet. — So eben erfahren wir, dafs der, auch unter uns, so

*) Das Interesse an diesem Kunstprodukt nimmt auch in Deutschland immer zu. Von mehreren Orten kommen uns ausführliche Nachrichten von feyerlichen und mit vollem Beyfall gekrönten Aufführungen desselben zu. Wir ergreifen diese Gelegenheit, den Einsendern dafür zu danken, können aber — eben weil dieser so viele sind, weil sie sich der Natur der Sache nach, wiederholen müssen, und weil zu hoffen steht, dafs man in fast jeder etwas bedeutenden Stadt dies Produkt deutscher Art und Kunst kennen wird — diese ausführlichen Darstellungen des Zufälligen dabey nicht mittheilen, selbst wenn die Aufführungen so beschaffen wären, wie z. B. die in Prag, durch Madame Duschek, die in Linz, durch Herrn Goggl, der nachher selbige in Wien, durch Haydn selbst. d. Red.

sehr beliebte, junge französische Komponist Della Maria (vornehmlich bekannt durch seinen Prisonnier und seine L'Opera comique) in Paris gestorben sey: doch können wir die Nachricht noch nicht verbürgen. —

Kopenhagen den 20. März 1800.

Etwas über die Vogler'sche Simplification des Orgelbaues.

Dafs man bey dem Baue der Orgeln bisher oft mehr Rücksicht auf die äufsere Gestalt des Gebäudes als auf den Bau selbst nahm, dafs man dadurch die Kosten verdoppelte, oder noch höher trieb, und überdies zum Nachtheil der Wirkung des Instruments die zusammengehörenden Pfeifen trennen, und mannigfalige Leitrohren anbringen mufste, ist bekannt. Ich hatte vor meiner Reise nach dem Norden gedacht, dafs sich der Abt Vogler seit mehreren Jahren mit Vereinfachung des Orgelbaues beschäftiget, und mehrere Versuche gemacht habe, mit unbedeutenden Kosten eine Orgel von gröfster Wirkung herzustellen. Einige seiner Versuche sind mir bekannt; der eine in Friedrichsberg, einem Lustschlosse Sr. dänischen Majestät, wo er mehrere Pfeifen aus der Orgel nahm, und sie in wenigen Stunden dadurch in jeder Rücksicht sehr verbesserte; der zweyte Versuch ist die von ihm ganz neu gebaute Orgel zu Norkoping in Schweden. Als er hier in Kopenhagen verschiedene Orgelwerke verbesserte, gab er drey Pläne in den Druck. Da ich sie vor mir habe, wird es den deutschen Musikfreunden nicht unwillkommen seyn, wenn ich sie mit der Art, nach welcher Vogler vorgeht, zum Theil bekannt mache. Ich bediene mich, aus verschiedenen Gründen, so viel als möglich seiner eigenen Ausdrücke.

Wenn er die selben Register in derselben Qualität und Quantität oder angebracht findet, so sucht er, um doch mehr Mannigfaltigkeit zu bewirken, eine verschiedene Quantität zu geben; findet er z. B. mehrere Principals, Gedakte u. s. w. in achtfüssigen Verhältnis, so macht er aus dem einen eine Octave zu 4 Fufs, aus dem andern eine Quinte, zu $2\frac{2}{3}$, u. s. w.

Er berechnet alle zur Ausfüllung dienenden Stimmen, Quint- und Terzregister, und reinet sie so, dafs eine trias harmonica von 32, 16 und 8 Fufs durch das ganze Werk läuft. Nebenbey benutzt er die akustischen Grundsätze vom dritten Klange, und bringt mit 8 füssigen oder noch kleineren Pfeifen einen Sechzehntelton hervor. So wurde in der hiesigen Erlöserskirche der 8füssige Principal durch zwey neue Beyregister, deren gröste Pfeife nicht einmal drey Schuhe hat, 16 füssig. Man hört, wenn man zum achtfüssigem Principal im Rückpositiv die zwey eilfmahligen 8 und 4füssigen Register, aus denen die gröfsten Pfeifen genommen werden, ertönen läfst, einen 16füssigen Principal, der überdies noch entschiedener ist, als der Ton des 16füssigen Principals selbst. In der hiesigen Kirche der Reformirten nimmt Vogler im Diskant des Hauptmanuals ein Terzgedakt ein, das zum c das e angab, und der ganze Diskant ward 32 Fufs-Ton *). Es ist schlechterdings nicht zu läugnen, dafs die Wirkung dieser Behandlung der harmonischen Relation bewundernswürdig ist, und Nachahmung verdient.

Die undeutlichen repetirenden Cimbeln duldet Vogler nicht, ebenso wenig Mixturen, die bis in die höchsten Töne des Diskants durchgeführt sind, denn ihr Schwirren ist wirklich unerträglich: er läfst sie nach einer im rückgängigen Verhältnisse gezogenen Declinationslinie allmählich aufhören.

Wird nun so die 32, 16 und 8 füssige trias harmonika durch das ganze Werk geführt, und der 32 füssige mit der 16 füssigen, und diese mit die 8 füssigen verbunden, so wird die Orgel ungemein starktonend, mehrere hundert nie reinstimmende, und weiter nichts als betäubende Pfeifen, kommen aus dem Werke, der Wind wirkt,

---

*) Hat der Pedalton C 32 Fufs, oder [illegible] Fufs zum Ganzen 32 Fufs, so mufs das c selbst wie $\frac{1}{4}$ oder 8 Fufs klingen. Nimmt man das c zu 8 Fufs an, so wird das c 16 Fufs, und das tiefe c im Verhältnis von 32 Fufs seyn

da er weniger vertheilt ist, mächtiger, und das ganze Werk tont ernster und kraftiger. Ueberdies hat Vogler an den verbesserten Orgeln durch verschiedenen sehr einfachen Mechanismus, der auf die Sperrventilen wirkt, und durch Einschliessung der Pfeifen, u. s. w. verschiedene Stimmen hervorgebracht, die eben so schön als mannichfaltig tonen.

Auf diesem Wege ist es ihm denn geglückt, die Orgeln zugleich zu vereinfachen und zu verbessern, und sein grofses Verdienst in dieser Rücksicht dürfte wohl von niemanden bestritten werden können. Er will die gröfste Orgel, z. B. die berühmte von Harlem oder die Orgel in der Michaelskirche in Hamburg, wenn man sie ihm zur gänzlichen Umstaltung überliefse, mit dem vierten Theil ihrer Pfeifen auf eigene Kosten neu bauen, und zwar so, dafs das neue Werk das alte an Kraft, Mannichfaltigkeit und Feinheit übertreffen soll. Die erübrigten Pfeifen sollen ihn schadlos halten. Das ist ein bischen viel, Herr Abt! und es ist kein Wunder, wenn sich das Publikum bey einer solchen Erklärung das quid tanto hiatu — erinnert. Unterdessen bin ich überzeugt, dafs das Publikum gerecht ist, und dafs man dem Verbesserer in Deutschland sein Verdienst nicht streitig machen wird, wenn man es nur durch die Werke selbst kennen gelernt hat. Es thut mir sehr leid, wenn es ein Mann von so entschiedenen Verdiensten, wie der Abt, in der Art sich zu erklären, versieht. So hat er vor einiger Zeit in der musikalischen Zeitung erklärt, dafs er durch sein Choralbuch beweisen werde, dafs die Bache und Kirnberger keinen Choral zu schreiben verstanden haben. Ich wollte lieber, er hätte das durch sein Choralbuch beweisen, und dem Publikum überlassen, die Beweise selbst zu finden. Doch wenn auch eine Erklärung befremdend oder gar anstöfsig ist, ist sie darum weniger wahr? — Wir wollen das abwarten. Man darf und mufs wohl mifstrauisch, aber man soll darum nicht ungläubig werden. Ich wünsche, dafs der Abt bald nach Deutschland kommen, und auch da so vortreffliche Verbesserungen an den Orgeln machen möge, als er im Norden gemacht hat. Es wird die ruhmlichste Art seyn, die Zweifler zu beruhigen: und die frohlockenden Gegner zum Schweigen zu bringen. Da man von mehreren anonymischen Aeufserungen über die Verdienste des Abts, behauptet hat, dafs sie auf seine Veranlassung erschienen, oder wohl gar von ihm selbst verfafst seyn, bin ich, um ihn von diesem Verdachte wenigstens für dies Mahl zu befreyen, gezwungen, meinen Nahmen zu nennen.

Joseph Sonnenleithner.

Gedicht.

Ins Stammbuch einer Sängerin.

Du singst — und Deine Zauberkehle
Haucht süfse Lust in jedes Herz.
So singt im Haine Philomele
Der Liebe Glück und ihren Schmerz.
Doch hat sie unter dichten Zweigen
Sich nett ihr Nestchen erst gebaut,
Fängt sie allmählich an zu schweigen —
Das Weibchen singt dann keinen Laut.
Nun fiat applicatio!
Du singst wie sie; bald schweig' auch so.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *N°. XIII.* 1800.

Mozarts Werke.

Zu noch genauerer Bestimmung unserer letzten Anzeige, die fortgesezte Herausgabe der Werke Mozarts betreffend, fügen wir noch diese Erklärung hinzu. Es haben sich mehrere Liebhaber dieser Ausgabe zu uns gewendet, und gewünscht, dafs die *Instrumentalkompozizionen*, welche die *dritte Klasse* der sämmtlichen Werke Mozarts ausmachen, und von denen das versprochene C dur Konzert bereits erschienen ist — nicht in fortlaufenden, durch Nummern zu *einem* Ganzen verbundenen Cahier's geliefert werden möchten: indem es z. B. dem Klavierspieler nicht um Sinfonien, dem Orchesterdirekteur nicht um Quartetten oder Parthien für Blasinstrumente u. s. w. zu thun sey. Da wir der Gerechtigkeit dieser Forderung uns fügen und so gern den Wünschen der Unterstützer unserer Ausgabe möglichst entgegenkommen: so werden wir *diese dritte Klasse* der Mozartischen Werke so numerirt drucken, dafs jede Gattung dieser Instrumentalmusik ihre eigene fortlaufende Zahl hat, (z. B. Oeuvr. de Mozart Concert. No. 1. No. 2. u. f. Oeuvr. de Mozart Quatuor No. I — III. No. III — VI. u. f. Oeuvr. de Moz. Sinfonie No. 1. No. 2. u. f.) und dafs also kein Klavierspieler, um ein ganzes zu haben, genöthigt wäre, Quartetten, Harmonieparthien u. dgl. zu kaufen. Diese Hefte werden nun wechseln — bald ein Klavierkonzert, bald eine Parthie Quartetten u. s. w. Die Erscheinung eines jeden, so wie überhaupt alles, was wir etwa noch über die Herausgabe der Mozartischen Werke zu erinnern haben möchten, werden wir jederzeit im Intelligenzblatte der musikalischen Zeitung anzeigen, und bitten, *dort* darauf zu achten, weil es unmöglich verlangt werden kann, dafs wir jedesmal diese Anzeigen in alle Zeitungen einrücken lassen sollten.

Leipzig, den 28. April 1800.

Breitkopf und Härtel

B i t t e.

Fast noch nie habe ich die Feder mit so viel Freudigkeit ergriffen, als jezt, denn fast noch nie durfte ich, im Vertrauen auf gute Menschen, so fest überzeugt seyn, etwas Nutzliches damit zu schaffen, als jezt. Die Familie der Bache, die, seit zwey Jahrhunderten Deutschland (doch diesem nicht allein) Meister und Meisterwerke der Tonkunst aufstellte; aus welcher abstammete Sebastian Bach, der gröfste Harmoniker neuerer Zeit, der das Vaterland durch Lehren, Muster, und eine Menge Schuler für die höhere Kunst zu bilden anfing; in welcher gebohren ward Philipp Eman. Bach, dem Vater folgend in Lehren und Arbeiten, dessen Schuler in gar mancher bedeutenden Rücksicht zu seyn, jeder wahrhaft gute Klavierspieler gestehet, wie selbst Mozart es gestand; aus welcher ein Friedemann Bach unherzog, allem entsagend, mit nichts ausgerüstet und beglückt, als mit himmlischer Phantasie, sein Ein und Alles findend in den Tiefen seiner Kunst; aus welcher ein Johann Christian Bach auch die Blume der Anmuth und Galanterie auf klassischem Boden zu hegen und anzubauen pflegte — diese Familie ist nun ausgestorben, bis auf eine einzige Tochter des grofsen Sebastian Bach. Und *diese* Tochter, jezt im hohen Alter — *diese Tochter darbt*. Sehr wenige wissen es: denn sie kann — nein, sie soll, sie wird auch nicht betteln! Sie wird es nicht: denn gewifs hört man auf dies bittende Wort um ihre Unterstützung; gewifs giebt es noch gute Menschen, welche, nicht auf mich — wie könnte ich das verlangen! — aber auf eine anständige Veranlassung achten, den letzten Zweig eines so fruchtreichen Stammes nicht ohne Pflege eingehen zu lassen. Gabe nur jeder, der von den Bachen gelernet hat, die geringste Kleinigkeit: wie sorglos und bequem würde das gute Weib ihre letzten Jahre hinbringen können! Die Verlagshandlung der musik. Zeitung und ich — wir erbieten uns, das, was man uns vielleicht anvertrauen möchte, auf das pünktlichste an seine Bestimmung zu befördern, und Rechenschaft darüber in diesen Intelligenzblättern abzulegen.

Leipzig, *Friedrich Rochlitz.*

An das musikalische Publikum.

Man hat immer den maurerischen Gesängen, so wohl in Hinsicht des moralischen Werthes, als auch in Ansehung der leichten und einfachen Melodien den Vorzug vor andern gegeben, und sie daher auch gröstentheils in profanen Zirkeln zum hohen Gesange gewählt. Selbst in den Logen ist es nöthig, darauf zu sehen, dafs man solche Lieder auswählt, die mit einer leichten Melodie begleitet sind, weil gewöhnlich nur die geringere Anzahl unserer Brüder musikalisch ist, und die übrigen sich nicht so leicht zum Gesange einer schweren und schwulstigen Melodie akkommodiren. An guten und zweckmäfsigen Liedertexten fehlts dem maur. Publikum nicht, da zumal immer neue erscheinen, die die gröfsten Dichter unter dieser so ausgebreiteten und so ehrwürdigen Gesellschaft zu Verfassern haben. Allein, da nicht nur sehr viele dernewesten, theils noch ganz ohne Kompostion geblieben sind, theils viele derselben zu einem leichten Gesange nicht geeignet sind; so dürfte ein Versuch, welcher beyden Unannehmlichkeiten, so viel wie möglich, abzuhelfen suchte, wohl nicht ganz überflussig seyn.

Ich habe zu diesem Ende die Muse, die mir mein Amtsgeschäfte übrig läfst, dazu bestimmt, meinen verehrw. Brüdern und [illegible] Liebhabern unserer Gesänge, von Zeit zu Zeit, kl[illegible]sammlungen, zum Theil ganz neuer, zum Theil solcher Lieder, deren Melodien Leichtigkeit und Einfachheit nicht durchgängig beygelegt werden kann, herauszugeben.

Als eine Probe soll dafür noch vor der Michaelismesse d. J. die erste Sammlung, bestehend in 32 Gesängen, in klein Folio, mit unterlegtem und vollständigem Texte, die Presse verlassen, und, wenn solche des Beyfalls nicht ganz verfehlen, ähnliche Sammlungen, mehrere Jahre hintereinander, dem ersten Versuche nachfolgen.

Um jedoch bey diesem Unternehmen etwas sicher zu gehen, schlage ich den Weg der Subscription vor, welche bis Ende Julii offen stehen, und 12 Gr. sächs. betragen soll. Der nachherige Ladenpreis wird um ein Drittel erhöht.

Zugleich ersuche ich alle g. u. v. Maurerlogen und sonstigen Liebhaber unserer Gesänge und Lieder ergebenst, Subscriptiones zu sammeln, und solche noch vor dem oben angesetzten Termin postfrey an die Herren

C. F. Haller, jun. Hofbuchdrucker in Gera,
G. A. Grau, Buchhändler in Hof,
Breitkopf und Härtel in Leipzig,
Hofkommissär Fiedler in Jena,
J. A. Aue, Buchhändler in Köthen,
Kandidat Albanus in Plauen,
W. Neumann, Buchhändler in Erfurt,

Organist Beker in Nordheim,
J. C. Müller, Kantor in Bösleben,
bey Arnstadt,

gütigst einzusenden, damit die resp. Herren Pränumeranten der Sammlung vorgedruckt werden können. Für die Mühe des Einsammelns vergüte ich das 7te Exemplar.

H . . ., am 30sten April 1800.

J. C. M.

Bekanntmachung.

Meine, vor einiger Zeit angekündigten Orgelstücke verschiedener Art, als *Vor-* und *Nachspiele* beym öffentlichen Gottesdienst, haben bereits die Presse verlassen, und ich mache dies nun den Freunden und Liebhabern der Orgel hiermit bekannt: der Preis eines Exemplars ist 10 Gr. sächs. oder 56 Kr. rhnl. Wer 8 Exemplarien abnimmt, erhält das 9te frey. Briefe und Gelder aber erbitt' ich mir postfrey.

Hildburghausen, den 12. März 1800.

J. C. Rötzinger.
Organist an der Neustadt- und Waisenkirche.

Musikalien und musikal. Instrumente-Verkauf.

In Leipzig sind aus dem Nachlasse des bey hiesigem grofsen Concerte und Orchester angestellt gewesenen Musikus Muller, aufser vielen gestochenenen, gedruckten und geschriebenen Musikalien, von den besten Meistern, unter denen sich auch das achte *Lob der Musik* von Schuster und Meiner doppelt und dreyfach ausgeschrieben nebst dem bey der Auffuhrung als Partitur zu gebrauchenden Klavierauszuge, wie solches hier einigemal im grofsen Concert so wie von den Musikalien ein geschriebener Katalog das Mehrere besagt, — auch eine vollkommen rein abgestimmte, von dem Verstorbenen selbst erbaute und gespielte *Harmonika* von 41 Glasern, für 150 Thlr.; desgl. ein vollständiges Quartett, bestehend aus 2 Violinen, einer Viola und einen Violen-Cello, sämmtlich von Hunger gebaut, noch gutem, zum Verreisen eingerichteten Futteralen, für 100 Thlr. — nach dem äufsersten Preifse zu verkaufen. Man beliebe sich deshalb schriftlich oder mündlich zu wenden an

M. *Joh. Gottl. Müller*,
Privatdocent und Nachmittags-Prediger an der Universitätskirche, wohnhaft auf der Nikolaistr. im Quandtshofe, 3 Treppen hoch im Hofe, linker Hand, die 3te Thure.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May — **№. 33.** — 1800.

ABHANDLUNG.

Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste.

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeister Schulz im 15ten und 16ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

(Fortsetzung.)

Es könnte nun zwar gleichviel seyn, zu wissen, welcher Beweggrund jemanden veranlassen kann, eine wichtige oder unwichtige Angelegenheit aus einer Wissenschaft oder Kunst zur Sprache zu bringen: denn jeder hat bekanntlich das Recht, seine Meinung zu sagen und auf alle Weise, gut oder schlecht, zu unterstützen und braucht sich dabey an gar keine andere Meinungen zu kehren und sich durch Autoritäten davon abhalten zu lassen. Noch weniger braucht dies bey einem Manne der Fall zu seyn, der, wie Marpurg, durch gründliche Kenntnisse mancherley Art *) und hauptsächlich im theoretischen Fache der Musik und durch viele und grösstentheils sehr schätzenswerthe Schriften sich sel-

*) Er besafs sehr viel gelehrte, insonderheit historische Kenntnisse und hatte noch in seinen letzten Jahren ein so treues Gedächtnifs, dafs er lange Stellen aus griechischen und römischen Klassikern aus dem Kopfe citiren konnte. Historische und antiquarische Nachforschungen und Grübeleien waren ihm ein Spiel und eine angenehme Beschäftigung. Seine Lebhaftigkeit warf ihn bald auf diesen bald auf jenen Gegenstand der Spekulation und der Literatur, am liebsten aus dem Fache der musikalischen Geschichte und ihres harmonischen Theils, dessen Künste und Kunstgriffen er im vollkommensten Grade, wie man weifs, inne hatte. Seine bessern Werke (das noch immer klassische Werk: *Abhandlung von der Fuge*, seine Schriften *über die Temperatur*, sein *Handbuch bey Generalbäfs*, seine *Einleitung in die Geschichte der Musik* und selbst seine periodischen Werke: *der kritische Musikus an der Spree*, seine *histor. kritischen Beyträge*, seine *kritischen Briefe*) mögen, so sehr sie auch wohl den Ton der Zeit an sich tragen, beweisen, ob er mit Verstand in seine Gegenstände eingedrungen und frey und gründlich darüber gedacht, oder blos *kompilirt* habe. Gerade dafs er selbst nachdachte und hin und wieder neue Meinungen und Urtheile über Schulgegenstände, die sich gewöhnlich wie Klauen forterben, aufbrachte, oder alte Systeme, insonderheit das von Rameau, mit Gründen unterstützte und dieselben dreist, wie wohl nicht selten mit etwas Spott und Bitterkeit, die alle Mitgenossen um ihn her betafsten, vortrug, gerade das machte ihm Feinde, unter welchen Kirnberger einer der vorzüglichsten war. Doch davon weiter unten. — Er sprach und schrieb sehr gutes Latein und machte, nach der damaligen Weise, auch seinen teutschen lateinischen Vers, worin er mit Lessing, seinem vertrauten Freunde und lustigen Mitgesellen in frühern Zeiten, wetteiferte, wovon ich, wie von Sinnlosen deutschen Gedichten, die aber unendlich schlechter waren und worin sie beyde — ziemlich unerreicht — es mit einander aufnahmen, manche auch wohl parodirte Lieder[illegible] gesehen habe. Auch der französischen Sprache und des französischen Styls war er vollkommen mächtig, wozu ihm sein langer Aufenthalt in Paris und sein Umgang mit dem Schatzmeister beym General Rodenburg, durch welchen er Umgang mit Voltaire, d'Alembert, Maupertuis u. a. erhielt, vorzüglich half, von welcher Zeit her ihm auch der alte galante Ton stets geblieben war, der mir bisweilen ein flüchtiges Lächeln abnöthigte. — Er verfolgte jeden Gegenstand, den er zur Hand bekam, mit einem Eifer, wie ihm nur ein talentvoller Gelehrter bis auf den letzten Punkt entgegen gehen kann. Einen vorzüglichen Hang hatte er zu Wetterregeln der Alten, und trotz aller Krankheiten las und studirte er über dergleichen, was er konnte und wollte und machte mit einem Modell, das, wie auch sein sehr fleifsig gesteil-

ber eine ehrenvolle Autorität erworben hat. Allein, da Hr. K. M. Schulz geradehin zu verstehen giebt, als wenn er in jenem Aufsatze, der ihm so sehr mifsfällig gewesen ist, von M. aus dem „musikal. Katechismus über Thesis und Arsis" habe belehrt werden sollen, und als ob M. diese Gelegenheit nur benuzt habe, ihm aus angebornem Hange wehe zu thun, Sarkasmen zu sagen, so mufs ich davon folgendes sagen.

Der ganze Aufsatz war eine sehr unschuldige Folge eines Abendgesprächs zwischen ihm und mir über Pergolesi, und nichts weniger, als gegen Hrn. Sch. gerichtet, wie man selbst aus folgender Stelle ersehen kann: „Dafs unser Lexikograph (Sulzer) übrigens nicht bey Laune „gewesen, oder von dem Hrn. K. (Kirnberger) nicht mit gutem Rathe bedienet worden, „als er die Pergolesische Tonverziehung verwarf, „kann daraus gemuthmafset werden, dafs er das „ganze Stab. mat. dieses Komponisten für ein fehlerhaftes und schlechtes Werk erkläret. Hin „und wieder fehlerhaft gebe ich zu: aber darum „nicht schlecht." — Wie ihm Hr. Sch. als Verfasser des Artikels nicht hat einfallen können, weifs ich nicht; aber soviel weifs ich, dafs er ihn nicht mit seinem Tadel gemeint und jederzeit mit ungemeiner Achtung von ihm als Künstler gesprochen, allenfalls wohl, wenn es mir erlaubt ist, ehrlich die Wahrheit zu sagen — bisweilen ganz nebenher und auf die edelste, schonendste Weise jenen Punkt wegen des „grofsen, kunstvollen Satzes" berührt hat, wovon Hr. Sch. mit der liebenswürdigsten Bescheidenheit, die nur dem grofsen Künstler eigen ist, selber behauptet, dafs er ihn über seine Liebe zum Leichtern und Populären nicht so ganz in seine Gewalt bekommen haben will, wogegen doch aber warlich seine Athalia sehr laut spricht.

Nun ich wollte sagen, wie M. zu dem fatalen Aufsatze kam, der ihm nach seinem Tode noch einen Streit zuzieht. Wenn jemand daran Schuld ist, so bin ich's leider. Ich nahm mir nehmlich die Freyheit, vieles gegen Pergolesi, insonderheit gegen sein Stab. mat. und namentlich gegen das cujus animam gementem hauptsächlich auf den Sulzerschen Artikel gestützt, einzuwenden und das brachte ihn auf eine grofse Lobeserhebung des Werkes und auf die Erzählung einer Aufführung desselben 1758 oder 59 in der Hedwigskirche zu Berlin, wo es am sogenannten heiligen Grabe von einem ganz kleinen, einfachen Orchester aus der Kön. Kapelle ausgeführt eine sehr grofse Wirkung hervorgebracht haben sollte, wie er es auch zuletzt in jenem Aufsatze erzählt, den er mir darauf für die mus. Zeitung zuschikte.

„Es war ein schöner heiliger Abend, (sagt er dort,) Personen, welchen man Sprachkenntnis zutrauen konnte, sahe man von Zeit zu Zeit „sich eine Thräne abtrocknen und wieder andere, „welche man so wenig für Sprachkenner gehalten, als einer Regung empfänglich zu seyn geglaubt hatte, befanden sich durch die blofse Musik gerührt, in gleichem Falle. Ein schlechtes „Werk bringt solche Wirkungen nicht hervor, „und ich habe viele Musiken, welche für unvergleichlich gehalten wurden, mit dem grofsten „Pomp aufführen gehört, aber auf den Gesichtern der zerstreuten und sich einander zugähnenden Zuhörer nichts dergleichen bemerkt. (Oft nur allzuwahr!) „Es mufs also doch etwas „Wahres, das sich nicht aus den mechanischen Re-

---

testes Manuskript. Es in den Händen der Witwe seyn mufs, eigene Versuche und suchte mit eigenem Nachdenken nach Maafsgabe der Natur, der Sache und der Nachrichten der Alten, den Athenäus, Heron, Cresibius, Vitruv und Vossius entweder mit einander zu vereinbaren, oder zu widerlegen. In diese Arbeit zog er mich mit hinein, und ich übersetzte und bearbeitete ihm zu Gefallen eine weitläuftige, sehr gelehrte, von griechischen und lateinischen Citaten strotzende Ist. Abhandlung über die *Hydraule der Alten*, von A. F. Meister, die in dem 3ten Bande der Commentationum Societatis Götting. stehet und die bis jezt ungedruckt geblieben ist. Jenes war seine lezte Arbeit.

„*geln der Kunst erklären läst*, in der Musik des „Pergolesi liegen."

Mit dieser Ruhrung mag es nun eine Bewandnis gehabt haben, welche es wolle. — Der stille Abend vor dem Charfreitage, wo man Anno 1798 noch etwas mehr dabey empfand, als jezt; das doppelt feierliche des katholischen Kultus an einem protestantischen Orte: das heilige Grab, wo das kleine Corps vortrefflicher Sänger und Spieler gewifs mit verdoppelter Begeisterung eine schon im Voraus für heilig und hehr gehaltene Musik exekutirt und ein Porporino und besonders Concialini mit seiner damals unbeschreiblich sufsen Stimme, die es noch in den achtziger Jahren war, Alles entzückt und bezaubert haben wird: Alles das mag, die wirklichen Schonheiten des Werks dabey vorausgesezt und in Ehren gelassen, nicht wenig zur Erhohung des Effekts beygetragen haben. Wer weifs nicht, wie unendlich viel auf so etwas ankommt und wie sehr der Glaube lebendig macht? — Unterdefs frage ich, ob man einem Mann, der sich für den Effekt und ästhetischen Werth eines Werkes interessirte, ohnerachtet er doch wohl, als ein alter und erfahrner Kenner und eifriger Lehrer und Vertheidiger des schulmäfsigen Satzes, die Leere und den Mangel an Ausarbeitung darin bemerken mufste, und der auf *die* Wahrheit hindeutet (sollte er selbst auch aus Mangel an Genie; denn er war kein eigentlicher Künstler, dieselbe bey seinen eigenen praktischen Versuchen nie gefunden haben), die sich *nicht* aus den mechanischen Regeln erklären läfst und die gerade der *heilige Geist* in der Kunst ist — ich frage: ob man einem solchen Mann, der sich mit alle seinem gelehrten Apparat am Ende seiner Tage noch vor diesem hohern Geiste beugt, welcher die Gluck und Reichardt und Schulz beseelt und der auch im Vorbeyfluge auf Pergolesi, noch vielmehr aber und heimischer auf dessen Lehrer Vinci ruhete — ob man den mit blofsen nüchternen Schulmeistern, wie Quanz und Riedt waren, in eine Klasse werfen und ihn für einen blofsen „Rechenmeister, einen Schulfuchs, einen Abc- und Subtilitätenkrämer" halten könne, ohne sich einer grofsen Unbilligkeit schuldig zu machen?

Zwar ist es freylich mehr als zu wahr, dafs für die Kunst alle Theorie lange noch nicht hinreicht, (denn sie liegt sogar bisweilen darüber hinaus,) und dafs noch weniger alte bloise Kunstgelehrsamkeit und Philosophie jemals einen Künstler gemacht hat und jemals machen wird. Aber so gewifs wir den Schaden vom Gegentheil an vielen unserer heutigen, selbst berühmten Kompositionen verspuren und der Mangel an Studien und eine gewisse traurige Art von Freygeisterey daran bedauren mussen, so gewifs ist es doch, dafs Marpurg, ohne viel mehr als ein schulmafsiger, meinethalben auch steifer Fugenkomponist gewesen zu seyn, (denn seine sehr alten Lieder sind, was mehrere so alte deutsche Lieder sind, für unsern jetzigen Sinn und Geschmack sehr armselig) die Beurtheilung des Werthes von Werken nicht blos und allein auf das, was sich darin *berechnen* läfst, also auf harmonische und kontrapunktische Künste beschränkte, wie es wohl mit ächten verstokten Kunstpedanten und Quintenklaubern der Fall zu seyn pflegt.

Ich kann von jenen Zeiten, auf die Hr. K. M. Sch. sich bezieht, und die leider als die glorreiche Epoche der alten Berliner Kunstpedanten bekannt genug ist, natürlicherweise nicht urtheilen und man kann seiner Versicherung der ewigen Fehden und skurrilen Logomachien um so mehr Glauben beymessen, da die offentlichen Beweise davon, selbst in M.g's Schriften, genugsam zu Tage liegen. Einer gab darin dem andern nicht viel nach und der böse Geist, der in Matthesons und seiner Gegner Streitschriften gewehet hatte, war ganz auf diesen edlen Haufen übergegangen *).

*) Welch ein herrlicher Ton damals in deutschen musik. Streitschriften Mode gewesen, mag folgender Titel bezeugen: „Ein paar derbe musikalisch-patriotische *Ohrfeigen*; dem nichts weniger als musikal. Patrioten, und nichts „weniger als patriotischen Musico salva venia Herrn Mattheson, welcher zum neuen Jahre eine Probe seiner

vergleichen, worinn man die Musik wie einen todten Leichnam zerlegte, bis man auf den grossen Zweck, auf die Ausstellung des dürren Skeletts gekommen war: obwohl man wieder so billig seyn muss zu gestehen, dass durch jene Lehrbücher, die das Alles veranlassten, hauptsächlich bey Marpurg, der ein systematischer Kopf war und mit der Feder rüstig umzugehen wusste, (Kirnbergers Kunst des reinen Satzes dabey ja nicht zu vergessen) Grundrisse und Materialien zu Tage befördert wurden, *ohne welche* wenigstens sich kein schönes Gebäude aufführen lasst. Aber das kann ich wenigstens in Wahrheit versichern, dass M. — freilich nicht ohne schmerzliche Rückblicke auf seine alte gute Zeit, wie das dem Alter gewöhnlich ist, — soviel seine bürgerliche Lage und seine Entfernung von dem unmittelbaren Interesse an der Kunst gestattete, in seinen Ueberzeugungen von dem *Wesen* der Musik so ziemlich mit dem Zeitalter fortgegangen war und dass er z. B. die hohen Genieschwünge Mozarts und die lebendige Regsamkeit und Darstellungsgabe Haydn's wie auch die genialen Produkte, die um ihn her geschaffen wurden, bewunderte und nach seiner Art genoss. Er fühlte: wie hoch der Genius der Begeisterung der besseren unserer neuern Komponisten sich über die Zinne der grammatischen Burg hinweggehoben hatte; und wenn er sich selber auch ohne Flügel fühlte, um sich ihnen überall nachzuschwingen oder er ihnen auch wohl bisweilen ein dräuendes Exemplar der alten rechtlichen Theorie empor hielt, über die sie zugleich mit weggesetzt hatten: so ehrte und achtete er doch die glänzenden Fortschritte, die das Zeitalter gemacht hatte, und er pflegte über einen vermuthlich noch lebenden, in Berlin genug gekannten, frostigen Pedanten sich herzlich satt zu lachen, der ewig aus den Bächen schlürfte (weiter Niemanden als die Bache leiden konnte) und dem Haydn solch ein Gräuel war, dass, als er einmal in dem alten berühmten Liebhaber-Konzert eine Haydnsche Sinfonie hörte, er nach dem ersten Satze geräuschvoll davon lief.

Ich muss leider noch einmal zur Pergolesischen Stelle zurück, um nachzuweisen, in wiefern M.'s Vertheidigung derselben den Namen des Schülergeschwätzes verdiene. Sein Sinn ist, wie man Anfangs gesehen hat, nicht der meinige und also mache ich mich im voraus davon los.

Sie läuft kürzlich darauf hinaus: Erstlich wird umständlich gezeigt, dass die Zeile, die für die Musik aus vier Trochäen (— ⏑) besteht, durch die Veränderung der äusserlichen Quantität der Noten in Jamben (⏑ —) verwandelt worden zu seyn scheine, es aber in Ansehung des Effekts, der aus der innerlichen Quantität derselben resultirt, nicht sey. Und um dies deutlich zu machen oder darzuthun, dass wirklich, Trotz des umgekehrten Verhältnisses der Notengrösse, die Anlage zu einem Trochäus gemacht sey, erläutert er sich durch den guten und schlechten Takttheile, (Thesis und Arsis) und bringt gerade die Lesarten, auch den mit den jedesmahligen Achtelpausen bey, die Herr v. Dittersdorf (Musik. Zeitg. 1 Jahrg. S. 305.) ebenfalls auch anführt, wobey dieser obendrein ziemlich geradeaus sagt: „Wahrscheinlich hat der Verf. „jenes Artikels beym Sulzer blos gerechnet, „als er jene Stelle niederschrieb. Da hat er denn „herausgebracht: eine Viertelnote *dauert* noch „einmal so lange, als eine Achtelnote, folglich „*ist* jene lang, diese kurz. Perg. hat eine lange „Sylbe unter ein Achtel, eine kurze unter ein „Viertel gesezt: folglich hat er gefehlt. Nach „den Regeln der Arithmetik hat der Verf. recht, „wenn er P. so verbessert (wie dort das Beyspiel „steht.)" — Ey da wäre ja also wohl der Fall, dass sogar Hr. K. M. Schulz zum Arithmetiker gemacht werden sollte! Das kann Herr v. Dittersdorf sagen? Warum muss denn Marpurg, der wie jeder nachsehen kann, wohl noch etwas Mehreres und Besseres darüber zu

„gewöhnlichen Calumnientenstreiche unverschämter Weise an den Tag gelegt hat, zu Wiederherstellung seines „Gelehrs und Verstandes und zu Bezeigung schuldiger Dankbarkeit auf *beyde Backen* in einem *zufälligen* Dis„cours wohlmeinend ertheilt von zween rauchbaren Virtuosen (in Ohrfeigen, wie man sieht) Musaedern und „Harmonico." Worauf denn, wie man denken kann, ein ähnliches Kompliment erfolgte. So wohlfeil waren damals die Metaphern!

sagen weiſs, als dieser gesagt hat, darum, weil er in der Hauptsache dasselbe behauptet, so unfreundlich darüber angelassen werden?

Doch weiter. Da M. die Gründe, warum Pergolesi's Schreibart verworfen und die gleichartige von Graun gut geheifsen wurde, in jenem Artikel nicht hinreichend gefunden zu haben schien, warum soll er nicht bemuht gewesen seyn, einen Grund zu jenes Rechtfertigung im Gegensatze von Gr. aufzufinden: und mufs ihn denn dabey gerade der Hang, wehe zu thun, geleitet haben? Ich für meine Person finde nach meinem Gefühl in der That Charakter des Heldentrotzes in der Graunschen Rückung, zumal wenn der Held *selber* singen sollte. Aber M. blieb nun einmal bey seinem Metrum stehen *), und wer kann etwas dagegen haben? Ist es denn etwa so unvernünftig? — Ihm genügt nicht, dafs im Sulzer steht: „diese Art von Verrückung in „Singstücken kann nur über solche Worte oder „Sylben angebracht werden, die sie *vertragen*," und re frägt, wann dies denn der Fall sey? und ob etwa die Harmonie mit ins Spiel gezogen werden solle? Durfte er nicht so fragen? — Hr. K. M. Schulz sagt ja jezt selber, dafs „das, was dort von Rückung in der Harmo„nie gesagt sey, eben so ärmlich als das ange„führte (Pergolesische) Beyspiel sey, und dafs „eben so wenig die Beschaffenheit der Wörter „und Sylben, die zur Rückung im Gesange ge„schickt sind, oder nicht, sich darin angegeben „finde." — Nun, da wäre es ja wohl einem Manne wie M. nicht zu verdenken gewesen, wenn er den Artikel einer Kritik unterworfen hätte! Dafs er dabey an Kirnberger gedacht, leidet nicht den geringsten Zweifel, wie abermals aus folgender Stelle des Aufsatzes erhellet: „Ich „wollte wetten, dafs alles, was unser Kritiker „zum Beweise anzuführen gewufst, darauf hin„auslauft, dafs Perg. hin und wieder die Reinig„keit des Satzes beleidiget hat, und dafs, wenn „er in diesem Punkt Hrn. K. genug gethan hatte, „das Werk für ein Meisterwerk würde erklärt wor„den seyn." Das glaube ich nun nicht, denn K. verstand sich auch wohl noch auf mehr; aber was geht das meinen Zweck an?

Sonach wäre ich nun damit, hoffentlich zur Rechtfertigung Marpurgs, fertig. Mir ist noch übrig, mich auf die letzte und wichtigste Beschuldigung: die seinem Charakter in Bezug auf sein Verhältnis mit K. gemacht wird, einzulassen, und dies soll mir Gelegenheit geben, einige Bemerkungen über sein Leben zu machen, die man, wie mehreres bisherige, als biographische Fragmente über ihn ansehen kann. Ich werde so kurz, als möglich, zu seyn suchen.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

No. I. *Ariette de l'Opéra: Les nouveaux Arcadiens avec douze Variations pour le Clavecin ou Fortepiano, composés par Charles Guillaume Müller, à Bronsvic au Magasin de Musique à la Halle.* (*Prix* 12 Gr.)

No. II. *Andante avec Variations pour le Clavecin ou Fortepiano, composé par le même Auteur.* à Berlin chez Hummel. (Prix 15 Sols.)

Recensenten kamen lange keine in jeder Hinsicht so gut gesezte Variationen zu Gesicht, als diese vorliegenden, deren Verfasser der Organist Müller in Halberstadt ist. Sie sind daher allen guten Klavierspielern zu empfehlen, und werden gewifs nicht leicht Jemand unbefriedigt lassen, indem darin sowohl für den Kenner, als Liebhaber hinlänglich gesorgt ist. Zu bedauren ist

*) Doch nein, auch nicht allein. „Wie wenn, sagt er, sich Perg. durch den *Inhalt des Textes* veranlafst eine Zer„reissung der Worte erlaubet und so geschrieben hätte, (wie Hr. v. D. das Notenbeyspiel nach ihm anführt.) „würde jemand etwas wider die Quantität eingewendet haben?" — Also übersah er doch den *Inhalt* keineswegs und gab sogar die erste und einzige Erklärung für Perg. so ziemlich, selbst vor dem Hrn. v. Dittersdorf

es. dafs beyde Werke so inkorrekt gedruckt sind: wenn es befinden sich nachstehende Fehler darin: In No. I. Var. 2. Takt 1 fehlt vor dem vorlezten g im Diskant ein ♯ und Takt 5, mufs vor der siebenden Note a ein b stehen; derselbe Fehler ist auch im 13ten Takte zu verbessern.

Var. 3. Takt 1, fehlt im Bafs vor der vorlezten Note c ein ♯. Var. 6. mufs im zweyten Takte des Bafssystems statt des d 3mal f stehn. Var. 10, mufs das 3te Achtel in der Mittelstimme nicht e sondern f heifsen — einer Menge fehlender b und ♯ nicht zu gedenken, die aber leicht zu verbessern sind.

No. II. Thema, Takt 5, mufs vor dem lezten b im Diskante ein ♮ stehn, und Takt 7, im Bafs bey dem d kein Punkt seyn,

Var. 1 Takt 6 mufs vor dem vorlezten 16 Theil h ein b stehn, Var. 3. Takt 6. desgleichen. Var. 4, mufs die lezte Note im Diskant statt g, f heifsen. Var. 7. Takt 4, fehlt im Diskant unter dem c die Terz a und Takt 6, im Bafs vor der vorlezten Note ein b. — Derselbe Fehler ist auch im 13ten Takte des zweyten Theils zu verbessern. T. 17, fehlt im Diskant vor der lezten Note ein b, und T. 18 fehlt im Bafs vor dem e ein b. Var. 8, Takt 3 mufs im Diskant die 4te 16 theil Note statt f, g heifsen. Takt 5, mufs das 3te Achtel im Bafs nicht b, sondern h heifsen. Takt 6 mufs im Bafs diese Stelle

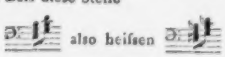

also heifsen

Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte composées et dédiées à M. Joseph Haydn, par I. B. Cramer, oeuvre 23. à Vienne chez Artaria et Comp. (Prix 3 Fl.)

Es läfst sich wohl nicht anders erwarten, als dafs ein Mann wie Hr. Cramer, (den Rec. nicht nur als einen der geschmackvollsten und fertigsten Klavierspieler, sondern auch als einsichtsvollen Musiker kennt) wenn er Sonaten schreibt, und sie unserm Vater Haydn zueignet, eine gute und vollendete Komposition liefern werde. Mit dieser vorgefafsten Meynung spielte denn Rec. vorliegende Son. durch, und fand solche, wenn auch nicht durchaus, doch zum Theil seiner Erwartung entsprechend. Dafs man hier und dort, im Satze auf Härten und Ueberladungen stöfst, die man selbst bey Clementi nur zu häufig findet, kann nicht geleugnet werden; indessen ist Hr. Cr. doch in diesen Sonaten etwas sparsamer damit umgegangen, als er es sonst wohl zu thun pflegt, daher sie denn auch leicht ein gröfseres Publikum finden dürften, als jene ältern Werke, die in dieser Hinsicht reichlicher ausgestattet sind. So viel im allgemeinen über diese Komposition. Im Einzelnen betrachtet, hat die erste dieser Sonaten, deren erster Satz ein Allegro non molto in As dur ist, einen schönen bestimmten Charakter, der mehr sanft und schmeichelnd, als brausend ist, wie sich denn auch überhaupt diese Tonart wohl mehr für den Ausdruk sanfterer und gefälligerer Gedanken und Empfindungen pafst, als jede andere. Ein wenig steif und leer scheint diese Stelle:

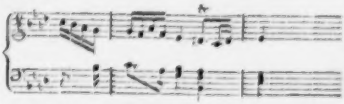

sie sollte doch wohl etwa so heifsen:

Auch der Anfang des zweyten Theils, der so aussieht

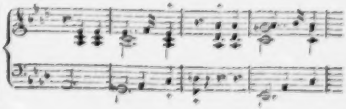

und worin die Octaven zu deutlich hervorklingen, der unaufgelöseten, vermöge der 3ten Umwendung im Bafs liegenden 7men gar nicht einmal zu gedenken — dürfte richtiger so stehn

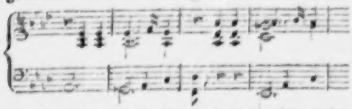

Das hierauf folgende Adagio in Es dur ist an sich recht brav geschrieben, nur fällt diese Stelle darin auf:

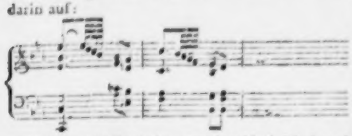

weil Bafs und Mittelstimmen ohne Noth falsch und hart behandelt sind; besser dürfte sie so heifsen:

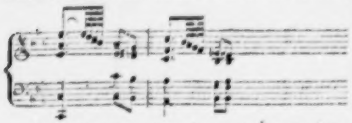

Der dritte Satz dieser Son., ein Rondo Allegretto, gefiel Rec. weniger, als die beiden ersteren Sätze, er ist zu bizarr und zu gesucht. Die 5te Sonate hebt mit einem kurzen recht gut gearbeiteten Largo in c dur an, worauf dann gleich ein Allegro Agitato in c mol folgt, in dem viel Originalität herrscht, nur Schade, dafs darin Stellen vorkommen wie diese:

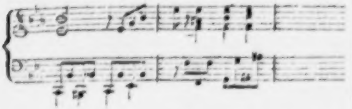

wo einem, nur einiger maßen an Reinheit des Satzes gewohntem Ohre wohl schwerlich die 5ten und 8aven entgehn können. — Auch diese Stelle:

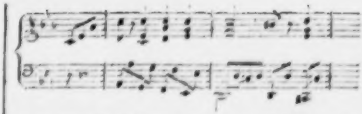

hätte auf eine leichte Weise weniger steif, ohngefähr so gemacht werden können:

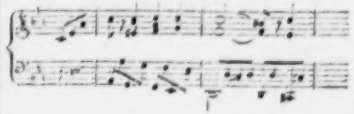

Das diesem Allegro folgende Allegretto in e dur, ist (einige kleine Lizenzen abgerechnet) ganz gut gerathen. Am allerbesten aber ist dem Verf. dernun folgende erste Satz der 3ten Sonate gelungen, der sowohl in der Bearbeitung, als auch im Charakter, vor den übrigen Sätzen gar sehr hervorsticht. Schade dafs darin Stellen vorkommen, die nur für Hände geschrieben sind, die bequem eine Decime greifen können. Der 2te Satz, ein Adagio in A dur, kann in keinem Stücke mit dem ersten Satze verglichen werden. Es herrscht darin wenig Gesang, aber desto mehr Bizarrerie. Besser ist dafür der lezte Satz, ein Allegro in a mol; wiewohl sich auch hier noch manches findet, das leicht hätte sorgfältiger gearbeitet werden können, wie denn auch überhaupt die allzu grofse Aehnlichkeit mehrerer Sätze wohl hätte vermieden werden sollen. Schliefslich bemerkt der Rec. noch, dafs diese Sonaten sehr fertige und sichere Spieler erfordern. Was aber das Spiel dieser Sonaten am meisten erschwert, ist die nicht unbeträchtliche Menge von Druckfehlern, von denen Rec. nur die bedeutendsten hier anzeigt. S. 2, Z. 5, Takt 5, mufs in der Mittelstimme die lezte Viertelnote nicht g sondern es heifsen. S. 3, Z. 3, Takt 3, müssen die 4 lezten Noten statt Sechszehntheile seyn. S. 5, Z. 1, Takt 1, fehlt vor der 2ten Viertelnote c ein b T. 1, im Diskant ebenfalls. S. 6, Z. 9, Takt 3, mufs die erste Note in der Oberstimme nicht c sondern es heifsen. S. 8. Z. 9,

Takt 3, mufs das erste 16theil nicht as sondern c heifsen. S. 9, Z. 5, mufs im lezten Takte die kleine Note nicht es sondern d heifsen, und Z. 7, T. 3, mufs im Diskant statt der 5tel Note b, g stehn.

S. 14, Z. 3. Takt 3, mufs vor dem d ein b stehn. S. 15, fehlt im lezten Takte vor dem b ein ♮. S. 18, Z. 1, fehlt im lezten Takte vor e ein b, und Z. 7, mufs vor den lezten beyden 5tein a ein b stehn, nicht minder müssen Z. 8, mehrere Noten statt Viertel 5tel seyn. S. 19. Z. 9, T. 2, mufs das 2te Viertel nicht es sondern f, und Z. 10. T. 1, mufs das 2 5tel nicht c sondern b heifsen. S. 21. Z. 5, T. 4, mufs vor dem lezten 5tel ein ♮ und T. 7, vor dem 5ten 4tel ein b stehn. Z. 9, T. 2 darf vor h kein b stehn. Z. 10. T. 1 und 2 müssen statt der 5tel 4tel stehn. S. 22. Z. 1, T. 1, mufs diese Stelle:

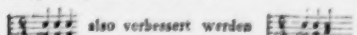
also verbessert werden

S. 30. Z. 2, mufs im lezten Takte das lezte 16theil nicht c sondern h heifsen, und Z. 2, mufs der erste Takt statt

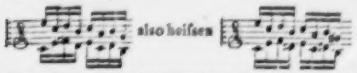
also heifsen

Z. 8. T. 3, mufs die lezte 4tel Note nicht eis sondern fis heifsen. S. 31. Z. 5. T. 3, mufs das lezte 16theil des 3ten 4theils nicht g sondern a heifsen. Z. 7, T. 1, fehlt vor dem ersten e ein b. Z. 9, T. 1 und 2, mufs vor dem gis kein ♯ stehn. S. 32. Z. 5. T. 3, mufs das 5te 16theil nicht f sondern gis und Z. 10, mufs die 3te Note im Bafs nicht eis sondern cis heifsen. S. 34. Z. 1, T. 2, mufs das erste 5tel gis fort. und bey dem 3ten 5tel mufs das ♯ nicht vor a sondern c stehn. Z. 2. mufs der 3te Takt statt

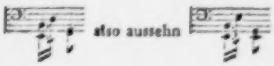
also aussehn

Zeile 5, Takt 1, müssen die erster Noten 16theile seyn. Seite 35, Z. 1, T. 5, mufs die erste Note statt des Viertels ein 5tel seyn, und bey'm dritten 5tel, das d im Akkorde ganz wegfallen. S. 37. Z. 3. Takt 6, mufs das lezte 16theil nicht e sondern g heifsen. S. 38, Z. 3. Takt 3, mufs das lezte 16theil statt h, cis heifsen. Z. 9. T. 1. müssen diese 4 Noten

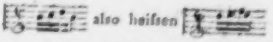
also heifsen

Seite 38, Zeile 10, Takt 1, fehlt das Zeichen ♮ und das lezte 16theil mufs statt h cis heifsen. S. 39. Z. 5, T. 8, mufs das 2 erste 16theil f und nicht g heifsen. Z. 9, Takt 1, müssen statt dieser Noten

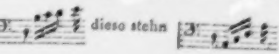
dieso stehn

Um Verwechselung zu vermeiden, so werden hier die Anfange angezeigt.

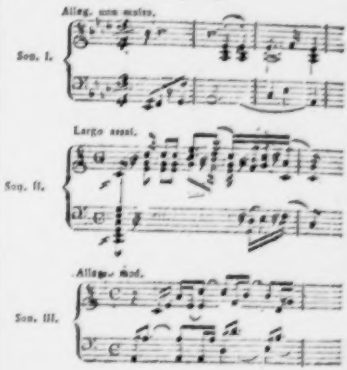

Korrespondenz.

Ueber den Zustand der Musik in Berlin.

Auszug eines Briefes.

— — Nun noch ein paar Worte über die Musik in meiner Vaterstadt, da Sie es *ausdrücklich* in Ihrem lezten Briefe verlangen. Ich hätte sonst vielleicht diesen Punkt mit tiefem Stillschweigen übergangen, indem es eben so leicht nicht ist, die vielen scheinbaren Widersprüche in dem musikalischen Geschmacke dieser Königsstadt zu erklären. Berlin ist vielleicht der einzige Ort in Deutschland, in welchem Sie noch immer, neben den wärmsten Verehrern der modernen Musik, die eifrigsten Verfechter des altern Geschmaks finden. Johann Sebastian Bach und seine berühmten Söhne kämpfen noch immer mit Mozart, Haydn und Clementi um den Vorrang auf den Klavierpulten unserer Musikliebhaber und Liebhaberinnen: freylich aber jezt mit geringem Erfolge. Um diese Eigenheit Berlins zu erklären, wird es nöthig seyn, zwanzig bis dreyßig Jahre zurückzugehen. Friedrich der Grofse, welcher zuerst den Geschmack an schönen Künsten in Berlin rege machte, gab durch die Aufführung der in ihrer Art vortrefflichen Graunschen und Hasseschen Opern diesem Geschmacke, in Ansehung der Musik, eine so bestimmte Richtung, dafs ihr Einfluss noch jezt sehr sichtbar bleibt. Der Aufenthalt vieler älterer berühmter Tonkünstler in Berlin, als: Carl Philipp Emanuel Bach's, der beyden Graun, Kirnbergers, Fasch's, und anderer mehr trug nicht wenig dazu bey, den herrschenden Geschmack, trotz den damals in Wien und andern Orten Deutschlands schon blühenden Genies, in seinem gewohnten Gleise zu erhalten. Nur erst in den lezten zehn Jahren seiner Regierung fing man nach und nach an, theils durch öffentliche Konzerte, theils durch Vorstellungen auf dem deutschen Theater, Bekanntschaft mit der neuern Musik zu machen. Schnell und allgemein griff der neuere Geschmack endlich bey dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelm des zweyten um sich. Dieser für die Tonkunst im hochten Grade passionirte Monarch beschenkte das Berliner Publikum sogleich mit der Aufführung Glucksscher, Naumannscher u. Reichardtscher Opern, setzte das Nationaltheater, durch Unterstützung und Aufmunterung, in den Stand, die Meisterstücke eines Mozart, Salieri und anderer berühmter Meister, gehörig aufführen zu können; und liefs überdies sehr oft seine Berliner an den vortrefflich besezten Konzerten Theil nehmen, in welchen nicht selten die vorzüglichsten Kompositionen executirt wurden. Natürlicherweise folgte nun ein grofser Theil unsers kunstliebenden Publikums der herrschenden Mode; verliefsen die ernsthaftern, einfachern Weisen der Vorzeit, und huldigten dem lachenden, freundlichern Genius der neuern Tonkunst. Ein kleinerer, jedoch nicht unbeträchtlicher, Theil blieb dem einmahl von Alters her betretenen Wege getreu, zog sich gänzlich von dem Schwarme der Neuern zurück, und suchte unter sich gleichsam die alte, reine Lehre aufrecht zu erhalten. Wenige einzelne, aufgeklärte Köpfe versuchten es die goldene Mittelstrafse einzuschlagen, das Gute zu loben, wo sie es auch fanden, und weder, nach Art der Greise, alles Alte gut zu finden, noch, nach Art der Kinder, dem Neuen blindlings nachzulaufen. Auf dem Punkte stehen wir nun schon, Kleinigkeiten abgerechnet, seit zehn Jahren. Auch kann nicht leicht eine beträchtliche Aenderung vorfallen, da Berlin, in Verhältnis seiner Grofse und politischen Wichtigkeit, unbeschreiblich arm an musikalischen Aufführungen ist. Den Beweis dieser Behauptung kann ich dadurch am besten führen, wenn ich Ihnen, bester Freund, ein kurzes Gemählde unserer Kirchen-Konzert und Theatermusik entwerfe.

Berlin besafs vor mehrern Jahren zwey stehende wöchentliche Konzerte, von denen besonders das eine, sogenannte Liebhaberkonzert, sich vortheilhaft auszeichnete. Man hörte nicht allein öfters ausgezeichnete Virtuosen, sondern es wurden auch mitunter Oratorien und andre grofse Musiken von entschiednem Werth gegeben. Beyde Konzerte hielten sich über zwanzig Jahre mit abwech-

selndem Glücke: mufsten aber endlich einem in dem Gasthofe, zur Stadt Paris, etablirten Konzerte weichen, welches ihnen alle Abonnenten entzog, und sie gingen auf diese Art zu Grunde. Dieses Konzert, welches der König Friedrich Wilhelm II sehr oft selbst mit seiner Gegenwart beehrte, erhielt sich einige Jahre, kam aber auch aus der Mode, verlohr vielleicht auch nach und nach etwas von seinem anfänglichen Werthe — kurz es hatte das Schicksal seiner Vorgänger. Und so ist Berlin seit geraumer Zeit gänzlich ohne Konzerte: einige aufserordentliche Konzerte abgerechnet, welche die Konigl. Kapelle von Zeit zu Zeit, zu milden Zwecken, gegeben hat.

Kirchenmusiken kennen wir im Grunde nur dem Nahmen nach. Das vortreffliche Oratorium von Ramler und Graun, der Tod Jesu, ist die einzige Musik dieser Art, welche wir einmahl des Jahrs zu hören bekommen. Die übrigen Kirchenmusiken an hohen Festtagen sind gewöhnlich so mager besetzt, und werden so schlecht executirt, dafs sie gar nicht in Rechnung zu bringen sind. Will man sich in Berlin in diesem Fache einen ächten Künstlergenufs verschaffen, so ist der einzige Weg dazu, sich zu der von dem verdienstvollen Fasch gestifteten, Singakademie Zutritt zu verschaffen. Es ist wahrlich im höchsten Grade interessant ein beynahe aus hundert Personen bestehendes Chor zu hören, welches die schwersten vielstimmigen Gesänge mit einer Reinheit und Präcision executirt, welche allen Glauben übertrifft. Noch interessanter wird diese Erscheinung dadurch, dafs der bey weitem gröfsere Theil der Sänger und Sängerinnen aus Dilettanten besteht.

Das Nationaltheater ist im Grunde noch der einzige Ort, wo man sich öfters am Genusse der Meisterstücke der Tonkunst laben kann. Vorzüglich neigt sich der Geschmack unsers theaterliebenden Publikums zur Italienischen Musik. Franzosische Opern, im Gegentheil, machen wenig oder gar kein Glück. Salieri, Paisiello, Cimarosa und andere mehr, sind die Lieblinge der Berliner. Mozart der Einzige war lange Zeit, zur Ehre unsers Parterres sey es gesagt, ein vorzüglicher Günstling desselben. Jezt werden seine Opern selten aufgeführt. Man behauptet durchgängig, es sey die Schuld der Operndirection: nun denn, so verleihe ihr Gott einen bessern Geschmack!

Die grofse Italienische Oper, welche uns sehr oft interessante Productionen geliefert hat, und noch liefert, wird leider! nur sechs bis acht mahl des Jahrs im Carnaval gespielt. Dabey wiederholt man seit einigen Jahren fast immer eine oder auch beyde Opern eines vorhergehenden Jahres. Sie können sich leicht denken, mein Lieber, wie wenig Nahrung das für den ächten Musikfreund ist.

Das Resultat von allem diesen ist, wie Sie sehen, dafs in Berlin zwar viel, und häufig auch sehr gebildeter Geschmack herrscht: dafs aber diese, in Ansehung der Aufklärung gewifs den ersten Platz in Deutschland behauptende Stadt, in Hinsicht auf Musik noch etwas zurück ist. —

Nachricht.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris *). *A. d. Franzosischen.*

No. I. *Frimaire an 8.*

Vielleicht niemals wurde zu Paris mit so viel Eifer wie jezt Musik geliebt, und getrieben. Und vielleicht konnte Paris auch nie eine so grofse Anzahl ausgezeichneter Compositeurs und Virtuosen aus allen Weltgegenden aufweisen, als gerade jezt. — Seit sich unser politischer Horizont auszuheitern scheint, fangen auch die Wunden zu vernarben an, welche der Vandalismus unserer Geistesbildung schlug, und die Künste beginnen nach gerade wieder ihren Einfluss auf die Bewohner Frankreichs mit Macht

*) Dieser von einem der anerkanntesten Musikkenner in Paris für unsere Zeitung ausgearbeitete Aufsatz wird von Zeit zu Zeit fortgesezt werden. d. Redakt.

an den Tag zu legen. Die Ausländer bewunderten von langen Zeiten her vorzüglich unsere Opern-Theater, und wenn sie jemals ihren Ruhm verdienten, so läßt ihre glänzende Außenseite, die Pracht der inneren Verzierung, die Meisterstücke der Tonkunst, welche vorzugsweise gegeben werden, und die vortreffliche Aufführung derselben, jetzt weniger als jemals den Freunden der schönen Kunst etwas zu wünschen übrig.

Auf dem großen Opern-Theater zu Paris, (gewiß dem ersten Theater in der Welt) glänzen jetzt wechselsweise bald des unsterblichen Gluck Meisterwerke, bald die herrlichen Kompositionen eines Sachini, Piccini, Gretry, le Moine, Mehul, (eines Schülers, fast Nebenbuhlers von Gluck) eines Cherubini, Zingarelli, Gossseck und wie sie weiter heißen mögen. Das Orchester dieses Theaters ist vielleicht das vollständigste, und am besten besetzte in ganz Europa. So sagte wenigstens der große italienische Compositeur Sarti *), vor einigen Jahren, als er es gehört hatte. Der Direktor desselben ist ein gewisser Roy, ein sehr geschickter Mann: der nämliche, welchem Sacchini auftrug, den dritten Akt seiner berühmten Oper Evelina zu vollenden. — Unter den Künstlern, aus welchen es besteht, finden sich mehr als zwanzig ausgezeichnet gute Compositeurs. Jedes Solo Instrument ist gewöhnlich mit einem Lehrer von der musikalischen Akademie (Professeur du Conservatoire de musique de Paris) besetzt. Die Solospieler sind z. B. auf der Violin Rode; auf der Bratsche, Voigt; auf der Clarinette, le Fevre, auf der Flote, Devienne; auf dem Horn Friedrich; auf dem Fagott Ozy, auf dem Violoncell, le Vasseur und Janson.

Indem wir den Zustand der Musik zu Paris im Allgemeinen schildern, wollen wir erst von dem großen Operntheater, als dem reichsten Vereinigungspunkt musikalischer Talente, dann nach der Reihe von den verschiednen Konzerts und der Musik, welche in diesen vorzüglich beliebt ist, und endlich von dem Werth der hier einheimischen berühmtesten Compositeurs und ihrer Werke sprechen. Um aber Ordnung in den Gang unserer Beobachtungen zu bringen, so wollen wir zuförderst von dem Urtheil einiges sagen, welches die aufgeklärtesten Männer über den Compositeur Mehul, als den Helden des Tages, und über seine allgemein beliebten Werke fällen. —

Das Letzte, was wir neuerdings von ihm gesehen haben, ist seine Oper *Adrien* (Kaiser Hadrian). Die Urtheile vereinigen sich in der Behauptung: seit Glucks Tode, sey keine solche Musik auf dem Operntheater gehört worden.

Die Ouverture macht großen Eindruck. Sie fängt langsam und erhaben an, geht unvermerkt in eine lebhaftere Bewegung über, und verliert sich dann wieder in einen hohen singenden Satz, welcher Feste und Triumphe ahnden läßt. Sie ist bey dieser Tendenz im allgemeinen, doch noch mit einzelnen, großen, kühnen und tragischen Ideen durchwebt, deren theils leidenschaftlicher, theils schwärmerischer Ausdruck, auf den ernsten Charakter des Ganzen offenbar hindeutet, und das Gemüth des Zuhörers nie ganz aus der erhabenen Stimmung sinken läßt. Der Inhalt des Stücks ist darin mit Kunstgeist bestimmt, und wird durch erfahrne Benutzung der verschiednen und mannichfaltig vertheilten Stimmen des Orchesters vortrefflich gehoben. Man erkennt in dieser Ouverture den wahren Geist, der über allen Werken der Art schweben sollte; von dem uns Gluck den ersten Begriff in seiner Ouverture zur *Iphigenie* in Aulis gab. Mehuls Ouverture zum *Adrien* kann sich mit dieser messen.

Das Recitativ hat uns im Allgemeinen gut accentuirt, interessant, voll Ausdruck und Wahrheit geschienen. In den heftigern Stellen wendet der Komponist geschickt, zum Ausdruck der Bewegungen und Uebergänge der Leidenschaften, oft kraftige, hier zarte Uebergänge der Modulation an. Das

*) Und mehrere große Kenner gleichhallte. Die Musik wird dort gerade in solcher Vollendung gekommen, wie die klassischen Schauspiele ihrer ersten Dichter auf dem ehemaligen königlichen Theater — schade, daß diese Zeit ganz nämlich Liebhaber deutscher Kenner aus Paris. d. Red.

Recitativ hat fast durchgängig volle Orchesterbegleitung, und immer wohlgewählte — bald volltönende und mächtige, bald sanfte und schwebende, je nachdem es die Worte des Dichters, und die Situation der handelnden Personen nothwendig machen.

Der Compositeur dieser Oper hat sich nicht an die beliebte Distinction zwischen dem simpeln und dem sehr uneigentlich obligat genannten Recitativ gebunden, von denen das erste eintonige, langweilige, *simple*, der alten Regel nach, zum Gespräch, das andre mit voller Begleitung erhöhte, nur zu leidenschaftlichen Monologen und zur Vorbereitung auf eine Arie angewendet werden sollte. Schon Gluck hat das *Kindische* in dieser Gewohnheit, welche sich in den Kinderjahren der musikalischen Kunst zur Regel erhoben hat, deutlich bemerkt. Mehul hat mit vieler Kunst und Einsicht beyde Arten des Recitativs mit einander verwebt; hat sie zuweilen sogar durch mensurirte (ganz im Takt vorzutragende) Stücke unterbrochen, welche ihrer regelmäfsigen Eintheilung ungeachtet, dennoch keine Arien sind; ohne sich an alte Regeln zu binden, hat er bey diesen Stellen blofs die Lage der handelnden Personen, und den Geist der Poesie in Betracht gezogen. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Six Polonoises pour le Pianoforte comp. et déd. à son Excellence Mad. la Comtesse d' Alexandrowicz née Comtesse Ladochowska, par Joseph Schmid. à Vienne ch. Artaria et Comp. (Prix 40 Xr.)

Sind freylich Polonoisen; aber das ist weiter kein Verdienst, da sie doch nichts Anders seyn können. Ausgezeichnetes ist weiter nichts daran, und da sie nun überdem ohne weitere Begleitung sind, so mufs es bey dieser Anzeige sein Bewenden haben.

Anekdoten.

Eine wandernde Schauspielergesellschaft kam in eine sächsische Mittelstadt, wo sich der Erzähler eben befand, und brachte bey ihrer ersten Vorstellung, durch die daselbst garnisonirende Regimentsmusik, ein nicht ganz übles Orchester zusammen. Der Schauspieldirektor bat dieses um ein langes Zwischenspiel, zwischen dem ersten und zweyten Stück, des Umkleidens wegen. Der erste Geiger spielte also ein Violinkonzert. Den Schauspieldir. machte die tiefe Stille des Publikums bange; er guckte, während des Solo's, mehreremale ängstlich zwischen der Gardine nach dem Orchester hervor. Nach geendigter Vorstellung bat er die Musiker zu verweilen. Meine Herrn, sagte er; hab' ich mit Ihnen *allen* Akkord geschlossen, oder nicht? — Mit uns allen? — Sind Sie alle damit zufrieden, oder nicht! — Wir sind's alle! — Nun so arbeiten Sie auch alle! Es ist unmenschlich, dafs sich dieser da, (der Konzertspieler) allein abmartern soll! —

Der H. v. X pflegte in der Komödie jede Opernarie mit seiner trillernden und gurgelnden Kehle so laut zu accompagniren, dafs alle Nachbarn dadurch gestört wurden. Einer von diesen fing einmal an zu pestilenzen und ein Schimpfwort nach dem andern auszustossen; Hr. v. X., dem diese Galanterie gar nicht entgehen konnte, fühlte sich doch ein wenig dadurch berührt und fragte den Fremden ziemlich empfindlich: Mein Herr, was wollen Sie damit sagen? Ich will damit so viel sagen, erwiederte der Fremde, dafs es ganz unerträglich ist, einen Akteur auf dem Theater singen zu hören, der uns jeden Augenblick verhindert, dafs man Ihre Stimme, mein Herr, nicht einmal recht vernehmen kann.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten May — Nº. 34. — 1800.

ABHANDLUNG.

Einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs, und zur Erinnerung an seine Verdienste.

(Auf Veranlassung eines Aufsatzes des Herrn Kapellmeister Schulz im 15ten und 16ten Stück des zweyten Jahrgangs dieser Zeitung.)

(Beschluss.)

Was von der Geschichte der musikal. Artikel in Sulzers Theorie gesagt wird, kann und mufs man Hrn. Sch. auf's Wort um so mehr glauben, da Niemand besser als er von der Lage der Dinge unterrichtet seyn kann. Auch mufs ich den Umstand, dafs M. seine Zurücksetzung bey dieser Arbeit nicht habe verschmerzen können, auf sich beruhen lassen. Ja ich mufs sogar zugeben, dafs M. damals von dem ästhetischen Theile der Musik weit weniger, als von dem strengwissenschaftlichen harmonischen Theile derselben gewufst und gehalten haben möge, und er also wohl nicht der Mann gewesen seyn würde, der wenigstens in dem, was man den Geist der Kunst nennt und woran Philosophie, Geschmack und Empfindung vorzüglichen Antheil haben, einen Mann wie Hr. Schulz wenigstens ersezt haben würde, ob ich gleich — und ich denke mit dem unterrichteten Theile des musikal. Publikums — glaube, dafs er, was die eigentlichen Grundlinien der Musik betrift, seinen Mann wohl eben so gut, als Kirnberger, der noch dazu sehr wenig schreiben konnte, gestanden haben würde. Aber dafs natürlicherweise von Männern wie Sulzer, Kirnberger, Schulz und man will sogar sagen, auch dem Hrn. Prof. Eberhard (damals Prediger in Berlin) zusammengenommen mehr habe geleistet werden können und müssen, als ein einzelner und noch dazu damals noch mehr schulmäfsiger Kunstgelehrter hatte leisten können, und der wohl lieber für sich blieb, sollte es auch aus Eigensinn geschehen seyn, der ihn mit Sulzers Person nicht so ganz zufrieden seyn liefs, wie es dieser auch mit ihm nicht gewesen seyn mag: das läfst sich gar nicht unbegreiflich finden. Wäre M. der Lehrer Sulzers gewesen, wie es K. war, so wäre *sein* System auf das Werk übergegangen, da es jezt mit dem Kirnbergerschen der Fall ist. Kenner mögen entscheiden, ob es für das Werk und die musik. Wissenschaft überhaupt gut sey, dafs dieses darin das dominirende ist. Keins hatte in einem so allgemeinen Werke, wo möglich, das herrschende seyn sollen.

Doch das würde mich zu weit führen. Die Rede ist davon, ob M. Kirnbergern mit seinem Grolle *verfolgt* und ihn „überall, wo er nur gekonnt, zu verkleinern gesucht habe," so dafs also dieser als ein Martyrer seines bosen Willens angesehen werden müsse.

Dafs Divergenzen in gelehrten oder Kunstmeinungen, zumal wenn sie zu öffentlichen Streitigkeiten kommen, sehr leicht den bosen Menschen im Schriftsteller wecken, ist leider eine bekannte und häufige Erscheinung, auch noch jezt. Keine Geschichte ist an Beyspielen dieser Art reicher,

*) Ich kann mich irren, aber wenigstens wird allgemein geglaubt, dafs dieser gelehrte, scharfsinnige und auch mit den Geheimnissen der Musik sehr vertraute Mann und geschmackvolle Kenner des Schönen sehr grofsen und wesentlichen Antheil an Kirnbergers *K. der reinen Satzes* habe. Ich wünschte wohl, dafs es ihm gefallen möchte, dies zu bestätigen oder zu widerlegen. d. Verf.

als die Geschichte der Künstler, weil, um es kurz zu sagen, diese im Allgemeinen zu wenig Kultur zur Humanität und gröfsere Empfindlichkeit haben, die der Menschenkenner eher zu entschuldigen, als zu verdammen geneigt ist. Wem sind nicht noch die Gluckisten und Piccinisten im frischen Andenken? die unendlichen Privatorterungen und verehrlichen Bemühungen musikalischer Künstler gegen einander ungerechnet, wovon jeder in seinem Kreise die Erfahrung machen kann, und wogegen mancher öffentlich Verschriene nur als ein Dilettant in der Unmoralität zu betrachten ist. Dafs also M. und K. sich einander angefeindet, gehört nicht zu den Ungewöhnlichkeiten, so übel das auch ist; aber M. allein auszuheben und ihm gegen seinen artistischen Gegner sogar gleichsam ein Verfolgungssystem aufzubürden, das scheint doch fürwahr eben so ungerecht, als es eine harte Beschuldigung ist, die wenigstens als ganz unerwiesen dasteht.

Marp. war ein sanguinischer, heftiger, leidenschaftlicher Mann: auch noch als Greifs. (Er ist einige siebzig Jahr alt geworden.) In seinem Hause herrschte er, und das recht. Gegen seine Kinder war er höchst strenge und der kleinste Uebelstand im Hauswesen, der ihn in der Bequemlichkeit störte, brachte ihn augenblicklich auf. Ich war wohl eher Zeuge davon, dafs er seinem anständigen Dienstmädchen, wenn sie etwas am Tische versahe oder etwas von der Suppe dahin servirte, wo sie nicht hingehörte, mit einem: Kann der Schweinhund sich nicht in Acht nehmen! vor aller Gesellschaft entgegen donnerte. Aber ein wohl appretirter Fasan, ein Schwank, wovon er voll geladen war und die nicht immer, selbst in Gegenwart der Frauenzimmer, auf das feinste gewürzt waren, machte aus ihm wieder den alten jovialen Gesellen, und Alles war vorbey. Er wufste sodann nicht, wie er das Alles wieder gut machen sollte. Heftige, zumal sanguinische Menschen machen dumme Streiche, stürzen sich auf Gutes und Boses los — aber prallen auch eben so leicht davon ab. Es ist ihnen zu wenig eigen, Plane, die ihre angenehme Empfindungen und ihre Behaglichkeit stören, lange zu verfolgen; und M. war ein sinnlicher Mensch und gewohnt, alles von der heitern Seite zu nehmen. Daher sein Hang zur Satyre, seine Jovialität, die ihn auch bis zuletzt sehr selten verliefs und die in jungern Jahren mitunter in die höchste Ausgelassenheit übergegangen seyn mufs, wovon er immer noch, sammt Lessing's Gemeinschaft an seinen Streifereien in's Gebiet des Jokus und der Venus Vulgivaga, sehr gern und viel erzählte. Von einem solchen Brausewind, der bey seiner sonstigen bürgerlichen und schriftstellerischen Rechtlichkeit, die wenigstens nicht weit von dem Brachfelde der Pedanterey ablag, fast ein komisches Ensemble gab, von dem scheint es also schon an sich unmöglich, dafs er K. mit Hafs und Zorn verfolgt haben sollte. Aber ich habe auch davon nie etwas erfahren, so wenig er ihn auch übrigens für liebenswürdig und für sonderlich viel mehr, als einen trocknen harmonischen Schulmeister erklärte (worin er ihm gewifs zu viel that) und seines Mifsverhaltnisses mit ihm gar kein Hehl hatte. Rachsucht lag gar nicht in seinem Charakter: eher wohl Hang zum Disputiren, zum Necken und zur gelehrten Klopffechterey. Er war leichtsinnig und — fühlte sich.

Es sey fern von mir, das gute Andenken an Kirnberger bey seinen Verehrern absichtlich stören zu wollen und selber in den Fehler zu verfallen, gegen den ich hier die Feder ergriffen habe. Sein Verdienst, als musikalischer Lehrer, bleibe unter uns ungeschmälert und werde gegen die Streifzüge neuerer Genies herzhaft vertheidigt, die selbst gegen den Centralpunkt der deutschen musikalischen Sonne (siehe das englische Sonnenbild in No. 5. dieser Zeitung, voll ungleicher Strahlen freylich!) gegen Sebastian Bach, frisch anstürmen. Das Urtheil eines Schulz über ihn ist ehrenwerth, obgleich dabey jedem unbenommen bleibt, an seinen meist trockenen, steifen und empfindungslosen Kompositionen keinen sonderlichen Gefallen zu finden. Allein, wenn von Kunstgelehrten-Eigensinn, von Schmälerungssucht anderer Verdienste, insondertheit wenn sie in seinem Kunstfache nicht ganz regelrecht waren, ihren Produkten mogte übrigens noch so sehr der Stempel des Ge-

nies eingedrückt gewesen seyn, wenn vom Hange zu bittern, grausamen Spott*) und von Verachteley fremder Kunstprodukte und ihrer Verfasser die Rede ist: so kann man doch nicht wohl den bekanntesten Erfahrungen, die man von K. in Berlin hat, entgegen sprechen. Es braucht das eben so wenig seinen Grund in bösen Eigenschaften des Herzens gehabt zu haben. K. war ein finsterer, mürrischer, ungeselliger Mann, der Empfindungen mehr mit sich herumtrug; und dafs diese Charaktere mehr dazu geeignet sind, tiefe Empfindungen, böse wie gute, lange bey sich zu nähren und planmäfsiger, auch wohl bisweilen rachsüchtiger zu handeln: lehrt ja die Erfahrung, obwohl ich mir gewifs nicht herausnehmen will, dies leztere in Bezug auf Marpurg auf K. anzuwenden, weil ich davon nie etwas in Erfahrung gebracht habe.

Aber so mit übertrieben grellen Farben auch das Bild aufgetragen ist, das in den *Briefen eines aufmerksamen Reisenden über die Musik* (von Reichardt bekanntlich) zu finden ist, so haben doch Berliner Musiker manchen Zug von K. darin erkennen wollen. Man kann es darauf wagen zu behaupten, dafs er der Phantasie des aufm. Reisenden dabey vorgeschwebt. Herr Kapellmeister Reichardt soll auftreten und sagen, ob nicht von allen Menschen, während der ersten Zeit seines Kapellmeisterlebens, Kirnberger ihm den kränkendsten Verdrufs gemacht und ihn mit Ekel gegen seine Lage erfüllt habe.

Ich glaube es nun dem Publikum überlassen zu können zu beurtheilen, welcher von beyden, M. oder K.. sich mehr in den Verdacht der Verkleinerungssucht gesezthabe, und bescheide mich alles eigenen Urtheils darüber. So viel weifs ich aber, Marpurg war bey allen seinen Fehlern ein gutmüthiger, freundlicher und dienstfertiger Mann, ein Mann von honettem Sinn, der gern mit Rath und That und auch mit seinem Gelde Nothdürftige, verdient und unverdient, Dankbare und Undankbare, oft über sein Vermögen unterstützte. So von Wichtigkeit es auch hier wäre, Manchen zu nennen, dem er (wie ich Gelegenheit hatte nach seinem Tode aus Papieren zu ersehen und wovon selbst im Unwillen nie eine Sylbe über seine Lippen gekommen war) oft aus wichtigen Verlegenheiten geholfen hatte, so würde ich doch seinen Schatten zu erzürnen glauben, wenn ich hier ein Wort davon erwähnte.

Er war ein Mann, der Verdienst schätzte und auch mit der Mittelmäfsigkeit in der Kunst, wenn sie ohne Anmafsung blieb, vorlieb nahm. Mit seinem Bravo! wenn jemand bey ihm sang oder spielte, gieng er eher verschwenderisch als haushalterisch um. Er war damit eben so wenig karg, als mit dem Gelde. Leider hat er dadurch seine übrig gebliebene Familie nicht zum besten berathen, dafs er jedem durchreisenden Virtuosen, ja jedem Abenteurer zu Gefallen, der bey ihm einsprach, kostliche Gastereyen gab, wobey gewöhnlich nichts fehlte, als — Wahl der Gesellschaft. Man fand sich bey ihm wohl mit den schaalsten Menschen zusammen. Ueberhaupt war er, bey aller seiner altfranzösischen Galanterie, in dem etwas zurück, woran unser egoistisches Zeitalter einen Ueberfluss hat: kalte abgemessene Bedächtlichkeit und herzlose Feinheit im gesellschaftlichen Umgange; ja er hing etwas sehr am Gemeinern und Sinnlichen, daher sein Hang zu Anekdoten zweydeutiger Art, wodurch er sich dem gebildetern Sinne bisweilen eben nicht liebbar machte. Seine *Legende einiger Musikheiligen*, die Herr K. M. Schulz aus diesem und

*) Ich habe mit eigenen Augen ein gedrucktes Notenblatt von K. gesehen, das er in Häuser verstreute und worauf die Manier eines berühmten Künstlers in Berlin, die er damals hatte, sehr häufig fp. sf etc. über die Orchesterstimmen zu schreiben, an einer Opernarie, die er auf Befehl des Königs für die Mara hatte schreiben müssen, lächerlich gemacht war. Thema, Ton (E dur), Triolen der Begleitung und alle Vortragszeichen, grell zusammengedrängt. Alles war genau kopirt und die Worte, die zum Grunde lagen, waren die von Claudius: „Herr Esel, man hält Sie für ein Genie, für einen grofsen Mann. Das wäre, fing der Esel an, hab' doch nichts Närrisches gethan!" — Ich überlasse es den Lesern, wie fein oder wie hämisch sie dies finden und ob sie etwa solch ein hausirendes Pasquill nicht selbst eine Eselíade nennen wollen.

manchem andern Grunde, (der etwas plumpen Leichtfertigkeit und Witzeley wegen über die Schwächen manches verdienten Mannes) mit allem Recht der Verachtung überantwortet, so viel es auch um manches treffenden Zuges darin willen Schade ist, ist voll davon. —

Auch war es eine Eigenheit von ihm, die bemerkenswerth ist, sich aber aus seinem Hange zur Sinnlichkeit erklären läfst, dafs er eine fast kindische Furcht vor dem Tode hatte. Es führte ihn einmal sein wohl dreyfsigjähriger Freund und Haus- und Tischgenosse, (warum soll ich den sehr braven, würdigen Mann nicht nennen) Hr. Generalinspektor Forkert, vor das hallische Thor, und kaum erblickte er die Mauern des Kirchhofs, als er erschrocken zurückfuhr und straks umkehrte. Er wäre nie wieder dahin zu bringen gewesen. Wenn er einen Leichenwagen von fern sahe, so kehrte er Strafsenweit um, und wenn man irgend zufällig im Gespräche einer Krankheit oder des Todes erwähnte, so unterbrach er das Gespräch sogleich mit einem: Mon cher! wir wollen was anders sprechen! — Der Tod wufste ihn aber doch endlich nach einer etwas langwierigen Kränklichkeit, die ihn wegen seines beschwerlichen Besuchs immer in Sicherheit erhielt, zu finden und hatte die Güte, ihm seinen Mangel an Freundschaft nicht nachzutragen. Die lezte Dissonanz war, was ihm sonst sehr zuwider war, ihm hier aber zu Gute kam — ohne alle Vorbereitung. Er starb ganz unvermuthet. Sit illi terra levis!

Es ist Schade, dafs er nie das Geringste über sein Leben, das an mancherley Begebenheiten reichhaltig genug war, und in sonderheit für seine musikalische Kunstgeschichte von Interesse gewesen wäre, und manche Dinge erläutert haben würde, von welchen in diesem Aufsatze die Rede war und worüber zwischen Hrn. K. M. Schulz und mir ein — hoffentlich freundschaftlicher Streit ist. Aber mit allem Zureden konnte ich ihn nie dahin bringen. Er fing endlich einmal an — aber die Furcht vermuthlich, es in Vermächtnis zu schreiben, rauschte um seine Feder und sie entsank wieder seiner Hand. Immer war ich dennoch willens, einige Züge zu einem Gemählde über ihn aufzustellen: aber der Mangel an dem, was man biographische Nachrichten nennt, schwächte diesen Vorsatz immer wieder. Indem ich Hrn. Schulzens Aufsatz las, stand Marpurg wieder vor meiner Seele und gemahnte mich, ein Wort der Wahrheit und Liebe für ihn zu reden. Ich habe diesen Wink, hoffentlich nicht zu seiner Unehre, benutzt, so viel ich auch unterdrücken mufs, um die Geduld meiner Leser nicht zu ermüden.

Möge, was ich geschrieben, hinreichen ihm Gerechtigkeit zuzuwenden und an seine Verdienste einigermafsen zu erinnern! Und möge es dazu dienen, dafs nicht jeder Duns und Skribler durch eine so wichtige Autorität, als die des Komponisten der *Athalia* ist, sich berechtigt halte, das Andenken eines Mannes zu schmähen, der einst einer der frühesten und verdientesten Lehrer des musikalischen Deutschlandes war.

Karl Spazier.

Recension.

Ueber die Flote mit mehrern Klappen: deren Anwendung und Nutzen. Nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen, von Joh. Georg Tromlitz, Tonkünstler und Flötenist. Leipzig bey Bohme, 1800. (P. 1 Thlr. 12 Gr.)

Das Buch ist, wie ferner auf dem Titel angezeigt wird, als zweyter Theil von des Verfassers ausführlichem und gründlichem Unterricht die Flöte zu spielen, (Leipzig b. Bohme, 1791.) anzusehen, ob es gleich auch ein für sich bestehendes Werk ausmacht, aufser welchem wir noch eben so wenig, als die Ausländer, etwas ihm in Erschöpfung des Ganzen gleichkommendes haben, nur dafs die Engländer eine von Herrn T. Werke in London gemachte Uebersetzung besitzen. Dieses Lob ausgezeichneter Vollständigkeit mufste dem ersten Werke des Verf. schon von jedem Unbefangenen ertheilt werden, ohne damit Quanzens Verdiensten zu nahe zu treten, welcher auf der einen Seite alles das rühm-

lich leistete, was er zu seiner Zeit leisten konnte, welcher aber auf der andern Seite nicht die physisch-mathematische Theorie des Instruments sich zu Gebote stehen sahe, wie Herr Tromlitz. Um desto mehr mufs es jedem, dem es um die immer mehrere Tilgung der noch übrigen Mangel bey einem mit so vielen Schwierigkeiten begleiteten Instrumente, zu thun war, Freude verursachen, das Versprechen erfüllt zu sehen, welches Hr. T. in seinem ausführlichen Unterrichte that, und nun hier würdig erfüllet. Der Verf. sezt selbst, mit Recht, den Gesichtspunkt fest, von welchem aus seine Schrift anzusehen sey, indem er als Motto und Dedikation aufstellt: denen die es benutzen *wollen* und *können*. Wer sich jener Zeit mit lebhafter Vergegenwärtigung erinnert, wo unser Verfasser noch als Flötenspieler öffentlich auftrat, der weifs, was er damals selbst praktisch zeigte, wie viel er würkte, und auf welchem eigenthumlichen Wege — auf dem nämlich, dafs er den Ton der Flote und der Hoboe in einander verschmolz. Hierdurch eben so, als durch den Gehalt und Charakter seiner Kompositionen, that er dar, über welche Kraft und über welche Zartheit die Flote, in der Hand dessen, *der da will und kann*, gebietet und waltet. — Nach dem Hauptgrundsatze des Verf. ist eine *schone Menschenstimme das Ideal der Flote*: — diesem Ideale sich zu nähern, mufs daher das hochste Bestreben des Flotisten seyn, wenn er wahrer Virtuos seyn will. Von diesem Grundsatze geht die Behandlung seines Instruments, sein Vortrag, die Modification, die Verbindung jeder einzelnen Stelle zu einem edlen Ganzen, von diesem Grundsatze geht auch, wenn er zugleich, wie er es seyn mufs, Komponist seyn will, die Tendenz seiner Komposition aus. Der Verf. ging von ihm nicht nur in allen den Rücksichten, die ich so eben angegeben habe, aus, sondern auch im Baue der Flote selbst, welchen er zum zweyten gleichwichtigen Gegenstande seiner Spekulation, seiner Versuche und seines angestrengten Strebens nach Erfindung — nicht blos des bessern, — sondern des möglichst Vollendeten macht.

Die Menschenstimme ist nur dann schon, wenn sie sich durchaus gleich ist. Dies ist der zweyte Grundsatz, welcher sich aus dem erstern entwickelt. Sie ist nur dann schon, wenn sie in den Tonen ihrer möglichsten Hohe noch gleich edel und sanft, eben so wohl ohne Schwache, als ohne Uebermafs, und in den Tonen ihrer äufsersten Tiefe gleich stark und ernst, eben so wohl ohne Rauhheit, als ohne Kraftlosigkeit, modulirt. Es giebt schon mehr als eine physische Ursache, warum dies alles dem Einen besser oder schlechter gelingt, als dem Andern. Der Bau des Mundes, die relative Situation der Lippen und der Zahne, die Beschaffenheit und das Vermögen des Athems, die, hiervon sowohl, als von der übrigen Fertigkeit der Zunge abhängende, sogenannte Sprache auf dem Instrumente gehoren hierher. Aber die mechanischen Ursachen, die aus einem, mehr oder weniger mathematisch-richtigen, Baue der Flote, aus dem Verhaltnisse der Theile gegen einander, aus der Differenz der Diameter ihrer innern, theils cylindrischen, theils konischen, Form, aus der Differenz ihrer Langen-Axen, aus der Veranderung derselben durch Register und Pfropfschraube, aus der Lage, Distanz und Gestalt der Locher, für Finger und Klappen, entspringen, sind von noch beträchtlicherm Einflusse. Wie ist da so oft ein einziger kleiner, fast unmerklicher, Theil Holz, der entweder zu viel oder zu wenig herausgebohrt wurde, der Storer aller reinen Harmonie, in jedem Sinne des Wortes genommen; wie ist, wenn auch alles andere möglichst-scharf beobachtet wurde, wohl die Stumpfheit, die unverhaltnifsmafsige Schwache, die unreine Hohe oder Tiefe so manches Tones, die gänzliche Unmöglichkeit so manches Trillers und seines Nachschlags, oder wenigstens die Gebrechlichkeit von beyden, wie sind die unleidlichen Uebergange und Ausweichungen aus einer verdorbenen Tonart in die andere, schlechterdings durch nichts zu heben: als durch das Antringen mehrerer Klappen, und durch eine, auf Wahrheit und Leichtigkeit im Gebrauche sich gründende, Berechnung der Position ihrer Locher und ihrer Vorrichtungen! — Eben darum handelt der Verfasser im 1 Kapitel seines Werkes, von Entstehung der Floten mit mehrern Klappen; im 2ten, von der Lage dieser Klappen und ihrer Bestimmung; im 3ten, von ihrer

Anwendung; im 4ten von der Fingerordnung zu einer Flote, mit 8 Klappen; im 5ten, von den Tonleitern auf einer solchen Flöte; im 6ten, von den Trillern auf derselben; im 7ten, von verschiedenen Einrichtungen der Klappen, vom langen Fufsstück zu c̄ und cis̄ und von einigen andern Dingen, den äufsern Bau des Instruments betreffend; im 8ten, von der Beschaffenheit der Klappen, der darunter liegenden Federn und des Leders. So wenig Seiten dasjenige beträgt, was Hr. T. über die Lage und Bestimmung der Klappen sagt, und dabey noch der Meynung ist, er hätte dieses 4te Kap., da es nur den eigentlichen Flotenbau anginge, weglassen können, so würden gewifs mit mir die Mehresten diese wenigen Seiten nicht vermissen wollen. Sie gehören nicht blos für das Mechanische im Baue der Flöte, sie gehören zur Geschichte des Ganges, welcher in den Verbesserungen von dieser Seite genommen wurde, und verschiedenes, z. B. die Bemerkungen über die es̄, dis̄ und gis̄ Klappen, gehört ja wohl ganz zur Theorie des Instruments. Das 5te Kap. ist bey weitem das weitläuftigste. Alle leichten sowohl als schweren Tonarten sind hier aufgestellt und mit Beyspielen erörtert, wie sie mehr, oder weniger Klappen nöthig haben, wenn reine und gleiche Tonleitern statt finden sollen. Gleich die erste, so einfache, Tonleiter D dur kränkelt im fis-Tone, wenn ihm die f-Klappe nicht zu Hülfe kommt; und, wenn es wenigstens in Rücksicht auf die Ausweichungen gewifs ist, dafs der Flötist durchaus keiner Tonart ganz entbehren kann, wie will er sich in G-mol, in As-dur und As-moll, in C-moll und so mancher andern benehmen — des, freylich seltner, aber doch einzeln, vorkommenden, H-dur, Fis-dur, Es-moll u. dergl. gar nicht zu erwähnen. Freylich ist noch nicht alles gethan, wenn auf der richtigst-temperirten Flöte noch so richtig gegriffen, und jede Klappe noch so regelmäfsig gebraucht wird. Auch ein richtiger Ansatz, eine verhältnifsmäfsige Modification des nur zureichend zu verwendenden Windes, ein empfindliches musikalisch-gebildetes Gehör und ein feines Gefühl müssen das vollenden, was sie jedoch mit einem mangelhaften Instrumente nie zu vollenden im Stande sind. — Ein nur flüchtiger Ueberblick des 6ten Kap. läfst sogleich erkennen, welchen Gewinn auch hier die Flote mit 8 Klappen gewährt. Hier fehlt kein Triller auf irgend einem Tone; selbst vom nie zu gebrauchenden Triller D-E, bis zu fis-g, sieht man sie hier gleichsam in einem System, auf einander folgen; so können sie alle, volltonend, richtig und schon herausgebracht werden. Im 7ten Kap. erwähnt der Verfasser unter andern des, von ihm ebenfalls versuchten Baues einer durchaus schön gestimmten und gleichtönenden Flöte *ohne* Klappen, aufser für es̄. Der Versuch gelang zwar zu seiner Zufriedenheit; aber die dabey erforderliche Fingerordnung hatte viel Schwierigkeiten. Er überzeugte sich hierbey aufs Neue, dafs theils schon dieses wichtigen Umstands halber, theils auch aufserdem, seine Klappen-Einrichtung viel mehr Empfehlendes für sich habe.

Das 8te Kap. enthält einige Anweisungen, die nicht blos dem, der Flöten bauet, sondern auch dem Spieler des Instruments nüzlich sind, um sich selbst helfen zu können, wenn bey den Klappen etwas wieder herzustellen vorkommt. —

Ich habe auch diese Schrift des Hrn. T., so wie seine erstere, ganz mit jenem Vergnügen gelesen, welches allein gründliche Werke gewähren. Es ist, ich läugne das gewifs nie, wohl eine schöne Sache um das Feuer im Ausdruck, um den Enthusiasmus im Vortrage: aber es ist fürwahr auch eine nicht minder gute Sache um die zuversichtsvolle Sprache des, unter seinen Erfahrungen zum Greise gewordenen, Künstlers. Wärme der Rede fehlt dennoch nicht; sie hat sich nur gleichmäfsiger über das Ganze verbreitet, und durch sie bildet sich ganz eine Sprache, die, unbesorgt um Schmuck und Nebendinge, als überall mit dem Stempel fester Ueberzeugung bezeichnet, gewifs ihren eigenen Werth hat.

Nachricht.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. A. d. Franzosischen.

No. I. *Frimaire an 8.*

(Fortsetzung.)

Die Charaktere der Arien scheinen uns im allgemeinen vollkommen übereinstimmend mit dem Charakter der verschiedenen Personen des Stucks, und der Empfindung, welche der Dichter in jeder einzelnen Arie ausdrucken wollte. Der Tonkunstler hat die Declamation mit dem Gesang zu verbinden gewufst, ohne das Ohr des blofsen kritischen Musikers durch Regellosigkeit zu beleidigen, und ohne die Einheit des Ganzen dem Ausdruck des Einzelnen aufzuopfern. Die Wiederholungen, welche die Musik nothwendig macht, und welche der Arie ihre Rundung geben, sind mit Geschmack und Einsicht in dem Geiste des Dichters angelegt. Sie sind nur selten angebracht, und wo sie gebraucht sind, da storen sie das Fortschreiten der Handlung eben so wenig, als sie den Horer ermuden. Die Begleitung der Arien ist vortrefflich: sie unterstutzt durchgehends den Ausdruck des Gesanges, und verstarkt den Eindruck der einzelnen Stellen, bey welchen die Singstimme nicht ausreichen dürfte.

In den Chören, welche hin und wieder vorkommen, hat sich Mehul, unserer Meynung nach, vorzuglich als ein wahrhaft grofser Künstler gezeigt. Sie haben fast alle ausdrucksvolle Melodie, und sind reich an abwechselnder Harmonie. Einige davon sind ausnehmend schön und gefuhlvoll durchgefuhrt. —

Die eingeflochtenen Tänze sind im Ganzen genommen, überraschend, neu und mannichfaltig.

Man erlaube uns hier eine Anmerkung.

Wir bewundern freylich den Reichthum der Begleitung der meisten Arien, aber wir behaupten auch, dafs dieser Reichthum bisweilen zum Luxus werde *). Durch Vervielfaltigung der interessanten Instrumentalsätze wird doch gewifs das Ohr vom Gesange abgeleitet, und so der Wirkung der schonsten Arien geschadet. Auch glauben wir, dafs der Compositeur die Blas-Instrumente etwas zu oft gebraucht. Ihre Wirkung ist freylich reitzend, wenn sie dem Geist des Stucks angemessen, und den ihnen eigenen Charakteren gemafs ausgewahlt sind. Aber man schwacht ja offenbar diese Wirkung, wenn man sie überall anbringt, und ganz wie die gewohnlichen Saiteninstrumente gebraucht. Es ist dieses ein Mifsbrauch, der von Tage zu Tage mehr überhand nimmt, und der unserer theatralischen Musik eine reiche Quelle schöner Wirkungen raubt, der aber freylich wohl von der grofseren Ausbildung unserer Instrumentalmusik herrührt. Fast in allen Werken Mehul's, in seinen Simphonien vorzüglich, liegt dieser Fehler am Tage: die grofse Menge originneller Schönheiten, die sich indessen zu gleicher Zeit darin bemerken lassen, geben uns die gegründete Hofnung, dafs er uns einst noch Werke liefern werde, an denen selbst die Mifsgunst nichts zu tadeln fande.

Die Partitur der Oper *Hadrian* ist noch nicht in Kupfer gestochen, wir zweifeln aber nicht, dafs sie bald im Druck erscheinen, und mit Eifer gekauft werden wird.

Bis hierher haben wir den Lesern zwar nur eine allgemeine Skizze von Mehul's Arbeit gegeben: wir werden aber nicht saumen, Sie nachstens mit einem andern Werke dieses Meisters bekannt zu machen. Dieses neue Produkt ist die Oper *Ariodant*, und der Beyfall, den es auf dem Theater aux Italiens gefunden hat, ist aufserordentlich. Die Fabel des Stucks ist aus dem Ariost genommen.

*) Von der Wahrheit dieser Bemerkung überzeugt man sich leicht bey Betrachtung oder Anhörung vieler der neuesten Gesang-Compositionen, welche in Frankreich Aufsehen machen. Gehet der Geschmack dieser Nation auch hier nur von einem Extrem zum andern über? Doch vergesse man nicht, dafs in Frankreich schon das überladen heifst, was bey uns, nach jetziger Sitte, gewöhnlich besser seyn, und dafs das, was auch wir noch überladen nennen, dort gewifs nicht geduldet werden würde.

d. Red.

In unserm nächsten Schreiben werden wir auch ein genaues Namenverzeichnis der deutschen und italiänischen Compositeurs liefern, welche sich jezt, zu unsrer Freude, in der Hauptstadt Frankreichs aufhalten, und zugleich Bericht von dem Eindruck geben, den ihre verschiedenen Arbeiten auf unser musikliebendes Publikum bis jezt machten. Man läfst es sich jezt sehr angelegen seyn, den deutschen Compositeurs Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, und der Enthusiasmus für des unvergefslichen Mozart unsterbliche Werke ist jezt, in unsern besten Konzerten, an der Ordnung des Tages. Virtuosen und Liebhaber, alles studirt unablässig an seinen zahlreichen und vortrefflichen Werken. Drey seiner Opern, die Zauberflote, Figaro, und Don Juan, werden zuverlässig nächstens hier aufgeführt werden.

So hoffen wir auch nächstens einige interessante Anekdoten aus dem Reiche der Tonkunst mitzutheilen, wovon wir immer in Voraus Betrachtungen über die von Rosetti vorgeschlagene Manier, Simphonien über historische Darstellungen *) zu komponiren, ankündigen. Diejenigen, welche unter dem Titel Telemach erschienen sind, haben Aufsehen erregt. — —

Kurze Nachrichten.

Ohngeachtet wir, wie neulich angegeben worden, nicht über alle uns bekanntwerdende feyerliche Aufführungen von Haydns Schopfung ausführlich referiren können, so wollen wir doch die bedeutendsten, die uns bekannt werden, von Zeit zu Zeit kurz nennen; weil der Beobachter darin Gelegenheit findet, manches, über den Zustand der Musik an diesem und jenem Orte, über den Geist und Geschmack der Zeit, über den Gang der musikalischen Ausbildung u. s. f. zu bemerken. In Klagenfurt, wo man einen bedeutenden Wirkungskreis der Tonkunst vielleicht nicht erwartete, wurde jenes Werk im Anfange des Aprils von der Gesellschaft des dort bestehenden musikalischen Konzerts, mit welcher sich viele Dilettanten, meistens vom Adel und vornehmlich zur wurdigen Besetzung des Gesangs, verbanden, wiederholt, und da man keine Muhe und Anstrengung scheuete, mit grofstem Beyfall, gegeben. — In Dresden geschahe dasselbe auf eine feyerliche Weise den 2ten May. Hr. Gregorio Babbi (ältester Sohn des Konzertmeisters der Kapelle) war Unternehmer und Anführer. Hr. Gestewiz dirigirte am Flügel, die Kapelle spielte, verbunden mit mehrern andern geschickten Musikern, und sogar einige der italienischen Sänger, (z. B. Hr. Paris, Dlle Babbi) hatten sich zum Uebernehmen einiger Solo-Rollen in dem ihnen unbequemen deutschen Gesange verstanden. Die Aufführung gelang meisterlich, da alle mit Liebe und Feuer sich dafur interessirten; das Unternehmen wurde vom Publikum reichlich unterstützt; die Aufführung fand ungemeinen Beyfall, wurde aber bis jezt nicht wiederholt. — Herr Kapellm. Schuster in Dresden hat eine neue Oper komponirt (*Osmano, Dey d' Algeri*) und daselbst auf das churfürstl. Theater gebracht, wo sie wiederholt gegeben worden ist. Sie ist recht sehr artig, und erhalt vielen Beyfall, besonders wegen der Munterkeit des Ganzen, und dann freylich auch, weil die Rollen ganz für das dortige Personale geschrieben sind, sich also jede Sängerin und jeder Sanger in dem vortheilhaftesten Lichte zeigen kann. Wirklich zu loben sind einige Duetten und Quartetten, die Arien der Mad. Cappelletti, und die Schlufschore beyder Akte. Verschiedene der burlesken Scenen sind recht erfreulich. Wirklich zu tadeln sind manche zu starke Reminiscenzen, und ein grenzenloses Sextett des 2ten Akts, das die Geduld der Zuhorer auf eine etwas harte Probe stellt. Des leztern Tadels wegen kann jedoch der Komponist einigen Regrefs an den Dichter nehmen. —

*) Dergleichen wir von Dittersdorf über die Zeitalter, Aktions Verwandlung u. s. f. nach dem Ovid, haben. d. Redakt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten May **№. 35.** 1800.

ABHANDLUNG.

Ueber die Nationaltänze der Ungarn.

Tanz und Musik sind wahrscheinlich die ältesten Künste; Nationaltänze und Volkslieder (lange in der Anwendung verbunden) wahrscheinlich die ältesten Ueberbleibsel derselben — und zwar nicht nur nach der zählenden Chronologie der Weltgeschichte, sondern auch nach der schätzenden Chronologie der Kultur-Geschichte der Nationen. Nationaltänze und deren Musik, Nationallieder und deren Melodien kennen zu lernen, mufs nicht nur dem Musiker und Kunstliebhaber, sondern auch dem Gelehrten, z B. dem Antiquar, Geschichtforscher, Geschichtschreiber — ja auch überhaupt dem gebildeten Menschen nicht gleichgültig seyn. Nicht nur der erste kann aus den Eigenheiten, die alle Nationaltänze, Volkslieder und deren Musik haben — aus dem immer so ganz Ausgezeichneten der Melodie, des Rhythmus, der Einschnitte, der Schlufsfalle u. s. f. seine Ideen bereichern, seinem Genius neue Schwingen ansetzen, um sich, wo es gut gethan ist, über die oft nur gar zu willkührlich unter uns gesetzten, und nicht selten mit Ketzereifer der infallibeln Kirche vertheidigten Schranken zu erheben; sondern auch der zweyte und dritte können aus der Kenntnifs derselben neue interessante Betrachtungen über den Geist und die Eigenheiten der Nationen überhaupt, und über die unvertilgbaren, nur immer in andern Farben hervorspielenden Grundzüge der Charaktere der Völker anstellen. Gewifs, jede Nation schildert sich selbst, unwillkührlich, aber darum nur desto treffender, in ihren Tänzen, mit deren Musik, und ihren Volksliedern: aber vielleicht in den ersten am allerzuverlässigsten. Man denke, um Etwas davon gleich vor Augen zu haben, nur etwa an die mit Galanterie entgegenkommende, aber mit Ehrerbietung doch nur ferner sich annähernde Menuett der Franzosen; an die gemäfsigte Frohlichkeit, geistreiche Abwechselung, und Dauer *in* Abwechselung der Anglaise; an das wilde Stürmen und die dürftige Einförmigkeit der schottischen Tänze: an das Gravitätische und dann in Gluth übergehende der spanischen Fandango's und Bolero's; an das Grimassierende, Verzerrte, und ganz Geschmacklose der Reste jüdischen Tanzes bey Festen dieser Nation in manchen Ländern: an das Lautfrohliche, kräftig und gleichmäfsig Aushaltende, aber dabey allerdings Einförmige des deutschen Tanzes, und *an die Musik* aller dieser verschiedenen Arten — freylich alle, wie sie unter dem Volke selbst sind, und nicht, wie unsre feine Welt diese und jene heut'ges Tages in Musik setzt und tanzt! Und will man noch einen Schritt weiter gehen, so beobachte man, wie z. B. der Deutsche die Menuett oder Anglaise in Musik und Tanz abändert und vorträgt; wie der Franzos mit der Anglaise verfährt und den deutschen Länderer, wo er nur kann, verschmähet — kurz, wie die eine Nation von der andern wohl das und jenes annimmt, aber überall ihr Eigenes damit amalgamiert, und nun gerade dadurch (wie es beym eigentlichen Amalgamieren geschiehet) ihr Eigenes desto sicherer zu Tage legt.

Diese und noch manche ähnliche Gedanken, zu deren Verfolgung sich ja wohl einmal weitere Gelegenheit in diesen Blättern finden wird, veranlafsten mich, die Redaktion zu vermögen, verschiedene, durch Wissenschaften und für Musik gebildete Männer auswärtiger Nationen um Nach-

richten über die unter ihnen noch vorhandenen Nationaltänze und Nationallieder zu ersuchen — was hiermit nochmals öffentlich geschiehet; und hier ist, was die Redaktion bisher von einem sehr bedeutenden Manne aus Presburg über die ungarischen Nationaltänze erhielt. Der Herr Verfasser vergebe mir diese Vorrede, und erlaube mir einige kleine Anmerkungen zu seiner Abhandlung.

Friedrich Rochlitz.

Der Ungar ist ein enthusiastischer Liebhaber der Musik. Er kann sich nicht entschliefsen ruhig zu bleiben, sobald er eines von seinen National-Stücken spielen hort, sondern er ist sogleich in voller Bewegung, indem er entweder ein Lied nachtrillert, oder mit seinen Sporen und Händen den Takt schlägt. Soll ihm aber die Musik gefallen, so mufs sie entweder heroisch-rauschend, oder mit schmelzenden Klagetonen erfüllt seyn, (ein Zug, der jeder ursprünglich asiatischen Nation eigen zu seyn scheint).

Die Instrumente bey der ungarischen N. Musik sind gewöhnlich eine oder mehrere Violinen, eine Bafsgeige und ein so genanntes Hackbrett (Zimbal). Andere Instrumente, Fagott, Oboe, Waldhorn u. a. findet man bey derselben nie. Selten findet sich eine geringere als drey Mann, und noch seltner eine grofsere als 8 oder 10 Mann starke Truppe Musiker beysammen, von welchen immer der Eine, oder ein Paar erste Violin, ein Anderer den Bafs, und die Uebrigen, den Zimbalisten ausgenommen, zweyte Violin spielen. Ist aber die Gesellschaft mehr als fünf Glieder stark, so spielt eines derselben die Variation des Textes nach Angabe seiner eigenen Phantasie, und bringt dadurch einige Mannigfaltigkeit in die sonst sehr einfachen Töne. Ich sage: in die einfachen Töne: denn kein Satzchen aus den Anfangsgründen für Lehrlinge kann man sich so einfach denken, als es die Musik zu den ung. Nat. T. ist. Den Grund hiervon suche ich darinnen, weil sie weder das Produkt eigentlicher Tonkunstler sind, noch in Noten gesetzt werden. Fast alle Stucke, die in den Zirkeln der N. Ungarn gespielt werden, sind das augenblickliche Produkt der Phantasie. Da stellt sich nicht selten ein Mann, wenn ihm die Stücke der Musik nicht gefallen, vor die Musiker hin und trillert ihnen die Töne, die ihm gerade einfallen, oder die er von andern Musikern hörte, so lange vor, und lafst sie sich einzeln so lange nachfiedeln, bis die Virtuosen aus denselben ein Ganzes heraus zu fiedeln vermögen. Hieraus kann man sich auch das Einformige erklären, welches allen ung. Tänzen eigen ist. Man sieht daraus aber auch, woher es komme, dafs ein und dasselbe Stück von verschiedenen Gesellschaften gespielt, sehr verschiedenartige Modulationen hat. Bey so bewandten Umständen konnte nun freylich die National-Musik der Ungarn zu keiner Festigkeit gelangen, wenn nicht gute Tonkünstler sich Mühe gäben, dieselbe den Händen der rohesten Klasse von Menschen, der Zigeuner, zu entreissen. Wir konnen uns aber jezt doch schon einiger Männer rühmen, die sich um die Verbesserung und Vervollkommnung der Nat. Musik Verdienste erwerben, und ein von solchen Mannern komponirtes Stück, gut gespielt, ist so empfindungsreich, und so hinreissend schön, dafs ich wenig andere N. Stücke damit vergleichen kann. Ich lege ein Paar solcher Stucke bey*), zum Theil um das eben Gesagte zu bestätigen, zum Theil aber auch um dadurch dasjenige zu erlautern, was ich für diesmal über die N. Musik der Ungarn sagen will.

Es ist für den Tonkünstler, der Nationaltänze richtig beurtheilen will, ein vorzügliches Erfordernifs, dafs er vorerst die Hauptzüge in dem Charakter der Nation wohl kenne, deren Musik er vor sich hat**).

---

*) Siehe die musikalische Beylage.

**) So wie es für den Menschenbeobachter ein bedeutendes Hulfsmittel ist, um den Charakter der Nation kennen zu lernen, wenn er ihre Nationaltänze und Nationalmusik vor sich hat.

Der Ungar ist wie der Spanier, stolz, und dünkt sich zur ersten Nation auf dem Erdboden zu gehören. Vorzüglich aber äussert er diesen Stolz durch seine majestätische Stellung, und durch seinen gesetzten, festen Schritt — zwey Eigenthumlichkeiten, welche man auch dem Viehhirten, der nie eine Stadt sieht, nicht absprechen kann, die man aber vorzüglich an dem schönen Gardisten, an dem fast durchgehends gut gewachsenen Edelmann, und an dem Soldaten nicht verkennt.

Seine Kleider, die den schlanken Körperbau genau bezeichnen und den vortheilhaften Eindruck desselben erheben, nähren seinen Stolz, und sind so national, dafs er in der Kleidung eines Deutschen (seltner in der eines Englanders) eine elende Rolle spielt. Ferner ist der Ungar von Natur sehr feurig und zum Helden geschaffen; aber dabey dennoch so ganz Gefuhl, dafs es sehr leicht ist, seinen Willen, auch für die grofsten Aufopferungen, zu stimmen. Die Geschichte der Maria Theresia und auch unsers Franz liefern Belege genug zur Bestätigung des hier Gesagten. Diesem Zuge aus seinem Charakter sind nun alle Volkslieder und Volkstänze angemessen. Alle nähren seinen Stolz, indem ihre Rhythmen Stellungen und Schritte erlauben, ihre Melodien sie verlangen — Stellungen und Schritte, welche ganz den Abdruck jenes Stolzes sind. Alle diese Melodien sind, bey Gravität, doch auch so schmelzend, dafs der National-Ungar ohnmöglich gleichgültig bleiben kann, wenn eines seiner Volkslieder gesungen oder einer seiner N. Tänze gespielt wird. Und eben in der Verbindung jener beyden Eigenschaften unterscheiden sich unsere N. Tänze von jedem andern Tanz; und ich glaube behaupten zu können, keine Menuett, kein deutscher, kein Contretanz u. s. w. ist so ausdrucksvoll, so heroisch und zugleich zart, bey aller Einfachheit, als der ungarische N. Tanz.

Seine Melodie gehet gröfstentheils in der weichen (Moll-) Tonart einher. Wenn N. Stücke auch wirklich in der harten (Dur-) Tonart ihren Anfang nehmen, so weichen sie doch sehr bald, und zwar in die entferntesten weichen Tonarten aus, und ihre Wirkung ist dann die der ausdruckvollsten Harmonie *). Der Gang der Melodie hat darin meistentheils einige Aehnlichkeit mit den englischen Tanzen, dafs die Einschnitte und Absätze auf kurze Takttheile fallen. Nur in einigen

*) Es liegt überhaupt etwas Bemerkenswerthes, Seltsames und Tiefes darin, dafs die Nationalmusik (zu Tänzen und Gesang) der meisten Völker aus Moll-Tonarten geht; ja dafs das Volk, wie auch oft an der Verf. von den Ungarn bemerkt, und ich z. B. von dem Tyrolischen Bauer weifs, die Melodien aus Dur-Tönen, wenn sie ihm auch ganz eigen sind, beyzebracht werden, nach und nach beym Gebrauch stellenweis in Moll umschafft. Es ist dann nicht in Dur geblieben, der durch unsere allein aufgenommenen zwey verdrängten andern Tonarten wie ex z. B. in vielen ältern Choralmelodien der Fall seyn mag, wofür gemeine Mann an manchen Orten noch bey der veralteten Tonart bleibt, wie z. B. in seinem „Es wollt uns Gott gnädig seyn," „O wie seelig seyd ihr doch, ihr Frommen," u. a.; es ist auch nicht das bey dem durch Musik gar nicht Gebildeten hin und wieder Zurückkehrende der natürlichen Tonart sey, welche durch unsere künstliche abgeschafft ist, aber wie bekannt, in manchen unsrer Blasinstrumente, (wie in der Trompete noch geübt wird; sondern es ist ein wirkliches, rührendes, oft hinreissendes Vermischen unsers Dur und Moll, oder vielmehr, wo gar oft ein charakteristisches, wohlmüthiges Abstimmen unsers Dur hin und wieder in Moll. Ich will es durch ein Beyspiel anschaulich machen. Vor mehrern Jahren hatten sich verschiedene wackere Männer in Curland verbunden, eine Sammlung der besten voll ständigen deutschen Lieder von Göthe, Bürger, Jacobi, Hölty u. a. in die zwar arme, aber zum Bewundern natürlich-poetische, lettische Sprache zu übersetzen und mit ihren Melodien bekannt zu machen. Dies geschahe, und die Lieder verbreiteten sich weit — erst vornehmlich unter dem Landadel, dann unter Aufsehern und Pastoren, endlich hin und wieder unter den Landleuten selbst. Man kann sich kaum etwas für einen Deutschen Ueberraschenderes denken, als vielleicht ein kleines Chor wasserschöpfender, Torf stechender ganz ländlicher Mädchen, die bey ihrer Arbeit gemeiniglich mit recht guten Stimmen, ein vaterländisches „Röslein auf der Heide," oder „Blume Lotte's Veilchen" — begierig anstimmen, ihres Unglücks zu vergessen. Sie singen aber z. B. die letzte Melodie — wenigstens in Einer Gegend — wie sie am Ende der Beylage angegeben ist, — wobey die von ihnen erfundene zweyte Stimme so richtig nach Verhältnifs ist, als möglich.

Fällen geht es an, dafs man im Niederschlage verzogern kann, wenn im Aufschlage angefangen wird. Uebrigens sind alle ung. N. T. entweder *Langsame*, die man sehr artig Werbungstänze nennt; oder *Geschwinde*, die Zigeuner- oder Volkstänze heifsen. Von beyden lege ich ein Paar bey.

Der Ungar beschreibt bey seinen Tänzen immer einen Zirkel. Bey dem Werbungstanz stellen sich blos die Mannspersonen in einem Kreis an, machen nach Mafsgabe der Töne verschiedene, aber meistens gut in die Augen fallende gemäfsigte Figuren mit den Füfsen, und schlagen mit ihren klingenden Sporen, und mit den Händen, den Takt so ordentlich, dafs dadurch selten der Wohlklang der Töne gestohrt, wohl aber das Pathetische des Tanzes merklich erhoben wird. An den geschwinden Tänzen nimmt auch das schöne Geschlecht Theil. Hier beobachtet der Tänzer die nämliche Gewohnheit mit Händen und Füssen und macht fast eben die Figuren, wie bey dem erstern, nur verhältnifsmäfsig geschwinder, und mit einigen Drehern verbunden. Das Frauenzimmer steht ihm mit dem Gesicht zugekehrt gegen über, die eine oder wohl beyde Hände in die Seite gestemmt, und den Blick auf die Füsse des Tänzers gerichtet, der ihren Gang, ihre Stellungen und Wendungen, durch seine eigenen Figuren leitet. Zuweilen nahern sich beyde tanzende Personen einander, der Mann umfafst die Taille der Tänzerin, indefs diese ihre Hände auf seine Achseln legt, und so drehen sie sich eine Weile in der Runde herum. Ein andermal aber dreht sich das Frauenzimmer, auf das Zeichen des Tänzers mit der Hand, allein, welche Stellung eine der schönsten im Tanze ist. Ich freue mich immer, wenn ich eine schlanke Blondine — mit ihrem kleinen Kopfputze, wo oft vier bis sechs niedliche Haarflechten um eine silberne Nadel gewunden sind, oder deren Locken natürlich über die Schultern fallen, deren enges, mit Gold reich geziertes Mieder die schöne Taille bezeichnet, und deren runde Rocke, die am untersten Rande meistens mit einer Borde besetzt sind, und nicht bis zur Ferse reichen — und die schonen Füfse, welche sich beym Drehen eben nicht mifsgünstig zeigen, sehe.

Recension.

Douze petites Pièces pour le Clavecin ou Piano-Forte composées et dédiées à Madame de Schwengelm née de Krudener, par C. A. Gabler. Oeuvre 17me. Gravé chez Gerstenberg et Dittmar.

An Klavierstücken dieser Art dürfte nicht leicht ein Ueberflufs entstehn, da die Anzahl der schwacheren Spieler die der starkern bey weitem übertrift. Was nun den Werth dieser Piecen anbelangt, so versichert Rec. hiermit, dafs er sie nicht ohne Vergnügen durchgespielt hat, ja manchen Satz, wie besonders den 1sten, mehr als einmal. Nur bemerkt er, dafs die meisten dieser Sätze ein wenig zu schwer, besonders zu vollgriffig gesetzt sind, also wohl nicht ganz dem Zwecke, wozu sie eigentlich geschrieben sind, entsprechen dürften. Aus Achtung für Hrn. G. und weil es vorliegende Stücke verdienen, wird Rec. jeden dieser Sätze besonders untersuchen, und das Wenige, was er etwa verbessert zu sehn wünschte, hier kurz anmerken.

No. 1. ist ein kurzes, aber auch desto schöneres Adagio, an dem Rec. weiter nichts auszusetzen hat, als den Sprung von $\frac{6}{3}$ Akkorde, wie er im 6ten Takte des zweyten Theils des ersten Satzes vorkommt. Die Stelle sieht also aus:

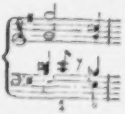

und müfste auf diese Weise:

oder so:

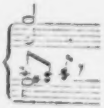

verbessert werden. No. 2. ist ein kurzes und gefällig gesetztes Andante in F dur: No. 3. ein etwas grösseres Rondo Allegretto in Es dur, das nicht minder hübsch ist: nur muss man wünschen, dass Hr. G. am Ende dieselbe rhythmische Einrichtung mochte beybehalten haben, und nicht einen Takt mehr in dem Thema, wie es bey der letzten, mit forte bezeichneten Stelle der Fall ist, angebracht hätte; das Ohr hat sich an die erste Einrichtung des Themas schon zu sehr gewohnt, als dass ihm hier die vermehrte Sylbenzahl gefallen konnte. Die Stelle ist diese:

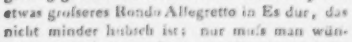

und dürfte also eben so verbessert werden, wie sie der Verfasser mehrere male schon angebracht hat:

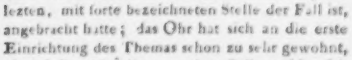

No. 4. ist eine gut, aber schwer geschriebene Menuet. In der aus 32 *Theilen* bestehenden Figur, die nach der Fermate im 2ten Theile vorkommt, dürfte auch besser a als as stehn. Das Trio ist besonders fliessend und angenehm gesetzt. No. 5. ein Walzer in Es dur, wurde in Stimmen ausgesetzt, ein recht gutes Tanzstück seyn. No. 6. ist ein recht artig variirtes Andante, und hat Rec. besonders wohlgefallen. No. 7. eine wirklich schöne Polonoise, in der das schmeichelhaft gesetzte Trio, gegen den ersten brillanten Satz eine gute Wirkung thut. Schatten und Licht ist in diesem Stück am richtigsten angebracht und vertheilt worden. No. 8. wurde als Adagio für 4 Hände leichter zu spielen gewesen seyn: man sehe als Beleg für diese Behauptung besonders die 4 letzten Takte des Basses an, die doch, wie sie da stehn — wenn nämlich die erste 32tel Note ihren ganzen Werth bekommen soll, — auch von der grössesten Hand nicht gespielt werden können. Sonst ist die Arbeit gut und brav. No. 9. Rondo à la Russe überschrieben, ist leicht und tändelnd — Ob der Titel à la Russe passend sey oder nicht, kann Rec., der wenig russische National-Musik kennt, nicht entscheiden. Im 3ten Diskant-System findet sich im letzten Takte eine falsche Note: das 32te dritheil muss

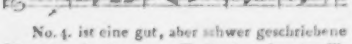

nämlich nicht e sondern e heissen, so auch das

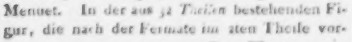

letzte stel im 6ten Diskant-System Takt 1, d

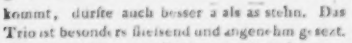

und nicht e. No. 10. ein leichter gefälliger Larghetto in A dur. Im 3ten Takt des ersten, wie auch des zweyten Theils findet sich ein kleiner Fehler gegen die musikalische Schreibart. Die letzte 32theil Note muss nämlich in beyden Fällen, statt c, Dis heissen. No. 12. ein recht artiges Presto in g dur macht den Beschluss dieser Sammlung. Zu wünschen wäre es gewesen, dass der Verfasser sowohl hier, als in andern Sätzen diejenigen Stellen vermieden hätte, welche nur von grossen Händen vorgetragen werden können, das Werkchen würde dadurch eine allgemeinere Brauchbarkeit erhalten haben. Die Ausfeilenheit, womit dieses kleine Werkchen hier angezeigt ist, mag Herr Gabler als einen Beweis von Wohlgefallen daran betrachten. Einer grössern Arbeit des Verfassers dürfte wohl jeder mit Vergnügen entgegen sehn.

Korrespondenz.

*Ueber den Zustand der Musik in Berlin, während des Winters im gegenwärtigen Jahre**).

Erster Brief.

Berlin, im April 1800.

Während des langen Winters, da ich mich hier aufgehalten, habe ich Gelegenheit genug gehabt, Betrachtungen über den hiesigen Musikzustand anzustellen. Stoff dazu gaben mir die Aufführung von grossen und kleinern Opern, die Bekanntschaft mit grossen und kleinern Künstlern, (sowohl in Gesange, als Instrumentalmusik) und die Beobachtung der hiesigen Liebhaberey an der Tonkunst. Mein ganz unpartheyisches Resultat

*) Von einem andern Verf., der seit lange zu Berlin im Lesen steht. d. Redakt.

davon ist, daſs Berlin *allerdings* einer der ersten Orte Deutschlands in musikalischer Hinsicht ist, und das es noch mehr seyn würde und könnte, wenn die Unterstützungen grosser Tonkünstler, die bey der vorigen Regierung statt fanden, bey der jetzigen nicht nachgelassen hätten, und die ganze vortreffliche Kapelle sich nicht, (leichtsam von ohngefähr) nur des Jahres Einmal (im Karneval) in Berlin zusammen finde, um da zwo Opern zu begleiten; die übrige Zeit aber — wie ein kostbares Staatskleid, wohl erhalten, in die Garderobe gehangen, aber nicht gebraucht wird. Man bekommt von ihr nichts zu sehen, nichts zu hören: denn nur äuſserst wenige Mitglieder derselben halten sich in Berlin auf; die übrigen sind in Potzdam, wo es das ganze Jahr durch nichts zu thun giebt, indem der König seit dem Antritte seiner Regierung noch kein einziges Konzert gegeben hat. Dagegen wird in der Karnevals-Zeit die Gefälligkeit dieser Herren, bey den Benefitz-Konzerten zu accompagniren, auf das äuſserste benutzt — wie die grosse Menge der diesen Winter gegebenen Konzerte beweiset. Freylich dürften nicht viele Steibelt*) kommen, um sie dahin zu vermögen, daſs sie dann den Entschluſs der Dresdner-Kapelle fasten, keinem Konzerte reisender Virtuosen mehr beyzustehen. Rechnet man noch die häufigen Opernproben, die um diese Zeit eintreten, dazu, so muſs man wirklich die Dienstfertigkeit jener verdienten Männer bewundern, mit welcher sie sowohl den Proben, als Konzerten selbst so ganz uneigennützig beywohnen. (Diese Bereitwilligkeit erstreckt sich sogar auf das Orchester des Nationaltheaters, welches immer, wenn es nicht durch eine Oper verhindert wird, fremden Künstlern mit Freude dient. Es sind sogar schon einigemal aus dieser Ursache, die Vorstellungen abgeändert worden) — Um diese Zeit nun hat man Gelegenheit, die ausgezeichnetsten Mitglieder der Kon. Kapelle in der Oper und in den Konzerten zu hören, und da dieses Jahr noch überdies zum Besten der Armen 3 grosse Konzerte in dem Kon. Opernhause gegeben wurden, so hatte ich das Vergnügen, alle Sänger und Virtuosen, wovon ich Ihnen spater ein alphabetisches Verzeichnis liefern werde, in ihrer eigenthümlichen Stärke kennen zu lernen. Die erste dieses Jahr gegebene grosse Oper war *Semiramide* vom Herrn Kapellmeister Himmel, die er schon vor einigen Jahren für Seegel schrieb, hier wieder grösstentheils umänderte, die aber, trotz seiner geringen Anzahl von Schönheiten, die den Kenner sehr befriedigen, weder dort, noch hier gefallen wollte. Ich bemühete mich die Ursache davon zu entdecken, und glaube sie in der ungeheuern Länge aller Sätze gefunden zu haben. Es ist äuſserst schwer, die Länge eines ernsthaften Singstucks zu berechnen, in welcher es gerade seine beste Wirkung thun kann, besonders wenn man nicht mit einer dabey fortgehend-interessanten Handlung unterstützt wird. So löschten selbst bey mir die etlichen hundert *letzten* Takte verschiedner Arien und andrer Stücke den grösten Eindruck aus, denen die *ersten* hundert Takte derselben auf mich gemacht hatten. Da selbst bey komischen Scenen die Länge äuſserordentlich schadet, (was man keinem Komponisten genug einprägen kann,) wie vielmehr muſs das der Fall werden, wenn ich einen schleppenden Satz, mit zwanzigfacher Wiederholung aller darin befindlichen Worte, Viertelstunden lang anhören muſs! Wie äuſserordentlich wirket dagegen Mozarts Behandlung seiner ernsthaften Dichter! Wie sehr weiſs er durch rasches Einfallen der Singstimme die Aufmerksamkeit der Zuhörer an sich zu reissen! wie fesselt er sie bis zu Ende des Stucks haupsächlich durch Vermeidung langweiliger Ritornelle und übertriebener Wiederholungen der Worte! Uebrigens wurde Hrn. Himmels Oper mit aller möglichen Genauigkeit gegeben. Die zweyte Oper: *Tigrane*, vom Hrn. Kapellmeister Righini, machte mehr Glück, und ist, nach einem in den Hamburger *unparteyischen* Correspondenten eingerückten Artikel, das *non plus ultra* aller bisher gehörten und nicht gehörten Opern. Prächtige Dekora-

*) Steibelt hatte sich bey seinem ersten Konzerte in Berlin gegen die Königl. Kapelle so — — — betragen, daſs bey seinem zweyten kein Mitglied derselben mehr accompagnirte. d. Einsender.

tionen und Kleider, pantomimische Ballets, viele Sprünge darin, starke Chore und dabey türkische Musik zum römischen Costume, schlechte Poesie und schone Komposizion; alles das gab freylich viel Abwechselung, und war für das Publikum unterhaltend. Was jedoch das *non plus ultra* anlangt, so ware doch darüber erst noch weiter zu sprechen, was ich aber unterlasse, bis Herr R. seinen Plan, die Partitur herauszugeben, ausgeführt hat, welches, wie man mich versichert, in kurzem geschehen wird. Nur so viel für jezt, dafs mir von den Singstucken vier oder funf, von der Balletmusik aber wenigstens dreymal so viele, ausserordentlich gut gefallen haben. Dafs ich zu den ersten die vortrefliche Arie des Pompejo mit dem Chore, zu lezteren das himmlische Terzett auf Horn, Fagott und Violoncello rechne, versteht sich von selbst. Uebrigens war man immer froh, wenn diel Vorstellung ohne Blutvergiessen ablief: denn — ach, lieber Gott! so viele tausend eiserne Schläge auf blecherne Schilde sind mir alle mein Lebtage nicht vorgekommen, als in dieser Oper. Doch nehmen sich die gemeinen Soldaten fast immer ungemein geschickt. Nachdem nun diese Opern, jede viermal, gegeben waren, so wurden von der Kön. Kapelle drey grofse Konzerte in dem Opernhause veranstaltet, wovon das erste für die Armenkasse, das zweyte für das Burger-Rettungs-Institut, und das dritte für die französische Kolonie bestimmt war. Jedes dieser 3 Konzerte war sehr zahlreich besucht, welches mir von der hiesigen Musikliebhaberey eine sehr gute Meynung beybrachte, da man, nach so viel vorhergegangenen Konzerten und Opern, auch diese Aufführungen noch besuchte, in denen man — was anderwärts so entsetzlich ist — nichts Neues hörte. Aber man fand Ursache genug, die *alten* Talente so mancher verdienstvollen Künstler von neuem zu bewundern. Von den fremden Virtuosen, die diesen Winter über hier Konzerte gaben, hörte ich Steibelt, die Gebrüder Duport, Wolfl und Vogel, über welche alle Sie schon ziemlich passende Urtheile besitzen, denen ich nur einige Kleinigkeiten beyzufügen weifs. Steibelt spielte an einigen Orten, und selbst in seinen zwey Konzerten immer die nämlichen Stücke. Sein thorigtes übriges Benehmen, das die lebhafteste Indignation erregen mufs, ist gleichfalls in ihren Blattern schon geschildert, und ich setze nur hinzu, dafs ich mich darüber noch lange nicht so gelinde ausgedruckt haben würde, wie jene Korrespondenten. Ich bestätige Ihnen auch das, dafs er ein Deutscher, und zwar in Berlin gebohren und erzogen, auch einige Zeit Soldat gewesen ist, ohngeachtet er die deutsche Sprache vergessen haben will und nur französisch — aber, was das Spafshafteste ist, sehr schlecht französisch sprach. — Die beyden jungen Pixis setzten auch hier, so wie überall, das Publikum durch ihre Talente und Geschicklichkeiten in aufserste Verwunderung, besonders entzuckt mich der Violinspieler. Ich unterschreibe alles, was Sie selbst von diesen beyden lieben Knaben gesagt haben. Sie gaben hier drey, sehr zahlreich besuchte Konzerte *). Wolfl war seit dem Juny zu drey verschiednen malen hier, und gab allezeit ein sehr volles Konzert. Durch sein Talent und durch sein Betragen, wufste er sowohl Kunstverwandte, als Kunstliebhaber aus allen Ständen an sich zu ziehen. Vogel, der Flötenspieler, gab hier auch ein paar Konzerte, die aber seiner Kasse nicht so zuträglich waren, als den andern Fremden die ihrigen. Noch wurden mehrere Konzerte von einheimischen Künstlern gegeben, die mit theils mehr, theils weniger Zuspruch beehrt wurden; z. B., von Mde. Braun, Mlle. Le Boeuf, Mlle. Selenka, den Hrn. Tausch, Moser, Schwarz, Seidler, Hurka, Grafsin. a. Schade nur, dafs hier kein ordentlicher Konzertsaal ist, und der gewöhnliche in der Stadt Paris theils zu klein ist, theils für den Adel das unangenehme hat, in einem Gasthofe sich zu befinden; weswegen man selten oder gar die eine vornehme Dame in einem Konzerte trift. Wie ich höre, so wird bey dem neu-

*) Ueberdies machte man dem einen mit einer kostbaren Cremoneser Geige ein Geschenk.

zu erbauenden Theater auch ein Konzertsal gebaut, wodurch wirklich einem Bedürfnisse abgeholfen wird. Ausser dem Saale in der Stadt Paris wurden schon manche Konzerte von Fremden und Einheimischen sowohl im Opernsaale, als im Operntheater selbst gegeben; allein es soll jezt schwer halten, einen dieser Plätze zu bekommen. In dem grofsen Saale der Loge Royal York wird auch manches Konzert gegeben, doch hängt dies von sehr vielen Umständen ab. In meinem nächsten Briefe ein näheres Detail von Berlins Tonkünstlern, deutschen Opern, u. s. f.

Kurze Anzeigen.

XII Variations sur le Thème: Mama mia non mi gridate, de l'op. Principessa d' Amalfi pour le P. F. ecc. par François Jaques Freystadtler. (50 Xr.)

Wenn nicht alle diese Weisen (die rechte Hand Sechzehntheil-Figuren, darauf die linke Hand dasselbe; dann Triolen für die Rechte, darauf Triolen für die Linke; hernach Octavensprünge für jene, darauf Octavensprünge für diese und was dergleichen mehr ist, bis auf die lezte Rondomäfsige Variation in verändertem, meistens Sechsachtel-Takt); wenn das Alles nicht unendlich oft schon mitgemacht wäre und man die Klimperey nicht nachgerade zum Ekel hätte, so könnten diese angezeigten Variationen noch wohl angehen. Uebrigens kommt heutigen Tages gar nichts mehr darauf an, ob Unreinigkeiten in der Harmonie eines beliebten Themas oder Opernstückchens sind, sonst würde der Verf. doch wohl gewifs die hafsliche Fortschreitung des Basses, die darin zweymal vorkommt:

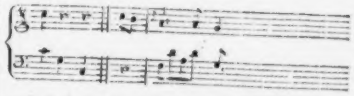

und doch wohl ziemlich unappetitliche Quinten macht nicht beybehalten und in Var. 8 und 11 wieder hörbar gemacht haben.

Deux Sonates pour le Clav. ou P. F. comp. par Monsieur Joseph Schmid. Oeuv. 6. à Vienne chez Joseph Eder. (Prix 2 Fl.)

Diese Sonaten, die aber gröfstentheils eine Art von Sinfonienwerk sind, sind so sehr in der jetzigen Allerweltsmanier, und, um es ohne Hofeley zu sagen, so flach und schaal, dafs Rec. ihnen keinen Platz, als in Sammlungen ganz gemeiner Liebhaber, anweisen kann. Klinge das wie es wolle, es ist die strengste Wahrheit.

Abendgesang der Balsora. Musik von H. Backofen. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Eine angenehme, interessante Kleinigkeit, die nicht ganz verlohren zu gehen verdient.

(Hierbey die Beylage No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Ungarische Nationaltänze.

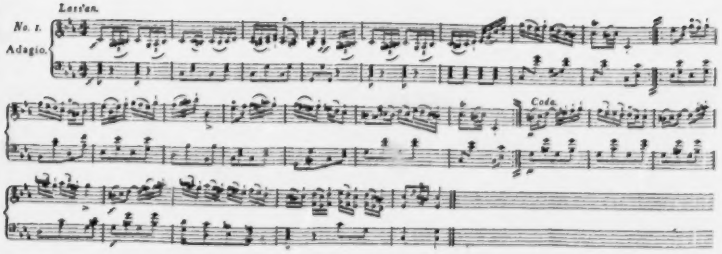

Nemigem Lavian.

No. II.

Poco Adagio.

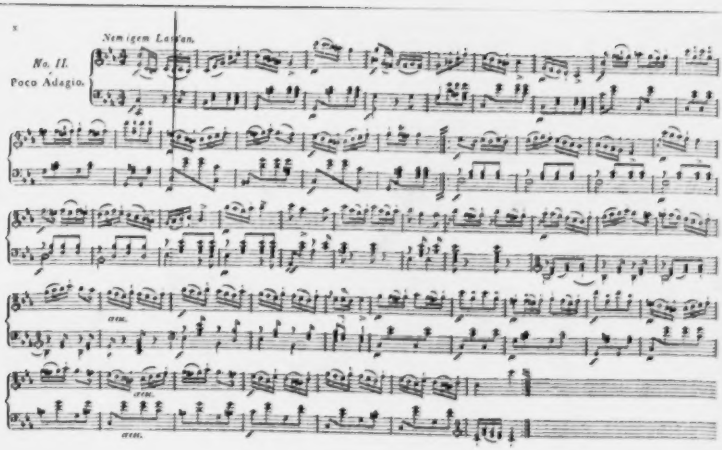

Non igen Fristen.

No. III.

Allegro moderato

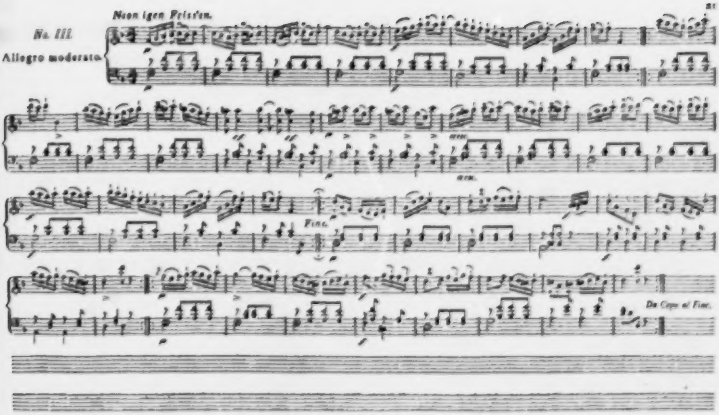

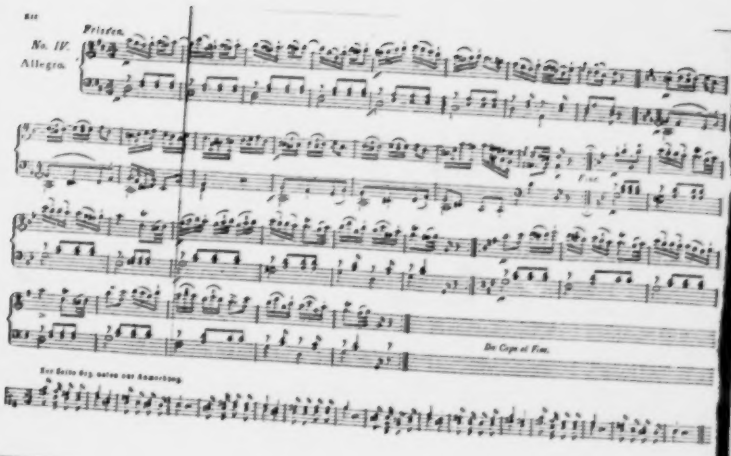
Prieden.
No. IV.
Allegro.
Da Capo al Fine.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Junius N°. 36. 1800.

ABHANDLUNG.

Etwas Politisches aus dem Reiche der Harmonie.

So sonderbar es uns auch immer vorkommen mag, wenn die alten Heyden Griechen bald hier einen ihrer Tonkünstler offentlich bestraften und bald dort einen andern des Landes verwiesen, weil sie sich unterfangen hatten, *eine Saite mehr* auf ihre Lyre zu spannen, als sie bey ihren Lehrern darauf gefunden hatten: so mochte es doch zu voreilig seyn, sie deswegen einer Ungereimtheit zu zeihen; um so mehr, da wir mit ihrem Begriffe von Musik noch lange nicht auf's Reine sind, und da wir überdies in der langen Reihe von verflossenen Jahrhunderten seit ihrer Zeit, Gelegenheit genug gefunden haben, uns von einer gewissen Verbindung des Charakters eines Volks mit seiner Musik und einem wechselseitigen Einflusse zwischen selbigen, zu überzeugen.

Um nur bey einer Erfahrung dieser Art stehen zu bleiben: Was für ein ruhiges und zufriedenes Volk waren die Franzosen, so lange sie ihren Lully und Rameau vergötterten? Und wie stand es um sie, seitdem sie sich in Gluckisten und Piccinisten theilten und auf solche Weise den Geschmack ihrer Väter verleugneten, verachteten. Von einer gänzlichen Umwandelung der Denkungsart und des Sinnes zeugt dieses immer: ja ich habe sogar die Behauptung (im vollen Ernste gemacht) gelesen: Glucks Opern hätten die Köpfe der Pariser nicht nur aus ihren behaglichen Träumen von Lully's und Rameau's Vortrefflichkeiten aufgeschreckt, sondern auch jenes Selbstgefühl und jene heftigen Empfindungen in ihnen erweckt, welche zur Aufführung des schrecklichen Trauerspiels, der Revolution, nöthig gewesen wären. Du guter Gluck! Indessen scheinen doch die Franzosen seit der Zeit mit wenigerer Gleichgültigkeit, als wir Deutsche von je her gewohnt sind, auf die Wirkungen der Musik zu sehen: wovon wir uns unter andern, auch aus der in diese Blätter eingerückten *Abhandlung über die französischen Nationalgesänge* überzeugen können.

Aber wir brauchen die Beyspiele hierzu nicht erst im Auslande zu suchen. Wir können sie, mit nur einiger Aufmerksamkeit, in der Nähe bey uns und unsern Vätern finden. Schon der ehrliche *Werkmeister* lafst sich, vor hundert Jahren, 1686, im 9ten Kapitel seines Buchs: *Musicae mathematicae Hodegus Curiosus*, oder, *Richtiger musikalischer Wegweiser*. Frankf. u. Leipz. 4. S. 151, gar bedenklich und bedachtig darüber aus. Man siehet den ehrlichen Alten, wie er die rechte Schulter ein wenig zuckt, den Kopf etwas auf dieselbe Seite neigt, die Augenbraunen in die Höhe zieht, die rechte Hand erhebt, die Finger derselben, Daumen und Zeigefinger abgerechnet, lokker zusammenfallen lafst, und nun mit der Hand sanft wedelnd, also weiter predigt: „In Summa: „die Musik ist ein Spiegel aller weltlichen und „irrdischen Actionen, wovon der Kepplerus, „Barthol und andere mehr weitläuftig genug „gehandelt haben. Denn wie die Manieren der „Musik von einer Zeit zur andern etliche 100 Jahr „her sind beschaffen gewesen; eine solche Bewandnüs hat es auch mit dem weltlichen Staate „gehabt. Die alte Musik vor 100 Jahren und „nachgehends war schlechter und reiner: das „Polizey-Wesen war auch einfältiger und treuherziger, so dafs nicht so viel *complimentirens* (')

„mit unterlief, und einer dem andern eher trauen „durfte, und merken kunnte, wo man hinaus „wollte. Die heutige Musika ist bey etlichen „so bundt und krauſs, daſs sich auch wenig drein „finden konnen, denn wenn man meinet, der „Progreſs solle so kommen, so laufft er einen an„dern Weg hinaus, sogar, daſs auch wenig Kom„ponisten über ihre *Harmoniam rationes* geben „konnen; Ist es nicht bey heutigen gemeinen „Leben und Wesen so krauſs verwirrt, daſs zu„weilen Niemand weiſs, wer Koch oder Kellner „ist, und sind wenig, die auf die *rationes* ihrer „*actionen* und Wandels gedenken, sondern nur „nach ihrem Gefallen dahin wandeln. Und ob „schon einige Musici einige rationes über die „Komposition vorzubringen sich unterstehen, so „sind dieselben doch weder kalt noch warm, und „konnen selten bestehen; Ist es wohl anders mit „dem Wandel des heutigen Lebens? Wird nicht „zum oftern ein Ding gedrehet, bald so, bald „anders? Werden nicht die rationes über einige „Dinge nur erdichtet, und den Einfaltigen so „wahrhaftig, als wenn es nicht andersseyn konnte, „vorgebildet? Und wenn wir es bey dem Lichte „besehen, so sind es nur Worte und Federn." — „Wie nun jederzeit unter den Musicis zerbroche„ne Topfe, und von alters einige Unrichtigkeiten „in der Komposition mit unterlauffen; also ist „zuweilen bey den Alten in Welt-Wesen ein „falscher Tuck mit durchgestrichen. (!) Es ist „aber vielleicht sogar bunt nicht zugangen, wie „es anjetzo, so wohl bey einigen Musicis als welt„lichen Handeln zu Zeiten zugehen mochte."

Guter Werkmeister, konntest du jezt wieder aufstehen, wie wurdest du uber unsere Musik und die gegenwartigen Welt-Handel den Kopf schutteln! *Inganni* an allen Enden, in Konzerten, im Umgange, im Handel und in Transactionen! Schlichte ungesuchte Modulation und ungekünstelt eTreuherzigkeit scheinen abgeschmackt! Welch ein Chaos von wider einander streitenden Themen zeigen jezt nicht unsere grosen Musiken! Nun ja — da hast du, Alter, die wahren Bilder von neurepublikanischen Congressen und Conventen! Was wirst du nun erst zu jenem Brausen und Toben, zu jener reissenden Heftigkeit unserer Orchester sagen, wenn du zugleich bey vielen unserer Philosophen liesest: daſs das gegenwartige Geschlecht gegen die Menschen der vergangenen Jahrhunderte zu lauter Schwächlingen abpolirt und herabgesunken sey? Wenn du dir eine *Guonata* vorstellst, wie selbige deine Zeitgenossen, unsere Grosväter, auf lauter Arm- und Knie-Violen eben so bedachtsam und steif abstrichen, als die Aufschläge und Falten an ihren Rocken: da muſst du wohl ein Verhaltniſs herausbringen, wie zwischen dem abgemessenen Gange eines Mannes, und dem Rennen und Hetzen eines Buben! Dann predige weiter, alter Werkmeister; *etwas* Sonderbares, und *etwas* Wahres bleibt immer in deinen Sermonen! —

Doch ich will dir noch sonderbarere Dinge aus unserm Zeitalter erzahlen! Da tritt z. B. einer unserer Lehrer der Weisheit, ein Padagoge von Profession, Hr. Campe, auf, und sagt in seinem *Theophron*: Es sey nach gerade Zeit, die Dichter und den grosen *unnützen Schwall von Künstlern aller Art* aus der Welt wegzuschaffen, worin kunftig nur Industrie (Buchhandel?) und was man sonst Solidität (?) zu nennen pflegt, das Commando fuhren müsse. — Künste, welche den Weisen Griechenlands zur Blüthe des Staats und zur Glückseligkeit ihrer Mitburger, (wenn wir auch an einen noch hohern Zweck derselben gar nicht denken wollen) so nothwendig und so wichtig schienen, daſs sie, wie wir gleich oben gesehen haben, bis zum kleinsten Detail unter offentlicher Aufsicht standen? Vermuthlich will aber Herrn Campens Industrie künftig kein Blubenbret mehr gestatten. Alles soll zu eintraglichen Korn- und Erdapfelfeldern umgeackert werden. Das wäre denn abermals ein Probchen von gutem Rathe zum kurzesten Wege zur Glückseligkeit, eine Art kurzer Himmelsweg, dergleichen wir in unsern Tagen schon so manche geschenkt bekommen haben! Sollte denn also wirklich die Natur den Gesang in unsere Empfindungen, so wie die Harmonie in unser ganzes Nervensystem, so ganz zwecklos oder vielmehr gar zu unserm Schaden so innig eingewebt haben? Doch ich enthalte mich aller Beantwortung, und

aller Gegenfüßler, und will — was sich dieser Dame wenig wird — einen gestreichelt haben, zu ihrer Stube reden lassen. Herr von Hafs sagt im dritten Bande seiner Durchreise, S. 122.:

„O Tonkunst! Tonkunst! wie konntest „du dich mit der Algewalt deiner Harmonien „auf diese disharmonische Erde verirren? wie „kannst du mit deinen himmlischen Akkorden „unter den Dissonanzen dieser Welt ausharren? „O darum sind deine tiefsten Klagetone auch die „erhabensten: die du in der Brust deiner Einge„weiheten verse enkest! Und doch wäre es viel„leicht besser, wenn du mit deinen sanften To„nen aus dieser damit unverträglichen Welt ent„fernt geblieben wärest! Du entreissest den Men„schen, der es dahin gebracht hat, das Treiben „dieser Welt von der rechten Seite zu nehmen, „dem Kreise der Stoa, den seine kalte Vernunft „um seine Gefühle zog: du entruckst ihn der Auf„merksamkeit seiner Selbst, wirfst ihn in die „Arme der Menschen, denen er sich für immer „entwunden glaubte: damit sie ihn von neuem „an ihren harten Busen zerdrücken. — Aber „wenn auch, nimm unsern Dank, holde Toch„ter einer bessern Welt! Entzieh uns nie dein „schönes Mitleiden, und hilf uns mit deinen „himmlischen Kräften unser Leben doch tragen! „Lafs die Allmacht deines Gesanges das vielfor„mige Jammer-Geschrey dieser Welt übertönen; „und wenn wir aus Mifsmuth und Lebensekel „unsere Empfindungen von uns werfen, und „unsere Gefühle in's Leichentuch hüllen wollen: „so lafs deine trostende Stimme erschallen und „trag uns auf deinen leisen Schwingen über den „Rand der Verzweiflung hin!"

Und wenn bey Herrn Campe durch diese Stelle nur so viel gewonnen wird, dafs er in gewissen Fällen, die sich freylich Tag täglich in dieser Welt zutragen, die Wohlthätigkeit der Tonkunst zugiebt: so steht zu erwarten, dafs er auch den Tonkünstlern noch ein Plätzchen auf der Welt gönnen werde! —

Gerber.

NACHRICHTEN

über das Bedeutendste in der öffentlichen Musik in Leipzig.

(Fortsetzung a. d. 28sten Stück d. Z.)

Unter den bedeutendsten *Kompositionen*, welche wir öffentlich zu hören bekamen, führen wir — billiger Weise wie uns dünkt — nur diejenigen an, welche uns zum erstenmal gegeben wurden. Unter diesen erheben sich über alle andere die zwey Kantaten: *Hymne an Gott*, von Vofs, komponirt von Schulz (dem berühmten Komponisten der Athalia, der Lieder im Volkstone u. a.) und das *Hallelujah der Schöpfung*, von Baggesen, komponiert von Kunzen.

Das erste dieser Werke ist an andern Orten, in und ausser Deutschland früher bekannt worden, wir lassen es also bey diesem allgemeinen Urtheil bewenden: Es giebt wenig, sehr wenig Werke der Tonkunst, wo ein, an Schwierigkeiten für den Komponisten so reicher Text, mit solchem tiefen Geiste durchdacht, mit solchem heiligen Gefühl durchempfunden, mit solchem Adel wiedergegeben ist; es giebt wenig, sehr wenig Werke der Tonkunst, wo die rührendste Simplicität mit erschütternder, wohl aufgesparter Fülle und Gewalt Hand in Hand gehet, und dadurch einen so ganzen, aber doch heiligen Effekt macht. Der Verfasser dieses Aufsatzes scheut sich nicht zu gestehen, dafs, wenn man ihn fragte: wie soll eigentliche, wahre Kirchenmusik geschrieben seyn? er kurz antworten würde: wie Schulzens Hymne an Gott. Wie viel verliert die Welt, dafs es dem würdigen Manne durch stete Kränklichkeit unmöglich gemacht wird, ihr mehr Arbeiten dieser Art zu schenken! —

Das *Hallelujah der Schöpfung* ist aufser Kopenhagen noch gar nicht bekannt; wir verweilen also etwas länger bey seiner Betrachtung, vornehmlich da es Gelegenheit bietet, noch Eins und das Andere beyzubringen, was vielleicht nicht immer Stimme des Rufers in der Wüsten bleiben wird. Vorher einige Worte als Vorerinnerung zu die-

sem und so manchem andern, die wir aus Addisons trefflicher Kritik von Miltons verlohrnem Paradiese übersetzen. Man erkennt einen Kritiker ohne Kenntnisse und Geschmack am sichersten daran, dafs er es selten wagt, eine Stelle bey einem Autor zu loben, welche nicht vorher von Kennern herausgehoben und gepriesen worden, und dafs seine Kritik einzig an kleinen Fehlern und Mifsgriffen nagt. Auf dieser Heerstrafse der Kritik läfst sich's so leicht fortkommen, dafs auch der gemeinste Leser, (oder Zuhörer) wenn er nur einigen Witz und einige Bosheit hat, einzelne Stellen seines Autors anfallen kann — und zwar oft mit Recht. Wahre Kritik hält sich mehr bey den Vortrefflichkeiten, als bey etwannigen kleinen Unvollkommenheiten auf; sucht die verborgenern Schönheiten der Werke aufzufinden, und stellt der Welt Dinge zur Betrachtung auf, welche auch wirklich betrachtenswerth sind. Die auserwähltesten Stellen, die zartesten Züge eines Autors scheinen dem Menschen ohne Geschmack und Kenntnifs, gerade die bedenklichsten und seltsamsten; sie fällt der murrkopfische Kunstrichter am heftigsten an: und schon Cicero bemerkt, dafs nichts leichter sey, als ein „verbum ardens", mit kaltem Sinn und etwas Bosheit, anzugreifen u. s. f. Jezt zur Sache!

Das *Gedicht* hat erhabene, hinreissende Stellen, ist aber im Ganzen mehr *prachtig*, hochtönend, und hin und wieder etwas monotonisch. Der Plan desselben ist wahrhaft-musikalisch gedacht, entworfen, und meistens auch so ausgeführt. Der Komponist hat mit reifster Beurtheilung und richtigstem Gefühl das Gedicht wiedergegeben: seine Arbeit hat also ganz denselben Charakter; dabey fander in den weiten Gränzen seiner Kunst die Moglichkeit, jener etwannigen Monotonie fast immer, und fast immer mit glücklichem Erfolg auszuweichen. Die Komposition ist übrigens, wie schon aus dem eben Gesagten erhellet — weniger einfach, als die vorhingenannte Schulzische, aber jubelnder, mehr modern, mehr brillant (wie man's nennt); Reichthum, Fülle und Gewalt ist darin weniger zum höchsten aufgespart, weniger ökonomisch vertheilt, reicher und öfterer ausgespendet — wozu der Dichter veranlafst hat, wodurch aber der Wirkung des Hervorstechendsten einiger Eintrag geschiehet. Lezteres verhalt sich noch mehr so bey den herzlichen Scenen:

Heilig — heilig — heilig —
Sink' Schöpfung in den Staub u. s. w.

bis zu Ende des Ganzen; weil denn doch das Allererschutterndste (bey'm Dichter und Komponisten) schon vorhergegangen, und also die, bis nach dem Chor:

Gerechter Gott! du furchtbarmächt'ger Gott! u. s.

so meisterlich gehaltene Gradation des Ganzen nun nicht mehr fortgehalten wird. Doch ich mufs mich bey einem noch nicht öffentlich bekannt gemachten Werke kurzer fassen, und eilen, auf einige Bemerkungen über einzelne Hauptsätze zu kommen.

Das Chor: Hallelujah! wir lehren!
Hallelujah! du hist,
Du warst, und bleibest ewig,
Herr, unser Gott!

läfst der Dichter oft wiederholen, mit einigen kleinen Abänderungen; so dafs es eine Art sehr wohl angebrachten erhabnen Refrains macht, wodurch das Ganze vortrefflich zusammen gehalten wird und sich rundet. Der Komponist hat eben so richtig kalkuliert, indem er zwar allerdings die Worte durch dieselben musikalischen Hauptideen wiedergegeben, aber, um das *öftere* des Wiederkommens nicht unangenehm und monotonisch fühlen zu lassen, immer mit andern, und immer mit reichern Abänderungen in Nebendingen wiedergegeben hat, so dafs man die Wiederholungen zwar erkennet, aber durch den Antrieb von Neuheit, bey einer jeden immer in lebhafter Regung erhalten, ja durch das stets reicher werdende darin immer höher gespannt wird.

Das vortreffliche Duett, von dem ich mich nicht enthalten kann, einen Theil der Worte herzusetzen — ist in der Musik mit innigem Gefühl, lieblich, sanft rührend gehalten; selbst der lebhaftere zweyte Theil behält, mit weiser Mässigung, diesen Hauptcharakter: doch ist es — durch Schuld des Dichters, nicht des Komponisten,

denn es hat sehr wenig Wiederholungen, und fast gar keine unmotivirten, etwas zu lang; auch erinnern die schonverschlungenen Wechselzeilen gegen das Ende an ein anderes von Hrn. Kunzen früher geschriebenes Duett. Hier ist etwa die Hälfte des schönen Textes:

2. Ich hörte Haingesang! die Rose that sich auf,
Das Laub erschien!
Ich sah das Morgenroth, und fühlte Lust,
Die nun mein Herz belebte.

1. Ich sah der Sterne Heer im festlichen Triumphe
Den Tag begleiten.
Ich sah der Sonne Sieg. Mein Geist verlohr sich
In des Himmels Weiten.

2. Doch einsam war ich: meine Brust
Fand leer die nicht geahnte Lust. —
Ich fand die junge Rose im Morgenlicht,
Ich lockte! ihr, doch sie verstand mich nicht.

1. Doch einsam war ich: meine Brust
Fand Wehmuth nur in banger Lust. —
Ich rief den Bäumen sich mit mir zu freun,
Doch mich verstand kein Baum im ganzen Hain.

2. Da hörtest Schöpfer, du, der Sehnsucht Regen,
Und sieh! holdsäuselnd kam die Manna mir entgegen;
Nun blickt' ich froh, so froh in's Morgenroth,
Und rufte: „Gut ist Gott!"

Die Unbequemlichkeiten für den Komponisten, welche der Kenner sogleich bemerkt (üble, ungleiche Einschnitte u. d. gl.) sind von jenem immer überwunden worden, und meistens *sehr* glücklich. Der durch das Chor:

Wir preisen dich, wir danken dir,
O Gott, im Glanz des Lichts,
In stiller Freude Schoofs.
Doch sehn wir deinen Wink und hören dein Gebot
In schwarzer Nacht, wo Schreckenston uns dräut,

das fast choralmäfsig gehalten ist und worin auch die Posaunen eine so herrliche Wirkung thun — leise und allmählig geleitete Uebergang von edler Freude zum Furchtbarsten, Erschütterndsten, vermittelst einfacher Grösse, ist ein Zug von einer Besonnenheit und Anordnung, dessen nur ein — auch wissenschaftlich gebildeter Künstler fähig ist. Die Scene, welche mit diesem Chor anhebt, und mit dem Chor:

Gerechter Gott! du furchtbar-mächtiger Gott!
Wir, tief im Staube hören dein Gebot

schliefst — ist das Grofseste im Stück, und von unwiderstehlicher Wirkung. Zitternd, bebend, zagend, sinkt jeder gefühlvolle Zuhörer mit der Melodie am Schlufs darnieder „in den Staub, und horet sein Gebot." — Und was folgt nun? Ein äuserst einfaches, rührendes, für eine hohe Baßstimme gesetztes Solo, von den wehmuthigsten Tönen eines Fagotts unterstützt, und von Saiteninstrumenten begleitet, welche in ihrer so neuerfundenen, seufzenden Figur unverkennbar zwischen Hoffen und Zagen schweben: und nun dazu die schönen Worte des Dichters:

Selig! wenn die Tritons Engel alle fluchten,
Der Tod auf deinen Wink entsteigt des Abgrunds
Schlünden,
Beym Mörderblick ich letzten Na
Einst noch der Herzens letzter Seufzer da u. s. f.

— Ich weifs es wohl, dafs die Stimme des grofsen Publikums über den Werth eines Kunstwerks nicht *alles* entscheidet: wenn aber, wie hier, der kalte Kenner so Genuge findet, und, wie ich sehe, in dem Auge eines *jeden* Zuhörers, mit weichgeschaffner Seele, eine Thräne zittert: dann, dann ist's ja wohl Triumph der Kunst! Mag denn immer der Kritiker, der die Musik *nur siehet*, sagen, und wirklich nicht ohne Grund: Es gehört fast eine Löwenstimme dazu, bey dem Wühlen des Orchesters im Satze: dein Thron wird Nacht — deutlich genug hervorzudringen: es erinnern einige Stellen an Mozarts Don Juan: durch den Fagott, der nach den oben angeführten Worten, nur *mit* der Singstimme gehet, Sänger und Spieler zu sehr genirt u. s. —: es ist und bleibt dennoch Triumph der Kunst! —

Es wird das Gesagte genug seyn, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf dies schöne Kunstprodukt zu lenken: deshalb über einige der folgenden Sätze nur einige Worte, mehr für den Komponisten, als den Leser. In dem Chor:

Heilig, heilig, heilig!
Sink, Schöpfung in den Staub!
Neig dich, o Himmel!
Erde knie!
Bet' an! bet' an!

sind die angeführten Worte herrlich, in reiner

Erhabenheit dargestellt; dagegen sind die unmittelbar folgenden: Lob und Ehre dem Ewigen u. s. doch wohl allzuabstechend jubelnd gehalten, auch die Ideen zu wenig erlesen und neu.

Im Schlufschor wünscht wohl jeder den schönen musikal. Gedanken bey den Worten: Alles, was auf Erden athmet — weiter ausgeführt und nicht so einzeln stehend. Die Schlufsfuge ist, wie recht und billig, besonders bey einem zugleich sehr modernen Stück — nicht ein Probeexempel, woran der Schuler alle Grubeleyen künstlicher kontrapunktischer Arbeit kennen lernen konnte: sondern kurz, aber ausdrucksvoll, ganz charakteristisch, dabey schlicht, naturlich, übersehbar, und doch voll meisterhafter Arbeit. —

Von *fremden Virtuosen* erfreute uns (freylich nicht sie) eine ungemeine Konkurrenz, bey Gelegenheit der Ostermesse. Sonderbar war dabey das Zusammentreffen nicht nur von Violinspielern, sondern auch von violinspielenden Knaben. Wir nennen hier nur die, in irgend einer Rücksicht, bedeutendsten Personen.

Kurz vor der Messe liefs sich im gewohnlichen Donnerstagskonzert hören der junge Lange, von Leipzig, ein etwa zwolfjahriger Violinist, der einen recht sehr guten Solospieler verspricht, wenn es ihm glückt nun auch das zu bekommen, was man hohe Schule nennt. Dann wird sein Spiel deutlicher, sein Bogen kraftiger, sein Ton ausgearbeiteter werden. Doch verdient er schon jezt empfehlende Erwähnung.

Die folgenden gaben besondere Konzerte:

Mad. Parravicini, Virtuosin auf der Violin, die wir schon im vorigen Jahr kennen und hochschatzen gelernt hatten und von der im 35sten Stuck 1Jahrg. d.Z. mehr gesagt ist. Sie gab auch diesmal vortreffliche Kompositionen von Mestrino und Kreuzer, und trug den allgemeinsten und verdientesten Beyfall davon.

Die Bruder Pixis, die von Dresden zurückkehrten, und ein drittes Konzert gaben, fanden auch diesmal vollen Beyfall: ja der Jungere, der Klavierspieler, hatte diesmal noch mehr Glück, als der Aeltere.

Franz Bohm, ein Violinspieler, neun Jahr alt und aus Wien gebürtig. Er spielt schwierige Sachen, mit Hinsicht auf seine Jahre, zum verwundern rasch und keck heraus: aber Schade ist's, dafs man das zarte Kind gerade *darum*, und, wie es offenbar scheint, *nur* darum anhalt, ehe noch anderer Dinge zu geschweigen) seine Intonation rein und sein Ton gebildet ist. Indefs bleibt sein Spiel wahrhaftig hörens- und sehenswerth.

Hr. Dulon, der blinde Florenspieler, ist von seinen vielen Reisen zu bekannt, und zu sehr empfohlen, als dafs wir nothig hatten, etwas von ihm zu sagen.

Hr. Stolzer, Klarinettist aus Koburg, besizt einen angenehmen Ton und recht viel Fertigkeit und Pracision.

Mifs Plomer Salvini, eine engländische Sängerin — eine volle, starke Stimme, welche ein ungemein weites Gebiet beherrscht, aber ohne alles Mass und Ziel, tyrannisch, darin hauset. Sollte die Mifs wirklich und im Ernst das für Singen nehmen, was sie, vorzuglich in den letzten Sätzen, gab? Ihrer Ueberlegung zum Ruhme wollen wir ihr nachsagen, dafs sie höchst wahrscheinlich die italienische Sprache, in welcher sie singt, gar nicht verstehe; denn sonst wär' es ja wohl glatt und gar unmöglich, dafs ein vernunftiger Mensch z. B. die recitativischen Worte der scheidenden Liebe: *Ti scrii il Cielo*, mit tartalgestolsen vorgetragener Kadenz, und die folgenden: *e morirn contento*, mit der heftigsten, unendlichsten, jubilierendsten Schlufskadenz, durch mehr als zwey Oktaven durchpolternd und und herkollernd, vortrage. Solche Virtuosen (alles recht hubsch bescheiden ausgedruckt) *konnen* gar keinen andern Zweck ihres Strebens haben, als Groteskentanzer — Verwunderung zu erregen: nun dann — das gelingt ihnen hier und da, und sie haben ihren Lohn dahin.

Mad. Willmann, Opernsangerinn aus Wien. Sie besitzt eine schone, sehr angenehme und doch auch hinlanglich starke Stimme, welche

viel Umfang hat, aber vornehmlich in den mittlern Tönen — ohngefähr f bis b — ganz vortrefflich tont und in jedes Herz dringt. Dabey trägt sie mit Gefühl und Geschmack vor, weder überladen, noch unverziert, immer (wenigstens wo wir sie hörten) im Geiste der besten Schule, von Männern, wie Winter. Sie weiss, was Sängerinnen sonst so selten wissen — jeden Satz so zu nehmen, wie er an und für sich ist und seyn soll; darnach das Ganze der Art des Vortrags einzurichten, und so ihn gleichsam zu individualisieren. Frey von allgemein gültigen Faseleyen, von überall (gleichviel ob zweckmäfsig oder unzweckmäfsig) angebrachten Lieblingsfigurchen, bleibt ihre Manier immer mannichfaltig, immer angenehm, weil sie immer natürlich bleibt. Auch gab sie wahrhaft-ausgewählte Kompositionen. J. Haydn's trefliche Arie in der Schöpfung: Nun beut die Flur das frische Grün — kann wohl schwerlich richtiger genommen und schöner vorgetragen werden, als sie es that. Winter schrieb für sie die Rolle der *Elisa*, in seiner neuen Oper dieses Namens, aus welcher wir, da sie, aufser Wien, vielleicht noch gar nicht bekannt ist, in einem der folgenden Stücke d. Z. ein schönes Duett, als musikalische Beylage, geben werden.

Disposition

der neu erbauten Orgel, in der St. Catharinen-Kirche zu Magdeburg.

Haupt Manual.

1) *Principal* - 8 *Fufs*, von englischem Zinn, im Gesicht.
2) *Bordun* - 16 Fufs, 2 Staven von Holz und 2 von Metall.
3) *Rohrflöte* - 8 Fufs, von Metall.
4) *Quintadena* 8 Fufs, — —
5) *Violfigamba* 8 Fufs, von Probezinn.
6) *Gedakt* - - 8 Fufs, von Metall.
7) *Octave* - - 4 Fufs, von Probezinn.
8) *Quinte* - - 3 Fufs, — —
9) *Octave* - - 2 Fufs, — —
10) *Mixtur* - 4 Fach, 1½ Fufs, von Probezinn.
11) *Dulcian* - 16 Fufs, von Metall.

Ober-Manual.

1) *Principal* - 8 Fufs, von englischem Zinn im Gesicht.
2) *Quintadena* 16 Fufs, von Metall.
3) *Salicional* - 8 Fufs, die tiefste Stave von Metall, die übrigen von Probezinn.
4) *Gedakt* - - 8 Fufs, die tiefste Stave von Holz, die übrigen von Metall.
5) *Rohrflöte* - 4 Fufs, von Metall.
6) *Octave* - - 4 Fufs, von Probezinn.
7) *Nassat* - - 3 Fufs, von Metall.
8) *Waldflöte* - 2 Fufs, von Metall.
9) *Mixtur* - - 4 Fach 1½ Fufs, von Probezinn.
10) *Trompete* - 8 Fufs, von Probezinn.

Pedal.

1) *Principal* - 16 Fufs, von engl. Zinn, im Gesicht.
2) *Violon* - - 16 Fufs, von Holz.
3) *Subbafs* - - 16 Fufs, von Holz gedeckt.
4) *Cornthorn* - 8 Fufs, von Probezinn.
5) *Quinte* - - 6 Fufs, von Metall.
6) *Octave* - - 4 Fufs, von Probezinn.
7) *Trompet* - 8 Fufs, — —
8) *Posaune* - - 16 Fufs, von Holz.

Der Verfertiger dieses aus 29 Stimmen und 6 Nebenzügen, also überhaupt aus 35 Registern bestehenden Werkes, ist der geschickte und fleissige Orgelbauer, Herr Joh. Wilh. Grüneberg aus *Brandenburg*. Er erhielt dafür, mit Einschlufs des Gehäuses und aller andern Zimmer-Schmiede- und Schlosser-Arbeit, die sehr mäfsige Summe von 3050 Thlr. in Preuss. Gelde.

Das Werk, das von c-cis bis c geht, steht im Chorton, hat 4 von Kienenholze verfertigte 10 Fufs lange und 5 Fufs breite Blafsbälge, und 6 Stück von eichenem Holze gearbeitete Windladen. Die mechanische Einrichtung des ganzen Werks ist gut, welches man aber auch hier um so mehr erwarten durfte, da von Seiten des Platzes der Erbauer mit keinen Hindernissen zu kämpfen hatte. Was allenfalls an diesem Werke vermifst werden konnte, ist eine *Koppel* des *Pedals* in das *Manual*. Die Basse

haben zwar hinlängliche Gravität, aber keine Schärfe, und sind daher zum künstlichen Pedalspiel weniger brauchbar, weil bey einer nur etwas schnellen Tonfolge Undeutlichkeit entsteht; auch würde es gut gewesen seyn, wenn die Stöcke nicht aufgenagelt, sondern mit *holzernen* Schrauben aufgeschroben worden wären, eines theils, weil man dann bey der Entstehung kleiner Mängel leichter hätte zukommen und helfen können, anderseits auch, weil dadurch das Ziehen der Registerschleifen, leichter und gleichgehender hätte eingerichtet werden können. Diese Kleinigkeiten kommen indessen in keinen Betracht gegen die sonstige Güte des Werks, das Hrn. Grüneberg viele Ehre macht, und um so mehr eine öffentliche Anzeige verdient.

Kurze Nachricht.

Auf meinen artistischen Wanderungen aus dem Norden, weilte mein durch die druckende Hemmung der Wissenschaften in mancher Hinsicht sparsam genährter Geist, länger und freyer Luft schöpfend an der mildern Pleisse. Gierig wurde jedes Tagesblatt durchlaufen, um den Fortschritten nachzuspüren, welche während meiner Entfernung den Wissenschaften neue Kultur und neuen Reiz gegeben hatten. Da stiefs ich denn auch unter dem bunten Gewühl gelehrter Galanterien im Leipziger Anzeiger vom Jahr 1799 auf eine Nachricht von dem durch täglichen Umgang mir werther gewordenen Tonkünstler Häfsler, folgendes Inhalts: „Unser Landsmann Häfsler lebt „noch immer in Moskau, komponirt und giebt „Privatunterricht; dafs er sich nach dem hier „herrschenden Geschmack in der Musik richtet, „daran handelt er klug, weil seine Kasse dabey „sich gewifs besser befindet, als wenn er mit eigensinnigen Künstlergrillen blos im erhabenen „Style für Kenner arbeiten wollte."

Wahr ist es allerdings, dafs dieser Mann bis jezt noch in Moskau seinen Hauptwirkungskreis hat, wie denn auch diese ausländische Stadt das Asyl manches guten Kopfs *der Art* aus Deutschland ist, weil der Mensch nicht von Tönen lebt, sondern auch Brod haben mufs. Was aber den zweyten Punkt des Referenten betrift, nämlich dafs Häfsler blofs den Mantel nach dem Winde hinge, um seinen Mammon heranwachsen zu sehen, (denn das sollen doch wohl die Ausdrücke: „nach dem herrschenden Geschmack sich richten," und „besser befindender Kasse," nach schlichter Exegese bedeuten,) so verdient dieses in aller Hinsicht ganz scharfe Urtheil, eine kleine Rüge und Zurechtweisung. Häfsler ist für alles Grofse, aber wahrlich nicht für's Reichwerden geschaffen. Dieses lafst ihm seine bis zum Fehler grofse Gutmüthigkeit und Uneigennützigkeit nicht zu; ja ich füge noch hinzu, auch sein Eifer für die Musik nicht. Dafs diese abersowohl in seinen Arbeiten, als auch bey seinem Unterricht, gar nicht etwa in einem dürftigen Klingklang verschmolzen ist: davon zeugen zwey seiner neuesten Phantasien, besonders die leztere von 1799, welche der Referent aus Petersburg, wenn er auch nur ein kein wenig Musik verstehet, gewifs für das ausgeleitteste seiner Werke anerkennen mufs. Zum Ueberflufs setze ich noch hinzu, dafs Häfsler auch ebenso Enthusiast in seinem Unterrichte ist, und Schülerinnen gebildet hat, von denen er selbst gestund, dafs sie ihm gleich kämen. Auch in dieser dort allgemein bekannten Thatsache findet man den Mann, der Eiferer für seine Kunst ist, aber keineswegs blos arbeitet, um seinen Haufen zu vergrofsern.

(Hierbey die Abbildung der neuerbauten Orgel als Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

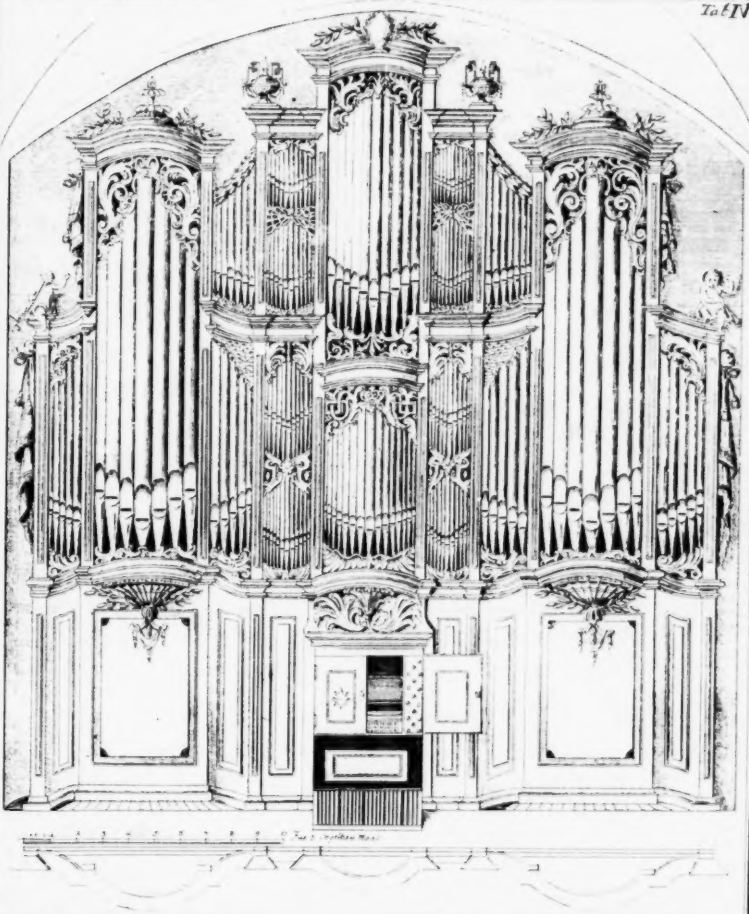

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Junius **№. 37.** 1800.

Abhandlung.

Raphael und Mozart.

von Friedrich Rochlitz.

Meinem Freunde Matthäson, zur Erinnerung an den zweiten Mai dieses Jahres.

Semper eadem natura — Senec.

Ein gesellschaftliches Spiel befiehlt, die Aehnlichkeiten zwischen zwey vorgeschlagenen Dingen oder Personen aufzusuchen, und trug neulich mir dies Geschäft, in Ansehung obengenannter grosser Manner, auf. Nicht ohne Verlegenheit begann ich: fand aber, zu meinem eignen Befremden, so viel Materialien, als ich einmal begonn, dafs ich das Seltsame einiger (sollten sie auch nur Spiele des Zufalls seyn) für hinlänglich, zur Entschuldigung meiner Ausstellung in diesem Blatte, halte. Ehrlicher, sehr prosaischer Weise setze ich hinzu: die angegebnen Momente sind allerdings historisch wahr; wer aber Aehnlichkeiten zugiebt, leugnet darum gewisse Unähnlichkeiten, die er übergeht, nicht ab.

Da bey dem, *was* wir werden, so viel darauf ankommt, was die, durch welche wir wurden, einander sind: so ist es bemerkenswerth, dafs Raphael und Mozart Kinder sehr schöner Aeltern waren. Da bey dem, *wie* wir etwas und gerade das werden, oder vielmehr, worauf und wie wir das, was wir sind, anwenden — so viel darauf ankommt, was die getrieben, durch welche wir wurden, und was folglich unserm Geist und Sinn die erste Richtung und Nahrung gab: so ist es bemerkenswerth, dafs Raphaels Vater Mahler, Mozarts, Musikelehrer und ausübender Tonkünstler war. Beyde Väter ehrten, liebten ihre Kunste: beyde trieben sie eifrig, und verstanden sehr gut, was darin *recht* sey, beyde, ohne gerade einen hohen Genius, oder irgend etwas zu besitzen, als wohlgeartete und gut gebildete Natur, wufsten doch das Richtige ihrer Kunste Andere — auch ihre Söhne, recht wohl zu lehren. Und so ist's ganz recht. Habt ihr die Erde, wie sich's gehört, aufgerissen, dann gebt ihr Dungung und nun erst Saamen: so schiefst der Waizen, ein voller seegensreicher Wald, sicher herauf: doch mögt ihr ihn, *ehe er Aehren treibt*, auch wohl noch schropfen! —

Raphael mahlte, in Eifer und Einfalt des Herzens, seines Vaters und des trockenen Pietro Perugino Bilder nach: Mozart übte sich nach den streng-richtigen Weisen seines Vaters und nach den einförmigen Arbeiten der meisten damals in Deutschland gangbaren Tonsetzer.

Zwey grofse Manner hatten angefangen, den Zeitalter beyder Kinder einen neuen Geist einzuhauchen, und mit — fast druckender Allgewalt die damalige Künstlerwelt zu beherrschen. Erhaben, doch duster, kühn, doch ohne zarten Geschmack, kräftig, doch ohne Delikatesse war der Geist jener Manner und ihrer Werke. Michael Angelo und Sebastian Bach hiefsen die Helden, zwischen denen sich vielleicht nicht nur Aehnlichkeiten finden, sondern fortlaufende Parallelen ziehen liefsen. Raphael lernte Angelo's, Mozart Bachs Arbeiten kennen und beyde *wurden* von ihnen so hingerissen, dafs — ersterer seine bisherige Art zu mahlen, lezterer seine bisherige Art zu schreiben, ganz

veränderte. Das Düstre, doch sehr Besonnene des Ganges jener beyden grofsen Lehrer konnte sich aber mit dem schnell auflodernden Feuer der Jugend nicht vereinbaren; beyde junge Künstler versuchten diese Vereinbarung dennoch, wurden aber darüber (besonders Mozart) rauh, abentheuerlich, bizarr, verworren. Beyde unternahmen gar manches in dieser Manier, ohne ihm Vollendung zu geben — ja meistens auch, ohne es nur fertig zu machen. Noch jezt haben sich Werke beyder von dieser Art erhalten, wie z. B. Raphaels Altargemählde in der heil. Geistkirche zu Siena, und einige Konzerte, auch manches in den Messen Mozarts, noch in Salzburg, oder bald darauf geschrieben.

Doch jezt brach das wohlthätige, mildere Licht eines feinern, zartern Geschmacks über die Zeitalter beyder jungen Künstler herein. Man verschmähete nicht etwa das erhabene Dunkel obengenannter Schöpfer; man verehrte, studierte ihre Werke, erwarb, erhielt sich wahre Kunstgelehrsamkeit, wendete sie aber sparsamer und auserwählter an; folgte mehr dem Zuge des Herzens, beabsichtigte mehr den Effekt, suchte mehr den Geist durch edle und sufse Einfalt zu erheben, als ihn unter gewaltige Massen zu beugen; man rührte mehr, statt dafs man vorher mehr erschütterte; man nahm mehr schmeichelnd ein, statt dafs man vorher mehr stürmend eroberte; die Zeitalter hatten zu wählen zwischen der herrischen Minerva und dem milden Apoll; sie entschieden für den leztern, und nun legten auch die meisten Künstler den Lorbeer zu seinen Füfsen. Leonardo da Vinci und seine Mitbrüder standen (wenigstens unter denen, welche Raphael damals genau kennen lernen konnte) an der Spitze dieser Mahler: Hasse und einige Italiener der mittlern Zeit *) standen (wenigstens unter denen, welche Mozart damals genau kennen lernen konnte) an der Spitze dieser Tonkünstler.

Der grofse Hafse der Mahler zu Raphaels, der grofse Hafse der Tonkünstler zu Mozarts Jugendzeit, ahnte nun diese neuen Vorgänger mit Eifer und fast allein nach: nicht so jene beyden Jünglinge. Sie waren vom Geiste voriger Zeit zu innig ergriffen, waren Manns genug ihn zu durchdringen und fest zu fassen: liefsen aber dem Zauber der neuen Periode sein Recht wiederfahren, und machten sein Natürliches, Wahres, Schönes, Liebliches, sich zu Nutze. Nun erwachte in beyden der freye eigenthümliche Genius, der vom Himmel gegebene: nicht wie ein heranwachsendes Kind regte und erzog er sich in ihnen, sondern wie ein durch kräftige, wiederhaltige Kost genährter und durch begeisternde, erfreuliche Getränke erquickter Mann stand er in ihnen da, muthig, kühn und trotzig lich; und sie selbst waren nun, was sie, der Hauptsache nach, je werden konnten. Nun fehlten beyden nur noch ein grofser freyer Wirkungskreis, Gelegenheit, die aufwärts und immer aufwärts trieb, und — kunstliebende Gönner, die ihnen eine unbesorgte, heitere Existenz verschaften. Beyde fanden sie. Raphael die ersten, im Vatikan, die leztern, vornehmlich in den Päbsten Julius II und Leo X; Mozart, die ersten und lezten auf den Reisen seines frohen, unsteten, freyen Künstlerlebens.

Und wie erscheinen beyde nun in ihren Werken? Was ist eigentlich das Charakteristische — das überall Hindurchsprechende, Niezuverkennende, Eigenthümlichste beyder? *Erfindung!* — Hier ist die Aehnlichkeit beyder Genien zu auffallend, dafs ich mir nicht erlauben sollte, einige Minuten bey ihrer nahern Betrachtung zu verweilen.

Erfindung ist theils *poetische*, theils *artistische* **). Poetische Erfindung giebt, was das Kunstwerk seyn soll: artistische, wie es das werden mufs. Jene ist Erfindung der Idee; diese,

*) Unter diesen ganz vorzüglich *auch* ein Leonardo — Leonardo Leo. d. Verf.

**) Man verstatte mir diese Vorbestimmung, da sie Grund genug in der Sache zu haben, und manche gangbare, aber schwankend. Sätze, manche gepriesene, aber leere Redensarten ruhig wegzuräumen scheint. So nennt man das, was ich artistische Erfindung nannte, wohl auch *Ausdruck*, aber was will man nicht auch sonst noch mit diesem Worte bezeichnen? Wie verschieden gebrauchen es der Mahler und der Tonkünstler, besonders der Virtuos,

Erfindung des Ausdrucks der Idee. Jene giebt die Sache: diese, das Mittel zur Erreichung der Sache. Alle Erfindung gehört dem Genie zu: die davon zu unterscheidende *Ausführung* dem Talent — wovon hernach. Das poetische Genie faßt nicht nur auf die Hauptidee, sondern auch den glücklichsten Moment und die sinnlichen Haupttheile, welche zur Darstellung der Idee erforderlich sind: das artistische Genie findet nun den glücklichsten Ausdruck dafür, innerhalb der Gränzen der Kunst, in welcher es arbeitet; es ordnet und behandelt jene Theile nicht sowohl so, wie es zur Darstellung und zum Ausdruck der Idee, als vielmehr, wie es zur Verschönerung des Darzustellenden und zur Erhöhung des Ausdrucks dient.

Dies vereinbart ist im wahren Künstler: aber es ist darum noch nicht in seinem Kunstwerk — er vermag es noch nicht zu Tage zu fördern. Hierzu gehört noch gar manche zu erlernende Geschicklichkeit — der Hand und des Pinsels beym Mahler, der Sprachkunst beym Dichter, der Finger und Instrumentbehandlung beym Musiker, u. s. w. Das ist's nun, was ich *Ausführung* genannt haben mochte. Sie ist, wie schon gesagt worden, nicht Sache des Genies, sondern des Talents und der Erfahrung. Sie ist, wie Talent überhaupt, die Geschicklichkeit, die Leichtigkeit, das poetisch- und artistisch-Erfundene dem äußern Sinne glücklich darzustellen, Lessings „widerstrebenden Stoff" zu behandeln. Ohne diese wurde das Genie vieles hervorzubringen wissen, aber nichts hervorbringen — wenigstens nichts als etwa rhapsodische, fragmentarische Entwürfe: ohne jenes Genialische wurde das Talent vieles hervorbringen können, aber nichts hervorbringen — wenigstens nichts, als etwa Nachahmungen ächter Kunstprodukte, Manierirtes, und Kopieen gemeiner Natur. Das Talent kann gelernt werden: das Genie, geschaft — jenes als Fertigkeit, dieses als Fähigkeit: so wird beydes vervollkommnet, aber jenes in der Quantität, dieses in der Qualität.

Beydes nun, jener Kunstgeist und diese Kunstfertigkeit, *muß* vereinigt seyn in dem Vollkommnen; soll jedoch eins dem andern vorstehen, so muß es offenbar das Erste dem Zweyten — wie Genie überall der Geschicklichkeit, wie das himmlisch Gegebene überall dem irrdisch Erworbenen. Das meynt auch (denk' ich) Lessing, wenn er sagt, Raphael sey der größte Mahler gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise ohne Hände gebohren worden wäre. Eben so konnte man sagen, Mozart sey der größte Komponist gewesen, wenn er auch unglücklicher Weise keine Note geschrieben hätte.

Doch endlich zurück zu unsrer Hauptsache! Aber haben wir uns denn davon entfernet? Wir sind ja wohl eben hier recht drin: denn *Erfindung*, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, Glück, unwandelbares Glück in der Erfindung — in poetischer und artistischer — ist ja gerade das Eigenste Raphaels und Mozarts; ist gerade das, wodurch sie sind, was sie sind. Bey beyden immer auserwählte, edle, schöne Ideen: und nun auch — dort, bey jenem, eine Welt von lebendigen Figuren, hier, bey diesem, eine Welt von lebendigen musikalischen Gedanken — jeder für sich sprechend, interessant, würdig, zweckmäßig, und nun wieder jeder so innig verflochten in das Ganze!

---

in der gemeinen Sprache? — Will man aber das, was ich vom Unterschied des poetischen und artistischen Erfindens sage, lieber aus den Wirkungen der Kunstwerke auf uns selbst lernen? Dann wird man finden, daß ein poetisch-glücklich erfundenes Kunstprodukt sicher allgemeines (noch nicht speciell bestimmtes) Interesse erregt bey jedem allgemein-Gebildeten, daß ein artistisch-glücklich erfundenes, sicher gerade das besondere (bestimmte speciell Local sichtigte) Interesse erregt, bey jedem allgemein-Gebildeten. Oder will man beyde Vollkommenheiten vereinigt mit glücklicher Ausführung, lieber an einigen der bekanntesten und berühmtesten Werke der Kunste studiren? Ich schlage zu solcher Betrachtung vor: Raphaels Schule von Athen; das Finale des ersten Akts und die Geisterscene des zweyten in Mozarts Don Juan; die Scene kurz vor und gleich nach dem Königsmord in Shakespeare's Macbeth; oder die Scene in Wallenstei's Tod von Schiller, wo Max Piccolomini von der Deputation seiner Reuter gedrängt wird.

d. Verf.

alle, Glieder *eines* Körpers und schöne Glieder eines schonen Korpers! alle wohlgeordnet und hin und wieder so hervorgerückt, dafs nichts, was an sich interessieren und die Wirkung des Ganzen verstarken kann, verdeckt bleibe! und dabey auch noch keines dieser Glieder verzeichnet, keines unkorrekt *)! —

Durch diese hohe Eigenheit der Werke beyder Kunstler, welche zugleich den *ganzen* Menschen (sey er Kenner oder nicht; sey er nur gebildeter und empfindungsfahiger Mensch) mit ihren süfsen Fesseln umschlingt, stiegen beyde uber ihr Zeitalter empor; besiegten beyde nach und nach die nur sich und das Ihre achtenden Egoisten, welche sie verkleinerten, die nur uber dem Herkömmlichen Wachenden, welche sie verurtheilten, die Mifsgunstigen im Gefühl eignen Unvermögens, welche sie verfolgten; durch jene Eigenheit ihrer Werke errangen sie für sich einen ewigen Ruhm, für ihre Kunste eine neue hohere Stufe. Beyde stifteten neue Schulen, mit ihnen fing eine neue Periode ihrer Künste an. Ich will nicht mit Worten tandeln; sonst würde ich hier noch mehr uber die bedeutendsten Schuler beyder sagen, würde es bemerkenswerth finden, wie Raphaels grofster Zogling, Iulio Romano zu *duster und schwarz* mahlte, und sein wackerer I. F. Penni (il Fatore) zu *wild*, *gigantesk*, daher *unverstandlich*, *ungefallig* wurde, u. s. w. und wurde einige der jetzigen bedeutenden Komponisten, die sich nach Mozart gebildet haben und sich so ziemlich mit diesen Schülern Raphaels, in jenen Eigenheiten, zusammenstellen lassen, anführen — doch das thut schon jeder, dem uberhaupt an der Sache gelegen; ich erlaube mir nur noch einige specielle Anmerkungen uber jene Helden selbst.

Raphael, so grofs er war, und so gut er sich fühlte, studierte unablassig seine Kunst, und suchte, nie selbstzufrieden ruhend, sie und sich zu immer grofserer Vollkommenheit zu erheben: eben so Mozart. Wufste man das nicht schon historisch, so würde auch die flüchtigste chronologische Betrachtung der Werke beyder davon überzeugen. — Raphael lebte einzig in seiner Kunst und fand in ihr allein Gnüge; zeichnete sogar in seinen Erholungsstunden, entwarf da leichte, zwar unvollendete, aber sehr bedeutende Skizzen; eben so Mozart, und so Manches, was schon jezt in die gedruckte Sammlung seiner Kompositionen aufgenommen und hier zuerst bekannt worden **), zeugt davon. — Raphael war durch Menschen und Verhaltnisse genothigt, in den lezten Jahren seines Lebens verschiedene grofse, aber mehr anmuthige und reizende Werke zu liefern, als er sonst geneigt war; er verfafste die Geschichte der Psyche und die Galatea zwar nach dem Sinn der Bestellenden, aber zugleich so, dafs überall der grofse tiefe Geist hindurchstrahlte: eben so Mozart mit seiner Zauberflote, Clemenza di Tito, und einigen kleinern Produkten. —

Aber Raphael und Mozart waren und blieben denn doch auch *Menschen*. Ihre Werke haben also nicht in *aller* Absicht das Höchste, Reinste und Vollkommenste erreicht. Wo wäre der Sterbliche, der *alles* erfüllete, was der unsterbliche Geist sich denkt, empfindet, will! Beyde erscheinen hin und wieder weniger glücklich in dem, was ich oben Ausführung nannte — womit man hoffentlich nicht verwechseln wird, was die gemeine Rede in der Tonkunst Ausfuhrung — eines Gedankens, Satzes u. s. f. nennt. Raphael war schwach in Verkürzun-

*) Ich spreche nur von den bedeutendsten der Mozart'schen Werke aus seinen besten Jahren; also *hier* vorzüglich von vielen, besonders mehrstimmigen Theilen seiner Opern, von etwa fünf seiner bekannten Sinfonien, von meinen seiner Quartetten und Quintetten, von vielen seiner Klavierkonzerte, und von dem Spätern (und Schlechtern) seiner Kirchenmusik — abgesehen von den Arbeiten seiner frühern Jugend, in Ansehung deren Raphael so glücklich geworden, dafs sie untergegangen sind; abgesehen auch von den abgedrungenen Produkten mancher weniger glücklichen Stunden seiner spätern Jahre, in Ansehung deren Raphael so glücklich war, seine vortrefflichen Schüler für sich, unter seiner Aufsicht und Leitung, arbeiten lassen zu können. d. Verf.

**) Z. B. in dem 6ten Heft. d. Verf.

gen, nicht eben stark in der Perspektive: sein Kolorit ist nicht immer gut, (schwarze Schatten, rothes Fleisch) sein Pinsel oft[e]rs hart. So auch Mozart. Gar manche seiner vollen Kompositionen sind überfüllt, seine Ausweichungen nicht selten bizarr, seine Uebergänge oftmals rauh: selten schreibt er wehmuthig, ohne einzelne durchschneidende Züge geheimen Ingrimms — was sich durch Worte nicht wohl beschreiben, aber sogleich empfunden läst: selten schreibt er zärtlich, ohne schmerzendes Erseufzen unter gepreßter Spannung. So weit in diesem Betracht Raphael dem weichen Correggio und reizenden Tizian nachstehet, so weit stehet hier Mozart den Italienern der mittlern Zeit, auch *einigen* noch Lebenden, nach.

Die ungemeine Verschiedenheit in den Werken beyder Künstler, und zwar Verschiedenheit sowohl in Ansehung des Inhalts, als in Ansehung der Behandlung (obschon alle jenen Hauptcharakter haben) muß Erstaunen erregen, und wurde, so wie deren Menge, fast unglaublich seyn, besonders auch bey dem kurzen, und von Ergebenheit gegen mancherley Lüste nicht ganz freyem Leben der Meister — wenn man nicht wüßte, wie beyde einzig in und für ihre Künste lebten, wie sie dieses Leben so früh begannen, und wie ihr Geist sich von allem entfernt hielt, was nicht mit ihrer Hauptsache in ziemlich naher Verbindung stand. Alles Andere behandelten sie flüchtig, oft leichtsinniger; nur was ihre Hauptangelegenheit betraf mit größtem, feurigsten, anhaltendsten Interesse. Sehr bemerkenswerth ist es, daß weder Raphael noch Mozart, ohngeachtet des immer weiter Treibens ihrer Geister von Einem zum Andern, ohngeachtet des steten Dranges von neuen Arbeiten, ohngeachtet des reizenden Lockens von Vortheilen für immer neue Bestellungen — doch (in reifen Jahren) nie ihre Arbeiten blos hinwarfen, obenhin behandelten, unvollendet der Welt gaben, oder (wenn ich mich dieses unfeinen, aber meine Meinung besser bezeichnenden Wortes bedienen darf) hinschleuderten. Schnell arbeiteten beyde, aber nicht übereilt *). Wo man in ihren Werken Verstöße gegen das Herkömmliche, ein- für allemal (auch wohl nicht ohne guten Grund) Angenommene findet: da ist dies nicht Folge der Uebereilung, sondern wohlerwogene Aufopferung des weniger Wesentlichen für die Hauptsache — den Effekt.

Noch einen schönen Zug im Charakter beyder Künstler kann ich, so bekannt er ist, nicht übergehen. Beyde ließen jedem andern Verdienst volle Gerechtigkeit widerfahren. Raphael zeigte z. B. immer die lebhafteste Hochachtung gegen seines Lehrers Petro Perugino und seines Beförderers Bramante Arbeiten, so weit er sie auch übersahe und übertraf: (ließ sogar, aus Verehrung gegen den ersten, die von diesem gemahlte Decke der dritten Kammer der Signatura stehen) bezeigte laut seine Verehrung gegen den gewaltigen, trotzigen Rival, Michael Angelo: und unterstützte selbst den so sehr bedeutenden Iulio Romano, der den Lehrer im Feuer noch übertraf. Eben so Mozart. Sein Benehmen gegen Joseph Haydn, sein Vertheidigen Jomelli's, seine Verehrung gegen Sebastian Bach und Händel, seine Unterstützung, sein Aufhelfen anderer bedeutender junger Künstler ist zu bekannt, als daß ich nöthig hätte, einzelne Anekdoten beyzubringen.

So führten und verbrauchten denn beyde ihr kurzes, aber gedrängtes Leben, und beyde fühlten, als sie in die Hälfte der dreyßiger Jahre kamen, eine schleichende Ermattung der zarten Körper, indeß ihre Geister sich immer höher aufschwangen — was aber eben jene desto

*) In Ansehung Mozarts gehet hier und da das unwahre Gerücht von Gegentheil. Wer es nachsagen, oder wie gesagt, nachlesen kann, der muß mir ein eigenhändiges Manuscript von M. gesehen haben. Hier, selbst in den ersten Entwürfen, die er nur für sich behielt, ist alles — selbst eine Abkürzung, wo diese nur das geringste Mißverständniß verursachen könnten, ausgeschrieben, alles — bis auf das kürzeste *forte*, *piano*, oder *crescendo* durch alle Stimmen der ersten Partituren. d. Verf.

schneller aufrieb. Jezt bewog Augustin Chigi Raphaeln, — — Mozarten, zur Ausarbeitung jener schon genannten anmuthigern und reizendern Werke, und beyde Künstler wurden, durch guten Willen der Besteller und mancherley Umstände, auf eine Weile in noch ein sinnlicheres Leben verstrickt*). Die geschwächten Körper wurden erschöpft, aber die Geister rissen sich noch einmal auf in Kraft und Hoheit, wie noch nie. Beyde fühlten die kalte Hand des Todes, die sie schon ergriff; beyde wollten sich erst noch Denkmähler für die Ewigkeit stiften; Beyde wählten die *Verklarung* — Raphael, des Erlosers, Mozart der Erloseten. Mit dem Eifer derer, welche die Larve des Todes um sich schweben sehen, und mit der Anstrengung derer, welche fühlen „das ist dein Lezter," arbeiteten beyde und gaben hier gleichsam die Quintessenz ihrer heiligsten Gefühle. Beyder Verklärungen verklärten sie selbst. Raphaels Werk wurde das erste der neuern Mahlerey, Mozarts, das erste der neuern religiosen Musik: doch finden manche Kenner die Haltung einiger Theile in beyden etwas zu schwarz.

Indem beyde Künstler diese Werke vollendeten, starben sie — beyde im sieben und dreyßigsten Lebensjahre **).

Recension.

A Collection of German Ballads and Songs, with their Original Musik, done into English by the Translator of the German Erato etc. Berlin, sold by H. Frohlich, and by Mrs. Baumgärtners, Leipsic 1799.

Herr Beresford, der sich bereits durch die Herausgabe der *German Erato* und der *German Songster* rühmlichst bekannt gemacht hat, giebt dem Publikum hier wieder eine Sammlung Gesänge von den beliebtesten Dichtern und Komponisten. Was die Poesie betrifft, so verweisen wir den Leser auf No. 365 der allgem. Literatur-Zeitung vom 7 December 1798, wo in Absicht der beyden ersten Sammlungen, die Verdienste des Hrn. Beresford, und diese Art der poetischen Uebersetzung, sehr grundlich aus einander gesezt sind, und wo ihm das schmeichelhafteste Lob ertheilt wird. In der gegenwärtigen Sammlung hat Hr. B. wieder seine Geschicklichkeit als Dichter und seinen Geschmack als Musiker gezeigt. Außer sieben andern wohlgewählten Gedichten, fanden wir Bürgers Lenore, mit einer neuen sehr schäzbaren Komposition vom Hrn. Kapellmeister Reichardt. Der Komponist hat diese Ballade, für welche eine allgemeine, auf alle Strophen passende Musik, gar nicht gedenkbar ist, mit reifer Ueberlegung kürzer, als die bisherigen Komponisten zusammengefaßt, und auf vier Melodien beschränkt. Nach der ersten werden die 3 ersten Strophen; nach der zweyten, die 4 — 12te; nach der dritten die 13 — 24te, nach der vierten die übrigen Strophen der englischen Bearbeitung gesungen. Ueber die übrigen Melodien ist nicht nöthig etwas zu sagen, als daß sie wohl gewählt sind, denn wir kennen sie alle. Dies sind die hier abgedruckten Gesänge: *From sickly dream, sad Leonor'*, (Lenore fuhr um's Morgenroth) von Bürger und Reichardt; *Rodolph, in paternal hall*, (In der Väter Hallen ruhte) von Stollberg und Gerstenberg; *Whene'er a comely lass I spy*, (Wenn ich ein schönes Mädchen seh') von einem Ungenannten und Süßmayer; *In gurgling eddies roll'd the tide*, (das Wasser rauscht', das Wasser schwoll) von Gothe und Reichardt; *What melting strains salute my ear*, (was hör' ich draußen vor dem Thor?) von Gothe und Rei-

*) Chigi erlaubte bekanntlich der Geliebten Raphaels sich immer in einem Zimmer aufzuhalten, welches an das seine stieß, worin R. arbeitete. Bey Mozart nenne ich jene Personen nicht und gebe diese Umstände nicht an, eben weil *guter Wille* der Ersterm zum Grunde lag. d. Verf.

**) Es scheinet dies überhaupt ein gefährliches Stufenjahr für große und aus der Heerstraße der Zeitgenossen schreitende Geister zu seyn; nicht wenige außer den obigen — auch Brutus, auch Alexander der Große starben in diesem Lebensjahre. d. Verf.

chardt: *Seated on his sedges mat*, (Seht, da sitzt er auf der Matte) von Schiller und Hummel: *Sure not to life's short span confin'd*. (Nicht blos für diese Unterwelt) von einem Ungenannten und Rufs — (Warum hat der Herausgeber hier nicht die bekannte ganz einfache Volksmelodie gewählt, sondern diese, zwar nicht üble, aber bey weitem nicht so einfache, so ausdrucksvolle, so volksmäfsige und dem Charakter unsers wackern Liedes so angemessene?) und *See, dear maid, in silent langour*, (Hebe, sieh, in sanfter Feyer) von einem Ungenannten und Himmel. Druck und Papier sind so schön, dafs sie dem Werkchen gewifs zur Empfehlung im Auslande dienen: aber die nicht wenigen Druckfehler in den Noten werden dies sicher nicht. —

Anekdote.

In den Briefen über die Würkung der Musik auf Thiere (im 19ten u. 20ten Stück des 1sten Jahrg. d. Z.) sind die Spinnen so gar kurz abgefertigt, dafs ich mir erlaube, einige Anekdoten von ihnen aus *Quatremere Disjonval's* Arancologie nachzuholen.

Ein Knabe war von seinen Aeltern für die Musik bestimmt, und setzte schon in seinem achten Jahre die Zuhörer durch sein Violinspiel in Erstaunen. Er übte sich gewöhnlich in einem kleinen Dachstübchen, ganz einsam. Doch nicht *ganz* einsam — denn das Zimmerchen beherbergte zugleich eine ungemein grofse Winkelspinne. Der Knabe bemerkte, dafs, sobald er zu geigen anfing, die Spinne ihr Gewebe verliefs, und ihm näher kam. Dies that sie allezeit. Nach und nach wurden Spieler und Zuhörerin so vertraut, dafs diese aus ihrem Winkel auf das Pult, vom Pulte auf den Künstler, und endlich auf den Arm kam, der den Bogen führte. Das Interesse des Knaben hieran trug nicht wenig zu seinem Fleifse und mithin zu seinen Fortschritten bey. Eines Tages kommt seine Tante, die Mutterstelle bey ihm vertrat, und fuhrt Jemand in das Stübchen, um des jungen Geigers Talent zu bewundern. Er spielt, die Spinne bleibt nicht aus, gehet endlich bis auf seinen Arm. Da fährt die Tante augenblicklich hervor, schleudert die Spinne mit dem Pantoffel auf den Boden, und zertritt sie im nämlichen Moment. Vor Schrecken sinkt der junge Mensch in Ohnmacht. —

(Der damals junge Künstler ist der jetzt so berühmte Beethoven. Man kann sich, der Wahrheit dieses Falles wegen, an mir wenden, so oft man will, erkundigen bey seinem damaligen Lehrer, dem Bürger Le Mierre in Paris.)

Die zweyte Anekdote verbürgt Quatremère als Augenzeuge selbst. Eines Abends erfreuete ihn, den berühmten Mercier und den Divisionsgeneral Balair, eine vortreffliche Harfenspielerin. Er war einer der ersten, die es wahrnahmen, dafs eine sehr grofse Spinne an der Stubendecke auf und nieder wandelte, und gerade über der Künstlerin, am meisten bewegt, oder vielmehr festgehalten schien. Er erlangte leicht die Gefälligkeit von ihr, sich an ein anderes Ende des Saales zu begeben, und kaum hatte sie ihr Spiel begonnen, als die Spinne auch dahin kam, und ferner nachspazieret wäre, wohin sie gewollt.

D. *Hager*, aus Altenburg.

Der Einsender und Leser erlaube mir, eine ähnliche und eigene Erfahrung hinzuzusetzen. Zu Anfange letzten Winters spielte ich eines Abends spat Harmonika, und bemerkte, dafs eine gleichfalls ziemlich ansehnliche Spinne langsam die Wand, an welcher das Instrument stand, heraufwanderte, und, etwa zwey Ellen über der Höhe des Instruments, bedächtig hin- und herspazierte. Ich würde darauf weniger geachtet haben, wenn ich nicht vorstehende Anekdoten aus Quatremere's Calendrier gekannt hätte. Ich spielte noch eine feine Weile, das Thierchen blieb auf seiner Wanderung, und kehrte in mässigen Bogen um, wenn es an das Fenster oder die Thür kam, welche dies Quadrat der Wand begrenzten. Ich hörte auf zu spielen, ging leise

weg, liefs aber alles stehen — *besonders auch die Lichter*: aber diese Zuhörerin zeichnete sich dadurch vor manchen aus, dafs sie nur gekommen war, um zu hören. Sie gieng nach der Decke zu, schnitt am Gesims hin, und verlohr sich in dem hintern Theile des Zimmers, wohin das Licht wenig fiel. Du wilst versuchen sie wieder zu rufen — dachte ich, setzte mich vor das Instrument: aber durch einen Zufall wurde mir nach wenigen Akkorden etwas am Tritt schadhaft — ich konnte diesmal nicht weiter spielen. Dem kleinen Schaden wurde am folgenden Tage nicht abgeholfen, und ich dachte erst des Abends wieder an die Spinne. Da ich Harmonika nicht spielen konnte, setzte ich mich an's Pianoforte. Aber damit gelang mir's nicht: ich entdeckte keine Zuhörerin. War der Weg ihr zu weit? (das Instrument stand an der entgegengesetzten Seite des Zimmers.) War der Ton des Instruments ihr zu stark? Oder war er stark genug, dafs sie ihn auch aus ihrem Winkel gut vernehmen konnte? — Nun wurde jenem Uebel abgeholfen, und den folgenden Abend spielte ich wieder Harmonika. Da kam meine liebe Spinne wieder, wie mir's schien, denselben Weg wie vorgestern, liefs mich aber ziemlich lange warten. Sie wanderte hin, sie wanderte her, wie neulich: blieb auch zuweilen ein kleines Weilchen stehen, bewegte aber dabey die Vorderfüsse — schien damit zu spielen, so wie ich wie mir's an Fliegen sehen. Ich setzte die Lichter weg, machte die Promenade so dunkel, dafs ich nur kaum die Spazierengehende noch entdecken konnte; spielte nun fort; eine Veränderung war ihr gleichgültig — sie hatte ein reines Interesse am Dinge an sich. Ich holte meine Lichter wieder, um von neuem genauer beobachten zu können, und wollte versuchen, ob ich durch veränderte Rhythmus (wenn auch nicht durch veränderte Melodie, wie beym Elephanten) eine Veränderung in ihr bemerken konnte. Ich spielte eine langsame, wehmuthige Melodie, gebunden, etwas stark, und gab nur wenig und leises Akkompagnement an: sie ging gleichmäßig, wie vorher, fort; ich spielte einzelne dreystimmige Akkorde, hart markirt, im Dreyachteltakt — also etwas, wie ein derber Ländler: sie gieng aber auch hier gleichmäßig, wie vorher, fort, zeigte also, sie sey zwar Liebhaberin, aber noch ungebildete. Ich weiß, dafs solche Liebhaberinnen nicht selten desto inniger lieben, und wollte die meinige auf die Probe stellen. „Gutes Thier, sagte ich, du mufst dich gewöhnen, wie wir Menschen, mitten aus deinen süfsesten Freuden, plötzlich, ohne zu wissen warum, herausgerissen zu werden — und damit stiefs ich sie, so freundschaftlich ich's vermochte, von der Wand auf den Boden, und spielte fort. Und sie kam wirklich, unverdrossen und unverdrüfslich, wieder hervor und wanderte hin und her. Nun spielte ich eine Weile *für sie*: aber lange vermocht' ich nicht mehr, weil jene kleinen Versuche wohl eine reichliche Stunde gedauert hatten, und meine Finger so erweicht waren, dafs die Glocken nicht mehr gehörig ansprachen. Ich setzte mich also vor das Pianoforte: aber die Töne desselben mochten, wie jenen, der Spinne eben so wenig gefallen, als mir's als ich mich nach ihr umsahe, war sie weg. Den folgenden Abend hatte ich mir schon mancherley neue Versuche angenommen, spielte auf der Harmonika —; aber die Spinne kam nicht wieder: und ist nie wieder gekommen. Wahrscheinlich hatte ein unartiger Tanzt, der in allem, was mehr als vier Füfse hat, nur den Ungeheuer erkennet, ihrem Leben ein Ende gemacht. — Ich habe diesen halb so ausführlich referirt, wie ein — Referent, und wollte lieber gedrängter erscheinen, als dafs ich etwas verschwieg, was doch vielleicht zur Sache gehören mochte: denn von wie vielen erfahrungswürdigen Sachen wissen wir denn, was zu ihnen gehört, oder nicht?

Friedrich Rochlitz.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Junius — No. 38. — 1800.

Abhandlung.

Ueber die Wichtigkeit der richtigen Zeitbewegung eines Tonstücks, nebst einer Beschreibung meines musikalischen Chronometers und dessen Anwendung für Komponisten, Ausführer, Lehrer und Lernende der Tonkunst, von

G. E. Stockel.

I. Abtheilung.

Schon seit geraumer Zeit hatte ich den ernsten Vorsatz, in einem musikalischen Chronometer, der ausübenden Tonkunst ein nicht unwichtiges Werkzeug, das jedoch in möglichster Vollkommenheit erscheinen sollte, zu überliefern. Als ich hievon in dem August stück der deutschen Monatsschrift 1796 das Daseyn desselben ankündigte, glaubte ich binnen kurzer Zeit ihn auch, meiner vorgefaßten Idee entsprechend, herausgeben zu können. Allein verschiedene Hindernisse waren mir dem meinem Vorsatze entgegen. Indessen hat durch diese Verzögerung das Werk selbst so gewonnen, daß ich nun fast der Meynung bin, es sey auf dem Wege keine Veränderung mehr zu wünschen. Wird aber nicht Mancher, bey der Erscheinung dieses Chronometers, fragen: wozu? hat man nicht schon so lange ohne dem gesungen und gespielt? hat man nicht die Tonkunst, wie man sagt, ohne dem einen sehr hohen Grad der Vollkommenheit erreicht? man hat so lange fertig werden können, u. s. w. Daß wahre Kenner der Tonkunst dieser Erfindung bey ihrer Erscheinung mit diesen Fragen begegnen sollten, ist mir nicht glaublich. Ich bin von der Sache vielmehr so fest überzeugt, daß wie dies Geschenk einem Fleißes und ernsten Nachdenkens, seiner Nützlichkeit wegen, gefällig aufnehmen werden, und daß ich ihnen weiter nichts zu dessen Empfehlung zu sagen hatte, als: *daß* — und *wie* es da ist. Allein es giebt eine Menge anderer Personen, die theils Anfänger in der Tonkunst sind, theils als Liebhaber derselben sich begnügen, dies oder jenes Instrument zu ihrem Vergnügen, oder zur Erholung zu üben, ohne übrigens Beruf zu fühlen, sich auf das eigentlich Wissenschaftliche der Tonkunst einzulassen; es giebt auch Liebhaber der Tonkunst, die, ohne sie etwa auf irgend eine Art selbst zu üben, doch mit Theilnahme und Wohlgefallen ihre Fortschritte bemerken, da sie ihr vielleicht manche glückliche Stunde der Unterhaltung danken. Alle diese sind wohl, in Beziehung auf diesen Chronometer, zu Fragen berechtigt, die ich nicht nur gern zu beantworten, sondern ihnen auch selbst zuvorzukommen wünschte. In dieser Hinsicht also sey es mir erlaubt, einiges über dessen Veranlassung, das ist: über die Wichtigkeit des richtigen Zeitmaßes, oder der Bewegung eines Tonstücks zu sagen. Der Nutzen eines bisher noch fehlenden, allgemein angenommenen Maßstabes für die musikalische Zeit, oder eines Chronometers, nach welchem diese Zeit auf's genaueste bestimmt und auch, ohnfehlbar zu treffen, einem andern beschrieben werden kann, wird alsdann hieraus einleuchtend genug zu erkennen seyn; hernach werde ich die nöthigsten Eigenschaften eines solchen Werkzeuges untersuchen: und zuletzt dieses Werkzeug in meinem Chronometer beschreiben.

Die Wahrheit: daß die richtige Zeitbewegung eines Tonstücks ungemein viel zu der beabsichtigten Wirkung desselben beytrage, und daß durch den Mißgriff der Zeit diese Wirkung alle-

mal, und warum, verfehlt werden müsse, will ich gröfstentheils, und zwar absichtlich, andere Männer erläutern und begründen lassen, deren Ansehn im Gebiet der Tonkunst allgemein anerkannt ist.

Sehr lesenswerth, über diesen Gegenstand, ist die Abhandlung in dem Auguststücke der ehemaligen Berliner musikalischen Zeitschrift von 1793, woraus ich hier das vorzüglichste, was über Charakter und Bewegung der Tonstücke so treffend gesagt ist, wörtlich anführe.

„Jedes Musikstück hat seinen bestimmten Charakter, — das gute nämlich: denn das schlechte hat gar keinen, oder den der Erbarmlichkeit — das heifst: es hat einen gewissen allgemeinen, bestimmten Ausdruck, welcher auf die Gemüthslage des Komponisten schliefsen läfst, in welcher er sich befand, da er es komponirte; oder mit andern Worten: es enthält Merkmale von Empfindungen und Leidenschaften, nach ihren Modifikationen, welche, wenn sie richtig aufgefafst und durch Spiel und Gesang richtig dargestellt werden, auch in dem Zuhörer dieselben Empfindungen und Vorstellungen wieder erregen. Allein dieser Ausdruck, hängt er *blos* von der Struktur des Tonstücks an sich, von dem Wurf der Gedanken und ihrer Zusammenfügung, von der Modulation, von der Gleichartigkeit der Rhythmen u. s. w. ab? Nein; sondern sehr viel von dem Vortrage des Spielers oder Sängers, der alle diese und mehrere dahin gehörige Dinge richtig anschaut, überlegt, nachempfindet, und so das Stück bey der Ausführung, gleichsam aus seiner eigenen Seele noch einmal komponirt. Es ist ganz gewifs, dafs ein Stück seines Charakters durchaus verlustig gehen mufs, wenn es zu geschwind oder zu langsam genommen wird. Manchmal entscheiden dies schon einige wenige Momente. Man eile oder schleppe an einer unrechten Stelle: der ganze Ausdruck geht verlohren, und in dem Gespiele oder Gesinge ist kein Sinn und Verstand. Ein Musikstück sey also noch so vortrefflich gesetzt: kommt ein ungeschickter Spieler, oder, wenn die Ausführung einem Orchester überlassen ist, ein ungeschickter Anführer drüber her: so ist einem, als wenn der gemifshandelte Geist des Komponisten bey jedem Strich aus dem Resonanzboden der Geigen *protestando* hervorschrie. Mit dem Lesen oder Recitiren eines Gedichts, einer Rede, ist es bey weitem nicht so. Da bleiben doch die Gedanken immer noch verständlicher, weil sie in einer bestimmteren Sprache, als die musikalische ist und seyn kann, ausgedrückt werden. Nehmt den ärgsten Leyermann, wie man ihn auf Kanzeln und Rednerstühlen bisweilen findet: hat seine Arbeit sonst nur innern Gehalt, so mag er heulen und zerren, oder seine Perioden *par force* jagen, wie er will, er wird immer noch eher geduldet und — verstanden, und der Charakter seiner Arbeit wird selbst unter allen den Mifshelligkeiten dennoch eher herausgefühlt werden, als der Charakter eines, in Absicht des Vortrags und insonderheit des Zeitmafses, völlig verfehlten Tonstücks. Und das nicht blos darum, weil wir in der Welt mehr Worte sprechen, hören und lesen, als singen, geigen und pfeifen; sondern weil die Gedanken des Komponisten schon bey ihrer ersten Produktion ihre Formen unter dem Bedingnifs gewisser Zeitmomente erhielten, und ihr Verständnifs also gröfstentheils von der Bewegung und der Zeit abhängt, in welcher sie, ihrer Entstehung nach, leben und wirken sollen. Ein Tonkünstler arbeitet einzig und allein um des Effekts willen, den seine Sachen auf richtig empfindende und der Musik empfängliche Menschen machen sollen. Dieser kann aber schlechterdings nicht erfolgen, wenn ein so wesentliches Bedingnifs, als richtiges Tempo ist, unerfüllt bleibt, und das Mafs der Zeit, also die Summa des ganzen Vortrags, vergriffen wird, als welcher sein Eigenthümliches mehrentheils von der Zeit entlehnt. Ein Allegro z. B. worinnen alles übertrieben wird, wie wollen sich darin die Gedanken gruppiren, wie Massen gehörig hervorgehen können? Ein cantabler Satz, worin ernste gemäfsigte Empfindung, vielleicht gar leichte Schwermuth herrschen soll — wenn der dahin gejagt wird, wo bleibt da der Charakter? Ist es nicht, als wenn ich einen ernsten, in seinen Gefühlen und Betrachtungen verlohrnen Menschen bey dem Arm ergreife und mit ihm

über Hals und Kopf davon renne? — Oder gegentheils, wenn ein munterer Satz, worin die helle Freude lodert, phlegmatisch daher schleppt und, statt kräftig und lebendig dahin zu strömen, den traurigen Schneckengang einherschleicht; wenn das aufbrausende Feuer einer volltönigen, rasch geschwungenen Sinfonie in leisem, matten Getön schleichender Bewegung erstirbt, und das Grofse, das Erhabene und Kühne, aus Furcht der umstürzenden Spieler, falls sie im wahren Geiste das Tonstück herunter arbeiten, nicht von der Stelle will: wer vermag das auszuhalten, und wer will nicht lieber sein Ohr von aller solcher Orchesterhudeley wegwenden und es dem Fiddelversler leihen, bey dem er im voraus auf alle Anforderungen Verzicht gethan hat? Und doch finden wir dergleichen Mifsgriffe alle Tage, wir mögen unser Ohr hinwenden, wo wir wollen. Keiner mufs sich daher bey seinen Arbeiten der allgemeinen Diskretion mehr überlassen, als der Tonkünstler, der zur Darstellung seiner Gedanken Kopf und Hand und Stimme so vieler Menschen braucht, die selten alle wissen, was sie wollen, und noch weniger, was der Komponist von ihnen will. Zwar hat man der Benennungen und Bezeichnungen viele eingeführt, die den Charakter des Stücks angeben sollen; allein dabey ist immer noch viel Unbestimmtes und Unsicheres. Entweder eine gewisse Zeitperiode hat darauf Einfluss, wie denn jetzt z. B. das Allegro gewifs um den dritten Theil lebhafter genommen wird, als vor 50 Jahren; oder das Lokale, die eingeführte Sitte und Manier, die Fähigkeit der Spieler, macht dabey manche Aenderung; oder aber, wenn das alles nicht ist, so bleibt wohl die Ausführung einem Anführer überlassen, der entweder ein lebhaftes oder phlegmatisches Temperament hat und der heute mehr als morgen aufgelegt seyn kann, das Tempo so, oder anders zu nehmen." — Der Sache nach eben so erklären sich über diesen wichtigen Gegenstand, Turk (in seiner Klavierschule); Quanz (in seinem Versuch einer Anweisung die Flote traversiere zu spielen); Sulzer (in der Theorie der schönen Künste); Hiller (in seiner Anweisung zum musikalisch-richtigen Gesange); Forkel (in seiner musikalisch-kritischen Bibliothek) und Andere. Verschiedene unter ihnen schlagen als Hulfsmittel zur genauen Zeitbestimmung, das Schlagen des Pulses, das Schlagen einer Taschenuhr, den blofsen Pendul u. m. a. vor: aber alle gestehen, dafs diese Hulfsmittel nicht hinlänglich, lezteres wenigstens nicht bequem sey; und alle wünschen die Erfindung eines Zeitmessers, der frey von diesen Uebelständen wäre.

Aus diesen Beweisen, die sich leicht vermehren liefsen, gehen hervor — die Wichtigkeit der richtigen Bewegung, so wie die Gründe, warum diese so wichtig ist. Aus den verschiedenen Vorschlägen eines Maafsstabes dieser Bewegung bemerkt man den Wunsch und das Bedürfnis eines solchen Zeitmafses. In dieser Hinsicht will ich die nothigsten Eigenschaften eines Maafsstabes angeben, der ein Mittel seyn soll, wodurch Jemand in den Stand gesezt wird, jede mögliche musikalische Zeit, oder Bewegung eines Tonstücks, durch wenige Zeichen nicht nur genau zu bestimmen, sondern auch deutlich und auf's pünktlichste einem Andern, auch abwesenden, zu beschreiben oder mitzutheilen.

Auf den gedenkbar schicklichen Wegen, die musikalische Zeit, auch einem Abwesenden, zu versinnlichen, ist es nur entweder der Gehör- oder der Gesichtssinn, durch welche diese beschrieben und der Seele fuhlbar gemacht werden kann *).

Bey dem ersten Anblick sollte man wohl dem Gesichtssinne hier den Vorzug zu geben und für ihn zu entscheiden nicht abgeneigt seyn: man sollte glauben, er müfste vorzüglich geschickt seyn uns die kleinsten Zeitmomente, durch dazu dienliche Mittel, bemerken und unterscheiden zu lassen. Wir bedienen uns daher gewöhnlich, und mit Recht, eines schicklichen und an-

*) Man erinnere sich hier der vielen Schwierigkeiten des Quanzischen Hulfsmittels, des Pulsschlages, und des daher Unsulassigen, auf dem Wege des äussern Gefuhls. d. Verf.

ständigen Hülfsmittels zur Beschreibung des Tempo, bey öffentlicher Aufführung solcher Tonstücke, woran viele Personen als Ausführer theilnehmen, nennen dies: Takt schlagen — besser aber Takt geben — und denjenigen, der das Tempo auf diese Art den Ausführern, dem Geiste des Komponisten gemäfs, versinnlichen soll, den Direktor, oder Anführer der Musik. Wie gut oder schlecht aber der beabsichtigte Zweck hierdurch erreicht, warum er so oft verfehlt wird, wie er indessen hierdurch auf's beste erreicht werden könnte — alle diese Untersuchungen mochten uns hier wohl zu weit von unserm Vorhaben entfernen. Auch ein Pendul, wenn er durch seine stufenweise bezeichnete Verkürzung eine reiche Anzahl Bewegungen beschreibt und durch seinen Hin- und Herschwung versinnlicht, leistet viel, so dafs man in Ermangelung eines, nach meiner Idee, vollkommnern Werkes damit wohl zufrieden seyn konnte. Allein bey genauer Untersuchung wird man finden, dafs die Wahrnehmung der Zeit, oder ihre Versinnlichung, durch das Auge weit langsamer und beschwerlicher zu erhalten ist, als durchs Ohr *).

Wenn unter einer Gesellschaft, bey Ausübung eines Tonstücks, eine Verirrung im Takte entstanden wäre: wenn, ohngeachtet des Taktgebens, eine Stimme eilte, eine andere schleppte — wie denn das wohl nicht selten der Fall ist, wenn das Auge mit dem Notenlesen sehr beschäftiget ist — was wirkt hier schleuniger, um das richtige Zeitmafs, und mit ihm die Ordnung wieder herzustellen, als irgend ein horbares, kurz hinter einander wiederholtes Zeichen dieser richtigen Zeitbewegung? — Man sehe nur auf die Hand eines Taktgebenden, die entweder schlaffig, gedehnt und schwankend, wie der melancholische Hin- und Herschwung des Penduls — oder wie sie, im Gegentheile, bestimmt, rasch gehoben, feurig und theilnehmend die Zeit mitzutheilen und zu beschreiben sich bemüht — unterscheide! Eben so sehe man auf einen Pendul, messe die Zeit, welche er beschreibt, mit den Augen, so wird man diese gewifs erst nach einer öftern Wiederholung der Schwingungen, oder nach einer Art von Berechnung auffassen, welche die Seele aus dem Grunde anzustellen bemüht seyn mufs, weil die Bewegung des Penduls immerwährend und gleichabgemessen, sowohl im Hin- als Herschwung, und folglich der wahre Eintrittspunkt der beschreibenden Zeit nicht scharf, folglich nicht fafslich genug ist. Besonders mache man diesen Versuch bey den ungleichen Zeiten, oder den sogenannten Tripeltaktarten, und man wird sich überzeugt finden. Stehet man aber vor einer Pendule und *horet* auf den Eingriff des Ankers: wie bestimmt, wie deutlich fafst man nicht *sogleich* die hierdurch beschriebene Zeit auf.

Um sich von der Wahrheit meiner Behauptung noch mehr zu überzeugen, mache man folgenden Versuch: man nehme einen blofsen Pendul, neben einer Pendule, deren Ankereingriff man horen kann, suche nun diese hörbare Zeit der Pendule, durch Verlängern oder Verkürzen des Penduls mit 2 Schwingungen, auf 1 Schwingung der Pendule zu beschreiben, und man wird finden, dafs dies, aus oben angeführtem Grunde, nicht sogar leicht und geschwind zu bewerkstelligen ist. Glaubt man auch, diese Zeit genau genug getroffen zu haben, so zähle man nur die Schwingungen des Penduls zugleich mit der hörbaren Zeit der Pendule, etwa bis auf 100 fort, dies würde alsdann eine Probe seyn, ob man diese Zeit richtig getroffen hat: zugleich aber auch beweisen: dafs es nicht so leicht von statten gehe, nach einem blosen Pendul durchs Auge eine gewisse angenommene Zeit sogleich deutlich zu beschreiben. Noch schwerer ist es daher, bey der Ausführung eines Tonstücks, diese zu beschreibende Zeit, mit einem Auge, das überdem mit dem Notenlesen genug beschäftigt seyn kann, sogleich aufzufassen.

Für solche Personen, die ein kurzes Gesicht haben; für alle, die noch nicht mit einiger Fertigkeit Noten lesen und daher nicht leicht, ohne

*) Sehr richtig sagt daher Tosi, in seiner Anleitung zur Singekunst: „das Gehör ist der Schiedsrichter und oberste Meister in der Musik.“ d. Verf.

zu fehlen, von dem Blatte wegsehen können, folglich auch für Anfänger, wird daher ein Chronometer, dessen Zeit man blos siehet, gewifs sehr unbequem seyn. Dies sind denn auch wahrscheinlich die Ursachen, warum ein Chronometer von der Beschaffenheit nie allgemeine Aufnahme gefunden, und es ergiebt sich hieraus mit aller Gewifsheit: dafs ein allgemein brauchbarer musikalischer Chronometer, unter Voraussetzung übriger Erfodernisse, die Eigenschaft vorzüglich besitzen müsse: dafs man die nach ihm, auf eine leichte und bequeme Art bestimmte Zeitbewegung auch durch ein laut hörbares und folglich sogleich fafsliches Zeichen mittheilen und beschreiben könne. Zu den übrigen Erfordernissen rechne ich vorzüglich eine so reiche Anzahl von vorhandenen Zeiten, dafs dadurch jede mögliche musikalische Zeit beschrieben werden könne: dafs alle diese Zeiten von einander in gleicher Entfernung sich befinden, und vollkommen richtig, das heifst: zu keiner Zeit weder langsamer noch geschwinder gehört werden: dafs der Bau des Werks dauerhaft sey, und im Gange gleich richtig bleibe: dafs die möglichste Einfachheit daran beobachtet werde, damit jedes nach demselben genommene Exemplar in der Wirkung ihm auch, und zwar in allen Modifikationen der Zeit, durchaus gleich sey, welches eine Hauptsache ist; dafs das Werk wenigstens 2 Stunden, ohne dafs es aufgezogen werden darf, seine Bewegung behalte: dafs y nicht höher stehe als 4 bis 4½ Fufs, um sitzend und mit Bequemlichkeit am Klaviere die verlangten Zeiten richten zu können.

Dies waren denn die Ideen, nach welchen ich schon vor einigen Jahren einen Chronometer verfertigen liefs und ihn bereits öffentlich ankündigte. Verschiedene Männer von Einsicht billigten ihn auch als ein Werk, an dem der Zweck der allgemeinen Brauchbarkeit unfehlbar sey: jedoch gaben mir den Wink: man würde nun wünschen, um es allgemein genutzt zu sehen, dafs es noch einfacher und der Preis desselben geringer seyn könnte. Diese Wahrheit war mir einleuchtend genug und bestimmte mich ganz mit der Herausgabe so lange an mich zu halten, bis durch eine gänzliche Umarbeitung desselben auch dieser Zweck noch erreicht wäre. Indessen Hindernisse mancher Art verzögerten mein Vorhaben, bis ich seit einiger Zeit diese Vollendung meiner Arbeit abermals zu unternehmen, durch Umstände veranlafst wurde. Ob — und wie — sie mir gelungen, mag folgende Beschreibung, die ich hier, dem bald öffentlich nachfolgendem Werke selbst voranschicke, beweisen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

XIV Variations pour le Piano Forte sur le Theme de l' Andante si renommé de Mr. Haydn etc. composées par Fr. Luc. Freystadtler. (Pr. 16 Gr.)

Rec. gesteht es aufrichtig, dafs er diesen musikalischen Paraphrasen — denn im Grunde sind die Variationen doch nichts anders — von jeher sehr hold war. Nach dem, was er hie und da in zerstreuten Abhandlungen über diesen Gegenstand gelesen und aus den längst vergessenen Variationen eines Couperin und Seb. Bachs, in neueren Zeiten aber aus dem bekannten, von Hrn. Abt Vogler so meistermäfsig veränderten Liede: *Malborough*, sich abstrahirt hat, hält er diese Gattung von Klavierstücken für die einzige in ihrer Art, die ohne Verletzung der Observanz eine Amalgamirung der freyen und der gebundenen Schreibart mit Einschlufs aller Nachahmungen und kanonischen Sätze zulafst, die auf der Anwendung des doppelten Contrapunkts beruhen und die, ohne das Thema allzusehr in Schatten zu stellen, von einem erfahrnen Tonsetzer in das künstliche Gewebe seiner Veränderungen leicht verflochten werden können und sollen: er hält sie für die einzige Art, wodurch er in den Stand gesetzt wird, allen partialen Anforderungen seines Publikum's zu entsprechen und eben sowohl dem galanten Geschmack der Damenwelt, als den strengern Pretensionen eines deutschen Aristoxins volle Genüge zu leisten. Wie gesagt: solchen Variationen war Rec. von jeher sehr hold, er hoffte zugleich, dafs die

allgemeine verdiente Bewunderung, die man diesen Klavierkompositionen unserer älteren und neueren soliden Schriftsteller zollte, eine für sie glückliche Palingenesie bewirken, oder wenigstens diejenigen von dergleichen wahrhaft schweren Versuchen zurückschrecken würde, die sich nicht stark genug fühlen, dieselbe mit contrapunktischer Farbengebung darzustellen. Aber, leider! fanden wir uns bisher in unsern Hoffnungen ziemlich getäuscht und man tischt uns meistens Variationen auf, die auch der billigste Arcopagite nur für mittelmäfsigen Klingklang halten kann und in welchen man statt ächter Kunst, nichts als Künsteley, statt Solidität im Geschmack, nur faden Witz, und statt energischer Kraft, nur abgenuzte Floskeln antrift.

Wer sich mit einer solchen Arbeit befassen will, der findet in seinem Thema immer einen doppelten Wegweiser, den er nie aus dem Gesicht verlieren darf: einmal in der Folge der Grundharmonie an und vor sich selbst, wovon die ältern Voglerschen Variationen aus *f* dur ein musterhaftes Beyspiel sind, und dann in dem natürlichen Gange der Melodie. Die erste Art eignet sich vorzüglich zu Veränderungen in der freyen Schreibart, die leste hingegen sowohl zu dieser, als zu der gebundenen. Bey beyden Arten mufs der Tonsetzer die Vorsicht gebrauchen, dafs, wie schon Rousseau, Walther und andere bemerkt haben, weder die Grund-Melodie allzusehr verzerrt oder gar unkenntlich gemacht, noch dafs er in die Nothwendigkeit gesezt wird, seine Zuflucht zu Licenzen zu nehmen, wodurch seine Arbeit das schauerliche Ansehen einer revolutionairen Tonumwälzung erhält. So sehr es nun manchen solcher Paraphrasen an der ersten wesentlichen Eigenschaft des gebundenen Styls fehlt; eben so oft vermifst man bey denselben diejenigen Schonheiten, die aus dem Gebiete der musikalischen Rhetorik entlehnt und in den Zusammenhang des Satzes verwebt werden sollten, und ohne welche die Klavierveränderungen nichts als ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sind.

Von diesem Schrot und Korn ist das von Hrn. Fr. variirte Haydnsche Andante über nachstehendes Thema:

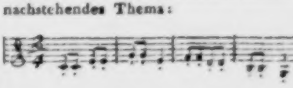

Man könnte über die Einförmigkeit der Figuren, die in der 1, 3, 5 und 7ten Veränderung herrscht und die grofstentheils aus Walzern und Halbzirkeln bestehen, noch ein Auge zudrücken: aber wenn der Herr Verf. die Achtelsnoten seiner Grund-Melodie mit Beybehaltung des Zeitmaafses sogar in zuästels-Noten zermalmt, wie in der 9ten Var. und dadurch das rhythmische Gefühl ein bischen zu Boden drückt, wenn er eben diese Zermalmung im Adagio No. 13 in auf- und absteigenden Läufern wiederkäut und dadurch dem Ruhepunkte eine Ausdehnung giebt, die etwa nur als Koloratur in einer freyen Phantasie, oder als melismatische Ausführung einer Kadenz bey einem Konzerte oder einem Solo statt finden kann: so weifs man kaum, was man von dem Geschmacke eines solchen Tonsetzers urtheilen soll. Noch genialischer geht er in der achten Var. zu Werke. Sie enthält durchgehends Decimensprünge in Triolen für die linke Hand, welche zur Hälfte den zweyten Theils auch der rechten angewiesen sind. Eben diese *salti mortali* kommen am Schlusse der lezten Var. noch einmal zum Vorschein, wo sie sogar mit Undecimensprüngen vermischt sind. Hat man nun nicht das Glück, ein eng mensurirtes Klavierinstrument zu besitzen, oder ist man von der Natur nicht mit Fingern begabt, die für eine solche Tonentfernung die verhältnifsmäfsige Länge haben: so sieht sich der Spieler auf eine für ihn unangenehme Art vor seinem Auditorium kompromittirt, weil ausserdem keine Sicherheit im Vortrage solcher halsbrechenden Stellen leicht statt finden kann. Rec. verwirft zwar ihren Gebrauch keineswegs; aber nur nicht so:

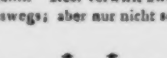

sondern auf diese bequemere Art und am liebsten in diesem Zusammenhange:

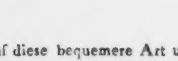

Air de Righini varié pour le Piano-Forte par A. S. Fischer. A Offenbach chez Jean André. (Pr. 30 Xr.)

Wenn Hr. Fischer die Absicht hatte, mit diesen 12 Veränderungen denjenigen Freunden des Klaviers eine kurze und angenehme Unterhaltung zu verschaffen, die keine besondere Ansprüche auf contrapunktische Darstellung machen und sich an allzukühnen Schwierigkeiten die Finger nicht gern wund ritzen mögen: so müssen wir bekennen, dafs er seine Absicht bey dieser seiner Arbeit glücklich erreicht hat. Schon das Thema an und vor sich, das mit folgenden Takten anfängt:

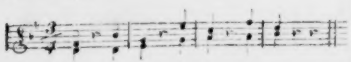

hat viel gefälliges und der Hr. Verf. wufste dasselbe nicht nur in einem niedlichen Gewande aufzustutzen: sondern auch in die Ausführung desselben eine solche Leichtigkeit im Vortrag zu bringen, die weder den Spieler ermüdet, noch ihn der Gefahr aussetzt, von einem Strudel schwerer Passagen auf eine Sandbank geworfen zu werden, wo es oft so viele Mühe kostet, sein Schiffchen wieder flott zu machen. Indessen hat es beynahe das Ansehen, dafs entweder eine gewisse Aengstlichkeit, oder — welches vielleicht eher der Fall seyn mochte — eine gewisse Condescendenz gegen den Geschmack einiger einzelnen Liebhaber die Feder des Hrn. V. geführt habe, denn wir konnten es uns sonst kaum erklären, warum sich derselbe unter 12 Variationen nie in die weiche Tonart hineingewagt, warum er nur eine einzige Umwandlung mit der Taktart und mit dem Zeitmaafse vorgenommen und die Bearbeitung auch nicht einmal wesentlich vierstimmig eingerichtet hat, das doch eine kraftigere Nahrung würde gewährt haben, als die schon so abgenuzte Litaney bey der siebenten Veränderung. Wir zweifeln indessen nicht, dafs dieses variirte Liedchen dennoch vielen Beyfall finden wird, und wir wünschen nur, dafs Herr F. in Zukunft solchen Arbeiten diejenige Vollendung geben möge, die sich von seinen Kunsttalenten mit Recht erwarten läfst.

Einige Worte über Volkslieder und Volksmelodien.

Es giebt Melodien, die sich dem Ohre auf eine so gefallige Weise einschmeicheln, dafs sie von Jung und Alt, von Musikverständigen und Unverständigen, in den Häusern und auf den Strafsen unaufhörlich wiederholt werden, ohne dafs man ihrer überdrussig wird. Darunter gehörten ehedem die Hillerschen Lieder: Als ich auf meiner Bleiche: Ohne Lieb' und ohne Wein: Die Felder sind nun alle leer, u. a. darunter gehoren noch die Volksgesange: *God sav the King:* Auf, auf ihr Brüder und seyd stark: Freut euch des Lebens u. s. w. zu denen sich auch die neusten Opernarien von Mozart und andern z. B.: der Vogelfänger bin ich ja u. s. w. gesellen. Mehr als hunderttausendmal sind diese Gesänge an allen Orten repetirt worden. Die wenigsten darunter sind auf eine besondere Situation des Lebens anwendbar. Wären sie das, so würde der Eindruck unvertilgbar seyn, den sie in einer gewissen eigenthumlichen Stimmung auf die Seele des Sängers oder des Zuhorers machen mufsten. Der an sich sehr unbedeutende Text von der Arie im Rothen Käppchen: Das Frühstuck schmeckt viel besser in der frischen Morgenluft, wird mir ewig unvergefslich bleiben, weil ich ihn an einem der schonsten Morgen bey'm Genusse eines freundschaftlichen Dejeuner in einer sehr lieblichen Parthie der sogenannten Aue zu Kassel habe singen hören: und nie werde ich ohne tiefe Rührung an die überaus einfache Arie: Nicht blos für diese Unterwelt knupft sich der

Freundschaft Band, gedenken, weil sie mir einst bey einem stillen Abende von einer kleinen Gesellschaft guter Freunde auf unsrer Rückfahrt vom Lande vorgesungen wurde. Aus dem nämlichen Grunde sind mir viele Scenen in Niemeyers und Rollens geistlichen Dramen dadurch besonders anziehend geworden, dafs sie gewisse Scenen des gemeinen Lebens veredelt darstellen z. B.: der Morgengesang der Kinder Adams in Abels Tode, oder das Leichenbegängnifs im Lazarus. Zu bedauern ist es, dafs die meisten der Gesänge aus unsern neuern deutschen oder verdeutschten Opern durch die elenden, geschmacklosen, kindischen, tändelhaften, sprach- und sinnwidrigen Worte, die den Melodien untergelegt sind, für ähnliche Zwecke so unbrauchbar geworden sind, dafs man sich ihrer ohne Widerwillen nicht erinnern kann. Noch ist zur Zeit kein Anschein vorhanden, dafs diesem Uebel im Kurzen abgeholfen werden sollte. Desto mehr wäre es zu wünschen, dafs geistvolle Dichter die interessantesten Situationen des Lebens, besonders des häuslichn Lebens, veredelt darstellen und die besten Meister der Tonkunst sich die Mühe geben möchten, diese Lieder durch edle Melodien zu beseelen und ihnen Eingang in die Herzen aller Menschen zu verschaffen. Dadurch würde das Leben selbst verschönert und geweihet, es würde seelenvoller und genufsreicher gemacht werden. Zu diesem Geschäfte aber würde ein eigner Geist erforderlich seyn, der unsern Volksliederdichtern, etwan einen Herder ausgenommen, noch gänzlich mangelt: ein Geist, der die gewöhnliche Sprache der Empfindsamkeit verschmähet, wenn er wahre Empfindung ausdrucken will, und nicht anfangt zu moralisiren, wenn er die feinsten moralischen Gefühle erwecken will: ein Geist, den nicht Gewohnheit und Mode, sondern die Natur gebildet hat, der das Kleinste und Geringfügigste oft zu benützen weifs, um es zum Mittel einer grofsen und starken Empfindung zu machen: ein Geist, wie ich ihn ohngefähr in folgendem Schweizerliede wahrgenommen zu haben glaube:

'S ist nit lang, dafs geregnet hat,
Die Läubli tröpfeln noch.
Ich hab einmal ein Schätz'l gehabt,
Ich wollt' ich hätt' es noch.

Armer Mann! ich seh dich. Du stehst an deiner Hüttenthüre und siehst mit starrem Blicke in den Tropfenfall. In deinem Auge glänzt noch die helle Thräne, wie sie an dem blattern der Laube glänzt. Bald wird die Sonne wieder hinter trüben Wolken hervorbrechen. Aber was hilft es dir? Wenn auch die ganze Natur gestärkt und erquickt durch den Regenschauer, in neuem Schimmer wieder um dich herstrahlt, sie kann dir doch dein Schatz'l nicht wiedergeben. Armer, armer Mann! — — Der Leser verzeihe mir die Apostrophe, die einen schwachen Commentar zu den Gefühlen giebt, welche mich so oft bey diesem so einfaltig scheinenden, und doch so innig tiefgefühlten Schweizerliede ergriffen hat.

Auf eine solche Art ohngefähr sollten die Dichter der Nation die zartgespannten Saiten unsrer Empfindungen zu berühren verstehn. Gebt diesen Liedern eine Melodie, die alles sagt, was ich in meinem Commentar nicht sagen konnte, und ich will dafür Bürge seyn, dafs das Ohr keines Menschen davon soll gerührt worden seyn, der nicht durch den Gesang veredelt worden ware.

Horatig.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Junius **№. 39.** 1800.

Abhandlung.

Ueber den musikalischen Chronometer.

II. Abtheilung.

(Fortsetzung.)

Dem äussern und innern Baue nach, ist die Maschine einer Uhr mittlerer Grösse ähnlich und hat messingene Räder. Man stellt sie am besten auf ein 4 bis 4½ Fuss hohes freystehendes Postament oder Stativ, um sie auch sitzend bequem zu gebrauchen; jedoch kann man auch für dieselbe jeden schicklichen und zum Gebrauch bequemen Ort wählen *) In dem Postamente, welches lothrecht stehen muss, hangt alsdann das erforderliche Gewicht von 4 bis 5 Pf., und ein Pendul herab. Auf dem Zifferblatte sieht man die Zahlen von 0, 1, 2, u. s. f. bis 8½. Verlangt man die langsamste Zeit, die der Chronometer beschreibt, zu hören, so führet man den Zeiger auf 0, drehet Einen von den oben auf dem Werke befindlichen 2 Aermen an, und man hört sodann diese Zeit, durch den Anschlag eines Hammers an eine Glocke, sehr deutlich beschrieben. Durch das Fortrücken des Zeigers, von Zahl zu Zahl, vergrössern sich die Geschwindigkeiten der Bewegung und jede Zahl, die der Zeiger bis zu 8½ hin, berührt, bestimmt alsdann den Grad derselben.

So stark die Anzahl der hierdurch beschriebenen Zeiten ist, kann man doch eine jede derselben, die sich zwischen den beyden Endpunkten von 0 bis 8½ befindet, noch einmal so genau [illegible] 2 Hämmer bemerklich hören, wenn man den ersten, zu dem Zwecke eben auf dem Werke befindlichen Arm andrehet. Damit die Grade der Entfernung sich an allen Exemplaren durchaus gleich seyn mögen, habe ich das Zifferblatt in Kupfer stechen lassen. Wenn der Pendul einmal in Bewegung gesetzt ist, so behält er seine Schwingungen fort, während jeder Veränderung der Zeiten durch den Zeiger: nur nach jedesmaligem Aufziehen des Gewichts, welches etwa alle 2 oder 3 Stunden geschiehet, wird er auf's neue berührt. Man siehet daher bey einem verschlossenen Postamente, auf welchem das Werk ruhet, weder Gewicht noch Pendul, und man kann das Aeussere desselben nach Gefallen verzieren. Ein Dämpfer an der Glocke verhindert ebenfalls durchs Herumdrehen, wenn man will, den zu lauten Anschlag der Hämmer. Von einer geschwindern bis zu einer langsamern Zeit wird der Zeiger jedesmal rückwärts geführt. Bey der Ueberlieferung des Werks werde ich die Zahl auf dem Zifferblatte anzeigen, welche die Sekunden beschreibt, und dies ist alsdann die ohnfehlbare Probe der Richtigkeit der angenommenen Zeit, in welcher jedes Exemplar sich befinden muss, in der man auch, durch bestimmtes Herumdrehen einer daran befindlichen Schraube, ein Werk beständig erhalten kann. Wenn also jemand nach diesem Chronometer die Bewegung eines Tonstücks beschreiben will, so führet er den Zeiger auf diejenige Zahl, deren Zeit derjenigen gleich ist, welche entweder der ganze, oder halbe Takt, das Viertel, Achtel, Sechzehntheil,

*) Z. B. Könnte man sie an eine Wand, ohne Postament, lothrecht befestigen. Allein ich halte dies in den meisten Fällen für zu unbequem. Jedoch kommt es auch hierbey auf den Gebrauch, den man davon zu machen hat, hauptsächlich an.

überhaupt gesagt: ein solcher Theil oder Glied des Taktes, wie zur Beschreibung der Bewegung am bequemsten und schicklichsten ist, fordert, und bemerkt diese Zahl neben dem angezeigten Charakter des Tonstucks. z. B.:

Largo, am *St. Chron.* 6. beschr. Achtel.
Allegro, am *St. Chron.* 3. beschr. Viertel.

Wollte man mit dem verdoppelten, oder geschwindesten Zeitmasse beschreiben, so drehet man den zweyten dazu vorhandenen Arm an, verfahret übrigens, mit dem Zeiger die verlangte Zeit suchend, wie vorher, und bedient sich zur Bezeichnung derselben etwa dieses einfachen Zeichens — mit welchem man die Zahlen unterstreicht. z. B.:

Adagio. a. *St. Chron.* 6. beschr. Sechzehntheil.
Andante. a. *St. Chron.* 8. beschr. Viertel.
Presto. a. *St. Chron.* 3. beschr. ganze Takte.

Ueber die besondere, so mannigfaltige Anwendung des Chronometers, kann und mag ich hier, da Raum und Zweck mich begränzen, nicht weitläufig seyn. Jedoch kann ich nicht unterlassen zu wiederholen: ist es wichtig die Bewegung eines Tonstucks jedesmal, dem Geiste des Komponisten gemäfs, richtig zu treffen; ist es schwer und mifslich, bey allen Kennzeichen, selbst beym Studio *mancher* Tonstucks dessen richtige Zeit ohne Irrthum aufzufassen, so ist auch ohnfehlbar ein solches Hulfsmittel, wie ich hier beschrieb, für jeden Tonkunstler — nach Verschiedenheit des Gebrauchs, welchen er davon machen kann, als Komponist, Ausführer, Lehrer oder Lernender, wo es ihm sonst um Wahrheit und Richtigkeit im Vortrage zu thun ist — auch wichtig. Der Komponist darf sich nicht so der allgemeinen Discretion überlassen, und der Ausführer seiner Arbeit wird es ihm Dank wissen, dafs er, durch Hulfe dieses Mafsstabes, sich in den Stand gesezt siehet sein Tempo nicht verfehlen zu konnen. Der Tonlehrer findet hier sichtbar das bequemste Mittel, durch dessen Hulfe er dem Lernenden alle Lehrsätze vom Takte, den Notengattungen, der Bewegung u. s. f. und überhaupt alles dasjenige, was von diesem wichtigen Theile der Tonkunst abhängt, auf die fafslichste Art wird vortragen, und einen gewifs nicht angenehmen, für manchen Anfanger oft recht beschwerlichen Weg, erleichtern und verkürzen konnen: ja, er wird hierdurch auf alle Falle sein Taktgefuhl am besten erwecken und uben. Auf welche Art dies am fuglichsten geschehen konne? — Darüber bescheide ich mich hier, wo es wider meinen Zweck ist, Lehrer der Tonkunst über irgend etwas zu unterrichten. Es wird einem jeden, bey genauer Ansicht und Gebrauch des Chronometers von selbst einleuchten, wie ungemein jede Uebung im taktrichtigen Spielen oder Singen hierdurch erleichtert wird. — Auch der fertige Spieler, der aber noch Taktfestigkeit bedarf, wird finden, dafs, wenn er die Bewegung seines Tonstücks immer vor sich sieht, oder — nach seiner Wahl — fortschlagen hört, er bey einiger Aufmerksamkeit sein Tempo so leicht nicht verlassen kann. Für solche verwöhnte Spieler, die beym fertigsten Notenlesen, doch kaum wenige Takte richtig vortragen; solche, die kein Allegro ohne zu eilen, oder kein *Largo, Andante* u. s. w. ohne zu schleppen spielen, ist gleichfalls kein besseres Mittel sich von diesen Fehlern zu entwohnen, da solche Personen oft, ohne es zu wissen, oft ohne es zu glauben, fehlen: durch dies untrugliche Mafs der Zeit aber überzeugt werden konnen. Es giebt allerdings viele Tonstücke, besonders für den Gesang, wo es wohl, um des erhöhten Affekts willen, wenn Vortrag und Ausdruck es fordern, nothig ist, zugleich auch die vorige Bewegung zu verlassen: allein hierzu gehört, um der Sache nicht zu viel zu thun — wie denn das so oft der Fall ist und alsdann eine widrigere Wirkung verursacht, als wenn die Bewegung sich gleich geblieben wäre — schon ein feines, geschaftes Gefuhl, welches hier allein leiten mufs, und zugleich nicht wenig Taktfestigkeit *).

*) Zumal bey solchen Stellen, wo das Zeitmafs in der Grundstimme gar nicht verandert werden darf, z. B. im *Tempo rubato* u. s. f. bey andern Stellen aber, nach dieser Abwechselung sogleich wieder richtig eintreten und daher um

Auch könnte man, würde dieser Chronometer als ein fester Maafsstab für die musikalische Zeit angenommen, über die richtige Bewegung schon bekannter, besonders grofser und berühmter Tonstücke, sich schriftlich verstehen: man könnte z. B. sagen: dies Tonstück wird zu Paris in dieser Bewegung ausgeführt, zu Wien, Berlin u. s. w. welches bis jetzt, da man noch kein festes, bestimmtes musikalisches Zeitmafs angenommen hat, wo nicht unmöglich, doch immer sehr schwer seyn würde.

Doch eine vollständige Beschreibung der Anwendung des Chronometers, in allen Fällen, wo es auf richtige Bewegung ankommt, ist hier ausser meinem Plan: da dieser Gegenstand zu viel umfalst, um ihn auf so wenigen Seiten erschöpfen zu können: ich widme ihm daher, in der Folge vielleicht, eine eigene ausführlichere Abhandlung, um in solcher meine Erfahrungen und Versuche, sowohl beym Unterrichte, als in so vielen andern Fällen, mitzutheilen. Der Erfolg wird nun zeigen, ob das musikalische Publikum meinen Chronometer, den ich hierdurch empfehle, anzunehmen geneigt ist. Ich hoffe dies um so mehr, da ich ihn für einen Preis anbiete, welcher einen jeden, der mit dergleichen Arbeit nur einigermafsen bekannt ist, überzeugen wird, dafs ich hierbey mehr die gute Sache als eigenen Vortheil beabsichtige.

Wiewohl ich auch völlig überzeugt bin, dafs man an diesem Chronometer mehr Zeiten findet, als zum Beschreiben nöthig sind, und dafs man im Wesentlichen desselben keine Veränderung verlangen wird; so möchte sich doch vielleicht jemand finden, der an dem Werke noch etwas mehr zu haben wünschte, z. B. dafs etwa ein 3ter Hammer die langsamste Zeit noch einmal so langsam beschriebe: oder, dafs jeder Hammer seine besondere Glocke, oder auch wohl einen andern Gegenstand habe, u. d. gl. In diesem Falle versichere ich sowohl diese, als andere Anforderungen der Art, sogleich recht gern zu befriedigen, wenn für solche besondere Einrichtung etwas mehr erlegt wird. — Uebrigens habe ich auch darauf Rücksicht genommen, dafs ein jedes Exemplar nicht nur für jetzt in der festangenommenen Zeit dem andern gleich ist, sondern in der Folge auch darin erhalten werden kann, da hierauf so viel, ja fast alles ankommt. Wodurch aber dieser Zweck erreicht werde, habe ich oben, bey der Beschreibung des Chronometers, gezeigt.

Der Subscriptions-Preis ist 6 Thlr.

In Leipzig nehmen die Subscription an: die Musikhandlung Breitkopf und Härtel, in Hamburg die Musikhandlung Böhme, in Berlin der königl. Schauspieler Boheim, in Magdeburg die Keilsche Buchhandlung. Jede Korrespondenz über diesen Gegenstand erbitte ich postfrey, sowohl für mich als die Herren Befördrer und Aufnehmer der Subscription.

I. Beylage.

Versuch einer Bezeichnung zu Bestimmung der Bewegungen des Tonstücks: der Tod Abels: nach dem Klavierauszuge, bey Breitkopf. Leipzig, 1771.

Pag. 1. Coro. Nachdem *St. Chron.* 54. beschr. Viertel.
- 9. *Aria. Poco lento.* $\frac{3}{4}$. *Allegro.* $\frac{4}{4}$.
- 19. *Aria. Andante.* $\frac{2}{4}$. *Grave* $\frac{2}{4}$.
- — *Vivace.* $\frac{3}{8}$. *Andante.* $\frac{3}{4}$.
- 21. *Rec. Poco largo.* $\frac{3}{4}$.
- 23. *Aria. Andante* u. s. f. $\frac{6}{8}$.
- 27. *Aria. Allegretto.* $\frac{6}{8}$.
- 30. *Duetto. Allegretto.* $\frac{3}{4}$.
- 37. *Aria. Allegro* u. f. $\frac{4}{4}$.
- 42. *Aria. Larghetto* u. f. $\frac{4}{4}$.
- 49. *Coro.* $\frac{3}{4}$.
- 50. *Allegretto.* $\frac{4}{8}$.

---

90 fester beobachtet werden muss. Z. B. im *con discrezione, accelerando, tardando, ad libitum, senza tempo* u. s. w.

Pag. 53. { *Coro Allegro* u. s. f. $\frac{4}{4}$.
- 57 { unten der Anfang des *A-moll* u. f. $\frac{3}{4}$.
- 59. { beym *Poco più allegro.* $\frac{2}{4}$.
- 60. *Aria. Poco largo* $\frac{3}{8}$
- 65. *Recit.* im zweyten Takte und beym *Vivace* fort. $\frac{12}{8}$.
— *Largo.* $\frac{6}{8}$ *Vivace.* $\frac{3}{8}$ u. s. f. beyde Tempos abwechselnd.
- 73. *Aria. Allegro* u. f. $\frac{6}{8}$.
- 76. *Rec. Moderato.* $\frac{4}{4}$. *Vivace.* $\frac{3}{8}$.
- 79. *Rec. dolce* u. s. f. $\frac{4}{4}$. *Arioso.* $\frac{6}{8}$. beym
- 80. *Largo dolce.* $\frac{9}{8}$.
- 82. *Aria. Andante* u. s. f. $\frac{4}{4}$.
- 85. *Andante.* (schon beym Takte vorher.) $\frac{2}{4}$.
- 87. beym *Vivace.* $\frac{3}{8}$. so auch
- 89. unten der lezte Takt $\frac{3}{4}$.
- 90. *Grave, a tempo.* $\frac{12}{16}$. *Vivace*, einige Takte weiter $\frac{3}{8}$.
- 92. *Coro, affettuoso.* $\frac{2}{4}$.

II. Beylage.

Herr Kantor **Stockel** zu **Burg** hat den alten und oftwiederholten Wunsch vieler Komponisten und eifrigen Musikfreunde nach einem musikalischen Chronometer sehr glücklich erfüllt. Ein einfaches Uhrwerk giebt die Bewegungen sehr bestimmt und, in einer Dauer von verschiedenen Stunden, gleichmäßig an. Komponisten, denen daran gelegen ist, daß ihre Arbeiten, in ihrer Abwesenheit, genau, in der von ihnen gedachten Bewegung ausgeführt werden mögen, können solche dadurch genau bestimmen, und der aufmerksame Anhörer kann sich vollkommen versichern, daß er seine Arbeiten wirklich in der von dem Komponisten gedachten Bewegung ausübt. Ueberdem können Lehrer diese heilschlagende Uhr sehr wohl benutzen, um Schüler, die nicht von Natur schon ein leises und sicheres Taktgefühl haben, zur genauesten taktmäßigen Ausübung der Stücke anzuhalten. Auch bey großen Musikaufführungen, besonders wo mit mehreren von einander entfernten Chören, oder Doppelorchestern konnte, wenigstens bey Vorübungen und Proben, von dieser Erfindung guter Gebrauch gemacht werden. Mit Vergnügen erfülle ich daher den Wunsch des Erfinders, meine Zufriedenheit mit seiner sinnreichen Erfindung öffentlich zu bezeugen.

J. Fr. Reichardt.

Recensionen.

Sonate à quatre mains, pour le Clavecin ou le Piano Forte composée par Steibelt. A Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Sonate a quatre mains etc. par Steibelt. Ebend. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Ehe wir uns unserer Aristarchenpflicht entledigen, wollen wir diese Titel in ihre nähere Ansicht stellen:

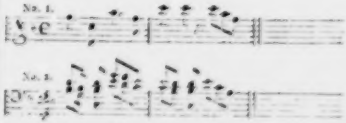

und nun zuerst ein Wort im Allgemeinen über diese Tonstücke, keineswegs aber für Connezzr, wie Hr. Steibelt ist, sondern vielmehr nur für solche, die ohne Geisteskraft und Wärme des Gefühls überall unsern Barden nachtrillern, den Lorbeer des Ruhms gerne mit ihnen theilen wollen, und doch den eigentlichen Punkt der Anklettung nicht finden können, der ihnen zu dieser Ehre verhelfen könnte. Klaviersonaten zu vier Händen sind eigentlich ein Gegenstand des vielstimmigen musikalischen Satzes, wobey man aber sein Hauptaugenmerk größtentheils auf eine nach den strengsten Regeln der Harmonie eingerichtete Behandlung der vier Hauptstimmen richte muß, so daß jede derselben einen schon an sich ihr eigenthümlichen, mit Wohlklang und fliessender Leichtigkeit verbundenen Gesang haben und innerhalb der durch die angenommenen Grundsätze vorgezeichneten Grenzen sowohl ihrer Annäherung, als ihrer Entfernung unter sich

liegen und bey der unvermeidlichen Anwendung verdoppelter Intervallen die regelmäfsigste Vorsicht gebrauchen mufs. Dies ist die erste Eigenschaft, die der denkende Freund der Harmonie von solchen Klavierstücken fordert, und ob sie gleichsam nur die Schaale ist, die so manchen nahrhaften Kern umhüllen soll: so erfordert sie doch schon eine vertrautere Bekanntschaft mit der musikalischen Theorie, als so mancher Leichtfüfsler in der untern und mittlern Region unsers deutschen Parnasses, zu denken pflegt. Aber ein Tonsetzer mufs bey solchen vierstimmigen Sätzen seine Künstlichkeiten auch noch auf eine Art in Anwendung bringen können, wenn seine Arbeit nicht mager und monotonisch werden soll: er mufs wissen, wie er jeder widersprechenden Heterogenität der Stimmen ausweichen, wie er Einheit des Charakters bey denselben erhalten, oder wie er wenigstens in die verschiedene Anlage seiner Melodie solche Gedanken verflechten kann, die eine schickliche Analogie mit dem Hauptcharakter haben, d. h. er mufs die Kunst verstehen, seinem Sujet durch wahre Nachahmungen in verschiedenen Intervallen dasjenige Interesse zu geben, das man überhaupt von jedem vierstimmigen Instrumentalsatze mit Fug und Recht fordern kann. Zeichnen sich nun dergleichen Klaviersätze durch solche Vorzüge aus, und haben sie auch noch das Verdienst, dafs ihr Inhalt zuerst an jenen Rauber in der Fabel erinnert, der sein Licht bey der Lampe anzündete, die vor dem Altar des Jupiters brannte und zu ihre mechanische Einrichtung nicht in's Gezwungene und Widernatürliche: so kann man sie immer als Werke des Geschmacks und als einen Gegenstand ansehen, der als praktische Anleitung über wichtige Theile der Harmonie dienen kann.

In Rücksicht dieser Eigenschaften müssen wir nun die angezeigten vierstimmigen Sonaten des Hrn. St. dem Publicum empfehlen, in welchen er alles geleistet hat, was man von einem braven Tonsetzer erwarten kann. Sie enthalten Reichthum an Harmonischen Combinationen, durchdachte Fülle im Vortrage der Gedanken, mechanische Kunst in leichter Darstellung und eine gewisse Popularität im Ausdruck, die dem Ohr recht wohl thut. Jede derselben besteht aus einem Allegro und Rondo, bey deren Ausarbeitung Herr St. zugleich auch das zweckmäfsigste Tempo nicht zu beobachten wüste — ein Vorzug, den man sonst an vielen neuen Kunstwerken sehr ungerne vermisst.

Trois Sonates pour le Forte-piano, avec Accompagnement de Flute ou Violon, oeuvre 2. Mademoiselle de Jongny par D. Steibelt. A Paris, chez Pleyel, Oeuvre 39. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Wenn zu einer guten Sonate weiter nichts gehörte, als eine gewisse Anzahl theils gefälliger, theils brillanter musikalischer Sätze an einander zu reihen, so könnte man diese Sammlung ohne Bedenken dem musikliebenden Publicum empfehlen. Da uns aber unsere vorzüglichen Meister älterer sowohl als neuerer Zeiten gelehrt haben, dafs eine Sonate, welche weder ein gut gewähltes und *gut durchgeführtes* Thema, noch den Ausdruck irgend einer Leidenschaft in sich fafst, ein bloßes harmonisches Gewebe ist, so kann man füglich einer jeden der vorliegenden Sonaten das bekannte Distichon zurufen: *Sonate, que me veux-tu?* Diese Hauptprädemisse indessen abgerechnet, so sind die Sonaten sehr brillant, dabey sehr gefällig fürs Ohr. Man könnte sie auch sehr leicht rein im Satze erklären, wenn [illegible] überhaupt viel zu gebrauchen, [illegible] Akkompagnements des Basses unter [illegible] Fortschreitungen verunstalten. Auffallend ist es, dass in allen drey Sonaten [illegible], das erste Allegro nur, das Adagio [illegible] Final mittelmäfsig ist. Warum [illegible] überhaupt Herr St. die Adagios so sonst [illegible] wollen, zu seiner Ehre glauben, dafs es [illegible] fall ist, diese Eigenheit könnte sonst leicht ein ungünstiges Vorurtheil gegen sein musikalisches Talent erregen.

Nachrichten.

Ueber die Oper Medea, von Cherubini, und deren Aufführung in Berlin.

(Fortsetzung a. d. 2ten Stück d. Z.)

Den zweyten Akt eröfnet eine kurze *Introduction* aus C-moll, welche den unruhigen, schmerzlichen, endlich in Wuth übergehenden Gemüths-Zustand *Medeens* schildert. Am Schlufs derselben sieht man *Medeen* die Stufen der Treppe, welche zum Pallast *Creons* führen, herabeilen. Im höchsten Grade darüber erzürnt, dafs *Iason* ihr verbiete, ihre Kinder wiederzusehn, ruft sie schrecklich die *Eumeniden* zum Beystand bey der Rache an, welche sie an dem König von Corinth und seiner verhafsten Tochter nehmen will. *Neris*, ihre treue Sklavin, eilt jezt herbey, und beschwört *Medeen* zu fliehen, weil ein Haufen Volks den Pallast umringe und vom Könige ihren Tod verlange. *Creon* tritt indem mit Wache ein: er gebietet *Medeen*, schnell sein Land zu verlassen, indem er sie für vogelfrey erkläre und ihr nur auf *Iasons* Vorbitte das Leben schenke. Es folgt jezt ein *Wechselgesang* (*Morceau d'ensemble*) aus Es-dur mit Begleitung von Floten, Hoboen, Hornern und Fagotten. *Medea* fleht den König darin an, ihr eine Freystatt, und das Glück zu gönnen, ihre Kinder zu sehen

„und von Iasons Verrath sey getilgt das Vergehn!"

endigt sie.

Die 3 ersten Strophen haben eine sanfte Melodie: bey den Worten „*von Iasons Verrath*" steigt ihre Stimme; und die Begleitung, deren Herabsinken bey den Worten: „*sey getilgt das Vergehn!*" ihren unterdrückten Zorn und Schmerz wahrhaft schildern. *Creon* will sie nicht anhören: sie fleht ihn jezt kniend „*bey seiner Kinder Glück*" um Gewährung ihrer Bitte an. Diese Stelle ist unbeschreiblich rührend: *Creon* unterbricht Sie — „*Entfleh aus meinem Staat: lafs dich nie wiedersehn.*" Wehmüthig erinnert *Medea* sich jezt an das entschwundne Glück vergangener Zeiten, in ihren vaterländischen Fluren verlebt. Langsam gezogene, leise verhallende Tone begleiten ihre beynahe weinende Stimme. *Creon* wirft ihr die Verbrechen vor, die sie aus ihrem Vaterland vertrieben. Dieser Vorwurf erweckt wieder ihre Rache: mit gepreister Stimme ruft sie den furchtbaren *Zeus* zum Beystand an: *Creon* und das Chor fallen gleich darauf, einer nach dem andern, ein: „*Götter! zerstört den Plan ihrer furchtbaren Rache! o raubet ihr die Macht, Verbrechen zu begehn!*" Noch einmal versucht *Medea* den König zu rühren: als es auch jezt nicht gelingt, fleht sie resignirend wenigstens um die Erlaubnifs, noch *einen* Tag in Korinth zubringen zu dürfen. Diese Frist gewährt ihr endlich *Creon*; doch schwört er ihr den martervollsten Tod, wenn der morgende Tag sie noch in seinem Gebiete antrafe. *Medea* und *Neris* danken dem Könige für seine Huld. Das vorige *Chor* nebst *Creon* fällt wieder ein. Der König geht mit seiner Begleitung nach dem Pallast zurück und der Gesang verliehrt sich in der Ferne. *Medea* begleitet sie bis zur Treppe des Pallastes: sobald sie verschwunden sind, wiederholt sie mit starker Stimme (in schnellerem Tempo) die Strophen:

Furchtbarer Zeus! führe Du meine Sache!
Lafs ihn, der mich verrieth, deinem Zorn nicht entgehn.

So endigt sich dieser *lange* Wechselgesang, dessen viele Schönheiten ich unmöglich im Einzelnen schildern kann, weil ich die Grenzen dieses Aufsatzes überschreiten und manchem Leser vielleicht langweilig werden würde.

Medea liegt jezt auf den Stufen der Treppe: sie scheint in düstren Traumereyen versunken. *Neris* nähert sich furchtsam, sucht sie zu trösten und verspricht ihr, (in der folgenden Arie aus g-moll, von Saiteninstrumenten und einem obligaten Fagott begleitet) stets ihr Schicksal zu theilen und ihr bis in den Tod zu folgen *).

*) Diese Arie blieb bey der Aufführung weg.

Medea erhebt sich: sie sagt zu sich selbst: „Den Tag, den er mir erlaubt, will ich gut „benutzen. Sterben müssen sie! aber wie" „welche Todesart ist grausam genug, um mich „an dem verrätherischen Gemahl zu rächen" „OMedea! genügt es deiner ehrsüchtigen Wuth „an dem Tod seiner neuen Gattin? — Ach! „hätte er einen Bruder! — Wie! hat er nicht „Söhne" Was sage ich! — *Meine* Kinder! — „Götter ich schaudre!" u. s. f.

Hier steigt ihr zuerst der Gedanke in *Medea* auf, *Iasons* Söhne ihrer Rache zu opfern: doch wird er noch oft von zärtlichen Gefühlen unterdrückt. *Iason* meldet sich: *Medea* bittet ihn, ihr die Kinder zu lassen: er schlägt es ihr standhaft ab. Im *Duett* aus D-moll beklagt *Medea* verzweiflungsvoll, daß sie ihre Kinder nicht wiedersehen dürfe, und *Iason* verspricht ihr, sie solle sie noch bis zu ihrer Abreise um sich haben. *Iason* will bald darauf fortstellen, wird er die Priester aus dem Tempel der Juno nach dem Pallast gehn sieht, um den König zum Opfer abzuholen. *Medea* hält ihn zurück:

So hast eilt *Iason* fort, um sie mich mehr zu sehn!
Iason. Leb wohl! — leb wohl und glücklich! u. s. w.

Iason bemerkt mit Theilnahme ihren Schmerz über den Abschied von ihren Kindern: sie nimmt seine Theilnahme für Spott und beschließt:

O Iason, fürchte, ihr ewigen Rächer!
Entrafft kommen den Verbrecher!
Er suche nun durch Grimm meinen entsprossten Schmerz!

Iason eilt fort. *Medea* giebt ihrer Sklavin den Auftrag, ein prächtiges Kleid und eine reich mit Edelsteinen besetzte Krone, Geschenke von ihrem Großvater her, *Creusen* durch *Iasons* Kinder überreichen zu lassen. In diesem Kleide aber ist ein gefährliches Gift verborgen, durch welches sie *Creusen* verderben will. Man hört jezt zugleich meine Töne in der Ferne. Das *Finale* beginnt: nach meinem Gefühl die schönste, volle kommenste Piece in der ganzen Oper.

Medea und *Neris* verbergen sich im Vordergrund der Bühne hinter einem *Pfeilerstuhl*. *Creon*, *Iason*, *Creusa* und der ganze Hofstaat nebst den Priestern kommen während eines sanften Marsches, blos von Blaseinstrumenten hinter dem Theater begleitet, aus dem Pallast und ziehen durch den Seitengang, welcher an denselben stoßt, nach dem schräg gegenüberstehenden Tempel der Juno. Sie gehen in denselben hinein: ein Theil der Volks bleibt vor den Pforten: man hört ihre Gesänge und sieht ihre Opfer. Die erste Opfer-Hymne beginnt: Alt, Tenor und Baß singen im Einklang folgende Stelle, blos von Posaunen hinter dem Theater begleitet:

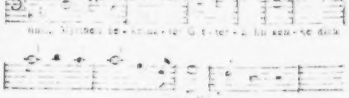

Die Simplicität dieser Stelle, welche nachher öfter, mit Abwechslung der Stimmen, wiederholt wird, ist von außerordentlicher Wirkung. Diesen Gesang der Priester unterbricht immer ein kleines *Ritornell* der Blaseinstrumente aus dem vorigen Marsche. Drey Takte, mit welchen das Orchestre einfällt, deuten auf die Unruhe *Medeens*. Eine Pause! Nun fallen wieder die weiblichen Stimmen mit demselben Thema der Opfer-Hymne im *Unisono*, ein: diesmal aber begleiten sie sämmtliche Blaseinstrumente, in der Melodie des Marsches. Endlich vereinigen sich die Priester mit den weiblichen Stimmen und führen das Thema noch einigemale durch. Die Töne werden immer schwächer und verlieren sich endlich ganz. Das Orchester tritt *jezt piano* mit einem kurzen raschen *Ritornell* ein, welches zur nächsten Hymne einleitet und mit dem *Septimen-Akkord* von E ♯ endigt. Während desselben spricht *Medea*:

Da lacht er schon Wege dieser Hymne Tone!

Die zweyte Hymne aus A-dur, *Jungfrauen*, wird von den Priestern und weiblichen Stimmen gemeinschaftlich gesungen. Es herrscht der zärtlichste und natürlichste Ausdruck darin, folgend dem Text angemessen:

Deinem seligsten Glück weiht ihr Herz einen Thron!
O Hymen! schütz' ihr Glück bis an's Ziel ihrer Jahre.

Zu Anfang dieser Hymne kömmt der Ober-Priester von einigen Priestern begleitet aus dem Tempel. Sie streuen Rauchwerk auf einen Altar im Vordergrunde des Theaters, ohne *Medeen* zu bemerken. Am Schlufs der ersten Hälfte der Hymne in der Quinte, fällt wieder das Orchester ein und *Medea*, vortretend, ruft Hymen an:

„Ha! Schütz' auch mich! — da Schutzgott treuer Paare!

Die Hymne im Tempel fällt jezt wieder ein und schliefst in der *Tonica*. In einem feyerlichen *Lento* hört man *Creusen* den Schwur der Treue dem neuen Gatten leisten. *Medea* fällt wieder ein:

„Man eilt, das Diadem Creusen darzubringen!
Ein andres soll der Tod um ihre Locken schlingen!"

Das *Lento* in Begleitung der Blaseinstrumente fährt fort; zu dem Flehen *Creons* und dem Schwur *Creusens* gesellt jezt auch *Jason* seine Schwure und ruft Hymen zum Schuz seiner Kinder an. Das Orchester und mit ihm *Medea* fällt wieder ein:

„Beglückter Gatte! jauchze Freudenlieder!
Die Hölle hallt von wildem Beyfall wieder."

Das Schlufschor hinter dem Theater beginnt jezt in dem Tempo eines frohlichen Marsches:

O komm herab! den Myrthenkranz im Haar;
Komm herab, holder Gott! du Beglücker der Ehen!
Medea. Auch ich bin da! — Auch mir flammt dein Altar!
Ein geheiligtes Band knüpft an Jason Medeen!

Einige Blaseinstrumente führen indefs immer das Thema des Marsches durch. Der ganze Zug kehrt wieder aus dem Tempel nach dem Pallast zurück, unter folgendem Chor:

Vereine durch dein Band ein dir geweihtes Paar,
Und lafs dein schönstes Glück der Liebe Glück erhöhen!

Medea fällt öfters, (noch immer versteckt) mit Verwünschungen ein, und nachdem der ganze Zug wieder aus dem Gesicht verschwunden ist und die Töne sich allmählig verlohren haben, kömmt sie wuthend vor, ruft nochmals Hymen um Beystand ihrer Rache an: dann reifst sie vom Altar einen Feuerbrand, schwingt ihn in die Luft, und eilt mit *Neris* ab. Ein wildes *Ritornell* in F-moll begleitet diese Pantomime.

So endigt sich der zweyte Akt.

(Der Beschlufs folgt.)

Kurze Nachrichten.

Vor einigen Monaten starb zu Paris der berühmte Opernkomponist Sacchini, in hohem Alter. Die neueste Revolution im Reiche der französischen Musik hatte ihn zwar nicht in Vergessenheit, aber doch seinen alten Ruhm sehr in's Sinken gebracht. — In Wien ist Haydns Schöpfung immer von neuem, und immer mit vollem Beyfall wiederholt worden. Dies Oratorium wurde nun auch in Berlin vom Hrn. Musikd. Weber im Nationaltheater aufgeführt, und auf allgemeines Begehren verschiedenemale wiederholt. Die Erwartung war sehr hoch gespannt, und wurde fast ganz befriedigt. Unter den Solostimmen zeichneten sich Mad. Schick als Gabriel, und Herr Eunike als Uriel, ganz besonders aus. Die Chore besezten die übrigen Sänger und Sängerinnen des Nationaltheaters und ein Theil der Faschischen Singeakademie. Dafs die Chore jedoch, im Verhältnifs gegen das Akkompagnement noch zu schwach besezt waren, und dafs man Posaunen und Kontrafagott fehlen liefs, bemerkten wenigstens diejenigen Hörer, welche die Wiener Aufführungen kannten. —

(Hiebey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. *N°. XII.* 1800.

Ankündigung.

Bey Breitkopf und Härtel sind neuerlich folgende Musikalien erschienen:

Christmann, J. E., Ballade. Die Braut von Korinth, von Göthe. 1 Thlr. 12 Gr.

Dalon, L., Variations p. Flûte e Violon. 8 Gr.

Gretry, Versuche über die Musik. Im Auszuge herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet vom Hofrath Spazier. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Hoffmeister, F. A., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.

— — Concerto per Flauto traverso a 2 Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, Viola e Basso, No. 2. 2 Thlr.

— — Gesellschaftslied von Jäger: „O wie lieblich ist's im Kreis u. s. w. 1 Gr.

— — Notturno per Flauto traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso. No. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Oeuvres complettes:

I. *Musique pour le Pianoforte:*
Cah. VII. 3 Sonates à 4 mains. 3 Thlr.

II. *Partitions:*
N. I. (Cah. I. et II.) *La Messe de Requiem*, mit Ut und unterlegtem deutschen Text. Nebst angehängter deutscher Uebersetzung vom Prof. Cludius, und einer Parodie von Kapellmeister Hiller. Mit einem Titelkupfer von Klinkinger und Böhm. Pränum. Preis 2 Thlr. Ladenpreis 6 Thlr. (Beyde Hefte sind zusammengebunden.)
(werden fortgesetzt.)

III. *Musique pour plusieurs instruments:*
Concert pour le Pianoforte. No. I. Pränum. Preis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.
(wird fortgesetzt.)

Romberg, Ferres., Trois Ducs p. Violon et Violoncelle. Oeuvre 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Schlick, J. C., Recueil des petites Pieces pour la Guitarre, Cahier I. 1 Thlr.

Schröter, F. C., Six Ducs pour Violoncelle et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

Schubert, G., Variazioni p. il Pianoforte. Op. I. 1 Thlr.

Wölfl, J. Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'une Flûte. Op. XI. 2 Thlr.

Unter der Presse sind:

Mozart, W. A., Oeuvr. complettes p. le Pianoforte Cah. VIII.

Haydn, J., Oeuvres cpl. Cah. II.

— — Oratorium: Die Schöpfung, im Klavier-Auszug v. A. E. Müller. 2 Thlr. 16 Gr.

Zumsteeg, Kl. Balladen und Lieder 2ter Heft.

Romberg, A., Sei Canzoni coll'acc. del Clavicembalo.

Müller, A. E., Concert p. Flûte.

— — Conc. p. Clavecin ou Pianoforte.

Erklärung.

Der französische Brief, der von Stockholm nach Deutschland und von *keinem Schweden* ist geschrieben worden, worin man eine profane Melodie mit modernen Akkompagnement aus meinem Choralbuch ausgezogen, sie wie ein abschreckendes Phantom aufgestellt, meine Erklärung aber, über die acute und unächte Behandlung geflissentlich verschwiegen hat, verräth mehr die Absicht, *Verkätzigen* als *Verklagen* zu wollen. (Siehe die musik. Zeitung vom 15ten März Seite 177.) Anstatt zu witzeln (was zu Nichts dient) sollte man lieber untersuchen, ob je ein Autor gewisse Regeln angegeben und die Benennzeichen entwickelt habe, wodurch man das gewünschte musikalische Akkompagnement von dem eigentlichen Choral-Akkompagnement könne unterscheiden lernen. Die bestimmte Auswahl der Schlußfälle für jede Tonart, der auffallende Kontrast beyder Tonlagen, beyder Style zu derselben phrygischen Lesart, wo nicht in Harmonien des Choralakkompagnements nicht eine einzige davon beym musikalischen Akkompagnement vorkömmt, diese Karakteristik, wenn mir kein Vorgänger

lowaſſi ist, ist der Grund, warum ich mein *Choral-System* baue. Wer dagegen zu Feld ziehen will, muſs erstens ein Choral-System aufweisen, das vor dem meinigen herausgekommen ist, zweytens Gegengründe anführen, die diese *alt-neue* Wissenschaft, wie ich sie nenne, zu Boden werfen.

Hic Rhodus, hic salta.

Daſs weder das Publikum von Stockholm, noch viel weniger die biedere schwedische Nation, deren ich mich immer mit Wonnegefühl erinnere, mit dem unlaufigen Repräsentanten, die seit meiner Abreise in's Horn gestoſsen, und nicht *multum* sondern *nullum* geschrieben haben, einstimme, hat die mit so vieler Energie verfaſste Antwort eines denkenden Kopfes in der Stockholmer Zeitung (*Stockholms posten*) hinlänglich bewiesen.

Nun will man den Tummelplatz nach Deutschland verlegen, und obschon ich die vortheilhaftesten Anerbiethungen ausgeschlagen schlagen habe, um *Nichts* zu *sagen*, leugnen, *was* ich *gesagt* bin.

Da ich die ehrenvollen Bedingnisse meines Engagements, die mir vom grofsen Könige Gustav III sind zugestanden, vom Herzogen Regenten und von Sr. Maj. Gustav Adolph *) bestätigt worden, nicht bekannt machen kann, ohne *ruhmredig* zu scheinen, da eine solche Rangordnung für das musikalische Publikum *unter Stockholm* gar kein Interesse hat: so begnüge ich mich blos S. 413. 6. Z. von unten herauf, S. 414. 5. und 22. Z. drey offenbare Druckfehler anzumerken; weil jeder Musikfreund *in Stockholm* von *Ulrica* letzer Dienstverrichtung den 8ten April 1756, also *neun* Jahr darauf, von Krausens Zurückunft im December 1780, also *elf* Monate vor meiner ersten Abreise, und von meinem zweyten, *effectlichen* Kursus im Jahr 1785 überzeugt ist, und weil ich für zuträglicher halte, die *dänische* Uebersetzung aller meiner theoretischen Werke, die im Juni Monate herauskömmt, die Ausarbeitung meines *Simplifications-Systems* für den Orgelbau, eine neue Wissenschaft, und meine Reise nach Deutschland zu beschleunigen, als mich in Streitigkeiten *de lana caprina* zu verwickeln. Solche Menschen, die dazu Laune und Zeit haben, besonders, wenn sie selbst durch meine freundschaftliche Unterweisungen und durch meine Werke gebildet worden sind, bedaure ich von Herzen, und wünsche ihnen alles Gute, um so mehr, als dergleichen Kutzeleien mich gewifs nicht zu Konvulsionen bringen werden, sondern nur — zum lachen. Kopenhagen, den 20ten May 1800.

Abt *Vogler.*

*) *Ce sera mon pere vous a dire, je le tiens:* so lautete einmal die Antwort. d. Einsender.

Es sind in den Nummern 26 und 30 der musikal. Zeitung verschiedene bedeutende Druckfehler stehen geblieben, welche, wie folget, zu verbessern, wir aufmerksame Leser und Beartheiter der darin befindlichen Aufsätze, sehr ersuchen.

Seite 628. Z. 6. lies: eine Suonata.
Ebend. Z. 35. lies: Diamentcet.
Ebend. Z. 38. lies: zum kurzesten.
S. 672. Z. 9. lies: fühlte neue Lust. —
Ebend. Z. 15. lies: wissenschaftlich-gebildeter.
S. 681. Z. 21. lies: wie ich sahe.
Ebend. Z. 24. lies: Mag dann.
Ebend. Z. 32. lies: gehet, wird —
S. 687. Z. 12. lies: individualisieren.
S. 690. Z. 29. lies: klein wenig.
S. 691. Z. 17. lies: einmal begonnen.
S. 692. Z. 7. von unten, lies: vielleicht nicht.
S. 697. Z. 28. lies: *il fattore.*
S. 699. Z. 31. lies: leichtsinniger.
S. 655. Z. 31. lies: wie wir's an.
S. 656. Z. 31. lies: erfahrungsmäfsigen Sachen.

Auch befänden sich in den letzten Abtheilungen des Aufsatzes: *über das Amsterdammer Opernhaus* einige chronologische Mifsverständnisse, welche also zu berichtigen sind: Im Jahr 1768 kam Dietrich nach Amsterdam, zwischen 1792 u. 93 trug sich die Geschichte seiner plötzlichen Entfernung zu; 1794 übernahm Hunnius das Theater, sein Reich dauerte kein volles Jahr; 1736, nach der französischen Einnahme, kam Dietrich zurück, jedoch ohne seine Absicht zu erreichen, indem er nicht Freunde und Unterstützung genug fand.

d. Redakt.

Anfrage und Bitte.

Von wem ist wohl der Text zu der Osterkantate von Schweizer: *Hallelujah! Heil und Kraft* u. s. w. ?*) und wer ist wohl so gefällig, Unterschriebenem ein gedrucktes, oder correct geschriebenes Exemplar jenes Textes, auf einige Zeit zu leihen?

Görlitz, im May, 1800.

Döring, Kantor.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Julius — No. 40. — 1800.

Abhandlung.

Abt Voglers Aeusserung über Hrn. Knechts Harmonik.

Die Abhandlung vom Herrn Musikdirektor Knecht über die Harmonie in der musikal. Zeitung, ist so meisterhaft entworfen, als ausgeführt. Da ich mich mit Recensionen nicht abgebe, jeden denken, schreiben und spielen lasse, wie es ihm gefällt, mich nie einmische, ausser, wo mein Ehrgefühl mich zur Vertheidigung auffordert: so würde ich hier noch weniger Ursache haben, Etwas zu erinnern, wenn nicht der schätzbare Verfasser selbst mich dazu hätte berechtigen wollen. Weit entfernt zu glauben, dafs ich diese Abhandlung verbessern oder ergänzen könne, aber meinem, seit 1776 öffentlich gegebenen Versprechen noch immer treu, nämlich zur Aufnahme der Musik so viel beyzutragen, als in meinen Kräften steht: auch der gültigsten Entschuldigung, die einem Reisenden zu gut kommt, uneingedenk, werde ich einige historische und praktische Bemerkungen beyfügen, die das bestätigen, was Hr. K. so gründlich bewiesen und seiner Deduction noch mehr Ausdehnung, besonders in Rücksicht auf mein neu-erfundenes Orgel-Simplifikations-System, zu geben suchen. Dem Reisenden wird man aber einen weder feinen, noch glänzenden Styl verzeihen! —

Dafs J. J. Rousseau, der den von Hrn. K. so gründlich als gelehrt durchgeführten Satz verkannte, in vielen Dingen etwas bizarr dachte, weifs jedermann. Ich begnüge mich aber in Ansehung seiner musikalischen Raisonnements nur kurz anzuführen: 1) dafs er die französische Musik immer lächerlich zu machen gesucht, und immer französische Musik komponirt: 2) dafs er dem Beytritt des dritten Klangs, nach Tartini's *) Lehre, *del terzo suono*, nicht widersprochen, aber läugnet, dafs die Harmonie in der Natur gegründet sey. Wenn ich eingestehe, dafs zu zwey harmonischen Antheilen z. B. zu $\frac{4}{3}$ und $\frac{6}{4}$ die ganze Saite $\frac{1}{1}$ von selber mitklinge, so ist es doch *unphilosophisch*, nicht zugeben wollen, dafs in $\frac{4}{3}$ auch $\frac{8}{6}$ und $\frac{12}{9}$ enthalten seyen. Aus dem, dafs ich 3 habe, folgt nicht, dafs ich 5 habe: aus dem, dafs ich 5 habe, folgt nicht, dafs ich 15 habe; habe ich aber 15: so ist ja wohl gewifs, dafs ich auch 5 und 3 habe. Nun, im gegebenen Falle, wenn ich 5 und 3 habe, habe ich schon 15 mit; weil die Natur 15 beyfügt: sollten also 3 und 5 nicht in 15 enthalten seyn, d. i. soll die Harmonie, oder die Harmonik, die *Harmonabilitas*, die Zusammenstimmbarkeit, nicht in der Natur gegründet seyn?

Zum augenscheinlichen oder dem Ohre allerauffallendsten Beweifs erlaube man mir eine Anekdote anzuführen. Ich liefs einmal, um in eine Orgel die *Tuba harmonica* einzuführen, und um eine Lücke, wo das $\frac{1}{2}$ fehlte, in der harmonischen Fortschreitung auszufüllen, (die Relazion war 16 Fufs $\bar{C}$ 2 eine *Superoctav* 2 Fufs versezzen, nämlich die vier ersten Pfeiffen herauswerfen, dem $\bar{c}$ den Stand des $\bar{c}$ anweisen, so dafs das Register, statt 2 Fufs (denn ich hatte schon einen andern 2 Fufs) um $1\frac{3}{4}$ und $\frac{1}{4}$ vom

- 8 — C1
- 4 — $c\frac{1}{2}$
- $2\frac{2}{3}$ — $\bar{g}\frac{1}{3}$
- 2 — $\bar{c}\frac{1}{4}$
- $1\frac{1}{7}$ — $\bar{g}\frac{1}{7}$

*) Tartini war über diese Erfindung so entzückt, dafs er sich schon verklärt dachte, und um das Verdienst des Glaubens an die *Dreyeinigkeit* nicht zu verlieren, enthusiastisch ausrief: *fermati o Signori! non ho più bisogno della fede.*

d. Verf.

Ganzen ward. Ich machte den Anfang selbst und trug dem Orgelbauer die Fortsetzung auf. Allein derjenige, der vorne am Werk den Tasten anhalten sollte, übersah einen Ton. Das Ohr des Orgelbauers war auch nicht das feinste und der Ton der harmonischen Relazion kam eine Stufe zu nah, so dafs ich bey meiner Zurückkunft lauter kleine Dritten statt grofser antraf, und eine abscheuliche Musik zu hören bekam. Wenn nun die Harmonie nicht in der Natur gegründet wäre, wie konnte das Ohr c e e g gis h c dulden,

und c e es g g b c verwerfen?

Beydes ist abscheulich. Kein Mensch kann c g gis h c oder c e es g a als *harmonia simultanea* schön finden; weniger schleicht klingt indessen das letzte als das erstere, und sieh, das erste hört man ohne den Mifsstand zu hören, das zweyte ist verbannt: denn voriges Terz-Register, das ich statt der *Superoctav* 2 Fufs einsetzen liefs, bringt zu ihr folgende Töne hervor:

Die grofse Dritte, das $\frac{1}{5}$ zum Ganzen, das $1\frac{1}{5}$ Fufs zu 8 Fufs [illegible]

zur *Superoctav*, dem $\frac{1}{8}$ zum Ganzen, das 8 . . . . . c e g

Hingegen war das Verhältnifs von kleinen Dritten des neuen fehlerhaften Registers es g b

zur *Superoctav* c e g unausstehlich.

In der heiligen Geistkirche in Berlin hatte Kirnberger den unsinnigen Einfall, dem harmonischen Dreyklang das $\frac{1}{7}$, die Unterhaltungssiebente beyzufügen: so dafs b d f beym C E G mitklangen.

Dieses ganz unbrauchbare Register habe ich selbst angezogen, gespielt und nie etwas unausstehlicheres gehört.

Wie tief die Harmonie in der Natur gegründet sey, beweifst nun ferner folgende Einrichtung, die ich in der Erlosers-Kirche (*Frelsere-Kirke*) in Kopenhagen bey der Orgelverbesserung getroffen habe. Das Rückpositiv war nur 8 Fufston. Ich fand viele Register im Einklange vor, nämlich, nebst dem *Prinzipal* 8 Fufs, noch *Quintaden* 8 Fufs, *Gedakt* 8 F., nebst dem *Principal* 4 F. noch *Gedakt* 4 F., *Gamba* 4 Fufs. Ich liefs, um mehr Tiefe und Gravität zu erzielen, die sieben grofsesten Pfeiffen vom *Gedakt* 8 F. und die vier grofsesten vom *Gedakt* 4 Fufs herauswerfen und die andern nachrücken, so zwar, dafs auf den Tasten C statt C das (8 F.)

C, statt c das c zu stehen kam. Da (2⅔ F.) (1⅓ F.) (¾ F.)

drey und 5⅓ und fünfmal ⅕ die Zahl 16 ausmachen: so klingt das *Principal* 8 Fufs, wenn man es allein hört, nur 5 Fufs Ton: das *Quint-Register* und das *Terz-Register* allein gespielt und in unterschiedenen Lagen: spielt man sie aber alle drey zusammen, wie die *Trias Harmonica* vereinigt: so hört man ein *Principal* 16 F. Ton. Noch mehr. Wenn man im Hauptmanuale zwey 16 fufsige und zwey 8 fufsige, im *Pedal* zwey 16 fufsige und zwey 8 fufsige, alle noch Flauten-Register, ja auch zwey 16 fufsige und zwey 8 fufsige Sabenwerke gegen das Rückpositiv anzieht, so werden vier Register 16 Fufs und vier Register 8 Fufs von obiger *Trias harmonica* an Tiefe und Gravität übertroffen. Warum das? Weil keine Saite oder Pfeife an und für sich selbst die Tiefe hat, sondern sie erst durch ihre Schwingungen und durch ihre innere harmonische Relation erhält. Letztere fällt aber mehr ins Ohr, wenn sie durch drey verschiedene Pfeiffen gleichsam personifizirt worden, als nur durch ihre harmonische Eigenschaft,

*) Eigentlich ein *Mezzo termine*, zwischen $\frac{1}{5}$ und $\frac{1}{6}$, vielleicht $\frac{1}{11}$, das doch wieder näher beym $\frac{1}{6}$ als $\frac{1}{5}$ liegt. d. Verf.

durch ihre angebohrne Verhältnismäfsigkeit den harmonischen Dreyklang äussern soll. Deswegen braucht man im kleinen *Principal* oder *Subbafs* 32 F. nur so ungeheure Kosten aufzuopfern, dieser tiefe Ton läfst sich durch ein *Quint-Register* $10\frac{2}{3}$ F. *) und ein *Terz-Register* $6\frac{2}{5}$ F. erzeugen. Ersteres habe ich schon bey verschiedenen Orgeln, im Manual sogar, angebracht, letzteres im Diskant: weil noch kein so grofses Werk nach meiner Angabe ist gebauet worden, wo es durchaus Platz gefunden hatte. Nun weiter. Warum macht ein 6 fufsiges (eigentlich nur von $5\frac{1}{3}$ F.) *Principal-Quint-Register* schlechte Wirkung? Warum hört man die Fünfte zu sehr vor den andern Haupt- und Grund-Stimmen? Warum läfst sich die Fünfte von der *Rohrquinte* 12 Fufs (eigentlich $10\frac{2}{3}$ Fufs) mit grofser Mühe kaum dämpfen und bemeistern? Hierauf antwortet Hrn. Musikdirektor Knechts Harmonik, oder der Beweifs, dafs die Harmonie in der Natur gegründet sey. Da eine jede Pfeifse den harmonischen Dreyklang in sich begreifft: so müssen alle zur harmonischen Relation gehörende Pfeifsen so schwach als möglich intonirt werden. Braucht man gedeckte Pfeifsen: so ist ihr eigener harmonischer Dreyklang stumpf, und in dem Mafse, als die Nebentone des Quint- oder Terz-Registers unvernehmlicher mitklingen, wird mehr Entscheidung für den Untersatz hervorgebracht.

Dafs die Alten schon ein dunkles Gefühl von der innigern Verhältnifsmäfsigkeit eines jeden Tones, oder von dem hiermit untrennbar verbundenen Dreyklang, der grofsen Dritte, die der Natur gemäfser ist, als die kleine, u. s. w. hatten, werd' ich noch weiter beweisen.

1 $\frac{4}{5}$ $\frac{3}{2}$ 2

In Ansehung der Verhältnisse C F G c, wovon Herr K. Seite 104 handelt, hatten die alten italienischen Theoretiker zweyerley Mittelzahlen oder Mittelverhältnisse zwischen den beyden äusseren Granztonen $1\frac{1}{2}$ eingeführt: eine nannten sie die Arithmetische (*il mezzo aritmetico*) und diese war F: die andere, nämlich das G, harmonische (*il mezzo armonico*). Zwey Töne machten ein Verhältnis (*ratio*) aus: zwey Verhältnisse ein Ebenmafs (*proportio*). Ein Ebenmafs bestand hier aus zwey zusammengeschmolzenen Verhältnissen und drey Zahlen. Waren die Unterschiede zwischen der ersten und zweyten Zahl, zwischen der zweyten und dritten Zahl gleich: so nannte man es ein arithmetisches z. B.

	8	6	4
	C	F	c
d. i.	$\frac{8}{8}$	$\frac{6}{8}$	$\frac{4}{8}$
	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$
oder	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$

Zwischen 8 und 6 ist nur eine Steigzahl, nämlich 7: zwischen 6 und 4 ist nur eine Steigzahl nämlich 5, also ist zwischen 8 und 6 die Unterschiedszahl 1, zwischen 6 und 4 gleichfalls 1. Wenn aber der Unterschied zwischen der ersten und zweyten, zum Unterschiede zwischen der zweyten und dritten Zahl, sich verhielt, wie die beyden Granztone sich zu einander verhalten: so war es ein harmonisches Ebenmafs z. B.:

	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{6}$
	C	G	c
oder:	1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$.

Der Unterschied zwischen:

$\frac{1}{3}$	und $\frac{1}{4}$	ist $\frac{1}{12}$	zwischen den Granztonen	von $\frac{1}{3}$	zu $\frac{1}{12}$
$\frac{1}{1}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{12}$			

oder:

1	$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{4}$	zwischen den Granztonen	von $\frac{3}{4}$	zu $\frac{1}{2}$
$\frac{3}{4}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$			

*) Hievon habe ich einem Chor von Organisten und Musikkennern auf der Domorgel in Schleswig den auffallendsten Beweis gegeben, da ich zum *Subbafs* 16 Fufs abwechselnd nun *Subbafs* 32 Fufs, dann *Rohrqu.* $10\frac{2}{3}$ anziehen liefs, wo jeder eingestehen mufste, dafs *Subbafs* 16 F. im *Rhorqu.* $10\frac{2}{3}$ den 32 Fufs-Ton deutlicher hören lassen, als *Subbafs* 32 Fufs selbst. d. Verf.

Aus dem Dreyklang des Hauptons und der beyden Dreyklänge dieser zwey Mittelzahlen werden zu jeniger Zeit die beyden Leitern zusammengesetzt. Ohne die Schöpfung der weichen Leiter *) hätte kein Tonsystem bestehen; weil der vierte Ton in der weichen Leiter z. B. D im weichen Accordschritte sogleich eine grosse Fundte haben muss, diese ist aber a, wie nicht

$$\left.\begin{matrix} a^{1}_{3} \text{ zu } a^{1}_{5} \\ \text{oder } a^{1}_{5} \text{ zu } a^{1}_{3} \end{matrix}\right\} \text{hingegen ist } a^{1}_{3} \text{ eine ächte}$$

$$\begin{matrix} f \\ a \end{matrix}$$

Dritte zu $\begin{matrix} d^{1} \\ f \end{matrix}$

sondern $\begin{matrix} d^{1} \\ f \end{matrix}$ zu a^{1}_{3}. Also leitet die Lehre von der *harmonia praestabilita* (wenn ich so sagen darf), die Hr. K. so meisterhaft ausgeführt hat, zu allen Aufschlüssen. Ohne sie bleibt das Harmonie-System ein finsteres Chaos.

Wenn auch, wie Hr. K. S. 323 anführt, zwey weiche Schlussharmonien z. B. $\begin{matrix} d^{1} \\ f \\ a \end{matrix}$ $\begin{matrix} e^{1} \\ g \\ a \end{matrix}$ dem Chore vorgeschrieben waren: so sang man doch die grosse Dritte cis zum A. Ich habe mir auf meinen Reisen im alten Griechenland Mühe gegeben, die ältesten Kompositionen aufzufinden. Ich untersuchte die Partitur, und da ich mein Befremden den Sängern über den Kontrast zwischen den Noten und ihrer Weise äusserte, gestanden sie mir, dass es *mos Chori*, der einmal angenommene Vortrag des Chors sey, dem Gehöre nach bey dem Schlusse, wenn sie sich schon gewöhnt hätten, alle einstimmig die grosse Dritte zu singen. Hieraus folgt, dass die Natur, die den dritten Klang zuerst harmonischen Accorden zugesellt, auch die Empfindung in das Ohr gelegt hat, und die Sänger bey der Aufführung zwang, dis beyzufügen, was ihnen Dorischen, Phrygischen und Aeolischen Tonarten fehlte.

Was die Einführung des harmonischen oder vierstimmigen Satzes in die Kirche betrifft: so reicht sie sich hier vom Papst Marcellus II. her, als grosser Kenner, die ersten Versuche, die so unanständig waren, nicht billigen und dagegen eben ein Verbot bekannt machen wollte, als *Luigi Prenestini* (*Ludovicus Palestrina*) auftrat, und seine Komposition hören liess, die zugleich zur Erbauung seiner Zeitgenossen eingeführt und seinen Nachkommlingen zum Muster geworden ist.

Ich könnte noch sehr vieles zur Bestätigung dieses für die Musik so wichtigen Satzes d. i. zum Beweis der in der Natur gegründeten Harmonik anführen, z. B. die Orgel in den Schwibbogen des Salomonischen Tempels (auf hebräisch *Magrepha* genannt), die Wind-Orgeln oder Aeolis-Harfen in England, die Hydraulischen Orgeln bey Cicero's Sommerwohnung, dem *Tusculanum*, worauf ich selbst gespielt, weil sie vermittelst allmähliger Verbesserung endlich auch eine Tastatur erhalten u. s. w. Allein es fehlt mir an Zeit, Musse und Beyhülfe von Büchern, die bey einer solchen historisch-kritischen Deduction, besonders wenn es auf die unsichern schwärmerischen Berichte des grauen Alterthums ankommt, unentbehrlich sind. Indessen ist der Satz schon so gründlich, so unwiderspruchlich in Hrn. Musikd. Knechts Abhandlung bewiesen, dass jeder lehrbegierige Leser das Selbstständige der Musik einzusehen und die schwankenden Urtheile über Harmonie zu berichtigen im Stande seyn wird.

Recensionen.

Nouveau Concerto pour le Forte-piano, avec les accompagnements a grand Orchestre, composé et dedié a Mlle Frances Fitz-Gerald, par D. Steibelt. Paris, chez Ployel etc. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es wäre unbillig, ein jedes modernes Konzert nach dem Maasstabe der Mozartschen Meisterstücke in dieser Gattung zu beurtheilen: und doch ist es schwer, diese so musterhafte Behandlung der Konzertstimme sowohl, als auch der mannig-

*) Diese kannten die Bache, Kirnberger und Marpurg nicht. Dies ist kein Grund, oder man zeige mir das Gegentheil, so sie entdeckt, so bewies man es.

tenden Stimmen, zu vergessen. Entschließen muß man sich indessen zu dieser Abstraction, wenn man dem vor uns liegenden Produkte einigermaßen Geschmack abgewinnen will. Hier ist alles blos darauf abgesehen, die Schnelligkeit und Elasticität der Finger in ihrem glänzendsten Lichte zu zeigen, und man muß Hrn. St. die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, daß er diese Absicht völlig nimmer erreicht hat. Sämmtliche Passagen sind brillant, und doch ist keine gerade schwer spielt bey der Exekution. Der erste Satz ist dem Hrn. Verf. vorzüglich gut gerathen. Der zweyte Satz gehört zu den Ritardgeschichte der Komponisten, und will nichts sagen. Das letzte Allegro ist im Pastoralstyl, gefällig, aber nicht bedeutend. Wir empfehlen indessen dieses Konzert mit gutem Gewissen allen Liebhabern und Liebhaberinnen, welche ihre Fertigkeit auf dem Fortepiano öffentlich bewundern lassen wollen.

---

1) *Gesänge am Klavier, in Musik gesetzt und Ihro Durchlaucht, der Erbprinzeß von Anhalt-Dessau unterthänigst zugeeignet, von Friedrich Adolph von Lichtenau.* Bey Mainz in D ***.

2) *Gesänge beym Klavier, in Musik gesetzt von A. Bezzenbergern.* Erstes Heft. (Auf Kosten des Verfassers.) (Pr. 20 Gr.)

Zwey kleine Sammlungen, welche über der Fluth von Liederkompositionen nicht unbemerkt werden sollten, dazu sind sie viel zu sehr von Vortheil auszuzeichnen. Der Verf. der ersten ist ein Liebhaber, welches, so viel wir wissen, mit diesem Werkchen in Publikum debutirt, und gerade mit ebenso der Verf. der zweyten hat schon manches gern Geschenke gelichtet. Die Benennung Gesänge b. M. ist bey beyden bestimmt zu nehmen: denn Lieder, im strengern Sinne des Worts, enthalten beyde Sammlungen nur einige. Die meisten Gesänge beyder sind mehr Cavatinen und zwar die der ersten Sammlung, mehr im declamirenden — viel auf bedeutende Harmonie: die der zweyten, mehr im italienischen Sinne — fast nur auf schöne Melodie zugeschnitten berechnet. Die erste Sammlung enthält 12, meistens ganz durchkomponirte: die zweyte, sieben, gleichfalls meistens ganz durchkomponirte Gesänge. Die Texte der ersten sind bedeutender, als die der zweyten. Das reiche Akkompagnement beyder ist hin und wieder etwas überladen (freylich will man's jetzt so) — und zwar in der ersten Sammlung, mehr in Ansehung der Modulationen, in der zweyten mehr in Ansehung der Figuren. Die Gesänge der ersten Sammlung haben übrigens mehr Originalität, als die der zweyten.

1ste Sammlung. N. 1. ist gut, ohne daß man jedoch sie besonders auszeichnen könnte. Der Verf. setzt hier und in der Folge noch über

---

bis g: man sollte sich dessen doch wohl, womöglich, enthalten, da so viele auch der besten Instrumente fis und g nicht haben — selbst die meisten Steinschen, und die nach ihnen gebauten nicht. No. 2. ist besser, nur gefällt uns der gemeine verbrauchte Klarinetten- und Hornsatz zum Eingangsritornell gar nicht. Der Vers in Mark (S. 4 und 5.) und der Uebergang in Dur neym folgenden Vers thun sehr gute Wirkung. No. 3. ist sehr artig, und gefällt durch seine Einfachheit gewiß weit mehr, als No. 4. mit seiner Manierey des Nachtigallgesanges (S. 9.) unter No. 5. bey seiner allzuvielen Unruhe. Der Verf. hätte, in Ansehung jener Manierey bedenken sollen, daß so Etwas, gerade wenn es gar nachgemacht wird, wie er's vorgeschrieben, komisch, possierlich wird, — was hier dem Zweck gewiß entgegen ist. No. 6. das Gebäude aus D-moll, hat sehr schöne Stellen, verweilt aber so gar viel in ziemlich entlegenen Tonarten, (As dur, F-moll), daß man, wenn es am Ende wieder in D moll übergeht und nur mit 2 Takten darin schließt, gar nicht glaubt nach Hause gekommen zu seyn. Es ist, als wäre das Stück noch nicht aus. Der deutsche Kanon No. 7. und der italienische No. 8. sind sehr gut gearbeitet und nehmen sich gut gesungen, allerliebst aus; allein Stimmen von zwey vollen Oktaven, die dieses wohl schwerlich immer werden werden. Das Heimweh No. 10. ist vortrefflich

aber des figurierten, an sich, gar wacker gearbeiteten Klavierspiels dabey (besonders bey so einfachem naiven Text) ist doch wahrhaftig zu viel. Die zarte Behandlung der Worte in der Singstimme (vorzüglich der Stelle: *Welt, weit, weit, rasch — mit der Zeit.*) zeigt wahrhaftig nicht von des Verf. Beruf zur Komposition für den Gesang, als alle Figuren des Akkompagnements in Zweyunddreysigtheilen und chromatischen Gängen. No. 11. ist gut; doch hätte der Verf., besonders da er das Lied ganz durchkomponiert und überall seinen Text mit so sichtbarem Fleiss behandelt hat, den (S. 21. Z. 7.) nach „grauer" (Nebeldämmerung) einfallenden musikalischen Einschnitt vermeiden sollen. Aus dem einfach, ohne Akkompagnement, dreystimmig gesetzten Lob des Wassers, S. 24., macht vielleicht der Verf. nicht viel: wir haben es aber sehr artig gefunden. Noch besonders zu rühmen ist, vorzüglich bey einem Liebhaber, der durchaus reine Satz und die überall durchblinkenden Spuren bedeutender harmonischer und contrapunktischer Kenntnisse.

Die Sammlung No. 1. ist unbedeutend: die Wiederholung der Worte Z. 1. Takt 7. ist, besonders im zweyten Vers (*auch der Liebe Rosen blühn Einmal nur im Leben*: (Zwischenspiel, dann: *Rosen blühn Einmal nur im Leben*) fehlerhaft. No. 2. ist sehr hübsch; doch ist auch hier die Wiederholung S. 5. Z. 4. nicht glücklich. No. 3. ist brav und hat etwas von dem stürmenden Feuer des Textes, und das Chor fällt schon und zweckmässig ein. Nur sollte das gezierte *Jubiliren* am Schlusse weggeschnitten seyn, es zerstört die Wirkung des Ganzen, und besonders des Chors. Beym Gebrauch kann es leicht weggelassen werden. In No. 4., die eine kleine Scene macht und recht viel Schönes hat, sollte das *Cis*, S. 7. Z. 10 u. 11., nach der musik. Orthographie *Des* heissen, und die durch Einschnitte und Zwischenspiele getrennten Worte: *die aus jenen Reichen steigen* — sind so nicht glücklich behandelt. Wo hat der Geschmack und die musikalische Kultur des Verf. die Folge der ersten zwey Takte des letzten Systems S. 10. in No. 5., welche auch eine kleine Scene macht, ertragen können? S. 12. Z. 3. bis zum *Allegro assai* ist vortrefflich behandelt. No. 6. ist dem Ref. das liebste Stück, und drängt sich wohl dem Gefühl eines jeden, in seiner Wehmuth, auf. Schade, dass auch hier einige Flecken in der Textesbehandlung (S. 14. zweyte Zeile der Singstimme, sollte nicht *sich*, sondern *mein* herausgehoben und scharf accentuirt: Z. 3. der Singst. sollten die Worte: *getroffen von dem Pfeile des Todes*, durchaus nicht so getrennt seyn, wie hier geschehen,) den Aufmerksamen stören! No. 7. ist nicht eben bedeutend, doch ziemlich artig.

Hoffentlich werden beyde Verf. unser langes Verweilen bey ihren Arbeiten und das stückweise Durchgehen derselben für das nehmen, was es ist — für einen Beweis unsrer Achtung gegen sie und ihre Arbeiten.

Nachrichten.

Ueber die Oper Medea, von Cherubini, und deren Aufführung in Berlin.

(Beschluss.)

Der dritte Akt beginnt mit einer Introduction zu D-moll, während welcher der Vorhang aufgeht. Der Himmel ist sehr dunkel, es nähert sich ein Gewitter, dessen Steigen, bis zur furchtbaren Stärke, die Musik ausdrückt. Man sieht unterdessen *Neris* mit den beyden Söhnen der *Medea* erscheinen, welche *Creusen* die ihr zum Hochzeit-Geschenk bestimmte Krone und das verderbliche Gewand überbringen. Das Ungewitter dauert fort: bald darauf sieht man *Medeen* vom Gipfel des Felsens herabsteigen. Dem Felsen gegenüber steht ein Tempel auf einer Anhöhe, dessen Thür offen ist, so dass man in demselben das schwach glimmende Lämpchen sehen kann. *Medea* ist in einen schwarzen, mit silbernen Sternen durchwebten Schleier verhüllt: sie hat ein schwarz und rothes magisches Gewand an — ihre Haare fliegen wild umher — in ihrer Rechten hält sie einen Dolch. Die Introduction währet

so lange, bis sie vom Felsen herabgestiegen, sich vor dem Tempel befindet. Sie erwartet hier *Iasons* Söhne — auch *ihre* — *geliebten* Kinder, und doch von ihr zum Opfer ihrer unersättlichen Rache bestimmt. Sie erscheinen von *Neris* geführt, die lieben Kleinen: sie eilen auf sie zu, bestürmen sie mit zärtlichen Liebkosungen: zärtliche Muttergefühle verdrängen auf eine — nur zu kurze Zeit jede andere Empfindung bey *Medea* — der Dolch entsinkt ihrer Hand. Den Kampf dieser Neigung, die schnell wechselnden Affecte, drückt vortrefflich die jetzt folgende *Aria Medeens* aus:

O! mich verzehrt ein innres Feuer!
Mich durchglüht ein Gefühl der Wuth!
Geliebte Söhne! Ihr seyd mir theuer!
Doch — macht mich Wuth zum Ungeheuer!
Mein Gram erblickt in Euch nur Iasons frohe
Brut u. s. w.

Neris erzählt jetzt, wie *Creusa* das ihr überschickte Kleid beym Aufgang der Sonne anlegt, und jetzt wahrscheinlich von dem darin vorhergegangenen Gifte verzehrt werde. Sie bittet sie zugleich, in der kurzen Zeit, da sie ihre Kinder noch um sich habe, sich ganz der mütterlichen Zärtlichkeit zu überlassen. *Medea* aber befiehlt *Neris*, die Kinder, wenn sie ihr lieb wären, zu entfernen: denn sie fühle, daß ihre Wuth wiederkehre —

Medea. „Ihr Anblick quält mich — entferne sie „von mir — führe sie in diesen Tempel an „den heiligen Altar: erflehe für sie den Schutz „der Götter gegen mich — geh' — verbirg' sie!"

Neris führt die Kleinen in den Tempel und zieht die Thür zu. Es folgt ein *Recitativ* mit *Accompagnement*, worin *Medea* sich endlich zum gewissen Mord ihrer Kinder entschließet. (Mad. Schick zeigte hier besonders in Vortrag, Darstellung der Leidenschaft, Stellung u. s. w. das letzte wünschte Studium, es schien bey ihrem Spiel und Gesang nichts Vollkommneres zu wünschen übrig.) Sie singt:

Arie.

Rächer des Orkus! unerbittliche Rächer!
Es sey aus meiner Brust die Menschlichkeit verbannt!
Weiht diesen Dolch, den mir der Schreck entwand,
Weiht ihn, als Werkzeug der Wuth,
In seiner Kinder Blut.
Dem Verbrecher! u. s. w.

Mit lautem Klaggeschrey fällt folgendes Chor hinter der Scene ein:

Ach! Liege! steht uns bey!
Ihr Götter! rächt Creusen!

Medea. Verzweifelndes Geschrey!
Die Zeit der Rache naht!

Iason. O Creusa! du stirbst! welche Qual, die mir droht!

Chor. Schmettert den Strahl der Rache! Ihr Götter, rächt Creusen!

Das Ganze ist von furchterlich-schöner Wirkung. *Medeens* Wuth erreicht jetzt den höchsten Gipfel — sie lechzet nach Kindermord!

Recitativ mit Akkomp.

Medea. Du jammerst um dein Weib? Verräther! um dies allein?
Ha deine Söhne stirbst! — sie sind in *meinen* Händen!
Für sie gerieth der Anblick unter Pein!
Noch weißt du nicht, wo sich Medeens Plane enden!

Einen starkern Eindruck aber hat keine Musik auf mich gemacht, als folgende *Arie*, so wie sie von unserer, in dieser Partie gewiß *unübertroffenen* Schik, mit gleichsam von Wuth erstarrter Stimme, vorgetragen wird:

Fort! ohne Zagen! rasch hinein!
Der Triumph meines Grimms erwache!
Kommt jetzt! eilt vorn!
Und weiht meine Opfer der Rache!

Medea eilt mit gezücktem Dolch in den Tempel: gleich darauf stürzen *Iason* und sein Gefolge in Verwirrung auf die Bühne:

Chor. O! rettet den Verrath!
Leuchtet ihn, ihr Götter!

Neris eilt aus dem Tempel auf *Jason* zu, athemlos und kaum der Sprache fahig:

O mein Furst! deine Gattin! — —

Jason. Fahre fort —

Neris. Hier im Tempel — wilden Muthes — Eben jezt —

Jason. O Geschick! — sprich das Wort!

Neris. Sie lechzet wuthend dort Nach deiner Kinder Mord!

Ein Ausruf Aller *zugleich*, bezeichnet das Staunen des Volks, den Schreck *Jasons*:

O Zeus! die Mörd'rin eignen Blutes!

Jason. Ihr Götter! hemmt durch mich diesen gräßlichen Mord!

Er waffnet sich schnell und eilt mit dem Volke dem Tempel zu: indem erscheint *Medea*, den blut'gen Dolch in ihrer Rechten, in der Thür des Tempels, von den 3 *Eumeniden* umgeben. *Jason* erstarrt, das Volk weicht vor Schrecken zurück — eine schreckliche Pause —!

Medea. Erstarre! und sieh Medeen, der Rache Geweihte!

Jason. Verruchte! — meine Kinder! —

Medea. Sie stürzten, wie mein Bruder.

Recit. Hinweg! nach Colchos, flieh mit ratlosem Ruder! Flieh von Küste zu Küste, verwaist, zum Gram verdammt!

Ueberall von der Gluth meiner Rachsucht umflammt! Triumphierenden Muths schweb' ich fort durch die Luft. Noch unbewußt, wohin mich mein Verhängniß ruft! Bald aber ruf ich Dich, dich treuvergeßnen Gatten Zum Acheron hinab; hinab in's Reich der Schatten!

Ein Wink von ihr und ein Wagen, mit feuerspeyenden Drachen bespannt, kommt hervor, auf welchem sie sich in die Luft erhebt. Von allen Seiten sprühen Flammen: unter dem fürchterlichsten Erdbeben zerfällt Tempel und Pallast in Trümmer und ein verheerender Feuerregen fällt vom Himmel, Während diesen Grauelscenen flieht das bestürzte Volk und mit folgendem Schluß-Chor endigt die Oper:

O Nacht voll Mord!
Die Rachen der Hölle eröffnen sich dort!
Hinweg! nur fort
von diesem Schreckens-Ort.

Kurze Nachricten.

Der berühmte, und jezt wahrscheinlich gröfseste Waldhornist in der Welt, Herr Punto, (ein Böhme von Geburt, sein eigentlicher Name ist: Stich,) hält sich jezt in Wien auf. Er gab vor kurzem eine musikal. Akademie, in welcher sich vor allem eine Sonate für Fortepiano und Waldhorn, komponirt von Beethoven, und gespielt von diesem und Punto, so auszeichnete und so gefiel, daß, trotz der neuen Theaterordnung, welche das *Da Capo* und laute Applaudiren im Hoftheater untersagt, die Virtuosen dennoch durch sehr lauten Beyfall bewogen wurden, sie, als sie am Ende war, wieder von vorn anzufangen und nochmals durchzuspielen. — In Dessau hat der Herr von Lichtenstein, der es sich zum Beruf macht, weniger bekannte, aber ausgezeichnet gute Opern in- und ausländischer Komponisten bekannter zu machen, seit kurzem vornehmlich zwey derselben auf's Theater gebracht: *Ritter Palmer*, mit Musik von Bruni, und *Lodoiska* von Cherubini. Beyde wurden mit der gröfsten Anstrengung und dem allgemeinsten vollesten Beyfall gegeben. In die erste wurde ein vom Herrn Musikdirektor Weber in Berlin komponirtes Quartett eingelegt, das vortrefflich war, und nach seiner Oper *Mudarra*, welche in Berlin mit viel Beyfall ist gegeben worden und bald in Dessau gegeben werden wird, begierig macht. Mit Erkenntlichkeit nahmen alle Verständige im Publikum besonders auch das Bestreben verschiedener Mitglieder des Personales, einige, auch in dieser Zeitung gerügte Fehler nach aller Möglichkeit zu verbessern, auf: welche Erkenntlichkeit denn allerdings wieder vortheilhaft und aufmunternd auf die Gesellschaft würkte.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. *N°. XV.* 1800.

Ankündigung.

In der Mayerschen Buchhandlung zu Salzburg ist so wie in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Haydn, J. M., An alle Deutsche. Auf die Heil. Erz-Herzog von Oesterreich, sonstainer Chef der K. K. Armeen. Ein Gesang zu 4 Männer- oder Frauenstimmen mit Begleitung. N. 1. 2 Gr.

— — Willkommen im Grünen, von Voss. 3 Gr.

— — 6 deutsche Canons zu 3 und 5 Singstimmen ohne Begleitung jedes Heft 3 Gr.

Hacker, B., Gesellschaftslieder für 4stimmigen Singe-Chören No. 1. Nähe des Geliebten von Göthe. 4 Gr.

— — — — — — — No. 2. Trinklied *aus der Wein erfreut des Menschen Herz.* 4 Gr.

Diese Gesänge, welche durchaus eine Instrumental-Begleitung vorgetragen werden, empfehlen sich vorzüglich dadurch, dass man sie nicht nur in einem geselligen Zirkel auch unter freyem Himmel, nicht minder auf Spaziergängen in einer stillen Mondnacht gehen lassen kann, sondern auch weil man ohne viele Umstände auch eine ausgesuchte Musik haben kann, welche gewöhnlich Musiken nicht immer der Fall sind. Durch die angenehme Heiterkeit, womit diese Gesänge überall erfüllen haben, wo sie vorgetragen worden sind, empfehlen wir sie jedem Freund solcher Lieder.

Erklärung.

Aus Gründen, die mehr auf Seiten des Herrn K. M. Himmel und sein Publikum fallen, als dass ich etwa eine Art von Satisfaktion darin suchen sollte, die ich weder für meine Person, noch in Bezug auf eine Institution, die etwa von mir wäre oder nicht wäre, zu [illegible] Bedürfniss d[illegible] [illegible] [illegible] [

Gebauer, 3 Quatuors concertants pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson Op. 20. pl. 2 Thlr. 16 Gr.

Steibelt, Sonate à Deux Pianof. Op. 26. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates pour le Forté-Piano avec Accompagnement de Violon ad Libitum Op. 37. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

Tapray, Sonate à quatre mains pour le Piano-Forte Op. 23. pl. 1 Thlr. 4 Gr.

George, Six Airs varies pour le Violon avec Accompagnement d'un Violon, 1er Oeuvre Posthume pl. 1 Thlr. 12 Gr.

Vanderhagen, Six Duos concertants d'une Exécution facile pour 2 Clarinettes Op. 54. pl. 2 Thlr.

Steibelt, 3 Sonates pour le Forte-Piano avec Accompagnement de Flûte ou de Violon. Op. 59. pl. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Concerto pour le Forté-Piano avec les Accompagnements à grand Orchestre Op. 55. pl. 2 Thlr. 16 Gr.

Mouzin, Concerto pour Clarinette principale, 2 Violons, Alto et Basse, 2 Oboe et 2 Cors. Op. 1. pl. 1 Thlr. 12 Gr.

Koszeluch, 3 Sonates à quatre Mains Op. 47. pl. 2 Thlr.

Gamme du Hautbois. pl. 12 Gr.

— — pour la Clarinette. pl. 8 Gr.

— — pour le Basson. pl. 16 Gr.

— — pour la Flûte. pl. 8 Gr.

— — du Flageolet. pl. 16 Gr.

Pleyel, J., portrait, 16 Gr.

Wranitzky, Sinfonie à grand Orchestre Op. 35. Liv. 1. 2. 3. ae. à 2 Thlr.

— — Sinfonie bey der Vermählung des Erzherzogs Joseph und der Grossfurstin Alexandra Paulowna, Op. 36. ae. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Sinfonie bey der Vermählung des Grafen Esterhazy mit der Marquise de Roisin. Op. 37. ae. 2 Thlr. 4 Gr.

Rosenberger, 12 Pieces tirées de l'Opéra: das unterbrochene Opferfest, pour le Piano-Forte avec Violon ad lib. ae. 1 Thlr.

Haydn, Sinfonie arrangée pour le Clavecin avec Violon et Violoncelle. Liv. p. Dames Liv. 40. 41. 42. 44. 45. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.

Wittassek, Rondo pour le Pianoforte. J. d. Mus. No. 105. ae. 8 Gr.

Bruni, Cinquante Etudes pour le Violon. ae. 3 Thlr.

Gyrowetz, 3 Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle Op. 42. ae. 2 Thlr.

— — Divertissement pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 43. ae. 1 Thlr.

Kotzeluch, 3 Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 42. ae. 2 Thlr.

Barmann, 3 Duos pour Violon et Viola. Op. 6. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

André, Neue Theatergesänge 142 Thl. ae. 1 Thlr.

Wranitzky, 2 Sonates pour le Violon avec Accomp. de Basse. Op. 6. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

Viotti, 3 Duos concertants pour 2 Violons Op. 28. Liv. 1. 2. ae. à 1 Thlr. 16 Gr.

Krommer, Concertino a Flauto, Oboe, Violino, 2 Violes, 2 Corni, Violoncello e Basso Op. 18. ae. 1 Thlr. 12 Gr.

Stumpf, 12 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opéra Titus, ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Winter, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Das Labyrinth. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle Op. 77. ae. 2 Thlr.

Gyrowetz, petites Airs et Rondos à l'usage des Commençans arrangés pour le Pianoforte avec Violon ad lib. par André Liv. 3. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Gleissner, 20 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opéra: Das Labyrinth. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmeister, Sonate pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 60. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 32 Variations pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 57. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Hooke, Concert pour Violoncel principal avec Accomp. de plusieurs Instruments. Op. 1. bh. 1 Thlr. 8 Gr.

Saal, 25 Stücke für die Harfe ohne Pedal. bh. 1 Thlr. 16 Gr.

Schall, 3 Duos concertants pour deux Violons. bh. 1 Thlr. 4 Gr.

Journal de Musique tiré des meilleurs Opéras françois et allemands. Cah. 3. bh. 6 Gr.

Kospoth, Arie aus dem Irrwitzh: zu Steffen sprach im Traume. bh. 4 Gr.

Schiller, Ode an die Freude, von 14 Componisten. bh. 16 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Julius Nº. 41. 1800.

Abhandlung.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

I. *Physiologie und Behandlung der Singstimme im gesunden Zustande.*

Die Singstimme ist ein Prärogativ der Menschheit, ein Dokument ihrer Verwandschaft mit Geschopfen hoherer Art, denen man den Namen *der Geister* zu geben pflegt. *Sprache* hat der Mensch mit den Thieren gemein: denn beynahe jedes Thier spricht eine dem Ausdruck seiner Empfindungen und Bedurfnisse angepaßte Sprache: Pfeifen, Schmettern, Gurgeln, Drohnen, Zirpen, Summen, Quieken, Locken, Rufen, sind Modifikationen von Tonen, die der geflügelten Thierklasse gewohnlich sind. Wenn man von Vogelgesang redet, so ist dies — den sogenannten Gesang der Nachtigall, als den mannichfaltigsten unter allen, nicht ausgeschlossen — blos eine poetische Floskel, ein Compliment, welches man diesen groſsen und kleinen Pfeifern und Schreiern macht. Denn Singen — das heiſst: mit ausgesprochenen Sylben und Worten, oder mit artikulirten Tonen, Tone verbinden, welche nicht artikulirt, aber in ihren Verhaltnissen, Verbindungen und Fortschreitungen einer mathematischen Darstellung und Berechnung fähig sind — dies kann nur der Mensch. Denn Singen ist eben so sehr Sache der Vernunft, als es Sache der Sinnlichkeit und ihrer Werkzeuge ist: ja in gewissem Betrachte jenes noch mehr, weil die Bildung der Laute, worinn das Singen

besteht, einer Berichtigung, Vergleichung und Verbindung bedarf, die sich ohne Concurrenz der Vernunft gar nicht gedenken laſst.

Einem solchen Gegenstande etwas Zeit, Nachdenken und Papier besonders widmen, wird keiner Entschuldigung bedurfen. Nur hier und da giebt es einen Feind der Musik, eine Ausnahme von der Regel: von einem Feinde des Gesangs habe ich mein Lebtage weder etwas gehört, noch gesehen.

Wenn ich statt einer Abhandlung ein Buch schriebe, und wenn dies Buch Aerzten vorzugsweise bestimmt ware, müſste ich mein Werk mit einer ausfuhrlichen anatomischen Beschreibung der Stimmwerkzeuge beginnen, und alle die Hypothesen auskramen, wodurch die Physiologen sich die Bildung des Gesangs zu erklären gesucht haben. Allein dies ist nicht der Fall: ich rechne auf keinen Arzt, als Leser dieser Abhandlung, er sey denn auch Musikliebhaber: und demnach kann ich es unterlassen, mit so viel Gelehrsamkeit zu paradiren. Einem Musikliebhaber genügt es, zu wissen, daſs die sämmtlichen Organe des Gesanges zusammengenommen sich verhalten, wie die Theile einer Orgel, zum Ganzen derselben: der Thorax stellt das Balghaus vor: die Lungenflügel das Balgwerk: die Luftrohre mit ihren Aesten die Windlade mit ihren Kanalen: der Kehlkopf das Pfeifenwerk: seine Muskeln die Abstracturen: seine Stimmritze die Windladenofnung: der Kehldeckel eine Canceille, die geofnet und geschlossen werden kann: die Nerven die Register: und der Mensch selber wird, um das Bild zu vollenden, den Spieler dieses beliebten Orgelwerks vorstellen. Der Actus der Respiration vergleicht sich mit einem Calcanten. Das Vascularsystem und

Dimensionssystem der Stimmorgane concurrirt sowohl zur Bildung als auch zur Erhaltung der ganzen pneumatischen Maschine.

Die fleissigen und sorgfältigen anatomischen Untersuchungen meines berühmten Universitätsfreundes Sömmerring haben es ausser Streit und Zweifel gesetzt, dass, obschon die Singorgane des Mannes und des Weibes die nämlichen sind, dennoch in ihrer Figur, in ihren Verhältnissen zu einander, in ihrer Grösse und in ihrer, dass ich so rede, Gröbheit und Feinheit, Verschiedenheiten statt finden, die merklich genug sind, um sich sogar durch Zeichnungen andeuten zu lassen. In dem Buche, welches Hildegard von Hohenthal betitelt ist, und worin sein Verfasser so manches gramliche und instructive in ein etwas frivoles Gewand gekleidet hat, um ihm mehr Leser und Leserinnen zu verschaffen, findet man den männlichen und weiblichen Kehlkopf zum Anfang der Luftröhre abgebildet, und ausser Anmerkungen hält es nicht schwer, den gedachten Unterschied herauszufinden.

Eine bekannte Sache, dass der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Singorganen [illegible] der verschiedenen Stimmart des Tenors, des Basses, des Zartheit, Biegsamkeit und Empfindlichkeit der einen und andern.

Natürlich war der gelehrte Streit, welchen [illegible] erhoben, um zu entscheiden, [illegible] sowohl als thierischen Stimmorgane [illegible] Analogie mit einem Saiten- oder Blaseinstrumente hätten? [illegible] nicht ohne Grund antworten: [illegible] dergleichen Aehnlichkeit statt finden, [illegible] nicht ein Instrument eigener Art [illegible], man lieber sagen machte, [illegible] Saitenwerk und Blaseinstrument [illegible] oder die Saiten mit einem gefurchten [illegible] anzuschlagen, sie seyen ein *lebendiges Aeolsharfchen*.

So wie auch die Stimmorgane mit einem Orgelwerke [illegible] lassen, so kann das Singen [illegible] als eine mit dem Orgelspiel [illegible] che Sache gedacht werden. Gleichwie die Function des Calcanten in seinem Balgwerke dem Spiel des Organisten vorangehen und ihm in der Folge assistiren muss, also muss auch dem Singen der Act der Respiration vorangehen und sein beständiger Begleiter seyn. Die verschiedene Art des Oeffnens und Schliessens der Stimmritze durch den Kehldeckel macht den Unterschied zwischen Athmen und Schweigen, Athmen und Sprechen, Athmen und Singen aus. Wer sich selbst in diesen drey Functionen beobachtet, wird sich von dem Dasein dieses Unterschiedes leicht überzeugen, aber auch nicht in den Stand kommen, diesen Unterschied deutlich zu beschreiben.

Sowohl die Eindruckempfänglichkeit der Stimmwerkzeuge gegen den Reiz der aus der Lunge zu ihnen gelangenden ausgeathmeten Luft, als die Verschiedenheit dieses Reizes selbst, die sich auf die eigenthümliche Beschaffenheit, die Menge, die Schnelligkeit und Langsamkeit des Antrittes und Austrittes dieser Luft gründet, bildet die Verschiedenheit der Töne, aus welchen der Gesang besteht. Das Regieren, Accentuiren, Temperiren, Schwächen, Verstärken und nach Zeitmasse Abmessen dieser Töne, ist nicht das Werk der leblosen Maschine, sondern des denkenden Wesens, welches in sie eingreift. Daraus ergiebt sich von selbst, dass man die instrumentmässige Intonation des Tones seinem Gesang, wenn [illegible] Kunstgenuss gewähren sollte, [illegible] Abhandlung [illegible]

Der [illegible] der Lunge [illegible] generwerkzeuge. Die Lunge [illegible] der Mundhöhle [illegible] der Oeffnung [illegible] Verschlusses [illegible] das einzige [illegible] gans [illegible] Singorgane [illegible] Die Schwingung [illegible] gleichen Zweck [illegible] der Gemmen als [illegible] Zungenwurzel und der ganze [illegible] Lippen als das

Labium einer Orgelpfeife: die Zungenspitze als das Zungenstein an einem Schnarrwerke; und endlich die Zähne als der Ausschnitt einer Pfeife, als Zug zum Flötenwerke oder Schnarrwerke gehören. Ohne diese simultane und zwar instinctmäßige, aber doch gewissen Regeln untergeordnete Concurrenz aller dieser Theile kann man zwar Heulen, Schreien, Plärren — aber nicht Singen.

Das Pfeifen unterscheidet sich vom Singen wesentlich dadurch, daſs bey ihm zwar alle Organe und andere Theile des Kopfes, welche zur Bildung eines musikalischen Tons einander Hulfe leisten müssen, in einer dem Singen analogen Thätigkeit sind, daſs aber nicht zugleich ein artikulirter, oder mit andern Worten, ein gesprochener Ton sich zu hören giebt *).

Die Fähigkeit zu singen beruhet bekanntlich nicht allein auf der Configuration und Thätigkeit der eigentlichen Singorgane und zum Gesang beytragenden andern erwähnten Theile, sondern auch auf dem Gehore. Musikalisches Gehor nennt man ein solches, welches die Sensation, die ihm eine auf gewisse Regeln gegründete Tonfolge, mit andern Worten, eine *Melodie* und *Harmonie*, erweckt, mit Precision auffassen, mit Treue dem innern Sinn überliefern, und mit Sorgfalt darüber wachen kann, daſs jene Regeln der Tonfolge bey m Singen nicht übertreten werden. Musikalisches Gehor ist zum guten Instrumentspielen nicht allezeit unerlaſsliches Bedingniſs. Pater Hulstetter in *Ammerbach* spielte [illegible], ehe er taub geworden war, die Orgel auch sehr schön, wie sonst; aber zum richtigen Singen ist musikalisches Gehor unentbehrlich. Mit ihm geht die Fähigkeit des musikalischen Gesanges nie allmählich zugleich verloren. Ein Taber kann schreien, aber gewiſs nicht singen.

Musikalisches Gehor und musikalische Stimme sind Naturgaben, die entwickelt, cultivirt, verbessert, verdorben, verloren, aber nicht ererbt oder erworben werden können. Unmusikalische Kinder musikalischer Eltern, wie auch das Gegentheil, beweisen dies durch Thatsachen. Und so trivial diese Lehrwahrheit auch klingt, so wird sich doch in der Folge zeigen, daſs sie, um des Zusammenhanges im Vortrage willen, nicht hat dürfen verschwiegen oder bloſs stillschweigend vorausgesetzt werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

*) Von Kempele in seinem 1792 zu Wien erschienenen *Mécanisme de la Parole* [illegible] *machine parlante* rechnet das Pfeifen mehr unter die Verrichtungen der Zunge, als der Lippen, und zwar nicht mit Unrecht, allein er setzt dabey ausser Augen, daſs die Singorgane nicht ohne Antheil bey dieser Function seyn können, weil ohne ihren Beytritt sich gar keine musikalische Tonbildung denken läſst. So viel unter und artiges von der Stimme überhaupt in diesem Werkchen vorkömmt, so ist doch das meiste auf die Lehre von der Singstimme nicht ganz anwendbar. Z. B. Niemand wird dem Verf. beypflichten, wenn er behauptet, die Zackpfeife sey unter allen Blasinstrumenten am geschicktesten, die menschliche Singstimme nachzuahmen. Sonderlich ist übrigens seine Vergleichung einiger üblichen Blasinstrumente mit der menschlichen Singstimme [illegible] er beym Waldhorn und der Trompete, daſs die Lippen des Blasenden die Stimmritze, das Mundstück den Kehlkopf und das übrige vom Instrument den Mund vorstelle. Beym Clarinett und Fagott aber [illegible] rungs- die Sache umgekehrt, so daſs die Mundstücke *Stimmritze* und *Rohr* in der musikalischen [illegible] der Stimmritze und der Mund des Blasenden zum Kehlkopfe werden. Daſs es [illegible] die beym Trompeten- [illegible] dem Instrument gleichsam [illegible] darin übrigens, daſs diese Töne nicht musikalischer Art sind. Nicht minder stimmt er mit [illegible] mit vibrire, und zwar von der Luft in Vibration gesetzt werde, nicht aber dieselbe durch [illegible] Werk nicht selbst eine Hand haben könne, und doch zeigte Kempele davon zu haben wünsche, [illegible] einige nach, welche man in der [illegible] A. L. Z. 1792. No. 209. bemerket.

No. 1. *Kyrie*; Adagio, G dur. Eine, nur zwey Zeilen lange Einleitung, in sanftem Gesange, in welchem auch *Einmal Christe eleison* ausgesprochen wird. Diese Einleitung endiget auf der Dominante mit starkem Accord. Hieran schliesst sich ein ziemlich rasches Allegro, *Kyrie eleison*, (*Christe* — wird nicht wieder erwähnt,) ein Fugenthema, das eben so faslich, als gründlich, ohne Abweichung durchgeführet, besonders aber von der Verkürzung und Engführung an den Kenner gewiss interessiren wird. Das Thema selbst ist übrigens nicht ungewöhnlich und für die fugirte Bearbeitung nicht schwierig:

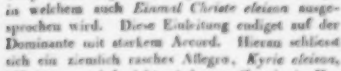

Der Satz ist nicht zu lang und macht seinen ordentlichen Schluss, doch abgebrochen; nun sind *drittehalb Takte* Generalpause verzeichnet, und hierauf beschliessen die Singstimmen allein mit dem Accord in grossen Noten. Ob manche Durchgänge, ob auch S. 6:

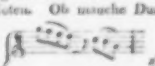

absichtlich so geschrieben sind, und wären sie es, wie sie zu rechtfertigen: das wird der Hr. Verf. am besten sagen können. — Diese No. ist blos mit dem Quartett begleitet, und selbst die Orgel ausdrücklich untersagt. Sollte es nicht gut gewesen seyn, diese wenigstens da eintreten zu lassen, wo die Singstimmen das Fugenthema zum erstenmal *Forte* vortragen?

No. 2. *Gloria*, Allegro con fuoco, D dur, und mit allen, auf dem Titel angezeigten Instrumenten bestellt. Nach kurzer, kräftiger Einleitung, sprechen die Sänger eben so das: *Gloria in excelsis Deo*, aus, et *in terra pax hominibus bonae voluntatis*, ist hier ganz weggelassen, so wie gleich darauf: *benedicimus*.

Es sey bey dieser Gelegenheit erlaubt, einige Fragen an den Hrn. Verf. zu thun, die sich zwar auf diese Stelle, noch mehr aber auf ähnliche später folgende beziehen, welche dann in dieser Anzeige zwar bemerkt, weniger aber, in Beziehung auf diese Fragen, keine weitern Betrachtungen angestellt werden sollen. — Darf man mit kirchlich naturisirten, allen Gemeinden seit Jahrhunderten bekannten, schon durch ihr Alter, jedem Einzelnen von Kindheit an theuren Gebrauch geweihten, geheiligten Worten so willkürlich verfahren? und wenn man es gesetzlich darf: ist es gut, wenn, eben als selbstständig anerkannte Männer alles thun, was sie gesetzlich dürfen? ich will sagen: alles, wozu kein ausdrücklicher Gesetz sie verbindet. Vielleicht ist aber, was durch solch willkürliches Verfahren hervorgebracht wird, an sich gut; wenigstens besser, als das bisher Gewohnte; zum allerwenigsten, nicht mangelhafter! Da frage ich denn fort zu fragen: Sind nicht eben jene Worte: *Gloria — collaudatis*, als die hinzugefügte Begründung des neugeborenen Heilands, offenbar darum aufgenommen und eingeflochten, dass die frohe Erinnerung an dies Ereigniss, als die erste Bedingung allen Christenthums und seines Segens, bey jedem feyerlichem Gottesdienste von neuem angefrischt, und damit der Andächtige erbauet, ermuthiget, getröstet werde — welche Wirkung denn auch durch das unmittelbar folgende: *Laudamus te* etc. vorausgesetzt, und so im Namen der Gemeinde ausgesprochen wird? ja, sollten wir nicht eben jene weggelassenen Worte vom innern und äussern Frieden auf Erden, eben jetzt, als Gebet um so lebendiger anstimmen, als Verheissung um so denklicher erweisen? *Ich frage!* Zwar am Ende, nachdem alle Worte des *Gloria*, so — abgekürzt, wie sie zugleich angegeben werden sollen, schnell ausgesprochen sind und nun immerfort *Gloria in excelsis* angestimmt wird: da sind auch jene Worte einigermassen eingeschoben — weshalb denn auch diese Bedenken noch mehr auf mehre der später folgenden Stellen passen, wo nicht wenige ganze Sätze gestrichen angezeichnet sind, so dass ihrer nirgends einige Erwähnung geschiehet: aber auch bey jener Procedur frage ich, ob sie gut, ob sie besser, als die gewöhnliche, ob sie wol gar die beste ist; und bin gewiss, es möchte den Hrn. Verf. eine ganz besondere Ansicht und Absicht geleitet haben, welche aber zu erkennen, es dem Rec. nur an Scharfsinn und Divinationsgabe gebricht, die Er hinzugen ohne Zweifel zu rechtfertigen wissen wird.

Folgende Worte nun hat es dem Hrn. Verf. von allen den bekannten kirchlichen, nach dem

Gloria, beyzubehalten gefallen: *Laudamus te, adoramus, glorificamus te! Domine Deus pater, Domine fili, agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis! quoniam tu solus sanctus, tu solus altissimus, cum sancto spiritu.* Alle diese Worte werden in Eins fort, fast ohne alle Wiederholung, in gleichem, sehr lebhaftem Tempo, auch mit solchen brillanten harmonischen Inversionen ausgesprochen, (besonders S. 15, wo der Satz einen vollständigen Schluss in A dur gemacht hatte, und nun, *forte*, *unisono* durch alle

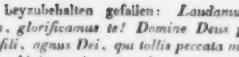

Stimmen: in F dur, und

zwar nicht zum Eintritt eines neuen Satzes jener Worte, sondern nur mit Wiederholung der so eben in A dur ausgesprochenen, fortläuft,) wie alles dies in den Kirchen gewiss nichts weniger, als gewöhnlich ist, und auffallen nicht ermangeln wird, mag dies letzte nun des Hrn. Verfs eigentliche Absicht seyn, oder nicht. Durch solche contracte Stellung ist es denn auch möglich geworden, diesen ganzen zweyten Haupttheil der Missa in acht — ich sage: in acht Zeilen, Hochfolio, zu absolviren. Die damit gewonnene Zeit benutzt nun der Hr. Verf., sich auf ganz eigene, sehr glänzende Art, künstlerisch frey genug, zu ergehen. Er giebt uns nämlich noch, und zwar auf *vierzehn* Zeilen, einen besondern, erst fugirten, dann frey ausgehenden, überaus brillanten, und auch noch mit ganz besondern Bravour-Effecten bereicherten Satz, zu welchem er, wie schon erwähnt, die Worte: *Gloria in excelsis* etc. wieder zurücknimmt, und ihnen das *Amen* anschliesst. Gleich der Eintritt, und die Vorbereitung dieses Satzes hat etwas ganz Eigenes. Es war in A dur mit allen Stimmen, ausser dem Alt, geschlossen worden; nun nimmt dieser ganz allein, blos von der Viola unterstützt, das *Gloria* folgendermassen auf, wozu die Pauke *solo*

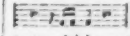

anschlägt; die andern Stimmen treten gleichergestalt, jede von ihrem Begleiter im Quartett unterstützt, und von der Pauke angeschlagen, dazu: und dieses, gewissermassen eine Fanfare, bildet heraus, nachdem das Orchester eine kleine freye Phrase angegeben, den Anfang des, *forte*, und *noch* etwas geschwinder, (*uno poco più stretto*) einfallenden fugirten Satzes:

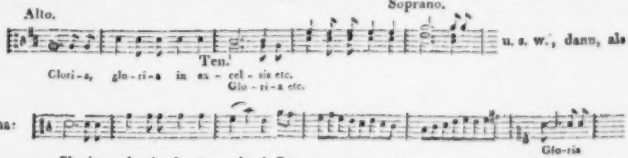

Dieses Thema wird mit vieler Mannigfaltigkeit, unverkennbarer contrapunctischer Gewandtheit, und immer steigendem Feuer so ausgeführt, dass zu dessen langem, überaus rauschendem Schluss selbst Mittel verwendet sind, wie, in *allen* Singstimmen, *unisono*:

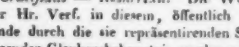

No. 3, *Credo*, bestehet aus drey Sätzen: *Credo — Crucifixus — Resurrexit.* Die Worte, welche der Hr. Verf. in diesem, öffentlich von der Gemeinde durch die sie repräsentirenden Sänger abzulegenden Glaubensbekenntnis weglassen zu dürfen geglaubt hat, sind folgende: (*patrem*) *omnipotentem — visibilium omnium et invisibilium — omnia* (*saecula*) — *Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero; genitum, non factum; consubstantialem patri, per quem omnia facta sunt — et propter nostram salutem — et homo factus est — sub Pontio Pilato — tertia die, secundum scripturas — sedet ad dexteram patris; et iterum* — (statt dieser letzten Worte, der Verbindung wegen: *unde* —) *cum gloria — et vivificantem, qui ex patre filioque procedit — qui locutus est per prophetas — confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum.* — Der Rest ist vertheilt in ein *Allegro* aus A dur, ein *Adagio non troppo* aus A moll, und ein *Allegro vivace*, mit einer noch beträchtlich

beschleunigtern *Stretto*. aus A dur. — Der erste dieser Sätze ist durchgehends in einfachem, aber dabey dennoch mannigfaltigem, und sehr wohlgeordnetem Gesange, den wechselsweise der Chor und einige Solostimmen ausführen, geschrieben: er legt auch im Ausdrucke überall die Sammlung und ruhige Verfassung eines Gemüths dar, das, in Andacht getrost, in innerer Sicherheit zufrieden, seinen Glauben bekennen will. Vielleicht zu absichtlich ist das Abbrechen, mit einer Generalpause, S. 35: aber der neue Eintritt, wie er nun stehet, ist allerdings um so wirksamer. Die hier vom Rec. angedeutete Wirkung dieses, übrigens eben nicht langen Satzes wird aber, wenigstens nach seiner, des Rec., Einsicht und Erfahrung, sicherer erreicht und namhaft verstärkt, wenn das Tempo etwas langsamer genommen wird, als es hier, nicht nur durch das Wort, sondern auch durch die Bestimmung vermittelst des Chronometers angegeben ist. Der Satz ist nur vom Quartett der Saiteninstrumente begleitet, und die Orgel nicht ausdrücklich ausgenommen: sie sollte dies aber, ausser in einigen stärkern Chorstellen, nach des Rec. Meynung, *seyn*: und es sey diesem auch erlaubt, dem Hrn. Verf. eben für diesen Satz von Herzen zu danken, und weit mehr, als für viel Anspruchvolleres, Glänzenderes, und auch Künstlicheres, was vor- und nachher gegeben worden ist. Hierunter gehört aber nicht im Geringsten das folgende *Crucifixus*: ein Satz, der zwar kunstreicher verflochten, aber nicht weniger einfach im Entwurf, und im Ausdruck ebenfalls vollkommen so ist, wie ein Gemüth, das die vorhergegangenen Worte seines Glaubens auf oben bezeichnete Art ausgesprochen hat, nun diese auszusprechen geneigt seyn wird. Nach kurzer, feyerlicher Ankündigung der Instrumente treten die Singstimmen, jede allein, höchstwirksam ein, vereinigen sich dann, wachsen an zwey Stellen bis zum Chore, und bleiben sämmtlich dem schönen Flusse ihres, hier wirklich kirchlichen Gesanges getreu. Nur das Ende siehet wieder etwas wunderlich aus. Der eigentliche, und auch vollständige Schluss, ist, ohne irgend eine Abweichung vom eben Beschriebenen, in A moll. Dann geben die drey hohen Saiteninstrumente allein das blose A mit Zwischenpausen noch zweymal an; hernach eine Generalpause, u. nun der Anruf des Chors: *Et*, nichts weiter, als: *Et* — dessen Accord die vier Saiteninstrumente festhalten, worauf nun alles, was in den am reichsten besetzten Sätzen gesungen, gestrichen, geblasen u. geschlagen wird, auf der Dominante von *A*, *fortissimo*, plötzlich einfällt, *resumiert*. — Hier ist die Stelle: und Jedermann sieht, was das soll:

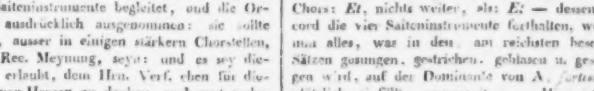

Der Satz gehet aber nicht nach A, sondern sogleich nach E dur, in welcher, und in den darauf bezüglichen Tonarten — betrachtet man den Plan der Harmonie im Ganzen — der Hr. Verf. vielleicht zu viel verweilt, um dann, wo er nach A gehet, das Gefühl der Beruhigung, man sey da zu Hause, vollständig genug zu gewähren. Die Figur, die der Hr. Verf. den Violinen (zuerst bey *unde*) zu dem einfachern Gesange gegeben hat, belebt und ziert diesen, ohne ihn zu verdunkeln oder sonst ihm zu schaden: vielleicht wird man, mit dem Rec., wünschen, sie wäre mehr fortgeführt u. stetiger beybehalten worden. Bey: *qui cum patre* — wird der Gesang eine Zeit lang in einem fugenmässigen Thema, dem ein figurirtes Gegenthema gegeben ist, gleichsam feststehend, und sind diese beyden Themata in der Folge mit Kunst, Beharrlichkeit und Fleis, mit und gegen einander ausgearbeitet. Diese Ausarbeitung derselben bedurfte, um ihre Wirkung zu thun, absichtlicher sogenannter Effectstellen gewis nicht: ja, würde sie, diese Wirkung — dies sey aber, als des Rec. unmassgebliche Meynung, blos gefragt — würde sie, diese Wirkung, nicht ohne solche Effectstellen noch sicherer, und wenigstens für die Andacht ungestörter erreicht haben. Eine dieser Stellen findet sich S. 43 folg.; wo, nachdem schon eine Weile blos die drey hohen Saiteninstrumente, *pianissimo*, (ppp.) ohne allen Bass, um die Singstimmen, die in jenen Thematon sich bewegen, gespielt haben — und zwar zu den Worten: *qui cum patre et filio*

simul adoratur et conglorificatur — nun plötzlich auch diese schweigen, und so die Singstimmen, und zwar im Chor, *forte*, ganz allein ihren Gesang fortsetzen, mit den Worten: *et unam sanctam, catholicam et apostolicam ecclesiam*; nun aber Einer nach dem Andern hinzutritt, alles gesteigert wird, und jetzt, *fortissimo*, die ganze Masse mit der *Stretta* einfällt, und alles heftiger u. immer heftiger fortgetrieben wird. Ob die beym *Amen* aufgefaste und dann bis zu Ende wiederholte Figur:

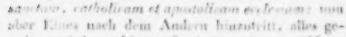

so schnell und *fortissimo* vorgetragen, würdig und der Kirche gemäss sey, sey wieder blos gefragt. —

No. IV. *Sanctus. Andante, quasi Adagio.* in C dur, mit allen Instrumenten besetzt. Auch dieser Satz ist ganz eigen entworfen und vertheilt. Die Chorstimmen, wieder ganz allein, fangen ihn an, einfach, sanft und feyerlich; bald treten dazu die sanftern Instrumente, und die Pauken: (die, nach einer Fermate, *solo* zu wirbeln beginnen — ein Effect, der, nachdem er durch Missbrauch fast widerlich geworden, und überhaupt ja nur ein mechanischer ist, endlich wol von den Componisten wieder beseitigt werden sollte —) und die Sopranstimme, *solo*, bekömmt eine Figur, welche, von Instrumenten wiederholt, zu dem, *fortissimo* eintretenden, *Pleni* — mit imponirender, sehr kräftiger und wiedervoller Figur führt. (Die Worte werden blos einmal, nur *gloria tua* zweymal ausgesprochen.) Auch diese beyden Figuren verschwinden sogleich wieder, und es beginnet, in demselben Tempo, ohne alles Weitere, ein neuer, und zwar ein sehr ausnehmender, zu den Worten: *Benedictus* — vollkommen passender Gesang. Aber auch diese Worte und ihre Musik sind sogleich vorüber und mit anderthalb Zeilen abgefertiget; dagegen fällt wieder, *fortissimo*, die *Stretta* des *Gloria in excelsis* — die Fuge nämlich — ein, und wird zu den wieder herübergenommenen Worten: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua*, denen nun: *Osanna in excelsis* angefügt ist — noch einmal ganz durchgesungen und durchgespielt; nur dass mehrmals die einander correspondirenden Stimmen vertauscht werden, zuthun hier z. B. dem Bass gegeben wird, was dort der Alt, oder dem Tenor, was dort der Sopran hatte; dass die Geltung mancher Noten den ihnen untergelegten Worten gemäss abgeändert ist, und dass die Schlusszeilen hier nicht das sehr Rauschende, wie dort, sondern unerwartet eine sanfte Wendung bekommen, worauf ihnen aber noch unerwarteter sogleich ein noch viel rauschenderer, längerer Schluss, *Presto assai*, gegeben wird, von dessen Bravour-Effectstellen man sich schon daraus einige Vorstellung machen kann, dass die Pauken, immer *fortissimo*, acht Takte lang ununterbrochen

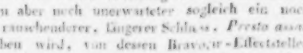

zu machen, und die ersten Violinen von

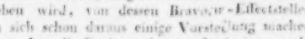

gleichfalls *fortissimo*, in dieser Figur durch den Accord zuzusetzen haben bis zum dreygestrichenen Fis, welches sie nun immer *fortissimo*, fünfthalb Takte lang, zugleich mit dem reinen A, angeben müssen.

No. V. *Agnus Dei. Andante sostenuto*, in G dur, für eine Sopranstimme, mit obligatem Fagott, und Begleitung des Quartetts: ein sanfter, arienmässig behandelter, einem guten Sopran sehr vortheilhafter Gesang. Die Fagottstimme, die, wie die Singstimme, vor allem Wohllaut u. gutes Tragen verlangt, bildet in dem ziemlich langen Ritornell eine melodische Einleitung, schliesst sich dann wohlgefällig zu den Sopran, und beyde werden von der sehr einfachen Begleitung nur unterstützt, nicht gestört oder verdunkelt. Es hat dies etwas sehr Mildes, und dringt gut vorgetragen, an das Herz. Dass die von *oben* Bäxen anzuführende Figur von Zweyunddreyssigtheilen, die zuerst Takt 3 und 4 vorkömmt — auf allen dazu bestimmten Instrumenten so deutlich, so überstimmend und so abgemessen herauskomme, wie es angezeigt, und, da blos die Violinen Viertel *pizzicato* dazu anzuschlagen haben, auch nöthig ist: das ist zu wünschen; so wie auch, dass die, freylich wol von der Guitarre hergenommene, wogend begleitende und oft vorkommende Figur in Sechstoleen, nicht an so viele Lieder erinnere, wo sie gleichfalls angewendet ist. Bey Spielern, wie sie seyn sollen, wird jenes der Fall; und bey Zuhörern, wie sie seyn sollen, wird er dieses nicht seyn. Dass der Satz, der eigentlich S. 77 unten beendigt ist, da nicht endiget — möchte er nun, wie, nach dem Flusse des Gesanges, am natürlichsten scheint, in der Tonica förmlich schliessen, oder, wie hier, auf der Dominante verweilen, oder auch, auf der Grundlage von dieser durch die

Singstimme cadenzirend zum folgenden Allegro überführen: sondern dass er von neuem anhebt: dies darf befremden; noch mehr aber, dass dieses neue Anheben durch eine, eben hier, bey und nach so höchsteinfachem Harmoniegange, gewiss unerwartete, plötzliche Rückung in H moll geschieht, wo denn nun auch, und in der Dominante dieser Tonart, alles verbleibt, sich alles weiter bewegt, und auch schliesst, nur dass die Singstimme noch in freyer Cadenza nachtönt, einen Uebergang bildend, der mehr ein scheinbarer, als wirklicher ist. Bey diesem ganzen Zusatz scheint der Hr. Verf., der gewiss auch der Symmetrie seiner Harmonien überall mächtig ist, und diese Symmetrie überhaupt in Ehren hält, nicht aber als alt verlegenes Kunstgerülle bey Seite geschaft haben will — wieder eine besondere Absicht gehabt zu haben, die der Rec. nur nicht finden kann, da er sich nicht erlauben darf, das blosse Auffallen- und Befremden-Sollen, besonders in diesem andächtigern Satze, als solche Absicht anzunehmen. — An jene Cadenza also schliesst der Solo-Sopran übergehend das Thema des *Dona nobis pacem*, *Allegro*, G dur. Es ist dasselbe Fugenthema, das schon oben zum *Kyrie* gedienet hat, theils mit denselben ausserwesentlichen Abänderungen, welche oben, bey der gleichfalls *à deux mains* eingerichteten Fuge des *Gloria* angeführt worden sind, theils mit wesentlicherer Verschiedenheit, die meistens auf auffallenderes u. schärferes Effectuiren angelegt scheint: dann bekommt das Ganze einen eigenen, neu hinzugesetzten Schluss. Von diesen, allerdings ganz ungewöhnlichen, und besonders in einer Kirche sehr auffallenden Effectstellen wird man sich schon aus folgender Beschreibung vorläufig einen Begriff machen können. Nach der überleitenden Cadenza zum Schluss des *Agnus Dei* giebt jene Eine Sopranstimme das ganze Thema allein, und ohne alle Begleitung, ausser der, des ersten Fagotts mit dem Gegenthema, an. Hernach schweigen diese beyden, und *alles* schweigt, ausser Einer Tenorstimme, die dies Thema wieder *ganz* allein wiederholt und zur Quinte führt: da nimmt es Eine Altstimme auf, und der Tenor bekömmt das Gegenthema; auf jene folgt, wie gewöhnlich, der Sopran, wieder *Solo*, mit dem Hauptthema, der Alt mit dem Gegenthema, und der Tenor schweigt; endlich der Bass, gleichfalls Solo — und noch immer schweigen *alle* Instrumente, dreyzehn Takte lang. Nun treten von diesen mit den Anfangstakten das Thema ein — die erste Violin in der dreygestrichnen Octav, die zweyte mit der Terz ihrer Noten, die Viola mit einem Bass

in der höchsten Höhe 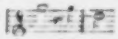 welchen

auch die erste Hoboe und erste Klarinette angeben. Alles Andere schweigt. Dann nehmen die Singstimmen dies auf, setzen hernach die Fuge ein Weilchen fort, unterstützt vom Quartett, ohne Contrabass. Auch dies nimmt wieder ab, bis nichts bleibt, als Tenor und Bass der Singstimmen mit dem Thema, *piano*, unterstützt von den Violen, und den wenigen Grundnoten des Basset, *pizzicato*: aber nun bildet sich aus einigen Noten des Thema eine treibende Figur; mit dieser und gegen diese treten, *crescendo*, die hohen Singstimmen hinzu, desgleichen von den Instrumenten, *crescendo*, immer mehre, und nun mit Eins fällt, *fortissimo*, alles was Chor und Orchester haben, ein, indem der Bass das Thema ausruft. Dies sehr heftige *fortissimo* aller Kehlen und Instrumente, wo sogar die Soprane, vielfach unterstützt, auf diese Weise:

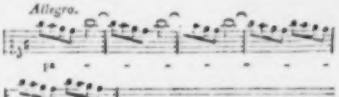

zum Erlöser um Seelenfrieden beten — fällt, unmittelbar mit den hier angeführten Noten in ein kurzes *Andante*, wo alles wieder, *decrescendo*, verhallet, ausser den Singstimmen, die, nachdem sie wieder ohne alle Begleitung, einen sanften Gesang geführet, im Wechsel mit den hinzutretenden sanftern Blasinstrumenten, den vollständigen, absterbenden Schluss machen, bey welchem sich nur noch der Solosopran, während die Chorsänger, *pianissimo*, im Grundaccord verbleiben, also aufschwingt:

Damit dies Werk auch in solchen Kirchen, wo die lateinischen kirchlichen Worte nicht üblich, und in Concerten, wo sie nicht willkommen

sind, aufgeführt werden könne, ist ihm, wie auch der Titel angiebt, zugleich ein deutscher Text untergelegt, und so, dass jede der fünf Hauptnummern eine Hymne oder kurze Cantate ausmacht. Es ist gewiss schwer, sehr schwer, eben für die höchst einfachen, durch Jahrhunderte autorisirten, und bey der musikal. Bearbeitung in ihren kurzen Sätzen meistens oft wiederholten Worte eben der *Missa*, einen guten und in jeder Hinsicht gleichfalls angemessenen deutschen Text zu finden. (Beym *Te Deum* möchte es leichter, und beym *Requiem* noch leichter seyn, obgleich darum noch nicht leicht.) Der Rec., als Musiker, kann über den, hier untergelegten deutschen Text weiter nichts sagen, als: er widerspricht wenigstens dem Ausdruck der Musik nicht, wenn auch manche Stellen demselben nicht nahe kommen — wie z. B. gleich in No. 1, das: O sende Trost unter die Figur:

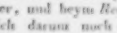

Allegro zu singen; und den Noten, der Geltung und Stellung nach, ist er sehr gut angepasst, so dass seine Anwendung den Sängern nirgends Anstoss oder Zweifel giebt, wenn er sich auch hin und wieder etwas schwer ausspricht. Um von der Art des Dichters einigen Begriff zu geben, mögen die Worte der zweyten Hymne, des *Gloria*, hier stehen: „Preis dir, Allerhöchster, in Ewigkeit! Preis, o Vater, dir! Dich, Schöpfer der Welten, anbetend, knien wir hier! O gieb den armen Menschen Frieden und Ruhe auf der Weinen Erde! Dir allein sey Preis, Lob und Dank in Ewigkeit! Dir töne Lobgesang auf deinem Throne! Ewig, ewig! Amen!" —

Die Pactirer ist schön, und zum Bewundern correct gestochen. Es ist derselben, Zeile auf Zeile, ein Klavierauszug beygesetzt, welcher, ohne Zweifel vom Hrn. Verf. selbst, mit vieler Sorgfalt, nicht sowol eingerichtet ist, um überall das Wesentlichste des Ganzen zu enthalten und zusammengedrängt vor Augen zu legen, als vielmehr recht eigentlich zur Begleitung der Singstimmen beym Pianoforte, mithin obligat und abweichend, wo das Orchester obligat ist und abweicht, auch mit den kleinen Abänderungen, die nöthig waren, um bey besondern Effecten einzelner Instrumente etwas gewissermassen Aehnliches im Effecte auf dem Pianoforte hervorzubringen u. dgl. m.

Was die Ausführbarkeit anlangt, so wird zwar ein tüchtiger und fester Chor und ein dergleichen Orchester verlangt: diese aber werden nichts sehr schwierig finden. Im Solagesange ist nur die erste Sopranpartie in einigen Sätzen hervorstechend und verlangt einen höher und feiner ausgebildeten Sänger.

Nachrichten.

Dresden. (Fortsetzung aus der 42sten No.) Am 21sten hatte auch das Publicum das Vergnügen, Mad. Catalani in einem Concerte im Saale des Hotel de Pologne zu hören: und, wie vielen über sie schon ausgesprochen worden, so wird es doch auch uns erlaubt seyn, ohne die mindeste Parteylichkeit für oder wider sie selbst, oder ihre Beurtheiler, unsere Meynung, so kurz und so bündig, als wir vermögen, hier niederzulegen. Wenn wir aber doch auf eine hier in Dresden gedruckte Beurtheilung Rücksicht nehmen: so geschiehet das nur, weil sie es uns erleichtert, unser eigenes Urtheil bestimmter abzufassen.

Es ist gesagt worden: die Stimme der Mad. C. sey „Castraten ähnlich." Eben dies ganz und gar nicht: sowol in der Beschaffenheit (Eigenthümlichkeit) des Tons überhaupt, als in den Verhältnissen der einzelnen Töne gegen einander, was Stärke, Intonation, Gleichförmigkeit, Glanz und Zartheit betrifft. Man hat die Stimme der Mad. C. mit der, des hiesigen, allerdings ausgezeichneten Sopranisten, Hrn. Sassaroli, (und zwar zu seinem Vortheil) verglichen: man untersuche beyde Stimmen nur z. B. nach dieser Seite, in richtiger Proportion und Temperatur:

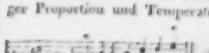

und man wird den

Unterschied in Absicht der einzelnen Töne leicht finden; der, des Tons im Allgemeinen, lässt sich nicht in Worten oder Noten nachweisen, wird aber desto leichter vom äussern und innern Sinn empfunden. — Dem Umfange nach, wird Mad. C. den ehemals hier angestellten ausgezeichneten Sängerinnen, Allegranti und Häser, weit nachgesetzt: und, zählt man blos die Töne, mit vollkommenem Grunde: aber die Töne der ersten dieser Sängerinnen waren nur in der hohen Region stark und voll, in der Tiefe schwach, so

wie die liebliche Höhe die Schwäche ihrer mittlern Töne auch durch viele Kunst nicht ganz verdecken konnte: dagegen sind alle, der Mad. C. natürlichen Töne (obschon diese nur eine Decimaquinta oder Decimasexta umfassen) in jeder Hinsicht vollkommen. In dieser Hinsicht dürfte sie nur mit der Mara, Gabrieli und Billington, in den besten Zeiten dieser, zu vergleichen seyn.

Ueber die Ausbildung der Naturgaben der Mad. C. unterzeichnen wir, was in folgenden Sätzen angedeutet ist: „man kann nicht läugnen, dass Mad. C. eine schöne, angenannte grosse Manier, eine zum Bewundern sichere Intonation im Treffen entlegener Intervalle, eine erstaunliche Beweglichkeit und Biegsamkeit in Passagen und Coloraturen hinauf und herunter besitze. Die höchstwichtigen Erfordernisse der ältern Schule, das Hervorbringen, Halten und Beendigen des Tones, hat sie vollkommen in ihrer Gewalt. Ihr Triller im Register der Kopfstimme ist rund und angenehm." — —

In dem bald darauf Folgenden wird der Mad. C., was dem Vorhergehenden, zugestanden, dass sie „den Namen einer grossen Sängerin vollkommen verdiene": dann der, einer Künstlerin, abgesprochen; wobey viel Kränkendes, und nicht für Mad. C. allein, sondern auch für Andere, (namentlich von der „Geistlosigkeit der neuern Italiener") mitunter läuft — was billigen und rechtfertigen mag, wer es kann. Dem Vorwurf aber, dass Mad. C. sich „harmonisch-unrichtige Cadenzen" erlaubt habe, muss der Musiker zu widersprechen sich zur Pflicht machen, denn er ist ungegründet; so wie auch Einiges von dem, was auf die oben angeführte Stelle folgt, auf Missverstand zu beruhen scheint. Jene Kritik nun im Uebrigen der Beurtheilung der Leser überlassend, wollen wir in Darlegung unsers Urtheils fortfahren, und gestehen, dass die Stimme der Mad. C., was ihre Wirkung betrifft, durch die oben angeführten Vorzüge, im Grossen und Starken imponirend und mächtig, im Gefälligen und Zierlichen sehr einnehmend, in beydem äusserst wohlgefällig, ja, ist man dazu reizbar genug, hinreissend: aber nirgends rührend, in's Herz dringend ist. Ihr Triller ist nicht richtig, denn er ist nur eine besondere Modification Eines Tons, nicht aus zweyen gebildet. Ihre Declamation ist, was es am Orte, kräftig: ihre Schwingung in den Tönen voller Leben und von Dauer, ihre Manieren überraschen oftmals. Ihr Vocalisiren in den Passagen ist aber falsch, weil sie dieselben mit vielen Vocalen füllt, was den Regeln der Kunst zuwider ist; ihre chromatischen Scalen sind vollkommen deutlich und bestimmt: je sie vermag (in Uebergängen u. dgl.) selbst die Laute zwischen halben Tönen, wofür keine Tonzeichen existiren, und wie sie z. B. der Virtuos auf einem Saiteninstrumente bey Uebergängen u. dgl. benutzt, sicher und für ein genugsam gebildetes Ohr bestimmt genug anzugeben. Die schon von Andern bemerkte Verziehung ihres Mundes im Anschlagen an die untere Kinnlade in den Passagen macht auf das Auge der Zuschauer keine gute Wirkung, die sonst durch den vortrefflichen Anstand und alles Aeussere der Sängerin auf eine seltene Weise befriediget wird. Ueber den Geist und Sinn ihres Vortrags im Ganzen, oder was man in gewöhnlicher Rede den eigenen Geschmack eines Virtuosen zu nennen pflegt — darüber sind wir der Meynung des Hrn. Prof. Wendt in Leipzig, wie sich derselbe in dieser Zeitung, No. 34. S. 569. v. Jahr 1816, bey Gelegenheit des damals gegebenen Concerts der Mad. C. in Leipzig, ausführlich ausgesprochen hat, und wie wir zu wiederholen nun nöthig halten. — Mad. C. sang die bekannten, von ihr allerwärts vorgetragenen Stücke: Scene u. Arie, della Tromba, von Puerita: Variationen von Rode: Gebet: Mio ben, per te questi anima, von Guglielmi: und Parrei frenar le lagrime aus der Semiramis von Portogallo. Der Saal war, der hohen Preise ungeachtet, so mit Zuhörern angefüllt, dass mehr als underthalb hundert Personen wieder fortgehen mussten, weil sie keinen Platz fanden. Mad. C. gewann in diesem Concerte über 2000 Thlr.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. Nº. 45. 1818.

Ueber den herrschenden Geschmack, in unsern Concerten italienisch zu singen.

(Zwey Aufsätze, von verschiedenen Orten eingesandt.)

1.

Es ist wol ganz unbestritten, dass die italienische Sprache wegen ihres besondern Wohllauts unter den bekannten lebenden Sprachen beym Gesange im Allgemeinen den Vorzug verdient; und wer wollte es tadeln, wenn grosse deutsche Sänger sie beym Gesange vorziehn, um ihre errungene Fertigkeit in vollem Glanze zu zeigen? Hier ist der italienische Text an seinem Platz und verfehlt seine Wirkung nicht: er hilft dem Sänger die schwierigsten Aufgaben lösen, und die Bewunderung kann dem wahren Künstler um so weniger entstehen.

Anders verhält es sich aber, wenn von jenem herrlichen Genusse, von jener edlen Wirkung der Musik in Verbindung mit Gesang die Rede ist, die nicht blos Bewunderung und Anerkenntnis einer oft nur mechanischen Fertigkeit einflössen, sondern den Zuhörer ergreifen, begeistern, erheben, und in ihm die Gefühle, die der Sänger dem Componisten nachspricht, erwecken soll. Hier verfehlt der Gesang in einer fremden Sprache, wenn auch der italienischen, vor einem deutschen Publicum durchaus seinen Zweck: denn, wie ist es nur möglich, dass das Publicum bey Anhörung einer Singpartie mit italienischem Text, wovon drey Viertheile nicht ein Wort verstehn, den auch der deutsche Sänger oft schlecht ausspricht, dessen Sinn er selbst nicht selten kaum im Allgemeinen kennt — ergriffen und erfreuet werden kann? —

Die Phantasie des Zuhörers kann hier gar nicht entzündet und zu sicherm Zweck geleitet werden; es wird in ihm keine bestimmte Idee, wodurch seine Theilnahme erregt würde, erweckt: und so bleiben auch seine Gefühle, wenn gleich nicht ganz ungerührt, doch dunkel, und es ist einleuchtend, dass in diesem Falle die menschliche Stimme nur dieselbe Wirkung thun kann, wie ein gut gespieltes oder geblasenes Instrument; da sie doch als das Herrlichste in der Musik, bey gefühlvollem Vortrag, hoch über ihnen allen stehen kann und stehen soll.

Eine ganz eigene Erscheinung ist es daher, wenn deutsche Sänger und Sängerinnen, insbesondere Dilettanten, sogar in Privat- und sogenannten Liebhaber-Concerten, es nicht lassen können, vielmehr etwas Absonderliches darin suchen, so oft als möglich nach italienischem Text zu singen, und wunder glauben, (denn ohne diesen Glauben wäre es ganz unverzeihlich,) wie sie ihre Zuhörer mit der fremden Zunge ergötzen; wobey indess oftmals ein geborner Italiener gelinden Ohrenzwang bekommen möchte. — Wie kann sich das Publicum, von dem man doch nicht verlangen kann, dass es deshalb die italien. Sprache erlernen soll, wirklich an ihrem Gesange erfreuen, da sie nicht vollendete Künstler sind, und in demselben mithin auch nicht jene Bewunderung der Virtuosität erregen können? Ist es einem solchen Publicum nicht gleich, ob es den Sänger sich in lauter Vocalen aussprechen, oder in der fremden Sprache herumtummeln hört? Man glaube sicher, wenn eben der achtsamere und verständigere Theil solch eines Publicums seinen Unwillen nicht laut werden lässt: so ist es blosse Humanität oder Gleichgültigkeit; und wenn es Andere nicht thun, so ist es Scheu, nicht unbekannt mit dem herrschenden Geschmack zu erscheinen. Unerfreut und ungerührt bleibt gewiss der eine, wie der andere; und wer mag es beyden verargen, wenn

sie, statt ins Concert zu gehen, sich lieber auf andere Art zu vergnügen suchen? —

Und ist denn unsre Muttersprache wirklich so rauh, so übeltönend, dass sie an und für sich dem Eindrucke des Gesanges schaden, und da nachtheilig seyn könnte, wo man Genuss und Unterhaltung durch Musik zu finden aufgefodert ist, doch aber keine vollendeten Künstler sucht und findet? Möchten wir uns doch nur befleissigen, unsre Muttersprache richtig, rein und gut zu reden, den Text beym Gesange wohllautend und dem Zuhörer deutlich auszusprechen; und es würde dem guten und geübten Sänger, der selbst fühlt, was Gesang und Composition ausdrücken sollen, und dies Gefühl dann Andern einzuflössen vermag, weder an Beyfall, noch an erfreulichen Beweisen mangeln, er habe die Gemüther seiner Zuhörer erweckt und ihnen einen wahren Genuss verschafft. Möge immerhin der schulmeisternde Kritiker hier mitleidig lächeln: blosse Form und mühselig errungene Fertigkeit sind es nicht; das sich aussprechende und mittheilende Gefühl, Geist und Sinn — diese sind es, die sünden und über das Alltägliche erheben.

Drum lasst uns auch in diesem Falle Deutsche seyn und die Sucht vertilgen, uns mit fremden Federn zu schmücken; wir werden damit nicht nur selbst gewinnen, sondern zugleich dem Auslande, auch in dieser Hinsicht, mehr Achtung gegen unsern National-Charakter einflössen. —

. . . . f.

2.

In unsrer „deutschen Gesellschaft" kam neulich auch das italienisch-Singen zur Sprache. Es wurde von den verständigern Männern viel herüber und hinübergesprochen — von den Vortheilen der italien. Sprache in Hinsicht auf Gesang, aber auch von dem meist Sinn- oder doch Bedeutungslosen und Nichtigen der gesungenen Texte; von dem sehr Misslichen der Auswege, entweder die Italien. Gesänge zu beseitigen, oder deutsche Unterlegungen zu veranstalten; davon, dass bey weitem die meisten Zuhörer das Italienische nicht verständen, und dass bey weitem die meisten deutschen Sänger nicht verstanden werden könnten u. dgl. m. Man konnte nicht einig werden: gegen jedes Etwas fand sich wieder ein Etwas. Unser Kapellmeister hatte bisher ganz ruhig gesessen und höchstens dann u. wann mit den Fingern leise auf sein Knie getrommelt: jetzt appellirte Einer an ihn. (Der Appellirende musste vier Groschen Strafe geben für jenen undeutschen Ausdruck.) Ruhig, wie ... immer ist, sagte er: So lange das Publicum von den Sängern, gerade wie von den Instrumentisten, nur *Töne* verlangt — so viele als irgend möglich nach oben und unten, nur zierlich und wohllautend, vor allem aber überaus behende herausgebracht; so lange es, was Gesang betrifft, nur *davon* entzückt thut, nur *das* mit lautem Beyfall belohnt, und selbst auf dem Theater zu diesem nur noch Situationen verlangt: so lange ist es, meyn' ich, vollkommen gleichgültig, in welcher Sprache und was für Worte gesungen werden; es wäre auch eben so gut, würden gar keine gesungen, sondern nur gut ausgesprochene und für die Figuren passend gewählte Vocale — wenn dies nicht lächerlich herauskäme, blos aber, weil man's nicht gewohnt ist. Der Director giebt, wofür die Mehrzahl Antheil zeigt; der Virtuos, was die Mehrzahl vornämlich begunstiget: dieser hängt ja für den Moment, der allein sein ist, jener nach Perioden, aber darum desto entscheidender, in seinem Schicksal von ihr ab. Will die Mehrzahl ein Anderes im Gesange, als Virtuosenkunst, und in der Virtuosenkunst ein Anderes, als das jetzt Gewöhnliche: so verlange sie's nur beharrlich, indem sie jenes Andere mit mehr Auszeichnung aufnimmt: in kurzem wird sie's zur Genüge haben. — „Ja, wer kann die Mehrzahl zwingen in solchen Dingen?" rief der Herr Policeydirector. „Freylich Niemand." „Oder nur beherrschen?" „Auch Niemand." „Und so müsste man's hingehen lassen?" „Wenn man nicht selbst hingehn will, und herbeyführen, dass die Bessern die Mehrzahl werden: doch wol!" „Ja — herbeyführen: das ist nicht sogleich gethan!" „Aber nach und nach." — Und indessen, fuhr der junge deutsche Vice-Accise-Inspector hitzig heraus — indessen hat man keine Freude, sondern Aergernis ... Nicht doch, erwiederte der alte Syndicus ungemein gelassen — indessen macht man eine nicht eben wichtige Sache sich selbst und Andern nicht erst vorsätzlich wichtig; und hält sich an das Gute der linken Seite, bis eben die rechte die stärkere geworden und nun hervorzukehren ist! So, denk' ich, macht man's in dieser, wie in gar vielen andern Sachen. —

Wer hat nun Recht? Ich seh' es, wie der Kapellmeister, und halt' es mit dem Syndicus, obschon es ihnen, den Ruhigern, in der deutschen Gesellschaft dieser Zeit nicht gelingen wollte, die Andern, die Unruhigern, auf ihre Seite zu bringen. Da nun die Einen, eifernd und declamirend, das Kind mit dem Bade ausschütten; die Andern, erwägend und urtheilend, selbst das Bad nicht umkommen lassen möchten: so wird's wol beym Alten bleiben: „in dieser, wie in gar vielen andern Sachen," setz' ich mit dem Syndicus hinzu.

X.

Nachrichten.

Dresden. (Beschluss aus der 44sten Num.) Zur fernern Feyer jenes Tages, und zugleich zur Unterstützung Hülfsbedürftiger, gab die königl. Kapelle, im Vereine mit allen anderweitigen Kunstkräften, die ein Orchester- und Sänger-Chor von 250 Personen bildeten, am 23sten Septbr. in der Neustädter-Kirche eine grosse musikal. Akademie. Sämmtliche königl. Hoheiten, so wie auch der Herzog Albert von Sachsen-Teschen, beehrten sie mit ihrer Gegenwart; die Anzahl der Zuhörer aus allen Ständen war sehr gross und der für die Armen gehoffte Gewinn beträchtlich. — *Erster Theil.* 1. Jubel-Ouvertüre, comp. vom Hrn. Kapellm. Carl Maria v. Weber. Von dieser haben wir schon gesprochen: es ist die nämliche, welche Abends am 20sten im grossen Opernhause gegeben worden war. 2. *Carmen saeculare*, eingefasst von einer Hymne, die vorn geht, und einer Epode, die beschliesst. Die Worte der Hymne und Epode sind aus den Psalmen, nach Buchanans metrischer Uebersetzung; und das *Carmen saeculare*, nach Horaz bearbeitet, vom Hrn. Hofrath Böttiger; die Musik vom Hrn. Kapellm. Morlacchi. Dieser hält sich im Hauptabschnitt an den grossen Styl der Kirche: den ganzen Psalm liess er von der Harfe (von Fräulein von Winkel gespielt) begleiten, behielt aber hier jenen grössern Styl nicht ganz bey; und in der Epode wurde die Schreibart feurig und glänzend. Der Gesang ist für zwey Chöre gesetzt, aber darum noch nicht für acht Stimmen, vorzüglich im letzten *Allegro fugale*, wo oftmals die beyden Soprane mit einander unisono gehen, und so auch die zwey Alte, zwey Tenore und zwey Bässe; was denn natürlich für den Musikverständigen vier, nicht acht giebt. Vom Publicum wurde dieses Stück mit Beyfall aufgenommen. Die ersten Solostimmen sangen im ersten Chore: die Herren F. Sassaroli, Buccolini, Tibaldi und Benincasa; im zweyten: Mad. Sandrini, Mad. Miecksch, Hr. Benelli und Hr. G. Sassaroli. Die vorzüglichste Stimme wurde, wie in der Kirche gewöhnlich, dem Sopranisten, Hrn. Sassaroli übertragen: da dieser aber eben nicht besonders bey Stimme war, so brachte er nicht die erwartete Wirkung hervor, und beraubte uns auch des Vergnügens, die Cantate des Hrn. von Weber, von welcher wir nachher sprechen werden, den Tag darauf noch einmal zu hören. — *Zweyter Theil.* Ausgewählte Chöre aus dem *Messias* von Händel, geleitet vom Kirchen-Compositeur, Hrn. Schubert. Diese als Muster in der Kunst der Harmonie ewig hochzuhaltenden Stücke sind längst zu bekannt, als dass es nöthig wäre, etwas darüber zu sagen. Wir begnügen uns mit der Bemerkung, dass sie genau und trefflich ausgeführt wurden. Es waren folgende: Sieh, das ist Gottes Lamm — Er ward verschmähet — Fürwahr, er trug unsre Krankheit — Die Schmach bricht ihm sein Herz — Schaut her, und seht — Er ist dahin — Doch liessest du ihn — Halleluja, denn Gott der Herr regiert allmächtig — Merkt auf — Sie schallt, die Posaune — Dann wird erfüllt — Der Tod ist verschlungen — Drum Dank dir, Gott — Ist Gott für uns — Würdig ist das Lamm. — *Dritter Theil.* Jubel-Cantate, gedichtet von Hrn. Friedr. Kind, in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm. von Weber. Das Gedicht enthält durchgehends schickliche und passende Gedanken, mit Gefühl und in leichtfliessenden Versen ausgesprochen, auch in einer für Musik sehr günstigen Form und Anordnung dargelegt. Der edle, harmonievolle Eingang des *Largo* und *sotto voce* eines Chors in Es dur mit den Worten: Erhebt den Lobgesang — war von trefflicher Wirkung und setzte die Zuhörer bey dem Einfallen der Stimmen des *Forte* in unverkennbare Begeisterung. Auf dasselbe folgte eine schöne Tenor-Arie, welche Hr. Bergmann sehr gut sang, und worin er mit seiner in allen Tönen gleichsonoren Stimme alles ausdrückte, was Dichter und Tonsetzer hineingelegt hatten. Sie wurde

Recensionen.

Divertissement pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle, composé par A. Gyrowetz. A Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Liebhabern der Musik, welche, mit geringen Naturgaben ausgerüstet, demungeachtet Mittel suchen, musikalische Viertelstunden mit leichter musikalischer Waare hinzubringen, mag dieses *Divertissement* vielleicht dazu dienen, wozu es sein Titel bestimmt: zur Ergötzung und Erholung. Für den Künstler hat es aber zu wenig innern Werth, als dafs es verdiente, aus dem Schwall mittelmäfsiger Kompositionen herausgehoben zu werden.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon et Violoncelle composées par L. Kotzeluch. A Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 Thlr.)

Recensenten ist seit langer Zeit keine leichtere Mefswaare zu Gesichte gekommen, als diese drey Sonaten, welche sich auch durch nichts über die unterste Stufe der Mittelmäfsigkeit erheben. Der leichten, bequemen Execution wegen, mögen sie allenfalls noch angehenden Klavierspielern zur Fingerubung zu empfehlen seyn.

Nachrichten.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. A. d. Französischen.

Zweyter Brief, vom Anfang des laufenden Jahres.

(Fortsetzung s. d. 52sten Stück d. Z.)

Unser musikalischer Himmel war nie strahlender, als das verwichne Winterhalbjahr. Die Werke der vortrefflichsten Komponisten Italiens, Deutschlands und Frankreichs wurden durch die auserlesensten Künstler und vorzüglichsten Orchester dieser Hauptstadt aufgeführt. Die Kunstliebenden haben z. B. und mit vorzüglichem Enthusiasmus die Sinfonien Haydns und Mozarts von einer so vollkommnen Gesellschaft und mit einer solchen Genauigkeit ausführen gehört, dafs man hätte glauben sollen, nur diese Meister selbst hätten diesen Geist dem Orchester mittheilen können, wenn sie dem *Concert Rue Clery* beygewohnt hatten. Mozart — ach, dafs er noch lebte! Es sey uns immer erlaubt einige Blumen auf seinen Grabhügel zu streuen! Er war der Schakespeare der Musik! Frankreich und Italien, die jezt anfangen seinen Werth ganz zu fühlen und seine Verdienste zu verherrlichen, wie Deutschland, das man um den grofsen Mann beneiden mochte, schon langst thut — ehren dadurch sich selbst zugleich. Wir hernehmen uns, in Ansehung Frankreichs, mit wahrer Freude auf die feyerliche Huldigung, die Mozarten bey dem jährlichen Konzert des Konservatoriums in der Rede Lucian's Bonaparte, des Ministers der innern Angelegenheiten, zu Theil ward: bey diesem prachtvollen Konzert vereinigten sich Piccini*), (der Nestor unsrer dramatischen Musik) Cherubini, Grétry, Méhul, Le Suer, Martini, Gosseck, d'Aleyrac, Tarchy, und andere Meister, um durch ihren lebhaftesten Beyfall gleichsam einige schöne Blüthen zu dem Kranze beyzutragen, den Mozarten jener den Künsten befreundete Minister wand. — Die Musikliebenden haben mit Entzücken mehrere Stücke der Opern: *Don Juan, Hochzeit des Figaro,* und *Cosi fan tutte* gehört. Sie wurden mit grofser Sorgfalt durch die Künstler ausgeführt, welche das Orchester des obengenannten Konzerts ausmachen. Wir wiederholen auch an unserm Theil, dafs wir diese hinreissende Musik Mozarts mit keiner andern zusammenstellen können, und dafs dieses auch das Urtheil vieler unsrer Komponisten, Künstler und Liebhaber ist.

*) Wir berichtigen bey dieser Gelegenheit den Fehler im 52sten Stück d. Z. wo der Tod *unsers* Komponisten gemeldet wird, und der Name Sacchini's statt des seinigen stehet. d. Redakt.

von dem Chore begleitet, was gleichfalls nach Wunsch auf die Versammlung wirkte. Hierauf folgte die sehr belebte Sopranarie, von Dem. Funk gesungen. Hr. v. W. hatte dieser ausgezeichneten Sängerin Gelegenheit gegeben, ihre Stimme in voller Wirkung, und auch die Art des Ausdrucks zu zeigen, welche ihr am angemessensten u. vortheilhaftesten ist. Sie wurde daher mit grösstem Beyfall gehört, und die Composition auch. So hatte Hr. von W. auch dem Bassänger, Hrn. Toussaint, Gelegenheit gegeben, eben das geltend zu machen, wodurch er sich am meisten auszeichnet, indem er für ihn in den instrumentirten Recitativen eine würdevolle Declamation vorzeichnete, worin sich denn auch seine klangvolle Stimme sehr gut ausnahm. — Ein munteres, freudiges Terzett, mit leichtfasslichem, sehr heiterm Motiv, gefiel gleichfalls ungemein; doch bemerkte man in einer gewissen Stelle von neuem, dass Dem. Funk für so etwas leichthin Bewegliches weniger geeignet ist, als für das Pathetische, weit Aushallende, Ernstere. — Das kräftige Schlusschor, das in edelster Einfalt schliesst, und in diesem Schluss, zu den trefflich gewählten Worten, tief in's Herz dringt — wurde für die Krone des wohlgelungenen Werks anerkannt. — Die Ausführung konnte wirklich vollkommen genannt werden, indem jeder Einzelne alles ihm Mögliche that, seine Theilnahme am Zweck des Ganzen, an dem Werke selbst und an dem Componisten an den Tag zu legen.

Am 26sten wiederholte man Spontini's *Vestalin*. Wir übergehen diese für die Singenden unglückliche Vorstellung mit Stillschweigen: man bemerkte den nachtheiligen Einfluss des Herbst-Aequinoctiums auf ihre Stimmen nur allzusehr. Die spielenden Personen waren, wie gewöhnlich, Mad. Sandrini, Julie, Mad. Miecksch, Ober-Vestalin, Hr. Benelli, Licinius, Hr. Tibaldi, Cinna, und Hr. Beninicasa, Ober-Priester. — Am 3ten Oct. wiederholte man *Paolo e Virginia* von Guglielmi mit vielem Beyfall; und am 7ten *l'Inganno felice* von Rossini.

Zürich, im October. Da mein Bericht über letztes Winterhalbjahr in Beziehung auf die fremden Virtuosen, welche — nicht erschienen, d. h. nicht dazu gelangen mochten, bey ihrer Anwesenheit in Zürich Concert zu geben, so dürftig ausgefallen: so ist es nun ganz erwünscht, dass das Sommerhalbjahr uns einige besondere Kunstfrüchte getragen, die eine Nachlese zu jenem Berichte schicklich darbieten.

Es erschienen bey uns fast zu gleicher Zeit zwey wiener Künstler, Hr. Pixis, Klavierist, und Hr. Sedlazek, Flötist; erster von Mayland kommend, wo er mit ausserordentlichem Beyfall Concert gegeben haben soll; letzter auf einer Lustreise in Begleitung eines vornehmen wiener Herrn, der für den Vortheil, dass er in seinem Sohne, den er aus dem fellenbergischen Erziehungs-Institute abholte, einige Culturfrüchte aus der Schweiz mit sich zurücknahm, uns dagegen welche andere brachte — eine Artigkeit, wofür ihm die Cultur- und Kunstfreunde in Hofwyl (*Bern*) und Zürich gewiss allen Dank wissen. — Beyde Künstler erschienen zwar nur in kleinern Kreisen, bezeigten sich aber durch ihre grosse, wirklich grossartige Kunst grösserer würdig, die sich auch gewiss in besserer — für's Concertgeben besserer — Jahreszeit um sie vereiniget haben würden. Beyde sind Virtuosen, von denen man mit vollem Recht sagen kann: sie sind im Starken stark; beyde lieben und üben, nach Geschmack u. Vortrag, das Glänzende, Feurige und Kühne. Das war ein Klingen, Singen und Springen, als hörte man bey dem Einen ein volles Orchester, als wäre man von dem Andern in einen Zauberhayn voll Nachtigallen entrückt. Vollendet in ihren, bey Phantasien u. Variationen häufig angebrachten *tours de force* zeigten sie sich als wahre Tonmeister der Tonkunst. —

Endlich erschien bey uns auch einmal der seit Jahren sehnlichst erwartete, als Componist, Kunstgelehrter und Director gleich berühmte, Hr. Professor Zelter aus Berlin. Seiner Anwesenheit hatte sich, nebst den Männern der Wissenschaft und Kunst, am allermeisten das Sing-Institut zu erfreuen, dem durch Aufführung verschiedener Motetten, Cantaten und variirter Choräle von der Composition seines Vorstehers der Beyfall dieses trefflichen Mannes zu Theil ward. Besondere Ermunterung war Dem. Koller so glücklich von demselben zu erhalten; eine junge Dilettantin, die das Lob eines Sang-Directors auch dadurch verdient, dass sie eine eben so tüchtige Choristin, als Solo-Sängerin zu seyn, und ihr so kraftvolles, als schönes Organ für beydes auszubilden sich bestrebt. Unsern Choristen hat derselbe mit

einer kunstvollen (in Zürich componirten) Motette, die Solo-Sänger mit ein- und mehrstimmigen Liedern beschenkt, worunter mehre noch ungedruckte (nun bald hier im Drucke erscheinende) Gedichte seines Kunstvertrauten, Göthe's. Unsere Sänger und Sängerinnen können sich daran (wie vormals, und auch jetzt noch, an denjenigen, zum „*Wilhelm Meister*,") kaum satt singen. Und damit das Andenken dieses erwünschtesten Gastes in allen Beziehungen bey uns erhalten werde, hat unser geschickter Kupferstecher, Hr. *Esslinger*, auch seine Kunst aufgeboten, um von ihm, dem kraftvollen deutschen Manne, ein würdiges Bild zu liefern.

Während dieses Sommerhalbjahres hat sich auch die schweizerische Musikgesellschaft hier in Zürich versammelt. Dieser und jener Leser der musikal. Zeit. könnte daher meinen Bericht im Wesentlichen unvollständig finden. Darüber muss ich mich, ausweichend und eintretend zugleich erklären. Ich habe nämlich in diesen Blättern bisher einzig als zürcherischer Berichterstatter über Zürich gesprochen, und zwar von den Concerten. Die *Tagesgeschichte* verlangt solche Berichte. Hingegen hege ich von der schweizerischen Musikgesellschaft eine andere und höhere Ansicht, als dass ich von ihr blos als einer concertgebenden sprechen möchte. Das Concertgeben ist, wie man's gewöhnlich giebt und nimmt, etwas zu schnell Vorübergehendes, und — wenn auch alles vergänglich ist, was da klingt und verklingt — nur allzuleicht Vergessenes. Ein *solches* Institut ist es aber vorzüglich werth, dass man von ihm nur „schreibt, was bleibt." Es hat und behauptet seit seiner Entstehung ehrenvoll nicht allein einen gewöhnlich musikalischen, sondern auch einen religiösen, und (als schönes Eintrachts- und Einklangsband der Schweizerbürger aller Cantone zu Stadt und Land) politischen Einfluss. Diesen historisch darzustellen, dürfte schicklich in einem eigenen kleinen, oder auch grossen, Aufsatz geschehen; und wirklich sammle ich mir dazu, so wie über andere Gegenstände der musikal. Cultur der Schweiz, namentlich auch der pädagogischen, seit Jahr und Tag Materialien, die ich seiner Zeit in ein Ganzes zu ordnen gedenke, um es in diesen Annalen der Tonkunst endlich niederzulegen, wenn ich — da wir Alle, als Einzelne zum Ganzen beytragend, die Geschichte selbst machen helfen — noch einige Jahre, [illegible] gar Lustra — *si Dîis placet* — mitgemacht haben werde.

Berlin. Uebersicht des Octobers. Den 15ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen gegeben: *Orpheus und Euridice*, Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Moline, übersetzt von G. D. Sander, mit Musik von Gluck. Seit zehn Jahren war diese Oper hier nicht gehört worden, und die Generalintendantur verdient für ihre Wiedererweckung Dank. Auch das Aeussere, auf das jetzt so viel — Vie'e meynen, alles — verwendet wird, war reichlich bedacht. Die neuen Decorationen des ersten, zweyten, und zu Anfange des dritten Actes sind nach den Zeichnungen des Geheimenraths Schinkel von den Decorationsmalern Köhler und Gerst ausgeführt, und die Blumenstücke in der Decoration des zweyten Acts vom Prof. Völker und Sohn. Die zur Handlung gehörigen Ballets waren vom Balletm. Telle, und die Solotänze wurden ausgeführt von den Hrn. Riebe, Gasparini, Mosser, Rönich, und den Damen Lequine, Gasparini, Lauchery, Gemmel, Gern, Habermass und Lampery. Hr. Stümer gab den Orpheus, Mad. Milder-Hauptmann die Euridice, Dem. Joh. Eunike den Amor, und zwar vortrefflich. Hr. Kapellm. Weber dirigirte nach langer Krankheit wieder zum ersteumal, kräftig, wie immer; er hatte die trefflichen Furien-Chöre und Tänze noch durch Blasinstrumente wirkungsvoll bereichert. Mit besonderm Beyfall wurden aufgenommen: im ersten Act, die Partie des Amor: So höre, was dir Zeus gebeut etc. und Orpheus Scene: Erzürnte Götter etc.; und im zweyten Act, die schon erwähnten Furienchöre, mit Orpheus Partie, und im dritten Act das Duet. von Orpheus und Euridice: So komm denn, Euridice etc. — Den 16ten gab Hr. F. Bode, Mitglied der grossherzogl. mekleuburg-schwerinischen Hofkapelle und Harmonie, Concert in einem neu eingerichteten Local am Gensd'armesplatze, das für das Auge viel Gefälliges hat, aber sich seiner gewöhnlichen Bestimmung nach weniger für Musik eignet. Er blies ein Waldhornconcert von Massonneau, mit den Hrn. Schunke, Lenz und Pfaffe ein neues Concertino für 4 Waldhörner (ein chromatisches und drey gewöhnliche) von A. Schneider, und begleitete auch eine Sonate von Ries, die Hr. Kam-

mermusic. Schwarz jun. auf einem klingenden Fortepiano ausführte. Hr. Bode bewies auf seinem silbernen Horn viel Virtuosität, und verband mit schönem Ton grosse Zartheit und gesangartigen Vortrag.

Den 18ten gab man im Theater einen Volksgesang, den Preussen gewidmet von Spontini, in dem Mad. Milder-Hauptmann die Solopartie ausführte. Der Gesang ist mit Trommeln u. Pfeifen überladen, und wird durch zu langes Zwischenspiel in seiner Gesammtwirkung gestört. Darauf folgte Spontini's *Vestalin*, mit schönen neuen Decorationen und Costumes. —

Den 24sten gab Hr. Franz Mendl aus Wien, Giuliani's Schüler, Concert. Er spielte auf der Guitarre ein Concert und Potpourri von Giuliani, Variationen über das Thema: *Di tanti palpiti* — aus *Tancred*, und begleitete das von Mad. Milder-Hauptmann gesungene Lied, *Adelaide*, von Beethoven. *Nomiausse sufficiat!* — Den 28sten gab Hr. Gugel, dessen ich schon in einem vorigen Bericht erwähnte, auf Verlangen mehrer Musikfreunde noch ein Concert mit vollem Beyfall der zahlreichen Versammlung. Er trug mit seinem 11jährigen Sohne ein Concertino für 2 Waldhörner von B. Romberg vor; auch accompagnirte der letzte die von Hrn. Eunike gesungene Arie aus Reichards *Rosemonde*. Vielen Beyfall erhielt auch das Trio für's Pianoforte und 2 Waldhörner von Wölfl, vorgetragen von dem gjährigen Sohne des Banquier Mendelssohn (einem Schüler des Hrn. Berger) und dem Hrn. Gugel und Sohn. — Der im vorigen Bericht erwähnte Hr. Schmelka vom Theater zu Breslau ist mit vielem Beyfall *seines* Publicums noch aufgetreten am 21en und 11ten, als Herr von Heinzenfeld in Müllers *Neujahrstagskinde*, am 17ten wiederholentlich als Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, und am 23sten als Jacob Buschmann in Bierey's *Rosette*.

Unter den Zwischenmusiken dieses Monats verdient Auszeichnung ein Concert für die Flöte von Berbiguier, das der 10jährige Knabe, F. W. Kramer aus Berlin, am 12ten mit Beyfall auf einer tromlitzer Flöte blies. Er hat einen guten Ansatz und bedeutende Fertigkeit.

Recension.

Deux Sonates pour Pianoforte et Violoncelle, comp. par L. van Beethoven. Op. 102. Liv. I. et II. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jeder No. 4 Fr. 50 C.s.)

Diese beyden Sonaten gehören ganz gewiss zu dem Ungewöhnlichsten und Sonderbarsten, was seit langer Zeit, nicht nur in dieser Form, sondern überhaupt, für das Pianoforte geschrieben worden ist. Alles ist hier anders, ganz anders, als man es sonst, auch sogar von diesem Meister selbst, empfangen hat: möge er uns aber nicht übel deuten, wenn wir hinzusetzen: nicht Weniges scheint auch, wie es nun hier steht, und wie es angeordnet, verlegt, vertheilt ist, also gestaltet zu seyn, *damit* es ganz ungewöhnlich, ganz sonderbar herauskomme. — Sollten wir von der Art und dem Geschmack, worin diese Sonaten erfunden, und, wenigstens ihre Hauptsätze, ausgearbeitet sind, denen, die sie noch nicht kennen, einen ungefähren Begriff geben: so würden wir sagen: Erinnert euch der sogenannten Klaviersymphonien u. ähnlicher Arbeiten des Sebast. Bach; denkt davon hinweg, was, in Hinsicht auf Instrumentalmusik überhaupt, bey diesen damaliger Zeitgeschmack war; denkt dabey hinzu, was, in jener Hinsicht, dermaliger Zeitgeschmack ist; (aber in beyden, *Hochgeschmack*;) und stattet, was euch übrig bleibt, anstatt des Einfachverständigen, bey aller innern Mannigfaltigkeit des alten, mit dem Mannigfachphantastischen, bey aller innerer Einheit, des neuen grossen Meisters aus: dann werdet ihr vielleicht solch einen Begriff haben. Wie wenig klar und wie unvollständig er auch ausfalle: es wird doch nicht übel seyn, sich ihn möglichst zu bilden, denn er wird näher zur richtigen Ansicht und zur verdienten Würdigung dieser Compositionen führen, denen sonst, als gänzlich u. in jedem Betracht abweichend von dem, was man jetzt vorzutragen und zu geniessen gewöhnt ist, schwerlich ihr Recht wiederfahre, ja, die sonst wol von den meisten Klavierspielern, wenigstens unter den Dilettanten, als abstossend und ungenniessbar zurückgelegt würden. So wie nun dieser Begriff aus den meisten Eigenthümlichkeiten des Werks sich bildet, so lassen sich allerdings wieder aus ihm diese Eigenthüm-

lichkeiten erörtern; z. B., was die technische und artistische Structur derselben erfordert: dass die Stimme des Violoncells und jeder Hand des Pianoforte, nicht blos, was man jetzt obligat nennt, sondern was man sonst real nannte, ausgearbeitet ist; dass alles blos Glänzende, sie vielmehr alles blos Reizende, Rauschende und die Ohren Füllende, verschmähet; dass meistens erst nach und nach der Sinn, ja zum Theil sogar der technische Zusammenhang, dem Spieler oder Zuhörer einleuchtet; dass die Melodie nicht selten rauh, die Harmonie hin und wieder hart ist u. dgl. Ob das Letzte und Vorletzte zu des Meisters Zweck *in diesem Grade*: ob manche andere Eigenheit, z. B. die Beschäftigung des Klavierspielers in vielen Stellen zugleich und ausschliessend in den tiefsten und höchsten Tönen, u. dgl. m. — ob dies nöthig war, ob nicht ein Anderes besser, wenn auch nicht so auffallend gewesen wäre: das wollen wir, wie sichs bey ganz absichtlich so verfassten Arbeiten solch eines Künstlers geziemt, dahingestellt seyn lassen. Sein Urtheil stehet einem Jeden frey: aber es stehet nicht überall wohl, sein eigenes freyes Urtheil zu einem öffentlichen zu machen, zumal wo es bey Vielen den Schein eines individuellen verliert und eines allgemeinen erhält. —

Die erste dieser Sonaten fängt mit einem cantabeln Andante aus C dur an, das bald in ein Allegro vivace aus A moll übergeht. Ein kurzes Adagio, wieder aus C dur, folgt und kehrt zum ersten Tempo zurück, und ein Allegro vivace, das daran geknüpft ist, beschliesst. Die zweyte dieser Sonaten bestehet aus einem Allegro con brio aus D dur, einem Adagio aus D moll, (mit wie herrlicher Melodie und Harmonie im Hauptgedanken!) und einem, durchaus (zum Theil höchstwunderbar) fugirten Allegro aus D dur. Der Violoncellist muss ganz fest in Intonation, Takt etc. übrigens ein sehr guter Sänger auf seinem Instrumente seyn, soll ihm die Ausführung gelingen. Für den Klavierspieler ist nur der letzte Satz der zweyten Sonate sehr schwer auszuführen, wäre er auch an regelmässiges Fugenspiel gar sehr gewöhnt; alle übrigen, allenfalls noch das Finale der ersten Sonate abgerechnet, sind eben nicht schwer — was nämlich das Mechanische der Ausführung anlangt. Was aber den Sinn und Ausdruck, was besonders auch die durchaus nöthige, genaueste Uebereinstimmung beyder Spieler *im* Sinn und Ausdruck betrifft: so will alles hier Dargebotene so wenig gleich weggespielt, als gleich weggehört seyn. Viel schwerer würde aber die Ausführung für beyde Spieler seyn, hätte nicht der kunstverständige Verleger dem Pianoforte durchgehends die Violoncellstimme in kleinen Noten auf besonderer Zeile übersetzen lassen; wodurch das Verständnis und jene Uebereinstimmung gar sehr erleichtert wird. Ueberhaupt ist alles Aeussere des Werks sehr zu loben.

Kurze Anzeigen.

Scherzhafte Lieder, mit Begleit. der Guitarre, von J. G. C. Bornhardt. 2ter Heft. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Das Scherzhafte ist bekanntlich nicht die starke Seite der deutschen Poesie: noch viel weniger aber die, der deutschen Musik. Dies Werkchen, dem wir übrigens nicht alles Interesse, und am wenigsten absprechen wollen, dass es, wo man etwas derben Spass liebt, wohlgelitten seyn werde — bis etwa auf einige Stückchen, zu denen Hr. B. seine Muse und Musse nicht hätte hergeben sollen — dies Werkchen, sag' ich, könnte, thät es Noth, für beyde Theile des eben ausgesprochenen Satzes zeugen. Die deutschen Componisten scherzhafter Lieder, mit sehr wenigen Ausnahmen, wollen entweder ihrer Musik selbst viel Spasshaftes einpfropfen, was aber, ist es auch sonst nicht übel, leicht erkünstelt u. dann schwerfällig herauskömmt; oder sie geben nur die ersten, lockern und dünnen Grundfäden irgend einer Musik, alles Andere, mithin auch den Scherz, dem Vortrage des Sängers überlassend, der dann mit so etwas umspringen kann, wie er will. Das Erste ist nicht förderlich, das zweyte nicht hinderlich; und letztes überdies bequem. Hr. B. schliesst sich hier fast überall an die Liebhaber des zweyten; doch kömmt in einigen Stücken wol etwas vor, das wie ein Einfall aussieht. Damit ist, glaub' ich, das Werkchen denen, welchen es sich eignet, kenntlich gemacht, und wol auch empfohlen. Dass Gesang und Begleitung äusserst leicht auszuführen sind, wird ihnen um so lieber seyn.

1. *Vier und zwanzig neue Tänze in sieben- und achtstimmiger Musik, von C. H. Meyer.* 16te Samml. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr.)

2. *Dieselben, im Klavierauszuge.* Ebendaselbst. (Pr. 12 Gr.)

Hr. M. in Leipzig hat einen nicht wenig verbreiteten Ruf als Componist in diesem Fache: und er verdient ihn ganz gewiss. Auch diese Sammlung beweiset es. Sie stehet den besten der frühern nicht nach in Hinsicht der Erfindung, der Mannigfaltigkeit in der Bearbeitung, der Tanzbarkeit, und der sehr guten Instrumentirung; vielleicht aber hin und wieder an Belebtheit, wenigstens in den langsamern Walzern. Man erhält aber hier, ausser diesen, geschwinde Walzer, Eccossoisen und Quadrillen. Die raschern Gattungen sind am meisten gelungen. Dass in die Besetzung viel Abwechselung gebracht, und die Schreibart rein ist, möchte eben bey Tänzen, wo so oft über jene der Schlendrian entscheidet, in dieser die Unwissenheit sich darthut, besonders anzuführen und zu loben seyn. — Der Klavierauszug ist mit Fleis gemacht, und die meisten dieser Tänze nehmen sich auch auf dem Pianoforte sehr gut aus.

Scena ed Aria dell' Opera, Ines de Castro, composta — — da Carlo Maria de Weber. Op. 51. Berlino, presso Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Ein, so viel wir wissen, einzeln geschriebenes, ernstes Concertstück, zunächst für Mad. Harlas in München bestimmt, und hier im Klavierauszuge bekannt gemacht. Lebendiger, inniger und feiner Ausdruck zeichnen es ganz vorzüglich aus; man wird sich aber auch mancher originellen und trefflichen Wendung der Melodie und Harmonie erfreuen; und eine vorzügliche Sängerin findet Gelegenheit genug, sich hervorzuthun, wenn gleich nicht mit gewöhnlichen Bravaden. Der Satz ist nicht fehlerfrey.

Divertissement pour le Pianoforte, par A. A. Klengel. Oeuvr. 6. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Eine ernste, lang, aber etwas kalt und monoton ausgeführte Polonoise; ein angenehmes, in zartem Gesang und wohlerwogener Begleitung abgefasstes Larghetto, und ein grosses Rondo, das nicht ohne Originalität und mit rühmlicher Consequenz durchgeführt ist. Im zweyten und dritten Satze erkennet man vornämlich den Schüler Clementi's aus dessen spätern Jahren, und die Vortragsart, welche derselbe — als Gegensatz jener blos behenden und rauschenden, vielleicht auch imponirenden, die eine Zeit lang Mode gewesen und es hin und wieder noch ist — wieder geltend gemacht, weiter ausgebildet, und durch die besten seiner Schüler verbreitet hat. Sich in dieser zu üben und zu befestigen: dazu möchten wir dies Divertissement vornämlich empfehlen. Die Schreibart übrigens ist rein und sorgsam: die Bezeichnung sehr genau; die Schwierigkeiten für den Spieler sind mässig.

Unterhaltungen für die Guitarre, Flöte u. Violine — — von J. H. C. Bornhardt. 2te Liefer. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Man erhält eine bunt zusammengesetzte Sammlung gefälliger und beliebter Musikstücke — Ouvertüren, Tänze, Märsche, Romanzen, Lieder u. dgl. — aus Opern oder sonst bekannt, und alles mit Geschicklichkeit den Instrumenten angepasst. Gegen die Auswahl lässt sich im Allgemeinen wol nichts einwenden; und dagegen noch weniger, dass alles den Spielern so leicht, als irgend möglich, gemacht ist. Die Sammlung enthält nicht weniger, als 33 Stücke und Stückchen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. XI.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XI. 1818.

Gesuch.

Ein Musiker, der, früher auf Schulen und Universitäten, sich auch übrigens wissenschaftlich gebildet hat, 37 Jahr alt, sucht, da er mit seiner jetzigen Lage nicht zufrieden seyn kann, eine anderweitige Anstellung als Musikdirector, in irgend einer Stadt, oder an einer Kirche oder höhern Schule. Den musikalischen Unterricht, den er, im letztern Falle, wahrscheinlich zu geben bekommen würde, könnte von ihm, durch mehrjährige Erfahrung geleitet, vielleicht, theoretisch u. praktisch, mit einigem Nutzen ertheilt und auch wohl in den höhern Klassen als Vorlesung behandelt werden. Aufführung guter Kirchenmusik, so wie die Bildung des dazu nöthigen Gesangpersonals, war bisher sein Lieblingsfach, und Privatunterricht in der Musik, so wie Uebung in der Composition, seine tägliche Beschäftigung. Was Oper- und Concert-Direction betrifft, so glaubt derselbe damit genug bekannt, und besonders in letzter Hinsicht so glücklich gewesen zu seyn, sich einen Ruf errungen zu haben, der ihm die Bekanntschaft der musikal. und gebildeten Welt ehrenvoll verschaffte und der ihm vielleicht als hinlängliche Empfehlung dienen wird.

Auf geneigte Anfragen in portofreien Briefen wird die Expedition dieser Zeitung Nachricht ertheilen.

Bekannt mit dem Rufe dieses Mannes, und mit verschiedenen seiner Leistungen, wünschen wir seinem Gesuch Aufmerksamkeit bey allen, die es angeht.

Die Redact. d. mus. Zeit.

Anzeige.

Es ist erschienen und an alle Buch- und Musikhandlungen versandt:

„Allgemeines *Commers- und Liederbuch*,
„enthaltend ältere und neue Burschenlieder,
„Trinklieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und
„Turnlieder, *sämmtlich mit Melodien*;
„herausgegeben von *Albert Methfessel*.
„— Taschenformat, geheftet in farbigem
„Umschlag, Preis 1 Thaler."

Gewiss eine höchst erfreuliche Erscheinung für Studirende, Turner, gesellige Vereine, häusliche Cirkel, und Singlustige überhaupt. Das Ganze enthält 95 ausgewählte Lieder, nach obigen Rubriken höchst bequem geordnet, jede Melodie ihrem Texte gegenüber, und so eingerichtet, dass man sie sehr leicht mehrstimmig singen, und auch eine Klavierbegleitung daraus ziehen kann. Das sehr elegante Aeussere entspricht dem innern Gehalte.'

Rudolstadt, im October 1818.

F. S. R. priv. Hof-Buch- und Kunsthandl.

In Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst II. Bd. sind noch folgende Druckfehler übersehen worden und zu berichtigen:

Seite 11, Fig. 7, im letzten Takt, statt: $\overline{c}$ setze $\overline{h}$.
— 41 oben, statt b setze ein grosses B.
— 49, Zeile 2, statt: dritten l. vierten.
— 153, in der dritten Zeile des §. 446, statt: Septimenharmonie l. Haupteptimenharmonie.
Ebenso Seite 166, Z. 7.
Seite 168 unten, statt: b setze ein grosses B.
— 225, Z. 4, nach Dominantendreiklangs setze hinzu: in erster Verwechslung.
Auf dem Notenblatt D, Ztf. VIII.) Takt 30, sind die Querstriche über E und e auszulöschen.

Im ersten Bande,

Seite 282, im zweiten Notenbeispiel, ist die Note $\overline{f}$ auszulöschen,
— 5, Z. 3, 4, 5, 6, 7 und 8 müssen vielmehr also heissen:
eine nur halb so lang als die andere ist, thut die erstere grade zwei Schwingungen, und so die letztere nur eine vollbringt, der Klang der ersteren ist noch einmal so hoch (nur halb so tief) als der der letztern, die letztere klingt noch einmal so tief (nur halb so hoch) als

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen sind:

Von Ostern 1818 bis Michaelis 1818.

Baillot's, P. 6me Concerto p. le Violon av. Orch.
Op. 18. A dur. . . . . 2 Thlr.
— 7me Concerto p. le Violon av. Orch. D dur.
Op. 21. . . . . 2 Thlr.
— 8me Concerto p. le Violon, C dur. Op. 22. 2 Thlr.

Eberwein, Ch. Variations sur le thème: Brulant d'amour p. le Violon av. Vlon, Alto et Violoncelle. . . . . 12 Gr.

— Quatuor brillant p. 2 Vlons, Viola et Violoncelle. Op. 9. A dur. . . . . 1 Thlr.

Engelberth, A. Polonoise p. le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, Op. 3. . . . 8 Gr.

Köhler, H. 3 Sonates p. le Violon av. accomp. d'un second Vlon. Op. 118. . . . . 1 Thlr.

Leitz, Ferd. Quatuor brillant polonois p. le Violon av. acc. d'un second Vlon, Viola et Vcelle. Op. 3. . . . . 20 Gr.

Lindpaintner, P. Ouverture de l'Op.: die Pflegekinder à grd Orch. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Neukomm, S. Marche triomphale à grd Orchestre militaire. Op. 20. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Neuling, V. Rondeau p. le Violon. Op. 6. . . . 1 Thlr.

Onslow, G. 3 Quintetti (le 1er et le 3me p. 2 Vlons, 2 Altos et Vcelle et le second p. 2 Vlons, Viola et 2 Vcelles. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 1 Thlr.

Recueil d'Exercices p. le Violon, comp. par Bonda, Gravina, Locatelli, Lolli, Tartini, Veichtner etc. Liv. 1. . . . . 12 Gr.

Rode, P. 4me Thème varié p. le Violon princip. sur un mouvement de Marche av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Basse et instrumens à vent ad libitum ou accomp. de Pforte seul. 1 Thlr. 8 Gr.

Seyfried, J. de, Ouv. de l'Op.: Moses, à grd Orch. 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. Methode de Flute (Flötenschule, franzos. und deutsch). . . . . .

— Collection d'Airs connus arr. en Duos p. 2 Flutes. 1er Supplément de la Methode. . . . . 1 Thlr.

— 6 Sonates faciles p. la Flute avec une Basse chiffrée. 2me Supplement. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— 18 Exercices ou Etudes pour la Flute dans tous les tons, pour se former au mecanisme de toutes les petites clefs. 3me Suppl. . . . . 1 Thlr.

— gr. Concerto p. la Flute av. Orch. No. 7.

— 3 grds Trios p. 3 Flutes. 2me Livr. . . . . .

— 3 grds Trios conc. p. Flute, Violon et Alto. Op. 37. 4me Livr. de Trios. . . . . .

— 3 Duos concert. p. Flute et Violon. 1r Liv.

Cramer, Fr. Concertino p. la Flute princip. av. acc. de l'Orch. D dur. No. 1. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Concertino p. la Flute avec acc. de l'Orch. D dur. No. 2. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Cremont, P. 1er Concerto p. la Clarinette av. Orch. Op. 4. . . . . 4 Thlr.

Danzi, F. Concertante p. Clarinette et Basson princip. av. Orch. Op. 47. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Devienne, Recueil d'airs variés p. le Flageolet. Op. 18. . . . . 10 Gr.

Dressler, H. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 36. 1 Thlr. 8 Gr.

— 3me Quatuor p. Flute, Vlon, Vla et Vcelle. Op. 37. . . . . 1 Thlr.

Dronet, L. Trio favori des deux Jaloux, varié p. la Flute av. accomp. de Pforte ou de 2 Vlons, Viola et Basse. Op. 21. . . . . 16 Gr.

Eberwein, M. 1er Concerto p. la Flute av. Orch, Op. 34. . . . . 2 Thlr.

Eggert, J. Sestetto p. Clarinette, Cor, Vlon, Viola, Vloncelle et Basse. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Engelberth, A. Variations p. la Clarinette avec accomp. de 2 Vlons, Viola et Vcelle. Op. 4. 10 Gr.

Fuchs, C. F. 3 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 5. 1 Thlr.

Fürstenau, C. 12 Pièces p. Flute et Guitarre. Op. 34. 35. Liv. 3. et 4. . . . . à 12 Gr.

Gebauer, E. 6 Duos p. 2 Flutes. Op. 20. Liv. 1. et 2. . . . . à 1 Thlr.

Kapellan, J. N. 6 Quatuors p. la Flute, Violon, Viola et Vcelle. Liv. 1. et 2. . . à 1 Thlr. 12 Gr.

Lobe, J. C. Concerto p. la Flute av. accomp. de l'Orch. . . . . 2 Thlr.

Mühling, A. Thème varié p. le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 14. . . . . 1 Thlr.

Nisle, J. Sonate p. Cor, Pforte et Violon. . . . . 20 Gr.

Präger, H. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Röth, Ph. 3 Thèmes variés p. la Flute, Vlon, Viola et Violoncelle. . . . . 20 Gr.

Rossini, Ouverture et Airs de l'Op. Tancredi, arr. p. Flute, Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Legrand. . . . . 2 Thlr.

— l'Italiana in Algieri, Ouv. et Airs arr. pour les mêmes instrumens. . . . . 2 Thlr.

Toulou, 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 16. . . . . 16 Gr.

— 3 grds Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 25. 1 Thlr.

— Fantaisie p. la Flute av. acc. de l'Orch. Op. 16. 20 Gr.

— 3 grds Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. N°. 46. 1818.

Ueber Bildung eines guten Orchesters.

Man hat häufig die beyden Künste, Musik und Malerey, neben einander gestellt und ihre Producte gegenseitig verglichen; ja man bezeichnet jene Darstellungen in der Musik, welche Nachahmungen gewisser Naturlaute oder gewisser Erscheinungen im äussern Leben des Menschen sind, mit dem Namen, Malerey; z. B. die Nachahmung des Donners, des Sturms, des rauschenden Bachs; und dann, des Einschlummerns oder allmähligen Erwachens des Menschen, des Getümmels einer Schlacht etc. Ob diese Benennung passend genug sey, lassen wir auf sich beruhen: dass aber eine leicht erkennbare Analogie zwischen jenen Gegenständen und ihren Nachahmungen in Tönen — sind diese nämlich gelungen — statthabe, dass d. Aehnlichkeit zwischen dem Gegenstande und dieser seiner Bezeichnung sogar sehr gross und kaum zu verkennen seyn könne; das wissen und empfinden wir alle.

Dagegen: wie gross ist die Verschiedenheit der Weise, wie die Producte in beyden Künsten zum Genuss gebracht werden! Der Maler, z. B. der Geschichte, nimmt seinen Gegenstand aus der Historie; eine einzige Scene, ein einziger Moment ist hinreichend zum Stoff eines grossen Gemäldes; und hat er diesen Moment wohl gewählt, hat er den klärsten, stärksten, entscheidendsten Punkt der Begebenheit fest zu fassen, sich selbst in allen seinen Theilen bestimmt zu versinnlichen, und, was nun vor seinem Geiste steht, auf die Leinwand überzutragen vermocht: so bedarf es, um verstanden zu werden und seine Wirkung zu thun, nichts weiter, als dass e. auf angemessene Art hingestellt u. zur Anschauung gebracht werde: es wirkt dann ununterbrochen fort; gleichsam ein

ewig forttönendes Musikstück — die Historie gleich der Vocal-, die Landschaft gleich der Instrumentalmusik. Man darf nur mit Sinn und Empfänglichkeit kommen, sich zu ergötzen: man findet es jeden Augenblick und in immer gleicher Vollkommenheit. Wirkt es verschieden: so liegt das nicht an ihm, sondern blos an der Verschiedenheit der Gemüther und der Bildung. Wie ganz anders verhält sichs aber mit einem Tonstück! Erstens, wird dem Componisten nur bey Gesangmusik einiger Stoff gegeben: bey Instrumentalmusik muss er fast gänzlich aus sich selber schöpfen. (Hiermit soll indess nicht etwa gesagt seyn, dass die letztere schwerer zu erfinden sey, als die erstere: hier bindet eben der gegebene Stoff; dort ist völlige Freyheit.) Das Bild des Malers steht zugleich, in Einem Moment, als Ganzes — erst vor ihm, dann vor dem Beschauer: das Tonstück aber erscheint nach und nach in der Zeit: ist daher, als Ganzes, schwerer zu denken und zusammen zu fassen; auch sind die Formen des letztern weit weniger bestimmt, als die, des erstern. — Zweytens, bedarf der Componist, wenn auch sein Werk entworfen, in ihm selbst fertig, und nun auch auf dem Papiere vollkommen durch die gewöhnlichen Zeich. ausgeführt ist, doch noch gar Manches, wenn er es zum Genusse bringen will: denn, entweder, er muss es selbst vortragen, und dann bedarf er, nächst einem guten Instrumente, eigener mechanischer Kunstfertigkeit, so wie immer reges Gefühl und feiner Geschmack bey der Ausführung: oder er ist wie bey der Symphonie, eine ganze Gesellschaft von Künstlern nöthig, es darzustellen, und dann hängt die reine und richtige Darstellung desselben von dieser Gesellschaft, Orchester oder Kapelle genannt, ab.

Wie schwierig es nun aber ist, ein solches Orchester, welches aus so vielen Personen besteht, deren jede ihre eigene Ansicht, Bildung,

ihr individuelles Gefühl, und wol auch ihre eigene Manier des Vortrags hat, so zu vereinigen, dass es gleichsam nur Eine Seele ist: das hat man oft genug erfahren, und man erfährt noch immer oft, wie, aus Mangel an Uebereinstimmung von sonst fähigen Tonkünstlern doch Tonstücke zerrissen, verunstaltet, und nichts weniger, als im Sinne des Componisten ausgeführt werden. — Das blos niedergeschriebene Tonstück ist an sich todt: nur durch die Darstellung wird es lebendig, und ein vielstimmiges nur durch eine solche Vereinigung von Musikern. Daher ist die Bildung einer solchen Gesellschaft für die Kunst von der grössten Wichtigkeit, und es sey daher erlaubt, über diesen Gegenstand hier einige Bemerkungen niederzulegen. Zwar wird Manches mitunterlaufen, was Erfahrnen längst bekannt, in den bessern Instituten jener Art wol auch längst angewendet und eingeführt ist: aber es sind ja doch nicht alle Leser Erfahrne, nicht alle solche Institute vorzügliche; und selbst denen, die das Eine oder das Andere sind, können gewisse Dinge, aus nicht unbekannten Ursachen, nicht oft genug gesagt werden. —

Da das Personale eines solchen Vereins, dessen Bestimmung und Zweck es ist, grosse, vielstimmige Tonstücke darzustellen, gleichsam nur Einen Körper, aber auch einen vollständigen, ausmachen muss: so leuchtet ein, dass beym Zusammentreten dieses Körpers — sey es, um sich zu üben, oder sich vor Andern hören zu lassen — niemals ein Glied fehlen darf: es muss daher hierbey die grösste, ich möchte sagen, eine militärische Pünktlichkeit herrschen — so sehr sonst militärische Einrichtungen dem Kunstcharakter widerstreben. Diese ist nun wol bey vollständigen Kapellen, wo jeder Tonkünstler blos als solcher angestellt ist, leicht zu erreichen; selbst wenn nicht leicht, doch sicher — wenn man *wirklich* will. Freylich wird es auch in solchen Kapellen, oder sonst ordentlich angestellten und salarirten Orchestern manchen fertigen Spieler, der seine Partie mit Leichtigkeit sicher vom Blatte trifft, überflüssig scheinen, sie in Proben oft zu wiederholen; freylich wird es dem Concert- oder andern Solospieler, der gewohnt ist, sein individuelles Gefühl mit in den Vortrag zu legen, etwas peinlich und langweilig seyn, mit wahrer Selbstverleugnung sich bey Gesammtstükken blos an die vorgeschriebenen Zeichen halten zu müssen; freylich wird er daher gern von öftern Proben befreyt seyn wollen, und auf Rücksichten gegen seine sonst ausgezeichneten Verdienste Ansprüche machen — Rücksichten, die in andern, in gleichgültigen Fällen ihm wol auch zuzugestehen seyn mögen: aber hier — hier kann und darf das alles nicht helfen; denn hier ist *jeder* Einzelne, und wär' er sonst ein Heros, nur ein Glied eines Körpers; und wie ein Körper, dem Glieder fehlen, ewig ein Stumpf bleibt: so wird auch nie eine Musikgesellschaft, und wäre sie sonst aufs herrlichste zusammengesetzt, ein wahrhaft vollkommenes Ganze darstellen, ein Gesammtstück wahrhaft vollkommen ausführen, nehmen nicht alle an seinem Proben und Einüben Theil. Bey diesem ist es ja zuvörderst um die genaueste Beobachtung der vorgeschriebenen Zeichen, um pünktlichstes Zusammentreffen, und um Abmessung des Grads der Stärke der einzelnen Stimmen zu den übrigen, um Anschmiegung der einen an die andern u. dgl. zu thun, nicht blos um richtiges Treffen der Töne, und gar nicht um eigenthümlichen Ausdruck: daher darf keiner, wer und was er sey, ohne Noth Dispensation nur verlangen; und verlangte er sie, muss sie ihm abgeschlagen werden. Jedes Glied überzeuge sich nur, dass es ein nothwendiger Theil des Ganzen sey, und jedes habe nur den Zweck des Ganzen vor Augen: so wird es einsehen, dass diese Pünktlichkeit, wenn auch als ein Opfer für das Ganze, nothwendig ist; und geneigt werden, dieses Opfer zu bringen. Ja, selbst im äussersten Fall, dass nämlich ein Virtuos sich hiervon nicht überzeugte, weil er nicht *wollte* —: besser, *ihn* für immer entbehren, als die Ordnung, Einmüthigkeit und Vollendung des Ganzen! Die Sachen stehn in der jetzigen Musikwelt so, dass fast jeder Virtuos nicht allzuschwer wieder ersetzt werden kann: nicht aber die einmal zerrissene vollkommene Uebereinstimmung des Ganzen.

Weit schwerer ist nun aber diese Uebereinstimmung, die nur aus jener Pünktlichkeit entstehen kann, zu erreichen bey Orchestern, die nicht blos aus angestellten Musikern bestehen, sondern wo mehre Mitglieder Nebendienste, oder umgekehrt, neben einem Dienste zugleich Musikdienst haben: wie das an kleinern Höfen oder in Städten zweyten und dritten Ranges jetzt öfters der Fall ist. Hier muss die oberste Behörde des Orchesters, in Vereinigung mit der Behörde für den andern Dienst, darauf sehen, dass die Musiker,

welche noch andere Dienste haben, auch wirklich, und immer, bey den Versammlungen erscheinen *können*; und ist dabey besonders Eine Rücksicht zu nehmen — die nämlich: dass es in keinem Fall das Ansehen habe, als wenn diese Mitglieder des Orchesters blos aus Gefälligkeit mitspielten; sonst wird nimmer etwas Gutes entstehen. Es muss jedem zur *Pflicht* gemacht seyn, jedesmal zu erscheinen: sonst giebt's Entschuldigungen und Ausflüchte über Entschuldigungen und Ausflüchte; und es ist unnütz, und unendlich weitläufig, oft auch geradezu unmöglich, ihren Grund oder Ungrund zu erforschen und abzuwägen. Die Sache *muss* seyn; und zu dem, was seyn muss, muss auch immer Rath werden — und wird's! — Ueber einzelne, ganz besondere Fälle lässt sich übrigens hier nur wenig sagen, weil man sich freylich immer noch nach Ort und Umständen richten muss: dies darf aber nur nicht Angelegenheit der einzelnen Mitglieder bleiben, sondern der Vorsteher und Lenker des Ganzen und der Einzelnen. — Uebrigens ist jene Art, Musikgesellschaften nicht blos aus Musikern von Profession und ohne alle andere Beschäftigung zusammenzusetzen, gar sehr zu empfehlen. Es liessen sich dafür viele Empfehlungsgründe anführen: das sey aber jedem Einsichtvollen und Wohlgesinneten überlassen. und hier nur das Nächste angeführt; dass nämlich auf diese Weise auch an kleinern Orten und Höfen vollständige und gute Orchester gebildet werden können, die, ohne viel Geldaufwand oder grosse Weitläufigkeit zu erfordern, dennoch viel leisten; wie es davon auch schon mehre wahrhaft ausgezeichnete Beyspiele giebt. Der blose Ripienist, der nicht genöthigt ist, sein Instrument täglich und anhaltend zu üben, behält immer so viel Zeit übrig, noch ein anderes Geschäft zu versehen, und Manche, in andern untergeordneten Bedienungen, behalten ebenfalls noch Zeit genug übrig, um Musik zu üben und bey den Versammlungen zu erscheinen. Wäre es einmal bekannt, dass an vielen Orten dergleichen Verhältnisse stattfänden: so würde es auch nicht fehlen, dass nicht die Meisten, und eben die Verständigsten, Ordentlichsten und Besten, die sich der praktischen Musik widmen wollen, zugleich diejenigen Wissenschaften, Geschicklichkeiten und Fertigkeiten nicht mehr gänzlich vernachlässigten, wodurch sie zu solchen doppelten Anstellungen fähig würden; so wie umgekehrt, die sich für untergeordnete Aemter und Bedienungen bildeten und bestimmten, bey Talent, Neigung und Geschick, zugleich diesen Theil der Tonkunst ernstlich und sorgfältig betrieben. Aus dem Einen aber, wie aus dem Andern, müsste wahrlich viel Gutes entstehen, für diese Personen selbst, für das gesellschaftliche Leben u. Vergnügen, ja für die Kunst und die Wissenschaft — in den angedeuteten Gränzen — selbst; und es liesse sich darüber in allen diesen Beziehungen gar vieles hinzuzusetzen, wenn es uns nicht zu weit abführete von unserm eigentlichen Gegenstande, der Bildung des Orchesters, zu welchem wir nun zurückkehren. —

Ein grosser Vortheil ist es für ein Orchester, wenn alle Mitglieder mit guten Instrumenten versehen sind. Erstens ist das schon für die Productionen an sich, und diejenigen, welche sie geniessen sollen, sehr vortheilhaft: vier gute Geigen thun mehr, als sechs nicht üble, und zehn schlechte; aber, ausser dem Mehren, leisten sie auch das Bessere sicher, was jene schwerlich und unvollkommen, und leisten es im Wohlklang und überhaupt mit Vorzügen, welche jene nie erreichen können. Und so mit den andern Instrumenten auch. Sodann: ein schlechtes Instrument wird den, der es spielen muss, beym Spiel mit voller Musik verdrüsslich oder lässig machen; und das eigene Studium zu Hause wird es ihm verleiden: so wie, im Gegentheil, fast jeder, der ein gutes Instrument besitzt, es im Gesamm spiel denn auch mit geltend machen will, und zu Hause oft eingeladen und dann angefeuert wird, sich darauf zu vervollkommnen. Daher ist es gut, wenn der Director sorgt und beytragen hilft, dass die Mitglieder, so viel irgend möglich, mit guten Instrumenten versehen werden; aber auch, wenn er sich darum bekümmert, dass die Klarinettisten, Hoboisten und Fagottisten gute Röhre besitzen.

Ueberhaupt ist es gut, wenn der Director sich um die Angelegenheiten der Mitglieder des Orchesters, *in wiefern sie dieses sind*, einigermassen bekümmert: er erwirbt sich dadurch das Zutrauen derselben, und durch dies Zutrauen wird er Vielerley erlangen, was er sonst nicht erlangte, oder leicht und schnell zu Stande bringen, was er sonst nur schwer und mit Weitläufigkeit zu Stande brächte. Doch sey ihm dabey zur Maxime empfohlen, niemals Einzelne ausschliessend, oder doch auffallend zu begünstigen, und wenn

Die Orchester der drey grofsen lyrischen *Theater* in Paris haben sich verwichnen Winter oft verbunden, um dem Publikum die Werke der grofsten Meister und auf die vortrefflichste Weise zu hören zu geben. Garat begladigte durch alles, was er mit seiner Zauberstimme sang, seinen reinen Geschmack, und seinen stets wahren, stets innigen Ausdruck. Er verfehlte seine Absicht nie. Er entlockte uns Tränen im *Stabat mater* von Pergolesi, (bey dessen feyerlicher durch Bonaparte veranstalteter Aufführung) in der Rolle des trefflichen Gluckischen Orpheus: und erregte die frohseste Heiterkeit in verschiednen komischen Partien von Mozart, Cimarosa und Martin. Mlle Walbonne, Ferrari's Schüleim, gefiel ungemein in allen italienischen Partien, die sie sang. Wir erwähnen vor allen die grofse Wirkung, welche sie durch die schönen Scenen Gomelli's (*Misera Armida*) und Paesiello's (*Dove son io*) hervorbrachte. Selbst Mad. Storace konnte, bey ihrem letzten Aufenthalt in Paris, die Konkurrenz mit dieser vortrefflichen Sängerin nicht ertragen. Es ist wahr, das Komische gelingt der Signora Storace unvergleichlich, und weit mehr als das Ernste und Zärtliche; aber die Talente und die Stimme der Mlle Walbonne sind sich überall gleich.

Die Menge fremder *Virtuosen*, die an unsern Konzerten Theil nahmen, konten mit Bewunderung, dafs der vollendetste Violinspieler Europa's in Paris sey. Für diesen erklären nicht nur wir, sondern erklärten auch sie Herrn Rode, dessen Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit seinen Talenten gleicht. Bekanntlich ist er auch ein sehr geschickter Komponist. Seine drey letzten Konzerte beweisen das letzte, aber deren Vortrag noch weit mehr jene erste *Vollkommenheit*. Hr. Kreutzer trat muthig mit ihm in den Kampfplatz, und bey so Künstler gaben den Liebhabern den interessantesten Kampf zu bemerken – besonders in einer Sinfonie mit zwey konzertirenden Violinen, die Kr. für diese bedeutende Ausforderung, gesetzt hatte. Es ist dieser Sache schon im Kurzen in der mus. Zeitung Erwähnung gethan worden. Man konnte dabey genau bemerken, dafs Kreutzers Talent mehr die Frucht eines langen Studiums und einer unermüdlichen Anstrengung ist; Rode's Kunst scheint ihm mehr angebohren zu seyn. Er überwindet die grofsten Schwierigkeiten mit aller Leichtigkeit und Zwanglosigkeit, die der Zwanglosigkeit seines immer sonderbaren Anstandes gleicht. Kurz, unter allen Virtuosen auf der Violin, welche sich dieses Jahr in den Konzerten von Paris haben hören lassen, ist wohl Kreutzer der Einzige, der mit Rode verglichen werden darf; dieser aber kann nur mit sich selbst verglichen werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Einige Worte über den kürzlich verstorbenen Komponisten Domenico Della Maria, nach einem Aufsatz von Alexander Duval in den Ann. des Journ. Frankreich und einigen Privat-Nachrichten.

Dem jugendlichen Della Maria ward ein süfses Bluthenleben, kurz zwar, aber lieblich, erfreulich, und dann, ohne Schmerz, plötzlich wie von einem Sturm zerknickt. Er war zu Marseille aus italienischer Familie geboren, und zeigte schon von frühester Kindheit an Sinn und Gefühl für die Reize, Talent für die Wissenschaft der Tonkunst. Man überliefs ihn seinem Hange — was recht gut; aber ohne ihm gute Schule geben zu lassen — was nicht gut war. Kein Wunder, dafs schon der frühe Jüngling ganze Stöfse komponierte, die eben so voll von Beweisen des Talents, als von Fehlern waren. In seinem zwölften Jahre hatte er schon eine grofse Oper vollendet. Sie wurde in Marseille aufgeführt und hatte das Glück, oder Unglück, sehr zu gefallen. Mit Herzlichkeit und eitelm Stolze ging er nun nach Italien, nicht eben um zu lernen, sondern vielmehr, um, was ihm etwa noch an Vollkommenheit fehle, zu ersetzen. Er erzählte dies gewöhnlich oft und lachend. Hier ging er an zu hören, dafs ihm zum Kunstheros noch gar viel fehle, und [illegible] unser alter Corr-

Parteyen entstehen, sich zu einer zu schlagen; denn unter den Mitgliedern solcher Vereinigungen verleitet Eitelkeit oder allzustarkes Ehrgefühl ohnehin leicht zu dem bösen Feinde, dem Neide, und zu seiner Grossmutter, der Selbstsucht. Harmonie der Gemüther, begründet, gegen den Director, auf Zutraun, gegen einander, auf heitern Antheil an den gemeinschaftlichen Leistungen — ist ein herrliches Mittel zur Förderung der Harmonie der Töne. —

Zu der schon oben besprochenen Pünktlichkeit gehört, wie sichs von selbst verstelt, vorzüglich auch, dass die Mitglieder sich präcis um die bestimmte Stunde versammlen. Und nun wird *sogleich eingestimmt;* sowol während des Stimmens aber, als auch nachher, darf schlechterdings nicht auf den Instrumenten präludirt und phantasirt werden. Es sollte sich das freylich auch von selbst verstehen: es ist aber doch nicht der Fall: im Gegentheil lehrt die Erfahrung, dass dies Präludiren, wo es einmal eingerissen, sich sogar schwerer ausrotten lässt, als man irgend glauben sollte. Wer rein eingestimmt hat, legt, bis die Musik anhebt, sein Instrument ruhig hin. Die vor der Musik herrschende Stille ist wahrlich von vieler Wichtigkeit für die Wirkung und rechte Aufnahme der Musik. Die Seele des Zuhörers gleicht dann einem leeren Blatt, worauf sich das zu hörende Tonstück rein und schön abdruckt; während sie, ist sie von jenem Angeben und Dudeln, wenn auch bewusstlos, schon wie übertäubt, einem Blatte gleich, das mit Probeschriften schon verdorben ist. Das beste Verhältnis möchte seyn, dass die Mitglieder eine Viertelstunde vor dem Moment des Anfangs kommen. Von dieser Viertelstunde mögen etwa fünf Minuten auf die ersten gleichgültigern Vorkehrungen, die zweyten, auf das Einstimmen verwendet werden: die letzten fünf Minuten muss alles still seyn. — Der Anfang der Musik selbst muss pünktlich, wie er angesetzt ist, gehalten werden: und zwar in den Proben eben so, wie in den Aufführungen selbst. Dies pünktliche Anfangen hat nicht allein den Vortheil, dass es, als ein allgemeines Zeichen der Ordnung, diese überhaupt erhalten hilft und Achtung erweckt; dass ferner die Musiker durch zu lange Verzögerung nicht ungeduldig und unachtsam werden: sondern es ist auch eine Wohlthat für jeden, weil dann die Proben nicht unnöthigen Zeitverlust verursachen; und ist darüber auch darum um so rigoröser zu halten, weil, ist einmal das „sich gehen lassen," Verspätigen und Aufschieben einigermassen Sitte geworden und zugelassen, dasselbe hernach keine Gränze mehr hat: Hans glaubt, noch Zeit übrig zu haben, in der Voraussetzung, Kunz komme *noch* später, was nun dieser von jenem wieder vorausgesetzt etc. —

Wie viele Zeit auf die jedesmalige Probe zu verwenden, und wie oft dies oder jenes Stück probirt werden müsse: darüber lässt sich, wie von selbst einleuchtet, keine allgemeine Vorschrift geben, indem es von der mehrern oder mindern Schwierigkeit des Werks, und von der mehrern oder mindern Geschicklichkeit der Ausführenden abhängt. Die Regel heisst nur: So lange, bis es vollkommen gut zusammengeht. Hierzu ist am dienlichsten, dass die schwierigsten Stücke, besonders wenn sie neu und noch nicht eingeübt sind, zuerst vorgenommen, und recht eigentlich vorbereitet werden. Eben dies ist die wahre Schule des Orchesters. Der Director hat sich, das darf man annehmen, vorher mit den Eigenthümlichkeiten dieser Musikstücke, dem Geiste und der Manier nach, bekannt gemacht: er wird nun, wenn es nöthig ist, die Mitglieder, allerdings mit Anstand, und auch mit Schonung, ebenfalls hierauf aufmerksam machen: und diese, sind sie nur einigermassen, was und wie sie seyn sollen, werden dann nichts anders, als die Absicht, das Tonstück vollkommen gut auszuführen, darin suchen, wenn er ihnen hernach zuweilen, über den Vortrag einzelner Sätze, über den Grad der Stärke und die Uebereinstimmung Aller in diesem Grade, über das Herausheben gewisser Stellen oder auch gewisser Noten, über die gleichmässige Vortragsart melodischer Phrasen, die an verschiedene obligate Instrumente vertheilt oder im Wechsel zwischen ihnen gesetzt sind u. dgl. m. Bemerkungen macht. Denn eben so, wie es Pflicht des Directors ist, fällt bey der *öffentlichen Aufführung* ein Fehler vor, oder es kömmt doch etwas nicht ganz nach Wunsch heraus, die möglichst zu *verdecken*, wenigstens nicht es der Menge erst recht bemerklich zu machen: eben so ist *es seine* Pflicht, in den *Proben* jene Fehler oder diese Unvollkommenheiten *aufzusuchen* u. darauf hinzuweisen.

(Der Beschluss folgt.)

Miscellen.

1.

In Leipzig ist seit kurzem von einem Manne, der als gründlicher Theoretiker und ausgezeichneter Praktiker in der Musik, dabey als wissenschaftlich gebildet und sittlichguten Charakters, die Achtung Aller geniesst, die ihn kennen — von Hrn. Bargiel, ohne alle Versuche, Aufsehen damit zu machen, aber nach zweckmässigen Vorbereitungen, eine Anstalt eröffnet worden, welche, um ihres Zwecks und ihrer Einrichtung willen, einige nähere Beschreibung in diesen Blättern um so mehr zu verdienen scheint, weil sie einen Punkt auffasst, der nur allzuselten beachtet wird, und dessen Vernachlässigung, irret der Ref. nicht, vornämlich die Schuld trägt, dass in Deutschland der Gesang gegen die Instrumentalmusik (im Ganzen) so weit zurückgeblieben: so wie in der sorgsamen Beachtung dieses Punktes, in Italien, wenigstens in vergangener Zeit, nach des Ref. Einsicht, eine der entscheidendsten Ursachen liegt, warum der Gesang, ohngeachtet der sehr mässigen Ausbildung der Instrumentalmusik, (im Ganzen) so ausgezeichnet hervorgetreten ist. Und wie nun wir alle in vielen Dingen erlebt haben, dass, wenn nur solch ein erster Punkt richtig getroffen, und die Ausführbarkeit desselben durch die Ausführung selbst, wenn auch nur noch im Kleinen, unwidersprechlich dargethan war, die Nachahmung allerwärts wenig Anstand fand: so könnte dies ja wol auch bey diesem Gegenstande der Fall werden: und das ist es, warum der Ref. wünscht, jene nähere Beschreibung öffentlich vorgelegt zu sehn.

Es bestehen schon seit längerer Zeit in Leipzig vornämlich drey Institute für directe Ausbildung des Gesanges: (von dem, was durch Privatunterricht in dieser Hinsicht geleistet wird, wird hier so wenig gesprochen, als von dem, was mehr oder weniger zufällig und indirect von andern musikal. Leistungen, z. B. der Kirchenmusik, der Oper, des Concerts etc., mit auf diese Ausbildung Einfluss hat:) 1) das seit Jahrhunderten überall mit Achtung anerkannte Singchor der Thomas-Schule, welches, in seiner Verbindung der wissenschaftlichen mit der musikal. Cultur, und seiner Verwendung zur Kirchenmusik, ein geschlossenes Ganze für sich macht, und hier nicht weiter berücksichtiget werden kann; 2) die beyden grossen Stadtschulen: die Raths-Freyschule, wo etwa 700 Kinder ärmerer Classen ohne alle Bezahlung von Seiten der Aeltern, und die Bürger-Schule, wo ohngefähr noch einmal so viele, wohlhabenderer Aeltern, gegen Entschädigung unterrichtet werden, und in welchen beyden Unterricht und Uebung im Gesange wesentliche Theile der Ausbildung Aller ausmachen, so zwar, dass, ausser den ersten Elementen, recht eigentlich der gute *Volks*-Gesang, (allerdings, in jedem der beyden Institute dem Stande der Bildung überhaupt und der Lebenslage der Kinder gemäss,) auf eine durchaus zweckmässige und unverkennbar erfolgreiche Weise gelehrt und geübt wird; 3) die Singakademie, wo, unter Leitung des Universität- und Concert-Musikdirectors, Hrn. Schulz, etwa 100, für kunstreichern Chor- und demselben analogen Solo-Gesang schon vorzüglich ausgebildete, in dem, was hierzu gehört, schon befestigte Mitglieder sich zum pünktlichsten und ausgearbeiteten Vortrage meist grosser und geistlicher Werke der trefflichsten Meister aller Nationen u. Zeiten, wöchentlich vereinigen.

Nun bemerkt der Kenner leicht, dass hier, wie vielleicht überall in Deutschland, wo für ähnliche Anstalten gesorgt ist, zwischen jener Ausbildung für den bessern Volks-, und den kunstreichern Akademiegesang, eine Lücke bleibt, und, der Sache selbst, wie dem Zweck jener Institute nach, bleiben muss: eine doppelte Lücke: die plannässigere u. höhere Ausbildung der Stimmen selbst, so wie die umfassendere und systematische Behandlung der Methode, von jenem volksgemässen, bis zu diesem kunstgemässen Gesange, wie beydes mit grossen Massen von Kindern nicht bewerkstelliget werden *kann*, und mit Allen auch nicht einmal versucht werden *darf*; indem, nach dem Willen der Natur und nach den unabänderlichen Verhältnissen des Lebens, nicht Alle, ja, vergleichungsweise, nicht einmal Viele, kunstgerechte Sänger u. Sängerinnen werden können oder werden sollen. Diese Lücken nun aber bey denen, welche die Natur dazu ausgerüstet hat, und welchen die Verhältnisse es erlauben und erleichtern, auszufüllen: das ist der Zweck jenes, so eben zu Stande gekommenen Instituts des Hrn. Bargiel: und der Ref. weiss dies, sowol um das Löbliche zu loben, als um Andere an andern Orten vielleicht zur Nachahmung zu ermuntern, nicht bestimmter auszuspre-

chen, als es Hr. B. selbst in dem leicht übersehbaren Plane gethan, den er verschiedenen Aeltern mitgetheilt hat, von welchen vorauszusetzen war, sie würden ihre Kinder gern Antheil nehmen lassen — worunter denn auch der Ref. gehört. Es mögen also die Hauptstellen dieses Aufsatzes folgen: und hier sey nur noch die rühmliche Uneigennützigkeit des Unternehmers erwähnt: denn, wird durch das Institut wirklich geleistet, worauf es abgesehen ist — woran nicht zu zweifeln: so ist, was hier als Entschädigung verlangt wird, kaum der Rede werth, und geringer, als irgend ein sachkundiger und billigdenkender Vater zu verlangen sich erlaubt haben würde.

„Aufgefordert von mehren Freunden des Gesanges," sagt Hr. B., „bin ich entschlossen, eine Gesangbildungsanstalt zu errichten, deren Zweck ist: Aeltern, die ihren Kindern eine sorgsamere und vollständigere Gesangsbildung zu geben wünschen, als es in den öffentlichen Schulen und den übrigen Erziehungsanstalten, der allzugrossen Menge, die ohne einzelne Vorbereitung zugleich beschäftigt wird, und der vielseitigen Tendenz dieser Anstalten wegen möglich ist — Gelegenheit zu verschaffen, die Stimme derselben, insbesondere mit Berücksichtigung des Alters und Stimmumfangs, durch eine zweckmässige Methode und ohne allen Nachtheil für ihre Gesundheit möglichst vollkommen auszubilden. — Da ich aber überzeugt bin, dass die Hauptursache der geringen Anzahl wahrhaft guter Sänger, des vielen Singens ohngeachtet, vorzüglich zu suchen sey in dem zu schnellen Forteilen bey der ersten Bildung der Stimme: in dem nicht hinlänglichen Ueben bey dem Bilden eines guten und angenehmen Tons auf jeden einzelnen, reinen Vocal — durch welche Uebung ja doch hauptsächlich auch der Grund zu einer deutlichen Aussprache im Gesange gelegt wird: in der unzugebenden Berücksichtigung der Erzeugung der Sprachlaute überhaupt: und in dem nicht genug vorsichtigen Behandeln und Verhalten während der Mutationszeit — wo durch übermässige Anstrengung, bevor die Stimme gehörig ausgebildet worden und die Organe ihre nothwendige Festigkeit erhalten haben, bevor man auch geübt worden ist, den Athem zweckmässig zu gebrauchen, die Stimme verdorben wird, nicht selten auf immer verloren geht, und selbst die Gesundheit oft und leicht einen nachtheiligen Einfluss erleidet: so habe ich mich dadurch bestimmen lassen, die ganze Bildungszeit in drey Curse abzutheilen. In dem 1sten, vor der Mutation, werde ich mich beschäftigen mit einer sorgsamen Scheidung der Stimmgattungen: mit einer vorsichtigen Ausbildung der Stimme, sicherem Treffen, deutlicher Aussprache und alle dem, was zu einem genauen und *richtigen* Vortrage eines Gesangstücks erfordert wird. In dem 2ten, der Mutationszeit selbst, werde ich die vorgehenden Veränderungen der Stimme beobachten, sie leiten, werde Verhaltungsregeln geben, und blos solche Uebungen vornehmen, die die erworbene Geschmeidigkeit erhalten, die Befestigung der neu gebildeten Töne befördern, und vor jedem schädlichen Einfluss, den Unkunde des zweckmässigen Verhaltens, falsche Behandlung, übermässige Anstrengung und Vernachlässigung auf Stimme u. Gesundheit haben könnten, möglichst sicher stellen. In diesem Curse werde ich auch Zeit und den schicklichsten Ort finden zur Fortsetzung der Harmonielehre, die im ersten nur so weit berührt wird, als es zu den Uebungen im sicheren Treffen nöthig ist, hier aber ausgedehnter, um dadurch in Stand gesetzt zu werden, für die Folge den Geist der Composition leichter aufzufassen, Manieren, verzierte Formen und Cadenzen, harmonierichtig, sinnig u. mit Geschmack selbst erfinden und anbringen, oder wenigstens das Fehlerhafte darin beurtheilen und vermeiden zu können. Im 3ten Curse, nach vollendeter Mutation, werde ich mich bemühen, nachdem sich die Stimmorgane völlig ausgebildet haben und die Brust stärker geworden, der Stimme möglichst Kraft, Umfang u. Geschmeidigkeit zu geben, und alles dasjenige hier noch nachholen, was nicht allein zu einem *richtigen*, sondern auch zu einem geist- und geschmackvollen und charakteristischen Vortrage einer jeden Art von Gesangstücken erfordert wird. Jeden Cursus werde ich überdies, nach Verhältniss des Alters, des Geschlechts, der Stimmgattung und der vorhandenen musikalischen Kenntnisse, um die Fortschritte der Einzelnen auf keine Art aufzuhalten, in mehre Klassen eintheilen. — — Die Zahl der, in jede Klasse Aufzunehmenden ist auf acht, höchstens zwölf bestimmt — welche Zahl nicht zu überschreiten, das Wesentliche des Unternehmens selbst ausmacht; das Alter — nicht unter acht Jahren: der Unterrichtsstunden sind wöchentlich drey: der vierteljährige Beytrag dafür, vier Thaler." —

Der Ref. hat nichts hinzuzusetzen, als dass,

was so richtig aufgefaßt und so bedachtsam angeordnet, auch mit aller Sorgfalt und Beharrlichkeit durchgeführt werde. An der nöthigen Unterstützung von Seiten talentvoller Jugend und musikliebender Aeltern wird es dann niemals fehlen; und fehlt es auch schon jetzt, bey erster Eröffnung des Instituts, nicht.

2.

Aus einem Schreiben des Hrn. Kittel, Directors und Lehrers der Musik zu Schulpforte, bey Naumburg, in Sachsen. „Es wäre zu wünschen, dass ein Mann mit entschiedenem Stimmrecht in der musik. Welt, öffentlich seine Meynung über die *Vernachlässigung des Choralspiels beym Klavierunterricht* sagen möchte. Die ältern Klavierlehrer — (ich stütze mich auf die Worte meines sel. Lehrers, Kittel, und auf das Urtheil des, in Halle zu meiner Zeit noch lebenden, sogenannten Klavier-Bachs, der die sogleich anzudeutende Methode beym Unterricht an dem königl. Pädagogio in Halle anwendete und treffliche Schüler zog —) die ältern Klavierlehrer hatten die sehr lobenswerthe Methode, dem Spielen sogenannter Handsachen, wodurch zunächst die Fertigkeit u. Geläufigkeit der Finger bezweckt wird, das Choralspielen beyzugesellen. Sie wollten durch letzteres nicht nur den religiösen Sinn bey ihren Schülern erwecken und fördern: sondern auch ihnen Sinn und Gewohnheit für eine reine, deutliche Harmoniefolge, und entschiedenen Geschmack für dieselbe beyzubringen suchen. Wo Talent u. Fleis war, erreichten sie ihren Entzweck, denn ihre Schüler waren bald im Stande, ihre musikal. Gedanken zu ordnen, und harmonisch-richtig an einander zu reihen, welches bey manchen, auch der sonst geschicktesten unserer Schüler so schwer, bey manchen gar nicht zu erreichen ist, wenn es nicht eben auf diese Weise geschieht. Mancher wahrhaft bedeutende Klavierspieler kömmt, wenn er in Gesellschaft etwas spielen soll, und die Noten nicht bey sich, auch wol kein gutes Gedächtniss hat, in die grösste Verlegenheit. Es fehlt ihm vielleicht nicht an Gedanken, an eigenen, oder doch durch Uebung im Vortrage der Werke Anderer zu eigen gewordenen: aber er vermag nicht, sie zu ordnen und harmonisch zu beherrschen; und selbst das spätere Erlernen der Regeln hilft da nicht genug: denn wen ein Anderes ist es, die Regeln wissen und bey Nachdenken auf die einzelnen Fälle anwenden können, oder, von früh an den äussern und innern Sinn dafür gebildet empfangen zu haben, so dass ihre Anwendung Einem zur Natur geworden, dass man nicht anders kann, dass es sich wie von selbst so macht, wie es seyn soll. Hierzu kömmt, dass nur im letzten, nicht aber im ersten Fall, man das Selbstvertrauen und die Sicherheit bekömmt, ohne welche aus allem Phantasiren und Extemporiren nichts Gutes; oder, beisse man dieses Selbstvertrauen und diese Sicherheit ohne jene Kenntnisse u. jene Uebung, fast ohne Ausnahme etwas entschieden Schlechtes herauskömmt. Diesem Uebel kann aber, wie ich aus Erfahrung weiss, durch frühes Spielen der Choräle bedeutend abgeholfen werden: auch lässt sich zu gleicher Zeit ein kleiner Generalbass-Unterricht dabey mit einweben — weshalb die Choräle auch beziffert seyn müssen." — —

Recension.

Second Concerto pour le Violoncelle, comp. — — par Nicol. Kraft, prém. Violonc. de S. M. le Roi de Wurtemberg. Oeuvr. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Das Hauptinstrument ist in der Manier behandelt, welche die ihm wesentlich und ausschliesslich eigenen Vorzüge geltend macht: eine Manier, die nie hätte verlassen werden sollen, die aber doch eine Zeit lang nur allzusehr einer sinnlichen und oberflächlichen aufgeopfert war, bis sie durch B. Romberg in Deutschland, Lamarre in Frankreich, Rauppe in Holland, und einige Andere, wieder emporgebracht wurde, und nun unter den wirklich guten Spielern immer mehr Freunde gewinnt. Schon darum werden solche Spieler, und die es werden wollen, sich gern mit diesem Werke bekannt machen. Aber es ist auch ausserdem eine empfehlenswerthe Composition, in welcher ein verständiger, ausgebildeter und erfahrner Virtuos sich ausführlich ausspricht; welche darum, gut vorgetragen, überall Beyfall finden wird, wenn auch nicht eben eine glänzende Phantasie darin hervortritt, und manche Figuren des concertirenden Instruments, so wie Manches in der Begleitung,

nicht gerade ungewöhnlich befunden werden sollten. Der Solospieler wird sehr reichlich, und zwar auf mannigfaltige Weise beschäftigt: er kann sich in den verschiedensten Stricharten, und Vortragsarten überhaupt — er kann sich, dem Ausdruck nach, feurig und kräftig sowol, als zart und angenehm hervorthun: kann einen körnigen, vollen, und einen lieblichen, schmeichelnden Ton sowol, als eine sehr beträchtliche Fertigkeit und (wie man sich auszudrücken pflegt) einen schönen Gesang zeigen. Manche Stellen sind allerdings von beträchtlicher Schwierigkeit, und wollen auch von ausgezeichneten Virtuosen fleissig einstudirt seyn. Von der Eigenheit, diesen zu viel in den hohen, zu wenig in den mittlern (freylich den schwierigsten) Tönen zu beschäftigen, (den schwierigsten nämlich, wenn sie zu bedeutender Wirkung hervortreten sollen,) — von dieser Eigenheit, die man auch Romberg'n eine Zeit lang, jetzt aber nicht mehr, vorwerfen konnte, ist Hr. Kr. nicht frey, und zu wünschen, dass er sich, wie eben Romberg gethan, künftig mehr von ihr losmache. — Die Orchesterpartie ist nicht arm und leer: überhäuft aber den Zuhörer und verdunkelt den Solospieler nicht. Sie ist besetzt, ausser dem Quartett, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, zwey Trompeten und Pauken. Die beyden Allegros, in D dur, sind ziemlich lang: das Adagio, in D moll, ist kurz. Hr. Kr. liebt es, wie jetzt viele andere Virtuosen auch, in den Allegros das Tempo oft — und nach des Rec. Meynung, gar zu oft — zu wechseln. Soll es indessen geschehen, so ist es wenigstens besser, der Componist giebt überall, wie Hr. Kr., an, wo es geschehen kann, als dass den Spielern dies überlassen würde, die es — jetzt nur allzugewöhnlich — theils übertreiben, theils ganz willkürlich, nicht selten zur Unzeit und zur wahren Plage eines Orchesters, das gut begleiten soll und will, anbringen. Zu loben ist noch, dass Hr. Kr. die Vortragsart so genau als möglich angedeutet, auch die Applicatur, wo sie fehlerhaft oder erschwerend genommen werden könnte, anzumerken nicht vergessen hat. — Der Stich ist sehr deutlich und gut; das Aeussere des Werks überhaupt anständig.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Violon, comp. — — par F. W. Grund. Oeuvre. 9. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein anderer Rec. hat vorigen Jahr schon in diesen Blättern auf diesen achtbaren Componisten, bey ausführlicher Beurtheilung eines seiner Quartette, aufmerksam gemacht, und von ihm nicht geringe Erwartungen erregt. Diese werden denn auch durch diese Sonate gerechtfertigt: wenigstens in Hinsicht auf den ernsten Geschmack, auf die gründliche Kenntnis, auf die viele Geschicklichkeit und den Fleis in der Ausarbeitung, und auf das Zweckmässige in der Behandlung der Instrumente. Geübte Musikfreunde, die sich dieser Vorzüge erfreuen können, und nicht auf andere, die, wenn auch nicht mangeln, doch weniger hervortreten, zunächst ausgehen, werden in dieser Sonate gewiss eine gute Unterhaltung und auch eine nützliche Uebung finden. Die Schreibart hat mit der, des Andr. Romberg, in den meisten seiner Quartette, wol die nächste Aehnlichkeit. Das Adagio, eine Art Phantasie, und ein reicher Erguss über ein melodisches Thema, ist doch wol gar zu lang ausgesponnen: dies ist aber auch das Einzige, was der Ref. auszusetzen findet. — Vorzutragen ist die Sonate nicht sehr schwer. Der Stich und alles Aeussere ist schön. Einige wenige Stichfehler sind der Art, dass sie jeder zugleich berichtigen kann.

Sechs Gesänge mit Begleit. des Pianof. — — von Ludw. Hellwig — — 4tes Wk. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 20 Gr.)

Einfacher, den Texten angemessener Gesang, nicht vernachlässigte, zuweilen obligat behandelte Harmonie, und ein verständiges Verhältnis des Einen zum Andern, findet man bey allen diesen Liedern: innres Leben und etwas Eigenthümliches, wenigstens in No. 1, 2 und 4.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten November. **No. 47.** 1818.

Ueber Bildung eines guten Orchesters.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Ich komme noch einmal auf das *reine Einstimmen* zurück; es ist für die ganze Musik und ihre Wirkung eine gar zu wichtige, gar zu entscheidende Sache: denn was nützen alle herrlich ausgeführten Passagen, was aller Vortrag, wenn keine Reinheit in der Harmonie ist und nicht alle Intervalle in ihrem gehörigen Verhältnis erscheinen? Ohne reine Stimmung gleicht ein Orchester ja einem verstimmten Klaviere: der herrlichste Spieler wird uns darauf wenig mehr, als Ohrenpein, sicher aber keinen ungetrübten Genuss verschaffen; ja, je Vorzüglicheres er darauf vorträgt, desto übler werden wir jenen Mangel empfinden, desto verdrüsslicher darüber werden. Daher ist es gewiss ein sich selbst sehr belohnendes Geschäft, wenn der Director selbst vor jeder Musik die Mühe über sich nimmt, recht rein einstimmen zu lassen. Am besten ist es, wenn hierzu eine Stimmgabel, die den Ton der gewöhnlichen Stimmung genau hält, gebraucht wird; denn der Ton des Pianoforte, der Oboe, und aller Blasinstrumente, ist nicht so fest, und durch Veränderung der Temperatur im Musiksaale so unveränderlich, als derjenige, welchen die Stimmgabel angiebt. Nach diesem Tone müssen sich dann alle richten, und so kann keine Zweydeutigkeit in der Stimmung entstehen. Die Violinspieler sind immer geneigt, etwas höher zu stimmen, und zwar ohne klares Bewusstseyn, oder, bey diesem, in der Voraussetzung, dass die Blasinstrumente allmählig höher werden: allein das ist unrecht; jeder Bläser muss sein Instrument schon zuvor so weit erwärmen, dass es nicht mehr höher werden kann; und es muss *alles* gleich Anfangs vollkommen rein eingestimmt werden. — Ueberdies aber muss es die angelegentlichste Sorge eines *jeden Individuums* seyn, den Theil von Tönen, welchen es zu der Tonmasse eines vielstimmigen Tonstücks beytragen soll, ganz rein zu geben, und nicht den klaren Tonfluss desselben durch seinen Beytrag zu trüben. Ein jeder muss daher beständig *selbst* aufmerken, ob er ganz rein ist, und ist er es nicht, sogleich das Falsche verbessern. Jedermann kann es durch Fleis und Aufmerksamkeit so weit mit dem Gehör bringen, wenn es nämlich gesund und überhaupt für Musik geeignet ist, dass es jedes falsche Töuchen bemerkt; aber umgekehrt, kann man auch durch Nachlässigkeit, und durch Gewohnheit den Director für sich hören zu lassen, mit einem natürlich feinen und früher selbst geübten Gehör endlich so weit kommen, dass er die Töne gar nicht mehr für recht hält, wenn sie sich nicht von andern in gleicher Höhe ein wenig unterscheiden, d. h. falsch sind. In einem reinen Strom von Tönen muss man sich selbst beynahe gar nicht hören; der eigene Ton muss mit den übrigen ganz zusammenschmelzen.

Bey einer Symphonie oder einem andern Orchesterstück muss überhaupt kein Musiker je den Gedanken haben, sich einzeln auszeichnen, oder besonders hören lassen zu wollen; hier soll nur das Ganze wirken. Wenn daher, wie es sich wol trifft, z. B. die Violinisten oder die Bassisten, aus Eifer oder aus Eitelkeit, bey dem blossen Wörtchen, *forte*, an Kraft und Stärke einander zu übertreffen suchen, dabey aber sich dermassen angreifen, dass man fast fürchten muss, die Saiten werden unter den gewaltigen Strichen reissen; wenn dann diese sich oft überschlagen und gar keinen, oder nur einen schnarrenden Ton geben, an einen höhern Grad von Stärke, ein *Fortissimo*, aber gar nicht mehr zu denken ist, sondern dieses höchstens nur noch durch bes-

tigere Gesticulation angedeutet wird: so ist das eben so unangenehm zu hören und zu sehen, als wenn Andere ohne alles Feuer, wie gelähmt und kraftlos, nachschleichen und mitschleudern. — Zwar räumt man den melodieführenden Stimmen ein, dass sie einigermassen hervortreten dürfen: aber auch dieses muss in gehörigen Schranken, das heisst, im guten, ebenmässigen Verhältnis zum Ganzen bleiben. Auf keinen Fall aber kann ein anderer Vortrag, als der vorgezeichnete, gestattet werden: willkührliche Manieren, Vorschläge, Triller, Doppelschläge, Ueberziehen etc., sind im Ganzen völlig verboten; denn wo wollte das hinaus, und wie wäre da eine wahre Uebereinstimmung, eine wahre Einheit, und wie ohne diese ein wahres Ganze möglich? Wenn auch bey einem wirklichen Solo eines Instruments, wo die andern Stimmen *blos* begleiten, eher erlaubt seyn mag, willkührliche Manieren und überhaupt etwas Individuelles anzubringen: so muss es doch selbst da immer mit viel Vorsicht geschehen, um dem Sinne des Componisten nicht zu widerstreben; es möglich zu machen, und auch nicht zu sehr zu erschweren, dass andere, dieselbe Melodie anderswo vortragende Instrumente, sie auch eben so vortragen etc. Es versteht sich, dass dieses auf die eigentlichen Concertspieler, als solche, keinen, oder doch nur einen entfernten Bezug hat. Diese sind souverain: stehen blos unter dem allgemeinen Gesetz der Schönheit, und unter dem besondern, des Taktes, (gegen welches sie indessen nicht selten sündigen, und Nachsicht — oft mehr verlangen, als verdienen,) regieren aber sonst nach Willkür.

Unter den verschiedenen Gesammt-Stimmen muss, so viel irgend möglich, *Gleichheit der Stärke* seyn. Es dürfen mithin folgende, nur allzuoft vorzukommende Mängel und Unvollkommenheiten nicht gleichgültig sich selbst überlassen, es muss vielmehr ihnen mit Achtsamkeit und Fleis abgeholfen werden. Erstlich: die Blasinstrumente dürfen die Saiteninstrumente nicht überschreyen, sondern müssen sich, besonders bey einem nur schwach mit Geigen und Bassisten besetzten Orchester, auch im *Forte*, etwas mässigen: die Uebung im *Piano* ist ihnen aber hauptsächlich, als einer ihrer grössten Vorzüge, anzuempfehlen. Zweytens müssen die zweyte Violine und Viola der ersten Violine nicht, zum wenigsten nicht viel nachstehen, sondern ebenfalls mit guten Subjecten und verhältnismässig besetzt seyn: so muss auch an jeder dieser Stimmen ein Mann an der Spitze stehen, auf den man sich in jeder Hinsicht ganz verlassen kann, und der zugleich Anführer und Muster dieser Stimme ist, nach welchem sich mithin die übrigen an seiner Seite genau richten. Letztes muss ebenfalls bey den Bässen und Blasinstrumenten der Fall seyn: auch hier muss immer der Primarius als solcher von den Andern anerkannt und benützt werden: diese Unteranführer aber müssen beständig mit dem Director in genauem Einver-Ständnis seyn. —

Bey dem Anfange einer Musik ist es gut, und meistens auch schon üblich, dass der Director *zweymal* ein für Alle hörbares Zeichen giebt. Auf das erste stellen sich Alle an ihre Plätze und nehmen ihre Instrumente zur Hand; auf das zweyte machen sie sich zum Anfange fertig und richten ihre Aufmerksamkeit dabey auf den Director, um sogleich das richtige Tempo zu fassen. Dabey muss natürlich alles ganz still und ruhig seyn. Auf diese Weise ist dann am Anfang sogleich alles gut beysammen, was ausserdem selten der Fall ist; denn wenn jenes Beydes nicht genau und einmüthig geschiehet, so werden die ersten Takte immer schwach und schwankend bleiben. (Der alte Telemann drückte sich darüber, nach seiner derben Zeit und derben Manier aus: „sie werden Hunde-Takte.“) Ein unsicherer Anfang eines Stücks aber hat oft auf die ganze Durchführung desselben einen nachtheiligen Einfluss, statt dass ein kräftiger, recht präciser Anfang die Ausführenden selbst spannet und befeuert, und damit auf die Darstellung des Ganzen wohlthätig und erfreulich wirkt. —

Da die erste Violine die Melodie grösstentheils führt, und darin auch das Zeitmass in seinen einzelnen Theilen in der Regel am deutlichsten liegt: so giebt es der Director schon ziemlich sicher an, indem er diese mitspielt. Ist jedoch die Melodie nicht verständlich genug, hat sie ein anderes Instrument, oder ist das Tempo sehr langsam: dann ist es besser, wenn er zuweilen stille taktirt. Sehr nachtheilig ist es aber, wenn durch starkes Eingreifen, starkes Marquiren einiger Noten (die nicht marquirt seyn sollen) dirigirt wird: denn hierdurch wird die Melodie immer verunstaltet. Der Director vertraue hier mehr seinen ersten Geigern, und gebe mit dem Bogen den Takt, wenn das Ganze schwanken sollte, oder

Einzelne im Takte nicht präcis genug wären — was indess bey gut einstudirten Tonstücken und gehöriger Aufmerksamkeit selten geschehen wird. — Auch bey Stellen, wo blasinstrumente allein einfallen sollen, ist es sehr gut, wenn vorher der Takt recht sicher (aber ebenfalls nicht stärker, als hörbar,) angegeben wird, so dass Alle recht mit Zuversicht und mit fester Ueberzeugung, dass es recht ist, anfangen. Das unsichere, furchtsame Eintreten derselben entsteht selten wegen vorhandener Schwierigkeiten, sondern meistens wegen Unsicherheit im Zeitmasse: wird dieses recht bestimmt gehalten, hat ein jeder Vertrauen auf sich selbst und auf den Director, besitzt sich jeder, in seiner Stimme keine Note stizen zu lassen, und alles, wie es vorgeschrieben, recht pünktlich vorzutragen: so wird es an Präcision nicht fehlen, und selbst im Nothfall eine besondern Störung u. dgl. das Ueblat in der Wirkung, entweder vermieden, oder doch dem Zuhörer fast unmerklich werden.

Eine unerlässliche Regel ist es, dass alle Musiker den Director im Auge haben müssen. Dies nicht nur möglich zu machen, sondern auch zu erleichtern, muss jedes Musik-Locale eingerichtet und vorbereitet seyn. Ist dies aber, so kann nur Unachtsamkeit und Lässigkeit, oder, was schlimmer ist, böser Wille, Einzelne diese Regel vergessen machen, woraus leicht Fehler im Takte entstehen, weil diese Glieder nun wirklich vereinzelt sind: sie verlieren also, ohne Verzug und ohne Complimente, eine Zurechtweisung. Nächst der Reinheit ist die rhythmische Pünktlichkeit das nothwendigste Erforderniss: es darf daher schlechterdings nicht geduldet werden, dass irgend ein Mitglied, wer es sey, seine Meynung über das Tempo eines Stücks, wenn sie von der des Directors abweicht, bey der Aufführung oder den Proben geltend zu machen suche: da, wie dort, muss jeder diesem pünktlich folgen; wobey ihm freylich unbenommen bleibt, glaubt er seiner Sache gewiss zu seyn und sie begründen zu können, privatim und anständig dem Director sich mitzutheilen — was dieser ohne Annassung und Erbitterung aufzunehmen, zu prüfen, und nur dem, durch solche Prüfung Gefundenen zu folgen hat. — Bey der Ausführung selbst haben der Director und seine Gehülfen bey feurigen und rauschenden Musikstücken sich sorgsam zu hüten, dass sie sich nicht durch ihr Feuer hinreissen lassen, und damit in den Fehler verfallen, sich zu übereilen, das Tempo zu übertreiben, und in eine gefährliche Jagd zu gerathen, aus welcher der Rückgang schwerlich eher, als nach einigen Verirrungen und holperigten Gängen, oft gar nicht, wenigstens nicht unangenehm merklich, möglich wird. Dieses Treiben macht niemals gute Wirkung, und je besser die Musik ist, desto mehr verliert sie dadurch an ihren Vorzügen und an ihrem Eindruck. Jede Kunstdarstellung erfordert *Ruhe* (im rechten Sinne des Worts,) und *Festigkeit* (Bestimmtheit,): auch das feurigste Tonstück kann ohne diese Bedingungen nicht befriedigend ausgeführt werden.

Da es der Zweck eines jeden Tonstücks seyn muss, durch eine Reihe von melodisch und harmonisch geordneten Tönen eine Sprache zu bilden, die mehr dem Gefühl, als dem Verstande verständlich ist, welche die zartesten Saiten des menschlichen Gemüths berühren und nachklingen machen soll; eine Sprache, welche auch nur reinmenschliche, edle Empfindungen erregen, nähren und unterhalten, bösartigen nicht dienen soll und kann — mit Einem Worte: da Musik das Unschuldigste, Zarteste u. Lieblichste im Menschen zur Aussprache zu bringen recht eigentlich bestimmt ist: so wäre sehr zu wünschen, man könnte bey der Ausführung derselben *alles* vermeiden, was jene Wirkungen in den Gemüthern der Zuhörer stören oder mindern kann. Das ist aber unmöglich; und es bleibt uns nur, auch in dieser Hinsicht sorgsam zu thun, was eben möglich ist. *Dies* müssen wir aber in der That, wenn es uns wirklich ein Ernst ist um unsre Kunst, ihre Wirkungen, um unsre Zuhörer, um uns selbst und gute Verhältnisse zu diesen — um alles, warum es uns in Ausübung unsrer Kunst ein Ernst seyn soll. Alles nun aber anzuführen, was störend und widerlich auf die Zuhörer von den Musik-Ausführenden wirken könnte: das ist nicht möglich; und wie allem abzuhelfen, vollends gar nicht. Es gehört das Eine wie das Andere nicht nur zu sehr ins Einzelne, sondern es kommen da auch zu viele Verhältnisse der Zeit, des Orts, der Personen, zu viele Zufälligkeiten und kleine *Specialia* in's Spiel und in Betracht. Einiges des Gewöhnlichern mag indess wenigstens fragmentarisch angeführt werden; mehr, die eigene Betrachtung zu erwecken, als sie zu befriedigen.

Je mehr Ruhe und Anstand im Orchester herrscht, und je feyerlicher die Stille unter den Zuhörern ist: desto sicherer wird die Musik ihren Zweck erreichen. — Alles Mechanische der Künste ist schon eigentlich störend, und in der Tonkunst besonders. Sobald dies die Aufmerksamkeit des Zuhörers einmal auf sich zieht: so ist die Wirkung mehrer Momente, und vielleicht eines ganzen Tonstücks, für ihn verloren, weil er nun den Eindruck des Ganzen nicht mehr rein und zusammenhängend empfinden kann.

An die unvermeidlichen Bewegungen, welche die Hervorbringung der Töne der Instrumente bey den Musikern erfordert, sind die Zuhörer gewöhnt: aber der Musiker hüte sich auch vor vermeidlichen, vor Grimassen und auffallenden Gebehrden. Der Führer hingegen sey nur darauf bedacht, seinen Musikern allen, so wenig als möglich aber dem Publicum sichtbar zu seyn, und suche so wenig wie möglich bemerklich zu machen, dass die Musik überhaupt einer *Führung bedarf*, oder wol gar dieser und jener Einzelne unter den Sängern oder im Orchester, einer besondern.

Es ist schon, für jemand, der nicht daran gewöhnt ist, sehr störend, wenn z. B. bey Opern der Director isolirt vor den Augen des ganzen Hauses dasteht und, oft wol auch ohne Noth, mit seinem Stäbchen, oder was er sonst hat, die einzelnen Taktheile angiebt, gleichsam den personificirten Rhythmus vorstellend. Blos die Gewohnheit kann uns dies erträglich machen, und nach und nach vor Störung bewahren, eben weil es etwas Stetiges ist; wie denn überhaupt dies, und was gleichmässig fortstört, am Ende eben weniger stört, als das, an sich weit weniger Auffallende, was nur dann und wann, und unerwartet, zum Vorschein kömmt. Ganz zu vermeiden ist nun dies nicht; wol aber die — kleinere oder grössere Störung zu mindern, da nämlich, wo das Orchester nicht nur fest und aufmerksam, sondern wo auch die Sänger ihre Rollen immer gut einstudirt haben. Da wird jenes leicht, da werden auch diese, obschon etwas schwieriger, sich daran gewöhnen, den Director auch etwas Ueber zu suchen, und kleinere Bewegungen desselben aufzufassen und zu verstehen. Nun: da ist es gewiss besser, wenn er (wie in Berlin, München, Leipzig u. m. O.) nur ein Weniges höher, als das übrige Orchester sitzt; und wenn er, Nothfälle oder andere besondere Ursachen abgerechnet, (als zahlreich besetzte und auf der Bühne sehr zerstreuete Chöre, Sänger, die tief im Hintergrunde stehen müssen u. dgl.) nur solche kleine Bewegungen macht.

Doch es sey genug von diesen Störungen, und diesmal auch überhaupt von dem Gegenstande, den meine Aufschrift genannt hat. Ich weiss es wol, dass er bey weitem nicht erschöpft; ich hoffe aber auch, dass nichts Unnützes darüber gesagt ist. Jeder Leser, den es angeht, setze meine Betrachtungen für sich fort, und vermehre meine Erfahrungen für sich: ich selbst thue das auch — für mich, und, bemerke ich, man habe meine Mittheilung geneigt aufgenommen, zu anderer Zeit wol auch, wie hier, für Andere. —

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des October.

Hoftheater. Ueber Spontini's neu überarbeiteten, oder eigentlich unter einander gewürfelten *Ferdinand Cortes*, aufgeführt am 5ten, zur Namensfeyer des Kaisers, herrscht beynahe nur Eine Stimme; und durch diese wird das alte Sprichwort bestätiget, dass, was nachkommt, in der Regel nicht das Bessere sey, und dass einem gewendeten Rocke meistens die Haltbarkeit des Stoffes fehle. Unser Componist fängt hier mit dem dritten Acte an; die Mexikaner, an ihrer Spitze ihr König Montezuma — die angeflickte Personage eines wahren Kartenkönigs — treiben ihr barbarisches Unwesen, und die Krone des ganzen Kunstgebildes, die herrliche, an musikalisch-theatralischem Effect so überreiche Introduction ist nun zum zweyten Finale aufgespart; mehre neue Tonstücke sind hinzugekommen, einige der vorigen theils weggeblieben, theils zerstückt und in einem andern Zusammenhang wiedergegeben, so dass gegenwärtig, vorzüglich bey der Rückerinnerung an das erste, glänzende Erscheinen, alles mehr einer Bildsäule gleicht, welche durch die Zeit und ihre Einflüsse, durch die Sucht, nur Anderes, was und wie es sey, sehen zu wollen, und wie die der Kunst feindseligen Dämonen alle heissen mögen, seiner, in ziemlich richtigen Verhältnissen ausgeführten Gliedmassen beraubt, jetzt nur noch als Torso, verstümmelt und unschicklich restaurirt dasteht, den Kenner

mit Anerkennung der guten alten Ueberreste und mit Verdruss über die Umbildung erfüllt, dem Genuss suchenden Beschauer wenig bietet, und eher irre macht, als aufhellt und erfreuet. Was die Darstellung betrifft, so gebührt diesmal die Palme der Mad. Grünbaum (Amazilly), welche diese anstrengende Rolle vom Anfang bis zum Ende mit gleich ausdauernder Kraft und Tonfülle durchführte, und die nur darin einen Tadel verdient, dass sie, um der leidigen Mode zu huldigen, es versuchte, einen Gesang zu verbrämen, der nun einmal nach seiner Eigenthümlichkeit platterdings nicht dazu geeignet ist. *Ferdinand Cortez* verlangt eine hohe, volltönende Tenorstimme, wie sie *einst* Hr. Siboni besass, als er uns durch seine vollendete Darstellung dieses Eroberers der neuen Welt entzückte. Nicht so Hr. Forti, der durch einige Falsettöne nicht die Donnerworte solch eines gebietenden Helden hervorbringen kann, und den kaum die schonendste Begleitung hörbar werden liess, so wahr und richtig er übrigens die Grundzüge des Charakters aufgefasst hatte und die Hauptmomente der Handlung hervorzuheben wusste. Wie ehemals, so stand auch jetzt ganz an seinem Platze Hr. Vogel, als Telasco. Auch die untergeordneten Rollen waren zweckmässig vertheilt: nur wurde durch Hrn. Grünbaum die unbedeutende Rolle Montezuma's, wo möglich, noch unbedeutender. Dagegen herrschte in Decorationen und Kleidern alle ersinnliche Pracht, und die ganze scenische Anordnung war höchst gelungen. Eine wesentliche Schönheit erhielt die Vorstellung am ersten Abend noch durch die von Hrn. Aumer dazu gesetzten Tänze, welche besonders die Schaulust im hohen Grade befriedigten: die folgenden Vorstellungen entbehrten aber dieses Reizmittels, und fanden so wenig Zuspruch. —

Auch Catel's treffliche, in französischem Sinn wahrhaft classische *Semiramis* erstand zu neuem Leben. Mad. Lembert, in der Hauptrolle, da sie sich nicht von der Heftigkeit der Leidenschaft hinreissen liess, und durchaus rein intonirte, zeigte sich als treffliche Künstlerin, und entwickelte einen seltenen Reichthum von Kunstschätzen, so, dass sie hier, wie in ihrer Medea, der grossen tragischen Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann, beynahe noch vorzuziehen ist. Hr. Miller, als Arsas, erwerbte, keineswegs zu seinen Gunsten, wehmüthige Erinnerungen an seinen Vorgänger, unsern unvergessenen Wild. In der Rolle Assurs wünschte man, statt Hrn. Siebert, so wie ehemals, Hrn. Vogel zu hören. Eben so wenig war die etwas schneidende Stimme der Dem. Bondra für die gefühlvolle Azema passend ergreifend aber wirkte der stark besetzte und trefflich eingeübte Chor, vorzüglich die Verschwörungsscene, welche mit Enthusiasmus aufgenommen wurde und wiederholt werden musste. —

Theater an der Wien. Am 7ten erschien wieder *Sir Marcantonio*, worin, nach einem langen Waffenstillstand, Mad. Borgondio neuerdings den Kampfplatz betrat. Sie ward mit stürmischem Beyfall empfangen, und widerlegte das Gerücht, als ob ihre Stimme durch ihre Krankheit gelitten, auf die bündigste Weise durch einen hinreissenden Vortrag. Indessen hat der burleske Stoff den Reiz der Neuheit verloren, und das Ganze fand wenig Eingang mehr. — Dem. Vio debutirte zum zweytenmal in der *Zauberflöte* als Pamina. Sie erhielt und verdiente einstimmigen Beyfall. — Am 19ten beschenkte uns Hr. Horschelt mit einem neuen Kinderballette: *Der blode Ritter*, nach Duport, worin er die hohe Vollendung seiner Pflanzschule im Ensemble auf die bewundernswürdigste Weise an den Tag legte. Der Wallenstein ist ein wahres Meisterstück, und beym Festungssturm vergisst man, dass man theatralisch getäuscht werde — so ernstlich ist hier alles gemeynt. Laut des Anschlagzettels sind die neuen Musiksätze vom Hrn. Operndirector von Seyfried; da aber dem Ref. die vormalige Gestalt dieses Ballets unbekannt ist, so kann er auch nicht bestimmen, was von dem Ursprünglichen beybehalten, oder was später hinzugethan worden: so viel ist aber gewiss, dass die ganze Composition melodisch, ausdrucksvoll, und treffend charakterisirt ist, auch sie't durch eine geschmackvolle Instrumentirung vor vielen andern Balletmusiken auszeichnet. — Zu den Gesängen der lokalen Posse: *Der neue Don Juan*, hat sich wohlweislich kein Vater bekannt. Es giebt Kinder, deren sich rechtliche Aeltern schämen müssen: in eine solche Kategorie gehören auch diese Wechselbälge. —

Theater in der Leopoldstadt. Es entstanden aus Nichts, und lösten sich auf in Nichts: 1. *Das Erdbeben von Messina*, eine verbösserte Ausgabe der *Emilia Galotti*; 2. *Drahomira*, historisches Schauspiel: zu beyden die Musik von Gläser. Die

trapunktist erhob dadurch, dafs er ihn vor zahlreicher Versammlung über seinen gänzlichen Mangel an wissenschaftlichen musikalischen Kenntnissen prostituirte, seine Ahnungen zur lebhaften Ueberzeugung. Es zeugt eben sowohl von des jungen Künstlers braven Charakter, als von seiner reinen Liebe zur Kunst, dafs er gleich den folgenden Tag zu diesem seinem strengen Richter ging, und ihn bescheiden um Rath und Unterricht bat. Er erhielt beydes, studierte nun zehn Jahre in Italien, schrieb sechs komische Opern, von denen drey mit vielem Beyfall aufgenommen wurden; schrieb sie vornehmlich unter Paesiello's Leitung, der ihn sehr lieb gewonnen hatte; und ging dann nach Paris zurück. Niemand kannte ihn da. Aber mit seiner gewohnten und natürlichen Offenheit und Zutraulichkeit; mit seinem geistreichen Gesicht, mit seinem einfachen, lebhaften, originellen Betragen, erwarb er sich unter gebildeten Menschen überhaupt, und besonders unter Musikern und Dichtern gar bald Freunde. Unter leztern war Alex. Düval, der ihm seine kleine Oper: *Le Prisonnier* zur Komposition gab. Della Maria schrieb die Musik in acht Tagen, und sie ward mit so viel Beyfall aufgenommen, dafs nun sein Glück gemacht war. Er schrieb, aufser dieser, noch die komischen Opern: *Oncle Valet*, *le vieux Chateau*, *Opéra comique*, eine grofse Oper in drey Akten, welche eben jezt erst auf das Theater gebracht wird, und noch einige kleinere — zusammen acht Opern in kaum drey Jahren. Seine Kompositionen gefallen hauptsächlich durch leichten fliefsenden Gesang, die Romanzen und kleinen Arietten besonders durch süfse Anmuth und Zartheit, auch die grofsern Sätze durch Wahrheit, richtigen Ausdruck, und dabey glänzende, doch immer leichte und zweckmäfsige Begleitung, und alle durch nicht abgebrauchten, erwählten und reinen Styl. Er läfst sich (nach den Werken, die in Deutschland von ihm bekannt worden, zu urtheilen) noch mehr mit Martin (dem Verfasser der *Una cosa rara*, des *Arbore di Diana* u. a.) als mit seinem Lehrer Paesiello zusammenstellen; und wenn er auch noch nicht ganz die Gewandtheit Martins im Ensemble und im Benutzung der Instrumente besitzen sollte, so hat er vielleicht mehr Mannigfaltigkeit und Reichthum der Ideen.

Durch die obengenannten Eigenheiten seines Wesens, und durch seine heitern, geselligen Tugenden gewann er die Liebe vieler Kenner und Liebhaber der Tonkunst und anderer Freunde des feineren Umgangs überhaupt, so dafs man sich beeiferte, ihm gefällig zu seyn, seine Existenz zu erheitern, und besonders seinem Hange, in einsamer, schoner, ländlicher Natur (dem Bilde seines Geistes) zu arbeiten, Genüge zu leisten. Im vollen Genusse dieses freundlichen Lebens ging er eines Abends nach Hause, sank, vom Schlage getroffen, ohne Besinnung nieder, und verschied einige Stunden nachher, ohne ein Wort gesprochen, ohne eine Klage ausgestofsen zu haben.

Vorläufige Nachricht von Herrn Konzertmeister Zumsteegs neuer Oper, das Pfauenfest betitelt, vom Pfarrer Christmann.

Die Komposition dieses neuen interessanten Singspiels ist nun ihrer Vollendung so nahe, dafs wir in kurzem das Vergnügen haben werden, es auf unserm Hoftheater aufführen zu sehen. Ohne der Realität den mindesten Eintrag zu thun, ist diese Oper in einem leichtern, fliefsendern und populärern Styl geschrieben, als die *Geisterinsel*: sie enthält einen Reichthum schoner und grofser Ideen, eine Darstellung, die von dem feinsten ästhetischen Gefühle zeugt und eine delikate Farbengebung durch Combination und zauberische Wirkung so verschiedener Instrumente. Ueberall herrscht Plan, Ordnung, Geschmack, Reiz der Neuheit und strenge Regelmäfsigkeit in der Schreibart. Freylich will auch manches nur unter der unmittelbaren Aufsicht dieses Tonsetzers einstudirt seyn: denn leider liegen im Gebiete der musikalischen Semeiographie lange nicht so viele Zeichen, durch die man im Stande wäre, den Geist gänzlich zu aprofondiren, den oft nur einzelne Stellen der Werke wahrer Mei-

Diction im letztern ist so übel nicht: es hätte einigermassen ein günstigeres Schicksal verdient. 3. *Diogenes u. Alexander*, Carikaturoper, comp. von Volkert. Bey den Wiederholungen derselben suchte man auch mit des Philosopheu Laterne vergebens Menschen im Schauspielhause. — Das *Theater in der Josephstadt* giebt ununterbrochen eine Parodie der Tragödie *Sappho*, unter dem Titel: *Seppherl*, welche von trivialem Witz, ja sogar, gerade heraus gesagt, von Zoten strotzt. Ein Volksmärchen, mit Musik von Kauer: *Die Brüder von Stauffenberg*, oder: *Die Wunderträuschen*, ist unter vielem Schlechten zuverlässig das Allerschlechteste. —

Concerte. Am 11ten gab Hr. Scheidl, der Sohn, im landständischen Saale eine Mittagsunterhaltung, in welcher wir: 1. die Ouverture aus *Così fan tutte*, 2. einen Psalm von Hrn. Domkapellm. Preindl, 3. eine rossinische Arie, welche Dem. Minetti sang, 4. ein Terzett von Sim. Mayr, vorgetragen von den Hrn. Mozatti, Seipelt und Anton Schuster, 5. ein von Hrn. Jäll gespieltes Violinconcert, 6. endlich auch ein paar Declamationen — kurz, manches Artige, nur nicht den Hrn. Concertgeber selbst zu hören bekamen, der sich — sonderbar genug — aus, entweder angestammter, oder nothwendiger Bescheidenheit zur 2ten Violine hingestellt hatte. — Interessant und befriedigend in jeder Hinsicht war dagegen das, von den Gebrüdern Khayll am 18ten im kleinen Redoutensaale veranstaltete Concert. Gleich beym Anfang erregte eine, von unserm wackern Violinspieler, Pechatschek, gesetzte Ouverture, welche die schönsten Beweise für des Verfassers Erfindungstalent und Sachkenntnis liefert, das günstigste Vorurtheil. Nicht minder gehaltvoll war ein, von Hrn. Franz componirtes Adagio und Rondo für Flöte u. Horne, und des Hrn. Leidesdorf Concert-Polonoise, in welcher auch der dritte Bruder seine ungewöhnliche Virtuosität auf der Trompete im zartesten Verein mit seinen Geschwistern entfalten konnte. Für ihre Jahre bewundernswerth spielte die kleine Fräulein Lausnig des Hrn. Moscheles Pianoforte-Variationen über den Alexander-Marsch; und der Gesang der Mad. Grünbaum — sie gab eine Arie von Rossini — entzückte, wie immer, die ganze Versammlung. Noch spielte Hr. Prof. Drechsler einige freye Phantasien auf dem sogenannten *Adiaphonon*, oder unverstimmbarem Pianoforte, neu erfunden von dem Instrumentenmacher und Mechaniker, Hrn. Franz Schuster. Nach dieser ersten Probe kann man aber den Werth oder Unwerth der Sache selbst nicht mit Sicherheit urtheilen. Besitzt diese Erfindung in der That jene unschätzbare Eigenschaft der Unverstimmbarkeit: so ist nur zu wünschen, dass durch fortgesetzte Forschungen und Verbesserungen den Tönen auch mehr Klang, Stärke und Dauer gegeben, vorzüglich aber das Nachklingen und Ineinanderfliessen derselben auf das sorgfältigste vermieden werde. Hr. Drechsler behandelte das Instrument mit grosser Gewandtheit und Einsicht; in einem beschränkteren Raume würde ohne Zweifel die Wirkung glänzender, und der dem meisterhaften Spiele gezollte Beyfall noch allgemeiner gewesen seyn. —

Miscellen. Vor [illegible]em erregten hier vier blinde italienische [illegible]er bedeutendes Aufsehen. Der Banquier [illegible]i in Parma liess ihnen auf seine Unkosten durch den Meister Pesuit Unterricht im Violinspiel ertheilen, und diese Gesichtlosen sind nun durch Talent und eigenen Fleis in den Stand gesetzt, sich einen anständigen Unterhalt zu verschaffen. In der That stehen sie bereits auf einer nicht geringen Bildungsstufe; ihr Vortrag ist rein, nett, und innig in einander verschlungen; besonders zeichnet sich der Primarius durch eine eigenthümliche Spielart, und auch durch die täuschendste Nachahmung des Flötentons aus. Sie liessen sich täglich in den ersten Gasthäusern vor gewählten Gesellschaften, und Abends auf der neu angelegten Promenade hören, wo sie jedesmal mit Beyfall belohnt und für ihre Mitwirkung zum geselligen Vergnügen reichlich entschädiget wurden. Am merkwürdigsten schien mir aber ihr Besuch im hiesigen Blindeninstitute, wo die dort eingeführte Unterrichtsmethode ihren lebhaftesten Antheil erregte. Die Zöglinge dieses Instituts machten ihre Schicksals-Gefährten mit ihren Werkzeugen, Handarbeiten u. s. f. bekannt, und gaben ihnen auch Proben ihrer musikalischen Fortschritte, wogegen sich die Gäste auch vor ihnen produzirten, und somit ein kleines Prüfungs-concert oder ein artistischer Wettstreit entstand. — Am theatralischen Horizonte sollen, dem Vernehmen nach, baldigst erscheinen: im Hoftheater: *Die Zauberflöte*, und Boyeldieu's *Chaperon rouge*; im Theater an der Wien: *Das Schloss Theben*, romantische Oper von Kauer;

die Maccabäer, biblisches Drama von Seyfried, und *Tancred*, als Versuch der Mad. Borgondio in deutscher Sprache. — Während der zu erwartenden Anwesenheit der hohen Alliirten wird die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, Händels *Timotheus* in der k. k. Reitschule aufführen. — Beethoven soll an einer grossen Cantate arbeiten.

Recension.

Zehn Gedichte des Freyherrn E. F. von der Malsburg, in Musik ges. — — von G. C. Grosheim. Liedersamml. 8ter Theil. Mainz, bey Schott. (Pr. 2 Guld.)

Hr. G. liefert hier, mit Ausschluss des sechsten und zehnten Stücks, recht eigentliche deutsche Lieder, wie diese Gattung zunächst durch Schulz und Reichardt fester bestimmt, und hernach, gewissermassen in stiller Opposition gegen die überhandgenommene Manier, deutsche Gedichte canzonettenartig (italienisch) oder romanzenartig (französisch) zu behandeln, von Zelter, Nägeli und einigen Andern fortgeführt und weiter ausgebildet worden ist. Da die gegenseitige Opposition ohne Wortstreit, unmittelbar durch gute Leistungen auf beyden Seiten geführt worden ist: so ist auch das Resultat für Urtheil und Praxis leicht und bald gefunden worden; das nämlich: Eines ist zu thun, das Andre nicht zu lassen: jedes aber an seinem Orte; und dieser muss durch Inhalt und Form jedes Gedichts selbst bestimmt werden.

Dieser Meynung scheint nun auch Hr. Gr. zu seyn. Was er in jener ersten Weise behandelt, eignet sich dazu: wo er abweicht, verlangte das Gedicht die Abweichung. So wie er aber die Gattungen richtig aufgefasst hat, hat er auch die einzelnen Lieder richtig ergriffen, und jedes hat den ihm angemessenen Ausdruck; wie denn auch keines als Musikstück überhaupt ohne Interesse ist. Zu dem Einen, wie dem Andern, trägt die Harmonie ohngefähr in gleichem Verhältnis wie die Melodie bey; und das ist eben hier ganz recht. Der letztern, betrachtet man sie allein, darf indess hin und wieder wol etwas mehr ursprüngliche Eigenheit gewünscht werden; doch wird kein Billiger und Erfahrner dabey vergessen, dass eben dies, eben bey so kleinen Stücken, sehr Viele, und eben so Schwieriges, als Seltenes, wünschen heisst. Auf das Dritte, worauf es eben bey dieser Gattung wesentlich ankömmt, auf die Rhythmik, hat Hr. Gr. offenbar nicht wenig Geschicklichkeit und Fleis verwendet; und es ist ihm damit nirgends missglückt, öfters aber vorzüglich gut gelungen. Einigemal, besonders gleich im ersten Stück, bleibt dem Rec. jedoch, auch bey wiederholtem Durchgehen, noch das Gefühl der Verstandesarbeit des Verf.s; etwas von Künsteln, etwas von Zwang. — Das sechste Stück weicht in so fern von jener Gattung ab und nähert sich der zweyten, dass es ein obligat figurirtes, und jede Strophe ihr eigenes Accompagnement erhalten hat, und dies so gearbeitet ist, dass es sich nahe an Einzelnheiten des Textes hält. (Der Gesang wird in jeder Strophe nur so weit abgeändert, als es das Gedicht in Hinsicht auf Declamation und Ausdruck nöthig machte: bleibt aber im Ganzen und Wesentlichen sich gleich.) Das Stück ist eines der gelungensten, und in seiner Art wahrhaft ausgezeichnet. — Das zehnte Stück hingegen ist eigentlich eine kleine Cantate, wechselnd mit Recitativ und Cantilena, welche letzte wieder bald arietten-, bald liedermässig geschrieben ist, und am Ende zu einem kleinen Duett wird. Der Dichter hat hier (aber auch nur hier) der Worte, und der nicht eben bedeutenden, bey weitem zu viele gemacht, und der Componist ist ihm auch in die Breite, in's Bildern etc. gefolgt; kurz, die sieben Seiten dieses Stücks wiegen leichter, als die Eine Seite fast jedes der eigentlichen Lieder in dieser Sammlung, obschon auch dort manche angenehme Stelle sich findet.

Nach dieser Bezeichnung aller, ist über die einzelnen Stücke wenig zu sagen nöthig. No. 1, ist gut; No. 2, ein Cl wal, gleichfalls: doch mehr in Harmonie, als in Melodie ausgezeichnet; No. 3, in grösster Einfalt, (ein Schweizer-Liedchen in Nachahmung des Schweizer-Reigens,) was es seyn will; No. 4, sehr gut: No. 5, nicht besonders; No. 6, jenes oben schon erwähnte, schöne Stück: No. 7, trefflich, namentlich der Schluss mit seinem höchsteinfachen Paar Noten tief in's Herz dringend; No. 8, wieder höchsteinfach, und ganz, was es seyn will, übrigens durch das (hier ganz am rechten Orte) Malende in der Begleitung noch besonders anziehend;

No. 9, gut No. 10, jenes cantateumäßige Stück.

Kurze Anzeigen.

Collection des Concertos pour le Pianoforte de Mozart, avec accompagn. d'une Flûte, 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle, et Contrebasse ad libitum, arrangés par J. H. Clasing. No. 2. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Ueber das ganze, gewiss dankenswerthe Unternehmen, die, von Keinem, wer er auch sey, in ihrer Art übertroffenen, oder auch nur erreichten Meisterwerke Mozarts aus dieser Gattung, da man sie in öffentlichen Concerten von unsern Virtuosen, leider, fast gar nicht mehr hört, für kleinere Cirkel ausgewählter Musikfreunde brauchbarer, die Besetzung u. Ausführung erleichternder, aber, so viel irgend möglich, ohne grosse Aufopferungen des Wesentlichen, und, wenigstens für den Geist, Entscheidenden, zu bearbeiten: über dies Unternehmen ist vom Ref. in No. 12 dies. Zeit. v. J. 1818 ausführlich gesprochen worden. Er verweiset bey der Anzeige dieser zweyten Nummer diejenigen Leser, welchen daran gelegen, auf jenes Blatt, da alles dort Gesagte auch hier seine Anwendung findet. — Man erhält aber diesmal wieder eines der herrlichsten Concerte Mozarts, aus seiner mittlern Zeit: das, dessen 1ster Satz aus Es dur im C-Takt, der zweyte aus C moll im Dreyachtel-Takt, der dritte, ein Rondo, aus Es dur im Sechsachtel-Takt, mit dem kurzen Andantino cantabile im Dreyvierteltakt, geschrieben ist. An Sorgfalt der Bearbeitung fehlt es dieser No. so wenig, als der ersten; und was den Totaleffect anlangt, so eignet sich diese wol noch etwas mehr für solche Bearbeitung, als jene erste No. — Ref. wünscht dem Unternehmen genugende Unterstützung, da von dieser wol die Fortsetzung des ganzen löblichen Unternehmens abhängt.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof — — von Wollank. 5tes Heft der Gesangst. Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 14 Gr.)

Der Hr. Verf. besitzt die Gabe, leichte und gefällige, wol auch herzliche Melodien zu erfinden. Diejenigen seiner Lieder, wo er es zunächst auf solche Melodien angelegt hat, werden am meisten gefallen, selbst wenn sie, wie das wol hin und wieder der Fall werden kann, an frühere erinnern sollten. Das Lied, No. 5, und die niedliche Kleinigkeit, No. 6, (für zwey Soprane, ohne alle Begleitung) finden gewiss bey Jedermann Beyfall.

*Fantaisie pour le Pianoforte av. accomp. du Cor, comp. par J. N**e.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Einem Hornisten, der besonders schönen Gesang auf seinem Instrumente erlangen will, wird die Uebung dieses kleinen Musikstücks gewiss nützen: es ist mit genauer Kenntnis des Horns geschrieben, und auszuführen nicht schwer. Als Composition an sich ist es nicht bedeutend: und auch sonst hätte manche Stelle vor dem Druck verbessert werden sollen. Die Klavierstimme ist ganz leicht auszuführen.

Alla Turca per il Pianoforte, comp. da Luigi Berger di Berlino. Op. 8. Berlino, presso Schlesinger. (Pr. 12 Gr.)

Ein empfehlenswerthes Musikstück, in Form eines grössern Rondo, und im Charakter, wie ihn der Titel bezeichnet. Das treibende, in Sechsachtheilen laufende Thema ist besonders wohlgewählt, und alles, was damit oder dazu gethan wird, zeigt einen Mann, der seiner Sache kundig ist, und recht gut weiss, was er damit will. Das Werkchen ist nicht zu schwer auszuführen, und muss Jedermann Vergnügen machen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. N°. 48. 1818.

Etwas über grosse Singstücke, zum Behufe ausserordentlicher Musikfeste.

Keine Länder können sich eines so allgemein verbreiteten Geschmacks an der Tonkunst, in Städten und Städtchen, rühmen, als Italien und Deutschland. Ohnstreitig mit eine wohlthätige Folge der ehemaligen vielen Residenzen kleiner Fürsten und Herren in diesen Ländern; wo in jeder, mehr oder weniger, Kunst und Künstler, und besonders Tonkunst und Tonkünstler, gepflegt werden: da sich hingegen in übergrossen Monarchien alle Kunst und Künstler in der Hauptstadt concentriren, und sie gleichsam mit Schönheiten übersättigen, während im Umkreise von hundert Meilen der Bürger, beym ängstlichen Betriebe seines Brod-Erwerbs, mei t keine Ahnung von Kunstschönheiten hat, und bey der einzigen ihm hörbaren, oft schl ht genug besetzten und ausgeführten Kirchen- oder Tanzmusik, haben kann. Daher nun auch die Leichtigkeit, mit welcher sich durch ganz Italien in jedem Städtchen, ja in jedem Flecken, Orchester, wenigstens ehemals von zwey- bis dreyhundert Sängern und Spielern, zur Verherrlichung eines Festes, vereinigen konnten. Ein Gleiches ist bekanntlich seit einigen Jahren in mehren Orten Deutschlands, und auch in der Schweiz, aus freyer Liebe zur Tonkunst geschehen, um grosse und erhabene Werke, auf eine ihrer würdige Wei-e, aufzuführen und den Bewohnern der umliegenden Gegenden zum Hören und Geniessen darzubieten.

Nur Eins, das Locale nämlich, erschwert, wenigstens in Landstädten, dergleichen Unternehmungen ins Grosse. Denn wenn ein Orchester von 2 bis 300 Musikern auch eine Anzahl von 2 bis 3000 Zuhörern voraussetzt: so macht dies in grossen Städten zwar, in der Regel, keine Schwierigkeiten, wo es, ausser den Theatern, auch nicht an grossen Concertsälen fehlt, oder doch nicht fehlen sollte: in kleinen Städten hingegen bleibt keine Wahl übrig, ausser einer Kirche. In diesem, der Gottesverehrung geweihetem Orte, können aber nur religiöse Dramen u. ähnliche Werke aufgeführt werden. Zwar fehlt es uns gar nicht an Meisterstucken dieser Art: nur würde es nöthig seyn, um die Zeit auszufüllen, mehre, verschiedene Werke nach einander aufzuführen: denn es kommt hier darauf an, ein zahlreiches und ehrenwerthes Auditorium bis drey Stunden lang, auf eine würdige Art zu unterhalten; und an Stücken, welche diese Zeit ausfullen, fehlt es allerdings. Wären die, für das wiener Wittwen-Institut geschriebenen, grossen Oratorien ins Publicum gekommen: so wäre daran vielleicht kein Mangel; so aber — was bleibt denn, wenigstens von solchen, die Allen zugänglich sind, als Haydns *Schöpfung* und Händels *Messias*, und Händels *Messias* und Haydns *Schöpfung*? — Wahr ist es freylich: jedes kunstgebildete Ohr, ja wol auch jedes fühlende Herz, wird sich noch immer, und immer wieder, auf den Genuss einer grossen und schönen Aufführung der *Schöpfung* freuen. Doch braucht man, um, besonders an mittlern Orten, das solchen Veranstaltungen nöthige, zahlreiche Publicu n zusammen zu bringen, auch nicht eben gebildete Ohren und nicht eben gefühlvolle Herzen, u. unter diesen giebt es denn auch Personen, wie jener ehrliche Burgersmann, der, auf eine Einladung, der Aufführung der *Schöpfung* beyzuwohnen, erklärte: „die habe ich schon *gesehen*!“ Also: auch einmal etwas Anderes! Nun ja; so giebt man, um der Veränderung willen, auch einmal den — *Messias*! Gott bewahre mich, dass ich, *als Zuhörer*, etwas gegen diese Wahl hätte: aber denke ich mich als Unternehmer, oder an die Stelle eines solchen, so bleibt mir denn doch,

ausser dem, dass die Veränderung von 1 zu 2, und von 2 zur 1 nicht eben die mannigfaltigste ist, noch mancher Zweifel, noch manche Bedenklichkeit, in Ansehung dieser Wahl, wenn ich an den grössten Theil gewöhnlicher Zuhörer denke. Das grosse, wahrhaft classische Werk mag der Musicus immerhin mit dem höchsten Interesse, ja mit einer Art von Andacht und Ehrfurcht ausführen, welche es allerdings verdient, und, in Ansehung seiner *Chöre*, noch nach hundert Jahren verdienen wird; denn diese sind und bleiben unsere höchsten Muster für grosse, sehr starkbesetzte Singchöre. (Selbst Vater Haydn beweist dies, indem er eine der herrlichsten Wendungen aus einem Chore des *Messias*, in einem Chöre seiner *Schöpfung* nachgebildet, und mit dem imposantesten Effecte nachgebildet hat.) Aber die Arien, die Arien! — So höchsterwünscht es mir immer war, den *Messias* gut aufgeführt zu hören; und auch, was diese Arien betrifft, ihre eigene Form, ihre fliessenden Melodien, die ungezwungene, beständige Verwebung des eigenthümlichen Gangs der Instrumente in ihnen zu bemerken, alles das immerfort mit der gegenwärtigen Manier, Arien zu schreiben, zu vergleichen etc.: so kann ich doch nicht leugnen: die oft nur zu sehr verbrauchten Gedanken und Modulationen, die öftern Wiederhohlungen eines und des nämlichen Satzes, überhaupt aber eine, für unser Ohr zu merkliche Leere, verursachten, dass sie, bey aller untadelhaften Ausführung, mein Gefühl nur wenig ansprachen, und mein Vergnügen daran nur aus der Verstandesoperation entsprang, aber sie, selbst dabey und für meine äussern Sinne, nur *zu lang* schienen. War das nun bey mir der Fall: so konnte es nicht befremden, wenn der grosse Haufe der Zuhörer, welcher von Händel Musik zu hören erwartet hatte, wie er sie jetzt eben zu hören gewohnt ist, und welcher, als er sich getäuscht fand, sich nicht durch meine technischen, ästhetischen und historischen Bemerkungen entschädigen konnte, lange Weile fühlte, und Mancher aus ihm wol gar sanft einschlummerte, bis ihn der Donner der Chöre wieder ermunterte. Dies ist aber nicht Händels Schuld, sondern die Schuld der Zeit, und der totalen Veränderung, den ihre Macht in jener Hinsicht auf den Geschmack ausgeübt hat; und zwar, meyn' ich, nicht mit Unrecht, indem jene Arien eben für *jene* Zeit und *ihren* Geschmack geschrieben waren, und was *für* eine bestimmte Zeit geschaffen ist, mit ihr untergehen muss, ausser, in wiefern es ein historisches Denkmal bleibt. Seine Chöre aber schrieb Händel eben so gegen *seinen* Zeitgeschmack, als gegen den *unsern*, vielmehr über jedem, und sonach für jede Zeit. Ueberdies weiss man ja, dass alles, was *Melodie* heisst, nun einmal, über kurz oder lang, die Schuld der Natur bezahlen muss; und dass da kein Sperren u. Gegenreden hilft — gerade, wie mit der Schönheit des äussern Menschen; dass hingegen Harmonie und Contrapunkt Jahrhunderte lang, ja ewig halten, und halten müssen — gerade wie die Schönheit des innern Menschen.

Wenn es nun ausgemacht ist, dass die Chöre im *Messias* immerfort als Muster in ihrer Art angesehen werden müssen; wozu aber durchaus gehört, dass man sie nicht blos in der Partitur studirt, sondern von stark besetzten und braven Orchestern wirklich vortragen *hört*, um das Grosse u. Erhabene darin recht lebendig zu fühlen, nicht blos sich denken zu lernen; wenn es ferner ausgemacht ist, dass der von Händel so sorgfältig aus heiliger Schrift aufgesuchte und so glücklich verbundene Text zu diesem Werke noch ganz besonders verdient, dem Publicum recht oft aus Herz gelegt zu werden: so entsteht die Frage: Auf welche Art könnte der *Messias* Allen, die nur einigermassen an Musik Antheil nehmen, dafür einigen Sinn, einige Neigung haben, durchgehends angenehm und wünschenswerth, eben so angenehm und wünschenswerth, als die *Schöpfung* wirklich ist, gemacht werden; damit er, als noch immer gangbares Kunstwerk, bey solennen Musikfesten oft wiederholet werden könnte, so dass, ausser allgemeinem Genuss und Nutzen, auch dadurch der Geschmack unserer jungen Componisten fort und fort am Soliden, Ernsten, Edlen und Grossen unterhalten und darin gebildet würde? — Ich weiss es nicht; ich frage, und wünsche, eine Antwort zu veranlassen. Denn was sich mir als Mittel dazu darstellt, das *hat*, wie ich gar wohl sehe, viel Bedenkliches, noch mehr Schwieriges, ja, in gewissem Sinn, selbst sein Gefährliches. Doch sey es kürzlich erwähnt: vielleicht dass Andere eben dadurch auf Etwas geführet werden, dem wenigen entgegensteht. Ich rathe nämlich: Einer unserer geistreichsten, gründlichsten und eben für dies Fach der Musik vorzüglich gebildeten Componisten schreibe, oder besser, Verschiedene in Ue-

bereinkunft schreiben — Händel'n und sich selbst zur Ehre — die sämmtlichen Arien im *Messias* ganz neu, und zwar, obwol im wahren Oratorienstyl, doch auch mit allen Vorzügen und allen Reizen unserer jetzigen Melodie und Instrumentirung, und lassen diese ihre Compositionen, mit Händels unveränderten, nach Mozarts Bearbeitung herausgegebenen Chorgesängen, vor einem grossen, und, so weit das zu erreichen, gebildeten Auditorio, von einem starken und braven Orchester und guten Sängern *zur Probe* aufführen. Auch die Ouverture dürfte zu diesem Behuf neu zu schreiben seyn. Wenn nun das Werk in solcher Gestalt Beyfall fände, und zwar zugleich den Beyfall der Menge und der meisten der anerkannten Musikkenner: (alle wird man für so etwas nie gewinnen, da bey nicht wenigen von ihnen die historische, und überhaupt die wissenschaftliche Ansicht entscheidend mitwirkt:) dann lassen sie diese neuen Stücke, unter ihren Namen, in Partitur, zum Gebrauch der ganzen deutschen Kunstwelt drucken. So könnte bey künftiger Aufführung des *Messias* jeder Director sich dieser Erneuung bedienen, und jeder Zuhörer würde, auch an diesen Sätzen nun Interesse, Freude u. Erbauung, der Musikliebhaber hingegen, ausser diesem, noch mannigfache Anregung zum Urtheil und manche Belehrung finden. Und weit entfernt, dass dies Händels Ehre zum Nachtheil gereichen könnte, wäre es vielmehr eine Huldigung, von den schönsten Talenten unsrer Zeit, und von der gegenwärtigen musikalischen Welt ihm dargebracht, damit jenes sein classisches Werk in Anwendung noch ferner erhalten, und eben sein Herrlichster, die Chöre, nicht blos als Studien in den Sammlungen bewahret, oder, bey Aufführungen, von dem, durch die Arien abgekühlten Publico lauer aufgenommen würden. Zum Studio des Eigenthumlichen des ganzen Werks, wie es ursprünglich ist, bliebe dem Tonkünstler ja noch immer die gedruckte Partitur des Ganzen, wie sie jetzt in Jedermanns Händen ist oder seyn kann.

E. L. Gerber.

Nachrichten.

Dresden. Am 10ten Octbr. führte die italien. Gesellschaft zum erstenmale die tragische Oper, *Maometto*, auf. Sie ist vom Dichter Romani in Mayland nach Voltaire's bekanntem Trauerspiele bearbeitet, und vom königl. bayerschen Kapellm., Hrn. Ritter von Winter, in Musik gesetzt. Zum erstenmale wurde diese Oper am 25sten Jan. 1817 auf dem *Teatro della Scala* in Mayland gegeben und mit dem grössten Beyfall aufgenommen; worüber damals ausführliche Nachrichten in dies. Zeitung zu lesen waren. — Bey uns waren die Urtheile verschieden, und es scheint, unser Publicum fand nicht eben grosses Vergnügen an diesen Werke: es wird jedoch dies Publicum — oder, um mich bestimmter auszudrücken, der weniger denkende und schwächer empfindende Theil desselben — uns verzeihen, wenn wir behaupten, in der ganzen Oper erscheine der Geist dieses trefflichen, erfahrnen, in Melodie und Harmonie gleichausgezeichneten Tonsetzers, wahrhaft glänzend: und das Feuer, die Kraft darin wird bey Tiefdenkenden um so mehr Bewunderung erregen, da sie von einem zwey- bis dreyundsechzigjährigen Meister ausgegangen. Wir wünschen unsern jungen Componisten wahrlich ein Grosses, wenn wir sagen: möchten die, welche seine Begeisterung theilen, zugleich an seinen Einsichten und an seiner wohlgeordneten Kunst gleichen Theil haben: und umgekehrt, die sich diese zu eigen gemacht, zugleich durch jene belebt werden! dann würden sie — gar manches Andere unerwähnt — auch die beyden, eben jetzt gefälltesten Stellen ihrer Fahrt durchs weite Meer der Kunst glücklich umschiffen; nämlich die schroffen Klippen überkünstlicher, kaum verständlicher Harmonie, und des vielen Singens ohne Gesang. — Zwar findet man in Winters *Mahomet* häufige Reminiscenzen, vornämlich aus seinem *unterbrochenen Opferfest*: aber, ausserdem, dass W. hier nichts gethan, als was Andere, z. B. Rossini und Sim. Mayer, (letzte vornämlich in *Adelasia e Aleramo*) gleichfalls in 's Gelasen, und wozu er, da von seinem Eigenthum die Rede ist, doch wol mehr Recht hatte, — sie: so hat ja auch W. niemals darauf Anspruch gemacht, dass ihm die Quelle ursprünglicher, immer neuer Erfindung so reich fliesse, wie etwa dem Mozart oder Haydn: und es ist und bleibt endlich doch Einseitigkeit der Ansicht und Beschränktheit des Urtheils, gegen einen Künstler Gleichgültigkeit anzunehmen oder zu affectiren, dessen Werke bey übrigens unverkennbaren und eminenten Vorzügen, im Ganzen des Geschmacks und im Einzelnen gewisser

Lieblingszüge, einige Familienähnlichkeit unter sich haben. Verfährt man denn z. B. mit Malern so? Ist man — um von so vielen trefflichen Meistern, die hier zu nennen wären, nur einige anzuführen — ist man gegen Andrea del Sarto, gegen Teniers, gegen Berghem gleichgültig, weil sie allerdings in jenem Falle sind? Nein: gegen die würde man's, die also sich gegen sie benähmen; und da uns dies ganz recht scheint, so wollen wir es auch in der Anwendung auf den hier gegebenen Fall also machen.

Die vorzüglich merkwürdigen Stücke dieser Oper sind folgende. Die Ouvertüre mit türkischer Musik, wie sie der Inhalt der Dichtung zu erfordern schien. Die darauf folgende Introduction enthält eine Musik voll Würde und Erhabenheit, und ist mit wahrhaft gründlicher Kunst geschrieben. Palmira's Cavatina mit dem Chore der Mädchen, ist einfach, unschuldig und einnehmend. Das Duett zwischen Maometto und Zopiro: *In te punir domani* — ist durch die Musik schön ausgedrückt und auch brav declamirt. Das erste Finale ist sehr schön; es schliesst mit einem herrlichen Sextett in sechs Hauptstimmen und mit einer kräftigen *Stretta*. Das Duett zwischen Maometto und Seide: *Ah, confida ad altra mano* — ist gut: aber anziehender noch das Larg., wenn Seide sagt:

Ah! che questa idea crudele etc.
Maometto: E confuso l'infedele etc.

Neu ist die Idee des Tonsetzers, zwey Charaktere mit einer den Worten so angemessenen Begleitung auszudrücken, welche in ihrer Mitte eine sehr schöne Circulation des Tones aus C in As dur bildet. Rühmenswürdig ist Seide's Arie mit dem Chore, die mit einem Duett mit Zopiro beginnt. Das Quintett ist eine der glücklichsten Darstellungen Ws., und setzt, mit der ihm vollkommen angemessenen Musik, dem Acte die Krone auf. Palmira's Arie ist zwar sehr gut, aber auch etwas lang. Was das Gefühl der Zuhörer abkühlt, ist das Ende derselben. — Der Dichter hätte dem Ganzen — und unschwer, wie mir däucht — weit mehr Anziehendes geben können, wenn er mehr wirklicher Dichter, als geübter Versemacher, hätte seyn wollen oder seyn können. Doch thut diese Unvollkommenheit wenigstens den angeführten schönen Musikstücken keinen Eintrag. Sie wurden auch vom Auditorium, das indessen nicht sehr zahlreich war, mit grossem Beyfall aufgenommen. Hr. Tibaldi, als Maometto, hatte den Charakter richtig gefasst, und bemühete sich nach allen Kräften, ihn befriedigend darzustellen: die Duette mit Zopiro u. Seide sang er schön. Die Lage der Töne in seiner Rolle (wie der Musiker sich ausdrückt) war indessen für seine Tenorstimme zu hoch: in manchen Stellen mit Chören wurde daher die Solostimme zu sehr übertönt. Diese, kann man sagen, ist gar nicht für den eigentlichen Tenor, mehr für den Alt gesetzt. Es muss doch jetzt in Italien keine körnigen Tenorstimmen geben, sondern, wie in Frankreich, fast nur dem Alte sich nähernde, weil man so hoch setzt. Hr. Beniucasa zeichnete sich in der schönen Rolle des Zopiro gar sehr aus, und trug auch das Tragische sehr gut vor, was ihm um so mehr zum Ruhme gereicht, da dies eigentlich nicht in seiner Natur liegt, sondern nur durch Kunst und Fleis errungen war. Seine starke und schöne Basstimme liess jeden Perioden in richtiger Declamation und kraftvollem Ausdruck hervorgehen. Das Publicum gab ihm lauten Beyfall. Hr. G. Sassaroli hatte die Rolle des Omar, und Hr. Decavanti die des Fanor. Mad. Sandrini gab den jungen Seide. Sie zeigte sich als treffliche Schauspielerin, und erfahrene, ausgebildete Künstlerin überhaupt. Ihr Gesang war voll Feuer u. Ausdruck. Vorzüglich gelang ihr die grosse Arie, nachdem sie im vorhergehenden Duett dem Mahomet geschworen hat, Zopiro, ihren Vater, den sie nicht kennt, zu ermorden. Hier belohnte sie auch das Publicum mit allgemeinem Beyfall. Nur die einzige Bemerkung erlauben wir uns, als freundschaftlichen Rath: Mad. S. vermeide, so viel es möglich ist, männliche Rollen: ihre Gestalt passt nicht dazu. Dem. Funk, als Palmira, sang das Cantabile ihrer ersten Cavatina, so wie auch das, ihrer grossen Arie im zweyten Acte, sehr schön, weil dieses, wie wir schon öfters gesagt haben, ihrer Art, die Stimme auszubreiten und pathetisch vorzutragen, angemessen war. Schade, dass sie in der Action nicht mehr Feuer und Ungezwungenheit besitzt! Sie bedenke, dass man zwischen den Stylen einen Unterschied machen muss, und dass eben der pathetische Styl durch Energie und innere Belebtheit gehoben und lebendig werden soll. Auch berücksichtige sie die Declamation in ihrer Verschiedenheit den verschiedenen Stylen gemäss; und vorzüglich, die

genaue Intonation. Wir sagen dies aus wahrem Antheil und mit dankbarer Anerkennung ihrer übrigen Verdienste. — Die Ausführung im Ganzen war sehr rühmenswürdig. Das Orchester zeigte Genauigkeit und unermüdlichen Eifer: die Chöre waren präcis. Wir unterlassen auch nicht, dem Hrn. Regisseur Basti das verdiente Lob dafür zu ertheilen, dass er dies Stück so sorgfältig und zweckmäs ig angeordnet hatte; jeder Statist war auf seinem Platze, und Alles ging, auch in dieser Hinsicht, wie es sollte. Die Direction hatte in Decorationen und Costumes nichts gespart, um dieser Vorstellung alle gehörige Würde zu geben.

Am 14ten wurde *Maometto* wiederholt.

Am 15ten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale *Joconde* oder *die Abenteurer*, komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen des Etienne von Sey ried, mit Musik von Nicolo Isouard. Schon längst ist diese Oper in Frankreich bekannt und beliebt, wo sie entstanden, und von wo aus sie nach Deutschland gekommen ist. Die Musik hat viel Leben und Anmuth; ist gefällig und der komischen Dichtung sehr angemessen; auch die Harmonie mit Geist und vieler Kenntnis des Theaters gearbeitet. Im Style, der im Ganzen zwar französisch ist, nähert sie sich jedoch zum Theil dem muntern italienischen. An Reminiscenzen fehlt es nicht, und besonders ist aus dem vollen Strom Mozarts fleissig geschöpft worden: doch hat auch das dieser Componist mit Manier zu machen gewusst, so dass man nicht eben grossen Anstoss daran nimmt, will man anders nicht sich selbst stören, und ihm zu Leibe. Da diese Oper schon auf den meisten deutschen Theatern im Gange ist: so brauchen wir nicht weiter in ihr Einzelnes einzugehen. Hr. Toussaint, als Graf, und Hr. Wilhelmi, als Jocond, spielten nicht übel, und thaten im Gesange, was sie konnten, obgleich, wer diese Oper in Paris, oder auch auf einigen der, eben für diese Gattung ausgezeichnet besetzten deutschen Theatern gesehen hat, die beyden genannten Acteurs nicht eben preisen kann. Mad. Miecksch war Mathilde. Obgleich Edilens Rolle in Ansehung des Gesanges nicht von viel Bedeutung ist, so zeichnete sich Dem. Benelli doch darin aus: sie sang das Duett im 1sten Aufzuge: Ach, mein Herr Graf — mit Unbefangenheit, Feinheit und Grazie. So war auch ihr Spiel. Das komische Spiel des Hrn. Gesling, als Antmann, war zwar übertrieben: aber wirklich possierlich. So hat es das Publicum entzückt. Dem. J. Zucker, als Hannchen, (Bauermädchen) war sehr niedlich, unbefangen, natürlich und einnehmend; und so sang sie auch, mit ihrer frischen Stimme und schönen Manier. Dem. E. Zucker gab den jungen Bauer Lucas mit Lebhaftigkeit und Wahrheit. Die Ausführung des Ganzen war präcis. Und so gefiel es denn auch, obgeachtet darin kein Sturm auf die Ohren der Zuhörer mit Lärminstrumenten u. dgl. gelaufen wird, und im Grunde das Hauptinteresse auf jenen beyden männlichen Charakteren beruht, die hier, zwar nicht verfehlt, doch auch nicht erreicht wurden.

Am 17ten wurde *Maometto* wiederholt. Dem. Funk sang diesmal mit mehr Präcision und überhaupt befriedigender. — Am 20sten wurde *Joconde*, und am 21sten *Maometto* aufs neue wiederholt.

Am 22sten spielte Hr. Carl Maria v. Bocklet, aus Prag, nach dem ersten Schauspiele, das Violin-Concert von Rhode in E. Ref. konnte nicht zugegen seyn, erfuhr aber, der noch sehr junge Künstler habe mit grosser Präcision und Nettigkeit, auch mit Empfindung gespielt, und einen schönen Ton aus seinem Instrumente gezogen. Um so mehr beklagt er, ihn nicht gehört zu haben u. mithin ausser Stande zu seyn, mehr von ihm zu sagen.

Am 24sten führte die italien. Gesellschaft Pärs überall beliebte Oper, *Sargino*, auf, worin Mad. Campi, erste Sängerin der k. k. Hofoper in Wien, in der Rolle des jungen Sargino auftrat. Wollte man von den Verdiensten dieser Meisterin im Gesange im Allgemeinen sprechen: so müsste man wiederholen, was so mancher Andere schon vor langer Zeit in Warschau, Leipzig, Wien etc. von ihr gesagt und geschrieben hat. Hier ist zwar ihre Kunst bewundert, übrigens aber Vielerley heruber und hinüber über sie gekrittelt worden. Wir lassen das auf sich beruhen, und theilen unser Urtheil, partey- und rücksichtlos, wie wir pflegen, hier mit. Zuvörderst scheint uns, und mit lauter Bewunderung, zu bemerken — die belebte Declamation, die Kraft der Stimme, und der (in gewisser Sphäre) leidenschaftliche Ausdruck des Gesanges bey einer, in Jahren so weit fortgeschrittenen Frau. Obschon wir zugeben, dass ihrer Stimme das Jugendliche fehlt, und fehlen muss: so

können wir dies doch nicht, ohne hinzuzusetzen: dass, wenn man sich darüber ausbreitet, man doch auch sich zu erinnern nicht vergesse, es fehle dagegen den jugendlichen Sängerinnen, fast ohne Ausnahme, mehr oder weniger an jenen herrlichen Vorzügen. Der Umfang ihrer Stimme ist gross; sie singt vom tiefen G bis ins hohe F. Am schönsten und einander vollkommen gleich sind sich die Töne: die tiefen sind nicht so stark und sonor; und manche hohen etwas scharf, zuweilen fast kreischend. Die Intonation der Mad. C. ist richtig, ihr Triller überraschend, ihr vibrirender Ton beweist ihre grosse diatonische Uebung; ihre chromatischen Scalen macht sie mit Präcision, Reinheit und Sanftheit, ihre Bindung ist vollkommen, und man muss ihr mit Grunde die drey Punkte der alten Singschule, *formare*, *formare* und *finire*, zugestehen; ihr Gesang mit halber Stimme ist sehr schön; sie besitzt auch Theater-Kenntnisse, und an ihrem Spiele war (wir sahen sie nur in der genannten Rolle) nichts auszusetzen. Ihr bemerkbarer Fehler ist: sie spricht in den in Musik gesetzten Recitationen das Italienische nicht ganz gut aus. Ausgezeichnet schön sang sie die Romanze des ersten Acts: *Ah Soffia, mio caro bene.* Sie wurde nach geendigter Oper hervorgerufen. Mad. Sandrini als Soffia, (welche Rolle schon in Prag vom Compositeur für sie geschrieben worden,) bot alle Kräfte auf, mit der Debutirenden im Gesange zu wetteifern; auch war dieser ihr Gesang glänzender und angenehmer, als gewöhnlich. Auch sie erhielt den verdienten lauten Beyfall. Besonders herrschte eine vollkommene Uebereinstimmung in den beyden Duetten zwischen ihr und Mad. Campi; so wie dies auch im Terzett zwischen diesen u. Hrn. Benincasa der Fall war. Jedes andere Individuum trug gleichfalls alles Mögliche zur vollkommenen Ausführung des Ganzen bey, so wie auch die Chöre. Das Orchester zeigte die schönste Präcision und Einheit.

Am 27sten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale die so lange gewünschte *Zauberflöte* von Schikaneder und Mozart. Wie entzückt doch diese reiche, wunderschöne, classische Musik, hat man sie geraume Zeit entbehren müssen, jedesmal von Neuem! wie auffallend wird es Einem aber dann auch, dass seit ihrer Erfindung so viele Componisten aller Nationen, deren neuere Producte man indess kennen gelernt, sie betrachtet haben, wie nicht eben gewissenhafte Besucher einen grossen, überreichen Garten, wo sie hier Blumen für eigene Sträusse, dort Früchte für die eigene Tafel brechen; wenn sie nicht gar hin und wieder ein schönes Bäumchen ausheben, es in eigenen Grund und Boden zu verpflanzen! Doch wir unterdrücken lieber die Bemerkungen von mancherley Art, zu denen uns dies Meisterwerk bey seiner Erneuerung auf unsrer Bühne Stoff und Anregung gegeben, indem hier von allgemein bekannter Musik die Rede ist; und halten uns nur an die Ausführung. Sarastro ist eine von den Rollen, die sehr gut für Hrn. Toussaint passen: er zeichnete sich darin im Spiel u. Gesange aus. Das weltberühmte: *In diesen heil'gen Hallen* — sang er rühmenswürdig, und brachte damit auch eine schöne Wirkung hervor, obgleich seine tiefen Töne weder stark, noch recht angenehm sind; was aber nicht bemerkt zu werden schien. Er erhielt Beyfall. Hr. Bergmann, als Tamino, erwarb sich durch seine angenehme und sonore Stimme allgemeinen Beyfall; auch sang er seine erste Arie in Es dur: *Dies Bildnis* — so wie auch seine übrigen Stücke, mit Geschmack und Ausdruck. Er ist jetzt auf der Bühne weit beweglicher, als vor Jahr und Tag; wir hoffen mit Grunde, er werd' bey seinem Eifer es auch in dieser Hinsicht immer weiter bringen. Die Königin der Nacht ist für Mad. Metzner und ihren Gesang nicht sehr geeignet; vielleicht verursachte grosse Furcht oder ein anderer Umstand, dass ihre beyden grossen Arien nicht eben lebhaft auf die Zuhörer wirkten. Man mag vollkommen Recht haben, wenn man behauptet, sie singe bis in's hohe F: was hilft das aber dem Publicum, wenn sie es dann auf der Bühne nicht erreicht? Ihre Passagen, besonders in der zweyten Arie, können wir auch nicht rühmen. Im Organ ihrer Stimme liegen viele gute Töne, aber sie müssen noch viel geübt und methodisch ausgebildet werden. An Ausdruck und Declamation, so wie am Spiel, gebricht es ihr noch ganz. Dem. Julie Zucker gefiel zwar, und nicht mit Unrecht, als Pamina: doch haben wir uns ihr Bauermädchen im *Jawad*. Dies ist ihrer Natur angemessen, jene soll sie blos durch Kunst erreichen: es ist aber die Sache um so viel Weniger, aus seiner Natur ganz herauszugehen und in blos künstlichen

Darstellungen zu befriedigen. Die drey Damen der Königin übergehen wir mit Stillschweigen; aber an der Gruppe der drey Genien konnten wir uns von Herzen erfreuen, und das Publicum schien entzückt davon. Hr. Metzner zeichnete sich als Papageno rühmlich aus. Er spielte, als braver Komiker, nicht nur mit Lebhaftigkeit, sondern auch mit der eigenen Art von Grazie, die dieser Charakter verlangt, wenn er so sehr, und nicht blos das Paradies, erfreuen soll, als er es wirklich kann. Dem. Emil. Zucker, als Papagena, war gleichfalls sehr angenehm. Das ganze Orchester zeigte sich wahrhaft vollkommen, und entzückte die Zuhörer. Die Decorationen waren herrlich; die Kleidung reich und völlig angemessen; die Aufführung der Scenerie, unter Leitung des einsichtsvollen Regisseurs, Hrn. Hellwigs, sehr gelungen. Das Haus war übervoll, und Viele, die noch Platz suchten, fanden ihn nicht. Die Unterrichteten im Publicum, die zu beurtheilen wissen, was eine gute Vorstellung eben einer solchen Oper mit den Mitteln, welche dieser Gesellschaft zu Diensten stehen, sagen will, bewunderten die Einsichten, Erfahrungen, und den rastlosen Fleis des Hrn. Kapellms. v. Weber, durch den sie zu Stande gekommen.

Am 28sten wiederholte man Hrn. Kapellm. Morlachi's *Barbiere di Siviglia*, von welchem schon mehrmals gesprochen worden ist. Wir freuen uns, dass Hr. Kapellm. M. endlich, nach unserm Rathe, die von uns bemerkten zu langen Stücke abgekürzt hat. Zwar hätte er hin und wieder noch etwas mehr abnehmen können: doch thun sie jetzt offenbar eine bessere Wirkung. Bey dieser Vorstellung fanden sich einige Unordnungen, die theils das Orchester, theils einige Singende veranlassten, welche ihre Rollen nicht gut memorirt hatten; und wenn wir sagen, dass Hr. Benelli unter die Letzten gehörte, so ist das nur die lauterste Wahrheit. Wir hoffen, er werde unsere Anmerkung nicht übel aufnehmen und ein andermal zum Besten der Vorstellung besser memoriren. Das Haus war nicht sehr voll. Es scheint, als wenn unser Publicum dieser Musik keinen rechten Geschmack abgewinnen könne: wir können ihm darin gar nicht Recht geben: sie hat mehre ausgezeichnet gute Stücke, die wir schon ehedem, vorzüglich in No. 25, S. 384 im Jahre 1816, angegeben haben.

Am 29sten gab die deutsche Gesellschaft die kleine, komische, nach dem Französischen bearbeitete Oper, das *Geheimnis*, mit Musik von Solié, worin Dem. Radicke, die ältere, vom Theater in Lemberg, als Hofräthin debutirte. Die ganz französische, aber angenehme, deutliche, leichte, ungekünstelte Musik ist längst bekannt. Der Debutirenden konnten wir keine Eigenschaften abmerken, wodurch sie sich auszeichnete: dagegen eine, im Umfang der Töne sehr beschränkte Stimme, keine Methode im Vortrag, und etwas Gezwungenes und Ungebildetes im Ton — man könnte sagen: sie singt, ist aber keine Sängerin, und spielt, ist aber keine Schauspielerin.

Leipzig. Am 16ten Nov. gab Hr. Mendl aus Wien, ein Schüler Giuliani's, Concert im Foyer des Theaters. Ref. konnte nicht gegenwärtig seyn, erfuhr aber, Hr. M. habe mit vieler Geschicklichkeit seiner Guitarre ungemein Schwieriges abzuzwingen vermocht; auch habe eine fremde, ungenannte und unbekannte Dame ein schönes Klavierconcert von Hummel, zwar mit französischer Takthudeley, sonst aber gut vorgetragen.

Am 23sten gab der berühmte Klarinettist, Hr. Herrmstedt, fürstl. schwarzb. - sondershaus. Musikdirector, Concert im Saale des Gewandhauses. Die zahlreich versammelten Zuhörer bewunderten auch diesmal ganz vorzüglich seinen hinreissenden Ton, seine unumschränkte Gewalt über das Instrument, und seinen in's Herz dringenden Vortrag des Cantabile — zu welchem Letztern sie ihm nur mehr Gelegenheit wünschten, als er in den von ihm gewählten Compositionen fand. Diese waren sämmtlich neu und (nur mit Ausschluss einer lehrhaften Ouvertüre von Gleichmann) vom Hrn. Kapelldir. Max Eberwein in Rudolstadt. Was diese betrifft, so schienen alle Zuhörer darüber einig: Körners Lied, *Sehnsucht der Liebe*, (für den Sopran, mit Pianoforte und obligat. Klarinette,) sey dem Componisten am vorzüglichsten, die Variationen über seine Melodie zu Göthe's Tischlied: Mich ergreift, ich weiss nicht wie — seyen am wenigsten, oder vielmehr gar nicht gelungen. Mad. Werner sang jenes Lied schön, und mit vielem, wohlverdientem Beyfall.

In diesem, so wie im letzten unsrer wöchentlichen Concerte sang auch Hr. Wilh. Häser, königl. würtemberg. Hofsänger, nachdem er ver-

ster athmen. Hr. Zumsteeg beweist auch durch dieses dramatische Werk, daß er unter die wenigen dramatischen Schriftsteller gehöre, die mit dem wahren Charakter des Opernstyls nach seinen vielseitigen Objecten aufs vertrauteste bekannt sind. Unterzeichneter, wie eine Abhandlung über denselben ein Wort zu seiner Zeit seyn dürfte, werde sich mündlich darüber mit der kritischen Analyse verbinden, die ich über diese Oper nach ihrer ersten Aufführung schreiben und absichtlich unter diesen Gesichtspunkt stellen werde. Als vorläufige Einleitung zu derselben mag indessen nur eine kurze Anzeige ihres Inhalts dienen:

Lenore von Wallis, die Geliebte des Ritters Karados, hatte das Unglück, durch Kabale und nichtige Verläumdung von dem Hofe des Königs Arthur schimpflich verbannt zu werden. Dem Karados selbst wußte man eine so wichtige Meynung gegen sie einzuflößen, daß er bereits allen Ansprüchen auf ihre Person entsagt und die empfindlichste Rache ihr geschworen hatte. Lenore nimmt nun ihre Zuflucht zu der Wittwe eines Landmanns, bey welcher sie Wolle spann, womit ihr Schutzgeist, der sie als Pfleger immer besuchte, sie reichlich versorgte. Ob sie nun gleich dieser stille ländliche und von allem Gezausche des Hofs entfernte Aufenthalt vor allen unmittelbaren Anfällen desselben schützte: so verfolgte sie dagegen in denselben die Rache ihrer Feindinn, der Fee Morgane. Durch eine lebhafte Erinnerung an ehemalige Hohe und Glückseligkeit soll die geächtete Lenore gekränkt werden. Plötzlich zaubert Morgane ein prachtvolles, glänzendes Hoffest in ihre Nähe — zaubert jenen anmuthigen Lustwald vor ihren Gesichtskreis, in welchem sie an der Seite des Karados einst so manche selige Stunde genossen hatte — ja ihre magische Kunst [illegible] die [illegible]ende Gestalt ihres Geliebten [illegible] Lenore vernimmt aus [illegible] Karados Verlangen der Zärtlichkeit und Liebe, [illegible] sie am Begriffe, [illegible] und ihrer Feindinn [illegible] Triumph zu verschaffen, [illegible] sogleich bey der Hand faßt und sie vom nahen Verderben rettet.

Aber nun wartet eine andre Demüthigung auf Lenoren. Sie soll wieder bey Hofe erscheinen, soll die bezauberte Zeugen von dem glänzenden Prunke seyn, in welchem der königliche Hof dem Ritter Karados zu Ehren umgeben ist. Dieser übernimmt selbst mit dem Seneschall Queux den Auftrag, Lenoren aufzusuchen und den Willen des Königs und der Königinn ihr zu eröffnen. Karados, hocherglühend von Rache und schon voll heißer Erwartung auf die Stunde seines Siegs, gerath nun auf einmal in volles Nachdenken. Der Gedanke, Lenore konnte unschuldig seyn, drängt sich mit unwiderstehlicher Gewalt an sein Herz und die Leidenschaft der Liebe gegen sie erwacht aufs neue in ihm. Die festliche Stunde rücket heran. Arthur tragt ihm seine Nichte Bridomarte zur Gemahlin an; Karados schlägt ihre Hand aus und giebt dem König zu erkennen, daß Lenore vielleicht aus ungegründetem Argwohn auf eine so schimpfliche Art vom Hofe konnte verbannt worden seyn. Der König verspricht nun, eine strenge Untersuchung hierüber anstellen zu lassen und macht sich anheischig, zu der Verbindung des Ritters mit Lenoren seine Einwilligung zu geben, im Falle ihre Unschuld erwiesen werden konnte.

Hierzu ereignet sich nun bald eine untrügliche Gelegenheit. Lenorens Schutzgeist erscheint in der Gestalt eines Harfners vor dem Könige und seinen Rittern: er zeigt einen Mantel vor, der die seltene Eigenschaft hat, nur derjenigen Dame anzupassen, die ihrem Gebieter getreu war; hingegen an der Taille einer verrätherischen Schönen in die Höhe zu fliegen. Der König [illegible] des Harfners, einen [illegible] Versuch mit dem magischen Kleinode, [illegible] befriedigend und will es unter [illegible] Prüfung ankommen lassen, [illegible] Ginevra mit [illegible] Spiel versuchen werde.

gangene Woche auf dem Theater, als Herzog in Pärs *Camilla*, als Figaro in Mozarts, und als Tancred in Rossini's Oper, stets mit ausgezeichnetem Beyfall, aufgetreten war. Wir fanden seine Stimme, zwar nicht metallreich und etwas bedeckt, doch nicht unkräftig und stets angenehm, dabey von weitem Umfang, besonders nach der Höhe, von grosser Gewandtheit und von ausgezeichneter Ausbildung überhaupt. Mit diesen Vorzügen verbindet Hr. H. noch die, sehr deutlich und gut auszusprechen, gefällig, ernste und muntere Rollen, zu spielen, und was, wie von selbst, auf die Leistungen eines Sängers einfliesst, der ein tüchtiger, erfahrner, seines Fachs sicherer Musiker überhaupt ist. Von Letzterm finden wir besonders zu rühmen, sein verständiges Unterscheiden und behartliches Durchführen der verschiedenen Gattungen von Musik, die er vorträgt, und der verschiedenen Style der Meister — sowol was den Ausdruck, als was die Zuthat (Verzierungen u. dgl.) anlangt. Hr. H. wird noch in mehren, sehr verschiedenen Rollen auftreten: das Publicum wünscht es lebhaft, und auch er scheint sich in dieser seiner Vaterstadt sehr wohl zu gefallen.

Kurze Anzeigen.

Drey Themat's, variirt für die Guitarre — — von T. Gaude. 27stes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 8 Gr.)

Hr. G. hat sich schon durch mehre ähnliche Werkchen denen empfohlen, die eine leichte Unterhaltung auf diesem Instrumente lieben, oder sich an solchen kleinen Solostücken üben wollen. Er versteht das Instrument sehr gut, und manche dieser Var. zeugen auch von dem Talent, mit wenig Mitteln etwas zu sagen, das nicht eben gewöhnlich klingt. Das Werkchen ist denen, die so etwas suchen, mit Grund zu empfehlen.

Grand Duo pour deux Flûtes, arrangé d'une Sonate pour Pianoforte de Mozart, par H. Kohler. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.s.)

Man findet eine der frühern Sonaten Mozarts aus D dur, und auch, was auf dem Titel nicht angegeben ist, eine Auswahl seiner Variat. auf: *Lisen dormait* — mit Geschicklichkeit für zwey Flöten eingerichtet, und für Spieler, die noch nicht beträchtlich geübt, aber auch keine Anfänger sind, zweckmässig.

Rondoletto et Marche à 4 mains pour le Pianoforte, comp. par K. de Schlözer de Lübeck. Oeuvr. 1. Hamburg, chez Cranz. (Pr. 2 mgr.)

Das kleine Rondo enthält heitere und gefällige Melodien, bequem vertheilt, und sehr leicht auszuführen. Der Marsch ist ernster und nicht ohne Kraft, gleichfalls gut vertheilt, gleichfalls leicht auszuführen. Liebhaber von noch mässiger Grübtheit und ohne viele Ansprüche, werden sich damit gern unterhalten. Als erste Arbeit des Hrn. Verf.s, lenkt das Werkchen zugleich die Aufmerksamkeit auf ihn selbst.

Gute Nacht! Ständchen, von Theodor Körner, für vier Singstimmen, mit Musik von P. Lindpaintner. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Das schöne Lied Körners ist hier für zwey Tenore und zwey Bässe, ohne Begleitung, mit Geist und Ausdruck, für seine rührende Einfalt aber, scheint es dem Ref., zu künstlich in Musik gesetzt. Wird es indess sicher und sanft getragen ausgeführt, so macht es eine gute Wirkung.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. Nº. 49. 1818.

RECENSION.

Motetto: Jesus, meine Zuversicht — in Musik gesetzt von J. G. Schicht, Cantor an der Thomas-Schule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen in Leipzig. Partitur. No. 2. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Als der Unterzeichnete seine Ansicht von desselben Verfs Motette: *Nach einer Prüfung kurzer Tage* —, und sein Urtheil darüber niederschrieb: (Siehe No. 34 dies. Zeit. vom gegenwärt. Jahre:) da erlaubte er sich zugleich den Wunsch, Hr. Musikd. Sch. möchte jener ersten Nummer mehre, darunter aber vorzüglich: *Jauchzet dem Herrn alle Welt* — und: *Jesus, meine Zuversicht* — folgen lassen. (Diese letzte war nämlich gemeynt, nicht, wie dort gedruckt steht: *Meine Lebenszeit verstreicht* —; die beyden Lieder, die gleiches Metrum und verwandten Inhalt haben, auch oft nach derselben Melodie gesungen werden, waren verwechselt worden.) Dieser Wunsch ist nun hier baldigst erfüllt; und wie er nicht blos im Namen dessen gethan war, der ihn aussprach, sondern, der sicher anzunehmenden Voraussetzung nach, zugleich im Namen aller Freunde dieser würdigen Musikgattung: so wird auch hier der Dank für die baldige Erfüllung in gleicher doppelter Beziehung geäussert werden dürfen.

An jenem Orte wurde, nach einem Abriss der gesammten Geschichte dieser Musikgattung, auch über die Wahl der Texte dazu gesprochen. Für den eigentlichen Motettenstyl, hiess es, würden immer einfache, aber körnige Stellen der Schrift, vor allen die einander parallelisirenden Doppelzeilen der Dichter des alten Testaments, nicht nur die passendsten, sondern wol die allein vollkommen passenden Texte bleiben; jener Styl sey ja aus ihnen entstanden, für sie ausgebildet, und nun ganz mit ihnen verwachsen. Die Wahl neuer, ausgeführter Gedichte, besonders strophisch abgetheilter und gereimter Lieder, werde stets den Componisten — möge er nun theoretisch darüber reflectiren, oder fühlend dem Zuge innerer Nothwendigkeit sich hingeben — zum Abweichen von diesem Style hindrängen: der also abweichende Styl aber das Werk entweder mehr dem allgemeinen Chor- und mehrstimmigen Solo-Gesang nähern, oder in ihm vorzüglich die Weise der alten Hymnen u. Kirchenchoräle geltend machen — etc. Von alle dem hat unser werther Meister in seinen Arbeiten dieser Gattung die Erfahrung gemacht. Wie die angeführte Motette über die Worte des Psalmen dem ältern Motettenstyl treu geblieben ist: so näherte sich die früher angezeigte dem allgemeinern (kirchenmässigen) Chor- und mehrstimmigen Solo-Gesang; und die hier anzuzeigende macht vorzugsweise den Choral und einige andere Hauptformen älteren Kirchengesanges geltend.

Da dies Letzte den Punkt für die richtige Ansicht dieser Motette giebt, sein Statthaftes aber am besten aus dem Ueberblick des gesammten, hier anwendbaren Stoffs erkannt wird: so schien es nöthig, hier wiederholend wenigstens kurz anzudeuten, was dort ausführlicher dargelegt worden ist. Sind wir aber über jenen Punkt einverstanden: so braucht von diesem Werke im Allgemeinen kaum noch etwas angemerkt zu werden, und wir dürfen uns sogleich zur Betrachtung seiner einzelnen Theile wenden.

Erste Strophe: der herrliche Choral, wie er ist, vierstimmig, in einfachster, sehr fliessend fortgeführter Harmonie; die Wiederholung der zwey ersten Zeilen harmonisch verändert. Da der Componist hier nicht für die Kirchengemeine, sondern für

einen musikalischgebildeten Chor schrieb: so hat er — und ich glaube, ganz mit Recht — auch der durchgehenden Noten, wiewol nicht häufig, sich bedienet; der Gesang aller Stimmen ist dadurch allerdings um so fliessender, und ihn gebunden vorzutragen um so leichter geworden. Ob jedoch das B, Syst 2, Takt 8, in der *Grundstimme*, und im nichtfigurirten Choral, nicht besser vermieden worden wäre, will ich nicht entscheiden. Ich sehe recht wohl, dass es durch Consequenz im Herabsteigen durch halbe Töne herbeygeführt worden: aber diese Consequenz ist doch nur eine scheinbare; die wahre, die freylich hier nicht anwendbar war, hätte, wie H, so B, zu einer Hauptnote bilden müssen. Doch das ist Kleinigkeit, könnte aber bedeutend werden, nähme Jemand davon Gelegenheit zur gründlichen Beantwortung der Frage: Wann und wie weit sollen überhaupt technische Vorzüge des Einzelnen den höhern geistigen Vorzügen des Ganzen zum Opfer gebracht werden? überall, wo nicht beyde Hand in Hand gehen, ja jene um dieser willen nothwendig scheinen? oder nicht überall? und wo dann, und unter welchen Umständen? Die allgemeine philosophische Aesthetik ist zwar, und zwar für alle Künste, längst damit fertig: bey weitem aber nicht, die besondere, practische. —

Zweyte Strophe: ein ganz eigentliches Trio für Sopran, Alt und Bass, *soli*. Der Satz ist streng und überaus bündig; seine Melodien sind dabey ungezwungen, ansprechend, und auch leicht zu fassen, leicht zu verfolgen durch alle Stimmen, ja durch alle Wendungen derselben. Man kennt schon die Meisterschaft unsers Verfs in dieser Schreibart. — *Je strenger* und gedrängter die Ausführung dieser Strophe ist, *desto* zweckmässiger ist ihr freyer Ausgang mit der letzten Zeile des Textes. Er ist an sich schön, und eben an dieser Stelle von desto tiefern Eindruck.

Dritte Strophe: der Chorgal, mit veränderter, die Wiederholung der ersten Zeilen mithin mit vierter Harmonie. Diese ist so würdig, rein und fliessend, wie bey der ersten Strophe: aber — und das wohlbedächtig — für die Kunst, wie für die Wirkung, gesteigert durch freundartigere Accorde, durch mehre gebundene, vorhaltende, oder durchgehende und Wechsel-Noten, so dass der Gesang einigermassen dem freyern Chore genähert wird. Es ist dies fast, wie wir es in denjenigen der Choräle Joh. Sebast. Bachs finden, die nach seinem Tode (sehr gegen seine Absicht und ihre Bestimmung) im Druck erschienen sind: aber Hr. Sch. bedient sich jener Freyheiten mit weit mehr Mässigung, als in vielen dieser Choräle — für *ihren* Zweck aber auch nicht mit Unrecht — angewendet worden.

Vierte Strophe. Bis jetzt bewegte sich alles in der Tonart D dur, als der herrschenden, und H moll, als der zunächst dienenden: eben darum, weil man hierin vollkommen heimisch geworden, macht schon der blose, unmittelbare Eintritt des D moll, wie er hier angeordnet ist, einen ergreifenden, und, mit den Worten: Staub bin ich! Staub bin ich! selbst einen erschütternden Eindruck. Er ist aber angeordnet: ohne alle Vermittelung, (durch vorhergehenden Schluss auf der Dominante, oder dergleichen,) in den allereinfachsten Verhältnissen, in tiefer Lage aller Stimmen, und leise, aber ganz anstönend, vom vollen Chore anzugeben. Man kann die angeführten Worte nicht einfacher musikalisch aussprechen, und ich glaube, doch auch nicht angemessener und mehr an's Herz dringend. Wie die ganze Stelle mit ihrem Paar Noten dasteht, scheint sie gar nichts; und ist doch wahrlich ein Meisterzug, dessen Gewalt, bey gehöriger Ausführung, sich an Allen bewährt. — Die allmählig sich immer mehr und mehr ausbreitenden befremdlichen Modulationen greifen lebendig und tief ein; zugleich bereiten sie aber zweckmässig auf den folgenden Satz vor. Die Declamation der vom Dichter nicht gut gemessenen und übel abgetheilten Zeilen hilft diesem mit Sorgfalt nach; sie ist auch wahr und natürlich: ja, beydes letzte (bey: „das erkennt ich" —) vielleicht allzusehr für diesen Styl, da sie darstellend, dramatisch geworden. — Der Satz ruhet auf der Dominante von F; und nun — die Worte erlauben es, und die Folge der Stücke, in Hinsicht des Ausdrucks, räth es an — nun tritt eine Fuge in F dur ein. Bis auf einen einzigen, hernach anzuführenden Punkt, kann diese Fuge wol als Muster dienen, wie Fugen in Werken *dieser* Art und *dieser* Bestimmung geschrieben werden sollen. Da wir nun in nicht wenigen Werken neuester Zeit auch in Hinsicht auf die Fuge alle sondernden Schranken niedergetreten und alle Arten vermischt, oder vielmehr durch einander geworfen erblicken: so werden über diesen Gegenstand noch einige Bemerkungen vergönnt seyn, zumal da sie

nicht vom Wege abführen, sondern nur auf einer Station desselben aufhalten.

Ueber das, was von *jeder* rechtlichen und achtbaren Fuge zu verlangen, ist unter allen Musikverständigen kein Zweifel, und Andere können sich darüber aus jedem guten Lehrbuche der Composition unterrichten. Aber jede nicht einzeln für sich geschriebene Fuge ist ausserdem, dass sie eine Fuge ist, zugleich ein Hauptstück irgend eines grössern Werks irgend einer bedeutenden Gattung, mithin irgend eines bestimmten Charakters und Style, auch irgend einer Bestimmung nach aussen, was Ort, Zuhörer u. dgl. betrifft. Es ist mit ihr, in dieser Hinsicht, nicht anders, wie z. B. mit einem Finale, oder sonst einem bedeutenden Musikstück in grosser, feststehender Form. Ist dies: so sollte die Fuge doch auch, wie diese Musikstücke, von dieser ihrer nähern Bestimmung, theils die nähern Modificationen jener allgemeinen Eigenschaften, theils, neben diesen, noch ihr Besonderes, in Erfindung und Ausdruck, Zuthat u. Zuschnitt, Anordnung und Ausarbeitung etc. bekommen. Oder sollte Jemand behaupten: Finale ist Finale! was in irgend einem anzubringen, wie irgend eines zu gestalten, das darf auch bey einem besonderen, fraglichen, angebracht, so kann auch dies gestaltet werden? Dann könnte man ja auch, brächte man den Text in einigen Zusammenhang, z. B. Mozarts ersten Finale des *Titus* in seinem *Cosi fan tutte* anbringen, und umgekehrt, u. dgl. m. Nun: das kömmt wol Niemand bey: warum aber nicht die Frage: Ist es, die Sache *cum grano salis* verstanden und ohne Sophisterey angewendet, mit der Fuge denn wesentlich anders? — Von einer Fuge nun in Werken der Art und Bestimmung, wie das vorliegende, dürfte man, ausser dem, was *jeder* rechtlichen Fuge zukömmt und worüber alle einig sind, vornämlich Folgendes zu verlangen haben: *Sie sey* geschrieben 1) über einen gehaltvollen, gewichtigen, und für sich bestehenden Satz: („eine Sentenz," mag ich nicht sagen; vielmehr:) über einen Spruch, besonders einen, der eine erhebende Glaubenswahrheit enthält, und vom durchdrungenen Gemüth kurz, bündig und kräftig ausgesprochen wird: 2) über ein musikalisches Thema, das diese Worte, nicht nur dem Gefühle, sondern auch der Declamation nach, ganz bestimmt aussagt, ja, dessen Declamation selbst der begeisterten Rede so nahe als möglich gebracht ist; über ein Thema, das zugleich, blos musikalisch angesehen, von selbst stark hervortritt, und auch werth ist, so oft wiederholt und mit Verwendung der edelsten Kunstkräfte bearbeitet zu werden. (Stehet es um das Thema in erster Hinsicht gut: so wird es fast immer auch in letzt- nicht übel stehen.) 3) Die Ausarbeitung bleibe durchaus dem Charakter und Ausdruck des Hauptthema, mithin zugleich dem Sinne der Worte, getreu; übrigens durchgängig klar und leicht in allen Stimmen zu verfolgen; in allen Unterabtheilungen, ja in allen Wendungen, wie mannigfach und reich vielleicht im Einzelnen, ganz einfach u. natürlich im Ganzen. 4) *Sie sey* so kurz, als sich mit Vollendung des im Thema Angekündigten irgend verträgt. Das sind alles Dinge, mit denen sichs von selbst verstehet? Es muss doch nicht der Fall seyn, da so häufig, auch von sehr achtbaren Meistern, und nicht selten gröblich genug, dagegen gefehlt wird. Man versuche aber auch nur durch ganz bestimmte Anwendung aufs Einzelne sich, erst blos in der Betrachtung, dann in der Ausführung, vollkommen klar zu machen, was alles in diesen einfachen Anforderungen liegt und aus ihnen folgt: wahrlich, man wird, je weiter man damit kömmt, je mehr Schwierigkeiten finden, und mit ihrer vollkommenen Erfüllung sein Lebelang zu thun haben. Gilt es doch hier: alles zu vermögen, sich nur auf das Nothwendigste zu beschränken, und doch dabey volle Freyheit und Begeisterung zu beweisen: was aber ist denn schwieriger, als eben dies, und in allen Verhältnissen und Leistungen des Menschen? Ich weiss nicht, ob es Händel so gemeynet hat mit dem bekannten Worte: „Eine Fuge ist *für einen Kerl* das Leichteste und das Schwerste": dass er aber, hat er's so gemeynt, die Wahrheit gesagt habe; das weiss ich. —

Was nun hier von der Fuge *dieser* Art und *dieser* Bestimmung gesagt worden ist, das findet sich wirklich in derjenigen, welche zu dieser Betrachtung verleitet hat; bis auf die Declamation im Thema: „Aber er weckt mich *wieder*" — statt: „Aber er *weckt* mich wieder." — Uebrigens braucht kaum bemerkt zu werden: ein Anderes ist die Instrumentalfuge; und zwar ein Anderes die, für's Klavier, (wie Seb. Bachs,) ein Anderes die, für die Orgel, (wie Händels,) ein Anderes die, für's Quartett oder Orchester, (wie Mozarts;) und wieder, beym Gesang mit Begleitung: ein Anderes, die Fuge in der Cantate, mehr

für's Concert, als die Kirche', (wie J. Haydns,) ein Anderes, die Fuge im Oratorium, mehr für die Kirche, als das Concert, (wie Grauns und Händels,) und noch ein Anderes, die Fuge blos für die Kirche (wie Zelenka's und mehrer älterer Meister.) — Das *Unisono* nach dem Schluss der Fuge des Hrn. Sch. macht auf mich, wie jedes eines vollen Chors ohne Instrumente in lebhaften Figuren, keinen guten Eindruck: ich möchte aber vermuthen, das sey nur individuell, da mehre denkende und erfahrene Männer der neueren Zeit, wie, ausser Hrn. Sch., besonders Reichardt, nicht selten und gern Gebrauch davon machen. —

Wohlbedächtig und vollkommen zweckgemäss setzt der Componist, zur völligen Beendigung dieses Satzes, und zugleich, um das erheiterte Gemüth wieder zu der Stimmung zurückzuführen, die durch das Ganze herrschend bleiben soll, und für das Nächstfolgende um so nöthiger ist — den alten, einfachfeyerlichen Kirchenschluss in langsamster Bewegung hinzu; und hieran schliesst sich die *fünfte Strophe*. Sie ist ein *Poco Adagio*, in F moll, Dreyvierteltakt, für vier Solostimmen; ein sanftwehmüthiges, eben nach dem vorhergehenden Satze um so inniger rührendes Stück. Der Gesang ist höchsteinfach und fliessend durch alle Stimmen geführt; die Melodie sagt unverkennbar aus, was der Text aussagt, und die Harmonie hebt und verstärkt nur diesen Ausdruck. Unter den neuern Componisten würde vielleicht nur Naumann eben dies also geschrieben haben.

Die *sechste Strophe* ist im Gedicht, dem Sinne nach, eng mit der fünften verbunden, erhebt sich aber mehr zu getroster Glaubensheiterkeit: da hat ihr denn der Componist auch (mit wenigen nöthigen Abweichungen in Nebendingen) dieselbe Musik gegeben: lässt sie nun aber in Dur und vom Chore vortragen. So wie oben, in der vierten Strophe, der unerwartete Eintritt der Molltonart düster und fast grauenhaft wirkte: so wirkt hier der eben so unerwartete Eintritt der Durtonart erweckend und sanfterheiternd. Beyde verbundene Sätze sind, ganz, was sie seyn wollen; und fast nur, um Aufmerksamkeit auch auf das Kleinste zu beweisen, merke ich an, dass, wenn man die Verzierung des Soprans im vorletzten Takte schon beym Solo mit dem einfachen g und seinem Vorhalt as vertauscht wünschen kann, da diese Verzierung etwas veraltet und nicht edel genug ist, man diese Vertauschung hernach, wo der Chor sie vortragen soll, wünschen muss — besonders bey so hohen Tönen.

In der *siebenten Strophe* nähert sich der Componist dem eigentlichen Motettenstyle mehr, als bisher. Das Getroste und Freudige des Anrufs: „Tod, wo ist nun dein Sieg?" ist eben so bestimmt und wahr ausgedrückt, als, unmittelbar darauf, das ruhig Ergebene: „Nimm den Staub hin." — Ueber das *Unisono*: „Ohne Grauen" etc. will ich nicht wiederholen, was ich oben gesagt habe. In der Folge möchte wol die Weise, wie die Worte: „Weiss von keinem Feinde mehr" — S. 15, 1sten Syst., behandelt sind, der vorhergegangenen, auf S. 14, in jeder Hinsicht weit vorzuziehen seyn; und die Wiederholung, nach der 2ten Hälfte des 2ten Taktes, S. 15, Syst. 2, bis zum Eintritt des *Lento*, ebendaselbst, Syst. 3, möchte ich, des Ausdrucks und der Treue gegen die feyerlichere Schreibart wegen, rathen, geradehin wegzulassen. Sie kann auch, ohne alle weitere Abänderung wegbleiben; und ob mein Rath gut sey, mag der Meister selbst, so wie, wer sonst das Werk ausführen lässt, durch Vortrag der Stelle, wie sie hier stehet, und dann, wie ich sie abzuändern vorschlage, erproben.

Die *achte* und letzte *Strophe* giebt den Choral wieder, wie er ist, und diesmal, mit Ausschluss der dritten Zeile und allenfalls der Erhöhung des D im Bass der vierten, in der einfachsten Harmonie. Ich wollte, es wäre hier gar nichts auszuschliessen, damit in diese letzte Strophe, beym Gottesdienst, die ganze Gemeinde einstimmen möchte — was ihr durch die einfallende und begleitende Orgel am besten kundgethan, und wozu sie sich, nach Anhörung und Wirkung des gesammten Vorhergegangenen, gewiss überall geneigt zeigen würde. Nach der letzten Fermate, wo die Gemeinde dann von selbst schwieg, müsste auch die Orgel wieder schweigen; und der Chor trüge wieder allein, das kurze, altkirchliche *Amen* vor, das der Componist hinzugesetzt hat, und ganz so, dass es, wie die Stimmen, so die Herzen lebendig und kräftig emporhebt. Ich müsste mich sehr irren, oder die gute Ausführung dieses Werks, und ähnlicher, eben mit solchem Schluss durch Antheil der Gemeinde, würde überall vollkommen den beabsichtigten, und einen viel tiefern Eindruck machen, als bey weitem die meisten Cantaten, Missen u. dgl., wie sie jetzt überall, für protestantische oder catholische Kirchen, geschrieben

werden; auch scheint es unwidersprechlich, dass dergleichen Gesangstücke über allgemein bekannte, würdige Texte dem religiösen Sinn, dem Hauptzweck des christlichen Gottesdienstes, der grossen Verschiedenheit der Versammleten, und selbst den räumlichen Verhältnissen unsrer Kirchen, viel angemessener seyen, als alles, was uns gegeben wird u. gegeben werden kann an Musik, die glänzend instrumentirt, überreich figurirt ist, von vorübereilenden Noten und künstlichen Details überfliesst, und mit imponirenden Effectstellen, vom Concert, wo nicht vom Theater hergenommen, eher alles wirkt, als eine demüthigfromme, christlichergebene Richtung auf Gott und göttliche Dinge.

Rochlitz.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monat October.

Es scheint, als ob sich in Frankreich der klare, reine, fliessende musikal. Styl (ich möchte fast sagen, die musikalische Musik, als Gegensatz der declamatorischen) aus den Theatern in die Kirche flüchten will. Während auf den Bretern kein Colas und keine Annette *je t'aime* singen können, ohne es in halsbrechenden Fortschreitungen von sich zu geben, hört man aus dem Munde biblischer Personen die einfachsten, lieblichsten und doch majestätischsten Accorde ertönen. Früher schon haben mir die Kirchencompositionen Cherubini's und Lesueur's Veranlassung zu dieser Bemerkung gegeben, ob ich gleich darauf von der *Fanisca*, den *Bajaderen* etc. keineswegs vorbereitet worden war. So soll, versichert mich ein Kenner, das neue Oratorium von Lesueur, dessen ich in meinem letzten Berichte Erwähnung gethan, welches ich aber noch nicht gehört habe, ein Meisterstück von Klarheit, Einfachheit und Erhabenheit seyn. — In diesen Tagen bin ich abermals im Stande gewesen, mich von der Wahrheit zu überzeugen, dass, während die französische Theatermusik von Tage zu Tage mehr in barocke, labyrinthische Verstandes-Klaubereyen ausartet, dem Kirchenstyle daselbst immer reinere, klassischere Formen, immer künstlerischere Intentionen, immer sorgfältigere Ausführung gegeben werden. Man hatte seit mehren Wochen in musikal. Cirkeln von einem neugesetzten *Requiem* des Abbé de Roze gesprochen, welches in der Kirche des Hospitals *des Quinze-Vingts* (Blinden-Hospital) am Sühnungs-Feste Mariens Antoinettens von den dortigen blinden Musikern aufgeführt werden sollte. Ich liess mich die Mühe nicht verdrüssen, am benannten Tage den weiten Weg dahin (tief unten im *Faubourg St. Antoine*) zu machen, um theils das besagte *Requiem*, theils die Execution des dortigen, aus lauter blinden Personen bestehenden, spielenden und singenden Orchesters kennen zu lernen. Ich bereue keineswegs den Verlust der Zeit, den mich diese Kunst-Neugierde gekostet hat, obgleich dergleichen Besuche, theils der weiten Entfernungen, theils auch der mittelbaren Zerstreuungen *) wegen, welche dadurch veranlasst werden, nicht selten wirkliche Tagereisen zu seyn pflegen. Was das Hospital selbst, so wie dessen innere bürgerliche und ökonomische Einrichtung anbetrifft: so gehört eine Beschreibung davon nicht in dieses Blatt. Ich will nur das Einzige anmerken, dass das weitläuftige Gebäude mehr einem fürstlichen Schlosse, als einer milden Anstalt ähnlich sieht, und dass darin dreyhundert Blinde von beyden Geschlechtern auf die liberalste Weise lebenslänglich verpflegt werden. Kommen wir jetzt zu der musikal. Aufführung der besagten Todten-Messe! Denken sich meine Leser, auf einer ganz freyen Emporkirche die Mitglieder dieses blinden Vocal- und Instrumental-Orchesters auf einer nach hinten zu immer höher himmellaufenden hölzernen Estrade, der Enge des Raums wegen, gleichsam auf einander geschichtet sitzen, auf der vordern Reihe die Frauenzimmer, lauter wohlgenährte, heitere, meistens ziemlich junge Gestalten, mit einnehmenden Physiognomien, auf denen sich eine gewisse irdische Resignation zu deutlich ausspricht, als dass sie das Gemüth des sinnigen Zuschauers nicht wohlthätig aufregen sollte; hinter ihnen das männliche Singpersonale, reife, tiefsinnige, ernste

*) Bedarf es mehr, als meinen Lesern zu sagen, *dass ganz in der Nähe des Hospitals des Quinze-Vingts der Platz ist*, wo die Bastille gestanden hat, und dass derselbe Tag der Jahrtag der Hinrichtung der unglücklichen Marie Antoinette war, um ihnen begreiflich zu machen, welcher Summe von Zerstreuungen Ab sie den Tag ausgesetzt war?

aber ebenfalls sehr heiteré Gesichter; dann im Halbcirkel, dies Vocalorchester umgebend,' die Instrumentisten, Männer, denen ihre Instrumente, gleichsam die einzigen physischen Gegenstände, deren innere Bedeutung und Natur ihrer Seele, durch das Gehör, vollkommen deutlich geworden ist, die liebsten Gegenstände auf der Welt zu seyn scheinen, so sehr hegen und pflegen sie sie und suchen sie vor äusserer Gefährdung zu schützen durch Abwischen, Umklammern und sorgfältiges Beyseitelegen derselben! Ich gestehe gern, dass der blosse Anblick dieses blinden Musikvereins schon interessant genug ist, um für die Mühe, eine Reise aus dem *Quartier du Palais-Royal* in die Vorstadt St. Antoine zu machen, schadlos zu halten. Ich gestehe sogar, dass dieser Anblick mich mehr angezogen hat, als die musikal. Ausführung der Messe selbst zu thun vermochte, die, ganz natürlich bey dieser so eben neu eingelernten Musik, unsicher und schwankend, überhaupt ohne alle geniale Begeisterung seyn musste. Anders verhält es sich mit dem Vortrage von solchen Stücken, die daselbst seit dreyssig und mehren Jahren ausgeführt werden. So kann man daselbst mozartsche und haydnsche Symphonien mit einem Feuer, mit einer Präcision vortragen hören, worin sie vielleicht nur von den Künstlern der hiesigen italien. Kapelle übertroffen werden. Im verjüngten Massstabe zeigt sich dies Orchester (nämlich echt oder neun der vornehmsten Mitglieder desselben) jeden Abend im *Café des Aveugles* im Palais-Royal in einer, fast möchte ich sagen, so vollendeten Manier, dass nicht leicht ein Tag vergeht, wo ich nicht diesen höchst bescheidenen und höchst verdienten Männern durch die Kellerlöcher des besagten Kaffeehauses viertelstundenlang ein entzücktes Gehör schenke. Die Orchester-Ausführung der Messe zeichnete sich übrigens durch einen so vortrefflichen Flötisten aus, wie ich ihn im Tone (von Hocus-Pocus und Firlefanz ist hier die Rede nicht) vielleicht weder an Tulou, noch an Drouet gehört habe. Uebrigens ist es herzangreifend, zu sehen, wie sich auf allen diesen blinden Gesichtern die durch die Musik hervorgebrachten Regungen und Gefühle um so heftiger, um so gewaltsamer aussprechen, als die innere Empfänglichkeit dafür durch keine äussere Veranlassung weder geschwächt, noch gestört wird. Sie scheinen oft in einer wirklichen Verzückung zu seyn, die bey vielen das Ansehen eines sogar schmerzhaften Gefühls annimmt: man sollte fast sagen, sie seyen bis zu einem Grade gefühlvoll, wo das Gefühl beginnt, in wirklichen Schmerz überzugehen. Auch die vollendete Reinheit der Stimmung, besonders der Saiteninstrumente, in diesem Orchester muss ich rühmen, ein Vorzug, der sich in Frankreich in allen Musikvereinen kennbar macht, ein Vorzug, um welchen manche berühmte deutsche Kapelle auch die ärmlichste Kaffeehaus-Musik in Paris beneiden müsste. Was die Composition selbst anbetrifft, so hält dies *Requiem* allerdings keinen Vergleich mit dem mozartschen aus, zeichnet sich aber allerdings durch eine höchst verständige, zweckmässige, sich stets ihrer selbst bewusstseyende Ausführung vor vielen andern nicht verdienstlosen Arbeiten derselben Gattung sehr zu ihrem Vortheile aus. Der Mangel an genialer Begeisterung wird darin durch ein durchgängig klares, zusammenhängendes und nichts dem Zufall überlassendes Talent ersetzt. Es ist hier der Ort nicht, mich in eine detaillirte Anzeige dieser Arbeit einzulassen; nur so viel will ich anmerken, dass mir mehre Sätze desselben ein sehr grosses Vergnügen verursacht haben. Der Abbé Roze hat, wie ich höre, mehre Kirchensachen für das *Hôpital des Quinze-Vingts* geschrieben.

— Mein Urtheil über *das rothe Käppchen* von Boyeldieu hat auffallend scheitern müssen, da ich selbst diesem Componisten in meinen frühern Berichten vor allen jetzigen französischen Tonsetzern den Vorzug ertheilt habe. Nichts destoweniger ist und bleibt die besagte Musik eine so auffallende Geschmacks-Verirrung, als man sie an einem geistvollen Künstler wol nicht oft erlebt hat. Es thut einem liberalen Gemüthe weh, über einen sonst höchst verdienstvollen Mann sich immer missbilligend aussdrücken zu müssen. Daher möge hier zum letzten Male *vom rothen Käppchen* die Rede seyn, nachdem ich durch eine buchstäbliche Abschrift eines, diese Oper betreffenden, im *Courrier des Spectacles* vom 25sten Oct. abgedruckten Aufsatzes mein eigenes Urtheil über diese Oper unterstützt haben werde. Ich setze die Stelle in der Ursprache her, um nicht Gefahr zu laufen, den Sinn derselben durch die allergeringste Nüance zu entstellen: „J'appliquerai ici à la musique (du *Chaperon Rouge*) une observation à laquelle a. dès long-temps, donné lieu le faux système qui domine dans les compositions musicales modernes, c'est qu'à force de vouloir

tout décrire; on finira par ne plus savoir rien exprimer. J'ai été ramené à cette idée en écoutant l'ouverture du *Chaperon Rouge*. L'auteur, dit-on, a eu l'intention d'y peindre tous les details de la narration de Perrault. Il étoit difficile qu'un projet aussi bizarre ne produisit pas un résultat essentiellement défectueux. Aussi, on se demande, si l'auteur de cette ouverture, composé incohérent de petites phrases interrompues, de petites traits heurtés, sans liaison, sans rapport entre eux, est bien le même à qui l'on doit les ouvertures ravissantes du *Calife*, de *ma Tante Aurora*," etc. „Voilà pourtant où mène l'esprit de système. M. Boyeldieu a tout ce qu'il lui faut pour faire toujours bien, et lorsqu'il fait autrement, il seroit d'autant plus dangereux de passer condamnation sur ses fautes qu'elles trouveroient, sans doute, des imitateurs." Nachdem der Verf. zu der Oper selbst übergegangen ist und über diese dasselbe Urtheil gefällt hat, schliesst er den Aufsatz mit folgender Vergleichung zwischen Boyeldieu und Grétry: „Il y a toujours de l'esprit dans la musique de M. Boyeldieu; il y a aussi de l'esprit, et mieux encore que cela, dans la musique de Grétry. C'est cette vérité de l'expression constamment soutenue, cette inépuisable variété d'effets, dont ce grand maître et quelques-uns de ses contemporains semblent avoir emporté le secrét avec eux." So weit der Verf. Nach meiner Meynung ist dies Urtheil bey weitem das vernünftigste, welches die musikal. Kritik seit langen Jahren in Frankreich ausgesprochen haben dürfte.

— *Le Premier Vaux ou Six Lieues de Chemin*, Oper in drey Aufzügen, Musik von Herold, ist gegeben, hat aber eine sehr kalte Aufnahme gefunden. Der Text ist ohne alles Interesse: ein auf einander gehäuftes Quodlibet von blos äusseren, mechanischen Intriguen, ohne alle innere Haltung und Bedeutung. Die Musik ist allgemein als verfehlt, hin und wieder sogar als ganz schlecht verschrien worden. So ist sie mir nicht erschienen; im Gegentheile habe ich darin das Bestreben, die rhetorische Musik aufzugeben und zur musikalischen zu schreiten, vorzufinden geglaubt. Dieses Bestreben ist freylich nicht durchgängig gelungen und daher mag es kommen, dass sich das Publicum so strenge, oder vielmehr so gleichgültig gegen diese Composition gezeigt hat. Mir sind darin einige sehr gelungene Stücke von origineller Erfindung, und keineswegs rhetorisch-musikalische Kothenertempel, aufgefallen; unter andern ein Terzett, wo die handelnden Personen einschlafen. Hr. Herold hat mit dieser Arbeit bewiesen, dass ihm Mittel u. Wege zu Gebote gestanden haben würden, ein sehr angenehmer u. origineller Componist zu werden, wenn er nicht unglücklicherweise schon mit seinem ersten Werke jenen verfehlten Weg musikal. Halbrecherey betreten hätte, die den Sinn einer Phrase zerstückelt, als wäre es der Theil eines menschlichen Gebeins.

— Das Glück, welches die Hölle in den *Danaiden* gemacht, hat die Administration der grossen Oper auf den Gedanken gebracht, Salieri sey ihr vom Schicksale zur Rettung gesandt, um sie in Gnaden von dem Componisten-Mangel, der jetzt in Paris herrscht, zu befreyen. In der That sind die Aussichten der grossen Oper die traurigsten, welche man sich denken kann; wenn der Zufall wollte, dass die *Olympie* von Spontini nicht gefiele: in welcher Noth würde sich dann die grosse Oper für diesen Winter befinden! So ist man auf den Einfall gerathen, den bekannten *Tarare* (bekanntlich später von Salieri selbst italienisch zum *Axur* umgebildet, und so in Deutschland eingeführt) wieder auf die Bühne zu bringen. Die philosophischen Tendenzen werden gestrichen, der Oberpriester, glaube ich, zu einem Generale, oder des etwas, umgeschaffen, und was dergleichen Veränderungen mehr sind. Wie aber — wird man den verbrecherischen König und den tugendhaften Heerführer unangetastet lassen? Ich fürchte, ich fürchte, es möchte sich dann eine neue Inconvenienz ergeben! Uebrigens kann man hierbey von neuem die Wahrheit des Sprichworts erproben, dass Bücher ihre Schicksale haben. Sind nicht Partituren auch Bücher? Mozarts *Don Juan* ist vor einigen und zehn Jahren auf dem grossen Operntheater fast ausgepfiffen worden und nach zwey oder drey Vorstellungen in vollkommene Vergessenheit gerathen, und die *Zauberflote* desselben Componisten wird unter dem Titel: *Les Mystères d'Isis*, in d. allerärgerlichsten Verstümmlung, über welche selbst die französischen Kritiker bey jeder Gelegenheit ihre mässigste Missbilligung aussprechen, auf demselben Theater nur stets als Lückenbüsser gegeben!

— Die Wiedereröffnung des italien. Theaters, nach welcher sich hier alle wahre Musikkenner sehnen, ist, wie im Publicum häufig

verschoben wird, auf den kommenden ersten Januar festgesetzt. So viel mir aus Quellen, denen ich trauen zu können glaube, bekannt ist, hat die Behörde darüber noch keineswegs bestimmt entschieden. Die Engagements, welche in Italien gemacht werden sind, bestehen in folgenden Subjecten: der Tenorist Torri, die komischen Bassisten Lipparini und Graziani, und die Sängerin Rossi. Auch Garcia soll wieder engagirt seyn und nebst seiner Frau einen jährlichen Gehalt von achtundzwanzigtausend Franken bekommen. Uebrigens führt man fort, zu versichern, dass die Verwaltung des italien. Theaters mit der der grossen Oper vereinigt werden dürfte. Es heisst sogar, letzteres habe, um Garcia seinen londoner Engagements zu entledigen, in den Abgang von zehn Tänzern gewilligt, welche die dortige Direction als Entschädigung zu bekommen gewünscht habe.

— *Les Jeux Floraux*, Text von Bouilly, Musik von Hrn. Aimon, wird für die ersten vierzehn Tage des kommenden Monats auf dem grossen Opernttheater versprochen. Die Musik ist der erste Theaterversuch eines Mannes, der mit seinen Klavier- und Quartett-Compositionen bereits zum Veteranen geworden ist. Was man sich von dieser Arbeit, die Anfangs Hr. Boyeldieu übernommen und innerhalb vier Jahren auch bereits glücklich zur Hälfte vollendet hatte, versprechen darf, wird die Darstellung ausweisen: ich fühle mich nicht geneigt, dem Urtheile derer, die den Quartettproben derselben beygewohnt haben, nachzusprechen. Hr. Aimon lebt hier ohne Anstellung.

— Auch das Theater Feydeau, welches in diesen Tagen mit einer einactigen Oper, *Un Chapitre de Zodig*, mit ausnehmend unbedeutender Musik von Catrufo, ein abermaliges Unglück erlebt hat, verspricht für die ersten Tage des Novembers eine neue Oper von einem Schüler des Conservatoire, Namens Batton. Dieser junge Mann hat so eben den grossen Compositions-Preis davon getragen und steht dem zu Folge im Begriff, nach Rom zu reisen, um daselbst noch drey Jahre auf Kosten der Regierung zu studiren; eine Auszeichnung, welche jedesmal mit dem Gewinne jenes Preises verbunden ist. Unmittelbar darauf wird dann die von mir schon öfter erwähnte Oper, *Les Courses de Newmarket*, Text von Jouy, Musik von Hrn. Stunz aus München, der hier privatisirt, gegeben werden.

— Crivelli hat sich hier in den verflossenen Tagen zweymal in seiner erworbenen Vortrefflichkeit hören lassen; das erstemal in dem von der grossen Oper auf dem Theater Louvois am Allerheiligen-Tage (*la Toussaints*) gegebenen Concert Spirituel, das zweytemal in einem Concerte zu seinem Benefice. Crivelli dürfte, wie ich das früher schon mehre Male geäussert habe, in diesem Augenblicke der erste Tenor-Sänger Europa's seyn. Er ist fortwährend in London engagirt. Es giebt hier Musikkenner, welche gewünscht hätten, man möchte an Garcia's Stelle Crivelli für die hiesige italien. Oper engagirt haben.

G. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Six Eglogues pour le Pianoforte, comp. — — par W. J. Tomaschek — — Oeuvr. 51, Liv. 3. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Ueber die ersten drey Hefte hat der Ref. vor mehren Jahren in diesen Blättern sich ausführlich, über den vierten später kurz erklärt. Da die Sammlung längst ihr Publicum (und ein achtbares) gefunden hat, und der Verf. sich selbst in der Fortsetzung ganz gleich bleibt: so ist über diese Fortsetzung nichts weiter zu sagen, als eben, dass sie da ist. No. 1, 3, 5, und von 6 das Trio, scheinen dem Ref. am vorzüglichsten gelungen.

Ländler und Ecossaisen für die Guitarre, von G. W. Tschoppe. 2tes Werkchen. 1ste Sammlung. Leipzig, b. Peters. (Pr. 9 Gr.)

Der Erfindung nach, meist gar nicht alltäglich; dem Ausdruck nach, zum Theil ziemlich lebhaft; der Behandlung des Instruments nach, gut; der Ausführbarkeit nach, leicht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. N°. 50. 1818.

Ueber die Studien der griechischen Künstler. Von Dr. Ludwig Schorn. Heidelberg, b. Mohr und Winter. 1818. (Pr. 1 Thlr. 3 Gr.)

Wir haben im Lauf der Jahre unsers Instituts diejenigen Leser, welche wir zunächst zu bedenken haben, und bey denen, ausser der musikalischen, zwar allgemeine und gesellige, nicht aber streng wissenschaftliche und namentlich philosophische Bildung vorauszusetzen ist — oftmals auch auf solche Schriften aufmerksam gemacht, die nicht zuvörderst, vielleicht im Ganzen gar nicht für sie bestimmt, doch aber, ausser ihrem sehr bedeutenden Werthe überhaupt, geeignet sind, auch ihnen, und selbst für ihr Kunstfach, lehrreich, oder erfreulich, oder beydes zugleich zu werden. Dies thun wir denn auch mit der eben erschienenen, oben genannten Schrift eines uns ganz unbekannten geistreichen und selbstdenkenden, gründlichen, und eben so klar, als wohlgefällig darstellenden Verfas; denn sie gehört allerdings unter die, woraus auch der gebildete Musiker oder Musikfreund, als solcher, Belehrung und Genuss schöpfen kann, zum Theil schon unmittelbar, indem er sich blos damit bekannt macht, viel mehr aber, indem er bestimmt auf seine Kunst anzuwenden versucht, was hier zunächst in Anwendung auf bildende Kunst vorgetragen ist. Hierzu haben wir ganz besonders die ausführliche Einleitung zu empfehlen, worin der Verf. Betrachtungen über das Wesen der Kunst im Allgemeinen anstellt. — Wir sind, um die Aufmerksamkeit jener unserer Leser auf solche für sie exotische Schriften zu richten, so verfahren, dass wir, je nachdem das Eine oder das Andere für den besondern Fall passender schien, bald nur ihren Inhalt anzugeben, bald über einzelne Stellen derselben uns selbst weiter erklärt, bald Bruchstücke aus ihnen ausgehoben haben. Hier scheint uns das Letzte am angemessensten, und wir wählen dazu das Capitel jener Einleitung, S. 106 und folgg., *Originalität* überschrieben: ein Gegenstand, der in Beziehung auf Musik jetzt so oft zur Sprache kömmt, so oft in Musikwerken zu Tage gelegt werden soll, und über welchen doch, eben in dieser Beziehung, so unbestimmte, wol auch gar wunderliche Begriffe zu herrschen scheinen.

d. Redact.

Originalität.

Wenn nun der Künstler, bey Entwicklung des Kunstschönen, der Idee sowol als der Natur vollkommen mächtig ist, so wird er dasselbe stets nach Maassgabe seiner Individualität, nach der Eigenthümlichkeit seines Sinns, seiner Fähigkeit und Ausbildung hervorbringen. Dadurch werden alle seine Werke eine gewisse Aehnlichkeit, sowol der Idee als der Ausführung nach, erhalten, weil seine Eigenthümlichkeit, trotz den Veränderungen des Lebens, doch immer in gewissem Grade dieselbe bleibt. Diese sichere, auf wahre Kunstweisheit gegründete Gleichmässigkeit der Production, wird mit dem Ausdruck *Styl* bezeichnet. So entspringt Grossheit und Erhabenheit, Anmuth und Zartheit des Styls immer aus der Denkart und Stimmung des Künstlers, und es kann deshalb nicht leicht der Styl eines Meisters nach seiner ganzen Eigenthümlichkeit auf einen andern übergehen. Wol aber lassen sich die auf die Wissenschaft der Natur gegründeten Regeln des Kunstschönen, so weit dieselben in Resultaten Angaben mitgetheilt werden können, durch Wort, oder, wo solches nicht hinreicht, durch Beyspiel in der Kunstübung selbst, von Meister auf Schüler verpflanzen. Darum hat der grosse Meister seine Schule, und diese dessen Styl, obgleich eben die besten Schüler sich nach und nach zu einem eigenen erheben werden. — Ist aber der Künstler

Indessen beginnt der feyerliche Zug der Königinn und ihres Hofstaats zum Pfauenfeste. Bey ihrem Eintritt in die Versammlung der Ritter hält ihr der schalkhafte Harfner den Mantel hin, und da sie durch ihn auf die irrige Meinung gebracht wurde, als wäre derselbe ein Preis für die grösste Schönheit: so fand sie ihrer Eitelkeit dadurch so sehr geschmeichelt, dafs sie taub gegen alle Warnung ihres Gemahls und der anwesenden Ritter sich den Mantel umwerfen liefs, und siehe, plötzlich flog er in die Höhe. Beschämung, Ingrimm und verschlossener Neid folgten der deutlicheren Belehrung. Nun müssen auch ihre Hofdamen an die Reihe und zum Erstaunen der Ritter zeigt an jeder derselben der fatale Mantel gleiche aerostatische Wirkung. Wie? sollten sie nun so gutmüthig diese herbe Pille verschlucken und eine so frivole Demüthigung auf sich allein liegen lassen? Nein! selbst der Harfner will seine Versuche so lange fortgesetzt wissen, bis sich etwa eine Würdige gefunden hat. Auf Befehl der Königinn wird nun auch Lenore von Wallis herbeygerufen, um die Probe zu bestehen. Sie erscheint mit aller Grazie der Unschuld: die Erwartung der Ritter und Damen ist aufs höchste gespannt, der Seneschall legt ihr den Mantel um und siehe! er schmiegt sich um den schlanken Wuchs der schönen Walliserin, dafs auch nicht ein Fältchen aus seiner Lage weicht. Karados, entzückt über die Treue seiner Lenore, fliegt nun in ihre Umarmung und der Bund ihrer Liebe wird jetzt von dem Könige selbst bestätiget.

Schon hatte sich ein Theil der Hofdamen heimlich hinweggeschlichen und die Königinn war eben im Begriff ihnen zu folgen, als sie der Harfner zurückhält und seine Absicht, auch die Ritter wegen ihres indecenten Benehmens zur Strafe zu ziehen, ihr zu erkennen giebt. Er zieht ein Horn hervor, das mit Wein angefüllt werden soll und die Eigenschaft hat, dafs es nur von demjenigen unverschüttet kann zum Munde gebracht werden, den sein Herz von jedem Vorwurfe verbotener Galanterie frey spricht. Sogleich müssen die abwesenden Hofdamen wieder in den Saal gerufen werden. Jede Dame reicht ihrem Gebieter das Horn und jede, selbst die Königinn, erhält volle Genugthuung. Nur Karados besteht die Probe mit voller Ritterehre und schlürft den Becher auf das Wohl seiner Immertreuen bis auf den letzten Tropfen aus. Allgemeiner Jubel beschliefst die Handlung.

So viel einstweilen von dieser Oper und zum Belege ein zweystimmiges Liedchen aus derselben in der Beylage zu diesem Zeitungsblatte.

Anekdote.

Ein wohlbekannter Musikdirektor, dem das *forte* und *piano* nie stark und schwach genug executirt wurde, liefs in einer der letzten Proben einer Oper, die braven Hornisten wohl drey-viermal eine Stelle wiederholen, und das *piano* war ihm immer noch nicht schwach genug. Endlich wurden die Musiker verdrufslich: sie setzten nochmals die Horner an, welche die Stelle mit den Flöten zusammen hatten, aber sie gaben gar keinen Ton an. — Bravo! rief der Musikdirektor, jetzt war es gut! —

(Hierbey die musikalische Beylage. No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

nothwendig ein Sohn der Zeit, so entwickeln sich nicht nur seine geistige Richtung, die Stimmung seines Gemüths, seine Neigungen und Gewöhnungen, nach dem Geist und der Stimmung derselben; auch selbst die Erzeugung des Kunstschönen modificirt sich nach der Natur, nach den Umgebungen, die ihm seine Zeit bietet, und seine Werke erhalten dadurch, ungeachtet ihrer Eigenthümlichkeit, stets eine allgemeine Aehnlichkeit mit denen seiner Zeitgenossen. — Endlich können weder die Zeit mit ihrer Richtung, noch die Individuen mit ihren Eigenthümlichkeiten, sich über die Schranken der Nationalität erheben; und so unterscheidet sich der Styl in der Kunst vorerst nach Völkern, dann nach Zeiten, endlich nach Individuen; so dass er eine nationale, in der Nationalität periodische, und endlich individuelle Gleichmässigkeit der künstlerischen Production bezeichnet. In Rücksicht auf diese Gleichmässigkeit spricht man daher auch von dem Styl unvollkommener Kunstübung, z. B. vom hetrurischen, ägyptischen Styl.

Wo aber die Erzeugung des Kunstschönen sich nicht auf wahre Verständnis der Natur gründet, ja selbst nicht aus begeisternder Idee hervorgeht, da offenbart sich auch wol die Eigenthümlichkeit des Meisters in einer gewissen Gleichmässigkeit; aber diese ist nicht Styl, sondern *Manier*, und pflanzt sich, eben weil sie nur die Oberfläche ergreift, um so leichter von Meistern auf Schüler fort, nur dass sie, während der Styl sich erhalten und verbessern kann, sich nothwendig stets zum Schlechteren neigt. — So entsteht Manier auch sehr leicht da, wo der Künstler es unternimmt, nicht blos die Wissenschaft, sondern den Styl eines fremden Meisters, einer entfernten Zeit oder eines andern Volks aus dessen Werken sich anzueignen, ohne dass er sich vollkommen in ihre Ideen versetzen kann und der Natur ganz mächtig ist. Er hält sich dann meist nur an das Aeusserliche, zwar Unterscheidende, doch aber vielleicht nur zufällig Eigenthümliche seiner Vorbilder, und liefert nur Nachahmungen derselben, in welchen das Gute, das seine eigenen Anlagen hervorbringen könnten, zu Grunde geht. — Der gewissenhaft studirende Künstler wird den Styl fremder Künstler, Zeiten und Völker nur darum untersuchen und prüfen, um zu lernen, wie dieselben ihre Ideen aufgefasst und dargestellt, wie sie die Gesetze des Kunstschönen auf ihre Natur angewandt, und wie weit sie darin gekommen. Er wird dies vergleichen mit seinen eigenen Bestrebungen, den Mängeln, die er so entdeckt, abhelfen, und mit erstarkten Kräften, mit mehr Einsicht, Sicherheit und Erfolg, zur Darstellung der Natur und eigener Ideen zurückkehren. So haben alle grosse Meister von ihren Vorgängern gelernt, und sind auf deren Schultern zur Vollkommenheit emporgestiegen.

Dem poetischen Gemüthe steht die ganze Welt der Ideen, wie sie von allen Zeiten und Völkern erzeugt und ausgebildet worden, zu Gebote, und es kann ihm gelingen, sich auch mit solchen, die seinem Kreise sehr entfernt liegen, innig vertraut zu machen, und sich wahrhaft durch sie zu begeistern. Aber jeder Künstler, jeder Zeitraum und jedes Volk wird durch seine Natur, seine Sitten, Schicksale und Denkweise zu einer so eigenthümlichen Kunstübung aufgefordert, dass jede Idee, aus welchem Gebiete sie auch sey, sich derselben in gewissem Grade anschmiegen muss; und je mehr dies geschieht, je vollkommener zugleich die Kunstschönheit und Lebendigkeit der Darstellung ist, desto angreifender wird sie auf die Zeitgenossen wirken.

Keine Nation und keiner Zeit wird aber eine höhere Aufforderung zur Kunst gegeben, als durch ihre Religion. Das Bedürfnis, Geistiges mit Irdischem zu verknüpfen, Uebersinnliches sinnlich darzustellen, äussert sich zuerst an den höchsten Ideen, die einem erwachenden Volke bekannt werden; und so war es die Religion, welche zu allen Zeiten die Kunst hervorgerufen, beschützt und gepflegt hat. Das Unvermögen der ersten Kunstanfänge bezeichnet jede religiöse Idee nur durch ein unvollkommenes Bild, welches dieselbe nicht darstellen, sondern nur bedeuten kann. Hierbey erheischt das Bedürfnis allgemeiner Verständlichkeit, dass alle gleichbedeutende Gebilde einander auch gleichförmig seyen, und der fromme Glaube behält oft manchen solchen Typus, ohne Rücksicht auf seine Unvollkommenheit, auch dann noch bey, wenn die fortgerückte Kunst ihm eine bessere Darstellung an dessen Statt liefern könnte. Denn hat die Kunst sich zu einer bedeutenden Höhe entwickelt, so überwindet sie jene Beschränkung, indem es ihr nun möglich wird, dieselben Ideen durch vollkommene Symbole darzustellen. Eine glückliche Zeit, wo die lang gepflegte, und nun ganz ausgebildete Kunstfähigkeit eines Volks mit ächt-reli-

giöser Begeisterung zusammentrifft, welche die erhabensten Ideen zur Versinnlichung ergreift! Da schmücken sich die heiligen Oerter der Andacht mit den vollkommensten Gebilden, und der Künstler selbst, dessen höchste Thätigkeit sie hervorruft, reihet sich würdig an die Diener der Gottheit an, denn er haucht den Symbolen Leben ein und macht sie so zum Gemeingut der ganzen gebildeten Mit- und Nachwelt.

Der griechischen Plastik ist es gelungen, die höchsten Ideen ihrer Volksreligion in einer Reihe poetischer Charactere zu symbolisiren, beginnend zu einer Zeit, wo das ganze Volk eine Begeisterung durchglühte, die, nach den Begriffen des Alterthums, eine wahrhaft religiöse genannt werden kann. Man pflegt diese Charactere unter dem Ausdruck *Ideale* zu begreifen, wobey jedoch leicht der Misverstand eintritt, dass den ersten vortrefflichen Werken, in welchen sie aufgestellt wurden, auch alle späteren Nachahmungen gleich gestellt werden. Denn waren jene Meisterwerke aus religiösen Gesinnungen hervorgegangen, so wurden sie auch wieder Eigenthum des Volksglaubens als Tempelbilder, und konnten so eine neue Reihe von Typen eröffnen, welche den religiösen und künstlerischen Forderungen zugleich genugten. Daher wurde durch das religiöse Bedurfnis eine grosse Menge von Nachahmungen veranlasst, welche zwar im Allgemeinen der Bedeutung, vielleicht auch des Styls, den ersten Vorbildern ähnlich, aber nicht mehr von dem Feuer der Begeisterung belebt, nicht mehr aus freyer Anschauung der Natur vollendet waren, mithin jenen an Werth bey weitem nachstehen mussten.

Denn überall, wo der Künstler die Idee nicht aus seiner eigenen Individualität, aus dem Geiste seiner Zeit und seines Volks, ganz frey entwickelt, da kann auch die Darstellung nach den Regeln der Kunstschönheit und nach den Gesetzen der Natur nicht gedeihen. Er verzichtet auf die Eigenthumlichkeit der Auffassung, auf den Moment wahrer Begeisterung, welcher die Kunstschönheit und den Charakter der Darstellung unmittelbar aus der Idee bestimmt, und dem Kunstwerke die Individualität seines Geistes, das Gepräge der *Originalität* mittheilt. Und wie nur die in der Natur aufgefasste Wissenschaft über die Darstellung jenen Schein der Naturwahrheit, jene Lebendigkeit verbreitet, welche den Beschauer täuscht und entzückt, so ist es auch allein die originelle, aus dem Leben des Künstlers und seiner Zeit entwickelte Auffassung der Idee, und die eigenthümliche Vollendung ihrer Darstellung, welche den unbegreiflichen Zauber über das Kunstwerk ausgiesst, wodurch es dem Blick immer neu und anziehend, für das Gemüth immer erweckend bleibt, ja dasselbe immer mehr und mehr für sich gewinnt und einnimmt. Eine geistige Lebendigkeit ist die Originalität, die jeder Kenner augenblicklich am Kunstwerk fühlt, obgleich es bey noch so vertrauter Bekanntschaft mit der Eigenthumlichkeit der Meister schwer, ja fast unmöglich ist, alle Kennzeichen derselben genau anzugeben. Denn in jeder Darstellung, die er frey in wahrer Begeisterung entworfen und mit Enthusiasmus vollendet hat, giebt der Künstler zugleich sein ganzes Wesen. Den Gang seines Lebens mit allen seinen Veränderungen und Stufen bezeichnet er nirgends deutlicher, als in der Reihe seiner Werke; und jede schöne Eigenschaft seines Gemüths, jeder Vorzug seines Geistes, wie jeder Mangel des Verstandes und Herzens, das Edle, Grosse, Gute seiner Stimmung und Denkart, wie das Gemeine und Niedrige, prägt sich, als in einem treuen Spiegel, in den Gebilden ab, worin er das Wahre mit dem Schönen, das Geistige mit dem Sinnlichen, das Himmlische mit dem Irdischen zu vereinigen strebt. Jene Sehnsucht, die in dem Trefflichen glüht, und aufflammt in der Begeisterung, ist die Mittlerin zwischen der Ahnung des Ewigen und Göttlichen, die uns emporhebt über die Erde, und zwischen der geheimen Macht, die unser ganzes Daseyn fest mit ihr verknupft. Und so offenbart er in jedem Gebilde die Anschauung zweyer Welten, wie sie ihm, dem individuellen Menschen, vergönnt ist nach seinen Anlagen und nach dem Standpunkt, den ihm seine Zeit gegeben hat.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate August und September *).

*) Dieses Schreiben ist erst jetzt eingegangen, ohngeachtet das spätere, den October enthaltend, längst angekommen und auch längst abgedruckt ist. Um keine Lücke zu lassen, holen wir es, aber abgekürzt, nach. d. Redact.

Hoftheater. Nach vierwöchentlichen Ferien erwartete man um so mehr einmal wieder etwas Neues: man wartete aber vergebens, und bey dieser, mehr als doppelt vollzähligen Sänger-Gesellschaft um so befremdeter. — Das

Theater an der Wien brachte Mozarts unsterbliche *Zauberflöte*, Rossini's *Elisabeth*, und Winters *Opferfest*, neu decorirt, in die Scene. Man liess dem fleissigen Künstlervereine, der sichs so angelegen seyn lässt, sich wieder empor zu arbeiten, unbedingte Gerechtigkeit wiederfahren. Dem. Willmann überraschte durch die seltene Präcision, Kraft und Geläufigkeit, womit sie die schweren Partien der Königin der Nacht, und der Elvira ausführte, und als eine würdige Nebenbuhlerin der in diesem Fach einzigen Campi erschien. Hr. Jäger trug sämmtliche drey Tenorpartien ausgezeichnet schön vor, und liess auch Fortschritte in Gang, Körperhaltung, Spiel und Mimik bemerkbar werden. Sarastro wurde von Hrn. Seipelt mit Würde und Anstand gegeben, und seine volle, metallreiche Stimme brachte hier, und noch mehr im Masseru. die beste Wirkung hervor. Die Uebrigen beeiferten sich gemeinschaftlich, ein abgerundetes Ganze zu liefern. — Als Elisabeth debutirte Mad. Schüler-Biedenfeld vom dresduer Hoftheater, ohne jedoch besonders anzusprechen, da sie das Unglück hatte, zu distoniren; ein Uebelstand, den man hier nun einmal gar nicht vertragen kann. Dem. Tayber (Mathilde) missfiel, da sie sich beynahe in jeder Scene überschrie, und ihr die meisten Passagen verunglückten. Rossini's Composition, die nahe Blutsverwandtschaft mit seinen übrigen Geisteskindern nicht verhehlend, hört sich sehr angenehm, besonders wenn man es über sich vermag, die zahllosen grammatischen Verstösse geduldig hinzunehmen, und auf Charakterzeichnung, Situation u. Declamation keine Ansprüche zu machen. Der Text wurde ganz wässerig und selbst in der Fabel verworren und unverständlich befunden. — Ein hoffnungsvolles junges Mädchen, Dem. Betty Vio. von Carlsruhe, erschien als Myrrha, und gefiel allgemein. Eine jugendlich unschuldige Gestalt, eine helle, glockenreine Stimme, ein herzlicher, gefühlvoller Vortrag verschafften ihr ungetheilte Zuneigung des Publicums, und die schmeichelhaftesten Beweise davon. Hr. Walter von demselben Hoftheater, gab als Gast den Bäckerknecht im *Tyroler Wastel*, den Stallmeister in *Aschenbrödel*, den Papageno in der *Zauberflöte*, und den Pedrillo im *Opferfeste*. Ohne gerade in einer dieser Rollen sehr hervor zu stechen, war doch die vielseitige Brauchbarkeit und eine umsichtige Gewandtheit dieses Komikers nicht zu verkennen. Auch der bekannte Bassänger, Hr. Hübsch, zeigte sich als Sarastro und als Kapellmeister in Anfossi's Intermezzo. Man liess Gnade für Recht ergehen, schwieg, und ehrte das Alter. — Mad. Borgondio hat vor kurzem in Pesth, sowol in Concerten, als auf der Bühne als *Tancredi*, die grösste Sensation erregt. — In dem

Theater der Leopoldstadt wird eine Karikatur unter dem Titel: *Die travestirte Zauberflöte* gegeben, welche aber, ausser dem Namen und einigen parodirten Situationen, wenig mit dem Originale zu thun, dafür aber desto mehr Schmutziges hat. — Das

Theater in der Josephstadt brachte drey Novitäten zu Markte: *die Abenteuer auf der Schlangenburg*, komische Zauberoper mit Musik von Volkert; *der Elephantenrüssel*, dialogisirte Pantomime mit Gesängen von Kauer; (sie fand der Seltenheit wegen Zuspruch;) *das Gespenst*, oder *der Schreckensthurm auf Riedenfels*, romantisches Schauspiel mit Tänzen und Chören von A. von Kotzebue, mit Musik eines Ungenannten — vielleicht eines Noten-Schreibers, meynt der Corresp. Das Gedicht war verunstaltet, die Musik, wie die Darstellung, geradezu schlecht.

Concerte. Am 8ten Sept., im Theater an der Wien für den Theater-Armenfonds: 1. Ouverture von Mehul. (D moll) für den Ref. wenigstens neu; ein herrliches Charakterstück, gross im Styl und edel im Ausdruck, der Sage nach zur Tragödie, *Timoleon*, geschrieben. 2. Arie aus *Così fan' tutte*, mit verdientem Beyfall vorgetragen von Mad. Schüler-Biedenfeld. 3. Declamation. 4. Tableau. 5. Polonoise für die Violine von Krommer, gesp. von Hrn. Jäll. 6. Romanze von Theodor Körner, comp., ges. und mit der Guitarre begleitet von Hrn. Cornet. Sie musste, der freundlichen Melodie und des netten, naiven Vortrags wegen, wiederholt werden. 7. Tableau. 8. Ouverture von Riotte: munter, humoristisch und brillant. 9. Declamation. 10. Beethovens *Adelaide*, ges., ausdrucksvoll und eindringend, von Hrn. Jäger. 11. Adagio und Rondeau von Bernh. Romberg für das Violoncell, gespielt

von Linke, diesem wahrhaft erprobten Meister und unbeschränkten Herrn seines Instruments. 12. Scene mit Chören aus Winters *Tamerlan*, ges. von Hrn. Seipelt. 13. Komisches Schluss-Tableau in drey Veränderungen. — Denselben Abend wurde im Leopoldstädtertheater zur Gründung eines „Theilungsfonds" (?) für sämmtliche Mitglieder, eine sogenannte grosse Academie gegeben, wobey der musikal. Theil aus sehr verschiedenen und sehr bekannten Ingredienzen zusammengesetzt war. Zwey Tableaux erhielten den meisten Beyfall. —

Miscellen. Der bekannte Componist Krommer ist an die Stelle des verstorbenen Kozeluch zum k. k. Kammerkapellmeister ernannt worden. Hr. Kapellm. Gyrowetz ist von Mayland zurück. Seine für das dortige Theater *alla Scala* geschriebene Oper, *Il finto Stanislao*, soll am ersten Abend wenig, in der Folge aber immer mehr Glück gemacht haben.

Berlin. Uebersicht des November. Den 4ten war Concert in dem neuen Saale am Gend'armesplatz zur Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen, zum Besten der Waisen im Friedrichsstift, deren Väter für das Vaterland gefallen sind. Nach der Ouverture aus Winters *Colmal* sang Mad. Schulz die Arie aus Mozarts *Titus* mit der, von Hrn. Tausch geblasenen, obligaten Klarinette des grossherz. mecklenburg-schwerinischen Kammermusic., Hrn. Braun, Oboeconc. trug sein Sohn, der königl. Kammermusic. Hr. Braun, vor. Im 3ten Theile spielte der königl. Kammermus. Hr. Eisold Variationen für den Contraviolon von Schneider; Hr. Stümer trug eine Arie aus Reichardts *Rosamunde* mit dem, von Hrn. Lenss geblasenen obligaten Waldhorn vor; auch blies Hr. Lenss mit Hrn. Schunke ein Adagio u. Rondo für zwey Waldhörner. Der reine Ertrag war nur 87 Thlr. 8 Gr.! — In demselben Local gab Hr. Boče aus Ludwigslust, dessen schon der letzte Bericht mit Lob erwähnte, am 7ten ein zweytes Concert, in dem er ein Waldhornconc. von Lind paukner, auf Begehren das Adagio aus Des dur, und mit den Hrn. Schunke, Lenss und Graumann ein neues Concertino für vier Waldhörner (drey gewöhnliche und ein chromatisches) von Schneider ausführte. — Den 8ten gab der königl. Musikdir. Hr. Seidel Concert im Saale der Loge Royal York vor einer sehr zahlreichen Gesellschaft, die jedes vorgetragene Stück mit vielem Beyfall aufnahm. Die Ouverture aus Hrn. S.s noch nicht aufgeführter Oper, *Honorius*, eröffnete das Conc., und ward mit demselben Beyfall, wie vor einigen Monaten, aufgenommen; das Gemälde eines ländlichen Morgens beym Aufgang der Sonne war eben so charakteristisch, als die Abwege vermeidend, auf welche die Componisten gewöhnlich bey musikal. Malereyen zu gerathen pflegen. Hr. Lenss blies ein Adagio und Rondo fürs Horn von Crussell. Mad. Milder-Hauptmann sang vortrefflich, wie immer, die schöne Scene aus Zingarelli's *Romeo u. Giulietta: Ombra adorata aspetta* etc., und mit den Hrn. Stümer, Weitzmann, Blume und Sieber den Bardengesang aus Mehuls *Uthal*. Mad. Devrient sprach gefühlvoll Schillers Ballade, *Hero und Leander*, mit der sehr passenden musikal. Begleitung von Hrn. Seidel. Die Hrn. Tamm und Pfeffe bliesen brav, Adagio und Polonoise für zwey Klarinetten von Krommer. Ich benutze diese Gelegenheit zugleich, um einen frühern Bericht zu vervollständigen, und das mir ewig heilige: Jedem das Seine! (s. Intell. Bl. zur *allgem. mus. Zeit.*, No. X d. J.) auch hier in *volle* Anwendung zu bringen. In Calderons *Leben ein Traum*, das seit einigen Monaten immer mit grossem Beyfall gegeben wird, sind die zur Handlung gehörigen Musikstücke folgende. Die Ouverture, die Märsche im ersten, und die kriegerische Musik auf dem Theater im 5ten Acte sind vom Freyherrn v. Miltitz, haben aber keinen Beyfall gefunden; dagegen das Chor mit Begleitung von Blasinstrumenten im 2ten und die Pantomime bey der Traumscene im dritten Acte mit Solos von Blasinstrumenten, beyde vom Hrn. Musikdir. Seidel, sind mit dem grössten Beyfall stets aufgenommen worden, weswegen auch die letzterwähnte, als Zwischenmusik vom 3ten und 4ten Act, wiederholt wird. Zwischen dem 4ten und 5ten Act wird die Ouverture aus Reichardts *Brennus* aufgeführt, und sie wird stets mit Beyfall aufgenommen.

Den 19ten fingen die nächstjährigen Abonnementsconcerte des Hrn. Concertm. Möser im Saale des englischen Hauses an, in denen Quartette und Quintette von Haydn, Mozart, Beethoven, A. Romberg etc., trefflich ausgeführt werden. Auch die königl. Kammermusiker, Gebrüd. Bliesener, werden ihre Abonnementsconcerte im

Saale der Stadt Paris nächstens beginnen. — Den 25sten gab der Kammermusic., Hr. Kolz, Concert. Er spielte ein Conc. und Variationen für das Violoncell von seiner Composition mit ungemeiner Fertigkeit.

Den 25sten ward zum erstenmal gegeben: Das *Fischermädchen, oder Hass und Liebe*, lyrisches Drama in einem Aufzuge, von Th. Körner, mit Musik von J. P. Schmidt. Dieses ungedruckte Stück des früh verstorbenen Dichters ward mit Liebe aufgenommen und wird, bey der sehr interessanten und angenehmen Musik, so wie bey der vorzüglichen Ausführung, gewiss auch in künftigen Vorstellungen gern gesehen werden. Besondern Beyfall erhielten die Romanze: Die Königstochter so sanft, so gut etc. von Florentine (Dem. Joh. Eunike), Anselmo (Hrn. Beschort) und Fernando (Hrn. Rebenstein) schön vorgetragen; das Duett von Florentine und Fernando: Liebe führt durch Nacht und Dunkel etc.; das Quartett von Florentine, Fernando, Anselmo, Francesko (Hrn. Blume): Mitten aus des Lebens Fülle etc.; das Quartett von Fernando, Balandrino (Hrn. Wauer), Florentine, Francesko und Chor: Wo ist der Graf etc., und Florentinens Partie: O weh, sie sitzen fest etc.

Den 27sten gab Hr. Fr. Tausch, erster Klarinettist der königl. Kapelle, Concert, in dem er ein Conc. und Variationen von Bärmann mit vieler Gewandtheit und Kunstfertigkeit blies.

Die in diesem Monat geschlossene Ausstellung der Kunstwerke der königl. Akademie der Künste hatte in musikal. Hinsicht folgende Instrumente, die von Seiten des Aeussern und Innern den Beyfall der Kenner erhielten. Der akademische Künstler und Tischlermeister, Hr. Tielemann, hatte eine Guitarre von Cedernholz, Hr. Müller ein aufrechtstehendes Fortepiano von Mahagonibols mit Bronze verziert, Hr. Mendels ein Fortepiano von Mahagonibols mit Klaviatur von Perlenmutter, Hr. Westermann ein Flügelfortepiano und Hr. Joh. Schneider ein Fortepiano in Tafelform nach einer neuen Idee gearbeitet.

Recension.

Traditioner af Svenska Folk-Dansar *). 1sta, 2dra, 3die, 4de Häftet. Stockholm, och kongl. privilegierade Not-Tryckeriet.

Diese reiche, wahrhaft interessante Sammlung durch Ueberlieferung grösstentheils aus der Vorzeit erhaltener schwedischer Volkstänze ist uns jetzt erst zugekommen, obngeachtet die beyden ersten Hefte 1814, die beyden andern 1815 herausgekommen sind. Was über dieselben im Allgemeinen zu sagen, wussten wir nicht besser auszudrücken, als es der ungenannte und uns unbekannte Herausgeber in dem schwedisch geschriebenen Vorwort gethan hat. Wir übersetzen dies daher.

„Der Endzweck dieser anspruchlosen Arbeit ist allein der, noch einige theure Ueberreste von Tanzmusik aus der Vorzeit zu retten, welche zum Theil blos noch im Gedächtnis der Greise leben, und daher bald ganz verloren gehen würden. Ein Sammler von Gesängen und Musik unserer Vorzeit, mit dessen Unterstützung ich dies unternommen, und einige um unsere Literatur höchst verdiente Männer, haben mich zu der Herausgabe dieser Traditionen aufgemuntert. Die Melodien werden unverändert geliefert, so wie sie in den Landesgegenden aufgezeichnet wurden; die Harmonie ist für diejenigen bestimmt, welche nicht selbst Fertigkeit genug besitzen, sie zu setzen. Einige Volkstänze von Verdienst, obwol in neuern Tonarten, hat man nicht ausschliessen zu dürfen geglaubt. Mit der Ortsangabe, welche auf jedem Stücke befindlich, ist nicht gerade gemeynt, dass es ausschliessend dieser Landesgegend angehöre."

Es ist immer als ein Hauptmerkmal wohlbewahrter Nationalität jedes Volks betrachtet worden, wenn es den Gesängen und Tänzen seiner Altvordern, und den Weisen beyder, treu bleibt: in dieser, und nicht blos in musikalischer Hinsicht, könnte die Versicherung des Herausg., dass die Ueberlieferungen nur noch im Gedächtnis der Greise leben etc., den Theilnehmenden betrüben, wenn sie ihn auch, ist er mit den örtlichen Verhältnissen nicht ganz unbekannt, kaum

---

*) Einige der interessantesten dieser Tänze sollen im künftigen Jahre als musikal. Beylage gegeben werden. d. Redact.

befremden kann. Dass der sorgsame Fleis des Sammlers dadurch um so mehr Dank verdiene, braucht nicht erst bemerkt zu werden.

Die Sammlung selbst, wie sie nun vor uns liegt, reizt zu mancherley Betrachtungen, denen sich der Rec. vielleicht auch zu anderer Zeit überlässt: hier sey es genug, ein Weniges anzudeuten.

Die schwedischen Nationalmelodien, zu den Tänzen wie zu den Liedern, sind im Ausdruck und in der Form, im Ganzen genommen, zwar den dänischen ähnlich, wie das nicht anders seyn kann: aber auch diesen allein; andern nordischen dagegen, z. B. den russischen, polnischen, ganz unähnlich. Freylich wird, wem die Geschichte nicht ganz fremd ist, sagen: Auch das kann nicht anders seyn! es überrascht aber doch gewissermassen, wenn es Einem so handgreiflich vor Augen kömmt. Jedoch das Interesse wächst, und wird bedeutender, vergleicht man nun die nationellen Verschiedenheiten, selbst blos der nördlichen Völker, wie sie sich in diesen Melodien darlegen. Wie tritt eben bey solcher Zusammenstellung, z. B. die rasche Sinnlichkeit und Phantasiefülle aus den polnischen, die träumerisch-monotone Schwermüthigkeit oder wilde Lustigkeit aus den russischen, die an Phantasie arme, etwas nüchterne Familien-Aehnlichkeit, aber kräftige Gemessenheit in Freud' u. Leid aus den schwedischen — gleichsam sichtbar ins Leben, und rührt sich und bewegt sich vor unsern Blicken! — Ueberraschend ist sodann die *Menge* der altschwedischen Tanzmelodien. (Und die Menge der altschwedischen Gesangmelodien gleichfalls. Das sey hier im Vorbeygehen gesagt; und zugleich der Wunsch ausgesprochen, dass Hr. Kapellm. Häffner in Upsala, der Mann, der sich um letzte schon manches Verdienst erworben, durch die Verhältnisse begünstiget werden möchte, seine neuern Entdeckungen, und deren, dem Rec. nicht unbekannte, ausgezeichnete, eben so lehrreiche, als anziehende Verarbeitung, dem Publicum vorzulegen.) Man erhält nur in diesen Heften über 120 Stücke, und obgleich, wie schon erwähnt, viele einander sehr, und die ernsten den ernsten, die fröhlichen den fröhlichen sämmtlich einigermassen ähnlich sind: so liegt doch darin eine grosse Summe eigenthümlicher musikalischer Erfindungen, welche unsern Tonkünstlern, und dann durch sie mit Geist u. Geschmack benutzt, den Musikfreunden gar sehr willkommen seyn werden.

Der Herausgeber, indem er der neuern Melodien in neuern Tonarten besonders gedenkt, giebt zu verstehen, dass die ältern in den ältern Tonarten unverändert aufgezeichnet worden. Und diese finden sich denn auch wirklich nicht selten, oder doch Spuren davon: indess erinnert sich der Rec., ehemals beym Abt Vogler eine, aber allerdings ohne Vergleich kleinere Sammlung gesehen zu haben, worin diese alten Tonarten noch öfter und auffallender hervortraten. Es wäre Schade, wenn diese wesentlichen Bestandtheile der Alterthümlichkeit und Nationalität entweder nicht überall scharf genug aufgefasst oder zu Gunsten der hinzugesetzten Harmonie gleichsam umgebogen wären. Vielleicht hatte aber auch Vogler nur diejenigen Stücke gesammlet, worin jene Eigenthümlichkeit, eine Zeit lang seine Puppe und Gegenstand seiner geistreichen Grübeleyen, vorzüglich am Tage lagen. Der neuern Stücke scheinen aber nicht wenige zu seyn. —

Das sey für diesmal genug über diese Sammlung. Es wird wenigstens hinreichen, den, der an der Sache selbst theilnimmt, darauf aufmerksam zu machen. Und dem, der blos aus einer Art nicht unlöblicher Neugierde und zur Unterhaltung zuweilen sich solch ein ungewöhnliches Tanzstück auf seinem Pianoforte spielen mag, sey noch zugesichert, dass auch er bey einer nicht unbeträchtlichen Anzahl sicher seine Rechnung finden werde.

Die Harmonie ist offenbar mit guter Einsicht, Geschicklichkeit und Fleis gearbeitet. Das Aeussere des Werks sollte besser in's Auge fallen.

Kurze Anzeigen.

Lieder mit Begleit. des Pianoforte — — von A. Mühling. 12tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. M. ist als ein sehr wackerer Instrumentalcomponist mehrmals in diesen Blättern ausgezeichnet worden. Man könnte sagen, als solchen zeige er sich auch in diesen Liedern. Wiewol der Gesang nirgends gleichgültig oder unbedeutend ist: so liegt doch das Hauptinteresse fast überall

in der Klavierpartie, die man nicht wohl die Begleitung nennen kann, da sie nicht nur stets obligat geschrieben, sondern meistens auch ist, was man im engern Sinn gearbeitet nennt. Hr. M. scheint sich die Lieder des Hrn. Spohr zunächst zum Vorbild genommen zu haben; doch die frühern: denn in den letzten hat dieser Meister mehr für den Gesang gethan. Originalität, in der Erfindung und Ausführung, ist an Hrn. M. auch in diesen Liedern kaum zu verkennen; woher es auch kömmt, dass Einem die vorzüglichern Stücke lieber werden, wenn man sich schon näher mit ihnen befreundet hat, als beym ersten Durchsingen. Für diese vorzüglichern hält der Ref. No. 2, 5, 6, 7 und 8. Acht sind ihrer überhaupt. Die Ausführung ist nicht schwer, eher leicht; setzt aber Geschmack und Ausbildung voraus.

Capriccio e Variazioni sopra una Canzonetta Boemica (To gnau kone, to gnau kone, to gnau kone my) comp. — — di Francesco Lauska. Op. 58. Lipsia, presso Peters. (Pr. 16 Gr.)

Das Capriccio ist ein in jeder Hinsicht braves Stück, den besten ähnlichen, die wir demselben Verf. verdanken, in Erfindung, Ausführung und Effect verwandt, und an Werth ihnen gleich. In Beziehung auf die angehangenen Variationen stehet es aber nicht bemerklich, weder den Gedanken, noch (und noch weniger) dem Ausdruck nach. Es ist für diese zu ernst, zu gefühlvoll, und in der Ausarbeitung zu solide; was freylich alles, betrachtet man es für sich, dem Stücke zum Ruhme gereicht. — Das Thema der Variationen ist das alte Stückchen: Ich bin liederlich, du bist liederlich, sind wir nicht liederliche Leute! Die Variationen sind munter und bravourmässig. Die 5te läuft in eine Phantasie aus, und geht in eine Polonoise über dasselbe Thema aus. — Alles ist dem Instrumente und seiner zweckmässigen Behandlung angemessen, wie man das von Hrn. L. schon gewohnt ist.

Fantaisie sur l'air anglais: The Captive to his Bird — comp. pour le Pianoforte — — par A. A. Klengel. Oeuvr. 18. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ein kurzes *Adagio*, mit Anspielungen auf die Melodie des Thema, auslaufend in eine freye *Cadenza*, die in einem kurzen *Allegro* gewissermassen fortgesetzt wird; dann das Thema, und nun über dies, in mehr oder weniger freyen Variationen, Mannigfaltiges und zum Theil nicht wenig Künstliches, das mit beharrlichem Fleis ausgeführt ist. (Darunter z. B., S. 8, ein Satz, wo, zum gleichmässig fortlaufenden Bass der linken Hand, die rechte eine Variation des Thema als zweystimmigen Canon *per moto contrario* bekömmt.) Den Schluss macht eine aus dem Thema genommene Polonoise, mit Trio und frey ausgehendem Ende. — Leichthin zu spielen ist hier nichts, und Manches sehr schwierig; soll es nämlich gehörig herauskommen.

Dix Variations progressives sur un air connu pour la Harpe à crochets — — par Henri Backofen. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 3 Gr.)

Das Thema (von Paisiello) ist angenehm und nicht schon halbtodt variirt; die Variationen sind gefällig und unterhaltend, anfänglich sehr leicht, aber auch am Ende nicht schwer; die Applicatur, und was sonst für wenig Geübte über die Vortragsart zu bemerken war, ist sparsam, aber am rechten Orte angegeben. Das Werkchen ist Dilettantinnen, die an Schwieriges sich nicht machen können oder wollen, mit Grund zu empfehlen. Es wird sie vergnügen und wol auch fördern.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten December. **No. 51.** 1818.

Miscellen

Bemerkungen zu nothwendiger Würdigung der von Dresden aus in dieser Zeitschrift erscheinenden musikalischen und theatralischen Beurtheilungen, von Carl Maria von Weber, königl. sächs. Kapellmeister und Director der königl. deutschen Oper.

Jede Stadt hat ihre, mehr oder minder im Verborgenen waltenden Kunstrichter. In der Regel ist die daselbst wohnende Künstler- — lieber möchte ich sagen: Kunsttreiber-Masse, nicht damit zufrieden; und das ist natürlich, wenn man die Reizbarkeit der Künstler-Kaste in Anschlag bringt, die nun einmal in ihr wohnt, und in ihr wohnen muss. Fliesst aber jene Kritik aus *reiner* Quelle, und paart sie sich mit der Kraft des höheren Wissens: so wirkt sie doch wohlthätig; und vielleicht erst lange nachher verdankt man die bittere Arzeney dem Arzte, der sie ohne Nebenabsicht gereicht hatte.

Dresden hat seine Kunstrichter und seine Unzufriedenen. Wie ich hieher kam, ermangelten die letzteren nicht, mich auf die ersteren aufmerksam zu machen. Ich liess fast zwey Jahre hindurch diese ruhig gewähren, um zu sehen, in wie weit jene Recht oder Unrecht hätten; ja, ich hielt manchen einzelnen Ausbruch gekränkten Gefühles zurück, weil ich dergleichen Katzbalgereyen zur Belustigung der Umstehenden, für die Kunst unwürdig und unnütz halte.

Es ergab sich aus meinen Beobachtungen folgendes Resultat.

Die dresdner Kritik-Anstalt hat der schönen, wahrhaft achtenswerthen Kräfte viele. Sie besitzt sehr bedeutende Sachkenntnis in harmonischen, historischen, dramatischen und sonstigen Beziehungen auf Kunstausübung. Daraus entspringt nothwendig: dass ihre Aussprüche jene Ruhe und anscheinende Wahrhaftigkeit bekommen, die allein Zutrauen und Glauben bey dem grösseren, mit hiesigen Verhältnissen unbekannten Publicum zu erwecken im Stande sind. Und gewiss gab sie auch manches Urtheil so gediegen und treffend, dass wol wenige Städte ähnlich gute Correspondenten der allgem. musikal. Zeit. werden bieten können.

Nun fragt es sich aber: Sind diese Urtheile, rein der *Kunst*, oder dem *Privat-Interesse* zu frommen in die Welt gesendet? Das Erstere gelegentlich so nebenbey, wenn es dem Letzteren nicht in den Weg tritt! Aber — man muss auch da gerecht seyn: wie geschickt, wie gut eingerichtet! *bis auf Einen Punkt*, nie geradezu die Wahrheit ins Gesicht schlagend, sondern nur zur rechten Zeit *geschwiegen*, *vergessen*, oder, des nicht in den Plan Passenden in einem so gnädig mitleidsvollen Tone erwähnt, dass der Ununterrichtete ja unmöglich das Ding oder Subject für etwas halten kann.

Beweise hierzu liefert jeder Artikel über Dresden, und die Kritik-Anstalt dieser Stadt wird sie wol nicht verlangen; ich sie zu geben aber dem Frager darnach nicht verweigern. Dem Bewohner Dresdens ist das hier Gesagte klar genug, und dem auswärtigen Leser soll es nur einen Standpunkt zur Beurtheilung jener Anzeigen bieten, in denen auf merkwürdige Weise die Urtheile Farbe wechseln, nach Annäherungs- oder Abstoss-Prozess der einzelnen Parteyen, wo denn hauptsächlich die deutsche Oper ewig im Argen bey dem Industrie- und Kritik-Comptoir liegt. — *Habeat sibi!* —

Ich persönlich, kann jenem Comptoir nicht genug danken, dass es meines Wirkens immer als preiswürdig erwähnt. Es hat mir dadurch die schöne Freyheit gegeben, ohne den geringsten Anschein von gekränkter Persönlichkeit, ihm gegenüber auftreten zu können. Was mich hierzu endlich bestimmt hat, ist die Kritik der Opern, *Joconde* und *Zauberflöte*, in No. 48 dieser allgemein geachteten Zeitschrift.

Es ist, gelindestens bemerkt, *wenig besonnen* gesagt: „dass ich mit den Mitteln, welche dieser Gesellschaft (der deutschen Oper) zu Diensten stehn — eine solche Vorstellung zu Stande gebracht.“ — Ich werde mich wol hüten, in den Fehler des Comptoirs zu verfallen, und den nicht armen Stoff zu Vergleichungen zu benutzen — *wie*, z. B. die *Zauberflöte*, hätte *hier besser* besetzt werden können; ob vielleicht Andere „aus ihrer Natur herauszugehen im Stande sind?“ etc. oder, die Erhebung Einzelner durch Beschuldigung Anderer zu versuchen. Nein; dazu achte ich zu sehr *die Kunst*, meine *Kunstbrüder jeder Zunge*, und besonders den *erhabenen Schutz*, unter dessen Huld und Pflege unsere Kunstanstalten gedeihen.

Die Gründung einer deutschen Oper ist ausgesprochen; und das Kunst-Gebäude wird sich heben durch die kräftige Stützung und Aufmunterung von Oben. Und wenn es nicht jetzt schon so hoch steht, wie seine Erbauer es wünschen: so liegt das in, augenblicklich nicht zu ändernden Verhältnissen, die uns die *Grünbaum*, *Gerstäcker'n*, *Weixelbaums* etc., schon halb gewonnen, entzogen; und zwar nicht aus Mangel an vollgewichtiger Anerkenntnis und Belohnung ihrer Verdienste, sondern aus anderen Rücksichten, die hier von mir nicht einmal leise erwähnt werden sollen. Uebrigens vertragen *diese* Mittel schon ruhig Vergleiche um und neben sich; ja selbst mit fremden gerühmten Bühnen. Diese Mittel werden ruhig, anspruchslos, und ermuthigt durch die Zufriedenheit des Allerhöchsten Hofes, und den *zahlreichen* und warmen Antheil des Publicums, sich fortbilden, und mit Andern vereint der Kunst hoffentlich keinen unwürdigen Tempel bauen.

Wie erhebend wäre es für alle Theilnehmende, Ausübende und Geniessende, wollte nun auch eine, mit so reichen Kräften ausgestattete Kritik, den geraden Weg der reinen Wahrheit gehen; und bedenken, dass sie sonst nur erbittern und zur Blosstellung der von ihr unrecht Gepriesenen führen muss, oder ihr Lob und Tadel gleich wirkungslos verhallt; ja endlich ihre Hauptabsicht doch scheitert, da alles von ihr noch so sehr Erhobene doch von selbst zusammenfällt. kömmt es einst weiter, in die Welt!

Dresden, den 11. Dec. 1818.

Nachschrift der Redaction.

Mit derselben Unbefangenheit und Parteylosigkeit, womit wir die Berichte des dresdner Correspondenten aufgenommen haben, nehmen wir vorstehende Bemerkungen des Hrn. Kapellm.s, v. Weber, auf; und zwar sogleich, selbst ohne die, bey ähnlichen Zeitschriften gewöhnliche, vorhergegangene Mittheilung an den Correspondenten. Bey den Lesern sind wir, wie, ohne Zweifel, bey allen betheiligten Personen und den Verfassern selbst, für Beydes gerechtfertigt, indem eines Theils, was die *Berichte* betrifft, selbst Hr. von W. dem Corresp. „reiche Kräfte, sehr bedeutende Sachkenntnis, jene Ruhe, die Zutrauen und Glauben erweckt, und auch manches gediegene, treffende Urtheil,“ zugesteht; übrigens es Jedermann einleuchtet, dass wir, die Entfernten, unbekannt mit speciellen örtlichen und persönlichen Verhältnissen, sollten sie von Einfluss gewesen seyn, die etwanigen Beziehungen darauf nicht einmal haben verstehen, wie viel weniger sie ablehnen, abändern, unterdrücken können; indem andern Theils, was die *Bemerkungen* angeht, Hr. v. W. sie mit seinem geachteten Namen bezeichnet, und dem Frager nach Beweisen diese nicht zu verweigern sich anheischig macht.

Recensionen.

Musica vocale, per uso de' Concerti. Lett. A. Scena ed Aria d'Attalia per il Soprano, accomp. con Pianoforte e con Orchestra, comp. — — da Carlo Maria di Weber. Op. 50. Berlino, presso Schlesinger. (Pr. 2 Thlr. 10 Gr.)

Hr. Kapellm. v. Weber unterstützt hier die, für's Ernste u. Grosse ausgebildeten Sängerinnen — mithin nicht solche, die blos durch viele, auffal-

lende und künstliche, oder behende und zierliche Noten interessiren wollen, sondern die, mit vollkommen ausgearbeiteter Stimme, in edlem Styl und Charakter, mit Kraft und Innigkeit des Ausdrucks, und mit Beherrschung aller der bedeutsamern Kunstmittel, ihnen angemessene Musik vortragen können und wollen — diese unterstützt er hier durch ein Concertstück, wie sie ihrer nicht viele besitzen, und besitzen können, weil es ihrer aus neuer Zeit nicht viele giebt, und weil die *Arien* aus älterer Zeit allerdings, wenigstens zum öffentlichen Gebrauch, nicht mehr passen wollen. Mit der Composition, welche sie hier erhalten, werden sie zwar glänzen, aber noch viel mehr die nicht gemeinen Zuhörer, und eben die erwähltesten am meisten, anziehen, festhalten und zu inniger Theilnahme beleben können. Rec. ist mit den Werken des Hrn. v. W. nicht unbekannt, und glaubt nicht, dass von allen, die zur Gattung des vorliegenden gehören — so weit diese nämlich durch den Druck oder durch Virtuosen in's Publicum gekommen sind — ihm irgend eines entgangen sey; er glaubt auch ihren Werth nicht zu verkennen: aber dieses hält er, wie für das eigenthümlichste u. charaktervollste, so auch für das, dem ächten Gesange gemässeste, und, vollkommen vorgetragen, für das hinreissendste von allen. Besondere Erwähnung verdient hierbey noch, dass dies Werk gerade so *viel* eigentlich dramatischen Charakter empfangen hat, als solchen Concertstücken am vortheilhaftesten scheint; welches zu treffen und festzuhalten nichts weniger als leicht ist, wie schon daraus erhellet, dass es nicht oft getroffen und festgehalten wird, sondern, in neuerer Zeit, der Deutsche darin oftmals zu viel, der Italiener meistens zu wenig thut, wenn gleich dieser seine Concertscenen den Opern selbst einflicht. — Der Titel hat noch den Zusatz, es sey dies Stück für eine Sig.a Beyermann geschrieben: Rec. kennet diese Sängerin nicht, hat auch nie etwas von ihr gehört: aber er muss sie und ihre Kunst achten, da Hr. v. W. für sie eben so schreiben zu müssen glaubte. —

Ein sehr ernstes, ausdrucksvolles, aber nicht langes Recitativ fängt an: und der Zuhörer wird so gleich in die Stimmung versetzt, in welcher das ganze Stück aufgenommen seyn will. Trefflich und von eingreifender Wirkung ist der Eintritt bey: *Torna* —; ganz überraschend aber, hoch spannend und wirklich gross der Uebergang der Harmonie vom letzten E dur nach C dur und dann nach der Dominante von Es moll; wobey das: *O Dei! non posso!* der Sängerin, wird es, wie es soll, ausgeführt, aufs Tiefste in's Herz dringt. (Aber es, wie es seyn soll, auszuführen, ist sehr schwer, und setzt voraus, nicht nur die grösste Sicherheit im Treffen und in der Intonation, sondern auch ein selbst ergriffenes Herz, und die Fähigkeit, dies in so wenigen Tönen auszusprechen.) Der einfache, sanfte Eingang zur Arie, der sich anschliesst, macht, eben nach dem unmittelbar Vorhergegangenen, einen wohlthuenden Eindruck, und der melodiöse, zwar immer ernste, doch milde Gesang dieses Tempo's erhält und verstärkt ihn: es ist aber dies Tempo gleichfalls nur gewissermassen ein Eingang zur Hauptarie. Diese, in Form eines grossen Rondo, kündigt gleich im Thema an, was sich hernach im ganzen Stück entwickeln soll: die innige und immer wechselnde Bewegung einer schönen Seele; eine Bewegung, die aber nicht heftig, oder auch nur, bis gegen den Schluss, hell ausbricht, sondern fast durchgehends durch Adel des Charakters zurückgehalten wird; so dass sie, diese Bewegung, nur wie verstohlen überall hindurchblickt, und blos in einigen schnell vorfliegenden Momenten, gleichsam wider Wissen und Wollen der herrschenden Vernunft, gewaltig sich hervordrängt. Diese Aufgabe — das sieht Jedermann — von dem Componisten *durch ein ganzes, ziemlich langes Gesangstück hindurch* zu lösen, war schwer, sehr schwer, und Hr. v. W. hat sie meisterhaft gelöset, auch sich (einige für die Singstimme sehr schwierige, und vielleicht der Individualität der Sängerin, für welche das Stück zuvörderst geschrieben ward, zu Gunsten angebrachte Gänge etwa abgerechnet) alles Andern enthalten, als was zur vollständigen Darlegung dieser Situation, dieser Stimmung, und dieses Ausdrucks, ihm nothwendig schien. Das Eine, wie das Andere muss der Rec. ohne Einschränkung rühmen, und Hrn. v. W., dass es ihm so trefflich gelungen, Glück wünschen. — Von Einzelnem sey nur ausgehoben: der jedesmal so ungemein schöne, jedesmal ungemein wirksame Eintritt des Thema der Singstimme; die ganz originell durchgeführte und allmählig bis zum Höchsten hinaufspannende Stelle des *Tremolo*, S. 10 der Singstimme, bis dahin, wo wieder das Thema, S. 11, eben so unerwartet, als rührend,

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Liedchen,

aus der neuen Oper: das Frauenfest, von Herrn Concertmeister Zumsteeg.

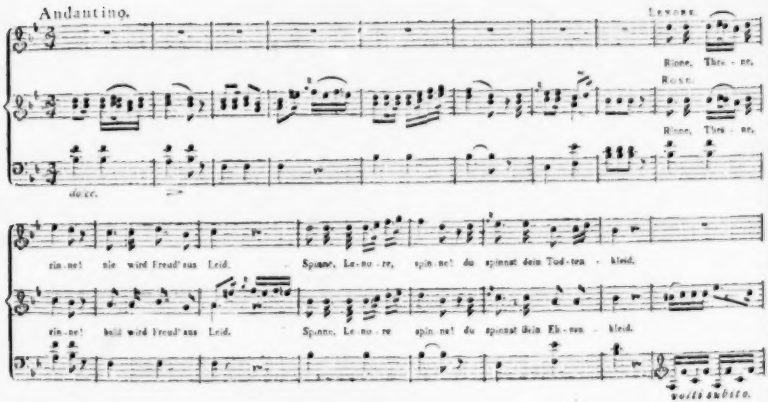

einfällt; und auch, wiewol dies weniger bedeutend scheinen mag, die Weise, wie an vielen Stellen des ganzen Stücks der Triller, der vollständige nämlich — den eine Zeit lang doch wol nur Unverstand verachten und Unfähigkeit vermeiden konnte — gleichsam zu Ehren gebracht, und effectvoll verwendet worden ist.

Dass, und in welcher Hinsicht, die Partie der Sängerin schwer auszuführen ist, ist schon oben bemerkt: aber auch die hin und wieder obligaten, so wie selbst die blos begleitenden Instrumente, sind nicht leicht, und sind das nicht eben der Noten an sich, wol aber des Vortrags wegen; denn es beruhet viel darauf, dass sie alle, eines Theils die Singstimme mit grösster Discretion begleiten und ihr nicht zu enge Fesseln anlegen, andern Theils aber auch ganz sicher, fest und wohlabgewogen die Grade der Stärke des Tons, und das Anschwellen oder Nachlassen desselben, vollkommen übereinstimmend vortragen. —

Das Werk ist in Stimmen gestochen. Der Singstimme ist ein vollständiger Klavierauszug beygefügt, der auch einzeln verkauft wird. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, und mit Trompeten und Pauken, welche aber, vollkommen mit Recht, nur äusserst sparsam, und dann nur desto effectvoller, benutzt sind.

Es sey bey dieser Gelegenheit noch erwähnt, dass auch die zweyte Concert-Scene und Arie, zunächst für Mad. Harlas geschrieben, deren Klavierauszug in No. 45 dieser Zeitung angezeigt worden, nun vollstimmig in demselben Verlag erschienen ist, unter dem Titel:

Musica vocale per uso de' Concerti, Lett. B: Scena ed Aria d'Ines de Castro per il Soprano, accomp. con Pianoforte e con l'Orchestra — — da Carlo Maria de Weber. Op. 51. (Pr. 2 Thlr.

Das Orchester, dessen Partie beträchtlich leichter auszuführen ist, als in jenem Stück, Lett. A., ist wie hier besetzt, nur ohne Trompeten und Pauken.

Liederkranz auf das Jahr 1818 von H. G. Nägeli. Zürich, bey Nägeli, und in Commiss., in Berlin b. Schropp, in Leipzig b. Fleischer etc. (Pr. Subscr. 16 Gr., Lad. 1 Thlr.)

Hr. N. hält Wort und bringt seinen Kranz auch dieses Jahr, wenn gleich erst kurz vor Abschluss. (Es würde wol manchem Käufer angenehm, und ihm, als Verleger, vortheilhaft seyn, könnte er ihn etwa um die Zeit der Almanache und Taschenbücher auf die Märkte liefern; beydes aus leicht zu findenden Ursachen.) Der Kranz ist dies Jahr nicht geringer, als in irgend einem der vorhergegangenen, ausgestattet; und die Blumen möchte der Rec. zum Theil noch sorgsamer gewählt nennen, wenigstens in so fern, als von dem, was auf Hrn. N.s Beeten am besten gedeihet, mehr, von dem, was dort weniger heimisch und mehr durch Kunst erzwungen scheint, weniger, als sonst, gegeben worden ist. Doch wir wollen nicht weiter hin- und herbildern, sondern ganz einfach angeben, was wir hier gefunden und wie wir es gefunden haben.

Ueber das Allgemeine, sowol der Ansichten dieses Liedersängers, als seiner Art und Weise, diese Ansichten in seinen Arbeiten auszuprägen, brauchen wir um so weniger Worte zu machen, da dies vor dem Jahre in der Kürze, und vor zwey Jahren ausführlich geschehen: Hr. N. aber jenen Ansichten treu geblieben, nur im Ausführen derselben durch die Praxis selbst noch gewandter geworden, und diese Sammlung auch weit verbreitet, mithin, was im Allgemeinen darüber gesagt werden könnte, den Liebhabern schon bekannt ist. Eines jedoch darf nicht übergangen werden: das nämlich: Eine Haupteigenheit und ein Hauptvorzug der besseren Lieder des Hrn. N. war immer, was er eben so einsichtvoll, als sorgsam, nicht selten auch eben so eigenthümlich, als glücklich, in Hinsicht auf musikal. Rhythmik geleistet hat; und eben darin, finden wir, ist dieser Jahrgang dem frühern noch vorzuziehen. Er ist, in dieser Hinsicht, noch reicher, noch mannigfaltiger, noch eigenthümlicher; und auch das Seltnere und Künstlichere erscheint hier ungezwungener, fliessender, leichter ansprechend.

Folgende Stücke glauben wir, als die gelungensten, auszeichnen zu müssen. No. 1, so klein, einfach und anspruchlos es ist. In No. 3 wollen uns nur die Dehnungen, S. 3, nicht gefallen.

No. 5, sehr artig und erfreulich. No. 6, desgleichen. No. 7, einfach u. brav, wie Fouqué's Gedicht. No. 9, passend, im zweyten Tempo mit anmuthiger Tändeley im Gesang und in der Begleitung herausgeputzt. No. 11, bey grösster Einfalt, charaktervoll, frisch und ungemein treuherzig. Das Liedchen ist zugleich so kurz, dass wir uns nicht enthalten können, es, wenigstens mit der ersten Strophe des Gedichts, hieher zu setzen.

Wanderlied:

Poco Allegro.

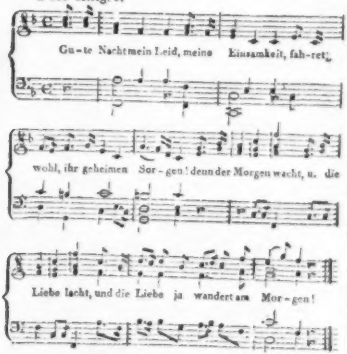

No. 13, durch die belebende Begleitung hat der Componist mit vieler Geschicklichkeit das Ganze gehoben, ohne dem Gesange oder dem herrschenden Ausdruck zu nahe zu treten. No. 15. Einfacher kann man sich musikalisch nicht ausdrücken: und wie bestimmt ist doch das liebe Lied Schenkendorfs aufgefasst, und das in ihm ausgesprochne Gefühl, wenigstens dem Wesentlichen nach, in die paar Noten gelegt! Sie scheinen zugleich mit dem Gedichte entstanden; und enthalten mehr *wahre Gesang-Musik*, als mancher Opernact. No. 17 ist sehr gut getroffen: sollte aber in der Singstimme nicht so herumspringen. N. 18. schön und innig: singt sich aber im letzten Tempo, will man der Ueberschrift und dem Ausdruck folgen, schwerer, als es aussieht und als es seyn sollte. No. 19 ist wieder eine niedliche Kleinigkeit, so lieblich, als das Gedicht, und wahrhaft originell. No. 20, mit Liebe aufgefasst und redlich wiedergegeben. Es lohnt die Mühe, diese Musik mit der trefflichen, von C. Mar. v. Weber zu demselben Gedicht, zu vergleichen, eben da beyde Meister diesem in jeder Hinsicht so treu geblieben, und doch, als Musiker, ihre verschiedenen Wege gegangen sind. No. 22, wieder auf eigene Weise dem Dichter sich eng anschmiegend, ohne dass über der Anhänglichkeit am Einzelnen das Ganze weniger beachtet worden wäre. Dem Ausdruck nach, ist vielmehr eben das Ganze, wie es nun angeordnet steht, vorzüglich zu loben. No. 23, bekömmt durch den kleinen Kunstgriff der gleichmässig fortschreitenden syncopirten Noten einen Anstrich von Neuheit und ein vermehrtes inneres Leben, ohne dass die nothwendige Einfachheit gestört oder sonst das schöne, ausdrucksvolle Stück im Geringsten verkünstelt würde. — Dass auch unter den hier nicht angehobenen Stücken manches Interessante und schwerlich etwas Alltägliches zu finden sey, braucht wol eben so wenig versichert zu werden, als dass Hr. N., wie immer, so auch hier, für gute, nicht schon darniedergesungene, und auch für Musik vorzüglich geeignete Gedichte gesorgt habe.

Nicht wenige Freunde und Freundinnen des Liederkranzes werden wünschen, dass Hr. N. diejenigen Stücke, die nicht zunächst, wie das oben angeführte, für die tiefe, weibliche oder männliche Stimme gesetzt sind, nicht in so hoher Lage hielte, als er nicht selten, wo nicht im Ganzen, doch in beträchtlichen Theilen, zu thun pflegt. Bekanntlich sind von der höhern, weiblichen oder männlichen Stimme einzel e Töne, die selbst beträchtlich höher steigen, als Hr. N. verlangt, unter gewissen Verhältnissen weit leichter anzugeben, als es ist, Zeilen gehörig vorzutragen, die vielleicht nur bis g, höchstens a reichen, aber ganz in der Region etwa von e bis dahin, liegen.

Der Druck ist diesmal nicht ohne bedeutende Fehler.

Hr. N. pflegt den Titel jedes Jahrgangs mit dem Portrait desjenigen Dichters zu schmücken, von dem die meisten Lieder aufgenommen sind. Diesmal ist Fouqué an die Reihe gekommen. Das Bildchen ist ziemlich gut gearbeitet, vielleicht nur

im Exemplar des Rec. unreinlich abgedruckt, und hat wirklich Aehnlichkeit.

An die wohllöbliche Redact. der musikal. Zeitung.

Ew. Wohlgeb. werden gütigst verzeihen: ich habe von Ihrer Zeitung gehört, und dass sie gelesen würde von manchen Leuten und sogar von Künstlern. Da wollte ich denn bitten, auch einmal 'was von mir einfliessen zu lassen: nicht aus Stolz, denn ich bin *der* Mann nicht; sondern aus gutem Grunde. Die Sache ist nämlich die!

Wenn Sie mein Schreiben werden gelesen haben, so werden Sie auch wissen: ich bin der Stadtmusicus hiesigen Orts, oder, wie es ehemals hiess, der Stadtpfeifer. Und zwar bin ichs seit 25 Jahren; auch mit Erfolg, denk' ich. Jetzt aber droht mir ein wahrhaftiges Donnerwetter, mir und Weib u. Kindern — worunter überdies drey erwachsene Töchter sind, die mir ohnehin auf dem Halse bleiben, in so schweren Zeiten! Die Sache ist nämlich die!

Als Stadtmusicus geniesse ich das Privilegium, bey allen Hochzeiten, Kindtaufen, und wo sonst officiell gegessen wird innerhalb des Weichbildes unsrer Stadt, einzig und allein — d. h. mit Gesellen und Jungen — aufzuspielen. Das erhält mein Bischen Leben: denn davon, dass ich von Amts wegen täglich um 6 Uhr früh und Abends mit meinen Gehülfen einen Choral und ein Paar Walzer zu den Schallöchern des Rathhausthurms hinaushlasen muss — davon hab' ich blutwenig; und ist nur noch das Beste, dass, wenn ein Essen mit Musik in diese gesetzten Stunden fällt, sie mir den Thurm schenken: nur muss ich erst beym regierenden Burgemeister um Dispensation bitten.

Nun wurde am letzten 18ten Octbr. das Andenken an die Gefallnen in der Völkerschlacht bey Leipzig gar feyerlich begangen mit einem grossen Balle. Es hatte ihn die rund herumliegende wohllöbliche Soldatesca angestellt: und der Ball war in Niesslich, zwey Stunden von hier, und ich sollte geigen. Da die vornehmen Leute jetzt überall zu späte kommen, so war's gleich so angestellt, dass der Tanz erst nach 8 Uhr Abends angehen sollte. Da blies ich denn zuvor mein Stadtdeputat und wanderte hernach 'raus. — Es ging auch alles gut, und die Herrschaften waren ausserordentlich lustig, bis an Morgen. Sie konnten's sogar nicht sattkriegen, als schon der lichte Tag bald anzubrechen drohte: ich aber — Herr Gott! ich musste ja Schlag 6 in der Stadt blasen! Ich stellte das vor in aller Devotion: aber sie wollten mich abprügeln, wenn ich nicht noch einige Ländler geigte. Nun haben Sie, wohlgeb. Herren, wol noch nicht vergessen von Anno 13 und 14 her, dass mit den Hrn. Soldaten, wenn sie rappelköpfisch werden, nicht zu spassen ist: ich geigte also zitternd und bebend, und hoffte, der Hr. Burgemeister werde einmal ein Einsehen haben, wenn ich nur nicht gestünde, ich sey eben bey diesem verwünschten Balle gewesen: denn Sie wissen wol aus der Geographie, dass Niesslich über der Stadtmark draussen liegt, und den Hrn. Burgemeister hatte es überdies stark verschnupft, dass er nicht war dazu geladen worden. Das hatte ich schon vorher erfahren vom Gevatter Rathskellerwirth.

Was wirst du aber vorwenden? so fragte ich mich tausendmal auf dem Rückwege. Wie ich nun durch Schweinigen komme: da steht mein alter Special, der Schenkwirth, unter seiner Hausthüre. Im Vorbeyrennen ruf' ich ihm blos zu: Wie gehts? Hoho, sagt er, bey uns? (Er meynte aber den Hrn. Rittmeister: ich wusst' es wohl!) Hoho, bey uns geht's hellewe: die Nacht den Ball und heute Kindtaufe! — Wetter! das war ein Wort zu seiner Zeit! fiel mir ein. Schweinigen liegt im Stadtgebiet; der Herr Rittmeister giebt Kindtaufe: ein Dutzend Stunden ab und zu macht keinen Unterschied: so darfst du ja nur sagen, du wärst beym heiligen Werke gewesen.

Gesagt, gethan! Ich komme zum Hrn. Burgemeister, bringe meine Worte an, kriege blos eine Nase, stecke sie ein, und denke, alles ist gut. Aber der Teufel hatte sein Spiel. Die Sache ist nämlich die!

Der Herr Rittmeister hat das Gut nicht lange gekauft, und stand vorher auswärts im Quartiere. Es mochten etwa drey Wochen seyn: da waren Sie erst anhero kommen. Der Hr. Burgemeister hat eben eine hübliche Stunde, und will sich bey dem Herrn beliebt machen: weil er nun von mir die Kindtaufe erfährt, so schickt er den Frohn hinaus, und lässt gratuliren zur Vermehrung der Familie. — Nun hat aber der Herr Officier — (ich bitte Sie, wohlgeb. Herren: wie kann Leuten,

wie wir, so 'was nur einfallen!) er hat, sag' ich, keine Frau Gemalin, soudern nur eine Art Hausmamsell, und *der* war nun eben 'was Menschliches begegnet. So wie also der Frohn das Wort nur 'raus hat, liegt er auch schon unten an der Treppe und sucht seine Gebeine zusammen: der Herr Rittmeister aber, kirschroth vor Zorn, jagt zum Hrn. Burgemeister; wo es denn scharf hergegangen seyn mag. Was will der machen? Um sich zu reinigen, schickt er nach mir, und ich, da ich von all den Teufeleyen keine Sylbe weiss, gehe auch guter Dinge hin.

Kaum bin ich in die Stube getreten — ach, westheste Redaction — so schiessen die Herren von beyden Seiten auf mich los, nicht anders, als — mit Respect zu sagen — zwey Bullenbeisser auf einen Knochen, dessen sie in Einem Augenblick ansichtig werden. Ich, zwischen innen, war kreideweiss, und starr und kalt und todt — nun ja, wie ein Knochen. So lass' ich alles über mich ergehen, bis endlich der Herr Rittmeister donnerwettert: Weiss Er, Flausch, dass ich ihn beym Kragen nehmen und als freywilligen Tambour unterstecken kann? weiss Er das? Da brach's los: die Sinne vergingen mir, und ich erinn're mich nur, dass ich einen unmenschlichen Satz nach der Thur machte; wo mich aber der Hr. Rittmeister am Halstuchknoten erwischte, und mich so lange durchschüttelte, (ich dachte, die Gliedmassen würden mir abfallen!) bis mir der Verstand endlich in etwas wiederkam.

Nun werden Sie, wohlgeb. Herren, wissen wollen, was das Ende vom Liede war? Das ist ja eben die Sache! Ich musste erst ein paar Tage einkriechen. Nun, das liess ich mir gern gefallen. Hernach aber gaben die Herren, mir zum Possen, den Hoboisten vom Regimente Vollmacht, überall aufzuspielen, wo man sie verlange. Nun machen's diese Leute freylich besser, als meine Schüler, unter denen ich faule Hundsvötter habe: und so nimmt Jedermann jetzt sie, und mich will keine Seele. Da ich nun, wie oben besagt, von solchem Aufspielen mir und den Meinigen das Leben friste: so ists hier aus mit mir und ich muss von dannen. Das ists nun, weswegen ich mich an Ew. Wohlgeb. und Dero Leidluss wende. Die Sach' ist nämlich die!

Ich habe mich entschlossen, eine grosse musikalische Reise zu machen, und in allen Hauptstädten Deutschlands grosse Concerte zu geben. Nun werden aber Kenner, wie Sie, begreifen, dass ein Mann, der seit 25 Jahren nichts gehört und nichts geübt hat, als eine Partie Choräle und Tänze, es einem Spohr u. Romberg u. dgl. unmöglich gleichthun kann, auch beym besten Willen. Nun sagt mir unser Herr Diaconus, dessen Gustelchen ich ein wenig auf der Geige informirt habe, und der es gut meynt, mit mir, wie mit der ganzen Welt — der sagt mir: es hat in Ihrer Zeitung gestanden, es sey in vielen schönen deutschen Städten jetzt Mode geworden, dass in den Concerten der Künstler vornehme und beliebte Damen und Herren, als Liebhaber, singend u. spielend aufträten, und, eben weil sie vornehm und beliebt wären, viel Menschen und viel Geld zusammenbrächten, ohne dass die Concertgeber etwas zu geben brauchten, als ein gutes Wort an jene Damen u. Herren. Bey meiner armen Seele: daran wollte ichs nicht fehlen lassen! Von dieser vortrefflichen, vaterländischen Einrichtung nun bin ich entschlossen, Gebrauch zu machen, so dass ich, wohin ich auch komme, nach jenem guten Worte, mit meinen grossen Concerten gar nichts zu thun haben will, ausser etwa, dass ich die Noten herumlege und meine Frau an der Cassa sitzt. (Wetter! wie wird die vigiliren!) Auch kann ich im voraus versichern, und als ehrlicher Mann: je hübscher die Damen und Herrn ihre Sache machen, und je mehr Zuhörer sie sich verschaffen, desto angenehmer soll es mir seyn. Damit ich nun aber beym Zusammenbringen dieser meiner Concerte nicht zu lange an den Orten aufgehalten werde und das verdiente Geld zum Theil wieder verzehren muss: so wende ich mich eben an Ew. Wohlgeb., und bitte, die grossen Städte schon im voraus gehörig aufmerksam zu machen, so das ich, wandere ich ein mit meiner Familie, alles schon vorbereitet finde, die Sache gleich angehe, und ich, nach Danksagung in diesortigen Zeitungen, schnell wieder fort kann. Bey Ew. Wohlgeb. schöner Humanität und Kunstliebe glaube ich nicht in den Wind geredet zu haben; wofür ich denn lebenslang ersterben werde etc.

Kurze Anzeigen.

Neun Wander-Lieder von Uhland, mit Begleit. des Pianoforte in Musik ges. von Conradin Kreutzer — — 3stes Werk. 1ste u. 2te Samml. Augsburg, b. Gombart. (Pr., 1ste Samml., 1 Fl. 12 Xr., 2te Samml., 1 Fl. 56 Xr.)

In No. 38 dieser Zeitung von diesem Jahre sind die schönen *Frühlings-Lieder* desselben Dichters und desselben Componisten ausführlich beschrieben und beurtheilt worden. Diese *Wander-Lieder* sind ihnen, wie im Text, so in der Musik, ähnlich; ähnlich in den Ideen und in der Form, im Gehalt und an Werth; und so lässt sich voraussehen, sie werden, wie jen. allgemeinen Beyfall gefunden haben, allgemeinen Beyfall finden. Eines Weiteren bedarf es, nach dieser Erklärung und Beziehung auf das früher Gesagte, nicht; und mögen nur noch diejenigen Stücke genannt seyn, deren Musik uns ganz vorzüglich gelungen scheint: No. 1, die, unter dem Schein von leichtem Sinn sich verbergende tiefe Empfindung ist trefflich ausgedrückt:) No. 3, No. 4, (lieblich und frisch:) No. 5, (innig und schön:), No. 7, (originell und sehr ansprechend.) Einige Nummern, besonders 2, haben der Wiederholungen einzelner Sätze der Gedichte zu viele. — Auch in Hinsicht der Leichtigkeit des Gesanges und Spiels, so wie im Verhältnis des einen zum andern, sind diese Lieder jenen Frühlingsliedern ähnlich.

Ouverture de J. C. Rehaer, arrangée pour le Pianoforte, Violon et Violle ad libitum, par l'auteur. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Dieser Componist, der dem Ref. noch unbekannt ist, zeigt sich hier als einen lebhaften, geübten, heitern, und auch über den Effect nicht unerfahrnen Mann. Seine Ouvertüre — die, so viel der Ref. weiss, in demselben Verlag auch vollstimmig herausgekommen — ist in der Art, wie wir sie jetzt der komischen, aber ausgeführten und bedeutenden Oper gern vorsetzen, und wie sie ausserdem als Vorspiel zu grössern Lustspielen auf der Bühne vorzüglich geeignet seyn möchte. Zu solchem Behuf wird man gewiss in jeder Hinsicht mit ihr zufrieden seyn; blos vorausgesetzt, man nimmt es mit Einem hier nicht gar zu genau — mit Reminiscenzen nämlich, als worin dem Verf. hin u. wieder etwas Menschliches begegnet. Dass es jetzt, bey der Menge tragischer oder künstlicher Ouvertüren, eben an solchen heitern und gefälligen, darum aber nicht oberflächlichen, so wenige giebt: das wird dieser um so mehr zu Gute kommen. — Der Klavierauszug ist so vollständig, dass die beyden begleitenden Instrumente unvermisst wegbleiben können und nur den Effect verstärken.

Variations sur l'air de Don Juan: Fin ch'han dal vino — pour le Pianoforte par P. C. H. Pottee. Oeuvr. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Dieser dem Ref. gleichfalls unbekannte Componist scheint noch ein junger Mann, von Talent, und Sinn und Geschick für das Bedeutende und Ausgearbeitete in der Musik, der aber mit seinen Gedanken und Einfällen, und vielen, schwierigen Noten, noch nicht überall weiss, wohin, und glaubt, man solle über einen Gegenstand alles sagen, was man sagen kann. So zeigt er sich wenigstens in diesem Werkchen, und damit ist zugleich dies näher bezeichnet. Als ein schwieriges Bravourstück wird es bey sehr geschickten Spielern, die mehr das heftig Anregende, als das gemessen Befriedigende lieben, seine Freunde finden.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. XII.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XII.* 1818.

Musik-Anzeige.

M. T. Pfeiffers
Arien-Sammlung.

Von der im Julius vorläufig angekündigten Arien-Sammlung hat nun die erste Nummer die Presse verlassen, und wird hinfort monatlich eine Nummer geliefert. Wie haben dort schon bemerkt, dass diese Sammlung eigentlich als Beylage zur dritten (nach dem bekannten Plane dem Sologesange gewidmeten) Hauptabtheilung der Gesanglehrlingsschule bestimmt ist, und wir die Herausgabe schon jetzt beginnen, weil unser schweizerisches Publikum solche Gesänge, seitdem sie durch unsere Vocalconcerte in Lenzburg u. Zürich bekannt worden, zu besitzen wünscht.

Was man nun von dieser Unternehmung, einer Unterlegung (nicht Uebersetzung) deutscher Worte unter italiänische Melodien, zu erwarten hat, setzen wir hier umständlich auseinander.

Wir sind nämlich der Meynung, die Vorliebe des deutschen Publikums für die italiänische Aria beruhe nicht bloss, oder nicht einzig darauf, dass, wie San behauptet — was wir hier dahin gestellt seyn lassen — die italiänische Sprache eine sangbarere ist, als die deutsche: sondern die italiänische Melodie überhaupt, und der Styl der italiänischen Aria insbesondere, wie er sich in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von Piccini bis auf Cimarosa ausgeprägt hat, und wie er vormals von den deutschen Lieblingssängern Graun und Hasse, später von Naumann u. Schuster, nachgebildet worden, ist es, was den Kunstsinn ansieht, und den Geschmack fesselt. Daher ist und heisst eine Aria, wo die Melodie über die Harmonie, der Gesang über das Spiel herrscht, wo Alles einer schönen, dem menschlichen Organ angemessenen Stimmführung untergeordnet ist, mit Recht eine Aria im italiänischen Geschmack. Diesen Vorzug muss auch der deutsche Künstler, wenn er nachsingen ist, im Allgemeinen anerkennen; daher wir eben auch der deutschen Kunst einen Dienst zu erweisen glauben, wenn wir die Freunde auf dem vorliegenden Wege uns zeigen. Ob mein Freund und Mitarbeiter Pfeiffer, vermittelst dieser im engern Sinne lyrischen Dichtungen, hier der würdige und tüchtige Cultur-Vermittler sey, mögen der Kunstkenner, die der Dichtkunst und die der Tonkunst, entscheiden. Doch darf ich bemerken, ja es als wesentlich ankündigen, dass derselbe, über die theoretischen Grundsätze mit mir gänzlich einverstanden, für den Wortausdruck sich die nämlichen strengern Gesetze auferlegt, die ich in meinen Compositionen befolge.

Diese Arien-Sammlung wird nun lauter Meisterstücke melodischer Kunst enthalten, lauter solche, die unsere sogenannten deutschen Melodisten vom ersten Range, wenn sie wiederkämen, ohne Zweifel ausgezeichnet schön und unsterblich finden müssten, ja zum Theil schon bey ihren Lebzeiten so gefunden haben werden. Denn unsere Redaction umfasst nicht minder als ein halbes Jahrhundert. Von Piccini selber — ein unserer heutigen Sängerwelt kaum genannter Name — haben wir mehrere Meisterstücke zu liefern, u. a. eine Moll-Aria, vielleicht die schönste, die in der ernsten und strengen Arien-Form, ohne hervorstechende Modulations- und Instrumentations-Kunst, je gesetzt worden. Solche Melodien, mitunter freylich mit modernisirtem Accompagnement, werden, als ewigneu, als eigenschön, als die lieblichsten Blüthen des südlichen Himmels, die edelsten Kunstfrüchte einer Nation, welche mehr als Ein Jahrhundert hindurch vorzugsweise die musikalische hiess, von den neuern u. neuesten zuverlässig nur wenige (historische) Kunstkenner zu unterscheiden vermögen.

Aber nicht bloss den melodischen Gehalt, sondern auch den ächten Styl der Aria — ein Individual-Gesang, worin mit einer gewissen Vollständigkeit ohne Uebertreibung die Stimme sich ergiessen, das Kunstvermögen sich entfalten kann — beachten wir durchgehends sorgsam, daher wir nicht so fast scenische, in die Oper verwebte, auf Darstellung des Schauspielers berechnete, mit allem Kunstaufwand eines vollen Orchesters ausgestattete Solo-Gesänge hier aufnehmen, als viel die schöne, die — wie man zu sagen pflegt, aus Einem Guss — in sich selbst geschlossene abgerundete Kunstgestalt sind, wenn sie auch weniger dramatische Bedeutung und noch weniger pathetisches Gewicht haben. Das wahrhaft Gefühlvolle ohne Affektation — das Heitere, ja auch Lustige, ohne künstlerische Anstrengung — das Sanfte, Gemüthliche, das so leicht zum Mitgefühl und Mitgenuss stimmt — das Einfache, das oben durch seine Einfachheit von der Kunst hinweiset zur Natur hinweisend, sich in Sang und Dichtung dem Idyllischen nähert — was überhaupt ein menschlich Wesen, das sich glücklich fühlt, und ohne Anmassung auch andere glücklich zu machen strebt, gern singen mag — was besonders im Munde der zarten Jungfrau innig und sittig klingt — was dem rustigen, kunstbegabten Jüngling wohl ansteht: das hat man hier zu erwarten. Dass bey solcher Kunstart die Texte häufig die schöne Natur besingen, um so Naturgenuss durch Kunstgenuss weck-

selweise zu erhöhen und zu veredlen, wird man eben so angemessen finden, als man — worüber uns schon von so mancher Seite ermunternde Anerkennung zu Theil wurden — auch hier den moralisch-religiösen Gesang, als die bleibende Hauptaufgabe der Gesangbildner, berücksichtiget findet.

Endlich müssen wir noch ein paar Worte beyfügen über die Brauchbarkeit dieser Sammlung für unser deutsches Sänger-Publikum überhaupt, insbesondere aber für angehende Arien-Sänger, die über den einfachern Liedergesang hinaus, doch aber der Bravour-Aria und dem höhern declamatorischen Gesange noch nicht völlig gewachsen sind. Wir bieten hier lauter Gesänge dar, die für Kehlkunst und Wortausdruck selbst den nöthigen und natürlichen Uebungs-, und Bildungsstoff enthalten. Was auf seltene Organe, Stimmen von ungewöhnlichem Umfang, überhaupt auf höchste Virtuosität, oder auch auf concertirendes Orchester oder Klavierspiel, berechnet ist, bleibt ausgeschlossen. Wir gedenken aber künftig in einer kleinern Unterabtheilung solche Stücke zu liefern, so wie auch eine besondere Sammlung von eigentlichen Gesängen für die Brauststimme: Alt- und Bass-Arien.

Der Preis kann wegen der ungleichen Grösse der Nummern nicht vorher bestimmt werden, wird aber, wie bey allen meinen Verlagswerken, immer mässig seyn.

Zürich, im September, 1818.

Hans Georg Nägeli.

Unter dem Titel: Cantate zur Feier von Pestalozzis 73sten Geburtstage. In Musik gesetzt für 4 Singstimmen mit obligater Flöten- und Klavierbegleitung von Xaver Schnyder von Wartensee, gedenke ich auf Subscription ein Werk herauszugeben, welches Freunden Pestalozzis sowohl, als Freunden der Tonkunst, eine vielleicht nicht unerfreuliche Erscheinung seyn dürfte. Wer von den Ersteren regnet nicht den Tag, der uns den liebevollen Vater Pestalozzi gab, und fühlt nicht in seinem Herzen einen mächtigen Zug, ihn mit dem Grössten zu feiern? Eine gedrängte Beschreibung dieses sehr sinnigen Festes von Hrn. O. Marx in Karlsruhe, Verf. der Cantate, und als Titel-Vignette ein ausgezeichnet treues Portrait von Vater Pestalozzi, zu diesem Zwecke eigens gemalt und gestochen, füge ich meiner Composition bey, und glaube Obigen dadurch den Nachgenuss des Freudentages zu verschaffen. Die Anderen erhalten eine in gefälligem Styl geschriebene, mittelmässig schwierige Composition aus folgenden Sätzen bestehend: No. 1. Chor. No. 2. Sopran-Aria. No. 3. grosses Basso-Solo. No. 4. grosses Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 5. Recitativ. No. 6. Schlusschor. No. 3. und 5 mit obligater Klavier-, No. 1. 2. 4. und 6. mit obligater Klavier- und Flötenbegleitung. Diese Sätze bilden ein zusammenhängendes Ganzes, können aber auch einzeln aufgeführt werden. Die Chöre sind leicht, und für Schulen berechnet, doch ohne Pedanterey. Abgesehen von dem ursprünglichen Zwecke dieser Cantate, wird sie in Singvereinen, Concerten, oder dem einzelnen Sänger beym Klaviere, wie ich hoffen darf, Genuss gewähren. Auch kann sie ihrer ersten Bestimmung zufolge in Familienzirkeln bey ähnlichen

Anlässen ganz, oder theilweise gesungen werden. Die Subscription eröffne ich unter folgenden Bedingungen:

1) Das Werk wird in der bekannten Steindruckerey von Andre in Offenbach gedruckt. Dieses verbürgt ein geschmackvolles Aeussere. Es erscheint in gewöhnlichem Musikformat und enthält zwischen 50-60 Seiten.
2) Der Subscriptionspreis ist 1 Fl. rhein. oder 3 Schweizer Franken, und wird bey Empfang der Exemplare entrichtet. Briefe und Geld werden, wie billig, franco eingesendet.
3) Wer sich unmittelbar an mich wendet, erhält auf vollzählig 5 Exemplare ein sechstes frey. Alle meine Freunde, besonders die ich persönlich zu kennen das Vergnügen habe, bitte ich sich gefälligst mit Subscribenten-Sammeln zu bemühen.
4) Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt, darum bitte ich um deutliche Schrift.
5) Die Subscription bleibt offen bis 1. Februar 1819. Der nachherige Ladenpreis wird bedeutend erhöhet werden.
6) Für das nördliche Deutschland haben die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig die Gute, Subscription anzunehmen, so wie für das südliche die D. R. Marx'sche Buchhandlung in Karlsruhe, und für die Schweiz Ziegler und Sohne in Zürich. Schliesslich bemerkt Unterzeichneter, dass noch bey ihm von einer Composition zu haben ist: Gesänge, 12 Heft, à 1 Fl. 30 Kr.

Frankfurt a. M., im October, 1818.

Xaver Schnyder von Wartensee,
grosse Bockenheimergasse, No. 122.

Pränumerations-Anzeige.

Vierstimmiges, mit Zwischenspielen versehenes

Choralbuch,

gesetzt und herausgegeben

von

George Ernst Gottlieb Kallenbach,

Organist der Kirche zum heiligen Geist in Magdeburg.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

Ungeachtet das Manuscript zur ersten Auflage dieses Choralbuchs ich grosser Eil entwerfen und eben so rasch abgedruckt wurde, wodurch allerdings in demselben manche Unrichtigkeiten entstanden, ist es doch so gütig nur nachsichtsvoll aufgenommen worden, dass der schnelle Absatz gar bald eine zweyte Auflage nothwendig gemacht hat, die ich deshalb eine vermehrte und verbesserte nennen darf, weil sie zu Chorale mehr, so wie das Vaterunser und die

Einsetzungsworte beym heil. Abendmahl, und ein Verzeichniss der bekannten Componisten der aufgenommenen Melodien enthält, und weil ich die Chorale, um sie in ihrer ursprünglichen Reinheit zu erhalten, mit den ältesten Melodiensammlungen verglichen und die Zwischenspiele grösstentheils verworfen, auch auf mehrseitige Wünsche abgekürzt habe.

Da es eine allgemein anerkannte Wahrheit ist, dass durch ein zweckmässiges Orgelspiel die Andacht beym Gottesdienst sehr erhöht wird, so wünsche ich, dass besonders recht viele Orgelspieler, die noch einiger Nachhülfe bedürfen, die Mühe nicht scheuen mögen, mein Choralbuch aufmerksam zu studiren. Mein sicherster Lohn für meine auf dies Werk verwandte Mühe wird dann der Gedanke seyn, vielleicht sie und da für den heiligen Zweck der öffentlichen Gottesverehrungen nützlich geworden zu seyn.

Kallenbach.

Die zweyte Auflage des Choralbuchs erscheint im Verlag der unterzeichneten Buchhandlung spätestens im Februar 1819. Sie wird in der Breitkopfischen Officin in Steindruck besorgt, in bequemen Format für Orgelpulte.

Unbemittelten Organisten den Ankauf zu erleichtern, lassen wir denen, welche bis zum Erscheinen bey uns oder in jeder andern Buchhandlung Vorausbezahlung portofrey leisten, das Exemplar zu 1 Thlr. 16 Gr. preuss. Courant. Der nachherige Ladenpreis wird 2 Thlr. 12 Gr. seyn. Die Herren Superintendenten, Prediger und Kirchenvorsteher ersuchen wir freundlichst, dies gute Werk durch gefällige Verwendung zu unterstützen.

Magdeburg, im Decemb. 1818.

Creutz'sche Buchhandlung.

In einer angesehenen Stadt in Holland wird ein talentvoller Violoncellist gesucht, der sich fähig fühlt in Concerten sowohl zu spielen, als auch gründlichen Unterricht auf diesem Instrumente zu ertheilen. — Ferner wünscht man daselbst einen guten Singmeister zum Unterricht für Herren u. Damen zu besitzen. Nähere Auskunft darüber ertheilt G. F. Bernay, Ziegelgasse, Littr. G., No. 179 in Frankfurt am Mayn.

Neue Musikalien, welche bey Nic. Simrock in Bonn im Verlage erschienen sind.

Berbiguier, C. Choix d'airs d'Operas Allem. Franc. et Italiens arr. p. 1 Flute. No. 1. 2.... 1 Fr. 50 C.s.
— Choix d'airs d'Operas Allem. Franç. et Italiens arr. p. 2 Flutes. No. 1. 2..... 3 Fr
Berbiguier, T. 3 Duos p. Flöte et Violon..... 6 Fr
Bohrer, A. 3 Quatuors p. 2 Vlons, Alto et Basse. Op. 23..... 9 Fr
Bornhardt, J. H. C. Lieder der Geselligkeit für fröhliche Cirkel, mit Pforte oder Guit., oder beyden textrum. zugleich..... 2 Fr.

Cherubini, Les 2 Journées (der Wasserträger) Oper in drey Acten im Klavierauszug, mit franz. u. deutschem Texte..... 16 Fr.
— Ouverture du même Opera avec Orchestre..... 6 Fr.
— Terzetto de l'Opera: les 2 Journées: Oh mon libérateur (o edelmüth'ger Mann) p. Sopr., Tenor et Basse. Les parties d'Orch. et de chant. 4 Fr. 50 C.s.
— Ouverture de l'Opera Medea, arr. à 4 m. p. A. Schmidt..... 2 Fr. 50 C.s.
Cramer, J. B. Air Hanovrien, varié p. Pforte..... 2 Fr
— Le Souvenir, Divertissement p. Pfte... 2 Fr. 50 C.s
— Le Songe de J. J. Rousseau, varié p. Pf. 1 Fr. 50 C.s
Danzi, Fr. Sonate p. Pfte av. Clav. obl.... 3 Fr. 50 C.s
— Concerto concertant p. Clar. et Basson avec Orch. (In B.)..... 7 Fr.
Devienne, Fr. 12 Duos faciles p. 2 Flütes. Op. 57. Liv. 1. 2..... 2 Fr. 50 C.s.
Dussek, J. L. Rondo p. Pforte, tiré du Concerto mille..... 1 Fr. 50 C.s.
Field, J. Rondo p Pfte seul. No. 1. (Es dur)... 2 Fr.
— Rondo p. Pfte seul. No. 2. (A dur). 1 Fr. 25 C.s.
— Rondo p. Pfte seul. No. 3. (As dur)..... 2 Fr.
— Rondo p. Pfte tiré du 3me Concerto. (C dur). 1 Fr. 75 C.s.
Furstenau, C. 12 pièces p. 2 Flütes et Guitare, Op. 10. Liv. 1..... 2 Fr.
Glachant, A. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 1..... 6 Fr.
Henkel, M. Variations p. Guit. et Fl. No. 5. 6. 7. 1 Fr. 50 C.s.
Hummel, J. N. Variat. sur la marche de Crudrillon p. Pfte..... 2 Fr. 50 C.s.
Lithander, C. L. Le Colibri, Divert. p. Pfte..... 1 Fr.
Mozart, W. A. La Flûte magique, nouvellement arr. en Quat. p. 2 Vlons, Alto et Basse. Liv. 1. et 2..... 10 Fr.
Müller, Imm. Romance de Blangini arr. p. la Clar. av. acc. de Pfte ou Harpe..... 2 Fr. 50 C.s.
— Fantaisie p. la Clarinette, av. accomp. de Pf. ou Harpe..... 4 Fr.
Rice, F. 2me gr. Simphonie arr. p. Pfte à 4 m. 7 Fr. 50 C.s.
— Second Rondeletto p. Pfte. Op. 78. No. 1. 1 Fr. 50 C.s.
— Marche suivie d'un Rondeau p. Pf. No. 78. No. 2..... 1 Fr. 50 C.s.
Rode, C. 4me thême varié p. Violon princip. av. Orchestre..... 6 Fr.
— 4me thême varié p. Vln. 2 av. acc. du Pf. 2 Fr. 50 C.s.
— thême varié arr. p. C. av. Orch. par C. Bender..... 4 Fr.
Röhner, J. C. Ouverture arr. p. Flte, Violon et Violle..... 2 Fr.
Sterkel, 6 Lieder von A. Göthe, mit Fortelegl. Aus seinem Nachlasse..... 2 Fr.
Steup, H. C. Erste Lectionen für das Pfte für Lehrer und Lernende. 12 Thl..... 4 Fr.
Vagedes, Ad. Gesänge aus Corona, einem Ritterge dichte, von Fr. Baron de la Motte-Fouqué, mit Prior obegl. Op. 5 ..... 6 Fr.
Vern, A. 3 Duos concertans p. 2 Flutes, Op. 10. 10 Fr. 50 C.s.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig erschienen sind:

Von Ostern 1818 bis Michaelis 1818.

Für Pianoforte.

Adam, L. gr. Sonate p. Pforte. Op. 25..... 1 Thlr.
Berton, Ouvert. de l'Op.: l'heureux retour p. le Pf. 12 Gr.
Cherubini, Ouvert. de l'Op.: les Abencérages p. Pfte av. Vlon et Vcelle ad libit. ..... 12 Gr.
Cramer, J. B. 7me Concerto p. Pf. av. acc. de l'Orch. Op. 57. E dur..... 3 Thlr.
— 8me Divertissement (the banks of the Danube) p. le Pforte av. accomp. d'une Flute ad libit. 12 Gr.
— les menus plaisirs, Divertissement p. le Pforte. 12 Gr.
— les Messieurs de Londres, Air anglais p. l. Pf. 8 Gr.
— 26 Preludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités p. le Pforte..... 1 Thlr.
Desormery, Fils, gr. Sonate p. Pfte. Op. 18.... 1 Thlr.
Field, J. Rondeau p. la Pforte, tiré du 1er Concerto. 8 Gr.
— Rondeau du 2me Concerto..... 12 Gr.
— Rondeau du 4me Concerto..... 16 Gr.
— Rondeau du 5me Concerto..... 12 Gr.
Gelinek, Variations p. le Pforte sur la Romance favorite de l'Op.: Amour et Gloire. No. 97. 10 Gr.
George, J. 2 Sonates p. Pforte. Op. 1..... 20 Gr.
Mayer, A. F. Capriccio per il Pforte coll' accomp. di 2 Violini, Viola e Vcelle..... 1 Thlr.
Henkel, M. 3 Airs variés p. Pforte. Op. 39..... 2 Thlr.
Hummel, J. N. Sonate p. le Pforte av. acc. d'une Flute ou Violon oblig. No. 2. D dur.... 16 Gr.
Klengel, A. A. Fantaisie sur l'Air anglais: the captive to his bird p. le Pforte. Op. 18..... 16 Gr.
Köhler, H. 6 Rondeaux faciles et agréables p. Pf. et Flute obligée. Op. 117..... 20 Gr.
Lindpaintner, P. Divertissement p. 2 Pforte. 2 Thlr. 8 Gr.
Mehul, Ouv. de l'Op.: la Journée aux Aventures, p. le Pforte..... 10 Gr.
Neukomm, S. l'Allegresse publique, Marche, p. Pforte à 4 mains. Op. 21..... 10 Gr.
Nicolo, Ouvert. de l'Op.: l'Une pour l'autre, p. Pf. av. Violon et Vcelle ad libit..... 12 Gr.
Nisle, J. Sonate p. Pforte, Cor et Violon..... 20 Gr.
Onslow, G. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 2..... 1 Thlr.
Pär, Ferd. Ouvert. de l'Op.: Achille, p. Pforte.... 8 Gr.
— Ouv. de l'Op.: Camilla, p. le Pforte..... 6 Gr.
Potter, P. C. Variations sur l'air de Don Juan: Finch'han dal vino, p. le Pforte. Op. 2..... 16 Gr
— Sonate p. le Pforte. Op. 3..... 20 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Op.: Tancredi, p. Pforte... 8 Gr.
— Ouv. de l'Op.: Elegante fallee, p. le Pforte.. 8 Gr.
Steibelt, D. Cosaque, Rondeau p. le Pforte..... 8 Gr.
Struck, P. Sonate p. le Pforte avec Clarinette et 2 Cors ou Violon et Vcelle. Op. 17. 1 Thlr. 4 Gr.
Wagner, Fr. 6 Polonoises p. le Pforte à 4 mains. Op. 9..... 12 Gr.

Für Gesang.

Blum, C. Elegie von Mathison für eine Alt- oder Bassstimme mit Begltg der Guitarre und des Violoncells. 200 Wk..... 12 Gr.
— die 3 Guitarrenspieler (Intermezzo buffo). 211 Wk..... 20 Gr.
— Gesänge ernsten und launigen Inhalts für 2 Tenor und 2 Bassstimmen. 220 Wk..... 16 Gr.
Häser, A. F. Salve regina (mit unterlegtem deutschen Texte) für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pforte..... 1 Thlr.
Lindpaintner, P. 6 Canzonette per Voce sola coll' accomp. di Pforte..... 1 Thlr.
Mühling, A. 4stimmige Motetten ohne Fugen, für Singechöre und andere Singinstitute. 112 Wk. 10 Heft..... 20 Gr.
— Lieder mit Begltg des Pforte. 122 Wk.... 16 Gr.
Riem, W. F. Lieder und Gesänge mit Begleit. des Pforte..... 12 Gr.
Schicht, J. G. Motette: Nach einer Prüfung kurzer Tage, von Gellert. Partitur. No. 1.. 1 Thlr. 8 Gr.
— Motette: Jesus meine Zuversicht. Partitur. No. 2..... 16 Gr.
— Motette: Meine Lebenszeit verstreicht. Partitur. No. 3..... 20 Gr.

Für Guitarre.

Fürstenau, C. 12 Pieces p. la Flute et Guitare. Op. 34. 35. Liv. 3. et 4..... à 12 Gr.
Jacobi, Jos. 10 Variations faciles p. la Guitare.... 4 Gr.
Sambucetti, Walses, Allemandes, Fantaisies, Romances etc. p. la Guitarre..... 32 Gr.
Teichmüller, C. W. Potpourri p. Flute et Guitare. Op. 7..... 6 Gr.

Für Harfe.

Bochsa, H. 12 Exercices sur le Rocher p. la Harpe à crochets..... 18 Gr.
Bochsa, Notturno arr. p. la Harpe à crochets et Violon obligé, par H. Bochsa..... 12 Gr.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten December. **No. 52.** 1818.

Einige Nachricht über den Chiroplasten und die neue musikalische Unterweisung des Herrn Logier in England *).

Ueber die in No. 38. dieser Zeitung erwähnte Erfindung des Hrn. J. B. Logier zu Dublin, der *Chiroplast* genannt, und seine neue Lehrart der Musik, versuche ich hier einige nähere Nachricht zu geben, so weit mich dazu zwey in London 1818 erschienene Schriften in Stand setzen. Sie führen die Titel: 1. An exposition of the musical system of Mr. *Logier* with strictures on his Chiroplast etc. etc. By a Committee of Professors in London. 83 S. 8. 2. A Refutation of the fallacies and misrepresentations contained in a pamphlet, entitled „*An Exposition* of the new system of musical education." published by a Committee of Professors in London. By *J. B. Logier*, inventor of the system. Ausser der Vorrede, den Notenbeylagen und dem Prospectus, 59 S. 8. Die erste Schrift, im Namen eines Vereins von Musiklehrern zu London, als Resultat einiger Versammlungen und des Urtheils über die nach der neuen Methode abgelegten Proben, abgefasst, stellt Hrn. Logier und seine Sache in ein ungünstiges Licht. Die zweyte enthält eine lebhafte und mit manchen wichtigen Belegen unterstützte Selbstvertheidigung des Hrn. Logier, aus welcher sich wenigstens im Ganzen ergiebt, dass er und sein Unternehmen nicht unbefangen genug beurtheilt worden sind.

Der erste Theil von Hrn. L.'s mechanischer Erfindung, wodurch er den Elementarunterricht zu erleichtern sucht, ist (nach seiner in der Exposition S. 17 angeführten Beschreibung) das *Tonleiter-* oder *Scalen-Bret* (Gamut Board).

Es ist ein längliches Bret, welches auf einer Seite zwey Systeme von fünf Notenlinien für den Discant und Bass enthält, auf welchen sich alle übliche musikalische Noten so geschrieben befinden, dass, wenn sie über die Tastatur eines Pianoforte dem Spieler gegenüber gestellt werden, jede Note nebst ihrem Namen gerade über die ihr entsprechende Taste zu stehen kommt. Setzt man das Bret nach dieser Angabe, so wird der Schüler ohne viel Mühe zugleich die Noten und die ihnen zugehörenden Tasten, und den Unterschied zwischen Bass- und Discantnoten kennen lernen.

Ferner gehören zu seiner Erfindung (und zwar als Bestandtheile des eigentlichen *Chiroplasten*, dessen Absicht, schon nach der Benennung, ist, die Hand zu bilden oder gut zu halten) *Fingerleiter* (finger guides), in welche man die Hand legt; ein *Stellungsrahmen* (position frame) und *Handgelenkleiter* (wrist guides). Der londoner Verein behauptet, dieser Mechanism sey nicht hinreichend, die Hände von unschicklichen Lagen abzuhalten, und wenn gleich die Hand gut gehalten werde, so könne doch ihre Bewegung u. Thätigkeit unvollkommen seyn, und der messingene und hölzerne Apparat verberge sie dem Lehrer. Auch könne die Maschine Hand und Finger höchstens für *eine* Position bilden und richten. Bey andern Operationen müssten die Fingerführer bey Seite gelegt werden, z. B. bey dem Untersetzen des Daumens. (Hr. *Logier* hat auf diese Einwürfe besonders zu antworten nicht für nöthig gehalten.) Ferner meynt der Verein, der Chiroplast drucke entweder auf die Hand, oder nicht. Im ersten Fall könne er ihr keine Richtung geben; im letzten müsse er die Thätigkeit der Finger hindern u. stören. — Die übrigen

*) Hiezu als Beylage eine Zeichnung in Steindruck.

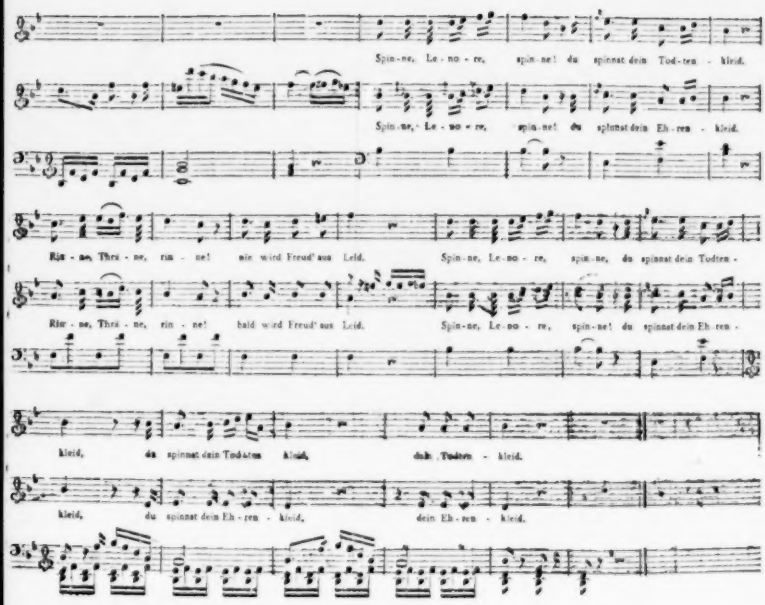
Spin-ne, Le-no-re, spin-ne! du spinnst dein Tod-ten-kleid.
Spin-ne, Le-no-re, spin-ne! du spinnst dein Eh-ren-kleid.
Rin-ne, Thrä-ne, rin-ne! nie wird Freud' aus Leid. Spin-ne, Le-no-re, spin-ne, du spinnst dein Todten-
Rin-ne, Thrä-ne, rin-ne! bald wird Freud' aus Leid. Spin-ne, Le-no-re, spin-ne! du spinnst dein Eh-ren-
kleid, du spinnst dein Todtem kleid, dein Todten-kleid.
kleid, du spinnst dein Eh-ren-kleid, dein Eh-ren-kleid.

Einwendungen gehen auf Hrn. L.'s *gemeinschaftlichen Unterricht* einer grossen Anzahl Kinder in *Klassen*. Sie kommen nämlich in der Zahl von zwanzig und mehr zweymal wöchentlich auf zwey Stunden zusammen. Die eine Partie empfängt eine Stunde Unterricht in den Regeln der Harmonie, während die andere besondere und einzelne Lectionen in andern Abtheilungen der Akademie auf dem Pianoforte erhält. Dann wechseln sie die Plätze. Hier meynt nun der Verf. der Exposition, der theoretische Theil der Musik könne wol gemeinschaftlich in Klassen gelehrt werden, aber nicht der praktische. Im letztern Falle müsse Gehör und Geschmack verdorben werden. Hr. Logier hat hierauf genügend geantwortet, und bemerkt, wie auch der Wetteifer bey den gemeinschaftlichen Uebungen von unberechenbarem Nutzen sey, und durch sie die nicht seltene Schüchternheit am besten beseitigt werde. Einmal wöchentlich werden gemeinschaftliche Musikaufführungen angestellt, worin auch Solo's vorkommen.

Wie fest übrigens Hr. Logier von der Güte seines Systems überzeugt sey, ergieht sich aus dem Schluss der Vorrede zu seiner *Widerlegung*. „Aller Widerstand, sagt er, soll nur meine Thätigkeit anfeuern; denn ich weiss, dass ich auf dem festen Grunde der Wahrheit stehe, und dass die Zeit bald nahen wird, da meine Feinde mit Scham zurückweichen werden, sich dem Fortschritt derjenigen Kenntnis entgegengesetzt zu haben, in deren möglichster Verbreitung jeder liberale Lehrer und Freund seiner Kunst, seinen Stolz suchen sollte." —

Es ist nun noch Etwas über die Ausbreitung, die beyfällige Aufnahme und den günstigen Erfolg der neuen Erfindung und Lehrart anzuführen. Sie ist wenigstens schon im Jahr 1817 in England bekannt gewesen. Hr. Logier hatte schon in Dublin dreyssig Kinder im Zimmer seiner Akademie, von welchen die meisten Etwas auf dem Pianoforte oder in der Harmonie auszuführen, in kurzer Zeit bey ihm gelernt hatten. Er kam nachher nach London, wo sich die Hrn. *Webbe* und *Kalkbrenner* mit ihm vereinigten, und nachdem sie öffentliche Proben des neuen Systems abgelegt hatten, selbst eine musikalische Akademie gegründet haben. Hr. L. hatte ausser diesen Männern auch *Wesley* und *Shield* und einen *Clementi*, *J. B. Cramer* u. *F. Ries* auf seiner Seite, welche sich sehr vortheilhaft für seine Erfindung und Methode erklärten. Hr. Ries äusserte, dass Logier's Lehrbücher zu den besten gehörten, die er gesehen, und wollte Anfangs auf Hrn. L.'s Ersuchen ein Trio für drey Pianoforte's seiner Akademie componiren; wovon ihn hernach nur collegialische Bedenklichkeiten abhielten. Auch Hr. *Hullmandel* hatte sich mit L.s Scholaren in Hinsicht ihrer Kenntnis in der Harmonie sehr zufrieden bezeigt. Die vom Hrn. Logier beygefügten drey Notenblätter geben auch wirklich von ihrer, unter seiner Anweisung erworbenen Geschicklichkeit in der Modulation, als auf der Stelle abgelegte Proben, erfreuliche Beweise.

Zum Zeichen, dass das neue System schon vielen Eingang gefunden hat, mögen noch die Orte genannt werden, wo, und die Zahl der Personen, von denen dasselbe zum Unterricht angewandt wird. In London 15, in Dublin 8, in Edinburg 2, in Glasgow 3, in Chester 1, in Manchester 2, in Liverpool 6, in Newcastle-upon-Tyne 1, in Preston, Sheffield, Rochester und Yarmouth zusammen 4, in Halifax 2, in Cork und Newry 2, in Cashel 2, und in Philadelphia und Newyork 2: also zusammen 50.

Als ein Vortheil *dieses* Unterrichtssystems wird das abgemessene, gleichförmige, fortschreitende Verfahren gerühmt, von welchem das Nachtheilige in dem Wechsel der Methoden ausgeschlossen ist, so dass, wenn ein Zögling aus der einen Akademie in eine andere an einem andern Ort übergehen genöthigt wäre, in dieser seine Bildung eben so fortgeführt wird, als wenn er den Lehrer nie gewechselt hätte. Auch so unterrichtete Mütter sollen mit gleicher Sicherheit ohne Beyhülfe von Lehrern die musikalische Bildung ihrer Kinder besorgen können. Und selbst Kindern von neun bis zehn Jahren haben (nach Hrn. L.'s Versicherung) in vielen Fällen den jüngern Geschwistern wesentlich nachzuhelfen vermocht; so einfach und gewiss ist der Grund der Methode.

Hr. *Webbe* führte im Sommer (1817) zuerst das neue System in London ein, nachdem er es in Dublin absichtlich geprüft hatte: er legte für's Erste eine kleine Akademie in seinem Hause an, und in wenig Monaten machten seine Zöglinge bedeutende Fortschritte. Als Hr. *Logier* nach London kam, trat er mit Hrn. *Webbe* in Verbindung, und auch Hr. *Kalkbrenner* gesellte sich beyden zu, nachdem er sich von der Güte dieses

Lehrplans überzeugt hatte. Die Einrichtung und die Bedingungen der gegenwärtig bestehenden Akademien sind (nach dem Prospectus) kürzlich folgende: Eine Reihe bequemer Zimmer sind für den Gebrauch der Zöglinge bestimmt. Im grössesten Zimmer sind acht bis zehn Instrumente zu gleichzeitigen Musikaufführungen, und in diesem erhalten auch die Zöglinge Unterricht über Harmonie, und schreiben ihre Uebungsversuche in derselben (auf Schiefertafeln) nieder. In jedem Lehrzimmer steht ein Pianoforte für einzelne oder Privat-Lectionen. Die Zöglinge kommen Partienweise zu zwölf, sechzehn oder vierundzwanzig für zwey Stunden jedesmal zusammen, welche zum Studium der Harmonie und zum Spiel des Pianoforte, sowol einzeln, als gemeinschaftlich (individually and in concert) angewandt werden. Der Lehrcurs erfolgt nach Hrn. *Logier's* Elementarbuchern und einer Auswahl der classischen ältern und neuern Tonsetzer, z. B. *S. Bach, Corelli, Händel, Scarlatti, Haydn, Mozart, Clementi, Cramer, Dussek* etc. Nach Vollendung dieses Cursus wird die ganze Reihe der musikal. Verfasser der Wahl des Zöglings frey gestellt. Mädchen, welche für sich eine Gesellschaft von zwölf, sechzehn oder vierundzwanzig zusammchen wollen, können in eine besondere Klasse aufgenommen werden. Die Bedingungen sind in einer Gesellschaft von zwölfen 10 Guineen fürs Vierteljahr; in einer von sechzehn 7 Guineen, und in einer von vierundzwanzig 5 Guineen. Der Eintritt kostet anderthalb Guineen. Der Chiroplast kostet 3 Guineen, kann aber auch vierteljährlich für 1 Guinee geliehen werden.

Uebrigens könnte noch manches Besondere zur ehrenvollen Rechtfertigung des Hrn. *L.* gegen seine Anfeindungen aus seiner Refutation mitgetheilt werden. Aber das Gute seiner Erfindung und Methode wird sich im Fortgange der Zeit von selbst bewähren. Ausser den angeführten Schriften wird vermuthlich auch diejenige dem Wissbegierigen interessante Belehrung geben, die ich hier nur aus dem Titel kennen lerne: An Account of the examination of pupils, instructed in the new system of musical education: before certain members of the Philharmonic Society, and others. By *J. B. Logier*, inventor of the system. (D. h. Nachricht über die Prüfung der nach dem neuen System der musikalischen Bildung unterrichteten Zöglinge vor gewissen Mitgliedern der philharmonischen Societät und Andern etc. Pr. 1 Sh.)

Leipzig, im Nov. 1818.

C. F. M.

Nachtrag.

Nachdem dieser Aufsatz schon geendigt war, erhielt ich noch einige Werke, die zu dieem Gegenstande gehören. Zuerst: The first Companion to the Royal Patent Chiroplast or Hand-Director, a new invented apparatus for facilitating the attainment of a proper execution on the Piano-Forte by the inventor *J. B. Logier*, Professor of Music, Dublin. 4z S. Fol. (Dies Werk enthält die Anfangsgründe der Musik, in progressiven Lectionen u. Uebungen, berechnet auf die schnellen Fortschritte der jugendlichen Fähigkeit, nebst einer vollständigen Beschreibung des Nutzens und Gebrauchs-Apparats. Die voranstehende *Abbildung des am Pianoforte angebrachten Chiroplasten*, welche auch dieser Zeitung beygelegt wird, wurde durch die detaillirte Erklärung der einzelnen Theile doch schwerlich für die Meisten deutlich genug werden, und auch hier zu umständlich seyn. Der ganze Zweck des sinnreichen Mechanismus ist schon oben angedeutet worden *). — Nun findet in diesem

*) Nur so viel mag darüber hiermit auch entlehnt werden. Der Chiroplast (oder Hand-Director) soll auch denen nützlich seyn, die ohne Angewöhnheiten wieder abzulegen wünschen.

Der Stellungsrahmen (Position Frame) besteht in zwey parallelen Leisten oder Stangen (rails), die von einem Ende der Tastatur bis zum andern reichen, und durch Schrauben gerichtet werden, so dass jede perpendiculäre Bewegung der Hand verhindert, nur seitwärts (links) freyen horizontalen Bewegung jedoch Raum gelassen wird. Die Fingerleiter sind zwey bewegliche messingene Rahmen von fünf Abtheilungen, durch welche der Daumen und die vier Finger gesteckt werden. Diese aber der Klaviatur senkrecht stehenden und nach der Breite der Tasten abgemessenen Abtheilungen haben mit ihrem Obertheile an einem messingenen Stabe und lassen sich nach jeder Richtung verschieben. An jedem Fingerleiter ist ein messingener Druth nebst seinem Regulator befestigt, unter dem Namen des Handgelenk-Leiters (wrist guide), dessen Zweck ist, die gehörige Stellung des Handgelenkes zu erhalten, und die Neigung nach innen hin zu verhindern, wodurch dem Daumen nothwendig seine Herrschaft über die Tasten entzogen werden würde. — So muss (nach Hrn.

Heft, ausser den Elementen der Musik, 29 zweckmässige Lectionen. Eine Fortsetzung für Geübtere — und zum Theil für gemeinschaftliche Ausführung — enthält die Sequel to the first Companion etc. 30 S. 8. Der Second Companion (v. 21 S.) giebt grossentheils instructive, nicht schwere Variationen, ohne angezeigte Applicatur. Dasselbe Thema, kunstreicher variirt und modulirt nebst Angabe der Applicatur und auch zu einer Orgelbegleitung eingerichtet, findet man in Sequel to the Second Companion etc. 28 S. Diese schätzbaren Werke nebst Chiroplasten u. s. musikal. Bedürfnissen, sind zu London bey Mr. Green, Musikhändler, No. 33 Soho-Square, zu haben.

Nachrichten.

Basel. Lassen Sie mich bey meinen diesjährigen Nachrichten über unsere Winterconcerte von unten anfangen. — Es sang am 15ten Abende, den 3ten Nov., unter andern eine Dem. Klein, (von der jetzt anwesenden Schauspielergesellschaft unter den Hrn. Koch und Herzog) vermuthlich, um — bey einer recht interessanten Gestalt — erst in den Propyläen der Tonkunst sehen, denken und beobachten zu lernen; denn die Wahl des Stücks: „*tu piangi*" von Righini (in Es dur) war in Rücksicht der Tonsetzung unmöglich für ihre Stimme die beste, da die Motive der Composition zwar glänzend, die Harmonie regelmässig, die Sängerin aber in buchstäblichem Sinn monoton ist und auf Précision eben so wenig Acht zu haben scheint, als selbst da, wo die Begleitung nur schwach wirkt, auf gefälligen Ausdruck. Bey *eigentlichen Kunstleistungen* will unsere sehr thätige Concertdirection diesmal — da Mitglieder der Oper die Soli übernommen haben — mit ganz vorzüglichem Eifer auf Geist u. Geschmack hinarbeiten; Dem. Kl. wundere sich daher nicht, dass sie gleich bey ihrem ersten Debut nicht glücklich seyn konnte. Man muss Passagen einlernen, und mit vorgeschriebenen Melodien nicht willkürlich verfahren. Durch jenes bewährt sich musikal. Fertigkeit. Willkür will oft nur Schwächen verdecken. Wir zweifeln keineswegs, Dem. Kl. *könne*, da sie noch jung ist, und *werde*, wenn sie nur empfindlich nach dem Gesetze der *Gradation* zu fliegen unternimmt, ihre gar nicht unangenehme, im Gegentheil recht frische Stimme bald glücklicher ausbilden; sie mache sich nur bekannt mit der achtungswürdigen Bemerk.: *Regole per il canto figurato, heroico e prattico*, und lasse sich nicht durch ungereimte Schmeicheleyen, die ihr sehr verderblich werden könnten, zu gewagten Sätzen verleiten, welche *ihrer Kunst* doch in der Folge nothwendig gänzlich den Rücken zuwenden würden, da sie nun einmal die Grille haben, alle ausserwesentliche, blos formale Zwangmittel vom Uebel zu finden. — Mit sehr grossem — und wir freuen uns, hinzusetzen zu können, mit gerechtem — Beyfalle trat hingegen in der herrlichen Scene aus *Griseldis*, in Es dur mit obligater Violine, Mad. Scherrer (ebenfalls vom Theater) im zweyten Theile auf, trefflich begleitet vom Hrn. Musikdir. Tollmann. Ihre leichte, fliessende Manier verräth die musikal. Sängerin, welche nicht nur concertmässige, sondern auch eigentlich dramatische Musik anziehend und schön auszuführen bemüht ist. Mad. Sch. behandelt die Idee des dichtenden Künstlers *zart* und mit Seele, entfaltet eine gefällige Schule, intonirt in ihren höhern Tönen, welche viel Biegsames und Sonores haben, eben so richtig, als sie in die tiefern Stärke und Portamento zu legen versteht. Nur nehme sie nicht unvermuthlich auf, wenn wir ihrem Gesange überhaupt mehr Feuer und grössere Lebendigkeit, ihren blos recitirenden Stellen mehr Declamation und die möglichste Reinheit der Aussprache empfehlen. Denn Recitativ, dessen Wesen doppelt wichtig für den Opernsänger seyn muss, darf schon deshalb nicht in eindruckslosen, flüchtig oder undeutlich hingesungenen Worten, vorübereilen wollen, weil ja gerade in ihm das Eigenthümliche des Charakters oder der Handlung enthalten ist. Recitativ ist musikalische Prosa; ohne also den blossen Conversationston anzunehmen, sey der Vortrag weder schleppend, noch eilig, sondern der Text werde nur ungereimten und frey den Noten angereiht. Im Gegenfalle langweilt musi-

---

Leitung) der Zögling durch einen frühern und häufigen Gebrauch des Chiroplasten sich an eine gefällige Haltung des Körpers und an gefällige Bewegungen der Arme gewöhne, auch müssen die Finger dadurch eine unabhängige Bewegung und gleiche Kraft erlangen, und wenn die Hand einmal durch die Fingerlinien an die rechte Haltung sich gewöhnt hat, so wird sie immer wieder zu ihr, als zu einem Vereinigungspunkt, zurückkehren, so mannigfaltige Passagen auch ihre augenblickliche Ausführung erheischen mögen.

kalische Recitation als ein blos musikalisches Herkommen, ohne Sinn; weiter nichts. — Wie seine Gattin, so erfreute sich auch der wackere Bassist, Hr. Scharrer, nach seiner Arie von Maurer: „Ach, Laura" (in Es dur) der Zufriedenheit der aufmerksamen Hörer. Auch dieser Sänger war uns neu, die Erwartung daher um so gespannter, das Auge sah schärfer. Fern von reizlosen Verzierungen, fern von jenem unglückseligen Mittelding der Tremulation und des Trillers — das man bey blos lyrischen Gesangpartien, leider! so oft aushalten muss — strebt Hr. Sch., warme und zarte Sätze der Musik mit wohlklingender, gediegener Stimme, ohne zweckwidriges Anschlagen, auch nach den feinern Nüancen des Compositeurs wieder zu geben, und zum Gefühl zu singen. Seine Stimme ist von nicht unbedeutendem Umfange: der Grenzton in der Tiefe scheint uns das grosse D zu seyn, mit kaum merkbarem Falset singt er wenigstens bis zum $\bar{e}$. Er ist kräftig und durchdringend in jener, weich und nicht unangenehm in der Höhe, nur *zu stark überziehend* in den mittlern Tönen. Wir hoffen, Hr. Sch. werde unsere wohlwollende Erinnerung seiner Prüfung würdigen: bey den sogenannten Cadenzen nämlich doch einen höhern Maasstab anzulegen. Denn, um Tiefe zu produciren, die an sich so nüchterne, diatonische Tonleiter abwärts und überdies für jede Note das gleiche Metrum zu wählen, entfaltet doch in der That wenig Gewandtheit. Oder darf der Sänger, nur um eine $\frown$ auszufüllen, sich beliebig in gewisse rhythmenlose Töne versteigen oder versenken, welche mit dem Grundtone gar nichts gemein haben, die nur einen Artikel oder eine Präposition durchklingen, statt dass die Cadenz nach ihrer psychologischen Gültigkeit doch wol die Farbe der Freude oder des Schmerzes tragen soll? Tiefer eindringende Bemerkungen über den Charakter dieser musikalischen Figur sind früher im *Anzeigblatte* mitgetheilt worden. — Gerade weil man das Mussige der Cadenz vor nicht langer Zeit — und überdies, was uns vorzüglich befremdete, mit unausstehlicher Selbstgefälligkeit — im Theater bey einer meist dürftigen Aufführung des *Titus* handhabte: gerade deshalb gerieth diese schöne Abschiedsscene zwischen Sextus und Titus in der eigentlichen Bedeutung des Worts *a hlecht*: so wie es überhaupt — andere Gründe zu geschweigen — auf gewissen Theatern gerathener wäre, die *Zauberflote*, wenn sie nun einmal auf dem Repertoirium steht, eher *ohne* Tamino zu geben, als Mozarts Genius *durch* Tamino zu einer rumfordischen Suppe zusammensingen zu lassen. Wie unvergesslich bleibt uns in dieser herrlichen Partie Gerstäcker, der darin so oft, auch im Auslande, seinen grossen, wohlverdienten Triumph feyerte! —

Behaupten wir nun gewiss mit vollem Rechte, dass unsere Concerte — bey rühmlichem Zusammenwirken — ein um musikalische Bildung in Basel gewiss recht sehr verdientes Institut sind: so erkennen wir zugleich die sorgsamen Bemühungen des *Orchesters* auch im Vortrage *grosser Instrumentalstücke* mit erneuter Freude und innigem Danke. Jeder einzelne Satz der Symphonie von Wranitzky (in D dur), womit der erste, so wie die Ouverture zu *Figaro*, womit der zweyte Theil begann, beyde wurden mit wahrhaft unerkaltetem Antheile, mit sichtbar aufflammendem Eifer dirigirt und gespielt; ja, bildete sich erst — und wer möchte daran zweifeln — auch während den Symphonien zwischen dem spielenden und dem hörenden Publicum nur *immer Ein* (inneres) Gespräch: so würde unser Orchester namentlich da, wo es herrscht und nicht blos dem Sänger oder der Gesangkunst dient, unstreitig denselben guten Effect, denselben rein musikalischen Genuss an den Concertabenden selbst gewähren, den wir ihm bey Anhörung der Proben verdanken, wo Stille walten *muss*. — Hr. Uber, welcher die Opergesellschaft als Musikdirector begleitet — in Basel hat jetzt dies Geschäft Hr. Tollmann der ält. — trug, mit vorzüglich glänzender Wirkung im Adagio, ein sehr kunstreich geschriebenes Violoncellconcert von Bernh. Romberg vor und erwarb sich, da überdies die Composition selbst sehr viel Kraft und Haltung des Spielenden voraussetzt, ein um so aufmerksameres Publicum, je höher das Ziel ist, welches er seinem schönen Talente setzt. Ausgezeichnete Fertigkeit und wahren Musikeifer, da Hr. U. — Bruder des geschätzten Musikdirectors an der Kreuzkirche in Dresden — zugleich selbst Compositeur und ein sehr braver Orchesterspieler ist, verbindet er mit grosser Ordnung und immer gleichmässiger Ruhe im Vortrage; vielleicht dass er gerade deshalb, oder vielmehr, weil er nur zu gern *auf ponticello* zu spielen scheint, im Allegro etwas zu viel thut, indem so manche schildernde Stelle der Composition jenes *vollen* Tons ermangelt, welche dem allerdings sehr schwierigen

Instrumente auch im Concerte seine vorzügliche Solopartie bringt. Wir würden uns freuen, Hrn. U. unserer Meynung zu wissen, dass eine klare, seelenvolle Melodie wol füglich des Nachahmens heterogener Instrumente überhoben seyn kann, da nie alternde Fülle der Harmonie musikalische Virtuosität einzig im ausdrucksvollen Vortrage und sicherer Fertigkeit begründet will — und beydes sind ja seine grossen Vorzuge — da nur auf diese Art der unmittelbare Erguss genialer Kunstlerbegeisterung sich ausspricht, wol aber dem Genius allein ein kühnes Wagen ziemt und gelingt. — Nachdem wir dann von einem recht fleissigen, talentvollen Hornisten, Hrn. Lewy — dessen ausführlichere Beurtheilung wir uns vorbehalten, wenn er uns nur Gelegenheit giebt, ihn näher kennen zu lernen — ein gefälliges, wohl gearbeitetes Concert von Duvernoy mit Vergnügen gehört hatten, schloss Hr. Uber mit einem sehr melodiereichen Capriccio, eben alls von Romberg, dessen neckender Humor recht mannigfaltig überschüttet, in dem sich Leid u. Freude so ziemlich verschlingen und worin endlich auch noch den Pauken und Trompeten eine heilsame Motion gegeben wird. — Erlauben mir es Zeit und Verhältnisse, so fahre ich vielleicht bald mit kritischer Beleuchtung auch der vorzüglichern, spätern Concerte und Opern fort, wenn Sie anders in Ihren geschätzten, musikalischen Blättern, meiner Feder auch künftig einigen Raum gestatten. —

Mad. Schönchen, Hofsängerin in München, welche im vorigen Winter für die hiesigen Abonnementconcerte von der Concertdirection berufen war, lebt treu in unserer Erinnerung fort, und wir wünschen jeder Sängerin, welche jetzt in unsern Concerten ihren ehrenvollen Platz behaupten will, eine gleich gründliche Schule, ähnliche Zartheit im Nuancieren der Töne, betreundet mit der Muse des Dichters.

Recension.

Allgemeines Commers- und Lieder-Buch mit Melodien, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trinklieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und Turnlieder, herausgegeben von Albert Methfessel. Rudolstadt, in Commiss. d. Hof-Buch.- u. Kunsthandlung. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. M. giebt, nach einem, mit A. Binzer unterzeichneten *Vorwort*, Auskunft und Rechenschaft von seinem Unternehmen. Den Titel, sagt er, habe er also fassen oder vielmehr lassen müssen, um die nächste Bestimmung der Sammlung anzuzeigen und ihre Verbreitung nicht selbst zu hindern. Er hat Recht. Die Auswahl, besonders der Burschenlieder, fährt er fort, sey schwer gewesen; Manche würden dieses oder jenes Lied vermissen, indem sie andern den Platz streitig machten etc. Er hat auch hier Recht. Es fehlen allerdings manche ausgezeichnete Lieder, die selbst in den besten Cirkeln Studirender schon eingeführt sind; und andere sind aufgenommen, auf welche der Rec. zum allerwenigsten nicht im Geringsten anwendbar findet, was der erste Vorredner, in fast dithyrambischer Begeisterung, wiewol in Prosa, von dem, was der Gesang bringe, daherstürmt; nämlich, nach vielem überaus Herrlichen, auch „Thatkraft dem Kämpfenden im Kampfe — — mit dem Teufel *in uns*, im Kampfe für Recht und Tugend, für Glauben u. Sittlichkeit, für Reinheit und Schönheit" — vorausgesetzt, wir verstehen beyde, der Vorredner und der Rec., was diese Worte sagen. Es sey fern, lächerlich machen zu wollen, was wenigstens nicht übel gemeynt, oder ein Aufheben, von dem, was nur nicht genug bedacht ist, und in froher Gesellschaft fälschlich mitunterläuft: *darum* führet der Rec. keine Stellen aus den Liedern an, welche sein Urtheil bestätigten; sie sollen aber, auf etwanige Anfrage in diesen Blättern, gleichfalls in denselben nachgetragen werden. — Hiermit soll indessen durchaus nicht gesagt werden, dass diese Sammlung ohne Wahl zusammengebracht sey; sie ist vielmehr von allen, die der Rec. erlangen können, wie bey weitem die reichhaltigste, so auch die gewählteste. Viele gute, und nicht wenige wahrhaft treffliche Lieder stehen darin; und was ganz ohne Werth ist — nur etwa einige Stücke ausgenommen, die gar nichts für sich und alles gegen sich haben — sucht wenigstens durch einen Spass den Mangel zu decken, bestunde dieser Spass auch nur in Anhäufung recht tollen Unsinns — welche Sorte des Spasses übrigens dem Rec. gar nicht die schlechteste dunkt. — So viel von den Gedichten. Ueber die Musik fährt Hr. M. fort: „Ich habe, um nur Eines Notensystems zu bedürfen, und das Werk überhaupt so einfach als möglich herzu-

stellen, nur die *Melodie* geben wollen: wo also eine zweyte oder dritte Stimme beygefügt ist, soll sie blos eine wenigstens *reine* harmonische Begleitung veranlassen, der Satz aber nicht als 2- oder 3stimmig anzusehen seyn. Je ungesuchter und natürlicher nun die so herbeygeführte Harmonie seyn konnte, desto zweckmässiger schien sie mir." Allerdings! Wie Hr. M. diesen Gedanken aufgefasst, und wie er ihn auch, im Ganzen genommen, ausgeführt habe: gerade so ist es am zweckmässigsten und wirksamsten. Wäre mehr gethan: es würde in dieser Hinsicht weniger seyn. Sind Musikverständige in der Gesellschaft: so werden sie, mit oder ohne Instrument, schon selbst ein Mehres zu thun wissen, ja zu thun nicht lassen können; würde dies aber Allen vorgeschrieben: so könnte es eher stören und verwirren, oder auch Falsches herbeyführen. Wie der Rec. daher für eine neue Ausgabe, zu welcher es wahrscheinlich bald kommen wird, wünschen darf, dass hin und wieder eine strengere Auswahl getroffen, besonders manches ausgezeichnet schöne und zweckdienliche Lied aufgenommen, und dafür ein gar zu geringes oder anstössiges weggelassen, für das Ganze aber nicht, wie hier durch Hrn. Binzer geschehen, ein so überschwenglicher Maassstab, zum Nachtheil der Sache selbst, von höchster Höhe herab unhergereicht werde: so muss er auch wünschen, dass Hr. M. in Hinsicht auf Musik sich selbst in dieser Beschränkung erhalte, wie sehr auch der kunstverständige Sänger darüber hinauszugehen sich geneigt fühlen möge. — Die verschiedenen Rubriken, unter welche sich die Lieder bringen liessen, sind auf dem Titel angegeben; und daraus gehet auch schon hervor, wie sichs dann wirklich findet, dass eine namhafte Anzahl für andere, als Burschen-Cirkel, nicht minder brauchbar sey. — Die von Hrn. M. selbst componirten Lieder sind durchgehends gut: mehre, z. B. No. 32, 38, 55, 65, 67, sogar ausgezeichnet: sie sagen, was sie sollen, und sagen's auf eine einfache, auch sonst lobenswerthe Weise: nur dass sie fast sämmtlich, wie freylich bey weitem die meisten aller neuen Gesellschaft-Lieder, mehr eigentliche *Lieder* sind, als *Chöre* — welche letztern doch, besonders bey zahlreichen und grossentheils nicht eigentlich musikalisch ausgebildeten Stimmen, an Zweckmässigkeit und Wirksamkeit stets den Preis behalten werden. Sollte Jemand daran zweifeln, der vergleiche nur in Hinsicht auf beydes, auch die besten der eigentlichen Lieder mit z. B. dem herrlichen *Gaudeamus*, oder dem *God save the king*; nämlich die einen und die andern von zahlreichen und gemischten Sängern vorgetragen. (Hierbey im Vorbeygehen: die zweyte Stimme des 3ten Taktes dieses *Gaudeamus*, S. 26, ist nicht so geschrieben, wie Hr. M. in der Vorrede versprochen und auch sonst meist ausgeführt hat. Das C der Melodie ist nur durchgehend: auch springt diese zweyte Stimme und wird von Unmusikalischen nicht sicher getroffen. Es war ohne Umstände zu schreiben: d, d, g, $\frac{g}{f}$. Auch würde der Rec. die Wiederholung der letzten Zeile, mit dem Schluss in A moll, nicht aufgenommen haben, wiewol sie sich nach und nach fast überall eingeführt hat: sie ist neuere Verfälschung, unnöthig, und der hohen Einfalt des Ganzen eher hinderlich, als förderlich: sie sollte daher wieder ausgemärzt werden. Mit den Veränderungen im Texte kann man noch weniger zufrieden seyn. Und hätte man nicht die beyden trefflichen Uebersetzungen, die griechische, von Reitz, die deutsche, von Gunther, beyfügen sollen?) — Zu Novalis herrlichem Weinliede: Auf grünen Bergen — wäre ohne allen Zweifel, statt der hier abgedruckten, die Melodie von Chr. Schulz besser aufgenommen worden: sie ist nicht nur in jeder künstlerischen Hinsicht ohne allen Vergleich vorzüglicher, als jene, sondern auch noch leichter, zum Vortrag durch einen starken Chor weit mehr geeignet, und obendrein wenigstens eben so bekannt und verbreitet. — Ist der Anfang:

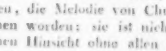

Beströmt mit Laub den

besser, als wie ihn der hochverdiente Meister schreibt? nämlich:

Aehnliche Varianten trifft man öfters an: es sey aber genug, von gleichgültigern diese, und von solchen, die geradehin (in Melodie und Harmonie) zu verwerfen, die, in No. 41, anzumerken. Es scheint, Hr. M. habe oftmals nicht die Quellen verglichen, sondern nur aufgeschrieben, wie er's eben in dem einen oder dem andern Cirkel gefunden. Da wäre denn auch, bey einer neuen Auflage, nachzuhelfen. — Bey No. 37

wird, wer sie kennt, wie beym *Gaudeamus*. die vortreffliche griechische Uebersetzung von Reitz beygefügt wünschen. Das lateinische Original ist nachgetragen. — In dem wahrhaft begeisternden Liede von Mar. von Weber, No. 27, thut es sehr gute Wirkung, wenn die letzten vier Takte in jeder Strophe wiederholt werden; das erstemal nämlich ohne Fermate. —

Das sey genug über dies Werkchen! Der Rec. hat sich mehr bey dem aufgehalten, was nöthig zu verbessern, als bey dem, was zu loben scheint — nicht, um zu mäkeln, oder das günstige Urtheil über das Ganze zu beeinträchtigen: sondern, wie gesagt, weil sich voraussehen läßt, es werde bald eine neue Ausgabe nöthig werden, und er gern beytragen möchte, dass diese, wie gewiss Hr. M. und jeder Freund wackerer Jugend wünscht, so weit als möglich verbessert werde.

Man findet der Lieder fast hundert. Der Preis ist mässig. Das Aeussere bequem und gut.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Guitarre-Begleit. — — von Jos. Ludw. Schell. 1stes Werk. (Pr. 18 Xr.)

Der Componist hat, mehr in der Art der Canzonette, als des eigentlich deutschen Liedes — welche auch für Guitarren-Liedchen wirklich nicht so gut passt, als jene — durchgehends gefällige, und einige ungemein artige Stücke geliefert, die eine gute Aufnahme um so eher finden werden, da sie meist über heitere, nicht eben bekannte Texte und diesen sehr angemessen geschrieben, auch, für Gesang und Spiel, leicht auszuführen sind. Folgende scheinen dem Ref. am besten gelungen: No. 1, vornämlich durch angenehme Darlegung des Gedichts; No. 2, durch Eigenthümlichkeit; No. 4, durch grösste Einfalt; No. 6, durch Innigkeit des Ausdrucks — wobey aber die eigentliche Form des Sonnets aufgelöset und wie eine andere Liederform behandelt ist, was nicht geschehen sollte. Man darf sich von diesem Componisten wol um so mehr Gutes versprechen, da dies sein erstes Werkchen ist, und er bey seiner Musik nicht blos dem Talent und der Neigung zu folgen, sondern auch zu denken scheint.

Hiermit scheide ich von Dir, geehrter Leser, nicht nur für dies Jahr, sondern für immer, in wiefern ich nämlich Redacteur dieser Blätter von ihrem Entstehen bis heute gewesen bin. Habe Dank, dass Du bey ihnen, und in so weit auch bey mir, treulich ausgehalten hast. Deine Ausdauer ist der Lohn für die meinige in guter und böser Zeit, und schmückt mir nun das Bewusstseyn, während dieser zwanzig Jahre schwerlich zwanzig Tage verlebt zu haben, wo ich Deiner gar nicht gedacht, mich um Dich gar nicht bemühet hätte. Jetzt ... Was der Mensch frey anfängt, soll er auch frey enden: am besten endet er aber mit jedem Vorhaben, (so wie das Schicksal mit ihm selbst,) bevor die Kraft sinkt, der Antheil ermattet. Darum sage ich Dir jetzt das Lebewohl. Und vergönnest Du mir noch, was wir Alle Scheidenden sonst gern vergönnen — einen Wunsch zum Abschiede; so sey es der: Behalte in wohlwollendem Andenken — mich selbst, oder, willst Du das nicht, doch das Beste von dem, was ich hier für Dich geleistet habe! —

Mit Vergnügen setze ich hinzu, dass mein Zurücktreten den Fortgang des Instituts nicht stören wird. Auch sehe ich voraus, meine alte Anhänglichkeit an dasselbe wird mich von Zeit zu Zeit veranlassen, als Mitarbeiter (mit meines Namens Unterschrift) zu den Lesern zurückzukehren.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

(Hierzu die Beylage in Steindruck.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

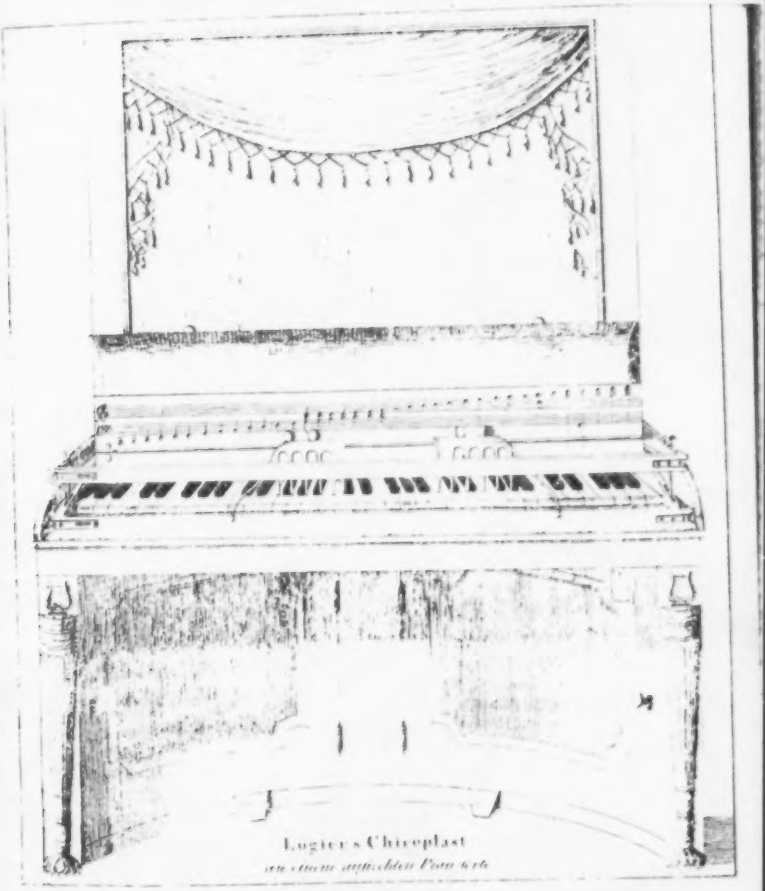

Lugier's Chiroplast

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

EIN UND ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 6. Januar 1819 bis 29. December 1819.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Julius **№. 42.** 1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

II. *Stimmbildung und Stimmkultur.*

(Fortsetzung.)

Ich komme nun zum zweyten Abschnitte, welcher nicht blos theoretische, sondern auch manche praktische Lehrwahrheiten vorzutragen hat.

Gleich der Sprache ist der Gesang eine Sache, wozu zwar die Fähigkeit im Menschen liegt, die aber von Kindheit an der successiven Angewöhnung, Berichtigung und Ausbildung bedarf. Ein Kind, mit welchem nicht gesprochen wird, bleibt, wie die Erfahrung lehret, stumm; ein Kind, das keinen Gesang zu hören bekommt, wird nicht singen können. Eine Mutter, Amme, oder Kinderwärterinn, die musikalisches Gehör und Stimme hat — ob sie beydes, einer künstlichen Ausbildung und Verfeinerung, genofs, oder nicht? ist hier gleichgültig — sind eine unentbehrliche Sache, wenn einem Kinde sein Talent zum Singen nicht nur nicht verdorben, sondern zur fernern guten Ausbildung zubereitet werden soll. Man kennt allgemein die Receptivität der Ohren eines Kindes gegen Gesang, wie wohlthätigen Eindruck schöner und fliefsender Gesang auf sie macht, und wie unbehaglich sie Misklang, Schreien und andere Arten fehlerhaften Gesanges finden. Wer weifs aber nicht auch, dafs gleich wie ein Kind sich an fehlerhafte Aussprache von Buchstaben, ja von ganzen Wörtern gewöhnt, wenn Mutter oder Warterinn dies nicht zu verhüten weifs, sich eben so gut im Ohr und Stimmwerkzeuge eine Geneigtheit zum Falschhören und Falschsingen einschleicht, welche, in der Kindheit vernachlässigt, in reifern Jahren keine Abgewöhnung und Verbesserung zulafst? So anstöfsig fehlerhafte Aussprache in manchen Fällen werden kann, noch viel anstofsiger mufs es fehlerhafter Gesang werden. Ich erinnere mich dabey an ein schönes Frauenzimmer aus *Lausanne*, welchem angewöhnt worden war, alle Noten zu bellen, und nicht zu singen, und die mit diesem Gebelle meine Ohren in öffentlichen Konzerten in *Bern* öfters nicht übel gefoltert hat.

Die Singfähigkeit hat mit der Sprachfähigkeit gemeinhin einerley Perioden, worin sie ihr Daseyn zu erkennen giebt, und worin sie sich nach und nach entwickelt. Keine zeigt sich gewöhnlich früher, als die andre, und in der Vervollkommnung halten sie gleichen Schritt, wenn die Uebung beyder Fähigkeiten sich gleich ist. Aus dieser Wahrnehmung fliefst eine für die Praxis in der Stimmbildung und Stimmkultur nicht gleichgültige Regel: nämlich, keine dieser Fähigkeiten mit Vernachlässigung und auf Kosten der andern, bey Subjecten üben und ausbilden zu wollen, denen Talent zum Singen von der Natur zu Theil geworden ist. Die schönste Singstimme verliert von ihrem Werthe, wenn sie nur in Begleitung einer fehlerhaften und schwerverständlichen Aussprache der Worte sich hören lafst: und im Gegentheil wird eine mittelmäfsige oder schlechte Singstimme dadurch erträglich, dafs man nicht blos melodische Töne hört, sondern auch in Betreff des Textes deutlich versteht, was durch sie vorgetragen wird. Lehrte die tägliche Erfahrung nicht jeden, der darauf Achtung giebt, wie viele Singmeister

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

ein und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1819.

I. Theoretische Aufsätze.

Andeutungen zur Verbesserung der Musik beym evangelischen Gottesdienste. S. 517.

Benda, Carl, Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio für Dilettanten und Dilettantinnen des Klavierspiels, 817.

v. Drieberg. Vermischung der Klanggeschlechte (aus dessen Werke: Aufschlüsse über die Musik der Griechen) 453. 469.

Gld., aus einem Briefe an einen Freund, als Antwort auf die Bemerkungen, den Aufsatz über Tonwissenschaft nach Vogler und Keppler, betr. 129.

J. C. H., Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit, 565. 581.

Ueber die ersten Gründe der Harmonie, 221. 237.

Küster, J. H., über Ausübung der Flageolettöne auf der Violine, 701.

Ueber musikalischen Zeugen und Bilden, Gespräche - Fragmente, 549.

II. Gedichte.

Döring, D. G., die Erscheinung der heiligen Cäcilia, 181.

III. Nekrolog.

Fürstenau, K., 604.

Fuss, Joh., 253.

Gerber, E. L., (484) 717.

Harlas, Heloise, 9.

Wahnschaft, J. J. 685.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

von Drieberg, die mathematische Intervallenlehre der Griechen, S. 250.

Gebhard, Bart. Ant., Harmonie. Erklärung dieser Idee in 3 Büchern und Anwendung derselben in allen Beziehungen, 17. 33.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien. Zweyter Nachtrag. 863.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bach, Giov. Seb., Messe a 4 voci, 2 Flauti, 2 Viol. Viola ed Organo n. 1, 135.

Die heilige Cäcilia. Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Chöre u. a. Gesänge. 1 Jahrg. 1. 2. 3. Lief. 165.

Grosheim, G. C., Choralbuch der reformirten Kirche in Kurhessen, 645. 661.

Händel, G. F., Te Deum laudamus, im Klavier-Auszug von Clasing, 811.

Häser, A. F., Salve Regina, mit untergelegtem deutschen Texte für 4 Singst. m. Begl. des Pianof. 309.

Hummel, J. N., Messe für 4 Singstimmen, mit untergelegtem lateinischen Texte und Begleitung des Orchesters. 77tes Werk. Partitur No. 1. (dieselbe in Stimmen), 389.

Schicht, Motette: Meine Lebenszeit verstreicht. Partitur No. 3. 168.

Sörensen, D. J., neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder. 4 Th. 164.

Speier, W., religiöse Gesänge für Kirchen- und Schulen. 1. Heft, 8. 184.

b) Oper.

Mozart Oper: Die Hochzeit des Figaro — ausgewählte Stücke mit Begleitung der Guitarre und italien. und deutschem Text, von Bornhardt, 700.

Schmidt, J. P., lyrisches Drama: das Fischermädchen — Ouverture, Romanze und Duett daraus, Klavierauszug, 750. (No. 44.)

c) Concert.

Romberg, A., Ouverture de l'Op. Scipio. Op. 54. 821.

Schneider, Fr., Ouverture fürs ganze Orchester zu Schillers Tragödie: Die Braut von Messina. 420 W. 449.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Auswahl, neue, von Meistergesängen, mit Melodien vorzüglicher Componisten. Herausgegeben von Fr. Meurer, 876.

Blum, C., Gesänge ernsten und heitern Inhalts für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 220 W. 500.

Eberwein, C., 2 Gesänge von la Motte Fouqué mit Begleitung des Pianoforte, zum Gebrauch kleiner Singgesellschaften, 548.

Hoffmann, E. T. A., 6 ital. Duettinen für Sopran und Tenor, mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte, 291.

Schmidt, J. P., Heiliges Lied von Matthisson, für vier Singst. m. Begl. der Pianof. 626.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

Asioli, Bonif., Scale e salti per il Solfeggio, Preparazione al Canto e Ariette, 149.

Blum, C., Elegie unter den Ruinen eines alten Bergschlosses (von Matthisson), f. 1 Alt- oder Bassstimme, mit Begleit. der Guitarre und des Violin. 200 W. 253.

Fischer, A. G., 6 Canzonette o. accomp. di Pianoforte. L. 2. 659.

Grund, F. W., 6 deutsche Lieder m. Begl. des Pianoforte, 5. Samml. Op. 20. 468.

Häser, A. F., 12 Gedichte von Gerstenberg, Göthe, Schreiber etc. f. 1 Sopranstimme, m. Begl. d. Pianof. 551.

Klein, Bern., Salve Regina, Hymne für 1 Sopranstimme, mit Begl. von 2 Viol. Viola u. Bass. 30 Wk. 848.

Krause, Ida, 2 Lieder von Koerner, mit Begleitung des Pianof. 622.

Kuhlau, F., 3 Canzonette, o. accomp. di Pianof. 564.

— deutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. 190 Werk. 2. Samml. 731.

Lindpaintner, P., 6 Canzonette p. Voce sola, e accomp. di Pianof. 3. 598.

Moltke, L., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre. 60 W. 220.

Neukomm, S., 9 Gesänge mit Klav. Begleit. 663.

Sterkel, 6 Gedichte von Göthe, mit Klav. Begl. aus seinem Nachlasse, v. Lehritter, 116.

Vegedes, Ad. von, Gesänge aus Corona, Rittergedicht von de la Motte Fouqué. Op. 3. 418.

Weixelbaum, G., mein Traum. 730.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonien.

Witt, F., gr. Sinfonie, No. 9. 607.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orch. Begl.

Baillot, P., Vive Henri IV., Air var. p. le Violon avec accomp. Op. 27. 451.

Blumenthal, Leop. de, Var. sur un thème hongrois, p. le Viol. prins. av. acc. d'un second Viol. Alto et Basse. Oeuv. 16. 235.

Danzi, Fr., Conc. conc. p. Clarinette et Basson, av. acc. de gr. Orch. 292.

Kiehler, M. F., 1 Conc. p. le Violon av. acc. de l'Orchestre, 613.

Lindpaintner, Conc. p. Clarinette av. acc. d'Orch. 447.

Mühlenfeldt, C., gr. Conc. p. Pianof. av. Orch. 205.

Müller, J. J., Potpourri p. Flute prins. av. accomp. d'Orch. Op. 30. 452.

— Potpourri p. la Clarinette av. acc. d'Orch. Op. 27. 660.

Romberg, A., Capriccio p. le Violon av. acc. de Viol. V. et VC. Oeuv. 52. 516.

Weber, C. M. de, Concertino p. le Cornu prop. a. acc. dell' Orchestra. Op. 45. 416.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Ammon, J., 3 Son. p. Pianof. av. acc. de Viol. et Violle obl. Oeuv. 76. 289.

Benton, S., 3 Duos concert. p. 2 Hautbois. 567.

Boutler, Fr., 6 Variations sur un thème original avec Rondeau p. le Pianof. Oeuv. 6. 593.

Borbiguier, T., 6 Son. fac. p. la Flute av. une Basse chiffrée. 2 Suppl. 836.

Bochsa, C., 3 Duos conc. p. 2 Flutes, l. 4. Op. 35. 452.

Bohrer, A., 3 Quat. p. 2 V. A. et B. Op. 25. 78.

Bornhardt, J. H. C., La Sentinelle, var. p. Cuit. Flute et Viol., 148.

Braun, C. A., 2 Quat. p. Flute, Hautb. Cor ou Cor de Bass. et Basson, 811.

Cramer, J. B., Sans Divertim. (the Banks of the Dumbo) av. acc. d'une Flute ad lib., 420.

Cramer, J., Son. p. l. Pf. av. acc. de Viol. et Vcelle. ad lib. Seite 791.

Cremont, P., Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, 881.

Danzi, Fr., Son. p. le Pf. av. acc. de Clarinette obl., 206.

Dichhut, Seren. p. Guit, Flute et Cor ou Alto. Op. 3., 308.

Dressler, R., 3 Duettes f. 2 Flöten. Op. 38., 468.

— 3 Duos p. 2 Flutes. Oeuv. 42. l. 6., 629.

Drouet, L., Ma Fanchette est charmante, Trio fav. de deux Jaloux, var. p. la Flute av. acc. de Pianof. ou de 2 V. Va, et B. Oeuvre. 21., 815.

Eggert, Joh., Quat. p. Pf., Viol., V. et Vcelle. Oeuv. 3. 830.

Gaude, T., Seren. p. Flute et Guit. Op. 40., 628.

Gebauer, E., 6 Duos fac. p. 2 Flutes. Oeuv. 17., 816

Giorgetti, Ferd., Air var. p. le Violon av. acc. de Violon et Basse, 847.

Glachaut, A., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 1., 731.

Häser, A. F., Capriccio p. l. Pf. a. accomp. di 2 V, V. et Vcelle, 219.

Henkel, M., Son. p. l. Pf. av. Vcelle. ou Flute obl. Oeuv. 50., 830.

— Son. f. Pianof. mit obl. Begl. v. Vcelle oder Clarinette. 55e W., 830.

Hummel, J. N., Adagio, Var. u. Rondo über ein Russisches Thema, f. Pianof., Flöte u. Vcelle, 93.

Khym, Ch., 3 Duos conc. p. 2 Hauth. Op. 11, No. 1. 761. (Nr. 44.)

Kinzl, H., Quat. p. Clarinette, Viol. A. et Vcelle., 716.

Küffner, Jos., Serenade für Flöte und Guitarre. 54. W., 894.

— Seren. pour Guit. et Flute ou Violon. 55. W., 894.

— Potpourri p. Guit. et Flute ou Viol. 56. W., 894.

— Seren. p. Flute, Viola et Guit. Oeuv. 60., 596.

— Quint. p. Cor principal, Viol. obl. 2 Altos et Vcelle. Oeuv. 66., 292.

de St. Lubin, L., Variat. sur l'air de Paesiello: Nel cor etc. p. l. Violon acc. d'une 2 V. A. et B., 644.

Lütgen, W. A., Notturno p. 2 Flutes et 2 Cors, 220.

Morgenroth, F., Variat. p. l. Violon av. acc. d'un second Violon, Va. et B. Oeuvr. 1., 792.

Müller, J. J., gr. Quintuor p. l. Pianof. av. acc. de 2 Viol. A. et Vcelle. Op. 17., 236.

Nicolo, Ouverture de l'Opera: l'Une pour l'Autre, p. le Pf. avec Violon et Vcelle, 864.

Prieger, Ern., Tema c. Varias. p. il Violino e Chitarra. Op. 26., 700.

Romberg, A., 3 Quat. p. 2 V. Va. et Vcelle. Oeuv. 53, No. 1. 2. 3., 641.

— 3 Rondi alla Polacca per 2 Violini, Viola et Vcello, 877.

— Fantasie für dieselben Instrumente, 877.

Rummel, Chr., Andante var. p. Pianof. et Cor de Bassetto ou a defaut de cet instr. Viol., Alto et Vcelle, 80.

Spring, M., Quatuor p. deux Violons, Viola et Violoncelle, 892.

Stamp, H. C., Divertim. sur des Themes favor. variés en forme de scene p. Pianof. av. Fl. et Viol., A. et Vcelle. Oeuvr. 3., 732. (Nr. 44.)

Stössel, N., 6 Serenades d'une exec. fac. p. le Pianof. et Flute. Op. 18., 308.

Struck, P., Son. p. le Pf. av. Clarinette et 2 Cors, ou Viol. et Vcelle. Oeuvr. 17., 8. 625.

Tulou, 3 gr. Duos conc. p. 2 Flutes. Oeuv. 18., 611.

Uber, A., Variat. p. Flute, av. acc. de Viol., A. et Vcelle. Oeuv. 40. No. 1 — 6., 628.

Vera, A., 3 gr. Duos conc. p. 2 Flutes, Op. 10., 483.

β) für ein Instrument allein.

Adam, L., gr. Son. p. le Pianof. Oeuv. 13., 289.

Backofen, H., 12 Exerc. d'après Bochsa, p. la Harpe à crochets, 565.

Boczwarowsky, A., Elementar-Hefte, für das Pianof. enth. ganz leichte und angenehme Uebungsstücke mit Fingersetzung. 1. H., 455.

Cherubini, Ouvert. de l'Op. Medea, arr. p. le Pianof. à 4m. p. A. Schmidt, 260.

Cramer, J. B., 26 Preludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités p. le Pf., 269.

— Le Souvenir, Divertim. p. le Pf., 348.

— La Ricordanza, Divert. p. il Pf., 580.

— Air Hanovrien arr. Variat. p. le Pf., 732.

Dasormery, fils, gr. Son. p. le Pianof. Oeuv. 18., 278.

Dotzauer, J. F., der kleine Klavierspieler, oder leichte Uebungsstücke in allen Tonarten für den ersten Unterricht im Klavierspielen. 482 W. 2. Th., 815.

Ebers, C. F., Walses p. le Pianof. (Op. 46.), 52.

Hahn, W., Fantaisie et Variat. sur un air de Himmel: An Alexis send ich dich etc. p. le Pf. Op. 9., 579.

Henkel, M., 3 Airs var. p. Pianof. Oeuv. 39., 216.

Hüttenbrenner, Ans., 6 Var. p. le Pf. Oeuv. 2., 456.

Kalkbrenner, F., gr. Son. p. le Pianof. Oeuv. 28., 665.

Kirchberg, E. jun., Paradestreiche, Geschwindstreiche und Walzer f. d. Pianof. 791.

Klengel, A. A., Fantaisie et Variat. sur une Danse Cosaque, p. le Pianof. Oeuv. 22., 347.

Kreutzer, Conr., Concerto pour le Pianoforte, avec Accompagnement. Oeuvr. 62. 895.

Küffner, J., Var. f. das Pianof. über ein Wiegenlied Gottfr. Webers, 500.

— 25 Sonatines ou Exerc. fac. à l'usage des commençans p. la Guitarre, 732.

Landgraff, Abendunterhaltungen f. 1 Flöte. 22 Werk. 320 Lief., 532.

Leidesdorf, M. J., Damen-Journal. 10 Heft f. das Pianof. 2e u. 3e H., 561.

Mühling, A., 6 Polonoises brillantes p. le Pf. à 4 mains. Op. 15., 880.

— 6 kleine Sonaten f. d. Pianof. 170 W. 1. 2e H., 870.

Pastenaci, L., 8 gr. Walses p. le Pf. Oeuv. 1., 879.

Potter, J. C. H., Son. p. le Pianof. Op. 8., 66.

— 13 Var. f. das Pianof. über das Rheinwasserlied: Bleibt mir Lieb etc., 612.

Ries, Ferd., Introduct. et Rondo scherzando p. le Pianof. Op. 64., 594.

— Variat. p. le Pianof. Op. 75., 894.

Rink, C. H., Son. p. le Pianof. à 4 mains. Oeuv. 60. No. 1., 580.

Rossini, Ouverture de l'Op. Tancred, arr. p. le Pianof. à 4 mains, S. 260.

c) Orgel.

Rink, C. H., 12 leichte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen. Op. 52, 203.
— kurze und leichte Choralvorspiele für die Orgel. Op. 53, 203.
— praktische Orgelschule. 1. 2. Th. Op. 55. 769.
— 6 Variat. p. l'Orgue av. pedale obligée. (1 Recu. de Variat.), Oeuv. 56. 814.
Werner, J. G., 12 Orgelstücke verschied. Art. 532.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, 74. 217. 527.
Berlin, 61. 105. 162. 200. 303. 397. 473. 559. 621. 679. 711. 759. 809. 870.
Braunschweig, 281. 576.
Bremen, 314. 559. 762.
Breslau, 253. 765. 781. 793.
Cassel, 316.
Duderm, 640.
Dresden, 54. 90. 94. 109. 176. 255. 301. 368. 386. 557.
Florenz, 42. 81. 248. 260. 685.
Frankfurt am Main, 25. 172. 310. 349. 695.
Fulda, 425.
Güstrow, 485.
Hildburghausen, 695. 843.
Hildesheim, 274.
Italien — Bruchst. aus den Hauptstädten, 59. 81. 196. 216. 249. 553. S. auch Mayland.
Königsberg, 685. 602.
Krakau, 413.
Leipzig, 69. 113. 178. 217. 253. 333. 416.
London, 163. 261. 586. 683. Zustand der Musik in England, 733. 749. 800. 825. 860.
Luzern, 606.
Mayland, 59. 81. 226. 303. 557. 587. 683. 755. 847.
Mecklenburg, Ueber den Zustand der Musik in Mecklenburg, 776.
Moskau, 201.
München, 46. 146. 314. 361. 361. 446. 543. 576. 652. 759. 883.
Neapel, 42. 82. 216. 535. 642.
Neustrelitz, 480.
Neubrandenburg, 282.
Nürnberg, 257.
Oldenburg, 404.
Osnabrück, 480.
Paris, Sievers, Pariser musikal. Alleerley, 18. 29. 97. 117. 141. 209. 283. 299. 573. 657. 806. 823. 868. 897. 867. 801. 840.
Pesth, (42) 228.
Rostock, 282.
Aus der Schweiz, 606.
Stockholm, 87. 478.
Strasburg, 63. 685. 698.

Stuttgart, S. 164. 617.
Turin, 122. 229.
Venedig, 43. 227. 536.
Warschau, 797.
Weimar, 401. 636. 655.
Wien, 7. 70. 126. 196. 268. 559. 625. 810. 629. 812.
Wismar, 778.
Vermischte Nachrichten, 682. 847.

VI. Miscellen.

Der Baron von B. S. 152.
F. L. B., aus den Papieren eines Musikfreundes, 65. 94.
— Bemerkungen, 185.
— Erinnerung an Andreas Hartknopf, 301.
Bemerkungen, 183. 282. 805. 801.
Druckfehler-Anzeige, 96. 182. 831.
Einleitung, 1.
Freuden und Leiden eines Componisten bey der Aufführung seiner Werke, 121.
Kuhlau, Frd., musikalisches Anagramm, 852.
Merx, F. W. A. B., Aufforderung an alle Freunde der Musik etc., 849.
Mortimer, Pet., zuverlässige Lokalnachricht seines neuen Werks: Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, 277. 293.
Schorn, D. L., über die Studien der griechischen Künstler. Fragment daraus, 78.
Sievers, über die grosse Oper Tarare, von Salieri, in 3 Akte zusammengezogen, 185.
— über die Oper: il Barbiere di Siviglia von Rossini, 333.
— an die deutschen Tonkünstler, 405. 588.

VII. Beylagen.

1) Musik.

No. 1. Quartettino nell' Op. Quinto Fabio dal Sgr. Nicolini.
No. 2. Chor der Richter a. d. Oper: Emma, Principessa di Resburgo, von Meyerbeer.
No. 3. Notenbeyspiele zu Knorrs Abhandlung von den Flageolettönen.
No. 5. Quartett aus der Oper: la Riprensaglia, von J. H. Stunz.
No. 6. Crucifixus, von Lotti.

2) Kupferstiche.

Abbildung der Klappentrompete.
H. L. Gerbers Portrait auf dem Titelblatte.

VIII. Intelligenzblätter.

7 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **№. 1.** 1819.

Universitäts-Bibliothek München

Zur Einleitung.

Wenn ich es so recht innig geniesse, wie der leeren Stille sich auf einmal, aus freyer Willkür, ein schöner Zug von Tönen entwindet, und als ein Opferrauch emporsteigt, sich in Lüften wiegt, und wieder still zur Erde herabsinkt: da entsprossen und drängen sich so viele neue, schöne Bilder in meinem Herzen, dass ich vor Wonne mich nicht zu lassen weiss. Bald kömmt Musik mir vor, wie ein Vogel Phönix, der sich leicht und kühn zu eigener Freude erhebt, zu eigenem Behagen stolzierend hinaufschwebt und Götter und Menschen durch seinen Flügelschlag erfreut. Bald dünkt es mich, Musik sey wie ein Kind, das todt im Grabe lag: ein röthlicher Sonnenstrahl vom Himmel entnimmt ihm die Seele sanft, und es geniesst, in himmlischen Aether versetzt, goldne Trop'en der Ewigkeit und umarmt die Urbilder der allerschönsten menschlichen Träume. Und bald ist die Tonkunst mir ganz ein Bild unsers Lebens: eine rührend kurze Freude, die aus dem Nichts entsteht und in's Nichts vergeht; die anhebt und versinkt, man weiss nicht, warum: eine kleine, fröhliche, grüne Insel, mit Sonnenschein, mit Sang und Klang, die auf dem dunkeln, unergründlichen Ocean schwimmt — — wahrlich, es ist ein unschuldiges, rührendes Vergnügen, an Tönen, an reinen Tönen sich zu freun! eine kindliche Freude! Wenn Andre sich mit unruhiger Geschäftigkeit betäuben, und von verwirrten Gedanken, wie von einem Heer fremder Nachtvögel und böser Insecten, umschwirrt, endlich ohnmächtig zu Boden fallen: o, so tauch' ich mein Haupt in den heiligen, kühlenden Quell der Töne unter, und die heilende Göttin flösst mir die Unschuld der Kindheit wieder ein, dass ich die Welt mit frischen Augen erblicke und in allgemeine, freudige Versöhnung zerfliesse. Wenn Andre über selbsterfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungvolles Spiel des Witzes spielen, oder in der Einsamkeit misgestalte Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungvoll sich selber verzehren: o, so schliess' ich mein Auge zu vor all' dem Kriege der Welt, und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren; wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Spracheugeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströser Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird. — Und wie? werden hier Fragen uns beantwortet? werden Geheimnisse uns offenbart? Ach nein! aber statt aller Antwort und Offenbarung werden uns schöne Wolkengestalten gezeigt, deren Anblick uns beruhigt, wir wissen nicht, wie; mit kühner Sicherheit wandeln wir durch das unbekannte Land hindurch: wir begrüssen und umarmen fremde Geisterwesen, die wir nicht kennen, als Freunde, und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüth bestürmen, und die die Krankheit des Menschengeschlechts sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund durch das Anschaun von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind. Dann ist dem Menschen, als möcht' er sagen: Das ist's, was ich meyne! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh! —

Wackenroder.

Niemals werde der Feind mir verunglimpft, ist er ein guter!
Niemals werde gelobt, ist er ein schlechter, der Freund!

Voss.

Dem Andenken der Helene Harlass in München.

Schon in frühen Jahren verlor sie ihre Aeltern, und ward so dadurch einer freudenlosen Jugend und der Zufälligkeit des Schicksals hingegeben. Wenig von dem, was die Kinderjahre erheitert und unsern spätern Alter in der Erinnerung angenehm und werth bleibt, ward ihr zu Theil. Aber auch schon frühe war eine seltene schöne Stimme an ihr bemerkbar, welche jedoch nur von wenigen beachtet wurde, und ihr selbst keineswegs zu einem gemächlichern, fröhlichern Daseyn verhalf. Sie hatte die Noten kennen lernen, auch etwas von den ersten Anfängen der Singkunst begriffen, als sie in das hiesige Kloster der Elisabethinerinnen ging. Nicht lange vor der gänzlichen Auflösung dieses religiösen Aufenthalts hörten einige Kunstfreunde in dem Chorgesange ihre herrliche Stimme; noch hatte sie nicht Profess abgelegt, sie verliess den Orden, und fand nun durch einige Gönner Unterstützung und Unterricht in dem Hause des Hrn. Lasser, eines wackern Mannes, der als Tenorist an hiesiger Kapelle angestellt, und durch ein gutgeschriebenes Werk über die Singkunst bekannt war, welches sich damals in den Händen vieler Kunstfreunde befand. Eine schöne Stimme, eine natürliche, freylich nicht durch italienische Meister gebildete Methode erwarben ihm die Achtung aller, die ihn kannten. Unter seiner Leitung machte die junge Sängerin, die sich nun bald öffentlich zeigen sollte, schnelle Fortschritte, und betrat auch nach einiger Zeit, mit Dem. Laucher, in *Maria von Montalban*, wenn wir nicht irren, zum erstenmal die Bühne. In jener Zeit nahm man es mit den Anforderungen an junge Künstler noch nicht so streng, als es itzt häufig geschieht, wo der fähigen Subjecte, welche sich auf die schwierige Laufbahn der theatralischen Kunst wagen, immer weniger werden; und so sah man über manche ihrer Unvollkommenheiten hinweg: man ermunterte die Sängerin, und hatte Nachsicht mit der Schauspielerin. So blieb sie einige Jahre Mitglied der hiesigen Bühne, ward Hof- und Kapellsängerin mit ansehnlichem Gehalt; und gleich als wollte ein günstiges Geschick sie für manche Wiederwärtigkeiten ihrer Jugendjahre entschädigen, fiel ihr das Loos, sich auf eine Weise zu verheyrathen, wie die Welt sie nur glücklich nennen konnte, indem ihr nun Ansehen, Bequemlichkeit und ein reichliches Auskommen zu Theil ward, wie es der Verständige nur wünschen kann.

Doch — und es ist dies keine seltene Erfahrung — fällt es oft demjenigen, dem eine unangenehme Lebensweise endlich zur Gewohnheit geworden, schwerer, sich in eine ihm fremde Gemächlichkeit zu finden, als sein altes Ungemach, das er kaum mehr fühlte, weil er einen bessern Zustand nicht kannte oder zu wünschen sich nicht getraute, zu ertragen. Auch hat wol das öffentliche, von rauschendem Beyfall begleitete, Künstlerleben seine Reize; die Bühne, so lange die Tage des Ruhmes dauern, ihren Zauber — und wer vermag alle Bizarrerien unsers Wesens zu entwickeln? Kurz, Mad. Harlass betrat nach ungefähr 5 Jahren als Prima Donna, wieder die von ihr verlassene Bühne, welches bey einem stehenden Theater, an welchem mehrere Sängerinnen von gleichem Range, nach Verschiedenheit ihrer Individualität, als erste galten, manche heimliche Unzufriedenheit erregen musste. Der Typus war somit gegeben: die Sängerin mit der schönsten Stimme und die der Roulade am mächtigsten war, ward als die erste; Spiel, Empfindung, Declamation — denn das Recitativ war noch verbannt, — als untergeordnet erklärt. Die Glanzperiode unserer Künstlerin war gekommen; auch hatte sie sich eine Manier angewöhnt, worüber freylich mancher ältere bewährte Künstler seine Bedenklichkeit äusserte, die aber ein Publicum, das alles Neue mit Enthusiasmus auffasst und das Vorausgegangene so gerne vergisst, — um so mehr blenden und für sich gewinnen musste, als wirklich eine in ihrer Art wie überirdische Stimme, der Glanz der Rouladen, und eine Höhe ohne Gleichen, so viele andere Mängel an ihr vergessen machten. So sang sie nun während eines Zeitraumes von acht oder neun Jahren in allen Opern, worin sich eine ausgezeichnete weibliche Rolle fand, von Constanzen in der *Entführung*, bis zur Julie in der *Vestalin*, *Sargines* und *Sofonisba*. Mehre ernste Opern schrieb für sie Hr. v. Poissl, *Ottaviano*, *Athalia*, die *Olimpiade* und *Nitelli*. Mad. Harlass ging nun auch auf Reisen und besuchte zuerst Wien, wo sie eine sehr ehrenvolle Aufnahme fand, und für das

Carneval von 1815-16 Venedig, wo ihr jedoch das Glück den Rucken zuwandte, und wo sie auch das Bittere des Theaterlebens zu fühlen anfing. In diesem Lande, auf dessen lyrischer Bühne Stimme und Singfertigkeit nur untergeordnet sind, wird es, selbst bey grosser Einsicht in die ächte Singweise, bey hinlänglicher Erfahrung in der Sprache, selbst bey aller Umsicht, dem Ultramontaner noch schwer, den Beyfall zu fesseln, besonders denen, welche sich die wirkliche oder vermeintliche Meisterschaft merken lassen, und es nicht vielmehr sogleich auf Nachsicht anzulegen verstehen. Mad. Harlass hatte nie Gelegenheit gehabt, sich die italienische Sprache hinreichend anzueignen, welcher Umstand allein ihr genug Hindernisse herbeyführte, wenn auch nicht eine gegen die damalige Impresa feindlich gestimmte, in Gondeln und Cabinetten mächtig entgegen wirkende Partey selbst dem inländischen ausgezeichneten Kunsttalente einen glücklichen Erfolg höchst unsicher gemacht hätte.

Furiselli schrieb die erstere, *Generali* die zweyte Oper. In letzterer besonders war es offenbar, selbst von dem Componisten darauf angelegt, die Sängerin in Schatten zu stellen. Verdrusslich, vielleicht auch etwas kränklich, kam sie zurück. Kurz darauf begann auch die herbeygerufene italienische Operngesellschaft ihre Versuche, welche bald über alle Erwartung glücklich ausfielen. Wer erklärt die Seltsamkeiten unserer Bühne, wer jene unsers Geschmackes? Grosse, mit aller Würde aufgeführte, von Bertinotti, Marianne Sessi, Häser und Brizzi vorgetragene Opern wurden immer nur mit wenigem Antheil des zahlreichen Publicums aufgenommen; und eine Gesellschaft, die sich nur erst zusammengewöhnte, verdunkelt mit ihrem *Tancred* und ihrer Opera buffa alles um sich her! Immer weniger bekam nun die deutsche Oper zu thun, immer mehr wurde sie verlassen; übertriebene Urtheile sprachen sich aus. Doch so oft unsere Künstlerin bey einem Concerte oder irgend einer andern Gelegenheit erschien, ward ihr anerkanntes grosses Verdienst, wie immer, laut gewürdiget, und während der sechsmonatlichen Abwesenheit der italienischen Gesellschaft that sie als Sofonisbe, Bajadere, in den *Bachanten* von Generali, in ihrer vorigen Grösse auf. Um diese Zeit schrieb Hr. Meyer-Beer für sie *Teolinde*, einen seltsamen monodramatischen Gesang mit Chören und mit einem clarinetspielenden Schäfer, der nie sichtbar wurde. Die Sache wollte nicht recht gelingen; auch hatte der Componist damals seine scharfen Ecken wol noch nicht gänzlich abgerundet. Eben so wenig that Hrn. v. Poissls *Nitelli* die gewünschte Wirkung. Es ist in der That zu bedauern, dass viele unserer Componisten den Effect da suchen, wo er nicht zu finden ist. In welch höhern Glanz hätte unsere Künstlerin können gestellt werden, und was würde man in Italien nicht noch aus ihr herausgebildet haben, wäre sie in frühern Jahren dahin gekommen! Aber es ist wol in dieser Sache vielleicht, und leider! auf längere Zeit um uns geschehen! Schiefe Ansichten, keine musikalischen Dichter, keine Sing- oder Compositionsschule, alles nur Empirik, und dabey doch so grosse Prätensionen! Im letzten Sommer ging Mad. Harlass nach Berlin, wo sie zwey Concerte gab.

Eine neue Kunstepoche unserer Oper sollte nun beginnen. Das neue Theatergebäude, über dessen Grösse und Herrlichkeit so viele öffentliche Blätter gesprochen haben, wurde den 12ten October eröffnet. Sie sang in dem Prolog, den Hr. Director Fränzel in Musik gesetzt hatte, mit aller an ihr gewohnten Kraft und Schönheit. Am folgenden Tage überfiel sie ein nervöses Fieber, ein bösartiger Friesel zeigte sich. Der achte Tag ihrer Krankheit war der letzte ihres Lebens.

Ein allgemeines herzliches Bedauern folgte ihr zum Grabe, und lange wird ihr Andenken uns werth bleiben. Sie lebte nicht in Verhältnissen und Zeitumständen, in welchen ihre herrlichen, seltenen Kunstanlagen *alle* hätten können entwickelt und zur Reife gebracht werden. Doch auch auf der Stufe, die sie erreicht hatte, gebührt ihr ein Platz unter den ersten Sängerinnen Deutschlands, den ihr auch die allgemeine Stimme zuerkannte.

Mannigfach waren die Schicksale ihres Lebens, aber wo sie auch ihren mochte, eine unerschöpfliche Herzensgüte war an ihr nicht zu verkennen. Sie hat nur ein Alter von 36-37 Jahren erreicht, doch wird sie als Künstlerin noch lange unter uns in ehrenvoller Erinnerung bleiben und immer werden jene, die so gerechte Ursache haben, ihren Verlust zu betrauern, das Loos der Menschheit beklagen, welches den Besten oft nur ein kurzes Ziel setzt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats November. Hoftheater. Am Namensfeste Sr. Maj. der Kaiserin wurde Mozarts *Zauberflöte*, und zwar, was die Ausstattung betrifft, mit einem scheuswürdigen Pomp aufgeführt. Nicht so befriedigte die Darstellungsweise, hier, wo man bey allen zu Gebote stehenden Mitteln das Höchste zu fordern berechtigt ist; und hierin gebührt in manchen einzelnen Theilen sowol, als im Totaleffect der Vorzug dem Theater an der Wien. Eine wunderliebliche Erscheinung, ein Ideal von Schönheit, Unschuld und Grazie war Dem. Wranitzky als Pamina: ihr gefühlvoller Gesang kam vom Herzen, und drang zu aller Herzen. Hr. Forti gab seinen Papageno, dieses gutmüthige, anspruchslose Naturkind, mit zu wenig Humor; im Duett: *Bey Männern* — theilten wol beyde des Zuckerwerks zu viel aus; dennoch gab es Leckermäuler, die sich mit dem einmaligen Genusse nicht begnügten; für diese musste dieselbe Tracht wiederholt aufgeschüsselt werden. Hr. Siebert sang — den Sarastro wie ein welscher Sopranist seine Heroen; von Mozarts Geist, von jenem Ernst, Würde, Haltung, Frömmigkeit, Wohlwollen, Andacht, womit dieser Charakter so meisterhaft und wahr gezeichnet ist, fand sich nicht die allergeringste Spur mehr; dem *Sänger* wurde nach der Arie: *In diesen heiligen Hallen die Ehre des Hervorrufens zu Theil*, denn er variirte selbe in der That mit einer bewundernswerthen Geläufigkeit; dafür ging aber das herrliche Accompagnement ganz verloren, denn dieses musste durchaus sotto voce gehalten werden, um ein zartes Gehör nicht allzusehr mit irregulären Durchgängen, und unharmonischen Querständen zu beleidigen. Hr. Miller (Tamino) verunglückte ganz; Mad. Campi, erst eingetroffen von ihrer Kunstreise, war gleichfalls nicht jene Königin der Nacht, die sie uns sonst gab, und manche salti di bravura wollten nicht recht gelingen. Der drey Damen Stimmen egalisirten sich nicht genug, und was wir von den Genien hörten, war eben nicht lobenswerth. Chöre und Orchester liessen nichts zu wünschen übrig, nur dürfte das Zeitmaass der Ouverture gar zu schnell seyn, denn dabey muss die Deutlichkeit der Solostellen in den Blasinstrumenten nothwendig verloren gehen. —

Im *Theater an der Wien* giebt man seit dem 31sten ununterbrochen *siebenzehnmal* hintereinander fort das aus dem Franz. von Castelli übersetzte biblische Drama: *Die Maccabäer*, unter dem von der Censurstelle abgeänderten Titel: *Salmoneus und ihre Söhne*, mit Musik vom Kapellm. von Seyfried. Schon dadurch, dass den Tag zuvor wegen der erforderlichen Zubereitungen und einer vollständigen Generalprobe die Bühne ganz verschlossen blieb, wurde die Neugierde nicht wenig gespannt, aber auch befriedigt, wo nicht übertroffen durch ein wirklich scheuswerthes Ensemble, einen splendiden Aufwand an Vestiarium, Comparserie und Decorationen, der sich jedoch durch den zahlreichen Zuspruch genügend rentirt. Zu den überraschenden, vielleicht noch nie gesehenen Momenten gehören: Salmoneens Vision beym Schlusse des ersten Aktes, indem ihr nach dem prophetischen Erscheinen ihres Mannes, des Hohenpriesters Eleazars, ein Blick in die Zukunft, auf den Lohn jenseits vergönnt wird; ferner: die Heerschau im zweyten Act, wobey die syrischen Krieger vor ihrem König Antiochus einen künstlich verschlungenen, balletmässig gesetzten Gruppenmarsch ausführen; endlich das Finale, Jerusalem mit Sturm erobert und eingeäschert, Salmonea auf den Scheiterhaufen von den Flammen verzehrt, und nun plötzlich ein Aufruhr der Natur, alle Elemente im Kampf, durch einen Blitzstrahl unter Erdbeben zertrummert die im Siegestaumel auf den Ruinen triumphirend errichtete Bildsäule Jupiters, am Boden hingestreckt die vom Schrecken erstarrten Syrier, in diesem Feuermeer eine überirdische, himmlische Klarheit, darin schwebend die Schatten der sieben gemordeten Brüder, im reinsten Lichte sich herabsenkend von Aethershöhen der Vater, zu ihm aufschwingend aus den Gluthen die entfesselte, verklärte Hülle der Maccabäer Mutter sich zu dem Gatten, der der ausgelittenen Dulderin die Strahlenkrone der Unsterblichkeit aufsetzt, dabey unsichtbare Engelsstimmen in Wechselchören mit den Gottes Allmacht preisenden Hebräern, — alles dies vereinbart, und durch den Contrast erhöht, giebt ein Tableau, welches in der Darstellung selbst die kühnsten Bilder der feurigsten Imagination überflügelt. — Dass unser Componist im ernsten Style, der ihm vorzugsweise zuzusagen scheint, etwas tüchtiges zu leisten im Stande sey, hat er öfters schon bewiesen; er ist auch hier in der That nicht ruckwärts gegangen, sondern

vielmehr mit festem männlichen Wollen auf dem sich gebahnten Pfad fortgeschritten. Weit entfernt vom alltäglichen Klingklang liegt hier durchgehends ein reiflich überdachter, geprüfter, durch Erfahrung geläuterter, wohlgeordneter Plan zum Grunde. Die melodramatisch begleiteten Scenen sind so wahr und richtig aufgefasst und durchgeführt, dass der Inhalt derselben durch die Macht der Töne selbst einem Blinden versinnlicht werden müsste. Ein hoher Werth liegt in der Charakteristik der beyden Völker, eine Eigenheit, welche sich sogar bis auf die Wahl der Tonarten erstreckt; denn dem aufmerksamen Beobachter kann es nicht entgehen, dass da, wo die frommen Hebräer handeln, die weichen B Tonscalen vorherrschen, indess bey den wilden, kampflustigen Syriern alle Melodien in den Regionen der scharfen Kreuz-Stufenleitern liegen: ja, selbst in der Ouverture scheint darauf schon mit Bedacht Rücksicht genommen worden zu seyn, denn obgleich sie in C dur steht, und auf ein kräftiges, energisches, mit grosser Sorgfalt und Umsicht ausgearbeitetes Thema gebaut ist, so wendet sich dennoch in jedem Abschnitt der Satz mit einem wehmüthig klagenden, canonisch angelegten Motiv nach E moll und A moll, und jedesmal fällt auf eine wahrhaft überraschend-imponirende Weise das volle Orchester mit einer hoch aufjauchzenden Periode im hehren E dur und A dur ein, wobey eine dritte in E gestimmte Pauke auf das wirksamste benützt ist, bis endlich, gegen den Schluss hin, bey dem in gedrängterem Zeitmass wieder eintretenden Hauptgedanken, unter einer mit unerwarteten Ingamm's glänzend ausgestatteten Cadenz, alles nochmals ins reine C dur sich auflöst. Die sich anschliessende Introduction ist ein grosser Chor in F moll von fernem Schlachtgetöse, Kampfgewirre, und Trompetengeschmetter begleitet, die Angst des hebräischen Volkes über das Schicksal ihrer auf den Wällen Zions streitenden Brüder schildernd; herrlich sind einzelne Momente aufgefasst, und in dem Schlusse, wo bey den Worten: *„Sey nicht strenge im Gericht, Herr o Herr! verlass uns nicht!“* die harte Tonart wechselt, spricht sich die reinste, demüthigste Ergebung in den Willen des Allmächtigen aus; aber eine Hauptzierde des ganzen Werkes ist ganz unbezweifelt der in Wechselgesänge verthrilte Opferchor: *Wogen kommt du dämmen* (C dur), angestimmt von Tenor und Bässen, fortgeführt von dem concertirenden Sopran und Alt, endlich alle sich vereinigend zum Lob des Schöpfers. In dem Augenblicke, als die Rauchfässer der Leviten Opferdüfte gegen den Himmel strömen, wirft sich die andächtige Menge im Staub darnieder, und im vollen unisono ertönt ein feyerlicher Choral, welchen das Orchester mit vollen Accorden in seltsam modulirenden Harmonienfolgen begleitet, und der die tiefste Rührung hervorbringt. Salmonea's darauf folgender Monolog wird durch die so verständig eingeschalteten Zwischensätze unendlich gehoben, und somit recht unheimlich und ahnungsvoll die Erscheinung des Schatten Eleazars vorbereitet, der, mit Nebeldünsten umhüllt, im eintönigen, schauerlichen F moll die schreckliche Prophezeihung, wie aus Grabestiefen, heraustönen lässt. Den lieblichsten Contrast bildet der bey seinem Verschwinden einfallende unsichtbare Engelschor: *Dulde arme Mutter* (As dur) während der oben angeführten Vision: dies sind wirklich himmlische Klänge, die in zarter Einfalt Balsam in das zerfleischte Mutterherz träufeln, und die stark herausgehobene Stelle: *Jenseits strahlt ein Licht* erweckt eine wahre Sehnsucht nach dem unbekannten Friedensort. — Mit dem zweyten Act sehen wir uns in eine neue Welt versetzt. Hier im syrischen Feldlager feyert eine zügellose, beutelüsterne Soldateska mit einem wildfrohlockenden Jubelchor (H dur) den erfochtenen Sieg; unter einem grandiosen Marsch in derselben Tonart erscheint König Antiochus und wird enthusiastisch von seinem Heere mit einem Lebehoch begrüsst. Sehr lobens- und nachahmungswerth ist die Verfahrungsweise des Componisten, der alles, was vom ganzen Volke zusammen gesprochen werden soll, jederzeit in Musik gesetzt hat, wodurch nicht nur das oft unrichtig eintreffende, und daher störende Zerstückeln ähnlicher Ensemble-Stellen glücklich vermieden, sondern auch der Totaleffect ganz ungemein gesteigert wird. Zu der gleichfalls schon berührten Heerschau ist eine höchst originelle Marschmelodie gesetzt (A dur ⅔ Allo con brio), die sich in stets ähnlichen Rythmen wie ein perpetuum mobile fortbewegt und immer durch frappante Transitionen aufgefrischt wird. Für die Fasslichkeit dieses allgemein beliebten Tonstückes bürgt die Thatsache, dass hundert Soldaten diese mannigfaltigen Gruppirungen mit unverrückter Taktfestigkeit ausführen. Noch findet sich in diesem Acte ein

dies nicht wissen und verstehen, so würde ich dem Vorwurf, hierinn etwas überflüssiges geschrieben zu haben, schwerlich entgehen können.

Menschenstimme ist das beste Mittel, eine Menschenstimme zu bilden. *Instrumente* gleichen in dieser Rücksicht nur Formularien und Lautkarten zum Sprechenlernen. So wie diese den Gang verhindern, verunreinigen jene den Gesang. Man versuche es nur!' Ich rede nur von der ersten Unterweisung singender Kinder, deren Stimme noch nicht Festigkeit und deren Gehör noch nicht so junge Stetigkeit hat, die ein Eindringen des geübten Singers und der geübten Singerinn ist. Die letztern können sich beym Uebersingen der Tonstücke wohl der Instrumentalhülfe bedienen, etwa wie sich ein Podagrist von unsicherem Gange seines Stockes oder seiner Krücke bedient: das meist, zur Fortheilfe. Wer Gesang hören will, giebt stillschweigend die Foderung zu erkennen, er wolle eine Menschenstimme hören, nicht ein Instrument. Dann eine fehlerfreye Menschenstimme ist das *non plus ultra* der Musik; sie ist der Maasstab, nach welchem die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit aller Instrumente gemessen, verglichen und bestimmt wird. Hierinn liegt der Grund dieser meiner Behauptung und der für die Stimmbildung und Stimmkultur daraus abzuleitenden nicht unbedeutenden Regel. Hierzu kommt noch, dafs alle Instrumente, das *Euphon* und die *Harmonika* allein ausgenommen, einen auffallenden Tonfehler haben, der durch eine virtuosenmäfsige Behandlung zwar gemildert und unkenntlicher gemacht, aber dort nicht ganz und gar gehoben werden kann. Ein Spinnet quarrt, ein Tangentflügel klimpert, ein Fortepiano rasselt, eine Geige kreischet, eine Flöte zischt, eine Oboe näselt, ein Waldhorn plärret, ein Clarinette [illegible], eine Harfe schnarrt, eine Violine klingt [illegible] Hülfe [illegible] schwer. Wer [illegible] Menschenstimme, die ihre Eigenthümlichkeiten von [illegible] unter allen Instrumenten [illegible] Meister kennt, selbst fehlerfrey werden oder seyn können? Schwerlich. Und was sind nun alle die noch hie und da herrschenden Instrumente, Singschuler nach einer Singstimme oder einem Positivchen im Singen zu unterweisen? Wenn sie nach dem Register, das *Hohlton* heifst, unterrichtet, so gewöhnt sich die Stimme an die Intonation des Lochs von einem angeblasenen deutschen Schlussel, und hat sonst ein Positivchen noch gar einen Ton zu tief, so wird die Menschenstimme ins zu Bocksstimme herangewürdigt: wird statt dieser Register gar die *einfache* oder *doppelte* Mixtur gezogen, so wird die Stimme der Singschüler sich nach und nach so sehr an das Kreischen und Distoniren gewöhnen, dafs sie unverdorbenen Ohren ganz unerträglich wird.

Bey einer guten Bildung und Kultur der Singstimme ist es ein Hauptfoderniss, zuerst die *Stimmprüfung* gehörig vorzunehmen. Viele geben sich für Singmeister und Singmeisterinnen aus, ohne von dieser wichtigen Sache das mindeste zu verstehen. Sie gleichen den dafür gelautenen Mamsellen, welche die französische Sprache lehren wollen, ohne sich mit der Grammatik vorher gehörig bekannt gemacht zu haben. Die Stimmprüfung ist übrigens, dem, der mit der Natur und dem Umfange der zweyerley Singstimmen des kindlichen Alters genugsam bekannt ist, keine gar schwere Sache. Das Kind, dessen Stimme ich prüfen will, mufs, wenn die Prüfung gründlich und nicht täuschend ausfallen soll, nichts davon wissen. Man belausche demnach dasselbe im Singen, so oft und viel sich Gelegenheit dazu anbietet. Es ist im Grunde gleichviel, was man zu hören bekommt, sey es Choral, Gassenhauer, Arietta oder Tänzerinn. Der Beobachter, welcher gehörig zu beobachten weifs, wird immerhin ein nicht unbrauchbares Resultat aus seinen Wahrnehmungen ziehen. Er wird sehr bald den [illegible] und hohen Ton [illegible], welcher die [illegible] Tonstufen [illegible], deren die in [illegible] stimme fähig ist. Er wird [illegible] Töne mit Anstrengung hervorbringen [illegible], und welche zwanglos und leicht [illegible]

sehr freundliches Terzett für Soprane, das mit einem Chore beschliesst (B dur), während welchem die hebräischen Jungfrauen des Tempels Hallen mit Lorbeerzweigen schmücken, um die Sieger zu empfangen. In der Scene des dritten Actes, wo der gefangene Mizael zum Abfall von seiner Religion bewogen werden soll, kommt einer der reizendsten Mädchenchöre vor, den man sich nur denken kann. Er ist in G dur $\frac{6}{8}$ geschrieben, und 2 obligate Flöten führen den Gesang; lockende Stimmen ertönen wechselweise von beyden Seiten: *„Folg uns zarter Jüngling"* — zauberische Nymphen umgaukeln und umschlingen ihn mit Blumengewinden, hinzuleiten ihn zu Jupiters Altar; schmelzende Accorde laden zum Genusse ein: kurz, alles athmet Verführung und lullt in süss berauschenden Taumel. Der später eintretende Marsch (D dur), unter welchem der König, von seinem glänzenden Hofstaat umringt, den Thron besteigt, um das Urtheil an Mizael vollziehen zu lassen, gehört zu den ausgezeichnetsten Sätzen seiner Art; besonders effectreich und in ihrer ganzen Kraft und Fülle sind hier sehr zweckmässig die Blechinstrumente angewendet. Im vierten Act ist in der Musik mit klassischer Wahrheit jener Moment aufgegriffen, als Judas gegen die gefangene Königstochter ausgewechselt wird, indess Salmonea den durch das Loos geretteten Mizael erwartet. Unausgesetzt schwirren die Violinen in leisen 16theiligen Figuren fort, während dem Hoboen und Fagotte alternirend mit Flöten und Klarinetten einen edlen männlichen Gesang durchführen, in Salmoneens Brust alle Gefühle des Schmerzens und der Freude wechseln, das Volk neugierig herbeyströmt, die Tonfluth immer mächtiger anschwillt, endlich die syrischen Gesandten erscheinen, deren Reihen sich öffnen, Judas in die weit geöffneten Arme seiner erstaunten Mutter stürzt, und alles wie mit einem Schrey der Ueberraschung mittelst eines Trugschlusses abbricht, oder vielmehr gewaltsam zerschneidet. Voll Majestät und Würde ist zuletzt der Finalchor. Vom Himmelszelte herab tönen, während Salmoneens Verklärung, süsse Engelsstimmen, absingend ganz ohne Begleitung die Trostworte: *„Wird auch alles zum Raube, was auf Erden wohnt, ewig steht der Glaube und wird herrlich belohnt,* welche dann der volle Chor des auserwählten Volkes aufnimmt, und somit in breiten, grossen Massen, mit den interessantesten Nachahmungen und Modulationen, in erhabenen Lobgesängen das treffliche Werk in der That recht herrlich beschliesst. Auch die Zwischenacte sind kunstsinnig ausgefüllt. Vom ersten zum zweyten Act spielt Hr. Clement ein angenehmes Cantabile auf der Violine in E dur: vom 3ten zum 4ten Hr. Linke ein leidenschaftliches Violoncell-Solo in G moll, und vor dem letzten Aufzuge, nachdem Mizael unter den Opferbeilen sein Leben ausgehaucht, Hr. Bayr ein düsteres Adagio auf der Panäulon-Flöte in H moll; die Uebergänge zu diesen Tonstücken sind jedesmal durch die Scenensituationen motivirt, und stehen mit diesen in der genauesten analogen Verbindung. Die Darstellung war in allen Theilen höchst gelungen, ja vollendet, und wurde mit ungetheiltem Beyfall gekrönt. —

Theater in der Leopoldstadt. [illegible] Mährchen nach Tiecks schöner Melusine bearbeitet: *Halb Fisch, halb Mensch*, mit Musik von W. Müller fiel durch. Die Parodie des vielbesprochenen Schlosses Paluzzi: *Die Schreckensnacht im Heustadl*, mit artigen Gesängen von Hrn. Röser, macht gute Casse. Eine neue Pantomime von Hrn. Hasenhut, mit Musik von verschiedenen Meistern, ist eine amüsante, nicht unwillkommene Compilation. —

Concerte. Am 8ten im k. k. kleinen Redoutensaal Hr. Keller, welcher in einer Polonoise, einem Concertino für Flöte und Hoboe, wobey ihn Hr. Sellner unterstützte, endlich in einem Divertissement neue Lorbeern errang und sich abermals als einen ausgezeichnet verdienstvollen Künstler bewährte. Hrn. von Mosel's gediegene Ouverture der Oper: *Salem*, so wie das von Hrn. Moscheles meisterhaft gespielte Riess'sche Pianoforte-Concert in C moll waren sehr angenehme Zugaben; nicht so eine von Mad. Biedenfeld gesungene Arie. — Am 12ten im Mollerschen Gebäude, Hr. Hubsch; er suchte durch ein halbes Dutzend verschollener, mit Musik und im Costume vorgetragener Arien das volle Dutzend seiner Zuhörer nach Möglichkeit zu ennuyiren: ein Pfiff, der nur zu gut gelang, wofür ihn auch seine grossmüthigen Gönner in via gratiae et commiserationis durch eine freywillige Collecte als Entschädigung seiner physischen Anstrengung zu belohnen suchten. — Am 15ten im Kärnthnerthortheater für den Wohlthätigkeitsfond, worin sich Mad. Grünbaum in einer Arie von Nicolini, Hr.

Siebert in dem von ihm componirten Eckartshausen'schen Gedicht: *Der Morgen*, hören liess, Hr. Böhm das Rode'sche Violinconcert in E moll ungemein brav ausführte, so wie die Hrn. Moscheles und Keller in eigenen Compositionen den genussreichen Abend verschönten, der nur durch die ziemlich mangelhafte Exsequirung der Beethovenschen Ouverturen aus *Prometheus* und *Egmont*, so wie einer ganz unerheblichen von Bochsa einigermassen gestört wurde. — Am 19ten im k. k. grossen Redoutensaale, Mad. Hyde Plomer. Sie sang mit einer gewaltsam erpressten Stimme, unter den sonderbarsten, meist lächerlichen Gesticulationen, ohne Geschmack, in einer wenigstens seit 3 Decennien veralteten Manier: 1. Arie aus *Giulio Sabino* von Sarti; 2. Polonoise aus *Lodoiska* von S. Mayr; 3. Scene aus *Pirro* von Zingarelli; 4. Selbst fabrizirte Variationen (welche gedruckt um 9 Töne umfangsreicher seyn sollten, als jene der Mad. Catalani) über: *Nel cor più non mi sento* — Die gute Frau sollte den Nachsatz: *brillar la gioventù* beherzigen, und sich vom Kampfplatz zurückziehen, wo ihr nie mehr Rosen erblühen können. — Am 22sten im Müllerschen Saale, unser wackerer Klarinettist Friedlowsky, der ein treffliches Rondeau von Crusell, und liebliche Variationen von Riotte, wie immer, seelenvoll vortrug. Seine Tochter sang die ihr von Mad. Catalani verehrte Arie: *Gratias agimus tibi* ausgezeichnet schön, und sein Sohn zeigte in Rode'schen Variationen bemerkbare Fortschritte auf der Künstlerbahn.

Kirchenmusik. In der Augustinerhofpfarrkirche hörten wir unlängst eine Missa von unserm Veteranen Salieri, worin durchaus ein reiner Gesang waltet, und vorzüglich das Credo sich durch eine eigenthümliche Structur auszeichnet. Das Cäcilienfest wurde daselbst mit Seyfrieds schöner Messe in A gefeyert; die Ausführung war eben in dem Grade rühmenswerth, als der Antheil, den die ersten Kunstkenner unserer Kaiserstadt der trefflichen Composition sollten. —

Pariser musikalisches Allerley vom Monate November, 1818.

Es war vorauszusehen, dass Hr. Boyeldieu, der Sr. Majestät dem Könige von Frankreich die Partitur seines *rothen Käppchens* überreicht hatte, es dabey nicht bewenden lassen würde: er hat sie auch Sr. Majestät dem Könige von Preussen übersandt und dafür von diesem Monarchen ein eigenhändiges Schreiben erhalten. Ueber den Inhalt dieses Schreibens, das keine Sylbe enthält, welche auf ein Urtheil des besagten Werks hindeuten könnte, in welchem folglich weder von einem Meister-, noch von einem vortrefflichen nicht einmal von einem geschätzten oder auch nur beliebten Werke die Rede ist, welches überhaupt nur als ein Empfangschein angesehen werden muss, möchte sich Hr. Boyeldieu durch die, den Brief begleitende, reich mit Diamanten besetzte Dose leicht zufrieden stellen. *Das rothe Käppchen* dürfte nun, wie es das königl. Schreiben verspricht, in Berlin aufgeführt werden. Wird die Musik daselbst gefallen, wird sie nicht gefallen? Das ist die Frage! Ich glaube, dreist und ohne Zögern darauf antworten zu dürfen: Nein, sie wird nicht gefallen; ob wir gleich recht wohl bekannt ist, dass in Berlin von jeher die witzig-rhetorische musikalische Bildung über die poetisch-romantische den Sieg davon getragen hat. Hätte es sonst einem dasigen bekannten Orchester-Anführer gelingen können, die Gluck'schen Werke auf Kosten der Mozart'schen zu begünstigen und vorzugsweise zur Aufführung zu bringen? Aber welchen auch immer das Schicksal des *rothen Käppchens* in Berlin seyn möchte, in Wien dürfte die Musik desselben nicht bis zum Ende angehört werden, das prophezeihe ich hiemit Angesichts von ganz Deutschland.

— *La Fenêtre secrète, ou une Soirée à Madrid* ist auf dem Theater Feydeau gegeben und hat gefallen. Die Musik ist von einem Zöglinge des Conservatoriums, Namens Batton, der, wie ich bereits in meinem letzten Berichte gemeldet habe, den diesjährigen grossen Musikpreis erhalten hat und nun im Begriffe steht, nach Rom zu reisen, um daselbst auf Kosten der Regierung drey Jahre zu studieren. In der Composition der besagten Oper finden sich offenbare Spuren von melodischem Talente; die ganze Aufführung dagegen ist dennoch in der bekannten abgeriebenen, zerstückelten und zerbröckelten Manier ausgefallen: es bleibt keine Spur eines wohlthätigen Eindruckes zurück. Eine Art Polonoise für den Tenor und eine Romanze für das Kammermädchen zeigen von jugendlicher, lebendiger musikalischer Empfänglichkeit.

Vielleicht nimmt das Talent dieses jungen Mannes jetzt, da er einen, von dem vorigen verschiedenen Weg betreten wird, ebenfalls eine andere Richtung. Der Text, obgleich demselben eine höchst verbrauchte Intrigue (ein Mann verliebt sich in seine eigene Frau) zum Grunde liegt, ist dennoch mit vielem dramatischen Effecte behandelt und ohnstreitig eine der gelungensten Arbeiten, die seit langer Zeit auf dem Theater Feydeau gegeben worden sind. Dieses Stück müsste, von einem deutschen Componisten gesetzt (etwa von H. Bierey,) in Deutschland viele Wirkung hervorbringen. Dabey stände aber dem Bearbeiter anzuempfehlen, mehre dramatische Situationen, die im französ. Stücke blos gesprochen werden, weil es bey den Franzosen in allen Dingen rasch zugehen muss, für die Musik zu benutzen. Wie ich diese Bemerkung verstehe, soll mit ein paar Beyspielen dargethan werden. Man nehme die beyden Scenen aus *Figaro's Hochzeit*, die Armstuhl- und die Cabinet-Scene: diese Situationen würde kein Franzose in Musik gesetzt haben, aus Furcht, der rasche Gang (nämlich der materielle) möchte dadurch gestört werden. Welcher Deutsche aber, wenn auch nur mit ganz geringem musikalischen Sensorium begabt, möchte diese beyden Musikstücke aus der besagten Oper hinweg wünschen?

— Die grosse Oper ist nicht so glücklich, wie das Theater Feydeau gewesen: *Les Jeux Floreaux* sind, sowol was Text, als was Musik anbetrifft, das schwächste, unbedeutendste und farbenloseste Product, welches seit langer Zeit sich auf dem grossen Operntheater gezeigt hat. Mit diesem Urtheile kann ich diesmal um so unverhohlener hervortreten, als ich über *diese* Composition mit dem ganzen hiesigen Publicum u. allen hiesigen Journalisten glücklicherweise einerley Meynung bin. Was den Text anbetrifft, so wird das vom Hrn. Bouilli in die Länge und Breite höchst sentimental ausgesponnene, und mit etwas unglücklicher Liebe versehene Blumen- und Kriegswesen am Ende ganz unausstehlich fade. Der Musik, von Hrn. Aimon (nicht Aiman, wie ich in meinem vorigen Berichte geschrieben) kann man freylich den Vorwurf der rhetorischen Verstandeserstükkelung nicht machen; sie ist dagegen aber so flach und so gänzlich ohne Farbe, dass sie sich nach gar nichts anhören lässt. Diese Oper wurde was auf dem grossen Operntheater eine wahre Seltenheit ist, nach Ende der ersten Vorstellung ausgepfiffen, ist aber seitdem gekürzt u. wird sich nun wahrscheinlich, vom scenischen Pompe und den glänzenden Ballets unterstützt, ein halbes Dutzendmale über die Bühne schleppen, dann aber, wie so viele andere ihrer ältern Schwestern, in die ewige Vergessenheit begraben werden. Die Administration hat nur eine einzige neue Decoration machen lassen.

— Ich habe nun auch, und zwar sehr unverhoffterweise, in diesen Tagen Gelegenheit gehabt, das so viel besprochene Requiem von Cherubini zu hören: die königl. Kapelle, in Vereinigung mit fast allen Musikern der grossen Theater, hat dasselbe am Jahrstage der Begräbnisfeyer Mehül's in der hiesigen Kirche des Petits-Pères aufgeführt. Wenn Mozart in allen Gattungen musikal. Darstellungen Vorbild, ja Urbild ist, nach welchem bey musikal. Beurtheilungen der Maassstab genommen werden muss; so ist es ganz natürlich, dass ein Kritiker, der von einem Requiem reden will, und noch dazu von dem Requiem eines Cherubini, das Mozartsche zum Vergleiche anführen wird. Worin dürfte die Verschiedenheit dieser beyden Compositionen bestehen? Während das Mozart'sche den ganzen Menschen, mit Leben und Tod, mit dieser und jener Welt, mit physischer Vernichtung und geistiger Unsterblichkeit in Anspruch nimmt, während man bey Anhörung desselben wünschen möchte, schon in die ewige Ruhe übergangen zu seyn, um das: *Ruhe will ich Dir geben*, mit Mozart'schen Tönen nachrufen zu lassen, während man, bey dem genannten Requiem, alles dieses und noch eine ganze Welt anderer Gefühle fühlt, hört der Musikverständige das Cherubinische mit grosser contrapunctualischer Genugthuung an, freut sich der künstlichen Fortschreitungen, sucht den harmonischen Gängen des Componisten zu folgen, sie zu errathen, freut sich, wenn ihm das Unternehmen gelingt, wird unmuthig, wenn wo wol nicht selten geschieht, seine eigene Meynung der des Componisten so schnurstracks entgegen läuft und was dergleichen theoretische Verstandes-Operationen mehr seyn mögen, verrichtet aber dann, mir nichts dir nichts, seine gewohnten Tagesarbeiten in derselben Gemüthsstimmung, wie zuvor. So ist es mir mit dem Cherubinischen Requiem ergangen, und so scheint es dem ganzen übrigen dabey zugegen gewesenen Publicum ebenfalls ergangen zu seyn, denn nur zwey hiesige Journale haben der Aufführung desselben, aber ohne jegliches Urtheil Erwähnung gethan; die übrigen sämmtlich davon geschwiegen.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **N°. 2.** 1819.

Recension.

Harmonie. Erklärung dieser Idee in drey Büchern und Anwendung derselben in allen Beziehungen, von Martin Anton Gebhard, Pfarrer zu Steindorf (unfern Augsburg) und ehemaligen Benediktiner von Benediktbeurn. München, 1817, in Commission bey Joh. Palter und Sohn und bey H. Jos. Lindner. (Pr. 3 Thlr.)

Erstes Buch: Harmonie in der Musik. Fünfzehn dialogische Vorlesungen über ein neues Central-Tongrad-System, nebst einem Anhange über die musikalischen Schrift-Zeichen und Sprachkunde, wie auch musikalischen mathematischen Figuren und Notenbeyspielen. (Ohne die Vorrede, 58 S. in 4.)

I. Ton nennt der Verfasser alles Hörbare. Sein Schüler — der Vortrag ist als Gespräch zwischen Lehrer und Schüler eingekleidet — wendet zwar (S. 2) ein: dass alsdann auch das Brummen der Bären, das Bellen der Hunde, das Krachen, Zischen u. s. f. ein Ton seyn würde. Aber er hält diesen Einwand nicht für treffend und beruft sich, zu seiner Rechtfertigung, auf die sogenannte Janitscharenmusik, die grossen Theils aus blossem Getöse bestehe und dennoch Musik sey. — Das, worauf es bey einem Tonwerke hauptsächlich ankomme, sey Folgendes:

1) Reinheit jedes einzelnen Tones, (sogenannte absolute Reinheit nämlich, welche, nach S. 5 zu schliessen, hier gemeynt wird, und welche bekanntlich nicht darin bestehet, dass ein Ton im Vergleich mit andern die rechte Höhe oder Tiefe hat — denn dies ist die sogenannte relative Reinheit — sondern darin, dass sich in denselben kein anderer, fremder Laut mit einmischt, wie dies z. B bey den Tönen einer solchen Geigensaite geschieht, die eine unreine Saite genannt wird);

2) richtige Stellung eines jeden Tones gegen die mit ihm zugleich seyenden,

3) gegen die vorausgehenden und nachfolgenden, und

4) richtige Bewegung, welche durch Rhythmus oder Takt (als wenn beydes eins wäre) bewirkt wird.

(Diese vier Stücke reichen indessen nur hin für die Tonwerke der zweyten Ordnung, d. i. für diejenigen, welche blos durch Eindrücke auf das Gehör gefallen wollen; nicht aber für die Werke der ersten Ordnung, diejenigen nämlich, welche zugleich Offenbarungen der innern Welt seyn, die Veränderungen und Zustände des Gemüthes darstellen wollen. Denn für diese fehlt gerade die Hauptsache: dass sie nämlich *natürliche Ausdrücke* des Innern, was sie darstellen wollen, seyn müssen.)

Was Harmonie heisse, wird S. 3 blos beyläufig angegeben. Freylich hätte es, da dies gerade der Hauptbegriff ist, der allem zum Grunde liegen soll, durch eine eigene, ausführliche Erklärung auf das genaueste bestimmt werden sollen. Es heisst daselbst: „Alles, was mit sich selbst einstimmig (*harmonisch*) ist, das kann seyn, zu einer und zu einer jeden Zeit.“ Also ist *Harmonie*, nach dem Verfasser, nichts anderes, als Einstimmigkeit, Freyheit von Widerspruch. Wenn dies nach den angeführten Worten noch zweifelhaft seyn könnte, was aber keineswegs der Fall ist; so würde es aus dem Anhange des dritten Buches, wo der Verfasser auf den Begriff von Harmonie zurück kommt, mit mehrerm erhellen; obgleich daselbst, wie wir unten bemerken werden, der Ausdruck *Harmonie* auch noch in einer andern Bedeutung gebraucht wird. Der Verfasser gehört also zu denen, welche Erkenntnisse nicht blos der Form, sondern auch dem Inhalte nach aus dem Gesetze des Widerspruches ableiten zu können

meynen. Er gehet dabey noch weiter, als irgend Jemand vor ihm gegangen ist. Denn er will sogar, was noch Keiner versucht hat, die Lehre von einer schönen Kunst, von der Tonkunst nämlich, auf seinen Begriff von Harmonie bauen.

II. „Der reine Ton (S. 4) in allen seinen möglichen Graden" (d. i. Abstufungen der Höhe und Tiefe) „ist eine mathematische Grösse, und zwar eine *intensive*, d. i. unausgedehnte, gradhaltige, zeitliche Grösse. (Hierbey kommt es aber darauf an, was der Verfasser unter *Ton* eigentlich verstehet. Meynt er das Objective des Tones, das ausser uns Seyende, d. i. die schwingenden Bewegungen, welche die Empfindung des Hörens verursachen? Oder meynt er diese Empfindung selbst, also das Subjective, das in uns Seyende? Das letztere muss man glauben, wenn man S. 5 liesst: „Der reine Ton ist das *Resultat*, die Wirkung einer Art Bewegung, die man die zitternde oder schwingende Bewegung nennt." Das erstere muss man annehmen, wenn nach S. 7 die Töne „sich gleichsam im freyen Luftraume sammeln, vereinbaren, einander wechselsweise Haltung geben, Haltung von einander nehmen." Soll nun aber von dem Tone in dieser objectiven Bedeutung die Rede seyn: so lässt sich keineswegs behaupten, dass er eine intensive, unausgedehnte Grösse sey. Denn die schwingenden Bewegungen, welche die Empfindung des Hörens verursachen, geschehen im Raume und haben mehr oder weniger Ausdehnung. Soll aber das Subjective des Tones, die Empfindung, gemeynt seyn; so verfehlt der Verfasser seine Hauptabsicht: den reinen Ton als das angemessenste und eigenthumlichste Sinnbild der Zeit darzustellen. Denn es ist schlechterdings kein Grund da, warum gerade die Empfindung des Hörens, und nicht eben so gut jede andere, ein Sinnbild der Zeit seyn sollte. Denn von jeder andern würde sich gerade eben so gut, wie von der Empfindung des Hörens sagen lassen: sie sey „eine mathematische Grösse, und zwar eine intensive, d. i. unausgedehnte, gradhaltige, zeitliche Grösse." Ja, von der innern Empfindung würde sich dies noch mit grösserm Rechte behaupten lassen, diese also noch mehr Anspruch darauf haben, als Sinnbild der Zeit betrachtet zu werden. — Der Verfasser scheint sich das gar nicht deutlich gemacht und nicht fest bestimmt zu haben, wovon er eigentlich reden wolle, ob von dem Objectiven oder dem Subjectiven des Tones? So wie er auch auf manche längst bekannte Dinge in der Tonwissenschaft nicht geachtet hat. Denn sonst würde er nicht z. B. behauptet (S. 5), dass sich die Schwingungszahl der Töne nicht bestimmen lasse. — Aus Tönen von verschiedener Höhe und Tiefe, oder, wie der Verfasser es nennt, aus den verschiedenen *Graden des reinen Tones* setzt die Tonkunst ihre Werke zusammen. Dabey hat sie sich (S. 4) „die reine, vollkommene, durchgängige Harmonie, die Uebereinstimmung des Einzelnen zu dem Mannigfaltigen, und alles Mannigfaltige zu einem vollendeten Ganzen, als höchsten Zweck vorgesetzt. Ob sie dem einen oder dem andern gefalle, ihn vergnüge, entzücke, oder nicht, daran liegt der musikalischen Harmonie eigentlich sehr wenig. Denn sie ist überzeugt, dass das Empfindungs- und Gefühl-Vermögen keine competente Richterin für sie seyn kann: sie will vielmehr verstanden, als nur blos empfunden werden." (Sehr richtig! Wenn Harmonie, dem Obigen zu folge, nichts anderes ist, als Einstimmigkeit: so kann nicht wesentlich dazu gehören, dass sie Wohlgefallen gewähre. Wenn aber auch, wie hier hinzu gesetzt wird, ausserdem noch Zusammenstimmung zu einem Ganzen dazu erfordert wird: so kann dennoch ein Werk, worin vollkommen fehlerlose Harmonie ist, höchst langweilig und sehr weit davon entfernt seyn, Wohlgefallen zu gewähren. Aber man darf fragen: was will die Tonkunst, wenn sie nicht gefallen will? Wenigstens musste sie dann Verzicht darauf leisten, eine *schöne* Kunst seyn zu wollen!)

III. Wie die Anzahl der Schwingungen verschiedener Töne sich *verhalte*, lässt sich bestimmen. Wenn z. B. zwey Töne um eine Octave von einander abstehen: so verhalten sich ihre Schwingungszahlen, wie 1 zu 2. (Woher aber der Verfasser das wisse? sagt er uns nicht, und aus seinem Lehrgebäude ist es auf keine Weise zu entnehmen.) Setzet man nun Töne (Tongrade), deren Schwingungszahlen in den Verhältnissen 1 : 2 : 4 stehen, wie z. B. C, *c*, $\bar{c}$: so bilden diese (S. 7) einen „*Tongrad-Umfang*, und einen Inhalt (?), äussere und innere Begrenzung, kurz, etwas Vollständiges in seiner Art." Dabey ist dann c der Centralton (Centraltongrad, C und $\bar{c}$ sind seine Begrenzungen. Ein solches Verhältniss eines Centraltones (was jeder seyn kann) zu seiner Begrenzung: kurz also, das Verhältniss einer

Octave nennt der Verfasser (S. 7) *Comparisonans* und setzt hinzu: „*Unisonans*, *Unisonus* nennen wir den einzelnen, nur sich selbst gleichen Tongrad. Wenn mehre Stimmen zugleich nur einen und eben den selben Grad vernehmen lassen; so kann man sie *Aequisonans* nennen.“ (Solche unnöthige, fremde Kunstausdrücke bildet der Verfasser viele, welche der Freund der deutschen Sprache eben darum, weil sie unnöthig sind, verwerfen muss. Was aber die Hauptsache ist: so ist gar kein Grund angegeben, noch anzugeben möglich, warum gerade die Doppeloctave mit dem geometrischen Mittel, z. B. C, c, $\bar{c}$ einen Tongradumfang bilden soll, und nicht vielmehr, welches einfacher und natürlicher seyn würde, die einfache Octave mit dem harmonischen, oder geometrischen, oder arithmetischen Mittel, wie z. B. C, F, c, oder C, Fis, $\bar{c}$, oder C, G, c? Denn, wenn man dem Verfasser auch einräumen wollte, dass zur Bestimmung eines Tongrades eine Begrenzung desselben nach unten und nach oben erfordert werde; so würde es doch auch hier, wenn das Mittel zwischen einer einfachen Octave, z. B. zwischen C und c, als Centralton betrachtet würde, diesem an einer solchen Begrenzung (durch C und c) nicht fehlen. Und von dem geometrischen Mittel gesteht der Verfasser selbst (im 2. Buche, S. 50): es sey „ein eben so richtiges Maass, wie der eigentlichste Centralton.“ Aber es kann auch jene Behauptung nicht zugegeben werden, weil sie auf Widerspruch führt. Denn wenn zur Bestimmung des Tones c erforderlich wäre, dass er durch C und $\bar{c}$ begrenzt würde; so müssten doch auch C und $\bar{c}$ selbst erst begrenzt seyn. Denn eine unbegrenzte Grenze widerspricht offenbar sich selbst. Nun würde aber $\bar{c}$ durch c und $\bar{\bar{c}}$ begrenzt werden müssen; und würde also auf der einen Seite voraussetzen, dass c schon begrenzt sey, welches doch durch dasselbe erst begrenzt werden sollte, was also ungereimt ist, und auf der andern Seite würde dasselbe ein begrenztes $\bar{c}$, dieses wieder ein begrenztes $\bar{\bar{c}}$, und so fort ins Unendliche, voraussetzen; welches eben so ungereimt ist, als das Vorige).

IV. Hier giebt der Verfasser die Beschreibung und Erklärung seines sogenannten *musikalischen Globus*, welchen er auf einer beygefügten Zeichnung dargestellt hat, und durch welchen er seine Lehre vom reinen Tone anschaulich zu machen denkt. Ich will versuchen, soweit es ohne die Zeichnung verständlich ist, einen Begriff davon zu geben. — Durch die Axe einer Kugel werde ein Kreis gelegt und *Mittagskreis* genannt. Ein andrer grösster Kreis stehe auf der Axe senkrecht, ein dritter schief, wovon dieser die *Sonnenbahn*, jener den *Gleicher* vorstelle. Die eine Hälfte des Mittagskreises werde durch C, c, $\bar{c}$ bezeichnet, und zwar so, dass c in den Gleicher, C und $\bar{c}$ in die Pole fallen. Alsdann stellet der Halbkreis C c $\bar{c}$ einen *Tongradumfang* vor; c ist der *Centraltongrad*, C und $\bar{c}$ sind seine Begrenzungen. Zwischen C und c, ingleichen zwischen c und $\bar{c}$, werden 12 gleiche Abschnitte des Mittagskreises gemacht, deren Endpunkte die Zwischentongrade (unsere sogenannten halben Töne): Cis, D, Dis, E, u. s. f. cis, d, dis, e, u. s. f. vorstellen. Sofern ein solcher Punkt immer gleich weit von C, und auch immer gleichweit von $\bar{c}$ entfernt bleibt, deutet dies an, dass der dadurch vorgestellte Tongrad weder tiefer noch höher werde, also immer sich selber gleich, mithin *Unisonans* sey. Wenn nun die Kugel um ihre Axe gedrehet wird; so bleibt der Punkt c, welcher den Centraltongrad vorstellt, immer in dem Gleicher, also von den Polen C und $\bar{c}$, immer gleich weit entfernt; also der Centraltongrad bleibt beständig sich selbst gleich. Dasselbe gilt auch von jedem andern Tongrade. Denn jeder Punkt zwischen C und $\bar{c}$ bleibt bey dem Umdrehen der Kugel in dem nämlichen Parallelkreise. — Wenn ein Punkt bey dem Umdrehen der Kugel in den Mittagskreis trifft; so deutet dies an, dass der dadurch vorgestellte Tongrad wirklich werde (wirklich ertöne). Von der Sonnenbahn aber treten noch einander immer höhere oder tiefere Punkte in den Mittagskreis ein. Dadurch wird also die Folge, der Wechsel höherer und tieferer Tongrade vorgestellt. — (Angenommen, dass diese Bezeichnungsart mit dem Bezeichneten vollkommen übereinstimme; so könnte sie dennoch nicht dienen, in des Verfassers Lehre vom reinen Tone, von dessen Graden und deren Verhältnissen, irgend Etwas zu begründen, wie derselbe gleichwol anzunehmen scheint. Denn es ist aus den Anfangsgründen der Zeichenlehre bekannt, dass die Kenntniss des Bezeichneten schon vorher gegeben seyn und fest stehen muss, ehe man nur wissen kann, ob die Zeichen, selbst wenn sie wesentliche Zeichen vom ersten Range sind, mit dem Bezeichneten übereinstimmen

oder nicht. Aber man kann auch dem Hrn. Verfasser nicht zugeben, dass seine Zeichen mit dem Bezeichneten völlig übereinstimmen. Denn, abgesehen davon, dass sie weniger einfach, und also auch nicht so leicht sind, als die allbekannte Darstellung der höhern und tiefern Töne und ihrer Verhältnisse auf unserm gewöhnlichen Notenplane: so kann doch Folgendes nicht unbemerkt bleiben.

1) Die Punkte C und $\bar{c}$ — welche auf die Pole fallen — bleiben beständig in dem Mittagskreise, die Kugel mag sich um ihre Axe drehen, wie sie will. Wenn also die besagte Bezeichnungsart mit dem Bezeichneten völlig übereinstimmte: so müsten, weil ein Tongrad wirklich ertönt, sofern der ihn zugehörige Punkt in den Mittagskreis fällt, die Tongrade C und $\bar{c}$, welche den Centraltongrad c begrenzen, unaufhörlich ertönen, also bey jedem andern Tone mit gehört werden. 2) Mit dem Punkte e gehen alle Punkte zwischen e und $\bar{c}$, wie auch zwischen e und C, zugleich durch den Mittagskreis. Folglich müsten mit dem Centraltongrade c alle Tongrade zwischen C und c, als Cis, D, Dis u. s. f. cis, d, dis u. s. f. zugleich ertönen. 3) Der höchste Punkt der Sonnenbahn gehet bey der Axendrehung der Kugel niemals durch den obern Pol, wo der Punkt liegt, welcher den Tongrad $\bar{c}$ vorstellt; sondern nothwendig durch einen niedrigern Punkt des Mittagskreises — nach der Zeichnung des Hrn. Verfassers durch denjenigen, welcher den Tongrad fis vorstellt. Eben so gehet auch der unterste Punkt der Sonnenbahn durch den Mittagskreis niemals in dem untern Pole, wo C liegt, sondern in einem höhern Punkte — nach der Zeichnung des Hrn. Verfassers da, wo Fis liegt. Demnach würde eine Folge von höhern und tiefern Tongraden niemals bis zu dem obern Grenztongrade hinauf steigen, und bis zu dem untern hinab sinken können: c, als Centraltongrad gesetzt, würde niemals C oder $\bar{c}$ vorkommen können; — sondern die Melodie müsste dem Centraltongrade beständig näher bleiben, und könnte z. B. der erwähnten Zeichnung zufolge, höchstens bis fis hinauf steigen und bis Fis hinab sinken, so dass sie also in den Umfange Einer Octave sich halten müsste; oder dasselbe doch überhaupt den Umfang von zwey Octaven nicht erreichen. 4) Die höher und tiefer liegenden Punkte der Sonnenbahn gehen bey der Axendrehung der Kugel in stätiger Folge, niemals aber sprungweise durch den Mittagskreis. Demnach würde keine Melodie eine andere, als eine stätige Folge von höhern und tiefern Tongraden: c, cis, d, dis u. s. f. oder rückwärts: c, H, Ais, A u. s. f. enthalten, niemals aber sprungweise, auch nur von g, c, f, d e, fortschreiten können.

V. Die Darstellung der reinen Tonreihe und ihrer Verhältnisse im Zugleichseyn und im Nacheinanderseyn, welche der musikalische Globus gie t, liegt bey unserer gewöhnlichen Notenschrift zum Grunde.

VI. Von den chromatischen Tonverhältnissen. Wenn der Verfasser (S. 12) darüber auch Saiten-Accorde meint: so sind doch damit eigentlich weit die aus dergleichen Verhältnissen bestehenden Accorde, d. i. solche Accorde gemeint, worin Töne vorkommen, die nicht in der zum Grunde liegenden Tonleiter enthalten, sondern eigenmächtig, zwischen die leitereigenen fallende, halbe Töne sind. Doch das liegt blos im Ausdrucke. Wenn daher aber S. 18 behauptet wird: „Der Tongrad g erzeugt mit fis das kleinste und engste Tongradintervall (Schisma)“: so verstehe ich nicht, was der Verfasser damit meynt. Denn z. B. die sogenannten Temperaturintervalle der Drittelton, die kleine Diesis und das Komma, vollends das Schisma, sind weit kleiner, als das Verhältniss g : fis. Soll aber etwa mit von solchen Verhältnissen die Rede seyn, welche die Tonkunst in der Ausübung gebraucht: so wissen Jeder, dass z. B. auch die Verhältnisse fis : g, g : gis, g : fis kleiner als g : fis sind und oft vorkommen, wenn gleich unsere Tonwerkzeuge mit Tasten für die Töne gis und fis keine eigenen Tasten haben. Oder soll es endlich heissen: das Verhältniss g : fis sey das kleinste, was als Mass für solche diene? Auch dies ist nicht der Fall. Denn auch kleinere Verhältnisse werden als Masse gebraucht: das Schisma sogar. Denn es ist z. B. ein bekannter Lehrsatz der Tonberechnung, dass das syntonische Komma 81 : 80, das diatonische 12 : 11, das kleine Diesis 21 und der Drittelton 33 Schismen enthalte. Dass aber dem Verfasser alle diese Dinge, die in die ersten Anfangsgründe der mathematischen Tonkunde gehören, unbekannt seyn sollten, ist nicht zu glauben. Ich muss daher voraussetzen, dass er sich anders, vorher angeführten Worten einen Sinn vorzudenken hat, den ich nicht errathen kann.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, im December. — Seit meinem letzten Berichte hat sich manches Neue im Gebiete der Kunst hier ereignet. Mad. Campi, Hr. Fischer und Mad. Seidler-Wranitzky waren drey liebe Gäste, welche, leider nur in allzu kurzer Dauer, die schönen Gaben ihres Talents vor uns ausbreiteten. Mad. Campi gab drey Gastdarstellungen auf hiesiger Bühne: Amenaide, Constanze und Donna Anna. Ohnstreitig besitzt diese Künstlerin grosse Vorzüge vor den meisten jetzt lebenden Sängerinnen. Die Frische der Jugend hat ihre Kehle verlassen, die Blüthe der äussern Form, welche auf den Bühnen unserer Tage oft über Gebühr geschätzt wird, ist verwelkt — und dennoch weiss diese Frau durch den Zauber ihres Gesangs jedes empfängliche Gemüth zu fesseln. Ich will mich in kein Detail über die grossen Eigenschaften dieser herrlichen Sängerin einlassen; ich würde nur wiederholen, was bereits in Ihren Blättern gesagt wurde. Mad. Campi wurde nach jeder Darstellung, unter dem Jubel eines allgemeinen Beyfalls, hervorgerufen. — Hr. Fischer liess sich *nur* in einer Abendunterhaltung im Saale des Weidenhofes hören. Seine kräftige Bassstimme, welche in ihrem grossen Umfange zu jeder Art Passagen sich willig hergiebt, die treffliche Methode des Sängers, so wie sein gebildeter Geschmack, gewannen ihm die Bewunderung der anwesenden, glänzenden Versammlung. Unter andern Gesangstücken trug auch Hr. Fischer die, für ihn in Berlin so verhängnissvoll gewordene, Arie aus Mozarts *Figaro* vor. — Was soll ich aber von Mad. Seidler-Wranitzky sagen? Das war ein gar herrliches und freundliches Gestirn, welches an dem Horizonte unserer Bühne emporstieg. Ich kenne keine Sängerin, welche durch alle Individualitäten mehr für das Theater geeignet wäre, als diese. Der üppige Reiz einer schönen Gestalt, ein höchst lebendiges und charakteristisches Spiel und, was höher steht, als diese Eigenschaften, alle Erfordernisse einer guten Sängerin — dieses sind die Gründe, welche mich zu dem Ausspruche bewegen. Die hiesige Direction hätte Mad. Seidler gern für unsre Bühne gewonnen und hatte sich zu bedeutenden Opfern entschlossen, allein Mad. S. ist durch ein bestimmtes Engagement in Berlin gefesselt und wir — begnügen uns vor der Hand noch mit unsern dahiesigen Prime Dönnchen und reduciren unsre Ansprüche auf Genuss im Gebiete der Gesangkunst zu möglichst erreichbarer Bescheidenheit. Nachdem Mad. Seidler-Wranitzky in den Partien der Sophia im *Sargin*, Prinzessin von Navarra und Vestalin mit dem grössten Beyfalle aufgetreten und mit jedem Male hervorgerufen worden war, gab sie mit ihrem Gatten, dem bekannten ausgezeichneten Geiger, ein Concert im rothen Hause. Auch Hrn. Seidler konnten wir bey dieser Gelegenheit als trefflichen Virtuosen auf seinem Instrumente, dass er mit seltner Fertigkeit, schönem Tone und grösster Reinheit behandelt, bewundern. — Hr. Keller, vom königlichen Hannöver'schen Theater, gab unter mehrern Gastdarstellungen, in denen er sich als höchst vorzüglicher Schauspieler zeigte, auch den Tapezier Martin in *Fanchon* mit allgemeinem Beyfalle. — Nur *eine* neue Oper sahen wir in der Zeit und noch dazu eine recht erbärmliche. *Die Getäuschten* (Finganno felice) heisst das Machwerk; die Composition ist von dem gepriesenen Rossini. Ich thue dem Dinge alle mögliche Ehre an, wenn ich sage: dass die wenigen, etwa erträglichen, Stellen Nachklänge aus *Tancred* und *der Italienerin in Algier* etc. sind, und wenn ich verschweige, dass die hier entwendeten Gedanken, bereits für diese frühern Erscheinungen, aus Compositionen andrer Meister, namentlich Pär's genommen sind. Selbst dem hiesigen Publikum, das sonst gut Rossinisch gesinnt ist, mochte das Werklein nicht munden und es wurde derb ausgezischt. Bey einer zweyten Vorstellung war das Haus leer und seitdem ruhen diese täuschenden *Getäuschten*, nach meinem Wunsche, für immer. —

Am 27. November wurde zum Besten der Wittwe des verstorbenen Musikdirector Schmitt ein Concert im Theater gegeben. Hr. Hoffmann d. j. zeigte sich darin als ein vorzüglicher Geiger, der mit schöner Bogenführung grosse Gewandtheit, Reinheit und Präcision verbindet. Seine Gattin, Schmitts hinterlassene Tochter, sang eine schlechte Arie recht gut und Hr. Joseph Schmitt bewies in einem Doppelconcert von Kreutzer, welches er im Verein mit Hrn. Hoffmann vortrug, dass er weit besser Geige als Comödie spiele. — Eine sogenannte Todtenfeyer, welche zu Ehren Schmitts im Museum gehalten ward, verdient keine Erwähnung. Könnt ihr die Todten nicht

besser ehren, so lasst es ganz bleiben! — In dem nämlichen Locale hörten wir von den Mitgliedern des Orchesters zwey Beethoven'sche Symphonien (aus A dur und F dur) unverstümmelt executiren. Auch Jomelli's *Te Deum* wurde recht brav vorgetragen. — Die musikalische Akademie hat ihre Winterconcerte wieder begonnen. Wenn die Leute auch nur *streben*, so ist das schon lobenswerth. —

Einen grossen Genuss findet der wahre Freund der Kunst, der bey der Freude daran auch weiss, *warum* er sich freut, in den wöchentlichen *Quartett-Unterhaltungen* (*wöchentliche Quartal-Unterhaltungen* kündigte eine hiesige Zeitung an), welche unser trefflicher Spohr im kleinen Saale des rothen Hauses veranstaltet hat. Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Fesca und Onslow waren die Meister, deren vorzüglichste Werke hier bereits gegeben wurden. Drey neue, herrliche Quartette von Spohr erhielten grossen Beyfall; sie werden nächstens in Leipzig bey Peters erscheinen.

Jetzt, mein Freund, trete ich aus der eigentlichen Sphäre dieses Briefs und übe eine heilige Pflicht, indem ich die Geisel schwinge über Erbärmlichkeit und Thorheit. Es muss die öffentliche Stimme der Gegenwart verehrte und grosse Todten in Schutz nehmen gegen die Befleckung lästernden Frevels, der so gern das Schlechte auf Kosten des Guten erheben möchte. Freylich wird das Genie Mozart's nicht beeinträchtigt durch den übermüthigen Hohn eines Einzelnen; freylich wird der Kunstgeweihte durch solche Blasphemie nur erbittert und nicht vom rechten Wege abgelockt werden — aber die grosse Schaar derer, welche den leeren Prunk gedankenloser neuerer italienischer Musik uns gern für das wahrhaft Herrliche aufdringen und Jünger werben möchten zu ihrem Glauben, diese ist es, welche auf das hohe Verdienst der vaterländischen Kunst hingewiesen und zu ihrer Achtung zurückgeführt werden muss. In der Münchner Zeitung, No. 285 steht nämlich geschrieben: „Mozart's *Zauberflöte* habe nicht mehr so gefallen können, wie vordem; daran sey der lebendige Reichthum der Compositionen schuld, den man seit drey Jahren dort genossen; die Musikstücke hätten ihre Reinheit (candeur) verloren dadurch, dass man sie auf allen Dreh-orgeln in den Strassen höre; die prächtigen Decorationen hätten mehr gefallen, als die Musik; der Beweis hiervon liege ohnstreitig darin, dass am Schlusse der Decorationsmaler Guaglio hervorgerufen worden sey etc." Als ich einem der grössten Tonkünstler unsrer Zeit diesen Aufsatz zeigte, belegte er in seinem Zorn den Schreiber desselben mit einem Epithet, welches in Raff's Natu geschichte unter den Quadrupeden leicht zu finden ist. Ich bin höflicher und meyne nur: der Mann möge uns doch die gewaltigen Tonmeister nennen, welche durch den Reichthum ihrer Compositionen den armen Mozart zu Grunde richten? Höher als bis zu Rossini, Nicolini, Blangini u. dgl. möchte sich wol seine Phantasie nicht schwingen. Gewisse Ohren wollen gekitzelt seyn! Und nun hat die Musik gar ihre Reinheit verloren durch die Profanation auf Drehorgeln. Du mein Himmel! Da mussten ja Schillers u. a. Meisterwerke, bey den jetzt gewöhnlichen jämmerlichen Bühnendarstellungen, schon kohlschwarz geworden seyn! Die Freude an den prächtigen Decorationen ist mir leicht erklärlich. München liegt nicht weit von Nürnberg, und unserm Mozarte-Verächter geht ein Nürnberger Weihnachtsmarkt über Alles. Seine Freude, dass der Theater-maler Guaglio hervorgerufen worden sey und nicht — Mozart, ist wirklich mehr, als plaisant. Auch erzählt er mit einer Art innerlichen Jubels, dass Tamino bey seinem Flötenspiele nicht wenig habe erstaunen mussen, als er in eine Manegerie versetzt worden sey! Das giebt grossen Aufschluss über das eigentliche Wesen des Verfassers. Sapienti sat!

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate November, 1818.

(Beschluss aus der 1sten No.)

— So wie Crivelli im vorigen Monate, hat Garcia im gegenwärtigen ein Concert zu seinem Besten gegeben. Beyde, in so kurzen Zwischenräumen gehört, haben dem Publikum Gelegenheit zu ihrer richtigern Beurtheilung verschafft und die Wahrheit dargethan, wie sehr ein durch wirkliches Studium geläuterter, klassischer Geschmack, das heisst die Kunst, mit Verschmähung aller äussern extensiven Mittel nur durch innere geistige Kraft und Bedeutung der Töne zu wirken, vor einem blos materiell kräftigen und materiell grellen Naturalismus den Vorzug verdient. Man wurde

irren, wenn man dies so verstehen wollte, als sey Garcia ein Sänger ohne künstlerische Ausbildung: dagegen streitet sein ausgezeichnetes Talent zur Composition, von welchem er in seinem italienischen *Califen von Bagdad* ein überzeugendes Beyspiel gegeben hat. Aber es geht diesem Sänger, wie jenen Verschwendern, die am heutigen Tage all' ihre Habe und Gut verzehren, ohne daran zu denken, dass sie am folgenden auch leben müssen. Dies Gleichniss passt selbst physisch: denn ich habe Garcia nach dem Vortrage einer grossen Scene oft fast bis zur Ohnmacht erschöpft gesehen. Crivelli scheint dagegen selbst mit den grössten Bravourarien sein Spiel zu treiben. Mehr aber, wie alles dieses, lieferte die Wahl ihrer Gesangstücke den Beweis ihrer beyderseitigen Gesangsweise: während Crivelli die berühmte Cavatine aus Paisiello's *Nina*, die bekanntlich hinter der Scene gesungen und begleitet wird, in der rührendsten, einfachsten und entzückendsten Weise vortrug, hatte Garcia ein grosses Rouladen-Stück gewählt, mit dessen wirklich furchtbar-schwierigem Vortrage er das Publikum gleichsam ausser Athem setzte.

— Mit Boyeldieu's *rothem Käppchen* ist es in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, bis zur vier und vierzigsten Vorstellung gediehen, und schon lässt die Administration des Theaters oft acht und mehre Tage von einer Aufführung zur andern verfliessen. Hr. Boyeldieu hat, wie man behauptet, vor der ersten Aufführung dieses Stücks geäussert, er habe eine Musik verfertigt, die gehört werden sollte, so lange eine französische komische Oper existire. Hätte es mit dieser Behauptung des Componisten seine Richtigkeit; so müsste das Ende des Theaters Feydeau vor der Thür seyn.

— Ohne allen Widerspruch ist Hr. Alexander Boucher, der in diesem Augenblicke den Styl des dreyblätterichen Violinisten-Kleeblatts (vier Blätter hat es nicht) ausmacht, wenn es auf charakter- und künstlerische Bizarrerie ankommt, der genialste Musiker, den es in Europa geben möchte. Ich will davon einige Beweise anführen. Als er vor einigen Jahren aus Spanien zurückkehrte, wo er erster Violinist des Königs gewesen war, fragten die Journale an, ob er noch immer, wie vordem, seinem Namensvetter gliche, das heisst, auf seinem Instrumente wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben in's Ohr und in's Herz der Zuhörer zu schleichen? Hr. Boucher beantwortete diese Frage damit, dass er in einem recht langen Journal-Artikel feyerlich versprach, er wolle zeigen, dass er nicht allein der Alexander, sondern auch der Socrates der Geiger sey. Von Stund' an ward Hr. Boucher, wo er sich blicken liess, Socrates genannt. Dennoch verbrämte er, trotz des von ihm geleisteten Versprechens, im nächsten Concerte Note für Note zu spielen, ein Rhode'sches Concert dermassen, dass es selbst diejenigen, die es auswendig wussten, nicht wieder erkannten. Seitdem hat sich Hr. Alex. Boucher im vergangenen heissen Sommer dadurch ausgezeichnet, dass er an allen öffentlichen Orten einen Fächer mit sich geführt, um sich Kühlung zuzuwehen. Dieser Umstand hatte seine Freunde etwas besorgt um ihn gemacht, und mehre Journale waren gar so weit gegangen, seinen Tod anzukündigen. Er hat sich aber bis auf den heutigen Tag noch sehr wohl befunden, wenigstens bis zum Abende des Garcia'schen Concerts, wo allerdings wieder bey allen denen, die die Bemerkung, er wolle das Viotti'sche Concert *textuellement* vortragen, auf den Anschlagezetteln gelesen hatten, einige Besorgniss um ihn entstanden war. Da mir dies Viotti'sche Concert nicht genau bekannt ist; so kann ich nicht sagen, in wiefern Hr. Boucher sich selbst, oder den Componisten des Concerts wiedergegeben hat: nur so viel ist mir bekannt, dass man andere spielen und dennoch den Kennern gefallen kann. Ich muss noch nachholen, dass, Hrn. Boucher's Aussage zu Folge, es obenfalls Hr. Boucher ist, der bey seiner Ueberfahrt nach England in Dover ein neuer Orpheus geworden und die dortigen Douanen-Cerberi durch sein Spiel vermogt hat, ihm ein Dutzend Violinen, die jene für eine gute Prise erklärten, zurückzugeben. Es trägt sich nichts neues zu unter der Sonne! Damit muss sich Hr. Boucher trösten, wenn ähnliche Begebenheiten, wie man sagt, schon manchen Dutzenden anderer Musiker vor ihm begegnet seyn möchten.

— Ich habe vor einigen Tagen in der königlichen Kapelle ein *Te Deum*, ein *Gratias* und ein *Credo* von Lesüeur gehört, die von so wahrhaft ergötzender und erhebender Schönheit sind, dass ich noch in diesem Augenblick mit Freude daran denke. Kraft mit Einfachheit und Melodie vereinigt, giebt das, dünkt mich, was man ein

ganen herausgehen. Er wird sehr bald unterscheiden, ob die Stimme gleich oder ungleich ist? ob die Tiefe schwächere Intonation hat, als die Höhe? ob die Höhe klar und rein, oder falsch und kreischend, ob die Tiefe matt und dumpf oder laut und kraftvoll ist? und was der Bemerkungen noch mehrere sind, die hier um der Kürze willen nicht alle angeführt werden, und die sich ein tüchtiger Lehrer oder eine tüchtige Lehrerinn im Singen leichtlich hinzudenken wird. Vorzüglich wird solch eine unbefangene Prüfung lehren, ob man in einem gegebenen Fall einen Sopran oder *Alt* vor sich habe? Die Natur hat letzterm selbst die Gränzlinie gezogen, innerhalb welcher er sich zu halten hat, und die Enge derselben deutlich genug bezeichnet. Weiter und ausgedehnter ist diese Gränzlinie beym Sopran, wovon unten das weitere. Hier genügt es nur, zum Behufe der Stimmprüfung die Anmerkung zu machen, dafs es nöthig sey, diese Gränzlinien und ihre Endpunkte genau zu kennen, um nicht Gefahr zu laufen, eine Stimme zu etwas machen zu wollen, wozu sie nicht von Natur bestimmt ist *).

Verkehrte Gewöhnung und Behandlung der Singstimme ist aber nicht der einzige Fehler, der aus einer vernachlässigten Stimmprüfung entsteht, sondern es entspringt oft hieraus ein Nachtheil, der sich nicht allein auf den Gesang, sondern auch auf die Gesundheit der Brust überhaupt erstrekt. Unten, wo ich von den Krankheiten und Gebrechen der Singstimme und Singorgane zu reden habe, werde ich mich über diese Materie noch etwas weiter ausbreiten. Hier genügt es an der bloßen Erwähnung.

Stufenweise Fortschreitung vom leichten zum schweren, vom schwerern zum schwerern ist allgemeine Regel beym Lehren und Erlernen aller Künste und Wissenschaften. Sollte wohl die Singkunst sich einer Exemtion von diesem allgemeinen Gesetze zu erfreuen haben? Wenn man auf den Schlendrian der gewöhnlichen Singmeister und Meisterinnen Achtung giebt, sollte man beynahe verleitet werden, dies zu glauben. Allein die gesunde Vernunft empört sich zu sehr wider diese Art von musikalischem Scharlatanismus, als dafs ein Biedermann nicht mit Nein! auf diese Frage zu antworten verpflichtet wäre. Der Trofs von Singemeistern und Meisterinnen gleichet einem Architekten, welcher verputzen, verblenden und dekoriren will, ehe das Mauerwerk seine gehörige Consistenz und Trockenheit erlangt hat, und der es seiner Eilfertigkeit zuzuschreiben hat, wenn seine Verputzarbeit in kurzem wieder abfällt. So suchen dergleichen musikalische Salbader und Salbaderinnen mit ihren Eleven innerhalb weniger Monate zu glänzen, indem sie dieselbe in öffentlichen Konzerten eine Bravourarie um die andere herausgurgeln und trillern lassen, ehe noch die Stimme Festigkeit im Markiren der Tonintervalle, Reinheit und Abgeschliffenheit in der Intonation, und Beugsamkeit genug im vorgeschriebenen Ausdrucke hat. Dafs wahre Musikkenner hierdurch gepeinigt und in Verlegenheit gesezt werden, Dinge zu loben, die kein Lob verdienen, das wäre noch der geringste Schaden, welcher aus dieser Methode, die Singstimme zu behandeln, oder vielmehr zu mishandeln, entspringt. Nein! das gröfste Uebel widerfährt der so forcirten und falsch in der Kultur geleiteten Stimme selbst. Mit unsäglicher Mühe werden dergleichen musikalische Stumpereien gelernt und memorirt, und nur allzuleicht wieder vergessen. Die Stimme gewöhnt sich an ein gewisses Schwankendes im Vortrage, das Ohr nimmt die unselige Fertigkeit an, nicht auf die

*) [illegible] hat in seinen: *Elémens de Musique théorique et pratique* die Gränzen der verschiedenen Arten von Singstimme sehr genau abgesteckt. Er theilt die gesammte Tonleiter des Gesanges in sechs Abtheilungen, [illegible] andern um an [illegible] Octaven unterschieden ist. Den Bafs nennt er niedrigen Tenor und [illegible] Contrebasse, dann läfst er den eigentlichen Tenor folgen, sodann den Alt, worunter er den [illegible] verwacht, [illegible] den Alt, dem er den Namen des niedrigsten Diskants giebt, auf diesen den [illegible] diskant, oder mezzo soprano der Italiener, und endlich den hohen Diskant. S. das. S. 102. d. Verf.

schönes Kunstwerk nennt, und nur solche Werke sind eigentliche Kunstwerke. Wer den Kirchencomponisten Lesueur nach seinen dramatischen Arbeiten beurtheilen wollte, würde sehr irren. Freylich werden diejenigen Rigoristen, die da der Meynung seyn dürften, dass man an einem wahren Kirchenstücke, mit Verzichtleistung auf jegliche Melodie, die contrapunctualische Zusammenfügung der Noten gerade so verspüren müsse, wie an einem Skelette, dem das Fleisch abgestreift ist, das Knochensystem, Lesueur's Messen schwerlich Geschmack abgewinnen. Niemand wird mich hierbey so falsch verstehen wollen, als sey ich der Meynung, es müsse in der Kirche Trallirumtarum gehört werden. Uebrigens kann ich nicht bergen, dass der frische, glänzende und kräftige Kirchenstyl, der in den Messen Lesueur's und Cherubini's vorhanden ist, mir einen ganz eignen Ursprung zu haben scheint. Wie, sollte vielleicht Buonaparte, dessen Abneigung gegen die blos materiell klingenden französischen Noten-Psalmodien unüberwindlich war, die Ursache dieser Umgestaltung seiner Kirchenmusik gewesen seyn, sollte sein Beyfall Lesueur und Cherubini bewogen haben, ihren Styl so umzuändern, wie wir ihn jetzt erblicken? Dabey ist noch das merkwürdig, dass Cherubini das obenangenannte Requiem erst seit des Königs Rückkehr componirt hat.

— Die Sage verschiebt die Wiedereröffnung des italienischen Theaters immer weiter hinaus: jetzt wird sie auf den funfzehnten Januar angegeben. Man spricht vom Engagement der Mad. Mainvielle-Fodor. Auch heisst es jetzt, die Direction dieses Theaters werde nicht mit der grossen Oper vereinigt, sondern von Pär geführt werden. Man hat, wie gesagt wird, mit den *Traine deluse* von Cimarosa beginnen wollen; jetzt werden die *Fuoruscriti* von Pär als die erste Vorstellung genannt. Der bekannte Bolaffi, der Mad. Catalani auf ihrer ersten Reise nach Deutschland begleitete und dann auf eine kurze Zeit in Hanover angestellt war, ist, wie es heisst, zum Theaterdichter ernannt.

— Mit der Wiedereinstudirung des *Tarar* von Salieri auf dem grossen Operntheater, die ich schon im vorigen Monate gemeldet habe, hat es seine Richtigkeit. Die Sage geht sogar, der achtundsechzigjährige Componist wolle eine Reise nach Paris machen, um die Oper selbst zu dirigiren. Das nenne ich einen Enthusiasmus für Künstlerruhm bey so hohen Jahren!

— In einem Privatcirkel habe ich neulich eine französische und eine italienische Dame, beyde neben einander und zwar mehr als mittelmässig, singen hören. Es ist mir hier deutlich geworden, dass sich in Betreff des Gehörs eine italienische Stimme zu einer französischen etwa verhalten dürfte, wie im Betreff des Geschmacks der Honig zum Essig. Es soll dieser Vergleich durchaus kein Spott seyn: wer weiss nicht, dass es Individuen giebt, die der Honig zuekelt und die den Essig für ein sehr angenehmes Erfrischungsmittel halten?

— Die Aufführung der von mir schon mehrmals erwähnten Oper: *Les Courses de Newmarket*, Musik von Hrn. Stuntz aus München und Text von Jouy, dem Verfasser des *Hermite de la Chaussée d' Antin* etc. etc., scheint abermals verschoben zu seyn. Denn man nennt als das nächste neueste Stück auf dem Theater Feydeau *les Aveux indiscrets*, deren Musik, wie es heisst, abermals von einem jungen Manne ist.

— Indem ich dieses absenden will, erfahre ich, dass der Director der italienischen Oper zu London Garcia seines Engagements nicht entlassen will und dass dieser daher schleunig genöthigt worden ist, dahin abzureisen. Das italienische Theater zu Paris würde also, selbst wenn bereits alle übrigen Schwierigkeiten zu dessen Wiedereröffnung beseitigt wären, abermals von seinem alten Schicksale verfolgt: es hätte keinen ersten Tenoristen. Wenn von der dreyjährigen Existenz dieses Theaters unter Mad. Catalani ein Jahr abgezogen wird, wo während sechs Monaten Crivelli und während eben so langer Zeit Garcia engagirt waren, so hat sich dasselbe die ganzen übrigen zwey Jahre hindurch ohne ersten Tenoristen zu behelfen gewusst.

G. L. P. Stuvers.

Kurze Anzeige.

Walzes pour le Pianoforte par C. F. Ebers. Oeuvr. 46. *Leipzig*, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Die sechs langsamen Walzer sind sehr gewöhnlich und ohne inneres Leben: die sechs geschwinden aber besser; und die sechs schottischen Tänze flink und recht hübsch. Eine Menuet, eine Polonoise und eine Quadrille sind angehangen: von diesen möchte die letzte am besten gerathen seyn. Alles ist leicht auszuführen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. **№. 3.** 1819.

Recension.

Harmonie. Erklärung dieser Idee in drey Büchern und Anwendung derselben in allen Beziehungen, von M. A. Gebhard etc.

(Beschluss aus der 2ten Nummer.)

VII. und *VIII.* Hier werden folgende Verhältnisse abgeleitet: 1) das Verhältniss der reinen Quinte (welches der Verfasser *Contraunanz* nennt), 2) das Verhältniss der reinen Quarte (*Diasonanz*), 3) das Verhältniss der grossen Terz (*Concordanz*), 4) das Verhältniss der kleinen Terz (*Chromatisonanz*). (Die Ableitung dieser Verhältnisse beruhet darauf, dass der Verfasser die dazu gehörigen Töne in seiner Tonleiter von C zu $\overline{c}$ vorfindet, und dies wieder darauf, dass er auf seinem Globus die Mittagslinie C c $\overline{c}$ in 24 gleiche Theile theilt und hierdurch die in zwey Octaven enthaltenen 24 halben Töne vorstellen lässt. Allein, abgesehen davon, dass diese halben Töne bekannter Weise nicht gleich sind, und also nicht durch gleiche Theile einer Linie angedeutet werden können; so muss man doch fragen: warum der Verfasser seine Mittagslinie gerade in 24 gleiche Theile getheilt habe? Warum nicht in 25 oder 26? Die Anzahl der Theilungspunkte, sagt der Verfasser, S. 35, muss ungerade seyn. Gut! Aber warum denn nicht in 22 oder 26 Theile? Darauf giebt der Verfasser keine Antwort und kann sie nicht geben. Denn dass die Bezeichnung der musikalische Globus) gerade so und nicht anders eingerichtet seyn müsse, würde sich erst aus der Natur der Töne selbst und ihrer Verhältnisse erkennen lassen. Der Verfasser aber will umgekehrt diese aus jener herleiten. Oder ist es etwa von selbst klar, dass von C bis $\overline{c}$ gerade 24 Tonstufen seyn müssen? Nun, dann würde es auch des musikalischen Globus nicht bedürfen. Man brauchte den Lehrling nur vor ein Tonwerkzeug mit Tasten zu stellen; so würde er alles vor sich sehen.

IX. Hier sucht der Verfasser nun zwar zu beweisen: *„die hörbaren Tongrade verhalten sich jederzeit, wie die sichtbaren Intervallenmaasse.“* Aber das vorher Gesagte wird dadurch nicht aufgehoben. Der Verfasser führt an:

„Von c bis cis sind 2 Tongrade und 1 Intervall;
- c - d - 5 — - 2 —
also 2 — 5 = 1 — 2.“

Allein offenbar werden hier nicht die Tongrade selbst mit den sichtbaren Abständen, sondern nur die *Anzahl* der ersteren mit der *Anzahl* der letzteren verglichen, und noch dazu blos arithmetisch, wie man es nennt; wovon aber bey diesem Satze in der Tonwissenschaft bekanntlich gar nicht die Rede ist. In dem zweyten Buche (S. 58) stellt der Verfasser den vorliegenden Satz als ein *Axiom* auf; was vollends gar nicht eingeräumt werden kann.

X. Urtheil des Verfassers über die bekannte Art, die Töne nach Saitenlängen zu berechnen.

XI. und *XII.* Ableitung der harten (oder festen, wie der Verf. sagt) und der weichen Tonleiter. Beyde, so heisst es S. 59, *„haben ihren Grund* in den Hauptaccorden des Centraltones.“ (Wie können aber die Tonleitern, also die einzelnen Töne, worans sie bestehen, ihren Grund in Accorden haben, da jeder Accord erst durch einzelne Töne möglich wird? Wie kann das Einfache aus dem Zusammengesetzten, der Wasserstoff aus dem Wasser entstehen? — Es ist aber diese Behauptung gerade die Hauptsache in des Verfassers Lehre von der Tonkunst. Denn, wenn sie sich vertheidigen liesse, so würde gerade sie

darthun, dass die Werke der Tonkunst zuletzt auf Harmonie beruhen. Darauf also, dass dies nachgewiesen werde, musste die Hauptabsicht des Verfassers gerichtet seyn, zu deren Erreichung er sonst weiter nichts beygebracht hat. Denn die *Harmonie* als das *Princip* aller Tonwerke darzustellen, ist gerade der wesentliche Zweck. — Nur freylich ändert sich die Ansicht, wenn man mit dem Begriffe eines Princip's schwankt; und bald den ersten Grund, bald den letzten Zweck von etwas darunter verstehet. Mir scheint dies geschehen zu seyn; denn im zweyten Buche, S. 1 heisst es: „*Harmonie* ist der *Endzweck* aller Musik, das oberste *Princip* etc."

XIII. und *XIV.* handeln noch von der Fortschreitung und

XV. von der Notenschrift.

Die vorstehenden Bemerkungen werden mich rechtfertigen, wenn ich erkläre, dass ich das „neue Central-Tongrad-System" nicht für begründet anerkennen kann. Und selbst, wenn es begründet wäre; so würde doch weder die Wissenschaft der Töne und ihrer Verhältnisse, noch die anschauliche Darstellung derselben dadurch etwas gewinnen. Die Wissenschaft nicht; denn die Lehre vom Bezeichneten kann nicht auf die Zeichen gegründet werden. Die Darstellung nicht; denn diejenige, welche der „musikalische Globus" giebt, ist, dem Obigen zufolge, nicht einmal richtig; geschweige denn eben so klar und unverwickelt, als diejenige, welche wir durch unsern Notenplan schon haben.

Zweytes Buch. Harmonie in der Zeit und Zeitgeschichte. Versuch einer Chronomatheia und Chronometrie, oder sinnlich anschauliche Darstellung der reinen Zeit durch den reinen Ton, Berechnung und Bemessung derselben. (Mit der Einleitung 79 Seiten.)

Dieses zweyte Buch scheint mir noch weniger befriedigend zu seyn, als das erste. Die Hauptgedanken lassen sich auf diese zurückführen:

Die Zeit ist eine „stetige, unausgedehnt-gradhaltige, verwesende (immer im Werden und Vergehen befindliche) Grösse. Dasselbe gilt (dem ersten Buche zufolge) auch von dem reinen Tone. Daher ist der reine Ton „das adäquateste Symbol der reinen Zeit," und ein Tonwerk ist ein Sinnbild eines Zeitabschnittes, eine „reine Zeitgeschichte," gleichsam die Form einer Zeitgeschichte. In einem Tonwerke aber, also, in einem Inbegriffe verschiedener Grade des reinen Tones, müssen diese Grade gehörig gemessen und berechnet werden (weil widrigenfalls keine Harmonie entstehen würde). Folglich, da der reine Ton ein vollkommenes Sinnbild der reinen Zeit ist: und also durch seine Messung und Berechnung in den Tonwerken die Messung und Berechnung der reinen Zeit anschaulich gemacht werden muss: so ist hierdurch Chronometrie nicht blos möglich, sondern durch unsere Tonwerke auch wirklich gegeben (S. 53).

Alles Uebrige, was dieses Buch enthält, sind theils Ausführungen der angegebenen Hauptgedanken, theils Sätze aus der Tonkunde, die in das erste Buch gehört hätten, theils endlich Wiederholungen aus dem ersten Buche, welche der Verfasser (S. 59) damit entschuldigt, dass er nichts schnlicher wünsche, als richtig verstanden zu werden."

Mit Uebergehung des Einzelnen in diesem zweyten Buche, was ich nicht unterschreiben könnte, erlaube ich mir nur folgende allgemeine Bemerkung. Es ist durchaus nicht klar bestimmt worden, worauf es aber doch hauptsächlich ankam, was ein *Grad der Zeit* seyn solle. Denn 1) nach vielen Stellen zu urtheilen, ist ein *Grad der Zeit* nichts anderes, als ein sogenannter *Augenblick*, wenn man hierunter einen einfachen Theil der Zeit sich denkt. Denn z. B. S. 3 wird gesagt: „ein *Grad* ist diejenige intensive, unausgedehnte Grösse, die nur als eine Einheit betrachtet werden kann." Und S. 51 heisst es: „Ein *jeder Grad* — hat nicht mehr Zeit seiner Gegenwart, als einen *Augenblick*." Auch lässt sich blos von einem einfachen, untheilbaren Theile der Zeit sagen, dass er *nur* als Einheit betrachtet werden könne. Denn was theilbar ist, das kann auch als ein Inbegriff von Theilen, also als Vielheit betrachtet werden. 2) Nach andern Aeusserungen zu schliessen, ist ein *Grad der Zeit* nicht der Augenblick selbst, sondern eine gewisse Bestimmung desselben, nämlich eine gewisse, ich weiss selbst nicht welche, Weite desselben, wodurch er eine gewisse Anzahl von Dingen in sich aufnehmen kann. Denn z. B. S. 3 stehet: „die Gleichzeitigkeit, das Zugleichseyn des mannigfaltigen Verschiedenen, die Vereinbarung desselben — *in Einem* und dem nämlichen Augenblicke ist unmöglich, wenn die Zeit keine *gradhaltige* Grösse ist, die *in dem Einen* gegenwärtigen *Augenblicke* verschiedene *Stellen* für das verschiedene Mannigfaltige hat." Endlich könnte man 3) versucht werden, zu glauben, der Verfasser verstehe unter einem *Grade der Zeit*

eine gewisse, bestimmte Geschwindigkeit, womit die Zeit verfliesst. Denn so sagt er z. B. S. 30: „Der Zeitlauf hat einen Grad der Schnelligkeit —“ und: „der Stammgrad der Schnelligkeit des Zeitlaufes ist immer der Centralgrad, ohne welchen nie eine Gradvergleichung, ein *Gradverhältniss* seyn kann. — Es bleibt *also*, dass die Zeit eine unausgedehnte *gradhaltige* Grösse ist.“

Man mag nun aber zum Grunde legen, welchen von diesen Begriffen man will; so siehet man sich damit immer in Widersprüche verwickelt. Denn, will man 1) unter einem Grade der Zeit eine gewisse, bestimmte Geschwindigkeit ihres Verfliessens verstehen; so widerspricht diesem, dass es (z. B. nach S. 5 und 31) verschiedene höhere und niedrigere Grade der Zeit geben soll. Denn verschiedene Geschwindigkeiten der Zeit finden nicht Statt. Wenn dem Einen die Zeit lang wird, während sie dem Andern schnell vergehet; so ist das ein allbekannter, blos subjectiver Schein. Ja, es ist nicht einmal zulässig, der Zeit selbst überhaupt irgend eine Geschwindigkeit beyzulegen, indem alle Geschwindigkeit erst durch die Zeit möglich gemacht und bestimmt wird. Will man 2) den zweyten der vorher angeführten Begriffe zum Grunde legen; so widerspricht zuvörderst der nämliche Umstand, dass es höhere und niedrigere Grade geben soll. Denn kein Augenblick hat mehr oder weniger Stellen für Gegenstände, fasset mehr oder weniger Dinge, als der andere; in jedem können so viel oder so wenig Dinge wirklich seyn, als man will. Ueberdem würde alsdann zwischen den Graden des reinen Tones (der Höhe und Tiefe des Tones) und den Graden der Zeit, welche doch durch jene versinnbildet werden sollen, gar keine Aehnlichkeit seyn. Denn wie könnte man wol sagen, dass der höhere Ton, als Sinnbild, also für die Anschauung, mehr Stellen für Gegenstände enthalte, als der tiefere? Soll endlich 3) ein Grad der Zeit ein Augenblick seyn, so sind auch alsdann höhere und niedrigere Grade undenkbar; und noch klärer widerspricht der Umstand, dass verschiedene Grade, z. B. nach S. 31, sollen zugleich gegenwärtig seyn können. Denn verschiedene Augenblicke, welche zugleich gegenwärtig wären, sind augenscheinlich etwas Ungereimtes.

Wie mag nun aber, wenn die Zeit eine *gradhaltige* Grösse ist, Zeitmessung und Zeitberechnung gegeben werden, wo nicht fest stehet, was in *Grad der Zeit* sey?

Aber, hiervon auch ganz abgesehen, so scheint es mir an sich unmöglich zu seyn, Messung und Berechnung der Zeit auf Messung und Berechnung des reinen Tones zu gründen, oder durch diese auch nur anschaulich zu machen. Es ist keine andere Grösse der Zeit denkbar, als Dauer (quantitas protensiva). Wenn also die Zeit durch den Ton gemessen, oder auch nur Zeitmessung durch Tonmessung anschaulich werden sollte — welches letztere doch nur möglich wäre, sofern die Töne als quanta protensiva gemessen würden — so müsste es einen Ton von bestimmter und bekannter *Dauer* geben. Denn dass das Maass mit der zu messenden Grösse gleichartig seyn muss, darf ich kaum erst erwähnen. Einen solchen Ton aber giebt es nicht, und es haben eben darum die Gottfried *Weber* ihre Chronometer und die *Mälzel*, oder vielmehr *Winkel*, ihre Metronome erdacht und den ausübenden Tonkünstern zur Bestimmung der Dauer der Töne empfohlen. Und, wenn es auch einen solchen Ton gäbe; so würde er doch nicht als Ton, als Hörbares, sondern nur seine Dauer würde eigentlich das Maass der Zeit seyn. Folglich würde die Zeit doch immer nur durch Zeit gemessen werden, und der Ton, als solcher, nicht das Geringste dazu beytragen, die Zeitmessung auch nur anschaulich zu machen.

Drittes Buch. Harmonie in der Philosophie. Versuch, die Idee *Harmonie* als Princip und Zweck aller Philosophie geltend zu machen. (90 Seiten.)

Den Hauptinhalt dieses Buches würde ich, in meiner Sprache so darstellen:

Harmonie heisst sowol Uebereinstimmung des Mannigfaltigen unter sich, dass es sich nicht widerstreitet, als auch Zusammenstimmung desselben zu einem Dritten, dass es zusammen dieses Dritte begründet; wie etwa mehre Mittel zu einem Zweck zusammenstimmen, sofern jedes zur Erreichung dieses Zwecks beyträgt. (S. 1).

Auf Harmonie aber beruhet

1) die Wahrheit aller Erkenntniss. Denn Wahrheit ist nichts anderes, als Harmonie (S. 34); Uebereinstimmung einer Vorstellung mit sich selbst, mit ihrem Gegenstande, mit andern Vorstellungen und Zusammenstimmung mit andern zu einem Ganzen, sey dieses eine ganze Wissenschaft oder eine einzelne Erkenntniss.

Eben so beruhet auf Harmonie

2) die sittliche Vollkommenheit. Der Mensch soll übereinstimmen mit sich selbst, mit Anderen

und mit Gott. Mit sich selbst, indem er sich selbst, besonders seine Sinnlichkeit mit seiner Vernunft in Einklang bringt; mit Anderen, indem er sie mit Liebe umfasst, und nicht der Selbstsucht fröhnt, die mit Anderen beständig in Widerstreit geräth; mit Gott, indem er seine Gesinnung, wie sein Thun und Lassen, dem heiligen Willen Gottes gemäss einrichtet. (Vergl. S. 83).

Die Philosophie soll nun

1) selber auf Harmonie beruhen, indem sie widrigenfalls keine Wahrheit haben könnte. Harmonie soll also ihr Princip seyn. Sodann soll sie

2) Harmonie in allen übrigen Erkenntnissen, vor allen Dingen aber die sittliche Harmonie befördern. Das ist ihr Zweck. —

Bey diesen allgemeineren Betrachtungen ist der Hr. Verfasser mehr in seinem Felde, als in dem ersten und zweyten Buche; von welchen übrigens dieses dritte an sich selbst ganz unabhängig ist, so dass es vollkommen bestehen könnte, wenn jene auch fallen müssten. Der Hauptgedanke ist freylich nicht neu, weswegen ich auch auf keine Beurtheilung desselben eingehe. Aber in der Ausführung finden sich viele scharfsinnige, zum Theil auch nur beyläufig angebrachte, Erörterungen, die ich mit vielem Vergnügen gelesen habe.

Nachrichten.

Kurze Uebersicht der seit verwichenem Sommer in Italien gegebenen Opern (zum Theil aus öffentlichen Blättern entlehnt).

Mayland. Während man im July im grossen Theater Schauspiele aufführte, gab man auf dem Teatro Rè zwey ältere ernsthafte Opern: *Otello* von Rossini und *I Cherusci* von Pavesi. Beyde fanden zwar keine glänzende Aufnahme, doch erfreute sich der *Otello* eines grössern Beyfalls, und das mit Recht. Rossini hat in dieser tragischen Oper, die wahrscheinlich für immer eine seiner besten bleiben wird, gezeigt, was er zu leisten im Stande wäre, wenn er nur wollte. Schade, dass sie nebst so vielen schönen, mitunter gut gearbeiteten und richtig gedachten Stücken, auch Buffonaden, grammatikalische Sünden, unrichtige Declamation aufzuweisen hat. — Otello wurde von Hrn. Bolognesi, einem Bergamasker Tenoristen und die Desdemona von der Prima Donna Brida ziemlich gut gegeben.

In der Scala wurde die Stagione teatrale dell' autunno, wie gewöhnlich, den funften August eröffnet. Man gab eine eigens dazu von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz componirte Oper: *Il finto Stanislao* betitelt, die aber keine gute Aufnahme fand. Aehnliches Schicksal hatte die ältere Rossini'sche Oper, *Torwaldo e Dorliska*, meist ein Potpourri aus seinen andern Opern. Die dritte Herbstoper hiess: *il Barone Dolsheim*, nach Pigault-le Brun's Roman, le Baron de Falsheim, vom Dichter Romani bearbeitet, wozu Hr. Pacini, Sohn des bekannten Buffo dieses Namens, eine neue Musik schrieb. Gedicht und Musik gefielen im Allgemeinen, und man kann dem 22jährigen Pacini, der schon über ein Dutzend Opern und Farsen geschrieben, einiges musikalische Talent nicht absprechen; vielleicht wurde er sich in Deutschland zum wahren Compositeur bilden. Hr. Remorini bewährte sich abermals als trefflichen Bassisten in der Rolle Friedrichs des Grossen; freylich sang er nicht als *König*, welches jedoch nicht *seine* Schuld ist. Unbegreiflich ist es aber, wie Hr. Pacini für diese Rolle einen *solchen* Gesang schreiben konnte. Die Prima Donna Camporesi erwarb sich in dieser Oper mit ihrem trefflichen Gesang vielen Beyfall. Der Tenorist Rubini, welcher schon in der vorhergehenden Oper Hrn. Sirletti, der ganz und gar nicht gefiel, ersetzte, ist überhaupt ein guter Sänger, hat aber eine für unser grosses Theater zu schwache Stimme. Der Bassist Ambrosi wurde unstreitig mehr gefallen, wenn er seine gute Stimme besser zu gebrauchen verstunde. Der Buffo Pacini, Vater des Componisten dieser Oper, hat sich diesmal, wie immer, als trefflichen Schauspieler gezeigt. In dieser Stagione betrat auch zum ersten Male unser grosses Theater die noch sehr junge Tochter des Hrn. Balletmeisters Gioja, die ich Ihnen aber mehr als gute Schauspielerin anrühmen kann, denn ihre Altstimme ist wenigstens bis jetzt nicht die beste. Zur vierten Oper gab man endlich vergangene Woche Cimarosa's *Trame deluse*, die in ganzen (das Quintett im ersten Act abgerechnet) wenig gefiel. Hiesige Journale berichteten die Sache ganz anders und erhuben diese Oper zu Himmel. Die Mayländer Zeitung beklagte ich unter andern, dass man zu derselben die Overture aus Cimarosa's *Orazj e Curiazj* nahm, wel-

che Oper, wie sie sagt, *eine der ernsthaftesten* und die *Trama deluse* eine opera buffa wäre. Da es übrigens dieser Oper nicht an schönem, einfachen Gesang mangelt, so nahm sich auch zuweilen die Stimme der Dem. Gioja besser aus, und dieselbe Zeitung hatte ganz Recht, wenn sie sagte, dass, wenn die heutigen Meister für sie nicht zu schreiben verstehen, so that dies Cimarosa für sie vor 30 Jahren. Zu wünschen wäre es ein für alle Mal, dass man bey uns öfters gute alte italienische Opern gebe, damit ein wahrer Abscheu für den heutigen entwürdigten Gesang entstünde.

Verwichenen Sommer befanden sich hier die bekannten Wiener Tonkunstler, Mayseder, Böhm und Pixis (der Klavierspieler). Beyde letztere gaben im hiesigen Redoutensaale ein Concert mit vielem Beyfalle und fanden reichliche Einnahme. Der hoffnungsvolle Sohn des Hrn. Rolla spielte in demselben mit Hrn. Böhm ein Kreuzer'sches Doppel-Violinconcert.

Neapel. Im Theater St. Carlo gab man unter andern älteren Opern Spontini's *Vestalin*, abermals mit vielem Beyfalle, sodann *Trajano* von Hrn. Tritta (vermuthlich neu), welchem man viele Kenntnisse, aber wenig Phantasie zugesteht. Diese Oper soll keinen Effect gemacht haben. In der neuen Opera seria *Berenice*, vom Ritter Carafa, lobt man mehre gut gelungene Stücke. In der von Hrn. Generali in Barcellona componirten, für Neapel aber neuen, Opera seria *Elmzio* erhielt endlich die Malanotte vielen Beyfall; die Musik der Oper gefiel ebenfalls. Da die brave Altsängerin Pisaroni gleich bey ihrer Ankunft allhier krank wurde, so gab man letzthin einstweilen wieder die ältere Oper *Gabriella* von Hrn. Carafa, worin die Colbrand abermals sehr gefiel. Nun ist die Pisaroni wieder hergestellt, und sie wird ehestens in Mayr's *Lodoiska* auftreten. Rossini, welcher verwichenen Sommer in seinem Geburtsorte Pesaro an einer gefährlichen Halsentzündung darnieder lag, ist vollkommen genesen, und befindet sich gegenwärtig in dieser Hauptstadt, wo er endlich nach einer langen Pause wieder zwey neue Opern componirt; wahrscheinlich wurde eine hiervon, während ich dieses schreibe, schon gegeben. Im Teatro Fondi hat seine *Cenerentola* kein Glück gemacht. Die neue Oper *Ernestina e Giannone*, von einem gewissen Roll, Pensionisten der königl. französischen Akademie, machte fiasco.

Rom. Die neue Oper, *Enrico IV. al passo della Marna*, von Hrn. Fioravanti, gefiel, und in ihr die Prima Donna Liparini, der Tenorist Rubini, nebst den beyden Buffo's Pellegrini und Parlamagni. Rossini's *Cenerentola* fand, ungeachtet seiner starken Gegenpartey, in dieser Hauptstadt keine üble Aufnahme.

Florenz. In den verschiedenen Theatern dieser Stadt wurden folgende Opern gegeben: Winter's *Opferfest* machte einen grossen fiasco, der sehr schlechten Aufführung wegen. — Paisiello's *Molinara* und die *Clotilde* von Coccia gefielen. — *Amore e Parmi* und *la gioventù d'Enrico quinto*, beyde Opern von Hrn. Mosca, gefielen blos der Sänger wegen; in ersterer wird die Casotti, in letzterer die Cantarelli, ungeachtet des kleinen Umfangs ihrer Stimme, gelobt. — *I Traci amanti* von Cimarosa, in welcher Oper viele fremde Stücke eingelegt wurden, gefielen erst nach einigen Vorstellungen. — Rossini's *Gazza ladra* soll gar nicht gefallen haben. — In der Pavesi'schen Oper *I Cherusci* zeichnete sich die Bettina Pinotti als musico aus. — Mozart's *Zauberflöte* wurde hier auf einem kleinen Theater so elend gegeben, dass das Ganze zur Parodie wurde, und man über den Meister und seine Oper bäuerlich schimpfte. Der Chor: *„Es klinget so herrlich* etc. soll das einzige Stück gewesen seyn, welches gefiel. Wie ich höre, sang die Königin der Nacht (welche hier zum ersten Male blos zwey Damen anstatt drey hatte) durchgehends um einen viertel Ton höher, als das Orchester.

Livorno. Hier gab man Rossini's und Paisiello's *Barbiere di Seviglia* hinter einander, und beyde gefielen. Die obengenannte Casotti, nebst dem Tenoristen Coppini und den beyden Buffo's Pacci und Lombardi werden gelobt. Die Oper *l'Amor e l'armi* von Mosca wurde kalt aufgenommen.

Lucca. Rossini's *Cenerentola* gefiel, in ihr die Prima Donna De Begnis; seine *Gazza ladra* machte furore.

Turin. Weigel's *Rivale di se stesso* und Rossini's *Barbiere di Seviglia* gefielen hier ungemein, sehr wenig aber dieses letztern ältere Oper, *la pietra del paragone*. Die Prima Donna Boniui, aus dem Mayländer Conservatorium, erwarb sich vielen Beyfall.

Genua. Dem. Metzger, Hrn. von Winter's Schülerin, machte hier verwichenes Frühjahr furore, und wurde für nächsten Carneval aufs neue

engagirt. Schwerlich kann sich eine deutsche Sängerin rühmen, in Italien der Gegenstand so vieler Gedichte gewesen zu seyn, als Dem. Metager in Genua. Nach ihrer Abreise wurde hier Generali's *Pirrola nubile* und zwar mit unglücklichem Erfolge gegeben; darauf folgte die Farsa: *il finto sordo*, deren Erfolg mir unbekannt ist.

Triest. Vor kurzem gab man hier eine neue Oper von Hrn. Coccia, *Elena e Virginio* betitelt, worin die Marconi-Schönberger als musico auftrat und keine gute Aufnahme fand. Nach einigen soll sie dieselbe in den folgenden Vorstellungen jedoch wieder gefunden haben.

Venedig. Im Theater St. Benedetto gab man folgend Opern und Farsen: *Il lupo d'Osteada*, von einem gewissen Vaccai neu componirt, worin blos zwey Duetten im ersten Act gefielen, übrigens hatte der Meister Rossini abkopirt und seine Stücke mit einem langweiligen Lärm geendigt. Der *Arrighetto* von Coccia machte fiasco. Im *Don Papirio* von Guglielmi trat eine gewisse Gastaldi auf, die in Corfu Aufsehen machte und auch hier sehr gefiel. *Adelaide e Comingio*, eine vorigen Carneval für das Mayländer Theater Re von Hrn. Pacini componirte Oper, fand Beyfall. Die darauf gefolgte, von Hrn. Trento neu componirte, Farsa: *Quanti casi in un sol giorno, ossiano gli assassini*, machte fiasco. Rossini's *Otello* gefiel abermals, besonders der dritte Act. Die Festa und Hr. Tacchinardi hatten Beyfall.

Treviso. Die beyden älteren Rossini'schen Opern *Cenerentola* und *il Barbier di Seviglia* gefielen.

Padova. In Rossini's *Elisabetta* trat eine gewisse Angeloni zum ersten Male mit Beyfall auf. Die Bonini und der Tenorist Ronconi werden ebenfalls gelobt. Die neue Opera seria *Atala* von Hrn. Pacini soll nicht allgemein gefallen haben. Gegenwärtig giebt man hier Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall, worin die Prima Donna Pasta besonders angerühmt wird.

Verona. Rossini's *Gazza ladra* gefiel, wie auch die Prima Donna Amati, der Tenorist Bianchi und der Buffo Bassi.

Parma. Die Oper *il servo padrone* wurde blos zwey Mal gegeben, doch gefiel die schöne, ausdrucksvolle Stimme der Prima Donna Pellicia. In der Oper *la vedova scaltra* von Hrn. Capelletti gefielen mehre Stücke.

Bergamo. Die auf der hiesigen Messe gegebenen Opern waren: *I Cherusci* von Pavesi und *la Duchessa di Fersen* von Fioravanti, wovon blos die erste gefiel.

Brescia. Auf der hiesigen Messe gab man die ernsthaften Opern *Evellina* von Coccia und Rossini's *Elisabetta*, worin die Morandi und die Marconi-Schönberger sangen und blos erstere gefallen haben soll.

Modena. Hier wurde vor kurzem auf Kosten des Herzogs eine vom Hrn. Gandini neu componirte opera seria, *Ermina*, gegeben, worin mehre Stücke gelobt werden. Man sagt, I. k. H., die Frau Herzogin habe selbst das Buch der Oper verfasst, und die Aufführung habe gegen 20,000 Franken gekostet.

Bologna. In Rossini's *Ciro in Babilonia* sollen blos die eingelegten Stücke gefallen haben. Die Oper *I Cherusci* von Pavesi fanden eine gute Aufnahme. Hr. Ritter Sampieri, Castrat auf dem königl. Londner Hoftheater, gab hier eine musikalische Akademie, die aber so erbärmlich war, dass sie noch vor der Hälfte endigen musste.

Lugo. Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa*, wovon die Partitur einzig und allein Hr. Granara in Genua besitzt, wurde hier von einem andern Impresario mit den gestohlenen Singstimmen und von einem Sänger eigens hierzu gemachter Instrumentirung gegeben. Jene, welche die Original-Partitur gehört hatten, konnten unmöglich diesem Skandal beywohnen.

Vicenza. Die *Calnira* von Pavesi und Nicolini's *Carlo magno* gefielen. Der Castrat Velluti hatte vielen Beyfall. Die junge Pellegrini soll viel versprechen.

Bassano. Die neue Oper, *Amore e varità* vom Hrn. Tomasini gefiel: die Mombelli hatte vielen Beyfall.

München, im November 1818. Allerdings ist in Ihren Blättern in den Berichten über den Zustand unserer Musik eine grosse Lücke geblieben und so viele Kraftäusserung und ein so reges Streben zu Gründung eines festen Geschmacks, als

sich jetzt hier zeigen, sollten wol nicht unbemerkt für die übrige Musikwelt vorübergehen. Drey Theater sind in unserer Stadt für die Unterhaltung des kunstliebenden Publikums geöffnet und unterhalten es mit den mannigfaltigsten Vorstellungen, mit *Rochus Pumpernickel* und *Carlo Magno*, mit *Joseph* und *Otello* etc. Bey dem lebhaften Widerstreit der Ansichten und Meynungen, bey der laut sich aussprechenden Vorliebe für die eine oder die andere Sache ist es jedoch schwer, selbst unbefangen zu bleiben und weit schwerer noch, dafür anerkannt zu werden. Ungern gebe ich daher Ihrer Aufforderung nach — doch ich muss Ihre Gründe ehren und gebe ihr nach.

Um meine Berichte, wenn auch nur durch einen lockern Zusammenhang, an die Ihres frühern hiesigen Referenten anzuknüpfen, muss ich weit und bis auf die Zeit zurückgehen, wo die italienische Operngesellschaft (April 1817) wieder in unsere Stadt zurückkehrte. Während ihrer Abwesenheit in Wien wurden zwey italienische Opern, *Sofonisba* und die *Bachantin* in deutscher Sprache von unserm bekannten Theaterpersonale gegeben.

Erstere, nicht mehr mit Steinbecks Einrichtung, sondern mit durchgängiger Umarbeitung des gesprochenen Dialogs in Recitativ, machte viel Glück, welches sie vorzüglich dem herrlichen Gesang der nun verewigten Mad. Harlass verdankte; die zweyte, eines der letztern Werke des bekannten Generali, im Carneval von 1816 in Venedig aufgeführt, fand wenig Beyfall. Das Sujet hat viel Tragisches, die Musik viel Gefälliges, man glaubte mit dem gedruckten Operntextbuch in der Hand die Sache zu verstehen, sprach von verfehlten Charakteren, vom Contrast der Musik mit der Situation und dem Worte — es war nicht zu helfen. Nach zwey Vorstellungen wurde die an sich gedankenreiche Oper zurückgelegt. Gleiches Schicksal hatte die einige Monate früher gegebene französische Oper: *Die Bajaderen*. Sie fiel durch, ungeachtet nichts an äusserer prunkvoller Darstellung gespart worden war. Unter solchen Umständen trat die italienische Gesellschaft im May wieder auf. Aber Signora Borgondio, die beliebte Sängerin, war nicht mehr unter ihnen. So musste *Tancred*, der unser Publikum immer electrisirte, unterbleiben. Es trat eine Lauheit ein. Mehr als eine deutsche, wechselte nun die italienische Bühne mit Farsen, Dramen und der Opera buffa, deren Glück jedoch wenig ausgezeichnet war, ja, was man sehr zu bedauern Ursache hatte, *la Rosa bianca e rosa rossa* von Simon Mayer, so wie das ältere: *Matrimonio segreto* von Cimarosa, beyde in Italien als Meisterstücke anerkannt, konnten sich nicht halten. Compositionen, die Kenntniss bey dem Zuhörer voraussetzen, machen nicht immer das verdiente Glück. Auch konnte Signora Marchesi, ungeachtet ihres sehr lebendigen Spieles, die Erwartungen keineswegs befriedigen. *Tancred* war ihr verunglückter Schwanengesang: sie ging nach 3 Monaten mit ihrem Vater wieder in ihr Vaterland zurück. Noch waren Borgondio's schmelzende Töne nicht verklungen, und wenn gleich diese Künstlerin noch keineswegs auf gleicher Stufe mit einem Crescentini stand, wie ein Wiener Kunstrichter meynte, so war doch ein ernstes Streben, bey jeder Aufführung ein neuer Vorschritt, um dahin zu gelangen, nicht zu verkennen. Signora Valsovani immer sich gleich, immer gefällig und mit Kunst ersetzend, was etwa ihrer Individualität versagt seyn mochte, glänzte wieder allein: denn auch Signora Mosca trat, nach einem sechsmonatlichen Aufenthalte, wieder ab. Nun war es hohe Zeit, auf etwas Ernsteres zu denken. da Signora Dalmani, eine erfahrne Sängerin mit grossem Umfang der Stimme, die Bühne betrat. In kurzer Zeit wurden aufgeführt: *La Distruzione di Gerusalemme*, *Celanira* und *Trajano in Dacia*, auch *Mitridate* für den jungen Tenore serio, Hrn. Torri, indem Hr. Vecchi aus seinem Fache des mezzo carattere nicht hinausging. Ihnen folgten: *Evellina*, *Elisabetta*, *Otello*, *Cenerentola*, worin Signora Schiavetti, ein angenehmer Contrealt aus Mayland, zuerst sang.

Es ist nun Zeit, dass ich die italienische Operabühne verlasse, und von den Concerten reisender Künstlerinnen unter welchen Signora Catalani und Campi oben an stehen, Nachricht gebe. Dass Erstere, noch ehe sie selbst sang, schon von unsern Poeten besungen wurde, wird Niemand befremden. Es ist diese Sitte auch da eingeführt, wo diese Gesänge nicht honorirt, ja oft nicht einmal gelesen werden. Sie gab zwey Concerte mit erleuchtetem Theater und sehr erhöhten Eintrittspreisen, nachdem sie vorher am königlichen Hofe mit Auszeichnung aufgenommen worden. Ihr Verdienst ist vielleicht darin den oft nur nachgebeteten Beyfall zu hoch, durch die Kritiken der Pariser und mancher deutschen Kunst-

richter zu wenig gewürdiget worden. Wol hat die Natur für wenige weibliche Individuen mehr, als für sie gethan. Im Vergleich mit einer Todi, welche von mehren hiesigen Kunstfreunden noch gehört worden, oder mit andern Meistern, wie Pacierotti, Crescentini und Marchesi es waren und Velluti es noch ist, möchte sie wol viel, sehr viel verlieren. Die schöne Frau war wol des Beyfalles ohnehin gewiss und streifte deswegen über das Studium der Kunst nur sehr leicht hin. Wie viel schönere Stimmen hat nicht Italien, wie sehr stand nicht der schöne hohe Sopran unserer Mad. Harlass an Schmelz, Geschmeidigkeit und Biegsamkeit über den rauh und hohl gewordenen Mezzosopran, eigentlich Contralt, der Signora C.! Zwar an Kunstfertigkeit werden ihr wenige gleich kommen, aber dass sie damit keineswegs an das Herz geht, es auch nicht wol kann, haben wir alle gefuhlt. Und als sie ein: *Qui tollis peccata mundi* aus einer veralteten Missa von Bianchi mit obligater Klarinette und vollends gar Variationen von Rhode, ohne Worte, aber mit einem Vokalenwechsel, der die seltsamsten Nuancen hervorbrachte, sang, gewann auch der nicht denkende Hause Zeit, sich abzukuhlen, und es ist gar nicht zu zweifeln, dass, so liberal sich unser Publikum in den zweyen Concerten benommen, ein drittes viel leere Bänke und Logen gehabt haben würde. Im September, drey Monate nach Sign. Catalani's Abreise, hörten wir, eben auch in zwey Concerten, Mad. Campi. Sie gab ihre Bravouren in der Höhe mit etwas veralteter Methode. Aber ewige Fertigkeit, Mechanismus und keine Seele! Eine Sängerin, die mit Gefuhl, nur mit den nöthigsten Verzierungen, ein Adagio aus dem Herzen herauszusingen verstanden hätte, würde vielleicht jetzt Gnade gefunden haben. Aber auch nur jetzt. Dies Sehnen nach etwas besserem, wenigstens nach etwas anderem, verlor sich bald wieder, und die alte Rouladenherrschaft trat in ihren vorigen Besitz. Inzwischen regte sich auch von Zeit zu Zeit die alte fast vergessene deutsche Oper. Hr. Baron v. Poissl, unermudet für seine Kunst, brachte Metastasio's *Nitelli*, die er selbst in deutsches Gewand gekleidet hatte, auf die Bahne (am zweyten Januar). Sie ging zu ihren verblichenen Schwestern über. Nun ward es wieder stiller, bis Hr. Löhle aus Stuttgart seine Darstellungen gab. Mit vielen Talenten zum deutschen Operngesange, einer angenehmen, auch zum Vortrag geübten Stimme, einem sehr leidlichen Spiel, (das im Komischen oft in das Burleske, beym Heroischen in das Schäferwinsige übergeht,) gewann er die Mehrheit der Stimmen für sich und verspricht, bey fortschreitender Ausbildung, ein bedeutender Gewinn für unsere Bühne zu werden, bey welcher er nun engagirt ist. Da er indess erst im künftigen März (1819) Stuttgart verlassen kann, so war Hr. Wild aus Darmstadt eine willkommene Erscheinung, um die deutsche Oper in Gang zu bringen. Er sang im *Opferfeste*, *Joseph*, *König Richard*, *Johann von Paris* und schon in einigen Tagen werden wir ihn Tamino in der *Zauberflöte* von ihm hören. Mit diesem Meisterstücke wird die deutsche Opernkunst zuerst auf dem neuen Theater, einem nach allen Urtheil herrlichen Denkmale moderner Architektur, erscheinen. Ihr waren auf diesem Theater nämlich schon vorhergegangen: *Die Weihe*, ein Festspiel bey der Eröffnung desselben aufgeführt, mit Musik von Hrn. Director Eyblers; *Heimerau*, das gekrönte Preisstück, zu welchem Hr. Ritter von Winter die Ouverture mit den Druidenchören componirte und die grosse Ballete *Adolph und Mathilde*, von Hrn. und Mad. Duport, welches beyde vorige verdunkelte. Mit gespannter Erwartung sieht man deswegen der versprochenen deutschen Oper entgegen. Hr. Fischer ist angekommen, Dem. Meyer ist aus Italien zurück, Dem. Sessi wird die Königin der Nacht, an der Stelle der Mad. Harlass, Hr. Augusti, ein beliebter Komiker, den Papageno geben. Doch Hr. Velluti ist hier. Ich muss also auch von seiner Kunst sprechen und das Wesen der italienischen, so wie der deutschen Oper ohne aus einandersetzen: denn nur mit der Kunst, nicht mit irgend einem Individuum, habe ich es zu thun. Ein nächster Brief soll Ihnen meine Ansichten, so wie die Leistungen beyder Bühnen darlegen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. N°. 4. 1819.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Der allgemeine Anspruch, den man an ein Institut, wie unser wöchentliches Abonnementconcert ist, machen kann, dass man mit möglichster Abwechslung Neues und Gutes vortragen höre, ist auch in der nun verflossenen ersten Hälfte desselben sattsam befriedigt worden. Zu dem, was wir neu hörten, zählen wir Neukomm's Sinfonia eroica, von welcher wol in diesen Blättern ausführlicher die Rede seyn wird; ein recht angenehmes Violinconcert (aus D dur) von Kreutzer, welches Hr. Lange wacker vortrug; eine sehr glänzende Ouvertüre zur Regierungsjubelfeyer unsers Königs, geschrieben von C. Mar. v. Weber, deren Vortrag aber noch sehr mangelhaft war; ferner Schiller's Ballade, *der Graf von Habsburg*, von A. Romberg für eine Solostimme, mit Begleitung des Orchesters gesetzt — (die Ausführung ist etwas gedehnt und monoton, obgleich sie sehr gelungene Momente hat); eine Ouverture von B. Romberg (aus *Scipio*), ein Violinconcert von A. Romberg, vom Hrn. Concertmeister Matthäi vorgetragen, eine Ouverture von Agthe (Mitglied des hiesigen Orchesters.) Zu dem vorzuglich guten, was wiederholt gegeben wurde, müssen wir Beethovens Symphonie aus A dur und andre von Haydn, Mozart (Es dur), die trefflich und geistreich ausgearbeitete Symphonie von Vogler und mehre Gesangstücke rechnen. Mad. Neumann-Sessi sang in ihrer meisterhaften Art Scenen von Nicolini (Ah se mi lasci), von C. M. v. Weber (*Misera me* — eine wackere und geistvolle Arbeit), von v. Poissl (aus *Ottawiano*, Scene und Arie mit Chor, voll schönen Gesangs und ausgezeichneter Begleitung) und von Portogallo (Frenar vorrei le lagrime) untadlich; Hr. Kleugel von der hiesigen Oper trug mit derselben ein grosses Duett aus *Adelasia* von Sim. Mayer, und eine Scene und Arie mit Chor von Generali mit rühmlicher Fertigkeit und Ausdruck vor. Hr. Grenser zeichnet sich durch den Vortrag eines Flötenconcerts von Berbiguier sehr aus; nicht minder Hr. Moritz Klengel durch den Vortrag eines Rode'schen Violinconcerts; Composition und Vortrag des von uns schon früher einmal gehörten Pianofortecoucerts von Fr. Schneider bewiessen eine grosse Wissenschaft des Künstlers in beyden. Dass Hr. Häser vom Stuttgarder Theater eine Scene und Arie von Piloti und in einem folgenden Concert auch eine Scene von eigner Composition mit verdientem Beyfall vorgetragen, ist, wenn ich nicht irre, schon in diesen Blättern angezeigt worden. Von grössern Gesangsstücken wüsste ich nichts herauszuheben. Die in den letzten Monat (December 1818) fallenden Concerte gaben uns von Instrumentalstücken die, welche zu den interessantesten neuern Producten dieser Gattung gehören: Symphonien von Ries und Spohr und eine meisterhaft gearbeitete von B. Romberg; von Ouverturen, die originelle zu *Coriolan* von Beethoven, die prächtige Ouverture Winter's (aus C moll) und eine Phantasie für's Pianoforte von Mozart (aus C moll), vom Kapellmeister Ritter von Seyfried in Wien höchst glücklich und gewandt für das volle Orchester bearbeitet. Hr. Heinze, Mitglied des hiesigen Orchesters, trat in diesem Concert mit einem Klarinettconcert, componirt von G. A. Schneider, auf und bewies einen hohen Grad von Gewandtheit in der Behandlung seines Instruments. Sicher wird Hr. H. einer der ersten Virtuosen auf demselben, wenn es ihm noch gelingt, in seinen Vortrag grössere Mannigfaltigkeit zu legen. Die Composition ist dem Instrumente sehr angemessen. Dasselbe kann Ref. von Hrn. Grenser sagen, der ein sehr schwieriges und glänzendes Flötenconcert von B. Romberg mit einem seltenen Grad von

Harmonien von Mittelstimmen zu achten; Vernachlässigung der reinen Intonation, des *portamento di voce*, wo es gefodert wird, und des wahren Ausdrucks, der nicht wie eine Sternschnuppe blendet und dahinfährt, sondern gleich einem Lichte leuchtet, und Eindruck in der Seele zurücklässt, diese Vernachlässigung, sage ich, wird so habituell, dass in reifern Jahren die Annahme der Fertigkeiten besserer Art, wo nicht unmöglich, doch äusserst beschwerlich fallen muss. Man lasse sich ja durch das Geträtsche solcher Stümper und Stümperinnen nicht irren, welche das lange Sollegiren, die anhaltende Uebung der Stimme zu dem, was nur für die Chorstimme gewöhnlich vorgeschrieben, und nur dann und wann der Solostimme zu singen gegeben wird, und das plane Singen ohne Verzierung für Schulzwang und Pedanterei erklären! Pedanten, die so unterrichteten, waren ein Durante, ein Leo, ein Galuppi, Turmello, Piaci und andere unsterbliche Vorsteher von Conservatorien Welschlands, und wem ist unbekannt, was für treffliche Sänger und Sängerinnen aus ihren Schulen hervorgegangen sind? Die Kunst, eine Singstimme gut zu bilden und zu kultiviren, schliesst keine Geheimnisskramerey in sich. Sie besteht aus nichts, als guter Methode, schonender Behandlung und anhaltendem Fleisse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Nouvelle Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, ou (d'un) Violon oblige, composée par Joseph Hayd'n. Oeuvre 94. Leipzig, en commission chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Sonate ist eins der neuesten und schönsten Quartetten von Haydn, für die genannten Instrumente arrangirt. So wenig man im Allgemeinen das Allerweltsarrangiren heut zu Tage billigen kann: so zufrieden muss man damit seyn, wenn, wie hier, die Arbeit so sehr gut gelungen, und eben so wenig den Instrumenten, für die man arrangirt, etwas vergeben, als von der Komposition, welche man arrangirt, etwas verlohren ist. Man konnte diese Sonate, so wie sie hier ist, leicht für Original halten. Da nun zwey gute Spieler natürlicher Weise sich leichter und öfter finden, als vier; da sodann besonders so fremdartige Sätze, wie der 2te, und so intrikate, wie der 3te, nur von einer Quartettgesellschaft vorgetragen seyn wollen, welche, wie man sich ausdruckt, sich sehr gut eingespielt hat — was nicht gar häufig der Fall ist; und da endlich der Kompositionen für Pianoforte und Flote, die sich so artig verbinden, vergleichungsweise nicht viele sind: so verdient der geschickte Bearbeiter für diese Herausgabe Dank. Doch auch noch einige Worte an den vortrefflichen Komponisten!

Wahrhaft herzerfreuend zu sehen ist es, wie der musikalische Genius Vater Hayd'ns nie altert, sondern stets mit verjüngter Kraft neue Blumen in den Kranz flicht, der ihm schon längst Unsterblichkeit zusicherte! Man verzeihe mir diese Ausrufung, welche mir unwillkührlich der Enthusiasmus auspresste, mit welchem mich dieses neue schätzbare Produkt Hayd'ns erfüllte. Es ist durch und durch *Ein* Erguss des kraftigsten Genies. Wie entschädigt wird man dadurch für so manches nichts sagende Geklimper, das unter der Firma: *Sonate*, unsere Klavierpulte überschwemmt.

Der erste Satz dieses vortrefflichen Werks hat ein so einfaches Thema, dass es beynahe für leer gelten konnte. Nur ein Hayd'n vermochte diese einfachen Tone nach und nach so zu beleben, dass das Interesse mit jedem Augenblicke wächst. Meisterhaft ist am Schlusse der kleine, fugirte Satz, in welchem das Thema wieder in einem ganz neuen Lichte erscheint. Das Adagio, welches zugleich Fantasie überschrieben ist, ist eins der genialischsten Erzeugnisse von Hayd'ns Kunst. Ein zarter, empfindungsvoller Gedanke geht, oder vielmehr schwebt, durch die entferntesten Tonarten; in jeder derselben entzückt er aufs neue: bey jedem Uebergange sucht man lauschend den Sinn des Künstlers zu errathen, man wird jedesmal getäuscht,

Fertigkeit und schmeichelndem Wohllaut vortrug, der diesem Instrumente sehr eigen ist. Hr. Barth begleitete eine von Mad. Neumann-Sessi vortrefflich gesungene Scene und Arie von Hrn. v. Poisl (Se in libertà pot.) mit seinem schönen Tone auf der Klarinette. Von Gesangstücken hörten wir zum erstenmale Andr. Romberg's *Pater noster*, eine gute Arbeit, obwol ohne tiefen Eindruck; ferner ein *Salve regina* von Jos. Haydn, in edlem einfachen Styl, und innerlich rührend, dem innigsten Madonnengemälde aus deutscher Schule zu vergleichen, und im letzten Concert des Jahres die prachtvolle Introduction zu des Hrn. Kapellmeisters v. Seyfried Oratorium, *Ibrahim*, zum erstenmale und zwar sehr gut ausgeführt. Der Componist ist, wie auch andere seiner Compositionen beweisen, Meister der Instrumentation und strebt mit Glück nach charakteristischem Ausdruck; für ein geistliches Werk scheint indessen doch zu viel weltliche Pracht in diese Instrumentation gelegt zu seyn. Ref. wünscht sehr, das Ganze bey einer günstigen Gelegenheit zu hören, woran es gewiss nicht fehlen kann. Dass es daran nicht fehlt, schien auch das zum Besten des Instituts für alte und kranke Musiker des hiesigen Orchesters, Sonntags den 13ten December gegebene Concert zu belegen, in welchem wir sonst immer ein bedeutendes grosses Musikwerk zu hören bekommen. Das Interessanteste dieses Concerts war eine Symphonie von dem Harmonienreichen And. Romberg, sein neuestes Werk. Von ihm muss in diesen Blättern besonders geredet werden: hier nur die verdiente Bemerkung, dass dieses Werk von unserm Orchester mit jenem Eifer und Feuer ausgeführt wurde, die der Ausführung der Symphonie seit Jahren die Aufmerksamkeit der Musikfreunde gesichert hat. Die im zweyten Theile dieses Concerts gegebene Ouvertüre, welche der Abbé Vogler zu den Kreutzfahrern geschrieben hat, scheint dem Ref. zu den bizarren Ausartungen der Vogler'schen Charakteristik zu gehören. Hr. Musikdirector Schneider trug das sehr angenehme Pianofortecoucert von Dussek aus F dur, Mad. Neumann-Sessi eine Scene von Farinelli und Hr. Kleugel eine Scene mit Rondo von Pär (Sarai contento etc.), sämmtlich mit anerkannter Bravour vor; ein italienischer Chor von Righini beschloss das nicht sehr besuchte Concert. Seit unserm letzten Berichte gab der bekannte Waldhornist Joseph Gugel aus Petersburg mit seinem eilfjährigen Sohne im Saale des Gewandhauses ein ausserordentliches Concert. Vortrag und Composition hat das ungewöhnlich zahlreiche Publicum in gleichem Maasse befriedigt. Das Spiel des Vaters verschmilzt mit dem des liebenswürdigen Knaben zu einem sehr wohlthuenden Eindruck, indem wir hier den reinen unverfälschten Naturton mit der leichtesten und sichersten Behandlung des Instruments in allen seinen Regionen und eine angenehme Mannigfaltigkeit des Vortrags wahrnehmen. Hr Gugel spielt das Secondhorn, sein Sohn die Oberstimme, jener mit einer unübertrefflichen Sicherheit in der Tiefe, dieser mit einer ungemeinen Weichheit in den Obertönen, und die Einigkeit in dem Zusammenspiel beyder ist der schönste Beleg von dem Kunstsinn, der hier von Vater auf Sohn verpflanzt wird. Die Stücke, in welchen beyde sich mit dem grössten Beyfall hören liessen, waren ein interessantes Concertino für zwey Waldhörner von B. Romberg, sehr schwierige Variationen über ein russisches Thema für zwey Waldhörner von Hartmann und ein geistreiches Trio für das Pianoforte und zwey Waldhörner von Wölfl, in welchem der letztere Meister diese Instrumente auf eine ihrer Natur sehr angemessene Weise zusammengestellt hat. Hr. Musikdirector Schneider, welcher die schwierige Partie des Pianofortes vortrug, ging sehr gut in diesen Sinn ein, und unvergleichlich schön war der Eindruck der im tiefsten piano verhallenden Waldhörner, die derselbe so köstlich begleitete. Ref. möchte bey dieser Gelegenheit wieder auf die Compositionen des genialen Wölfl aufmerksam machen, von denen wir seit mehrer Zeit fast gar nichts gehört haben, obwol sie einen grossen Theil des Neuesten übertreffen. Noch muss ich bemerken, dass in diesem Concert auch zum erstenmal eine Ouverture von Lindpaintner gehört wurde, deren Composition und Vortrag kräftig und ansprechend war. Man kann wünschen, sie bald wiederholt zu hören. Hr. Kleugel sang eine Scene nebst Rondo von C. Mar. v. Weber (Il momento s'avvicina) recht wacker; das Terzett aus *Achilles* von Pär ging weniger gut zusammen. Was die hiesige Oper anlangt, so haben wir seit unserm letztern Berichte, und nach der Abreise des Hrn. W. Häser, der in den *Schwestern von Prag* noch eine äusserst ergötzliche Probe seiner Bravour im Fabel ablegte, von Opern nur Mozart's *Zauberflöte* und Gluck's *Iphigenia auf Tauris* gesehen und gehört. Zwey Meisterwerke, deren Einstudirung

das Repertoire unserer Oper ernsthaft bereichert. Hier ist blos von dem musikalischen die Rede, und in dieser Hinsicht müssen wir vor allem anführen, dass beyde Opern von dem wackern Musikdirector trefflich einstudirt worden sind. In Hinsicht der Tempis (z. B. des ersten Damenterzetts in d. *Zauberflöte*) würden wir nicht überall einverstanden mit ihm seyn können. Die einzelnen Partien konnten kaum besser besetzt seyn: Mad. Neumann-Sessi sang die der Königin, Hr. Klengel die des Tamino, Mad. Werner die der Pamina, Hr. Fürst dem Sarastro. An einzelnen Stellen drang sich dem Ref. die unangenehme Bemerkung auf, dass doch auch die trefflichsten Sänger, die sich übrigens durch eine sinnvolle und mässige Anwendung der Verzierungen von der Mehrzahl auszeichnen, der Versuchung zuweilen nicht widerstehen können, ihren Launen am unrechten Orte zu folgen. Gewiss ist Mozart gerade der Componist, der so etwas am allerwenigsten verträgt, weil Melodie und Harmonie bey ihm von einer höhern Nothwendigkeit selbst dictirt zu seyn scheinen, weshalb es hier auch am störendsten auffällt. So bediente sich z. B. Mad. Neumann-Sessi, die übrigens ihre Partie mit vieler Bravour sang, bey den Worten ihres ersten Recitativs: „vermag am besten" einer Volate, die ich nicht gut finden kann, weil sie die richtige Betonung des ganzen Satzes verändert. — Mozart schreibt in der Arie des Tamino:

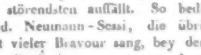

und declamirt so schön, als wahr. Hr. Klengel singt

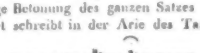

eben so unschön als unrichtig declamirt, aber wahrscheinlich nur, um einen Sprung in's Falset anzubringen. Da hier von keiner Verzierung, sondern von einer wirklichen Veränderung die Rede ist, so ist die Frage billig, wie kann man einen Mozart so verändern wollen? Uebrigens lässt Ref. Hrn. Klengel vollkommen Gerechtigkeit wiederfahren, und erkennt daher auch an, dass derselbe die ganze Partie, vornämlich aber die schöne Arie: Dies Bildniss etc. mit vielem Ausdruck und lobenswerther Mässigung in Verzierungen vorgetragen hat. Die Partie der Pamina ist weniger hervorstechend, als die übrigen Hauptpartien: um so mehr findet sich Ref. bewogen, dem verständigen Gesang der Mad. Werner in dieser Partie seinen Beyfall zu bezeigen. Hr. Fürst eine umstehende Stimme, die besonders in den mittlern Tönen recht voll und wohlklingend ist, wäre seine Methode zu singen einfacher und fliessender, so würde er die Partie des Sarastro vollkommen ausfüllen. Die übrigen Rollen — auch die des Sprechers (obgleich von einem Anfänger gesungen), wurden recht gut vorgetragen, so waren auch die Terzette der Damen und Knaben wacker eingesungen. Mit Recht hat das Publikum an dem Wiedererscheinen dieser Oper grossen Antheil genommen. Von der Aufführung des Gluck'schen Meisterwerks wünschte Ref. das letztere ebenfalls sagen zu können; doch vielleicht hatte die Nähe des Weihnachtsfestes einen Theil des Publikums abgehalten, der Aufführung beyzuwohnen. Ref. schiebt sein Urtheil bis zur Wiederholung dieser Oper auf. Am ersten Weihnachtsfeyertage liess die Theaterdirection Haydn's *Schopfung* im Theater aufführen. Das Orchester, die Chöre und unter den Solopartien die des Tenors (Hr. Klengel) zeichneten sich aus, im übrigen wollen sich alle Concerte im Theater nicht recht ausnehmen. Indem Ref. diesen Bericht beschliesst, kann er nicht umhin, wenigstens mit einen Worte anzuführen, dass auch in diesem Zeitraum die hiesige Kirchenmusik viel Gutes und Mannigfaltiges geleistet hat. In den starkbesuchten Sonnabendsvespern hörten wir auch einige Motetten und Arien von einem angehenden Componisten, Namens Reissiger, einem Schüler des verdienten Cantors Schicht, welcher Aufmunterung verdient.

Dresden. Am dritten November wurde *Blaubart* wiederholt. Mad. Sandrini, als Marie, hielt sich darin mehr an den Charakter ihrer Rolle, als das vorige Mal. Was übrigens das sämmtliche Spiel betrifft, so berufen wir uns auf das damals von uns darüber bemerkte.

Am vierten folgte *Elisabetta* von Rossini. Bey dieser Vorstellung wurde bey Dem. Funk, als Elisabetta — mochte nun Furcht oder physische Indisposition Schuld daran seyn — das Detoniren sehr merklich, auch ihre hohen Töne waren nicht so gut; vorzüglich bemerkte man dies in ihrem Duette mit Mad. Micksch. Uebrigens ging die Vorstellung, wie gewöhnlich, sehr gut und gefiel den zahlreichen Zuhörern.

Am 10ten gab die deutsche Gesellschaft *Hadrian von Ostade*, ein Singspiel in einem Aufzuge von Treitschke, mit Musik von Weigl. Wir haben diese Vorstellung nicht gesehen. Hr. Geyer soll sich als braver Komiker darin ausgezeichnet haben.

Am 11ten gab die italienische Gesellschaft Morlacchi's *Capricciosa pentita*. Ueber den Gehalt dieser Oper haben wir, als sie im Jahr 1816 zum erstenmal hier auf die Bühne kam, unsere Meynung damals in No. 6, S. 93 dieser Zeitung ausgesprochen. Auch bey der neuen Vorstellung dieser Oper war ihre Wirkung die ehemalige. Schade ist es, dass den schönen musikalischen Gedanken die nöthige Ordnung und Haltung fehlt und dass der Compositeur sich nicht kurz fassen kann.

Am 16ten folgte die Oper, *Johann von Paris*, von der deutschen Gesellschaft gegeben. Als diese Oper zum ersten male hier aufgeführt wurde, debütirte darin die berühmte Sängerin Mad. Grünbaum, als Prinzessin von Navarra; das zweytemal hatte Mad. Sandrini diese Rolle; das drittemal trat Dem. Funk, an die sie sie abgegeben hatte, zum erstenmale nach ihrer Rückkehr aus Italien, in derselben in der deutschen Oper auf. Die erste dieser drey Sängerinnen entzückte das Publikum zu dem lautesten Beyfalle, und noch hallt ihr melodischer, hinreissender Gesang in unsern Ohren wieder. Die zweyte gefiel nicht, und die dritte, die zwar besser sang, als die zweyte, detonirte. Dieser widrige Fehler war in ihrer Arie des ersten Aufzugs bey den Worten: „Welche Lust gewährt das Reisen u. s. w. so bemerkbar, dass es gegen das Ende, wo die andern Stimmen einfallen, schien, als spielte das Orchester in einem andern Tone. Eben so ging es im Duett des zweyten Acts mit Hrn. Wilhelmi, als Johann: beyde Stimmen trennten sich wetteifernd im Accorde. Zwar lies Dem. Funk in ihrer Arie schöne Gänge hören, aber desto mehr muss man es bedauern, wenn sie detonirt und der Gesang dadurch einem Strausse welker Blumen ähnlich wird, in welchem man auch eine schöne Lilie erblickt. Ihre Stimme ist gut, ihre Gestalt und ihr ganzes Aeussere schön: warum macht sie, bey so glücklichen Vorzügen, sich nicht von einem unangenehmen Fehler los, einem Hauptfehler gegen gute Schule und Melodie, der jedes gebildete Ohr beleidigt? Möge die junge achtungswürdige Künstlerin unsere wohlgemeynte Bemerkung zu ihrer grössern Vervollkommnung benutzen, und sich von diesem Fehler, welcher, wenn er einmal eingewurzelt ist, nur sehr schwer abgelegt wird, durch Genauigkeit, Studium und durch die Hulfe eines guten Lehrers befreyen! Sie liess uns einen grossen Umfang der Stimme hören, die sich aber nicht ganz gleich blieb, nämlich vom tiefen

A bis zum hohen D dies letztere hielt

sie mit Sanftheit, Intonation und Präcision. Was die übrigen Sänger betrifft, so können wir nur wiederholen, was bereits in No. 20, S. 312 des vor. Jahrg. s dies. Zeit. gesagt worden ist. Das Haus war voll und die schöne Musik, die Dichtung und die Ausführung gewährten allen das lebhafteste Vergnügen.

Am 18ten gab die italienische Gesellschaft Rossini's vielbesprochenen *Tancredi*. Hört man den Tancredi, so hört man auch *l'Elisabetta*, *il Turco in Italia* und *l'Italiana felice*: so sehr gleichen sie sich in Melodie und Harmonie. Mad. Gregori aus Rom, die aus Frankfurt am Mayn gekommen war, debutirte in Tancredi's Rolle. Die Handlung dieses Trauerspiels schien jedoch nicht mehr in Syracus, sondern in China vorzugehen, denn bey der Erscheinung dieser kleinen, dicken, schlecht costumirten Dame glaubte man in Tancredi einen wunderlichen Chinesen zu sehen, so dass das ganze Publikum in lautes Gelächter ausbrach. In der Action war ihr ganzer Körper so beweglich, wie ein Feuerrad, ihre Mimik war schlecht, ihr Gesang monoton und geschmacklos, ihre Altstimme von geringem Umfang, ohne Klang, rauh und hart, so dass wir einen alten Castraten ein *Qui tollis* oder ein *Miserere* singen zu hören glaubten. Ihre abgebrochenen Volaten und Coloraturen, Cavalline, wie sie die Italiener nennen, waren altmodisch, ihre Aussprache im Syllabiren der Vocale war zu offen, z. B. anstatt eines *a* hörte man *aa* u. dergl., wodurch ihr Gesang widrig wurde; sie zog überdies oft im Tone unter; und so hatte Tancredi, der in Wien aus dem Munde der Borgondio bezauberte, hier das Schicksal, zu Grabe getragen zu werden. Auch kam dieser chinesische Tancredi nur einmal zum Vorschein, und wurde zur Freude des Publikums am 21sten in die *Cantatrici villane* von Fioravanti verwandelt, worin sich die Herren Benincasa und Tibaldi, so wie Mad. Sandrini als Amenaide auszeichneten. Nach einer solchen Debutirenden glänzte Mad. Sandr. desto mehr hervor, wiewol sie nicht bey Stimme war, auch ihre Stücke nicht

vorzüglich sang, und — freylich aus Nothwendigkeit — mehre Passagen weglies, vorzüglich in der Arie des zweyten Aufzugs: Giusto ciel etc. Demohngeachtet fand sie Beyfall, wol hauptsächlich wegen einiger Triller, die sie in der Stretta ihrer Arie anbrachte. Hr. Tibaldi als Argirio, Amenaidens Vater, sang seine Partie sehr gut. Bey den Chören herrschte vollkommene Einheit, sowol in den Stimmen, als in der Intonation. Das Orchester spielte mit Präcision und alles ging trefflich.

Den 25sten wiederholte die italienische Gesellschaft Rossini's *Pllagano felice;* vor der Vorstellung blies Hr. Joseph Gugel aus Petersburg, nebst seinem eilfjährigen Sohne, ein Concert für zwey Hörner in F dur, Andante F moll und das letzte Allegro in F dur, von seiner Composition. In der Ouverture der genannten Oper zeigte sich im Präludium eine solche Unordnung im Orchester, dass zehn Takte ganz ausser dem Rhythmus waren: die Saiten-Instrumente machten eine andere Passage und die Blas-Instrumente wieder eine andere. Wir glauben, der Director des Orchesters war daran Schuld, der vielleicht den Gang des Rhythmus nicht recht beobachtete, vielleicht das Largo für ein Allegro nahm. Solche Verstösse ereignen sich zuweilen aus Uebereilung, aber — in den Augen mancher ist so etwas ganz unbedeutend. Mad. Sandrini als Isabella, hatte an jenem Abend wenig Stimme, und sang daher ihre Partie nicht vorzüglich. Doch die Stimmen leiden freylich oft von der rauhen feuchten Jahreszeit, und die Kritik muss dann Rücksichten nehmen. — Hr. Tibaldi und Hr. Benincasa zeichneten sich aus. Nach beendigter Vorstellung folgten Variationen in F moll für das Waldhorn auf ein russisches Thema, componirt von Hartmann und vorgetragen von Hrn. Gugel und seinem Sohne. Die Leichtigkeit und Anmuth, mit welcher der letztere, ein Knabe von noch so zartem Alter, auf diesem viel Kraft und Athem fordernden Instrumente, selbst grosse Schwierigkeiten vorträgt, setzt in Erstaunen und fand auch hier vollen Beyfall. Auch sein Vater und Lehrer gefiel. Seine tiefen Töne sind zwar etwas rauh und widrig, seine Kunstfertigkeit ist aber achtungswerth.

Am 28sten gab die italienische Gesellschaft Mozart's *Figaro*. Dem. Funk spielte darin die Rolle der Gräfin, in welcher sie vor ihrer Reise nach Italien zum erstenmale auf hiesigem königlichen Theater aufgetreten war. Diesesmal zeichnete sie sich weniger darin aus, als früher. Die Cavatina in Es dur beym Anfange des zweyten Acts sang sie gut und man hörte den oben gerügten Fehler nicht sehr; desto merklicher aber war er in der schönen Arie des dritten Acts in C dur: *Dove sono i bei momenti* etc. Sie erhielt übrigens Beyfall. Mad. Sandrini zeichnete sich in der lieblichen Rolle Susannens aus. Hr. Benelli hatte, was wir nicht billigen können, die Rolle des Grafen Almaviva, welche eigentlich nicht für seine Stimme, sondern für den Bass geschrieben ist, übernommen. Durch solche Uebertragungen verliert der Gesang und das Ganze, besonders in mehrstimmigen Stücken, wo dann das Fundament, der Bass, fehlt, und die Harmonie verletzt wird, zu viel von der gehörigen Wirkung. Mad. Miecksch machte den muntern Pagen Cherubino; aber hätte Mozart seine schönen Cavatinen so vortragen hören, so würde er sich mit Unwillen entfernt haben. Hr. Benincasa als Figaro verdient Lob; seine Gewandtheit im Spiele, seine schöne sonore Stimme, seine deutliche Aussprache und sein Gesang fanden allgemeinen Beyfall. Dem. Emilie Zucker, als die alte Marcellina, führte diese Rolle sehr gut durch: Alles Uebrige ging in bester Ordnung und zur Zufriedenheit der jedoch nicht zahlreichen Zuhörer.

Am 29sten November und am ersten December wiederholte die deutsche Gesellschaft Mozart's *Zauberflote.* — Beyde Vorstellungen wurden mit Entzücken aufgenommen und seit langer Zeit war das Schauspielhaus nicht so gedrängt voll, als bey den Vorstellungen dieses Meisterwerks. Costum und Decorationen waren gut und alle Individuen thaten bey jeder Vorstellung ihr Möglichstes. Hr. Toussaint, als Sarastro, sang jeden Abend noch besser, so auch Hr. Bergmann als Tamino und Dem. Julie Zucker als Pamina, welche nach der letzt n Vorstellung hervorgerufen wurde. Mad. Metzner, als Königin der Nacht, können wir blos auf das verweisen, was wir in No. 48 (v. vor. Jahrg.), S. 8 19 gesagt haben. Möchte sie die Furchtsamkeit ablegen, die ihrer Kunst so viel Eintrag thut. Sie fasse Muth und studire, so wird sie das gewünschte Ziel erreichen.

Am zweyten wiederholte die italienische Gesellschaft *Figaro* bey nicht sehr vollem Hause.

Am vierten gab Hr. Joseph Gugel mit seinem Sohne, von der königlichen Kapelle unterstützt,

im Hôtel de Pologne ein Concert, bey welchem wir jedoch nicht gegenwärtig waren.

Am dritten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale Theodor Körner's lyrisches Drama in einem Acte: *das Fischermädchen*, oder *Hass und Liebe*, von einem Dilettanten, Hrn. J. P. Schmidt in Berlin, in Musik gesetzt. Diese Musik, welche von achtungswerther Kenntniss der Harmonie zeugt, ist in einem sehr gewählten Style, mit Kunst, Originalität und Charakter geschrieben. Die Chöre, Fernando's Arie, die sich mit dem Chore schliesst, wenn er die Fischer zum Kampfe mit den genuesischen Soldaten auffordert, das Quartett und die Scene und Arie der Florentine sind zu rühmen. Hr. Zwick hatte die Rolle des Gregor Salvani, Hr. Wilhelmi die des Fernando, Hr. Toussaint die des alten Fischers Anselmo Lancia. Beyde spielten ihre Rollen und Charactere sehr gut. Dem. Benelli, als Florentine, Lancia's Tochter, führte diese für Spiel und Gesang ziemlich schwierige Rolle gut aus. In ihrer Arie, welche gute Declamation erfordert und schwer modulirt ist, überwand sie diese Schwierigkeiten recht gut. Hr. Metzner als Francesco, ein Fischer, spielte seine, übrigens nicht bedeutende, Rolle gut. Hr. Höcker, in der Rolle des Balandrino, eines genuesischen Hauptmanns, macht auch in den ernsthaftesten Stücken das Publikum mit seinem Gesange zu lachen. Es ist schwer zu sagen, von welcher Gattung seine Stimme sey.

Am sechsten wurde die *Zauberflöte* bey einem sehr vollen Hause wiederholt. Mad. Metzner, als Königin der Nacht, zeigte in dieser Vorstellung mehr Muth, sang besser und erntete allgemeinen Beyfall.

Die Oper, mit welcher unsere Bühne vor dem Weihnachtsfeste geschlossen wurde, war *les Danaïdes*, vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi, welche die italienische Gesellschaft am neunten und zwölften gab. Zum erstenmale kam diese Oper im Jahr 1812 auf unsere Bühne, und 1814 ward sie ebenfalls zum Schluss der Bühne vor dem Weihnachtsfeste gegeben. Bey jenen beyden Vorstellungen wurde dies Werk mit lebhaftem Beyfall aufgenommen und von dem zahlreichen Publikum einstimmig als eines der besten Werke dieses Meisters anerkannt; nur bemerkte man einige Stücke als zu lang. Auch fand damals Hr. Benelli in der Rolle des Danao grossen Beyfall, welche sein, wie die Franzosen sagen, cheval de bataille ist, da sie einen kunstreichen tragischen Schauspieler und vorzügliche Declamation fordert, auch seinem Gesang ganz angemessen ist. Hr. Tibaldi, als Linceo, und Mad. Sandrini, als Ipermnestra, wurden gleichfalls ausgezeichnet und letztere wurde nach kaum geendigter zweyter Vorstellung herausgerufen. Bey der letzten Darstellung dieser Oper hingegen wurde sie von dem Publikum nur kalt aufgenommen! Welche Veränderung! War es nicht die nämliche Musik? Ward sie nicht von denselben Sängern ausgeführt? Wie soll man diese Veränderlichkeit des öffentlichen Urtheils deuten? — In der Aufführung zeichnete sich Mad. Sandrini als Ipermnestra, theils als gute Schauspielerin durch richtigen Ausdruck, theils durch ihren Gesang aus, da der Tonsetzer einige Stücke ihrer Stimme angemessener abgeändert hatte. Hr. Benelli, als Danao, spielte meisterhaft, vorzüglich in der zweyten Scene und Arie, wenn er aus der gegen Linceo verlornen Schlacht zurückkehrt; dennoch liess man auch ihm die verdiente Gerechtigkeit nicht wiederfahren. Hr. Tibaldi, in der Rolle des Linceo, sang seine grosse Arie im ersten Acte in A dur mit grösster Genauigkeit, Gefühl und Grazie. Auch zeichneten sich die Virtuosen der königlichen Kapelle, Hr. Dotzauer und Hr. Poland vorzüglich aus, indem sie, der erstere mit dem Violoncello, der andere mit der Viola die grosse Arie in C dur, die Hr. Benelli im zweyten Acte sang, in der vollkommensten Einheit und mit den melodischsten Tönen begleiteten. Alles Uebrige ging trefflich von statten, bis auf eine kleine Unordnung unter den Statisten und in den Chören, die sich in der ersten Vorstellung einschlich. Das Orchester trug, wie gewöhnlich, mit Genauigkeit und Eifer dazu bey, der Aufführung des Stücks Vollkommenheit zu geben.

Kirchenmusik. Am Tage der heiligen Cäcilie, den 22sten November, liess uns der Klarinettist, Hr. Roth der jüngere, in der katholischen Kirche eine neuerlich von ihm componirte Messe hören, welche von Kenntniss der Harmonie und von Talent zeugte, welche aber in manchen Perioden und Gängen wol deshalb nicht die gehörige Wirkung that, weil in dieser grossen Kirche, welche ein starkes Echo hat, nur das Grossartige in der Harmonie gute Wirkung thut, das kleinere aber und die feineren Verzierungen in der Harmonie sich darin verlieren und oft vielmehr

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCALITZ,J.F. FN. 05386/047

widrig klingen. In gewissen Accorden waren die Stimmen zu tief gesetzt, wodurch sie im forte von den Instrumenten übertönt wurden; einige Modulationen waren mit zu grosser Flüchtigkeit gesetzt, wodurch ihre Ausführung erschwert wurde. Uebrigens war das Kyrie, ein Andante in G moll, andächtig und von richtigem Ausdruck der Worte, so wie auch das Christe in Es dur, welches an das Christe aus Naumanns Missa in As dur erinnerte. Jenes Kyrie war ein Allegro mit einer Fuge in der prima tonica, aber das Thema und die Ausführung der Fuge schienen sich mehr für ein Requiem, als für eine solenne Missa zu eignen. Das Gloria in excelsis — ein Allegro in D dur mit einer Fuge bis zu cum sancto spiritu — war in Klarheit des Styls und Wirkung das gelungenste Stück. Das Credo war ein Allegro in G dur, worin das crucifixus am merkwürdigsten war. Im letzten Allegro „et resurrexit" zeigte sich Verwirrung in der Melodie, welche aus oben angeführten Ursachen entstand. Das Sanctus war in D dur, das Agnus Dei in Es dur. Es ist andächtig, harmonisch gut geschrieben und wirksam. Die Urtheile über diese Missa waren getheilt: den meisten gefiel sie nur wenig; doch ward das Verdienstliche derselben von den Künstlern anerkannt. Die Aufführung, vom Hrn. Kapellmeister von Weber mit gewohntem Eifer und Energie geleitet, war von Seiten der Sänger und der Instrumentisten genau, und nicht das geringste Schwanken im Rhythmus zu hören. Der junge achtungswerthe Künstler nehme unsere Bemerkungen als wohlgemeynt auf, und befleissige sich, bey künftigen Werken dieser Art, des Grossen und der Klarheit, welche dann die gewunschte Wirkung nicht verfehlen werden.

Berlin. Uebersicht des Decembers. Den zweyten gab Hr. Horzizky Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Lope Royal York zur Freundschaft. Er blies recht brav ein Concert von Rode, für die Flöte eingerichtet von Hoflmeister und eine Phantasie für die Flöte von Tulou.

Den vierten gab der Schauspieler Hr. Heinr. Blume eine sogenannte musikalische Abendunterhaltung in dem neu eingerichteten Saale in der französischen Strasse, mit folgendem Inhalt: Den Anfang machte die Ouverture aus *Titus*, für Blasinstrumente 15stimmig arrangirt vom Kammermusicus Tausch d. Vater, und von Mitgliedern der königlichen Kapelle ausgeführt. Dann sangen die Hrn. Stümer, Rebenstein, Wauer und Blume einen neuen Gesang, *die Sirenen*, von C. Blum (Bruder des Concertgebers.) Mad. Milder-Hauptmann sang mit Hrn. Blume das bekannte Duett aus *Figaro*, so wie dieselben mit Mad. Seidler und Hrn. Stümer das von Righini componirte Gedicht von A. W. Schlegel, *der Schwan, der Aller* und *die Tauben*. Mitglieder der königlichen Kapelle führten das von Tausch d. Vater 15stimmig arrangirte Duett aus *Titus* für Blasinstrumente aus. Mad. Seidler und Hr. Blume sangen hierauf das Duett aus *Don Juan*: Là ci darem la mano. Auch sang der letzte mit den Hrn. Stümer, Rebenstein und Wauer ein neues Lied für Krieger mit Chor von C. Blum. Endlich verdiente die von Tausch d. Vater 15stimmig arrangirte Arie aus *Titus* mit obligater, von Hrn. Tausch geblasener, Klarinette Auszeichnung.

Den siebenten war *Hamlet*, nach Schlegel's Uebersetzung. Ich erwähne diese Vorstellung nur wegen der Ouverture und andrer zur Handlung gehöriger Musik, die vom Freyherrn C. v. Miltitz neu componirt ist, aber nicht eben gefiel.

Den 14ten ward zum erstenmal im Opernhause gegeben: *Lila*, Schauspiel mit Gesang und Tanz in vier Abtheilungen von Göthe, Musik vom königlichen Musikdirector Hrn. Seidel. Der Inhalt des Stücks ist allbekannt; er ist aber auch gewiss nach der richtigen Ansicht der Componisten die Ursache, warum das Stück nicht früher auf der Bühne erschien. Ref. erinnert sich, dass vor vielen Jahren der Dichter einen Versuch mit der Darstellung seiner *Lila* und mit des sel. Wolffs Musik in Weimar gemacht habe, und dass schon damals der Versuch nicht gelang. Auch diesmal versprechen wir der *Lila* kein günstigeres Loos, obgleich die Composition anerkannten Werth hat. Mit Beyfall nahm man auf im ersten Acte das Terzett von Verazio (Hrn. Wauer), Friedrich (Hrn. Rebenstein) und dem Grafen (Hrn. Beschort): Lasst ungestört uns wagen etc.; im zweyten Acte Lila's (Dem. Joh. Eunike) Arie: Ich schwinde, verschwinde etc. und: Ich fühle die Göte etc.; eben so ihre Partien im dritten Acte: Ich biete dir Trotz etc. und: Sterne, Sterne etc., so wie ihr und Friedrichs Duett: Bleib und erwirb den Frieden etc.

Den 11ten gab Mad. Wranitzky-Seidler eine musikalische Abendunterhaltung in dem bekannten

Saal. Mit bezaubernder Lieblichkeit trug sie eine Cavatine von Generali, einen Bolero von Piantanida und mit Mad. Milder-Hauptmann das Duett der Gräfin und Susanne im zweyten Acte der Oper *Figaro* und ein anderes aus Gyrowetz Oper, *Federica e Adolfo* vor, in welchem letzten die schöne Uebereinstimmung beyder trefflichen Stimmen die zahlreiche Versammlung zum lautesten Beyfall hinriss.

Den 14ten gab der Kammermusicus Andr. Schunke Concert, in dem er ein Adagio mit Echos und Polonoise für's Waldhorn von Dupuy, und mit den Hrn. Lenz, Bliesener jun. und Pfaffe sen. ein Concertino für vier Waldhörner (drey gewöhnliche und ein vom Kammermusicus Stölzel erfundenes chromatisches) von A. Schneider, und mit den Hrn. Carl Schunke aus Stuttgart, Lenz, Braun, Gabrielsky, Kelz und Eisold ein Septett von Hummel für Fortepiano, Viola, Oboe, Flöte, Violoncell, Contrebass und Waldhorn sehr brav vortrug.

Den 18ten gab der Kammermusicus Hr. Schwartz jun. Concert, und spielte mit allgemeinem Beyfall ein Trio für's Pianoforte von Himmel, mit Begleitung des Hrn. Concertmeisters Seidler und Hrn. Krantz, und la bella Capriccioza für's Pianoforte von Hummel.

Aus den Papieren eines Musikfreundes.

Warum ist Mozart das nie alternde, unsterbliche musikalische Genie? Weil bey ihm alles Musik in der Musik ist, alles durchdrungen von Seele und Gemüth, und von dem wechselnden Leben belebt bis auf den letzten Takt. Während bey dem meisten andern oft das Natürliche künstlich erscheint, so hört sich bey ihm das Kunstlichste noch immer einfach und natürlich an. Wenige wussten, wie er, das Fachwerk, das Baugerüste der Kunst zu verstecken und diese so ungezwungen hervortreten zu lassen, als wäre alles ohne Mühe erzeugt, und könnte von jedem Kunstverwandten in guten Stunden nachgemacht werden. Das ist eben das Characteristische der künstlerischen, so wie jeder andern Mässigung, dass der Nacheiferer, weil er das dargebrachte Unschätzbare mit einer gewissen Bequemlichkeit geniessend sich aneignet, bey seinen eigenen Leistungen nun auch nicht mehr von der Bahn des Rechten abweichen zu können meynt. Aber obgleich jedem echten Kunstwerk die Regel seiner Construction mitgegeben ist, so mag sie doch nicht leicht aufzufinden und noch schwerer festzuhalten seyn. Mozart stand mit der Natur im Bunde, und diese hat an ihm selbst das Beyspiel eines Wesens aufstellen wollen, das ganz in göttlicher Kunst aufging.

An die musikalischen Verschwender.

Wärest Du wahrhaft reich, Ihr würdet vernünftig zu sparen;
Wer leichtfertig erwirbt, jagt das Erworbene durch.

An B. und C.

Singend treten sie ein, da schnb sich der Lärm der Begleitung
Machen's die Diener zu arg, kann von der Herrschaft erfreun?

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par J. C. H. Potter. Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Bravourspieler von Kraft und vieler Fertigkeit erhalten hier eine Composition, die sie durch manche originelle Wendung, Fulle der Harmonie und Streben nach Solidität anziehen, und durch Menge der Figuren, Vollgriffigkeit und viele Gelegenheit, Herrschaft über das Instrument auszuüben, reichlich beschäftigen wird. Das erste Allegro, das bis Seite 12 reicht, dürfte ihnen durch alle diese Eigenschaften, so wie auch dadurch, dass es über die gewöhnlichere Sonatenform weit hinausgreift und der Phantasie nicht wenig Stoff und Spielraum bietet — der liebste Satz werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **No. 5.** 1819.

NACHRICHTEN.

Strassburg, im Monat December 1818. Theater. Ueber die diesjährige Besetzung der französischen Oper ist bereits in No. 22 dieser Zeitung gesprochen worden. Da das Publikum mehre Mitglieder durchaus nicht dulden wollte, so sah sich die Direction genöthigt, dieselben durch andere zu ersetzen und, ausser der ihr zu Hülfe geeilten deutschen Bühne, ihre Zuflucht zu Pariser Schauspielern und Sängern zu nehmen. Die Hrn. Valembert und Baptiste ersetzten die abgegangenen Mitglieder und machten die Oper zum Theil erträglich. Als Gäste erschienen Dem. Georges für die Tragödie; und die Hrn. *Lays* und Baptiste (der ältere, vom Théatre Feydeau in Paris) für die Oper. Die ausführlichen Berichte des Pariser Correspondenten in dieser Zeitung machen jede Bemerkung über diese beyden Sänger überflüssig. Doch kann Ref. nicht unberührt lassen, dass hier der hochbejahrte Lays auf folgende Art dem Publikum angepriesen wurde: *premier chanteur de l'académie royale de Musique, que les plus célèbres virtuoses ont proclamé le premier chanteur de l'Europe*, (sic) *et qui voyage pour la première fois!!* Die zitternde Stimme des alten Mannes machte nach dieser Anzeige wenig Wirkung auf diejenigen, welche ihn zum erstenmal hörten (man sehe No. 59 des vorigen Jahrg.) und hier den premier chanteur de l'Europe suchten.

Die *deutsche Opern- und Schauspieler-Gesellschaft*, unter der Direction der Hrn. Koch und Herzog, gab ihre Darstellungen mit ziemlichem Erfolg und Beyfall, vom 11ten May bis zum 15ten July. Während dieser Epoche waren die Vorstellungen der *Zauberflöte*, des *Opferfestes*, der *Schweizerfamilie*, des *Donau-Weibchens* (erster Theil), *Rochus* u. a. die gelungensten zu nennen. Dem. Vio, als Pamina, Myrrha, Emeline, Hulda, Sophie, obgleich neu in diesen Partien, liess auch dem strengen Beurtheiler wenig zu wünschen übrig. Diese junge Sängerin vereinigt mit einer angenehmen Figur ein helles, angenehmes Organ, ihre Intonationen sind durchaus rein. Die Fortschritte, welche sie, seitdem wir sie in Kinder-Rollen sahen, gemacht hat, berechtigen für die Zukunft zu den besten Hoffnungen. Mad. Vogel, als Königin der Nacht, Elvire, Gertrude, in obigen Opern, leistete, was die Beschränktheit ihres Organs zuliess. Unverzeihlich ist die gleichgültige Unsicherheit dieser Sängerin in mehrstimmigen Stükken und Finalen. Nur die Erinnerung an ihre frühere glänzende Periode vermochte das Publikum, seinen Unwillen, namentlich in den beyden Vorstellungen des *Opferfestes*, nicht laut werden zu lassen. Mad. V. gab ferner die Hauptrolle in den beyden kleinen Operetten: *Die Frau in vielerley Gestalten* und die *Talent-Probe*, welche blos zusammengetragene Gesänge aus bekannten Opern enthalten. — Hr. Herbold singt einen tiefen, aber magern Bass; Hr. Herzog erscheint bald in Tenor- bald in Bass-Partien; besser wäre es jedoch, er beschränkte sich für den Bass, doch nur im komischen Fach, wo weniger Haltung der Stimme und Methode erforderlich ist. Demnach war die Rolle des Inka im *Opferfest* durchaus nicht für ihn geeignet; auch verträgt sich seine unreine Aussprache nicht mit Anstandsrollen. Ref. bemerkt bey dieser Gelegenheit, dass genannte Oper hier zum erstenmal in ihrer ursprünglichen Gestalt, mit Hinweglassung des Pedrillo gegeben wurde. Beyde Aufführungen fanden verdienten Beyfall. Hr. Ritter, ein junger Tenorist, besitzt ein überaus angenehmes Organ; seine gebildete Methode ist einfach und ohne Ueberladungen: was ihm als Schauspieler noch abgeht, ersetzt er durch seinen Gesang. Dies bewies er besonders in den Partien

des Tamino und Murney. Als Jacob Fryburg in der *Schweitzerfamilie* hies er am meisten zu wünschen übrig: in der freylich für seine Stimme zu tiefen Partie, war er in den beyden Vorstellungen durchaus unsicher und verdarb so den Haupt-Eindruck in der Erkennungs-Scene. Einen eigenen Tenor-Buffon hatte die Gesellschaft nicht, die noch sehr junge Dem. Koch half als solcher im Nothfall aus: sie besitzt in der That komische Laune, allein die in der Lage des Sopraus übertragene Tenor-Partie entstellt die mehrstimmigen Gesangstücke. Noch sey des Hrn. Herzog, als Schulmeister in *dem Dorf im Gebirge*, und als Lautenschläger in der Oper *Diavoletto* von Kayser gedacht, in welcher letztern er sich noch besonders als Tänzer auszeichnet.

Eine kleinere Abtheilung dieser Gesellschaft gab während der Bade-Zeit Vorstellungen in Baden (bey Rastadt) und eröffnete am 26sten September die Bühne wieder in Strassburg mit *Agnes Sorel* von Gyrowetz. Einige neue Mitglieder traten in dieser Oper auf. Mad. Scharrer zeigte sich als Agnes in jeder Hinsicht als verständige Künstlerin; sie singt mit Gefühl und durchaus rein, ihre etwas magere Stimme hat dennoch Klang und die nöthige Kraft, um in mehrstimmigen Gesängen und Finalen den übrigen das Gleichgewicht zu halten. Hr. Scharrer, Bassist, hatte Gelegenheit, als Graf Dunois die sonst bey Bassisten ungewöhnliche Höhe seiner Stimme zu zeigen. Ref. bemerkte das hohe g, und bey anderu Gelegenheiten das tiefe es mit voller Kraft. Hr. Sch. singt mit Geschmack; einige grelle Mitteltöne abgerechnet, ist seine Höhe der angenehmere Theil seiner Stimme; als Schauspieler befriedigt er vollkommen. Da übrigens diese Oper grösstentheils aus mehrstimmigen Gesangstücken besteht, so gereichte der Fleiss, mit welchem sie ausgeführt wurde, der Gesellschaft zur wahren Ehre; auch war die Aufführung die gelungenste aller Darstellungen zu nennen, welche die Direction während dieser letzten Epoche zu geben im Stande war. Es fehlte nämlich noch immer die angekündigte *erste* Sängerin; als solche erschien endlich und trat auf Dem. Klein vom königlichen Hoftheater zu Stuttgard (sic) in der Rolle des Sextus. Ref. kann sich unmöglich in eine nähere Beleuchtung des Gesanges dieser ersten Sängerin einlassen, denn er ist unter aller Kritik; lange war es räthselhaft, wie die sonst einsichtsvolle Direction der Herren Koch und Herzog ein solches Subject ohne alle Prüfung nach Strassburg versetzen konnte. Allein sie rechtfertigte ihr Verfahren durch Empfehlungs-Schreiben zweyer Männer, deren Zeugniss durchaus nicht verdächtig seyn *sollte*, deren treulose Empfehlung aber eine öffentliche Rüge verdient hätte. Die angepriesene Sängerin vom k. *Hoftheater* erschien sonach in der Folge nur noch als Statistin, um des guten Geschmacks und der Ohren der Zuhörer willen. Einer ehrenvollen Erwähnung verdienen jedoch Hr. Ritter, als Titus, besonders in der eingelegten Scene mit Chor von Cimarosa, Mad. Scharrer als Vitellia, und Hr. Scharrer als Publius. Schade, dass die treffliche Einleitung von Winter (aus Babylons Pyramiden für Titus eingerichtet) wegblieb.

Die Gesellschaft, welche nun ohne erste Sängerin war, gab vor ihrer Abreise nach Basel noch folgende Opern: *Démoux*, von Tuteck, gefiel; — den *Zitterschläger* von Ritter, Operette in Einem Act: die zu sehr gedehnte Handlung, verbunden mit der für den Gegenstand zu düstern Musik, verursachte lange Weile; Hr. Ritter (Sohn des Kapellmeisters) sang die bekannte Romanze vorzüglich schön. — Die Gesellschaft machte am 24sten October den Beschluss ihrer Darstellungen mit der Schweitzerfamilie, worin sich Mad. Scharrer als Emeline besonders auszeichnete. Der zahlreiche Zuspruch bei dieser wiederholt gegebenen Oper mag dem bescheidenen Künstler-Paar (Hr. und Mad. Scharrer), zu dessen Beyfall sie aufgefodert wurde, den Beweis der Achtung für wahres Talent an die Hand geben — Wir leben in der Hoffnung, nach der Faschings-Zeit die deutsche Gesellschaft, jedoch weit vollständiger, wieder zu sehen.

Kirchen-Musik, welche einer besondern Erwähnung verdient, hörten wir am Ludwigs-Feste (25sten August), an welchem los. Haydn's vortreffliche Messe in B aufgeführt und am Feste Allerheiligen (1sten Nov.) wiederholt wurde. Die Vocal- und Instrumental-Besetzung fand Ref. stärker, als je. Die weite Entfernung der Orgel vom Orchester verhinderte die genaue Zusammenstimmung der obligaten Orgel-Partie im *Et incarnatus*. Ref. glaubt auch, zwischen der Messe fremdartige Compositionen bemerkt zu haben. Am 21sten September wurde, bey Gelegenheit der Todtenfeyer des Generals Kleber, ein von Hrn. Spindler aus Compositionen von Michael Haydn, Cherubini,

und freut sich der lieblichen Täuschung. Der Eindruck des Ganzen ist, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, geisterartig, wundersam. Der letzte Satz ist ein würdiger Schlufsstein zu diesem vortrefflichen Werkchen. Er ist nach allen kontrapunktischen Regeln durchgearbeitet, ohne pedantisch und steif zu scheinen. Der Stich ist sehr korrekt und äufserst nett.

Nachrichten.

Etwas von dem Musikzustande zu Fulda.

Auf meiner Reise nach Hamburg traf es sich, dafs ich im Monat May d. J. eines Sonntags Morgens durch Fulda kam, als eben der dortige Fürstbischoff, zur Feyer des glücklich erwählten neuen katholischen Kirchenhauptes ein sollennes Amt und *Te Deum* halten wollte. Meine musikalische Neugierde, bey diesem grofsen Kirchenfeste auch eine gute Musik zu hören, liefs mich nicht säumen, sogleich nach der dortigen Domkirche zu eilen, um dieser Feyer mit Auge und Ohr ganz beywohnen zu können.

Die glanzende Auffahrt des Fürstbischoffs, dessen zahlreicher Hofstaat nebst der hübschen Husarengarde, die auf einem der grofsten Plätze in italienischem Geschmack gebaute Domkirche, die kostbaren und prächtigen Kirchenornate — alles das spannte meine Erwartungen, auch in Ansehung der Musik, hoher. Als der Fürstbischoff zum Altare ging, ertönte ein voller Anschlag der grofsen Orgel unter dem Geschmetter der Tompeten und Hallen der Pauken, und verkündigte in hohem Jubel das zu beginnende Fest. Allein die Folge entsprach diesem feyerlichen Eingange nicht. Ehe ich aber etwas Weiteres über diese Musik sage, mufs ich bemerken, dafs so majestätisch und künstlich diese erwähnte und mit Recht berühmte Domkirche gebaut ist, dennoch dieselbe, mit so vielen andern schönen Kirchen Deutschlands einen Fehler gemein hat, um dessentwillen eine auch noch so schlechte musikalische Aufführung einige Entschuldigung finden mufs. Das Chor nämlich oder die Hauptorgel, wo auch das Orchester spielt, ist gerade in der Mitte über dem Haupteingange in einer zu unverhältnismäfsigen Höhe und Entfernung vom Hauptaltare angebracht, so, dafs man, statt einer deutlichen Harmonie, ein beständiges wiederhallendes Musiciren hört. Nebst diesem ist auch die zwar sehr grofse und vortreffliche Orgel auf einem an sich nicht kleinen Gewölbe so enge eingeschlossen, dafs kaum mehr als zwey Violinspieler hintereinander stehen können. In der Mitte, rückwärts der Klaviatur, steht noch ein kleines Positiv, welches den Orchester-Raum durch den Sitz des Orgelspielers sonach ganz abtheilt, mithin die Direktion ausserordentlich und besonders deshalb hindern mufs, weil die Basse, Trompeten und Pauken, welche auf der einen Seite stehen, von dem übrigen Orchester ganz abgeschieden und sich gleichsam allein überlassen sind. Es ist daher natürlich, dafs die Basse und Trompeten gewöhnlich nachhallen und schleppen, nur selten oder mit grofser Mühe in ein gleiches Tempo gebracht werden können, woher denn nun freylich eine gute Execution schwerlich möglich ist.

Die Messe, welche theils vom Kirchen- theils vom Hof-Orchester gespielt wurde, war das so berühmte und noch ungestochene Meisterstück aus *c-dur* des unsterblichen Mozarts. Die Musik wurde zu meiner grofsen Verwunderung, wie es doch überall bey solchen fürstlichen Aemtern herkömmlich ist, nicht von dem fürstlichen Hof-Konzertmeister, sondern von dem Rektor Chori der Domkirche, einem Benediktinermonche, dirigirt, welcher aber weder einen reinen und festen Violinstrich, noch einige Kenntnisse einer gehörigen Direktion zu besitzen schien. Er stand bey der ersten Violin, kratzte ohne ein angemessenes Tempo genommen zu haben, unbekümmert um das Orchester, auf seiner ohnehin nicht einmal rein gestimmten Violin, ein Stück nach dem andern herunter, schien es nicht eben zu Herzen zu nahmen, ob einer seiner Mitspieler *c* oder *cis* griff u. s. w. Kein Instrument stimmte mit dem andern, die ganze Production war ein immerwährendes Gewühle von Dissonanzen, und das beständige Ruckhalten der Trompeten

Leonardo Leo u. s. w. zusammengesetztes, auch mit unter instrumentirtes Requiem feyerlich aufgeführet. Die Wahl der Stücke ist äusserst glücklich getroffen.

Concerte. Bis jetzt haben schon einige Statt gehabt. Am 18ten October gab Hr. Alex. Uber (ehemals beym Fürsten von Leiningen) eine *Mittag-Unterhaltung*, zu welcher ihm der menschenfreundliche Beförderer und Unterstützer der Kunst, Hr. von Kenzinger, Maire von Strassburg, den Saal des Stadt-Hauses einräumen liess. Hr. Uber, welcher die deutsche Oper während ihres Hierseyns dirigirte, gab uns eine von ihm mit vielem Fleiss componirte und schön instrumentirte Ouverture; dann folgte ein von ihm geschriebenes und ausgeführtes Concert für Violoncell. Hr. U. trug es mit Sicherheit, Fertigkeit in den Passagen und ausgezeichneter Geschicklichkeit vor; im Adagio und in gesangreichen Sätzen spricht sein Vortrag das Herz an — ein Beweis der Vorzüglichkeit seiner Methode. Er spielte ferner noch ein Adagio und Variationen über zwey russische Lieder von Romberg, wobey man ausser dem schon Gesagten Gelegenheit hatte, seine kräftige und mannigfaltige Bogenführung zu bewundern. Noch sang ein dem Ref. unbekanntes Frauenzimmer das bekannte Rondo von C. M. von Weber: *La dolce speranza*. Sie scheint noch Anfängerin zu seyn, da in ihrem Vortrag wenig von Bildung und Gesang-Methode zu erkennen war. — Am 26sten October hatte in demselben Local ein Concert statt: es wurde gegeben von der Signora Spiggi Sedrotti aus Venedig, Diego Sommariva, Tenorist aus Mayland, und Alex. Sedrotti, auch Tenorist aus dem k. k. Conservatorium von Mayland. Das Programm enthielt zehn Nummern, welchen die freygebigen Künstler noch einige andere hinzufügten, besonders da sie kein Instrumental-Solo geben konnten. Auf die immer gern gehörte Ouverture aus *Italiana in Algieri* von Rossini, sang Hr. Alex. Sedr. eine von Murray (einem Dilettanten in London) componirte Scene: *La gloria m'invita*. Er besitzt eine dunne, sehr biegsame, hohe Tenor-Stimme, welche vermittelst der Declamation, da wo es nöthig ist, verhältnissmässig kräftiger wird. Die Methode dieses jungen Sängers ist einfach und nicht mit jenen unnöthigen Zierereyen überladen, womit Hr. Sommariva den ursprünglichen Gesang ganz unkenntlich macht. Die kränkelnde Stimme dieses letztern, welcher die Jugend abgeht, ist von unglaublicher Biegsamkeit, sein Triller ist daher kunstgerecht; er verbindet mit seinem Gesang tiefes Gefühl, welches oft in leidenschaftliche Declamation ausartet. Er sang eine Arie von Nicolini: *Per questo amaro pianto* — dann ein Duett von Farinelli mit Hrn. A. Sedr.; worin besonders die Ungleichheit der beyden Methoden auffallend war. Mad. Sedrotti hat eine kräftige, volle, wohlgefällige Stimme, auch sichere Intonation in sehr entlegenen Intervallen; ihre Methode ist ruhig und besonnen, doch dem Triller wich sie aus. Sie sang eine Arie aus der *Ginevra* von Sim. Mayr: *Caro padre* — ferner jene von Portogallo: *Per queste amare lagrime*, in ihrer wahren Gestalt, nicht mit den transponirten Stellen, wie sie Mad. Catalani, aus Ursachen, singen muss; endlich mit Hrn. Sommariva das herrliche Duett aus *Tancred: Ah! cede mali miei*. Unter den übrigen vollstimmigen Orchester-Stücken zeichnete sich ein von Hrn. Kapellmeister Uber componirter Zwischensatz aus, worin zwey obligate Hörner durch Echo (vermittelst der bekannten Trichter) angenehm überraschen. Schade, dass durch das Ab- und Zuthun der Sordinen, der Ton beym ersten Ansatz öfters unrein wird! Diesem Uebelstand wäre nicht anders vorzubeugen, als durch doppelte Besetzung der Horn-Partie, wobey das erste Paar die gewöhnliche Stimme, und das andere, mit immer gedämpften Hörnern, die Echo-Stimme ausführte. Die Concertgeber fanden Zuspruch und Beyfall.

Eine Mad. Meyer, Violinspielerin, gab am 18ten November Concert, welchem Ref. verhindert war beyzuwohnen.

Die *Dilettanten-Vereine*, welche gewöhnlich mit dem Monat November ihren Anfang nahmen, konnten bis jetzo noch nicht zu Stande gebracht werden. Dem Vernehmen nach, wird ihre Gestalt in einige Abonnements-Concerte umgeformt. Nächstens mehr davon.

Wien. Uebersicht des Monats December 1818.

Hoftheater. Die einzige Neuigkeit in dieser Zeitfrist war das neue Ballet: *Achilles* von Hrn. Aumer, mit Musik von Hrn. Carl Blum, welches neuerdings die alte Wahrheit bestätigte, dass selbst der kostbarste, an Verschwendung gränzende, Aufwand ein Kunstgebilde vom Untergange nicht erretten könne, wenn dieses die Anwesenden vor

lem gefährlichsten aller Feinde — der Langweile nicht zu schützen vermag. Die Schuld trägt davon auch grösstentheils die Musik, welcher durchgehends Mels die, Charakteristik, Ideen, Correctheit, ja selbst grammatikalische Reinheit fehlt und die, trotz dem unsinnigsten Gepolter der Janitscharen-Instrumente, die Wirkung eines Opiats hervorbringt. Schon auf die Composition der *Alice* machte ein Witzbold einen Calembourg, dessen Pointe dahin zielte, dass Hr. C Bl. von der Polizeybehörde das Consilium abeundi bekommen habe, weil er einen ganz falschen *Basse* (*Pass*) führe; diese Arbeit, bey welcher adeptirte, reizende Motive eines Berton nicht, wie dort, hülfreich die Hand bieten konnten, musste daher noch uninteressanter und gehaltloser werden, und es ist nicht abzusehen, warum auf diesen wesentlichen Theil eines Ballets schon zum zweytenmale so wenig Rücksicht genommen wird, da wir einheimische Meister besitzen, einen Weigl, Gyrowetz, Umlauff, Kinsky, die in diesem Fache schon seit Jahren Ausgezeichnetes geleistet haben. — Nicht minder verunglückte im

Theater an der Wien Hrn. Kanne's Oper: *Schloss Theben, oder, Der Kampf der Flussgötter*. Das Buch ist nichts weniger und nichts mehr, als eine verkrüppelte, dem Zeitgeist entartchene Nachahmung der *Zauberflöte*, und der anonyme Autor hat damit dem Componisten eben so wenig einen Freundesdienst erwiesen, als durch die über die Gebühr angehäuften Musikstücke, welche den Zuhörer beynahe recht eigentlich im Sinn des Wortes in einem Tonmeer begraben. — Das

Theater in der Leopoldstadt erfreut sich eines ununterbrochenen Zuspruches bey einer neuen Posse von A. Bäuerle: *Die falsche Prima Donna in Krähwinkel*, deren Intrigue darauf gebaut ist, dass ein Pfiffcus die Arroganz der Patrizier dieses modernen Athens, Mad. Catalani werde auch sie mit ihrem Besuche beehren, zu seinem Vortheile und zum Gewinn einer Wette benützt. Die Musik von Hrn. Ign. Schuster — welcher in der Hauptrolle die gefeyerte Künstlerin bis auf die allerzufälligsten Nebenumstände getreu nach der Natur copirt — ist gefällig und vollkommen der Tendenz der Sache entsprechend.

Concerte — zahllos, wie die Sterne am Himmel; die bemerkenswerthesten darunter waren: Jenes der Gebrüder Wranitzky am sechsten im k. k. kleinen Redoutensaale. Ein Violoncell-Concert vom Baron von Poisl, ein Violin-Concert von Maurer, und selbst componirte Doppelvariationen für beyde Instrumente spielten die Concertgeber recht artig. Ihre Schwester, die allgemein beliebte Sängerin, gab eine Scene von Generali, nebst einer Cavatine von Rossini zum Besten, und Beethoven's sogenannte Jagd-Ouverture entzückte, wie immer, seine zahlreichen Verehrer. — Im grossen Redoutensaale fuhrte am achten und neunten die Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates Händels Oratorium: *Timotheus, zur Freude und zur Zufriedenheit aller derjenigen auf, welche sich so recht mit ganzer Seele an Kunstwerken laben, die, trotzend jeder Revolution in Form und Geschmack, ewig jung, neu, schön waren, sind und bleiben.* — Am 13ten liess sich im Landständischen Saale der brave Violoncellist der Hofoper, Hr. Merk hören. Die treffliche Ausführung eines B. Romberg'schen Concerts, einer Polonoise und eines neuen Divertissements erwarben ihm den allgemeinsten Beyfall und einstimmige Anerkennung eines so sichtbar rasch sich aufschwingenden Kunsttalentes. Die Parade-Arie aus dem *Lotterieloos*, gesungen von Mad. Grunbaum, ein Flöten-Potpourri, componirt und gespielt von Hrn. Keller, so wie eine neue, geistreiche Ouverture von Hrn. Leidesdorf, erhöhten den schönen Genuss. — Am 20sten ebendaselbst Hr. Pechatschek, der in einem Violinconcert und einem Rondo die unglaublichsten Schwierigkeiten mit einer solchen Gedeihenden Leichtigkeit überwand, dass Bewunderung und laut ausbrechender Enthusiasmus ihn belohnte. Dem. Biler, eine Schülerin des Hrn. Moscheles, spielte ein neues Pianoforte-Concert ihres Meisters, dem wir jedoch keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen konnten, und Hr. Jäger sang die reizende Tenor-Arie in B dur aus *Don Juan*. — Am 27sten ebendaselbst Hr. Franz Weiss, welcher von seinen neuesten Compositionen eine Concert-Polonoise für Violine, Viola und Violoncell, Concert-Variationen für die Klarinette, Fagott und Horn, und eine von Hrn. Jäger gesungene Romanze: *Marie*, aufführte. Noch immer schwankt Hr. W. auf offenem Meere; er kann sich nun einmal von seiner barocken Manier nicht lossagen, und scheint sich nur im Grellen, Bizarren, Aussergewöhnlichen, Regel- und Fesellosen zu gefallen. Schade um so manches edle Samenkorn, das, so wie durch Treibhauswärme, wol schnell zur Reife gebracht

wird, aber dessen Pflanzenleben nur von kurzer Dauer ist. — In der Academie der Tonkünstlergesellschaft am 22sten und 23sten wurde gegeben: 1. La Tempesta, zwey Chöre von weiland Hr. Leop. Kozeluch; 2. Terzett von Cimarosa; 3. Variationen für Violine und Harfe, mit einem Vocal-Chor, als Finale, von Salieri; 4. Adagio und Rondo von Polledro, gespielt von Hrn. Wranitzky Sohn; 5. Terzett von Rossini; 6. Phantasie für das ganze Orchester von Neukomm; 7. Cantate: *Die Feyer des allgemeinen Friedens*, von F. W. Berner in Breslau. Weniges wurde beklatscht, vieles mitsfiel, bey manchem erlaubte man sich zu lachen. Die Abendunterhaltung im Theater an der Wien am 23sten zum Besten des Pensions-Institutes enthielt: 1. Eine recht verständig und effectvoll gearbeitete Ouverture von Hrn. Pechatscheck; 2. Eine Bravour-Arie von Paveri, gesungen von Dem. Willmann; 3. Capriccio von B. Romberg, unübertrefflich vorgetragen von Hrn. Linke; 4. Tenor-Arie mit Chor aus Spohr's *Faust*, gesungen von Hrn. Jäger; 5. Farinelli's grosses Duett aus *Alessandro*, gesungen von der Dem. Hornick; 6. Ouverture von Lindpaintner; 7. Arie von Maurer, gesungen von Hrn. Seipelt; 8. Romanze mit Guitarre-Begleitung von Hrn. Jäger; 9. Duett aus Pär's *Griselda*, gesungen von Dem. Vio und Mad. Vogel; 10. Violonconcert, componirt und gespielt von Hrn. Clement. Ausser diesem noch einige gutgewählte Gedichte und wohlgeordnete Tableaux. — Der Inhalt der jährlichen, am Christtage im k. k. grossen Redoutensaale zum Vortheile des Bürgerspital-Fonds gehaltenen Academie war diesesmal folgender: 1. Beethoven's Ouverture aus *Egmont*; 2. Arie von Nicolini, gesungen von Dem. Wranitzky; 3. Tenor-Arie aus Mozart's *Entführung*, gesungen von dem Bassisten Hrn. Siebert. Exempla trahunt. 4. Doppel-Variationen für Violine und Cello, von den Gebrüdern Wranitzky; 5. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Dem. Wranitzky und Hrn. Siebert; (detto tenorisirend.) 6. Beethoven's *Schlacht bey Vittoria*. Die Ausführung dieses Kunstwerkes stand gegen alle früheren Productionen weit zurück im Schatten. — Im Maller'schen Gebäude liess sich ein angehender Violinspieler, Hr. Helmesberger hören, der in der That zu nicht geringen Erwartungen für die Zukunft berechtigt. — Die beyden bekannten Künstlerinnen auf dem Pianoforte, Dem. Babette Kunz und Eleonore Förster gaben ebenfalls Concerte, und in diesen rühmliche Beweise ihrer progressiven Virtuosität.

Amsterdam, im Januar 1819. Nach einer Abwesenheit von ohngefähr einem Jahre, kam Einsender dieses, eben bey der Eröffnung der hiesigen Winter-Concerte, von einer Reise wieder zurück. Die beyden Haupt-Concerte von Felix Meritis und Eruditio Musica befinden sich in einem vortrefflichen Zustande. Als erste Sängerin ist für diesen Winter Dem. Coda engagirt. In diesen Blättern ist über dieselbe mehrmals mit Beyfall gesprochen worden. Wir finden, sie hat eine schöne runde Stimme, besonders in den Mittel-

tönen; der Umfang ist bedeutend von b bis f. Ihre Methode dürfte aber noch verbessert werden: sie macht öfters zu viele Verzierungen, auch gebraucht sie den Triller zu viel, welchen sie aber gut zu machen versteht, auch singt sie zuweilen wol einmal ein klein wenig zu tief. Uebrigens erhält sie vielen Beyfall. Da sie noch jung ist, so kann sie durch fleissiges Studium eine grosse Sängerin werden. Wir würden ihr anrathen, noch einige Arien einzustudiren, denn ihr Vorrath scheint nicht stark zu seyn; ein zu öfteres da Capo ist eben nicht sehr erfreulich für die Zuhörer. Dann singen die beyden Sängerinnen vom deutschen Theater, die Damen Schirmer und Kramer, auch in diesen Concerten; ferner die Tenoristen, die Herren Czabon, Herbing und Grösser, und der Bassist Hr. Gollnick. Der Gesang ist also gut besetzt, wiewol unsere Tenoristen noch manches zu wünschen übrig lassen. Die Symphonien gehen gut, wiewol in Eruditio Musica besser, als in Felix Meritis, welches, wie schon früher einmal erwähnt ist, hauptsächlich daher kommt, dass im erstern Concerte solche vorher probirt werden, welches im andern, verschiedener Ursachen wegen, nicht geschehen kann. Neue Symphonien hörten wir bis jetzt nicht, ausser eine von Andreas Romberg mit türkischer Musik, in Eruditio Musica, welche aber keinen Beyfall erhielt. Wahrscheinlich ist dies eine frühere Arbeit des sonst geschätzten und verdienstvollen Meisters, dessen andere Symphonien hier immer sehr gefallen, wie sie es verdienen. Dann hörten wir auch Beethoven's Symphonie aus F, welche hier auch noch nicht gegeben war: diese

wollte dem Publikum auch nicht schmecken; nur sehr Wenige fanden Behagen daran, und das nur an einzelnen ausgezeichneten Stellen. Dagegen gefallen die ersten Symphonien dieses Meisters, die aus C und Ddur, hier sehr, auch die aus Cmoll. Schade ists, dass der grosse geniale Meister nicht mehr Symphonien in der Art seiner ersten geschrieben hat. Sollte es ihm gefallen, noch eine in diesem Styl zu schreiben, er würde gewiss Vielen grosses Vergnügen damit machen. —

Der geschickte Violoncellist, Hr. Graff, vorher in Stuttgart und Frankfurt, ist für diesen Winter hier in den beyden Concerten angestellt, und hat uns schon einigemal durch seinen schönen, soliden Vortrag angenehm unterhalten. Wir hoffen, sein Aufenthalt wird von längerer Dauer seyn. Unsere hiesigen Solo-Spieler haben uns auch wieder trefflich unterhalten und gezeigt, dass sie ihre schöne Kunst zu schätzen wissen: ein jeder leistete nach Kräften, was ihm möglich war. Die kleine Dem. van Brüssel, welche Dussek's Concerte aus B und F dur recht hübsch vortrug, scheint viel Anlage zu haben und kann bey anhaltendem Fleiss eine fertige Klavier-Spielerin werden. Uebrigens würden wir den Directionen anrathen, nicht öfters kleine Kinder auftreten zu lassen, dies ist besser für kleinere Concerte, deren wir hier doch auch haben.

Ein paar fremde Künstler besuchten uns auch und gaben hier Concerte. Hr. Drouet, Flötist, kam im November aus London hier an und liess sich im französischen Theater hören mit Stücken von eigener Composition, einem Concert und Variationen über *God save the king* und *Nel cor più non mi sento*. Ueber diesen Künstler war nur Eine Stimme, nämlich: etwas Vollendeteres auf diesem Instrumente hier nie gehört zu haben. Sein Ton ist rund und voll, kräftig und doch äusserst angenehm; dabey im Forte sowol, wie im Piano, immer sehr rein; hierzu kommt eine Fertigkeit, welche ans Unbegreifliche gränzt; dann sind ihm alle Arten des Vortrags sehr geläufig, und er macht von allen Gebrauch, sowol von der Doppelzunge, als vom Abstossen und Binden der Töne. Seine Zuhörer, welche leider nicht zahlreich waren, wurden durch seinen hinreissenden Vortrag ganz bezaubert. Da Hr. Drouet hier geboren ist, so war es unbegreiflich, dass er nicht mehr Zuspruch hatte. Er ist ein Schuler unsers Flötisten, des Hrn. Dahmen. Schon als kleiner Knabe liess er sich öfters in unsern Concerten mit Beyfall hören, ging nachher nach Paris, vervollkommnete dort seine Kunst, kam wieder zurück und wurde in der Kapelle vom König Louis als erster Flötist angestellt, ging nachher wieder nach Paris und lebt jetzt in London. Dies zur Berichtigung einer Stelle Ihres Pariser Correspondenten, welcher der Meynung ist, Hr. Drouet sey ein Franzos. Da er mit der Aufnahme in seiner Vaterstadt nicht zufrieden war, so wollte er sich nicht bewegen lassen, ein zweytes Concert zu geben, welches gewiss sehr vielen Zuspruch erhalten hätte, sondern reiste sogleich ab.

Die Herren Fürstenau, Vater und Sohn, Flötisten, besuchten uns auch im December und gaben ein paar Concerte im deutschen Theater, liessen sich auch in den Concerten Erudito Musica und Felix Meritis hören. Diese Künstler sind zu bekannt, als dass es nöthig seyn sollte, hier darüber weitläufig zu sprechen. Hr. Fürstenau, der Sohn, gab uns ein vortreffliches Concert von B. Romberg und ein dem Instrumente sehr angemessenes von seinem Vater zu hören; ferner einen Potpourri, mit einer sehr kunstvollen Cadenz und Variationen über ein ungarisches Thema, auch von seinem Vater componirt, und erhielt grossen allgemeinen Beyfall. Sein Staccato ist bewundernswürdig; doch glauben wir, wenn er mässigern Gebrauch davon machte, sein Vortrag, welcher übrigens sehr gebildet ist, würde dadurch noch sehr gewinnen. Die Doppelzunge, abwechselnd mit dem Abstossen angebracht, so wie Hr. Drouet und andere geschickte Flötisten dies thun, macht eine bessere Wirkung. Mit Bedauern müssen wir sagen, dass auch diese Künstler sich keines zahlreichen Publikums zu erfreuen hatten. Eine Hauptursache davon ist wol diese: wir haben drey Theater, das Holländische, Deutsche und Französische, welche alle fleissig besucht und wodurch viele Musik-Liebhaber abgehalten werden, den Concerten fremder Künstler beyzuwohnen; auch würden wir diesen wohlmeynend anrathen, wenn sie mehr als ein Concert zu geben willens sind, sich erst nach dem Ablauf derselben, in unsern stehenden Concerten hören zu lassen, und dies aus sehr begreiflichen Ursachen.

Im hiesigen deutschen Theater, worin unter der Direction des Hrn. Friedrich Haberkorn jetzt nur Opern gegeben werden, (denn kleine Stücke

in Einem Act werden nur dann gegeben, wenn die Oper allenfalls nicht ausreicht, die bestimmte Zeit auszufüllen,) ist jetzt der *Tancred* von Rossini an der Tagesordnung. Diese Oper ist in diesem Winter schon dreyzehnmal gegeben: so etwas ist hier unerhört, dabey bleibt der Zulauf immer gleich stark; aber die Ausführung ist auch so vortrefflich, wie sonst von keiner Oper. Die Hauptpartien sind besetzt: die Amenaide, abwechselnd durch die Damen Schirmer und Kramer, welche allen Fleiss anwenden, um einander zu übertreffen, wobei das Publicum natürlich gewinnen muss: sie führen die Partie sehr gut aus; der Tankred durch Hrn. Haberkorn: dieser singt aber die Partie mit keiner Alt-Stimme, sondern mit einem kräftigen Bass. Ein schöner Alt wäre freylich besser; weil wir aber hier damit nicht versehen sind, so geht's auch so gut. Hr. Haberkorn singt und spielt diese Rolle vortrefflich; Hr. Golinick giebt den Orbazzan auch gut; der Argir könnte aber von Hrn. Herbing zuweilen besser gesungen werden; er lässt uns öfters Töne hören, welche eben nicht geeignet sind, einen angenehmen Eindruck zu machen; die Chöre gehen sehr gut zusammen. Man trift in dieser Musik wohl hier und da einen alten Bekannten an, aber das Ganze macht doch eine schöne Wirkung, und wird, wenigstens hier, mit dauerndem Beyfall genossen. Ausserdem werden Opern von Mozart, Winter, Weigl u. a. gegeben, welche wir schon gehört hatten. Jetzt kommt die Reihe an Sargin von Pär: ob dieser auch den Beyfall erhalten wird, werden wir sehen.

Der kleine achtjährige Violinist H. Larsonneur aus Paris ist hier angekommen und wird Concert geben. Wahrscheinlich wird er vielen Zuspruch haben, denn man liebt hier sehr die Virtuosität an Kindern. Eben so die Sängerin Dem. Sigl aus München mit ihrem sechsjährigen Bruder, auch einem Virtuosen auf den Violoncell. Wenn das so fort geht, so werden wohl endlich die Kinder mit angeborner Virtuosität zur Welt kommen. Dem. Sigl soll gut singen. Hierüber vielleicht nächstens mehr.

Aus der Schrift: Ueber die Studien der griechischen Künstler, von Dr. Ludwig Schorn *).

Je mehr der Kunstsinn an vollendeten Meisterwerken verfeinert und geschärft wird, desto höher steigern sich die Forderungen des Kunstbeschauers. Statt dass man in den Zeiten unvollkommener Versuche das Kunstwerk mit der Natur vergleicht, und jede Annäherung an die Wahrheit der letztern freudig erkennt, werden nach Entstehung vollkommener Werke diese selbst Kriterien des Kunstortheils, und bilden gleichsam eine zweyte höhere Natur, die sich zur Gesetzgeberin aller nachfolgenden Schöpfungen aufwirft. An ihnen entwickelt sich der Beschauer die Forderungen des Kunstschönen, die vorher nur im Geiste des Künstlers wohnten; der spätere Künstler selbst aber ist in Gefahr, über dem Bestreben, diesen Ansprüchen genug zu thun, jene erste Gesetzgeberin, die Natur, ausser Augen zu verlieren und Nachahmer zu werden. Um so mehr, da jeder sich so gern mit dem Wahne schmeichelt, man dürfe nur sogleich das höchste sich aneignen, um der langen Mühe, womit es errungen worden, überhoben zu seyn.

Dafür zeugt die Geschichte der neuern Kunst, welche unmittelbar nach Raphael und Michael-Angelo (— — —) durch eine Schaar von Nachahmern ihren wahren innern Reichthum verlor, und in die Armuth der Manier versank.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, compt. — par A. Bohrer. Op. 23. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Franks.)

Herr B. schreibt nicht eben leicht, jedoch keineswegs so anhaltend schwer, als es jetzt bei einigen Quartett-Componisten zur Mode geworden zu seyn scheint. Die meisten Quartetten und Quintetten neuester Zeit verlangen einen gewissen Grad von Virtuosität, und es ist bekannt genug, dass viele für die Ausführung schwieriger sind, als manches Concert, wobey denn für den gebil-

*) Man vergleiche hiermit die Stelle aus den Papieren eines Musikfreundes in No. 4, S. 65 dieser Zeitung.

deten Dilettanten, dessen Lieblingsunterhaltung oft in dem Vortrage solider Compositionen dieser Gattung besteht, dem aber unaufhörliche Uebung nicht wohl zugemuthet werden kann, übel genug gesorgt ist. Es scheint daher lobenswürdig, wenn sich Componisten mehr durch eine gefällige, als häkelige Schreibart in dergleichen Sachen den mehresten Quartettgesellschaften zu empfehlen suchen. Grosse Schwierigkeiten tragen bekanntlich zur grössern Vollkommenheit eines Stückes nicht bey, und in den sogenannten Quatuors brillans steht es ja überdies einem jeden frey, ausgelassener zu werden. — Die vorliegenden drey Quartetten des Hrn. B. (No. 1 in G dur, No. 2 in B moll und dur, und No. 3 in A dur) sind fleissig gearbeitet, haben — besonders das erste und letzte — viel Erheiterndes und Gefälliges, und beweisen das Talent des Verf. für diese Schreibart. Bey eben nicht gewöhnlicher Kunst, interessant zu moduliren, worin jedoch Hrn. B. mehr Vorsicht und Oekonomie anzuempfehlen ist, bleibt er fast durchgängig klar, und zeigt, dass er in harmonischer Hinsicht sich achtungswerthe Kenntnisse und Erfahrung zuzueignen gewusst hat. Das Hauptinteresse ist durchgängig — wahrscheinlich mit Absicht — der ersten Violine zugetheilt, und, wenn solches im Allgemeinen nicht getadelt werden soll, so ist doch nicht zu leugnen, dass insbesondere die Mittelstimmen oft und gewiss nicht zum Vortheil des Ganzen, zu unbedeutend erscheinen, wie z. B. im zweyten Satze des ersten, in der Menuett des zweyten Quartetts u. s. w. Am besten gefallen dem Rec. die ersten Sätze dieser Quartetten. Unter den langsamen Mittel-Sätzen nimmt den ersten Platz ein das auf die Tonleiter von e $\frac{3}{4}$ gebauete, nur etwas zu weit ausgesponnene Adagio aus No. 3. In den Menuetten und Finalen ist der Componist, besonders in Hinsicht der Melodien, am wenigsten originell, und zuweilen, wie z. B. in dem Trio des zweyten Quartetts, etwas zu unbedeutend; den Finale's vorzuglich in No. 2 und 3 wäre bey dem Interesse, welches sie erregen, mehr Kürze zu wünschen. Dass die eingestreuten liebhcheren Zwischensätzchen im Fugato des ersten und im Presto des zweyten Quartetts sich etwas ähnlich sehen, wird der geachtete und hoffentlich billige Verfasser selbst zugeben, und, um des bessern Geschmacks willen, künftig manche, besonders dissonirende Sätze, wie z. B. den im Presto des zweyten Quartetts gegen das Ende des ersten und zweyten Theils zuerst in des und zuletzt in b (pp) eintretenden, sonst aber nicht zu verwerfenden Gedanken, gewiss lieber abkürzen, als durch zu langes Beharren bey demselben dem Effect des Ganzen schaden. Stich und Papier sind lobenswerth, und die wenigen Fehler, welche sich eingeschlichen haben, lassen sich leicht verbessern.

Kurze Anzeige.

Andante varié pour Pianoforte et Cor de Bruxelle, ou à défaut de cet instrument Violon, Alto et Violoncelle, comp. — — par Chrét. Rummel. à Mayence, chez B. Schott fils. (Pr. 2 Fl.)

Der Verf. ist im südlichen Deutschland vornämlich durch gar manche, zum Theil auch öffentlich in demselben Verlag erschienene, Militair-Musiken, voll Feuer und Mannigfaltigkeit, gut instrumentirt und sehr zweckmässig — rühmlich bekannt und beliebt: dies hier genannte Werk wird seinem guten Rufe gewiss nicht schaden. Es ist über ein gefälliges Thema geschrieben; die Variationen sind an sich nicht uninteressant, noch besser aber durch die effectuirende Behandlung des Bassethorns — wobey jedoch auch der Klavierspieler keineswegs zurückgesetzt ist. Die sechste, eine Polonoise, gehet in eine weit ausgeführte Phantasie aus, die sich vorzuglich gut ausnimmt, und auch zeigt, dass der Verf. im Gebiete künstlicherer Harmonie gar nicht fremd ist, obschon hin und wieder eine Stelle zeigt, dass er reiner zu schreiben gewohnt seyn sollte. Wir empfehlen das Werkchen den geübten Spielern auf dem Bassethorn zu gewiss angenehmer Unterhaltung. Der Klavierspieler findet nicht eben viele Schwierigkeiten. Mit den angeführten Saiteninstrumenten verliert es zwar an Effect: doch bleibt es unterhaltend.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. **N°. 6.** 1819.

NACHRICHTEN.

Herbstopern in Italien (Beschluss des Berichts in No. 5.)

Venedig. (Teatro St. Benedetto) Fär's *Agnese* gefiel, nur war man mit der Festa nicht zufrieden, dass sie in diese Oper eine Rossinische Arie aus dem *Turco in Italia* einlegte. Die Rossinische Oper *Armida* machte fiasco; das Duett zwischen der Armida und Rinaldi (Festa und Tacchinardi) war das einzige Stück, welches gefiel. Letzterer legte darin ebenfalls eine Mayr'sche Arie aus der Oper *I misteri eleusini* ein. Sachkundige versichern, die Armida habe wirklich vortreffliche Stücke, darunter einige alla Händel (man sehe den Bericht über diese Oper in der musikalischen Zeitung, Jahrg. 1818, No. 5). (Teatro St. Lucca). Die sehr mittelmässige Zanoli'sche Gesellschaft gab hier zum ersteumale die neue Oper *Enrico di Borgogna*, von einem gewissen Donizetti. In derselben betrat zum erstenmale das Theater die Signora Adelaide Catalani (Schwägerin der berühmten Sängerin *dieses* Namens) und wurde zu Ende des ersten Acts ohnmächtig, daher sie im zweyten Act durch eine Andere ersetzt werden musste. Tag's darauf gab man Rossini's *Italiana in Algieri*, worin Dem. Eckerlin, Tochter eines deutschen Beamten in Mayland, die Hauptrolle mit Beyfall gab; wie ich höre, ist sie die beste der ganzen Gesellschaft. *Clotilde* von Hrn. Coccia wurde schlecht gegeben und machte fiasco; doch gefiel die Mayr'sche Oper *I virtuosi*. Die Oper soll übrigens einige gute Stücke enthalten.

Florenz. Die Mayr'sche Oper *Atar* gefiel, in ihr abermals die Pinotti.

Bologna. (Teatro Contavalli) Die Generali'sche Oper *la Contessa di colle erboso* gefiel blos der Prima Donna Chararri wegen; die Farinelli'sche Farsa, *il Testamento*, fand keine gute Aufnahme.

Palermo. In Nicolini's *Quinto Fabio*, in Rossini's *Cenerentola* und in der *Clotilde* von Coccia erwarb sich die Sängerin Fabre aus dem Mayländer Conservatorio vielen Beyfall. Die Prima Donna Canonici, der Tenorist Donzelli und der brave Bassist Lablasc werden ebenfalls gelobt.

Neapel. Mayr's *Lodoiska* gefiel nicht sonderlich; doch hatte die Pesaroni, welche darin debütirte, vielen Beyfall. — Rossini hat endlich nach einer Pause von beynahe einem Jahre wieder eine neue Oper componirt. Sie heisst *Ricciardo e Zoraide*, ist von einem gewissen Marchese Berio gedichtet, und wurde zu Anfang des Monats, wie die Neapolitaner Zeitung sagt, mit glücklichem Erfolge (con felice successo) gegeben. Dies Blatt kündigte sie einige Tage vorher ohngefähr folgendermassen an: „Die Musikliebhaber sind in grosser Erwartung wegen der neuen Oper. Man sagt, Rossini werde endlich mit derselben jene Anbeter der alten Musik zum Schweigen bringen, ohne jedoch den *meisten* Zuhörern, welche des Pesarese'schen Compositeurs lebhaften, der lärmenden Symphonie ähnlichen Styl sehr lieben, zu missfallen. Wir zweifeln nicht, dass es dem Meister hierin gelingen werde. Da übrigens eine neue Rossini'sche Musik immer eine grosse Begebenheit ist, welche die Aufmerksamkeit der Schrift-steller (scrittori) dies- und jenseits der Alpen erweckt, so werden wir weitläuftig von derselben sprechen und sie unparteyisch prüfen." So reden die in der Musik ganz profanen italienischen Zeitungschreiber! — Als diese Oper gegeben ward, enthielt dasselbe Blatt weder einen weitläuftigen Artikel, noch eine unparteyische Prüfung, sondern einen erdichteten Brief voller orientalischer Schwulst

von *Cimarosa* aus *Elisium* an *Rossini*, worin in kursem folgendes gesagt wird: „Theuerster Rossini! Sogar bis in's Elisium drang die Nachricht deiner getreuen, auf den Scenen der gesegneten Partenope gefeyerten Opern, und wir erfuhren zugleich, dass du endlich die barbarischen Manieren und sonderbaren Verzierungen (barbariche maniere ed estranei ornamenti), die uns und dir zur Schande gereichten, abgelegt, und dich zu dem wahren musikalischen Kultus eingeweiht hast. Der Dichter hat in dir das belebende Feuer des wahren Schönen anzufachen gewusst, die den rechten Weg zu weisen, und dich den musikalischen Ausschweifungen entsagen zu machen. Ich kann dich wegen dieses deines festen edlen Vorsatzes nicht genug loben, und noch mehr wegen der abgelegten Proben deiner Kenntnisse (del saper tuo), deines reichen und lebhaften Genies, deines Geschmacks und der sublimen Kunst, die du zu beherrschen verstehst. Deine Introduction mahlt mit Claudio's Pinsel die Ruhe der Natur und das Leben der glücklichen Landbewohner. Kummere dich nicht darum, dass einige tadeln, dass dieses Bild mit der übrigen Musik der Oper in keinem Verhältnisse (rapporto) steht: hat doch die erste Decoration des Hrn. Theatermalers Canna auch keinen Bezug auf die übrigen! — Paisiello, der Mahler der Liebe, und der zarte, leidenschaftliche Piccini jauchzen vor Freude, und werden nächstens die heiligen Gesänge, mit denen du deine neue Composition verschönert hast, erschallen lassen. Ein ernsthafter Streit entstand zwischen Durante und Jomelli, welcher von beyden Acten der schönste sey; einer von ihnen wollte dem sehr gesangvollen (melodiosissimo) zweyten Act den Vorzug geben; nächstens werde ich dir das Urtheil derselben schicken u. s. w." Der Brief schliesst mit folgenden merkwürdigen Worten: „Du thatst viel, um sie (die italienische Musik) zu entstellen, trachte jetzt möglichst, sie wieder zu jenem Glanze zu erheben, von welchem sie auf eine erbärmliche Weise herabfiel (Tu molto facesti per deturparla: metti ora tutto in opera, per richiamarla allo splendore, dal quale miseramente ella decadde)." — Zuverläs-igere Berichte hoffe ich Ihnen in meinem nächsten Briefe über diese neue Oper mittheilen zu können. Ob Rossini in derselben blos die Introduction, wie in seiner letzten Opera sacra, Mo-è (von der man auch viel Lärmens machte), gelungen sey, wird sich auch zeigen; auf jeden Fall ist es eine erfreuliche Erscheinung, wenn Rossini seinen Gesang zu vereinfachen anfängt. Dass er aber die barbarischen Manieren, oder den ultramontanen Nebel, wie sich ein anderes italienisches Blatt ausdruckt, und worunter man *harmonische Bedrutendheit* versteht, in so fern er dieselbe hie und da in einigen seiner Opern anwendete, gänzlich ablegt, das wollen wir vor der Hand glauben, und wünschen nur das einzige, dass er auch die Worte genau berücksichtige, denn in eben benanntem Oratorium Mose giebt es wieder walzerähnliche Melodien u. s. w.

Mayland. Während der Stagione dell' autunno war das grosse Theater geschlossen. Im Teatro Re gab man zwey ältere Opere buffe. Die vorzüglichsten Individuen der Gesellschaft waren: die rühmlich bekannte Sängerin Marcolini, der sehr brave buffo comico Zamboni, und der viel versprechende Bassist Zuchelli, welcher letztere zum erstenmale in Mayland sang. Von der Marcolini ist in diesen Blättern oft gesprochen worden, und ich bemerke daher blos, dass ihre Stimme gegenwärtig noch mehr abgenommen hat und in grossen Theatern kaum hörbar mehr seyn wurde; doch bleibt sie für kleine Theater noch immer eine wackere Sängerin. Hr. Zamboni ist ein buffo comico im ächten Sinne dieses Wortes, und vielleicht noch das einzige Ueberbleibsel dieser guten Gattung Buffi der ehemaligen Zeiten; seine Stimme ist aber leider ganz dahin. Der junge Bassist Zuchelli verspricht, wie gesagt, sehr viel und ist für Italien, wo gute Bassisten selten sind, eine erfreuliche Erscheinung. Die übrigen Individuen der Gesellschaft übergehe ich, und komme auf die Opern zurück. Die erste, *la moglie di due mariti*, von Fioravanti, gefiel, eine aria buffa des Hrn. Zamboni, und eine andere vom Bassisten eingelegte Arie ausgenommen, nicht besonders. Jene Aria buffa ist in der That ein schönes Stück, und überhaupt in ihrer Art keine so leichte Composition, wozu aber italienische Meister ein eigenes Talent besitzen. Hr. Zamboni sagte sie meisterhaft daher. Ich gebrauche hier das Wort *sagte*, weil bekanntlich die buffi comici wenig oder gar nicht, und so zu sagen, mehr mit den Gebehrden, als mit der Kehle singen. Das darauf folgende Duett ist ebenfalls schön, doch hörte es Niemand an. Die Marcolini hatte ziemlichen Beyfall, am meisten aber in der darauf folgenden Rossinischen Oper, *la pietra del para-*

gone, welche eigens für sie vor sechs Jahren auf dem hiesigen grossen Theater geschrieben wurde. Damals theilte ich Ihnen mein Urtheil über diese Oper mit, welche die erste war, die ich von Rossini hörte, mit (s. musikalische Zeit. v. J. 1815, No. 4, S. 64). Nach abermaligem Anhören derselben kann ich Ihnen noch hinzufügen, dass R. manches daraus in seinen folgenden Opern, sogar dreymal abkopirt hat, dass mir jetzt manche Reminiscenzen auffielen, und dass mir vor einigen Tagen eine *Siciliana* in die Hände fiel, welche völlig dem beliebten Rondo „*Eco pietosa*" etc. dieser Oper gleicht. — Diese Oper findet übrigens, die beyden Stücke der Marcolini abgerechnet, sehr mässigen Beyfall.

Stagione del Carnevale 1819.

Mayland. Die Gesellschaft auf unserm grossen Theater besteht jetzt aus folgenden Individuen: Signora Camporesi, Männerrollen; Signora Festa, Prima Donna; Signor Crivelli, Tenor; Signor Lainer (ein Neapolitaner, Bassist; das übrige Personale übergehe ich. Hr. Crivelli wurde für drey Stagioni um 24.000 Franken für die Scala engagirt, und nachdem derselbe und die Camporesi mit Mozart's *Titus* in London so viel Glück machten, so wählte man diese Oper zur ersten dieses Carnevals. Man versprach sich den glänzendsten Erfolg, besonders darum, weil der *Titus* vor zwey Jahren auf dem hiesigen Teatro Rè so ungemein gefiel, und auf Hrn. Crivelli's allgemeinen Ruf hin; allein es erfolgte das Gegentheil, und diese herrliche Oper wurde verwichenem Samstag von 4000 Zuhörern kalt aufgenommen. Wenn ich Ihnen sage, dass Hr. Crivelli vor zwölf Jahren hier trefflich sang, diesmal aber nicht nur häufig distonirte, sondern zuweilen unangenehme Töne hören liess, welche das gesammte Publikum zum Lachen bewegte, und dass er die Rolle des Titus höchst steif spielte; dass die Festa, mit der Rolle der Vitellia sehr unzufrieden, die Musik schon in den Theaterproben aushöhnte, ihre erste Arie wegliess, alles übrige anders sang, wie es geschrieben steht; dass man den Bassisten (der im Grunde die Musik versteht, aber kein Sänger ist) gar nicht hörte; dass, die Camporesi ausgenommen, das gesammte übrige Personal, die Chöre mitgerechnet, höchst erbärmlich war; dass die Stücke schlecht geordnet waren, so, dass der erste Act aus zwey auf einander folgenden Duetten, drey hinter einander folgenden Arien u. s. w. bestand; dass manches Tempo verfehlt wurde, und besonders das schöne Duett: „*Ah perdona al primo affetto*," welches das erste Stück des zweyten Acts war, so langsam genommen wurde, dass man dabey einschlafen konnte; dass in den Stücken selbst italienische Ritornelle, Cadenzen u. dgl. von fremder Hand angebracht waren; dass im gesammten Personale zwar kein altes, doch auch kein jugendliches Gesicht zu erblicken war; dass sehr viele Schönheiten dieser Oper, der niedern und zarten Instrumentation wegen, in diesem grossen Locale verloren gingen; dass in diesem grossen Theater keine solche Aufmerksamkeit, wie in den kleinern Theatern herrscht; dass — *et hinc illae lacrimae* — man zur ersten Oper des Carnevals auf dem weltberühmten Mayländer Theater alla Scala eine alte und keine neue Oper gab, ein Umstand, welcher den grössten Compositeur zu stürzen vermöchte; dass — — — so wird Ihnen die kalte Aufnahme leicht erklärlich. Diese bestand nun darin, dass in der ersten Vorstellung; die grosse Arie „*Parto*" ausgenommen, welche starken Beyfall erhielt, die ganze Oper fast nie beklatscht wurde. Mad. Camporesi, als Sesto, ist der einzige Held des Stückes, und, im ganzen genommen, sehr zu loben. Nach der Hand erfuhr man, dass Hr. Crivelli in der ersten Vorstellung an einer Verkältung unpäslich war; wirklich verlor er sich in den folgenden Vorstellungen jene unangenehmen Töne, worüber ihm das Publikum mehrmalen auslachte, auch distonirt er jetzt etwas weniger; ein für alle Mal ist aber sein übrigens guter Gesang mit all den schönen Brusttönen ganz ohne Leben, auch besitzt er wenig Geläufigkeit und gar keine Action; daher gefällt er im Ganzen wenig, oder gar nicht. Leider singt auch er nicht alles, wie es Mozart schrieb, weil er mit seinen Brusttönen nur bis zum $\overline{f}$ reicht und kein Falset hat. Uebrigens singt er im ersten Act, ausser der Mozart'schen Arie: *Ah se fosse intorno al trono* etc., die er in's C transportirte, auch die ursprünglich von Weigl für Brizzi geschriebene Arie in derselben Oper, sodann eine im zweyten Act von Pär, welche ausser dem Hornsolo sehr unbedeutend ist.

Wie ganz anders haben wir die *Clemenza di Tito* vor zwey Jahren auf unserm Theater Rè gehört, und wie hat sich manches seither geändert! Tramezzani legt die Rolle des Sesto ab, geht nach

Paris und — fällt ganz durch; Crivelli kommt aus Paris nach Mayland mit dem grössten Ruf und unterlag beynahe demselben Schicksale, mit dem Unterschiede jedoch, dass dieser seine schöne Bruststimme noch besitzt, und vielleicht noch ein guter Stern seiner harrt, und dass Tramezzani seine Stimme ganz verlor.

Stockholm, 1818. Seit meinem letzten Berichte vom July waren durch die anhaltende Hoftrauer die öffentlichen Musikaufführungen eine Zeit lang unterbrochen. Im September wurde die Operubühne wieder eröffnet, und man gab *Azemia* von Dalayrac und andre Singspiele. Bald aber veranlassten ökonomische und aus Rangsucht entstandene Streitigkeiten eine neue Unterbrechung, und es schien, als sollte die Kapelle entlassen und das Theater eine Privat-Unternehmung werden, bis die Regierung die Wiedereröffnung des Theaters befahl, und demselben eine Unterstützung zusicherte. In jener Zwischenzeit gab der Kammersänger Siboni aus Parma am 12ten October zu seinem Benefiz *Titus*, Schauspiel in zwey Aufzügen. Man verwechsle dieses nicht mit der Mozart'schen Oper. Das Ganze war ein Pasticcio, blos arrangirt, um mit den hiesigen wenigen Stimmen für italienischen Gesang Etwas geben zu können. Das Personal bestand aus Titus (Hrn. Siboni), Sextus (Mad. Sevelin) und Publius (Hrn. Carl Preumayr), nebst Chor. Die Musik war von mehren Componisten; von Mozart erkannten wir die Ouverture, eine Arie und ein Terzett. Die Ausführung war leidlich; doch verdiente Mad. Sevelin vorzüglich Lob für guten Gesang, und Hr. Siboni für seine vortreffliche Methode. Seine Stimme ist Bariton; Schade, dass sie sehr durch Heiserkeit litt. Ein kleines unbedeutendes Stück, *Agander och Pagander*, mit Musik vom Hrn Prof. Du Puy, verdankt sein Entstehen einem von ihm vor mehren Jahren geschriebenen schönen Terzett, welches nun hier vorkommt, sich aber vom Theater aus nicht so gut, als im Zimmer ausnimmt. Die Ouvertüre, worin dieselben Melodien vorkommen, ist recht artig.

Der hiesige Concertmeister, Joh. Friedr. Berwald, hat zum Vergnügen einiger Musikfreunde eine wöchentliche Quartettunterhaltung veranstaltet. Die Wahl und Ausführung der Musikstücke erfüllen alle in dieser Hinsicht möglichen Wünsche. Hr. Berwald hat die erste Violine, und die andern Stimmen werden von drey oder vier seiner geschicktesten Freunde gespielt. In diesem Monat begann die Unterhaltung, und wir haben Quatuor's von Haydn, Mozart, Beethoven, Andr. Romberg, Spohr und Feaca, nebst Quintetten von Mozart und Beethoven vortrefflich vortragen gehört.

Am funften November wurde vom Hrn. Kammermusicus Sussmilch Concert gegeben. Es enthielt: Ouverture aus der Oper *Alruna* von Spohr; Arie von Rossini, von Mad. Sevelin gesungen; Adagio und alla Polacca für Contrabass vom Hrn. Sussmilch mit viel Delicatesse und Präcision vorgetragen; Septuor von Beethoven, worin Hr. Sussmilch den Contrabass spielte; Doppelconcert für zwey Violinen, von Franz Berwald componirt und von ihm und seinem Bruder gespielt (eine schon im vorigen Jahr von mir erwähnte Composition); Terzett, gesungen von den Damen Sevelin und Lindström und Hrn. Carl Preumayr; Potpourri, für Contrabass von Sussmilch arrangirt und gut gespielt.

Hr. Concertmeister Westerdahl und Hr. Kammermusicus Megelin haben auch eine musikalische Abendunterhaltung gegründet, die zu Ende dieses Monats ihren Anfang nahm. Wir haben da verschiedene Male mit Freude gute Sachen, vornämlich Quartettes gehört, wobey Hr. Westerdahl die erste Violine und Hr. Megelin das Violoncell spielt.

Unsere Kapelle ist gewiss eine der vorzüglichsten und auch der Kapellmeister du Puy ein trefflicher Anführer. Sein warmer Eifer, jede Musik, ja sogar die schlechte, durch gute Ausführung zu heben, ist ein sehr grosses Verdienst, da Musikdirectoren sonst sehr leicht sich zur Einseitigkeit verleiten lassen. So gut aber die Instrumental-Musik hier ist, so misslich steht es dagegen mit der Vocal-Musik fast durchgängig und das heisst viel entbehrt!

Unter den diesen Monat gegebenen Opern setzen wir *Armide*, von Gluck, oben an, welche gut aufgeführt wurde. Dies Lob verdient auch *Lehemaa* von Dalayrac. *Une folie*, von Mehul, fiel ziemlich schlecht aus. — Die Gluck'schen und Mozart'schen Opern werden hier noch, gleichsam traditionell aus früheren günstigeren Zeiten, am besten gegeben und entschädigen für so manche gehaltlose französische Operetten, die jedoch hier am meisten beliebt sind; denn hier ist, und zwar nicht erst seit den letzten Jahren, sondern von

mit den öfters darunter stürmenden, falschen Orgelakkorden, liefs Mozarts Arbeit gar nicht erkennen. Das *Kyrie*, welches mehr Choralmäfsig, als figuriert gesetzt ist, konnte man gar nicht beurtheilen, weil ein, unter wenigen Violinen, welche meistens *piano* hatten, und einer Diskant- Alt- und Tenorstimme hervorgellender Bafs das ganze Stück unverständlich machte. Bey dem *Gloria* war das Tempo viel zu geschwinde und dem Geiste der Komposition gerade entgegen und so ging es bis zu Ende: Alles wurde schlecht gespielt, noch schlechter aber dirigirt. Das Beste, was ich in der ganzen Messe hörte, war das *Et incarnatus*, welches ein junger Hr. Dick mit vieler Gewandheit sang. Auch wurde die sonst brav komponierte Krönungssimphonie von Wranizki, wie gewöhnlich, nach dem *Credo* gespielet, welche aber allerdings mehr in einen Konzertsaal, als in eine Kirche gehört. Die schlechte Exekution hat sonach mehr der Direktor als das Orchester zu verantworten, von dem, besonders vom Hoforchester, viel Gutes gesagt werden kann.

Es verdient aus demselben besonders einer auszeichnenden Erwähnung der an der Spitze stehende Konzertmeister Hemmerlein, ein sehr guter Violoncellist und Schüler von Schlick und andern Meistern, auf diesem seinem Lieblingsinstrumente; und in der Komposition, ein Zögling von Uhlmann in Bamberg, seiner Vaterstadt. Er besizt übrigens Talente und Wissenschaften eines geschickten Direkteurs, hat schon manche gute Komposition geliefert, aber noch keine herausgegeben. Uebrigens befinden sich bey diesem Hoforchester noch einige geschickte Künstler, worunter besonders die zwey Brüder Rihl — davon der Eine mit vielem Geschmacke die Klarinette, der Andere mit vieler Fertigkeit den Fagott spielt — sodann ein junger Herr Henkel, ein hoffnungsvoller Violoncellspieler und Schüler von Hemmerlein, — und Herr Eckart, ein guter Contrabassist, geruhnt zu werden verdienen.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. A. d. Franzosischen.

Zweyter Brief, vom Anfang des Iuny dieses Jahres.

(Fortsetzung.)

Wir können diese Nachricht über das Auszeichnenswertheste in unsern Konzerten nicht beschliefsen, ohne mit gebührendem Ruhme noch einiger Künstler zu gedenken, welche ja wahrlich zu dem Auszeichnenswerthesten darin gehörten. Voran stehe La Marre, der Violoncellist. Es kann auf diesem Instrument nichts Sanfteres, nichts Vollendeters gehört, als seinen Vortrag; auch seine anmuthigen, geistreichen, so sehr wohlthuenden Kompositionen sind mit Recht sehr beliebt. — Friedrich hat alle Stimmen, als einer der erstaunenswürdigsten Waldhornisten, für sich. Wenn er dieses, sonst so undankbare Instrument spielt, so lockt er ihm bald die sanftesten und weichsten Tone der Flote, bald die glänzenden Passagen der Klarinette und des Fagotts ab. — D'Alvimare hat es in der Behandlung der Harfe so weit gebracht, dafs er weder einen Nebenbuhler hat, noch unter uns gehabt hat. Er hat zugleich zu den bedeutenden Verbesserungen, welche der berühmte Lautenmacher Cousineau mit dem Mechanismus der Harfe vorgenommen hat, beygetragen.

Wir kommen nun auf die neuen und wichtigsten *dramatischen Kompositionen*, mit denen unsre verschiednen Theater den verflofsnen Winter bereichert worden sind.

Méhul, der Verfasser der Oper *Hadrian*, von welcher wir neulich gesprochen haben, hat seine neue Oper: *Ariodant*, auf das italienische Theater gebracht. Das Stück spielt in den Zeiten der Ritterschaft, ist erhaben, aber düster — und hat wohl auf die Stimmung des Komponisten diese Wirkung machen müssen. Man wirft ihm hier, wie bey seinem *Hadrian*, vor, dafs er zu oft, und nicht immer aus befriedigenden Ursachen, einen allzuhäufigen Gebrauch von allem Rauschenden — vornehmlich von Pauken und Blaseinstrumenten gemacht habe. Da wir über seine Schreibart und deren Charakter schon im

früherer Zeit her, der französische Geschmack vorherrschend. Eben so nimmt hier, aus Mangel an gutem Gesange, die Dansomanie so überhand, dass man nicht absehen kann, wohin das noch führen wird. Das Orchester ist dabey zu beklagen, weil die Tanzmusik fast immer schlechtes zusammengestoppeltes Zeug ist.

Am 11. December d. J. wurde von einer Gesellschaft in der Ritterholmskirche, wo die Könige und Heerführer von Schweden begraben sind, ein Gedächtnissfest des vor hundert Jahren an diesem Tage (30. November alten Styls) erschossenen Königs Karl XII. gefeyert. In musikalischer Hinsicht ist nichts mehr davon zu sagen, als dass unter Hrn. Westerdahl's Anführung eine Menge Dilettanten ein paar geistliche Gesänge und einen Marsch (angeblich den Lieblingsmarsch des verewigten Königs) vortrugen. Dieser Marsch ist von einem Dilettanten vierstimmig mit Geschmack arrangirt und auch im Druck erschienen. Mit diesem Monat begannen die von den Herren Crusell, Berwald, Hirschfeld, Fr. Preumayr und Braun angekündigten Abonnementsconcerte. Wir hörten da am dritten dieses: Symphonie von Andr. Romberg in gelungener Aufführung; Klarinettconcert von Crusell componirt und geschmackvoll und mit seinem bekannten schönen Tone vorgetragen; wobey er eine sehr lange Cadenz, ohne die geringste hörbare Tonveränderung, *pianissimo* mit grosser Geschicklichkeit aushielt; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Wäselia; Hornconcert, von Crusell gesetzt und von Hirschfeld sehr brav geblasen; Duett von Nasolini, gesungen von Dem. Wäselia und Hrn. Collin. Am 25sten Sinfonie von Mozart, welche, besonders im ersten Satz, nicht gut zusammenging; Fagottconcert von Hrn. Prof. du Puy, von Hrn. Preumayr sehr gut geblasen; Arie von Rossini, von Mad. Sevelin lobenswerth gesungen; Oboeconcert von Hrn. Braun componirt und geblasen, und in beyden Hinsichten sehr beyfallswerth; Quartett aus Mozart's *Così fan tutte*, von Mad. Sevelin und Lindström, Hrn. Lindström und Carl Preumayr gesungen (von Hrn. Lindström nur zu schwach). Die Operbühne gab Cherubini's *Wasserträger*, *Tante Aurore* von Boyeldieu und Weigl's *Schweitzerfamilie*. So willkommen ein Ballet den meisten Zuschauern ist, so unangenehm ist es doch für musikalische Ohren, wenn gleich nach Anhören einer guten Musik, wie diese von Weigl, ein Quodlibet der allergewöhnlichsten Tanzmusik anhebt, ehe man noch seinen Platz verlassen kann, und so der Genuss des ganzen Abends zerstört wird. — Einmal wurde die Ouvertüre *de la Chasse du jeune Henry* von Mehul zwischen zwey Stücken gegeben, schien aber nicht so gut, als ehemals, auszufallen.

Dresden. Am 13ten Januar wurde unser Theater von der italienischen Gesellschaft mit Rossini's *Inganno felice* wieder eröffnet, von welcher Oper schon öfters die Rede gewesen ist.

Wir haben des Hrn. Kapellmeisters Carl Mar. von Weber Bemerkung über unsre, mit der genauesten Wahrheit und Unparteylichkeit, so wie nach den Forderungen der Kunst geschriebenen Beurtheilungen, sowol der deutschen, als der italienischen Gesellschaft, gelesen und wollen sie in wenigen Zeilen beantworten.

Wir danken ihm für die Achtung, die er unsern, sowol theatralischen, als musikalischen Kenntnissen und Einsichten erzeigt, so wie wir unserer Seits die seinigen immer anerkannt haben.

Die Hauptsache ist, dass auswärtige Leser unserer Kritiken in den Stand gesetzt werden, zu beurtheilen, ob diese zum Vortheile der Kunst abgefasst sind, oder im Privatinteresse ihren Grund haben. Hier können wir nun den Hrn. Kapellmeister, so wie unsere Leser versichern, dass kein anderer Zweck, als Wahrheitsliebe und der Wunsch, der Kunst und den Künstlern nach unsern Kräften und Einsichten nützlich zu werden, unsere Urtheile dictiren. Das Recensions-Comptoir, wie er es zu nennen beliebt, antwortet, dass es von jeher in seinen Beurtheilungen sehr nachsichtig gewesen ist, wiewol es ein weites Feld gehabt hätte, auswärtigen Lesern Wahrheiten zu enthüllen, welche der unparteyische Blick jedes hiesigen Kenners und Künstlers auf der Stelle finden musste, und gefunden hat.

Ist etwa die Recension über *Joconde* und die *Zauberflote* (in No. 48 vor. Jahrg.s) nicht aufrichtig und doch gemässigt? Hr. v. Weber weiss dieses nur zu gut; denn man hätte dort ja noch so manches sagen können, was nicht gesagt worden ist. Wir erklären übrigens dem Hrn. von Weber mit aller ihm gebührenden Hochachtung, dass wir uns in unsern Urtheilen keine Gesetze vorschreiben lassen werden, und hoffen auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen.

welche die Leser nicht interessiren, da solche Auseinandersetzungen, die nur Individuen betreffen, andere nur belustigen können.

Wir ehren das angefangene Gebäude und werden es noch mehr ehren, wenn es den Grad der Vollkommenheit erreicht haben wird, zu welchem jetzt noch die guten Materialien fehlen. Apoll und Thalia können jedoch denjenigen keinen Ehrenplatz auf dem Parnass verstatten, denen die Weihe der Kunst fehlt.

Die Correspondenten
A. C. H.

Eingesandt.

Dresden am 26sten Januar 1819. Einsender hat nun zum drittenmale der Aufführung der Oper *Aschenbrödel* von Nicolo de Malte beygewohnt, und glaubt ein Urtheil darüber aussprechen zu dürfen. Mit aller Unparteylichkeit, die sich derselbe bey Anzeigen von Kunstleistungen zur Pflicht macht und bey der gebührenden Rücksicht, auf die Schwierigkeiten, die sich einem erst seit einigen Jahren zusammengetretenen Personale auf mannigfache Weise entgegenstellen, kann die Sentenz doch nicht anders, als *höchst vortheilhaft* ausfallen. Ja, Einsender, der mehre deutsche Bühnen kennt, glaubt behaupten zu können, dass eine Vorstellung, wie die erwähnte, ihnen allen zur Zierde gereichen würde. Die Besetzung ist folgende: Der Furst Hr. Bergmann, der Baron Hr. Geiling, Alidor Hr. Toussaint, Clorinde Dem. Funk, Thisbe Mad. Micksch, Aschenbrödel Dem. Julie Zucker, Dandini Hr. Metzner.

Die Ouverture, ein Satz, dessen romantische Lieblichkeit und nachherige Kraft im Allegro, Einsender erst beym nochmaligen Hören recht schätzen lernte, ging unter der genauen und doch kaum merklichen Leitung des Kapellmeisters, Freyh. von Weber, trefflich zusammen. Dass das Dresdner Orchester ein's der ersten in Deutschland ist, weiss man seit langer Zeit, und es wäre Unverstand, oder Missgunst, wollte man nicht zugeben, dass dies Institut unter der Leitung eines jungen, genialen und geubten Kunstlers, wie von Weber, etwas Ausgezeichnetes leistete. Das schwierige Hornsolo ward mit Gefuhl und Meisterschaft vom Kammermusicus Gens vorgetragen. Eben so brav zeigte sich der Klarinettist, Hr. Leuterbach.

Der erste Satz, Terzett der drey Schwestern, hat Einsendern nie ganz klar werden wollen. Ihm scheint die Schuld am Componisten zu liegen, der — allerdings ein genialer Gedanke — Aschenbrödel's Liedchen:

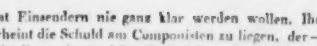

mit den contrastirenden Partien der Schwestern verweben und Einheit in das Ganze bringen wollte. Da aber das pikante Thema des Liedchens, nachdem Aschenbrödel es einmal gesungen, von den Blasinstrumenten ergriffen und angefangen, aber nie ganz vollendet wird, da ferner seine kurzen Rhythmen stark hervorstechen und die Cantilene der andern beyden Soprane decken, ohne doch für sich selbst zu befriedigen, so entsteht ein undeutliches, zerstückeltes Wesen, wobey einem nicht recht wohl und nur dem Musiker klar wird, was für eine Absicht der Componist intendirte. Sollte sich Einsender in seinem Urtheile irren, so wäre er neugierig zu erfahren, woher diesem Satze das fragmentarische Ansehen käme?

In der Scene, wo Alidor, als Pilger, die Mildthätigkeit der drey Schwestern anspricht, machte Hrn. Toussaint's Stimme einen sehr angenehmen Eindruck, und wir halten es für Pflicht, diesem Sänger, den die Natur mit einem klangreichen Organ beschenkte, und der sich in Takt und Intonation fest zeigte, das gebührende Lob zuzurufen. Ohne jeden Satz der trefflichen, tiefgemüthlichen Musik einzeln zu beleuchten, will Ref. sich noch einige Bemerkungen erlauben. Dem. Julie Zucker verbindet mit angenehmer Gestalt eine, zumal in der Höhe, recht sehr liebliche Stimme, die sorgfältiger Ausbildung werth scheint. Genau urtheilen lässt sich über sie als Sängerin nicht, in einer Rolle, die mehr auf Spiel und Tanz, als grossen Gesang berechnet ist. Mad. Micksch sang ihre schöne Arie mit Geschmack und Präcision. Hr. Bergmann besitzt einen trefflichen Tenor, dessen Wohlklang und Gleichheit nicht zu verkennen ist. Auch ist er fest in der Musik. Nur muss man wünschen, dass dieser Sänger, wenn er z. B. eine Tenute hat, sich — man gestatte den Ausdruck — mehr gehen liesse: das heisst, den Umfang seiner Stimme an Höhe und Tiefe, die Kraft seiner Brust im Aushalten, seine Beweglichkeit in Coloraturen mehr an den Tag legte. Es ist lobenswürdig, dass ein Sänger die vorgeschriebene

Melodie nicht bis zum Unkenntlichen verbrämt; aber es erregt eine beängstigende Empfindung, wenn das flipieno schweigt, der Tenor auf dem hohen B aushält, alle Erwartung auf eine recht schöne Cadenz spannt und — am Ende mit einer ganz gewöhnlichen einfachen Appogiatur schliesst, nämlich so:

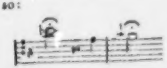

Parturiunt montes! — Er lasse uns seine Stimme nach ihrem ganzen Diapason kennen lernen. Wir werden ihm danken, und er kann nur dabey gewinnen.

Es bleibt nun noch unter den bedeutenden Singpartien Dem. Funk zu erwähnen übrig. Erinnert man sich, wie oft in öffentlichen Berichten, Anfängerinnen für sehr mittelmässige Leistungen und mit sehr beschränkten Kräften, in Lobpreisungen bis zum Himmel erhoben, ihnen ihr Standpunkt dadurch verrückt und sie unausbleiblich verdorben werden: so ist es wol erlaubt, oder richtiger gesprochen — so ist es Schuldigkeit, einer Künstlerin Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, die mit Jugend, schöner Gestalt, stets passendem, oft sehr reflectirtem Spiel eine ausgezeichnet schöne Stimme verbindet; die, in ihrem Vaterlande für den Gesang gründlich gebildet, sich in Neapel unter der Leitung des berühmten Mosca vervollkommnete. Betrachtet man nun den Umfang, den diese Sängerin in der gestrigen Oper darlegte, wo sie in dem lieblichen Duett mit Mad. Miekasch, das tiefe B mit einer bey Sopranen höchst seltenen Kraft aushielt, und in der schwierigen Arie in F moll, in der Fermate bis zum hohen Es hinaustieg und dort verweilte, so wird man bekennen müssen, dass ein Umfang von

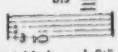

von solcher Gleichheit und Stärke der Töne, allerdings zu den artistischen und physischen Seltenheiten gehört, und die hin und wieder geäusserte, gutgemeynte Bedenklichkeit, ob nicht durch eine so sorgfältige Ausbildung der tiefern Chordeu, die höhere verloren gehe, widerlegt sich durch das Beyspiel von selbst. Es wechseln aber auch in dieser schönen, obschon durch Länge und Dusterkeit undankbaren, Arie: O kränzet Euch mit frischen Rosen etc., chromatische Gänge ab, die man nur einer sogenannten Naturalistin vorlegen darf, um sich von ihrer Schwierigkeit zu überzeugen. Man sehe:

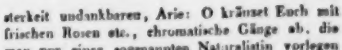

Kein der Sache Kundiger mag leugnen, dass diese Stellen eine sehr sichere Intonation erfordern, so wie, dass Dem. Funk sowol diese Passagen, als auch jenes hohe Es, so wie ihre ganze Partie, in der gestrigen Darstellung eben so *rein*, als *angenehm* und *sicher* vortrug. Endlich ist noch, als Wirkung einer guten Methode, ihre höchst deutliche Aussprache zu rühmen. Möge sie uns oft durch ihre anmuthige Erscheinung auch auf der deutschen Bühne erfreuen!

Die Chöre gingen fest und gut. Die scenische Anordnung ist reich und geschmackvoll.

Carl Borromäus v. Miltitz,
Königl. Sächs. Kammerherr.

Aus den Papieren eines Musikfreundes.

Die Krittler und Tadler sind im Ganzen doch wahrer, als die Lober und Beyfallsoller. Leider greift dieses Lob in der Kunstwelt — in Theatern und Concerten immer mehr um sich! Es wird für schuldige Artigkeit, für mit Recht geforderte gute Lebensart gehalten, dass man alles, was nicht ganz unter aller Kritik, was nicht Augen und Ohren ein Abscheu ist, mit Beyfallsklatschen begleitet. Ja, berühmte Namen dürfen selbst mitunter das Abscheuliche wagen, wenn nur Kraft darin ist.

In diesem Sinne kann man behaupten, dass in der grössten Stadt den ganzen Tag hindurch nicht so viel geheuchelt und gelogen wird, als während des Theater- oder Concert-Abends.

Wenn hie und da auch Tadel und Missfallen sich auf eine parteyische und unbillige Art äussern, so ist es wol meistens eine Folge früherer parteyischer Beyfallsbezeugungen eines andern Theils des Publikums.

Man könnte zwar einwenden, es finde doch auch im Beyfall eine Abstufung statt, und ein

geringer Grad des Klatschens gelte in unserer höflichen Zeit für das, was sonst ein gelindes Auspfeifen gegolten habe. Wer aber das menschliche Herz, wer insbesondere die Künstler und Dilettanten kennt, weiss, dass die meisten es zu gut mit sich meynen, als dass sie über den Wärme- und Kältegrad des Publikums eine strenge Vergleichung (gleichsam eine der Scala des ältern Fahrenheit'schen und neuern Reaumur'schen Thermometers) anstellen sollten.

Der Tadel regt seiner Natur nach auf, spornt an, denn er sagt dem ausübenden Künstler, dass er es noch nicht so weit gebracht, um über den Beyfall gebieten zu können; dem ungerechten Tadel tritt überdiess immer ein aufwiegendes Lob gegenüber. Aber unverdientes Lob hält den Schwachen oder Fehlerhaft-Gebildeten auf seiner Bildungsstufe fest, während es dem auf rechten Wege Fortschreitenden wehe thut, weil es ihn beschämt, und ihn schon vorahnden lässt, dass es auch in Zukunft kein richtiger Massstab seines höhern Verdienstes, kein ehrenvoller Lohn seiner bessern Leistungen seyn werde.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Adagio, Variationen und Rondo über ein russisches Thema für Pianoforte, Flöte und Violoncell von Joh. Nep. Hummel. 78. Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp.

Man erkennt in diesem sehr achtungswerthen Werke sogleich den Meister seines Instruments, wie den gebildeten, gewandten und geschmackvollen Componisten. Ein Cantabile in A♯. C-Takt, worin, nach einem vom Pianoforte allein vorgetragenen kräftigen Unisono, der Flöte und besonders dem Violoncell wahrhaft gesangvolle Sätze zugetheilt sind, die vom Pianoforte anfangs in Achtel-, dann aber in Sechzehntheilfiguren sanft begleitet und gegen das Ende durch schwungreichere Harmonien, vermöge eines aufsteigenden und auf der Dominante endigenden Basses, vom Pianoforte gewissermassen überboten werden, dient dem Ganzen zu einer wahren Zierde und den darauf folgenden Variationen in A b, auf das bekannte einfache Lied: Schöne Minka u. s. w. zur Einleitung. So oft dieses Thema schon von andern variirt seyn mag, so gestehet Rec. gern, dass ihm von alle dem, was ihm davon zu Gesicht und Gehör gekommen, diese Bearbeitung die liebste geworden ist. Schon dem Thema hat der Componist durch die bey der Wiederholung eines jeden Theils desselben sich anschmiegende, klagende Begleitung des Violoncells, während die Flöte die Melodie fortführt, etwas überaus Ansprechendes gegeben. Es ist siebenmal und zwar, z. B. in No. 4, so schön variirt, dass man sich eines Da Capo-Rufens kaum enthalten kann.

Die letzte Variation bildet das auf dem Titel bezeichnete Rondo. Es ist ein kräftiges Allegro im $\frac{6}{8}$ Takt, welches das Ganze sehr zweckmässig und zwar in Dur beschliesst. Rec. räth, sich mit diesem vorzüglichen Werke des beliebten Künstlers selbst bekannt zu machen; die mancherley Schönheiten einer jeden dieser Variationen hier besonders anzuführen, würde zu weitläuftig seyn. Aus dem, was über die Einleitung bereits gesagt worden, erhellet schon von selbst, dass die Flöte und das Violoncell keineswegs nur ad libitum geschrieben sind: im Gegentheil ist alles, was diese Instrumente vorzutragen haben, von vieler Bedeutung und verlangt, ohne gerade schwierig genannt werden zu dürfen, geschmackvollen Vortrag.

Für die Ausführung der Pianoforte-Partie wird sehr bedeutende Fertigkeit, Sicherheit und Delicatesse gefordet. Das Tempo ist darin durchgängig nach Mälzel's Metronom bezeichnet. Der Stich ist correct und schön.

Herr Hummel, zuletzt Königl. Würtembergischer Kapellmeister in Stuttgard, wird jetzt in Weimar erwartet, wo er als Grossherzoglicher Kapellmeister angestellt ist.

Druckfehler. In No. 3?, S. 631, Z 22 vom Jahre 1817, muss es in der musikalischen Zeitung *Violen* anstatt Violinen heissen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. Nº. 7. 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate December, 1818.

Die Deutschen möchten wol musikalischer, als witzig; die Franzosen hingegen witziger, als musikalisch seyn. Daher wird in Deutschland eine gute Musik einen schlechten Text, und in Frankreich ein guter Text eine schlechte Musik aufrecht erhalten. So pflegt sich's wenigstens in der Regel zu ereignen: einzelne Ausnahmen können diese nicht umstossen. Das Theater Feydeau hat im vorigen Monate einen allerliebsten Text mit unbedeutender Musik (*La Fenêtre secrète, ou une soirée à Madrid*), im gegenwärtigen eine allerliebste Musik mit einem sehr schlechten Texte (*Valentin ou le Paysan romanesque*) aufgeführt. Was Wunder, dass jene eine grosse Theilnahme erregen, diese sehr kalt lassen musste? Vom *verborgnen Fenster*, oder *einem Abend zu Madrid* habe ich bereits in meinem vorigen Berichte gesprochen: dieses Stück erhält sich trotz seiner verfehlten Musik, seiner höchst glücklich erfundenen und eben so glücklich ausgeführten Intrigue wegen, im Beyfalle des Publikums. *Valentin* oder *der romantische Bauer* ist eine bereits vor etwa zehn Jahren aufgeführte Oper in drey Acten, Text von Picard, Musik von Berton. Dass Picard, der geistreiche Verfasser von Stücken, wie die *Petite Ville*, der *Deux Philibert*, des *Monsieur Musard* u. s. w. diesen Valentin habe schreiben können, wurde Niemand glauben, wenn nicht der Name dieses Dichters an dem Zettel stände: es ist ein Canevas italienischer Tölpeleyen, denen, statt der ihnen zukommenden naiven Ergötzlichkeiten, eine höchst erbärmliche Entwickelung angehangen ist. Im Ganzen genommen bewegt sich der Text in jenem, tausendmal gebrauchten und verbrauchten Cirkel von Dummheiten, die ein Bauer begeht, der durch einen Rausch (im *Valentin* keinen materiellen, sondern einen moralischen) zu einem Grafen, oder dess etwas geworden ist: dieselbe Intrigue, die in der von mir oft erwähnten *Principessa in campagna*, von Pucitta, weit glücklicher benutzt ist. Was die Musik anbetrifft, so ist diese unstreitig eine der melodiereichsten Compositionen, welche die französische Bühne aufzuweisen haben dürfte, im reinsten italienischen Style geschrieben. Vielleicht liegt eben in diesem Vorzuge ein Grund des wenigen Effects, den sie gemacht hat. Unter einer Menge der gelungensten, lieblichsten Stücke zeichnet sich das Duett aus, in welchem der Bauer seiner Tochter Unterricht in der guten Lebensart ertheilt. Der Gesang dieses Duetts ist durchaus fugenartig gesetzt, und doch von der höchsten Annehmlichkeit. Dies der allgemeine Charakter der Musik. Im Einzeln gebietet mir die Wahrheit zu gestehen, dass einige Stücke auf eine vielleicht zu flache Weise, theils moduliert, theils instrumentirt sind. Martin, als Bauer Valentin, spielt in seiner gewöhnlichen witzig-ausslehen Manier, ohne die leiseste Ahnung von der Bouffonnerie zu haben, mit welcher die Italiener dergleichen Rollen zu beleben pflegen.

— Das Reich der grossen Oper ist für einen Augenblick in Aufruhr gewesen: nicht wenig hat gefehlt, sagt man, so wäre der mächtigste Vasall derselben, der preussische Hr. Titular-Kapellmeister Spontini, abgefallen und hätte seine sämmtlichen im Dienste der erwähnten Macht stehenden Streitkräfte (darunter verstehe ich die *Vestalin*, den *Ferdinand Cortez* und die noch nicht mobilgemachte *Olympie*) zurückberufen, um damit zum Feinde überzugehen. Aber zu welchem? Das war die Frage! Welches Theater-Reich, ausser der Pariser grossen Oper, wäre im Stande, so prächtige und so kostbar zu erhaltende Truppen in Dienst zu nehmen? Noth kennt kein Gebot. So

hat Hr. Spontini sich von neuem unterworfen und sogar seinem Nebenbuhler in der Gunst des Volks und — ja dem von demselben dargebrachten Tribute, dem Hrn. Ant. Salieri, die Hand zum Frieden geboten. Aber, werden meine Leser mich fragen, welcher Umstand ist im Stande gewesen, unter so harmonischen Gemüthern ohne Disharmonie zu erregen? Ich antworte: der Zwietrachtsapfel, der zwischen diese beyden Apollo's-Kinder geworfen worden, ist der *Ruhm*, wobey ich mich über diesen auslassen möchte, wie Ehrn Basilio im *Barbier von Sevilien* über die Verleumdung. Uebrigens lasse ich es dahin gestellt seyn, ob es nicht in der Natur der Sache liegt, dass für so musikalische Ohren der *Klang* des Ruhms eben so viel Reize haben muss, als der *Glanz* desselben. Es verhält sich die Sache, ohne bildliche Einkleidung gesprochen, wie folgt. Die Pariser hatten, wie bekannt, seit einigen Jahren angefangen, der grossen Oper den Rücken zuzukehren und weder das heilige Feuer der *Vestalin*, noch die Franconische Cavallerie, von *Ferdinand Cortez* in Dienst genommen, waren im Stande gewesen, das Publikum dahin zurückzuführen. Da fiel es der Administration ein, den Verächtern der grossen Oper mit den *Danaiden* die Hölle heiss zu machen. Das Mittel that seine Wirkung: die Pariser, abgestumpft für die gewöhnlichen Ereignisse des menschlichen Lebens, wurden von dem Schicksale des Tantalus, Ixion, der funfzig Danaiden (den Vater mitbegriffen) u. s. w., freylich heftig, aber um so angenehmer ergötzt. Diesen Eindruck wollte die Opern-Direction nicht erlöschen, nicht ungenützt vorübergehen lassen. Grässliche Dinge thaten Effect, das sah sie; und grässliche Dinge sollten von neuem aufgetischt werden, das beschloss sie. Was war natürlicher, als dass der Wütherich *Danaus* sie an den Wütherich *Axur*, im Französischen *Atar* genannt, erinnern musste? Flugs wurden Anstalten getroffen, diesen blutdürstigen König aus seinem Schlafe aufzuwecken und in die königlichen Kleider zu werfen. Mit dieser Massregel mochten so ziemlich alle Parteyen zufrieden seyn, angenommen die interessante *Olympia*, Tochter eines andern blutdurstigen Königs, Namens Alexander, an Kindes Statt angenommen von dem erwähnten Hrn. Spontini. Diese fand es ungalant, unfranzösisch, also unpatriotisch, sich einen Mann, noch dazu einen ausländischen, obgleich er ein Tyrann und König sey, vorgezogen zu sehen. Und auf der Stelle begann Hr. Spontini, das Interesse seiner Pflegetochter auf obenerwähnte Weise zu seiner eigenen zu machen und mit Nachdruck zu verfechten. Die Sache stand so eben auf dem Punkte, loszubrechen, als mit einem Male die Nachricht erscholl, (wie? ist noch ein Räthsel) die liebenswürdige Olympia (deren Vermählung mit dem Scheiterhaufen, im Vorbeygehen sey es gesagt, die ungeheure Summe von 240,000 Franken kosten wird) sey geneigt, dem *Tarare* Platz zu machen. Dieser eilt nun mit jedem Tage seiner endlichen Auferstehung rascherern Schritts entgegen. Erwähnter *Tarare* kam, wie jedermann weiss, bey Annäherung der Revolution wie gerufen, machte sogar mit vielem Anstande die vorläufigen Honneurs derselben. Wie, wenn er jetzt, da er post festum erscheint, vor die unrechte Thüre käme und wie ein Gast, der keine hochzeitlichen Kleider hat, empfangen würde? Diese Kleider, heisst es freylich, sind nach der heutigen Mode umgeändert worden; aber wird das bis zu dem Maasse haben geschehen können, dass der Grundschnitt nicht noch zu erkennen seyn sollte? Ein tyrannischer König und ein tugendhafter General, von denen der letzte des ersten Tod veranlasst, sind doch immer noch heutigen Tags verfängliche Dinge.

Zum Lernen ist man nie zu alt. Da ich von dieser Wahrheit recht lebhaft überzeugt bin, so soll es von mir mit Dank erkannt werden, dass ich aus No. 229 der diesjährigen Zeit. f. d. el. W. zweyerley gelernt habe, nämlich erstens, dass die Stimme der Mad. Catalani vom tiefen g bis zum dreymal gestrichenen e reicht; und zweytens, dass diese Sängerin einen Terz-Triller zu machen versteht. Da ich vielleicht jeden Ton gehört habe, den Mad. Catalani während drey Jahren in Paris gesungen hat, da ich überdem vielerley (ich gebe im voraus zu, dass dies nicht *viel* seyn mag) über sie geschrieben habe; so wurde es mir unmöglich verziehen werden können, wenn ich in der erwähnten Sängerin zwey dergleichen Vorzuge, von denen der eine ein höchst *besonderer* und der andere ein höchst *sonderbarer* ist, hätte übersehen können. Aber eines solchen Vergehens habe ich mich nicht schuldig gemacht: ich versichere vielmehr, dass, so lange sich Mad. Catalani hat in Paris hören lassen, ihr tiefster Ton das untere c, im höchster

das ungestrichene e gewesen ist und dass sie demnach nur zehn Töne (wohlverstanden, ich sage *Töne* und nicht *Laute*) in der Stimme gehabt hat. Was den *Terz-Triller* anbetrifft, so habe ich diesen ebenfalls an der Sängerin nicht wahrgenommen, auch überall, zu meiner Schande sey es gesagt, bis zur Lesung jenes Aufsatzes, von einem solchen Triller nichts gewusst. Ich verwahre mich aber aus allen Kräften gegen den Verdacht, als setzte ich in die Glaubwürdigkeit des Dresdner Berichterstatters, der, nach der Versicherung der verehrlichen Redaction des besagten Journals, ein sehr geistvoller Musikkenner ist, das allergeringste Misstrauen. Mad. Catalani ist in jeder Hinsicht ein künstlerisch so wunderbar organisirtes Wesen, dass sie dasjenige, was ihr heute noch eine Unmöglichkeit ist, morgen wie ein Kinderspiel treiben kann. Ehe ich daher der Behauptung des erwähnten Hrn. Musikkenners keinen Glauben beymessen sollte, gebe ich lieber unbescheiden zu, dass Mad. Catalani, seit ihrer Abreise aus Paris, statt *zehn Töne* — *zwanzig* und einen Terz-Triller obenein bekommen hat.

Cherubini's vielbesprochenes *Requiem*, von dem ich in meinem letzten Berichte weitläufiger geredet habe, soll nun jetzt auf Subscription *) erscheinen, nachdem der berühmte Componist dasselbe allen hiesigen und auch einigen ausländischen Musikhändlern vergebens zum Verlage angeboten hat. Wenn Ueberschätzung des Heimischen ein Fehler ist, dem die Deutschen weniger, wie jede andere Nation ergeben sind; so möchte es, um hier bey der deutschen Musik stehen zu bleiben, zur eigentlichen, wahren, immer noch nicht weit genug getriebenen Schätzung eines der unsterblichsten Denkmäler dieser Musik nicht wenig beytragen, wenn ein bedeutender deutscher Künstler-Verein das Mozart'sche und Cherubini'sche Requiem an einem und eben demselben Abend unmittelbar hinter einander aufführen wollte. Dies wäre meines Bedünkens der einzige Weg, auf welchem ein möglichst genügendes Urtheil über beyde Werke möchte gefällt werden können. Der Gewinn dieses Unternehmens, das heisst die Einsicht des Unterschiedes, der sich zwischen der unergründlichen Natur eines alles erschöpfenden, in jeder Cultur-Epoche kaum einmal wiederkehrenden Genie's und einem zur höchsten Künstlichkeit ausgebildeten Verstandes-Talente befindet, dürfte, dünkt mich, die Sonderbarkeit desselben entschuldigen.

Es giebt in den Gassen von Paris eine musikalische Merkwürdigkeit, deren ich noch in keinem meiner Berichte Erwähnung gethan zu haben mich erinnere. Es ist dies ein sehr fein gebildeter, junger Mann, dem die Liebe zum Gesange den Verstand angegriffen hat. Begüterten und, setzt man hinzu, sogar vornehmen Aeltern entflohen, weil diese sich der öffentlichen Ausübung seines Talents widersetzt haben, irrt dieser arme Mensch schon seit mehren Jahren meistens in Paris, zuweilen auch in den Provinzen umher, wo er auf öffentlichen Promenaden, auch dann und wann in Privat-Häusern, abgerissene Passagen, selten ganze Stücke, ohne Takt und Zusammenhang singt. Entblösst von jeglichem musikalischen Studium, zeichnet sich dieser interessante Mensch durch eine seltene Frische der Stimme, so wie durch eine wirklich zu bewundernde Fertigkeit in Martin's bekannter Manier aus. Da sein Verstand wirklich leidet, es ihm auch nicht möglich zu seyn scheint, weder einen musikalischen, noch einen logischen Gedanken festzuhalten, da er ohnehin, wenn es ihm einfällt, jedermann anredet, ohne Rücksicht auf die Person und den Ort zu nehmen; so ist es ihm versagt, auch selbst auf dem kleinsten Provincial-Theater von seinem Talente und seiner angenehmen Gestalt Gebrauch zu machen. Auch in den Strassen von Paris sieht er nur einen sehr geringen Vortheil von dem Vergnügen, welches er dem Publikum gewährt und dem Interesse, welches ihm dieses beweist: während andere Strassenkünstler grosse Decken vor sich ausbreiten, diese mit Lichtern besetzen und ihren Vortrag mit dem wichtigsten Charlatanismus und den hochtrabendsten Reden begleiten, vermag der *Troubadour* (so nennt er sich selbst und so nennt ihn das Publikum) keinen Augenblick auf derselben Stelle zu verweilen, trillert jetzt ein paar Takte einer beliebten Arie, sagt dann einer der umstehenden Damen (die Frauenzimmer machen den grössten Theil seines Publikums aus) eine Artigkeit, declamirt plötzlich wieder in einem wirklich herzangreifenden Tone ein Stück aus einem tragischen Opern-Recitative, das irgend eine Beziehung auf seine eigene Lage aussagt und

*) Bey Boyeldieu, jeune, rue de Richelieu, No. 60.

bricht endlich in einen lustigen Polonoisen-Satz aus, wobey er zugleich ein Kuchenmädchen, eine Blumenhändlerin oder eine hübsche Amme umarmt. Dann stürzt er fort und das Publikum ihm nach, um auf einer andern Stelle dasselbe Wesen von vorn zu beginnen. Wo sollten da die Umstehenden die Laune oder auch überall die Gelegenheit hernehmen, ihm Geld zuzuwerfen? Auch würde er wahrscheinlich zu stolz seyn, um sich auf diese Weise seine Leistungen, von denen er einen sehr hohen Begriff hat, bezahlen zu lassen. Uebrigens scheint sein Verstand wirklich nur *verrückt* (dies Wort im guten Sinne genommen) zu seyn. Ich habe ihn zu verschiedenen Malen mit vieler Beredsamkeit und wirklicher Kenntniss der Sache über die Pariser Theatersänger, so wie mit vieler Freymüthigkeit über seinen eigenen melomanen Zustand, aburtheilen hören.

Mir kommen die Pariser Journalisten wie die Neapolitaner vor. Diese prügeln den heiligen Januarius, oder beten ihn an, je nachdem er ihnen entweder Regen verleiht, oder vorenthält. Hört der *goldene* Regen bey den hiesigen Zeitungschreibern auf: so zerschlagen sie den Götzen, den sie vorhin göttlich verehrt haben. Davon macht Mad. Catalani die wiederholte Erfahrung. Seit die Pensionen aufgehört haben, welche mehre der berüchtigtsten Journalisten unter der Benennung eines Darlehns von dieser Sängerin zu beziehen pflegten, wissen diese dankbaren Gemüther den unbedeutendsten Reden und Handlungen derselben den Anstrich gehässiger Klatschereyen zu geben. So eben erwähnt einer dieser Herren, natürlich nicht ohne einen hämischen Seitenhieb, der Frage, welche Mad. Catalani an Göthe gethan haben soll: „ob er seinen Werther von Potier habe vorstellen sehen?“ Ich weiss nicht, wie viel Wahres an dieser Frage ist. Im schlimmsten Falle ist doch der Mad. Catalani bekannt gewesen, dass Göthe einen Werther geschrieben hat. Wie viel französische Actricen, ja, wie viele französische Journalisten möchten eine solche ausländische Literatur-Kenntniss besitzen? Uebrigens bin ich überzeugt, dass Göthe, sähe er den von ihm *mittelbar* geschaffenen Werther von Potier darstellen, eben so viel Freude an diesem Stücke haben würde, als ihm zu seiner Zeit die geistlosen Kritiken des eigenen mögen Leides verursacht haben. Auch in der allgemeinen unss. Zeit. verdient Potier's Name genannt zu werden wegen der Manier, mit welcher er im Augenblicke, wo er sich erschiessen will, das Tyroler-Lied absingt. Ich glaube kühn behaupten zu dürfen, dass keine Phantasie, keine Reflexion im Stande ist, sich von der Höhe der Parodie, mit welcher Potier dieses Lied vorträgt, und welche das neue, bis jetzt fast noch nie geahnete Verdienst hat, dass sie wiederum ein Erstes, ein Ursprüngliches, ein vollkommen Natürliches wird, einen richtigen Begriff zu machen.

Dass das menschliche Leben in Frankreich systematischer getrieben wird, wie in Deutschland, ist eine bekannte Sache. So thun die Franzosen, besonders die Pariser, viele Dinge mit einem Innungsgeiste ab, welche im Auslande zu gehen pflegen, wie es dem Zufalle gefällt. Dazu gehört die erste Vorstellung eines Theaterstücks in Paris: diese wird hier mit eben so vieler Wichtigkeit abgewartet, als wäre es eine Staats-Action. Die erste Vorstellung der kleinen Oper: *Les Courses de New-Market* hat davon einen neuen Beweis gegeben. Der Componist derselben, ein hier lebender Deutscher, aus München gebürtig, Namens Stuntz, konnte, da er ganz unbekannt ist, weder ein böses, noch ein gutes Vorurtheil erregen. Desto mehr hatte der Text, der vom Herrn von Jouy, dem bekannten Verfasser des *Hermite de la Chaussée d'Antin* und einem der Stimmführer der liberalen Partey ist, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich gezogen. Wenn diese das Stück nicht vor seinem Untergange bewahrt haben, so liegt die Schuld nicht an ihren dessfalsigen Bemühungen, die wahrhaft schweisstreibend gewesen sind. Ein Deutscher muss so etwas sehen, um sich einen Begriff davon zu machen. Ich behaupte, das bezahlte Publikum hat wol nie ernstlicher seine Pflicht erfüllt, als eben an diesem Abend. Aber auch das bezahlende Publikum ist nicht lass worden. Das Resultat hat, wenigstens mittelbar, für die Verfasser und Schauspieler ausgesagt, das heisst, das Stück ist bis auf die letzte Note abgesprochen und abgesungen worden. Das ist nämlich der Zweck, wohin die Schauspieler aus allen Kräften zu streben pflegen, oft sogar, wie diesmal, unter wirklich furchtbaren Ankämpfen gegen Hunderte von Pfeifen und gegen eben so viel Kehlen, welche *la toile* schreyen, wobey Füsse und Stöcke ein heilloses Accompagnement austimmen. Ist nämlich das Stück bis zu Ende gespielt worden; so darf es nochmals auf-

gefallt werden und erhält dann zuweilen Beyfall, wenn sich nämlich Cabale, und nicht vielmehr innere Werthlosigkeit dem Aufkommen desselben bey der ersten Vorstellung entgegengesetzt haben. So glücklich sind die Verfasser des *Pferderennens von New-Market* nicht gewesen: die zweyte Vorstellung ist zwar ruhig, aber vor ziemlich leeren Bänken und unter gänzlicher Theilnahmlosigkeit des Publikums von Statten gegangen. Unter so bewandten Umständen dürfte mein eigenes Urtheil über dieses Stück, um so mehr, da es, wie ich höre, nicht wieder aufgeführt werden wird, von keiner Bedeutung seyn.

Pär hat die bekannte Melodie der Canzonette, die um Weihnachten unter Begleitung der Zampogna (Schalmeye) von Landleuten in den Strassen von Rom abgesungen zu werden pflegt, in fünf Stimmen gesetzt. In dieser Gestalt soll sie, wie man sagt, in einigen Salons eine grosse Wirkung hervorgebracht haben. Ich habe sie noch nicht gehört.

Das Gerücht erhält sich fortwährend, dass Mad. Catalani alle Mittel und Wege anwendet, die Direction der italienischen Oper wieder zu erhalten. Wie viel Wahres an diesem Gerüchte sey, vermag ich nicht zu bestimmen; doch so viel ist gewiss, dass ihre hiesigen Freunde von einer vielleicht möglichen baldigen Ankunft derselben zu Paris sprechen. Man sagt, sie wolle zu Berlin die definitive Entscheidung ihrer hier angeknüpften Unterhandlungen abwarten und sich alsdann, in Folge des Ausganges derselben, entweder nach Paris oder nach Petersburg begeben.

Ich habe in diesen Tagen einer Vorstellung des *Nouveau Seigneur du Village* von Boyeldieu beygewohnt. Wider meinen Willen drang sich mir eine Vergleichung dieser Musik, die, meiner Meynung nach, ein Meisterstück in der leichten Gattung ist, mit der Musik zum *rothen Käppchen* auf, die auch ein Meisterstück ist, aber in der Gattung, die gar keine ist. Da letztere Oper wahrscheinlich jetzt in Berlin gegeben werden dürfte; so wird das deutsche Publikum in den Stand gesetzt werden, über den Unterschied, der sich unter beyden Werken befindet, aus eigner Erfahrung urtheilen zu lernen. Martin singt die Rolle des Bedienten, für welche er eine besondere Vorliebe zu haben scheint, mit sichtbarer Prätension. Sein Spiel derselben ist eben so graziös und gewandt, als oberflächlich. Letzteres zeigt sich besonders in der Scene, wo ihm der Amtmann das Geld überbringt. Hier möchte er nicht von dem ersten besten deutschen Schauspieler in Darstellung der successiven Sinnesänderung, welche in ihm vorgeht und deren Entwickelung die Scene so gebieterisch verlangt, übertroffen werden.

Während von der einen Seite die Wiedereröffnung des italienischen Theaters für die Mitte des künftigen Januars ganz gewiss verheissen wird, behauptet man von der andern, die Regierung habe noch überall keine bestimmten Befehle in dieser Hinsicht ergehen lassen. Wahr ist, dass man Rollen ausgetheilt hat und fortwährend Proben hält. Diese Vorkehrungen scheinen aber sämmtlich durch die plötzliche Abreise Garcia's, den der Director des Londoner italienischen Theaters arretiren zu lassen gedroht hatte, und durch das geringe Talent der neuengagirten ersten Sängerin fruchtlos zu werden.

Von einer Dem. Leane, die hier Unterricht in der Composition und dem Pianoforte giebt, erscheint so eben eine *musikalische Grammatik*, in welcher die Verfasserin das Wort Grammatik im eigentlichen Verstande genommen, das heisst, sämmtliche musikalische Regeln auf grammatische Formen zugeführt hat. So findet man in derselben musikalische Conjugationen und Declinationen, musikalische Substantive und Adjective u. s. w. Ich behalte mir vor, nächstens weitläufiger über dieses Werk zu reden, sobald mir dasselbe wird zu Gesichte gekommen seyn.

Man versichert mich in diesem Augenblicke ganz bestimmt, dass Spontini selbst in den Aufschub der Vorstellung seiner *Olympia* gewilligt habe. Diese Oper wird erst im künftigen Frühlinge, dann aber auch mit einem ganz besondern Aufwande gegeben werden. Die Kosten belaufen sich in der That auf 240,000 Franken. Diese *Olympia* dürfte vielleicht das lyrische alles Trauerspiele Voltaire's seyn; vielleicht hat es sich eben aus diesem Grunde nicht auf der französischen Bühne erhalten. Man hofft, die jetzigen Bearbeiter werden sich so wenig als möglich vom Originale entfernt haben.

Im Augenblicke, wo ich dieses absenden will, wird mir gemeldet, Mad. Catalani habe sich in London bey der italienischen Bühne engagirt und sey bereits von Brüssel dahin abgereist. Ich habe also, wie man sieht, Recht gehabt, wenn

sich in der musikalischen Zeitung stets der Meynung gewesen bin, diese Sängerin werde sich irgendwo zu fixiren suchen. An das Gerücht, sie wolle sich auf ihre Güter nach Italien zurückziehen, habe ich nie geglaubt. Mad. Catalani ist reich, aber nicht reich genug, um mit ihrer zahlreichen Familie und auf dem gewöhnten Fusse bloss von ihrem Vermögen leben zu können. Eben so dürfte ihr Herumreisen, welches sehr kostspielig zu seyn pflegt, aus diesem Grunde keinen grossen Ueberschuss gewähren, so gross auch die Einnahmen ihrer Concerte seyn mögen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den dritten ward bey der Einweihung der Marienkirche, zu deren innerer Wiederherstellung in ihrer ursprünglich würdigen Gestalt der König auf Bitten der Gemeine 15,000 Thaler bewilligt hatte, eine von dem Organisten der Kirche, Hrn. Bach, componirte Vocalmusik von der Singakademie, unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter aufgeführt.

Den vierten gab Mad. Milder-Hauptmann eine zweyte musikalische Abendunterhaltung. Mit innigem, einfach-schönem Vortrag trug sie Kreuzer's Lieder: In der der Perne u. s. w. und: Lebe wohl mein Lieb u. s. w. vor; eben so mit Mad. Seidler Duette von Zingarelli, Gyrowetz und Mozart, und mit Mad. Thürschmidt ein Duett von Pär.

Den achten ward zum erstenmal gegeben: *Die beyden Ehemänner*, komische Oper in einem Aufzug, nach dem Französischen des Etienne, Musik von Nicolo de Malte. Der Inhalt ist aus frühern Berichten von andern bekannt. An der guten Aufnahme hatte die Besetzung vorzüglich Antheil. Mit Beyfall nahm man auf: das Terzett von Clementine (Dem. Reinwald), Sophie (Mad. Wranitzky-Seidler) und Rosen (Hr. Stümer): Der Freundschaft sey mein Gram erfüllt u. s. w., und Sophien's Couplets: Kein freundlich Wort hat er zu sagen u. s. w.

Den 23sten veranstaltete die musikalische Klasse der Zöglinge des blühenden Berlinisch-Cölnischen Gymnasiums für ihre Lehrer, Verwandte und Mitschuler ein Concert, in dem die jungen Leute vielfache Beweise ihrer Fertigkeit in den verschiedenen Instrumenten (nur der Contrabass, die Hoboe, Hörner, Trompeten und Fagott wurden von eigentlichen Musikern ausgeführt) und ihres guten Vortrags, unter Leitung des jetzigen Organisten der Nikolaikirche Hrn. Greil's gaben, der noch vor wenigen Monaten in ihrer Mitte weilte, und schon mehre treffliche Compositionen geliefert hat. Sie spielten die Ouverturen aus Righini's *Tigranes* und Winter's *Marie v. Montalban*, eine Symphonie von Haydn und mehre Concerte für die Flöte von Furstenau, für die Violine von Rode und für's Pianoforte von Mozart. Auch der schon in frühern Berichten erwähnte Sängerchor, der früher unter der Leitung des Consistorialraths Ritschl und Predigers Zelle stand, und jetzt von Hrn. Lieutenant Fischer dirigirt wird, trug sehr brav das *Ave verum* von Mozart und *Lauda Sion* von Naumann vor. Möge dieser Sinn für die Freunde der Tonkunst auch in andern Anstalten erwachen und sich erhalten!

Den 30sten gab Hr. Kapellmusicus C. W. Henning Concert, in dem er ein Concert und Capriccio für die Violine von seiner Composition sehr gut und mit Beyfall vortrug.

Von den Zwischenacten dieses Monats verdienen zwey Anzeichnung. Den vierten sang Mad. de Gregori aus Rom ein Recitativ und Rondo mit Chor aus Rossini's Oper *Cyrus in Babilonien*, und mit Hrn. Sieber ein Duett aus Coccia's Oper *Mathilde*. Sie hat eine reine Mezzosopranstimme von frischem Ton und mehr Tiefe, als Höhe. Der Beyfall war mässig. Den 26sten blies der Kammermusicus Hr. Horzitzky eine Phantasie für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, von Müller; nicht ohne Beyfall.

In dem letzten Tage des vorigen Jahres starb im 77sten Jahre Jean Pierre Duport, der Virtuos auf dem Violoncell. Er war den 3 sten November 1741 in Paris geboren, studirte sein Instrument und die Kunst unter Bertaud, und ward schon 1761 beym Concert Spirituel und in der Kapelle des Prinzen Conti angestellt. Er reiste 1769 nach England und von da 1772 nach Spanien. In demselben Jahre nahm ihn Friedrich der Grosse für die italienische Oper in seinen Dienst, wo er die Stelle des ersten Violoncellisten am Flügel bekleidete. Beym Regierungsantritt des Königs Friedrich Wilhelm II., dessen Lehrer auf dem Cello er gewesen war, ward er 1789 zum Surintendant der königlichen Kammermusik er-

ersten Briefe uns erklärt haben, und Méhul hier sich gleich geblieben ist; so erwähnen wir seinen *Ariodant* nur so kurz, um desto schneller zu dem neuesten Meisterwerke Cherubini's: *die beyden Tage*, (*Le deux journees*) einer Oper in 3 Akten, zu kommen, welche das allerglanzendste Glück gemacht hat.

Unter den berühmten Komponisten, welche das pariser Conservatorium zu den nützlichsten Zwecken vereinigt hat, stehet Cherubini, unsers Bedünkens, mit vollem Rechte oben an, und Frankreich wünscht sich Glück, ihn an seiner Brust fixiert zu haben. Ehe er seine Talente unserm Vaterlande schenkte, hatte er sich schon grossen Ruhm in Italien und England erworben; das Turiner Theater z. B. wird seine *Iphigenia* und deren herrliche Aufführung niemals vergessen. Kurz nach seiner Ankunft in Paris gab Cherubini seine lyrische Oper *Demophoon*, nachher *Lodoiska*, *Elisa*, (nicht *die Reise auf den St. Bernhardsberg*) und *Medea* *). Jede derselben ist eine neue Palme zur Verherrlichung des Triumphs des Verfassers: jede wird Kenner finden, die sie unter ihre Lieblinge zählen. Doch wir kommen nun auf dieses sein neuestes Produkt. Seit langer Zeit hatte kein musikal. Werk auf dem Theater solche Freude erregt. Bey der ersten Aufführung stieg diese Freude bis zur Berauschung. Unter der zahllosen Menge Zuschauer befanden sich alle Künstler und Komponisten, welche Paris hat; Alle wollten Cherubini sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen: aber der Furchtsame, stets Bescheidne hatte sich, wie gewöhnlich bey den ersten Vorstellungen seiner Werke, in eins der düstersten Winkelchen des Hauses geflüchtet. Doch auch hier wurde er endlich entdeckt, und nun sahe er sich plötzlich umgeben von Gretry, Martin, d'Aleyrac, Gosset, le Sueur, Méhul, und so vielen andern bedeutenden Künstlern: alle umarmten ihn, priesen ihn glücklich, und nun am Ende der Vorstellung, brach der lauteste Beyfall der ungeheuren Menge in alle anständige Arten der Freudebezeigungen aus. Man glaube aber nicht, dafs wir von diesem Enthusiasmus hingerissen oder doch von einer Partheylichkeit für Cherubini geleitet, diesen Bericht geben. Was wir geben, ist nicht der erste Eindruck: es ist Resultat des öftern Anhörens, Durchhörens und Durchdenkens dieser Meisterarbeit: es ist einstimmiges Urtheil aller Uneingenommenen. Freylich wünschten wir nun im Stande zu seyn in's Detail der musik. Schönheiten dieses Stücks einzugehen und eine Analyse seiner Eigenheiten mitzutheilen: aber wie wäre das möglich, ohne die Partitur beyzulegen, die aber noch nicht gestochen ist? Wir müssen es der Zeit überlassen, welche ja wohl auch dieses Werk der Bekanntschaft deutscher Kunstkenner und Liebhaber näher bringen, und dann jenes unser Urtheil und den Enthusiasmus der Pariser dafür, bey ihnen rechtfertigen wird **). Nur das sey uns erlaubt noch hinzuzusetzen, dafs wir schlechterdings keinen Ausdruck kennen, um die Wirkung des erhabenen *Finale's* des 1sten Akts zu bezeichnen — eine Wirkung, die bey allen den bis jezt gegebenen Vorstellungen, welchen wir beywohnten, dieselbe blieb und in gleichem allgemeinen Beyfall bey allen Zuhörern ausströmte. Der Styl dieses Werks ist übrigens voll kunstreicher Harmonie, seine Fülle und Kraft immer wahr und ausdrucksvoll, der Gesang jeder handelnden Person und jedes Stücks dieses Gesangs ist dem Charakter der Rolle und der Situation des Handelnden in diesem Moment angemessen; die Instrumentalbegleitung ist mit viel Kenntnis

*) Vergl. die Nachrichten über diese Oper im 23. 53 und 102st. d. Z. Sie ist, so viel wir wissen, in Deutschland nirgends als in Berlin gegeben worden. Wo hätte man auch eine *Medea*, wie dies Stück sie verlangt, ausser der Mad. Schick? *Lodoiska* ist an mehreren Orten, in Frankfurt, Berlin, Dessau u. a. f. gegeben worden, und überall mit dem gröfsten Beyfall. d. Redakt.

**) Wir kennen durch die Gefälligkeit dieses unsrer Korrespondenten die *Overtura* zu dieser Oper. Sie ist eigen. Ist zum Seltsamen, grofs bis zum Ungeheuren, kühn bis zur Wildheit, voll Ist zum kaum Uebersehbaren, und hat wahrhaftig nicht wenig von dem aufreissenden Stürmen, Wogen und Wühlen der Mozartschen *Overtura* zum *Don Juan*. d. Redakt.

nannt und in der Folge vom Spielen im Orchester dispensirt, so dass ihn das Publikum nicht mehr hörte. Er hat nur zwey, aber würdige Schüler gezogen, seinen jüngern Bruder Louis, ehemals in preussischen, jetzt in französischen Diensten, der an Fertigkeit und im Ueberwinden grosser Schwierigkeiten seinen Bruder übertrifft, und die Violoncellschule seines Bruders schriftlich hinterliess, und unsern Hausmann, der an herzlichem, seelenvollem Vortrag seinem Lehrer wenigstens gleich kommt.

---

*) *Dresden.* Am 17ten, als dem Vermählungs-Jubiläum Ihrer königlichen Majestäten, wurde in der katholischen Kirche Vormittags das *Te Deum* von Hasse unter Abfeuerung von Kanonen und Musketen gesungen, und Hr. Kapellmeister v. Weber liess uns eine für diese Feyer von ihm componirte *Missa* hören, von welcher wir nachher sprechen werden. Das *Te Deum* dirigirte Hr. Kapellm. Morlacchi; das *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei* Hr. v. Weber, als seine eigene für den merkwürdigen Tag geschriebene Musik. Es begann mit einem Adagio in Es dur in einer Melodie von Blasinstrumenten, die mit sehr guter Wirkung die Worte: Sit nomen Domini benedictum ausdrückten, so wie das darauf folgende glänzende Allegro das Hallelujah schön ausdruckte. Dieses war für eine Tenorstimme mit Chorbegleitung gesetzt und wurde von Hrn. Cantù, einem jungen, in die italienische Gesellschaft eingetretenen Mayländer, gesungen, welcher in dieser Missa zum erstenmale in unserer Kirche gehört wurde. Er ist, wie man uns gesagt hat, ein Schüler des Tenoristen Gentili und des Balderari, des ersten Klaviermeisters am Orchester des Theaters della Scala in Mayland. Ueber seine Stimme und seinen Gesang wollen wir noch kein Urtheil fällen; wir konnten sie wegen des Geräusches nicht genau genug hören, welches bey der grossen, zu dieser Feyer in der Kirche versammelten Volksmenge unvermeidlich war. Jenes Stück gefiel, die Melodie und Harmonie desselben brachten eine schöne Wirkung hervor. Wir gehen nun zu der Missa des Hrn. v. Weber über, welche am 24sten mit Hinzusetzung des neuen dazu gehörigen Offertoriums wiederholt wurde. Wenn seine erste ein Meisterstück der Kunst war, wie sie unser erster Tenorist, Hr. Benelli, in No. 18 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung beschrieben hat, so ist diese, wiewol in ganz verschiedenem Style geschrieben, ein nicht minder vollendetes Werk, von wundervoller und herrlicher Wirkung. Sie ist voll origineller Ideen und die musikalischen Perioden sind den Worten trefflich angepasst. Das unschuldsvolle Motiv, mit welchem das Kyrie beginnt, druckt das fromme Gebet eines schuldlosen Volks aus. Es geht in gleichem Rhythmus bis zum Ende mit gleichförmigem Gange der Harmonie und Melodie und ist in G dur vierstimmig für den vollen Chor geschrieben. Das schöne Gloria in excelsis, ein Allegro in D dur mit einem Rhythmus von $\frac{3}{4}$ ist, wie das Kyrie, in einem einzigen Rhythmus bis ans Ende aus genialen Ideen gewebt. Im Minore ist das Qui tollis peccata mundi für eine Tenorstimme mit schönen Accorden und schöner Melodie für die Blasinstrumente geschrieben und mit derselben tief durchdachten Idee das Miserere nobis mit Pathos ausgedruckt. Noch origineller war die Idee der Fuge des Cum sancto spiritu, in deren Mitte die fünfte Sopranstimme solo eintrat und Bravour-Passagen sang, um die Worte: in gloria Dei patris, Amen auszudrücken. Hier möchten wir Hrn. v. Weber fragen, ob die Antwort des Thema im Tenore in der Dominante in der Authenticität des Tones richtig sey und ob sie die Alten auch jemals gebraucht haben?

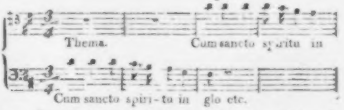

Das Credo, ebenfalls ein schönes, wenn auch minder kraftvolles Stück, als beyde erstern, geht aus B dur; aber zu den Worten: et incarnatus est, hat der Tonsetzer imponirende Accorde und Gänge des Basses zu finden gewusst, um sowol den erstern, als den folgend n Worten: crucifixus

*) Eine auf von diesem Correspondenten über die Aufführung der Oper: Aschenbrödel mitgetheilte Nachricht, lassen wir hinweg, da sie mit dem frühern Berichte eines andern Referenten (in No. 6 dieser Zeitung) im Wesentlichen übereinstimmt. d. Red.

Prag, Leipzig, Warschau, Wien u. s. w. so sehr gefiel. Als Cavalla zeichnete sich Mad. Saudrini durch ihren Gesang, doch, zu unserer Befremdung, weniger durch ihr Spiel in dieser ihr sehr günstigen Rolle aus. Sie erhielt vorzüglich in der Arie des zweyten Actes: *Oh momento fortunato*, Beyfall. Das schöne Duett: *Nò crudel, tu non m'amasti*, that wenig Wirkung, weil Uberto zu heiser war. Hr. Benincasa, als Nicolaus, des Grafen Bedienter, zeichnete sich aus, und ob wir gleich unsern ehemaligen braven Bonaveri nicht vergessen können, so liess uns dennoch Hrn. Benincasa's braves Spiel, mit welchem er eine angenehme Stimme und schönen Gesang verbindet, nichts zu wünschen übrig. Alles übrige ging vollkommen gut: die Chöre und das Orchester waren genau; das Einzige, was Lachen erregte, war Hrn. Decavanti's Costum, in welchem er einem der Geister der Unterwelt aus der letzten Scene des Don Juan glich.

Den 28sten gab die deutsche Gesellschaft den *Doctor* und *Apotheker*, Musik von v. Dittersdorf. Unter den Spielenden zeichnete sich Hr. Geiling als Sössel, der Apotheker, aus; Mad. Metzner, als Leonore, sang ihre Bravour-Arie schön, mit Muth, und wurde vom Publikum mit Beyfall belohnt; Dem. J. Zucker als Rosalie, Hr. Metzner als Dr. Krautmann, Hr. Bergmann als Gotthold, und Hr. Wilhelmi als Sturmwald, spielten ihre Rollen gut. Die zahlreichen Zuschauer nahmen das Stück mit vielem Vergnügen auf.

Den 30sten wiederholte man *Maometto* von Winter, worüber schon in No. 48, S. 833 des vorigen Jahrganges gesprochen worden ist. Je öfter man diese meisterhafte Musik hört, desto mehr wird man von ihren Schönheiten angezogen. Die Lauheit, mit welcher jedoch unser Publikum die treffliche Musik aufnimmt, ist unbegreiflich. Dem. Funk detonirte in dieser Vorstellung so arg, dass sie in dem von Instrumenten begleiteten Recitativ der Cavatina in A dur, in F dur sang und das Orchester in E dur spielte. Mad. Saudrini zeichnete sich sehr aus, wie auch die Herren Tibaldi und Benincasa.

Leipzig. Am achten Februar gab der königlich sächsische erste Hofsänger, Hr. *Filippo Sassaroli* (soprano,) Concert, nicht im Concertsaale, sondern in der grossen Universitätskirche. Und das wohlbedächtig; denn im Saale darf Hr. S. seine starke, volle, durchdringende, aber, wo er nicht ausdrücklich zum Gegentheil ansetzt, auch scharfe und schneidende Stimme, dieser letztern Eigenschaften wegen, nicht ganz herausgeben: thut er das nicht, so wird ihm das Festhalten und Abstufen des Tons schwer, und er vermeidet dies möglichst durch Ueberladung von Verzierungen, oder er detonirt. Letztes that er zwar leider diesmal auch in der Kirche, und nicht selten sehr auffallend: (er wird nie zu hoch, stets zu tief;) doch mochte es in etwas Zufälligem seinen Grund haben; denn in Dresden, in der Kirche, begegnet ihm dies wahre Unglück für alle Wirkung seines Gesanges selten und in weit geringerm Grade. Seine grosse Fertigkeit, welcher indess die Deutlichkeit und Bestimmtheit nicht mehr wie ehemals immer zur Seite geht, ist längst bekannt und auch in diesen Blättern oft gerühmt; und seine ausgezeichnete, wenn auch vielleicht zu oft angebrachte Kunst, durch ein allmähliches Verstärken Eines ueberaus lang ausgehaltenen Tons vom Leisesten bis zum Allerstärksten, das Vergnügen des Zuhörers bis an's Aengstende zu steigern, ist eben so bekannt und eben so oft gerühmt. Eines aber, was zu rühmen die Referenten vielleicht seltener Gelegenheit finden, müssen wir um so dankbarer anerkennen: im *Offertorium* des Hrn. Kapellmeisters von Weber nämlich blieb Hr. S. dem würdevollen Style und den ernsten, breiten Formen der Composition getreu, indem er nicht nur alles willkührlichen, auf Gerathewohl angebrachten Verzierens sich enthielt, sondern auch in den Vortrag, ja in Ton und Haltung der Stimme selbst, das zu legen wusste, was der Componist in das Stück gelegt hatte. In den übrigen Stücken, das *Laudate* zum Beschluss noch ausgenommen, liess er viel mehr sich gehen, und, wiewol die Compositionen dies, bis auf einen gewissen Grad, allenfalls zuliessen, so hätten doch wenigstens *die* Stellen mehr beachtet werden sollen, wo der Componist in Figurirung der Instrumente sich *auch* hatte gehen lassen, und wo nun Sänger und Meister zuweilen seltsamlich durch und wider einander liefen. Dagegen müssen wir Hrn. S.s Vortrag der zwey Recitative, besonders des zweyten, gar sehr rühmen; im Ganzen nämlich, und das schon erwähnte Detoniren abgerechnet. Wir bekamen aber folgende Stücke zu hören: Ouverture von Beethoven, (zu *Coriolan*,) die, wie schön sie ist, mit ihren vielen gearbeiteten Details in den

Mittelstimmen, für die grosse, widerhallende Kirche nicht gut gewählt war. *Hymnus*, vom Hrn. Kapellmeister, Ritter Morlacchi, für die Jubelfeyer des Regierungsantritts Sr. königlichen Majestät componirt: lebhaft, kräftig, nicht ohne Eigenthümlichkeit und nicht ohne Würde. *Offertorium*, componirt vom Hrn. Kapellmeister C. Mar. v. Weber, das wir schon oben bezeichnet haben, und das durch schönen Gesang, Feuer des Ausdrucks und wohlberechneten Gegensatz des Chors zur hervorglänzenden Solostimme, auch bey der Menge vielen Beyfall fand. *Pater noster*, für Eine Stimme, componirt von Giov. Battista Borghi. Das war ein wunderliches Stück Arbeit! Ein nicht übel geschriebenes, ziemlich langes Recitativ (lateinisch, italienisch ausgesprochen) zur Einleitung; nun das *Vaterunser* selbst, eine weitläufige Bravourarie nach alter Art, aber mit modernen Figuren und Harmoniewendungen; ein zweytes, gutes Recitativ, und nun eine lange, moderne Bravourarie, ganz im Opernstyl, und das Allegro sogar im Styl der *komischen* Oper. Es gereicht dem Auditorium zum Lobe, dass es sich dabey — *betroffen* wollten wir's nicht ausdrucken, bezeigte. Den zweyten Theil eröffnete Bernh. Romberge frühere, grosse Ouverture aus D moll und D dur passend; sie wurde feurig vorgetragen und nahm sich auch in diesem Locale sehr gut aus. *Magnificat* für eine Stimme und Chor, von S. T. Morlacchi. Wir wissen nichts davon zu sagen, als dass es gewiss keine seiner gelungensten Arbeiten ist. *Laudate Dominum* von demselben, zweychörig vertheilt, und im Ganzen sehr brillant gehalten. Die Stimmen der Zuhörer über dies Stück waren noch mehr getheilt, als die Stimmen der Sänger in ihm: wir sprechen nur die unsrige aus. Und dieser nach hat das Stück nicht nur viele wahrhaft schöne Intentionen, sondern auch viele wahrhaft schöne Wendungen und ganze Stellen: aber es ist nicht stetig genug ausgearbeitet, und aus zu verschiedenartigem Stoff, alterthümlichem und sehr modernem, gelehrt contrapunctischem und an die Oper erinnerndem, zusammengesetzt, weshalb es denn den denkenden und empfindenden Zuhörer zwar reichlich beschäftigt, aber nicht befriedigt; zwar fesselt, aber hin und her wirft. Ausgezeichnete Fähigkeiten scheinen uns aber darin nicht zu verkennen. — Die Kirche war schön beleuchtet, und die Versammlung zahlreich. —

Kurze Anzeigen.

Sechs Gedichte von Göthe, in Musik gesetzt mit Klavierbegleit. von Sterkel. Aus seinem Nachlasse herausgegeben von Lehritter. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der alte, treue Liedersänger lässt hier, noch über sein Grab hinaus, eben so einfache, sanft ansprechende, überhaupt eben solche Melodien ertönen, als in der besten Zeit seines Lebens. Ja, das erste und das letzte dieser Lieder rechnet der Ref. zu seinen schönsten, ohngeachtet sie auch zu seinen allerleichtesten und allereinfachsten gehören. Mehr darüber zu sagen ist nicht nöthig: denn wer kennete nicht Lieder von St., und zählete nicht manche der gelungensten zu seinen Lieblingen? —

Trois Airs variés pour Pianoforte, comp. — — par M. Henkel. Oeuvr. 3y. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Verf. hat schon durch manches ähnliche Werkchen die Liebhaber, und vielleicht noch mehr die Liebhaberinnen, unterhalten. Auch mit diesem wird ihm dies gelingen, vornämlich mit der dritten Nummer, die zum Thema einen artigen Walzer mit Trio hat, wo dann beydes im Wechsel mehrmals variirt wird, dadurch mehr Mannigfaltigkeit entsteht und das Ganze mehr Leben bekömmt. Alles Schwierige, sowol für die Einsicht, als für die Ausführung, hat der Verf., wie es sein Zweck war, vermieden: doch hätte dieser nicht nothwendig ausgeschlossen, hin und wieder etwas tiefer in die Sache einzugehen.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ I.* 1819.

Nachricht für die Subscribenten auf das

Allgemeine Choralbuch

von

J. G. Schicht,

Cantor an der Thomasschule und Musikdirector der Hauptkirchen in Leipzig

Der Druck und die Erscheinung dieses im vorigen Jahre (im Intelligenzblatte No. 7 der musikalischen Zeitung) auf Subscription angekündigten allgem. Choralbuchs leidet deshalb einige Verzögerung, weil es an Bogenzahl bey weitem stärker wird, als es in jener Ankündigung nach einem verläufigen Ueberschlage angegeben ist. Es wird nicht, wie dort bemerkt ist, 30u – 400, sondern über 560 Seiten stark werden. Demungeachtet wollen wir den für die Subscribenten gestellten, wirklich äusserst niedrigen Preis von fünf Thlr. Conv. Geld, oder 9 Gulden Reichswährung (wofür überdies denen, welche 5 Exemplare nehmen, das 6te frey gegeben wird) nicht erhöhen und auch noch bis zu völliger Beendigung des Druckes Subscription annehmen. Nach der Erscheinung dieses Werkes aber, welche wir öffentlich anzeigen werden, kann es nur für den erhöhten Ladenpreis gegeben werden.

Von J. S Bachs wohl temperirten Klavier ist eine neue, ganz vollständige und correcte Ausgabe in zwey Heften unter dem Titel

Le Clavecin bien tempéré, ou Preludes et Fugues dans tous les tons et demitons majeurs et mineurs, composé par J. S. Bach

bey uns unter der Presse und wird im Laufe des nächsten Monats erscheinen. Der Preis wird 5 Thaler seyn.

Breitkopf und Härtel.

Anzeigen.

Freunde des Orgelspiels und besonders angehende Organisten mache ich auf folgendes Werk aufmerksam, welches bey mir im Monat März dieses Jahres erscheinen wird:

Ch. G. Rink practische Orgelschule.

Das ganze Werk wird aus 6 Heften bestehen, worüber ich in aller Kürze den Inhalt angeben will.

1ster Theil enthält, A) 12 kurze und leichte zweystimmige. B) 12 kurze und leichte dreystimmige. C) 12 kurze und leichte vierstimmige Sätze, als Vorübungen zu D) 20 Präludien, welche die 12 harten und 12 weichen Tonarten, ferner E) 6 Präludien, welche die ungewöhnlichsten Tonarten, als Cis, Gis, Dis dur, und Gis, Dis und Ais moll enthalten.

2ter Theil, 12 Choräle mit 4, 5 bis 6 Veränderungen.

3ter Theil, eine Sammlung leichter fugirter Nachspiele.

4ter Theil, ebenfalls Nachspiele, jedoch mehr für Geübtere.

5ter Theil, vermischte Orgelstücke, theil in gebundenem, theils in freyem Styl. Der 6te und letzte Theil, Präludien und Fugen für Geübtere.

Da die früheren Werke des ehemaligen Verfassers für die Orgel mit so allgemeinem Beyfall aufgenommen worden sind, so will ich mich auch alles fernern Lobes enthalten.

Schliesslich mache ich nur die Bemerkung, dass der 2te Theil einige Wochen später erscheinen, und die folgenden Hefte dann schnell auf einander folgen werden. Der Preis für den 1sten und 2ten Heft wird für jeden 1 Rthlr. 6 Gr. seyn.

Bonn, im December 1818.

N. Simrock.

Denjenigen verehrlichen Hoftheater-Intendanzen und respectiven Schauspiel-Directionen, welche geneigt seyn sollten, sich in den Besitz des hier in Berlin auf dem Königl. Opern-Theater, wie auch auf dem Königl. Hof-Theater in Dresden, zu Leipzig u. s. w. beyfällig gegebenen, noch ungedruckten lyrischen Drama's:

Das Fischermädchen

von

Theodor Körner,

in einem Act

zu setzen, wollen sich gefälligst wegen den Bedingungen für die Partitur und das Stück im Manuscript, an Unterzeichneten wenden.

Berlin, (Mohrenstrasse No. 26.)

J. P. Schmidt.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Baillot, P. jeune Concerto p. le Violon av. Orch. Op. 21. D dur ... 2 Thlr.
— Vive Henri IV., Air varié p. Violon av. Orch. Op. 23. ... 1 Thlr. 8 Gr.
Brani, (la petite conversation) 3 Trios p. 2 Violons, Alto ou Basse ad libitum. Sixe Livre des Trios. Op. 36. Liv. 1. et 2. ... à 1 Thlr. 8 Gr.
Cherubini, Ouverture de l'Op. les Abencerages à grd Orchestre ... 1 Thlr. 16 Gr.
Ehrenein, Ch. Quatuor brillant p. 2 Violons, Vla et Vcelle. Op. 1. A dur ... 1 Thlr.
Engelberth, A. Polonaise p. le Violon av. accomp. de Violon, Viole et Violoncelle. Op. 3. ... 8 Gr.
Fesca, F. E. Quatuor p. 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 12. D moll ... 1 Thlr. 12 Gr.
Giorgetti, Ferd. Air varié p. le Violon av. accomp. de Violon et Basse ... 8 Gr.
Kühler, H. 3 Sonates p. le Violon av. accomp. d'un second Vlon. Op. 118. ... 1 Thlr.
* Krommer, Fr. 3 gr. Quintette p. 2 Violini, 2 Viole e Vcello. Op. 120. ... 4 Thlr.
Leir, Ferd. Potpourri polonois p. Violon princip. av. accomp. de grd Orch. Op. 6. ... 1 Thlr. 12 Gr.
Lindemann, D. 12 Walzes, 8 Ecossaises et 2 Soutroux p. Orchestre. Liv. 11. ... 1 Thlr.
Lindpaintner, P. Ouverture de l'Op. le Rosiers à grd Orch. ... 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture de l'Op. Kunstsinn und Liebe à grd Orch. ... 1 Thlr. 12 Gr.
Masoni, Vt. Variations sur l'air: Di tanti palpiti p. Violon, Viola et Violoncelle ... 8 Gr.
Morgenroth, F. Variations p. le Violon av. acc. de Violon, Alto et Basse. Op. 1 et 2. ... à 6 Gr.
Müller, J. E. grd Quatuor p. 2 Violons, Viole et Vcelle ... 1 Thlr. 8 Gr.
Neukomm, S. Ouverture à grd Orchestre.
Neuling, V. Rondeau p. Violon av. accomp. de 2 Vlons, Vla et Vlencelle. Op. 6. ... 1 Thlr.
Pär, F. Ouverture de l'Op. Achille à grd Orch. 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouverture de l'Op. Pirro à grd Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

Poissl, Baron de, Ouverture de l'Op. Ottaviano in Sicilia à grd Orch. ... 1 Thlr. 16 Gr.
Prégert, H. Sixme (sic) Variations p. le Violon et Quintette. Op. 56. ... 8 Gr.
— Thème varié p. le Violon av. acc. de Vlon, Alto et Vcelle. Op. 57. Liv. 1. et 2. ... à 1 Thlr.
Rode, P. cinq Duos (sic) p. le Violon princip. sur un mouvement de Quatuor av. acc. de 2 Vlons, Alto et Basse (1 instrument à vent ad libitum ou accomp. de Flûte ou). 1 Thlr. 8 Gr.
Rode, Kreutzer et Baillot, Exercices p. le Vlon. dans toutes les Positions et 24 Variations sur la Gamme ... 1 Thlr. 8 Gr.
* Rolle, Al. 3 gr. Duetti per Violino e Viola. Op. 8. ... 1 Thlr. 8 Gr.
Rossini, J. Ouverture de l'Op. Sigismonde à grd Orchestre ... 1 Thlr.
— Ouvert. de l'Op. Cendrillon à grd Orch. 1 Thlr. 16 Gr.
Spontini, G. gr. Bachanale arr. p. le Violon av. accomp. d'un Violon ad libit. ... 8 Gr.
Stunz, J. H. Ouverture à grd Orchestre. Op. 25.
Teichmüller, C. W. 10 Nocturne p. Violon, Flute et Guitare. Op. 8. ... 8 Gr.
Voigt, L. Potpourri p. le Violoncelle av. accomp. de Vlon, Vla, Vcelle et Basse. Op. 3. ... 12 Gr.
— Capriccio p. le Violoncelle av. accomp. de Vlon, Alto, Vlencelle et Basse. ... 12 Gr.
* Weber, C. M. de, gr. Ouverture à grd Orch. Es dur. ... 1 Thlr. 4 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Von dem neuerlich herausgekommenen:

Quatrième Thème varié pour Violon principal avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse et instr. à vent, par P. Rode

ist in Paris und bey mehreren deutschen Verlegern eine Ausgabe mit einer nicht von dem Componisten selbst, sondern von anderer Hand beygefügten, sehr schlechten Pianofortebegleitung erschienen. Eine vollständige Ausgabe dieser Pianofortebegleitung wird nächstens bey uns erscheinen.

Breitkopf und Härtel.

In Beziehung auf meine, in No. 51 dieser Zeit. vom Jahre 1818 gedruckte Erklärung meines Austrittes von der Redaction dieser Blätter, ersuche ich alle, die mir, entweder in Angelegenheiten derselben, oder in ihren eigenen, mit Hinsicht auf sie, geschrieben oder auch Sendungen irgend einer Art gemacht haben, sich nicht mehr an mich, sondern

an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig

zu wenden. An Letztere habe ich auch alles abgegeben, was an Manuscripten oder sonst, noch inhaltsvoll für das Institut, in meinen Händen war; und werden die dabey Interessirten, finden sie es überhaupt nöthig, sich auch dann noch an dieselbe Adresse wenden.

Leipzig. *Friedrich Rochlitz.*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. **N°. 8.** 1819.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate Januar, 1819.

Die grosse Oper verspricht die Aufführung des *Tarare* für den dritten Februar ganz bestimmt. Ich glaube nicht nöthig zu haben, meinen Lesern anzuzeigen, dass der französische *Tarare* der italienische *Axur* ist. Letzterer, entblösst von den grellen Verstandes-Bezügen, die die Hauptgrundlage des Originals ausmachen, ist, wie jedermann weiss, zu einer ziemlich ergötzlichen italienischen Farce geworden, in welcher die Grausamkeiten des *Tyran peu délicat*, wie Possenspiel erscheinen und sich in die Parodie ihrer selbst auflösen. Daher darf sich dieser komische Wütherich auch vor Aller Augen den Dolch in die Brust stossen, ohne dass weder polizeiliche, noch diplomatische Hähne darnach krähen. Nicht so der französische *Tarare*. In diesem, wo die Idee, die Laster eines königlichen Bösewichts mit den Tugenden eines Mannes aus dem Volke in haarscharfe Berührung zu bringen und letztere über erstere den Sieg davon tragen zu lassen, auf der Verstandes-Retorte der gemeinen Menschen-Logik zum schärfsten Spiritus abgezogen worden ist, erscheint die Intention in ihrer vollen Nacktheit. Um diese zu verstecken, hat man für gut erachtet, heisst es in der Umarbeitung des Stücks, so wie dasselbe nächstens gegeben werden soll, die Laster des Königs und die Tugenden des Soldaten zu compensiren und somit gleichsam Null vor Null aufgehen zu lassen: Atar ist etwas tugendhafter, Tarare etwas lasterhafter geworden, aus dem Oberpriester ein General und aus andern anders gemacht. Dem Originale ist eine gewisse kräftige Kühnheit, ein gewisser kecker Verstandesschwung nicht abzusprechen; der Plan, trotz seiner höchst prosaischen Behandlung, ergötzt, weil wir in ihm die Tugend mit dem Laster im höchst ungleichen Kampfe befangen, und letzteres untergehen sehen, ohne dass erstere sich mit der Vergreifung an demselben die Hände besudelt. Die Umarbeitung hingegen, in welcher die Hypersthenie des Originals durch recht unbarmherzige anatomische Kunststücke zur vollendeten Asthenie geworden ist, dürfte des Reitzmittels der Musik bedürfen, um sich wenigstens in einer honetten Sthenie zu erhalten. Ob die Composition, die hier durch keine Danaiden-Hölle erwärmt oder aufgewärmt wird, diesen Zweck erfüllen dürfte, muss die Folge lehren: sie wird eine negative Feuerprobe zu bestehen haben.

Die Herren Gebrüder Bender, Russisch-Kaiserliche Klarinetten-Bläser, sind hier angekommen und haben sich bereits bey Hofe hören lassen. Aus letzterm Umstande ergiebt sich allerdings, dass sie Talent haben müssen; aber Hr. Bärmann besitzt auch Talent, und zwar ein sehr bedeutendes und hat doch nicht bey Hofe gespielt. Da kann es denn heissen, wie der Hausmeister im *Sonntagskinde* singt: Wegen meiner, wegen deiner, wegen ihrer u. s. w. Die Herren Bender werden, wie es heisst, auch öffentlich spielen, und da werden wir *ja hören*, ob ihre Töne die Töne ihres Vorgängers, die noch hallen, zum Schweigen bringen werden.

Ein Herr Carl von Gärtner, aus Cassel gebürtig, der, wie es heisst, ein grosser Guitarrenspieler seyn soll, ist ebenfalls in Paris angekommen und wird sich am siebenten Februar im Saale der *Menus-Plaisirs* hören lassen. Hier, wo man täglich einen Caulli, Plouvier, Meissonnier in Gesellschaften hört, wo der gewaltige Sore noch fortwährend in Andenken lebt und wo es überdem fast in jedem Hause einen höchst geübten Dilettanten auf der Guitarre giebt, wird er mit bedeutenden Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Die Herren Gebrüder Bohrer scheinen bey öffentlichen Concerten ihre Rechnung nicht zu

finden. Daher haben sie sich auf Quartett-Musik gelegt und wollen in ihrer Wohnung Soirées musicales geben. Mit der Subscription geht es aber, wie es heisst, sehr langsam von Statten, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil man glaubt, in einem Quartette müssen auch noch andere Instrumente gehört werden, als das Violoncell. Nun ist zwar für die erste Geige der ältere Hr. Bruder da. Dem aber kann, meynt man, in einer Stadt, wo es Hunderte von Dilettanten giebt, die ihn übertreffen, der Matadors nicht einmal zu gedenken, wol niemand zumuthen, die Liebhaber dergestalt anzuziehen, dass sie andern ähnlichen Unternehmungen, von den ersten Künstlern der Hauptstadt geleitet, den Rücken zukehren sollten.

Das Theater Feydeau hat einen neuen *Fall* erlebt. Wenn das so fortgeht, so dürfte bey demselben an gar kein Aufstehen mehr zu denken seyn. *Les Epoux indiscrèts*, in einem Acte, ist ein mageres, dem ehrlichen derben Lafontaine von neuem abgeborgtes Sujet, welchem, statt der unverschleierten Zuchtlosigkeit des bekannten conte, dem auch Kotzebue seine *Beichte* abgeborgt hat, etwas Decenz und viel Mundwitz angehangen worden ist. Daraus hat sich ein Ding ergeben, welches zu anständig ist, um Lüsternheit zu erregen und zu lüstern, um den nöthigen Anstand zu besitzen. Alle diese Sünden haben die beyden lockeren Zeisige, *die Nachtigall* und *Joconde*, auf ihren Gewissen. Was soll ich von der Musik der *Epoux indiscrèts* sagen? Sie ist abermals von einem jungen Manne, der schon mehr Unglück im Theater Feydeau erlebt hat, aber nicht lass zu werden scheint. Und das ist brav von ihm gedacht. Denn alles Pfeifen, es müsste denn das aus dem letzten Loche seyn, will immer noch nicht sagen, dass nicht auf ein Dutzendmaliges Misslingen zum dreyzehnten Male ein Gelingen folgen könnte.

Ein neuer, wahrhaft ergötzlicher Musikgenuss, durch gar keine Schwächen gestört, hat Sonntags am 31sten Januar für die hiesigen Musikkenner begonnen. Die fünf vollendeten Blasinstrumentalisten, der Flötist Guillou, der Oboeblöser Voigt, der Klarinettist Bouffils, der Fagottist Henry und der Hornist Dauprat, die schon im vorigen Jahre die vortrefflichen Reicha'schen Quintette in so einziger Vollkommenheit vorgetragen haben, sind von neuem im Wärmezimmer des Theaters Favart mit ihrer Quintett-Harmonie hervorgetreten und haben vor einer auserlesenen Versammlung die nämliche Sensation, wie das erstemal, erregt. Sie werden diesmal auch das neue halbe Dutzend Quintette vortragen, deren nächste Erscheinung bey Boyeldieu (dem Bruder des Componisten) ich bereits in meinem vorigen Berichte angezeigt habe.

In den Coulissen des Theaters Feydeau läuft ein sonderbares Gerücht herum: es heisst, nach Lesage's bevorstehendem Abgange, der Dummlinge und tölpelhafte Caricaturen spielt, werde Potier an dessen Stelle als Societaire des besagten Theaters engagirt werden. Das möchte immer das glücklichste Ereigniss seyn, welches diesem Theater begegnen dürfte, und wirklich noch vortheilhafter, als wenn selbst ein neuer Eleviou auf demselben aufträte. Um auf dem Theater Feydeau spielen zu können, muss man freylich auch singen können. Da dies Talent aber eigentlich jedermann besitzt, der nicht stumm ist; so dürfte dem Engagement Potier's um so weniger ein Hinderniss im Wege stehen, als derselbe mit dem Vortrage seines Tyroler Liedes im *Hermither* gezeigt hat, dass er, wenn auch nicht der schulgerechteste, doch der originellste aller Sänger des Erdbodens ist.

Auch Baillot, der nicht allein der erste Geiger, sondern auch für jeden, der seines Beystandes bedarf, der gefälligste Musiker Frankreichs ist, hat Quartett-Musik als sogenannte Soirées musicales angekündigt. Die Subscription hat den glänzendsten Fortgang. Diese Soirees werden zu Ende des Monats beginnen.

Unter den Medaillen ausgezeichneter Männer, welche der vorige Minister des Innern in die öffentlichen Bibliotheken aufzubewahren gegeben hat, befinden sich drey Componisten, Cimarosa, Haydn und Gluck. Wer hier fehlt, dessen Namen brauche ich nicht erst auszusprechen: er steht im Herzen aller Deutschen, des ganzen musikalischen Europa's, nur nicht — des Hrn. Lainé geschrieben. Dieser scheint zu denken, wie der sonst so verdienstvolle, verstorbene Braunschweigische Kapellmeister Schwanenberg dachte, als er noch lebte. Ich befand mich so eben im Compositionsunterrichte bey demselben, als er einen Brief aus Wien erhielt, in welchem ihn Mozart's Tod gemeldet wurde. Ich führte beyläufig an, dass das Gerücht gehe, als sey Mozart als ein Opfer der Italiener zu Wien gefallen. *Pazzi*, antwortete Schwanenberg, der gern dann und wann Italienisch sprach, ironisch: *Pazzi, non ha fatto niente, per meritar un tal onore.*

Ich kann nicht bergen, dass es mich freut, wenn Urtheile, die ich über den Werth oder Unwerth hiesiger neuer Opern gefällt habe, durch den Ausspruch irgend eines auswärtigen Publikums bestätigt werden. Es ist dies der Fall früher hin mit der Mehül'schen Oper: *La Journée aux aventures* gewesen, über deren Composition ich mich in der Zeit mis-billigend äussern zu müssen geglaubt hatte. Das Wiener Publikum hat mein Urtheil über diese Oper unterschrieben. Jetzt wird auch meine Meynung über die *Clochette ou le Diable Page*, Musik von Herold, durch den äusserst geringen Beyfall, den diese Oper, trotz des sie begleitenden Pompes, in Marseille und an andern Orten erhalten hat, zur Gnuge gerechtfertigt. Aber das ist noch nicht genug: das viel besprochene *rothe Käppchen* hat in Rouen, der Vaterstadt des Componisten, nur einen *succès d'estime* erhalten. Ich bin sehr begierig, zu vernehmen, wie letztere Composition in Berlin aufgenommen werden dürfte.

Nach dem eigenen Geständnisse der Sociétaires des Theaters Feydeau ist dieses Theater in der grössten Verlegenheit. Componisten zu finden, welche Werke liefern können, die sich den Beyfall des Publikums zu erwerben und auch in dessen Besitze zu erhalten vermögen. Boyeldieu hat von jeher äusserst langsam gearbeitet und scheint jetzt (dies ist nicht mein, sondern das Urtheil der nächsten Freunde des Componisten) gänzlich erschöpft zu seyn. Nicolo, der eigentliche Hort und Schutz dieses Theaters, ist todt. Sein *Joconde* dürfte, obgleich derselbe mit sammt dem Texte von den Franzosen für klassisch gehalten wird, mit Martin vom Theater verschwinden. Derselbe Sänger erhält noch einige andere Werke desselben Componisten im Beyfalle des Publikums. Cherubini's *Lodoiska* hat bey ihrer Wiederaufführung gar keine Sensation erregt, und die *Deux Journées* ziehen, wenn sie alle Jahre ein oder zwey Male gegeben werden, nur ein sehr kleines Publikum herbey. Es hiess vor einiger Zeit, dieser Componist arbeite an einer neuen Oper; ich bin überzeugt, er dürfte seinen Ruhm zu lieb haben, um ihn auf eine so gefährliche Probe zu setzen. Berton's frühere Werke, deren vornehmstes, *Montano et Stephanie*, durch seine zu lugubre Schattirung abschreckt, lassen das Publikum gänzlich ohne Theilnahme: sein *Valentin ou le Paysan romanesque*, dessen wirklich vortrefflicher Musik ich in meinem letzten Berichte mit gebührendem Lobe erwähnt habe, hat es in zwey Monaten noch nicht zur sechsten Vorstellung bringen können. Diesem Componisten ist gänzlich alle Lust, für's Theater zu arbeiten, benommen worden. Catel ist eben so unglücklich auf dem Theater Feydeau, als auf dem grossen Operntheater. Hier hat seine *Zirphile et Fleur de Myrthe* eben so kalt gelassen, wie auf dem Theater Feydeau sein *Wallace ou le Ménestrel Ecossois*. Von Mehül wird nur *L'Irato* dann und wann gegeben. *Corradin ou le Tyran corrigé*, *Stratonice* und *Une Folie* sind fast gänzlich von der Bühne verschwunden. Einige andere, weniger bekannte Componisten abgerechnet, bleibt nun noch der junge Herold über. Dieser aber hat durch seine *Rosieres* und *Clochette* bewiesen, dass er sich auf einem Abwege befindet, von welchem ihm um so weniger zurückzukommen möglich seyn wird, als sein Irrthum ganz schon den Charakter der innigsten Selbstüberzeugung angenommen hat. Dieser junge Mann ist kaum sieben und zwanzig Jahre alt. So ist die Lage beschaffen, in welcher sich das Theater Feydeau mit seinen Componisten befindet. Es hat daher, sagt man, ein hier lebender deutscher Musikkenner der Administration desselben den Rath gegeben, die vornehmsten deutschen Opern, nach vorher gegangener nothwendiger Umarbeitung des Textes derselben, zur Aufführung zu bringen. Es steht zu erwarten, welchen Gebrauch das erwähnte Theater von diesem Rathe machen dürfte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Turin. Kurze Uebersicht vom Jahr 1818. *Carneval.* Das grosse Theater hat sich dies Jahr nicht sehr ausgezeichnet. *Aureliano in Palmira* von Rossini, und: *La difesa di Goa*, neu von Raffaele Rosso, erfreuten sich keiner besonders guten Ausführung von Seiten der Sänger. Jetzt ist etwas mehr zu hoffen. Die erste Oper, von Generali neu componirt, geht heute Abend in Scena. Mit der Composition der zweyten ist Hr. Meyer-Beer, der sich nun seit ein paar Jahre in Italien befindet, beschäftigt. Ich werde Ihnen, wenn ich noch so lange hier bleibe,

von beyden den Erfolg mittheilen. Unter dem Singpersonale sind die Signori Bassi und Signora Bonoldi schon vor zwey Jahren mit Beyfall in diesem Theater aufgetreten. Die Signora Borgondio, welche als Prima Donna engagirt war, soll den Contract gebrochen haben und jetzt auf einem Theater in Deutschland singen. Statt ihrer ist nun eine andere Donna als Prima Donna engagirt worden, die Signora Dalman-Naldi.

In der Fasten gab Paganini zwey Concerte im Teatro Carignano. Voller ist das Theater wol nie gewesen, und in solchem Enthusiasmus hat die Violine wol nie ein Publikum gesetzt. Hätte er noch zehn Concerte der Reihe nach gegeben, so wäre das Haus eben so voll geworden. Es ist die Rede schon öfter in Ihrer Zeitung von seinem so ganz ausserordentlichen Violinspiele gewesen, und ich habe weiter nichts hinzu zu setzen.

Frühjahr. Im Teatro d'Augenuel hat die Signora Brizzi sehr gefallen, wie auch Signore Zamboni, erster Buffo, und die Oper: *L'Italiana in Algieri* von Rossini. Der junge Anglois gab in diesem Theater ein Concert auf dem Contrebasse, wodurch er seinen Rang als bester Contrabassist nach seinem Vater (denn dieser ist der erste in ganz Piemont) zum Vergnügen der Zuhörer bestätigte.

Das *Requiem* von Mozart, aufgeführt in der Kirche il Carmine, ging nicht gut zusammen, aber Mombelli, obgleich die Jahre ihn drücken, sang vortrefflich.

Sommer. Teatro Sutera, das kleinste von den vier Theatern hier, worin Oper gegeben wird, war ziemlich gut bestellt.

Herbst. Il Rivale di se stesso von Weigl, fand, der schönen Composition ungeachtet, nur mässigen Beyfall. Dagegen gefiel: *La Pietra del Paragone*, und: *Il Barbier di Seviglia*, beyde von Rossini, desto mehr. Die erste Sängerin, Signora Emilia Bonini macht ihrem Lehrer, Hrn. Asioli, viele Ehre, so weit der blosse Gesang reicht: dieser verliert jedoch viel an seiner Wirkung durch ihre undeutliche Aussprache. Das Verstehen der Wörter (und das will den mehrsten Sängern durchaus nicht einleuchten) ist dem Zuhörer so wesentlich, als das der Töne. Doch — sie fändete Beyfall, und ich selbst könnte ihr ihn nicht versagen, denn die eine Hälfte ihres Gesanges ist vortrefflich, und da sie noch jung ist, kann sich die andere noch entwickeln.

Vor kurzem gaben die Signori Vincenzo Merighi und Giuseppe Rabboni, sonst Zöglinge des Conservatoriums in Mayland, nun Professori di musica, jener erster Violoncellist und dieser erster Flötist beym Teatro della Scala, hier Concert. Sie zeigten sich als ein Paar geschickte Tonkünstler, die die Eigenthumlichkeiten ihres Instruments, sowol im Adagio, als auch im Allegro, zweckmässig und gefällig anzuwenden wissen, und das wiewol nicht zahlreiche Auditorium zollte ihnen auch wohl verdienten Beyfall.

Seit einiger Zeit befindet sich der Schaumburg-Lippische Hofmusicus, Hr. Schmidt hier. Er ist ein junger talentvoller Künstler und die Violine sein Hauptinstrument. Sowol am Hofe (wo er sich mehremal hat hören lassen), wie auch in Privathäusern, hat er immer mit vielem Beyfall gespielt. Vielleicht giebt er vor seiner Abreise noch ein öffentliches Concert. Er kam nach Italien zu seiner Vervollkommnung, weswegen er auch die Composition bey seinem Oheim, dem hiesigen königlichen Kapellmeister Küster, studirt.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Hoftheater. In der alten Operette: *Alexis*, von Dallayrac, gab Dem. Laucher die Hauptrolle recht artig: diess war die ganze Ausbeute von 31 Tagen: versprochen wird Boyeldieu's *rothes Käppchen*, über welches Ihr Pariser Correspondent bereits ein so schweres Gericht hat ergehen lassen. Wir wollen sehen, oder vielmehr hören, zu welcher Partey wir uns schlagen müssen: vorläufig gesagt, herrscht hier für diesen Tonsetzer eine äusserst günstige Meynung. Im

Theater an der Wien wurde nun auch Rossini's vielbesprochener *Othello* gegeben. Mir kömmt diese Musik vor, wie ein Kleid aus dem besten englischen Tuche verfertigt, aber mit unsinnigen Fitzefanz verbrämt, und durch alberne Lappalien verunstaltet. Nicht leicht wird man so vieles Treffliche in der entstellenden Nähe eines bis zum Ekel abgenützten Alltäglichen zusammen finden. Wer sollte z. B. nach der tändelnden und schäkernden Ouverture den hoch tragischen Ausgang erwarten? Ist die Introduction nicht eine kaum zu unterscheidende Zwillingsschwester von jener des *Tancred*? Wen beleidigen nicht die stets wiederkehrenden und eben deswegen wirkungslosen Crescendo's? Haben wir die nach einer und

und Ueberlegung ausgearbeitet, und die Ausführung war der vorzüglichen Virtuosen, welche das Orchester ausmachten, werth.

Cherubini, immer voll von der Bescheidenheit, die die schönste Zierde des Talents ist, gab nur gleichsam nothgedrungen dem einstimmigen Bitten so vieler Liebhaber, seine Partitur herauszugeben, nach, und sie soll nun gestochen werden. Verschiedene lagen ihm an, er möchte sie dem grofsen Haydn dedicieren — Nein, sagte Cherubini: noch hab' ich nichts geschrieben, das dieses Meisters würdig wäre! — Mozart und Haydn sind die zwey Komponisten, welche Cherubini am meisten verehrt. In unserm vertrauten Umgange mit diesem liebenswürdigen Menschen und tiefen Künstler haben wir oft Gelegenheit gehabt, seine Urtheile über diese grofse Männer zu hören. Seine Vorliebe — ganz vorzüglich für Mozart, ist eine Art religioser Verehrung, aus dem Innersten seiner Seele jenem hohen Geiste dargebracht. — Cherubini besizt leider nur einen sehr schwächlichten Körper und die zarteste Reizbarkeit: er ist nicht selten mit krampfhaften Nervenzufällen geplagt, und versinkt oft in die tiefste Melancholie. Wir haben oft bemerkt, dafs in solchen Stunden des Leidens eine leise Erinnerung an seinen Mozart hinlänglich war, ihn zu beruhigen und zu zerstreuen. Dann spricht er allzeit von kleinen Umständen aus dem Leben dieses Meisters, und zergliedert die Schönheiten seiner unsterblichen Werke. — Wir haben in der musikal. Zeitung die Anekdote von Mozart gelesen, wo der Kaiser Joseph, nach Anhörung der *Entführung aus dem Serail*, Mozarten seine Komposition lobte, aber hinzusezte, es wären doch wohl der Noten zu viele: worauf Moz. antwortete: Nicht eine mehr, Ew. Majestät, als seyn müssen —! Sonderbar genug: wir können nicht ohne Vergnügen gerade dasselbe von Cherubini (der aber jene Anekdote erst später durch uns kennen lernte) erzählen. Da Bonaparte die vortreffliche Komposition Ch.'s auf den Tod des General Hoche gehört hatte, sagte er: Wahrhaftig, eine herrliche Musik, liebster Cherubini; aber viel Noten drin! Dieser antwortete gerade wie Mozart dem Kaiser. Die Nachwelt wird zwischen beyden Männern Aehnlichkeiten finden, nicht nur in solchen Kleinigkeiten!

(Die Fortsezung folgt.)

Anekdote.

Der Name Marion de Lorme, einer grofsen französischen Lautenspielerin und Sängerin, von deren musikalischen Talenten, wie von den grofsen Reizen ihres Körpers und Geistes, mehrere franz. Schriftsteller mit Entzücken sprechen, verdient wohl, wenn auch nur ihres aufserordentlich hohen Alters wegen, in diesen Blättern aufbehalten zu werden. Sie war 1618 geb. u. starb 1752, folglich hat sie ein Alter von 134 Jahren erreicht. Der bekannte Chev. de Grammont, der ihr feuriger Liebhaber in ihrem 35sten Jahre war und der sie in seinen *Memoires* den reizendsten Engel in ganz Frankreich nennt, ahnete wohl nicht, dafs sie nachher noch beynahe ein ganzes Jahrhundert (96 Jahre) leben und, wie ein Freund von Laborde sie gesehen haben will, einer scheufslichen Mumie ähnlich sehen würde. — Ihren *ersten* Liebhaber (Cinq-Mars), an dem sie in ihrem 25sten Jahre mit grofser Liebe hing — bis dahin hatten sie, bey den vielen Nachstellungen, welchen ihre grofse Schönheit ausgesezt gewesen war, wenn nicht Tugend, doch Laune und Kaprize vor einer ernsthaften Herzensangelegenheit geschüzt — liefs der Kardinal Richelieu enthaupten, und das leichtsinnige Geschöpf war im Stande bald darauf in den Armen dieses seines Mörders, dem sie sich förmlich als Maitresse hingab, ihn zu vergessen. In ihrem hohen Alter, das sie kindisch machte, ward sie von ihren Domestiken rein ausgeplündert, so dafs sie dadurch in das äusserste Elend versezt worden seyn würde, wenn nicht ein grofsmüthiger Pfarrer sie gänzlich aus seinen Mitteln bis zu ihrem Tod verpflegt hätte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

derselben Form zugeschnittenen Duetten; so wie das meilenlange Terzett im zweyten Acte, worin alle heterogene Leidenschaften über einen Leisten geschlagen sind, der von Eifersucht entflammte *Othello*, wie der liebesieche Rodrigo, girrt, und die für das Leben ihres Gemahls bangende Desdemona ihren Jammer in Rouladen ausströmen läßt — nicht schon tausend- und wieder tausendmal gehört? Dagegen, wie manche köstliche Perle liegt unter Spreu vergraben, welch edles Samenkorn wuchert neben Unkraut! Die seelenvolle Arie Rodrigo's, das herzliche Duo zwischen Desdemona und Emilien, theilweise beynahe das ganze erste Finale, besonders das herrliche Quintett vor der Chiusa, in welcher wieder der leidige Schlendrian vorherrscht, vor allen aber der ganze dritte Act beweisen, dass Rossini kann, wenn er — will, oder sich vielmehr Zeit zum Denken nimmt, und nicht, um seinen Landsleuten zu huldigen und dem Zeitgeschmack zu fröhnen, seinen eigenen Werth verleugnet und die himmlische Gottesgabe selbst untergräbt. Um diesen wahrhaft klassischen dritten Act, der nur aus einem Tonstück besteht, und dessen Bestandtheile durch trefflich declamirte Recitative verbunden sind, dürfen ihn die ersten jetzt lebenden Meister beneiden. Hier weht hohe Genialität; das nationale Gondolier-Lied, Desdemona's ahnungsvolle Romanze mit Harfenbegleitung, ihr kindlich frommes Abendgebet, Othello's unheilbringendes Erscheinen, sein Kampf zwischen Liebe und Ehre, das furchtbare Duett vor dem Morde, während aussen alle Elemente im Aufruhr sind, der Donner brüllt, Blitze die Gräuel-Scene beleuchten und der Sturm in den Lagunen wüthet, die Todesstille nach vollbrachter That — die zu spät Entlarvung des Verleumders Jago, des Vaters Versöhnung, des Senats Verzeihung, Othello's Verzweiflung und Selbstmord, endlich der unarticulirte Schreckensausruf aller Anwesenden beym Anblick der beyden Leichen — es ist nicht möglich, sich ein rein tragischeres Ende zu denken, noch zu begreifen, wie das Grosse so nahe an das Gemeine gränzen, das Ganze, im Einzelnen so gewaltig contrastirend, aus einer und derselben Feder geflossen seyn kann. Trotz der eben nicht günstigen Besetzung erhielt die Oper allgemeinen Beyfall. Othello, für einen kräftigen, hohen Tenor, und auf einen tüchtigen Schauspieler berechnet, war für Hrn. Gued ein nicht zu lösendes Problem. Ausser dem, dass viele Stellen für seinen Bariton eingerichtet und umgeschrieben werden mussten, schien er mit der Auffassung dieses leidenschaftlichen Charakters nicht im mindesten im reinen zu seyn, und schwankte, wie ein leckes Schifflein auf offnem Meere, in einer ihm gänzlich fremden Sphäre, in welche er sich — wie man vernimmt — unaufgefordert, im stolzen Vertrauen auf seine Infallibilität, hineingedrängt haben soll. Weil nun das Publikum in seine Kunstansichten nicht eingehen wollte und ihn — nach dem technischen Ausdruck — durchfallen liess, so verlautet, dass er sich desshalb mit seiner Direction überworfen habe und in kurzen von dieser Bühne abgehen werde. Dem. Vio leistete, was in ihren Kräften lag; doch diese reichten noch nicht aus, eine Desdemona, wie sie hier angelegt ist, darzustellen. Nicht eine liebenswürdige, talentvolle, junge Anfängerin, nein, nur eine vollendete Actrice, eine kunstreiche, routinirte Sängerin kann diesen anstrengenden Part würdig ausführen, der für die grosse Colbrand erschaffen wurde. Dem. Vio erhielt ermunternde Beyfallsbezeugungen, doch *pia desideria* lassen sich nicht unterdrücken. Schöner gesungen wird vielleicht von keinem Tenoristen dieser Rodrigo, als von Hrn. Jäger. Seine sanfte, äusserst biegsame Stimme, die Reinheit der ganzen hohen B-Octave, welche hier unerläslich ist, kommen ihm trefflich zu statten, und der unnachahmliche Zauber, den er in die Arie: „Du kannst mich so betrüben" zu legen weiss, bringt jedesmal den allgemeinsten Enthusiasmus hervor. Rossini's neueste Oper: *Ricciardo e Zoraide* soll in Neapel furore gemacht haben. Man rühmt von ihr die hohe Einfachheit, die Natur und Wahrheit des Ausdrucks, mit Beseitigung jedes unnützen Flitterstaates. Wir glauben daran, in der Voraussetzung, dass der Meister jenen Pfad fortgewandelt sey, welchen er sich in diesem herrlichen dritten Act seines *Othello* gebahnt hat. —

Theater in der Leopoldstadt. Eine Posse mit Gesängen von Hrn. Roser: *Christoph Munkel*, oder: *Geiz, Hunger und Schwelgerey*, und eine Parodie: *Leonhartel und Blandinerl* entstanden und verschwanden wie Irrwische; dagegen füllt *die falsche Prima Donna Catalani* noch immer das Haus, so wie die Aechte seit Jahren ihren eigenen Säckel. Der Verf., Hr. Adolph Bäuerle, erhielt die 22ste Vorstellung zu seinem Benefiz, und hatte einen sehr gesegneten Fischfang. —

Concerte. Am 17ten veranstaltete die juridische

Facultät zum Vortheile ihrer Witttwen und Waisen im k. k. Universitäts-Saale eine grosse musikalische Akademie, worin folgende Stücke vorkamen: 1. Ouverture aus Prometheus, von Beethoven; 2. Arie von Liberati, gesungen von Mad. Grunbaum; 3. Rondeau für die Klarinette, gespielt von Hrn. Friedlowsky; 4. Terzett, componirt von Hrn. Götz, ausgeführt von ihm, Dem. Wranitzky und Hrn. Barth; 5. Bravour-Variationen für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, von Hrn. Worzischeck, vorgetragen von Mad. Cibbini Kozeluch; 6. Beethovens grosse Symphonie in A dur, von dem Componisten selbst dirigirt und, wie immer, mit jauchzendem Beyfall gekrönt. Auch die übrigen Sätze wurden von der zahlreichen und sehr gewählten Versammlung nach Verdienst gewürdigt, besonders das liebliche Terzett des Hrn. Götz. Hrn. Worzischeck's äusserst schwere Composition dürfte vielleicht hier in Wien — ihn selbst nicht ausgenommen — nebst Hrn. Moscheles wol Niemand vollkommener ausführen, als Mad. Cibbini Kozeluch; ihr gebührt unstreitig unter unsern vorzüglichsten Klavierspielerinnen der erste Rang. —

Am 24sten gaben die Herren Merk, Pechatscheck und Weiss im landständischen Saale eine musikalische Mittagsunterhaltung, deren reiner Ertrag dem adeligen Frauen-Vereine zur wohlthätigen Verwendung gewidmet war. Neues hörten wir zwar nichts, aber gut war beynahe alles, und das Neue ist auch nicht immer gut. Nach Beethovens Ouverture aus *Egmont* spielte Hr. Pechatscheck den ersten Satz seines neuen Violinconcertes; darauf sang Mad. Grunbaum die oben angeführte Arie mit Recitativ aus *Ines de Castro*, von Liberati. Hrn. Merks Violoncell-Divertimento, ein Duett aus Paër's *Agnese*, vorgetragen von Mad. Grünbaum und Hrn. Forti, nebst der grossen Concertant-Polonoise von Hrn. Weiss waren die übrigen Bestandtheile eines Unternehmens, welches rücksichtlich des verdienstlichen Zweckes bedeutender hätte unterstützt werden sollen. —

Kirchenmusik. Am 21sten hörten wir bey St. Anna von dem dortigen Kapellmeister und Professor der Harmonie-Lehre, Hrn. Drechsler ein zur Todtenfeyer Ludwig des XVI. geschriebenes Requiem, welches sein schönes Talent für religiöse Tondichtungen beurkundet und sich fruchtlos seinen berühmten Mit rudern anreihen kann. So schwer es übrigens seyn mag, jeden erinnernden Anklang bey der Behandlungsweise eines Textes zu vermeiden, der schon so oft componirt und beynahe von allen Seiten *empfunden* worden, welchem namentlich Mozart den Stempel der Unsterblichkeit aufgedrückt hat: um so rühmlicher ist das Gelingen dem Verfasser, der ohne in das imitatorum pecus zu verfallen, männlich standhaft seine eigene Strasse behauptete und glücklich, durch keine Lockungen verführt, jede Scylla und Charybdis vorüberschiffte. Solche und ähnliche Kunstwerke nach einem Mal anhören erschöpfend beurtheilen zu wollen, wäre eine unverzeihliche Anmassung: Ref. bescheidet sich daher, nur jene Sätze namhaft zu machen, welche auf ihn nach dem ersten Eindruck vorzüglich gewirkt haben: eine Richtschnur, die ihn beynahe noch nie irre führte und gewöhnlich auch in der Folgezeit sich wahrhaft bewährte. Dahin gehören: Die Einleitung: Requiem aeternam, das erschütternde: Dies irae, das Domine, nebst dem fugirten Quam olim Abrahae, endlich das rührende Agnus und die trefflich ausgearbeitete Schlussfuge. —

In der Pauluerkirche feyerte vor einigen Tagen der daselbst angestellte Chorregent, Hr. Schmied, ein um die Tonkunst hochverdienter Greis, seine goldene Jubelhochzeit. Zur Verherrlichung eines so seltnen Festes führte das Orchester- und Sänger-Personale des Theaters an der Wien eine solenne Messe ihres Kapellmeisters, Hrn. v. Seyfried, unter seiner Direction auf, welche sowol durch ihren innern Gehalt, als durch die musterhafte Production allen Anwesenden den herrlichsten Genuss bereitete. —

Miscellen. Beethoven soll nun, dem Vernehmen nach, ernstlich an seinem neuen Oratorium arbeiten; sehnsuchtsvoll sehen wir dessen Vollendung entgegen. — Die musikalische Zeitung für den österreichischen Kaiserstaat, welche seit zwey Jahren hier bey S. A. Steiner und Comp. herauskommt, hat sich erweitert, und erscheint im dritten Jahrgang wöchentlich zweymal. So lange hat sich noch kein Unternehmen der Art erhalten, alle frühere ähnliche Versuche scheiterten, da sie Privat-Speculationen waren; jetzt, gegründet auf die Consequenz und Solidität der Verlagshandlung, und entsprechend durch den Inhalt, darf man sich eine lange Dauer versprechen, und somit einen lange vergebens gehegten Wunsch realisirt sehen. — Hr. Moscheles gab seine neuesten Klavier-Compositionen mit und ohne Begleitung

in einer Sammlung unter dem allgemeinen Titel: *Flore, ou Recueil des plus brillantes Compositions pour le Pianoforte* bey Artaria heraus, und desgleichen vereinigt Hr. Leidesdorf seine beliebten Arbeiten in einem periodischen Werke: *Repertoire de Musique pour le Clavecin*, welches Cappi verlegt. Es befindet sich manches Ausgezeichnete darunter, das einer allgemeinern Verbreitung in jeder Hinsicht würdig ist. —

Aus einem Briefe an einen Freund, als Antwort auf die Bemerkungen, den Aufsatz über Tonwissenschaft nach Vogler und Keppler betreffend.

Ueber meinen Aufsatz: *Tonwissenschaft* u. s. w. sind in No. 32 dies. Zeit.-Bemerkungen erschienen. Eine Irrung, beym Reinschreiben begangen, deren Sinnzerstörendes ich vor dem Absenden zu entfernen versäumt hatte, und die auch, als ich sie gedruckt fand, mich zwar erschreckte, aber doch nicht ausser Fassung brachte — denn wer wollte gerade das schlimmste von mir denken? etwas, wofür man gar keinen Namen zu finden wisse? — hat den Verfasser in üble Laune gesetzt. Sie wissen schon, welche Stelle in meinem Aufsatz hier gemeynt ist. — Weiter nun füllt den grössten Raum die Beachtung einer beyläufigen Aeusserung, die nicht zur Sache gehört. Hier errathen Sie leicht, wovon die Rede ist: von dem *Astronomen* Keppler hätte ich schweigen können; er, meyne ich, sollte es aber auch, wenigstens hier, denn ein musikalisches Institut ist kein astronomisches. — Zur Sache aber Gehöriges führt er an, dass Gauss die geometrische Section des Kreises in 17,257 und viele andere Theile entdeckt habe. Daraus folgt ihm ohne weiteres, dass Keppler's Harmonie-System übern Haufen geworfen sey. Das Ganze schliesst sonach mit dem trostreichen Ausspruch, dass in der That nichts anderes übrig bleibe, als sich an die von Chladni vorgetragene Erklärung des Con- und Dissonirens zu halten.

Von der Entdeckung der geometrischen Section des Kreises in 17 Theile hatte ich etwas vernommen, da ich meinen Aufsatz schrieb; denn ich hatte mich vorher sorgfältig erkundigt, ob die Sachen in diesem Theil der Geometrie noch jetzt (1817) nur eben so ständen, als 1619 zu Keppler's Zeit. Aber weder den Namen des neuen Entdeckers, noch weniger den Titel seines Buchs konnte ich bestimmt erfahren. Noch mehr Mühe angewandt, hätte ich doch beydes müssen erfahren können; aber mir wurde zugleich gesagt, dass der Mann die geometrische Section in 7, 11, 13 Theile unentdeckt gelassen, sogar die Möglichkeit derselben bestritten habe; und das war mir für's erste genug: hatte ich es hier ja hauptsächlich nur mit Vogler's System zu thun, und — möchte Keppler's System einer Modification bedürfen, der Grund bliebe doch stehen, so lange die Septenarsection nicht erfunden ist. So dachte ich, und so denke ich noch; da ich jetzt das Buch vor mir habe: *Disquisitiones arithmeticae*, Lipsiae 1801. Die Sieben bleibt noch die keusche, die Reihe der Zahlen ist durchbrochen, zwischen 6 und 8 ist und bleibt die Lücke, die Vogler uns ausfüllen wollte: „quod tamen," sagt Gaus pag. 664, „momendum esse duximus, ne quis adhuc alias sectiones praeter eas, quas theoria nostra suggerit, e. g. sectiones in 7, 11, 13, 19 etc. partes, ad constructiones geometricas perducere speret, tempusque inutiliter terat." — Woher nur der Mann, sein Geist, die Gewissheit habe, dies versichern zu dürfen?... aber das überlasse ich ihm, und vertraue seinem Wort. — Vor 1801 würde keiner meine Bemühung um Keppler's System für überflüssig oder unnöthig erklärt haben können, den einzigen Gauss etwa damals schon ausgenommen, hätte keiner etwas gründliches aus der Geometrie dagegen vorzubringen vermocht; aber auch den äussersten Fall gesetzt, dass es denn nunmehr übern Haufen geworfen wäre, so bleibt es doch immer des Andenkens und der Erhaltung in einem Auszuge werth. Darum sollte der Verfasser der Bemerkungen entweder meinen Auszug überall berichtigen, wo es dessen bedarf, oder lieber selbst einen neuen geben, wenigstens aber eine genauere und richtigere Darstellung nicht, wie er thut, für unnöthig erklären.

Erfreulicher, als oben die bequeme Verweisung an das leidige, sich an ein seliges Nichtswissenkönnen Haltenmüssen, war mir ein Urtheil von dem trefflichen Hegel in seiner, nachdem mein Aufsatz schon an die Redaction gelangt war, ans Licht getretenen *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg 1817, wo es Seite 159 heisst: „Was die Reihe der Planeten betrifft, so hat die Astronomie über die nächste Bestimmtheit derselben, die

Entfernung, noch kein wirkliches Gesetz, vielweniger etwas Vernünftiges entdeckt. — Ebenso können die naturphilosophischen Versuche, die Vernünftigkeit der Reihe in der physikalischen Beschaffenheit aufzuzeigen, bisher nur als Anfänge, die Gesichtspunkte zu finden, auf die es ankommt, betrachtet werden. — Das Unvernünftige ist, den Gedanken der Zufälligkeit dabey zum Grunde zu legen, und z. B. in *Keppler's* Gedanken, die Anordnung des Sonnensystems nach den Gesetzen der musikalischen Harmonie (Hegel ist hier, wie auch Sie bisweilen es sind, zu gefällig: diese Gesetze sind wissenschaftlich noch ganz unentdeckt, wenn nicht Keppler sie entdeckt haben soll: die Gesetze, schlechthin der Harmonie *), aufzusuchen, und die gefundenen überall anzuwenden, wo u. s. w. war sein grosses Bestreben) zu fassen, nur eine *Verirrung der Einbildungskraft* zu sehen, und nicht den tiefen Glauben, dass *Vernunft in diesem Systeme ist*, hochzuschätzen; — ein Glaube, welcher der einzige Grund seiner glänzenden Entdekkungen gewesen ist. — Die ganz ungeschickte und irrige Anwendung der Zahlenverhältnisse der Töne, welche *Newton* auf die *Farben* gemacht, hat dagegen Ruhm und Glauben behalten."

Inzwischen werde ich für's erste mich öffentlich um die Tonwissenschaft nicht weiter bemühen; die Sache erfordert, wie sie mir zugestehen werden, Mitarbeiter von einem Keppler'schen Glauben. Gern hätte ich die Fertigung eines Auszugs seiner Darstellung, was den mathematischen Theil betrifft, (der eigentlich musikalische Theil meiner Arbeit bleibt mir, bis auf eine Stelle, wol unangefochten) einem tüchtigen Geometer überlassen, und nur, weil ich hier keinen dazu gewinnen konnte, auswärts aber, selbst nach vorangegangenem, wenigstens halben Versprechen, keiner sich dazu fand, entschloss ich mich dazu, obgleich in meinem Exemplar die Kupfertafeln fehlten, deren Mangel mir Layen in der Geometrie, wie ich mich dem Leser durch ein der Rechtlichkeit schuldiges, offenes Geständniss zu erkennen zu geben, nicht unterlassen habe, das Verstehen des zweyten Buchs fast durchaus unmöglich machte. Ueber die Rüge geht die Verbesserung, und ich hatte schon Anstalt dazu getroffen; aber möge nun vollenden, wer angefangen hat.

Es hat hier geheissen: Hegel ....; höchst gespannt ist meine Erwartung auf seine Darstellung der Naturphilosophie; ich hoffe, sie wird mir zu meinem einsamen Forschen ein neues Licht aufgehen lassen, dessen ich jetzt wol um so mehr bedarf, als Gauss nur in meine schwache Lampe so hineingeblasen, und das Oel, ich weiss nicht, vielleicht verschuttet hat. Die Sache ist jetzt noch schwieriger geworden. Bewährt sich etwa, was ich auf anderweitigen Anlass unlängst gefunden, dass es mehr als Einen Himmel der musikalischen Harmonie geben möchte? dass wir bisher nur den einen, den Fundamentalhimmel gleichsam, in den neueren Zeiten beachtet und einigermaassen erforscht hätten? Offenbar ist die Sphäre der Harmonie von z. B. = 15, 17, 51, 85, 120 eine ganz andere, als die = 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8. Jener wäre vielleicht ein Himmel für die Heiden, die Polytheisten, die feinen Griechen, deren Kehle Drittel, Viertel und andere Aliquottheilchen des Tonmaases — dieser der für die Christen; von einer eigentlich christlichen Musik habe ich schon einmal etwas verlauten lassen. Die Hölle 7, 11, 13, 19 u. s. w. bleibt für beyde Parteyen erhalten, unerschütterlich, auch wenn nach abermals 2000 Jahren über den zweyten Himmel hinaus ein dritter für andere entdeckt werden sollte. —

Gld.

*) Sed de his jam plura, ubi doctrinam hanc ipsam per sua capita tradiderimus: quam incipiemus cum Deo; de Cantu quidem ubique sermonem habentes, i. e. de intervallis harmonicis non abstractis, sed cum sono concretis: mentis vero auditis auribus ubique abstracta a sonis intervalla subaudiemus; utpote quae non tantum in sonis inque Cantu humano, sed etiam in aliis rebus, sono carentibus, suam pariunt gratiam. Lib. 3. Procem. in f.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. **No. 9.** 1819.

Recension.

Missa à 4 Voci, 2 Flauti, 2 Violini, Viola ed Organo, di Giov. Sebast. Bach. No. 1, dopo Partitura autografa dell'autore. Bonna e Colonia, presso N. Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Die wiedererweckte altdeutsche Musik scheint sich eben so Bahn zu machen, wie vor einiger Zeit die wiedererweckte altdeutsche Poesie und hernach die altdeutsche Malerey sie sich gemacht haben. Dann wird sie ein neuer zu den vielen ältern Erfahrungsbeweisen, dass, wenn sich uns Deutschen in unsrer literarischen oder künstlerischen Thätigkeit irgendwo und irgend welch ein Ausweg öffnet — nur aber ein an sich achtbarer und zugleich ein ungewöhnlicher — wir hindurch, durch Dick und Dünn hindurch müssen, bis sich unerwartet wieder ein neuer Ausweg, nach ganz anderer, wo nicht entgegengesetzter Richtung zeigt, und wir eben so wenig lassen können, nach diesem wieder eben so eifrig hindurchzubrechen, jenen aber darüber zu vergessen. Indessen — und das ist das Beste an der Sache — indessen hat sich von jedem, was eine Zeit lang, wenn auch einseitig, doch treulich verfolgt worden, etwas Höheres und Allgemeineres, als man erst eigentlich gesucht, wie von selbst gebildet — zuerst in den Geistern und im Sinn, dann auch in der unmittelbaren Praxis der Vorzüglichern; was hernach von dazu Fähigen mit klarem Bewusstseyn aufgefasst, nach Plan zurechtgelegt, fortgebildet, und so zu etwas wird, das entweder als ein wahrhaft Neues und Ursprüngliches genommen werden kann, oder was doch das sonst Bestehende (und auch die Zeitgenossen für dasselbe) wahrhaft fördern, höher heben, reicher und kräftiger beleben muss. Das haben wir letztlebenden (einer musikalischen Zeitung entfernter Liegendes unerwähnt) von der neuerweckten altdeutschen Poesie erfahren; das werden wir, nach allen Anzeigen, von der neuerweckten altdeutschen Malerey erfahren; und dann wird ja hoffentlich die neuerweckte altdeutsche Musik auch nicht dahintenbleiben! Bis dahin aber scheint es Pflicht, was uns von dieser an *guten* Gaben neu geboten wird, mit Aufmerksamkeit, Achtung und Dank anzunehmen; und dann mit so viel Sorgfalt, Fleiss und Uneingenommenheit (für oder wider) zu benutzen, als uns eben möglich ist.

Diese Missa, aus Vater Sebastian Bachs eigenhändigem Manuscript zum erstenmal herausgegeben, ist nun allerdings so eine gute Gabe; wenn gleich eine von denen, die den grossen Mann mehr in seiner Zeit, als über derselben darstellen. Denn gestehen wollen wir doch, bey aller Ehrfurcht für Vater Sebastian: er war zwar in Deutschland, wenigstens im nördlichen, allerdings Herrscher seiner Zeit, doch zugleich auch ihr Geschöpf; wie das ja mit allen Herrschern nicht anders der Fall ist. Und wenn gar Manches in seinen Werken, was damals nur herkömmlich und gebräuchlich war, uns jetzt ganz e genthümlich und ursprünglich vorkömmt: so lieg das an *uns*, die wir an ein, nicht nur verschiedenes, sondern entgegengesetztes Herkömmliche und Gebräuchliche gewöhnt sind. Doch ist dabey allerdings nicht zu vergessen, dass Heroen, wie Sebastian Bach, auch das zu ihrer Zeit Gewöhnliche nicht ohne Geist, und meistens auch nicht ohne Spuren *ihres* Geistes in seiner Besonderheit, geleistet haben, und zu allen Zeiten leisten werden; woraus sich eben bildet, was man *ihren* Styl (dies Wort in der engern Bedeutung genommen) zu nennen pflegt. Das ist es denn auch zunächst, däucht mich, warum die Werke solcher Meister, selbst die kleineren und

minder ausgezeichneten, stets interessant, stets lehrreich, und auch, wenigstens als den Geist spannend und die Empfindung erweiternd, stets erfreulich seyn und bleiben werden.

Es scheint, das hier genannte Werk Seb. Bachs war zunächst für ein kleineres Locale und Personale; auch für künstlerisch weniger ausgebildete Zuhörer und Musiker geschrieben, als die meisten seiner andern Kirchencompositionen. Das macht es für unsre Zeit nur um so leichter verständlich und um so ausführbarer; und wenn manche der Vorzüge dieses Meisters, namentlich seine unermessliche Combinationsgabe, und seine unwiderstehlich imponirende Kraft, wo er diese einmal hell auslässt, hier weniger glänzend hervortreten: so fehlt es doch auch hier nicht ganz an Beweisen von beydem; dagegen ist es ein Vortheil, dass mehre sehr einfache, milde Sätze vorkommen, und auch die anderen nicht stark besetzt zu seyn brauchen, so dass also selbst kleinere Dilettantengesellschaften, wenn sie denn doch auch einmal etwas von dem hochberühmten Meister hören und versuchen wollen, sich getrost an diese Missa wagen können.

Ein Besonderes in der Anordnung dieses Werks müssen wir gleich hier erwähnen, da es fast durch das Ganze hindurch geht; und das sind zwey überall obligate, oder vielmehr durchgängig *selbstständige* Flöten. Es ist ganz eigen und zuweilen gar wunderbar, wie der Meister es möglich gemacht hat, dass diese Instrumente überall ihre besonderen Wege gehen, selbst in den fugirten Sätzen, — z. B. dem letzten — wo doch jede Singstimme auch ihren eigenen Weg geht, und die anderen Instrumente die ihrigen gleichfalls, und, allerdings bey sehr mässiger Besetzung des Ganzen, doch auch wirklich überall zu Gehör kommen und im richtigen Verhältnis bleiben. —

Das *Kyrie* — aus A dur, Adagio, Dreyvierteltakt — fängt einfach an, ist mehr a[illegible]elodie, als kunstreiche Harmonie benennet, und schreitet nicht über das damals Gewöhnliche hinaus. — Wunderbar aber und ganz originell, für Geist und Gefühl gleichaufregend, ist das *Christe*, das sich in demselben Tempo, nach gänzlichem Schluss in A dur, anschliesst; wunderbar und originell wird man's finden von der ersten bis zur letzten Note. Man sehe hier den Anfang: (die Flöten schweigen:)

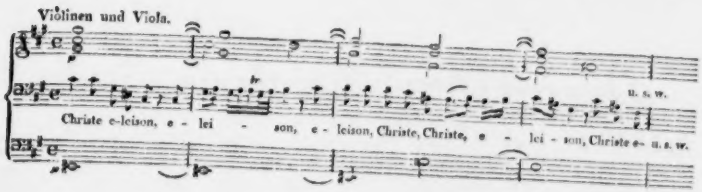

Nun — wird der Leser sagen — das ist recitativisch *a tempo!* Aber nein; nichts weniger, als dies: es ist ein fugirtes Thema, das, unter stets also fortgehaltenen Accorden der Saiteninstrumente, von den vier Singstimmen im Chor mit grösster Consequenz und Strenge durchgeführt wird: ja wozu, nachdem es den ersten Kreislauf durch diese genommen, immer unter gleichem Accompagnement der Saiteninstrumente, auch die Flöten, *unisono*, als fünfte fugirende Stimme hinzutreten und dasselbe Thema ausführen: so dass die Verhältnisse also sich bestimmen: (wir lassen, den Raum zu sparen, die Accorde der Violinen und Viola weg:)

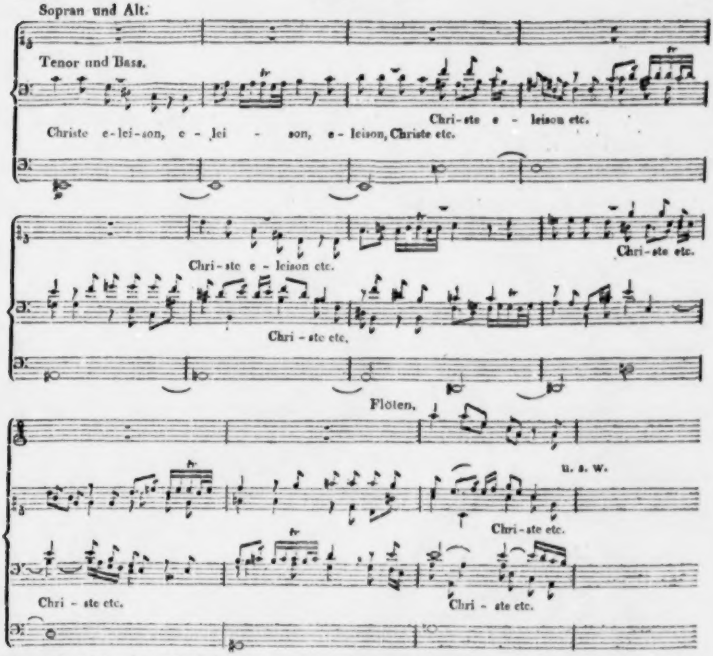

Wenn das nicht edel und würdevoll, neu, kunstreich und durchaus meisterhaft ist: was ist es denn? — Der Satz schliesst auf der Dominante von H moll mit grosser Terz, und darauf tritt — wieder ganz eigenthümlich — ein neues Fugenthema ein, mit *Kyrie eleison*, welches, wiewol es im Tempo nicht schnell zu nehmen, doch durch Ausdruck und Figurirung lebhafter hervortritt. Es ist weiter und breiter, als das *Christe*, dabey eben so kunstvoll, doch mehr in (damals) gebräuchlicher Form, und mit mehr Licenzen (in Hinsicht der einander übersteigenden Stimmen, geschärften Harmonien, rauh durchgehenden Noten u. dgl.) ausgeführt; auch ist es viel schwerer, als jenes, in allen seinen Stimmen zu verfolgen; mithin viel schwerer zu verstehen und zu geniessen. Gern beschrieb ich diesen Satz mit seinen wunderbaren Eigenheiten näher; gern auch die ausgezeichneteren unter den folgenden: es ist aber nicht möglich ohne häufige Notenbeyspiele, und diese darf ich mir nicht verstatten. Es habe also mit einer kurzen Uebersicht sein Bewenden; wird doch, schon nach dem Angeführten, jeder Kenner und ernste Musikfreund ohnehin sich selbst mit dem Werke bekannt machen wollen! —

Das *Gloria* ist wieder gleich im ersten Ent-

wurf originell. Es bestehet aus zwey kurzen, ganz verschiedenen Sätzen in freyem Styl: einem *Vivace* im Vierviertelttakt, und einem *Adagio* im Dreyachtelttakt: welche Sätze einander mehrmals unterbrechen, mit einander wechseln, in den Hauptsachen, aber stets verändert und gesteigert, wiederkehren, und ernst und höchstvolltönig enden. Zum ersten dieser Sätze sind die Worte gebraucht: *Gloria in excelsis — Laudamus — Glorificamus* — zum zweyten: *Et in terra pax — Adoramus — Gratias agimus* — Der erste hat etwas sehr Frisches und Lebendiges im Gesang und auch in der Begleitung: der zweyte ist ernst und zum Theil seltsam. Man muss es — wie eigentlich solche Musik überhaupt — hören, dann sehen, und nun wieder und öfter hören.

Domine Deus — ist ein ganz eigentliches Trio aus Fis moll, wie man dergleichen ehemals, noch mehr auf der Orgel, als im Gesange, so vorzüglich liebte, und in die unsre Väter wahre Schätze von Kunst niederzulegen pflegten. Auch dieses ist nicht arm daran; übrigens aber lang, für unsre Zeit wol gar zu lang. Es ist geschrieben für Eine Violin, einen Basssänger und den Instrumentalbass. Der Sänger, der es gehörig vortragen will, mag sich aber nur darauf gefasst machen, seiner Sache gewiss zu seyn, obschon seine Stimme nicht schwer scheint.

Qui tollis — ein Sopransolo aus H moll, ist nun wieder gleich in der Anordnung ganz eigen, in der Ausführung aber, sowol dem Ausdruck, als der Kunst nach, ein bewundernswerthes, köstliches Meisterstück. Es ist geschrieben — nur für den, nirgends durch ein Instrument unterstützten Solosopran und die zwey Flöten, wozu Violinen und Viola in *unisono* den Bass machen. Die Singstimme hat eine sehr einfache, mildfliessende, wehmuthige Melodie, nach Art eines Arioso; die Flöten, im Ausdruck mit ihr einstimmig, in den Figuren ganz abweichend, aber einander selbst gleich, bewegen sich immerfort um jene Melodie in strengen canonischen oder sonst contrapunktischen Wendungen, gleichfalls mildfliessend, und an sich auch sehr einfach; jener hohe Bass endlich giebt meistens zu den drey Stimmen blos die Grundnoten an. Nichts ist hier gekünstelt, und alles doch so kunstreich; nichts schwer zu fassen, und alles doch so tief; nichts ohne innigen Ausdruck, und alles doch so ruhig und eng begränzt: noch einmal: es ist ein bewundernswerthes, köstliches Meisterstück; und es möchte Einen fast traurig machen, denkt man daran, was alles jetzt an Mitteln aufgeboten wird, um — wenn's ja gelingt — allerhöchstens dasselbe zu wirken; und, wie's nun ist, wol auch aufbieten muss. —

Quoniam — für eine Altstimme, (D dur, Sechsachtelttakt,) ist nicht mehr und nicht weniger, als eines der ehemals so gewöhnlichen Duos mit in Achteln fortlaufendem *Continuo*. Die zweyte Stimme haben die Geigen *unisono*. Wer es etwas trocken und zu lang findet, dem kann ich nicht widersprechen.

Cum sancto spiritu — fängt mit einer kurzen, feyerlichen Einleitung an, welche unmittelbar in ein *Vivace* (A dur, Zwölfachtelttakt,) übergeht. Hier hat Vater Bach denn wieder sein erstaunliches Talent für Vollstimmigkeit losgelassen, so weit nämlich, als es die hier beschränkten Mittel zuliessen. Die vier Singstimmen machen ihr Thema:

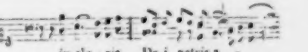

für sich unter einander aus; die vier Saiteninstrumente das ihrige in Achteln, aber freyer und nur einander imitirend, gleichfalls; und die Flöten, die hier, um gehört zu werden, freylich mit einander gehen mussten, spielen, wieder mit eigener Figur, in laufenden Sechzehntheilen, heiter um beydes herum. Wie sich nun dies alles immer enger in einander flicht, das Ganze damit immer höher getrieben wird, jeder Einzelne fest und frey eintritt, und doch auf der scharf vorgezeichneten Linie bleibt, so dass Einem dies, wie manches ähnliche Kunstgebäude Bachs an den Staat erinnern möchte, dessen herrliche Schilderung dort Göthe seinem Antonio in den Mund legt; an den Staat,

Wo jeder stolz gehorcht,
Wo jeder sich nur selbst zu dienen glaubt,
Weil ihm das Rechte nur befohlen wird —

das muss man im Werke selbst nachsehen. —

Die Partitur ist so schön und so correct gestochen, wie man es von dieser Verlagshandlung gewohnt ist. Auch ist der Preis sehr mässig.

Rochlitz.

Pariser musikalisches Allerley vom Monate Januar, 1819.

(Beschluss aus der 8ten No.)

Die Wiedereröffnung des italienischen Theaters ist nun unfehlbar auf den zweyten Februar festgesetzt worden. Die *Fuorusciti* von Pär werden den Anfang machen. Die neuen Mitglieder, welche in dieser Oper zum ersten Male auftreten werden, sind folgende: der erste Tenorist Bordogni, der erste Komiker Graziani, der singende Komiker (*il Buffo cantante*) Debegnis (nicht Debegnis, wie alle hiesigen Journale drucken) und die erste Sängerin Mad. Ronzi-Debegnis. Ueber den respectiven Werth oder Unwerth aller dieser neuengagirten Mitglieder laufen die widersprechendsten Gerüchte im Publikum herum. Besonders nehmen es sich die Catalanianer (Könige und Königinnen haben ihre Parteyen, warum nicht auch Mad. Catalani, die man schon längst la Reine des Cantatrices et la Cantatrice des Rois geheissen hat?) also, die Catalanianer nehmen es sich insbesondere heraus, der Mad. Ronzi ein böses Prognostikon zu stellen. Diese Sängerin hat, versichert mich ein Kenner, vor einigen Jahren ein grosses Talent besessen: es sollte mir leid um sie thun, wenn sie sich jetzt der Firma: Tramezzani, Strinasacchi, Dickonse, Bertinotti u. s. w. zugesellt hätte. Auch Mad. Mainvielle-Fodor hat, seit diese Sängerin in Italien ein so grosses Glück gemacht haben soll, eine Partie, die nicht müde wird, für deren überwiegende Vortrefflichkeit zu streiten.

In einer musikalischen Abendgesellschaft bey Pär, wie deren alle Sonntage eine bey demselben gegeben wird, habe ich neulich Dem. Morel, eine der berühmtesten Dilettantinnen von Paris, eine grosse Meisterschaft, sowol auf dem Fortepiano, wie auf der Harfe, zeigen hören. Dieses junge Frauenzimmer hat auf jenem eine Sonate und auf dieser Variationen, beydes mit Violoncell-Begleitung, in einer Vollendung vorgetragen, welche in der That nichts zu wünschen übrig liess. Auch Dem. Pär, eine Sängerin, die des Rufes ihres Vaters nicht unwürdig ist, hat mit ihrer frischen, kräftigen, wahrhaft italienischen Stimme die Zuhörer entzückt. Ein komisches Terzett aus der *Agnese* (einer Arbeit, auf welche Pär unter allen seinen Werken den meisten Werth setzt, von ihm selbst, seiner Tochter und einer andern Dame gesungen, hat viele Wirkung hervorgebracht.

Habe ich unserm Landsmanne Voigt ehemals Unrecht gethan, oder gewöhnt man sich endlich an jede Gattung, in der sich die Vollendung zeigt? Das kann ich nicht sagen. Nur so viel ist mir bewusst, dass mir das Spiel dieses Künstlers in dem ersten neuen Quintett-Concerte, von dem ich oben geredet habe, eine seltene Genugthuung gewährt hat. Es ist unmöglich, die kleinen witzigen Tiraden, von denen die besagten Quintette wimmeln und die gleichsam Haschens mit einander spielen, auf der Oboe, diesem ohnehin witzigsten aller Instrumente, mit mehr Geist, Reinheit und Schalkheit vorzutragen, als dieser Künstler es thut. Von materieller Präcision in Ton und Tempo ist hier nicht die Rede: diese, das Erbtheil aller französischen Musiker, versteht sich bey einem so vollendeten Meister, wie Voigt ist, von selbst. Was ich bisher gesagt habe, gilt besonders von seinem Spiele in der untern Octave; die obere klingt meinem Ohre immer noch zu schneidend. Was er da giebt, dünkt mich eher grell und gellend, als kräftig zu seyn. Uebrigens dürfte dieser Künstler vielleicht einen Vorzug vor allen jetzt berühmten Oboe-Bläsern besitzen: es gelingt ihm alles, was er unternimmt, denn er unternimmt nichts, als was ihm gelingen kann. Daraus ergiebt sich freylich dann und wann ein gewisser kalter Prosaismus für sein Spiel. Welchem wahrhaft gebildeten Sinne dürfte dieser aber nicht mehr zusagen, als (um im Gleichnisse zu bleiben) die verbrannte Poesie so mancher hyperäthenischen Blas- und Saiteninstrumentalisten, die auf ihren Instrumenten keine andere Zucht kennen, als die Nothzucht!

Freytags am 29sten Januar hat die grosse Oper ihre gewöhnliche Vorstellung ausgesetzt und Abends *bey verschlossenen Thüren* die Hauptprobe von *Tarare* gehalten. Diese ganz ungewöhnliche Vorsichtigkeits-Maassregel deutet auf Muthlosigkeit hin. Uebrigens pflegen, wie jedermann weiss, gewöhnlich nur Testamente *à huit clos* gemacht zu werden. Wolle Apollo das böse Omen abwenden! Der Zeitmesser hätte ja sonst für nichts und wieder nichts diese Reise von Wien nach Paris gemacht.

Die Herren Gebrüder Bohrer haben in der ersten, Donnerstags am 28sten Januar von ihnen gegebenen *Soirée musicale* einen Fund gethan

der ihnen wahrscheinlich zur gelegenen Zeit gekommen ist. Ein anders Gebrüderpaar, die oben erwähnten Herren Bender, hat sich nämlich in derselben, und zwar in Vereinigung mit dem ersten, hören lassen. Dadurch sind die wenigen Abonnenten *für diesmal* um einen hiesigen Herzog und zwey oder drey fremde Gesandten vermehrt worden. Viel Qualität, nur keine Quantität! Was die Herren Bender anbetrifft: so will des Lobens von ihrem Pianissimo, vom Verhallen und Anschwellen ihrer Töne und dergleichen, kein Ende werden. Ich fürchte, ich fürchte, das läuft am Ende wieder auf die beliebte Süsslichkeit hinaus! Mit der verhält sich's übrigens, wie mit dem Zucker: so wie dieser anfangs dem Gaumen sehr wohl behagt, auf die Länge aber denjenigen Leib, der ausschliesslich damit gefüttert werden dürfte, trotz seines hyperoxigenisirten Wohlseyns, in die ewige Ruhe befördern würde: so thut auch die Süsslichkeit im Vortrage auf der Klarinette (davon habe ich an mir selbst das trifftigste Beyspiel erlebt) anfänglich wohl; aber am Ende wird man doch ganz schwach dabey.

Der *Traité sur l'Harmonie* von Reicha*) wird in wenigen Wochen erscheinen. Ich habe mehre Probebogen gesehen, welche in typographischer Hinsicht wahrlich das Vollendetste sind, was je ein Noten- und Textstich geliefert hat. Wenn es erlaubt ist, von der praktischen Meisterschaft des Componisten der oftbesagten Quintette auf dessen theoretische Kenntnisse zu schliessen, so kann man mit Grund annehmen, dass das besagte Werk die vortrefflichste Unterweisung der Setzkunst werden dürfte, welche irgend eine musikalische Literatur aufzuweisen hat. Auch von dem zweyten Halbenduzend Quintette des nämlichen Componisten sind bereits die drey ersten erschienen. Die letzten drey werden in einigen Wochen nachfolgen.

Folgende Anekdote hat freylich unmittelbar mit der Kunst nichts zu thun: die Musiker mögen sie also überschlagen. Den Lesern (und deren sind doch jeglichem Bogen Papier, der bedruckt wird, die möglichst grösste Anzahl zu wünschen) wird sie nicht gerade ungelegener, wie meine übrigen Nachrichten, kommen. Zur Sache. Dass die Schauspielerinnen vom Theatre François, in der neuern Zeit besonders die Dem. Georges und Bourgoin, sich von jeher damit befasst haben, reichen Ausländern Unterricht zu ertheilen, ist eine bekannte Sache; auch den Tänzerinnen der grossen Oper ist derselbe von uralten Zeiten her mit schwerem Gelde bezahlt worden. Die Sängerinnen des Theaters Feydeau allein hatten bisher mit Lectionen kein besonderes Glück machen können. Welch ein sonderbarer Zufall trägt sich aber jetzt zu? Ein Gott damm (so werden hier die Söhne der Themse genannt, die nach Paris kommen, um Moves zu lernen) hört Dem M*** vom Theater Feydeau und verliebt sich dergestalt in ihre schöne Stimme, dass er beschliesst, Unterricht bey dieser Sängerin zu nehmen, es koste, was es wolle. Die Lernbegierde, welche der *Englishman* bezeigt, giebt der schönen Lehrerin zu erkennen, dass sie sich im Preise steigern kann: es werden also für jede Lection hundert Guineen gefordert. Einwendungen von Seiten des Schulers, Beharren auf dem Preise von Seiten der Lehrerin. Was will der God damm machen? Die Lust, singen zu lernen, lässt ihm keine Ruhe, also muss er sich zu dem geforderten Preise verstehen. Die erste Lection wird gegeben, das bevorwortete Honorar gezahlt. Wer aber nicht zur zweyten kommt, ist der Engländer. Wahrscheinlich hatte ihm die Unterrichts-Methode der Sängerin nicht gefallen. Diese geräth in Verzweiflung über den Verlust eines so reichen Schulers: es werden Bothen über Bothen abgesandt, und am Ende lässt sich derselbe bewegen, noch fernerhin, doch bey weitem für ein geringeres Honorar, Unterricht zu nehmen.

Vor einigen Wochen hat die Preisvertheilung im königlichen Conservatorium Statt gefunden. Dem jungen Herz, von der Jüdischen Nation, ist der grosse Fortepianopreis zuerkannt worden. Ich habe dieses jungen Künstlers, der nun etwa sechzehn Jahr alt seyn mag, schon im vorigen Jahre mit grossem Lobe Erwähnung gethan: er ist ohnstreitig unter allen frühreifen musikalischen Genies, die mir bisher bekannt geworden sind, meiner Meynung nach, derjenige junge Musiker, der neben einem bewundernswürdigen Mechanismus, in seinem Vortrage den reinsten Geschmack, den scharfsinnigsten Geist und das tiefste Gemüth verräth. Sein Spiel scheint überhaupt auf einem andern Grund und Boden gebaut zu seyn, als das aller übrigen hiesigen musikalischen jungen Leute.

*) Bey Gambaro, Rue Croix-des-petits-Champs.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Julius — No. 43. — 1800.

Abhandlung.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung.)

Ein fast eben so betrachtlicher, und gleichfalls gemeiner Fehler in der Bildung und Kultur der Singstimme wird dadurch begangen, dafs man die Uebungen im recitativischen Vortrage ganz, oder wenigstens allzusehr, vernachlässigt. Diese Behauptung wird manchen meiner Leser nicht so ganz einleuchtend seyn, daher bin ich zu Erläuterungen derselben genöthigt. Recitativ, wer den jene sagen, ist ja nicht eigentlicher Gesang, es ist ja nur notirte Deklamation! Und was soll denn dies für Einflufs auf die Bildung und Kultur des Gesangs und der Stimme haben? Die Sache nur obenhin betrachtet, scheint diese Frage negativ mussen beantwortet zu werden. Allein eine nähere Prüfung wird und mufs bald vom Gegentheil überzeugen. Zugegeben, dafs Recitiren und Singen nicht einerley ist, dafs bey jenem die Stimme sich nur in einem sehr engen Notenkreise herumzutreiben hat, dafs dabey nicht der Tonsetzer, sondern eigentlich der Dichter durch den Inhalt und Sinn seiner Worte die Mensur und den Ausdruck bestimmt — und eben so zugegeben, dafs das Recitativ nicht der angehenden, sondern der schon weiter kommenden Singschüler Sache ist — so bleibt meine obige Behauptung nicht minder auf sich selbst bestehend. Die notirte Deklamation lehrt den Sänger rein, deutlich und leicht vorgeschriebene Worte sprechen, den Noten ihre Sylben sorgsam und richtig zutheilen, Sylben und Noten gehörig accentuiren, und ist nicht minder eine Art von Vorbereitung zu dem sogenannten *tempo rubato*. Und sind denn diese Fertigkeiten, wenn es nicht blos auf musikalisch-richtigen, sondern auch auf ausdrucksvollen Gesang ankommt, etwas gleichgültiges oder geringes? Ich schlage wenigstens diese Dinge beym Gesange sehr hoch an. Eine Sängerinn, die so unverständlich und rothwelsch im Singen spricht, dafs ich von dem Sinne des Dichters nichts inne werde, wenn ich den Text nicht zum Nachlesen vor mir habe, ist mir nur ein tonend Erz und eine klingende Schelle, und ein Sänger mit falscher Aussprache gilt mir bey aller seiner angeblichen Virtu nicht mehr als ein Sackpfeifer. Und ein arioser Vortrag ohne Accentuation ist ein elend jämmerlich Ding, wie die Flachmalerey eines mit Farben an die Wand kleksenden Tunchers. Da es aufser Zweifel ist, dafs, wie die Stimme in der Jugend gewöhnt wird, sie in reifern Jahren bleibt, und dafs es sich mit der Aussprache gleichfalls also verhält: so ergiebt sich hieraus die Regel in Betreff des ariosen und recitativischen Vortrages, dafs man zwar das eine thun, aber auch das andere nicht lassen müsse.

Wann mufs man, um eine Stimme gut zu bilden, anfangen, sie zu kultiviren? Nicht blos technische, sondern auch medicinische Gründe rathen, damit in Zeiten zu beginnen. Bey einem ganz gesunden Kinde mufs schon im fünften, bey einem schwächlichern im sechsten, spätstens im siebenten Jahre der Anfang gemacht werden. Die Singorgane haben in diesen Jahren noch ihre meiste Biegsamkeit und Geschmeidigkeit, das Ohr ist noch meistens unverdorben, die Zeit des Zähnewechselns ist gemeinhin noch nicht so nahe, einige Kinderkrankheiten sind

Darf ich es wagen, seine Abkunft als muthmaasslichen Grund dieser Erscheinung anzuführen? Wenn sich schon die Körperbildung der Israeliten von allen übrigen Europäern so verschieden gestaltet, warum sollte nicht auch ihrem Geiste eine andere Natur innewohnen, wie andere Menschen? Was die übrigen Zöglinge anbetrifft, die sich bey der obenerwähnten Gelegenheit, sowol mit Gesang, als mit Spiel haben hören lassen, so kann ich mit gutem Gewissen keinen einzigen derselben besonders auszeichnen: ich habe recht viel lobenswerthen Mechanismus, ja sogar schulgerechte Präcision, aber gar kein Genie unter den Instrumentalisten, gar keine eigentliche wahre Stimme unter den Sängern gehört.

Obgleich der Monat Februar nicht mehr in diesen Bericht gehört, so kann ich doch heute am vierten desselben, wo ich dieses auf die Post gebe, nicht umhin, der musikalischen Ereignisse, die gestern und vorgestern Statt und nicht Statt gefunden haben, mit ein paar Worten vorläufig Erwähnung zu thun. So wie manchen Menschen, so scheint auch manchen ihrer Unternehmungen ein steter Unglücksstern obzuwalten. Von dieser Wahrheit hat das hiesige italienische Theater schon früher einen Beweis geliefert, und dieser Beweis erneuert sich in diesem Augenblicke abermals. Die Wiedereröffnung desselben war bestimmt auf den zweyten dieses Monats festgesetzt worden; alles war in Bereitschaft, Abends mit dem Schlage acht Uhr den Vorhang aufziehen zu können, als um drey Uhr ein Befehl vom Minister des Innern einging, dass die angekündigte Darstellung bis auf weiteres ausgesetzt werden sollte. Trotz der Papierstreifen, welche in der Eile über die Anschlagezettel der nächsten Umgebungen geklebt worden waren, sind die Musikliebhaber aus allen Gegenden der Stadt zu Fuss und zu Wagen in grossen Haufen herbeygeströmt und — haben ungehörter Sachen wieder nach Hause gehen müssen. Ueber den Grund des ministeriellen Verbots zerbricht man sich die musikalischen Köpfe, ohne jedoch demselben mit Gewissheit auf die Spur kommen zu können. Ein Angesetzter im Ministerium des Innern will mich in diesem Augenblicke versichern, dass Furcht vor Feuersgefahr, oder vielmehr die Nachlässigkeit, nicht fruher Maassregeln gegen die Möglichkeit derselben getroffen zu haben, allein Ursache dieses Verbots gewesen sey. Die Vorstellungen des italienischen Theaters werden nämlich jetzt in dem Saale Louvois gegeben werden, welcher seit langer Zeit zu keinen Schauspielkünstlerischen Vorstellungen benutzt worden ist. Wenn der Wachsamkeit des Ministeriums von der einen Seite alles Lob gebuhrt; so kann man jedoch von der andern nicht leugnen, dass sie etwas spät erwacht ist. Uebrigens hat das italienische Theater, wie man sieht, wirklich von Unglück zu sagen: die Entbehrung des künstlerischen Feuers der respectiven neuengagirten Sänger und Sängerinnen desselben war von Unglückspropheten im voraus für eine Wahrscheinlichkeit des Misslingens ausgegeben worden, und nun muss gar die Befürchtung vor wirklichem Feuer ein Hindernis der ersten Vorstellung desselben werden. — Am dritten Februar ist endlich der viel *aus-* und *verschrieene Tarare* gegeben worden. Da mich der Abgang der Post drängt; so will ich mich für heute, um mir's leicht zu machen, damit begnügen, das kurze Urtheil des Journal de Paris, des der grossen Oper am meisten zugethanen Journals, wörtlich *ab-* und zu *unter*schreiben: „ein mässiger Beyfall, an welchem der Text den geringsten Antheil gehabt hat; schöne Musikstücke, die mehr geschätzt, als beklatscht worden sind, mit Ausnahme der vortrefflichen Arie: *Je suis né natif* etc., erneuetes Bravogeschrey bey den beyden Balletten und allgemeine Bewunderung der kostbaren Decoration des zweyten Acts, dies ist der Abriss der Geschichte dieser ersten Vorstellung. Morgen die einzelnen Umstände derselben. Diese werden beweisen, dass für diesmal jedem nach seinen Thaten widerfahren ist."

Paris, am 4ten Februar 1819.

G. L. P. Sievers.

Verzeichniss der Opern,

welche die italienische Gesellschaft in München seit ihrer Rückkunft aus Wien (May 1817) bis Ende Novembers des Jahres 1818 aufgeführt hat:

Die mit * bezeichneten wurden schon bey ihrer ersten Anwesenheit in München gegeben; die öftern oder seltenern Wiederholungen derselben sind dabey bemerkt, wie auch bey mehrern die Namen der Sänger, für welche sie gegeben wurden.

1817.		Componist.	Sänger.
La contessa di colle erboso	* 3mal,	Generali,	
L'Ajo in imbarazzo	1 –	Celli,	
L'inganno felice	* 3 –	Rossini,	
L'Italiana in Algieri	* 3 –	—	Mosca,
Agnese	* 2 –	Paer,	
La rosa bianca e rossa	2 –	Sim. Mayr,	Signora Marchesi.
Adelina	* 2 –	Generali,	Signora Valsovani.
Il matrimonio secreto	* 2 –	Cimarosa,	
Tancredi	* 1 –	Rossini,	Marchesi.
La Locandiera	* 2 –	Farinelli	
Teresa Wilk	2 –	Pucitta,	Dem. Reger.
La scelta dello sposo	* 3 –	Guglielmi,	
Don Papirio	3 –	—	
La burla fortunata, o le due Prigionieri	* 1 –	Pucitta,	
Teresa e Claudio	* 2 –	Farinelli,	Hr. Mittermaier.
Ser Marcantonio	4 –	Pavesi,	Signora Mosca.
La pietra del paragone	2 –	Rossini,	Signora Schironi.
La morte di Mitridate	2 –	Nasolini,	Signora Torri.
La figlia dell' Aria	2 –	Paini,	Dem. Metzger.
Ginevra degli Amieri	2 –	Farinelli	Hr. Mittermaier.
La festa della Rosa	2 –	Pavesi,	
La gazza ladra	2 –	Rossini,	Valsovani.
L'Oro non compra amore	2 –	Portogallo,	
Le lagrime d'una vedova	* 1 –	Generali,	
La destruzione di Gerusalemme	2 –	Guglielmi,	Signora Dalmani.

1818.		Componist.	Sänger.
L'Italiana in Algieri	* 4mal,	Rossini,	
Distruzione di Gerusalemme	2 –	Guglielmi,	
Celanira — —	4 –	Pavesi,	Dalmani.
I Pretendenti delusi	1 –	Mosca,	
Tancredi	* 2 –	Rossini,	Dalmani und Valsovani.
Marcantonio	* 1 –	Pavesi,	
Trajano in Dacia	1 –	Nicolini,	Dalmani,
Contessa di colle erboso	* 1 –	Generali	
Elisabetta	2 –	Rossini,	Valsovani.
Agnese	* 2 –	Paer,	
Corradino	2 –		Signor Vecchi.
Pietra del paragone	4 –	Rossini,	Signora Schiassetti.
La Prova d'un Opera seria	2 –	Gnecco,	Grassini.
L'inganno felice	1 –	Rossini,	
Evelina	2 –	Cicconi,	
Cenerentola	2 –	Rossini,	Schiassetti.
Otello	2 –	—	Signora Belloni.
Carlo Magno	6 –	Nicolini,	Vellati
Ginevra di Scozia	2 –	Mayr,	—
Trajano in Dacia	2 –	Nicolini,	—
Celanira	2 –	Pavesi,	—

Kurze Anzeigen.

Motetto: Meine Lebenszeit verstreicht — in Musik gesetzt von J. G. Schicht. Cantor an der Thomas-Schule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen zu Leipzig. Partitur. No. 3. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Ueber die beyden ersten und grösseren Nummern ist von einem geehrten Mitarbeiter an dieser Zeitung ausführlich, und auch so gesprochen worden, dass Hrn. Schs Weise, ausgezeichnete *Kirchenlieder*, gewissermaassen als Motetten zu bearbeiten, genau bezeichnet ist. Diese Nummer enthält sich des eigentlichen Motettenstyls gänzlich, vermeidet auch alle gelehrtere Schreibart, und beschränkt sich auf allgemeinen, aber immer angemessenen Chor- oder Sologesang. Sie wird dadurch Jedermann um so leichter verständlich, den Sängern um so leichter auszuführen, und dem, was die Dilettanten jetzt am meisten üben und lieben, um so ähnlicher. Was dabey der Kunst abgeht, wird mithin der Brauchbarkeit zu Gute kommen. Die Vorzüge einer nicht nur reinen, sondern auch schön fliessenden Schreibart durch alle Stimmen; eines festen, nie über seine Gränzen ausschweifenden Geschmacks und dgl. m. theilt diese Nummer mit jenen ersten, und mit anderen Arbeiten dieses mit Recht sehr geachteten Meisters. Der dreystimmig gehaltene Zwischensatz: Lehe, wie du, wenn du stirbst etc. S. 4. scheint dem Ref. ganz vorzüglich gelungen, und hat bey ihm und allen, denen er ihn vortragen lassen, stets eine tiefe Rührung hervorgebracht.

La Sentinelle, varié pour Guitarre, Flûte et Violon par J. H. C. Bernhardt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Hr. B. hat das artige Liedchen, das unter uns vornämlich durch den berühmten Sänger Wild, der ihm bekanntlich Concurs, des Textes halber, untergelegt hat, beliebt geworden ist — nicht eben neu, aber gefällig, den Instrumenten, die wechselweise obligat auftreten, angemessen, und so leicht für die Ausführung variirt, wie sich's Dilettanten, die ohne Ansprüche und ohne beträchtliche Geschicklichkeit sich gemeinsam ergötzen wollen, zu wünschen pflegen. Diesen ist es bestimmt, und diesen wird es dienen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. **No. 10.** 1819.

Recension.

Scale e Salti per il Solfeggio, Preparazione al Canto e Ariette di Bonifazio Asioli etc. Milano, presso Giov. Ricordi. (12 Bogen. Pr. 9 Franken.)

Hr. Asioli, einer der Directoren des Conservatoriums in Mayland seit der neuern Gründung desselben bis 1814, liefert in dem ersten Theile dieses Werkes die Scala von C dur, 24mal in verschiedenen Taktarten und Bewegungen, mit längern und kürzern, punktirten und syncopirten Noten, Bindungen, Pausen, Triolen u. s. w. — dann Uebungen in den verschiedenen Intervallen, bis zu der Duodecime (ebenfalls in C dur) und im zweyten Theile Uebungen für die messa di voce (< >), vibrazione di voce (>), des Stakkiren der Töne, Portamento, den Vorschlag, das Gruppetto und Trillo — und zwölf Ariette mit den nöthigen Zeichen des Ausdrucks.

Der Verfasser wollte keine vollständige Singschule schreiben, sondern durch seine Arbeit den Schüler des Gesanges, von dem er nur Kenntniss der Noten, ihres Werthes, des Takts u. s. w. verlangt, auf das Studium ausführlicherer Werke vorbereiten. Daher ist sein Hauptzweck, in den Intervallen und in der Noteneintheilung zu gleicher Zeit zu üben. Die für diesen Zweck gegebenen Uebungen sind, im Ganzen genommen, sehr brauchbar; doch läst sich im Einzelnen dagegen bemerken, dass die Harmonie (der Bass aber ist überall vollständig, aber etwas unbequem beziffert) oft zu künstlich ist, die Melodie wol auch in einem geringen Umfange, als dem von $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$, hätte Platz finden mögen; dass alle Scalen in C dur geschrieben sind und daher transponirt werden müssen, und endlich, dass die Molltonleiter ganz vergessen ist — denn die einfachsten Bässe sind für den ersten Anfänger im Singen zur Begleitung der Scala die besten, und nur nach und nach mag man sie gesuchter nehmen, der Umfang $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$ ist für die meisten Anfänger (wenigstens beym Scalasingen) zu weit und wird noch bedeutend erweitert, wenn man, wie der Verf. mit vollem Recht verlangt, die Scalen transponirt, wozu aber der Anfänger der Hülfe eines Lehrers unumgänglich bedarf, und die Molltonleiter hat doch wol dieselben Ansprüche auf Uebung zu machen, als die Durtonleiter.

Das Treffen der verschiedenen Intervalle (unter denen die übermässige Secunde und die verminderte Septime wol hätten aufgenommen werden mögen, wenn man auch die verminderte Terz und die übermässige Sexte — die erste aber nicht mit vollem Rechte — aus solchen Uebungen verbannt) wird auf die gewöhnliche Weise dadurch gelehrt, dass man, um z. B. die Terz c bis e zu singen, den Zwischenton d leise angiebt, oder ihn wenigstens sich denkt. Der Verf. giebt bey jedem Intervalle ohne Unterschied, selbst bis zur Duodecime, zu Anfang der Uebungsbeyspiele (die alle in C dur sind und daher wenigstens in die am meisten vorkommenden Tonarten transponirt werden müssen) diese Zwischentöne an und nennt sie guida, Führer. Diese Art aber, Intervallen treffen zu lernen, ist, allgemein angewandt, doch gewiss sehr unsicher und langweilig. Sie kann zwar verbessert werden, wenn man, um z. B. die Sexte $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{a}}$ zu treffen, dieses Intervall durch Hülfe der Octave $\bar{c}$ sucht u. s. w.; doch hat Referent mit mehren Schülern, die ohne alle musikalische Kenntniss waren, und welche er gemeinschaftlich im Gesang unterrichtete, einen andern Weg mit glücklichem Erfolge eingeschlagen. Er liess nämlich, nachdem Dur- und Molltonleiter

einige Zeit lang geübt worden war, die Töne $\bar{c}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{g}$, $\bar{\bar{g}}$, c — $\bar{c}$, g, c, e u. s. w. $\bar{c}$, $\bar{f}$, a, c — $\bar{g}$, h, $\bar{d}$, $\bar{f}$ u. dergl. herauf und herunter und in den verschiedenen möglichen Versetzungen — und eben so die analogen Töne der Molltonleiter singen, theils im Unisono, theils mehrstimmig so, dass einige der Schüler z. B. den Ton e aushielten, während andere e und wieder andere g u. s. w. angaben. Dies Verfahren, das wol schwerlich neu, aber nicht eben gewöhnlich seyn mag und doch gewiss sehr empfehlenswerth ist, übt nicht allein auf eine ausgezeichnete Weise das musikalische Gehör und verschafft eine gewisse Gewandtheit in der Bekanntschaft mit den am meisten vorkommenden Accorden, sondern bereitet auch auf eine sehr leichte und mannigfaltige Weise, zumal wo mehre Schüler zugleich Unterricht erhalten, auf das Treffen der meisten Intervalle und auf den mehrstimmigen Gesang vor.

In einem zu kurzen Beyspiele, Epilogo überschrieben (es sind nur dreyssig Takte), kommen nun die verschiedenen Intervalle vermischt vor, und darauf werden Beyspiele zur Uebung des ♯ und b gegeben. So viel enthält der erste Theil.

Die Uebungen der messa di voce u. s. w., welche der zweyte Theil enthält, sind zweckmässig. Zu rathen möchte aber seyn, zuerst <, dann > und zuletzt <> zu üben, (im Buche ist die Ordnung <> > >) sich durch die Erklärung des Portamento nicht zum grellen Ueberziehen eines Tons in den andern verleiten zu lassen — die Allgemeinheit der Regel: in einer musikalischen Phrase soll man < anwenden, wenn die Töne steigen und so umgekehrt — einzuschränken und den Doppelschlag (hier unter Gruppetto mit aufgeführt) so wie das Trillo vorzubereiten und auch auf andere, als in dem Werke angegebene Art zu üben. — Die zwölf angehängten Ariette, die in verschiedenen Bewegungen, Takt- und Tonarten geschrieben sind und neben anderen Zeichen auch die für halbe und ganze Respiration β und ") haben (mit denen man es in so fern nicht genau zu nehmen braucht, als es wohl gethan ist, immer *sollen* Athem zu nehmen, wo man ihn nehmen *kann* und *darf*) werden Nutzen und Vergnügen gewähren.

Wenn dieses Werk auf deutschen Boden verpflanzt werden sollte, so ist zu wünschen, dass der Herausgeber es nicht ganz in seiner jetzigen Gestalt geben, sondern für eine wohlbedachte Bearbeitung Sorge tragen möge, damit es an nöthiger Vollständigkeit und allgemeinerer Brauchbarkeit gewinne.

Der Baron von B.

Der Baron von B., welcher sich um's Jahr 1789 oder 1790 in Berlin aufhielt, war wol eine der wunderlichsten Erscheinungen in der musikalischen Welt, die es jemals gegeben: das, was der Schreiber dieses aus dem Munde eines grossen weltberühmt gewordenen Violinspielers über jenen merkwürdigen Mann erfuhr, scheint der öffentlichen Mittheilung in diesen Blättern nicht unwerth.

Ich war (so erzählte der Virtuose) damals, als der Baron von b. sich in Berlin befand, noch sehr jung, kaum sechzehn Jahre alt und im eifrigsten Studium meines Instruments begriffen, dem ich mich mit ganzer Seele, mit aller Kraft, wie sie nur in mir lebte, hingab. Der Concertmeister Haack, mein würdiger, aber sehr strenger Lehrer, wurde immer zufriedener und zufriedener mit mir. Er rühmte die Fertigkeit meines Striche, die Reinheit meiner Intonation, er liess mich endlich in der Oper, ja sogar in den königlichen Kammerconcerten mitgeigen. Bey dieser Gelegenheit hörte ich oft, dass Haack mit dem jüngern Duport, mit Ritter und anderen grossen Meistern aus der Kapelle von den musikalischen Unterhaltungen sprach, die der Baron von B. in seinem Hause mit Einsicht und Geschmack anordne, so dass der König selbst nicht verschmähe, öfters daran Theil zu nehmen. Sie erwähnten der herrlichen Compositionen alter, beynahe vergessener Meister, die man sonst nirgends zu hören bekomme, als bey dem Baron v. B., der, was vorzüglich Musik für die Geige betreffe, wol die vollständigste Sammlung von Compositionen jeder Art, aus der ältesten bis zur neuesten Zeit, besitze, die irgendwo zu finden. Sie kamen dann auf die splendide Bewirthung in dem Hause des Barons, auf die würdige Art, auf die unglaubliche Liberalität, mit der der Baron die Künstler behandle, und waren zuletzt darin ganz einig, dass der Baron in Wahrheit ein leuchtender Stern zu nennen, der an dem musikalischen Himmel von Berlin aufgegangen.

Alles dieses machte meine Neugierde rege.

noch mehr spannte es mich aber, wenn dann in solchem Gespräch die Meister über zusammen traten, und ich in dem geheimnissvollen Geflüster nur den Namen des Barons unterscheiden und aus einzelnen abgebrochenen Worten errathen konnte, dass vom Unterricht in der Musik — von Stunden geben die Rede. Es schien mir, als wenn dann vorzüglich auf Duport's Gesicht ein sarkastisches Lächeln rege würde, und als wenn alle mit irgend einer Neckerey wider den Concertmeister zu Felde zögen, der seiner Seits sich nur schwach vertheigend, auch das Lachen kaum unterdrücken konnte, bis er zuletzt sich schnell wegwendend und die Geige ergreifend zum Einstimmen laut rief: Es ist und bleibt doch ein herrlicher Mann!

Ich konnt' es nicht lassen, der Gefahr unerachtet, auf ziemlich derbe Weise abgefertigt zu werden, bat ich den Concertmeister, mich doch, wenn's nur irgend möglich, bey dem Baron von B. einzuführen und mich mitzunehmen in seine Concerte.

Haack maass mich mit grossen Augen, ich fürchtete schon, ein kleines Donnerwetter werde losbrechen, statt dessen ging jedoch sein Ernst in ein seltsames Lächeln über und er sprach: Nun! — Du magst wol Recht haben mit deiner Bitte, du kannst viel lernen bey dem Baron. Ich will mit ihm von dir reden und glaube wol, dass er dir den Zutritt verstatten wird, da er gar gern es mit jungen Zöglingen der Musik zu thun hat. —

Nicht lange darauf hatte ich eben mit Haack einige sehr schwere Violinduetten gespielt. Da sprach er, die Geige aus der Hand legend: Nun Carl! heute Abend ziehe deinen Sonntagsrock an und seidene Strümpfe. Komm' dann zu mir, wir wollen zusammen hingehen zum Baron v. B. Es sind nur wenige Leute da und das giebt gute Gelegenheit, dich vorzustellen. — Das Herz bebte mir vor Freude, denn ich hoffte, selbst wusst' ich nicht warum, Ausserordentliches, Unerhörtes zu erfahren.

Wir gingen hin. Der Baron, ein nicht zu grosser Mann, hoch in den Jahren, im altfränkisch buntgestickten Gallakleide kam uns, als wir in das Zimmer traten, entgegen und schuttelte meinem Lehrer treuherzig die Hand.

Nie hatt' ich bey dem Anblick irgend eines vornehmen Mannes mehr wahre Ehrfurcht, mehr inneres wohlthuendes Hinneigen empfunden. Auf dem Gesicht des Barons lag der volle Ausdruck der herzlichsten Gutmüthigkeit, während aus seinen Augen jenes dunkle Feuer blitzte, das so oft den von der Kunst wahrhaft durchdrungenen Künstler verräth. Alle Scheu, mit der ich sonst wol als ein unerfahrner Jüngling zu kämpfen hatte, wich im Augenblick von mir.

„Wie geht es Euch, begann der Baron mit heller wohlklingender Stimme, wie geht es Euch, mein guter Haack, habt Ihr wol mein Concert wacker geübt? — Nun! — wir werden ja morgen hören! — Ha! das ist wol der junge Mensch, der kleine wackre Virtuose, von dem Ihr mit mir spracht?

Ich schlug beschämt die Augen nieder, ich fühlte, dass ich über und über erröthete.

Haack nannte meinen Namen, rühmte meine Anlagen, so wie die schnellen Fortschritte, die ich in kurzer Zeit gemacht.

Also, wandte sich der Baron zu mir, also die Geige hast du zu deinem Instrument gewählt, mein Söhnchen? — Hast du auch wohl bedacht, dass die Geige das allerschwerste Instrument ist, das jemals erfunden? ja, dass dies Instrument, in dürftig scheinender Einfachheit den üppigsten Reichthum des Tons verschliessend, ein wunderbares Geheimniss ist, das sich nur wenigen, von der Natur besonders dazu auserschenen, Menschen erschliesst? Weisst du gewiss, sagt es dir dein Geist mit Bestimmtheit, dass du Herr werden wirst des wunderbaren Geheimnisses? — Das haben schon viele geglaubt und sind erbärmliche Stümper geblieben ihr Lebenlang. Ich wollte nicht, mein Söhnchen, dass du die Anzahl dieser Miserablen vermehrtest. — Nun: du magst immerhin mir etwas vorspielen, ich werde dir dann sagen, wie es mit dir steht und du wirst meinem Rath folgen. Es kann dir so gehen, wie dem Carl Stamitz, der Wunder glaubte, was für ein entsetzlicher Virtuos auf der Violin aus ihm werden würde. Als ich *dem* das Verständniss eröffnet, warf er geschwinde, geschwinde die Geige hinter den Ofen, nahm dafür Bratsche und Viol d'Amour zur Hand und that wohl daran. Auf diesen Instrumenten konnte er herumgreifen mit seinen breitgespannten Fingern und spielte ganz passabel. Nun — ich werde dich hören, mein Söhnchen! —

Ueber diese erste, etwas besondere Anrede des Barons musste ich wol betreten werden: Seine Worte drangen mir tief in die Seele und ich fühlte mit innerm Unmuth, dass ich, trotz meines

Enthusiasmus vielleicht, indem ich mein Leben dem schwersten, geheimnisvollsten aller Instrumente zugewandt, ein Wagestück unternommen, dem ich gar nicht gewachsen.

Man schickte nun sich an, die drey neuen Quartetten von Haydn, welche damals gerade im Stich erschienen, durchzuspielen.

Mein Meister nahm die Geige aus dem Kasten: kaum strich er aber Stimmens halber die Saiten an, als der Baron sich beyde Ohren mit den Händen zuhielt und wie ausser sich schrie: Hasch, Hasch! — ich bitte Euch um Gotteswillen, wie könnt Ihr nur mit Eurer erbärmlichen schnarrenden, knarrenden Strohfiedel Euer ganzes Spiel verderben! —

Nun hatte aber der Concertmeister eine der allerherrlichsten Geigen, die ich jemals gesehen und gehört, einen ächten Antonio Stradivari, und nichts konnte ihn mehr entrüsten, als wenn irgend jemand seinem Liebling nicht die gehörige Ehre erwies. Wie nahm es mich daher Wunder, als er lächelnd sogleich die Geige wieder einschloss. Er mochte schon wissen, wie es sich nun zutragen würde: Er zog eben den Schlüssel aus dem Schlosse des Violinkastens, als der Baron, der sich aus dem Zimmer entfernt, wieder eintrat, einen mit scharlachrothem Sammt und goldnen Tressen übersogenen Kasten auf beyden Armen, wie ein Hochzeits-Carmen, oder einen Täufling, vor sich hertragend.

Ich will, rief er, ich will Euch eine Ehre anthun, Hasch! Ihr sollt heute auf meiner ältesten schönsten Violine spielen. Es ist ein wahrhafter Granuelo und gegen den alten Meister ist sein Schüler, Euer Stradivari, nur ein Lump. Tartini mochte auf keinen andern Geigen spielen, als auf Granuelo's. Nehmt Euch nur zusammen, damit der Granuelo sich willig finden lässt, alle seine Pracht aus dem Innern heraus aufzuthun!

Der Baron öffnete den Kasten und ich erblickte ein Instrument, dessen Form von hohem Alter zeugte. Daneben lag aber solch ein ganz wunderlicher Bogen, der mit seiner übermässigen Krümmung mehr, dazu geeignet schien, Pfeile darauf abzuschiessen, als damit zu geigen. Der Baron nahm mit feyerlicher Behutsamkeit das Instrument aus dem Kasten und reichte es dem Concertmeister hin, der es eben so feyerlich in die Hände nahm.

„Den Bogen, sprach der Baron, indem er anmuthig lächelnd den Meister auf die Schulter klopfte, den Bogen geb' ich Euch nicht, denn den versteht Ihr doch nun einmal nicht zu führen, und werdet daher auch in Eurem Leben zu keiner ordentlichen wahren Strichart gelangen. —

Solchen Bogen, fuhr der Baron fort, den Bogen herausnehmend und ihn mit glänzendem verklärten Blick betrachtend, solchen Bogen führte der grosse unsterbliche Tartini und nach ihm giebt es auf der ganzen weiten Erde nur noch zwey seiner Schüler, denen es glückte, in das Geheimniss jener markigten, tonvollen, das ganze Gemüth ergreifenden Strichart zu dringen, die nur mit einem solchen Bogen möglich. Der eine ist Nardini, jetzt ein siebzigjähriger Greis, nur noch innerer Musik mächtig, der andere, wie Sie, meine Herren, wol schon wissen werden, bin ich selbst. Ich bin also nun der einzige, in dem die Kunst des 'wahrhaften' Violinspielers fortlebt, und zu meiner eifrigen Bestrebungen fehlt es gewiss nicht, jene Kunst, die in Tartini ihren Schöpfer fand, fortzupflanzen. — Doch! — fangen wir an, meine Herren! —

Die Haydn'schen Quartetten wurden nun durchgespielt und, wie man es wol denken kann, mit solch hoher Vollkommenheit, dass gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Der Baron sass da, mit geschlossenen Augen sich hin und herwiegend. Dann sprang er auf, schritt näher heran an die Spieler, guckte in die Notenblätter mit gerunzelter Stirn, dann trat er leise, leise wieder zurück, liess sich wieder auf den Stuhl, stützte den Kopf in die Hand — stöhnte — ächzte! — Halt! rief er plötzlich bey irgend einer gesangreichen Stelle im Adagio! — Halt! bey den Göttern, das war Tartinischer Gesang, aber ihr habt ihn nicht verstanden. Noch einmal bitt' ich! —

Und die Meister wiederholten lächelnd die Stelle mit gezogenerem Strich und der Baron schluchzte und weinte, wie ein Kind! —

Als die Quartetten geendigt, sprach der Baron: Ein göttlicher Mensch, der Haydn, er weiss das Gemüth zu ergreifen, aber für die Violine versteht er nicht zu schreiben. Er will das vielleicht auch gar nicht, denn thät' er es wirklich und schrieb' er in der einzigen wahren Manier, wie Tartini, so würdet ihr es doch nicht spielen können. —

Nun musste ich einige Variationen vortragen, die Haack für mich aufgesetzt. —

Der Baron stellte sich dicht neben mir hin und schaute in die Noten. Man kann denken, mit welcher Beklommenheit ich, den strengen Kritiker zur Seite, begann. Doch bald riss mich ein tüchtiger Allegrosatz ganz hin. Ich vergass den Baron und vermochte, mich frey zu bewegen in dem Kreise aller Kraft, die mir damals zu Gebote stand.

Als ich geendet, klopfte mich der Baron auf die Achsel und sprach lächelnd: „Du kannst bey der Violine bleiben, Söhnchen, aber von Strich und Vortrag verstehst du noch gar nichts, welches wol daher kommen mag, dass es dir bis jetzt an einem tüchtigen Lehrer gemangelt. —

Man ging zu Tische. In einem andern Zimmer war ein Mahl bereitet, das, besondere Rücksichts der mannigfachen feinen Weine, die gespendet wurden, beynahe schwelgerisch zu nennen. Die Meister liessen es sich wacker schmecken. Das Gespräch, immer heller und heller aufsteigend, betraf ausschliesslich die Musik. Der Baron entwickelte einen Schatz der herrlichsten Kenntnisse. Sein Urtheil, scharf und durchgreifend, zeigte nicht nur den gebildetsten Kenner, nein, den vollendeten, geistreichen, geschmackvollen Künstler selbst. Vorzüglich merkwürdig war mir die Gallerie der Violinspieler, die er aufstellte. — So viel ich davon noch weiss, will ich zusammenfassen.

Corelli (so sprach der Baron) bahnte zuerst den Weg. Seine Compositionen können nur auf Tartinische Weise gespielt werden, und das ist hinlänglich, zu beweisen, wie er das Wesen des Violinspielens erkannt. Pugnani ist ein passabler Geiger. Er hat Ton und viel Verstand, doch ists ein Strich zu weichlich bey ziemlichem Appoggiamento. Was hatte man mir alles von Gemininni gesagt! — Als ich ihn vor dreyssig Jahren zum letztenmal in Paris hörte, spielte er wie ein Nachtwandler, der im Traume herumsteigt, und es wurde einem selbst zu Muthe, als lag man im Traume. Lauter tempo rubato ohne Styl und Haltung. Das verdammte ewige Tempo rubato verdirbt die besten Geiger, denn sie vernachlässigen darüber den Strich. Ich spielte ihm meine Sonaten vor, er sah seinen Irthum ein und wollte Unterricht bey mir nehmen, wozu ich mich willig verstand. Doch der Knabe war schon zu vertieft in seine Methode, zu alt darüber worden. Er zählte damals ein und neunzig Jahre. — Gott möge es dem Giardini verzeihen und es ihm nicht entgelten lassen in der Ewigkeit, aber er war es, der zuerst den Apfel vom Baum des Erkenntnisses frass und alle nachfolgende Violinspieler zu sündigen Menschen machte. Er ist der erste Schwebler und Schnöckler. Er ist nur bedacht auf die linke Hand und auf die springfertigen Finger und weiss nichts davon, dass die Seele des Gesanges in der rechten Hand liegt, dass in ihren Pulsen alle Empfindungen, wie sie in der Brust erwacht sind, alle Herzschläge ausströmen. Jedem Schnöckler wünsch' ich einen tapfern Jomelli zur Seite, der ihn aus seinem Wahnsinn weckt durch eine tüchtige Ohrfeige, wie es denn Jomelli wirklich that, als Giardini in seiner Gegenwart einen herrlichen Gesang verdarb durch seine Sprünge, Läufe, närrische Triller und Mordenten. Ganz verrückt gebehrdet sich Lolli. Der Kerl ist ein fataler Luftspringer, kann kein Adagio spielen und seine Fertigkeit ist allein das, weshalb ihn unwissende Maulaufsperrer ohne Gefühl und Verstand bewundern. Ich sage es, mit Nardini und mir stirbt die wahrhafte Kunst der Geiger aus. Der junge Viotti ist ein herrlicher Mensch voll Anlagen. Was er weiss, hat er mir zu verdanken, denn er war mein fleissiger Schüler. Doch was hilfts! Keine Ausdauer, keine Geduld! — Er lief mir aus der Schule. Den Kreutzer hoff' ich noch anzuziehen. Er hat meinen Unterricht fleissig genützt und wird ihn nützen, wenn ich zurückgekehrt nach Paris. Mein Concert, das Ihr jetzt mit mir einübt, Haack, spielte er neulich gar nicht übel. Doch zu meinem Bogen fehlt ihm immer noch die Faust. — Der Giornovichi soll mir nicht mehr über die Schwelle, das ist ein unverständiger Hasenfuss, der sich erfrecht, über den grossen Tartini, über den Meister aller Meister die Nase zu rümpfen und meinen Unterricht zu verschmähen. — Mich soll nur verlangen, was aus dem Knaben, aus dem Rhode werden wird, wenn er meinen Unterricht genossen. Er verspricht viel und es ist möglich, dass er Herr wird meines Bogens.

Er ist (der Baron wandte sich zu mir) in deinem Alter, mein Söhnchen, aber ernsterer, tiefsinnigerer Natur. — Du scheinst nur, nimm's nicht übel, ein kleiner Springinsfeld zu seyn. — Nun, das giebt sich. — Von Euch, mein lieber Haack! hoffe ich nun gar viel! Seit ich Euch

unterrichte, seyd Ihr schon ein ganz andrer worden. Fahret nur fort in Eurem rastlosen Eifer und Fleiss, und versäumt ja keine Stunde: Ihr wisst, dass mich das ärgert. —

Ich war erstarrt vor Verwunderung über alles das, was ich gehört. Nicht die Zeit konnte ich erwarten, den Concertmeister zu fragen, ob es denn wahr sey, ob denn der Baron wirklich die grössten Violinisten der Zeit ausgebildet, ob er, der Meister selbst, denn wirklich Unterricht nehme bey ihm!

Allerdings, erwiederte Haack, versäume er nicht, den wohlthätigen Unterricht zu geniessen, den ihm der Baron angeboten und ich würde sehr wohlthun, an einem guten Morgen zu ihm hinzugehen und ihn [illegible]ersuchen, dass er auch *mich* seines Unterrichts [illegible]ge.

Auf alles, was ich noch sonst über den Baron und über sein Kunsttalent erfragen wollte, liess Haack sich gar nicht ein, sondern wiederholte nur, dass ich thun möge, was er mir geheissen und das übrige denn wol erfahren werde.

Mir entging das seltsame Lächeln nicht, das dabey Haack's Gesicht überflog und das, ohne den Grund davon nur zu ahnen, meine Neugierde im höchsten Grade reizte.

Als ich denn nun gar demüthig dem Baron meinen Wunsch vortrug, als ich versicherte, dass der regste Eifer, ja der glühendste Enthusiasmus mich beseele für meine Kunst, sah er mich erst starr an, bald aber gewann sein ernster Blick den Ausdruck der wohlthuendsten Gemüthlichkeit. „Söhnchen, Söhnchen, sprach er, dass du Dich an mich, an den einzigen Violinspieler, den es noch giebt, wendest, das beweiset, wie in dir der ächte Künstlertrieb rege worden, wie in deiner Seele das Ideal des wahrhaften Violinspielers aufgegangen. Wie gern wollt ich dir aufhelfen, aber wo Zeit hernehmen, wo Zeit hernehmen! — Der Haack macht mir viel zu schaffen und da ist jetzt der junge Mensch hier, der Durand, der will sich öffentlich hören lassen, und hat wol eingesehen, dass das ganz und gar nicht angeht, bevor er nicht bey mir einen tüchtigen Cursus gemacht. — Nun! — warte, warte — zwischen Frühstück und Mittag, oder beym Frühstück — ja, da hab' ich noch eine Stunde übrig! — Söhnchen, komme zu mir Punkt zwölf Uhr alle Tage, da geige ich mit dir bis ein Uhr; dann kommt Durand!" —

Sie können sich's vorstellen, wie ich schon andern Tages um die bestimmte Stunde hineilte zum Baron mit klopfendem Herzen.

Er litt nicht, dass ich auch nur einen einzigen Ton anstrich auf meiner Geige, die ich mitgebracht. Er gab mir ein uraltes Instrument von Antonio Amati in die Hände. Nie hatte ich auf einer solchen Geige gespielt. Der himmlische Ton, der den Saiten entquoll, begeisterte mich. Ich verlor mich in kunstreichen Passagen, liess den Strom der Töne stärker aufsteigen in brausenden Wellen, verrauschen im murmelnden Geplätscher! — Ich glaube, ich spielte ganz gut, besser, als manchmal nachher. Der Baron schüttelte unmuthig den Kopf und sprach, als ich endlich nachliess: Söhnchen, Söhnchen, das musst du alles vergessen. Fürs erste hältst du den Bogen ganz miserabel. — Er wiess mir praktisch, wie man nach Tartini's Art den Bogen halten müsste. Ich glaubte auf diese Weise keinen Ton herausbringen zu können. Doch nicht gering war mein Erstaunen, als ich, auf Geheiss des Barons meine Passagen wiederholend, in einigen Sekunden den grossen Vortheil einsah, den mir die Art den Bogen zu führen gewährte.

„Nun, sprach der Baron, wollen wir den Unterricht beginnen. Streiche, mein Söhnchen, einmal das eingestrichene g an und halte den Ton aus, so lange du kannst. Spare den Bogen, spare den Bogen. Was der Athem dem Sänger, das ist der Bogen dem Violinspieler."

Ich that wie mir geheissen und freute mich selbst, dass es mir glückte, den Ton kraftvoll herauszuziehen, ihn vom Pianissimo zum Fortissimo steigen und wieder abnehmen zu lassen, mit gar langem, langem Bogen. „Spielst du wol, spielst du wol, Söhnchen! rief der Baron, schöne Passagen kannst du machen, Läufe, Sprünge und neumodische, einfältige Triller und Zierrathen, aber keinen Ton ordentlich aushalten, wie es sich ziemt. Nun will ich dir zeigen, was es heisst, den Ton aushalten auf der Geige?" — Er nahm mir das Instrument aus der Hand, setzte den Bogen dicht am Frosch an! — Nein! — hier fehlen mir wahrlich die Worte, es auszusprechen, wie es sich nun begab.

Dicht am Stege rutschte er mit dem zitternden Bogen hinauf, schnarrend, pfeifend, quäkend, miauend — der Ton war dem zu vergleichen, wenn ein altes Weib, Brod auf der Nase, sich abquält, den Ton irgend eines Liedes zu fassen.

Und dabey schaute er himmelwärts, wie in seliger Verzückung, und als er endlich aufhörte, mit dem Bogen auf den Saiten hin und her zu fahren und das Instrument aus der Hand legte, glänzten ihm die Augen und er sprach tief bewegt: „das ist Ton — das ist Ton!“ —

Mir war ganz wundersich zu Muthe. Wollte sich auch der innere Trieb zum Lachen regen, so verschwand er wieder bey dem Anblick des ehrwürdigen Antlitzes, das die Begeisterung verklärte. Und dabey wirkte überdem das Ganze auf mich wie ein unheimischer Spuk, so dass ich meine Brust bewegt fühlte und kein Wort herauszubringen vermochte.

„Nicht wahr, begann der Baron, nicht wahr, mein Söhnchen, das ging hinein in dein Inneres, das stelltest du dir nicht vor, dass solche zauberische Gewalt hinauf beschworen werden könne aus den kleinen Dinge da mit vier armseligen Saiten. Nun — trinke, trinke, mein Söhnchen! —

Der Baron schenkte mir ein Glas Malcza ein. Ich musste trinken und von dem Backwerk geniessen, das auf dem Tische stand. In dem Augenblick schlug es ein Uhr.

Für heute mag's genug seyn, rief der Baron, geh', geh', mein Söhnchen, komme bald wieder. — Da! — nimm, nimm!

Der Baron steckte mir ein Papierchen zu, in dem ich einen blanken, schön geränderten, holländischen Dukaten fand.

Ganz bestürzt rannte ich hin zum Concertmeister und erzählte ihm, wie sich alles begeben. Der lachte aber laut auf und rief: Siehst du nun wol, wie es mit unserm Baron beschaffen und mit seinem Unterricht? — Dich hält er für einen Anfänger, deshalb erhältst du nur einen Dukaten für die Stunde. So wie, nach des Barons Idee, die Meisterschaft steigt, erhöht er auch das Honorar. Ich bekomme jetzt einen Louis und Durand, wenn ich nicht irre, gar zwey Dukaten.

Nicht umhin konnte ich zu äussern, dass es doch ein eignes Ding sey, den guten alten Baron auf diese Weise zu mystifiziren und ihm die Dukaten aus der Tasche zu ziehen.

„Du musst wissen, erwiderte der Concertmeister, du musst wissen, dass des Barons ganze Glückseligkeit darin besteht, auf die Weise, die du nun kennst, Unterricht zu geben; dass er wie andere Meister, wollten sie seinen Unterricht verschmähen, in der ganzen Welt, für die er kompetenter Kunstrichter ist und bleibt, als erbärmliche, unwissende Stümper ausschreien würde, dass endlich, den Wahn des Violinspiels abgerechnet, der Baron ein Mann ist, dessen Kunstverständiges Urtheil auch den Meister über manches zu seinem grossen Nutzen aufklären kann. Urtheile nun selbst, ob ich Unrecht thue, mich trotz seiner Thorheit an ihn zu halten und mir zuweilen meinen Louis zu holen. — Besuche ihn fleissig, höre nicht auf die alberne Gaukelei des Wahnsinnigen, sondern nur auf die verständigen Worte des mit dem innern Sinn die Kunst beherrschenden Mannes. Es wird dir wohl thun!“ —

Ich folgte dem Rath des Meisters. Manchmal wurde es mir doch schwer, das Lachen zu unterdrücken, wenn der Baron mit den Fingern, statt auf dem Griffbret, auf dem Violindeckel herum tapste und dabey mit dem Bogen auf den Saiten quer über fuhr, versicherend, er spiele jetzt Tartini's allerherrlichstes Solo und er sey nun der einzige auf der Welt, der dieses Solo vorzutragen im Stande.

Aber dann legte er die Geige aus der Hand und ergoss sich in Gesprächen, die mich mit tiefer Kenntniss bereicherten und meine Brust entflammten für die hochherrliche Kunst.

Spielte ich dann in einem seiner Concerte mit allem Eifer und gelang mir dieses — jenes vorzüglich gut, so blickte der Baron stolz lächelnd umher und sprach: Das hat der Junge mir zu verdanken, mir, dem Schüler des grossen Tartini!

So gewährten mir Nutzen und Freude des Barons Lehrstunden und auch wohl seine — geränderten holländischen Dukaten. —

Das war es, was der wackre Violinspieler, dessen Name in der musikalischen Welt glänzt, dem Schreiber dieses über den Baron v. B. mittheilte. Es frage sich, ob mancher unsrer jetzigen Virtuosen, der sich weit erhaben über jegliche Lehre dünken möchte, sich doch nicht noch einen Unterricht gefallen lassen würde auf die Weise, wie ihn der Baron von B. zu ertheilen pflegte.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Am siebenten gab Herr Concertmeister Möser, dessen Quartettversammlungen sich eines ununterbrochenen Fortgangs erfreuen, Concert in dem neuen vom

Geh. Rath Schinkel erbauten Saale beim Hofjäger auf der linken Seite des Thiergartens. Er spielte eines seiner Violinconcerte, mit einem eingelegten russischen Rondo nach Crewout und ein Mayseder'sches Rondo alla polacca, beydes ganz vollendet, so dass man die Reinheit der Doppelgriffe, die runden und Prall-Triller, das Staccato u. s. w. nicht genug bewundern konnte.

Hr. Arnold aus Frankfurt a. M. veranstaltete bisher fünf musikalische Abendunterhaltungen, in denen er sich abermals als Meister auf dem Fortepiano bewährte. Seltene Fertigkeit in beyden Händen, Kraft und unermüdliche Ausdauer, leichte Ueberwindung aller Schwierigkeiten bey Doppel- und mehrfachen Trillern, Passagen, Sprüngen u. s. w. zeichnen ihn besonders aus. Er trug theils freye Phantasien und Capriccio's, theils eigene, Dussek'sche oder Field'sche Concertsätze vor. Ein Doppelconcert von Dussek spielte er mit Dem. Kisting, Tochter des bekannten Pianofortefertigers, die hier zum erstenmal auftrat, und voll Kraft, mit rundem Anschlag und fertig spielte. Auch ihre, von Dem. Schmals gebildete, Stimme ist besonders in den Mittel- und tiefen Tönen wohlklingend, der Vortrag geschmack- und ausdrucksvoll und nicht überladen. Auch andere hiesige Künstler verschönerten diese Abende; Hr. Kapellmusicus Henning in einem Violinquartett, Hr. Kapellmusicus Tausch in einer Klarinettconcertante, Hr. Kapellmusicus Lenz in einem Hornsolo, Hr. Ritz in einem Violinquartett von seinem Lehrer Rode, der seit Jahren sich nicht öffentlich hören lässt, Hr. Kapellmusicus Gabrielsky in einem Flötensatz, Mad. Schulz und Hr. Sieber in vierstimmigen Gesängen u. s. w.

Das Theater bot nichts Neues; die nun vorübergegangene Carnevalszeit gab uns nur bekannte Opern von Gluck, Spontini, Catel u. s.

London. Am 11ten Januar wurde im Saale der philarmonischen Concerte eine neue Symphonie von Clementi gegeben, welcher eine von Beethoven vorausging und eine andere desselben Componisten folgte. Die Clementische Symphonie entzückte das zahlreiche Auditorium durch Erfindung, Kunst und Geschmack und durch meisterhafte Instrumentation, und man erkannte ihr, als einem Meisterwerke von Melodie und Harmonie den Preis zu.

Stuttgart. Die durch den Abgang des Hrn. Kapellmeister Hummel nach Weimar erledigte Stelle ist durch Hrn. Kapellmeister Lindpaintner von München wieder besetzt.

Kurze Anzeige.

Neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder, 4ter Theil. (Oder der geistlichen Oden und Lieder 8te Abtheilung.) Herausgegeben von Dr. Joh. Sörensen. (Fr. Subscript. 12 Gr., Ladenpr. 16 Gr.)

Diese Sammlung, die gewiss nicht wenigen von denen, welche, einsam oder mit Befreundeten, zu ihrem Klaviere Erbauung suchen, diese auch gewähret hat — finden wir hier in demselben Geiste fortgesetzt, wie sie angefangen wurden; und in künstlerischer Hinsicht hat sie wenigstens nicht verloren. Auch dieser Heft bietet mehr oder weniger ausgezeichnete Stücke. Wir rechnen darunter: *Christliche Sterbebetrachtungen*, S. 6; *Gelobet sey Jesus Christus!* S. 91 *Choral*, S. 103; *Danklied für Gesundheit*, [volksmässig,] S. 111; *Choral*, S. 13, oben; *Am Communiontage*, S. 17; und die, cantatenmässig für vier wechselnde, oder zusammentretende Singstimmen mit Pianoforte bearbeitete Composition des Hrn. Brigl zu Gellerts: *Nach einer Prüfung kurzer Tage* — welche durchgehends andächtig und, der grössten Einfachheit ungeachtet, kunstgemäss zu gestalten, je in verschiedenen Strophen trefflich zu nennen ist. — Der äusserst wohlfeile Preis zeugt für die gütige Uneigennützigkeit des Herausgebers, und scheint eben bey einer Sammlung, wie diese, noch besonders Dank zu verdienen. Schade, dass der Druck durch viele fehlerhafte Noten entstellt wird: doch sind die Fehler sämmtlich von der Art, dass sie jeder Musikverständige verbessern kann — weshalb wir auch den Raum damit nicht verplittern wollen.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

wahrscheinlich bereits überstanden, man weis demnach, wie viel oder wie wenig Einfluss auf die Singstimme sie gehabt haben und die jugendliche dem Unterrichte sich so gerne widersetzende Fluchtigkeit ist noch leichter zu mässigen und zu verbessern. Ein oder zwey Jahre später fallen die meisten von diesen günstigen Umständen schon weg, die Organe haben minder Geschmeidigkeit, sind also schwerer zu gewöhnen, wenn ihre Uebung zuvor gänzlich vernachlässigt wurde, der Eingang des Unterrichts findet mehr Hindernisse, und man bedauert bey geringern Erfolge des Lehrens und Lernens umsonst eine Zeit, die unwiederbringlich verloren ist.

Nicht bloser Unterricht nach Anleitung einer guten Singmethode, sondern auch diätetische Pflege muss der Bildung und Kultur der Singstimme forthelfen. Man verbiete daher in der Kleidung der Eleven beyderley Geschlechtes alles, was das Brustgebäude presse, verenge, den Kreislauf des Blutes erschweren, die freye Respiration hindern, die Stimmorgane beklemmen und den Magen unter dem Singen in Aufruhr setzen kann. Man lasse Hals und Brust frey und offen, oder nur leicht bedeckt: man gewöhne die Kinder, wenn es nicht zuvor schon geschah, an das tägliche — wo nicht? zum wenigsten öftere und fleisige Waschen beyder mit frischem Wasser: man lasse alle Kleidungsstücke eher zu weit als zu enge machen, und nehme niemals Singübungen vor, als wenn das Verdauungsgeschäfte grösstentheils vollendet ist, oder auch, nach Zeit und Umständen, bey nüchternem Magen. Man nehme keine Singübung in kleinen dumpfichten Zimmern vor, wo die Luft durch öfteres Einathmen und Ausathmen von Menschen und Thieren abgenutzt, stinkend gemacht, vielleicht noch mit Krankheitsstoffen geschwängert wird. Hat man keinen reinlichen Saal zu seiner Disposition, so stelle man die Singübung lieber, wenn es die Jahreszeit und Witterung erlaubt, im Freyen an, stelle aber Schüler und Schülerinnen so, dass sie nie den Wind im Gesichte, sondern allezeit im Rücken haben. Auch lasse man sie nicht an einem stehenden oder fliessenden Wasser singen: denn was auch die Idyllenfabrikanten von dem herrlichen Singen an Flüssen, Teichen und Quellen fabeln, so ist einmal gewiss, dass Ausdünstungen der Gewässer den Stimmorganen, zumal wenn sie noch nicht Ausbildung, Stetigkeit und Kunstfertigkeit genug haben, so schädlich sind, als Windstriche und Zugluft. Man glaube ja nicht, dass ich mutwillige Worte mache, indem ich diätetische Vorschriften gebe, die so geringfügig scheinen. Erfahrung hat mich belehrt, dass nie ungestraft dawider gesündigt wird. Ich weis Schulen, wo die gewöhnliche Singstunde auf 1 Uhr Nachmittags verlegt ist, wo aber dafür der volle Magen sich zum Mitsingen auf eine Art gewöhnt, die der Wohlstand zu nennen verbietet. Wie sehr auch die passendste Schnürbrust das Brustgebäude unter dem Singen presst und verengert, und wie sehr steife Halsbinden die Stimmorgane drücken, ja gewissermassen quetschen, weis und spürt man täglich, und doch vergisst man es am ersten, wo man es nicht aus der Acht lassen sollte. Dass durch Gegenwind und Zugluft die Stimme verfällt, ja nicht selten Gelegenheit zu wahren und falschen Halsentzündungen dadurch gegeben wird, aus denen die damit behafteten Organe, was die Sprache betrifft, zwar meistens noch erträglich wiegekommen, aber diejenige physiologische Modifikation zuweilen auf Lebenszeit verlieren, wodurch sie zugleich gute Singorgane sind, ist Aerzten nichts neues, manchen medicinischen Laien aber nicht so bekannt

Wie lange darf, bey Kindern zumal, eine tägliche Singübung dauern? Diese Frage ist in Hinsicht auf Kultur der Singstimme nicht gleichgültig. Die Antwort darf nicht unbedingt aus der Singlust hergeleitet werden. Denn diese ist meistens grösser, als die Fähigkeit zum Fortsingen. Eher giebt uns diese Antwort die Art und Beschaffenheit der Tonstücke, welche bey den Singübungen zum Grunde gelegt werden, und die individuelle Beschaffenheit der Singschüler. Immerhin fahren Singmeister am besten, wenn sie eine Singübung nicht über eine Viertelstunde dauren lassen, und sie dann durch eine halbviertelstündige oder viertelstündige Pause unterbrechen. Sie thun in dieser Absicht

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1819.

Nachricht für Theaterdirectionen und Musikhandlungen.

Aus der Verlassenschaft des unlängst verstorbenen genialen und verzüglichen Componisten Knapp sind folgende ganz vollendete Partituren zum Verkauf ausgesetzt:

Die Maler, nach dem Roman von Wagner, Oper in 3 Acten, die vollständige und rein geschriebene Partitur mit dem ganzen Text.

Der Minnesinger, Singspiel in 2 Acten, nach A. v. Kotzebue von Schlotterbeck, vollständige Partitur, nebst den ausgezogenen Stimmen für das Orchester, den Singpartien und dem ganzen Text.

Der Bär, komische Oper in 2 Acten, vollständige Partitur, die Stimmen für das Orchester, die Singstimmen und der ganze Text.

Rips, Raps, komische Oper in 1 Act von Haser; vollständige Partitur, die Stimmen für das Orchester und Text.

Diese Opern sind durch ihren gefälligen und muntern Text und die schöne Composition des Herrn Knapp, ganz zur Aufführung, sowohl für grosse, als auch kleinere Theater geeignet; zwey derselben die Maler und der Minnesinger (von denen jedoch dem Componisten das volle Eigenthumsrecht blieb,) sind auf dem Stuttgarter Hoftheater mit grossem Beyfall aufgeführt, die beyden letztern aber erst kurz vor dessen Tode vollendet worden.

Diese Compositionen, die noch in niemands Händen sind, sollen nun einzeln oder zusammen derjenigen Direction oder Handlung, die bis zum 10ten May d. Jahrs das höchste Gebot gethan hat, überlassen werden. Auf den Käufer geht bey jedem dieser Stücke das volle Eigenthums- und Verlagsrecht über, der dann solche an andere Theater verkaufen, oder durch den Druck bekannt machen kann.

Ueber alles weitere, so wie über den sehr mässigen Anschlag jeder Partitur mit Text ertheilt der Unterzeichnete auf ganz frankirte Briefe alle und jede Auskunft, so wie es den Directionen frey steht, durch Musikverständige von den Partituren selbst Einsicht nehmen zu lassen.

Stuttgart, den 20. Februar 1819.

Antiquar Steinkopf.

Bach J. S. Le Clavecin bien temperé, ou Preludes et Fugues dans tous les Tons et Demitons du Mode majeur et mineur. 2 Parties. 5 Thaler.

Von diesem Werke ist eine ganz neue möglichst correcte Ausgabe im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen.

Da sich die Beendigung des Druckes von

Kallenbachs vierstimmigen mit Zwischenspielen versehenen Choralbuche, zweyte verbesserte Auflage

wohl bis zum April dieses Jahres verziehen dürfte, so ersuchen wir die Herren Pränumeranten um gefällige Nachricht bis dahin. Bis zur wirklichen Erscheinung wird auch noch Voraussubscription mit 1 Thlr. 16 Gr. für's Exemplar angenommen, sowohl bey uns, als in allen deutschen Buch- und Musikhandlungen; nachher kostet es aber 2 Thlr. 12 Gr.

Magdeburg, d. 1. März, 1819.

Creutz'sche Buchhandlung.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Fortsetzung aus der 11ten Nummer.)

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H. Quatuor p. Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 18. No. 1. . . . . 20 Gr.

Berbiguier, T. Methode de Flute (Flötenschule, französ. und deutsch)..... 3 Thlr.
— Collection d'Airs connus arr. en Duos p. 2 Flutes. 1er Supplement de la Methode..... 1 Thlr.
— 6 Sonates faciles p. la Flute avec une Basse chiffrée. 2me Supplement..... 1 Thlr. 12 Gr.
— 18 Exercices ou Etudes pour la Flute dans tous les tons, pour se former au mecanisme de toutes les petites clefs. 3me Suppl..... 1 Thlr.
— gr. Concerto p. la Flute av. Orch. No. 7. Es dur. 2 Thlr.
— 3 grds Trios p. 3 Flutes. 2me Livr. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 grds Trios conc. p. Flute, Violon et Alto. Op. 37. 4me Livr. de Trios..... 2 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos concert. p. Flute et Violon. 1er Liv. 2 Thlr.

Cramer, Fr. Concertino p. 2 Flutes princip. av. acc. de l'Orch. D dur. No. 1..... 2 Thlr.

Dressler, R. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 42. 6me Livr. de Duos..... 1 Thlr. 16 Gr.

Dronet, L. Trio favori des deux Jaloux, Musique de Gail, varié p. la Flute av. accomp. de Pforte ou de 2 Vlons, Viola et Basse. Op. 21... 16 Gr.

Eggert, J. Sestetto p. Clarinette, Cor, Vlon, Viola, Vloncelle et Basse..... 1 Thlr. 12 Gr.

Engelberth, A. Variations p. la Clarinette avec accomp. de 2 Vlons, Viola et Vcelle. Op. 6. 10 Gr.

Gabrielsky, W. 3 grds Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 55..... 2 Thlr.

Giorgetti, F. Concerto p. la Flute av. accomp. de grd Orch. (E moll)..... 2 Thlr.

Kapeller, J. N. 6 Quatuors p. la Flute, Violon, Viola et Vcelle. Liv. 1. et 2... à 1 Thlr. 12 Gr.
— 12 Pièces p. Flute, Viola et Guitare..... 1 Thlr.

Lobe, J. C. Concerto p. la Flute av. accomp. de l'Orch..... 2 Thlr.
— 3 Thèmes variés p. la Flute seule..... 8 Gr.

Löschner, J. G. Variations p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 4..... 20 Gr.

Mühling, A. Thème varié p. le Bassou av. acc. de l'Orch. Op. 14..... 1 Thlr.

Neithard, A. Concerto p. 2 Cors av. accomp. de grd Orchestre..... 3 Thlr.

Schleuse, L. de, Potpourri ou Etude p. la Flute. Op. 1..... 6 Gr.

Spontini, G. gr. Bacchanale arr. p. la Flute av. acc. d'une seconde ad libitum..... 8 Gr.

Teichmüller, Potpourri p. Flute et Guitare. Op. 7. 6 Gr.

Toulou, 3 grds Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 18. 2 Thlr. 8 Gr

(Der Beschluss folgt.)

An die Dresdner Herren Correspondenten der Leips. allgem. musikalischen Zeitung. A. C. H.

Zwey einander widersprechende Vorträge, stellen sich dem Auge des richtenden Publikums dar. (Siehe 1818, No. 51, Spalte 877 und 1819, No. 6, Spalte 90.) Welchem Vortragenden wirst du kunstliebendes Publikum grösseren Glauben und Vertrauen schenken? — Ich glaube, dass derjenige, der offen und unverkappt seine Gegner vor deinen Richterstuhl lud, kein schiefes Urtheil zu fürchten hat.

Ich danke in dieser Hinsicht auch denen Herren A. C. H., dass Sie mir keine Beweise Ihrer Parteylichkeit abverlangen, da diese wohl auf die künftige künstlerische Existenz manches Individuums nachtheiligen Einfluss hätte haben können: zu welchem schmerzlichen Geschäft nicht genöthigt zu werden, mir gewiss immer herrlich angenehm seyn wird. Vorschreiben will ich übrigens gewiss denen Herren nichts, das möge die Wahrheit künftig thun, — aber Nachschreiben werde ich gewiss, sobald es mir Noth scheint. Ich hoffe aber auch, es werde unter uns nicht zu Streitigkeiten kommen, und hiermit die Acten für geschlossen anzusehen seyn.

Dresden, d. 17. Februar 1819.

Carl Maria v. Weber.

In Beziehung auf meine, in No. 52 dieser Zeit. vom Jahre 1818 gedruckte Erklärung meines Zurücktretens von der Redaction dieser Blätter, ersuche ich alle, die mir, entweder in Angelegenheiten derselben, oder in ihren eigenen, mit Hinsicht auf sie, geschrieben oder auch Sendungen irgend einer Art gemacht haben, sich nicht mehr an mich, sondern

an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig

zu wenden. An Letztere habe ich auch alles abgegeben, was an Manuscripten oder sonst, noch unbenutzt für das Institut, in meinen Händen war; und werden die dabey Interessirten, finden sie es überhaupt nöthig, sich auch darüber an dieselbe Adresse wenden.

Leipzig. *Friedrich Rochlitz.*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. **№. 11.** 1819.

Recension.

Die heilige Cäcilia. Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Chöre und andere Gesänge. 1ster Jahrg. 1ste, 2te, 3te Lieferung. Berlin, in der Sanderschen Buchhandlung. (Subscriptionspreis des ganzen Jahrgangs, zu 72 Bogen Musik und 6 Bogen Texte, 6 Thlr. 8 Gr.)

Als Sammler und Herausgeber dieses vielumfassenden, weitaussehenden Werks nennet sich unter den Vorerinnerungen Hr. Buchhändler Sander in Berlin; derselbe, dem wir die gelungenen Uebersetzungen verschiedener Opern Glucks verdanken, der auch mehre, mit Beyfall aufgenommene Klavierauszüge, und in der *heiligen Cäcilia* einige Liedercompositionen geliefert hat.

Ueber den Zweck seines Unternehmens, die Mittel, wodurch er ihn zu erreichen bemühet ist, die Grundsätze, welche ihn bey der Wahl der letztern leiten, in wiefern gewisse genannte Künstler ihn dabey unterstützen u. dgl. m., bringt er in den Vorerinnerungen Verschiedenes, doch mehr weitläufig, als befriedigend bey: verspricht aber, eine Vorrede nachzuliefern. In Erwartung dieser, halten wir uns blos an das Werk selbst, so weit es nämlich bis jetzt vor uns liegt; und verweisen übrigens diejenigen unsrer Leser, welche an dem Unternehmen nähern Antheil nehmen, auf jene Vorerinnerungen, indem wir zugleich den Wunsch aussprechen, dass solcher Antheilnehmenden recht viele seyn mögen, vorzüglich im Vaterlande des Herausgebers, auf welches derselbe, und mit Recht, besondere Rücksicht genommen hat. Mit letzterm scheint es ihm in der That schon jetzt zu gelingen; wenigstens erwähnt er in einer der Vorerinnerungen, dass seine obere geistliche Behörde beschlossen habe, eine Anzahl Exemplare an Kirchen und Schulen zu vertheilen — was denn zugleich als ein bedeutendes Zeugniss für das Zweckmässige, nicht nur des Unternehmens selbst, sondern auch der Art, wie es bisher ausgeführet worden, gelten, und nachdrücklich zu seiner weitern Empfehlung dienen kann. Was nun aber über die oben angegebenen und verwandte Punkte (Zweck, Mittel, allgemeine Grundsätze u. s. w.) mehr aus dem Werke selbst sich abziehen, als aus den Vorerinnerungen des Herausgebers erkennen lässt: das wollen wir, unsrer Einsicht und Ueberzeugung nach, ehe wir auf ein Urtheil eingehen, erwähnen, weil sich das Urtheil darauf beziehen, auch gewissermassen darnach modificiren muss.

Hr. S. will, scheint es uns, zuvörderst den öffentlichen Singechören, und vermittelst derselben — wenn sie nämlich erst wieder besser sind, als jetzt in bey weitem den meisten Theilen des preussischen Staats — dem öffentlichen Gottesdienste nützen — dem protestantischen nämlich; er will sodann auch den Privat-Singevereinen mehr oder weniger gebildeter Liebhaber mannigfaltigen, in Text und Musik würdigen Stoff zur Unterhaltung, Uebung, Fortbildung, und auch zu religiöser Gemüthserhebung liefern; er will endlich, durch das Eine und das Andere, wie überhaupt, der Tonkunst selbst und im Allgemeinen, was die hier erwählten wichtigen Fächer derselben angeht, förderlich seyn und diesen Fächern immer mehr Freunde gewinnen.

Zu dem Ende wählt er nun, mit nicht gewöhnlicher Kenntniss der musikalischen Literatur, und unterstützt, wie es scheint, mit ziemlich reichen Sammlungen, aus gedruckten und ungedruckten Arbeiten guter, und auch ganz vortrefflicher Meister, älterer und neuerer Zeit, was ihm für seine Zwecke am tauglichsten dünkt. Dies giebt er — ist es ursprünglich in einer hier anwendbaren Form abgefasst, unverändert; ist es für Eine

Stimme mit Klavier geschrieben, drey- oder vierstimmig ausgesetzt; ist es ursprünglich vom Orchester begleitet, mit dieser Begleitung in einem Klavierauszuge, der eher zu viel, als zu wenig enthält, und wo die Originalstimmen eher ängstlich genau zusammengestellt, als spielbar zusammengefügt worden sind. — Ueber die Wahl und Bearbeitung gehet er zu Rathe mit den geachteten Herren Zelter, B. A. Weber, Gattermann, Seidel, G. A. Schneider u. s. w. — Jede Lieferung zerfällt in drey Abtheilungen, deren jede in der Seitenzahl fortgezählt wird, mithin den Liebhabern einzelner wol auch einzeln abgelassen werden könnte. Dies sind die drey Abtheilungen, näher, als auf dem Titel bestimmt: 1. Geistliche Lieder, Oden und Hymnen; 2. Motetten und Psalmen für den Chor, ohne Begleitung, oder mit willkürlicher; 3. Chöre und andere kirchliche Musikstücke, mit nothwendiger Begleitung des Pianoforte oder der Orgel — auf welches letztere Instrument jedoch *besonders* Rücksicht nicht genommen ist, und mit eben so viel künstlerischem Erfolg, als sonstigem Nutzen, genommen werden könnte. — Die Texte werden sämmtlich deutsch gegeben: sind sie das nicht ursprünglich, in der Uebersetzung — wobey wir jedoch rathen möchten, lateinische oder italienische, wenn sie künftig vorkommen sollten, zugleich im Originale unterzulegen. Texte, die mehre Strophen haben, werden nur in dem beygelegten Textbüchlein vollständig abgedruckt — wo auch manche brauchbare Anmerkung über die Stücke selbst, ihre Geschichte, ihren richtigen Vortrag u. dgl. beygebracht wird: den Noten aber ist nur die erste Strophe untergelegt, um den Raum zu sparen. — Bis jetzt sind nur deutsche Componisten benutzt worden. Die meisten und vorzüglichsten wird man am Schluss unsrer Anzeige kennen lernen: hier wollen wir nur unser Befremden äussern, dass, da den preussischen, besonders den berlinischen Meistern besondere Aufmerksamkeit geschenkt ist, eben derjenige von ihnen, dem gerade hier ein so hoher, und in mancher Hinsicht wol der erste Rang gebührte, dessen Arbeiten überdies in Berlin allein vollständig oder doch sehr zahlreich vorhanden sind — *Fasch* nämlich, bisher ganz übergangen, dagegen aber mancher Jetztlebende, der, wenn auch nicht ohne Verdienst, doch schwerlich von so grossem ist, dass er eben hier Stand halten, oder doch nach vollem Recht, sey es mit so vielen, sey es mit so grossen Raum wegnehmenden Stücken, auftreten könnte. Sollte die Ursache von jenem Ausschliessen in besonderen Verhältnissen liegen: so können wir diese nicht wissen; sollte die Ursache von diesem Aufnehmen auf persönlichem Antheil beruhen: so können wir diesen nicht anerkennen. — Bey so Vielen umfassenden, weitläufigen, und zwar nicht für Notenpulte der Herren und Damen, sondern zunächst für Kirchen und Schulen veranstalteten Sammlungen, ist Wohlfeilheit eine Hauptsache. Es verdienet Dank, dass Hr. S. darauf Rücksicht genommen hat: nach dem, wie nun einmal die Notenpreise nach und nach in die Höhe gegangen, sind die seinigen billig. Eben darum kann man ihm auch zutrauen, er werde, wenn das Unternehmen, wie zu wünschen, reichlich unterstützt wird, in Zukunft ihm noch billigere setzen. Da hier von Honoraren wenig die Rede seyn kann, und bey *starker Auflage* in Typendruck, kann er's, und wird doch keineswegs ohne Vortheil sich bemühen. —

Die in diesen drey Lieferungen enthaltenen Stücke besonders zu beurtheilen, oder auch nur einzeln näher zu bezeichnen, würde Bogen füllen — so viele sind ihrer: es würde aber auch, wenigstens für Kenner und Freunde dieser Musikgattung, mithin eben für die, an welche man sich zunächst zu richten hätte, überflüssig seyn: denn ihnen sind die meisten dieser Stücke, wenn auch nicht in dieser Form, schon bekannt; und von den übrigen, vielleicht mit wenigen Ausnahmen, kennen sie wenigstens die Meister, und können sich daher ohngefähr denken, was sie zu erwarten haben. Ueber die Wahl nun aber, nämlich im Allgemeinen, wird es jedem Sachverständigen, bey so grosser Menge und Verschiedenheit der Stücke, schwer seyn, unbedingt zu entscheiden; und um so schwerer, je mehr er Sachverständiger, mithin auch, je besonnener, gemässigter er ist, und je lieber er jede Art des Verdienstes anerkennt. Hierzu kömmt noch, dass, wie gesagt, bey dem Unternehmen auch besondere, vom Herausgeber nicht bestimmt genug auszusprechene, locale Rücksichten genommen worden sind, worüber entscheidend zu urtheilen, man an Ort und Stelle leben muss: und das ist unser Fall nicht. (Aus solchen localen Rücksichten, oder, gerade heraus gesagt, weil im Preussischen, ausser an wenigen Hauptorten, und in der, vom Königreich Sachsen abgetrennten Provinz, öffentliche

Singechöre für Kirchen, Schulen und andere Volksangelegenheiten so gut als gar nicht vorhanden, oder erbärmlich beschaffen sind, und man seit kurzem dort erst *anfängt*, Aufmerksamkeit darauf zu richten, und Willen zu zeigen, dass etwas dafür geschehe — : aus solchen localen Rücksichten erklären wir uns z. B., dass gar manche, zwar nicht fehlerhafte, aber sehr unbedeutende, wenn nur zugleich äusserst leicht auszuführende Stücke aufgenommen worden sind.) Indessen dürfen wir doch, nach sorgsamer Erwägung der Absichten des ganzen Unternehmens, so weit sie uns einleuchten, und nach genauer Prüfung *jedes* einzelnen Stücks, sowol für sich, als im Verhältniss zu jenen Absichten — Folgendes über diese Wahl behaupten:

Hr. S. giebt durchaus nichts Schlechtes oder auch nur ganz Unpassendes, wiewol (wie oben erwähnt) gar manches Unbedeutende und mehres wenig Bedeutende, wovon aber das meiste zugleich sehr leicht auszuführen ist, wo es denn, um achtbarer besonderer Verhältnisse willen, nöthig seyn kann und nützlich seyn wird. Hr. S. giebt ferner recht viel Gutes und Lobenswerthes; und an ganz Ausgezeichnetem, ja wahrhaft Vortrefflichem, lässt er es auch nicht fehlen. Daraus scheint uns nun von selbst das Urtheil hervorzugehen: Er hat ein löbliches, nicht unwichtiges, und, wird es gehörig benutzt, mannigfach heilsames Unternehmen im Ganzen bisher so ausgeführt, dass billig Denkende ihm ihren Beyfall gewiss nicht versagen, und von der Fortsetzung gleichfalls zufriedengestellt zu werden erwarten dürfen. Sollte für dies Urtheil nun noch ein Erweis durch einzelne Instanzen geführet werden: so würde die oben erwähnte Entschliessung der obern geistlichen Behörde in Berlin, und von unsrer Seite das dazu dienen können, dass wir wenigstens das *Allervorzüglichste*, was wir hier gefunden, namhaft machten. Dies wollen wir denn am Schluss unsrer Anzeige; und wenn dadurch, dass man siehet, es *sey* dessen nicht wenig, jenes günstige Urtheil bestätiget, und, unserm Wunsche gemäss, dem Unternehmen noch gar mancher Freund geworben wird: so lernen die Leser dadurch zugleich die Sammlung im Einzelnen etwas näher, und die in ihr vorzüglich benutzten Meister kennen. Will aber der Herausgeber selbst, in Hinsicht auf die Fortsetzung, unsern Rath hören, prüfen, und, findet er ihn gegründet, befolgen: so rücken wir damit in folgenden drey Sätzen, als mit dem, was uns am nächsten zu liegen und am nöthigsten zu thun scheint, wohlmeynend und gewiss nicht übereilt hervor:

1. Hr. S. hält bey den Componisten, die er aufführet, auf Correctheit, und Rechtlichkeit überhaupt. (1ste Abth. S. 34, und bey Rolle sind uns einzelne fehlerhafte Stellen aufgefallen.) Ein solcher Ernst verdient Achtung und Dank überall: doppelt aber, in einem Werke dieser Gattung und Bestimmung. Indessen möge er doch auch, indem er mustert, woraus er wählen und was er aufnehmen will, immer eingedenk bleiben, in der Kunst gelte überall — wie es *Schiller* im bekannten Epigramm ausdrückt:

Frey von Tadel zu seyn ist der niedrigste Grad und der höchste,
Denn nur die Ohnmacht führt oder die Grösse dazu. —

2. Es ist schon erwähnet worden, dass Hr. S. den Berliner Componisten vorzügliche Aufmerksamkeit schenkt; und wer könnte, wo *sie* sich wahrhaft auszeichnen, etwas dagegen haben? Nun kommen aber in der vereinigten zweyten und dritten Lieferung nicht wenige, zum Theil vielen Raum wegnehmende Stücke jetzt lebender Berliner Componisten vor, (wir haben ihrer auch oben schon gedacht,) die wir zwar, als Musikstücke überhaupt, nicht geradehin tadeln können, von denen wir verschiedene sogar rühmen müssen: in welchen wir aber von religiösem Geist, oder gar christlich-demuthigem Sinn und wahrhaft kirchlichem Styl, nur selten eine Spur entdecken, und da am wenigsten, wo diese Componisten sichtlich und kaum verkennbar an gewisse Vorbilder neuer oder älterer Zeit erinnern. So wenig wir daher einige der Gesänge Gattermanns, Rungenhagens, den letzten Hymnus Schmidts u. s. w. ausgeschlossen wünschen können: so wenig können wir unterlasser, zu mehr Strenge und Sparsamkeit in dieser Hinsicht zu rathen, besonders wenn die Stücke so vielen Raum wegnehmen.

3. Dass ganze Kirchencantaten *mit Recitativen und langen Arien* im Klavierauszuge gegeben werden: dazu mag Hr. S. seine guten Ursachen haben; wenn wir diejenigen, wie sie uns beyfallen, auch nicht befriedigend finden. Indessen scheint es doch offenbar: es muss der Gehalt solcher Stücke sehr reich, und ihr Werth ungemein gross seyn, wenn man ihnen den weiten Raum, der sie verlangen, und wodurch sie das Werk verteuern, gern einräumen soll. Bey

Händels Cantate in der ersten Lieferung ist das nun vollkommen der Fall. Wir danken Hrn. S. aufrichtig für die Mittheilung dieses, durchgängig würdigen, in seinen Hauptheilen köstlichen Meisterwerks, und bitten ihn — wir dürfen unbedenklich hinzusetzen: im Namen aller Kenner und Freunde ächter Kirchenmusik — sein Versprechen zu erfüllen und uns mehre dieser sogenannten *Anthems* (Kirchencantaten über ausgewählte und unter sich verbundene Stellen der Schrift) von diesem wahrhaft grossen Manne mitzutheilen. Hingegen die Cantaten Rolle's, besonders die, aus seiner frühern Zeit, wohin von den zwey abgedruckten die erste und längste offenbar zu gehören scheint — diese, nicht in ihren besten Sätzen nur, sondern ganz vollständig zu geben: das können wir keineswegs rathen, obschon wir Rolle'n, den talent- und gefühlvollen, wahrhaften, lieben Künstler, nicht nur überhaupt, sondern selbst hin und wieder in seinen Kirchencantaten, die jedoch bekanntlich nicht seine vorzüglichsten Arbeiten, dabey auch oft über sehr matte, wässerige Texte geschrieben sind, wahrhaft hochschätzen, und das sehr Gute und vollkommen Zweckmässige in einigen Sätzen auch der hier gelieferten Cantaten, besonders der zweyten, gewiss nicht verkennen.

Und nun zum Schluss die kurze Anzeige des Ausgezeichnetsten, ja meist geradehin *Vortrefflichen*, was wir in diesen drey Lieferungen gefunden haben!

Erste Abtheilung: *Geistliche Lieder und Oden.* Seite 2, No. 2, Reichardt; S. 4, No. 5, J. A. P. Schulz; S. 6, No. 8, derselbe; S. 16, No. 18, derselbe; S. 19, No. 20, derselbe; S. 22, No. 25, derselbe; S. 25, No. 29, derselbe; S. 30, No. 35, derselbe; S. 36, No. 43, derselbe; S. 37, No. 44, derselbe; S. 38, No. 45, Graun; No. 46, C. Ph. E. Bach; S. 39, No. 47, J. A. P. Schulz; S. 41, No. 51, von Beethoven.

Zweyte Abtheilung: *Hymnen, Motetten und Psalmen* für Chöre, vier-, weniger mehrstimmig, ohne Begleitung. S. 2, No. 1, J. A. P. Schulz; S. 8, No. 3, Homilius; S. 18, No. 7, Kirnberger; S. 37, Reichardt; S. 27, No. 11, Homilius; S. 24, No. 10, Rolle.

Dritte Abtheilung: *Chöre und andre kirchliche Musikstücke*, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte: von S. 2 bis 46 die schon oben gepriesene, herrliche Kirchencantate Händels, welche zur Freude den Kennern, zum Studium jungen Componisten, zur Uebung den Musikliebhabern, zur Belebung und Erhebung des Gemüths Allen — nicht genug empfohlen werden kann. Für wahrhaft vortreffliche Sätze, jeden in seiner Art, halten wir: Chor, S. 24 Tenor-Solo, S. 171 Chor, S. 24; Sopran-Solo, S. 33; und die beyden Chöre, S. 35 und 41.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, im Februar. Die verflossenen Wintermonate führten uns bereits eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter fremder Künstler zu, denen fast durchgehends mehr Beyfall, als pecuniäre Entschädigung ward. Ueberhaupt ist es fremden Virtuosen nicht zu rathen, hierher zu reisen, um das Wagstück eines Concerts zu unternehmen, wenn sie etwa nicht so viele Empfehlungsschreiben bey sich führen, als sie Billets abzusetzen gedenken; denn die Kosten sind sehr bedeutend, die Liebe zur Kunst herrscht nur in einem kleinen Kreise und dann — könnte ja das *arme* Frankfurt bankerott machen, wenn so gewaltig viel Geld mit hinweg genommen würde! — Hr. Andreas Romberg, Doctor der Tonkunst und herzoglich Sachsen-Gothaischer Kapellmeister, wie der Anschlagezettel des Breitern besagte, eröffnete die Reihe. Mehre von seinen Compositionen, namentlich das Melodram, *Blandine*, von Dem. Campagnoli der ältern mit Geschmack, Reinheit und Ausdauer vorgetragen, so wie das wahrhaft heilig gehaltene *Pater noster*, erhielten ungezeichneten und gerechten Beyfall. Als Geiger konnte er keinen bedeutenden Eindruck machen; seine Manier ist veraltet, die Führung des Bogens unkräftig und unsicher, und der Fertigkeit, welche im Ringen mit den Passagen hervorgeht, fehlt es an geschmackvollem und gewandtem Vortrage. Der Sohn, Herr Heinrich Romberg, liess sich auch auf der Geige hören und versieht erfreuliche Anlagen, welche, in einer guten Schule gebildet, zu etwas Bedeutendem gesteigert werden dürften. —

Einen grossen Genuss gewährte uns Hr. Kapellmeister Hummel, der auf seiner Durchreise nach Weimar, wo er jetzt als Kapellmeister angestellt ist, ein Concert gab. Die ruhmwürdigen

und seltenen Eigenschaften dieses trefflichen Klavierspielers sind bereits aller Orten anerkannt worden, so dass es überflüssig wäre, hierüber noch etwas zu sagen. Der grösste Theil der gegebenen Musikstücke war von seiner Composition, die vorzüglich in dem bekannten Septett in ihrer ganzen Bedeutendheit hervortrat. Ein sogenannter *Polymelos* russischer Nationallieder, von hiesigen Sängern in russischer Sprache vorgetragen, brachte eine komische Wirkung hervor, welche übrigens auch bezweckt seyn mochte. In einer freyen Phantasie, welche Hr. Hummel zum Schlusse des Abends gab, zeigte sich der Künstler wahrhaft gross. Die ganze Fülle eines reichen Gemüthes verband sich hier mit der genauesten Kenntniss der Regeln des Satzes, die dem scharfblickenden und ordnenden Geiste für den Augenblick in allen ihren Verzweigungen zu Gebote stehn. — Die Gebrüder Schunke aus Stuttgart, zwey der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Virtuosen auf dem Waldhorne, wurden mit dem grössten Beyfalle aufgenommen. Der geschmackvolle Vortrag, der in dem zartesten Ensemble, in dem Einklange der süssen Bebungen des Hauches, welche den Metallklang des Waldhorns in das Daseyn rufen, sich verkündete; die grosse Fertigkeit der beyden Künstler, ihr schmelzender Gesang, der schöne Laut der Höhe und die Zartheit der Tiefe — dieses sind Eigenschaften, denen der Tribut einer gerechten Bewunderung gezollt wurde. — Ihnen folgten durch zufälliges Zusammentreffen zwey Künstler auf demselben Instrumente, Hr. Gugl mit seinem eilfjährigem (?) Sohne aus Petersburg. Der Knabe ist Primarius und verräth bereits ein eminentes Talent. Eine ausserordentliche Höhe und Leichtigkeit des Ansatzes und eine für sein zartes Alter bedeutende Fertigkeit sind ihm eigen. An Reinheit fehlt es freylich noch hie und da. Hr. Gugl, der Vater, spielt mit veraltetem Vortrage, und seine Tiefe ist unangenehm und rauh.

Ausserdem wurden noch von hiesigen Künstlern einige Concerte gegeben. Hr. Reinhart, erster Klarinettist des Theaterorchesters, erfreute durch seinen schönen und vollen Ton, den er in den feinsten Nüancirungen anzuwenden verstehl, durch seinen gefühlvollen Vortrag, seine bedeutende Fertigkeit und reine Intonation. — Hr. Kapellmeister Spohr führte in einem grossen Concerte, welches im Theater statt fand, mehre seiner Compositionen auf und riss die Zuschauer durch sein herrliches Spiel aufs Neue zur Bewunderung hin. Unter den gegebenen Musikstücken zeichnete sich ein Terzett mit Chor, aus einer Oper, welche Hr. Spohr gegenwärtig in Musik setzt, durch Neuheit der Erfindung und Fülle der Harmonie besonders aus. Ouverture und Schlusssatz aus dem Oratorium: *Das befreyte Deutschland* waren hier noch nicht gehört worden, und sprachen vorzüglich den Kenner an, obgleich dieser sich gestehn musste, dass in seinen neuern Compositionen der Tonsetzer bey weitem gereifter und vollendeter erscheine. Die grosse Es dur Symphonie wurde von dem braven Orchester mit Kraft, Feuer und Präcision executirt. Hr. Spohr selbst trug das liebliche, in Form einer Gesangsscene unter Italiens südlichem Himmel componirte, Violinconcert in höchster Vollendung vor. In einem hiesigen Blatte, der *Iris* (von Dr. G. Döring bis zu Ende des Januar d. J. redigirt, welcher auch zugleich selbst Verfasser der Theater- und musikalischen Artikel war), wird über diese Leistung folgender Gestalt gesprochen: „Hier giesst ein Füllhorn von Melodien seine reizenden und bunten Blüthen vor uns aus, die, mit deutscher Gediegenheit geordnet, die Seele des Tonfreundes und den Geist des Tonkenners in dem Zauber ihrer süssen Banden gefangen halten. Aber wer vermag noch, gleich dem Künstler, dessen Schöpfung es ist, dieses Tonstück vorzutragen? Sein reiches Gemüth weiht die leblosen Saiten zu Sprachwerkzeugen der heiligsten Gefühle; unter seiner kunstgewandten Hand verschwinden alle Schwierigkeiten, welche das Materielle des Mechanismus dem Streben des reinen Geistes feindlich entgegengestellt. Was soll ich den herrlichen, vollen Ton, dem selbst im leisesten Piano der Silberklang nicht untreu wird, die vollendete Reinheit, die unendliche Fertigkeit, des Vortrags holde Anmuth, des Staccato's neckende Lieblichkeit und den Andrang des geschmeidigen Legato's hier näher beschreiben? Wem das nicht zum Geiste, dem wird es durch meine Worte nicht klar, und wer es begreift, für den sind Worte überflüssig!“ Gar Vielen schien das nicht klar geworden zu seyn; denn nur Parterre und Gallerie waren besetzt, die Bewohner der Logen mochten aber wahrscheinlich eine anderweitige *Spielpartie* vorziehn. Leider erhebt sich das Gerucht, dass der treffliche Spohr uns verlassen wird! Wie es heisst, so bekommt ihm die hiesige Bühnenluft nicht. — Dem. Friedel, eine

der vorzüglichsten unsrer hiesigen jungen Sängerinnen, zeigte in ihrem Concerte, dass der Unterricht der braven Graff bey ihr keineswegs verloren gehe, und dass die schöne Naturgabe einer klangreichen Stimme sich gern und willig der Bildung einer edeln und kunstgerechten Methode anschliesse. Hr. Rode spielte Violoncellvariationen von Romberg ohne Ton, ohne Geschmack, ohne Fertigkeit und erhielt wenigen Beyfall. — Ein ausgezeichnet schöner und genussreicher Abend wurde uns durch den trefflichen Klavierspieler, Hrn. Aloys Schmitt bereitet. Sein herrlicher Anschlag, der schöne Vortrag, die grosse Gewandtheit des Spiels, erheben ihn auf eine bedeutende Stufe künstlerischer Gediegenheit. Seinen Compositionen fehlt es nur an Genialität und lebendigem Schöpfergeiste. — Hr. de Grot, auch ein Klarinettist des Theaterorchesters, gab Concert im rothen Hause bey gedrängt vollem Saale. Hier muss aber keineswegs vermuthet werden, dass die Frankfurter kunstliebende Welt bey dieser Gelegenheit ein Uebriges gethan habe. O, nein! Hr. de Grot ist Israelit und das gesammte asiatische Frankfurt war in dem Concerte. Hr. de Grot ist übrigens ein braver Musiker, der mit einem sanften Tone eine ausserordentliche Fertigkeit verbindet. In seinem Vortrage kann er einige charakteristische Capriolen noch nicht ganz unterdrücken.

In dem Locale des Museums wurden einige Symphonien von Beethoven und eine von Mehul, in der viel Originalität zu Tage steht, von den Mitgliedern des Orchesters unter Spohrs Leitung in trefflicher Execution gegeben. Spohrs Quartettunterhaltungen haben zum Leidwesen aller wahren Verehrer der Kunst aufgehört.

Die Concerte der musikalischen Akademie haben ihren Fortgang. Vorzügliche und lobende Erwähnung verdient Dem. Kullmann, eine Dilettantin auf dem Pianoforte.

Ein neuer Singverein ist unter der Direction des braven Sängers, Hrn. Schelble, entstanden. Hier werden nur klassische Werke älterer und neuerer Zeit einstudirt.

In unsrer Oper erschien, während des Winters, nur ein Gast, der Bassist Hr. Berthold. Die Naturgabe einer schönen, vollklingenden und zugleich zarten Stimme wird von ihm durch den abgeschmacktesten Vortrag, der Text und Melodie zur Missgeburt verzerrt, verunstaltet. Ungeachtet, dass hier der Mangel eines guten Bassisten recht fühlbar ist, konnte sich die Direction doch nicht entschliessen, diesen zu engagiren. — Rossini's *Elisabetta* war seit langer Zeit auf den Theaterzetteln angekündigt worden, auch spitzten sich die hiesigen Rossinisten gar sehr darauf, aber das Lazarethfieber, das gewöhnlich unter unsern hiesigen Sängern und Sängerinnen herrscht, hatte öftern Aufschub zu Wege gebracht. Endlich erschien der grosse Tag und *Elisabetta* gefiel keineswegs in dem Grade, wie es die Rossinisten erwartet hatten. Die Kenner tadelten Unreinheiten des Satzes, sogar Quinten und Octaven, wollten jede Art von Charakteristik vermissen und erklärten: das Ganze sey ein nichtssagender Klingklang, ein Quartett für vier Waldhörner im Finale des ersten Actes etwa ausgenommen. Die Laien stiessen sich an die vielen Reminiscensen, fürchten sich, solche zu finden, um doch auch eine Art von Urtheil zu haben, und verwarfen deshalb die Oper. Uebrigens fehlt es uns auch an Sängern und Sängerinnen für den Vortrag des italienischen Gesangs. Wenn wir Hrn. Schelble abrechnen, so findet sich kein zu diesem Zweck geeignetes Individuum bey der hiesigen Bühne. Die beyden Dem. Campagnoli thaten ihr Möglichstes, aber das Unmögliche, nämlich die Eigenschaften *erster* Sängerinnen, in ihren Partien zu beurkunden, war ihnen nicht anzumuthen. — Von neuen Opern erhält sich Herold's Singspiel, *die Rosenmädchen*, das von Genialität und soliden Kenntnissen zeugt, auf der Bühne, will aber bis jetzt nur den Kennern recht gefallen. Dagegen ist die *Familie Pumpernickel*, auf vereinigtem Wunsche mehrer Theaterfreunde, wieder hervorgeholt und bereits in dem Raume von acht Tagen zweymal dargestellt worden.

Dresden. Die Aufführung der Oper *Aschenbrödel*, welche bereits in No. 6 dieser Zeitung von einem andern Referenten besprochen worden ist, übergehen wir, wiewol wir jenem Berichte nicht durchgängig beystimmen können.

Am 10ten Februar wiederholte die italienische Gesellschaft die komische Oper, *le Cantatrici villane*, die durch ihre Lieblichkeit sich die Theilnahme unseres Publikums erhält. Mad. Sandrini entwickelte an diesem Abend in Rosa's Rolle alle schönen Vorzüge ihrer Stimme in einem reinen, präcisen, glän-

zenden Gesange: auch der talentvolle Hr. Benincasa, welcher jede Vorstellung mit neuen Scherzen zu würzen weiss, gefiel, so wie Hr. Tibaldi als Carlino, welcher seine Polacca vorzüglich gut sang.

Am 15ten wurde *la Gazza ladra* (die diebische Elster), von Rossini, zum erstenmale von der italienischen Gesellschaft hier aufgeführt. Diese von dem Tonsetzer für das Theater della Scala in Mailand geschriebene Oper erschien dort zuerst im May 1817 und gefiel, oder vielmehr, sie missfiel nicht; hier aber wurde sie von den sehr zahlreichen Zuschauern mit so lebhaftem Beyfall aufgenommen, wie dieser seit langer Zeit keiner italienischen Oper zu Theil geworden ist. Das Sujet der Oper ist aus einem französischen Schauspiele entlehnt. Ein silberner Löffel ist von einer Elster entwendet worden: der Verdacht des Diebstahls fällt auf eine Dienerin, welche verurtheilt, aber noch durch Entdeckung der Wahrheit gerettet wird. Die Musik ist vom Anfange bis zu Ende rauschend und von einer eigenthümlichen Lebendigkeit, aber ohne alle Haltung und Charakteristik. Unbekümmert um den Sinn des Textes, braucht dieser beliebte Tonsetzer bey den ernsthaftesten Situationen die lustigsten, walzerähnlichen Melodien. Der Schmuck dieser Musik sind Trommeln und Pauken, die grosse Trommel nicht zu vergessen; Posaunen, Trompeten, vier Waldhörner und die ganze Legion der Blasinstrumente, sogar zwey Piccolflöten, die eine wichtige Rolle in dieser Oper spielen. Ein Crescendo jagt das andere, das Orchester fährt immer mit vollen Segeln und wird von den vielen Noten, die es zu spielen hat, nicht wenig ermüdet. Auch den Singenden war nichts geschenkt: sie mussten in den Ensemble-Stücken durchschreyen, um gehört zu werden, so dass sich nach Endigung der Oper ihre Lungen und Kehlen in schlechten Umständen befunden haben mögen. Durch die vielen angenehmen, den Ohre schmeichelnden und neuen Melodien wurde jedoch das Publikum von dieser Musik so electrisirt und hingerissen, dass es jedes Stück mit dem rauschendsten Beyfall aufnahm. Das Orchester, welches diese schwierige Aufgabe vortrefflich löste, verdiente, so wie Hr. Kapellmeister Morlacchi und Hr. Concertmeister Polledro für die Leitung derselben, das grösste Lob. Anmuthige Reminiscenzen aus *Etwalletta*, *Tancredi*, aus Spontini's *Vestale*, Mozart's *D. Giovanni* etc. fehlt es dieser Oper freylich nicht; doch sind sie so schön verbunden, dass sie die glücklichste Wirkung thun. Die militärische Ouvertüre passt durchaus nicht zu dem sentimentalen Inhalte der Oper. Die Cabaletta des Tenors in der fünften Scene: *Mi quel piacer che adesso* etc. hat eine kurze, gefällige und neue Melodie. Auch verdient ein Terzett im ersten Acte erwähnt zu werden, so wie das Sextett des ersten Finals: *Mi sento opprimere* etc. Das Duett für Sopran und Alt im zweyten Act: *Ilben per mia memoria* etc. ist angenehm: man hört darin das Thema der Symphonie. Das gehaltvollste Stück der ganzen Oper ist ohnstreitig das Quintett.

Hr. Cantù zeigte diesmal mehr Ungezwungenheit in seinem Spiele: nur bemerkte man bey dieser Oper Rauheit in einigen seiner Töne, wie auch etwas mehr Nasen- und Kehl-Töne, als früher; doch zeichnet er sich durch gute Methode im Gesange, durch Gefühl und Ausdruck aus. Mad. Sandrini fand, als Ninetta, welche Rolle für sie sehr günstig ist, durch ihr graziöses Spiel und durch ihren Gesang verdienten Beyfall. Manche Gesänge der Dienerin sind jedoch in einem Charakter geschrieben, der sich mehr für die Gebieterin eignet. Hr. Benincasa spielte Ferrando's Rolle mit richtigem Gefühl: seine schöne Stimme that, vorzüglich in der Arie in Es dur, einem der bemerkenswerthesten Solostücke dieser Oper, sehr gute Wirkung. Hr. Savaroli, als Gottardo, missfiel nicht. Schade, dass ihm die Natur nicht eine angenehmere Stimme verliehen hat!

Am 17ten wiederholte die deutsche Gesellschaft die *Zauberflöte*, dies Meisterwerk wurde, wie immer, sehr gut aufgeführt.

An den beyden letzten Carnevalstagen gab die deutsche Gesellschaft die bekannte komische, man möchte sagen, *abenteuerliche* Oper, die *Schwestern von Prag*.

Leipzig. Hr. Siboni, dem Anschlagzettel nach, erster Kammersänger des Königs von Dänemark und Director des Singinstituts von Copenhagen, gab am neunten März im Theater den Licinius in Spontini's *Vestalin*, und hatte für den 15ten ein Concert angekündigt, das aber heimlich — es scheint aus Ursachen, die aus Folgendem hervorgehen möchten — unterblieb. Es hatte sich, vermuthlich von Wien aus, ein ziemlich grosser Ruf von Hrn. S. verbreitet, nur, leider, war

dieser Ruf von etwas lange her: und Sänger werden nicht, wie Weine, durch die Jahre kräftiger und milder, sondern das Gegentheil. Hr. Siboni besitzt nur noch achtbare Ueberreste einer ausgezeichneten, vielumfassenden Stimme; eine grosse Gewandtheit in Läufen und Figuren vieler Art mit halber Stimme und viel Geübtheit in französischem Attitüden- und Bravaden-Spiel. Hätte er nun mit jenen Resten haushalten und sie gleichmässig vertheilen, nicht aber z. B. die zu accentuirenden Noten herausstossen oder herausschreyen, dagegen die andern dumpf fallen lassen wollen; hätte er jenes Spiel, das der ganz französischen Vestalin an sich nicht unangemessen ist, nicht bis dahin treiben wollen, dass es bald strotzend, bald ungestüm umherfahrend ward, und zuweilen vor lauter Affect zum Unwillen reitzte; hätte er endlich für die vielfältigen, meistens auch nett herausgebrachten Schnörkel und Verbrämungen, worin er seine Gewandtheit zeigen wollte, Zeit, Ort und Maass in Acht nehmen mögen: so würde er wahrscheinlich nicht wenigen Beyfall gefunden haben. Da aber Hr. S. dies alles nicht wollte: so wollte auch das Publikum nicht mit Beyfall herausrücken, und es applaudirte nur hin und wieder ein guter alter Bekannter mit Maass. In welcher Sprache übrigens Hr. S. sang, wissen wir mit Sicherheit nicht zu sagen: man behauptet, er habe deutsch gesungen, und wir sind auch geneigt, dies *darum* anzunehmen, weil die Andern deutsch sangen. Wir zweifeln nicht, dass Hr. S. in den beyden oben angeführten Prädicaten sich auszeichnen und nützen werde: aber vom Theater, wenigstens von jungen Heldenrollen, sollte er sich, däucht uns, nun zurückziehen. Alles hat seine Zeit. —

Da von unserm Stadttheater geraume Zeit nur wenig in diesen Blättern erwähnt worden ist: so sey es erlaubt, anzumerken, wozu uns jene Vorstellung der *Vestalin* Gelegenheit giebt.

Mad. Neumann-Sessi, als Julia, sang vortrefflich, und auch mit ihrem Spiele konnte man zufrieden seyn; das Publikum erkannte und verdankte es. Cinna hatte, gegen sonst, durch des Hrn. Genast braves Spiel und genügenden Gesang sehr gewonnen. Mad. Werner, als Oberpriesterin, sang und spielte gut: doch haben wir sie früher in dieser Rolle noch besser gesehen, und besonders auch noch deutlicher aussprechen gehört. Auf deutliches Aussprechen bey Declamation und Gesang hielt die ganze Gesellschaft, als sie erst errichtet war, ganz besonders, und sie ist auch dafür in diesen Blättern früher von einem andern Referenten mit vollem Rechte gerühmt worden: jetzt aber scheint Eifer und Fleiss in dieser Hinsicht (Hr. Klengel, in Rollen, die ihm vortheilhaft sind, ausgenommen) nicht ab-, aber doch nachzulassen. Das ist sehr Schade, und ist es um so mehr, da das Verschleifen oder Verschlucken der Worte beym Gesang, ist es in einer Gesellschaft einmal eingerissen, mit aller Mühe nicht wieder auszurotten ist; denn die Masse des Publikums und ihre Sprecher gewöhnen sich nach und nach selbst daran und strafen es nicht. Die ganze Musik, Gesang und Orchester, war vollkommen sicher einstudirt: was dem Musikdirector und der Gesellschaft zur Ehre gereicht. Da gingen denn auch die Chöre gut, besonders die, der Frauen; die, der Männer, vornämlich beym Aufzuge zum Schlusse des ersten Acts, klangen aber verzweifelt dünn, was bey der (für unsern Raum) so grossen Menge von Statisten um so unangenehmer auffiel. Die reiche, meistens prächtige Kleidung konnte dafür wenigstens die Musikfreunde nicht entschädigen. Sie meynen, bey dieser und gar mancher andern Gelegenheit: lieber ein Dutzend glänzende Röcke weniger, und ein paar gute Stimmen mehr! und in einer Zeitung, mehr für die musikalische, als die elegante Welt, wird's wol auch erlaubt seyn, diese Meynung auszusprechen. Die Decorationen waren schön und der Sache angemessen; das Comparsenwesen war nicht übel angeordnet und wurde auch so ausgeführt, wenn man den *Abzug* beym Schluss des ersten Acts und die Anläufe auf das Grab im dritten ausnimmt. Endlich, so waren eben bey dieser Oper auch die unmässig schnellen Allegro's, die seit einiger Zeit, wie bey der Instrumentalmusik im Concert und Quartette, so auch in unserm Theater, leider eingeführt worden sind, und leider, leider auch für Stücke genommen worden, die, der ganzen Schreibart und selbst der Zeit ihres Entstehens nach, sie durchaus verschmähen — diese Allegro's, sage ich, waren eben bey dieser Musik an ihrem Platze; und da in der Vestalin oftmals die Instrumentalpartie überladen ist: so war es eben so vortheilhaft für den Effect, als bey vielen andern Gelegenheiten ihm nachtheilig, dass die ungeheuer schnellen Noten fast nur von den ausgezeichneten Spielern an der Spitze herausgebracht wurden. Der Ref. hat diese Virtuosen — Ausschweifung, welche

wohl, wenn sie dem Chor, den sie zu unterrichten haben, unter zwey Abtheilungen bringen, und erhalten dadurch den nicht gleichgültigen Nebenvortheil, jeden Schüler und jede Schülerinn, was die Tonreinheit und Abglättung der Stimme betrifft, besser beobachten zu können. Die angestrengten Werkzeuge der Respiration und des Gesanges gewinnen auch durch dieses zweckmäfsige Verfahren eine zum Ausruhen schickliche Zeit, man verhutet den Eintritt der Heiserkeit, und verschaft der Lunge Gelegenheit, sich nach und nach zu stärkern Inspirationen und langsamern Exspirationen zu gewohnen. Ebenfalls wird auf diese Weise die Stimme minder abgenutzt. Es ist ein gemeines Vorurtheil, wenn man glaubt, so wie ein Instrument ausgespielt werden musse, um so brauchbar zu werden als es kann, eben so müsse die Stimme durch oftere und lange anhaltende Uebungen ausgeschrien werden. Denn zwischen den Tonen, die aus einem Instrumente, als einem leblosen Korper, und aus den Singorganen, die zusammen eine belebte Maschine ausmachen, gezogen werden, findet gar kein übereinkommendes Verhaltnis statt. Zu lange dauernde und mit allzuviel Anstrengung verbundene Singubungen machen die Stimme kreischend, geben Gelegenheit zum Distoniren, und sind nicht selten eine entfernte Ursache des Bluthusten und der Lungensucht. Wer Achtung giebt auf manches, was sich taglich zutragt, wird sich genugsam an Beyspiele, die hierher passen, erinnern konnen. Beylaufig mufs ich hier noch erinnern dafs es mit vieler Schonung und Behutsamkeit geschehen mufs, wenn man der Singstimme nach und nach diejenigen hohern Tone angewohnen will, die nicht in ihrer naturlichen Tonleiter begriffen sind. Nichts verderbt mehr die Stimme, als das oftere und lange Verweilen bey solchen: sie mussen also nur beylaufig und nie allein, sondern immer nur in Verbindung mit andern Tonen geübt werden, welche leichter ansprechen.

Bey der Kultur von Sopran und Alt ist die Wahl der Speisen und Getranke nicht minder ein Gegenstand, welcher nahere Betrachtung verdient. Beyde Arten von Stimme fordern eine grofse Mobilität und Feinheit der Singwerkzeuge: folglich ist ihnen alles an ihrer Reinheit, Biegsamkeit und Ausdaurungsfahigkeit zuwider, wodurch jene beyden Eigenschaften alterirt und beeintrachtigt werden. Dahin gehort unstreitig der Genufs von allzuwarmen Speisen und Getranken, wodurch die Singorgane gleichsam verbrühet und schlapp gemacht werden. Nicht minder Speisen, die adstringiren, und saure oder an's styptische reichende Getranke. Diese veranlassen Partialstockungen in den Drusen und Schleimbolen der Singorgane, und werden dadurch der freyen Circulation der Luft, von welcher Leichtigkeit und Reinheit der Intonation so vorzuglich abhangen, so sehr als dem ungestorten Fortlaufe der Safte und ihrer Verarbeitung hinderlich. Reine und glatte Stimmen sind aus dieser Ursache in Weinlandern weit seltener als in Bierlandern. Eben so schadlich, als styptische und allzuwarme Getranke sind auch die geistigen, vom Fusel an, bis zum Punsch und Chaud d'eau hinauf. Die Dumpfheit der Nerven und ein mehreres oder minderes Coaguliren der flüssigen Theile, wie auch das forcirte Ausdünsten, welche sie verursachen, erschwert das Forthewegen der Tone an einander und die Reinheit in nicht geringem Grade. Der gleiche Vorwurf trifft auch, aber wohlverstanden! nur in gewissem Sinne, die zu scharf gesalzenen und gewürzten Speisen, nicht minder das meistens reichlich mit Zuckersäure imprägnirte Confect. Der pikante Eindruck, welchen sie auf die Geschmacksnerven machen, theilt sich den Stimmnerven mit, und diese werden dadurch mehr gereizt, als ihnen zur Ausübung ihrer Funktionen beym Singen dienlich ist.

Zu den bekannten medicinischen Gründen, aus welchen man der unerwachsenen Jugend das Tabakrauchen untersagt, und ihr den Gebrauch des Schupftabaks nur als eine Art von Arzney oder Niessmittel gestattet, kommt in Hinsicht auf den Gegenstandt dieser Abhandlung noch der technische, dafs nämlich durch beyde die Geschmeidigkeit und Reinheit der Singstimme nicht wenig beeintrachtigt wird. Bey Tenoristen

schnelle Sätze lieber *durchgefegt*, als *durchgeführt* haben will, schon einmal in einem andern Blatte, und gewiss anständig und gemässigt berührt: man hat es dennoch übel genommen, und es ist seitdem noch etwas ärger geworden. Nimmt man's auch diesmal übel, so wird's wenigstens nicht ärger werden können; denn sonst bekämen die Zuhörer auch von den Herren Virtuosen im Orchester nichts zu hören, als was sie jetzt von den Andern bekommen: ein undeutliches Geflirre von Tönen, oder eine Art Auszug aus dem Vorgeschriebenen.

Die Erscheinung der heiligen Cäcilia.

Wo der Rhein in wilden Wellen
Sich durch steile Klippen dränget,
Um in's Thal sich zu ergiessen,
Dies in grünen Matten prangt,
Sah in alter Ritterzeit
Einst ein Schloss vom Berge weit.

Reinmund hiess der Herr vom Schlosse
Ward der Reiche zubenannt;
Denn im ganzen weitem Gaue
War ihm keiner gleich zu schätzen
Und ein einzig Töchterlein
Sollte einst die Erbin seyn.

Am Cäcilientag geboren
War das Mägdlein und es hatte
Sich der heil'gen Schutzpatronin
Fromm geweihet und ergeben.
Hing ihr an mit Kindessinn;
Früh schon starb die Mutter hin.

Und die Heil'ge schien dem Kindlein
Zugeneiget und gewogen,
Denn es wuchs in hoher Schönheit
Auf zu zarter Jugendblüte,
Zeigte lieblich im Gesang
Holder Stimme Zauberklang.

Reinmund liebte seine Tochter
Höher wohl, als Gold und Reichthum;
Dachte auch, sie einem Fürsten
Einst als Gattin heimzugeben;
Aber in der Zukunft Schooss
Reifte ihr ein andres Loos.

Aus dem fernen Abendlande
Kam auf seinen heitern Fahrten
Zu des reichen Reinmunds Schlosse
Einst ein fremder Minnesinger,
Noch ein Jüngling, mild und schön,
Herrlich war er anzusehn.

Mond-zart nannte sich der Sänger,
Der mit unbeweglicher Anmuth
In der Saiten lieben Rauschen
Seine Stimme Eins erklingen;
Töne süss lockt' er hervor,
Wonnelaut für jedes Ohr.

Clarhild, des Reinmunds Tochter,
Sang mit ihm in Wechselliedern,
Beyde Stimmen hold verschmelzend:
Und, wie Töne sich verbinden,
Einte sich auch Herz und Herz
In dem süssen Liebeschmerz.

Doch der Vater bald gewahrte,
Wie sich Glut in Glut gefangen,
Stiess den Sänger aus dem Schlosse,
Schalt gar hart das Töchterlein;
Aber Strenge nicht und Zwang
Fesseln reiner Liebe Drang.

In des Schlosses weitem Garten
Stand, entlegen und verborgen,
Duftend eine Geissblattlaube,
Die Clarhilden und den Mond-zart,
Wie den Abends Dämmerung kam,
In ihr grünes Dunkel nahm.

Denn aus der Geliebten Nähe
Konnte nicht der Sänger fliehen,
Der bey Tag in Bergen weilte,
Bis der Abend ihn beglückte,
Und, wann Sonn' und Licht entschwand,
Er die Liebe wiederfand.

Als nun einstens süss verschmolzen
Clarhild und ihr Geliebter
Melodien leise hauchten,
Dass kein sterblich Ohr erwache,
Stellte dem erschrocknen Paar
Plötzlich Reinmund sich dar:

Stand mit aufgehobnem Schwerte,
Ohne einer Laute mächtig
Und mit Wuth in Blick und Miene
In der Laube engem Eingang,
Wollte tödten jetzt zugleich
Beyde durch denselben Streich.

Da erglomm ein mildes Leuchten
In der Laube Hintergrunde
Und in Himmelsglanz gestaltet
Zeigt' sich Sanct Cäcilia;
Neigte sich mit mildem Blick,
Hielt des Vaters Schwert zurück.

Hob jetzt an mit süssem Laute:
„Vater, was willst du beginnen?
Willst die Lieblinge mir tödten,
Die, von Harmonie durchdrungen,
Gegenseit'ge Liebesglut
Trugen in der jungen Brust?"

„Lass von Priesterhand sie segnen,
Dass, die gnädig schon vermählet,
Auch sich irdisch hier umfangen.

Ihnen und der Enkel Reigen
Sey auch für die fernste Zeit
Freundlich meine Huld geweiht!"

Und mit ihrem lichten Glanze
Schwand Cäcilens Erscheinung.
Reinmund eilte Claribilden
Mit dem süssen Sänger Mond-zart,
Dessen Enkeln sich bewährt,
Was die Heilige gewähret.

Denn von Claribild und Mond-zart
Stammet in gerader Reihe,
Von Cäcilien hochbegnadet,
Wolfgang Amadeus Mozart,
Der im ewigen Himmelsland
Schon die Ahnen wiederfand.

Dr. Georg Döring.

Bemerkungen.

Wenn unter den Theaterfreunden sich überwiegend viele für die *Oper* entscheiden, so hat doch auch das *Drama* seine Wortführer, und unter ihnen starke Geister, die der Oper, wo sie können, etwas anzuhängen suchen.

Das Drama könnte man als das männliche Princip des Theaters ansehen, die Oper als das weibliche. Ich gebe gern diesen Gegensatz, wenn er hier das erstemal gemacht wird, andern Preis, damit sie mit mehr Witz und Scharfsinn, als mir zu Theil geworden, die zutreffenden Bezüge verfolgen.

Griechenland (das alte) war in diesem Sinne das männliche Kunstland, und hielt sich in diesem ernsten und heitern Mannescharakter. Italien (das neuere) werden wir das weibliche nennen müssen, das seinerseits auch nicht von seinem weichen, fühlenden Wesen ablassen will.

Deutschland ist aber das Land der guten Ehen, und so wird denn auch wol das Theater in seinem schönen Ehebündniss von Drama und Oper sich durch Partey-gänger nicht stören lassen. Ja ein ausschliessendes Anerkennen und Verehren der einen dieser beyden Ehehälften, unter Zurückdrängen der andern, würde jederzeit dahin führen, dass letztere unser Mitleid, unsere Sehnsucht, unsere Achtung um so mehr in Anspruch nähme, und die Begierde nach dem vermissten Umgang desto stärker reizte.

Dürfte man etwas wünschen, so wäre es, dass die männliche Hälfte in unsern Tagen sich mehr nach guter Frauensitte bildete, also z. B. nicht so oft Zeitungsnachrichten abhandelte, von Geschäften, von Staatsactionen spräche, nicht heute gelehrt reflectirte, morgen mystisch nebelte, dass sie nicht so viel Lust an Schauer- und Gräuel-Scenen hegte, nichts Galgen- und Galeerenmässiges auftischte, die Freude an Hundskünsten und Pferdetummeln mässigte, und sich der Ungezogenheiten enthielte — dann, dass auch andererseits die weibliche Hälfte etwas mannhafter würde, dass sie, statt uns die Ohren voll zu leyern, nur da sänge, wo wirklich etwas zu singen ist, auch mitunter ein vernünftiges Wort dazwischen spräche, dass ihr alles mehr aus tiefer Seele käme, statt bloss von der Zunge, dass sie, um wieder in die Metapher hinein zu kommen, sich weniger mit falschen Locken aufkräuelte, nicht so in Wülsten und Schlepp einherrauschte, nicht ihre einfach schönen Züge durch so viel Blonden, Krausen, Spitzen, Tressen u. s. w. entstellte.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Religiöse Gesänge für Kirchen und Schulen von W. Speier. Mainz, bey Schott. 1stes Heft. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Wie es uns scheint, so ist dieses die Arbeit eines Dilettanten, der, mit Sinn für die Kunst und dem besten Willen begabt, nur die Regeln des Satzes gründlich studiren dürfte, um etwas Gediegenes zu liefern. Das Streben, in den reinen und geistlichen Charakter einzugehen, welchen die Gattung erfordert, ist unverkennbar und, wo es misslingt, liegt meistens ein Verstoss gegen die Harmonie zum Grunde, der einem geübten Ohre und dem Vertrauten der Tonsetzkunst wehe thun muss.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. N°. 12. 1819.

Ueber die grosse Oper Tarare, Text von Beaumarchais, Musik von Salieri,

in drey Acte zusammengezogen.

Keiner der musikalischen Gegenstände, über welche ich seit drey Jahren in dieser Zeitung Bericht abstatte, hat mich in grössere Verlegenheit gesetzt, als der, von dem hier die Rede ist: einmal möchte ich die Oper *Tarare* ganz mit Stillschweigen übergehen, dem aber widersetzt sich die Pflicht, der ich mich unterzogen habe, über sämmtliche hiesige Musikereignisse in diesen Blättern meine Meynung zu äussern; anderntheils fühle ich eine grosse Neigung in mir, mich über die genannte Oper recht ausführlich auszulassen, das gestattet wiederum die Beschränktheit des Raums nicht, der meinen Mittheilungen über Paris zugestanden werden kann.

Dieser Widerstreit wird meinen Lesern erklärbar werden, wenn ich ihnen sage, dass die Oper *Tarare* als unmittelbares der Anschauung und dem Genusse hingegebenes Kunstwerk keine andere Bemerkung zulässt, als die eine einzige ihrer gänzlichen Verfehltheit, dass sie aber dagegen einen so grossen Spielraum zu ausserwesentlichen, mit ihrem innern Werthe in gar keiner Verbindung stehenden Bemerkungen giebt, wie es vielleicht kein anderes musikalisch-dramatisches Werk zu thun im Stande seyn dürfte.

Ich glaube, nichts zweckmässigers thun zu können, als mich zwischen der Versuchung, gar nichts und der Begierde, sehr ausführlich über diese Oper zu reden, in der Mitte zu halten.

Der Text zum *Tarare* ist hinlänglich bekannt: er hat, was die materielle Charakterzeichnung, so wie die mechanische Scenirung des Stücks anbetrifft, mit der italienischen Oper *Axur* ganz dieselbe Grundlage: die dramatische Handlung ist in beyden Stücken sich vollkommen gleich; der poetische Geist aber (wenn von einem solchen hier die Rede seyn kann), der diese Handlung in Bewegung setzt, ist durchaus verschieden. Dies wird sich aus nachfolgender Vergleichung des französischen und italienischen Textes sattsam ergeben. Ehe ich diese liefere, möchte es nicht uninteressant seyn, hier über die Entstehung und erste Erscheinung der Oper *Tarare* einige historische Details mitzutheilen.

Wie bekannt, haben diejenigen Leute, die nicht zu wissen scheinen, dass ein jedes Ding seinen *Grund* (das heisst seinen wahren und keinen Scheingrund) haben will, behauptet, die sogenannten französischen Philosophen des achtzehenten Jahrhunderts, Voltaire, Rousseau, d'Alembert, Duclos u. s. w. hätten einen unmittelbaren Plan zur Herbeyführung der Revolution entworfen gehabt und diesen Plan bewusst und in genauer Uebereinstimmung unter einander in ihren Schriften zu verfolgen gestrebt. Ausser den genannten Schriftstellern ist auch Beaumarchais beschuldigt worden, an die Ausführung dieses Plans mit Hand gelegt zu haben. Ob den Declamationen der zuvor erwähnten Schriftsteller gegen Tyrannei und Aristocratismus etwas mehr zum Grunde gelegen hat, als Sorge für eigene Erhaltung, ob diese Declamationen nicht vielmehr nur Ausbrüche des Gefühls persönlicher Beeinträchtigungen, und des gekränkten Egoismus gewesen sind, das zu untersuchen, würde hier zweckwidrig seyn. Was aber Beaumarchais anbetrifft, so möchte diesem verzogenen Weltmenschen, dieser Treibpflanze prinzlicher und Adelgunst, wol eine höchst ungebührliche Ehre erzeigt werden, wenn man seinen Sarcasmen gegen die Grossen und Kleinen dieser Erde einen reinen, welthürglichen Zweck unterschieben und den Grund derselben nicht vielmehr in der Erbitterung über Demüthigungen ohne Zahl suchen wollte,

denen dieser freche Emporkömmling unaufhörlich ausgesetzt seyn musste. Durch Intrigue, Frivolität, Witz und Kühnheit in die grosse Welt geschleudert, wo er geduldet wurde, weil man ihn brauchte, fühlte sich Beaumarchais um so gekränkter, wenn, wie sehr oft zu geschehen pflegte, seine übertriebenen Ansprüche in die Schranken zurückgewiesen wurden, die ihn sein Dünkel nicht selten überspringen hiess. Dies die Entstehung von Beaumarchais bürgerlicher Polemik, die nichts anders, als das Geschrey eines verzogenen Kindes ist, welches verhindert wird, seine Amme zu schlagen.

Man hat diesem Schriftsteller aber nicht allein die Ehre angethan, seinen dramatischen Arbeiten einen reinen philosophisch-kosmopolitischen Zweck, frey von allem persönlichen Interesse, unterschieben zu wollen; es ist einigen politisch-moralischen Sehern sogar eingefallen, zu behaupten, Beaumarchais sämmtliche Theaterstücke, ganz insbesondere aber *Tarare*, seyen nichts anders, als ein einziger grosser Commentar, durch welchen er jene wichtige, in den folgenden bekannten Versen enthaltene Wahrheit:

„Mortel, qui que tu sois, prince, brame ou soldat,
Homme, ta grandeur sur la terre
N'appartient point à ton état;
Elle est toute à ton caractère,"

habe in ein praktisches Licht setzen wollen. Ich wiederhole, dass es mir scheint, als ob kein einziger Zug, keine einzige Andeutung in dem durchaus frivolen, nichtigen Charakter Beaumarchais vorhanden ist, der auf ein so deutlich ausgesprochenes moralisches Wollen hinzuweisen vermöchte.

Die erste Erscheinung der Oper *Tarare*, im Jahre 1787, brachte eine ungemeine Sensation hervor. Beaumarchais hatte durch alle die Künste, welche einem so verschlagenen Geiste, wie dem seinigen, zu Gebote stehen mussten, dergestalt die öffentliche Aufmerksamkeit auf sein Stück zu ziehen gewusst, dass selbst die ganz nah bevorstehende Versammlung der Notabeln, die, wie jedermann weiss, eine so unheilbringende Epoche in der französischen Geschichte gemacht haben, in dem Augenblicke nur wie eine Nebensache betrachtet wurde. Lange vor der ersten Vorstellung der Oper hatte B. den Text durch häufiges Vorlesen bey Hofe und in der Stadt, so bekannt gemacht, dass der Ruf derselben von Mund zu Munde eilte, und dass ganz Paris begierig war, den *Tarare* aufführen zu sehen. So eben erwartete man die erste Vorstellung desselben mit jener neugierigen Ungeduld, von der man in keiner andern grossen Stadt Europa's einen entsprechenden Begriff bekommen kann, als Bergasse im Namen seines Clienten Kornmann das bekannte Memoire gegen Beaumarchais im Publikum erscheinen liess. Beaumarchais ward, vielleicht zum erstenmale in seinem Leben, erschreckt: er fürchtete, der Eindruck, den diese Schrift auf das Publikum machen möchte, könnte zugleich einen nachtheiligen Einfluss auf das Schicksal seiner Oper ausuben. Von Stunde an liess er kein Mittel unversucht, die Vorstellung derselben auszusetzen zu lassen. Doch dies misslang ihm: der Baron von Breteuil, damals der *Schmetterling* der grossen Oper, dem ein jeder Aufschub der Vorstellung eine Beeinträchtigung des Vortheils zu seyn dünkte, den sich die Administation des genannten Theaters von diesem Werke versprechen zu dürfen glaubte, zeigte sich taub gegen alle Vorstellungen, die ihm Beaumarchais machte.

Durch eins von jenen sonderbaren Ereignissen, die auch die geringste Handlung Beaumarchais zu begleiten pflegte, zeichnete sich schon die Hauptprobe der Oper durch einen bis dahin unerhörten Vorfall aus: diese Probe ward (ob mit oder ohne Zuthun Beaumarchais, ist unbekannt) wie eine wirkliche Vorstellung betrachtet, und dem Publikum für das gewöhnliche Lægegeld der Zutritt zu derselben gestattet. Der Zufluss war ungeheuer, die Einnahme eine der grössten, die je in der grossen Oper Statt gefunden hatte. Die vier ersten Acte erhielten Beyfall; im fünften ward bey der Scheiterhaufen-Scene und in dem Augenblicke, wo sich Tarare (Axur) ersticht, gepfiffen. Beaumarchais schien vernichtet: doch ein einziger Augenblick war hinlänglich, ihm die Gegenwart des Geistes wieder zu geben. Er lehnte sich weit aus seiner Loge hervor und redete das versammelte Publikum in den unterwürfigsten Ausdrücken an: er versicherte, dass, wenn die Administration es sich unterfangen habe, den Zutritt zu der Probe für Geld zu gestatten, sie sich diese Neuerung ganz gegen seinen Willen erlaubt habe; das Publikum habe übrigens Recht gehabt, dem fünften Act, der nichts tauge und den er selbst bereits umgearbeitet haben würde, wenn die Eile, mit der die Administration die Aufführung der Oper betrieben hätte, ihm Zeit dazu gelassen hätte, keinen Beyfall zu schenken; es solle jetzt seine

vornehmste Sorge seyn, den Schluss des Stücks auf der Stelle eines so erleuchteten Publikums würdiger zu machen u. s. w.

Trotz dieses Versprechens ward die Oper drey Tage darauf (am achten Juny 1787) ganz so gegeben, wie sie war probirt worden und zwar mit grossem Beyfalle. Doch erhielt sie nur ohngefähr zwanzig oder dreyssig Vorstellungen und ward dann bey Seite gelegt, bis sie im Jahre 1793 zum zweytenmale auf die Bühne gebracht wurde. In dieser Epoche waren bedeutende Veränderungen mit derselben vorgenommen worden. Unter andern sang das Volk, nachdem die Soldaten den Tarare gekrönt hatten, im Chore folgende republikanischen Worte, die übrigens fast gar keinen Sinn haben:

Tout est changé. Quoiqu'on ordonne,
Nous n'obéirons à personne.

Auch ward dem Ballete die Ceremonie der Scheidung Calpigi's (Biscroma's) und Spinettens (Melitens) einverleibt. Von dieser bemerkt ein gleichzeitiger Schriftsteller sehr witzig, sie habe sich wahrscheinlich auf den Grund einer incompatibilité d'humeur gestützt. Die Oper ward damals ein Melodrama genannt und erlebte nur wenige Vorstellungen.

Es lässt sich begreifen, dass die jetzige Administration der grossen Oper, welche kein *genre*, selbst das langweilige nicht, verschmäht, wenn es nur ihre Kasse bereichert, auf den Gedanken verfallen konnte, den *Tarare* wieder auf die Bühne zu bringen: *Tarare* ist ja ein Produkt, auf liberale Grundsätze gebaut, und mit liberalen Grundsätzen hält man es, weil sie immer noch ergiebiger sind, als diese oder jene andere; es lässt sich ferner begreifen (wie? gehört nicht in diese Blätter), dass die erwähnte Administration nur ungern zu derjenigen Castration, welche jetzt mit der [illegible] vorgenommen worden ist, ihre Hände geboten haben dürfte. Aber es fand keine Alternative Statt: es musste man auf die Aufführung derselben Verzicht leisten, oder in die Aenderungen willigen, welche von der Lage der Dinge erheischt wurden.

Die französische Oper *Tarare*, so wie sie ursprünglich von Beaumarchais geschrieben worden, hat, wie nicht geleugnet werden kann, in ihrer grellen Bizarrerie einen so kühnen Verstandes-Schwung, dass dieser (da sich ja auch die entgegengesetzten Dinge berühren) fast an poetische Phantasie zu grenzen scheint. Die Idee, die weltliche und die Priestergewalt dergestalt in Conflict mit einander gerathen zu lassen, dass daraus jedermann offenbar werde, wie letztere über erstere stets triumphirt hat, der Hauptzweck des Stücks, nämlich die Versinnlichung der Idee, dass beyde genannte Gewalten, wenn sie sich der Tyranney ergeben, der Volksgewalt unterthan werden müssen, der doppelte Kunstgriff, einmal den Repräsentanten des Volks von den Göttern selbst begünstigen zu lassen, zur Vernichtung des unwürdigen Priesters, der sich des Ausspruches eben dieser Götter, gerade gegen den tugendhaften Tarare bedienen will, und dann die Katastrophe des Tyrannen, an dessen Tode das Volk und sein Vertheidiger unschuldig bleiben, alle diese verschiedenen Elemente des Stücks erheben dasselbe zu einem Verstandesprodukte, welches um so ergötzlicher wird, als eben alle diese einzelnen Elemente mit grosser dramatischer Kunst zu einem einzigen Ganzen verarbeitet sind. Es leuchtet übrigens von selbst ein, dass ein Werk, in welchem rein bürgerliche Zwecke bloss auf dem Wege der Reflexion und nicht vielmehr durch hohe Leidenschaftlichkeit zum Ziele geleitet werden, alles eigentlich Lyrische, als seiner Natur widersprechend, von sich ausschliessen musste. Daher ist die Liebe und das häusliche Glück Tarare's und Astasiens, wodurch das italienische Stück einen gewissen höchst interessanten lyrisch-idyllischen Charakter erhält, in der französischen Oper nur als Nebensache behandelt; das Publikum erblickt selbst beyde Liebende niemals beysammen, ausser in der letzten Scene.

Welches sind aber die Veränderungen, welche jetzt mit dieser Oper vorgenommen sind? Man höre und staune! Die Rollen des Arthénée, seines Sohnes, Elamir's u. s. w., so wie alles, was von Tempel und Priestern im Stücke vorhanden war, endlich alle und jede Züge, die auf Religion und geistliche Gewalt hinzudeuten vermöchten, sind gestrichen; alle und jede Reflexionen, deren kekker, kräftiger, prosaischer Sinn ehemals das eigentliche Glück des Stücks gemacht hat, sind ausgemerzt und endlich Atar am Ende zu einem reuigen Sünder gemacht worden, der sich zu bessern verspricht, dabey aber immer noch den guten Willen heimlich nähren kann, bey günstigern Umständen von neuem und zwar ärger, als das erstemal zu beginnen. So hat sich das kühnste, keckste Produkt

Beaumarchais zu einer nichtssagenden, schwächlichen Parodie seiner selbst, so hat sich der Verfasser selbst zu einem entmannten Calpigi umschaffen lassen müssen! In der That scheint es die Aufgabe gewesen zu seyn, das Stück alles dramatischen und moralischen Interesses zu berauben, um daraus, so zu sagen, ein blosses Stacket zu machen, an welchem sich die geruchlosen Blumen der Tanzkunst emporzuschlingen vermöchten. Wirklich scheint das Stück in seiner jetzigen Gestalt nur der Ballete wegen da zu seyn: diese übertreffen alles, was die grosse Oper bisher in dieser Gattung geliefert hat. Und so hat Beaumarchais in voraus Recht gehabt, wenn er seinen Calpigi sagen läst: *„En France où tout est bien, pourvu qu'on danse."*

Was die ursprüngliche Musik zum *Tarare* anbetrifft, so konnte und durfte diese, wie leicht zu begreifen, nichts anders seyn, als eine in hohe, mittlere und tiefe Noten gesetzte Declamation: Verstandesreflexionen lassen sich nur peroriren, aber nicht singen. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist die Composition zu dieser Oper ein Meisterstück: die grellen Uebergänge, die steten chromatischen, oder vielmehr chromatisirenden Fortschreitungen, die steten Ein- und Abschnitte in den unendlich langen Recitativen stehen mit den satyrischen Pointen des Textes in der vollkommensten Harmonie. Ja, um den Effect der polemisch-dramatischen Sentenzen desselben desto greller hervorstechen zu lassen, hat sich der Componist sogar absichtliche Verstösse gegen den musikalischen Rhythmus erlaubt. Ich will davon von mehrern Beyspielen nur ein einziges anführen. Hr. Salieri läst den Calpigi singen:

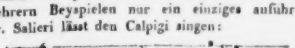

Ich glaube, behaupten zu dürfen, dass diese Stelle folgenden Takteinschnitt hätte erhalten müssen:

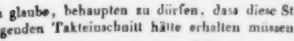

Uebrigens berufe ich mich dabey weder auf französische Ohren, denen diese Romanze des Calpigi ein Nationalgesang geworden ist, noch auf deutsche oder italienische, welche, durch die italienische Composition d.s: *Nato io son nello stato romano*, verführt, meiner Meynung beytreten dürfen: nur ein wahrhaft gebildetes musikalisches Gehör, dem beyde Compositionen gleich fremd sind, durfte ein unparteyisches Urtheil fällen können.

Ich wiederhole, was ich schon gesagt: die Musik zum *Tarare* ist, wenn wir die Perorir-Gattung einmal gelten lassen, ein Meisterstück. Als diese Oper zum erstenmale auf der französischen Bühne gegeben wurde, da war jene Gattung das Eins und Alles, was die Franzosen im Reiche der Musik anerkannten. Die Zeiten haben sich seitdem geändert; wenn das alte musikalische Gebäude in Frankreich auch noch nicht völlig umgerissen ist: so hat es doch schon so bedeutende Erschütterungen erlitten, dass sich die Franzosen nicht selten in andere, freundlichere und bequemere Behausungen flüchten. Die Wahrheit gebietet mir, zu sagen, dass der Tarare des Hrn. Salieri niemals zu einer solchen werden dürfte. Diesmal hat der Hr. Componist sogar *alle* hiesigen Journalisten, auf deren Meynung er einen so grossen Werth zu setzen scheint, gegen sich. Auch wird, wie mich dünkt, die mindere oder grössere Anzahl Vorstellungen, die das Werk erleben dürfte, keinen Massstab zu dessen Beurtheilen geben können: der wahre ächte Pariser will *sehen*; das Hören (ich meyne hier das musikalische) ist nur Nebensache bey ihm. Für das Sehen ist bey dieser Oper durch einen wahrhaft asiatischen Luxus und besonders durch Ballete gesorgt, die meiner Meynung nach selbst die Tänze in *Flore* und *Zephyr* übertreffen. Die Decoration des zweyten Actes gehört ebenfalls zu dem Vollendetsten, was die scenische Malerey der Franzosen in dieser Gattung aufzuweisen haben dürfte. Es ist ein gemalter, illuminirter Pallast, den man in der Ferne sieht, während sich die Vorderbühne, die einen Garten vorstellt, durch wirkliches Licht auf die mannigfaltigste Weise durch tausend transparente Lampen erhellt zeigt. Die Illumination der Vorderbühne verschwindet in dem Augenblicke, wo Atar den Tisch umstösst, während der ferne Pallast erleuchtet zu bleiben und durch die tiefe Nacht ein mattes Licht zu verbreiten scheint.

Was die eigentliche schauspielkünstlerische Aufführung anbetrifft; so thut es mir Leid, ein so nachtheiliges Urtheil darüber fällen zu müssen, dass meine Leser Mühe haben werden, mir dasselbe aufs Wort zu glauben. Nourrit spielt den Tarare. Wollen wir diesem Manne, da er ein

Franzose ist, und vor einem französischen Publikum singt, seine meckernde, schneidend-kreischende, hohe Altstimme auch zu gute halten, unmöglich wird diese fette Rundgestalt, die sich ohnaufhörlich von einem Fusse auf dem andern nach vornzu wälzt, weil sie sich auf beyden gleich sehr verlegen fühlt, einem Manne von Geist und Geschmack etwas anders, als die Caricatur seiner Rollo scheinen. Kein Dorf in Deutschland (das versichere ich auf meine Ehre) wurde eine solche linkische Fleischmasse, in dem asiatischen Costume vollends zu einer wahren Vogelscheuche umgestaltet, als Tarare vor sich dulden. Derivis, als Atar, spielt eine schöne Figur; aber es ist doch noch gar und ganz nicht genug, um einen Tyrannen vorzustellen, unaufhörlich erst die rechte, dann die linke Hand und dann den Kopf und dann den Leib nach vorn zu werfen, unter den Augenliedern wegzusehen und ein grimmiges Gesicht zu machen: es gehören auch innere, geistige Intentionen zu einer solchen Darstellung; von diesem aber weiss Dérivis nichts. Seine schöne, wenigstens sehr reine, obgleich auch gellende Basstimme kann nichts gut machen, denn statt zu singen, heifert er nur. Das gehört aber zum Tone der grossen Oper. Mad. Albert, eine sehr schöne Frau, fast die einzige Sängerin der grossen Oper (man verstehe mich recht), ist nichts, weil die Rolle (Astasia) nichts ist. Dem. Grassari und Lecomte (Spinette und Calpigi) sind die einzigen Spielenden, die dieser Schattenvorstellung einiges Licht mitzutheilen verstehen.

Zum Schlusse dieses Artikels erlaube man mir noch, einige ernste Worte an den Hrn. Salieri richten zu dürfen.

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mancher geschätzte und auch schätzungswerthe Componist über die Wahl der Texte, welche Mozart zum Behufe seiner Compositionen getroffen, sehr mitleidig mag gelächelt und die Achsel gezuckt haben. Mozart hat eine *Zauberflöte*, einen *Don Juan* in Musik setzen können: würde er auch den französischen *Tarare* componirt haben? Diese Frage glaube ich aus der innigsten Ueberzeugung meines Herzens mit Nein beantworten zu dürfen. Tarare vermag dem Publicisten und dem Moralphilosophen, ja selbst einem sattelfesten Dogmatiker zu einem recht nutzlichen Compendium zu dienen; aber ein Componist von Talent und Genie, oder der, der beydes und die Natur der Musik nicht muthwillig verkennt, kann unmöglich von dem Beaumarchais'schen Pasquinaden-Witze begeistert werden.

Hrn. Salieri's Composition der Oper *Tarare* ist, meiner Meynung zu Folge, eine Verirrung, die um so schwerer zu erklären ist, als dieser berühmte Componist durch spätere Arbeiten zur Gnüge bewiesen hat, dass er nicht allein Noten, sondern auch Töne zu setzen weiss. Sollte man nicht mit Recht glauben, das Genie dieses Componisten hätte ihn vor einem solchen Missbrauche seiner Kunst bewahren müssen? Dieser Widerspruch vermöchte vielleicht durch diese oder jene Gründe erklärt zu werden; da diese aber ausser dem Gebiete der Kunst liegen, so verdienen sie hier nicht erörtert zu werden.

Aber Hr. Salieri hat ja selbst dadurch seine Composition dieser Oper zu verläugnen geschienen, dass er sie für Deutschland und Italien ganz von neuem in Musik gesetzt hat. Es ergiebt sich daraus, dünkt mich, unverweigerlich entweder erstens, dass die Deutschen und Italiener nicht im Stande sind, gute Musik zu schätzen, oder zweytens, dass die Franzosen schlechte, oder vielmehr solche Musik, die gar keine ist, zu überschätzen verstehen. Dass Italien und Deutschland der guten Musik unhold Länder seyen, möchte Hr. Salieri, der gerade in ihnen, besonders in Deutschland, seinen Ruf gegründet hat, wol schwerlich behaupten wollen; es bleibt also nur noch die Muthmassung übrig, dass, da Frankreich von jeher unter Musik etwas anders verstanden hat, als die Deutschen und Italiener, der Componist des Tarare dieser Oper selbst sein Recht hat widerfahren lassen und sie für diese beyden Nationen als gänzlich unstatthaft erklären wollen.

Was das Verhältniss anbetrifft, welches zwischen den Compositionen des *Tarare* und *Axur* vorhanden ist, so gestehe ich offen, dass mir das einzige Duett aus letzter Oper: *Qui dove scherza Faura*, mehr wahre Musik (keine Noten-Peroration) zu enthalten scheint, als die ganze Oper *Tarare*.

Auch der Text des *Axur*, obgleich von dem satyrisch-polemischen *Tarare* erzeugt, hat im Italienischen eine Umstaltung bekommen, die ihn der Reflexion entreisst und in das Gebiet der Romantik, wenn auch gleich nur in parodischer Gestalt, hinüberwirft. Aeusserst zweckmässig für eine musikalische und keine Perorir-Oper hat der italienische Bearbeiter das Stück mit dem Gemälde

des häuslichen Glückes und der Liebe Aspasiens und Tarare's begonnen. Dadurch erhalten beyde Personen gleich von vorn herein ein gewisses poetisches Interesse; selbst Axur scheint nun in seinem Neide gegen Tarare, da das Publikum diesen von Angesicht zu Angesicht gesehen und einen Vergleich zwischen Tarare's ruhigem, häuslichem Glücke und dem wilden Sinnenrausche des Tyrannen hat anstellen können, ein bey weitem weniger unsinniger Wütherich: man weiss wenigstens, warum dieser wie ein brüllender Löwe herumirrt und sucht, welchen er verschlinge. So wohl wird es einem aber im französischen Stücke nicht, das unmittelbar mit der Bosheit und Schadenfreude des Tyrannen beginnt.

Ausser der Symphonie, die der Componist auch im Axur beybehalten hat, finden sich im Tarare mehre Anklänge des ersten, so wie besonders die ganze Scene zwischen Atar, Tarare und Atasia am Scheiterhaufen vor, welche letztere wahrscheinlich jetzt zum erstenmale aus dem Axur in Tarare übertragen worden ist. Besonders sieht man es dem Duette des Atar und Calpigi, wenn sich ersterer zu Astasien begeben will, an, dass es dem Duette im Italienischen zwischen denselben Personen seinen Ursprung gegeben hat. So auch Calpigi's bereits oben erwähnte Arie: *Je suis né naïf de Ferrare*, welche, bis auf einige im Italienischen ausgemerzte baroke Ausweichungen ganz das: *Nato io son nello stato romano* ist und endlich der bekannte Opfergesang des Elamir, gleichfalls fast ganz derselbe, wie im Italienischen. So wie Letzter in der jetzigen Umarbeitung des Tarare angebracht ist, ergiebt sich daraus zugleich ein Beweis von der geistvollen Weise, mit welcher man mit den Veränderungen darin zu Werke gegangen: da alles Tempel- und Priesterwesen aus dem Stücke gestrichen ist; so hat man diesen Gesang der Spinette in den Mund gelegt!

Die Orchester-Ausführung dieser Oper lässt, was die mechanische Präcision anbetrifft, nichts zu wünschen übrig. Aber rügen möchte ich es vor ganz Europa, dass sich Hr. Persuis erlaubt, nicht allein mit beyden Händen den Takt zu schlagen, sondern ihn auch mit den Füssen zu treten, trotz den besten deutschen Dorfcantoren. Haben die Musiker der grossen Oper nur darum nicht mehr von *Stockschlägen* angeführt *seyn* wollen, um sich *Fusstritten* unterthan zu bezeigen?

Die Symphonie, die ich in Deutschland zufällig nur immer von Duodez-Orchestern ausführen gehört, hat mir besonders grosses Vergnügen gemacht. Ich bin kein Freund von Ouvertüren, die den Geist des Stücks anzeigen sollen: dergleichen pflegt fast immer auf materielle Verstandesklaubereyen hinauszulaufen. Aber die Symphonie zum *Tarare* scheint mir in dieser Gattung ein Meisterstück zu *seyn*, weil darin die idyllisch-romantische Liebe Astasiens und Tarare's, der freche Uebermuth Atar's (Axur's), die heuchlerische Tücke Artheneé's und Calpigi's (Biscroma's) gutmüthige Narrentheidigung auf eine wahrhaft vollendete Weise zu einem poetischen Ganzen verschmolzen sind.

Ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne eine letzte Frage an Hrn. Salieri zu thun, an Hrn. Salieri, dessen Talent ich verehre und dessen Werke (*il Talismano*, *la Cifra*, *Axur* etc.) ich selbst einen Theil meiner frühern musikalischen Bildung zu verdanken habe. Wenn es diesem Componisten um Ruhm und nicht um ausserwesentliche Dinge zu thun war, warum liess er statt *Tarare*, nicht vielmehr seinen *Axur* auf dem hiesigen grossen Operntheater zur Aufführung bringen? Dann hätten die Pariser Musik gehört, statt der notirten Declamationen, die ihnen jetzt im *Tarare* aufgetischt werden. Oder sollte vielleicht die Betrachtung, dass letzte Oper nur *persirt*, Axur hingegen *gesungen seyn* will, zu der jetzt getroffenen Wahl Veranlassung gegeben haben? In diesem Falle hätte ja Hr. Salieri nur durch seinen Freund, Hrn. Persuis, der jetzt, ausser der grossen Oper, auch das italienische Theater dirigirt, seinen Axur auf letzterm zur Aufführung bringen lassen können. Freylich wären dann die *parts d'auteur* in diesem Falle bey weitem geringer ausgefallen!

Paris, am 19. Feb. 1819.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hoftheater. Ein neues Operetchen in einem Act: *Aladin*, oder: *Das Nothwendige*, mit Musik von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, wurde am siebenten zum erstenmale, und mit einstimmigen Beyfall aufgeführt. Die Fabel des Stückes, einem

Mährchen des Sarrazin nachgebildet, ist in der That allerliebst. Der arme Aladin hat dem Kaliphen Harun al Raschid das Leben gerettet, und der dankbare Monarch will ihm diese That unerkannt dadurch vergüten, dass er ihm den Besitz eines jeden Nothwendigen zusichert. Allein die Wünsche des Parvenü erstrecken sich endlich so weit, er hält so manches für seine ausschweifenden Begierden als unentbehrlich, dass selbst die Geduld seines Wohlthäters dadurch ermüdet wird, der ihn am Schlusse durch die Entdeckung des Geheimnisses zur Erkenntniss seiner Thorheit bringt und den Reuigen mit der Hand der reizenden Azelie belohnt. Die Musik, durchaus freundlich, angenehm, melodienreich und gefällig, trug wesentlich zum glücklichen Erfolg des Ganzen bey; die charakteristische Ouverture, zwey Duetten, die Arien Aladin's und Azeliens, so wie die Romanze des Kaliphen sprachen allgemein an; das wunderhübsche Terzett von den drey Männern musste wiederholt werden, und der Meister wurde am Ende mit Enthusiasmus hervorgerufen. Herr Forti (Aladin), Dem. Wranitzky (Azelie), Herr Siebert (Harun) und Hr. Meier (Giaffar) gaben ihre Rollen mit Fleiss und Umsicht; im Gesange leisteten die beyden ersteren wirklich ausgezeichnetes.

Theater an der Wien. Am sechsten: *Fortunatus Wünschhütlein*, Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen von M. Stegmayer, Musik von Hrn. Kinsky, machte kein Glück; an Tieck's geistreiche Behandlung dieses ächt romantischen Stoffes dürfte man bey Anhörung dieses sinnlosen Machwerks gar nicht denken. Ein Quodlibet: *Sultan Wampum* (aber nicht der Kotzebue'sche) erblickte am 20sten das Licht der Welt und hatte ein etwas längeres Leben; einige mit Laune und nicht ohne Witz ziemlich komisch zusammengestellte Situationen, nebst humoristischen Gesängen, amusirten nicht übel. Am 28sten: *Der Unglücksvogel*, Singspiel in drey Acten mit Musik von Herrn Roser, konnte trotz den Bemühungen des Herrn Hasenhut, der diesmal wieder ganz in seinem Esse war, keine Theilnahme erregen, weil das Ganze für unsere schaulustige Zeiten gar zu einfach ist. Auch *das lustige Beylager* ging in dem entwichenen Carneval ein paarmal über die Bühne, und erfreute durch eine lebhafte, in einander greifende Darstellung die Freunde des Jocus. Mad. Gorgondio liess sich wieder mehremale mit einzelnen Arien, Duetten und Scenen hören: der Antheil, dessen sich diese Sängerin sonst rühmen konnte, scheint nun gewaltig im Abnehmen zu seyn, und sie wird wohl daran thun, ihren Tummelplatz irgend anders wo aufzuschlagen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 26sten: *Der verlohrene Sohn*, ein Melodram in vier Acten, wozu Hr. Kapellmeister Drechsler eine sehr brave Musik geschrieben hat, die von Seiten des Orchesters besser executirt zu werden verdiente. Die Ouverture und einige Chöre gefielen selbst bey einer mangelhaften Ausführung. Das Schauspiel mit Gesang: *Die Gefahren der Pausilippos Höhle*, und ein Zaubermährchen: *Der Mulatte*, wurden ungeniessbar befunden, und somit ad acta gelegt. —

Concerte. Am 10ten gab der königlich würtembergische Kammervirtuos, Hr. Kraft eine musikalische Privatunterhaltung, wobey er seine anerkannte Meisterschaft in einem neuen Violoncell-Concert aus A moll und einem gleichfalls selbst componirten Bolero neuerdings bewährte. Alle Gegenwärtige freuten sich recht herzlich, einen so werthen Gast, den Wien zum Künstler heranwachsen sah, wieder einmal in ihren Mauern bewundern und verehren zu können. — Am 14ten veranstaltete ein Hr. Schoberlechner, Hofcapellmeister J. M. der Königin Marie Louise, Infantin von Spanien, Herzogin von Lucca u. s. w. — wie er sich nannte — eine Academie zum Besten der armen Bürgerlade im grossen Landhaussaale. Von seiner Composition war eine gelungene Ouverture und mit Fertigkeit und Präcision selbst gespielte Pianoforte-Variationen über zwey Thema's. Noch erwarb er Beyfall in einem Rondeau von Moscheles und führte in einer von Mad. Campi gesungenen Arie des Ritter Morlacchi die obligate Viola-Stimme aus. Nach Verdienst wurde Hr. Jäll in einer Violin-Polonoise und Hr. Jäger in der beliebten Arie aus Rossini's *Otello* gewürdigt. — Am 24sten fand, veranstaltet von der Gesellschaft adeliger Frauen zur bessern Verpflegung der Findlinge, im Kärnthnerthortheater eine Abendunterhaltung folgenden Inhalts statt: 1. Ouverture aus *Cenerentola* von Rossini, zugeschnitten nach dem Muster dieses Autors, und ähnlich den früheren Brüdern, wie ein Tropfen Wasser dem Andern; 2. Tableau; 3. Declamation; 4. Arie mit Chor aus Spohr's *Faust*, gesungen von Hrn. Barth; 5. Pianoforte-Variationen von Moscheles, gespielt von dem 12jährigen

Fräulein von Belleville. Die junge Virtuosin erregte durch ihr ausgezeichnetes Talent allgemeines Erstaunen; 6. Declamation; 7. Arie von Moriacchi, gesungen von Mad. Campi; 8. Tableau; 9 Declamation; 10. der erste Satz eines Rode'schen Violinconcertes, vorgetragen von Hrn. Helmesberger, einem Jünglug, der durch seltene Anlagen zu ungemeinen Erwartungen berechtigt; 11. Duett aus *La distrazzione di Giarusalemme* von Terziani, gesungen von Hrn. Barth und Götz: eine treffliche Composition für die Scene, weniger befriedigend im Concertsaal; 12. Declamation; 13. ein beliebtes Terzett von Hrn. Götz, gesungen von Mad. Grünbaum, Hrn. Barth und dem Tonsetzer; 14. Schlusstableau: *Der Triumph der Flora*. Sämmtliche Gemäldedarstellungen, arrangirt von Hrn. Horschelt, fanden ungetheilten Beyfall; so wie die Gedichte, gesprochen von Mad. Grunthal und Korn, Hrn. Heurteur und Krüger eine angenehme Abwechslung gewährten. — Am 28sten war im k. k. grossen Redoutensaale um die Mittagsstunde das erste Gesellschaftsconcert der Musikfreunde der österreichischen Kaiserstadt, in welchem gegeben wurde: 1. *Huldigung*, eine Cantate von L. H. K. Hölty, in Musik gesetzt von Hrn. Johann Schenk: eine an sich recht wackere Composition, nur nicht entsprechend der muntern, gemüthlichen Dichtung: so hätte man z. B. nach der lang und breit durchgeführten, mit Kanonenschlägen sattsam gespickten Ouverture, weit eher ein Schlachtgemälde erwartet, als eine Apostrophe an das schöne Geschlecht in solchen schmeichelnden Stanzen: „Euch, ihr Schönen, will ich frönen" — „Mit Gesangesweisen eure Tugend preisen" — „Wer die Süsse treuer Küsse nicht gekostet hat" — u. s. f. Bey solchen dem Inhalte contradicirenden Arbeiten erinnert man sich immer des Titels einer alten Oper: *Prima la musica, e poi le parole*. — 2. Ein Satz aus Kreutzer's 32stem Violinconcert, von einem Dilettanten, Hrn. Fradl, mit Gewandtheit, Kraft, Sicherheit, Tonfülle und geläutertem Geschmacke vorgetragen; 3. Terzett in die Oper: *gli Orazi e Curiazi* componirt von Hrn. Capellmeister Weigl; 4. Marsch mit ganzem Orchester von Hrn. Moscheles; 5. Abendlied zu Gott: der herrliche vierstimmige Gesang von Jos. Haydn wurde unverbesserlich ausgeführt; die begleitenden Blasinstrumente, arrangirt von Herrn Kirchlehner, machten als Stützpunkte für die Singstimmen eine sehr gute Wirkung; 6. Marsch mit ganzem Orchester von Herrn Moscheles. — Diese zwey Märsche, mit welchen, einigem Instrumentenspiel ausgenommen, sind, der Form und Anlage nach, den modernen grossen Menuetten und Trio's ähnlich, wer, wie sich das von selbst versteht, mit veränderter Tactart, und in gemässigterem Zeitmasse. Diese neue Gattung vollstimmiger Tonstücke dürfte daher vielleicht a's Intermezzo bey Academien und Surrogat der sonst üblichen Symphonien-Andante's Eingang und Nachahmer finden. — Am nächstfolgenden Tage gab auch Herr Jäger, Orchester-Mitglied des Theaters an der Wien, im Hotel zum römischen Kaiser Nachmittags um 3 Uhr ein Concert, welches aus folgenden Stücken bestand: 1. Eine neue Ouverture von Freyherrn von Lannoy, einem Kunstfreunde, der sich mit dieser gediegenen Arbeit einen ehrenvollen Platz unter den Ton-Meistern errungen hat: denn sein Werk ist nicht nur grundlich und regelrecht, sondern auch durch Originalität, fassliche Zusammen-stellung der Ideen, wohlgeordneten und durchgeführten Plan, zweckmäßige Anwendung sämmtlicher Instrumente höchst interessant und anziehend; 2. Adagio und Polonoise für die Violine, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, der sich mit lobenswerthem Eifer zum wahren Kunstler auszubilden bestrebt, und dessen erfreuliche Fortschritte bey jeder Gelegenheit mit aufmunterndem Beyfall belohnt werden; 3. Schäfers Klagelied, von Göthe, in Musik gesetzt von Hrn. Franz Schubert: die gefühlvolle, rührende Composition dieses jungen talentvollen Mannes wurde von Hrn. Jäger in diesem Geiste ausgeführt; 4. Declamation; 5. Variationen von Kummer für die Hoboe, beyfällig vorgetragen von Hrn. Krähmer; 6. Duett von Pär, gesungen von Dem. Vio und Mad. Vogel; 7. Declamation; 8. Bravour-Variationen für Pianoforte und Violine mit voller Orchester-Begleitung von Freyherrn von Lannoy, gespielt von Fräulein Bieler und Hrn. Jäll. Auch diese Composition wurde nach Verdienst gewürdigt, so wie die Ausführung der concertanten Stimmen in jeder Hinsicht befriedigte; weniger die accompagnirende Armee, die mehre subordinationswidrige Fehler Lezing und den Respect gegen den Heerführer vergass. Der Saal war sehr gefüllt, aber die Ordnung der Stücke wurde aus nicht bekannt gewordenen Gründen verändert. —

Miscellen. Seit geraumer Zeit haben sich

und Bassisten pflegt zwar dieser nachtheilige Einfluss des Gebrauches von diesen zwey Luxusartikeln so merklich und erheblich nicht zu seyn, als dass man Grund hätte, ihnen denselben zu verbieten, aber beym Sopran und Alt ist es nicht eben so.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sonate à quatre mains pour le Forte-Piano, composée par I. F. Tapray. Oeuvre 29. à Paris chez Pleyel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Obgleich dem Titel zu Folge, diese Sonate schon das 29ste Werk des Hrn. T. ist, so muss Rec. doch gestehen, dass er weder den Nahmen des Verfassers, noch irgend eins der vorhergehenden 28 Werke jemals gesehen habe. Wenn man aber von dieser Sonate auf die übrigen Opera schliessen darf, so ist man eben nicht sehr beklagenswerth, wenn man jene nicht auch kennt. Wahr ist es, man findet hier manche angenehme und brillante Stellen, aber damit ist denn doch auch noch nicht alles gethan! Man vermisst besonders eine gute Gedanken-Fülle; daher fehlt es an Einheit, daher erblickt man ein immerwährendes Bestreben nach Haschen nach seltsamen Figuren, daher stammt denn auch das Gedehnte und mitunter Triviellе, auf das man in dieser Sonate nicht selten stösst. Man klage nicht unter zu viel Strenge in der Beurtheilung von Neuigkeiten aus einem *Genre*, wo man so vortreffliches hat, wie gerade hier (z. B. und ganz vornehmlich Mozarts Sonate aus F-dur für zwey Spieler im 7ten Hefte seiner Werke bey Breitkopf und Härtel). Wer kann es lassen, bey der Beurtheilung anderer, an solche wenigstens zu denken? allerdings unter gehöriger Nach- und Rücksicht! Man soll bey der Würdigung der Kunstprodukte nicht das Ideale zum Massstabe nehmen, sagen die Verfasser immer wieder holt. Es ist kein Sinn in der Behauptung, wie Jedermann weiss, der nur *Etwas wirklich weiss*, aber es sey — Das wahrhaftig Vorhandene, das von andern Geleistete; das, was also die Stufe der Kultur des Zeitalters bezeichnet — das darf man doch zum Massstabe nehmen? Und wenn man dabey noch gewisse Nach- und Rücksichten, wie oben gesagt worden, nimmt: thut man da nicht schon mehr, als man eigentlich sollte und darf? Doch das würde hier zu weit führen: hier noch ein Paar Worte im Einzelnen über diese Sonate — ein Paar aus vielen, die gesagt werden könnten, aber zu sagen unnöthig sind, indem der Leser schon auf den Standpunkt der eignen Beurtheilung gestellt ist. Es ist nicht gut, alle drey Sätze aus einem Tone gehn zu lassen, wie es hier der Fall ist: eine solche Monotonie erregt Ueberdruss. Weit besser wär es gewesen, wenn das Adagio in as oder b-dur gesetzt worden wäre. Im ersten Allegro findet sich eine bekannte Fortschreitung, die Herr T. auf eine ganz neue Art verbessert hat, und die es deutlich beweist, dass das beständige Haschen nach neuem und auffallendem bey ihm leicht in Bizarrerie ausarte. Man sehe diesen Gang:

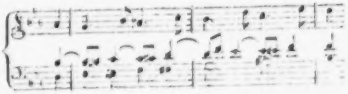

den Hr. T., um gleichfalls nach b-dur zu kommen, also verbessert:

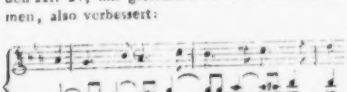

Man bemerke hierbey noch, dass vor und nach dieser Stelle die Modulation in b-dur ist, jene Ausschweifung nach as, also ganz unrichtig hier steht. Dergleichen Stellen [illegible] viele; sie anzuführen würde [illegible] ermüden. Bey dem allen gehört die S[illegible] noch lange nicht unter die schlechten.

hier noch zwey kleinere Musikvereine gebildet, in welchen gleichfalls gehaltvolle Werke aufgeführt werden und nicht allgemein bekannte Dilettanten Versuche im Gebiete der Kunst machen. — Der Dankapellmeister Joseph Preindl hat zur Belohnung seiner ausgebreiteten Verdienste um die Kirchenmusik, die grosse goldene Civilehrenmedaille erhalten. — Nächstens erwartet man im Hoftheater eine neue Oper von Hrn. Kapellmeister Weigl: *Margaretha von Anjou*, ursprünglich für Italien geschrieben.

Moskau, im Februar. Von dem Zustande der Musik und von der Liebe zu dieser Kunst in Moskau und in Russland überhaupt scheint man im Auslande eine zu hohe Meynung zu haben. Es gehört hier allerdings zum guten Ton, die berühmtesten fremden Künstler zu hören, welche hieher kommen, um sich eine volle Börse zu holen, und in den Kreis der adelichen Erziehung, besonders der Töchter, gehört ein Klaviermeister und auch allenfalls ein Singmeister; wahrer Sinn für Musik und höhere Kunstbildung ist jedoch hier nur selten. Einheimische Künstler sind wenig geachtet, die eingebornen Russischen am wenigsten. Ein Maler, ein Architekt kann nach einigen Jahren Offiziersrang erhalten; ein Tonkünstler nie. Musikalische Cirkel bey dem Adel sind nur selten. Der hohe Adel setzt vielmehr etwas darein, eine Verachtung der sogenannten Musikomanie zu zeigen. Eine stehende Concertanstalt, um periodisch die bedeutendsten neuen Musikwerke auszuführen, ist hier nicht; selbst den vorzüglichsten der hiesigen Künstler gelingt es nur mit vieler Mühe und durch viele Empfehlungen, ein Concert zu Stande zu bringen und einen mässigen Erfolg dabey zu finden. Auch gelingt ihnen dies nur, so lang sie hier noch neu sind. Klavierspieler giebt es zwar hier genug, unter welchen die besten auch durch Unterricht einen reichlichen Erwerb finden; die Instrumental-Musik aber, besonders die Blasinstrumente können sich nur weniger ausgezeichneter Künstler rühmen. Die sogenannten adelichen Kapellen verdienen diese Namen nicht. Auch ist zu höherer musikalischer Bildung wenig Gelegenheit und Veranlassung. Einen festen herrschenden Geschmack findet man daher hier nicht. Ein Theil liebt und übt französische, ein anderer italienische, ein anderer deutsche Musik. Beethoven'sche Musik ist hier wenig gekannt. Unter den Violinisten sind Schmiedecke und Siemenow die vorzüglichsten: für Blas-Instrumente wüsste ich keinen ausgezeichneten Künstler zu nennen, als den sehr braven Waldhornisten Kohaut, welcher als Kapellmeister eines reichen Grundbesitzers angestellt ist. An gutem Gesange ist noch grösserer Mangel. Zwar giebt es der Dilettantinnen darin genug, doch kann unter denselben nur Mad. Kaiser als eine wirkliche Künstlerin genannt werden. Jetzt erwartet man hier Mad. Sessi von Petersburg, wo sie ausserordentlichen Beyfall gefunden haben soll. Hässler, der bekannte Clavecinist und Componist, nun einige und siebzig Jahre alt, ist noch frischen und lebendigen Geistes, doch leider noch genöthigt, durch Unterricht seinen Unterhalt zu suchen. Einer seiner Schüler, Jenischthal, welcher mit der Gründlichkeit seines Lehrers eine bewundernswerthe Fertigkeit und einen modernen, geschmackvollen Vortrag verbindet, auch in der freyen Phantasie viel Genialität zeigt, macht seinem Lehrer hohe Ehre.

Am 15ten Januar wurde uns wieder einmal der schöne Genuss zu Theil, Haydn's *Schöpfung* zu hören, welche hier seit neun Jahren, wo Hässler sie aufführte, nicht gehört worden ist. Einige Monate vorher war der sehr brave und beliebte Klavierspieler, Kerzelli (Kerzel) gestorben. Zum Besten seiner hinterlassenen Familie beschlossen einige der besten hiesigen Künstler, Haydn's *Schöpfung* zu geben und der Vorschlag fand bey Künstlern und Liebhabern allgemeinen Beyfall und willige Theilnahme: mehre Adeliche gaben mit grösster Bereitwilligkeit ihre Kapellen und Sänger dazu: selbst der schöne Saal (im Hause des Tanzmeisters Hrn. Jogel) wurde dazu unentgeldlich dargeboten. Das Orchester konnte zwar nicht so zahlreich und die Besetzung aus Mangel an guten Künstlern nicht so vollkommen seyn, als dies Meisterwerk es fordern mag; doch war sie für diesen Saal stark genug und man muss den theilnehmenden Musikern die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass sie mit rühmlichem Eifer alles leisteten, was man mit Billigkeit erwarten konnte. Vorzüglichen Dank verdienten hierbey Hr. Scholz (ein sehr braver Musiker und Klavierspieler), als Director des Ganzen und Hr. Petsmann, welcher zu dieser Aufführung sehr thätig mitgewirkt hatte und die Basspartie sang. Die Soles sangen die Mad. Kaiser, mit ihrer

schönen vollen Stimme, wiewol etwas forchtsam, und Hr. Kl... eine treffliche Tenorstimme, mit sehr angenehmen (unverschnörkelten) Vortrage.

Kurze Anzeigen.

XII leichte Orgelpräludien, mit und ohne Pedal zu spielen, von C. H. Rink, Grossherzogl. Darmstädt. Hoforganisten und Kammermusicus. Op. 52. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

XII kurze und leichte Choral-Vorspiele für die Orgel, von Ebendemselben. Op. 53. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

Wir haben seit langer Zeit nicht Compositionen im ernsten Style mit solcher Zufriedenheit durchgegangen, als diese zwey Samulungen Vorspiele für die Orgel, in welchen der Componist, dessen Talent für diese Gattung kirchlicher Musik anerkannt und bewährt ist, den Freunden solcher Werke ein ausgezeichnetes Geschenk macht. Eine gediegene und grundliche Kenntnis des Satzes, die, mit Originalität und edler Melodie verbunden, nicht in eine, den Compositionen dieser Art nur zu oft eigene, langweilige Steifheit ausartet, die in der Leitung der Stimmen mit Gewandtheit und voller Kenntniss der beabsichtigten Wirkung verfährt und in der Form das richtige Verhältniss, welches durch das zu Viel und zu Wenig begränzt wird, zu wahren weiss — dieses sind die seltenen und grossen Vorzüge, welche Hr. Rink in diesen Tonstücken an den Tag legt. Namentlich können wir in dem ersten der beyden angezeigten Hefte, No. 1, welches sich durch treffliche Stimmenführung auszeichnet; No. 2, in dem ein ächtpoetischer Geist, gleich dem, der in den Klängen von Mozarts Requiem uns anweht, lebt; No. 3 mit kräftiger Haltung in den künstlichsten Verwicklungen durchgeführt; und No. 4, voll Zartheit und kunstreicher Durchführung, empfehlen. Uebrigens sind *alle* in diesen zwey Heften gegebene Tonstücke von grossem Verdienste, und wir halten uns berechtigt, den Wunsch an den Tag zu legen: Hr. Rink möge fortfahren, uns mit solchen Compositionen zu erfreuen. Stich und Aeusseres sind correct und schön.

Sonate pour le Pianoforte, avec accomp. de Clarinette obligée, comp. par Franç. Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 60 C.)

Wer auf dem Pianoforte weder überkünstlich wühlen, noch pfeilgeschwind hin- und herfahren, sondern sich ohngefähr in der Weise unterhalten und erfreuen will, wie durch diejenigen Sonaten Mozarts mit obligater Violin, welche zwischen den sehr wenigen grossen und vielen kleinen, mitten innen stehen: dem wird diese Composition sehr willkommen seyn. Sie ist jenen angeführten Sonaten auch in Hinsicht auf Erfindung, Ausarbeitung, Anordnung und Geschmack, und zwar was Melodie und auch Harmonie anlangt, ähnlich; ohne jedoch darum eigentliche Nachahmung, mit Aufopferung der Eigenthümlichkeit des Verfs, zu seyn. Die Klarinette ist aber, wie billig, im Melodischen noch mehr hervorgehoben, als dort die Violin, und wird, gehörig vorgetragen, sicher einen sehr vortheilhaften Eindruck machen. — Die Sonate bestehet aus einem lebhaften, doch gar nicht tumultuarischen *Allegro* in B dur, das besonders vom Eintritt des zweyten Theils bis zur Rückkehr des Anfangs brav ausgearbeitet ist; aus einem schönen, vornämlich durch Ausdruck und Harmonieführung wahrhaft ausgezeichneten *Andante sostenuto* in Es dur; und aus einem *Allegretto* in B dur, wo uber ein gefälliges, arietten-mässiges Thema, theils eigentlich variirend, theils freyer hin, mancherley Angenehmes gesagt, und dann mit einem lebhaftern und etwas breiter auslaufenden Schluss geendigt wird. — Das Aeussere des Werks ist schön. Der Klarinettist muss vorzüglich auf schönen Ton und gesangmässigen Vortrag eingerichtet seyn.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. **Nº. 13.** 1819.

Recension.

Grand Concerto pour Pianoforte avec Orchestre, comp. — — par C. Mühlenfeldt. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 13 Fr. 50 C.)

Das Klavierspiel ist in den letzten Decennien, was Fertigkeit in allen erdenklichen Passagen, Sicherheit in den künstlichsten Figuren, in Sprüngen, in vollgriffigen Fortführungen u. dgl., was Behendigkeit, Leichtigkeit, rasche Lebendigkeit und kühne Heftigkeit des Vortrags, auch Präcision und Deutlichkeit in diesem allen — mit einem Worte: in dem, was man jetzt grosses Bravourspiel zu nennen pflegt — darin ist es so erstaunenswürdig in die Höhe gegangen, dass man gar nicht mehr sagen kann, was solchen Bravourspielern nicht alles zugemuthet werden dürfte, und was alles sie sich selbst wünschen, um sich damit zu reizen und darin auszulassen. Gar Manches, was *in dieser Art* jetzt dem Publikum geboten, und auch wirklich — z. B. allein in Wien vielleicht von hundert Klavierspielern mit Lust und vollkommen befriedigend bezwungen wird, hätte man noch vor funfzig Jahren für ganz unmöglich herauszubringen, oder doch, wäre es von Einem wirklich geleistet worden, diesen für ein Wunder eines Virtuosen erklärt; und vor hundert Jahren wäre er in Gefahr gewesen, verbrannt zu werden. Was wir dagegen bey solchem Bravourspiel eingebüsst haben, was wenigstens zur grössten Seltenheit geworden, und jetzt eher bey einzelnen vorzüglichen Liebhabern, als bey Klaviervirtuosen gefunden wird: das wissen wir auch; und Niemand weiss es besser, als wer noch C. Ph. Em. Bach und seine besten Schüler gehört hat; oder auch Mozart, nicht wenn er Concert, sondern wenn er allein spielte, besonders frey phantasirte. Ob wir dabey

im Ganzen, und was den Geist und das Wesen der Kunst, so wie den wahren und eigentlichen Kunstgenuss anlangt, gewonnen oder verloren haben; ob wir, glauben wir das Letzte und will's uns wünschen, zu unserm Trost vielleicht die musikalischen Bravouren der letzten Jahrzehende, wie die politischen, vorzüglich als mächtige Auf- und Anregungsmittel zu etwas noch unentdeckten Neuem und Höherm, ob wir sie als Vorbereitungen, Vorübungen, gewissermassen auch als Stoff dazu, und uns selbst nur als in einer unruhigen Durchgangsperiode anzusehen haben: das mögen die Gelehrten ausmachen. Es wird ihnen nur aber, die Sache praktisch genommen, nicht viel helfen: denn es hängt mit so Vielem im Geiste und Sinne der Zeit überhaupt zusammen, ist zu sicher und offenbar eine Art der Aeusserung desselben, als dass alles Aufhalten- oder gar Zurückführen-Wollen nicht vergebens seyn sollte. Wir müssen weiter vorwärts, müssen hindurch, mit sauren oder lachenden Gesichtern; müssen zu einem neuen, jetzt noch unbekannten Ziele, oder — zum Ende. So viel aber ist richtig und unverkennbar: bey jenen ältern Klavierspielern und Klaviercomponisten galt es vor allem: Denken und Empfinden innerhalb wohlgemessener Gränzen des Rechten; bey diesen neuern, vor allem: Phantasie und sinnliche Beliebtheit im unbegränzten Gebiete des Möglichzumachenden. —

Diese allgemeinen Betrachtungen, die sich leicht viel weiter fortführen und mannigfach anwenden liessen, sind hier nicht herbeygezogen, noch am unrechten Orte: das oben genannte Werk ist, wie wenige, ein Bravourconcert in dem Sinne, den wir so eben näher bezeichnet haben. Und damit ist es auch selbst bezeichnet; was nämlich die Gattung anlangt. Was sonst uns darüber zu sagen scheint, wird aus folgenden einzelnen Anmerkungen hervorgehen.

Das Concert besteht aus den gewöhnlichen drey Hauptsätzen. (F dur, B dur, F dur.) Auf die beyden Allegros ist bey weitem am meisten zu rechnen, und dafür bey weitem am meisten gethan. Das Andante hat manche, zwar gefällige, doch ziemlich gewöhnliche Melodien, denen nur durch Vertheilung an die verschiedenen Instrumente, durch notenreichen Figurirten des Pianoforte und andere dergleichen mechanische Hülfsmittel, einiges nähere Interesse gegeben worden ist. Beyde Allegros sind überaus lebhaft, nicht selten bis zu vieler Heftigkeit; sie sind ferner überaus lang, doch mehr dem Raume, als der Zeit nach, da sie sehr rasch genommen werden müssen: (blos in der Pianofortestimme reicht das erste Allegro bis Seite 23, das letzte von S. 26 bis 45:) beyde sind dabey für den Solospieler überaus schwer, aber eben so geschrieben, wie jene Bravourspieler es wollen, und die vielen Freunde solchen Spiels im jetzigen grössern Publikum gleichfalls — wodurch unverkennbar Hr. M. zeigt, er kenne die Einen, wie die Andern, und sey auch selbst des Instruments in dieser Hinsicht vollkommen mächtig. Die Schwierigkeiten sind übrigens — darf man sich des possierlichen, aber treffenden Ausdrucks bedienen — weit mehr *krabblichter*, als *knupflichter* Art; mithin mehr in der Weise von Steibelt oder Wilms in ihren Concerten, nur *viel* weiter getrieben, als in der, Beethoven's oder auch Cramer's. Das wird nicht wenigen jener Bravourspieler, und den Virtuosinnen noch mehr, ganz recht und sehr willkommen seyn. Ein, in irgend einer Hinsicht übertriebenes Modulieren, das sonst sich gern mit solcher Heftigkeit verbindet, kann man Hrn. M. nicht vorwerfen, und Schwierigkeiten für das Orchester auch nicht. Dieses ist vielmehr fast über Verhältniss geschont und niedergehalten, auch jede seiner Partien so bequem auszuführen, dass das Ganze *überall* gegeben werden kann, wo man — den Solospieler dazu hat. Das werden Hrn. M. besonders reisende Virtuosen verdanken, da nun alles Interesse für sie aufbewahret bleibt und sie mit den Begleitern, auch wenn sie nichts weniger, als vorzüglich sind, gewiss keine Noth haben. Auch ist die Besetzung für jetzige Art nicht allzustark, und doch, wegen guter Wahl und zweckmässiger Benutzung, vollkommen genügend: ausser dem Quartett, wo bey die Violoncell meist selbstständig behandelt ist, eine Flöte, zwey Klarinetten, zwey Fagotte, zwey Hörner, Trompeten und Pauken. Noch alle dem ist es ein gutes *Reise*-Concert — wie man ja wol sagen kann, analogisch mit den sogenannten Reise-Arien der Virtuosinnen. —

Und hiermit glauben wir dies Concert als Virtuosenwerk, was es vor allem ist und seyn soll, hinlänglich beschrieben zu haben. Sollten wir es aber auch als Kunstwerk, im eigentlichen Sinne des Worts, betrachten und beurtheilen: so würden wir gestehen müssen, dass die Erfindung wahrhaft ursprünglicher Gedanken, (nicht blos Figurenwendungen,) und an *sich*, nicht erst durch Auf- und Zusammenstellung bedeutender und anziehender Melodien, so wenig ein hervorstechender Vorzug des Hrn. M. sey, als, stetige, wohlgeordnete, feste und gründliche Ausarbeitung. Wir würden ferner mehre Stellen anführen, wo Hr. M. beweiset, dass es auch dem sehr geübten Musiker, wenn er, ohne eigentlichen, thematischen Ausarbeiten, in *solcher* Breite, besonders auch in so langathmigen Figuren und Passagen schreibt, sehr schwer zu fallen scheine, in gehöriger *Symmetrie* der einzelnen, kleinern Theile gegen einander zu verbleiben — und was wir noch weiter zur Sprache bringen würden. Aber die Sachen stehen in der jetzigen musikalischen Welt so, dass, wer darauf ausgehet, höchstgeschickte Bravourvirtuosen auf dem Pianoforte zu bewundern, aus allen solchen Dingen nichts macht, und den, der in solchem Fall etwas daraus macht, einen Pedanten nennet und belächelt. Und da das nun die meisten solcher Virtuosen, unter Liebhabern oder Musikern von Profession, nicht viel anders machen; andere Leute aber von solchen Bemerkungen weder Nutzen, noch Vergnügen haben können: so unterlassen wir, sie hierherzusetzen, und empfehlen nur, wie schon geschehen und hier nochmals geschieht, dies Concert als Werk von und für Virtuosen: in welcher Hinsicht es solche Empfehlung allerdings verdient. —

Das Werk ist schön und correct gestochen, und alles Aeussere desselben sehr zu rühmen. Da es nun überdies, mit allen Stimmen, fast so stark ist, wie sonst die Partitur eines Oratoriums: so ist der Preis gewiss sehr billig angesetzt; welche Billigkeit überhaupt Hrn. S. zum Ruhme nachgesagt werden muss.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate Februar 1819.

Sonntags, am 21sten Februar hat der letzte Vortrag der Reichaschen Harmonie-Musik Statt gefunden. Wenn etwas mit der Bewunderung, welche sowol das vollendete Spiel der fünf Blase-Künstler, als die vortreffliche Composition der so oft von mir erwähnten Quintette erregt hat, verglichen werden kann; so ist es einzig der Schmerz, den alle wahren Musikfreunde darüber empfinden, dass diese Concerte nicht fortgesetzt werden können. Man versichert mich, die Zahl der sämmtlichen Abonnenten habe nicht dreyssig betragen! Dieser Umstand vermag, deutlicher wie jeder anderer, die Gleichgültigkeit auszusagen, welche Paris, dieses unmusikalische Babel, für die Tonkunst empfindet, so oft diese, ohne von ausserwesentlicher Narrentheidigung, oder von Trompeteubläserey der Ausüber umgeben zu seyn, sich einzig auf sich selbst stutzen will. Ich glaube, dreist behaupten zu können, dass in der kleinsten Stadt Deutschlands eine grössere Summe von wahrem, eigentlichem Musik-Enthusiasmus vorhanden ist, als unter allen siebenhundert tausend gehorneu Parisern zusammengenommen. Ich kann diesen Artikel nicht schliessen, ohne abermals anzumerken, dass das Andenken an die Harmonie-Musik des österreichischen General-Staabes sich noch immer bey den wahren Liebhabern in der grössten Lebendigkeit erhält.

Wie es hier mit der musikalischen Kritik bestellt ist, davon möge das einen Beweis geben, dass kein einziges von dem halben hundert der Pariser Journale bey Gelegenheit des *Tarare* den Umstand angeführt hat, dass die Oper *Axur* bereits vor zehen und mehren Jahren von der italienischen Truppe auf dem Theater Odéon aufgeführt worden ist, dass folglich auch kein einziges dieser Journale eine Zusammenstellung beyder Opern geliefert hat. So muss es mir also verziehen werden, wenn ich in meinem in No. 12 dieser Zeitung abgedruckten Aufsatze über letzterwähnte Oper, Hrn. Salieri gefragt habe: warum er nicht statt des *Tarare*, den *Axur* zur Aufführung bringen lassen? Ueber *Tarare* möge hier, als letztes Wort, folgendes in dem hiesigen Journale: Annale politiques et littéraires vom 21sten Februar abgedruckten Urtheil stehen: *Le pauvre Tarare, ecourté, mutilé, rasé, se traîne à peine, tout pâle encore de l'opération, qu'il a subie. Cependant comme il est toujours vêtu de superbes habits, et suivi d'un brillant cortège, on va le voir quelquefois par curiosité. L'orgueilleux s'attribue cet empressement et ces hommages. C'est l'âne de la fable, fier des respects, prodigués aux reliques, dont on l'a chargé* („Der arme verkürzte, verstümmelte und geschorne Tarare schleppt sich kaum noch, bleich und blass von der Operation, die mit ihm vorgenommen worden ist. Da er jedoch kostbare Kleider trägt und ein glänzer des Gefolge hat, so stattet man ihm dann und wann aus Neugierde einen Besuch ab. Der Hochfährtige schreibt sich selbst diesen Eifer und diese Huldigung zu, gleich dem Esel, der stolz auf die Ehrfurchtsbezeigungen ist, welche den Reliquien gezollt werden, mit welchen man ihn beladen hat).“

Der Guitarrist, Hr. Carl von Gärtner, aus Cassel gebürtig, der, nach seiner eigenen Aussage, in Venedig erzogen worden und auch dort seine musikalische Bildung erhalten, hat am siebenten Februar im Saale der Menus-Plaisirs du Roi sein angekündigtes Concert gegeben. Da sich in diesem Gebäude zugleich die königliche Musikschule befindet, so betrachten die Zöglinge des Conservatoriums, die hier auf ihrem eigenen Grund und Boden zu seyn glauben, jedes in demselben gegebene Concert als eine Mine, deren Ausbeute ihnen allein zugehört. Daher wird das Orchester bey dergleichen Concerten gewöhnlich bloss aus diesen Zöglingen gebildet. Ein deutsches Publicum, nach Paris versetzt, würde dabey nichts verlieren, denn diese französischen Musik-Zöglinge könnten viele deutsche Musikmeister in die Lehre nehmen. Nicht so die Pariser Liebhaber: diesen, an den Vortrag des italienischen Orchesters gewöhnt, geht dabey vieles an ihrem gewohnten Vergnügen ab. Hr. Carl von Gärtner, ein noch sehr junger Mann, scheint mir unter allen Guitarre-Künstlern, die ich habe öffentlich spielen hören, der erste, der vollendetste zu seyn: um sich von den Schwierigkeiten, die er auf seinem Instrumente besiegt, einen richtigen Begriff zu machen, muss man sie gehört, oder vielmehr auf dem Papiere gesehen haben. Nichts destoweniger hat das Spiel desselben, besonders sein von dem ganzen Orchester begleitetes, übrigens sehr brav gesetztes Giardini'sches Concert unbefriedigt gelassen: die Summe des physischen Tons einer Guitarre ist zu gering,

als dass er einen grossen Saal auszufüllen vermöchte. Nach diesem Concerte hat Hr. v. G. Variationen geblasen — mit seinem eignen Munde, ein Unternehmen, welches ihm, trotz der Vollendung, welche er dabey gezeigt, nichts als ein schaales Bonmot eingebracht hat: er habe sich selbst ausgepfiffen, meynte ein Witzling. Mich hat dabey nur das Einzige gewundert, dass der Künstler von Anfang bis zu Ende im Verhältnisse zu der begleitenden Guitarre zu tief gepfiffen hat. Eine Vergleichung zwischen Hrn. v. G. und dem hiesigen Carulli anzustellen, ist mir nicht wol möglich, da ich letztern nie öffentlich und nie so grosse Schwierigkeiten vortragen gehört habe. Ich glaube aber, Hr. v. G. dürfte auf keine Weise dabey verlieren. Unter den Zöglingen des Conservatoriums, die ihn unterstützt haben, nenne ich zuerst Dem. Kaiffer. Dieses junge Frauenzimmer hat im vorigen Jahre Befehl zum Debüt auf dem grossen Operntheater erhalten. Das kann niemanden wundern, der da weiss, dass bey dem Urtheile aber die weiblichen Zöglinge des Conservatoriums meistens ausserwesentliche Dinge mit in's Spiel kommen; Dem. K. hat aber nicht gefallen, und das kann ebenfalls niemand auffallend finden, dem da bekannt ist, dass das Publikum und die königlichen Herren Kammerherren oft verschiedener Meynung sind. Wenn das, was man im Gesange Schule zu nennen pflegt, mit einer äussern Angewöhnung abgemacht wäre; so hätten alle in dem hiesigen Conservatorium gebildete Sängerinnen Schule, denn sie ziehen alle den Mund, wie in eine Schnüre zusammen. Von ihnen, besonders aber von Dem. K. kann es daher mit Recht heissen: hier hilft kein Maulspitzen, es muss — gesungen seyn. *Singen* aber kann Dem. K. nicht, wol aber *perorirer*: darin hat sie bereits eine grosse Meisterschaft erlangt. Wenn sie dieses Talent bloss an Gluck'scher Musik ausübte, deren eminenter Verstand auch durch eminirende Laute will versinnlicht werden; so hätte dagegen niemand etwas einzuwenden. Aber Piccini und Sacchini, die, sonderbar genug, vor lauter Leidenschaftlichkeit nicht zur Reflexion kommen können, wollen gesungen seyn. Zum Schlusse dieses Artikels will ich meinen Lesern von einer musikalischen Erscheinung Nachricht ertheilen, die, meiner Meynung nach, zu den merkwürdigsten der neuern Zeit gehört. Es ist dies ein junger in dem Conservatorium gebildeter Violoncellist, keine Treibhauspflanze von zehen oder zwölf Jahren, sondern ein bereits erwachsener, dem Scheine nach zwanzigjähriger Jüngling. Ich bedaure, seinen Namen vergessen zu haben und in dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, ausser Stande zu seyn, ihn zu erfahren. Dieser junge Mann zeigt auf seinem Instrumente eine so wunderbare Vollendung, ein so gemüthvolles, von der französischen plastischen Manier gänzlich abweichendes Spiel, dass ich mich sehr irren müsste, wenn die Carriere desselben nicht einstens zu den glänzendsten gehören dürfte, die in der musikalischen Welt gemacht worden sind. In der Witzeley und jener Süsslichkeit, die vor lauter Saft nicht zur Kraft kommen kann, steht dieser junge Künstler freylich dem jüngern Bohrer dermalen noch nach: diese beyden Eigenschaften gehören jedoch, wie ich glaube, nicht grade zu den unerlässlichsten eines Musikkünstlers. Aber im eigentlich Wahren der Kunst möchte er mit dem genannten Meister bereits jetzt schon einen Vergleich aushalten können, der nicht durchaus zu dessen Nachtheile ausfallen dürfte. Ich werde mir ein Vergnügen daraus machen, in meinem nächsten Berichte den Namen des jungen Künstlers zu melden.

Nun haben auch die Proben zu Spontini's *Olympie* begonnen. So scheint es, als wolle die grosse Oper weder seine Sänger, noch sein Publikum zu Athem kommen lassen. Was den Text zur Olympie anbetrifft, nämlich das Voltaire'sche Trauerspiel, so habe ich schon mehre Male in diesen Blättern die Meynung geäussert, dass er mir der glücklichste zu seyn scheint, der irgend für eine tragische Oper zu finden seyn möchte. Das Stück endet besonders auf eine so menschlich-tragische Weise, dass kein Herz dabey ungerührt bleiben kann. Olympie, Tochter Alexanders und Statyre'ns, erfährt, dass sie, ohne es zu wissen, dem Mörder ihrer Aeltern ihre Hand gereicht hat. Sie beschliesst, den Schatten derselben durch ihren Tod zu versöhnen und so stürzt sie sich mit folgenden Worten, an Cassander, ihren Gemahl gerichtet, in den Scheiterhaufen:

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dus pas l'être;
Toi, qui me conservas par un cruel secours;
Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours,
Toi, qui m'a tant chérie, et pour qui ma faiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse,
Tu crois mes tâches trop de mon âme bannis:
Apprends ... que je t'adore ... et que je m'en punis ..

Hier dürfte die Frage entstehen: ist diese letzte Rede Olympiens in Recitativ gesetzt, oder wird sie gesungen? Das lächerliche Vorurtheil, dass kein dramatischer Held singend sterben müsse, kann sich hier nicht wirksam zeigen, denn Olympie ist weder krank, noch verwundet, im Augenblicke, wo sie diese Worte spricht. Und doch fürchte ich, werden sie gesprochen werden! Welch eine Wirkung müsste sich daraus ergeben, wenn diese Scene zu einem grossen Finale umgeschaffen, wo Olympie obige Situation, Cassander Anfangs sein Glück und dann plötzlich seine Verzweiflung, und die Uebrigen jeder den Antheil, welchen sie an der Begebenheit nehmen, darthäte, von Mozart componirt worden wäre! Uebrigens ist es doch wirklich auffallend, dass unter einem so unmusikalischen Volke, wie die Franzosen, die tragische Oper hoch in Ehren gehalten wird und bis zur Vollendung ausgebildet worden ist, während die Musik für die deutsche Tragödie als gar nicht vorhanden betrachtet werden muss. Was soll man davon denken, dass die Deutschen wol Narrenpossen, aber keine hohe Leidenschaftlichkeit in Musik zu setzen wissen? etwa, dass die deutsche poetische Bildung keine reine tragische Oper zulässt? Aber sie versucht sich ja in reinen tragischen Dramen? Freylich letzteres auch nicht im klassischen Sinne des Worts, das heisst unter Zustimmung der ganzen Nation und aller Stände derselben!

Ich erfahre so eben, dass Hr. Mühlenfeld aus Braunschweig auf der Reise nach Paris begriffen ist und sich hier hören lassen will. Es soll mir demnächst eine wahre Freude machen, wenn ich dem deutschen Publikum werde anzeigen können, dass dieser junge Mann, den ich schon vor zwölf Jahren sowol auf der Geige, wie auf dem Fortepiano, ein vielversprechendes Talent habe entwickeln hören, in Paris den nämlichen Beyfall erhalten hat, der ihm schon längst in Deutschland und Russland zu Theil geworden ist. Auf Saiteninstrumenten hier den Sieg davon zu tragen, ist jedoch schwer und nur ganz besonders eminenten Künstlern, wie, z. B. einem Bohrer dem Jüngern, möglich. Warum kommen keine Blasinstrumentalisten nach Paris? Diese möchten, mit Ausnahme der Flötisten, die hier an Tulou, Guillou und Drouet (jetzt in England) schwer zu besiegende Nebenbuhler finden würden, einen bei weitem leichtern Stand haben. An Clarinettisten dürfte es aber, nachdem sich noch die Herren Gebrüder Bender werden haben hören lassen, genug sein.

Die vier deutschen Sänger aus Wien befinden sich jetzt in Lyon, wo sie, wie ich vernehme, grossen Beyfall einerndten. Den gönne ich diesen vortrefflichen Künstlern von ganzem Herzen, der wirklichen Vollendung wegen, mit welcher sie, seit ihres hiesigen Aufenthalts, den vierstimmigen Gesang ohne Begleitung ausgebildet haben. Diejenigen meiner Leser, die meinen Mittheilungen aus Paris in diesen Blättern eine mehr als flüchtige Aufmerksamkeit schenken möchten, bitte ich, dieses Urtheil über die besagten Künstler nicht für eine von jenen nichtssagenden Phrasen zu halten, die die Verfasser oft niederzuschreiben pflegen, ohne selbst etwas dabey zu denken.

Der junge Herz, dessen ausnehmendes Genie auf dem Fortepiano ich sehr oft in diesen Blättern erwähnt habe, ist, wie ich erfahre, ein Deutscher, aus Wien gebürtig, und erst seit einigen Jahren in Frankreich. So dürfte der Grund des besondern gemüthvollen Ausdrucks im Spiele dieses jungen Künstlers, den ich in meinem vorigen Berichte in seiner Nationalbildung gesucht habe, wol mit mehrerm Rechte dem Volke zugeschrieben werden müssen, *unter* welchem, als demjenigen, *von* welchem er geboren worden ist.

Der erste Tenorist, oder vielmehr Altist der grossen Oper, Nourrit, ist schon öfters in diesen Blättern genannt worden. Dass dieser Mann mit jedem Tage älter wird, ist nicht seine Schuld, eben so wenig, dass er seinen Namen etwas über die Gebühr mit der That führt. Und doch fängt das Publikum an, nach und nach bey seinem Anblicke (mit dem Anhören ginge es noch eine Weile) schwierig zu werden, besonders seit er als Tarare so besonders rund und verlegen ausgesehen hat. Daher findet sich die Administration gemüssigt, mit Lavigne, der wegen wirklich oder eingebildet erlittenen Unrechts seinen Abschied genommen hatte, Frieden zu machen. Schreyen thut freylich Lavigne nicht besser als Nourrit; aber wol wird Armide fortan ihren Geliebten wieder von vorn umarmen können, welches ihr bis dato nur von der Seite möglich gewesen ist.

Es scheint ausgemacht zu seyn, dass Hr. Herold, der Componist der *Rosières* und der *Clochette ou le Diable Page*, sich vollkommen dem Materialismus ergeben hat, das heisst: dass er blos einen Körper in der Musik, die Harmonie, annimmt, aber die

Seele derselben, die Melodie, klugerweise wohl gemerkt, dass hier unter Harmonie nicht diejenige anderer Leute, sondern diejenige des Hrn. Herold zu verstehen seyn möchte. *Les Troqueurs* (*die Tauschenden*), Oper in einem Aufzuge, welche dieser Componist so eben aufs Theater Feydeau gebracht hat, enthält eine Musik, in der wieder so ungemein in und zwischen einander durchgehackt wird, dass es selbst die hiesigen Journalisten auffallend gefunden haben. Der Text ist abermals aus den *Contes de Lafontaine* genommen: zwey Männer glauben glücklicher zu seyn, wenn sie jeder die Frau des andern besitzen; sie wollen also tauschen. Diese Intrigue möchte hier auf dem Papiere freylich etwas verfänglich aussehen: im Stücke aber ist ihr ein sehr decenter Mantel umgehangen. Uebrigens hat der ehrliche Lafontaine bey der Erfindung der besagten Erzählung, wie fast immer, nicht aus seiner Einbildung, sondern aus den Novellen des Boccaccio geschöpft. Es ist die sechste der dritten Giornata.

Seit zwey Jahren zeigt sich hier an Orten, wo Musik gehört wird, besonders im italienischen Theater eine deutsche Dame nebst Tochter, welche, wie man sagt, Frau von Munck-Bartinsky heissen und grosse musikalische Talente besitzen soll. Fräulein von Munck hat neulich im Vauxhall ein Concert gegeben und sich darin mit Gesang hören lassen. Da dieses Unternehmen weder durch Anschlagezettel, noch durch die Journale bekannt gemacht worden war; so habe sowol ich, wie fast alle hiesigen Musikfreunde, erst lange Zeit nachher Kenntniss davon erhalten. Von dem Talente der jungen Sängerin kann ich also nicht urtheilen; wol aber versichert man mich, dass Fräulein v. M. bey'm Gesange ein recht gratiöses Mienenspiel entwickelt habe.

Neulich hat der Violinist Boucher die bekannten, von Pär für Mad. Catalani componirten Variationen über: *„Das klinget so herrlich, das klinget so schön,"* in einem Privatconcerte gespielt und damit grosse Sensation erregt. Ist es doch, [illegible] ob alles, was von Mozart kommt, immer so deutlich und immer so schön klingen soll, in welcher Gestalt es auch erklingen möge!

Artikels-pos der Mad. Catalani. Man versichert, schen Ernerin habe der Londoner italienischen Meynung nach Vorschläge zu einem Engage- Zeit gehört. sich jährlich sechstausend Pfund servatorium gebn. eine tägliche Tafel von vierzehn Couverten und ohnein die Freyheit ausbedungen, so oft Concerte zu geben, als es ihr beliebe möchte. Man sieht, Mad. Catalani weiss sich zu schätzen. Nur Schade, dass Hr. Waters, der Londoner Opern-Director, wol Ohren für den *Gesang* der Mad. C., aber keine für diese *Sprache* gehabt hat. Die Unterhandlungen sind abgebrochen. Trotz dem verweilt die Sängerin in den Niederlanden, gleichsam als habe sie noch nicht alle Hoffnung aufgegeben, früh oder spät den Canal zu passiren.

Furcht vor Feuersgefahr hat, wie ich in meinem vorigen Berichte gemeldet habe, Veranlassung zum Aufschube der ersten Vorstellung des neu organisirten italienischen Theaters gegeben. Man verspricht jetzt die Eröffnung desselben für die ersten Tage des folgenden Monats. Sollten die *Fuorusciti* nun nicht, wie am Schnürchen gehen; so ist Mangel an Zeit zum Einstudiren derselben sicher nicht Schuld: die Proben dauern seit dem Monate November.

Die Herren Gebrüder Bohrer scheinen bey den von ihnen gegebenen und nunmehr beendeten *Soirées musicales* ihre Rechnung nicht gefunden zu haben, denn sie kündigen auch öffentliche Concerte an.

Von den Herren Gebrüdern Bender hört man weder auf die eine, noch auf die andere Weise mehr etwas. Ich weiss überall nicht, ob sie noch in Paris sind.

Potier hat wirklich in der Gaveaux'schen Oper: *Monsieur Deschalumaux*, die Rolle dieses armen geschlagenen und gefoppten Landjunkers zur höchsten Gemüthsergötzung des in ungeheurer Menge versammelten Publikums gespielt. Die Einnahme soll nahe an zwanzig tausend Franken (über fünftausend Thaler Sächs.) betragen haben. Potier als Schauspieler gehört nicht in diese Blätter. Was sein Sing-Talent anbetrifft, das fast eben so schwer zu definiren seyn möchte, wie sein dramatisches; so kann ich darüber nichts weiter sagen, als dass mancher renommirte Sänger sich glücklich schätzen könnte, wenn sein Gesang so zum Herzen dränge, wie der Potier'sche zum Zwergfelle. Der höchsten Wahrscheinlichkeit nach dürfte Potier vom Theater Feydeau engagirt, oder vielmehr (denn unter einer andern Bedingung würde er wol schwerlich diese Anstellung annehmen) sogleich zum Sociétaire desselben gewählt werden.

Es ist keine Rede mehr davon, dass das grosse Opern-Theater *Demophoon* von Vogel wieder zur Aufführung bringen will. So giebt denn die Direction desselben den wiederholten Beweis, dass sie wol eine volle Kasse, aber keine wahre Musik zu schätzen weiss. Mein individuelles Urtheil über die genannte Oper, die ich auf den verschiedenen französischen Theatern in Deutschland zu vielen Malen zu hören und durch und durch kennen zu lernen Gelegenheit gehabt habe, meine Meynung, dass der junge, in der frischesten Blüthe der Jahre verstorbene Componist derselben bey längerem Leben, und, möchte er durch seinen verlängerten Aufenthalt in Frankreich nicht verbildet worden seyn, vor allen andern jetzt lebenden europäischen Tonsetzern in Mozart's Fusstapfen zu treten versprochen, dieses Urtheil und diese Meynung kommen hier nicht in Betrachtung: ganz Frankreich sollt dem deutschen Jünglinge Bewunderung, ganz Frankreich schätzt die Oper *Demophoon* als ein klassisches Meisterstück, in ganz Frankreich wird die Ouverture zu derselben für die tragischte aller grossen Opernsymphonien gehalten, die Gluck'sche zur *Iphigenie in Aulis* nicht ausgenommen. Warum, so möchte man in gerechtem Unwillen die Administration der grossen Oper fragen, warum sind die Summen, die der in der jetzigen Gestalt so erbärmlich verhunzte *Tarare* gekostet hat, nicht auf den *Demophoon* verwandt worden, auf den Demophoon, den die ganze französische Nation seiner selbst, und nicht Höllenspuks, Firlefanzes, oder liberalen Schnickschnacks wegen, hoch in Ehren hält?

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Amsterdam, am 15ten März. Vorgestern gab Mad. Catalani hier ein Concert vor einem zahlreichen Auditorio; für zwey andere Concerte, die sie noch auf den 15ten und 17ten März geben wird, sind schon keine Plätze mehr zu haben. Von hier wird sie nach Berlin gehen.

Leipzig. Am 20sten März gab Hr. Belcke, königl. preuss. Kammermusicus in Berlin, und vorher Mitglied des hiesigen Orchesters, Concert im Foyer des Theaters. Es liess sich mit zwey grossen, concertirenden Stücken auf der Basposaune hören, die wol bloss für ihn geschrieben worden sind; denn wer könnte sie auf dem unbehülflichen Koloss dieses Instruments so, wie er, herausbringen; und man kann wol hinzusetzen: wer möchte, ohne mit so ganz eigner Individualität, das ganze Jugendleben daran setzen? Als eine solche Besonderheit ist, *was* Hr. B. leistet, merkwürdig, und gewiss auch von nützlichem Einfluss auf Andere, indem es ihnen darthut, was möglich und erreichbar ist: aber *wie* er es leistet, ist, ausser der Merkwürdigkeit und Nützlichkeit, auch Dank werth, weil es einen wahren Genuss giebt. Reinheit und Präcision, Deutlichkeit und Wohllaut zeigt Hr. B. durchgängig; dabey etwas wahrhaft Grosses in den imposanten Figuren, die dem Instrumente angemessen, und erstaunliche Fertigkeit auch in dem, was ihm nicht angemessen ist — z. B. in laufenden Gängen, im Cantabile, im Triller u. dgl. Dass Hr. B. der Virtuosengrille nicht widersteht, auch das geradezu Unmögliche bis auf einen gewissen Grad möglich zu machen, oder vielmehr durch den Anschein desselben zu überraschen und zu täuschen: das scheint eben *ihm*, bey *seiner*, ihrer Natur nach mehr auf Bewunderung, als auf eigentlichen Kunstgenuss gerichteten Virtuosität, weniger zum Vorwurf gemacht werden zu dürfen, als wenn Virtuosen auf Instrumenten, die vor allem für solchen Kunstgenuss bestimmt und geeignet sind — z. B. Klarinettisten — dasselbe thun. Dass Hr. B. allgemeinen Beyfall fand, braucht kaum versichert zu werden; und er wird ihn überall finden, obschon man ihn oft zu hören, nicht eben Lust spüren kann.

In diesem Concerte sang Mad. Werner sehr brav; und eben so spielte der jüngere Bruder des Concertgebers, zweyter Flötist des hiesigen Orchesters, ein gar nicht leichtes Concert von Berbiguier. Warum hören wir diesen Flötisten nicht auch zuweilen mit Solos im wöchentlichen Concert, besonders da seine Vortragsart von der, seines allerdings ausgezeichneten ersten Nebenmanns, des Hrn. Grenser, beträchtlich verschieden ist, und mithin auch durch Mannigfaltigkeit interessiren würde? —

Ich habe neulich an unserm Orchester, oder vielmehr an der Direction desselben, etwas getadelt: wer aufrichtig tadeln will, muss auch aufrichtig loben, wo sich ihm Gelegenheit hörtet. Und so lobe ich denn, so laut ichs vermag, die

durchaus meisterhafte, man darf wohl sagen, in allen ihren Theilen, auch den kleinsten, vollendete Ausführung von Mozarts grosser Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge, im letzten wöchentlichen Concerte. Auch die Ausführung der grössesten Messe J. Haydn's an diesem Abende verdient Lob und Dank; und hätte Mad. Neumann-Seidler, deren Genre freylich solche Musik nicht ist, die Solos lebendiger vorgetragen, und das Orchester die Pianos überall genug respectirt: so würde man auch hier blos zu loben veranlasst worden seyn. Der letzte Fehler zeigte sich auch neulich, und noch auffallender, in der Aufführung des herrlichen *Vater-Unser* von Klopstock und Neumann; wie er denn überhaupt im Concerte öfter bemerkbar wird, als in der Oper. Woher mag das kommen? —

Kurze Anzeigen.

Capriccio per il Pianoforte coll' accomp. di 2 Violini, Viola e Violoncello, composta da A. F. Häser. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Den Namen, *Capriccio*, führt dies lobenswerthe Musikstück wol mehr wegen seiner äussern, von der gewöhnlichen Sonate oder dem gewöhnlichen Quintett abweichenden Form, als wegen seines Charakters oder Styls. Das kann gleichgültig seyn, da es in jenem doch auch von Bedeutung, in diesem doch auch schätzbar ist; und dabey durch manche gute Erfindung, sehr verständige Anordnung, ein wohlerwogenes Verhältnis der Melodie zur Harmonie, so wie der Instrumente zu einander, und durch eine angenehme Wirkung sich auszeichnet. Ein ernster, ziemlich lang ausgeführter Satz, *Largo*, E moll, fängt an, und zwar mit dem, melodisch und harmonisch beyfallswürdigen Gedanken, der, nur in verschiedener Gestalt, in allen Sätzen wieder vorkömmt und das Ganze enger zusammenhalten hilft; ein lebhaften, doch nicht flüchtiges *Allegro* in E dur folgt, wird gleichfalls nicht zu kurz abgefertigt; ein cantables *Andante* in derselben Tonart schliesst sich nahe an; und ein rasches, an Figuren reicheres *Allegro* beschliesst. Das Pianoforte sticht zwar am meisten hervor, doch kann auch jedes der andern Instrumente sich geltend machen; und auszuführen ist keines schwer, auch das erste nicht; ja eher leicht, obschon nicht für Anfänger im Verständnis oder in Praxis. — Das Aeussere des Stichs u. s. w. ist sehr gut.

Notturno pour deux Flûtes et deux Cors, comp. par W. A. Lutgen. à Mayence, chez Schott. (Pr. 1 fl. 24 Xr.)

Man erhält vier mässig lange Sätze: ein Allegro moderato aus D dur, ein Scherzando aus A dur, ein Andantino und eine Polacca, aus D dur. Alle vier sind gefällig und melodiös; beschäftigen die Spieler, ohne sie zu ermüden, oder grosse Forderungen an sie zu machen; unterhalten, (der zweyte und vierte Satz wol am meisten,) und sind so Liebhabern von mässiger Geübtheit eben so zu empfehlen, als Musikern, die etwas Leichtes und Munteres vor gemischten Gesellschaften vortragen sollen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre — — von C. Moltke. Sechstes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

An Erfindung, ohne Originalität, und an Ausdruck, ohne inneres Leben: doch in den muntern Stücken, besonders in denen S. 6 u. S. 14, gefällig und ziemlich unterhaltend. Auch das grössere Stück S. 10, hat sein Angenehmes. Der Verf. zeigt, dass er ein geübter Sänger ist und stimmgerecht schreiben kann. Wo er Verzierungen anbringt, sollten diese weniger abgebraucht und pikanter seyn. Mit der Guitarre nehmen sich einige Stücke noch besser aus, als mit dem Pianoforte. Zu singen und zu spielen ist alles leicht.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Nachrichten.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. A. d. Franzosischen.

Zweyter Brief, vom Anfang des Iuny dieses Jahres.

(Fortsetzung.)

Viel Gutes konnen wir auch einem neuen Werke von Angelo Tarchy, mit Namen *Le voyage en poste*, nachsagen. Diese Oper hat uns, durch ihre überall wohlgefallige, angenehme und melodiose Musik, wieder an die frohliche Zeit erinnert, wo wir ein komisches Theater der Italiener besafsen. Tarchy hat durch das Vergnügen, das er mit seiner allerliebsten Musik erregt hat, bewiesen, wie viel man würken, wie sehr man gefallen konne, ohne von dem ewigen und immer grellen Gerausch der Trompeten, Pauken u. s. w. Gebrauch zu machen.

Breton, Sacchini's Zogling, hat ein wahres und grofses Talent in seiner Oper: *Le délire* in einem Akte, gezeigt. Seine darstellende, kräftige und immer wahre Musik bestatiget das, was man von einem jungen Komponisten erwarten konnte, der mit eigenthümlichem Geiste der Bahn seines berühmten Lehrers folgt. Breton hat tiefe Kenntnifs der Harmonie, und hatte davon schon Proben abgelegt in seinen drey schonen Opern, die er früher dem italienischen Theater gab, (*Rigueurs du Cloitre*, *Stephanie*, und *Montano*) von denen die lezte besonders vielen Werth hat.

Das *grofse Opern-Theater* hat diesen Winter nur Eine Neuigkeit in's Publikum gebracht: das lyrische Trauerspiel *Hekuba*, in 3 Akten. Der Komponist ist wenig bekannt und heifst Fontenelle. Es soll die Frucht zwolfjahriger Arbeit seyn — Moglich! Vielleicht hat eben darum der Styl so viel Schwerfalliges und Zerstucktes! Der Verfasser dieser Musik, geraubt durch die Arbeiten Glucks und Sacchini's, hatden Kennern hier weniger ein eigenes Werk, als eine Art Kompilation aus den Werken jener berühmten Meister gegeben. Einer unserer besten Komponisten sagte, als er aus der ersten Vorstellung dieser Oper ging, recht artig: Nun — er hat doch nur die Reichen geplundert! — Um diese Oefnerksamkeit an bedeutenden Neuigkeiten hielt uns dies Theater durch Wiederholung der vortrefflichsten Werke Glucks — besonders der *Alceste*, der *Armida*, des *Orpheus* und der beyden *Iphigenien* — schadlos. Vielleicht stellt Ihnen der kleine Zug, den wir Ihnen mittheilen, den Grad der musikalischen Kultur unsers hiesigen grofsen Publikums einigermafsen dar. Rey, Direktor des Orchesters, hatte bey der ersten jetzigen Wiederholung der *Armida* von Gluck gewagt, einige Aenderungen darin zu machen, indem er ein gewaltiges Lermen von Trompeten und Pauken hinzusetzte: allgemein war die Beurtheilung und das Mifsfallen! Und in der That — welchen wahrhaft Gebildeten wird es einfallen, *solchen* Gesang mit diesen schrillen und rauschenden Instrumenten begleiten zu lassen? heifst das nicht, seine Würkung geradezu vernichten wollen? Sind wohl Gluck und Sacchini jemals in einen so seltsamen Mifsgriff verfallen? Sie haben jene Instrumente wohl, und gemeiniglich glücklich, bey Marschen, kriegerischen Ritornellen u. dgl. angewendet: aber sie haben sich weislich gehutet, sie zu bestandigen und Haupt-Ingredienzien der Begleitung zu machen. Der genialische Gluck bedurfte, um durch seine *Armida* grofse Würkung hervorzubringen, wahrhaftig all' des Getoses nicht, wodurch es Herrn Rey gefiel, unsre Ohren zu zerreissen! Und überhaupt — sich an Glucks Musik vergreifen, heifst, sich in die Gefahr des Oxias begeben, den der liebe Gott straffte, weil er sich an der Bundeslade vergriffen hatte. Wir wollen durch diese Bemerkung nicht etwa Herrn Rey wehe thun, vielweniger seine übrigen wahrhaften Verdienste, als Direktor des Orchesters, verdachtig machen: sondern wir wollen damit nur unser Scherflein beytragen, um der Sucht mancher Direktoren, die Werke alterer Meister zu verstümmeln, und noch mehr, der modernen Komponisten, den Mifsbrauch jener Instrumente zur Tagesordnung zu machen — entgegen zu wirken. Diese Komponisten haben

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. N°. 14. 1819.

Ueber die ersten Gründe der Harmonie.

Auf der Harmonie beruhet die ganze menschliche Musik; denn auch in ihrer Melodie werden keine anderen Töne gebraucht, als die sich in den Tonleitern beyder Tonarten für eine gewisse Anzahl von Tönen befinden. Die Intervalle aber der Tonleitern beyder Tonarten werden durch die Harmonie bestimmt. Anders ist es bey dem natürlichen Gesang oder Gezwitscher der Vögel. Mehr dem Klange der Rede — abgesehen von der Artikulation — als der menschlichen Melodie, ist der Gesang selbst der gepriesensten Singvögel zu vergleichen. Eben so wie der Mensch, wenn er spricht, halten sie selten auf einem in musikalischem Verstande bestimmten Tone merklich lange aus, und noch selteuer schreiten sie von demselben zu andern durch musikalische Intervalle. Am wenigsten geschieht letzteres von der Königin des Gesangs unter den befiederten Haynbewohnern, der Nachtigall. Hat sie auch, in einer ihrer reizendsten Sangweiseu, einen bestimmten Ton sechs bis acht-, oder mehrmal hintereinander, wiewol immer etwas schwebend, mit unbeschreiblicher Anmuth ihn allmählich verstärkend, herausgeflötet: so folgt alsdann darauf kein anderer musikalisch-bestimmter Ton, sondern ein liebliches Gegurgel oder Gezwitscher in unbestimmbaren Intervallen auf einander folgender, oder in einander sich verlierender Klänge. Nicht so der Gesang des Menschen, in welchem nicht nur jeder Ton für sich völlig bestimmt, sondern auch bey einer noch so schnellen Folge verschiedener Töne jeder von dem andern durch deutliche Intervalle unterschieden seyn muss, und zwar durch keine andere, als solche, die, wie oben gedacht, durch die Harmonie gegeben sind.

Die ganze Harmonie aber gründet sich auf die besondere Eigenschaft der Octaven und auf die beyden harmonischen Dreyklänge der harten und der weichen Tonart. Vermöge der ersteren consoniren sämmtliche Octaven nicht nur unter sich, sondern auch mit einem jeden Tone, der mit irgend einer derselben, oder mit ihrem gemeinschaftlichen Grundton consonirt. Jeder der beyden harmonischen Dreyklänge aber stellt, ausser der Octave, noch zween Töne dar, welche unter sich und mit dem Grundtone, so wie auch, vermöge der vorerwehnten Eigenschaft der Octaven, mit der Octave des Grundtons consoniren, oder eine das Ohr befriedigende Zusammenstimmung ausmachen; wie solches jedes unbefangene Ohr an den beyden harmonischen Dreyklängen unwidersprechlich wahrnimmt. Der eine der erwähnten Töne ist in beyden Dreyklängen ein und derselbe; es ist derjenige, der in Beziehung auf den Grundton die Quinte, und in Beziehung auf welchen die erste Octave des Grundtons die Quarte genannt wird. Der andere consonirende Ton in der harten Tonart heisst in Beziehung auf den Grundton die grosse Terze; so wie in Beziehung auf ihn die erste Octave des Grundtons die kleine Sexte genannt wird. Eben so heissen in der weichen Tonart der andere consonirende Ton in Beziehung auf den Grundton die kleine Terze, die erste Octave des letztern aber in Beziehung auf jenen die grosse Sexte. Demnach sind die Quinte, die Quarte, die grosse und kleine Terze, die kleine und grosse Sexte, die consonirenden Intervalle, oder Abstände zweyer Töne von einander, welche kleiner sind, als das — ebenfalls consonirende Intervall der Octave, oder der Abstand der Octave vom Grundton. Nach allgemeiner Uebereinstimmung hat das Ohr nie andere Consonanzen entdecken können, als diejenigen, die durch die Töne der beyden harmonischen Dreyklänge und deren Wiederholung durch alle Octaven gebildet wer-

den. Sehr auffallend unterscheiden sich diese Tonverhältnisse von allen übrigen. Zween oder mehre Töne zusammen vernommen, von welchen auch nur zween in einem Verhältnisse stehen, das nicht zu den genannten gehört, geben dem Ohr entweder eine ganz widrige Empfindung, oder sie werden ihm nur alsdann erträglich, ja selbst angenehm unterhaltend, wenn sie auf gehörige Weise entweder unmittelbar, oder durch andere dazwischen liegende Accorde, in einen der beyden harmonischen Dreyklänge aufgelöset werden. Dass einige unter den erwähnten Consonanzen, vollkommener sind, als die andern, wer wird das leugnen wollen? Denn, so verschieden die Meynungen wegen der übrigen auch seyn möchten, so hat doch vor allen die Octave den unbestreitbaren Vorzug nach dem Urtheil des Ohrs, dem ein Gesang, in verschiedenen Octaven zugleich gesungen, völlig derselbige zu seyn scheint. Von allen übrigen Tonverhältnissen aber sind die Consonanzen überhaupt, die allein in gehöriger Zusammensezzung eine das Ohr völlig befriedigende Harmonie geben, nach diesem untrüglichen Urtheil des Gehörorgans so völlig abgesondert, dass es ungereimt wäre, behaupten zu wollen, dasjenige, was man consoniren heisse, sey eine Eigenschaft, die allen Tonverhältnissen zukomme, nur denjenigen, die man Consonanzen heisse, in vorzüglichem Grade.

Woher nun aber eine so ausgezeichnete, eine dem Ohr so mächtig auffallende besondere Eigenschaft gewisser Tonverhältnisse, wie das Consoniren ist? Der menschliche Verstand begnügt sich bey Wahrnehmung der Gesetze sinnlicher Empfindungen nicht damit, zu wissen: das ist so; er forscht auch nach den Gründen, warum es so ist. Auch bey diesen Gesetzen der Empfindungen des Gehörorgans ist es geschehen; nicht wenige haben sich damit beschäftiget, den eigentlichen Grund derselben aufzusuchen; aber, wie mich dünkt, nicht auf dem rechten Wege, und daher auch nicht mit dem gehörigen Erfolge.

Verschiedene haben bemerkt, dass tönende Körper, sonderlich Saiten, wenn sie angeschlagen werden, nebst ihrem Hauptton noch andere Töne, mehr oder weniger vernehmlich, hören lassen. Einige wollen darunter lauter mit dem Haupttone consonirende Töne erkannt haben, und zwar alle diejenigen, die zusammen einen harmonischen Dreyklang des Haupttons ausmachen. Nach anderer Angabe sollen es zum Theil andere, selbst mit dem Hauptton des angeschlagenen Körpers dissonirende Töne seyn. Momigny (Cours complet d'Harmonie etc.) will bey einer Saite, deren Hauptton G ist, sehr leicht die Töne g, h, d, f, a, sammt deren Octaven, und hingegen nur mit Mühe die Töne c, e, unterschieden haben. (S. musikalische Zeitung eilfter Jahrgang, S. 20.) Wie sonderbar! Die Septime und Secunde eher, als die Quarte und Sexte, wenn die Harmonie des Haupttons, den die Saite angiebt, durch die mitklingenden Töne bestimmt werden soll; oder eher, als der Grundton der Harmonie selbst und ihre Terze, wenn, wie Momigny will der von der Saite angegebene Hauptton die Dominante seyn soll, durch welche die Harmonie der Tonica erzeugt wird. Wie dem auch sey: niemals werden diese Beobachtungen so weit gehen, dass man alle hörbare Octaven, auch nur des Haupttons, den die Saite oder sonst ein klingender Körper angiebt, mit andern Consonanzen zugleich vernähme: so, dass man daraus auf die oben bemerkte besondere Eigenschaft der Octaven mit Sicherheit schliessen könnte. Werden aber gar bey dem Anschlagen des klingenden Körpers ausser den Consonanzen auch noch dissonirende Töne gehört; so fällt der Schluss aus dem Zusammenklingen mehrer Töne auf die Eigenschaft der Consonanz, als eine ganz eigenthümliche Eigenschaft gewisser bestimmter Intervalle, gänzlich weg. Ueberhaupt aber scheint keine nothwendige Verbindung zwischen dem, was man Consoniren heisst, und dem Zusammenklingen mehrer Töne bey der Erschütterung eines tönenden Körpers gedacht werden zu müssen, indem letzteres allenfalls von solchen physischen und mechanischen Ursachen herrühren kann, die mit den Gründen der besonderen Eigenschaft derjenigen Intervalle, in welchen sich consonirende Töne befinden, nichts gemein haben.

Frühzeitig sind die Verhältnisse der Abmessungen verschiedener klingender Körper bemerkt worden; und es ist daher längst ausgemacht, dass Saiten von gleicher Dicke und Spannung den Grundton, die kleine Terze, die grosse Terze, die Quarte, die Quinte, die kleine Sexte, die grosse Sexte, die Octave angeben, wenn ihre Längen sich verhalten, wie 1, $\frac{5}{6}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{5}$, $\frac{1}{2}$. Auch weiss man aus der Mechanik, dass die Anzahl der Schwingungen einer gleichgespannten Saite von gleicher Dicke in gleichen Zeiten im umgekehrten Verhältniss ihrer Länge stehet,

so dass die Anzahl der Schwingungen in gleichen Zeiten für die erwähnten consonirenden Töne sich verhält, wie die Zahlen 1, $\frac{9}{8}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{3}$, 2.

In die Augen fallend ist es, dass diese Verhältnisse aus den drey einfachsten Primzahlen 2, 3 und 5, zusammengesetzt sind. Schon die alten Griechen haben daher ihre Theorie der Musik auf die Betrachtung der Zahlen gegründet; und der berühmte Euler hat in seinen bekannten Briefen an eine deutsche Prinzessin den Grund der Consonanzen auf diesem Wege zu erklären versucht. Es finden sich aber dabey noch zwey Schwierigkeiten. Die eine ist die oben erwähnte besondere Eigenschaft der Octaven; die andere — dass kein Grund von der Einschränkung der Anzahl kleinerer consonirender Intervalle auf nicht mehr, als die bekannten sechs angegeben werden kann. In ersterer Rücksicht nämlich consoniren alle diejenigen Töne, für welche die Anzahl der Schwingungen in gleichen Zeiten sich wie 1, 2, 2^2, 2^3, 2^4 u. s. w. verhält, d. i., wie irgend eine Potenz der 2, deren Exponent eine ganze Zahl ist, nicht nur unter sich, sondern auch mit einem jeden Ton, der mit irgend einem der ersteren consonirt. Warum, muss man fragen, findet diese Eigenschaft nur für die Zahl 2 Statt, und nicht auch für die Zahlen 3 und 5? Warum geben die Potenzen dieser Zahlen — 3^2, 3, 3^3 ... 3^1, 3^2, 3^3 ... u. s. w. — nicht eben so gut Consonanzen, als die Potenzen der 2? Leitet man die Eigenschaft der Consonanz lediglich aus der Einfachheit der Verhältnisse her: so lässt sich dafür kein Grund angeben; eben so wenig, als dafür, dass die den Consonanzen zukommenden Verhältnisse bloss auf die drey ersten Primzahlen eingeschränkt seyn sollen, so dass nicht mehr, als sechs consonirende Intervalle innerhalb einer Octave vorhanden sind. Eulern selbst sind diese Schwierigkeiten nicht völlig entgangen, und da sie ihn bey seiner Erklärung nöthe als einmal aufstossen: so weiset er sie bloss mit der Anmerkung ab: die Musik, d. h. die Ausübung derselben, gehe nicht weiter; — gleichsam, als verstatte die Theorie derselben wol, weiter zu gehen, welches aber keinen Grund hat.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Uebersicht der diesjährigen Carnevalsopern in Italien.

Mayland, im März. Die *Clemenza di Tito*, deren Aufnahme auf dem hiesigen grossen Theater ich Ihnen bereits anzeigte, wurde, die Freytage abgerechnet, gerade einen Monat lang täglich gegeben. Crivelli, der anfangs unpässlich war, zeigte sich nach seiner gänzlichen Herstellung doch nicht in jenem Lichte, in welchem man ihn zu sehen hoffte: kurz er *wollte* in dieser Oper nicht glänzen. Die Ursache hierron mag wol in der ungünstigen Aufnahme liegen, die er in der ersten Vorstellung fand. Die Festa, mit ihrer Rolle als Vitellia sehr unzufrieden, war immer krank, oder stellte sich so, und musste stets mit einem Supplement ersetzt werden. Gegen Ende Januars hat sich das Blatt gewendet. *Gl'Illinesi* (so hiess die zweyte Carnevalsoper, vom Hrn. Basily, Kapellmeister in der Santa Casa zu Loretto, neu componirt) geht in die Scene: Hr. Crivelli will Wunder zeigen; die Festa, welche sich seither immer wohl befindet, wetteifert mit der Comporesi: die Musik des Hrn. Basily entspricht nicht der unvortheilhaften Erwartung des hiesigen Publikums, und — alles macht in den ersten Vorstellungen furore, der freylich in den folgenden decrescendo so abnahm, dass zuletzt bloss ein a tre das *pezzo che ferma* wurde. Indessen liess Hrn. Crivelli's Eifer auch in dieser Oper bald nach, und da ich ihn nun in seiner vollen Kraft gehört habe, so gebe ich Ihnen auch diesmal ein richtigeres Urtheil von ihm, und bemerke daher kurz, dass dieser Künstler in der That gewisse glückliche Augenblicke hat, in welchen er sich als trefflicher Sänger zeigt, doch können wir mehre Hauptfehler nicht verschweigen. Erstens, distonirt er zuweilen, und das wahrscheinlich, weil er schon etwas bey Jahren ist: zweytens, ist seine messa di voce nicht ganz richtig: drittens, verschluckt er fast immer die letzte Sylbe: viertens, singt er nicht einen Tag wie den andern. Die Ausdehnung seiner Stimme ist übrigens sehr beschränkt, und seine besten Töne liegen höchstens zwischen g — $\overline{f}$: zwar geht er auch mit einem schwachen Falset etwas höher, doch nur in flüchtigen Noten. Seine Geläufigkeit ist etwas schwerfällig. Im Ganzen genommen gefällt Hr.

C. in Mayland nicht am besten; und ich weiss nicht, ob er auf andern grossen italieni-chen Theatern viel Glück machen kann. — Gestern Abend gab man als dritte Oper dieser Stagione Hrn. Morlacchi's *Danaiden*, in welcher Oper man mehre Stücke von Pär, Cimarosa und Rossini einlegte. Obschon die Camporesi ihre Cavatina im ersten Act trefflich sang und im zweyten Act die Pär'sche Arie und Rossini's Duett wenigstens gestern gefielen, so glaubt man doch, dass sich diese lange Oper nicht lang halten wird. Crivelli zeigte sich übrigens in derselben als elender Acteur.

Venedig. (Teatro alla Fenice.) Prima Donna: Fodor, Bonnini, Brizzi; Tenorist Hr. Bolognesi. Die Fodor gefiel ungemein: mehre wollen sie zur ersten Sängerin Europen's machen, andere geben dies nicht zu. Die Bonnini gefiel ebenfalls, weniger die Brizzi und Hr. Bolognesi. Die erste Opera seria vom Hrn. v. Carafa neu componirt, hiess *Elisabetta in Derbishire*, in welcher bloss zwey Stücke vorzüglich gefielen, bey all dem furore, den öffentliche Blätter von ihr ausposaunten. Hr. von C. lässt in dieser Oper die Maria Stuart in ihrem Todeskerker eine Romanze: *„Tu che sei de' regi oppressi* etc. mit Begleitung der Harfe singen, welchen Schnitzer, wie die Venetianer Zeitung fein bemerkt, der Compositeur dadurch verbesserte, dass dieselbe mit einer Cabaletta im tempo Allegro endigte. In dieser Oper kommt auch ein Marsch vor, bey welchem die Trommel im Orchester mit andern fünf Trommeln verstärkt wurde, und welcher, wie mich Hr. Carafa bey seiner Durchreise nach Paris in Mayland selbst versicherte, von grosser Wirkung ist. — Die zweyte neue Opera seria, *Clemenza di Entragues*, von Hrn. Trento, machte fiasco. In Ermanglung der unpässlichen Brizzi, übernahm ihr Vater ihre Rolle, als primo Soprano, konnte aber, besonders mit seiner jetzigen Tenorstimme, kein Gefallen erregen. (Teatro St. Benedetto.) Prime Donne: Angeloni, Simonetti; Tenoristen, Rouconi und Curioni; Buffo cantante, Hr. Remorini; buffo comico, Hr. Pacini. Die arme Angeloni, eine sehr junge Sängerin, trat verwichenen Sommer in Padova in der Rolle der *Elisabetta* in der Rossini'schen Oper gleiches Namens auf, und wurde, wie man allgemein sagt, ein Opfer derselben, weil diese schwere Rolle ihre Brust zu sehr anstrengte. Nach der ersten Vorstellung der neuen Oper, *Il principe della nuova China*, ebenfalls von Hrn. Trento componirt, und die auch fiasco machte, wurde sie krank und starb gleich darauf, weswegen die Casotti an ihrer Stelle engagirt wurde. Es ist hier nicht am unrechten Orte die Aeusserung der Gräfin Dieterichstein in Rom, welche behauptet, dass, wenn Rossini noch zehen Jahre Opern schreibt, es keine Sänger mehr in Italien giebt, weil derselbe für die Singstimme grösstentheils halsbrecherische und die Brust sehr anstrengende Passagen schreibt. So sagt man auch, dass die Giorgi, für welche er die *Cenerentola* componirte, schon ganz fertig seyn soll. — Die zweyte neue Oper, *la sposa fedele* vom jungen Pacini, gefiel; hingegen machte die dritte neue Oper, *I pittocchi* vom Hrn. Pavesi, fiasco. Die übrigen noch hier gegebenen älteren Opern übergehe ich. (Teatro Re) Die neue Opera buffa, *Il carnevale di Venezia*, von Hrn. Boile (einem Italiener), gefiel sehr in der ersten Vorstellung, nahm aber in der zweyten schon ab. Unser Corriere delle dame hatte jedoch die Frechheit, gleich darauf zu sagen, dass diese Oper in den folgenden Vorstellungen *noch mehr* gefiel. Diese erste Oper des Hrn. B. ist im Ganzen, einige Stellen im zweyten Act abgerechnet, die ihm zu gehören scheinen, eine Rossini'sche Kopie. Schade, dass unsere heutigen Componisten, anstatt ihr Talent zu kultiviren, lieber Rossini nachzuäffen streben; und da es keinen Compositeur in der Welt giebt, der in seiner Musik so entschieden auf der Stelle kennbar ist, als Rossini; so haben seine Nachahmer wenigstens das Unangenehme, dass man sogleich ihre Quelle entdeckt. Eine neue zweyte Opera buffa, *I furbi al cimento*, von Hrn. Bigatti, wurde bloss zweymal gegeben; dafür wurden wir mit der *Italiana in Algeri* entschädigt.

Rom. (Teatro Argentina) Signora Pasta, Männerrollen; Signora Pellegrini, Prima Donna; Hr. Tachinardi, Tenorist. Kapellmeister Mayr componirte die erste Opera seria, *Danao* betitelt, welche nicht die beste Aufnahme fand, obschon, wie ich aus guter Hand weiss, dieselbe einige recht treffliche Stücke aufzuweisen hat. Die zweyte neue Oper, *Cesare nelle Gallie*, vom Hrn. Nicolini, soll erst nach und nach gefallen haben. Zur dritten Oper gab man, und zwar nur ein einziges Mal, Rossini's *Aureliano in Palmira*. (Teatro Valle) Signora Mombelli, Prima Donna; Hr. Rubini, Tenorist; Hr. Ambrosi, Bassist. Die erste neue Oper von einem gewissen Cardella, einem

Schüler Paesiello's, hiess *il contracambio*, und fand bey all ihrer Leichtheit grossen Beyfall. — Zur zweyten Oper gab man auf dem Teatro Valle Rossini's *Gazza ladra*, aber mit ungünstigem Erfolge. — Hr. Del Fanti componirte unlängst eine Messe, worin das Gloria so anfing:

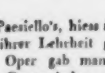

Dann schrie der Chor: Gloria! Alles wurde noch zwey Mal wiederholt. Das ganze schloss mit einem Amen! *pianissimo*, worauf abermals dieselbe Figur mit Pauken und Trommeln folgte. Der Abbate Baini besitzt hier gegenwärtig die vollständige Sammlung Palestrinischer Musik in 55 Bänden.

Turin. Man legte es Hrn. Generali als Verwegenheit aus, Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa*, die in Italien so sehr gefällt, für das hiesige Hoftheater neu zu componiren; in der That machte seine Composition auch fiasco, obschon es ihr an einigen guten Stücken nicht fehlte. Die zweyte neue Oper *Semiramis*, nach Metastasio bearbeitet, wurde von Hrn. Meyer-Beer componirt, und fand die glänzendste Aufnahme, so dass in mehren Vorstellungen die Leute zu Hunderten keinen Platz im Theater mehr fanden. Dieser Künstler, nunmehr in Oberitalien rühmlichst bekannt, erhielt von I. M. der Königin von Sardinien einen brillantenen Ring zum Geschenk, als Beweis Ihrer Zufriedenheit mit seiner neuen Composition. Die Bassi bedeckte sich mit Ruhm in dieser Oper, und wurde ebenfalls von I. M. der Königin mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken dafür ausgezeichnet. Dass diese Sängerin zugleich auch eine vortreffliche Schauspielerin ist, haben ihre Blätter schon längst ausgesprochen, und, wie man mir erzählt, schätzt sie die deutschen Componisten ganz besonders; wirklich gefiel sie bisher immer ungemein in ihren Opern; so war es in Weigl's *Imboscata*, so in Winter's *Mohamet*, und nun in Meyer-Beer's *Semiramis*. — Der Tenorist Hr. Bonoldi hat, wie ich höre, in dieser Oper sich ebenfalls ausgezeichnet.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Die mathematische Intervallenlehre der Griechen, von Drieberg. Berlin, 1818. Auf Kosten des Verfassers. 60 Seiten, gr. 4., nebst einer Kupfertafel.

Die Haupttendenz dieser Schrift ist, was der Titel nicht erwarten lässt, polemisch. Der Verf. stellt darin Sätze auf, welche theils bisher allgemein als wahr erkannten und angenommenen widersprechen, theils die Unbrauchbarkeit unseres jetzigen musikalischen Systems darthun sollen, und eine Abänderung, oder wol gar völlige Abschaffung desselben beabsichtigen. Die vornehmsten dieser Sätze möchten etwa folgende seyn:

1) Das Intervallensystem der Griechen ist dem unsrigen vollkommen gleich gewesen (S. 4.) Daher sind auch 2) ihre Tonarten die unsrigen. (S. 7.) 3) In unserm Tonsystem sind wenigstens 26 der wichtigsten Intervalle unrichtig. (S. 44.) 4) Die musikalische Temperatur ist eine elende Erfindung, die uns lange genug Schande gemacht hat (bey den Irokesen vermuthlich?) (S. 54.) 5) Die Grösse der kleinen und grossen Terz ist willkürlich. (Ebendaselbst.) 6) Unser Moll besteht aus lauter Fehlern, kann ohne dieselben nicht bestehen, mit ihnen ist es der höchste Vandalismus. (S. 55 und 56.) 7) Die Kommate sind eine verwerfliche Erfindung (sehr milde!) (S. 59.) 8) Der Einklang ist kein Intervall. (S. 60.)

Hr. v. Drieberg trägt diese Sätze zum Theil als Folgerungen eines Auszugs, den er aus den Griechischen Musikern, dem Euklides, Ptolemäus, Aristoxenus u. a. gemacht hat, vor. Dieser Auszug enthält aber, da bekanntlich Aristoxenus die Pythagorische Art, Töne durch Zahlenverhältnisse darzustellen, welcher Euklides und Ptolemäus folgen, verwarf, ganz entgegengesetzte Behauptungen, z. E., dass die Octave kleiner ist, als sechs Töne, (S. 26 und 27), und wiederum, dass sie aus sechs Tönen besteht. (S. 58.) Man sieht nicht, wozu beyde Sätze dastehen, da der letzte nur auf einer ohngefähren Schätzung beruht, die man in der Praxis auf dem Klaviere allenfalls zulassen kann. Es scheint also, als habe Hr. v. Drieberg sich die Lehre von der Zusammensetzung der Verhältnisse (die auch dem verdienstvollen Türk nicht ganz klar geworden war, wie seine Definition S. 72 der Anleitung zu Temperaturberechnungen und

die Anmerkung daselbst beweiset) nicht gehörig bekannt gemacht, oder wenigstens sich nicht von ihrer Nothwendigkeit überzeugt. Dies wird dadurch ausser Zweifel gesetzt, dass er S. 17 die Behauptung Marpurgs und anderer Theoretiker, zwölf Quinten geben ein grösseres Intervall, als die Octave, welche sich auf die Berechnung von sechs steigenden Quinten und eben so vielen fallenden Quarten (um innerhalb des Raumes einer Octave zu bleiben) gründet, dadurch zu widerlegen glaubt, dass er behauptet, jene Berechnung sey keineswegs eine Berechnung von zwölf Quinten, sondern von sechs Tönen in dem Verhältniss von 9 zu 8. Will Hr. von Drieberg durchaus zwölf Quinten haben, so behalte er das Verhältniss der Quinte $\frac{3}{2}$, so ist das Intervall der beyden äussersten Töne in der Reihe von zwölf aufeinander folgenden Quinten $(\frac{3}{2})^{12} = \frac{531441}{4096} = 129\frac{3137}{4096}$, also 7 2', folglich grösser als sieben aufeinander folgende Octaven, welches, da die Natur eines Intervalls durch Hinzufügung oder Wegnahme einer Octave nicht geändert wird, mit Marpurg's Behauptung auf eins hinauskommt. Es dürfte, da hieraus verständige Leser die Tüchtigkeit der Gründe, womit Hrn. von Driebergs Behauptungen unterstützt sind, schon für sich abnehmen werden, kaum nöthig seyn, auf eine Widerlegung dieser Behauptungen einzugehen; indess wollen wir, um auch hier auf Hrn. von Driebergs Fehlgriffe aufmerksam zu machen, einigen derselben noch unsere Bemerkungen entgegensetzen.

Der Behauptung in 1) steht entgegen, dass die Griechen unsere grosse und kleine Terz in den Verhältnissen $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{5}$ nicht gekannt, also vermuthlich auch nicht gebraucht haben. Ptolemäus geräth zwar einmal darauf (Harmonicor. I. 15), beachtet sie aber nicht weiter. Daraus ergiebt sich von selbst, was von 2) zu halten sey. Bey der Behauptung 3) ist zu bemerken, dass Hr. v. Drieberg für das diatonisch-chromatische Klanggeschlecht die Tonverhältnisse so annimmt, wie sie in Türks Temperaturberechnungen, §. 72, §. 105 und 106 angegeben sind, aber dabey Türks Erinnerung, dass solche nicht von allen Theoretikern angenommen werden, übersehen oder nicht beachtet hat. Uebrigens nimmt er bey Aufsuchung der Fehler dieser Tonleiter das Intervall Cis — F für eine grosse Terz und C — gis für eine kleine Sexte, da jenes doch vielmehr eine (verminderte) Quarte, dieses eine (übermässige) Quinte ist. Dass Cis und gis auf unseren Klavieren und Orgeln zugleich Des und as, woran Hr. von Drieberg gedacht zu haben scheint, repräsentiren, kann jene Verwechselung nicht rechtfertigen. Und wie, wenn nach 5) die Grösse der beyden Terzen und der übrigen Consonanzen die Octave, Quinte und Quarte ausgenommen, willkürlich ist, fallen denn nicht alle die unrichtigen grossen und kleinen Terzen mit ihren Umkehrungen, den unrichtigen kleinen und grossen Sexten, die Hr. von Drieberg dem neuern Tonsystem so hoch anrechnet, dass es jedem gebildeten Menschen Schauder erregen soll, weg? Und leuchtet nicht eben daraus, dass, wenn man jeden Ton eines Systems zum Grundton machen will, nicht alle Intervalle rein zu erhalten stehen, die Nothwendigkeit der Temperatur ein? Hr. v. Drieberg würde gewiss nicht so verächtlich und wegwerfend von ihr geurtheilt haben, als in 4) geschehen ist, wenn er sich aus Chladni's Akustik erinnert hätte, dass die Chinesen sich ihrer jetzt gleichfalls bedienen *). Die Behauptung in 5) wird durch die harmonischen Nebentöne, welche eine schwingende Saite giebt, so wie durch die Folge der Töne in den Blasinstrumenten hinlänglich widerlegt. Zu den Fehlern der Molltonart, welche die Behauptung in 6) veranlasst hat, wird unter andern die Ungleichheit der Tetrachorde gerechnet. Die Gleichheit der Tetrachorde wird aber, da sie durch nichts, als durch die Gewohnheit der Griechen begründet ist, keiner für ein wesentliches Erforderniss eines Tonsystems halten.

Und nun noch zum Schluss ein Paar Worte über Hrn. von Driebergs Kunstsprache. Hr. von Drieberg giebt λογος διπλασιος, τριπλασιος u. s. w. durch zweyfaches, dreyfaches u. s. w. Verhältniss. Die Geometer aber bezeichnen schon lange dadurch das, was im Griechischen λογος διπλασιων, τριπλασιων u. s. w. heisst. Hiernach ergiebt sich von selbst, dass anderthalbiges (ἡμιολιος), anderdrittes (επιτριτος) u. s. w. Verhältniss gleichfalls nicht zu gebrauchen sind, um die Verhältnisse 3 : 2, 4 : 3 u. s. w. zu bezeichnen. Die Octave (δια πασων) Allachte

*) Für jugendliche Rechner stehe hier die Bemerkung, dass es in dem angeführten Werke S. 50, Z. 2, neben 81, statt 9,438704311 heissen muss 9,438743128.

zu nennen, möchte allenfalls angehen; aber die auf gleiche Weise gebildeten Benennungen der Quinte (*δια πεντε*) und der Quarte (*δια τεσσαρων*) Allfünfe und Allviere führen zu schielenden Begriffen.

Nekrolog.

Am neunten März dieses Jahres wurde den Freunden der Tonkunst ein Künstler entrissen, dem sie schon manches wahrhaft Ausgezeichnete verdanken, und von dem sie noch mehr Ausgezeichnetes würden empfangen haben, wäre es vom Geschick nicht anders verfügt worden. *Johann Fuss* ist dieser Künstler; und indem wir mit allen, die seine Arbeiten kennen, ihr Bedauern seines frühen Todes theilen und den lebhaften Schmerz seiner nähern Freunde vollkommen gerecht finden, beklagen wir zugleich den Verlust eines treuen Theilnehmers an unsrer Zeitung, der ihr von Zeit zu Zeit allgemeinen Beyfalls würdige Beyträge übergeben, wenn auch seine grosse Bescheidenheit kaum einigemal verstattet hat, dass sein Name dabey genannt wurde.

Ueber die Geschichte seines Lebens wissen wir nur wenig zu sagen. Im Ganzen war sie — wie die Lebensgeschichte der meisten Künstler oder Gelehrten — sehr einfach; und von Einzelnheiten in derselben sind wir nicht genug unterrichtet. Er war im Jahr 1777 zu Tolna in Ungarn (der Hauptstadt des Tolner Comitats) geboren, und erhielt zu Baja als Sängerknabe den ersten musikalischen Unterricht. Er begriff schon damals leicht, und es entwickelte sich ein bedeutendes Talent und eine innige Liebe für Musik schon in seiner jungen Seele. Beydes, so wie seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten in dieser Kunst, entfalteten sich, bey regem, beharrlichem Fleiss, immer mehr; und so war er kaum zum Jüngling erwachsen, als er für einen guten Klavier- und Orgelspieler galt, mehrer anderer Instrumente gleichfalls ziemlich mächtig war, und auch schon Mancherley componirte, das nicht ohne Beyfall blieb. Noch aber fehlte ihm die eigentliche Begründung in seiner Kunst, so wie eine weitere, besonders auch wissenschaftliche Bildung. Da brachte ihn sein gutes Geschick nach Wien, und in die Schule des würdigen, gelehrten *Albrechtsberger*. Für seinen Fleiss, sein geistiges Wachsthum und sein sittlich gutes Betragen kann schon das bürgen, dass dieser ernste, gewissenhafte Mann von ihm stets als einem seiner besten und liebsten Schüler sprach; dass er auch später unwandelbar ihm seine Achtung und sein Vertrauen schenkte. — So zum Manne reifend, und in mannigfacher künstlerischer Thätigkeit, lebte er zufrieden, und genoss die Achtung *Haydn's*, *Salieri's*, *Beethoven's* und anderer ausgezeichneter Meister, so wie die Liebe und Freundschaft vieler vorzüglicher Menschen. Denn, ausserdem, dass er ein wackerer, mit Geist und Gefühl begabter, gründlicher Componist, ein sehr geschickter und treuer Musiklehrer war, war er auch ein unterrichteter, vielseitig gebildeter Mann; ein grundredlicher, bescheidener, zuverlässiger, theilnehmender Charakter; ein gefälliger, treuer Freund; und auch ein angenehmer Gesellschafter, bis in der letzten Zeit Kränklichkeit sein heiteres Wesen in etwas dämpfte. Seit dieser Zeit hatte er sich von Wien in sein Vaterland zurückgezogen, um in Ofen, an der Seite theilnehmender Freunde und eines geliebten Bruders — des *Regens chori* und Lehrers zu St. Catharinen — in Ruhe seiner Kunst zu leben. Dies war ihm aber nicht lange verstattet: ein bösartiges Nervenfieber riss ihn dahin. Wie sehr er geschätzt und geliebt war, zeigte sich auch bey seinem Leichenbegängniss, am 10ten, zu welchem sich aus beyden königl. Städten, Ofen und Pest, viele Theilnehmende und auch die Musiker aller Art vereinigt hatten. Sehr passend und zu allgemeiner Rührung wurde bey den Exequien ein *Requiem* seines Meisters Albrechtsberger, da er selbst keines geschrieben, aufgeführt.

Seine Compositionen im Einzelnen anzuführen, wenn das uns auch möglich wäre, würde überflüssig seyn, da sie noch in frischem Andenken und vielen Händen sind. Es wird genug seyn, im Allgemeinen zu erwähnen, dass er, ausser nicht wenigen schönen Liedern und andern, auch kirchlichen Gesängen, zahlreiche Instrumental-Compositionen verschiedener Gattungen, (darunter auch ausgezeichnete Ouvertüren,) ferner acht musikalische Theaterstücke — Opern, Melodramen u. s. w. — mehre Offertorien und eine Pastoral-Messe geschrieben hat, eben über der Vollendung seines grössten Kirchen-Werks aber gestorben ist. Dies besteht in einer solennen Messe, die vortreffliche Sätze enthält, aber nur bis zum *Et resurrexit* im *Credo* vollendet ist. Dies religiöse Werk beschäf-

tigte seine Phantasie und sein Gefühl ganz eigentlich bis zum Verscheiden, und mag ihm wol sein Ende nicht nur erleichtert, sondern auch verklärt haben.

Das wollen wir ihm wenigstens wünschen — ihm, der im Leben Vielen genützt, Viele erfreuet, Keinem geschadet, Keinen gekränkt hat! —

d. Red.

Kurze Anzeigen.

Variations sur un Thême hongrois pour le Violon princ. avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse, comp. — par Léop. de Blumenthal. Oeuv. 16. à Vienne, chez S. A. Steiner et Comp. (Pr. 45 Xr.)

Auf ein angenehmes, dem Rec. bisher unbekannt gebliebenes Thema in b, $\frac{2}{4}$ Takt, liefert H. v. Bl. fünf ganz der Eigenthümlichkeit derselben angemessene, nicht übel erfundene, in mancher Hinsicht aber gewiss nicht leichte Variationen und eine Coda, welche indess, da in derselben fast eben so kärglich als vorher modulirt wird, (die Harmonie bewegt sich fast durchgehends nur von dem Grundtone zu seiner Dominante) füglich um die Hälfte kürzer seyn könnte, wodurch das Ganze nicht verlohren haben würde. Die ersten drey Numern gefallen dem Rec. am besten. Der Comp. zeigt unverkennbar, dass er das Instrument versteht; liebt aber, wie es scheint, die Höhe desselben vorzüglich, was er in mehren nicht ganz geschmackvollen, Sätzen, z. B. in den drei Schlusszeilen der Prinzipalstimme, beweist. Wegen der zu grossen Einförmigkeit der Begleitung möchte sich übrigens das Werkchen wohl mehr zur Uebung, als zum öffentlichen Vortrage eignen. Stich und Papier sind gut.

Elegie unter den Ruinen eines alten Bergschlosses geschrieben von Matthiason, für eine Alt- oder Basstimme, mit Begleitung der Guitarre und des Violoncell's. Musik von Carl Blum. 20stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Eine angenehme, unterhaltende Composition. Das beliebte Matthiason'sche Gedicht, dessen Schönheiten indess durch musikalische Bearbeitung erreicht zu sehen, schwerlich jemand, wenn er nur einigermaassen mit der Eigenthümlichkeit desselben vertraut geworden ist, erwarten wird, ist, wie sich das fast von selbst versteht, hier durchcomponirt und an passenden Stellen recitativisch behandelt. Schwierigkeiten hat dies Stück für den Sänger und einen nicht ungeübten Guitarre-Spieler — ausser etwa auf Seite 5 — eben nicht; jedoch müssen dem Erstern fast zwey volle Octaven zu Gebote stehen, deren Grenzen indess nur sehr sparsam und vorsichtig berührt werden. Der Componist fühlte übrigens die Würde des Gedichts und die Unbedeutendheit einer gewöhnlichen Guitarre-Begleitung, weshalb er der Sache durch Hinzufügung eines Violoncells aufzuhelfen suchte, welches anhaltend beschäftigt ist und einen schon etwas sichern und gewandten Spieler verlangt. Der Rec. ist überzeugt, dass dies Werkchen, obschon in demselben nicht Alles — wie z. E. der Inhalt der 10ten Seite — vorzüglich gelungen genannt werden kann, doch eine freundliche Aufnahme finden wird.

Grand Quintuor pour le Pianoforte, avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par J. J. Muller. Op. 17. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr. 50 Cs.)

Ein munteres und nicht oberflächliches Unterhaltungsstück für Musik-Liebhaber von mittler Fertigkeit und Geubtheit. Das Pianoforte ist vorherrschend; doch kann auch jedes der andern Instrumente sich hin und wieder geltend machen. Der Erfindung, dem Geschmack und auch der Behandlungsart nach, möchte es mit den grössern Compositionen Steibelt's am besten zu vergleichen seyn. Das lebhafte, durch Mannigfaltigkeit besonders interessirende Finale gefällt dem Ref. am besten. Für den Klavierspieler hat der Verf. auch manche ältere Form oder Wendung, z. B. das Ineinandergreifen der Hände, und, wie er's nun angebracht hat, mit Glück zurückgerufen. Ueberhaupt zeigt er sich als einen guten Praktiker. — Das Aeussere des Werks ist schön.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. N°. 15. 1819.

Ueber die ersten Gründe der Harmonie.

(Beschluss aus dem 14ten Stück.)

Wie aber? sollte es denn gar nicht möglich seyn, von der so ausgezeichneten, so einzigen Eigenschaft consonirender Intervalle befriedigende Gründe anzugeben? — Ich glaube, behaupten zu können: ja, es ist möglich; und zwar, wenn man zur Erklärung dieser unbestreitbaren Empfindungen des Gehörorgans einen ähnlichen Weg einschlägt, als derjenige ist, den man zur Erklärung der Erscheinungen für das Auge genommen hat. Die perspectivische Darstellung der Gegenstände, die katoptrischen und dioptrischen Erscheinungen, die farbigen Bilder des Regenbogens u. s. w. werden von dem Auge in so unbestreitbarer Richtigkeit wahrgenommen, als die Consonanzen von dem Ohr: erstere werden durch das Licht, durch Spiegelflächen, durch brechende Mittel, eben so bewirkt, als letztere durch tönende Körper und Schwingungen der Luft. Allein zur Erklärung der ersteren beruft man sich zunächst weder auf den Sinn des Gesichts, noch auf das Licht und die Werkzeuge, durch welche die Erscheinungen bewirkt werden. Bloss die einfachsten Erfahrungssätze über die Erscheinungen des Gesichts legt man zum Grunde, als: dass von Gegenständen, die sich in freyer Luft in verschiedenen Entfernungen befinden, diejenigen Punkte einander verdecken, die mit dem Auge in gerader Linie liegen, oder, wie man es ausdrückt, dass in einerley Mittel die Strahlen in gerader Linie fortgehen; dass von einer glatten Ebene die Strahlen so zurückgeworfen werden, dass der einfallende und der zurückgeworfene Strahl mit der Ebene nach entgegengesetzten Seiten gleiche Winkel machen; — dass Strahlen, die aus einem dünneren in ein dichteres Mittel gehen, und umgekehrt, so gebrochen werden, dass ihre Richtung in letzterem sich dem Neigungslothe nähert, als in ersterem u. s. w. Alsdann betrachtet man bloss die Linien und Winkel, die durch diese Erfahrungssätze angegeben werden, und erklärt nun vermittelst derselben nach den Regeln der Mathematik alle Erscheinungen, die sich dem Gesichte darstellen, vollkommen richtig, ohne dass man nöthig hat, das Sehen selbst dabey in Erwägung zu ziehen: so dass ein dieser Wissenschaft kundiger Blinder, wie z. B. Saunderson, von den Gegenständen des Gesichts, ja selbst — dem trivialen Sprichwort zum Trotz — von den Farben, in erwähnter Hinsicht richtiger urtheilt, als mancher Sehender.

Man versuche nun, ob nicht etwas Ähnliches in Absicht auf die Empfindungen des Gehörs Statt finden kann. Man überlege, was man sich eigentlich unter einem Tone denkt; — wodurch man verschiedene Töne von einander unterscheidet; — wie viele verschiedene Töne man sich denken kann: — so wird man sich leicht von folgendem überzeugen. Betrachtet man bloss die Töne an sich, abgesehen von ihrem schwachen oder starken Laut, — von der Verschiedenheit, die dem Körper zuzuschreiben ist, durch welchen sie hervorgebracht werden u. s. w.: so unterscheidet sich ein Ton von jedem andern durch nichts, als durch seine Höhe. Er muss schlechterdings in seiner Höhe bleiben, wenn er derselbe bleiben soll. Die geringste Veränderung hinauf oder herunter macht einen andern Ton. In dieser Hinsicht verhält sich also der Ton gerade, wie der mathematische Punkt in einer geraden Linie, wenn man die Richtung derselben nach der einen Seite zu als die Höhe, nach der andern als die Tiefe ansieht. Soll der Punkt derselbe bleiben: so darf er nicht im geringsten weder nach der einen, noch nach der andern Seite zu genommen werden. Aber

auch in jeder andern Hinsicht lassen sich die Töne als mathematische Punkte einer geraden Linie betrachten, und zwar einer solchen, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert werden, oder, wie man es ausdrückt, als unendlich verlängert gedacht werden kann. Denn da keine zween Töne so wenig unterschieden von einander gedacht werden können, dass man sich nicht einen dazwischen denken könnte, der höher, als der eine und tiefer, als der andere wäre: so kommen sie darin mit den mathematischen Punkten einer geraden Linie überein, von denen auch keine zween als unmittelbar auf einander folgend gedacht werden können. Da auch ferner kein so hoher und so tiefer Ton gedacht werden kann, dass sich nicht noch ein höherer oder tieferer Ton denken liesse: so kommen die Töne in dieser Rücksicht mit den mathematischen Punkten einer geraden Linie überein, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert werden kann. Daraus folgt, dass alles, was sich von den Punkten einer geraden Linie, die nach beyden Seiten zu unbestimmt verlängert gedacht wird, aus mathematischen Gründen erwiesen werden kann, auch in Absicht auf die Töne gelten muss.

Um nun zu untersuchen, ob sich die Intervalle der Consonanzen mathematisch erweisen lassen, so erwäge man, dass die Töne, die mit einem gegebenen Tone consoniren, auf vorerwähnte Art betrachtet, nichts andere sind, als Punkte einer nach beyden Seiten unbegränzten geraden Linie, die sich in bestimmten Entfernungen von einem gegebenen Punkte befinden, und sich zu demselben auf eine ihnen eigene Weise verhalten, die wir *harmoniren* nennen können; welche in irgend einem verhältnissmässigen Theile der Linie nur einer bestimmten Anzahl von Punkten, nicht aber allen und jeden Punkten eines solchen Theils der Linie zukommt. Man entwickele diesen Begriff weiter und nehme dabey, in Rücksicht auf die in allen Wirkungen der Natur herrschende möglichste Mannigfaltigkeit, den Grundsatz an: dass nur alle diejenigen Punkte als mit einem gegebenen Punkte nicht harmonirend angesehen werden können, bey welchen solches nicht ohne Widerspruch mit dem oberwähnten Begriff harmonirender Punkte geschehen könnte; alle diejenigen hingegen, bey denen ein solcher Widerspruch nicht Statt findet, mit dem gegebenen Punkte auch wirklich harmoniren müssen; so wird man nach und nach auf verschiedene Sätze zur Bestimmung harmonirender Punkte geführt, woraus sich endlich dieselben völlig genau bestimmen lassen.

Es genüge hier, die hauptsächlichsten Momente dieser Untersuchung kurz anzuzeigen; und da das, was auf diese Weise von harmonischen Punkten erwiesen wird, bey den Consonanzintervallen, die wir mit denselben verglichen haben, völlig eben so Statt findet: so will ich, um, so viel möglich, jedem Leser verständlich zu seyn, mich gleich der bey den Consonanzintervallen gewöhnlichen Ausdrücke bedienen.

Es wird erwiesen, dass es Consonanzen geben muss, welche die Eigenschaften haben, die wir von den Octaven kennen, d. h. es giebt ein Consonanzintervall, dessen Vielfache vorwärts und rückwärts genommen, ebenfalls Consonanzintervalle sind; und, wenn ausser diesen noch andere Consonanzintervalle möglich sind: so muss jeder Ton, der sich in einem der letzteren von dem Grundtone entfernt befindet, auch mit jedem Tone, der sich in den ersteren Consonanzintervallen befindet, eine Consonanz ausmachen.

Es wird aber auch erwiesen, dass es nur eine Art solcher Consonanzintervalle geben kann, wie die Octaven sind; nicht minder, dass alle Consonanzintervalle, ausser der Octave, sowol mit dieser, als jedes derselben mit jedem andern kein gemeinschaftliches Maass haben dürfen, oder — wie sich die Mathematiker ausdrücken, incommensurabel seyn müssen.

Aus der besonderen Eigenschaft der Octaven folgt sodann, dass man nur die consonirenden Intervalle innerhalb einer Octave zu bestimmen braucht, um alle übrige mögliche Consonanzintervalle zu finden.

Es zeigt sich ferner, dass es innerhalb einer Octave keine mit dem Grundtone consonirende Töne geben könnte, wenn nicht zwischen diesen Tönen selbst wieder einige Consonanzen Statt fänden, dass aber, wenn dieses Statt finden soll, der mit dem Grundtone consonirenden Töne innerhalb einer Octave nicht weniger, als drey Paare, oder sechs Töne seyn können; wobey sich zugleich ein Gesetz für die Consonanz verschiedener derselben gegen einander ergiebt.

Hierauf wird dargethan, dass, wenn eine grössere Anzahl, als sechs, mit dem Grundtone consonirender Töne innerhalb d Octave vorhanden seyn sollte, alsdann zwischen denselben eine

sich in den Kopf gesezt unsre Ohren und unser Gefühl zu überreden, dafs ein ewiges Lermen mit ihren Pauken u. dgl. uns gefallen, und das, was sie in ihrer affektirten Gluth *Effekt* nennen, bewürken müsse. Aber Lermen ermüdet — das ist sein ganzer Effekt. Verdanken wohl die Werke Mozarts, Haydns, Sacchini's u. s. f. ihren Effekt dem Schlagen auf die gespannte Eselshaut? Fehlt es wohl wirklich gefühlvollen Werken, in denen aber kein einziger Paukenschlag vorkömmt — fehlt es z. B. Pergolesi's *Stabat mater*, Sarti's *Miserere* und hundert ähnlichen, an Effekt? Wollen die Herren dadurch eine musikalische Revolution bewürken, so möchten sie sich wohl verrechnet haben. Dazu mufs man Geist und Kraft verbreiten, nicht Verdrufs und Langeweile. Es thut uns wehe gestehen zu müssen, dafs mehrere neue Opern, die seit einiger Zeit auf unsere verschiednen Theater gebracht worden sind, für Scythen oder nordamerikanische Horden gesezt zu seyn scheinen*). —

Frankreich, und die Liebhaber der Musik unter allen gebildeten Nationen haben dieses Jahr einen sehr empfindlichen Verlust durch den Tod vier berühmter Komponisten erlitten. Piccini, Mengozzi, Grésnick, und Della Maria starben. Der Tod rafte auch, viel zu zeitig für Freundschaft und Kunst, den Komponisten der Opern *Phädra*, *Prétentus* und *Naphté*, hinweg. Euterpe verhüllte ihr Haupt in den Trauerschleyer, als Le Moyne starb. — —

Es sey uns erlaubt, zum Schlufs dieses Briefs, noch unsere Meynung über die *malenden Simphonien* **) zu sagen. Sie scheine seltsam: wir legen sie ab, sobald sich die Künstler nicht mit ihr aussöhnen können. Dittersdorf in Deutschland und Rosetti in Italien waren die ersten, die dergleichen Kompositionen versuchten, in welchen sich der Komponist, nicht nur einen festen, sondern immer auch einen malerischen Zweck vorsezt. Wir können von Dittersdorf's Simphonien dieser Art, worin er die vier Zeitalter, den Sturz Phaëtons, die Verwandlung Aktäons u. s. w. darzustellen sucht, nicht urtheilen, weil wir sie nicht aufführen gehört haben. Da wir aber die bedeutenden andern Verdienste dieses geschickten Komponisten kennen, so zweifeln wir nicht, dafs er auch hier glücklich gewesen sey. Wir führen lieber — da wir deren schonen Effekt aus Erfahrung kennen — die berühmte Simphonie Rosetti's, *Telemach* an. Sie beginnt mit der Darstellung eines Ungewitters, das nach und nach aufhört; nun

*) Der Verf. spricht hier allerdings zunächst von seinen Landsleuten; aber wie so manchen der unsrigen möchte man nicht dasselbe sagen, da sie sich nicht einmal mit dem Eselsfell auf der Pauke begnügen, sondern es auch, wo sich's nur immer thun lassen will, auf der grofsen Trommel hervorsuchen? Kann es wunderlichere musikalische Modellhabereyen geben, als die jezigen an türkischer Musik, sogar aufser kriegerischen Stücken, und besonders an Piccoloflöten und an dem, aus England her eingekommenen Tamburin, sogar aufser türkischer Musik? Jenem türkischen Gesandten in Wien gefiel nichts in der Oper als das Einstimmen der Instrumente vor der Overtura: hätte man ihm so manche ganz neue Komposition zu hören geben können, sie würde ihm gut wohl gefallen haben. Sätze mit solcher Orchesterbegleitung, besonders mit türkischer Musik, gleichen den Volksaufrufungen in den Schauspielen: es wäre *vielleicht* übertriebene, affektirte Deutelnese, sie ganz von den Theatern verweisen zu wollen; aber nur grofse Meister sollten sich ihrer bedienen, und auch diese nur sehr sparsam, wenn sie nicht haben wollen, dafs das liebe Publikum — statt von der Gröfse erhoben zu werden, wie sie es meinen — vom Gähnen sich erholen soll. Salieri setzte zu seinem *Axur* Janitscharenmusik; aber wie? wer wird's tadeln, da er's *so* machte? Wranitzky setzte zu seinem *Oberon* Janitscharenmusik; aber wie? Wer wird's loben, da er's *so* machte? — d. Redakt.

**) *Les Simphonies à programme* — Wir haben im Deutschen (so viel uns bekannt) noch keinen allgemein angenommenen Kunstnamen für diese Gattung der Kompositionen. Will man den obigen nicht gelten lassen, so könnte man sie etwa *historische* nennen, wodurch jedoch vielleicht ihre Gränzen zu enge abgesteckt, und dem Verfertiger ein noch schwererer Stand angewiesen würde, als er ohne dies wohl schon hat. d. Redakt.

ähnliche Consonanzverbindung Statt finden müsste, wie zwischen den vorerwähnten sechs Tönen, und dass, wenn dieses seyn sollte, die Anzahl der Paare solcher consonirenden Töne, die ich *zusammengehörige Paare* nennen will, nothwendig eine von den folgenden seyn musste, 7, 55, 155, 651 u. s. w., die unter dem allgemeinen Ausdruck $\frac{k}{(2-1)^{\frac{k+1}{2}}}$ begriffen sind; dass aber auch keine höhere Anzahl zusammengehöriger Paare Statt finden kann, wenn nicht auch jede vorhergehende kleinere Anzahl solcher Paare Statt findet. Da nun ferner erwiesen wird, dass 7 zusammengehörige Paare mit dem Grundtone consonirender Töne, die kleiner als die Octave sind, nicht vorhanden seyn können: so ist auch jede höhere Anzahl damit ausgeschlossen, und daher völlig entschieden, dass es nur drey Paare solcher consonirender Töne geben kann, und auch wirklich so viele geben muss.

Nun ist also die Beschaffenheit der Consonanzintervalle im Ganzen völlig entdeckt, und es kommt nur noch darauf an, das Grössenverhältniss derselben zu bestimmen.

In dieser Absicht muss man sich zuvörderst zurück erinnern, dass die Intervalle hier als Theile einer geraden Linie betrachtet werden, die man sich unbestimmt verlängert denken kann, und von der sich daher auch keine bestimmte Grösse angeben lässt. Es kann daher auch die Grösse der Intervalle selbst nicht in bestimmten, sondern nur in Verhältnisszahlen angegeben werden. Man kann nämlich für irgend eines dieser Intervalle irgend eine beliebige Zahl annehmen, und die Zahlen für die übrigen Intervalle werden in eben dem Verhältniss grösser oder kleiner seyn, in welchem man die erste Zahl grösser oder kleiner angenommen hat. In Absicht auf die unbegränzte Linie, auf welcher die Intervalle genommen werden, wird dadurch nichts geändert, ob man diese Intervalle grösser oder kleiner nimmt; und in Absicht auf letztere selbst kommt es bloss auf ihr gegenseitiges Verhältniss zu einander an. Sollte dieses Verhältniss durch gewöhnliche Zahlen ausgedruckt werden: so wäre dieses zwar für die Octaven sehr leicht, da das Intervall jeder derselben ein Vielfaches von dem Intervall der ersten Octave ist, mithin diese Intervalle nach einander sich verhalten, wie die natürlichen Zahlen 1, 2, 3, 4 u. s. w. Da aber die übrigen Intervalle, wie wir oben gesehen haben, mit den Octaven sowol, als unter sich selbst kein gemeinschaftliches Mass haben, oder incommensurabel seyn müssen: so ist es nicht möglich, ihr Verhältniss gegen die Octaven sowol, als gegen einander, in ganzen Zahlen oder Brüchen von einer bestimmten Anzahl von Ziffern auszudrücken: wie ein jeder leicht begreifen wird, der auch nur ein wenig über die allergemeinsten Kenntnisse in der Rechenkunst vorgeschritten ist. — Er wird nämlich wissen, dass es nicht möglich ist, eine Zahl zu finden, welche genau die Seite von einem Viereck misst, dessen Inhalt zwey ist, und deren Grösse daher mit der Einheit, durch welche der Inhalt des Vierecks gemessen wird, nicht gemessen werden kann, d. h. incommensurabel ist; er wird wissen, dass man eine Zahl erhält, die sich der Grösse der gedachten Seite nähert, wenn man aus der Zahl 2 die Quadratwurzel auf die Weise auszieht, dass man immer mehre Decimalstellen eines unächten Decimalbruchs findet; womit man jedoch, so weit man es auch treibt, niemals zu Ende kommen kann. Eben dergleichen incommensurable Grössen können, wie die Mathematik lehrt, auf unzählig verschiedene Weise entstehen, z. B. durch Ausziehung der Wurzeln, nicht nur von Quadratzahlen, wie das angeführte Beyspiel zeigt, sondern auch von andern Potenzen; ingleichen, wenn man das Verhältniss der Sehnen und halben Sehnen der Bogen eines Kreises gegen einander und gegen letztere sucht u. s. w.

Wie sollte es nun möglich seyn, die Verhältnisszahlen für die Consonanzintervalle zu entdecken, da sie selbst in Ziffern so unbestimmbar sind, und auch selbst das Gesetz, nach welchem sie etwa gebildet seyn mögen, völlig unbekannt ist? Auch hier bietet uns die Mathematik ein vollkommen bequemes Hulfsmittel dar. Sie lehrt uns nämlich, dass alle Verhältnisszahlen, seyen sie unter sich commensurabel oder incommensurabel, als Logarithmen ausgedruckt werden können; und dass selbst diese Art des Ausdrucks die bequemste ist, um mit einem Blick zu sehen, ob ein Paar dergleichen Zahlen unter sich commensurabel oder incommensurabel sind. Logarithmen sind nämlich nur in dem Falle unter sich commensurabel, wenn die Zahlen, zu denen sie gehören, rationale Potenzen von einer und derselben Zahl sind, wie z. B. die Logarithmen von 2, 4, 8, $16 \ldots \frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{1}$, $\frac{1}{1}$ .... Alle andere sind unter sich

incommensurabel, z. B. die Logarithmen von 2 und 3, von 2 und $\frac{1}{2}$. Man übersiehet hieraus sogleich, dass — wenn auch die Verhältnisszahlen für die Consonanzintervalle an sich selbst, die Octaven ausgenommen, nicht anders als mit vielen Ziffern und nur durch Näherung ausgedrückt werden können — dennoch, wenn sie als Logarithmen von Zahlen ausgedrückt werden, die Zahlen, welchen sie als Logarithmen zugehören, wol sehr einfache und mit sehr wenigen Ziffern angebliche Zahlen seyn können. Und so ist es auch wirklich. Denn da die Logarithmen eben die Eigenschaft haben, die oben in Ansehung der Consonanzintervalle bemerkt worden ist, dass sie an sich selbst keine bestimmte Grösse haben, sondern irgend einer derselben von beliebiger Grösse angenommen werden kann, und dann alle übrigen in eben dem Verhältniss grösser oder kleiner werden: so sieht man leicht ein, dass es bey Bestimmung der Consonanzintervalle lediglich auf die Zahlen ankommt, welchen die ersteren als Logarithmen zugehören, indem das Verhältniss der Consonanzintervalle gegen einander, so wie das der Logarithmen, man nehme eines der ersteren und einen der letzteren so gross oder so klein, als man will, immer dasselbige bleibt, so lange nur die Zahlen, welchen sie zugehören, dieselbigen sind. Und nun wird es nicht mehr so schwer, die wahren Verhältnisse der sämmtlichen Consonanzintervalle zu entdecken. Man darf nur die Gesetze der möglichsten Einfachheit und möglichsten Mannigfaltigkeit, welche die Natur in allen ihren Wirkungen befolgt, zum Grunde legen. Daraus folgt unmittelbar, dass die Consonanzintervalle der ersten Octave, diese selbst mit eingeschlossen, durch so wenige, so kleine und so einfach zusammengesetzte Primzahlen bestimmt werden müssen, als mit den übrigen in vorhergehenden enthaltenen Bestimmungen vereinbar ist.

Zunächst wird erwiesen, dass das Consonanzintervall der Octave durch eine einzige und zwar die kleinste Primzahl, und also durch die 2 bestimmt werden muss.

Die vorherigen Bestimmungen erfordern sodann, dass die übrigen Consonanzintervalle noch durch zwo Primzahlen, und zwar durch 3 und 5, nebst der 2 gegeben seyn müssen; wovon der völlig überzeugende Beweis indess eine ausführliche Erörterung nothwendig macht, als man sich wol dem ersten Anblick nach vorstellen sollte. Eben so ist es mit der endlichen genauen Bestimmung der Zahlen, deren Logarithmen den verschiedenen Consonanzintervallen entsprechen, die kleiner sind, als die Octave; denn um mit Gewissheit für jede dieser Zahlen die möglichst einfache zu finden, und dabey sicher keines der im vorhergehenden entdeckten Gesetze zu verletzen, sind ebenfalls manche umständliche Erörterungen unvermeidlich. So findet man endlich für die Consonanzintervalle der ersten Octave, diese mit eingeschlossen — aus welchen dann alle übrige Consonanzintervalle folgen — das Gesetz ihres Verhältnisses gegen einander eben so, wie man es aus der Erfahrung kennt. Sie verhalten sich nämlich, wenn man von dem kleinsten zum grössten fortschreitet, wie die Logarithmen von $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$, 1. Wir haben oben gesehen, dass die hier verzeichneten Zahlen das Verhältniss der Anzahl der Schwingungen ausdrücken, welche gleichgespannte Saiten von gleicher Dicke in gleichen Zeiten machen, wenn sie die erwähnten Consonanzintervalle angeben, oder auch die Zahlen des umgekehrten Verhältnisses der Länge eben solcher Saiten in dem erwähnten Falle.

Sollte irgend einem meiner Leser unbekannt seyn, dass die Intervalle selbst nicht durch die Zahlen der erwähnten Schwingungen selbst, sondern durch ihre Logarithmen ausgedrückt werden: so kann ihm solches begreiflich genug gemacht werden, wenn er von den Logarithmen nur dieses weiss, dass, wenn Zahlen mit einander multiplicirt oder dividirt werden, die Logarithmen der Produkte und Quotienten dieser Zahlen sich finden, wenn man die Logarithmen der Zahlen zusammen addirt, oder von einander subtrahirt. Nun erinnere er sich an die bekannte Erfahrung, dass ein und dasselbe Intervall aus einem andern Tone oder aus einer höheren Octave für das Ohr immer gleich gross ist. Z. B. eine grosse Terz bleibt immer eine grosse Terz, ich mag sie von C, von F, von G, oder von c aus u. s. w. nehmen. Daraus folgt nothwendig, dass ein zusammengesetztes Intervall für das Ohr so gross ist, als die Intervalle, woraus es zusammengesetzt ist, zusammen addirt. So zweifelt niemand, dass das Intervall der dritten Octave dreymal so gross ist, als das der ersten, ingleichen, dass das Intervall der Quinte so gross ist, als die der grossen und kleinen Terze zusammen addirt. Allein mit den Längen und Schwingungen verhält es

sich anders. Zusammengesetzte Intervalle erfordern die Multiplication der Längen und der Schwingungen der einzelnen Intervalle. So ist — um bey den erwähnten Beyspielen stehen zu bleiben — für das Intervall der dritten Octave die Anzahl der Schwingungen $8 = 2 \cdot 2 \cdot 2$, die Länge der Saite $\frac{1}{8} = \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2} \cdot \frac{1}{2}$; für das Intervall der Quinte, ersteres $\frac{1}{3} = \frac{2}{3} \cdot \frac{1}{2}$, letztere $\frac{2}{3} = \frac{2}{3} \cdot \frac{3}{3}$.

Daraus erhellet deutlich, dass die Intervalle für das Ohr sich wie Logarithmen verhalten, deren Zahlen Längen der Saiten, durch die sie hervor gebracht werden und ihre Schwingungen sind: und zwar geradezu wie die Logarithmen der letzteren, da sie mit diesen zugleich zunehmen, und umgekehrt wie die Logarithmen der ersteren, da sie zunehmen, wenn diese abnehmen.

So lässt sich demnach, wenn man die Töne als Punkte einer unbegränzten geraden Linie betrachtet, erweisen, dass es gewisse Intervalle von Tönen gibt, die sich von allen übrigen Intervallen durch eine ihnen allein zukommende Eigenschaft unterscheiden; und dass diese Intervalle eben diejenigen sind, die von dem Ohre als Consonanzintervalle von allen übrigen unterschieden werden.

Wer kann nun noch zweifeln, dass diese den Consonanzintervallen ihrer Natur nach zukommende besondere Eigenschaft auch der einzige eigentliche wahre Grund ihrer Consonanz seyn muss, d. h. des besonderen Wohlgefallens, welches das Ohr an ihnen vor allen übrigen Intervallen findet; da natürlicherweise das Organ des Gehörs zweckmässig eingerichtet seyn muss, um alle Eigenheiten desjenigen, was gehört werden kann, zu unterscheiden, eben so, wie dieses bey dem Gesichtsorgan für die sichtbaren Gegenstände Statt findet.

Uebrigens wird auch der harmonische Dreyklang, als die einzig mögliche vollkommenste Consonanz mehrer Töne, für beyde Tonarten, so wie die Tonleiter jeder von beyden, aus dem vorstehenden dargethan.

Alles dieses findet man in einer Schrift, die im Druck erscheinen soll, sobald der Verlag derselben durch die Aussicht, hinlängliche Abnehmer zu finden, möglich gemacht ist. Ohne Zweifel ist es ein Gegenstand, der jedem Kenner und Liebhaber der Musik, der sich auch zu einigem Nachdenken über die Gründe dieser herrlichen Kunst geneigt fühlt, nicht gleichgültig seyn sollte; und eben so wenig jedem der Mathematik und Physik beflissenen; denn auch diesen beyden Wissenschaften gehört die vorliegende Untersuchung an.

Uebrigens ist zu deren Verständniss nicht mehr erforderlich, als allgemeine Begriffe von der Grössenlehre, Kenntniss der Rechnungsart mit Logarithmen und der Rechnung mit Buchstaben und Gleichungen, doch so, dass von Auflösungen der letzteren nur ein einzigesmal die einer quadratischen und nie einer höheren vorkommt. Von Differential- und Integralrechnung ist in der ganzen Abhandlung niemals die Rede, eine einzige Stelle in der Einleitung ausgenommen, die auch von dem unkundigen Leser ohne Nachtheil überschlagen werden kann.

Nachrichten.

Uebersicht der diesjährigen Carnevalsopern in Italien. (Beschluss des Berichts in No. 14.)

Neapel. Die Oper *Alzira*, welche der verstorbene junge Componist Manfroci für das kleine Theater Valle in Rom schrieb, machte auf dem hiesigen grossen Theater St. Carlo keinen Effect. Hingegen wurde Paëiello's *Modista raggiratrice* auf dem Teatro Fordo mit wahrem Vergnügen gehört. Von den übrigen auf diese Hauptstadt Bezug habenden Nachrichten werde ich weiter unten sprechen.

Genua. Prima Donna: Signora Bianchi Crespi; Männerrollen, Signora Mosca; Tenorist, Hr. Lombardi. In Rossini's *Aureliano in Palmira* soll die Mosca, in Mayr's *Ginevra di Scozia* hingegen die Bianchi mehr gefallen haben. Mayr's Oper fand eine weit bessere Aufnahme, als jene von Rossini.

Bologna. Die *Clotilde* von Coccia gefiel; man lobt die schöne Stimme und den schönen Gesang der Prima Donna Bollo, wie auch den Buffo Torri. Generali's Oper *Il servo padrone* gefiel erst nach einigen Vorstellungen.

Cremona. In der *Celanira* von Pavesi, erwarb sich die Rosa Mariani, die eine schöne Stimme und eine gute Gesangsmethode haben soll, vielen Beyfall; auch die Prima Donna Gnoni und der Tenorist Bertozzi fanden Beyfall. Alle insgesammt zeichneten sich in der zweyten Oper *Sigismondo* von Rossini aus.

Verona. Die beyden älteren Opern *Celanira*

von Pavesi und *Quinto Fabio* von Nicolini gefielen und in denselben der Castrat Vellati, die Prima Donna Brida und der Tenorist Bianchi.

Vicenza. Die Prima Donna Grazioli, der Tenorist Cacioletti und die beyden Buffi Rosich und Tavani gefielen in Rossini's *Italiana in Algieri*, in Mosca's Farse, *Il filosofo* und in einer andern Farse, *Teresa vedova* betitelt.

Brescia. Rossini's *Cenerentola* machte nicht viel Glück; dessen *Tancredi* hingegen fand vielen Beyfall, wie auch die Marchesini in derselben Rolle.

Lodi. Der einst sehr berühmte Tenorist David, gegenwärtig über siebenzig Jahr alt, betrat hier diesen Carneval abermals das Theater in Mayr's *Misteri Eleusini* und erndtete immerwährend Beyfall ein. Ich war bey einer Vorstellung selbst zugegen und gestehe, dass mich dieser alte Mann, dessen feuriges Spiel ihn auf der Bühne um die Hälfte seiner Jahre zurücksetzt, ganz überrascht hat. Noch jetzt nimmt er das $\overline{b}$ mit vollem Brustton recht gut und geht mit dem Falset bis $\overline{e}$. Was sind doch alle heutige Tenore wahrhaftig Null, wenn man bedenkt, was ein David in seinen jüngeren Jahren war; und haben die Italiener, welche nebst ihm einen Marchesi, eine Banti, eine Silva u. s. w. hörten, nicht Recht, wenn sie behaupten, es gebe heut zu Tage keine Sänger mehr?

Piacenza. Rossini's *Cenerentola* gefiel mittelmässig. Die Beltrand trat nachher mit Beyfall in dessen *Italiana in Algieri* auf.

Pavia. Die Carolina Bassi (die Mayländerin), die so eben aus Spanien zurückkam, wurde gleich nach einigen Vorstellungen in Rossini's *Tancredi* krank, worauf eine gewisse Caravaglia in Coccia's *Evellina* mit vielem Beyfall auftrat. Wie ich höre, soll es ernsthafte Auftritte zwischen den Parteyen beyder Sängerinnen gegeben haben, und die Bassi nach ihrer Genesung in der ersten Oper mit einer glänzenden Aufnahme gekrönt worden seyn.

Mantua. In der hier mit ungünstigem Erfolge gegebenen ersten Oper *Clotilde*, von Coccia, ereignete sich der traurige Fall, dass die Prima Donna ..... nicht allein mit gekochten Birnen u. dgl. beworfen wurde, sondern man schleuderte sogar vom obern Stocke brennbare Materie auf sie herab, die zum Glücke nur den untern Theil ihres Kleides verzehrte. Nach sicheren Nachrichten liegt dieser Ausgelassenheit eine fremde Ursache zum Grunde. Es wäre überhaupt zu wünschen, dass in den kleineren Theatern Italiens dem Unfuge einiger ungezogenen Menschen mit grösster Strenge gesteuert werden möchte. Gewisse Leute glauben hier zu Land das Recht zu haben, weil sie nun einmal das Entrée-Geld bey der Kassa erlegt, dem armen Compositeur oder Sänger, wenn es ihnen unglücklich geht, mit gekochten Birnen und Aepfeln das Gesicht zu bewerfen. Welche Massregeln die Mantuaner Polizey ergriffen hat, ist mir unbekannt; besagte Prima Donna soll aber nachher in Rossini's *Italiana in Algieri* mit Beyfall aufgetreten seyn.

Bergamo. Im hiesigen Stadttheater gab man Mayr's *Lodoiska* und Rossini's *Aureliano in Palmira*. Sängerinnen waren die Silvestri und Comelli und Hr. Siletti Tenorist.

Fano. Im Teatro alla Fortuna gab man Pär's *Agnese*, in welcher Mad. Pär vielen Beyfall hatte.

Lucca. Auch hier wurde Pär's *Agnese* gegeben und die Prima Donna Amati, so wie der Bassist Patrioli zeichneten sich in derselben vortheilhaft aus.

Siena. Im Teatro de' Rinnovati gefielen Mosca's *Pretendenti delusi* und Mayr's *Elisa*. Die Prima Donna Leoni Bassi, der Tenorist Saini und der Buffo Poggi fanden vielen Beyfall.

Florenz. Die erste Oper *Bajazet* von Generali machte fiasco, die zweyte Oper, *I baccanali di Roma*, ebenfalls von Generali, gefiel; es sangen darin die Malanotte und die Bertinotti.

Pisa. Hier machte die mir unbekannte erste Oper einen fiasco, worauf der impresario die Flucht nahm: wie es weiter ging, weiss der Himmel.

Empoli (in Toscana). Hier wurde dies Jahr ein sehr schönes Theater eröffnet, allein mit Schauspielen.

Ferrara. Prima Donna, Signora Bressa; Tenorist, Hr. Gentili; Buffo comico, Hr. De Grevis. Die *Clotilde* von Coccia gefiel; Rossini's *Italiana in Algieri* soll ebenfalls eine gute Aufnahme gefunden haben.

Macerata. Die Prima Donna Pasini Nenci, der Buffo Lipparini und der Tenorist De Begnis trugen zur guten Aufnahme der *Cenerentola* bey.

Ancona. Prima Donna Michelesi und die beyden Buffi, Bini und Del Medico. Die erste Oper, *la contessa di colle erboso*, von Generali, machte fiasco; die zweyte Oper, *la moglie di due mariti*, von Fioravanti, gefiel.

Pesaro. Von der hier anwesenden Prinzessin Galles unterstützt, gab der hiesige impresario Pär's Griselda, worin sich die Prima Donna Nava in der Rolle der Griselda und Hr. Alpirandi in jener des Gautieri vorzüglich auszeichneten.

Triest. Prima Donna, Signora Morandi; Tenorist, Hr. Destri; Buffo cantante, Hr. Cavara; Buffo comico, Hr. Nicola Bassi. Hier gab man *Oro non compra amore* von Hrn. Portogallo und Rossini's *Pietra del paragone.*

Sicilien. Die Zeitung von Messina enthielt unlängst folgenden Artikel: „Hr. Raimondi, ein Schüler Tritto's, hat endlich nach ununterbrochener zweyjährigen Arbeit ein Requiem beendigt, welches er auf Wunsch eines ausgezeichneten Dilettanten, der ihn bey Gelegenheit des Leichenbegängnisses der verstorbenen Königin die Messe des grossen Mozart's dirigiren sah (bey welcher Gelegenheit er das Libera, welches darin mangelte, eigends in Musik setzte), zu componiren unternahm. Besagtes Requiem des Hrn. R. enthält acht, zwölf, sechzehn und sogar zwanzig parti reali. Der Componist hat geäussert, er fürchtete nicht, sein Werk nicht allein den ersten Meistern Siciliens, sondern auch ganz Italiens und vorzüglich jenen von Neapel, wo Euterpe ihren Sitz hat, zur Prüfung darzulegen.

Vermischte Nachrichten.

Man wird bey der heutigen Aufzählung der Sänger in den Opere serie die Bassisten ganz vermissen; allein gegenwärtig beliebt man sich der wenigen, noch in Italien vorhandenen, guten Bassisten bloss in den Opere buffe, und die schlechten nimmt man selbst auf grossen Theatern zu der ernsthaften Oper, die, weil sie sonst als Buffi auftreten, noch dazu die Rolle verderben. — Mehre Bischöfe im Kirchenstaate haben diesen Carneval die Walzer zu tanzen verboten. — In einer Probe, die letzthin mit der Mayr'schen Oper *Donao* im Theater Argentina zu Rom gemacht wurde, bekam ein Chorist Convulsionen, und liess dabey eine messa di voce hören, die selbst bey den besten Sängern Bewunderung erregen muss; derselbe bekam nachher eine Art Veitstanz. — Wie man sagt, schreibt Rossini gegenwärtig in Neapel den dritten Act seiner Oper *Mosè* auf's Neue, weil er anfänglich gänzlich durchfiel, und schon in der ersten Vorstellung weggelassen wurde. Von seiner neuesten Oper *Ricciardo* sind hier so viele widersprechende Berichte eingelaufen, dass sich alles dahin reducirt, dass sie schöne, im Ganzen aber wieder lärmende Musik aufzuweisen habe, keineswegs aber besonders auszuzeichnen sey. Nach einigen soll bloss ein Act gefallen haben. Ein Neapolitanischer Compositeur schrieb gleich nach der Aufführung dieser Oper an eine hiesige Dame folgende, die gegenwärtige Aufnahme der neuen italienischen Opern in Italien sehr richtig bezeichnende Worte: „Ich soll Ihnen etwas von unsern Theatern schreiben? Jetzt ist es nun einmal so: in der ersten Vorstellung macht die *ganze* Oper furore; in der zweyten und dritten Vorstellung gefällt bloss ein Act; in der vierten und fünften gefallen nur zwey oder drey Stücke aus diesem, und endlich gefallen aus diesen Stücken bloss zwanzig oder dreyssig Takte." Dies höchst wahre Gemälde bezeichnet im Grunde das, was ich seit mehren Jahren so oft von hiesigen Opern schrieb, die mit einem furore anfingen und in allem sechs bis sieben Vorstellungen erlebten. Die Ursache hiervon wird wol jeder Verständige sogleich einsehen, und die Italiener selbst nennen dergleichen Musiken *fuoco di paglia* (Strohfeuer), *polvere agli occhi* (Sand in die Augen werfen), mit andern Worten: Blendwerk. Und so wie es flüchtige und anhaltende Arzneyen giebt, so ist auch gewissermassen der Reitz der Musik flüchtig oder anhaltend, je nachdem diese innere Kraft oder innern Werth, oder nicht besitzt. — Schon längst hiess es, dass Spontini und Pär nach Neapel kommen sollen und daselbst zwey Opern componiren; allein bis heute wissen wir von ihrer daselbst erfolgten Ankunft nichts. Es ist zu vermuthen, dass beyde nicht viel Glück in ihrem Vaterlande machen werden, am wenigsten Spontini und am allerwenigsten der herrliche Cherubini; es müsste nur seyn, dass Pär viel neue Gedanken mitbrächte und die beyden Anderen mehr Gesang hören liessen. — Wie es scheint, leitet Rossini, nebst der Colbrand so ziemlich das Ruder in den Theatern; daher gefiel kaum die Pisaroni daselbst in Mayr's *Ledoiska*, welche Oper bald ein Ende nahm.

Berlin. Uebersicht des März. Den zweyten gab Hr. Franz Czerwenka, Mitglied der kais. russischen Kapelle, Concert. Er führte ein Oboeconcert von Maurer, und ein auch von Maurer

gesetztes Potpourri mehrer russischer Lieder auf der Oboe aus. Er zeichnete sich aus durch Sicherheit des Ansatzes, Stärke und lange Haltung des Tons, des Crescendo, Vibriren und die zarte Lieblichkeit des Tons, so wie durch inniges Gefühl im Vortrag des Adagio. Er erbeutete vielen Beyfall, so wie am 12ten, wo er in dem Zwischenacte im Theater Variationen von Maurer vortrug, bey denen man die glückliche Ueberwindung der vom Componisten gehäuften Schwierigkeiten bewunderte.

Den 10ten war im Theater eine musikalische Akademie. Die Ouverture aus Righini's *Tigranes* eröffnete würdig den genussreichen Abend. Mad. Krickeberg trug hierauf sehr brav auf der Harmonika eine Cavatine von Winter vor, und begleitete auf derselben die von ihrer Tochter vorgetragene Legende von Schlegel: *der heilige Lucas*. Der Kammermusicus, Hr. Schwarz blies mit gewohnter Fertigkeit eine von ihm gesetzte Phantasie auf dem Fagott. Mad. Wranitzky-Seidler und die Herren Stümer und Blume sangen die von Kreutzer componirten *Frühlingslieder* von Uhland: *Frühlingsahnung*, *Frühlingsglaube*, *Lob des Frühlings*. Den Beschluss machte eine schon früher hier gehörte Messe vom Freyherrn v. Poissl, in der Dem. Eunike, Mad. Thürschmidt und die Herren Eunike und Blume die Solopartien trefflich ausführten.

Den 12ten gab der Kammermusicus Hr. W. Gabrielsky Concert. Er blies ein von ihm gesetztes Flötenconcert, Variationen für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, von seiner Composition, und mit seinem jüngern Bruder Julius ein Adagio und Rondo für zwey Flöten. Sein Vortrag ist meisterhaft und gewährte den zahlreichen Zuhörern hohen Genuss.

Den 13ten gab der Kammermusicus Hr. Hambuch Concert. Er blies ein Oboeconcert von Westenholz und mit Hrn. Tamm ein Doppelconcert für Oboe und Klarinette von Cromer. In Zartheit des Tons, vollkommener Sicherheit auch bey den größten Schwierigkeiten und innigem Gefühl beym Vortrag eifert er unserm Westenholz mit Glück nach.

Am 22sten gab Hr. Concertmeister Seidler mit seiner Gattin Concert. Auszeichnung verdienten an dem Abend wo alles zum Genuss einlud, das Septett von Beethoven für Violine, Viola, Violoncell, Klarinette, Fagott, Horn und Contrebass, vorgetragen von den Herren Seidler, Semler, Kreutz, Jäger, Bärmann, Schunke und Eisold. Mad. Seidler sang die Cavatine aus Zingarelli's *Romeo und Julie*: Ombra adorata aspetta, ein Lied mit Fortepiano-, Violin- und Chor-Begleitung von Wolfauck, und mit Hrn. Stümer ein Duett aus Rossini's *Armide*. Hr. Seidler entzückte auch noch durch die von ihm auf der Violine gespielten Variationen und Polonoise.

Den 29sten ward zum erstenmal gegeben: *Herrmann und Thusnelde*, Schauspiel in drey Abtheilungen, mit Chören, Gesängen und Tänzen von v. Kotzebue. Schon früher war dies Stück zum Carneval angekündigt worden; aber auch damals wäre es um sechs Jahre zu spät gekommen. Der Inhalt ist ganz den Gefühlen und Redensarten der Jahre 1813-15 nachgebildet, und ward auch damals in Königsberg in Preussen mit Enthusiasmus aufgenommen: hier liess er *jetzt* kalt und keine Hand regte sich bey den Theatercoups, kein Beyfallblaut ertönte bey den Phrasen, die damals in aller Munde waren. Die General-Intendantur hatte durch Nebenwerke dem schwachen Inhalt nachzuhelfen gesucht, um es durch Pomp zu blenden und zu locken. Die Decorationen waren von dem Hrn. geheimen Baurath Schinkel gezeichnet, und den Decorationsmalern Köhler, Gerst und Gropius gemalt worden. Die zur Handlung gehörigen Ballets sind von dem Hrn. Ballet-meister Telle erfunden, und die Solopartien wurden von den Herren Hoguet, Lauchery, Riebe, Gasperini, Mosser und den Demois. Lemière, Vestris und Rönisch ausgeführt. Die Hauptrollen des personenüberreichen Stücks waren in guten Händen; Hr. Blume gab den Herrmann, Mad. Stich die Thusnelde, Hr. Mattausch den Varus, Hr. Lemm den Marbod, Mad. Wolf die Norne. Die Musik vom Kapellmeister, Hrn. B. A. Weber ist wahr und ausdrucksvoll durchgeführt und mit vielem Fleiss und erfahrner Kunst gearbeitet. Mehr als zwölf Chöre zeichnen sich theils durch Kraft, theils durch Lieblichkeit der Melodie, theils durch Harmonie und Instrumentaleffecte aus. Den meisten Beyfall erhielten die treffliche Ouverture, die Finale's des ersten und zweyten Acts, der Chor der römischen Krieger: Hier im Dickicht lasst uns lauschen u. s. w., und Herrmanns Arie mit Chor: Mein Schwert, mein Ross u. s. w. Da Tags vorher die Nachricht von der Ernennung des Hrn. v. Kotzebue zu Mannheim hier eingetroffen war,

so ward sein *Hermann* gewissermaassen die Todtenfeyer des fruchtbarn Dichters.

Den 30sten gab der Kammermusicus, Hr. C. Hertel Concert. Er spielte sehr brav das vierte Violinconcert von Lafont und eine Polonoise von Mayseder für die Violine.

Unter der Zwischenmusik im Theater zeichneten sich in diesem Monat aus: Am vierten ein Potpourri für die Violine von Spohr, gespielt von dem Kammermusicus Hrn. Böhmer, und an dem 16ten und einigen folgenden Tagen zwischen dem ersten und zweyten Acte des trefflich dargestellten Lustspiels: *Donna Diana*, nach dem Spanischen des Morito von West, das Concertino für drey Hörner und ein chromatisches Horn, gesetzt vom Kammermusicus Hrn. Schneider und vorgetragen von den Kammermusikern, Hrn. Lenz, Bliesener, Schunke und Pfaffe.

Breslau. Ihr Pariser Correspondent hat über Boyeldieu's *rothes Käppchen* (*Chaperon rouge*) in Ihrer Zeitung manches ausgesprochen, was unsere Erwartung auf diese Oper um so mehr spannte, da Boyeldieu sich durch seine bis jetzt bekannten Werke alle Achtung erworben hat. Vielleicht ist unser Theater in Deutschland das erste, auf welchem diese Oper erschienen ist: sie wurde zum erstenmal den 25sten März d. J. mit ausserordentlichem Beyfall gegeben, und mit gleichem Erfolg zwey Tage nach einander wiederholt. Die Darstellung dieser Oper war in mehr als einer Hinsicht eine der interessantesten, die wir seit geraumer Zeit auf unser Bühne gesehen haben: theils wegen der wirklich herrlichen Musik und der trefflichen, dem sämmtlichen Personale zu vieler Ehre gereichenden, Ausführung, theils wegen der Scenerie und endlich, weil Dem. Bierey, die Tochter unsers verdienten Kapellmeisters, zum erstenmal wieder seit ihrer Kindheit die Bühne betrat.

Die Musik dieser Oper hat die Erwartung, zu der uns der Name des achtungswürdigen Componisten berechtigte, völlig befriedigt: sie ist voll Geist, Lebendigkeit und treffender Charakteristik, so dass man immer glauben möchte, jedes Gefühl, jede der verschiedenen Situationen könne nicht treuer und glücklicher ausgedrückt werden, als durch die Töne, in welchen sie hier ausgedrückt und begleitet werden. Genialität, Einsicht und Besonnenheit zeigen sich bey diesem trefflichen Werke im schönsten Bunde. Die Genialität des Componisten erkennt man noch mehr, wenn man seine Opern mit einander vergleicht. Wie verschieden ist *Johann von Paris* von diesem *Roth-Käppchen*; doch sind beyde wahr und schön, und beweisen, dass Boyeldieu keine Manier angenommen hat, in der er alle seine Opern schreibt, wie so manche beliebte Componisten unserer Zeit. Gleichen sich nicht dagegen alle uns bis jetzt bekannten Opern Rossini's, wie Zwillingsgeschwister? Die Ausführung dieser Oper war vorzüglich gut: alle dabey mitwirkenden Künstler trugen mit rühmlichem Eifer das ihrige dazu bey. Hr. Ehers als Rodolph (Wolf genannt) spielte und sang diese Rolle meisterhaft. Hr. Geyer als Graf Roger, Hr. Mosewius als Eremit, Mad. Mosewius als Nanette, Mad. Anschutz als Berta und Hr. Schmelka als Job, erfreuten das zahlreiche Publikum durch guten Gesang und richtig durchdachtes und in einander greifendes Spiel. Alle Erwartung übertraf jedoch Dem. Bierey durch ihren Debut als Rosalieb. Schon vor neun oder zehen Jahren erschien sie, noch im kindlichem Alter, auf unserer Bühne in einigen Opern (als Adolph in *Camilla*, als erster Knabe in der *Zauberflöte*, als Tochter des Kerkermeisters in *Raoul Crequi* etc.) und zeigte schon damals glückliche Anlagen. Seitdem aber hatte sie die Bühne nicht wieder betreten. Erst seit zwey Jahren trat sie in den hiesigen Concerten als Sängerin auf und bewies, dass sie inzwischen die Ausbildung ihres Talentes keineswegs vernachlässigt habe. Jetzt, in der Blüthe des jungfräulichen Alters, betrat sie zum erstenmal wieder das Theater und überraschte uns auf das angenehmste als Rosalieb. Sie führte die, selbst für eine gewandte und geübte Schauspielerin nicht leichte Rolle mit vieler Sicherheit und Gewandtheit durch, welche durchaus nicht bemerken liessen, dass dies ein erster Versuch sey. Ihre Stimme ist rein und hat ein schönes Metall, hinlängliche Kraft, Umfang und Geschmeidigkeit; ihr Triller ist richtig und schön, ihre Manier zeugt von guter Schule; sie trägt mit richtigem Gefühle und Ausdruck vor. So viele Vorzüge und ein bey so jugendlichem Alter schon bedeutender Grad von Bildung berechtigen zu der Hoffnung, dass Dem. Bierey durch fernern Fleiss und zweckmässigen Studium sich zu einer der vorzüglichsten Sängerinnen ausbilden werde. Auch das Orchester trug unter

der Leitung des Hrn. Biercy, durch rühmlichen Eifer und gewohnte Präcision zu der guten Ausführung dieser Oper bey, so dass nichts den genussreichen Abend störte, den uns dies treffliche Kunstwerk gewährte.

Dresden. Am dritten März spielte der königl. Würtembergische Kammermusicus, Hr. Kraft, im hiesigen Theater vor dem kleinen Stücke, *der Abend am Waldbrunnen*, dramatisches Idyll in einem Acte von Fr. Kind, ein von ihm componirtes Larghetto und Rondo für das Violoncell, und nach jenem Stücke eine andere Composition, ebenfalls von ihm selbst auf das Thema eines Gesanges Viantanida: *Son gelsomino* etc. gesetzt. Sein Spiel zeichnet sich durch Präcision in der Ausführung und durch schönen Gesang im Vortrage der Passagen aus. Seine Töne sind deutlich, rein und von dem Nasentone frey, den dieses Instrument und gewöhnlich seiner Natur nach hat. Er schien jedoch auf unser Publikum nicht allzugrossen Eindruck zu machen, woran wol die Wahl der Tonstücke Schuld seyn möchte, in welchen das Muntere, Abwechselnde und Imponirende fehlte, welches ein gebildetes Ohr fordert.

Am neunten gab der königl. Preuss. Kapellmeister, Hr. Bernh. Romberg, mit dem Beystande der hiesigen königl. Kapelle, im Saale des Hotel de Pologne eine grosse musikalische Akademie, worin folgende Stücke vorgetragen wurden: Im ersten Theile: 1. Eine geniale, glänzende und schön ausgeführte Ouverture von Hrn. B. Romberg; 2. Arie in C dur aus Righini's *Armida*, gesungen von Dem. Carolina Benelli. Die junge Sängerin bewies hierbey ihre lobenswürdigen Fortschritte der Kunst unter der Anleitung ihres Vaters: sie sang diese schwere Arie mit Präcision, richtiger Intonation und sprechendem Gefühle, so wie auch mit Leichtigkeit und Bravour in den Passagen, wofür ihr allgemeiner Beyfall ward; 3. Concert für das Violoncell, in Fis moll gesetzt und gespielt von Hrn. Romberg. Im zweyten Theile: 1. Variationen über russische Lieder in D dur, gesetzt und gespielt von Hrn. Romberg; 2. Arie aus *Matrimonio segreto*, von Cimarosa in Es dur: *Pria che spunti in ciel l'aurora* etc., gesungen von Hrn. Tibaldi. Obgleich dieses Stück schon etwas ältlich und mehr für die Bühne als für den Concertsaal geeignet ist, so bleibt es immer in seiner Art ein Meisterwerk: Hr. Tibaldi sang es so gut, dass er vollen Beyfall fand; 3. Capriccio über schwedische Lieder und Tänze in E dur, von Hrn. Romberg in Musik gesetzt und gespielt.

Was sollen wir alles von diesem berühmten Künstler sagen? Alle Urtheile und das allgemeine Entzücken, welches er durch sein Spiel hervorbringt, bezeugen einstimmig, dass er der erste aller Violoncellisten sey. Seine Tonsetzung ist originell, seine Harmonie und Melodie klassisch und mit Recht kann man ihn, mit Rousseau, *un des exécutateurs de l'harmonie* nennen. In seinen Werken zeigt sich gründliche Einsicht mit hoher Begeisterung vereinigt und eine treffliche Haltung; die Orchester-Begleitung der Solo's gleicht einem schönen Blumenstücke; die grössten Schwierigkeiten werden ihm leicht, seine Töne sind ein schmelzender Gesang, aus ätherischen Klängen gewoben. Allgemein war das Entzücken, allgemein der lauteste Beyfall.

Unpässlichkeit einiger Sänger und Sängerinnen brachte uns um etliche Vorstellungen deutscher und italienischer Opern; endlich gab die italienische Gesellschaft am 10ten Pavesi's *Ser Marcantonio*. Diese leichte, jedoch liebliche Musik, über welche schon im vorigen Jahrgange dieser Zeitung (S. 59) gesprochen worden, hat manche anziehende, harmonische und theatralische Stücke, wodurch sie immer gefällt. Dem. Benelli zeichnete sich auch in dieser Vorstellung durch Gesang und Spiel aus und wurde mit Beyfall belohnt. Wir bedauern, dass sie unser Theater verlassen hat. Sie will, wie man sagt, nach Paris oder Italien gehen, um ihre theatralischen Kenntnisse und ihre Kunst zu vervollkommnen. Auch die Herren Tibaldi, Beninicasa und Sassaroli zeichneten sich rühmlich aus.

Am 17ten wurde Rossini's *Elisabetta* wiederholt. Die Musik dieses Tonsetzers scheint sich in dem Gehöre des hiesigen Publikums eingenistet zu haben; denn alles, was von ihm kommt, wird mit Beyfall aufgenommen. Je öfter wir indess diese Musik hören, desto mehr bestätigt sich uns, was Seite 228 des vorigen Jahrgangs d. Z. darüber gesagt worden ist. Dem. Funk, als Elisabetta, liess zwar den bekannten Fehler des Detonirens wieder hören, jedoch weit weniger, als anderemale. Allerdings ist die Rolle der unnatürlichen vom Tonsetzer darein gelegten Verwickelungen wegen sehr schwer zu singen; allein Dem. Funk hätte sie sollen abändern und ihrer Stimme anpassen

lassen, denn Bravour-Arien sind, wie schon öfters bemerkt worden ist, nicht für ihre Stimme, wol aber ein Gesang voll Haltung. Sie erhielt vielen Beyfall, eben so Mad. Miecksch, als Mathilde, und die Herren Benelli und Tibaldi, als Leicester und Norfolk. In der Rolle des Guglielmo, Hr. Ritzmanns der königl. Garden, trat ein gewisser Hr. Bullinger auf, den wir mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Das ganze Orchester führte diese Musik mit der gewöhnlichen lobenswerthen Genauigkeit auf.

Zum Schluss der Bühne vor den Osterfeyertagen wurde *le Donne cambiate*, von Pär, von der italienischen Gesellschaft am 29sten gegeben. Die Besetzung dieser Oper, über welche in diesen Blättern schon mehrmals gesprochen worden ist, war die ehemalige; nur Lucindo's Rolle, die ehedem Hr. Ricci spielte, hatte diesmal Hr. Tibaldi übernommen. Letzterer übertraf den ersteren im Gesange und Spiele, und erhielt folglich Beyfall. Noch bemerken wir, dass nach dem ersten Aufzuge der Hr. Kammermusicus Ludwig Hase das erste Allegro eines Violin-Concerts von Rode in A dur spielte. Dieser junge Künstler, ein Schüler des Hrn. Concertmeisters Polledro, macht durch seine schnellen Fortschritte seinem Lehrer viel Ehre; sein schöner Ton nähert sich der Menschen-Stimme. In Ausdruck, Gefuhl und Bravour strebt er mit Glück seinem Meister nach und verspricht, sich zu einem vorzüglichen Concertisten auszubilden. Er scheint den Grundsatz zu befolgen: Ein guter Anfang führt sicher zum Ziele. Auch fand er den ermunterndsten Beyfall.

Nürnberg, im März 1819. Endlich hat der hiesige Stadtmusik-Chor die seit zwölf Jahren vergebens nachgesuchte feste Einrichtung erhalten. Alle Stadt-Musiker sind nun besoldet, freylich nicht so bedeutend, wie in andern grossen Städten; aber schon das, was sie erhalten, ist für die Gemeinde- und Stiftungs-Kassen jetzt, wo der Lasten so viele auf sie gewälzt werden, eine ansehnliche Ausgabe und deshalb verdient der Stadt-Magistrat allen Dank. Es ist nun zu hoffen, dass zuvörderst auch auf Verbesserung der, ehedem hier so hoch in Ehren gehaltenen, Kirchenmusik gedacht werde, und dass man sich nicht mehr damit begnügen werde, zu Festtagen das Kirchenlied mit Trompeten und Pauken begleiten zu lassen. Es kann nun auch Besseres gedeihen, da die Stadtcantoren ebenfalls in ein bestimmtes Verhältniss gesetzt worden sind und da der Director des Stadtmusik-Chors die Mitglieder des musikalischen Vereins immer bereitwillig findet, ihn zu unterstützen, wenn es ihm nur Ernst ist, etwas Bedeutendes, gehörig und zeitig einstudirt, zu geben. Dass das Publikum Empfänglichkeit für ernste Musik habe, zeigte sich bey mehren Gelegenheiten, z. B. am Erntefest des vorigen Jahres, wo von dem Musik-Verein in der ehrwürdigen St. Lorenzkirche ein Theil des *Vater-Unser* von Naumann und am Weihnachtsfest, im grossen Saale des goldnen Adlers, Händel's unerreichtes Meisterstück, *der Messias*, gut und mit grösstem Beyfall gegeben wurde. Die letztere Aufführung, zum Besten der Armen, hatte durch die lebhafte Theilnahme des Publikums den günstigen Erfolg, dass von dem Ueberflusse der Einnahme 256 Arme durch Holzaustheilung unterstützt werden konnten. Auch die Theilnahme an der Concert-Musik erhält sich. Die Akademien des musikalischen Vereins erfreuten sich diesen Winter immer eines gewählten, sehr zahlreichen Publikums. Ausser dem *Messias*, Haydn's *Jahreszeiten* und *Schöpfung*, Winter's *Timotheus* u. s. w. boten sie mancherley an Gesang und Instrumental-Werken, besonders an ersteren, dar, was mit Beyfall aufgenommen wurde. Auch in letzteren würde noch mehr geleistet worden seyn, hätten die Stadt-Musiker, welche bey den Akademien mitwirken, schon früher durch eine feste Anstellung mehr Aufmunterung gefunden.

Concerte fremder Künstler hatten wir nur wenige. Die unvergessliche Mad. Harlass, mit ihrem Begleiter Hrn. Bärmann, entzückte uns wenige Wochen vor Ihrem Hintritt in die Regionen der ewigen Harmonien in einem im Museum gegebenen Concerte. Herr Wolfram, der talentvolle Flötenspieler und Hr. Kummer, der fertige Fagottist, gaben mit Beyfall Concert; desto weniger konnte ihn ein Hr. Nanni erhalten, der sich nicht scheute, einem Publikum, das Achtung verdient, es sey mehr oder minder zahlreich, ein Orchester von vier Musikern vorzustellen.

Ein junger Künstler auf dem Forte-piano, Hr. Hartknoch aus Dresden, Schüler des trefflichen Hummels, verschönerte noch die vorletzte der Winterakademien des Musik-Vereins. Er trug das herrliche Hummel'sche Septett und Variationen desselben Meisters vor und überwand alles, was

zu Schwierigkeiten in beyde Compositionen gelegt ist, mit seltner Leichtigkeit und mit einer Ruhe und Sicherheit, die nicht eben allen Künstlern eigen ist. Ihm lohnte ungetheilter Beyfall und der allgemeine Wunsch, dass ihm eine freundliche Zukunft auf der betretenen Kunstbahn beschieden seyn möge.

Ueber unsere Opernmusik ist nichts zu sagen! Das Theater, welches schon längst kränkelte, unterlag endlich und wurde am 15ten März geschlossen. Das Schauspiel war in letzter Zeit noch erträglich, die Oper aber unbedeutend. Ob sich ein Unternehmer zu Errichtung einer stehenden Gesellschaft finden werde, oder ob wandernde Truppen ihr Glück hier versuchen werden, steht noch zu erwarten.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates pour Pianoforte avec accomp. de Violon et Violoncelle obligés, comp. par J. Amon. Oeuvr. 76. à Mayence, chez Schott. (Pr. 4 Fl.)

Hr. A. hat eine beträchtliche Reihe von Jahren hindurch *sein* Publikum auf eine leichte und gefällige Weise zu unterhalten gewusst: und das thut er auch hier. Virtuosen, oder auch Liebhaber, die Grosses, Tiefes, Schweres suchen, gehören nicht in dieses sein Publikum; und wie er keinen Anspruch macht, diese zu beschäftigen, so dürfen sie auch an ihn keinen Anspruch machen. Hingegen Liebhaber, die Leichtfliessendes, Mässig Munteres und Gefälliges suchen, mit bequemen Vortrag sich vergnügen wollen, und überhaupt sich ohngefähr das wünschen, was für die vergangene Zeit Pleyel in seinen Sonaten mit Begleitung war und leistete: diese werden mit ihm in dieser neuen Composition zufrieden seyn, sowol was die Gedanken, als was die Behandlung und auch die Instrumentirung anlangt. Der Violoncellist hat es am wohlfeilsten; die anderen Beyden steuern ohngefähr zu gleichen Theilen. Es wäre Unrecht, über solche Arbeiten grosses Aufheben zu machen; aber auch Unrecht, vornehm auf sie herab zu sehen. „Eines schickt sich nicht für Alle.“ —

1. *Ouverture de l'Opéra Medée de Cherubini, arrangée pour le Pianof. à 4 mains par A. S hmidt.* Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.s.)
2. *Ouverture de l'Opéra Tancred de Rossini, arrangée pour le Pianof. à 4 mains.* Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Es könnte interessant werden, wenn Jemand diese beyden Ouvertüren, die sich zufällig hier zusammenfinden, absichtlich neben einander stellte, und sie dazu benutzte — als wozu sie, *eben sie*, recht gut dienen könnten — die Eigenheiten und bis zu Extremen getriebenen Gegensätze des französischen und des italienischen Hochgeschmacks unsrer Zeit in Hinsicht auf Musik hervorzuheben und anschaulich zu machen. Und da alles, was wirklich nationell wird, im Allgemeinen dem Geiste und Sinne der Nationen, bey denen es dies wird, wie sich nämlich dieser Geist und Sinn eben in diesen Zeitpunkten modifizirt hat, gänzlich angemessen seyn muss: so liessen sich — wer weiss, was alles für noch viel weiter ausgreifende Betrachtungen, ungezwungen und nicht ohne guten Halt anknüpfen. Das sey dem Anderen überlassen; der Ref. bemerkt nur, dass diese weit und breit bekannten Ouvertüren, deren jede eine der besten ihres Verfs. ist, mit Einsicht und Sorgfalt für's Pianoforte eingerichtet sind; dass sie beyde sich auch auf diesem Instrumente, jede in ihrer Art, gut ausnehmen; dass diese Art selbst aber mit sich gebracht hat, dass Manches in der ersten etwas gekünstelt, etwas geschraubt heraus kömmt und nicht eben leicht zu spielen ist; Manches in der zweyten, nun von der zum Theil pikanten Instrumentirung entkleidet, noch leichtfertiger, noch flüchtiger dahinrauscht und auch von wenig Geübten gehörig vorgetragen werden kann.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

kündigt ein Fagott-Solo die Rede Mentors an die Kalypso, als er an ihrer Insel gelandet ist, an; ein unmittelbar daran sich schliefsendes Hoboen-Solo druckt die Antwort der Göttin aus; ein recitativisch gesetztes Violoncell-Solo erzählt, so zu sagen, die Schicksale Telemachs, und wird oft unterbrochen durch kurze Tutti des Orchesters. Eucharis ist durch sehr zarte Solo's der Flote bezeichnet; und das ganze Orchester unterbricht oft die — Berichte der verschiedenen Instrumente, um die Chore und Tänze der Nymphen und Faunen auf Kalypso's Insel anzudeuten u. s. w. So sind ohngefähr die Grundlinien des Plans dieser Simphonie beschaffen, die wir als Muster in ihrer Art aufzustellen wagen. Doch dürfen wir dabey der grofsen. Haydnschen Instrumentalmusik über die sieben Worte Christi am Kreuz, und ihres tiefen Effekts, dabey nicht vergessen. Sie nennen, heifst die Idee angeben; welche wir von dergleichen Kompositionen haben. Verschiedene Komponisten in unsrer Hauptstadt und viele Fremde haben uns versichert, dafs Haydn, der seine Simphonien nie auf's Gerathewohl hin und ohne festen Zweck schreibt, mehrern derselben *Namen* gabe, z. B. die Prächtige, die Schokerhafte, die Kapriciose, die Feurige u. s. f. Wir kennen diese einzelnen aber nicht genug, um sie anführen zu können.

Ueberzeugt, dafs Niemand wirklich gut komponiren und seiner Arbeit einen ausdrucksvollen durchgehaltenen Charakter geben kann, ohne sich einen Plan von dem gemacht zu haben, was er ausdrücken will, haben wir uns oft über jene Gattung musikalischer Werke mit mehrern der ausgezeichnetsten Komponisten in Paris unterhalten: oft darüber hin und her gestritten — und hier haben Sie, was am Ende aus unsern Streitigkeiten ohngefähr resultirte!

Der Gedanke, historische Ereignisse, ohne Worte zu Hülfe zu nehmen, blos durch Musik zu malen, dünkte wohl unmöglich auszuführen seyn — aufser höchstens etwa bey Gegenständen, wie eine Jagd, ein Sturm, eine Schlacht: und wenn, selbst bey jener schönen Simphonie von Rosetti, die Zuhörer nicht durch den gedruckten Zettel unterrichtet gewesen wären, dafs der Verf. den Schiffbruch und die Abentheuer Telemachs auf der Insel der Kalypso habe ausdrücken wollen: so würde sicherlich nicht Eines Divinationsgabe so weit gegangen seyn, es zu errathen — obschon die Simphonie ihnen allen, von anderer Seite betrachtet, viel Vergnügen hatte machen können. Der Konzertzettel ist also bey dieser Art Musik ein unentbehrliches Hülfsmittel für den Verstand. Nun aber wird sie eine Art dramatischer, Handlung darstellender Musik für jeden Zuhörer: doch nur unter der Bedingung, dafs er ihr mit dem Zettel in der Hand folgt. Manche Kritiker haben in vielen der schönen Haydnschen Simphonien malerische Zwecke und Bestrebungen, bald diesen bald jenen sichtbaren Gegenstand, bald dieses bald jenes historische Ereignifs auszudrücken, gefunden: sie wollen dabey Subtilitäten entdeckt haben, die hineinzulegen, Haydn gewifs nie beygekommen ist. Wir verehren den Geist dieses Meisters zu sehr, als dafs wir glauben könnten, dafs er jemals im Ernst nur versuchen sollte einen Roman, oder eine dramatische Scene in einer Simphonie ohne besondere Erläuterung auszudrücken. Was jene Namen betrifft, so glauben wir, dafs er manche jener Kompositionen im Scherz so getauft habe, wie Steibelt seine Kokette, sein türkisches Standchen u. dgl. Die Begeisterung, in welcher ein Künstler, wie Haydn, in diesem Moment ist und welcher er (wo sollte er anders ihm selbst genügend?) in seiner Kunst Luft machen will — diese giebt ihm seinen Inhalt, und seine Kenntnifs und Besonnenheit entwirft nun den Plan zur Ausführung desselben. Dafs dies bey Haydn's Simphonien der Fall sey, zeigt schon die Verschiedenheit ihres Effekts und des Styls darin: bald ist dieser ernst, oder edel, oder militärisch, oder feurig; bald fröhlich, angenehm, galant, bald religiös und erhaben. Das sind die Typen, welche wir darin entdecken; Andere mögen, nach ihrer Typologie, romantische oder — wer weifs was für Anspielungen darin finden, von welchen der begeisterte Prophet auch keine Ahndung gehabt hat! — Aber den Wunsch können wir und die

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. **No. 16.** 1819.

Recension.

Vingt-Six Préludes dans le Modes majeurs et mineurs les plus usités pour le Pianoforte, par J. B. Cramer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dieser, von allen Klavierspielern, die selbst Achtung verdienen, hochgeachtete, wahre Klavier-*Meister* hat in der letzten Zeit wieder eine ziemliche Anzahl verschiedenartiger Compositionen geliefert; und wenn dieselben gleich, so weit sie uns bekannt geworden sind, nicht unter seine grösseren und ausgeführteren gehören: so sind sie doch alle interessant, kunstgemäss, mehr oder weniger bedeutsam, und überdies meistens so abgefasst, dass man auch etwas dabey lernen kann, wäre man auch selbst ein nicht übler Klavier-Meister. Der letzte Punkt, das *Instructive*, tritt nun bey dem hier genannten Werkchen ganz besonders hervor; und es verdient Bewunderung, wie Hr. Cr. dabey doch auch die anderen Punkte so reichlich zu bedenken gewusst hat. Ja, in Hinsicht auf Erfindung, gehört dasselbe zu den vorzüglicheren des Hrn. Cr. Denn wahrhaftig, es ist keine Kleinigkeit, sechs und zwanzig Sätzchen, meist nur von drey oder vier Zeilen, zu schreiben, die sämmtlich in ganz freyer — selbst, zwar genau rhythmischer, aber das Wort: *Takt* im engern Sinn genommen, taktloser Schreibart *alter* Präludien (allerdings mit neuen Gedanken und Figuren) abgefasst, und deren jedes doch von dem andern in der Erfindung ganz verschieden ausfällt; und sollte das Jemand für eine Kleinigkeit halten: so versuche er's nur, und schreibe deren selber! Eben solche Andeutungen, eben solche Skizzen, leicht hingeworfen, aber doch voll Sinn, ja auch, bis auf einen gewissen Grad, und so weit dies mit so etwas überhaupt möglich — befriedigend: eben solche setzen einen viel reichern Fonds an Erfindung voraus, als grosse Sätze, wo man ziemlich gleichgültigen und im Wesentlichen oft dagewesenen Gedanken ohne grosse Schwierigkeit durch die Stellung und Bearbeitung den Schein, und wohl auch bey der Menge den Effect des Ungewöhnlichen, Bedeutenden, Originellen geben kann; was dort aber gänzlich wegfällt.

Was nun Hr. Cr. hier giebt, ist, erst als Kunstproduct für sich angesehen, überall gut, nirgends uninteressant, und in verschiedenen Sätzen wahrhaft trefflich. Wir meynen, letztes sey vornämlich von den Sätzen, No. 8, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 24 und 25 zu rühmen. Da diese Präludien *allgemeine* sind und seyn sollen, d. h. nicht auf besondere Stücke sich beziehen, auf welche sonst den Hauptgedanken und dem herrschenden Ausdruck nach Rücksicht hätte genommen werden können: so hat sich Hr. Cr., was den Ausdruck betrifft, zunächst an die Tonart und deren natürlichen Charakter gehalten; und das ist ihm überall gut, bey den, für den Ausdruck entschiedenern Tonarten aber trefflich gelungen. Dies hat nun zur Folge, dass solch ein Präludium — ist das Stück, dem es vorgesetzt werden soll, nur gleichfalls dem natürlichen Charakter der Tonart gemäss geschrieben, überall auch passend, wenigstens nirgends unpasslich befunden werden muss. So verfahren Künstler, die nicht bloss ihrem Kunsttriebe im Allgemeinen folgen, sondern bey dem, was sie machen, sich auch bestimmter Zwecke und Absichten klar bewusst sind.

Von Seiten der *äussern Zweckmässigkeit*, des Instructiven, des Nutzens angesehen, dürften diese Präludien wol noch mehr zu rühmen seyn. Es ist nämlich nicht zu verkennen, dass die Art, die Musik zu lernen und zu üben, wie sie in neuerer *Zeit* überall herrschend geworden, und

allerdings in gar mancher Hinsicht — vornämlich für die Technik — von grossen Vorzügen ist; insbesondere das vielfältige Exempel- (Methoden-, Exercicen-,) Spiel, und dann das immerwährende Spiel nur von Noten und immer von anderen, immer von neuen Noten, die eigene Phantasie und schöne Gabe des Improvisirens bey sehr Vielen, ja bey den Meisten — man kann nicht sowol sagen, ausgetrocknet hat, als vielmehr, sie gar nicht recht hat aufkommen, sich erweitern und ausbilden lassen. Es liesse sich darüber, und von seinem Einfluss auf den jetzigen Zustand der Tonkunst überhaupt, besonders in Deutschland, gar vieles sagen: und wir behalten uns vor, gelegentlich unsre Gedanken darüber in diesen Blättern weiter auszuführen. Wenn nun unsre, im Vortrag des Vorgeschriebenen vielleicht sehr geschickten Schüler, und junge Musiker überhaupt, mit dem Einstudirten auftreten, und nicht ohne Weiteres damit, wie mit der Thür ins Haus hervorbrechen wollen: was bekommen wir denn da präludienweise von Neunen unter Zehnen zu hören? Fade, ganz und gar nichts sagende Läufe, oder unzusammenhängende (oft obendrein harmonisch unreine) Kreuz- und Queer-Griffe! Nun: da können Präludien, wie die hier empfohlenen, wenn sie, nur erst wie sie dastehen, gut einstudirt sind und gut vorgetragen werden, nicht wenig Dienste leisten. Aber das ist doch nur das Geringere; ist nur eine Art anständigen Nothbehelfs. Viel interessanter und auch viel bildender ist es, wenn der Studirende, vielleicht mit Nachhülfe eines ausgezeichneten Lehrers, lernt, das hier skizzenhaft Hingeworfene fortzuspinnen und weiter auszuführen; wo dann die Sache aus dem Gebiete des bloss Technischen in das des Geistigen, aus der Schule in die freye Thätigkeit hinübergespielet wird. Und noch interessanter und noch bildender wird es, wenn der Studirende, besitzt er wirklich Geist und hat auch wirklich Schule gemacht, an Beyspielen, wie die des Hrn. Cr., lernet, etwas ursprünglich aus sich selbst zu ziehen, und damit etwas Bestimmtes, Ordentliches und Wohlgefälliges anzufangen. Auf diese beyden Arten verfuhr Abt Vogler mit denjenigen seiner Schüler, aus denen er wirklich etwas machte, und die ihn selbst festzuhalten wussten. (Denn bey ihm kehrte sich das gewöhnliche Verhältniss wirklich um: der Schüler musste den Lehrer festhalten, sonst ging's gar nicht, oder in's Blaue hinaus.) Und möchten doch auf diese Arten die vorzüglichsten Lehrer sämmtlich mit den vorzüglichsten Schülern gleichfalls verfahren! Mit etwas Bessrem, als diesem Wunsche, wissen wir nicht zu schliessen. —

Nachrichten.

London, im März. Zu den hiesigen musikalischen Neuigkeiten gehört eine Orgel-Erfindung, welche Flight und Robson, Orgelbauer in St. Martin's Lane, hier gemacht haben. Sie scheint eine Erweiterung des seit einigen Jahren hier für Geld gezeigten Gurk'schen Panharmonikon zu seyn, und wird unter dem Namen: Apollonikon auch für Geld gezeigt. Es ist ebenfalls eine Orchorgel, die allerhand Windinstrumente nachahmen soll; die aber auch nach Belieben mit Klaviaturen gespielt werden kann. Auch wird sie durch Doppelbälge mit Wind versehen, welche, wie die Gurk'schen, mit einem Schöpfbalge gefüllt werden, der sich wie der Balken einer Wagschaale an der einen Seite hebt, wenn er an der andern Seite sinkt, und folglich unaufhörlich schöpft und bläset. Diese Art des Doppelbalges, welche wenig Raum einnimmt, wird hier jetzt häufig gemacht; in der Orgel vor uns sind deren nur zwey, wiewol sie eine gute Anzahl Register und einen 16füssigen Untersatz hat.

Da ich die eigentliche Maassen des Werks und seine Register nicht bestimmt angeben kann, so wird es genug seyn, zu sagen, dass es die Grösse einer mässigen Kirchenorgel und etwa 16 bis 20 Register hat. Das eigenthümlichste an dieser Orgel ist, dass durch das Umdrehen der Walze die Register mit aus- und eingeschoben werden. Flight und Robson haben diese Mechanik für eine so grosse Orgel äusserst fein gearbeitet, weil die Register dem Anscheine nach nicht über ein Drittel Zoll aus- und eingehen. Die Abwechslung und Vermischung der Register, welche durch diese Mechanik während des Spielens hervorgebracht wird, ist so mannigfach und so äusserst prompt, dass etwas ähnliches mit den gewöhnlichen Registerzügen nicht hervorgebracht werden kann, wenn auch vier Registrirer, an jeder Seite des Organisten zwey, die Register nach einer Art Noten aus- und einzubewegen, einstu-

dirt hätten. Daher verdient dieser Theil der obigen Erfindung alle Aufmerksamkeit. Es ist aber dieses nicht die *erste* F. und R.'sche Erfindung der Art. Denn lange vor Gurk's Ankunft hatten sie schon hier eine Drehorgel, welche auch ziemlich gross und stark war, die bloss durch ihre innere Mechanik, wie es hiess, Stücke spielte, worin einzelne Noten und Solos, mit verschiedenen stärkeren Registern angebracht waren, ohne dass die anderen Stimmen pausirten. Für diese Orgel wurden viertausend Pfund gefordert; ich weiss jedoch nicht, ob sie verkauft, oder beyseite gelegt worden ist. Eine dritte, an die beyden obigen grenzende, Registrir-Mechanik, welche F. und R. erst neulich an einer kleinen Orgel von sechs Registern angebracht haben, besteht in einer Reihe von sechs Pedalen, wodurch auch während des Spielens die Register so verwechselt werden können, dass verschiedene zusammenpassende mit jedem einzelnen Pedale gezogen, und die nicht dazu verlangten abgeschoben werden. Dieses ist für kleine Orgeln, die keine Pedal-Klaviatur haben, eine bequem scheinende Erfindung, für Pedal-Orgeln aber ohne Nutzen.

Ausser der obgedachten Mechanik aber, welche an dem erwähnten Apollonikon zu haben ist, befindet sich daran eine grosse Lächerlichkeit, nämlich fünf Klaviaturen, die jedoch nicht über einander angebracht sind, so dass Ein Organist sein Heil mit Händen und Füssen darauf versuchen kann, wie in Deutschland; sondern die, wie so viele Tische, ohngefähr zwey Fuss von der Orgel, in einer Reihe in kleinen Distanzen dastehen, und deren jede ihren Organisten erfordert, der mit dem Rücken der Orgel zugekehret sitzt. Die eine dieser Klaviaturen hat die Doppelbässe und stellet die Pedale vor. Wenn solche der laungste Werkmeister gesehen hätte, welcher in seinem Buche einmal den Bälgetreter als Organisten von *hinten* auftreten lässt, so würde er deren Spieler vielleicht als Organ-ist von *unten* angeführet haben. Man sieht hieraus, was für einen originellen Flight- und Robson'schen Begriff diese Fabrikanten noch vom Nutzen mehrer Klaviaturen an einer Orgel haben.

Für das Pianoforte ist hier vor kurzem eine Erfindung gemacht worden, welche etwas von der vor 37 Jahren hier bekannten Erfindung eines Hrn. Walker an sich zu haben scheint, der sein Instrument ein Cölestino nannte. Diese Erfindung des Hrn. W. bestand in einer seidenen Schnur, welche in gerader Linie unter den Saiten umlief, und durch einen Fusstritt, mittelst eines Schwungrades gedrehet wurde. Unter dieser Schnur war für jeden Klavis eine messingene Rolle, welche die Schnur an zwey Saiten drückte, und dadurch nicht nur einen fortdauernden, sondern auch einen schnell ansprechenden, zu- und abnehmenden Ton hervorbrachte. Dieser Erfindung schien nur Unterstützung und weitere Ausbildung zu fehlen, um sie gemeinnützig zu machen. Die obige erstere erwähnte neue Erfindung ist von einem Hrn. Mott, und wird *sostenente Piano-Forte* genannt. Dieser hat auch die umlaufende seidene Schnur, welche, wie der Erfinder sagt, einen andern Körper in eine zitternde Bewegung setzt, wodurch der Ton entsteht. Dieser Ton ist viel stärker, als der in den erwähnten Cölestino, und hat übrigens alle guten Eigenschaften desselben.

Florenz, im Februar. Künste und Wissenschaften blueheten von jeher in unserer Stadt; aber die Musik ist jetzt daselbst nicht eben in ihrem Glanze. Die vergangenen Ereignisse und der Krieg, der so viele Jahre lang die Blüthe der Jugend hinnahmen, liessen nicht den Geschmack und die Talente sich entwickeln, durch welche Florenz sonst immer geglänzt hat. Bey alledem haben wir seit drey Jahren ein Lyceum der Musik (Liceo di Musica), mit trefflichen Lehrern. Vorzuglich verdient sind unter ihnen Diama Ugolini, Lehrer der Composition, Gaspero Pelleschi, Lehrer des Gesanges, und Salvador Tinti, Lehrer der Violine, ein Schuler des berühmten Nardini. Von Componisten, die man wegen der Gründlichkeit, besonders im Kirchenstyle, berühmt nennen könnte, wusste ich nur die erwähnten Ugolini und Pelleschi anzuführen. Ausserdem sind hier noch sehr viele, die man mehr als mittelmässig heissen darf. Im Gesange bemerke ich als vortrefflich Maguelli, Ceccherini und den genannten Pelleschi; Sänger vom zweyten Range giebt es eine grosse Menge. Unter den Dilettanten i. Gesange verdient der von der Regierung angestellte Bassist, Franceschini volles Lob. Campana, Officier bey der Leibgarde, ist ein sehr braver Tenorist. Die Herzogin Lante, die Bellini, Mad. Rosellini, die Fabris, sind alle sehr vorzügliche Dilettantinnen in der Singkunst, ausser einer beträchtlichen An-

zahl vom zweyten Range. — So viel von Vokalmusik.

Was Instrumentalmusik betrifft, fange ich mit den Violinisten an. Als trefflich, jedoch nun durch ihr Alter fast unfähig (denn sie sind noch aus Nardini's Schule), sind Giulini, Tinti, Campanelli und Marchioni zu nennen: die Neueren, die sich nach Rode und Kreutzer gebildet haben, sind Mangani, Masoni, Checchi und vorzüglich Giorgetti, dessen Compositionen auch in Deutschland bekannt und geachtet sind. Es fehlt auch nicht an Dilettanten, unter denen der Advocat Lami sich auszeichnet.

Auf dem Pianoforte verdienen viel Lob der obige Pelleschi, Pallafreti und Magnelli, Vater und Sohn. Unter den vielen Dilettanten sind nur Dem. Pierattini, die Sorelli, Frullani und Martellini auszuzeichnen. Die letzte leistet sehr viel; sie ist eine Deutsche. Auf dem Violoncell haben wir drey Virtuosen: Gragnani, Pasquini und Giorgetti.

Unter den Blasinstrumenten übertrifft auf der Flöte und Hoboe Egisto Mosell alle Virtuosen, die ich in Frankreich, Spanien und Italien zu hören Gelegenheit hatte. Modena ist auch ein guter Künstler; Puggioli, Pecchioli und Vecchi, auf der Trompete und Equi auf dem Waldhorn, verdienen Lob. Auch in diesem Fache fehlt es nicht an Dilettanten.

Unsere Opernbühne hat von Zeit zu Zeit vortreffliche Künstler gehabt; die Wahl der Musik ist im Allgemeinen gut; aber die Sänger sind mittelmässig. Pär und Rossini, als Componisten, geniessen im Ganzen den Vorzug. Man giebt um die Fastenzeit *l'Otello* von Rossini. Im Gesange zeichnet sich niemand aus, als die Manfredini; die andern sind mittelmässig. Der Beyfall ist nicht gross, jedoch das Haus sehr voll.

Piccinanti und Boccomini verdienen als Virtuosen auf der Guitarre ehrenvoller Erwähnung.

Hier haben Sie auch das allgemeine Urtheil über Paganini. Er ist keiner Methode irgend eines Meisters gefolgt; seine Manier ist ihm ganz eigenthümlich; sein Vortrag ohne gleichen; kurz alles, was Ergötzung und Bewunderung bewirken kann, steht ihm zu Gebote. Jedoch darf man seinem Spiele nicht zusehen; denn bey der schlechtesten Bogenführung erscheint seine Violine einen Augenblick gefällig, bald darauf aber, so zu sagen, furchtbar, wegen der Schwierigkeiten, die er nun überwindet. Er bringt auf seinem Instrumente auch mancherley Scherz an, und annehmend gelingen ihm die Flageolettöne. Er spielt auch ein Concert herrlich auf der blossen G-Saite; er ist mit einem Worte der erste Violinist von Europa.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Am 16ten führte Hr. Operndirector Weigl zu seiner Benefiz-Vorstellung eine ursprünglich für das Mayländer Theater alla Scala componirte Oper: *Margarethe von Anjou* auf, von Hrn. Grünbaum nach dem Original des Romanelli verdeutscht. Da der italienische Hr. Poet furchtlos den Handschuh hinwerfen, und das ganze Geschwader von Dichterlingen, Reimschmieden und Dramafabrikanten zum Kampfspiel herausfordern kann, um, wo möglich, einen an sich nicht ganz uninteressanten Stoff noch langweiliger zu verarbeiten, so darf man sich auch nicht wundern, wenn selbst des beliebten Componisten süssester Zephirhauche das Polareis nicht zu erweichen vermochten. Jammerschade um diese Fundgrube reizender Melodien, die hier, verschwendet an ein erbärmliches Nichts, unbeachtet vorübergleiten, und in's Meer der Vergessenheit hinabsinken. Gesungen wurde herrlich: dafür bürgen die Namen der Frauen Grünbaum und Waldmüller, der Herren Vogel, Forti und Weinmüller. — Endlich, endlich und endlich sahen wir denn auch am 27. das vielbesprochene *Rothkäppchen* (*le Chaperon rouge*) von Boyeldieu: — Ey, ey, ey! Freund Sievers hat mit seiner Prophezeihung doch nicht so ganz in's Blaue geschossen. Zwar wurde die Oper glücklich und unangefochten bis zu Ende gespielt; manches gefiel sogar, so wie der Introductions- und der Holzhauer-Chor im zweyten Acte, welche auch unverbesserlich vorgetragen wurden; aber gegen das Ende ermattete alles sichtbarlich, und das Resultat des Totaleyfolgen erhob sich nicht über die Mittelmässigkeit. Wenn auch die Tendenz der Fabel — bekannt unsern Lesern aus dem Pariserbericht — einigermassen nach Moral schmeckt, und am Schlusse der Triumph der Tugend gefeyert wird, so sind doch mehre Scenen ziemlich lasciv, und unverschleyert equivoque, dass man sich billig wundern muss, wie eine besonders bey den Hoftheatern auf Sittlichkeit so streng wachsame Censur gerade hier so nachsichtsvoll durch die Finger sehen konnte. Boyeldieu's Musik hat mitunter sehr angenehme

Ideen und eine interessante Instrumentirung; aber ein gewisses ängstliches Haschen nach Originalität, ein sichtliches Bestreben, mit grundlichen Kenntnissen des Contrapunkts glänzen zu wollen, leuchtet allenthalben hervor, und jene einfache Klarheit, jene allgemeine ansprechende Popularität, wodurch sein *Kalif von Bagdad*, sein *Jean de Paris*, Lieblingsgerichte der ganzen musikalischen Welt wurden, ist hier durchaus nicht aufzufinden. Ein gewaltiger Missgriff war aber ganz bestimmt der barocke Gedanke, den Inhalt des alten Ammenmärchens im ersten Tempo der Ouverture versinnlichen zu wollen. Dieses Dreygespräch zwischen Rothkäppchen, dem Wolf und der Grossmutter, in welchem sich Flöte, Fagott und Violoncell wechselweise antworten, ist eine gar zu magere Spielerey, um, besonders bey einer ermüdenden Länge, auch nur im geringsten ansprechen zu können. Das Terzett im ersten Acte, zwey Duetten, und theilweise das erste Finale enthalten gelungene Stellen; am meisten gefiel, wie schon gesagt, der Holzhauerchor, der auch wiederholt werden musste. Die Trauerscene im zweyten Aufzuge wollte gar kein Ende nehmen, und verursachte ein unwillkürliches Gähnen; nur die Erscheinung der ausgestopften Genien, welche verkehrt und auf den Köpfen von Himmel herabschwebten, brachte Leben und Abwechslung hervor, als ein sicheres Präservativ für ein sanftes Entschlummern. Die Aufführung war im Ganzen lobenswerth. Hr. Forti (Rodolphe), dessen Benefiz die erste Vorstellung war, gab diesen lockern Patron vollkommen mit französischer Gewandtheit und Etourderie. Hr. Vogel (Einsiedler, vulgo Zauberer) und Hr. Meier (Magister), beyde in jeder Hinsicht. Dem. Wranitzky (Liebröschen, genannt Rothkäppchen) konnte als Schauspielerin in dieser schweren Rolle nicht ausreichen: das alle diese feinen Nuancen wol fleissig eingelernt, aber auch nur mechanisch gebracht wurden, war an den Fingern abzuzählen; dagegen sang sie ihre melodienreiche Partie ganz allerliebst. Hr. Rosenfeld (Graf Roger) und Dem. Thekla Demmer (Annette) erhielten gleichfalls verdienten Beyfall. — Im

Theater an der Wien wurde die artige Operette: *Drey Treppen hoch*, und das gemüthliche Drama: *Die Waise und der Mörder*, beyde mit Musik von Hrn. Kapellmeister von Seyfried neu einstudirt und gerne gesehen. Als Otello in der Oper gleiches Namens machte ein jüngerer Bruder des Hrn. Forti seinen ersten vor der Hand noch ziemlich lahmen, theatralischen Ausflug. — Die interessanteste Neuigkeit aber war Hrn. Horschelt's neues Kinderballet: *Elisene, Prinzessin von Bulgarien*, nach dem Schauspiel: *Der Wald bey Hermannstadt*, bearbeitet, und zu des Verfassers Vortheil am 29sten zum erstenmal aufgeführt. Eine äusserst verständliche Durchführung der Handlung, die frappanteste Wirkung der Hauptmomente derselben, so wie eine kluge Anwendung und zweckmässig ökonomische Verwebung charaktervoller Nationaltänze steinpeln auch dieses Werk zu einem der gelungensten des genialen und unermüdet thätigen Meisters. Die kleine Angioletti, die trefflichen Komiker Laroche und Schmidt können ungescheut mit den Beliebtesten ihrer erwachsenen Kunstgenossen wetteifern, und die liebenswürdige Tänzerin Therese Heberle, die ausdrucksvolle Mime, Catharina Wirdisch suchen an Grazie und Anmuth ihres Gleichen. Hrn. Kapellmeisters Riotte Musik hierzu hat viel Verdienstliches, gesangreiche, wenn auch nicht immer ganz originelle Melodien und ein nettes Instrumentenspiel. Einige absichtlich adoptirte Ideen sind zur Versinnlichung der Situationen recht glücklich und mit Verstand angebracht. —

Theater in der Leopoldstadt. Am zwölften zur Benefiz der Dem. Enöckl, ein Zauberspiel mit Gesang: *„Tischlein deck dich!"* in zwey Acten von A. Bäuerle, mit Musik von W. Müller, machte nur geringe Sensation, vielleicht weil man diesem dramaturgischen Polygraphen nach dem glänzenden Erfolge seiner *Prima Donna* gar zu viel zumuthete. — Das

Theater in der Josephstadt hat als Seitenstück zu letzterer eine *achte Prima in Hirschau* ausgeheckt: das Kindlein war aber von äusserst schwächlicher Complexion und starb an der Auszehrung; an ähnlichen Gebrechen laborirte die hierzu componirte (?) Musik des Hrn. Gläser, welcher bey dieser Buhne so als Quasi-Kapellmeister, ad latus des emeritirten Hrn. Kauer, fig[illegible] auch sie ging in Scherben. Im Allgemeinen [illegible] man sehr genirt, für falsche böhmische Steine nun Versuchen diese sogenannten ächten Diamanten hinzugeben. —

Concerte — zur Schonung des Raums, mit Vergunst unserer geneigten Leser, nach Möglichkeit in Sallustischer Kürze zusammengefasst. Am

siebenten im Landhaus-Saale zum Besten einer durch Feuer verunglückten Familie: Eine Ouvertüre und eine Cavatine von Hrn. Leidesdorf brav componirt, ein Paar Arien, ein Rondo für das Violoncell, nebst einem Pianoforte-Concert von Ries. — Am 14ten im Saale zum römischen Kaiser, Hr. Bernhard Molique, Violinspieler im Orchester des Theaters an der Wien, welcher in dem meisterlichen Vortrag des siebenten Spohr'schen Concertes, und in selbst gesetzten, brillanten, aber auch sehr schweren Variationen allgemeine Bewunderung erregte. Die übrigen Zugaben, ausgenommen die kolossale Ouverture zum *Faust*, von L. Spohr, wollten nicht viel sagen. — An demselben Tage, im k. k. kleinen Redoutensaale ein sogenannter 13jähriger Jüngling, Carl Jos. Haberm; er spielte ein neues wackeres Pianoforte-Concert in D dur — vor kurzem bey Steiner und Comp. im Stich herausgekommen — von Leidesdorf, und Variationen desselben Verfassers mit ziemlicher Präcision und Sicherheit; eine Ouverture in C von Bernh. Romberg machte den Anfang; Dem. Vio sang die Concertant-Arie aus Pär's *Griselda*. Hr. Siebert eine Romanze mit Guitarre-Begleitung, und Hr. Pechatscheck spielte eine Violin-Polonoise abermals wie ein wahrer Hexenmeister. — Am 21sten im Hôtel zum römischen Kaiser, Hr. Linke, dessen neuestes Violoncell-Concert nicht besonders ansprechen wollte, obgleich sein vollendetes Meisterspiel hier und noch mehr in einer Romberg'schen Polacca, wie immer, nach Verdienst gewürdiget wurde. Noch hörten wir: Beethovens Ouverture zu den *Ruinen von Athen* (in Es), von welcher Ref. freymuthig gesteht, dass er ihr, trotz dem günstigsten Vorurtheil und oft wiederholtem Anhören, niemals einen eigentlichen Geschmack abgewinnen konnte; ferner: Violin-Variationen über ein ungarisches Thema von Pechatscheck, und eine schön von Hrn. Seipelt vorgetragene Arie aus Pär's *Agnese*. Zur selben Stunde wurde auch im grossen Redoutensaale das zweyte Gesellschaftsconcert gegeben, worin eine neue vortreffliche Symphonie von Fesca und ein effectvoller Vocalchor von Hrn. Abbé Stadler, ungetheilten Beyfall erhielten. — Am 23sten beschenkte uns Mad. Borgondio bey ihrem Abschiedsconcert im landst. Saale mit drey Arien von Rossini und einer von Pavesi. Die Ouverture aus *Elisabeth* und eine neue aus *Alzira* von Manfrocci, nebst einem arabischen — Pianoforte-Concert von Rassetti, gespielt von Dem. Blier, füllten die Zwischenräume. — Am 25sten gaben *vier* Theater musikalische Abendunterhaltungen, worin wenig Neues und nichts Bedeutendes vorkam. Um die Mittagszeit veranstaltete Hr. Mayseder ein Privat- und Hr. Hindle ein öffentliches Concert im landst. Saale. Im ersteren hörten wir ein neues Violinquartett von hohem Werth in der Arbeit und Aufführung und ein sehr brillantes Rondeau, in welchen beyden der Concertgeber die gespanntesten Erwartungen übertraf; Mad. Campi sang eine Arie von Cafaro, eine von Mozart Hr. Barth, und jedem Verdienste wurden seine Kronen; nicht minder gelungen zu nennen war das harmonische Ensemble in dem Hummel'schen Variationen für Pianoforte, Flöte und Violoncell (A minor), vorgetragen von drey ausgezeichneten Dilettanten. — Hr. Hindle spielte ein neues Concert und Variationen auf dem Contrabass; dergleichen Tändeleyen führen zu Nichts: das schwach bezogene Instrument verliert seine eigentliche Würde und klingt, so behandelt, gezwungen zu ausserwesentlichen Passagen, gewissermassen fabelhaft. Pechatscheck's Ouverture in D moll und zwey Arien, gesungen von Dem. Vio und Hrn. Jäger, bildeten die Intermezzo's; Pianoforte-Variationen von Hrn. Hyr. Payer sind schwär, aber nicht angenehm. — Die geseguetste Ausseute dieses tönenschwangern Tages war die von dem kleinen Musikverein in dem Muller'schen Gebäude aufgeführte Cantate: „*Das befreyte Deutschland* von L. Spohr. Zum erstenmale hörten wir diese gediegene Composition, nur um den heissesten Wunsch nach einem erneuerten Genusse zu erregen; das Ganze erregte einen seltenen Enthusiasmus, und von den einzelnen Theilen sind vorzüglich anzupreisen: 1. Die Ouverture (C moll und dur); eine treffende Schilderung der Dinge, die da kommen sollen, voll Geist und Leben, herrlich schattirt und colorirt; 2. der erste Chor der deutschen Völker — in deutschen Tonart — mit abwechselnden Solo's; in der That Schreck und Grausen erregend; 3. das höchst originelle Terzett von Sopran, Tenor und Bass (F dur, übereinstimmend an Melodie und Harmonie); 4. die wunderbare ba-a-Arie des Geistes, eben so eigenthümlich als der Stern, den sie besingt; 5. der drey-achte Finalchor der ersten Abtheilung (C dur) mit getheiltem Orchester; wohlüberdacht, von nicht zu beschreibender Wirkung ist darin der Gesang

des verfolgenden russischen Heeres, sich verlierend ins leiseste Pianissimo; 6. der kräftige, wahrhaft ermuthigende Introductions-Chor des zweyten Theils (E dur), gehoben durch die effectvollste Instrumentation; 7. die begeisternde Tenor-Arie (A dur; 8. das einzig schöne Quartett für zwey Soprane und zwey Bässe (D dur), worin besonders im Ensemble die klagende erste Stimme so namenlos rührend verwebt ist; 9. das Schlachtgemälde (H dur), mit den so kunstverständig eingeschalteten Recitativen, welche, gleich allen übrigen in dieser Cantate, rethorisch richtig declamirt und immer vollständig instrumentirt sind; 10. der Siegesgesang der verbündeten Heere nach dem Gigauten-Kampf bey Leipzig; strophenmässig behandelt, so einfach natürlich und ungekünstelt, dass dessen Wiederholung ungestüm verlangt wurde. (C dur); 11. das herzliche Klagelied des Mädchens um den Tod ihres Geliebten (Th. Körner) F dur; endlich 12. der imposante, grandiöse Schlusschor (C dur) mit dem ausdrucksvollen Zwischen-Quartett (Es dur) und der kräftigen, durchaus klar gehaltenen Final-Fuge. Die Soloparten: Die Frau (Fräulein Staudinger), das Mädchen (Fräulein Cäcilie von Mosel), der Jüngling (Hr. Gräbner), der Mann (Hr. Göta), der Greis (Hr. Hofrath Kiesewetter) sangen ausgezeichnet, mit Liebe und Gefühl, Orchester und Chöre waren stark besetzt, auch wacker eingeübt, so dass gewiss Niemand unzufrieden und ohne warmen Dank für solch eine erfreuliche Gabe, Polyhymniens Tempel verliess. — Am 23sten wurde eben daselbst zum Besten des Blinden-Instituts eine Mittagsunterhaltung folgenden Inhaltes gegeben: 1. Prolog; 2. Ouverture aus den *Templern auf Cypern*, von Gyrowetz; 3. Arie von Hummel mit obligater Klarinette, gesungen von Dem. Caroline Hornick; 4. Declamation; 5. Rondeau brillant für das Pianoforte von Moscheles, vorgetragen von Dem. Eleonore Förster; 6. Declamation; 7. Arie aus *Enea nel Lazio* von Righini, gesungen von Hrn. Siebert; 8. Variationen für das Waldhorn von Hrn. Jos. von Blumenthal, gespielt von Hrn. Herbst. Die meisten Gegenstände wurden mit Beyfall beehrt. — An demselben Tage liess sich auch die achtjährige Leopoldine Blahetka im landst. Saale mit einem Pianoforte-Concert von Cramer und neuen Variationen von ihrem Lehrer, Hrn. Jos. Czerny hören. So geringfügig an sich selbst die Compositionen waren, desto mehr überraschte uns dieses — man könnte beynahe sagen — klassische Spiel der kleinen Virtuosin. Solch ein präciser Anschlag, solche Ausdauer an Kraft, so viel Gefühl, Deutlichkeit und mechanische Geschicklichkeit ist ganz gewiss in diesem Alter ein seltenes Phänomen und vollkommen würdig jener diesen verdienstlichen Eigenschaften in überströmender Fülle gezollten beyfälligen Aufmunterung. Noch wurde gegeben: eine nach Rossini'schen Zuschnitt gemodelte Ouverture des Freyherrn von Lannoy, Variationen für die Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Bogner, und die Liebe girrende Tenor-Arie aus *Otello*, die man sich wol nicht lieblicher denken kann, als wie sie Hr. Jäger giebt. — In das Gebiet der

Kirchenmusik gehört die gelungene Aufführung eines neuen, religiös feyerlichen *Te Deum* von Hrn. Domkapellmeister Preindl in der Metropolitankirche zu St. Stephan, bey der Einweihung des Fürsten von Schwarzenberg zum Bischof von Raab, in jener einer neuen solennen Messe von Hrn. Eybler in der k. k. Hofkapelle. —

Miscellen. Im kommenden Maymonat erwartet man den nunmehrigen grossherzogl. weimarischen Hofconcertmeister Hummel hier auf Besuch. — Hr. Carl Blum schreibt für das Theater an der Wien die Musik zu einer Parodie des *Rothkäppchen*. — Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates wird dem Vernehmen nach ein periodisches Werk unter dem Titel: *Annalen der Tonkunst* herausgeben.

Hildesheim, im April. Den hiesigen Musikfreunden wurde neuerlich durch die Gegenwart zweyer Künstler ein schöner Genuss bereitet. Hr. C. Müller aus Braunschweig, der schon als Kind auf früheren musikalischen Reisen bewundernswürdige Talente zeigte, nun aber entschieden mit den ersten und grössten Violinisten in gleichem Range steht, spielte in einem Concerte, am 12ten März, eine Composition von Spohr so herrlich, und wirkte damit so gewaltig auf das zahlreiche Auditorium, dass ihm lauter und inniger Dank zugerufen wurde. Einen zweyten Genuss gewährte uns der Hr. Bergmusicus und Fagottist, Wiedemann aus Clausthal, welcher am dritten d. M. hier ein Concert gab. Der Ruf hat den Namen dieses wackern jungen und ebenfalls ganz anspruchlosen Künstlers noch wenig genannt, da er sich bis jetzt nur an wenigen Orten, z. B. Göttingen, Cassel u. s. w. jedes-

mal aber mit dem grössten Beyfall, so wie hier, hat hören lassen. Um so mehr achten wir uns schuldig, die musikalische Welt auf ihn aufmerksam zu machen. Einen so schönen, zum Herzen sprechenden Ton und Vortrag, als Hr. W. hat, hörte Einsender dieses, dem mehre berühmte Fagottisten genau bekannt sind, auf diesem Instrumente noch nie. Es scheint, dass Hr. W. diesen beyden Vorzügen besonders nachgestrebt habe, dass er weniger durch Virtuosität und Stärke (die er übrigens in manchen Passagen in hohem Grade bewiess,) zu glänzen suche, mithin den eigenthümlichen Charakter des Instruments richtig aufgefasst habe. Wir hörten von ihm: Fagott-Concert von Schneider; Concertante für Flöte und Fagott von Heroux, wobey die Flöten-Partie ein hiesiger junger geschickter Künstler, Hr. Heinemeier, Flötist bey der königl. Garde, recht wacker vortrug, und Variationen von Kummer. Die Art, wie Hr. W. die Klappen unterfüttert, ist vielleicht manchem Künstler noch unbekannt. Er nimmt dazu Kalbsblase, welche ganz glatt geschliffen und mit Wolle unterlegt wird. Diese Vorrichtung widersteht aller, der gewöhnlichen Belederung so nachtheiligen Nässe und deckt vollkommen. Auch verfertigt er sich die Röhre auf eine eigenthümliche und zweckmässige Weise. Möge bald die allgemeine Anerkennung seines Verdienstes sein ruhmliches Streben ermuntern und belohnen!

Leipzig. Zu den wenigen ausserordentlichen Concerten, welche bey uns in dem Verlaufe des Winterhalbjahres gegeben worden sind, gehört das am 14ten April im Saale des Theaters von Hrn. Kapellmeister Joseph Strauss von Prag gegebene Concert. Wir lernten in Hrn. Strauss einen Componist voll Sinn und Talent, und dabey einen recht tüchtigen Violinspieler kennen, welcher vorzüglich im kräftigen und glänzenden Style vorträgt, und die bedeutendsten Schwierigkeiten mit Energie und Sicherheit überwindet, und ein sehr vorzüglicher Concertmeister zu seyn scheint. Seine Frau gehört zu den Sängerinnen, welche bey bedeutender Fertigkeit und Fülle der Stimme in dem Concertgesang weniger ansprechen, als auf der Bühne. Dies ist das Urtheil eines Liebhabers, welcher Mad. Strauss in der Oper zu Prag mehrmals gehört zu haben versicherte. Leider hatten wir keine Gelegenheit, Mad. St. auf der Bühne zu sehen und dieses Urtheil bestätigt zu finden. Die Scene und Arie, welche dieselbe sehr fertig vortrug (aus einer von ihren Gatten componirten Oper: *Die Söhne des Waldes*) ist voll Charakter und Ausdruck, aber scheint doch dem selbständigen Auftreten einer Sängerin im Concert nicht vollkommen günstig zu seyn. In dem sehr lebendigen und brav ausgeführten Quintett aus derselben Oper, wo die Sopranpartie an mehren Stellen concertirend hervortritt, erkannten wir mit dem Publikum ihr gebührenden Beyfall zu. Das Violinconcert, welches Hr. Kapellmeister Strauss von seiner Composition spielte, ist sehr brillant und schwer gesetzt: am eigenthümlichsten ist der erste Satz: der zweyte ist gut gearbeitet, aber fast zu kurz und die Hauptstimme tritt aus der Begleitung fast zu wenig hervor; der dritte sammelt alle Schwierigkeiten in einem spielenden Rondo aus Moll, welches nicht ganz ohne Reminiscenzen ist. Die Variationen für die Violine (im zweyten Theile) von demselben Componisten sind in derselben Gattung, und wurden mit überraschender Künstheit ausgeführt; das ausgearbeitetste Stück aber, welches uns Hr. St. gab, war seine Ouverture im Eingange des zweyten Theils. Sie ist voll interessanter Gedanken, schöner Uebergänge und voll Bewegung und Leben. Verdienter Beyfall wurde im hohen Maasse dem wackern Tonkünstler zu Theil.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Desmonery, fils. Oeuvr. 18. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Einleitung in D dur, Allegro in D moll, Adagio in G dur, Menuet und Trio in D dur, Finale in derselben Tonart. In allen geschwinden Sätzen viel Lebhaftigkeit des Ausdrucks, manches nicht gewöhnliche Gedanke, wohlgriffige, nicht selten auch wirklich wohlstimmende Harmonie, für beyde Hände reichliche Beschäftigung in raschem Bravourspiel; im Adagio mehr Bestreben nach Bedeutung, als Erreichen derselben. Der Verf. scheint ein sehr fertiger und geübter Spieler zu seyn.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1819.

Herabgesetzter Preis.

Um das im Jahr 1814 in unserm Verlage herausgekommene Werk

H. K. Knechts gemeinnütziges Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Zweyte ganz neu umgearbeitete und vermehrte Auflage in zwey Abtheilungen, mit 80 Notentafeln, 61 Bogen stark. Preis 14 Fl. 24 Xr. Reichswährung

durch den verminderten Preis desselben noch gemeinnütziger zu machen, haben wir den Preis auf 8 Fl. 34 Xr. oder 4 Thlr. 16 Gr. herabgesetzt.

München, im März 1819.

Falter und Sohn.

Bey S. A. Steiner und Comp.,

Musikalien-Verleger und Besitzer der k. k. privil. Chemic-Druckerey in Wien am Graben No. 612 im Paternostergäßchen, ist ganz neu erschienen und zu haben:

Odéon

(Erste Lieferung.)

Nach der umfassenden und ausgezeichneten Bedeutung des Titels ist diese neue Institut nur solchen musikalischen Produkten gewidmet, welche als vorzügliche Concertstücke ausgezeichnet sind. Celebrität des Tonkünstlers und innerer Gehalt des Werkes sollen sich hier möglichst vereinigen. —

Wir haben diesen Odéon bereits mit einem ganz neuen

Concert

für das Pianoforte,

mit Begleitung des ganzen Orchesters

von

M. J. Leidesdorf,

(100. Werk, Preis 10 Fl. W. W.)

eröffnet, und die zwanglosen Fortsetzungen werden nebst Werken für alle Concertgeeignete Instrumente, auch grosse Scenen und Arien, Duetten etc. für den Gesang enthalten. —

Was Notenstich, Papier und Druck — so wie Äussere Eleganz betrifft — ist von unserer Seite alles Mögliche geleistet.

Die zweyte Lieferung ist bereits unter der Presse.

Neue Musikalien, welche seit Michaelis 1818 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss aus der 2ten Nummer.)

Für Pianoforte.

Adam, L. gr. Sonate p. le Pforte, Op. 15..... 1 Thlr.
Bach, J. S. 48 Preludes et Fugues (le Clavecin bien tempéré) dans tous les tons majeurs et mineurs p. Clavecin ou Pforte, en 2 Cahiers..... 5 Thlr.
Cherubini, L. Ouverture de l'Op. les Abencerages arr. p. le Pforte av. Vlon et Vcelle ad libit. 12 Gr.
Clementi, M. Oeuvres p. le Pforte. Cah. 15. contin. 11 Sonates les Pf. dont 9 av. accomp. d'un Violon et 6 av. Violon et Violoncelle. Subscr. pr. 1 Thlr. 12 Gr.
Cramer, J. B. 26 Preludes dans les modes majeurs et mineurs les plus usités p. le Pforte,..... 1 Thlr.
— les Messieurs de Londres, Air anglois p. le Pforte..... 8 Gr.
— les mêmes plaisirs, Divertim. p. le Pforte..... 12 Gr.
— 3me Divertissement (Herrsett Home) p. le Pforte av. acc. de Flute ad libit..... 12 Gr.
— 8me Divertissement (the banks of the Danube) p. le Pforte av. acc. d'une Flute ad libit.... 12 Gr.
Desormery, fils, gr. Sonate p. le Pforte. Op. 18. 1 Thlr.
Gänsbacher, J. Sonate p. le Pforte av. acc. d'une Flute ou Violon. Op. 11..... 1 Thlr.
George, J. 2 Sonates p. le Pforte, Op. 1..... 20 Gr.
Hahn, W. Fantaisie et Variations sur un air de Himmel: An Alexis send' ich etc. p. le Pforte. Op. 9..... 20 Gr.
Häser, A. F. Capriccio p. il Pforte coll accomp. di 2 Vlni, Vla e Vcello..... 1 Thlr.
Hummel, J. M. Sonate p. le Pforte av. acc. de Flute ou Violon obligé. No. 2. D dur.... 16 Gr.
Kalkbrenner, F. gr. Sonate p. le Pforte, Op. 29. 18 Gr.

Klengel, A. A. 15 Leçons progressives p. le Pforte. Op. 21. Liv. 2. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Köhler, H. Variations p. le Pforte et Flute obligée sur la Cavatine de l'Op.: Tancredi. Op. 119. 12 Gr.
Lindemann, D. 3 12 Walzer, 8 Ecossaises et 2 Satzeuses p. le Pforte. Liv. 11. ..... 12 Gr.
Mehul, Ouverture de l'Op.: la Journée aux Aventures p. le Pforte ..... 10 Gr.
Mühling, A. 6 Polonoises brillantes p. le Pforte à 4 mains. Op. 15. ..... 20 Gr.
— 6 kleine Sonaten f. d. Pforte mit beziffertem Fingersetzung. 170 Wk. 10 u. 20 Lfg. .... à 18 Gr.
Nicolo, Ouverture de l'Op.: Pane pour l'autre p. le Pforte av. acc. de Vlon et Violle ad libit. 12 Gr.
Onslow, G. Trio p. Pforte, Violon et Violoncelle. Op. 14. Liv. 1. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Pär, F. Ouverture de l'Op.: Griselda p. le Pforte. .. 8 Gr.
Rossini, J. Ouverture de l'Op.: Fiaggano felice p. le Pforte. ..... 8 Gr.
— Ouverture de l'Op.: Credidion p. le Pforte .. 8 Gr.
— Ouvert. de l'Op.: Elisabetta arr. p. le Pf. à 4 ms. 16 Gr.
Bürgel, T. W. 8 Variationen p. le Pforte et Violon sur le thême: Zu Straßen sprach im Traume. Op. 4. ..... 10 Gr.
— 58 petites pièces p. le Pforte Grées d'une manière pour servir d'Exercice aux commençans. ..... 16 Gr.
Spontini, G. gr. Bachanale arr. p. le Pforte av. Vlon et Basse par Hecold, ... 18 Gr.
Steibelt, D. 8 Variations et 1 Fantaisie p. le Pforte sur la Cavatine de l'Op.: Tancredi. ..... 16 Gr.
Struck, P. Sonate p. le Pforte av. Clarinette et 2 Cors ou Violon et Violoncelle. Op. 17. 1 Thlr. 4 Gr.
Weber, C. M. de, 6 petites Pièces faciles à 4 mains p. le Pforte. Op. 3. ..... 20 Gr.
Zöllner, C. H. Polonoise p. le Pforte à 4 mains. .. 6 Gr.

Für Gesang.

Blum, C. Elegie von Matthison für eine Alt- oder Bassstimme mit Begleitung der Guitarre und des Violoncells. 200 Werk. ..... 12 Gr.
— die drey Guitarrespieler (Interessen halber). 211 Wk. ..... 20 Gr.
— Gesänge ernsten und lustigen Inhalts für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 221 Wk. ..... 16 Gr.
Hiller, A. F. Salve regina mit natürlichem deutschen Text f. 4 Singstimmen mit Begleit. des Pforte. 1 Thlr.
— 12 Gedichte v. Gerstenberg, Cölln, Schreiber u. a. für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Kreutzer, Conr. 8 Frühlingslieder von Uhland mit Begleit des Pforte. 320 Wk. ..... 1 Thlr.
— 9 Wanderlieder von Uhland mit Begleit des Pforte. 360 Wk. 10 und 20 Hft. .... 1 Thlr. 16 Gr.
Lindpaintner, P. 6 Canzonette per Voce sola coll' accomp. di Pforte. ..... 1 Thlr.

Mozart, W. A. Così fan tutte, Weiberstreue oder die Mädchen sind von Flandern, Oper in zwey Aufzügen, Klavier-Auszug. Neue Ausgabe. 6 Thlr.
Mühling, A. sechszehn Motetten ohne Pogen für Singschüler und Singinstitute. 110 Wk. 10 Hft. 20 Gr.
— Lieder mit Begleit des Pforte. 120 Wk. .... 16 Gr.
Rossini, Jos. Fiaggano felice (Die Getlückten) komische Oper, Klavier-Auszug. ..... 3 Thlr.
— Pavarot-Duett a. d. Op. Tancred für 2 Singstimmen und 2 Guitarren eingerichtet von J. H. Bornhardt. ..... 8 Gr.
Schicht, J. G. Motette: Jesus meine Zuversicht, Partitur. No. 2. ..... 16 Gr.
— Motette: Meine Lebenszeit verstreicht, Partitur. No. 3. ..... 10 Gr.
* Weber, G. 12 leichtsingende Gesänge für 2 Sopran, Tenor und Baß, mit willkührlicher Begleit. des Pforte. 160 Werk. 1. 2. 3s Hft. .. à 18 Gr.
* — Lieder von Schiller, Cölln, Claus, Chezius und Haug, mit Begleit der Guitarre oder des Klaviers. 250 Wk. ..... 12 Gr.

Für Guitarre oder Harfe.

Bachofen, H. 12 Variationes progr. sur un air connu p. la Harpe à crochets avec la doigté indiqué. 8 Gr.
— 12 Exercices d'après Bochsa p. la Harpe à crochets. ..... 18 Gr.
Bochsa, Nocturne arr. p. la Harpe à crochets ou Violon obligé ..... 12 Gr.
Carulli, Ferd. Nocturne p. Violon et Guitare. Op. 115. .... 12 Gr.
— 3 Nocturnes p. Flute, Violon et Guitare. Op. 119. No. 1. 2. 3. ..... à 12 Gr.
Dressler, R. 6 Thèmes variés p. Flute et Guitare. Op. 43. Liv. 1. ..... 16 Gr.
— 6 Thèmes variés p. Flute et Guitare. Op. 43. Liv. 2. ..... 1 Thlr.
Jacobi, Jos. 12 Variations faciles p. la Guitare. .... 6 Gr.
Kapeller, J. N. 12 Pièces faciles p. Flute, Violon et Guitare. ..... 1 Thlr.
Pelzer, H. Tema con Variazioni p. 2 Violini e Chitarra. Op. 18. ..... 8 Gr.
Teichmüller, E. Potpourri p. Flute et Guitare. .. 6 Gr.
— 10e Nocturne p. Flute, Flute et Guitare. Op. 8. 8 Gr.

Dem Unternehmer, welcher uns solche Lieder mit Melodien eingesandt hat, versichern wir, uns die Adresse anzuzeigen, unter welcher wir sie ihm wieder zusenden können.

Breitkopf und Härtel.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

meisten unsrer musikalischen Freunde nicht unterdrücken, dafs irgend einer der bedeutendsten deutschen Simphonienkomponisten mehr dergleichen materische Instrumentalstücke liefern möchte: denn dafs Deutschland das Gebiet vorzüglicher Simphonienmusik als Eigenthum besitze, gestehen wir gern. Machte unsere Erwähnung diese Sache die Aufmerksamkeit solcher Künstler erregen; und uns Genusse verschaffen, deren hohen Werth wir gewifs zu schätzen wissen! —

Kurze Nachrichten.

In Dresden ist Haydns Schöpfung von der deutschen Operngesellschaft im Schauspielhause auf dem Lehmannischen Bade zweymal mit vielem Zulauf gegeben worden. Die Ausführung war weit besser, als man hatte erwarten sollen. — Der als Virtuos auf der Altviole und als Komponist vortheilhaft bekannte Stamitz, der sich bisher in Jena aufhielt, ist mit einer von ihm komponierten neuen Oper: *Dardanens Sieg oder die Befreyung des Landes*, im Begriff einer Reise nach Rufsland, wo man ihn kennet, und wo er eine bessere Existenz erwartet, als ihm seit verschiednen Jahren zu Theil ward. — Vor kurzem starb in London der mit Recht berühmte Joh. Christ. Fischer. Er war ein Deutscher und wahrscheinlich der gröfste aller jetzigen Virtuosen auf der Hoboe. Er hatte sich in den glücklichsten Zeiten der Musik in Dresden, daselbst gebildet: war eine Zeitlang bey der dortigen Kapelle engagirt, ging dann nach Italien, und von da in die Dienste der Königin von England, wo er sich als Kammervirtuos sehr gut stand und überall Achtung, Beyfall und Belohnung fand. Die Konzerte, welche er für sich selbst schrieb, gefielen sehr; doch ist davon sehr wenig öffentlich bekannt worden. — Hr. D. Chladni in Wittenberg hat eine neue Art, die Geschwindigkeit der Schwingungen bey einem jeden Tone durch den Augenschein zu bestimmen, erfunden, und eine Anweisung gegeben, wie dadurch eine genaue Bestimmung der Tonhohe festgesetzt werden könnte. Seine Vorschläge sind bey weitem einfacher und leichter anzuwenden, als die bekannten des Hrn. Kapellm. Sarti in Petersburg: die Anwendung derselben würde in Ansehung der gar vielen Uebelstände, welche durch die, an verschiedenen Orten so verschiedene Tonhohe (Stimmung, nach dem gemeinen Kunstausdruck) für die praktische Musik erzeugt werden, von bedeutendem Vortheile seyn. Seine Abhandlung über diesen Gegenstand befindet sich im 1sten Stück des 5ten Bandes der Annalen der Physik, herausgegeben von Gilbert, wohin wir unsre Leser verweisen, da die Abhandlung einen genügenden Auszug nicht leicht verstattet. — In Wien hat Salieri eine neue grofse Oper von seiner Komposition, *Cesare in Farmacusa*, auf's Theater gebracht, welche sehr vielen Beyfall gefunden hat. — Von D. Forkels Geschichte der Musik ist der 2te Band schon seit geraumer Zeit unter der Presse, und wird nächstens erscheinen.

Kurze Anzeige.

Douze Valses pour deux Flutes, par D. Steibelt. — Paris chez J. Pleyel. (Prix 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Walzer sind zwar nicht eigentlich für die Flute geschrieben; da sie aber gut, dem Instrumente angemessen arrangirt sind, so verdienen sie denjenigen Flotenspielern, die schon einige Fertigkeit auf ihrem Instrument erlangt haben, empfohlen zu werden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. **№. 17.** 1819.

Inhaltsanzeige

eines neuen Werkes von Hrn. Pet. Mortimer, unter dem Titel:

Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder: Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? *)

(Aus einem Schreiben des Verfassers an die Redact. der mus. Zeitung.)

Ihrer Einladung zu Folge will ich von meinem Choralwerk einen kurzen Umriss versuchen, wiewol ich einsehe, dass ich auf diese Weise die Sachen mehr andeuten, als bestimmt angeben kann. Es zerfällt in funfzehen Abschnitte:

I. Einleitung, mehrentheils historischen Inhalts. Es ist für die Choralkunst ein grosses Unglück gewesen, dass man den Kirchentonarten griechische Benennungen gegeben hat, welches wahrscheinlich erst nach Luther's Zeiten aufgekommen ist. Dadurch ist man veranlasst worden, selbige mit den Tonarten der alten Griechen zu verwechseln, mit welchen sie nichts zu thun haben und von denen wir eigentlich nichts wissen. Es ist indessen nöthig geworden, diese Benennungen beyzubehalten, jedoch mit der ausdrücklichen Verwahrung, dass darunter nichts Griechisches zu verstehen sey, und zwar nicht einmal von der griechischen Kirche her; indem die ganze Sache wahrscheinlich eine Anstalt der abendländischen Kirche ist. Luther und sein Freund, der Kapellmeister Walther sprachen immer vom *ersten, zweyten, dritten* u. s. w., bis zum *achten Ton* (Tonart) und diese waren ihnen so geläufig, dass, wenn neue Melodien zu setzen waren, sie sich genau nach den Gesetzen dieser *Töne* richteten. Eben dieses war vorher zu Johann Hussens Zeiten in Böhmen beobachtet worden; und späterhin, als für die reformirte Kirche die Psalmen-Melodien (von Claude Goudimel und Louis Bourgeois) zu setzen waren, richtete man sich ebenfalls genau nach den Gesetzen der Kirchentonarten; wiewol unglücklicher Weise in der reformirten Kirche die wahre Kenntniss davon verloren gegangen ist und diese an sich schöne Melodien mehrentheils sehr verkehrt behandelt werden. Davon gebe ich hin und wieder Beyspiele.

Unter andern historischen Notizen, die in der Einleitung vorkommen, ist auch diese: die Choral-Componisten der Alten machten die Eintheilung der Musik nicht wie wir, nach Dur und Moll, sondern ihnen war jede Melodie, sie mochte dur oder moll seyn, entweder *authentisch* oder *plagalisch*. Zugleich ergehet an den Leser die Bitte, sein Urtheil hierüber zu suspendiren, bis er vernommen haben wird, warum sie dieses thaten. In den folgenden Abschnitten wird diese Materie nach und nach näher entwickelt, und sie ist in der That die eigentliche Seele der alten Choralkunst. Es wird hier ferner angezeigt, dass zuerst gewisse *Natur*-Gesetze und dann gewisse *willkürliche* Gesetze zu betrachten seyn werden.

II. Erstes Naturgesetz. Die grosse und kleine Sexte in der Moll-Tonleiter. Nämlich in den Kirchentonarten, die Moll sind, ist entweder die grosse oder die kleine Sexte die herrschende. Die Lehre hiervon gehört ausschliesslich für die Kirchenmusik; und die Art, wie sie in den gewöhnlichen Lehrbüchern vorgetragen wird, passt nur für die weltliche Musik. Uebrigens hat die Beschaffenheit der Sexte an sich keinen Einfluss auf authentisch oder plagalisch. Es sind zwey Kirchentonarten,

*) Dieses Werk wird in der Ostermesse d. J. oder kurz nach derselben, im Verlage der Reimer'schen Buchhandlung zu Berlin erscheinen. d. Red.

beyde mit der grossen Sexte, wovon die eine authentisch und die andere plagalisch ist; und so auch zwey Kirchentonarten mit der kleinen Sexte, mit demselben Unterschied.

III. Zweytes Naturgesetz. Die erste und zweyte Octave in der Dur-Tonleiter. Die *ionischen* und *hypoionischen* Tonarten. Erläuterung durch das Waldhorn, welches (abgesehen von Virtuosenkünsten) nur die zweyte Octave vollständig blasen kann. Die Lehre hiervon ist ebenfalls bloss kirchlich. Die ionische Tonart ist authentisch, und die hypoionische plagalisch. Hier wird ein bedeutendes Versehen von Sulzer bemerklich gemacht.

IV. Drittes Naturgesetz. Ursprung der *phrygischen* und *myxolydischen* Tonarten. Sie sind beyde wesentlich authentisch. Sie gehören auch beyde zur ersten Octave, und der Waldhornist kann weder eine phrygische noch eine myxolydische Melodie blasen. Sie gehören beyde der Kirche ausschliesslich an und können in der weltlichen Musik gar nicht vorkommen.

V. Folgen des dritten Naturgesetzes für die myxolydische Tonart insbesondere. Bestätigung der Lehre davon durch die Art, wie Sebastian Bach diese Tonart zu behandeln pflegte.

VI. Viertes Naturgesetz. Doppelter Ursprung der myxolydischen Tonart. Vollständigere Entwickelung ihrer Eigenthümlichkeiten. Eine etwas lebhafte Vergleichung zwischen einem heutigen Cantor und einem Cantor der Vorzeit in praktischer Hinsicht. Von grossen Meistern ist hier keineswegs die Rede.

VII. Fünftes Naturgesetz. Doppelter Ursprung der phrygischen Tonart. Es ergiebt sich, dass die phrygische Tonart eben so gut Dur als Moll, und eben so gut Moll als Dur, oder dass sie diejenige Tonart ist, die ausschliesslich weder Dur noch Moll ist; wohlverstanden, dass, wenn sie das eine ist, sie nicht zugleich das andere seyn kann. Es können nämlich in keiner andern Tonart Dur-Sätze mit solcher Ungezwungenheit in Moll-Sätze verwandelt werden und umgekehrt, als in der phrygischen. Ist daher auf eine solche Melodie ein ganzes Lied zu singen, so hat der Organist Gelegenheit, je nachdem die Worte es mit sich bringen, mancherley angenehme Abwechselungen Statt finden zu lassen. Diese Eigenschaft der phrygischen Tonart hat vermuthlich zu der Fabel die Veranlassung gegeben, die man in manchen Lehrbuchern findet, dass nämlich die Alten zwischen Dur und Moll keinen Unterschied gekannt hätten.

Um die Sache anschaulich zu machen, wird es am dienlichsten seyn, die verschiedenartige Begleitung, die man der phrygischen Tonleiter geben kann, zu betrachten, mit Beyfügung einer dazu gehörigen Choralzeile, wie hier folgt:

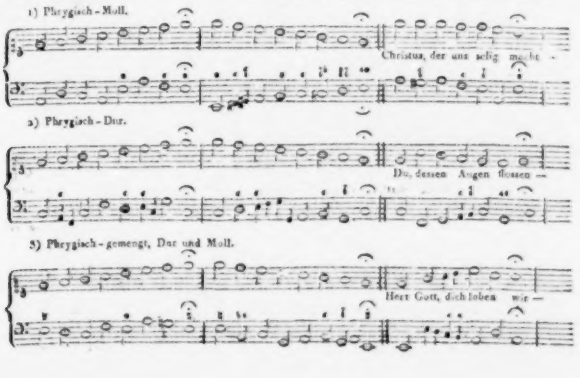

Die zuletzt angeführte Melodie. Hr. Gott, dich loben wir — verdient eine besondere Beherzigung, da sie bey so vielen Gelegenheiten in beständigem Gebrauch ist. Ohne Zweifel denkt mancher, dass sie in E moll anfängt, ohne in E moll fortzufahren und darin zu schliessen; und dass folglich hier eine Unregelmässigkeit Statt findet, die man zwar den Alten verzeihen könne, die man aber *jetzt* nicht nachahmen dürfe. Es ist auch Thatsache, dass man heut zu Tage keine neue Melodie auf diese Art anfängt. Aber E phrygisch mit der kleinen Terz hat mit E moll durchaus nichts zu thun, und es ist nicht wahr, dass hier irgend eine Unregelmässigkeit vorkommt. E phrygisch mit der kleinen Terz vertritt ganz die Stelle eines *Dur-Satzes:*

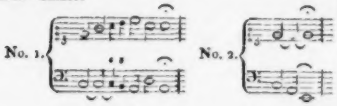

Statt dass die Melodie füglich so anfangen könnte, wie bey No. 1, geschiehet es nachdrücklicher auf obige Art, weil E phrygisch mit der kleinen Terz gleichsam ein abgekürzter oder concentrirter Ausdruck ist von dem Satz No. 2. Weil diese Melodie von stehendem Gebrauch ist, und wol nie durch eine andere verdrängt werden wird, so erlaube man mir noch eine Bemerkung darüber: Viele Organisten sind in Verlegenheit, wie sie dazu präludiren sollen, und plagen sich mit dem leidigen E moll; ja man findet sogar gedruckte Anweisungen, wie in E moll dazu präludirt werden soll. Hinweg mit E moll! Da E phrygisch mit der kleinen Terz die Stelle eines Dur-Satzes vertritt, so kann nicht anders, als in derjenigen Dur-Tonart präludirt werden, zu welcher jener Satz gehört, d. h. in C ionisch (C dur) etwa auf folgende Art:

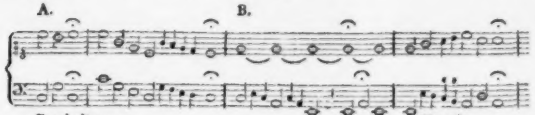

Der Satz bey A mag noch so sehr verlängert werden (man mache, wenn man will, eine ganze Fuge daraus), so wird, wenn nur ein Schluss wie bey B erfolgt, die Kirchgemeine hinlänglich vorbereitet seyn, diesen hohen Lobgesang anzustimmen. Ein geschickter Organist wird wissen, den Geist der beyden Sätze A und B in mehren Variationen so mit einander abwechseln zu lassen, dass der phrygischen Tonart ihr eigenthümlicher Charakter unverletzt bleibt. Uebrigens kommt der heutige Cantor auch hier in eine nicht vortheilhafte Vergleichung mit dem Cantor der Vorzeit.

VIII. Vermischte Bemerkung, die phrygische und myxolydische Tonarten betreffend. Es ist kaum möglich, die eine Tonart abzuhandeln, ohne der andern mit zu gedenken, weil sie sich sehr genau auf einander beziehen; und es ist für die Kunst einerley Gewinn, ob man zwischen ihnen eine *Aehnlichkeit* oder eine *Verschiedenheit* bemerkt. Nebenher, ausführlicher Beweis, dass der Herausgeber des allgemeinen Choralbuches für Sachsen (Hiller) die Kirchentonarten nicht gekannt hat, und folglich nicht berechtiget war, über sie abzusprechen. Die Ursachen werden angegeben, warum diese Untersuchung nöthig ist.

(Der Beschluss folgt.)

Bemerkungen.

Es ist schwer zu sagen, was in Wissenschaft oder Kunst das *Klassische* ist; aber ein Merkmal hat es, an dem du es leicht erkennst. Das ist's, dass du dessen niemals satt wirst. Nimm das Reizendste, das Anziehendste vor dich. Fühlst du nach einiger Zeit, oder, wenn du es wiederholt geniessen willst, oder auch nur in gewissen

Stunden Ueberdruss daran, führt es dich nicht jedesmal in die Mitte deines besten Wesens, in die rechte Bahn des Lebens hinein, so ist es nicht aus der Mitte des Lebens genommen. Es stellt eine Einseitigkeit, einen vorübergehenden Geschmack und Ton der Zeit dar, es deutet die Bildungsstufe, das Uebergangsstadium einer gewissen Klasse von Kunstgenossen an, aber — es ist nicht klassisch, nicht das Produkt der gereiften, durch alle minderen Grade der Weihe hindurchgegangenen, zum Anschauen des Gediegenen, des in sich ruhenden Schönen gelangten, und es wiederzugeben vom Genius bevollmächtigten Klasse.

Das Nicht-Klassische ist eine unter gewissen Constellationen gangbare Waare; es sind Modeartikel, die die Kunstproducenten, die Aspecten passend, an die Consumenten theuer genug verkaufen; wogegen das Klassische blos von den Eingeweihten in seiner Unschätzbarkeit erkannt, durch Schenkung und Vermächtniss von Geist zu Geist, von Gemüth zu Gemüth geht.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate März 1819.

Wie dem himmelanstrebenden Menschengeschlechte sich die Erbsünde an die Fersen hängt und dasselbe auf die Erde zurückzieht, damit seinem Stolze nicht zuviel werde; so erinnert die grosse Oper den Musikliebhaber daran, dass auch in Paris alles eitel auf der Welt ist: ohne die *Académie Royale de Musique* in der rue de Richelieu würde man hier wirklich in musikalischer Hinsicht zu glücklich seyn. Aber einen Blick auf den *Tarare*, von Hrn. Nourrit vorgestellt, ein Ohr auf die Mad. Branchü, als Hypermnestra in den *Danaiden*, geheftet, und alles wird so vollkommen compensirt, dass Freude und Leid, wie Null von Null, aufgeht. Ich habe in meinen verschiedenen Berichten mehre Male von Mad. Albert geredet, der schönsten und jüngsten der ersten Sängerinnen der grossen Oper. Die Töne dieser Frau hatten bis dahin noch am meisten demjenigen geglichen, was Deutsche und Italiener schon seit Jahrhunderten übereingekommen sind, Gesang zu nennen, was aber in Frankreich, besonders in der hiesigen grossen Oper, für unbedeutendes Vögel-Gezwitscher (gazouillement) gehalten wird. Jetzt scheint aber auch an Mad. Albert die Reihe gekommen zu seyn, denn aus dem grossen Operntheater kann niemand seinem Schicksale entgehen: auch sie hat sich ausgeschrieen. Dieses der Administration wahrscheinlich höchst erfreuliche Ereigniss (denn die Administration der grossen Oper hat zum Grundsatze angenommen, dass ihre Sänger nicht allein im Theater, sondern auch ausserhalb demselben, Sylbe für Sylbe müssen verstanden werden) hat dergestalt *verlautet*, dass es selbst einigen hiesigen Journalisten, unter andern den Herausgebern der *Annales politiques, morales et littéraires*, zu Ohren gekommen ist. Letztere haben sich darüber am 15ten März wörtlich also vernehmen lassen: *Mad. Albert a été long-temps l'espoir des connoisseurs: c'est lorsqu'elle préferoit la pureté et la grace du chant aux éclats de voix et aux tours de gosier. On l'entendoit autrefois avec plaisir. Aujourd'hui on l'écoute avec inquiétude, et presque avec peine: il lui faut tant d'efforts pour exécuter ce qu'elle entreprend, que l'on tremble sans cesse pour la justesse de l'intonation. Si c'est là ce qu'on appelle le charme de la mélodie? je chercherai quelque autre distraction moins pénible pour l'oreille et pour l'esprit.* Man sieht, die musikalische Erkenntniss hat in Frankreich seit einiger Zeit nicht unbedeutende Fortschritte gemacht.

Mad. Dümouchel, die bekannte Harfenspielerin, hat mit ihrem Sohne vier *Séances musicales* gegeben und sich darin auf der Harfe, letzterer auf dem Fortepiano hören lassen. Beyde Künstler haben lange in Petersburg gelebt, wo der junge Dümouchel den Unterricht des bekannten Field genossen hat. Mad. Dümouchel ist unstreitig eine der gratiösesten und elegantesten Harfenspielerinnen der jetzigen Zeit: es kann geübtere Künstlerinnen auf diesem Instrumente geben, schwerlich aber elegantere. Ihr Sohn, ein junger Mann von zwey und zwanzig Jahren, ist in gewisser Hinsicht, die interessanteste musikalische Künstler-Erscheinung, welche mir je vorgekommen: er hat das sonderbare Problem gelöst, dass man eine wahrhaft eisige Kälte im Vortrage besitzen und doch im Stande seyn könne, die lebhafteste Sensation zu erregen. Ich weiss dafür keinen treffendern, freylich auch keinen übertriebenern Vergleich anzustellen, als die nordischen feuerspeyenden Berge, die mitten durch Eis und Schnee ihre glühenden Lavaströme von sich werfen. Möge, was ich

über diesen jungen Künstler sage, niemanden Uebertreibung oder missverstandener Enthusiasmus scheinen: es bleibt immer wahr, dass die Zuhörer in allen vier *Séances* sich anfangs stets mit ungunstigem Vorurtheile dem Eindrucke hingegeben haben, dann aber, ganz gegen ihren Willen, zu den lebhaftesten Beyfallsbezeigungen hingerissen worden sind. Ist der Vortrag des Hrn. Dümouchel kalt, so ist wenigstens Vollendung in dieser Kälte, und Vollendung dürfte ja allenthalben ihrer Wirkung versichert seyn. Mutter und Sohn haben in Vereinigung Nadermann'sche Duette für Harfe und Fortepiano vorgetragen. Das sind, wie jedermann weiss, Produkte, deren äusserer Flitter nicht im Stande ist, ihre innere Schwäche und Hinfälligkeit zu verstecken, es sey denn vor solchen Leuten, die ein geschminktes Angesicht nicht von natürlicher Jugendblüthe zu unterscheiden vermögen. Da aber heuer noch in der musikalischen Welt sowol, wie in der übrigen, Ohren haben und nicht hören, häufiger ist, wie das Gegentheil; so werden dergleichen Klingklang-Compositionen immer ihr Publikum finden. Hr. Dümouchel allein hat Field'sche Concerte vorgetragen. Unter diesen ist mir besonders das fünfte merkwürdig gewesen, weil ich es auf den ersten Wurf gerathen habe, dass es eine Feuersbrunst, oder einen Meersturm oder dergleichen bedeuten soll. Auch möge man es nicht für Spott nehmen, wenn ich sage, dass es mir merkwürdig geschienen, wie ein blosses Fortepiano und eine höchst magere Quartett-Begleitung im Stande gewesen, dergleichen natürliche Dinge wirklich recht sehr natürlich nachzumachen, ohne es gerade darüber zu schreiben. Ausserdem hat noch Dem. Lostaing, Zöglingin des Conservatoriums, verschiedene Arien vorgetragen. Dass dieses junge Frauenzimmer durch die Zähne, statt durch die Kehle, singt, ist nicht ihre Schuld; denn so will es einmal die *Ecole Royale de Musique*. Eben so wenig kann es ihr zur Last gelegt werden, dass ihre Stimme gerade eben so klingt, wie alle übrigen französischen Weiberstimmen; denn so will es ebenfalls die besagte *Ecole*. Diese täuschende Gleichheit der weiblichen Stimmen weiss letztere dadurch hervorzubringen, dass ihre Zöglinginnen die Lippen zusammenspitzen müssen, wie zu einem Mundstucke. Dies Mundstück bringt dann das durchaus gleichförmige Organ aller daselbst gebildeten Sängerinnen hervor, so wie, zum Beyspiele, alle Oboen einerley quantitativ-materiellen Ton haben, wenn ihnen ihr Mundstück aufgesteckt ist. Die *Séances musicales* der Familie Dümouchel haben ungemeinen Beyfall gefunden.

Auf dem Theater Feydeau hat sich ein neuer musikalischer Durchfall ergeben. *L'Ile de Babilari*, Oper in drey Aufzügen, mit Musik vom Hornisten Meugal, ist kaum bis zum Ende gespielt worden. Der Componist ist derselbe, der bereits vor etwa einem Jahre eine kleine Oper . . . auf das Theater brachte, deren Namen ich mich nicht erinnere und welche nur wenige Vorstellungen erlebte. Was den Text anbetrifft, so werden meine Leser es auf den ersten Blick rathen, dass die *Insel Plapperpapper* nur von dem Geschlechte bewohnt wird, welches sich vorzugsweise „des kleinen Gliedes" bedient, „welches grosse Dinge anrichtet." Die grossen Dinge, die sich auf der Insel ereignen, sind aber sehr unbedeutend, ein Paar Heyrathen nämlich, zu welchen einige auf die Insel verschlagene Fremdlinge von den sie bewohnenden Amazonen gezwungen werden. Dies der Text. Was die Musik anbetrifft, so ist diese von derjenigen Gattung, welche ich fortan mir vorgenommen habe, mit dem Namen *Noten* zu benennen. Dieser Ausdruck ist, dünkt mich, bequem. Man würde, zum Beyspiele, mit den Worten: *Die Noten sind von dem und dem*, einen doppelten Entzweck, nämlich einen historisch-literarischen und einen kritischen zugleich, erreichen. Ich ersuche daher meine Herren Collegen, auf diesen meinen Vorschlag Rücksicht zu nehmen und eine jede Musik, deren etwaiger Werth blos darin bestehen dürfte, dass die Töne derselben nicht durch einander, sondern nach einander gespielt werden, das heisst, eine solche Musik, wie sie jetzt jeder macht, der, wie man zu sagen pflegt, musikalisch ist, fortan nicht mehr Musik, sondern, meinem Vorschlage gemäss, *Noten* zu nennen. Was die Vorstellung anbetrifft, so weiss man nicht, was man von dem Theater Feydeau denken soll, dass es an ein solches Stück einen Aufwand an optischen und perspectivischen Kunstwerken verschwendet, die einer *Zauberflöte* würdig gewesen wäre? Mehre Decorationen, besonders aber ein Mondschein, eine Abend- und Morgenröthe u. s. w. haben die Bewunderung aller Kenner erregt. Wenn das so fortgeht, so wird das Theater Feydeau statt *königliche komische Oper*, weit treffender *königliche Laterna Magica* benannt werden können.

Es lebe der königl. Titular-Kapellmeister, Hr. Ritter Spontini! Er wird nicht lass: Was bringt ihm Geld und nebenbey auch Ruhm ein. Kaum ist seine *Olympie* ohngefähr im Stande, vom Stapel laufen zu können, als er schon wieder die Hände an ein frisches Werk legt. Diesmal ist es der bekannte Perserkönig *Artaxerxes*, dessen heydnisch-plastische Gesinnungen sich durch das romantische Medium der Musik versinnlichen lassen sollen. Da die Erfindung der Musik absolut eine christliche ist, also durchaus nichts mit sinnlicher Leidenschaftlichkeit zu thun hat, sondern nur tiefe Gemüthlichkeit (der schroffste Gegensatz der heidnischen Individualität) darstellen kann: so muss man sich allerdings wundern, wie noch so manche Componisten antike Sujets in Musik setzen mögen.

Der berühmte Organist, Nicolas Séjean, ist am 16ten März mit Tode abgegangen. Im Jahre 1745 geboren und früh für die Orgel gebildet, hatte er schon im vierzehnten Jahre eine solche Geschicklichkeit auf diesem Instrumente erlangt, dass er einstimmig an die Stelle des berühmten Dubousset erwählt wurde. Buonaparte verlieh ihm das Kreuz der Ehrenlegion. Zuletzt bekleidete er die Stele des königl. Hoforganisten (*organiste de la Chapelle du Roi*) und war zugleich Organist an der Invaliden- und Sanct-Sulpicius-Kirche. Ueber ihn als Künstler zu urtheilen, oder gar zwischen ihm und Blin einen Vergleich anzustellen, ist mir unmöglich, da ich nie habe Gelegenheit bekommen können, Séjean zu hören: sein hohes Alter und seine stete Schwächlichkeit haben ihn in den letzten zehen Jahren jedes regelmässigen Kirchenspiels unfähig gemacht. Von den Franzosen ist dieser Künstler stets für den ersten Orgelspieler Europa's gehalten worden. Sonderbar genug ist es, dass hier zwey verschiedene Urtheile über den Charakter seines Spiels gefällt werden, von denen das eine gerade absolut dem andern entgegengesetzt ist: der grosse Haufe nämlich giebt Séjean für einen unübertrefflichen Meister in der grossen, ernsten Manier und im Contrapunkte, besonders in der Fuge aus, während die Männer vom Metier versichern, er sey nur ein ausgezeichneter Künstler im Galanterie-Style gewesen. *Delille* scheint in seinen *Trois Règnes de la Nature* die Meynung beyder Parteyen vereinigen zu wollen, wenn er von Séjean singt:

Séjean a preludé: loin d'ici, loin, profanes!
De l'inspiration les sublimes transports
Echauffent son genie et dictent ses accords:
Sous ses rapides mains le sentiment voyage,
Il monte, il redescend sur l'échelle des tons
Et forme, sans desordre, un dédale de sons.
Quelle variété! Que de force et de grâce!
Il frappe, il attendrit, il soupire, il menace.
Tel, au gré de son souffle, ou terrible ou flatteur,
Le vent fronce ou chêne ou caresse une fleur.

So viel mir bewusst ist, hat dieser Künstler nur wenige von seinen Arbeiten durch den Stich bekannt gemacht. Unter diesen kenne ich von Ansehn drey Werke: *Sonates*, *Rondeaux* und *Trios*. Im Manuscripte existiren viele Orgel-Concerte von ihm. Er hinterlässt einen Sohn, Louis Séjean, der in seine Fusstapfen zu treten verspricht, so wie er dem Vater bereits in seinen Aemtern gefolgt ist.

Das Fortepiano, auf welchem Hr. Dümonchel in den oben von mir erwähnten Séances musicales gespielt hat, ist, obgleich in Tafelform, das vollklingendste, überhaupt das vollendetste, was ich je gehört habe. Mehre fremde Künstler sind darüber einerley Meynung mit mir. Dies hat mich veranlasst, nähere Erkundigungen über dies Instrument einzuziehen, und so habe ich erfahren, dass dasselbe in der Fabrik des Hrn. Petzold, eines gebornen Sachsen, der hier seit zwölf Jahren etablirt ist, verfertigt worden ist. Von den ungemeinen Verbesserungen, welche Hr. P. mit dem Baue der Fortepiano's vorgenommen, werde ich nächstens den Lesern der musikal. Zeit. in einem eignen Aufsatze Nachricht ertheilen.

Der Geiger Mazas hat im grossen Saale der Menus-Plaisirs vor einem zahlreichen und auserlesenen Publikum ein sehr glänzendes Concert gegeben. Sonst war dieser Künstler, wie jedermann weiss, Meister und Herr in der Reiss- und Spleiss-Manier. Jetzt kann man nicht in Abrede seyn, dass er an Ruhe im Vortrage gewonnen, dabey aber an Sicherheit in der höchsten Intonation verloren hat: eine gewöhnliche Erscheinung an einem ausübenden Künstler, wenn ihn eine gerechte Kritik besorgt, also furchtsam gemacht hat. Gleichfalls hört man jetzt nur selten noch die Terz-, Sexten- und Octaven-Gänge von ihm, Kunststücke, in welchen dieser Geiger ehemals wirklich eine fast bewundrungswürdige Sicherheit zeigte. Es scheint wirklich mit Hrn. Mazas eine Art von Wiedergebart vorgegangen

zu seyn; doch lässt sich jetzt noch nicht absehen, was aus dem Kindlein werden wird. Wenn Hr. Mazas in diesem Concerte das Urtheil der Kritiker über ihn als Geiger in Ungewissheit gelassen hat; so ist dagegen das Compositions-Talent dieses Künstlers in einem um so vortheilhaftern Lichte erschienen. Eine von Chören, Sologesang und obligater Geige begleitete Cantate: *Invocation à l'Harmonie*, hat Hrn. Mazas als Tonsetzer von einer so vortheilhaften Seite gezeigt, dass man ihn öffentlich zur Theater-Composition aufgefordert hat. Es ist mir ungemein erfreulich gewesen, mit dem Journalisten, der diese Meynung geäussert hat, ohne es zu wissen, einerley Meynung gewesen zu seyn.

Die Herren Gebrüder Bender, erste Klarinettisten Sr. M. des Kaiser's von Russland, werden nun endlich am zweyten April im Theater Favart ihr längst projectirtes Concert geben. Ein Sprichwort sagt: Was lange währt, wird gut. Möge dies auch in doppelt *klingender* Hinsicht auf das Concert der Herren Bender angewandt werden können.

Der Name des so ungemein talentvollen jungen Violoncell-Spielers, dessen ich in meinem letzten Berichte mit grossem, aber gebührendem Lobe gedacht habe, ist Pelletier. Dieser junge Mann zeichnet sich, wie man mir sagt, nicht weniger durch seine moralischen, als durch seine künstlerischen Eigenschaften aus. Er ernährt mit dem Ertrage seines Talents eine Mutter und mehre Schwestern. Sollte eine deutsche königl. Kapelle (dies Beywort in quantitativer und qualitativer Bedeutung genommen) eines Violoncellspielers bedürftig seyn; so kann ich ihr diesen jungen Mann in der vollsten Ueberzeugung empfehlen, dass er den erregten Erwartungen auf jede Weise entsprechen wird.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par L. Adam. Oeuvr. 13. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. A. ist der Verf. der *Klavierschule des Conservatoriums in Paris*; wenn auch einige andere dortige Meister ihm in der Ausarbeitung beygestanden haben sollten. Wer dies Werk kennet, der wird auch hier nichts Gewöhnliches erwarten: am meisten aber etwas, worin die glänzende, bravourmässige Spielart und Behandlung des Instruments vorherrscht, und womit Spieler dieser Art selbst wieder glänzen können. Und so ist es auch; man kann, in dieser Hinsicht, schwerlich angemessener und dem Spieler vortheilhafter schreiben. Aber auch, was die Gedanken an sich betrifft, so verdient diese Sonate Lob; und der harmonischen Ausführung nach ist sie zwar nicht gelehrt, aber anständig und gar nicht oberflächlich. In Hinsicht auf den ersten Punkt — das *Methodische*, wie man sich auszudrücken pflegt: so kann das Werk auch schon ziemlich geübten und fertigen Spielern, wollen sie es genau einstudiren, sehr nützlich werden als zweckmässige Uebung und Befestigung ihrer Geschicklichkeiten; denn, von wie beträchtlicher Schwierigkeit es dem auch klingt, der nicht selbst geübter Klavierspieler ist und es gut vortragen hört: so ist es doch fertigen Bravourspielern vielmehr leicht, weil alles aufs beste in den Händen liegt, alles seine natürliche Folge hat und alles auch dem Instrumente vollkommen angemessen ist. In Hinsicht auf den zweyten und dritten Punkt — die *Erfindung* und *Ausarbeitung*, wozu man auch noch nehmen kann, was man alles unter den Worten, *Geschmack* und *Schreibart*, zu befassen pflegt: so scheint es offenbar, dass unserm Verf. Dussek in seinen grössten und ausgeführtesten Arbeiten zunächst als Vorbild vorgeschwebt hat; und da Jedermann diese Arbeiten Dussek's kennt und hochschätzt: so brauchen wir es nicht weiter zu versuchen, das Werk in dieser Hinsicht näher zu beschreiben. Wir beschliessen daher nur mit einer Empfehlung desselben an die Spieler jener Schule, indem wir ihnen eben so vielen Genuss, als Vortheil davon versprechen; und geben, Verwechselungen zu begegnen, die Sätze im Einzelnen an. Diese bestehen: aus einem grossen, 13 ziemlich eng gestochene Seiten langen *Allegro maestoso brillante*, dessen Charakter durch die Beyworte ganz genau bezeichnet wird, und das uns der vorzüglichste aller drey Sätze scheint; (B dur, C-takt;) aus einem *Andante cantabile, grazioso; con molta espressione*, das mit diesen Worten auch gut charakterisirt ist, übrigens ein gefälliges Romanzen-Thema hat, wie dergleichen die Franzosen so vorzüglich lieben, (andere Leute haben's auch gern,) und das dem Spieler viele Gelegenheit giebt, im

melodisch-gebundene, und ausdrucksvollen Vortrag sich zu eigen; (G moll und G dur, Zweyvierteltakt;) und aus einem raschen Rondo *Saxon et vivace*, wie wir deren Dussek'n mehre verdanken. (B dur, Zweyvierteltakt.)

Kurze Anzeigen.

Sechs italienische Duettinen für Sopran und Tenor, mit untergelegtem deutschen Text und Begleit. des Pianoforte in Musik gesetzt von E. T. A. Hoffmann, Berlin, b. Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der Componist hat diese Stücke Duettinen und nicht kleine Duette genannt, wahrscheinlich, damit man dies Beywort nicht zugleich auf den Charakter und die Schreibart beziehen solle. In Hinsicht auf beydes sind diese Duette gar nicht klein; (einige sind auch nicht eben kurz;) sie gleichen mehr den älteren, italienischen oder deutschen, deren Verff. jedem einen möglichst bestimmten Ausdruck gaben, kunstgemäss verschränkte, einander imitirende, nicht einander bloss begleitende und ablösende Stimmen liebten, und Sänger voraussetzten, die, nicht etwa bravourmässig, aber schulgerecht gebildet waren oder sich also bilden wollten; die mithin vornämlich Töne festzuhalten und gut zu tragen verstanden, und fähig und bestrebt waren, von dieser Geschicklichkeit Gebrauch zu ausdrucksvollem Vortrag zu machen. So sehen also diese Duette aus, und so wollen sie gesungen seyn; dann nehmen sich alle gut, und einige, wir meynen vornämlich No. 4 und 6, ausgezeichnet gut aus. Für Sänger jener Art sind sie nicht schwer auszuführen. Das Pianoforte ist zwar nicht bloss unterstützend, aber mit Recht überall untergeordnet und leicht. Die artigen italienischen Gedichte sind wieder in artige deutsche Gedichte frey übertragen; doch singt wol jeder der Sprache einigermaassen Mächtige eben so etwas lieber in jener. Als Probe mag gleich die erste Nummer dienen:

Ombre amene, amiche piante,
Il mio bene, il caro amante
Chi mi dire, ove n'andò?
Zefiretto lusinghiero,
A lui vola messaggiero
Ei di, che tanto a mi rendo
Quelle pene, che non ho!

Holder Waldung Lustgewände,
Sagt, o sagt mir, wo ich finde,
Den ich liebend mir erkohr?
Und du, Schmeichelwest, umkreise
Mir den Herzgeliebten leise,
Und sprich, dass er komm' und bringe
Frieden, ach den ich verlor!

Quintetto pour Cor principal, Violon obligé, deux Altos et Violoncelle par Jos. Kuffner. Oeuvr. 66. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Ein Quintett ist dieses Musikstück in so fern wol nicht eigentlich zu nennen, wenn wir erwarten, dass dieses der hergebrachten Form gemäss eine Zusammenstellung mehrer Tempi, eines Allegro, Adagio und Rondo zum Mindesten seyn soll. Es ist eine Polonoise mit vorhergegangenem Adagio von 15 Takten, in der die Hornpartie besonders glänzend gesetzt ist. Die Violinstimme kann kaum obligat genannt werden, so wenig tritt sie selbstständig hervor. Uebrigens ist das Ganze jedem Waldhornisten, der es auf seinem Instrumente zu einem gewissen Grade von Fertigkeit gebracht hat, zu empfehlen.

Concerto concertant pour Clarinette et Basson av. accomp. de grand Orchestre, comp. par Franç. Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr.)

Mehr gefällige, als auffallende Melodien, mehr anständig gewählte, als geachtaugefuhlte Harmonie, die concertirenden Instrumente angemessen und vortheilhaft, doch nicht eben schwierig beschäftigt, die Orchesterpartie leicht auszuführen; die Besetzung mässig, und überhaupt Zweck und Mittel in gutem Verhältniss zu einander — wie man das alles an Hrn. D. gewohnt ist. Das Ganze besteht aus drey mässig langen Sätzen, die in einander übergehen, und ist besetzt, ausser den beyden concertirenden Instrumenten, mit dem Quartett, einer Flöte, einer Basposaune, (die allenfalls auch wegbleiben kann,) zwey Hoboen und zwey Hörnern.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. **No. 18.** 1819.

Inhaltsanzeige

eines neuen Werkes von Hrn. Pet. Mortimer, unter dem Titel:

Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, u. s. w.

(Beschluss aus der 17ten No.)

Einleitung zu den *willkürlichen* Gesetzen. Bey jeder Gattung von Musik finden dergleichen Statt; z. B. die ganze Theorie von der Tanz-Musik ist eine Sammlung von willkürlichen Gesetzen. Nur die *heutige* Choral-Musik muss ihrer ermangeln, und eben deswegen ist sie in Verfall gerathen.

IV. Erstes willkürliches Gesetz. Die *dorische* Tonart. Diese Tonart gehört für Moll-Melodien von der Octave, in welcher die grosse Sexte die herrschende ist; bey den Alten beständig D moll, ohne Vorzeichnung von b. Ein Ueberrest davon ist in unsern gewöhnlichen Choralbüchern die Melodie: Wir glauben all an Einen Gott — wobey man ebenfalls die Vorzeichnung von b wegzulassen pflegt. Diese Tonart ist *authentisch*, aber nur dadurch, dass sie mit der myxolydischen Tonart so genau verwandt ist. Diese Verwandtschaft wird im sechsten Abschnitt dargethan, und wird hier anschaulich gemacht durch die Begleitung, die man einer jeden dieser Tonleiter geben kann, auf folgende Art:

Dorisch.

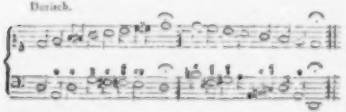

Myxolydisch.

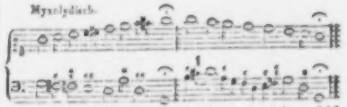

Im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 findet sich eine merkwürdige Variante, da eine und dieselbe Melodie einmal mit einem dorischen, und das zweytemal mit einem myxolydischen Anfang und Schluss erscheint; zu einem deutlichen Beweise, dass den damaligen Cantoren die Verwandtschaft dieser beyden Tonarten eine geläufige Sache war.

Obige harmonische Begleitung der myxolydischen Tonleiter hat zum Charakter die eben erwähnte Verwandtschaft. Da nun die phrygische Tonleiter *dreyerley* Begleitung zulässt, jede mit einem eigenthümlichen Charakter, so ist es natürlich nachzusehen, ob nicht auch die myxolydische Tonart einen dreyfachen Charakter haben werde. Es findet sich auch wirklich nach Anleitung der vorhandenen Kirchen-Melodien, dass noch zwey Begleitungen der Tonleiter Statt finden, nämlich:

No. 1.

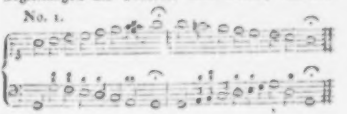

No. 2.

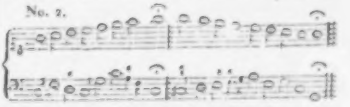

Hier sieht man zwischen phrygisch und myxolydisch eine *Aehnlichkeit* und auch eine *Verschie-*

denheit. Die Aehnlichkeit besteht darin, dass jede Tonart eine dreyfache Modification hat (wovon jede authentisch ist): die Verschiedenheit, dass eine Modification der phrygischen *Dur* ist, hingegen bey der myxolydischen keine *Moll* ist, d. h. keine myxolydische Melodie kann den Anfang und Schluss in Moll haben, wiewol es myxolydische Melodien geben kann, in denen bey weitem der grösste Theil Moll ist.

X. Zweytes und drittes willkürliches Gesetz. Die hypodorische Tonart. Bey den Alten war sie beständig D moll mit Vorzeichnung von b. Sie ist die plagalische Gefährtin der *dorischen* Tonart, und kann theils zur Abwechslung mit dieser in einer und derselben Melodie, theils auch für sich zu eignen Melodien gebraucht werden. Da sie weder mit der phrygischen, noch mit der myxolydischen Tonart auf irgend eine Art verwandt ist, so kann sie nie in einer authentischen Gestalt erscheinen.

XI. Viertes und fünftes willkürliches Gesetz. Die *dolische* Tonart. Dem ersten Anschein nach ist sie unser A moll, oder was wir überhaupt eine Moll-Tonart nennen; aber genauer untersucht, ist sie von ihm sehr verschieden: z. B. sie bleibt nur so lange Moll, als sie nicht ausweicht, eine Eigenthümlichkeit, die keiner von den anderen Moll-Kirchentonarten (deren vier sind, die phrygische nicht mitgerechnet, weil diese auch Dur ist) zukommt. Daher kommt es, dass in manchen äolischen Melodien blos die Anfangs- und Schluss-Noten Moll sind, und alles übrige Dur seyn kann; ja manche Melodie hat sogar den Anfang in C dur, und nur den Schluss in A moll. Z. B. nach meinem Dafürhalten sollte die Melodie: Allein zu dir, Herr Jesu Christ — ohne Umstände in C dur angefangen werden, da die Weise, sie in A moll anzufangen, eine sehr unangenehme Steifigkeit mit sich führt. Die Melodie: Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr! — muss nothwendig in Dur angefangen und geschlossen werden; sie hat aber übrigens einen völlig äolischen Charakter, und ich trage kein Bedenken, sie dieser Tonart beyzulegen. Es finden sich überhaupt häufige Veranlassungen, beym Kirchengesang die Regeln der weltlichen Musik ganz unanwendbar zu finden. Nach diesen Ansichten könnte die äolische Tonleiter füglich folgende Begleitung bekommen:

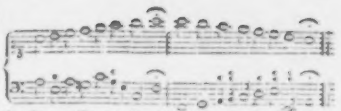

In dieser Tonart ist die kleine Sexte die herrschende; sie ist aber authentisch wegen ihrer nahen Verwandtschaft mit der phrygischen Tonart. Eben diese Verwandtschaft ist auch Ursach, dass sie theils sehr moll, theils aber auch sehr dur seyn kann. Das eine willkürliche Gesetz ist Ursach, dass zwischen der dorischen und äolischen Tonart ein zwölffacher Unterschied Statt findet; eine merkwürdige Anstalt der Alten, die Mannigfaltigkeit des Kirchengesanges zu befördern, von der heut zu Tage keine Spur mehr zu finden ist.

XII. Sechstes und letztes willkürliches Gesetz. Die hypomyxolydische Tonart: bey den Alten beständig G moll mit Vorzeichnung von b ohne es. In ihr ist also die grosse Sexte die herrschende, und ihre Tonleiter ist die transponirte dorische Tonleiter. Aber durch das willkürliche Gesetz ist dafür gesorgt, dass sie nie in einer authentischen Gestalt erscheinen kann, welches ohne dieses Gesetz sehr leicht Statt finden könnte. Sie ist nämlich die plagalische Gefährtin von G myxolydisch, theils zur angenehmen Abwechslung zwischen authentisch und plagalisch, theils auch zu eignen Melodien ohne diese Abwechslung. Diese Tonart hat das eigenthümliche, dass sie aus zwey ganz verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet werden kann; und überhaupt hat ihre Betrachtung viel anziehendes. In Lutherischen Choralgesang finden sich nur noch zwey Melodien von dieser Tonart, nämlich: Von Gott will ich nicht lassen — und: Ich hab mein Sach Gott heimgestellt — und man findet sie in den gewöhnlichen Choralbüchern ganz zweckmässig behandelt. Im reformirten Psalmen-Gesang gehören zwölf Melodien zu dieser Tonart, aber von ihrer Behandlung ist nicht viel zu rühmen. Die Beyspiele, die ich von dieser Tonart liefere, gebe ich zum Theil in A moll, mit Vorzeichnung von fis, theils um die Vergleichung mit der äolischen Tonart zu erleichtern, theils weil obige zwey Melodien in unsern Choralbüchern in A moll erscheinen.

Zu den willkürlichen Gesetzen habe ich die Vorschriften, die Sexte in den Mollintonarten betreffend, nicht mitgezählt, weil sich diese auf ein

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Julius Nº. 44. 1800.

Abhandlung.

Ton und Farbe.

Man findet oft etwas ganz anders, als man suchte und zu finden hoffte. Die Mühe des Suchens ist aber deswegen nicht verloren; zuweilen ist wohl das absichtlos gefundene von höherem Werthe, als das mit Absicht gesuchte, oder wenn dieses auch nicht ist, so ist es Gewinn genug für die Wahrheit, einen trügerischen Schein mehr vernichtet zu haben. Als Newton und besonders Euler die Phänomene des Lichtes und der Farben erklärt hatten, zeigte sich eine sonderbare Aehnlichkeit zwischen den Farben und den Tönen; was man vorher nur flüchtig bemerkt, und als ein Spiel des Zufalls nur spielend beobachtet hatte, schien jezt Bedeutung und wunderbare Beziehung zu erhalten, da die genaue Verwandschaft beyder Phänomene aus dem innern Geheimnisse der Natur enthüllt war. Sieben Farben stellte Newton als einfache auf; sieben sogenannte ganze oder Haupttone hatte man in der musikalischen Scala. Den Farben hatte theils Fantasie — wohl auch Schwärmerei —, theils uralte Gewohnheit und merkwürdige Uebereinstimmung der entferntesten Volker, einen gewissen Charakter und eine Beziehung auf menschliche Empfindung beygelegt: die Töne bewiesen denselben Einfluss auf die Empfindung in ihrer musikalischen Behandlung. Nun zeigte besonders Euler: Licht und Farbe sey nichts als Phanomen eines erschutterten hochst elastischen Mediums, des Aethers, so wie Schall und Ton schon früher ebenfalls als das Phanomen eines erschutterten elastischen Mediums (in den mehresten Fallen der Luft) bekannt war *). Nichts war also bey'm ersten Anblick natürlicher, als dass man die Farbe gleichsam als Ton für das Auge, den Ton hingegen als Farbe für das Ohr ansah. Denn hat man einmal angefangen Aehnlichkeiten aufzusuchen, so vergisst man gewöhnlich über diesem leichtern Geschafte das mühsamere des Unterscheidens, bey welchem freylich oft die Hypothese fallt, aber auch eben so oft die Wahrheit hervorgeht. Euler selbst, der Erfinder dieser neuen Theorie, ging so weit im Nebeneinanderstellen der Tone und Farben, dass er diesen, wie jenen, verschiedne Oktaven zuschrieb, und so erhielt die Idee einer Farbenmusik so viel Wahrscheinlichkeit für ihre Realisirung, dass man bald den Versuch eines Farbenklaviers machte, welches Farben statt der Tone zeigen sollte, und worauf man, wie einige wirklich im Ernste sich überredeten, Tonstucke als Farbenstücke vortragen könnte. Der Versuch gelang, so weit er gelingen konnte: Farben traten in mancherley Ab-

*) *Schall* ist die allgemeine Benennung für jede, den Gehörssinn afficirende Empfindung. *Klang* nennen wir den Schall, wenn sein *Ton* (Höhe oder Tiefe) bestimmt und gewiss aufgefasst werden kann, z. B. Klang einer Saite; *Geräusch* hingegen, wenn der Ton sich nicht bestimmt auffassen lasst, z. B. das Rasseln der Räder, selbst Musik wird uns zum Geräusch, wenn die Töne, z. B. bey einem übertriebenen Tempo, nicht vernehmbar sind. Der *Ton* also (*a. g. e u. s. w.*) gehört der *Reflexion*, der *Schall* in Ansehung seiner Quantität und Qualität dem *Sinne*, der *Klang*, beiden zusammen an, denn von der einen Seite ist er durch seine Reinheit Bedingung des Tones, von der andern nichts als der Schall nach seiner Modalität betrachtet; der Klang ist dann angenehm, das Geräusch unangenehm.

d. Verf.

Naturgesetz gründen; will man indessen auch diese dazu rechnen, so bestand der Codex der alten Choralkunst doch nur aus zehen Verordnungen, die ein Cantor auch von geringen Fähigkeiten leicht fassen und im Gedächtniss behalten konnte; und da man annehmen muss, dass dieser Codex durch Unterricht eine geraume Zeit hindurch fortgepflanzt wurde, so ist es wol kein Wunder, dass bis zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts alle neugesetzte Choral-Melodien einen kirchlichen Charakter behaupteten, und ein weltlicher Ton in ihnen so gut wie unmöglich war. Hiller spricht mit Geringschätzung davon, dass ehemals manches neugedichtete Lied wol 12 bis 15 eigne Melodien bekommen habe. Aber bey der ersten Entstehung der Lutherischen Kirche war dieses sehr natürlich. Jeder Prediger dichtete für seine Gemeinde Lieder nach Belieben, und so wie diese verbreitet wurden, konnte jeder Cantor nach seinem Belieben, und zum Gebrauch seiner Schule, und durch die Schule auch zum Gebrauch der Gemeinde Melodien dazu fertigen. In der Folge, da die grossen Gesangbücher gesammlet wurden und eine obrigkeitliche Sanction bekamen, so war es natürlich, dass nur solche Melodien, die in Residenzen und anderen grossen Städten im Gebrauch waren, darin aufgenommen wurden, und andre nach und nach in Vergessenheit geriethen. Es ist dabey kaum anzunehmen, dass die allgemein eingeführten Melodien unter den vorhandenen gerade die besten gewesen seyn werden: und hätte z. B. Heermann Schein die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden — (Ach Herr, mich armen Sünder —) nicht für Leipzig, sondern für irgend eine Dorfgemeinde componirt, so würden wir jetzt vielleicht nichts von ihr wissen. Wer weiss, wie viele Melodien von derselben Vortrefflichkeit völlig verloren gegangen seyn mögen.

XIII. Ansicht des Tonarten-Systems überhaupt. Es waren zur Zeit der Reformation und während eines beträchtlichen Zeitraums nach derselben, acht Kirchentonarten, nicht mehr und nicht weniger, im Gebrauch; jede mit gewissen Eigenthümlichkeiten, die sie von den andern auf das bestimmteste unterschieden. Mit grossem Unrecht nennt man sie die alten Tonarten; denn sie sind das ewig dauernde System der positiven Kirchenmusik, welches seiner Natur nach nicht veralten kann. Der Leser wird jetzt auch wissen, warum die Alten ihre Eintheilung der Musik nicht nach Dur und Moll, sondern nach authentisch und plagalisch machten, und in Betracht, dass dieses eigentlich nur den Kirchengesang betraf, ihnen hoffentlich Beyfall geben. Der authentischen Tonarten waren fünf, und der plagalischen drey.

XIV. Beleuchtung einiger Sätze von Rousseau und Kirnberger. Rousseau's kurze Definitionen der Kirchentonarten (die er übrigens mit den Tonarten der alten Griechen keineswegs verwechselt, ihnen auch nicht die jetzt gewöhnlichen griechischen Benennungen giebt) sind in sieben Fällen nur halb wahr und in einem Falle ganz falsch. Kirnberger hat in seiner Kunst des reinen Satzes von den Kirchentonarten einige gute Bemerkungen gemacht (und diese waren die erste Veranlassung, dass ich auf diese Sache aufmerksam wurde); aber seine Ansichten vom authentischen und plagalischen sind wesentlich irrig und sich selbst widersprechend, und praktisch durchaus unausführbar; welches umständlich gezeigt wird.

XV. Verfall der Choralkunst. Sehr ungern muss ich den sonst so achtungswerthen Halleschen Anstalten zu Anfang des 18ten Jahrhunderts diesen Verfall Schuld geben. Die Thatsachen zwingen mich dazu. Die meisten der damals neugefertigten Choral-Melodien sind förmliche Menuetten, und im Anfang (mein Exemplar vom Freylinghausischen Gesangbuch ist vom Jahr 1713) erscheinen sie auch ganz in dieser Gestalt. In der Folge hat man sie in so fern veredelt, dass ihnen die Tanzform benommen wurde. Dieses ist auch im Choralbuch der Brüdergemeinde geschehen, wie ich durch einige Beyspiele zeige. Aber in dieser Gemeinde hat kein Hallescher Choral zur Würde einer so genannten liturgischen Melodie gelangen können. Diese Würde ist nur solchen Melodien geblieben die nach den Gesetzen der Kirchentonarten gesetzt worden sind.

Seit der Halleschen Periode hat zwar z. B. Sebastian Bach die Kirchentonarten praktisch cultivirt und vermuthlich auch seinen Schülern die Grundsätze davon mündlich vorgetragen (ein Schriftsteller war er nicht); andre, z. B. Sulzer, haben mit grosser Achtung davon geschrieben (wiewol theils mit unrichtigen und der Sache höchst nachtheiligen Ausdrücken, theils, ohne das geringste von dem innern Wesen derselben bey-

zubringen): aber auf der andern Seite hat Hiller eine förmliche Schmähschrift gegen dieselben geschrieben (welche noch dazu in sämmtlichen Sächsischen Kirchen als ein Inventarium-Stück für die Nachwelt aufbehalten wird); und ein sehr gangbares Lehrbuch, Löhleins Klavierschule (mein Exemplar ist die erste Auflage, von ihm selbst herausgegeben), hat ihnen sogar die Existenz abgesprochen. Die Hauptsache aber ist, dass seit mehr als hundert Jahren in den Schulen überhaupt aller Unterricht darin aufgehört hat. Daher der grosse Unterschied zwischen den ehemaligen und jetzigen Cantoren. Von jenen sind über 2000 Kirchen-Melodien gesammlet worden, und wahrscheinlich sind noch weit mehre gänzlich verloren gegangen. Wo finden sich die Arbeiten ihrer heutigen Nachfolger?

(Es wird unvermeidlich ein Anhang folgen, unter andern mit dem *Vater-Unser* der alten Böhmischen Brüder, gesungen in Herrnhut am 31sten October 1817 ganz zu Anfang des Jubiläum-Gottesdienstes, vierstimmig von 20 männlichen und weiblichen Chorstimmen, wodurch die Gemeinde auf eine überraschende Weise sich ganz in die Zeiten der Reformation versetzt fühlte. Die beygefügten Anmerkungen werden über den alten Kirchengesang ein mehres Licht verbreiten.)

Musikalischen Allerley aus Paris, vom Monate März 1819.

(Beschluss aus N. 17.)

Ein bereits vor mehren Jahren vom hiesigen Harfenisten Hrn. Nadermann gemachter Versuch, eine Messe blos von zwölf Harfen begleiten zu lassen, ist in diesen Tagen in der Kirche Notre-Dame zum Theile wiederholt worden. Eine von einem hier lebenden deutschen Harfenspieler, Namens Stockhausen, in Musik gesetzte Messe ist daselbst aufgeführet worden, deren Orchester aus acht Harfen und einigen Blas- und Saitenin-strumenten bestanden hat. Da ich der Aufführung nicht beygewohnt, auch kein einziges hiesiges Journal derselben Erwähnung gethan: so kann ich weder über den Effect der Ausführung, noch über den Werth der Composition ein Urtheil fällen.

Dem. Gerbini, eine Schwester der bekannten Geigenspielerin und Sängerin, welche letztere in den Jahren 1805 oder 1806 eine Reise durch Niedersachsen gemacht hat, will nächstens ein Concert geben und sich dazu mit Gesang hören lassen.

Lafont kündigt ebenfalls für die ersten Tage des Monats April ein Concert in der grossen Oper an. Dieser Künstler scheint des Glaubens zu seyn, dass seine Unternehmung ohne Fuise nicht gut von Statten gehen möchte. Er will also klüglicherweise seinem Concerte ein Ballet anhängen.

Die grosse Oper steht auf dem Punkte, einen gröbern Lärm als je zu machen: sie (oder die Pariser National-Garde) will zum Besten der Armen ein Concert geben und dazu ihre beyden Orchester, nämlich das der grossen Oper und das italienische, zu einem einzigen vereinigen. Rechnet man sämmtliche Arme und Kehlen, die sie den Tag werden in Bewegung gesetzt werden, zusammen: so möchten leicht vierhundert Beine dazu gehören, um diesen musikalischen Coloss an Ort und Stelle, und wieder von dannen zu bringen, wobey natürlich die vierbeinige Hülfe nicht einmal mit in Anschlag gebracht wird. Wenn man mit Ruhe über die Sache, solch eine quantitative Musik zu veranstalten, nachdenkt: so sollte es einen fast dünken, man sey aus dem musikalischen Europa nach China versetzt, wo man sich nur dann in den dasigen Hofconcerten recht ergötzt, wenn dem Schauspiele von einigen tausend Kesselpaucken das Schauspiel vorgespielet wird. Uebrigens weiss ich recht gut, dass die Deutschen in diesem Falle nicht weniger feuerfest, als die Franzosen selbst sind. Was mich jedoch anbetrifft, so gestehe ich offen, dass mir irgend ein Chor, von den vier deutschen Sängern aus Wien genugen, lieber seyn würde, als wenn sich funfzig bärtige und unbärtige Kehlen der grossen Oper damit befassen.

Einmal im Zuge, gedenkt die *Académie Royale de Musique* nicht auf halbem Wege stehen zu bleiben: sie wird eine Menge *Concerts Spirituels* geben, man sagt vier. Schade, dass die Feyerlichkeit der stillen Woche es der grossen Oper unmöglich macht, den Geist dieser Concerte durch die Reize der Tänzer zu wecken. Sonst würden wahrscheinlich Ballette mit diesen Concerten verbunden werden.

Nachdem meine Leser zu dem genannten Heere von gegebenen und zu gebenden Concerten

noch das zweyte Heer der verschiedenen Séances musicales (als da sind von Baillot, Boucher, den Gebrüdern Bohrer, dem Reicha'schen Quintette von der Familie Dümouchel, dem Violoncellisten Norblin, von Mad. Gail u. s. w.) werden hinzugerechnet haben (wobey wir das dritte Heer der Liebhaber-Concerte ganz unbeachtet lassen wollen); so wird sie, gleich mir, für das Schicksal unsers deutschen Landsmannes, Hrn. Mühlenfeldt aus Braunschweig, zu bangen beginnen. Dieser junge talentvolle Künstler ist hier angekommen und gedenkt ebenfalls Concert zu geben. Die Pariser Musik-*Neugierde* hat das mit der Musik-*Lust* in Deutschland, so wie, dünkt mich, aller Orten in der Welt gemein, dass im Augenblicke, wo sie sich übersättigt fühlt, Ekel vor jedem fernern Musik-Genusse bey ihr eintritt, so wie es endlich mit einem von ausgesuchten Speisen überladenen Magen ebenfalls dahin zu gedeihen pflegt, dass er selbst indianische Vogelnester oder eine Pastete von Herings-Gehirnen von der Hand weisen würde. Ich fürchte, Hr. Mühlenfeld, dessen geistiges Talent, obgleich mir aus eigner Erfahrung noch gar kein Urtheil darüber geworden ist, ich recht gern in die Kathegorie der so eben genannten physischen Leckerbissen rechnen will, dürfte diesmal in Paris ankommen, *comme de la moutarde après dîner*.

Ich kann meinen Lesern nun zum Schlusse diese Nachricht die Neuigkeit mittheilen, dass in den letzten Tagen dieses Monats die Wiedereröffnung des italienischen Theaters Statt gehabt hat. Ich habe schon früher in meinen Beyträgen zu der musikalischen Zeitung die Meynung geäussert, dass mich eine italienische Oper in Paris eine Pflanze zu seyn dünkt, die in einen ausländischen Boden versetzt sey: diese trägt anfangs scheinbar dieselben Früchte, fängt dann aber an, mit jedem Tage immer mehr zu kränkeln und stirbt am Ende ganz ab. Dies ist, mehr oder weniger, in allen verschiedenen Zeitepochen der Fall gewesen, wo man es unternommen hat, ein italienisches Theater zu Paris errichten, oder von neuem eröffnen zu wollen. Konnte doch selbst Buonaparte, bey seiner bekannten National-Liebe für italienische Musik, diesem Theater nur dadurch eine temporaire Existenz sichern, dass er die Unkosten desselben fast ganz allein aus seiner Chatulle bestritt! Dies widrige Schicksal der italienischen Oper zu Paris mag niemanden Wunder nehmen, der von der Wahrheit, dass die Pariser, oder überall die Franzosen, keine andere als ihre eigne National-Musik lieben, sattsam überzeugt ist; vielleicht würden sie die italienische Musik allenfalls ertragen, wäre sie nur einem französisch-witzigen oder intriguenhaften Texte untergelegt. Der Canevas der italienischen Texte aber ist ihnen ein Gräuel; in ihrem Sinne haben freylich sie nicht unrecht: die Worte zum *Joconde* lassen sich zum Beyspiele auf eine angenehm-verständlichere Weise vernehmen, als zum Beyspiele die Narrentheidungen, die in den *Cantatrici Villane* getrieben werden. So mag immerhin die Musik zu letzter Oper ein Meisterstück seyn, sie mögen sie doch nicht hören; so möchten die Noten zum Joconde auch noch hundertmal mehr Noten seyn, letztere würden ihnen dennoch ein immer grösseres Entzücken verursachen. Somit sieht sich das italienische Theater lediglich auf die hiesigen Fremden beschränkt; aber auch diese lassen sich mehr oder weniger in den hier herrschenden Ton stimmen und fangen bald an, den Tanz der grossen Oper und das recht lobenswerthe Spiel des Theaters Feydeau dem italienischen Theater vorzuziehen, besonders wenn letzteres, wie in den letzten vier oder fünf Jahren stets der Fall gewesen, nicht in allen Fächern gleich vollkommen besetzt ist. Es bleiben dem italienischen Theater freylich seine zwey oder dreyhundert wahren Musikliebhaber über; aber diese bringen, da doch nicht jeder jeden Abend hineingeht, ohngefähr eine sichere Einnahme von etwa wöchentlich dreymal sechshundert Franken hervor: davon kann dies Theater nicht erhalten werden. Diese zweifelhafte, oder vielmehr ganz unsichere Unterstützung von Seiten des Publikums wirkt noch auf einem zweyten Wege verderblich auf das Schicksal des Theaters: statt nämlich bey den Engagements die Wahl auf anerkannt vortreffliche Künstler fallen zu lassen und somit das Publikum gegen seinen Willen zum Besuche dieses Theaters zu zwingen, begnügt sich die Administration desselben in der Regel damit, nur einen einzigen Sänger von Ruf zu engagiren und die übrigen Stellen mit Mittelgut, oder gar noch etwas schlechtern zu besetzen: auf diese Weise wird dem Publikum wol eine vorübergehende Neugierde, aber nie ein bleibender Enthusiasmus für das italienische Theater eingeflößt. Dieser Fall ist bey der jetzigen Wiedereröffnung desselben von neuem, aber, wie es scheint, noch unter bey weitem nach-

theiligern Verhältnissen eingetreten: keiner der engagirten Mitglieder ragt über die Mittelmässigkeit hervor, die meisten stehen sogar noch tief unter derselben. Wie dabey der so verdienstvolle Pär, der als Mitdirector dieses Theaters übrigens einen recht lebendigen Eifer für die Erhaltung und Aufnahme desselben zeigt, sich so theilnahmlos verhalten kann, lässt sich nur aus der Erscheinung erklären, dass der Mensch, selbst der ausgezeichnetste, bey vorrückendem Alter auf einen Punkt zu kommen pflegt, wo ihm alles wohl zu gehen scheint, wenn es ihm selbst nur nicht übel geht. Folgendes sind die Namen und die etwanigen Vorzüge der neuengagirten Mitglieder: Mad. Ronzi-Debignis, Prima Donna, ist ohnstreitig die bedeutendste Acquisition, welche das Theater gemacht hat. Diese Sängerin besitzt zwey Vorzüge, die ihr in den Augen der Pariser den dritten, den sie nicht hat, für eine gewisse Zeit entbehrlich machen dürften: sie ist eine hübsche Frau und eine eben so leidliche (ernste) Schauspielerin. Aber eine eigentliche wahre Singmethode besitzt sie nicht; was sie leistet, ist weder gut noch schlecht, weder warm noch kalt. Der Beyfall, welcher ihr in ihrer zweymaligen Vorstellung der *Fausvecchi* von Pär geworden ist, dürfte sich bald, wie wir das unter ähnlichen Umständen so häufig gesehen haben, in absolute Gleichgültigkeit verwandeln. Dem. Lipparini ist als Sängerin noch unbedeutender, und als Frau und Schauspielerin gar und ganz nicht mit Mad. Ronzi zu vergleichen: trotz dem ist ihr in der *Pastorella nobile* von Guglielmi, Vater, deren erstere Scenen fast den Unwillen des Publikums erregt hatten, die sonderbare Auszeichnung geworden, dass ihre zweyte Arie (ich weiss nicht, warum?) mit einer gewissen Wuth beklatscht worden ist. Mir ist dabey Trainezzani eingefallen, dessen Arie den ungestümsten Beyfall erhielt, während er zu Anfang und zu Ende seiner Rolle ausgepfiffen wurde. So arg dürfte es freylich der Dem. Lipparini nicht ergehen. Der Tenorist Bordogni hat eine vortreffliche Schule, in der er ohngefähr Crivelli gleicht, aber weder Frische, noch Kraft und Fülle der Stimme. Ein anderer Tenorist, Torri, besitzt noch weniger Stimme und gar keine Schule, sondern nur einen gewissen natürlichen Mechanismus. Dabey ist er fast ganz heiser. Dem Bassisten Debignis (*buffo cantante*), dem Manne der Prima Donna, fehlt es weder an Stimme, noch an Spiele, wol aber an dem lebendigen Hauche, der beydem Interesse zu ertheilen vermag. Graziani, erster Komiker, mag ehemals des Rufs würdig gewesen seyn, den er noch jetzt geniesst. Jetzt ist er physisch ganz erschöpft, dabey klein und ausnehmend mager. In einem solchen Körper können auch der künstlerischen geistigen Intentionen nicht zu gnugender physischer Erscheinung kommen. Nichts destoweniger gestehe ich, dass ihm manche Andeutungen und Nuancen noch jetzt vortrefflich gelingen. Die sind aber für den grossen Haufen, der in einem italienischen Buffo Lebenskraft, Beweglichkeit und Keckheit verlangt, verloren. So dürfte Graziani's Schicksal sich vielleicht in noch kürzerer Zeit, als das der übrigen, entscheiden. Dies sind diejenigen Mitglieder, welche bis heute in den beyden genannten Opern debütirt haben. Pellegrini ist angekommen, aber noch nicht aufgetreten. Von diesem Komiker wird viel Lobens gemacht: wer nur nicht bereits so mistrauisch geworden wäre! Auch von Garcia, Mad. Mainvielle-Fodor u. s. w. wird gesprochen. Mit denen aber möchte es noch eine Weile Anstand haben.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Dresden. Kirchen-Musik. Am Oster-Vorabende wurde zum zweytenmale das Oratorium, *Isaak, ein Vorbild des Erlösers*, Gedicht von Metastasio, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Ritter Morlacchi aufgeführt. Da schon im Jahrgange 1817 der Cäcilia. Zeitung (No. 20, Seite 345) ausführlich über dies Werk gesprochen worden ist, so begnügen wir uns, nur folgendes hinzuzufügen. Hr. Morlacchi hatte einige zu lange Stücke in diesem Werke, und allerdings mit Gewinn für den Effect, abgekürzt. Es ist zu wünschen, dass dies auch an den beyden letzten Chören des ersten und zweyten Theils geschehen seyn möchte. Die häufigen Modulationen in fremde Tonarten für diesen Gegenstand im Thema, verlängen die Musik und schwächen nur dadurch ihre Wirkung. Kürze ist die beste Methode. Die Composition hat übrigens sehr gelungene Stücke in Rücksicht auf Melodie und Harmonie, auch hat der Componist es verstanden, sich mehr im Grossartigen zu halten, um durch die Melodie unsere geräumige Kirche auszufüllen

und auf die ungemein zahlreiche Versammlung zu wirken. Die Ausführung war sehr genau. Hr. Sassaroli erwarb sich als Sarah und Engel allgemeinen Beyfall. Er war nicht selbst so gerührt dabey im Ausdrucke des Gesanges, als bey der ersten Aufführung, wo ihn zurückgehaltene Thränen in manchen Passagen der schönen Arie: *Deh, parlate* etc. störten, und wir hörten ihn diesmal fester und ausdrucksvoller im Vortrage dieser schönen Stelle. Hr. Benelli, als Abraham, blieb dem Charakter und den Gefühlen, die ihn darstellen, getreu, und erwies sich wie immer als einen Meister in der Declamation. Die Verzierungen seines Gesanges waren sinnig und kunstgerecht. Wegen Hrn. Buccolini's Unpäßlichkeit vertrat Hr. Cantu seine Stelle als Isaak: eine für den Alt geschriebene Partie; allein, obgleich der Tonsetzer sie zum Theil für seine Stimme, den Tenor, eingerichtet hatte, so waren doch manche Stellen für diesen Schlüssel zu tief, oder zu hoch, wodurch sie um desto mehr verloren, da Hrn. Cantu's Stimme für diese Kirche etwas zu schwach ist. Er that übrigens sein Möglichstes, um sich auszuzeichnen und es gelang ihm. Hr. Beninesa, als Camari, machte mit seiner starken und sonoren Stimme viel Eindruck. Das treffliche Orchester spielte diese Musik mit der rühmlichsten Aufmerksamkeit.

Nach den Oster-Feyertagen wurde die Bühne mit Mozart's *Entführung aus dem Serail* von der deutschen Gesellschaft eröffnet, worin Hr. Klengel vom Leipziger Stadt-Theater hier in Belmonte's Rolle, und Hr. Meyer aus Cassel, als Osmin, debütirten. Der erstere hat gute Methode, Ausdruck und Gefühl, seine Stimme ist jedoch, vorzüglich in den Brusttönen, sehr schwach. Seine hohen Töne sind die stärksten und zugleich angenehm und sonor; sein Spiel ist gut und seine Declamation richtig. Er fand in dieser Rolle Beyfall, doch nicht in dem Maasse, als er es nach dem Urtheile der Kenner verdient hatte, weil das Publikum für Hrn. Gerstäcker eingenommen ist, welcher bey unserm Theater mit einem guten Gehalte auf drey Jahre angestellt worden ist, und welchen man für das Ideal aller deutschen Tenoristen zu halten scheint. Unser Urtheil über den letztern behalten wir uns vor, bis wir erst bey einer andern Vorstellung seine Stimme und Methode und sein Spiel beobachtet haben werden. Mad. Metzner, in Constanzens Rolle, hat sich nicht sehr verbessert. Sie würde gewinnen, wenn sie ihre Schüchternheit ablegen und Muth fassen könnte. Bey dem Orchester, und im Ganzen bemerkte man die fehlende energische Direction unseres Kapellmeisters, des Hrn. v. Weber, welcher gefährlich krank war, sich aber zu unserer Freude nun wieder ausser Gefahr befindet.

Am 15ten gab die italienische Gesellschaft hier zum erstenmale *Gianni di Parigi*, nach dem Französischen von Romani, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi. Hr. M. schrieb diese Musik in Mayland für das Theater della Scala, wo sie am zweyten July 1818 aufgeführt und mit grossem Beyfalle aufgenommen wurde. Das Sujet dieser Oper ist aus ihren Darstellungen auf deutschen Theatern mit Boyeldieu's Musik bereits bekannt genug. Es war gewiss für Hrn. Morlacchi kein leichtes Unternehmen, nach einem solchen Vorgänger diese Oper zu bearbeiten; allein er hat diese Schwierigkeit überwunden und Stücke hervorgebracht, die denen seines Vorgängers nicht nachstehen. Dieser strebt mehr nach dem musikalisch-rhetorischen, jener mehr nach dem harmonischen und immer im komischen italienischen Charakter, ohne sich zum Heroischen zu erheben, oder sich zur Posse herabzulassen. Dort finden sich glänzende, geniale, im französischen Charakter geschriebene Stücke, hier sind auch anziehende, von Melodie, Harmonie und von guter Haltung. Im ersten Acte gehören hierunter die Introduction, das Terzett mit den Worten: *Venga ciascun qual fulmine* etc., die Arie der Prinzessin, von Dem. Funk gesungen, welche der Tonsetzer so vortheilhaft für die Eigenthümlichkeit ihrer Stimme zu halten gewusst hat, dass sie für Dem. Funk zu einem Triumph wurde; und wirklich hat sie seit ihrer Rückkehr aus Italien mit ihrer Stimme noch nie so geglänzt. Das Finale des ersten Acts, in dessen Mitte sich ein Sextett für sechs voci reali befindet, kann man die Krone des Ganzen nennen, sowol wegen der schönen Harmonie, als auch wegen der Klarheit und der charakteristischen Modulation im Gesange jeder der singenden Personen. Das sehr komische Duett des zweyten Acts ist von guter Wirkung, die Cavatine des Gianni ist im französischen Charakter, anmuthig und glänzend. In der zarten und anziehenden Romanze hört man das provenzalische Thema; doch ist die von Boyeldieu populairer und daher wirksamer und theatralischer. Das

Duett der Prinzessin und Gianni's hat den Fehler der Länge, und das Moduliren in zwar guten, aber zu gewagten Gängen schwächt in dieser Situation seine Wirkung. Der erste Act ist an Gehalt und Wirkung der bedeutendste. Die italienische Luft scheint Hrn. Morlacchi neu begeistert zu haben. Er erhielt allgemeinen Beyfall, welcher am Ende der Oper verdoppelt wurde. Hr. Cantu, noch ganz Neuling auf der Bühne, konnte in der Rolle des Johann von Paris, welche einen liebenswürdigen, gewandten und naiven Franzosen darstellen soll, um desto weniger gefallen, da wir sie von Hrn. Wilhelmi, abgesehen von dem Gesange, schon sehr gut hatten spielen sehen. Hrn. Cantu's Gesang ist allerdings anmuthig; doch fehlt ihm das Glänzende des französischen Gesanges, welches dieser Charakter fordert. Er fand indess Beyfall, der immerwährenden Volaten wegen, die man jetzt für schöne Singmethode zu halten scheint. Dem. Funk gab die ihr vollkommen angemessene Rolle der Prinzessin, welche im hohen Grade Anmuth und Würde fordert, trefflich; ihre edle Gestalt erhöhte die schöne Wirkung. In einer Fermate liess sie das hohe D hören, worin sie mit Lieblichkeit und vollkommen richtiger Intonation aushielt; sie schmückte ihren Gesang durch Passagen, die sie mit der schönsten Haltung sang, so angenehm, dass ihr lauter Beyfall wurde. Nur im ersten Finale hörte man im Sextette, wo es in B dur geht, eine dem Gehöre der Kenner etwas widrige Detonation. Für die Rolle des Seneschalls, welche früher Hr. Genast in Gesang und Spiele so trefflich gegeben hatte, passte Hr. Sassaroli nicht. Auch Mad. Miecksch gab uns den interessanten Olivier nicht, den wir in Dem. Julie Zucker fanden, welche diese Rolle vorzüglich gut spielte. Den Dorfwirth gab Hr. Beninessa vortrefflich, sowol in seinem Spiele, als auch im Gesange, und zeichnete sich besonders in dem schönen Duett des zweyten Acts aus, worin er uns zur Bewunderung hinriss.

Das Orchester spielte mit gewohntem Eifer und mit der Kunstliebe und dem Ausdrucke, durch die es sich immer auszeichnet. Die Decorationen und das Costum waren sehr anständig und passend; nur im letzten Finale, nachdem Johann erkannt worden ist, erscheint nicht alles seinem hohen Stande angemessen. (Die Fortsetzung folgt).

Kurze Anzeige.

Sérénade pour Guitarre, Flute et Cor ou Alto par Dickhut. Oeuv. 3. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Dieses Tonstück besteht aus einem *Allegro, Adagio, Menuet* und *Trio* und einem *Rondo*. Der Componist ist selbst als ausgezeichneter Künstler auf dem Waldhorne bekannt, und beurkundet seine Kenntniss dieses Instruments durch die Art und Weise, wie er für dasselbe setzt. Auch die Partien der Guitarre und Flöte zeugen von einer genauen Bekanntschaft mit diesen Instrumenten, verlangen aber, so wie die Hornstimme, geübte Spieler. Das Ganze wird, mit Präcision vorgetragen, den Beyfall derer, die nicht durch zu überspannte Forderungen die eigene Fähigkeit, sich einem Kunstgenusse willfährig hinzugeben, beeinträchtigen, erhalten. Auch ist die Horn-Partie für Bratsche arrangirt und wir glauben: dass die Zusammenstellung der Guitarre und Flöte mit der Bratsche von besserer Wirkung seyn werde, als die der ersteren beyden Instrumente mit dem heterogenen Horn. Stich und Aeusseres sind correct und schön.

Six Sérénades d'une exécution facile pour le Pianoforte et Flute composées par N. Stösel. Oeuv. 13. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl.)

Ein Geschenk für Dilettanten, welches den Zweck, für den es bestimmt zu seyn scheint, nicht verfehlen wird. Freundliche und heitere Melodien sind mit einem leichten Accompagnement verwebt, welches selbst der nicht sehr Geübte ohne grosse Schwierigkeit wird prima vista executiren können. Einige Fehler im Stiche sind nicht von Bedeutung und können leicht verbessert werden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. **№. 19.** 1819.

Recension.

Salve Regina, mit unterlegtem deutschen Texte, für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Musik von A. F. Häser. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Fast in allen grössern und mittlern, ja selbst in mehren kleinen Städten Deutschlands, vornämlich des nördlichern, treten jetzt musikalisch nicht ganz ungebildete Personen aus den gesittetern Ständen zu Singvereinen zusammen. Sie wollen sich da durch sorgfältigen, genauen Vortrag, vornämlich von Chorälen, Hymnen, Motetten und guter kirchlicher Gesangmusik überhaupt, gelegentlich aber auch von andern mehrstimmigen Gesängen — bey weitem zum meisten im Chor, ohne alle Begleitung, oder doch nur mit der einfachen, eines Pianoforte, und unter Leitung eines möglichst guten Lehrers und Anführers — auf eine anständige, würdige Weise gesellig erfreuen; wollen ihrer Neigung zum Gesang eine bestimmte und edlere Richtung, ihrer Geschicklichkeit in der Ausführung eine festere Begründung und bessere Nahrung; ihrer Liebe zur Musik überhaupt eine Wendung über das Persönliche und seine Eitelkeiten hinaus geben — — Wie vieles könnte zum Lobe dieser Vereine gesagt werden: wenn sie nämlich diesen Absichten, die sie wirklich alle mit einander theilen, in der Anwendung und Ausführung treu bleiben! Es ist auch schon vieles zu ihrem gerechten Lobe gesagt worden: Eines aber, so viel wir wissen, noch nicht, obschon es von Wichtigkeit ist: und das mag denn hier erwähnet werden. Diese Vereine nämlich werden und müssen nach und nach von sehr bedeutendem, ja von wesentlich mitentscheidendem Einfluss auf den *Geschmack im Singen* (und auch für den Gesang zu schreiben) *überhaupt*: und vermittelst dessen selbst auf Sänger von Profession und Virtuosen werden: denn diese wollen ja doch gefallen und belohnt seyn; sind mithin genöthigt, wenn der Geschmack in seiner Richtung aufs Einfachere, Edlere, Ausdrucksvollere, aber auch in sich Vollendete, bey den Gebildetern überall befestigt, und es bey denen, die für gebildet gelten wollen, allmählich Ton geworden ist, wie jene wenigstens zu sprechen — das leere, nichtige Eitelkeitwesen geist- und herzlosen Klingklangs abzuthun, Mittel als Mittel, Zweck als Zweck zu behandeln, und so — aber mit reichern Mitteln, freyerem Sinn, und in höherer Potenz — das wieder zu werden, was die grossen Sänger Italiens und Deutschlands in voriger Zeit waren, und wovon alle Kenner, wie alle wahrhaft unterrichtete Freunde des Gesanges, in den letzten Decennien tauben Ohren immerfort vergebens vorgeprediget haben und noch heute vergebens vorpredigen. Denn wie wahr das Sprüchlein in Schillers ist, das Müllner jetzt zum stehenden Motto seiner Theaterkritiken macht: „Zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen" — so wahr wäre es auch, wollte man es fortsetzen: „Und zu allen Zeiten, wo die Kunst stieg, ist sie durch die Besseren im Volk gehoben worden." —

Diese Betrachtungen, die sich leicht erweitern und mannigfach anwenden liessen — sind sie nicht zur unrechten Zeit angestellt, so sind sie es auch nicht am unrechten Orte. Wir haben hier nämlich ein Musikstück anzuzeigen, das — wie zwar nicht der Verf. sagt, wie aber aus ihm selbst hervorgeht — ganz eigentlich, und auch ursprünglich, für Singvereine, wie wir sie oben beschrieben, abgefasst ist: *ursprünglich* — denn es ist nicht aus Orchestermusik für's Pianoforte zusammengezogen u. s. w. *ganz eigentlich* — denn es ist nicht für die Kirche, und auch nicht für die

S. Schluss.

Vereinigung einiger einzelnen Sänger am Klaviere. Dass es nicht für die Kirche sey, zeigt nicht etwa nur die Begleitung des Pianoforte, an welches Statt eine schwach registrirte Orgel ebenfalls dienen könnte: sondern der Styl zeigt's, worin es abgefasst ist. So ist es auch nicht einzelnen Sängern am Klaviere bestimmt; denn es verlangt Abwechselung des vierstimmigen Chors mit Solo-Gesang, und müsste an Wirkung beträchtlich verlieren, würde der Chor nur von vier einzelnen Stimmen vorgetragen — obschon er, wie er nun gedacht und geschrieben ist, eine beträchtlich starke Besetzung nicht nöthig macht, ja sie auch nicht einmal begünstigt. Hr. H. hat nämlich das Ganze nicht im eigentlichen Kirchen-Styl verfasst; sondern nur überhaupt im einfach-melodischen: in welchem man diesen dem vielfach-(combinirt-) harmonischen entgegensetzen kann. Die Klippe dieser Schreibart, in den Gedanken etwas gemein, in der Ausführung etwas flach zu werden, ist von Hrn. H. glücklich umschifft worden. Hat er auch, was die Melodien anlangt, das Profane nicht gänzlich vermieden: so könnte es doch nur in Nebendingen, in ausschmückenden Figuren u. dgl., vor. Sonst sind diese Melodien durchaus anständig, oft edel; und im Ausdruck den frommen, milden, innigen Textesworten nirgends unangemessen, sowol dem Sinne des Ganzen, als der Bezeichnung des Einzelnen nach. (Nur die Trennung des: *Converte — et Jesum* — wie sie nun hier steht, S. 17, möchte getadelt werden können.) Diese einfachen Melodien nun hat Hr. H. durch wohlbedachte Anordnung und günstige Verbindung, so wie durch eine stete reine, fliessende, nicht selten auch contrapunktisch einigermassen verschlungene Harmonie zu heben und mehr zu beleben, eben damit zugleich dem Ausdrucke, der in ihnen liegt, mehr Tiefe und Dauer zu geben gewusst, ohne dass durch solches Annähern an die strengere, kirchliche Schreibart die Leichtigkeit, Fasslichkeit und Gefälligkeit des Ganzen gelitten hätte. Und dass Hrn. H. ein natürlich bequemer, biegsamer, man möchte sagen glatter Fluss des Gesanges durch alle Stimmen zu Gebote stehe — weil er selbst ein guter, erfahrner Sänger ist: das hat er schon durch früher herausgekommene Arbeiten bewiesen. Ist dieser Vorzug aber überall mit Lob anzuerkennen: so ist er es doppelt in Compositionen dieser Art und Bestimmung. Ferner ist auch die Art, wie hier das Pianoforte angewendet worden ist — da dies nun einmal obligat seyn sollte — mit Beyfall aufzunehmen: Hr. H. lässt es nämlich zuvörderst den Gesang unterstützen, giebt ihm aber auch sein eigenes Interesse, doch stets innerhalb wohlerwogener, nicht zu weiter Gränzen. Und endlich, so zeigt auch die Einrichtung, dass alle Sätze kurz sind, und der Chor mit kleinen Solos wechselt, den erfahrnen Musiker: denn eben in Stücken, wo von der einen Seite der brillante Concert- oder Opern-Styl, von der andern aber auch das Kunstreichere und Gelehrtere in den Formen vermieden, und doch eine Folge von mehren, einander im Ausdruck nicht sehr entfernt liegenden Sätzen gegeben wird — eben in solchen Stücken entstehet, ohne diese oder ähnliche Hülfsmittel, nur allzuleicht theils Monotonie, theils etwas Weichliches, wovon das Eine wie das Andere nichts werth ist und überdies der Langeweile die Thüre öffnet.

Was wir hier von Compositionen dieser Gattung im Allgemeinen anführen, scheint eine weitere Beherzigung und öftere Anwendung zu bedürfen und zu verdienen, als ihm jetzt von vielen, besonders jüngern Componisten zu Theil wird. Wir wollen es aber diesmal nicht weiter auspinnen, sondern uns lieber mit einer Anmerkung an die Anführer und Moderatoren jener Singvereine wenden. Gesangstücke von der Gattung und Schreibart dieses *Salve Regina*, auch wenn sie sehr gut — so gut, als eben dieses, sind, dürfen nicht zu zahlreich, noch weniger mehre nach einander, ausgeführt werden, sondern müssen wechseln mit andern, in höherer und strengerer Schreibart, und zwar so, dass das Uebergewicht, der Zahl und Zeit nach, durchaus auf die letztern fällt. Es wird sonst durch die Summe eben das herbeygeführt, was, wie wir erwähnten, Hr. H. in seinem einzelnen Werke glücklich vermieden hat: Monotonie und jenes Weichliche, mit beyder Folge, der Langweile für die Zuhörenden, und, was wir nun hinzusetzen, eines gewissen bequemlichen „sich gehenlassens," und eines endlich ganz aufgelösten Wesens für die Ausführenden. Alles das taugt aber, wie der Kunst überhaupt, so auch jener Anwendung derselben auf gesellige Vereine; ja, es taugt sogar dem Bestehen dieser Vereine selber, nicht im Geringsten. Ist es nämlich einmal in so einer Gesellschaft gewissermassen heimisch geworden: so lässt sichs kaum wieder, auch mit bestem Willen und allem Fleiss, hinwegschaffen.

Das Höhere, Ernstere, Strengere, wol auch Derbere, will dann den Dilettanten, und noch mehr den Dilettantinnen, eben so wenig schmecken, als ihnen dann die grössere Schwierigkeit, dies zu fassen, mitzuempfinden und gehörig auszuführen, schmecken will. Es geht mit dieser geistigen Nahrung, wie mit körperlicher. Vor allem kräftige, derbe Kost, dann eine feine, zarte Schüssel: so ists gut! Vor allem feine, zarte Schüsseln, dann einmal etwas Kräftiges, Derbes: so ists nicht gut! fast allein, und alltäglich, Feines und Zartes: so ists schlimm! Und wie im ersten Falle um Verdauung und Kräftigung es wohl stehet; im zweyten nicht zum Besten, im dritten schlecht, so dass da endlich das Derbere dem Appetite widersteht, dem Magen unverträglich wird — was Schwächlichkeit, dann Krankheit, endlich Auflösung unausbleiblich zur Folge hat: so gehet es auch in der Angelegenheit, von der wir hier sprechen. — Dass diese, von guter Meynung und schlimmer Erfahrung dictirte Anmerkung nicht gegen Hrn. H. und jenes sein Werk gerichtet sey, als wofür wir ihm vielmehr dankbar sind, und das wir, mit der angeführten Rücksicht, allen Singvereinen empfehlen: dies sey zum Ueberfluss hier nochmals wiederholt. —

Hr. H. beginnet mit einem langsamen, sehr sanften, einfach-melodiösen Satze, wo die vier Solostimmen mit dem Chor wechseln: *Salve* — — Hierauf folgt ein wahrhaft schönes lebhafteres Solo für die vier Stimmen, erst im Wechsel, dann allmählich zusammentretend, und an einigen nachdrücklichen Stellen vom Chore kurz unterbrochen. Jene sind thematisch behandelt: dieser in einfachen, gehaltenen Accorden, mit arpeggirendem Pianoforte geschrieben. Die Worte sind: *Ad te clamamus — in hac lacrimarum valle.* Dieser ganze Satz, gut vorgetragen, macht eine rührende, ausgezeichnete Wirkung. *Eja ergo* — ist anfänglich behandelt als Duett zwischen Sopran und Tenor, dann zwischen Alt und Bass, wo diese Stimmen einander mehr oder weniger imitiren, und dabey mit verzierenden Figuren vielleicht zu reich ausgestattet sind; dann treten sie einfacher zusammen. Dieser Satz scheint uns im Gehalt den andern nachzustehen, und sich selbst, so wie der Gattung, zu wenig treu zu bleiben. *Et Jesum* — ist ein in ganz einfacher Schreibart, aber schön und ausdrucksvoll gehaltener Satz, so lebhaft, als es der Text zulässt und dem Schluss günstig ist, und dabey so genässigt, mild und devot, als es das Ganze verlangt. —

Das kleine Werk ist in Partitur gestochen. Die, neben dem lateinischen Texte, untergelegten deutschen Worte (die an den Erlöser, nicht an die Mutter gerichtet sind) wird man an sich nicht gerade übel, aber besser den Noten, als dem Sinne angepasst finden, und deshalb, wo es nicht um der Schwachen willen anders geschehen muss, lieber beym Original verbleiben.

Rochlitz.

Nachrichten.

München. Nachdem 7 italienische Operngesellschaft die Freunde des Gesanges zwey Jahre hindurch, einen dreymonatlichen Aufenthalt in Wien abgerechnet — in ungefähr vierzig Vorstellungen uns noch unbekannter Opern ernster und komischer Gattung unterhalten und mitunter auch belehret hatte, wollte ihre Direction das dritte Jahr und zugleich ihre hiesige artistische Laufbahn auf eine glänzende Weise damit beschliessen, dass sie Hrn. Velluti für die letztern zwey Monate zu sich rief. Anders ist jedoch ihr Loos gefallen. Alle, die unbefangen und aufmerksam den gegenwärtigen Zustand unserer deutschen Oper beobachten und Sinn für wahren dramatischen Gesang haben, der sich ein höheres Ziel setzt, als dem Ohre zu schmeicheln, diejenigen besonders, welche bekannt sind mit Italiens wohllautender Sprache, für welche diese Art Musik berechnet ist, in welcher sie entstand und nur allein in ihrer Reinheit und Eigenthümlichkeit fortdauern und sich fortentwickeln kann, werden den nur auf unbestimmte Zeit verlängerten Aufenthalt dieser Gesellschaft als ein Geschenk betrachten, das wohlthätig auf unsern Gesang — von diesem allein soll uns immer nur die Rede seyn; denn wie sehr der Deutsche in der Symphonie, der Sonate, dem Concerte, überhaupt in allem, was aus dem Instrumentalsatze hervorgeht, dem Italiener vorausgeeilet sey, wird von diesem selbst noch williger anerkannt, als jener ihm den, schon der Sprache und des viel frühern Anfanges wegen, ihm natürlichen Vorzug in der Gesangscomposition einzuräumen geneigt ist — auf unsere musikalische Dichtkunst und ihre Tonsetzung zurückwirken kann, wenn wir anders

nicht, von Eigenliebe und Vorurtheil geblendet, auf derselben Stufe wollen stehen bleiben, und nicht im edlen Wetteifer mit unsern südlichen Nebenbuhlern uns von ihrer Gesangsweise das uns Mangelnde aneignen wollen, wie sie es ihrer seits in neueren Zeiten mit unserer Orchestereinrichtung und unserm Instrumentalsatze thun. Ohne Vorliebe für irgend einen Namen werden deswegen auch wir aus Bayerns Hauptstadt, wo die artistischen Erscheinungen beyder Nationen vor unsere Anschauung gebracht werden, bey dem Conflicte der seltsamsten von vielen Seiten entgegenkämpfenden Meynungen, die *unsere* dem unparteiischen Leser dieses Blattes vorlegen: in der Ueberzeugung, dass eine gewisse Landsmannschaft oder jetzt sogenannte Deutschheit hier noch mehr als anderswo am unrechten Platze sey; denn, wenn Lessing schon die Tragödie weit über die Historie setzet und es unter ihrer Würde hält, sich zur Lobpreisung eines geschichtlichen Helden, oder gar zu einem vaterländischen Stück herzugeben, so muss wol dies um so mehr mit dem Gesang, mit der Musik der Fall seyn, die, wenn gleich Zwillingsschwester der Poesie, doch um so viel reinern und geistigern Ursprungs zu seyn scheinet, da sie für sich keine unreine Idee auszudrükken vermag.

Nach diesen Voraussetzungen, zu denen sich die einsichtsvollesten Männer älterer und neuerer Zeit bekannt haben, wenden wir uns zu Hrn. Velluti, dem achtungswerthen Sänger, dem sinnvollen Darsteller menschlicher Affecte, dem Freund des unsterblichen Pachierotti, eingeweiht in die ächte Kunst des Gesanges, der, wenn nicht schon aus Griechenland nach Latium gebracht, dort erhalten, und nach Wiederherstellung der Künste neu belebt, — Italiens Erfindung und sein Stolz ist, zwar in unsern Tagen durch den Einfall kriegerischer Völker und ihren auf jede Kunst wirkenden Einfluss von seiner ursprünglichen Reinheit in etwas abgewichen, doch, durch ihn, Hrn. Velluti, vertreten, noch auf seine ehemalige Herrlichkeit schliessen lässt. Er trat auf in *Carlo magno* (3mal), in *Ginevra di Scozia*, in *Trajano in Dacia*, *Celanira*, in jeder der letztern Opern zweymal. Ihm in jeder dieser Darstellungen zu folgen, und den in jeder derselben entwickelten Grad von Kunst zu würdigen, würde zu weit führen. Wer, wenn ihm auch die höhere Bedeutung des Gesanges nicht klar geworden ist, hat nicht wenigstens von den Erfordernissen eines gebildeten Gesangkünstlers gelesen? Ein hiesiges Blatt hat sie alle aus einander gesetzt; und da Hr. Velluti allen — einen jedoch, nach unserm Bedünken, ausgenommen — entspricht, ihn unter die Zahl grosser Sänger gesetzt. Wir glauben, die Sache kürzer nehmen zu dürfen, indem wir aussprechen, was Jeder von uns gefühlt — dass er nämlich, nicht durch die Roulade und künstlichen Verzierungen des Gesanges, worin er eben auch Meister genug ist, und oft etwas mehr als man wünschet, geleistet hat, sondern durch ein reines, einfaches, ohne alle Verzierung vorgetragenes Adagio und Recitativ uns tief ergriffen, die zartesten Saiten unserer Seele angesprochen und uns zu Thränen des Entzückens gerührt hat; und dass wir ihn in seiner Kunst vollendet achten, weil er den höhern, edlern Zweck derselben, uns zu rühren und zu hohen rein menschlichen Empfindungen zu erheben, vollkommen erreicht hat. Wie er nun dieses bewirket, möchten wir wol später noch einmal auseinandersetzen, wenn wir in das Wesen der italienischen, französischen, deutschen und verdeutschten Opern eingehen. Für diessmal beschränken wir uns darauf, eine Scene, welche allgemein als das vollendetste Product seiner Meisterschaft anerkannt worden ist, und welche uns von den vielbesprochenen Wunderll des alten Gesanges einigen Begriff geben kann, anzuführen und sie, so weit wir es mit Worten vermögen, zu charakterisiren. Es folget ihr mit Noten geschriebener Gesang, ohne Begleitung, blos mit bezifferten Basse. Mehr bedarf es nicht. Die Composition derselben, so wie der ganzen Oper ist von Nicolini. Sie wird Manchem, der nur auf dem Papiere die Musik zu beurtheilen gewöhnt ist, und nach Modefloskeln haschet, trokken und etwas steif vorkommen. Anders aber verhält sich die Sache in der Ausführung. So würden Bach und Fasch componiren, wenn sie nach einigem Verweilen in dem Lande des Gesanges noch unter uns lebten.

Wittekind — noch einmal müssen wir die Leser auf die Lessing'sche Dramaturgie hinweisen, worin der scharfsinnige Kunstphilosoph es ergreifend erweiset, dass die Geschichte dem dramatischen Dichter blos die Namen und die allgemeine Idee des Helden liefere, um dessen übrige Umstände und Begebenheiten, Alter und Charakter er sich nicht zu bekümmern habe, und sie bitten, dies auf die Oper anzuwenden. Nicht Wittekind ist es,

wechselung hervor, aber ihr Kommen und Verschwinden war keine Musik, die Wirkung war verfehlt, das Ganze ein Spielwerk ohne Zweck, Ordnung und Zusammenhang, kurz, ein eigentliches Spiel mit Empfindungen, was alle Musik seyn würde, wenn sie nicht *frey* durch *Melodie* und *bestimmt* durch *Harmonie* — mit einem Worte, wenn sie nicht *Musik* wäre. Moses Mendelssohn, welcher sich viel von der Farbenmusik versprochen hatte, bemerkte scharfsinnig, als er die verfehlte Wirkung sah, dafs die Farbenkunst um realisirt zu werden, erst einer andern Kunst bedürfe, nämlich der Eintheilung des Raumes; (und zwar da es bey dieser Farbenmusik nur auf die *Folge* der Farben abgesehen war, blofs in Ansehung *einer* Dimension). Hätte er sich nicht begnüget dieses blofs anzudeuten, hätte er selbst nach seinem Plane Hand angelegt; so würde er bald gefunden haben, dafs Ton und Farbe durchaus nicht *neben* einander als Parallelen, sondern als entgegengesezte einander *gegenüber* stehen, dafs wegen dieses Gegensatzes dem Einen nur zukommt, was dem Andern *nicht* zukommt und dafs auf diesen Gegensatz die Unmöglichkeit einer Farbenkunst, als vor sich bestehender Kunst, und die Möglichkeit einer Tonkunst, mit allen ihren Regeln sich gründe.

Diese Begründung der Musik auf die Natur des Schalles in den Elementen seiner Entstehung, welche den mathematischen Gründen der Musik, in Berechnung der Verhältnisse eines als schon vorhanden angenommenen Schalles, billig vorausgehn sollte, da sie die Mathematik zu ihrem Geschäfte, die Tonverhältnisse zu bestimmen, erst legitimirt, — ist nun das ganz Andre, was sich bey einer Untersuchung über Ton und Farbe zeigt; ob es dem von Erfindung eines Farbenklaviers erwarteten Vergnügen gleichzusetzen sey, welches der erste Zweck dieser Vergleichung war, mögen andre entscheiden.

x.

Dafs der Schall Phänomen eines mechanisch bewegten, oder wenn man will, erschütterten Mediums sey, ist ein längst anerkannter Satz. Man lasse einen Körper schwingen und oscilliren so stark man will, so wird nie ein Schall entstehen, wenn nicht ein elastisches Medium vorhanden ist, welches diese Schwingungen durch mechanischen Eindruck aufnehmen und fortpflanzen kann. Deswegen entsteht weder ein Schall im leeren Raume, noch kann er durch denselben sich fortpflanzen. So wie aber jeder Schall Phänomen einer mechanischen Erschütterung oder Bewegung ist, so ist auch eine jede dergleichen Bewegung mit diesem Phänomene verbunden. Hätten wir hinlängliche Verstärkungs-Instrumente für das Ohr, wie Vergrofserungs-Gläser für das Auge; so würde dieser Satz, selbst auf dem Wege der Erfahrung, sich bis in das Unendliche nachweisen lassen; vorjezt ist es hinlänglich, aus der Moglichkeit, den unvernehmlichen Schall durch Verstärkung der Reibung vernehmlich zu machen, und aus der Unendlichkeit des Grades jeder Sinnempfindung, deren keiner der kleinste ist, die erwähnte Behauptung zu rechtfertigen. Wenn wir nur bey Empfindung des Schalles sorgfältig abstrahiren von allem, was wir durch Reflexion mit dieser Empfindung zu verbinden gewohnt sind, z. B. vom Urtheile über die Entfernung oder die Gröfse des schallenden Körpers u. s. w. und uns lediglich an die reine Empfindung des Schalles halten, so bemerken wir, dafs der Schall von uns einzig und allein in der Zeit und durchaus nicht im Raum wahrgenommen wird. Er ist also die Empfindung, durch welche wir den Ablauf der Zeit rein, und ohne alle Beymischung von etwas räumlichen, mit dem *äufsern* Sinne wahrnehmen, und welche uns in den Stand *sezt*, *ein Ganzes in der Zeit* (einen Rhythmus) aufzufassen; daher sind, auch bey den unkultivirtesten Völkern die rhythmischen Bewegungen des Körpers, in gesellschaftlichen Tänzen und kriegerischen Marschen, mit Musik, wenn sie auch noch so roh seyn sollte, verbunden. (Liegt hierin vielleicht der verborgne Grund, warum Personen, welche zu wenig Gedanken mit ihrem innern Sinne in die Zeit zu setzen haben, sich diese so gerne mit Singen, Trällern u. dgl. vertreiben?) Aber auch die physische Entstehung des Schalles ist eigentlich vom Raum unabhängig. Denn ob-

der singt: der Sänger, mit seinen Klage- und Freudetönen, ist der Repräsentant des reinen Menschen in seinem innigen Schmerz, seiner tiefen Betrübniss und seinem Kample mit dem Schicksal, indem ja die Leidenschaften uns alle einander wieder gleich machen. — Mit dem Sachsen-Anführer haben wir nichts zu thun, ihn überlassen wir der costumirenden Scheere; wer sich in diese Illusion nicht finden kann, thut freylich besser, wenn er während der Oper zu Hause ein Kapitel aus Plutarchs Parallelen lieset.

Wittekind ist von seiner Geliebten gewaltsam getrennt, im Gefängniss, ganz allein: niemand, auch keine Wache stört seine schmerzlichen Empfindungen, denen er sich ganz überläßt. Während eines Ritornells von 20 Takten, in g minor, in sehr langsamen Zeitmasse, in welchem Fagott und Hoboe in Solostellen sich hören lassen, für das Folgende aber nur einzelne begleitende Laute von sich geben, fängt er seine Klage so an.

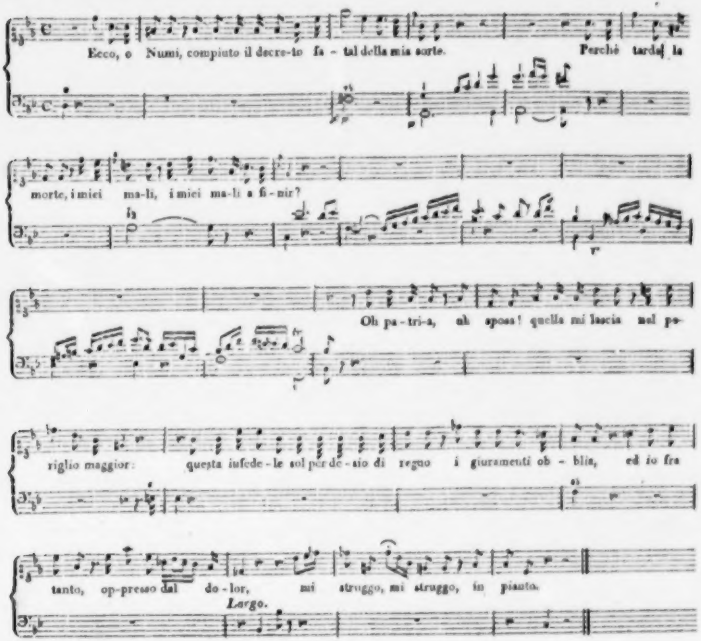

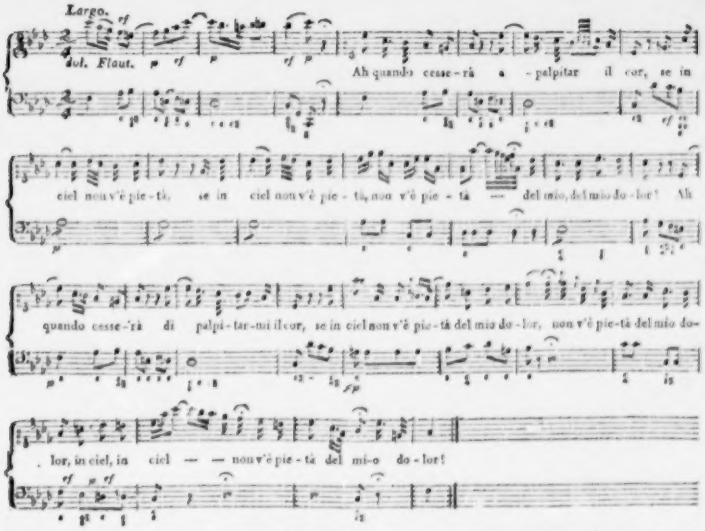

Mit Ausnahme der Fermaten, welche nach eigner Weise gegeben wurden, und der mit * bezeichneten Stelle, wurden Recitativ und Cavatine in höchster Einfachheit, ohne alle Verzierung, in lange anhaltenden, oder, wo es der Wortausdruck im Recitativ foderte, in schnell forteilenden Tönen vorgetragen — alles nur Darstellung, wirklicher Ausdruck der höchsten Empfindung, des innigsten Schmerzes; die tiefste Stille herrschte im ganzen Hause, nur unterbrochen von einzelnen hörbaren Athemzügen der bis zu Thränen gesteigerten Rührung, die endlich mit der letzten Cadenznote in einen unwillkürlichen Ausbruch des höchsten Beyfalles übergieng. Hätten doch alle die, welche, die höhere Würde und Macht der Tonkunst verkennend, die Oper einen Mischmasch von Kunst — Künsteley nämlich — und Unsinn nennen, dieser Scene beygewohnt, gewiss, sie wurden ihren Irrthum erkannt haben. Denn die noch so wundersam modifizirte Stimme an sich ist es ja nicht, sondern der mit dem Dichterwort verschmolzene Ton der Empfindung und seine Wahrheit ist es, welche unser Innerstes ergreift, und uns mit unwiderstehlicher Gewalt zur Theilnahme hinreisst. Wir fahren in unsrer Scene fort. Von schmerzlichem Nachdenken ermüdet, verfällt Wittekind in einen Schlummer; aber auch dieser lindert nicht seine Leiden: ein Traumgesicht — in einem ferntönenden Chorgesang ausgedrückt — störet seine Ruhe. Er sieht, wie seine Rosmonda von seinem Nebenbuhler zum Brautaltare geschleppt wird: er hält sich nicht eilt ihr zu Hülfe, und erwacht. In dem folgenden sehr pathetischen Recitative, worin sich der musikalische Declamator in seiner Vollendung aussprach, fühlt er ganz das Unglückliche seiner Lage: wechselnde Affecte bestürmen seine Seele: nur einen Ausweg glaubt er noch übrig — sich

selbst dem Tode für die Geliebte hinzugeben: er ermannt sich, der alte Muth entflammt sich ihm in der Brust: in der Schlussarie (welche wir unten ebenfalls mittheilen) glänzt er, freilich auch zu oft als Sänger, in einem über das Schicksal erhabenen Selbstgefühle und schliesst, schon im Vorgefühl der heitern Ruhe, die seiner wartet, seinen dichterischen Gesang.

Mit welcher Kunsterfahrenheit und Kenntniss des menschlichen Herzens dergleichen Scenen angelegt und durchgeführt sind, wie auch in der eben beschriebenen, von dem düstern Eingang in g moll, der trauervollen Cavatine in f moll, dann dem Chor des Traumes in g dur, mit dem darauf folgenden modulationsreichen Recitativ bis zur Arie in E dur, — alles sinnvoll berechnet, abgewogen und kunstvoll verbunden ist, um die Aufmerksamkeit des Zuhörers vorzubereiten, zu fesseln, seine Theilnahme, ohne Ermüdung für ihn, zu steigern und ihn am Ende zu begeistern, — muss Jedem bemerkbar werden. Sie ist eine Oper, ein Kunstwerk im Kleinen, von dem der Erfolg des Ganzen grösstentheils abhängt; unstatthaft ist die oft gehörte Bemerkung, dass in ihm alles nur *einem* Sänger aufgeopfert werde. — Der Maler, welcher nicht durch stärkere Beleuchtung die Hauptfigur seines Gemäldes herausheben, ein Dichter, welcher den Laertes wie Hamlet herausheben wollte, würde seinen Zweck verfehlen; und eben so grundlos ist der Tadel, dass ihre untergeordneten Rollen (seconda parte) zu sehr an das Gemeine gränzen; sie leisten auf ihrer Stufe, was sie zu leisten haben und dürfen diese nicht überschreiten.

Hr. *Velluti* sang auch zuweilen am Klavier und rührte auch hier, wie auf der Bühne. Die hohe, unwiderstehliche Gewalt der wahren Kunst bewährt sich so in ihm desto mehr, da ihm die Natur-Gabe einer schönen Stimme, die, wie ein schönes Gesicht den Reduer, auch den Sänger schon bei seinem ersten Auftritt empfiehlt, abgeht. Man muss sich an die ungewohnte Stimme gewöhnt haben, oder schon in die Kunstwelt eingeweiht seyn, um alle Vorzüge dieses ächten Lehrlings der alten Gesangschule zu erkennen und zu würdigen.

Er schied im December von uns, wird aber in einiger Zeit hieher zurückkommen. Bald nach ihm verliessen auch, doch nur auf kurze Zeit, die Herren *Vecchi* und *Zambelli* — und auf immer die Herren *Graziani* und *Terri*, welche zur ital. Oper in Paris abgingen, unsere Stadt. Sie wurden ersetzt durch die Herren *Rubini*, einen treflichen Tenor mit schöner Stimme und grosser Kunstfertigkeit und Herrn *Santini*, einen ausgezeichneten Buffo, und einen Dritten, auch für das komische Fach geeigneten Sänger. Keinem von ihnen fehlt jenes empfehlende Aeussere, welches auf der Bühne so wesentlich, und besonders in jenem Kunstlande unerlässlich ist, wo dem an schöne und edle Menschengestalten durch Bildnisse und Wirklichkeit gewöhnten Auge auch auf der Bühne nichts kümmerliches vorgeführt werden darf.

Die Gesellschaft gab seit dem Neujahre, mit gewohnter Präcision, Gewandtheit und im richtigen Zusammenspiel: *Il Barbiere di Siviglia*, von *Rossini*, eine Komposition, welcher Unbefangene weder Character, noch eine Fülle lebendiger und neuer Gedanken absprechen werden, und welche wie für eine seiner gelungensten Arbeiten im höhern Komischen halten, als welches bis itzt (er ist noch sehr jung) überhaupt auch seine eigentliche Sphäre zu seyn scheint.

Quanti casi in un giorno, ossia gli assassini, von *Vittorio Terni*, war ohne bedeutende Wirkung. —

Il Turco in Italia, wieder von Rossini. Wiederholt wurden: *Cenerentola* und *Tancredi*, beide von *Sigra Schiavetti* vorgetragen. Die Gesellschaft giebt jede Woche eine Vorstellung, und immer ist das Haus gefüllt. Ihr Costüme ist anständig, oft auch reich, jedoch nie prächtig. Man scheint zu vergessen, dass man eine fremde Sprache hört, sie ist so innig mit dem Tone verschmolzen, dass Viele wähnen, diese Sprache zu verstehen, ohne sie zu wissen. Auch darf dies nicht befremden: die ital. Oper ist in München, welches nur durch eine Gebirgswand von dem Boden des Gesanges geschieden ist, schon seit langer Zeit immer halbnational gewesen. Sie wurde schon früh bei uns eingeführt und mit kurzer Unterbrechung bis 1790 fortgesetzt. Immer hat sich deswegen bei unsern Componisten eine Art Cantilene erhalten; und hätten sie nur dabei das Studium des Satzes, wir meinen den Kontrapunkt in seiner würdigen Bedeutung, wenigstens vernachlässiget und Sprachkenntniss und grammatische Regeln für weniger überflüssig gehalten, so würde Manches bei uns anders seyn, als es sich findet. Wir werden von der Geschichte und

den Begebenheiten der italienischen Oper in unserm Lande, von dem Einflusse, den sie auf unsern Kunstgeschmack ausgeübt, von ihrem momentanen Verschwinden und den Veranlassungen zu ihrer Wiederherstellung in der Folge Nachricht geben, und theilen schon im voraus die Freude, die wir den Verehrern unser deutschen Oper machen werden, wenn wir zu ihrer Kenntniss bringen, dass schon vor 158 Jahren hier in München ein neuerbautes Theater mit einer Art von Zauberflöte — componirt von einem Kapellmeister, der zu seiner Zeit eben so berühmt war, als Mozart in unserer, und von welchem wir vielleicht einige Bruchstücke liefern werden — mit Rittern, dem Priester durften damals die Buhne noch nicht betreten — mit Dekorationen und Flugwerken, wie sie die neueste Zeit nicht herrlicher aufzuführen konnte — nicht blos mit Tauben und Löwen, sondern mit Bestien viel wilderer Art — und, was die Hauptsache ist und war, mit einem Papageno — eröffnet worden ist. Ehe wir aber die Erscheinungen dieser alten ital. Feenwelt wieder hervorrufen, mussen wir ihnen nothwendig zuerst von unserer neuen Zauberflöte, womit unsere Direction das grosse Theater am Max-josephsplatze eröffnete, einige Bemerkungen vorlegen.

A r i a.

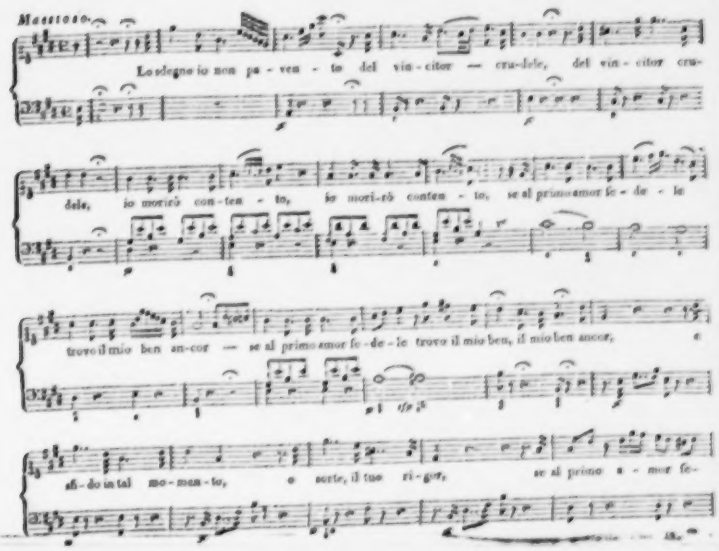

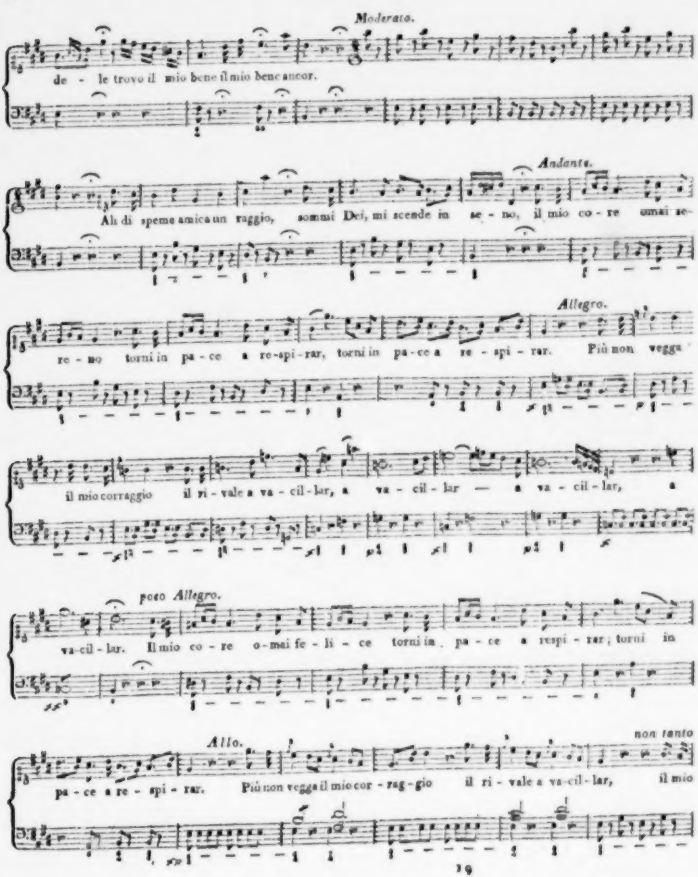
Moderato.
de - le trovo il mio bene il mio bene ancor.
Andante.
Ah di speme amica un raggio, sommi Dei, mi scende in se - no, il mio co - re omai se-
Allegro.
re - no torni in pa - ce a re-spi-rar, torni in pa-ce a re - spi - rar. Più non vegga
il mio corraggio il ri - vale a va - cil - lar, a va - cil - lar — a va - cil - lar, a
poco Allegro.
va-cil - lar. Il mio co - re o-mai fe - li - ce torni in pa - ce a respi - rar; torni in
Allo.
non tanto
pa - ce a re - spi - rar. Più non vegga il mio cor - rag - gio il ri - vale a va-cil - lar, il mio

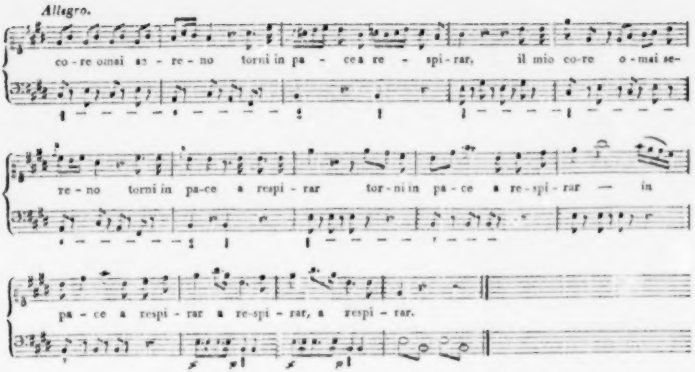

Amsterdam, im April. Der achtjährige Violinist *Hypolit Larsonneur*, aus Paris, gab hier am 20sten Januar Concert im französischen Theater. Er spielte ein abgekürztes Concert von Kreutzer und einige Variationen von Lafont, für sein Alter recht artig. Seine Bogenführung ist schon recht gut, u. sein Anstand ist zu rühmen; doch sollte er noch nicht reisen. Er hatte nur mässigen Zuspruch. — Demoiselle *Sigl* aus München gab am 26ten Concert im deutschen Theater. In den drei Arien, welche sie sang, zeigte sie viel Anlage, um einmal eine gute Sängerin zu werden: ihre Stimme ist angenehm und von einem bedeutenden Umfange. Wollte sie, anstatt zu reisen, noch ein paar Jahre unter guter Leitung studiren, so würde sie gewiss überall vollen Beifall finden: ihr angenehmes Aeussere würde dazu nicht wenig beitragen. Ihr sechsjähriger Bruder spielte Variationen auf dem Violoncell, und, für ein so kleines Kind, ziemlich artig. Sie hatte auch nur mässigen Zuspruch. In unsern stehenden Concerten liess sie sich auch hören.

Im Februar besuchte uns Hr. *Lafont* und gab drei Concerte im französischen Theater. Gewöhnlich spielte er erst ein Concert und noch ein paar Partien Variationen von seiner Composition, und sang dann zum Schluss noch eine Romanze mit angenehmer, aber kleinen Stimme. Hr. *Lafont* ist unstreitig ein trefflicher Violinist, wiewohl er nicht das Kräftige von Rode oder Spohr hat; sein Vortrag ist mehr auf das Angenehme und Gefällige gerichtet, und in dieser Art haben wir hier noch nichts Vollendeteres gehört. Was er vorträgt, gelingt ihm immer ganz vollkommen; allzu schwierig ist nun das freilich nicht; allein, hat er wohl unrecht, dass er nicht zu viel wagt? Seine Violine ist dünn besaitet, mithin verzichtet er auf einen markigen Ton und Vortrag. Er erhielt grossen Beifall, besonders im Adagio, auch im Rondo und in den Variationen, welche er mit vielem Geschmack vortrug, und hatte immer ein sehr zahlreiches Auditorium.

Im März besuchte uns *Madame Catalani* und kündigte drei Concerte zugleich an, welche sie im französischen Theater geben wollte, den Eintrittspreis zu einem Ducaten und 3 Gulden. Da sie grossen Beifall und Zuspruch fand, so gab sie nachher noch drei Concerte. Diese Sängerin ist zu bekannt, um hier weitläuftig von ihr zu sprechen. Doch müssen wir bemerken, dass wir ihren Vortrag vor vier Jahren, als sie uns besuchte, einfacher fanden; sie verziert jetzt weit mehr, singt auch mehr mit halber Stimme, wodurch sie nicht gewonnen hat. Das *God save the King*, welches

sie vormals so sehr schön und kräftig vortrug, blieb jetzt weg. Einige ihrer damaligen Arien von Portogallo, Zingarelli und Puccitta, sang sie auch jetzt wieder, und ausserdem einige von ihr damals nicht gehörte. *Mozarts* vortreffliche Arie aus *Figaro*, welche Mad. Sessi so einzig schön sang, verunstaltete sie gänzlich; das schöne Cantabile war durch die vielen Verzierungen kaum zu erkennen; auch nahm sie es viel zu geschwind. Am Schlusse jeden Concerts sang sie die bekannten Rodeschen *Variationen*, mit einem untergelegten Text; diese mussten gewöhnlich wiederholt werden, wozu sie sich sehr bereitwillig zeigte. Sie singt nur das Thema und 2 Variationen, einige Töne tiefer im *Des*; sie sind sehr sangbar, ausgenommen die zweite sehr schwierige Variation, die sie aber immer mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit ausführte. Es befremdet freilich, Violin-Variationen von einer Singstimme zu hören; wenn man sie jedoch von der grossen Sängerin so vortrefflich vortragen hört, so muss man die Künstlerin bewundern, und man vergisst die dagegen vorgefasste Meinung. Das war wenigstens hier der Fall. Ein Herr *Fontaine*, noch ein junger Mann, liess sich einigemal in diesen Concerten, mit ziemlichem Beifall, auf der *Violine* hören. Er zeigte viel Fertigkeit, hat aber einen kleinen Ton, und seinem Vortrage fehlt noch die höhere Ausbildung.

Die Gesellschaft *Eruditio Musica* gab am 16ten März, in der hiesigen alten lutherischen Kirche, das *Stabat Mater* von Haydn und Christus am Oelberge von Beethoven, unter der Direction des Hrn. Fodor; der Sänger und Instrumentisten waren zusammen ohngefähr 160. Die Solo-Parthien sangen *Madame Schirmer* und die Hrn. *Grösser* und *Gollmick*. Erstere zeichnete sich vorzüglich durch edlen, einfachen, aber kräftigen Vortrag aus. Das Ganze wurde überhaupt sehr gut ausgeführt, bis auf einige zu geschwind genommene Stücke, und wurde mit grossem Beifall aufgenommen, besonders Beethovens Composition, welche ganz vortrefflich und des grossen Meisters vollkommen würdig befunden wurde. Anstössig ist der Fehlgriff des Dichters, welcher den Heiland als dramatische Person auftreten und singen lässt. Dies wurde auch hier vielen anstössig und hatte zur Folge: dass, als Madame Catalani, einige Zeit nachher, die Schöpfung von Haydn in der nämlichen Kirche zum Vortheil der Armen geben wollte, nicht allein diese Kirche, sondern noch eine andere, welche auch zur Aufführung grosser Musikstücke sehr geeignet ist, von den Vorstehern derselben verweigert wurde, wodurch nicht allein eine grosse Anzahl Musikfreunde sich in ihrer Erwartung getäuscht fand, sondern die Armen viel verloren; denn die Einnahme würde ohne Zweifel sehr bedeutend geworden seyn.

Unsere Concerte in *Felix Meritis* und *Eruditio Musica* waren in diesem Winter vortrefflich, und fanden auch immer grossen Beifall. Die darin gegebenen Musikstücke hier anzuführen, würde zu weitläuftig seyn. Wir gedenken daher nur des letzten Concerts von *Felix Meritis*, welches sich durch die Menge der Stücke auszeichnete: Ouverture aus Don Juan; Arie von Beethoven, von Hrn. *Julius Miller*, Tenoristen vom Hannöverischen Theater, sehr gut gesungen: diese Arie ist wohl etwas zu lang. Hr. *Kleine* spielte ein Violin-Concert von *Fränzl* mit Chor, welcher jedoch nur aus vier Personen bestand. Das Ganze that eine gute Wirkung. Hr. *Kleine* führte die Violin-Parthie vortreflich aus. *Demoiselle Schüt*, eine Dilettantin aus dem *Haag*, sang eine *Arie*. Sie hat eine starke, runde, volle und dabei angenehme Stimme: durch fortgesetztes Studium wird sie eine vortreffliche Sängerin werden. Sie ist ein neuer Beweis, dass es hier so gut, als anderwärts vortreffliche Stimmen giebt, welche nur der Ausbildung bedürfen. Sie fand vielen Beifall. Hr. *Fodor* spielte eine der Fantasien von Steibelt über ein russisches Thema, wozu er Orchester-Begleitung gesetzt hatte, mit vieler Fertigkeit; dann sangen *Dem. Coda*, *Madame Schirmer* und *Hr. Chiodi* ein einfaches, aber sehr hübsches Trio von Puccitta. Im zweiten Theile wurde, als Einleitung, eine Menuet aus einer Haydnschen Sinfonie gegeben; warum nicht das erste Allegro? *Dem. Coda* sang noch eine Arie, und Hr. *Miller* eine Polonaise aus einer Operette von ihm, der *Cosaken-Officier*, mit vieler Gewandtheit. Dann folgte ein militärischer Marsch von Hrn. *Fodor*, dem jedoch der eigentliche militärische Character fehlte. *Dem. Coda* sang eine Arie von Portogallo mit obligatem Violoncell, von Hrn. *Graff* gespielt, und von beiden gut ausgeführt. Hr. *Kleine* trug Variationen von A. Romberg recht brav vor, und zum Schluss sang Hr. *Miller* noch eine Romanze, der

Abschied, gedichtet von Theodor Körner, mit vielem Gefühl. Das war allerdings viel auf einen Abend!

Vor einigen Jahren setzte die vierte Klasse des kön. niederländischen Instituts der Wissenschaften und schönen Künste, in einem Programm, einen Preis von 500 Gulden für die beste musikalische Composition auf ein Gedicht, genannt die Tonkunst, aus. Zu Ende vorigen Jahres wurde in einer öffentlichen Sitzung dieser Klasse und durch die Zeitung bekannt gemacht: dass eilf Compositionen eingekommen wären, worunter fünf sich vortheilhaft unterschieden: die beste darunter sey die mit dem *Motto: Mulcet et Oblectat* überschriebene von Hrn. *P. J. Suremont* zu Antwerpen, Mitglied der kön. Gesellschaft der schönen Künste und Wissenschaften zu *Gent*. Die Musik ist hier noch nicht gegeben. Für den Freund der Tonkunst ist es erfreulich, dass auch in unserm Lande etwas in der Composition geleistet wird und Aufmunterung findet. Auch in Gröningen haben sich Musikfreunde vereinigt, um Preise auf die beste Composition zu Liedern von einem dasigen Dichter Hrn. *Spandaw*, zu setzen. Diese Herren haben indes schon beinahe anderthalb Jahr damit zugebracht, die eingelaufenen Compositionen zu beurtheilen und bis jetzt sind nur zwei Stücke gekrönt worden, eins von einem Herrn *van Boom* in Utrecht, das andere von Hrn. *Steup* allhier. Dies scheint den Herren eine schwere Aufgabe zu seyn; wenn es so fortgeht, werden sie mit der Beurtheilung unter acht Jahren schwerlich fertig werden.

Hr. *Julius Miller* giebt hier jetzt Gastrollen im deutschen Theater, und hat als *Titus*, *Johann von Paris*, *Murney*, *Loredan*, *Tarar*, sehr gefallen. Seit langer Zeit hörten wir hier keinen so gebildeten Tenoristen. Ein treffliches Spiel, was an guten Sängern so selten ist, macht seine Darstellungen noch anziehender. Unbemerkt können wir nicht lassen, dass er oft den Gesang mit zu viel Verzierungen ausschmückt, wodurch z. B. im *Titus*, die Würde dieses Characters leidet. Ein anderes ist eine *Polonaise*, worin der Geliebten Süssigkeiten vorgesungen werden. Der grosse Haufen liebt freilich hier, wie überall, die Verzierungen und kann deren nicht genug haben; aber auch der Kenner will befriedigt *seyn*. — *Tancred*, welcher in diesem Winter 20 Mal gegeben ist, ruht seit einiger Zeit. — Auf dem hiesigen französischen Theater ist die Oper von *Boyeldieu*, *le petit Chaperon rouge* schon siebenmal und immer mit Beifall gegeben worden.

Hr. *Kleine* gab vor einiger Zeit ein Concert, worin er unter andern die Gesang-Scene von Spohr ganz vortrefflich ausführte. Uebrigens waren der sogenannten Benefis-Concerte im vergangenen Winter mehr als zu viel: das Publikum wurde bis zum Ueberdruss damit überladen. —

Die musikalische Zeitung, welche vierteljährig in Gröningen heraus kommt, liefert manches Interessante, worunter jedoch die Uebersetzungen aus Ihrer Zeitung einen bedeutenden Platz einnehmen. Da viele Leser dieser holländischen Zeitung kein Deutsch verstehen, so kann sie von grossem Nutzen für das niederländische Publikum seyn. —

Kurze Anzeige.

Abendunterhaltungen für eine Flöte — — von Rosinus Landgraf. 2tes W., 2te Lieferung. Leipzig, b. Peters. (Pr. 12 Gr.)

Warum eben *Abend*-Unterhaltungen: das weiss der Ref. nicht zu sagen; ausser, dass überhaupt freilich wol jeder Flötist, sich mit seinem Instrumente *allein* zu unterhalten, des Abends am geneigtesten seyn möchte. Hr. L. denkt sich einen schon ziemlich geübten Flötisten, dem es um mancherley Passagen, und zwischendurch um eine gefällige Melodie zu thun ist: der es aber mit eigentlichem, innern Zusammenhange nicht eben ernstlich meynt, und, wo der Componist (wie besonders in den Variationen) verräth, dass er der Gesetze der Harmonie nicht mächtig sey, dies nicht bemerken kann oder nichts daraus macht. Ein solcher kann sich denn mit diesem Werkchen unterhalten. Es enthält eine ziemlich lange, sogenannte Phantasie; ein kurzes, cantables Adagio; sieben Variationen über *God save the King*, und ein kleines, munteres Rondo.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. **№. 20.** 1819.

Nachrichten.

Leipzig. Die Messe ist vorbey. Hätten auf ihr so Viele Geld ausgeben wollen, als welches verdienen: so wäre sie herrlich gewesen. Dass unter denen, die verdienen wollten, auch Musiker, nicht wenig Musiker waren, wird eben so wenig befremden, als dass sie meistens ihre Rechnung nicht fanden. Erstens: die Collisionen mit täglichen Theater-, und zwar vielen Opern-Vorstellungen; mit dem stehenden wöchentlichen Concert, das noch zwei eben so schön angeordnete, als schön ausgeführte Abendunterhaltungen gab; mit dem verspäteten Rest der interessanten Quartettabende, und mit dem Frühling, der in Garten und auf Spaziergängen alle seine Prachtstücke ausbing — der Kunstreiter, Marionetten und Hottentotten, des Rhinoceros, Elephanten und anderer interessanter Bestien noch gar nicht zu gedenken; sodann: die Ferien der Universität, das mürrische Verziehen der einen Kaufleute, weil sie keine Geschäfte machten, das hastige Jagen der andern, weil sie welche erzwingen wollten; endlich: die ungeheuren Ansprüche, die man an Virtuosen und Componisten, soll man ihnen Theilnahme beweisen, in einem Zeitalter zu machen pflegt, wo alle Welt musicirt und componirt: — das bedenke man, und sage: wie kann da ein ehrlicher Mann mit seinem Geigelein oder Notenblatt durchdringen bis auf den grünen Zweig, wo die gelben Ducaten wachsen? Da es nun aber ein- für allemal unter die Eigenheiten der meisten Musiker zu gehören scheint, vorher nicht, und nachher kaum zu bedenken: so wären ihrer diesmal, wie immer, nicht wenige auf gut Glück zugereiset: verschiedene aber, und darunter achtbare Künstler, verzichteten auf öffentliche Production, da sie den Jammer mit Augen sahen, und reiseten schweigend wieder ab. Folgende Extraconcerte kamen indess zu Stande, und zwar das erste schon unter den Zurüstungen, das zweite gleichsam in den Vigilien der Messe.

Kapellm. *Strauss* und seine Frau aus Prag: Er Componist und Violinspieler, Sie Sängerin. Ihrer Leistungen ist schon in diesen Blättern gedacht, und so günstig, als zu verantworten.

Mad. *Neumann-Sessi*, vom hiesigen Stadttheater. Diese verdiente Künstlerin scheint sich immer mehr in die Achtung und Gunst der Leipziger hineinzusingen. Und das mit Recht. Ihre Stimme ist seit Jahr und Tag stärker geworden; und an das Scharfe derselben, wenn sie sie übernimmt, hat man sich einigermassen gewöhnt. An Gewandtheit hat sie, bei ruhmlichstem Fleiss, auch noch zugenommen; ohngeachtet sie deren schon sonst viele besass. Und alle ihre früheren bekannten Vorzüge sind ihr geblieben. Im Recitativ und im Cantabile, beydes aber nicht nur mit italienischen Worten, sondern auch im italienischen Styl, wüssten wir jetzt keine Sängerin in Deutschland ihr unbedingt vorzuziehen; und in allem Uebrigen (jenes Styls) kann sie neben jeder mit Ehren genannt werden. Ohngeachtet man sie hier, alle Wochen, ja in mancher dreimal im Theater und einmal im Concerte hört; ohngeachtet sie auch keinen der Hebel angesetzt hatte, wodurch Zuhörer herbeigearbeitet werden — fand sie doch, nicht nur ein zahlreiches, sondern auch ein begeistertes Publicum. Und dies bestand fast ausschliesslich aus hiesigen Musikfreunden: ein sicherer Beweis, dass man sie hochschätzt, und dass man das wahrhaft Gute nicht blos, wenn es neu oder durch ausserwesentliche Vorzüge empfohlen ist, anerkennt und belohnt. Am schönsten sang sie diesen Abend die Partie in einem beliebten Duett von Pär und in einem sehr lang ausgeführten Terzett von Rossini. (Letztes aus *Ciro in Babilonia.*) Dies Terzett war hier noch unbekannt, ist ein wahrhaft ausgezeichnete-

Concertstück, und muss überall, wo es so gut, wie hier, ausgeführt wird, lebhaften Beyfall erregen. Ueberhaupt — sage man von Rossini's *ganzen* Opern so viel Uebels, als man will; und auch bei den einzelnen Hauptstücken derselben schmähe man, wenn man's nicht lassen kann, über grammatische und andere Schnitzer, über handgreifliche Reminiscenzen, Mangel an dramatischer Charakteristik und dgl. m.: seine grossen Arien und *concertanten* Ensembles werden dennoch, durch Geist und Leben, Frischheit und höchstvortheilhafte Behandlung der Singstimmen, stets die Kritik entwaffnen. Und selbst was alle gegründete Vorwürfe wegen des *Ganzen* seiner Opern anlangt: was hatte man denn Haltbares und Billiges zu erwiedern, spräche Rossini: „Meine Herren, ich schreibe meine Opern *für Italien*, blos für Italien: da hört aber kein Mensch auf das Ganze, sondern alle Welt nur auf jene einzelnen Hauptstücke. In Deutschland ist's anders. Nun, ich weiss das zu ehren: aber man soll mich darum nicht verunehren! Wer heisst denn den Deutschen, meine Opern zu geben, wenn sie für sie nicht passen? *Ich* wenigstens nicht; so wenig, als sie mich für dieselben auf irgend eine Weise belohnen! Man weiss sie aber sich zu verschaffen, ohne mich; man *schenkt sie sich selber*; führt sie auf, druckt sie, verdient Lob, verdient Geld damit, und — zankt mich schulmeisternd aus! Ist das recht? ist's billig — wenn ich auch von Artigkeit oder gar von Erkenntlichkeit nicht sprechen soll?“ — — — Ein uns unbekannter Hr. Musikdir. Urban in Elbing hat zum Monolog der Beatrice in Schillers *Braut von Messina* melodramatische Musik geschrieben. Sie wurde mit Sorgfalt ausgeführt und das Gedicht von Dem. Böhler gesprochen. Wir lieben zwar diese ganze Gattung nicht sonderlich; auch kann eben dieser Monolog nur in seinem Zusammenhange ganz genossen, ja selbst nur da ganz verstanden werden; und gegen einzelne Stellen in der Musik liesse sich, wenigstens in ihrem Verhältnis zum *Text*, wol etwas einwenden; doch scheint uns Hrn. U.'s Arbeit, der Erfindung und Ausarbeitung nach, Achtung, und somit er selbst Aufmerksamkeit zu verdienen. — Eine neue Ouverture von Liberati war fast nur ein rhythmischer Lärm, eine zweite, von Mosel, zu *Salem*, einfach, edel, in würdigem, dem Gluck nachgebildeten Style. — Hr. Musikdir. Scheider spielte Beethoven's berühmtes Klavierconcert aus Es dur, zwar brav, wie immer, doch, wenigstens im ersten Satze, nicht so vollendet, und harter, als sonst. Es war der guten Musik diesen Abend eher zu viel, als zu wenig.

Mad. *Feron*, erste Sängerin der italienischen Oper zu Paris, in Gesellschaft des Hrn. *Pucitta*, Compositeurs der ital. Oper zu Paris und London, trat am 5ten Mai auf, und hat noch ein zweites Concert zu geben versprochen. Sie sang vier Stücke, grosse und kleine; darunter auch eine Ariette mit Variationen. Alle waren von der Composition des Hrn. Pucitta, und offenbar ganz für diese Sängerin, sowol für ihre Stimme, als für ihre eigene Manier, geschrieben. Wer sie als Kunstwerke überhaupt betrachten wollte, (das wäre aber nicht Recht,) der würde nicht viel Aufheben davon machen können: aber für jenen ihren besondern Zweck sind sie lobenswerth, und zeigen eben so viel Bedachtsamkeit, als Erfahrung. Mad. F. selber ist vor einigen Monaten durch Hrn. Sievers von Paris aus in diesen Blättern ausführlich geschildert worden. Man kann diesem Herrn gewiss nicht nachsagen, dass er zu gern lobe: hier aber war er durch die niedliche, feine Frau, und, in gewisser Hinsicht, wahrhaft bewundernswerthe Künstlerin, doch zu Lobesflammen entzündet worden. Und das nicht ohne Grund; meynen wir. Eine nicht grosse, aber auch nicht matte und ungemein anmuthige Stimme, von einem Umfange, dem an drei vollen Octaven schwerlich etwas abgeht; eine Beweglichkeit, Fertigkeit, Deutlichkeit in Passagen und Läufen, auch höchstschwierigen, die in Erstaunen setzt; eine Niedlichkeit, Zierlichkeit und Nettigkeit in Verzierungen gewisser Art, und in kleinen, launigen Nuancen: alles das angebracht mit Geschmack, und so leicht und sicher, als wär' es gar nichts: das muss einmal einen Criticus, wie vielmehr aber ein gemischtes Publicum, in freudigen Alarm setzen. Damit, und bey einem durchaus angenehmen Aeussern, und keineswegs anspruchvollen, hochfahrenden Betragen — wird dem, und muss Mad. F. überall, wohin sie auch kommt, gefallen, sehr gefallen, vielleicht entzücken. Aber wie oft, wie lange: das war' eine andere Frage. Denn (noch unerwähnt, dass sie das Italienische verzweifelt dicklich ausspricht) ihr Recitativ ist ohne Seele und Ausdruck; ihr Cantabile, wo sie es nicht vermeiden kann, lässt davon auch nicht viel bemerkbar werden; und von Portamento kommt kaum etwas, von hersandringender Gewalt

gleich der Schall das Daseyn des Körpers im Raume voraussetzt, so ist es doch nicht das Daseyn dieses Körpers, was die Empfindung des Schalles bildet, sondern die Erschutterung desselben und seine mechanische Einwirkung auf andre Körper, dieses aber alles gehört nicht dem Raume an. Weil nun der Schall blos und unmittelbar an die Zeit gebunden ist, so erscheint er uns zwar als etwas für sich bestehendes, und nicht einer andern Sache blos inhärirendes, jedoch aus derselben Ursache durchaus nicht als Substanz, und kein Verständiger hat sich noch einfallen lassen, ihm Existenz und Daseyn zuzuschreiben, wiewohl auch kein Hörender sich anmaafsen wird, dem Schalle das Seyn abzusprechen. Dieser längst vom Sprachgebrauche beobachtete Unterschied zwischen *Seyn* und *Daseyn*, diese Nothwendigkeit des *Beharrlichen im Raume* zum Begriffe der *Substantialität*, läfst sich also sogar an Gegenständen der *sinnlichen*, und noch dazu *äufsern* Anschauung nachweisen. Eben so einleuchtend ist es, dafs mehrere Schälle zu gleicher Zeit als von einander verschieden wahrgenommen werden können, wiewohl sie keineswegs *im Raume* aufser einander sind. Zugleichseyn setzt also nicht Daseyn (im Raume) und eben so wenig Wechselwirkung Substantialität voraus. Die Anwendung dieser Sätze, welche beym ersten Anblicke manchen Lehren der Philosophie entgegen zu stehen scheinen, zeigt sich auffallend bey einer Gegeneinanderstellung der Tonkunst und Farbenkunst.

Wäre nun das Licht, auf dieselbe Art, wie der Schall, Phänomen eines erschütterten Mediums, so würde es selbst Schall und nicht Licht seyn. Denn wenn man auch mit Euler ein besonderes höchst elastisches Medium, den Aether, annimmt, dessen oscillirende Bewegung das Licht, so wie die Bewegung der Luft den Schall bilden soll, so ist hiermit keine Schwierigkeit gehoben, sondern ihre Erklärung nur um einen Schritt hinausgerückt. Die Frage: warum soll die Erschütterung des Aethers allein lautlos seyn, da doch jede mechanische Erschütterung vom Schalle begleitet ist, dringt sich sogleich auf, und gesetzt auch, man wollte, um die Hypothese zu retten, eine *qualitas occulta* des Aethers ohne Schall erschüttert zu werden, behaupten: so ist doch nicht zu begreifen, wie dieses als höchst elastisch angenommene Medium oscilliren könne, ohne seine Erschütterung andern Medien mitzutheilen, wodurch wenigstens mittelbar ein Schall entstehen müfste. Der Unterschied des Lichtes vom Schalle kann also nicht sowohl in der Verschiedenheit der Medien, welche bey diesen Phänomenen bewegt werden, als vielmehr in der Verschiedenheit dieser Bewegungen selbst liegen. Beym Schalle ist die Bewegung eine *mechanische*, beym Lichte wird sie vielleicht eine *chemische* oder *dynamische* seyn. Es ist also hierbey durchaus nicht an eine oscillirende Bewegung zu denken, wie sie Euler dem Aether zuschreibt, und überhaupt wird dieser Aether selbst eine ganz andre Ansicht erhalten, wenn man ihn nicht mehr als ein noch so feines Fluidum ansieht, welches mechanische Eindrücke annehmen und fortpflanzen, und daher wie die Luft nach Quantität berechnet werden könnte, sondern als ein *medium*, welches blofs chemisch wirken, und von dessen Qualität nur die Rede seyn kann. Dieses scheint Schellings Meynung zu seyn, wenn er den Aether die positive Materie des Lichtes, und das Licht Phänomen einer chemischen Aktion der Sonne auf die Erde nennt. Da bey dem gegenwärtigen Zustande der Naturwissenschaft niemand leicht seyn wird, welcher nicht die Unzulänglichkeit der ehemaligen Erklärungen chemischer Aktionen durch äufserst feine mechanische Vermengung, einsehen sollte, so würde es unnöthig seyn, die Worte: chemische oder dynamische Aktion, Durchdringung, Bewegung u. s. w. zu erläutern, und ihren Unterschied vom Mechanischen zu erörtern. Es können also ohne Furcht mifsverstanden zu werden folgende Sätze aufgestellt werden:

Schall ist Phänomen mechanischer Bewegung,
Licht ist Phänomen chemischer Bewegung.

So vereinigen sich beide so verschiedne Phänomene in dem Gemeinschaftlichen der Bewegung oder Aktion, und hierdurch wird die Verschiedenheit erklärbar, in welcher wir ihre Modifikationen als Tone und Farben finden werden.

des einzelnen ausgearbeiteten Tons gar nichts zum Vorschein; auch wiederholt sich Mad. F. in jenen ihren zierlichen, allerliebsten Erfindungen und Fertigkeiten. Besitzt sie dennoch auch, wenigstens in gewissem Grade, was wir zu vermissen hier angeben, und hätte sie das zuletzt Ausgestellte nicht nöthig: so soll es uns freuen, wenn sie uns in dem versprochenen zweiten Concerte davon überführt. In dem ersten zeigte sie sich, wie wir es beschrieben haben, und nicht anders.

Hr. *Conrad Kocher*, aus Stuttgard, gab uns sein Oratorium, *den Tod Abels*, in zwei Theilen, zu hören, das freilich zu dem Messtumult schlecht passte, und daher auch nur wenig besucht wurde. Hr. K. war, wie wir hören, mit vielen und ansehnlichen Empfehlungen hier angekommen; auch nahmen mehre unsrer geehrtesten Musikfreunde Antheil an ihm: und von diesen erfahren wir, er sey ein mannichfach unterrichteter, selbstdenkender Mann, der auch durch wunderbare Schicksale und eine gewisse Eigenthümlichkeit des Wesens nicht wenig Interesse errege u. dgl. m. Wir bezweifeln das alles nicht im Geringsten, können aber nur von jener seiner Musik sprechen. Der Text war, von einem Hr. Krebs, aus Gessner und Patzke zusammengerafft, mit eigenem Wasser reichlich begossen, und zu einem beruhigenden Ende geführt: alles aber, was den *äussern Zuschnitt* anlangt, wirklich so gestaltet, wie es der jetzige Stand der Musik im geistlichen Drama verlangt. Hrn. Kochers Composition klang uns im Ganzen, wie die Arbeit eines Mannes von Talent — mehr für Melodie, als Harmonie; der stets mit Bedacht schreibt: aber mit sich selbst noch nicht im Reinen, und seiner Kunstmittel noch nicht mächtig ist, besonders deren, worüber man die Gewalt nur durch frühe Gewöhnung, oder durch *vieles* Musik-Hören, Treiben, Schreiben, erlangt. Für jenen ersten Vorzug sprechen viele melodische Hauptideen der Gesänge dieses Oratoriums, die wirklich selbst erfunden, nicht blos nachgesungen sind, und oftmals, was sie ausdrükken sollen, bestimmter ausdrücken, als man es jetzt zu vernehmen gewohnt ist; für den zweyten, die Wahl und Ordnung der Formen, besonders die möglichste Einfalt, wo diese am Platze ist, ohne Magerkeit, Abkürzung des gewöhnlichen Arienwesens, und auch des Chorschlendrians: für den ersten jener Mängel das Schwankende der Charakteristik im Ganzen, bei zuweilen glücklicher Unterscheidung im Einzelnen, das Ueberschreiten der Gränzen des geistlichdramatischen Styls in einzelnen Sätzen, bey gewissenhafter, selbst strenger Beobachtung in andern u. dgl. m.; für den zweiten jener Mängel, nicht weniges in der Harmonie, in der Instrumentirung, in den Verhältnissen der Stimmen gegen einander, ein oft bemerkbares Zerstücktes — nicht Fliessendes, nicht Folgerechtes — in den Recitativen u. a. w. — So viel im Allgemeinen: im Besondern glauben wir folgende Stücke ausheben zu müssen. Die einfache Ouverture: interessant, zur Sache führend, und überhaupt gut, bis auf einige Unebenheiten. Solo und Chor: Flehet zu dem Gott der Gnade — sehr einfach und würdig. Chor: O Gott, barmherzig und gnädig — anziehend und ansprechend: aber, wo nicht für die Textesworte an sich, doch für das Ganze der Situation aller Singenden, zu munter und leichthin behandelt. Finale des ersten Theils: Weltrichter, der du uns gerichtet — der Erfindung, dem Ausdruck und der Arbeit nach lobenswerth, bis auf das letzte Tempo, das zwar auch nicht übel, doch nicht von der gesteigerten Kraft und Lebendigkeit ist, die man an dieser Stelle mit Recht verlangt, und wozu auch der Text Gelegenheit genug giebt. Die angemessen und gut geschriebene Arie: O fasst euch, ihr Theuren — wird nur gegen den Schluss (mehr durch Schuld des Poeten) etwas schleppend. Chor: Er wird bereuen — sehr angenehm, aber für die Gattung, und noch mehr für solch eine Situation, zu profan. Die ganze, überlange, aus vier Sätzen bestehende Scene Kains: Kain, wo ist dein Bruder? zeigt, besonders in Hinsicht auf Ausdruck, viel Treffendes und Rühmenswerthes: hangt aber im Ganzen, psychologisch und asthetisch, nicht genug zusammen. Das Finale des zweiten Theils: O nenne den Erbarmer — erregt und erhält die Theilnahme, bis auf die Schlussfuge, die, Schwarz auf Weiss, recht gut und gelehrt aussehen mag, aber mehr wie eine Instrumental-, als wie eine Gesang-Fuge thematisirt und fortgeführt ist, beym Chorgesang für Ohr und Verstand nicht deutlich genug heraustritt, und kaum etwas hören lässt, als was Göthe's Guckkastenmann sehen:

„Wie sie durch einander gehn,
Die Element' alle vier!" —

Die Ausführung war, von Seiten der Partien der Mad. Werner und des Hrn. Klengel, des Chors

und des Orchesters, *in so weit* gut, als man es bey Einer Probe billigerweise verlangen konnte: im Uebrigen aber geringer. — Wir wünschen, dass Hr. K., der auch einige Opern und nicht wenige Instrumentalsachen geschrieben haben soll, überall so viel Aufmerksamkeit, guten Willen und Unparteylichkeit für seine Compositionen finde, als wir seinem Oratorium hier zu beweisen uns bemühet haben; und dass nicht öfter, wie vor einiger Zeit, bey Gelegenheit einer von ihm componirten und auf der Bühne in Stuttgard mit Beyfall aufgenommenen Oper, im *Morgenblatt*, eben von Stuttgart aus, geschehen — ein böser Feind (oder war es ein guter Freund gewesen?) in die Welt hinaus drucken lasse, jetzt wisse er, wo ein zweyter Mozart zu suchen, wer die eigenthümlichen Vorzüge Italiens und Deutschlands in sich vereinige, und dergleichen Bitterkeiten (oder Süssigkeiten?) mehr. Es kann dem achtbaren Manne schwerlich auch irgend etwas mehr geschadet werden, als eben dadurch. —

Dem. *Marinoni*, Contra-Alt-Sängerin aus Venedig, trat den 10ten May auf. Ein eigentlicher Contra-Alt ist ihre Stimme, dem Umfange und dem Klange nach, weniger, als ein tiefer Sopran: sie sie ist aber jugendlich frisch und angenehm; und wenn Dem. M. den tiefern Tönen mehr Fülle und Festigkeit giebt, ohne dass sie an Weichheit und Anmuth verlieren: so kann sie ein guter Alt werden. Dem. M. ist nicht ohne Talent und nicht ohne Geschicklichkeit: aber noch keine wahrhaft ausgebildete Sängerin. Doch hörte man sie gern, hier, wie an andern Orten; man wird sie aber noch viel lieber hören, wenn sie sich abgewöhnt durch die Zähne zu singen, und in ihren Vortrag mehr Seele legen lernt. Keine von allen menschlichen Stimmen kann eines innigen, rührenden Ausdrucks weniger entbehren, als eben der Alt; jede eher durch Anderes sich geltend machen, und wol auch glänzen. Der Alt muss unmittelbar und tief zum Ganzen dringen; sonst ist er dem Musikliebhaber wenig, und der gemischten Menge gar nichts. Dem. M., die von ihren Aeltern geleitet wird, scheint ein bescheidenes, gutes Wesen zu seyn: wir wollen ihr durch dies Angemerkte nicht zu nahe treten, auch ihrem weitern Fortkommen keineswegs nachtheilig werden — was sie auch nicht verdienete: wir wünschten vielmehr ihr damit zu nützen. Denn womit nützt man dann einem jungen unberathenen Geschöpf besser, (ihre Aeltern verstehen nicht Musik,) als wenn man ihm der Wahrheit gemäss sagt: Du wärest wol fähig, ein rühmliches Ziel zu erreichen, aber du musst dich zusammennehmen, und jenen Abweg vermeiden, diesen Pfad einschlagen? —

Frankfurt am Main, den 4. May. — Unter den Concerten, welche in der letzten Zeit sowol von auswärtigen wie von hiesigen Künstlern gegeben worden, verdienen folgende einer ausreichenden Erwähnung. Hr. *Baldenecker d. j.* liess sich in einem von ihm veranstalteten Concerte zu allgemeinem Beyfalle auf dem Fortepiano hören. Sein Anschlag ist rund und kräftig, sein Vortrag edel und geschmackvoll, so wie seine Gewandtheit in Ueberwindung schwieriger Passagen bedeutend. Von Hrn. *Nic. Baldenecker*, Bruder des Concertgebers, wurde ein Krommerschen Violin-Concert mit Geschmack, Fertigkeit und lieblichem, klangvollem Tone vorgetragen. An diesem Künstler besitzt unser Orchester einen höchst schätzbaren Geiger, der auch in *Spohr's* herrlichen Winter-Quartetten sein ausgezeichnetes Talent auf eine hervorstechende Weise bewährte. *Carl Freireis*, ein eilfjähriger Schüler des Klavierspielers, Hrn. *Baldenecker*, trug ein Allegro von *Mozart*, wenn ich mich recht erinnere, mit einer Sicherheit in allen Theilen der Ausführung vor, die jeden Zuhörer zum lebhaften Beyfalle veranlasste und dem Knaben selbst ein sicherer Bürge künftiger Virtuosität seyn muss. — Eins der besuchtesten Concerte war das unsers verdienstvollen Concertmeisters *Hoffmann*. Ein neues, mit Umsicht und im reinsten Style von ihm selbst gesetztes, Concert-Allegro gab ihm Gelegenheit, alle Nuancen seiner hohen Kunstfertigkeit und schönen Manier zu entfalten. Die Variationen, welche hierauf folgten, gehören einem frühern Concerte des Componisten an und bieten dem Geiger Gelegenheit, in Ueberwindung seltener Schwierigkeiten, die Hr. *Hoffmann* mit Leichtigkeit besiegte, zu glänzen. An diesem Abende spielte Hr. *Kessler d. j. Beethovens* herrliches Fortepiano-Concert aus Es und erhielt bedeutenden Beyfall. — Ein zweytes Concert der Waldhornisten, Hrrn. *Gugl Vater u. Sohn*, war fast noch weniger besucht als das erstere; doch gereicht dieses nur den hiesigen sogenannten Kunstfreunden und Dilettanten zum Vorwurfe, nicht den beiden Künstlern, deren aus-

gezeichnete Leistungen selbst von dem kleinen Auditorium mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen wurden. Eine von Hrn. *Schnyder von Wartensee* gesetzte Ouverture sprach, durch originelle Führung der Stimmen und Reinheit des Satzes, die Kenner an. — Zu dem am Charfreitage von *Spohr* im Theater gegebenen Concerte fand sich eine eben so zahlreiche als glänzende Versammlung ein. Auch wurde der Kunstgenuss in so üppiger Fülle geboten, dass der schlummernde Kunstsinn zum Erwachen gleichsam gezwungen war. *Spohr* spielte sein schwieriges, noch ungestochenes Concert aus A dur, eine freundliche und gemüthvolle Composition, die aber wohl, bey der Kraft und den Mitteln, welche die Execution erheischt, dereinst, wenn der Meister, dem sie ihr Daseyn verdankt, das Instrument aus der Hand legt, für die Kunstwelt verloren seyn dürfte. Die äusserste Gränze der Vollendung wurde in dem Vortrage des herrlichen Künstlers erreicht und jedes Ohr lauschte mit sehnsüchtigem Verlangen dem Wechselspiele der Töne, die in ihrem Silberklange, im leichten Sprunge der Passagen, in der Anmuth des Gesanges und der Hoheit, mit der sie beherrscht wurden, zum Herzen drangen und das empfängliche Gemüth ergriffen. Mad. *Spohr* schloss sich, in einer von ihrem Gatten gesetzten Sonate für Harfe und Geige, diesem an und bezauberte durch ihr seelenvolles Spiel alle Anwesenden. Diese Künstlerin vereinigt mit einem runden, zarten und durchaus gleichen Anschlage die grösste Deutlichkeit in den schwierigsten Passagen, einen gebildeten Vortrag und die pünktlichste Präzision. In einer Phantasie und einem Rondo für Geige und Fortepiano begleitete sie mit kunstgeübter Hand den Gatten, der durch den Vortrag dieses Musikstückes neue Lorbeern um sein Haupt wand. Die Ouverture aus dem *Zweikampf mit der Geliebten*, einer Oper, welche *Spohr* schon in früheren Jahren componirte, ist mit Genialität erfunden und mit einer Gewandtheit, die in allen Tiefen der Harmonie sich zu bewegen versteht, ausgeführt. Dem. *Campagnoli d. ä.* sang eine Arie aus demselben Singspiele mit geschmackvollem Vortrage, Fertigkeit und reiner Intonation. Der zweite Theil wurde mit der Ouverture aus *Spohrs Faust*, einem gewaltigen Kunstwerke, in welchem ein tiefes Gemüth den ganzen Reichthum seiner Empfindungen in charakteristischen Klängen vor uns entfaltet, eröffnet. Ihr folgte in seiner unerreichbaren Anmuth und gefühlvollen Einfachheit *Mozarts* herrliches Lied, *Abendempfindung*, von Hrn. *Schelble* mit einer Vollendung vorgetragen, welche jeden Wunsch befriedigte. Beschlossen wurde der Abend mit einem grossen Terzett aus *Spohrs* Cantate, das befreite Deutschland. — Am 14. April gab Mad. *Feron*, erste Sängerin des italienischen Theaters zu Paris, wie sie sich nannte, mit Hrn. *Pucitta*, Compositeur des italienischen Theater zu Paris und London, wie er sich nannte, ein Concert im Saale des rothen Hauses zu *erhöhetem Preise*. Da war es denn so leer, dass man leicht in Versuchung kam, das Orchester-Personale für das Publicum und dieses für jenes zu halten. Uebrigens ist Mad. *Feron* eine treffliche Sängerin, die einen grossen Umfang der Stimme mit vollendeter Gleichheit in allen Lagen, eine sehr schöne Methode, die reinste Intonation und eine Gewandheit besitzt, welche besonders im aufsteigenden Laufe durch die halben Töne den Zuhörer zu unwillkürlicher Bewunderung hinreisst. Dagegen ist Hr. *Pucitta* (*Bucephalo* nannte ihn hier die böse Welt) ein Componist, dem in seiner Erbärmlichkeit wol nicht leicht ein Anderer gegen über gestellt werden könnte. Nein! es ist nicht möglich, dass solch abgeschmackter, geschmackloser und regelwidriger Zeug noch ein Mal in der Welt existire. Der Endpunkt der höchsten Jämmerlichkeit ist unstreitig die Arie: *Quest 'alma intrepida*, aus der Oper, *la Vestale*. Dieses Musikstück rivalisirt, hinsichtlich seiner Gemeinheit, mit den bekannten Schneidergesellen-Liedern, welche der Komiker *Wurm* in dem Singspiele, *der Schneider und der Sänger*, vorträgt. Mad. *Feron* und Hr. *Pucitta* gaben noch ein Concert, welches zu besuchen Ref. verhindert war. — Das Concert des Hrn. *Franz Czerwenka*, ersten Oboisten der Russisch Kaiserl. Kapelle (am 20ten April) fiel, zwar nicht hinsichtlich der Einnahme, aber doch hinsichtlich des Beyfalls zum Vortheile des Virtuosen aus. Hr. *Czerwenka* behandelt sein schwieriges Instrument mit grosser Sicherheit, besitzt einen schönen egalen Ton, eine höchst reine Intonation und einen sehr angenehmen Vortrag des Cantabile. Den Passa[illegible] fehlt es an Deutlichkeit und an dem Licht und Schatten, welche durch eine gerechte Vertheilung des Staccato und Legato hervorgebracht werden, denn Hr. *Czerwenka* schlafft Alles. Die Compositionen von *Mau-*

rer, welche Hr. Czerwenka vortrug, verdienen die lobendste Anführung. Die beyden Demslls. Campagnoli sangen am heutigen Abend ein Duett von Nasolini ausgezeichnet brav und erwarben sich die beyfälligste Anerkennung. — Ausserdem wurde zu verschiedenen Declamatorien, in welchen einige Mitglieder der hiesigen Bühne die Gefälligkeit des Publicums in Anspruch nahmen, noch Mancherley gesungen und gespielt. —

Im Theater waren neu: *Das Fischermädchen*, Singspiel von *Th. Körner* mit Musik von *P. Schmidt*; *Zemire und Azor*, Oper in zwey Aufzügen von *Spohr* und *Pauline*, Oper in zwey Aufzügen von *Sutor*. Die Composition des *Fischermädchens* (welches *Th. Körner*, aller Wahrscheinlichkeit nach, nur als Skizze im Manuscript hinterlassen) hat einige gelungene Momente. Im Ganzen aber steht wenig Originalität zu Tage und mancher Verstoss gegen die Berücksichtigungen, welche der Componist der Scene schuldig ist, verdient Rüge, wie z. B. der bey Weitem zu lang dauernde Sologesang des Fischermädchens, nachdem sie sich entschlossen, den, in den Wellen verunglückten Vater des Geliebten zu retten. — *Spohrs* neue Oper, *Zemire und Azor*, wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen und der herrliche Tonsetzer am Schlusse im allgemeinen Jubel hervorgerufen. Die Verpflichtung, welche mir als Mitarbeiter an Ihrem Blatte zusteht, gebietet mir, bei der Zergliederung dieser neuen Erscheinung am musikalischen Horizonte, mit gewissenhafter Genauigkeit zum Werke zu schreiten.

(Der Beschluss im nächstfolgenden Stücke.)

Berlin. Uebersicht des Aprils. Am 4ten wagte es Hr. Anders, erster Tenorist des Theaters zu Breslau, in Glucks Iphigenia in Tauris den Pylades zu geben. Er ward, wie er es verdiente, ausgelacht, hatte aber doch die Keckheit, trotz des überall hörbaren Unwillens bis ans Ende zu spielen. Warum läst wohl die General-Intendantur solche Stümper auftreten? Den 5ten gab Mad. Longhi-Möser ein Subscriptions-Concert, in dem sie neue Beweise ihrer grossen Fertigkeit auf der schwierigen Pedalharfe gab; sie entzückte allgemein durch Kraft und Fülle der Accorde, Rundung der Arpeggien, schönes Piano, Triller etc. im Vortrag eines Rondo alla polacca und des für die Harfe arrangirten Sturms von Steibelt. Hr. Concertmeister Möser trug höchst vollkommen ein sehr schweres Violinconcert von Viotti vor, das er aus der Tonart B in die sehr schwere H dur transponirt hatte, und wodurch er auch dem Charakter der Composition einen eigenen Reiz verlieh.

Den 9ten führte der Organist Hansmann in dem sich zu musikalischen Aufführungen vorzüglich eignenden Dom, zum Besten des Bürgerrettungsinstituts Graun's Tod Jesu auf. Die Solostimmen füllten Dem. Eunike und Kisling und die Hrrn. Stümer und Blume, und die Chorale und Chöre die Hansmannsche Singschule. Der Ertrag war 1350 thlr. Dieselbe Musik führte Hr. Prof. Zelter zu seinem Benefiz am Charfreitage in dem Opernhause auf. Hier sangen Mad. Milder und Julius Schmidt, Dem. Salomon (mit ausgezeichnet schöner Stimme), die Hrrn. Stümer und Devrient (Neffe des geschätzten Schauspielers) die Solopartien und die Singakademie die Chorale und Chöre, vortrefflich.

Den 11ten gab Hr. Joseph Merk, erster Violoncellist im k. k. östreichischen Hofopernorchester Concert. Er spielte sehr brav seine Compositionen, nämlich ein Concert, Divertimento und Variationen über ein ungrisches Thema, mit Orchesterbegleitung. Denselben Beyfall erhielt er auch, als er die eben erwähnten Variationen als Zwischenspiel im Theater am 27ten April spielte.

Den 14ten gab der königl. Kammermusikus C. Detroit Concert. Er spielte mit Beyfall ein Fortepianoconcert von Beethoven und Variationen von C. M. von Weber.

Den 21sten veranstaltete der Schauspieler, Hr. Heinr. Blume, eine musikalische Morgenunterhaltung in einem Saale des Hofjägers. Die Romanze aus Joseph für vier Mannerstimmen ward von den Hrrn. Stümer, Rebenstein, Gern und Blume vorgetragen. Die Hrrn. Stümer, Rebenstein und Blume gaben mit Begleitung von drey Guitarren das komische Intermezzo: Die drey Guitarrenspieler, von C. Blum. Ausgezeichnet war auch das Finale aus Così fan tutte mit Orchesterbegleitung, gesungen von Mad. Schulz, Dem. Eunike und Reinwald, und den Hrrn. Stümer, Gern, Blume. Für die Instrumentalpartie war nicht weniger gut gesorgt. Die Hrrn. Schunke, Lenz, Bliesener und Pfaffe bliesen ein Hornquartett mit dem chromatischen Horn; Hr. Fausch blies ein Clarinettconcert, und die Hrrn. Griebel, Schwarz, Eichbaum und Westenholz ein Fagottquartett. — An dem-

selben Tage ward im Theater das neu einstudierte Singspiel: der Fassbinder, gegeben, das seit 1810 geruht hatte und wol in die Vergessenheit wieder gerathen dürfte. Nicht ein Stück wurde des Beyfalls gewürdigt, der dagegen im reichen Masse zuströmte dem neuen Divertissement: die Maskerade, vom Königl. Solotänzer Heguet, mit trefflicher Musik, voll Melodie, Leben und rhythmischer Bewegung vom Königl. Kammermusikus Schneider. Das sehr unterhaltende Ballet wird von dem Hrn. Heguet und seinem Zöglinge Hagemeister, der in einem Pas de trois debutirte, und der Dem. Lemière, Gemmel, Habermann, Vestris, Rönisch und Lampery vortrefflich ausgeführt. Den 26sten gab Hr. Freyenhagen von Rosenstern Concert. Er trug ein Rondeau brillant für das Fortepiano mit Begleitung des Orchesters von Hummel und mit Hrn. Pfaff jun. Variationen für Clarinette und Fortepiano von C. M. v. Weber mit Beyfall vor.

Den 28sten gab der Kammermusikus Hr. Schwarz der Aeltere Concert. Er trug auf dem Fagott ein Concert, Adagio und Variationen und mit Hrn. Tamm ein Adagio und Rondo von A. Schneider für Clarinett und Fagott vor. Sein voller und schöner Ton, die reine und sichere Höhe, die kräftige Tiefe, das fertige Staccato und Legato, der geschmackvolle Vortrag — erwarben ihm ausgezeichneten Beyfall.

Den 29sten führte Mad. Milder unter Anführung des Hrn. Prof. Zelter in der Dreyfaltigkeitskirche eine geistliche Musik aus, deren Einnahme zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt war. Der Inhalt war vortrefflich: ein Lied von Tiedge und Zelter: Der Mensch geht eine dunkle Strasse; ein Salve regina und der Psalm: Der Herr ist mein Licht etc. beyde von Klein, einem trefflichen Componisten aus unserer Rheinprovinz, und das Miserere von Hasse, und ward von Mad. Milder, Dem. Blanc, den Hrn. Eunike und Reichardt vortrefflich ausgeführt; eine Auswahl der Mitglieder der Singakademie trug die chorale- und chormässig geschriebenen Stellen vor.

Hr. Günther, vom Nationaltheater zu Braunschweig, hat mehre Gastrollen mit Beyfall gegeben; am 7ten den Bucephalo in Fioravanti's Dorfsängerinen, wo die Introduction: O wie herrlich etc. von Dem. Schmalz und Leist, Mad. Eunike und Hrn. Günther; das Duett: Gieb itzt mir Kraft etc. von Dem. Schmalz und Hrn. Eunike; Hrn. Günthers Arie: In Lyon muss ich etc., das Finale des ersten Akts; im zweyten Akt Hrn. Eunikes Recitativ und Arie: Hat der Frevel etc., und Dem. Schmalz Partie: Heb auf den dunklen Schleyer etc. mit lautem Beyfall aufgenommen wurden. Ausserdem gab Hr. Günther am 10ten den Geronte in Mehuls Schatzgräbern; den 25sten den Taperier in Himmels Fanchon; den 22sten den Papageno in der Zauberflöte, und den 26sten den Leporello im Don Juan. In dem letzten Akt debutirte der vorher genannte Hr. Devrient als Masetto mit Beyfall; seine klare, biegsame, starke, angenehme Brauststimme bis G, viele Dreistigkeit im Spiel und das vortheilhafte Aeussere erregen gute Hoffnung.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdient Auszeichnung Hr. Schönfeld, der am 20sten eine Fantasie für Flöte von Toulou trefflich vortrug.

Cuxhaven, im April. Seit mehren Jahren hat sich in dieser Hauptstadt Oberungarns ein musikalischer Kunstverein gebildet, welcher sich um die Beförderung der höhern Cultur der Musik sehr verdient macht. Einige sehr achtungswerthe Künstler, welche gleichsam die Seele desselben und unsrer ausübenden Musik überhaupt sind, verdienen eine öffentliche Anerkennung ihrer Verdienste; es sind vornehmlich folgende: Hr. A. Ed. Leeb, Musikdirector bey der Gräfin v. Andrassy, ein trefflicher Violinist. Sein Spiel ist kraftvoll und seine Intonation rein; im Adagio besonders entzückt er alle Hörer durch seinen lieblichen und gefühlvollen Vortrag. Seiner Mitwirkung hauptsächlich verdanken wir den schönen Genuss, die Meisterwerke für Begleitinstrumente, namentlich die Quintetten und Quartetten der grössten Meister, mit seltner Präcision ausgeführt zu hören. Nicht minder ehrenvolle Erwähnung verdient Hr. Jos. Cosowitz, als Musikmeister bey der oben genannten Gräfin angestellt, Virtuos auf dem Violoncell. Von seinem Spiele gilt eben dasselbe, was wir vorher von Hrn. Leeb sagten. Von seiner Composition haben wir viele liebliche und echt ungarischen Geist athmende Hungraisen. Hr. Franz Zomb, ein Lehrer an der hiesigen königl. Musikschule, besitzt sehr achtungswerthe theoretische und praktische Musikkenntnisse, die er sich meistens nur durch eignen Fleiss errungen hat. Als

eine treffliche Klavierspielerin ist Fräulein Elise, Tochter des Freiherrn v. Fischer, zu nennen: sie trägt die schwierigsten Compositionen, in den musikalischen Abendzirkeln bei ihrem Hrn. Vater, mit vieler Fertigkeit, Genauigkeit und Geschmack vor. In den wechselseitigen musikalischen Abendzirkeln bei Hrn. Hauptmann v. Malter, einem nach Rode'scher Schule gebildeten, ausgezeichneten Violinisten, und bey Hrn. Oberlieutenant Schmidt werden Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel und Onslow mit Präcision und Einheit ausgeführt. Auch bey Hrn. Prof. Wolfstein, einem eifrigen Kunstfreunde, werden von dem Sohne desselben die grössern Klavierwerke von Dussek, Beethoven, Ries, Field, u. s. w., unter Mitwirkung der obgenannten Instrumentalisten, sehr gut vorgetragen.

Für den öffentlichen Musikunterricht ist hier durch eine schon vom Kaiser Joseph gestiftete Musikschule gesorgt; ihr nächster Zweck ist, brauchbare Cantoren und Organisten zu bilden; doch finden darin auch andre Knaben von unbemittelten Eltern unentgeldlichen Unterricht im Gesang und Klavier. Bey dem rühmlichen Eifer und den Fertigkeiten des sie Lehrer zu derselben angestellten Hrn. Zombs würde diese Anstalt allerdings mehr leisten, wenn sie besser dotirt wäre. Mit der Kirchenmusik ist es hier leider schlecht bestellt. Was auch hierin geleistet werden könnte, bewiess vor einigen Jahren die sehr gute Ausführung des Mozart'schen Requiem. Gern würden zu diesem würdigen Zweck manche hiesige brave Künstler, und auch das Musikchor des hier garnisonirenden Regimentes mitwirken, welches sich unter der Leitung seines wackern Anführers Hrn. Kap. M. Franz, in Takt und Vortrag sehr auszeichnet.

Kurze Anzeigen.

Fantasie et Variations sur une Danse Cosaque, composée pour le Pianoforte — — par Aug. Alex. Klengel. Oeuvre 22. Leipz., chez Peters. (Pr. 16 Ge.)

Hr. Kl. ist als ein Mann bekannt, der seine Kunst, und besonders deren Anwendung auf das Pianoforte, unter Clementi tüchtig und gründlich studiret hat, und von seinen Fähigkeiten, so wie von seinen Studien, einen nicht leichtsinnigen, sondern sorgsamen Gebrauch macht. Nur hat man Lesungen seiner Compositionen, wenn er sich dem ersten Stoß, die Hauptschwierigkeiten und Grundsätzen, nur sich selbst stellet, etwas Trockenes und Kaltes ahnden wollen. Dies verschwindet aber, wo er über eine bestimmte — besonders über eine gefällige und heitere Erfindung sich ausbreitet, und gleichsam auf diesem Grundsatze das kunstreichere Gewebe seines Innern hervorzieht und ausspinnt. Das ist nun hier der Fall; und so haben wir ein sehr interessantes und achtungswürdiges Musikstück erhalten. Die nicht kurze, einleitende Fantasie benutzt die Hauptideen des Themas trefflich; die, nach diesem Thema folgenden Variationen enthalten nicht wenig Neues und wahrhaft Eigenthümliches, besonders in Hinsicht der harmonischen Ausarbeitung; und dass Hr. Kl. die letzte Variation, nicht nur länger und freier, sondern auch leichtflüssiger und mehr *ad libitum* anlaufen lässt: das wird ihm Niemand verübeln, und gar Mancher verdanken. — Wir empfehlen dies Werkchen wahrhaft gebildeten Klavierspielern zur Uebung des Geistes, wie der Geschicklichkeit; und zur anziehenden Unterhaltung gleichfalls. Es ist nicht eben leicht, aber noch weniger schwer auszuführen — was man nämlich jetzt so nennt.

Le Souvenir. Divertissement pour le Pianoforte-comp. — — par J. B. Cramer. Bonn et Cologne, chez Simrock (Pr. 2 Fr. 30 C. s.)

Einzelnes aus den kleineren Stücken des berühmten und hochverdienten Meisters: aber in jeder Hinsicht einer nicht unwerth, und für Klavierspieler von mässiger Geistheitchen so angenehm unterhaltend, als natürlich fördernd. Ein kurzes, gesangmässiges, schönes *Andante* grazioso fängt an, eine Cadenza führt zu einer sie mächtigen, lebhaften, kräftigen, und bey aller Hebung schön hochtönenden *Allegro* con Brio, und ein gefälliges Rondo, *Allegretto* con tutto, das gleichfalls gut gefüllet ist, dem man aber in der Erfindung etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen darf, macht den Beschluss.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März. **N°. 21.** 1819.

Nachrichten.

(Beschluss aus No. 20.)

Frankfurt am Main, den 4ten May. — Die Oper. *Zemire und Azor*, deren frühere Bearbeitung von *Gretry*, wenigstens auf deutschen Bühnen, vergessen ist, steht dem *Faust* gegenüber, wie ein liebliches Bild des farbenreichen und anmuthigen *Correggio* den gewaltigen Schöpfungen des kühnen und tief sinnigen *Michel Angelo*. Klar und verständlich tritt hier die Fülle der Melodie in den zartesten Ausschmiedungen der Harmonie hervor, während im Faust die Herrschaft einer dunkeln Macht, die im Kampfe mit dem Reinen obsiegt, nur die Charakterisirung der widerstreitenden Principe zulässt. Hier durfte der Componist, so weit es die Gränzen des *guten* Geschmacks erlauben, sich *dem* der Menge nähern, d. h. für die Singstimmen so brillant, wie es die Situation und der Charakter der Auftretenden nur immer erlauben wollten, schreiben und so Viel Süsses hinein mischen, als ein gebildeter Zuhörer, ohne übersättigt zu werden, nur geniessen kann. In dem wilden Treiben des *Faust*, seiner höllischen Umgebung und der Opfer, die in den Strudel mit hineingerissen werden, wäre ein solcher brillanter Gesang zur Parodie geworden und nur der Unwissende und Gedankenlose könnten ihn *dort* verlangen; *hier* aber erlaubt das Sujet diesen Styl, der durch grössere Begreiflichkeit im Allgemeinen mehr anspricht. Bey aller Zartheit und Lieblichkeit der Melodie fehlt es aber dieser Oper auch nicht an kräftigen, charaktervollen Musikstücken, wie es bey der Analyse der einzelnen Nummern sich ergeben wird. Die Erfahrung des Componisten hat ihn auf einen Punkt gestellt, von dem es ihm leicht war, die Musik dem Scenischen so anzupassen, dass sie bey aller Bravour doch weder bis zur Concertmusik ausartet, noch die Handlung unnatürlich aufhält.

In der Ouverture, welche kein abgeschlossenes Musikstück für sich ist, sondern mit der Introduction zusammenhängt, wird ein von fern heranziehendes Gewitter gemalt. Sie fängt mit einem Larghetto in As dur p. p. an, dessen wogende Bewegung nach und nach bis zum brausendsten Sturme anwächst und dann in ein Allegro C moll übergeht. Wenn das Gewitter bis zum höchsten Grade seiner Stärke gestiegen ist, erhebt sich die Gardine und man sieht durch eine hellerleuchtete Säulenhalle in die finstere Nacht und im Hintergrunde auf das empörte Meer. Dass der Componist mit der, durch das ganze Stück vorherrschenden, Figur das Wogen der Anfangs ruhigen, dann aber vom Sturme wild aufgeregten, Wellen des Meers hat bezeichnen wollen, ist nicht zu verkennen. In das Brausen des Sturms und das Rollen des Donners, fortwährend durch die Musik charakterisirt, mischt sich der Chor der unsichtbaren Bewohner des Schlosses; dann treten *Sander* (Bass) und *Ali* (Tenor) auf. Die contrastirenden Gefühle dieser beyden Individuen sprechen sich in angemessenen Melodien zu dem vom Orchester fortgeführten Gemälde eines Gewitters, welches sich nun nach und nach in die Ferne verliert, aus; die wogende Bewegung des Larghetto's kehrt zurück und in sanften Melodien, mit welcher der immer unsichtbare Chor die Wanderer willkommen heisst, endigt sich das Musikstück völlig beruhigend. Die Neuheit der Erfindung, die treffliche Stimmenführung und kunstreiche Anordnung des Einzelnen zu einem Ganzen machen diese Piece zu einem musikalischen Meisterwerke, das so leicht keinem seiner Gattung nachstehen dürfte.

No. 2 ist eine *Arie Sanders*, welche einen gewandten Bassisten verlangt, der mit Geschmack

vorzutragen und mit Einsicht zu declamiren verstehl. Sie beginnt mit einem Allegro molto, in welchem Sanders Verzweiflung, dass er hier auf unbekannter Küste, fern von den Seinigen, ohne die Hoffnung sie jemals wiederzusehen, von dem Sturme ausgeworfen sey, sich an den Tag legt. Das hierauf folgende, in dem Schmelz einer ungemeinen Zartheit gehaltene, Larghetto enthält die Erinnerung an die Tage eines frühern Glücks; dann kehrt der Sturm des Allegro zurück und in trüber Melodie, von düstern Accorden begleitet, tritt der tiefste Schmerz über das gegenwärtige Missgeschick hervor.

No. 3. *ein Lied Ali's.* In tändelnder Melodie, mit französischer Leichtigkeit und deutscher Gründlichkeit behandelt.

No. 4. *Grosses Terzett mit Chor:* ein treffliches Musikstück. Im Augenblick, wo Sander die verhängnissvolle Rose bricht, fällt die Musik ein. Dreimaliger Donnerschlag und Weheruf unsichtbarer Geister unter kräftigen Moll-Accorden; dann ein *Fugato*, welches ich sonst wohl nicht in der Oper an seinem Platze finden kann (wie z. B. in *Romburgs Grossmuth des Scipio*), hier aber der Scene angemessen ist und, bei Vertheilung der Chöre zu beiden Seiten der Bühnen, dem Ali Gelegenheit zur Entwickelung eines lebendigen Spiels bietet. Beym ersten Donnerschlage nämlich stürzt Ali sinnlos nieder, dann will er entfliehn; mit dem Eintritt des Fugenthema's im Bass rufen ihm aber unsichtbare Stimmen entgegen, Angst und Sorge folgen dem Frevel nach. Ali eilt nach der andern Seite, dort ruft ihm der Tenor dieselben Worte zu; dann der Alt, nach diesem der Sopran und zuletzt vereinigen sich alle Stimmen zur zurückschreckenden Drohung. Nach Endigung des Chors wird das Fugenthema im Orchester in mannichfaltigen Wendungen fortgeführt (wahrscheinlich will der Componist hierdurch den Nachklang des frühern Weherufs in dem Gemüthe der erschrockenen Wanderer bezeichnen); von Ali beschworen, schickt sich Sander zur schleunigen Flucht an, da läuft ihnen plötzlich Azor entgegen. Von diesem Augenblicke nimmt die Musik einen ganz verschiedenen Charakter an. Ein Andante maestoso, dem sich ein sehr thematisch durchgeführtes Allegro anreiht, tritt ein; in charakteristischer Darstellung heben sich die verschiedenen Gefühle der Singenden hervor, besonders Ali's Aeusserungen der Furcht, und der Beytritt des Chors, die brillante Instrumentirung thalten das Ganze mit einem reinen und hinreissenden Effecte aus.

No. 5. *Terzett zwischen Azor, Sander und Ali*, mit einem trefflich durchgeführtem Canon zum Schluss, der aber bei den beiden Darstellungen der Oper, durch Unaufmerksamkeit des Bassisten, noch immer schwankte und viel zu wünschen übrig liess.

No. 6. *Arie von Azor.* Das Recitativ hat zwar den rechten Charakter und begleitet die Aeusserungen der Gefühle mit entsprechenden Harmoniefolgen; die Arie aber, obgleich als solche von grosser Wirkung, scheint mir weder dem Charakter Azors noch seiner gegenwärtigen Stimmung angemessen. Sie beginnt zwar mit den Worten: „Nein, ich will nicht klagen" etc., ist aber doch zu heiter gehalten und hier hat ohne Widerspruch den Componisten das Bestreben, so viel als möglich lieblich und klar zu seyn, zu weit geführt. — Weit mehr am rechten Platze sind die lieblichen Melodien und das süsse Accompagnement in dem folgenden

No. 7. *Terzett zwischen den drei Schwestern.* Dieses fängt mit einer musikalischen Malerei der höhern Gattung an. Der Morgen geht aus den Schatten der Dämmerung hervor. Nicht die bekannten abgenutzten Mittel, Schilderung der aufgehenden Sonne, Vogelgesang, Hahnenruf etc. hat hier der Componist angewendet und so die mir, in solcher Kleinlichkeit, widrige plastische Musik mit einem neuen Guckkästenbildchen vermehrt: nein! er malt mit lebendigen, aus dem Gemüthe gegriffenen Farben, die Stimmung der drei Schwestern an diesem Morgen, wo sie den lang entbehrten Vater zurückerwarten. Nach dieser Einleitung begrüssen die Schwestern in einem frommen dreistimmigen Lobgesange, nur von wenigen Blasinstrumenten begleitet, den frohen Tag, der ihnen den heiss Ersehnten wieder zuführen soll. Im darauf folgenden Allegro tritt der verschiedene Charakter der Schwestern ins Leben. Die Gefallsucht und Eitelkeit, welche die beyden ältesten leiten, und Zemirens reine Anhänglichkeit an den Vater, werden in Melodie und Accompagnement dem aufmerksamen Kenner und Beobachter als höchst kenntlich geschieden erscheinen. Die ganze Ausführung des Musikstücks ist von grossem Effect.

No. 8. *Zemirens Lied an die Rose.* Ein-

fach, kindlich und unschuldig: doch dürften die Form und die Bewegung des Accompagnements, auf eine ferne Weise, an die bekannte Romanze in Mozarts Figaro erinnern.

No. 9. *Finale.* Wenn das die beste dramatische Musik ist, wie wohl nicht geleugnet werden kann, durch welche dem sinnigen Zuhörer die Gefühle der Handelnden klar werden, auch ohne dass er die Worte verstehe, so ist dieses gewiss das gelungenste Stück der Oper. Text und Handlung des Finale boten dem Componisten die günstigsten Momente dar: lauter Erguss von Gefühlen, kein leeres Prunken mit Sentenzen. Das Detail ist zu mannichfaltig, um es hier in seine Einzelnheiten zu zergliedern. Höchst rührend ist Zemirens Abschied aus dem väterlichen Hause am Schlusse des Actes charakterisirt. Bey aller Wahrheit, mit welcher der Componist die verschiedenartigsten Gefühle der handelnden Personen dargestellt hat, ist es ihm doch gelungen (unstreitig eine sehr schwierige Aufgabe!), ein für die Sänger höchst brillantes Musikstück zu schreiben. Ein Adagio für die fünf Solostimmen ohne alle Begleitung, so wie das Allegro am Schluss, gehören gewiss unter das Brillanteste, was von Gesangmusik der Art existirt. Besonders sticht die Hauptpartie der Zemire glänzend hervor.

Zweiter Aufzug. Zwischenact und Chor. Zemire wird, nach dem Abschiede aus dem väterlichen Hause, von süssen Accorden, die sie umtönen, zu dem Schlosse Azors geleitet. Diese Accorde erklingen, von Blaseinstrumenten ausgehalten, auf dem Theater in weiter Ferne, während die Saiteninstrumente im Orchester durch eine unruhige Bewegung Zemirens Besorgniss über ihr künftiges Schicksal anzudeuten scheinen. Nachdem sich der Vorhang erhoben, treten Zemire und Ali auf, empfangen von Genien, die Zemiren mit Blumen bekränzen und ihr huldigen; unsichtbare Stimmen vereinigen sich in einem zart gehaltenen Chor, um sie zu begrüssen. Dieser Chor ist mit jenen Accorden durchwebt, welche aber jetzt freudiger und lauter ertönen.

No. 11. *Duett zwischen Zemire und Azor.* Als sie ihn erblickt, entflieht sie mit einem Schrei des Entsetzens. Eine charakteristische Figur im Orchester malt ihr Entfliehen, so wie die Dissonanz, mit der das Musikstück beginnt, ihr Erschrecken. Nach einem kleinen beruhigendem Solo in der Oboe redet sie Azor, in einem Larghetto $\frac{3}{4}$ Tact, mit seinen süssesten Tönen an. Sie wird bewegt, wagt es, verstohlen nach ihm hinzublicken, erschrickt zwar wieder, vermag aber doch, nach und nach sich zu beherrschen und seinen Anblick zu ertragen und giebt ihm die Versicherung dieses Gefühls in dem darauf folgenden Allegro. Zemirens Zagen und Schwanken ist wieder von der Figur des Anfangs begleitet, die aber immer beruhigter wird. Das Allegro ist übrigens für die Stimme ein brillantes und dankbares Musikstück.

No. 12. *Quintett.* Wenn Azor sich bereitwillig erklärt hat, im Zauberspiegel Zemirens Vater und Schwestern erscheinen zu lassen, beginnt eine kurze feierliche Einleitung im Orchester; auf Azors Wink rollt der hintere Vorhang auf und man sieht Sander und seine Töchter, doch nur schwach erleuchtet und Zemiren unkenntlich. Eine Harmonie auf der Bühne lässt die choralmässige Melodie aus dem Finale des ersten Acts hören, wo es heisst: Bald führe dich ein mild Geschick in unsern Arm zurück.“ Das Orchester schweigt, aber in dem Augenblicke, wo Zemire den Vater und die Schwestern erkennt, unterbricht das Orchester mit einem kräftigen Accorde jene Melodie und im nachfolgenden Recitativ sucht Zemire ihren Vater über ihr Schicksal zu beruhigen. Auf Azors Aeusserung, dass dieser ihre Stimme nicht vernehmen könne, beschwört sie ihn, sie die Worte ihres Vaters und der Schwestern hören zu lassen, welches Azor endlich mit Widerstreben ihr bewilligt. Nun fängt die Harmonie auf dem Theater wieder an und bildet mit dem Gesange der drei Personen im Spiegel (die bisher unbeweglich waren und erst jetzt Leben erhalten zu haben scheinen) ein selbstständiges Ganze. Zemire und Azor äussern ihre Gefühle bei dieser Scene mit der Begleitung des Orchesters. Am Ende stürzt sich Zemire, ihre Gefühle nicht länger beherrschend, mit dem Ausrufe: „mein Vater!“ vom Orchester f f begleitet, gegen den Spiegel. In diesem Augenblicke verschwindet das Zauberbild und noch einer Todtenstille hört man noch oben den Schluss des Gesanges, wie immer weiter in der Ferne sich verlierend, worauf das Orchester ein wehmüthig klagendes Nachspiel anhängt. Das ganze Musikstück ist höchst charakteristisch und doch in den lieblichsten Melodien gehalten. Ein wahres Meisterstück dramatischer Tonkunst!

No. 13. *Romanze von Ali.* In der Bearbeitung dieses Gesangstückes scheint mir folgende Idee zum Grunde zu liegen. Da uns Persische Musik unbekannt ist und wir, selbst wenn wir sie kennten, uns wol schwerlich veranlasst fühlen würden, sie zu copiren, so hat der Tonsetzer diese Romanze, die blos mit Saiteninstrumenten pizzicato und einer obligaten Guitarre begleitet ist, im Charakter der Spanischen oder Maurischen Lieder componirt. Der Diener eines Kaufmanns, den sein Geschäft in alle Gegenden der Welt führt, kann Melodie und Begleitung leicht von einem Mauern erlernt haben und, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, wird niemand in der Art und Weise, wie dieses Lied von dem Componisten behandelt worden ist, etwas Unnatürliches finden. So wie die Romanze jetzt ist, hat sie einen schauerlich fremdartigen Charakter, den Worten zugleich angemessen. In Hinsicht auf Originalität dürften wenige Tonstücke existiren, welche diesem an die Seite zu setzen wären.

No. 14. *Duett zwischen den zwei Schwestern.* Ungewöhnlich in der Form, aber sehr brillant für beyde Singstimmen.

No. 15. *Grosse Scene von Azor.* Dieses Musikstück giebt dem gewandten und geschmackvollen Sänger Gelegenheit, zu glänzen. Sehr verschieden in der Form, im Charakter und in der Instrumentirung ist es von der folgenden

No. 16. *Scene und Arie von Zemire.* Im Recitativ, wo sie ihre Verwunderung äussert, sich, ohne zu wissen wie, in Azors Garten zurückgeführt zu sehn, ertönen die süssen Accorde in den Blaseinstrumenten wieder, von welchen sie das erste Mal hieher begleitet wurde. In der Arie, die unter das Brillanteste gehört, was je für eine Singstimme geschrieben wurde, ist eine zweymal wiederkehrende Modulation, wo sie ihre Liebe zum Azor (die Bedingung seiner Entzauberung) sich gesteht, von grosser Wirkung. Bey den Worten: „Mitleid ist es nicht," befindet man sich noch in C moll, dann, wie durch einen Zauberschlag in H dur versetzt, hört man den Nachsatz, „Nur Liebe hebt so mächtig diese Brust."

No. 17. *Finale.* Es beginnt mit dem Auftritte der Fee in einer imposanten Modulation, unter dem Eintritte der Posaune. Die Rede der Fee ist durchaus mit Musik begleitet, die wieder mit einigen Reminiszenzen aus dem Frühern verwebt ist. Wo sie sagt: „Unsichtbar hab' ich dich geleitet," ertönen die süssen Accorde wieder: wo sie Zemiren verspricht, dass sie die Ihrigen wiedersehen solle, erklingt die choralmässige Melodie aus dem Finale des ersten Actes, welche schon im Quintett wiederkehrte. Auf ein Zeichen der Fee hebt sich der hintere Vorhang und Azor erscheint im Glanze seiner frühern Schönheit, umgeben von seinem Hofstaate und Zemirens Angehörigen. — Trotz der sinnigen und schönen Composition des Melodrama's bin ich doch der Meynung, die Erscheinung der Fee sey durchaus überflüssig und halte nur den Gang der Handlung auf eine unnöthige Weise auf. Von weit grösserer Wirkung würde es seyn, wenn schon da, wo Zemire ihre Liebe zum Azor ausspricht, sich in dem Momente selbst die Bühne verwandelte und der entzauberte Prinz erscheine. So ist es, wenn ich mich recht erinnere, in der französischen, von Gretry bearbeiteten Oper der Fall und das Schicksal wird mit Zemirens Worten, die sie im Gefühle ihrer Sehnsucht ausruft: Oui, Azor, je t'aime, versöhnt. — Von dieser Abschweifung kehre ich wieder zu dem Gegenstande meiner Bemerkungen zurück. Während eines Chors vereinigt die Fee die Liebenden, besteigt ihren Wolkenwagen und entschwebt in die Luft, während die sechs Solostimmen, in einem fast durchgängig sechsstimmigen Schlussgesange, hin und wieder mit einigen Blasinstrumenten und einer spielenden Figur in den Geigen begleitet, welche den leichten Flug der die Fee umgebenden Genien bezeichnet, die Gesinnungen ihres Dankes zu den Tag legen. Dieser ganze Gesang hat einen sanften und erhabenen Charakter und contrastirt sehr mit dem darauf folgenden Schlusschore im $\frac{6}{8}$ Tacte, das fröhlich, irrdisch, doch ohne trivial zu werden, die Oper beschliesst. — Das Streben aller Mitglieder des Opern-Personales, welche an der Darstellung Theil nahmen, zu einer möglichst vollendeten Aufführung des trefflichen Werks mitzuwirken, war unverkennbar. Das gröste Lob gebührt übrigens der *Dem. Friedel*, als *Zemire*, und dem braven *Schelble*, als *Azor*. Die erstere bewies in ihrem Gesange, dass die Lehren der würdigen Künstlerin (Mad. *Graff*), deren Unterricht sie geniesst, nicht bey ihr verloren gehen und dass sie sich immer mehr der Ausbildung nähere, welche nur nach den Anweisungen einer guten Methode erreicht werden kann.

2.

Wenn wir das Licht in seiner vollkommenen Reinheit betrachten, so ist es ohne alle Farbe und afficirt also als *Licht* den Sinn nicht. Wir wären es auch möglich, daſs wir das Licht, gleichsam unser eignes Sehen, sehen könnten. Man denke sich einen Augenblick eine zwar helle, aber schlechterdings durch kein Objekt, nicht einmal durch das Blau des Himmels begränzte Aussicht, und man würde durchaus Nichts sehen, wiewohl man der vorhandenen Bedingungen des Sehens sich deutlich bewuſst seyn würde. Deswegen erscheint uns ein in hohem Grade durchsichtiger Körper ohne Farbe, und würde, wenn er absolute Durchsichtigkeit hätte, welche man jedoch nicht einmal der atmosphärischen Luft zuschreiben kann, völlig unsichtbar seyn, wie schon die Luft wenigstens gewissermassen ist. Soll nun ein Körper sichtbar seyn, oder welches dasselbe ist, soll er gefärbt erscheinen; so muſs er durch seine Verwandschaft zu den Elementen des Lichtes die Natur desselben verändern und es zerlegen. Da nun das Licht als das reinste, und für uns wenigstens ursprünglichste chemische Phänomen äuſserst leicht zu verändern seyn muſs, so darf uns die leichte und mannigfaltige Zerlegung in Farben, welche es von jedem sichtbaren Körper leidet, nicht befremden. Nach welchen Gesetzen diese Zerlegung geschehe, gehört nicht in diese Untersuchung: so viel ist aber aus dem Bisherigen klar, daſs überall, wo Farbe erscheint, eine Zerlegung des Lichtes vorgegangen ist, daſs Farbe also allezeit das sichere Kennzeichen einer aufgehobenen Indifferenz ist, sie werde nun aufgehoben durch Brechung im Prisma, oder durch Berührung eines undurchsichtigen Körpers.

Etwas ganz entgegengesetztes bemerken wir bey dem Schalle. Kein Schall, er sey welcher er wolle, erscheint uns als *reiner* Schall, sondern in jedem ist ein Verhältniſs der Höhe und Tiefe (des Tones) in Vergleichung mit andern Schällen bemerkbar. Daſs wir den Schall ohne Ton nicht *hören* würden, so wenig als wir das Licht ohne Farbe *sehen*, wird nicht befremden, sobald man von der Natur aller Sensationen sich eine richtige Vorstellung zu machen gewohnt ist *): allein

*) Vielleicht wird manches deutlicher, wenn ich hier im Vorbeygehen erinnere, daſs jede Sinnesempfindung nur unter der Bedingung eines aufgehobenen indifferenten Zustandes möglich ist, und also eine solche Entzweyung allezeit voraussetzt. Den Beweis hiervon philosophisch zu führen, ist hier nicht der Ort, auch ist es für unsern Zweck hinlänglich, die Wirklichkeit des Satzes in der Erfahrung blos nachzuweisen. Die aufgehobene Indifferenz des Lichtes in den Farben ist hinlänglich erwiesen; eben so wird sie im Zusammenhange sogleich bey den Tönen gezeigt werden. Daſs die Empfindungen des Geschmackssinnes ebenfalls eine Entzweyung voraussetzen, und aller Geschmack von dem Verhältnisse des Verbrennlichen und Unverbrennlichen abhänge, scheint das für den Geschmack neutrale Wasser, in welchem beydes rein und vollkommen chemisch vereinigt ist, sehr wahrscheinlich zu machen. Vielleicht stehen die Empfindungen des Geruchsinnes denen des Geschmackes auf eben die Art entgegen, wie die Töne den Farben, wenigstens sollte man daraus, daſs alle Gerüche sich so wenig als einzelne neutralisiren, da hingegen eine Harmonie unter ihnen nicht zu läugnen ist, vermuthen, daſs die Geruchsempfindung mehr durch mechanische als chemische Entzweyung verursacht werde. Wenn Schellings Erklärung des elektrischen Processes durch eine mechanische Zerlegung der Luft (in seinen frühern Schriften) sich bestätigte, so würde diese Hypothese einen auffallenderen Grad von Wahrscheinlichkeit bekommen. Beym Gefühlssinn, unter welchem man eigentlich nur die Wahrnehmung eines Gegenstandes im Raume durch unmittelbare Berührung verstehen sollte, ist die mechanische Entzweyung unverkennbar: man wisse eine durchgängige Ruhe, so wäre für diesen Sinn keine Affektion denkbar. Ganz vom Gefühlssinne verschieden ist der sechste Sinn, mit welchem man nur nicht eine einzige Art der Empfindung, wie gewöhnlich, sondern das ganze Empfindungsvermögen bezeichnen sollte. Die Empfindungen des Hungers, Durstes, der Ermattung, aller Schmerz und alles körperliche Wohlbehagen, gehören doch wohl eben so wenig dem fünften Sinne an, als die einzige Gattung körperlichen Vergnügens, welche man sich schon genöthigt gesehen hat, einem eignen Sinne zuzuschreiben. Die Empfindungen dieses sechsten Sinnes lassen sich nun allerdings neutralisiren, (z. B. Empfindung des Hungers durch Empfindung der Sättigung,) welche dem Geschmacke nicht angehört, und im Gegentheil zuweilen durch Mittel

Die Virtuosität des Herrn *Schelble* ist anerkannt und bedarf in ihrer Gediegenheit keines detaillirten Lobes. Die Partien der *Liebe* und *Fatme* wurden durch die beyden Demoiselles *Campagnoli* mit Reinheit und Fertigkeit ausgeführt. Als *Saidar* und *Ali* genugten Hr. *Kramer* und Hr. *Leisewitz*; doch hätte ich an der Stelle des letztern lieber den braven Tenorist *Hofler* gehört.

Ich habe schon gesagt, dass bey der Darstellung des Singspiels alle Stimmen sich zum Ruhme *Spohr's* vereinigten. Und dennoch müssen wir, oder vielmehr *wollen* wir, ihn verlieren, diesen Künstler, eine Zierde des Vaterlandes, auf welche die deutsche Musikwelt stolz ist! Die Verehrer der Kunst beugen das Haupt und trauern; aber die Gemeinen und Erbärmlichen triumphiren und zeigen mit Hohn und dumpfer Schadenfreude auf eine Zukunft, in welcher sie den *Figaro* mit dem *Pumpernickel*, den *Armand* mit *Evakathel* und *Schwehl* und den *Fidelio* mit der *Teufelsmühle am Wienerberge* zu schlagen gedenken. Der Hergang der Sache ist folgender: Als der vorige Musikdirector *Schmitt* starb, drang *Spohr* bey dem Ausschuss der Actionnärs darauf, dass ihm nun eine sichere Zukunft durch ein lebenslängliches Engagement eröffnet werden möge. Da erhielt er die Antwort: es könne sich erst nach der nächsten General-Versammlung der Actionnärs zeigen, *ob die hiesige Bühne sich zu einer wirklichen Kunstanstalt zu erheben im Stande sey* und alsdann erst könne man mit ihm über diesen Punkt unterhandeln: Hr. *Spohr* sey deshalb eingeladen, mit ihnen bis dahin auf das Neue zu contrahiren. Wenn ein Mann, der bereits seit einer Reihe von Jahren in dem Ausschusse der Actionnärs sitzt und mit der zudringlichsten Geschäftigkeit sich in die kleinlichsten Details der Theaterführung mischt, diese Antwort unterschrieb und so ohne Scheuu gestellt, *dass, trotz seiner Sorgfalt, das Institut sich in dieser Zeit zu keiner wirklichen Kunstanstalt habe erheben können*, und wenn dieser Mann dennoch vor wenigen Monaten sich auf das Neue in den Ausschuss der Actionärs drängte, so ist *dieses* ein Beweis von einer Rucksichtlosigkeit (ich schone den Mann), die nur aus der Lache eines übermässigen Mammonstolzes hervorgehen kann. *Spohr* contrahirte noch für ein Jahr, mit viermonatlicher Vorherverkündigung. Die genialen Projecte eines geistreichen Kaufmanns, Hrn. *Georg Brentano*, liessen hoffen, dass die Bühne eine andere Gestalt erhalten und die Direction eine edlere Richtung nehmen würde. Die Plane dieses *seltenen* Actionnärs scheiterten in der General-Versammlung. Schon früher hatten mehrere Actionnärs die treffliche Idee laut und öffentlich ausgesprochen: dass es ein wahrer Nachtheil für die hiesige Bühne *sey*, wenn ein ausgezeichneter Künstler, der oben drein noch gar selbst componire, die Oper leite; denn der wolle Alles besser wissen und scheue sich sogar nicht einmal, es den *erfahrnen* Leuten ins Gesicht zu sagen, dem sie nichts von der Sache verständen. Diese Idee machte unter der Mehrzahl der Actionnärs Glück und nach der General-Versammlung dachte niemand daran, jetzt die Forderungen *Spohr's*, wie doch versprochen worden war, auf eine oder die andere Weise zu beantworten; im Gegentheil, man nahm es für bekannt an, dass *Spohr* abgehe, und war *so undelicat*, ihm schon zwey Monate vor der Aufkündigungszeit einen Nachfolger in der Person des Hrn. *Concertmeisters Hoffmann* zu bestimmen. *Spohr* kündigte zum 1sten Mai auf, mit dem Hinzufügen: *er sehe jetzt recht klar ein, dass unter den bestehenden Ansichten, die hiesige Bühne sich zu keiner wirklichen Kunstanstalt erheben könne und überlasse daher einem Andern das Feld. In vier Monaten geht Spohr nach London*, um dort die Leitung von Salomons Winterconcerten zu übernehmen. Schlimm ist es, dass wir ihn verlieren — sagt ein hiesiges Blatt — aber noch schlimmer, dass er an uns nichts zu verlieren hat! —

Die Oper *Pauline*, mit Musik von *Sutor*, gefiel nicht. Die Werkeltag-leier trivialer Melodien, die in einem veralteten Style aufgetischt werden, konnte nicht behagen. — Zur Messe brachte der betriebsame *Schott* aus *Mainz* manches Neue, unter Anderm den recht brav arrangirten Clavierauszug von *Herolds Rosenmädchen*. Ich benutze diese Gelegenheit, der Instrumente zu erwähnen, welche die seit drei Jahren errichtete Werkstatt dieses thätigen Mannes bis jetzt geliefert. Die Messinginstrumente sind von seltener Vollkommenheit; das neuerfundene Klappenflügelhorn, bey Militärmusik von grosser Wirkung und leicht zu behandeln, entspricht jedem billigen Wunsche; die Flöten, Oboen und Klarinetten sind den besten Wienern gleich zu stellen; die Fagotts sind ins besondere mit einigen, von dem

verdienstvollen Fagottisten Almenröder in Cöln neuerfundenen Klappen, sehr verbessert worden. Gutes Holz und Messing wird von jedem Sachverständigen an diesen Instrumenten erkannt.

Die Gesangvereine bey Mad. *Graff* und Hrn. *Schelble* haben den besten Fortgang und nur klassische Werke werden hier in einem schönen Ensemble gehört.

Gestern gab der kleine *Leon de St. Lubin*, *Spohr's* talentvoller Schüler, eine Abendunterhaltung, in welcher die herrlichen Anlagen des Knaben mit dem grössten Beyfall anerkannt wurden.

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Ein kleines Operettchen: *Der Wechselbrief*, componirt von Bochsa, unterhielt durch die Lebendigkeit der Handlung; von der Musik lässt sich nichts mit Ehren melden. Durch eine vortreffliche Anordnung und die splendideste scenische Ausschmückung erwarb sich Hrn. Aumer's neuestes Ballet: *Ossian*, allgemeinen Beyfall; die Musik ist passend, aus bekannten Werken zusammengesetzt. Am 29sten gab Mad. Grünbaum zu ihrem Benefice Rossinis Othello, und liess als Desdemona wenigstens im Gesange nichts zu wünschen übrig; in der That gehört auch nur eine solche unverwüstliche Metallstimme zu dieser anstrengenden Partie, um sie bis ans Ende gleich ungeschwächt durchzuführen. Hr. Forti erwarb diesmal die Siegerkrone; dieser Othello ist in jeder Hinsicht vollendet. Rücksichtlich der übrigen Besetzung, ausgenommen Hrn. Vogel, welcher sich in der wirklich unbedeutenden Rolle des Dogen bemerkbar zu machen wusste, gab man grösstentheils Jenen bey den früheren Darstellungen im Theater an der Wien mit Recht den Vorzug. So konnte z. B. Hrn. Sieberts weichlicher, manierirter Gesang als Brabantio eben so wenig mit Hrn. Seipelt's sonorer, männlich imponirender Kraft einen günstigen Vergleich aushalten, als Hrn. Radichi's längst ausgeklungener Tenor mit dem Schmelz, Wollaut und der Jugendfrische des Hrn. Jäger; hingegen waren die Chöre unverbesserlich eingeübt, und die Decorationen glänzend, vorzüglich die Piazzetta mit Wahrheit und höchster Täuschung entworfen und hingestellt. — Im

Theater an der Wien fanden einige Debuts statt, nehmlich Mad. Spitzeder als *Königin der Nacht*, Elvira im *Opferfest*, und *Thisbe* in Aschenbrödel; ihre schöne, sowohl in der hohen als Mittellage gleich reine und helle Brustsimme, nebst einem geschmackvollen Vortrag verschafften ihr den ungetheiltesten Beyfall, so wie sich ihr Mann in den Rollen des Papageno, Villac Ums, und Baron Moutelascone sehr brauchbar, und routinirt bewährte. Beyde sind bereits engagirt, und die Direction hat an diesem schätzbaren Ehepaare eine bedeutende Acquisition gemacht. Dem. Kainz zeigte sich als Clorinden in Aschenbrödel und, abgerechnet eine vielleicht zufällige Heiserkeit, gute Schule und Gewandtheit. Uebrigens trieb auf dieser Bühne Hr. Franke, der seit einiger nordische Herkules, auch einigemale sein Unwesen, doch wollten dergleichen starke Mannskünste die Schaulustigen nicht eben sonderlich zahlreich herbeylocken. —

Theater in der Leopoldstadt. Die zum Benefice der Mad. Platzer aufgeführte, nach d. franz. le Roi et la Ligue bearbeitete Oper: *Der Weiberbund oder: Die Belagerung von Alençon*, mit einer unerheblichen Musik von Bochsa und Volkert, fand eine äusserst frostige Aufnahme; im Sujet ist auf temporäre Beziehungen und Anspielungen gerechnet, die für uns Germanier wenig oder gar kein Interesse haben. Wegen Unverständlichkeit der Handlung machte auch der beliebten Hrn. Rainoldi neue Pantomine: *Hypogriph das fliegende Rössel*, nach Ariost's Orlando furioso, Musik von Müller, nur geringe Sensation; einen totalen Durchfall aber erlitt Hrn. Meisl's komisches Singspiel: *Die Zwillingsbrüder von Krems*, von Hrn. Capellmeister Müller zu seiner Einnahme componirt; die schon so oft verbrauchte Hauptidee nach Goldoni's Gemelli Veneziani, so wie eine Reihe unglücklich copirter Scenen führten den im Buche des Schicksals unwiderruflich beschlossenen Sturz herbey.

Concerte. Am 15ten liess sich im kleinen Redoutensaale der Flötenspieler Hr. Wolfram hören, und berechtigte zu grossen Erwartungen in der Folgezeit, bey fortgesetztem Fleiss und Studium. — Am 4ten und 5ten gab die musikalische Societät Haydn's Schöpfung im Burgtheater mit jener Präcision, welche diesem unsterblichen Werke gebührt. Noch wurden an ersten Tage drey andere musikalische Genüsse aufgetischt, nehmlich: 1) Um die Mittagszeit im landständischen Saale von Hrn. Joachim Hoffmann folgen-

de Geistesproducte: A. Eine grosse Symphonie; B. Ein Rondo für die Flöte; C. Eine Arie, gesungen von Hrn. Jäger; D. Variationen für das Pianoforte. In allen diesen Arbeiten zeigt der Componist gründliche Fundamentalkenntnisse, eine lebhafte Fantasie, aber vor der Hand noch eine zu beschränkte praktische Erfahrung, um des erzielten Endzweckes der Wirkung jederzeit gewiss zu seyn; der erhaltene, wohlverdiente Beyfall möge ihn anspornen, die rühmlich betretene Bahn unermüdet zu verfolgen. — 2. Abends, im Kärnthnerthortheater, Hr. und Mad. Korn, nebst Declamationen und Tableaux, zwey Ouverturen, einen Psalm, gesungen von Hrn. Vogel, ein Duett von eben demselben mit Dem. Wranitzky, eine Arie, von Letzterer vorgetragen, das Rondo von Weiss für Flöte, Hoboe und Trompete, von den Gebrüdern Khayll, und Violin-Variationen von Polledro gespielt von Hrn. Helmesberger. — 3. Im Theater an der Wien, Herr Clement, welcher ein neues Violinconcert, und Variationen auf ein neues Thema von Beethoven in seiner bekannten, netten und brillanten Manier vortrug. Die übrigen Bestandtheile dieser Abendunterhaltung waren: A. Die Ouverture aus den Abenceragen (?) von Cherubini (?) Sollte der Amphion unserer Zeit wirklich Vater dieses verwachsenen Kindes seyn, oder ward ein hochgefeyerter Name nur als mercantilischer Aushängeschild gebraucht? Wir wollen das Letztere glauben, obschon wir — als Verächter jedes literarischen Schleichhandels — solche Ketzereyen strenge missbilligen müssen. B. Arie von Simon Mayr, worin Fräulein Milani eine angenehme Altstimme entfaltete. C. Deklamation. D. Tableau. E. Bern. Romberg's Ouverture zu den Ruinen von Paluzzi. F. Variationen für das Pianoforte von Hrrn. Hyron. Payr, gespielt von seiner Schülerin Fräulein von Pögler. G. Cherubini's Cantate auf Jos. Haydn's Tod, ging hier ziemlich unbeachtet vorüber. H. Schlusstableau. — Am 6ten gab die ehemalige Unternehmerin des Salzburgertheaters, Mad. Ferrari im landständischen Saale eine Mittagsunterhaltung, wobey sie die vorzüglichsten Mitglieder der k. k. Hofschaubühne freundschaftlich unterstützten; von Musikstücken hörten wir: 1. Mehul's Ouverture aus Johanna; 2. Polonaise von Demar für die Pedalharfe, vorgetragen von der blinden Dem. Schanz; 3. Beethovens Adelaide, gesungen von Hrn. Jäger. 4. Hoboeconcert von Kummer, gespielt von Hrn. Krähmer. 5. Rondo aus einem Spohr'schen Violinconcert, ausgeführt von Hrn. Molique. — Am Abend desselben Tages führte im Theater an der Wien der Hr. Operndirector v. Seyfried in einer grossen musik. Academie folgende eigene Compositionen auf: 1. Eine heroische Ouverture in Es, ernst und würdevoll gehalten; 2. Tableau; 3. Ein italische Lieblichkeit athmendes Rondo, gefühlvoll gesungen von Hrn. Jäger; 4. Andante für das Waldhorn, von Hrn. Herbst ganz vortrefflich geblasen, nicht minder anmuthig instrumentirt. 5. Recitativ und Arie mit obligater Clarinette, gesungen von Dem. Vio, begleitet von Hrn. Friedlowsky, den wir, wie uns dünkt, nie noch schöner auf seinem Instrumente singen hörten; 6. Deklamation; 7. Hymnus: Kyrie und Gloria; ein herrliches Kirchenstück, welches die strengste Mittelstrasse zwischen der alten und neuesten Zeit hält, den rigorosen Contrapunktisten befriedigen, und durch die Gewalt der Töne selbst auf Layen wirken muss. Wenn das rührend flehende: „Herr! erbarme dich unser!" alle Gemüther in Andacht versenkt, so lässt das majestätische: „Ehre sey Gott in der Höhe" den Allmächtigen in seinem Strahlenglanze erblicken, und in der Jubelfuge am Schlusse schwingt sich der Geist empor in selige Gefilde. Die Solopartien wurden von Dem. Caroline Hornik, Mad. Vogel, Hrrn. Jäger und Seipelt vortrefflich ausgeführt, und die Chöre wirkten energisch. 8. Grosses Tableau; 9. Mozart's Fantasia fugata in F moll (gestochen bey Breitkopf und Härtel); des Verklärten Meisterwerk konnte wol nicht leicht affectvoller, sinniger, und so recht eigentlich im Geiste des Urhebers auf ein vollständiges Orchester übertragen werden, als es hier vom Concertgeber geschah. 10. Romanzine, gesungen von Hrn. Jäger: eine allerliebste Kleinigkeit; anspruchlos und doch so innig zum Herzen sprechend; 11. Adagio für die Panaylon-Flöte, von dem Meister dieses Instruments, Hrrn. Professor Bayr wahrhaft meisterlich gespielt; 12. Deklamation; 13. Duettino, gesungen von Dem. Vio, und Johanna Hornik, auf italienische Worte, auf ein gesangreiches Motiv gebaut, und in dem edlen, galanten Style eines Cimarosa durchgeführt; 14. Concertante für die Hoboe, Flöte, Clarinette, Fagott und Horn, mit voller Orchesterbegleitung: ein sehr brillanter, künstlich verwebter Instru-

mentalsatz, in welchem die vorzugsweise reichlich bedachte Hoboe von Hrn. Sellner unverbesserlich gespielt wurde; 15. Hymnus: Benedictus u. Sanctus; eine eben so verdienstliche Composition als die oben No. 7. angeführte; das achtstimmige Benedictus ist von ungemein ergreifender Wirkung, und die prachtvolle, feurige Doppelfuge: Osanna in excelsis der herrlichste Schlussstein des Ganzen. 16. Ein grosses Tableau. — Dass die Ausführung sämmtlicher Tonstücke unter des Verfassers Leitung in allen Theilen vollendet war, lässt sich wol voraussetzen; jeder einzelne Satz, besonders die grossen Kirchenchöre, wurden mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, und im Gefühle eines reinen Genusses erinnert sich jeder Anwesende noch lange an dieses durchaus interessante Concert. — Am 12ten hörten wir im laudst. Saale Hrn. Roveili, jenem Violinisten, dessen anmuthsvoller Ton uns seit seinem ersten Besuche unvergesslich blieb; auch diessmal feyerte er einen hohen Triumph, vorzüglich in einem neuen Concerte, worin er auch als Componist wohlverdiente Lorbern erndtete. — Am 19ten gab Hr. Böhm eine Privatunterhaltung und spielte ein Potpourri, eine Polonaise, und in einer Phantasie nebst Variationen für die Violine, Pianoforte und Clarinette von Hrn. Moscheles, die Prinzipalstimme; die Verdienste dieses wackern Violinspielers wurden, wie immer, durch Auszeichnung gewürdigt. — In dem dritten Gesellschaftsconcerte der Musikfreunde hörten wir: 1. Beethovens Symphonie in D dur; 2. eine Alt-Arie von Nicolini, gesungen von Fräulein Milani; 3. Violinconcert von Bode, gespielt von Hrn. Jansa; 4. Frühlingslied von Fesca; 5. Tenor-Arie von Gyrowetz, gesungen von Hrn. Barth; 6. Ouverture von Freyherrn von Lannoy. 7. Vierstimmiger Hymnus mit Chören, und Instrumentalbegleitung von Seyfried. — Am 21sten liess sich im Saale zum römischen Kayser der Flötist, Hr. Sedlatzeck hören: er bliess ein Concert von Romberg in H moll, und Variationen von Drouet über: God save the King; ermunternder Beyfall belohnte seinen Fleiss. — Am 25sten gab die Hofsängerin Dem. Wranitzky im kleinen Redoutensaale Concert; zwey Arien, von Rossini und Generali, so wie die Variationen über den Troubadour, bey welchem auch die Virtuosität der Herren Mayseder, Moscheles, und Giuliani im hellsten Lichte glänzte, gewannen durch ihren entzückenden Vortrag einen erhöheten Reiz. Die Variationen von Weiss (in C dur) für Flöte, Hoboe und Trompete wurden von den Gebrüdern Khayl mit der wünschenswerthesten Uebereinstimmung ausgeführt, und nicht minder befriedigte Hr. Friedrich Wranitzky in den beliebten Rode'schen Variationen (G dur), für das Violoncello arrangirt. — In der zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten im Kärnthnerthortheater gegebenen Academie kam eine Ouverture aus Rossini's Sigismondo vor, welche, paucis mutatis, nichts mehr und nichts weniger als ein Nachdruck von Jener zum Othello ist. Zwey Arien, von Weigl und von Righini, wurden von Mad. Campi und Hrn. Siebert brav gesungen, am meisten aber sprachen jene Concertstücke an, welche die Tonkunstler aus dem Orchester des Theaters an der Wien, die Herren Lickl, Pechatschek, und Friedlowsky vortrugen. —

München, Ende April. Monatsbericht über die beyden Operntheater. Unter dieser Aufschrift werden wir von Zeit zu Zeit über alle in unserer kunstliebenden Stadt aufgeführten Opern kurze Nachrichten geben, ohne dabey auf eine nähere Kritik über die Componisten, die Sänger und die Aufführung einzugehen. Ueber das dritte hiesige Theater, am Isathore, können wir jetzt noch keine Berichte geben, da alles, was wir bisher über diese Bühne, über ihre Entstehung und Leitung erfahren haben, noch zu unbestimmt, und die Hoffnung, auf derselben eine Art Vorschule auch für die Oper zu begründen, gänzlich erloschen ist.

Nach vierzehntägiger Ruhe, der einzigen, welche der hiesigen Oper im ganzen Laufe des Jahres gegönnt ist, eröffnete sich die Bühne den 12ten April wieder mit der zweyten zahlreich besuchten Vorstellung des *Mahomed* von Hrn. Kapellm. v. Winter. Die erste Darstellung dieser Oper wurde vor dem Zeitpunkt gegeben, mit welchem unsere Berichte anfangen, weshalb wir uns einer näheren Beurtheilung derselben überhoben achten.

Den 14ten April *Carlo Magno* von Nicolini. In dieser Oper trat Hr. Velluti seit seiner Rückkunft aus Italien zuerst wieder auf. In zwey von ihm vorgetragenen Scenen entzückte er alle Freunde und Kenner des Gesanges. Seine Abwesen-

heit hat uns ihn und seine Kunst nur noch werther gemacht. Seine Stimme gewinnt auffallend in dem grossen neu erbauten Theater, in welchem von nun an deutsche und italienische Oper gegeben wird. Man fühlt es auch bald, dass seine ganze Singart und Darstellung für die grossen Opernsäle Italiens berechnet ist. Mit ihm sind folgende Sänger für die jetzige Jahreszeit hier angekommen:

Sigra *Pellegrini*: sie verbindet mit einer sehr guten Schule viel Ausdruck, zeichnet sich aber nicht durch grosse Geläufigkeit aus, welche man ihr auch, nach so häufiger Bravoursängerei, gern erlässt. Ihr Vater, ein geachteter Sänger an dem Hofe zu Neapel und Verfasser einer Anleitung zur Singkunst, lebt jetzt in Paris.

Hr. *Alberico Curioni*, ein Tenor, welcher sich auf grossen italienischen Theatern Ruf erworben hat, entsprach nicht ganz der Erwartung von ihm. Auch war seine Gesangrolle nur eine sehr untergeordnete. Ueber den Basssänger *Paggioli*, welcher bis jetzt nur einige Recitative und in einem Finale zu singen hatte, konnte man auch noch nicht urtheilen.

Den 14ten. *Cenerentola*, wiederholt.

Den 22sten. *Quinto Fabio*. Nicolini's Composition ist kräftig und nicht in dem neuern allzu weichen und spielenden Geschmacke geschrieben, lässt auch dem Sänger Raum, seine Kunst zu entwickeln. Sigra *Pellegrini* und Hr. *Curioni* sangen zur allgemeinen Zufriedenheit. Uebrigens war die Oper nicht von ausgezeichneter Wirkung, weil Hr. Bellati, der nun alles für sich gewonnen hat, nur wenig darin zu singen hatte; doch war dies Wenige, was er sang, vortrefflich. Man wird die Oper mit Veränderungen bald wieder auf die Bühne bringen.

Den 29sten: *Das unterbrochene Opferfest*.

Der 30sten *Il Barbiere di Siviglia*. (Die vierte Vorstellung.)

Breslau, im April. Die musikreiche Ostergeit liess uns abermals manches Gute und Vortreffliche hören. Am 4ten April führte der Cantor Siegert in der Bernhardiner Kirche Rosetti's bekanntes Oratorium: der sterbende Jesus, auf. Diese angenehme Musik glich, als sie vor vielen Jahren zum erstenmal erschien, einem freundlichen, lieblichen Jüngling, der alle Herzen gewann: die fortschreitende Zeit hat ihn nun freilich gealtert, doch hat sie die Lieblichkeit und den Ausdruck eines tiefen Gemüthes in seinen Zügen noch nicht ganz verwischen können. Hr. Cantor Siegert verdient allerdings Dank, durch eine anständige Ausführung dieses Werkes es der gänzlichen Vergessenheit entrissen zu haben; nur blieb zu wünschen, dass die weiblichen Solopartien von Sängerinnen, und nicht von Dilettantinnen vorgetragen worden wären.

Donnerstag, den 8ten April, gab wieder, wie gewöhnlich, der Kapellmeister Schnabel in der Aula Leopoldina, mit einem Personale von 250 Personen und vor einer Versammlung von wenigstens 1200 Zuhörern, Haydn's Schöpfung. Das für Musik so günstige Locale, die gute Besetzung der Singstimmen und der Instrumente liessen etwas Vollkommenes erwarten, und in der That ist es auch geleistet worden. Die Soloparthien hatten Frau v. Rothkirch (gewesene Mad. Stock, noch vor zehn Jahren Sängerin bey der hiesigen Bühne), Dem. Biercy, Hr. Hopke und Hr. Mosewius übernommen; nur hätten wir gewünscht, dass letzterer blos den Adam und nicht auch den Raphael gesungen hätte. Am Charfreitage gab der Cantor Hermann im Universitäts-Musiksaale Graun's Tod Jesu. Die Soloparthien wurden von Mad. Mosewius, Mad. Josephine Anschütz, Hrrn. Hoppe und Mosewius vorgetragen.

Im Theater gab am 7ten April Hr. Ehlers, Regisseur der Oper, zu seinem Vortheil eine grosse, mit vier bildlichen Darstellungen verzierte, musikalisch-declamatorische Academie. Alles war darauf angelegt, ein zahlreiches Publikum herbeyzulocken, welches sich auch einstellte und wirklich angenehme Unterhaltung fand. Die zahlreichen Gerichte, welche aufgetischt wurden, waren folgende: in der ersten Abtheilung: 1. Ouverture von Cherubini, aus Lodoiska. 2. Die polnische Königswahl, Ballade von J. F. Castelli, gesprochen von W. Ehlers. 3. Erstes Bild: Der Hauptmoment dieser Ballade. 4. Variationen für die Violine von Rode, gespielt vom Hrn. Musikdirector Lux. 5. Mein Garten, von J. F. Castelli, gesprochen von Mad. Ehlers. 6. Terzett von Rossini, aus dem Oratorium: Balthasar, gesungen von Dem. Biercy, Mad. Josephine Anschutz und Wilhelm Ehlers. 7. Zweites Bild: Madonna nach Bernardino Luvino, mit veränderter Wiederholung. Zweite Abtheilung: 1. Ouverture von Boyel-

dieu, aus dem Kalif von Bagdad. 2. Quartett nach Josephs Romanze, aus Mehul's Oper, gesungen von den Herren Hoppe, Stolz, Keller und Rafael. 3. Drittes Bild: Joseph von seinen Brüdern verkauft. 4. Hymne, componirt von Tutzeck zu Mehul's Oper: Joseph, gesungen von den Damen Mosewius, Freitag, Geyer, Josephine Anschütz und Chor. 5. Der Strickstrumpf und die Tabakspfeife, eine häusliche Scene, von Theodor Hell, vorgetragen von Mad. Emilie Anschütz und Hrn. Anschütz. 6. Das Höchste, von Ernst Ludwig, gesungen von Hrn. Ehlers und Chor. 7. Viertes Bild: in Ostade's Geschmack, mit veränderter Wiederholung.

Boyeldieu's Rothkäppchen erhält sich fortwährend den Beyfall des Publikums und ein volles Haus. Durch öfteres Anhören dieser Oper mit dem Geiste derselben bekannter geworden, müssen wir das in No 15. dieser Zeitung darüber gefällte Urtheil bestätigen. Der erste Satz der Ouverture, in $\frac{4}{4}$ Tact, ist ein treffliches, angenehmes und interessantes Stück. Der Componist hat darin mit Worten beygesetzt, was er sich dabey dachte: er mahlt nämlich darin die Hauptmomente des Märchens. Mit Unrecht würde man diese Malerey tadeln, welche, nur auf die Hauptmomente des Stücks hindeutend, dem Werthe des Musikstücks keinen Eintrag thut. Auch unter Cherubini's Ouverturen zu Lodoiska und Elise, und unter die Ouverturen vieler andern würdigen Meister könnte man leicht mit Worten die Momente der Oper bemerken, welche der Componist dabey andeuten wollte, und wodurch er auf den Ton und Geist vorbereitet, in dem das Ganze gehalten ist. So fängt auch die Ouverture des Don Juan mit dem Hauptmomente der Oper an und es würde nicht schwer seyn, darin durch unterlegte Worte Stellen des Stückes zu bezeichnen, welche der Komponist andeuten wollte. Mahlt nicht auch Gluck mit dem grazioso Andante der Einleitung seiner Oper Iphigenia in Tauris, ehe der Vorhang aufgeht, vor der Gewitterscene, womit die Oper anfängt, die Stille und Ruhe der Natur vor dem Sturme? — Der Geschwindsatz der Ouverture zu Rothkäppchen ist übrigens das schwächste Stück der ganzen Oper, wie er überhaupt der unbedeutendste Theil aller Ouverturen Boyeldieu's ist. Woher mag es kommen, dass in allen französischen Opern das Schlusschor immer das gehaltloseste Stück jeder Oper ist? Ist es vielleicht in Paris Sitte, dass das Publikum sich schon aus dem Schauspielhause entfernt, wenn der Schluss beginnt, und vernachlässigen die Componisten deshalb vielleicht den Schluss?

Nächstens wird Dem. Bierey als Mariane in Süssmayers Soliman dem zweyten und nachher als schöne Müllerin in Paesiello's Molinara auftreten; diese Rollen scheinen ihrer Persönlichkeit, Spiel und Gesang ganz angemessen und beweisen, dass sie in der Wahl ihrer Rollen gut geleitet wird, wie dies bey der Einsicht ihres Vaters zu erwarten ist.

Dresden. Beschluss der Nachrichten in No. 18. Am 18ten gaben die Herren Klengel und Meyer in der Oper *Jakob und seine Söhne*, von Mehul, ihre zweyten Gastrollen, ersterer als Joseph, letzterer als Jakob. Diese sentimentale Oper verdient es, als ein originelles und klassisches Werk, dass sie das Lieblingsstück des Publikums ist. Hr. Klengel führte die Rolle des Joseph vortrefflich aus. Sein Gesang, seine schöne und richtige Declamation und sein vollkommen angemessenes Spiel verdienen die grössten Lobsprüche. Die Romanze des ersten Acts in C dur sang er mit aller Einfachheit, welche diese Art Musik erfordert und ward dafür mit Beyfall belohnt. Hr. Meyer, welchen wir nun zum zweytenmale hörten, hat sich sowohl im ersten als im zweyten Charakter ausgezeichnet. Seine Stimme ist stark, sonor und von grossem Umfange; doch hat sie überhaupt ein wenig Kehlton und einige rauhe Töne; demungeachtet glänzte er mit derselben, und zeigte dabey eine ziemlich gute Gesangmethode. Das Urtheil des Publikums fiel günstig für ihn aus. Benjamin wurde diesmal von Dem. Zucker vorgestellt, ihre Gestalt passte vollkommen zu dieser Rolle, so wie ihre jugendliche Stimme zu dem unschuldigen Charakter derselben; sie sang die Romanze in A dur des zweyten Acts mit solcher Einfachheit, dass der Tonsetzer sie für ihre Stimme geschrieben zu haben schien. Sie erhielt ungetheilten Beyfall. Alles übrige ging sehr gut von statten; nur bemerkte man im Orchester ein gewisses Schwanken und Schleppen: man vermisste das Feuer und die Energie, mit welcher die Direction des Hrn. Kapellmeisters von Weber es immer beseelt. Wir hoffen,

durch seine Genesung die Leere bald wieder ausgefüllt zu sehen.

Am 14ten gab die italienische Gesellschaft, Rossini's Inganno felice, worin Mad. Spada, aus München, in Isabellens Rolle debutirte. Sie besitzt eine schöne, wohltönende Stimme, von bedeutendem Umfange und eine gute Intonation; nur hat ihre Stimme in einigen Tönen, z. B. c. d. e. f. etc. 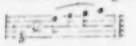 ein wenig Nasenlaut, der ihr jedoch eine gewisse Grazie giebt und nicht widrig klingt, in den Tönen 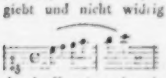 ist ihre Stimme zitternd; durch Kunst weiss sie jedoch diesen Fehler des Organs vortheilhaft zu verbergen, so dass wir ihn anfänglich für Schüchternheit hielten. Man erkennt in ihrem Gesange die gute Schule um so mehr, da sie ihren ausdrucksvollen Vortrag mit schönem Spiele begleitet. Ihre Coloraturen sind immer gut gewählt und gut ausgeführt; ihre Sprünge von der Tiefe in die Höhe sind natürlich und geschehen in richtiger Intonation mit Leichtigkeit und Präcision. Sie gefiel allgemein. Hr. Spada, ein leidlicher Buffo cantante, spielte die Rolle des Tarabotto, die sonst unser Benincasa freilich weit besser gab.

Am 20sten gab Hr. Kleugel zur dritten Gastrolle die des Joconde, in der schon besprochenen Oper gleiches Namens von Nicola Isouard.

Am 21sten wurde Morlacchi's Gianni di Parigi wiederholt. Ein kleiner Fehler, welcher sich bey dieser Vorstellung ereignete, schwächte zum Theil die gute Wirkung des Stücks. Die Prinzessin und Gianni begingen ihn. Der Beyfall war nicht so allgemein, wie bey der ersten Vorstellung; auch war die Anzahl der Zuschauer nicht so gross.

Am 22sten Mozart's *Zauberflöte*, worin Hr. Kleugel in Tamino's, und Hr. Meyer in Sarastro's Rolle ihre vierten Gastrollen gaben. Hr. Kleugel zeichnete sich darin eben so, wie im Joseph aus, und sang die Arie in Es dur: Dies Bildniss etc. mit Genauigkeit und Ausdruck. Doch liess ihm das Publikum die verdiente Gerechtigkeit nicht wiederfahren. Hr. Meyer führte seine Rolle sehr gut aus; doch ist nicht zu läugnen, dass Hr. Toussaint sie noch besser spielte, dass er die schöne Arie: In diesen heiligen Hallen etc. noch besser sang und stärkern Eindruck machte.

Am 25sten war die dritte Vorstellung von Gianni di Parigi. Sie gelang weit besser, und Hr. Cantu zeichnete sich, zwar nicht als Schauspieler, doch als Sänger, mehr aus. Diese eben so schöne, als schwere Rolle verliert allerdings sehr viel dadurch, dass ein Anfänger sie spielt, der noch zu wenig Mimik und Action hat, und freylich nicht mit Rollen anfangen sollte, die einen sehr erfahrnen und vollendeten Künstler erfordern. Solche Verstöse sind jedoch hier eben nichts seltenes. Dem. Funk glänzte mit ihrer edlen Gestalt und schönen Stimme. Möchte sie doch das, wenn auch nur geringe, Detoniren, das man zuweilen noch in ihrem Gesange hört, ganz abstellen! — Wenn der musikalische Unterricht ihres detonirenden Lehrers aufgehört hat, wie man glaubt und wie wir wünschen, so wird sie wohl auch von diesem dem Gesange so nachtheiligen Fehler frey werden.

Am 28sten wurde Camilla von Pär gegeben, worin Hr. Meyer sich in der Rolle des Herzogs Uberto als Italiener zeigen wollte. Was hörten wir aber leider! Einen Sänger, dessen Sprache niemand kannte. Was hilft eine schöne Gestalt und gutes Spiel, wenn Schönheit des Gesanges und richtige Aussprache fehlt: Die Anmassung mancher Theatersänger, in einer Sprache zu singen, die sie nicht verstehen und sprechen können, ist lächerlich; denn Deklamation, Ausdruck, Sinn und alles geht dabey verloren. Darum bleibe jeder da, wo er hin gehört: der Italiener singe in seine Sprache, und auch der Deutsche in der seinigen! Hr. Meyer missfiel so sehr, dass die Zuschauer nach seiner ersten Arie einer nach dem andern das Schauspielhaus verliessen, so dass das Parterre fast ganz leer wurde. Hr. Benincasa spielte die Rolle des Cola trefflich: sein Talent für die Komik wurde allgemein bewundert. Hr. Cantu gefiel sehr in seiner Arie und erhielt lauten Beyfall.

Recension.

Sechs kleine Sonaten für das Pianoforte — — von A. Mühling. 17tes W. 1ster, 2ter Heft. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. jed. Hefts. 18 Gr.)

Klein sind diese Sonaten zwar dem Umfange, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach. Hr. M., der als Componist, vornehmlich für das Pianoforte, sich immer mehr auszeichnet, bestimmt sie ausdrücklich „vorzüglich zum Gebrauch beym Unterricht," weshalb er auch die Fingersetzung beygeschrieben (die aber zuweilen etwas gekünstelt erscheint); und allerdings eignen sie sich dazu vorzüglich, ja in gewisser Hinsicht (wovon sogleich mehr) vorzüglicher, als alle kleinen *Sonaten*, die dem Rec. zu diesem Behufe seit verschiedenen Jahren vorgekommen: aber auch zur angenehmen und nicht oberflächlichen Unterhaltung für wenig geübte, doch für die Tonkunst selbst, in ihren solideren Gattungen, nicht unempfängliche, nicht ungebildete Liebhaber eignen sie sich: ja auch geübte Spieler und ernste Kenner werden sie gern durchlaufen, und manchen Satz, wie Seite 15, 1ster Heft, S. 10 folg., 2ter Heft, dann eben so gern mehr als einmal genau ansehen, mehr als einmal geniessen wollen. Wenigstens muss der Rec. dies von sich selbst behaupten. — Jedermann weiss, wenigstens von da an, wo er es selbst versucht hat: es ist niemals leicht gewesen, jetzt aber ist es schwer, kleine Sonaten zum Unterricht und Vergnügen zugleich zu schreiben, ohne nicht entweder Oberflächliches und trivial Gewordenes, oder Steifes und jungen Leuten Ungefälliges zu Markte zu bringen: Hr. M. hat aber wirklich das Erste ganz und das Andere auch fast überall vermieden. Es stecken sogar nicht wenig wahrhaft originelle Ideen in den Werkchen. Und die Ausführung — das Wort *eigentlich* genommen, wie es die musikalische Technik gebraucht — zeigt durchgehends einen tüchtigen, gründlichen, und auch gewandten Componisten. Ausserdem, und in Hinsicht auf das Instructive ganz besonders, zeichnen sich aber diese kleinen Sonaten durch Folgendes aus.

Man hat in neuester Zeit den sehr alten Grundsatz (der zunächst, so viel man weiss, von Sebast. Bach abstammt) endlich wieder auf- und angenommen — den Grundsatz: die linke Hand muss nicht nur *so viel*, als die rechte, jeder Finger von jener *so viel*, als jeder Finger von dieser gleich vom Anfang her geübt werden: sondern auch *auf dieselbe Weise*, und zu dem Ende (dem Wesentlichen nach) *mit denselben*. Dazu liessen Bach und seine Nachfolger ihre Schüler vornehmlich Fugen spielen. Nun, was das anlangt: die Zeiten haben sich geändert, und in den *Mitteln* zu denselben guten Zwecken, die alle Zeiten gemein haben, darf oder vielmehr muss man sich nach *seiner Zeit* richten: sonst könnte man in Widerspruch mit ihr, und verliert Eins mit dem andern. Fugen spielen jetzt nur Meister oder ernsthaft ausgebildete Liebhaber: Schüler, erwachsene und junge, wollen etwas, das zugleich mehr für's Ohr und die Phantasie ist. Was kann man dazu wol besseres schreiben, als melodiöse, gefällige Stücke — aber durchgängig in imitirender Schreibart, so dass wechselnd beyde Hände und alle Finger nicht nur Melodie überhaupt, sondern die in jedem Satze vorherrschenden Melodieen zu spielen bekommen? In dieser Schreibart nun sind alle Sätze dieser kleinen Sonaten, wenn auch der eine mehr, der andere weniger, der eine strenger, der andere freier — geschrieben, und zwar ohne Zwang, immer natürlich, und meistens so leichthin fliessend, als wenn sich's von selbst verstünde und nicht anders gemacht werden könnte.

Wer also mit dem Rec. in jenen Ansichten und in der Wahl dieser Mittel zu dem angeführten Zweck übereinstimmt, der wird, wie eben er auch, von ihnen ganz vorzüglich gern, und sicherlich mit gutem Erfolg, bey seinen Schülern Gebrauch machen. Solchen Herren empfiehlt er sie mithin ganz besonders: aber auch anderen, um es wenigstens damit zu versuchen, und Liebhabern, wie er sie oben bezeichnet, zu ihrer Unterhaltung gleichfalls. Vielleicht danken ihm alle dafür, dass er sie mit dieser Arbeit des Hrn. M. bekannt gemacht hat: so wie er demselben dankt, dass er sie verfasst, so beharrlich durchgeführt, und herausgegeben hat.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny. **N°. 22.** 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate April, 1819.

Nul n'est prophète dans sa patrie, sagt ein französisches Sprichwort. Wenn es so fortgeht, so werde ich zum Propheten in Frankreich. Es soll meinen Lesern nicht verhohlen bleiben, dass ich ihnen oft Probalitäten für künftige Realitäten gegeben habe und dass letztere zu wirklichen geworden sind. Und warum hatte ich auch nicht? Ist eine Wahrscheinlichkeit, auf alle Elemente einer Wirklichkeit gebaut, weniger ein factisches Ereigniss, selbst wenn sie nicht in Erfüllung geht, als Raphael, sagt man, derselbe Mahler gewesen seyn würde, wenn ihm auch die Hände gefehlt hatten? Potier, für den als Sänger und Schauspieler die deutschen Kunst-Theoretiker erst noch eine Kategorie auffinden sollen, war seinem heimischen Boden, in welchem er Wurzel gefasst (dem Theater *des Variétés*), entrissen und in ein fremdes, seiner Natur nicht zusagendes Klima (auf das Theater *de la Porte St. Martin*) versetzt worden. Was hatte sich daraus ergeben? Die Pflanze war in's Kränkeln gerathen, denn zwischen den dummergötzlichen Possen der Varietäten und den recht vernünftig langweiligen Melodramen des Sanct-Martins-Thors kann keine grössere Verschiedenheit herrschen, als zwischen einer Orange des Süden und einem Quittenapfel des Norden. Es war also vorauszusehen, dass Potier abermals verpflanzt werden würde. Aber wohin? In die Varietäten zurück? Das wäre allerdings sehr vernünftig gewesen, wenn es nicht um Stolz und Hoffart und um Missverständniss seiner selbst in einem Schauspieler ein recht unvernünftig Ding wäre. Dies zu wissen und daraus die natürliche Folgerung zu ziehen, dass Potier einen höhern Flug zu versuchen geneigt seyn möchte, dazu gehörte eben so wenig Prophetengabe, als vorauszusehen, dass das Theater Feydeau in seiner Hülfsbedürftigkeit den Prätensionen dieses Schauspielers allen möglichen Vorschub leisten würde. Ich fühlte mich also geneigt, schon vor mehren Monaten als gewiss anzuzeigen (wovon aber damals, meines Wissens, noch gar keine Rede war), dass Potier als Sociétaire der komischen Oper engagirt, also Königl. Schauspieler werden würde. Dies ist nun wirklich in Erfüllung gegangen: der *Ci-devant jeune Homme* will, sagt man, seine regellose Originalität ablegen und sich in den engen Mode-Sarcus des *Théâtre Royal de l'Opéra Comique* einschnüren lassen. Was nun daraus erfolgen wird? Das kann ich ebenfalls, ohne Prophet zu seyn, voraussagen. Potier wird in die neue Manier sich nicht hineinfinden können, an sich selbst verzweifeln, dann weder Original noch Copie, also gar nichts mehr seyn, hernach das Publicum und sich selbst langweilen und endlich vom Theater Feydeau seine Entlassung suchen und diese mit Freuden erhalten. Soll ich noch weiter prophezeihen? Zu allerletzt wird der Enthusiasmus für Potier verfliegen und selbst im Theater *des Variétés* wird kein Publicum mehr für diesen Schauspieler vorhanden seyn. *Ainsi-sera-t-il!*

Nachdem sich endlich auch die Gebrüder Bender haben öffentlich hören lassen, ist nun die heilige Drey-Zahl der Clarinetten-Bläser in Paris vollendet und ihr Kreis geschlossen: wer sich noch hineindrängen wollte, würde draussen stehen bleiben müssen. Was ein bischen Wind, durch ein ausgehöhltes Stück Holz geblasen, an honigsüssen Freuden und zuckerschmelzenden Leiden aussuhauchen vermag, das ist jetzt aller Welt in Paris bekannt. Aber es steht nun einmal nicht zu ändern: an Torten und Biscuit stänkert man sich in wenigen Wochen, dahingegen das liebe Brot (dies Beywort hat hier eine tiefe Bedeutung) das ganze

Leben hindurch zur Speise dient. Daher kommt es, dass die besagten Gebrüder, trotz ihres bewundrungswürdigen Talents, ohne Hehl sey es gesagt, etwas Langeweile erregt und es zu keinem zweyten Concerte haben bringen können. Ist es nicht (sehr ernstlich sey es gesagt) wahrhaft schmerzlich, scheu zu müssen, wie ausnehmend geniale Künstler, die Geist und Mechanismus zur höchsten, irgend erreichbaren Vollkommenheit ausgebildet haben, durch ein gänzliches Missverstehen ihres Berufs, der nicht darin besteht, den Menschen in schwächlicher Passivität zu verweichlichen, sondern ihn vielmehr zu Kraft und Thätigkeit zu erheben, einen gänzlich falschen Weg betreten haben, auf dem sie endlich vom Publicum gänzlich werden aus den Augen verloren werden? Was die Virtuosität der Gebrüder Bender insbesondere anbetrifft; so ist ihre Manier in der Qualität derjenigen eines andern berühmten Clarinetten-Blasers, der sich vor einem Jahre in Paris hören lassen, gänzlich gleich, möchte jedoch in der Quantität der Ausbildung derselben etwas nachstehen. Dagegen besitzen die Gebrüder Bender den Echoton, von dem ihr Nebenbuhler nichts weiss, in einer wahrhaft bewundrungswürdigen Vollendung. Dieses Echo, welches in der weitesten Entfernung zu ertönen scheint, ist ganz etwas anders, wie das Verschwinden oder Verhallen des Tons, in welchem sich letzterer wahrer Künstler als Meister zeigt. In den Exsecution ihrer zweystimmigen Passagen dürften sie wol von keinen andern Künstlern auf der Erde übertroffen werden.

Herr Gugel, der berühmte Hornist, ist mit seinem zehnjährigen Sohne in Paris angekommen und gedenkt Concert zu geben. Des Knaben Wunderhorn soll alle hohen Häupter in der Bourbonischen und Orleanischen Familie mit Entzücken erfüllt haben: möchten seine eigenen Taschen am Ende dabey nicht leer ausgehen! An den freundschaftlichen Anerbietungen des Hrn. Gugel liegt es nicht, wenn ich mit dem Genie des Knaben zur Stunde noch weniger bekannt bin, als mit seiner liebenswürdigen Persönlichkeit.

Mit einem andern Wunderknaben, oder vielmehr Wunderjünglinge (um jedem sein Recht wiederfahren zu lassen), dem Herrn Mühlenfeldt aus Braunschweig, ist es ergangen, wie ich vorhergesehen und auch in meinem vorigen Berichte vorausgesagt habe: er hat sich genöthigt gesehen, abzureisen, ohne Concert zu geben. Zu diesem Schritte ist er von zwey Umständen veranlasst worden, erstlich von der Zeit, die wirklich einen solchen Ueberfluss an Concerten gehabt hat, dass auch die heisshungrigsten Musikliebhaber übersättigt worden sind, und zweytens von sich selbst. Letzteres ist also zu verstehen: Hr. Mühlenfeldt ist ein lebenslustiger Jüngling und die Pariser grossen und kleinen Salons lassen sich gern etwas vorspielen. Da hat nun der junge Künstler das Nebending für eine Hauptsache angesehen und, wie Hannibal in Capua, sich ergeben, statt zu handeln, worauf ihm dann seine Nebenbuhler den Vorsprung abgewonnen haben und er selbst aus dem Felde geschlagen worden ist. Er hat nun Sommerquartiere in der belgischen Stadt Rotterdam bezogen und wird mit dem kommenden Winter von neuem einen Zug gen Paris machen und dann Rache nehmen für die erlittene Niederlage — hat er versprochen. Wenn auch das grosse Publicum nicht, so habe ich doch den Herrn Mühlenfeldt gehört und dabey hat niemand verloren, als eben jenes. Mir hat er auf einem vortrefflichen Pezzoldschen Fortepiano Mancherley, auch eine Phantasie von A. E. Müller aus C dur vorgespielt. Letztere hat eine Wirkung auf mich gemacht, als wenn ich in meinem Leben weder einen Clementi, noch Dusseck, noch Hummel, noch Wölffl, noch Schwanenberg, noch andern dergleichen Fortepianospieler gehört hätte. Unter dem besagten Mancherley haben sich, wie leicht zu ersehen, des jungen Künstlers eigene Compositionen befunden. Diese, saft- und kraftreichen Holzungen ähnlich, die durch eigene Fülle zu Grunde gehen, wenn sie nicht *gelichtet* werden, möchten wol nichts geläuterischer verlangen, als unter der Scheere gehalten zu werden. Auch den Pedalen ist Herr Mühlenfeldt etwas über die Gebühr ergeben: das hätte er nicht nöthig, da sein Kopf seine Füsse leicht entbehrlich machen kann.

Baillot hat in dem Concerte der Gebrüder Bender ein neues von ihm gesetztes Concert gespielt. Ich kann wol nicht in den Verdacht gerathen, der Verfechter der französischen witzigen Schule zu seyn, weder in der Composition, noch in der Ausführung. Aber so viel gebietet mir die Wahrheit, zu gestehen, dass ich nie in meinem Leben keine vollendetere, keckere und doch bescheidenere Virtuosität auf der Geige gehört, dass ich sie mir selbst nicht möglich gedacht habe, als die, welche Baillot diesmal im Vortrage des

dafs wir auch nicht einmal einen Schall ohne Ton uns denken können, da uns doch bey im Lichte kein Zweifel einkommt, dafs es in seiner Reinheit ungefärbt sey, dieses verdient nähere Betrachtung, und giebt den ersten wichtigen Folgesatz aus der so eben aufgezeigten Natur dieser beyden Phanomene, und ihre Verschiedenheit in der Entstehung. Licht wurde vorgestellt als Phanomen einer chemischen Aktion; nun gehet aber eine jede chemische Aktion auf Intussusception, d. h. die auf einander chemisch wirkenden Qualitäten suchen sich gegenseitig zu neutralisiren. Wenn es also bey einer chemischen Aktion zur wirklichen Intussusception kommt, so mufs das Phänomen dieser Aktion selbst im neutralen Zustande angeschaut werden, wie wir dieses so eben vom Lichte bemerkt haben, dessen neutraler Zustand sich auch rückwärts in der Erfahrung nachweisen läfst, wenn man es aus allen Farben wieder als weifses, d. i. neutrales Licht reproduciret. Ganz anders wird es sich nun mit dem Schalle, seiner Natur und Entstehung nach verhalten müssen. Er ist Phanomen einer *mechanischen* Aktion. Mechanische Aktion geht aber nicht wie chemische auf Hervorbringung oder Wiederherstellung eines indifferenten Zustandes, sondern völlig entgegengesetzt auf Störung eines solchen (mechanisch) indifferenten Zustandes, *der Ruhe*. (Ruhe ist nicht nothwendig absoluter Mangel an Bewegung, sie ist auch im Gleichgewichte entgegengesetzter Kräfte.) Ein Schall hat also in seiner Entstehung schon einen indifferenten Zustand aufgehoben, er erscheint daher allezeit als *Ton*, durch welchen er zur Sinnenempfindung wird, und ohne welchen er ohne Relation, mithin kein Gegenstand sinnlicher Wahrnehmung seyn würde; dahingegen das Licht erst aus seinem ursprünglichen homogenen Zustande treten mufs, um als Farbe zu erscheinen. Ist nun der Ton schon in der Entstehung des Schalles gegründet, und der Schall mit seinem nothwendigen Tone selbst durch eine aufgehobene Indifferenz entstanden, so wird auch rückwärts unter allen Tonen, so lange sie noch klingen sollen, keine Neutralisation möglich seyn, wovon man sich leicht durch die Erfahrung überzeugen kann. Statt der Neutralisation wird aber bey den Tonen ein andres Verhältnifs eintreten, welches natürlich nicht chemisch seyn kann, wie bey den Farben, sondern mathematisch seyn mufs? nämlich die *Harmonie*, welche durch das quantitative Verhältnifs der Erschütterung (die Zahl der Schwingungen) oder, was umgekehrt dasselbe ist, durch das Verhältnifs zur mechanischen Indifferenz (z. B. bey Saiten ihre Länge, Spannung u. s. w.) bestimmt wird. So beweiset nun dieser erste Folgesatz durch seine genaue Uebereinstimmung mit den Thatsachen der Erfahrung, dafs die Natur des Lichtes und Schalles wahr und richtig bestimmt ist, und wir können folgende Sätze als erwiesen aufstellen:

Licht erscheint ursprünglich in neutralem Zustande, und Farbe ist allezeit Phänomen der aufgehobenen Neutralität des Lichtes.

Schall ist nie im neutralen Zustande, sondern allezeit und schon in seiner Entstehung vom Tone, dem Zeichen einer aufgehobenen Indifferenz begleitet.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

erreicht wird, welche dem Geschmacke widerstehn) und sie sind so kommen neutralisirt im vollen Lebens- oder Gesundheitsgefühle. Daher fühlt man seine Gesundheit so wenig als man das Licht sieht, und wir empfinden unsern Organismus nur in den Entzweyungen dieses indifferenten Zustandes, welche nur, wenn sie sich so weit von der Indifferenz entfernen, Krankheiten nennen. So wäre also die Nothwendigkeit einer Entzweyung für jede Sensation in der Erfahrung bestätigt. I. Verf.

erwähnten Concerts entwickelt hat. Ich nahe mich dem Alter, wo eine kalte Reflexion an die Stelle des überbrausenden Enthusiasmus zu treten pflegt. Aber trotz dem hat die wunderbare Vollendung, die der besagte Künstler bey der Execution dieses Concerts an den Tag gelegt, mir ein solches Vergnügen gemacht, dass die blosse Rückerinnerung mich zu einem Lobe begeistern könnte, welches übertrieben scheinen würde, dessen Aeusserung ich mir deshalb gezwungen untersagen muss. Dies Urtheil aber gilt nur von den beiden Allegro's. Denn mit Schmerz muss ich gestehen, dass der Vortrag des Adagio so ganz und gar in der blos witzig-naiven Gattung ausfiel, dass mir dadurch ein wahrhaft widerstrebendes Gefühl verursacht wurde. Doch ist mir diese Erfahrung nicht neu: wem dürfte jetzt noch unbekannt seyn, dass die französischen Künstler das Leidenschaftlich-Lyrische nur *künstlich nachahmen*, während sie das Witzig-Verständliche *künstlerisch schaffen*?

Die grosse Oper hat wirklich während der heiligen Woche sechs oder sieben *Concerts Spirituels* gegeben. Da hatte ich nun Gelegenheit, mir es nach Sitte und Brauch bequem zu machen und die *Programmes* (Concertzettel) von einem Ende bis zum andern abzuschreiben: es möchte leicht ausreichen für meinen diesmaligen Bericht. Aber so leichten Kaufs erlaubt mir mein kritisches Gewissen nicht, davon zu kommen. Zu den stehenbleibenden, so zu sagen offiziellen Musikstükken, die sich hier bey dieser Veranlassung haben seit vielen Jahren absingen lassen müssen, gehören insbesondere die erste Hälfte vom Pergolesischen Stabat und einzelne Stücke aus der Schöpfung. Wie sich diese Sachen auf dem grossen Operntheater, oder (was einerley ist) auf dem Theater Louvois ausnahmen, lasst sich von selbst beurtheilen. Das Oratorium des Abts Stadler, *die Kreuzfahrer*, hat kein Glück gemacht: wenigstens haben die Journalisten alles mögliche Böse davon gesagt. Auch ist es nicht wiederhohlt worden: ein Beweis seines geringen Effects. Mein Urtheil darüber wird niemanden einen Anstoss geben: ich habe es nicht gehört. Auch die Gebrüder Beuder haben gespielt und besonders hier einen Beleg zu meinem oben ausgesprochenen Urtheile gegeben. Ausserdem sind Baillot und Lafont aufgetreten. Bordogni, vom Italienischen Theater, hat gesungen: im Concertgesange, wo er keinen dramatischen Effect hervorzubringen braucht, befriedigen seine beschränkten quantitativen Mittel mehr, als auf der Bühne. Für Abwechselung war überhaupt in diesen Concerten auf eine recht speculative Weise gesorgt. Muss es aber nicht mit Unwillen erfüllen, wenn man sieht, dass die grosse Oper bei den ungewöhnlichen Mitteln, welche ihr zu Gebote stehen, sich bey Gelegenheit solcher Concerte immer nur in frivolen Tandeleyen herumtreibt und nie ein grosses, zusammenhangendes Musikstück von irgend einem berühmten Meister aufführt? (Ich glaube, ohne unbillig zu seyn, behaupten zu können, dass das Stadlersche Oratorium auf diesen Titel keinen Anspruch machen kann.)

In der letzten *Séance musicale* der Familie Dümouchel hat sich aus seltener Gefälligkeit der Nestor der Violoncellisten, der alte Duport, hören lassen. Macht dieser Künstler auch das Gemüth nicht beklommen von bittersüssen Leiden und schmerzenreichen Freuden; so ist sein Vortrag dagegen, was jede Kunstbestrebung zum Zwecke haben muss, kraftig und herzerhebend. Der ehrwürdige Greis, mit seinem schneeweissen Haupte, aber männlich kecker Kraftausserung, hat ungewöhnliche Sensation erregt. Der junge Dümouchel, ein kaum zwey und zwanzigjähriger Jüngling, hat sich fortwährend als den fertigsten, elegantesten und effectreichsten Fortepianospieler gezeigt. Die vier von ihm vorgetragenen Fieldschen Concerte sind von dem Auditorium ausnehmend goutirt worden. Dieser junge Künstler dürfte jetzt schon zu den ausgezeichnetsten und *klassischsten* Virtuosen auf dem Fortepiano gehören.

— Das Italienische Theater ist sehr thätig, das Publicum Neuigkeiten hören zu lassen, deren sich letzteres wol überhoben sahe. Den Reihen haben die *Fuorusciti* von Paer begonnen. Es ist nichts seltenes zu sehen, dass Väter gerade ihre missrathenen Kinder am meisten lieben. Was mich anbetrifft, ich halte diese *Wegelagerer*, sowol was Musik als Stück anbetrifft, für ein höchst langweiliges Produkt, in nichts zu vergleichen weder mit *Sargino* noch *Camilla*. (Auch *Agnese*, für welche der Componist die entschiedenste Vorliebe hat, soll zum Einstudieren gebracht werden). Darauf ist *La Pastorella nobile*, von Guglielmi dem Vater, gefolgt. Welch einen Werth diese Oper selbst in den Augen der Direction haben muss, geht daraus hervor, dass die zwey Acte der ersten Vorstellung bey der zweyten und den fol-

genden zu einem einzigen zusammengeschmolzen sind. Mich dünkt, man könnte noch einen Act streichen. Hernach sind *die Thränen einer Wittwe* (*le Lagrime d'una Vedova*) geflossen: Thränen sind Wasser und wirkliche haben den Vorzug vor diesen künstlichen, dass sie wenigstens salzig sind, eine Eigenschaft, woran es letzten ganz und gar gebricht. Die Composition von Generali leidet an zu grosser *Allgemeinheit*: vielleicht dürfte dies Wort, um die erste Sylbe verkürzt, den Werth der Musik noch besser bezeichnen.

Herr Herold, der Componist des zweyten Acts von *Charles de France*, der *Rosières*, der *Clochette ou le Diable-Page* und des *Premier Venu ou six Lieues de chemin*, der im ersten Jahre der Direction der Madame Catalani im Italienischen Theater die Recitative am Fortepiano begleitete, dann aber, in Erwartung der Dinge, die da kommen sollten, diese Stelle verlassen hatte, ist bey der Wiedereröffnung und neuen Organisation des Italienischen Theaters auf dieselbe zurückgekehrt. Herr Herold hat nun wieder Gelegenheit, Musik zu hören und zu sehen, die mit der seinigen weiter nichts gemein hat, als dass beyde mit Noten geschrieben sind. Wenn Herr Herold nicht etwa glaubt, dass, wie die Füsse der einen Hälfte der Einwohner der Erde die Füsse der andern berühren, und dass die eine von ihnen dennoch nicht auf dem Kopfe geht, es auch in der Musik zwey antipodische Gattungen geben könne, die beyde gleich grosses Verdienst hätten; so errathe ich seine Meinung nicht.

Herr Boyeldieu ist in seine Vaterstadt Rouen verreist gewesen, um sich daselbst im Theater während der Vorstellung seines *rothen Käppchens* krönen zu lassen. Dasjenige Journal (nemlich das *Journal de France*; alle übrigen haben dieser Krönung auch mit keiner Sylbe erwähnt), welches dies Ereigniss unter die Leute gebracht hat, zeigt an, dass sich gerade glücklicherweise Blumen im Theater befunden hatten. Das nenne ich mir einen Zufall!

Ich erfahre, dass die vier Sänger aus Wien im mittäglichen Frankreich mit sehr grossem Beyfalle gehört werden. Dies ist nicht das erste Mal, dass die Provinzen anderer Meinung sind, als die Hauptstadt, und besonders in musikalischer Hinsicht, Urtheile wiederrufen, die in Paris parteyisch oder ohne Kenntniss der Sache gefällt worden sind. Das einnehmende Talent, welches die besagten Sänger im gemeinschaftlichen Vortrage ihrer mehrstimmigen Sachen entwickeln, ist zu überwiegend, als dass es nicht von jedem wahrhaft musikalischen Publicum erkannt werden sollte.

Lafont hat sein Concert im grossen Operntheater gegeben. Dieser Künstler fängt an, dergestalt von Raillot verdunkelt zu werden, dass sein Concert, ohngeachtet der Unterstützung, welche ihm in den Beinen der Tänzer zu Hülfe gegeben worden war, nur ein sehr kleines Publicum herbeygezogen hatte.

Auch mit dem Geiger Boucher scheint es nicht zum Besten zu stehen, ich meine diesmal, mit seinen bürgerlichen und ökonomischen Verhältnissen. Er hat einen Aufruf, in der rührendsten Manier, an das Publicum ergehen lassen und demselben darin zu wissen gethan, dass ihn die Sorge für die Erhaltung seiner zahlreichen Familie zwinge, sich von neuem (das erste Mal hatte der genannte Künstler die Stelle eines ersten Geigers bey dem jetzt verstorbenen König von Spanien in Madrid angenommen) aus seinem Vaterlande zu verbannen. Zugleich (und dies möchten meine Leser wol von selbst errathen) zeigt er an, dass er vor seiner Abreise ein *Abschiedsconcert* geben wolle. Herr Boucher hat, wie jedermann weiss, den Schalk im Nacken. Sollte es mit diesem freywilligen Exilium vielleicht die nemliche mystificirende Bewandniss haben, wie mit dem freywilligen Tode, in welchen sich dieser Künstler vor etwa einem Jahre von einigen der hiesigen Journalisten hat schicken lassen? Wenn ich nicht irre, hat derselbe die obige Anzeige zu Anfange des April-Monats in's Publicum geschickt, doch nicht geradezu am ersten, denn da wäre, wie es in der Zauberflöte heist, die Absicht nur allzu klar gewesen.

Ob es gleich bisher, so zu sagen, Concerte geregnet hat, so scheinen sich dennoch die musikalischen Gewitterwolken noch immer nicht verzogen zu haben. Auch die Herren Gebrüder Bohrer, *deren Soirées musicales* auf keine Weise die Hoffnungen gerechtfertigt zu haben scheinen, welche die Künstler in voraus gefasst hatten, wollen ein Concert geben, aber diesmal nicht in der grossen Oper, sondern im Theater Favart. Sollten die Herren Bohrer anfangen, das Bret zu bohren, wo es am dünnsten ist?

Der junge Larsonneur, von seiner Reise zurückgekehrt, will ebenfalls Concert geben und

dann eine Reise nach England machen. Ich habe den jungen Künstler seit seiner Zurückkunft noch nicht gehört. Wahrscheinlich aber muss er während der Zeit seiner Abwesenheit bedeutende Fortschritte gemacht haben.

Mit grossem typographischen Aufwande erscheinen hier in einzelnen Lieferungen die Psalme des Benedetto Marcello. Ein hier lebender Polakke hat eine Fortepiano-Begleitung dazu angefertigt, die denjenigen wie gefunden kommen wird, die es im bezifferten Basse nicht zu Ende, vielleicht nicht einmal zum Anfange, gebracht haben. Darf man der Sage Glauben beymessen, so hat sich bey Gelegenheit der Herausgabe der ersten Lieferungen folgendes sonderbare Ereigniss zugetragen: Besagter Polakke, der (so wird versichert) mit einer wahrhaft contrapunctualischen Spürnase in dem Meisterwerke Marcello's nach einigen Quinten und Octaven gestöbert und dergleichen zu seiner grossen Freude auch aufgefunden hatte, war nicht saumselig gewesen, damit nach Brauch und Sitte zu verfahren, das heist, sie auszumerzen und gang' und gebe Noten an ihre Stelle zu setzen. Diese ehrenwerthe Bemühung kommt einem hiesigen berühmten Componisten zu Ohren: er geht zu dem Herausgeber, zeigt ihm die Versündigungen an, die man an einem der berühmtesten und ältesten musicalischen Denkmahler begangen und fordert ihn auf, wieder gut zu machen, was ein anderer übel gemacht. Was der Herausgeber? Er lasst (hört und sagt, ihr deutschen Musikhandler, ob ihr eines ähnlichen Zugs fähig gewesen wärt?) die alten Platten zerschlagen und die bis dahin erschienenen Lieferungen von neuem stechen! Ich hoffe, in meinem nächsten Berichte über dieses Unternehmen ausführlicher zu reden.

Wenn dem Theater Feydeau in der Person Potier's, wenigstens so lange es währen wird, ein Licht und Hort erscheint, worauf die Sociétaire's desselben die glänzendsten Luftschlösser bauen (nach reiflicher Ueberlegung halte ich, wie bereits oben gesagt, dafür, dass es wirklich nur Luftschlösser seyn werden, oder Potier müsste dann Muth genug haben, seine Manier beyzubehalten und Dichter und Componisten besonders für ihn arbeiten, wie sie es ehemals für Elleviou und jetzt für Martin thun): so werden dafür einige Sterne minderer Grösse, sagt man, bald untergehen auf dem besagten Theater. Dies sind die beyden Demoiselles Pallar und More, deren ich öfterer in meinen Berichten Erwähnung gethan. Beyde singen in der bekannten französischen Perlmanier (es thut mir leid, hinzusetzen zu müssen, dass es auch unechte Perlen gibt), aber übrigens recht lieblich und angenehm, sind, ob sie gleich erst einige und ein Duzzend Sommer zählen, musikalisch als hätten sie auf der Dresdener Kreuzschule das Singen vom Blatte gelernt und spielen junge unschuldige Mädchen nach den Regeln der Dramaturgik, das heist, immer künstlich und nie natürlich. So hat z. B. seit Madame Gavaudan's Abreise, Demois. More die Rolle *Lieb Roschens* im *rothen Kappchen* übernommen, und sieht dieselbe dar, als hatte sie das Kappchen mit auf die Welt gebracht. Beyde Damen klagen über Zurücksetzung und werden nun wahrscheinlich, wenn sich das Ding nicht zum besten kehrt, Provinztheater die Früchte geniessen lassen, deren Blüthen das Theater Feydeau verschmäht hat. Schade, dass es wie man sagt, einen Thurm zu Babel gegeben hat; sonst könnten deutsche grosse Theater an besagten Sängerinnen, die übrigens auch sehr hübsch sind, sehr glänzende Acquisitionen machen.

Ein hiesiger bekannter, fast möchte ich sagen, berühmter Componist, der freylich nicht gerade zu den Freunden des Herrn Ritters Spontini gehören mag, behauptet, eines der Finale der *Olympie* gesehen zu haben. Nach seiner Versicherung soll auf den Notensystemen desselben nicht so viel weisser Platz gelassen worden seyn, als dasjenige Thier, welches selbst Königen auf der Nase spielen darf, brauchen würde, um einen schwarzen Fleck darauf zu setzen. Auch will der Referent darin wenigstens ein Dutzend Themata (ist wol nur eine runde Zahl) gezählt haben, das heisst nicht hintereinander, sondern untereinander. Wir werden ja hören!

Madame Mainvielle-Fodor ist wirklich beym italienischen Theater angestellt und bereits in Paris eingetroffen. Sie wird nächstens in Mozart's Figaro auftreten. Auch mit Garcia ist, wie man behauptet, der Contract abgeschlossen. Letzterer wird aber erst im Monate August nach Paris zurückkommen. Ob nun gleich von Crivelli fortwährend keine Rede ist, so dürfte dennoch, wenn Pellegrini seinem Rufe entsprechen wird, die italienische Truppe, so wie sie in diesem Augenblicke ist, zu Hoffnungen berechtigen, die auch nur bey massiger Unterstützung von Seiten

des Publicums in Erfüllung gehen müssen. Aber ich behaupte, dass wenn sich die Regierung nicht entschliessen wird, das Theater der italienischen Oper, so wie die grosse Oper, gänzlich auf eigene Rechnung verwalten zu lassen, die Existenz derselben immer noch vom Augenblicke abhangen, und nie eine feste und sichere Grundlage erhalten wird.

Das Requiem von Cherubini ist jetzt öffentlich im Stiche erschienen. Die deutschen Kunstfreunde werden nun in den Stand gesetzt werden, eine Zusammenstellung desselben mit dem Mozartschen aus eignen Mitteln vornehmen zu können. Ich berge nicht, dass es, stände ich an der Spitze irgend einer grossen Musikanstalt, mein nächstes und dringendstes Streben seyn sollte, beyde Werke unmittelbar hintereinander zur Aufführung bringen zu lassen. Es thut wohl, sich durch das Gefühl eines Werths, der weder Blut noch Thränen hat fliessen lassen, in den jetzigen Zeitläuften in sich selbst erheben zu können.

Weder die Oper, noch das Theater Feydeau hat in diesem Monate etwas neues gegeben. Feydeau hat sich mit der Wiederaufführung einer ältern Oper: *Picaros et Diégo*, das Leben zu fristen gesucht. Die Musik derselben, von Dalayrac, ist in der bekannten leichten und angenehmen Manier geschrieben, durch welche sich dieser Componist fast in ganz Europa bekannt und beliebt gemacht hat. Martin und Ponchard wetteifern darin im Gesange mit einander auf eine Art, wobey das Publicum nur gewinnen kann.

G. L. P. Sievers.

Im Augenblicke, wo ich dieses absenden will, kann ich noch melden, dass Pellegrini, der für das italienische Theater neu engagirte Buffo cantante, am gestrigen Abende (4. May) mit dem allgemeinsten, entschiedensten Beyfalle debütirt hat. Ich bin nicht zugegen gewesen, kann also nur den hiesigen Journalisten nachsprechen. Diese stimmen alle (ein wirklich unerhörtes Ereigniss) in dem Lobe des Sängers überein. Er soll eine eben so schöne, gebufige Stimme (Baritono), als vortreffliche, klassische Methode besitzen. Ein einziges Journal (les Annales politiques etc.) behauptet, die Annehmlichkeit seines Organs sey unstreitig geringer, als die Vollendung seiner Methode.

G. L. P. S.

Nachrichten.

München, den 29sten April. Nach dreymonatlichen Vorarbeiten wurde gestern *Mahomed*, vom Herrn Kapellmeister von Winter, in dem neuerbauten königlichen Hoftheater mit deutschem Texte aufgeführt. Dem Unbefangenen drängt sich freylich zunächst die Frage auf, warum der Komponist seine Schöpfung in einer Uebersetzung gab, wobey ja immer der Geist des Werks, wenn auch nicht ganz, verfliegt, da es ihm hier nicht an Gelegenheit fehlte, sie in ihrer ursprünglichen Gestalt darzustellen. Auch bey der besten Uebertragung eines solchen Werkes aus einer höchst harmonischen Sprache in eine, wenigstens für den Gesang, nicht in gleichem Masse ausgebildete, und bey der grössten Gewandtheit und Sorgfalt des Uebersetzers, Sylbenmass und Wortfügung genau zu beobachten, bleibt es unvermeidlich, dass nicht viel von jener innigen Uebereinstimmung der Worte und Töne und von der Einfachheit und leichten Verständlichkeit des Ausdrucks verloren gehen sollte, ohne welche der Gesang nur ein Körper ohne Seele ist. Wir folgen jedoch dieser Idee nicht weiter, und wissen wohl, dass Lokalverhältnisse gar manches gegen unsere Wünsche und Erwartungen fügen.

Das Verdienst des Componisten ist seit mehr als 20 Jahren genug gewürdiget, so dass eine individuelle Meinung seinen Ruhm weder erheben noch schmälern kann. Bey seinem *Mahomed* erfreuten wir uns sehr darüber, dass er in seinem hohen Alter noch so viele Jugendideen zurückrufen, so viel Frische dem Werk einhauchen konnte. Uebrigens zu bekannt mit dem, was er früher gegeben hat, konnten wir doch, ungeachtet für diese Vorstellung alles mit vieler Umsicht restaurirt worden, nicht in jenes Feuer gerathen, welche diese Arbeit bey Andern wohl noch anfachen möchte. Es ist der Inbegriff seiner besten gelieferten Werke, eine musikalische Flora, unter welchen das Opferfest am hellsten hervorglanzt. Kraftvoll sind die Chöre instrumentirt, aber etwas dürre die von dem Uebersetzer neugeschriebenen Recitative; und doch, meinen wir, sollte ein Komponist in deutscher Sprache, die Kraft und das Gedankenvolle dieser Sprache auffassen und mit kühnen harmonischen Wendungen das zu Weiche und zu Vernachlässigte des italienischen Recitativs überflügeln. Am meisten glänzt in dieser Oper seine Schülerin hervor. Sie ver-

dankt ihm Vieles; denn er hat ihre natürlichen Anlagen einer geläufigen Kehle und beugsamen angenehmen Stimme gepflegt und für den öffentlichen Vortrag zubereitet. Sie ist nun eine wakere Bravoursängerin geworden; Schade, wenn sie, wie es wohl geschehen könnte, dabey stehen bleiben wollte, wenn sie aus Vorliebe für ihre Kunstmanier, oder für ihre Umgebungen versäumte, sich in dem höhern Gebiete der Singkunst umzusehen, und sich jenen aesthetischen Vortrag anzueignen, der erst ihre schönen Anlagen in vollem Lichte zeigen würde. Wir möchten ihr rathen, durch gewählte Lectüre auf ihr Inneres zu wirken, ein gewisses zu natürliches Wesen zu veredeln, um nicht blos den grossen Haufen zu unterhalten, sondern auch den Beyfall der Gebildeten und der Kenner zu erringen. Doch was noch im Werden ist, kann sich wohl dereinst noch schöner gestalten. Vollkommen an gebildet an Stimme und Methode, von wenigen seiner deutschen Mitkünstler erreicht, vielleicht von keinem übertroffen, ausgerüstet mit Erfahrung aller Art, erschien vor uns der Treffliche, welcher den Mahomed darstellte. Es ist Hr. Mittermair, den wir nur nennen, weil wir es müssen, indem sein allgemein anerkanntes Verdienst unser Lob unnöthig macht. Ihm verdankt man es, dass während der jammervollen vier Jahre einer gänzlichen Auflösung der hiesigen deutschen Oper, doch von Zeit zu Zeit noch einige deutsche Laute auf der Bühne gesungen wurden. Seine Stimme ist Bariton, einer der sonorsten, beugsamsten und metallreichsten, den man je gehört hat; doch sang er, um die Sache auch nur einigermassen im Andenken zu erhalten, Tenor, und übernahm mit einer in den Theaterannalen selten vorkommenden Bereitwilligkeit alle ihm zugetheilten Rollen von *Ferdinand Cortez* bis zu jener Rolle in *Deodata*, welche wir zu nennen uns schämen, obgleich die Direction sie ihm zuzutheilen sich nicht schämte. Auch Mahomed war Tenor, und er sang ihn, theils weil die Oper schon lange vor der Ankunft des Herrn *Lohle* zum Einstudiren fertig lag, vielleicht auch, weil eine solche Frucht für einen jungen Sänger etwas zu hoch hängen mag. Bey aller Zufriedenheit und Theilnahme, welche uns sein einsichtsvolles Streben abgewinnt, können wir uns doch kaum — und konnten es auch diesmal nicht — einer gewissen Besorgniss erwehren, dass dem herrlichen Sänger doch eine so fühlbare Anstrengung noch nachtheilig werden möchte. Wundern muss man sich deshalb, dass keiner unserer Dichter und Componisten, selbst der thätige und einsichtsvolle Hr. von *Poissl*, der beydes öfter in sich vereinigte, auf den Gedanken kam, eine ganz für seine ausgezeichneten Eigenschaften berechnete Oper zu schreiben. Er würde, wenn sie den rechten Weg eingeschlagen hätten, ihre Erwartungen nicht getauscht haben. Herr *Fischer* war *Zopiro*. Schon vor mehr als zehen Jahren gab dieser berühmte Künstler in hiesiger Stadt Gastrollen mit einem Erfolge, der damals für die Zukunft den glänzenden Beruf ahnen liess, der ihm nun geworden ist. Wir müssen jedoch gestehen, dass er bisher weder als *Sarastro*, noch als *Figaro*, am wenigsten als *Zopiro*, mit einem Glück, seines grossen Rufes würdig, aufgetreten ist, und überlassen es ihm, der so vieles gesehen, über so vieles nachgedacht hat, selbst zu erforschen, ob dies an ihm, an dem Publikum, oder an beyden zugleich liegen möge. Mit wahrem Bedauern sagen wir nur, wie es die Wahrheit fordert, dass der vielseitig gebildete Künstler den grossen Erwartungen, die man sich von ihm machte, bisher nicht entsprochen habe. Dies ist das Loos der Kunst, dem Niemand, am wenigsten auf den Brettern, entgehet. Unter viel günstigeren Verhältnissen befand sich im Gegentheil jene junge Sängerin, welche in dieser Oper die zweyte Rolle sang, die Bühne. Sie befriedigt alle Erwartungen; denn noch hat man von ihr nichts erwartet und Niemand wird nach dieser mislungensten aller mislungenen Darstellungen von ihr noch je etwas erwarten. Das Orchester übertraf sich selbst, indem es nichts unterliess, den Sieg desjenigen zu feyern, der vor seiner Gelangung zur Meisterschaft so lange in seinen Reihen und Gliedern gestanden.

Dresden. Am 9ten May gab die deutsche Gesellschaft die Oper *Blaubart* von Gretry, von welcher in diesen Blättern schon öfter gesprochen worden ist.

Am 13ten gaben Mad. *Feron* und Herr *Puccitta* unter dem Beystande der königlichen Kapelle im Saale des Hôtel de Pologne ein Concert, worin folgende Stücke aufgeführt wurden: Ister Theil: 1) Ouverture in F moll und F dur aus Cherubini's Faniska; 2) Cavatine in Es dur aus der Oper Enrico IV; 3) Das *erste* Allegro aus einer Sinfonie von Haydn (B dur); 4) Arie in As dur aus der

Oper: La Principessa in campagna. IIter Theil: 1) Andante in F dur aus der Sinfonie von Haydn; 2) Scene und Arie in D dur aus der Oper la Vestale; 3) Letztes Allegro in B dur aus der angegebenen Sinfonie von Haydn; 4) Arie mit Variationen in A dur. Alle von Mad. *Feron* vorgetragene Gesangstücke waren von der Composition des Herrn *Puccitta*. Diese Sängerin, die man eine Bravour-Sängerin nennen kann, ist ein kleines Nachbild der Madame Catalani: sie besitzt ausgezeichnete Eigenschaften, aber auch manche nicht lobenswerthe. Ihre Stimme ist von ziemlichem Umfang, nemlich vom tiefen C bis ins hohe G, dabey lieblich, sonor und in Tiefe und Höhe rein, nicht von besonder Stärke, doch sehr gleich. Die Leichtigkeit, womit sie die Volaten aufwärts in der Octave vortragt, ihre chromatischen Läufer (deren einzelne Töne so deutlich gesondert und gerundet sind, dass man jeden halben Ton unterscheiden kann) und ihre Genauigkeit und Biegsamkeit sind wirklich bewundernswürdig. Zu einer guten Gesangmethode und zur ächten Schule fehlt ihr jedoch noch vieles; denn Haltung, Ausdruck, Declamation, Helldunkel und Vibriren des Tones sind ihr noch unbekannt. Wir haben sie mit Aufmerksamkeit und vorzüglich in dem grossen instrumentirten Recitativ einer Scene aus der Vestalin beobachtet, und darin deutlich erkannt, dass ihr die vorhin genannten Eigenschaften abgehen. Die italienische, sowohl die wörtliche als die musikalische Aussprache fehlt ihr ganz: man hört, dass eine Engländerin singt und articulirt. Durch Kunstfertigkeit und manche schimmernde Vorzüge eine flüchtige Bewunderung zu erregen, ist nicht das höchste Ziel des Gesanges; ein höheres ist es, durch Wahrheit des Ausdrucks das Gemüth anzusprechen. Es ist ein tadelswerther Missbrauch der Menschenstimme, wenn sie zu einem Instrumente herabgewürdigt wird, und wenn daher nur Sänger und Sängerinnen sich zu diesem Missbrauche verleiten lassen, um den Beyfall des grossen Haufens zu gewinnen, der nur Sinn für Künsteleyen, aber nicht für wahre Kunst hat; aber der gebildete Künstler erniedrigt sich dadurch. Der Gesang soll aus dem Herzen kommen und zum Herzen gehen. Herr *Puccitta*, der Lehrer der Mad. *Feron*, wird hoffentlich nichts gegen diese Bemerkung einzuwenden haben. Ein anderer Fehler, den wir an ihr bemerkt haben, ist, dass sie in Volaten der Octave und in andern bey dem Aussprechen der Vocale, statt Eines Vocals mehre hören lässt: ein schlimmer Fehler, den auch Madame Catalani an sich hat. Die Stücke, welche dem nicht sehr zahlreichen Publikum am meisten gefielen, waren No. 2. des ersten Theils und die Variationen des zweyten, welche mit lauter Bewunderung aufgenommen wurden. Wir bewunderten ihre Precision in den Volaten und ihre Bravour; allein ihre Methode können wir nicht rühmen. Im Takte ist sie nicht genau, denn in der Arie *la placida campagna* in $\frac{4}{4}$, war sie bald voraus, bald nach. Ueber die Komposition des Herrn *Puccitta* wollen wir uns in keine Auseinandersetzung einlassen. Es ist leichte Waare, ein bunter Mischmasch von Gedanken ohne Zusammenhang. Das pikanteste in den Motiven der Ritornelle des Herrn *Puccitta* ist die Verbindung des Fagotts mit der Flöte, bald in der Octave, bald in der Decima, es ist aber eben so unangenehm in der Wirkung, als schwer in der Ausführung. An rauhen Modulationen und fehlerhaften Ausweichungen fehlte es auch nicht. Die gehaltloseste Arie war die der Vestalin. Wenn die ganze Oper von gleichem Schlage ist, so ist die arme Vestalin nur zu sicher, darin ihr Grab, und keine Rettung daraus zu finden.

Am 15ten wiederholte die italienische Gesellschaft die geräuschvolle und an lieblichen Melodien reiche Oper *la Gazza ladra*, mit noch erhöhtem Beyfalle des Publicums. Nach diesem Beyfalle und dem vergrösserten Zufluss der Zuschauer zu urtheilen, befestigt sich hier der Geschmack an *Rossini*'s Musik immer mehr. Wie immer, zeichneten sich Madame *Sandrini* und die Herren *Cantù* und *Benincasa* aus. Die Precision unsers trefflichen Orchesters hebt diese Musik noch mehr. Die Leitung des Herrn Kapellmeisters *Morlacchi* und des Herrn Concertmeisters *Polledro* trägt zur vollkommenen Aufführung sehr vieles bey.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1819.

Fortepiano - Schule
oder
Anweisung
zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments
nebst vielen
praktischen Beyspielen und einem Anhange vom Generalbass
Siebente sehr verbesserte Auflage
von
August Eberhard Müller
Capellmeister in Weimar.

Preis 4 Thaler.

Diese vortreffliche ohnstreitig beste Fortepiano - Schule ist nunmehr im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Der Lieder zu früh der Kunst entrissene Capellmeister Müller wandte noch zu dieses sein letztes Werk allen Fleiss und all sein grosses Talent, um demselben die Vollendung zu geben, die er ihm, bey dem allgemeinen Beyfalle, den es schon in seiner frühern Gestalt durch seltene Vorzüge gefunden hatte, noch wünschen konnte. Er bereicherte diese neue Ausgabe vorzüglich mit einer Menge Notenbeyspielen, und brachte sie überhaupt den Fortschritten der Kunst in der neuesten Zeit näher, so dass er nun von seiner Arbeit wohl mit Grunde behaupten durfte: dass, ungeachtet der vielen, seit einigen Jahrzehnten erschienenen Anweisungen zum Fortepianospielen, sich doch keine mit diesem Werke, besonders in Hinsicht der Ordnung und Anzahl zweckmässiger Uebungen vom Leichtesten bis zum Schwersten, im freyen, wie im gebundenen Style, vergleichen lassen möchte. Wo übrigens der Ruf des einsichtsvollen und erfahrnen Künstlers schon so vortheilhaft als hier, für seine Arbeit spricht, da wurde alle weitere Empfehlung derselben bey dem kunstliebenden und kunstverständigen Publicum überflüssig seyn.

Anzeige.

Der Unterzeichnete hat das Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgem. system. geordnetes Verzeichniss aller nur je gedruckten Musikalien, Leipzig, 1817. Preis 2 Thlr. 12 gr., nebst den ersten Nachtrag zu demselben, Pr. 8 gr. käuflich an sich gebracht, und offerirt dieses gemeinnützliche, zur Zeit noch wenig bekannte Werk allen Verehrern der Tonkunst mit der Erklärung, für pünktliche und regelmässige Fortsetzung desselben, Sorge zu tragen. Der zweyte Nachtrag ist bereits unter der Presse. Mehrere kritische Blätter, unter Mehreren die Leipz. musikal. Zeitung, haben dieses Werk rühmlich ausgezeichnet, und den Fleiss bey dessen Ausarbeitung anerkannt. Zugleich werden alle Musikverleger ersucht, mir jährl. vor Ende März eine genaue Anzeige der bey ihnen erscheinenden Musikalien einzusenden.

Leipzig, Ostermesse 1819.

Friedrich Hofmeister.

Unter dem Vorrathe des Unterzeichneten befinden sich in diesem Augenblick, nebst andern Geigeninstrumenten von berühmten italienischen Meistern, besonders folgende ausgezeichnete zu verkaufen, nämlich: eine Violine von Ant. Stradivarius, von grosser Form und rothem Lack, eine dergl. von Nic. Amati, zwey dergl. von Andrea und Joseph Guarnerio, eine dergl. von Pietro Guarnerio, eine Altviol von Joseph Guarnerio, ein Violoncell von Joseph Guarnerio, und eines dergl. von Ruggiero da le Per. Briefe erbittet man sich postfrey.

Joh. Krausser,
Königl. Baierischer Kammermusicus in Mayna.

Die philosophische Facultät zu Marburg hat den Musikdirector Grosheim, seiner Compositionen und Schriften wegen, die Doctorwürde ertheilt.

Im nächsten Monat erscheint in unserm Verlage:

Samson von Händel,

im vollst. Clavierauszuge. Dien zur Vermeidung von Collisionen.

Berlin, im May 1819.

Schlesingersche Buch- und Musikhandlung.

Musikalien, welche bey Gombart und Comp. in Augsburg in eigener Auflage erschienen sind, im Jahre 1818.

	Opus.	Fl.	Xr.
Böhner, Grand Caprice pour le Pianoforte.	22	1	30
Burckhard, das Vater Unser, mit Clavier- oder Guitarrenbegleitung	—	18	
— Kartoffellied	—	18	
Cotta, 12 Ländler für 2 Clarinetten	1	—	36
Prohlich, Sérénade pour Flûte, Clarinette, Viola et Violoncelle	30	1	30
Gabrielsky, 3 Trios pour 3 flûtes	6	1	30
— 5 Polonoises avec Trios pour 2 Flûtes,	9	—	45

	Opus.	Fl.	Xr.
Glasbacher, *Sérénade* pour Violon ou flûte et Guitarre	19	2	—
Gumpenberg, Variations pour le Pianoforte, Clarinette et Viola sur l'air de la Romance (mon cœur soupire	5	1	20
Häusler, Gute Nacht! Gedicht von Theod. Körner mit Clavierbegleitung	37	—	18
— Stanze di Petrarca con accompagnamento di Pianoforte	38	—	45
Jacobi, J., Variations faciles pour Guitarre seul	—	—	36
Jungbans, Polonaise pour le Pianof.	—	—	10
Kaufmanns, Tänze und Fanfares auf Bellonecon und Chordaulodion arr. f. d. Pforte, 11 Heft.	—	—	36
22 Heft.	—	—	36
— dieselben arr. für Guitt. und Flöte, 11 Heft.	—	—	30
22 Heft.	—	—	30
Keller, Carl, die Feldflasche. Gedicht mit Guitarrenbegleitung	—	—	10
Kreutzer, Cour., 6 Pieces faciles pour le Pianof. avec flûte ou Violon ad libitum	51	1	40
— 3 Gedichte von Schiller: Die Worte des Glaubens. Schwacht. Huldigung, mit Pfte.	52	1	30
— 5 Frühlingslieder von Uhland mit Begleit. des Pianoforte. Inhalt: Frühlings-Ahnung. Frühlings-Glaube. Frühlings-Ruhe. Frühlings-Feyer. Lob des Frühlings	55	2	48
— 9 Wanderlieder v. Uhland mit Pianoforte Begl. 1s Heft. Inhalt: Lebe Wohl. Scheiden und Meiden. In der Ferne, Morgenlied	54	1	12
— 9 Wanderlieder von Uhland mit Pianoforte Begl. 2s Heft. Inhalt: Nachtreise. Winterreise. Abreise. Einkehr. Heimkehr	54	1	36
Kuhn, 4 Duettinos pour 2 Flageolets. Liv.	13	—	36
Maier, Neue Menschen, ein Gedicht mit Clavierbegleitung	—	—	36
Rossini, Oper Tancred arrangee pour 2 Flûtes, 1r Acte	—	1	48
2r Acte	—	1	48
Ruderadorf, 9 Walzes et 3 Ecossaises pour Guitarre seule	6	—	27
— 7 Variations pour Guitarre seule sur l'air russe (Schöne Minka)	7	—	36
— 8 Variations pour Guitarre sur un air de l'opera (Tamor mariuare)	8	—	36
— Cavatine (ditanti palpiti), de l'opera Tancred, variee p. le Violon accomp. d'un 2d Violon, Viola et Violoncelle	10	1	24
— 3 Pièces pour Guitarre seule	11	—	36
Rüttinger, 12 Duettines pour 2 Cors. Liv.	15	1	—
Safsmann, 8 Variations pour 2 Flûtes sur l'air (Hab i a Weib und bin a Mann.)	6	—	30
Schneider, 6 Trios pour Trois flûtes. Liv.	2	2	—
Seidler, 6 grands Solos pour la Flûte avec accomp. d'un Violoncelle, No. 1. à 3.	6	2	6
No. 4. à 6.	6	2	6
sind auch einzeln zu haben, pr. No. à	—	—	54

	Opus.	Fl.	Xr.
Stössel, 6 Fanfares, p. 6 Trompettes, 4 Cors, et 2 Trombones	4	2	24
— Auswahl der beliebtesten Harmonie und Trompeten Stücke des königl. baier. 6ten Chevaux legers Regiments, arr. fürs Pforte, 6 Hefte, jedes Heft à	—	—	45
— Sérénade pour Guitarre, Violon et Viola	5	1	30
— 12 Augsburger Redoute Deutsche für das Jahr 1818. arr. für das Pforte	—	—	48
Witzka, Alpenlied mit Veränderungen für das Pianoforte	6	—	36

1819 bis zur Ostermesse.

Auberle, Die Lied des Ritters von der treuen Treue mit Pianoforte Begl.	4	—	36
Benzon, Quintuor p. Flûte Hautbois, Clar, Basson et Cor	11	1	48
— Variations pour le Pianoforte	—	—	36
Beethoven, Quintuor p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle	87	4	30
Dembarter, Adagio et Rondo pr. Pfte à 4 mains avec Violon et Flûte obligés	2	2	—
Gumpenberg, notturno pr. 2 flûtes et viole	4	1	—
Koch, C., grand Concert p. 2 Cors avec Orchestre	4	1	48
Kreutzer, Cour., 5 Frühlingslieder von Uhland, nebst obligater Clarinettenbegleitung, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Fagott ad libitum	53	2	30
— Sonate pour le Pianoforte et Flûte obligez.	55	2	24
— Variations pour le Clarinette princ. av. acc. en Quatuor ou av. Orchest.	56	2	12
— Divertimento per il Pianoforte, col accomp. de Flauto, Corno, Fagotto, et Basso ad libitum	57	2	42
Küchler, 6 Walzes und 2 Ecossaisen fürs Pianof.	—	—	36
Neubauer, F., Trois Sonatines faciles et progressives pr. 2 Violons	35	1	20
Ostberg, 7 Variat. p. le Flûte, suite sur la Cavatine du Tancred (ditanti palpiti)	—	—	36
Romeo, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, No. 1	4	1	60
Rovelli, Variations pour le Violon avec acc. de Guitarre	2	—	45
Stössel, die Blumen von Schiller für 4 Frauenzimmerstimmen mit Begl. des Pfte. obligat. Flöte und 2 Hörner ad libit. kann auch einstimmig gesungen werden	6	—	48
— Militärische Kirchenmusik für 12 Trompeten, 4 Hörner und 2 Posaunen	3	—	—
— 6 Pièces p. Pianoforte et Flûte obligés	8	1	48
— die stille Welt, mit Pianof. oder Guitt. Begl.	9	—	18
— Grosse militärische Musik, aufgeführt bey Kundmachung der neuen Constitution im Königreich Baiern, arr. p. Pfte. à 4 m.	15	3	—
— 12 Augsburger Harmonie Ballräne für 1819. arr. p. Pianoforte	—	—	54
Witzka, grand Polonaise p. Pianoforte	7	1	12

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. N°. 23. 1819.

Recension.

1. *Messe für vier Singstimmen, mit untergelegtem lateinischen und deutschen Texte, und mit Begleit. des Orchesters, in Musik gesetzt — — von J. N. Hummel*. Königl. Wurtemberg. (jetzt Grossherzogl. S. Weim. ruckem) Kapellmeister. 77stes Werk. Partitur. No. 1. Wien, bey Steiner u. Comp.
2. *Dieselbe, in Stimmen*. Ebendaselbst.

Herr Kapellmeister *Hummel* ist als einer der grössten Klavierspieler (in gewisser Hinsicht und in gewisser Spielart wol der grösseste aller Jetztlebenden) und als einer der trefflichsten Komponisten für sein Instrument in ganz Deutschland berühmt: er ist auch als ausgezeichneter Komponist für Quartett- und andere Instrumental-Musik geehrt und beliebt: seine Arbeiten für die Kirche aber sind bisher wol nur in Wien bekannt worden; wenigstens sind sie es im nördlichen Deutschland nicht — bis auf einige einzelne (und sehr schöne) Sätze, die er selbst in Concerten hier und da zu Gehör gebracht hat. Gleichwol hat Hr. H. nicht Weniges auch in dieser Gattung geschrieben; und was wir von den wenigen, uns bisher bekannt gewordenen Stücken immer geschlossen haben, das finden wir in der hier angezeigten Messe vollkommen bestätigt, dass nämlich seine Kirchenkompositionen durch Eigenthümlichkeit der Erfindung und noch mehr der Behandlung, ohne abenteuerliche Ausschweifungen; dass sie ferner durch eben so viel Feuer, als Würde des Ausdrucks, und durch eine reiche Erfahrung und jetzt seltene Gewalt in Handhabung auch der strengen und gelehrten Formen des Kirchenstyls sich auszeichnen, und mit Ehren neben dem Vorzüglichsten auftreten können, was in dieser Gattung in neuester Zeit überhaupt geliefert worden ist. Alle diese Vorzüge finden sich in dieser Messe ganz unverkennbar; der eine mehr da, der andere mehr dort, und in ihren Hauptsätzen sind sie alle zusammen vereinigt! Da nun dies ausgezeichnete Werk, so viel wir wissen, das erste im Druck erschienene Kirchenstück des Hrn. H. ist, und da es nur noch wenigen unsrer Leser bekannt seyn kann: so wird man von uns erwarten, dass wir durch nähere Bezeichnung des in ihm herrschenden Geistes, der in ihm herrschenden Schreibart, und der darin angewendeten Kunstmittel, sie bekannter machen. Und das wollen wir auch, nach Kräften und unparteyisch.

Was nun erstens den hier herrschenden *Geist* anlangt: so weiss Jedermann, es ist schwer, ein Kunstwerk in Hinsicht auf ihn kenntlich zu machen ohne Vergleiche. Alle Vergleiche aber hinken mehr oder weniger; und kaum die Vergleiche zwischen mehren Werken eines und desselben Künstlers sind davon zu nehmen. Zu letzteren findet sich nun hier keine Gelegenheit: wir machen also lieber selbst auf die Mangelhaftigkeit unsrer Vergleiche aufmerksam, und, indem wir deshalb voraussetzen, sie werden cum grano salis verstanden werden, sagen wir: Der hier herrschende Geist ähnelt im Ganzen, besonders aber in den lebhaftern Sätzen, am meisten dem, *Joseph Haydn's*, in neuen gedruckten Messen; doch hält sich Hr. H. sorgsamer bey dem Kirchengemässen in Hinsicht der Figuren der Instrumente, als Haydn denn doch hin und wieder thut: giebt dagegen in einigen Sätzen eine kunstlichere, schärfere Modulation, weshalb diese Sätze freylich auch weniger leicht hinfliessen, weniger leicht durch alle Stimmen zu verfolgen, und weniger leicht zu singen sind; fasst sich meistens enger und gedrängter zusammen, als Haydn; spart die äussern Effectmittel der Instrumentation mehr,

eben durch dies Ersparniss weniger zu erreichen; und gehet in einigen der einfachsten, sanftesten Sätze noch einfacher und stiller einher, als selbst Haydn, ja hin und wieder eher wie *Naumann*; in Kraft und Feuer stehet er wenig oder gar nicht, in Tiefe und Gediegenheit der Kunst gleichfalls wenig oder gar nicht, dem Geiste Haydn's nach; und macht endlich, wie sich das von selbst versteht, von Manchem Gebrauch, was später, als Haydn jene Messen schrieb, als neue Auswege aufgefunden, oder doch nun erst auf die Kirchenmusik angewendet worden ist. Das scheint uns das Herrschende, die Regel: Ausnahmen werden wir in der Folge bemerklich machen.

Was nun zweytens die *Schreibart*, und drittens die angewendeten *Kunstmittel* betrifft: so ist Einiges im Allgemeinen schon so eben angedeutet worden; im Besondern, und näher, wird es aber am besten geschildert werden können, wenn wir die Stücke einzeln durchgehen: als wozu wir uns nun wenden.

Kyrie, *Christe* und *Kyrie*, ist Ein Satz und zwar, nach Verhältniss, ein ziemlich kurzer (B dur, Dreyvierteltakt, *Andante*). Er ist in einfachem Gesange fortgeführt, andächtig bittend, überhaupt zweckmässig und gut: doch können wir ihn nicht als ausserordentlich auszeichnen. *Gloria* — ein mässig grosser, bey Mannichfaltigkeit des Einzelnen in folgerechter Einheit des Ganzen ausgeführter Satz (B dur, Viervierteltakt, *Allegro con spirito*). Der Anordnung und Ausarbeitung nach, nähert er sich dem eigentlichen Kirchenstyl mittler Zeit (etwa von *Leo* bis mit *Hasse*), im Ausdruck und in Instrumentation, so wie im Verhältniss der Singstimmen zu den Instrumenten, ist er mehr nach *J. Haydn's* Art. Die Geigen haben einen ihnen eigenen, lebhaften und bewegten Satz, die Bässe gleichfalls den ihrigen, der jenem correspondirt, und indem beyde im Wechsel mit einander stehen, einander antworten, gehet der einfache, aber gleichfalls belebte Gesang harmonisch natürlich und leicht zwischen ihnen hin. Dies wird nun zwar, und vielleicht zu lange, durch Zwischensätze unterbrochen: es kehrt aber wieder und macht so doch die Grundlage des Ganzen. Jene Zwischensätze aber sind einfacher instrumentirt, und dagegen im Gesange durch Imitationen, canonische Wendungen u. dgl. hervorgehoben. So: *Et in terra pax — Gratias — — Qui tollis* (Es dur, Dreyvierteltakt, *Larghetto*). Oboe und Fagott allein beginnen, indem sie die sehr einfache, bittende Hauptmelodie angeben, die hernach öfters, ganz oder theilweise, wiederkehrt: worauf die Singstimmen mit gleichfalls sehr einfachem, bittendem Gesang einfallen und von den Instrumenten meistens nur unterstützt werden. Auch das ist in *Haydn's* Weise. — Das *Quoniam* fasst die Figuren des *Gloria* wieder auf, bis mit dem *Amen* (und der gewöhnlich bald) eine Fuge eintritt. Diese ist ein Meisterstück, eben in der Art, wie wir dem *Haydn* verschiedene vortreffliche, in den Messen und in beyden Oratorien, zu verdanken haben. Das Hauptthema, das, wie sich's gehört, und bey so einem Meister von selbst versteht, die Singstimmen unverrückt aus- und durchführen, ist eine hervorstechende, ziemlich einfache Melodie in lauter Hauptnoten (hier Vierteln) und entscheidenden Accenten: die Geigen ergreifen (und gleich beym Anfange jenes Thema's) eine sehr lebhafte Figur (hier in laufenden Sechzehntheilen) und führen diese eben so unverrückt als Gegensatz fort. So drängt sich alles, mit eben so vieler Kunst, als mit Kraft und Feuer fort, von Seite 46 der Partitur bis 64: wo Gesang und Begleitung in einer Formate gleichsam zu Ohem kommen und nun, mit geschärften Mitteln und wahrhaft glänzend, sich das Ganze allmählig in einen langen, freyen Schluss auflöset. Da die eigentliche Grundharmonie durch die ganze Fuge so einfach und natürlich ist, wie sie in Fugen immer und überall seyn sollte: so kömmt nun, beym freyern Ausgang, die gesteigerte, fremdartige, aber doch nicht plötzlich dreinschlagende Modulation, S. 65. eben zur rechten Zeit und macht daher auch eine grosse, herrliche Wirkung. — Auch dies, und wie es nun angeordnet, möchte wol Hr. H. (wie Cherubini) Vater *Haydn* abgelernet haben.

Die zweyte Hauptabtheilung, das *Credo*, kündigt gleich Anfangs an, es sey mit ihm mehr aufs Ungewöhnliche, durch Eigenthümlichkeit Spannende und Festhaltende abgesehen (B dur, Viervierteltakt, *Allabreve*). Es ist ein einziger grosser, von Seite 70 bis 125 der Partitur reichender Satz, und schliesst mithin auch das *Et incarnatus* mit ein. Der Chor fängt *all' Unisono*, nur von Oboen und Fagotten, gleichfalls *all' Unisono*, unterstützt, einen altertümlichen *Canto fermo* an, in welchem er die Worte ausspricht: *Credo in unum Deum* — bis *terræ*.

Recension.

1) *Concerto per Flauto Traverso, à due Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Viola e Basso del Sigr. F. A. Hoffmeister.* No. 25. presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Preis 2 Thlr.)

2) *Notturno per Flauto Traverso. Violino, Viola, 2 Corni et Basso, del Sigr. F. A. Hoffmeister, No. 4.* presso Breitk. e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist offenbar und bekannt genug, dafs in der neuesten Periode der Tonkunst alle Blasinstrumente sehr verbessert worden sind: dafs die Liebhaberey an, und die Geschicklichkeit in diesem Fache der praktischen Musik noch nie so groß gewesen ist, als jetzt: und dafs von allen diesen Instrumenten keines so sehr vervollkommnet, keines so sehr geliebt und keines so eifrig gespielt wird, als die Flote. Die Ursache vom letztern konnte man vielleicht darin suchen, dafs keines der übrigen Blaseinstrumente so angenehm und für den *ersten* Anfang so leicht zu erlernen sey, als die Flote. (Der trefflichen, über dieses Instrument geschriebenen Lehrbücher und Anweisungen nicht zu gedenken, die man für weiter kein Blaseinstrument aufzeigen kann). Aber sollte das nicht noch mehr zur Aufnahme dieses Instruments beygetragen haben, dafs einige unserer besten Tonsetzer, so vieles, und zum Theil so gutes dafür geschrieben haben? Es scheint dieses, und die allen andern Blaseinstrumenten vorgeeilte Vervollkommnung der Flote und der Flotisten in einer Art Wechselwirkung zu stehen: man trieb die Vervollkommnung der Flote und des Flotenspiels so eifrig der vielen und guten Kompositionen halber, und man komponierte so viel und so gut für dies Instrument der vielen und eifrigen Spieler halber. Wir vergleichen nämlich die Kompositionen für *Blaseinstrumente* unter einander, mit Ausschlufs der Saiteninstrumente: für welches von jenen hat man Kompositionen, welche die Hoffmeisterschen und Müllerschen für die Flote übertrafen? Hoffmeister mufs unter den Komponisten, die so fleifsig in den neuern Zeiten für die Flote geschrieben, und dadurch zur mehrern Emporbringung des Instruments und zur weitern Verbreitung der Geschicklichkeit darauf beygetragen haben, zuerst genannt werden. Wie viele, und wie mancherley Kompositionen, hat er nicht für die Flote geschrieben? Und bey wem, der Flote spielt, sind nicht seine Arbeiten beliebt? Dafs aber diese gar nicht ungerechte Vorliebe für die Hoffmeisterschen Kompositionen, weniger auf ihrem innern Gehalt, als auf der Zweckmäfsigkeit, mit welcher sie in Hinsicht auf das Instrument geschrieben sind, beruhe — das durfte wohl ausser allem Zweifel seyn. Was letzteres anlangt, so muthet H. allerdings hier und dort dem Instrumente etwas mehr zu, als darauf gewöhnlicher Weise geleistet werden kann: doch ist nicht zu leugnen, dafs durch das Studium gerade solcher Stellen, (wenn sie nur nicht dem Instrumente gerade zuwider geschrieben sind, was man dem H-schen doch gewifs nicht Schuld geben kann) die Ausführung minder schwerer Passagen gar sehr erleichtert und befördert wird; und es wäre die Frage, ob durch das Bestreben, solche schwierige Passagen rein und sicher herauszubringen, sich nicht manches unserer besten Flotenspieler sollte sehr unvollkommner, und die Fertigkeiten erlangt haben, die man hernach an ihm zu bewundern hat? Rec. findet diesen Satz aus eigner Erfahrung bestätigt, und rathet daher allen angehenden und sich weiter bildenden Flotenspielern, sich nicht gleich durch das in der Ausführung unmöglich Scheinende abschrecken zu lassen: denn auch die gröfsten Schwierigkeiten können, unter jener Voraussetzung, durch ausdauernden Fleifs und stete Uebung überwunden werden; und wenn auch dadurch weiter nichts gewonnen würde, als eine geläufigere Zunge und fertigere Finger, wenn auch der Vortheil, dafs man dadurch überhaupt geschickter und also eher in den Stand gesetzt wird, minder schwere Passagen desto besser zu executiren, nicht einmal in Erwägung gezogen wird. Von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet Rec. die meisten H-schen Kompositionen für die Flote, und da hat er keinen Augenblick Bedenken diesem Kom-

(Es wäre besser gewesen, ihn mit *omnipotentem* zu schliessen: so ist er doch wol etwas zu lang, und der Zusatz auch, sowol der Erfindung, als der Beugung nach, nicht mehr alterthümlich). Dieser *Canto fermo* kömmt in der Folge des ganzen Satzes von Zeit zu Zeit wieder, wenig tens theilweise, bald einfacher, bald künstlicher harmonisirt, und bildet so gewissermassen die Grund- und Ecksteine, worauf das sehr mannichfaltige, weitlu tige Gebäude ruhet, oder vielmehr, von denen es fest zu ammengehalten, und auch für den Beobachter übersehbarer wird. Ob dieser Gesang nicht noch mehr benutzt, ob er nicht, auch für den musikalisch weniger Gebildeten, hin und wieder noch kenntlicher und hervortretender hätte behandelt werden können, ohne das s das Ganze darüber an den vielen Schönheiten, die es nun zeigt, verloren hätte: das wollen wir nicht entscheiden, meynen aber, es hätte sich allerdings thun lassen. Der Gesang bleibt übrigens bis zu dem Abschnitt: *Et incarnatus* — einfach, und auch die Begleitung sehr gemässigt, theils blos unterstutzend, theils mehr oder weniger figurirt, wie es zur nähern Bezeichnung und zum Ausdruck des Sinnes der Textesworte nöthig schien. Mit den angeführten Worten aber tritt ein origineller, nur in den längsten Noten sich ernst und schwer fortbewegender Gesang, unter gleichfalls sehr einfacher, doch nach wohlerwogenem Maass, etwas belebterer Begleitung der Saiteninstrumente (in Vierteln) ein, während bald dies, bald jenes der sanfteren Blasinstrumente, vereinzelt oder mit wenigen andern zusammentretend, lang ausgehaltene, zuweilen melodisch fortschreitende Töne, in mittler Lage, und meistens auch in eigenen, schönen Mittelstimmen, angiebt. Die Singstimmen wechseln bald und lösen einander ab mit einzelnen Sätzen jener Glaubensartikel, bald treten sie, etwa zu einer Wiederholung einiger Hauptworte zusammen; bald imitiren, bald unterbrechen sie einander mit originellen, fremdartigen Eintritten etc. Das Ganze ist wahrhaft meisterlich, der Erfindung, der Arbeit, dem Ausdruck, und so auch der Wirkung nach. Es verlangt aber tonfeste und im Portamento wohlgeübte Sänger, die auch verstehen, was sie sollen, und die Stärke des Ton gegen einander gut abzumessen angehalten werden. Mehre Eintritte einzelner Stimmen sind sehr schwierig, obschon der Komponist, sie den Sängern zu erleichtern, Manches gethan hat (durch gehaltene Accorde einzelner Blasinstrumente, selbst durch eine Bezeichnung der Noten, wie sie, in Ansehung der Erniedrigungs - oder Erhöhungszeichen, für das Auge und den *ihm* folgenden Verstand gegen die Regel ist etc.), und wenn die Sänger wanken oder detoniren: so ist in der Wirkung alles verloren. Hier gilt's also Genauigkeit und Fleiss. Kömmt aber alles heraus, wie es soll: so hat man sich auch, wie gesagt, einen tiefen, und eben den rechten Eindruck mit Sicherheit zu versprechen. — Der Satz stirbt, mit den Worten: *sepultus est*, ab, und zwar mit einer Fermate in D moll, doch grosser Terz, um auf eine nahe Folge hinzuweisen. Diese Folge ist nun so gestaltet: Die Trompeten geben das tiefe D allein, in einem gewöhnlichen Suss, schwach an; die Saiteninstrumente antworten sämmtlich stark; jene wiederholen schwach, dies gleichfalls; die erste Trompete allein giebt nun das D in grösseren Noten an; hierauf fällt das Orchester leise, wieder mit diesem Tone allein, dann der Chor (*Et resurrexit* —) mit dem Accorde gleichfalls leise ein, steigt nun auf, bildet ein langgehaltenes *Crescendo* mit allen Instrumenten, und tritt bald darauf, durch die Unterterz B, mit der indess zur vollen Stärke angewachsenen Tonfülle, wieder zurück in die, durch das Ganze herrschende Tonart. Diese Stelle ist, eben in solcher Folge, von grosser, aber — theatralischer Wirkung. Es mag dem Urtheile der Kenner und des Verf. selbst überlassen bleiben, zu entscheiden, ob es nicht besser gewesen wäre, eben dies Werk, das sonst die Gränzen des Kirchlichen und Andächtigen nirgends offenbar überschreitet, auch hier von diesem eingeschwärzten, wenn auch freylich unfehlbaren Theatereffecte rein zu erhalten, und freywillig aufzuopfern, was nicht mit vollem Rechte erlangt wird. Wir sind allerdings dieser Meynung; un wollten Directoren, die derselben Meynung wären, darum aber doch (wie bey guten Werken sich Niemand erlauben sollte) die Stelle nicht umschreiben möchten, jenes uns unstatthaft Scheinende mildern und das blos Mechanische des Effects aufgeben, ohne jedoch dem Ganzen zu schaden: so würden wir ihnen rathen, die oben beschriebenen vier Takte wegzulassen, und die erste Trompete mit den grösseren Noten, wie sie nun hier stehet, gleich nach der Fermate eintreten zu lassen; wo denn das Bild der auferweckenden Posaune doch auch

noch wenigstens angedeutet bliebe. — Die ganze Folge dieses grossen Satzes ist edel und würdevoll, kräftig und (wo es der Text zulies) feurig, in freyem, aber durch gründliche contrapunktische Kunst geadeltem Styl, und auch in meisterhaftem Verhältniss der stets belebten Saiten-, und für die rechten Momente aufgesparten Blas-Instrumente gegen die einfach, aber durchgehends bedeutend geschriebenen Singstimmen ausgeführt, und nimmt mit Ehren ihren Platz neben dem Trefflichsten, was wir in dieser Art *J. Haydn* zu verdanken haben. Das Stetige der, von Seite 107 der Partitur an ergriffenen, bis zu dem gewaltigen Orgelpunkt, Seite 118. selbst durch diesen hindurch, und nun, bis zum freyen Schluss, S. 124 fortgeführten, kernhaften Figur der Violinen, gegen die der Viola und die der Bässe, ist von grösstem Nachdruck und ein offenkundiger Beweis der Meisterschaft des Komponisten.

Die dritte Hauptabtheilung. Sanctus — (B dur) ist nur als pathetische Einleitung zu dem *Pleni sunt coeli* — behandelt, das erst lebendig, dann S. 132 folgg. (*Osanna*) ungemein zart, und nun mit feurigem Schluss, zwar kurz, aber lobenswürdig geschrieben ist. *Benedictus* dagegen (G dur, Sechsachteltakt, *Un poco Allegretto*) ist einer der am längsten ausgeführten Sätze, so wie er auch der lieblichste, und an einfachem, sanftem innigem (keineswegs weichlichem oder tändelndem) Gesange der reichste ist. In dieser Hinsicht, so wie im schönen Fluss der Stimmen, ist er mit *Naumanns* Weise in seinen Sätzen dieser Art zu vergleichen. Die unerwartete Umsetzung in Moll, und damit zugleich die belebtere Instrumentation, S. 147 folgg. giebt eine wohlerwogene Unterbrechung, ohne im Geringsten zu stören; und die Rückkehr zu D dur und der ersten Einfachheit, S. 157 folgg. wirkt nun um so sanfter und rührender. Recht gut ist es darum auch, dass Hr. H. nicht, wie gewöhnlich, das zweyte *Osanna* aus dem ersten genommen, sondern es als einen, nur durch lebhaftere Instrumentirung gehobenen, längern Schluss des *Benedictus* behandelt hat. — *Agnus Dei* (Es dur, Viervierteltakt, *Andante sostenuto*) ist würdig und andächtig, übrigens mehr kurz als lang ausgeführt. Der Schluss ist in G moll, und ruhet auf der Dominante dieser Tonart: dann fällt mit B dur ein das *Dona nobis pacem* (*Allegro commodo*, Dreyvierteltakt). Es ist in diesem nicht kurzen Satze zwar mehr auf die Forderungen des Musikers zu einem lebhaftern Schluss des Ganzen, als auf die Forderungen der Textesworte gesehen: doch hat Hr. H. wenigstens für die letztern gethan, so viel sich mit den erstern vertragen wollte, und mehr als Haydn in mehreren seiner Messen. Die Melodien des Gesanges sind nämlich einfach, meistens sanft und bittend, wenn auch die Instrumentation lebhafter und glänzender ist; die Harmonie ist natürlich und mild. Uebrigens aber gehört dieser Satz, blos musikalisch angesehen, unter die schönsten des ganzen Werks, sowol der Erfindung, als der Ausarbeitung nach. —

Für Aufführungen, wo man die lateinischen Worte nicht passend findet, oder sonst sie anzuwenden nicht für rathsam hält, ist ein deutscher Text zugleich mit jenen untergelegt. Wir wünschen, dass der Fälle immer weniger werden, wo man jene alten, würdigen, kirchlichen Worte umgehet. Der hier mitgetheilte deutsche Text zerlegt das Werk in drey sogenannte Hymnen. Die erste umfasst *Kyrie* und *Gloria*, die zweyte *Credo*, die dritte *Sanctus* und die folgenden Sätze. Dieser deutsche Text ist, wenn man an die Schwierigkeiten einer Unterlegung *eben bey der Messe* denkt, im Allgemeinen nicht zu tadeln, und besonders mit Einsicht und Fleiss den Noten angepasst.

Das Werk ist besetzt, ausser den Singstimmen und dem Quartett, nur mit Oboen, Fagotten, Trompeten und Pauken; durch welche Mässigung es auch für kleinere Orchester brauchbar wird. Auch verlangt es nicht gerade eine sehr starke Besetzung des Chors und Quartetts: nur aber brav müssen beyde seyn. Die Blasinstrumente sind gar nicht schwer gesetzt. —

Der Steindruck in der Partitur ist zwar etwas klein, aber deutlich und gut: in den Stimmen ist er gross und gehörig in's Auge fallend. Ganz fehlerfrey ist er weder dort, noch hier: die Fehler sind aber alle von der Art, dass ihre Berichtigung sogleich sich selbst ergiebt; weshalb wir damit den Raum nicht versplittern wollen. Das Papier ist weiss und gut; der Preis nicht zu hoch.

Schlüsslich sagen wir Hrn. Kapellm. H. Dank für diese wahre Bereicherung unsrer Sammlungen moderner, aber zugleich würdiger und wahrhaft kirchlicher Messen; und dem achtbaren Verleger auch, dass er ihre Ausgabe unternommen hat — als wobey zwar Ehre, aber, wie wir wohl wis-

sen, jetzt schwerlich baarer Vortheil zu gewinnen ist.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des May. Den 3ten gab Dem. Sigl, Sängerin aus München, *Concert*. Sie sang das Recitativ und Arie: Dammi un signale almeno etc. von Mosca, die Scene und Arie: Rendi il consorte amato etc. von Sim. Mayer und mit Hrn. Devrient d. J. das Duett aus Paers *Camilla*: No crudel' tu non m'amasti etc. Sie hat eine starke, wohl ausgebildete Stimme von bedeutendem Umfang, reine Intonation, musikalische Sicherheit, einen gerundeten Vortrag und deutliche Aussprache. Ihr 6jähriger Bruder Eduard trug Variationen fürs Violoncell vor. Er leistet für sein Alter viel an Sicherheit, schweren Applicaturen, Kraft des Bogens und verhältnissmässig klangvollem Tone.

Am Busstage, den 5ten, gab Hr. Kapellmeister Weber zu seinem Benefiz das Oratorium *Samson* von Milton und Händel, frey übersetzt und die Instrumentalbegleitung vermehrt von dem k. k. Hofsecretair J. F. Mosel in Wien. Es enthält bekanntlich in der Originalaufsage (London 1742) 43 Musikstücke, und würde folglich bey seiner Aufführung die gewöhnliche Dauerzeit um das Doppelte überschreiten. Herr Mosel suchte daher das Ganze so abzukürzen, dass sowol in dem Gedicht, das eine zusammenhängende Handlung darstellt, keine Lücke entstand, als auch von den Musikstücken keines derjenigen verloren ging, deren Gesammtheit das Oratorium auf jene hohe Stufe erhob, die es im Gebiete der Tonkunst einnimmt. Die weggebliebenen Gesangstücke sind durchaus solche Arien, die, obgleich wie alles, was von Händel kommt, die Gediegenheit des Tonsatzes tragend, doch weder Gefühle noch Leidenschaften ausdrücken, und in Hinsicht auf Form ganz dem Geschmack der Zeit angehören, in welcher der grosse Tonsetzer lebte. Von den Chören ward, der Rundung des Ganzen wegen, nur ein einziger ausgeschlossen. Die von Herrn Mosel vermehrte Begleitung der Blasinstrumente ist meistens sehr wirksam und nur selten etwas modern und reich angewandt. Mad. Milder-Hauptmann und Schulz, und die Herren Eunike und Blum trugen die Solopartien vor, und die ganze Kapelle, unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Seidler, führte die Instrumentalpartie vortrefflich aus.

Den 7ten gab Herr Fried. Kaufmann aus Dresden eine musikalische Abendunterhaltung auf den von seinem sel. Vater und ihm erfundenen Harmonichord, Chordaulodion und Trompeter-Automat. Das Chordaulodion gab die Ouverture aus Mozarts *Titus*, das Duett aus Paers *Sargino*: Dolce dell' anima, wo die erste Stimme durch Flöte und die 2te durch eine bassetartige Pfeife ausgedrückt ward, ein Allegro von Beethoven und eine freye Phantasie. Auf dem Harmonichord trug Herr Kaufmann vor den Choral: Befiehl du deine Wege, das Lied: Lieb und Wein, componirt und gesungen von Herrn Eunike, eine Cavatine von Haydn, und ein Notturno mit 2 Hörnern und 2 Fagotten von Franz Schubert, und kleine Musikstücke. Auch der Trompeter ermangelte nicht, seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Eine zweyte Unterhaltung gab Hr. Kaufmann am 18ten, in welcher besonders der Choral für Harmonichord: Eine feste Burg ist unser Gott, die Arie aus der *Vestalin*, von Dem. Eunike gesungen, mit Begleitung des Harmonichord, das Gebet während der Schlacht von Theod. Körner und Himmel, mit Begleitung desselben Instruments und von Hrn. Devrient gesungen und das Quintett für Harmonichord, Flöte, Oboe, Viola und Cello von Mozart am meisten gefielen. Auch trug Hr. Kaufmann am 26sten in den Zwischenacten im Theater ein Adagio für Harmonichord von Mozart und ein Concertino für Harmonichord mit Begleitung des Orchesters von C. M. v. Weber mit Beyfall vor.

Den 17ten gab Herr Concertmeister Moser Concert im Saale des Hofjägers. Nach der hier noch unbekannten 7ten grossen Symphonie von Beethoven in A dur (92stes Werk) spielte Herr Moser auf Verlangen das in einem frühern Concerte mit allgemeiner Zufriedenheit gegebene Violinconcert in B dur, von dem genialen Moser in H dur übersetzt, und Variationen auf russische Volkslieder. Seine Fertigkeit, Sicherheit und Vollkommenheit, die Reinheit der Doppelgriffe, die Kühnheit und Leichtigkeit der Bogenführung, der volle runde Triller, der geschmackvolle Vortrag rissen zur allgemeinsten Bewunderung hin. Auch seine kunstgeübte Gattin, geb. Longhi, bezauberte durch Variationen auf der Harfe.

Den 19ten gaben die Theilnehmer der unter Leitung der verdienten Gebrüder Bliesener seit langer Zeit bestehenden musikalischen Uebungsgesellschaft für ihre Freunde eine musikalische Unterhaltung, und zeigten schöne Beweise ihrer sorgfältigen und zum Theil kunstgerechten Fertigkeit. Eine Symphonie von Haydn, die Ouverture zu Päer *Sophronisbe* und vorzüglich die Ouverture aus Reichard's *Brennus* wurden vortrefflich ausgeführt. Demois. Cohn spielte ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello von Hummel mit grosser Fertigkeit. Auch das Flötenconcert von Berbiguier, vom Gymnasiasten Warteaberg vorgetragen, zeugte von vielem Fleiss. Für den Gesang trat eine Declamation der Balladen von Schiller ein, die von Nachdenken und Sorgfalt zeugte.

Hr. Louis Maurer, bisher in St. Petersburg, hat einigemal Gelegenheit gegeben, die seltene Leichtigkeit seiner Bogenführung, die grosse Sicherheit in schweren Applicaturen, die vorzügliche Reinheit der Doppelgriffe und den geschmackvollen Vortrag dieses Künstlers zu bewundern. Er spielte zuerst am 8ten u. den Zwischenakten im Theater ein von ihm componirtes Violinconcert. Mehr noch leistete er in dem am 22sten von der Generalintendantur in dem Theater veranstalteten Concert, indem er ein Violinconcert und Variationen auf mehre russische Lieder von seiner Composition zu allgemeiner Freude spielte.

Den 28sten gaben Mad. Feron, erste Sängerin der königl. italienischen Oper zu Paris, und Herr Pucitta, Komponist für die königl. italienischen Theater zu London und Paris, Concert im Saale des Hofjägers, unter der Leitung des Hrn. Concertmeisters Möser, zu sehr erhöhten Preisen. Sie sang eine Cavatine aus der Oper Heinrich IV. eine Arie aus der Oper: La principessa in campagna, und eine Arie mit Variationen, sämmtlich von Pucitta's Komposition, der auch anfangs mit seinem Spazierstocke dirigirte. Mad. Feron rechtfertigte den ihr vorangegangenen Ruhm; die grosse Kunstfertigkeit und Geläufigkeit ihrer bis ins dreygestrichene G steigenden, rein intonirenden Stimme, ihr herrliches Staccato und das Aufwärtssteigen in der chromatischen Leiter, rissen die nicht sehr zahlreiche Versammlung zum wiederholten Beyfall hin.

Herr Bader, vom Nationaltheater zu Braunschweig, der schon im vorigen Jahre sehr gern hier gehört wurde, hat mehre Gastrollen mit Beyfall gegeben; die erste war Licinius in Spontini's *Vestalin*. In der 2ten Simon, in Dieroy's *Rosette*, gefielen besonders die Arie: des Herzens Gram und Wunden, und das Terzett mit Hannchen (Mad. Schulz) und Guthmann (Hr. Wauer): Ach Vater das Herzchen etc. Die dritte Gastrolle war Don Ottavio, in Mozarts *Don Juan*, wo das Duett mit Donna Anna (Dem. Schmalz): Welch ein schreckliches Bild etc. und die Arie: Indess eilt zur Geliebten etc. mit Beyfallsbezeugungen aufgenommen wurden. Ausserdem gab Hr. Bader am 20sten den Grafen Armand in Cherubini's *Wasserträger*; den 23sten den Tamino, in Mozarts *Zauberflöte*; den 27 ten den Carlino in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*, und den 30sten den Fernand Cortez in Spontini's Oper dieses Namens. Auch in diesem Jahre freute man sich über die vortreffliche Bruststimme, die gute Declamation, die gleichmässige Betonung, die kunstmässige Rundung der biegsamen Stimme in Passagien und den mit Oekonomie angebrachten Verzierungen, und freut sich, vom März k. J. an, diesen trefflichen Sänger ganz zu besitzen.

Mad. Beutler, vom königl. Hoftheater zu München, hat nicht ohne Beyfall ein Paar Gastrollen gegeben. Die erste war Röschen, in dem vorher genannten Sing-piel Rosette, wo ihr Liedchen: Sitzt nur mein liebes Gänschen, und: Erst sind sie schmeichelnd, gern gehört wurden. Auch hat sie die Julie in Blume's *Schiffscapitain* gegeben.

Weniger hat Hr. Deny vom grossherz. Hoftheater zu Weimar gefallen, der am 13ten den Leporello im Don Juan, und den 20sten den Michely im Wasserträger gegeben hat.

Ausser den angeführten Zwischenspielen verdient noch Auszeichnung, der königl. Baiersche Kammermusikus, Hr. Beutler, der am 24sten ein Concert für Fortepiano in Es von Beethoven, mit Begleitung des Orchesters spielte. Sein trefflicher Anschlag, die grosse Fertigkeit und vollkommene Ausbildung der linken Hand, die Sicherheit der Fingersetzung, die Zartheit des Ausdrucks — alles fand gerechten Beyfall.

Den ersten Pfingstfeyertag gab der in früheren Berichten gerühmte Organist der Nicolaikirche, Hr. Grell, eine Kirchenmusik von seiner Komposition, in der er neue Beweise seines Talents lieferte. Besondere Auszeichnung verdienen der Chor: Gott wie dein Name etc., das pastoralmässige und nur zu brillante Solo: Nun schauen wir alle etc. und

der kräftige Chor: Wohl sollen Berge weichen etc. Die Ausführung durch die Dem. Sebald und Blanc und die Herren Grell und Devrient d. J.; so wie der Chöre durch ausgewählte Mitglieder der Singakademie liessen nichts zu wünschen übrig.

Nachrichten über den Zustand der Musik in Weimar.

Seit langer Zeit liest man in einigen Zeitschriften, vorzüglich im Gesellschafter, über das einst so gefeyerte Theater in Weimar meist neue hönisch krittelnde Bemerkungen und, was fast schlimmer ist, nur einmal im Journal des Luxus und der Moden eine, unbedingt aber auch etwas unverschämt preisende, wahrscheinlich bestellte Lobrede. Die Wahrheit liegt hier, wie fast überall, nach der Mitte zu, doch ganz gewiss weit mehr auf der guten, als auf der bösen Seite. Ist auch an unserm Theater Lust- Schau- und Trauerspiel nicht mehr, was es noch vor wenigen Jahren war, so ist es doch immer noch so beschaffen, dass es den unpartheiischen Vergleich mit den besseren Bühnen Deutschlands nicht furchtet. Die Oper aber ist in einem so trefflichen Zustande, dass nur ein, persönlicher Rücksichten halber, absichtlich beschlossener Tadel sie herabzusetzen vermag, da es wohl nur sehr wenige deutsche Bühnen geben möchte, die ein so ausgezeichnetes Sängerpersonal zu besitzen sich rühmen dürfen. Diese partheiisch scheinende Behauptung zu erweisen, werde ich später öfter Gelegenheit haben, und dass ich nicht gesonnen bin, immer neu unbedingt Weihrauch zu streuen, das wird sich auch zeigen — doch nie soll die zarte Achtung verletzt werden, die der brave Künstler verdient, und die ihm der Billigdenkende so gern zollt, auch wenn zwischen dieses und jenes Ansichten und Meinungen eine noch so grosse Verschiedenheit statt finden sollte. Ein solcher Ideentausch aber, auf der einen Seite durch Kunstproduktionen, auf der andern durch Kritik bewerkstelligt, kann, ohne alle Widerrede, der Kunst und dem Künstler förderlich seyn, wenn der Beurtheiler durch seine Urtheile zeigt, er dürfe wohl urtheilen, und wenn der Ton seiner Bemerkungen beweisst, dass er es nur mit der Kunst, nie mit der Person des Künstlers zu thun habe. Ob ich es so meine, ob mir ein Urtheil zustehe und ob ich unpartheiisch sey, muss sich ferner aus meinen Nachrichten ergeben, die vorläufig den Zeitraum vom Anfang der Vorstellungen im Sommer des Jahrs 1818 bis jetzt umfassen sollen.

Heute aber mag es mir vergönnt seyn, am Ende anzufangen, da ich gern bald über die neueste sehr interessante musikalische Erscheinung auf unserm Theater berichten möchte. Es ist dies die grosse ernsthafte Oper in 3 Aufzügen, *Alexander in Persien*, die am 8ten May zum erstenmal gegeben wurde, am 15ten wiederholt werden sollte (was aber unvorhergesehene Umstände leider verhinderten) und die sich der Musik wegen auch für die Folgezeit mit Ehren auf unserm Repertorium erhalten wird. Der Dichter soll ein hiesiger Gelehrter seyn, ist aber nicht mit Gewissheit bekannt. Der Komponist ist der hiesige Kammermusikus Herr *Götze*, ein Mann von etwa 30 Jahren, ein sehr braver Violinist und auch als Instrumental-Komponist nicht unbekannt. Die Oper Alexander ist sein erstes theatralisches Werk, wenigstens das erste, was auf dem Theater erschien. Berücksichtigt man diesen Umstand, so kann man Herrn Götze zu seiner Oper aus vollem Herzen Glück wünschen und mit Sicherheit von ihm noch wahrhaft treffliche Werke erwarten. Eben dieser Umstand aber entschuldigt auch dies und jenes, was sich entweder verschieden betrachten oder auch geradezu tadeln lässt.

Zu loben ist strenge Reinheit des Satzes (ein paar, nicht eben hervorstehende, Stellen abgerechnet, die doch wohl nur aus *Versehen* unrichtig sind), die planvolle Anlage und Anordnung des Ganzen und Einzelnen und die zweckmässige, sehr fleissige und sichere Ausführung, die richtige, schöne, oft treffliche Declamation, die oft neue und kühne (ein paarmal freilich *sehr* kühne) Verbindung fremdartiger Akkorde *am rechten Ort*, das Feuer und Leben in der (nur *zu* sehr ins Detail arbeitenden, sehr vollen und schwierigen) Instrumentation. Man findet des Originellen viel, des Genialen manches, oft tiefes Gefühl und herrlichen Gesang, zuweilen aber auch nur berechnenden Verstand und Decorum.

Eigenheiten, über die sich rechten liesse, sind: Vorliebe für langsamere Tempi, viel eigentliche Cantilene und viele Zwischenspiele im Recitativ, durch welches beides der Dialog zu sehr aufgehalten wird, sehr häufige Ingauni, selbst zum völligen Schluss einiger Gesangstücke, denen Reci-

tativ folgt, oft wiederkehrende Lieblingsausweichungen (z. B. in die Mediante), etwas grelle Folge der Tonarten verschiedener Stücke (z. B. auf ein Terzett in D dur kommt unmittelbar ein Recitativ, dessen Einleitung mit Es dur anhebt und dem eine Cavatine in E moll folgt) die schwierigeren Tonarten als Lieblingstonarten (E dur hat den Vorzug — ein Stück ist auch in Fis dur) und die Polonaisen-Form des 5ten Finals, das auch sonst noch an Tancredi erinnert.

Schwerer zu verantworten möchten seyn: die häufigen enharmonischen Modulationen (z. B. ein paar Takte in F dur zu Ende der Ouverture, die in E dur ist, auf diese Weise:

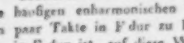

E C C C C H u. s. w.)

die in mehren Stücken allzuhäufigen Modulationen überhaupt, die den Zuhörer nicht zur Ruhe kommen lassen, besonders die Ausweichungen in entlegene Tonarten (z. B. völliger Schluss in A moll in einem kurzen Stück aus B dur), die Septengänge, wenn die Tenor-stimme die Melodie hat und Bass und Mittelstimme höher liegen, wodurch sehr auffallende, das Ohr beleidigende Quintenfolgen entstehen, das Passagenwerk für diesen und jenen Sänger, dessen Vorzug nun eben nicht in Geläufigkeit besteht, die Kahlheit einiger Chöre, die nicht seltene Bedeckung der Singstimmen durch allzuvolle Instrumentation, der allzuhäufige Gebrauch der lärmenden Blechinstrumente, die Länge mehrer Stücke, die weit getriebene Wiederholung der Worte in einigen Sätzen und manche Reminiscenzen, sowohl was die Idee des Ganzen eines Stücks (z. B. der Priesterchor, der an die Zauberflöte — ein Marsch in A moll der an die Entführung erinnert) als auch, was einzelne Gedanken betrifft (z. B. der Anfang der Ouverture, der dem Anfang der Ouverture in der Zauberflöte doch gar zu ähnlich ist.) Die Ouverture ist ferner nicht sehr zusammenhangend, sondern besteht mehr aus einzelnen an einander gereiheten Sätzen. Einige derselben erscheinen freylich wohl in der Oper selbst ausgeführter und ihre Andeutung in der Ouverture wird dadurch einigermassen gerechtfertigt, nicht aber ihre lose Verbindung; auch kommt diese Art der Rechtfertigung zu spät, als dass sie genügen könnte.

Ungeachtet alles dessen aber, worüber hier entweder eine verschiedene Ansicht oder begründeter Tadel ausgesprochen wurde, und zwar aus keiner andern Absicht, als um den braven Componisten zu veranlassen, bey späterer dramatischen Arbeiten auch jene Flecken, selbst wenn sie unerheblich scheinen möchten, zu vermeiden — wiederhole ich, dass die e Oper, als erstes Produkt eines Mannes, der sich grösstentheils selbst bild , hohe Achtung verdient und zu schönen Hoffnungen berechtigt — um so mehr, da der Text den Komponisten auf eine Weise beengen und erkälten, ja selbst zu manchen Fehlern (z. B. ungehöriger Länge des Ganzen und manchen Einzelnen, Mangel an Mannigfaltigkeit, Störung des Effekts einiger nicht unglücklichen Momente durch dazwischen tretendes unbedeutendes Recitativ u. a. m.) verleiten musste, dass es wahrlich zu bewundern ist, wie er eine solche Musik schreiben konnte. Ueber diesen Text nun liesse sich vieles sagen, aber leider wenig Gutes, daher ich mich, auch weil der Gegenstand dieser Zeitschrift fremder ist, nicht damit befasse.

Die Ausführung war in jeder Hinsicht sehr gelungen und es gereicht allen Theilnehmenden zur Ehre, ihre Kräfte mit Liebe zur Sache aufgeboten zu haben, um gerade diese Oper des Beyfalls würdig vorzustellen. Das sehr zahlreich versammelte Publikum nahm die Vorstellung bis in den dritten Act, wo aber Ermüdung und Abspannung eintrat und nothwendig eintreten musste, mit ausgezeichnetem Beifall auf und gab so einen erfreulichen Beweis von seiner Gerechtigkeit, die auch das einheimische Verdienst gern und willig anerkennt.

— a. *G. H. S...f.*

Am 11ten May dieses Jahres starb zu Oldenburg der vormals Herzogl. Oldenburg. Kammermusicus und Flötist, *E. Furstenau*, so viel wir wissen, etwa funfzig Jahr alt. Er ist von seinen vielen Reisen, die er in den letzten Jahren mit seinem Sohne, bekanntlich einem der trefflichsten aller jetztlebenden Flötenspieler, unternahm, als gleichfalls ein ausgezeichneter Flötist und ein heiterer, gutgesinnter Mann rühmlich bekannt; auch sind seine zahlreichen Werkchen für die Flöte, die zum Theil eigene Erfindungen, mehr aber geschickte Bearbeitungen verschiedener Compositionen Anderer enthalten, in den Händen vieler Liebhaber, und von diesen besonders wegen der stets angemessenen und zweckmässigen Behandlung des Instruments nicht wenig geschätzt. Sein Ende — durch einen Schlagfluss — war schnell und leicht: sein Verlust wird von seiner Familie, die ihn so herzlich liebte, als er sie, innig betrauert. Von seinen übrigen Verhältnissen und Lebensumständen sind wir nicht unterrichtet. *d. Redact.*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. Nº. 24. 1819.

An die deutschen Tonkünstler.

Denjenigen, welche meinem kritischen und literarischen Streben einige Aufmerksamkeit geschenkt haben, dürfte nicht unbekannt geblieben seyn, dass ich vorzüglich der musikalischen Erkenntniss Studien gewidmet habe, die (da, nach Lessing, sich jeder seines Fleisses rühmen kann) ich selbst aus eigner Ueberzeugung ernst zu nennen berechtigt bin. Es bedarf daher, dünkt mich, keiner Versicherung von meiner Seite, dass das hiesige Musikwesen seit den vier Jahren, wo ich mich in Paris befinde, ein Gegenstand meiner ernstesten und redlichsten Beobachtung gewesen ist.

Ich glaube, diese Bemerkungen voraufschicken zu müssen, um mich gegen den etwaigen Verdacht in Sicherheit zu setzen, als sey das Interesse für den Gegenstand, der mich hier einen Aufruf an die Komponisten meines Vaterlandes thun heisst, nur obenhin und aufs Gerathewohl von mir aufgefasst worden. Ich gebe hier vielmehr die öffentliche feyerliche Versicherung, dass der Inhalt dieses Aufsatzes nichts anders, als das Resultat der innigsten Ueberzeugung ist, welche ich mir im Wege einer jährelangen Erfahrung über den in Frage stehenden Gegenstand verschafft zu haben glaube. — Zur Sache.

Die verschiedenen Mittheilungen über den hiesigen Musikzustand, welche seit drey Jahren dem deutschen Publicum von mir in diesen Blättern vor Augen gelegt worden sind, werden, dünkt mich, den Beweis geführt haben, dass die hiesige dramatische Musik, besonders die komische, fast gänzlich erschöpft ist. Ohne mir hier namentliche Aufführungen zu erlauben, will ich nur so viel anmerken, dass sämmtliche ältere noch jetzt lebende Komponisten des Theaters Feydeau sich freywillig in Ruhestand versetzt haben, weil es ihnen nicht rathsam scheint, den früher erhaltenen Ruf durch eine etwaige kalte, oder gar missfällige Aufnahme neuerer Arbeiten aufs Spiel zu setzen. Nach Nicolo's Tode gab es nur noch Einen Komponisten, dessen Werke sich einer Art klassischen Beyfalls, und mit Recht, zu erfreuen hatten, und dieser Komponist hat sich in diesem Augenblicke durch einen absoluten Missverstand seines Talents zu einer Verirrung verleiten lassen, die unerklärbar scheinen würde, wenn der Denker nicht wüsste, dass es nur dem wahren Genie, und auch diesem nicht immer möglich ist, auf der einmal betretenen Laufbahn zu beharren und sich vor äusseren störenden Einflüssen zu bewahren. Der besagte Komponist leidet überdem, selbst nach Eingestandniss seiner vertrautesten Freunde, schon seit vielen Jahren an einem so gänzlichen Mangel an Begeisterung, dass ihn seine letzte dreyactige Oper über drey Jahre Zeit gekostet hat. Höchst wahrscheinlich dürfte derselbe fortan entweder gar nichts mehr componiren, oder doch noch eine lange Zeit ausruhen wollen.

Ausser diesem Komponisten gibt es noch einen jungen Mann, dem nicht sowol die drey oder vier Opern, welche er bisher hat aufführen lassen, als vielmehr die Achtung, welche er sich durch seine in Italien erworbenen theoretischen Studien verschafft hat, zu einigem Rufe verholfen haben. Seine Arbeiten (Ueberbietungen derjenigen Gattung, auf welche Mehül in den letzten funfzehn Jahren durch Verstandes-Speculation verfallen war) haben der Reflexion der Franzosen zugesagt, aber das Gemüth gänzlich ohne Theilnahme gelassen. Selbst das Theater Feydeau scheint auf ihn nicht weiter zu rechnen.

So ist der Mangel an Komponisten für die komische Oper bis auf einen Punkt gestiegen, wo er aufhört, für die Administration des besagten

Theaters wirklich beunruhigend zu werden. Sie hat sich daher veranlasst gefühlt, einen hiesigen berühmten italienischen Komponisten, der zweyen in Deutschland componirten und daselbst für klassisch gehaltenen Opern seinen Ruf zu verdanken hat, zur Annahme eines Textes zu bewegen zu suchen. Sein desfalsiger Widerwille hat nur durch die dringendsten Vorstellungen beseitigt werden können. Es steht zu erwarten, welchen Erfolg diese Oper demnächst haben wird. Nur verhehlen kann man sich dabey die Wahrheit nicht, dass der erwähnte Komponist seit seinem zwölfjährigen Aufenthalte in Paris kein Werk geliefert hat, welches seines, vormals in Deutschland erworbenen, Rufs würdig gewesen wäre.

Das Theater Feydeau ist bey diesem Schritte nicht stehen geblieben: ein noch sehr junger, italienischer Komponist, dessen erste Arbeit so eben auf einem der Haupttheater Italiens Beyfall erhalten hat, ist zu einer Reise nach Paris bewogen worden und soll hier nächstens eintreffen. Er wird sogleich an einer Oper zu arbeiten beginnen.

Dies ist, ohne Uebertreibung und als Resultat einer ruhigen, unparteyischen Beobachtung aufgestellt, derjenige Zustand der hiesigen komischen Oper, wie er sich selbst denjenigen Parisern darbietet, die nur oberflächlich und ohne tiefer in die Sache zu dringen, den Gang, welchen die Angelegenheiten ihrer Lieblingsbühne nehmen, mit einiger Theilnahme verfolgen.

Alles deutet auf die Wahrheit hin, dass der komischen Opernmusik eine Krise bevorsteht, von welcher nur das mit Gewissheit vorauszusehen ist, dass kein einheimischer Tonsetzer der Urheber derselben werden dürfte. Die älteren hiesigen Komponisten wollen, wie schon oben gesagt, ihren Ruf nicht aufs Spiel setzen: auch sind sie, trotz der grossen Talente, welche einigen von ihnen eigen sind, mehr oder weniger zu sehr in ihrer Manier befangen, als dass ihnen die Macht, eine neue zu schaffen, zu Gebote stehen sollte. Was die jungen Candidaten anbetrifft; so sind diese sämmtlich in dem hiesigen Conservatorium gebildet, und dieses lehrt nur den französischen Styl, freylich quantitativ nach fremden Mustern gemodelt, aber in Materie und Qualität immer französisch, das heisst rhetorisch declamirend und durchaus nicht leidenschaftlich darstellend.

Die Krise, welche der komischen Oper bevorsteht, dürfte also, wie bereits vormals mit der tragischen Oper geschehen, von einem Ausländer bewirkt werden. Von einem Italiener? Ich glaube nicht. Die Vernachlässigung klassischer Correctheit, so wie der Mangel an harmonischer Kraft, welche die allerneueste italienische Schule auszeichnet, widerstrebt den Franzosen: Classicität, als Produkt der Reflexion, sagt dem formelgebildeten Sinne der französischen Nation zu, und für die blos passive, schwächliche Sinnlichkeits-Manier haben ihn die Ereignisse der letzten fünf und zwanzig Jahre gänzlich unzugänglich gemacht.

Ist es Täuschung, von meinem Patriotismus erzeugt, oder Verstandes-Beobachtung in mir, welche mich die Möglichkeit nicht allein unbewusst ahnen, sondern vielmehr mit Ueberzeugung vor mir sehen lassen, dass es einem deutschen, mit Genie begabten Tonkünstler gelingen könnte, wo nicht sogleich die besagte Krise hervorzubringen, doch wenigstens durch einige gelungene Werke hier eine ehrenvolle und lebenslänglich gesicherte Subsistenz zu finden?

Ich sage es vor der ganzen deutschen musikalischen Welt aus: keine Zeit und keine Verhältnisse, wo irgend ein deutscher Komponist auf dem komischen, ja sogar auf dem grossen Operntheater (dessen Stütze in diesem Augenblicke nur ein einziger ausländischer Komponist ist) Glück zu Paris machen könnte, dürfte günstiger, als der jetzige Augenblick seyn.

Aber (und nothgedrungen, obgleich mit Widerstreben und Schüchternheit, sey es gefragt) giebt es in Deutschland Künstler, die Genie genug besitzen, um das Wagstück, von dem hier die Rede ist, mit Ehren zu bestehen? die Pariser, obgleich in ihrem vielleicht verfehlten Nationalgeschmacke befangen, haben dennoch seit mehr denn hundert Jahren ein solches Uebermaas von dem Vortrefflichsten aller Musikgattungen zu hören Gelegenheit gehabt, es ist ihnen durch eine lange vom Vater auf den Sohn fortgepflanzte Erfahrung eine solche Summe Verstandes-Erkenntniss, wenn auch gleich nicht wahrhafte Liebe oder wirklicher ästhetischer Geschmack, zu Theile geworden, dass sie freylich durch keinen mehr oder minder gelungenen blossen Versuch würden befriedigt werden können.

Und mehr als einen solchen (wendet mir ein hiesiger, dem Gegenstande nicht fremder Landsmann ein) würde ein deutscher Komponist schwerlich zu Stande bringen. Denn, wenn es

(so fährt derselbe fort) in Deutschland jetzt wahrhaft geniale Theater-Komponisten gäbe, warum würden sämmtliche Theater desselbst eines Theils nur immer ephemere dramatisch-musikalische Erscheinungen zur Aufführung bringen, andern Theils das Publicum immer nur nach ausländischen, besonders nach französischen Opern sich begierig zeigen? Warum endlich (so schliesst der Landsmann seine Frage) ist in Deutschland seit Mozart vielleicht nur eine einzige Oper erschienen, die von der ganzen Nation als wahrhaft klassisch betrachtet worden, und warum haben die Deutschen, die für das musikalischste Volk von Europa gehalten werden, um der Armuth an eigner dramatischer Musik zu begegnen, fortwährend zu italienischen und französischen Opern, unter letzteren sogar zu solchen, die in Paris selbst ohne alle wirkliche Theilnahme aufgenommen worden sind, ihre Zuflucht nehmen müssen?

Kann ich freylich gegen die von meinem Freunde in Anregung gebrachten Facta keine widerlegenden Beweise anführen; so ist es mir, dünkt mich, doch möglich, die Ursache, aus welcher er diese Facta ableitet, zu laugnen: nicht im Mangel an Genie der deutschen Tonkünstler, glaube ich, sondern einzig und allein, im Mangel an Aufmunterung und Begünstigung derselben, ist die Armuth an deutschen, wahrhaft klassischen dramatischen Musiken begründet.

In Paris würde ein französischer Mozart einer der reichsten Particuliers geworden seyn; dem Deutschen sind Vorwürfe über ungebührende Verschwendung gemacht worden, dass er dann und wann eine Bouteille Champagner getrunken! Oder wie, hat vielleicht der zürnende Gott für die Ungebühr, welche die Deutschen an diesem ihren Musikhorte verübt, den Fluch über alle seine Nachfolger ausgesprochen und sie fortan zur Hervorbringung wahrhaft genialer dramatischer Musik unfähig gemacht?

Nein, glauben wir das nicht! Der Mangel an dramatischen Werken ist, wie gesagt, eine Folge des ungünstigen Schicksals, welches dort aller derjenigen harret, die es sich einfallen lassen, entweder dichterisch oder musikalisch für die Bühne zu arbeiten. Die wahrhaften Talente gehen in Deutschland ungekannt zu Grunde, weil ihnen die Mittel benommen werden, sich ihrer Ausbildung und endlichen Vollendung derselben mit Erfolg hingeben zu können.

Ich gestehe freylich, dass es, um in Paris mit Glück aufzutreten, keineswegs eines Komponisten bedürfen würde, der tiefe und verworrene Herzensspeculationen, melancholische Gefühle, trübe Ahnungen, Verkehr mit Gespenstern und endlich süssen Liebesschern mit dem Leben nach dem Tode und den Bewohnern der andern Welt in der gehörigen musikalischen Weite und Breite zur Anschauung zu bringen verstände: die Franzosen sind noch weit entfernt, der wahren Romantik Geschmack abgewonnen zu haben, obgleich bereits ein Anklang davon in ihnen vorhanden ist; von der Afterromantik, das heisst, der materiellen, die sich so eigentlich mit Händen greifen lässt, sind sie aber gar erklärte Verächter.

Statt mich über diesen Gegenstand in weitläuftige theoretische Auseinandersetzungen einzulassen und doch vielleicht am Ende nicht verstanden, oder was noch ärger wäre, missverstanden zu werden, will ich lieber zur Bezeichnung dessen, worauf es hier ankommen dürfte, ein praktisches Beyspiel anführen, welches über die Forderungen, welche man in Betreff der Gattung an den Komponisten thun dürfte, auch nicht den allergeringsten Zweifel überlassen wird. Wenn ich dieses Beyspiel so hoch, als irgend möglich, wähle, so geschieht dies, um sogleich mit der ganzen musikalischen Welt über den Werth des Werks im Allgemeinen und über dessen Fähigkeit als Urbild dienen zu können insbesondere, einverstanden zu seyn. Es ist Mozart's Figaro's Hochzeit.

Der Text, welchen ein nach Paris kommender Tonsetzer vom Theater Feydeau zur Komposition bekommen dürfte, kann auf jede Weise kein romantischer seyn: er wird sich vielmehr auf die bekannte französische witzig-frivole Verstandesthätigkeit stützen. Diesen Text witzig, das heist declamatorisch-darstellend componiren zu wollen, würde dem beabsichtigten Zwecke geradezu widerstrebend seyn; ihn in der deutschen Ruhe und Gemüthlichkeit so recht sattsam in die romantisirende Länge auszuspinnen, hiesse ebenfalls ganz gegen alle Erfahrung handeln. Es bleibt also nichts übrig, als was der Komponist der Figaro's Hochzeit gethan hat: dieses witzigste aller witzigen französischen Lustspiele ist von Mozart behandelt worden, als wäre es das leidenschaftlich-gemüthsvollste aller spanischen dramatischen Poesien: an die Stelle der von den handelnden Personen jedesmal nur in der Reflexion

und Ironie aufgefassten Situation ist in der Musik die Aeusserung der Leidenschaft selbst getreten, welche diese Personen gezeigt haben würden, wenn sie statt witzigen, gemüthvolle Menschen gewesen wären.

So dünkt mich, müsste der witzige Stoff, den der deutsche Komponist hier in Paris zur Komposition erhalten dürfte, aufgefasst werden, um dem Publicum eine Genüge zu leisten, welche bisher kein *Joconde* und kein *rothes Käppchen* hervorzubringen vermocht hat.

Man wird mir entgegnen wollen, dass es nicht allen Komponisten gegeben sey, eine Figaro's Hochzeit zu componiren. Wohl wahr! Aber es ist hier auch von keinem Genie, wie dasjenige Mozart's, die Rede; ein solches, wäre es vorhanden, hätte sich bereits gezeigt und für es kämen meine Andeutungen zu spät. Denn ein Genie ahnet durch eigne Inspiration sicherer, als die geistvollsten Theorien zu demonstriren verstehen.

Also nicht Mozart's Massstab lege ich an das Verdienst desjenigen Künstlers, der für die französischen komischen Theater zu arbeiten unternehmen möchte. Aber, wenn auch das Genie in der höchsten Bedeutung des Worts, so dürfte ihm doch nicht das Talent, mit allen seinen quantitativen und qualitativen Hülfsmitteln, zu erlassen seyn. Der Künstler müsste (und diese Bedingung ist unerlässlich) Erfahrung in den französischen dramatischen Partituren besitzen, nicht etwa, um, was man so nennt, die Komposition darin zu studiren, sondern um das daraus zu lernen, was den musikalischen Verstand zu bilden vermag, das heist, die Kunst des eigentlichen materiellen Zuschnitts der Musikstücke. Das Schickliche haben die Franzosen überall in ihrer Gewalt, nicht allein im gesellschaftlichen Leben, sondern auch in der Kunst und besonders in der dramatischen Musik. Dies Schickliche müsste der Komponist um so mehr in der französischen dramatischen Musik studiren, als es ja seine Absicht wäre, für ein französisches Publicum zu schreiben; selbst deutsche Meisterwerke würden diesen Zweck nicht erfüllen, selbst Mozart's Opern, die einzige Figaro's Hochzeit ausgenommen, würden den Komponisten zu einem andern Ziele führen, als zu dem vorgesetzten. Jenes Schickliche scheint überdem nicht blos für die Franzosen, sondern auch im Allgemeinen anwendbar zu seyn, denn warum gefallen die französischen komischen Opern in Deutschland, und warum führen die französischen Theater keine einzige deutsche Oper auf?

Das Studium dieses Schicklichen würde den Komponisten in den Stand setzen, jene materiell-romantische Weitschweifigkeit zu vermeiden, die die Erbsünde der deutschen poetischen und musikalischen Kunst ist und die da immer Vielerley statt Viel zu geben pflegt. Sich *aussprechen* war (sonderbar genug) vor einigen und zehn Jahren ein Modewort der deutschen poetischen Schule: diese scheint endlich beydes, ausgesprochen und sich ausgesprochen, zu haben. (Ich irre mich auch vielleicht, denn die Schicksals- und andere Tragödien, die eben so wenig in die dramaturgischen, als zeitlichen vier und zwanzig Stunden passen, gefallen ja noch immer in Deutschland). Aber, wer sich in Frankreich in dem nemlichen Sinne auf dem Theater *aussingen* und *ausspielen* wollte, würde wenig Glück machen. Ich muss erwarten, dass übelwollende Leser mich hier, trotz der Art und Weise, wie ich mich bey jeder Gelegenheit über französische Kunst und Musik äussere, werden missverstehen wollen, fühle aber keinen Beruf in mir, mich dagegen zu vertheidigen.

Es dürfte, bey dem Ernste, der diesem meinem Aufrufe an die deutschen Tonkünstler zum Grunde liegt, nicht unzweckmässig seyn, ausser dem künstlerischen Gesichtspunkte, aus welchem ich den Gegenstand bisher betrachtet habe, schliesslich auch die äusseren Bezüge, welche derselbe darbieten möchte, zur Sprache zu bringen. Und hier stellt sich mir vornemlich die Pflicht dar, den Gegenstand ökonomisch zu berücksichtigen: eine Nothwendigkeit, die um so unerlässlicher ist, als ja selbst die edelsten geistigen Tendenzen mittelbar und unmittelbar von der Befriedigung unsrer körperlichen Bedürfnisse bedingt werden. Ich merke also an, dass, wer auf blos frivole Sinnes-Vergnügen Verzicht leisten will, verhältnissmässig in Paris wohlfeiler, wie an jedem andern Orte der civilisirten Erde, leben kann, vorausgesetzt, dass ihn seine gesellschaftlichen Verbindungen zu keiner Art von äusserer Repräsentation nöthigen. Unter dieser Voraussetzung kann er jährlich von fünfhundert Thalern mit allem dem Anstande leben, dem sich ein rechtlicher Mann in Kleidern, Wohnung und Nahrung zu unterwerfen nöthig hat. Zwei Jahre dürften verfliessen, ehe er die Früchte seines Fleisses zu erndten vermögte. Dagegen stellt sich ihm die

ponisten ein immerwährendes Verdienst sowohl um die Spieler als auch um die Ausbreitung der Liebhaberey an der Flöte, und auch gewissermafsen um die Vervollkommnung des Instruments selbst zuzusprechen. In dieser Rücksicht machte es Rec. immer viel Vergnügen, wenn ein neues Werk für die Flöte von H. erschien; aber noch nie empfand Rec. dieses Vergnügen mehr, als bey der Erscheinung vorliegender zwey Werke, die in *jeder*, nicht blos in der oben angegebenen speciellen Hinsicht, zu dem Besten gehören, was H. je geschrieben hat.

Das erste dieser Werke, das Konzert, welches aus d $\frac{2}{4}$ geht, und wie gewöhnlich 3 Sätze hat, fängt mit einem brillanten, vielen und guten Effekt machenden *Tutti* an, in welchem die in der Solo-Stimme weitläufiger ausgeführten Gedanken, kurz, schön und bündig vorgetragen werden, so, dafs ein hierin geübtes, und mit dieser Art von Instrumentalmusik bekanntes Ohr, nun schon wissen kann, was es eigentlich von der Solo Stimme in Ansehung des Satzes zu erwarten habe. Diese ist nun im Verfolg des Konzerts durchaus schön, wenn auch hier und dort für Flöten ohne Klappen, ein wenig schwer geschrieben. So z. B. dürfte diese Stelle, Seite 5,:

ohne b Klappe, mit der hier das *ais* zu nehmen ist, wohl schwerlich rein, und in gleicher Stärke angegeben werden können. Dasselbe gilt auch von den chromatischen Läufern, die in diesem Satze mehrere male vorkommen. Rec. kann nicht umhin, auch hier den Liebhabern, die dieses Konzert spielen werden, zu rathen, dafs sie, die auf Seite 2, 3 u. s. w. vorkommenden Triolen, wenn es nicht ausdrücklich angezeigt ist, jedesmal *Staccato* spielen mögen; denn es bekommt dadurch das Ganze mehr Licht und Schatten, auch wird dadurch der Takt besser erhalten, weil diese Vortragsart das gewöhnliche Eilen bey Triolen-Passagen ohnehin schon verhindert; dieses dürfte aber hier von gar üblen Folgen seyn, indem das ganze Akkompagnement allemal vorschlägt, welches dann, wenn der Takt so plötzlich verrückt würde, nie mit Präcision geschehen könnte. Der 2te Satz dieses Konzerts, ist ein eben so schön, als gefällig geschriebenes *Andante alla Polacca in g* $\frac{3}{4}$. Hier hat der Komponist dem Spieler Gelegenheit genug gegeben, um mit angenehmen Gesange und schönem Ton glänzen zu können. Es liegt in diesem Satze so etwas Ruhiges, das gegen den lebhaften Charakter des ersten Satzes gar sehr kontrastiert, so, dafs das Ende davon dem Zuhörer noch immer zu früh kommt. Der letzte ist wieder ein in *D* $\frac{2}{4}$ geschriebenes *Allegretto moderato*, das am Ende von dem 4viertel in den $\frac{6}{8}$ Takt übertritt. Auch hier fehlt es nicht an Stellen, wodurch der Spieler glänzen kann; besonders ist dieser Satz an springenden Figuren reich, die wohl den Spieler, aber richtig, präcis, und gut vorgetragen, schwerlich den Zuhörer ermüden dürften. In dem *Minore* dieses Satzes, kommt folgende Stelle vor:

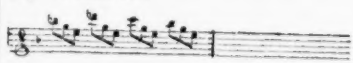

die, wenn das *Des* wie gewöhnlich genommen würde, wohl für manche Liebhaber überschwer seyn dürfte. Diesen räthet Rec., dafs sie das *Des* so nehmen, dafs alle Finger aufgehoben werden, wodurch die Stelle leichter und sicherer zu spielen wird.

Was nun das 2te dieser Werke, das *Notturno*, anbelangt, so mufs Rec. versichern, dafs er lange kein so unterhaltendes, durchaus angenehm gesetztes Stück gehört hat. Die Flöte, Geige und Bratsche sind darin besonders obligat gesetzt, und führen hier gewissermafsen einen Wettstreit, der für den Ausüber sowohl, als den Zuhörer, gleich interessant und unterhaltend ist. Die Flöte dürfte indessen auch hier, bey nur einigermafsen gutem Spiele, leicht die andern Instrumente hinter sich zurücklassen, weil sie die meisten cantablen und brillanten Passagen hat. Das Ganze besteht hier aus 4 verschiedenen Sätzen, und hat aufser der Flöte, Geige und Bratsche noch zwey

Hoffnung dar, schon vom Ertrage von drey dreyactigen Opern, die Sensation erregen und also auf dem Repertoire bleiben, sich selbst bis an sein Ende, und seiner Familie noch zehn Jahre nach seinem Tode einen anständigen Unterhalt zu verschaffen *).

Paris, im May 1819.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Krakau. Kein Land in Europa ist bisher, wo von schönen Künsten und insbesondere von Musik die Rede war, weniger bemerkt worden, als Polen, und wohl mag dies die Schuld seiner Bewohner seyn; doch beginnt auch hier die bessere Bildung und Einsicht, welche Einzelne in fremden Ländern gewonnen haben, als ein fruchtbarer Saamen zu wirken und gute Früchte zu versprechen. So bildete sich hier zu Ende des Jahres 1817, freylich unter mancherley Schwierigkeiten, ein musikalischer Verein von beynahe 400 wirkenden und Ehrenmitgliedern, in welchen Gebildetere ohne Unterschied des Standes und Geschlechts aufgenommen werden und welcher von dem regierenden Senat im Februar 1818 bestätigt und mit Privilegien begünstigt wurde. Dieser Verein besteht in zwei Abtheilungen: der erstern liegen die allgemeinen Anordnungen und die Beurtheilung der Musikwerke ob; die andere beschäftigt sich mit der ausübenden Musik, nimmt jedoch, zu Erhaltung der Gleichheit, auch an den Berathschlagungen der erstern Theil. Drey Sonntage sind den Sitzungen, Proben und sonstigen Anordnungen, der vierte aber der öffentlichen Ausführung der Musik gewidmet.

Der Fonds des Vereins geht aus den jährlichen Beyträgen der Ehrenmitglieder (zu 12 Poln. Gulden oder 2 Thlr.), aus freywilligen Beyträgen und aus dem Ertrage fünf öffentlicher Concerte hervor, welche theils für diesen Zweck, theils für die Unterstützung kranker oder unfähig gewordener Musiker jährlich gegeben werden. Künftig, wenn das Stiftungscapital sich hinreichend vergrössert haben wird, soll auch für Unterricht der Jugend in Musik gesorgt werden.

Mit der innern Anordnung beschäftigt sich ein Ausschuss von 12 Mitgliedern beyderley Arten; 5 Personen aus dem Ausschusse sind jedoch hinlänglich, um eine Sitzung halten zu können.

Der jetzige Präsident des ganzen Vereins ist der um den Freystaat Krakau in vieler Hinsicht verdiente würdige Präses des Senats, Herr Graf von Wodzicki; Vicepräsident ist Herr Canonicus Graf Sierakowski (ein alter polnischer Patriot, der durch ansehnliche Beyträge für den Verein viel geleistet hat; das Secretariat des Vereins versieht Herr Consistorial-Secretair Janowsky (auch diesem Mann verdankt der Verein viel Gutes, besonders die ganze Einrichtung der Statuten, und manche zweckmässige Anordnung), und zum Director der Musik ist für dies Jahr Herr Casimir Nowakiewicz gewählt worden.

Wir können hierbey nicht unbemerkt lassen, dass die Zeit der öffentlichen monatlichen Concerte viel zu kurz, nemlich nur eine Stunde in der Mittagszeit ist, und dass daher nur wenig Stücke in einem Concerte gegeben werden können.

Im Allgemeinen ist die Musik für eine Stadt wie Krakau, in welcher so viele Musiker und Musikfreunde leben, sehr schlecht, und mit der Musik mancher kleinen Stadt Deutschlands nicht zu vergleichen.

Gute Violinisten fehlen hier ganz, und die vorhandenen scheinen allzu zufrieden mit sich zu seyn, um nach höherer Ausbildung zu streben. Auch ist dies bey dem Geschmacke des grössten Theils des Publicums nicht befremdend, welches, durch eine Polonaise und andere triviale Dinge leicht befriedigt, für bessere Musik wenig Sinn zeigt.

Eben so fehlt es fast für jedes Instrument an einem fertigen Künstler, und was die Theorie betrifft, können wir nur einen Mann von gründlicher Kenntniss hierin nennen: den Orga-

*) Es widerstrebt mir, hier das Edele mit dem Gemeinen in haarscharfe Berührung bringen zu müssen. Nichts desto weniger sehe ich mich gezwungen anzuzeigen, dass, wenn mich der oben besprochene Gegenstand, wie möglich, in Briefwechsel verwickeln sollte, ich nur auf portofreye Zusendungen antworten werde. Es hat mich viel gekostet, aber ich ehemals und jetzt wieder zu einer solchen Erklärung habe Muth finden können. S.

nisten an der hiesigen Kathedralkirche, Herrn Goroniziewicz.

Als Sänger zeichnen sich die Geschwister Kratzer aus: der ältere Bruder ist ein guter, für Krakau der beste, Bassist, der jüngere Bruder Tenorist, die Schwester ist oder war vielmehr eine gute Sängerin. Ausserdem hört man einen Herrn Mickowski, der aber mehr Naturalist als wirklicher Künstler ist, sehr gerne, und wir müssen gestehen, dass seine Stimme von bedeutendem Umfang und angenehmen Ton ist. Tenor singt ausserdem noch ein Herr Bogunski, schwach mit Verzierungen überladen, sonst aber nicht übel. Die übrigen Sänger und Schreyer nebst dem weiblichen Personale dürfen nicht erwähnt werden. Am meisten wird hier Klaviermusik gehört und getrieben, und es gibt hier viele sehr fertige Claveciniſten.

Von grösseren ausländischen Musikwerken kennt man hier nur sehr wenige, weil die Mittel zu ihrer Ausführung noch fehlen, und man begnügt sich daher mit Ouverturen, Klavier- und Quartett-Auszügen.

Das Theater ist erbärmlich, und verdient kaum diesen Namen.

Noch müssen wir den liberalen Sinn des Herrn Mathias von Knotz rühmen, welcher den schönen Saal seines Hotels (au Roi d'Hongrie) dem Verein zu den öffentlichen Concerten uneutgeltlich eingeräumt und auch schon viele andere Beweise seines Eifers für die Kunst gegeben hat.

Fulda, im April. Wenn man auch aus Städten, wie die unsrige, welche keine fürstliche Kapelle und kein Theaterorchester besitzen, nicht Berichte von neuen und grossen, mit aller Vollendung dargestellten, Musikwerken und anderen bedeutenden Kunstereignissen erwarten darf, so verdient es doch bemerkt zu werden, wie durch die immer mehr sich verbreitende und läuternde Liebe zur Musik auch an Orten von sehr beschränkten Kunstmitteln, diese Schwierigkeit überwunden und manches Gute geleistet wird. So hat sich hier unter der Leitung des Herrn Henkel (Stadtcantors und Musikdirectors) und Herrn Egelings eine Concertanstalt gebildet, welche uns mit lobenswerthen Darstellungen vieler älterer und neuerer Musikwerke erfreute, von welchen die vorzüglichsten hier genannt seyn mögen, als: Symphonien von Mozart, Ries, Blum, Witt u. a. Ouverturen von Romberg, Lindpaintner (aus der *Pflegekinder*, eine geniale Komposition), von Spontini, Rossini, André, Böhner, Uber u. a. André's originelle und charakteristische Ouverture zu den *Hussiten* gefiel sehr, der eintretende Choral, von den Blasinstrumenten mit Genauigkeit und Delikatesse vorgetragen, war von schöner Wirkung. Die vorzüglicheren Gesangstücke waren: aus Haydn's Jahreszeiten, Arien von Mozart, Pär, Winter und Strunz. Ausserdem hörten wir Concerte von Mozart und Wölfl (das schöne Concert: Le Calme, auf einem von Ruth in Fulda gebauten, recht guten aufrechten Pianoforte), von Rode, Krommer, Wilms, Jadorf und Henkel. Auch für die Verbesserung der Kirchenmusik ist hier manches Zweckmässige geschehen.

Leipzig, *im May*. Herr *Sattler*, Instrumentmacher in Leipzig, verfertigt sogenannte chromatische Waldhörner mit Ventilen, nach Art der Stoltzelschen, die sich jedoch von diesen dadurch unterscheiden, dass sie 1) drey Ventile haben, und dadurch in der tiefen Octave noch mehr Umfang erhalten, als die Stoltzelschen mit 2 Ventilen; und dass 2) die Ventile an der Seite angebracht sind, wodurch die den Hornisten zeither gewöhnliche Haltung des Instruments beybehalten werden kann. — Ich habe mich von der zweckmässigen Einrichtung dieser Hörns überzeugt, und wünsche Herrn *Sattler* den besten Erfolg, welcher ihm um desto mehr zu gönnen ist, da er verhältnissmässig billige Preise macht.

Musikdirector *Friedrich Schneider*.

Recensionen.

Concertino per il Corno principale con accompgn. dell' Orchestra, comp. da Carlo Maria de Weber. Op. 45. Lipsia, presso Peters (Pr. 1 Thlr. 12 gr.).

Wenn unsre deutschen Instrumentalcomponisten den jetzigen französischen in irgend etwas nachfolgen sollten, so wäre es wol darin, dass sie für die, aus bekannten Ursachen, zum Concertspielen weniger geeigneten Instrumente nicht mehr

die alte, hergebrachte Form der Concerte beybehielten, obschon sie für andere Instrumente gut ist, ja vielleicht die beste seyn mag; sondern dass sie weit kürzere Concerte schrieben, die aber doch dabey wahre Ganze bildeten, und auch solche, worin sich ein guter Solospieler, jener Kürze ungeachtet, von mehren Seiten zeigen und vortheilhaft hervorthun könnte. Denn wer kann es leugnen, dass ihn bey Concerten von den gewöhnlichen drey, fast immer auch langen Sätzen z. B. für das Waldhorn, den Fagott, die Hoboe, die Viola, und selbst für die Flote, wenn sie sonst auch nicht übel geschrieben sind und von geschickten Musikern vorgetragen werden, wo nicht Langeweile, doch eine gewisse Abspannung und Lässigkeit befällt, die sich zu holen man doch sicher nicht das Concert besucht? Und welch eine Last für die Concertisten, dies am Auditorium zu bemerken, und sich doch hindurcharbeiten, wol auch abquälen zu müssen? Wer könnte überdies da so gut spielen, als hätte er etwas Kürzeres vorzutragen, und was mehr Antheil erregte! die *allergrossten* Virtuosen — nun ja, diese werden auch in solchen breiten Concerten lebhaften Antheil zu erregen, diesen Antheil festzuhalten, und wol gar ihn immer mehr zu steigern wissen: diese mögen sich denn auch dergleichen schreiben oder schreiben lassen, nur aber sie für sich behalten; denn was *gedruckt* wird, soll doch nicht für drey, vier Leute, sondern für viele! —

Das hier genannte Concert des Herrn Kapellm. v. Weber gab zu dieser Herzensergiessung natürlichen Anlass: es ist nämlich weit kürzer, als ein gewöhnliches Concert, macht doch ein wahres Ganze, und auch ein solches, worin sich ein guter Solospieler, der Kürze ungeachtet, von mehren Seiten zeigen und vortheilhaft hervorthun kann: ja, was das Letzte anlangt, so ist dem Concertisten eher zu viel, als zu wenig zugemuthet, indem mehre Stellen, sollen sie nicht herausgewürgt, sondern leicht und fliessend, mit festem, *gleichem* Ton, und *deutlich* herauskommen, schwer genug sind; weshalb denn auch zu wünschen gewesen wäre, Hr. v. W. hätte noch mehr erleichternde Varianten für weniger ausgezeichnete Virtuosen hinzugesetzt, als er wirklich gethan hat.

Dass das Werk dabey, als Musikstück überhaupt, interessant, nicht ohne Originalität und brav gearbeitet sey: das werden die Leser bey diesem Verf. voraussetzen; und der Rec. setzt nur hinzu, dass es diese Vorzüge in sehr bedeutendem Grade besitze. Hr. v. W. lässt das Orchester mit einigen Takten *Adagio* (E moll) das Ganze einleiten: dann tritt das concertirende Horn mit einer sanften Melodie in derselben Tonart, *Andante*, in der Art eines *Siciliano*, nur ernsthafter, ein, und führt den kurzen Satz durch manche künstliche, doch dem Instrumente nirgends zuwiderlaufende Modulation fort, bis er auf der Dominante ruhet. Nun beginnet das Horn ein höchst einfaches, heiteres, artiges Thema in E dur, *Andante con moto* (dem Charakter nach, mehr *Allegretto*), und dies wird von ihm viermal, wechselnd mit Cantabile und Bravourpassagen, variirt. Die letzte Variation läuft in eine ausgeschriebene Cadenza für das Concertinstrument aus, und hieran schliesst sich für dasselbe ein schönes *Recitative*, das, wird es vorgetragen, wie es gemeynt ist, eine grosse Wirkung thut, und wo namentlich auch der originelle, imposante und gewaltig spannende Schluss sehr zu rühmen ist. Dieser tritt allerdings noch viel mehr und noch viel wirksamer hervor, wenn der Virtuos der Contratöne ganz mächtig, und nicht sich an die erleichternde Variante zu halten genöthigt ist, wozu aber *viel* gehört. Hierauf folgt nun, wieder in E dur, ein munteres, pikantes *Finale*; nämlich eine lang ausgeführte, für das Horn brillante und den Solospieler, nach jenem, besonders wenn er die hohen Gänge wählt, tüchtig anstrengende Polonoise.

Die Orchesterpartie ist nicht unbedeutend, doch für geschickte Männer gar nicht schwer. Besetzt ist sie mit 1ster, 2ter Violin, Viola, Bass (das Violoncell ist an mehren Stellen mit guter Wirkung selbstständig benutzt), einer Flöte, zwey A Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern und zum Finale Trompeten und Pauken.

Gesänge aus Corona, einem Rittergedichte von Friedr. Baron de la Motte-Fouqué, mit Begleitung des Klaviers ges. durch Adolph von Vagedes. Op. 3. Bonn u. Cöln, bey Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Ref. wurde durch dies Werk, das nicht weniger, als 16 Stücke enthält, auf eine um so angenehmere Weise überrascht, je mehr er aus ei-

gener Erfahrung die Schwierigkeit kennt, solch eine Reihe einander im Inhalt und Form meist verwandter Dichtungen, gleichfalls den musikalischen Ideen und Formen nach einander verwandt, doch aber mannigfaltig und anziehend in Musik zu setzen: je weniger ihm der Name des Komponisten (sey er nun ein wahrer oder ein angenommener) bekannt war; und je mehr die schwierige Aufgabe hier durchgehends auf eine, in allem Wesentlichen achtbare, in mehren Stücken aber wahrhaft ausgezeichnete Weise gelöset worden ist. Verwerflich, oder auch nur ganz unbedeutend findet Ref. kein einziges Stück: die Nummern 2, 5, 6, 7, 9, 11, 12 und 14. aber werden sich Allen, die deutschen Liedergesang zu würdigen und zu geniessen verstehn, sehr werth machen und werth erhalten. Jedes Gedicht in Hinsicht des darin herrschenden Gefühls richtig aufzufassen, und dieses Gefühl in der Musik bestimmt auszudrücken; in der Form dieser Musik aber vor allem für einen einfachen, natürlichen Gesang zu sorgen, ohne dass darum jedoch die Begleitung vernachlässigt würde: dies dürfte der Hauptvorzug des Komponisten dieser Lieder seyn. Mit den Erfindungen, dieselben an sich betrachtet, so wie mit der Declamation des Einzelnen, und auch mit der Harmonie im Ganzen, wird man fast überall zufrieden seyn; stehen die Lieder auch in dieser Hinsicht den bekannten Mustern unsrer trefflichsten Liedersänger nach. Einzelne Reminiscenzen aber, zuweilen eine harmonisch unrein geschriebene Stelle, und einige Ungewandtheit da, wo der Gesang mehrstimmig wird — was jedoch nur einigemal geschiehet: das möchte alles seyn, was man ausstellen könnte. — Die meistens, nicht nur überhaupt ausgezeichneten, sondern auch recht eigentlich musikalischen Gedichte Fouqué's sind freylich auch eine Hauptursache, warum man gern bey dieser Sammlung verweilt und gern wieder zu ihr zurückkehrt. — Der Gesang hält sich übrigens in so mässigem Umfang der Töne, dass die Lieder sämmtlich von jeder gebildeten, männlichen oder weiblichen Stimme vorgetragen werden können: doch ist überall, wo das Gedicht, seinem Inhalt oder Ausdruck nach, mehr einer weiblichen, oder mehr einer männlichen Stimme zusagt, darauf Rücksicht genommen, nicht nur im Umfang und in der Lage der Töne, sondern auch, und noch mehr, im Charakter und in der Stellung der Melodie. Dieses, so wie auch anderes oben Gerühmte, spricht offenbar für einen einsichtsvollen, erfahrnen Musikfreund, und für einen denkenden und vorzüglich gebildeten Mann überhaupt. — Das Aeussere des Werks ist vom Verleger schön ausgestattet.

Kurze Anzeige.

Huitième Divertissement (The Banks of the Danube) avec accomp. d'une Flûte ad libitum, comp. par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Pr. 12 Gr.)

Ein ernsthaftes, sehr gut ausgeführtes, besonders auch in seinen Modulationen ausgezeichnetes *Moderato*; dann das Liedchen, das der Titel angiebt, und welches nicht sowol variirt, als worüber und wobey vom Komponisten manches Angenehme und Gefällige in gutem Zusammenhange gesagt wird; zum Schluss ein munteres Rondo, dessen Thema wie ein hehender östreichischer Volksländerer klingt, und das auch meistens in solchen tanzmässigen Gängen und Clausen fortgeführt wird. Das Ganze bietet ein gefälliges, erheiterndes Unterhaltungsstück für mässig Geübte, und zugleich ein nützliches Uebungsstück für Scholaren, die nicht mehr allzuweit zurück sind. Dass Hr. Cr. auch dergleichen kleinere Werkchen viel sorgsamer und gründlicher behandelt, als die meisten der jetzigen Klaviercomponisten es thun: das braucht nicht erst gesagt zu werden. Die Flöte ist ganz *ad libitum*, und kann, da ihre wenigen obligaten Sätzchen absichtlich so geschrieben worden, dass sie ohne Zwang zugleich vom Klavierspieler vorgetragen werden können (weshalb sie mit kleinen Noten seiner Stimme beygesetzt sind), ohne allen bemerkbaren Nachtheil wegbleiben. Dennoch ist sie nicht blos verdoppelnd, sondern mit Geschicklichkeit und Fleiss geschrieben; weshalb sie auch die Wirkung vermehrt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Juny. N°. 25. 1819.

Freuden und Leiden eines Compositeurs bey der Aufführung seiner Werke.

Der Kapellmeister C. unterhielt sich mit dem Musikfreund N. gerne über Gegenstände seiner Kunst. So kam auch einst die Rede auf die Freuden und Leiden eines Compositeurs bey der Aufführung seiner Werke.

Im Allgemeinen hat wohl, äusserte er, jeder Meister eine Vorahndung davon, welche Wirkung sein Tonwerk machen werde. Doch war ich jederzeit in einer grossen Spannung der Seele bey der ersten Probe, wo das, was ich geistig geschaffen, mir wie ein Fremdes leibhaftig entgegentrat.

Stolz und Beschämung wechselten in meinem Gemüthe, dass ich es gewagt, das züchtig und geheim Erzeugte so in die Welt hinauszustellen.

Ich hatte mich und mein Kind verstanden, wir hatten in einigem Rapporte gelebt, aber jetzt sollte es der Gesellschaft, der Welt angehören: es sollte sich darstellen, aussprechen, sollte laute Kunde geben von sich, und von mir, seinem Vater.

Manches, wovon ich mir viel versprochen, ging so gut als verlohren. Der Eindruck des Ganzen riss diese Einzelnheiten in seinem Strome dahin. Ich begriff, dass die Totalwirkung auch bey dem durchaus gelungenen Werk nicht gleich sey der Summe der einzelnen Wirkungen, die die Theile, vermöge des ihnen inwohnenden organischen Lebens, unter günstigen Umständen hervorzubringen vermöchten.

Manches aber, was ich in schaffender Phantasie, von Satz zu Satz fortschreitend, gemüthlich ausgebildet zu haben glaubte, war jetzt, gegen die Macht des Ganzen gehalten, zu leer, zu breit, zu spitz oder dünn, von zu gedrängtem Detail; viele Stellen verriethen zu sehr die Farbe der besondern Gemüthsstimmungen.

Ich konnte erst jetzt den Standpunkt in der richtigen Entfernung von meinem Musikwerk nehmen und seine aus der Harmonie der Theile hervorgehende Haltung prüfen.

Bey meinen früheren Werken wurde die Partitur nach der ersten Probe gewaltig durchstrichen. Aber auch jetzt noch kann ich mein Produkt nie fertig nennen, es wächst mit mir, ich bereichere es mit dem Ertrage meines neuesten Lebens und Fühlens, es ist ganz, aber nicht geschlossen, es hat Anfang, Mittel und Ende, ist aber nicht vollendet.

Habe ich das Werk in guten Tagen und Stunden erzeugt, so wird es durch die nachherigen Verbesserungen gewöhnlich wachsend grösser, weil manches Gedrängte sich auszudehnen sucht, und die fast verschleuderte Fülle sich bequem geniessen lassen will; umgekehrt verkleinert sich dasselbe, und drängt sich in sich selbst zurück, wenn ich es in gemischten Stimmungen, in ungleicher Gemüthslage gefertigt.

Es giebt wohl nicht leicht einen Künstler, Dichter etc. der die Form so in seiner Gewalt hätte, dass er sein Werk, wie es aus dem Gusse kam, ohne Nachhülfe und Feile aufzustellen wagen dürfte, und der, um von dessen Wirkung überzeugt zu seyn, es sich ersparen dürfte, von demselben sich gewissermassen zu entfremden, und ihm wie dem Werke eines Andern entgegen zu treten.

Ein anderesmal äusserte sich der Kapellmeister C. über die ersten Sänger und Sängerinnen. Sie sind die rechten Freude- und Leidgeber für uns, sagte er. An ihnen scheitert oft, wenn auch Orchester und Chor vortrefflich sind, das geniale Musikwerk.

Selten trift man bey einer Kapelle oder einem Theater ein solches köstliches Vier-, Fünf-Sechsgespann an, wie man es voraussetzt, wenn man etwas Gutes schafft, ich will von einem Doppelzuge gar nicht reden. Bald taugt die prima, bald die seconda Donna nicht viel, bald ist der primo huomo, bald der komische oder ernste Bass nicht zum Anhören.

Was hilft dann alles Bemühen des Musikdirectors, aller Schweiss der vielen Hülfspersonen von Himmel und Erde bewegenden Maschinisten, bis zum aufklärenden und verfinsternden Lampenputzer herab?

Aber jene kostspieligen Singvögel seyen auch in ihrer Art wirkliche Virtuosen, so sind sie vielleicht von so disparater Singnatur, dass weniger meisterhafte Subjecte doch etwas Harmonischeres leisten würden. Denn es ist bekannt, dass gewisse Stimmen und Singweisen sich so schwer verbinden, als Oel und Wasser.

So geschieht es denn, dass jede Oper an jedem, wenn auch kunstberühmten Theater ein anderes Werk wird, und an wenigen das, was sie eigentlich seyn soll, und nach seinem Urbilde in der Seele seines Schöpfers war.

Der Compositeur, fuhr der Kapellmeister fort, kann aber, wenn wir das unendlich verschiedene unter einfachere Ausdrücke bringen wollen, vorzüglich in viererley Hände fallen.

Ich zähle sie auf: Ein Sänger der ersten Art sieht eigentlich die ihm zugetheilte Stimme nur für rastrirtes Papier an, das er nach seiner Eingebung mit Noten ausfüllt. Was von dergleichen schon darauf steht, das sind ihm nur rohe Andeutungen des Tonsetzers, der, weil er selbst kein grosser Sänger ist, auch den Gukuk von dem Feinen und Sublimen der Kunst versteht.

Der Notenplan gilt ihm für das ausgefahrne Geleise einer Landstrasse, das er gern vermeidet, und das Chausseegesetz des Compositeurs verleitet selben gedulden Widerspruchsgeist zu immerwährenden Abschweifungen vom vorgeschriebenen Wege.

Es ist nicht zu sagen, was ich schon ausgestanden, wenn so ein unruhiger Voyageur, während meine Musik-Caravane ordentlich ihres Weges zog, auf seinem tanzenden Kunstklepper bald rechts bald links von der Strasse wetterte, von Zeit zu Zeit den Zug mit seinen Volten und Lancaden durchbrach und Harmonie und Ordnung störte.

Ich habe einen solchen musikalischen Kunstreiter immer einen Esel unter den Hintern gewünscht, nur damit er beym Zug bliebe.

Ein Sänger der zweyten Art oder Unart, und diess geht vorzüglich auf die komischen, bemüht sich eigentlich — keiner zu seyn, sondern vielmehr ein Instrument, oder mehre Töne sind ihre Laute: man muss keinen reinen Klang von ihm fordern. Am liebsten ist es ihm, wenn es etwas zu quiecken und quacken, zu krähen oder miauen gibt. Dergleichen verfehlt er nicht, möglichst oft anzubringen. Das Forte ermahnt ihn zum Kreischen und Jolen, das Piano zum brummen oder piepen.

Er ahmt gern ein oder das andere Blas-Instrument nach, oder ein Thier, oder eine Karikatur von Menschenstimme. Sein Gesang ist, wenn es gut geht, ein singendes Sprechen.

Es ist jammerschade um die Musik, die ihn begleitet. Ich habe mir oft, wenn ich einen solchen Rohrdommel- oder Eselschreier im Orchester mit dem Stein'schen Flügel anwehen musste, statt desselben jene Schweinsorgel im eigentlichen Wortverstande unter die Hände gewünscht, wo einer Borstenvieh von verschiedenem Alter durch Stifte mittelst einer Claviatur zum Schreyen brachte.

An diese beyden, den Ueberkünstlichen und den Geschmacklosen — stellt sich als dritter Mann der Seelenlose.

Er sieht die Noten für eine Art Abgaben an, die er durch Singen entrichtet. Mit bürgerlichem Sinne beobachtet er hierbey seine Schuldigkeit, um nicht wegen Defraudationen belangt zu werden. Er hinterschlägt keinen Heller von diesem aesthetischen Zahlungsmittel, aber er leistet auch nur, auf was man klagen kann, und nichts drüber.

Das Singen geschieht also bey ihm und seinesgleichen aus einer äussern Veranlassung und Nothwendigkeit. Es ist Erwerb, Beruf ohne Liebe, Liebhaberei ohne Beruf, Ostentation, Modeton.

Bey solchem Gesange ist dem Hörer nicht wohl und nicht weh, es lässt ihn, wer er ist, es ist in aesthetischer Hinsicht nichts geschehen, und die Welt erfreut sich keiner neuen Erscheinung im Reiche des Schönen.

Gottlob! dass ich zu der vierten Art gelangt bin. Ich halte mich, weil ich ihr etwas Gutes nachsagen will, aus angeborner Neigung auf die weibliche Seite.

Wie ist dem Componisteur zu Muthe, wenn er seine Parthie dem holden Wesen zugetheilt findet, das aus einer innern Nothwendigkeit singt! Sobald die Künstlerin das Notenblatt erhält, versenkt sich ihr Sinn in die kalten starren Zeichen, um sie zu erwärmen und flüssig zu machen.

Was der Tonsetzer geschaffen, das zieht sie an sich, sie entwendet es ihm, um es ihm herrlicher, schön verkörpert, tief beseelt wiederzugeben.

Er hat freylich das Beste damit gewollt, hat weder Genie noch Fleiss gespart, aber so hold verklärt und vergeistigt vermochte es doch seine lebhafteste Einbildungskraft nicht zu denken.

Es ist ja das Wesen des Lebendigschönen, dass Traum, Ahndung, Phantasie es nie erreichen, dass es füllereicher, besser, neuer ist, als all' unser Hoffen und Wunschen. Wie vermöchte es uns sonst zu erfreun, zu rühren?

Nicht vergebens hat den Meister gleich ihr erstes Intoniren mit einem süssen Schauer erfüllt. Er blickte ja schon hier in die Tiefe einer klaren, reinen, bescheidenen, warmen Kunstseele hinab, und ahndete aus wenigen Gängen Jahre des Fleisses, der Schule, der unausgesetzten Uebung.

Ach was ist ein Ton aus einer schönen Kehle! Und nun erst ein harmonischer Bund, eine Verschwisterung solcher im Gesange lebenden Wesen! Wie musste dem Meister zu Muthe seyn, wenn ihn sein Werk das erstemal so begrüsste?

Müssten nicht auch Vergleichung, Tadel oder kaltes Lob verstummen, hier, wo das rein zusammenstimmende Menschliche, Endliche sich würdig gemacht hätte, das Uebersinnliche, Unendliche wiederzustrahlen?

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Hier sahen wir unmittelbar auf einander folgende drey Tenorsänger: Herrn Stümer aus Berlin, Herrn Babnigg aus Pesth, und Herrn Nieser aus Mannheim, welche wechselweise als *Tamino*, *Belmonte*, *Licinius*, *Johann von Paris*, *Pylades*, *Arsaz* u. s. w. Gastspiele gaben, und worunter vorzüglich der Erstere durch eine angenehme, wenn gleich nicht starke Stimme, durch einen sehr gebildeten Vortrag und treffliche mimische Darstellung allgemein ansprach. Besonders gelungen ist auch im Ganzen die Wiederaufführung der *Semiramis* zu nennen, worin Mad. Lemlert als ein Stern seltener Grösse glänzte, und die Chöre mit gigantischer Kraft wirkten. Herr Nieser gab den Tamino in dramatischer Hinsicht vielleicht mehr überdacht und richtiger, als alle seine zahllosen Vorgänger; allein er schadete sich selbst durch die im übermässig langsamen Zeitmass genommenen Gesangstücke und den sehr bemerkbaren Mangel an strenger Schule; bey seiner Jugend und herrlichen Naturanlagen lässt sich jedoch noch vieles nachholen.

Im *Theater an der Wien* wurde *Rossini's diebische Elster* (*la gazza ladra*) am 3ten zum erstenmal gegeben, und bisher öfters mit Beyfall wiederholt. Diese Musik ist abermals, so wie die übrigen zahlreichen Kinder dieses fruchtbaren Vaters, ein Gemengsel von wahren Schönheiten und entstellenden Auswüchsen, eine Compilation ganz herrlicher Ideen an ekle Trivialitäten sich reihend, eine Fundgrube ächten Goldes mit Schlacken amalgamirt; ächt geniale Züge im Plan und in der Ausführung werden von solchen Gemeinheiten besudelt, die Gränzlinien des Erhabenen und lächerlich Kindischen nähern sich so sehr, dass jedem wahren Kunstfreund das Herz bluten muss, wenn er ein grosses Talent mit seinem Pfunde so verschwenderisch haushalten sieht. Wahrlich! Rossini müsste als Theatercomponist vielleicht die höchste Stufe erklimmen, wollte er doch das warnende *festina lente* beherzigen, und bey seinem vielversprechenden Emb vonen eine wohlthätige Feile gebrauchen. Aber freylich, wenn man für eine Oper 500 Stück Ducaten, und im Laufe des Jahres mitunter 15 bis 20 Scritturen aus allen Winkeln und von den ersten Bühnen Italiens erhält, und überdiess noch von Weihrauchswolken beynahe erstickt wird, wenn grobe Fehler gegen Natur, Wahrheit und gegen die heiligen Gesetze der Kunst nicht nur von der sinnlichen Menge ungerugt bleiben, sondern im Gegentheile für Edelsteine in der Strahlenkrone des Vergötterten gelten, da muss doch wohl der pecuniäre Gewinn den artistischen überbieten, da wird der bleiben-

de Bahn den momentanen Huldigungen, dem blendenden rechten Nutzen aufgeopfert, da muss das Gefühl für das Bessere schweigen, um dem Zeitgeschmacke zu fröhnen und den Seckel zu füllen, und so wird denn drauf losgeschrieben, aus dem Vorrathe benutzt, was halbwegs passen will, der erste beste Gedanke aufgefasst, dem eingeführten Herkommen gemäss gemodelt, die Copisten fleissig im Transponiren ganzer Sätze geübt, und in einem Semester werden, die Hin- und Wiederreisten mit eingerechnet, ein halbes Dutzend solcher halb unreifer Geburten zu Tage gefördert, denen nothwendig Originalität, Correctheit, Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks mangeln muss, da es sich hier nur um schnelles Wachsthum, sey es auch durch Treibhaus-Wärme, handelt. Belege für diese Behauptungen finden sich auch in der *diebischen Elster* leider nur zu viele. Ganz ohne zureichenden Grund, ohne einer aus dem Sujet erklärbaren Ursache beginnt die Ouverture mit Trommelwirbeln und einem pompösen Militairmarsch, der in der Manier, welche wir durch die wiederholten Besuche der französischen Armeen, auch in Deutschland zur Genüge kennen gelernt haben, recht brav geschrieben ist; nur erschwert die Tonart — (E dur) den Bläsern manche Passagen. Das sich anschliessende Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt ist ein sehr artiges Scherzo, wie selbe Vater Haydn erfand; auch das zweymalige Crescendo fehlt nicht, aber von einer Andeutung der Katastrophe — der entdeckten Unschuld einer zum Tode verurtheilten Diebin — ist auch nicht die geringste Spur aufzufinden. Die Introduction ist durchaus munter, gefällig, und ganz dem ländlichen Charakter entsprechend. Einen Schatz wunderlieblicher Ideen giest *Gianetto's* Arie gleich einem Füllhorn aus, und *Pippo's* heiteres Liedchen mit der jovialen Chorbegleitung ist für den Effect meisterhaft berechnet. Einzelne sehr gelungene Stellen enthält das Duett zwischen *Ninette* und *Fernando*, so wie das Trio von diesem und dem *Podestà*; ewig schade, dass das Gute in so entehrender Gesellschaft erscheint. Unharmonische Rückungen, läppische Verzierungen, ein schales Accompagnement, und dann das ununterbrochene Geschmetter der Trompeten, die zwecklosen Kanonenschläge müssen jedem keuschen Ohre ein Gräul seyn. In der Caboletta des ersten Finals kommen einige überraschende Modulationen vor, welche noch mehr wirken könnten, wenn die Stimmenvertheilung richtiger und fliessender wäre. Die Chiuse enthält, wie gewöhnlich, viel Lärm um Nichts. Im zweyten Akt gefällt ganz besonders die Arie des *Podestà*, worin er durch Drohungen *Ninettens* Gegenliebe erzwingen will; diese Melodie ist der Mittelsatz der Ouverture, und es lässt sich recht gemüthlich darauf ländern. Das Duett zwischen *Ninette* und *Pippo* ist zwar sehr gesangvoll, aber eine Stelle darin, wo von Thränen des Schmerzes und der Wehmuth Beyder Stimmen fast erstickt werden, klingt genau wie ein Tyroler-Alpen Kuhreigen. Der Chor der Richter nach dem gefällten Urtheil ist unverbesserlich: hier herrscht Würde, Ernst und Kraft, ohne nichtssagendem Gepolter. Zwey Mittelsätze dieses grossen Ensemble-Stückes sind gleichfalls zu loben, besonders der letztere vor Stretta, welcher beynahe ganz a cinque voci ohne Begleitung gehalten ist; die Variation in den Bässen, eine zu oft gebrauchte Würze dieses Tonsetzers, bringt zwar Mannigfaltigkeit hervor, stört jedoch die Einheit des Ganzen. Der Trauergesang, womit das 2te Final beginnt, ist beynahe ganz dem *Opferfeste* entwendet; gleich darauf folgt ein handgreifliches Plagiat aus der Schöpfung; dagegen ist wieder der eigentliche Schluss-Vaudeville recht innig und ansprechend. Unter den Darstellenden zeichneten sich besonders Dem. Vio (Ninette), Dem. Hornick Johanna (Pippo), Herr Jäger (Gianetto) und Herr Seipelt (Podestà) aus; letzterer wurde wegen seines trefflichen musikalischen Vortrags mehrmals gerufen. Herr Forti der jüngere (Fernando) scheint mit einer unüberwindlichen Befangenheit zu kämpfen und keinen wahren Kunstberuf zu haben; in der Folge wurde diese Parthie durch Herrn Spitzeder viel zweckmässiger besetzt. — Am 10ten gab Herr Hasenhut, der diese Bühne verlassen hat, zum Abschied eine neue Posse: *Der vacirende Lorenz*, die, für seine Verhältnisse berechnet, nur eine momentane Erscheinung war; eben so die dazu componirte Musik von Herrn Roper. —

Concerte. Am 15ten Herr Sedlak, Fürstl. Lichtensteinischer Kapellmeister, im Sommer-Palais Sr. Durchlaucht, folgenden Inhalts: a. Ouverture vom Freyherrn von Lannoy, von einem heitern, sanften Character; b. Pianoforte-Concert von Moscheles, sehr brav vorgetragen von seiner Schülerin, der 12jährigen Tochter des Concertgebers; c. Arie von Nicolini, gesungen

von der trefflichen Altistin, Fräulein Milani: d. Clarinett-Concert von Krommer, beyfallswerth gespielt von Herrn Sedlak; e. Duett von Paveri, gesungen von Fräulein Unger und Herrn Mozatti; f. Violin-Polonaise von Polledro, gespielt von Herrn Anton Wranitzky; g. Rondo brillante von Moscheles, nicht minder dem Titel entsprechend ausgeführt von des Concertgebers Tochter. — Am 2ten, im Müllerschen Gebäude, Herr Franz, Violinist in der k. k. Hofcapelle, welcher von seiner Composition eine Ouverture, ein Rondo, Variationen und ein Duo concertante für Flöte und Hoboe, von den Gebrüdern Khayll meisterhaft executirt, aufführte und sich als ein solider Spieler und angenehmer Tonsetzer bewährte. — Am 3ten gab Herr Clement im Augartensaale eine Morgenunterhaltung: er spielte ein Rondo brillante von Moscheles, und selbst componirte Violinvariationen über das Thema: *Das klinget so herrlich* mit bekannter Kunstfertigkeit; die übrigen Bestandtheile waren: Spohr's kraftvolle Ouverture aus *Alruna*, zwey Sätze aus dessen Nonett, Cavatine von Mehul aus Uthal, von Herrn Jäger, und der beliebte Boleros, von Dem. Wranitzky gesungen, Variationen für das Pianoforte von Moscheles, gespielt von Fräulein Lassnigg, nebst einem Declamationsstück. Am 4ten, im Hotel zum römischen Kaiser, Herr Rovelli, welcher ein neues Violinquartett und Variationen entzückend schön vortrug; auch Herrn Moscheles erprobte Virtuosität wurde in dem grossen Quintett von Ries bewundert, und die Ausführung der begleitenden Stimmen war nicht minder lobenswerth. Am 9ten wurde im k. k. grossen Redoutensaale das 4te und — für dieses Jahr — letzte Gesellschaftsconcert abgehalten. Den Anfang machte Cherubini's Ouverture aus dem Wasserträger, bis auf kleine Mängel recht gut gegeben. Dann folgte eine Cantate von Herrn Eybler: *Die Hirten bey der Krippe*, bereits vor einigen 20 Jahren für die Tonkünstler-Societät geschrieben: sie enthält Vortreffliches, besonders in den fugirten Chören, welche auch wacker eingeübt waren. Clarinett-Variationen von Cartellieri wurden von einem Dilettanten ziemlich schülerhaft vorgetragen; ganz ohne Werth aber ist die May-Cantate von Herrn Schenk; man muss den braven Componisten bedauern, dass er sich zu solchen armseligen, geschmacklosen Spielereyen verleiten liess. Den Beschluss machte Beethoven's Ouverture aus *Prometheus*. — Am 25sten gab Herr Moscheles eine musikalische Privatunterhaltung, worin er nebst einer Phantasie mit Variationen uns auch zum erstenmal Herrn Hummels neueste Sonate in Fis moll zu Gehör brachte. So vollendet in jeder Hinsicht sein Vortrag in diesem äusserst schweren Stücke war, so eine grosse Vorliebe Ref. seit langem für alle Arbeiten dieses Meisters hegt, so wenig konnte er sich überwinden, diesem, man möchte sagen, gräulich rhapsodischen Tongemälde den wahren Geschmack abzugewinnen. Auch die Kunst hat ihre Gränzen, und Horazens Warnung: *miscere utile dulci*, sollte doch nie ganz ausser Acht gelassen werden. Herr Stümer sang mit Gefühl *Pylades* Arie aus *Iphigenia*, und zum Finale diente das öfter, aber stets gern gehörte Quatuor: *Der Abschied der Troubadours*, gesungen von Dem. Wranitzky, begleitet vom Concertgeber, den Herren Mayseder und Giuliani. —

Kirchenmusik. In der Augustiner-Hofpfarre wurde wieder zweymal Tomaschecks Messe in Es aufgeführt, und Ref. muss gestehen, dass er nach wiederhohltem Anhören nur sein erstes Urtheil gerechtfertigt findet, und sich in dieser Gattung nicht leicht etwas Vollendeteres denken kann. Hier sind Kunst, Andacht, Klarheit, religiöser Pathos innig verbrüdert, und dem Eingeweihten, so wie dem Layen bleibt kein Wunsch unbefriedigt. — Nächstens haben wir Hoffnung, Cherubini's Requiem zu hören. — Von einer neuen Messe eines beliebten Theatercomponisten wollen wir aus Achtung für seine vielseitigen Verdienste lieber ganz schweigen. *Non omnes possumus omnia.*

Miscellen. Dem Vernehmen nach wird der Musikverein eine Baustelle käuflich an sich bringen und die Säle zu dem Conservatorium aufführen. — Die bey S. A. Steiner u. Comp. eröffnete Subscription zu einem Monumente für *Haydn* und *Mozart* hat guten Fortgang, weil jeder Musikfreund den Drang in sich fühlt, eine alte, verjährte Schuld zu tilgen. — *Die Ausspielung* des Theaters an der Wien ist nun wirklich zu Stande gekommen, und der Absatz der Loose ist bereits ansehnlich.

Braunschweig im Juny. Das hiesige Theater, mit dem ich billig meine Nachricht über den gegenwärtigen Zustand der hiesigen Musik beginne, ist seit dem vergangenen Jahre als ein eigenes National-Institut begründet, dessen Fond auf Actien beruhet. Es steht ihm eine Verwaltungs-Commission vor, welche über den ökonomischen Bestand des Ganzen wacht, indess die artistische Direction dem als dramatischen Dichter und Litterator rühmlich bekannten Hrn. D. *Klingemann* übertragen, und an die Spitze des Herzoglichen Orchesters Hr. *Wiedebein* als Anführer gestellt wurde. Was die Oper selbst betrifft, so enthält das Personale derselben sehr ausgezeichnete Künstler und Künstlerinnen, obgleich hin und wieder noch einige Lücken zu bemerken sind, indem es namentlich an einem guten zweyten Bassisten und einem zweyten jugendlichen Tenoristen mangelt, indess auch für den Augenblick das Fach der Bravoursängerin noch unbesetzt ist, wofür man jedoch eine neu eintretende Künstlerin nächstens erwartet.

Der erste Tenor, Hr. *Bader*, hat eine jugendliche, wahrhaft üppige Stimme, besonders in den Mitteltönen; an Höhe mangelt es ihm um so mehr, als er mit dem Falsett nicht so aushelfen kann, wie manche andere in dieser Rücksicht kunstgeübtere Sänger. Eigentliche Schule muss er überall erst erringen und wir können deshalb durchaus jetzt nur mehr sein *Talent*, als seine *Kunst* auszeichnen. Sein Spiel ist nicht ungebildet, aber doch, wie bey den meisten Tenoristen, auch nicht vorzüglich. Hr. *Wehrstedt* ist ein wackerer erster Bassist; runder Ton, guter Vortrag, hin und wieder ein Ueberschlagen des erstern. Seine Tiefe, die sich bis ins *E* erstreckt, scheint immer volltönender zu werden, so wie dieser Sänger denn überhaupt gegenwärtig vorzüglich in serieusen Darstellungen bedeutend fortschreitet. Hr. *Bachmann*, eigentlich Tenorbuffon, da es ihm an Tiefe gebricht, ist ein musikalisch gebildeter Künstler, aber sein Ton ist sehr untergeordnet und entbehrt des Metalls. Als Schauspieler überbietet er den Sänger bei weitem. Es freut uns, dass der nach Hamburg abgegangene Hr. *Günther* im nächsten Jahre als Bassbuffon wieder eintritt; wobei wir jedoch wünschen, dass Hr. Bachmann für die ihm eigenthümlichen höheren Parthieen beibehalten werden möge, indem der Tenor und Bassbuffon sich nie in einer und derselben Person vereinigen lassen. Hr. *Kiel* singt erste und zweyte Tenor-Parthieen. Seine Schule ist vorzüglich zu nennen, sein Ton altert dagegen immer mehr und wird klanglos und rühe, was freylich die Schuld der Zeit, nicht die des Sängers ist. Als Schauspieler ist Hr. Kiel sehr untergeordnet, und soll sich besonders vor aller Komik hüten, da er diese überall zum Possenspiel erniedrigt. Hr. *Berthold* will als zweyter Bassist hier nicht gefallen, als dritter könnte man ihn wohl ertragen. Sein Ton ist nicht unangenehm, sein Vortrag jedoch nicht gebildet genug. Als Schauspieler würde er brauchbarer seyn, wenn er mehr dialectfrei spräche. Hr. *Moller* unterstützt ebenfalls die Oper als Bassist, ohne deshalb eigentlich Ansprüche auf höhern Gesang machen zu können. Man sieht ihn übrigens gern, da er ein vielfach brauchbarer Schauspieler ist. Unter den Sängerinnen steht Dem. *Fischer* oben an. Sie hat eine ungewöhnlich schöne Tiefe, ihre Höhe dagegen erstreckt sich nur bis ins dreygestrichene *d*, und sie kann deshalb Parthieen, wie die der Königin der Nacht, Constanze in der Entführung aus dem Serail u. s. w. die bedeutende Kraft in der letztern Rücksicht erfordern, nicht ausführen. Dagegen ist sie bey einem hinzukommenden trefflichen Spiele in der Rolle der Julia (Vestalin), Vitellia, Prinzessin von Navarra, Camilla, Emmeline u. s. w. von grossem Verdienste. Ihre Schule ist ächt italienisch; indess sollte die Sängerin hin und wieder unnöthige und überflüssige Verzierungen um so mehr vermeiden, als sie ihren *eigenen*, wahrhaft seelenvollen Vortrag nur beeinträchtigen können, und ein verbildeter Geschmack des Publicums niemals den wahren Gesangkünstler zu falscher Manier bestimmen darf. So z. B. veränderte sie kürzlich in dem bekannten Troubadour (Johann von Paris) an einer Stelle, durch ähnliche unzweckmässig angebrachte Verzierungen auf die willkührlichste Weise den vorgeschriebenen $\frac{2}{4}$ in $\frac{3}{4}$ Takt. — Mad. *Schmidt* ist eine vielgeübte, wakere Sängerin für muntere sowol als serieuse Rollen und im Stande, überall in beyden Rücksichten mit Beyfall einzutreten, indess ihr Spiel dagegen vorzüglich für das Launige geeignet ist. Sie wird hier überall sehr geschätzt und ist ein Liebling des Publicums. An einer eigentlichen *zweyten* Sängerin mangelt es. Dem. *A. Seconda* übernimmt kleinere dritte Parthieen und schreitet ausgenehmlich darin fort. Dem. *S. Seconda* hat eine ausgezeichnete Altstimme. Beyde sind indess

Hörner und einen Bass zur Begleitung, welche letztere Stimme durchaus mit einem Contra-Basse und Violoncelle besezt seyn muss, wenn anders das Ganze Effecht machen soll. Rec. schliesst diese Anzeige mit dem Wunsche, dass es Hrn. H. gefallen möge, uns nächstens mit ähnlichen Werken *der* Art zu beschenken, und dass beyde Werke recht bald in vieler Hände kommen mögen. Der Verlagshandlung gebührt das Lob, dass sie von ihrer Seite alles gethan habe, damit das Aeussere dem innern Gehalte derselben entsprechen möge.

Nachricht.

Iohann Heinrich Völler, aus dem Dorfe Angersbach im Hessen-Darmstädtischen, hat ein merkwürdiges Instrument allhier erfunden, selbst verfertigt, und ihm den Namen *Apollonion* gegeben. Dies Instrument, welches 5 Fuss lang, 3¼ Fuss tief, und beynahe 11 Fuss hoch ist, besteht hauptsächlich:

1) aus einem Fortepiano (in Flügelform), dessen Resonanzboden aber, wie der eines Pantalons, aufrecht steht. Es hat 2 Klaviere übereinander, und sein Umfang ist von *contra f* zu *a*;

2) aus einem Pfeifenwerke von 8, 4 und 2 füssiger Flote;

3) aus einem Automat in der Gröfse und Gestalt eines 8jährigen Knaben, welches mehrere der neuern Flotenkonzerte mit richtiger Fingersetzung spielt, und bey Pausen die Flote absezt.

Dies Instrument kann nun als Fortepiano allein gebraucht werden, und in Verbindung mit dem Pfeifenwerke und dem Automat. Es hat 18 Hauptveränderungen, zu welchen die Züge für das Fortepiano unter dem Brette der Tastatur, die für das Pfeifenwerk zu den Füfsen, und die für das Automat an der Seite des Instruments angebracht sind. Aus diesen 18 Hauptveränderungen entstehet eine nicht zu beschreibende Anzahl anderer. Ein einziger Zug ist hinreichend das Ganze von sich selbst spielen zu lassen, und dann bedarf es auch keiner weitern Hulfe hierzu: dies will auch wahrscheinlich der Verfasser einer Nachricht von dem Instrumente (Reichsanzeiger No. 94. a. c.) sagen, wenn er bemerkt „die Flöten spielen ohne Wind." Was er übrigens zum Lobe dieses Instrumentes sagt, ist Wahrheit, und überhebt mich dies hier zu wiederholen.

Herr Völler hat übrigens, die Arbeit des Uhrmachers, Schlossers, Drechslers und Schreiners abgerechnet, dies Werk in 1½ Jahre durchaus allein verfertigt. Das Mechanische an demselben ist so einfach, dass man nicht mehr denn 8 Minuten braucht, um das Instrument auseinander zu nehmen. Er wird damit eine Reise unternehmen.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates pour le Fortépiano, avec Accompagnement d'un Violon, composées par F. Amon. Oeuvre 11, à Paris chez F. Pleyel. (Pr. 2 Tblr. 12 Gr.)

Schwerlich dürften diese Sonaten ihren Verfasser, selbst bey der allerschwächlichsten Leibeskonstitution, überleben. Sie gehören zu den Ephemeren, die uns das Ein- und Ausland täglich in solcher Menge spendet, dass man kaum begreift, wie die Verleger dabey auf ihre Kosten kommen. Wenn man die Ballen solcher Neuigkeiten betrachtet, so fällt einem der Muth ein wenig; und man muss wenigstens *fragen*: Sollte es wohl mit der Geschmacksverbesserung wirklich so weit gekommen seyn, als manche glauben?

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. XVI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

im Spiele nur untergeordnet und leiden an Dialectfehlern. Dem. *Meyer* gehört eigentlich dem Schauspiele nur an, und zeichnet sich immer mehr als wackere junge Liebhaberin aus, indess singt sie auch manche kleinere Parthieen in der Oper, wobey ihr nur hauptsächlich ihre Aengstlichkeit im Wege steht.

Der etwa aus 24 Personen bestehende *Chor* bildet sich immer mehr als ein fest und exact eingreifendes Ganzes aus, und war selbst zur Zeit der grossen italienischen Oper hier nicht in dem Masse ausgezeichnet und brav. Durch ihn gewinnen alle grösseren Singspiele einen recht eigentlichen Werth und jene unterstützende Kraft, deren hauptsächlich alle grösseren Ensembles bedürfen.

Das Orchester, welches eigentlich in Fürstlicher Besoldung steht, ist der Nationalbühne für die Oper frey gegeben, und befindet sich unter specieller Direction des vorgenannten Herrn *Wiedebein*. Bey den ersten und zweyten Geigen sind zusammen 10 Personen angestellt, bey der Bratsche 2, beym Violoncell 3, beym Contrebass 3, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotten, 2 Trompeten und ein Pauker. Unter diesem Gesammt-Personale befinden sich einzelne sehr ausgezeichnete Solospieler: so nennen wir bey den Violinen die Herren *Müller* und *Markmann*, bey der Flöte Herrn *Steppler*, bey der Clarinette Hrn. *Rasch* und bey der Oboe Hrn. *Verling*. Die Hörner passiren, den Fagotten fehlt es an Delicatesse, und ein *fester* eingreifender Contrebass wäre äusserst zu wünschen. So viel Lob auch der Direction des Herrn Wiedebein in mancher Hinsicht gebührt und so sichtliche Mühe derselbe überall sich giebt, so mangelt doch oft in dem Spiele der ersten Geigen die Einigkeit unter sich selbst, und dieselben heben sich nicht selten im Einzelnen bey untergeordneten Stimmen oft zu dreist hervor, so wie es denn hin und wieder auffallend bemerkbar ist, dass nicht immer ein zusammengreifender Wille das Verschiedene zu einem *reinen* in sich zusammenstimmenden Ganzen verbindet. Mehrere Opern sind übrigens äusserst gut eingespielt: z. B. *Tancred*, *das Opferfest*, *die Vestalin*, *Don Juan* u. s. w., manche dagegen wie z. B. *Figaro's Hochzeit*, *Aline* und andere minder. Als Correpetitor ist Herrn Wiedebein gegenwärtig ein fleissiger junger Mann in der Person des Herrn *Lührs* beygeordnet, und wir können somit für die Folge auf einen *rascheren* Fortgang im Opernwesen hoffen. — Zu den Uebelständen in einem gebildeten Orchester gehört übrigens das lange und immer wiederkehrende Einstimmen der einzelnen Instrumente vor und zwischen den Darstellungen, welches um so mehr Unwillen erregen muss, wenn noch sogar Passagen dabey zugegeben werden. Dergleichen will rasch und fest abgethan seyn, und man muss das Ohr des Zuhörers möglichst damit verschonen.

In der letztern Zeit hat sich bey der hiesigen Oper Herr *Gerstäcker*, vom Hamburger Theater, durch seine Gastdarstellungen, unter welchen wir besonders den jüngern *Sargin*, *Belmonte* und *Tancred* ausheben, ganz vorzüglich ausgezeichnet und dem Publicum einen grossen Genuss verschafft. Dieser Künstler erfreuet sich der lieblichsten Höhe und *rivalisirt* hinsichtlich seiner Stimme mit Herrn Bader minder, als beyde Sänger vielmehr auf *verschiedene* Weise sich den Preis zu erringen suchen. — Herr *Klengel*, erster Tenorist vom Leipziger Stadttheater, ist nach ihm eben zu Gastdarstellungen eingetroffen.

Was die *Concerte* betrifft, so sind die früheren stehenden öffentlichen seit mehren Jahren ganz eingegangen, besonders da das Schauspiel jetzt alles zu sehr anzieht, und man bey der Oper einem *doppelten* Genusse nachgeht. Reisende Virtuosen sollen daher gewarnt werden, Braunschweig nicht für ihre Concerte auszuwählen, welche ihnen fast immer hinsichtlich des erwartsten Ertrages ausfallen werden, wenn sie nicht durch die allgemeinsten und gültigsten Empfehlungen dafür im voraus ein bedeutendes Auditorium gewonnen haben. Privat-Concerte giebt es dagegen besonders in dem Musikalischen Zirkel der *Mahnerschen* Familie von der ausserst en Bedeutung; und der Referent selbst wohnte im verflossenen Winter vorzüglich einem derselben bey, welches sich durch die geschmackvollste Auswahl der Stücke selbst, so wie durch die bedeutendste Virtuosität der Sängerinnen und Sänger auszeichnete. Vor allen Dingen ist die Stimme der Mad. *Mahner* eine wahre Seltenheit und so rein, klangvoll und ausgebildet, dass sie da, wo sie als Massstab für andere Sängerinnen dient, wirklich gefährlich zu nennen ist, indem sie überall höchst selten übertroffen werden kann. Wie oft aber hat man diesen Massstab nicht gerade bey unseren Opern angelegt, und wie schwer war es, das musikalische Publicum in dieser Rücksicht zu befriedigen. Auch die Schwe-

ster der Mad. Mahner (so wie früher M. *Natorp*) zeichnet sich durch ihr Gesangtalent in diesem Zirkel sehr aus, indess Herr *Griepenkerl* durch einen gewichtigen sonoren Bass, und Hr. Wiedemann durch ein ächtes Buffotalent im Gesange sich allgemeinen Beyfall zu erwerben wussten.

Herr Musikdirector *Hasenbalg* hat ein Sing-Institut organisirt, in dem vorzüglich junge Damen sich auszubilden Gelegenheit haben. Ueberall wird die Musik in Braunschweig viel ausgeübt und man findet geschickte Lehrer auf allen Instrumenten.

Die Militair-Musik, als deren Vorsteher Hr. *Hake* angestellt ist, hat einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erreicht, besonders da der bey Quatre Bras gefallene Herzog Friedrich Wilhelm sich eigends dafür interessirte. Auch die beyden Stadtchöre werden jetzt um so bedeutender, als der brauchbarste Theil der dabey angestellten Individuen bey den Opern-Chören mit angezogen und aus der Theatercasse salarirt wird. Die Kirchenmusiken lassen dagegen noch manches zu wünschen übrig und liefern grösstentheils von Jahr zu Jahr nur dieselben alten (obgleich an sich trefflichen) Wiederholungen.

Kurze Anzeigen.

Elementar-Hefte für das Pianoforte, enthaltend ganz leichte und angenehme Uebungsstücke mit Fingersetzung für die allerersten Anfänger, von A. Beczwarzowsky. 1stes Heft. Berlin, b. Schlesinger (Pr. 16 gr.)

Als, seit Weisse, die neuen ABCbücher und Fibeln aufkamen und so vielen Beyfall fanden, da liess sich fast jeder Buchhändler, aus leicht begreiflichen Ursachen, etwas der Art für eigenen Verlag abfassen; und so machen es jetzt die Musikverleger, aus demselben Grunde, mit den jetzigen Wünschen angepassten musikal. Fibeln. Es ist dagegen nichts zu sagen; vorausgesetzt, diese sind nur nicht schlecht, wenn auch einander sehr ähnlich. Der hier angezeigte Heft ist nicht schlecht; er ist vielmehr gut: freylich aber auch andern sehr ähnlich. Des verstorbenen Müller bekannte Heftchen scheinen Hrn. B. zunächst vorgeschwebt zu haben. Er fängt recht eigentlich mit dem Anfange an: mit den fünf Tönen der Scala für die ruhende Hand in C dur. Und so gehet es allmählig fort, bis zu Tänzen, kleinen Variationen u. dgl., durch die Tonarten C dur, G dur, D dur, F dur. Die meisten der kleinen Sätzchen sind für den Schüler zugleich zweckmässig und angenehm. Das Ganze ist in Lectionen eingetheilt: hoffentlich wird aber ein verständiger Lehrer solch eine Lection nicht eben in Einer Stunde absolviren wollen; sonst müsste der Verf. an mehren Orten noch weit kleinere Schnittchen vorwärts gethan haben. Zu loben ist auch, dass Hr. B. die Fingersetzung zwar überall angegeben hat, wo der Schüler irren könnte, nicht aber da, wo er sie von selbst sicher findet, wenn er nur aufmerken will. Weniger zu thun, schadet der mechanischen, mehr zu thun, der geistigen Bildung des Schülers.

Six Variations pour le Pianoforte, comp. par Aug. Hüttenbrenner. Oeuv. 2. à Vienne, en commission chez Steiner et Comp.

Ein sangbares, gemüthliches Thema in C dur, $\frac{2}{4}$ Takt, welches gut harmonisch begleitet, und schonmal prunklos, aber gut variirt wird. Der Comp. bleibt überall dem Thema möglichst treu, zeigt guten Geschmack, und verlangt eben keine ausserordentliche Fertigkeit, wohl aber einen guten Vortrag. Im dritten Takte des 2ten Theils vom Thema fehlt vor der letzten Note in der Oberstimme ein Wiederherstellungszeichen. Eben so muss im vorletzten Takte des ersten Theils der 1sten Variation das 2te dis in d, und im darauf folgenden Takte das 2te eis in e verwandelt werden, was sich, wie einige andere Kleinigkeiten, leicht von selbst findet.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juny. **№. 26.** 1819.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate May 1819.

Ich muss meinen diesmaligen Bericht beginnen, womit ich den vorigen geschlossen habe, mit Pellegrini. Nie hat es mir mehr an Muth gefehlt, über einen wissenschaftlichen oder künstlerischen Gegenstand unverhohlen meine Meynung zu sagen, als diesmal; denn nie ist es mir begegnet, mit der öffentlichen Stimme in einem absoluteren Widerspruche zu stehen, als eben diesmal. Ich sage, mit der öffentlichen Stimme: ob ich Recht oder Unrecht habe, sämmtliche hiesige Journale so zu nennen,* davon sogleich nachher. Zuerst die historischen Facta. Pellegrini hat fünf oder sechs Male in der Oper: *Il Pretendente burlato*, die Hauptrolle (einen verliebten Tölpel, der am Ende mit langer Nase nach Hause geschickt wird) gespielt, ist dabey vom Parterre beklatscht und von allen hiesigen Journalisten als der vortrefflichste *comprimirt* (so heist im französischen die männliche Stimme, die, sowol was den Umfang als das Organ derselben anbetrifft, zwischen dem Basse und dem Tenore liegt) gerühmt worden. Soweit das Publicum und die hiesigen Journale. Was ich? Ich sage: Pellegrini ist kein grosser, nicht einmal ein vortrefflicher, sondern ein fast noch weniger, als mittelmässiger Sänger: er hat keine schöne, sondern eine hohle, dumpfe Stimme, die nur in der Tiefe einige Metalltöne besitzt. Sein *genre* ist die Uhumanier, von Mertin geschaffen und von ihm zur Vollendung ausgebildet, aber von Pellegrini nur zitternd und zagend ausgeübt. Von wahrhaftem Künstlerthume, das heist von Reinheit und muthig begonnener Intonation, von Haltung, Verschmelzung und Gleichheit der Töne, von Rundung der Perioden und besonders von jenen sich stets bewust seyenden Intentionen, von jener unzerstörbaren Ruhe, die das Genie charakterisiren, ja welche sogar vom reflectirenden Talente erlangt werden können, ist bey Pellegrini nichts zu finden: alles löst sich in ihm in Zufall und Wanken und Schwanken auf. Wäre er ein Anfanger unter zwanzig Jahren, es könnte das Publicum allerdings zu Erwartungen berechtigt werden; aber viersig, kann dieser Sänger niemanden täuschen, auch selbst die hiesigen Journalisten nicht. Dies fuhrt mich von selbst zu dem Versuche, *mein* Urtheil mit dem Urtheile der klatschenden Publicums und den Lobpreisungen der Journalisten in Einklang zu bringen. Ist es möglich, das diese wie jenes bedingt, oder vielmehr *bedungen* seyn können? allerdings! wie ein Geldeinnehmer, dessen Rechnung stets haarscharf mit der Kasse übereinstimmt, eben deshalb schon Verdacht gegen seine Ehrlichkeit erweckt, so sind die Meynungen der hiesigen Journalisten über Pellegrini's Vortrefflichkeit zu sehr von jedem Tadel, auch selbst von dem leisesten entblöst, und zu übereinstimmend unter einander, als dass sie den Anstrich einer unparteyischen Beurtheilung haben sollten. Ferner: es ist eine selbst von den Journalisten anerkannte, Thatsache, dass sich seit Pellegrini's Debüt im Theater Louvois eine Klatscherbande unter dem Kronleuchter versammelt; es ist Thatsache, dass ein grosser Theil des Parterre mit Italienern besetzt ist. Hierzu kömmt noch, dass sich, bis vielleicht auf hundert Personen, in den Pariser-Theatern das Publicum jeden Abend erneuert, dass sich daher in Zeit von etwa vier Wochen unmöglich eine Meinung über einen Künstler bilden, oder berichtigen kann, und alle diese Gründe vermögend, den Beyfall, welchen Pellegrini erhalten, in sein gehöriges Licht zu stellen; oder ist dieser Sänger wirklich der vollendete Künstler, für welchen ihn die Journalisten ausgeben? Das wird die Zeit lehren, die

* Lösung.

Zeit, deren Urtheil von keiner Befangenheit bestechbar ist. Was meine Meynung betrifft, so kann diese, selbst dann, wenn sie irrig wäre, niemanden einen Anstoss geben, denn ich bin nur ein einzelnes Individuum, und das Publicum bleibt stets der grosse, unbestechliche Schiedsrichter, der, wäre er selbst im ersten Augenblicke befangen, doch spät oder frühe der Wahrheit Augen und Ohren öffnen muss. In so fern ich hier mein und der hiesigen Journalisten Urtheile zugleich dargelegt habe, zwischen welchen die Leser nun zu wählen haben, glaube ich als Kritiker und redlicher Mann hinlänglich meine Pflicht erfüllt zu haben.

Herr Gugel, Hornist, hat mit seinem zehnjährigen Sohne Concert gegeben. *Des Knaben Wunderhorn* hat in der Wüste ertönt, aber die Stimmen der Herren Cherubini, Pär, Spontini, Kreutzer, Plantade, Jadin u. s. w. haben ihm Beyfall zugejauchzt. Sollen wir die Natur anklagen, die die Felder mit dem Grün schmückt, dieser Farbe des leiblichen Entzückens und der geistigen Hoffnung, dass die Concerte in den Sälen über die Concerte in den Wäldern vernachlässigt werden? Nein, denn dieselbe Natur ist es ja, die diesen Wunderknaben den Oden eingebildet hat, der da macht, dass sein Oberon's Horn hier über Freunde und Feinde, über Wohlgesinnte und Neider eine gleiche Zauberkraft ausgeübt hat. Auch in seiner lieblichen Persönlichkeit gleicht er jenem blonden Könige der Elfen. Braucht es jetzt noch eines kalten Verstandes-Urtheils über die Virtuosität des Knaben? Mögen andere wohlconditionirte Hornbläser an Dicke der Faust und der Lungen ein *Uebergewicht* über ihn haben; ich halte diesen jungen Künstler, was den lebendigen Hauch, das schöpferische Feuer des Genies anbetrifft, für den vorzüglichsten Virtuosen auf dem benannten Instrumente, der jetzt in der musikalischen Welt zu finden seyn möchte.

Seit etlichen Jahren gibt hier dann und wann eine Demoiselle Gerbini in dem bescheidenen Redouten-Saale musikalische Abendunterhaltungen. Es pflegen sich dann einige Dutzende sattelvester Musikliebhaber zu versammeln, die von der Endung des Namens verführt, eine Sängerin aus dem Citronen-Lande hören wollen, aber wenn sie des Ding beym rechten Lichte, nemlich bey den zwey Wachslichtern, die am Pulte stecken, betrachten, zu ihrem grossen Erstaunen eine Hugot emeritirte Chorsängerin des italienischen Theaters gewahren werden. Eine solche Abendunterhaltung hat sich auch in diesem Monate begeben. Von den Künstlern und Künstlerinnen, die sich daselbst haben hören lassen, will ich nur einer Guitarrenspielerinn, Namens Camus, gedenken. Es gibt Leute in der Welt, die Meister und Bürger auf der Guitarre geworden sind und von Jugend auf das stillschweigende Privilegium ausgeübt haben, sich, so weit das Weichbild ihres Städtchens reicht, den musikalischen Aufwartungen auf diesem Instrumente zu unterziehen. Was würden diese Leute (ehrliche Haut übrigens, von denen ich eine oder die andere persönlich kenne und recht von Herzen liebe) sagen, wenn sie die oben erwähnte Demoiselle *Camus* (deren Namen ich den Herrn Setzer diesen, wenigstens diesmal auch seinerseits gelährend auszuzeichnen bitte) Cavallische Variationen auf der Guitarre vortragen hörten? Ich glaube, nichts, so wie ich, der ich ehemals das Reiterlied aus Wallenstein: Nel cuor non più mi sento, und Halt, wer da? Gieb Dich gefangen! — Längst gefangen hast Du mich *), nicht ohne namhafte Virtuosität habe zum Besten geben können, vor lauter Verwunderung auch nichts gesagt habe. Gestehe hier nochmehr, dass jene Künstler und Demoiselle Camus in so fern Guitarre-Spieler genannt werden können, als zum Beyspiele, der Paradiesvogel und der grosse Steinadler beydes Vögel sind. Dieses junge Frauenzimmer ist eine Schülerin Carulli's, dessen aber wol nächstens seine Meisterin werden, nemlich auf der Guitarre und nicht im Sinne des französischen Worts.

Der junge Herr der Flügere hat sein angekündigtes Concert gegeben. Das Talent dieses jungen Künstlers kennen die Leser aus meinen früheren Anzeigen: es spricht sich jetzt schon die deutsche gemüthvolle Gediegenheit, vereint mit dem vollendeten französischen Mechanismus, auf eine eminente Weise in dem siebenzehnjährigen Jünglinge aus. Er hat ein Field'sches Concert gespielt.

*) Worte aus einem Liede aus Rinaldo Rinaldini, auf dessen Anfang ich mich in diesem Augenblicke nicht besinne. Die Composition ist von Burchardt.

Ich gestehe, dass es mir, seit ich diese Concerte näher kenne, scheint, als hätten sie ausser dem Allegro, dem Adagio und dem Rondo (Polonnaise) noch etwas. Dies Etwas ist weder Correctheit, noch Genie, noch sonst etwas dergleichen, sondern dasjenige, was man wol Talent zu nennen pflegt, das heist, die Kraft, hin und wieder zu erfinden, statt nachzuschreiben, und hier und dort etwas zu sagen, übrig zu lassen, statt den Zuhörer durch complette Ausführlichkeit in den Zustand der Erschlaffung zu versetzen. Madame Albert von der grossen Oper hat ein paar Bravour-Arien gesungen und ist ausnehmend beklatscht worden: das hätte ihr gebührt, und wenn sie auch eben so hässlich wäre, als sie schön ist. Ob die paar Hundert schmutzhärtigen jungen Herren mit den Sporen an ihren Stiefeln (die ich, würde mir mein Honorar nicht nach der Quantität der Zeilen bezahlt, weit kürzer, nemlich *Catilcots*, genannt hätte) eben so gedacht haben würden, weiss ich nicht.

Der gefeyerte Tülou hat im vorerwähnten Concerte Variationen von seiner Composition gespielt. Es ist um die (man erlaube mir den Ausdruck) ästhetische Persönlichkeit eines Künstlers eine Sache, auf welche man sich in Deutschland so gut wie gar nicht versteht. Dort stellen sie sich vor das Pult, produciren ihr Talent (wenn die welches haben) und gehen dann nach Hause, denkend, alles übrige sey von Uebel. Das alles kommt daher, weil die Deutschen, als Gegenfüssler der Griechen, nicht plastisch sind, sondern etwas, das mir (was thut nicht die Macht der Gewohnheit!), seit ich in Frankreich lebe, in den Ohren klingt, wie dem guten Lessing das Wort Genie. Die Franzosen hingegen sind der formellen Philosophie ergeben, wenn auch nicht der geistigen, doch wenigstens leiblichen. So auch Hr. Tülou. Ich will davon einen Beweis anführen. Sieht, da tritt er auf, nicht etwa in ruhiger, feierlicher Majestät (denn diese *Form* ist mit der unumschränkten Monarchie zu Grabe getragen), sondern mit jener eiligen, rührigen, aber doch nicht wohl bewussten Hast eines Mannes, der dies und jenes und noch manches andere zu thun hat, (denn in einem constitutionellen Staate kann jedermann Hand an's Werk legen), und der popular ist (diese *Form* ist bekanntlich unerläslich, wo der Herr eben so viel gilt, wie der Knecht). Ehe der Künstler noch die Lippen (zum Flötenspiele nemlich) öffnet, applaudirt das Volk sich Schwülen in die Hände. Was Hr. Tülou? Cäsar legte die Krone bei Seite, die ihm Antonius aufgesetzt hatte: Hr. Tülou tritt vor an's Proscennium, verzieht eine wirklich holdselige Miene und zuckt den Kopf mit dem ganzen Körper nach links, wobei er zugleich mit beiden Händen eine ablehnende Pantomime macht. Da dies Bild das mit vielen anderen Bildern gemein haben möchte, dass das, was es bedeuten soll, darunter geschrieben werden muss; so will ich dem meinigen folgende Worte zur Erklärung beifügen: „Meine liebwerthesten Herren und Damen! Euer Wohlwollen beschämt, erdrückt mich! Ich halte mich zwar innerlich für den ersten Flötenbläser der Erde, aber der Höflichkeits-Catechismus *) hat mich gelehrt, dass man äusserlich so bescheiden als möglich thun müsse. Habt nichts destoweniger tausend und abermal tausend Dank für das innige Vergnügen, welches mir eu're Beyfallsbezeugungen verursachen. Ihr mögt auch immerhin von neuem damit beginnen, wenn's euch beliebt: denn dass euch meine Pantomime zum Schweigen zu bringen sucht, geschieht, wie die Kinder zu sagen pflegen, nur doch man so."

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass mein stets missfälliges Urtheil über die hiesige grosse Oper manchen meiner Leser persönliche, oder wol gar intellectuelle Befangenheit scheinen möchte. Ich habe desshalb von Zeit zu Zeit die Aeusserungen hiesiger Journalisten zum Belege der Meinung angeführt, welche ich über jenes Theater äussern zu müssen geglaubt habe. Das *Oracle François* enthält in seiner eilften Lieferung des ersten Bandes folgende Kritik der grossen Oper, von welcher ich hier, aus demselben Grunde, fol-

*) Le catéchisme de la civilité ist ein sehr beliebtes Buch, welches die Kinder lehrt, wie viel Kratzfüsse sie von vorn und wie viel von hinten machen, wie oft sie Monsieur oder Madame sagen und dass sie sich nie auf die Erde, selten in den Camin, stets aber in das Taschentuch räuspern müssen. Ein jedes gutersogene Kind muss täglich ein Pensum aus diesem Catechismus aufsagen.

gende *wörtliche* Uebersetzung liefere: „Seit dem Unfalle, welcher die *Jeux Floreaux* betroffen, deren theilweise angenehme Musik nicht im Stande war, den grundschlechten Text zu heben, hat die grosse Oper, dürftig an Sängerinnen, blutarm an Sängern, nichts aufgeführt als die Caravane und Psyche, Psyche und die Caravane. Man hegte grosse Erwartungen von der Rückkehr Lavigne's: er hat sich mittelmässiger als vorher gezeigt und ist somit in die Kathegorie des Schlechten verfallen. Aber, da unter den Blinden der Einäugige König ist; so mag Lavigne neben Nourrit immer noch für einen grossen Sänger gelten, neben Nourrit, der ein besserer Rentenspieler auf der Börse*), als Rollenspieler auf dem Königlichen grossen Operntheater ist. Laïs ist kein Schatten mehr von dem, was er ehemals gewesen. Will er sich einstens vermissen lassen, so muss er schleunig auf seinen Rückzug denken. Mit den neueren dramatischen Arbeiten ist die grosse Oper fast eben so schlecht daran, wie mit ihren Sängern und Sängerinnen. *Olympie* von Hrn. Spontini wird einstuurt. Da werden die Liebhaber des höllischen Lärms, der alle Productionen dieses Componisten bezeichnet, vollauf zu hören bekommen. Wir sind weit entfernt, dem Componisten der *Vestalin* sein Verdienst abzusprechen. Aber ist es unsere Schuld, dass er die Grammatik nicht studirt hat (*mais pourquoi faut-il qu'il ne sache pas écrire?*)"

Privat- und öffentliche Nachrichten melden, Mad. Catalani wolle Theater und Gesang aufgeben und fortan zu Paris sich und ihrer Familie leben. Es heisst sogar, sie werde in kurzem in Paris erwartet. Unterrichtete Personen glauben allerdings, diese berühmte Sängerin werde nach Paris zurückkehren, aber nicht, um sich zur Ruhe zu begeben, sondern vielmehr, um derselben von neuem zu entsagen. Es ist so süss, regiert zu haben, und wird so sauer, sich zu dem Privatstand zu gewöhnen, dass schon mancher Ehrsüchtige seine Freiheit darüber eingebüsst hat. Madame Catalani scheint die ihrige abermals riskiren zu wollen: denn wer ist weniger frei, als ein Theater-Director. Ist nicht eine Schauspieler-Truppe, nach der Meinung mancher grossen Helden, schwerer zu commandiren, als ein Heer von zwanzig tausend Mann?

Das Neueste ist, dass Potier abermals seinen Sinn geändert hat, und nun nicht zur komischen Oper übergeht, sondern im Theater *de la Porte St. Martin* bleibt. Da ich noch oft petmechten mußte, morgen zu widerrufen, was ich heute über diesen Schauspieler geschrieben; so soll desselben von mir nie wieder gedacht werden, und wenn es auch hiesse, er habe sich bey der grossen Oper an Laïs Stelle engagirt.

Ein grosser Theil der Musikstücke aus der *Olympie* ist bey Hofe in den Zimmern des Herzogs von Düras probirt worden. Ich kann darüber nichts weiter sagen, als was die hiesigen Journale gesagt haben und die haben nicht gesagt. Man sagt, der musikalische Instrumentenmacher, Hr. Erhard, bekanntlich aus deutschem Geblüte entsprossen, der Schwiegervater des Herrn Spontini, der in so fern einen mittelbaren Antheil an den Werken seines berühmten Herrn Schwiegersohnes hat, als er Verfertiger des Fortepianos ist, auf welchem der Herr Ritter dieselben componirt, habe sich förmlich jedem Besuche desselben bey einem der Journalisten widersetzt. *La magnanimité, où se niche-t-elle*, würde Moliere ausrufen!

Auch der junge Larsonneur hat sein angekündigtes Concert gegeben. Möge dieser zarte, bildschöne Knabe immerhin andern wegen seiner jetzt schon so bedeutenden Fertigkeit ein Gegenstand des Interesses seyn; mir flößt die Ruhe seiner Ausübung und die Kraft seiner Bogenführung Bewunderung ein. Er hat das bekannte Rhodesche Concert aus A dur gespielt. Wenn dem Künstler dabey Manches misslungen ist, so hat der Knabe hingegen das gerechteste Staunen erregt. Er wird noch ein zweytes Concert geben und dann eine Reise nach Deutschland unternehmen. Ich mache mir ein Vergnügen daraus, aller deutschen Musikfreunde Aufmerksamkeit im voraus auf diesen interessanten Knaben zu ziehen.

Hr. Herold geht rasch auf der einmal betretenen Laufbahn fort, damit sein Schicksal um desto früher erfüllt werde. *Les Torqueurs*, Oper in einem Aufzuge, deren ich in einem meiner früheren Berichte erwähnt habe, ohne den Verfasser zu nennen, und welche unbemerkt erschienen und unbemerkt verschwunden war, haben dem genannten Componisten ihre Entstehung zu

*) Nourrit besucht die Börse und treibt Actiengeschäfte.

G. L. P. Sievers.

verdanken. Da er sich selbst auf der Partitur genannt hat, so brauche ich nicht länger in Betreff seiner das Incognito zu beobachten. Man wird mich fragen, wie auf eine Oper, die keinen Beyfall erhalten hat, die Kosten des Stichs verwandt werden können? Hr. Herold hat sich, nach Sitte der meisten hiesigen, besonders Theatercomponisten, zum Verleger seiner eigenen Werke gemacht. So geht es niemanden als ihm selbst zu, wenn er sich nach Verlauf des Jahrs um ein paar Tausend Franken ärmer oder reicher findet.

Hiesige Blätter melden, *das rothe Käppchen* sey in Breslau mit ungemeinem Beyfalle aufgenommen worden. Hat nicht *Don Juan* bey seiner ersten Aufführung in Wien gänzlich missfallen?

Zum ersten Male, seit ich in Paris bin, habe ich das Vergnügen gehabt, unsern Landsmann, den Herrn Gebauer, ersten Fagottisten der grossen Oper, ein Concert blasen zu hören. Die klassische Virtuosität dieses Künstlers, frey von Firlefanz und Süsslichkeit, die intensive Gediegenheit seines Tons, die haarscharfe Gleichmässigkeit seiner Passagen, alles dies beurkundet zur Genüge die Ueberlegenheit der deutschen Blasinstrumentalisten über die französischen: eine Ueberlegenheit, welche heut zu Tage von keinem Franzosen mehr bestritten wird.

Es sind hier *Annales de la Musique, ou Almanac musical pour l'an* 1819 erschienen. Man findet darin die Namen und die Wohnung der hiesigen Componisten, nebst Angabe ihrer Werke, ferner der Musiker, Sänger, Musikverleger, Instrumentenmacher u. s. w. Mit welch ungemeiner Nachlässigkeit der Entwurf dieses Werkes ausgeführt ist, davon will ich von hundert Belegen nur den einzigen anführen, dass Vincenzo Martin, der Componist der *Cosa rara*, des *Arbore di Diana*, der *Capriciosa corretta* u. s. w. und der zuletzt in Paris (1816) als Oberintendant der Königlichen Kapelle verstorbene Martini, der Verfasser des *Amoureux de quinze ans*, *le Droit du Seigneur*, *Annette et Lubin* u. s. w. als eine und eben dieselbe Person angegeben sind. Nichts destoweniger ist die Idee dieses Unternehmens sehr glücklich! Schade, dass sie in Deutschland unausführbar ist, weil der Unternehmer wol schwerlich auf Mittheilungen von jedem einzelnen Musiker oder Componisten rechnen könnte.

Der Engländer, Herr Bembridge, Erfinder des sogenannten Doppelflageolets, dessen ich in einer meiner früheren Einsendungen gedacht habe, hat so eben für dasselbe ein Patent auf fünf Jahre erhalten. Ich werde vielleicht nächstens noch einmal auf dieses Instrument zurückkommen.

Die Herren Gebrüder Bohrer haben sich in Kupfer stechen lassen. Die Unterschrift zeigt, dass beyde aus München gebürtig sind, und dass der Herr Anton (der Violinist) zwey und dreyssig, der Herr Maximilian Joseph (der Cellist) ein und dreyssig Jahre alt ist. Von ihrem zu gebendeu Concerte ist keine Rede mehr: fremde Erfahrung macht klug.

In den letzten Tagen des Monats hat nun auch das langst und sehnlichst erwartete Debüt der Madame Mainvielle-Fodor Statt gefunden: sie ist bis jetzt fünfmal hintereinander und stets bey überfülltem Hause in der *Capriciosa corretta*, Musik von Vincenzo Martin, aufgetreten. Madame Fodor ist bestimmt, die berühmteste, vielleicht auch die erste Sängerin der Erde zu ersetzen, ein Wagstuck, das ihr bis jetzt sehr gut gelungen ist. Seit den vier Jahren, wo die Debutantin Paris verlassen, hat sich mit ihrem Talente keine bemerkbare Veränderung zugetragen, trotz der Medaille, welche in Venedig auf sie geschlagen worden ist (eine Ehre, die, heisst es, in den dortigen Kunstannalen als die erste ihrer Art wird betrachtet werden); aber ihr Organ hat an Kraft, Fülle und Metall gewonnen. Madame Fodor ist überdem eine schöne Frau, ein Vorzug, der über die Pariser eine magische Kraft ausübt. Rechnet man alle diese Einzelnheiten zusammen, so ergibt sich daraus das Facit, dass diese vortreffliche Sängerin auch eine grosse Künstlerin seyn müsse. Aber die Probe trifft nicht zu: es muss irgendwo ein Fehler in der Addition stecken. Madame Fodor sagt im Stücke, da, wo sie vor dem Spiegel ihre Toilette macht: *Mi manca qualche cosa.* Ich glaube das selbst. Was fehlt ihr aber? Möge es, wie man sagt, die Dreistigkeit seyn! Thatsache ist es wenigstens, dass am Morgen der ersten Vorstellung die Bangigkeit vor ihrem bevorstehenden Schicksale ihr eine starke Hämorragie verursacht hat.

G. L. P. Sievers.

München, Ende May. Die deutsche Oper behalf sich diesen Monat mit Wiederholungen

und noch immer mit Uebersetzungen. Sie gab folgende italienische und französische Opern: *Figaro*, wo Hr. Mittermann, wegen Unpäslichkeit des Hrn. Fischer, die Hauptrolle des Stückes, die er sonst sang, wieder übernehmen musste. — *Johann von Paris* und *Graf Armand*. Die italienische Gesellschaft wiederholte: *Pietra del Paragone*, *Italiana in Algeri*, *Quinto Fabio*, worin Hr. Velluti eine neue Arie im 2ten Akte einlegte. Ungeachtet einer Unpäslichkeit, die ihn während der Vorstellung überfiel, leistete er doch Grosses und seines Namens Würdiges.

Am 28sten May gab sie zum erstenmale: *Balduino*. Diese grosse ernste Oper ist mit vielem Kunstsinn angelegt, und durchgeführt. Sie ging im Anfange etwas lau, denn auch Sign. Pellegrini und Sign. Curioni sangen gleichsam schüchtern und wie verlegen; hob sich mit dem Finale, in welchem der verehrte Künstler, auf den aller Augen gerichtet sind, dem alle Herzen sich öffnen, eine Cavatina agitata mit grosser Wirkung sang, und wurde vortrefflich im 2ten Akte, während welcher wir von einer Empfindung zur andern übergingen, und wie von Stufe zu Stufe bis zur höchsten Begeisterung fortgerissen wurden. Vier Musikstücke haben vorzüglich diese seltene Wirkung hervorgebracht: Ein Duo zwischen Sign. Pellegrini und Velluti, mit zarten Gefühlen und tief rührendem Wechselgesange; die schöne gut vorgetragene Arie des Hrn. Curioni; die grosse Scene mit Rondo von Velluti, durch seelenvollen Ausdruck, glühende Empfindung uns mächtig ergreifend; endlich ein Terzettino, ohne Instrumente, vor Eintritt des Schlusschores, von den drey benannten Künstlern vorgetragen, und auf laut erschallendes allgemeines Zurufen wiederholt. Das Publikum, höchst zufrieden über die so herrliche Darstellung, rief alle Sänger hervor und ehrte mit enthusiastischem Beyfall den Trefflichen, der diesmal noch mehr, als in *Carlo magno* uns rührte, entzückte und begeisterte.

Recensionen.

Concerto pour Clarinette avec accomp. d'Orchestre, comp. — — par Lindpaintner. à Mayence, chez Schott. (Pr. 4 Guld.)

Hr. L. in München ist seit einiger Zeit mit mehren und verschiedenartigen Compositionen hervorgetreten, die fast sämmtlich einen Künstler von vielem Talent, jugendlichem Feuer und auch nicht geringer Kunsterfahrung verrathen. Dies Concert gehört gewiss unter seine vorzüglicheren Arbeiten. Ausser mannigfaltigen Beweisen von den so eben angeführten Vorzügen seines Urhebers, findet man hier einen, vom gewöhnlichen abweichenden Zuschnitt, nicht wenige wirklich ihm eigene Ideen (vornämlich im Finale) und eine, mit eben so viel Fleiss, als Geschicklichkeit gearbeitete Begleitung. Für die letztere ist eher zu viel, als zu wenig geschehen — theils überhaupt, indem Manches fast symphonieenmäsig geschrieben ist, theils im Verhältnis zur Concertstimme, indem auf dieser nicht immer das Hauptinteresse fest genug gehalten wird. Ob der Virtuos daher über der vollen, gearbeiteten, oft glänzenden Begleitung nicht hin und wieder leiden soll: das wird, wenigstens zum grössten Theile, von seinem Tone und von seiner Vortragsart abhangen. — Der Solospieler hat Viales und zum Theil sehr Schwieriges auszuführen: es ist aber doch dem Instrumente angemessen, sowol seiner Wirkung, als seiner mechanischen Behandlung nach. Vom *Andante*, wenn er, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, ein guter Sänger ist, und vom *Finale*, wenn er, neben tüchtiger Bravour, auch den launigen, pikanten Vortrag in der Gewalt hat, kann er sich den meisten und ausgezeichnetsten Beyfall versprechen, und zwar am sichersten, bey einem für Musik beträchtlich gebildeten Publicum. Für gewöhnliche, nur Noten über Noten, Passagen über Passagen verschlingende Klarinettisten, so wie für Zuhörer, die auf nichts als Virtuosenkram merken wollen, ist dies ganze Concert nicht. — Das begleitende Orchester muss brav seyn: seine Partie ist nicht leicht, und verlangt besonders auch einen eben so lebendigen, als discreten Vortrag. — Einige Wunderlichkeiten und manche Schärfen oder Beitzen in der Harmonie, hält der Rec. für ein Opfer, das Hr. L. dem Zeitmoment dargebracht hat; traurt ihm aber zu, er werde diesem Momente nun immer weniger fröhnen, zumal da sich derselbe (Gott sey's gedankt!) endlich seinem Ende zuzuneigen scheint; endlich, weil mehre der Besten ihn gleichgültiger zu behandeln anfangen, die Mittelmäsigen sich an ihm erschöpft haben, und die Geringen

ihm, und sich in ihm, auf Leben und Tod vollends widerwärtig abjagen. — Das Orchester ist besetzt: 1ste, 2te Violin, Viola, Baß (das Violoncello oft für sich bestehend), 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Bauposaune, 2 Trompeten und Pauken. Zu wenig; sieht man, ist das eben nicht! —

Ouverture für das ganze Orchester zu Schillers Tragödie, die Braut von Messina, comp. — — von Friedrich Schneider. 42stes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 gr.)

Ueber diese Composition ist schon von der vormaligen Redaction dieser Zeitung, bey Gelegenheit ihres Berichtes über die Einweihung des Leipziger Stadttheaters, bey welcher eben jene Tragödie mit dieser Ouverture und Zwischenmusik derselben Meisters gegeben wurde — vor etwa anderthalb Jahren gesprochen worden: der Recht aber das Blatt nicht zur Hand, und erinnert sich nur, dass sie als ein würdevolles Musikstück überhaupt und als eine vollkommen passende Vorbereitung und Einleitung zu jenem Schauspiel gerühmt wurde.

In beyderley Beziehung muss nun auch Es nie ruhmen. Sie beginnt mit einem nicht ganz kurzen *Andante*, dessen Gegenstand man zu wirklich verdient, und wo, ohne Künsteley oder Ueberladung, von allen Instrumenten, von ihnen zugemessener Gebrauch gemacht wird, um die Erwartung hoch zu spannen und die Empfindung auf etwas Grosses und Tragisches zu richten. Dies *Andante* gehet über in ein *Allegro con fuoco*, dem noch das näher charakterisirende Beywort, *agitato*, beygegeben seyn könnte. Es ist dies ein sehr leidenschaftlicher, lang und gründlich ausgeführter Satz, dessen Thema, und gewissermassen auch dessen Behandlung, in die Art Cherubini's einschlägt, doch ohne dessen Künstelei, aber freylich auch ohne dessen entschiedene Originalität. Nachdem dies *Allegro* in seiner Leidenschaftlichkeit am meisten gesteigert worden, sinkt es, wie ein in heftigem Affect erschöpfter Mensch und einzelne Instrumente treten mit einer zurückleitenden Melodie ein, welche, zu dem Schlusse dieses Satzes, *poco a poco rallentando*, klagend vorgetragen wird, und zu dem ersten *Andante*, welches dann in den Hauptideen, doch abgekürzt, wiederkehrt, hinüberführt. Diese ganze Stelle, und auf dieselbe, dieses feyerliche *Andante*, mit seinem in der Tiefe verhallenden Schluss, sind von grosser und eben von der rechten Wirkung, so dass der leise Aufzug des Vorhangs bey den letzten Noten, der Anblick der versammelten Alten, und das langsame Vorschreiten der Fürstin, für die äusseren Sinne eben so, wie für den innern, naturhaft in einander fliesst. So sollte es freylich mit allen Ouverturen zu vorzüglich bedeutenden Theaterstücken — Opern oder nicht — beschaffen seyn; und gleichwol findet sich's nur bey wenigen der neuesten also. (Beethovens Ouverture zum *Egmont*, und alle Zwischenspiele zu demselben, sind wol auch in dieser Hinsicht unter den neuesten die herrlichsten Muster) —

Es ist diese Ouverture des Hrn. Schn. die vierte zu diesem Trauerspiel Schillers, die der Rec. kennen lernt. Auch die drey, ihm nach und nach früher zugekommenen, sind von braven Meistern, und sind rühmenswerth, sowol als gute Musikstücke überhaupt, als auch als Vorbereitungen und Einleitungen zu jenem Drama: er muss aber gestehen, dass nicht nur er selbst, sondern auch sein Publicum, vor dem er sie alle zu Gehör gebracht und das unter die für Musik vorzüglich gebildeten gehört, dieser Ouverture des Hrn. Schn. von Seiten der *Zweckmässigkeit*, d. h. als Vorbereitung und Einleitung zu jenem Gedicht, mit der von Neukomm, den Vorzug gibt; von Seiten der *Ausarbeitung* derselben, als eines Musikstücks dieser Gattung überhaupt, sie den besten gleichsetzt; jedoch von Seiten der Erfindung an sich — d. h. die Gedanken, wie sie sind, noch ohne Rücksicht auf deren Behandlung, besonders was Originalität betrifft — sie den anderen nachsetzt.

Auszuführen ist die Ouverture nicht eben schwer, und freylich, nicht blos dem Totaleindruck nach, für jeden aufmerksamen Zuhörer. Die herrschende Tonart ist G moll. Das Stück ist besetzt mit allen Instrumenten, die in einem ganz vollständigen Orchester jetzt üblich sind; auch mit drey Posaunen. Die Trompeten sind in B, die Hörner in Es. Sie geben so einen guten Gegensatz zu den Posaunen, und sind auch so mit vieler Einsicht und geübter Erfahrung benutzt. Ueberhaupt siehet man leicht, dass Herr Schn. die Instrumentation meisterhaft verstehet und dabey nicht blos dem folgt, was seit Haydn und

Mozart herkömmlich geworden ist: nur wird es nöthig seyn, die Saiteninstrumente stark zu besetzen; denn sonst werden sie von den Bläsern zu sehr übertäubt, und zwar nicht blos an den imposanteren Stellen, wo dies allenfalls geschehen darf, sondern überhaupt. Hr. Schn. scheint mit vielen jetzigen Componisten geneigt, in dieser Hinsicht des Guten zu viel zu thun.

Kurze Anzeigen.

Vive Henri IV! Air varié pour le Violon, avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautbois, Clarinettes, Cors, Bassons, Trombone et Timballes, par P. Baillot. Oeuvr. 27. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr. 8 gr.)

Das alte, schöne und ausdrucksvolle Thema ist hier variirt, wie man es nicht nur von einem der ersten unter allen jetztlebenden Virtuosen auf der Violin, sondern auch von einem Componisten erwarten kann, dessen Sinn und Neigung immer auf das Edlere und Ernstere gerichtet gewesen ist, und wünschten wir nur, dass es Hrn. B. gefallen hätte, der letzten Variation einen längern, und vielleicht nach Art eines Capriccio ausgeführten Schluss zu geben — was er sonst so vorzüglich zu schreiben vermag. — Das Ganze fängt, ohne Einleitung, gleich mit dem Thema an. Der Variationen sind zwölf. Sie im Einzelnen durchzugehen, würde zu weitläufig werden; und nach dem, was man ohnehin von Hrn. B. erwartet, wird es genug seyn, zu versichern, dass man nicht wenig Neues in den Figuren, und so viel Mannichfaltigkeit finden werde, als ein so bestimmt charakterisirtes Thema, will man seinen Sinn den blossen Noten nicht ganz aufopfern, zulässt. Ein tüchtiger Geiger gehöret dazu, wenn alles, wie es geneyat ist, herauskommen soll: doch ist nichts gerade unmässig schwer. Die Begleitung der gesammten Blasinstrumente ist gar nicht nöthig, sondern blos für Concertgesellschaften, wo die Leute nun einmal gewohnt sind, zwischen durch die Ohren recht vollgeblasen und gepaukt zu bekommen; das Ganze nimmt sich, blos mit dem Quartett begleitet, eigentlich sogar noch besser aus.

Pot-pourri pour Flûte principale, av. accomp. d'Orchestre, comp. — — par J. J. Müller. Op. 30. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 7 Fr. 80 C.s.)

Hr. M. liefert hier ausgesuchteten Flötenspielern eine Composition, die, [illegible] Inhalt, wie der Form nach, nichts weniger als gewöhnlich ist, und womit sie, sind sie selber nur die Leute darnach, auch gemischte Auditorien ganz gewiss mehr interessiren und angenehmer unterhalten werden, als durch gar manches lange Concert mit seinen drey herkömmlichen Sätzen. Man findet hier nichts von den einander oftmals so ähnlichen Variationen, oder an einander gereiheten Opernsätzchen u. dgl., was man jetzt nicht selten unter obigem Namen erhält; Hr. M. hätte sein Stück unbedenklich Phantasie nennen können, und es würde diesen Namen vor gar manchem Stück, das ihn führt, verdient haben. Dass er das Instrument sehr gut verstehe und es vortheilhaft — sowol in Passagen, als im Cantabile — geltend zu machen wisse, braucht Ref. kaum anzuführen. Die Orchesterpartie ist zwar leicht, aber keineswegs unbedeutend. Sie ist besetzt mit 1ster, 2ter Violin, Viola, Bass, Flöte, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die herrschenden Tonarten sind H moll und D dur.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes par C. Bochsa, Père. 4. Liv. de Duos de Flûte. Op. 55. à Paris chez Bochsa. (Livr. 7 Fr. 50 Cent.

Diese Duetten sind in einem fliessenden Styl mit vieler Einsicht geschrieben, haben schönen Gesang und ziemlich glänzende Passagen und lassen sich gut ausführen. Jedoch verrathen sie besonders an den Passagen und Schlussfällen eine ältere Manier. Dies thut indess ihrem übrigen Werthe keinen Eintrag.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. N°. XII. 1800.

Ankündigung.

In unserm Verlage ist so eben erschienen: J. Haydn's *Oratorium:*

Die Schöpfung

im vollständigen Klavierauszuge von A. E. Müller. Preis 2 Thlr. oder 3 Thlr. 16 Gr. Sächs. Die Chöre, welche 5 Exemplare nehmen, erhalten das sechste frey.

Hier nächst zeigen wir zu Vermeidung verspäteter Anfragen an, dass der erste Jahrgang dieser musikalischen Zeitung gänzlich vergriffen ist, und vollständige Exemplare desselben bey uns nicht mehr zu haben sind.

Mehrere Einzelne Numern derselben sind jedoch noch vorräthig und können denjenigen abgelassen werden, welche sie zu Vervollständigung vielleicht durch Zufall defekt gewordener Exemplare nöthig haben sollten.

Breitkopf und Härtel.

Nachricht.

Es sind uns seit einiger Zeit nicht wenig Schilderungen des Musikzustandes an verschiedenen Orten, Todes oder Leb mancher Musikanten, deren Vornehm. Anfänger, Emporkömmlinge, u. dgl. anonym eingesandt worden. Wir wollen nun eben nicht überall etwas von dem verlangen, keine spitze darin vermuthen, auch nicht von dem nicht schweren a dem Privatinteresse der Künstler unterscheidender glauben aber doch hier wiederholen zu müssen, was allen, die von dem unsern unsers Instituts und von unserer Weise es zu verwalten unterrichtet sind, längst bekannt ist — dass wir dergleichen Nachrichten, wenn sich der Verf. derselben nicht wenigstens uns nennt, um den etwaigen Widersprüchen Rede stehen zu können, nicht s dadurch einen Beweis der Beständigkeit seiner Absichten zu geben, nicht anständig sondern, wenn wir, wie oft geschehen, auch keine Addresse erhalten haben, sie nur nöthig bey Seite legen können. Wir wollen hier unsern Lesern manche Neuigkeit später oder gar nicht mittheilen, als auf jene Weise gefüllt haben, d. h. das geringe Vergnügen E[illegible] r, Manchem unverdient zu schaden. Uebrigens können sich die Einsender solcher und anderer Aufsätze, sey einen Namen oder um allerdings schätzbares Incognito wollen, Verschweigung ihrer Namen gegen den Leser legt. — gern an unsre Diskretion verlassen.

Redaktion der musikal. Zeitung.

Neue Musikalien, welche bey Joh. Aug. Lohne in Hamburg zu haben sind.

Ferrari, 6 Venetian Barcarole with a Pianoforte acc. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Canzoe per una Voce sola non acc. di Pianoforte. 2 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Scotch Airs and Rule Britania with italian words by Conti. 3 Thlr. 12 Gr.

— — Voce a Basso, a favorite italian Duett with Pianoforte. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Notturnos, 2 Rondos and a Duett with an acc. for a Pianoforte or Harp. 3 Thlr.

Gresnick, les faux Mendians. Opéra en un act. Partition 20 Thlr.

Solié, Le Chapitre second. Opera en un act, arr. p. le Forte-Piano. 7 Thlr. 8 Gr.

Themer, 3 Sonates en Duos dialogués pour 2 Violons d'une exécution facile à l'usage de jeunes Eleves Op. 11. 2 Thlr. 4 Gr.

Damiani, four easy songs with acc. of the Harp or Pianoforte and 4 Notturnos for 2 and 3 Voices with acc. of a Bass. 3 Thlr. 8 Gr.

Merelle, New and Complete Instructions for the Pedal Harp, in 2 Books, containing all the necessary rules with exercises, preludes etc. 3 Thlr. 12 Gr.

Themer, Principes abrégés de Musique à l'usage de ceux qui veulent apprendre à jouer du Violon. Op. 12. 6 Thlr. 4 Gr.

Gresnick, La forêt de Sicile, op. 22 en 2 Actes. Partition 22 Thlr.

— — L'heureux Procès ou Alphonse et Léonore, Opera en un act. Partition 20 Thlr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten July. **N°. 27.** 1819.

Vermischung der Klang-Geschlechte.

(Aus einem Werke des Hrn. v. Dalberg, welches unter dem Titel: Aufschlüsse über die Musik der Griechen, zur Michael-Messe dieses Jahres erscheinen wird.)

Das diatonische Geschlecht schreitet fort durch einen halben Ton und zwey ganze Töne; das chromatische durch zwey halbe Töne und einen Halbzweyten; das enharmonische durch zwey Viertelntöne und einen Zweyton. Das letztere Geschlecht fehlt der neuern Musik ganz, denn was wir enharmonisch nennen, ist praktisch nicht vorhanden, und also ein blosses Hirngespinnst. Wir haben daher auch eigentlich kein Zeichen, durch welches die Lage des enharmonischen Klanges bestimmt werden könnte; man wird es uns demnach wohl nicht verargen, wenn wir hierzu ein neues Zeichen wählen. Wir wählen aber hierzu das griechische β; so dass also das lateinische b um einen halben Ton, das griechische β um einen Viertelton erniedrigt. Den durch β erniedrigten Klang aber werden wir enharmonisch Es, enharmonisch Des u. s. w. nennen.

Die vornehmste Eintheilung der Klänge ist die, in feste und bewegliche. Feste Klänge sind, deren Lage in allen Geschlechten unverändert dieselbe bleibt; bewegliche Klänge hingegen, deren Lage in jedem Geschlecht verschieden ist. Wir wollen hier, so wie auch in der Folge, die festen Klänge durch grössere, die beweglichen Klänge durch kleinere Noten bezeichnen, deren Zeitwerth man daher unberücksichtigt lassen muss. Hier folgen nun die drey Geschlechte, auf diese Art bezeichnet, in Noten:

Diatonisches Geschlecht.

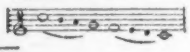

Chromatisches Geschlecht.

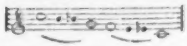

Enharmonisches Geschlecht.

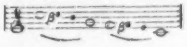

Der Musiker wird sogleich bey Erblickung dieses Geschlechtsverzeichnisses die festen Klänge der Griechen, als die Klänge der Tonika, Dominante und Unterdominante der neuern Musik erkennen.

So wie nun die festen Klänge keinen Einfluss auf das Geschlecht eines Gesanges haben, so haben wiederum die beweglichen Klänge keinen Einfluss auf die Tonart eines Gesanges. Setzen wir z. B. folgende festen Klänge:

so wird hierdurch die Tonart schon bestimmt; es ist die phrygische (Intervallenlehre der Griechen 5. X), aber noch geschlechtlos, und erst wenn wir auch die beweglichen Klänge hinzufügen, bestimmen wir das Geschlecht.

Dieser Gesang ist nun der Tonart nach phrygisch, dem Geschlechte nach diatonisch. Verändern wir aber die Lage der beweglichen Klänge wie unten,

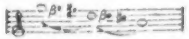

so ist dieser Gesang, der Tonart nach, zwar ebenfalls noch phrygisch, dem Geschlechte nach aber jetzt enharmonisch.

Wir sagten früher, das diatonische und chro-

matische Geschlecht der Griechen wären dem diatonischen und chromatischen Geschlecht der Neuern vollkommen gleich. Dass das diatonische Geschlecht dem unsrigen gleich ist; daran wird wohl niemand zweifeln, der das, was wir von der Symphonie der Klänge vorgetragen, recht verstanden hat. Das chromatische Geschlecht scheint aber von dem unsrigen wirklich verschieden zu seyn; denn in der neuern Musik schreitet dies Geschlecht durch lauter halbe Töne, in der griechischen Musik hingegen — wie wir gesehen — durch zwey halbe Töne und einen halbzweyten fort. Es ist daher wichtig, den Grund aufzusuchen, durch welchen die Griechen vermocht wurden, eine uns so sonderbar scheinende Fortschreitung in diesem Geschlechte anzunehmen. Dieser Grund ist jedoch sehr leicht zu finden.

Jedermann weiss, dass es nur sieben Klänge in der Musik giebt. Ist nun dieser Satz wahr, so kann es in keinem Geschlecht, folglich auch nicht im chromatischen, mehr als sieben Klänge geben; giebt es aber im chromatischen Geschlecht nur sieben Klänge, so ist wiederum keine andere Fortschreitung, als die durch zwey halbe Töne und einen halbzweyten möglich. Es ist demnach das chromatische Geschlecht der Neueren, durch lauter halbe Töne fortschreitend, gänzlich falsch. Setzen wir ein solches System in Noten aus,

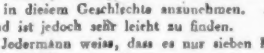

so sehen wir auch sogleich das Fehlerhafte desselben ein. Denn c — g enthält sechs Klänge, c — C dreyzehn Klänge; c — g aber ist die Quarte, und c — C die Octave. Allein eine Quarte (Vierklang) aus sechs Klängen, und eine Octave (Achtklang) aus dreyzehn Klängen bestehend, ist ungereimt. Wir müssen dies jedoch nicht missverstehen und etwa glauben, die Griechen hätten weniger Klänge, als wir, in dem Umfang der Allachte angenommen; die dreyzehn Tonarten des Euklides beweisen hiervon schon das Gegentheil. Praktisch war also das chromatische Geschlecht der Griechen dem unsrigen vollkommen gleich.

Ptolemäos berichtet uns (Harm. lib. 2. cap. 15.), es sey nur das diatonische Geschlecht ganz unvermischt gesungen worden, das chromatische und enharmonische Geschlecht aber niemals. Unvermischt nennt hier Ptolemäos — wie leicht einzusehen — diejenige Klangfolge, welche durch die diatonische, chromatische und enharmonische Theilung des Tetrachords entsteht; und diese ist in den beyden letzteren Geschlechten in der That so beschaffen, dass wohl ein Jeder der Versicherung des Ptolemäos unbedingt Glauben beymessen wird. Nun frägt es sich aber, auf welche Art die Vermischung der Geschlechte geschah? Es sagen uns jedoch die griechischen Musiker nur sehr wenig darüber. Man muss daher auf die Vermuthung kommen, dass es etwas überaus leichtes, und gar keine weitere Erörterung erheischendes war. Wir wollen demnach wohlgemuth eine Untersuchung wagen, und hierzu vorzugsweise die Vermischung des enharmonischen und diatonischen Geschlechts wählen; indem das enharmonische Geschlecht nicht nur das berühmteste ist, sondern wir uns auch darüber die ausführlichsten Nachrichten aufbehalten sind. Die Aufgabe ist also: *diejenige enharmonische Klangleiter wieder aufzufinden, in welcher die Griechen wirklich sangen und spielten.*

Wir müssen uns nun zuförderst bey dieser Untersuchung an alles von uns bereits Gesagte, was hierher gehörig, erinnern. Es wurde aber zuerst gesagt: wie *ein* Tetrachord eingerichtet sey, so müssten *sie alle* eingerichtet seyn. Wir haben es daher hier nur mit einem einzigen Tetrachord zu thun, und wählen dazu das Tetrachord c, h, a, g. Ferner wurde auch gesagt, dass die beyden Gränzklänge des Tetrachords unbeweglich wären, und dass daher die Verschiedenheit der Geschlechte nur auf der Lage der beyden mittleren Klänge, als den beweglichen, beruhe. Dies beschränkt nun unsere Untersuchung auf zwey Klänge. Aber nun heist es auch, ein Gesang sey vermischt, wenn Klänge darin vorkämen, die zweyen Geschlechten angehörten (Euclid. Introd. Harm. p. 10.) Da wir nun die Vermischung des Enharmonischen und Diatonischen suchen, und es nur zwey bewegliche Klänge in jedem Tetrachord giebt; so folgt hieraus nothwendig, dass einer dieser Klänge dem diatonischen, der andere dem enharmonischen Geschlecht angehören müsse, und dass also nur die Lage des einen Klanges zu verändern sey. Es muss demnach — in dem gewählten Tetrachord — entweder die Lage von h oder von a verändert werden. Doch da a im Griechischen Lichanos, und zwar nach den Geschlechten, der diatonische, chromatische und enharmonische heist; so sind wir hierdurch schon zu der Vermuthung berechtigt, dass wohl a der

zu verrückende Klang seyn dürfte. Diese Vermuthung aber wird durch den Alypios zur Gewissheit gebracht; indem in seinen Klangleitern der drey Geschlechte, nur die Lichani und Paraneten verschiedene Noten haben.

Jetzt, nachdem wir den zu verrückenden Klang kennen gelernt haben, bleibt uns nur noch zu untersuchen übrig, ob dieser Klang erhöht oder erniedrigt, und wenn wir auch dies gefunden, um wie viel er erhöht oder erniedrigt werden müsse. Nun ersehen wir aber aus dem Plutarchos (de Mus. p. 1145.), dass die ausübenden Musiker, im Chromatischen und Enharmonischen, die Lichani und Paraneten herabstimmten. Der diatonische Lichanos — in dem angenommenen Tetrachord — ist a, folglich muss der enharmonische Lichanos eine tiefere Lage als a haben. Um wie viel nun die Lage desselben tiefer als a ist, kann wiederum leicht gefunden werden, wenn wir berücksichtigen, dass es im enharmonischen Geschlecht nur zwey verschiedene unzusammengesetzte Intervalle — den Zweyton und den Viertelton — giebt. Der Zweyton kann es nicht seyn, weil dieser die Gränzen des Tetrachords überschreiten würde. Es ist demnach nothwendig der Viertelton dasjenige Intervall, um welches der diatonische Lichanos oder Geschlechtsklang a erniedrigt werden muss, und wodurch also die Vermischung des diatonischen und enharmonischen Geschlechts bewirkt wird.

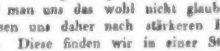

So hätten wir denn bereits die gesuchte enharmonische Klangleiter gefunden. Doch so leichthin wird man uns das wohl nicht glauben, und wir müssen uns daher nach stärkeren Beweisen umsehen. Diese finden wir in einer Stelle des Plutarchos (de Mus. p. 1134.), wovon hier die Uebersetzung folgt:

„Olympos wird, nach dem Bericht des Aristoxenos, von den Musikern für den Erfinder des enharmonischen Geschlechts gehalten; denn vor ihm war alles diatonisch und chromatisch. Man glaubt, er habe diese Erfindung auf folgende Art gemacht: Als er nemlich im diatonischen Geschlecht spielte, ging er zum öftern von der Paramese und Mese zur Parypate über, ohne den diatonischen Lichanos zu berühren und bemerkte, dass dies eine angenehme Wirkung that. Er richtete hierauf das ganze System diesem gleichverhältig ein, und hingerissen von der Schönheit desselben, behielt er es bey und gebrauchte es in der dorischen Tonart, ohne jedoch einen Klang zu berühren, der dem Diatonischen, Chromatischen oder Enharmonischen ausschliesslich angehört hätte; denn so will es die Natur des alten Enharmonischen. — Dies ist also der Ursprung des spondeischen Gesanges, in welchem keine von den gewöhnlichen Theilungen des Tetrachords Statt findet; wenn nicht etwa jemand eine solche Klangfolge, ohne auf den zu grossen Spondeasmos zu sehen, für diatonisch oder für eine Versetzung des Tonisch-chromatischen hält. Es ist aber ausgemacht, dass eine solche Klangfolge in jeder Rücksicht als falsch und unmelodisch betrachtet werden muss. Falsch, weil in derselben das unterste Intervall (jedes Tetrachords) um einen Viertelton zu klein ist; unmelodisch, weil zwey Zweytöne darin auf einander folgen, ein unzusammengesetzter und ein zusammengesetzter; denn die verdichtete Enharmonie, wie sie zu unseren Zeiten auf den Mesen gebraucht wird, ist diesem Dichter gar nicht bekannt gewesen. Hiervon kann sich jeder leicht selbst überzeugen, wenn er nur auf einen Flötenspieler Acht geben will, der das Enharmonische nach alter Art vorträgt; denn solche Spieler behandeln den halben Ton der Mesen beständig als ein unzusammengesetztes Intervall. So war also ursprünglich das Enharmonische beschaffen; in der Folge aber wurde der halbe Ton (der Mesen) des Lydischen und Phrygischen getheilt. — Man sieht also, dass Olympos, durch Einführung eines neuen und vor ihm ganz unbekannten Geschlechtes, die Gränzen der Kunst erweiterte, und dadurch der Gründer der so schönen griechischen Musik wurde."

Plutarchos nennt in dieser Stelle vier Klänge: die Paramese, die Mese, den Lichanos und die Parypate. Da nun diese Klänge in den verschiedenen Grundsystemen oder Lyren auch verschiedene Lagen haben, so ist die erste Frage, welchem Grundsystem die genannten Klänge angehören. Diese Frage ist jedoch leicht zu beantworten. Denn da die vier genannten Klänge ein Tetrachord bilden sollen, so muss Paramese und Parypate die Affiere seyn; dies ist aber nur in der siebensaitigen Lyra der Fall. Folglich ist hier die siebensaitige Lyra das Grundsystem. Die

Saiten dieser Lyra aber sind — in der Klangleiter für die Instrumente — folgende:

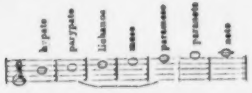

die von Plutarchos genannten Klänge sind demnach f, e, d, c. Allein d, oder Lichanos, soll übersprungen werden: folglich hätte also, wie es scheint, Olympos die drey Klänge f, e, c angeschlagen. Es heist jedoch ferner, er habe das ganze System danach eingerichtet, und hieraus sehen wir wieder, dass jene Voraussetzung falsch ist. Denn da f, c die Allviere ist, so würden, wenn Olympos blos f, e, c gespielt, und das ganze System eben so eingerichtet hätte, nur drey Klänge in jedem Tetrachord befindlich gewesen seyn; aber ein Tetrachord (Vierklang), aus drey Klängen bestehend, ist ungereimt. Es ist also klar, dass Olympos vier Klänge angeschlagen haben müsse, und dass er daher d blos mit einem andern Klange vertauschte, d. h. dass er statt des *diatonischen* Lichanos den *enharmonischen* nahm. Da nun aber Olympos doch keinen Klang berührte, der einem der drey Geschlechte anschliesslich angehört hätte, und zwischen d und e kein anderer Klang als des liegt: so muss nothwendig Olympos f, e, des, c gespielt haben, das ganze System demnach folgendes gewesen seyn!

(Der Beschluss im nächstfolgenden Stücke.)

Nachrichten.

Dresden. Am 22sten wurde von der italienischen Operngesellschaft Rossini's *Gazza ladra* wiederholt. In jeder neuen Vorstellung dieser Oper entzückt sie unser Publicum immer mehr, wie der immer steigende rauschende Beyfall dies beweist. Rossini's liebliche Melodieen und seine überreiche, geräuschvolle Instrumentation blenden und reissen die Zuhörer hin. Doch ist dies nicht befremdend. Tanzmelodieen, Geräusch und bunte Abwechselung ist es, was jetzt wirkt und gilt. Ob in diesem schimmernden Farbenspiele ein Sinn, ob die Musik ein richtiger Ausdruck der Situationen und der Worte sey, ob der Sänger bey solchem Getöse singen könne oder schreyen und heulen, oder eine unendliche Menge von Noten herauspressen müsse, deren Sinn kein Kenner versteht, — wem liegt noch an allem dem! In welche Verwirrung sind wir versunken! Könnten die Meister ächter Tonkunst aus dem Schattenlande zurückkehren und diesen Unfug hören, mit welchem tiefen Unwillen würde sie der Verfall aller Kunst der Harmonie und des einfach schönen Gesanges erfüllen, welche allein Geist und Gemüth erheben und entzücken! In der Ausführung dieser Oper zeichneten sich auch diesmal die mitspielenden Personen aus, von denen schon öfter die Rede gewesen ist.

Am 29sten wiederholte die italienische Gesellschaft Mozarts *Nozze di Figaro*: wir freuten uns zu finden, dass die herrliche klassische Musik, der Wärme der Jahrszeit ungeachtet, welche eben nicht zum Besuch des Schauspielhauses einladet, ein zahlreiches Auditorium herbeygelockt hatte. Die Darstellung war gut, einige Stücke abgerechnet, in welchen das Orchester das Zeitmaas bald zu schnell bald zu langsam genommen hatte. Wie gewöhnlich, zeichnete sich auch diesmal Madame Sandrini und Herr Benincasa als Figaro aus. Demois. Funk schien heute, wahrscheinlich eine Folge der Hitze, nicht recht bey Stimme zu seyn. Wer mag aber der Componist gewesen seyn, der seine frevelnde Hand an die Mozart'sche Musik, in der Stretta der Arie der Gräfin: dove sono i bei momenti, in C dur, gelegt hat? Durch einige von ihm hinzugefügte Volaten-Schnörkel war das Schöne des Schlusses in seiner Originalität zerstört: eine Flickerey, die alle Kenner mit Unwillen erfüllte.

Am 5ten July gab die deutsche Gesellschaft das allerliebste einactige Schäferspiel *Nachtigall und Rabe* von Treitschke, Musik von Joseph Weigl. Wir konnten der Vorstellung nicht beywohnen.

Am 4ten gab Demoiselle Marinoni aus Venedig, im Saale des Hôtel de Pologne ein Vocal- und Instrumental-Concert, worin folgendes aufgeführt wurde: Erster Theil: 1. Ouverture in D dur von Mozart; 2. Scene mit Chor aus Tancred, in F dur, von Rossini, gesungen von Dem. Marinoni; 3. Violoncell-Concert in E moll und

dur, Andante in C dur, letztes Allegro in E dur, componirt und vorgetragen von Friedrich Kummer. Die Composition des jungen Künstler zeugt von viel Talent und Feuer, doch erkennt man sie als eine jugendliche Arbeit; durch Variiren, Moduliren und durch eine Menge zwar angenehmer, aber schwerer Motiven hat er imponiren wollen; bey mehr Einfachheit und Haltung würde seine Composition jedoch mehr gefallen haben. Erfahrung und zweckmässiges Studium werden ihn auf die rechte Bahn führen. Mögen diese Bemerkungen dem jungen Künstler nicht anstössig seyn, sondern ihn ermuntern, sich immer mehr zu vervollkommnen. Er spielte mit grosser Präcision und Fertigkeit und gefiel dadurch allgemein. Wir haben ihn zwar früher noch besser spielen hören, doch war ihm diesmal die grosse Hitze im Saale ungünstig. Könnte er den Unterricht des berühmten Romberg geniessen, so würde er wahrscheinlich einer der trefflichsten Künstler für sein Instrument werden. 4) Duett aus Tancred von Rossini in E dur, gesungen von Demoiselle Gaudin und Demoiselle Marinoni. Zweyter Theil: 1. Scene mit Chor aus der Italienerin in Algier, in E dur, von Rossini, gesungen von Demoiselle Marinoni; 2. Variationen für den Fagott in B dur, componirt und gespielt von Heinrich Kummer: Musik und Spiel fanden Beyfall, obgleich ersterer nicht eben sehr ausgezeichnet war; 3) Duett aus Tancred in C dur, von Rossini, gesungen von Herrn Cantù und Demoiselle Marinoni; 4) Terzett aus Balduin, von Nicolini, in As dur, gesungen von den Demoiselles Gaudin, Marinoni und Hrn. Cantù. Demoiselle Marinoni, deren Stimme mehr ein tiefer Sopran, als ein Alt zu nennen ist, singt allerdings mit vieler Grazie; ihre Stimme ist jedoch in gewissen Tönen etwas kreischend, z. B. a, h, c, d, e, f; sie sollte daher die Schwingung dieser Intervallen sanfter, und weniger rauh und metallos vortragen, sich auch des Ausdrucks mehr befleissigen, welcher dem Ohre schmeichelt und das Gemüth anspricht, und dies um so mehr, da die Altstimme dies hauptsächlich fordert. Ihre Aussprache ist gut, deutlich; ihre zu harte Aussprache des r, als rr, wird jedoch im Gesange zuweilen widrig; auch sollte sie den Mund etwas weiter öffnen, damit sich ihre Stimme mehr verbreitete und der Ton metallischer und klangvoller würde; ferner möchte sie das heftige Athemholen in gewissen musikalischen Stellen vermeiden, und dieselbe Cadenz, durch zu öftern Gebrauch derselben nicht zu gewöhnlich machen; denn nur durch sparsamen Gebrauch der Manieren bleibt man den Zuhörern neu. Als eine junge, talentvolle, verständige und bescheidene Künstlerin wird sie unsere Bemerkungen gewiss als wohlgemeynt, wie sie es sind, aufnehmen. Sie hat hier gefallen und wird dann an andern Orten noch mehr gefallen und immer bedeutendere Fortschritte in ihrer rühmlich begonnenen Laufbahn machen. Das Duett des ersten Theils wurde von den oben genannten Sängerinnen sehr gut gesungen, es würde jedoch noch bessere Wirkung gethan haben, wenn Demoiselle Gaudin ihre Stimme in den hohen Tönen etwas gemässigt hätte. Das Duett des 2ten Theils in C dur, oder No. 3. wurde gut ausgeführt, liess jedoch zu wünschen, dass doch Hr. Cantù seinen beständigen Volaten ein wenig mehr Einhalt gethan und die Mitteltöne nicht so sehr verstärkt haben möchte. Die Composition des Terzetts erhielt Beyfall; sie würde an melodischer Wirkung viel gewonnen haben, wenn die drey Stimmen kunstgemässer mit einander verbunden gewesen wären. Das Orchester schien nicht in bester Laune zu seyn, denn es liess einige unrichtige Accorde hören, welche das Ohr sehr beleidigten.

Am 12ten wiederholte die italienische Gesellschaft *Gianni di Parigi* vom Herrn Morlacchi. Hier dürfen wir nicht verschweigen, dass durch Detoniren der Singenden das schönste Stück dieser Oper, nemlich das Sextett des ersten Finals, leider! jämmerlich verunstaltet wurde. Dem. Funk, als Königin der Oper, hatte an dieser Versündigung gegen die Harmonie und unsere Ohren die meiste Schuld.

Kirchenmusik. Am 25sten May liess uns Herr Joseph Schubert, Königl. Kammer-Musicus und Violaspieler, eine neu von ihm componirte Missa hören, welche der Herr Kapellmeister Morlacchi dirigirte. Wiewol es schwer ist, über ein solches Werk nach einmaligem Anhören ein richtiges Urtheil zu fällen, so mögen doch mit einigen Worten, was wir aufmerksam beobachtet haben, hier bemerkt seyn.

Die Meinung der Künstler, so wie die des Publicums war getheilt; wir unsers Theils fanden diese Composition reich an schönen, für unsere Kirche wirksamen, harmonischen Wendungen, welche in einem leichtern und deutlichen Style

gesetzt sind. Man erkennt, dass dem Componisten sowol in Rücksicht auf den Effect, als auch in der Art, die vier Stimmen durch Noten von doppeltem Werthe melodisch zu verweben, unser Naumann als Muster vorgeschwebt habe. Uebrigens bemerken wir, dass im lateinischen Texte auf zwey Sylben öfters nur eine Note gesetzt war, dass grosse Musikperioden in den Singestimmen zu sehr eingeschränkt, daher schwer in der Ausführung und weniger wirksam — und dass einigemal die Singestimmen gegen die Höhe der Instrumente zu tief waren. Der achtungswerthe Componist wird diese kleinen, seiner Aufmerksamkeit entschlüpften, Fehler leicht verbessern: Uebung und Erfahrung werden ihn zu einer grössern Sicherheit hierin führen. Das Kyrie war ein Andante in G dur, das Gloria ein Allegro in D dur, das Credo ein Allegro in G dur, das Offertorium in D dur, das Sanctus begann mit einem Andante in D dur, das pleni sunt coeli et terra war ein Allegro, und endlich das Agnus Dei ein Andante in G dur. Der schönste und hervorstechendste Theil war das Gloria; das Offertorium war glänzend und man könnte es Bravour-Arie mit Chor, vom Herrn Sassaroli gesungen, nennen. Kyrie und Agnus Dei waren in einem frommen und gründlichen Style gesetzt. Aus welchem Grunde der Componist sich nicht von den Accorden G — D, und D — G entfernt hat, da die Wirkung blos zweyer Durtöne zu wenig Mannigfaltigkeit gewährt, ist uns nicht klar. Wir freuen uns übrigens dieser seiner ersten Arbeit in dieser Gattung.

Recensionen.

1. *Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt etc. von F. W. Grund.* 5te Samml. Lieder. op. 10. Hamburg, bey Böhme.

2. *Neun Gesänge mit Clavierbegleitung, in Musik gesetzt etc. von Siegmund Neukomm.* Wien, b. Petro Mechetti.

Rec. ist der Meinung, dass man vor Allen an *Liedercompositionen* den wechselnden Geschmack in der Musik zu erkennen im Stande ist und zwar aus dem Grunde, weil jeder das Lied (wenn er nicht gerade Recensent ist) zu seinem eigenen Bedürfniss singt und dies Bedürfniss einzelner Menschen von dem herrschenden Sinn, Geist und vorzüglich Gefühlscharakter seiner Zeit meistens bestimmt wird, weshalb auch der Componist grösstentheils unbewusst davon abhängt. Grosse musicalische Werke früherer Zeiten, z. B. Oratorien von Rolle u. s. besonders geistliche Musiken, in welchen die Mode doch weniger Recht hat, aber auch viele grössere theatralische Musiken können, weil man hier das Werk gleichsam als fremde Anschauung aufnimmt und als Gefühl einer andern Zeit anzusehen und aufzufassen vermag, in späteren Zeiten noch oft gehört werden und durch die Kunst der technischen Behandlung oder eine immer ansprechende Beziehung Gefallen erregen. Das *Lied* aber, an welchem die eigentliche *Kunst* weniger thun soll, *gefällt* und *fällt* gewöhnlich mit *seiner* Zeit, wenn nicht, wie in mehren *Volksliedern*, sein ganzes Wesen in der Melodie liegt, oder diese Melodie in der Gefühlsweise, ja in der ganzen Nationalität des Volks lebt und durch grosse geschichtliche und politische Beziehungen darin erhalten wird. Man denke nur z. B. an das God save the King der Engländer, und an so viele Nationallieder der Franzosen. Zu dieser Betrachtung veranlassten den Rec. die oben genannten Liedersammlungen, welche zu gleicher Zeit in seine Hand kamen, von denen die erstere den Geschmack, unserer gebildeten musicalischen Welt im *Ernsten*, verbunden mit den lobenswerthen Eigenschaften eines braven, theoretisch gebildeten, Gefühl- und Phantasie begabten Meisters kund thut. Aber wie gern auch Rec. sich dieser Art, musicalisch zu dichten, hingibt, wie sehr er auch mit seiner Zeit zu den Eindrücken eines *schweren Ernstes*, der der Phantasie hingegeben, *voll innerer Gluth* das Tiefste des Menschen im Gefühle aufregt, sich hinneigen mag, und wie sehr er auch diese Compositionen noch von den Ausartungen, die am *Extreme* liegen, zu unterscheiden weiss, so verkennt er doch nicht, dass dieser Geschmack überhaupt dem Liede doch am meisten fremd bleiben muss, dessen Grundcharakter in einem sanftern und leichtern Erguss des Gefühls besteht. Von diesem Standpunkte aus, werfe man nur einen oberflächlichen Blick auf diese Lieder, und man wird von den meisten fragen: wieviel Noten! volle Griffe! wieviel Modulation (aber diese stets richtig) und nicht leichte Begleitung! Aber

man spiele und singe sie nur nach einiger Uebung durch, und wieviel wird man mit dem Componisten fühlen, wieviel Beyfall seinen Gedanken und der Führung seiner Harmonie geben! Wer hat nun aber Recht? der *Verstand*, der die Composition auf Natur und Begriff des Liedes nach dem Begriff der Zweckmässigkeit beziehet, oder das (vielleicht im herrschenden Sinne der Zeit befangene) *Gefühl?*

Ich lasse das hier unentschieden und fordere jeden, den der Gegenstand interessirt, auf, die hier vorkommenden Gründe und Ansichten abzuwägen, denn auch das Veranlassen solcher Ueberlegung mag vortheilhaft seyn. Ich wende mich jetzt zu dem Vorliegenden und will zuerst über die einzelnen Stücke der *Grund*'schen Sammlung Einiges bemerken, die man in Geist und Art am meisten mit *Spohrs* Liedercompositionen vergleichen dürfte, obgleich *beyde* eigenthümlich sind.

No. 1. Abschied von Göthe: „Lass mein Aug" etc. die Composition ist aus F moll, duster und tief gefühlt, und ist mehr durch Harmonie, als durch Melodie wirksam. Aber dieser schwere Ernst, von dem ich oben sprach, passt gewiss nicht zu Göthe's Abschied. Das Ganze trägt doch noch den Ton einer leichten Gefühlsäusserung und wenn es auch heisst: schwer, ach schwer ist er zu tragen, so heisst es doch gleich darauf: sonst ein leicht gestohlnes Mäulchen u. s. w. und die *Reflexion* schwebt (wie auch die anderen Deminutiven des Textes anzudeuten scheinen) noch immer gleichsam spielend über dem *Gefühle*. Die bewegtere Figur, welche der Componist bey der zuletzt angeführten Stelle in die rechte Hand legt, ist in dem Tone, in welchem er das Ganze gehalten, vollkommen angemessen, aber kann doch nicht den Charakter des Göthischen Liedes ersetzen. Auch das ist kein *schwerer* Tadel für den Componisten, denn jeder weiss, wie *schwer* Göthe zu componiren ist, mit seiner natürlichen Ruhe und Klarheit. No. 2. Selbstbetrug von Göthe. Hier gilt die Melodie mehr und schliesst sich enger der Poesie an, aber so gut die Begleitung gesetzt ist, so ist doch immer die von Dissonanzen angefüllte Akkordenfolge zu künstlich für die Begleitung einer solchen Liedermelodie. No. 3. Nachgefühl von Göthe. Unter allen am meisten scheint die Art des Componisten *diesem* Gedichte zuzusagen, und die immer fortfliessende Modulation (das *Zuviel* und die Betonung einiger unbedeutender Sylben, was in der ganzen rhythmischen Anlage liegt, will Rec. nicht entschuldigen) malt ausdrucksvoll das unbestimmte Verlangen, das dem Sänger die Brust durchglüht. Im 9ten System (S. 7.) im 5ten Tacte würde Rec. um die Härte der Vorhaltungen zu mildern, statt g doch fis setzen. No. 4. Eine der gelungensten Compositionen zu Hölty's: Freuden sonder Zahl, schon durch Rhythmus ansprechend, voll inniger Fröhlichkeit, aber die figurirte harmonische Begleitung wird sie manchem erschweren. No. 5. Der Rosenstock von Tiedge — recht lieblich und natürlich, nur am Schlusse dürfte die Melodie noch durch eine leichte Veränderung gewinnen. No. 6. Auf dem Berge dort oben, von Tiedge, in wahrem düstern Balladenton: die Begleitung unterbricht den Gesang angemessen und führt ihn weiter fort; der Satz ist immer kräftig und gewandt. Im Aeussern schreitet auch dieser Musikverlag weiter fort.

Die Compositionen der *zweyten*, oben angeführten Sammlung tragen nun einen ganz *entgegengesetzten* Charakter. Wir finden einen schon in grösseren Stücken vielfach bekannten und verdienten Componisten hier im Gebiete des Lieds, auf dem Wege zum melodisch-einfachen Ausdruck der Poesie, ohne vielgriffige harmonische Begleitung und Dissonanzenhäufung: und es kam Rec. bey diesen Liedercompositionen gerade vor, als habe ein Componist, der die Usurpation der harmonischen Kunst oder Künsteley in diesem Gebiete eingesehen, den Versuch machen wollen, das musicalische Lied wiederum auf seinen ursprünglichen Begriff zurückzuführen. Mag nun der Componist sich dieser Tendenz bewusst gewesen seyn oder nicht, genug Rec. ist an diesem Beyspiele klar geworden, wie schwer es sey, sich dem herrschenden Zeitgeschmacke zu entziehen, wenn das mangelt, was allein jede Zeit beherrscht, und dem Strome der Kunst eine neue Bahn öffnet. Aber hier ist auch Täuschung sehr möglich. Denn es ist natürlich, dass das Einfache in einer Zeit, wo das Zusammengesetzte herrscht, denen, die in der Vorliebe für letzteres befangen sind, leer und unerbaulich erscheinen muss. Es fragt sich nur: ist das Einfache wirklich gegeben, und ist es zugleich schön und geistvoll, — oder ist nur das *Streben darnach* zu sehen? Denn das Einfache, wenn es nur schön und zugleich originell ist, wird sich gewiss Platz machen, und würde zu seiner Zeit das Ueberladene, Gekünstelte auch vor den Augen des Volks besiegen. Es ist aber leer, wenn es nicht, aus eigenthümlicher Empfindung und Anschauung hervorgegangen, das Bekannte ohne Nachdruck wiederholt. Darin ha-

ben nun diese Lieder ein unläugbares Verdienst, dass sie frey sind von Künsteley und harmonischer Ueberladung, und der Gang der Melodie hauptsächlich durch den Göthischen Text bestimmt ist; aber das Positive, was sich nach unserm Ideal damit verbinden sollte, nämlich das *Belebende*, Tiefansprechende, welches eine Melodie, ungeachtet ihrer Natürlichkeit, ja um ihrer wahren Natürlichkeit willen, dem Gedächtniss tief einprägte — diess gesteht Rec. hier nicht durchaus gefunden zu haben. Die Wendungen, besonders im Bass, sind oftmals so trivial, dass es scheinen könnte, als habe jemand diese Compositionen aus der Mitte des *vorigen Jahrhunderts* wieder hervorgeholt und etwas aufgefrischt. Der Sänger muss oft die Empfindung erst *hineinlegen*, welche die Ueberschrift anzeigt, und in sofern könnte manchem der *Vortrag* dieser leichten Lieder recht nützlich seyn; so wie diese Sammlung nicht minder anfangenden Sängern, und denen, welche nur wenig Pianoforte spielen, aus obigem Grunde angenehm seyn wird. Von No. 1. (Beglückt etc. von Hölty) gilt sogleich das Gesagte; die *Begeisterung* zeigt sich in der Melodie nirgends; No. 2. Gluck der Treue, von Flemming, ist vollkommen angemessen; aber No. 3. an die Phantasie, von Seckendorf, eine doch gar zu gewöhnliche Leierey. Die Melodie dagegen zur *Trennung* (Gedicht von Zinkgräf, wobey wir nicht umhin können, den Wunsch zu äussern, es möchten sich *mehre* unserer neuen Componisten mit unsrer frühern vaterländischen Poesie genauer bekannt machen, um weniger einseitig zu wählen, als gewöhnlich geschieht) könnte wirklich eine Volksmelodie seyn; so einfach und naiv schmiegt sie sich an das liebe Gedicht. Aber zu dem Gedicht von Zacharia: An die Nacht, ist die Melodie in ihrer Bewegung — wenn schon sie langsam genommen wird, nicht würdig genug. No. 6. Der Gefangene, von Schubert, ist nicht aus dem Ganzen gearbeitet; und als wollte sich der unterdrückte Modulationsgeist rächen, tritt die Ausweichung S. 12. oben ein. Die Declamation zu den Worten: muss ich des (Lebens) Dornenbahn io etc. ist nicht gelungen, und das stete Verhalten der Melodie in G am Schlusse, und das Zurückkehren in diesen Ton nach dem kurzen und bedeutungslosen Uebergang nach B, bringt unangenehme Einförmigkeit hervor. — Eine schauerlich kräftige Wirkung aber thut die Einfachheit des *Soldatengrablieds* (Text von Katzner); man denkt sich in der Begleitung wenige Blasinstrumente und gedämpfte Trommeln. Die Melodie muss dem Gemeinsten leicht fasslich seyn, und könnte sich wohl zu dem angezeigten Gebrauch eignen.

Die Melodie zu Göthe's: Ich denke dein, ist aber ganz verunglückt. Denn nicht nur, dass sie höchst alltäglich ist, so hätte dem gewiss verständigen Componisten die sinnlose und leyernde Wiederholung der Worte in der Mitte und am Schlusse: vom Meere strahlt, vom Meere strahlt; der Staub sich hebt, der Staub sich hebt, auffallen, und ihn abhalten sollen, nach so vielen trefflichen Compositionen, eine *solche* ins Publikum zu schicken. Wie sehr die nachdrucksvollen Worte des Dichters im Anfange durch eine gewöhnliche Wiederholung am Schlusse verlieren, wird jeder fühlen. Das Lied an *Doris* endlich will sich durch nichts ansprechen. Das Aeussere dieser Sammlung ist grau und unsauber.

Kurze Anzeige.

Drey Duetten für zwey Flöten, comp. — — von R. Dressler. Op. 38. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Pr. 6 Fr.

Man erhält hier ziemlich lang ausgeführte Stücke, keineswegs für Anfänger, vielmehr für beträchtlich ausgebildete Spieler. Beyde Stimmen concertiren wechselsweise. Der äussere Zuschnitt ist zwar der gewöhnliche; aber die Gedanken und die Behandlung derselben sind nicht ohne Eigenthümlichkeit. Alles ist dem Instrumente und seiner besten Spielart so angemessen, wie man von solch einem Virtuosen ohnehin erwarten wird. Der Vortrag ist überall sorgfältig angedeutet. Und so muss das Werk geübten Liebhabern zu ihrer Unterhaltung und weitern Ausbildung allerdings empfohlen werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten July. No. 28. 1819.

Vermischung der Klang-Geschlechte.

(Beschluss aus No. 27.)

Jetzt wollen wir auch sehen, ob die anderen Nachrichten, welche uns Plutarchos von dem alten Enharmonischen giebt, mit dieser gefundenen Klangleiter übereinstimmen. Erstlich sagt Plutarchos: man könnte vielleicht des Olympos enharmonische Klangleiter für diatonisch oder chromatisch halten. Dass sie viel Aehnlichkeit mit der diatonischen Klangleiter hat, sieht man sogleich, wenn wir sie mit dieser zusammenstellen.

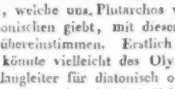

Dass sie aber auch mit der chromatischen Aehnlichkeit hat, wird bemerkbar, wenn wir die darin befindlichen halben Töne mit Bogen bezeichnen.

Plutarchos tadelt aber des Olympos Klangleiter, wegen des darin vorkommenden übermässigen Spondeasmos, und der beyden auf einander folgenden Zweytöne. Der Spondeasmos ist das Intervall c-des, oder h-as, die beyden auf einander folgenden Zweytöne aber sind e-c und a-as.

Nun sagt aber Plutarchos ferner durch den zu grossen Spondeasmos werde das untere Intervall jedes Tetrachords um einen Viertelton zu klein, man habe daher in der Folge den halben Ton getheilt. Da durch diese Theilung das Intervall des-c grösser, und das Intervall e-des kleiner gemacht werden sollte, so ist klar, dass der halbe Ton d-des getheilt werden musste. Hierdurch wurde also e-des um einen Viertelton verkleinert und des-c um einen Viertelton vergrössert. Es bestand daher das Intervall vom enharmonischen Geschlechtsklang aufwärts, aus fünf Vierteltönen, hingegen das Intervall vom enharmonischen Geschlechtsklang abwärts, aus drey Vierteltönen. Hiermit stimmen nun auch die Nachrichten des ältern Bakchios (Introd. Art. Mus. p. 9 et 11.) und Aristides (de Mus. p. 28.) genau überein, und zwar nennen beyde das Intervall, aus fünf Vierteltönen bestehend, die Ekbole, das andere, aus drey Vierteltönen bestehend, die Eklysis.

So hätten wir also zum zweyten Male — nur auf einem andern Wege — dieselbe enharmonische Klangleiter gefunden. Hier folgt sie in Noten mit beygesetzten Intervallengrössen:

Im unveränderlichen System erhält diese Klangleiter folgende Gestalt:

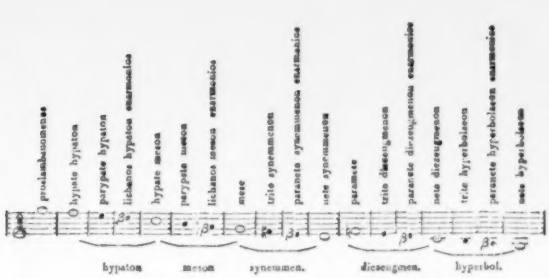

Dass nun dies die echte enharmonische Klangleiter der Griechen ist, dürfte wohl schwerlich noch bezweifelt werden können; allein wir sind demohngeachtet noch nicht mit unserer Untersuchung zu Ende. Denn betrachten wir diese Klangleiter genau, so finden wir, dass wegen des Klanges enharmonisch Des — nach unserer Art zu reden — keine Harmonie darin möglich ist. Wir müssen daher nothgedrungen annehmen, dass wir von der gefundenen Klangleiter, wenn gleich auch alles darin schon enthalten sey, dennoch nicht einen richtigen Gebrauch des darin Enthaltenen zu machen wissen. Um nun auch dies zu entdecken, müssen wir nochmals zum Olympos zurückkehren. Wir haben nemlich gefunden, dass das spätere Enharmonische blos eine Verfeinerung des alten Spondeischen war, und dass diese Verfeinerung durch die Theilung des halben Tons entstand. Wenn wir nun irgendwo Nachrichten finden, dass die alte spondeische Klangleiter verändert worden wäre, so dürften wir dann auch dreist annehmen, dass diese Veränderung wohl ebenfalls bey der Klangleiter des spätern Enharmonischen — nur wiederum verfeinert — angewendet worden sey. Solche Nachrichten von der Veränderung der alten spondeischen Klangleiter finden wir nun in der That beym Plutarchos (de Mus. p. 1137). Er sagt:

„Ein Beweis, dass die Alten nicht aus Unwissenheit die Trité im Spondeischen, in der Klangleiter für den Gesang, ausliessen, ist unstreitig, dass sie dieselbe in der Klangleiter für die Instrumente gebrauchten. Denn wäre ihnen wirklich der Gebrauch dieses Klanges unbekannt gewesen, so würden sie denselben nicht mit der Parypate in Symphonie gesetzt haben. Aber es ist ausgemacht, dass der Charakter von Schönheit, welcher im Spondeischen durch Auslassung der Trite entsteht, sie bewogen hat, gleichsam vom Gefühl geleitet, ihren Gesang bis zur Paranete fortzuführen. Dasselbe kann man auch von der Nete sagen, denn sie haben sie in der Klangleiter für die Instrumente gebraucht, sowohl als Diaphonie zur Paranete, wie auch als Symphonie zur Mese. Aber in der spondeischen Klangleiter für den Gesang haben sie dieselbe nicht für tauglich geachtet."

Diese Stelle ist nicht schwer zu enträthseln. Denn erstens giebt Plutarchos immer auch die Klangleiter des von ihm genannten Klanges an; und zweytens wissen wir durch die Trite, dass die beyden beweglichen Klänge — nemlich die Trite und Paranete — dem tiefern Tetrachord der achtsaitigen Lyra angehören. Wir haben es daher eigentlich hier mit denselben Klängen, wie in der früher aus dem Plutarchos angeführten Stelle zu thun. Denn in jener Stelle waren die Klänge des Tetrachords, f, e, d, c, und in dieser jetzigen Stelle sind sie F, E, D, C; denn E ist die Trite und D die Paranete.

Cartier, J. B., l'Art du Violon ou Collection choisie dans les Sonates des Ecoles, Italienne, Françoise et Allemande, précédée d'un abregé de Principes pour cet Instrument. 36 Thlr.

Theme, Principes Elémentaires de Musique Pratique et Solfeges italiens nouveaux. 15 Thlr.

Pick, 3e Military Divert. for 2 or 4 Clarinettes, 2 Flutes or Fefes (ad Lib.) 2 french Horns, 2 Bassons, 2 Serpent and Trumpet. 1½ Thlr. 4 Gr.

Steibelt, 12 Waltzes for the Pianoforte or Harp with acc. for a Flute, Tamlourine and Triangle. Book 1. 2. each 3 Thlr. 12 Gr.

Schall, 10 Chansons tirées des Oeuv. de Mr. Léonard, mises en Musique p. le Pianoforte ou Harpe. 2 Thlr.

— — Grand Solo p. le Violon avec acc. d'un 2 Violon. Op. 1. 2. 2 Thlr.

Folgende Musikalien sind neuerlich herausgekommen und in Commission bey den Herren Breitkopf und Härtel zu haben.

Haydn, J., nouv. Sonate p. l. Clav. ou P. F. avec Flûte ou Viol. obl. Op. 91. 16 Gr.

Müller, A. E., Concert p. la Flûte tr. Op. 13. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Thème fav. de Mozart varié p. l. Flûte tr. 10 Gr.

Gabler, C. A., VI Allemandes pour le P. F. Op. 18. Cah. I. 6 Gr.

Marsch der Garde des Consulats in Paris f. d. Kl. oder P. F. 3 Gr.

Abt Voglers Choral-System.

Diese alt-neue Wissenschaft, wie sie der Verfasser nennt, bestehet aus 7 Bogen Druck, 28 gravirten Notentabellen, etc. 4 Theilen, 2 theoretischen und 2 praktischen. Der erste Theil liefert eine kritische Revision der musikalischen Theorie und eine sehr detaillirte Nachricht von dem Schicksal des Voglerschen Systems seit dessen ersten Erscheinung im Jahre 1776 und giebt die Ursache an, warum es so wenig verstanden worden und so viel Widerspruch gefunden. Der zweyte Theil, eine historische Deduktion über die uralte Psalmodie, enthält viel Aufschlüsse über den alten Kirchengesang und die Beschreibung einiger Reisen ausser Europa, die die Absicht hatten, Spuren von den griechischen Tonarten aufzusuchen, hier wird höchst wahrscheinlich angegeben, in welche Töne Davids Decachordon gestimmt gewesen u. s. w.

Der 3te Theil stellt Vergleiche an von ächter und unächter Melodie, von musikalischer und choralmäßiger Begleitung, wo z. B. unter 11 Harmonien des Choralsatzes 9 Akkompagnemente zur phrygischen Leiter nicht eine einzige beym musikalischen vorkömmt. Die Behandlungen von Chorälen in 6 verschiedenen Tonarten, nebst ihrer Verbesserung und Umarbeitung, dienen zu Beyspielen.

Der 4te Theil befasset sich mit vierstimmigen Orgelbegleitungen zu 30 Chorälen, worunter ächt griechische und *profane* Melodien mit vorkommen.

Bey mir Endesunterzeichnetem und in allen Musik-Buchhandlungen Deutschlands ist dieses Werk für den Ladenpreis von 2 dänisch.-holstein. Thalern oder 6 Mark Hamb. curant zu haben.

Kopenhagen, im July 1800.

E. F. L. Hals,
Musikal. und Instrumenthändler.

Nachricht.

Die zweyte Auflage meiner Anweisung zum General-Baßspielen, nach welcher bisher häufig gefragt wurde, hat nunmehr die Presse verlassen, und ist sowohl bey mir selbst, als auch bey meinen Herren Commissionairen zu bekommen. Da dieses auf's neue bearbeitete Lehrbuch gegen 100 Seiten in gr. 8. mehr beträgt, als vorher, so wird man den Preis zu 1 Thlr. 8 Gr. (auf Schreibpapier aber zu 1 Thlr. 10 Gr.) sehr billig finden. Die Notenbeyspiele liefs ich diesmal zu mehrerer Gemeinnützigkeit in beyden Schlüsseln abdrucken, jeder Käufer kann daher bestimmen, ob er sie im Diskantschlüssel oder Violinschlüssel zu haben wünscht. Wie übrigens diese neue Bearbeitung gerathen ist, mufs das musikalische Publikum entscheiden; nur das darf ich davon sagen, dafs der Zusatz: *verbesserte Auflage*, wie ich hoffe, nicht blofs auf dem Titel steht. — Von meiner Klavierschule wird in einigen Monaten ebenfalls eine neue Auflage erscheinen.

Halle, den 6 July 1800.

D. G. Türk, Musikdirektor.

Druckfehler.

In der musik. Zeitung

Seite 502 — statt Lozuk, soll gelesen werden: Lozek, oder Lochik.					
505 — statt Ozermak	—	—	—	—	Czernak.
506 — statt Strasey	—	—	—	—	Straszy.
515 — statt Konka	—	—	—	—	Kinka.
542 — statt Silasey	—	—	—	—	Silasey.

Die Alten liessen also in der spondeischen Klangleiter für den Gesang den Klang E aus, gebrauchten ihn aber in der Klangleiter für die Instrumente, sowohl als Hypate wie auch als Nete. Nun wissen wir aber schon aus der ersten Stelle, dass Plutarchos unter *auslassen* die Vertauschung eines Klanges mit einem andern versteht. Es sangen demnach die Alten das diatonische Tetrachord F, E, D, C, im Spondeischen F, Es, D, C.

Setzen wir nun das höhere Tetrachord der achtsaitigen Lyra — welches unverändert die Einrichtung des Olympos behält — mit dem jetzt gefundenen Tetrachord F, Es, D, C zusammen, so sehen wir mit Verwunderung, dass das alte Enharmonische oder Spondeische der Griechen — den Spondeasmos h-as ausgenommen — genau unser Moll ist.

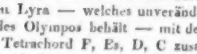

Aber auch den Spondeasmos haben neuere Musiker schon gebraucht. Dies mag eine kleine Melodie des unvergleichlichen Cimarosa beweisen.

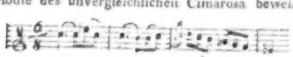

Wenn wir nun diese gefundene Klangleiter auf die bey der alten Olympischen angewendete Art verfeinern wollen, so dürfen wir annehmen, dass dies durch Erhöhung des Klanges Es um einen Viertelton geschehen könne. Uebrigens würde auch der Klang Es schon deshalb in keiner regelmässigen Klangleiter geduldet werden können, weil Es und enharmonisch as nicht die Allviere bilden, und auch dadurch zwey aufeinanderfolgende Zweytöne entstehen würden, nemlich h-g und g-Es; was wir vermeiden, sobald Es um einen Viertelton erhöht wird. Dies alles scheint demnach unser Verfahren als richtig zu bestätigen. Die auf solche Weise geordnete Klangleiter würde also folgende seyn:

Diese Klangleiter ist nun in der That blos eine verfeinerte Mollklangleiter, und sie stimmt daher sowohl mit unserm Gefühl, als auch mit den Nachrichten vom enharmonischen Geschlecht überein. Denn schon in unserm Moll, so überaus ungebildet es auch ist (Intervallenlehre 36.), liegt ein Keim der höchsten Schönheit. Wenn wir es uns nun veredelt denken, so können wir wohl begreifen, wie die Griechen das enharmonische Geschlecht wegen seiner Würde und Erhabenheit rühmen, und den anderen Geschlechten so sehr vorziehen konnten.

Gegen diese enharmonische Klangleiter erheben sich aber wieder sehr grosse Schwierigkeiten; und wenn wir nicht vermögend sind, diese wegzuschaffen, so müssen wir unsere Klangleiter — so sehr sie uns auch anspricht — dennoch als unrichtig verwerfen. Diese Schwierigkeiten bestehen in der Ungleichheit ihrer Tetrachorde. Denn dass alle Tetrachorde eines Systems einander vollkommen gleich seyn müssen, ist ausser allem Zweifel. Den stärksten Beweis von der Gleichheit der Tetrachorde giebt jedoch Aristoxenos (Harm. Elem. p. 54.), wenn er sagt: dass in der Klangleiter eines jeden Geschlechts, durchgehends, sowohl aufwärts als abwärts, der vierte Klang die Allviere, oder wenn dies nicht der Fall sey, ohne Ausnahme dann der fünfte Klang die Allfünfe angeben müsse. Es mag h der Klang unserer Klangleiter seyn, von welchem wir abwärts diese Regel anwenden wollen. Nun ist von h abwärts F der vierte Klang, und da h und F nicht die Allviere angeben, so muss demnach der fünfte Klang von h nothwendig die Allfünfe seyn. Aber der fünfte Klang von h ist enharmonisch Es.

folglich nicht die Allfünfe, denn die Allfünfe von h ist E. Demnach würde also enharmonisch Es als ein falscher Klang zu betrachten seyn; nehmen wir ihn aber heraus, so hat es auch mit der Schönheit unsrer Klangleiter ein Ende.

Glücklicherweise sind wir im Stande, diese Schwierigkeiten vollkommen zu beseitigen. Wenden wir daher unsere Blicke auf die, Seite 470 aufgestellte enharmonische Klangleiter im unveränderlichen System zurück. Wir sehen hier sogleich, dass wir durch die zuletzt entdeckte Klangleiter eigentlich nichts Neues gefunden haben; denn der Klang enharmonisch Es ist schon im Tetrachord Synemmenon enthalten. Hier werden wir auch zuerst die Nothwendigkeit gewahr, weshalb die Griechen die beyden Grundsysteme — das verbundene und unverbundene — gleichzeitig annehmen. Denn ohne das Tetrachord Synemmenon, würden wir unsere zuletzt gefundene Klangleiter wieder haben verwerfen müssen, weil — wie schon gesagt — durch den Klang enharmonisch Es, die Gleichheit der Tetrachorde aufgehoben zu seyn schien. Durch die Vereinigung des Tetrachords Synemmenon und Diezeugmenon aber gehören sowohl E als enharmonisch Es zum Enharmonischen; und es wird dadurch die Regel des Aristoxenos vollkommen erfüllt. Demnach gilt also wieder der Satz: *dass die Vermischung der Geschlechte blos durch die Herabstimmung der Lichani und Paraneten bewirkt wird.*

Jetzt können wir uns auch erklären, was es heissen soll, wenn Plutarchos in der zuerst beygebrachten Stelle sagt: in der Folge habe man den halben Ton der lydischen und phrygischen Mesen getheilt. Denn der halbe Ton der lydischen Mese ist E-Dis (Es) und der halbe Ton der phrygischen Mese D-Cis (Des). Durch die Theilung aber entstehen die neuen Klänge: enharmonisch Es und enharmonisch Des, und dies sind die beyden enharmonischen Geschlechtsklänge: Paraneto synemmenon enarmonios und Paraneto diezeugmenon enarmonios.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die Anwesenheit der im vorigen Bericht schon genannten Mad. Feron aus Paris, veranlasste die General-Intendantur, mehrere Concerte in Verbindung mit grösseren oder kleineren dramatischen Darstellungen zu geben. Im ersten, am 4ten, sang Mad. Feron die Cavatine: Deh calma l'affanno aus Puccita's Oper: Der Arzt wider Willen, mit den Herren Weitzmann und Blume; die als Terzett eingerichtete Arie von Mozart: Oh dolce concento; eine Scene und Arie aus Pucitta's Oper: Heinrich der IV. Perchè, perchè non vieni, und das von Pucitta neu componirte Tyrolerlied mit Variationen. Von Instrumentalsachen hörten wir die Ouverture aus Cherubini's Oper: les Abencérages, ein Concert für Fortepiano aus G moll, von Dussock, brav gespielt von W. Föche, und das erste Allegro der Sinfonia Eroica von Beethoven. Im 2ten Concert, am 10ten, sang Mad. Feron Pucitta's Arie: Come quest' anima, die Polonaise: La placida campagna, aus dessen Oper: La principessa in Campagna, die Arie: Frenar vorrei le lacrime, von Portogallo und auf Begehren das Tyrolerlied. Sehr brav wurden ausgeführt die Ouverture aus Mehul's le jeune Henri und die Ouverture aus Cherubini's Medea. Im 3ten Concert, am 16ten, sang Mad. Feron das Recitativ und die kriegerische Arie: Della Tromba aus Pucitta's Oper: die drey Sultane, die Arie: Senza il dolce mio tesoro, aus Pucitta's Zelinda und Lindor, mit Begleitung der vom Herrn Concertmeister Moser gespielten Violine; mit den Herren Weitzmann, Blume und Devrient d. J. das Quartett: In queste piaggie amene, aus der Oper Heinrich IV. und Pucitta's Arie mit Variationen: No, non hà diletto al cor. Von Instrumentalsachen wurden gegeben: die Ouverturen aus Beethoven's Fidelio und, auf Begehren, aus Mehul's: jeune Henri der Entreact über das Lied: Vive Henri IV. von Pär und die Menuett aus Beethoven's dritter Symphonie. Im 4ten Concert, am 19ten, sang Mad. Feron die Cavatine: Tremante nel petto, aus Pucitta's Oper: Heinrich IV.; die Arie aus Paesiello's Oper, die schöne Müllerin: Nel cor più non mi sento, mit Variationen; die Scene und Arie: Alma superba trema aus Pucitta's Oper: la Principessa in campagna, und auf Begehren das Tyrolerlied. Ausserdem hörte man die Ouverturen aus Catel's Semiramis und Cherubini's Faniska, eine Menuett von Beethoven und ein Allegro von A. Romberg. Im letzten Concert, am 26sten, sang Mad. Feron mit Herrn Eunike das Duett: in questo lieto istante, aus Pucitta's Oper:

die Vestalin, die von Rode für die Violine componirte Arie mit Variationen, eine kriegerische Scene und Arie: Dove mi guida, von Pucitta, und mit den Herren Weitzmann und Blume, die als Terzett eingerichtete Arie von Mozart: Oh dolce concento. An Instrumentalpartieen wurden brav ausgeführt: die Ouverture aus Rossini's Elisabeth und die Menuetten von Beethoven und Mozart. Mad. Feron bewährte auch in diesen Concerten die Volubilität- und Sicherheit der Tonleiter bis ins viergestrichene e, und den plötzlichen Sprung in das stark betonte cis (über 2 Octaven), die Reinheit der chromatischen Tonleiter, das präcise Staccato etc. und fand in dem meist übervollem Hause den lautesten Beyfall.

Zum Besten der vor kurzem abgebrannten Einwohner der Stadt Gnesen veranstaltete der kunstliebende Fürst Radziwil, Gouverneur des Grossherzogthums Posen, am 9ten die Aufführung des Händel'schen Oratorium Samson. Da erst kürzlich davon umständlich die Rede war, so bemerke ich nur, dass Mad. Schulz, Dem. Eunike und die Herren Eunike und Blume die Soloparticen vortrefflich ausführten und dass die herrlichen Chöre in der Garnisonkirche einen ungleich grössern Eindruck bewirkten, als im Opernhause. Nach Abzug des gesetzlichen Theils für den Witwenfonds der königl. Kapelle, welche die Musik ausführte, brachte das Concert 108 Frd'or, 5 Ducaten und 907 Thlr. 4 Gr. ein. Den 11ten ward zum erstenmal und seitdem noch einmal mit geringem Beyfall gegeben: *Ratibor und Wanda*, Schauspiel in 5 Abtheilungen (von Levezow). Ich erwähne das Stück nur wegen der trefflichen musikalischen Ausstattung. Herr Rungenhagen hat die Ouverture, der königl. Kammermusicus Herr G. A. Schneider die Musik in den Zwischenacten und Hr. Prof. Zelter den Harfuergesang im 5ten Act mit Harfen- und Saiteninstrumentbegleitung, geschrieben.

Den 28sten gab Demois. Marinoni aus Venedig, Hofsängerin der Kurprinzessin von Hessencassel, Concert. Sie sang das Recitativ und Arie aus Rossini's Tancred: Tu che accendi, das Recitativ und Rondo mit Chor aus Rossini's Oper: l'Italiana in Algeri: pensa alla patria, die Cavatina: Cimentando i venti e l'onde, aus derselben Oper, und die Arie: Cara patria in vita romana, aus Niccolini's Oper: Quinto Fabio. Dem. Marinoni hat eine junge, künstliche, wohlklingende Altstimme im Umfange von 2 Octaven, von a bis zweygestrichenes a, einen anmuthvollen, heitern Vortrag, und ein lobenswerthes Portamento.

Der schon im vorigen Bericht mit Beyfall genannte Herr Bader trug in diesem Monate noch folgende Rollen vor: am 3ten den Eduard in Himmel's Fanchon, den 6ten und 17ten den Infant in Martins Lilla, den 15ten, den Don Ottavio in Mozarts Don Juan, den 20sten, den Fernand Cortez in Spontini's Oper dieses Namens, den 25sten, den Joconde in Nicolo Isouard's Oper dieses Namens, den 27sten, den Tamino in Mozarts Zauberflöte, den 29sten, den Joseph in Mehul's Drama dieses Namens, und den 30sten, den Tancred in Rossini's Oper dieses Namens.

Stockholm. Mein letzter Bericht ging bis zum Schlusse des vorigen Jahres. Das Bedeutendste, was wir in diesem Jahre hörten, möge hier nur kurz angeführt seyn, weil ich, was den Stand unsrer Musik und das Verdienst der ausführenden Künstler betrifft, nur meine früheren Bemerkungen darüber wiederholen müsste. Am 16ten Januar wurden in dem dritten Abonnements-Concerte folgende Stücke gegeben: Simphonie von Haydn, welche recht gut zusammenging. Arie mit oblig. Pianoforte von Mozart, von Demoiselle Wäselia gesungen und von Herrn Passy begleitet. Violinconcert von Rode, vortrefflich gespielt von Hrn. Berwald. Schwedische National-Gesänge für Pianoforte, arrangirt und gespielt von Herrn Passy. Zum Schluss eine Ouverture von Cherubini.

Auf der Bühne hörten wir nichts neues, ausser einem Gelegenheitsstücke: *Balder*. Das Sujet ist aus der Nordischen Mythologie: die Musik dazu, vom Hrn. Prof. du Puy, war gefällig, hatte jedoch wenig ausgezeichnetes. Unter den übrigen Opern wurde *Romeo et Juliette* von Steibelt am besten ausgeführt.

Herr Concertmeister Berwald fing am 23sten Januar seine früher erwähnten Quartett-Unterhaltungen wieder an, welche uns manchen trefflichen Genuss gewährten. Wir hörten darin Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven und Fesca und ein Quintett von Mozart.

Das Abonnements-Concert vom 11ten Februar enthielt: eine Simphonie von Neukomm, welche sehr gut ging. Arie von Generali, von

Mad. Sevelin vortrefflich gesungen. Horn-Concert von Hrn. du Puy's Composition und von Herrn Hirschfeldt sehr gut geblasen. Arie von Reichardt, von Hrn. Karsten gesungen. Potpourri für Clarinette von Danzi, von Hrn. Crusell vortrefflich vorgetragen, und Finale.

Das beste, was uns die Opernbühne diesen Monat gab, war Mozart's Zauberflöte. Die Darstellung auf der Bühne war zwar nicht sonderlich zu rühmen; das Orchester hingegen zeigte den rühmlichsten Eifer, dies Meisterwerk würdig auszuführen. Pamina's Aria: Ach! ich fühl's, etc. wurde nicht gesungen; solche Auslassungen, welche man sich jedoch auch an anderen Orten, und hier nur seltener erlaubt, sind höchst tadelnswürdig, da sie die Achtung gegen den Componisten, wie gegen den Zuschauer verletzen, welcher mit Recht fordert, dass ihm Werke von entschiedenem Kunstwerth unverstümmelt dargestellt werden. Aus welchem Grunde man sich auch solche Beschneidungen erlauben möge, sey es um eine zarte Stimme zu schonen (welches hier wohl nicht der Fall ist oder wird), oder um die Zuhörer nicht mit zu viel mittelmässigem Gesang zu ermüden, so bleiben sie immer unstatthaft. Wohin soll uns dieser Unfug führen? — Ausserdem wurden noch *das Wirthshaus in Bagnieres* von Catel, und *deux Mots* von Dalayrac gegeben.

In Hrn. Berwald's Quartett-Abenden, hörten wir in diesem Monate Compositionen von Haydn, Mozart, A. Romberg und Spohr. Am 15ten März wurde das 5te Abonnements-Concert, und darin folgendes gegeben: Simphonie militaire von Haydn, sehr gut ausgeführt, nur waren die Hörner mehremahle nicht im Takt. Arie aus Clemenza di Tito, von Mozart, gesungen von Herrn Collin, einem Dilettanten. Doppel-Concert für Oboe und Fagott, von Braun, von ihm selbst und Herrn Franz Preumayr mit rühmlicher Fertigkeit und Präcision vorgetragen. Arie von Mozart, gesungen von Mad. Sevelin. Adagio und Polacca für Violine, von Herrn Berwald gespielt. Ouverture von Beethoven. Am 20sten März gab Hr. Patty, ein privatisirender Clavicinist, ein Concert für seine Rechnung, und darin: die Ouverture der Oper Medea von Cherubini. L'Incendie par l'orage, Concert für Pianoforte von Field, von Herrn Patty sehr gut und fertig vorgetragen. Arie von Mozart, aus Clemenza di Tito, mit oblig. Clarinette, gesungen von Dem. Wäselia und von Hrn. Crusell begleitet. Concert für Oboe, componirt und geblasen von Hrn. Braun. Arie aus Tancred von Rossini, von Dem. Wäselia gesungen. Schwedische National-Lieder, als Phantasie für Pianoforte, von Herrn Passy arrangirt und vorgetragen und Finale.

Im Theater hörten wir zu unserer Freude wieder Mozart's Don Juan. Die Ausführung war lobenswerth. Hr. Prof. du Puy gab selbst die Rolle des Juan, wodurch das Ganze sehr gehoben wurde; leider waren aber ein paar Rollen aus Mangel an guten Männerstimmen schlecht besetzt. Hermann von Unna, mit Ouverture, Entreact, Märschen, Gesängen und Chören von Vogler, wurde auch wiederholt. Diese treffliche Musik ist durch ihr lokales Interesse hier von besonderer grosser Wirkung.

Die Quartett-Abende des Herrn Berwald hörten mit diesem Monat auf.

Am 4ten April gab Mad. Sevelin ein Concert. Die darin vorgetragenen Stücke waren: die Ouverture aus Marie von Mantalban von Winter. Die Arie aus Figaro von Mozart: *dove sono i bei momenti etc.* von Mad. Sevelin vortrefflich gesungen. Concert für Clarinette, von Herrn Crusell componirt und meisterhaft geblasen. Arie aus Tancred von Rossini, mit obligater Violin-Begleitung, sehr gut gesungen von Mad. Sevelin und von Herrn Berwald begleitet. Andante von Haydn und Polacca für Contrebass, von Herrn Süssmilch mit grosser Kunstfertigkeit und Delicatesse vorgetragen. Quartett aus Gierusalemme liberata von Righini, gesungen von Mad. Sevelin und Lindström, und den Herren Craelius und Carl Preumayr zuletzt ein Finale. Mad. Sevelin verdient viel Lob für den Eifer, ihre von der Natur sowohl begabte Stimme zu vervollkommnen.

Am 9ten, als dem Charfreytage, wurde zum Besten des Freymaurer-Waisenhauses, unter Aufführung des Herrn Concertmeisters Berwald, Haydn's Oratorium: die Schöpfung, aufgeführt; die Solopartthieen des Gesanges hatten Dem. Wäselia, Hr. Lindström und Kinmansou übernommen.

Am 24sten wurde ein Concert im Opern-Saale zum Besten der Pensions-Anstalt der Königl. Kapelle gegeben, dessen Inhalt folgender war: Ouverture von Weyse, Rousseau's Trichordium, vom Abt Vogler arrangirt, die Schlacht bey Vittoria von Beethoven, Finale des ersten Acts der Oper: *Così fan tutte* von Mozart, gesungen von

Mad. Sevelin, Dem. Wäselia und Widerberg, den Herren Lindström, Crälius und Carl Preumayr.

In der Oper hörten wir ausser Mehul's: *Une folie*, welche noch überdies sehr mittelmässig gegeben wurde, nichts Bedeutendes.

Am 4ten May gab der Oboist Herr Chr. Ficker ein Concert zu seinem Besten. Wir hörten dabey nur eine Concertante für Oboe, von ihm selbst geblasen, Aria von Pär, mit obligater Oboe von Dem. Widerberg gesungen und von Herrn Ficker begleitet und ein Duett, von Dem. Widerberg und den Herrn Kinmanson gesungen. Am 8ten May liess sich ein reisender Norwegischer Virtuos auf der Violine, Hr. Thrane, in einem von ihm veranstalteten Concerte hören, in welchem er ein Violin-Concert von Baillot und eine Fantasie von Lafont sehr gut vortrug. Ausserdem wurde dabey gegeben: Vogel's Ouverture aus Demophoon, Arie von Pär mit obligater Oboe, gesungen von Demois. Widerberg und vortrefflich begleitet von Hrn. Braun. Clarinett-Concert von Crusell, von Herrn Fabian mit Fertigkeit und Genauigkeit geblasen und Finale des ersten Acts der Oper: *Così fan tutte*, gesungen von Mad. Sevelin, Dem. Wäselia und Widerberg, den Herren Lindström, Fahlgren und Carl Preumayr. Am 15ten May gab Herr Concertmeister Berwald Concert. Wir hörten darin: Ouverture aus Figaro, ein Violin-Concert von Kreutzer, von Herrn Berwald mit der ihm eigenen Meisterschaft gespielt. Arie von Rossini, sehr gut gesungen von Mad. Sevelin. Doppel-Concert für zwey Violinen von du Puy, von den Desmois. Bergmann (Dilettantinnen) gespielt. Quartett aus *Gierusalemme liberata* von Righini, gesungen von Mad. Sevelin und Lindström, den Herren Crälius und Carl Preumayr. Fantasie für Pianoforte (die Macht der Harmonie), mit Chor und Orchester von Beethoven, gespielt von Mad. Berwald. Am 26sten wurde von zwey eilfjährigen Zwillingen, Töchtern des Herrn Professor C. E. Lithander, ein Concert gegeben, und darin: ein Quintett von du Puy für Horn, zwey Violinen, Alt und Bass, und eine vierhändige Sonate für Pianoforte von Lithander, von den beyden Concertgeberinnen gespielt; ferner wurde die Arie aus der Oper: *il Sacrificio d'Abramo* von Cimarosa von Mad. Sevelin gut gesungen, hierauf Violin-Quartett von Rode, Capriccio für Pianoforte von Clementi, von der ältern, und Rondo für Pianoforte von Kleugel, von der jüngern der beyden Schwestern L. gespielt, und Adelaide, Cantate von Beethoven, von Herrn Karsten sehr gut gesungen. Diese angehenden Künstlerinnen, Schülerinnen ihres Vaters, eines sehr wackern Clavierspielers und Componisten für sein Instrument (dessen meiste Compositionen in England gedruckt erschienen sind), fanden einen lebhaften Beyfall.

In diesem Monat hörten wir auch zum ersten Male in diesem Jahre eine neue Oper, nemlich: *Johann von Paris* von Boyeldieu, worin sich hauptsächlich Hr. Prof. du Puy als Johann, und Hr. Fahlgren als Wirth auszeichneten. Hr. Lindström als Seneschall, übertrieb das Komische seiner Rolle bis zur Carricatur. Dem. Wäselia war die Prinzessin, Mad. Lindström der Page und Dem. Widerberg die Tochter des Wirths. Im Ganzen war die Wirkung des Stücks nicht bedeutend. Auch *Aline von Berlon* wurde gegeben, die Besetzung der Rollen war von den früheren verschieden; das Publicum war jedoch mit der Abänderung nicht zufrieden.

Vermischte Nachrichten.

Madame Catalani befand sich in der Mitte dieses Monats (Juny) zu Osnabrück und hatte ein Concert für den 15ten Juny veranstaltet. Herr Musikdirector Burgmüller aus Düsseldorf reist mit ihr. — Die beym Frankfurter Theater engagirten beyden Desmois. Campagnoli werden dies Theater verlassen und nach Hannover gehen.

In mehren Städten Mecklenburgs hat sich in den ersten Monaten d. J. Mad. Grey hören lassen und verschiedene Urtheile veranlasst. In Neustrelitz erhielt sie bey ihrer Abreise von dem Grossherzoge 500 Thlr. zum Gratial. Aus Neubrandenburg lautete das Urtheil: sie vereinigt Anmuth der Stimme, besonders in der höheren Tönen, mit Fülle und Umfang. In den Mitteltönen wünschte das Ohr bisweilen mehr Rundung. In Rostock, wo sie auf dem Theater als *Vitellia* im Titus, als *Amenaide* im Tancred, als *Myrrha* im unterbrochenen Opferfeste, als *Astasia* im Axur, und als *Constanze* in Belmont und Constanze auftrat, hatte der vorangehende, wenn gleich nicht unbestrittene, Ruf die Erwartung sehr gespannt und eben darum nicht erfüllt und den Tadel mehr aufgeregt. Doch gesteht ein öffentliches Urtheil

von dorther ihr zu, dass sie nach den verschiedenen Leidenschaften der Charakter und Situationen, wenigstens durch die Kraft und Fülle des aus hochgewölbter Brust mächtig, besonders abwärts zu einer gewissen Tiefe, emporsteigenden Tons bald erschütterte, bald rührte, bald entzückte. Hierin (doch aber wol nicht in dieser Art, ihr Gefühl oder ihr Urtheil auszudrücken?) sollen alle Parthien einig gewesen seyn, so wie auch darin, dass Ton und Manier (?) sehr an die berühmte Milder erinnerten. Eine andere Stimme eben daher vergleicht sie mit der vor Jahren dort gehörten und bewunderten Minna Becker und setzt sie weit über diese weg, deren ausdruck- und bedeutungleeres Geklingel mit Recht gerüget wird, und urtheilt, dass jede ihrer Leistungen das Gepräge der Meisterschaft trage.

Zu Güstrow wurde am ersten Ostertage d. J. von einem Chor dortiger Musikfreunde Klopstock's: Auferstehn, ja auferstehn etc., in Musik gesetzt von dem Organisten Florschütz zu Rostock, in der Pfarrkirche Vormittags vor der Predigt, ohne Instrumentalbegleitung aufgeführt. Die zahlreich versammelte Gemeine zeigte, dass sie für diese Erhöhung kirchlicher Feyer, nach sehr langer Entbehrung, Sinn hatte.

Am 6ten May d. J. starb zu Ludwigslust der Grossherzogliche Gerichts-Assessor und Hofsänger *Johann Jakob Wahnschaft* im 69sten Jahre seines Lebens am Schlagflusse. Er war zu Güstrow geboren, der Sohn eines Apothekers und lernte und trieb die Kunst seines Vaters bis ungefähr ins 30ste Jahr seines Alters, da er denn in die Kapelle zu Ludwigslust kam. Er hatte eine äusserst angenehme und sehr ausgebildete Basstimme.

Kurze Anzeige.

Trois grands Duos concertans p. 2 Flûtes par A. Vern. Op. 10. Bonn à Cologne, chez Simrock. (Pr. 10 Fr. 50 Cent.)

Sie gehören zu den schwersten, die man hat, und sind beynahe als Capricen für eine Flöte zu betrachten, da man ohne Schaden von einem Solo zum andern fortgehen kann und das Accompagnement nur Nebensache zu seyn scheint; denn selten verwickelt der Componist beyde Stimmen. Wollte man sich die Schwierigkeiten durch langsameren Vortrag erleichtern, so würde ihre brillante Wirkung doch sehr verlieren. Ungeachtet der Composition einige Armuth an Modulation und daher etwas Eintönigkeit vorzuwerfen ist; verdienen diese Duetten doch viel Achtung und werden mit Vergnügen, und zur Bildung grösserer Fertigkeit, auch mit beträchtlichem Nutzen wiederholt werden können.

Nekrolog.

Am 30sten Juny dieses Jahres starb der um die Tonkunst und ihre Literatur mannigfach und auf eigenthümliche Weise reichverdiente *Ernst Ludwig Gerber*, Fürstl. Hofsecretair zu Sondershausen, in seinem 73sten Lebensjahre, ohne Krankheit, während einer sanften Schlafs. Ein alter, in heiterer Stunde von ihm mir abgenommener Wort, sey er einmal zu Gott gegangen, es den Leuten, die an ihm theilgenommen, in dieser Zeitung nach meiner Art zu sagen, werde ich ihm treulich halten: bitte aber, eben jetzt selber kaum von dem Wege zurückgerufen, den er nun gegangen, diese Theilnehmenden hierzu noch um einige Vergunst. Leipzig. *Friedrich Rochlitz.*

Druckfehler.

In meiner Rec. der Messe Hummels, No. 28. dies. Z., lässt mich ein Druckfehler gerade das Gegentheil von dem sagen, was ich gesagt habe; weshalb ich ihn zu verbessern bitte. S. 390 Ende ist gesagt: Hummel spare jeden Leser bitte. S. 390 Ende ist gesagt: Hummel spare die Effectmittel der Instrumentation mehr, als Haydn, „ohne die Effectmittel der Instrumentation weniger zu erreichen," und dies eben durch ihre Ersparniss weniger zu erreichen," und dies ohne ist weggelassen worden, so dass nun der Sinn wird, er erreiche eben damit weniger. — Weniger bedeutende Druckfehler wird jeder Aufmerksame zu verbessern wissen.

d. Recensent.

Seite 544 dieser Zeitung, Zeile 16 lese man: Mad. Thürschmidt statt Julius Schmidt. S. 548 mehrmals L. Müller statt Moser.

(Hiezu das Intelligenzblatt, No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № V. 1819.

Ankündigung.

Die in Frankfurt am Mayn, während der letzten Ostermesse zum erstenmal gegebene Oper: Zemire und Azor, neue Bearbeitung von Iffland, Musik von Louis Spohr, ist in einer korrekten Abschrift der Partitur, für ein Honorar von 18 Dukaten, beym Componisten in Frankfurt a. M. zu bekommen. Er ersucht die resp. Theater-Direktionen, die diese Oper zu geben gedenken, ihre Bestellung noch vor dem 15ten September dieses Jahres zu machen, indem sein Aufenthalt in Frankfurt nur bis zu dieser Zeit dauern und das Werk spätestens auf rechtzeitige Weise nicht mehr zu bekommen seyn wird.

Pränumerationsanzeige auf Orgelsachen.

Der Unterzeichnete ist gesonnen, einen Heft Orgelsachen unter dem Titel: Fantasien, Voraspiele, Nachspiele und Fugen für die Orgel (sämmtlich mit obligatem Pedal), auf Pränumeration, herauszugeben. Der 6 Bogen starke Heft erscheint sauber gestochen mit Anfang des Monats July dieses Jahres, in der Musikhandlung bey F. S. Liechte in Berlin, welche Handlung auch die Pränumeration bis Ende des Monats August d. J. mit 16 gr. für das Exemplar annimmt. Nach dieser Zeit tritt der Ladenpreis von 1 Thlr. für das Exemplar ein.

August Wilhelm Bach,
Organist bey der Marienkirche in Berlin.

Neue Musikalien, welche bey Carl Gustav Förster in Breslau erschienen sind.

Berner, F. W., Variat. pour le Pianof. sur la Valse favor. de S. A. Imper. Madame la Co. Duchesse Alexandre Feodorowna née Princesse de Prusse, op. 20. ..... 10 Gr.

Boieldieu, aus der Oper, das kleine Rothkäppchen (Chaperon rouge) im Clavierauszug von C. B. Blasey.

Boieldieu, Ouverture 10
— Cavatine: Es hat der Glanz strahlender Kronen etc. 4
— Dasselbe mit Guitarre 4
— Romance: Er wollte das Sträußchen so gern. 6
— Dasselbe mit Guitarre 4
— Ronde: Lange nicht mehr etc. 4
— Dasselbe mit Guitarre 4
— italienische Cavatine von Piantanida. Mit tiefem Text etc. für das Pianof. nebst einer deutschen Parodie in die Oper Rothkäppchen für Amalien eingelegt 6
— Dasselbe mit Guitarre 4
Beethoven, L. v., 6 Pieces p. le Pianof. à 4 mains 1 et 2me Partie ..... à 12
Eleser, Jos., 3 Gesänge mit Begleit. des Pianof. No. 1 u. 2. ..... à 8 10
Gebel, Variations p. le Pianof. op. 10. 12
— Fantaisie p. le Pianof. op. 11. 16
— 3 Lieder mit Begleitung des Pianof. op. 12. 10
Gennert, S., Variationen für die Flöte über das beliebte Lied: Da droben auf'm Berge etc. 10
Günther, W., Mit den Kampfen, ein Sonett von Th. Körner für's Pianof. 6
Himmel, F. H., 6 grosse Walzer für das Pianof. auf 4 Hände 22
Hummel Romance aus dem Fecrospiel: die Entführung, mit Begl. der Guitarre 4
Klingohr, L. W., das Mädchen und die Blumen, Gedicht von A. Schreiber, mit Begleitung des Pianof. 8
Kumse, eine Sammlung komischer Lieder von verschiedenen Dichtern und Tonsetzern mit Begl. der Guitarre. No. 1 — 4. ..... à 4
Kreutzer, Schweiz erwache p. le Pianof. à 4 mains. 6
Quadrilles aus dem Kapellmeister von Venedig, für die Guitarre eingerichtet. 8
Reichardt, Louise, 12 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, No. 1 — 6. 4
Righini, V., Aria buffa per la voce di Basso con accomp. di Pianof. 8
— — Overture nell' Opera: il Demogorgone p. il Cembalo 8
— Overture nell' Op. Fiesantro insorpetito 8
— Overture nell' Op. la Vedova scaltra 10
— Overture nell' Op. il Natal d'Apollo, a 4 mani 14

Righini, V., Cantate pour une voix avec accomp. de Pianof., ouvre posthume, mit untergelegtem deutschem Text. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Schwarz, Variationen über ein Tyrolerlied. Nach Archen auf'm Berge, für Pianof. . . . . 20 Gr.

Seyfried, H. v., Ouverture en Trios, für das Pianof. auf 4 Hände eingerichtet . . . . . 16 Gr.

Störmann, D., Trost, Gedicht von Matthison, mit Begl. des Pianof. . . . . 6 Gr.

Spohr, L., Ouverture de l'Opera Alruna, arrangée p. le Pianof. à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Vogler, Abt., Romanze aus der Oper Samori. Clavierauszug. . . . . 8 Gr.

— Ouvert. aus Samori f. Pianof. . . . . 8 Gr.

— Ouvert. aus Samori für Pianof. auf 4 Hände 12 Gr.

Zerzycki, M. v., 2 Polonaises faciles p. le Pianof. 6 Gr.

— Polonaise p. le Pianof. à 4 mains. . . . . 6 Gr.

— 10 Polonaises p. le Pianoforte. . . . . 18 Gr.

— 5 Polonaises pr. le Flûte. . . . . 12 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Grossherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhnen in Mainz von Herbstmesse 1818 bis Ostermesse 1819 erschienen sind.

	Fl. Xr.
Wrangemann, 6 Pièces mêlé. pr. 2 Clar, ou Vn. 2. Clar. ou Vl. petite Bte, Cor de Signal à cinés (Klappenflügelhorn), 4 Cors, Cornette (Posthorn), 2 Trompe 2 Bassons, Serpent, 3 Tromb. et gr. Caisse.	6 —
— Pièces d'Harmonie pr. Flûte Oboe ou Clar., Cor de Bassette, Clar et Basson op. 3.	1 36
Käffner, 2 Sinfonies pr. 2 Violons Alto, Violoncelle et Contre Basse, Flûte obl. 2 Hautb. ou 2 Clar. 2 Cors, (Basson, 2 Trompt. et Timballes ad lib.) Op. 75 et 76. . . . . chaque	6 30
— gr. Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Violoncelle, op. 52.	2 26
Rossini, Tancred, Opera arr. en Quatuor pr. 2 Violons, Alto et Vcelle.	5 —
Hohmann, 12 Duos faciles pr. 2 Violons, Liv. 1. 2. chaque	1 26
12 neue leicht. Oberstufen für 2 Violin.	— 12
Rossini, Tancred, Opera arr. en Quatuor pour Flûte Violon, Alto et Vcelle.	5 —
Dressler, H., 3 Duos pr. 2 Flûtes, op. 66.	2 26
Kinzl, Quatuor facile pr. Clar., Violon Alto et Basse.	1 26
Käffner, Quintette pour Cor, Violon obl. 2 Altos et Violoncelle, op. 66.	2 26
Corelli, 6 Serenades pr. Guitarre et Flûte, op. 1. 2. 3. 4. 5. 6. . . . . ,chaque	1 12
Käffner, 25 Sonatines faciles, op. 81, pr. Guit. seule	— 48
Call, Serenade pr. Guit, et Pianof. op. 38.	1 12
Rummel, Fantaisie et Variat, sur la Cavatine du Tancred pour Pianof. et Clar. ou Viol. op. 12.	2 26

	Fl. Xr.
Stöcxel, N., 6 Serenades pr. Pianof. et Flûte, op. 18.	1 6
Henckel, 3 Sonatines faciles p. Pf. à 4 mains. . . .	1 —
Beleidica, Oav, du Calife de Bagdad p. Pianof. à 4 mains.	1 30
Mozart, Ouv, du Figaro, à 4 mains.	— 48
— Ouv, a. Entführung, f. 4 Hände.	— 48
— Ouv. a. Titus, f. 4 Hände.	— 48
Generali, Ouvert. des Barbares arr. p. Pianof.,	— 48
Göte, 8 Var. faciles p. Pianof. op. 2.	— 60
Henkel, Allegretto facile p. Pianof.	— 24
— Rondo facile	— 24
— Variat. fac. No. 14. et No. 15. . . . . à	— 24
Hünten, W., Divertissement p. Pianof.	— 48
— Fr. Polonaise, pr. Pianof.	— 24
Herold, Ouv. aus der Oper: die Ruinenmädchen, für Pianof.	— 30
Käffner, Variationen über Gottfried Webers Wiegenlied p. Pianof. op. 79.	— 48
— Pastorale p. Pianoforte, op. 80.	— 36
Meinecke, Variat. aus le Romance de Joseph. . . .	1 —
Späth, H., 2 Rondeaux faciles p. Pianof. op. 3.	— 48
Weber favorite No. 113. 116. 117. 118. jeder . . .	— 8
Kühler, Vorspiele und Versetten, aus den vorzügl. Dur und Mollmanieren, 12 Heft.	2 —
Riach, 12 leichte Orgel-Präludien, op. 32.	— 48
— 12 kurze und leichte Choralvorspiele für die Orgel. op. 33.	— 48
Herold, Oper: Die Ruinenmädchen, vollst. Clavierauszug mit deutsch und franz. Text.	8 —
Alle Neuigkeiten aus dieser Oper sind auch einzeln zu haben.	
Wagner, C., 18 Gesänge mit Clavier oder Guitarre-Begleitung. op. 55.	3 30
— Röschens Krankheit und Genesung mit Clav. oder Guit. (Auswahl). No. 145.	— 30
— Lied an Minna. No. 146.	— 30
— Der Wirth und sein Kellner. No. 147.	— 40
— Die unbeständige Liebe. No. 148.	— 24
— Der Weg zu Hymens Tempel. No. 149.	— 16
— An Dirchen bey Ueberreichung eines Blumenstrauses. No. 150.	— 16
— Jorlchs-Lied. No. 151.	— 16
— Tons-Lied. No. 152.	— 16
— Bachus-Lied. No. 153.	— 16
— Ariet an Laura. No. 154.	— 16
— Echo, Canon für 2 Singstimmen. No. 155. . . .	— 16
— Lied. Bilder der Ruhe. No. 156.	— 16
— — Der reiche Mann. No. 157.	— 16
— — Der sehnsuchtende Knabe. No. 158. . . .	— 16
— — An Amalie. No. 159.	— 16
— — Lob und Lieder-Gesang der frohen Jungfrau. No. 160.	— 16
— — Die Woche. No. 161.	— 16
— — An mein Horn. No. 162.	— 16

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten July. **№. 29.** 1819.

NACHRICHTEN.

Königsberg im Juny 1819. Mein letzter Bericht vom July des vorigen Jahres blieb bey Herrn Fischers Zurückkunft aus Rusland stehen. Es ist also auch billig, dass ich mit dessen musikalischer Unterhaltung am 6ten July 1818 wieder beginne. Der Eintritt zum Concertsaale kostete 1 Thaler, und es fand sich ein mässiges Publicum ein, um Hrn. F. mehre italienische, deutsche und französische Arien und Romanzen, sich selbst am *Fortepiano* begleitend, vortragen zu hören. Das bekannte Beethoven'sche Septett diente als Vor- und Zwischensatz. Hr. F. muss es doch nicht räthlich gefunden haben, unser Theater zu übernehmen, wie es geheissen hatte, denn er reisete sofort ab. — Da ich nun des Theaters erwähnt habe, will ich diesen Gegenstand mit kurzen Worten beseitigen. Der Herr Director Döbbelin selbst ist seit längerer Zeit verschollen und, wie es verlautet, wollte man ihn nirgends haben. Seiner hinterbenden Gesellschaft wurde in den Wintermonaten ihr elendes Daseyn durch Zufälligkeiten erhalten, wie durch die Ankunft der braven Tänzer, Geschwister Kohler aus Wien (die hier viel Beyfall, und an dem jungen Seke einen tüchtigen Mittänzer fanden *), durch die Gastrollen des Herrn Devrient aus Berlin, des Herrn und der Mad. Anschutz aus Breslau und des Herrn Wurm. Diese Kunstler waren aber zu beklagen, wegen des schlechten Mitspiels der hiesigen Truppe (so wie einige hiesige Talentvolle, z. B. Herr Laddey, zu bedauern sind, in solchen Umgebungen verkümmern zu müssen). Endlich hörte die Gage ganz auf; die hierbleibenden Mitglieder suchten sich durch einzelne Aufführungen — z. B. der Jagd von Hiller! die schrecklich ausfiel und nicht die Kosten brachte — vom Hungertode zu retten. Noch einmal schaffte die Frau Directrice Rath und trat mit einigen Getreuen eine Entdeckungsreise an, deren Richtung so unbestimmt zu seyn scheint, wie die der Expedition nach dem Nordpol, indem man sich wahrscheinlich dahin wenden wird, wo die Fahrt frey scheint; wie es heist, zuerst nach Warschau (armes Warschau!). Wann wird doch etwas von oben herab zur Hemmung des Unfugs geschehen, der seit dem Daseyn unsers neuen Schau-pielhauses hier mit der Theaterkunst und mit dem kunstliebenden, gewiss achtbaren, wenn auch nicht zahlreichen Theile des Publikums getrieben wird, um — einigen Capitalisten die Zinsen für ein Capital zu sichern, das sie zu einem Kunstunternehmen verwandten, über welches Apoll und alle Musen zürnen, weil es dabey wohl mehr auf reichlichen Ertrag an Gelde, als an Kunstgenussen abgesehen war. Die Speculation ist in beyderley Hinsicht verunglückt.

Am 16ten October wurde zum Besten der Invaliden des 3ten Infant. Regim. ein Concert veranstaltet, in welchem, ausser mehren Stücken für Orchester und Harmoniemusik, Dem. Knorre die Arie aus Griselda mit obligater Violine, ein geschätzter Dilettant, Herr Major von der Schleuse,

*) Doch sey auch nicht das Verdienst des jungen Mimen Döbbelin verschwiegen, der in einem dieser Ballette eine grosse Bravourarie blos durch Mimik ausdrückte!!! Ueberhaupt wurde manches Erstaunenswerthe geleistet, z. B. in einer Todtenfeyer für A. v. K. die leider! wegen einiger sich zusammen Mausergulgern unterblieb, sollte Thalia Glockengeläute vernehmen (!), dann aber, in Gegenwart dieser heidnischen Person, von jungen Mädchen der Choral: Auferstehn! angestimmt werden (!!!) Mit Recht verscheuchte also ein einzige Seelenlose in zwey auswärtigen Blättern, dass unser Theater mit den ersten Deutschlands rivalisire, uns zu Hohn unsern künstlern!

ein Concert für die Flöte von Danzi, und Herr Ahlendorf ein Concert für die Posaune vortrugen. Auch wurde die Bardenhymne aus Uthal von Mehul gesungen. — Am 17ten Octob. zum Andenken der in der Leipziger Schlacht Gefallenen, führte Herr Sämann d. ält. im Friedrich collegio (einer höhern Schulanstalt) *Jomelli's* Requiem (E dur) mit seinen Schülern auf. Die Demoiselles Knorre und Dorn, Herr Gotthold, Director dieses Gymnasii und Herr Sämann der jüng., Lehrer an derselben Anstalt, sangen die Solopartheien.

Am 21sten Oct. gab Herr Musikdirector Riel ein Privat-Concert (d. h. für Abonnenten) auf dem Kneiph. Junkerhofe, in welchem die Ouverture aus Rossini's Tancred, eine Arie von Mozart, ein Terzett von Cimarosa aus den Horatiern und das 1ste Finale aus Mozarts *Così fan tutte* ausgeführt wurden. Dem. Friederike Riel spielte ein Pianoforte-Concert von Field und eine Sonate von Ries mit Flötebegleitung, auch Variationen sehr lobenswerth.

Am 9ten December hatten wir einen grossen Genuss. Der Königl. Preuss. Kammermusikus Herr Louis Maurer, seit mehren Jahren in Russland, kehrte von da nach seinem Geburtsorte Potsdam zurück, um eine Kunstreise zu machen. Wir Kunstfreunde können es uns schon gefallen lassen, dass die nordische Kaiserstadt, wie geklagt wird, so viel edles Metall in Barren an sich zieht, wenn sie uns dafür solch Gepräge zurücksendet — doch nein! das Gleichniss passt nicht; Hr. M. ist ein Deutscher und auch in der Fremde deutsch geblieben und wir erfreuten uns der hohen Kunst des braven, einfachen, liebewerthen Mannes, der ein herrlicher Violinist geworden, was er schon so früh zu werden versprach, und jetzt wol kühn einen Gang mit jedem andern Virtuosen auf diesem Instrumente wagen darf. Seine Freunde hörten von ihm oft in vertraulichen Zirkeln Quartette und Quintette; dem Publicum gab er am erwähnten Tage ein Concert aus G moll und Variationen aus A dur über: *der Treue Tod* (la sentinelle), auch eine Ouverture von seiner Composition. Diese zeugten von vielem Talent, Gewandheit, Kenntniss des Satzes und der Instrumente: dass sie dem russischen Geschmack angepasst waren (d. h. etwas nationelles enthielten), ist natürlich, da sie für diesen Geschmack componirt sind. Dem. Knorre sang Righini's Scene: *Berenice che fai.* Dem. Dorn aus Rossini's Tancred: *Oh patria, di tanti palpiti etc.* — Uebrigens konnte ein Virtuose, wie Louis Maurer, um den Wünschen der Kunstfreunde zu genügen, hier nicht die Kosten für ein zweytes Concert durch Subscription gedeckt erhalten. Ohe!

Am 25sten Decbr. gab Herr August Gross aus Elbing ein Concert, und spielte ein Violin-Concert von Kreutzer und eine Polonoise von Mayseder, ferner ein Pianoforte-Concert von Böhner. Wie viele Talente werden durch das frühe Umherreisen zum Concertgeben zu Grunde gerichtet! — Am 6ten Januar Concert des Herrn Franz Czerwenka aus Moskau, der ein Hautbois-Concert, ein Rondoletto und ein Potpourri von russischen Liedern für die Instrumente, alles vom obengenannten Hrn. K. Mus. Louis Maurer, sehr glücklich componirt, vortrug; Hrn. Czerwenka's Virtuosität auf diesem schweren, doch nicht sehr beliebten Instrumente fand grosse Bewunderung. Auch dieser Künstler bewies, dass der echte Deutsche in der Fremde nicht vergisst, den deutschen Namen Ehre zu erhalten (Herr Czerwenka ist von böhmischer Abkunft). Dem. Knorre sang eine Arie von Nasolini und Dem. Cartellieri eine von ihrem zu früh verstorbenen Halbbruder Antonio C. componirte Arie.

Dem. Wilhelmine Braun zeigte sich verschiedenemale im alten Schauspiel-Hause als Declamatrice, Sängerin und Tänzerin. Es ist zu wünschen, dass das erwähnenswerthe Talent dieses jungen Frauenzimmers bald eine bestimmte Richtung erhalte, denn in dem Concert einer Madame George, Flötistin vom Warschauer Theater-Orchester, am 10ten Febr., war ihrem Vortrage der Arie aus Heinrich dem Löwen, von Steegmann, das Eingelernte anzuhören. Mad. George selbst trug ein Concert für die Flöte von A. E. Müller und Variationen von Amon recht lobenswerth vor, und sang auch die Arie aus Mozarts Titus: *Parto!* tadellos. Das Auditorium war in diesem Concert klein, grösser aber im zweyten, am 24sten Febr., als man die drückende Lage der Concertgeberin erfahren hatte, die einen kranken Mann und eine zahlreiche Familie in Warschau zurückliess, um auf einer Kunstreise (in diesen Gegenden!) Brod zu erwerben. Mad. G. spielte ein Concert von Devienne und das Doppel-Concert von Westenholz für Flöte und Clarinette (eigentlich Oboe) mit Hrn. Hostié, wobey indess der schwache Ton ihrer Flöte sehr gegen die Clari-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August **№. 45.** 1800.

ABHANDLUNGEN.

Ton und Farbe.

(Beschluss.)

3.

Das Werkzeug, womit wir den Lichtstrahl in seine Farben zerlegen, ist bekanntlich das Prisma. Es kann uns hier gleichgültig seyn, ob von den sieben Farben, welche uns das prismatische Bild zeigt, vier zusammengesezt, und drey einfach, oder ob sie alle einfach und gleichsam Lichtelemente sind, oder ob wir überhaupt berechtigt sind, aus dem bisherigen Unvermögen den prismatischen Strahl zu zerlegen, etwas über seine Zerlegbarkeit zu bestimmen — genug diese sieben Farben erscheinen uns im prismatischen Bilde in der Ordnung, wie eine in die andre sich verliert, so dafs die von einigen als gemischt angenommenen Farben, zwischen ihren Faktoren liegend erscheinen, z. B. Grün zwischen Gelb und Blau. Der rothe Strahl wird wieder mit dem blauen durch den violetten, welcher beyde Farben in sich fafst, verbunden, und so berühren sich die Extreme der Farben, dafs sie alle neben einander gestellt, einen Cirkel bilden würden, welcher durch immerwährenden Uebergang von einer Farbe zur andern sie insgesammt zu einem in sich vollendeten (organischen) Ganzen verbinden würde. Farbenoktaven lassen sich daher nicht denken, und es war die sonderbarste Verwechselung der Intensität der Farben mit ihrer Relation, als man die Oktaven der Farben durch blässere Farben andeuten wollte. Die Blässe der Farbe bezieht sich, wie die Schwäche des Tones, auf Gradverhältnisse, und eine Wiederholung der Farben in verdünnten Oktaven, würde nichts seyn, als ein *piano* wiederholter Satz in der Musik.

Da jeder Schall schon in seiner Entstehung einen Ton hat, so ist an keine Zerlegung eines schon vorhandenen Schalles in Töne, zu denken; will man also durch irgend ein Mittel die verschiedenen Töne, wie durch das Prisma die Farben erhalten, so mufs dieses Mittel nicht auf das Phanomen selbst (wie das Prisma auf das Licht) sondern auf die Ursache des Phanomens wirken und daher selbst den einen Faktor der mechanischen Erschütterung ausmachen, z. B. eine schwingende Saite. Je mehr Schwingungen nun der erschütterte Korper in einer gewissen Zeit macht, um so höher tönt der dadurch entstandene Schall. Man würde aber sehr irren, wenn man diese Verschiedenheit der Zahl der Schwingungen und der Töne von einer stärkern oder schwachern Erschütterung herleiten wollte: denn der Grad der Erschütterung kann nur den Grad des Schalles, also seine Stärke, oder Schwäche bestimmen, die Zahl der Schwingungen aber, welche ein Korper in einer bestimmten Zeit macht, und welche den Ton seines Schalles bestimmen, beruhet auf der Natur aller oscillirenden Bewegung, daher die Lehrsatze von den Pendelschwingungen einzig und allein im Stande sind, die Schwingungen der Saiten und die darauf beruhenden Verhältnisse der Tone zu erläutern. Da nun nach diesen Grundsätzen die Zahl der Schwingungen, oder welches im umgekehrten Verhaltnisse dasselbe ist, die Lunge der schwingenden Theile den Ton des Schalles bestimmt, so wird ein Schall, welcher durch ungleichartige Erschütterung entsteht, einen ungleichen und aus mehreren Tonen zusammengesezten Ton

nette verlor, so sehr auch Hr. Hostié seinem Ton mässigte. Dem. Knorre sang eine wenig ansprechende Arie aus der Oper: *das Fest im Eichthale* von Ebell, und Herr Wurm declamirte zwey Stücke.

Am 5ten März gaben die Herren Sämann d. ält. und Wiebe eine musikalische Unterhaltung im Kneiph. Junkerhofe, und darin ein Trio von Kreutzer für die Violine, Variationen für Clarinette und Pianoforte von C. M. von Weber, ein Rondo für Pianoforte und Viol. von Ries, Sehnsucht von A. Romberg (ges. von Dem. Knorre), eine Arie, componirt und gesungen von Hrn. Sämann d. ält. und Serenade von Paer, mit Begleitung von Pianoforte, Horn, Violoncelle und Contrebass, gesungen von den Demois. Knorre und Dorn, und den beyden Herren Sämann. Die zweyte Unterhaltung der Herren Sämann und Wiebe fand am 31sten März Statt, und darin wurde der erste Satz eines nicht gefallenden Octetto von Winter, eine Sonate für Pianoforte und Violine von A. E. Müller, ein Adagio und Polonoise für Pianoforte und Orchesterbegleitung von Lessel exercutirt. Herr Wiebe zeigte sich als guter Fortepiano-Spieler. (Seine in kurzem erscheinenden Tänze für 4 Hände verdienen Empfehlung.) Ausserdem eine Arie von Righini, gesungen von Hrn. Sämann d. ält. und Quartett von Böck: *Oh care selve* mit Hörnerbegleitung, gesungen von den Demoiselles Cartellieri und Dorn und den Gebrüdern Sämann, desgleichen: das Waldhorn von Winter, 4stimmiger Gesang mit Begleitung eines kleinen Orchesters. Der Besuch dieser beyden Abendunterhaltungen war ziemlich zahlreich, da wir, ausser einem guten Theater, seit vielen Jahren auch stehende Winterconcerte gänzlich entbehren, indem der Herr Musikdirector Riel es vorzieht, in seiner ziemlich beschränkten Wohnung *musikalische Thees* zu geben, wo sich nun hundert und mehre Personen zusammenschichten, um — Musik zu geniessen? nein! der Langenweile zu entgehen. Rechnet man hinzu die Masse Stoffe in Kleidern und Gardinen in so engem Raume, und die durch die Lichte und die Menschenmenge erzeugte Stickluft, so hat man einen Begriff von dem Genuss bey diesen Thees, die sich nur durch eine Lächerlichkeit auszeichnen, welche eine öffentliche Rüge heischt, da sie einen Stand, dem jeder Vernünftige gern gebührende Achtung zollt, in ein falsches Licht stellt. Die *adlichen* Damen nemlich haben ihr *besondres* Zimmer, und sind von den *bürgerlichen* Damen *getrennt*. Nur das in der Mitte liegende Concert-Zimmer vereinigt am Pianoforte adliche und bürgerliche Dilettantinnen, die sich dann wieder an ihre Plätze zurückziehen. Wahrlich: *difficile est, satyram non scribere!* Um so mehr fällt diese Lächerlichkeit auf, da sie *nur unter den Frauen*, denen nach der Behauptung vieler Schriftsteller kein Rang in der Gesellschaft gebührt, Statt findet und unser General-Gouverneur, Generallieutenant von Borstell, durch seine Einladungen der Gebildeten hiesiger Gesellschaft *mit* oder *ohne* von, zu seinen Zirkeln, ein besseres Beyspiel gegeben hat. Und doch fällt die Schuld dieser Alberheit nicht sowol auf die Damen, als auf die engen Winkel, in denen die Kunst getrieben wird. Nur im unbeengenden Raume wird würdig den Musen geopfert (es ist hier nicht vom Genuss *weniger* Musikfreunde die Rede), bey Beschränktheit des Locals und daher nöthiger Theilung der Gesellschaft macht sich gleich das Sprüchlein geltend: gleich und gleich etc. und — man ist in Krähwinkel. — Mögen nun, da Herr Musikdirector Riel bey diesen Theezirkeln seine Rechnung findet, indem er alle Kosten erspart, die Herren Sämann und Wiebe auch die ihrige bey stehenden Winter-Concerten (welche sie, wie es heist, künftig einzurichten willens sind) finden, und dadurch zugleich den Wunsch eines grossen Theils der Musikliebhaber befriedigen, welche Musik in „heitern Saales Weite" mehr anspricht, als die im engen Zimmer. Aber wir wünschen dann auch nur Sachen zu hören, die für grosse Orchester geschrieben sind, indem uns nichts unpassender scheint, als die vollstimmigen Concertstücke in Privatgesellschaften, wo dies oder jenes Instrument wegbleiben muss, wie die Solos, Duos, Trios in grossen Concerten, wobey die unbeschäftigten Musiker vor langer Weile — einschlafen! —

Ein Herr Brunner aus Wien, zeigte nebst einem Naturaliencabinet ein von seinem Bruder in Warschau verfertigtes Tascher-Instrument, von ihm Eolomelodicon genannt. Die innere Structur hielt er geheim; wahrscheinlich bilden Stahlfedern, durch Wind bewegt, die dem Oboeton ähnlichen Töne. Könnte man doch das schöne Crescendo dieses Instruments der Orgel aneignen!

Die Versetzung des hier sehr beliebten und geachteten Hrn. Consistorialrath Krause als Ober-

hofprediger nach Weimar, gab Veranlassung zu einer Musik in der Löbenicht. Kirche bey der letzten von diesem Geistlichen hier vollzogenen Confirmation. Es wurde die bekannte und hier oft und gern gehörte Hymne von J. A. P. Schulz: Gott Jehovah, sey etc. aufgeführt. Vieles in dieser Musik spricht noch immer an, manches aber scheint dem Zahn der Zeit nun bald erliegen zu müssen. Warum ein Paar vorzügliche Stücke (O Fürst, in Demuth beb' herauf und: was droht ihr, stolze Fürsten etc.) weglieben, wissen wir uns nicht zu erklären. — Sehr unpassend schien es uns, dass bey der Abschied-predigt des verehrten Krause, ohne sein Mitwissen der vierstimmige Männerchor aus Kunzens Oper, *Eropolis*: Schweiget, bange Klagen etc. einfiel. Gut gemeint war dies gewiss, doch die *Verehrung* zu *dieser* Stätte gebührt nur *Einem*.

Am Mittwoche der Charwoche führte Herr Sämann, der ältere, in dem Friedrichscollegio folgende Stücke auf: *Allegri's Miserere*, und ein *Tenebrae* (wie man sagt, von seiner eignen Composition, und wenn dies ist, zu seiner Ehre), beyde von seinen Schülern gesungen. Es darf nicht erwähnt werden, dass die Aufführung des Allegri'schen Miserere nur ein Versuch seyn sollte, dieses Werk dem Ohre darzustellen, und so dem Auge zu Hülfe zu kommen, indem es, ausser in Rom — aus bekannten Ursachen — nirgends *grossen* Effect machen wird. Hr. S. verdient also für die Mühe des Einstudirens Dank. Zwischen beyden Stücken wurde Pergolesi's berühmtes *Stabat mater*, nach der ursprünglichen Bearbeitung für eine Sopran- und eine Altstimme, mit Begleitung des Geigenquartetts (wie es hier seit 30 Jahren nicht gehört war, da man später Hillers Bearbeitung vorgezogen hatte), ausgeführt. (Dem Ref. ist die einfache, wenn gleich in der Harmonie oft leere und fehlerhafte Original-Partitur lieber, als Hillers correctere Partitur.) Es muss den beyden wackern jungen Sängerinnen, Auguste Knorre und Clara Dorn hier ein dankendes Wort im Namen der freylich immer seltner werdenden Kunstfreunde gesagt werden, die sich den Gaumen an Rossini's u. a. Musik noch nicht so sehr überreizt haben, um Musik, wie Pergolesi's Stabat mater, nur erträglich zu finden; beyde Dilettantinnen sangen ihre, nicht leichten und angreifenden, Parthieen mit grossem Fleiss, Haltung und Liebe. Wie viele Damen unsrer Tage verwenden auf so etwas wol noch einen Theil ihrer Muse? — Auch der Herr Director Goldhold verdient grossen Dank, der bey solchen Aufführungen älterer Musik keine Kosten scheut, denn seine gute Nebenabsicht, dabey für arme Gymnasiasten einen Fonds zu Schulbüchern zu erhalten, wird leider! selten erfüllt. Unsern Orchestergeigern aber wäre eine *öftere Wiederholung* gerade *solcher Musik* wahrlich sehr heilsam, indem nur diese Gattung zur Discretion, zum portamento, piano pp. und zu allen anderen Abstufungen im Vortrage führt. (Ich räume, um nicht missverstanden zu werden, sehr gern ein, dass unsere Musiker selbst ohne Schuld daran sind, wenn ihnen diese Bedingnisse eines guten Orchesters abgehen. Wenn ein Orchester Jahre und mehre Jahre lang keine Gelegenheit hat, in stehenden Winterconcerten zu spielen (und selbst bey diesen, wie kärglich fielen, bey kärglicher Bezahlung, die *Proben* aus!), wenn Kirchenmusik gänzlich mangelt, und nur die Oper und — die leidigen Bälle Erwerb gewähren, dann wird die Spielart *rustat* und entbehrt der Feinheiten, die der Kammerstyl erfordert. Sinkt endlich auch die Oper zum Possen-spiel herab, und vervielfältigen sich die öffentlichen und Privatbälle, beym Mangel anderer Kunstgenüsse, so sehr, dass sie den Musikern den Schlaf, und den Tänzerinnen Leben und Gesundheit rauben, dann — kommt ein jedes andere Orchester eben auf den Punkt, worauf sich jetzt das unsre befindet. Und auch das gebildet'te Publicum z. B. von Wien, Prag, Berlin, Dresden, wird unter ähnlichen Verhältnissen die Kunsthöhe erreichen, auf der sich jetzt das hiesige Publicum befindet. — Ich erwarte für diese *aufrichtige* Vertheidigung meiner Mitbürger von diesen keinen Dank, weil nur wenige (und diese sind nicht gemeint) mich lesen oder verstehen werden. — Zusammenkünfte der Musiker, um sich einzuspielen, indem man *zugleich* verwöhnten Zuhörern Genüge leisten (also 2 Fliegen mit einer Klappe schlagen) will, helfen nichts. Das Uebel muss ernstlich und bey der Wurzel angegriffen werden).

Am Charfreytage führte Herr Musikdirector Riel im Saale des Kneiph. Junkerhofes, wie gewöhnlich, Graun's *Tod Jesu auf*. Ungeachtet alle anstossenden Zimmer geöffnet waren, konnte der Raum nicht die zuströmenden Hörlustigen fassen. Es ist demnach zu bedauern, dass wir nicht wenigstens an diesem Tage, an dem sich stets ein

zahlreiches musik. Publicum findet, eine unserer Kirchen benutzen dürfen. Schänden kann ja eine Aufführung *solcher Musik* keinen Tempel, selbst wenn die Eintretenden dafür bezahlen; denn der Arbeiter (der die Musik Einübende, wahrlich eine saure Arbeit!) ist doch auch seines Lohnes werth, und die Erbauung gewiss grösser, als bey mancher schlechten Predigt. Oder ist eine Aufführung des Todes Jesu in einem Theater schicklicher, passender? Geht das so fort, so werden wir bald eine Oper: der Tod Jesu, erleben, wozu es in Graun's Musik nur weniger Abänderungen und eines guten Baritonisten als Jesus, bedarf. Eine zweyte treffliche Oper liefert Beethoven's Christus am Oelberge. In Beziehung auf das Verbot der Kirchenmusik für Geld, dürfte es aber doch heissen: incidit in scyllam etc. — Was nun die Aufführung des T. J. betrifft, so war sie im Ganzen, der erstickenden Hitze ungeachtet, zu rühmen. Die Demoiselles Paarmann, Fischer, Knorre, Fräulein von Paul und Dorn trugen ihre Partheien lobenswerth vor, eben so können wir der, von einem geschätzten Dilettanten, Herrn Malinski gesungenen Bassarie: So steht ein Berg etc. nur rühmenswerth erwähnen; doch die Cadenzen sowol in dieser Arie, als in dem Duett: Feinde, die ihr mich etc. sind nach des Ref. Ansicht hors d'oeuvre, die sich gar nicht rechtfertigen lassen. Conf. Horat. de arte poëtica v. 1 et 59. (Die Versetzung der Bassarie aus D in B dur, wäre nach der heutigen Stimmung ganz zweckmässig *), doch hätte die Tonart A dur der folgenden Fuge: Christus hat uns etc. durch einen Uebergang vorbereitet werden sollen, weil der Zurücktritt in eine halbe Stufe unterwärts bekanntlich immer eine widrige Wirkung macht.)

Am 14ten April gab Herr Carl Nicolai, von hier gebürtig, der mehre Jahre in Polen, Russland, Oestreich u. s. w. als Gesanglehrer und Tenorist bey Theatern zugebracht, auch früher, vor etwa 8 Jahren, hier schon ein Concert gegeben hatte, sein lange angekündigtes Concert im Kneiph. Junkerhofe. Im Theater hatte er einige Arien mit Beyfall gesungen, und war auch in Scenen aus Mozart's Belmonte und Constanze aufgetreten. Von Herrn Nicolai's Composition wurden aufgeführt: Ouverture aus der heroischen Oper Artaxerxes, Duett aus dieser Oper (Demoiselle Cartellieri und Hr. Nicolai), und: die Rückkehr ins Vaterland, charakteristisches Tongemälde für Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters in Form eines Concerts (gespielt von Hrn. Nicolai). Ausserdem: Ouverture zur Macht der Töne von Winter. (Der Ref. hat sich nicht erklären können, warum diese Ouverture erst *aus der Mitte* angefangen wurde.) Arie aus der nemlichen Cantate: Mag in des Kampfes Bohen, und Arie aus Sofronibe von Pär, beyde von Hrn. Nicolai gesungen. Duett aus Tancred von Rossini (Ah! se de' mali miei — Dem. Dorn und Herr Nicolai). Noch spielte unser Herr Eduard Maurer die Variationen von Rhode (G dur) sehr lobenswerth. Die Stimme des Herrn Nicolai ist ein angenehmer Tenor mit gutem Falset, doch (wie man uns gesagt hat) für unser grosses Theater zu schwach. Herr Nicolai fand Beyfall.

Am 12ten May gab Herr Eduard Maurer, dessen Abgang nach Riga für unser, an guten Violinisten Noth leidendes Orchester sehr fühlbar ist, ein Abschieds-Concert, welches ihm aber nicht die Kosten einbrachte. Er trug ein Concert von Hoffmann, und ein Doppel-Concert für 2 Violinen von Cannabich, mit Hrn. Hostié vor. Herr Minarik sang die Tenorarie aus Pars Camilla. — Herr Musikdir. Riel hatte den lobenswerthen Entschluss gefasst, nach dem Muster der Thüringer, Hamburger u. a. Musikvereine, ein grosses Kirchen-Concert zum Besten der Armen zu veranstalten, und forderte sämmtliche hiesige Dilettanten zur Theilnahme daran auf. Eine bedeutende Anzahl derselben aber, sowohl in quantitativer als qualitativer Hinsicht, wies diese Aufforderung zurück, aus mancherley Gründen, deren Würdigung unerörtert bleiben mag: es gereicht den Uebrigen zum Ruhme, durch ihren Zutritt gezeigt zu haben, was Königsberg leisten könne, wenn mehr Kunstsinn und mehr Einigkeit herrschend wäre. In allem sollen über 100 Sänger und Sängerinnen gewesen seyn. Es war zu bedauern, dass die Reparatur der schönen Kneiphöfschen Domkirche deren Benutzung verbot und die Löbenichtsche Kirche gewählt wurde, deren beschränktes Musikchor grosse Hindernisse in den Weg legte. Doch wurde am 25sten May Righi-

*) Doch leidet der Effect dadurch, indem Graun auf das offne a und e der Violine viel gerechnet zu haben scheint.

ni's Krönungsmesse in D sehr würdevoll ausgeführt (die Soli sangen die Fräulein von Auerswald, von Pfuhl, Dem. Dorn, die Herren Rasche und Sömann d. jüng.). Um diese Musik zu verlängern, hatte Herr Riel noch einige Stücke eingelegt, welches wir nicht loben mögen, indem die Entschuldigung gelten lassen müssen, dass unser Publicum nicht gern Chöre höre, wenn sie nicht mit Solos wechseln u. dergl. Dem. Pearmann sang dennoch eine Arie von Reichardt und Dem. Fischer eine Arie von J. A. P. Schulz lobenswerth: beyden Stücken war ein lateinischer Text angezwängt. Ein ebenfalls lateinisches Duett (eigentlich aus Mozart's Idomeneus) hörten wir noch in der *ersten* Hauptprobe von den Demois. Knorre und Dorn, und in der *zweyten Probe*, da zwischen Dem. Knorre und dem Director sich ein Missverständniss ergeben hatte, die erste Parthie von Dem. Cartellieri lobenswerth vortragen: bey der *Aufführung* aber musste dies Duett, einer Unpässlichkeit der Dem. Dorn wegen, wegbleiben. Habent sua fata. — An andern grossen Oertern lockt ein solches Unternehmen, wo nicht des Kunstsinns, so doch der Seltenheit und des guten Zwecks wegen, mehre tausende von Menschen an, wie dies die bedeutende Einnahme des Musikfestes in Hamburg beweist. Hier mochten kaum 300 Zuhörer seyn, und dass die Armen doch ein Paar hundert Thaler erhielten, verdankten sie den theilnehmenden Dilettanten, welche die Kosten für das Ausschreiben der Singstimmen selbst trugen, und dem Orchester, welches, für eine sehr mässige Vergütung der auf die Aufführung und die Proben verwandten Zeit, begleitete. Es scheint für Königsberg noch nicht die Zeit zu Musikfesten gekommen zu seyn.

Die nun beginnenden häufigen Garten-Concerte, ungeachtet sie ihren Zweck erfüllen, können kein Vorwurf für diese Blätter seyn, daher ich von Ihnen Abschied nehme, bis ich wieder Veranlassung haben werde, Ihnen etwas mitzutheilen, was, wenn auch an sich nicht eben erheblich, doch wenigstens zur Anknüpfung von Gedanken Gelegenheit giebt, indem nur die Fähigkeit abgeht, über einen Gegenstand interessante Betrachtungen anzustellen. Wann wird sich aber eine solche Veranlassung darbieten? —

Hildburghausen. Zu Ende des verflossenen Winters gab nicht nur die hiesige Herzogl. Kapelle sechs öffentliche Concerte auf Abonnement, die von den hiesigen Musikliebhabern, unter denen der Landesregent, als besonderer Beförderer dieser Kunst oben an steht, recht zahlreich besucht und mit viel Theilnahme gehört wurden, sondern auch einige geachtete fremde Tonkünstler besuchten auf ihren Reisen den hiesigen Ort und erfreuten jene Musikfreunde mit ihrer Kunst. Sie empfangen hier einige Nachrichten über diese Kunstleistungen und was wir in allen den Concerten zu hören bekamen, und zwar zuerst von den Fremden.

Am 11ten März gab der uns schon bekannt und werth gewordene Herr M. D. Hermstedt bey seiner Durchreise, mit Demoiselle Backofen aus Nürnberg, die er eben für seinen Hof als Sängerin engagirt hatte, Concert. Der Inhalt desselben war folgender: 1. Ouverture zur Oper die Vestalin, von Spontini. Sie wurde mit genauer Beobachtung des bezeichneten Vortrags und mit viel Feuer gegeben. 2. Arie mit Recitativ von F. Pär, von Dem. Backofen mit Reinheit, Sicherheit und mit angeregtem Gemüth vorgetragen. 3. Concertino für Clarinette von Max Eberwein, eine neuere Composition dieses gründlichen Tonsetzers. Es besteht aus einem ernsten, grossen Adagio, dann einem üppig feurigen Allegro, in welchem Clarinette und Orchester mit einer Wuth in einander greifen, die erstere dabey so glänzende und auserkorne Passagen vorträgt, dass man wirklich erstaunen muss und gleichsam selbst in dem Strom mit fortgerissen wird. Dann folgt ein liebliches, elegantes Andantino mit ganz einfacher Begleitung, worauf der Orkan der Töne in einem Allegro aufs Neue losbricht, bis er endlich beschwichtigt sich zur Ruhe neigt, und den Zuhörer in Verwunderung und Freude lässt über einen solchen Verein von Composition und Vortrag, der alles schon in dieser Art Vorhandene und Gehörte zu überbieten scheint. 4. Cavatina, die bekannte aus Tancred, für eine Altstimme eigentlich geschrieben, von Demois. Backofen ebenfalls recht ausdrucksvoll gesungen; 5. die gefällige Ouverture zum Tancred von Rossini; 6. Variationen für die Clarinette von Max Eberwein. Zu diesen Variationen war auf den Zettel die Anmerkung gegeben: dass sie vom Componisten über die von ihm gesetzte Melodie zu Göthe's Tischlied verfertigt wären, und dass er in denselben versucht hätte, Geist und Ausdruck der Worte darzustellen; deswegen war

auch das ganze Lied mit abgedruckt. Diese Art und Weise den Ausdruck und Vortrag des Solospielers mehr Klarheit und Deutlichkeit zu geben, ist zwar neu und gut, entspricht aber, aus Gründen die hier angeführt werden sollen, der Absicht doch nicht ganz. Der anerkannte Grundsatz: dass bey un Liede nur die in demselben herrschende allgemeine Empfindung ausgedrückt werden könne und müsse, findet auch hier, vorzüglich bey einem solchen Liede, seine Anwendung. Die Musik drückt nur Empfindungen aus, keine einzelnen Begriffe. Aber eine Reihe analoger Begriffe kann ein gewisses Gefühl erwecken. Diese Gefühle aber sind bey den Menschen nicht so mannigfaltig als man gewöhnlich glaubt; besonders aber können sie nicht schnell mit einander wechseln, ohne sich ganz aufzuheben. Jede Anregung des Gemüths will eine Zeitlang unterhalten seyn, wenn sie angenehm und der Seele wohlthuend seyn soll. Zu sagen, wie die Musik das Gemüth berührt, wie die Töne melodisch und harmonisch verbunden seyn müssen, um Gefühle zu erwecken, das war noch keinem Sterblichen möglich, und wir können und müssen die Erscheinung: dass gewisse Verbindungen der Töne gewisse Gefühle erwecken, überhaupt als eine unbegriffene Thatsache betrachten. — Wenn daher in einem Gedichte alle gegebenen Begriffe und Gedanken auch nur die Absicht haben können, die erregte Empfindung zu unterhalten, zu verstärken und höher zu heben, so ist dieses bey der Musik um so mehr der Fall, da sie nicht durch Begriffe, sondern blos durch eine eigenthümliche Zusammenstellung von Tönen, die nur durch das Gefühl des Componisten bestimmt und gefunden wird, wirken kann. Will nun ein Componist den Inhalt und Geist eines Gedichtes, nemlich eines Liedes, ausdrücken, so muss er erst dem Dichter (der auch nie ein gutes Gedicht durch Berechnung zu Stande bringen wird) nachfühlen, was er erst dann wird können, wenn er das Ganze aufgefasst hat; dann gehen ihm die Wunder der Töne in diesem Gefühle auf, die er durch die Noten fixirt. Es ist also nichts dagegen einzuwenden, dass ein Tousetzer den Geist eines Liedes, auch ohne dass es gesungen wird, auszudrücken sich vornimmt, aber wol Einiges dagegen, dass der Zuhörer in dem Augenblick, wo er die Musik hört, das Gedicht nachlesen soll; denn indem er dieses thut, verwirren sich die Mittel, welche der Dichter anwendete, mit denjenigen, welche dem Tonkünstler wie von höheren Geistern eingegeben wurden, nemlich die Begriffe der Sprache mit den Verbindungen der Töne, und das Gemüth wird dadurch eher erkältet, als höher gehoben und erwärmt; die Aufmerksamkeit wird getheilt und der Eindruck des Tonstücks dadurch geschwächt. Wir tadeln aber, wie gesagt, deshalb keineswegs diese an sich neue Methode, den Tonstücken in der Entstehung mehr Einheit und bey der Ausführung mehr Bestimmtheit zu geben, womit H. E. bey diesen V. einen recht glücklichen Versuch gemacht, sondern rathen nur den Zuhörern, das Gedicht immer vorher erst ganz zu lesen, und sich dann, ohne Unterbrechung, den Eindrücken der Töne zu überlassen. — Dass Hr. Hermstädt wie immer, nicht blos mit ungemessener Fertigkeit und schönem Ton, sondern, was sein grösster Vorzug ist, mit edeln, ausgebildetem Vortrag, der keine Note bedeutungslos hinfahren lässt, spielte, darf man kaum erwähnen. Den Beschluss des Concerts machte die herrliche Arie aus Mozart's Titus: Parto! etc. mit obligater Clarinette. Sie wurde von den Concertgebern mit so lebendigem Ausdruck vorgetragen, dass die Versammlung um so mehr davon hingerissen wurde, da die Meisten in derselben sich dabey an ihre nun ruhende Fürstin erinnerten, die diese Arie ehemals mit all der Schönheit sang, die ihr herrliches Organ und ihre hohe Bildung gewähren musste. Die lauten und stillen Beyfallsbezeugungen bewiesen, dass die Versammlung für den genussreichen Abend dankbar sey.

Eine recht erfreuliche Erscheinung war es auch, dass uns Herr C. A. Romberg mit seinem Sohne, noch am Schlusse seiner gemachten grösseren Reise besuchte und am 15ten April ein Concert in der Stadt gab, an welchem auch der Hof Antheil nahm. Obgleich die Versammlung übrigens nicht sehr zahlreich war, so fanden sich doch wenigstens alle Musikkenner und wirkliche Liebhaber dieser Kunst um so lieber ein, da ihnen Hr. R. als Componist der hier sehr beliebten Musik zu Schillers Glocke, an d sich auch sonst noch so angenehme Erinnerungen knüpfen, schon bekannt und lieb geworden war. Derselbe hat übrigens durch eine ziemlich lange Reihe von Jahren, und zwar, nach Gerbers Tonkünstler-Lexicon, von seinem 15ten Jahre an als Violinspieler, und durch seine bekannten geschätzten Werke, als denkender Künstler einen bedeutenden Ruf

begründet, und so ist es kein Wunder, wenn er überall grosse Aufmerksamkeit auf sich zieht. Es gab uns, wie billig, gröstentheils nur seine eigenen Compositionen zu hören. Zuerst die im Stich bekannte Ouverture zu der Oper: die Ruinen von Paluzzi, die mit ihrem fast durchaus festgehaltenen, ernsthaften Motiv, jedem Freunde von so besonnen ausgearbeiteter, kräftiger Musik, als vorzüglich erscheinen muss. Ein Concert für zwey Violinen ist, als Doppelconcert, und in Rücksicht der Verbindung beyder Stimmen, vielleicht das vorzüglichste, was vorhanden ist, und wahrscheinlich auch eines der schwersten. Es wurde von beyden Künstlern mit aller Präcision und Sicherheit vorgetragen. In einem Capriccio zeigte der Vater noch besonders, dass er sein Instrument in der Gewalt habe; alle Künste des Bogens stehen ihm zu Gebot und in allen Lagen der Hand ist er sicher, weshalb er alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet. Der Sohn spielte noch Variationen von B. Romberg, die ursprünglich für Violoncello gesetzt und im Stich erschienen, durch den Bruder aber für Violine eingerichtet sind. Obgleich man sich wundern musste, wie ein Mann, dem als Tonsetzer so viel zu Gebote steht, zu so einem Hülfsmittel schreiten konnte: so war man doch nach Endigung derselben aufs Beste befriedigt. Sie sind auch für dieses Instrument von sehr schönem Effect, der durch den Eintritt der türkischen Musik gegen das Ende, noch erhöht wird. Der junge Mann spielte sie mit viel Gewandtheit, Reinheit und Delicatesse, so wie mit Anwendung der, durch die neuere Schule verbreiteten Hülfsmittel im Vortrage, und verspricht, sich bald unsern besten Künstlern anzureihen.

Als Zwischenstücke wurden gegeben: ein Potpourri für Clarinette von Gopfert, gespielt von H. Mahr und Quartetten für 2 Waldhörner und 2 Fagotte von Fournier. Letztere sind zwar zu Augsburg im Stich heraus, scheinen aber, wie der Componist, wenig bekannt zu seyn; sie sind indessen recht zweckmässig und mit hinlänglicher Arbeit für alle vier Instrumente verfasst.

Zum Beschluss erwähnen wir noch der Ouverture zu der Oper Don Mendoza, die, wie die erstere, von dem Orchester, welches von der Gegenwart des beliebten Componisten begeistert zu seyn schien, mit viel Feuer und Pünktlichkeit gegeben wurde, und wünschen diesen anspruchslosen Künstlern, die sich überall durch ihr freundliches Betragen Achtung erworben, auch ferner in der Heimath und in der Fremde das beste Glück!

Kurze Anzeigen.

Gesänge ernsten und launigen Inhalts für 2 Tenor- und 2 Basstimmen, in Musik ges. von Carl Blum. 22stes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Bl. ist durch seine kleine Oper, *der Schiffscapitain*, und durch manche Liedersammlung, als ein heiterer, gewandter, sehr angenehme Gesangscomponist so bekannt und beliebt, dass über ihn und seine Weise viel Worte zu machen, ganz überflüssig wäre, zumal da früher in diesen Blättern schon mehrmals darüber die Rede gewesen ist. Hier giebt Hr. Bl. erst einen sehr anmuthigen, freundlichen, durchcomponirten Gesang, *die Sirene*, der durch gut verschlungene Figuren noch einen besondern Reiz gewinnt. Er ist mehr für den vierstimmigen Solo-, als Chorgesang geeignet. Das zweyte Stück ist kürzer, ernster, und gleichfalls nicht ohne gute Wirkung: doch im Ganzen nicht so ansprechend. Dies kann gut vom Chore gesungen werden. Das dritte Stück ist ein burleskes *Handwerksburschen-*, eigentlich ein Schneidergesellen-Lied, im Texte denn doch wol gar zu toll, in der Musik eher wirklich spasshaft. Dies muss vom Chore gesungen werden. Das Werkchen ist in Stimmen gut gedruckt und alles leicht auszuführen: doch verlangt No. 1. u. 2. gebildete Stimmen und der Vers. vom ersten Tenor fast Alt-Höhe.

Variationen für das Pianoforte, über ein Wiegenlied Gottfried Webers von Kuffner. Mainz, bey Schott.

Das liebliche, naiv und kindlich gehaltene Thema wird hier auf eine gefällige Weise variirt. Dilettanten von einiger Geübtheit werden in diesen freundlichen Compositionen einen befriedigenden Genuss finden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten July. Nº. 30. 1819.

Erinnerung an Andreas Hartknopf.

Wenn dem Kind, dem Jüngling fast jede neue Bekanntschaft eine bedeutende Gestalt, eine denkwürdige Erscheinung ist, so trifft der Mann dagegen selten auf Menschen, durch die er seine innere Gallerie bereichert, und obwol fast von einem jeden uns zufällig im Leben Begegnenden etwas zu lernen ist, so wird doch unter Tausenden kaum Einer ein Gewinn für unsere Phantasie, und eine stehende, das heist hier — eine immerfort mit uns redende, vor uns handelnde Figur.

Es mag ungefähr ein halbes Jahr seyn, dass mich ein Mann besuchte, von dessen Wesen ich, zur Erleichterung meines Herzens, gern einige Worte mittheilen möchte.

Als ich ihn eine Weile sah und sprechen hörte, so war mir, als hätte gerade er mir noch in dem Cyklus meiner näheren Bekannten gefehlt, und als schliesse sich nun der Kreis gedrängter und fester.

Der eine Freund war mir voreilend, der andere rückhaltend. Mit diesem, so wie er das Leben nahm, glaubte ich wandeln zu können.

Er war schwarz angethan, und sah schlicht genug aus. Ich hätte ihn wol gleich für einen Prediger genommen, was er wirklich war, hätten nicht seine Hände und die kräftigen Bewegungen seiner Arme auf einen Grobschmid gedeutet, was er auch war. Denn in dem wunderlichen Gange seines Lebens, in den er mich zum Theil blicken liess, hatte es sich getroffen, dass er beyde Beschäftigungen treiben musste, und sie nicht ohne Neigung und Geschick trieb.

Ja, ich möchte fragen, ob nicht eine solche Verbindung der geistigsten mit der körperlichsten Thätigkeit für seinen Körper und Geist heilsam war, und wol mögen ihm einige seiner sublimsten Ideen während des Schmiedens gekommen seyn. Denn das hat wol auch jeder von uns schon erlebt, dass in eine recht derbe Leibesanstrengung plötzlich der Geist, gleichsam durch den verfeinerten Nervensaft geweckt, mit einer glücklichen Idee hineinspielte.

Das Gesicht des Mannes versprach beym ersten Anschauen nicht zu viel, aber in seinem Auge lag es und in allen Zügen um seinen Mund. Wenn er sprach, schien er ein anderer, ein schönerer Mensch zu werden.

Sein Gespräch mahnte nicht an den breiten Strom der Kenntnisse, sondern an die stille Tiefe des Gemüths: dass ihm aber jene auch zu Gebote standen, verbarg sich nicht.

„Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig.“ Das war sein Wahlspruch und gleichsam das Maurerzeichen, mit welchem er seine Geistesbrüder grüsste.

Was mein Herz dem seinigen sogleich entgegentrug, war, dass sein Gesagtes, so tief es seyn mochte, doch immer eine bestimmte Richtung auf die vorliegenden Verhältnisse hatte, und dass ich mich, so wie es ausgesprochen war, berichtigt, erhellt, erweitert, erleichtert fühlte.

„Wer nicht, war eines seiner Worte, den ganzen Nutzen von dem, was er gelernt, gedacht, gethan, gelebt hat, in einen *Moment* zusammenziehen kann, bey dem ist die neue Schöpfung noch nicht vorgegangen, und noch nicht alles so geordnet, wie es soll. Der Moment ist und bleibt der letzte Punkt, wohin alle Weisheit der Sterblichen streben kann und muss, — alles andere ist Chimäre und Einbildung.“

Wir kamen bey seinem fortgesetzten Besuchen auch auf die Musik zu sprechen, und als wir einmal auf einem herrlichen Fusse standen, nahm er zuweilen seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren mit

angemessenen Akkorden; er übersetzte, indem er phantasirte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen. Oft wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blies er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu; und diess der Deutlichkeit und Eindringlichkeit unbeschadet, denn wie viel tiefer drang es meistens, als ein gesprochenes Wort?

Er athmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande in das Herz hinein; — er brachte sie in ihre Heimath zurück, in das Element, in welchem sie sich immer wieder mit frischem Leben aussaugen, und ihrer ursprünglichen Verwandtschaft unter einander kund werden.

„Bewaffnetes Auge, bewaffnete Hand," pflegte er zu sagen, — „der Tubus, die Flöte, der Hammer."

Auf dem Clavier hatte er sich manche verworrene Idee herausgespielt und ins klare gebracht, indem er sie aus dem starren Fachwerk des Verstandes in das reiche Element des Gemüths zurückversenkte. „Unser Studium, äusserte er, soll darauf gehen, die Musik zur eigentlichen Sprache der Empfindungen zu machen, wozu sich die artikulirten Töne nicht so wol schicken, als die unartikulirten, die das Ganze nicht erst zerstücken, um es dann wieder zusammen zu leimen, sondern die es gleich, so wie es ist, ganz und in seiner Fülle geben. Er verstand die Kunst, durch die Musik auf die Leidenschaften zu wirken — darum trug er immer seine Flöte in der Tasche — und durch unablassige Uebung hatte er es so weit darin gebracht, dass er oft durch ein paar Griffe, die er wie von ungefähr that, aufgebrachte Gemüther besänftigen, Bekümmerte aufrichten, und den Verzagten neue Hoffnung einflössen konnte.

Wir haben und geniessen die meiste Musik als einen Luxusartikel, als eine Art Wollüsteley, und für bedenkliche Fälle bleibt uns nichts, als der leidige Tröster — das Wort.

Wenn der Erzürnte, der Jammernde, der Beängstigte durch sich selbst nicht loskommen konnte von dem Lastenden, an welchem sich seine beste Kraft verzehrte, so trug er ihn auf einfachen gewählten Tönen in das Land der Ruhe, des ewig reinen friedlichen Menschendaseyns, in das Heilbad des Lebens, und der Leidende erkannte seinen Schmerz als eine vorübergehende Erscheinung.

Wie dem Schiffbrüchigen der Fund einer zarten Blume am unbekannten Strande die Ueberzeugung von der Milde des Himmelsstrichs geben kann, so flüstert ein Akkord, der unsre Seele trifft, ihr zu: die Welt, worin die Himmelstochter, Tonkunst, wohnt, ist, trotz aller Plagen, doch die beste Welt, sie hat ein Element, worin sich alle Menschenschmerzen ausheilen.

So war ich einmal Zeuge, wie *Hartknopf* einem in tiefen Gram versunkenen jungen Mann, der den frühen Tod seiner geliebten Gattin, Marianne, betrauerte, und in unseligem Hinstarren auf diesen unersetzlichen Verlust wahnsinnig zu werden drohte, durch die sanfte Gewalt der Töne zu wohlthätig lösenden Thränen half.

Er setzte sich an's Clavier, und begann leise das Lied von Haller: Soll ich von deinem Tode singen, o Marianne! welch ein Lied! —

Der Tiefsinnige, dieses hörend, stiess einen Schrey des höchsten Seelenjammers aus, rang die Hände und sank, in Thränen zerfliessend, auf einen Stuhl. Aber in diesem Moment brach der stokkende Schmerz, und das Licht des Lebens drang mit farbigen Hoffnungen allgemach durch die Wolkenhülle seiner Seele.

Ein jeder wird einigemale wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, dass irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den er etwa in der Ferne hört, bey einer gewissen Stimmung der Seele, einen ganz wunderbaren Effect auf diese macht; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone verwehten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmuth versetzten. Da hatte nun *Hartknopf*, der Natur auf die Spur zu kommen und das in Kunst zu verwandeln gesucht, was sich so nur zuweilen, wie durch Zufall ereignet.

Freylich musste er den schon etwas kennen, auf welchen seine Töne dergleichen Wirkung hervorbringen sollten; — aber er lernte auch wieder durch die Wirkung, welche diese Töne machten, allmählig das Herz dessen immer besser kennen, mit dem er umging.

Das Höchste in der Musik liegt in der Kenntniss ihrer einfachsten Elemente. Doch das gilt wol von aller Kunst, ja von aller Wirksamkeit überhaupt.

Es ist bemerkenswerth, wie auch die artikulirte Sprache Musik werden will, wenn sie tiefer

zu wirken, ihr Bestes zu sagen versucht, — Musik durch Melodie und Rhythmus, Musik durch das unmittelbare, unzertheilte Geben des Darzustellenden, durch das Anklingen mittelst einfacher Akkorde an die antwortenden Tiefen der Seele.

Ist es nicht, als wollte dagegen unsre neuere Musik ihre Grundgewalt aufgeben, um artikulirte Sprache zu werden; — als wollte sie ihre Naturlaute gegen conventionelle Zeichen austauschen, um recht waschhaft, beschreibend, schellenlaut oder berechnend, studirt auftreten zu können, — als ob sie, die mit der Poesie auf den höchsten Höhen würdig, unüberwindlich ringt, nun mit der Prosa auf der Ebene einen Wettlauf versuchen wollte, namentlich mit einigen Arten derselben, mit der langweiligen, der leichtfertigen, der verworrenen, der tollgewordenen etc.

Wie Wein und Kaffee Arzeney für den Leib, so soll Musik Arzeney für das Gemüth seyn; wir thun aber ihr, wie jenen, die wir zum Alltagsgetränk gemacht, wofür sie uns zu Thoren oder Schwächlingen bilden.

Hartknopf wäre ein grosser Musikus gewesen, wenn er gleich nie hätte die Flöte blasen, und das Clavier spielen lernen.

Er verband aber mit Fleiss ein Blasinstrument mit einem Saiteninstrumente. — Das Blasinstrument ist ganz Ausdruck der Empfindung, das Saiteninstrument ist schon zum Theil den Ideen geweiht. Durch das Saiteninstrument entwickelte sich Hartknopf, was er durch das Blasinstrument im Ganzen empfunden hatte.

Das Blasinstrument steht dem Herzen näher. Die Violine nähmt durch die geschleiften Töne die Blasinstrumente nach, und macht gleichsam den Uebergang zwischen ihnen, und den mit immer wiederholten Unterbrechungen vibrirenden Saiteninstrumenten.

Dass durch gleiche Takttheile Ernst und Würde, durch ungleiche lebhafte Empfindungen, durch drey oder vier kurze Töne zwischen zwey längeren — Fröhlichkeit, durch einen oder zwey kurze Töne vor einem langen — Wildheit, Ungestüm ausgedrückt werden, wie geht das zu? worin liegt hier die Aehnlichkeit zwischen den Zeichen und der bezeichneten Sache?

Wer das herausbringt, der ist im Stande, ein Alphabeth der Empfindungssprache zu verfertigen, woraus sich tausend herrliche Werke zusammensetzen lassen.

Ist nicht die Musik der Sterblichen eine Kinderklapper, sobald sie sich nicht an die grosse Natur hält, und ihre grandiosen Laute nicht nachahmt?

Wen das bisher Gesagte soweit interessirt, dass er erfahren möchte, wie diese Ueberzeugungen von der Tonkunst, die gröstentheils dem *Andreas Hartknopf* und seinem Freunde und Lebensbeschreiber *Moriz* angehören, mit den Ansichten und Schicksalen des erstern überhaupt zusammenhängen, aus ihnen hervorgingen, und im Verband mit seiner Denkungsart auf seinem Lebensgang zurückgewirkt haben, dem bin ich das Geständniss schuldig, dass meine Bekanntschaft mit diesem nicht alltäglichen Charakter sich eigentlich auf ein herrliches Buch gründet, das seinen Namen trägt, und bey Unger in Berlin im Jahre 1786 herausgekommen ist — und von welchem einer unsrer ersten Geister behauptet haben soll, es werde wol erst von der Nachwelt recht verstanden werden: welcher Behauptung sich leider neben anderen Zweifeln auch der entgegengedrängt, dass die Nachwelt das Buch bey der Veränderlichkeit und Vergänglichkeit aller Dinge vielleicht nicht zu lesen bekommen werde.

F. L. B.

Nachrichten.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate Juny 1819.

Pellegrini hat bereits zum vierzehnten Male, und zwar bey stets vollem Hause, im *Pretendente burlato* gesungen. Ob auch bey stets voller Kasse? das ist eine Frage, die der Kassirer der grossen Oper am besten beantworten könnte. Es heist, dieser Sänger halte sich in der That für vollendet. Ist das wahr, so möchte er nächstens die Rolle eines *Pretendente burlato* in einem andern Sinne spielen. Der Anfang dazu ist bereits gemacht. Man sagt, er habe aus gerechtem Misstrauen in seine Kräfte sich geweigert, den Conte Robinsone im *Matrimonio segreto* zu spielen. Dadurch hat sich die Direction genöthigt gesehen, diese Rolle dem zweyten Buffo cantante, Bebignis, zu übertragen, welcher aber complet darin durchgefallen ist. Die Wiederholung dieser Oper, welche hier schon seit mehr als zwanzig Jahren, sowol ihrer Vortrefflichkeit, als der Vorliebe des

Publicums wegen, in dem Rufe eines wahrhaft klassischen Werke steht, hat deshalb ausgesetzt werden müssen. Will man Nachrichten aus Italien Glauben beymessen, so ist Pellegrini bey seinem dortigen ersten Debüt so ungünstig vom Publicum aufgenommen worden, dass ihm die Lust vergangen ist, einen zweyten Versuch zu wagen. So lange dieser Sänger nicht durch eine Rolle in einer klassischen Oper bewiesen haben wird, dass es ihm möglich ist, an die Stelle von Fidelfanz und Hokuspokus den eigentlichen einfachen, edlen Vortrag der guten italienischen oder deutschen Schule zu setzen; so lange wird man ihn, trotz des bedungten Beyfalls, den er sich bis jetzt in Paris erworben hat, für einen blossen Naturalisten halten müssen.

Ich habe einen verehrten Namen zu nennen: *Piccini!* Leider, ist es nur der Name, nicht die Person! *Alexander Piccini* ist der Brudersohn des grossen Componisten, dessen Namen er führt, von diesem, wie sein eignes Kind geliebt, erzogen und gebildet. Wer unter solchen Umständen nichts weiter geworden ist, als der Componist von der *Nachricht an's Publicum* (*Avis au Public*), Oper in drey Aufzügen, welche das Theater Feydeau so eben aus einem dreyzehnjährigen Schlafe aufgeweckt hat, der macht dem Namen *Piccini* eine künstlerische Schande. Ich, an des Herrn Piccini Stelle, würde ihn ablegen. Der *Avis au Public*, dem Texte nach eine Art *Heirath durch ein Wochenblatt*, ist eine Musik, die eine wahrhafte Bierhausfiedeley ist. Wenzel Müller's Arbeiten haben deutsche Kritiker oft mit Hohn und Spott genannt; aber sie sind Kunstwerke im Vergleiche mit der *Nachricht an's Publicum*. Herr Piccini hat freylich noch mehre Opern für das Theater Feydeau geschrieben: ob sie der eben genannten gleichen, kann ich nicht sagen, denn sie sind von der Bühne verschwunden. Am würdigsten scheint dieser Componist auf den Boulevards situirt zu seyn, wo er in den dortigen Melodramen den wüthenden Tyrannen, dem Graus und Braus verfallener Thürme, den lustigen Naivitäten der Dummlinge und dem Gewimmer verfolgter weiblicher Tugend die Töne leihen muss, die die Ohren der ehrlichen Marais-Bewohner erschüttern müssen. H. A. Piccini ist Accompagnist bey der grossen Oper, wo er die Quartett-Proben am Fortepiano dirigirt. Von Piccini existirt übrigens ein rechter Sohn, *Louis Piccini*, der aber, ob er gleich drey komische Opern componirt hat, gar nichts von sich hören läst. Daran thut er besser, als sein Vetter.

Die Wiederaufführung einer so ganz werthlosen Oper, wie die so eben genannte, zeigt von dem erbärmlichen Zustande, in welchem sich das Theater Feydeau in Hinsicht seiner Componisten befindet. Ich habe davon zuletzt in meinem *Aufrufe an die deutschen Componisten* *) geredet. Der dort erwähnte italienische Tonsetzer, den sich, wie damals das Gerücht ging, das besagte Theater aus Italien verschrieben, ist in der That angekommen: es ist *Generali*, der nemliche, welcher die *Lagrime d'una Vedova* componirt hat, deren ich in meinem letzten oder vorletzten Berichte Erwähnung gethan. Nach letzter Oper zu urtheilen, die von einer wahrhaft verzweifelnden Leere ist, dürfte Herr Generali die Angelegenheiten des besagten Theaters ohngefähr in statu quo lassen. Nichts destoweniger hat er eilig Hand an's Werk gelegt: er componirt eine komische Oper für Feydeau und eine dergleichen italienische für Madame Mainvielle-Fodor. Letztere hat sich das Wort gegeben, des jungen Componisten Ruf zu gründen, — wenn es ihr zuvor mit ihrem eigenen wird gelungen seyn. Aus dem Allen ergibt sich, dass, wenn ja irgend ein deutscher Tonsetzer meiner, in dem besagten Aufsatze enthaltenen, Aufforderung zu folgen geneigt seyn sollte, derselbe sich sputen müsse. Denn Herr Generali hat bereits an die Thür geklopft; ob damit gleich noch keineswegs gesagt ist, dass man auch aufthun werde. Es attendant dürfte es wenigstens den Eingang versperren helfen.

Ein Zufall ist Veranlassung gewesen, dass ich das *Glöckchen* (*la Clochette ou le Diable Page*) von Herold, von neuem gehört habe. Ich habe auf den Text dieser Oper diesmal mehr Aufmerksamkeit verwandt, als es vor zwey Jahren bey der ersten Aufführung derselben geschehen ist. Schade, dass weder bey einem Kleide, noch bey einer Oper, der *Zuschnitt* für den *Stoff* entschädigen kann! Wenn ich hier vom Stoffe rede, so ist damit Herr Théaulon gemeint, und nicht die gute Scheherezade, die beyde überhaupt gar keine Gemeinschaft mit einander haben. Warum werden die Deutschen nicht endlich den Franzosen die *Handgriffe* ablernen wollen? Das

*) S. No. 24. dieser Zeitung.

haben, welcher oft zum bloſsen Geräusch wird. Läſst sich aber der Ton, wegen gleichartiger Schwingung aller schwingenden Theile leicht und bestimmt auffassen, so ist dieser Schall ein Klang, und dann am vollkommensten, wenn selbst das von der Friktion bey'm Hervorbringen des Klanges herrührende Geräusch wenig oder gar nicht vernehmbar ist. Daher kommt das Angenehme der Blasinstrumente und das Aetherische des Harmonikaklanges, welcher gleichsam in der Luft und ohne Spuren eines irdischen Ursprungs zu entstehen scheint. Um nun also die Tone in ihrer Verschiedenheit und ihren natürlichen Verhältnissen rein aufzufassen, muſs man sich eines Werkzeugs bedienen, welches sie als *Klange* darstellt. Ein solches ist das Windmonochord, welches in seiner Zusammensetzung unter dem Namen der *Aeolsharfe* bekannt ist, und *gewissermaafsen* als das für die Tone angesehen werden kann, was das Prisma für die Farben ist. Die Saiten der Aeolsharfe werden bekanntlich alle in den Einklang gestimmt, gleichwohl erhalten wir durch sie fast dieselbe Verschiedenheit der Tone, wie durch das Prisma in Ansehung der Farben. Nur zeigt sich hierbey wieder ein merkwürdiger, in der verschiedenen Natur des Lichtes und des Schalles gegründeter Unterschied. Statt daſs wir im Prisma die Farben in einer solchen Ordnung erhalten, daſs eine in die andere sanft und allmählig verläuft, so erscheinen uns die Tone der Aeolsharfe in weiten Intervallen aus einander liegend. Denn die in der Natur gegründete Folge der Tone, ist ganz verschieden von der in unsrer musikalischen Skale angenommenen. Sie gründet sich auf reine mathematische Verhältnisse und muſs sich der erwiesenen Natur des Schalles nach darauf gründen, ohne daſs man nöthig hätte, ein unendlich geschwindes Berechnen dieser Verhältnisse beym Hören der Intervalle, und ein unerklärliches Wohlbehagen bey Entdeckung der leichtern Verhältnisse der consonirenden Intervalle anzunehmen; eine Erklärung, welche die Anwendung der Mathematik auf die Theorie der Musik nicht ohne scheinbaren Grund dem Verdachte einer gesuchten Subtilität aussetzen muſste. Nach der gegebenen Ansicht ist es einleuchtend, daſs gleiche Verhältnisse zweyer Tone zum mechanischen Indifferenzpunkte, oder wie der Mathematiker es ausdruckt, gleiche Zahl der Schwingungen bey gleicher Länge und Masse des schwingenden Korpers, (Gleichheit in Relation, Quantität und Qualität) die vollkommenste Harmonie geben müssen, und in der That wird unter diesen Bedingungen der vollkommene Einklang sich zeigen. Nicht vollkommen gleich, aber doch unter den übrigen am ähnlichsten, ist das Verhältniſs 1 : 2, welches das erste gleichsam nur im verjüngten Maaſsstabe ist, und unter den Tonen finden wir in diesem Verhältnisse das, dem Einklange ähnlichste Intervall der Oktave, welches daher in der natürlichen Ordnung zunächst auf den Einklang folgt, in der Skale aber gerade am weitesten vom Grundtone entfernt liegt. Das nächste Verhältniſs ist nun 1 : 3 mit welchem die Quinte als dritter Ton in der natürlichen Ordnung erscheint, welcher in der *richtig temperirten* Skale im Verhältnisse 7 : 12 vom Grundtone oder vielmehr von dessen Oktave entfernt ist. Die in der Natur gegründete Ordnung der Tone beruht also gar nicht auf ihrer verschiedenen Höhe und Tiefe, sondern blos auf mathematischen Verhältnissen, welche die Natur selbst im Hervorbringen der Schallphänomene beobachtet, und worauf sich alle Regeln der Harmonie gründen.

In diesem nach mathematischen Verhältnissen hervorgebrachten Tonen läſst sich nun eine Verschiedenheit in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe bemerken, sie sind daher auſser dieser natürlichen (harmonischen) Ordnung noch einer *künstlichen* fähig, in welcher sie nicht nach den Verhältnissen ihrer Entstehung, sondern nach der an entstandenen Tonen wahrgenommenen Höhe und Tiefe auf einander folgen. In dieser Ordnung befinden sie sich in der musikalischen Skale, dem Grunde aller Melodie. Aber auch diese melodische Ordnung unterscheidet sich völlig von der Ordnung der Farben. Statt daſs die Extreme der letztern, wie die Extreme eines jeden Organismus, in sich zurückkehren, und sich berühren, so fliehen die Extreme der Töne,

Glöckchen ist wirklich in Ansehung des materiellen raschen Ganges und des Eingreifens der Einzelnheiten der Handlung in einander ein wahres Meisterstück. Dass der Tropf Alladin das Glöckchen (die Lampe des Originals) mit sich an den Hof nehmen und es dort auf's Gerathewohl oder aus Vergessenheit stehen lassen muss, diese geistreiche Verwicklung zeigt von der *Erfindung* des Verfassers. Doch ist ein allerliebster Zug in dem Stücke, der dem Herrn Théaulon gehört: der Teufel, oder vielmehr (der Verfasser hatte sich diesen unpassenden Ausdruck ersparen können) der dienstbare Geist des Glöckchens, der den Alladin an den Hof begleitet, will hier, wahrscheinlich zur Erholung von den Mühseligkeiten seines Amts, ein Fräulein der Prinzessin verführen. Im kritischen Augenblicke ertönt das Glöckchen: der Geist, von diesem gerufen, verschwindet unter Donner und Blitz. Ich weiss nicht, ob der Verfasser an den moralischen Bezug, den man in diese Scene legen kann, gedacht hat: der Lasterhafte wird durch die Ausübung seiner eignen Pflicht abgehalten, ein Verbrechen zu begehen. Die ganze Scene, nebst dem Duette, welches Beyde singen, wird von Madame Boulanger und Demoiselle Palar vortrefflich gespielt. Was die Musik anbetrifft, so ist diese, obgleich in einzelnen Theilen voll Originalität, doch eben so wenig Musik, wie lauter abgerissene Phrasen, trotz der guten Gedanken, die hin und wieder darin enthalten seyn möchten, eine ciceronianische Rede genannt werden könnten.

Es dürfte nicht unwahrscheinlich seyn, dass, wie ich schon mehre Male in meinen vorigen Berichten bemerkt habe, Madame Catalani die Direction des italienischen Theaters wieder zu bekommen suchen und auch wieder bekommen möchte. Man will Herrn Valabrègue, der einige Monate in Paris zugebracht hat, häufig in den Bureaux der Minister gesehen haben. Ich glaube, dass sich die Angelegenheiten des besagten Theaters, im Ganzen genommen, dadurch verbessern möchten. Ueber die honette Mittelmässigkeit, die jetzt auf demselben herrscht, und wo weder etwas ganz gut, noch etwas ganz schlecht ist, kann man sich nicht freuen und sich auch nicht ärgern: man bleibt dabey gleichgültig und theilnahmlos. Anders verhielt es sich mit den Vorstellungen unter Madame Catalani. Hatten da die Stümpereyen der Sänger einem das Blut heiss gemacht; so trat diese Sängerin auf und beschwor durch den künstlichen oder erkünstelten Zauber ihrer Töne den bösen Feind, der das Publicum mit Fäusten schlug. Dann klatschte und jubelte das Haus aus eigenem Antriebe, statt dass jetzt einzig und allein die Klatscherbande unter dem Kronleuchter und die Freybillets sich thätig beweisen.

Woran liegt es, dass Madame *Mainvielle-Fodor*, trotz ihres wirklichen Talents, trotz der ausnehmenden Frische, Gediegenheit und Fülle ihres Organs, noch immer keinen festen Fuss in der diesmaligen Gunst des Publicums fassen kann? daran, dass ihr die Verdienste eines halben Duzzend der berühmtesten älteren und neueren Sängerinnen zusammengenommen eigen seyn müssten, wenn sie gegen den Coloss ihrer Reputation, der ihr von Venedig aus vorausgegangen ist, mit Glück ankämpfen wollte. Madame Fodor war, als sie vor etwa vier Jahren aus Paris abreiste, eine mittelmässige Sängerin, ausgerüstet mit allen Anlagen, eine vortreffliche zu werden. Diese Anlagen hat sie theilweise, aber im Auslande, ausgebildet, und das ist es, was das Pariser Publicum, welches gern selbst zu dieser Ausbildung hätte beytragen wollen, von einem geheimen Antriebe des Neides geleitet, ihr nicht verzeihen kann.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Eine neue, am 4ten aufgeführte Operette: *Das frühere Recht*, mit einer allerliebsten Musik von Catel, fand dennoch eine äusserst frostige Aufnahme, und bisher erst eine Wiederholung. Man beachtet dergleichen Vorstellungen nur als ein Zeitausfüllungs-Mittel, interessirt sich wenig für den Inhalt, noch für die Bemühungen der Mimen; kömmt nach Belieben gerade, um den Anfang des Ballets nicht zu versäumen, bezahlt eigentlich nur für diesen, und hält ihn für die Hauptsache. Allmählig qualifiziren wir uns immer mehr und mehr à la mode parisienne. Herr Babnigg gefiel als Carl in der Oper: *Ruhm und Liebe*, worin er zum drittenmale debutirte, ganz ungemein; eine eingelegte Arie wurde da Capo verlangt, und er soll bereits das Anstellungsdecret als Hofopernist erhalten haben. Am 15ten sahen wir Dem. Vio, welche nun auch zu dieser Bühne übergetreten ist, als Zerline; sie erhielt und verdiente Beyfall; Herr Siebert war ein sehr trockner Leporello, auch der Geist war sonst in bes-

seren Händen, und selbst das Orchester liess sich einige Nachlässigkeiten zu Schulden kommen. Madame Lembert hatte das Unglück, bey ihrer Sortita als Elvira etwas zu detoniren; deshalb zischten einige Unbescheidene, und die Gegenpartey erzwang zur Genugthuung die Reprise der Arie; wir lieben die Mittelstrasse: das eine thun und das andere nicht lassen, — zu viel und zu wenig ist vom Uebel und taugt nichts. Am 26. wurden Cherubini's: *Tage der Gefahr* wieder gegeben; Herr Stümer beschloss als Graf Armand seine Gastrollen und befriedigte durch sein Meisterspiel allgemein. Unser Veteran Vogel gab diesmal den Wasserträger: man wusste, was man sich von dem herrlichen Sänger versprechen durfte und fand sich auch nicht getäuscht. Mad. Grünbaum, Constanze — Hr. Weinmüller, Hauptmann — Herr Rosenfeld, Antonio, verschönerten das treffliche Ensemble; doch den Triumph feyerte in der Introduktion des zweyten Aktes der unverbesserlich eingeübte, aus 56 kräftigen und sonoren Stimmen bestehende Männerchor, ein wahrer Glanzpunkt der Hofoper. Cherubini's ewig neue, man möchte sagen — sich verjüngende Musik wurde im Ganzen sehr brav exsecutirt, einige Tempi — die Romanze, die Chiusa des ersten Finals, besonders das Allegro der Ouverture dürften doch zu schnell genommen worden seyn; wenigstens waren die Violinisten nothgedrungen, alle 16theilige Noten auf Achtel zu reduziren. Als der Meister selbst bey seiner Anwesenheit vor zehn Jahren sein Werk leitete, fixirte er dies Zeitmaas mehr als um die Hälfte langsamer; darauf sollte man doch nicht vergessen.

Theater an der Wien. Am 8ten erschien daselbst eine komische Oper in zwey Akten: *Die Geschwister vom Lande*, nach Jungers Lustspiel gleiches Namens, mit Musik von Herrn Roser. Da wir uns selbst kaum mehr auf die Exsistenz dieser Missgeburt erinnern, so mögen die Todten im Frieden ruhn. Obwol zum Leidwesen aller Zuhörer unbarmherzig viel darin gesungen wurde, so trug man sie dennoch im eigentlichsten Sinne des Worts, ohne Sang und Klang zu Grabe, *quod aequum et justum fuit.* Am 21sten produzirte sich ein sogenannter Professor der Violine aus Turin, Herr Angelo Casirola, welcher laut der charlatanmässigen Affiche Bogen und Saiten mit *einer* Hand zu behandeln versprach und — o Wunder! — auch Wort hielt. Sein ganzer Mechanismus bestand nehmlich darin, dass er sich die Geige in einen $\frac{4}{4}$ Akkord gestimmt hatte, und nun, der Bemühung der Finger enthoben, tüchtig darauf losharpegirte. Zur Abwechslung spielte er noch ein Schock höchst alberner Variationen auf der G Saite, zu welchen Wechselbälgen er uns den trefflichen *Paganini* als Vater aufbürden wollte, pizzikirte mit der linken Hand in Terzen, und brachte allenthalben Flageolettöne an, die ihm noch am besten gelangen, und was eigentlich noch das einzig Geniessbare an der Sache war, zum Theil entschädigt haben würde, wäre er damit weniger verschwenderisch umgegangen, und hätte er sich das lehrreiche: toujours perdrix als Motto genommen. War vielleicht seine Absicht nur, eine wohlthätige Erschutterung des Zwerchfells zu bewirken, so muss man freymuthig gestehen, dass er diesen schönen Entzweck auch vollkommen erreicht hatte. Gelacht wurde wenigstens nach Herzenslust. Die neue Zauberoper: *Das Rosenhütchen*, am 28sten zum erstenmale gegeben, findet Beyfall, und macht Casse. Die herrlichen Dekorationen, die prachtvollen Kleider, die zweckmässige Verwendung aller Individuen des Sing- und Schauspielpersonals, so wie des Balletcorps, der sichtbarliche Fleiss und Eifer, mit dem alles in die Scene gebracht und ausgeführt wurde, verdienten eine gerechte Anerkennung und verbürgen den lobenswerthen Gemeinsinn der Gesellschaft, ihre Thätigkeit, auch mit beschränkten Kräften Ausgezeichnetes zu leisten. Der Stoff ist, dem Plan und der Tendenz nach, dem *Rothkäppchen* nachgebildet, jedoch abweichend in der Scenenreihe, gelungener und mannigfaltiger in der Ausführung und aus der Ursprache (es kommt vom Theater de la porte St. Martin) mit Laune, mitunter auch mit lasciverm Witz, von einer wolgeübten Feder auf unsern Boden verpflanzt; hier sind die Reizmittel eines brillanten und überraschenden Maschinenwesens ganz in dem Geiste der Feerie motivirt, und der Anstrich des rein Romanesken verbreitet sich im lieblichen Farbenspiel über das Ganze. Die Musik des Herrn *Carl Blum* enthält recht artige Ideen, welche verdienten, besser benutzt und zweckmässiger begleitet zu werden. Es wäre überhaupt zu wünschen, dass dieser, von der Natur besonders für Gesangmusik mit Talent begabte, Componist gründlichere Fundamentalkenntnisse besässe, und zu seinen angenehmen Melodien besonders immer den wahren

Grundbass zu erfinden im Stande wäre. Das Publikum, in welchem er viele gute Freunde zählen mag, behandelte seine Arbeit nicht sowol nachsichtig, als vielmehr mit einer kaum erklärbaren Auszeichnung, und liess ein Trinklied und einen Pastoral-Chor wiederholen, welche Musikstücke auch unverbesserlich mit allen Nüancen und Schattirungen vorgetragen wurden. Ein grosses Verdienst hat sich Herr Balletmeister Horschelt durch sein meisterhaftes Arrangement erworben, indem er sogar das in Terpsichoreus Geheimnisse uneingeweihte Chorpersonale auf das effectvollste in seine Tänze und Gruppirungen zu verweben wusste. — Im

Theater in der Leopoldstadt ist gleichfalls ein Zauberspiel: *Der Berggeist*, oder: *die drey Wünsche*, mit Glück aufgeführt worden, wozu Hr. Kapellmeister Drechsler eine passende, theilweise wirklich verdienstliche Musik geliefert hat.

Kirchenmusik. Am 16ten, bey dem jährlichen Invalidenfeste, wiederholte Herr Kapellmeister von Seyfried seine grosse Messe, sammt Te Deum in C dur, von welcher bereits voriges Jahr in diesen Blättern rühmlichst erwähnt wurde. Endlich, am 25sten und 28sten, hörten wir auch Cherubini's Requiem, in der Augustiner Hofpfarrkirche unter der Leitung des Herrn Chorregenten *Franz Xavier Gebauer*, von einem über 90 Personen bestehenden Künstlerverein sehr gelungen ausgeführt. Die erste Todtenfeyer war für die Erzherzogin *Christine*, Gemahlin des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen; die zweyte galt dem Andenken der uns vor kurzem plötzlich entrissenen hoffnungsvollen Sängerin, Fräulein *Cäcilie von Mosel*. Von dem hohen Werth der tiefgedachten und empfundenen Composition waren alle Anwesende durchdrungen und begeistert; dennoch wünschten einige Kunstrichter, und vielleicht nicht mit Unrecht, manches weniger dramatisch, minder in den Begleitungsfiguren miniaturartig ausgemahlt, überhaupt in grösseren Massen aufgefasst, und entsprechender der religiösen Schreibart. Hoffentlich werden wir bald eine kritische Analyse der Partitur und mit dieser Aufschluss über die einzelnen Theile des Ganzen erhalten; vorläufig gesagt, ist die Wirkung imposant, mehre Stellen von überraschender Originalität, und die — leider nur einzige Fuge: *Quam olim Abrahae*, mit zwey Subjecten, ohne der Klarheit Eintrag zu thun, mit herrlichen contrapunktischen Reichthümern ausgeschmückt.

Bremen. Ueber unser Familienconcert folgen hier einige Mittheilungen, welche auch durch die Eigenthümlichkeit dieses Vereins sich rechtfertigen mögen.

Seit zehn Jahren besteht dieser Familienverein, nach dem Plane des Herrn D. Müller, zur Bildung der Jugend sowol, als zur Unterhaltung der älteren Familienglieder. Zugleich sollten junge Männer hier vor einer befreundeten Gesellschaft Proben ihrer Kunst ablegen und selbst Anfänger in der Musik, Declamation und den zeichnenden Künsten, bey ihren Versuchen Aufmunterung gewinnen. Alle vierzehn Tage, Mittwochs, kommen ohne Zwang und Feyerlichkeit einige zwanzig Familien, Eltern und Kinder, die der Theilnahme fähig sind, zusammen. Die meisten sind solche, deren Töchter in der Erziehungsanstalt der Elise Müller gebildet werden. Daher ist beynahe ein stehendes Chor aus diesen Zöglingen da. Einige mitspielende Liebhaber werden durch die besten hiesigen Musiker, z. B. Herrn Organ. Riem, Stadtmusikdir. Ochernal, Opern-Musikdir. Hörcher, Director des Hautboistencorps Klingenberg, unterstützt. Gewöhnlich treten auch fremde Künstler zuerst hier auf. So haben wir in den letzten Jahren den höchst angenehmen Tenoristen Bader, die Demoiselles Becker und Valesi, die Herren Thurner, Hummel, Mühlenfeld, Kraft, Schunk, Rautenkolb und Böhner, hier gehört. Das Concert dauert von 6 bis nach 9 Uhr, und diese Zeit ist in 4 Stadien getheilt.

1. Es beginnt mit den einfachsten Sachen. Gewöhnlich spielen Schülerinnen der Elise Müller Sonaten für vier Hände oder mit Violinbegleitung. Dann folgt ein einfaches Liederchor, wozu die Texte erst vorgelesen werden. Der erste Theil des Concerts enthält noch ein Trio für Fortepiano oder ein Violinquartett.

2. Hierauf wird das Folgende ausführlich angezeigt und der nun grösstentheils gegenwärtigen Versammlung bemerklich gemacht. Nun wird etwas Interessantes aus der schönen Literatur, oder ein eigener für die Gesellschaft passender ästhetischer Aufsatz vorgelesen. Diese Unterhaltung füllt etwa 30 bis 40 Minuten aus.

3. Nun folgt eine Pause. Die Gesellschaft verlässt den Musiksaal, um in einem andern Saale

ausgestellte Gemälde, Zeichnungen, Kupferstiche, plastische Werke, seltene Bücher zu betrachten. Unterdessen wird der Musiksaal frisch ausgelüftet. Die Hautboisten sind gekommen, und der zweyte Theil beginnt 4. mit einer Sinfonie oder Ouverture. Ein Concert oder eine Arie folgt, und das Ganze schliesst mit einem Chor aus grösseren Werken, Cantaten, Opern.

Zur Schonung des Raums mögen nur einige dieser Unterhaltungen des letzten Winters kürzlich noch im Einzelnen angegeben werden. Das vierte Concert: a) Vierhändige Sonate von Vanhall; b) Liederchor von D. Müller, das Lied der Hanseaten auf ihren vor 5 Jahren am heutigen Tage angetretenen March; c) Quartett von Rode, gespielt vom Herrn Duitz, einem reisenden Musikus aus Holland; d) Vorlesung von D. Iken über die neuesten Almanache; e) Ouverture aus Don Juan; f) Italienische Arie, von Herrn Zeiser aus Stutgard; g) Trio von Beethoven, gespielt von E. Müller; h) Chöre des Quinchordiums vom Kapellm. Bütinger. Ausgestellt: eine Heilige von Sasso Ferrato, einem neuen Maler in Rom; eine glückliche Kopie dieses Gemäldes in Sepiazeichnung vom hiesigen Kaufmann Norwich; in Kupferstich die Cordons des Bildhauers Thorwaldson; kleine Landschaften und Gegenden bey Göttingen und Jena. Fünftes Concert: Trio von Pleyl, Liedeschor von Reichardt, Quartett von Winter, Vorlesung des D. Müller über Musikliebhaberey in Hannover, aus der musik. Zeitung; Sinfonie von Haydn, Fortepianoconcert von Mozart, Chöre vom Butinger. Ausstellung eines Portraits von Kneller, nebst kurzer Lebensbeschreibung dieses geb. Lübecker; getuschte Zeichnungen von D. Menke zu Casti's redenden Thieren, von unserm D. Wolf übersetzt, u. s. w.

Doch ist es nicht nöthig, ferner die Concerte zu detailliren, da sie im Wesentlichen diesen ähnlich waren. Es wurden Sonaten von Mozart, Vanhall, u. a., Liederchöre von Reichardt, Zumsteeg, Fink u. a. Quartetten von Pleyl, Mozart, Haydn und Rode, Clavierconcerte von Kozeluch und van Beethoven, ein Clarinettconcert von Crusell, Sinfonien und Ouverturen von Mozart, Rossini und Beethoven, Chöre von Gluck und Rossini, und ein Salve Regina von Danzi, unter andern darin aufgeführt. Die Ausstellungen und Vorlesungen, welche die Unterhaltung noch verschönerten, gehören nicht unmittelbar in eine musikalische Zeitung; doch ist zu bemerken, dass, um den Genuss der Musik mit dem Lehrreichen zu verbinden, bisweilen, vor oder nach der Aufführung einer Composition, über deren Eigenthümlichkeit und über den Geist und das Verdienst des Tonsetzers, z. B. eines Gluck, Mozart, van Beethoven, Etwas vorgelesen wird.

Kurze Anzeigen.

Capriccio pour le Violon, avec accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, comp. — — par André Romberg. Oeuvr. 52. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Jeder gute Violinspieler kennt die Solos dieses Meisters für sein Instrument mit leichter Begleitung; jeder zählt sie in jeder Hinsicht unter die besten, die jetzt geschrieben werden, und benutzt sie als Studien oder zur Unterhaltung und Erheiterung. Und was den Ref. betrifft, so will er nicht leugnen, dass er sich zu Hrn. Andreas Romberg sogar nirgends lieber wendet, als in seinen Quartetten, grossen Duetten und solchen Solos — in welche Form diese auch übrigens gegossen seyn mögen. — Dies Capriccio nun ist, der Erfindung nach, sehr mannigfaltig, aber gut in allen seinen kleinen Sätzen verbunden; die Harmonie ist einfach und leicht, aber stets anständig und kunstgemäss; auszuführen ist die Solostimme weder so schwer, wie Hrn. R.s schwierigste, noch so leicht, wie desselben leichteste Stücke: doch nähert sich derselbe in dieser Hinsicht hier mehr den ersteren, als den letzteren. Die Strich- und Vortragsart, auch die Applicatur, wo sie zweifelhaft scheinen könnte, ist überall genau angegeben, wie dieser Meister es zu thun pflegt, und wofür er noch besondern Dank verdient. Dass die begleitenden Instrumente sehr leicht sind, ist schon oben angegeben worden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. Nº. 31. 1819.

Andeutungen zur Verbesserung der Musik beym evangelischen Gottesdienste.

Nach dem, was der würdige Oberconsistorialrath *Natorp* in seiner gehaltvollen Schrift: *über den Gesang in den Kirchen der Protestanten* so wahr als zeitgemäss ausgesprochen hat, dürfte es überflüssig scheinen, diese Sache noch ferner zu berühren; doch mag es ja wol einem Jeden, dem die Würde der Religion und der Kunst am Herzen liegt, und der Beruf dazu in sich fühlt, vergönnt seyn, auf solche Flecke hinzudeuten, welche schneller Heilung bedürfen. Beruf aber glaube ich um so mehr hiezu zu haben, da ich, an einer Hauptkirche einer sehr bedeutenden Stadt angestellt, mit den zu rügenden Uebeln stets selbst zu kämpfen habe, und bey dem besten Willen und der glühendsten Liebe für Musik und besonders für die kirchliche, nichts wirken kann, weil — Nun nur heraus mit der Sprache; wer bittre Arzeney darbeut, sie sey für welche Schwäche sie wolle, der muss sich darauf gefasst machen, dass die Patienten ihm ein saures Gesicht schneiden. Was thut's weiter? wenn's nur zur Besserung führt!

Eine Hauptursache des so oft gerügten schlechten Gesanges der Protestanten (mit Ausnahmen freylich) liegt darin, dass die Schuljugend seit einem Jahrzehend und länger keine Kirche besucht. Ich bin kein laudator temporis acti, sondern erkenne gern das Gute an, was *jede* Zeit erzeugte; das aber kann ich doch unmöglich gut nennen, dass unsre Kinder die Sonntage entweder im Müssiggange verbringen, oder selbst an diesen Tagen über einem griechischen Autor oder einer trigonometrischen Berechnung liegen müssen, um nur den Forderungen der Schulen und Gymnasien genügen zu können. Der Sonntag soll der Jugend ein Tag der Erholung seyn, dies schliesst aber nicht den Besuch eines Gottesdienstes aus, und die Kinder reicher Leute, welche Landhäuser besitzen und auf diesen den ganzen Sonntag zubringen, machen nur die Minderzahl. Wie wenig Erwachsene können nun einen Choral richtig mitsingen, weil ihnen die Melodieen nicht geläufig sind. In den Schulen wird freylich ein Dutzend Choralmelodieen Jahr aus Jahr ein gesungen, mitunter auch geschrieen, was sehr schlecht klingt; da soll nun der Cantor helfen und vorsingen. Nicht doch; schickt die Kinder nur in die Kirche, da lernen sie die Melodieen geschwinder und besser, als es in der Schule geschehen kann. Freylich wird in dieser Gesang (richtiger wol Musik überhaupt) gelehrt, und es ist nicht zu bezweifeln, dass im Ganzen die künftige Generation mehr von Musik verstehen werde, als die gegenwärtige; nur die *hohen* Erwartungen, die Mancher von der Einführung des Gesangunterrichts in die Schulen nach Nägeli-, Pfeifer-, Zellerschen und Gott weiss, welchen anderen Methoden hegt, theile ich nicht. So lange, nach der hier bestehenden Einrichtung (jede meiner Classen enthält 70 bis 80 Schuler), so lange *Alles* singen lernen *muss*, es habe Talent und Stimme oder nicht, können die Erfolge nur gering seyn. Wie aber allenfalls auf den unteren Classen gelernt werden, wird auf den oberen wieder vergessen, wo Sprachen und mathematische Wissenschaften die *ganze* Zeit des Junglings in Anspruch nehmen, wenn er, wie es einem ehrliebenden Gemüthe geziemt, auf ein *unbedingtes* Zeugniss der Reife zur Universität rechnen will, und so ist die Arbeit des Singelehrers eine Danaidenarbeit. Endlich wird ja, da es gewöhnlich am Gelde zur Anschaffung eines Instruments mangelt, der Unterricht fast nur nach einer Stimmgabel oder Stimmpfeife ertheilt (80 Kindern zugleich!): da ist an Reinheit des Gesanges wol nicht

zu denken, wenn man sich nicht darauf beschränken will, die Kinder Jahr aus, Jahr ein mit den niedlichen Sichelchen in Ziffern hinzuhalten, wovon ein Schock sich unter einander so ähnlich sieht, wie ein Ey dem andern, und wobey die Kinder doch so wenig lernen, dass ihnen auch die kleinste Modulation, über die Dominante hinaus, fremd bleibt. Genug hiervon. Auch ich habe seit zwanzig Jahren gelesen, geprüft, versucht, manche *Methode* (*Manier* oder *Manie* möcht' ich lieber sagen) entstehen und manche verschwinden sehen. Nur das Wahre, einzig Rechte blieb, und kein Virtuose fiel vom Himmel.

Eine zweyte Ursache des erbärmlichen Gesanges liegt unstreitig im Verfall der Singchöre (jetzt recht vornehm Chorschulerinstitute, früher Pauperchöre genannt, wie man denn jetzt statt des Kirchenknechts nur einen Kirchendiener, und dem zartverwöhnten Ohre zu Liebe, statt Laternenanstecker nur Laternenversorger, statt Schneider nur Kleiderverfertiger, statt Tagelöhner nur Commissionaire kennt. — Der Begriff der Benennung: Pauper, veranlaste früher oft manchen Biedermann zu einer kleinen Spende; dem vornehmen Chorschüler wagt man nicht, Kleines anzubieten, und giebt daher lieber — Nichts.). Solche Institute, z. B. das meiner Kirche, enthielten vor etwa 30 Jahren 25 bis 30 Schuler, worunter sich Jünglinge von 20 u. m. Jahren befanden. Jetzt habe ich neun Knaben, die meisten 9 bis 12 Jahre alt, worunter drey einiges Talent und Stimme besitzen, welche aber, der Mutationsperiode wegen, mir wenig Nutzen bringen. Vormals stand dem Cantor das Recht zu, die Tauglichkeit der Vorgeschlagenen zu prüfen; jetzt — werden die Gewählten dem Cantor zugeschickt, um aus ihnen Sänger zu machen. (Zwar kann der Cantor nach einem halben Jahre erklären, dass der Aufgenommene untüchtig sey, worauf dieser dann entlassen wird; allein ein halbes Jahr ist mit Experimentiren verloren worden und ein neues Experiment beginnt.) Vormals war es Vorschrift, dass der Chorschüler sich zum Studiren qualificiren müsse; so blieb er dem Institute bis zur Universität, und konnte bey Talent, Fleiss und guter Aufführung ein tüchtiger Sänger und Musiker werden; jetzt — geht er, wenn der Cantor sich mit ihm ein paar Jahre abgequält hat, zu einem Handwerker oder Krämer in die Lehre und der arme Cantor fängt von neuem an, aus ihm zugeschickten Holze Sänger zu drechseln. *Allein non ex quovis ligno fit Mercurius.* — Und nun verlangt man *bey dem allem* vom Cantor *doch gar nicht wenig*. Er soll mit seinen Knaben *stimmig*, sage *vierstimmig* respondiren, und zwar ohne Begleitung der Orgel oder eines andern Instruments, und das in *sehr verschiedener*, oft unerreichbarer Tonhöhe, nach Massgabe der vorangehenden Intonation. Was demnach für *geübte Sänger* eine *nicht leichte* Aufgabe bliebe, das *sollen* hier *unwissende Kinder* leisten, ohne den Cantor zu prostituiren! (denn den Kindern ist es am Ende gleichgültig, wenn der Gesang misslingt und Lachen erregt.)

Hierbey will ich nur gleich gestehen, dass es mir scheint, als ob die jetzt angenommene Maxime, die antretenden Cantoren und Organisten von der Nothwendigkeit, studirt zu haben, zu entbinden, eben auch nicht zur Aufnahme der Kirchenmusik beytragen könne. Es giebt gewiss ehrenwerthe Ausnahmen, aber in der Regel dürfte man bey wenigen Unstudirten die Gründlichkeit der Kenntnisse und des Kunsttheils finden, die für einen Cantor oder Organisten erforderlich ist. (Man führe hier doch nicht die Heroen Mozart und Haydn als Gegenbeweise an, da beyde gewiss gebildeter (eruditer) waren, als Viele glauben, und Beyde zumal Süddeutsche; ich möchte hinzusetzen, Katholiken, wenn dies Wort nicht bey uns in den Verdacht des Kryptokatholicismus brächte, wie der an meinem Wohnorte für einen Tollhäusler galt, der die Andachten der durchreisenden Fr. v. K. wiederholt besuchte (denn die *Gaffer* hatten am *erstenmal* genug), einer Frau, die bey all' ihrer Verirrung und Verwirrung doch ungleich anziehender war, als die von den höchsten und reichsten Ständen besuchten Hundekomödien u. dgl.) Musiker endlich, die altern und für die auszuübende Musik zu schwach werden, bey einer Kirche anzustellen, würdigt dieser (die Kirche) zu einer Sinecure oder Armenanstalt herab, wo vom Gedeihen der Sache, die hier Zweck ist, nicht die Rede seyn kann.

Auch die *Menge* der mit der Ausführung der Kirchenmusik Beauftragten scheint mir für die Sache nicht günstig zu seyn, wenn ich gleich zugebe, dass auch bey den kleineren Kirchen, wo sich Cantor, Organist, Musikus in einer Person befinden, es darum mit der Musik selten besser bestellt ist. Doch *kann* hier ein tüchtiger Mann noch am ersten wirken, und ich würde ohne Be-

Univ. Bibl. München

denken meine Stelle mit der geringern bey einer kleinen Kirche unsrer Stadt vertauschen, weil ich an dieser Alles allein bin, und eine Orgel von 30 Stimmen, die ich selbst spiele, mir werther werden muss, als eine von 70, die ich spielen höre, wenn nicht — der Umstand dabey wäre, in einer *Elementarschule* unterrichten zu müssen, wogegen der Unterricht in einem *Gymnasio* überwiegend bestimmt. — *Was* thun nun aber bey meiner Kirche: Ich, der Cantor, mit meinen 9 Chorschülern, mein College, der Herr Organist, mit seinen resp. 2 bis 4 Calcanten, und der Herr Stadtmusicus mit seinen 8 bis 10 *Leuten*? (Wir alle ziehen von der nicht reichen Kirche Gehalte, von denen ein Theil zur höchstnöthigen Reparatur der Orgel und des Positivs, zur bessern Dotation des Chorschüler-Instituts u. s. w. verwendet werden könnte.) — Antwort: der Herr Organist spielt auf seiner herrlichen Orgel von 70 Registern *sempre dolce e piano*, weil die Bälge sehr schadhaft sind; die *Leute* des Herrn Stadtmusikus blasen ihre Posaunen und resp. an den Feyertagen Trompeten, dass die Mauern der Kirche bersten möchten, weil *ihre* Bälge ganz gesund sind, wogegen es wieder an manchem andern fehlt; ich endlich (ich rede von mir, obgleich ich der primus inter pares seyn *soll*, zuletzt, da ich weder eine Orgel, noch Posaunen, ja nicht einmal ein Positiv zu meiner Disposition habe, weil das in meiner Kirche früher befindlich gewesene einigen auf Experimentation geschickten Knaben zum Experimentiren gedient haben muss und gänzlich zerstört ist, auch ein erleuchtetes Kirchencollegium eine Reparatur überflüssig findet; mein Heer überdiess nicht aus *Leuten*, sondern nur aus *Kindern* besteht), ich also singe, wie mancher andre fromme Christ, meinen Choral mit, und ermahne meine Chorschüler, nicht zu laut zu singen, aus schon bekannten Gründen. — Wie gut ist es bey dem Allen, dass der Herr Organist und ich ein paar friedliebende Männer sind, die, wenn auch Eins mit den Andern Ansichten nicht immer übereinstimmt, doch in den Schranken der Verträglichkeit und Artigkeit bleiben. Kämen nun zwey Brauseköpfe zusammen, hui! das gäbe Mord und Todtschlag oder Zank in unserm, mit *solchen* Zwisten gern sich anfüllenden Zeitungen, und der Kunst und der Kirche käme gewiss nichts davon zu gut.

Curios ist nun eine *solche Kunstverschwendung* (sit venia verbo!) an Menschen-Lungen, Händen und Füssen, allerdings zu nennen, wo die Hälfte zureichte oder das Ganze besser verwendet werden könnte. Doppelt curios zu einer Zeit, wo man sich bestrebt, Produkte des Gewerbfleisses, Gegenstände der Nothwendigkeit, *ohne menschliche Beyhülfe* durch *Maschinen* zu bereiten, so dass ganze Menschenmassen hungern und verzweifeln müssen. Doch wer wagt es, dies zu tadeln, wenn Maschinen so gut, oder auch wol noch besser arbeiten, als Menschenhände? — Es kann demnach nicht ausbleiben, dass nach vielleicht 20, 30 Jahren an meiner, des Herrn Organisten und des Herrn Stadtmusikus Stelle (unsre Untergebene mit eingerechnet) *eine Dampfmaschine* die Orgel spielt, die Bälge tritt, die Posaunen bläst u. s. w. und wie leicht lassen sich dann die fleischfarbemalten Kariatyden meiner Orgel mit ihren rothen Lippen und dem Schwarzen und Weissem im Auge (ein frommes, gewiss gut gemeintes Vermächtniss soll sie vor mehren Jahren so übertüncht haben), mittelst einer geringen Vorrichtung in grimassirende *Sänger* umwandeln! — Man halte dies nicht für Traum oder Satyre; es kann damit Ernst werden. Doch — vielleicht hat auch das Nützlichkeitsprincip schon früher, als jene Idee zur Ausführung kommen kann, die kleinen Pfeifen der Orgeln zum Behuf der beliebten und einträglichen Gassenleyern, die Sechszehner und 32füsser als Brennholz und die Principale u. s. w. als Kugelbley u. dgl. alles der Kirchencasse zu Gute, verkauft.

Fragt man also nun, was ich denn eigentlich auf meinem Posten leiste, da ich weder vermag, aus unwissenden, unfähigen, stimmlosen Knaben *in kurzer Frist* gute Sänger zu bilden, noch den Ruhm meiner Kirche durch Aufführung brillanter Oratorien zu verherrlichen, so beantwortet sich das erste sel. st. Auf das zweyte aber so viel: das Rituale unsers Gottesdienstes nimmt den ganzen Sonntag hinweg und schwerlich dürfte noch Jemand geneigt seyn, eine Musik aufzuführen oder anzuhören, wenn er von 6 bis 8, 9 bis 12, 2 bis 4 Uhr gesungen, geblutet, gehört hat. Ferner würde eine solche Musikaufführung nur durch Beyhülfe von Dilettanten möglich. Wie wenig Sinn aber unter diesen, zumal unter den Männern, für geistliche Musik herrscht, habe ich Gelegenheit gehabt, kennen zu lernen. Ueberdem würde ich die Aufführung einer Kirchenmusik nur

wegen, wenn ich ein Orchester wüsste, welches aus Liebe zur Sache mit Liebe accompagnirt (denn bezahlen könnt' ich es nicht, da die Kirche zu musikalischen Aufführungen keine Fonds hat und Kirchenmusiken für Geld untersagt sind). Ich kenne aber kein Orchester, welches *selbst für Bezahlung* mit Liebe accompagnirt, und also — Es giebt indess ein stilleres und doch nicht verdienstloses Wirken für die gute Sache, dem ich mich denn ergeben habe, unbekümmert, ob ich den Erfolg erlebe oder nicht.

Zum Schluss dieses Aufsatzes erlaube ich mir, noch eines Umstandes zu gedenken, der mir wesentlich zur Sache zu gehören scheint. Die oben schon erwähnte Vergünstigung, den Cantoren und Organisten die Beweise erworbener gelehrter Kenntnisse zu erlassen, hat eine gewisse Geringschätzung dieser Aemter herbeygeführt, wie das auch nicht anders seyn konnte. Daher ist zwischen der Geistlichkeit und den Musikbeamten der Kirche, die doch wol in der Kirche neben einander und mit einander wirken sollen auf *geistige Weise*, eine Kluft entsprungen, die die armen Cantoren und Organisten zu den unstudirten Küstern und Kirchendienern gesellt, wenn gleich selbst der unstudirte Organist oder Cantor hundertmal mehr wissen muss (oder sollte), als der Kirchendiener, dessen Stelle, nicht Kenntnisse und Bildung, nur Rechtlichkeit und Ordnung fordernd, gewöhnlich mit einem ehrlichen Handwerker besetzt wird.

Die Hand aufs Herz! ist der Wunsch nach einer andern Einrichtung dem gebildeten Manne nicht verzeihlich? — Und wie soll nun der Cantor, der Organist, Achtung und Folgsamkeit von denen erwarten, die sich im Range ihm gleich dünken? —

Mögen denn diese fragmentarischen Bemerkungen, die leicht vermehrt werden können, da Eingang finden, von wo geholfen werden kann!

Nachrichten.

Pariser musikalisches Allerley.

(Beschluss aus No. 30.)

Das Theater Feydeau hat abermals ein Unglück erlebt, welches diesmal für zwey gelten kann: *Marini*, Oper in drey Aufzügen, von Delrieu (dem Verfasser mehrer sehr verdienstvoller tragischer Arbeiten), Musik von *Dourlens* (Professor der Composition an der königl. Musikschule), ist complet durchgefallen. Darthun wollen, warum diese Arbeit das ihr widerfahrene Schicksal vollkommen verdient, hiesse, das alte Lied von zerbrökelter Melodie, von halsbrechender Harmonie, von zusammengewürfelten einzelnen Thematen, von Haschen nach Sylbenausdruck und von allen den erbaulichen Dingen, welche die neue französische Compositions-Schule an die Stelle dessen gesetzt hat, was Deutsche und Italiener schon seit Jahrhunderten Musik genannt haben, von neuem erlönen lassen. Ich gestehe, dass mich, so oft ich von solchen geräderten Rabensteine-Produkten zu reden habe, fast der Zorn überlaufen möchte. Bedenke ich dann ferner, dass mehre dergleichen musikalisch-anatomische Präparate auch in Deutschland ihr Publicum finden, dass daselbst, mit Hintenansetzung und Aufmunterung einheimischer Talente, die *französischen* Dreyer-Compositionen vor wie nach an der Tagesordnung sind; so fühle ich keine üble Lust in mir, meinen Zorn von den Componisten ab- und einzig und allein auf das Publikum, und nebenbey auch auf das Deutsche zu werfen. Denn, wenn die Künstler das Publicum bilden, so bildet dagegen auch das Publikum die Künstler: diese Wechselwirkung ist unleugbar vorhanden. Im Publicum aber, das heist, im grossen, im Französischem sowol, wie im Deutschen (hoffentlich doch aber im letztern etwas weniger), liegt die verwerfliche Schwäche, in der Musik (denn von dieser Kunst kann hier nur allein die Rede seyn) nicht allein Abstufungen zu ertragen, die sich wie eins zu tausend verhalten, sondern sogar völligen Abarten, eigentlichen Zwitter- und Bastardgattungen, Beyfall zu schenken. Habe ich Unrecht, mich zu erzürnen, oder weiss ich vielleicht selbst nicht, worvon die Rede ist, wenn es eine allbekannte Sache ist, dass heute die ewigen Meisterwerke eines Mozart und Cimarosa, so wie aller derjenigen, die würdig sind, dass ihr Reihen von diesen musicalischen Halbgöttern angeführt werde, nicht mehr und nicht weniger Wohlgefallen erregen, als morgen die Produkte, welche in der neuesten französischen Foltermaschine, genannt königliche Musikschule, erzeugt sind? Ich weiss recht wol, hinter welchen Gemeinspruch die Verfechter dieses Nichtgeschmacks, oder vielmehr Un-

geschmacks sich zu verschanzen suchen: es zeige von Anmassung und Vorwitzthun und, der Himmel weiss, wovon noch mehr, meinen sie, wenn man nur Meisterstücke und immer Meisterstücke und nichts als Meisterstücke begehre. Nein, ihr Herren, Meisterstücke verlangen die Leute, denen Natur und Studium Geschmack und Wissenschaft dessen gegeben hat, was musikalische Kunst heist, nicht von jedermann; aber auch nicht von jedermann musikalische hochnothpeinliche Halsgerichte, an denen der Zuschauer (denn Zuhörer gibt es da nicht) keinen andern Antheil nehmen kann, als den ihm die Neugierde auferlegt, zu sehen, wie sich der Componist aus dem schwierigen Handel seiner eignen Hinrichtung ziehen möchte.

Herr Logier aus Dublin ist hier angekommen und will seinen Chiroplasten in einer lankasterschen Musikanstalt einführen, an deren Spitze ein gewisser Herr Massimino steht. Es ist begreiflich, dass in England, wo man stark in Erfindung von *Maschinen* ist, ein mechanischer Kopf auf den Gedanken verfallen konnte, die Kunst des Clavierspielens erleichtern zu wollen, wie es bereits mit der Kunst des Bierbrauens, der Tuchmacherey und ähnlicher nützlicher Künste daselbst geschehen ist; eben so begreiflich, dass eine solche *Maschine* in England, wo die musikalische Bildung des Volks noch auf der untersten Stufe steht, wo die Musik vom Unterrichte der *Gentlemen* ausgeschlossen bleibt, und wo nur einige, nach ausländischen Grundsätzen erzogene *Ladies* wöchentlich einige Dutzend Harfensaiten zu zerreissen, angehalten werden, Beyfall erhalten musste, weil durch sie die Erlernung des Clavierspielens etwa eben so mechanisch betrieben werden kann, wie die Kunst, Stecknadeln zu verfertigen. Aber in Frankreich, wo man wenigstens einen plastischen Sinn für die Musik hat, wo man deren Erlernung, besonders die Instrumental-Ausübung, mit einem Enthusiasmus betreibt, der an *Künstlichem* ersetzt, was ihm etwa an *Künstlerischem* abgehen dürfte, in Frankreich dürfte jene Erfindung um so weniger Eingang finden, als die Franzosen, besonders die Pariser, zu viel *Leben* haben, um sich zu *Maschinen* herabsuwürdigen. Die Deutschen werden, das darf ich mit Sicherheit von meinen Landsleuten hoffen, ihre *Hände* eben so wenig in Fesseln schmieden lassen wollen, als man es bisher mit ihrem *Geiste* vermogt hat. Herr Logier hat für seinen Chiroplasten ein Patent genommen. Die Ausgabe hätte er sparen können: es wird ihm niemand seine Erfindung nachmachen wollen.

Herr P. Collin der Ältere, Mitglied der königlichen Kapelle und der grossen Oper, hat unter dem Titel: *Du Cor et de ceux qui l'ont rendu célèbre*, ein Werk angekündigt, in welchem die künstlerische Behandlung des Horns und die Fortschritte, welche seit der Erfindung dieses Instruments bis auf unsere Tage auf demselben gemacht worden sind, dargelegt, und eine biographische und artistische Notiz aller berühmten Hornbläser geliefert werden soll. Ein Verzeichniss der für das Horn componirten Musikstücke, so wie die Abbildungen mehrer Hornkünstler werden dem Werke angehängt werden. Deutsche Musikhandlungen, welche, gegen die gewöhnlichen Vergütungen, sich mit der Subscription, die 5 Franken beträgt und erst nach Ablieferung des Werks bezahlt wird, befassen wollen, werden ersucht, das Abhonnenten-Verzeichniss an Herrn Boyeldieu den jüngern (rue de Richelieu) einzusenden. Die Erscheinung des Werks ist auf den 1sten Januar 1820 festgesetzt.

L'inganno felice, Oper von Rossini, die, glaube ich, ursprünglich drey Acte hat, ist hier, bis auf einen einzigen zusammengestrichen, soeben mit Beyfall aufgeführt worden. Die rohe Genialität, welche der Componist in seinen übrigen Arbeiten gezeigt hat, ist hier, so viel sich von diesem Skelette schliessen lässt, zu einer recht erfreulichen klassischen Correctheit geworden. Ueberhaupt besitzt die Musik sehr viel gediegene Annehmlichkeit. Ich werde vielleicht, nachdem ich das Werk wurde mehre Male gehört haben, von neuem auf dasselbe zurückkommen.

Ein hiesiger Künstler, der in den Niederlanden Concerte gegeben hat, erzählt mir Folgendes: Er kommt in Courtray an und wird eingeladen, sich daselbst hören zu lassen. Ein Freund nimmt es über sich, ihn zu den verschiedenen Dilettanten des Städtchens zu führen, die daselbst das öffentliche Orchester bilden. Nachdem mehre derselben bereits bekomplimentirt und für das Interesse des Concertgebers gewonnen worden sind, macht sich der Freund auch zu dem Violoncellisten auf den Weg, der, versichert derselbe, ein sehr braver Künstler seyn soll. Man kommt an. Der Künstler wird — in eine Schusterwerkstatt geführt, wo ein Meister und mehre Gesellen ihren

gewohnten Beschäftigungen obliegen. Leise fragt der Künstler den Freund, wo denn der Violoncellist sey? Dieser zeigt auf — den Schustermeister, der eben den Knieriemen abschnallt und den Musiker willkommen heist. Nachdem man ihn mit der Absicht des Besuchs bekannt gemacht hat, bezeigt er sich sogleich bereit, dem Künstler den erbetenen Beystand zu leisten. Am folgenden Tage findet das Concert Statt und der Schustermeister zeigt sich als einen gar nicht ungeschickten Violoncellisten.

Wenn es der Mühe lohnte, eitel über die Siege zu werden, welche sich, besonders in Hinsicht musikalischer Urtheile, über die hiesigen Journalisten erringen lassen; so wäre ich schon öfterer in dem Falle gewesen, ein Triumphlied anzustimmen. Vor einigen Monaten ward die Demoiselle Lipparini, wegen des Vortrags einer Arie, die ihr nicht ganz misslungen war, für eine höchst schätzbare Acquisition des italienischen Theaters ausgegeben und demselben Glück zu deren Besitze gewünscht: sechs Wochen darauf musste diese Acquisition ihrer Untauglichkeit wegen über die Alpen zurückgeschickt werden. Der Tenorsänger Torri war, wollte man den Journalisten auf's Wort glauben, ein Garcia, ja sogar ein Crivelli. Die zweyte Vorstellung setzte auch ihn an seine gehörige Stelle: Torri ist ein Sänger von guter Schule, aber von höchst verbrauchtem Organe. Der andre Tenorsänger Bordogni ward gar in die Wolken erhoben. Die Wahrheit gebietet, zu sagen, dass dieser Sänger eine vortreffliche Schule, aber ein fast noch heiseres Organ, als Torri hat. Bordogni ist als Gesangslehrer in der königlichen Musikschule angestellt, und daran hat man sehr wolgethan; denn auf dem Theater, wo zum Gesange doch auch eine Stimme erfordert wird, will ihn niemand mehr hören. Die meiste Abgötterey hatten aber die Priester der poetisch-musikalischen Gerechtigkeit, *verblendet von dem Glanze* der auf ihren Altar niedergelegten Opfer, mit Madame Ronzi Debignis getrieben: dies war ohne weiteres Madame Barilli, wie sie leibte und lebte, als sie noch nicht todt war. Madame Ronzi Debignis ist so eben gerade in eben der Rolle, worin Madame Barilli die Pariser bezaubert hat, nemlich als Caroline im *Matrimonio segreto*, absolut durchgefallen. Wer sich überzeugen will, wie wenig ich den Enthusiasm der genannten Journalisten *getheilt* habe, der möge meine Monatsberichte vom Februar und März nachlesen.

Wenn sich Martin's Gesangmethode durch nichts, als durch Hu hu und Hi hi mit Fistel und Fistelfaus auszeichnete, so könnte kein Mensch von Geschmack etwas dagegen einzuwenden haben, dass sich dieser Mann auf die eine oder die andere Weise zur Ruhe begäbe. Aber Martin ist bis daher der einzige französische Sänger gewesen, der ein *intensives* Studium auf die Ausbildung seiner Stimme verwandt, das heist, der ein Portamento di voce erstrebt hat; er ist von den Italienern gebildet, obgleich hernach von den Franzosen verbildet worden. Glücklicherweise hat die bessere Natur obgesiegt. Trostlos über den Tod seiner Tochter und kaum getröstet über den Verlust seiner Frauen, von denen ihm eine grosse Anzahl (ich glaube gar, vier oder fünf), verstellt sich nach und nach, abgestorben ist, will Martin jetzt das Theater verlassen. Dieser Verlust würde für die komische Oper unersetzlich seyn, wenn nicht Ponchard auf eine sehr lobenswürdige Weise in Martin's Fusstapfen getreten wäre. Ponchard besitzt nicht ganz das klingende, gediegene Organ Martin's, dagegen geht ihm aber auch die Fisteley ab. Dieser Sänger würde auf eine gewisse Vollendung Anspruch machen können, wenn sich ein deutsches oder italienisches Ohr nur nicht so äusserst schwer an das enzigsaure Organ der französischen Stimmen, besonders der Tenorstimmen gewöhnen könnte. Ponchard ist jetzt der einzige *männliche* Hort des Theaters Feydeau.

Der Director der grossen Oper, Herr Persüis, ist *in der Klemme*. Sein diesjähriges Budget dürfte vielleicht die nemliche Wirkung hervorbringen, wie das grosse des Königreichs, nemlich Absetzung, hier des Finanzministers und dort des Operaministers. Das Feuer der *Danaiden*-Hölle ist erloschen; zum *Tarare* haben die Pariser in seiner neuen Bearbeitung nichts als *Tarare* *) gesagt und *Cortez* macht keinen Lärmen

*) *Tarare* ist eine französische Interjection, welcher man sich zur Bezeichnung des geringen Werths oder Gleichen bedient, den man in eine Sache setzt: es ist das englische Fiddle, Fiddle oder Fiddle-Stick. Im deutschen dürfte vielleicht kein einzelnes Wort vorhanden seyn, welches dem Tarare entspräche; man muss hier eine ganze Phrase wählen, etwa: Ich mache mir auch nicht so viel daraus, und für den zweyten Sinn: Ich glaube auch nicht sich das daran, oder eine ähnliche Redensart.

wie die Extreme eines jeden Mechanismus, sich in's Unendliche, und verrathen schon in dieser *geraden* Linie ihrer entgegengesetzten Richtung den mechanischen Ursprung. Kein tiefer Ton ist je der tiefste, kein hoher der höchste; aber auch in unendlicher Verlängerung kehren beyde Extreme nie zu einander zurück. So sind also die verschiedenen Oktaven der Töne, welche den Farben fehlen, in der mechanischen Entstehung des Schalles gegründet.

Diese melodische Folge der Töne in der Skale erhalten wir durch kein natürliches Phänomen, sondern sie ist lediglich ein Werk der Freyheit, welche die Töne nicht nach Naturgesetzen, sondern nach einer von diesen Gesetzen unabhängigen, durch blofse Reflexion aufgefafsten Verschiedenheit ordnet. So wie also auf der einen Seite der harmonische Gebrauch der Töne auf nothwendige Naturgesetze gegründet ist, so ist von der andern Seite der melodische Gebrauch der Freyheit überlassen. Musik vereinigt daher, wie jede eigentliche Kunst, auch in der Behandlung ihres Materials Freyheit in der Nothwendigkeit und Nothwendigkeit in der Freyheit: denn Musik ist weder Harmonie noch Melodie, sondern beydes in Einem, daher selbst Melodie nur unter harmonischen Bedingungen aufgefafst werden und ein Ganzes in der Zeit bilden kann.

Den Farben fehlt nun diese doppelte, melodische und harmonische Ordnung ganz, denn bey ihnen findet nur *Neutralisation* statt. Wollte man also auch ganz davon abstrahiren, dafs Farben und ihre Behandlung in den Raum und nicht in die Zeit, wie die Töne, gehöre: so würde schon wegen des Mangels dieser doppelten Ordnung keine Farbenmusik möglich seyn. Wollte man die Farben *frey* behandeln, so würde diese Behandlung ein bloses Spiel mit Empfindungen ohne Zusammenhang seyn: denn folgten die Farben regellos auf einander, so könnte diese Folge nicht einmal durch Anschauung in die Erfahrung aufgenommen werden, und würde nie ein Ganzes in der Zeit bilden, wie man sogar an einer Reihe Töne, welche ohne harmonische Bedingungen auf einander folgen, bemerken kann (z. B. in dem Zwitschern der meisten Vögel). Sollten hingegen die Farben in ihrer natürlichen Ordnung folgen: so würde dieser Succession alle Freyheit, mithin die unumgängliche Bedingung jeder kunstmäfsigen Behandlung fehlen, und sie würde nur als Naturerscheinung gefallen (z. B. die Brechung der Sonnenstrahlen in Thautropfen.)

So wäre also aus der ursprünglichen Verschiedenheit des Tons und der Farbe, der Anspruch der Musik auf den Namen einer Kunst im höchsten Sinne, abgeleitet und gerechtfertigt, und die Unmöglichkeit einer Farben-*Musik* erwiesen. Ob aber, und in wie fern es eine Farben-*Kunst* gebe, und in welchem Verhältnisse diese mit der Tonkunst stehe, ist hier noch nicht der Ort auseinander zu setzen.

Leipzig.

August Apel.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung s. d. 45sten Stück d. Z.)

III. *Erhaltung einer gebildeten Singstimme.*

Die diätetischen und technischen Vorschriften, welche ich zu einer guten Bildung und Kultur der Singstimme gegeben habe, sind als eben so viel Mittel zur Erhaltung einer Singstimme anzusehen, welche denjenigen Grad von Kultur erreicht hat, dessen sie durch Natur und Kunst fähig ist.

Ein gemein schädlicher Irrthum für Sänger und Sängerinnen würde seyn, sich, wenn mit dem Eintritte der Mannbarkeit und successiv aufhörenden Wachsthume des Körpers die Stimme den möglichsten Grad ihrer Ausbildung erlangt hat, von der Beobachtung der diätetischen Regeln befreyt zu glauben, welche in der Kindheit und ersten Jugend zur Kultur und Vervollkommnung derselben so nützlich gewesen. Nicht allein sind sie von diesen Geboten einer zweckmäfsigen

mehr, seit die Franconische Cavallerie nicht mehr darin aufmarschirt. Nun ruht also der grosse Opern-Colosz abermals auf den paar hundert Beinen der Tänzer und Tänzerinnen, die wöchentlich zwey oder drey Male in den Balletten Proserpine, Psyche und Flora und Zephyr zu dessen Erhaltung beytragen. Ich fürchte aber, daraus werden, wenn ihnen nicht schleunig die Macedonische Königstochter einige Ruhe verschafft, am Ende die *schwachen* Beine des Polonius werden. Die *Olympie* des Herrn Spontini lässt, selbst im Wärmezimmer der grossen Oper, so wenig von sich hören, als wenn sie nicht am Leben wäre. Daraus wollen einige Coulissen-Spürnasen auf neue Hindernisse schliessen, welche sich der Erscheinung derselben von neuem in den Weg gelegt haben und in deren Folge der Componist sogar zu einer Reise über die Alpen Veranlassung erhalten könnte. Ich messe allen diesen Gerüchten nicht den geringsten Glauben bey.

Madame Fay hatte im vorigen Jahre auf dem Theater Feydeau zu viel geschrieen und ward nicht engagirt. Dieses Jahr schreit sie in der grossen Oper zu wenig und wird wahrscheinlich wieder nicht engagirt werden. Doch steht zu erwarten, dass Madame Fay mit Hulfe ihrer eisernen Lungen und ihres riesenhaften Körperbaues nachhelfen wird, wo es ihr noch fehlen dürfte und dann möchte sie es wol einige zwanzig Jahre mit aushalten können. Was ist auch der grossen Oper mit Subjecten gedient, denen, wie Madame Albert, Demoiselle Paulin, ja selbst Madame Branchü, bereits nach Verlauf von fünf, zehn oder auch mehren Jahren, wo nicht der Odem, doch wenigstens die Stimme ausgeht?

Auch Lavigne, der erste Tenorist der grossen Oper, welchem eine wahre oder vermeinte Zurücksetzung der Direction in die Provinzen getrieben und der sich hierauf mit derselben wieder ausgesöhnt hatte, ist von neuem auf — und davon gegangen. Nun ist der fette Nourrit abermals der Mann, den die Didonen, Armiden und Iphigenien zum Liebhaber wählen. Diese Damen sind, wie man sieht, nicht schwierig in ihrer Wahl. Aber, wir sollten sie auch, wenn ihnen keine übrig bleibt?

Herr Pär lässt auf dem italienischen Theater seine *Agnese* einstudiren. Das ist dann, seit der Wiedereröffnung dieses Theaters, die zweyte Oper von diesem Componisten. Mit *Don Juan*, der *Hochzeit des Figaro*, *Così fan tutte*, *Titus* u. s. w. scheint es Anstand zu nehmen, und das mit Recht, denn diese Werke würden wahrscheinlich durchfallen, wie es erst kürzlich mit dem *Matrimonio segreto* geschehen ist; aber die Fuoruciti des Herrn Pär haben, nebst den andern bis hierher gegebenen Opern von den beyden Guglielmi, von Generali, Rossini u. s. w., niemanden Anstoss gegeben. Warum macht auch Mozart auf Classicität Anspruch, die, wenn sie befriedigen soll, classisch ausgeführt werden muss, statt dass das Lirum Larum der genannten Compositionen von allen Kehlen gesungen werden kann, die nur nicht stumm sind!

Ich schliesse diesen Bericht mit einer Nachricht, die allen deutschen Kunstfreunden schmerzhaft seyn dürfte: Boyeldieu liegt gefährlich darnieder, ja, man zweifelt sogar an seinem Aufkommen. Seine Krankheit soll in einer gänzlichen Erschlaffung des Nervensystems bestehen, aus welcher sich eine Störung in den Functionen der Blutgefässe ergeben hat. Die Folge davon ist eine überhäufte, faulichte Absonderung des Bluts, die, sagt man, den Tod herbeyführen kann, wenn derselben nicht Abgang verschafft wird. Diese Krankheit wird hier *maladie noire* genannt. Boyeldieu hat an derselben schon zu verschiedenen Malen gelitten, unter andern während seines Aufenthalts in Russland und vor vier Jahren in Paris. Es ist bemerkenswerth, dass die Wirkung, welche die nervöse Reizbarkeit dieses Componisten auf dessen künstlerische Thätigkeit ausübt, derjenigen gerade entgegengesetzt ist, welche der nemliche Zustand in andern Künstlern hervorzubringen pflegt: Boyeldieu hat stets ausnehmend langsam und nur unter der grössten Anstrengung componirt. Mässig in allen körperlichen Bedürfnissen, ist er freylich nie in die Verlegenheit gekommen, sich geistiger Reizmittel zur Erregung seiner Phantasie bedienen zu müssen; dagegen aber sind ihm Stille der Nacht, Abgezogenheit von der Welt, Wachskerzenschein, die sorgsamste Fensterverhüllung und andre dergleichen der wahren genialen Begeisterung fremde Dinge, erforderlich, um auch nur mit dem geringsten Erfolge arbeiten zu können. Sein eigner Vater hat mir gesagt, dass er, so äusserlich vorbereitet, oft eine ganze Nacht anwendete, um ein paar Takte zu setzen, die er in der folgenden wieder wegstreiche. Es ist Thatsache, dass Boyeldieu voller drey Jahre mit

der Composition seinen rothen *Käppchens* zugebracht hat. Diese Langsamkeit im Productiven nennt Herr Boyoldieu Streben nach Classicität und daraus sich nothwendig ergebener Unzufriedenheit mit sich selbst. Ich zweifle, ob sich Ringen nach Vollendung in anderen Künsten eben so aussprechen dürfte.

C. L. P. Sievers.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gedichte von Gerstenberg, Göthe, Schreiber u. A. für eine Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — — von Aug. Ferd. Häser. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Fr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Herr Häser hat sich, als Kenner und Lehrer des Gesanges, und als geschickter, fleissiger Componist, Aufmerksamkeit und Achtung erworben. Da wird man auch von diesen Gesängen nichts Alltägliches oder sonst Geringes erwarten. Diese Erwartung wird sicherlich nicht getäuscht; und verschiedene der hier gelieferten Stücke zeichnen sich gar sehr aus, sowol von Seiten der Erfindung, als (und noch mehr) von Seiten des Ausdrucks und der Ausführung. Sollte man aber voraussetzen — wie der Ref. wirklich voraussetzte — es würden Hrn. H., der so lange im heitern, lebenslustigen Italien gewesen, heitere und lebenslustige Gedichte am meisten anziehen, und ihre Compositionen am vorzüglichsten gelingen: so würde man sich darin irren. Kaum einige von allen zwölf Stücken ausgenommen — findet man hier lauter weh- und schwermüthige, und diese Weh- und Schwermuth gesteigert bis hinauf zum Wahnsinn, *inclusive:* (S. Seite 16.) jene wenigen einigermassen heiteren aber sind Hrn. H. eben so offenbar am wenigsten, als von diesen die gesteigertsten am vorzüglichsten gelungen. Gerade jenes angeführte Stück: *Im Wahnsinn;* das verzweifelnde, S. 20, und das hinschmachtende, S. 22. — sämmtlich gedichtet vom Hrn. v. Gerstenberg — halten die schönste Musik. — Die Stücke sind zum Theil durchcomponirt, und die meisten mehr sconisch, als in engern Sinne liedermässig behandelt. Das Pianoforte ist überall obligat. Singstimme und Instrument stehen überall in dem guten Verhältniss gegen einander, dass, indem eins das andere geltender macht, es zugleich selbst gehoben wird. Eine Sängerin von Bildung und Seele wird vorausgesetzt, nicht aber eine Virtuosin — nicht einmal eine halbe. Auch der Begleiter hat nichts Schwieriges auszuführen: was aber überall verstehen, worauf es abgesehen ist, und dies gut nachzuempfinden im Stande seyn.

Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, von J. G. Werner. Leipzig, b. Peters. (Fr. 20 Gr.)

Diese zwölf, nicht kurzen, zum Theil ziemlich langen Orgelstücke sind allerdings verschiedener Art, und berühren, mehr oder weniger, fast alle Stufen, von dem orientalischen Cantabile an — wie es, wenn auch noch so oft jetzt auf der Orgel vorgetragen, ihr eigentlich doch nicht zugehört, sondern den Sängern oder Blasinstrumentisten — durch das Ouvertürenmässige hindurch, bis hinauf zum ziemlich künstlich fugirten Satz. Auf Themata von Chorälen, oder auch im Ausdruck auf bestimmte Choräle, ist keine Rücksicht genommen: die meisten Stücke eignen sich auch weit mehr für den Ein- oder Ausgang. Die meisten können auf Einem Manuale ausgeführt werden; einige verlangen aber deren zwey; und alle ohne Ausnahme setzen einen Organisten voraus, der, wie es seyn soll, gewohnt ist, das Pedal selbstständig zu gebrauchen. — Wie der Gattung, so sind die Stücke auch der Erfindung, der Ausarbeitung und dem Gehalt nach, von verschiedener Art. Ueberall aber bemerkt man einen Mann, der sein Fach versteht, und, es zu bereichern, Talent und Studium guter Meister anwendet. — Ausführen sind die Stücke sämmtlich nicht schwer; für den nämlich, dem mit obligatem Pedal und fugirt zu spielen, nichts Fremdes ist.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. **No. 32.** 1819.

Nachrichten.

Mayland im July. Uebersicht der diesjährigen Frühlingsopern in Italien. Für heute theile ich Ihnen blos über jene Städte musikalische Berichte mit, die einiges Interesse darbieten, und übergehe alle Wiederholungen der älteren Opern in den grösseren und kleineren Städten, nebst der Aufnahme der ohnehin bekannten Sänger. Ich mache, wie gewöhnlich, den Anfang mit Mayland. Die vorzüglichsten Individuen der gegenwärtigen Stagione auf der Scala waren: Signora Festa, prima Donna; Sign. Crivelli, Tenorist; Sign. Remorini, Bassist und Sign. Pacini als Buffo, sämmtlich aus Ihren Blättern bekannt. Die erste Oper von Hrn. Pacini, Sohn, neu componirt, hiess: *Il Falegname di Livonia* (der liefländische Tischler), vom Dichter Romani, nach der Kotzebue'schen Komödie gleiches Namens bearbeitet, und fand keine gute Aufnahme. Der junge Pacini, welcher seit verwichenem Sommer vier neue Opern schrieb, schien diesmal etwas erschöpft zu seyn; und da unsere dermaligen Compositeurs grösstentheils die Kunst nicht gründlich genug studieren, so werden sie auch da, wo es mit den Melodien und den alltäglichen abgedroschenen Modulationen nicht mehr fortgehen will, ganz kraftlos, schreiben sodann sich selbst ab und schöpfen reichlich aus der Rossini'schen Quelle. Hörte man auch in dieser Oper hier und da einen nicht üblen Gedanken, so war doch alles zusammen ein so zerrissenes Ganze, dass es oft fuhlbar wurde, der Compositeur habe sich nicht zu helfen gewust. Zu wünschen wäre es daher, dass Hr. P. ernstlich daran dächte, weniger zu schreiben und fleissiger gute Muster zu studieren. Zur zweyten Oper gab man eine Ältere von Herrn Carafa: *Il Vascello l'Occidente.* Unglaublich wird es Ihren Lesern vorkommen, was ich Ihnen da sage, und doch ist es so. In dieser Oper liess man nichts als die ursprüngliche Introduction, das erste Finale und etwas im zweyten Act; alle übrige Musik wurde von *vier* fremden Meistern (darunter die vorzüglichsten Stücke aus dem Rossini'schen, von Neapel aus berühmten Oratorium *Mosé*) entlehnt. Ein neuer Beweis, wie wenig entschiedenen Charakter die heutige italienische Opernmusik hat und wie leicht sich daher eine Oper in die andere übertragen lässt! Ihre KK. HH. der Vizekönig und sein erlauchter Bruder, der Palatinus von Ungarn, waren bey der ersten Vorstellung dieser Oper, doch nur im ersten Acte, zugegen; daher endigte dieser unter der grössten Ruhe. Im zweyten Acte nahm das Pfeifen, das Heulen, das *basta* schreyen kein Ende, und die Oper wurde in ihrem Entstehen begraben. Die hier vorkommenden Hauptstücke aus dem benannten Rossini'schen Oratorium haben wenig Gehalt, wiewol es seyn mag, dass sie an gehöriger Stelle nicht ohne Wirkung sind. — Zur dritten Oper gab man Coccia's *Clotilde* und mit Beyfall. Die vielen Plagiate aus Cherubini und anderen Meistern, mitunter auch manches, dem Compositeur gelungenere Stück, werden dieser Oper, besondere ihren Chören, noch lange die Gunst des Publikums erhalten.

Balletmeister Vigano, der von diesem Frühjahre bis zu Ende des Karnevals 1820 funf neue Ballets auf der Scala in die Scene setzt, liess Hrn. Ayblinger aus Venedig hieher kommen, um die Musik zu denselben neu zu componiren. Das erste Ballet, *Bianca* betitelt, wurde bereits zu Anfang dieser Stagione gegeben und machte kein Glück. Die Musik des Hrn. Ayblinger zeugt von dem Meister in seiner Kunst. Dieser gründliche und gelehrte Compositeur ist aus Bayern gebürtig und befindet sich schon seit 1802 in Italien, fast immer in Venedig. Vor ungefähr anderthalb Jah-

gen stiftete er daselbst ein Odeon, in welchem Institute, seiner Absicht gemäss, zur Veredlung des musikalischen Geschmacks blos Stücke von anerkannten Älteren und neueren grossen Meistern gegeben werden sollten. Doch konnte er sich nur kurze Zeit seines schönen Unternehmens erfreuen. Bald fanden sich einige Italiener, die auch zugleich *eine gewisse Musik von Effect* hören wollten; da aber Hr. A. dieser Gattung in sein Institut den Eingang verbot und Unannehmlichkeiten vermeiden wollte, so legte er weislich und schnell seine Direcie stelle ab, und das Odeon — verschwand, wie alles Gute.

Neapel. Die einzige neue Oper dieser Stagione gab man auf dem Teatro nuovo. Sie hiess: *La gioventù di Enrico V.* von einem Neapolitanischen Kapellmeister Carlini componirt, und soll nach dem *giornale delle due Sicilie* eine sehr gute Aufnahme gefunden und die Brizzi darin gefallen haben. Nachdem besagtes Blatt diesem Zöglinge des N. Conservatorium reichlich Lobsprüche gespendet, fährt es auf folgende Weise fort: „und wenn die strengen Vertheidiger der *ermüdenden Musik* (faticose composizioni musicali) in dieser Oper vergebens jene angerühmte Profundität suchen, die sie sowol von einem Kirchenliede als von einer Ode an die Grazien verlangen; so ist hier hingegen der Zuhörer gewiss, dass er bey gelehrten und narkotischen Modulationen nicht einschläft." Wenn der Herr Zeitungsschreiber solche Zuhörer darunter versteht, wie er selbst seyn mag, dem die tiefgedachte Musik eine ermüdende Last ist, so mag seine Behauptung richtig seyn; für seine Antipoden lässt sich dieselbe aber, wie jedermann leicht einsieht, geradewegs umkehren. — I. I. KK. MM. von Oestreich wohnten hier verwichenen Monat im Theatr St. Carlo einem Ballete bey, wozu die Musik vom Grafen Gallenberg (einem Wiener) componirt wurde, und in welchem alle Nationaltänze der unter Oestreichs Scepter lebenden Nationen vorkamen. Bey dieser Gelegenheit wurde das bekannte Nationallied: „Gott erhalte Franz den Kaiser etc." in italienischer Sprache abgesungen. — Der berühmte Violinspieler Paganini gab in dieser Hauptstadt mehre Concerte mit vielem Beyfall.

Palermo. Sehr selten sind die Theatral-Nachrichten aus Sicilien. Nach dem Mayländer Corriere delle dame gab man in dieser Hauptstadt vergangenen May die Nicolini'sche ältere Oper: *Il Trionfo di Cesare* mit eingelegten Stücken und mit Beyfall.

Rovigo (im Venezianischen). Hier wurde Ende Aprils das neu erbaute Theater mit der neuen einaktigen Oper *Adelaide di Borgogna*, von Hrn. Generali, eröffnet. Wie es heisst, soll dieses Theater, manche Mängel abgerechnet, in akustischer Hinsicht und in Betreff der Bequemlichkeit der Logen und der angebrachten Malerey gut ausgefallen seyn. Von der Musik werden mehre Stücke, darunter vorzüglich das erste Finale, gelobt. Die Primadonna Camporesi bestätigte abermals den ihr vorausgegangenen Ruhm, auch die Bonini (in Männerrollen) und der Tenorist Bianchi erwarben sich vielen Beyfall. Die zweyte Mayr'sche Oper: *Adelasia ed Aleramo* fand eine ausgezeichnete Aufnahme.

Turin. Die im verwichenen Carneval auf dem Mayländer Teatro Re gegebene opera buffa, *Il carnevale di Venezia* von Hrn. Bolle, wurde hier dieses Frühjahr zum zweyten Male von Hrn. Brambilla componirt und hat dem Vernehmen nach Beyfall gefunden.

Venedig. Ein hiesiger reicher Partikulier liess in dieser Stagione seine Geliebte, Namens Cortesi, die bisher blos Musikliebhaberin war, zum ersten Male das Theater betreten, und verwendete zu diesem Zwecke für Dichter, Compositeurs, prachtvolle Decorationen und Kleidung eine grosse Summe Geldes. In allem wurden drey neue Opern gegeben. Die erste, welche Rossini für 300 Ducaten componirte, hiess: *Eduardo e Cristina*; die zweyte vom Hrn. Pavesi hiess: *Don Gusmano*, und die dritte vom Hrn. Mayerbeer (auch gelblich) *Emma di Presburgo*.

Die vorzüglichsten Sänger waren: Signor Morandi, obbenannte Cortesi und die Hrn. Bianchi, Vecchi und Ranfanga. Die erste Oper machte einen starken furore. Rossini und späterhin auch die Cortesi wurden gekrönt. Verständige und unpartheiische Richter, welche diese Oper gehört haben, versichern mir jedoch, dass sie zu den mittelmässigeren Rossini'schen Opern gehöre und, einige liebliche Melodien abgerechnet, sich nicht auszeichne. Rossini hat darin, wie gewöhnlich, seine älteren Opern, *vieles* aber aus der *Zoraide* abkopirt, so dass ein zu Venedig angekommener Neapolitaner, der letztere Oper gut kannte, ganz erstaunte, wie sich dieser Compositeur solchen Unfug gegen die Theaterdirectionen erlauben kann.

Hören Sie nun die Urtheile der beyden Venetianer Zeitungen über diese neue Rossi. Oper: hoffentlich werden sie Ihren Lesern Stoff zum Lachen geben.

(Anzug aus der Venetianer privilegirten Zeitung.)

Meine sehr delikaten Herren musikal. Puristen und Rigoristen, und Ihr geistreichen Journalisten, die Ihr alle nicht selten über den modernen Verderber des guten musikalischen Geschmacks herfallt: erspart Euch die Mühe, meinen Artikel zu lesen, verstopft Euer Gehörorgan: für Euch schreibe ich nicht. Zu jenen leichten und gemeinen Seelen (anime facili e comuni) spreche ich, welche mit dem armen getäuschten Europa die Schwachheit theilen, von der Rossini'schen Musik wonnetrunken zu seyn; zu jenen schwachen und eigensinnigen Seelen, die, wenn vom Geschmack die Rede ist, sich lieber ergötzen, als Kritiker seyn wollen. Dieser ungeheuern Menge von Bewunderern meines Rossini kündige ich heute mit Freuden einen neuen geräuschvollen Triumph von ihm an, und das will soviel sagen, als die erste Vorstellung einer seiner neuen Opern, welche den 24sten April im Theater St. Benedetto gegeben wurde. Dieser wundervolle Planet des musikalischen Himmels, der am ersten mit seinen mächtigen Strahlen unsern musikalischen Horizont beleuchtete *), erscheint, nachdem er vier ganze Jahre andere Sphären durchlief, aufs neue wieder mit seinem lebendig glänzenden Lichte in dieser Hemisphäre" u. s. w. Hier tadelt der Verfasser des Artikels das Buch und fährt folgendermassen fort: „Doch Rossini's Genie überwindet alles und bedarf keiner anderen Hülfsmittel: seine vortreffliche Musik bezaubert und reisst hin; jedermann fühlt ihre unwiderstehliche Gewalt, und jedermann kann sich bey ihr des Entzückens nicht enthalten. Zuerst erschallt das Theater durch die Annehmlichkeit seiner Melodien; sodann wiederhallt es mächtig durch die unaufhörlichen Beyfallsbezeugungen und selbst jene, welche diese allgemeine Blindheit beweinen, laufen doch auch mit ins Theater, obschon ihr Sinneswerkzeug mit einer harten Rinde übersogen ist, und trinken den Rossini'schen Nectar von der ersten bis zur letzten Note. Und du seltenes, ja einziges und unbegreifliches Genie! der du durch deine verschwenderische und unerschöpfliche Phantasie unsere Herzen beherrschest, der du deine gleichzeitigen Compositeurs theils verdunkelt, theils begraben hast, und vom Tago bis zum Hellespont, von der Neva bis zum Sebeto unaufhörlich und rühmlichst deine Musik, deinen Namen und deine überaus grosse Fama erschallen lässt: du lachst über den gemeinen allwissenden Haufen (volgo saccente), der dich der Plagiate und der Uncorrectheit beschuldigt, du fährst mit deinem kühnen und starken Fluge fort, die Dimensionen der grössten Höhe zu messen" u. s. w.

(Anzug aus dem Venetianer Beobachter.)

„Diese Oper gehört wirklich zur gegenwärtigen Jahrszeit. Sie ist eine Wiese voll schöner, frischer, bunter Blumen, oder vielmehr, sie gleicht den sonderbaren Frühlingstagen mit unbeständiger Witterung. In der That bemerkt man bey der Ouverture die Morgendämmerung, sodann die glänzenden Strahlen des grössten der *Planeten* (?) in der Introduction und in der *Sortita* der ersten Sänger. Auf einmal erscheinen Wolken bey der Arie der Primadonna, die jedoch in der Hälfte des Duetts, durch das Wehen eines angenehmen Zephirs, sich wieder zerstreuen. Es bleibt sodann heiter bis zur Arie des Tenors, allein nach dem Quintett wird es wieder finster. Einen schönen Himmel sehen wir abermals im Duett des zweyten Acts: dieser Himmel zeigt sich sodann im vollsten Glanze bey dem sublimen Rondo, und dieses Stücks allein wegen könnte man Rossini verzeihen, wenn er sich als den *Mann des Jahrhunderts* und als ein *wahres Genie* betrachten wollte. Und da eine rothe Abenddämmerung einen heitern folgenden Morgen verkündet, so sind wir auch überzeugt, dass diese Oper, die so gut endigt, stets gefallen wird" u. s. w.

Die Cortesi hatte eine besondere Benefice-Vorstellung in dieser Oper und fand eine sehr reichliche Einnahme. Ausser dem bey der Kasse eingegangenen Gelde, erhielt sie in dem beym Eingange des Theaters in dergleichen Gelegenheiten besonders ausgesetzten Becken) an baarem Gelde 3000 Fr., sodann goldene und brillantene Ringe, brillantene Ohrgehänge, Halsketten, Edelsteine, Etuis, sogenannte Paradiesvögel, 50 Ducaten an Werth, Blumensträusse etc. Ueberdies wurde sie mit Gedichten und anderen hier zu

Lande gebräuchlichen theatralischen Ehrenbezeugungen beschenkt und zuletzt — gekrönt. Was vermag nicht alles ein sehr reicher Liebhaber!

Die zweyte neue Oper von Paesi fiel durch und soll in allem blos zweymal gegeben worden seyn. Die dritte neue Oper von Mayrbeer ging erst verwichenen Sonnabend in die Scene und hat, nach übereinstimmenden sicheren Nachrichten, furore gemacht, welches nach der unerhörten Aufnahme der Rossini'schen Oper sehr viel sagen will. Viele sagen sie sogar der Rossini'schen vor und die Antirossinianer wünschen, dass Hr. Mayrbeer noch lange in Italien verweilen möge, in der Ueberzeugung, dass er des Glückskindes Ruhm sicher schmälern werde. Auch diesem deutschen Künstler wurde von den Venetianern für seine neue Oper die Krone angeboten, die er aber aus Bescheidenheit ausschlug. Hr. Mayrbeer wurde in den ersten vier Vorstellungen mehrmalen einstimmig hervorgerufen.

Bremen, den 10ten July. Seit lange haben wir keine an Kunst und insbesondere an Musik so genussreiche Zeit gehabt, als die jüngst vergangene. Zu Anfang des Frühjahrs hörten wir in einem Concert im neuen Saale der Union den durch seine Compositionen und seine bewundernswürdige Fertigkeit auf dem Pianoforte ausgezeichneten Frankfurter, Aloys Schmidt, aus Beethoven's Schule, einen der ersten jetzt lebenden Virtuosen; früherhin den noch berühmtern Pianofortespieler Hummel aus Stuttgardt und die beyden Fürstenau's; das interessante Terpodion oder Labesung, ein in Gotha erfundenes tribometrisches oder Holzreibeinstrument, das an Schönheit des Tons die Orgel übertrifft; auch hörten wir die Instrumente der Akustiker Chladni und Kaufmann, das beliebte Quintcordium jener fünf Virtuosen, hierauf den Klavier- und Orgelspieler Ludwig Börner; später die berühmte Sängerin Demoiselle Fischer und den Komiker Günther, Beyde vom Braunschweiger Nationaltheater, dann noch erst vor kurzem den trefflichen Gerstäcker vom Hamburger Theater: und diesem allem wurde die Krone aufgesetzt durch den uns nun zum erstenmal zu Theil gewordenen Genuss des kunstvollen Gesanges der Signora Catalani, welche vom 19ten Juny bis zum 5ten July hier war. Sie gab hier *drey* Concerte, worin sich alles von dieser Sirene willig besaubern liess. Das erste Concert, als Concert spirituel angekündigt, wurde am 23sten Juny im Dom gegeben und enthielt folgendes: eine Introduction des Orchesters (Ouverture von A. Romberg im Kirchenstyl), unter Leitung unsers Musikdirectors Ochernal, eröffnete das Concert; dann folgte die Bravourarie: Frenar vorrei le lagrime, aus Es dur, von Pucitta, gesungen von Ang. Catalani. Hierauf das Chor aus Haydn's Schöpfung: Mit Staunen sieht das Wunderwerk, ausgeführt von der hiesigen Singakademie, die unter der Leitung unsers würdigen Domorganisten Riem steht, der auch hier die Chöre dirigirte. Dann folgte das schöne: Gratias agimus tibi, von Guglielmi, mit obligater Clarinette, eine geistliche Arie voll hoher Schönheit, von Signora Catalani gesungen. Diese moderne Composition ist zwar weit entfernt von dem alten einfachen Kirchenstyle, sie trägt ohnehin schon den leichten Charakter des Italienischen an sich und geht ziemlich merkbar in den Opernstyl über (Guglielmi hat über 30 Opern und nur wenig Kirchenmusik geschrieben: er war 1740 geboren); gleichwol verfehlt sie ihre Wirkung nicht, sie rührt und reisst durch die liebliche Anmuth und Zärtlichkeit, womit die Rouladen der Clarinette sich mit denen der weiblichen Stimme gleichsam umschlingen, sich überbieten und versöhnt wieder zu ihrem Ursprung heimkehren. Dies Stück war eine vorzügliche Zierde dieses Concerts. Die Partie der Clarinette wurde von Hrn. Klingenberg, Director des Bremer hanseatischen Militair-Musikcorps, vollkommen gut ausgeführt; er behandelte wol bedacht den Ton stärker und voller, um der grossen Singstimme gleichzukommen, die den weiten Raum des Doms so vollkommen ausfüllte, dass alles erstaunt und überrascht war. Wir stimmen gern in das allgemeine Urtheil ein, dass dieser reine durchdringende Metallton, wenn auch ohne bedeutende Höhe, diese Seltenheit der Kehle, diese kräftige Fülle, diese freye Herrschaft über die Stimme, auch in Mässigung derselben, wol einzig genannt werden könne. — Nach dem Gratias wurde von unser Singakademie wieder ein Chor aus Haydn's Schöpfung: die Himmel erzählen die Ehre Gottes, mit den vielen fugirten Stellen äusserst präcis ausgeführt. Im zweyten Theil folgte, nach einer Ouverture von Bernhard Romberg, die Bravourarie der Catalani: La tromba del campo etc. aus der Oper: *Romeo und Julie*, stellenweise mit einer

Harmonie von Blasinstrumenten und mit obligater Flöte begleitet und von ganz vorzüglicher Wirkung; der Charakter dieser Musik war heroisch und militärisch, aber alle Aufmerksamkeit war nur auf die wundervolle Singstimme gerichtet. Dann folgte das Chor: die Herrlichkeit Gottes des Herrn, aus Händels Messias, gesungen von der Singakademie; diesem die Variationen von Rode, in denen sich Mad. Catalani in ihrem vollsten Glanze zeigte, indem hier mit den grössten Schwierigkeiten des Vortrags die anmuthigsten Melodien verbunden waren. Hierauf das grosse Halleluja aus dem Messias, von dem nämlichen Chor ausgeführt, wie die vorigen Zwischenstücke; nach welchem noch das God save the King von Mad. Catalani gesungen wurde, dessen dritte und letzte Strophe sie auf den Wunsch der Zuhörer wiederholte, indem jedes Ritornell von dem Chor der Singakademie einfallend nachgesungen wurde.

Am Montag, den 28sten Juny, kam das zweyte Concert im Schauspielhause durch Uebereinkunft mit der Theaterdirection zu Stande. Die Stücke dieses Concerts waren folgende: Ouverture von Andreas Romberg; Bravourarie: Frenar vorrei u. s. w. von Pucitta, wiederholt; Violinsolo von Uber, mit vielem Beyfall vorgetragen von Hrn. Hörger, Director des Opernorchesters; dann die höchst reizende Polonaise: La placida campagna, von Portogallo (gesungen aus E dur statt F dur, wegen Mangel an Höhe der Stimme), die ihr den rauschendsten Beyfall gewann. Im zweyten Theil: die Ouverture aus Winters Oper: *Marie von Montalban*, dann eine sehr schwere Arie aus Des dur von Lafont, mit obligater Violine (von Hrn. Hörger gespielt), gesungen von Mad. Catalani. Hierauf eine Violin-Polonaise von Mayseder, von Hrn. Hörger sehr gut vorgetragen; dann die Variationen von Rode, auch heute wiederholt (statt der auf dem Zettel angekündigten Variationen von Par, *la Biondina*) und zum Schluss wieder God save the King.

Das dritte und letzte, ebenfalls ein geistliches, Concert fand am Sonnabend den 31en July in der hiesigen St. Ansgariuskirche statt. Auf den grössten Theil des Ertrags dieses Concerts that die Künstlerin zum Besten hiesiger milder Stiftungen Verzicht (1500 Thlr. sagt man); zu dem ersten Concert wurden, wie es heist, nahe an 1000 Eintrittskarten ausgegeben, zu dem zweyten über 5000, indem hier ein zweyter wohlfeilerer Platz angeordnet war. — Als Introduction hatte man am heutigen Abend eine ernste Ouverture von Spohr gewählt; dann folgte die erste Arie (nebst Recitativ) aus Händels Messias: Tröstet, tröstet mein Volk, tröstet Zion, welche Mad. Catalani mit englischem Text sang und sehr gefühlvoll vortrug, da sie sonst selten das Gefühlvolle und Herzliche hervorzuheben bemüht ist. Hierauf wurde wieder das berühmte Halleluja aus dem Messias von Händel von dem Chor der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung ausgeführt, worauf eine Aria seria von Pucitta folgte (Mad. Catalani richtet sich sehr selten genau nach dem Zettel.) Die zweyte Abtheilung begann mit der Ouverture und erstem Chor aus dem 98sten Psalm von Naumann, als Introduction, worin die Solostelle: Singet dem Herrn ein neues Lied, von einer Dilettantin recht brav vorgetragen wurde. Hierauf sang Madame Catalani die berühmte, so oft componirte Arie: Ombra adorata, von Zingarelli's Composition, und es war sichtlich, wie das Auditorium sich an der geweihten Stätte nur mit Mühe des lauten Beyfallklatschens enthielt. An diese Arie schloss sich ein Chor aus dem Oratorium: das Halleluja der Schöpfung, von Kuntzen, an, mit den Worten: Lobet und ehret den Ewigen, beginnend. Den Beschluss machte die Wiederholung von Guglielmi's Gratias agimus tibi, mit obligater Clarinette, statt der angekündigten Aria seria von Simon Mayr. Man hofft, dass die Künstlerin auf ihrer Rückreise von Petersburg und Moskau auch Bremen wieder besuchen werde. Bemerkenswerth ist hierbey, dass Bremen, Hamburgs Nähe ungeachtet, seit sehr langer Zeit keinen italienischen Künstler gehört hatte, und wol auch bemerkenswerth, dass hier in Bremen an der nämlichen Stätte, wo die grösste italienische Sängerin jüngst ihr erstes Concert gab (im Dom), schon vor beynahe tausend Jahren der berühmteste italienische Musik-Erfinder oft verweilt hat. Es war *Guido von Arezzo*, der allbekannte hochverdiente Erfinder der Noteuschlüssel und der Solmisation. Der Erzbischoff von Bremen, Adelbert, Erzieher jenes unglücklichen Kaiser Heinrichs IV., liess den Gesanglehrer Guido Aretin zu Gesundschaften gebrauchen und der frühere Erzbischoff Hermann hatte ihn als Kanonikus und Domcantor nach Bremen berufen lassen, welche Würde er auch vom Jahr 1032 bis etwa 1050 bekleidete. Wahrscheinlich wurde um

diese Zeit auch der Dom zu Bremen nach dem Muster des Doms zu Pavia, oder, wie Renners Chronik sagt, nach dem Dom von Benevent erbaut.

München, den 12ten July. *Deutsche Oper.* Die schon betagte *Müllerin* von Paesiello verschaffte Freunden der Kehlfertigkeit, worin Dem. Metzger, so wie auch Herr Mittermair diesmal rühmlichst sich wieder auszeichneten, zwey angenehme Abende. Auch Mozart's *Entführung aus dem Serail* wurde (den 8ten Juny) wieder auf die Bühne gebracht, durch Veranlassung der Dem. Carolina Willmann aus Wien, welche die Constanze gab. Sie trat ferner auf als Elvire *in dem Opferfest* und als Donns Anna (21. July) in *Don Juan*. Eine herbe, aus unserer Mitte hervorgegangene Kritik hat die diesmalige Vorstellung dieser Oper, sowol in Hinsicht des Gesanges als des Orchesters, scharf mitgenommen. Wir unternehmen es nicht, ihr etwas entgegen zu setzen.

Die italienische Operubühne wiederholte *Cenerentola* und *L'Italiana in Algeri*. Neu war der *Posta fortunata* von Coccia, der übrigens gar kein Glück machte. Herr Veluti sang zweymal in *Colanira*, mit vielen neuen von Pavesi selbst componirten Stücken. Um das Beste des gepriesenen Sängers noch einmal zusammen zu fassen, gab man an demselben Abend (28. Juny) *Carlo Magno* und *Balduino*, von beyden nemlich den 2ten Akt. Vorangegangene Beyspiele anderer Bühnen mögen diese, uns bisher noch neue, doch in vieler Hinsicht sehr angenehm uns überraschende Darstellung herbeygeführt haben. Die Oper schloss den 3ten July mit *Quinto Fabio*, und ging am folgenden Tage auseinander.

Wir glauben, Freunden des Gesanges keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn wir ihnen einen vierstimmigen, sehr gefällig geschriebenen Kanon mittheilen, welcher im Finale von *Quinto Fabio*, mit sein abgewogenen Stimmen, in sotto voce, bey stillem gleichsam ferne hin begleitendem Orchester, auf Verlangen wiederholt vorgetragen worden, und auch am Pianoforte gesungen, nie ganz seine Wirkung verfehlen wird.

Hildburghausen. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 29.) Die erwähnten, von der Herzoglichen Kapelle in dem Saale des ehemaligen Landschaftshauses gegebenen Concerte nahmen erst am 18ten Febr. ihren Anfang. Die beliebte Ouverture zu der Oper *Tancred* eröffnete das erste derselben. Dann folgte 2) die Concertante für zwey Violinen von R. Kreutzer in F dur; sie wurde in dem Sinne des Componisten vorgetragen von den Herren Gleichmann sen. und Dittmayer und verfehlte ihre gute Wirkung nicht. 3) folgte das im Stich herausgekommene Concert für die Clarinette von Crusell, vorgetragen von Herrn C. Mahr. Die Composition dieses Concerts ist bekanntlich sehr vorzüglich; recht angemessen für das Instrument und, ohne Haschen nach Neuheit, doch originell, abwechselnd kräftig und zart. Hr. M. bewiess, dass er die Zeit, welche er zu Sondershousen bey Herrn Hermstedt zugebracht, gut angewendet habe: er spielte mit schönem Ton, nicht bedeutungslosem Vortrag; vorzüglich gelang ihm das schöne Adagio. 4) Concert für zwey Waldhörner von J. Braun, gespielt von den Gebrüdern Carl und Christ. Grimm. Dieses Concert war keiner der vorzüglichsten dieses ehemals beliebten Componisten für diese Instrumente. Ref. kamen mehre Stellen ganz leer und harmoniearm vor. 5) Ouverture zum Wasserträger: sie machte mit ihrem imposanten Adagio, in welchem die Basse eine so kräftige Tonsprache führen, und mit ihrem lebhaften originellen Allegro eine herrliche Wirkung.

Das zweyte Concert eröffnete die Ouverture zur Oper *Don Juan*, mit der gewöhnlichen Anerkennung ihrer Vorzüge. 2) Concert für die Violine von R. Kreutzer (D dur), gespielt von Herrn Dittmayer mit Fertigkeit und mit weichem, sanften Ton; das Adagio wurde besonders mit viel Beyfall aufgenommen. 3) Duett (Setz dich, liebe etc.) von Weigl, recht rein und gut gesungen von einem jungen Fräulein, die zum erstenmal auftrat, und einem andern Dilettanten. 4) Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello von Himmel, As dur: sie ist reich an gehaltvollen, zarten Melodien und ziemlich schwierig, wurde aber von einem andern jungen Fräulein recht fertig und schön vorgetragen, welches das Publikum auch zwar nicht laut bezeugte, aber im Stillen anerkannte. 5) Concertante für Clarinette, Waldhorn und Fagott von Crusell, gespielt von den Herren Mahr, Ch. Grimm (zweytem Waldhornisten) und Gleichmann jun. (erstem Fagottisten). Wir hörten in diesem Concerte ebenfalls

wieder eine sehr gediegene Composition, in welcher die genannten drey Instrumente trefflich verbunden sind. Es wurde präcis und mit Seele vorgetragen und machte besonders Kennern viel Freude. 6) Die Ouverture aus *Johann von Paris*, von Boieldieu, machte einen erfreulichen Schluss. In dem dritten Concerte wurde gegeben: 1) Die Ouverture zur Oper, *der Dreyherrenstein* von L. Böhner, die einen genialen Componisten beurkundet. Schade, dass dieser Künstler noch nie seinen rechten Platz fand, und nie ein günstigeres Schicksal zu gewinnen wusste! 2) Concert für die Violine von Rode, A dur, recht lobenswürdig gespielt von H. Mahr. 3) Männerchöre von C. M. v. Weber und Anderen. 4) Concert für Fagott von G. A. Schneider; dies ist in soferne eine dankbare Composition, als sie angenehmen Gesang und für das Instrument viel leicht auszuführende Passagen enthält, wodurch sie leicht ihr Publikum findet. Es wurde von H. Lindner, einem Zögling des obengenannten Fagottisten, mit viel Ruhe und Sicherheit gespielt. 5) Jagd-Ouverture von Mehul. Bey dem vierten Concerte füllte den ersten Theil grösstentheils die Pastoral-Sinfonie von L. van Beethoven aus, die bis auf einige Kleinigkeiten von dem Orchester recht brav gegeben wurde. Ueber die Gründe, warum dieses vortreffliche Werk dennoch nicht durchaus und allgemein gefallen will (wie es auch mit mehren neueren Sinfonien dieses Meisters der Fall ist), behält sich Ref. vor, zu anderer Zeit Einiges zu sagen. 2) Concert für zwey Waldhörner, von Heuschkel, ehemaligem Mitglied der hiesigen Kapelle. Dieses Concert, welches von den Gebr. Grimm, trotz seiner Schwierigkeiten, recht gut, am vorzüglichsten aber von dem zweyten, vorgetragen wurde, ist eine schöne Arbeit, die Kenntniss der Harmonie und Geschmack verräth; nur ist das rechte Maass der Länge nicht getroffen, und die Zuhörer werden endlich doch ein wenig ermüdet. 3) Ouverture zur Oper *Johanna*, von Mehul, wurde vom Orchester sehr gut gegeben. Diese Ouverture, welche bekanntlich am Anfange ein in leisen, gehaltenen Tönen fortschreitendes Thema enthält, das auf verschiedene Weise verändert, mit Bindungen und Zwischensätzen unterbrochen, zu dem feurigen, trefflichen Allegro einleitet, hat wol manchem andern Componisten als Muster gedient; manche betraten diese Bahn noch auf kunstvollere Weise. 4) Ein Theil des trefflichen, allgemein gefälligen Septetts von L. v. Beethoven, das einen recht sichern Violin-pieler verlangt. 5) Adagio von Spohr, nach der Weise seines Lehrers vorgetragen von H. Mahr. 6) Ouverture zur Oper *Sophonisbe* von Pär, schon oft gerühmt und auch hier von herrlichem Effekt. Fünftes Concert: 1) Ouverture zu *L'Hôtellerie portugaise*, von Cherubini, bekanntlich eine der vorzüglichsten die wir kennen, auch in der Ausführung eine der schwersten. 2) Terzett aus dem *unterbrochenen Opferfest*, von drey Dilettanten gut gesungen. 3) Concert für drey Waldhörner von Braun, gespielt von den Gebrüdern Grimm und dem Vater. Die Verbindung dieser drey volltönenden Instrumente, die gut gehandhabt wurden, machte einen angenehmen Eindruck. 4) Ouverture zur Oper *Proserpina*, von Winter, zeigt den erfahrnen Meister. 5) Potpourri für Fagott mit Quartettbegleitung, componirt von Gleichmann sen., gespielt von Gleichmann jun., gab dem letzteru aufs neue Gelegenheit, seinen angenehmen Ton, guten Vortrag und seine bedeutende Fertigkeit zu zeigen. 6) Potpourri für Violoncell von B. Romberg, gespielt von Hrn. Chr. Grimm, mit Festigkeit des Tons und Sicherheit. 7) Ouverture zur Oper: *der Calif von Bagdad*: wegen ihrer edeln, zarten Melodien eine der gefälligsten.

In dem letzten Concerte wurde auf Verlangen die Ouverture von Böhner wiederholt; dann folgte 2) Concert von Rode, D dur, ebenfalls mit zartem und schmeidigen Tone gespielt von H. Dittmaier. 3) Sinfonie von Krommer, erster Satz. 4) Polonoise für zwey Fagotte von Bies, einem in England lebenden, deutschen, guten Fagottisten, der vor einiger Zeit mit seinem Sohne (der auch Harfenspieler ist) sein Vaterland besuchte. Dies recht gefällig gesetzte Stück wurde von unsern beyden Fagottisten mit lebendigem Vortrag gespielt. 5) Quartetten für vier Waldhörner, nebst Variationen und Walzer für das Posthorn; sehr lobenswürdig vorgetragen von Herrn Grimm, dem Vater, und seinen drey Söhnen, die einen seltenen Verein guter Waldhornisten bilden. Zum Schlusse und zur Freude der Versammlung die, scheinbar nur leicht hingeworfene, charakteristische, in ihrer Art noch nicht übertroffene, vielleicht noch nie erreichte Ouverture zur *Entführung*, von Mozart. Sie wurde auf Verlangen wiederholt.

Kurze Anzeigen.

Air varié pour le Violon, avec accomp. de Violon et Basse, composé par Ferd. Giorgetti. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Die Violincompositionen dieses ausgezeichneten Florentiner Virtuosen fangen an, wie früher in Italien, nun auch in Deutschland nicht wenig beliebt zu werden. Und das mit Recht. Er huldiget, im Geschmack und in der Methode, weder dem Scharfen, oft Ueberkünstlichen der neuesten französischen Virtuosen, noch dem blos Fertigen und Zierlichen der meisten italienischen, sondern steht gewissermaassen mitten innen, indem er mit Ersterm das Zweyte zu kräftigen, mit Zweytem das Erste zu mildern sucht. So machen es denn freylich auch die vorzüglichsten unserer deutschen Violinvirtuosen, und es ist das sicherlich das Beste, was in Hinsicht des Methodischen jetzt gethan werden kann.

Das kleine, hier genannte Werkchen ist übrigens nicht eben von Tiefe oder Besonderheit; will und kann das auch nicht seyn: wird aber gewiss nicht uninteressant befunden werden; kann vergnügen und nützen. Wenige Takte allgemeiner Einleitung; das gefällige, gesangmässige Thema; die erste Variation meist in laufenden Passagen; die zweyte, in Doppelgriffen; die dritte, in Triolen, grösstentheils chromatisch steigend oder fallend, sämmtlich gebunden; die vierte in meistens springenden Figuren, lebhaft und bravourmässig; hierauf ein kurzer Schluss. Die Begleitung ist äusserst leicht, und kann, wo es an einem zweyten Geiger und Violoncellisten fehlt, leicht auch von einem Pianofortespieler, aus der Stimme des letzten errathen, und ohne Nachtheil für den ersten Geiger vorgetragen werden.

III Duos concertanth pour deux Hautbois, composés par S. Benson. Oeuvr. 9. à Mayence, chez Schott. (Pr. 2 Guld.)

Es ist recht gut, dass endlich wieder zuweilen ein nicht ungeschickter Componist und praktischer Oboenspieler etwas Unterhaltendes und Bildendes für dies schöne, seit Emporkommen der Klarinette nur allzusehr vernachlässigte, und in seiner Art doch durch kein anderes zu ersetzende Instrument zu schreiben anfängt. Hr. B., den der Ref. zuerst aus diesen Duetten kennen lernt, ist ein nicht ungeschickter Componist und offenbar auch ein tüchtiger praktischer Oboenspieler. Jenes beweiset er durch seine mannigfaltigen, wenn nicht immer neuen, doch stets angenehmen Erfindungen: dieses, durch seine ganze Schreibart in Hinsicht auf die Behandlung des Instruments und die Benutzung seiner Eigenheiten. Das Werkchen ist daher Musikern von Profession, so wie Dilettanten, die sich üben und vergnügen wollen, mit Grund zu empfehlen; nur müssen sie schon weite Fortschritte gemacht haben, und manche ziemlich schwierige Stelle gehörig entfernen wollen.

Zwey Gesänge von de la Motte-Fouqué, mit Begleit. des Pianoforte zum Gebrauch kleiner Sanggesellschaften, in Musik ges. von C. Eberwein. Leipzig, b. Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der erste dieser Gesänge ist für vier Solostimmen, zu welchen am Schluss ein ganz einfacher Chor tritt; der zweyte wechselt mit vierstimmigem Gesang und kleinen Solos Einer Stimme, wozu am Ende gleichfalls der Chor kömmt. Der Erfindung nach sind beyde nicht eben ungewöhnlich, sonst aber nicht übel. Die Ausführung zeigt einen geübten, der Effecte kundigen Musiker. Der zweyte dieser Gesänge nimmt sich am besten aus. Genaue Declamation scheint des Hrn. F. Sache nicht; man vergleiche z. B. S. 11. das „Weit schon" im Verhältniss zu den „Tritten", ebendaselbst die „Seligkeit" u. s. w.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Lebensordnung in gesunden Tagen nicht allein nicht dispensirt, sondern die Zahl dieser Gebote häuft sich noch, um veränderter Umstände willen. Hierzu kömmt der für Sängerinnen und Sänger gewifs nicht gleichgültige Umstand, dafs ihre diätetischen Sünden an nichts so sehr gerügt zu werden pflegen, als an ihrer Stimme, und hier die Strafe nicht hinter dem Vergehen her schleichet, sondern ihm auf dem Fufse nachfolgt.

Es giebt also einen und andern Punkt, welcher sie nach erfolgtem Austritte aus den Kinderjahren besonders angeht, und dem sich mein Vortrag in diesem Abschnitte zu widmen hat.

So gefährlich die meisten Kinderkrankheiten der Singstimme sind, und so sehr sich Freunde und Freundinnen eines guten Gesanges Glück zu wünschen haben, wenn es gelungen ist, wohlbehalten an diesen Klippen vorbey zu steuern, so ist damit noch nicht alle Gefahr vorüber, sondern es drohet noch eine und andre, die um deswillen noch keine der geringsten ist, weil der Unverstand nicht sonderlich darauf zu achten pflegt. Um so mehr mufs meine Abhandlung sich darauf einlassen, da sich in Büchern, so weit wenigstens meine Belesenheit reicht, nichts davon vorfindet *).

Eine der bedenklichsten Epochen für die Singstimme ist nämlich, wenn sie sich, wie man's im gemeinen Leben nennt, *schrankt* und nach dem Schränken *bricht*. In der Kunstsprache heifst dies *die Stimme mutiren*, und bey den Franzosen *la mue de la voix*. Man nimmt diese Mutation als nur beym männlichen Geschlechte sich ereignend an, und sucht sie sich aus den gewöhnlichen Erscheinungen zu erklären, die mit dem Eintritte der physischen Mannbarkeit zusammentreffen. Dafs die Sache sich also verhalte, beweifst die Erhaltung der Diskant- und Altstimme durch die Kastration, wie auch der Umstand, dafs jener Stimmwechsel durch Ausschweifungen, die unter dem Namen der stummen Sünden bekannt sind, beschleunigt oder anticipirt wird. Sehr auffallend sind die Veränderungen allerdings, welche in diesem Zeitpunkte mit der Singstimme vorgehen. Sie verliert nicht allein ihre Tonrichtigkeit, sondern artet in ein Geschrey aus, wie das Geschrey der Papageyen, die nicht reden gelernt haben. Bey andern tritt an die Stelle dieses Geschreys eine Heiserkeit, die auch schon im Sprechen merklich wird. Macht der junge Sänger einen Versuch zum Singen, so wird er bald inne, dafs er, ohne sein Stimmorgan in den Zustand einer krampfhaften Dehnung und Ziehung zu setzen, und zugleich seine Halsmuskeln und Gesichtsmuskeln convulsivisch zu zerren und zu drehen, nicht im Stande ist, auch nur das leichteste Tonintervall zu treffen. Diese Mutationsperiode dauert oft zwey, drey auch vier Jahre. Nach dieser Zeit entscheidet sich's, was die Stimme für die Zukunft werden will, oder *sie bricht*, wie man gemeinhin zu reden pflegt.

War die Stimme, vor dem Stimmenwechsel, ein Sopran, so wird sie gemeiniglich nach derselben ein Tenor; war sie eine Altstimme, so verwandelt sie sich in den Bafs. Jene Entscheidung erfolgt gemeiniglich in einem weit kürzern Zeitraume, als diese **). Nur selten wird sie Contrealt bey Mannspersonen.

*) Lange zuvor, ehe ich mich entschlofs, gegenwärtige Abhandlung zu schreiben, war mir bekannt, dafs Tissot ein Traktätchen von der Stimmändrung geschrieben habe, aber ich konnte es nicht auftreiben. Endlich erhielt ich davon die 1756. von D. Morgenstern mit der Vertheidigung des Einpfropfens der Pocken von ebendemselben besorgte Uebersetzung, fand aber wenig Trost und Belehrung darinne. d. Verf.

**) Tissot w. o. S. 188. 189. 190. stellt eine nicht übel gerathene Beschreibung der Veränderungen auf, welche den Eintritt der Mannbarkeit beym Jünglinge und Mädchen zu begleiten pflegen, aber der Versuch, die Mutation der Stimme daraus zu erklären, ist ihm nicht so gut, wie diese Beschreibung gelungen. Er leitet die Sache davon her, dafs die Fasern des thierischen Körpers nun aufhören in die Länge zu wachsen, dafür aber anfangen, einen gröfsern Durchmesser zu bekommen. Dafs hierinne die Ursache der Schränkung der Stimme

Beilage zur allg. musik. Zeitung. Nº. I. J. 1819.

QUARTETTINO

nell' Opera: **Quinto Fabio**, dal Sign. Nicolini.

Larghetto.

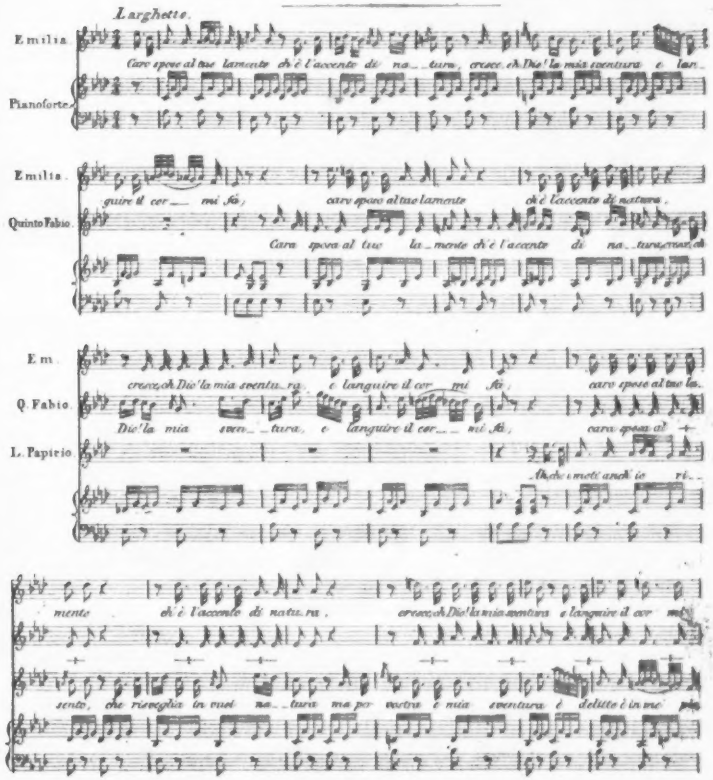

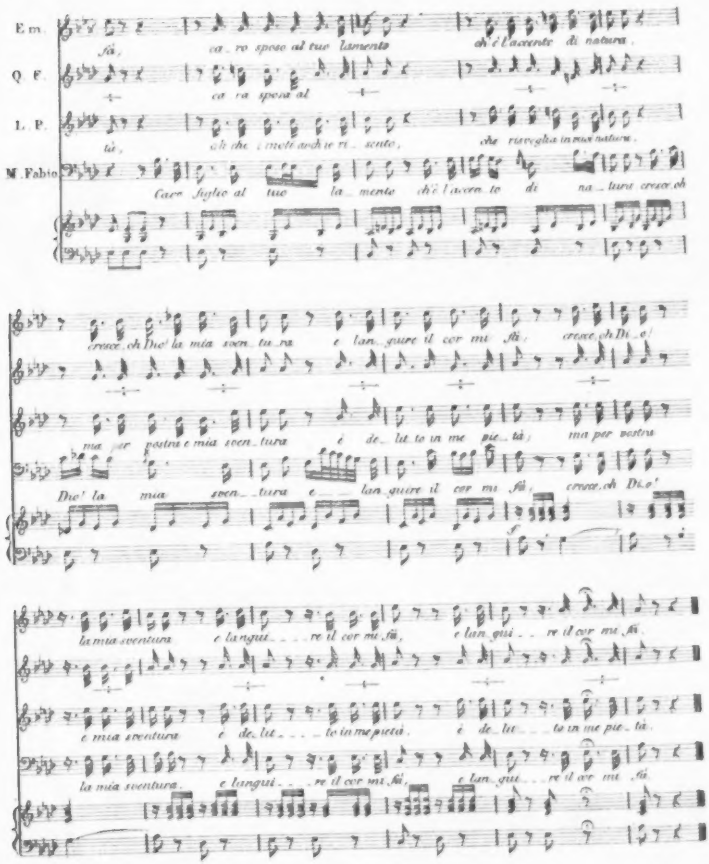
E m.
Q. F.
L. P.
M. Fabio
fà, ca_ro sposo al tuo lamento ch'è l'accento di natura,
ca_ra sposa al
tà, ch'ch'i miei orchi io ri_sento, che risveglia in mia natura,
Caro figlio al tuo la_mento ch'è l'accen_to di na_tura creare oh
creare oh Dio! la mia sven_tu_ra e lan_guire il cor mi fà; creare oh Dio!
ma per vostra e mia sven_tura è de_lit_to in me pie_tà; ma per vostra
Dio! la mia sven_tura e lan_guire il cor mi fà, creare oh Dio!
la mia sventura e langui_re il cor mi fà, e lan_gui_re il cor mi fà,
è mia sventura è de_lit_to in me pietà, è de_lit_to in me pie_tà,
la mia sventura e langui_re il cor mi fà, e lan_gui_re il cor mi fà

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. Nº. 33. 1819.

Ueber musikalisches Zeugen und Bilden.

Gespräches-Fragment.

Musikfreund. Es scheint also blos darum zu thun zu seyn, dass dieses innere Anschauen, diese Offenbarung des Genius der Tonkunst, deren der Meister gewürdiget wird, von ihm festgehalten und in äussere Zeichen gefasst werde, und diess sollte dem Geübten nicht schwer fallen.

Meister. Sie nehmen die Sache sehr leicht.

Musikfr. Er erscheint mir als der Getriebene. Er kann und darf sich nicht nöthigen, nicht abquälen. Es kömmt ihm ungerufen. Er darf sich blos hingeben, und das Technische findet sich von selbst.

Meister. Wir wollen darum nicht streiten, Freund! ob ich erzeuge, oder ob es sich in mir erzeugt. Der Unterschied dürfte auch wol nur in den Worten liegen. Es ist am Ende freylich der Weltgeist, der den Kunstbegabten Menschen als das Organ braucht, seine unendliche Tiefe auf der oder jener Seite zu erschliessen. Wir sind Facetten, an denen sich das ewig eine Licht in gewisse Farben bricht.

Musikfr. Ich halte dieses Bild fest, weil es eben meiner Ansicht förderlich ist. Die Wissenschaft, dünkt mich, versucht es, zum reinen Lichte zu dringen. Aber obwol durch dasselbe alles gesehen wird, so hat es selbst doch kein Auge je gesehen: ja, es sehen wollen, hiesse wol, dieses Auge während des Versuches zerstören, es als sehend vernichten.

Die Kunst bemüht sich um die freundlich milde, dem Menschenauge gütig zubereitete Erscheinung der Farben, und ihre reine Darstellung.

Im gemeinen Daseyn wird aber jede Sonderung dieser Erscheinungen aufgehoben, zwischen Schwarz und Weiss, Nacht und Helle stellen sich die Farben oft widrig zusammen, trüben, decken, verwischen sich, so dass selten ein reines Spektrum zum Vorschein kommt.

Meister. Indem ich mich an Ihr Gleichniss halte, bitte ich Sie nun, zu bedenken, dass, wenn auch das Leuchtende von aussen, von oben kommt, es doch für den Künstler schwer ist, die Spiegelfläche seiner Seele bey so viel trübenden Influenzen rein zu erhalten, und im schwankenden Leben seine Stellung im eben rechten Reflexions-Winkel nicht zu verlieren.

Musikfr. Ich erkenne diess, ja, ich bin überzeugt, dass der Künstler gleich einem, der dem Dienste einer Gottheit geweiht ist, sich vieler Dinge enthalten muss, die ein gewöhnlicher Mensch sich als unschädlich aneignet und geniesst. Ja, man kann zu einem nicht gerade geistlosen Berufe mit Leib und Seele aufgelegt seyn, ihm mit Lust und Liebe obliegen, und gerade dann am wenigsten sich fähig finden, etwas Schönes zu erzeugen.

Dieses fordert meines Erachtens ein solches Zusammenstimmen aller Lebenskräfte, dass wer es leisten kann, auch jetzt gerade alle Arten gemeinerer Geschäfte mit Bequemlichkeit zu leisten vermöchte, aber nicht umgekehrt.

Meister. Allerdings, und wenn es jedem Menschen in glücklichen Momenten gelingt, Schönes in sich zu erzeugen, so ist es damit beym Künstler nicht gethan. Er soll es vermögen, im Schönen zu beharren. Einem solchen Festhalten reinerer Zustände sind aber Natur und Leben selten günstig. Das Grössere haben freylich immer diejenigen beglückten Genien geleistet, denen eben ihre Natur und Verhältnisse am wenigsten hierin in den Weg gelegt, sondern wol eher Vorschub gethan haben. Wir anderen von den Musen nicht ungewöhnlich Begunstigte haben wol alle das Nämliche erfahren. — die Stunde der Weihe lässt sich durch kein warmes Gebet erflehen, durch

kein strenges Fasten verdienen, durch keinen Zauberspruch bannen, durch keine Tinktur erwecken. Wie oft schon suchte ich mich durch sorgsame leibliche und geistige Bereitung des Besuches Polyhymniens würdig zu machen, aber — ich harrte vergebens, sie erschien nicht.

Musikfr. Sollte denn gar keine Gesetzmässigkeit hierin herrschen, sollten Apollo und die Neune, die den schönsten Erscheinungen im Reiche der Ordnung vorstehen, in ihrem eigenen Erscheinen sich so ungebunden und willkürlich bezeugen?

Meister. So weit meine Erfahrung reicht, verhalten sie sich gegen jeden Künstler anders. Kaum wage ich, dem, was ich bey mir wahrgenommen, eine allgemeinere Gültigkeit beyzumessen. Ich schweige von besonders gewaltigen Anregungen, und rede nur von gewöhnlichen Zuständen. Hier glaube ich bemerkt zu haben, dass beym Uebergang aus einem Zustande in den andern ihm entgegengesetzten, bey körperlichen, z. B. vom Erwachen durch die Sonnenhöhe des Tages hindurch zum Schlafe, von der Nüchternheit zur Sättigung, oder von dieser zum wiederkehrenden Verlangen nach Speise und Wein, von der körperlichen Vollkraft, die nach derber Anstrengung verlangt, bis zur Erschöpfung, oder von dieser zum Ausgeruhtseyn, — und so auch beym Uebergang aus Gemüthszuständen in ihren Gegensatz immer ein gewisses Stadium eintritt, das der Erzeugung des Schönen günstig ist, und das der Künstler nicht ungenutzt sollte vorübergehen lassen. Ja, weil es dem Sterblichen nicht gelingt, auf gleicher reinen Kunsthöhe zu weilen; so wäre es am besonnenen Künstler, durch vernünftiges Herbeyführen solcher wechselnden Zustände, dieses Stadium möglichst oft wiederkehren zu machen.

Weil uns Licht und Farbe schon ein paarmal zum Gleichniss dienten, so möchte ich sagen, der Künstler gleiche hierin dem fallenden Tropfen der von der Sonne beschienenen Regenwand. Er fällt aus der grauen Höhe in die graue Tiefe, aber in einer gewissen Zone spielt er in heiteren Farben.

Musikfr. Ich glaube, Sie zu verstehen, und aus meinem eigenen Selbst die Wahrheit des Gesagten zu begreifen. Aber was hier in den täglich wechselnden Zuständen und Stimmungen geschieht, das stellt sich auch wieder in dem ganzen Leben des Künstlers dar. Er erscheint mir durch dasselbe als so ein fallender Tropfen, in seinen geistigen Blüthejahren von dem göttlichen Lichte beschienen. Er hilft den Regenbogen bilden, welcher mir die Kunst im Ganzen symbolisch darstellt.

Doch — sollten wir nicht etwas von unserm anfänglichen Wege durch den Wechsel von Rede und Gegenrede abgekommen seyn?

Sie scheinen mir nicht zugeben zu wollen, dass mit dem ersten Entwurfe das Meiste und Beste schon gethan sey; ich war dagegen bisher immer der Meynung, dass bey einem glücklichen Wurfe der Stein für sich zum Ziele fliege, dass ein gegewähltes Sujet sich selbst vollende.

Meister. Erinnern Sie sich der Anmerkung des Malers in Lessings Emilia Galotti, — dass der Weg vom Kopf zur Hand ziemlich weit sey. So ist er es auch beym Tonkünstler vom geistigen Ohre zu den Fingern, ja, was sage ich? schon von der Phantasie zum Ohre.

Musikfr. Wie soll ich das verstehen? Ist denn nicht die Phantasie auch des innere Ohr, und bringt nicht, was Sie durch Einbildungskraft in diesem festhalten, Ihre musikalische Technik herauszubilden mit geringer Anstrengung für Ihr und unser äusseres Ohr?

Meister. Sie mögen den Weg richtig bezeichnet haben, dennoch macht er sich nicht ohne Schwierigkeiten.

Der erste Entwurf, oder wenn Sie wollen, die erste Kunstoffenbarung und Eingebung ist nicht viel mehr, als ein Geträumtes, und wie viel fehlt diesem noch zum lebendigen Erscheinen?

Was ich innerlich zeuge, das ist freylich ein Ganzes, und aus einem Gusse, es gestaltet sich nach den Gesetzen der Schönheit und Harmonie, aber — ins Leben eingeführt, wird es meistens unter der ausbildenden Hand ein anderes, und nicht seinem ersten Bilde kaum mehr ähnlich.

Musikfr. Sie nennen die erste Empfängniss des Kunstwerks ein Geträumtes. Weil mir nun Träume des Gesichts näher liegen, als Träume des Ohrs, so will ich hier anführen, wie wir oft Landschaften, architektonische Werke, Gruppen lebendiger Wesen, Tableaus, Statuen mit der höchsten Leib- und Lebhaftigkeit im Traume sehen, so dass wir erfreut staunen, wie uns im Schlafe so ein künstlerisches Produciren zu Theil wurde.

So erinnere ich mich zweyer höchst interessanten Träume —

Meister. Sie verzeihen, dass ich Sie unterbreche. — Sind sie lang?

Musikfr. Ich kann mich, wenn Sie es wünschen, kurz fassen, und doch nichts Wesentliches übergehen.

Meister. Eine sonderbare Eigenthümlichkeit lässt mich dieses wünschen: ich werde nämlich jedesmal schläfrig, so oft jemand anfängt, mir seine gehabten Träume zu erzählen. Doch beginnen Sie nur!

Musikfr. Das einemal meinte ich in den Logen des Vatikans zu wandeln; ich war über die Raphaelischen Frescomalereyen, wo alles in den höchsten Farben glühte und mich mit den herrlichsten Formen anlachte, entzückt. Ich konnte in Rom am Orte selbst nicht deutlichere, nur andere Gestalten sehen, und nicht entzückter seyn.

Ein anderesmal befand ich mich auf einem geräumigen Hofe neben einer gothischen Kirche, und sahe hier die Meisterwerke des griechischen Meisels in der Runde umher aufgestellt, ich beschaute, bewunderte, betastete sie.

War ich da nicht, was die Thätigkeit meines innern Sinnes betrifft, ein Maler, ein Bildhauer, wenn auch kein so grosser, als Raphael und Phidias? Wäre ich bildender Künstler, was hätte ich aus solchen herrlichen Träumen zu machen gewusst?

Nun Sie haben aber das Talent für die Harmonie der Töne, und so wird es Ihnen leicht, aus wachend oder schlafend geträumten Harmonien wirkliche Musikstücke zu machen.

Meister. Wenn Sie während jener Träume die Gestalten, Massen, Tinten, Umrisse deutlicher wahrzunehmen glaubten, als Sie es im Wachen durch die Einbildungskraft auch vermöchten, oder wenn sie dem Maler und Bildner im Traume näher zu stehen meinten, als im Wachen, so unterlagen Sie einer Täuschung.

Besannen Sie sich beym Erwachen recht, so hatten Sie wol das Wenigste deutlich gesehen, und auch dieses Wenige mochte, wenn es auf das Anschauen der einzelnen Umrisse, der Farbengebung etc. ankam, nur ein Schatten und Abglanz von dem seyn, was Sie früher wachend an wirklichen Gestalten, oder Kunstsachen gesehen hatten, und es möchte der etwa geträumte Entschluss, das geringste Einzelne in recht objektiver Wahrheit festzuhalten, bey solchen Gelegenheiten nicht wol auszuführen seyn.

Sie erinnern sich wol jenes Tonkünstlers, dem von einer Höllensymphonie träumte, die er wachend auf Noten brachte, dabey aber gestand, dass sie leider der im Traume gehörten nur wie ein Schatten dem Körper gleiche.

Musikfr. Das beweist wol eigentlich nicht gegen mich, es lässt uns nur bedauern, dass der Künstler, der, seiner derberen Lebensfunktionen ledig, im Traume mit reinerem geistigerem Organ ein Idealisch-Schreckliches hörte und empfand, dieses nicht ganz ins Wachen herüber festzuhalten wusste.

Meister. Ihre Ansicht wird allen denen zusagen, die uns gern im Schlafe zu geistigeren Wesen machten, als im Wachen. Vor der Hand aber, und bis wir noch mehre Erfahrungen über träumende und somnambule Tonkünstler sammeln, erlauben Sie mir, bey der Ueberzeugung zu bleiben, dass dem Menschen sein Bestes im Wachen gelinge, und dass das Leben sich nicht aus den Träumen zu bereichern brauche, sondern dass Kunst und Wissenschaft sich fort und fort an sich selbst entzünden, und nur hellwachend hellsehen.

Jener Tonkünstler hat also wahrscheinlich keine ausgeführte Symphonie gehört, d. h. in sich träumend erzeugt, sondern nur einzelne Passagen, ob es ihm wol scheinbar in einem Flusse höllenmässig fortlönte. Es ist auch gewiss manches musikalisch fehlerhafte, ja unsinnige mit untergelaufen, wie sich von der Gesetzlosigkeit der Phantasie im Traume nicht anders erwarten lässt. So peroriren wir ja auch im Traume zuweilen scheinbar höchst genial, und wenn wir so ein Fragment von Prosa oder Versen ins Wachen herüberretten, so ist es m istens tolles Zeug.

Musikfr. Woher nten Sie aber den ungemeinen Effekt solcher geträumten Anschauungen, der selten von einem handgreiflichen Produkt erreicht wird?

Meister. Sie führen mich darauf, einen allgemeinen Satz aussprechen zu können, der eine Menge Erfahrungen zusammenfasst und ordnet: im Traume sind nicht sowol die Sinnes-Anschauungen, z. B. das innere Sehen, Hören, Schmecken etc. lebendig und deutlich, ja, oft bricht der Traum da ab, wo er an eine solche Sensation kommt, weil er sie nicht in das Proscenium der sinnlichen Anschauung zu bringen im Stande

ist, — als vielmehr die Gemüthsaffektionen, die Gefühle; und Angst, Schrecken, Wehmuth, Sehnsucht, Liebe, Entzücken durchbeben wol nie so stark und rein die Saiten unsers Herzens, als im Traume.

Der Träumende unterliegt aber hier einer Selbsttäuschung: sein subjektiver Antheil, sein erregtes Gefühl wird ihm zu objektiver Lebendigkeit, und indem er nicht unterscheidet, ob das, was ihn so angeregt, wirklich von so grosser sinnlicher Lebhaftigkeit und objektiver Anschaulichkeit gewesen sey, vermengt er Affekt und Effekt.

Musikfr. Ihre Vergleichung des künstlerischen ersten Erzeugens mit einem lebhaften Traume hat uns, wie mir scheint, zu lange bey diesem verweilen lassen.

Meister. Vielleicht unbeschadet dessen, was wir eigentlich besprechen wollten. Denn was ich von diesem gesagt, findet wol auch auf jenes grossentheils seine Anwendung. Auch bey diesem Zeugungsakt ist mehr unsere Künstlernatur im Ganzen, als unser künstlerisches Denken und Wollen aktiv; auch hier sind wir bey weitem stärker von Gefühlen, als von Anschauungen erfüllt, ja, flüchtige in unbestimmten neblichten Umrissen uns vorschwebende Gestalten und Situationen, beym bildenden Künstler mimisch, beym Dichter zugleich redend, beym Musiker in Tönen sich aussprechend, aber bey allen nur in fast formlosen Anklängen, können unser Gemüth in eine ästhetisch schöne Vibration setzen.

Aber auch hier waltet die Phantasie ungebunden, in gesetzlosen Sprüngen, und es scheint mehr die schöne Folge der Gefühle, eine Reihe von Anschauungen sich nachbildend zu erzeugen, als dass ein consequentes Fortschreiten und sich Entfalten von Anschauungen harmonische Gefühle erwecke.

Es gehört aber nicht wenig Kunstbildung dazu, diese unbestimmten Gestaltungen aus dem phantastischen Hintergrund der Seele in den Vorgrund zu bringen. Was dort richtige Stellung, Zusammenhang, Folge zu haben schien, das erscheint jetzt locker, lose; was leibhaft zu seyn schien, wird schattenhaft; die richtigsten Motive dort genügen hier nicht mehr, das Phantastische muss in gewissem Grade natürlich werden, das Kecke muss sich zu conventionellen Formen bequemen, und es findet sich auch hier, dass es leichter ist, etwas Grosses in eine verjüngte Gestalt zu bringen, als etwas Kleines lebensgross darzustellen.

Und — woran oft das Best-Erfundene scheitert — am Ende, wenn ein Kunstwerk der Mitwelt verständlich seyn und gefallen soll, so muss sein Schöpfer es der Bildungsstufe der Geniesser, dem gegenwärtigen Stande der Kunst, dem in ihr wehenden Ton, den in ihr regen Interessen anpassen, und dieses Transponiren aus der individuellen, genialen Seele des Künstlers in die Gemeinseele des Publikums ist oft nicht viel besser, als ein Travestiren. Ja, der Künstler darf sich Glück wünschen, wenn er es nur mit einem bestimmten Geschmacke zu thun hat, wenn ihm nicht politische, bürgerliche Familien-Rücksichten gebieten, auf Forderungen des Eigensinns und Ungeschmacks Rücksicht zu nehmen.

Billige Rücksichten sind es, die den Künstler in der Fortbildung des Schön-Erzeugten hemmen, leidige, die ihn lähmen.

Musikfr. Ich fange nach und nach an, die Schwierigkeiten zu begreifen, mit welchen die Künstler-Seele von der ersten Empfängniss des Kunstwerks bis zu dessen Einführung in die Welt zu kämpfen hat: ja, unsere bisherige Unterhaltung hat mir ein Licht über mich selbst aufgesteckt.

Ich theilte nämlich mit den meisten Menschen die Eigenheit, das Gedacht-mögliche für ein Wirklich-mögliches, dieses dann für ein Thunliches zu halten, zu fordern, alle Hoffnungen und Wünsche sollen sich realisiren, alle Entwürfe und Skizzen sich ausführen lassen, und es sey blosse Nachlässigkeit oder Unkraft des Künstlers, oder Gleichgultigkeit der Zeitgenossen, wenn dies nicht geschehe. Mitunter schrieb ich es auch der Misgunst der Natur, der Zähheit und Trägheit der ganzen Welt-, Menschen- und Kunstentwikkelung zu.

Dass ich selbst es bey vielleicht ziemlich glücklichen Anlagen in meinem Fache nie weiter als zum Skizzisten gebracht, diess hätte mich zur Erkenntniss führen sollen, dass es für den Menschen schwer ist, nahe liegende Kräfte zu vereinter Wirksamkeit zu versammeln, und vorgerückte Fertigkeiten weiter zu treiben.

Meister. Entwürfe, Skizzen sind Blüthen, nicht alle Blüthen müssen zu Früchten reifen. Oft sind die letzten Schritte, mit denen ein Werk würdig in die Gegenwart eintreten, und sich in die Reihe des anerkannten Schönen, Vollendeten

stellen soll, die schwersten; denn die Forderungen der Zeit an ein Kunstwerk wachsen mit den Ansprüchen des Künstlers an lebendige Darstellungsgabe, an die Kunst, schöne Interessen zu erregen, an die Theilnahme, an den Lohn der Welt.

Der wahre Meister ist mir derjenige, der beyde Enden der Kunst, den geistigen Anfang mit dem leiblichen Ende zu verbinden weiss.

Nachrichten.

Mayland. Nachdem der Contract mit der gegenwärtigen Impresa unsers Theaters alla Scala mit Ende des Carnevals 1820 zu Ende geht, so haben S. M. der Kaiser die bisher diesem Theater gegebene jährliche Unterstützung von 80,000 Gulden Conv. Münze auch der künftigen Impresa allergnädigst bewilligt. — Kapellmeister Basily componirt hier bereits die erste Herbstoper für unser grosses Theater. — Der Compositeur Stunz aus München befindet sich schon seit verwichenem März nebst seiner Frau zu Mayland. Die hiesige Theaterdirection fand sich niemals geneigt, ihn eine Oper für die Scala schreiben zu lassen, weil derselbe nie eine geschrieben hat. Endlich ist dieses doch vor einigen Tagen zu Stande gekommen, und nun wird er nächstens die zweyte Herbstoper componiren. Jetzt ist er noch mit der Composition einer Cantate, welche bey Ankunft I. I. KK. MM. im hiesigen Casino de' nobili gegeben wird, beschäftigt. Die bey dieser Gelegenheit in der Scala zu gebende Cantate wird vom Kapellmeister Mayr neu componirt. — Ein sehr schönes und unlängst zu Bergamo zur Todtenfeyer des Marchese Terzi von diesem Meister eigends componirtes und aufgeführtes Requiem hat die Bewunderung aller Zuhörer, Kenner und Nichtkenner auf sich gezogen. — Künftigen Carneval werden auf unserm grossen Theater drey neue Opern gegeben. Die erste componirt Herr Rossini, die zweyte Hr. Mayrbeer und die dritte Hr. Pacini. — Hr. Anton Rolla, der jüngste Sohn unsers rühmlichst bekannten Violinspielers und Compositeurs, gab unlängst zu Parma eine musikalische Academie, worin er unter andern mit einem Violinconcert von Hrn. Spohr vielen Beyfall einerntete. I. M. die Herzogin beehrten diese Academie mit Ihrer Gegenwart. — Ein gewisser Legnani gab vergangene Woche im hiesigen Redoutensaale ein Guitarrenconcert und hatte wegen seiner ausserordentlichen Fertigkeit auf diesem Instrumente einen rauschenden Beyfall. Künftigen Freytag giebt er ein zweytes Concert. — Allem Ansehen nach wird Rossini in wenigen Jahren der reichste Compositeur seiner Zeit werden. Nichts weniger als Geldverschwender, lässt er sich jetzt für jede Oper 500 Ducaten und noch mehr bezahlen. Unlängst wurde er in Neapel auf vier Jahre als Director der beyden königl. Theater angestellt und hat ausser einem schönen fixen Gehalt noch einen Antheil an den Hazardspielen, und da er auch Kost und Wohnung frey hat, so kann er, wie man sagt, alle Jahr gemächlich 1000 Louisd'or bey Seite legen. — Von seiner Oper *Zoraide*, die vergangenen Winter alle Zeitungsschreiber in Bewegung setzte, sind bereits mehre Hauptstücke im Drucke erschienen. Wenn ich Ihnen meine aufrichtige Meinung gestehen soll, so fand ich in denselben zwar eine geringere Anzahl von halsbrecherischen Stellen, sonst aber fast gar keine Neuheit, übrigens ziemlich viel Reminiscenzen und (wie gewöhnlich) grammatikalische Fehler und Misshandlung des Textes. Von letzterm nur zwey Beyspiele.

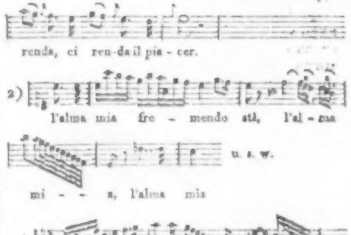

Bey No. 2. sagt der Text: „meine Seele schauert.“ Lassen wir aber diese Kleinigkeiten bey Seite und fragen nur, wie kann ein Compo-

niet die Worte so schlecht eintheilen und, den Gesangsregeln zuwider, gerade die hohen Töne auf den Selbstlauter i fallen lassen? In den angeführten Beyspielen ist dies oft der Fall; wie unangenehm klingt nicht das *sti ci*, vornehmlich das saubere staccato auf *sti!* Doch dergleichen musikalische Barbarismen haben gegenwärtig etwas sauberisches für die Ohren der meisten Zuhörer, und werden Tag täglich durch die Apostel des Glückskindes immer mehr gepredigt. Bey seiner Durchreise nach Neapel wurde letzthin Rossini zu Ehren eine Büste mit folgender Inschrift in seiner Vaterstadt Pesaro in der Provinz Romagna von der Pesaresischen Academie errichtet:

PISAURI . IN . SCHOLA . CULTORUM
MINERVAE . APOLLINARIS

VIII . KAL . IVN . CIↃ . IↃ . CCC . XIX . SCRIBVNDO .
ADFVERVNT . PETRVS . PETRVCCIVS . PROMAGISTER .
DOMINICVS . PAVLLIVS . AB . ACTIS . FRANCISCVS .
CASSIVS . PRAEF . TABVLARIO . ALOYSIVS . CIACCHIVS .
QVAESTOR

QVOD . FRANCISCVS . BALDASSINIVS . ALEXANDER .
PEROTTIVS . XIIVIRI . CHRISTOPHORVS . PERRIVS .
SALVATOR . BETTIVS . DECVRIALES . DECVRIAE . VV .
FF (1) . DE . IOACHIMO . ROSSINIO . MAGISTRO .
PHILARMONICO . N (2) . TEMPORIS . PRIMO . QVI .
GLORIAM . NOMINIS . PISAVREN . VEL . APVD . EXTERAS .
NATIONES . PROPAGAVIT . IDCIRCO . Q (3) . GRATVM .
ANIMVM . PRODERE . OPVS . SIET . Q . D . E . R . F . P . D .
E . R . I . C (4)

QVOM . IOACHIMVS . ROSSINIVS . PISAVREN . IN .
MVSICA . FACIENDA . DOCENDA . Q . LAVDEM . OMNEM .
SVPERGRESSVS . SIET . PLACERE . VIRVM . SCIENTIS .
SIMVM . ARTIS . SVAE . IMAGINE . QVAE . VIRIS . MAXI .
MIS . TANTVM . DECERNI . SOLET . ATQVE . EPIGRAM .
MATE . IN . SCHOLA . N (5) VIRTVTIS . CAVSSA . DONARI .
VNIVERSI . CENSVERVNT

(1) Verba Fecerint.
(2) Nostri.
(3) Que.
(4) Quid De Ea Re Fieri Placeat De Ea Re Ita Censuerunt.
(5) Nostra.

Berlin. Uebersicht des July. Den 3ten veranstaltete die Generalintendantur mit Erlaubniss des Königs eine Todtenfeyer für A. v. Kotzebue. Mad. Schröck sprach im Charakter der trauernden Germania auf Hermanns Schlachtfeld im Teutoburger Walde mit Klarheit und Gefühl den Prolog, der gegen das Ende mit musikalischen Zwischensätzen begleitet wurde. Darauf folgte das schon vor einigen Wochen bey der ersten Darstellung geschilderte Schauspiel: *Hermann und Thusnelde* von Kotzebue. Der Ertrag dieser wenig besuchten Vorstellung, ungefähr 1000 Thlr., war für die Wittwe bestimmt. Den 5ten gab Mad. Feron aus Paris ein Concert zum Besten der Armen im Saale des Hofjägers. Sie sang die Arie von Cimarosa: Quelle pupille tenere etc., Pucitta's Arie: Come quest' anima etc., die Arie: Ombra adorata aspetta aus Zingarelli's Oper: *Romeo e Giulietta*, und das tyroler Lied von Pucitta mit Variationen. Mad. Feron bewährte hier von neuem ihren Künstlerruhm, und verschaffte nach Abzug der Kosten von 105 Thlr. 8 gr. 2 pf. den Armen einen Gewinn von 267 Thlr. 22 gr.

Den 7ten ward zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit Beyfall gegeben: *Klein Rothkäppchen*, Feenoper in 3 Abtheilungen, nach dem Französischen des Théaulon von der königl. Schauspielerin Krickeberg, Musik von Boyeldieu. Da der Inhalt dieser Oper aus früheren Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung bekannt ist, so bemerke ich nur, dass die Rolle der Rosliebe, genannt Klein Rothkäppchen, von Dem. Joh. Eunike sehr gut gegeben ward: Hr. Blum gab den Baron Rudolph, Hr. Rebenstein den Graf Hugo, genannt Alin, Mad. Eunike die Bertha, Hr. Gern den Eremit. Besondern Beyfall erhielten von der im Ganzen lieblichen und kräftigen Musik im ersten Aufzug die Partie der Rosliebe mit dem Chor der Mädchen: Ruft uns zum Tanz in frohen Reihen etc. und das Finale; im 2ten Akte das Duett von Rudolph und Nanette (Dem. Reinwald): O bleib holde Nanette, und im 3ten Akte Rudolphs Recitativ und Arie: Er geht, ich bin am Ziel etc.

Dem. Marinoni, deren ich im vorigen Bericht erwähnte, hat auch einigemal in Concerten im Theater gesungen. Am 15ten trug sie die Arie: Quel dirmi oh Dio non l'amo, mit Echo, aus Rossini's Oper: *la Pietra del Paragone*, eine Arie mit Chor aus Nicolini's Oper: *Quinto Fabio* und das Rondo mit Chor aus Rossini's *Tancred*, und am 21sten mit Hrn. Devrient dem jüngern, ein Duett von Generali, ferner ein Recitativ und Arie aus Tancred und ein Rondo mit Chor aus Ros-

sini's Oper: *die Italienerin in Algier*, mit vielem Beyfall vor.

Herr und Mad. Herrmann vom Theater zu Riga, traten am 16ten ohne Beyfall in Fiovaranti's *Dorfsängerinnen* auf, er als Don Marco, sie als Rosine.

Recension.

Damen-Journal. Erstes Heft für das Pianoforte herausgegeben (umgekehrt wäre richtiger) *von M. J. Leidesdorf. Zweytes und Drittes Heft*, jedes Heft zu 8 Seiten. Wien, bey S. A. Steiner u. Comp. (Pr. 1 Gulden W. W.)

Rec. bemitleidet diejenigen, welche so geschmacklose Zusammenstellungen machen, eben so sehr, als diejenigen, die sie gebrauchen. Zwar heisst es auf dem rothen Umschlage dieses sogenannten Damenjournals: „Dieses Journal wird in geschmackvoller Zusammenstellung alles Schöne, womit die beliebtesten Tonsetzer von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern, nebst den neuesten und interessantesten Musikstücken, welche auf allen hiesigen und auswärtigen Theatern aufgeführt werden, enthalten. Da jede ermüdende Schwierigkeit darinnen vermieden wird, so wird sich dieses Journal zur Erheiterung in freyen Stunden ganz eignen und deshalb mehren andern gleichen Unternehmungen vorzuziehen seyn." Es scheint ausser Zweifel, dass in den letzteren Worten der Verleger spricht, und wir wollen Hrn. Leidesdorf, der sonst nicht ganz unrühmlich bekannt worden ist, von dieser Ankündigung frey sprechen. Allein wir finden uns, wegen ähnlicher Unternehmungen, oder vielmehr zur Warnung vor ähnlichen, bewogen, zu zeigen, dass das vorhergesagte baaren Unsinn enthält: 1) Ein solches Journal für *angehende weibliche* Clavierspieler, in dem jede Schwierigkeit vermieden werden soll, soll *alles Schöne* enthalten, womit die beliebtesten Tonsezser von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern. Also auch z. B. Beethoven'sche Ouverturen, Symphonien? Allerdings. Siehe Heft III. Gehörten die neuesten und interessantesten Musikstücke, welche auf den Theatern in und ausser Wien aufgeführt werden, nur neben das *Schöne*, womit die beliebtesten Tonsetzer von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern; nicht zu diesem selbst? — Aber die Anzeige wollte vielleicht sagen, dass nur dasjenige Neue und Interessante aus dem Gebiete der Musik in diese Sammlung aufgenommen werden sollte, welches sich dem Ohre und der geringen oder mittlern Fertigkeit einer Dame leicht aneignete, oder nur, in soweit es von ihr gespielt werden kann — d. h. Stückweise (wie der Anfang der Ouverture zu *Fidelio*). Allein 2) soll das genannte Schöne in einer *geschmackvollen Zusammenstellung* gegeben werden. Heisst das aber eine geschmackvolle Zusammenstellung, wenn man mit dem Adagio der feyerlichen Ouverture der *Zauberflöte* in einen Tanz aus (dem Ballet der) Berggeist einleitet, dann nach einigen leeren Modulationen in einen spanischen Tanz und von da, auf gleiche Weise, in die Polonoise aus *Italiane in Algieri* (B dur), von da in das Rondo-finale aus *Mozarts Entführung* fährt; darauf nach einigen (aus f nach g) überleitenden Passagen einen Gassenhauer anstimmt („Es ist all' eins, ob wir Geld hab'n oder keins"), dann wieder ein Tänzchen aus dem Berggeist anhebt und mit einigen leeren Abschiedscomplimenten schliest? (Diess ist der Inhalt von No. 1.) Oder heisst das geschmackvolle Zusammenstellung (im 2. Heft), aus einer *leeren* Klimperey in den Liebesgesang des Pagen in Mozarts *Figaro* übergehen, und darauf *eben so leere* Phrasen folgen lassen; ferner aus einer Polonoise (aus Spohr's *Faust*) in eine Ouverture (aus Rossini's *Elisabetta*), und aus einer *Mazurka* in ein Stück aus dem ersten Finale des göttlichen *Don Juan* (3. Heft) und zwar sehr häufig zu einem *andern* Stücke hineilen, bevor noch das *Ohr* durch das *erste* befriedigt worden ist? Sollten sich nicht die beliebtesten Tonkünstler, die von Zeit zu Zeit die musikalische Welt bereichern, für eine so geschmackvolle Zusammenstellung gehorsamst bedanken; und der Entschlafene *mehr* als beliebt, wie die Statue seines Commandanten erscheinen und solchem Unfug ein Ende machen? In der That, es ist die beste Art, die Stücke grosser Meister vollends ganz herunterzuhringen und den Leuten die Ehrfurcht vor der Tonkunst zu benehmen, wenn man das Vortrefflichste in solchen Verstümmelungen mit dem Mittelmässigen und Schlechtesten zusammenflickt? Oder kann ein solches zusammenhangloses und sinnloses Quodlibet wirklich Damen, die gern das Gute in seinem wahren Zusammenhang empfinden, *erheitern*, und etwa zu

Bildung des Geschmacks vortheilhaft seyn? Dass endlich die hier gegebenen Stücke von Stücken nicht schwierig vorzutragen sind, erhebt dieses Journal doch keineswegs über andere, die eben so geschmacklose Zusammenstellungen sind. Wollte aber der Componist es rühmen, dass viele hier vorkommende Stücke so leicht und schön zugleich sind, dass sie den Liebhabern der Musik und des Clavierspiels gewiss Vergnügen verschaffen, so will Rec. dies gar nicht läugnen; aber daraus würde nur hervorgehen, dass es zweckmässig sey, eine Sammlung derselben für sich zu veranstalten, was auch dem Herausgeber die einförmigen und geistlosen Uebergangsfloskeln ersparen würde. In Summa: der Rec. hat an diesem Quodlibet nur die Zusammenstellung geschmackvoll gefunden, die auf Rechnung des *Notenstechers* kommt. Auch sind ihm nur zwey Errata (nämlich Heft I. S. 2. Syst. 8. 2 Tact es st. e; und Heft II. S. 1. im letzten Tacte des ersten Stücks Es st. c) aufgefallen.

Kurze Anzeigen.

XII Exercices d'après Bochsa pour la Harpe à crochets, composées par H. Backofen. — — à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Preis 18 Gr.

So lange die Pedalharfe, wird sie gut gearbeitet, ein so kostbares Instrument bleibt, wird sich auch die Hakenharfe überall verbreitet erhalten. Dass jene aber, gut gearbeitet, jemals beträchtlich wohlfeiler werde geliefert werden können, ist, aus dem Baue selbst, nicht im Geringsten wahrscheinlich: dagegen ganz offenbar, dass sie, schlecht gearbeitet, gar nichts taugt, und selbst einer geringen Hakenharfe nachzustellen sey. Sonach sind gute Musikstücke für letztere Art der Harfe immer dankenswerth, mögen sie nun zum Genuss oder zur Bildung der Liebhaber bestimmt seyn, oder auch beydes mit einander vereinigen. Dies Letzte ist nun hier der Fall; und es gehören diese zwölf Solos unter das Vorzüglichste, was in dieser Art überhaupt vorhanden ist. In Erfindung und Geschmack nähern sie sich — rechnet man ab, was die Rücksicht auf das Wesen beyder Instrumente nöthig macht — den rühmlich bekannten *Exercices* von Steibelt für das Pianoforte wol am meisten; und werden, wie diese, eben so nützlich, als angenehm befunden werden. Der Componist legt, wie das auch seyn soll, irgend einen Gedanken, irgend eine Figur jedem Stücke zu Grunde, die er nun in mannichfaltigen Wendungen fortführt. Als Uebungen sind die Stücke alle ohngefähr in gleichem Grade zu loben; als Musikstücke an sich, und von Seiten der Wirkung, sind es, nach des Ref. Urtheil und Erfahrung, die Nummern 2, 3, 6, 7 und 10 am meisten. Nur manche unnöthige Wiederholung wird man vermieden wünschen. — Für Anfänger, oder auch nur wenig Geübte, sind diese *Exercices* so wenig, als die damit verglichenen, von Steibelt: sie sind aber auch für einigermassen gutgebildete Harfenspieler nicht schwerer, als diese für einigermassen ausgebildete Clavierspieler. In den Händen liegt alles gut. Wo es nöthig schien, ist die Applicatur beygesetzt. — In wiefern das Werkchen (der Angabe des Titels nach) *nach Bochsa* ist, kann der Ref. nicht beurtheilen, da er Bochsa's Compositionen dieser Art nicht kennt.

Tre Canzonette con accomp. di Pianoforte, di F. Kuhlau. Lipsia, presso Peters. (Preis 16 Gr.)

Ref. hätte kaum geglaubt, dass dieser ernste, gelehrte Künstler, an dessen grossem Gehalt- und kunstreichen Claviercompositionen sich die Musikliebhaber schwer versündigen, wenn sie sie überall nicht mehr benutzen, als in des Ref. Umgegend — dass dieser auch so einfach leicht, zierlich und scherzhaft schreiben könne, als hier geschehen ist. Die drey Stücke, wiewol sonst verschieden, gleichen sich doch in diesen Eigenschaften und sind allerliebst. Jede Sängerin, die sie gehörig vorträgt — und dazu gehört wenig Umfang der Stimme und wenig mechanische Fertigkeit, aber Seele und Bildung — wird sich und Anderen Vergnügen damit machen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Aber auch das weibliche Geschlecht erfährt an seiner Singstimme etwas ähnliches, wie das Mutiren, denn seine Stimme steht mit dem Geschäfte der monatlichen Reinigung in einer sehr genauen, aber von andern, die über die Singstimme geschrieben haben, nicht bemerkten Beziehung. Wenn kränklicher Körper, schwacher und detrisch beweglicher Zustand des Nervensystems, frühzeitige Erweckung und ausschweifende Befriedigung des Geschlechtstriebes, dem Ausbruch jenes monatlichen Blutflusses keine Hindernisse in den Weg legen, so wird auch kein Einfluss des Ueberganges aus der Kindheit in die Mannbarkeit auf die Singstimme bemerklich. Das gute und zweckmäfsige diätetische Verhalten, welches jene Veränderung der Natur des weiblichen Geschlechts erleichtert und befordert, bringt auch die Entwickelung der Singstimme zu ihrer gehörigen Vollkommenheit, und diese Vollkommenheit hält alsdann mit jener ordnungsmäfsig von statten gehenden periodischen Veränderung im weiblichen Körper gleichen Schritt. Wo aber Bleichsucht verursachende Zufälle vorhanden sind, oder auch, wo der noch schlafende Geschlechtstrieb von Wüstlingen geweckt, und befriedigt wird, ehe noch die zu seiner Befriedigung dienlichen Organe die gehörige physische Entwickelung erhalten haben, nicht minder, wo die vom Juvenal in seiner bekannten Satyre über die Römerinnen seines Zeitalters gegeisselten geheimen Ausschweifungen an der successiven Zugrundrichtung eines jungen weiblichen Körpers in der Stille arbeiten, da wird auch bey der weiblichen Singstimme etwas der Mutation ähnliches erfolgen, und dem forschenden, sich auf die Zeichen der Stimme verstehenden Arzte Dinge verrathen, die man ihm umsonst zu verhehlen sucht.

Wie müssen Sänger und Sängerinnen sich in diesem für sie so kritischen Zeitpunkte verhalten, wenn ihre Stimme nicht verschlimmert werden, oder gar zu Grunde gehen soll? Gar schwer ist die Antwort auf diese Frage nicht. Man weifs, wie sehr uns die Natur straft, wenn man ungehorsam gegen ihre deutlich gegebenen Weisungen ist, und ihr Zwang anthun will. Sie wird uns daher auch in dem vorliegenden Fall bey einer Uebertretung ihrer Gesetze nicht ungestraft lassen.

Junge Mannspersonen müssen ihre Singübungen völlig einstellen, bis dieser Zeitpunkt körperlicher Entwickelung vorüber ist. Nur eine bescheiden, vorsichtig, sparsam und in langen Intervallen wiederholte *Stimmprüfung* ist ihnen erlaubt. Giebt sich denn endlich zu erkennen, für was für eine Art von Tonleiter oder Stimmengattung sich die Natur bey ihnen entscheidend erklärt hat, so mufs mit der Stimmbildung von vorne angefangen, und dabey abermals vom leichten zum schweren und bedachtsam fortgeschrit-

---

nicht liegen könne, giebt sich schon daraus zu Tage, dafs bey dem weiblichen Geschlechte die Fibern ebensowohl in die Dicke zu wachsen anfangen, als bey dem männlichen, und dennoch ein weiblicher Alt und Sopran nach der Mutationsperiode so gut statt finden, als zuvor. Die ganze Sache kömmt eher davon her, dafs der Kopf der Luftröhre bey Mannspersonen verhältnifsmäfsig gröfser wird, auch bey dem erwähnten physischen Entwickelungsgeschäft eine von der Gestalt des weiblichen in etwas abweichende Form annimmt, welche neuern und sorgfältigern Zergliederern nicht entgangen ist. Hierzu kömmt noch, dafs bey Mannspersonen, wegen der vom weiblichen Körperbau und seiner Beschaffenheit sich alsdann so sehr entfernenden Struktur des Körpers überhaupt, die Ligamente des Kehlkopfes viel von ihrer Geschmeidigkeit, die Muskelfasern von ihrer Weichheit und die Nerven von ihrer Mobilität verlieren, folglich ein Grund einer Aenderung mit den Stimmorganen vor sich geht, durch welche die in der Kindheit noch undeutliche und schwankende Unterscheidungslinie zwischen zweyerley Geschlecht bestimmter und merklicher gezogen wird. Die Kastraten, als welche in dieser Hinsicht als Geschöpfe in einem immerwährenden Kindheitszustande zu betrachten sind, dienen hinlänglich zum Beweise, dafs hierin, und nicht in dem sich ändernden Durchmesser der Fasern der Grund von jener Erscheinung, durch deren Eintritt männliche und weibliche Singstimme auf zeitlebens in dasjenige Gebiete der musikalischen Tonleiter eingewiesen werden, welches ihnen von Natur angehört, zu suchen sey. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. **№. 34.** 1819.

Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

Kein Wunsch kann natürlicher seyn, als der, den Besitz eines Gutes, von dessen hohem Werthe man tief überzeugt ist, so weit als möglich verbreitet zu sehen, und viele eines Genusses theilhaftig zu wissen, in welchem man selbst oft mannigfache Freude und Erhebung gefunden. Darum muss auch Jeder, der es weiss, was Musik der Menschheit seyn kann und seyn soll, mit Freude erfüllt werden, wenn er einen Blick wirft auf die ungemeine Verbreitung, welche diese herrliche Kunst in der neuern Zeit unter uns gewonnen hat, wie fast keine Familie ist, in welcher nicht Musik als nothwendig in den Kreis des jedem Gebildeten erforderlichen Unterrichts gehörig betrachtet würde, wie in den öffentlichen Schulen ihr der Eingang geöffnet, und ein bestimmter Platz unter den Lehrgegenständen angewiesen ist, wie fast in jeder deutschen, grossen oder kleinen Stadt musikalische Aufführungen zu den erwünschtesten, mit der regsten Theilnahme aufgenommenen Vergnügungen gezählt werden. Und doch wird diese Freude gar bald sich wieder um ein Merkliches herabstimmen, wenn der Blick nicht blos hinschweift über die weite Ausdehnung des musikalischen Treibens, sondern tiefer eindringt in den Geist und das Wesen desselben. Denn leider zeigt sich dann bald, dass, was viele unter dem Namen Musik pflegen und üben, nichts weniger ist, als jene Himmelssprache, welche die geheimsten Tiefen des menschlichen Wesens erschliesst, seine Gemeinschaft mit dem Göttlichen so unmittelbar ausspricht, dass sie, wie keine andere Kunst, Religion genannt zu werden verdient. Dilettantismus, d. h. im gewöhnlichen Sinne des Worts das Liebeln mit Musik, das sich nicht zur Liebe erheben kann, so weit um sich greifen musste, als es wirklich geschehen, kann Niemand befremden. Denn erstlich ist Musik unter allen Künsten diejenige, für welche der Sinn von Natur am allgemeinsten ausgetheilt ist, und sicher werden immer wenigstens zehn Menschen mit voller Seele einem Musikstücke zuhören, bis Einer von einem trefflichen Gedicht ergriffen, oder von einer meisterhaften Malerey gefesselt wird, anderer Künste nicht zu gedenken, welche theils unserer modernen Zeit überhaupt, theils dem täglichen Leben zu entfernt liegen. Der Dichter braucht ja als Mittel seiner Darstellung das Wort, zu dessen Verständniss und völliger Aufnahme in den Geist schon ein gewisser Grad von Bildung nöthig ist; zudem entbehrt das Gedicht des sinnlichen Reizes, und will blos mit dem geistigen Auge geschaut seyn; — das Bild des Malers aber steht kalt und ohne Bedeutung vor dem Blick, der, nicht gewohnt durch die Oberfläche in die Tiefe zu dringen und nicht geübt, im Aeussern das Innere zu erkennen, blos etwa an Form und Farbe sich ergötzt; die Töne der Musik hingegen, zu deren Verständniss zunächst keine Kunst noch Wissenschaft erlernt zu werden braucht, die nicht erst erwarten müssen, ob ein Ohr sich ihnen empfänglich öffnet, dringen frey und ungehindert zu einem jeden Herzen, sind für jedes der verklärte und doch so deutliche Ausdruck seiner eigenen Gefühle. — Zweytens ist Musik die geselligste Kunst; denn gesetzt auch, man könnte eine noch so grosse Menge von Kennern vor einem ausgezeichneten Bilde versammeln, so könnten die Ein-

Gedicht aber läst sich zwar vor grosser Versammlung vorlesen, allein gesetzt auch, es wäre den Bildungsstufen und der Fassungskraft aller Einzelnen vollkommen angemessen, so fehlt seinem Vortrag doch die fesselnde sinnliche Gewalt, und ist ein solches Gedicht von beträchtlicher Länge, oder sollten mehre sich folgen, so würde die blos geistige Unterhaltung bey vielen bald Abspannung und Ermüdung hervorbringen, und jeder würde es vorziehen, in stiller Einsamkeit sich an dem Werke des Dichters zu erfreuen. Um hingegen Musik zu hören, darf eine zahllose Menge Volks sich versammeln; so weit nur die Hörbarkeit physisch möglich ist, ist Jeder im gleichen Augenblick mit Jedem des Eindrucks gewiss, welchen Ton nach Ton auf das Gemüth zu machen vermag; der ewig wechselnde Reiz der Melodie läst mit seiner belebenden Kraft so leicht keine Ermüdung eintreten; der blos sinnlich geniessende Mensch, wie der, welcher in der Tiefe des Gemüths seine Freuden sucht, der, den die Phantasie auf ihren Flügeln trägt, wie der berechnende, verständige Denker, jeder findet hier Nahrung nach seiner individuellen Weise; darum sehen wir Leute aller Stände, Alter und Geschlechter gemeinschaftlich dahin strömen, wohin die Töne der herrlichen Kunst rufen, und am Ende Alle — wenigstens befriedigt, häufig im tiefsten Innern erfreut und erhoben von dannen gehn. Dieselbe Kraft, wie vor der zahlreichsten Zuhörerschaft, äussert aber die Musik im kleinen geselligen Kreise; auch hier ist sie unter den meisten gewöhnlichen Unterhaltungsmitteln dasjenige, welches bey allen Anwesenden die sicherste Theilnahme erwarten darf, und nach welchem um so lieber gegriffen wird, weil es, edlerer Natur, einen bessern Schein auf Gesellschaften vornehmer Welt werfen soll, als sie in der Regel ihrer Natur und Absicht nach verdienen. — Endlich aber muss als ein Hauptgrund von der weiten Verbreitung musikalischer Bildung angesehen werden die Scheidung, welche in dieser Kunst zwischen dem Schaffenden und dem Darstellenden Statt findet. Etwas Analoges könnte man nennen das Verhältniss des Dichters zum Declamator; allein theils ist die Kunst des letztern doch eine zu sehr untergeordnete, theils läst sich jedes Gedicht auch ohne ihn, und gar lenden oder Darstellende schlechthin unmöglich; und wenn gleich die Gabe ausgezeichneter Tondichtung verhältnissmässig nur Wenigen verliehen ist, so ist doch das Talent zur musikalischen Darstellung bis auf eine gewisse, nicht mehr niedrig zu nennende Stufe, viel freygebiger von der Natur ausgespendet, als man gewöhnlich glaubt. Dazu kommt, dass ein grosser Theil von der musikalischen Darstellkunst in mechanischer Fertigkeit liegt, und wie denn die Welt besonders in unsrer Zeit sich so gerne ans Aeussere hängt, und sich mit Aeusserem brüstet, so fehlt es auch hier nicht, dass man mit der blossen mechanischen Fertigkeit im Singen oder auf dem oder jenem Instrumente etwas Wundergrosses errungen zu haben glaubt, und gar gerne die nämen Worte dafür einnimmt, an denen Spendern es natürlich nicht mangelt.

Diese Bemerkung leitet uns auf den Punkt, von wo aus wir den Geist, von welchem das gewöhnliche musikalische Treiben unserer Tage durchdrungen ist, betrachten wollen. Es ist oben erwähnt worden, dass gegenwärtig fast keine Familie, wenigstens in den gebildeten Ständen ist, in welcher nicht Musikunterricht als stehender Artikel des gesammten Jugendunterrichtes gälte. Fragen wir aber die Väter und die Mütter um die Gründe, warum sie diese Anordnung als nothwendig für ihre Kinder erachten, was für Antworten werden uns von den Meisten entgegentönen? — Der Eine wird sagen: „Musik öffnet ja den Zutritt in die ersten Häuser und in die glänzendsten Zirkel; gar mancher hat schon durch Geschicklichkeit darinnen sein Glück gemacht.“ Ein Anderer: „Je nun, Musik gibt doch einen angenehmen Zeitvertreib, gar manche Stunde tödlich langer Weile läst sich durch sie verkürzen.“ Ein Dritter: „Es gehört jetzt einmal zum guten Ton, eine Arie singen, oder ein Stückchen auf einem Instrumente spielen zu können; in den auserlesensten Gesellschaften gibt es musikalische Unterhaltungen, da sollen meine Kinder nicht zurückstehen, sondern auch ihr Theil beytragen können.“ Mit dem heillosesten Grunde aber, der gleichwol nicht der seltenste seyn mag, hervortreten, davon hält doch Alle das Gefühl seiner verwerfenen Schlechtigkeit und eine nicht ganz

preisungen und Schmeicheleyen seiler Wohldiener überschütten zu hören, Glückwünsche einzutreiben zu der Seligkeit, Vater oder Mutter solcher eminenten Kunstgenies zu seyn, und am Ende damit, der Himmel weiss, was für weitere preiswerthe Zwecke zu erreichen. Die Allerwenigsten haben auch nur eine leise Ahndung davon, dass wahre musikalische Bildung zur Veredlung des innern Menschen wesentlich beytrage, und im Stande sey, das Gemüth reinigend abzuziehen von allem Gemeinen; die Meisten zerren die Königin, die geboren ist, auf einem der erhabensten Throne im Reiche des Geistigen zu herrschen und zu walten, mit ihren ungeweihten Händen herab in den Schmutz ihres eignen sündhaften Lebens, und zwingen sie, ihrer himmlischen Schönheit entkleidet, als gemeine Dirne aufgeputzt, um sie her zu tanzen und so die Augen des schaulustigen Pöbels auf sie zu ziehen.

Wird eine Bildung aus solchen Gründen unternommen und begonnen, so lässt sich im voraus erwarten, wie sie werde betrieben werden, und welche Früchte sie tragen müsse. Da es nicht zu thun ist um eine gründliche Erlernung der Kunst, die freylich im Anfange langsam vorwärts schreitet, aber einzig und allein zur Weihe in das innere Heiligthum derselben führen kann, so ist das erste Gesetz, welches bey dem Beginn eines solchen Unterrichtes, wenn nicht in klaren, dürren Worten vorgeschrieben, doch wenigstens als angenommen vorausgesetzt wird, dieses: es werde so schnell als möglich die nöthige Fertigkeit errungen, um sich selbst in faulen Stunden die Ohren kitzeln, in Gesellschaften, oder wol gar in Concerten mit etwas brillantem hören lassen zu können. Diesem Gesetze gehorchend, fahren denn auch Lehrer und Schüler rüstig über die Kehl- oder Fingerarbeit her, und kaum dass nur nothdürftig von den ersten Elementen die Rede gewesen, nur in so ferne ohne ihr Verstehen gar keine technisch-musikalische Ausübung möglich ist, so werden beliebte Arietten und gefällige Variationen oder Sonaten der musikalischen Dichterlinge vorgenommen; fuhrt der Zufall oder die Eitelkeit auch einmal das Werk eines preiswürdigen Meisters auf das Notenpult, so gilt es bey seinem Einlernen doch nur die Erhöhung der Fertigkeit oder den Ruhm, solche Geister zu seierrungene Trefflichkeit bald auch Anderen zu Gute kommen und in Zirkeln und Assemblees zur Schau gestellt werden; und wer wollte in so gebildetem Kreise unhöflich genug seyn, sich nicht in Lobeserhebungen zu ergiessen über Präcision, — während die allenfallsigen Begleiter den Angstschweiss von der Stirne trocknen, den ihnen die immer raschere Jagd durch Dick und Dünn ausgepresst; — über erstaunenswerthe Fertigkeit, — während jeder Läufer nur einem lichtlosen, verworrenen Chaos glich; — über seelenvollen Vortrag, während jede sanftere Stelle nur entweder als Ruheplätzchen für die matt hinschleudernden Glieder, oder als Anlaufbahn zu neuen halsbrechenden Sprüngen betrachtet werden konnte. — Solch ein glänzender Erfolg kann unmöglich seine Wirkung verfehlen, nun erwacht die unwiderstehliche Lust, von der Glorie des Concertsaales sich umstrahlen, und selbst seine Strahlen von erhabener Stelle leuchten zu lassen. Welch erhebendes Gefühl, da droben zu stehen oder zu sitzen, und im kecken Selbstvertrauen herabzublicken auf alle die, deren Augen nun auf den Einen Lichtpunkt geheftet, deren Ohren geöffnet sind zum Empfang der hinreissenden Töne, welche diesem Munde oder diesen Fingern entschüttelt werden sollen! — Mag immerhin Mancher eine bedenkliche Miene machen, er wird verworfen als missgünstiger, tadelsüchtiger Krittler, der kein Talent aufkommen lassen wolle, und gehört kaum seine Stimme natürlich nicht werden, vor dem rauschenden Beyfall, mit welchem die geschwornen Lober des Söhnchen oder Töchterchen ihres Freundes und Gönners übertäuben.

Und so muss denn fort und fort das Publikum sich all die Erbärmlichkeit eingebildeter Virtuosität aufdringen lassen, was freylich nicht geschehen dürfte, wenn dieses nicht selbst mit Nichtachtung der Kunst so häufig den Schändungen derselben entgegenkäme. Denn, um zu den kleineren geselligen Kreisen zurückzukehren, die mit Liebe und Pflege der Musik prunken, welche Stelle ist ihr in denselben angewiesen? Gar oft keine andere, als in, oder höchstens bey offenen Thüren, neben dem Spielzimmer, damit den Herren und Damen, denen an der Seligkeit einer Spielpartie noch nicht genügt, nebenbey in lichten Augenblicken auch noch ein kitzelnder Ton das Ohr schmeichle, oder damit diejenigen Gäste,

Theil nehmen können oder wollen, doch auch einen Lückenbüsser haben, welcher der tödlich langsamen Zeit etwas raschere Flügel gebe. Während daher auf der einen Seite das Geräusch mit Karten, Spielmarken, Geld, geistvollen Spieltischredensarten, bisweilen ohne alle Schonung, laut sich erhebt, werden auf der andern Seite Töne angestimmt, die, von der herrlichen Kunst wenigstens geborgt, den Stand ihrer Erniedrigung verkünden. Denn welche Art von Musik zu solchen Stätten zugelassen werde, läßt sich leicht im voraus vermuthen. Je gehaltleerer, oberflächlicher, von ernster Bedeutung entblößter, desto willkommner und angenehmer; je spurloser die Töne am Ohr vorübergleiten, desto gefälliger und liebenswürdiger werden sie gefunden; und doch muß man es gerade hier wünschen, daß immer nur den Werken der Kleinmeister die Ehre des Zutritts belassen bleibe, damit die Grossen vor solcher Entwürdigung sicher seyen. Leider aber sind diejenigen, welche im engern Raume des Besuchzimmers sich nicht scheuen, dergleichen unheiliges Wesen zu treiben, in der Regel die Nemlichen, auf deren Stimme gehört wird, wo von grösseren öffentlichen Leistungen die Rede ist, ihr Geschmack gilt für die Richtschnur bey der Wahl und Ausführung dessen, was einem ganzen Publikum geboten werden soll. Daher die jammervolle Erscheinung, dass nicht leicht eine Composition so schlecht ist, die nicht der Aufführung in den Concerten werth geachtet würde, dass dagegen Meisterwerke, die freylich sowol von Seiten der Ausführenden, als der Hörenden, mehr verlangen, als blos Finger und Ohren, entweder selten an die Reihe kommen, oder durch die Darstellung gemishandelt, oder durch kalte Aufnahme für die Zukunft weggewiesen werden; daher die niederschlagende Erfahrung, dass der ausübende Künstler dann am sichersten auf Theilnahme und Beyfall rechnen darf, wenn er im wilden Lauf und mit den gewagtesten Sprüngen in den Tönen umherwühlt, oder wenn er durch tändelnde Benutzung seines Instrumentes überraschende Ergötzlichkeiten anzubringen weiss, kurz, dass die blose mechanische Fertigkeit zuverlässig ihren Siegeskranz erringt, alles übrige sey wie es wolle.

Deutlich und offen genug gibt sichs nun täglich kund, wie eine musikalische Bildung, welche zu einer gänzlichen Ertödung des wahren, tiefen Sinnes für die Tonkunst überhaupt, sondern auch, dass sie selbst in technischer Hinsicht die rechte, tüchtige Fertigkeit unmöglich macht, die doch wahrlich nicht blos im *schnell* Singen und *schnell* Spielen sich zeigen soll. Denn wer hat nicht schon die Erfahrung gemacht, dass z. B. Sänger oder Sängerinnen, welche von der ersten Zeit ihrer Bildung an sich nur mit tändelnder, seichter Musik beschäftigten, vielleicht auch es soweit brachten, dass sie nun bisweilen einen BravourSatz leidlich herabrollen, zu dem ersten Versuche scheitern, den sie mit einem ernsten, gediegenen Tonstücke machen, und wenn sie ja ihrer erkannten Unfähigkeit abhelfen wollen, entweder ganz von vorne anfangen müssen zu lernen, oder, was dann gewöhnlich der Fall seyn wird, voll Schrekken einsehen müssen, dass die zum Lernen nothwendige Kraft in schnödem Missbrauch bereits vergeudet ist. Wie mancher Violinspieler, von früh an zu rascher Arm- und Fingerbewegung angehalten, lässt mit Leichtigkeit die Töne in den schwierigsten, eiligsten Gängen ablaufen, und vermag doch keine Stelle, die, im ächten Sinne Musik, zum Herzen dringen soll, wirklich ins Herz des Zuhörers hineinzuspielen. Jede weitere Anwendung ist leicht zu machen. Solche Beobachtungen müssen sich jedem nicht absichtlich Verstockten aufdringen, und hätten, wenn sie beherzigt würden, längst eine Aenderung der musikalischen Sinnesart bewirken müssen. Aber noch weniger scheint etwas ungleich Wichtigeres bedacht zu werden, das nicht blos abgesondert die Uebung der Kunst, und die Bildung derselben, sondern sie im Zusammenhang mit dem gesammten geistigen Leben, dem innern Kern des Menschthums angeht. Wenn es nemlich wahr ist, dass nebst der Dichtkunst, unter allen Künsten keine ist, welche den Menschen innerlicher ergreift, das Gemüth gewaltiger beherrscht, über alle Gefühle eine unumschränktere Macht ausübt, als die Musik, so muss es auch einleuchten, welch einen wirksamen Mittels zu wahrhaft edler Bildung unsere jetzige Erziehung sich einerseits begibt, wenn sie es verkennt, den Unterricht in dieser Kunst auf die zweckmässige Weise in das Leben der Jugend eingreifen zu lassen, und wie verderbliche Folgen es andrerseits für die menschliche Ausbil-

Sinn und äussere Zwecke, nicht für das innere Leben berechnete Weise ein leichtfertiges Spiel mit der hohen, ernsten Kunst treiben zu lassen. Man scheint ganz und gar vergessen zu haben, welcher tiefe Sinn eingehüllt liegt in den köstlichsten Mythen des Alterthums, welche einen grossen Theil der Entwilderung der Vorwelt den Tönen der Lyra und des Gesanges zuschreiben, man scheint vergessen zu haben, wie selbst in philosophischen Schulen voll tiefer Weisheit, der Musik in wissenschaftlicher und ethischer Hinsicht eine so hohe Bedeutung gegeben war, man scheint vergessen zu haben, dass in den Zeiten wahrer Frömmigkeit Musik als die eigentlichste Stimme der zum Himmel sich schwingenden und nach dem Unendlichen sich sehnenden Andacht galt; man scheint es nicht merken zu wollen, dass so oft, wenn üppige Leichtfertigkeit sich eines Gemüthes bemeistert hat, das Mahnen weniger Töne den Ernst zurückzuführen vermag; dass, wenn ein Unglücklicher sich zerrissen fühlt von namenlosem Schmerz, er vergehen zu müssen glaubt in seinem Jammer, so oft eine kurze Reihe von Tönen im Stande ist, die Verzweiflung aufzulösen in linde Wehmuth, eine Ruhe ins Herz zu senken, wie kein Wort des Trostes es vermöchte, den Blick nach oben zu heben, den Geist empor zu tragen über die Leiden der Erde in die Regionen ewiger Harmonie. Von allem dem scheint man nichts wissen zu wollen; denn wie könnte man sonst solche geistige Herzlichkeit wegwerfen und sinnlichen Tand dafür eintauschen? Wie könnte man es sonst zugeben, dass der Jugend äussere Fertigkeit als einziges letztes Ziel ihrer Bestrebungen vorgehalten werde, ohne dass man sie nur ahnden lässt, welche Geister in den Tönen walten? — Aber statt dass man im reinen, unverdorbenen Gemüthe des aufblühenden Geschlechts diese Reinheit auch durch Hülfe unentweihten, heiligenden Gesanges zu wahren, statt dass man edle, unbeschmutzte Gefühle in der jungen Brust zu erhalten und zu wecken suchte durch die Sprache, welche jedes Gefühl ausspricht, wie kein armes Wort, und zum Gefühle redet, auch da, wo kein Wort mehr verstanden werden kann, statt dass man die Sprache gleichsam selbst für Sinnenreiz lästern, das tiefere Leben des Gemüths ertödet, zu ein stetes Herausgehen in die leere Flachheit des Aeusserlichen, dass nicht mehr heimzukehren weiss in die reiche Fülle der innern Behausung. So muss eine Leerheit, eine Unempfindlichkeit für wahre, nicht flimmernde Schönheit um so sicherer erzeugt werden, je tiefer durch Musik zu die Wurzel des Gemüthslebens gegriffen wird, und je bildsamer eben deswegen jedes Gemüth sich den Eindrücken dieser Kunst hingeben muss. Und ist auf diese Weise die Entweihung der Humanität begonnen, oder wenigstens befördert, so ist sicherlich dem Entschwinden aller Scheu vor dem Beflecken der Weg aufs trefflichste gebahnt. Wie wahr dieses sey, stellt sich leider oft genug sichtbar vor Augen, zumal in jungen Sängerinnen, welche, um mit ihren Talenten zu wuchern, die Höhe des Orchesters besteigen; wie selten da der fromme Blick, der nur zu fragen scheint, ob, was vom Herzen kommt, denn auch wieder zu Herzen gehe? — Daher kann es nicht befremden, dass die Zeit, in welcher die musikalische Frivolität begann, dieselbe ist, in welcher ein unheiliger Sinn sich in alle Verhältnisse des Lebens, im Grossen und im Kleinen eingedrängt hatte, in welcher alles Erhabene bewitzelt und belacht wurde, welche nur das den Augen Sichtbare, den Händen Greifbare, dem Verstand Berechenbare zu ihren Göttern erhob, in welcher die Bande der Sittlichkeit sich lösten. Und wenn daher auch jene musikalische Schlechtigkeit aus nichts anderm folgen konnte und erklärbar ist, als aus dem schlechten Geiste solcher Zeit überhaupt, so gehörten doch andrerseits die musikalischen Sünden wieder zu den wirksamsten Mitteln, deren dieser böse Geist sich bediente, um sein Reich zu gründen und zu befestigen.

Wollte man nun noch fragen, wer unter den bey der musikalischen Bildung besonders Betheiligten hauptsächlich die Schuld der Entwürdigung zu tragen habe, ob die Lernenden, oder die Lehrer, oder die Tonsetzer, so würde es ungerecht seyn, die Last auf eine dieser Partheyen mehr zu wälzen, als auf die andere. Sie stehen alle

sich und andern Triumphe der Oberflächlichkeit. übergehen sich daher auch am liebsten diejenigen Lehrern, welche sie als die besten Führer zu solchen Triumphen kennen, und greifen am liebsten nach solchen Tonstücken, in welchen sie am bequemsten und zuverlässigsten als auf Siegeswagen nach ihrem Wunsche einherfahren können. Die Lehrer, selbst ergriffen von dem Wahne, den äussern Glanz mit dem innern Gehalt zu verwechseln, preisen die Schüler am meisten, welche durch schnelle Fortschritte in mechanischer Fertigkeit sich und ihren die lautesten Lobsprüche verdienen, und empfehlen diejenigen Compositionen am dringendsten, an welchen Fingerarbeit am rüstigsten geübt, und Ruhm der Kunstfertigkeit am gewissesten erjagt werden kann. Der grössern Menge der Tondichter endlich, welche nicht zu der überall kleinen Zahl der auserlesenen, über ihrer Zeit stehenden Genien gehört, fehlt theils die Kraft, ein anderes Lied zu singen, als das allgemeine der grossen Welt, theils finden sie ihre Rechnung bey weitem am besten, wenn sie den am öftesten gehörten Wünschen frönen, und darbieten, wornach am häufigsten verlangt wird. Und so fliessen denn aus einer Quelle alle die schweren Misshandlungen, welche die Kunst in der Kirche, wie im Theater, im Concertsaale, wie im Besuch- und Lehrzimmer hat erleiden müssen.

Wenn aber in unseren Tagen in so vieler Hinsicht das Bestreben sichtbar wird nach einer neuen, bessern Richtung, nach einer Umkehr vom flatternden Leichtsinn zum würdigen Ernste, so wird hoffentlich die Tonkunst nicht zuletzt von dieser neuen Gestaltung Gewinn ziehen sollen. Zwar ist bekannt, wie theils seit längerer, theils seit kürzerer Zeit in manchen begünstigten Städten unsers deutschen Vaterlandes schöne Anstalten blühen, in welchen Musik gepflegt wird mit einem Sinn, der ihrer Würde ziemt, und Ausnahmen sind ja bey jeder allgemeinen Betrachtung nicht auszuschliessen. Aber leider sind wirklich solche Anstalten nur noch Ausnahmen, Oasen, welche zwar stark und fest, aber nur einzeln stehend, dem reissenden Strom der Verderbniss höchstens für ihre allernächsten Umgebungen Einhalt thun können. Jeder seine Stimme erhebe, der irgend etwas Ueberzeugenderes in solchen Dingen zu sagen hoffen kann. Und möchten nur recht viele Stimmen sich erheben, wie die des trefflichen Verfassers von Kretschers Leiden! *) — Vielleicht ist auch unter den folgenden Vorschlägen hier und da etwas Empfehlenswerthes zur Erweckung eines bessern Geistes im musikalischen Leben.

(Die Fortsetzung im nächsten Blatte.)

Nachrichten.

München, den 6ten Aug. Den 13ten und 25sten July hatten wir auf dem neuerbauten Theater Vorstellungen der Zauberflöte, worin Dem. Willmann die Königin der Nacht, Herr Löhle, wie es sich ziemt, den Tamino sang. Den 16ten und 20sten waren die *Brüder als Nebenbuhler* (fratelli rivali), eine bekannte frühere Oper des Hrn. Ritters von Winter. Den 28sten Aug. die *Vestalin*, in welcher Dem. Willmann das letzte Mal auftrat.

Braunschweig im July. Herr Klengel, erster Tenor des Leipziger Stadttheaters, ist hier kurz nach einander in fünf Gastrollen (Julius von Paris, Joseph, Titus, Murney und Axur) aufgetreten und hat gethrilten Beyfall gefunden. Die musikalische Kritik muss ihm eine gebildete Methode, eine richtige Behandlung seiner Stimme, so wie eine leichte Gesangkunst im nicht geringen Masse zuerkennen; indess den Dilettanten seine Stimme, welche freylich mit der des Hrn. Beder nicht zu vergleichen ist, nicht genügen wollte. Ohne Zweifel wurde dieselbe wohl auch durch die herrschende Sommerhitze beeinträchtigt und geschwächt. Auch wohnten dem Sänger die kurz vorhergegangenen Gastdarstellungen des Hrn. Gerstäcker, welcher da in einer unsterblichen Höhe glänzte, wo Herr Klengel das Kunstmittel der Falsets (obgleich auf eine sehr ausgebildete und geschmackvolle Weise) einlegen musste. Uebrigens verdient Hr. Klengel auch unserer Aufmerksamkeit, und wir wünschen ihn bald wieder zu hören.

Sein Spiel ist dabey gebildet, und blos eine etwas gebückte Haltung beschränkt es hin und wieder, so wie er denn für die höher gehaltenen Partheen eines Titus, Joseph u. s. w. etwas zu klein erscheint, indess wir seinen Johann von Paris als die vorzüglichste der hier von ihm gegebenen Darstellungen auszeichnen möchten.

Unter den neu einstudirten Opern zeichnete sich vor allen Dingen *die Zauberflote* aus, und wurde bis jetzt bey gedrängt vollem Hause viermal kurz nach einander wiederholt. Unstreitig hatte indess die edle und grosse Anordnung des Ganzen in Hinsicht der Scenerie, Costumirung und der wahrhaft klassisch ausgeführten Beutherschen Decorationen ein höheres Verdienst bey dieser Darstellung, als dem eigentlichen musikalischen Theile derselben zugestanden werden kann, welcher im einzelnen noch manches Mangelhafte enthielt. Jene Anordnungen selbst führten das Unbestimmte des in dieser Oper enthaltenen Gegenstandes überall auf die egyptischen Isis-Mysterien zurück, und es war deshalb so manches Unbedeutende und Spielende gänzlich aufgehoben und da, wo es sich einmischte, diesem grössern Zwecke durchaus untergeordnet. Die Costume waren sämmtlich neu und streng im egyptischen Geschmacke gehalten; und die Zahl der Priester, Priesterknaben, so wie aller übrigen umgebenden Personen vereinigte sich zu grossen imponirenden Massen und gewährte einen in der That erhebenden Anblick, besonders aber wirkten Beuthers herrliche Decorationen zu diesem höhern Kunstzwecke auf das Bedeutendste hin, und sie erschienen überall, wie es seyn muss, als wesentlich und streng charakteristisch, nie aber als leeres Nebenwerk oder untergeordnete Verzierung. Die Parthie des Sarastro trug Hr. Wehrstedt grösstentheils untadelhaft und in dem ihr gebührenden grossen einfachen Style vor, wiewol wir unsern Wunsch nicht unterdrücken, dass jeder Sänger — und so auch er — die herrliche Arie: In diesen heil'gen Hallen, ohne Veränderung einer *einzigen* von dem Componisten vorgeschriebenen Note vortragen und strenge in ihr dem Sinne und Willen des grossen Tonsetzers sich unterwerfen möge, dessen Genie hier durch die geringste Verzierung offenbar beeinträchtigt und beleidigt wird, indem kein Jau-

dame Köpper-Riedel sang die Königin der Nacht: ihre Stimme ist angenehm und nicht ohne Werth, ihre Methode geschmacklos und völlig unbedeutend, ihr Vortrag aber so unsicher, dass er fast gänzlich vom Zufalle abzuhängen scheint und man bey jedem Takte befürchten muss, dass die Sängerin mit dem Gesange verunglücke, weshalb sie denn auch, da sie als Schauspielerin noch gar keinen Standpunkt auf der Bühne gewonnen hat, sich für die hiesige grosse Oper durchaus in der Folge nicht eignen kann. — Die Parthie des Tamino gehört nicht zu den glänzendsten Leistungen des Hrn. Bader und es schwebt uns in dieser Rücksicht noch immer Molke's trefflicher Gesang vor. Uebrigens schien Herr Bader nicht ganz bey Stimme zu seyn und wir schreiben das einzelne Mangelhafte noch auf Rechnung seiner eben vollendeten Kunstreise. — Pamina wurde von Dem. Fischer bey den ersten Darstellungen hin und wieder auf ihre neueste Weise überverziert, im Ganzen jedoch gut vorgetragen; nur scheint es uns, als wenn sie oft den Text als blosse Zugabe behandele, und dann und wann statt Worten nur Töne vortrage und lediglich die fünf Vocale singe, was bey der *Scala* und dem Solfeggiren zwar hinlänglich ist, bey dem Vortrage einer in dramatischer Beziehung stehenden Opernpartie aber um so minder geduldet werden kann, als man zuletzt dabey in Ungewissheit gerathen muss, zu welcher Sprache sich die Sängerin überhaupt bekenne; so wie sich denn Dem. Fischer, welche in den Rollen der Vestalin und Prinzessin von Navarra so viel schauspielerisches Talent entwickelte, dergleichen Nachlässigkeiten nie zu Schulden kommen lassen sollte, indem die Sprache, in ihrer höhern Bedeutung, ein grösseres Kunstwerk ist, als der blosse das Gefühl nur andeutend bezeichnende Gesang. — Den Monostatos gab Herr Bachmann überall zu flach und charakterisirte darin weder die eigenthümlich ihm zum Grunde liegende südliche Natur, noch die vom Componisten angedeutete leichte Frivolität: — eine Unbestimmtheit, welche vielleicht in der Darstellungsweise des Herrn Bachmann überhaupt aufzusuchen seyn möchte. — Der Papageno des Hrn. Moller war wol im Ganzen eine Nothhülfe und rief Hrn. Günthers Talent für dergleichen Dar-

der durch ein Schnarren, wobey die Zungenspitze sich gegen die Zähne drängt, noch mehr in dieser Rücksicht beeinträchtigt. Sein Spiel war nicht übel und mindestens ohne Ueberladung und falsche Buffonerie. — Die drey Genien (Dem. A., Dem. S. Sekonda und ein Chorsänger) waren gut und fest eingesungen, und diese Partbiren wurden hier bisher noch nie mit ähnlicher Sicherheit ausgeführt; dagegen aber liessen die drey Damen noch manches zu wünschen übrig, so wie sie denn überall die Plage und die schwarzen Dämonen dieser Oper zu seyn scheinen, und recht eigentlich auf Widerstreit und Disharmonie hinauswirken. Die Papagena der Mad. Schmidt war vollkommen untadelhaft. — Die Gehatmischten leisteten Genüge und dem Sprecher war kein bedeutender Vorwurf zu machen, so wie die Chöre meistentheils gut eingriffen und das Orchester das Ganze fest und mit Sicherheit unterstützte.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variations sur un Air de Himmel: An Alexis send' ich dich — pour le Pianoforte — — par Wilh. Hahn. Oeuvr. 9. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Preis 20 Gr.)

Jene bekannte, überaus liebliche Melodie Himmels (die er aber, wie seine meisten, nur aufgehorcht und zugestutzt hatte) ist vom Verf. nicht sowol in ihrem sanftwehmüthigen Ausdruck, als vielmehr überhaupt als melodische Grundlage zu einem grossen, schweren Harmonie- und Figurenstück für sehr geübte Spieler bearbeitet worden. Die ernsthafte Einleitung, die die Erwartung spannet, ist reich an frey auslaufenden Gängen und modernen Verzierungen. Unter den Variationen, die immer vollauf zu thun geben, zeichnen sich, nach des Ref. Urtheil, besonders aus: No. 1. durch Ungewöhnliches in der Erfindung, feste Haltung und schönen Pianoforte-Effect; No. 3., gleichfalls durch den letzten, besonders vom *Tremolo* an; und No. 6, durch eigenthümliche Erfindung, kunstreiche Anordnung und treffliche Wirkung. Diese letzte Variation ist vielmehr eine ziemlich grosse Phantasie über jenes Thema; und die fünfte ein gleichfalls langes freyes Capriccio über dasselbe. — Vorzutragen ist das Ganze allerdings schwer, und will auch von ausgezeichneten Spielern studirt seyn, nicht nur den Noten, sondern auch dem Sinne nach: aber sie können sich dann auch einen, ihnen sehr vortheilhaften Eindruck mit Sicherheit versprechen.

Sonate pour Pianoforte à quatre mains, composée par C. H. Rinck. Oeuv. 50. No. 1. à Offenbach, chez J. André (Pr. 1 Guld. 30 kr.)

Der Verf. hat bekanntlich einen leichten, fliessenden Styl, angenehme und doch nicht gemeine Melodien; auch überladet er seine Compositionen nicht mit zwecklosen Schwierigkeiten und rauhen Modulationen, weshalb sie zur Uebung der Anfänger des Clavierspiels mit allem Rechte empfohlen werden können. Auch diese vierhändige Sonate (aus F dur) hat diese Vorzüge, ist gefällig, fehlerfrey im Satze, und wird einem schon etwas vorgeschrittenen Schüler viel Vergnügen machen. Sie enthält ein spielendes Allegro, ein kurzes Adagio cantabile, und ein Polonoisenartiges Rondo, dessen letztere Hälfte (S. 18 u. 19.) von den Gesagten eine kleine Ausnahme macht, indem sich hier der Verf. in eine Reihe von unruhigen Modulationen verlaufen hat, die den heitern Eindruck des Ganzen unangenehm stören.

La Ricordanza, Divertimento per il Pianoforte, comp. di J. B. Cramer. Lipsia, presso Peters (Pr. 12 Gr.)

Der Titel ist wol nur — ein Titel: ein Unterscheidungszeichen, besser lautend und leichter zu merken, als eine Zahl. Das Werkchen enthält: ein kurzes, sehr angenehmes *Andante*, ein ziemlich langes, bis auf einen gewissen Grad bravourmässiges Allegro und ein mehr kurzes, als langes, gefälliges Rondo; alle drey Sätze, wie man deren von dem geehrten Verf. schon viele hat, wie man sie aber doch immer wieder gern von ihm annimmt. Die Stücke sind nicht für ganz Ungeübte: doch mehr leicht als schwer auszuführen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten September. **Nº. 35.** 1819.

Einige Worte über die musikalische Bildung jetziger Zeit.

(Beschluss aus Nr. 34.)

Soll etwas in das Leben eines ganzen Volkes Eingreifendes gebildet und gefördert werden, so ist jederzeit der Anfang damit zu machen bey der Jugend, welche, allen Eindrücken am offensten, diejenigen, welche sie empfangen hat, zum Charakter der künftigen Generation erhebt. Daher muss, wenn in der Musik es besser werden soll, auch dazu der Grund bey der Bildung der Jugend gelegt werden. Es versteht sich nun von selbst, dass, wo ein Unterricht in der Musik begonnen und ertheilt wird, jene oben gerügte ungründliche Eile schlechthin verbannt bleiben muss, und nach den Grundsätzen der allgemeinen Methodik keine Stufe darf nur unsicher gewonnen, oder gar übersprungen werden, auf welcher Jeder fest und ohne Wanken muss stehen können, der einst etwas Tüchtiges zu leisten wünscht. Ferner bedarf es nach dem bisherigen keiner weitern Ausführung, dass die Kunst nie dem Schüler dargestellt werden darf, als ein Mittel zur Erreichung äusserer Zwecke, am allerwenigsten als ein Prunkmittel zur Befriedigung der Eitelkeit. Das Kind braucht beym Anfange seines Musikunterrichts gar keinen Grund zu wissen, warum es Musik lerne, als den einfachen Willen der Eltern und Lehrer, dass eben gelernt werden soll. Wird dieser Unterricht dann nur im rechten Sinn ertheilt, so offenbart sich die Bedeutung des Gelernten sicher schon selbst. Damit aber diese Offenbarung erleichtert werde, sollte man darauf dringen, dass durchaus kein musikalischer Unterricht anders, als mit Unterricht im Gesang eröffnet werde. Im Gesang liegt die höchste Kraft der Musik, hier tönt sie, kommt aus der Tiefe der Brust, zeugt am deutlichsten vom Gefühl, und erweckt das Gefühl am kräftigsten: die ersten Töne, welche der Mensch musikalisch hervorbringt, seyen ihm nicht von aussen gegebene, durch den Sinn erst in seine Seele dringende, sondern in seinem Innersten erzeugt, sollen sie aus demselben hervorquellen, als die wahrhafteste, beseeltste Sprache dessen, was er innerlich fühlt. Dann wird es nimmermehr möglich seyn, eine Musik anders zu geben und zu hören, als mit dieser steten Beziehung auf das Innere, nicht möglich, einer Musik Beyfall zu schenken, die es mit nichts, als mit dem äussern Sinne, oder gar mit Seiltänzerkünsten zu thun hat. Man wende nicht ein, dass in vielen Fällen ein physisches Hinderniss, Mangel einer schönen Stimme, die Ausführung dieses Vorschlags hindern werde; es handelt sich ja hier nicht um das Gewinnen einer Sängervirtuosität, sondern nur um die Erweckung und Belebung des rechten musikalischen Sinnes. Ob der Schüler mit einer besonders wohlklingenden Stimme singe oder nicht, und ob ein Zuhörer daran Wohlgefallen werde finden können, darauf kommt es hier zunächst gar nicht an; wenn überhaupt nicht die Fähigkeit musikalischer Ausbildung tauglich fehlt, so sey die Stimme des Schulers, welche sie wolle, für ihn selbst und für sein Gemüth wirkt sein Gesang dennoch, was er soll. Ueberdiess würde sicherlich, wenn nur der Unterricht immer früh genug und nach rechter Weise begonnen würde, die Klage über schlechte Stimmen immer seltner werden. Dass die Wahl der Lieder, welche man den Schüler anfangs singen liesse, mit der grössten Sorgfalt müsste getroffen werden, versteht sich von selbst; sie müssten, jedes einen bestimmten, dem Jugendlichen angemessenen Charakter tragen und klar aussprechen. Sobald es die Umstände gestat-

Singen, nicht von Bravourarien, sondern von Chorstimmelodien; denn, wie alle Kunst von Religion ausgegangen, so namentlich Musik von der christlichen; und darum sollte religiöse Musik auch in jedem einzelnen die Basis seiner musikalischen Bildung seyn. Auf diese Grundlage aufgeführt, würde dann ein Tempel sich im Menschen erbauen, den kein kraftloses Tongeleyer sich nahen dürfte, der so manchen unlautern Gedanken ferne von sich hielte. So würde auch und noch die innige Theilnahme an derjenigen Gattung von Musik, welche anerkannt die höchste, gleichwohl jetzt am wenigsten geachtete ist, nemlich an der Kirchenmusik wieder erwachen; dann würde man nicht mehr so oft die betrübende Erfahrung machen müssen, dass, besonders in protestantischen Städten, gemeine Kassenopern mit reich besetztem Orchester und verhältnissmässig grossem musikalischen Aufwand gegeben werden, bey Aufführung von Kirchenmusiken aber kaum ein paar kärglich besoldete Stadtmusiker ihren Frohndienst leisten, Dilettanten aber nicht leicht zur Theilnahme bewogen werden können. Zu wundern ist es dann freylich nicht, dass diejenigen Männer, welchen die Leitung der Kirchenmusiken übertragen ist, auch bey dem besten Willen, selten etwas tüchtiges zu leisten vermögen. Und gerade hier wäre der rechte Ort, wo es den Eltern Freude machen sollte, ihre Kinder an den musikalischen Aufführungen thätigen Antheil nehmen zu lassen, hier, wo des Höchsten Preis und die Erbauung der andächtigen Christengemeinde Zweck des Singens und Spielens wäre, wo die Unbemerktheit der Person und der Mangel an Gelegenheit zur Schaustellung äusserer Fertigkeit ein Prunken der Eitelkeit gar nicht möglich machte. — Besonders um diess letztere zu verhüten, würde es auch von dem grössten Nutzen seyn, die Schüler, sey es im Gesang, oder in der Instrumentalmusik, recht häufig in mehrstimmigen Tonstücken zu üben, in welchen keiner gerade eine hervorstechende Hauptrolle zu spielen hätte, sondern alle sich vereinigen müssten, um gemeinschaftlich eine musikalische Wirkung hervorzubringen, die ein einzelner nicht hervorzubringen vermöchte. Ueberhaupt würde ein zuspruchloses Zusammentreten zu musikalischen Uebungen im häuslichen Kreise, wo es blos die Kunst und ihren reinen Genuss, nicht den Beyfall von einer Menge glänzender Gäste der Höflichkeit halten, am trefflichsten die Belebung des ächten musikalischen Sinnes fördern und von da aus würde dann ein wahrhaft guter Geist auch in die öffentlichen Leistungen dringen.

Ferner sollte es Gesetz für die musikalische Bildung werden, dass jeder, der sich das Erlernen irgend eines andern Instrumentes vorgenommen hätte, zuvor Unterricht im Klavierspiel erhalten müsste, in so weit, bis er wenigstens jeden Choral mit Sicherheit vortragen könnte, und dieses Choralspielen müsste dann auch während des übrigen Unterrichts in beständiger Uebung erhalten werden. Denn die Beschäftigung blos mit solchen Instrumenten, denen, auf Melodie beschränkt, der Vortrag mehrstimmiger Harmonie versagt ist, führt so leicht zu einem weichlichen Schwelgen in Tönen, welches zum deutschen Nationalität unwürdig ist. In der Ausbildung der Harmonie feyert ihrer Natur gemäss deutsche Eigenthümlichkeit einen ihrer Triumphe, und schon deshalb sollte jeder Musikliebende Deutsche sichs zur Pflicht machen, wenigstens zu einer elementarischen Kenntniss derselben zu gelangen, denn von einem vollständigen theoretischen Studium soll und kann hier natürlich die Rede nicht seyn. — Aber auch abgesehen von dem gewissermassen patriotischen Grunde, es ist, wie schon oben angedeutet, um der Tüchtigkeit der musikalischen Bildung überhaupt willen nothwendig, dass das heitere, gefällige Spiel der Melodie in Verbindung gebracht werde mit dem gediegenen, gewichtvollen Ernste, der ihm unterliegen muss, wenn es nicht Gefahr laufen soll, sich ins Leere, Tändelnde zu verlaufen. Dadurch wird dann die Empfänglichkeit herbeygeführt für den Genuss von Werken, die, oft die trefflichsten, ihren grössten Werth nicht gerade in den Reiz der Melodie setzen; dadurch wird ferner das rechte Anhören jeglicher Musik nicht etwa blos erleichtert, sondern eigentlich erst möglich gemacht, indem die Einsicht in den innern Bau und die das Ganze begründenden Verhältnisse des Kunstwerks, und der Blick in die Seele des Meisters geöffnet wird; dadurch würde endlich die Liebe zur Einfachheit wieder zurückgebracht werden, die keinen Gefallen findet an einer Ueberladung, die mehr betäubt, als erfreut, an willkührlichen, zwecklosen Sonderbarkeiten; die durch augenblickliche Ueberraschungen geistvolle Neuheit ersetzen wollen, und den Sinn

ten werden. Hauptsächlich mufs man dabey sich hüten, der Stimme mehr zuzumuthen, als sie leisten kann, und dies letztere bestimmt sich dem aufmerksamen Beobachter so gut als von selbst.

Die medicinischen Gründe, welche den Mannspersonen alle Befriedigung des Geschlechtstriebes bis in's achtzehnte oder zwanzigste Jahr untersagen, haben auch in Beziehung auf die Singstimme, die sich nun von neuem bilden soll, ihre volle Gültigkeit. Auch nach Zurücklegung dieser Jahre mufs einem jungen Manne, dem an der Erhaltung seiner Singstimme aus Beruf oder Liebhaberey viel gelegen ist, unmäfsige Befriedigung dieses Triebes untersagt bleiben, und selbst die Ehe kann dies Interdikt nicht aufheben. Schon *Hippocrates*, oder vielleicht ein unter seinem Namen verborgener andrer griechischer Arzt, hat bemerkt, dafs die Intonation der Stimme zur Verrätherinn der Liebschaften der Sänger werde, und das Begattungsgeschäft eine merkliche Alteration in derselben hervorbringe. Aus Juvenals obengenannter Satyre wird man inne, dafs die Sänger des alten Roms mit dieser Wahrnehmung nicht unbekannt waren, sich, wenn sie nöthig hatten, viel zu singen, ein strenges Enthaltsamkeitsgesetz vorschrieben, und sich von lüsternen Römischen Damen eine Uebertretung dieses Gesetzes ungemein theuer bezahlen liefsen *).

So schädlich einem menstruirenden Frauenzimmer das Tanzen für seine Gesundheit überhaupt zu seyn pflegt, eben so nachtheilig wird unter solchen Umständen das Singen, welches mit vieler Anstrengung verbunden ist, und lange dauert. Legt Kränklichkeit der Entwickelung oder dem Fortgange des Geschäftes der Menstruation Hindernisse in den Weg, so ist es mehr als rathsam bis zur völligen Beseitigung dieser Hindernisse die Singübungen völlig einzustellen, oder auch nur höchst sparsam und nicht auf lange Zeit sich damit abzugeben. Die wenigsten Frauenzimmer sind von Natur mit einer so robusten Stimme begabt, dafs ihnen die Nichtachtung dieser diätetischen Regel unschädlich bleiben kann.

Was den Sängern in Betreff der mäfsigen Befriedigung des Geschlechtstriebes gesagt worden ist, hat auch seine Anwendbarkeit bey Sängerinnen. Schon der Pöbel weifs das, und nennt eine Hurenstimme eine solche, die durch ihre Intonation zu erkennen giebt, dafs eine Sängerinn nicht nur keine Vestalin, sondern eine sehr leidenschaftliche Priesterinn der *Venus Meretrix* sey.

Dafs Uebungen im Deklamiren während der Mutationsperiode nur mit äufserster Vorsicht und Schonung zu betreiben sind, oder lieber ganz unterbleiben, versteht sich beynahe von selbst. Man durfte es aber hier nicht wohl unerwähnt lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Grand Concert militaire pour le Pianoforte, avec Accompagnement (ad Libitum) de 2 Violons, Alto, 2 Obois, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Cors et une Basse, ainsi qu'il a été executé au Concert de l'Opéra et dans les Oratorio du Théatre de Covent-Garden. Composée par F. L. Dussek, Opera (oeuvre) 40. à Paris chez J. Pleyel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Was den Verf. bestimmt haben mag, dieses Konzert gerade ein *militairisches* zu nennen, begreift Rec. nicht, denn dieses Beywort pafst auf die Komposition nicht: denn diese hat keinen militairischen Charakter: auch auf die Instrumente der Begleitung nicht, denn von diesen fehlen gerade die, welche am entschiedensten militairisch sind. Wäre aber auch wohl eine wirklich militairische Musik (im Charakter und Instrumentalbesetzung) in einem

*) *Solutur his magno comoedi fibula: sunt quas Chrysogonum cantare velent. Und weiter unten: — Sed tu jam durum, Posthume, jamque Tondendum eunucho Bromium committere noli; Si gaudet cantu: nullius fibula durat Vocem cendentis praetoribus.*

d. Verf.

heit nicht mehr erkennt. — Einen beträchtlichen Vorsprung hatten auf der Bahn zur rechten musikalischen Bildung auch bisher schon diejenigen voraus, welche das Klavier sich zu ihrem Instrumente gewählt hatten, wenn nur der Unterricht einigermaassen gut war und nicht Nebenumstände, wie sie in diesem Aufsatze genannt und gerügt sind, alles wieder verdarben; aber gerade, weil das Spiel dieses Instrumentes am allerhäufigsten gelernt, gerade weil mittelst dieses Instrumentes so oft die Musik in schlechtem Missbrauch herabgewürdigt wird, gerade weil Schüler im Klavierspiel nächst denen im Gesang am allermeisten in Gefahr sind, von einer Fluth bedeutungsloser, fader Tonstücke überschwemmt zu werden, deswegen sollte man gerade in diesen Theil des Musikunterrichts den Ernst zu bringen suchen, zu dessen Erweckung unter allen Instrumenten, die gewöhnlich erlernt werden, dieses am meisten geschaffen ist.

Diese einfachen, hier nur angedeuteten Vorschläge sind keineswegs in der Meynung gemacht, als könnte durch ihre Beachtung allen eingerissenen Fehlern auf einmal abgeholfen werden; aber das lässt sich doch mit ziemlicher Gewissheit annehmen, dass im Allgemeinen ein ernsteres Streben dadurch in das Lernen und Ueben der Musik würde gebracht werden. Ausserdem wären jene Vorschläge leicht, und jeder Lehrer würde diese Ausführung zu den übrigen Theilen des musikalischen Unterrichtes, die darüber keineswegs vernachlässigt werden sollen, ohne Mühe in das richtige Verhältniss zu setzen wissen, nur dürfte der gute Wille nicht fehlen, und müssten nicht von andern Denkenden Hindernisse in den Weg gelegt werden. Allein das ist ja doch wohl zu hoffen, dass wenigstens die Mehrzahl der Eltern es gut genug mit ihren Kindern meint, um auch dieser Seite ihrer gesammten Bildung diejenige Richtung zu geben, welche für ihr ganzes Leben von nicht zu berechnenden, heilsamen Folgen seyn muss; — dass wenigstens die Mehrzahl der Musiklehrer eines tiefen Unwillens über die Entwürdigung ihrer Kunst fähig sey, zu welcher sie selbst so oft sich als Helfer sollen gebrauchen lassen, [illegible] zu einer Begeisterung erheben können, [illegible] leer lassenden, sondern auch lehrenden Musikgenuss, dass es die Wahrheit ernster Worte, wenn sie nur von vielen Seiten gehört werden, nicht von sich stosse, und theils mit Einsicht und Freyheit den ächten musikalischen Sinn zurückführen helfe, theils aber den mächtigen Einflüssen seiner in der Jugend heranreifenden Wiedergeburt sich, auch wenn es wollte, nicht entziehen könne und je weiter dieselbe gedeiht, deste weniger vermöge, ihr entgegen zu wirken.

J. C. H.

Nachrichten.

London. July. Eine neue Symphonie von *Clementi* wurde neulich in dem Concert der philharmonischen Gesellschaft und in verschiedenen andern Concerten zu London mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt. Diese schöne Composition ist mit dem glücklichen Genie entworfen, und mit der meisterhaften Kunsteinsicht ausgeführt, welche die Werke dieses grossen Tonsetzers auszeichnen. Sie geht aus D dur. Auf die kurze, aber majestätische Einleitung folgt ein geistvolles Allegro, über dessen Anfangs-Thema; am nachdrücklichen Schlusse des ersten Tutti, der Verfasser einen bewundernswürdigen Kanon gearbeitet hat, den die Violinen anfangen und um einen Takt später die Violoncells und Bratschen beantworten. Dann kommt ein Satz, den die Italiener il Passetto nennen, eine äusserst gefällige Melodie, welche auf natürliche Art zu einem zweyten Kanon pia stretto geführt, worin die Violinen anfangen und einen halben Takt später alle Blasinstrumenten verstärkt, antworten. Hiermit schliesst der erste Theil. Im zweyte Theil ergreifen die zweyten Violinen und Flöte.. die Anfangsnoten der vorhergehenden Kanons, während die erste Violine das Anfangsthema auf eine sehr einfache und ergötzliche Art per augmentationem einwebt. Hieraus entwickeln sich Melodien in doppelten Contrapunkten, welche das Subject des Kanons schön in eine unerwartete Tonart überführen und hier zeigt der Meister seine Macht über seinen Stoff in den reichsten und hierzu ersonnensten

gen über das Anfangsthema zu Gehör zu bringen. Dieser Kanon beginnt piano, aber durch allmählige Zusammenziehung des Stoffes wird die Stärke der Composition so erhöhet, bis sie die ganze Kraft des Orchesters aufbietet. Darauf erfolgt wieder eine Pause, und nach einer Wiederholung der Hauptgedanken aus dem ersten Theile, wird der zweyte Theil zu einem höchst lebhaften und effectvollen Schlusse geführt. Das nächste Stück ist ein Larghetto cantabile in G dur, von ausnehmender Schönheit und Innigkeit, worin über das Anfangsthema ein dreystimmiger Kanon zwischen den Violoncellen, Bratschen und ersten Violinen, allmählig verstärkt von den Blasinstrumenten, eine eben so ausserordentliche als wahrhaft erfreuliche Wirkung hervorbringt. Hierauf folgt ein Minuetto pastorale in D dur, von grosser Originalität. Ein Satz im Molltone vertritt die Stelle des gewöhnlichen Trio und die ganze Menuett ist wegen der vielen schönen, sinnreichen Veränderungen, die der Componist bey den Wiederholungen angebracht hat, für das ganze Orchester vollständig ausgeschrieben. Das Thema des Finale ist höchst anmuthig und mit vieler Lebhaftigkeit behandelt; die doppelten Contrapuncte, womit es bereichert ist, offenbaren des Verfassers tiefe Einsicht, während sie dem Orchester den mächtigsten Effect geben. Weil der Componist bemerkte, dass die Coda nicht Feuer genug hatte, so schrieb er eine andere für die zweyte Aufführung, welche den lautesten Beyfall fand.

Diese Production ist gewiss unter die grössten klassischen Werke zu zählen, welche dem Geschmack seine Richtung zu geben, und noch die Bewunderung künftiger Zeiten zu erregen bestimmt sind.

Mayland, im August. Herr Mayer-Beer hat bereits drey Opern in Italien mit vielem Glücke geschrieben. Seine letzte Oper: *Emma* *), fand in Venedig eine so ausgezeichnete Aufnahme, dass er mit Rossini den Sieg theilte, und sogar, nach dem Urtheile vieler, den Sieg über ihn gewann. Er dirigirte die Aufführung dieser Oper selbst und wurde mehrmals genöthigt, auf der Bühne zu erscheinen, um die rauschendsten Beyfallsbezeugungen zu empfangen. Nunmehr ist dieser deutsche Künstler bey uns einheimisch geworden und nächstens werden jene drey Opern auch in den anderen grossen Städten Italiens gegeben werden. Zu künftigem Karneval componirt er eine neue Opera seria für unser grosses Theater.

*) Wir theilen ein Stück davon in der Beylage dieses Blattes mit. d. R. d.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate July, 1819.

So schmeichelhaft mir auch die Aufmerksamkeit seyn muss, welche mein *Aufruf an die deutschen Componisten* hin und wieder erregt hat; so leid thut es mir dennoch, dass ich, wie mir aus mehren deshalb an mich ergangenen Schreiben deutlich wird, bey dem in Frage stehenden Gegenstande unmittelbarer in Anspruch genommen werde, als es die Natur der Dinge hätte zweyfeln lassen. Was die Hauptsache anbetrifft, so kommt hier Alles auf Eins an; dies Eine heisst Talent: wer sich das zutraut, oder vielmehr, wem bereits der Erfolg gezeigt hat, dass er, wo nicht Meisterstücke, doch wenigstens verdienstliche, *von gebildeten Männern gebilligte Arbeiten* hervorzubringen im Stande ist, der nehme die Post und reise nach Paris. Dass, unter dieser Voraussetzung, die höchste Wahrscheinlichkeit eines Gelingens vorhanden ist, das halte ich in meinem Aufrufe nicht auf's Gerathewohl (denn jeder Leichtsinn wäre hier strafbar gewesen), sondern nach der reiflichsten Erwägung der Umstände zu beweisen gesucht. Ueberhaupt nehmen alle diejenigen Componisten, die mich in dieser Angelegenheit mit ihren Schreiben beehrt haben, zu Nebendingen mehr Antheil, als zu der Hauptsache: letztere, nämlich das Talent, scheint allen erwiesen zu seyn; dahingegen Aeusserwesentliche grosse Besorgnisse bey ihnen erregen. So, zum Beyspiel, glauben die meisten, dass der Mangel an vollkommener Kenntniss der französischen Sprache ein Hinderniss zur Erreichung des vorgesteckten Zweckes seyn dürfte. Aber diese *vollkommene Kenntniss* der Sprache ist so gewiss erlaublich, als Gluck, Piccini und Sacchini sie nie besessen haben: ein blosses Verstehen derselben ist um so mehr hinlänglich, als es hier die Sitte will, dass der Componist mit dem Dichter Hand in Hand, oder vielmehr dass sich beyde einander in die Hände arbeiten. Auch an der sogenannten Metrik der französischen Sprache haben mehre Anstoss genommen: das, was die Franzosen so en

benennen belieben, besteht blos in Abzählung der Sylben, und die musikalische Behandlung hat dabey nie auf den rhythmisch-poetischen Accent (denn ein solcher existirt nicht), kaum einmal auf die Quantität der prosaischen Aussprache Rücksicht zu nehmen. Das Wenige, was hier etwa das Herkommen als Regel aufgestellt haben möchte, würde ebenfalls der Dichter dem Componisten deutlich machen. Die meiste Furcht aber scheint den Competenten von der vermeinten Eifersüchteley der französischen Tonsetzer eingezagt zu werden. Auch dieser Umstand verdient wenige, vielleicht sogar gar keine Berücksichtigung. Der eifersüchtigste Liebhaber der komischen Polyhymnia, Nicolo, ist todt: dieser war wirklich in seiner Liebe zum Theater Feydau, so wie in seinem Bestreben, der einzige und ausschliessende Besitzer desselben zu seyn, ganz Italiener. Die übrigen Componisten desselben sind Franzosen in doppeltem Sinne des Worts: *der Eifer* nach eigenem Beyfalle beseelt sie, *die Eifersucht* auf fremden ist ihrem Charakter fremd. Was sie etwa davon empfinden, sind Auwandlungen, keine Leidenschaft. Auch würde sich hier im Nothfalle die Administration des Theaters, deren unmittelbares Interesse bey dem Schicksale der von ihr aufgeführten Werke in's Spiel kommt, durch Freybillette, wie auch durch die Hülfsmittel, die sie im Parterre unter dem Kronleuchter be itzt, aus der Verlegenheit zu ziehen wissen. Die übrigen in Anregung gebrachten Puncte, wie, zum Beyspiel, alle ökonomischen Dinge, muss ich mit Stillschweigen übergehen. Diese Erklärung habe ich theils auf die bereits gethanen Anfragen, theils auf diejenigen, die noch vielleicht an mich ergehen dürften, geben wollen. Uebrigens bin ich bereit, allenthalben, wo es geschehen kann, mit Rath und That zu Hülfe zu kommen. Die Uebersendung von Partituren muss ich aber verbitten. Denn selbst wenn mein Urtheil in Sachen der musikalischen Kunst auf Untrüglichkeit Anspruch machen dürfte, würde die Einsicht der Partitur mich höchstens den *Buchstaben* der Composition erkennen lassen, *ihr Geist* aber, der allein durch das Gehör aufgefasst werden könnte, mir dennoch verborgen bleiben.

Es soll meinen Lesern ein Wunder verkündigt werden: ich habe von der grossen Oper zu

in die Hand nehmen. Dies Wunder hat Madame Fay bewirkt. Wer die Emphase nicht begreift, mit welcher ich beginne, der stelle sich an meine Stelle. Bisher war mir in Frankreich von der tragischen Schauspielkunst nichts weiter kund geworden, als eine geistige und körperliche Plastik, als psychologisch-stereotypische Matrizen, erfunden, um in ihnen die Affecte, wie Druckplatten, abzuklatschen; von der Singkunst nichts, als prosaisch-declamatorische Rednerfiguren, vom Verstande ausgehend und zum Verstande sprechend. Nun erscheint Madame Fay und aus ihrem Munde höre ich zum erstenmale auf dem grossen Operntheater, statt des essigsauern Organs französischer Kehlen, jenen südlich-italienischen gedämpften Harmonicaton, nicht kreischend schreiend wie Glockenklang, sondern dem Gehöre sanft schmeichelnd, wie etwa Sammt und Seide dem Gefühle; statt der zerhackten einzelnen Redetheile des französischen declamatorischen Gesanges, den einen und ungetheilten romantisch-melodischen Vortrag, den die Leidenschaft des Herzens und nicht der Witz des Kopfes schafft, und endlich statt der Formgiesserey und des Meissel- und Hammerwerks, aus dem Innersten des Gemüths in einer einzigen grossen Masse entspringende, rein poetische Charakterdarstellungen. So viel *im* Allgemeinen über diese höchst geniale Frau. Ihre Vorzüge einzeln betrachtet, scheint diese Sängerin weniger den materiellen Schwierigkeiten, die leicht zu erlernen sind, als dem natürlichen einheitsvollen Vortrage, den man sich nur sehr schwer aneignen kann, zu huldigen: ihr Vortrag ist der intensiv-gediegenste, ihr Portamento das vollendetste, welche mir an irgend einer französischen Sängerin vorgekommen sind. Ihrer schauspielkünstlerischen Darstellung lässt sich, dünkt mich, kein grösserer Lobspruch ertheilen, als wenn ich sage, dass sie, wenigstens den Style nach, mit den Leistungen der nie zu ersetzenden verstorbenen Bethmann eine entfernte Aehnlichkeit habe. Diese Aehnlichkeit geht so weit, dass ich sie, besonders in der Vestalin (einer Rolle, die mit der Maria Stuart, dem nie zu übertreffenden Triumphe der genannten deutschen Künstlerin, mehr als einen Anklang haben dürfte) für Copie der letztern halten würde, wenn Madame Fay im Stande gewesen wäre, das Original (hier ein Original im doppelten Verstande) zu sehen. Ich mag und darf

schreiben; also will ich, unter hundert anderen vortrefflichen Zügen, nur den einzigen ausheben, wo Julia, sich des Geliebten erinnernd, den Namen Licinius ausspricht: es ist unmöglich, in diesen, so wie in den zweyten ihm ähnlichen Moment, lieblich-entzückendere und doch so ungemein tragisch-bedeutsame Zärtlichkeit zu legen. Alles übrige muss ich mit Stillschweigen übergehen, selbst die einheitsvolle tragische Haltung, welche sie vom ersten bis zum letzten Worte ihrer Rolle zu geben weiss, so wie den vollendeten äussern scenarischen Mechanismus, die theatralische Decenz, welche diese Künstlerin selbst in der geringsten Armbewegung entwickelt. Dieser Mechanismus, der so absolut von dem sinn- und schönheitslosen Hand- und Fusstragiriren der Schauspieler auf dem grossen Operntheater, besonders der Dame Branchü und des Sieur Nourrit, verschieden ist, möchte zu dem Glauben verleiten, Madame Fay sey keine Französin. Eine so hohe Ausbildung des Talents lässt natürlich zum voraus setzen, dass Madame Fay nicht mehr in der Blüthe der Jugend seyn könne: dieses Umstandes bedienen sich jetzt die Journalisten als der einzigen Waffe, um damit gegen die hohe, aber ihnen bisher wahrscheinlich noch nicht tributbare Ueberlegenheit der Madame Fay anzukämpfen. Doch müssen sie dennoch eingestehen, dass, wenn diese Schauspielerin auch kein junges Mädchen mehr ist, sie dennoch die schönste, imponirendste, formenreichste Gestalt besitzt, welche man seit langer Zeit auf dem grossen Operntheater gesehen hat. Die beyden grossen Debuts dieser Künstlerin, die *Vestalin* und *Armide*, sind so glänzend, und des Publicums eine solche Menge, der Freunde unter dem Kronleuchter aber so wenige, oder vielmehr gar keine gewesen, dass sie beyde Rollen jede noch zweymal hat wiederholen müssen. Zu Anfange des nächsten Monats wird sie als *Clytemnestra in der Iphigenie in Aulis* auftreten. Ihr Engagement wird als unbezweifelt vorausgesetzt.

Endlich hört man wieder etwas von der *Olympia* des Herrn Spontini, freylich immer noch keine Noten, aber doch Sagen. Die Handlung dieses Trauerspiels trägt sich bekanntlich zu Ephesus zu, vor und in dem berühmten, für eine der sieben Wunderwerke der alten Welt geltenden Tempel. Voltaire schreibt die Decoration also vor: *Le fond du théatre représente un Temple, dont les trois portes formées sont ornées de larges pilastres; les deux ailes forment un vaste péristyle.* Diese Worte hat der Opernmahler Degotty zum Texte gewählt und darnach ein Farbenwerk bearbeitet, welches, sagt man, nicht das siebente, sondern das erste Wunderwerk der Welt, nemlich der leinenen der grossen Oper, seyn soll. Ich bin noch nicht so glücklich gewesen, dasselbe mit eigenen Augen anschauen zu können, *non omnibus licet adire — Ephesum.* Ich weiss also nicht, wie es der moderne Ktesiphon mit den hundert sieben und zwanzig, sechzig Fuss hohen jonischen Säulen seines Ur-Urahnherrn mag gehalten haben, glaube aber, dass dem historischen Einmaleins, auf welches die Franzosen sonst grosse Dinge zu halten pflegen, wird ein derber Schnitzer über das Gesicht gemacht worden seyn. Denn so gross auch das Operntheater ist: so möchte sich doch die obige Säulenzahl nur in hypothetischen Dimensionen darauf nachbilden lassen.

Nicht allein das Talent der melodischen Kunst hat Apollo der Madame Fay ertheilt; auch mit der Gabe der Heilkunde ist sie von ihm beschenkt worden: diese Künstlerin hat so eben Madame Branchü von einer der Sage nach schweren Krankheit geheilt, in welche letztere plötzlich und ohne zu wissen, wie? verfallen war. Es heisst, die Genesene werde in den ersten Tagen des kommenden Monats als Hypermnestra in den Danaiden zum erstenmale wieder auftreten. Und nun sage man noch, dass der Künstlerneid zu nichts tauglich auf der Welt ist!

Das Theater Feydeau hat im verflossenen Monate einen Sieg über die Ungunst des Publicums davon getragen, der von der Natur derjenigen ist, von denen ein bekannter grosser General zu sagen pflegte: noch einen solchen Sieg und wir sind vollkommen geschlagen. *L'Officier enlevé (der entführte Officier)*, Oper in einem Aufzuge, Musik von Berton, ist weder ausgepfiffen, noch beklatscht worden: das Publikum hat sich völlig gleichgültig dagegen gezeigt. Was die Musik anbetrifft (ich würde *Noten* sagen, wenn hier nicht von einem sonst sehr verdienstvollen Componisten die Rede wäre), so scheint es, als ob Herr Berton, so wie mehre andere französische Tonsetzer, die Musik aus einem zu romantischen Gesichtspuncte zu betrachten anfängt. Die Musik soll freylich nicht zum Verstande sprechen, das heisst, sie soll nicht, einen Tact um den andern, bald Ach und Weh durch Gemurmel, bald Freude

und Wonne durch Gequicke, und dann wieder Zorn und Wuth durch Hauhau mahlen wollen: aber von der andern Seite ist es dem Componisten doch auch nicht erlaubt, es mit der musikalischen Darstellung zu halten, wie es früherhin einige deutsche Dichter mit der poetisch-romantischen gethan, das heisst, nach demselben reiflich ersonnenen Plane, nach welchem der Sämann seinen Samen ausstreut, Noten auf das Papier zu streuen. Mit den Samenkörnern braucht man es so genau nicht zu nehmen, denn in jedem derselben liegt bereits eine Schöpfung; und doch wird diese zerstört, wenn man damit zu holter und polter umgeht und das eine Korn durch das andere erstickt. Aber mit den Noten verhält es sich anders: die sind an sich todt und erhalten erst durch eine künstlerische, schöpferische *Zusammenstellung* (und in diesem Sinne hat das Wort *Componist* einen so hohen Sinn) Leben und Bedeutung. Wer es bedauern möchte, dass der Sämann leichteres Spiel habe, als der Tonsetzer, dem rathe ich, seinem Berufe nicht länger Gewalt anzuthun: möge er das Notenpapier bey Seite legen und statt dessen die Schürze mit dem Samen ergreifen!

(Die Fortsetzung folgt)

Recension.

Sei Canzonette per Voce sola coll' accompagn. di Pianoforte, comp. — — da Pietro Lindpaintner. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. L. hat sich seit einiger Zeit durch nicht wenige mit gerechtem Beyfall aufgenommene Compositionen verschiedener Gattungen hervorgethan. Von denen, die seit etwa zwey Jahren erschienen, ist dem Ref. schwerlich etwas ganz unbekannt geblieben: und, kaum eine oder die andere Kleinigkeit abgerechnet, hat er überall ruhmliche Beweise von einer nicht arm fliessenden Gabe *eigener* Erfindung, von viel Geübtheit in harmonischer Ausführung, von Erfahrung in dem, was man effectuirend nennt, und von Kenntniss — zwar auch des Gesanges, doch mehr noch der Instrumentirung, gefunden; bestimmt auszustellen

ser, dass derselbe sich noch nicht zur Einfachheit und Selbstbeschränkung hindurchgeschrieben hat, sondern noch zu gern *alles* herausgt, mithin des Guten (*im* Einzelnen und *am* Einzelnen) öfters noch zu viel thut. — Für alles jene Rühmliche geben nun diese Canzonetten gleichfalls Belege: so wie für das Ausgestellte — manche derselben auch. Man überbietet die Gattung, wenn man die Canzonette gewissermassen wie eine grosse, ernste Scene behandelt: und da es nun doch unmöglich bleibt, will man nur einigermassen in den nöthigen Gränzen sich halten, durch solche Behandlung auch wieder alles zu erfüllen, was man jetzt von einer Scene dieser Art verlangt: so heisst es nicht, um blosse Worte und Namen streiten, wenn man dagegen spricht. Es ist auch, als ob sich die Gattung auf der Stelle für die angethane Gewalt einigermassen rächte: Ref. findet von den hier gebotenen Stücken eben die so in's Grosse behandelten, namentlich gleich das erste, besonders das Recitativ, nicht zum besten gelungen. Dass auch diese Stücke damit nicht aufhören, interessant zu seyn, braucht kaum hinzugesetzt zu werden. Aber weit gelungener findet der Ref. die kleineren, die zugleich der Gattung treu bleiben, und zwar im Charakter und Styl, wie im Umfang. Vor allen die beyden letzten Nummern. Diese hört man, und werden sie gut gesungen, hört man sie oftmals, mit ganz ungestörtem Vergnügen. Nach ihnen stellt der Ref. No. 2 und 3. — Um diese Canzonetten gut vorzutragen, wird zwar eine gebildete Stimme und ein nicht ganz ungeübter Begleiter erfordert — bey welchen beyden übrigens Sinn für den Sinn vorausgesetzt wird: dann aber werden sie hier nichts schwierig, und auch alles so abgefasst finden (namentlich auch, was die ausgeschriebenen, stets wohlgefälligen, und nicht selten eigenthümlichen Verzierungen des Gesanges betrifft), dass sie ihre Vorzüge, sich gegenseitig und den Zuhörern zur Freude, geltend machen können. Ihnen werde daher dies Werkchen zunächst empfohlen und Andere mögen daran sich ihnen nachbilden lernen.

1. *Introduction et Rondo scherzando pour le Pianoforte, par Ferdin. Ries.* Oeuvr. 64. No. 2. Leipzig, chez Peters (Preis 12 Gr.)
2. *Introduction et Variations pour le Pianoforte par Ferdin. Ries.* Oeuvr. 75. Leipzig, chez Peters (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Ries ist beschuldigt worden, seit er in England sich aufhält, als Componist das englische Manufacturs system angenommen zu haben; und wenn man diese Beschuldigung bey gar manchen seiner, von dort ausgegangenen Arbeiten nicht geradehin abweisen kann, so ist man ihm doch auch schuldig, hinzuzusetzen: er sorgt von Zeit zu Zeit dafür, dass man überzeugt werde, er vergesse über dem geschickten, routinirten Manufacturisten den talentvollen, gründlichen Künstler gleichfalls nicht. Das erste dieser Werkchen kann die Beschuldigung, das zweyte die Vertheidigung bestätigen. Jenes fängt gar pathetisch an, und imponirt, so viel man das mit drey Zeilen — denn so lang ist die Introduction — ohne Unbequemlichkeit kann; dann tritt das sehr muntere Rondothema ein, welches mit reich figurirten, ziemlich brillanten Zwischensätzen, zwar nicht aus-, aber doch zu Ende geführt wird. Dieser Satz ist nicht kurz. Das Ganze, fertig und präcis vorgetragen, nimmt sich bunt und ganz artig aus: weiter lässt sich aber schwerlich etwas darüber sagen. Für den Spieler hält es ohngefähr das Mittel zwischen schwer und leicht. — Das zweyte angezeigte Werkchen dagegen macht Hrn. R. Ehre, und gewiss jedem gebildeten Musikfreunde Freude. Es ist über Schulzens Melodie zu Claudiussens: Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher — geschrieben. Die Introduction deutet, nach wenigen allgemeineren Arpeggiaturen u. dgl., auf geschickte und angenehme Weise darauf hin, und bildet so eine wahre Einleitung. Sie führt zum Thema über. Von den Variationen sind nur wenige blos figurirend und zwar dieses, theils bravour-, theils gesangmässig: die meisten dagegen nehmen das Thema, wie es ist, bald in diese, bald in jene Stimme, und sagen nun das Ihrige, melodisch und harmonisch, und beydes auf gar nicht gewöhnliche Art, weiter aus. Ganz vorzüglich treten dabey, nach des Rec. Meynung, No. 5, 6 und 9 hervor. Mit dieser neunten Variation fangen sich nun *die* an, die freyer, den einzelnen Rhythmen nach, ins Grosse, als fortlaufende Phantasie gearbeitet sind, und in so fern einen einzigen, grossen und breiten Satz von nicht weniger, als eilf Seiten bilden. Hier zeigt Hr. R. einen eben so ausgezeichneten Reichthum an Erfindung, als an Erfahrenheit und Gewandheit auch in den kunstreicheren Formen des Styls, ohne dass er darum irgendwo dunkel oder schwerfällig würde, oder auch nur in unnatürliche Künsteley sich verlöre. Alles bleibt, auch für den Dilettanten, fasslich, alles effectvoll, alles auch dem Instrumente angemessen. Aber es verlangt, um gut ausgeführt zu werden, seinen Mann: dieser kann sich jedoch auch damit zeigen, und dann des Beyfalls aller Zuhörer gewärtig seyn. Das Ganze gehört zuverlässig unter das Vorzüglichste, was wir Hrn. R. von Arbeiten für das Pianoforte allein verdanken; und wir möchten es wol einmal von ihm selbst ausführen hören.

Kurze Anzeige.

Serenade pour Flûte, Viola et Guitarre, comp. — par Joseph Küffner. Oeuvr. 60. à Mayence, chez Schott (Fr. 1 Guld. 36 kr.

Ein gefälliges Unterhaltungsstück für drey nicht ungeübte Musikfreunde, von denen der Flötist am schwierigsten, doch nicht gerade schwer, der Bratschist in obligaten Stellen auch nicht immer leicht, der Guitarrist mehr reichlich, als schwer beschäftiget wird. Die Zusammenstellung dieser Instrumente, und noch mehr, wie sie gegen einander benutzt sind, nimmt sich gut aus. Im Ganzen herrscht mehr Heiterkeit, als Ernst; wie das auch bey solchen Stücken ganz recht ist. Es bestehet aus einem ziemlich langen *Allegro moderato* aus G dur, aus einem kurzen, cantabeln und romanzenartigen *Andante* aus C dur, und aus einem kleinen Thema mit acht Variationen aus G dur, zu denen noch ein kleines Rondo kömmt, das gewissermaassen für die neunte gelten kann.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Beilage zur allg musik. Zeitung N.º II. J. 1819

Chor der Richter

in der Oper, Emma, Principessa di Resburgo von Meyerbeer.

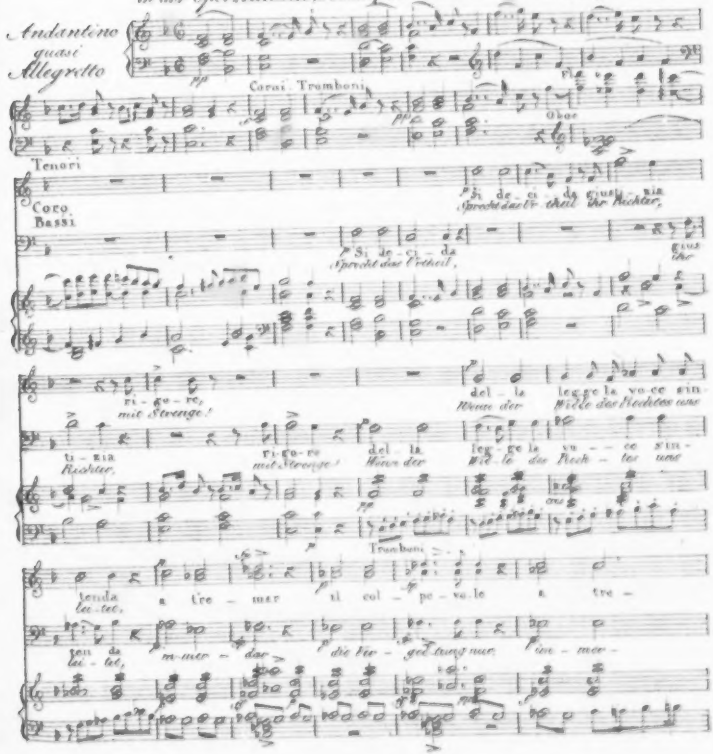

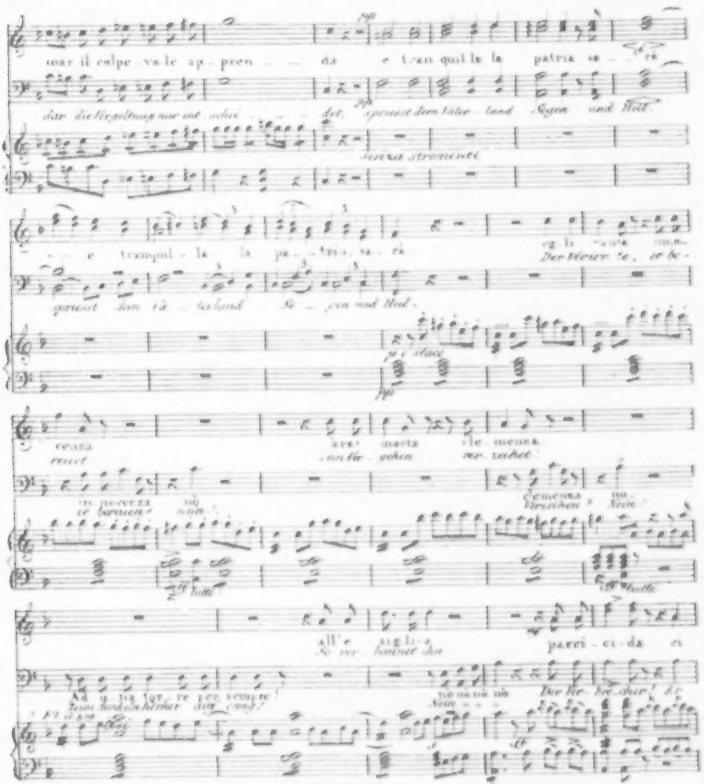
mar il colpe - vole ap - peen - da e tran quil la pa tria si - rà
dar die Vergeltung nur mit schwe - ret, spricht dem Vater - land Segen und Heil.
scena strumentè
e trampol - la la pa - tria si - rà
spricht sein rä - tselland Se - gen und Heil -
p e stacc
cessa
cesst
tre incrocci
le barricate
Ad - di - tio for - te per sempre!
Dein Andenken bleibt ewig!
All'e - sig li - o
Sein Andenken bleibt
pavi - ci - da ci
Der Feu - er - schein! &c

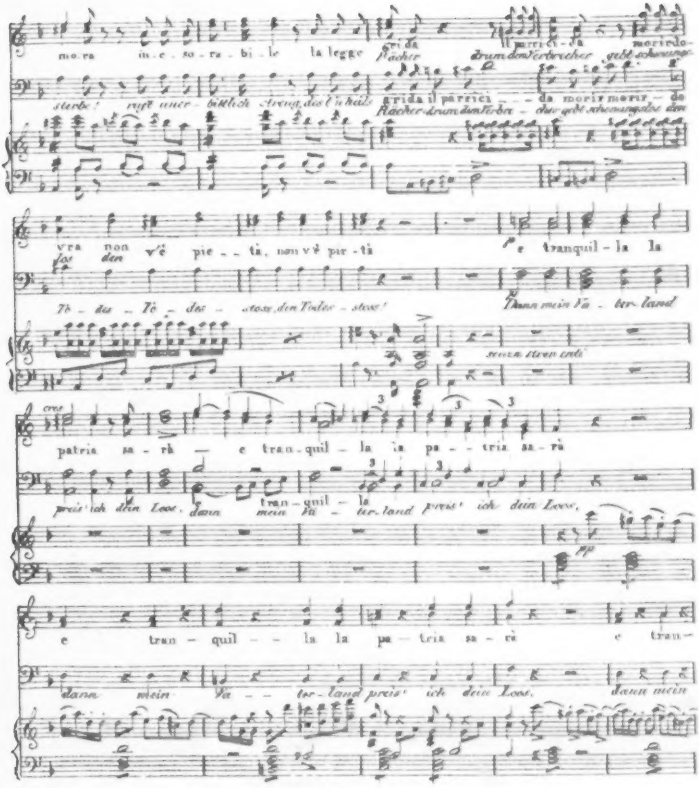
mo-ra in-e-so-ra-bi-le la legge
Il parrici-da
morirà
Rächer drum dem Verbrecher gebt schwere
starbe! nicht unerbittlich streng das Urtheil
grida il parrici - da
morir morir - da
Rächer drum dem Tod-ba - dus gebt schwere
vra non v'è pie - tà, non v'è pie - tà
e tranquil - la la
Th - das - Tö - des - stoss den Todes - stoss!
Dann mein Va - ter-land
stoss stoss ends
cres
patria sa - rà — e tran - quil - la la pa - tria sa - rà
preis' ich dein Loos, dann
e tran - quil - la
mein Va - ter-land preis' ich dein Loos,
pp
e tran - quil - la la pa - tria sa - rà e tran -
dann mein Va - ter-land preis' ich dein Loos, dann mein

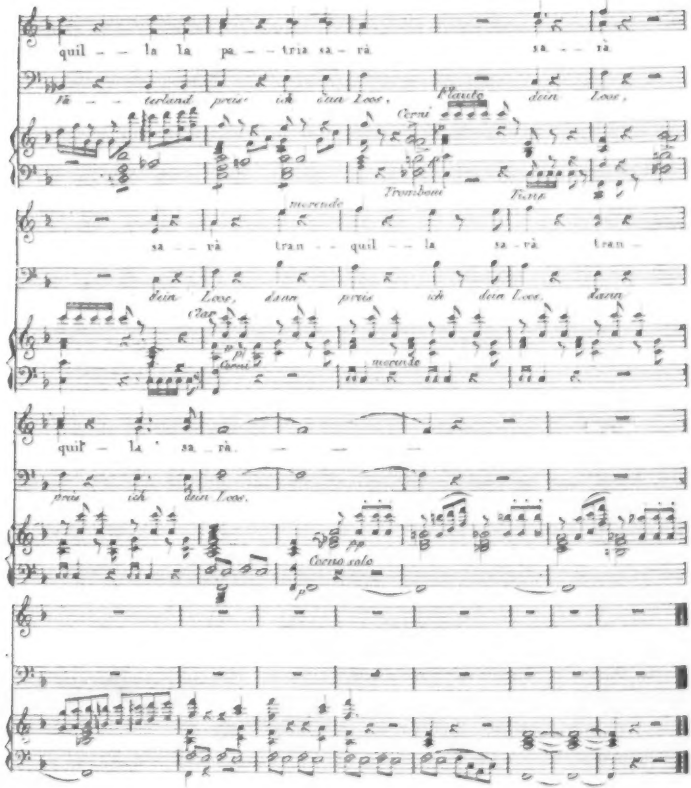
quil – la la pa – tria sa – rà
sa – rà
Hä – – terland preis' ich dein Loos,
Flauto
dein Loos,
Corni
Tromboni
Tamp
morendo
sa – rà tran – quil – la sa – rà tran –
dein Loos, dein preis ich dein Loos, dein
Clar
Corni
morendo
quil – la sa – rà.
preis ich dein Loos.
pp
Coro a solo

Konzerte zweckmäfsig? Wir dächten, wir hätten an dem Militairischen (im Charakter, und Instrumentenbesetzung) in unsern Simphonien schon über genug — besonders an der so oft dabey gebrauchten sogenannten türkischen Musik, die durch ihr Gerausch den Ton der meisten Instrumente bedeckt und unhörbar macht! Was würde nun aber daraus werden, wenn man sich dieser lermenden, nur im Freyen erträglich-hörbaren Instrumente sogar in den Konzerten einzelner Instrumente bediente! Apollo möge es zum besten unserer Ohren verhüten, dafs diesen Instrumenten nie das Bürgerrecht in unsern Konzertsälen gegeben werde. Doch wir kommen von unserer Excursion zurück auf dies Konzert. Es ist in $b\frac{2}{2}$ gesetzt, und sehr brillant geschrieben: wenn nur der Satz hier und da reiner, und nicht so manches barokke und verkünstelte darin wäre: auch sind wohl beyde Sätze, woraus dieses Konzert besteht, ein wenig zu lang gerathen. Dafs es unser Verfasser mit dem reinen Satze so genau eben nicht nehme, das kann man gleich im ersten Takte des ersten Satzes sehn, der also lautet:

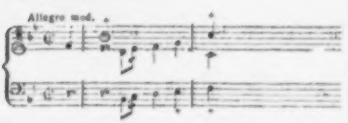

wo die erste Geige gegen den Bafs gar arge Quinten macht. Was aber diesem Konzerte wieder besonders zur Empfehlung gereicht, ist die zweckmäfsige Begleitung der Solo-Stellen, die durchaus so eingerichtet ist, dafs der Konzertspieler vollkommen gehört und verstanden werden kann — ein Umstand, der bey den Mozartischen Klavierkonzerten, bey aller ihrer übrigen Vortrefflichkeit, zu wünschen übrig bleibt; sodann hat der Spieler hier Gelegenheit zu glänzen, ohne gerade mit *aufserordentlichen* Schwierigkeiten kämpfen zu müssen — denn aufser einigen weitgriffigen, nur für grofse Hände leicht ausführbaren Stellen für die linke Hand, ist Rec. nichts aufgestofsen, das eigentlich *schwer* genannt werden könnte. Da nun überdies, wie selbst der Titel besagt, dieses Konzert so eingerichtet ist, dafs es auch ohne alle Begleitung gespielt werden kann; da dabey ferner auf den Effekt des Pianoforte ganz besondere Rücksicht genommen worden ist, — wie das die öfters angebrachten Zeichen zum richtigen Gebrauch der Dämpfer u. dgl. beweisen: so dürfte diese Komposition sowohl für den öffentlichen, als auch zum Privatgebrauche gleich passend und zu empfehlen seyn. Zum Behuf der jetzt in England sehr üblichen Pianofortes von 6 vollen Oktaven, hat Hr. D. dieses Konzert auch so eingerichtet, dafs man von jenen höheren Tönen Gebrauch machen kann, welches in der Klavierstimme zu dem Ende mit kleinen, über dem System stehenden Noten besonders angezeigt ist. Stich und Papier sind, wie bey allen Werken aus Hrn. Pleyels Verlage, sehr sauber und gut.

Douze Pièces pour le Piano-Forte par C. Kozeluch. Op. 42. à Paris chez F. Pleyel. (Pr. 2 Thlr.)

Seit langer Zeit sahe Rec. keine so guten Uebungsstücke für Anfänger im Klavierspielen, als diese vorliegenden, die aufser ihrer Zweckmäfsigkeit (denn die Schwierigkeit steigt darin ganz allmählig) noch den Vortheil haben, dafs sie sehr angenehm und gefällig gesetzt sind — ein Erfordernifs, das vielen andern Uebungsstücken abgeht. Rec. empfiehlt sie daher allen Anfängern angelegentlichst, und wünscht dabey, dafs es dem Verf. derselben, den man auf dem Titel C. Kozeluch genannt findet, der aber wohl L. Kozeluch ist, gefallen möchte, dieser Sammlung bald eine zweyte nachfolgen zu lassen. Da Druck- oder Stichfehler wohl nirgends nachtheiliger sind, als gerade in solchen Werken, so merkt Rec. die wenigen, die er gefunden hat, hier an:

Seite 2, Syst. 7, Takt 4, fehlt im Bafs vor e ein b. S. 4, Syst. 6, mufs der 3te Takt im Bafs so aussehn:

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. **No. 36.** 1819.

NACHRICHTEN.

Pariser musikalisches Allerley.

(Fortsetzung aus No. 35.)

Ihr Geiger und Geigergenossen aller fünf Welttheile, frohlocket laut! Ihr habt das grosse Loos gewonnen! Zerschlagt alles Euer Habe und Gut, das heisst Eure Amati, Stradivari, Cremoneser u. s. w. Denn der Herr Marine-Artillerieofficier Charrot hat Geigen erfunden, die sich in Hinsicht des Tons zu den genannten Instrumenten verhalten sollen, wie Klappbüchsen zu Achtundvierzigpfündern. Wie es sich weiter mit dieser Erfindung verhalten möge, ist mir gänzlich unbekannt; aber die Herren vom Musikconservatorium, Boyeldieu, Catel, Berton, Cherubini, Kreutzer und wie sie weiter heissen mögen, die erklärt haben, dass die Instrumente des Herrn Charrot alle bisher vorhandenen Geigen übertreffen, möchten wahrscheinlich bessere Auskunft darüber geben können. Uebrigens will ich recht wol glauben, dass ein Artillerie-Officier, dessen Ohr von Mörsern und Haubitzen gebildet worden, sich auf den Schall besser versteht, als andere Leute.

Der *Chiroplast* des Herrn Logier ist nun bereits auf den Boulevards zum Anschauen und, wenn möglich, auch zum Verkaufe ausgestellt. Die Boulevards sind, wie jedermann weiss, die grossen Mode-Rumpelkammern, wo alles Neue zu schauen ist, was nach vier und zwanzig Stunden alt wird. Dahin gehört denn auch der Chiroplast, eine Erfindung, die beweist, dass die Musik, wie alles andere Politische, Moralische und Künstlerische in Europa, auf seinem Culminationspuncte steht, einem Puncte, von wo spät oder frühe ein völliger Heruhsturz sich zu ereignen pflegt. Wenn mechanische Erfindungen, den Mechanismus von Handarbeiten zu erleichtern, allerdings von mehr oder minderem Nutzen sind, in so fern sie mehr oder weniger mechanische Kräfte entbehrlich machen; so zeigt es, dünkt mich, von einem absoluten Unverstande, einer geistigen, oder vielmehr genialischen Thätigkeit von hinten, das heisst durch Erleichterung der Handgriffe, nachhelfen zu wollen. Die Handgriffe beym Fortepianospiel sind ein Zweytes, ein von der inneren geistigen Anlage zu dieser Kunst Erzeugtes, können also nur von eben dieser inneren Anlage geleitet, modificirt und gebildet werden. Selbst wenn Herr Logier, oder ein anderer ihm ähnlicher Tausendkünstler, einen *Psychoplasten*, in welchem sich, statt der Faust, die Seele des Fortepianospielers, wie in einem musikalischen Nothstalle verschneiden und zuschneiden liesse, erfunden hätte, würde sein Werk nur eitel Stückwerk seyn. Denn die Natur ist der einzige Plastiker, der die Seele des Künstlers formt.

Die Blätter des hiesigen vierblättrigen Geigen-Kleeblattes (Baillot, Lafont, Manas, Boucher) haben sich um eins vermehrt: man spricht von einem Herrn *Fontaine*, der zum Sologeiger der königlichen Privatmusik ernannt worden seyn soll. Dieser Künstler ist im Auslande, besonders in den Niederlanden und Holland gereist und bisher in Paris, wenigstens seit meinem Aufenthalte daselbst, noch nicht öffentlich aufgetreten. Es ist mir also nicht möglich, über sein Talent irgend ein Urtheil zu fällen.

De mortuis non nisi bene. Mit dieser Christenpflicht (denn der Heiden Pflicht war es nicht) halten es die hiesigen Journalisten. Kaum hat Madame Gail, die vermeinte Componistin der *deux Jaloux* und der *Sérénade*, an den Folgen einer Brustkrankheit die Augen zugeschlossen; so wird sie, deren bisher kein hiesiges öffentliches Blatt ohne Spott gedenken konnte, von den be-

sagten Herren eine femme célèbre genannt: ja die Frau von Stael selbst hat sich keiner hochtrabenderen Trauer- und Jammerphrasen zu erfreuen gehabt, als Madame Gail. Das wahrste Lob dieser Frau möchte sich etwa auf folgenden Ausspruch zurückführen lassen. Obgleich weder als Dichterin, noch als Componistin, noch als Sängerin, noch als Fortepianospielerin, das heisst, mit einem Worte, als wahre Künstlerin, irgend eine eigentliche Auszeichnung verdienend, hat Madame Gail dennoch als geistvoll gebildete Frau, welcher obige Talente zum Schmucke dienten, einen bedeutenden Platz im gesellschaftlichen Leben eingenommen. Uebrigens erschien die Musik in dieser Dame mehr als der Gegenstand einer unwiderstehlichen Leidenschaft, denn als das Erzeugniss eines klaren, sich deutlich bewusst seyenden Enthusiasmus. Das Interesse, welches diese Musiksucht über sie, als *Frau*, verbreitete, musste natürlich schwinden, wenn sie selbst, oder andere, in ihr die *Künstlerin* suchen wollten. Madame Gail ist die Gattin des Professors gleiches Namens, des berühmtesten Hellenisten, den Frankreich in diesem Augenblicke aufzuweisen haben dürfte. Zwey Tage vor ihrem Tode hat ihr Sohn, ein hoffnungsvoller Jüngling von etwa achtzehn bis zwanzig Jahren, der in der Königlichen Schule zu St. Cyr erzogen wird, einen der von dieser ausgesetzten grossen Preise erhalten.

Der obenerwähnte Chiroplast steht, da wo ich ihn auf den Boulevards gesehen habe, neben dem Metronomen des Herrn Mälzl. Das veranlasst mich, auch über diesen einige Worte zu sagen. Im Ganzen genommen gehört diese Erfindung, wie die des Chiroplasten, in die Kategorie derjenigen Verirrungen des menschlichen Geistes, die da beweisen, dass es um die Kunst selbst spät oder früh geschehen ist, sobald man mechanische Erfindungen zu deren Verbesserung machen zu müssen glaubt. Es verhält sich damit, wie mit der Kritik: als Aristoteles zeigte, wie man Trauerspiele schreiben müsste, war bereits niemand mehr vorhanden, der welche machen konnte. Was den Metronomen (dessen Erfindung sich Herr Mälzl zueignet, wogegen aber Herr ** in ** bedeutende Einreden gemacht hat) anbetrifft, so ist es sonderlich zu befürchten, dass das Zeitmass ihrer Compositionen vergessen werden möchte, während die Dreyercomponisten den Metronomen als das Herz ihrer Werke betrachten und in dem Tiktak desselben das Leben suchen, welches sie selbst in sie hineinzulegen nicht fähig sind. Ist diesen Herren alles psychologische und physiologische Studium des musikalischen Geistes der Nationen fremd? Wissen Sie nicht, dass den Nordländern ein langsameres Zeitmass eigen ist, als den Südländern? Diese Wahrheit müsste, als rein historisch, auch den unwissendsten unter ihnen bekannt geworden seyn. Anders verhält es sich freylich mit folgenden Bemerkungen, die zu machen oder zu verstehen, es schon einer gewissen philosophischen Abstraction bedürfen würde, wie, zum Beyspiele, dass ein Musikstück aufhöre, ein Product seines Componisten zu seyn, im Augenblicke, wo es von einem ausübenden Künstler vorgetragen werde; dass diesem, der als zweyter Schöpfer, oder vielmehr, als der Beleber des Werks, seinen lebendigen Geist in die todten Formen des ursprünglichen Componisten übertrage, also überlassen bleiben müsse, dem Geiste derselben eine mehr oder minder sanguinische Hülle zu ertheilen, je nachdem er selbst mehr oder minder lebendiges Blut seyt; dass endlich sich daher von einer fremden Vorschrift leiten lassen, seine eigene Füsse abschneiden und auf Stelzen gehen heissen würde, und was es dergleichen Bemerkungen noch mehr geben dürfte. In der That, wo ist ein mit wahrem musikalischen Sensorium ausgestatteter ausübender Künstler, der nicht, nach vorhergegangenem eindringlichem Studium eines Musikstücks, das Zeitmass desselben auch ohne den Mälzlschen Metronomen, selbst ohne die gewöhnliche schriftliche Andeutung, treffen sollte? Sey auch dieses Zeitmass durch eine oder ein paar Nüancen von demjenigen des wirklichen Componisten verschieden, immer wird es das Zeitmass des zweyten Schöpfers bleiben, des Schöpfers, der in dem Augenblicke seinen eignen Geist in die Schöpfung überträgt und deshalb sich keine fremde Fesseln anlegen lassen darf. Diese Meynung hege ich über den in Frage stehenden Gegenstand und lasse sie hier, unbekümmert darum, ob sie in Widerspruch mit der Ansicht stehe, welche andere von

oder vielmehr genialen Künstlern hätte niemals zur Sprache kommen sollen.

In meinem vorigen Berichte habe ich bereits des Abschiedsconcerts erwähnt, welches der Geiger Boucher vor seiner Abreise in's Ausland zu geben gedenkt. Dieß Concert hat noch immer nicht Statt gefunden und zwar sagt man, aus dem Grunde, weil die grossen Theater den Befehl erhalten haben, die Herrn Boucher zur Unterstützung seiner Unternehmung nöthigen Künstler zu verweigern. Herr Boucher, heisst es, soll den alten guten Zeiten des Buonaparte'schen Sauerteiges das Wort reden: aber steht ihm das zu verdenken? Er ist als Künstler, was dieser Mann als Krieger war, ein musikalischer Haudegen, der eben so wenig die Saiten schont, als sein Prototyp vormals die Menschen.

Endlich ist nun auch das Schoosstöchterlein, die Traute des Herrn Paer, nemlich *Agnese*, auf das italienische Theater gebracht worden. Der besagte Componist gleicht denjenigen Vätern, die mit Ausschluss aller übrigen Kinder, nur Augen für ein einziges und zwar oft für das ungezogenste unter allen haben. Möge man diesem Künstler vom Sargino, von der Camilla, oder auch von seinen übrigen, weniger bekannten, aber immer noch sehr verdienstvollen Arbeiten reden, er allein scheint nur die *Agnese* zu kennen. In wiefern diese Vorliebe gegründet ist oder nicht, werden meine Leser wahrscheinlich besser wissen, als ich. Denn ich habe mich noch nicht entschliessen können, mich während der jetzigen Hitze in der Nadelbuchse, in welcher man das italienische Theater aufgeschlagen hat (das Theater Louvois) bey lebendigem Leibe braten zu lassen. Die Musik hat, dem Scheine nach, eine grosse Sensation erregt: das Publicum hat applaudirt, der Componist ist herausgerufen worden und die Journale haben, diesmal wiederum unisono, in die Trompete des Lobes gestossen. Sind dies Beweise für den classischen Werth der *Agnese?* Das steht mir nicht zu, zu behaupten, weil ich dann mathematisch überzeugt seyn müsste, dass sich weder Freybillette, noch Freunde, und ausser der Musik auch noch andere *klingende* Mittel in's Spiel gemischt hätten.

Während ich diese schreibe, geht man mit schauen seyn wird. Der Maler Degotty hat also einen weiten Spielraum gehabt, die künstlerischen Hülfsquellen seines Genies auch mechanisch entwickeln zu können. Es steht zu erwarten, ob diesen Künstler der Aufenthaltsort heidnischer Götter eben so inspirirt hat, wie es der der heidnischen Teufel gethan: Herr Degotty ist bekanntlich auch der Schöpfer der Hölle in den Danaiden.

Madame Mainville-Fodor scheint so wenig den Parisern, als diese ihr zu gefallen. Daraus ist, heisst es, ein Bruch in Form Rechtens entstanden: diese Sängerin hat die Aufhebung ihres Contracts verlangt und ihrem Verlangen ist gewillfahrt worden. Sie wird nach Verlauf des Jahrs Paris verlassen und sich wiederum nach Italien begeben. Dass die Pariser, des Besitzes der Madame Catalani beraubt, eine Leere in den Vergnügungen empfinden, die ihnen ehemals das italienische Theater gewährt hat; dass diese Leere ihnen um so empfindlicher wird, als sie sie nicht eingestehen wollen, ist begreiflich; aber nicht verziehen kann es ihnen werden, dass sie dadurch, wahrhaft oder affectirt, gleichviel so äusserst schwierig in der Befriedigung des Genusses geworden sind, den ihnen diejenigen Künstlerinnen, die an die Stelle der Madame Catalani getreten, dargeboten haben. Madame Fodor ist, was Frische, Stärke und Lebendigkeit des Organs anbetrifft, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen unserer Zeit. Ihr Vortrag bedarf noch keine Vollendung, aber Madame Fodor ist auch noch in dem Alter, wo Uebung und Studium diese Vollendung verschaffen können. Sie ist dabey eine schöne Frau. Alles dieses sind Vorzüge, welche allerdings die Italiener, als wirkliche Musikkenner von ihnen aus, besser zu schätzen wissen, als die Franzosen, denen Musikgenuss nichts weiter, als eine äussere Zerstreuung ist.

Broduell ist allen Ländern ein gewaltig Ding, besonders aber in solchen, wo die Menschen aus allen Ländern herbeyströmen, um welches zu verdienen. Davon erfahren wir in diesem Augenblicke ein Exempel. Zwey Gesanglehrer, ein Herr Potter, ein Franzose, und ein Herr Massimino, ein Italiener, kämpfen mit einander, ersterer für die alte und letzterer für die neue Solfeggiumthorie. Herr Massimino ist nemlich der erste

blicum stürzt in Schaaren zu dem Unterrichte des Herrn Massimino und dazu kann Herr Pottier nicht gleichgültig aussehen. Er hat also eine Brochüre angefertigt, in welcher er seinen Nebenbuhler der Charlatanerie zu zeihen sucht. Wäre das Büchlein mit weniger persönlichem Befangenheit (sächliche Befangenheit muss jedem für seinen Gegenstand enthusiasmirten Schriftsteller verziehen werden) geschrieben; so würde Herr Pottier alle Denker (dies Publicum dürfte freylich immer noch nicht gross seyn) auf seiner Seite haben. Ich an Herrn Pottiers Stelle wäre noch weiter gegangen: ich hätte sogar behauptet, dass alle und jede Lehrmethoden, die in äusseren Mechanismen bestehen und die sich nicht einzig und allein auf eine klare, einheitsvolle, logisch-genetische Entwickelung des Lehrgegenstandes von Seiten des Lehrers beschränken, Marktschreyereyen sind, fähig, die kurzsichtige Menge anzulocken, aber nicht, den geistvollen Denker zu befriedigen. Das Talent einer solchen logisch-genetischen Entwickelung ist freylich schwerer zu erlangen, als eine wissenschaftliche oder künstlerische Reitbahn anzulegen, wo die Zöglinge gleich Rossen, durch äussere Handgriffe gelehrt werden, die Schule zu machen.

G. L. P. Sievers.

Königsberg im August. Kinder berühmter Männer sind gewöhnlich einer harten Beurtheilung unterworfen, indem man sie mit ihren Vätern vergleicht. Sie müssten deren Ruhm noch übersteigen, um den Ansprüchen zu genügen, die die Welt an sie macht. Allein man vergisst, dass der Heros nicht Heros wäre, wenn er lauter Heroen zeugte, dass ferner grosse Männer selten auf ihre Kinder grosse Sorge wenden können, da sie in der Regel durch muhsamen Unterricht den Lebensbedarf anschaffen müssen, und dass endlich die meisten genialen Menschen nicht alt werden, und also ihre Kinder oft kaum den Vater kannten. — Zu dieser Betrachtung führte mich das Hierseyn W. A. Mozart des Sohnes, der auf einer Reise von Lemberg, wo er als Klavierlehrer lebt, zu seiner in Copenhagen wohnenden Mutter, hier ein Concert gab. Ab Jüngling trat dieser zweyte Sohn des Unvergesslichen mit einigen Compositionen auf, die den Maassstab der Werke des Vaters legte (der bald nach unsers Mozart Geburt gestorben ist.) Es freut mich nun, über dieses jungen Mannes Fortschritte in der Kunst und Composition lobend sprechen zu können und Deutschland auf ihn aufmerksam machen zu dürfen. Doch besser ich theile Ihnen wörtlich die Notiz aus einem hiesigen Blatte mit, die, wenn mich nicht alles trügt, einen competenten Richter zum Verfasser hat:

„*Königsberg*, vom 11ten July. Gestern lernten wir Mozart den Sohn kennen, als Fortepianospieler und als Componisten. Denjenigen Musikfreunden, die sich nicht zum Concert eingefunden hatten, können wir dreist sagen, dass sie etwas versäumt haben. Der berühmte Name täuschte nicht; Mozart's Geist war in der That gegenwärtig, und das allbekannte Fortepiano schien in ein neues Instrument verwandelt. Denn zu der Fülle seiner Harmonien und zu dem Schimmer seiner mannichfaltigen Figuren empfing es von den Händen dieses Spielers noch einen so höchst lebendigen und zarten Vortrag, dass die musikalischen Gedanken ganz mit jener sprechenden Deutlichkeit hervortreten konnten, worin wahre Kunst, hoch erhaben über alle Kunststücke, erkannt und empfunden wird. Hiermit ist schon gesagt, dass auch die Composition in einem hohen Grade vortrefflich war; sollte aber Jemand eine bestimmtere Charakteristik derselben verlangen, so würde es eben darum schwer seyn, ihm zu genügen, weil dieser Künstler, ähnlich seinem Vater, nicht an einer besondern Manier, sondern eben nur an der Kunst selbst zu erkennen ist, deren Hulfsmittel er vollständig besitzt, und mit Gefühl und Besonnenheit gebraucht, ohne nach irgend welchen Effekten und Seltsamkeiten zu haschen. — Diejenigen, welche Gelegenheit hatten, den noch ziemlich jungen Mann (er soll 28 Jahre alt seyn) zu sprechen, erwähnen mit Achtung seiner gesellschaftlichen Sitten, seiner Gefälligkeit und Bescheidenheit. Vielleicht hat diese Persönlichkeit des Künstlers mit dazu beygetragen, sämmtliche Spielende in die heitere Stimmung zu versetzen, welche sie während des ganzen Concerts zu beleben schien; wenigstens war es auffallend, dass im gestrigen Abend die Ausführung sämmtlicher Musikstücke vorzüglich wol gelang."

Die Anordnung des Concerts zeigte eine ehrende

den die Ouverturen zu *Don Juan* und zur *Zauberflöte* gut und mit Feuer ausgeführt. Dem. Dorn sang die vortreffliche Scene: Ch'io mi scordi di te etc. Non temer, amato bene etc., wozu Herr Mozart das concertirende Pianoforte spielte: Dem. Knorre trug die Arie: Parto! aus *Titus*, mit concertirender Clarinette, vor. (Mit Bedauern bemerkt Referent, dass Dem. Knorre sich der leidigen Verzierungssucht hingiebt. Möge sie doch zum *einfachen* Vortrage zurückkehren, zumal in Mozarts Compositionen!) Herr Mozart spielte ein Pianofortecoucert von seiner Composition, das durch Erfindung und Vortrag sehr befriedigte. Ersteres ist in der Weise seines Vaters, natürlich mit Benutzung des jetzigen Pianofortesumfangs. Eine sogenannte *freye Phantasie* über ein russisches und ein polnisches Thema machte weniger Eindruck, wol wegen der unpassenden Benennung, indem es mehr *freye Variationen* über 2 Themata waren. Doch fand der Vortrag dieses Stükkes ebenfalls Beyfall. Die Einnahme war, für einen schönen Sommertag, bedeutend. Die beyden Ouverturen wurden auch beklatscht, theils, um Mozart's Namen zu feyern, theils wegen der guten Ausführung. (Man sieht also, dass wir loben, wo wir nur können und nur tadeln, wo wir müssen.) Rühmliche Erwähnung verdient es, dass die Mitglieder des Orchesters, jetzt alles Erwerbs beraubt, doch aus Achtung für Mozart's Namen grösstentheils aller Bezahlung entsagten, indess sich die Herren Eigenthümer des Concert-Saales die hohe Miethe für denselben entrichten liessen *). —

Herr Mozart beabsichtigt auf seiner Rückreise Hamburg, Berlin, Leipzig, Dresden zu besuchen, und dann nach Lemberg zu seinen Klavierstunden zurückzukehren. Ist denn in *Deutschland* für *Mozart's* Sohn kein Plätzchen offen, das seinem Talent Musse gäbe? in *Deutschland*, das so viele Ausländer ernährt? — Aber so ist der Deutsche! Bey Secularfeyern sucht er wol die Abkömmlinge seiner grossen Männer unter der Hefe des Volkes auf und beschenkt sie mit Bibeln, Medaillen u. dgl., um kund zu thun, wie er Verdienst zu ehren wisse. Die Kinder seiner grossen *Zeitgenossen* zu unterstützen, fällt ihm nur selten ein. Was hätte Frankreich wol für Mozart's Familie gethan? — (Herr Sievers in Paris hat, wie es mir scheint, in diesen Blättern diese Frage sehr richtig beantwortet.)

Die hiesigen Kunstfreunde sehen einem traurigen Winter entgegen. Dass Herr Döbbelin mit seiner Truppe wahrscheinlich nicht wieder herkommt, ist zwar klarer Gewinn für uns, aber so werden wir wol ohne Schauspiel und Oper bleiben, so lange nicht die Concurrenz des kleinen Schauspielhauses mit dem grossen Hause freygegeben wird. Dass diess aber nicht geschehe, dafür werden die Eigenthümer des letztern schon Sorge tragen. Das ganze grosse Publicum von Königsberg hängt also von dem Vortheil *einiger* reichen Leute ab. Zu Concerten ist auch keine Aussicht für den, der die musikalischen Thees ungeniessbar findet. Möchte doch Herr Musikdirector Riel die Aufführung von ein paar Oratorien unternehmen; gewiss würde er jetzt dabey seine Rechnung finden und die Kunstfreunde ihn gern unterstützen! Es thäte hier nun die Errichtung eines Conservatoriums des guten Geschmacks Noth, denn geht es noch 10 Jahre so fort, wie seit 10 Jahren, so wird Königsberg der geschmackloseste Ort von der Maas bis zur Newa. Q. D. a!

*) Ich bitte, dieses facti eingedenk zu seyn, wenn man mich einer Inconsequenz beschuldigen möchte, dass ich bisweilen von vielem Sinn für Kunst an hiesigem Orte rede, bisweilen der grössten Rohheit erwähne. Im ersten Falle gilt einer achtbaren Zahl aus der leidern unbemittelten Mittelklasse, die, wenn auch ohne Kunstkenntniss, doch Gefühl fürs Schöne hat, und gern sich laiten liesse, wenn — im zweyten Falle, mit wenigen Ausnahmen, unsern Reichen, denen Gefühl und Geschmack fehlen.

Aus der Schweiz, im August. Eben jetzt ist die Ausbeute musikalischer Novitäten eben nicht gross. Auch wird sich dieses Jahr die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft, die voriges Jahr Basel zu ihrem künftigen Versammlungsort wählte, nicht versammeln. Der Tod des Herrn Kapellmeisters Burkhard und Krankheit einiger anderer Mitglieder, denen die hauptsächliche Leitung des Ganzen oblag, hinderten den diessjährigen Zusammentritt der Gesellschaft. Ueberdies fehlt es zu grossen musikalischen Exhibitionen an neuen grossen Werken. Könnte man doch einige Dutzend Opern in solche Werke umwandeln, wie *der Messias, die Schöpfung, das Requiem* u. s. w. sind.

In Luzern, wo sich dieses Jahr die hohe

schweizerische Tagsatzung versammelte, hatten einige musikalische Aufführungen Statt. Von den dort anwesenden Studirenden wurden, unter Leitung des Herrn Musikdirector Pradt, von Hayd'ns *Jahreszeiten* der Frühling und Sommer mit ungetheiltem Beyfall aufgeführt. Dass dieser schöne Verein von lauter Musendöhnen etwas Vorzügliches zu leisten vermöge, hatte er schon in verflossener Charwoche durch die sehr gelungene Aufführung der sieben Worte von Hayda rühmvoll bewährt. Seitdem wurde auch noch von dem dortigen sehr gewandten Musikvereine das Halleluja der Schöpfung von Kunzen, wie es verlautet, zum Benefiz für Hrn. Pradt, gegeben. Geeigentlich mehreres.

So eben zieht ein junges Frauenzimmer durch die Schweiz, das sich auf der Trompete hören lässt, und durch ihre Gewandtheit Bewunderung erregt. Schade, dass sie ihre ungeheure Fertigkeit auf diesem so schwierigen Instrumente nur in einigen Gesellschaften und Tänzen zu Tage fördert. Uebrigens scheint sie ihre Kunst wol zu würdigen zu wissen, denn sie nennt sich in ihren Ankündigungen die erste Virtuosin auf der Trompete.

Recension.

Grande Sinfonie pour 2 *Violons*, *Alto*, *Basse*, 2 *Flûtes*, 2 *Hautbois*, 2 *Clarinettes*, 2 *Bassons*, 2 *Cors*, 2 *Trompettes et Timbales*, *composée par F. Witt.* No. 9. à Offenbach sur le Mein, chez Jean André. (Pr. 5 Guld.)

Die Sinfonie, welche durch die beyden unsterblichen Meister, Haydn und Mozart, aus dem Zustande der Unvollkommenheit zu einem sehr hohen Grade der Ausbildung erhoben wurde, hat schon viele angelockt. Auf der von diesen beyden Meistern bezeichneten Bahn die Palme des Ruhms zu erringen, schritten die Nachfolger vorwärts. Viele kehrten schon auf des Weges Mitte ermattet wieder um, indem sie fühlten, dass ihre Kraft nicht auslange, das Ziel zu erreichen; einigen gelang es jedoch, sich dem gesteckten Ziele zu nähern. Der Verfasser der vorliegenden Sinfonie hat mit Kraft und Muth die Bahn betreten und ist auf derselben mit Ausdauer und nicht ohne Glück fortgeschritten. Er zeigt, dass er die Musterwerke fleissig studiert hat, und scheint vorzüglich den Fusstapfen Haydns zu folgen. Wenn man in seinen Werken auch nicht die reiche Phantasie, die immer jugendliche Frische, das lebendige Colorit seines Vorgängers findet, wenn man behaupten möchte, dass die Liebe zu seinem Vorbilde ihn von den Ausbildungen der neuern Zeit vielleicht zu viel abzog und seine Schöpfungen dadurch einen Anschein von Verspätung erhielten, so muss man ihm doch ein bedeutendes Talent zuerkennen, mit dem er durch schicksliche Verbindungen seiner nicht eben immer neuen Gedanken und Formen den Zuhörer ein Interesse abzugewinnen versteht.

Das pathetische, den Forderungen der Sinfonie entsprechende Thema des Einleitungs-Satzes: Adagio, D moll, $\frac{4}{4}$ Takt, liegt in der ersten Violine:

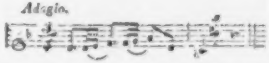

und wird im 3ten und 4ten Tacte mit einer kleinen Veränderung vom Basse wiederholt:

Die verschiedenartigen Taktglieder in den begleitenden Stimmen hätte Rec., weil sie die Deutlichkeit des Motivs stören, vermieden, und für zweckmässiger gehalten, diesen Satz all' unisono anzufangen. Nach einer Modulation in G moll führt eine enharmonische Verwechselung des Septimenaccords es, c, 2, f, in die Tonart A moll, in welcher der Bass den Hauptsatz wieder ergreift und die erste Violine einen Gegensatz bildet. Auf einige kurze harmonische Wendungen folgt eine Cadenz nach der Dominante, an welche sich das erste Allegro Vivace anschliesst.

Indem hier die erste Violine ein neues Motiv ergreift, und der Bass den Hauptgedanken des Einleitungs-Satzes beybehält, bilden beyde verbunden das eigentliche Hauptthema des ersten Satzes:

Beyde Sätze stehen im doppelten Contrapuncte der Octave, und der Charakter derselben zeigt an, dass das Tempo dieses Allegro (Vivace mit grosser Aufgeregtheit und einer Art Unruhe vorgetragen werden muss, und deshalb besser mit Allegro agitato überschrieben seyn möchte: — durch ein Cresc. wird die Spannung immer mehr gesteigert, und mit dem Forte tritt der Hauptsatz in der Umkehrung wieder und auf eine noch kräftigere Weise hervor. Nachdem sich nun das Thema während dieses Forte's in den Hauptstimmen in mannigfachen Versetzungen und Umkehrungen gezeigt, durch verschiedene Biegungen gewunden hat, moduliirt der Verfasser nach der Dom. a, macht einen Einschnitt, und tritt dann in die harte Tonart F, was eine sehr gute Mittelstufe giebt.

Weiche, sanfte und melodiöse Theile erscheinen nun wie mildwärmendes Licht; kräftige harmoniereiche Schatten treten verdunkelnd dazwischen und geben dem Ganzen einen romantischen Charakter. So mit Licht und Schatten kunstvoll wechselnd führt uns der Verfasser durch eine Cadenz zu der sehr lieblichen Coda des ersten Theils.

Mit dem zweyten Theile verwickelt sich nun das Ganze immer mehr: das Gedränge wird dichter, verworrener, die Hauptsätze streben beständig, in neuen und verschiedenen Gestalten gegen einander und nach einander hervorzutreten, werden häufig von Nebensätzen durchkreuzt und beengt, bis endlich der Kampf sich entscheidet, die Katastrophe erscheint, die Hauptsätze siegend vordringen und durch die gehaltenen Noten der Blasinstrumente, wie von einem dunkeln Grunde in allen ihren mannichfaltigen Figuren hervorgehoben werden. — Nach kürzeren Modulationen in nähere und entferntere Tonarten, bewegt sich nun der Verfasser wieder nach der Dominante der Haupttonart, ergreift den im ersten Theile in F dur gehörten, sehr gut nüancirten Hauptsatz in D dur, und führt, nach der gewöhnlichen Weise, wie im ersten Theile, zum Schluss. — Hierauf folgt ein Adagio cantabile, F dur, dessen Hauptgedanken klar, sanft, sanglar und ruhig dahin fliessen. Nur von wenigen, vortheilhaft angebrachten Forte's unterbrochen und besonders durch ein Stringendo — welches eine Art von Reflex des im ersten Satze herrschenden agitato ist — erhält dieses vorzüglich gut instrumentirte Stück eine sehr wohlthuende Wirkung. — Die Menuet, D dur, trägt nicht alle nothwendigen Merkmale dieser Gattung. An dem melodischen Theile derselben findet man wohl das Leichte, Mundere und Graziöse mit einem gewissen Ernst und Anstand verbunden, wie es der Charakter dieses Tonstücks verlangt: auch an dem Harmonischen ist im Ganzen nichts zu tadeln; aber der rhythmische Theil ist von dem Verf., wie es mehren neueren Componisten und selbst Beethoven oft in dieser Gattung gegangen ist, verfehlt. Die Menuet fordert den $\frac{3}{4}$ Takt; der uns hier gegebene ist kein solcher: die Einschnitte der Melodie und die Cadenzen zeigen deutlich, dass der ganze Satz eigentlich in $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Takt gesetzt seyn sollte. Dies läuft sich auch dadurch beweisen, dass die Melodie der Hörner im Trio dem ganzen rhythmischen Zuschnitte nach nicht im Niederschlag, sondern im halben Tacte anfangen sollten. Der Verfasser scheint das selbst gefühlt zu haben, da er am Ende der Menuet in die Enge kam, und sich damit zu helfen suchte, d— Bass die für das rhythmische Gefühl noch fehlenden Taktglieder — etwas veraltet und verbraucht — nachschlagen zu lassen.

Das Finale, Allegro, D moll, hat ein nicht uninteressantes Thema, etwas im Geiste Pleyel's, hier und da recht geschickt und sinnreich gewendet und in mannichfaltig contrapunktischen Gestalten immer wieder erscheinend. Die lebhafteren Gegensätze sind gut gewählt, und die sangbaren, sanfteren Stellen treten lieblich dazwischen. Der zweyte Theil ist in der Form und Einrichtung dem zweyten Theile des ersten Satzes ziemlich gleich, wie es in den meisten Instrumental-Compositionen der Fall ist.

Nach einer nicht zu langen Verwickelung löst sich der Knoten, und die bisher vorzüglich herrschende Tonart, D moll, weicht der harten derselben Tonstufe. Nun werden die Sätze, wie im ersten Theile, in den verwandten Tonarten wieder herbeygeführt und dann geendigt. Der Schluss scheint dem Rec. nicht ganz gelungen: er bricht zu rasch ab. Auch wäre es wohl besser

gewesen, den $\frac{6}{4}$ so kurz vor dem Schlusse nicht noch einmal zu gebrauchen: die weiche Tonart war nun erloschen.

Rec. hat diese Sinfonie mehrmals mit Vergnügen gehört, und mit Aufmerksamkeit gelesen. Die Verdienste des Verf. leuchten aus seinem Werke klar hervor. Er ist nicht arm in Erfindung der Melodie, besitzt gründliche Kenntnisse des Contrapuncts, kennt die Instrumente, versteht zu instrumentiren, hat eine nicht unbedeutende Gewandtheit in der Gruppirung der Theile und in der Anordnung des Ganzen, und weiss überhaupt seinen Stoff zu beherrschen. Hr. Witt erfreue uns bald wieder mit einem neuen Werke dieser Art. Das Aeussere des Werkes ist gut.

Kurze Anzeigen.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes, comp. — — par Tulou. Oeuvre 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Tulou in Paris ist einer der ausgezeichnetsten Virtuosen auf der Flöte, und zwar, wie das dem wahren Virtuosen gebührt, nicht blos in Einer Manier und Spielart, sondern in jeder; und das heisst, wenn von der Flöte gesprochen wird, sowohl in der, die man die bravourmässige, als in der, die man die cantable nennt, und aus deren Vereinigung mit alle den, einer jeden zunächst zustehenden Hülfsmitteln und Vortheilen, erst das wahrhaft vollendete Virtuosenspiel auf diesem Instrumente entsteht; ein solches Spiel meynen wir, wie unter den jetzigen Deutschen z. B. der jüngere Fürstenau zu Tage legt. In dieser Art nun sind obengenannte Duette geschrieben, zwar nicht blos für Virtuosen, aber für sie doch auch, und dann für sehr geschickte, sehr geübte Spieler, die sich in jener Art üben und vervollkommnen, und damit zugleich angenehm unterhalten wollen. Dies Letzte werden sie allerdings ebenfalls hier erreichen, indem die Composition, auch vom Technischen abgesehen, durchgehends interessant, nicht ohne Originalität, mannichfaltig in Erfindung und Anordnung, und offenbar auch mit mehr Kenntniss der Harmonie abgefasst ist, als man sonst bey weitem den meisten Flötenduetten nachrühmen kann. Sonach findet der Ref. hier nur zu loben, und nichts zu tadeln; man müsste denn das tadeln wollen, dass Hr. T. sich mehr und lieber in Moll-, als in Dur-Tonarten bewegt, und dass er der Brust sehr viel zumuthet: was aber ihn tadeln hiesse, dass er ein Franzos ist; denn bekanntlich ist das Erste französische Weise, und können die lebhaften, zähen Naturen der Franzosen das Zweyte recht gut vertragen. Solchen Tadels werden wir Deutschen uns aber selbst darum um so anständiger und lieber enthalten, je unanständiger und lieber französische Kritiker uns nicht selten um das zu tadeln pflegen, was unserer Weise und Eigenthümlichkeit angemessen ist.

XIII Variationen für das Pianoforte über das Rheinweinlied: Bekränzt mit Laub, — — comp. von Cipriani Potter. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Fr. 1 Fr. 50 Cs.)

Der Verf. hat die bekannte kräftige Melodie erst neulich, zwar recht gut, doch nicht gerade ausgezeichnet variirt; hiernach ist es, als wäre er selbst erst warmer geworden: da hebt er sich über das blos Schwierige, zum Theil wol auch Gekünstelte hinauf zum Schwerern (Gehaltvollern) und zur Kunst. Das geschieht denn, und wahrhaft rühmenswürdig, in der 9ten, 9ten, 10ten, 11ten, 12ten und 13ten Variation, mit Coda. Es ist schon von einem andern Rec. in dies. Zeit., bey Gelegenheit der grossen Sonate dieses, erst seit kurzem aufgetretenen Componisten, die bey Breitkopf u. Härtel erschienen ist, erinnert worden, man habe sich von ihm, Hrn. Potter, gewiss Ausgezeichnetes und Dauerndes zu versprechen, wenn er erst sich selbst beschränken, sein Talent und seine Kenntnisse für das Beste in seiner Kunst aufsparen und zusammenhalten lerne: diese Composition fordert vom neuem zu dieser Erinnerung und zu diesem Versprechen auf. — Die Variationen sind ziemlich, und manches darin ist beträchtlich schwer auszuführen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. N°. 37. 1819.

Recension.

Premier Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par M. F. Kahler. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr.)

Die trefflichen Violinisten der Franzosen, vornämlich Baillot, Kreutzer, Rhode, Lafont, und, will man diesen zu ihnen zählen, Viotti, von dem sie im Grunde sämmtlich ausgegangen sind, dessen Spielart sie, mehr oder weniger, sämmtlich angenommen, dessen Concertstyl in der Composition sie sämmtlich, obschon — etwa Baillot ausgenommen — mit weniger Erfindungskraft, nachgeahmt haben: diese, sag' ich, sind, seit etwa zwanzig Jahren, von einem entschiedenen Einfluss auf unsere deutschen Violinisten, im Spiele, wie in der Composition, gewesen. Und von einem wohlthätigen: denn vergebens würden wir ableugnen, dass wir, in Hinsicht auf beydes, auf Spiel und Concert-Composition für die Violin, seitdem Benda, Haak und ihre Zeitgenossen nicht mehr unmittelbar wirkten, in eine gewisse, zwar regelrechte, aber trockene, wenig belebte Manier, und von dieser, in einen leidigen Schlendrian zu versinken angefangen, so dass unsere Concertcomponisten für die Violin und Violinvirtuosen neben den Componisten und Virtuosen für andere Instrumente, vornämlich für das Pianoforte, gar nicht mehr Stand halten konnten, und darüber auch das Publicum für das Concertspiel auf jenem Instrumente fast gleichgiltig geworden war. Jetzt traten nun jene Männer auf mit ihren Concerten, die sie zunächst für sich und ihre Spielart geschrieben hatten. Wollten unsere Virtuosen interessiren, so mussten sie nach Neuem greifen: und Neues für jenes Fach gab es fast nicht, als eben in jenen Compositionen: sollten diese aber von Wirkung seyn, so mussten sie auch schlechterdings in der Spielart ihrer Verfasser vorgetragen werden; in welche sich achtsam hineinzudenken, fleissig hineinzuarbeiten, mithin unsere Violinisten genöthiget waren. Das ist denn nun überall in Deutschland geschehen; und jetzt, da das geschehen, und hierdurch viele treffliche Kunstmittel in den Gebrauch gekommen sind, die, wenn nicht sämmtlich neu, doch geraume Zeit in Vergessenheit gerathen, wenigstens in Anwendung und Ausübung vernachlässiget waren; jetzt, da auch das grössere, gemischte Publikum von neuem und ein erhöhetes Interesse für das Concertspiel auf der Violin gefasst hat: jetzt, dächte ich, würde es Zeit, zu bedenken, dass die Manier jener Künstler (nur Viotti ausgenommen) in Schreib- und Spielart, denn doch eine *Manier*, eine feststehende, wenn auch ausgezeichnete, sey; und dass wir *Deutsche* sind, nicht aber Franzosen: dass wir mithin doch soweit mit ihren, uns neu angeeigneten, als mit den uns ursprünglich zugehörenden Kunstmitteln, eigentlich etwas Anderes, als sie, zu Stande bringen sollten, zumal da wir, eben weil wir nicht sie sind, *in* ihrer Weise und *in* ihren Vorzügen, ihnen doch nie ganz gleich kommen werden. Das haben nun wol auch in letzter Zeit einige unserer vorzüglichsten Violincomponisten und Violinvirtuosen; das hat vor Allen unser herrlicher Spohr — wo nicht sich ausgesonnen, doch (was mehr ist) lebendig empfunden und wirklich auch geleistet. Dieser, nachdem er, wie irgend Einen, sich alle Vorzüge jener französischen Schreib- und Spielart zu eigen gemacht, ist doch in beydem immer ein Deutscher geblieben; ja, ist es, von da an, wo er nach Gotha gekommen, immer mehr und mehr wieder geworden, so dass er jetzt, auch in dieser Hinsicht, ohne Widerspruch unser aller Flügelmann geworden, nach dem wir vor-

Seite 5, fehlt unten bey dem vorlesten Takte das *forte*: S. 6, Syst. 7, Takt 2, muſs die untere halbe Taktnote nicht *d* sondern *c* heiſsen. S. 19, Syst. 4, T. 1, muſs vor dem lesten Viertel im Basse ein ♮ stehn, so auch Seite 21, Syst. 5, vor dem *cis* im Basse.

Kurze Nachrichten.

Durch einen Zufall ist die Nachricht von dem Tode des nicht unverdienten Opernkomponisten Steph. Storace in unsern Blättern verspätigt worden. Er war in Italien 1765 gebohren, hielt sich eine Zeitlang in Wien, in Paris, und zulezt in London auf, an welchem leztern Ort seine Kompositionen besonders geschäzt wurden. Auch in Deutschland hat man vor verschiednen Jahren einige seiner Opern (in Wien, Dresden, Leipzig) sehr gern gehört. Seine Arien sind meistens nur nach gewöhnlichem neuesten italienischen, etwas verbrauchten Rondo-Zuschnitt; dabey an Instrumentalbegleitung ziemlich überladen, sehr lang, und voller üppiger Koloraturen u. dgl. welches lestere jedoch dadurch entschuldigt werden kann, daſs er die ersten Parthien meistens für seine Schwester, die berühmte Signora Storace (eine Zeitlang die Lieblingin der Wiener, dann der Pariser, jezt der Londner) schrieb: aber seine Ensemble's und Finale's sind meistens sehr brav — gewandt, reich, kraftig: auch die komischen Parthien gelangen ihm sehr gut. Nur könnte man ihm, und keineswegs mit Unrecht, vorwerfen, daſs er unsre besten neuesten deutschen Opernkomponisten, besonders Mozart und Winter, zu fleiſsig heimgesucht habe. Storace war übrigens auch ein sehr hübscher Landschaftmahler. — Salieri's neue, schon neulich angeführte Oper, *Cesare*, gefällt in Wien täglich mehr. Besonders bewundert man das erste Finale als ein Meisterstück. Süſsmayr's neue deutsche Oper, *Gulnare*, ist in Wien mit mäſsigem Beyfall gegeben worden, obgleich die Musik sehr hübsch ist. Daselbst studiert man nun auch die *Zauberflote* ein, um sie auch auf dem Nationaltheater zu geben, da sie bisher nur im Theater auf der Wieden gehört wurde. — Der Mechanicus Mälzl (Siehe d. 23ste St. d. Z. von dies. Jahrg.) hat seine Maschine, welche ein Orchester in sich vereinigt, an einen ungarischen Edelman für 3000 Gulden verkauft. Er studiert nun darauf künftig auch Geigeninstrumente damit zu verbinden. Besonders merkwürdig sind die Trompetenstöſse, welche, durch gewöhnliche Trompetenmundstücke, mit einer Kraft angegeben werden, die kein Trompeter übertreffen kann. — Der vortreffliche Kapellm. Schulz — dessen Tod unsern Lesern schon durch andere Blätter bekannt ist, und von dem wir nächstens eine Biographie, verfasset von einem unsrer ersten Künstler und seinem lang vertrauten Freunde, mittheilen werden — hat den verdienstvollen Herrn Musikdirektor Haak in Stettin zum Erben aller seiner Musikalien eingesezt. Es sollen darunter mehrere noch gar nicht bekannte Werke im Manuscript seyn. — Der berühmte Komponist und Virtuos auf dem Violoncell Bernhard Romberg kehrt jezt zu seinem nicht weniger berühmten Bruder Andreas Romberg, nach Hamburg zurück. Er hat einen Theil des vorigen Winters und dieses Frühjahr in Madrit zugebracht und hat Ursache, eine ehrenvolle und lohnende Behandlung von Seiten des Königs, der Königin, der übrigen Grofsen und des Publikums zu rühmen. Seine Virtuosität und seine Kompositionen wurden gleich hochgeschäzt. Jezt ist er noch auf kurze Zeit in Paris.

Anekdote.

Ein berühmter Tonkünstler hörte einen italienischen Sänger sich in nichtsbedeutenden Läufern und Trillern unablässig herumtreiben. Eine Weile überwand er seinen Verdruſs: endlich brach dieser durch, und er rief: *Ouvrez, ouvrez la fenêtre! on a ici besoin d'air!* —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

zuglich zu blicken, nach dem wie vorzüglich uns zu richten haben — nicht, um alles, was er vermacht und wie er's vermacht, nachzumachen, sondern um seinen Geist, seinen Sinn, so wie die Bedeutung und den Charakter seiner Leistungen uns zum Muster zu nehmen.

Hr. Kähler nun, dessen Namen der Rec. schon früher mit Achtung hat nennen hören, dessen Bekanntschaft er aber erst durch vorliegendes Concert macht, gehört, wie aus diesem hervorgeht, auch unter die deutschen Künstler, die sich die Eigenthümlichkeiten der französischen Meister, in Schreib- und Spielart, angeeignet haben: nur aber mit diesen einen freyern Gebrauch zu versuchen beginnen. Zwar hat er sich bey weitem noch nicht so weit von jenen seinen Vorbildern entfernt, als Spohr, selbst in dessen früherer Zeit; auch scheint er an diesen sich nicht besonders anschliessen zu wollen: aber an den Unseren im Allgemeinen hält er sich doch, und selbst dadurch beweiset er's, dass er von jenen sich zunächst an Rhode'n schliesst, der uns immer näher, als die Andern gestanden, und seine deutsche Abkunft niemals so sehr, als Kreutzer, verleugnet hat.

An Rhode'n also schliesst sich Hr. K. in diesem seinem Concerte am nächsten, sowol was Erfindung, Charaktre und Anordnung der Composition, als was Vortragsart und Bezeichnung derselben — auch, was den Grad der Schwierigkeit in der Ausführung des Solospielers anlangt. Aber es ist weniger Kälte in seiner Musik, und auch mehr Fleiss, Fülle und Ausarbeitung in seiner Harmonie. Darum ist aber jene keineswegs excentrisch oder phantastisch, diese nicht gesucht oder überladen geworden. Auch ist die Besetzung, nach jetzigem Maasstab, sehr genügsig, und die Orchesterpartie nicht eben schwer: durch beydes aber wird das Werk nur um so mehr anwendbar. Die Besetzung besteht blos aus dem Quartett, zwey Flöten, zwey A-Klarinetten und zwey E-Hörnern: die Orchesterpartie ist, obgeachtet minderer Schwierigkeit, nicht wenig bedeutsam, nicht wenig effectuirend.

Der erste Satz ist ein, mehr ernster, als gar lustes *Allegro moderato* aus E dur, worin gefällige Melodieen mit kräftigen Figuren für den Solospieler in gutem Verhältniss wechseln, und dieser besonders auch angehalten wird, die tieferen Töne seines Instruments in ihrer Kraft, Fülle und Anmuth, zu Gehör zu bringen. Dass auch für die mittleren Töne desselben, in der ihnen eigenthümlichen Beugsamkeit, in dem ihnen eigenthümlichen Ausdruck und Reiz, mehr gesorgt seyn möchte, als hier geschieht, und freylich in bey weitem den meisten der neueren Violincompositionen, die Spohr'schen abgerechnet, zu geschehen pflegt: das darf man wünschen.

Der zweyte Satz ist ein kurzes, anmuthiges *Un poco Allegro* aus A dur, romanzenartig, wie die Rhode'schen. Hr. K. wäre wol der Mann, zu denen zu treten, die, wie eben wieder Spohr, und A. Romberg, nach seiner Art, nicht minder, dem grösern, edlern, innigern und auch kunstreichern *Adagio* älterer deutscher Meister von neuem zu seinem Rechte, und dann auch zum Anerkenntniss beym Publicum zu verhelfen suchen. Wir bitten ihn darum, bey folgenden Compositionen, die man sich zu wünschen nicht unterlassen wird, hat man erst diese kennen gelernt — noch ganz besonders. Denn hier ist ja doch die eigenste Arena des *deutschen* Meisters, in der Composition sowol, als im Vortrag: und keine Nation der Erde macht uns diese streitig; kann's auch und wird's nicht.

Das Finale ist ein lang ausgeführtes *Rondo, alla Polacca*, aus E dur, das aber oftmals in Moll übergeht. Das Thema nähert sich wieder den Rhode'schen: aber die Ausführung und die Zwischensätze sind reicher, bravourmässiger und auch origineller. Der ganze Satz verlangt einen tüchtigen Spieler, dem Fertigkeit mit Kraft und Ausdauer — gleichsam langer Athem — in beyden, zu Gebote steht. Ein solcher kann sich aber auch viele Wirkung und einmuthigen Beyfall davon versprechen. Einige Sprünge, wie sie hier, und auch im ersten Satze vorkommen, wollen sicher eingeübt seyn: so wie viele gehaubene Läufe und Figuren vorzusetzen, dass der Spieler seinen Bogen ganz, und von der Spitze bis zum Ende mit gleicher Festigkeit, mit gleichem Nachdruck, zu handhaben vermag. Das ist aber eben ein Hauptvorzug jener französischen, oder vielmehr Viotti'schen Schule, und mithin vorzusetzen, dass es den guten Violinisten nicht allzuschwer falle. Wie kämen sie denn sonst mit Spohr, ja schon wie mit Romberg, zu rechte? —

Das Ganze ist von mässiger Länge, eben wie die Rhode'schen Concerte, und kürzer, als die mei-

sten Kreutzer'schen. Es ist deutlich gestochen, und, bis auf einige Kleinigkeiten, auch correct.

Nachrichten.

Stuttgard. Den Lesern dieser Blätter wird es hoffentlich nicht uninteressant seyn, nach langer Zeit wieder einige Nachrichten über hiesige Kunstanstalten und deren Leistungen zu erhalten, da wir uns so manches Schönen und Guten zu erfreuen haben. Unserer Oper fehlt es für jetzt noch an einer ganz vorzüglichen Sängerin, einem ersten Tenoristen und einer bessern Soubrette. Unsere Intendanz ist eifrig bemüht, diese entstandenen Lücken zu ergänzen: zumal, da es unsers Königs Wunsch und Wille ist, sein Theater in der möglichsten Vollendung zu sehen, und anerkannt gute Mitglieder demselben zu erhalten. Der seit einigen Jahren bey uns öfter eingetretene Wechsel mit Mitgliedern hat dem glücklichern Gedeihen der Kunst, und einem guten Ensemble wesentlich geschadet. Der Grund hiervon war hauptsächlich die frühere, jetzt endlich beseitigte Spaltung zwischen Intendanz (Direktion) und Ober-Intendanz, welcher letztern es zum Theil an Einsicht, theils an gutem Willen fehlte, das Beste der Kunst zu fördern, und die Künstler nach Recht und Gebühr zu würdigen.

Sängerinnen sind gegenwärtig: Demois. Stern, Mad. Muller, Mad. Dittmarsch und Madame Esslair. Nebenpartheien und alte Rollen werden von einigen jungen Frauenzimmern aus dem ehemaligen Musikinstitut besetzt; und sie befriedigen im allgemeinen so ziemlich, weil man keine grossen Anforderungen an sie und ihre Leistungen machen kann. Dem. Stern besitzt eine volle, reine, biegsame Stimme und *gefällt*. Da sie bescheiden und fleissig ist, und gern bessern Rath annimmt, so wird sie gewiss in der Kunst vorzuschreiten, und mehr Geschmack in ihren Vortrag zu verweben suchen. In der Aussprache wäre ihr zuweilen mehr Deutlichkeit, und in ihren Passagen mehr Licht und Schatten zu wünschen, da dieselben in der Höhe nicht selten zu grell und schneidend sind. Sie ist aufs neue für mehre Jahre engagirt. — Madame Muller, deren Jugendblüthe vorüberging, gefällt noch immer, und könnte fortwährend auf grössern Beyfall Anspruch machen, da ihre Stimme angenehm und in der Höhe besonders rein ist, wenn sie nicht so unerträglich und meistens geschmacklos verzierte. Möchte sie doch das übelverstandne chiaro e oscuro, manchmal so leise zu singen, dass man sie kaum hört, und dann so plötzlich die Töne gewaltsam herauszulassen, endlich ablegen und den Vocalen ihr Recht anthun. — Madame Dittmarsch, welche als Myrrha im *unterbrochenen Opferfeste* debütirte, hat, bey einer netten Figur, eine liebliche reine Stimme, aber wenig Kunst. Am besten würde sie sich zum Soubrettenfache eignen, da sie auch in ihrem Spiele Gewandtheit und Kenntniss des Theaters zeigte. Sie gab noch ferner die Vitellia im *Titus*, welcher Rolle sie in keiner Hinsicht gewachsen war, und daher gänzlich missfiel. — Madame Esslair (zweyte Gattin unseres Heros) besitzt Talent, und giebt z. B. das Donauweibchen und alle zu dieser Operngattung gehörige Rollen, gefällt aber wenig; ist indess recht brauchbar. — Dem Vernehmen nach steht unsere Intendanz mit einer neuen Sängerin in Unterhandlungen. Möchten diese zum erwünschten Ziele führen! Ein Tenorist (Hambuk mit Namen, der sehr brav seyn soll) ist bereits engagirt und wird mit nächstem erwartet. — Abgegangen ist beynahe seit zwey Jahren Madame Lembert, welche eine Kunstreise nach Wien machte, aber nicht zurückkehrte, und ihren Urlaub zu einem widerrechtlichen Bruch des Contrakts missbrauchte. Mad. Vernier-Fischer, welche in Partheien, wie die der Julia in der *Vestalin*, Vitellia im *Titus*, und Briseis im *Achill*, sich das verdiente Lob und den Beyfall der Besseren erwarb, hat erst seit einigen Monaten unsere Bühne verlassen, und befindet sich gegenwärtig auf Reisen. Ihre Amenaide im *Tancred*, so wie Sophie im *Sargin* liessen nichts zu wünschen übrig, als dass ihre Jugend, und mit dieser der Zauber ihrer schönen Stimme aufs neue wiederkehren möchte. Dergleichen verloren wir fast zu gleicher Zeit unserm beliebten Tenoristen Herrn Löhle, welcher in München engagirt ist, so wie Herrn Pillwitz, welcher nach Frankfurt abging, und ursprünglich zweyte Bassparthieen, doch auch hin und wieder erste sang. Herr Löhle besitzt eine weiche, volle und dabey angenehme Stimme; sein Falsett wusste er spätterhin mit seinen Brusttönen in genauern Einklang zu bringen, so wie derselbe überhaupt seit seiner Zurückkunft aus Hannover und München mehr

Lebendigkeit und Deutlichkeit in seinen Vortrag brachte, und eingesehen zu haben schien, dass es gut und löblich sey, sich einer bessern, geschmackvollern Methode, als seiner bisherigen, zu befleissigen. Sehr brave Leistungen waren sein: Tamino, D. Ottavio in *D. Juan*, Lorelan in *Camilla*, Sargin und Lindor in Rossini's *Italienerin in Algier*, welche letztere Rolle ganz für ihn geschrieben zu seyn scheint. Möchte sein Nachfolger ihn ersetzen! Herr Pillwitz besitzt von der Natur eine hübsche, klangreiche Stimme von Umfang, besonders nach der Tiefe, die er aber nicht recht zu gebrauchen versteht. Seine Manieren und Verzierungen sind holpricht und zum Theil sehr verbraucht; auch fehlt ihm als Schauspieler noch manches. An seine Stelle tritt inzwischen Herr Petzold, Zögling des königl. Musikinstitutes, wohl der einzige aus dieser Pflanzschule, der sich zu einem brauchbaren Sänger und Schauspieler eignet. Seine Stimme ist angenehm, und wenn er seine Bruststimme mehr auszubilden sich bestreben wird, und im Durchschnitte reiner, und nicht, was ein Fehler seiner ihm eingepflanzten Methode zu seyn scheint, oft Stellen durch Gaumen und Nase zu singen fortfährt, so kann er bey Fleiss und Studium in einiger Zeit ein recht gutes Mitglied unserer Bühne werden. — Herr Krebs hat inzwischen wieder alle ersten Tenorparthieen übernommen. Von seinem einst schönen Tenor sind nur wenig Reste vorhanden und sein Falsett, welches er mit seinen noch wohlklingenden und kräftigen Mitteltönen nicht vereinen kann, ist schwach, unangenehm und oft unrein, da der Uebergang in dasselbe zu sehr absticht. Zu verwundern ist es, dass Herr Krebs, dem man allgemein viele harmonische Kenntnisse zutraut, sich seine Parthieen nicht punktirt und herabsetzt, und zuweilen gerade das Gegentheil thut, nämlich: tiefere Stellen in die Höhe verrückt, die er dann auf eine ihm eigne Weise verkünstelt und manirirt. Er ist von dem Publikum verdientermassen geschätzt und geliebt, und in Parthieen, wie Licinius, Titus, Cortez und besonders Achill muss man ihm volle Gerechtigkeit widerfahren lassen; und er erregt alsdann sogar Bewunderung, wenn Begeisterung auf Augenblicke seine alte Kraft verjüngt, und der abgenommenen Elasticität seines Organs eine wohlthätige Spannung giebt. — Herr Häser erhält sich fortwährend in der allgemeinen Gunst des Publikums, und vorzugsweise gewinnen ihm Parthieen, die er selbst mit besonderer Liebe zu singen und darzustellen scheint, als: Don Juan, Figaro, Herzog in Camilla, Müller, Wasserträger, Sarastro, Selim in Rossini's *Türken in Italien*, Seneschall im *Johann von Paris* und Bucephalo in den *Dorfsängerinnen*, laut und ungetheilten Beyfall. — Zweyte Tenorparthieen giebt Herr Leibnitz, der zugleich Chordirektor ist, und als Komiker sind die H. H. Rohde und Gnauth sehr ergötzlich und gern gesehen. — Die Chöre sind gut, aber gegenwärtig zu schwach besetzt. Zu wünschen wäre es, dass sie mehr Antheil an der Handlung nehmen, und sich einigermassen bewegen möchten. Man kommt gar zu oft in Versuchung, zu glauben, es seyen blosse Automaten, die maschinenmässig, wenn ihr Mechanismus in Umtrieb gesetzt wird, ihre Töne abrollen. Ein junges Frauenzimmer, Dem. Hug. aus dem Chore, wurde seit einiger Zeit zu kleinen Rollen benutzt, da man eine schöne Stimme an ihr wahrnahm. Sie hat bereits, nicht ohne Glück, grössere Parthieen gesungen, und dürfte bey einer guten Anweisung, als zweyte Sängerin unserer Bühne, ein für die Folge sehr nützliches Mitglied abgeben.

Unsere Kapelle kann wohl unter eine der vorzüglicheren in Deutschland gezählt werden; da sie nicht nur im Einzelnen vortreffliche und längst rühmlich bekannte Virtuosen zählt, sondern auch im Ganzen aus sehr braven Individuen besteht. Die meisten derselben sind schon früher in diesen Blättern erwähnt worden; und obschon einige von diesen in neuerer Zeit von uns geschieden sind, so haben wir doch an deren Stelle einige andre verdiente und geschickte Männer erhalten. Unter diese neu angenommenen gehört Hr. Stern, Bruder unserer Sängerin, ein Schüler Rode's, welcher auf seinem Instrumente, der Violine, viele Kunstfertigkeit mit Geschmack verbindet, und auch als Ripienspieler im Orchester seinen Platz ausfüllt. Herr Kammermusikus Wiele, ein ausgezeichneter Violinspieler und Schüler von Baillot, wird diesen Spätherbst eine Kunstreise über München, Berlin, Leipzig, Dresden, Prag und Wien vornehmen und wir halten es für Pflicht, das kunstliebende Publikum im voraus auf diesen jungen hochverdienten und bescheidenen Künstler (der auch recht artig und gefällig componirt) auf-

merksam zu machen. — Den Verlust unsers als Componist, grosser Klavierspieler und Direktor gleich hochzuschätzenden Kapellmeisters Hummel bedauern wir, so wie des herrlichen ersten Fagottisten Anton Romberg. Ersterer gieng nach Weimar, letzterer nach München. Herr Hummel hatte sich bey uns auch besonders dadurch ein grosses Verdienst um die Kunst erworben, dass er mehr Leben, Seele und Einheit in die Execution der Musik zu bringen strebte, und die früher nur zu oft vernachlässigte Delikatesse in der Begleitung des Gesanges wieder herstellte, sich männlich den Eingriffen in sein Amt, und manchem musikalischen Irrwahne von Seiten des Sängerpersonals widersetzte. — Beyläufig bemerken wir, dass es zum besseren Effekt des Ganzen nöthig und nützlich seyn würde, wenn die Violoncelli im Orchester, welches ohnedem etwas tief unten angebracht ist, auf etwas mehr erhabenen Sitzen, als die übrigen Instrumentalisten, sässen. — Ehrenvolle Erwähnung verdienen die im vorigen Winter Statt gehabten und nun bald wieder beginnenden Abonnements-Concerte der königl. Kapelle, welche sich durch geschmackvolle Auswahl der zu gebenden Tonstücke und durch ein wohlgelungenes Zusammenwirken in allen Theilen auszeichneten, und vom Publikum mit vieler Theilnahme unterstützt wurden. In diesen hörten wir unter anderen grossen Werken auch J. Hayd'ns meisterliche *Jahreszeiten*. Der regere Sinn und die zunehmende Wärme unsers Publikums für Kunstleistungen im Theater und Concert äussert sich schon dadurch, dass man häufig wohl ausgeführte Ouverturen, Solostellen auf Instrumenten und Ensemblestücke lebhaft applaudirt, was ehedem nicht der Fall war. Auch hören wir jetzt von Zeit zu Zeit fremde Künstler, welchen vor einigen Jahren noch viele Schwierigkeiten gemacht wurden, uns mit ihrem Talent erfreuen zu können. — Unter mehren, die wir theils in der Oper, theils im Concert hörten, zeichneten sich besonders Mad. Campi von Wien, deren Verdienste längst bekannt und anerkannt sind, Dem. Thereso Sessi aus Venedig, die Tenoristen H. B. Wild aus Darmstadt, und Nieser aus Mannheim aus. Desgleichen gab Mad. Valsovani-Spada, welche bey der italienischen Oper in München angestellt war, mit Beyfall, Concert. — Unser neu engagirter Kapellmeister Herr Lindpaintner aus München ist ein kenntnissreicher, junger thätiger Mann, von Eifer für die Kunst beseelt, und als Direktor sehr brav und verständig. Als Compositeur kennen wir ihn noch nicht hinlänglich, da er zu kurze Zeit unter uns lebt; doch berechtigt er auch diesfalls zu erfreulichen Hoffnungen. Seine Composition der Oper: *Die Rosenmädchen* nach Thouleu von Kotzebue, wurde mit lebhaftem Beyfallo aufgenommen. Er verbindet darin liebliche angenehme Melodieen mit einfacher, aber kräftiger Harmonie. Die Ouverture und die Finale's sind nur vielleicht für das Sujet dieses Singspiels zu gross angelegt und gehalten. — Wegen des Ablebens unserer allverehrten, innig geliebten und tief betrauerten Königin blieb die Bühne über ein viertel Jahr geschlossen; und in dieser Zeit hatten wir öffentlich keine Kunstgenüsse, ausser am grünen Donnerstage, wo nebst einem allegorischen Prolog zur Todtenfeyer der Verewigten, J. Hayd'ns *Sieben Worte*, auf dem Hoftheater, unter Herrn Lindpaintners wackerer Leitung, sehr gut und würdig aufgeführt wurden. — Das hiesige Museum fährt fort, seine musikalischen Unterhaltungen in einem schönen und geschmackvollen Locale zu geben, welche von den Mitgliedern der königl. Hofkapelle und des Sänger-Personale's zwar unterstützt werden, worin aber grösstentheils Liebhaber und Liebhaberinnen ihre Talente üben, und unter welchen sich eine Anzahl als Sänger und Sängerinnen vortheilhaft auszeichnet. Zu wünschen wäre, dass die Wahl der Stücke mit mehr Sorgfalt und Geschmack geschähe, da man zuweilen von einem und demselben Compositeur der neuen italienischen Schule, drey auch vier Stücke hinter einander anhören muss. Rossini ist besonders jetzt bey uns, so wie aller Orten der musikalische Held des Tages. Ueber dessen Werth und Unwerth sind wohl bereits alle Kunstverständigen einerley Meynung. Ein merkwürdiger Beleg von Rossini's Bescheidenheit, der aus glaubwürdigem Munde kommt, ist, dass er sich selbst: il gran genio d'Italia nennt. In einer hiesigen Gesellschaft, wo sich eine italienische Sängerin befand, äusserte man: „es sey doch zu übertrieben, dass Rossini nicht allein sich selbst fort und fort in seinen Arbeiten bestähle, sondern sich auch der gröbsten Plagiate anderer Meister schuldig mache.“ Diese antwortete hierauf ganz unbefangen: „Si, è vero, è un ladro, ma un ladro grazioso: ruba-ma ruba graziosamente!!“ — Als Todtenfeyer für die verstorbene Königin wurde

im Museum, unter Leitung unsers geschickten Instrumental-Direktors Müller, Mozart's *Requiem* aufgeführt. Die schweren Chöre und Fugen waren grösstentheils durch Dilettanten besetzt, und gingen über alle Erwartung gut, rein und präcis zusammen. Auch hörten wir dort in der Fastenzeit das berühmte *Requiem* von Jomelli, neu von Müller instrumentirt. Doch hätten wir es lieber so gehört, wie es der Verfasser schrieb, nämlich ohne alle Blasinstrumente. Die Tempi wurden leider fast alle vergriffen und zu schnell genommen. — Früher hatte sich hier auch zur Freude aller Kunstliebhaber eine Gesellschaft gebildet, wo wir von unseren besten Künstlern ausgesuchte Quartettmusik hörten. Möchte dieser Verein im künftigen Winter abermals Statt haben! — Die hiesigen Kirchenmusiken sind in der Regel grösstentheils mittelmäsig, besonders in der königl. Hofkirche; und es gereicht diese Klage den Vorstehern des evangelischen Cultus sehr zum Vorwurf. In der katholischen Kirche hingegen hören wir von Zeit zu Zeit, auf Veranlassung unsers braven und kunstsinnigen Hofmusikers Schmitt, der dort Organist ist, schöne Messen von Haydn, Mozart, Vogler, Hummel u. s. w. Kürzlich hörten wir auch eine grosse Messe von Lindpaintner (E dur), die sein Talent als Componist auch für diese Musikgattung beurkundet. Wohlgelungen waren besonders das Credo, und die kräftig fugirten einzelnen Sätze. Möchte es dem Verf. gefallen, einige allzumoderne und fast theatralische Stellen, besonders in der Begleitung, zu ändern. — Die Harmonie-Concerte auf der Silberburg, einem auf einer Anhöhe unweit der Stadt gelegenen schönen Garten, werden fleissig besucht und verdienen alles Lob, da die Abonnenten von den Künstlern der königl. Kapelle daselbst, theils ursprünglich für Blasinstrumente geschriebene, theils gut arrangirte Sachen aus alten und neuen Opern präcis und schön vortragen hören. — Ein andres Harmonie-Concert im Fulda'schen Garten, dessen Unternehmer der Regiments-Kapellmeister Herr Richter, ein sehr geschickter, verdienstvoller Musiker, ist, verdienen gleichfalls rühmliche Erwähnung; und es gereicht Herrn Richter zu vielem Lobe, dass er die ihm vertrauten musikalischen Zöglinge, unter denen wackere Künstler sind, so uneigennützig auszubilden strebt, und mit so schönem gelungenen Leistungen das Publikum erfreut. — Schliesslich müssen wir noch einer kritischen Beleuchtung unserer Bühne erwähnen, welche sich in No. 120 der Zeitung f. d. elegante Welt d. J. befindet. Jener Aufsatz zeichnet sich durch einen liebloseren, absprechenden Ton besonders aus, und den goldnen Mittelweg der Billigkeit und Toleranz hat der Verf., der unter uns wegen seiner Animosität und Tadelsucht nicht besonders geschätzt ist, ganz aus den Augen verloren. Da er sich auch über unsere Oper in einigen hingeworfenen Redensarten, als ob es sich gar nicht der Mühe lohnte, darüber ein vernünftiges Wort zu verlieren, unbedingt und decidirt äussert, so können wir nicht umhin, zu bemerken: dass derselbe von Musik und besonders vom Gesange gar nichts versteht, was wir behaupten können, da wir ihn genau kennen.

Berlin. Uebersicht des August. Den 3ten, am Geburtstag des Königs, ward, nach einer von Mad. Schröck gesprochenen Rede des Kriegsraths May, nach langer Pause Mozart's *Titus* wieder gegeben, und seitdem ein paar Mal zur Freude aller wahren Kunstverehrer wiederholt. Der Kammermusikus Schneider hatte zu dem Ballet im ersten Akt und am Schluss der Oper, vom Balletmeister Telle, in dem die Herren Gasperini und Hagemeister und die Damen Lequine, Vestris, Rönisch und Lamparò die Solotänze ausführten, eine Musik geschrieben, die an sich sehr gelungen, ideenreich und mannichfaltig ist, aber doch in einer Mozart'schen Oper stört.

Den 28sten, an Göthe's 70stem Geburtstage, veranstaltete die Generalintendantur ein Concert, und fasste es mit Göthens Schäferspiel: *die Laune des Verliebten*, zu dem der sel. Gürtlich eine angenehme Ouverture und andre Musik geschrieben hat, und mit dem noch immer gern gesehenen *Schiffcapitain* von Blum ein. Das Concert eröffnete Beethovens Ouverture in C mit dem Septimenaccord beginnend. Hierauf sang die k. k. Hofsängerin Dem. Anna Wranitzky eine Arie von Generali, und mit ihrer Schwester, unserer geschätzten Mad. Seidler, die nach langer Krankheit wieder auftrat, zwey Duetten aus Nicolini's *Trajano in Dacia* und aus *Cyrowetz Fedarica e Adolfo*. Auch ihr Bruder Herr Anton Wranitzky, Mitglied des Orchesters der k. k. Hoftheater zu Wien, spielte ein Violinconcert von Polledro und ein von ihm componirtes Adagio und Polo-

naine; er hat eine feste und sichere Bogenführung, gute Applicatur, besonders in den Doppelgriffen, einen reinen Ton und runden Triller.

Im Theater trat Dem. Wranitzky auf am 11ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*, am 13ten als Donna Anna in Mozart's *Don Juan*, am 15ten als Rosliebe in Boyeldieu's *Klein-Rothkäppchen*, am 19ten als Pamina in Mozart's *Zauberflöte* (wo ihr Duett mit Papagano (Hr. Rebenstein): Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und ihre Arie: Ach ich fühl's etc. und die Scene im 2ten Final: Du also bist mein Bräutigam etc. verdienten Beyfall erhielten), am 21sten und 25sten als Amenaide in Rossini's *Tancred* und am 30sten als Susanna in Mozart's *Hochzeit des Figaro*. Sie hat eine reine, frische, in den Mitteltönen volle und angenehme Stimme von etwa zwey Octaven, einen natürlichen und geschmackvollen Vortrag, runden Triller und eine alles beatechende — angenehme Gestalt.

Von den Entreacts dieses Monats verdienen zwey ausgehoben zu werden. Den 6ten spielte Herr Louis Maurer ein Concert, Adagio und Rondo für Violine von seiner Composition. Er ist ein Schüler des Concertmeisters Haak in Potsdam und kehrt nach Russland zurück, wohin er vor einigen Monaten zum Besuch gekommen war. Er spielte sein von Ideen und Orchesterkenntniss zeugendes Concert mit allgemeinem Beyfall, den die feste Bogenhaltung, der kräftige und zarte Strich, der volle und präcise Ton, das feurige und seelenvolle Spiel, die grosse Fertigkeit im Doppelstrich mit Mittelsatz und in Sprüngen, endlich das feste Legato allerdings verdienten. — Herr Braun, Mitglied der königl. schwedischen Kapelle, blies den 12ten ein von ihm gesetztes Concertino für Oboe. Seine Sicherheit, Fertigkeit, Reinheit und Ausdruck erwarben ihm allgemeinen Beyfall.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte avec Clarinette et deux Cors, ou Violon et Violoncelle, comp. par Paul Struck. Oeuvr. 17. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Nach kurzer Einleitung, worin sich alle Instrumente vortheilhaft als obligat ankündigen, ein *Allegro*, das, ohngeachtet des mässigen Tempo, durch brillante Figuren u. dgl., für das Pianoforte bravourmässig hervortritt, und durch öftere cantable Stellen für die übrigen Instrumente Mannichfaltigkeit und Anmuth bekömmt; ein gefälliges *Adagio*, nicht lang und gewissermassen romanzenartig; ein sehr munteres, lebendiges *Finale*, wo wieder, und auf wahrhaft interessante Weise, glänzende Figuren für das Pianoforte und angenehmen Gesang für die übrigen Instrumente wechseln. Das Ganze ist für die Spieler — ohngefähr in der Mitte zwischen Schwer und Leicht gehalten; doch verlangt es vom Klavierspieler nicht unbeträchtliche Fertigkeit, von den Bläsern Sicherheit und Anmuth des Tons. Mit Saiteninstrumenten verliert es zwar an Reiz, wird aber doch mit Vergnügen gehört und gehört werden. Der Verf. beweiset eine gute Kenntniss der Instrumente und dessen, was ihnen besonders vortheilhaft ist; auch zeigen mehre Stellen, besonders im zweyten Theile des ersten und des letzten Satzes, dass er auch mit künstlicherer Ausarbeitung nicht unbekannt, und für sie nicht ohne Talent und Geschicklichkeit ist. Geübte Dilettanten, denen er doch wohl zuvörderst sein Werk bestimmt hat, werden ihm Dank dafür wissen.

Heiliges Lied von Matthisson, für vier Singstimmen, mit Begleit. des Pianoforte in Musik gesetzt von J. P. Schmidt. Leipzig, b. Peters. (Pr. 10 Gr.)

Es sind eigentlich fünf Singstimmen, ein Solo-Sopran und der vierstimmige Chor, welche auftreten; sie sind (sehr bequem für die Ausführung) in Partitur, mit untergelegter, blos unterstützender und fast willkührlicher Pianofortebegleitung gestochen. Das Lied: Dich preiset, Allmächtiger etc. ist höchst einfach, ohngefähr in J. P. Schulzens Weise hymnenartig durchcomponirt, wie das wol auch hier am angemessensten war. Der Ausdruck des Ganzen, wechselnd mit feyerlichem Ernst und andächtiger Freude, ist durchgängig gut getroffen; und möchte dabey besonders zu rühmen seyn, dass der Componist sich, wie eben Schulz in seinem Fall auch gethan haben würde, durch das Einzelne zuweilen gesuchter, fremdartiger Worte und Bilder des Dichters, in der einfachen Haltung des Ganzen nicht hat stö-

ren lassen. Der Fluss der Stimmen ist natürlich und bequem; der Satz rein; die Modulation verschmähet zwar, wo es am Orte ist, Entlegenes nicht ganz, bleibt aber immer ungezwungen und in gutem Verhältnisse: so wie denn Alles einen Componisten verräth, der Masse zu halten und das Rechte durchzusetzen versteht. Von da an, wo es heisst: Was bin ich, Herr, vor dir? belebt sich der Gang des Gesanges mehr; wie ganz billig. Der Eintritt: Wohl dennoch mir! geht an's Herz, und die ganze Folge erhält die hier bewirkte Stimmung; nur dürfte der Schluss (die letzte Seite) doch zu viele Wiederhohungen der Worte haben, und etwas zu lang, um nicht zu sagen, gedehnt, ausfallen. Das schöne Werkchen ist Singchören auf Schulen und sogenannten Singakademieen mit Grund zu empfehlen; auch darum, weil es sehr leicht zu fassen, und eben so leicht auszuführen ist.

Zwey Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und dem Verf. derselben Herrn D. Christian Kosegarten etc. gewidmet von Ida Krause. Berlin, bey Lischke. (Preis 12 Gr.)

Prosaische Verse, arm an Gedanken, platt und niedrig im Ausdruck und voll schlechter Reime, wie der Eingang des ersten Gedichts:

Wo ist die Form der Liebe,
Ihr Urbild, Masse, ihr Schnitt?
Ihr innerer Getriebe,
Des Wesens erster Schritt?
Man spricht so viel von Lieben,
und spricht sich nimmer leer,
Doch niemand kann uns üben
und lehren diese Lehr'

können höchstens durch abgenutzte Opernphrasen in die Sphäre der Musik übergehen. Und man muss gestehen, dass die Componistin, da sie einmal sich an Verse, wie folgender:

Ein Mädchen zu umschlingen,
die süsse Bucenlust,
kann Liebe wohl ersinnen,
entzücken Mädchens Brust

nicht stiess, und componiren wollte, den rechten Weg getroffen und aus ihrem Gedächtnissvorrath von Opern und Liedermelodieen diejenigen richtig herausgefunden hat, welche dem Gedichte keine besondere Bedeutung geben. Durch diese musivische Arbeit sind beyde Stücke zu einem Ganzen geworden, was ohne schädliche Fehler im Satz (die übelklingende Verdoppelung des 9 s Takts in der Begleitung abgerechnet) nicht ganz übel klingt, sich bequem singen lässt, und von Seiten der Componistin Gewandtheit und Uebung im Auffassen und Ausüben der Musik beurkundet.

Variations pour Flûte, avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, comp. par A. Uber. Oeuvr. 40. No. 1 — 6. à Mayence, chez Schott. (Fr. jeder No. 9 Guld.)

Herr Alex. Uber ist ein guter Musiker; das zeigt auch dieses Werkchen durch alle seine Nummern. Es ist zur Uebung und Unterhaltung für fertige und überhaupt geschickte Flötenspieler bestimmt, welche die Anderen auf ihren Instrumenten nur durch das Leichteste zu begleiten haben. (Wer diese nicht zur Hand hat, und sonst will, kann sich die begleitenden Stimmen leicht für's Pianoforte umschreiben, ohne dass der Effect beträchtlich litte.) Die Themata sind sämmtlich gut gewählt; interessant für sich, leicht zu behalten, mannichfaltig und bequem zu variiren. Die Variationen bieten manches nicht eben Gewöhnliche in der Erfindung und Figurirung; sie beschäftigen den Spieler reichlich und ihm vortheilhaft; das Instrument ist seiner Natur und Wirkung gemäss behandelt. Grössere Forderungen wird man an *Flötenvariationen* schwerlich machen, und, da diese erfüllt werden, das Werkchen mit Vergnügen und Nutzen gebrauchen. — Der Preis ist wohl etwas zu hoch angesetzt.

Serenade pour Flûte et Guitarre, comp. — — par T. Gaude. Op. 40. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Ein munterer Marsch mit Trio, ein Andante mit vier Variationen, ein kurzes, romanzenartiges Adagio, und eine Polacca, mit Kenntniss beyder Instrumente und ihrer Eigenheiten, für mässig geübte Spieler leicht, und ohngefähr in der Art, wie Pleyels kleine Uebungs- und Unterhaltungsstücke für Klavierspieler, geschrieben.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. **No. 38.** 1819.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hoftheater. Ausser einer kleinen Operette: *Die beyden Elben*, mit einer niedlichen Musik von Nicolo Isouard, war hier vor der eingetretenen Ferialzeit eine Reprise von Mozarts: *Mädchentreu*, die einzig interessante Erscheinung. Dass die wenigen, aber durchaus bedeutenden Rollen in den Händen der Damen Grunbaum, Wranitzky und Vio, der Herren Babnigg, Forti und Weinmüller waren, liess einen glänzenden Erfolg voraussehen, und wahrlich — selbst Mozart würde bey dieser vollendeten Darstellung beyfällig genickt und sich des reinen Kunstsinnes eines Publikums erfreuet haben, welches, wenn es auch bisweilen von dem erborgten Mondlicht eines Rossini zu menschlichen Schwachen herabgezogen wird, dennoch dem allmächtigen Strahlenmeer der ewigen Sonne anbetend huldigt, das unvergängliche Schöne stets mit warmen Herzen empfängt und dem wahrem Verdienste jubelnd die Lorbeerkrone aufsetzt. Wenn man so die Werke des verklärten Meisters mit all ihrer Erhabenheit, Lieblichkeit, mit dem unerschöpflichen Borne an Neuheit, Fülle, Reichthum der Melodien, an Ausdruck, Gefühl, Wahrheit und Natürlichkeit unter die Kapelle brächte, wie würde doch so rein gediegen Gold zum Vorschein kommen, wie tief musste selbst im umgekehrten Verhältniss die Waag-schale manches geleyerten Tondichters unter unsere Zeitgenossen zu Boden sinken, indess jene des olympischen Sängers — gefüllt mit Aether-Blumen — himmelan zum Mutterlande empor steigt! — Für die Freunde des Ballets waren die Gastrollen des Herrn Taglioni eine erfreuliche Augenweide. Dieser geschmackvolle Tänzer, vor mehreren Jahren bereits allgemein beliebt, zeigte sich zwar nur in einzelnen, eingelegten Pas de deux — Solo's — Trio's u. s. w., da unter den gangbaren Balleten kein ihm zusagender Part sich vorfand, entwickelte jedoch darin selbst so vortreffliche Momente von Grazie, Stärke und Portamento, dass jedesmal ein enthusiastischer Beyfall seine Kunstleistungen beendigte. — Im

Theater an der Wien sahen wir — wenn auch nicht *multum* — doch zum wenigsten *multa*; nehmlich: Am 15ten July: Ein neues, recht amusantes Kinderdivertissement: *Der Marktrichter*, mit arrangirter Musik von Moscheles, Roser und Kinsky. — Am 25sten: *Der traurige Fritz*, Posse mit Musik von Herrn Gläser, ein aus der Josephstadt übersiedeltes Produkt, dessen Aufführung in diesem schönen Musentempel vielleicht nur dadurch zum Theil entschuldigt werden kann, dass man zum Annenfeste den Bewohnern des Paradieses gewöhnlich ein ihnen wohlgefälliges Opfer darbringt, indem man zugleich auf der andern Seite Herrn Neubruck Gelegenheit verschaffen wollte, in einer ganz auf seine Individualität berechneten Rolle auch auf dieser Bühne sein beliebtes komisches Talent geltend machen zu können. Diese beyden Zwecke dürften wohl erreicht worden seyn, ohne dass jedoch für die Kasse ein wesentlicher Vortheil daraus hervorging. — Am 31sten: *Asendai*, komisches Melodram nach dem französischen mit Musik von Hrn. Kapellmeister Riotte. Auch hier wird derselbe Stoff, über das Nothwendige und Ueberflussige, wie im *Aladdin*, aber des Langen und Breiten verarbeitet, und das sonst probate Mittel, Langweiliges durch die Macht der Töne aufzufrischen, ist hier so zwecklos angewandt, dass es mehr zum Uebel denn zum Guten führt, und beynahe die entgegengesetzt beabsichtigte Wirkung hervorbringt. — Am 2ten August

trat Herr Schütz, vormals Theaterunternehmer in Linz, der erst seit kurzen angefangen hat, seine hübsche Bariton-Stimme kennen und benutzen zu lernen, und unlängst als Jakob in *Joseph und seine Brüdern* einen glücklichen Versuch machte, nun zum zweyten Mal in der Rolle des Fernando in Rossini's *diebischer Elster* auf. Da er sehr unbedeutende Vorgänger zu besiegen hatte, auch den Mangel gründlich musikalischer Kenntnisse sorgsam zu maskiren verstand, und überdiess als routinirter Schauspieler viel für sich voraus hat, so war gleichfalls der Erfolg nicht minder günstig. Eine Arie im zweyten Akte, die früher weglich, und einige wunderschöne Stellen enthält, trug er besonders mit Wärme und Gefühl vor; im Ganzen gefällt diese Oper bey jeder Reproduzirung immer mehr und mehr; eine in der That zuckersüsse Cantilene im Schlusschor muss stets drey Mal gesungen werden; Dem. Hornik und vorzüglich Herr Jäger, mit seiner kristallreinen Höhe geben sie aber auch überaus reizend. Am 10ten, *Selanire*, heroische Oper von Pavesi, unter allen italienischen Textbüchern ganz unbedingt das Armseligste; die Musik ist uns grösstentheils schon aus Rossini's *Tancred* bekannt; wer eigentlich Stammvater zum Kinde ist, mögen die Götter wissen: so wie bey Pferden die Zähne ein Kennzeichen der Jahre, wollen viele aus den veralteten Figuren und dem flachen, geräuschlosen Accompagnement die Ancienität der Sachsenprinzessin erweisen, und somit wäre denn Rossini eine wahre *gazza ladra*, die sich nicht nur die eigenen Federn ausrupft, sondern nach Umständen auch in fremden Territorien fouragirt, es bequemer findet, von andrer Fett zu zehren und die nachbarlichen Bienenstöcke auszuschneiden. So viel ist indessen gewiss, dass gerade dieser Mangel des modernen Knalleffekts Ursache ist, warum das Ganze weniger ansprach, obwohl recht brav gesungen wurde. Dem. Schwarz (Olivier — die Parthie des Musico —), überraschte durch eine umfangreiche Altstimme, die aber noch nicht ganz rein ist und einer sorgfältigen Ausbildung bedarf. Mad. Spitzeder, die Herrn Jäger und Seipelt leisteten was in ihren Kräften stand, und Dem. Kainz führte ihre Bravourarie mit vieler Präcision durch. Orchester und Chöre hatten wenig Gelegenheit sich in diesem altdeutsch costumirten Gesangconcerte auszuzeichnen. — Am 21sten und 25sten gaben Herr und Madame Price aus Peterburg, mehrere Scenen von den Operetten: *Adolf et Clara*, und: *le nouveau Seigneur de village*, in französischer Sprache, wobey sie die Mitglieder dieser Bühne, Herr La Roche und Hennig freundschaftlich unterstützten. Das Ganze war quasi in eine Gattung von Academie eingekleidet, worin sich mehrere Orchester-Mitglieder produzirten, Mad. Spitzeder eine alte Arie von Pär sang, Dem. Kainz, Hornik, Herr Jäger und Seipelt aber ein neues Quartett aus Rossini's: *Mosé in Egitto* zum Besten gaben, welches trotz der respektablen Firma keine sonderlich magnetische Kraft äusserte. Mons. Brive ist ein netter Sänger, und schlechter Schauspieler, Madame ist gerade die Antipode des Herrn Gemahls. Indessen bewährte sich auch hier die leidige Vorliebe für ausländische Schnurrpfeifereyen, besonders jenes gegenwärtig beynahe unlegerliche Vorurtheil transchenanischer Etourderie; aus den Logen wurde vorzüglich ganz unhändig geklatscht, und somit kam denn diessmal das Gute — für die Debutanten nehmlich — nicht von Oben. — Am 28. wurde zum erstenmal eine Oper in 1 Akt, mit Musik von Freyherrn von Lannoy gegeben: *Margarethe*, welche für eine Stiefschwester der bekannten: *zwey Worte* passiren kann, denn dieselbe Räuberhistorie findet sich hier, nur weniger anziehend und consequent verarbeitet. Dagegen entschädigt der gemüthliche Tonsatz zu Gesange, und wenn auch mitunter ein höherer Grad von Originalität wünschenswerth wäre, und man zuweilen den gegenwärtig noch nicht genug erfahrnen Theatercomponisten vermisst, ist doch das Gehörte hinreichend, um für die Zukunft daraus die schönsten Erwartungen zu folgern. Die Aufnahme war sehr günstig; am meisten sprachen die Preghiera des Herrn Jäger, ein Canon a tre, ein Quartett, Sextett und das Finale an; auch die charakteristische Ouverture erhielt eine wohlverdiente Auszeichnung, ungeachtet darin die $\frac{1}{4}$ Bewegung nebst dem crescendo fehlt, wie ein hiesiges Blatt — leider ähnlich den Stimmen in der Wüste — sehr wahr und treffend bemerkt. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab folgende Novitäten: 1. *Die alte und die neue Schlagbrucke*, von Gleich. Musik von W. Müller. Ein Gelegenheitsstück auf den bald vollendeten Bau der schönen Donaubrücke, im übrigen seicht und gehaltlos. 2. Gastrollen der Familie Uhlich vom Grossherz. Weimarischen Hoftheater (?) in nach-

stehenden selbst erfundenen Pantominen: A. *Das Glorienspiel in China*, Musik von Abt Vogler. (?) Seelig, die da glauben: an Voglern konnte bey diesem Gefiedel kein Christenmensch denken. B. *Das Abendstündchen in Tyrol*, oder: *Der Quaker*, Musik von Bach — nach dem Wasser Ueberfluss zu urtheilen, vielmehr *Strom*. C. *Kosaken und Engländer*, oder: *Die Rekruteneinquartierung* Musik vom Königsberger Kapellmeister Ilgner. (?) D. *Das Schweizer Hirtenmädchen*, oder: *Die Lautenschläger*, Musik von Bach. E. *Der Schattenspieler auf Reisen*, oder: *Die Jagd*, Musik von verschiedenen Meistern. F. *Das moderne Schuhmachergewölbe*, oder: *Die Liebes-Rendezvous in allen Ecken*, Musik von Crois, Kapellmeister in Regensburg. (?) G. *Die geraubte Russian*, Musik von Ehrwein. Wenn ja über alle diese Erbarmlichkeiten ein Wort verloren werden soll, so dürfte es die Erörterung jener Streitfrage seyn: was ist unter vielem Schlechten prädominirend das Schlechteste? — 3. Zum Vortheile des Herrn Hanschut: *Vetter Damian*, eine alte Posse, nur auf die vis comica berechnet, Musik von Herrn Sigora von Eulenstein. 4. Gastrollen des Herrn Feistmantel vom Prager Theater. A. Schneider Krispin in den *Schwestern von Prag*. B. Herr von Haspel im *lustigen Beylager*. C. Hausmeister im *Neunundzwanzigsten Kind* und D. *Rochus Pumpernickel*. Er gefiel im Ganzen. — 5. *Die englischen Waaren*, Singspiel in 1 Akt nach Kotzebue, Musik von verschiedenen Tonsetzern; wurde am ersten Lebenstage zu Grabe gefördert. — 6. *Der Kirchtag in Petersdorf*, ländliche Posse von Carl Meisl, Musik von Kapellmeister Wenzel Müller, findet ziemlich Beyfall und Zuspruch. —

Concerte. Am 30sten August liess sich im grossen Redoutensaale Mad. Feron und ihr Begleiter Herr Puccita hören, letzterer versteht sich mit seinen Gesangcompositionen. Die Bestandtheile dieser musikalischen Abendunterhaltung, welche jedoch in dieser Jahreszeit, und entbehrend der Fashionsaune einer Catalani wenig besucht waren: 1. Eine namenlose Ouverture, sehr brav gearbeitet und dem Vernehmen nach von Herrn Kapellmeister Gyrowetz, zu den *Templern auf Cypern* von Werner geschrieben. 2. Cavatine aus der Oper: *Die Jagd Heinrichs IV.* von Puccita. 3. Adagio und Rondo für das Violoncell, vorgetragen von Herrn Friedrich Wranitzky. 4. Scene und Arie aus der Oper: *Die Fürstin auf dem Lande* von Puccita, ursprünglich für Mad. Catalani componirt. 5. Ouverture von Bern. Romberg. 6. Aria: *Come quest' anima*, von Puccita. 7. Adagio und Variationen für die Oboe, gespielt von Herrn Krähmer. 8. Arietta tyrolense, variirt von Puccita. — Madame Feron zeigte sich als eine tuchtige Sängerin, die vieles auszuführen im Stande ist, eine umfangsreiche Stimme und Sicherheit, besonders in chromatischen Läufen besitzt, und bey der wir unter so vielen auszeichnenden Eigenschaften nur ungern einen schulgerechten Triller vermissten. Herrn Puccita's Arbeiten folgen dem gewöhnlichen Schlendrian und geben selbst der Virtuosin nicht immer zu brillirer Gelegenheit. Besonders eigen, wenn auch nicht lobenswerth, sind die Variationen über das bekannte Tyrolerliedchen, welche jedoch von der Kunstlerin mit einer solchen Bravour ausgeführt wurden, dass man einstimmig die Wiederholung derselben verlangte. Nächstens soll ein zweytes Concert folgen.

Miscellen. Im Hoftheater soll Rossini's: *Ricciardo und Zoraide* einstudirt und zur Namensfeyer Sr. Maj. des Kaisers vorgestellt werden. — Die erledigte Stelle eines Hofmusikgrafen ist vermöge allerhöchster Entschliessung dem Ajo des Herzogs von Reichstadt (des jungen Napoleon), Herrn Grafen Moriz von Dietrichstein, einen allgemein verehrten Mäcen der Tonkunst und wahren Schätzer gediegener Meisterwerke verliehen worden. — Ein Herr *Friedrich Starke*, Kapellmeister eines Infanterie-Regimentes, bisher nur bekannt als Verfasser verschiedener Parthieen für Janitscharenmusik, hat eine *neue Wiener Pianoforte-Schule mit Verbindung einer leichten Singmethode* systematisch bearbeitet, und selbige zum Gebrauche für Lehrer und Lernende bestimmt, wovon die erste Abtheilung bereits erschienen ist, und die zweyte, eine Auswahl von Uebungsstükken enthaltend, zunächst folgen soll. Aus diesen neuesten Ereignis können folgende wichtige Wahrheiten abstrahirt werden: Ersten: Dass es in Wien eine *eigene* Schule für das Pianoforte, und zwar auch eine *alte* giebt, weil nun eine *neue* erscheint, also vermuthlich dieses Instrument in der übrigen bekannten Welt ganz anders behandelt wird, wovon wir Nordländer bisher noch nichts wussten; zweytens: dass in unserm Zeitläufen, um über etwas zu schreiben, was man gar nicht versteht,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August **№. 46.** 1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Fortsetzung.)

Dies gilt auch von einer Warnung, die an Sänger und Sängerinnen zu richten ist, welche gern alles wissen und beobachten, worauf es bey der Erhaltung einer gut ausgebildeten Stimme ankömmt.

Diese Warnung betrifft das lange und anhaltende Sitzen am Schreibtische. Ich weis beynahe nichts, was der Singstimme so verderblich werden kann, als dieses. Auch bey einer untadelhaften Stellung, die dem Körper während des Schreibens gegeben wird, ist es nicht zu verhüten, dafs nicht die Respiration etwas erschwert wird und die Singfähigkeit manche Beeinträchtigung leidet. Nicht selten folgt bey sehr lang anhaltendem Schreiben das Uebel, was im Französischen *extinction de voix* heifset, wobey die Singorgane, dafs ich so sage, eine Art von Verstimmung und Verkrüppelung erleiden, wodurch sie aufser Stand gesezt werden, so anzusprechen, wie es in Singstücken vorgeschrieben ist. Nimmt die schreibende Person noch gar eine fehlerhafte Stellung an, vermöge welcher das Brustgebäude an den Tisch oder das Pult angedrückt wird, oder durch zu starkes Vorlegen der Aerme und Hände, und Ausbeugen der Schultern, die Brustmuskeln einen Druck und Zwang erleiden müssen, der sich auf das halb knocherne halb knorplichte Brustgebäude fortpflanzt, so leidet die Singfähigkeit um desto eher und um desto mehr.

Es ist daher für Sänger und Sängerinnen ein jämmerliches und nachtheiliges Gewerbe, wenn sie sich neben ihrem gewählten Berufe täglich und lang hinter einander mit Notenschreiben beschäfftigen, und es kostet einem Arzt oft nicht wenig Mühe, durch Diät und Genesmittel den Schaden wieder gut zu machen, welchen die Singstimme dadurch erlitten hat.

Strenge, erhitzende und abmattende Bewegung ist der Singstimme so nachtheilig, als weichliche Trägheit und Faulheit. Bey langen und ermüdenden Reisen, ist daher eine Singübung eine Sache, die sich von selbst verbietet, und Sänger und Sängerinnen, die heute in eine Stadt kommen, gleich den Tag darauf sich, ohne genugsam ausgeruht zu haben, hören lassen, und sodann am dritten Tage von dannen eilen, um die nämliche Absetzung ihrer Stimme wieder an einem andern Orte vorzunehmen, wissen nicht, wie sehr sie damit auf ihre Stimme losstürmen. Was ich schon oben einmal zu sagen Gelegenheit hatte, mufs ich hier nochmals einschärfen: nämlich dafs die Singorgane zusammen kein lebloses Instrument bilden, folglich auch nicht einem leblosen Instrumente gleich behandelt werden dürfen. Langes und anhaltendes Nachtwachen, nächtliches Sitzen am Spieltische, so auch die Indolenz bey Tage, welche es unmöglich finden will, auch nur Minuten vom Stuhl oder Sopha sich zu erheben, sind nicht minder Diätfehler, welche sich der Erhaltung einer guten Singstimme widersetzen. In Italien ist es physische Nothwendigkeit, in der heifsen Jahrszeit aus Tag Nacht und aus Nacht Tag zu machen; allein in unserm Deutschlande und andern nordlichern Provinzen Europa's kehren wir nie die Ordnung der Natur um, welche die Nacht zur Ruhe und

nichts weiteres nothwendig sey, als Dinte, Feder und Papier; drittens endlich: Dass die Druckerpressen gegenwärtig so galant sind, gar manches zu loben, was man sonst mit Recht getadelt haben würde. Als unlängst in einem gebildeten Zirkel über Aehnliches gesprochen wurde, meinte jemand: Zur Ergänzung des zahllosen Heeres von Journalen und Zeitschriften fehle doch noch eines, nehmlich ein sogenannter *Warner*, der freymüthig anzeigt, dass nicht alles Gold sey, was glänzt, der mit eiserner Stirne verkündet, was gut und was schlecht sey, ohne Rücksicht auf Nebenverhältnisse, und somit gleich einem unermüdeten Nachtwächter die Kauflustigen vor Nachtheil und Schaden bewahre. — Wahrlich, eine kuriose Idee von diesem Jemand!

München am Ende August. Romeo und Julie von Zingarelli, die bekannte einst für Crescentini geschriebene Meisteroper, wurde während dem nun verflossenen Monate zwey Mal gegeben. Dem. Mezger war Romeo, Dem. Besel, welche den ersten theatralischen Versuch machte, Julie. Das Ganze war von schöner Wirkung. Doch sind eigentlich nur die Arien des Romeo mit einem Duo, von Zingarelli's Composition; alles übrige, selbst das Finale, und andere Ensemblestücke, wovon meist nur einige Takte beybehalten worden, nicht ausgenommen, von Herrn Ritter von Winter, der die Oper neu ordnete, mit uns noch unbekannten, wahrscheinlich aus seinen letzten italienischen Arbeiten genommenen Arien und Cavatinen verband und veränderte. Die rührende, aber wohl schwer auszuführende Sterbescene des dritten Aktes wurde ganz gestrichen; denn Romeo singt zwar seine weltberühmte Arie: Ombra ad orata aspetta, bekömmt aber noch zeitig genug Nachricht von der Geschichte des Schlaftrunks, bleibt folglich am Leben, und wird von dem Vater mit Julien vereint. Unter den Singstücken bemerkte man auch das Bendaische: *Meinen Romeo zu sehen*, aber um eine Quarte tiefer gesungen, und, wie zu erwarten, ohne vielen Beyfall. Herr von Winter, tief erfahren in dem, was des Instrumentes Wirkung ist, hat bey seiner Bearbeitung auf sinnreiche Weise gefällige und beliebte Hornstücke angebracht, worunter wir nur jene schon aus seinem Alexanderfest bekannten syncopirten Harmoniesätze mit vier Waldhörnern, welche dort die Geisterstimmen begleiten, anführen wollen. Diessmal druckten sie die Schläge einer mitternächtlichen Glocke, oder was es etwa sonst seyn mochte, aus; denn kein Ohr hat sich während der Oper ein gesungenes oder recitirtes Wort verdeutlichen können. Wahrlich auf dieser Opernbühne ist dem Genius der Sprache noch kein Altar errichtet!

Nachrichten über den Zustand der Musik in Weimar.

(Fortsetzung aus No. 35.)

Wenn von Musik in Weimar die Rede ist, so muss man darunter fast ausschliesslich Opernmusik verstehen. Zwar lässt sich hier wohl dann und wann ein reisender Künstler hören, aber gewöhnlich findet er nicht hinreichende Unterstützung, um ein besonderes Concert anordnen zu können und spielt oder singt also nur bey Hofe, oder im Theater während der Zwischenakte, wenn der Hof dies, wie nicht selten geschieht, vorzieht. Festbestehende Concerte haben wir nicht, die der Liebhabergesellschaft ausgenommen, welche aber noch zur Zeit nicht bedeutend genug sind, um bey Andern, als den Mitgliedern der Gesellschaft selbst, eine besondere Theilnahme zu erregen. Auch von Kirchenmusik hören wir nicht oft Ausgezeichnetes. So sind wir denn, wie gesagt, fast allein auf das Theater beschränkt und mein Bericht handelt hauptsächlich von diesem, und nur Anhangsweise von dem Bessern, was uns im Concert oder in der Kirche vorgeführt wurde.

Unter Umständen, wie die eben bezeichneten, haben wir uns sehr Glück zu wünschen, dass unser Operupersonal, unter dem sich mehrere ausgezeichnete Sänger befinden, ein so schönes Ganzes bildet, und dass uns viele der bessern deutschen, französischen und italienischen Opern (die letztern zum Theil in italienischer Sprache) fast immer mit grossem Fleiss und hoher Pünktlichkeit ausgeführt gegeben werden.

Erste Sängerinnen sind: Frau von Heygendorf, geb. Jagemann, Mad. Eberwein und Mad. Unzelmann, — erster Tenor: Herr Moltke (in den französischen Opern auch Herr Unzelmann), erster ernsthafter Bass: Herr Stromeier, erster komischer Bass: Herr Deny. Zweyte und dritte Rollen sind besetzt durch die Damen: Dürand,

Brede, L. Beck, Riemann und die Herren Unzelmann, Uschmann, Hunnius, Pistor — und im Nothfall noch durch einige brauchbare Männer und Frauen des Chors.

Frau von Heygendorf ist eine vielseitig gebildete Künstlerin und besitzt eine consequent in sich vollendete Methode des Gesanges. Ungeachtet Einige diese Methode, eben so wie die Stimme der Fr. v. H. nicht mehr so neu und frisch finden wollen, als vor zehn und mehreren Jahren, so macht sich doch Stimme und Methode noch oft mit sehr vielem Glück geltend. Als Muster verdient diese brave Sängerin, die zugleich eine treffliche Schauspielerin ist, ganz vorzüglich im Recitativ und in den, ihm sich nähernden, deklamatorischen Sätzen genannt zu werden, daher ihre Darstellung der Iphigenie, so wie mancher Scenen der D. Anna im *Don Juan*, des Sextus im *Titus* u. a. nicht genug zu rühmen sind. — Wollte Fr. v. H. sich überzeugen, dass eine Sängerin sehr ausgezeichnet seyn kann, ohne gerade einen seltenen Umfang nach der Höhe hin zu haben, und wollte sie mit grösserer Mässigung in den Verzierungen mehr in den mittlern Tönen, in denen ja doch aller eigentliche Gesang liegt, verschmähend das nur Glanzende und Blendende, immer mit dem Gefühl- und Seelenvollen Ausdruck singen, der ihr, wie sie nicht selten bewies, völlig zu Gebote steht, so würde sie mit einem Mal alle boshafte Krittler zu Schanden machen und sich der höchsten Gunst des ganzen Publikums noch lange Zeit erfreuen. Dass es ihr aber möglich sey, ihre Gesangsmethode ein wenig nach den Umständen abzuändern, ist, wenn nur der ernste Wille erst kommt, bey ihren guten musikalischen Kenntnissen eben so wenig zu bezweifeln, als dass sie, im Lust-, Schau- und Trauerspiel ihr bisheriges, ihrer Individualität nicht ganz mehr zusagendes Rollenfach verlassend, durch ihr grosses mimisches Talent in jedem andern Fache sich auf das vortheilhafteste auszeichnen werde.

Madame Eberwein hat weniger der Natur, als ihrem grossen Fleiss zu verdanken. Ihre Stimme ist in dem Umfang von etwa zwey Octaven sehr ausgebildet und die höchsten Töne ausgenommen, angenehm. Was sie vorträgt, ist immer mit grosser Genauigkeit, Pünktlichkeit und Kunstgerecht gedacht und ausgeführt und durch lobenswerthes Spiel unterstützt, zuweilen aber in etwas veraltetem Geschmack und *meist* mit einer Art von Gefühl, das mehr durch Reflexion und Kunst hervorgerufen ist, als so recht eigentlich aus dem Innern des Herzens kommt, weshalb es denn auch nicht so leicht zum Herzen gehen kann. Daher kann ihr Gesang, der sich durch wackere Schule und gute musikalische Kenntniss geltend macht, zwar nie hinreissen, erfreut aber immer, und oft recht sehr, alle Zuhörer. Wenn das etwa wie verbrämter Tadel klingen möchte, was es doch warlich nicht ist und durchaus nicht seyn soll, der bedenke, dass ein Künstler sehr brav und achtungswerth seyn kann, ohne gross zu seyn, und dass, um das letzte selbst bey dem tiefsten Studium zu werden, man doch immer einer der seltenen, überreich von der Natur ausgestatteten Schooskinder seyn müsse.

Madame Unzelmann erscheint oft als so vorzüglich von der Natur begünstigt — aber doch nicht immer, da bey ihr die Kunst noch nicht alles gethan hat, was ein solches herrliches natürliches Talent wohl verdiente. Sie hat eine treffliche Stimme von dem Umfang c bis dreygestrichen f, die jugendlich frisch, rein, ziemlich gleich, kräftig, dabey sehr biegsam und immer angenehm ist, wenn nicht die höhern Töne, die doch mit einer bewunderungswürdigen Leichtigkeit ansprechen, dann und wann, mehr aus Gewohnheit als aus Noth, etwas übernommen werden. Wenn Madame Unzelmann das ernste Studium, das sie, wie zum Theil schon ihre Kunstproduktionen beweisen, und wie es auch allgemein versichert wird, seit einiger Zeit begann, mit regem Eifer fortsetzt, so wird sie bald unter den ersten Sängerinnen Deutschlands einen sehr ausgezeichneten Platz einnehmen. Als Schauspielerin ist Mad. U., besonders in muntern, launigen Rollen *sehr* brav.

Herr Moltke besitzt eine sehr schöne hohe Tenorstimme, in welcher von Natur der Ausdruck liegt, durch den sein Gesang erfreut. Aber weit mehr würde diese Stimme leisten, wenn Hr. M. immer vorzuschreiten gedächte und durch fortgesetztes Studium als Sänger und Schauspieler die Kälte zu überwinden suchte, die mit seiner Individualität so eng verbunden scheint, und sich entweder diejenige Bestimmtheit und Gewandheit in Koloraturen ganz zu eigen machte, die man bey Aufführung derselben zu fordern berechtigt ist, oder sich lieber alles Passagenwerks enthielte, des-

sen er nicht bedarf, um zu glänzen, da er durch eigentlichen Gesang sich den Beifall der Verständigen immer in reichen Masse gewinnen wird.

Herr Stromeier erhielt von der Natur eine Stimme, wie sie unter tausend Bassisten vielleicht kaum einer hat. Sie ist vom grossen Es bis eingestrichenen g vollkommen gleich und rein, voll Metall, sehr stark, wenn es so seyn soll, aber auch hinreissend sanft und weich, ohne dadurch an ihrem Charakter als Basstimme zu verlieren. Behauptet man, dass sie mehr Bariton als Bass sey, folglich sich in den höhern Tönen ihren Klange noch mehr einem kräftigen Tenor nähere, so mag ich denn nicht gradezu widersprechen, sehe aber diese Behauptung eher für Lob als Tadel an, wenn es auch dieser und jener nicht so meinte. Denn die eminente Kraft einer ganz echten Basstimme ist in dem Ton fast immer nothwendigerweise mit etwas Gewissen verbunden, wofür ich kein Wort habe, wenn ich es nicht mit etwas roh oder rauh bezeichnen darf. Dass Hr. St. auch über den Sturm der Instrumente singen könne, das beweiset er sattsam im *Fidelio* und in *Don Giovanni* — aber der Zauber seiner Stimme und seine sehr brave Gesangmethode macht sich doch vorzüglich im Cantabile geltend. Da er sehr gute musikalische Kenntnisse besitzt und auf eine ausgezeichnete Art alle Eigenschaften einer guten Stimme vereinigt, wenn man *grosse* Geläufigkeit ausnimmt, an der bey *keinem* Sänger, am wenigsten beym Bassisten, *so sehr* viel gelegen ist — da er sich auch in dieser Hinsicht sehr gut kennt und nichts unternimmt, über dessen Gelingen er nicht vollkommen herrsche, so findet sich, wenn man ihm etwas Taktwillkühr als eine, wie es scheint, absichtliche Eigenheit nachzusehen billig genug ist, an seinem Gesange (der seit einiger Zeit auch durch ein freyeres und belebteres Spiel unterstützt wird) nie etwas auszusetzen und seine, nur leider zu seltene Erscheinung gewährt dem Publikum immer eine ganz besondere Freude.

Die Herren Unzelmann und Deny sind weit mehr im Schauspiel, als in der Oper beschäftigt — aber doch in ihren (oben angegebenen) Fächern sehr brauchbar. Da sie beyde als treffliche Schauspieler mehr durch ihr Spiel, als durch ihren Gesang interessiren, so reicht zu Bestimmung ihres Werthes als Sänger die Anerkennung ihrer Brauchbarkeit für die Oper hin.

Von den Frauen und Männern, die zweyte und dritte Parthieen in der Oper singen, sey im Allgemeinen bemerkt, dass alle, mehr oder weniger (Mad. Brede, Dem. Riemann, Hr. Uschmann, Hr. Pistor sehr gute) musikalische Kenntnisse, die meisten gute Stimmen haben und recht brav spielen.

Das Chor (von jeder Stimme vier — einige Männer und Frauen des Opernpersonals ungerechnet, die, wenn sie nicht eben Rollen haben, zu Chordiensten verpflichtet sind), lässt freylich noch vieles zu wünschen übrig, doch muss man billig seyn und bedenken, dass es erst seit einem Jahre bestehe, und dass sogar das weibliche Personal desselben erst seit dieser Zeit in Musik überhaupt und im Gesang besondern Unterricht erhält. Als dies Chor errichtet wurde, berief man als Lehrer und Direktor desselben den, als Gesangslehrer und Komponist, rühmlich bekannten Hrn. A. F. Häser, der uns durch das, was er bisher leistete, bewiesen hat, er könne und wolle leisten, was möglich sey — und an dem wir auch in mancher andern Hinsicht einen talentvollen und sehr brauchbaren Mann gewonnen haben.

(Die Fortsetzung im nächsten Stücke.)

Doberan im August. Madame Catalani hat am 27sten v. M. in Schwerin und am 31en d. M. hier gesungen. Im Ganzen mit dem gewöhnlichen Beyfall. Doch würden viele und besonders wahre Kunstkenner, wohl das Urtheil eines Zuhörers im Schwerin in No. 84. des zu Schwerin herauskommenden Abendblatts, welches auf mehrere in der musikal. Zeitung über diesen Gegenstand bekannt gemachte Urtheile gründlicher Musikverständiger Bezug nimmt, gerne unterschreiben. Mad. Catalani wird, wie man sagt, von hier über Neustrelitz, Berlin u. s. w. nach Petersburg gehen.

Herr Johann Friedrich Gley und seine Gattin Christine Gley, geborne Gollmann, sind im April d. J. von dem Grossherzoge von Mecklenburg Strelitz als Hofsänger und Hofsängerinn angestellet worden.

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, comp. — — par André Romberg. Oeuvr. 53. No. 1, 2, 3. 7me Suite des Quatuors. Leipzig, chez Peters. (Preis jeder No. 1 Thlr. 8 Gr.)

Neue Quartette von dem geehrten, kunstreichen, fleissigen A. Romberg bedürfen keiner ausführlichen Anzeige: alle, die wahrhaft gute Quartette lieben und üben, kennen Rombergsche; und dieser Meister weicht, mit grösstem Recht, nicht aus der Bahn, für die er ein für allemal sich entschieden zu haben scheint, da sie nicht nur seinem Geiste, seinen Kenntnissen, seiner Kunst und seiner Individualität die angemessenste, sondern auch überhaupt eine würdige, ehrenvolle ist, und überdies eben jetzt einen, den besonnensten und unterrichtetsten Musikfreunden gewiss willkommenen Gegensatz bildete, gegen die Willkührlichkeiten der einen Parthey, die es vor allem auf die Phantasie, gegen das Stürmen oder Zerschmelzen der andern, die es vor allem auf die Empfindung, und gegen die *non plus ultra* der dritten, die es vor allem auf mechanische Kunststücke und Virtuosenprunk anlegt. — Neue Quartette A. Romb.s bedürfen auch keiner ausführlichen Recension: dem Verf. — eben diesem, der stets mit so klarer Besonnenheit und Sachkenntniss, auch mit ruhigem Selbstbewusstseyn arbeitet, der stets weiss, nicht nur, was er will, sondern auch wie er's will, und warum er's so will — diesem Verf. wäre sie unnütz; für den Leser aber könnte sie nur analysirend werden, und dann füllete sie Bogen mit Worten und Noten, die nur wenigen Einzelnen interessant seyn könnten, und gerade denen, die sich mit mehr Nutzen das Werk selbst zu zergliedern vermögen. Endlich bedürfen neue Quartette A. Romb.s auch keiner ausführlichen Anpreisung: das versteht sich von selbst. Was bedürfen sie denn sonst? Ausser der Bemerkung, dass sie da sind, weniger Nachweisungen zur nähern Bezeichnung dessen, was sie von den andern Quartetten desselben Meisters, mehr in ihrem Aeusserlichen und gewissermassen Zufälligen, als in ihrem Innern und Wesentlichen unterscheidet; Nachweisungen, die blos zur Notiz und Bequemlichkeit der Musikfreunde und Käufer dienen können und dienen sollen, damit sie erfahren, ob diese Stücke *zunörderst* für sie sind, oder nicht. Diese Nachweisungen sollen hier gegeben werden.

Die drey Quartette sind, wie das R. überhaupt in ähnlichen Suiten liebt, von einander zwar beträchtlich verschieden, und zwar im Charakter und Ausdruck, in mehr oder weniger Künstlichkeit der Ausarbeitung, in mehr oder weniger Schwierigkeit der Ausführung u. s. w.: darin sind sie aber einander ähnlich, dass sie unter seine längsten, kunstreichsten und (besonders für die erste Violin) schwierigsten, dabey aber auch, wenigstens das zweyte und dritte, unter seine effectvollesten gehören. Das Verhältniss der Instrumente gegen einander ist, wie in den ausgearbeitetsten frühern: zwar die erste Violin immer vorherrschend, aber jedes der andern Instrumente gleichfalls nicht nur wahrhaft real, sondern auch hin und wieder eigentlich melodisch-obligat; in welcher Hinsicht für die drey untergeordneten hier noch etwas mehr gethan ist, als in mehrern frühern desselben Meisters. Was die Erfindung anlangt, so ist das erste dieser Quartette unter den am wenigsten ausgezeichnet R.schen, doch mit Ausschluss der Menuet; das zweyte ist ganz gewiss eines der trefflichsten, ja, nach des Rec. Meynung, das trefflichste von allen; das dritte schwebt mitten innen. Was den Ausdruck anlangt, so ist das erste eben nicht, das zweyte bey weitem am meisten, und recht sehr, das dritte zwar nicht so sehr, aber doch auch nicht wenig auszuzeichnen. In Hinsicht auf die Kunst der Ausarbeitung, das Wort hier im vollgültigsten Sinne genommen, so tritt im ersten dieser Quartette die musterhaft kanonisch bearbeitete, und doch leicht fassliche und auch anmuthige Menuet besonders hervor; auch die Variationen des gefälligen Andante sind zu rühmen, obschon man hier zuweilen weniger, oder doch weniger gebräuchliche Notenfiguren wünschen darf. Das zweyte dieser Quartette aber ist auch in dieser Hinsicht durchaus preiswürdig und unter dieses Verf.s allervorzüglichsten. Das dritte ist brav, wenn auch mehrern andern des Hrn. R. nahe verwandt, und nur hin und wieder etwas bravourmässiger. Endlich, was die Ausführung von Seiten der Spieler anlangt, so ist schon erwähnt, dass alle drey unter die schwierigsten des Hrn. R. gehören, besonders für die erste Violin; ja No. 2 und 3 sind vielleicht die schwierigsten von allen: gleichwohl sind sie von

wahrhaft ausgebildeten und schulgerechten Spielern mit mehr Sicherheit und selbst mit mehr Leichtigkeit vorzutragen, als manche neue Compositionen, die sich noch wenig mehr, als gar nichts anhören, weil sie Klaviermusik für Geigeninstrumente enthalten, statt dass hier alles von einem Componisten zeugt, der selbst praktischer Meister, und zwar vollkommen schulgerechter praktischer Meister ist. — Vorzüge, die allen, besonders allen neuern Compositionen A. B.s gemein sind, wie vollkommene Reinheit des Satzes, grosse und oft bewundernswerthe Geübtheit und Gewandtheit in den gelehrtern Formen der Schreibart, vollkommene Sicherheit in Handhabung der Symmetrie der Theile gegen einander beym Ausarbeiten u. dgl. m.; diese brauchen so wenig angeführt zu werden, als diejenigen Eigenheiten, durch welche dieselben den Arbeiten dieser Gattung von anderen ausgezeichneten Meistern nachstehen: denn die Einen wie die Andern, sind allen Kennern und Freunden dieses Fachs der Tonkunst zur Genüge bekannt, und alle denken darüber auch wohl übereinstimmend.

Die Quartetto sind sehr gut gestochen. Auch sind dem Rec. und seinen Gefährten beym Ausführen nur einige Kleinigkeiten aufgestossen, die fehlerhaft sind, deren Berichtigung aber sich von selbst versteht.

Hr. R. habe Dank für diese wahre Bereicherung unsers ausgewählten Quartett-Repertoire! —

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par F. Kalkbrenner. Oeuvr. 26. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Hr. K., ein sehr ausgezeichneter Klavierspieler und beliebter Klaviermeister, sonst in Paris, und, so viel Ref. weiss, jetzt in London, hat diese Sonate Hrn. Cramer gewidmet. Die Composition selbst zeigt, dass er dies um so passender konnte, da es ihm, wie eben Hrn. Cr. auch, vorzüglich um einen mehrstimmigen, nicht blos vollgriffigen Satz zu thun ist, und er zu dem Ende vornämlich auf Ausarbeitung der Mittelstimmen weit mehr Fleiss verwendet, als von vielen Klaviercomponisten hierauf verwendet wird; womit jedoch nicht gesagt werden soll, dass ihm nun auch der schön melodische, gleichgehaltene Fortgang aller Stimmen in demselben, oder auch nur in ähnlichem Maasse, wie Hrn. Cr. in seinen *grössern* Stücken gelänge. Uebrigens zeigt Hr. K. viel Lebendigkeit, und auch manches Eigenthümliche in der Erfindung. Ein rasches *Allegro* in F dur (mit hin und wieder zu vielen Wiederholungen) fängt an; ein *Andante* in B dur und B moll, dessen eigenthümliches einfachgefälliges Thema werth gewesen wäre, eigenthümlicher und einfachgefälliger durchgeführet zu werden, folgt; eine originelle, quartettmässige Menuet mit Trio in F dur zeigt viel Leben; und ein sehr gemässigtes, am meisten der Weise Cramers nachgebildetes Rondo (gleichfalls hin und wieder mit zu vielen Wiederholungen) macht den Beschluss. Das Ganze wird geübte Spieler gewiss unterhalten. Auszuführen ist es, für sie, nicht eben schwer, und alles wahrhafte Pianofortemusik.

Variations sur l'air de Paisiello: Nel cor più non mi sento, pour le Violon, accompagné d'un second V., Alto et Basse, comp. — — par Léon de St. Lubin. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der dem Ref. unbekannte Name des Verfs klingt gut, und seine Variationen auch. Ein weniger abgebrauchtes Thema hätte er sich wohl wählen sollen: wie er es aber, blos als Grundfaden, benutzt hat, lässt man sichs doch wieder gefallen. Die Variationen, vier an der Zahl, ohne Einleitung, mit kurzem freyen Ausgang, sind für einen tüchtigen Bravourspieler, besonders von grosser Fertigkeit in Läufen und Sicherheit in weiten Sprüngen geschrieben, und so, dass man leicht abmerkt, der Verf. müsse selbst ein solcher Spieler seyn. Denn wie bunt und arg es auch hin und wieder aussieht: alles ist doch nicht nur praktikabel, sondern liegt auch gut in der Hand, so dass es Spielern jener Art nicht allzuschwer fällt. Sie können mit Nutzen sich daran üben und mit Beyfall damit auftreten. Die Begleitung ist äusserst leicht, und kann auch, in Ermangelung dieser Begleiter, von einem Klavierspieler aus der Bassstimme sogleich errathen und ohne Nachtheil für den Effect ausgeführt werden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. **N°. 39.** 1819.

Recension.

Choralbuch der reformirten Kirche in Kurhessen von G. C. Grosheim. Leipzig, Peters.

Weh zu thun, ist warlich eben so wenig die Absicht des ächten Kunstrichters, als es die Absicht des Wundarztes ist. Schlimm genug, dass beyder Kuren gewöhnlich nicht ganz ohne Schmerz vollbracht werden können.

Dass die Kritik gegen Choralbücher eben so streng, als gegen andere einzuführende Andachtsbücher seyn müsse, wird jeder zugeben, der weiss, wie gross ihr Wirkungskreis ist, wenn sie einmal Eingang gefunden, und wie sie äusserst selten und so spät durch andere verdrängt werden können. Daher glaube ich, durch eine kritische unpartheiische Beleuchtung dieser Choräle mir einiges Verdienst, besonders um die Kurhessischen reformirten Gemeinden zu erwerben, um so mehr, da das kurhessische Consistorium durch das Zeugniss eines gewissen Landpfarrers Hr. Werneburg zu Singlis, welcher dieses Choralbuch für *achtklassisch* (?) erklärt, leicht hätte irre geleitet werden, und dessen förmliche Einführung in Kurhessen verordnen können. Damit diese verehrliche Behörde aus der nächsten Quelle schöpfen konnte, legte ich vor kurzem in ein hiesiges Kunstblatt mein, mit meinem Namen unterzeichnetes, Urtheil nieder, welches zu widerlegen Herrn Grosheim bis jetzt nicht hat gelingen wollen. Da dessen künstlerisches Treiben noch nicht häufig mit kritischem Auge öffentlich beleuchtet worden war, so musste es ihm freylich äusserst unangenehm seyn, sich von der Höhe seines künstlerischen Ruhmes herabgestürzt zu scheun; und selbst mir war es äusserst drückend, Hrn. Grosheim den Lorbeerkranz für diesmal entwinden zu müssen. Doch gebot die Würde des Gegenstandes, über welchen ich sprach, streng die Wahrheit zu sagen, um zu verhindern, dass unsere herrlichen Choralmelodieen, die soviel zur Erweckung religiöser Gefühle und Erhebung des Geistes beytragen können, nicht, entstellt in die Kurhessischen Gemeinden übergingen.

Von Herrn Grosheim, der in der Vorrede seines Choralbuchs sagt: „der Geist der Frömmigkeit allein schafft den herzerhebenden Choral. Wo dieser Geist mangelt, da vermag man auch nicht, ihn auszudrücken. Man höre unsern Kirchengesang, unser Orgelspiel! Wie wenig haben beyde für den wahren Gottesverehrer." — sollte man erwarten, er würde, von Frömmigkeit durchdrungen, seinen hohen Zweck nie aus den Augen gelassen, und nach diesem auch die *zweckmässigsten* und *würdigsten* Mittel gewählt haben; was ihm um so leichter hätte werden sollen, da er so würdige Vorgänger an: J. S. Bach, Kuhnau, Türk, Kittel und besonders Vogler hatte. — Allein wie wenig Einfluss alle diese Vorbilder auf den Herausgeber der Choräle gehabt haben, und wie wenig überhaupt die Frömmigkeit *allein* hinreichend ist, einen guten Choral zu setzen, wird man in der Folge sehen.

Von den Eigenschaften, welche die Begleitung eines Chorals haben muss, damit sich dieser in seiner ursprünglichen Würde behaupte, sind im vorliegenden Choralbuch des Gesanglehrers Hrn. Grosheim wenige Spuren zu finden. Es ist nicht genug, dass man, um die oft besprochene, bisweilen sehr *unrecht verstandene* Simplicität des Chorals zu beobachten, jedem Ton der Melodie nur *eine* Harmonie giebt, ohne in den beyden Mittelstimmen Zwischenklänge zuzulassen, worin Hr. Grosheim besonders die Einfachheit zu suchen scheint. Man hat höhere Rücksichten zu nehmen, um nicht trivial zu werden.

Ich erlaube mir, ehe ich zur Beurtheilung der Grosheimischen Choräle schreite, einige aphoristische Bemerkungen über die wesentlichsten Erfordernisse eines guten Chorals, welche zugleich als Norm bey Würdigung des vorliegenden Werkes dienen werden. Wenn auch der Kunstkenner hier nichts Neues finden sollte, so wird es doch vielleicht manchem Leser dieses Blattes nicht unlieb seyn, der auf jenen Namen keinen Anspruch machen kann, die Eigenschaften eines guten Chorals hier kurz angegeben zu finden, wodurch er mit auf den Standpunkt gehoben wird, von welchem man eine Choralbegleitung beurtheilen muss. Ohnediess steht es nicht zu erwarten, wie die Erfahrung lehrt, dass im Allgemeinen Werke, die diesen Gegenstand gründlich auseinandersetzen, häufig bekannt sind. Das beste Lehrbuch über die Choralbegleitung ist gewiss Voglers Choralsystem, worin dieser Gegenstand *theoretisch* und *praktisch* mit einer Scharfsichtigkeit behandelt ist, die ihres Gleichen sucht.

Zu einem guten Choral werden folgende Punkte erfordert:

1) Dass so *viel als möglich* jede Tonfolge vermieden werde, die an die weltliche Musik erinnert. Choralgesänge, die mit komischen Opernarien, mit unsern gemeinsten Liedern einerley Modulation, einerley Wendung des Gesanges haben, können unmöglich zur Erhebung des Geistes, zur Erweckung religiöser Gefühle beytragen.

2) Kenntniss der alten Kirchentonarten und besonders ihre *richtige Anwendung*. Ihre wahre Behandlung ist nicht so leicht, als sich vielleicht manche vorstellen, die da wissen, dass es dorische, phrygische u. s. w. Tonarten giebt. Selbst grosse Meister haben sich in dieser Hinsicht bedeutende Fehler zu Schulden kommen lassen, während andere, z. B. Vogler, in dieser Hinsicht am Kunsthorizont glänzen. Welche Majestät, welche Pracht findet man in dessen Choralbegleitungen!

3) Reichthum und Mannigfaltigkeit der Harmonie.

4) Besondere Rücksicht auf die *Tonschlüsse*, denn durch diese erhält grösstentheils der Choral seine Erhabenheit, seine Kraft.

5) Ein Bass, der nicht nur *richtige, fliessende Mittelstimmen* zulässt, sondern auch würdevoll und majestätisch einherschreitet.

6) Vermeidung jeder Härte der Harmonie, weil bey dem langsamen Fortschreiten des Chorals der geringste Fehler hervortritt.

7) Besondere Rücksicht auf die Zwischenklänge, mannigfaltige Abwechslung der Uebelklänge, denn durch diese wird die Harmonie erst näher und inniger verbunden. Man sehe z. B. die weiter unten vorkommende Begleitung der Phrygischen Tonleiter.

8) Gehörige Berücksichtigung der im Liede enthaltenen Empfindung, z. E. ein Passionslied muss eine andere Begleitung erhalten, als ein Weihnachts- oder Osterlied.

Was den ersten Punkt betrifft, so wird derjenige, der es ernstlich mit seiner Kunst meint, und nur einigermassen über sie denken gelernt hat, schon im *Ursprung des Chorals* den Wegweiser finden, der ihn lehrt, wodurch sich die Choralbegleitung von der gewöhnlichen musikalischen unterscheidet.

Wir finden nämlich den Ursprung des Chorals in den alten griechischen Tonarten, und diejenigen Choräle, die nach diesen gesetzt sind, werden unstreitig jederzeit den Vorzug vor den nach unseren modernen Tonarten gesetzten behaupten. Um eine alte griechische Tonart zu erkennen, ist die *Melodie* die einzige Wegweiserin und weder ♯ noch ♭, noch die Harmonie, die den Griechen unbekannt war, bestimmten die Tonart, sondern die *Lage der Töne* der Melodie und der ganze Umfang dieser. Der Ton, womit die Melodie geschlossen — nicht immer der, mit welchem angefangen wurde — wurde für den Hauptton angenommen. Die erste Pflicht eines Choralbegleiters wird also seyn: alle durch Unkunde der Organisten verunstaltete Melodieen auf ihre ursprünglichen Tonarten zurückzuführen, sie von allen Zusätzen zu reinigen, und die Harmonie nach der *Melodie*, nicht die Melodie nach der *Harmonie* zu gestalten. Bey Chorälen, die nach unseren modernen Tonarten gesetzt sind, wird er vorzüglich durch sorgfältig gewähltere Harmonieen das Gewöhnliche, Profane der Melodie zu bedecken suchen.

In der ganz eigenen Behandlung, die die alten Tonarten erfordern, weil ihnen — nur eines zu bemerken — mehrentheils, um nach der gewöhn-

lichen Art schlussfallmässig zu werden, die Leittöne fehlen, muss die Harmonie eine ganz besondere Wendung nehmen, worin eben das Charakteristische und Erhabene des Chorals liegt; obgleich nicht zu läugnen ist, dass unserer *Harmonie* der grösste Theil der Wirkung zugeschrieben werden muss, und nur der alten Tonart (Tonleiter) das Verdienst zugestanden werden kann, die *Veranlassung* dieser erzielten Wirkung gewesen zu seyn. — Ein Choralbegleiter wird ferner dafür Sorge tragen, dass er keine andern Tonfolgen zulässt, als nur die wenigen, die jeder Leiter zukommen, und jede Harmonie, die in dem profanen Theaterstyl gebräuchlich, als da sind chromatische Gänge, aufbrausende Ausweichungen u. s. w. ausschliessen; hingegen wird er weiche Tonarten, die das Herz zur Andacht stimmen, Bindungen, Aufhaltungen, die auf der Orgel von grosser Wirkung sind, Verkettungen von Uebeklängen einführen. Man glaube ja nicht, dass man dadurch sehr eingeschränkt werde; im Gegentheil giebt die wahre Behandlung der Kirchentonarten weit reichhaltigere Harmoniefolgen, als unsere modernen. Folgende Beyspiele werden dies deutlicher machen:

Musikalische Begleitung.

No. 1.

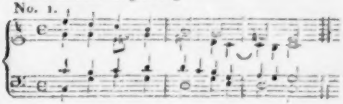

Choral-Begleitung.

No. 2.

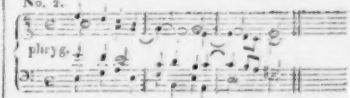

Wer nur einiges Gefühl für die Schönheiten der Harmonie besitzt, wird die musikalische Begleitung No. 1. wenn auch nicht schlecht, doch sehr alltäglich, hingegen die von No. 2. würdig, majestätisch, erhaben finden. Welche Mannigfaltigkeit liegt in der Harmonie von No. 2., da hingegen die von No. 1. nicht von der Stelle will! Nichts ist eines Chorals unwürdiger, als *solche* Einförmigkeit. Doch gehören zur Vermeidung dieser, bisweilen wegen der Monotonie der Melodie, tiefe, harmonische Kenntnisse, um mannigfaltig in der Abwechselung der Harmonie zu seyn.

Den vierten Punkt betreffend, so erfordern die Tonschlusse die grösste Aufmerksamkeit. Sie theilen sich der Melodie zufolge in *authentische* und *plagalische*. Der einzige Schlussfall vom 5ten zum 1sten Ton ist *authentisch*, alle übrigen sind plagalische. Die dorische, aeolische, jonische und lydische Tonarten können authentische Tonschlusse haben; die Phrygische und mixolidische nur plagalische. Letztere ist keines authentischen Schlussfalls fähig, da zu dem 5ten Ton D die grosse Terz genommen werden müsste, und das Fis mit dem Charakter einer mixolydischen Choralmelodie unvereinbar ist. Man vergleiche hier die Tonschlusse der *neuen* und *alten* Tonarten:

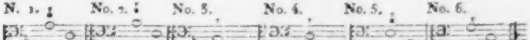

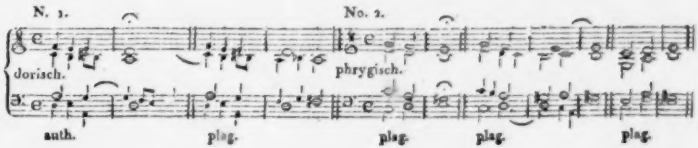

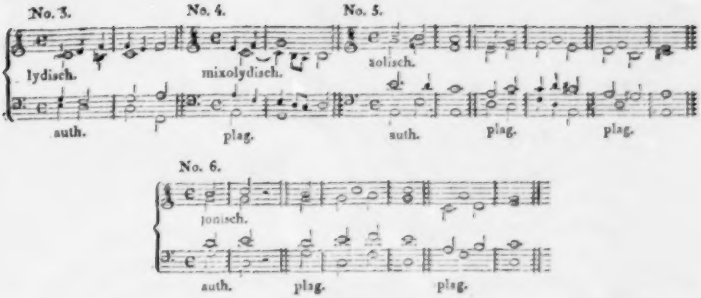

Dass die Choralbegleitung der äussersten Simplicität unbeschadet, sich nicht so streng an die Toneinheit hält, wie die musikalische, sondern, um Entscheidung zu erzielen, mit einem ihr eignen edlen Schwung fremde Töne einführe, die eine von aller gewöhnlichen Musik ausgezeichnete Wirkung thun, wird man schon aus diesen Schlussfällen abstrahiren können. Welche Majestät spricht aus den Tonschlüssen der griechischen Tonarten! welche Mannigfaltigkeit! während die neueren immer nur durch die Septime schliessen, welche Vogler (gewiss zu *streng*) gänzlich verwirft, weil sie zu sehr entscheidet, und wegen ihrer unüberwindlichen Auflösungssucht dazu verleiten könnte, mit der Dritte in der Melodie einen Vers zu schliessen.

Bey Chorälen, die nach den Kirchentonarten gesetzt sind, hat er freylich ganz Recht: allein bey den nach den modernen Tonarten, möchte diess wohl *nicht immer* zu vermeiden seyn, obgleich ich nicht leugnen mag, dass mir dieser so häufig gebrauchte Tonschluss im Choral, stets störend ist.

Ferner muss man sich bey der Anlage einer Choralbegleitung am Ende des Verses eine bestimmte Uebersicht der Schlussfälle verschaffen, und, so viel wie möglich, auch bey diesen Einförmigkeit zu vermeiden suchen.

5) Dass bey einer Choralbegleitung der Bass mit die Hauptrolle spielt, wird wohl Niemand leugnen. Um ihn würdevoll und majestätisch einherschreiten zu lassen, müssen, so viel als möglich, in diesem Zwischenklänge vermieden werden. So vortrefflich sie zuweilen in den Mittelstimmen sind, so störend sind sie in den beyden äussersten, und weder die Gewohnheit der Gemeinden, noch andere Ursachen können diese Verunstaltung der Melodie rechtfertigen, und der Choralbegleiter muss sich diesem Unfug mit Macht widersetzen. Ferner liegt in den Stammaccorden mehr Würde, als in den häufigen Umwendungen dieser, daher mehrere auf einander folgende Sexten- und Terzenfortschreitungen des Basses gegen die Melodie der Würde des Chorals nicht entsprechen und noch obenein Veranlassung zu häufigen Verdoppelungen und halprichten Mittelstimmen geben. Unter eben diese Kathegorie gehört auch das Durchlaufen der Tonleiter im Bass, worauf sich manche Choralbegleiter viel zu gute thun, und welches nur eine fade, wirkungslose Spielerey ist.

6) Zur Vermeidung jeder Härte der Harmonie ist es noch nicht genug, dass man Quinten und Octaven vermeidet, welches noch keine Reinheit der Harmonie erzeugt, sondern man muss auch dabey hauptsächlich berücksichtigen:

a) die Wahl der Harmonie selbst,
b) die beste Wahl der Lage,
c) die Wahl der Folge der Harmonie.

Zwey Harmonieen, die in einem gewissen Klangverhältnisse gegen einander stehen, können durch eine gute Wahl der Lage in das beste Verhältniss gesetzt, und die leichtesten Fortschreitungen der Harmonie können in Bezug auf kurzvorhergehende Accorde äusserst hart und widrig wer-

den. Von beyden Fällen sollen weiter unten Beyspiele vorkommen.

7) Die Zwischenklänge richten sich nach der Leiter und nach dem Umfang der Tonart. In den griechischen Tonarten hat die Leiter mehr Charakter, als in unseren modernen: daher auch die Zwischenklänge dort mehr Bedeutung haben, als hier, auch nicht durch fremde Töne, die die hohe edle Einfalt ohnehin ausschliesst, verdrängt werden dürfen. Lässt man (wie einige wollen) die Zwischen- und Uebelklänge nicht zu, so stösst man auf die Klippe, dass der Choral abgestossen vorgetragen werden muss.

8) Ist der Choralbegleiter im Stande, den vorhergehenden Forderungen Genüge zu leisten, so wird er sich, um ein *ästhetisches Ganze* aufzustellen, nun auch bemühen, nicht nur seine Begleitung der jedesmaligen in dem Liede herrschenden Empfindung anzupassen, sondern auch consequent durchzuführen.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Nachrichten über den Zustand der Musik in Weimar.

(Fortsetzung aus No. 38.)

Folgende Opern und Operetten wurden seit einem Jahre gegeben: *Tancredi*, italienisch, drey mal, *Ciro in Babilonia*, ital. viermal, *Don Giovanni*, ital. dreymal, *L'inganno felice*, ital., *Titus* zweymal, *Alexander in Persien*, *der Wettkampf zu Olympia* dreymal, *die Zauberflöte*, *die Entführung aus dem Serail* zweymal, *das rothe Käppchen* zweymal, *der Augenarzt*, *Nachtigall und Rabe* dreymal, *Rochus Pumpernickel* zweymal, *der Kapellmeister von Venedig*, *Sargino*, *die Sängerinnen vom Lande* zweymal, *die schöne Müllerin*, *die heimliche Heirath* zweymal, *Johann von Paris* zweymal, *Je toller je besser*, *der Wasserträger*, *die Savojarden*. — Die gelungensten Darstellungen waren: *Tancred*, *Don Juan*, *Alexander*, *der Wettkampf*, *die Zauberflöte*, *die Entführung*, *Nachtigall und Rabe*, *die heimliche Heirath*, *Johann von Paris*, *der Wasserträger*.

Wir hatten also von neun Opern deutscher Componisten 18 Vorstellungen, von sieben italienischen Opern 14, von vier französischen Operp 5, und von zwey Quodlibet's 3 Vorstellungen.

Es ist gewiss sehr löblich, bey einem Theater, wie das in Weimar, bey dem man durch die reiche Unterstützung des kunstliebenden Fürsten in den Stand gesetzt ist, mehr auf das Edle und Würdige jeder Gattung und jeden Styls, als auf Kassenstücke Rücksicht zu nehmen, dem gebildeten Publikum auch das Treffliche anderer Nationen vorzuführen und daher neben deutschen Opern auch französische und italienische zu geben. Es ist auch nicht geradezu zu tadeln, dass man italienische Opern in italienischer Sprache gibt, da man das nun eben so ziemlich vermag, obgleich der bey weitem grösste Theil des Publikums damit nicht recht zufrieden ist, was man ihm denn auch nicht verdenken kann — aber, da uns Deutschen deutsche Sprache und deutsche Musik billigerweise doch immer die Hauptsache seyn muss, auch unsre Sprache, als Sprache des Gesangs betrachtet, nicht so tief unter der italienischen steht, als es nur ein sehr befangenes Vorurtheil behauptet, und wir in der Kunst, um mich recht bescheiden auszudrücken, den Italienern und Franzosen wenigstens nicht nachstehen, so wäre wohl zu wünschen, dass man nun Rossini eine Zeitlang ruhen liesse und uns wieder manche ältere treffliche deutsche Oper, z. B. *das Opferfest*, *Iphigenia*, *Fidelio*, *die Schweizerfamilie*, *die Schule der Weiber*, *Figaro* u. a. — auch fremde, wie *Joseph in Egypten*, *Lodoiska*, *die Vestalin*, *Achilles* u. a. gäbe. Ueberhaupt sollten deutsche und fremde Opern, die als classisch in ihrer Gattung anerkannt sind, uns nie mehr Jahre lang entzogen, sondern in bestimmten Perioden regelmässig wieder zur Aufführung gebracht werden, nicht nur, damit man sich an ihnen ergötze, sondern hauptsächlich, dass man sich durch sie und in ihnen erkräftige. Denn das neue welsche Geklingel muss nothwendig nach und nach den Haufen ermatten und erschlaffen und den Geschmack an dem Ernstern, Würdigern schwächen oder gar tilgen, weil es an reizenden, grasiösen, ja oft, ich möchte sagen, wollüstigen Melodieen überreich, nur durch Sinnenreiz und Sinnengenuss fesselt. Dass damit die Menge sich abfinden lässt, ist in der Natur des Menschen begründet; dass aber der Gebildetere, der etwas Höheres in der Musik sucht und findet, als Sinnenkitzel und Taumel, sich nicht lange damit begnü-

den Tag zu Geschäften bestimmt, ohne uns manchen Nachtheil dadurch zuzuziehen. Die medicinischen Volksschriftsteller, an welchen wir so grofsen Ueberflufs haben, dafs die Ausländer sich hierinne mit uns gar nicht in Vergleichung setzen können, überheben mich der Mühe, diese Nachtheile hier zu detailliren.

Indem ich bisher von Dingen sprach, die man vermeiden müsse, wenn man für die Erhaltung seiner Singstimme gehörig besorgt seyn wolle, habe ich eben so viel Feinde nahmhaft gemacht, welche dieser schönen Naturgabe theils offene theils verdeckte Schlingen legen. Und indem ich nicht verschwieg, was man thun müsse, um sich in dem Besitz jenes vortrefflichen Talents zu behaupten, habe ich zugleich nicht minder manches Hülfsmittel angegeben, wodurch der Zweck jener offenbaren und geheimen Widersacher desselben vereitelt werden kann. Noch ist aber diese Materie nicht erschöpft, und ich habe deswegen einige Feinde der weiblichen Singstimme hier in Anregung zu bringen, die wohl die wenigsten meiner Leser und Leserinnen für solche zu halten geneigt seyn mögen.

Nicht minder gefährliche Feinde der weiblichen Singstimme, als alle bisherigen, sind öfters nämlich die *Schwangerschaft* und das *Wochenbette*, wie auch eine *zu frühe*, meistentheils mit Gefahr verknüpfte *Niederkunft*. Es ist gar nichts seltenes, zu bemerken, dafs die Stimme, zumal im Fortgange der Schwangerschaft, ihre Tonrichtigkeit verliert, und sich eine Sängerinn das Diapason ihrer Stimme richtig denken kann, ohne es eben so richtig intoniren zu können. Eine Sängerinn, die ernstlich auf die Erhaltung ihrer Stimme bedacht ist und unter vorgesezten Umständen das Distoniren an sich gewahr wird, thut wohl, wenn sie sich des Singens bis nach geendigtem Wochenbette gänzlich enthält, und alsdann erst befliſsen ist, durch Fleifs und Uebung diesen Stimmfehler wieder zu verbessern. Nicht immer wird jedoch diese Bemühung von gleich glücklichem Erfolge seyn, und die Stimme nicht selten falsch bleiben. So hörte ich einesmals eine gewesene Maitresse eines Fürsten singen, welche mehrmals in den Wochen gelegen und vermuthlich jene von mir empfohlene Vorsicht während ihrer Schwangerschaften aus der Acht gelassen hatte. Als ich sie singen hörte, war sie fünf und zwanzig Jahre alt, und schon ein Jahr zuvor weder schwanger noch Wochnerinn gewesen. Vom ihrem sechzehnten Jahre an soll sie aber, wie man mich versicherte, beydes nicht über sechsmal gewesen seyn. Ihre Stimme gab eine gänzliche Distonation, die mir wenigstens, beyspiellos zu seyn scheint. Sie sang nämlich, als ich sie hörte, eine mir sehr bekannte Bravourarie. Die erste Sektimalzeile des Gesangs konnte sie im vollkommensten Einklange mit dem Flügel, und dem vollen Orchester, die sie begleiteten, vortragen, in der zweyten fiel die Stimme um ein Komma, in der dritten um ein Subsemitonium, in der vierten um einen völligen halben Ton, und bis der erste Theil zu Ende war, wufste man beynahe nicht mehr, aus welchem Ton sie sang? Diesen freylich sehr grofsen Fehler abgerechnet, war ihre Stimme sanft, ihre Kehle sehr biegsam, und es gaben mehrere Stellen der Arie zu erkennen, dafs sie nicht ohne Gefühl singe, und die Tonleiter zwar richtig im Kopfe, aber nicht in der Stimme habe.

Frauenzimmer, die mit einer Geneigtheit zum Abortiren behaftet sind, müssen sich während ihrer Schwangerschaft des Singens gänzlich enthalten. Man hat Beyspiele, dafs Singen mit Anstrengung, zumal in grofsen Konzertsalen und auf hoch und weitschichtig gebauten Opernbühnen das Mifsgebahren erzwungen und Gesundheit sowohl überhaupt, als Singfähigkeit insbesondere auf lange Zeiten zu Grunde gerichtet haben.

Vom Verhalten im Wochenbette ist in Rücksicht auf den Hauptgegenstand meiner Abhandlung nichts zu schreiben vonnöthen. Jedermann weifs, dafs in die Wochenstube kein Gesang gehört, ausgenommen der Wiegengesang. Und dieser thut der Stimme keinen Schaden.

Sängerinnen und Sänger von Profession, zumal, wenn sie zugleich der Bühne sich widmen, können es nicht entrathen, geschminkt aufzutreten. Auch in grofsen Konzerten übte und übt dieser Mifsbrauch zuweilen die ihm durch

gen könne, ist eben so natürlich. Und selbst das grosse Publikum ist, Gott sey Dank, in Deutschland noch nicht so weit herunter gezogen, dass es nicht mit Freuden Rossini etwa mit Mozart vertauschen möchte.

Dass ich eben Rossini nenne, ist begreiflich, weil eben Er jetzt in Italien und Deutschland an der Tagesordnung ist. So wenig sich diesem noch jungen Tonsetzer ein eminentes Talent absprechen lässt, so wenig lässt sich doch auch seine Bizarrerie in Melodie und Harmonie und seine allzuweit getriebene Kühnheit rechtfertigen. Bedenkt man, wie der italienische Componist schreibt und schreiben muss, und für wen er schreibt, so muss man in Rossini's Opern freylich wohl manches Fade, Verkehrte und Freche einigermaassen entschuldigen, zumal da es im Verein mit so vielem wahrhaft Trefflichem steht; aber dieses rechtfertigt doch nicht jenes, und wirklich classischen Werth, der allerdings zuerst durch die Idee des Werks, dann aber doch auch durch meisterhafte Behandlung derselben, also durch Korrektheit im höhern Sinne des Worts bestimmt wird, hat es noch zur Zeit nur einige wenige kurze Sätze Rossini's, aber kein einziges grosses bedeutendes Stück, vielweniger eine ganze Oper — es mag auch der Eine oder Andre (der eben durch seine Meynung und sein Urtheil klar beweist, er wisse nicht recht eigentlich, wovon die Rede sey) so närrisch seyn, Rossini neben Mozart zu nennen, wohl gar toll genug, sie beyde mit einander zu vergleichen. Darum mag es denn billigerweise jetzt mit Rossini genug seyn, da wir ihn, der immer der Eine und Derselbe ist, nun schon von innen und aussen kennen — wenigstens so lange mag es genug seyn, bis es ihm durch günstigere äussere Verhältnisse möglich gemacht wird, einmal recht ernstlich wieder von vorn anzufangen und dann ein Werk zu liefern, das auf längeres Leben, als der Urheber, Anspruch machen könne und dürfe. Möge das recht bald geschehen! das ist gewiss der aufrichtige herzliche Wunsch Aller, die es mit innigem Bedauern sehen, wie ein herrliches Talent, das anstatt eines nichtig kurzen Aufsehens vielleicht bleibende Epoche machen könnte, so lange sich auf Abwegen herumtreibt, um durch Gaukeleyen und Sprünge einen schnell verrauschenden Beyfall zu erhaschen.

Unter den neuesten deutschen Componisten lässt sich mit Rossini in mancher Hinsicht der Freyherr von Poissl vergleichen. Auch Er ist von der Natur reich ausgestattet und wagt es im Gefühl seiner jugendlichen Kraft, gegen Regel und Herkommen anzukämpfen. Aber er macht es doch billiger als Rossini, ist diesem an gründlicher Kenntniss, so wie an Fleiss in der Ausarbeitung überlegen und zeigt oft wahres, tiefes Gefühl. Seine Oper, *der Wettkampf zu Olympia*, von ihm selbst nach Metastasio's Olympiade bearbeitet, hat, öffentlichen Nachrichten zufolge, anderwärts sehr wenig, hier aber *ausserordentlich* gefallen. Wenn auch dieser günstige Erfolg zum Theil auf Rechnung der wirklich vollkommenen Aufführung zu stellen ist, so muss man doch, um gerecht zu seyn, den grössten Theil dem Verfasser zugestehn. Ueberall findet man in dieser Oper Beweise des grossen Talents des Componisten und mehre Sätze sind nicht genug zu loben. Das zweyte Finale, welches der Idee nach ein wahres Meisterstück ist, würde classisch seyn, wenn nicht in der Ausführung mancherley, z. B. Ueberhäufung der kühnsten Modulationen und der sich durchkreuzenden Figuren einzelner Instrumente, so wie der allen heftige Kampf der unter sich unruhigen Singstimmen zu tadeln wäre. Entspräche die Bearbeitung der Ouverture dem Werthe ihres herrlichen Thema's, so nähme sie unter den trefflichsten Stücken dieser Gattung einen bedeutenden Platz ein und würde dann gewiss einen schönern Effekt hervorbringen als nun, da ihre Wirkung meist auf wilden Lärm berechnet ist. Dagegen sind andere Stücke, z. B. die beyden Cavatinen des Megakles im zweyten Akt, mit solcher Zartheit und Tiefe des Gefühls gedacht und mit solcher einfachen Klarheit ausgeführt, dass selbst der strengste Kritiker keine einzige, die herrliche Wirkung des Ganzen störende Note in ihnen aufzufinden im Stande ist. Wer auf diese Weise den Werth des wackern Künstlers anerkennt und dadurch seine hohe Achtung gegen ihn ausspricht, der darf auch wohl den bescheidenen Wunsch äussern, Hr. v. P. möge in seinen spätern Werken das merklich sichtbare Streben nach neuen und kühnen Tonverbindungen, die, wie es beynahe scheint, *absichtliche* Anhäufung *sehr* grosser mechanischer Schwierigkeiten, die, selbst *vollkommen* besiegt, die Wirkung nicht erhöhen, und das ängstigende Herumtreiben in der Modulation, besonders im Recitativ vermeiden — dagegen bey tieferm Studium weniger manchen Mustern, die

ihm vorzuschweben scheinen, als vielmehr einzig seinem Genius folgen, der ihn sicherer zu originellem und schönem Gesang in Wahrheit und Klarheit leiten und seinen Werken einen bleibendern Werth geben wird, als der nach imponirenden, aber nicht dauernden Wirkungen haschende Geist, der in seinen bisherigen Opern vorherrschend waltet.

Man vergebe seine Abschweifung, deren Inhalt, dem Wesentlichen nach, nicht neu ist, aber nicht genug wiederholt werden kann, da die Kunstansicht mehrer unserer jüngeren Componisten eine solche ist, dass, wenn sie mit den, durch Missbrauch aller ihnen zu Gebote stehenden Mittel, erreichten Knalleffekten eine Zeitlang bey Vielen durchdringen, wenigstens sie das Ihrige redlich gethan haben, um unsere Musik in ein, Sinn und Geist verwirrendes und betäubendes Toben und Lärmen ausarten zu machen.

Je ausführlicher ich vom Theater handelte, desto kürzer kann ich in meinen Nachrichten über Concert und Kirchenmusik seyn.

Wir hörten im Theater nur einen fremden Sänger, den bekannten braven Tenorist, Herrn Gerstäcker, als Belmonte in Mozart's *Entführung aus dem Serail* — in dem grossen Saal des Schlosses, auf dessen Galerie mehre hundert Billets für die nicht Hoffähigen ausgetheilt waren, bey der Anwesenheit der regierenden Kaiserin von Russland im September 1818 die vielberühmte Sra. Catalani — im Theater, während der Zwischenakte, die braven Hornisten Hrn. Gugel und Sohn; später die Sängerin Dem. Sigl, ihren kleinen Bruder den Violoncellisten und den wackern Violinisten aus der Königl. Preuss. Kapelle Hrn. Schulz — in einem, vom Königl. Würtemb. Kammermusikus Hrn. Kraft veranstalteten Concert diesen trefflichen Violoncellisten zu seinem neusten Concert A moll und einem Potpourri schwedischer Volkslieder von B. Romberg und unsern Kapellmeister Hrn. J. N. Hummel in einer freyen Phantasie auf dem Pianoforte. Alle diese Künstler sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, über ihre Leistungen etwas zu bemerken.

Als die Kaiserin von Russland (Mutter) zum erstenmal das Theater mit ihrer Gegenwart beehrte, gab man ein Vorspiel, gedichtet von dem Oberconsistorial-Direktor Hrn. Poucer und componirt vom Chordirektor Hrn. Häser. Gedicht und Composition gefielen. Die Aufführung durch Frau von Heygendorf und die Herren Stromeyer und Moltke war unnachahmlich schön und auch das vom Dichter und Componisten wohl benutzte unsichtbare Chor sang recht brav und trug nebst Decorationen, Tableaux u. s. w. seinen Theil bey zur guten Wirkung des Ganzen.

Während der Anwesenheit I. M. schrieben Hr. Kammermusikus Eberwein und Hr. Häser zu zwey Festen am Hofe Gelegenheits-Musiken, der erste Märsche und Tänze zu einem grossen Maskenzuge, der zweyte mehre kurze Chöre zu Tableaux. Ref. konnte jenen Festen, durch Unpässlichkeit verhindert, nicht beywohnen und meldet daher nur, dass die allgemeine Stimme aussagte, beyde Compositionen wären sehr zweckmässig und recht brav geschrieben.

Von Kirchenmusik kann ich nur zwey bedeutende Werke nennen, welche seit einem Jahre zur Aufführung kamen, nemlich J. Haydn Messe, B dur, No. 6. und J. N. Hummel Messe in B dur, die kürzlich in dieser Zeitschrift mit verdientem Lobe angezeigt wurde. Beyde Messen wurden unter der Leitung des Hrn. Kammermusikus Eberwein, der zugleich Direktor der Kirchenmusik ist, mit Fleiss und Sorgfalt gegeben. Wir erwarten von Hrn. Eberwein, er werde, wenn erst das, durch Umstände etwas geschwächte und herabgekommene Chor der Kirche durch seine Thätigkeit wieder empor gebracht seyn wird, uns öfter ähnliche grössere Werke hören lassen.

In der Kapelle sind seit 1814, wo von ihr in dieser Zeitschrift die Rede war, den Tod des braven Kapellmeisters A. E. Müller ausgenommen, keine anderen bedeutenden Veränderungen vorgefallen. An des verewigten Müller Stelle ist als Kapellmeister und als Lehrer des Pianoforte und der Composition bey der Grossfürstin K. H., Herr J. N. Hummel gekommen, dessen hoher Werth als Virtuos auf dem Pianoforte und als Componist meines Lobes nicht bedarf.

Man spricht von manchen neuen und von mehren älteren, lange nicht gegebenen Opern, die künftigen Winter zur Aufführung kommen sollen; es geht auch das Gerücht von einem wöchentlichen Winterconcert, und man sagt sogar, es würden ferner statt der bisherigen 5 oder 6 jährlichen Kirchenmusiken wenigstens 12 Statt finden. Wie viel von diesen Hoffnungen erfüllt werden wird, soll mein künftiger Bericht melden.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. — — par R. Dressler. Oeuvr. 42. 6me Livr. des Duos. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 16 Gr.)

Hr. D. ist als ein ausgezeichneter Virtuos auf der Flöte, und auch als ein geschickter, fleissiger Componist für dies Instrument bekannt und geschätzt. Auch sind seine Compositionen, vornämlich seine *Exercices, Solos* und *Duette*, in den Händen fast aller Liebhaber; so wie verständige Lehrer sie gern ihren Schülern vorlegen. Und das alles mit Recht: wenn nämlich von späteren Arbeiten des Hrn. D. die Rede ist. Eben darum braucht aber eine Anzeige eines neuen solchen Heftes kaum etwas weiter zu enthalten, als: es ist da, und vornämlich für die und die bestimmt. Im Geschmack und in der Behandlungsart sind alle, mehr oder weniger, einander ähnlich; wogegen nichts zu sagen ist, da dieser Geschmack sich gut und die Behandlungsart sich zweckmässig erweiset. Es gehören aber diese Duette unter die grösseren dieses Verf.s; doch sind sie nicht sehr schwer auszuführen. Besonders dürfte an ihnen zu rühmen seyn, dass auf alle Vortragsarten und Ausdrucksmittel dieses Instruments Rücksicht genommen worden; und dass Hr. D. nicht, wie viele Flötencomponisten, das Adagio vernachlässigt oder auch nur zurückgesetzt hat. Geübte Liebhaber, die sich angenehm unterhalten wollen, werden mit dieser Composition eben so zufrieden seyn, als verständige Lehrer und Schüler, die auf interessante und zugleich nützende Musikstücke ausgehen.

Sei Canzonette con accomp. di Pianoforte di Ant. Gius. Fischer. — — Livr. 2. Lipsia, presso Peters. (Preis 16 Gr.)

Ref. findet diese Canzonetten nicht besser, aber auch nicht schlechter, und überhaupt nicht anders, wie tausende, die von italienischen Componisten nicht eben ausgezeichneten Ranges, oder von deutschen, die ihnen gleichzustellen, geliefert worden sind. Die an diesen Gefallen gefunden — und deren sind viele — werden es auch an jenen; und es ist ihnen, die nur einen gefälligen, leichtfliessenden Gesang, und verschiedenartige Gelegenheit suchen, eine angenehme Stimme nach jetziger italienischer Weise kammermässig zu üben, weiter auszubilden und zu zeigen — gar nicht zu verdenken, wenn sie daran Gefallen finden: denn die ganze Gattung, so wie was hier dafür geleistet worden, bleibt zu solchem Zweck gewiss förderlich und zugleich bey guter Ausführung, für Jedermann mehr oder weniger unterhaltend. Das Letzte möchte der Ref. am meisten von den Nummern 3, 4 und 6 rühmen. Uebrigens sind die sämmtlichen Stücke wol zunächst für eine tenorisirende Basstimme geschrieben, der Umfang der Töne und Mangel an bestimmter Charakterisirung irgend einer der entschiedenen begränzten Menschenstimmen machen sie aber so ziemlich für jede, männliche oder weibliche, brauchbar. Im Ausdruck wechselt Munteres und Empfind-sames; wie es eben die Leute haben wollen, und wie es auch gar nicht übel ist. Die Begleitung ist leicht, doch nirgends ganz uninteressant und in einigen Stücken recht gut.

Potpourri pour la Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, Flûtes, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors, comp. par — — Joh. Im. Müller. Op. 27. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Ein Adagio, frey figurirt über: *Nel cor più non mi sento* — fängt an und läuft in eine ausgeschriebene Cadenza aus; ein gefälliges Thema, Andante, schliesst sich an, wird mehrmals variirt, und macht zuletzt mit breitem Ausgang den Schluss. Die Variationen sind meist lebhaft, und alles für das obligate Instrument sehr günstig gesetzt, so dass ein geübter Spieler sich damit vortheilhaft zeigen kann. Die begleitenden Instrumente sind sehr leicht, doch darum nicht ohne alles Interesse. Das Ganze unterhält und beweiset, dass der Verf. den Satz überhaupt und besonders auch den Satz für die Klarinette, versteht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. **№. 40.** 1819.

Recension.

Choralbuch der reformirten Kirche in Kurhessen etc.

(Beschluss aus No. 39.)

Vergleicht man nach diesen kurz angegebenen Eigenschaften vorliegende Choräle, so sieht man leider, dass der Verfasser, welcher in der Vorrede sagt:

„er habe in seinen Vorspielen die Kirchencomponisten auf die höchste Stufe im Tempel seiner Kunst geführt"?! selbst noch im Vorhofe des Tempels verweilet — und in das Allerheiligste noch keinen Blick gethan hat.

Man sehe den zweyten Choral. (No. 1. fehlt gänzlich.)

Wie matt sind in der dritten Reihe des Liedes die vielen aufeinander folgenden Sextenaccorde, durchaus der Würde des Chorals nicht entsprechend, und doch sind sie am häufigsten in jedem Choral zu finden. Siehe das Beyspiel No. 1.

Wie einförmig die drey unmittelbar auf einander folgenden Tonschlüsse in A, die doch so leicht zu vermeiden gewesen wären! (Siehe die Verbesserung der ganzen Stelle. No. 2.)

No. 1. Grosheimisch. No. 2. Verbesserung.

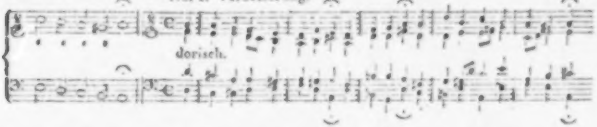

Hier sind die 3 unmittelbar aufeinander folgenden Tonschlüsse in A des Hrn. Gr. vermieden, und wer nur einiges Gefühl für Harmonie hat, wird in dieser, nach meiner Verbesserung, Majestät und Würde finden, während die Grosheim'schen Sextenaccorde äusserst leer und kraftlos sind.

In de letzten Zeile von dem Choral No. 4. ist es nach dem Cis dur Accorde nicht möglich, *vierstimmig*, richtig fortschreitende, singbare Mittelstimmen ohne übermässigen Secundensprung zu machen, indem der einzige Fall, wo dieser vermieden werden könnte, einen Schluss-Septimenaccord ohne Terz herbeyführen würde, die bey einer Cadenz nie fehlen darf. (Man sehe No. 1.)

Hier ist ein Beyspiel fehlerhafter Lage der Harmonie, von welcher ich in dem 6ten aufgestellten Punkte sprach. Durch eine andre Lage der Harmonie wird das Missverhältniss und der unangenehme Querstand von eis — F gehoben. (M. s. No. 2.) Dieser harmonischen Fortschreitungen bedient sich Hr. G. sehr häufig, z. B. Choral No. 94. No. 101. u. m. a.

Wie holpricht werden hier die Mittelstimmen zu diesem Bass ausfallen. Beyspiel 3. aus dem Choral No. 6., vierte Strophe.

Die häufigen Terzenbewegungen des Basses gegen den Diskant, wie in der letzten Strophe des nehmlichen Chorals (M. s. Beyspiel 4.), sind in diesem Choralbuche nebst den Sextengängen so

häufig, dass nicht ein Choral aufzufinden ist, in welchem diese kraftlosen Fortschreitungen nicht die Hauptrolle spielten. Wie monoton ist die Harmoniefolge dieser ganzen Strophe! Man vergleiche dagegen die treffliche, meisterhafte Begleitung des nämlichen Chorals von Vogler!

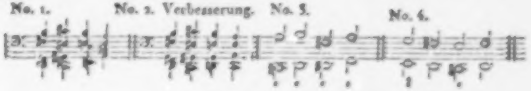

Noch häufigere Terzenfortschreitungen des Basses gegen den Diskant findet man in N. 29 in der 3ten, 4ten, 5ten Str. Als Merkwürdigkeit und als Beweis, wie man den Choral *nicht* begleiten soll, will ich die drey Strophen hersetzen. (No. 1.) Welche harmonische Armuth! In dem Choral No. 7.: Wer nur den lieben Gott etc. hat die 2te Strophe eine sehr harte Begleitung. (M. s. No. 2.)

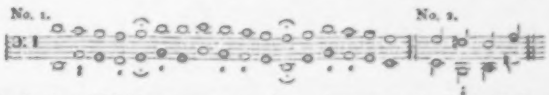

Die Ursache dieses Uebelklanges liegt in dem kurz vorhergehenden H dur Septimenaccorde, der noch frisch im Gedächtniss ist, dessen Intervallen H, dis, fis, a, dem F dur zu fremd sind, als dass durch den einzelnen Accord C die ganze Beziehung auf H dur dem Ohr entschwunden seyn sollte. Dazu kömmt noch, dass bey springender Oberstimme e — a der Bass in gerader Bewegung ebenfalls springen muss, und zwar nach F, dem Tone, der, wie gesagt, nach d-m vorhergehenden fis in der Oberstimme beynahe nicht zu treffen ist. Solche Tonfolgen vermeiden doch gewiss mittelmässige Tonsetzer! Das Vertrauen auf Gott, welches diese Melodie so kindlich ausspricht, hätte wohl nicht unzweckmässiger ausgedrückt werden können.

Ganz gegen alle Regel der Composition ist der freyanschlagende umgewendete grosse Septimenaccord von F. Die Dissonanz, die im Basse liegt, zerreisst das Ohr, besonders bey einem 16 oder 32füssigen Pedal. M. s. den Choral No. 9. 2te Strophe.

Offenbare Octaven sollten wohl übrigens auch bey Abschnitten des Chorals vermieden werden, um so mehr, da Hr. Gr. keine überleitende *Harmonie* von einer Strophe zur andern haben will. Beyspiel No. 1. aus dem Choral No. 16, No. 72., u. m. a.

Was soll man zu dem Choral No. 19. sagen, dessen harmonische Armuth wirklich beyspiellos ist? M. s. B. 2.

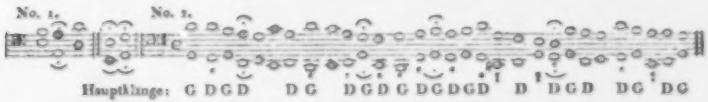

Wenn darin die Einfachheit bestehen soll, so ist wahrhaftig zur Verfestigung des Chorals ein Generalbassschüler hinreichend.

Auffallende unharmonische Querstände, wie in der 2ten Zeile No. 22. zwischen d und Dis. No. 65. zwischen f und *Fis*, übermässige Secundenfortschreitungen im Basse No. 37., 4te Zeile f — gis, sind gar nichts Seltenes.

Wie leer klingt in dem ersten Beyspiele die Auflösung der Undecime in die Octave. Choral N. 35., 6te Strophe. — Wie hart ist im zweyten Beyspiele das A im Basse! — Wie leer ist hier bey dem dritten

Beyspiel der 6te Accord von E im 4ysten Choral 1ster Strophe. — Welche Krafilosigkeit liegt in folgender Stelle des 54sten Chorals. 3ter Strophe. S. d. 4te Bsp. Wie möchten hier wohl die Mittelstimmen ausfallen? — Wie leicht wäre diese so häufig vorkommende harmonieleere Tonfolge durch einen einzigen Uebelk[illegible]g gehoben worden! Ch. 57., 1ste Strophe. M. s. 5tes Bsp. — Die Verbesserung bey No. 6.

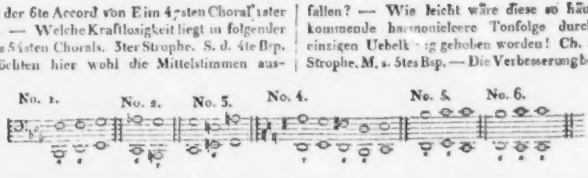

Welche holprichte Mittelstimmen möchte wohl folgende Stelle aus dem Choral No. 61., 1. Str. geben. (M. s. B. 1.) — Das zweyte Beyspiel, welches aus dem 10gten Choral entlehnt ist, sollte man wohl von einem *Harmonielehrer* nicht erwarten, zum wenigsten in dieser Lage nicht.

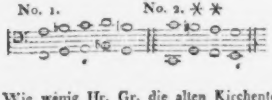

Wie wenig Hr. Gr. die alten Kirchentonarten kennt, mag unter *mehren anderen* der Choral No. 548: Erbarm dich mein o Herre Gott etc. beweisen, welcher Hypophrygisch, aber von Hrn. Gr. nach unserm heutigen C dur gesetzt worden ist. Der Unterschied beyder Behandlungsarten ist zu auffallend, als dass ich nöthig hätte, das Krafilose und Gewöhnliche der letzteren mehr herauszuheben. Man höre ihn in seiner ursprünglichen Tonart von Bach, und dann von Hrn. Grosheim. Wie würdig, heilig sind die Tonfolgen, Tonschlüsse des Ersteren! — Wie matt — die des Letzteren! — Ueberhaupt sieht man aus der ganzen Anlage dieser Choräle, dass der Verfasser durchaus nicht nach einem *bestimmten Plane* verfahren. Ich will nur eins, z. E. die Abwechselung der Tonschlüsse in Anregung bringen; konnte er sonst wohl in einem kurzen Choral von 4 Strophen No. 542., alle Schlussfälle in die Tonica leiten, da sich doch die Melodie in der dritten förmlich nach der Dominante wendet? Bedenkt man, dass dieses Lied 13 Verse hat, so hört man unmittelbar hintereinander 52 einförmige Tonschlüsse. Wer diess aushalten kann, den beneidet gewiss keiner um seine Ohren! —

Ferner findet man in dem ganzen Choralbuche keine anderen Schlüsse, als die profansten, nehmlich von der fünften zur ersten Stufe mit der kl. 7 und dessen Umwendungen, wovon Hr. Gr. am häufigsten die erste Umwendung des vorhergehenden Accords gebraucht. Hier und da, doch sehr selten, findet man folgenden, der phrygischen Tonart zugehörigen Schluss $\overset{\flat}{F}\ \overset{\sharp}{E}$. Da Hr. Gr. (nach seinen eigenen Worten) die alten Tonarten gänzlich verwirft und sie blos in eine Geschichte der Tonkunst verweisst, so möchte ich wohl wissen, welchen Ursprung Hr. Gr. diesem Tonschluss geben wollte? — Uebelklänge sind ausser dem ebengenannten kl. 7 Accorde und dessen Umwendungen beynahe gar nicht zu finden, äusserst selten die 9, noch seltener die Undecime.

Auf den Charakter des Liedes und die darin enthaltene Empfindung ist eben so wenig Rücksicht genommen, die Begleitung bleibt sich überall gleich.

Auch könnte man wohl fragen, warum Hr. Gr. nach *seiner* zum Theil wohl *übertriebenen* Ansicht des schlechten Orgelspiels (man sehe die Vorrede des Choralbuchs) die Choräle nicht vierstimmig ausgesetzt habe? Sollte er vielleicht gefühlt haben, dass diese Aufgabe nicht zu lösen sey? —

Wird auch der Choral nicht förmlich im Takt gesungen, so hat er doch ein bestimmtes Metrum, welches dem Choralbegleiter die Pflicht auferlegt, dieses durch die bestimmte Eintheilung in den Takt zu bemerken. Rec. kann nicht unterlassen, zu erwähnen, dass es sich Hr. Gr. von dieser Seite ebenfalls sehr leicht gemacht hat, da sämmtliche Choräle ohne alle Takteintheilung niedergeschrieben sind.

Fragt man nun (mit Hrn. Grosheim, der es dem Kenner überlassen will), welchen Antheil dieses Choralbuch an der Verbesserung der musikalischen Liturgie habe? so kann die Antwort nach allem

Vorhergesagten nicht günstig auffallen. Noch möchte es hingehen, würfe alles Getadelte nur als einzelne Flecken, von denen selbst die Sonne nicht frey ist, Schatten auf dieses Werk; da aber leider die ganze Sonne bedeckt ist — und gänzliche Finsterniss herrscht, so ist es freylich besser, dass dieses Choralbuch der Vergessenheit übergeben werde.

Wenn bey solch einer Composition innere Kraft und Würde fehlt — dabey den ersten Forderungen der Kunst nicht einmal Genüge geleistet wird, — wenn aus dem Ganzen hervorleuchtet, wie leichtsinnig eine solche erhabene Arbeit vom Künstler betrieben — und diese fast nur als eine Speculation erscheint, muss es dem Beobachter nicht schmerzlich seyn, die Kunst gerade hier, wo sie ihren Triumph feyern soll — da sie zum Lobe des Schöpfers, ihrem würdigsten Zwecke, bestimmt ist, in tiefer Armuth, als Bettlerin in Lumpen gekleidet zu sehen? — Ist das der Reichthum, die Mannigfaltigkeit der Kunst? — Muss sie das Höchste, wie das Niedrigste auf einerley Art besingen? — Fehlt es ihr an Mitteln? — Nein, göttliche Tonkunst, wem du bey seiner Geburt die Weihe gabst, dem leihest du nicht blos Töne in seinen Freuden und Schmerzen, nein, auch deine heiligeren Klänge, wenn sein Herz sich in frommer Andacht und Rührung zu seinem Schöpfer erhebt. Cassel im August 1819.

Carl Guhr.

Kurfürstl. Hessischer Kapellmeister.

Nachrichten.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate August, 1819.

Ich habe nun auch die *Agnese* vom Hrn. Pär gehört. Wenn die menschlichen Leidenschaften, wie Fleischbrühe, von oben abgeschöpft werden könnten; so wäre es leicht, tragische Opern und tragische Dramen zu schreiben, und dann wäre auch diese Agnese vielleicht eine tragische Oper. Dass sie auf diesen Titel Anspruch macht, liegt am Tage: ein Vater, durch die Flucht seiner Tochter des Verstandes beraubt, der sich vor den Augen des Publikums in dieser herzzerreissenden Situation zeigt, der in's Irrenhaus gesperrt wird und den Mauern desselben nicht allein seine verwirrten Leiden klagt, sondern sie auch, der grösseren Wirkung wegen, darauf schreibt; der sogar seine Tochter, die er nicht kennt, ermorden will; eine Tochter endlich, stete Zeugin eines Jammers, den sie durch den Schritt, den sie gethan, veranlasst hat, die über den Zustand ihres Vaters nur verzweifeln, aber ihn nicht ändern kann: alle diese und noch tausend andere Dinge streifen so offenbar aus dem blos Ernsten in das Tragische hinüber, dass die *Agnese* kein Drama, sondern eine wirkliche Tragödie genannt werden muss: denn was verhindert Vater und Tochter, dass sie nicht beyde mit Tode abgehen? Dass diese Oper aber keins von beydem, sondern noch obenein ein elendes Produkt ist, in welchem es dem Verfasser geglückt, einige tragische Andeutungen (verzeih mir's Apollo, dass ich der Kürze wegen diesen Ausdruck gebrauche), wie bunte Lappen auf eine Harlekinsjacke, auf ein Null und Nichts zu nähen, dass dieses Null und Nichts auf einem tragischen Cothurne (sollte wohl gar der gute Shakespear diese Sünde veranlasst haben?) einherschreitet, wie ein Zwerg auf Riesenstelzen, das Alles hätte doch keinen Eindruck auf den Componisten machen sollen; für ihn musste die Narrenthaidirey zur ernstesten, tiefsten Wahrheit werden. Von dieser Seite hat Hr. Pär die Sache freylich nicht betrachtet, aber auch nicht ganz von der entgegengesetzten: denn man kann nicht eigentlich sagen, dass seine Musik eine Parodie des Stücks ist. Aber einen Läches-Sing-ang hat er gemacht, von der ersten Note bis zur letzten. Ohne Ironie gesprochen, die *Agnese* ist ein meisterliches Meisterstück; wer das musikalische Sensorium zu Hause lassen und nur das Gehör mitbringen könnte, dem wäre geholfen: es ist, mit einem Worte gesagt, ein wirklicher *Ohrenschmaus*. Auch von Seiten der Instrumentirung und der Reinheit des Satzes ist diese Oper als vollendet zu betrachten. Kein Instrument widerstrebt dem andern, keine Stimme verdeckt die andere; alles ertönt neben einander in der klarsten, reinsten Deutlichkeit, ohne überladen, noch weniger widerwärtig zu werden. Noch einmal: mir scheint die *Agnese* in Hinsicht auf Gesang und Instrumentirung das vollendetste Werk Pärs, vielleicht eins der vollendetsten der neueren Zeit zu seyn. Wenn die grosse Menge Lobredner dieser Oper, an deren Spitze Hr. Pär selbst steht, blos in Hinsicht der beyden besagten, in der That vollendeten Vorzüge, der *Agnese* den

Rang einer klassischen Arbeit zugestehen wollten; so würde ich von Herzen gern ihrer Meynung beytreten. Aber, dreist herausgesagt: von Seiten der Harmonie, der Charakteristik, der tieferen Erschöpfung der Situationen und im Allgemeinen der genialischen Erfindung ist diese Oper die schwächste aller Pär'schen Arbeiten, ja vielleicht schwächer noch, als viele italienische Compositionen, die sich, ihrer Leere wegen, den öffentlichen Hohn und Spott zugezogen haben. Ueberhaupt sind die technischen Mittel, die der Componist darin angewandt hat, so gering, wie möglich: aus dem Hauptione (es ist sonderbar, dass das immer B ist) in die Dominante und aus der Dominante in den Hauptton! Die Reise ist nicht gross, und verirren lässt sich's da nicht, eben so wenig zu Schaden kommen. Doch einmal (und ich bin ordentlicherweise erschrocken darüber) moduliirt der Componist aus F plötzlich in As, oder so ohngefähr; denn die Ueberraschung hat mich verhindert, es genau zu bemerken. So viel über das Künstlerische der *Agnese*. Der Text soll, behauptet man, einem englischen Romane: Der Vater und die Tochter, den ich nicht kenne, nachgebildet seyn. Ueber die historische Entstehung der Musik haben die Freunde des Componisten in den hiesigen Journalen etwa Folgendes verbreiten lassen: Herr Pär befand sich im Jahre 1810 oder 1811 in Parma, als ihn die dortige junge und liebenswürdige Marquise Corradi einlud, den Text der *Agnese* in Musik zu setzen. Die Oper sollte auf ihrem Schlosse Ponte d'Attaro, in der Nähe von Parma, aufgeführt werden: sie selbst wollte die Hauptrolle darin übernehmen. Was konnte Hr. Pär besseres thun, als der liebenswürdigen Bestellerin Genüge leisten? Von ihren schönen Augen begeistert, componirte er die *Agnese* in eben so viel Wochen, als Hr. Boyeldieu zu seinem *rothen Kappchen* Jahre verbraucht hat, nemlich in drey. Sey es, dass die Dilettantinnen auch Capricen haben, wie die Sängerinnen von Profession, oder aus anderen Gründen, die Oper ward nicht aufgeführt. Herr Pär hatte nicht allein die Oper vergebens componirt, sondern auch die Rolle des Uberto (das ist der verrückte Vater) vergebens einstudirt. Der Componist musste nach Paris zurückreisen; doch blieb die Oper in den Händen seiner Landesleute, der Parmesaner, und ward daselbst einige Zeit darauf mit grossem Beyfalle auf die Bühne gebracht. Von hier verbreitete sie sich auf alle übrigen grösseren Theater Italiens, besonders auf das Römische, wo sie, sagt man, einen besonders grossen Beyfall erhielt. So standen die Sachen, als Hr. Pär im Jahre 1814 eine neue Reise nach Italien machte. Er kömmt in Mayland an; man gibt *Agnese*. Der Componist, der bis dahin seine eigene Arbeit noch nicht hat aufführen sehen, eilt in's Theater. Das Publicum geräth in Entzücken beym Anhören der Musik, wahrscheinlich auch der Componist; er verräth sich oder wird verrathen, gleichviel! Zweymal muss Hr. Pär auf dem Theater erscheinen und zweymal wird er vom Mayländer Publicum mit nie gehörtem Enthusiasmus begrüsst. Diess das historische Schicksal der Oper *Agnese*. Vielleicht habe ich unrecht gethan, mich über eine Musik, welche in Deutschland nicht unbekannt ist, so ausführlich zu verbreiten: es soll von derselben fortan nicht wieder die Rede seyn. Doch will ich noch anführen, dass Witzlinge sie *Niaise* nennen und dass ein hiesiger Musikus eine Brochüre dagegen geschrieben hat. Uebrigens kann ich es unmöglich mit Stillschweigen übergehen, dass ein Kunstrichter (in der *Renommée* vom 23. August) von der *Agnese*, dieser gesangreichsten, plausten und wirklich aus einem einzigen musikalischen Gusse entstandenen Composition sagt: *Elle gagne chaque jour davantage dans l'esprit des connoisseurs. Cependant j'aimerois moins de science et plus d'inspiration dans quelques parties, et je voudrois que l'orchestre moins riche ne detournat pas quelquefois mon attention du chant etc.* Kann es etwas Jämmerlicheres geben, als eine solche musikalische Kritik?

Madame Fay fährt fort, unter der allgemeinsten Anerkennung ihres ausgezeichneten Talents, ihre Debüt-Vorstellungen auf dem grossen Opernttheater zu geben. Diese ausserordentliche, gar nicht in die französische Kunst-Kategorie passende Frau wagt es sogar, von dem Schlendrian abzuweichen, den man hier mit dem hochtönenden Namen *traditions* benennt, und welcher darin besteht, dass man sich gerade so schneuzen, gerade so weit die Beine ausspreizen, gerade so hoch die Augen aufschlagen, und gerade an derselben Stelle athmen müsse, als wie dies alles dem Hins und Kunz, der die Rolle zum erstenmale gespielt hat (*qui a créé le rôle*), vor dreyssig, funfzig, ja meinetwegen vor hundert Jahren zu thun gefällig gewesen ist. So will es, z. B. dieser Schlendrian,

dass Klytemnestra in der *Iphigénie en Aulide*, da, wo sie folgende Worte zum Achill sagt:

..... Vous êtes, en ces lieux,
Son père, son époux, son asile, ses dieux,

sich plötzlich und recht tumultuarisch an diesen wende, um ihm so gleichsam die Sache so nahe als möglich zu legen. Madame Fay hält ihre Tochter umschlungen und spricht, nur in der halben Stellung zum Achill gewandt, jene Worte im Tone des innigsten tiefsten Gefühls, ohne daraus, wie Madame Branchu thut, gleichsam eine Beschwörungsformel an irgend einen bösen Feind zu machen.

Es hat sich am 11ten dieses Monats in der Königlichen Musikschule, bey Gelegenheit der Preisvertheilung an den besten Geigenspieler, ein Auftritt ereignet, der in allen grossen und kleinen Musikgesellschaften grosse Sensation macht. Da ich der Sitzung nicht beygewohnt habe; so kann ich den Vorfall nur aufs Hörensagen nacherzählen. Die Sache verhält sich folgendergestalt: So eben hatten die Competenten vor einem aus mehr als dreyhundert Personen, meistens Musikern und Musikliebhabern bestehenden Publikum Beweise ihres Talents abgelegt: das Publikum hatte sich einstimmig, obgleich stillschweigends, für den Zögling Girard erklärt, welcher nach aller Meynung über seine Nebenbuhler einen vollständigen Sieg davon getragen hatte; schon nehmen Eltern, Freunde und Verwandte die Glückwünsche der Umstehenden an. Endlich tritt die Jury auf: kaum ist das Publikum geneigt, sie anzuhören, man weiss ja im voraus, welchen Ausspruch sie thun wird. Aber welch Erstaunen bemächtigt sich der versammelten Menge, als die Kampfrichter erklären, der Zögling T* habe den ersten Preis errungen: Girard fällt nicht einmal auf zweyte ausschliesslich aus er muss ihn noch mit einem dritten Concurrenten theilen! Die Zuschauer, welche sich so ausserordentlich in ihrer Erwartung getäuscht sehen, brechen Angesichts der musikalischen Jury, welche aus Cherubini, Berton, Reicha, Lesueur u. a. besteht, in Gemurre aus; daraus entsteht endlich sogar ein allgemeines Pfeifen. Ja, das Publikum pfeift noch im Weggehen auf der Treppe, in den Corridors, im Hofe, ja sogar auf der Strasse. Da ich, wie gesagt, der Sitzung nicht beygewohnt habe; so steht mir kein Urtheil über die Rechtmässigkeit des Ausspruchs der Preisrichter zu. Doch kann ich unmöglich an eine Parteylichkeit der genannten Männer glauben, von denen besonders Hr. Reicha, als ehrlicher Böhme, über eine solche kleinliche Ungerechtigkeit hoch erhaben seyn muss. Was den Geiger Girard anbetrifft: so kann ich diesen jungen Mann, den ich sehr oft im Quartett-Vortrage gehört habe, freylich nicht seinem Nebenbuhler gegenüber, aber in Vergleich mit der Kunst selbst, beurtheilen: er verräth auf jede Weise nur sehr mittelmässige Anlagen: sein Bogen ist unsicher, schwerfällig, roh und besonders in der Höhe von auffallender Unreinheit. Dabey besitzt dieser junge Mann weder Präcision, noch Fertigkeit, noch am allerwenigsten Geschmack. Ich glaube, sein Concurrent hat nur nicht ganz gewöhnliche Anlagen zu zeigen gebraucht, um über ihn *gerechterweise* den Sieg davon zu tragen. Girard ist ein Schüler Baillot's: vielleicht liegt in diesem Umstande der mittelbare Grund des Interesses, welches das Publikum diesem jungen Künstler bewies. Das obenerwähnte Journal (la Renommée) gibt bey dieser Gelegenheit einen abermaligen Beweis seiner musikalischen Kunstkenntnisse: ihm scheint es ein unverzeihlicher Missgriff zu seyn, dass man den Zöglingen, bey ihrem Streiten um den Preis, das vorläufige Einüben der auszuführenden Stücke erlaubt. Dieser geistreiche Kritiker ahnet also nichts von dem Unterschiede, der zwischen *der Kunst* des Vortrags und dem *Mechanismus* des Extemporirens ist!

Folgendes ist eins von den unzähligen Beyspielen, nicht von der formellen, sondern von der wahrhaft materiellen Bosheit der hiesigen Journalisten, die die Schaale wegwerfen, wann die Citrone ausgepresst ist. Madame Catalani ist bekanntlich von Singry, Isabey's bestem Zöglinge, vortrefflich gemahlt. Dies Portrait ist so eben von *Dien*, dem Sohne, in Kupfer gestochen. Der erwähnte Journalist ergreift diese Gelegenheit, Madame Catalani eine *ex-célèbre cantatrice* zu nennen und setzt hinzu, das Gemälde sey dem Originale bey weitem vorzuziehen. *weil es nicht singe!*

Der neue berühmte Geigenmacher, dessen Geigen, wenn man dem Ausspruche der Königlichen Musikschule Glauben beymessen kann, einstens alle Cremoneser Amati, Stradivari, u. s. w. verdunkeln, oder hier besser *übersch*reyen sollen, heisst *Chanot* und nicht Charrot, wie ich ihn in meinem letzten Berichte genannt habe. Für's erste scheint dieser Mann es wenigstens in der Quan-

tität der Instrumente seinen Collegen vorthun zu wollen, denn er hat bereits ein ganzes Magazin von Geigen, Bratschen, Violoncellen und Contrabässen seiner Fabrik etablirt. Dass aber Hr. Chanot nicht allein neue Geigen zu verfertigen, sondern auch Mittel und Wege zu ersinnen weiss, sie abzusetzen, davon möge folgender Vorfall einen Beweis geben. Bekanntlich hat der König in diesen Tagen das Museum besucht und daselbst die ausgestellten Kunst- und Industrie-Produkte in Augenschein genommen. Als der König in den Saal tritt, wo die musikalischen Instrumente aufgestellt sind, zeigt ihm der Minister des Innern die von Hrn. Chanot angefertigten Geigen, mit dem Zusatze, die Professoren der königlichen Musikschule hätten dieselben für besser, als alle älteren berühmten Geigen erklärt. Der König bezeigt Lust, eins dieser Instrumente zu hören. Aber wer soll sie probiren? Herr Graf Decazes ist bekanntlich nicht musikalisch; auch möchte wohl das Portefeuille mit dem Fiedelbogen in einige Collision gerathen seyn. Sieh, da zeigt sich der Herr Alexander Boucher von weitem, man konnte hier im eigentlichen Verstande sagen, *er kam, wie gerufen*. Hr. von Decazes winkt, Hr. Alexander Boucher eilt herbey, ergreift einen Amati-Chanot und spielt: *Vive Henri quatre* und *Où peut-on être mieux, qu'au sein de sa famille* (aus dem *Huron* von Gretry) darauf. Wenn nun die Geigen des Hrn. Chanot nicht in die Mode kommen, so ist es weder die Schuld des Ministers, noch die des Hrn. Boucher, noch weniger des Fabrikanten. Aber, auch mir soll nichts nachgesagt werden, dass ich es an Bemühungen habe fehlen lassen, die Instrumente des Hrn. Chanot bekannt zu machen. Darum setze ich die Adresse desselben her: *Rue St. Honoré, No. 216, passage des Mores*. In der Ankündigung sagt der Erfinder: er verkaufe das Quartett (Quatuor, das heisst zwey Geigen, Bratsche und Cello) für 1600 Fr., dagegen ein Quatuor alter berühmter italienischer Geigen oft 10,000 Fr. und noch mehr koste.

Es werden für die nächsten vier Wochen grosse musikalische Versprechungen gemacht. Wer sich dabey nur nicht des bekannten Sprichworts erinnerte! Zuerst soll noch in diesem Monate die *Olympie* des Hrn. Spontini zur Aufführung kommen. Daran möchte ich aber sehr zweifeln: Damen, besonders Prinzessinnen, bringen lange mit ihrem Anzuge zu. Nun vollends die macedonische Königstochter, deren Toilette alles übertreffen soll, was bis dahin an theatralischem Luxus ist ersonnen worden! Dann spricht man von einem *Corisandre* und von einem *Gustav Adolph*, beyde von Breton, und beyde auf dem Theater Feydeau bereits zum Einstudieren gegeben. Endlich ist sogar die Rede von zwey *Normännern*, die der verstorbene Marmontel nach seinem Tode in die Welt gesetzt und der Hr. Alexander Piccini, derselbe, dessen *Avis au Public* ich neulich angezeigt, singen gelehrt haben soll. Auch diese Oper soll bereits zum Einstudieren ausgetheilt seyn.

Nun kömmt gar eine musikalische Zeitung in Paris heraus, ein *Indicateur François et étranger*, wie sie sich nennt. Bis dato scheinen freylich die hiesigen Musikhändler die einzigen Mitarbeiter an diesem Journale zu seyn: sie liefern ihre Verlagscataloge als stehende Artikel darin. Aber dieser Umstand möchte den Indicateur deutschen Musikhandlungen gerade recht nützlich machen. Man abonnirt bey *Bochsa père, Rue Vivienne*, No. 19., *Pacini, Boulevard des Italiens*, No. 11. und *bey den Herausgebern, rue Montorgueil*, No. 96. Wöchentlich erscheint ein halber Bogen, gross Format. Für drey Monate zahlt man 7 Franken voraus. Für diesen Preis versprechen die Herausgeber, das Blatt postfrey in's Ausland zu liefern.

Von Hrn. Massimino, der zuerst in Paris den gegenseitigen Unterricht auf den Musikunterricht angewandt hat, ist so eben (rue Montmartre No. 180) erschienen: *Nouvelle méthode pour l'enseignement de la musique*. Preis: 30 Franken. Ich gedenke nächstens eine ausführliche Anzeige dieses Werks zu liefern.

Man spricht hier von der Errichtung einer Anstalt, welche, wenn die mir davon bekannt gewordenen Details recht angegeben sind, leicht die merkwürdigste musikalische Unternehmung der neuesten Zeit seyn dürfte, so wie auch Paris der einzige Ort in der Welt ist, wo sie mit Glück gewagt werden könnte. Fast die Rede davon, einen Musiker- und Sängerverein zu bilden, von welchem jedes ihm von einem Liebhaber vorgelegte Instrumental- oder Gesangstück auf der Stelle, und zwar in der möglichsten Vollendung ausgeführt werden soll. Ein Componist hat, zum Beispiel, ein Stück gestatt; ihm ist daran gelegen, die Wirkung desselben zu vernehmen. Was hat er zu thun? Er begibt sich in das besagte Etablisse-

Mode und Herkommen eingeräumte Gewalt. Die gesetzgebende Macht der Diätetik ist nicht so bedeutend, dafs sie zur Abstellung dieser schon von Griechen und Romern ohne Erfolg persiflirten Sitte was beytragen konnte. Allein einen guten Rath kann sie geben, durch dessen Befolgung jene Sitte unschädlicher wird. Dieser gute Rath läuft darauf hinaus, keiner Art von Schminke sich zu bedienen, deren Bestandtheile unbekannt sind, folglich dem Verdachte von Schädlichkeit sich nicht zu entziehen vermögen. Und leider! gehören in diese Klasse die meisten, welche uns der Handel mit Modewaaren vom Auslande her in die Hand liefert. Entweder sind sie ein Quecksilberpräparat, oder, was noch schlimmer ist, ein Bleypräparat, oder enthalten etwas von Kobalt oder einer andern Gattung von Arsenik. Medicinische Klugheit wird alle, die dies wissen, von dem Gebrauche verkäuflicher weifser Schminke abhalten, den Puder ausgenommen, dessen sich, wie ich weis, manche Schauspielerinnen bedienen, wenn ihnen die Natur eine lederfarbene Haut beschert hat, die man auf dem Theater nicht als solche zu sehn bekommen soll. Unter den rothen Schminken ist die gemeine von sogenanntem spanischen Flore die unschädlichste, da sie bekanntlich das Produkt einer im südlichen Frankreich einheimischen Färberpflanze ist. Mehr über diesen Gegenstand findet sich bey den Aerzten nachzulesen, die Schriften für die Toilette geschrieben haben, und bekannt genug sind.

IV. *Krankheiten und Genesmittel der Singstimme.*

Meine Leser dürfen nicht befürchten, in diesem Abschnitte mit einem weitschweifigen Vortrage pathologischer und nosologischer Lehren belangeweilt zu werden. Aerzte werden, wie billig, mich hier verstehn, wenn ich auch nur halbe Worte gebrauche, und Nichtärzte können die zum Verständnisse dieses Artikels nothigen Vorkenntnisse und Hulfskenntnisse leicht — zum grofsten Theile wenigstens — aus medicinischen Volksschriften sich eigen machen.

Um die Uebersicht des Ganzen der hieher gehörigen Krankheitskunde zu erleichtern, bringe ich die Krankheiten der Singstimme in eine Tabelle, und füge sogleich die nothigen Erläuterungen hinzu.

Allgemeine Krankheiten der Singstimme.

α) *Widernatürliche:* von aufsen oder innen an den Stimmwerkzeugen angebrachte *Reitze.*

Dahin gehören alle Krankheiten der Werkzeuge der Stimme und des Athemholens, welche ein *Fieber* zum Gefährten haben. Ferner auch Krankheiten entfernter Theile des Korpers, wobey der Fieberreiz nach den Gesetzen des Consensus auf die Stimmwerkzeuge zurückwirkt.

Zur ersten Unterabtheilung rechnet man alle Arten von Bräune, Seitenstich, Lungenentzündung u. s. w. Ferner alle Gattungen von Husten, vom Keichhusten an, bis zu Katarrh und Hüsteln der Lungensüchtigen.

Zur zweyten Abtheilung rechnet man unter andern, die hier um der Kürze willen, nicht namentlich stehen, fieberhafte Krankheiten der innern und äufsern Zeugungsorgane. Denn der Consensus von diesen mit den Stimmwerkzeugen ist auch Nichtärzten bekannt.

Zuweilen ist mit dem Fieberreize, zuweilen ohne ihn, eine Art von Schärfe wirksam, um einen widernatürlichen Reiz an den Stimmwerkzeugen zu wege zu bringen. Solch eine Schärfe kann sich als ein fremder, von aufsenher an die Stimmwerkzeuge gelangender und auf sie wirkender Körper zeigen, wie zum Beyspiele das bey eingeathmeten Gattungen verdorbener, folglich nicht gut respirabler Luft geschieht, theils kann sie sich als eine exanthematische Hautkrankheit äufsern, oder sie kann von innern, die Masse der Säfte alterirenden Ursachen abhängen, oder durch krankhaften Versaz (Metastase) an die Stimmwerkzeuge gelangen. Krankheiten dieser Art sind bekanntlich entweder akut oder chronisch, fieberhaft oder ohne Fieber. Bey allen Krankheiten aus dieser Klasse giebt sich, in Hinsicht auf die Singorgane, das im allgemeinen zu bemerken, dafs der Eindruck des kranken

ment: die Stimmen werden aufgelegt, die Musiker treten hinter die Pulte, das Stück wird aufgeführt und der Componist hat seinen Zweck erreicht. Ist einem Dilettanten daran gelegen, diese oder jene Arie, dieses oder jenes Instrumental-Stück, was er so eben gekauft hat, ausführen zu hören? Er geht in die Anstalt und auf der Stelle ist ihm ein Künstler zur Erreichung seiner Absicht beförderlich. Was halten meine Leser von der Annehmlichkeit, ja selbst von der Zweckmässigkeit dieses Etablissements, zu einer Zeit, wo es eben so viele Componisten gibt, als Individuen, die, wie man zu sagen pflegt, Musik verstehen? Versetze ich mich selbst in meine Jugend zurück, wo ich glaubte, noch einsteus ein berühmter Componist zu werden und zu dem Ende kein Notenpapier schonte — mich dünkt, ich würde mich den hartesten Entbehrungen unterwerfen haben, um, so oft es mir beliebt, in einer Anstalt, wie die obige, meine Compositionen ausführen zu lassen! Wie habe ich den Stadtmusikanten, die die Hoftanzmusik zu besorgen hatten, die Cour gemacht, dass sie auf den öffentlichen Redouten und Maskeraden dann und wann eine Quadrille oder einen sogenannten Englischen von mir mit unter laufen lassen mussten! Aller dieser Schwierigkeiten ist die jetzige Generation der studirenden Musikjugend, wenigstens in Paris, schenkt nemlich Apollo der besagten Anstalt das Leben, überhoben: die Glücklichen können sich täglich den entzückenden Genuss verschaffen, ihre eigne Musik zu hören, ein Genuss, der noch grösser ist, als eine theatralische Arbeit von sich selbst aufführen zu sehen. Was übrigens die näheren Umstände dieses projectirten Etablissements betrifft; so weiss ich davon nichts weiter, als das Gesagte, mitzutheilen. Es soll sogar ein Prospectus davon erschienen seyn; aber auch diesen habe ich nicht zur Ansicht bekommen können. Paris gleicht einem Meerstrudel, auf dessen Oberfläche nur ein kleiner Theil von den Dingen wieder erscheint, die er verschlungen hat.

Crivelli hat, heisst es, in Mailand nicht gefallen. Ich habe zu wiederholten Malen die Meinung geäussert, dass mich dieser Sänger der vollendetste Tenorist der neuesten Zeit zu seyn dünke. Der Widerspruch, in welchem dies Urtheil mit dem Ausspruche des Mailänders zu stehen scheint, veranlasst mich, hier noch ein paar Worte über Crivelli zu sagen. Allerdings ist die künstlerische Natur dieses Sängers von wahrhaft eisiger Kälte; aber er sowol, wie der Fortepianospieler Dünouchel, dessen ich in meinen vorigen Mittheilungen Erwähnung gethan, haben mich die bei dieser mir neue Erfahrung machen lassen, dass ein Künstler, trotz seiner Kälte, wenn nur Vollendung in der Bildung derselben ist, zum Gegenstande allgemeiner Bewunderung werden kann. Freilich gehört eine gewisse Zeit dazu, mit dieser Kälte vertraut zu werden, so wie man sich, zum Beispiele, erst gewohnen muss, Eis zu essen, dann aber auch einen seltenen Gefallen daran findet. Uebrigens soll wirklich das Clima in London einigen nachtheiligen Einfluss auf das Organ Crivelli's gehabt haben. Wie wohlthätig übrigens eine solche Kälte, wie die des besagten Sängers, wenn sie vom lebendigen Hauche der schönen Natur und wahrer Kunstbildung erwärmt wird, auf das menschliche Gemüth wirkt, das ergibt sich, wenn man daneben von der Gluth hypersthenischer Sänger, wie vom verheerenden Sirocco, angeblasen wird. Ein solcher ist, zum Beispiele, Garcia, der quantitativen Leben genug in sich hat, um einem Dutzend anderer Sänger davon abzugeben, und doch noch genug übrig behalten würde, um alle zwölf zu Tode zu singen. Da ich einmal von Garcia spreche; so will ich noch anmerken, dass er wieder beim Italienischen Theater angestellt ist und nächstens im Barbier von Sivilien von Rossini auftreten wird.

Die vier Sänger aus Wien durchreisen in diesem Augenblicke die mittäglichen Departements. Ich freue mich anzeigen zu können, dass diese verdienstvollen Männer, wie man sagt, in Nismes grossen Beifall erhalten haben. Uebrigens möchte man diesen Künstlern vielleicht Glück wünschen, dass sie nicht *allgemein* gefallen, denn das Allgemeine ist doch wirklich nur das *Gemeine*. Der grosse Haufen wird ewig in allem, was Kunst heisst, das *Holzbrechen* lieber haben wollen, als das *Kopfzerbrechen*: Hauen und Stechen sind geeigneter, seinem Leib anzusprechen, weil er nemlich davon verletzt werden kann (und hier trifft die Aristotelische Furcht zu), als *Intentionen*, die blos *sinnig*, aber nicht *sinnlich sind*. Es ist nicht meine Schuld, wenn dieser oder jener meiner Leser den Enthusiasmus nicht begreift, mit welchem ich von den Leistungen jener Künstler rede, die vielleicht in keinem einzigen Publikum Enthusiasmus erregt haben. So gestehe ich auch ohne Hehl, dass mich Chöre, von nahe an zwei-

hundert Kehlen auf dem grossen Operntheater gesungen, kalt gelassen haben, während ich bei Gesangstücken, blos von jenen vier Sängern vorgetragen, das lebhafteste Vergnügen empfunden habe.

Madame Fodor hat in der *Agnese* recht lobenswerth gespielt und hin und wieder sogar vortrefflich gesungen. In der That müsste das so ungemein frische, kräftige, glockentönende und doch so liebliche Organ diese Frau allein schon zur angenehmen Sängerin machen, wenn sie auch von aller Kunst entblösst wäre. Ihre Ausbildung scheint auf der schmalen Scheidelinie zu stehen, wo es nur noch einer letzten Anstrengung bedürfte, um von der Mittelmässigkeit zur Vollendung überzugehen. Vielleicht ist Paris, wo alles Gefühl sich an Verstandes-Reibungen abstumpft, der Himmel nicht, unter welchem diese letzte Verwandlung der Madame Fodor vorgehen kann: Italien möchte allein eine solche Kunstmetamorphose hervorzubringen im Stande seyn. Deswegen möchte diese Sängerin nicht Unrecht haben, wenn sie, wie es heisst, sich nach Italien zurücksehnet, ob ich freilich keineswegs darauf schwören will, dass sie die Reise dahin in der von mir angegebenen Absicht unternehmen möchte. Doch heisst es jetzt, sie habe mit der Administation des Italienischen Theaters von neuem contrahirt.

Das Theater Feydeau, in Verzweiflung über das Unglück, welches ihm mit allen neuen Opern begegnet, scheint zu älteren Compositionen seine Zuflucht nehmen zu wollen. Es hat bereits einen Anfang mit den *Wilden* und *Picaros* und *Diego*, beide von Dalayrac, gemacht. Dieser Versuch ist gelungen, theils weil man auf die Aufführung dieser Stücke grosse Sorgfalt gewandt hat, theils auch der angenehmen Musik wegen, deren plane, ungesuchte Natürlichkeit sich ohngefähr zu den musikalisch-dramatischen Productionen von heut zu Tage, verhält, wie ein zur rechten Zeit und von der Natur selbst gebohrnes Kind zu einer von der Zange zerrissenen Zwangsgeburt. Besondere Wirkung haben die *Wilden* hervorgebracht, zu welchen jetzt jene für die *Plupper-Insel* (*L'Ile Babilari*), deren Geburts- und Sterbe-Anzeige ich zu seiner Zeit den Lesern zu machen nicht unterlassen habe, verfertigten, optischen und malerischen Decorationen gebraucht werden. *Picaros* und *Diego* ist, sowol was Musik als Text anbetrifft, eine der angenehmsten Opern von Dalayrac; es können besonders zwei Sänger darin glänzen: sie ward ursprünglich für Martin und Elleviou geschrieben. Statt den Reiss- und Spleiss-Compositionen der Französischen Theater Geld, Zeit und — den Geschmack des Publicums zu opfern, würden Deutsche Directionen wohl thun, diese Dalayrac'sche Oper, die, so viel ich weiss, noch nicht übersetzt ist, zur Aufführung zu bringen. *) Ich habe diese Composition, die mir schon durch frühere Aufführungen auf den Französischen Theatern zu Braunschweig, Cassel, Hannover und Hamburg bekannt geworden war, mit vielem Vergnügen in Paris wieder gehört.

Madame Giorgi Bellot (oder vielleicht Belloe?), jetzige ersteSängerin der Italienischen Oper zu London, befindet sich in diesem Augenblicke in Paris. Sie wird, sagt man, sich öffentlich hören lassen. Von ihrem Talente machen einige ganz ungemein viel Aufhebens, andere hingegen können keine Ausdrücke finden, um die Mittelmässigkeit desselben zu beschreiben. Wir werden ja hören!

Wie in allen menschlichen Bestrebungen, muss es auch in der Kunst eine Opposition geben, nicht um die Kunst selbst zum Ideale zu vervollkommnen, sondern um ihrem Rückfalle vorzubeugen. Diese Opposition heisst Kritik. Ihre Haupt-Pflicht besteht darin, die Fehler aufzudecken, ihr Nebenzweck, das Gute zu loben. Ersteres nützt freilich, ist aber mit vielen Widerwärtigkeiten verbunden: daher wird diese Pflicht nur sparsam ausgeübt. Das Gute zu loben, oder vielmehr, aus angeborenen und leicht zu begreifenden Gründen, alles gut zu finden, ist den Kunst-Productionen schädlich, schmeichelt aber der Eitelkeit und ist somit eine Taktik, die häufiger angewandt wird, als man glauben möchte: leben und leben lassen, ist das Feldgeschrei aller Stümper; wahre Künstler suchen Tadel, und kein Lob! Aus dem allen ergibt sich, dass das Geschäft der Kritik, in Betreff ihrer Hauptpflicht nemlich, höchst undankbar sey: das Schlechte tadeln, macht schon böses Blut; aber

*) Ich lese in deutschen Zeitschriften, dass man jetzt in Deutschland sagt: in die Scene schicken, statt zur Aufführung bringen. Man sollte die Narren, die auf eine so muthwillige Art die Sprache verderben, in's Tollhaus schicken.

das allgemein für vollendet Anerkannte wo nicht schlecht, doch mittelmässig zu finden und es laut und öffentlich sagen zu müssen, ist gar ein höchst trauriges Geschäft. In letzterm Falle befinde ich mich in diesem Augenblicke nicht etwa mit dem ganzen hiesigen Publicum (denn auf welche Weise könnte sich dies so in pleno vernehmen lassen?), doch aber mit allen hiesigen Journalisten: diese erklären fortwährend Pellegrini für den vollkommensten Sänger und Schauspieler, den sie gesehen. Mir scheint es vor wie nach, als ob dieser Künstler nur eine sehr mittelmässige Kunstbildung, oder besser gesagt, nur eine Art von Naturalismus besitzt und überhaupt so wenig geistige Herrschaft über sich selbst hat, dass selbst die beschränkten natürlichen Mittel, die ihm eigen sind, nur theilweise in ihm zum Vorscheine kommen können. So lange mir nicht Gelegenheit geworden seyn wird, ein günstiges Urtheil über diesen Sänger zu fällen, soll dies das letzte Mal seyn, wo ich über denselben werde gesprochen haben.

G. L. P. Sievers.

Berlin. Am 15ten September hatten die Kunstfreunde Berlins Gelegenheit, die Leistungen der Madame Catalani zu vernehmen in einem Concerte, das sie im Verein mit dem Königl. Theater gab. — Wenn ein Künstler bei seinem ersten Auftreten dergestalt hinreisst, dass der Enthusiasmus der Hörer zur Fieberhitze wird, wie es bei der frühern Anwesenheit der genannten Sängerin in Berlin der Fall war, so ist die Erwartung bei einem zweiten Erscheinen so gross, dass sie unmöglich zu erfüllen ist. Dieses hat denn auch Madame Catalani bei ihrem diesmaligen Auftreten erfahren; und wenn man jetzt minder empfänglich ist für ihre Talente, wenn Einige sogar von früherer Ueberschätzung sprechen, so mag das etwa in Folgendem begründet seyn. Man hat hier vor nicht langer Zeit Madame Ferron in mehren Concerten gehört, die in Hinsicht der Kunstfertigkeit, namentlich der chromatischen Tonleiter, der Sprünge u. s. w. der Madame Catalani bei weitem überlegen ist. Die Scala der erwähnten Künstlerin ist überdies bei einem ausnehmenden Umfange vollkommen rein, die der Madame Catalani hingegen höchst unrein und unangenehm; dadurch vergisst man gewissermassen, dass die Stimme der Madame Ferron in Hinsicht auf Fülle und Ausdruck von der in der Rede stehenden Sängerin weit übertroffen wird. — Dergleichen Parallelen sind denn freilich nicht geeignet, den Triumph der Madame Catalani zu erholen, da es überdies mit ihrer Stimme rückwärts zu gehen beginnt, und sie nicht Studium genug hat, die einschleichenden Mangel durch Kunst zu verdecken. Im Ganzen hat sie nur noch zehn Töne in ihrer Gewalt, vom untern D bis zum obern F, was darüber und darunter ist, bringt sie durch grosse Anstrengung und durch eine Art von Falset hervor. In Erfindung neuer Manieren hat sie keine Fortschritte gemacht, sie ist im Gegentheil dürftiger an Abwechselung geworden, denn sie hat gewisse Läufe in den beiden ersten Arien fünf bis sechsmal angebracht. Lobenswerth ist dagegen ihr Triller mit halber Stimme, das einzige, das sie noch vollkommen erhalten hat, nur muss sie ihn nicht in chromatischer Tonfolge fortführen, da merkt man gar zu leicht, dass demselben kein wirkliches Studium zum Grunde liegt. Die erste Arie von Portogallo: Eccomi giunt' al fine etc. gelang ihr am wenigsten; etwas besser gerieth die zweite Arie desselben Meisters: Ebben nel sacro Tempio, etc.; was das grosse Publicum noch am meisten ansprach, war das letzte Stück, nemlich die bekannten Rode'schen Violin-Variationen. Freilich sang sie dieselben nicht, wie es früher geheissen hatte, von Note zu Note, sondern nur, eine Quarte tiefer gelegt, eine Art von Parodie auf diese herrliche Composition; doch dergleichen wird nur von Wenigen bemerkt: und so gelang es denn, mancher falschen Intonirungen ungeachtet, einige Hörer dergestalt zu begeistern, dass sie, nach früherer Gewohnheit, God save the King forderten. Die Sängerin liess sich nicht nöthigen, uns ihr Steckenpferd zu produciren, nur wollte es diesmal mit dem begeisterten Einfallen des Publicums nicht so recht fort. Erst beim dritten Verse liessen sich mehre Stimmen vernehmen, die alle glücklich überschrieen wurden, und damit schloss denn der theuer erkaufte sogenannte Kunstgenuss dieses Abends.

Unter den Bedingungen, die Madame Catalani der General-Intendantur gemacht hatte, gehörten auch: dass erstens der Herr Concertmeister Möser, gegen alle Sitte, die Gesangpartien dirigiren sollte, und dies geschah denn auch. Ganz zufrieden muss sie mit ihrem erwählten Dirigenten nicht gewesen seyn, denn sie trat einigemal sehr verdrieslich den Takt, ja sogar liess sie einmal ein ziemlich vernehmliches: più presto, più presto hören.

Die zweite Bedingung war noch, dass sie von einem der Herren Regisseurs herausgeführt werden sollte. Dies Geschäft ward denn dem allgemein geachteten Künstler Herrn Beschort zu Theil. Mit seinem gewohnten Anstande führte er die Sängerin vor, und überreichte ihr die Noten, die aber von der Madame Catalani nicht mit gleichem Anstande und mit der gehörigen Höflichkeit empfangen wurden. Sie schien in ihrem Dünkel zu vergessen, dass auch ein Künstler und nicht etwa eine dienende Person ihr gegenüber stand. — So viel über das erste Concert; möge das zweite zu einem günstigern Urtheile Gelegenheit geben. —

Am zwanzigsten dieses gab Madame Catalani ihr zweites Concert. Es hatte sich in der Zwischenzeit die Sage verbreitet, dass die Sängerin das erstemal sehr unwohl gewesen sey, und deshalb das bereits auf den achtzehnten angekündigte Concert auf heute verschoben habe. Mit neuen Erwartungen eilte also alles wieder zu ihr hin, doch auch diesmal fand man bei einiger Kunstkenntniss sich in seinen Erwartungen betrogen. Die erste Arie von Fioravanti: Chi d'amor sguarcio la benda etc. wurden eben so mittelmässig ausgeführt, als die schlechte Composition es verdiente. Eine zweite Cavatine von Guglielmi: mio ben per te quest' anima, gerieth ihr besser, und machte wegen der vielen Trillerchen und Schnörkelchen auf die zahlreiche Versammlung niemlichen Eindruck. Die dritte Arie aus Figaro: Dove sono i bei momenti, misslang dagegen sehr, die Ausführung bildete hier gegen die herrliche Composition einen reinen Gegensatz. Die schöne Stelle des hohen a, as, g verunglückte völlig; das erste mal blieb das gis ganz aus, und bei der Wiederholung gerieth der Versuch des Schleifens dreier halben Töne herzlich schlecht, obschon die Arie aus B gemacht wurde. Dass am Schlusse die beliebte trompetenartige Verzierung wieder angebracht wurde, bedarf kaum einer Erwähnung. Die sogenannten Rode'schen Variationen waren wiederum noch das Beste, nur sang die gefeierte Sängerin diese sowohl, als die früheren Arien heute Abend um einen Viertelton zu tief.

Nach diesen beiden Concerten kann man sich der Mühe überheben, ihre etwa noch folgenden mit anzuhören. — Es ist für das pecuniaire Interesse der Madame Catalani zu wünschen, dass sie noch lange ihren grossen Ruf erhalten, und immer ein so kunstliebendes und so kunstverständiges Publicum, als das heutige, finden möge. Man kann dieser Sängerin zum Abschiede füglich das alte Sprichwort zurufen: Schmiede das Eisen, so lange es warm ist.

Vermischte Nachrichten.

Die allerneuesten Nachrichten aus Italien melden, dass eine neue Oper von einem Schüler Zingarelli's in Neapel grosses Aufsehen macht und dass selbst Rossini durch diesen neu aufgetretenen Orpheus verdunkelt werden soll. Wir erwarten die Bestätigung hiervon.

Ein junger englischer Musikus, Namens Rodwell hat eine Vorrichtung erfunden, welche ohne Beyhülfe der Hand die Notenblätter umwendet.

Die Gebrüder Bohrer geben in Nantes Concerte. Wahrscheinlich werden sie für den Winter nach Paris zurückkehren.

Ein Instrumentenmacher zu Lyon, Namens Simiot, soll bedeutende Verbesserungen mit dem Fagotte vorgenommen haben. Die Academie der schönen Künste (im französischen Institute) hat dem Künstler ein Belobungsschreiben übersandt.

Zu Neapel fängt man an, die Partituren, welche bis dahin nur durch Abschriften, also auf eine mehr oder minder unvollkommene Art, verbreitet wurden, durch den Steindruck vervielfältigen zu lassen.

Paesiello's Schwestern haben diesem Componisten in der Kirche *Santa Maria la Nova* ein marmornes Denkmahl errichten lassen.

Von der *Collection des Quintetti de Boccherini* ist zu Paris bereits die siebente Lieferung erschienen. Jede Lieferung kostet auf feinem Papiere 12 Fr. 3 auf Velinpapier 15 Fr.

Es sind zu Marseille *Considérations littéraires et médicales sur la Musique* herausgekommen. Der Verfasser derselben, Hr. Guiaud, Sohn, sucht darin die Musik als ein Reizmittel in hysterischen und nervösen Krankheiten anzuempfehlen. Deutsche und englische Aerzte haben schon vor mehr als zwanzig Jahren dasselbe gethan.

Unter dem Namen *Orgelschule* (*Ecole d'Orgue*) ist in der königlichen Musikschule zu Paris eine Art von *Organisten-Gilde* errichtet worden, über welche sich jetzt schon viele Beschwerden erheben. Vormals war es den Pfarrvorstehern erlaubt, unter den Candidaten, welche sich zu einer erledigten Organisten-Stelle meldeten, nach Gutdünken den talentvollsten und sittlichsten auszuwählen. Jetzt ist von der Oberintendanz der kö-

äglichen Musikschule eine Verordnung erlassen worden, vermöge welcher jeder Orgelspieler, der eine öffentliche Anstellung an einer Kirche erhalten will, in der neuerrichteten Orgelschule seine letzte Bildung erhalten haben muss. Um darin aufgenommen zu werden, muss er sich einer vorhergegangenen Prüfung unterwerfen.

Ein englischer Musiker und Componist, Namens *M. Mott* hat ein sogenanntes Sostenante-Pianoforte erfunden. Der Prinz Regent und sein ganzer Hof sollen von dem Tone dieses neuen Instruments bezaubert worden seyn.

James Sanderson hat in London herausgegeben: Study of the Bow etc. (*Studien der Fingersetzung und des Bogens oder fünf und funfzig Variationen für die Geige.* Eben daselbst ist auch herauskommen: A History of the Origin etc. (*Geschichte von der Entstehung und den Fortschritten der theoretischen und praktischen Musik. Von G. Jones.* 1 Vol. in Quarto.

Der berühmte Geigenspieler Viotti ist zu Paris angekommen.

Man spricht von einer Madame Hyde-Plomer, Marquise von Solari, deren Gesang in Venedig viel Aufsehen erregt haben soll. Sie befindet sich jetzt in Achen.

Im Meklenburgischen, namentlich in Wismar, Rostock, Schwerin und Gustrow haben sich seit einigen Jahren Musikvereine gebildet, und unter Mitwirkung benachbarter Künstler und Kunstfreunde, auch schon mehrere öffentliche Aufführungen grösserer Musikwerke veranstaltet. In Rostock wurde zu Ende des August d. J., von dem dortigen Musikverein unter Leitung des um die Errichtung desselben sehr verdienten Organisten Hrn. Göpels, das Händelsche Oratorium *Samson*, nach der Bearbeitung desselben von Hrn. von Mosel in Wien, aufgeführt.

In Florenz entzückt Mademoiselle Montano durch ihre vortreffliche Stimme, ihre vollendete Methode und durch die Kunst, über alle Mittel, welche ihr Natur und Studium verliehen haben, mit vollem Bewusstseyn gebieten zu können. Eine seltene Bescheidenheit, verbunden mit vielem natürlichen ungekünstelten Anstande, machen diese vortreffliche Sängerin auch äusserlich zu einer sehr lieblichen Erscheinung.

Am 29sten July hat der berühmte Flötenspieler Drouet, vormals in der Kapelle des Königs von Frankreich angestellt, der sich späterhin in London etablirte, in Brüssel Concert gegeben. Dieser Künstler weiss von der Flöte einen wahrhaft bewunderungswürdigen Gebrauch zu machen: sie wird unter seinen Händen wechselsweise Flöte, Clarinette und Fagott. Ja, er scheint sogar Doppeltöne auf derselben hervorzubringen.

Kurze Anzeigen.

Six Sonates faciles pour la Flûte avec une Basse chiffrée, comp. par T. Berbiguier. 2me Supplem. à la Méthode de Flûte du même auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Es ist recht sehr zu loben, dass einige gute Meister, die Uebungs- und Unterhaltungs-Stücke für das eine oder das andere Instrument schreiben, die alte Manier zuweilen wieder anwenden, der obligaten Stimme einen bezifferten Bass unterzulegen. Es ist dies vortheilhaft für den Spieler dieser Stimme, indem er zugleich ordentliche Harmonie hört; für den Lehrer, der nun die Stimme des Schülers zugleich mit vor Augen hat; für das Stück selbst, da es so auf mehrerley Weise gebraucht werden kann, indem z. B. diese kleinen, leichten Sonaten, nicht nur, wie es zunächst gemeynet ist, mit Begleitung des Pianoforte, sondern auch des Violoncell-, ja allenfalls der Viola (der Bass allerdings eine Octave höher) vorzutragen sind. — Die Sonaten sind übrigens angenehm, und zum Theil nicht ohne Eigenthümliches erfunden; die Stücke ziemlich mannigfaltig, auch in der Schreibart; und alles so geordnet und eingerichtet, wie man es von einem so vorzüglichen Meister dieses Instruments und geübten Componisten erwarten konnte. Dass er im Beziffern keine deutsche Schule gemacht habe, lässt sich zwar leicht bemerken, und über manche Stelle wird der Kenner ein wenig lächeln: doch reicht, was gegeben und wie es gegeben ist, zu dem hier beabsichtigten Gebrauche aus. — Das wird genug seyn, zur Bezeichnung und Empfehlung dieser Sonaten für Flötisten, die so weit sind, dass sie die Elemente der Musik und ihres Instruments gut in der Gewalt haben. Weiter brauchen sie nicht zu seyn, um sich mit Fleiss an dies Werkchen zu machen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. N°. 41. 1819.

Nachrichten.

Strasburg. Das hiesige *öffentliche Musikwesen* eilt, aus Mangel an Theilnahme, mit starken Schritten seinem Untergang entgegen. Man fragt sich nicht mehr: gehen Sie heute Abend in die französische oder deutsche Oper, oder ins Concert? sondern: treffe ich Sie im Casino? Nicht selten führt der Mann seine Frau und Kinder in Concert und Schauspiel und eilt dann schnell wieder in sein Casino. So lange es keinem Unternehmer einfällt, ein musikalisches oder theatralisches Casino zu errichten, wird es um Beförderung der Kunst schlecht aussehen. So scherzhaft auch diese Behauptung klingt, so hat sie sich doch hier zum Theil schon bewährt: seit einiger Zeit nemlich ist ein, aus blossen Dilettanten bestehendes, musikalisches Casino entstanden, welches unter Anführung zweyer Künstler ein vollständiges Orchester bildet; die musikalischen Uebungen sind geschlossen, jeden Montag werden Freunde und Bekannte der Mitglieder als Zuhörer eingelassen. Man hört hier Sinfonien und Ouverturen mit rühmlichem Eifer unter der Leitung des wackern Geigers Hrn. Nani aufführen. Blos Dilettanten dürfen sich hören lassen.

Die seit vielen Jahren bestehenden Musik-Liebhaber-Vereine, gewöhnlich 24 an der Zahl, konnten kaum während dem letzten Winter auf sechs gebracht werden. Man fing einen Monat später an und hörte einen Monat früher auf. Ob der Rücktritt des bisher an der Spitze dieses Vereins mit rühmlichem Eifer und Sachkenntniss gestandenen Dilettanten die Ursache seyn mag, wagt Ref. nicht zu entscheiden. Soviel ist gewiss, dass die nunmehrige Direction durch einen ausübenden Künstler dem Verein jenes Interesse entzogen hat, welches er ehedem einflösste. Nur zwey Dilettanten konnten noch vermocht werden, sich hören zu lassen. Unter der Leitung des achtbaren Hrn. Kapellm. Spindler begannen die 6 versprochenen Vereine am 5ten December 1818 und endigten am 27. Hornung dieses Jahres. Die Uebersicht dessen, was gegeben wurde, lässt sich um so viel kürzer fassen, da man grösstentheils nur schon gehörte Sachen aufführte: dahin gehörten die Sinfonien von Haydn (mit Ausnahme der bey Sidrock zuletzt erschienenen), die Ouverturen von *Carlo Fioras*, von *Proserpine* (von Winter), von *Titus*, von *Adelaide*; ausserdem alle oft und viel gehörte Entreactes von Stumpf; unter den Gesang-Stücken: die Scene aus *Trajan* von Nicolini, jene von Danzi, mit obligater Violin, aus der Oper *Malwina*, eine von Portogallo: eine aus *Sargin* mit obligater Klarinette, eine von Pär mit obligater (durch eine Klarinette ersetzte) Oboe, und die bekannte Polacca von Cannabich: Ritorn' al fine, endlich eine Scene aus *Idomeneo* von Mozart.

Neu waren folgende Stücke: Ouverture: eine neue von Röhner (nicht Böhner, wie das Programm anzeigte, denn dieser Componist wäre eines solchen Machwerks unfähig), das Ganze besteht aus blos an einander gereihten Reminiscenzen; eine andere, aus der Oper *das Rosenmädchen* von Lindpaintner, wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen. Instrumental-Solo's: Phantasie nebst Variationen für die Harfe von Bochsa, gespielt von Mad. Dumonchau. Diese brave Künstlerin schreitet noch immer vorwärts; ihr Vortrag besitzt gleicher Anschlag und ihr gebildeter Vortrag bezaubern alle Anwesenden. Sie ist wahrhaft Meisterin ihrer Kunst. Violoncell-Concert von Romberg, vorgetragen von Hrn. Baxmann. Dieser sonst brave Künstler leistete diesmal weniger, als gewöhnlich; sein Spiel war kalt, die Passagen ohne Nettigkeit und Ausdruck; mehre Sätze des Rondo's ausgenommen, welche er meisterhaft aus-

führte. Ein Concert für die Flöte von Berbiguier und Variationen von Rovelli für die Violine, wurden von Dilettanten in gleichem Grade von Vorzüglichkeit vorgetragen. Ein Horn-Concert von Duvernoy wurde von einem Musiker des hier garnisonirenden Husaren-Regiments recht brav geblasen, er besitzt Sicherheit im Ansatz und sein Triller ist vollkommen gut. Hr. Jägle erfreute die Zuhörer mit einem der schwierigsten Klavier-Concerte von Ries (in E dur): sein sicheres, ohne Pedale ausdrucksvolles Spiel, erregte allgemeinen Beyfall. Herr Fusinger blies ein Fagott-Concert von Oxi, und zeigte viel Gewandtheit in Passagen, besonders im Staccato, allein sein Ton ist nicht singend, es schien als jage ihn die Furcht immer weiter. Herr Gandon blies später ebenfalls ein Fagott-Concert; sein Ton ist gediegener.

Neu unter den Gesangstücken war folgendes: Terzett aus *Paniska*, der bekannte Canon, war hier instrumentirt. Ob durch diesen Zusatz der Gesang gewonnen, wagt Ref. nicht zu entscheiden; so viel ist gewiss, dass er manchem Zuhörer weniger interessant schien. Lässt man ja gewöhnlich in Concerten die Instrumentirung bey Canon's weg, gerade um den Gang des Satzes und die Verkettung der Stimmen desto deutlicher zu vernehmen. Auf diese Art nahm sich in einem der früheren Concerte der instrumentirte Canon in dem Terzett der *Cosa rara*, mit weggelassener Instrumentirung weit besser aus. Die Parthieen wurden gesungen von Dem. Bonasegla, einer jüngern Schwester der, für die vorjährigen Concerte engagirten, Sängerin von Carlsruhe, ferner einer Dilettantin und Hrn. Kuttner. Das Ganze wurde vollkommen richtig vorgetragen. Da die von Dem. Bonasegla gesungenen Arien sämmtlich unter den schon gehörten Gesangstücken bemerkt sind, so verweilt hier Ref. bey dieser Sängerin, um den Unterschied zwischen ihr, und ihrer nach München abgegangenen ältern Schwester zu erkennen zu geben. Ihre zwar helle, aber dünne Stimme hat nemlich bey weitem nicht die Anmuth, Kraft und Fülle der letztern. Ihr etwas scharfes Organ ist in Ensembles am rechten Ort; allein als Bravour-Sängerin kann Dem. Bonasegla keineswegs genügen: dazu kommt die Untugend, den einfachsten herrlichsten Gesang durch überladene Manieren völlig zu entstellen und unkenntlich zu machen, wozu ihre äusserst biegsame Stimme das ihre beyträgt. Sie vermeidet sorgfältig jeden Triller. *O Salutaris*, vierstimmiger Gesang mit Begleitung von 4 Hörnern von Spindler. Schön, erhaben für die Kirche, machte aber hier keinen Eindruck. *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, Oratorium, nach Rammler in Musik gesetzt von Spindler. Man muss der Gesellschaft Dank wissen, Hrn. Spindler vermocht zu haben, diesen schönen Gegenstand zu bearbeiten. Das Ganze ist in einem einfach melodischen Styl verfasst, ohne dem Kirchenstyl zu nahe zu treten; überall sind die Melodieen durchaus edel, und im Ausdruck den frommen, milden Textesworten angemessen; die Instrumentirung im Ganzen, und besonders zwischen den Recitativen, ist äusserst effektvoll; ausschmückende Figuren, ein Klarinett- und Violinsolo sind am rechten Orte angebracht. Besonders anmuthsvoll ist die Einleitung zu dem ersten Recitativ: *Hier schläft das Kind, vom Stamm des Hirten David.* Eine sanfte Harmonie von mehren Flöten und Klarinetten drückt dieses Bild lebhaft aus. Die Aufführung war gelungen zu nennen, besonders zeichnete sich Hr. Kuttner durch seinen kunstgerechten Gesang und seine Deutlichkeit im Vortrag aus, was an dem Bassisten gänzlich vermisst wurde. Eine blosse Halsstimme, welche nicht mit Brusttimme abwechseln kann, sollte in Soloparthieen lieber gar nicht auftreten. Die Sopranparthieen wurden durch Dem. Bonasegla und eine Dilettantin brav gesungen. Terzett aus Paer's *Sargin*, untadelhaft gesungen von obengenannten Sängerinnen und Hrn. Kuttner (Bass), erhielt Beyfall. Eine Dilettantin sang die grosse Scene von Mozart mit obligatem Klavier, ferner noch beym Klavier: *Elisa's Abschied* von Maurer. Nur der Liebhaberin kann ein solches Unternehmen verziehen werden; es ist nicht genug, eine schöne Stimme zu haben, man muss auch Vortrag, Gefühl, Geschmack, Methode, kurz alle Eigenschaften einer Sängerin besitzen, um es zu wagen, solche Gesangstücke öffentlich vorzutragen; es giebt ja Compositionen für Anfängerinnen in Menge. Ref. konnte von keinem der umstehenden Zuhörer erfahren, ob deutsch oder italienisch gesungen wurde. Am Schluss eines der Concerte gab Dem. Bonasegla eine deutsche, 2 italienische und 3 französische Romanzen. Die überladenen Manieren abgerechnet, trägt sie diese Gattung Gesang mit vieler Nettigkeit und Ausdruck vor. Endlich wurde von einem Chor junger Dilettantinnen das Quartett: *Kind, willst du ruhig schlafen*

fen, und noch eine Canzonette mit weiblichem Chor: *Wann die Rosen blühn*, von Spindler, ziemlich rein von Liebhaberinnen abgesungen. Das Unternehmen verdient Aufmunterung.

An Extra-Concerten fehlte es diesmal nicht; es hatten deren zehn statt. Am 14ten December gab die, bis jetzt als Dilettantin bekannte, Dem. Josephine Bonnaud ein öffentliches Concert zu ihrem Besten, worin folgendes gegeben wurde: Sinfonie von Haydn. *Die Weinlese am Vogesus*, eine lyrische Scene, gedichtet von A. Lanney, in Musik gesetzt von M. Braun. Dieses vortreffliche Gedicht bietet dem Componisten reichen Stoff dar, um die Betriebsamkeit bey dem Feste der Winzer und die Gefühle eines jeden bey diesem Anblicke musikalisch vorzutragen. Ein Mädchen (Sopran), ein Jüngling (Tenor) und ein Hausvater (Bass) sind die recitirenden Personen; es entstehen freylich 2 Quartette im Lauf der Composition, ohne dass man jedoch einsähe, wie die vierte Person dazu kommt; das Ganze ist mit Chören vermischt und soll, laut der Anzeige, mit einer einleitenden Sinfonie beginnen, welche das Zusammenkommen der Winzer am frühen Herbstmorgen, auf das gegebene Zeichen wiederholter Schläge mit dem Herbstmesser auf die Kübelböden, mahlt. Die Sinfonie ist sogleich abgethan mit einem Audante ⅛ Takt, welches die tiefe F Pauke mit mehren Schlägen eröffnet; dann folgt ein Chor, welcher überreich an Instrumentirung, aber eben so arm an Melodie ist. Dieses gilt beynahe von der ganzen Composition; vergebens sehnt sich das Ohr nach einer fliessenden Melodie, nach jenem guten Gesange, welcher das Herz anspricht; umsonst, man hört nur unter den Text gezwungene steife Melodieen, eine Rouladenarie, welche das Winzermädchen singt u. s. w. Besonders gespannt war die Erwartung der Zuhörer auf die Musik zu den, jeden Elsasser begeisternden Worten des Chors: vivas, vivas, Also, Rhein und Vogesus! Allein der Componist glaubte nicht, sich hier ergiessen oder lange verweilen zu müssen. Mit Auszeichnung verdienen genannt zu werden die beyden Quartette. Herr Braun liefert durch dieses Werk den Beweis, dass Compositions-Kunst nicht von Compositions-Genie getrennt seyn darf. Die Aufführung war gelungen zu nennen. Die Concertgeberin, welche ausser der Solopartie dieser lyrischen Scene, noch das Rondo von Weber: La dolce speranza und eine Polonaise von Hrn. Braun sang, ist als brave, hoffnungsvolle Dilettantin schon öfters aufgetreten; sie besitzt eine klangvolle, jugendliche, reine Stimme; allein um als Concertgeberin auftreten zu können, fordert man auch Bildung, Methode, Geschmack, Ausdruck, Uebung in Rouladen (sie erlaubte sich sogar Triller), endlich dass es vernehmbar werde, in welcher Sprache man singt: diese Eigenschaften sind ihr noch fremd. Somit ist es unverzeiblich, diese hoffnungsvolle Dilettantin der strengen Kritik ausgesetzt zu haben. Endlich wurde noch von einem Liebhaber und Hrn. Gandon, ein Duett für 2 Flöten von Vern. durch Hrn. Braun als Concertant-Sinfonie gesetzt, recht brav geblasen. Die Schönheit dieses Duetts (in Es) lohnte wirklich der Mühe, es für das Orchester bearbeitet zu haben, welches Hrn. Braun vollkommen gelungen ist.

Am 11ten Januar gab der bey der grossen Oper in Paris angestellte zweyte Tenorist Lavigne Concert. Er sang im gewöhnlichen französischen Styl die Romanze aus *Joseph*, welcher eine Arie beygefügt war; das Duett aus der *Vestalin*: N'est il donc point d'asile, mit Dem. Bonaud, welche sich hier wieder als Dilettantin anzeigte, ferner die Arie des Uriel aus der *Schöpfung*: Mit Würd etc.; endlich in allem 7 Romanzen und Canons von seinem Begleiter Pacini. Die Stimme des Herrn Lavigne ist von grossem Umfang und bedeutender Ausdehnung; sänge er nicht durch die Nase, und wüsste er die Kraft der Stimme gehörig im Zaume zu halten, so könnte er in die Reihe der Concertsänger treten; allein er muss sich alsdann blos an die einzige französische Gattung halten und nie fremde Compositionen namentlich den edlen Gesang aus der *Schöpfung*: Mit Würd und Hoheit) mit Schnörkeleyen und Rouladen beladen, wie es hier der Fall war. Herr Lavigne bleibe bey der Romanze, wenn sie anders im Concert erträglich ist. Ferner spielte Mad. Dumouchau mit Beyfall auf der Harfe eine Composition von Pacini, betitelt: *l'Alsacienne*, mit Begleitung einer Klarinette, welche ein Liebhaber mit Auszeichnung vortrug. Ref. konnte an der Composition nichts Elsassisches entdecken. Beym Schluss des Concerts wurde Herrn Lavigne ein Lorbeerkranz nebst einem Gedicht auf das Orchester zugeworfen. Letzteres wurde gelesen, allein die heisere Stimme des eifrigen Lesenden liess Ref. nichts, als die letzte Strophe vernehmen: il descend

directement d'Appollon! — O Sancta Caecilia! Welch ein Absprössling!

Am 6ten März gaben Herr und Mad. Dumonchau Concert, worin letztere ihren wohl bewährten Ruf als Virtuosin auf der Harfe in folgenden Compositionen bewährte: Notturno, von Demar mit Violoncell-Begleitung, Duett für Harfe und Klavier, comp. von Hrn. Berg, letzteres von ihm selbst gespielt, unverbesserlich; Variationen von Bochsa. Dem. Bonasegla sang mit unendlich vielen Coloraturen das Lied von Pucitta: Sul margine d'un rio.

Am 15ten März gab die Gesellschaft des Musik-Liebhaber-Vereins ein Concert zum Besten der Armen. Auf die Ouverture von Marie Montalban folgte die Arie von Portogallo: Frenar vorrei le lagrime, gesungen von Dem. Bonaud, als genannter Artistin, wahrhaft schülermässig. Mad. Dumonchau spielte ein ungenanntes Harfensolo; Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, sehr brav gesungen von Demois. Bonasegla, Bonaud, Hrn. Kuttner und einem Dilettanten. In der zweyten Abtheilung wurde Hrn. Spindlers Oratorium: *Die Hirten an der Krippe* wiederholt. Die Aufführung war nicht so gelungen zu nennen, als die erstere, wovon oben gesprochen worden; das schöne Violinsolo wurde unter andern, vielleicht aus Schüchternheit, verunstaltet. Den Beschluss machte eine Polonaise nebst einer Einleitung, für das hier noch unbekannte Instrument, das Flügel-Horn oder die Klappen-Trompete, auf dem französischen Programm Bigel genannt. (Vermuthlich von dem englischen Bugle, Bugle-Horn hergeleitet, welches Halliday in England erfunden hat.) Die Composition von Hrn. Aloys Laucher, welcher das Instrument mit besonderer Fertigkeit und Ausdruck blies, war begleitet durch 4 Trompeten in C, 2 in G, 4 Hörner, 2 Posaunen und Pauken. Das Ganze machte einen herrlichen Effekt; die Klappen-Trompete hat freylich durch ihre Umwandlung den durchdringenden, schmetternden Ton der gewöhnlichen Trompete verloren, allein ihre Brauchbarkeit als Solo-Instrument, ihre Ausdehnung und die Sicherheit des Tons in allen nur möglichen Modulationen, weisen ihr eine entschiedene Stelle unter den blasenden Instrumenten an.

Die Abbildung der Klappen-Trompete, nebst Bezeichnung der Tonleitern, ist diesem Blatte als Beylage beygefügt.

Am 27sten März gab der hiesige Klavierlehrer Hr. Berg Concert zum Besten der Haus-Armen. Auf eine Sinfonie von Haydn folgte die Scene aus *Titus*: Parto etc. gesungen von Dem. Bonasegla, mit allzuüberladenen Manieren und Zierrathen; dann folgte die Wiederholung des schon oben genannten Duett's für Klavier und Harfe, gespielt von Herrn Berg und Mad. Dumonchau, welches mit allgemeinem Vergnügen wieder gehört wurde; ferner die bekannte Buffoarie: Sei morelli e quatro bai, aus den *Zingari in Fiera*, von Cimarosa, gesungen von einem Dilettanten (Bass). Der zweyte Theil begann mit einer nicht benannten Ouverture von Winter; dann folgten Variationen über schwedische National-Lieder von Romberg, auf dem Violoncell vorgetragen von Herrn Baxmann, welchen wir sonst besser zu hören gewohnt sind; Duett aus der *heimlichen Ehe*, gesungen von Dem. Bonasegla und obigem Dilettanten; endlich ein Rondo brillant (?) für Klavier mit Orchester-Begleitung, componirt und gespielt von dem Concertgeber. Die Composition ist äusserst gefällig und erhielt verdienten Beyfall.

Am 5ten und 7ten April gab Mad. Feron, erste Sängerin am italienischen Theater zu Paris (?), Concert. Sie sang, wie überall, dieselben Compositionen ihres Begleiters Pucitta. Ref. pflichtet rücksichtlich dieser ausgezeichneten Künstlerin dem schon öfters in dieser Zeitung gefällten Urtheile bey, um hier nicht das schon gesagte zu wiederholen. Mad. Feron sang fünfmal in jedem Concerte; kein Instrumental-Solo wurde gegeben, die Zwischenmusik bestand blos in Sinfonien und Ouverturen! —

Am 9ten April hatte ein geistliches Vocal- und Instrumental-(?) Concert statt, [illegible] Anzeige nach gegeben von den studierenden Zöglingen des Wilhelm- und Thomas-Stiftes, welche jedoch der unschuldigste Theil am Ganzen waren. Das Oratorium von Beethoven, *Christus am Oelberg*, wurde aufgeführt, und die Soloparthieen von Dem. Bonaud, Hrn. Kuttner und einem Dilettanten gesungen. Die Aufführung war im Ganzen wenig befriedigend, hauptsächlich durch die unsichere Wahl der Tempi. Ein Instrumental-Solo wurde nicht gehört.

Am 14ten April gab Dem. Coste, abgehende erste Sängerin bey der hiesigen französischen Oper, Concert, worin sie zum Abschied, ihre foibles talens, wie das Programm sagt, und zwar zum letzten Male vor ihrer Abreise nach Bordeaux, dar-

bringen wollte. Dem. Coste, gebürtig aus Strasburg, ist noch gänzlich Anfängerin; die Natur hat ihr eine helle, angenehme, unglaublich biegsame Stimme verliehen. Mit Fleiss und Anstrengung kann sie, bey den in Frankreich an Sängerinnen armen Zeiten, Epoche machen. Sie sang zwey französische Arien aus den *Visitandines* und dem *Amant Statue*, und eine deutsche von C. M. von Weber, mit mässigem Beyfall. Herr Lauchert, Sohn, blies ein Hornconcert recht brav, und Hr. Baxmann spielte auf dem Violoncell eine Romanze von Duport, mit Klavierbegleitung, mit vielem Geschmack und Ausdruck.

Am 19ten May gab Demois. Therese Sessi, Mitglied der philarmonischen Gesellschaften zu Venedig und Cremona, Concert. Diese ausserordentliche Sängerin lässt weit im tiefsten Hintergrunde alle mögliche italienische Sängerinnen zurück, welche seit Jahren hier erschienen sind. So kunstgerecht auch der Gesang der Mad. Feron ist, so ist schon das weit hellere, klangreiche Organ der Dem. Sessi, mit einem Umfang von drey Octaven vom tiefen bis zum hohen G, ein bedeutender Vorzug. Ihre Stimme ist einer ungewöhnlichen Ausdehnung fähig; bey leidenschaftlichen Stellen war, unter dem stärksten Forte des Orchesters, der hohe geräumige Concertsaal zu eng; dann rührte sie wieder alle Herzen durch die anmuthigsten und lieblichsten Töne; ihrer geläufigen Kehle steht bey Coloraturen und auf- und absteigenden chromatischen Läufen nichts im Wege. Sie sang folgende Scenen mit rauschendem Beyfall: Quel ardore, che nel seno m'avampa, von Nicolini; sospirando affitta e sola, von Portogallo; una voce poco fa, aus dem *Barbiere di Seviglia*, von Rossini, endlich eigends von dem Ritter Castelli für sie componirte Variationen über: nel cor. Diese Variationen, welche mit jenen für Mad. Catalani componirten nicht zu vergleichen sind, da Herr Castelli um eine ganze Octave höher schreiben konnte, erregten wahres Staunen; es ist hier alles vereinigt, was nur die menschliche Kehle hervorzubringen vermag.

Das französische Theater hat seit dem letzten Berichte nichts merkwürdiges dargeboten; der *Chaperon rouge* war die einzige neue Oper, welche erträglich gegeben und mit Beyfall aufgenommen wurde. Am 29ten März trat eine Madame Demski als Julie in den *Prétendus* auf; sie war angekündigt als erste Sängerin, von Paris kommend, um sich an einen fremden Hof zu begeben, wo sie engagirt ist. Das Haus war voll und die Erwartung gespannt. Kaum hatte die Sängerin die Bühne betreten und einige Takte gesungen, als sie durch ein allgemeines Pfeifen wieder davon verjagt wurde. Der Director, Hr. Brion, wurde hervorgerufen, um über seinen Missgriff und die lügenhafte Anpreisung der Mad. Demski Rechenschaft zu geben. Er erschien und erklärte sich nicht mit der gehörigen Achtung gegen das Publicum: dies veranlasste sogleich das Ersteigen der Bühne von einer Anzahl Studenten, welche Handgemenge mit dem Schweizer-Militär wurde. Die Behörde, welche diesen Auftritt mit der Politik in Verbindung zu setzen bemüht war, liess von jenem Tage an das Theater schliessen. Der Director verschwand, und erst am 20sten May konnte wieder die französische Bühne eröffnet werden, nachdem die für das beginnende Theater-Jahr schon engagirten Schauspieler in Gesellschaft die Direction übernommen. Die vorhandenen Operisten sind durchgängig mittelmässig.

Die deutsche Gesellschaft, unter der Direction des Hrn. Joseph Herzog, benutzte den zweymonatlichen Stillstand der französischen Bühne und gab folgende Opern vom 18ten April, bis zum 9ten Juny: *Die Sängerinnen auf dem Lande, die Zauberflöte, Agnes Sorel, Tancred, die Schweizerfamilie, die unruhige Nachbarschaft, die Entführung, der Kapellmeister von Venedig, das Donauweibchen*, 1ster und 2ter Theil, *das Opferfest, Titus, die zwölf schlafenden Jungfrauen* u. s. w. mehre dieser Opern wurden wiederholt. Als achtbare Mitglieder dieser Gesellschaft verdienen genannt zu werden: der Bassist Herr Scharrer; Mad. Scharrer, zweyte Sängerin, singt auch mit Beyfall erste Parthieen, sie war besonders als Tancred allerliebst; Herr Ritter, ein angenehmer Tenorist, sang die Parthie des Tamino, Argien, Murney und Belmonte vortrefflich; viel bleibt ihm aber noch an Theater-Bildung zu erlernen übrig; Hr. Herzog ist in der Oper nur im komischen Fach an seiner Stelle. Als erste Sängerin trat anfänglich Dem. Voigt in der Königin der Nacht auf, und erprobte dadurch ihre gänzliche Unbrauchbarkeit; ihr folgte Mad. Böhmert (ehemals Dem. Klein): sie zeigte zwar als Amenaide ihr Schauspielertalent, allein ihr Gesang befriedigte keineswegs, sie war jedoch in anderen Parthieen erträglich, und somit blieb das Fach

oder widernatürlichen Reizes gemeiniglich noch lange bleibt, wenn auch die Krankheit selbst oder die von aufsen her eindringende schädliche Potenz durch medicinische Hülfe glücklich entfernt ist. Was der Arzt hierbey zu thun hat, wird unten vorkommen, wo ich von den Genesmitteln rede.

β) Allgemeine Schwäche.

Diese hängt entweder von einer Schwäche des Nervensystems überhaupt ab, ohne das Erschlaffung der muskulösen und ligamentösen Theile der Singwerkzeuge zugleich stattfände. Oder dieser leztere Zustand ist zugleich vorhanden, und um deswillen das Uebel desto schwerer zu bekämpfen.

Dergleichen Schwäche ist nicht selten als Nachbleibsel einer andern vorherigen Krankheit der Werkzeuge der Respiration und des Gesanges anzusehen. So gehen z. B. Krämpfe und Zuckungen voran, setzen die genannten Werkzeuge in widernatürliche Spannung und Anstrengung, der Krampfanfall lafst endlich nach, und die Schwäche dieser Theile, als natürliche Folge jener Anstrengung, bleibt zurück. Sehr gewöhnlich und natürlich ist es auch, dafs oftererwähnte Werkzeuge an einer allgemeinen Schwäche des Körpers, die sich nach überstandenen akuten Krankheiten vorfindet, oder eine Gefährtin schon lange dauernder chronischer Uebel abgiebt, ebenfalls ihren Antheil bekommen. Die sogenannten stummen Sünden verbreiten ihren schwächenden Einfluſs auf die Organe der Stimme so sehr, ja in gewissem Betrachte noch mehr, als auf andre Theile des Körpers.

Zuweilen entsteht aber diese Schwäche aus eigenen Ursachen, und ihre Zufälle sind sodann nicht als bloſse Nachwehen andrer Krankheiten anzusehen. Diese eigenen Ursachen bestehen allermeist in Diätfehlern, die schon im zweyten und dritten Abschnitte dieser Abhandlung gerügt worden sind, und hier also keiner nochmaligen Erwähnung bedurfen.

II. *Besondere Krankheiten der Singstimme.*

Diese bestehn entweder:

α) in Fehlern der Singstimme, wobey sich nicht auf widernatürlichen Zustand der Singorgane schlieſsen lafst; oder auch zweytens:

β) in chronischen Gebrechen von dieser, wie auch von Werkzeugen des Athemholens.

Unter Partikularkrankheiten der Singstimme steht

a) Rauheit derselben oben an. Meistens ist sie Symptom andrer Krankheiten, der Brust und der Singorgane, und wenn diese geheilt sind, verliert sie sich nach und nach von selbst. Zuweilen ist sie Folge einer eingeathmeten scharfen oder sonst nicht ganz gut respirabeln Luft.

Die Rauheit der Mannsstimme bey der Mutation gehört nicht hierher, denn sie ist nicht als eine Krankheit, sondern als ein Gefährte von jener physischen Entwickelung anzusehen.

Kaum bedarf es noch einer Erwähnung, dafs Rauheit der Singstimme sehr oft die Folge von Diätfehlern ist, mit deren künftiger Meidung sie nach und nach verschwindet.

b) Eine *schwache* Stimme gehört in sofern in dieses Verzeichnifs von Krankheiten, als sie nicht jederzeit aus der oben schon betrachteten allgemeinen Schwäche herstammt, auch nicht immer Symptom einer sich durch sie verrathenden, noch im Verborgenen minirenden Lungensucht ist, sondern ihren Grund zuweilen in einer partiellen Schwäche der Organe des Athemholens und Singens hat. Oft ist sie im Mangel der Uebung im Singen gegründet, und gleicht einer in Trägheit liegen bleibenden Muskelkraft.

c) Völlige *Stimmlosigkeit* (*Extinction de voix*) entspringt entweder aus partialer Schwäche, die den höchsten Grad erreicht hat, oder auch von einer zum höchsten Grade gestiegenen unheilbaren Lungensucht, nicht minder aus topischer Lähmung der Nerven der Stimme, und diese leztere Art ist nicht selten eine Nothwehr eines Anfalles von Apoplexie.

der ersten Sängerin, ohne die gefällige und willkommene Aushülfe der Mad. Scharrer, unbesetzt. Der ausgezeichnete Schauspieler Herr Trautmann, vom Hannöverschen Theater, gab als Gast den Luka im *Opferfeste* mit Beyfall.

Frankfurt am Mayn, im September. Spohr ist fort! die Besseren betrauern seinen Verlust; die Gemeinen leben der erhabenen Hoffnung, dass jetzt ihrem Geschmacke und ihren Wünschen kein feindliches Princip mehr in den Weg treten und die alte Geselligkeit mit Pumpernickel, Caspar Lorifari und Taddädl wieder hergestellt werde. Die erste Oper, welche Spohr hier dirigirte, war der *Don Juan*; mit dem nämlichen Meisterwerke schloss er seinen Wirkungskreis. Der Zeitraum von zwey Jahren, welche er, mit so mancher künstlerischen Aufopferung, der hiesigen Bühne weihete, ward von ihm mit vielen lichten Punkten bezeichnet, in denen er den Freunden der Kunst und des Künstlers einen schönen Kranz herrlicher Erinnerungen wand. Die genussreichen Abende der hohen musikalischen Dichtungen, *Faust* und *Zemire und Azor* sind vorüber; der enggeschlossene Verein des vollendetsten Quartetts ist zerrissen, denn der grosse Meister fehlt, aus dessen Gemüth die belebenden Strahlen der Kunst ausgingen; die holden Töne des Saitenspieles sind verhallt, welche nur er in das Leben zu rufen vermochte: aber die Anforderungen, welche jene herrliche Vergangenheit in manchem Geiste erschaffen und begründet, leben fort und durften nur unwillig auf Befriedigung Verzicht leisten. Deshalb wird der jetzige Musikdirektor, Hr. Hoffmann, zwischen solchen Anforderungen und den Erheischungen der aus Actionärs bestehenden Oberdirection gestellt, manchen schweren Kampf zu kämpfen haben, und es ist zu wünschen, dass er in der Mitte dieser entgegenstrebenden Partheien seine künstlerische Individualität unverletzt erhalten möge.

Auf der Bühne wurden seit meinem letzten Berichte zwey neue Opern gegeben, Boyeldieu's *Rothkäppchen* und *die Italienerin in Algier*. Die Musik des *Rothkäppchens* nimmt durch ihre Sinnigkeit einen eigenen und ehrenvollen Platz in der Reihe französischer Opern ein. Hier ist nicht blosse kalte Declamation, Geräusch aller Art, um das Feuerwerk des Effekts hervorzubringen, oder gedankenloses Melodieen-Geklingel: nein, der Componist ist tiefer gedrungen und hat die Regungen der Seele belauscht und sie übergetragen in das Reich der Töne, wo das Geistige und Gestaltlose eine freundliche Heimath findet. Dem. Lange zeichnete sich in dieser Vorstellung auf eine Weise aus, welche ehrenvolle Erwähnung verdient. Sie hatte zwar nur die zweyte Parthie der Nanette, aber ihr einfacher und edler Vortrag im Gesange, dem eine schöne und jugendliche Stimme zur Folie dient, erhob sie zur Prima Donna des Abends. *Die Italienerin in Algier* gefiel nicht. Man vermisste bey aller ästhetischen Monstruosität, die geniale Lieblichkeit des *Tancred* und die Rhadamanthen im Parterre freueten sich, so manchen Diebstahl bezeichnen zu können, bey dessen Entdeckung ihnen die Eigenliebe den Spiegel ihrer ausgebreiteten und gewaltigen Opernkenntniss vorhielt. Dem. Friedel sang, nach einer anhaltenden Unpäslichkeit zum ersten Male wieder, die Parthie der Isabelle. Nur gegen den Schluss des zweyten Akts liess sie uns bemerken, dass ihr Uebelbefinden nicht spurlos vorüber gegangen sey. — Die erbärmliche Posse: *Die falsche Catalani*, welche gleich nach Spohrs Abgange gegeben und im Messrepertoire dem Publikum von der Direction als eine Oper angerechnet wurde, kann ich mit meinem engen Gewissen unmöglich dafür annehmen und bescheide mich deshalb in diesem Blatte eines weitern Urtheils.

In der Person der Mad. Dölle ist das Opernpersonale mit einer ersten Sängerin, und in der des Herrn Pillwitz, mit einem Bassisten vermehrt worden. Mad. Dölle besitzt eine angenehme, klangvolle Stimme, eine seltene Höhe und gute Schule. Hr. Pillwitz hat, bey einer in der untern Octave metallreichen Stimme und vieler Biegsamkeit, eine ungeordnete Verzierungssucht und zu wenig Oekonomie im Anschlage. Herr Dölle singt auch mitunter Tenorpartheien. Für das Chor sind einige gute Subjecte gewonnen worden. Hr. Paldenker d. j. studirt jetzt die Chöre ein und seinem Eifer haben wir bereits manche gute Leistung dieser Art zu danken.

Die Gastrollen der Mad. Milder-Hauptmann laden manchen Freund der Kunst herbey und, wenn auch die idyllische Emmeline nicht mehr, wie vor neun Jahren, allen Erwartungen entsprach und gar viele die Erinnerung an jene Zeit zurück-

rufen mussten, um den Genuss der Gegenwart zu steigern, so nahm doch der ernste und gefühlvolle *Fidelio* manches Gemüth gefangen, und man vergass gern über dem erhabenen und einfachen Vortrage des Gesanges, dass auch die schöne Bluthe, welche aus dem Klange der Stimme hervorglänzt, vergänglich sey. Früher als Mad. Milder-Hauptmann trat Hr. Fürst als Gast auf. Dieser Bassist hat dieselben Vorzüge und Mängel, wie Hr. Pillwitz, nur ist seine Stimme noch sonorer.

Im May gab Mad. Valsovani-Spada, eine Sängerin, deren schöne Stimme, gute Schule und geschmackvoller Vortrag in diesen Blättern bereits gewürdigt worden sind, Concert und erhielt verdienten Beyfall. Ihr Mann, mit welchem sie einige Duetten vortrug, scheint sich ausschliessend dem Fache des Buffo gewidmet zu haben und mag als solcher nicht ohne ausgezeichnetes Verdienst seyn. Das Concert der Mad. Milder war bey erhöhetem Preise zahlreich besucht und die Künstlerin gewährte dem Auditorium durch den einfachen und seelenvollen Vortrag einiger Lieder von Kreuzer, insbesondere einen hohen Genuss. Diesem Concerte folgte das der Dem. Emilie Geyer, Sängerin vom Trierschen Nationaltheater. Dem. Geyer hat, bey einer klangvollen Stimme, bedeutenden Umfang, Reinheit und grosse Biegsamkeit; nur bleibt eine geordnetere Methode zu wünschen übrig. An diesem Abende liessen sich die beyden Klarinettisten unsers Orchesters, die Herren Reinhart und de Groot, in einem Concertante mit grossem Beyfalle hören. Durch ein seltsames Spiel des Zufalls waren die Concerte der beyden berühmten Virtuosen auf der Klarinette, Hrn. Bärmann und Hermstedt, nur durch den Zwischenraum von einer Woche getrennt. Die Leistungen des Erstern stehen, meiner Ansicht nach, denen des Letztern, wie eine vollendete und geglättete Prosa der Poesie gegenüber. Herr Bärmann spielt höchst zierlich und graziös, die Sussigkeit seines Piano's und das Decrescendo im Verhallen des Tons gewinnt ihm die Herzen der Damen, eine geübte Mechanik kommt den Schwierigkeiten zu Hülfe, welche er vorträgt und in der Gattung, wie er sie vorträgt; aber der Ton des Künstlers ist in seinem ganzen Umfange nicht egal und die Gattung, in der Hr. Bärmann seine Passagen vorträgt, ist nicht immer gut. Wer hat dieses Letztere nicht in den am Schlusse vorgetragenen Variationen empfunden? Herr Hermstedt spielt dagegen in jenem grossen Style, der in der Tiefe des Gemüths seinen Ursprung hat und nicht im eiteln Ohrenkitzel seinen einzigen und höchsten Zweck sucht. Hier ist eine innere und reine Anschauung der Kunst in die Wirklichkeit getreten, die Seele spricht in Tönen, und oft reisst die Phantasie den Künstler über die Anforderungen der gewöhnlichen Alltags-Zuhörer empor und dann trifft sich's wohl, dass diese, denen die heilige Sanscritta, in welcher Gemüth und Töne vereinigt reden, verborgen geblieben ist, ihn nicht verstehen und gern zu sich herabziehn möchten. Welche grosse Schwierigkeiten Herr Hermstedt mit allen Accentuationen des Vortrags überwindet, ist bekannt; die Schönheit und Gleichheit des Tons, die vollendete Reinheit und das zarte, aber nie süsselnde Spiel im Cantabile, schliessen sich einer solchen einzigen Fertigkeit willig an und räumen dem Künstler die ganze Herrschaft über sein Instrument ein, die sich wieder gern der innern, höhern Eingebung unterwirft. — Dem. Therese Sessi gab zwey Concerte, in denen sie besonders durch gute Schule und geschmackvollen Vortrag, sich als eine verdienstvolle Sängerin zeigte.

Strasburg den 20. *Sept.* 1819. Wir haben den Verlust unsers würdigen Kapellmeisters an der Cathedral-Kirche, Herrn Stanislaus Spindler zu betrauern, welcher am 8ten dieses in das Reich der ewigen Harmonien hinübergegangen ist. Er dirigirte noch am 25sten August J. Haydn's Missa in B, obgleich durch die Folgen eines langwierigen Krankenlagers sehr ermattet.

Hr. Spindler war ein Schüler Dittersdorfs, dessen gesangreiche, kernhafte Compositions-Methode auf den Schüler übergegangen war. Er hatte in früheren Jahren Geschmack fürs Theater; er betrat diese Laufbahn zuerst als Tenorist, hatte das Unglück, bey einer Vorstellung in eine Versenkung zu fallen, und stund als Bassist von seinem Krankenlager wieder auf. Er unternahm später eine Theater-Direction und besass kleine Städte Deutschlands mehre Jahre hindurch, bis er als Mitglied der Vogelschen Gesellschaft im Jahr 1807, als Bassist nach Strassburg kam. Hr. Spindler, welcher sich durch sein musterhaftes Betragen allgemeine Achtung erworben hatte, wurde im Jahr 1808 zum Kapellmeister an der Cathedral-Kirche ernannt.

Von seinen Compositionen sind Ref. folgende bekannt: *Das Loch in der Mauer*, Oper in 2 Aufzügen; *der Alte überall und nirgends*, Zauber-Opor in 3 Aufzügen. — *Das Waisenhaus*, Oper in 2 Aufzügen. Ref. bemerkt bey dieser Gelegenheit, dass nach der äusserst vortheilhaften Aufnahme dieser Oper in Strasburg, wo sie zum erstenmal am 1ten December 1817 aufgeführt wurde, der Componist und Dichter (Hr. Moll) sich veranlasst fanden, die Partitur zum Absatz nach Wien zu schicken. Nach langem hin und herschreiben, sandte man die Partitur zurück, mit der Bemerkung, dass sie nicht dienlich sey. Bald darauf kam dieselbe Oper, mit demselben Gedicht, mit Musik von Weigl, in Wien heraus! Es ist hier der Ort nicht, sich über beyde Compositionen auszusprechen: so viel sey nur im Vorbeygehn gesagt, dass Weigl's Musik zum Waisenhaus hier nie Eingang fand. Die Spindler'sche Composition soll sich unter der Opern-Sammlung des Carlsruher Hof-Theaters befinden, es wäre zu wünschen, dass sie wieder auf die Bühne gebracht würde. Ferner schrieb Hr. Sp. mehre Gelegenheits-Compositionen, z. B. bey dem Besuch der Kaiserinnen Josephine und Marie Louise in Strasburg. Wir verdanken ihm eine grosse Anzahl Lieder, 3 und 4 stimmige Gesänge ohne Begleitung, Balladen, worunter die beliebte *Orakel-Glocke* mit Klavier oder Quartett-Begleitung. Endlich schrieb Herr Sp. für die Kirche mehre vortreffliche Motetten, Messen, ein Te Deum und ein Requiem. Seine letzte Composition war das Oratorium: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, wovon oben bey Gelegenheit der Liebhaber-Vereine, worin es aufgeführt wurde, gesprochen worden. Strasburg verdankt Herrn Spindler eine grosse Anzahl gründlicher Schüler und Schülerinnen für Gesang und Composition.

An seine Stelle bey der Cathedral-Kirche, ist bereits Herr Wackenthaler, einer seiner Schüler f. die Composition, sonst ein junger ausgezeichneter Klavier-Spieler und Lehrer, ernannt worden.

Kurze Anzeigen.

Ausgewählte Stücke aus der Oper, die Hochzeit des Figaro, von Mozart, mit Begleitung der Guitarre, von J. H. C. Bornhardt. Mit italien. und deutschem Texte. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Mozart's durchaus gearbeitete und (besonders in dieser Oper) durch alle Stimmen in melodischem Flusse gearbeitete Orchester-Partie für — eine Guitarre! Was soll man dazu sagen? Nichts; ausser: 1) die Leute müssen's doch so haben wollen: sonst würden Bearbeiter und Verleger, die wol Beyde recht gut wissen, was sie thun, es nicht gegeben haben; 2) die Sache ist von H. B. so abgemacht, als sie sich, ohne den Guitarristen Schweres zuzumuthen, abmachen liess; 3) man erhält 9 Arien, 2 Duette und 3 Chöre; 4) Stich und Papier sind sehr gut.

Tema con Variazioni per il Violino e Chitarra, comp. — — da Enrico Präger. Op. 26. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Preis 8 Gr.)

Für einen vorzüglichen Geiger und einen guten Guitarrenspieler ein eben so unterhaltendes, als nach gründlicher Methode übendes Musik-Stück. Schon das Thema, noch mehr aber verschiedene Variationen zeigen eine gute Gabe der Erfindung: die Ausführung aber durchgehends einen geübten Componisten und tüchtigen Spieler beyder Instrumente. Im Geschmack könnte man das Werkchen vielleicht mit einigen von Spohr am besten vergleichen. Wenig geübte Spieler beyder Instrumente sollten sich aber nicht an die Ausführung desselben machen, sie müssten denn daran studiren wollen: denn nicht nur, dass vieles in den Noten nicht leicht ist, so will auch alles vorzüglich gut vorgetragen seyn, wenn es die beabsichtigte Wirkung thun soll.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Bologne fecit adly marchal. Ferrariis. N:III. Fl. 1819.

si ut ut♯ re re♯ mi fa fa♯ sol sol♯ la la♯ si ut ut♯ re re♯ mi fa fa♯ sol sol♯ la la♯ si ut

h c cis d dis e f fis g gis a ais h c cis d dis e f fis g gis a ais h c

si ut reb re mib mi fa solb sol lab la sib si ut reb re mib mi fa solb sol lab la sib si ut

h c des d es e f ges g as a b h c des d es e f ges g as a b h c

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1819.

In No. 32. dieser Zeitung befindet sich eine Recension meiner Gesänge, welche bey Herrn Peters in Leipzig erschienen sind, worinnen mir der Vorwurf gemacht wird, dass, diesen Gesängen zu Folge, genaue Deklamation meine Sache eben nicht zu seyn scheine. Allein die Beyspiele, die das beweisen sollen, beweisen nur, dass der Herr Recensent keineswegs musikalische Deklamation von der redenden zu unterscheiden weiss; sonst würde er mir nicht deshalb die Kenntniss genauer Deklamation absprechen, weil ich ein Nebenwort um eine Quarte tiefer als das Hauptwort, und die letzte Sylbe eines dreysylbigen Wortes, die den Reim giebt, deshalb auf eine schwere Taktzeit gelegt habe, indem die Reime vorzugsweise betont, und, so viel als es möglich ist, immer auf gleiche Taktzeiten fallen müssen, damit die Musik das rhythmische des Verses wiederspricht. Hauptsächlich aber habe ich nach des Herrn Rec. Meynung nicht genau declamirt, um das Steife oder Aengstliche zu vermeiden, welches ohne Zweifel die Melodie erhalten haben würde, wenn ich die erste Sylbe des Wortes „Seligkeit" auf die erste Taktzeit des folgenden Taktes gebracht hätte, und um zugleich den folgenden Satz: „Welt und ihrer Lust geweiht," gehörig von dem vorhergehenden zu trennen.

Endlich versichre ich, dass man in diesen Gesängen rücksichtlich der Deklamation nichts finden wird, als was unsere grössten Componisten für schicklich gehalten haben, wovon sich ein Jeder leicht selbst überzeugen kann.

C. Eberwein.

Antwort des Recensenten.

Hr. C. Eberwein verräth in vorstehendem so viel von seiner Theorie der musikalischen Deklamation, als Sachkundigen vollkommen genügt, zwischen uns zu entscheiden. Das mögen sie denn; Andere aber es halten, wie sie wollen.

Pränumerationsanzeige.

Im Laufe dieses Jahres erscheint in Commission der Hemmerde- und Schwetschkeschen Buchhandlung in Halle und der Hofmeisterschen Musikhandlung in Leipzig: Naue, Sammlung von zwölf Kirchenmusikstücken auf verschiedene Sonn- und Festtage, mit neuen Texten vom Herrn Kanzler Ritter Niemeyer, Herrn Consistorialrath D. Krummacher, Herrn Professor Ritter Mauss und Herrn Regierungsrath Streckfuss, zum Gebrauch in Kirchen, Schulen und Dilettanten-Singvereinen, für wechselnden Chor- und Sologesang, mit willkührlicher Orchesterbegleitung. Der Pränumerationspreis auf die in Partitur gedruckten Singstimmen mit untergelegter Orgel- oder Pianofortebegleitung ist drey Thaler für die ganze Sammlung. Die geehrten Freunde und Beförderer des religiösen Gesanges, welche sich diese Sammlung Kirchencompositionen anzuschaffen Willens sind, können in allen soliden Buchhandlungen, so wie auch bey Unterzeichnetem darauf pränumeriren. Gefällige Sammler mehrerer Pränumeranten erhalten auf sechs Exemplare das siebente frey. Um portofreye Essendung des Pränumerationsbetrags wird höflichst gebeten. Mit dem Ende des Monat October dieses Jahres wird die Pränumeration geschlossen und tritt ein beträchtlich erhöhter Ladenpreis ein.

Denen resp. Pränumeranten, welche auch die Orchesterpartheien dazu zu haben wünschen, werden diese zu dem wohlfeilen Preise von 1 Cr. 6 pf. pro Bogen nachgeliefert.

Naue,
Universitäts-Musikdirector in Halle.

Das früher auf Pränumeration angekündigte: Vierstimmige mit Zwischenspielen versehene Choralbuch, von C. E. G. Kallenbach, zweyte verbesserte und vermehrte Auflage, ist nun zu sämmtlichen Subscribenten abgesandt und jetzt durch alle Buch- und Musikhandlungen zum Ladenpreise von 2 Thlr. 16 Gr. zu bekommen. Denen die die Pränumeration versäumt haben, einige Erleichterung zu gewähren, haben wir thätige Buchhandlungen in den Stand gesetzt, dies nützliche Werk bis Ende dieses Jahres noch für 2 Thlr. zu verschaffen. Im September 1819.

Creutzsche Buchhandlung in Magdeburg.

Ankündigung.

So eben ist bey Gerhard in Meinen erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Dotzauer, J. F. der kleine Klavierspieler, oder: Uebungsstücke in allen Tonarten für den Unterricht im Klavierspielen. 2ter Theil. gr. 2. 1 Thlr. gut Papier 1 Thlr. 6 Gr.

Adam, J. G. zehn kurze und leichte Gesänge zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste und bey Singumgängen für grosse und kleine Chöre. (oder 2r Heft) 4to. 16 Gr. gut Papier 18 Gr.

Die ersten Theile dieser beyden Werkchen sind so auserordentlich gefunden, und daselbst mit so vielem Beyfalle aufgenommen worden, dass diese Fortsetzung derselben gewiss nicht unwillkommen seyn wird.

An die mehresten Buchhandlungen habe ich versendet:

Drieberg, die mathematische Intervallenlehre der Griechen. gr. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Die Untersuchungen des scharfsinnigen Verfassers über einen von den neuern gelehrten Musikern nur selten und unvollkommen abgehandelten Gegenstand, gehen vorzüglich darauf hinaus, zu zeigen, dass die Klangfolge der Griechen der unsrigen vollkommen gleich gewesen seyn müsse, und dass die musikalische Temperatur, wie wir sie jetzt annehmen, ein Unding sey und nur einem Rechnungsfehler ihren Ursprung verdanke. Ein auf Mathematik und Arithmetik gegründetes Studium der alten Tonkunst hat dem, auch als praktischen Musiker rühmlich bekannten Verfasser noch mehreres Neue in die Hand gegeben, das mit seinen Hauptsätzen in Verbindung steht. Auch das Aeussere des Buche spricht zu seinem Vortheil.

Leipzig, im October 1819.

Carl Cnobloch.

Neue Musikalien, welche von Ostern bis Michaelis 1819 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Boynoburgh, F. de, 16 Walses, 9 Ecossaises et 1 Cantouse p. 2 Vlons, Flute, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 6. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 12 Walses et 8 Ecossaises, pour les mêmes instrumens. Op. 7. . . . . 1 Thlr.
Giorgetti, Ferd. grand Trio p. Violoncelle, Violon et Viola. Ouvr. 20. . . . . 1 Thlr.
Kähler, M. F. 1er Concerto p. le Violon av. acc. de l'Orchestre. . . . . 2 Thlr.
Krentzer, R. Thême varié p. le Violon avec un Quatuor avec un accomp. de Flute, pour remplacer au besoin le 2me Vlon, Viola et Vlle par Horns. . . . . 16 Gr.
* Kremmer, Fr. 3 gr. Quatetti p. 2 Violini, 2 Viole e Vcello. Op. 120. . . . . 4 Thlr.
Prager, H. grand Quintette p. 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 28. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Reicha, A. 6 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Basse. Op. 90. Liv. 1 et 2. chaque Livraison. 2 Thlr. 12 Gr.
Viotti, J. B. 3 Divertissemens p. le Violon seul avec accomp. de Flute. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Voigt, C. L. Polonoise p. le Violoncelle av. acc. de Vlon, Vle et Basse. Op. 9. . . . . 10 Gr.

Für Blasinstrumente.

Adam, Romance arr. p. Cor et Flute. . . . . 6 Gr.

Baumann, H. 3 Airs variés p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. ou Flute. Op. 12. Liv. 1. 2. 3. chaque Livraison 1 Thlr.
Berbiguier, T. 3 grds. Duos brillants p. 2 Flutes. 9me Livre de Duos. Op. 50. . . . . 2 Thlr.
— 3 Duos brill. et faciles p. 2 Flûtes. Ouvr. 45. L. 10. . . . . 1 Thlr.
— 3 Duos brill. et faciles p. 2 Flûtes. Ouvr. 46. L. 11. . . . . 1 Thlr.
— 3 grds Trios p. 3 Flutes. Ouvr. 40. 5me Livr. de Trios. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— 8me Concerto p. Flute av. Orch. Ouvr. 44. . . . . 2 Thlr.
Diezelsky, A. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 5me Livr. des Duos. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Hoches, jüer, 3 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 58. 4me Livr. des Duos de Flute. . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Gelliert, Choix de nouvelles Danses p. Flageolet. 16 Gr.
Cramer, Fr. Ouverture p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. . . . . 2 Thlr.
Dressler, R. Variations sur un thême hongr. p. la Flute av. accomp. de Violon, Viole et Violoncelle. Op. 41. . . . . 16 Gr.
Duvernoy, Ch. Thême varié p. la Clarinette av. accomp. de Flute. No. 1. 2. 3. . . . . 1 16 Gr.
Gabrielsky, W. gr. Trio conc. p. 3 Flutes. Op. 33 et 34. . . . . 1 Thlr.
— Adagio et Rondo p. la Flute av. accomp. de l'Orch. Op. 36. . . . . 1 Thlr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 39. . . . . 1 Thlr.
Gebauer, E. 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Ouvr. 21. L. 1. . . . . 1 Thlr.
— 6 Duos conc. pour 2 Flûtes. Ouvr. 21. L. 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Haydn, Jos. Largo arr. p. Cor et Pianoforte. . . . 4 Gr.
Kepeller, J. N. Quatuor p. 2 Flûtes, Guitare et Violoncelle. . . . . 16 Gr.
Kummer, G. H. Variations p. le Basson princip. av. acc. de l'Orch. Op. 25. (B dur). . . . . 1 Thlr.
— Concerto pour le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 26. (B dur). . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Lindner, H. Musique militaire en Harmonie. 1 Thlr. 6 Gr.
Neithardt, A. 6 Duos p. 2 Cors. . . . . 16 Gr.
Reicha, Ant. Quintette p. Clarinette en Si (B) 2 Violons, Viole et Violoncelle. . . . . 2 Thlr.
Röth, Ph. 1er Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. . . . . 2 Thlr.
Rossini, Ouverture et Airs des Operas: Pinguone felice et la Gazza ladra. arr. p. Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Legrand. . . . 2 Thlr.
Schaffner, M. A. 3 Quatuors concert. p. Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Op. 5. . . . . 2 Thlr.
Tulou, Air varié p. 2 Flûtes. Op. 20. . . . . 6 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. **Nº. 42.** 1819.

Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine.

Die Kunst des Flageolet-Spieles führt, meiner Meynung nach, folgende nicht unwichtige Vortheile mit sich:

1) Sind die Flageolettöne von vortrefflicher Wirkung, wofern sie mit Beurtheilung angebracht und geschickt ausgeführt werden.

Diess beweiset vor andern Paganini, der sie mit unglaublicher Fertigkeit, gutem Geschmacke und auf sinnreiche Weise, einfach wie doppelt, in geschwinden Läufen und langsamen Sätzen, anzubringen weiss, ohne dass ihm ein einziger versagt.

2) Die linke Hand wird durch das Studium derselben zu einer Sicherheit und Festigkeit ausgebildet, die an Unfehlbarkeit gränzt; besonders gewöhnt sie sich dadurch zum strengsten Reingreifen.

Der Grund hiervon liegt in dem Zwange, die Intervalle mit gröster Genauigkeit abmessen zu müssen, sonst erfolgt der Ton nicht; und wird er zu hoch oder tief, so beleidigt er das Gehör weit mehr, als ein gewöhnlicher falscher Ton.

Es ist also diess Studium auch denen anzurathen, die weiter keinen Gebrauch davon machen wollen.

3) Auch der Bogen gewinnt an Zartheit, weil die Flageolettöne eine eigene Berührungsart erfordern.

4) Gewisse Sätze, die sich mit Hülfe der Flageolettöne ganz leicht machen lassen, sind sonst unmöglich, z. B.

Violino Solo.

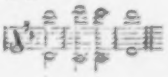

andere werden dadurch leichter, sicherer und zusammenhängender:

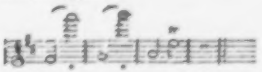

Diese Vortheile scheinen mir entweder nicht hinlänglich allgemein bewährt zu seyn, oder es lassen sich Viele durch die Schwierigkeit beym Hervorbringen dieser Töne abschrecken. Die Sache ist aber nicht so arg, wie sie Anfangs scheinen mag; denn der Hauptunterschied zwischen dem gewöhnlichen (reinen) Spiele, und dem in Flageolettönen, ist (wenigstens in ausserordentlich vielen Gängen) doch im Grunde nur der, dass bey jenem die Finger fest, und bey diesem zum Theil lose aufliegen.

Wer also Quinten, Quarten und grosse Terzen auf ein und derselben Saite rein zu greifen versteht (und das soll ja doch ein Violinspieler), der kann auch z. B. leicht aus diesem Gange:

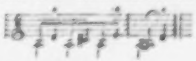

folgende Wirkung ziehen:

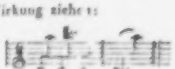

wenn er das a fest und die andern Töne lose greift.

Anmerkung. Die Flageolettöne [illegible] etwas um ein Geringes weiter gegriffen, als die gewöhnlichen Töne, welches von der Breite der Fingerspitze herkömmt, die bey jenen die Saite nur mit der äussern Rundung sanft berühret, bey den festgegriffenen aber dieselbe durch ihre ganze Breite mehr bedeckt und ihre ursprüngliche Spannung durch den Druck vergrössert, allein dieser Unterschied ist der linken Hand nichts Neues, indem sie alle Intervalle desto enger

grossen muss, in allen sie dem Stege näher und so umgekehrt. Auch lernt sie dadurch die grössten Feinheiten im Greifen genau zu unterscheiden.

Der Weg, der zu diesen Vortheilen führt, ist nur Wenigen bekannt, wird von noch Wenigeren betreten, und, wenn ich nicht irre, ist er nie in Schriften dem suchenden Künstler hinlänglich enthüllt worden. Ich glaube daher nichts Unnützes für die Kunst zu thun, wenn ich in möglichster Kürze

Eine kleine Anleitung zum Flageolet-Spiele auf der Violine, sowohl in einfachen als doppelten Tönen (Doppelgriffen) hier nachschicke.

Jeder Flageoletton ist als ein Doppelgriff auf ein und derselben Saite anzusehen, dessen höherer Ton lose (mit sanftaufgelegtem Finger) gegriffen und allein vernommen wird. Der tiefere, oder Grundton kann entweder eine leere, oder eine durch Aufsetzen des Fingers abgekürzte Saite seyn.

Von den Griffen mit leerer Saite als Grundton.

Bekanntlich giebt die Hälfte einer gegriffenen Saite die Octave; das Drittel die Duodez oder zweyte Quinte des Grundtones; das Viertel die Quintidez zweyte Octave); das Fünftel die Decimasettima (dritte Terz); das Sechstel die Decimanona (dritte Quinte), u. s. w.

Setzt man nun den Finger, in gleicher Entfernung vom Sattel und Steg, lose auf die Saite, so entsteht beym Anstreichen der tiefste Flageoletton, dessen eine Saite fähig ist, z. B. auf der G-Saite (i). Diesen ersten Flageoletton wollen wir mit A^1 bezeichnen, d. h. Armonico primo (erster Flageoletton).

Der zweyte Flageoletton (A^2) hat seine Stelle auf dem Drittel der Saite, und es ist gleichviel, ob man dies Drittel vom Stege oder vom Sattel abrechnet (k). Dieselbe Bewandniss hat es mit dem Viertel, oder dem dritten Flageoletone (l). Der vierte (A^4) hat seine Stelle auf dem Fünftel oder $\frac{1}{5}$ (m), und der fünfte (A^5) auf dem Sechstel (n).

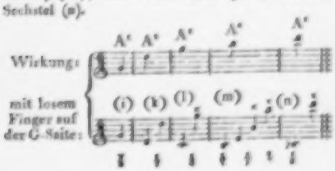

Anm. 1. Die mit + bezeichneten sind natürlichen Weise nur anzuwenden, wenn die leere Saite Grundton ist.

Anm. 2. Das Sechstel der Saite (welches die dritte Septime vom Grundtone ein wenig zu tief giebt), das Achtel (dritte Octave), das Neuntel (vierte Secunde), u. s. w. sind auf der Violine nicht gut anzuwenden, weil sie einander zu nahe liegen, eine Verwirrung schwer zu vermeiden ist, und man ihren Effekt durch andere tiefe Töne erhalten kann. Sie eignen sich mehr für das Violoncell und den Contrebass.

Von den Griffen mit einem festen und einem losen Finger.

Wenn der Ton a gegriffen wird, so ist die G-Saite als abgekürzt zu betrachten, und ihre Länge erstreckt sich von a bis zu dem Steg. Der Finger vertritt dann die Stelle des Sattels.

Die Hälfte dieser Länge giebt also wieder die Octave des Grundtones, oder den ersten Flageoletton (o). (Dieser Griff ist für . . ungewohnte Hand etwas weit, und es ist besser, denselben Anfangs zu übergehen).

Das Drittel (p) giebt wie vorhin die Duodez des Grundtones, oder den zweyten Flageoleton (A^2), das Viertel (q) den dritten (A^3), das Fünftel (r) den vierten (A^4), und das Sechstel (s) den fünften (A^5).

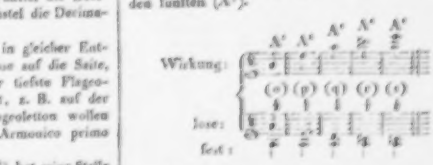

Man sieht hieraus, dass jeder vollkommene Octaven-, Quinten-, Quarten-, grosser- und kleiner Terzen-Griff, wenn der untere Ton fest und der obere auf derselben Saite lose genommen wird, einen Flageoleton enthält, und dass der Umfang dieser Töne sich vom $\bar{g}$ bis ins $\bar{\bar{g}}$ und drüber erstreckt. Die sehr hohen sind aber nicht anzunehmen.

Vom Ueberschlagen der Flageoletöne.

Es ereignet sich zuweilen (besonders Anfängern), dass ein Ton beabsichtigt wird, und statt seiner, ein viele Stufen höherer entsteht. Dies nenne ich das Ueberschlagen der Flageoletöne. Es kömmt daher, dass der Quinten-, Quarten- oder Terzen-Griff, besonders von dem höhern

Finger, nicht richtig ist abgemessen worden, so dass derselbe sich auf dem Siebentel, Achtel oder Neuntel befindet (seltener auf dem Zehntel oder Eilftel, weil diese schwerer ansprechen).

Um dies deutlich zu verstehen, nehme man z. B. den zweyten Flageoletton auf der G-Saite: und siehe nach und nach den Finger ein wenig gegen den Sattel zu, wodurch statt d, d entsteht. Dies ist das eigentliche Ueberschlagen. Wird der Finger noch etwas weiter gezogen, so kömmt er auf das ♭, welches ♭ ein wenig tief angiebt. Schiebt man den Finger ein wenig nach dem Stege zu, so geräth er leicht auf das ♯, ♯.

Ein Aehnliches ereignet sich noch leichter mit dem A^3, A^4 und am leichtesten mit A^5. Man gewöhne also die Finger an das richtige Maass.

Von der Art, die Flageolettöne zu schreiben.

Es ist beym Schreiben der Flageolettöne unstreitig am besten, dass das Ohr dasselbe höre, was das Auge sieht. Daher schreibe ich eine Flageoletmelodie in der Tonhöhe, wo sie das Ohr vernimmt und setze das Wort *Armonici*, oder A^1, A^2 u. s. w. oder schlechtweg A darüber. Der Spieler hat auch dann noch die Wahl zwischen dem gewöhnlichen und dem Flageoletspiele, wenn er in diesem nicht geübt ist. Schreibt man aber z. B. g so: oder: dann fällt die Wahl weg, und das Ohr hört noch obendrein g, während das Auge c sieht.

Arm.

Soll nach den Flageolettönen die gewöhnliche Art zu spielen eintreten, so setze ich S, oder Sto, d. h. *solito* oder *maniera solita di suonare* (wie gewöhnlich, oder gewöhnliche Art zu spielen).

Erklärung der Notenbeylage, welche einige kurze Beyspiele zur Uebung enthält.

Die obere Linie zeigt die Wirkung an, die untere den jedesmaligen Sitz der in der obern enthaltenen Töne, wobey die römischen Ziffern sich auf den Grundton und die arabischen auf die Fingersetzung beziehen.

No. 2. hat dieselbe Fingersetzung auf zwey Saiten, wie No. 1. auf einer. Eben so verhält es sich mit No. 5. und 6. Sie üben sich gegenseitig, auch lassen die mehresten Fingersetzungen des Flageoletspieles sich so auf die gewöhnliche Spielart anwenden.

Es wird nicht ohne Nutzen seyn, die Tonleiter No. 1. bis zur Octave fortzusetzen, und dieselben auf die anderen Saiten nach A- und E dur, und nach einigen der übrigen Tonarten zu transponiren. Dasselbe gilt von einem grossen Theile der folgenden Nummern.

Das stufenweise Fortrücken in No. 3, 4 und 5 hat gewiss seinen Nutzen, sowohl in der gewöhnlichen Spielart, als in der, wovon hier hauptsächlich die Rede ist; denn durch dasselbe kömmt die Hand aus den sogenannten ganzen in die halben Applicaturen; doch ist die Fingersetzung in No. 6. derselben einstweilen vorzuziehen. Selbst den A^2 suche man mit abwechselnden Fingern stufenweise zu treffen, No. 8.

Und hier mögen wohl einige Worte über *das Ausweiten der linken Hand auf der Violine* Platz finden können, welches auf diesem Instrumente nicht weniger nützlich ist, als auf dem Fortepiano.

Bey dem sogenannten Stechen des kleinen Fingers entsteht zwischen ihm und dem dritten das Intervall einer Terz und zuweilen einer Quarte (No. 9.), welches auf zwey Saiten einen Septimen- und Octaven-Griff (10), oder einen Terzen- und Secunden-Griff (11) giebt. Warum sollen die anderen längeren Finger nicht desgleichen thun, und Stellen wie No. 12. nach den oberen Ziffern greifen, da es doch eine weit fliessendere Wirkung hervorbringt?

Man übe also folgende und ähnliche Stellen (13), und wenn es auch Anfangs der Hand ein wenig hart ankömmt, so sey man versichert, dass die Gewohnheit bald das ihrige thun wird, und dass der Nutzen davon unausbleiblich ist.

Anm. Die verkehrten Hals ickel, mit dem Punkte darin, bedeuten, dass der Finger so lange liegen bleiben muss, bis ein tieferer Ton erfolgt.

Paganini hat eine mittelmässig grosse, wo nicht kleine Hand; aber er hat sie so auszuweiten gewusst, dass er ohne Anstrengung den Ton b viermal zugleich greift (14. B.). Die drey ersten Griffe dieser Nummer sind leichter, da sich die Intervalle desto näher liegen, je höher sie versetzt werden.

In den Uebungen No. 15, 16 und 17 hat die grosse Unterterz statt, die man mit der kleinen (III. b.) in No. 18. nicht verwechseln darf,

γ) Fehler der Stimmwerkzeuge sind in mehrere Unterabtheilungen zu bringen.

Sie sind *a*) angebohrne, oder *b*) Gebrechen oder Folgen andrer Krankheiten, oder *c*) angebohrner oder durch Beschädigungen entstandener gänzlicher Mangel eines oder mehrerer Stimmorgane, oder *d*) schon erwähnte partielle Lähmungen von jenen, oder *e*) Verletzungen durch äusserliche Gewalt und Folgen derselben. Von allen habe ich der Ordnung nach etwas zu sprechen.

Die italienischen Sänger ist es in den Conservatorien sind bekanntlich sehr bevorgt, ehe sie Schüler und Schülerinnen annehmen, sich über das Daseyn oder die Abwesenheit angebohrner Fehler der Singwerkzeuge zu belehren, und lassen daher durch Aerzte oder Wundärzte dergleichen Subjecte genau untersuchen. Bekanntlich sind aber die wenigsten von diesem Gebrechen durch die Besichtigung erkennbar, und auf das Daseyn der meisten mufs nur, wenn man das zu untersuchende Subject singen hört, durch eine Art von Induktion geschlossen werden. Die Untersuchung kann nicht weiter reichen, als in die Höle des Mundes, und uns dadurch belehren, ob eine in's Innere hinein reichende Hasenscharte, ein getheiltes Gaumensegel, eine fehlerhaft gebaute Zunge, ein zu weit herabhangendes Zäpfchen, oder ein nicht ganz regelmäfsiges Gaumengewölbe vorhanden ist. Fehler des Kehldeckels, der Stimmritze, und des Kehlkopfes verrathen ihre Gegenwart nur durch die fehlerhafte Art von Gesang, die unter solchen Umständen möglich ist. Da die Heilung mancher von diesen Fehlern unmöglich, von manchen andern mifslich und ungewifs ist, machen sich die gedachten Singmeister zu Gesetze, damit behaftete Personen lieber gar nicht zum Unterricht im Singen zuzulassen, als sie durch bedenkliche Versuche zur Heilung jener Gebrechen zu martern und in Gefahr zu setzen.

Nicht völlig so ist es aber mit den nicht angebohrnen Fehlern der Stimmwerkzeuge. Der Kropf, die Scrofeln und der Luftröhrenbruch verdienen hier zuerst genannt zu werden. Da sie in den meisten Fällen unheilbar sind, schränkt ihre Gegenwart nicht vom Erlernen der Singkunst aus, doch wird mit Recht dieses bis zur Genesung von jenen Uebeln verschoben.

Schlimmer ist es freylich mit Geschwüren der Luftröhre oder des Kehlkopfes und seiner Theile beschaffen. Wenn diese Geschwüre beym Platzen den Kranken nicht ersticken, so hinterbleibt doch meistentheils eine Narbe, wodurch Partikeln von diesen Theilen zusammenwachsen, sie um ihre Geschmeidigkeit bringen, und zwar nicht zum Athmen und Sprechen, aber doch zum Singen untauglich machen. Will man unter solchen Umständen Gesang erzwingen, so kann es nicht anders, denn über allen Begriff scheusslich ertönen.

Angebohrner gänzlicher Mangel von Stimmwerkzeugen gehört in das Fach, wohin alle Mifsgeburten gehören; er figurirt daher nur im Systeme, und ist nicht von praktischem Bezuge.

Die leidige Venusseuche insbesondere verursacht öfters einen herkommenen Mangel eines oder des andern Stimmwerkzeuges, welcher nicht immer mit dem Tode vergesellschaftet ist, sondern zuweilen der Kunst Ersatz des verloren gegangenen Theiles zulafst. Wer kennt nicht die künstlichen Nasen, Gaumen, Kinnladen und Zähne solcher Verunglückten beyderley Geschlechtes? Zwar bleibt in solchen Fällen die Sprachfähigkeit noch übrig, allein die Fähigkeit zu gutem Gesange ist unwiederbringlich dahin.

Nicht immer endigen sich Brustwunden und Halswunden mit dem Tode, und in nicht wenigen Fällen findet Rettung des Lebens statt, wenn der Wundarzt seine Schuldigkeit thut. Allein, wer den bisherigen pathologischen Vortrag zusammen nimmt, wird sich die Alteration, welche die Singstimme durch solch eine Verletzung jener Organe zu erleiden hat, von selbst daraus ableiten. Denn gleich den schon erwähnten Geschwüren, vernarben sich, wenn die Heilung erfolgt, solche Wunden auf eine Art, welche dem Singen nicht anders als nachtheilig seyn kann. Brüche sind Krankheiten entweder Theile, durch Einflufs auf die Singstimme hier

Zu Erreichung des Effectes dieser Uebung (No. 18.) würde man doch lieber eine der drey Arten von Ausführung bey *oder* wählen. Indessen ist der fünfte Flageoletton bey Stellen wie No. 19. zweckmäsig zu gebrauchen.

No. 20. enthält ein Beyspiel, wo der fünfte Flageoletton mit zwey Fingern lose genommen wird, und in No. 21. ist diess der Fall mit dem dritten.

Der Daumen wird in No. 22. mit der Spitze an den Klotz des Halses gestützt, und bleibt da während dieser Tonleiter liegen.

Von den Doppeltönen.

Bey den Flageolettönen überhaupt muss man verhüten, dass kein unbehöriger Finger die Saite berühre; bey den Doppeltönen (Doppelgriffen) ist hierauf noch mehr Aufmerksamkeit zu richten, so wie auch besonders auf die gehörige Unterscheidung des Terzen- und Quartengriffes (A^4 und A^3).

Uebrigens scheint mir eine weitere Erklärung der nun noch folgenden Beyspiele überflüssig. Man spiele sie Anfangs sehr langsam, und übe zur Erleichterung erst die oberen Töne nach der vorgeschriebenen Fingersetzung, dann die unteren, und darauf beyde zugleich. Diess letztere thue man gliedweise, d. h. man wiederhole die Intervalle je zwey und zwey, bis sie sicher und zusammenhängend, sowohl ungebunden als gebunden, herauskommen, z. B. No. 23. ungefähr auf die Art wie No. 24. Dabey vermeide man jede überflüssige Bewegung der Finger. Auch kann man sie nachschlagend (gebrochen) ausführen und dergleichen Erleichterungsmittel mehr anwenden, bis die Hand sich mit Sicherheit an die Griffe gewöhnt.

Von der Nützlichkeit des Studiums der Flageolettöne, und dessen Einfluss auf das gewöhnliche Spiel zu sehr überzeugt, kann ich schliesslich den aufrichtigen Wunsch nicht unterdrücken, diese kleine Arbeit möge doch etwas dazu beytragen, demselben mehr Allgemeinheit zu verschaffen; gleichwie ich mir schmeichle, den Studirenden dadurch eines nicht geringen Theiles von Zeitaufwand und eignem Untersuchen überhoben zu haben.

Joh. Heinr. Küster.

Nachrichten.

Warschau, den 20sten Aug. Das am 14ten Juny von Wolfgang Amadeus Mozart, einem Sohne des unsterblichen Meisters, im Nationaltheater gegebene Concert veranlasst mich, Ihnen wieder einmal über hiesige Musik zu schreiben. Dieses kurze, auf die Jahreszeit berechnete, interessante Concert bestand aus Folgendem: den Anfang machte, absichtlich gewählt, die Ouverture aus der *Zauberflöte*; dann spielte der junge Mozart ein Concert aus Es dur von seiner Composition auf dem Pianoforte. Die Meynung der anwesenden Kenner war, dass der Geist seines Vaters in dieser Composition wehe. Das erste Allegro ist mit Fleiss und gut gearbeitet, und man fühlt es in der That, dass der Sohn die Form des Ganzen im Vorbilde seines verewigten Vaters gesucht, und sie nach Möglichkeit mit den Schönheiten der heutigen Virtuosität vereint hat. Das Rondo ist sehr angenehm und hat allgemein gefallen, um so mehr, da das Thema an die *Zauberflöte* in dem Momente, als sich Pamina und Tamino zum ersten Male erblicken: Er ist 's, sie ist 's etc. erinnert. Hierauf folgte ein Doppel-Concert für Waldhorn und Fagott, von Gebauer, geblasen von Hrn. Bailli und Winen, zwey Virtuosen, die aus Paris verschrieben waren, um unser Orchester zu verschönern, welches sie auch in der That leisten. Nun spielte Mozart das bekannte schöne Rondo aus A dur von Hummel, worauf das Personale der polnischen Oper, namentlich Madame Elsner, Aszperger und Dmuszewska, Herr Kratzer, Szczurowski und Kudlicz das unnachahmliche Sextett aus dem zweyten Acte des Mozart'schen *Don Juan* in Es dur vortrugen. Das Ganze beschloss Mozart mit einer freyen Phantasie, in welcher Themen von polnischen Nationaltänzen vorherrschten. Die Versammlung war, ungeachtet der ungünstigen Sommerzeit, zahlreich und schenkte dem Virtuosen sowohl in Rücksicht seines ächt geschmackvollen Spiels, als seiner Composition grossen Beyfall. Künstler und Freunde der Kunst wetteiferten, ihm seinen kurzen Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen.

Früher noch, im Jänner dieses Jahres, liess sich Madame Georgine Nease in drey verschiedenen Arien zwischen den Acten eines polnischen Schauspiels hören. Die Neugierde war gespannt, diese famöse Sängerin, so wie einige deutsche Blätter sie nannten, zu hören, um so mehr, da die Posener polnische Zeitung so viel rühmliches von ihr schrieb, und unter andern, dass, wer nicht Madame Catalani gehört habe, Madame Nease hören müsse, um einen Begriff vom Gesange jener Kö-

nigin der Sängerinnen zu erhalten; und was noch mehr ist, da selbst das musikalische Liebhaber-Institut von Kalisch, die dem hiesigen Institute durch ein besonderes Schreiben vorzüglich empfohlen hatte; demungeachtet missfiel Madame Nesse ganz. Ihr Gesang war indess so ganz schlecht nicht; vielleicht aber war sie diesen Abend unfähig oder nicht gelaunt, uns ihr Talent zu zeigen. Genug, seit langer Zeit fand keine Künstlerin bey dem hiesigen, sonst so nachsichtsvollen, Publicum eine so ungünstige Aufnahme. Sie trat nicht mehr auf, sondern reiste sogleich ab. Zu diesem allen konnte viell icht noch die eben damals gefeyerte Sängerin Phillis vom französischen Theater beygetragen haben, — nicht sie persönlich — sondern ihre Freunde, oder vielmehr die Freunde des französischen Gesanges, und des hiesigen französischen Theaters überhaupt, die nicht gern etwas ruhmen oder aufkommen lassen wollen, was nicht den Pariser Anstrich hat; daher verrieth auch gleich beym Auftreten der Georgine Nesse — noch bevor sie sang — ein grosser Theil des Publicums sein Missvergnügen über sie. Im Jahre 1818 liess sich der Violinspieler Herr Moeser aus Berlin hören, dessen schönes Spiel und Vortrag schon hinlänglich bekannt sind und auch diessmal, wie vor mehren Jahren, allgemein gefielen. Von Kennern und Liebhabern aufgefordert, gab er noch ein zweytes Concert. Ein andrer Violinist, der uns besuchte, ist Serwaczynski aus Lemberg; er spielt sehr brav, und besonders gelang ihm das Concert von Lafont aus G minor. Erreicht er auch Mösern jetzt noch nicht, so kann er es doch in kurzem durch Fleiss zu ähnlicher Virtuosität bringen, da er noch jung ist und wirklich viel Talent besitzt. Sodann hörten wir auch die beyden berühmten Sänger Hrn. Fischer, den Bassi ten aus Berlin und Hrn. Siboni aus Wien. Jener, der erst zwischen einem Schauspiel drey Arien gesungen hatte, trat in dem Intermezzo *il Geloso* in italienischer Sprache auf, wobey ihn Mad. Ebner unterstutzte. Es wurde wiederholt. Er gefiel sehr als Sänger, und vorzüglich als komischer Schauspieler. Doch schien es, als hätte man seinem Talente nicht genug gehuldiget, weil er sogleich abreiste, und nicht länger bey uns weilen wollte. Herr Siboni, von dem alles das gilt, was die Wiener musikalische Zeitung von ihm rühmliches sagt, gab Scenen aus *Clemenza di Tito* von Mozart, wobey ihn auch Madame Ebner als Vitellia unterstützte, ebenfalls in italienischer Sprache und wurde zur Wiederholung derselben aufgefordert. Noch wollte er sich in einigen Scenen aus der *Vestalin* zeigen, allein er konnte sich deshalb mit der Theaterunternehmung nicht nach Wunsch verständigen, und so unterblieb diese Kunstleistung zum Bedauern der Kenner und Liebhaber, er verliess sogleich Warschau, einem Rufe nach Petersburg zu folgen. Von hiesigen Künstlern gaben in diesem Jahre noch Concerte: Herr Bailli und Wineu, deren ich schon bey Mozart's Concerte erwähnt habe; noch verdient aber zu ihrem Ruhme bemerkt zu werden, dass sich beyde aus eignem Antriebe beym Herrn Musikdirektor Ebner dazu meldeten, den jungen Mozart, wenn er es wünschte, durch ihr Spiel zu unterstützen: ein Beweis, wie theuer der Name Mozart jedem Künstler ist, denn in der That war diess der Bewegungsgrund dieses für Mozart so schmeichelhaften Antrags. Ein gleiches gilt auch von dem Personale der polnischen Oper, weil sonst gewöhnlich nur Madame Ebner, soviel es ihre Gesundheit erlaubt, mit ihrem Gesange die Concertgebenden unterstützt. Madame George, die Gattin eines Oboisten des hiesigen Orchesters, liess sich auch zwischen den Acten eines Schauspiels auf der Flöte hören. Ihr Ton ist sanft und rund und sie hat viele Fertigkeit. Herr Waclaw Würfel zeichnete sich in seinem Concerte besonders durch seine freye Phantasie aus. Dieser junge Mann gehört nicht nur unter die vorzüglichen Fortepianospieler, sondern verdient auch, als Compositeur rühmlich genannt zu werden. Sein Concert ist sowohl neu in Rücksicht der Anordnung der musikalischen Gedanken, die von einer reichen Phantasie stammen, als auch gut gearbeitet; Schade, dass es bis jetzt noch nicht öffentlich erschienen ist. Er ist gegenwärtig mit dem Grafen Nesolowski verreist, doch hegen wir die Hoffnung, ihn wieder zu besitzen, sonst würden wir, besonders das hiesige musikalische Institut, einen bedeutenden Verlust erleiden, weil er eins der thätigsten Mitglieder, als Kapellmeister desselben, war; denn er unterstützte nicht nur als braver Organist die Aufführung der sonntägigen Messen durch sein Accompagnement, sondern bereicherte schon jetzt unser Repertorium der Kirchenmusik mit der Composition zweyer neuen, gut gerathenen Messen. So fühlt auch das hiesige musikliebende Publikum, besonders die des Unterrichts Benöthigten,

den Verlust des vorzüglichen Pianofortespielers und Componisteurs Arnold, der viele Monate unter uns lebte und nun Warschau mit Berlin vertauscht hat. Ausser seinen hier gegebenen Concerten verdienen besonders die von ihm mit Feuillide, einem braven Tenoristen und Gesanglehrer, gegebenen musikalischen Morgenunterhaltungen (während des Winters immer Sonntags von 12 Uhr Mittag bis zwey Uhr) bemerkt zu werden, an welchen durch Abonnement besonders alle Kunstfreunde unter dem hohen Adel Theil nahmen, und die vorzüglich durch die Fürstin Statthalterin Zaiczek unterstützt wurden. Diese musikalischen Unterhaltungen bestanden vorzüglich darin, dass Hr. Arnold jeden Sonntag ein neues Fortepianoconcert von den ersten Meistern, bisweilen auch von seiner Composition, oder Variationen und Sonaten vortrug, Feuillide aber sang, und von Arnold begleitet wurde. Zur Abwechselung wurden Quartetten von Hayda und Mozart von Bielawsky, ersterm Violinisten des Orchesters, Maleczynski, Witkowski und Hr. Wagner, sämmtlich Mitgliedern des Orchesters vom ersten Range, gespielt; zuweilen sang auch Hr. Brice, Tenorist der französischen Oper, ein Duett, und verschönerte die Unterhaltung. So wurde auch ein Doppelconcert für zwey Fortepianos gehört, wobey Anton Stolpe, der Jüngere, die zweyte Stimme übernahm. Wieviel Hr. Arnold als vorzüglicher Clavecinist zu leisten vermochte, beweisen diese 24 Unterhaltungen. Im Jahre 1817 und seit uns der berühmte B. Romberg, Violoncellist und jetzt Königl. Kapellmeister in Berlin, besuchte, hatten sich noch folgende zum Theil durchreisende, zum Theil sich hier aufhaltende Virtuosen hören lassen. Der schon erwähnte Sarwaczynski aus Lemberg in einem Concerte auf der Violine, desgleichen Herr Reut, welcher ein Concert von Kreutzer und Rondo von Rode mit vieler Fertigkeit und schönem Vortrage spielte. Gegenwärtig ist er als Musikdirector beym Hrn. von Godlewski, einem Kenner der Tonkunst, der auf seinen Gütern im Mariengolschen Districte nicht nur eine Kapelle hält, sondern auch eine Musikschule errichtet hat, engagirt. Hr. Bielawski spielte mit Hrn. Sobieski ein Doppelconcert von Viotti; die eben von Paris angekommenen Hrn. Bailli bliesen ein Waldhornconcert von Duvernois, und Hr. Winen trug ein Concert auf dem Fagott von Gebauer vor: und hiermit schliesst der Concertcursus dieses Jahres, bis auf das Concert zum Vortheil des Armeninstituts, worin sich noch Hr. Nizinski, erster Clarinettist unsers Orchesters, auf dem Piccolo hören liess. Alle diese Concerte waren vorist mit Einverständniss der Theaterunternehmung gegeben, daher ihnen gewöhnlich ein Schauspiel von einem oder zwey Acten vorausging. Unter den zum Vortheil der Armen bestimmten Musikaufführungen sollte sich vorzüglich das jährige Concert, welches endlich in der Charwoche 1819 gegeben wurde, auszeichnen. Man wünschte Anfangs die hiesige schöne evangelische Kirche als Local hiersu zu benutzen, um dem Institute eine bedeutendere Einnahme zu verschaffen. Die Vorsteher dieser Gemeinde waren auch bereit, dieses wohlthätigen Zweckes wegen die Kirche zu erlauben und so war beschlossen, mit einem Personale von wenigstens 200 Liebhabern und Künstlern lauter geistliche Sachen aufzuführen, nemlich: Sätze aus Missen von Beethoven (in C), von Cherubini (in F) und einer von Elsner (einer neuen in F), *Alleluja* von Händel, und ein Chor aus der *Schöpfung* von Haydn. Auch wurden schon bey der Fürstin Statthalterin Zaiczek, die das Unternehmen edelmüthig begünstigte, Proben gehalten und Eintritts-Billets zu 6 Gulden verkauft, als es einer hohen Person, mit Berufung auf einen Bibelspruch, missfiel, in der Kirche für Geld musiciren zu lassen, wodurch die ganze Veranstaltung rückgängig gemacht wurde.

Man wollte nun dieselben Stücke mit geringer Abänderung in dem grossen Saale der Reichs-Deputirten im königlichen Schlosse aufführen: allein der Reichsmarschall widersetzte sich und jene hohe Person stimmte bey, obwohl mit Bedauern, dass in diesem Saale nicht eine schöne Harmonie gehört werden sollte, und sonach wanderten wir denn wiederum mit unsrer Musik, wie gewöhnlich, ins Theater, und es wurde wenig oder gar nichts mehr von dem, was früher beschlossen war, aufgeführt. Denn das für die Armen nun gegebene Concert enthielt folgende Stücke: 1. eine Ouverture von Elsner; 2. eine Arie von Rossini, gesungen von Madame Kaplinska, einer vorzüglichen Liebhaberin; 3. eine Arie von Mozart, die des zweyten Actes in B dur, des Don Ottavio im *Don Juan*, gesungen von Feuillide; 4. *Salve Regina* von Danzi; 5. Arie von Pucitta, gesungen von Brice, und 6. das Finale des ersten Actes der *Vestalin* von Spontini, mit der dazu gehörigen Scene, beschloss den ersten Theil dieses Concerts.

Den zweyten Theil begann eine Ouverture von Kurpinski; 2. Arie von Nicolo, gesungen von Dlle. Phillis; 3. *Dies irae* von Mozart; 4. ein Duett von Nasolini, gesungen von Hrn. Brice und Feuillide; 5. Phantasirte Herr Würfel auf dem Pianoforte; 6. sang noch Dlle. Phillis die bekannten Variationen der Catalani auf die Mozart'sche Melodie: Klinget, Glöckchen, klinget etc. Hiesse es: „Schellen" statt Glöckchen, so würde der Vortrag der Sache entsprochen haben; denn an Fertigkeit fehlt es der Sängerin keineswegs, nur an einer richtigern Intonation, und ihrem Vortrage mangelte zu sehr das Portamento, so wie der Stimme das Messa di voce. Ueberhaupt hat bis jetzt ihre Stimme noch nicht genug Metall, welches sich wohl noch finden kann, da sie in Warschau zum ersten Male als Sängerin die Bühne betreten hat 7. Endlich beschloss das Ganze der Haydn'sche Chor: Die Himmel erzählen etc. in italienischer Sprache, aus der *Schöpfung*. Die Versammlung war ausserordentlich zahlreich, die Einnahme sehr bedeutend, und jedes Stück wurde mit Beyfall aufgenommen. Bevor ich diesen Bericht schliesse, muss ich Ihnen noch anzeigen, dass vor kurzem Madame Borgondio sich bey uns 4 Mal auf wiederholtes Verlangen hat hören lassen. Sie spielte zweymal und sang Scenen aus der Oper *Tancred* von Rossini, wobey sie Madame Elsner als Amenaide unterstützte. Zum dritten Male sang sie 5 Arien allein, meist für Sie und ihre schöne Altstimme von Rossini geschrieben. Im letzten Concerte sang sie aus der *Italienerin in Algier* eine Scene, nehmlich die vor dem Spiegel; dann mit Madame Elsner das schöne Duo von Mayer aus der *Ginevra di Scozia*, aus dem letzten Acte, und endlich noch eine von Rossini, ebenfalls für sie besonders geschriebene Scene, und zuletzt die Arie Tancreds im zweyten Acte dieser Oper. Sie hat hier furore gemacht, man hat sie mit polnischen Versen, die ihr italienisch überreicht wurden, zum Trotz der zweyten Parthey, die ihr nicht so ausserordentlich huldigen wollte, beehrt, und die hiesigen Blätter sind ihres Lobes voll. So viel ist indess gewiss, dass der Ton ihrer Stimme in gewissen Momenten, besonders in der Recitation, etwas magisches in sich hat, welches tief das Gefühl erregt. Nach den Partituren ihrer Scenen zu urtheilen, muss ihre Stimme einst mehr Höhe gehabt haben, und sie im Stande gewesen seyn, mit mehren Melismen zu singen, indem sie jetzt dies alles weit einfacher vortrug, als es geschrieben war. Ist es so, so haben die italienischen und Wiener Blätter keineswegs von ihr zu viel gesagt. Was unsere Musik des Theaters und besonders der polnischen Oper betrifft, behalte ich mir den Bericht noch vor. Von unserm hiesigen musikalischen Institute, unter dem Titel: *Gesellschaft der Freunde religiöser und nationaler Tonkunst*, will ich Ihnen nur so viel berichten, dass der Herr Divisionsgeneral Alexander Rozniecki wieder als Vorsteher dieses Institute gewählt und bestätiget worden ist, Vicepräsides sind Hr. Graf Zabietto und Hr. Elsner als Stifter dieser Gesellschaft. Nur so viel muss ich doch noch mit wenig Worten bemerken, dass für die musikalische Kunst eine neue Sonne hier aufzugehen scheint, indem beyde Minister, sowohl der der Religion, Graf Stanislaus Potocki, als auch der des Innern, Graf Mostowski, Verehrer und Kenner der schönen Wissenschaften und Künste sind; und endlich noch, dass einst die Kunst den Bemühungen unseres ersten Staatsrathes Stasic, Präses der gelehrten Gesellschaft, besonders viel zu danken haben wird. Ein mehres hiervon zu seiner Zeit.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 8ten ward zum ersteumal gegeben: *Die Waise und der Mörder*, Melodrama in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Frideric, von Castelli, Musik vom Kapellmeister Ignatz v. Seyfried. Der Inhalt des Stücks ist aus früheren Berichten aus andern Orten den Lesern der Musikalischen Zeitung bekannt. Die Musik enthält, ausser den Zwischenacten, eine Begleitung der Pantomine des stummen Victorin, der von Mad. Stich vorzüglich gegeben ward, überhaupt aber viele gelungene Stellen. Das Stück gefiel auch bei den öftern Wiederholungen.

Den 12ten ward zum erstenmal gegeben: *Nachtigall und Rabe*, Schauspiel in 1 Aufzuge, nach dem Französischen frei bearbeitet von F. Treitschke, Musik vom Kapellmeister Weigl. Der gefällige Inhalt ward durch das gute Spiel des Hrn. Blume, der den Amtmann mit dem Raben, der Dem. Wranitzky aus Wien, welche die Phillis, der Mad. Schulz, welche den Hirten Damon mit der Nachtigallstimme gab, vortrefflich ausgeführt, und mit Beifall, so wie bey der Wiederholung am 14ten, aufgenommen. Die Musik ist sentimental und

naiv, und die Flöte herrschte als Nachtigall durch das Ganze vor. Besonders gefielen: Phillis Cavatine: Vernimm mich Nachtigall etc. das Recitativ und Duett von Damon und Phillis: Hr. Phillis, mich hast du erlesen; Lukas (Hr. Wauer) Arie: Kennst du den Vogel etc.; den Chor von Hirten und Landleuten: In dieses Thales Gründen etc. das Terzett vom Amtmann, Phillis und Lukas: Sprich, schöne Phillis, frei und offen etc.; das Recitativ und die Arie der Phillis: Mit 100 Stimmen ruft der Chor etc. und das Duett von Damon und Phillis: Wirf eilig weg des Kranzes Blüthe etc.

Den 22sten führte der Organist Haussmann Haydn's *Schöpfung* in der Domkirche zum Besten des Louisenstiftes auf. Die Sologesangpartien führten Mad Schulz und Dem. Eunike und die Hrn. Gern, Stünzer und Devrient d. Jüng., die Instrumentalbegleitung die königl. Kapelle und die Chöre die Mitglieder der unter seiner Leitung bestehenden Singanstalt vortrefflich aus. Die hochgefeyerte Angelika Catalani genoss hier neue Triumphe. In den bisherigen drey Concerten bemerkte man, wie vor 5 Jahren, dieselbe Fülle der Mittel- und tieferen Töne, die unübertreffliche Leichtigkeit des Ansatzes, besonders in der distonischen Tonleiter, das imposante Forte und zarte Piano, die Nuancirung der Passagen, das grandiose Portamento, das treffliche Arpeggio und den herrlichen Triller. Was die Stimme an Höhe verlor, gewann sie in der Tiefe, und nur eine besonders im Anfange bemerkte Heiserkeit, so wie ein öfters zu niedriges Intoniren liess einige Wünsche unbefriedigt.

Herr Gerstäcker, erster Tenorist des Stadttheaters zu Hamburg, gab mehre Gastrollen, in denen man seine schöne kräftige Bruststimme bis b, die Reinheit, Kraft, Zartheit, Ausdauer derselben, so wie ihre kaum merkbare Verbindung mit dem Falset, seinen geschmackvollen Vortrag und das lebendige Spiel mit dankbarer Freude anerkannte und nur bedauerte, dass die Mittel- und tieferen Töne nicht gleich vollkommen gebildet waren. Er trat auf am 5ten als Tamino in Mozart's *Zauberflöte*, wo die Arie: Dieses Bildniss ist bezaubernd schön etc., die Partie im Finale: Ihr holden Kleinen, sagt mir an etc. und das Terzett von ihm, Pamina (Dem. Eunike) und Sarastro (Hr. Blume): Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn etc. lauten Beyfall erhielten: am 9ten als Tancred, in Rossini's gleichnamiger Oper, am 16ten und 21sten als Belmonte, in Mozart's *Belmonte und Constanze*, am 17ten als Joseph in Mehul's *Joseph in Aegypten* und am 18ten als Eduard in Himmels *Fanchon*.

Die schon im vorigen Bericht und auch vorher genannte Dem. Anna Wranitzky aus Wien ist noch am 2ten als Susanne in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und am 9ten als Amenaide in Rossini's *Tancred* mit Beyfall aufgetreten. Herr Freund, vom Theater zu Aachen, hat einige Gastrollen gegeben, in denen er viel körperliche Beweglichkeit, eine niedrige Komik und taktfesten Gesang an den Tag legte; namentlich am 5ten als Papageno in Mozart's *Zauberflöte*, wo sein und des alten Weibes (Dem. Leist) Duett: Pa, pa etc. viel Beyfall sich erwarb; am 11ten als Hausmeister in Müllers *Neusonntagskind*, am 23sten als Leporello in Mozart's *Don Juan* und am 29sten als Igel in Gyrowetz *Augenarzt*.

Am 28sten starb in seiner Geburtsstadt Potsdam der pensionirte Königl. Concertmeister Carl Haak im 65sten Jahre seines Lebens. Er war ein vortrefflicher Geiger und ein fertiger Klavierspieler, und hat für beyde Instrumente treffliche Sachen geschrieben, die auch zum Theil gedruckt sind.

Kurze Anzeige.

Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, par Henry Kraft. Mayence chez B. Schott.

Die Clarinette ist in diesem Quartette concertirend behandelt, aber mit einer Mässigung, welche die Composition auch für die Ausführung durch einigermassen geübte Dilettanten eignet. Für diese ist auch das Werk von höherm Interesse, da der tiefer blickende Kenner bald eine sichere Anlage vermissen und insbesondere auf einige Fehler im Rhythmus stossen wird. Das Schlussrondo geht durchaus ungenügend aus.

(Hierzu die musikalische Beylage No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zu N°42 der allg: musikal: Zeitung J 1819

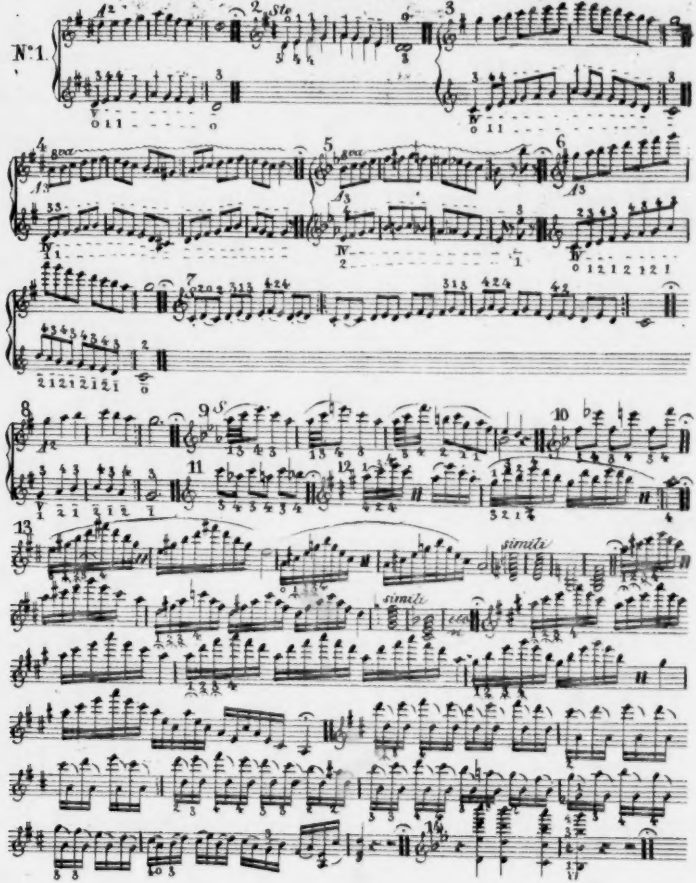

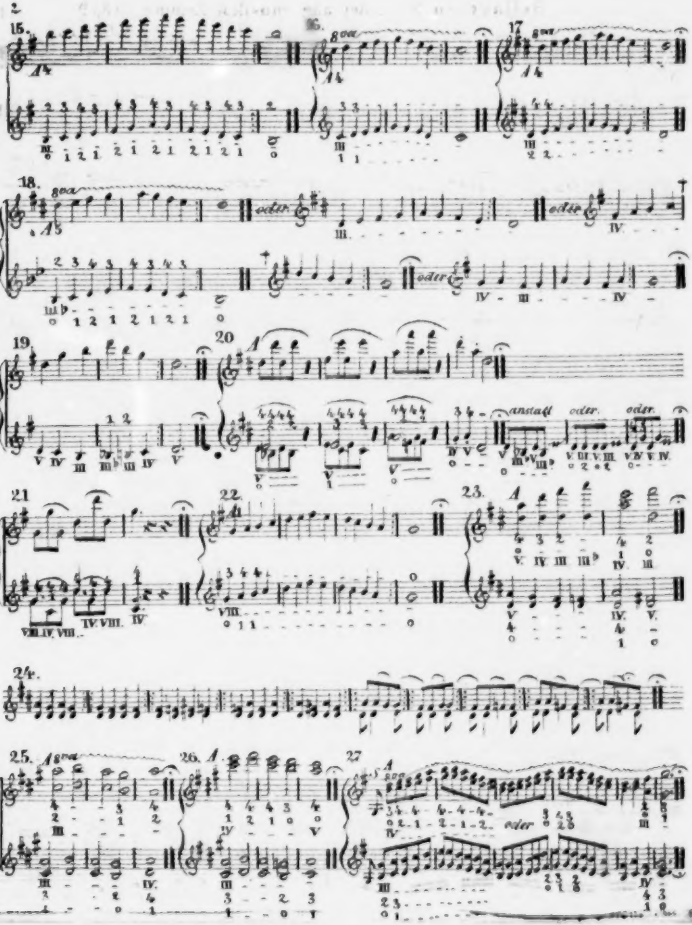
15.
16.
8va
17.
18.
8va
oder
19.
20.
anstatt
oder.
21.
22.
23.
24.
25.
8va
26.
27.
oder

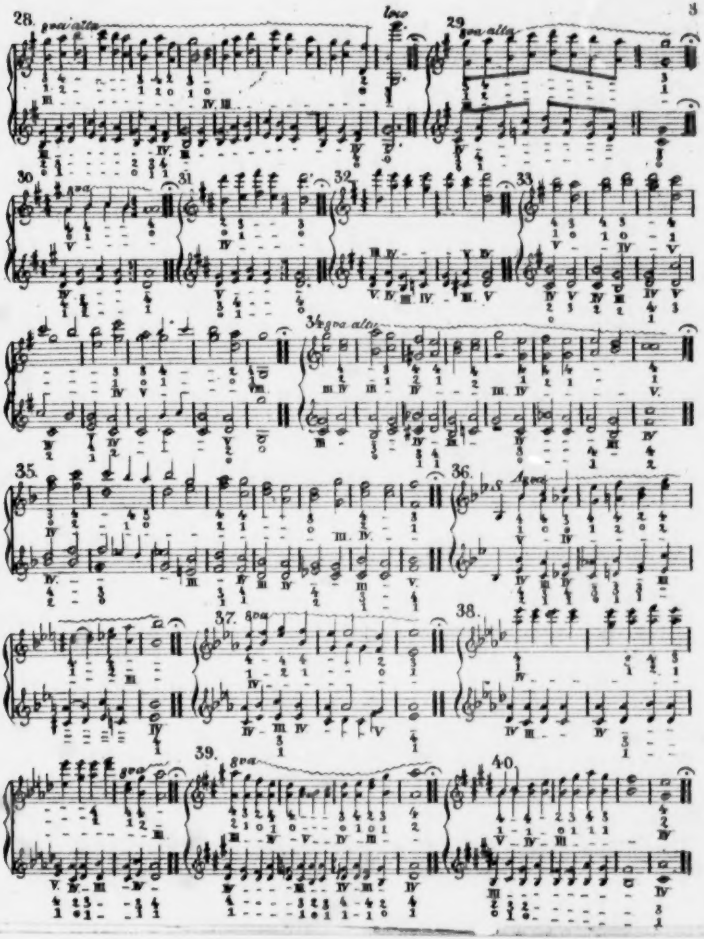
28.
8va alta
loco
29.
8va alta
30.
8va
31.
32.
33.
34.
8va alta
35.
36.
8va
37.
8va
38.
39.
8va
40.

41. Allegretto

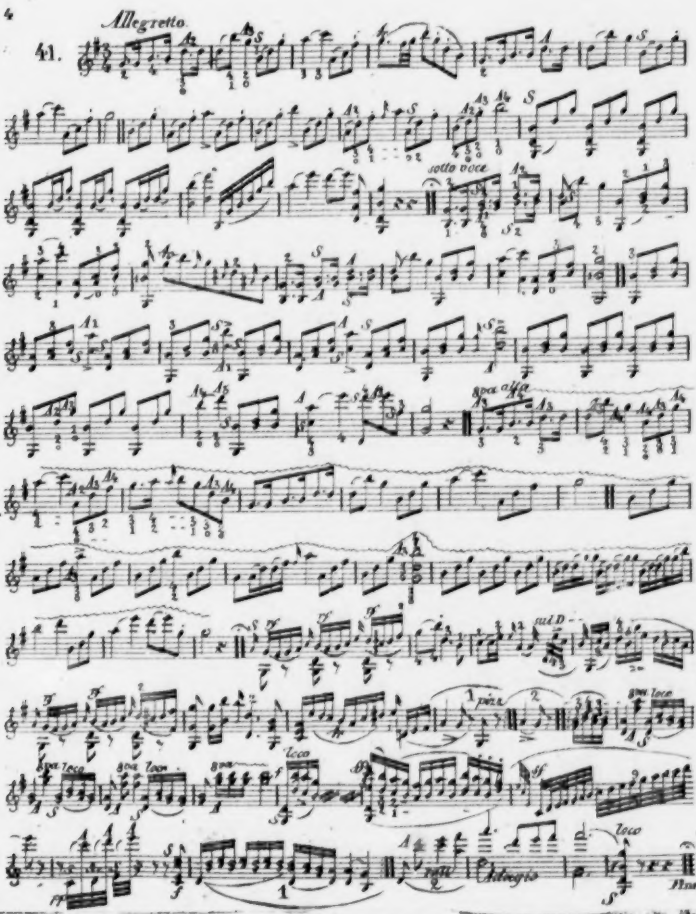

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 27sten October. Nº. 43. 1819.

Ernst Ludwig Gerber,
von Friedrich Rochlitz.

Es war in ungemein heiterer Stimmung und jugendlichfrischem Muthe, dass der werthe Mann, den die Aufschrift nennt, und der schon damals dem Greisenalter sich näherte — auf meine Bitte um Gelegenheit, ihm etwas Gefälliges zu erzeigen, von mir das Wort nahm, sey er einst bey seinen Vätern, dies in den Blättern der Leipziger musikalischen Zeitung anzukündigen und einige Zeilen über ihn selbst für seine in der Welt zerstreueten Bekannten hinzuzusetzen.

Jetzt nun, da jenes erfolgt ist, und ich an die Erfüllung des gegebenen Worts gehe, finde ich die alte Erfahrung von neuem bestätiget: wie leicht es ist, über Personen von mannichfach gemischtem Charakter, hervorleuchtenden Eigenheiten, wechselnden Schicksalen und verschiedentlich ausgreifender Wirksamkeit, etwas zu sagen, das gemischte Leser anzieht und festhält; so schwer ist dies bey Männern von höchsteinfachem Charakter, schlichtestem Wesen, deren Geschick gleichsam mit Eins sich für immer entschieden, deren Leben, wenn auch noch so wohlgefällig, und deren Thätigkeit, wenn auch noch so bedeutend, in stiller Gleichmässigkeit sich fortbewegte, und eben so endete. Unser *Gerber* aber gehörte in einem Maasse, wie selten ein öffentlich, mit so vielem Erfolg wirksamer Mann, unter die Personen der letztern Art. Da mögen denn seine Freunde und Bekannten, da mögen auch andere Leser dieser Blätter, mit dem vorlieb nehmen, was ich aus sichern, aber gar nicht reichen Quellen, hier über ihn mittheile; und ist das wenig, ist es auch keineswegs hervorstechend, dies lieber einer Unfähigkeit, die Aufgabe befriedigend zu lösen, als einem Mangel an lebendiger Theilnahme am Gegenstande, oder an sorgsamer Bemühung um dessen Darstellung, zuschreiben.

Ernst Ludwig Gerber (geboren den 29sten September 1746.) war der Sohn eines ernsten, wohlwollenden, christlichfrommen Mannes, der als tüchtiger Mechaniker und gründlicher Tonkünstler sich Achtung erworben hat. Er hiess *Heinrich Nicolaus Gerber*, und starb 1775, als fürstlichschwarzburgischer Hoforganist *). Der Vater ehrete und liebte seine Kunst; empfand aber auch — in frühern Jahren, das Drückende, in spätern, das Aermliche und Beschränkte der bürgerlichen Lage, in die sie, damals wenigstens, die Meisten versetze, welche ihr das ganze Leben darbringen: so wollte er denn, dass sein Sohn zwar für sie gebildet würde, doch aber in ihr mehr seine Freude und ein Hülfsmittel seiner Subsistenz, als seinen bürgerlichen Beruf fände. Er bestimmte diesen daher, da das Lebhafte seines Temperaments, und das Hastige und Derbe seines ganzen Wesens, ihn zur Theologie nicht eben zu eignen schien, für die Jurisprudenz und deren praktische Handhabung im Leben. Solchen Absichten gemäss legte er den ganzen Plan der Erziehung, Leitung und Fortbildung — schon des Knaben, und dann mehr noch

*) Heinr. Nicol. G. war, als Musiker, ein Schüler des grossen Joh. Sebast. Bach, und Genosse mehrer trefflicher Zöglinge desselben, wie Kirnbergers, Stölzels, Schaibe's u. A. Er hatte in Leipzig, neben der Musik, Jurisprudenz studirt; was ihn auch fähig machte, für seinen Fürsten nicht in jenem Amte allein thätig zu seyn eben, wie hernach der Sohn. Als Mechaniker hat er nicht wenige, damals bewunderte, musikalische und andere Instrumente verfertigt: als Componist sich vornämlich durch Orgel- und Kirchenmusik in seines Meisters Manier gezeigt.

noch schliefslich mit ein Paar Worten anzugeben ist. Dafs eine mit ihnen behaftete Person anstrengende Singubungen nicht vornehmen kann, ohne diese Uebel zu vergrofsern und nicht selten zu verschlimmern, ist bekannt genug. Minder bekannt vielleicht dieses, dafs sie der Intonation vieles von ihrer Schonheit nehmen, und sich, wenn schon Hulfsmittel der Garderobe ihre Gegenwart meisterlich verbergen, dieselbe geübten Ohren auf eine Art verräth, die nur horbar, aber keiner Beschreibung fahig ist. Man höre nur einen hemiosen Schulmeister oder Vorsänger, und man wird sich dann eine deutliche Vorstellung von dieser Sache machen.

Von dem Tremulanten der alten Männer, Weiber und Jungfrauen ist hier nicht zu reden, denn er ist ein Naturfehler, welcher alle Heilungsversuche nuzlos macht.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Zwölf gesellige Lieder mit Begleitung des Fortepiano oder 2 Violinen, 1 Bafs und 2 Hörner, in Musik gesezt von H. G. Tuch. Dessau in der Musikhandlung des Autors. Klavierauszug nebst Beylage 5 einzelner Stimmen und 2 Textbücher. Zum Besten eines unglücklichen erblindeten Freundes. (Pr. 1 Thlr.)

Da die wohlthätige, menschenfreundliche Absicht des Hrn. T. einer jeden, auch der gelindesten Kritik, den Mund verschliefst, so begnügen wir uns damit, die Existenz dieser Lieder anzuzeigen, und das Publikum zu versichern, dafs in dieser Sammlung einige nicht unglückliche Melodien enthalten sind.

Siegeslieder für drey Singstimmen, ohne Begleitung, gesezt von Hrn. S. Molitor. Sr. Konigl. Hoheit, dem Durchlauchtigsten Erzherzog Karl von Oesterreich, dem Retter des deutschen Vaterlandes, in tiefster Ehrfucht gewidmet von der Gombart'schen Musikhandlung in Augsburg. (Pr. 12 Gr.)

Dem berühmten Helden, dessen Nahmen vor diesem Werkchen steht, hatte die Gombartsche Musikhandlung wohl nicht leicht ein klaglicheres Geschenk machen konnen. Noch nie ist Rec. etwas elenderes vorgekommen. Die Regeln der guten Melodie, der Deklamation und des Satzes sind gleich sehr gemishandelt. Wir schlagen auf Gerathewohl auf, um Belege dazu zu finden.

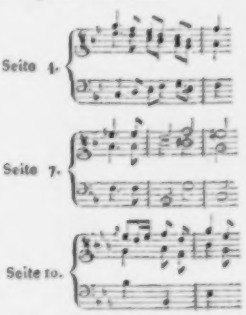

Oh! jam satis est!

Douze Variationes (Variations) pour la Pianoforte, composées et dédiés (composées et dédiées) au Revme Illustme Monseig, le Prélat (à Monseigneur, l'illustre et reverend Prélat) Michael, de l'ordre du (de) St. Benoit dans (de) la celebme Abbaye (celebre Abbaye) Impériale Néresheim, et Capelain (Aumônier) de S. M. Impériale, par l'Abbé Bihler. Augsburg, chés Gombart et Comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 13 Gr.)

Ohngeachtet der vorstehende barbarische unfranzösische Titel ein ungunstiges Vorurtheil gegen dieses Werkchen erweckt, so hat doch Rec. bey Durchspielung dieser Variationen seine Zeit angenehm zugebracht. Sie enthalten zwar eben keine hervorstechende Züge von Originalität oder Genie: auch sieht man es durchgängig etwas zu deutlich, dafs der Komponist dem Zu-

des Jünglings, an: dieser aber, gewohnt, seinen Vater zu ehren, und, was von diesem kommt, zu befolgen, fügte sich willig in alle nöthig scheinende Vorkehrungen und Beschäftigungen, obschon ihn die Neigung immer vorzüglich zur Tonkunst lenkte *).

Und so finden wir ihn, von 1765 an, auf der Universität Leipzig als einen armen, aber fröhlichen Studenten, der, emsig und pflichtgemäss ausser den allgemeinen Wissenschaften, sein Jus treibt, und dabey unter seinen Gefährten als ausgezeichneter Musiker keines geringen Ansehens geniesst; denn er ist schon damals gründlich belehrt über die Theorie und manche Haupttheile der Geschichte der Tonkunst; ist auch ein sehr geübter Klavier- und Orgelspieler, ein fähiger, allzeit fertiger Componist für's Haus, und wird, weil es eben bey ihren geselligen Uebungen an einem guten Bassisten fehlt, gar bald auch ein tüchtiger Violoncellist.

Als solcher wurde nun G. bald darauf auch im Orchester, der öffentlichen Concerte sowol, als des Theaters, angestellt; und wenn das allerdings zunächst zu seiner Vervollkommnung auf diesem Instrumente gereichte, so diente es ihm doch auch zur Bereicherung seiner musikalischen Kenntnisse und zur Erweiterung seines Geschmacks, so wie es (er rühmte dies lebenslang ganz besonders) zu seiner grossen Freude, zur Erhebung seines durch Verhältnisse niedergehaltenen Muths und zu beglückender Anfrischung seines gesammten innern und äussern Lebens entscheidend beytrug.

Und in der That: wenn man sich erinnert, dass damals *Hiller* die schon seit früherer Zeit bestehenden, wöchentlichen Concerte nach sichern, klaren, wahrhaft kunstgemässen Zwecken anzuordnen und zu leiten anfing; dass er für dieselben die *Schröder* und die *Schmehling* (nachher weltberühmt als *Mara*) gebildet hatte, die nun beyde, als schönste Zierden dieses Instituts fast jeden Abend, neben Virtuosen, wie Göpfert, auftraten; wenn man dazu nimmt, dass das Musterbild aller denkenden und das Beste ihrer Kunst beabsichtigenden Schauspieldirectoren — dass *Koch* (in spätern Lebensjahren) damals Schauspiel und Oper in Leipzig, nicht ohne Mitwirkung Lessings, Hillers, Ekhofs und anderer verdienstvoller Männer, zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht; dass namentlich, was Musik betrifft, eben die kleinen Opern Weisse's und Hiller's, die grössern, italienischer und französischer Meister, zum erstenmal hier auf deutscher Bühne erschienen, und dass alles dies damals ein Publicum fand, dem es nicht nur ganz neu, sondern das auch selbst dafür ganz neu war, mithin lebendige Theilnahme, volle Empfänglichkeit, frischen Sinn, Achtung dafür, Freude daran mitbrachte, das nicht an Einzelnem hing, nicht kalt beobachtete, um zu kritteln, nicht krittelte, um für kennerisch angesehen zu seyn, und von dem noch im Geringsten nicht zu sagen war:

„Auch haben sie gewaltig viel gelesen —“;

wenn man sich dessen erinnert: so kann man sich jene Erfolge auf junge Männer, wie G., nicht nur leicht denken, sondern auch diesem mit Ueberzeugung beypflichten, wenn *er* irgendwo fragt: „Wie hätte *ich* denn nur, nach vollbrachter Tagesarbeit, meine Abende zugleich unterrichtender und angenehmer zubringen *können*, als in solch einem Concert- oder Theatersaal?“ —

Auf diese Weise nun vollendete G. seinen dreyjährigen akademischen Cursus, bestand die gewöhnlichen Prüfungen, und sollte nun bey einem geschäftigen Advocaten die Anwendung seiner Wissenschaft — wie weit diese sie im gemeinen Leben leidet — erlernen. Das ging ihm aber wider die Natur: das konnt' er nicht. Seine altthüringische Geradheit mochte zwar das Recht vertheidigen, nicht aber immer die Rechte; seine Derbheit und Energie wollte durch die Formen fahren, und sein Selbstgefühl empörte sich, wenn man, ihn zu weisen, wieder nur Formen, wo nicht Uebleres, aufzubringen hatte. Nach kurzem, vergeblichem Versuche wendete er sich daher lieber, gewissermassen auf gut Glück, in seine Vaterstadt, vertrauend seiner Geschicklichkeit, seiner Arbeitsamkeit, und seinem GOTT.

Dieser sorgte denn auch; und man nahm ihn und seine Kunstfertigkeit bald wenigstens so weit in Anspruch, dass er als Musiklehrer der fürstlichen

*) Gerber selbst spricht darüber umständlich im Neuen Lexikon der Tonkünstler, II, 293 folgg.; weshalb ich es nur kurz und summarisch berühre. Ein Gleiches geschieht in der Folge mit seinen Compositionen und kleinen frühern oder spätern Schriften; und aus demselben Grunde.

Kinder angestellet ward. Für seine Arbeitsamkeit aber fand er nicht lange darauf ein damals neues — und so früh schon eben das Feld, wo er sich nach und nach heimisch anbauen, viel Nützliches erzeugen, und zugleich sich selbst ein Denkmal errichten sollte, das, wie Vieles auch daran nachzubessern der Folgezeit überlassen werden musste, doch von grossem Verdienst bleiben, und seinen Namen auf die späteste Nachwelt bringen muss.

G. fand nämlich in seiner Vaterstadt, zu seinem grossen Bedauern, für die Tonkunst wenig Empfänglichkeit, noch weniger Bildung und fast gar keine Mittel. Er componirte Mancherley, darunter, um sich Eingang zu verschaffen, besonders auch Gelegenheitsstücke: er vermochte sie kaum, und immer nur höchst unbefriedigend, zur Ausführung zu bringen. Er spielte, wo sich nur Veranlassung fand: kaum Einige verstanden ihn, die Andern hörten ihn nicht gern, weil er Ernstes und Gründliches vortrug. So zog er sich endlich, nach vielfältigen vergeblichen Versuchen, mit seiner Kunst und mit seiner Liebe zurück; und da er doch von der einen, wie von der andern, nicht lassen konnte, auch der wissenschaftlichen Beschäftigungen überhaupt, so wie besonders gewohnt war (seit Hillers Leitung und durch sie), mit seiner Kunstübung klares Denken im Allgemeinen und kritische oder historische Ansichten insonderheit zu verbinden: so suchte er, und suchte, nach Stoff und Hülfsmitteln, auf diese Weise sich selbst und seinem innern Bedürfniss genüg zu thun.

Was Einem nun aber hierzu von aussen kommen muss, das fehlte ihm gänzlich, und nichts mehr, als eine nur einigermassen beträchtliche musikalische Bibliothek. Etwa zwey Dutzend theoretischer oder historischer Schriften, und an Musikwerken, was er in frühen Jahren gelegentlich, auf der Universität in Nächten, sich selbst abgeschrieben hatte: das war alles, was er als Hulfsmittel besass und Anfangs zum Gebrauch erlangen konnte. Sein Geist jedoch, dadurch keineswegs erstickt oder entmuthigt, seine Neigung, dadurch keineswegs erkältet oder abwendig gemacht — wurde nur genöthigt, sich auf das Nächste und Kleinste zu beschränken; bis eben dies — wie bey beharrlicher Liebe so oft, sich von selbst erweiterte, vergrösserte, und endlich zu etwas, für Jedermann und die Sache selbst Bedeutendem ward. Da nämlich im Jahre 1775 Gerbers Vater gestorben, von seinem Fürsten ihm dessen Stelle übergeben, und er so mit gesicherter Subsistenz an diesen Ort und dessen enge Verhältnisse gebunden war: so fing er an in freyen Stunden hervorzusuchen und ernstlicher zu behandeln, was ihm in Leipzig mehr als Spiel der Liebhaberey gedienet hatte: eine kleine Sammlung gut oder schlecht gezeichneter, gut oder schlecht gestochener Bildnisse namhafter Musiker und Schriftsteller über Musik. Er hatte davon zusammengebracht, was eben um ein Billiges zu haben gewesen; vermehrte nun seine Sammlung mit Aufwand von allem, was er, bey höchsteinfacher, kleinbürgerlicher Lebensweise erübrigen konnte, und wollte sich darüber einen ausführlichen, wie man sich auszudrücken pflegt, *raisonnirenden* Catalogus verfertigen. Bey dieser, zwar weitschichtigen und mühseeligen, aber ihm, in seiner Einsamkeit, darum nur desto mehr zusagenden, auch lange widerhaltenden Arbeit legte er *Walthers Tonkünstler-Lexicon*, das sich in seinem kleinen Bücher-Vorrath fand, zu Grunde; berichtigte, erweiterte, verbesserte und vermehrte diese, zwar nicht ohne Fleiss, wol aber ohne Geist und Geschmack gemachte, wunderliche Compilation; und setzte zugleich ihre Artikel fort, (das Buch ist jetzt fast hundert Jahre alt) bis auf seine Tage. — Je weiter er damit kam, desto werther ward ihm das Geschäft, und desto mehr wünschte er dafür zu thun. Er setzte sich deshalb mit Gelehrten, die Musik verstanden, und mit Musikern, die wissenschaftlich gebildet waren, in Briefwechsel, und die meisten, vornämlich *Hiller*, *Forkel* und *Ebeling*, unterstützten ihn, theils unmittelbar durch Notizen und Nachweisungen, theils mittelbar durch historische und kritische Schriften oder bedeutende Musikwerke. Jetzt, umgeben mit ziemlich reichen Hulfsmitteln, und ermuntert durch Männer, die er verehrte, fühlte er sich in seinem Elemente und bewegte sich darin so lebendig und fröhlich, wie der Fisch im Wasser. Seine Hefte erwuchsen ihm fast unvermerkt zu wohlbeleibten Quartbänden; der Zusätze und Berichtigungen mussten, je mehr Schritte er selbst in der Kenntniss vorwärts that, je beträchtlicher und zahlreicher werden: da schrieb er sie denn gänzlich um und ab, wendete nun auch mehr Fleiss auf Ausdruck und Sprache: und so hatte er, nach einiger Zeit, etwas beysammen, das schon gewissermassen für ein Werk gelten konnte.

Das wusste aber der anspruchlose, höchstbe-

scheidene Autor am wenigsten, oder wolte doch sichs selbst nicht klar machen: ihm war seine Quartantenreihe Manuscript nichts, als ein möglichst vollständiges, möglichst zuverlässiges Namen- und Sachregister über seine Bildnisse, und über die, deren Bildnisse er noch zu erlangen hoffte — alles nur zu *seiner* Belehrung, zu *seiner* Beschäftigung und Freude. *Hiller* aber, dieser redliche Freund und uneigennützige Beförderer alles dessen, wovon er sich etwas für die Tonkunst versprach, verlangte endlich einige Bände dieses Manuscripts zu sehen. G. schickte sie ihm. Hiller zeigte sie seinem Vertrauten, dem älteren Breitkopf in Leipzig, diesem unvergesslichen, auch um die Tonkunst und ihre Literatur so hochverdienten Manne, und beyde fanden leicht, dass aus jenen gelehrschen Heften etwas entstehen könne, was nicht nur von grossem, bleibendem Nutzen seyn, sondern wol auch nur von eben *diesem* Manne, bey seinen Vorkenntnissen, den Eigenheiten seiner Neigung und Lage, und bey seinem erstaunenswerthen Fleiss, geliefert werden könne. Sie thaten ihm daher den Vorschlag, sein Manuscript nochmals, nun, als zu öffentlichem Gebrauch, umzuarbeiten; was *Walther* Unnützes, für jetzige Zeit Unpassendes, oder sonst Unstatthaftes enthalte, ganz bey Seite zu lassen (wo denn, fände man's nöthig, besser späterhin eine neue, verbesserte Ausgabe dieses Buchs geliefert werden könnte,) und ein zwar möglichst kurzes, doch auch möglichst vollständiges, für sich bestehendes Werk — ein biographisches, lexikalisch geordnetes Handbuch vom Leben und den Werken der Tonkünstler, für jetzige Zeit zu liefern.

G. empfing diese Aufforderung mit grösster Freude und zugleich fast mit Schrecken: denn *das* hatte er sich nie zugetraut, viel weniger geglaubt, dass, was er hierin schon geleistet, solche Männer zu solchem Vertrauen berechtigen könne. Desto eifriger, und mit desto froherm Fleiss, ging er nun aber an jene Arbeit, zumal, da ihm von Leipzig aus jetzt alle nur vorhandene Hulfs- und Erleichterungsmittel verschafft wurden. Beträchtlichen Gewinn konnte ihm Breitkopf nicht bieten: aber darauf ging auch G. nicht aus; und von allem, was er für sehr angestrengt verwendete Zeit und Kraft mehre Jahre hindurch als Entschädigung erhielt, war ihm bey weitem das Wichtigste und Liebste, der grosse Zuwachs an mehr oder weniger wichtigen, mehr oder weniger seltenen Schriften und Musikalien, den er für seine Sammlungen gewann, und der den Hauptgrund zu einer musikalischen Bibliothek legte, wie sie, was die *Literatur* dieser Kunst anlangt, niemals und von Niemand so reichhaltig, ja, wie weit das überhaupt möglich, so vollständig zusammengebracht worden ist.

Auf diese Weise kam nun das erste grössere Werk zu Stande, das G.s Individualität vollkommen angemessen war und seinen Namen überall in Deutschland — doch hier nicht allein — mit Ehren bekannt machte; nämlich sein

„*Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält; zusammengetragen von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. Schwarzburg-Sondershausischen Kammermusicus und Hoforganisten:"

der erste Theil. A — M. Leipzig, bey Breitkopf, 1790: der zweyte, N — Z, ebendaselbst 1792, wobey jedoch zu bemerken, dass der Druck langsam fortschritt und das Manuscript beträchtlich früher geschlossen war, ehe es öffentlich vorgelegt wurde.

Von diesem Werke selbst hier zu sprechen, scheint um so unnöthiger, da es längst in Aller Händen und das ehrende Uetheil darüber im Lauf der Jahre gleichsam feststehend geworden ist. Dass in ihm, und seinen, mehre Tausende erfüllenden Artikeln, noch gar manche Unrichtigkeit stehen bleiben, und seine Vollständigkeit nur in beschränktem Sinne genommen werden musste, sieht Jedermann ein, und entschuldigt es mit der ungeheuren Masse an Materialien, der Unzuverlässigkeit vieler Berichterstatter, den (damals noch) so spärlichen, meist geringfügigen Vorarbeiten; endlich auch überhaupt mit der Schwäche menschlichen Vermögens, im Verhältniss zu allen so weitschichtigen Unternehmungen. Niemand gestand die Vorzüge des Werks lieber ein, als wer es eine Zeit lang als Handbuch gebraucht, Niemand die Unvollkommenheiten desselben lieber, als G. selbst; so dass er später oft traurig darüber ward. Doch gereichte dann zu seiner Beruhigung, dass er mit gutem Gewissen hatte schreiben können *): „Kein

*) Siehe die Vorrede zum ersten Theile jenes Werks.

Jota habe ich niedergeschrieben, was ich nicht, ausser den schriftlichen Nachrichten von Walther'n, entweder durch gedruckte Belege, oder durch meine eigene unmittelbar sinnliche Ueberzeugung bekräftigen kann" etc. und dass er von dem Tage an, wo das Werk an den Verleger abgeliefert war, mit immer zunehmender Umsicht, immer wachsenden Hülfsmitteln, gleichem Fleiss und gleicher Ausdauer, sich selbst Nachträge, Berichtigungen, Vervollständigungen, Verbesserungen aller Art niederschrieb, alles von Zeit zu Zeit neu ordnete, neu verarbeitete, und so das ganze, breite Convolut mühsam, aber kräftiglich fortzuwälzen sich entschloss, bis zum selbsterwählten Zielpunkt — dem Ende des Jahrhunderts.

Diese Arbeit, die man sich aber nicht blos, ich wiederhole es, als eine gelegentliche Nachhülfe, sondern als ein berufsmässiges, höchstmühsames, Jahrzehende hindurch täglich angewandtes Bestreben denken muss; als ein Bestreben, das seine Hefte verdrey-, vervierfachte —; diese Arbeit führte G. vollkommen so, wie er sie angefangen, hindurch, eigentlich wol nur um der Sache, und, wenn man will, um seiner selbst willen: doch auch nicht ohne Hinsicht auf die vorläufig besprochene, in jedem Betracht zu vervollkommnende Ausgabe des *Waltherschen Lexikons*, zu welchem hernach jenes, sein eigenes, als Supplement und Fortsetzung für neuere Zeit, anzusehen seyn sollte.

Aber dafür fanden sich unabwendbare Schwierigkeiten. Der ältere Breitkopf war langst gestorben, der jüngere ihm, in mittlern männlichen Jahren, gefolgt: die Liebe zur Musik und die Cultur dieser Kunst hatte sich ohne Vergleich mehr auf das Praktische, als auf das Theoretische oder Historische gewendet; der veränderte Zustand der Dinge in Deutschland seit Ausbruch der französischen Revolution, der alle weitaussehende Verlagsunternehmungen bedenklicher machte, erschwerte jene, die freylich dem Geiste des Moments nicht eben entsprach, fast bis zum Unthunlichen; und [illegible] sonst noch der Ausführung jenes alten Breitkopf-Gerberschen Gedankens in den Weg trat: genug, G. musste ihn aufgeben und wusste nun schlechterdings nicht, was mit den Ergebnissen vieljährigen Fleisses und grosser Aufopferungen anfangen. Das war schwer und hart; war es um so mehr, je sicherer er in solchen Arbeiten seine Bestimmung erkannt hatte, je weiter er darüber auch in Jahren vorgerückt war. Er fühlte es innig: aber er raffte sich doch bald zusammen, fasste neuen Muth, zog Erkundigungen, Rathschläge unterrichteter Männer ein, prüfte, erwog, und kam endlich zu der, allerdings richtigen Ueberzeugung, jenes Vorhaben sey wirklich nicht mehr an der Zeit: aber auch zu der eben so richtigen, ein zweytes, gleichfalls selbstständiges Werk jener Art, das sein erstes fortsetze, erweitere, vervollständige, berichtige etc. müsse für jede Zeit taugen, zu jeder Aufnahme finden und Nutzen stiften.

Zu einem solchen Werke, das die Geschichte der Tonkünstler bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts fortführete, verarbeitete er nun nochmals alle seine vorhandenen, in den Augen Anderer abschreckend aufgehäuften Materialien; und so entstand endlich, bey unwandelbarer Beharrlichkeit und eher vermehrtem, als vermindertem Fleiss sein

„*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; von Ernst Ludwig Gerber" etc.

Aber nun fanden sich neue Schwierigkeiten, für den guten Alten neuer Kummer und neuer Verdruss: das Werk, das nun (wie weit ihm das möglich war) über die angegebnen Gegenstände *alles* umfasste, was nöthig schien, um neben dem ältern gebraucht zu werden, war unvermeidlich zu einer beträchtlichen Stärke angewachsen; die Zeit hatte sich für alle dergleichen kaufmännische Unternehmungen noch mehr verschlimmert; die Liebe zur Tonkunst war nun — zwar noch viel weiter verbreitet, aber auch noch mehr in Lo bhaberey zerflossen, oder doch von dem Wissenschaftlichen abgewendet — und was der ungünstigen Momente mehre waren: kurz, das Buch war fertig, der Verfasser wollte auf jeden nur einigermaassen angemessenen Vortheil Verzicht leisten; und dennoch wollte es Niemand drukken. G. unterhandelte da und dort, einige Jahre lang; Personen, ihm und der Sache befreundet, verwendeten sich nach Vermögen: es blieb vergebens; und schon war G. fast entschlossen, sein Werk nur als Manuscript seiner Bibliothek einzuverleiben und es dem Schicksal derselben nach

seinem Todte zu überlassen; ja, er hatte schon mit grossen Buchstaben auf das letzte Blatt geschrieben: „Vollendet zwei Jahre nach dem Schluss des Jahrhunderts; den Zeitgenossen dargeboten sechs lange Jahre, aber von ihnen verschmäht; den Nachkommen geweiht," und hoffentlich von ihnen geschätzt und benutzt": da gelang es einem Freunde, dem damaligen Besitzer des leipziger Musikbüreaus, *Kühnel*, dafür zu gewinnen, und nun erschien das Ganze in dessen Verlag unter oben angeführtem Titel in vier Bänden, der erste A—D, 1812, der zweite, E—I, 1813, der dritte, K—R, 1813, der vierte, S—Z, 1814.

Ueber Inhalt, Form und Bestimmung dieses Werks ist das Allgemeinere so eben berührt worden; über den Werth und das Verdienstliche desselben scheint nur Eine Stimme — sowol im gemischten Publicum, wiewol dies eben jetzt Arbeiten des Sammlerfleisses weit unter Gebühr zu schätzen, und fast nur das Neue, das Selbsterfundene, hochzuhalten pflegt; als auch unter den Prüfenden und Sachverständigen, wiewol diese von den Unvollkommenheiten desselben gar wohl unterrichtet sind. Das Ganze ist zweckmässig und gut: nicht weniges Einzelne trefflich und im Wesentlichen unverbesserlich; Anderes bedarf allerdings — wie jedes *erste* Werk dieser Art — allmähliger Nachhülfe und Ausbesserung. Im *Allgemeinen* wird man finden, wenn ich mich selbst nicht täusche: die Artikel über die Deutschen sind die gelungensten; die, über die Italiener, stehen ihnen um nicht vieles nach; von denen, über die andern neuern Nationen, sind die, über die Franzosen, die unvollständigsten, oder auch sonst mangelhaftesten; und die antiquarischen (deren aber vergleichungsweise nur wenige sind) müssen meistens als schwach oder verfehlt angesehen werden. Näher ins *Einzelne* einzugehen, verstatte ich mir hier um so weniger, da jeder Theil des Werks, gleich nach seinem Hervortreten, eben in diesen Blättern, von mir beurtheilt worden ist; und zwar so ausführlich, als der Raum erlaubte, so unparteyisch, als man's bey Liebe zu einer guten Sache und ihrem Urheber vermag, so eingänglich, und gründlich, als es in meinen Kräften war — was denn auch von den Lesern, wie vom Verfasser, anerkannt zu sehen, ich die Befriedigung gehabt habe. Genug; bey dem jetzigen Stande der Tonkunst und der allgemeinen Verbreitung ihrer Cultur, war ein Werk dieser Art sehr nöthig, und ist es (beyde Lexica, wie man soll, als eins angewendet,) von grossem Nutzen, wird dies auch immer seyn und bleiben; keine Nation besitzt ein Werk dieser Art, das dem Gerberschen nur einigermassen nahe käme; alle gestehen dies ein, und benutzen G.s Arbeiten; auch unter uns Deutschen würde schwerlich irgend Einer es *also* auszuführen genügt und im Stande gewesen seyn: ihm, wo es nöthig, nachzuhelfen, ist nun leicht, und selbst bequem: was braucht es mehr zum Ruhme des Verfassers; und was mehr, um bey allen Unterrichteten und Billigen ein dankbares Andenken an ihn zu begründen und für immer zu erhalten? —

Doch wie, wenn man eine bedeutende Gegend beschreibt, den höchsten Gipfel ihres Berges erreicht, und, was sich dort darbietet, zu schildern versucht hat, man sich hernach nicht aufhalten soll bey dem, was, obschon erfreulich, doch weniger entscheidend und eigenthümlich, sich im Heruntersteigen noch darbietet: so wollen auch wir, nachdem wir jene historisch-lexicalischen Arbeiten unseres Freundes, als den Gipfel und die Resultate seines ganzen langen Lebens betrachtet haben, nicht lange verweilen bey dem, was uns etwa noch von ihm zu melden übrig ist.

Er hat, besonders in früherer Zeit, mehrerley Compositionen geliefert; er hat bis an sein Ende von Zeit zu Zeit über Gegenstände seiner Kunst kleinere und grössere Abhandlungen (vornämlich auch in diesen Blättern) geliefert; von dem Einen, wie von dem Andern, ist Mehres vorzüglich, und nichts verwerflich: doch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er hat von jeher, und noch in Greisenjahren, mit jugendlicher Lebendigkeit — und, konnte er's, auch thätig, mit der Feder oder seinem Violoncell — ohne allen Eigennutz an dem Theil genommen, was seine Kunst, ihre Vortheile, ausgezeichnete Künstler, würdige Productionen derselben oder auch lehrreiche und angenehme Schriften über sein Fach anging; dabey zugleich seine Aemter (später zugleich als Hofsecretair) gewissenhaft und treu bis zur letzten Lebensstunde verwaltet; beydes ist rühmlich, schön und gut: aber auch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er war ein grundredlicher, frommer, freisinniger, unerschrockener Mann, aufrichtig bis zur Derbheit, zutraulich bis zur Hingebung, unbefangen bis zur Unbesonnenheit; war dabey bescheiden, genügsam, im höchsten Grade ordentlich und pünktlich; ein treuer Diener seines Fürsten, ein liebevoller, sorgsamer Verwandter, ein zuverlässiger Freund, und von allen Samm-

hern vielleicht der theilnehmendste und wärmste; das alles ist gleichfalls trefflich, lobens- und dankenswerth; doch auch das hat er mit Andern, und hoffentlich mit nicht Wenigen, gemein. Der Unterschied aber bey alle dem ist, dass er dies war, und zugleich noch jener Besondere; und keines durch das Andere verkümmert oder verrückt. Vollkommen wahr, und in Einfalt schön, konnte er daher im Jahre 1812 von sich selbst schreiben: *) „Auf meinen Wege, wo ich mich öfters durch Dornen winden müssen, aber auch manche Rosen gepflückt, bin ich nun dahin gekommen, wo mich meine Leser, mit meinen Fehlern, und mit dem, was ihnen etwa an mir gefallen möchte, hier finden — — Meine Leidenschaften sind theils zur Ruhe verwiesen, theils sind sie freywillig eingeschlummert, um nie wieder zu erwachen. Und obgleich der würdige Krause — — **) behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst: so ist dies doch, seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man lasse mir zu meinen Büchern, Naturwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mir, jede Stunde, die mir von meinen Berufsgeschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, denk' ich, kein beschwerdevolles Leben ist." Und als er mir diesen Band zuschickte und in seinem Briefe über die angeführte Stelle mündlichfrey scherzte, setzte er hinzu: „Und soll's dabey zuweilen vollends herrlich hergehen, so schaffe mir Gott, wie bisher, von Zeit zu Zeit eine Freude an den Meinen, und einen Beweiss, ich habe noch treue Freunde: das müsste noch dabeystehn: ich wollte aber öffentlich von meinen Privatsachen nicht zu viel Redens machen." — Ich wüsste kaum, was ein Gros Einnehmenderes von sich selbst, oder ein Anderer über ihn sagen könnte. —

So lebte denn, ohne irgend eine Veränderung, der werthe, drey und siebenzig jährige Mann bis zum 3osten Junius. Auch an diesem Tage noch befand er sich gesund, verrichtete den Vormittag seine Berufsgeschäfte munter und sorgenvoll, begab sich dann zu seinem frugalen Mittagsmahl, und setzte sich nach demselben, wie er gewohnt war, in seinen Lehnstuhl zu einem kurzen Erquickungsschlafe. Er entschlief denn auch ruhig, er ward denn auch erquickt: aber für die Wallfahrt in ein anderes Leben; denn im irdischen erwachte er nicht wieder ***).

Freudig theilnehmend beschliesse ich diesen Aufsatz mit folgender Stelle aus dem Briefe, der mir, nach einem frühern Auftrage des Entschlafenen, und in stiller Beziehung auf jenes mein Wort, das ich zu Anfang angeführt, diese Nachricht brachte:

„Es war immer ein Lieblingswunsch des Verewigten, dass seine, so mühsam zusammengebrachte Bibliothek und Kupferstichsammlung einst, nach seinem Todte, nicht zerstreut werden, sondern in eine Hand kommen möchte, wo sie, vereint und Wissenschaft noch lange nützlich werden könnte. Auch diesen Wunsch sah der gute Mann noch im Leben erfüllt; denn schon im Jahre 1815 kaufte ihm die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats in Wien die ganze Bibliothek, nach dem darüber gedruckten Cataloge, ab, verstattete ihm jedoch den Besitz derselben bis zu seinem Todte; und nun wird sie durch irgend einen Bevollmächtigten übernommen und an jenen

*) Siehe Neues Lexikon der Tonkünstler, II, S. 304.

**) Der wackere Lexicograph citirt die Schrift aufs pünktlichste.

***) Von eigener und rührender Wirkung, wenigstens auf mich, war es, als ich diese Nachricht von dem Neffen des Entschlafenen, dem Hrn. F. W. E. Gerber, Rector an der Stiftschule zu Ebeleben, erhielt, und ich mich an die Schilderung G.s vom Todte seines geliebten, frommen Vaters erinnerte, die er (S. Älteres Lexikon der Tonkünstler, I. S. 495.) dreyssig Jahre früher drucken lassen: „Es war am 6ten August 1775 an einem Sonntage, wo sich mein Vater, während ich die Kirche versah, zu Hause am Klaviere unterhielt. Er hatte zuletzt den Choral variirt: Black's mit mir, Gott, nach deiner Güt, — hatte sich darauf, nach seinen Jahren munter und frisch, angezogen, und war in seine Expedition nach Hofe gegangen. In einer Viertelstunde, nach geendigtem Gottesdienste, kam ich zu ihm, und fand ihn vom Schlage gerührt. Er schlief darauf in wenig Minuten in meinen Armen ein. Alle Mittel wurden angewendet: aber er schlief sanft fort; bis Nachmittags um vier Uhr sein fast unmerkliches Athemholen gänzlich aussetzte." — Wie im Innern ihres Wesens, glichen sie einander im Sterben; nur, wie der Sohn dort rascher und vordringender war, war er's auch hier.

Ort ihrer Bestimmung geschafft werden. Auch dies hat er mir befohlen, Ihnen zu melden, um dereinst Gebrauch davon zu machen, wenn Gott über ihn gebieten würde etc." —

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons, composés et dédiés à Mr. Picart, fils, son élève par A. Ciachant. Op. 1. Bonn et Cologne, chez N. Simrock. Prix, 6 Fr.

Diese drey Duetten haben gefällige, wohlklingende Melodieen, fliessende Rhythmen, glänzende, für das Instrument vortheilhaft gesetzte Passagen, und sind in dieser Hinsicht wohl zu empfehlen; Sorgsamkeit in der Wahl der Hauptgedanken, kunstgemässe Ausführung derselben, mannichfaltige Combinationen der Harmonie, Verschlingungen nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes, überhaupt den eigentlichen Charakter des Duetts, vermisst man dagegen ungern darin. Eine Stimme spielt Solo; die Andere begleitet, und wiederholt dann unverändert, was die erste schon vorgetragen hat. Doch da man Herrn Ciachant Talent zur Composition nicht absprechen kann, und er mit diesem Werke zum ersten Mal vor dem Publikum erscheint, so ist er ja wohl dadurch berechtigt, auf Nachsicht zu rechnen. Einige kleine harmonische Fehler, z. B. in No. 1. der erste Takt der 6ten Zeile in der Violinstimme — sind leicht zu verbessern. Der Stich ist gut.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von Friedrich Kuhlau. 19s Werk. 2te Sammlung Lieder. Hamburg bey Cranz. (Preis, 20 Gr.)

Herr Kuhlau verdient für diese zehn Lieder den Dank Aller, die diese Gattung des Gesanges lieben. Keins dieser Lieder ist ohne Werth und mehre sind recht sehr zu loben. Das zehnte ist durchcomponirt und das neunte zwar dem Wesentlichen nach, aber nicht in der Form in allen Strophen dasselbe, daher es auch als durchcomponirt erscheint. Der Gesang ist fliessend und leicht, die Begleitung leicht, aber doch bedeutend und fast überall obligat. Wollte man es recht streng nehmen, so liesse sich wohl über die Takte 12. 14. (die in 36. 38. 60. 62. wiederkehren) der No. 9. und über Takt 5. der No. 10. ein wenig rechten, aber doch auch nur wenig, weil man es allenfalls gestatten kann, so zu schreiben, wie zu singen durch den Gebrauch erlaubt ist. Die vorzüglichsten Nrn. sind 1. 2. 6. (als dreystimmiger Canon ausgeführt) 7. 8. 9. Das Aeussere des Werkchens ist gut und der Stich sehr correkt.

Air Hannovrien avec Variations pour le Pianoforte, [comp. par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Nach munterer Einleitung, wie sie dem muntern Thema angemessen ist, und worin das Thema selbst vorbereitet wird, folgt dieses, und dann neun Variationen, deren letzte einen etwas verlängerten Schluss hat. Neues in der Erfindung und Ungewöhnliches in der Ausarbeitung kann der Ref. hier nicht finden; auch wird man wünschen, dass über ein so launig tändelndes Thema mit mehr heiterer Laune gesprochen würde, als hier geschehen ist: darum ist aber, was geboten wird, auch nicht zu verachten; besonders da es ohne alle Ansprüche auftritt, und nur für nützliche, nicht ungefällige Uebung ziemlich vorgeschrittener Scholaren oder Dilettanten bestimmt scheint.

25 Sonatines ou Exercices faciles à l'usage des commençans pour la Guitarre, comp. par Joseph Kieffner, Mayence, chez B. Schott.

In diesen Uebungsstücken wird der Schüler durch steigende Schwierigkeiten zu einer gewandten Behandlung des Instruments geleitet. Es sind meistens bekannte und beliebte Melodieen, welche der geschätzte Componist mit Geschmack und Einsicht für das Instrument eingerichtet hat. In den letzten Nummern des Hefts wird auch der schon fertige Spieler, der das angenehme und leichte Instrument nicht blos zur Begleitung des Gesanges benutzt, Unterhaltung finden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. **№. 44.** 1819.

Ueber den Zustand der Musik in England,

(*aus London vom 17ten September 1819.*)

Die englische Nation, zu welcher im Allgemeinen auch die schottländische und irländische gehört, hat, auch nach den ältesten Nachrichten darüber, immer viel Gefühl für Musik überhaupt, und insbesondere für Gesang gehabt. Hiervon zeugen auch noch die auf uns gekommenen alten Bardengesänge und Volkslieder dieser Nation, welche voll des innigsten Gefühls sind, ohnerachtet einige ihrer Melodieen und Modulationen für unser Ohr hart klingen. Und obgleich insgemein behauptet wird, dass die Engländer nicht das schnell auflodernde musikalische Gefühl einiger andern Völker haben, welches oft auch nur oberflächlich bleibt, und keinen bleibenden Eindruck hinterlässt, so ist doch unstreitig, dass hier allgemein jede ächt gute Composition mehr gefällt, als jede mittelmässige derselben Klasse; und dass selbst dann, wenn gewisse Compositionen durch Nebenumstände eine Zeitlang einen unverdienten Eingang gefunden haben, solche dennoch zu ihrer eigentlichen Rangstufe hinabsinken, sobald die Ursache ihres erzwungenen Umlaufs nachlässt. Beyspiele von letzterer Art anzuführen, wird der billige Leser nicht erwarten; aber Haydn, Mozart, Beethoven, Winter und ihres Gleichen gefallen hier allemal. Ja selbst Sebastian Bachs Fugen sind nicht zu gelehrt für englisches Gefühl, wenn sie gehörig vorgetragen werden.

Weil aber der hiesige Hof nicht, wie auswärtige Höfe, ein glänzendes Vocal- und Instrumental-Orchester, mit Kapellmeistern und Concertmeistern unterhält, deren Gehalt dazu berechnet ist, dass die Componisten auf hohe Kunstwerke alle ihre Zeit und Kräfte mit Lust verwenden können und auch das Orchester solche mit Theilnahme einstudiren kann, damit sie ihre volle Wirkung thun: so giebt es hier keine solche Veranlassung, die Musik als Kunst und Wissenschaft zu studiren, auch keine Anstellungen für grosse Sänger und Musiker, welche sie vor der Furcht eines dürftigen Alters sichern können, wie an andern Höfen. Obgleich hier, dem Namen nach, ein Hoforchester besteht, so hat dieses doch so geringe Gehalte, und, so viel man weiss, seit vielen Jahren her nichts weiter zu thun gehabt, als am Morgen des Geburtstags des Königs eine Gelegenheits-Cantate aufzuführen. Bey dieser Gelegenheit können die Musiker Stellvertreter schikken. Wie wichtig solche Stücke seyn mögen, lässt sich daraus schliessen, dass die Composition derselben gewöhnlich weder durch den Druck, noch sonst bekannt wird.

Zwar hält der König und auch der Prinz-Regent ein Privatorchester, welches, wie das Hoboistenchor, Uniform trägt; aber in beyden haben die Musiker so kleine Gehalte, dass dadurch kein Eifer für ihre Kunst erweckt werden kann. Unter diesen Umständen erhält mithin das Land durch den Hof weder Virtuosen, noch grosse Componisten und musikalische Kunstwerke, und wenn ja Einzelne aus dem Hoforchester, oder diesen beyden königlichen Privatorchestern, sich über das Mittelmässige erheben, so ist solches nicht die Frucht der Unterstützung und der Aufmunterung, welche sie finden, sondern ihrer eignen glücklichen Naturanlage, welche sich aus innerem Drange und trotz aller Schwierigkeiten entwickelt, wie der wohlriechende Goldlack selbst auf den dürren Mauern alter Burgen wurzelt und, so gut er kann, blühet.

Auch alle übrigen musikalischen Anstalten in England, ausser denen der Kathedral-Kirchen, dienen wenig zur Aufmunterung musikalischer Kunst und Wissenschaft. Den ersten Beweis davon geben die Concerte alter Musik (Concerts of an-

cient music), die seit vielen Jahren unter der besondern Protection des Königs geblühet hat, in welcher sie, begleitet von der Königin und der königlichen Familie, mit seiner Gegenwart beehrte, weshalb diese Concerte von den meisten vornehmen und angesehenen Familien besucht wurden. Das Grundgesetz dieser Concerte war und ist noch, dass keine anderen Compositionen darin gegeben werden sollten, als solche, welche dreyssig und mehr Jahre alt sind. Dieses gereichte, ohne und gewiss wider die königliche wohlgemeinte Absicht, zu einem der grössten Hindernisse, das dem aufstrebenden musikalischen Genie in den Weg gelegt werden konnte. Denn diese königlichen Concerte wären die einzige Gelegenheit gewesen, eingebornen Tonkünstlern wenigstens ein unpartheyisches Gehör zu gönnen, wenn sie auch keine andere Aufmunterung zu hoffen hatten: aber selbst dieses wurde durch das erwähnte Grundgesetz verhindert. Denn welcher Componist könnte auf die ungewisse Hoffnung es jetzt unternehmen, grosse Werke zu setzen, damit sie vielleicht nach dreyssig Jahren die Ehre einer Aufführung erlangen möchten, da dieses alsdann noch eben so gut fehlschlagen, als eintreffen könnte? Wie viele von denen, welche Werke für ein königliches Concert in London zu setzen im Stande seyn möchten, haben Aussicht, noch diese dreyssig Jahre ungewisser Hoffnung durchleben zu können? Selbst diejenigen Zuhörer der obigen Concerte alter Musik, welche nicht auch andere Concerte besuchen, werden mit ihrem Geschmacke um mehr als dreyssig Jahre zurückgehalten, weil in solchen Concerten von Jahr zu Jahr, meist nur das einmal eingeführte Alte, mit sehr wenigen Abwechselungen gegeben wird. Ja, diese zu grosse Anhänglichkeit am Alten scheint auch die Schuld an der zu kalten Ausführung Händelscher Arien zu haben, welche man hier für den eigentlichen und einzig angemessenen Styl solche zu singen hält.

Endlich ist es noch eine nachtheilige Folge obiger Concerte alter Musik, dass wenige von den vornehmsten und angesehensten Familien, die darauf subscribiren, auch andere Concerte besuchen, und dass folglich ein Stück, welches in letzteren gegeben wird, bey weitem nicht so viele Zuhörer aus den höhern Ständen erwarten kann, als es in ersteren finden würde. Dass aber dies für Componisten, die in England nicht wie in andern Ländern Anstellungen haben, höchst abschreckend seyn muss, bedarf wohl keiner Beweise.

Die übrigen vorzüglich in London bisher gegebenen Concerte sind von sehr verschiedener Art, worein folgende einen Begriff geben können. Unter denen für öffentliche wohlthätige Anstalten sind das für die Royal Society of Musicians und das für den New Musical Fund, die ansehnlichsten. Alle hier befindlichen Vocal- und Instrumental-Virtuosen assistiren in solchen unentgeldlich; auch die neu angekommenen halten diese für eine gute Gelegenheit, sich vor einer grossen Versammlung hören zu lassen. Das letztgenannte ist seit ohngefähr zwanzig Jahren im grossen Opernhause, und zwar so gegeben worden, dass das zahlreiche Orchester die Bühne selbst einnimmt, und von daher, mit seiner temporären Orgel in der Mitte, auch auf das Auge einen guten Eindruck macht. Gewöhnlich besteht dies Concert aus vermischten Vocal- und Instrumental-Stücken, damit eine gute Anzahl grosser Sänger und Instrumental-Musiker darin auftreten können; und das grosse Haus ist gewöhnlich voll, so dass ein allgemeines Applaudiren majestätisch rauscht. Auch werden darin grosse Chöre, und eine oder zwey grosse Sinfonieen gegeben. Ein Jahr bestand der erste Akt aus dem ersten Theile der Haydn'schen *Schöpfung*; und der zweyte aus einem Theile von Händels *Messias*: bey welcher Zusammensetzung keiner der beyden grossen Componisten zu seinem Nachtheile erschien, und der aufmerksame Hörer vielmehr Gelegenheit fand, ihre beyderseitige Grösse, jede in ihrer eigenen Art zu bewundern. Auch junge vorzügliche Spieler und Sänger suchen in diesem Concerte zum erstenmale öffentlich aufzutreten.

Nächst den ebengedachten Concerten sind die sogenannten Benefizen zu erwähnen, welche einzelne grosse Virtuosen und Sänger geben. Diese sind sehr zahlreich und es wäre der Mühe werth, einmal die Anzahl derselben anzumerken. Sie glänzen gewöhnlich mehr durch Virtuosität einzelner grossen Talente, und ihre Verbindung für zwey, drey oder vier Hauptstimmen oder Instrumente, als durch die Grösse und Eigenschaft ihres Orchesters, weil ein Virtuos den andern gegenseitig unentgeldlich unterstützen kann, die Repienstimmen aber grösstentheils bezahlet werden müssen. Einige dieser Benefizen werden in der Wohnung

eines angesehenen Gönners gegeben, welches aber manche Unbequemlichkeiten mit sich führet.

Zuletzt kommen noch die Concerte in Betracht, welche von einzelnen Personen, oder auch von einer Gesellschaft, gewöhnlich auf Subscription, unternommen werden. Unter diese gehören die vormaligen einzig grossen Concerte in der Westminster-Abtey, die vormaligen Professional-Concerte und die Salomonschen Concerte, die gegenwärtigen Concerte der philharmonischen Societät, die sogenannten Vocalconcerte, die Oratorien, welche in den beyden englischen Haupttheatern gegeben werden, und die Musikfeste in Provincialstädten Englands.

Obgleich die berühmten Westminster-Abtey-Concerte von D. Burney in einem besondern Tractate ausführlich beschrieben und auch sonst vielfältig erwähnet worden sind, so wird es dem Leser doch nicht unangenehm seyn, auch hier einige Bemerkungen darüber zu finden. Die erwähnte Abtey ist ein prächtiges, im edelsten Gothischen Style aufgeführtes Gebäude, in Form eines etwas langen Kreuzes. Der untere Theil dieses Kreuzes bis an das Quergebäude, wie eine hohe Kirche ohne alle Stühle und Bänke, ruhet auf zwey Reihen Pfeilern; unter dem Dome und Quergebäude ist die grosse Kapelle, in welcher der Kathedral-Gottesdienst gehalten wird. Nur der gedachte leere Theil dieses Gebäudes wurde zu dem Concerte eingerichtet und gebraucht und war gross genug, ein paar Tausend Zuhörer ausser dem Orchester von tausend Personen zu fassen. Schon der blosse Anblick einer so grossen und auserlesenen Versammlung in Galakleidern, und der ganzen königlichen Familie und sehr vieler anderer hohen Personen in ihrer Mitte, hatte eine hohe Feyerlichkeit in sich und stimmte jeden Anwesenden zu lebhaften Gefühlen. Die Musik selbst war in den Chören äusserst majestätisch, und, bey der Höhe und Grösse des Gebäudes, weder gedämpft noch betäubend. Auch in den Arien, Duetten u. s. f. für einzelne Stimmen, machte die schöne Resonanz des Gebäudes ohne Echo, dass man jeden Sänger oder Sängerin auf das beste vernehmen konnte. Und eine solche Verschiedenheit grosser Talente, als daselbst untereinander abwechselten und wetteiferten, kann wohl nicht leicht irgendwo übertroffen werden. Da dieser Concerte aber drey waren, und von jedem den Tag vorher eine vollständige Probe für halben Preis gegeben wurde, so fanden die Freunde nützlicher Abwechslung darin, weil nichts als Händelsche Sachen gegeben wurden, zu viel Gutes von ähnlicher Art. Dennoch scheinen keine andern als Händelsche Werke, vornemlich seine Chöre, bey einem so zahlreichen Vocal- und Instrumental-Orchester an einer gleichen Wirkung geeignet zu seyn, als diese hervorbrachten. Und es würde wohl eine Frage gewesen seyn, ob die höhere und geschmackvollere Feinheit, sowohl der Zusammenstimmung, als jedes einzelnen Theils, welche Haydn und Mozart charakterisirt, bey einem so grossem Orchester von verschiedenen Fähigkeiten, nicht etwas verloren haben möchte.

Die vormaligen hiesigen Professional-Concerte wurden von einer Gesellschaft von Musikern unternommen, an deren Spitze, wie es schien, Herr Wilhelm Cramer stand. Da dieser auch der Anführer der königlichen Concerte alter Musik war, so erreichte Herr Salomon eine gleiche Anzahl Concerte, welche noch unter dem Namen der Salomonschen Concerte bekannt sind, und es gelang ihm, Haydn herüber zu holen, um dabey am Pianoforte zu dirigiren und für sie zu componiren. Hierdurch wurde die Professional-Gesellschaft bewogen, Pleyel zu gleichem Zwecke zu engagiren. Die wetteifernde Anstrengung, welche nun beyde Partheyen unermüdet anwandten, um es einander zuvor zu thun, konnte zwar nicht anders als der Sache der Musik vortheilhaft seyn; aber die Interessenten konnten keinen Vortheil für ihre Kasse davon hoffen. Beyde Partheyen gaben daher ihr Unternehmen nach einigen Jahren wieder auf. Jedoch bleibt das Andenken dieser Concerte gewiss noch lange durch die Compositionen in frischem Andenken, welche Haydn und Pleyel für sie selbst geschrieben und auch sonst noch zu damaliger Zeit in London herausgegeben haben. Haydn's zwölf Sinfonieen zu obigem Zweck bleiben noch immer so gut als neu, und seine zwölf Canzonetten werden noch jetzt zum Theil in Concerten gesungen, ja sogar in Oratorien, wie sich in der Folge zeigen wird. Eben so werden Pleyels damalige Sinfonieen auch noch zuweilen mit Beyfall gegeben.

Die Concerte der philharmonischen Gesellschaft, deren seit ohngefähr fünf Jahren jährlich acht gegeben werden, fingen das erste Jahr mit einer Respectabilität an, die wohl in der Geschichte der Musik wenig ihres gleichen hat. Die

schnitt der Mozart'schen Variationen ängstlich getreu geblieben ist: sie sind aber dafür auf der andern Seite gefällig, spielbar und fliefsend im Gesange. Warum mag aber wohl der Herr Abt die meisten Schlusse dieser Variationen polonoisenartig gesetzt haben, da das Thema hierzu ganz und gar keine Veranlassung giebt? — Liebhabern, deren Finger schon etwas geübt sind, empfehlen wir dieses Werkchen unbedenklich.

Rondo pour le Pianoforte composé par I. Wittasseck. à Offenbach chez J. André. (Prix 30 Kr.)

Mit Vergnügen macht Rec. die Musikliebhaber auf dieses Rondo aufmerksam, mit dem Hr. W. vielleicht zum erstenmal öffentlich auftritt. Die Art und Weise, wie der Verf. sein Thema behandelt, ist zwar nicht ganz neu, sondern es scheint ihm dabey die Mozart'sche Behandlung ähnlicher Sätze vorgeschwebt zu haben; so wie er aber dabey verfahren ist, könnte das fast eher zu loben, als zu tadeln seyn. Mit Recht vermeidet auch Herr W. jeden nichts sagenden Klingklang, und die vielen der heutigen Komponisten so unentbehrlich gewordenen Ausweichungen in fremde oder ganz entfernte Töne — kurz, man erblickt durch das ganze Werk, ein rühmliches Bestreben, sich an die besten, korrektesten und gebildetsten Klavierkomponisten anzuschliefsen. Möchte es doch Hrn. W. gefallen, auf diesem Wege fortzugehn, damit die Erwartung, die er durch dieses Werkchen erregt hat, nie getäuscht werde.

Trois Sonates pour le Fortépiano avec Accompagnement d'un Violon ad libitum, composées, par D. Steibelt. Oeuvre 35. à Paris chez Pleyel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Da diese Sonaten nicht zu schwer, dabey aber doch sehr angenehm und gefällig gesetzt sind, so empfiehlt sie Rec. allen denjenigen Klavierspielern, die sich mit Haydn, Mozart und Clementi noch nicht wohl befassen können und mögen. Die Zeichen, die Hr. Steibelt hier und dort, durch das ganze Werk, zur Veränderung des Tons angebracht hat, sind oft falsch angemerkt, daher rathet Rec. den Austübern, sie lieber ganz wegzulassen. In unserm Exemplar ist die 9te Seite mit einer falschen Platte bedruckt; Schade um das Werk, wenn dieses mit allen Exemplaren der Fall wäre. —

Recitativo con Aria, composta e dedicata a Sua Altezza serenissima Madama Carolina l' Elettrice di Baviera d' Ernesto Haeusler. Augsburg chez Gombart et comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 22 Gr.)

Wenn nicht der Name des Komponisten sein Vaterland verriethe, so würden wir diese Arie unbedenklich einem der neuern Italiener zuschreiben. Der Gesang ist angenehm und fliefsend; die Akkompagnements leicht hin geworfen; die Harmonien einförmig und nichts sagend; — lauter charakteristische Kennzeichen des neuern italienischen Geschmacks. Der Himmel verzeihe es unserm Landsmanne, dafs er nicht die solidere Bahn unserer deutschen, kernigen und kraftvollen Tonkünstler betreten hat!

Anekdote.

Eine der merkwürdigsten ehemaligen Opernsängerinnen in Paris war die Maupin, geb. *d' Aubigny* (1673), sowohl ihrer ausserordentlich schönen Stimme, Figur und Aktion, als auch ihrer tollen Streiche wegen. Während ein Kommissionsgeschäft ihren Mann, den sie sehr jung geheirathet hatte, in der Provinz entfernt hielt, verliebte sie sich in einen *Prévot de Salle*, Namens Sérane, der sie im Fechten unterrichtete, worin sie ihres Gleichen suchte. Sie ging mit ihm durch; und da er nun ebenfalls eine schöne Stimme und theatralisches Talent hatte, so engagirten sie sich beyde auf dem Operntheater in

grössten Virtuosen auf der Violine, deren damals eine gute Anzahl hier war, wechselten von Abend zu Abend als Anführer ab; und wenn sie den Ehrenposten nicht füllten, oder mit Quartetten glänzten, so traten sie ohne alle Anmassung mit an die Ripienstimmen. Wie schön ein solcher Anblick wirkte, lässt sich leicht denken; und wie viel dies auch zur präcisen und sinnigen Ausführung, selbst der Tutti's beytrug, muss jedem einleuchten. Dabey hatten die grössten Pianofortespieler, welche zu der Gesellschaft gehörten, abwechselnd die Ehre des Vortrags am Pianoforte, und auch des Vortrags solcher Stücke, welche für mehre Hauptinstrumente gesetzt sind, wie Quartette, Sestetto u. s. w. wobey auch manche bedeutende Künstler in die Reihen der Ripienisten traten. Auch das Vocal-Departement war gut bestellt, doch nicht so vollkommen, als das der Instrumente. Diese Concerte konnten daher nicht anders, als grossen Eindruck machen. In den folgenden Jahren hat sich zwar die thätige Theilnahme der vorzüglichsten Virtuosen an diesen Concerten etwas gemindert, weil jetzt nicht mehr so viele derselben, wie vormals, mit an die Ripienstimmen treten; doch sind diese Concerte noch immer von höchst respectabler Art, und verdienen die Unterstützung, welche sie erhalten. Eine nähere Beschreibung von obiger philharmonischen Gesellschaft selbst wird in der Folge einen Theil der gegenwärtigen Bemerkungen ausmachen.

Die vorhin erwähnten Vocalconcerte sind seit langer Zeit von den Herren Harrison, Knyvett und Bartleman gegeben worden. Sie bestehen meistens aus englischen Gesangcompositionen der grössten und der beliebtesten Meister. In diesen hat man Gelegenheit, mehr als anderswo zu hören, was eigentlich für englischen Styl gehalten wird, nemlich Catches oder Rundgesänge, in welchen das Zusammentreffen der Worte der einen Stimme mit denen der andern einen neuen Sinn hervorbringt, der im Texte, wie er natürlich da steht, nicht zu finden ist. Dieser Doppelsinn entsteht meist durch eine etwas veränderte Aussprache der Worte, oder durch eine verrückte Zusammenstellung derselben, in welchem Falle er freylich nicht zu bewundern, vielmehr oft als Unsinn zu bedauern ist. Doch ergötzen sich viele Zuhörer eben so herzlich daran, als die Franzosen an ihren double entendres. Ferner Glees oder Gesänge in Stimmen. In diesen wird zwar keine Umkehrung oder canonische Nachahmung der Stimmen erfordert; sie lassen aber alle Schönheiten der harmonischen Tonverbindungen zu, und sind etwas Nationales in England. Die Entstehung derselben mag wohl in den Musikschulen der Kathedralanstalten zu suchen seyn. In diesen singen und hören die Chorknaben und nachherigen männlichen Sänger nichts, als die mehrstimmigen Compositionen der englischen Kirchencomponisten, von denen die älteren sich mit den besten auswärtigen messen können. Wenn sie denn auch etwas Composition gelernt und Gefühl haben, so finden sie mehr Raum sich zu zeigen, wenn sie weltliche Gesänge in Stimmen setzen, als wenn sie sich auf Kirchencomposition beschränken. Da ihr Ohr durch vielfache Uebungen an den harmonischen Zusammenklang melodischer Stimmen gewöhnt ist, so zeigen sich in ihren mehrstimmigen Gesängen noch immer Spuren von den schönen Nachahmungen an, die ihnen so bekannt sind; daher sind die sogenannten Glees oder angenehmen Gesänge in Stimmen, meist von guter und oft, besonders in älteren Werken, von sehr schätzbarer Art. Diese Catches und Glees haben gewöhnlich keine andere Begleitung, als die eines Pianoforte, und dieses auch nur um das Heruntersinken der Stimmen zu verhüten; sonst aber werden sie ohne alle Begleitung gesungen. Ausser diesen werden auch alle anderen, vorzüglich englische Vocalsachen in diesen Concerten gegeben, und gewöhnlich hat in solchen das Instrumental-Orchester nicht viel Wichtiges zu thun.

Die vorhin erwähnten Oratorien werden hier, nach den grossen Westminsterabtey-Concerten, auf dem Theater, in der Fasten und an anderen Tagen, an welchen hier keine weltliche Musik erlaubt ist, zum Theaterpreise gegeben. Dieser Plan verdient allen Beyfall. Denn auf diese Weise können auch minder bemittelte Musikfreunde daran Theil nehmen, die hierdurch vergrösserte Anzahl der Zuhörer lässt den Unternehmer oft bessere Rechnung finden, als ein Concert, bey welchem die Eintrittspreise für alle gleich sind. Der erste Unternehmer derselben war Herr Ashley, welcher bey dem grossen Westminsterabtey-Concerte die Anstellung des Orchesterpersonals zu besorgen gehabt hatte, und seine Söhne haben sie auf dem Coventgarden-Theater bis jetzt fortgesetzt. Seit mehren Jahren giebt auch Sir George Smart solche Oratorien auf dem Drurylane-Theater. Die ersten

Jahre und eine geraume Zeit lang wurden darin nur eigentliche Oratorien, oder auch vermischte geistliche Sachen gegeben, wie es eigentlich seyn sollte; höchstens wurde zwischen den Acten ein Instrumental-Concert eingeschaltet, welches auch keinen Anstoss geben konnte. Nach und nach aber kamen weltliche und endlich gar Theatersachen mit vor, nemlich im vorjährigen letzten Oratorio zu Drury Lane: die Ouverture und Auszüge aus Mozart's *Zauberflöte*; Haydn's Canzonette: The season comes when first we met; ein Echoduett von Braham; ein Duett von Bishop; ein Duett: Vederlo sol bramo, von Pär; eine Arie von Mayer und eine von Paesiello, nebst Favoritstücken aus Haydn's *Jahreszeiten*. Wie solche Sachen, die noch dazu mit Auszügen aus Oratorien vermischt und dadurch noch anstößiger werden, unter dem Namen von Oratorien gegeben und aufgenommen werden können, ist kaum zu begreifen; und doch sind die Oratorien dieses Jahr wieder auf gleiche Weise eingerichtet, so dass eine Sammlung von Concertzetteln derselben sich seltsam genug ausnehmen würde.

Die oben erwähnten Musikfeste in verschiedenen Provinzialstädten Englands sind auf folgende Art bestellt. Erstlich haben sich drey Städte, welche bischöfliche Sitze nach englischer Art sind, nemlich Gloucester, Worcester und Hereford, vereiniget, solche wechselsweise zu halten, so dass die Reihe in drey Jahren an jede derselben kömmt; und diese Uebereinkunft scheint eine gute Dauer zu versprechen. Die Zeit, zu welcher solche Feste gehalten werden, ist die der jährlichen Landgerichte, welche einen Ort lebhafter machen, als er zu anderer Zeit ist. Die Feste selbst werden gewöhnlich von den Aufsehern wohlthätiger Institute zum Besten solcher Anstalten unternommen. Sie schliessen zu dem Ende einen Akkord mit einem Unternehmer in London, der sich verbindet, eine bestimmte Anzahl tüchtiger Sänger und Instrumentisten nebst den erforderlichen Musikstücken herbey zu schaffen; die Sänger der Kathedralkirchen obiger Städte bilden immer einen Theil des Orchesters. Ein solches Musikfest dauert gewöhnlich drey Tage, und besteht für jeden Tag aus einem Oratorium, oder auch einer Auswahl verschiedener geistlicher Stücke, welche des Vormittags in einer Kirche gegeben werden: und aus einem sogenannten Miscellaneconcerte des Abends, in einem grossen Saale. In den Morgen-Aufführungen haben daher die ersten englischen Kathedral-Sänger Gelegenheit, sich hören zu lassen, und in den Abendconcerten treten auch die besten italienischen Sänger auf, welche man dafür gewinnen konnte. Auch lassen sich oft die vorzüglichsten Instrumental-Virtuosen in diesen Concerten hören. Der Ertrag dieser Musikfeste ist oft sehr bedeutend und ein wichtiger Beytrag zur Unterstützung der wohlthätigen Anstalten, denen er gewidmet ist. Ausserdem sind diese Feste auch deshalb wünschenswerth, weil sie nebst dem Hochgenusse, den sie Tausenden gewähren, die ihn sonst vielleicht lebenslang entbehren müsten, auch auf die Volksgeselligkeit, auf die Bildung und den guten Geschmack in der Gegend, wo sie jährlich gegeben werden, einen unverkennbaren Einfluss haben.

Von ähnlicher Art, wie die obigen, sind auch die Musikfeste, welche an verschiedenen anderen Orten Englands, entweder jährlich, oder auch nur alle zwey oder drey Jahre gegeben werden, wie in Liverpool, Manchester, York, Norwich, Birmingham, Oxford, Cambridge u. s. w. und ihnen ist es grösstentheils zuzuschreiben, dass in den entferntesten Gegenden Englands die allgemeine Klasse etwas gebildeter Leute im Sinne für Musik und richtigen Urtheil nicht so weit hinter denen der grossen Hauptstadt zurück bleibt, als es sonst der Fall seyn würde. Denn fast jeder Einwohner solcher Gegenden findet Gelegenheit, die besten Meisterwerke und gute Sänger und Instrumentalvirtuosen zu hören. Vorzüglich rühmenswerth war das erste grosse Musikfest obiger Art, welches vor vier Jahren in Edinburg veranstaltet wurde, und wovon in der allgem. musik. Zeitung (18ter Jahrgang, 57s Stück) eine interessante Beschreibung zu finden ist. Es macht solches der Schottländischen Nation überhaupt, und den Beförderern desselben insbesondere, viel Ehre. Wie gross die Wirkung desselben gewesen sey, erhellet daraus, dass ein Jahr darauf eine Singeanstalt in Edinburg errichtet wurde, in welcher nicht blos Chorsänger für ähnliche Aufführungen, sondern auch Vorsänger (Precentors) für die Schottländischen Kirchen gebildet werden sollten. Der erste Erfolg dieser löblichen Anstalt liess nichts zu wünschen übrig; ob aber die Unterstützung derselben hinreichend gewesen sey, ihr auch einen gleichen Fortgang zu sichern, ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Die Kirche in Schottland lässt gar

keine Instrumentalmusik, selbst keine Orgel beym Gottesdienste zu. Daher wird überall über den rauhen und ungebildeten Kirchengesang in Schottland geklagt: es wäre deshalb sehr zu wünschen, dass durch jene Singanstalt gute Vorsänger für Kirchen gebildet würden, und dass auch dadurch der Geschmack am guten Gesange allgemeiner in Schottland würde, als er, manchen Nachrichten zufolge, bis jetzt seyn mag.

Ausser den beschriebenen Provincial-Musikfesten, an welchen die benachbarten Gegenden, wie an einer Gemeinsache Antheil nehmen, giebt es noch andre Concerte in den verschiedenen Gegenden Englands, die gewöhnlich auf Subscription gegeben werden. Unter diesen behaupten die zu Bath, sowohl durch ihren Kunstwerth, als durch ihr ausgewähltes Publikum den ersten Rang. In diesen werden die grössten Sänger und die ersten Instrumentalvirtuosen, welche zu haben sind, für diese Concerte engagirt. Der jetzige Director derselben ist Herr Ashe, ein sehr fertiger Flötenspieler, seine Frau ist eine schätzbare Sängerin. Bath ist eine sehr schöne Stadt, und seiner Mineralbäder wegen einen Theil des Jahres hindurch von der englischen feinen Welt sehr besucht.

Unter den Musikanstalten in England, deren Mitglieder auf Lebenszeit angestellt sind, sind die der Kathedralkirchen die vorzüglichsten, und ihrer giebt es noch gegen zwanzig. Zu jeder derselben gehöret Singeknaben und erwachsene Sänger; doch wird, so viel man weiss, meistens nur der Discant mit Knaben, und der Alt, wie der Tenor und Bass, mit Männerstimmen besetzt, welches keine so gute Wirkung thut, als wenn auch der Alt, wie in den deutschen Singchören, mit Knabenstimmen besetzt ist. Da der englische Kathedral-Gottesdienst etwas von der äussern Form des Katholischen an sich hat, so giebt es für denselben eine Menge schätzbarer Compositionen, von der letztern Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts an bis nahe an die gegenwärtige Zeit; jetzt aber wird allgemein über die Vernachlässigung des ächten Kirchenstyls geklagt. Schon zur Zeit der Königin Elisabeth im 16ten Jahrhunderte setzte Byrd ausser seinen schönen Kirchenstücken, auch den Canon: Non nobis domine, welcher hier noch jetzt fast bey allen grossen öffentlichen Mahlzeiten vor Wegnehmung des Tischtuchs so gesungen wird, dass es eine hinreissende Wirkung thut. Bey aller freyerer Ausbildung des Kirchenstyls erhielt sich dieser in seiner Gründlichkeit und einfachen Würde doch bis zum Tode Händels und seiner unmittelbaren Nachfolger. Seitdem aber haben die Kirchencompositionen sich mehr dem zierlichen, als dem erhabenen genähert, und man klaget jetzt selbst über eine zunehmende Nachlässigkeit in der Ausübung der alten Herz und Sinn erhebenden Meisterwerke für die Kirche. Demungeachtet bleiben solche Kathedralanstalten noch immer in mehr als einer Hinsicht wünschenswerth. Die Singeknaben bleiben bey denselben, bis sich ihre Stimme verändert; darnach suchen einige von ihnen die vacant werdenden männlichen Sängerstellen, wenn sie die nächste Anwartschaft haben; andere suchen ihr Fortkommen als Organisten und Musiklehrer. Nur wenige von ihnen wählen statt der Musik ein anderes Geschäft. Von der hohen Achtung, in welcher vor alten Zeiten gründliche musikalische Kenntnisse in England stand, zeugen noch die musikalischen Professuren auf den beyden Universitäten Oxford und Cambridge, wo auch die musikalischen Würden eines Baccalaurei und Doctors ertheilet werden. Diese Professuren müssen zu den festgesetzten Zeiten des Jahres, welche man hier Terms nennt, Vorlesungen halten, und über die Stücke, welche ein Candidat der Bacc. oder Doctorwürde componiren und vor der Universität aufführen muss, ihr Urtheil fällen. Seit langer Zeit hat scheinen sich aber keine eigentlichen Musikstudierende mehr auf den Universitäten zu befinden, so dass die erwähnten Professuren ziemlich müssig sind. Der jetzige Professor der Musik zu Oxford ist D. Crotch, welcher durch seine frühen musikalischen Talente schon in seinem siebenten und achten Jahre so berühmt war, dass D. Burney eine eigene Abhandlung über ihn schrieb. Seit mehren Jahren ist er in London wohnhaft, welches bestätiget, dass die Universitäts-Geschäfte seine stete Gegenwart in Oxford nicht nothwendig machen. Da sein musikalischer Rang ihn besonders beachtenswerth macht, so werden wir an anderer Stelle über seine Werke sprechen. Seit einigen Jahren hat er auch musikalische Vorlesungen in London gehalten: erst in der Royal Institution, und darnach in der Surrey-Institution. Beydes sind Subscriptions-Anstalten, in welchen Vorlesungen über verschiedene nützliche Wissenschaften gehalten werden; die Subscribenten können auch darin täglich alle Zeitungen und periodischen Werke lesen, wobey zugleich eine ansehli-

che Bibliothek zu ihrem Gebrauche offen ist. Allein da kein Nichtsubscribent anders als mit besonderer Erlaubniss zugelassen werden kann, und die mehresten Subscribenten nicht wissenschaftliche Musiker sind, so können solche Vorlesungen nicht so viel Nutzen stiften, als sie sonst stiften möchten, und selbst der Syllabus von jeder derselben, welcher gedruckt ausgegeben wird, kommt nur in die Hände sehr weniger Nichtsubscribenten. Der jetzige Professor der Musik zu Cambridge ist D. Hague, welcher in Cambridge wohnet.

Ueber die erwähnten musikalischen Würden ist noch zu bemerken, dass vorzeiten die Form, solche zu erlangen, weitläuftig war: sie erforderte, dass der Candidat eine vorgeschriebene Zeit auf der Universität studiret hatte. Alsdann musste er, um zu dem Baccalaureate zu gelangen, ein fünfstimmig gesetztes Stück der Prüfung des Professoren unterwerfen, und, wenn es gutgeheissen wurde, aufführen. Nachher musste er für die Doctorwürde noch eine gewisse Zeit auf der Universität bleiben und studiren und zuletzt ein achtstimmiges Stück setzen und aufführen. Jetzt wird es jedoch mit dieser alten Form nicht mehr so genau genommen, und, so viel man weiss, kann einer sogleich das Doctorat erlangen, wenn er ein von ihm componirtes Vocal- und Instrumentalstück produciret, welches approbiret wird. Es sind daher in neueren Zeiten sehr viele Doctoren der Musik creiret worden. Clementi aber, Cramer, Salomon und andere ihres gleichen, haben ihre erste musikalische Rangstufe, oder eigentlich zu sagen, ihren musikalischen Weltrang ohne Hülfe dieses Universitätsranges zu erringen gewusst. Doch ist eine solche Würde allerdings für sehr ehrenvoll zu achten, wenn sie eine Anerkennung ausgezeichneter Kunst und Wissenschaft ist und vornemlich, wenn sie als solche ungesucht ertheilet wird, wie sie Jos. Haydn ertheilt wurde.

Noch eine dritte wirkliche musikalische Professur giebt es in London selbst, an dem sogenannten Gresham-College. Seit vielen Jahren ist sie nicht viel mehr, als eine völlige Sinecure. Um jedoch den Professor ein wenig zu ehren oder zu plagen, vereinigen sich zuweilen Musikfreunde in der erforderlichen Anzahl, für welche er Vorlesungen zu halten verbunden ist, und kommen eben vor der Minute, nach welcher er nicht zu warten braucht, in den Lesesaal, und dann lieset er die erforderliche Stunde. Der jetzige Professor ist Herr Stevens, ein achtbarer Musiker und Organist an der Charterhouse Kirche. Dem Grundgesetze zufolge kann diese Professur nur ein Unverheiratheter erlangen; weil aber nicht hinzugefügt steht, dass er ehelos bleiben soll, wie dies der Sinn der Vorschrift seyn mag, so kann er nach dem Eintritte in das Amt heirathen, wenn er will.

Ausser den erwähnten Vorlesungen sind vor wenig Jahren auch noch andere von D. Callcott, D. Kemp, und Herrn Samuel Wesley gehalten worden, deren jeder mehr als einen Cursus gab. Da solche aber auch, theils in den beyden schon angeführten Subscription-Institutions, und die übrigen in ähnlichen Institutionen gehalten wurden, so war es ihrer Nützlichkeit eben auf die Art, wie den Vorlesungen des D. Crotch, nachtheilig, dass sie nicht von wissenschaftlich gebildeten Musikern gehört und daher nur wenig bekannt wurden. Jedoch weiss man, dass D. Kemp und Hr. S. Wesley in den ihrigen einen Temperir-Apparat empfahlen, welchen ein Instrumentmacher Löschmann, ein Deutscher, in einer Stubenorgel, und auch in einem Pianoforte, anbrachte. Um von dieser Erfindung sich einen Begriff zu machen, ist es nöthig zu wissen, dass schon seit vielen Jahren in einer hiesigen Orgel in der Tempelkirche sogenannte Viertelstöne angebracht sind, wodurch die enharmonische Verwechslung einiger, aber nicht aller Töne ausgedrückt werden soll; und dass ein ähnliches in der Orgel des hiesigen Findling-Hospitals angebracht ist. Da alles Neue und Sonderbare gewöhnlich leichter Anhänger und Bewunderer findet, als ein klarer leicht zu fassender Unterricht, so hatte auch schon obiger Unterschied zwischen Dis und Es, Gis und As u. s. w. lange sich der Meynung vieler Musiker bemächtigt, welche überzeugt waren, dass er in der Musik wesentlich sey, und dass Claviatur-Instrumente wegen ihrer vermeint höchst unvollkommenen Temperatur die unvollkommensten Instrumente wären. Die erste Folge davon war nun, dass Spieler auf den ihrer Meynung nach vollkommenen Instrumenten, nemlich den Geigen-Instrumenten, den fatalen enharmonischen Unterschied obiger Töne nicht blos auszudrücken, sondern auch so viel zu übertreiben suchten, als das Ohr leiden wollte; und da vormals die Orgeln und Clavecins noch so temperiret wurden, dass gewisser Terzen wegen, einige Quinten zu hoch

gestimmt wurden, so machte dieses natürlich eine so üble Temperatur an sich, und einen solchen Abstand gegen die vermeinte Geigen-Temperatur, dass dadurch das obige Vorurtheil völlig bestärkt wurde. Da versuchte vor ohngefähr dreyssig Jahren ein Instrumentmacher Claggett, durch ein mechanisches Hülfsmittel einige Töne dieses Instruments, nach Art der Vierteltöne in den erwähnten Orgeln, zu verändern, und zeigte auch das Instrument und dessen Wirkung vor einer grossen Menge von Musikern. Allein die Erfindung blieb, wie es nicht anders gehen konnte, ohne Folgen. Vor ungefähr sechs Jahren aber traten drey Personen, alle weder eigentliche Musiker, noch einsichtsvolle Temperaturberechner, mit verschiedenen Erfindungen von anscheinend ähnlicher Art hervor: nemlich Herr Löschmann, der erwähnte Instrumentmacher; Herr Hawkes, ein wohlhabender Kaufmann, welcher sich von der Handlung zurückgezogen hat, und die Violine spielt; und Herr Liston, ein Prediger aus Schottland, welcher, wie man sagt, auch die Violine spielt. Die Erfindung des Erstern war es, welche, wie gesagt, D. Kemp und Herr S. Wesley in ihren Vorlesungen empfahlen. Allein es war auffallend, dass die kleine Orgel, mit der sie solche zu bestätigen suchten, in den vermeint natürlich reinen Tönen verstimmt, in den Tönen, welche durch Bee hervorgebracht werden', auf eine andre Art verstimmt, und in den Tönen, welche Kreuze erfordern, noch auf eine andere Art verstimmt war. Eben so fand sichs auch mit den obigen beyden andern Erfindungen. Und von allen dreyen, so wie überhaupt von der Nothwendigkeit oder Nützlichkeit des in Deutschland lange verworfnen Kommatisirens, ist, so viel man weiss, jetzt nicht öffentlich die Rede mehr. Hätten doch die obigen drey Erfinder gelesen und wohl verstanden, was D. Chladni mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit und Gründlichkeit im 17ten Jahrgange der allg. musikal. Zeitung, pag. 37. über Carl Stanhope's Temperatur sagt! Bey dieser Veranlassung verdient angemerkt zu werden, dass der erwähnte Hr. Löschmann von Carl Stanhope gebraucht wurde, alle seine Versuche mit dem Pianoforte und der Orgel auszuführen, und dass derselbe dadurch vielleicht Muth gefasst hat, etwas Eigenes von obiger Art zu unternehmen. Auch war es auffallend, im hiesigen Philosophical Magazine von Zeit zu Zeit zu finden, wie Herr Grenville, ein Organist und Herr Löschmann sich bemühten, einander die erste Erfindung des Löschmann'schen Temperir-Apparats streitig zu machen, da doch Claggett schon viele Jahre vorher etwas ähnliches zu Stande gebracht hatte, und da ja nach dem, was oben bemerkt worden, die ganze Erfindung auf dem falschen Grundsatze beruhet, dass Claviaturinstrumente nicht durch das Stimmen allein hinreichend temperiret werden können.

Nächst der beschriebenen Kathedralmusik ist nun die übrige Kirchenmusik in England in Betracht zu ziehen. Sie theilet sich in die der Pfarrkirchen, und die der Kapellen. In den Pfarrkirchen werden hauptsächlich nur versificirte Psalme und Anthems gesungen. Letztere sind Compositionen über einen oder ein paar Verse aus der Bibel, in ihrer natürlichen Prose. Doch werden auch sogenannte Hymnen wie deutsche Choralgesänge mit eingeführt. Die Psalmen bestehen aus Versen von vier Zeilen, deren jede mit der accentuirten Sylbe endigt, wie: „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht," die Melodieen dazu sind aber häufig im Tripeltakte, und kommen meist den schönen deutschen Chorälen nicht gleich. Die Hymnen auch, obgleich sie von verschiedenen Versarten sind, haben meist keine Melodieen, die mit den besten deutschen verglichen werden können. Die Orgeln sind in England bey weitem noch nicht so allgemein, als in Deutschland, und stehen an Grösse den deutschen noch sehr nach. Das Pedal ist erst seit wenig Jahren eingeführet worden und wird, so viel man weiss, noch nicht anders als angehängt gefunden. Wie wenig man hier noch vor nicht langer Zeit vom Gebrauche des Pedals wusste, erhellet daraus, dass eine vor etwa zwanzig Jahren in der Covent Garden-Kirche erbaute neue Orgel runde Pedale in der Form grosser Damenbretsteine hat, bey denen ihre Namen geschrieben stehen. Da ein hiesiger Organist die Mühe übernommen hat, ein Verzeichniss der Register nebst Beschreibung aller Orgeln in London zu verfertigen, so wird man suchen, daraus einen Auszug zu erhalten, welcher für Deutschland interessant seyn möchte. Ueber das hiesige Orgelspiel ein andermal. Auf dem Lande und selbst an einem nicht unbeträchtlichen Orte, nur drey Stunden von London, gebraucht man statt der Orgel noch vermischte Instrumente, und tiefer im Lande zuweilen nur ein oder ein paar Blasinstrumente, nachdem sich eben Dilettanten finden,

welche man dazu anstellen kann. Jedoch werden die Orgeln von Jahr zu Jahr allgemeiner, und besonders grössere Orgeln, als bisher vorhanden waren. Wie thätig hier auch an Verbesserungen des Orgelbaues gearbeitet werde, erhellt aus der in dieser Zeitung früher gegebenen Beschreibung zweyer Orgeln von Mrs. Flight und Robson. Doch sind die in deutschen Orgeln so feinen Verschiedenheiten der Solo-Register hier noch wenig bekannt, oder in Orgeln zu finden, woran wohl die bisher allzu beschränkte Grösse derselben Schuld seyn mag.

Wir kommen jetzt auf die Musik, welche in den Kapellen Englands gebräuchlich ist. Unter der Benennung Kapellen werden hier überhaupt alle diejenigen Andachtshäuser verstanden, welche nicht das Recht der Pfarrkirchen haben, obgleich viele derselben so gross und grösser sind, als manche Kirchen. In denjenigen Kapellen, welche nur zur Erleichterung der Pfarrkirchen errichtet sind, richtet man sich gewöhnlich nach der in allen Kirchen eingeführten Form. In anderen, welche von Privatpersonen als eigene Unternehmungen erbauet sind, wenn sie sich auch noch zur englischen Kirche bekennen, sucht man durch mehre Verschiedenheit des Gesanges, auch durch vollstimmige Gesänge den Gottesdienst anziehender zu machen; und der Erfolg lehrt, dass dieses seinen Zweck völlig erreicht. Nächst diesen kommen die Kapellen der sogenannten Methodisten, von welchen einige Tabernakel genannt werden. Die Methodisten gehen von der englischen Kirche nur in sofern ab, dass sie in einem strengern Sinne fromm zu seyn glauben, und sich nicht genau an die vorgeschriebene Form des englischen Gottesdienstes binden: in ihren Kapellen wird daher grösstentheils das gesungen, was am meisten zu gefallen scheint; selbst mitunter Gesänge, die zu den Melodieen angenehmer weltlicher Lieder gesetzt sind, wie z. E. das englische: Peaceful Slumbring on the Ocean, welches wenigstens in einer gedruckten Sammlung geistlicher Lieder zu finden ist. Hierauf folgen die Kapellen der übrigen Religionspartheyen, deren hier eine grosse Verschiedenheit zu finden ist, nemlich: Lutheraner, Reformirte, Herrnhuter, Wiedertäufer, Schottländer, Katholiken, Juden, Swedenborger u. s. f. In den drey ersten Arten der Kapellen erlaubt man hier dieselbe Musik und Gesang, die diese Religionsarten in Deutschland gebrauchen. Die Wiedertäufer haben auch Orgeln und singen Hymnen. Die Schottländer singen ohne Orgel, wie schon vorher erwähnet worden. Die Katholiken halten hier, so wie überall, vorzüglich auf einen schönen Kirchengesang. In der Portugiesischen und Bayerschen Kapelle singen daher gewöhnlich einige der besten italienischen Sänger, und an der Neapolitanischen Kapelle trug der berühmte Organist und Vocalcomponist Hr. Webbe senior viel zur Einführung vollstimmiger Kirchenstücke bey. An der Portugiesischen Kapelle ist ein geschickter Organist, Herr Novello, welcher eine Sammlung Motetten und andere Stücke für den katholischen Morgengottesdienst herausgegeben hat, deren einige von seiner Composition sind. In dieser Sammlung aber sind verschiedenen geistlichen Texten weltliche, und gar Theatercompositionen untergelegt worden, z. B. Winter's: „Mi lasci o madre amata" aus *Il ratto di Proserpina*, Mozart's: „Grand Isi," aus der *Zauberflöte*, und „Deh prendi un dolce amplesso" aus *la Clemenza di Tito*; Haydn's: „Distressful nature fainting sinks," aus den *Jahreszeiten*, u. a. m. Diese Stücke, so wie alle andere des Werks, sind mit vieler Geschicklichkeit in ihre dermalige Form gebracht und Herr Novello hat schon mehre Sammlungen vorher mit Beyfall herausgegeben. Ob aber die Hörer der profanen Melodieen mit geistlichen Worten, sich ohne Nebengedanken daran erbauen können, ist wohl sehr zu bezweifeln. In der hiesigen Hauptsynagoge der Juden, welche ein vortreffliches Gebäude ist, trifft man auch von Zeit zu Zeit gute Solosänger an.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

1. *Ouverture zum lyrischen Drama: das Fischermädchen von Theodor Körner, Musik von J. P. Schmidt. Klavierauszug vom Componisten verfertigt.* Berlin, bey Christiani. (Preis, 8 Gr.)
2. *Romanze aus derselben Oper* (No. 1.) ebendas.
3. *Duett* (No. 2.) ebendas. (mit fortlaufender Seitenzahl.)

Die Musik zu dem genannten Gedichte hat sich schon auf mehren Bühnen Beyfall erworben, deshalb wird der vom Componisten selbst ver-

fertigte Klavierauszug, welcher mit den obenangegebenen Stücken beginnt, Musikliebhabern, die sich an gehörte Opernmusik gern am Klaviere zu erinnern wünschen, recht angenehm seyn.

Die Ouverture besteht aus einem einleitenden Andante maestoso und einem die Aufmerksamkeit mehr gewinnenden Allegro vivace aus E dur, dessen Bewegung am Schlusse schneller wird. Die darin gebrauchten musikalischen Gedanken sind, wenn auch nicht originell, doch angenehm und gut vertheilt. Das Ganze macht Effect und ist ohne grosse Schwierigkeit.

Die Romanze ist ein liebliches und fliessendes Gesangstück. Die Musik hat das Gedicht vollkommen ergriffen, in welchem der Keim des ganzen Drama's enthalten ist. Nur erinnert der Anfang etwas an eine artige Romanze im Sonntagskind. Der Ausgang ist von schöner Wirkung, die Begleitung fliessend; nur S. 9. im 5ten System wünschten wir in der ersten Hälfte des 2ten Taktes das D in der Begleitung der rechten Hand in das höhere G verwandelt. Nicht minder ansprechend und singbar ist das folgende Duett aus Fis dur. Beyde gehören zu den angenehmsten Stücken der kleinen Oper, und der Text ist mit Ausdruck behandelt. Die unrichtige und widrige Fortschreitung S. 16 in der 2ten Columne, 2ten und folgendem Tacte liesse sich leicht verändern. — Der Stich dieser Musikstücke ist zugleich Probe eines neuen Musikverlags und für denselben empfehlend.

Trois Duos concertans pour deux Hautbois, comp. — — *par Charl. Khym.* Op. 11. No. 1. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 C.)

Der Verf. versteht sein Instrument und weiss es so zu behandeln, wie es seiner Natur am angemessensten ist. Kann dann Einer über dieses hinaus: so wird es ihm auch an Hülfsmitteln nicht fehlen. Wir rühmen dieses Maas weit mehr, als wenn es überschritten worden wäre: denn erst muss man innerhalb der gesetzmässigen Schranken nicht nur ganz sicher, sondern auch gewandt und wohlgefällig sich bewegen können, ehe man über sie hinaus zu setzen versucht; sonst giebt's Bocksprünge; und wer sich diese einmal angewöhnt hat, wird sie niemals ganz wieder los. Aber für Anfänger oder auch noch wenig Fortgeschrittene sind diese Duette darum doch nicht, sondern, was man von mittler Schwierigkeit nennt. Die zweyte Stimme ist der ersten zwar untergeordnet, doch auch obligat. In der Erfindung ist vornämlich für Mannichfaltigkeit gesorgt: so wie auch dafür, dass sich die Spieler in Stücken sehr verschiedenen Charakters, und in verschieden vorzutragenden Figuren üben können. Und ist so das Heft von Seiten des Geschmacks zu billigen, so ist es von Seiten der Methodischen und Instructiven noch mehr zu empfehlen. Möchte nur der Verf. damit bewirken helfen, dass sich wieder Mehre, und auch Dilettanten, mit diesem Instrumente beschäftigten, das, wie sehr es auch durch die, an seiner Stelle aufgekommene Klarinette in mancherley Hinsichten übertroffen wird, doch aber in andern, und gewiss nicht verächtlichen, auch wieder sie übertrifft, und am rechten Orte, auf die rechte Weise benutzt, eine Wirkung thut, die durchaus von keinem andern Instrumente erreicht werden kann.

Divertissement sur des Thêmes favorits variés en forme de scene pour Pianoforte avec Flûte, Violon, alto et Violoncelle, composé et dedié etc. par H. C. Steup. Oeuv. 3. des pieçes de Div. p. Pianoforte. à Mayence, chez B. Schott.

Die hier gegebenen bekannten Themen sind mit Geschmack und Einsicht zusammengestellt; die eingewebten freyen Variationen zeigen von einer genauen Kenntniss des Instruments und des Satzes, so wie die Partie des Pianofortes einen gewandten Spieler durchaus erfodert. Die Eleganz des Stichs und des Drucks lässt nichts zu wünschen übrig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. **No. 45.** 1819.

Ueber den Zustand der Musik in England,

(Fortsetzung aus No. 44.)

Im Fache der englischen Theatermusik ist zuerst die italienische Oper zu nennen. Sie ist seit dem Jahre 1720, und also ein ganzes Jahrhundert hindurch mit ungeheuren Kosten unterstützt, und, unter wichtigen Begünstigungen von einer Reihe sehr fähiger Directoren fortgeführet worden: doch ist sie immer mit den grössten Schwierigkeiten verbunden gewesen, und hat sehr oft den gänzlichen Ruin ihrer Unternehmer herbeygeführt. Die Haupt-Ursache davon mag darin zu suchen seyn, dass diese äusserst kostspielige und riskante Anstalt nicht, wie bey auswärtigen grossen Höfen, auf Kosten des Hofes, und mittelst einer fortdauernden Direction besteht, wobey die mehresten Mitglieder auf Lebenszeit angestellt sind, so dass alles in einem sichern und ruhmlichen Gleise fortgehen kann; sondern dass das Ganze auf Gewinn und Verlust eines Privatmannes oder von mehren in Compagnie unternommen werden muss, und dabey vom ersten Anfange an, nebst den ungeheuern Kosten, auch die durch Chikane verursachten Prozesse zu bestreiten hat, die in solchen bedeutenden Angelegenheiten sehr kostspielig sind. Eine interessante Darstellung dieser Schwierigkeiten, in dem letztern Zustande der Sachen, ist neuerlich von dem gegenwärtigen Unternehmer (Proprietor), Hrn. Waters in einer kleinen Schrift herausgegeben worden, welche betitelt ist: *A statement of matters relative to the King's Theater, by E. Waters Esq. London.* Das gegenwärtige Opernhaus, welches, nachdem das vorige im Jahre 1789 abgebrannt war, erbauet worden, ist eines der grössten und besteingerichteten, die man kennt. Vornemlich hat es den grossen Vortheil, dass in jedem auch der vom Theater entferntesten Plätze, alles eben so gut gehört werden kann, als in einem Concertsaale. Unter den Sängern waren immer einige der ersten, die zu finden waren; in den Jahren, da Madame Catalani hier war, wurden, ihres hohen Gehalts wegen, ausserdem nicht so viele andere grosse Sänger angestellt, als vorher, weshalb schwierige vollstimmige Gesänge damals nicht nach Wunsche besetzt werden konnten. Im Jahre 1817 aber behauptete die Opern-Gesellschaft einen so hohen Rang, dass Mozart's *Don Giovanni* aufs beste besetzt, und mit herrlichem Erfolge aufgeführet werden konnte: auch alle folgenden Opern wurden in der einen Jahreszeit mit bester Wirkung gegeben, nemlich: *Penelope, Griselda, Nozze di Figaro, La Molinara, L'Agnese, Così fan tutte* und *La Clemenza di Tito.* Die Hauptstimmen in diesem Jahre waren Signora Camporese und Fodor; und Signor Ambrogetti, Crevelli und Naldi. Das Orchester ist gewöhnlich nicht blos stark, sondern auch mit sehr geschickten Musikern besetzt. Im erwähnten Jahre war Herr Weichsel (Bruder der Madame Billington) noch Anführer, dessen Virtuosität auf der Violine genugsam bekannt ist. Nebst ihm enthielt das Orchester neun erste und neun zweyte Violinen, vier Bratschen, vier Violoncelle, fünf Violons, Flöten, Oboe, Clarinetten, Hörner, Fagotte und Trompeten u. s. w. jedem zwey, und die Pauken. Eben so gut war die Oper auch in den beyden folgenden Jahren bestellt. Aus allem hier angeführten wird aber der Leser gewiss erkennen, wie sehr es Jammer und Schade sey, dass eine so grosse Anstalt nicht unter einer bleibenden Direction stehe, und nicht, was auswärtig, einen oder zwey tüchtige Kapellmeister und Concertmeister an der Spitze habe, welche ein besseres Zusammenwirken jener Mittel und eine vollendetere Ausführung bewirken würden, als sie ein Anführer erzwingen darf, der nur auf eine gewisse Zeit

engagirt ist, und sich das Orchester nicht gern zum Feinde macht. Ausser der italienischen Oper giebt es in London noch zwey Haupttheater für das Winter-Halbjahr, das zu Coventgarden und das zu Drury Lane, und ungefähr zwölf zum Theil auch nicht kleine Theater für die Sommerzeit. Im Winter sind obige drey Haupttheater hinreichend, obgleich dann alle Reichen und Grossen in der Stadt sind, weil die grosse Menge Concerte und Assemblees einen grossen Theil der feinen Welt abhält, das Theater so oft zu besuchen, als es sonst geschehen würde. Alle diese übrigen Theater geben englische Vorstellungen. Doch werden zu Zeiten auch kleine französische Comödien gegeben, und vor einigen Jahren existirte hier auch eine deutsche Comödie, welche jedoch, so viel man sich noch erinnern kann, nach zwey Jahren aus Mangel an Unterstützung einging. In den beyden Theatern zu Coventgarden und Drurylane giebt es sehr gute und theils grosse englische Sängerinnen und Sänger, wie Madam Billington war und Hr. Braham noch ist. Nur ist es Schade, dass die Unternehmer dieser Theater oft nicht darauf Bedacht nehmen, solche Componisten zu engagiren, deren Werke durch innern Gehalt sich eine längere lebhafte Theilnahme erhalten. Viele Jahre lang war es hier auch gebräuchlich, eine Operette von Mehren componiren zu lassen, und zwar nicht blos so, dass jeder einen ganzen Act setzte, sondern dass die Stücke des einen und des andern in bunter Reihe abwechselten. Dass ein solches Quodlibet keine Einheit und Totalwirkung haben könne, ist einleuchtend und wird von der täglichen Erfahrung bestätigt. Ein sicheres Zeugniss von dem Werthe einer Theatercomposition ist es, wenn einzelne Gesänge sich des Zuhörers so bemächtigen, dass er sich nicht enthalten kann, solche zu Hause selbst nachzusingen oder gern zu hören, ja, dass sie noch Jahren noch in seiner Erinnerung leben und ihn erfreuen. Von dieser Art findet man jetzt in England weit weniger Theatergesänge, als es vor 20, 30 und 40 Jahren gab. Die Orchester in obigen beyden Theatern sind auch stark und ziemlich gut besetzt; doch machen die Verminderungen der Gehalte, welche nach Verhältniss der Preise aller andern Dinge eher zu- als abnehmen sollten, dass einige der besten Musiker sich davon zurückziehen. Die hier seit einigen Jahren etablirte englische Oper kann vielleicht mit der Zeit zu etwas Grossem erwachsen; bis jetzt aber ist sie noch nicht wichtig genug, um einen vorzüglichen Rang unter den Theatern zu behaupten: auch ihr Orchester ist noch nicht so stark und auserlesen, als es billig seyn sollte. In Ansehung aller übrigen oben erwähnten Theater wird es hinreichend seyn, im allgemeinen zu bemerken, dass, obgleich solche auch oft ganz gute Sänger und ein hinreichend gutes Orchester haben, sie doch in musikalischer Hinsicht den Haupttheatern nicht gleich kommen können. Selbst in Vaux-Hall hat man die letzteren Jahre her mehr solche Sänger und Gesänge eingeführt, die dem grossen Haufen gefallen, als solche, die den höheren Forderungen der Kunst Genüge leisten. Ein Grund hiervon mag seyn, dass die feinere und gebildetere Welt gewöhnlich erst eintritt, wenn der Gesang schon vorüber ist.

Die Militärmusik ist hier, seitdem der Herzog von York vor ungefähr 35 Jahren ein neues Chor für die zweyte Garde von Hannover kommen liess, sehr vermehrt worden. Vorher hatten die beyden Fussgarden jede nur acht Hautboisten, und unter ihnen sehr gute, theils noch jetzt lebende Musiker. Aber das erwähnte neue Chor war nicht allein zahlreicher, sondern auch reicher an Pomp und lärmenden Instrumenten; denn es enthielt einen Rossschweif, einen oder zwey Tambourins, türkische Becken, Triangel, eine hölzerne Pauke oder Trommel nur mit einem Fell und eine Doppeltrommel. Da dies nicht blos eine viel stärkere Wirkung that, als die vorige schöne Militärmusik, sondern auch mehr Parade machte, so fand es allgemeinen Beyfall, und jetzt haben, so viel man weiss, die meisten, oder ziemlich alle sogenannten Militairregimenter ähnliche, sehr zahlreiche und grössere Musikchöre, als vorher die Garden zu Pferde und zu Fusse hatten. Wie viel die Musik selbst dabey gewonnen habe, lässt sich wohl nicht so leicht und im allgemeinen bestimmen. Auch ist seit dem letzten Frieden hier bey der Garde zu Pferde ein Chor meistens nur von Trompetern, eingeführet worden, welches sehr tüchtige Trompeter enthält. Da sich aber auf diesem Instrumente während des Reitens sehr wenig rein herausbringen lässt, so kann die Wirkung für musikalische Ohren nicht immer befriedigend seyn, obgleich das Chor selbst alles leistet, was sich erwarten lässt.

Im Uebergange von den vorgedachten Arten

der öffentlichen Musik in England zur Privatmusik, verdient der sogenannte Catch- und Glee-Club bemerkt zu werden. Er besteht aus einer Gesellschaft königlicher Prinzen und anderer vornehmen Personen, welche jeder eine bestimmte Summe jährlich subscribiren, um eine gewisse Anzahl Mittagsmahle in der angesehenen Thatch'd-House-Tavern zu halten, welche hauptsächlich dazu bestimmt sind, die besten Catches und Glees zu hören, und das Singen derselben zu cultiviren. Zu dem Ende wird jedesmal eine gewisse Gesellschaft Sänger mit eingeladen, welche nach der Tafel die besten der erwähnten, England eigenen, mehrstimmigen Gesänge singen, an welchen auch oft die königlichen und andere vornehme Mitglieder der Gesellschaft Theil nehmen. Auf diese Weise wird der mehrstimmige gesellschaftliche Gesang in England nicht blos als Sitte gefördert, sondern auch als eine sehr anständige Erheiterung der höheren Classen in Achtung erhalten. In der Altstadt (City) von London ist eine ähnliche Gesellschaft angesehener bürgerlicher Personen durch ansehnliche Beyträge zu gleichem Zwecke vereinigt. Unter der Benennung von gesellschaftlicher Privatmusik fanden die Quartettvereine einige Jahre in London viele Theilnahme, vornemlich zu der Zeit, als Pleyel's Quartette als noch neu bekannt wurden. Seitdem aber die viel schwierigeren Quartette anderer Meister aufgekommen sind, sind die Quartettübungen, insofern Dilettanten daran Antheil nahmen, viel seltener geworden. Möchte dies doch von unseren neueren vorzüglichen Componisten mehr beachtet werden! Denn ein anderes sind Quartette, in welchen ein oder mehre Virtuosen Bewunderung erregen sollen, und die, welche auch für Dilettanten ausführbar sind und von diesen gern gespielt werden, weil sie darin, bey aller Leichtigkeit, doch nichts Gemeines und Unbedeutendes, sondern einen würdigen Genuss finden, und sich bey mässiger Fertigkeit verschaffen können.

Das Pianoforte wird hier jetzt so allgemein gelernt und von vielen Dilettanten so gut gespielt, dass es zum Verwundern ist. Der Vater der ächten Spielart desselben hier in England ist Hr. Clementi, dessen grösste Präcision und höchste Feinheit des Ausdrucks nicht blos hier seit vielen Jahren allgemein bewundert worden, sondern auch in der ganzen europäischen Musikwelt berühmt ist. Eine vollständige Sammlung seiner Werke ist, ausser ihrem hohen Kunstwerthe, auch dadurch sehr interessant, dass sie zeigt, wie Hr. Clementi vielleicht über ein halbes Jahrhundert mit dem Bildungsgange des musikalischen Geschmacks in seinen Werken Schritt gehalten hat. Clementi's Schüler unter den Dilettanten sind sehr zahlreich; sein grösster Schüler unter den eigentlichen Musikern ist Herr J. B. Cramer, welcher nicht blos seinem Meister hohe Ehre macht, sondern sich auch durch eigene Trefflichkeit und Originalität auszeichnet. Seine Verdienste sind jedoch im Auslande schon eben so anerkannt und berühmt, als er in England bewundert wird, und es genügt daher, hier nur noch zu bemerken, dass er in seiner Kunstwirksamkeit noch unermüdet fortfährt. Neben den Werken dieser beyden Meister sind die von Dussek auch noch allgemein beliebt; auch die von Steibelt und Wölfl erhalten sich in verdienter Achtung. Dass Mozart, Haydn und Beethoven hier die volle Anerkennung ihrer hohen Meisterschaft finden, darf wohl kaum erwähnt werden. Herr Ries, den das deutsche Publicum schon eher geschätzt hat, als das englische ihn kannte, findet auch hier vielen Beyfall, und hat sich in den philharmonischen Concerten mehrmals hören lassen. Herr Kalkbrenner hat sich dadurch von der Majorität der Musiker getrennt, dass er mit Hrn. Logier in Verbindung getreten ist, über welchen unten mehres bemerkt werden soll. Uebrigens ist Hr. Kalkbrenner als ein sehr brillanter Pianofortespieler hier auch rühmlichst bekannt. Unter den jüngeren, im Auslande noch wenig bekannten Musikern verdient Herr G. A. Kollmann als gründlicher Tonkünstler überhaupt, und auch als trefflicher Pianofortespieler rühmlichst erwähnt zu werden, welcher nicht nur von früher Jugend an unter der Leitung seines Vaters mit Vortheil studirt und geübt hat, sondern sich auch durch Genialität auszeichnet. Seine bis jetzt gedruckten Werke sind deshalb nicht in den Verzeichnissen der Musikhandlungen zu finden, und im Auslande weniger bekannt, weil sie auf seine eignen Kosten gedruckt, und bey keinem Musikhändler, sondern nur in seines Vaters Privatwohnung zu haben sind. Sollte er einmal eine Reise durch Deutschland unternehmen, so würde er gewiss das hier von ihm gesagte im vollesten Masse bewähren.

Ausser dem Pianoforte wird auch die Harfe in England sehr häufig gespielt. In neuerer Zeit wurde dies Instrument bekanntlich von dem berühmten Harfenmacher Erard, welcher dies Ge-

Marseille. Hier aber entwickelte sich ihr unnatürlicher Hang zu ihrem eigenen Geschlecht: sie verlockte sich in ein junges Mädchen aus einem guten Hause, das sie verführte und welches, als man hinter diese schändliche Verbindung kam, in's Kloster gesteckt wurde. Allein sie folgte ihr nach, liefs sich ebenfalls darin aufnehmen und als nach einiger Zeit eine Nonne gestorben war, grub sie den Leichnam aus, legte ihn in das Bette der Marseillerin, zündete darunter Feuer an, und entfloh mit ihr während dem Tumult. Sie ward gerichtlich verfolgt und zum Feuer verdammt; allein, da das junge Mädchen sich wieder fand und zu seinen Eltern zurückkehrte, ward dies Urtheil an ihr nicht vollzogen und sie kam mit geringerer Strafe davon. Endlich kehrte sie wieder nach Paris zurück, nahm ihren ehelichen Namen wieder an und trat mit dem ausserordentlichsten Beyfall als Pallas in der Tragodie *Kadmus* auf. Das Beyfallsgeschrey und Handeklatschen war so anhaltend, dafs sie oben in ihrem Wagen den Helm der Minerva abnehmen und das Publikum damit begrüfsen mufste, und dieser Beyfall blieb ihr bestandig.

Von einem Opernakteur, Dumenil, beleidiget, putzte sie sich eines Abends in männlicher Kleidung auf, drang mit dem Degen auf ihn ein, und als dieser nicht das Herz hatte, sich mit dem [illegible] zu vertheidigen, so prügelte sie ihn [illegible] durch und nahm ihm Uhr und [illegible] Monat [illegible] sie sich [illegible] Opernprobe von seinem [illegible] und wie er von [illegible] angenommen worden, gegen [illegible] hat gethan habe. „Da [illegible] der Memoire, unterbrach ihn [illegible] Uhr und [illegible] aber dies scharf, und da du [illegible] Spiegel wegwirst, [illegible] deiner Schande der [illegible] — Der berühmte [illegible] Devenard, den sie in gleichen [illegible] Schriften tat [illegible]

tete, verbarg sich drey Wochen lang vor ihr im Palais Royal und that ihr nachher öffentliche Abbitte. — Auf einem Balle von Monsieur, Bruder Ludwigs XIV, befand sie sich in Mannskleidern, und that einer Dame sehr indecente Vorschlage. Drey Freunde dieser Dame, die diese Beschimpfung rächen wollten, zogen sie auf einen Platz hinab, um sie dafür zu züchtigen. Sie hatte sich nur nennen dürfen, um diesem ungleichen Kampfe vorzubeugen; allein rasch zog sie den Degen und — alle drey schwammen vor ihr im Blute, um nie wieder aufzustehn. Kalt, als wenn dies gar nichts zu bedeuten hatte, trat dies Ungeheuer wieder in den Ballsaal, erzählte dem Prinzen den blutigen Vorfall, gab sich zu erkennen und — erhielt die vollkommenste Verzeihung.

Ihr Ende wäre bald ihres Lebens würdig gewesen. Verschmäht von einer Fanchon Moreau (vielleicht von der Familie des jetzigen grofsen Generals), welche sie bis zum Wahnsinn liebte, und die ihre schändlichen Anträge herzhaft zurückwies, gab sie sich mit einem Federmesser einen Stich durch die Brust. Allein da er nicht tödlich war, so verlies sie Frankreich, ging nach Brüssel, wo sie noch Maitresse des Churfürsten von Bayern wurde. Dieser ward ihrer aber bald überdrüssig, vertauschte sie mit einer Gräfin d'Arcos, deren Gemahl er für sie jenseits Lattes zustellte, mit dem Bedeuten, Brüssel zu verlassen. Als der Graf ihr das Geld einhändigte, nahm sie den ganzen Beutel und warf ihn demselben an den Kopf. Darauf kehrte sie wieder nach Paris zurück, ging von neuem auf das Theater, das sie endlich 1805 auf immer verliefs. Sie ward — was nicht selten seyn soll — eine reuige Betschwester, rief ihren Maler wieder zu sich, und der Pinsel hatte die Gottseligkeit, mit dem Rest ihres Virtuosenlebens [illegible] zu nehmen. Sie starb im vier und dreyfsigsten Jahre.

schäft auch in Paris treibt, durch hinzugefügte Pedale vervollkommnet, mittelst welcher jede Saite mit einem ♯ erhöht und mit einem b erniedrigt werden kann. Jedes der sieben Pedale stimmt nemlich, nachdem es ganz oder halb heruntergetreten wird, im ersten Falle die in sieben Been gestimmten Saiten, wie durch ein ♮ auf ihren natürlichen Ton, und im zweyten Fall erhöht sie die natürlichen, wie durch ein ♯. Dieses scheint zwar beym ersten Anblicke alles zu leisten, was man bey diesem Instrumente noch wünschen konnte; allein bey der grossen Feinheit des Mechanismus wird sehr leicht etwas darau mangelhaft; auch die Saiten leiden durch die doppelte Mechanik sehr. Diese Erfindung ist daher noch nicht allgemein aufgenommen. Herr Dizi, ein berühmter Harfen-Lehrer, hat zwar auch denselben Endzweck durch eine von der Erardschen verschiedene Mechanik zu erreichen gesucht; auch Herr Stumpf, ein sehr geschickter Pianoforte- und Harfenmacher, hat eine noch andere sehr einfache Mechanik zu eben dem Zwecke erfunden. Ob jedoch diese Erfindungen allgemeine Aufnahme finden mögen, und welche derselben als die vorzüglichste bestehen werde, muss die Zeit lehren. Die alte Harfe der Wallliser Barden, welche nur noch sparsam gefunden wird, enthält eine doppelte Reihe Saiten: die eine giebt die natürlichen Töne c, d, e, f, g, a, h, die halben Töne cis, dis, fis, gis, als liegen einzeln etwas tiefer dazwischen. Sollte diese nicht einige Aufmerksamkeit verdienen, und gemeinnütziger gemacht werden können, als die modernen Harfen? —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Mayland, im October. Die Gesellschaft der gegenwärtigen Stagione auf der Scala besteht aus den schon öfter genannten Personen: Signora Camporesi, Prima donna; Signor Crivelli, Tenorist; Signor Remorini, buffo cantante und Sign. Pacini, buffo comico, nebst dem Secondärpersonale. Zur Eröffnung gab man eine ältere hier unbekannte Oper vom jungen Pacini: *la sposa fedele*. Das armselige Werk fand keine gute Aufnahme. In der darauf folgenden zweyten Herbstoper: *Il Califo e la Schiava*, von Hrn. Basily neu componirt, gefielen blos sogenannte Variationen im ersten Finale und die recht hübsche, wohl auch neue Cabaletta in der Arie der Primadonna im zweyten Acte; sonst ist auch diese ganze Oper ohne Effect. Den zweyten dieses gab man die dritte Herbstoper: *La rapresaglia* betitelt, mit neuer Musik von Hrn. Joseph Hartmann Stunz, Mitgliede der königl. bayerschen Kapelle. Das Gedicht ist dasselbe, welches Herr Cardella, Paesiello's Schüler im verwichenen Carneval zu Rom für das Teatro Valle componirte; damals hiess diese Oper *il contracambio*, und in diesen Blättern wurde auch zu seiner Zeit hierüber gesprochen. Das Ganze ist aus der französischen Comödie *La revanche* entlehnt. Ein alter leichtgläubiger, vom Adelstolze aufgeblasener Baron ist im Begriff, seine Tochter mit einem Herzoge, den er nie gesehen und der stündlich zur Hochzeit eintreffen soll, zu vermählen. Ein als Corsist verkleideter König von Pohlen befindet sich als Gast im Hause des Barons und unterhält Liebeshändel mit der Tochter, die, ohne ihn zu kennen, ihm ihre Gegenliebe schenkt. Durch eine sonderbare Combination glaubt der Baron, dass der erdichtete Obrist sein Eidam sey und ihn blos zu überraschen suche; der König bestärkt ihn in diesem Glauben und beglückt dadurch Vater und Tochter. Der wahre Herzog kommt an und erfährt, dass der polnische Monarch seinen Namen trägt, er nimmt auf der Stelle jenen seines Nebenbuhlers an. Diese Repressalien kränken anfänglich den König, und er macht darüber dem Herzoge Vorwürfe; dieser entsagt zuletzt seiner Verbindung mit Elise (so heisst die Tochter des Barons), spielt aber auf Geheiss des Königs seine Rolle noch fort, damit dieser die Liebe der Baronin zu ihm dadurch zu prüfen, Gelegenheit habe. Dies ist der Inhalt des Stucks. Wir wünschen Herrn Stunz Glück, dass es ihm, als einem fremden und unbekannten Tonkünstler gelungen ist, seine allererste Oper für die Scala zu schreiben, und dass sie (vorzüglich der erste Act) eine sehr gute Aufnahme gefunden habe; allgemein gefiel diese Oper indess nicht. Manche finden sie zwar gut und schön, klagen aber darüber, dass sie keine einzige neue Melodie aufzuweisen habe, und hierin haben sie leider nicht unrecht; denn wiewohl Hr. Stunz sich als braven und gründlichen Componisten bewährt, so hat er doch, wenigstens bis jetzt, keine originellen Ideen; und dies ist eine von jenen musikalischen Krankheiten, die, wenn sie sich in der Jugend

zeigt, gewöhnlich chronisch wird. Jene Herren finden auch in dieser neuen Oper eine grosse Menge Reminiscenzen aus Mozart, Weigl, Rossini etc. Es ist nicht zu läugnen, dass sie, was Mozart betrifft, auch hierin Recht haben: man sieht deutlich, dass Hr. Stunz sich ihn öfters zum Muster nahm: in einem Recitative blickt sogar ein guter Theil des Recitativs der Königin der Nacht hervor; Rossini scheint übrigens in die Setzart dieses deutschen Künstlers gar nicht zu passen; und findet man ja zuweilen Stellen, die an die heutige Modemusik erinnern, so ist es wohl unwillkührlich und nicht mit Vorsatz geschehen. Wohlmeynend rathen wir ihm aber, in Italien und besonders in der Opera buffa etwas weniger chromatisch zu schreiben, in den kleineren Gesangsstücken, wie z. B. in den Cavatinen, nicht zu viel zu künsteln, und vielmehr auf den Gesang zu denken. So ist gleich in der zweyten Scene in der Begleitung der Cavatine des Königs: „Dolce speranza" etc. eine einzige Idee fast vom Anfange bis zu Ende hervorherrschend; allein der Sänger ist hierbey dem Orchester zu sehr untergeordnet und könnte füglich ganz wegbleiben. Dass es jedoch hier und da in dieser Oper auch an schönen Gesängen nicht mangelt, mag das hier beygefügte a quattro im Quartett des ersten Acts (in der Scene nemlich, wo der Baron, seine Tochter, der König und der Herzog, beyde letztere in ihren angenommenen falschen Namen zusammentreffen) beweisen. Die Stretta dieses Quartetts ist trivial und überhaupt haben dem Meister alle *Stretten* in dieser Oper nicht recht gelingen wollen, und doch ist vieles darin mit Kraft und Feuer gearbeitet. Sonderbar ist die Behandlung folgender Stelle: Als sich nemlich der König und der Herzog allein befinden, und zuletzt übereinkommen, ihre angenommenen Rollen vor der Hand fortzuspielen, heisst es in einem a due;

„Zitti, zitti, il nostro accordo
Che traspiri non facciamo" etc.
(Stille, stille, damit unser Vertrag
nicht laut werde u. s. w.)

Hier hat der Compositeur in der Orchesterbegleitung auch die Trommel angebracht, wahrscheinlich darum, weil diese Stelle als Stretta des Duetts gelten und mithin larmend endigen soll. Bey dieser Gelegenheit erinnern wir Hrn. Stunz, dass dieses in Italien ein für alle Mal in jeder Oper eingeführte Instrument eine drollige Wirkung macht, wo sich auf einer grossen Scene, wie z. B. in der Scala, es sey nun in der Oper oder im Ballete, blos zwey Personen befinden. Freylich könnte man sich hier auf das Duett aus Mozart's *Entführung* berufen: „Vivat, Bachus, Bachus lebe" etc. wo die ganze Janitscharenmusik im Orchester zu hören ist; allein jene Oper spielt im Orient, auch fällt das auf kleineren Bühnen, wie in den kleineren Theatern Deutschlands, nicht so auf. Doch genug. Herr Stunz wird bey einer Anhörung seiner Oper manches noch in Zukunft zu vermeiden finden. Dass sie, im Ganzen genommen, dem Meister Ehre macht, ist gewiss: der zweyte Act steht indess dem ersten weit nach. In eben diesem zweyten Acte sang Herr Crivelli in der ersten Vorstellung seine Arie unverbesserlich. Der Compositeur wurde in den ersten drey Vorstellungen nach jedem Acte auf die Bühne gerufen.

In den übrigen Städten Italiens gab es wenig oder gar nichts theatralisches Neues. Gegen Ende August's wurde zu Neapel auf St. Carlo eine neue Oper, *l'Apoteosi d'Ercole* betitelt, mit vielem Beyfall gegeben. Herr Mercadante, ein angehender, noch sehr junger Compositeur und Schüler Zingarelli's, debütirte mit derselben und erregte dadurch grosses Aufsehen, bekam auch sogleich den Auftrag, eine opera buffa zu componiren, in welchem Style aber, wie Zingarelli glaubt, es ihm vielleicht nicht so gut gelingen möchte. Die italienischen Zeitungen schweigen über diese Oper gänzlich, weil in Neapel der Impresario Barbaglia und der Director Rossini das theatralische Ruder und die dasigen Zeitungsschreiber leiten, wohl auch mittel- oder unmittelbar auf andere italienische Zeitungen Einfluss haben. Hierzu kommt noch, dass Zingarelli ein sehr starker Gegner Rossini's ist, und dass e e Colbrand in dieser Oper nicht glänzte. Solche Persönlichkeiten treiben wohl auch an anderen Orten ihr Spiel, und ich erwähne sie blos, weil sie mich auf eine andere Neuigkeit führen. Rossini hat nemlich v rwichene Fastenzeit in Neapel, also im März, eine neue Oper *l'Ermione* componirt, welche gänzlich durchfiel. Diesen fiasconе wusste man jedoch so geheim zu halten, dass er in Italien wenig und auch in Mayland erst sehr spät bekannt wurde.

München, zu Ende des September. Dieser Monat verschaffte uns Gelegenheit, den mannigfachen Styl berühmter Tonsetzer, so wie die Vielseitigkeit der musikalischen Kunst aufzufassen und ihre Wirkung auf uns zu bemerken.

Zuerst *Helene* von Mehul. Originell, gedrängt, aus tiefem Studium der Harmonie hervorgehend schienen uns immer seine Arbeiten, wenn gleich ausser seinem Meisterstück: *Joseph* und *Helene*, keine seiner Opern auf hiesiger Bühne bekannt ist. Demoiselle Reger spielte und sang die zwey ersten Acte sehr gefällig. Sodann Graf *Armand* (*die zwey gefahrvollen Tage*, oder: *der Wasserträger*), von Cherubini, Mehul's Freunde, nicht selten seinem Nachahmer, der in gründlichen Harmonieen desselben Ideen weiter entwickelte, und immer als sein Verehrer sich ausspricht. Frau von Fischer, wenig genannt in den Annalen des Gesanges, gab, wie immer, die Gräfin. Der *Corsar* von Weigl. Wer bedauert nicht, dass auch dieser unser Meister, wahrscheinlich aus Mangel an gerathenen Poemen, immer seltener auf unserer Opernbühne erscheinet! Madame Beutler, noch nie von uns in diesen Blättern genannt, sang die Rolle der Sängerin, und gewährte damit viele Unterhaltung. Endlich des Hrn. Ritters von Winter *Opferfest*, von seiner Schülerin mit frischen Gesangesblumen ausgeschmückt.

Auch zweyer Concerte haben wir für diesen Monat zu erwähnen, beyde im königl. Hoftheater an der Residenz gegeben. Ersteres (den 25sten Sept.) von Herrn Siebert aus Wien; Stimme und Vortrag haben ihm viele Ehre erworben. Das zweyte (30sten Sept.) von dem Violinspieler Hrn. Wiele aus Stuttgardt. Er gehört zur Schule unsers Herrn Rovelli, und steht vielleicht nur in etwas unter ihm. Gefälligkeit, zierlicher Ausdruck, viele Fertigkeit (grosses Spiel, voller Ton, die im Saale mit Macht wirken, sind beyden nicht eigen) bezeichnen diese Schule aus. München hat seit beynahe 40 Jahren immer grosse Virtuosen auf diesem Instrument hervorgebracht. Um so mehr wird der Künstler den Beyfall, der ihm geworden, nicht zu dem unbedeutenden zählen.

Zum ersten Male, es war zur Namensfeyer unsers Königs, den 12ten Oct. das *Rothkäppchen* von Boyeldieu, nach einer hier nicht bekannten Bearbeitung. Die Fabel des Stücks ist anmuthig, oft überraschend; die Musik, wie man es an Arbeiten dieser Art gewohnt ist, lebhaft, doch nicht sehr originell. Nur eine Romanze, von Herrn Ritter von Winter componirt, wurde eingelegt, welches wir als eine nachahmenswerthe Seltenheit bemerken. Man weiss, welche Lebendigkeit und Kraft der Darstellung, welches Spiel überhaupt die französische Oper erfordert. Unsere Theaterfreunde sind von dieser Seite sehr mürbe, sahm und nachgiebig geworden. Sie verzichten auf vieles, um nur etwas zu haben.

Schon übermorgen wird die italienische Opernbühne wieder geöffnet. Mehre neue Sänger und Sängerinnen sind bey selbiger angekommen. Hr. Velluti ist nicht unter ihnen. Wir werden von ihren Leistungen Nachricht geben.

Berlin. Uebersicht des October. Den 1sten gab Mad. Catalani zum Besten der hiesigen Armen ein Concert-Spirituel in der Garnisonkirche. Sie sang die Arie aus Händels *Messias*: Comfort my people etc. Sacchinis Arie: Più non hò la dolce speranza etc., Guglielmi's Arie: Gratias agimus tibi und auf Begehren: God save Frederic the King. Ausserdem wurden die Chöre aus Händels *Messias*: Würdig ist das Lamm etc. und: Halleluja, so wie aus dessen *Samson*: Erschallt Trompeten hehr und laut etc. und: Laut schalle unserer Stimmen voller Chor etc. trefflich ausgeführt. Die reine Einnahme war 5128 Thaler 6 Gr.; davon ab der Betrag zur Wittwenkasse der königl. Kapelle mit ½ an 227 Thlr. 12 Gr., so blieben 2606 Thlr. 21 Gr. für öffentliche und Privatarmenanstalten. Auf vieles Begehren veranstaltete die Generalintendantur am 10ten noch ein Concert, in dem Mad. Catalani die Scene und Arie aus Portogallo's Oper *Semiramis*: Son Regina, die Arie von Lafont mit der von Hrn. Concertmeister Möser gespielten obligaten Violine, die vom Marquis von Sampieri, einem Musikdilettanten von Bologna, während seines Hierseyns für Mad. Catalani, aber nicht lobenswerth componirte Arie und: God save Frederic the King sang. Sie verliess am 16ten Berlin, und setzte in Begleitung des Concertmeisters Möser ihre Kunstreise nach Breslau, Posen und Warschau fort. Kurz vorher hatte sie auf die neuerlich wiederholten Gerüchte, dass sie in Magdeburg geboren sey, und eigentlich Dörthen Schäfer heisse, in den hiesigen Zeitungen erklärt, dass sie in Sinigaglia in Italien geboren, im 7ten Jahre nach dem zu Gubbio im

Kirchenstaat vorhandenen Kloster Santa Lucia gekommen, dort bis zum 14ten Jahre verblieben sey und hierauf ihre musikalische Laufbahn angetreten habe: „Ich gestehe, fährt sie fort, dass es mir schwer fällt, zu erklären, dass ich nicht von Geburt eine Deutsche bin; allein wenn ich gleich nicht in Deutschland geboren bin, so werde ich um des Wohlwollens willen, mit dem ich in Deutschland überhäuft worden bin (?), dasselbe doch stets von Herzen in dankbarem Andenken behalten."

Den 27sten gab Herr Kapellmusikus Eisold Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royale York zur Freundschaft. Er spielte auf dem Contrevioloncell ein Concert und Variationen vom königl. Musikdirector Schneider mit seltener Fertigkeit und Kraft.

Drey fremde Sänger haben in diesem Monate hier Gastrollen gegeben. Herr Fries, vormals Mitglied des Hoftheaters zu Hannover, gab am 16ten den Durlinski in Cherubini's *Lodoiska*, den 17ten den Figaro in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und den 23sten den Grossneuschall in Boyeldieus *Johann von Paris*. Er hat viel Theaterroutine, eine reine intonirende und taktfeste, aber harte, schneidende, unangenehme Stimme, ohne Tiefe und feste Höhe, die nur in den Gesammtstücken wirkte. Herr Wiedemann vom Theater zu Riga, gab den 9ten den Paul in Weigels *Schweizerfamilie*, den 19ten den Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, und den 27sten den Don Marco in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*. Er gefiel wegen seines lebendigen, komischen Spiels und seiner wohlklingenden biegsamen Stimme. Herr Genast, vom Stadttheater zu Leipzig, gab den 28sten den Figaro in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und den 30sten den Baron Rudolph in Boyeldieus *Kleinrothkäppchen*. Er hat ein angenehmes Aeussere und ein lebendiges Spiel, aber eine klanglose Stimme mit misslungenen Figuren, Cadenzen und Trillern, und erfreute sich nicht eines Beyfallszeichens.

Den 19ten wurde zum ersten Male und seitdem noch ein paar Mal mit Beyfall über die Lebendigkeit, geschmackvolle Anordnung und schönen Decorationen gegeben: *Die Eifersüchtigen auf dem Lande* (*Épreuves villageoise*), komisches Ballet in 2 Abtheilungen von J. L. Milon, Balletmeister der königl. Akademie zu Paris, Musik von Persuis, Musikdirector der königl. Academie zu Paris, für das hiesige Königl. Schauspiel eingerichtet vom königl. Balletmeister Telle.

Der Kapellmeister Spontini ist mit dem Prädicat eines Generalmusikdirectors und 4000 Thlr. Gehalt hier angestellt worden.

Unser trefflicher Fagottist Bärmann hat eine Kunstreise über Danzig, Königsberg und Riga nach St. Petersburg angetreten.

Der hiesige Uhrmacher Kielblok hat im Laufe dieses Monats 2 Uhrwerke öffentlich aufgestellt. Die erste liefert eine vollständige Harmoniemusik und führt 9 Stücke auf; die zweyte hat 14 Trompeten und schlägt dazu die Pauken, noch stärker in den hohen Tönen, als die von Kaufmann in Dresden verfertigte und im Charlottenburger Schloss aufgestellte Uhr.

Das grosse Musikfest in Bremen, am 15ten und 16ten October d. J.

Die Veranstaltungen grosser Musikfeste durch einen Zusammentritt von mehren hundert Musikern, sind nicht erst eine Erfindung der neuern Zeit, sie haben schon vorlängst öfters und vielleicht sogar schon vor Jahrhunderten statt gehabt; nur sind sie erst seit einigen Jahren bey uns wieder häufiger geworden. Die grossen Aufführungen in der sixtinischen Kapelle zu Rom mögen die erste Idee zu ihren Entstehungen gegeben haben. Die der folgenden Zeit fanden blos in grossen Residenzen statt, weil nur diese die erforderliche bedeutende Anzahl der Musiker leichter zusammen bringen konnten. Die erste sichere Spur eines solchen Musikfestes findet sich in London um das Jahr 1784. Es ist bemerkenswerth, dass eben Handel, der deutsche Componist, es ist, dem zu Ehren das erste grosse Fest dieser Art gefeyert wurde. Fünf und zwanzig Jahr nach dessen Tode, im Jahr 1784 nämlich, vereinigten sich in London 500 brittische Musiker beiderley Geschlechts, um Handels erste Todtenfeyer zu begehen, welche nachher sieben Jahre hindurch jährlich durch Aufführung seiner besten Werke in der Hauptstadt Englands wiederholt wurde. Der Krieg unterbrach in der Folge die Wiederholung jener Obsequien. In Deutschland hat man zuerst im Jahr 1786 angefangen, die noch nie gehörte prachtvolle Wirkung eines so grossen Orchesters kennen zu lernen: in Berlin wurde Handels Messias von 500

Musikern, unter Hillers Direction, in der Domkirche aufgeführt und im folgenden Jahre dasselbe Werk ebenfalls durch ihn in Leipzig in der Paulinerkirche von 190 Tonkünstlern an zwey verschiedenen Tagen vorgetragen. — Doch erst in der neuern Zeit kam man auf den Gedanken, sich auch in minder bedeutenden Städten, wo man jene Vortheile nicht vorfand, aus nahen und fernen Orten zu einem musikalischen Congresse zu versammeln. Es ist rühmenswerth, dass die drey Hanseatischen Schwesterstädte, Lübeck, Hamburg, Bremen, nun auch, und zwar in drey aufeinander folgenden Jahren, solche Musikfeste gefeyert haben: denn in Lübeck wurde im Jahr 1817 im November zur Reformationsfeyer Händels Messias und Mozart's Requiem von einem zahlreichen Vereine aufgeführt; 1818 in Hamburg im October die beyden nähmlichen Musikwerke von 4 — 500 Künstlern, unter der Direction der Herren Clasing und Grund, und nun in diesem Jahre wurde in Bremen Händels Judas Makkabäus, welcher vorher hier noch nicht gehört worden ist, nebst drey anderen Musiken von beynahe dreyhundert Künstlern zur Ausführung gebracht.

Wir enthalten uns, den längst und allgemein anerkannten hohen Kunstwerth dieses Meisterwerkes zu preisen, welches in sich alles vereint, was die Tonkunst Hohes, Starkes und Majestätisches, Liebliches und Rührendes darzustellen vermag. Ungeschwächt, vielmehr ehrwürdiger durch sein Alter, tönt es, wie aus einer vergrauten grössern Zeit, bald tröstend, ermunternd und erhebend, bald gleich Geisterstimmen aus einer andern Welt, zur Besinnung mahnend und warnend, zu uns herüber. Der Gang desselben schreitet stufenweise vom Ernsten und Tragischen zum Heitern fort. Die Handlung ist nicht leer, doch einfach genug für diese Mittelgattung zwischen dramatischem und strengem kirchlichem Style. Der Inhalt dieses Werkes — die Befreyung Jerusalems vom Joche der syrisch-macedonischen Könige durch den ritterlichen Muth Judas des Makkabäers und die Schilderung eines siegenden seine Bande brechenden Volkes und seines Triumphes — wurde durch die Wahl des Tages zu dieser Aufführung für Bremens Bewohner noch bedeutungsvoller und ansprechender; denn an eben diesen Tagen ward im Jahr 1813 unsere, bis dahin belagerte und bombardirte, Stadt von den Franzosen durch die vereinigten russischen und preussischen Truppen befreyt, welche am 15ten October ihren Einzug in Bremen hielten.

Die Ausführung des Judas Makkabäus fand in der hiesigen Peterskirche statt und wurde von unserm, durch seine Compositionen rühmlich bekannten, Domorganisten Riem geleitet. Die Kosten waren durch Subscription gedeckt. Es wurden über 1630 Eintrittskarten (die des Orchesters ungerechnet) vertheilt. Eine bedeutende Anzahl auswärtiger Musiker und Dilettanten hatte sich mit den unsrigen zur Ausführung vereinigt. Von Hamburg kamen als mitwirkende Tonkünstler gegen 25, theils Dilettanten, theils praktische Musiker, unter ihnen die beyden geschätzten Sängerinnen, Dem. Julie Grund und Dem. Benecke, der treffliche Bassist Steinfeld, die Musikdirectoren Hr. Clasing und Grund, der Violinist, Herr Bar und andere achtungswerthe Künstler. Von Lübeck kamen der thätige Musikbeförderer und Kenner, Hr. Senator Ganslandt, der Violoncellist Mandischer nebst anderen verdienten Musikern, von Osnabrück und der Umgegend an 10 — 12, unter ihnen Hr. Org. Vollmann als Sänger, Hr. Stadtmusikus Rehm, der Fagottist Hr. Etzel, der Sänger Hr. Wiegers und andere wackere Künstler; von Oldenburg der Tenorsänger Hr. Consit. Secretär Janssen und andere; von Jever der Violinist Hr. Reiners mit seinen beyden jungen, als Violinspieler vielversprechenden Söhnen und mehre talentvolle Tonkünstler von Verden, Oldenburg, Diepholz und anderen Orten.

Das Gedicht des J. M. hat drey Theile: in dem ersten ist der Tod des Mattathias (des Vaters des Judas Makkabäus) in den Vordergrund gelegt; hierauf folgt die Wahl des Judas zum obersten Feldherrn. Im 2ten Theile schürzt sich der Knoten, die errungenen Siege des Judas erbittern den Feind nur desto mehr, und wir zittern nun selbst für den Sieger. Erst gegen die Mitte des 3ten Theils wird der Zuhörer aus der bangen Ungewissheit gerissen; denn es kommt die Botschaft von der gänzlichen Niederlage des Feindes und von dem Falle des letzten Feldherrn; das Stück schliesst nun mit dem Triumphzug des Judas, mit Siegesgesängen, mit Chören des Dankes und Lobes an die Gottheit für die Errettung und Befreyung Israels, und endlich mit einen allgemeinen Hallelujah und Amen. Handel theilte die Partie des Priesters Simon dem Basse zu, dem Judas Makkabäus den Tenor, dem Israeliten gleichfalls nebst Alt (mit einigen willkührlichen Abwechselungen) so auch den Kriegs-

boten; dem römischen Legaten wieder den Bass, den Israelitinnen endlich Alt und Sopran, wie auch dem Chor der Jünglinge und Mädchen. Die Partie des Judas Makkabäus wurde von unserm Tenoristen, Herrn Lange, Organisten an hiesiger Stephans-Kirche, recht brav ausgeführt, besonders die Duette und Recitative und die Arie „Nein kein blutdürstender Trieb.“ In den übrigen Arien war indess wohl seine Stimme zu schwach: zum Beispiel in der ersten mit obligater Trompete begleiteten: „Bewaffne dich mit Muth, mein Arm.“ Doch sind es fast durchgängig schwere Bravourarien, die in den höchsten Tönen liegen, voller Läufe, Triller und künstlicher Solfeggien. Die Arie: „Blas't die Drommet' die Tapfern ruft herbey,“ war unter allen am meisten zu hoch für seine Stimme, welche sich dagegen durch Leichtigkeit, Geübtheit und Gewandtheit auszeichnete. Für die schönste Arie des Judas möchten wir die letzte halten: „Dem Krieger weissagt Kranz und Lohn“ etc. in ¾ Takt. Der kriegerische Charakter derselben, das Staccato, der Contrast von Dur und Moll und besonders der Gebrauch der Oboe geben ihr einen eigenen Reiz. In die Partie des Simon, Bruders des Judas, hatten sich Herr Steinfeld von Hamburg und Herr Zschischka, erster Bassist bey unserer Oper, getheilt. Die Stimme des erstern hat viel Würde und Kraft, die des letztern mehr Geläufigkeit, was jedoch zuweilen in ein nachlässiges Schwanken übergeht. In die Partie des Israeliten hatten sich Herr Lange und Herr Secretär Janssen getheilt; die Stimme des Letztern ist zwar nicht stark, aber doch angenehm. Einige Arien und Recitative des Israeliten wurden auch von Alt- und Sopranstimmen vorgetragen. Die Partie der Israelitin wurde von verschiedenen Sängerinnen ausgeführt. Mad. Sengstack, unsere erste Dilettantin in der Gesangkunst, deren Stimme einen seltenen Grad von Metall, Reinheit und Biegsamkeit hat, trug die Arie: „Du sinkst, ach Israel“ etc. mit Flöten und Klarinettenbegleitung, in schönem, klagendem und edlem Styl (Moll und ¾), mit höchster Lieblichkeit vor, worauf dann ein breites, langsames Chor im ernsten klösterlichen Style folgte. Im dritten Theile sang sie das heitere Allegro: „Der Laut- und Harfenklang,“ etc. zwar schwächer, aber doch voll Sicherheit, Präcision und Anmuth. Möchten wir noch lange den Genuss dieser ausgezeichnet schönen und gebildeten Stimme behalten! Von ungemein schöner Wirkung war das Duett vor dem Schluss (von Dem. Julie Grund von Hamburg und Dem. Benecke gesungen); beyde Stimmen umschlingen sich darin auf das anmuthigste: „Die erquickende Ruhe“ und das Wallen der „goldnen Saat“ malt sich darin mit den lieblichsten Farben. Ein anderes schönes Duett: „Der stolzen Macht“ etc. trug unsere treffliche Alt-Sängerin, Mad. Coleman, deren Stimme eine herrliche Kraft mit Biegsamkeit und Sicherheit vereiniget, nebst Herrn Lange vor. Eine der schönsten Arien, mit obligater Klarinette (Es dur ¾), sang mit sehr sanfter Stimme, Dem. Wienken, eine hiesige Dilettantin. Die gleich darauf folgende Arie: „Komm, süsse Freyheit, Himmlische“ etc. sang Dem. Stavenüter, gleichfalls hiesige Dilettantin, mit eben so schönem Ausdruck, als reiner und ungekünstelter Stimme. Es schien übrigens an einem zweyten Tenoristen zu fehlen, um mehr Abwechselung zu gewähren; denn Hr. Lange hatte wohl nach Verhältniss zu viel übernommen, wodurch auch seine Stimme an Kraft verlieren musste. Ueberhaupt entging den meisten nicht, dass der Dom doch zu gross und hohl für diese Solostimmen war. Auch von den Chören hatte man sich eine noch kräftigere Wirkung versprochen; sie füllten gleichwohl den an 140 Schritt langen und an 50 Schritte breiten Dom hinlänglich aus. Ein Fundament von 7 Contrebässen, 8 Cello's und 6 Posaunen, jedoch ohne Orgelspiel, unterstützte hinlänglich eine Zahl von 70 Violinen, 9 Bratschen und etwa 30 Blasinstrumenten und das aus 40 Sopran-, etwa 30 Alt-, 20 Tenor- und gegen 20 Bassstimmen bestehende Chor. Von diesem Chor machte unsere, unter Hrn. Riems Leitung bestehende, Singakademie den grössten Theil aus.

Um die Kraft des Orchesters zu verdoppeln, hatten Hr. Riem und Hr. Clasing die Mühe übernommen, die fehlenden Blasinstrumente hinzuzusetzen und die nicht practicabeln Sätze der Hörner abzuändern und an andere Instrumente zu vertheilen, da Händel ausser Oboen, Hörner und Trompeten keine anderen Blasinstrumente (wenigstens für Flöte und Fagott nur sehr weniges) dazu gesetzt hat, statt deren ehemals die Orgel zu accompagniren pflegte.

Das am zweyten Tage gegebene grosse Concert schien die Mehrzahl der Musikliebhaber noch mehr anzusprechen, leicht erklärlich aus der grössern Abwechslung der Stücke und ihrem fasslichern Inhalte.

Zuerst wurde das Oratorium von Kunzen: *das Hallelujah der Schöpfung*, gegeben, von welchem auch in diesen Blättern schon öfter gesprochen worden ist. Das schöne Gedicht kömmt dem Componisten mit grossen musikalischen Vortheilen entgegen, besonders mit zwey sehr ausgemalten Schilderungen, der Frühlingsscene und dem Erdbeben, die der Componist auch als hervorstechende musikalische Gemälde ausgeführt hat. Nach drey Chören und einem Tenor-Recitativ folgt in der mit obligater Violine und Flöte begleiteten, hier von Dem. Grund trefflich gesungenen Sopranarie: „Vom Schlaf im Schattenwald erwacht," die reizende Darstellung eines heitern Morgens im Frühling, deren weiche, zarte und warme Behandlung an Mozart'sche Musik erinnert. Jene heitre landschaftliche Schilderey dauert durch einige Tenorpartieen, die sämmtlich durch Hrn. Lange wohl ausgeführt wurden, durch ein langes Duett, von Mad. Sengstack nebst Hrn. Lange sehr geschmackvoll vorgetragen, und durch zwey Chöre fort, bis Hrn. Steinfelds wilde Bassarie im ff mit Posaunen eintritt, worin Gewitter, Orkan und Erdbeben mit höchster Wirkung vorgestellt sind. „Tief im Staube liegend," drückt dann das Chor wieder aus, worauf Hrn. Steinfelds Bassarie in sanftem Adagio die Schauer des Todes und der Grabesruhe schildert; hierauf folgt ein freundliches Duett mit Klarinette in Dur und $\frac{3}{4}$ Takt, hier von Dem. Beneke und Mad. Colemann (Sopran und Alt), trefflich gesungen, dann ein Basscrecitativ und ein schweres Duett, von den Dem. Grund und Benecke ausgeführt; nun folgen noch drey Chöre, deren zweytes („Heilig") im tiefsten Grave vom pp. bis zum forte anwächst, und nur von Singstimmen ohne Instrumente begonnen wird. Das dritte Chor ist wieder voll Heroismus und Grossheit, im Allegro ff mit Trompeten, und verwandelt sich noch einmal in ein Terzett (von Dem. Grund, Dem. Beneke und Hrn. Steinfeld) in einem lobpreisenden Andante ausgeführt, bis es zum Schlusschor wird, das erst im heiteren kräftigen Allegro volle Zuversicht und festes Vertrauen ausspricht, und dann, nach einer Fermate, mit dem Halleluja, das schon von Anfang an sich durch das ganze Werk hindurchzieht, weshalb es auch darnach benannt ist, nur in eine allgemeine Fuge ausläuft, in welcher alle Stimmen ihr einstimmiges Gotteslob ergiessen. Die Ausführung gelang vollkommen und befriedigte gewiss alle Zuhörer, die noch zahlreicher als am ersten Abend versammelt zu seyn schienen. Hr. Riem dirigirte das Singechor, Hr. Ochernal die Instrumente. Zwar waren auch hier die etwas schwachen Solostimmen zu abstechend gegen die sehr starken Chöre; aber wer wollte hier auch auf unbilligen Forderungen bestehen?

Hierauf wurde Beethovens Sinfonia eroica von ohngefähr 90 Instrumenten unter der Anführung des Hrn. Concertmeisters Ochernal ausgeführt. Den Beschluss dieses zweyten Concerts machte Mozarts Hymne an die Gottheit. Das erste Duett in $\frac{3}{4}$ Takt für Tenor und Bass wurde von Hrn. Consist. Secr. Janssen und Hr. Steinfeld, das zweyte für Sopran und Alt mit Trompeten: „Wie in heil'ger Tempelhalle, unter der Trompetenschalle" von Dem. Grund und Dem. Colemann, und das dritte nur durchgehende für Sopran und Tenor von denselben Stimmen kunstgerecht und fehlerlos vorgetragen, worauf ein breites Chor im ff und mit Posaune, wie ein voller grosser Concentus, mit den Anfangsworten der Hymne: „Gottheit, dir sey Preis und Ehre, singet laut vereinte Chöre" auch wiederum schliesst. —

(Hierzu die musikalische Beylage No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

V

Beilage zur allg: musikl: Zeitung (zu N°45. J. 1819.)

Aus der Oper: La Rappresaglia. v. I. H. Stuns.

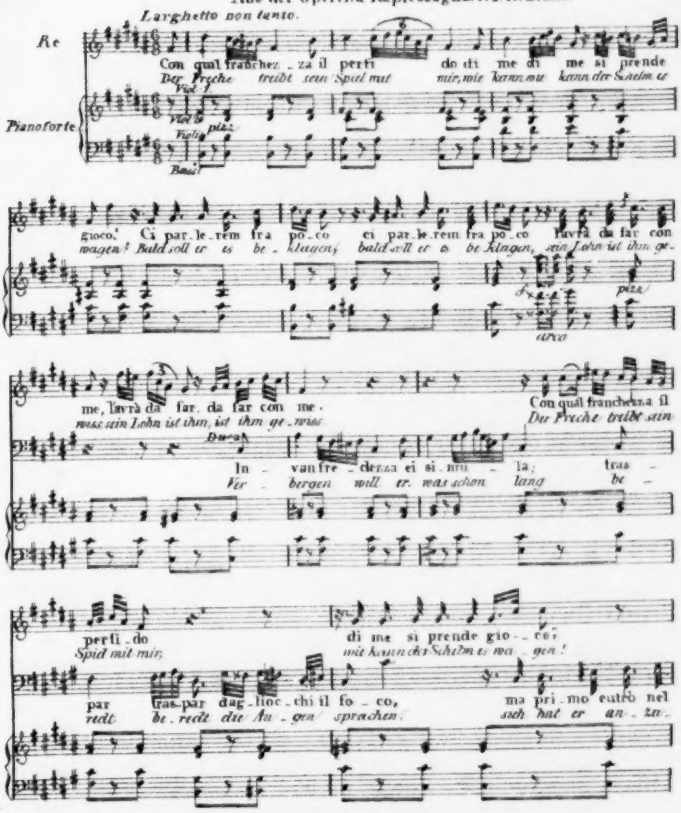

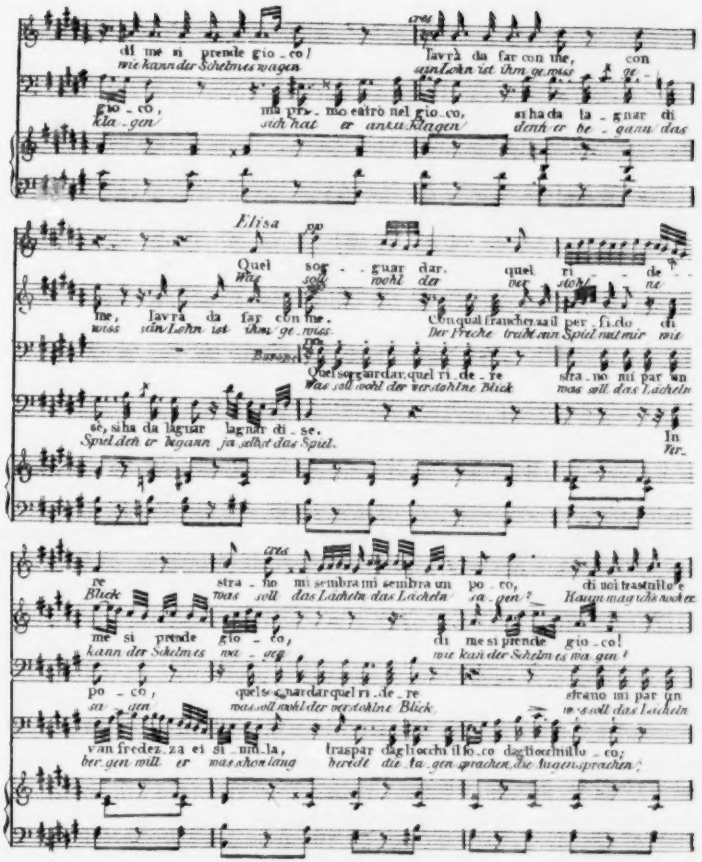
di me si prende gio_co!
wie kann der Schelmes wagen
Lavrà da far con me,
sein Lohn ist ihm gewiss
con
ge_
gio_co,
Ela_gen!
ma pur_mo entrò nel gio_co,
sich hat er unnütz klagen!
si ha da la_gnar di
denn er be_gann das
Elisa
Quel sor_guar dar quel ri_de_re
wie wohl der verstehne
me, lavrà da far con me.
sein Lohn ist ihm ge_wiss.
Un qual fraucher zail per_ti_do di
Der Freche traibt nun Spiel mit mir mit
Baroni
Quel sorguardar quel ri_de_re
Was soll wohl der verstehne Blick
se, si ha da lagnar lagnar di_se.
Spiel den er begann ja selbst das Spiel.
In
re
Blick
stra_no mi sembra mi sembra un po_co,
was soll das Lachen das Lachen
di noi trasmilo_e
sa_gen? Kann man sich wohl
me si prende gio_co,
kann der Schelmes wa_gen
di me si prende gio_co!
wie kann der Schelmes wa_gen!
po_co,
sa_gen
quels guardar quel ri_de_re
was soll wohl der verstehne Blick
strano mi par un
was soll das Lachen
van fredez za ei si_mi_la,
ber_gen will er
traspar daglihocchi il fo_co da gliocchi il fo_co,
was schon lang
bereit die Au_gen sprachen die Augen sprachen.

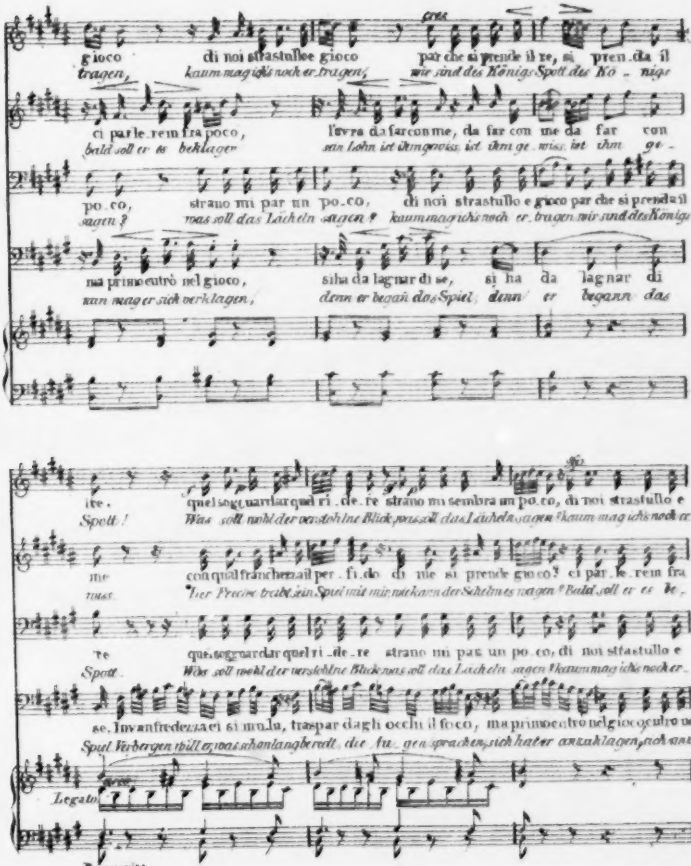
gioco di noi strastullo e gioco par che si prende il re, si pren.da il
tragen, kaum mag ichs noch er tragen, wir sind des Königs Spott du Kö - nige
ci parle rem fra poco, l'avra da farcon me, da far con me da far con
bald soll er es beklagen sein Lohn ist ihm gewiss ist ihm ge - wiss ist ihm ge -
po co, strano mi par un po co, di noi strastullo e gioco par che si prenda il
sagen? was soll das Lacheln sagen? kaum mag ichs noch er tragen wir sind des Königs
na primo entrò nel gioco, sita da lagnar di se, si ha da lagnar di
nun mag er sich beklagen, denn er begann das Spiel denn er begann das
ire. quel soggguardar quel ri de re strano mi sembra un po co, di noi strastullo e
Spott! Was soll wohl der verstohlne Blick heissen soll das Lacheln sagen Kaum mag ichs noch er
me con qual franchezza il per fi.do di me si prende gioco? ci parle rem fra
mus. Hier Preise treibt sein Spiel mit mir mit kaum der Scheltnes wagen? Bald soll er es be -
re que.sto guardar quel ri de re strano mi pare un po co, di noi strastullo e
Spott. Wer soll wohl der verstohlne Blick heissen soll das Lacheln sagen Kaum mag ichs noch er -
se. Invan frederezza ei simula, traspar dagli occhi il foco, ma primo entro nel gioco o altro nel
Spiel Verbergen will er was schon lange brennt, die Au gen sprachen, sich hat er anzuklagen sich anzu
Legato
Basso primo

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *N°. XIII.* 1800.

Bey Breitkopf und Hærtel werden nächstens folgende neue Musikalien erscheinen:

J. Haydn's Werke, 21 Heft. Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 2 Thlr. —

W. A. Mozarts Werke, (Klavier-Musik) vervollständ. 3ter Band. Prän. Preis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 2 Thlr. —

— — — — Partituren. No. 2. *Don Giovanni* (*Don Juan, ou le Festin de Pierre*) Opera in 2 Akten mit all. und Chören, aus [illegible] für's Klavier übertragen [illegible] Beyfall, die Hefte werden nicht einzeln [illegible]. Prän. Preis 6 Thlr. — Ladenpreis 12 Thlr. —

— — — — Klavier-Concerte. No. 21. enth. ein noch nie gestochenes Rondo. Prän. Preis 1 Thlr. — Ladenpreis 2 Thlr. —

Auf Verlangen wird der Prän. Preis [illegible] dieses noch unbekannten Rondo [illegible] (in Kupf. Platt No. IX. des [illegible] Klavier-Concerte) abgedruckt.

A. E. Müller, Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautes, 2 Cor. de Bass. 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse. Op. 21. 2 Thlr.

A. Romberg, Sei Canzoni [illegible] accompagn. del Clavicembalo.

J. R. Zumsteeg, kleine Balladen und Lieder, 2r Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

C. H. Gubler, 2 Sonates p. le Claveçin ou Pianoforte. Op. 18.

J. Wölfl, 3 Quatuors pour Violon, Violoncelle, Alto et Basse. Op. 19. Livre 2. 2 Thlr. 12 Gr.

Abt Vogler's Hymnus von Uz, für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Chören und Orch. Im Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Nachricht.

Herr Tantoney, Mus. Inst. b. d. R. macht den Liebhabern des Gesangs bekannt, daß er einen Bogen Lieder mit Begleitung dieses Instrumente wöchentlich herausgibt. Jeder solle *zwölf* und *fünfzehen* verschiedene Bogen, der vier der besten deutschen, italienischen und französischen Lieder enthalte, kosten 6 Groschen. Wer sich mit seinen Bestellungen an Hrn. *Tantoney in Jena, wohnhaft in der Lichtenau bei Herrn Stadtrichter* wendet, kann diese Lieder entweder wöchentlich oder monatlich erhalten, doch kann man nicht weniger als auf Einen und nicht mehr als auf drey Monat voraus bestellen. — Briefe und Gelder werden *portofrey* erbeten. — Diejenige Interessenten, welche nach Verlauf dieser Pränumeration solche nicht mehr erneuern, werden von da an auch keine Bogen weiter erhalten. Hr. Tantoney schmeichelt sich, daß seine Akkompagnements, die zur Leitung und Vergnügen der Liebhaber eingerichtet, und soviel als möglich nach den Regeln der reinen Harmonie gesetzt sind, bey einem jeden Beyfall finden werden.

Ankündigung.

Wir hatten gehofft, daß unser Vorhaben, des verdienstvollen Komponisten Dittersdorf's selber verfaßte und von einem vertheilhaft bekannten Schriftsteller durchgearbeitete *Biographie*, herauszugeben, wovon wir im [illegible] d. Z. ausführlicher sprachen, mehr Unterstützung finden würde, als sie bisher gefunden hat — denn es war ja nicht auf unsern Vortheil, sondern einzig darauf berechnet, dem Künstler, der so viele erfreuet hat, ein kleines, aber anständiges Denkmal zu errichten, und seiner, durch die *Gutherzigkeit* des Verstorbenen fast ganz unversorgten Familie einige Vortheile zuzuwenden. Wir hatten um Pränumeration, weil anders das Werk nicht gedruckt werden konnte — nur wenige Tage unsere Bitte gewährt. Vielleicht ist sie aber auch nicht genug bekannt worden. Deswegen wiederholen wir sie hiermit, und desto angelegentlicher, da es [illegible] ob wir den Vorsatz der reinen und ihrer Künste erfüllen und diese so ganz nahe Hoffnung zum Druck bringen sollen, oder nicht. Nur [illegible] Leipzig den 31sten August 1800.

Breitkopf und Hærtel.

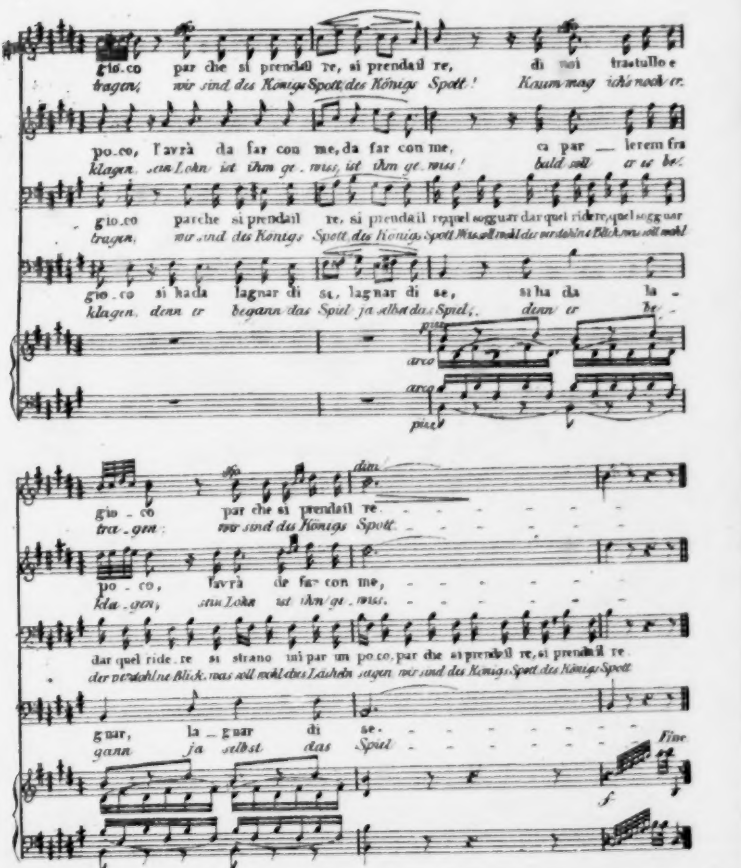
gio.co par che si prendail re, si prendail re, di noi trastullo e
tragen, wir sind des Königs Spott des Königs Spott! Kaum mag ich's noch er.
po.co, l'avrà da far con me, da far con me, ca par — lerem fra
klagen, sein Lohn ist ihm ge.wiss, ist ihm ge.wiss! bald soll er es be.
gio.co parche si prendail re, si prendail re quel sogguar dar quel ridere, quel sogguar
tragen, wir sind des Königs Spott des Königs Spott Wie soll mich der verdrehte Blick was soll mich
gio.co si hada lagnar di se, lagnar di se, si ha da la -
klagen, denn er begann das Spiel ja selbst das Spiel, denn er be
arco
arco
pizz
gio - co par che si prendail re
tra - gen wir sind des Königs Spott
po - co, l'avrà da far con me,
kla - gen, sein Lohn ist ihm ge - wiss.
dar quel ride re si strano mi par un po.co. par che si prendail re, si prendail re
der verdrehte Blick was soll mich das Lachen sagen wir sind des Königs Spott des Königs Spott
gnar, la - gnar di se.
gann ja selbst das Spiel
Fine
f

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. Nº. 46. 1819.

Recension.

Praktische Orgelschule von Ch. H. Rink, grossherzogl. hessischem Cantor, Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt. 1ster Th. 2ter Theil. Op. 55. 15te Samml. d. Orgelstücke. Bonn und Cöln, b. Simrock. (Pr. 1ster Th. 5 Fr., 2ter Th. 7 Fr.)

Die ächte, und ganz eigentlich deutsche Kunst des Orgelspiels war bekanntlich schon vor Joh. Sebast. Bach sehr hoch gestiegen; wurde von diesem noch weit höher gesteigert, und auch im Mechanischen vervollkommnet; hernach von den besten seiner Schüler, wie Krebs, Kirnberger, Kittel, so weit sie das vermochten, in wenigstens sich annähernder Höhe erhalten, und nun durch die besten Schüler dieser, von jedem nach seiner Art und seinem Vermögen, besonders in Hinsicht auf das, was man Geschmack im allgemeinen Sinn zu nennen pflegt, unserer Zeit und ihren nächsten Bedürfnissen näher gebracht. Dass Hr. Rink unter die trefflichsten und verdientesten Organisten und Componisten für sein Instrument, aus dieser letzten Reihenfolge, gehöre, (er ist ein Schüler Kittels,) ist allgemein anerkannt; und wer seine Orgelstücke verschiedener Art kennt, und mit denen der vorzüglichsten andern Meister dieser Folge, z. B. Umbreits, Fischers, vergleicht, der wird dem Rec. wol auch schwerlich widersprechen, wenn er behauptet: in Hinsicht auf vollkommen und sicher durchgeführte Angemessenheit für die Orgel und Kirche, so wie in Hinsicht auf ruhigwürdige Haltung des Ausdrucks, und auf Klarheit, Natürlichkeit, Fasslichkeit, ohngeachtet der reichlichen Anwendung aller edleren und höheren Kunstformen und Schreibarten, in der Ausarbeitung — in diesen Hinsichten ist Hr. R. der Erste von allen, die, aus jener Schule, öffentlich in unseren Tagen mit Compositionen für die Orgel hervorgetreten sind.

Was Hr. R. nun in seinen früheren Werken, bald mehr, bald weniger, je nachdem sie diese oder jene besondere Bestimmung hatten, dargelegt hat, das giebt er hier zu einem fortlaufenden, aufschreitenden, und überhaupt methodisch geordneten Ganzen vereinigt; nämlich, nicht früher schon gelieferte Stücke in neuer Ordnung und Ausgabe, sondern lauter neue Arbeiten, aber mit dem vorigen Geiste und der vorigen Kunst, auch in der vorigen Weise. Man erhält mithin kein Lehr-Buch des Orgelspiels, wie etwa Türk's Pflichten eines Organisten — ein Buch, das noch immer in seiner Art das vorzüglichste seyn, und neben dieser Rinkschen Orgelschule, von denen, die es bedürfen, am besten gebraucht werden möchte; — auch nicht eine Verbindung der Lehre mit der Praxis, wie Kittels praktischen Organisten — eine zwar in beydem, der Lehre und den vielen Beyspielen, reiche und rühmenswürdige Sammlung, die nur aber gar zu unlogisch, unverhältnissmässig in den Theilen gegen einander, und überhaupt so geschrieben ist, dass der werthe Verf. darthat, er habe das beste Buch zwar im Kopfe, könne es aber nicht aufs Papier bringen: dies beydes also erhält man nicht, sondern blos unmittelbar Praktisches, blos Stoff und Gelegenheit zu selbsteigener Bildung mit oder ohne Nachhülfe eines Lehrers — wohlgeordnet, und von da anfangend, wo nur der allgemeine Unterricht in der Musik überhaupt und im Klavierspiel insbesondere, und so viel erlangte Fertigkeit in dieser Kunst, in diesem Spiel vorausgesetzt wird, als ein jeder bey solchem Unterricht, wird er vernünftig und gründlich ertheilt, gar leichtlich erhält — und nun Schritt vor Schritt fortgehend, bis (in dem, was wir noch zu erwarten haben) zur wahren Virtuosität auf der Orgel. Was Hr. R. in Worten hinzugefügt hat, sind nur einige kleine Bemerkungen über seinen Zweck im Allgemeinsten, oder über den

Vortrag der Stücke. Hr. R. mag also denken, wie die deutschen, alten Meister deutscher Kunstschulen — der zweckmässigen nicht allein: Wer die Sache hat, hat auch das Wort; oder hinzusetzen: Wer, wie das jetzt allerdings das Beste ist, was er macht, auch mit klarem Bewusstseyn machen, und wissen will, warum er's, warum er's eben so macht etc. der gehe nebenbey gute Lehrbücher an, an denen es uns gar nicht fehlt, auch für dies Fach nicht, und von denen der Rec. oben das genannt hat, was, eben neben dieser praktischen Orgelschule, seiner Meynung nach, am passendsten und nützlichsten gebraucht werden kann.

Dies nun im Allgemeinen bemerkt, gehen wir auf das Einzelne über, was uns hier geboten wird.

Erster Theil. Vorübungen: zwölf zweystimmige, zwölf dreystimmige, zwölf vierstimmige Sätze, alle kurz und sehr leicht. Alle diese können ohne Pedal vorgetragen werden; doch ist das Pedal, in wenigen, aber entscheidenden Grundnoten, mit kleinen Chiffern beygefügt.

Wir haben hierbey Folgendes zu bemerken, wovon nur das Erste auf diesen Abschnitt allein, das Andere zugleich auf alle Stücke des ganzen Werkes, wie weit es bis jetzt geliefert ist, angewendet werden mag.

1. Es ist ein logischer und methodischer Verstoss, dass die besonderen Vorübungen für das Pedalspiel nicht gleich hier eingeschaltet, sondern erst zu Anfang des zweyten Theils beygebracht sind: doch thut das wenig zur Sache; denn eines Theils ist das, was hier das Pedal zu thun bekömmt, so ausserst leicht, dass, wer einmal Orgel zu spielen angefangen, es auch ohne besondere Vorübung wird ausführen können, andern Theils kann man ja, was im zweyten Theile nachgetragen wird, in wie weit es hier zur Anwendung kömmt, hervornehmen. Doch würde Rec. allerdings rathen, bey einer neuen Auflage die ersten und leichtesten Vorübungen für das Pedalspiel hier einzuschalten, und nur das Schwierige und Künstlichere (wovon wir weiter unten sprechen werden) im zweyten Theile, wo dies anfangt zum Gebrauch zu kommen, nachzutragen. Auch Letzteres hier vorn beyzubringen, störte das Verhältnis, und würde beym Einüben den Lernenden theils zu lange aufhalten, theils ihm noch zu schwer fallen.

2. Jene Vorübungen, so klein und leicht sie sind, sind doch sämmtlich nicht nur überhaupt orgelmässig, sondern auch in gebundenem Style abgefasst, ohne welchen nun ein- für allemal, was auch Lieder- oder Leyermänner unserer Tage dagegen sagen mögen, kein wahres Orgelspiel — ja eigentlich gar keine wahre kirchliche Musik — denkbar und möglich ist. Man kann wol auf der Orgel spielen, man kann auch sonst Musik in der Kirche machen, die, ohne alle Anwendung gebundenen Styls, der Kirche u. dem Zweck gottesdienstlicher Versammlungen nicht gerade entgegen ist: aber die Kirche charakterisieren und den Zweck gottesdienstlicher Versammlungen fördern, wird das nun und nimmermehr nicht. (Wohl gemerkt: Rec. sagt: ohne *alle* Anwendung etc.) Um so mehr ist nun zu loben, dass Hr. R. gleich Anfangs und dann beharrlich sich dieser Schreibart, doch aber ohne allen Eintrag der hier nöthigen Fasslichkeit oder Leichtigkeit für die Ausführung, natürlich fliessend und keineswegs steif oder verkünstelt, bedienet hat: so lernt der Zögling nicht nur vortragen, was in dieser Schreibart abgefasst ist, sondern sein Sinn und Geschmack wird zugleich auf diese Gattung und Schreibart eingerichtet, und er wird gewohnt, was ihm etwa in der Folge an eigenthümlichen Ideen zukömmt, beym Extemporiren etc. gleich so zu denken, so zu ordnen, so auszuführen; es stellt sich ihm, wie von selbst so dar, es macht sich, auch in der Ausführung, wie von selbst so. Vor funfzig Jahren, und früher, wäre dies Verfahren eines Verfassers einer Orgelschule nicht besonders zu loben gewesen, denn da verstand sichs von selbst: aber jetzt, wo, auch in dieser Hinsicht, alle Gattungen und Formen von den Meisten durch einander geworfen werden, und wo selbst Meister, wie Vogler — durch seine Idee, die Orgel auch als ein „allgemeines Orchester" zu behandeln — und Knecht — durch seine, nicht immer geschickte, oder nicht verstehende und übertreibende Nachahmung Voglers — das Gegentheil, wenn nicht gepredigt, doch eingeführt und durch ihre Autorität geltend gemacht haben: jetzt ist es allerdings zu loben.

3. Was die Erfindung — die Gedanken an sich — anlangt: so ist es freylich überaus schwer, ja vielleicht menschliche Kräfte übersteigend, in so kleinen, und so vielen kleinen Sätzchen, als diese Vorübungen und die nachstfolgenden sehr kurzen Praludien enthalten, immer neu, oder doch immer besonders, (neu scheinend,) und überhaupt ästhetisch ausgezeichnet zu seyn; und Hr. R. ist das keineswegs immer: wol aber ist er immer zweckmässig, immer anständig, und auch fast immer interessant; je länger aber die Sätze werden, je weiter er sich ausbreiten, je ernstlicher er drein greifen kann, um so

öfter wird er neu, eigenthümlich und ausgezeichnet. Indessen wird man mit mehren Nummern auch dieser ersten Abtheilungen, nicht nur in jenen andern Hinsichten, sondern auch in dieser, gewiss zufrieden seyn. Wir rechnen hierher — unter den Vorübungen, 3 stimmig, No. 2, 8, 11; 4 stimmig, No. 5 und 11; unter den kleineren Präludien, sämmtlich 4 stimmig, No. 1, 4, 6, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 24 und 25.

Jetzt fahren wir in der Beschreibung des Werkes fort. Es folgen nämlich die eben genannten kleineren, und nur allmählig grösser und schwieriger werdenden *Präludien*, dreyssig an der Zahl. Von diesen sind 24 in den 12 harten und 12 weichen Tonarten der Scala geschrieben: 6 aber absichtlich in den, durch die Bezeichnungsart in Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen veränderten und schwieriger gemachten Tonarten, gesetzt; wie z. B. nicht in Es, sondern in Dis, nicht in B, sondern in Ais u. dgl. So schwierig die sichere Ausführung der letztern dem Zoglinge Anfangs fallen mag: so nützlich wird ihr Einstudiren ihm werden; und da nur noch sehr wenig Orgeln im Kammerton stehen, mit-ein öfteres Transponieren in solche Tonarten bey Begleitung der Musik, so wie auch das Präludieren aus solchen Tonarten, für Organisten, die sich nicht selbst für Stümper erklären wollen, unumgänglich ist: so ist dies Verfahren des Verfassers hier eben so zu billigen, wie bey Joh. Seb. Bach im wohltemperirten Klavier.

Zweyter Theil. Pedal-Uebungen. Es sind deren, in ganz kurzen Sätzchen oder Stellen, nicht weniger als 65; und noch einige Kunststückchen sind angehangen. Die ersten 13 lehren die erste und natürlichste Art des Pedalspiels, nämlich mit abwechselnden Füssen; die 4 folgenden — das Abwechseln der Ferse und der Spitze Eines Fusses und das Ablösen beyder dabey; dann folgen, bis No. 55, vermischte Uebungen, wo von jenen beyden Spielarten in mancherley höchst verschiedenen Figuren Gebrauch gemacht wird; 8 Nummern üben nun im zweystimmigen Satze für beyde Füsse — welche Beyspiele dem Rec. vorzüglich gut gewählt scheinen, wogegen er aber auf der Ausführung einiger ganz eigentlich concertierenden der vorhergehenden Klasse bey seinen Schülern, wenn sie nicht selbst Gelüste darnach tragen, nicht bestehen würde: und drey- und vierstimmige Accorde für beyde Füsse, so wie die schon angeführten Kunststückchen, machen den Beschluss. Dass diese letzten zwey Klassen nur höchst selten und zu ganz besonderen Effecten, auch nur von Orgel-Virtuosen anzuwenden sind, versteht sich von selbst. Andere, wenn auch sonst geschickte Spieler — haben sie sie, einzeln für sich, auch recht gut eingeübt, werden doch durch das Erkünstelte der Stellung und Lage immer mehr oder weniger im Flusse ihrer Gedanken und ihres Vortrags gestört werden; und dann giebt jenes künstliche Spiel der Füsse keinen Gewinn, sondern einen Verlust für die Hauptsache. Die Lehrer werden daher, was diese letztern Uebungen betrifft, *cum grano salis* verfahren. Dass übrigens alles, was zur Bezeichnung der Ausführung nöthig, bey den sämmtlichen Pedalübungen genau angemerkt sey, erwarten die Lehrer von dem sorgsamen Verfasser auch ohne des Rec. Versicherung, und werden sich in ihrer Erwartung nicht getäuscht finden. — Jetzt folgen

zwölf Choräle mit Veränderungen. Der Veränderungen eines jeden sind vier, fünf bis sechse; die Choräle folgende: Nun sich der Tag geendet hat — Nun ruhen alle Wälder — Mache dich, mein Geist, bereit — Wer nur den lieben Gott lässt walten — Wie schön leuchtet der Morgenstern — Freu' dich sehr, o meine Seele — Allein Gott in der Höh sey Ehr — O Jesu Christ, meines Lebens Licht — Auf, Christenmensch, (gewöhnlich: Mach's mit mir Gott nach deiner Güt —) Wir glauben all' an einen Gott — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend' — und: Liebster Jesu, wir sind hier. — Bey variirender Bearbeitung alter Choräle ist nun Hr. R. in seinem Elemente. Man findet hier einen wahren Reichthum an melodischen und harmonischen Erfindungen, Stellungen, Wendungen und Fortführungen; und dabey eine grosse, oft überraschende Mannigfaltigkeit, ohne dass man sagen könnte, es sey irgendwo das Orgel- und Kirchenmässige offenbar überschritten. [illegible] dem Zoglinge, der hier eine reiche Quelle de[illegible]rung, Uebung und Freude finde wird auch der wahrhaft gebildete, das Würdige in der Kunst suchende Liebhaber, und selbst der Kenner und Meister, der wol selber dergleichen abzufassen im Stande wäre, sich vieles des hier Gebotenen herzlich erfreuen, und nicht selten den Verf. bewundern müssen. Wenn der Rec. hier keine einzelnen Sätze als vorzüglich gelungen ausbebt, so geschiehet das nur darum, weil er, indem er dies wollte, bemerkt, er habe beym fmerksamsten Durchspielen so viele angestrichen, dass er beynahe] das Drittheil von allen anführen müsste. Und das will wahrlich viel sagen! — Der Choral wird übrigens jederzeit erst einfach, doch

stets mit gewählter Harmonie, vorgetragen, und die Veränderungen sind theils mit gänzlich beybehaltener, bald dieser bald jener Stimme zugetheilter Melodie gearbeitet. Theils wird die Hauptmelodie figurirt; bald ist es mehr abgesehen auf kunstreiche Harmonie, bald mehr auf angenehmen Fluss des Gesanges; der Satz ist bald drey-, bald vier-, zuweilen auch fünfstimmig; das Pedal bald nur in Haupt- und Grundnoten, bald auf diese oder jene Weise figurierend und obligat gesetzt, zuweilen führt es auch die Hauptmelodie; und die Bezeichnung der Register findet man bey jedem Satze (auch schon bey den Präludien des ersten Theils) so, dass sie auf jedes grössere oder kleinere Werk anwendbar wird; nämlich blos: Mit starken Stimmen, (d. h. mit Ausschluss der Mixturen,) mit sanften Stimmen, mit vollem Werk, für ein Klavier oder zwey und dgl. Dass man mit diesen Variationen nicht etwa den Gesang der Gemeinde begleiten soll, versteht sich von selbst: sie sind Uebungen im Vortrag orgelmässiger Sätze in gebundenem, ausgearbeitet mehrstimmigem Styl; Hülfsmittel zur Richtung und Bildung des Geschmacks an diesem — und sind dies letzte für weniger Geübte um so mehr, da sie, der bekannten Hauptmelodie wegen, stets leicht zu fassen und zu verfolgen sind; sie sind Studien für den, der den mehrstimmigen Satz, wie er seyn soll, kennen und in die Gewalt bekommen lernen will; und endlich: sie sind vor der Orgel, ja allenfalls auch vor dem Pianoforte, in der Einsamkeit, würdige, und, ist man sonst der Mann dazu, auch wahrhaft erbauliche Unterhaltungen. — Einen Wunsch kann jedoch der Rec. dabey nicht unterdrücken; den nämlich, dass Hr. R. nicht manche örtliche Abweichungen in die Melodieen der Chorale aufgenommen haben möchte, die selten, und zuweilen nichts weniger als Verbesserungen sind. Eine allgemeine Uebereinstimmung hierin möchte zwar, wie die Sachen nun, nach Verlauf und Einfluss von Jahrhunderten, stehen, wo nicht unmöglich, doch nur sehr schwer und allmählich herbeyzuführen seyn: doch was offenbar örtlich und offenbar nicht Verbesserung ist, darüber werden Kenner selten noch unentschieden bleiben: und dies sollten sie zurückweisen, wo es auch eingeführt seyn möchte. Im Ganzen genommen haben sich die alten Melodieen in den Hauptstädten Sachsens, besonders in Leipzig und Dresden, wo seit der Reformation immer viel Bildung für Musik, und vornämlich, wo immer sehr gute Singchöre gewesen sind, am reinsten erhalten. So möchten sie deshalb wol überall zu Grunde zu legen seyn; vor allem aber bey Bearbeitung der Choräle, nicht unmittelbar für die Gemeinden, sondern für die Studierenden und die Privatunterhaltung. Wir versprechen uns, in dieser, wie in gar mancher andern Hinsicht, sehr Vieles, ja das Allerbeste, von dem angekündigten allgemeinen Choralbuch des geehrten Schicht in Leipzig, und mögen unsere Bitte, dass er es doch bald erscheinen lasse, hier nicht unterdrücken. —

In der kurzen Vorerinnerung zum ersten Theile verspricht uns Hr. R., im 3ten Theile eine Sammlung leichter fugierter Nachspiele zu liefern; im 4ten, eine Fortsetzung solcher Nachspiele für Geübtere; im 5ten, vermischte Orgelstücke, theils in gebundener, theils in freyer Spielart; im 6ten endlich, grosse Präludien, Fugen u. dgl. für Geübtere. Nun: er halte Wort! das Publicum aber unterstütze ihn und seinen wackern Verleger, der für das Aeussere des Werks alles Mögliche gethan und doch einen sehr mässigen Preis angesetzt hat, so hinlänglich, dass sie es können! Bey so offenbarem, gar nicht in Zweifel zu ziehendem Werthe des Werks, und bey der neuerwachten Theilnahme Vieler an solcher und an Kirchen-Musik überhaupt — ist das wol zu hoffen. Den Rec. aber sollte es freuen, wenn diese seine sorgsame Anzeige und unpartheyische Würdigung dieses Werks einigermassen beytrüge, dass jene Hoffnung bald erfüllet würde.

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Mecklenburg.

Wismar, im October. Jene erfreuliche Erscheinung unserer Zeit, das Wiedererwachen der Tonkunst zu einem neuen Leben, hat sich auch bey uns in Mecklenburg, und zwar auf eine Weise gezeigt, die zu den besten Hoffnungen berechtigt. Diese Hoffnungen gründen sich zunächst auf die Bildung sogenannter Musikvereine in mehren Städten unseres Vaterlandes, welche sich an die beyden schon früher bestandenen musikalischen Institute zu Ludwigslust, an die Grossherzogliche Kapelle und Hofharmonie nicht unwürdig anschliessen.

Die Grossherzogl. Kapelle zählte zwar ehemals, und zählt noch jetzt mehre im In- und Auslande bekannte Namen; befremdend ist es jedoch, wie so viel Vortreffliches, als hier sich findet, offent-

lich so lange mit Stillschweigen hat übergangen werden können. Schreiber dieses ist in der Kirchenmusik zu Ludwigslust von dem herrschenden Gesange der Hofsänger und Sängerinnen auf eine ganz unerwartete Weise ergriffen worden; er hat nachher Einzelne zu hören und ihre musikalische Bildung überhaupt zu beurtheilen Gelegenheit gefunden und die Erfahrung gemacht, dass man in Ludwigslust eben so gut das Vortreffliche finden kann, als in mancher südlichern Residenz. Und so ists in Ludwigslust seit 30—40 Jahren immer gewesen. Die Namen einer Felicitas Benda, nachher Heine, einer F. S. M. Westenholz, welche noch leben, sind der Beleg dazu. Den Ruhm in neuerer Zeit halten Dem. Rosetti und deren Schwester, verehelichte Prosch, Mad. Lemke und andere aufrecht. Der verdienstvolle Bassist Wahnschaft ist bedauerlich vor Kurzem gestorben, und es ist zu wünschen, dass dessen und anderer Mitglieder Abgang wieder würdig möge besetzt werden.

Was nun besonders das Orchester anbetrifft, so darf sich dieses mit Recht und Fug den ersten in Deutschland an die Seite stellen. Das Ganze leitet, als würdiger Nachfolger von Westenholz, Célestino und Benda, der Concertmeister, Hr. Massoneau mit energischer Kraft und reicher Kunsterfahrung. In Hr. Stievenard besitzt die Capelle einen gewandten und geschmackvollen Solo-spieler auf der Violine so wie auf der Guitarre. Hr. Bode ist als ein trefflicher Hornsolobläser auch in Wien, Berlin und Hamburg anerkannt worden. Die Herren Braun und Nicolai sind, jener durch ungemeine Virtuosität, dieser vorzüglich durch Zartheit des Tons und geschmackvollen Vortrag, ausgezeichnete Oboisten. An dem Violoncellisten, Hrn. Rautenkolb, vormaligem Mitgliede des bekannten Quint-Cordiums, hat der Verein neuerlich eine seltene Zierde erworben. Was an Tönen Sanftes und Herzergreifendes dem Fagott sich entlocken lässt, leistet Hr. Heidner. Hr. Hammerl ist brav als Clarinettist; Hr. Miese als Contrabassist; als Flöttravertist Hr. Richter. Doch wenn ich alles Lobenswerthe anführen wollte, so müsste ich Alle nennen. Schliesslich sey von Ludwigslust nur noch auch des dortigen Garde-Hoboistenchors Erwähnung gethan, welches ebenfalls aus trefflichen Musikern besteht, von welchem ich nur den Chef Hrn. Selike und den Violinspieler Hrn. Marpurg anführen will. Wenn es nun bey Concerten geschieht, dass die Hofmusiker, die Harmouisten und die Garde-Hoboisten sich vereiniget, so wird man es wohl glaublich finden, dass der Vortrag einer grossen Beethovenschen Symphonie von diesen Künstlern zu einer seltenen Kunstleistung sich erhebt. Was im Einzelnen die sogenannte Harmonie der Blasinstrumente leistet, das werden diejenigen von den Dobberaner Badegästen bezeugen, welche Kenner der Kunst sind.

Wenn nun die Höhe der Bildung, welche die Musik in Ludwigslust erreicht hat, als Stamm und Krone zu betrachten ist; so bilden die Bemühungen um selbige, welche man in den anderen Städten wahrnimmt, die mehr oder weniger ausgebreitesten Zweige. Die frischesten Blüthen treiben hier in den sogenannten, von Freunden der Kunst errichteten, Musikvereinen. Unter den Städten, wo dergleichen bestehen, nenne ich zunächst, als mir am meisten bekannt, Wismar, wo schon früher die Aufführung der Haydn'schen *Schöpfung* (s. M. Z. Jahrg. 1816. No. 48.) durch einheimische und fremde Künstler und Kunstfreunde ein Anstreben zu dem Besseren sich beurkundete, seit einem Jahre aber ein neu und fester gegründeter Verein von 70 Liebhabern der Tonkunst besteht, die es sich zur Pflicht machen, das Vollkommene nicht in der Ausstellung ausserwesentlicher und übertriebener Künsteleien, in dem Aborgeln von Bravourstücken, in überladener Verzierung derselben durch Triller, Rouladen und andere Figuren, sondern in dem wahrheitgemässen Ausdruck echt musikalischer Empfindungen, in Würde und Anmuth des Vortrags hauptsächlich zu suchen. Der Verein tritt unausgesetzt wöchentlich ein Mal zusammen, und da man anerkennt, dass unter allen Empfindungen die religiösen der wahren Musik am nächsten verwandt sind, so hat man auch die Uebung religiöser Gesangstücke, als Choräle, Motetten, Hymnen, Messen u. s. w. als das wirksamste Mittel zur Ausbildung und Vervollkommnung in der Kunst angesehen und gewählt. Ueberdies einen Mann an der Spitze, welcher Talent und Kenntnisse der Musik mit Würde des persönlichen und bürgerlichen Charakters und Enthusiasmus für die Ausbildung der sich an ihn anschliessenden aufs innigste verbindet, kann in unserem Vereine von Vorzug auf der einen, so wie von Eifersucht auf der andern Seite, welche leider so oft dem Zwecke ähnlicher Gesellschaften schaden, nicht die Rede seyn; Einer gilt wie der Andere; Jeder giebt, was und wie er es hat; das Bestreben nach dem Bessern und das Leisten des Vorzüglichen wird

freundlich entgegen genommen; das Zurückbleiben zwar nicht mit zurückschreckender Strenge behandelt, aber doch auf eine Art bemerkt, die zur Folge hat, dass Niemand gern zurückbleiben will, sondern alle von dem edelsten Wetteifer beseelt sind. Ein aus gemeinschaftlichen Mitteln angeschaffter Flügel, ein gemeinsames Repertorium von Musikalien, einige verabredete, zweckgemässe Gesetze, freundschaftliche Verhältnisse mehrer Mitglieder unter einander und die anerkannte Wohlthätigkeit des Begonnenen tragen ebenfalls das Ihrige zum Zusammenhalten des Ganzen bey. Was die Uebungen selbst betrifft, so machen 4stimmige Gesänge, von denen die geübten wiederholt, neue aber eingeübt werden, die Hauptsache aus; um jedoch auch den Sologesang nicht zu vernachlässigen, so tritt von jeder Stimme, der Reihe nach, jedes Mal ein Mitglied auf und trägt eine Arie, meist aus einem Oratorium, vor, oder es verbinden sich zwei oder drei zu einem Duett oder Terzett. Auch auf dem Flügel oder einem andern Instrument kann man sich hören lassen, so wie, um nicht einseitig zu werden, und auch anderen Gattungen der Musik ihr Recht zu geben, auch Stücke aus Opern und andere Solopartien nicht ausgeschlossen sind. Oeffentlich tritt der Verein in der Regel nicht auf; nur Verwandte der Mitglieder werden bisweilen zugelassen, oder auch ein durchreisender, aber vorzüglich ausgezeichneter Künstler unterstützt. — An einem guten Orchester fehlt es leider in Wismar noch ganz. Es werden aber in diesem Augenblicke zur Abhelfung dieses Mangels zweckgemässe Anstalten getroffen. Sonst sind als Musiker vom Fach die 3 Organisten, Hr. Farow, als Lehrer, Hr. Kieser, als gründlicher Kenner des Generalbasses, Hr. Brusche wegen Geschmack und Sinn für Musik zu rühmen.

Auch in Rostock besteht unter Leitung des Hr. Göpel, Organisten an St. Jacobi, ein ähnlicher Gesangverein. Dass auch hier die Bestrebungen aufs Ernste und Solide in der Kunst gerichtet sind, beweiset der Umstand, dass Hr. G. es unternehmen konnte, vor einigen Wochen, mit Hülfe seiner Schüler und anderer Kunstfreunde aus der Nähe und Ferne das Händelsche Oratorium: *Samson*, aufzuführen. — Ausser diesem Vereine versammeln sich auch eine bedeutende Anzahl Kunstschüler um den durch mehre Werke bekannten und auch in diesen Blättern mit Lob erwähnten Tonsetzer, Hrn. Floerschütz, Organisten an St. Marien. — Ein dritter Gesanglehrer ist Herr Seal. — Unter den hiesigen Musikern vom Fach ist auch der geschickte Stadtmusikus, Hr. Weber zu nennen, der brave Gehülfen heranbildet. Er selbst ist unter andern Instrumenten vorzüglich Muster auf der Posaune.

Das Amt eines Stadtmusikus in der Residenzstadt Schwerin bekleidet Hr. Hartig, und ist gleichfalls um die Ausbildung seiner Kunst redlichst bemüht. Er selbst ist als Clarinettist und Violinspieler schätzbar. Früher war hier auch von einem Gesangvereine die Rede, welcher sich aber durch den Weggang mehrer Mitglieder und andere zufällige Umstände wieder aufgelöset zu haben scheint. — Ein braver Organist soll Hr. Westphal an der Domkirche seyn. An diese Städte schliesst in Hinsicht auf Schätzung und Ausübung der Tonkunst sich noch Güstrow an, wo gleichfalls mehre Liebhaber zur Ausbildung des Gesanges sich vereiniget haben. Und unter diesen Umständen sind wir wohl zu der erfreulichen Hoffnung berechtiget, dass bey fortgesetzten Bestrebungen die Kunst in unserm Vaterlande noch ein Mal eine bedeutende Höhe erreichen werde. Um zu derselben baldigst zu gelangen und keine Lücke zu lassen, bleibt hauptsächlich Eins zu wünschen übrig. Dies ist eine neue Einrichtung und Bildung von Kirchenchören und Kirchensängern, womit es bisher ganz schlecht bestellt gewesen, so dass es, ausser in Ludwigslust, fast nirgends möglich ist, eine gute Kirchenmusik zu hören, wenn nicht bisweilen die genannten Gesangvereine hinzutreten und die Stelle der Choristen ausfallen. Der Mangel an Kirchenchören und die gänzliche Vernachlässigung der Gesangbildung in den Schulen ist auch der Grund des schlechten Kirchengesangs überhaupt, den man in Mecklenburg hört.

Noch wäre auch vom grossherzogl. Theater zu sprechen, wenn es nur Anspruch auf eine Kritik machen könnte. Zwar werden bisweilen ein oder zwei gute Sänger engagirt, in der Regel bleiben sie aber nicht lange. Die Einnahme ist bey der nicht bedeutenden Grösse Schwerins nicht gross genug, als dass die Direction sehr glänzende Anerbietungen machen könnte. Die wenigen Monate, wo die Gesellschaft sich in Rostock, Wismar oder Güstrow aufhält, können auch nicht helfen. Für den Sommer, wo die Gesellschaft in Dobberan spielt, wird gewöhnlich ein fremder Künstler gewonnen, und so bildet sich nie ein kräftiger Stamm, der Anfängern zum Anhalte die-

nen könnte. Zwar werden Opern gegeben, aber, wie? ist eine andere Frage, und somit liegt diese Anstalt immerwährend im Argen.

Zuletzt erwähne ich noch der fremden Künstler, welche allerdings auch durch ihr Beyspiel zu der Bildung der Kunst sehr Vieles beytragen müssen. So hörten wir voriges Jahr Mad. Milder-Hauptmann in Wismar, Schwerin, Ludwigslust und Rostock; in diesem Jahre Mad. Catalani in Schwerin und Dobberan; Herrn Gerstäcker in letztgenannten Orten und in Rostock; die unter dem Namen des Quint-Cordiums reisenden Künstler in Wismar, anderer namhaften Künstler nicht zu gedenken. Auch die merkwürdigen Kunsterfindungen der Herren Kaufmann aus Dresden und Buschmann aus Gotha haben wir kennen gelernt. Das Vortreffliche in der Kunst findet immer in Meklenburg gute Aufnahme und wird sie ferner finden.

Breslau, im August 1819 *). Da die früher von anderen Correspondenten in diesen Blättern mitgetheilten Berichte über den Zustand der Musik in Breslau sich meist auf Beurtheilung der theatralischen Producte beschränkt haben, so sollen dagegen die hier folgenden Mittheilungen hauptsächlich von hiesiger Concert- und Kirchen-Musik sprechen und nur beyläufig die etwanigen Veränderungen bey der Bühne und die Darstellungen auf derselben anzeigen, vielleicht auch späterhin eine gedrängte Uebersicht des Zeitraums von Ostern 1816 bis dahin 1819, welcher ohnehin in diesen Blättern noch fehlt, in gedrängter Kürze nachholen.

Unter den Städten Deutschlands, die mit Breslau in gleichem Range stehen, dürfte schwerlich noch eine gefunden werden, in welcher der Sinn für Musik so allgemein wäre, als es hier der Fall ist. Der fleissige Besuch des Theaters, das Sommer und Winter hindurch täglich Vorstellungen giebt, die seit einer Reihe von Jahren bestehenden Winterconcerte, die Menge von musikalischen Academieen einheimischer und durchreisender Künstler, die grosse Anzahl musikalischer Kränzchen u. s. w. giebt hiervon schon den besten Beweis. Im Laufe des Winters bestehen hier 10, sage zehn Abonnements-Concerte, von denen dem Referenten nur die drey, vom fürstbischöflichen Kapellmeister Herrn Schnabel dirigirten und das von dem jüngstverstorbenen braven Musiker Herrn Kaulig geleitete, näher bekannt sind. Das erste und älteste ist das sogenannte Richtersche Concert; es besteht schon seit 48 Jahren, ward im Jahre 1771 vom Professor Richter gestiftet und findet den Winter hindurch 18 Mal statt; der Concerttag ist der Donnerstag. Ist nicht schon die vieljährige ununterbrochene Erhaltung dieses Concerts der beste Beweis für den Kunstsinn der Theilnehmenden? Die zweyte ist die vom verstorbenen Musikus Herrn Deutsch 1797 gestiftete Concertgesellschaft (sie besteht also auch schon 22 Jahre), welche an 20 hintereinanderfolgenden Montagen zwischen Michaelis und Ostern ihre Concerte veranstaltet. Das dritte ist das Freytagsconcert, welches ebenfalls 20 Concerte giebt. Ueber seine Entstehung kann Ref. keine Nachricht geben, weil ihm die hierzu nöthigen Materialien fehlen. Diese drey Concerte dirigirt der fürstbischöfliche Kapellmeister Herr Schnabel, ein wackerer, bescheidener, höchst anspruchloser Mann, dessen Verdienste um unsere Musikanstalten wohl im Orte allgemein anerkannt, aber in öffentlichen Blättern nie so gewürdigt sind, als ihnen im vollen Maasse gebührt. Er hat sich zu den Concerten ein braves Orchester gebildet, das, besonders in Sinfonieen, höchst ausgezeichnet ist. Wir hören die Haydnschen, Mozartschen und Beethovenschen Sinfonieen (die der beyden letztern sind ohne Ausnahme auf dem Repertorium der Concerte) mit einer Präcision und Energie aufführen, die nichts zu wünschen übrig lässt. Eben so bemüht er sich, die neuesten Werke bekannter Meister (die Sinfonieen von Spohr, den beyden Romberge, C. M. v. Weber, Fesca, die Ouverturen von Cherubini, Mehul, Weber, Spohr, Winter u. s. w. wurden gleich nach ihrem Erscheinen gehört) zur Aufführung zu bringen und was an Cantaten, Hymnen und kleineren Gesangsstücken nur bedeutendes erscheint, kommt auch zu unsern Ohren.

Als Solo-Spieler treten in diesen Concerten auf: 1. Fortepiano-Spieler, Herr Friedrich Wilhelm Berner, Ober-Organist bey St. Elisabeth und Musikdirector bey der Universität, als trefflicher Organist und Virtuos auf dem Fortepiano auch auswärts rühmlichst bekannt. Sein brillantes und verständiges Spiel, seine kraftvolle Behandlung des Instruments bey schönem Ton und nettem, deutlichem Anschlage, seine Fertigkeit und Gewandtheit in beyden Händen, die Präcision in

*) Der Eingang dieser Nachrichten ist durch zufällige Hindernisse verspätet worden.

Passagen und Terzen-Gängen und Doppel-Trillern, verbunden mit Gründlichkeit und kunstgerechter Ausführung der Ideen in freyen Phantasien, stempeln ihn zu einem der vorzüglichsten Klavierspieler unserer Zeit. Was Herr B. in freyen Phantasieen im gebundenen Style und *in extemporirten Fugen* auf der Orgel vermag, ist schon öfters genugend anerkannt worden. Seine Ausführung des Chorals: *Vom Himmel hoch da komm ich her etc.* und seine Bearbeitung des *God save the King* im strengen Styl, gehören zu den vorzüglichsten Compositionen dieser Art. Er hat zu ihre wackere Schüler und Schülerinnen gebildet, unter denen die Frau Major von Heiduck, geb. von Harroy, Mad. Poser, geb. Pulvermacher, die uns leider nur selten die Freude macht, öffentlich aufzutreten, sein Bruder, Organist bey St. Barbara und Herr Köhler, zweyter Organist bey St. Elisabeth die bedeutendsten Plätze einnehmen. Hrn. Berner zunächst steht als Virtuosin, Dem. Zipfel, eine fertige, seelenvolle Klavierspielerin. Herr Redlich, ein junger Mann mit grossem Talent, bewährt sich seit einigen Jahren als trefflicher Solospieler und erfreut uns oft durch seinen Vortrag. Zu wünschen wäre es, dass er bey Auswahl der vorzutragenden Werke auch den innern Gehalt und nicht die blossen Schwierigkeiten derselben berücksichtigte, die er freylich immer mit grossen Ehren überwindet. Ueberhaupt sind ihm die Musen hold: er ist ebenfalls ein guter Geiger und auch als Mahler besitzt er ein ausgezeichnetes Talent, wovon er in der diesjährigen Kunstausstellung schöne Proben abgelegt hat. Mehre achtungswerthe Dilettanten und Dilettantinnen, welche alle namentlich hier aufzuführen, der Raum nicht gestattet, deren Bemühen aber die vollste Anerkennung verdient, erfreuen uns oft durch ihre Kunst. Nur muss der Kunstfreund leider die Bemerkung machen, dass sie ihr Studium selten dem Bessern widmen, und das Neueste in der Regel auch für das Beste halten. So gehören die Klavierconcerte von Mozart auch hier zu den seltenen Erscheinungen und selbst Beethovens geniale Klavierkompositionen gelangen nur höchst sparsam zur Ausführung.

Ja, recht bedeutende Künstler, die sonst wohl das Rechte zu treffen wissen (vorzüglich ist dies bey den Damen der Fall), äussern, wenn sie sich unbelauscht wähnen, dass ihnen der Mozart doch zu veraltet wäre, weil — er nicht genug für die Finger gethan hätte. (Ein Virtuos, der auf seinen Reisen einen fremden Ort besucht, mag immerhin den Grund mit Recht geltend machen, denn ihm liegt daran, seine Virtuosität zu produciren, er muss jede Gelegenheit ergreifen, sich dem mit ihm unbekannten Publikum so bemerkbar als möglich zu machen, und seine ganze Kunstfertigkeit zu entfalten. Hier in Concerten, deren Zweck gesellige Unterhaltung durch Musik und Verbreitung des Sinnes für das Wahre, Schöne derselben ist, fällt dieser Grund ganz weg, und es ist gerade Pflicht, hier des Bessern so viel zu geben, als nur möglich ist.) Hörten sie doch nur ihre Lieblingsconcerte, die oft in den schwierigsten Tonarten geschrieben, mit Modulationen ohne Ende gespickt und mit brillanten Passagen überfüllt sind, unbefangen mit an und nähmen die Wirkung zu Herzen, sie würden sicher finden, dass diese nicht ihrer Bemühung gleich kommt, und gewiss mit Freuden zu dem alten Herrn zurückkehren. Aber, meine Damen, ist denn auch Beethoven veraltet? Giebt auch er keine Gelegenheit, Ihre bedeutende Kunstfertigkeit zu entwickeln? Ich meine, er sey schwieriger, als andre Componisten. Sie ermüden vielleicht? gewiss aber nicht an den Passagen, denn diese haben Sie schon alle aus X. Y. und Z's Concerten in den Fingern. Es ist aber etwas anderes darin, welches herauszufinden, aufzufassen und wieder zu geben, wie es seyn soll, etwas mehr Mühe macht, als Passagen studiren (Sie sehen, ich behalte ihren Ausdruck bey). Indess scheuen Sie nur die Mühe nicht, wenn es auch Anfangs nicht geht, Sie werden schon etwas finden, das Ihnen zuletzt Freude machen wird. Springen Sie mir nicht gleich ab, sich begnügend, mit gerümpftem Näschen zu sagen: „das ist bizarr, wunderlich," und was der wunderlichen Redensarten mehr sind, die man täglich von Beethoven hören muss. Dieser wunderliche Mann meint immer etwas, finden Sie das nur heraus, es lohnt sich so'n der Mühe und wird Ihnen, sind Sie am Ziele, gewiss hohes Vergnügen und auch auf die Zuhörer mehr Wirkung machen, als Sie selbst glauben. Und, wie gesagt, setzen Sie mir meinen Mozart nicht zu sehr zurück. Wir können uns ja einigen. Wenn Sie zwey ihrer Lieblingsconcerte gespielt haben, geben Sie ein Mozart'sches, den Leuten zu gefallen, die noch immer nicht von dem alten Herrn lassen können. So befriedigen Sie ihre Neigung, die Freunde, die immer das Neueste wol-

len, und die Einseitigen, die noch unverändert an dem Alten kleben.

2. In Violin-Concerten traten auf: Hr. Luge, Musikdirector des hiesigen Theaters, ein wackerer Schüler des weiland Musikdirectors Förster. Herr Musikdirector Louis Sina, ein vorzüglicher Geiger und Herr Violoncellist Linke, beyde in Wien, haben auch auswärts, als würdige Schüler, den Ruf ihres Lehrers, des als Mensch und Künstler gleich hochgeschätzten Försters (er starb im Winter 1816) bewährt. Herr Luge hat schönen Ton, besitzt Präcision und Kraft im Vortrage und ist vorzüglich seiner schönen Cantilene wegen zu loben. Herr Nast, Dilettant, Schüler Spohr's, hat sich ganz die Manier seines Meisters eigen zu machen gesucht und spielt mit brillantem Bogen, Reinheit und grosser Energie. Herr Referendar Weber, ebenfalls ein Schüler von Förster, ist ein geschmackvoller, fertiger Geiger. Herr Lissner, ein noch sehr junger Mann, bewährt seit zwey Wintern Talent und bedeutendes Bemühen; eben so Herr Schnabel, der Sohn. Herr Redlich ist schon oben als Geiger erwähnt. Obschon er sein Hauptstudium dem Klaviere widmet, verdient doch sein Bemühen, auch ein guter Geiger zu werden, Anerkennung.

Herr Jäger, der Sohn, Violoncellist, zeigte schon im Knabenalter ein bedeutendes Talent und, gebildet von seinem Vater, dem braven Musikdirector Herrn Jäger, nicht unbedeutende Kunstfertigkeit auf seinem schwierigen Instrumente. Die Lehren des vortrefflichen B. Romberg, die er einige Zeit geniessen konnte, gaben ihm neuen Antrieb und Schwung und man muss gestehen, Herr J. leistet zuweilen Treffliches. Sein Ton ist schön und rein, sein Bogen herrlich und sein Vortrag, besonders einiger Romberg'schen Concerte und Solos, oft im Geiste seines Meisters und höchst vorzüglich. Möchte er die betretene Bahn eifrig verfolgen und sich nicht durch unzeitige Lobpreisungen, die schon manches junge Talent untergruben, irre machen lassen. Möchte er dem wohlgemeinten Tadel verständiger Männer, die nur sein Bestes im Auge haben, sein Ohr öffnen und ihn beherzigen. Er würde sicher gewinnen, wenn er bey seinem Auftreten eine gewisse Scheu und Sorgsamkeit zeigte, deren Vernachlässigung ihn schon oft hinderte, in dem Masse zu wirken, wie er es im Stande ist. Diese gewisse Schüchternheit, diese genauere Beobachtung seiner selbst, würde ihn endlich zu der Sicherheit und Unbefangenheit führen, mit der sein grosser Meister aufzutreten im Stande ist. So wohlthuend dem Auge und Gemüthe des Zuhörers diese Eigenschaften am vollendeten Künstler sind, eben so nachtheilig wirken sie nur, nachgeahmt, auf die Meinung über den jungen Künstler, der vor allem sich vor zu grosser Eigenliebe und dem Glauben an sein Vollendetseyn bewahren muss. Ich wiederhole es nochmals, Herr J. leistet oft Vorzügliches; aber er würde noch Vorzüglicheres leisten, wenn er sich nicht zuweilen so sehr gehen liesse. Dahin rechne ich auch das Auftreten in Rombergs schwierigsten Concerten; dass sich Herr J. an diese wagt und sie fleissig studirt, kann ihm nur zur Ehre gereichen; nur sollte er nicht immer nur in Rombergs Compositionen auftreten, und wenn er durch diese ein öffentliches Zeugniss seines Studirens ablegen will, sorgfältig wählen, dass er nur solche zur Produktion bringe, die seine Kräfte nicht übersteigen. Möge Herr J. diese Bemerkung eben so freundlich aufnehmen, als sie gegeben ist, und überzeugt seyn, dass nur besondere Achtung für sein Talent und die beste Absicht den Referenten zu diesen Zeilen vermocht haben.

3. Auf Blas-Instrumenten zeichnen sich rühmlichst aus: Herr Zipfel (Dilettant, hiesiger Kaufmann), Flötist, mit herrlichem Ton und seelenvollem Vortrag, vorzüglich des Adagio's; Hr. Schnabel, Bruder des Kapellmeisters und Hr. Langer, als fleissige, geübte Klarinettisten und Herr Richter, Fagottist, letzterer mehr durch bedeutende Fertigkeit und ausgezeichnete Höhe, als durch schönen, gleichartigen Ton.

Der Gesangstheil der Concerte ist der schwächere, indem Herrn Schnabel nur beschränkte Hülfsmittel dafür zu Gebote stehen. Hymnen und vollstimmige Sachen für den Chor (Voglers Trichordium; die Cantaten von A. Romberg und Winter, Hymnen von Mozart, Finales aus Opern, welche das hiesige Theater nicht giebt und die sich für Concerte eignen, sind stehende Artikel) werden immer würdig und angemessen ausgeführt; den Solopartieen mangelt oft, ausser der technischen Richtigkeit, vieles. Durch die Gesetze des hiesigen Theaters sind die bey demselben angestellten Sänger verpflichtet, an den stehenden Winterconcerten keinen Theil zu nehmen, und nur in den Extra-Concerten dürfen sie, nach besonders nach-

Anzeige.

In den Mußestunden, die mir mein kleiner Dienst übrig läßt, habe ich eine Sammlung von 8 verschiednen Stücken für die Orgel komponirt, welche den Beyfall mehrerer Kenner, namentlich des Herrn Kapellmeisters Hiller und des Hrn. Org. Umbreit gefunden haben, und erbiete mich, Freunden des Orgelspiels, welche sich in postfreyen Briefen deshalb an mich wenden wollen, diese Sammlung, sauber geschrieben, das Exemplar für 4 Gr. zu überlassen.

C. A. Görner,
Org. in Cölleda in Thüringen.

Druckfehler.

In 2ten Jahrg. der mus. Zeitung

Seite	485.	Z. 2.	lese man Violinisten statt	Violisten.
	487.	Z. 16.	— Curissimi —	Carissimi.
	628.	Z. 6.	— Guonata, —	Sunnata.
	628.	Z. 12 von unten,	Blubenbeet —	Blumenbeet.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Tuch, Sonate per il Clavicembalo. Op. 10. va. 12 Gr.

Journal, neues, des deutschen Theatergesangs. 7tes und 8tes Heft. rh. à 10 Gr.

Martin, Aria aus Capriciosa corneta: Im Busen des Weibes. rh. 8 Gr.

Muller, F. A., Sonate et Rondo en Caprice pour le Pianoforte. rh. 12 Gr.

Tänze, zwölf neue, für's Fortepiano. rh. 10 Gr.

Haufsler, Recitativo con Aria. Op. 12. No. 3. gb. 22 Gr.

Schneider, Concerto pour 2 Flûtes principales. Op. 7. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 6 Pièces d'Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors in B. Op. 8. gb. 1 Thlr.

Bihler, 12 Variations pour le Pianoforte. gb. 16 Gr.

— — 12 Variations sur le Thème: Ein Schüsserl und ein Reindl, pour la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basso. gb. 10 Gr.

Haufsler, Gedicht: Kennst du das Land? von Göthe. gb. 6 Gr.

Molitor, Siegeslieder für 3 Singstimmen ohne Begleitung. gb. 12 Gr.

Sohinn, 6 deutsche Gesänge mit Begleitung des Klaviers. gb. 1 Thlr.

Gyrowetz, 3 Quartetti per 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 23. ar. 2 Thlr. 8 Gr.

Hansel, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 7. ar. 2 Thlr.

Haydn, J., die Schöpfung, übersetzt in Quintetten für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncelle, von Wranitzky. ar. 1 Thlr. 12 Gr.

Krommer, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 18. ar. 2 Thlr.

Haydn, J., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 76. ar. 2 Thlr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 52. Edition revue et corrigée. ar. 2 Thlr.

Pichl, 6 Fughe con un Preludio legato per un Violino solo. Op. 41. ar. 16 Gr.

Methfessel, 12 Lieder von Schink, ko. 8 Gr.

Vaterländische Kriegslieder in Partitur für blasende Instrumente. tr. 8 Gr.

Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flöte mit einer willkührlichen Begleitung der zweyten Flöte. No. 15. 16. st. à 12 Gr.

Speht, Neues Archiv für die Harfe, enthält zweckmäßige für dieses Instrument eingerichtete Musikstücke. 12 bis 16 Hefte. st. à 1 Thlr.

Hasenbalg, Arieve par Mr. Righini avec douze Variations pour la Harpe Op. 1. st. 10 Gr.

Pleyel, 6 Sonatines progressives pour le Clavecin avec Accompagn. d'un Violon. Op. 16. L. 2. bl. 1 Thlr. 18 Gr.

Haecke, Concert pour le Violon principal avec Accomp. de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Flûtes et 2 Cors. Op. 6. bl. 1 Thlr. 18 Gr.

Meder, Principes de musique pour le Chant avec la Solfège et Basse continue. bl. 2 Thlr. 22 Gr.

Mozart, grande Simphonie Op. 21. arrangée à 4 ms avec Violon ad libitum par Foure. bl. 1 Thlr. 8 Gr.

Mylich, kleine und leichte Klaviersachen für Kinder zum allerersten Anfange im Musiklernen. bl. 1 Thlr. 10 Gr.

Bliesener, 3 Quatuors concertants pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 6. bl. 2 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., Ouverture und Gesänge aus der komischen Oper, der Ritter Roland, im Klavierauszug. sk. 2 Thlr. 8 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

gerichter Erlaubniss der Direction, mitwirken. Die Sängerinnen, die bisher die Concerte durch ihre Talente schmückten, sind: Frau von Rothkirch, Schülerin von Righini, Dem. Bierey, Frau Justizcommissarius Müller, geb. Reuner und Mad. Poser. In 58 Concerten kann die Ausbeute, die diese Damen bey allem guten Willen geben, nie bedeutend werden, da es ihnen nicht zuzumuthen ist, dass sie in allen mitwirken sollen. Für die Zukunft sieht es noch übler aus, da Dem. Bierey seit kurzem das Theater betreten und Mad. Müller in einem Alter von 29 Jahren im Wochenbette gestorben ist. Es sey mir erlaubt, über beyde für unsere Concertmusik Verlornen, hier einige Worte zu sagen. Demoiselle Bierey ist die Tochter unsers, als Componist und Orchesterdirector rühmlichst bekannten Kapellmeisters Herrn Bierey. Es liess sich von ihrem kunstverständigen Vater erwarten, dass er seiner einzigen Tochter eine nicht gewöhnliche musikalische Ausbildung geben würde und Dem. Bierey glänzte schon seit zwey Wintern in den hiesigen Concerten als eine wackere Sängerin mit lieblicher Stimme und schönem Vortrage. Seit einem Jahre ist ihre Stimme immer fester und sicherer geworden und sie verbindet mit schönem Tone eine Leichtigkeit in Bindungen, Passagen, Läufern und Trillern, wie sie nur fleissiges Studium und Beharrlichkeit erzeugen kann. Sie war eigentlich nicht für das Theater bestimmt und nur das Zureden mehrer Freunde und eine Aufforderung der Direction vermochte den Vater, einen theatralischen Versuch mit ihr zu machen. Sie betrat am 25sten März in der neu einstudirten Oper: *Das Hans ischläppchen* von Boyeldieu, als Rosalieb zum ersten Male die Bühne und entwickelte in dieser Rolle nicht nur bedeutendes Talent, sondern auch eine bedeutende Kunstfertigkeit. Ihre liebliche Figur, ihr ungezwungener Anstand, die Leichtigkeit ihrer Bewegungen, die Natürlichkeit ihrer Sprache, alles vereinigte sich in ihr, den lautesten Beyfall einem Publikum zu entlocken, das eben sonst nicht zu den erregbarsten gehört; sie ward nach allen vier ersten, hintereinander gegebenen Vorstellungen stürmisch hervorgerufen und unsere Bühne kann sich gratuliren, eine Sängerin gewonnen zu haben, die mit trefflichem Gesang gleich gutes Spiel (welches leider den Sängern so häufig fehlt) schon mit zur Bühne bringt. Sie hat ausser der Rosalieb bis jetzt die Rollen der Mariane in *Solimann*, der Müllerin und des Jettchen im *Schiffcapitain*, alle mit Beyfall gegeben *). Mad. Müller, geb. Reuner, Schwägerin des, auch als Componisten geschätzten Regierungsrath Ebell, geboren und erzogen zu Berlin, wo sie ihre erste musikalische Bildung erhielt, war eine wackere Frau und eine liebliche Sängerin; unermüdet und mit besonderer Liebe widmete sie sich der Musik, der sie ihre ganze Muse schenkte. In Hymnen und Cantaten übernahm sie gewöhnlich die Sopranpartie und trug sie mit Innigkeit und zur Zufriedenheit der Billigen vor. Besonders gelangen ihr die von Hrn. Ebell eigens für sie geschriebenen hübschen Variationen über Himmel's: *Hebe, sieh in sanfter Feyer etc.* mit Begleitung des Chors. Wir werden sie oft schmerzhaft vermissen und Ursache haben, ihren Verlust zu beklagen. Noch verdient Dem. Redlich, die im vorigen Winter in einigen Arien auftrat, einer ehrenvollen Erwähnung: sie zeigt Fortschritte im Gesange und man darf von ihrem Eifer erwarten, dass sie nicht ermüden wird. Herr Domsänger Hahn, ein schöner Tenor, entzieht leider dem Publikum den Genuss, ihn öfter zu hören und tritt nur äusserst selten auf; eben so Herr von Ditterdorff, Sohn des Componisten, auch ein braver Klavierspieler und sehr gebildeter junger Mann. Er widmet sich dem geistlichen Stande, der ihm, seit er ins Alumnat des hiesigen Domstifts getreten, verbietet, thätigen Antheil an den Concerten zu nehmen. Herr Referendarius Weber trat im vorigen Winter als Lucas in Haydn's *Jahreszeiten* auf und zeigte eine hübsche Tenorstimme und verständigen Vortrag. Herr Secretär Gärtner und Herr Neugebauer, beyde hübsche Stimmen, übernehmen gewöhnlich die Tenorpartieen. Seit dem Tode des Domsängers

*) Leider ist unsere Freude sehr kurz gewesen und wir müssen den gänzlichen Verlust der Dem. Bierey für uns beklagen. Sie wird in kurzem das Theater wieder verlassen, um sich mit einem polnischen Grafen zu verheurathen, der wahrlich, Fanchon u. s. w. dürfte jetzt bey unserer Bühne einen vortheilhaften Platz finden.

Herrn Strauch, der als braver Violist gerühmt wird, führen Herr Inspector Wohlfarth, Herr Musikus Herrmann und noch einige Dilettanten die Basspartieen aus. Diese Bemerkungen sind in Bezug auf die drey von Herrn Schnabel dirigirten Concerte niedergeschrieben. Das von Herrn Kanlig geleitete habe ich nur wenig besuchen können; was ich aber dort gehört, zeugt von Geschmack in der Auswahl und ward brav ausgeführt; das Orchester war, bis auf den Director und wenig Ausnahmen, das Schnabelsche. Die angesehenen jüdischen Familien haben dieses Concert gestiftet, da ihnen, den alten Statuten der bestehenden Concerte zu Folge, der Zutritt zu diesen nicht erlaubt ist. Herr Kanlig starb im July d. J. plötzlich am Blutsturz. Wir verlieren an ihm nicht nur einen vorzüglichen Geiger, sondern auch einen Mann, dem es Ernst um die Musik war, und der mit besonderem Eifer sich bemühte, das Bessere zu erstreben. Ob und welche Erwähnung die übrigen Concerte verdienen, weiss Ref. nicht, weil er nie Gelegenheit hatte, diese kennen zu lernen und es ihm, bey dem Genusse eines Theaters, dreyer Abonnements- und noch zuweilen einiger Extraconcerte, der Musik für eine Woche genug schien.

Auf Veranlassung des Musikdirectors Herrn Luge und des Sängers Herrn Mosewius, hat sich seit zwey Jahren eine Quartettgesellschaft gebildet, welche den Winter hindurch 24 Mal, den Sommer hindurch 12 Mal ihre Versammlungen hält. Die Gesellschaft ist geschlossen und besteht aus lauter Freunden und Kennern der Quartett-Musik (35 an der Zahl), welche durch Beyträge gemeinschaftlich die Kosten tragen. Nach den Statuten der Gesellschaft werden in jeder Versammlung drey Quartetts, unter denen eines von Haydn und eines von Mozart seyn muss, ausgeführt (die Quintetts des letzteren gehören mit zum Repertorium); das dritte wird aus den Werken der vorzüglichsten neuen Meister gewählt, als: Spohr, Beethoven, B. Romberg, Andr. Romberg, Krommer, Beniucori, Onslow, Fesca u. a. m. Herr Musikdirector Luge trägt in den Quartetten die erste, Herr Bröer die zweyte Geige, Herr Mosewius die Bratsche und Herr Taschenberg die Violoncellpartie vor. Bey den Quintetts übernimmt Hr. Rafael, als Bassist bey der Oper angestellt, ein tüchtiger Musikus, die zweyte Bratsche. Herr Regierungsrath Noeldechen und Herr Mosewius sind gegenwärtig Vorsteher der Gesellschaft, welche viel Theilnahme zeigt und sich gewiss lange Zeit erhalten wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Mein Traum, von Georg Lotz, in Musik gesetzt von G. Weixelbaum, Grosshers. Badenschen Kammersänger. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 16 Gr.)

Der blinde Dichter entschlummert. Im Traum erscheinen ihm drey bekannte tröstende Gestalten, die ihn ermuthigen, sein trauriges Geschick in Geduld zu tragen. Dies ist der Inhalt des Gedichts, das, an sich betrachtet, Werth hat, aber, nur erzählend, reflectirend und trostvolle Sentenzen ertheilend, sich für Musik so wenig eignet, als eines. Herr Weixelbaum, als braver Sänger bekannt, hat es scenisch behandelt und seiner Composition durch Abwechseln des Recitativs mit Andante, Allegro u. s. w. Mannichfaltigkeit und Leben zu geben gesucht. Aber die kurze Form vermag nicht, den Mangel des Interesse an innerem Stoff zu ersetzen und so ist denn das Ganze trocken und kalt. Man findet nicht selten recht artigen, nur oft auch allzusehr verschnörkelten Gesang, und manches Einzelne, wie das Recitativ S. 3., das Moderato S. 4. u. a. ist gut — aber von wohlüberdachter Anlage des Ganzen, Einheit, Ordnung und planmässiger Ausführung sind die Spuren wenigstens nicht auffallend. Gegen Rhythmus ist an einigen Stellen gefehlt, z. B. S. 3. Takt 5. 9, gegen Declamation desgleichen, z. B. S. 3. durch *einen*. S. 8. *himmlischen*. S. 12. *wie ich einst*. S. 15. *im* S. 16. *wegen*, — zuweilen ist der Sinn zerrissen, wie S. 16. 17. es giebt unangenehme Wiederholungen, wie S. 15. 16. 17. man findet unpassende Coloraturen, z. B. S. 16. auf der ersten Sylbe der Worte *gütig, ungestellt*, und gegen die ersten Regeln des Satzes ist auch hin und wieder gesündigt, z. B. S. 3, Takt 12. S. 14. Takt 8. 9. S. 8. Takt 4 ist etwas arg, und auf S. 7. S. 14. zu Ende, S. 15 zu Anfang, spukt der Modulationsdämon, der jedoch meist nur durch Unbeholfenheit citirt, erscheint. Einige fehlende Kreuze u. dgl. abgerechnet, die man doch leicht als nöthig erkennt, ist der Druck correkt. Die Beglei-

tung ist grösstentheils obligat, durchaus leicht. Nach neuester Manier ist dem Sänger jeder Vorschlag, so wie alles vorgeschrieben. In besonderen Fällen ist das wohl nöthig und gut, im Allgemeinen aber ist es nicht gut, und schlimm würde es seyn, wenn es nöthig wäre.

Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Violon et Violoncelle ad libit., comp. par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Preis, 16 Gr.)

Eines von den zahlreichen, kleineren Uebungs- und Unterhaltungsstücken dieses geehrten Meisters, die Jedermann gern hört, weil fliessende, angenehme, wenn auch nicht eben neue Melodieen mit einfacher, aber gewählter, keineswegs oberflächlicher Harmonie verbunden sind; und die verständige Lehrer ihren Schülern gern vorlegen, weil sie, ausser dem eben Gelobten, in einer Art geschrieben sind, welche zum lichten Pianofortespiel hinleitet oder darin übt. Die Sonate besteht aus einem *Allegro con spirito* aus E dur, einem *Grazioso* aus A dur, und einem *Tempo di Minuetto* aus E dur; letztes in der Art, wie die, J. Haydns, in einigen seiner früheren Sonaten für dieselben Instrumente. Ueberhaupt nähert sich diese Sonate jener Hayda'schen im Geschmack und auch im Verhältniss der Instrumente gegen einander: sie ist aber noch leichter auszuführen, und in Figuren, Verzierungen u. dgl., allerdings moderner.

Parade-Märsche, Geschwind-Märsche und Walzer für das Pianoforte — — von E. Kirchberg jun. Cöln u. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.s.)

Ein kurzer Vorbericht sagt, Hr. K. habe hier Einiges aus Küffners (sehr lobenswerther) Harmoniemusik benutzt und für das Pianoforte bearbeitet. Wie viel dessen und wie viel sein eigen sey, kann Ref. nicht sagen, da ihm nur wenige Stücke Küffners zur Hand sind. Was nun hier geboten wird, ist sehr verschieden an Geist, Gehalt und Geschicklichkeit: aber meistentheils ist es interessant und zum Theil ausserordentlich hübsch. Wie schwach auch Hr. K. sich im Satze und in den Regeln der Harmonie zuweilen zeige — was allerdings zu rügen ist: so wird doch sein Werkchen jedem und jeder, die überhaupt dergleichen Stücke auf dem Pianoforte spielen, Vergnügen machen können. Der Erfindung und Behandlung nach zeichnen sich am meisten aus: S. 6, Trio, S. 7, Trio, S. 9, Marsch und Trio, S. 12, Marsch und Trio, S. 13, Walzer, S. 14, Walzer (wo man aber besser thun wird, das Stück, Syst. 3, vom 12ten Takt an herauszuscheiden und das Abgebrochene dann mit der Folge zu verbinden,) und S. 15, Walzer. Zu spielen sind die Stücke nicht schwer, doch aber nicht für Anfänger. Lehrer, die sie ihren Schülern vorlegen wollen, müssen erst die fehlerhaften Harmonieen verbessern, und können auch manche unnöthige Verdoppelung wegstreichen, was ohne Nachtheil der Wirkung geschehen und die Schüler beträchtlich erleichtern wird.

Variations pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Viola et Basse, comp. — — par F. Morgenroth. Oeuvr. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Ein arioltenmässiges, gefälliges Thema in E dur; die erste Variation etwas lebhafter figurirt; die zweyte, in gebundenen Doppelgriffen; die dritte, in einfachem Gesang und Moll; die vierte, bravourmässig, mit einem kurzen Schluss. Ein fertiger und auf angenehmen Vortrag besonders eingerichteter Spieler wird sich und Andere damit gut unterhalten können. Einem solchen fällt die Ausführung auch nicht schwer, da alles so geschrieben ist, dass man leicht bemerkt, Hr. M. sey selbst solch ein Violinspieler. Die Begleitung ist äusserst leicht.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. **No. 47.** 1819.

Nachrichten.

Breslau im August 1819. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 46.) Ich komme nun zu dem sehr bedeutenden Zweige unserer Musik, der Kirchenmusik. In allen, sowohl katholischen als lutherischen, Hauptkirchen findet der Musikfreund an Sonn- und Festtagen, zur Erhöhung der gewöhnlichen gottesdienstlichen Feyerlichkeiten, eine vollständig besetzte Musik. In der Domkirche, der Stiftskirche zum Sandt, zu St. Vincenz, bey den Ursulinerinnen, Dominicanern, Minoriten und zu St. Mathias wird jeden Sonn- und Festtag ein feyerliches Hochamt celebrirt. Die Musik in der Domkirche, unter Herrn Schnabels Leitung, verdient vor allen den Vorzug, sowohl der Besetzung, als der Ausführung wegen, die nur Herrn Schnabel, bey der Liebe, die er allgemein unter Künstlern und Kunstfreunden besitzt, möglich ist. Ausser einem vollständigen Orchester sind beym Domstifte für die Vokalmusik nur 8 Knaben zum Sopran und Alt, 4 Tenoristen und 5 Bassisten angestellt. Herr Schnabel muss daher die Theilnahme der Freunde und Liebhaber der Kunst in Anspruch nehmen, und in der Regel unterstützen geschätzte Dilettanten und Künstler die Gesangspartieen in den Messen. Der Chor wird durch die Mitglieder des Schullehrer-Seminariums verstärkt, und so wird manches wackere geleistet. Die Messen von Mozart, Haydn, Hasse, Naumann, Winter, Preindl, Seyfried, Schiedermayr u. s. w. aus alter und neuer Zeit werden abwechselnd gegeben. Hr. Schnabel selbst ist ein ausgezeichneter Tonsetzer für Kirchenmusik, in welcher sich sein frommer, anspruchloser Sinn ganz ausspricht. Zu wünschen wäre es, dass Hr. Schnabel seine Werke durch den Druck bekannter machte, und seine Messen, Offertorien und Vespern (unter denen die Choral-Vespern den ersten Platz behaupten) dem Publikum mittheilte. Bis jetzt ist, so viel dem Ref. bekannt, nur eine Messe in As von ihm gedruckt; sie ist vielleicht die frömmste und andächtigste, die seinem Gemüth entsprungen, wenn gleich die am wenigsten im Kirchenstyle gehaltene.

Die Composition der Messen verdiente wohl eine grössere Beachtung und wo möglich eine Reinigung von dem in unserer Zeit immer mehr um sich greifenden italienischen Theaterstyl, der sich, denn wie wenige wissen hier gehörig zu scheiden, auch in unsere Kirchenmusik gewaltsam eindrängt. Ref. gesteht ohne Hehl, dass ihm, ausser einigen Messen alter Italiener, noch keine zu Gesicht und Ohr gekommen ist, die der Idee einer wahren Kirchenmusik entsprochen hätte. Hätte Mozart in späteren Jahren eine Messe geschrieben, er würde gewiss auch hierin ein herrliches Vorbild für alle Zeiten aufgestellt haben, wie er es in seiner Seelenmesse gethan; seine bekannten Messen sind wahrscheinlich lauter Jugendarbeiten und, einzelnes ausgenommen, weder kirchlich noch fromm gehalten.

Als Graduale und Offertorien giebt uns Hr. Schnabel Chöre aus Händels Oratorien und Psalmen (mit untergelegtem lateinischen Text), aus Mozarts Cantaten, wackere Compositionen von Michel Haydn, Jos. Haydn, Vogler und anderen mehr. Sinfonieen und eingelegten Arien-Singsang bekommen wir, Gott sey Dank, in den Kirchen nicht zu hören, auch sind hier die schönen Trompeterstückchen, mit denen die andächtigen Christen anderen Orts aus der Kirche geblasen werden, schon lange abgeschafft, und kein Gefühl wird mehr durch diese Entweihung des Tempels beleidigt. Zu wünschen und der Würde der Kirche angemessener wäre noch, dass die Intraden einfacher und ordentlich ausgesetzt gegeben würden, denn so erinnern sie immer an einen Tusch bey

Bauernhochzeiten und dergleichen. Hr. Schnabel hatte schon vor vielen Jahren den Versuch damit gemacht: mehre Gläubige haben aber den Tusch ungern vermisst und so hat er ihn wieder einführen müssen. Die Sandkirche liefert unter Leitung des Chorregenten Herrn Lucas manche gelungene Aufführung moderner Messen; eben so die St. Vincenz-Kirche und die Kirche der Dominicaner. Ueberhaupt ist die Musik in allen Kirchen würdig und wenn auch in einigen geringfügig, doch immer anständig und nie so executirt, dass man sie nicht gern hören könnte. Die drey Lutherischen Hauptkirchen zu St. Elisabeth, Maria Magdalena und St. Bernhardin haben ebenfalls sonn- und festtäglich Musik. Vor der Predigt wird gewöhnlich ein Kyrie und Gloria und eine Cantate aufgeführt. Die Leistungen der beyden erstgenannten kommen wenig in Betracht. Bey St. Elisabeth ist zu bemerken, dass Hr. Berner bey dieser Kirche angestellt ist und dass bey dem Friedensfeste und dem Stiftungsfeste des hiesigen Zweiges der Bibelgesellschaft zwey von ihm eigens für diese Feste componirte Cantaten, mit ausserordentlicher Besetzung gegeben worden. Die Cantate zum Friedensfeste ist gedruckt und hat in diesen Blättern (18 Jahrgang No. 35) ihre Beurtheiler gefunden; die Bibelcantate, die ich höher stelle, als jene, ist noch nicht im Druck erschienen. Die Kirche zu St. Bernhardin zeichnet sich rühmlichst durch ihre Musik aus. Hr. Cantor Siegert, ein junger talentvoller Mann, mit allem Eifer für Kirchenmusik beseelt, bringt, vorzüglich an Festtagen, recht gute Aufführungen zu Stande, und ist der einzige, der uns Manches aus Handels, Mozarts, Naumanns, Hassens, Homilius, Rollens Hinterlassenschaft vorführt. Mit seltener Uneigennützigkeit, ja selbst mit bedeutender Aufopferung bringt er gewöhnlich in der Mittewoche der Charwoche ein Oratorium, blos zur Ehre Gottes und der Musik zu Stande, und macht sich so um unsere Kirchenmusik hoch verdient. Ueber die Aufführungen in der Charwoche weiter unten. Zur weitern Bildung und Verbreitung der Kirchenmusik hat das Ministerium ein Institut für Kirchenmusik errichtet und es mit der Universität verbunden. Die Herren Schnabel und Berner sind als Lehrer bey demselben angestellt. Die Direction ist dem Oberlandesgerichts-Rath Hrn. von Winterfeld übertragen, einem geschätzten Kunstfreunde, der mehre Jahre in Italien gelebt und mit besonderm Eifer und Vorliebe alles Klassische alter Kirchenmusik zu sammeln sich bemüht hat. Er ist selbst bedeutender Praktiker und widmet seine ganze Musse der Musik. Seine Sammlung der vorzüglichsten Werke aller Zeiten und Zweige derselben dürfte eine der vollständigsten seyn. In Institute werden die Schüler der Gymnasien, die jungen Studirenden und die Zöglinge der beyden Schullehrer-Seminarien im Treffen, im Chorgesang und in der Theorie der Musik unterrichtet. Bey den Seminarien findet noch ausserdem Unterricht im Orgelspielen statt. Das Institut zählt jetzt über 150 Individuen, die bey der jährlich stattfindenden öffentlichen Gesangsaufführung (welche die Stelle eines Examens vertritt) schon viel gutes geleistet hat. Seit der Anstellung des Hrn. v. Winterfeld steht dem Institute ein Schatz älterer Kirchenmusik, die er aus seiner Bibliothek gefällig mittheilt, zum Gebrauche bereit und schon bei dem letzten öffentlichen Gesange ward das Publikum durch ein Kyrie, Sanctus und Amen einer Messe und ein Laus Deo von Antonio Caldara erfreut. Ausser diesen Stücken wurden folgende vier Motetten gegeben: 1. Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen etc. von Homilius. 2. Kündlich gross ist das göttliche Geheimniss etc. von Kayser. 3. Das Gebet des Herrn, von Homilius und 4. Wenn Christus seine Kirche schützt, von Penzel. Wir wünschen dem Institute Heil und alles Gedeihen und hoffen, dass es häufige Nachahmung finden und so der Sinn für religiöse Musik wiederum genährt und allgemeiner verbreitet werden möge. Die in musikalischer Hinsicht sehr ergiebige Charwoche führt uns regelmässig drei grosse Musiken vor. Zur Mittewoche giebt Hr. Cantor Siegert zu St. Bernhardin gewöhnlich ein grosses Oratorium. Vor 3 Jahren hatte er Handels Messen gewählt und gab sie so würdig, als es ihm, bey seinen beschränkten Hülfsmitteln, nur möglich war. Das Orchester und Chorpersonale bestand aus mehr denn 150 Individuen, die Solos wurden von geschätzten Dilettanten und Künstlern vorgetragen und jeder Musikfreund musste es Hrn. Siegert Dank wissen, dass er uns dieses Meisterwerk, das so lange geruhet hatte, wieder vorführte. Im vergangenen Jahre gab Hr. Siegert Haydn's *sieben Worte* und in der diesjährigen Charwoche den *sterbenden Jesus* von Rosetti. Am Grün-Donnerstage giebt Hr. Kapellmeister Schnabel alljährlich in der Aula Leopoldina die *Schöpfung* von Haydn; es gehört zur Mode, die Schöpfung zu hören und der Saal ist

immer überfüllt. Die Aufführung ist stets sehr gelungen und dürfte nicht überall in solcher Vollkommenheit statt finden. Das Orchester und Chorpersonale ist über 250 Personen stark und führt dieses Oratorium, da es alljährlich gegeben und von dem grössten Theile der Mitwirkenden schon eine Reihe von Jahren gekannt ist, mit einer Energie und Präcision aus, die ihres gleichen sucht. Wollte man etwas an der Aufführung geändert wünschen, so wäre es, dass der Eifer und das Feuer der Mitwirkenden zuweilen mehr in Schranken gehalten und dadurch das Uebereilen mancher Tempos verhindert würde, wie dies unter andern bey der diesjährigen Aufführung mit den Chören: die Himmel erzählen, der Herr ist gross, und dem Andante des Schlusschors der Fall war. Der Beyfall der Zuhörer und ein stets überfüllter Saal, der über 1500 Personen fasst, sind Herrn Schnabel Bürge, wie sehr sein Unternehmen gewürdigt wird. Am Charfreytage giebt Hr. Cantor Herrmann, unter Herrn Berners Leitung, Graun's *Tod Jesu* im Musiksaale der Universität. Auch Breslau zählt eine Menge Verehrer dieses schönen Werks und der Antheil, den das Publicum, bey den seit einigen Jahren immer gelungenen Aufführung desselben, ihm beweisst, steigt mit jedem Jahre. Orchester und Chor sind gegen 250 Personen stark.

Die Recitative dieses, in seiner Art einzigen, Werkes werden ewig Muster der Declamation und des lebendigen Ausdrucks bleiben; eben so die Chöre, die bey aller Kunst, mit der sie der Componist behandelt, noch den Vorzug haben, dass sie auch auf Ungeweihte der Tonkunst bedeutenden Eindruck machen. Referent erinnert sich aus seinen Kinderjahren, dass die Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, obgleich er damals die Fuge kaum dem Namen nach kannte, ihn so mächtig ergriff, wie nachher wenige Musikstücke es gethan. Selbst die Arien dringen noch, trotz ihrer veralteten Form, zum Herzen und werden von allen, die im Stande sind, nicht blos nach einer veralteten Figur, die sich hin und wieder zeigt, ein Ganzes beurtheilen zu wollen, ihrer Einfachheit und ihrer sprechenden tiefen Empfindung wegen geliebt werden.

Noch sind in der Charwoche die Lamentationen zu bemerken, welche in der Sand- und Dom-Kirche am Mittewoch, Donnerstag und Freytag sich den Vesper-Psalmen der Geistlichen anschliessen. Zu den Lamentationen ist die uralte italienische Choralmelodie, wie sie auch noch gegenwärtig zu Rom in der Sixtinischen Kapelle gesungen wird, beybehalten, zu welcher Hr. Kapellmeister Schnabel eine vierstimmige, blos aus gehaltenen Akkorden bestehende Begleitung gesetzt und wahrhaft fromm und kirchlich, Responsorien componirt hat. Bey der tiefen Trauer, in welche die Kirche diese Tage hindurch gekleidet ist, bey der Todesstille, die trotz der Menge hinzueilender Andächtiger in dem weiten Dombgebäude herrscht, sind diese Lamentationen von nicht zu beschreibender Wirkung, wie sich überhaupt die Ruhe, der Ernst und die Würde, mit der hier der katholische Gottesdienst begangen wird, sehr von der im Süden Deutschlands statt habenden Art und Weise auszeichnet.

Schon längst hatten mehre Freunde der ältern Kirchenmusik den Wunsch gehegt, aus Händels hinterlassenen Kunstschätzen ein Oratorium, der Würde des Gegenstandes angemessen, zur Aufführung zu bringen. Man hatte sich mit der Hoffnung geschmeichelt, Herr Cantor Siegert würde in der diesjährigen Charwoche den *Messias* wiederholen; es unterblieb, doch gedieh ein schon lange gehegter Plan zur Reife. Fünf Männer, Kunstfreunde und eifrige Verehrer Händels, Herr Oberlandes-Gerichtsrath von Winterfeld, Herr Regierungs-Rath und Professor Friedrich v. Raumer, zeitiger Rector Magnificus der Universität, ein Schüler Türks und Ferkels, Hr. Kapellmeister Schnabel, Herr Musikdirector Berner und Herr Mosewius, Schüler von Herrn Fr. Hiller, bildeten einen Verein für Kirchenmusik, dessen Zweck es ist, jährlich einige solenne Aufführungen von Meisterwerken dieses Styles zu veranstalten, dadurch den Sinn für Kirchenmusik allgemeiner zu verbreiten und diesen Kunstzweig möglichst zu fördern. Hr von Winterfeld ward Director des Vereins, Herr von Raumer führt die Kasse, Herr Berner übernahm die Leitung des Gesanges, Herr Schnabel die des Orchesters bey den Aufführungen und Herr Mosewius das Geschäft eines Sekretairs des Vereins. Mehre geschätzte Künstler und Dilettanten traten dem Vereine bey und verpflichteten sich, bey allen Aufführungen, die dieser zu Stande bringt, mitzuwirken; auch erhielt das königl. Institut der Universität die Erlaubniss, diese zu unterstützen. Die, sonst nur zu akademischen Feyerlichkeiten bestimmte, Aula Leopoldina wurde ebenfalls dem Verein bewilligt, und die ganze Einnahme meistgemeinnützig blos für die Kosten der Aufführungen bestimmt. Am 19 April hielten die fünf Direc-

toren des Vereins ihre erste Conferenz, und bestimmten *Händels Messias* zur ersten Aufführung. Es ward beschlossen, ihn ganz unverkürzt zu geben, bey der Aufführung die Mozartische Bearbeitung zum Grunde zu legen, hin und wieder aber Manches von Mozart abgeändert nach der Original-Partitur, die nebst allen bekannten Varianten dem Vereine vorlag, beyzubehalten, hingegen manches andere, der Grösse des Lokals anpassender, abzuändern. Herr Berner übernahm diese schwierige Arbeit und versprach noch ausserdem, den Nachrichten zu Folge, die von der grossen Aufführung dieses Oratoriums in der Westmünsterabtey zu London auf uns gekommen, bey mehren Chören den Effect erhöhende Posaunen hinzuzusetzen. Mehre Stellen im Texte, wodurch, nach Luthers Bibelübersetzung manche Noten und Rhythmen verändert waren, wurden dem Urtexte angepasst, kurz alles gethan, um das Werk in möglichster Vollkommenheit zu geben. Die Menge der Proben und die Abwesenheit eines Mitgliedes des Vereins verzögerte die Aufführung, welche endlich am 28 July zur Freude aller Kenner und Musikliebhaber zu Stande kam. Die Solo-Partheien hatten übernommen: den Sopran Mad. Mosewius, den Alt Mad. Anschütz, geb. Ketto, den Tenor und Bass die Herren Ehlers und Mosewius. Der Chor bestand aus 46 Sopranisten, 38 Altisten, 44 Tenoristen und 52 Bassisten. Das Orchester war besetzt mit: 48 Violinen, 16 Bratschen, 15 Cellos, 10 Contrabässen, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Clarinetten, 5 Fagotten, 4 Hornern, 4 Posaunen, 6 Trompeten und 1 Paar Pauken. Hr. Berner saß beym Flügel, Hr. Schnabel führte die Direction und Hr. Luge stand als Dirigens bey den Geigen. Die Summe der Mitwirkenden war 307 Personen. Trotz des schönen Wetters war der Saal von einem ausgesuchten Publicum glänzend besetzt. Die Aufführung übertraf selbst die gespannteste Erwartung und gehört unstreitig zu den glänzendsten, die je hier Statt gefunden haben. Die Chöre wurden mit einer Präcision und Energie ausgeführt, wie man sie nur wünschen kann; die Wirkung war unbeschreiblich. Selbst Unmusikalische, die nur aus Convenienz den Saal besucht, waren durch die Wirkung des: „Wunderbar, Kraft, Herrlichkeit, des *Halleluja*, des Ehre sey Gott und Alle Gewalt und Kraft etc. enthusiasmirt und den Musikern las man das Entzücken über diese göttliche Musik aus den Gesichtszügen ab. — Die Bahn ist gebrochen, und dem Würdigen, Gediegenen hat der Verein von neuem Eingang in das grössere Publicum verschafft. Wie selten aber ist auch der Fleiss und die Aufopferung, mit welcher die Hrn. Berner und Schnabel auf die uneigennützigste Weise diese Aufführung leiteten. Ihren Lohn nur in dem Gelingen des Werks suchend, hatten sie keine Mühe gespart, selbst mit Hintansetzung ihrer eignen Angelegenheiten, das Ansehen des Vereins zu begründen und dieses Werk aller Werke seiner würdig aufzustellen. Vorzüglich verdient noch ausserdem Hr. Berner den Dank aller Kenner, dass er die Bearbeitung der Veränderungen übernommen. Die Schwierigkeit, hier nur etwas zu leisten, wo Händel und Mozart so ungeheures gethan, leuchtet jedem ein; Herr Berner hat die Aufgabe befriedigend gelöst; besonders schön und den Effect erhöhend sind die selbstständig behandelten Posaunen hinzugesetzt. — Wahrlich wir können uns Glück wünschen, Männer in unseren Mauern zu besitzen, die blos für die Kunst leben und kein Opfer scheuen, dieser ihre Huldigung thätig zu beweisen. — Das Unternehmen fand so allgemeine Anerkennung, dass der Verein für die Folge leichte Arbeit haben wird und seine Existenz für lange Zeit gesichert steht. Er ist jetzt beschäftigt, Statuten zu entwerfen, damit er selbst dann, wenn alle fünf Vorsteher desselben, die ein Geist und ein Sinn für das Unternehmen beseelt, ihm entrückt würden, Fortdauer behalte. Zur nächsten Aufführung ist *Händels Samson*, nach Herrn von Mosels Bearbeitung, bestimmt.

Möchte dies Beyspiel unserer Stadt auch in anderen Orten Nachahmer finden, möchten sich überall Vereine bilden, dem überhandnehmenden seichten Geschmack in der Musik entgegen zu arbeiten. Man führe nur dem Publicum Meisterwerke, unverstümmelt, in ihrem Geiste und Sinne aufgefasst und dargestellt vor, das Unternehmen wird schon seine Anerkennung finden. Nur Eifer, Fleiss und Uneigennützigkeit müssen das Werk leiten, und alles Persönliche muss in den Hintergrund treten. Sieht der grosse Haufe ein Häuflein so begeistert und im Eifer, er wird sich gewiss bemühen, sich ihm anzuschliessen und nimmt er auch Anfangs nur aus Rücksichten Theil, er wird sicher dahin geleitet werden, dass ihm nach weniger Zeit die Sache selbst Freude macht. —

P. B.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate September 1819.

Seit zwey Monaten figurirt der Rossini'sche *Barbier von Sevilien*, wenigstens in der Ankündigung, auf den Anschlagezetteln des italienischen Theaters mit dem Zusatze, dass Garcia darin wieder zum ersten Male als Graf Almaviva auftreten soll; die Vorstellung selbst wird aber immer von neuem ausgesetzt; Pellegrini, sagt man, ist die Ursache dieser ungebührlich langen Verzögerung: die Rolle des Figaro flösst ihm, heisst es, ein solches, vielleicht nicht ungegründetes Misstrauen in seine Kräfte ein, dass er Aufschub über Aufschub verlangt, um derselben hinlänglich Herr zu werden. Dies setzt Bescheidenheit in dem Künstler voraus; Bescheidenheit soll wirklich ein Hauptzug in dem Charakter desselben seyn. Auch die Administration sieht sich plötzlich von einem Geiste beseelt, der ihr bis dahin nicht eigen gewesen ist. Man höre! Herr Pär, der ehemals in die Transponirung des Grafen in Mozart's Figaro gewilligt hat, damit diese Rolle von Garcia gesungen werden konnte, Herr Pär, der es vor einigen Jahren mit gleichgültigen Augen ansehen konnte, dass der Don Ottavio in Mozart's *Don Juan* von einem ganz und gar stimmlosen, ich sage, ganz und gar stimmlosen Schauspieler dargestellt wurde, Herr Pär, der uns bisher statt würdiger, die erste Hauptstadt der gebildeten Erde ehrender Werke, unbedeutendes Ohrgeklingel, wie, zum Beyspiele, *la Pastorella nobile* (von Guglielmo, Sohne), *l'Inganno fortunato* (von Rossini), *la Legrime d'una Vedova* (von Generali), *il Pretendente deluso* (von Guglielmo, Vater) zum Besten gegeben hat, dieser selbige Hr. Pär bekömmt auf einmal eine heftige kritische Anwandlung: er will den Paesiello'schen Barbier auf den Rossini'schen folgen lassen, damit das Publikum eine Vergleichung unter beyden Compositionen anstellen könne. Schade, dass die Saamenkörner dieses musikalischen Kriticismus auf einen so wässrigen Boden fallen werden.

Die *Olympie* des Herrn Spontini soll nun ganz zuverlässig im Laufe des November erscheinen. Wie wohl die Windeln von zukünftigen königlichen Kindern, oder die Ausstattung von ebendergleichen Frauen, vom Publikum in Augenschein genommen zu werden pflegen, so strömen die neugierigen Pariser in die Mahlerwerkstätte der grossen Oper (im Gebäude der königlichen Musikschule), um die *corbeille de mariage* der macedonischen Königstochter anzustaunen. Man sagt, einige Neugierige hätten sogar den Holzstoss zu sehen verlangt, in dessen Flammen sich Olympia stürzen muss. Nach der Versicherung eines Mannes, der Glauben verdient, belaufen sich die Kosten, welche bis jetzt auf die Aufführung der benannten Oper verwandt sind, bereits auf hunderzt achtzigtausend Franken.

Unter den Anstellungen im Louvre haben sich, ausser den Geigeninstrumenten des Herrn Chanot, von welchen ich schon mehre Male in meinen vorigen Mittheilungen geredet habe, auch Harfen und Fortepianos von den Herren Becklers, Gebrüdern Erard, Lemme (aus Braunschweig), Schmidt, Pfeifer (lauter Deutsche) und Cousineau, ferner eine Register-Guitarre mit doppeltem Griffbrete (à double jeu), ein hölzernes Horn von Boileau, ein harmonischer Zirkel von Moulet, der zur leichtern Erlernung der Begleitung dienen soll, und die Geigen von Breton und Nicolas befunden. Nur von wenigen dieser Instrumente habe ich ein paar Töne gehört, und keins derselben auch nur oberflächlich untersuchen können; folglich sehe ich mich ausser Stande, ein Urtheil über den Werth oder Unwerth dieser Produkte zu fällen. Mancher anderer möchte vielleicht an meiner Stelle weniger gewissenhaft verfahren; ich aber glaube, nur von demjenigen Rechenschaft geben zu dürfen, was ich mit Ueberzeugung kenne, oder (was in Betreff meiner einerley ist), was ich mit Ueberzeugung zu kennen glaube. Von Herrn Chanot behaupten jetzt hiesige Journale, er habe bey dem Baue seiner Instrumente alle Hülfsmittel erschöpft, die ihm die mathematische Berechnung und die physische und chemische Theorie der schallenden Körper an die Hand gegeben.

Dalayrac's Wittwe ist am 3osten July gestorben und am 2ten July begraben worden, ohne dass auch nur ein einziges Mitglied vom Theater Feydeau die Leiche zur Gruft begleitet hätte. Meine Leser dürften diesen Zug von Undankbarkeit des erwähnten Theaters gegen seinen Componisten, der die Quelle seines Ruhms und seines Glücks gewesen ist, mit dem Betragen von lachenden Erben vergleichen wollen; aber lachende Erben sind in der Freude ihres Herzens wenigstens äusserer Beyleidsbezeigungen fähig; zu denen aber haben sich die Sociétaires des erwähnten Theaters nicht einmal herablassen zu müssen geglaubt; würden sie doch ohnehin noch Verlauf von fünf Mo-

naten die Opern Dalayrac's geerbt haben, auch wenn seine Wittwe noch funfzig und mehre Jahre länger gelebt hätte! Madame Dalayrac hat in der Künstlergeschichte ihres Gatten, dessen klaren, leichten und natürlichen Styl jeder wahrhafte Musikkenner den halsbrechenden und melodieschänderischen Produkten sehr bekannter Reguladetri-Componisten vorziehen muss, eine Rolle gespielt, die sie der paar Zeilen, die ich ihr hier widmen werde, übervollkommen würdig machen dürfte. Madame Dalayrac, ursprünglich eine der Chorsängerinnen der grossen Oper, besass, neben einer seltenen Schönheit, einen ungemein gebildeten Verstand, viele Kenntnisse, besonders aber einen sehr geübten und strengen Geschmack in der Musik. Wer möchte daran zweifeln, dass diese Frau, mit solchen Vorzügen ausgestattet, während ihrer siebenzehnjährigen Ehe nicht einen bedeutenden Einfluss auf die Produkte ihres Mannes ausgeübt haben sollte, entweder durch die Begeistorung, die das Glück, eine solche Person zu besitzen, auf den Künstler machen musste, oder durch die Winke, welche ihr Geschmack sie in den Stand setzte, dem Componisten bey seinen Hervorbringungen ertheilen zu können. Wir dürfen also mit Recht annehmen, dass Madame Dalayrac an vielen der lieblichen Melodieen, welche ganz Europa entzückt haben, einen mehr als mittelbaren Antheil gehabt hat. Aber auch durch die treue Liebe, mit welcher sie sich an ihren Gatten anschloss, verdiente die Wittwe Dalayrac's die Achtung aller derjenigen Gemüther, denen die frivole Sitte des Tages noch nicht allen Sinn für Häuslichkeit und eheliches Glück geraubt hat. Diese Liebe folgte dem Gatten noch weit über sein Grab hinaus; denn schon seit fünf Jahren hatte sich Madame Dalayrac nach Fontenay-sur-Bois zurückgezogen und daselbst neben dem Grabe ihres Gatten, in welchem sie auch das ihrige hatte zubereiten lassen, in der grössten Abgeschiedenheit gelebt. Eine Menge Nothleidender, denen sie im Leben Mutter und Helferin gewesen war, haben ihren Sarg zu Grabe begleitet.

Es ist bemerkungswerth, dass die drey berühmtesten Orgelspieler, die Frankreich besessen hat, Couperin, Charpentier und Sejan, drey Söhne hinterlassen haben, die ebenfalls wieder zu den drey ersten Organisten dieses Landes gehören. Herr Sejan hat die Zuhörer neulich mit einem von ihm in der Sanct Sulpicius-Kirche gespielten *Te Deum* in Verwunderung gesetzt. Aber ohngeachtet des grossen Talents, welches dieser Künstler von seinem Vater geerbt zu haben scheint, ist demselben ein Zufall begegnet, der merkwürdig genug ist, um hier erzählt zu werden. Sejan, der Vater, war bekanntermassen Organist an der Invaliden- und Sanct-Sulpicius-Kirche und zugleich Hoforganist an der königlichen Schlosscapelle. In den beyden ersten Kirchen ist Herr Sejan, Sohn, ohne weiteres zum Nachfolger seines Vaters ernannt worden, ob er gleich kein Zögling der königlichen Organisten-Schule ist; ja, man hatte ihn nicht einmal dem Probespiele unterwerfen zu müssen geglaubt. Als aber die Stelle in der königlichen Hofcapelle wieder besetzt werden sollte, wird ein öffentliches Examen ausgeschrieben; Hr. Sejan spielt — und sieht sich einen jungen Mann vorgezogen, der Zögling eines Mitgliedes der nemlichen Jury ist, welche über die Candidaten entscheidet. Diese Wahl hatte freylich jedermann vorausgesehen; um so mehr wundert es jedermann, dass Hr. Sejan sich zum Probespielen gestellt, noch mehr aber, dass er die Anwartschaft auf die erwähnte Stelle angenommen hat und Substitut des besagten Zöglings geworden ist.

Der junge Violinspieler, der bey der letzten Preisvertheilung in der königlichen Musikschule, nach dem Urtheile des bey dem Examen anwesenden Publicums, ungerechterweise einem andern Zöglinge, Namens Gerard vorgezogen worden ist, heist Clavel. Dieser junge Künstler, der erst achtzehn Jahr alt ist, soll, versichern mich Kenner, sich jetzt schon durch Kraft und Fülle des Tons, so wie durch einen höchst weisen und sparsamen Gebrauch der blos materiellen Mittel der Kunst auszeichnen. Das Theater Feydeau hat ihn, nach angestelltem öffentlichen Probespiele, zum ersten Geiger seines Orchesters angestellt. Er ist ein Schüler von Kreutzer.

Bey dem Lärmen, welchen die Chanot'schen Geigeninstrumente machen, lässt man auch der Doctor Medicina Savart wieder etwas von sich hören. Dieser Mann hat, wie ich glaube schon einmal in diesen Blättern angezeigt zu haben, sich nicht damit begnügt, ebenfalls eine Verbesserung mit den Geigeninstrumenten vorzunehmen, sondern denselben auch eine von den bisherigen Instrumenten verschiedene Form, und, wenn ich nicht irre, sogar eine andere Materie, ich glaube, Metall gegeben. Wenn ich nicht weiter über diese

neue Art Geigen spreche, so kommt das daher, weil es mir, trotz aller deshalb angestellten Nachforschungen, nicht hat gelingen wollen, einen näheren Aufschluss über diese Erfindung zu erhalten. Uebrigens ist es auffallend, dass sich hier Leute mit der Verbesserung von Geigeninstrumenten befassen, die ihrem Amtsberufe zu Folge, mit ganz andern Instrumenten zu thun gehabt haben müssen, wie, zum Beyspiele, Hr. Savart mit chirurgischen, oder gar Apotheker-Instrumenten, und der Artillerieoffizier, Herr Chanot, mit mathematischen! Hr. Savart wird, heisst es, eine Abhandlung über seine Verbesserung der Geigeninstrumente in den Druck geben.

Es sind in diesem Monate mehre abhandelnde musikalische Schriften erschienen, über die ich hier gern ausführlicher reden möchte, wenn ich sie nur hätte zu Gesichte bekommen können. Es sind folgende: *Principe acoustique, par Morel*; der zweyte Theil der 36sten Lieferung der *Encyclopédie méthodique*, welcher ausschliesslich über Musik handelt, von Framery, Ginguené und Momigny; *Exposition d'une nouvelle Méthode pour l'enseignement de la musique par Galin*. Vielleicht bin ich im Stande, in meinem nächsten Berichte eine nähere Anzeige dieser Schriften zu liefern.

Das Theater Feydeau hat gegeben: *Le Testament et les Billets-doux*, Oper in einem Acte. Die Musik ist von einem Herrn Aubert, der mir weiter nicht bekannt ist. Wenn ich weder von dem Stücke, noch von der Composition rede, so geschieht das, weil wirklich nichts darüber zu sagen ist. Es gehört die ganze verzweifelnde Armuth an bedeutenden Werken der komischen Oper dazu, um ein solch ganz unwürdiges Machwerk aufführen zu können. Das Publicum hat übrigens eben so wenig Notiz davon genommen, als wenn die Aufführung gar nicht Statt gefunden hätte.

Madame Brauchü ist, nach einer sechsmonatlichen Entfernung von der Bühne, wiederum als Hypermnestra in den *Danaiden* und als Armide aufgetreten. Selbst die erklärtesten Freunde dieser Sängerin gestehen, dass sie sich nun endlich ausgesungen hat. Höhlen doch Wassertropfen am Ende einen Stein aus, warum sollte nicht der Gesang der grossen Oper am Ende auch die stärkste Brust aushöhlen. Es steht nun zu erwarten, ob Madame Fay auch in diesem Gesang einstimmen, und wie lange sie es, in diesem Falle, machen dürfte.

Madame Mainvielle-Fodor scheint sich abermals mit der Direction des italienischen Theaters überworfen zu haben. Wenigstens spricht man jetzt bestimmt von ihrem Abgange zu nächstem Ostern. Die Ursache soll die Weigerung der Direction seyn, ihren Gehalt, der jetzt nicht grösser, als der der Madame Ronzi-Debigais ist, um fünf oder sechstausend Franken zu vermehren.

Pär wird seine Reise nach Neapel, von welcher schon im vorigen Frühlinge die Rede war, gegen kommende Ostern ganz gewiss antreten. Er hat sich verpflichtet, daselbst zwey Opern zu schreiben. Bis dahin wird er *Olinde et Sophronie*, nach der bekannten Episode aus dem Tasso bearbeitet, beendigt haben, welche er für die grosse Oper componirt.

Levasseur, ohnstreitig einer der besten französischen Bassisten, die in diesem Augenblicke in Frankreich vorhanden seyn dürften, der früher einige Zeit bey der italienischen Oper in London angestellt war und seit einigen Jahren Mitglied der grossen Oper ist, welche ihn aber selten, oder gar nicht braucht, wird im nächsten Monate auf dem italienischen Theater den Grafen Almaviva in Mozart's *Figaro* spielen. Auch Porto, der von diesem Theater neuerdings engagirt ist, wird um diese Zeit zum ersten Male wieder als Graf Robinsone in *Matrimonio segreto* auftreten. Diese Oper ist, wie ich das zu seiner Zeit gemeldet habe, von dem Debignischen Ehepaare (Caroline und Graf) so arg verhunzt worden, dass die Direction seit der Zeit keine zweyte Vorstellung wagen zu dürfen geglaubt hat. Beyde werden künftig durch Madame Fodor und Porto ersetzt werden.

Es dürfte interessant seyn, die Urtheile, welche die hiesigen Journale vor sechs Monaten über Madame Debignis-Ro si gefällt haben, mit der Persiflage zusammenzustellen, welche sie sich jetzt gegen diese Sängerin erlauben. Und doch ist Madame Ronzi vor wie nach dieselbe, das heisst, eine kleinliche und peinliche Zahnsängerin, die den Mund spitzt, dass es klingt, wie Heimchengesang und die einige Läuferchen erhascht hat, welche sich suhören lassen, als würden gelbe Erbsen von der Treppe herabgeworfen. Mit Madame Ronzi ist meine Prophezeihung früher eingetroffen, als ich es erwartet hätte. Aber Pellegrini ist noch immer der Götze, dem die Journalisten Weihrauch streuen, jenen Priestern ähnlich, die zur

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten August Nº. 47. 1800.

ABHANDLUNG.

Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen, von D. Friedr. August Weber in Heilbronn.

(Beschluſs.)

Die wenigsten Gebrechen der Singstimme sind, was ihre Heilung betrifft, von der Competenz der Singmeister und Singmeisterinnen allein, sondern meist von der Competenz des Arztes und Wundarztes, entweder allein, oder mit jenen zugleich. Wenn ich jene lehre, wo sie, um sicher zu Werke zu gehen, medicinische und chirurgische Hülfe für ihre Zöglinge zu suchen haben, wenn ich sie dadurch vor gewagten und eigenmächtigen Quacksalbereyen warne, wenn ich eben dadurch auch Sänger und Sängerinnen mit den Fallen bekannt mache, worinn es schädlich wäre, sich mit Beyseitsetzung des Arztes und Wundarztes auf eine unsichere Selbsthülfe zu verlassen, und wenn ferner ich die wenigen Mittel bekannt mache, welche guten und direkten Einfluſs auf die Singstimme haben, und, wo Veranlassung dazu vorhanden ist, praktische Vorsichtsregeln einschalte, so thue ich alles, was dem Zwecke dieser Abhandlung gemaſs in ihrem therapeutischen Abschnitte zu lesen gefordert werden kann.

Es ist oben, als von *widernatürlichen*, auf die Organe der Respiration und des Gesanges hinwirkenden *Reitzen* die Rede war, stillschweigend vorausgesezt worden, dafs es auch *natürliche* oder gesunde *Reitze* gebe, deren Beytritt nöthig ist, wenn die Funktion dieser Werkzeuge gehörig von statten gehen soll. Diese gesunden Reitze sind respirable Luft, und gehörige Beschaffenheit der in den Gefaſsen der Stimmwerkzeuge theils abgesonderten, theils zur Aussonderung cirkulirenden Säfte. Die leztern müssen, wie man weifs, zugleich die Sprödigkeit und Trockenheit der Stimmwerkzeuge verhüten, oder wegschaffen, weil sich bey dieser Trockenheit und Sprodigkeit keine Fähigkeit zu singen äufsern kann. Wie sehr sowohl durch Fieberreitz als auch durch mancherley Gattungen von Schärfe diese Säfte alterirt werden, bedarf hier keiner ausführlichen Darstellung. Nur so viel gehört hierher, dafs, indem der Arzt den Fieberreitz mildert, den Ausstofs verdorbener Säfte befördert und erleichtert, die Schärfen einhüllt, abstumpft, neutralisirt und durch Ausführungswege beyseite schafft, er dadurch denjenigen Zustand des Körpers wiederherstellt, bey welchem die eingeathmete Luft und die Säfte als ein gesunder Reitz auf die Werkzeuge des Athemholens und Singens wirken können. Welchem Systeme der praktischen Arzt auch zugethan seyn mag — dem altväterischen orthodoxen oder dem neumodischen heterodoxen des John Brown — so wird er im Fall eines Fiebers nicht blos die dem individuellen Krankheitszustande angemessenen Fiebermittel zur Anwendung gelangen lassen, sondern auch unter den sogenannten Brustmitteln und topisch sowohl äufserlich als innerlich an den Stimmwerkzeugen anzubringenden Arzneyen und chirurgischen Hülfsmitteln diejenigen auswählen, welche dem jedesmaligen Erfordernisse am besten entsprechen. Er wird der wichtigen und allgemein anerkannten praktischen Lehre eingedenk seyn und bleiben, dafs öfters, um einen innern kranken Reitz zu tilgen und seine schädlichen Folgen zu vernichten, das beste Mittel ist, von aufsen einen verhältnifsmäfsigen *Gegenreitz* an dem leidenden Theile anzubringen: nicht minder die Fälle unterscheiden, worinn dieser Gegenreitz nicht am kranken Theile selbst,

Darbringung der Opfer auf den Altar ihres Gottes einladen, die sie nachher an dessen Statt verzehren. Pellegrini dürfte mich zu Schanden machen. Doch hoffe ich noch immer auf den Rossini'schen Figaro; dem Mozart'schen ist der schlaue Mann freylich ausgewichen, unter dem plausiblen Vorwande, Herrn Barilli dadurch nicht zu nahe zu treten.

Zu Anfange des künftigen Monats wird Feydeau *les Deux Normands ou la Rancune* geben. Der Text, in einem Acte, ist vom verstorbenen Marmontel. Aus dem Componisten wird ein Geheimniss gemacht, welches zu durchdringen, ich mir nicht die Mühe gegeben habe.

Nun sollen auch die *Danaiden*, und zwar auf dem Theater der Porte St. Martin, parodirt werden, aber auf eine Art, welche, versichert man, fünf und zwanzigtausend Franken gekostet hat; denn auch die Decorationen werden parodirt werden. Die Heirath der *petites Danaides* (so heisst die Parodie) geht à la Rapée *) vor dem Hafen vor. Diese Decoration soll von einer bewundrungswürdigen Wahrheit seyn; in der Hölle, nach Calot's Mährchen entworfen, werden unter andern die interessanten Personen der Fualdeschen Ermordung zu schauen seyn. Auch diese Decoration soll vortrefflich seyn.

Wenn das so fortgeht, so muss ich mich wirklich für einen Propheten zu halten beginnen. Man wird sich erinnern, was ich in No. 13. dieser Zeitung über die Schlussscene der *Olympia* gesagt habe. Indem ich diesen Bericht abschicken will, erfahre ich, dass die Vorstellung der Oper abermals auf unbestimmte Zeit verschoben worden ist, weil, setzt man hinzu, der Bearbeiter der Voltairschen Tragödie das Ende seiner Bearbeitung umarbeiten will. Nun soll wirklich, wie ich es erwartet hatte, dies Ende dahin gehen, dass sich Olympia *recitativisch* in den Scheiterhaufen stürzt. Das aber haben endlich einige Leute von Geschmack für eine so *feurige* Scene etwas zu *kalt* gefunden und es ist beschlossen worden, der Oper einen andern Ausgang zu geben. Das kürzeste wäre freylich gewesen, Olympia, wie ich es in dem oben erwähnten Blatte dieser Zeitung angedeutet habe, *singend* sterben zu lassen. Aber so weit ist es mit der Entäusserung ihrer selbst, selbst auf dem Theater, unter den Franzosen nicht gekommen: sie wollen sich im Leben, wie in der Kunst das *Gebührliche* nicht abgehen lassen. Daher darf kein Theaterheld singend sterben, weil sie selbst sich nicht singend auf das Sterbebette legen. Olympia soll, wie man sagt, jetzt hinter den Coulissen enden.

Man versichert so eben, das Schicksal Debignis, der bekanntlich vor mehren Wochen im Grafen Robinsone in *der heimlichen Heirath* ganz und gar durchfiel, habe auf Pellegrini einen solchen tiefen Eindruck gemacht, dass dieser Sänger bey der nahen Vorstellung des *Barbier von Sevilien* von Rossini, vor Befürchtung eines ähnlichen Schicksals in der That krank geworden seyn. Wie viel Wahres an diesem Gerüchte ist, kann ich nicht sagen; nur das ist mir bekannt, dass Madame Fodor während ihrer ersten Debüts aus dem genannten Grunde an einer wirklichen gefährlichen Hämorrhagie gelitten hat und dass diese Sängerin noch fortwährend bey jeder ihrer Vorstellungen sich einer Befangenheit, die auf die volle Entwikkelung ihres Talents fortwährend einen sehr nachtheiligen Einfluss hat, nicht erwehren kann. Eine solche Gewalt übt das hiesige Publikum selbst über die besseren Künstler aus. Ist es nun noch zu verwundern, dass, bey der stets so heftig gesteigerten Anregung, in welcher die Schauspieler vom Parterre erhalten werden, ihre Talente bis zum höchst möglichsten Grade von Vollkommenheit ausgebildet werden.

Herr Quatremère de Quincy, beständiger Secretair der Klasse der schönen Künste im Institute, hat in der letzten Sitzung dieser Klasse eine Notiz über das Leben und die Werke Mehül's vorgelesen, welche mich um so lebhafter interessirt hat, als ich in ihr meine Meynung über die-

*) La Rapée ist eine lange Strasse am rechten Seine-Ufer und am äussersten östlichen Theile der Stadt, welche allein von Weinschenken bewohnt wird, in deren Gärten sich Sonntags und Montags die unterste Klasse der Pariser Bürger belustigt. Unter dem Titel: Les Amours de la Rapée ist auf dem Theater des Variétés eine Posse vorhanden, in welcher ehemals Poirier einen verliebten und gefoppten Briefträger, Claquette (weil die Briefträger die Wegnahme der Briefe für die kleine Post aus den öffentlichen Briefkasten durch eine Schnarre anzeigen müssen), auf eine höchstkomisch ergötzliche Weise spielte.

sen Componisten fast buchstäblich wiedergefunden habe. Da ich Hoffnung habe, dass mir der Herr Verfasser diese Abhandlung in der Handschrift mittheilen werde, so will ich in meinem nächsten Berichte ausführlicher von derselben reden.

Persuis, der Director d grossen Oper, leidet an einer unheilbaren Brustbeschwerde.

G. L. P. Sievers.

Berlin, den 6ten November. Die Anstellung des Herrn Spontini (als ersten Kapellmeisters, mit dem Titel eines General-Musikdirectors) gewährt unserm Theater die Hoffnung, recht viele Kunstprodukte dieses brillanten Componisten zu erhalten, da seine Dienstpflicht ihm volle Musse dazu lässt. So wie verlautet, sind dessen Dienstverhältnisse sehr ungebunden; er leitet persönlich die Musik-Aufführungen nur an grossen Galatagen, und bey den ersten Darstellungen seiner Werke und zwar am Flügel, so dass ein Anderer unter ihm das Orchester dirigirt. Ausserdem braucht er nur im Theater zu erscheinen, wenn er seine Gegenwart für nöthig erachtet. Auf diese Weise, kann er ungehindert der Kunst leben und wir haben dabey den Vortheil, seine Arbeiten zuerst zu erhalten, und sie ganz in seinem Geiste aufgeführt zu hören. So sehr nun unser Theater auch in dieser Hinsicht gewonnen hat, so viel verlieren wir auf der andern Seite; denn unser allgemein geachteter Kapellmeister Romberg hat es, wie natürlich, seiner Künstlerehre ungemäss gehalten, zu einem andern Musiker in untergeordneten Verhältnissen zu stehen, und demnach um seine Entlassung nachgesucht. Alle Musikfreunde betrauern diesen Verlust, denn Herr Romberg ist, was man Anfangs nicht hat anerkennen wollen, ein eben so tüchtiger Dirigent, als herrlicher Solospieler. Er hat das Orchester mit derselben Ruhe und Sicherheit geleitet, die wir an ihm bewundern, wenn er seinem Instrumente die zauberischen Klänge entlockt. Seit dem Brande unseres Concertsaales hat das kunstliebende Publikum, aus Mangel eines passenden Lokals, leider diesen einzigen Genuss entbehren müssen, und unter den obwaltenden Umständen schwindet dazu auch die Aussicht für die Zukunft. Wir dürfen dagegen hoffen, dass Herr Romberg uns künftig, wenn auch aus der Ferne, desto mehr durch neue Compositionen erfreuen werde, da sein Talent, frey von drückenden Dienstangelegenheiten, uns wieder in schöne Wirksamkeit treten kann.

Recensionen.

Deux Quatuors pour Flûte, Hautbois, Cor, ou Cor de Bassette et Basson, comp. par C. A. Braun. Leipzig, bey Breitkopf et Härtel. (Preis, 2 Thlr.)

Rec. kennt Hrn. B. persönlich als einen trefflichen Oboisten und als einen Mann, von achtungswerthem, wohlwollendem Charakter; hatte auch schon früher Gelegenheit, einige seiner Compositionen zu hören, die, obgleich nicht ausgezeichnet kunstreich, doch sehr gefällig, rein und wohl geordnet waren. Diese zwey Quartetten haben in sofern einige Vorzüge vor jenen, als sie wie wahre Quartetten erscheinen, indem die vier Instrumente so verbunden sind, dass keines sich einer besondern Begünstigung rühmen darf. Sie nehmen sich wechselseitig eine Melodie um die andere ab, und führen sie mehrentheils nur kurze Zeit fort, wodurch viel Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit bewirkt wird. Die Figuren und Gänge sind zwar eben nicht sehr neu in der Erfindung; aber die Zusammenstellung und Verbindung ist sorgfältig, so dass man sagen kann, sie sind in contrapunktischer Hinsicht (einigemal zeigt sich durch die Verwechselungen der Stimmen sogar der doppelte Contrapunkt) eine recht gute Arbeit. Der Charakter ist eigentlich durchaus mehr heiter und scherzhaft, als ernst; die öfters vorkommenden Bindungen und ernsten Anklänge diegen mehr dazu, durch den Contrast jene Eigenschaften noch zu erhöhen, so wie der Komiker desto mehr zum Lachen reizt, je ernsthafter und bedeutungsvoller sein Gesicht aussieht. Jedes der Quartetten besteht, wie gewöhnlich, aus vier Sätzen. In dem ersten, F dur, nähert sich das erste Allegro und Andante dem Ernsten. Dagegen sind Menuett und Finale scherzhaft, besonders letzteres ganz komisch. Bey der Menuett schliesst der zweyte Theil das erste Mal ziemlich frappant in E dur, und das zweyte Mal, mit Zusatz eines Taktes, in der Hauptfonart F. An dem Finale ist eine Cadenz, die ganz scheinheilig mit Bindungen beginnt, aber dann desto komischer schliesst. Der erste Satz des zwey-

ten Quartetts, in Es dur, wechselt eben wieder ab mit Ernst und Scherz, und wird dadurch sehr unterhaltend. Das Adagio in C moll ist bedeutungsvoller, und sprach Rec. am meisten an. In der Menuett und dem Finale scheint sich der Componist etwas bekehrt zu haben: beyde Stücke nähern sich ebenfalls mehr dem Ernsthaften, und besonders ist das Letzte recht solid; nur hier und da blickt die launige Ader (Eigenthümlichkeit) durch. Das Werk, in seiner Art für diese Instrumente neu, ist Künstlern, die sich für dieselben zusammenfinden, als Unterhaltungsstück, welches zugleich nicht ohne Schwierigkeiten ist, zu empfehlen.

Overtura dell' Opera Scipio — — comp. di Andrea Romberg. Op. 51. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese ernsthafte Oper hat, nach öffentlichen Blättern, in Berlin wenig, in Frankfurt kein Glück gemacht. Ref. kennet sie nicht, und kann daher nicht sagen, ob er die Vorwürfe, die dem Dichter und dem Componisten gemacht worden sind, würde unterzeichnen können; ist aber die Oper im Styl dieser Ouverture, wie sich das bey so einem folgerechten Componisten voraussetzen lässt: so wundert ihn jene Aufnahme nicht mehr. Die Ouverture ist nämlich an guten Gedanken und gründlicher Arbeit reich; jene aber fallen an sich nicht auf, und diese verlangt, um gewürdigt zu werden, Geübtheit und achtsamen Ernst. Da nun in unsern, wie in den französischen Theatern, (nicht in den italienischen) die jungen Leute über das Schicksal neuer Stücke entscheiden, diese, wie es auch kaum anders seyn kann, vor allem durch das Auffallende angeregt werden, Geübtheit und achtsamen Ernst aber nicht besitzen, und doch, wenn nicht etwa ein schon vorher weit verbreiteter Ruf eines neuen Werkes ihnen imponirt, in ihr, einzig auf den allgemeinen Eindruck begründetes Urtheil nicht den geringsten Zweifel setzen, und daher auch es so laut als irgend möglich zu verkündigen suchen: so scheint dem Ref. schon hieraus hervorzugehen, warum selbst sehr gute Werke, aber von *dieser* Art, (Opern wie Schauspiele) wenig oder gar kein Glück machen, weit geringere dagegen, die aber durch den Stoff auffallen, und deren Ausführung nichts in Anspruch nimmt, als lebhafte Empfänglichkeit überhaupt und mässige Aufmerksamkeit, eine günstige, ja wohl eine glänzende Aufnahme finden.

Dies im Vorbeygehen! Hier haben wir die Ouverture allein, und vornämlich für Concerte. Dazu ist sie mit Grund zu empfehlen. In Concerten machen die für Musik mehr oder weniger Gebildeten die Mehrzahl aus: hier achtet man auch mehr auf das Einzelne der Ausarbeitung; hier wird der Geist weniger zerstreuet, das Ohr weniger durchs Auge abgezogen, und *gearbeitete* Musik, besonders für die Instrumente allein, nimmt sich hier auch besser aus. Hier wird mithin diese Ouverture gewiss gefallen, besonders wo man kurze Stücke liebt.

Sie hat keine Einleitung, sondern fängt gleich mit der Hauptsache an: *Allegro con spirito*, Es dur, C-Takt. Der Satz ist kräftig und klar; die Instrumentation fast allzuvoll; das Ganze, nach jetzigem Maasstab, mehr kurz als lang, nicht schwer auszuführen, obschon es, besonders für die Saiteninstrumente, geschickte Spieler verlangt, und besetzt, ausser diesen, mit 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken.

Te Deum laudamus von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing. Hamburg, b. Cranz. (Pr.

Wes der Tonkünstler, der Musik Studierende, was der wahrhaft gebildete Freund dieser Kunst, und namentlich auch der Sänger, der sich von leerem Virtuosenwesen ab-, und mit gleichgestimmten Freunden zusammenthut — was diese alle an dem erhabenen, unsterblichen Händel haben: das wissen wir alle; und was alle diese auch an diesem, bekanntlich einem seiner allerherrlichsten Werke, haben können: das wissen wenigstens die Unterrichteten, und die Andern werden geneigt seyn, es zu erfahren und an sich selbst zu erproben. Es ist nämlich dies jenes, vormals weltberühmte, aber nachher, über musikalischer Schönschwätzerey und flachem Dilettantismus fast verschollene *Te Deum*, das Händel zur Feyer des Utrechter Friedens schrieb; dasselbe, womit er seinen Ruhm in England noch fester, als bis dahin, begründete, und das er selbst unter seinen Kirchencompositionen lebenslang hochhielt. — Von einer Kritik desselben kann hier die Rede nicht seyn. Sie

ist aber auch gar nicht nöthig. Hier kann nur das Nöthige von diesem Klavierauszuge erinnert werden.

Dieser ist von dem achtungswürdigen Cl. mit grosser Sorgfalt, und zwar nach der von Hiller herausgegebenen Partitur gearbeitet worden. Hillers Hauptverdienst bey dieser Ausgabe war die vollkommen gelungene Unterlegung des kirchlichen lateinischen Textes statt des in's Englische übersetzten, nach welchem Händel, wie in England gebräuchlich, arbeiten musste. Die kaum begreifliche Abschwächung der ersten Einleitung durch Hiller, welche dieser in den Text nahm, doch aber ehrlich in der Vorrede, mit Angabe des Ursprünglichen, anzeigte, ist, wie sichs versteht, abgewiesen, und das Ursprüngliche wieder hergestellt. Die zweyte Aenderung Hillers, die Umschreibung des Ritornells und einiger Kleinigkeiten in der Begleitung des Satzes: *Per singulos dies* — (S. 32 folgg.) ist aufgenommen worden: und freylich ist das Trompetersolo des Originals nur ein Opfer, das Händel dem zu seiner Zeit bey solchen Feyerlichkeiten Gebräuchlichen darbrachte und darbringen musste. Die Aenderung wäre indess besser, wenn sie mehr händelisch, und nicht so hassisch klänge. Die Einrichtung des Ganzen ist für die Sänger und den Begleiter so bequem, als möglich; der Stich schön und correct: Papier und alles Aeussere sehr gut. So möge denn auch dies rühmenswürdige Unternehmen des Herausgebers und Verlegers recht viel beytragen zur edlern Bildung für den Gesang, und, vermittelst dessen, — was bey *solchen* Werken, werden sie mit Liebe und Fleiss ausgeführt, nicht fehlen kann, — zugleich zur Anregung des Sinnes für wahrhaft religiöse Musik, ja für Religion selber! —

Wir erfahren, dass diesem herrlichen Werke Händels noch mehre in gleicher Gestalt durch diesen Herausgeber und Verleger folgen sollen: und zwar zunächst der 100ste Psalm, (das: *Laudate Dominum* — gleichfalls zur Feyer des Utrechter Friedens geschrieben;) und das Oratorium: *Judas Maccabäus*, vorausgesetzt, das musikalische Publikum unterstützt dies rühmliche Unternehmen. Wir haben zu viel gutes Zutrauen zu den, eben jetzt wieder zahlreichern Freunden klassischer Musikwerke, als dass wir an dieser Unterstützung zweifeln könnten: und so sehen wir diesen Werken mit Vergnügen entgegen.

Kurze Anzeigen.

Six variations pour l'orgue avec pedale obligées, comp. etc. par C. H. Rink. Premier recueil des variations pour l'orgue. Oeuvr. 56. Mayence, chez B. Schott.

Wer hier etwa tändelnde und in das Ohr klingelnde Variationen à la Gelinek oder Steibelt zu finden vermeinen möchte, der irrt gewaltig; es ist Johann Sebastian Bachs geharnischter Geist, der das verwandte Gemüth beseelt, und aus den heiligen Tiefen der Tonsetzkunst, im wundervollen Baue der Accorde und in der Harmonieen reicher Fülle herüberrauscht. Ein kurzes Thema (A moll, 4/4 Takt) des alten Bononischen Meisters, Corelli, stellt sich in der schlichten Einfachheit jener Zeit dem Zuhörer dar; aber schon in der ersten Variation erheben sich künstliche und genial erfundene Bindungen, welche das anspruchlose Thema in dem Schmucke herrlich verwickelter Harmonieen zeigen. In der zweyten Variation verfolgen sich in Sechzehntheilen kunstreiche Imitationen und das Pedal giebt den festgehaltenen Grundbass. Die dritte ist ein fugirtes Larghetto, in welches auch das Pedal zum öftern, nicht blos als simpler Grundbass, sondern melodisch und sprechend eintritt. Dieser Variation folgt ein Maestoso, welches insbesondere einen fertigen Pedalspieler verlangt; aber auch, von einem solchen vorgetragen, in dem originellen aber kunstgerechten Gange der Harmonie, jeder Forderung des scharfsinnigsten Kenners entsprechen wird. Die fünfte Variation, ein Adagio cantabile, ist von lieblicher Melodie durchdrungen und eignet sich in dem tragenden Legato ganz für die sanfteren Register der Orgel. Ein höchst vollendeter Satz aber, der die ganze Fülle harmonischer Tiefe und Gründlichkeit vor uns ausbreitet, ist die letzte Variation. Nach der fugirten Behandlung des Themas, welche die Motive für die Folge gibt, überlässt sich der Tonsetzer der Eingebung seiner Phantasie, welche jetzt in herrlichen und brillanten Verzweigungen, in einem fast durchgehends drey- und öfters vierstimmigen fugirten Satz, den Spieler bis zum Schlusse treibt, der in einer lebendigen Figur des Pedals und in einem einfachen vierstimmig entgegenschreitenden Gange das Ganze rundet. Referent hat viel rühmliches von diesem Werke gesagt, allein er ist in seinem Innern überzeugt, dass die Composition noch über seinem

Lobe stehe. Eleganter Stich und Druck entsprechen der Vorzüglichkeit des Ganzen.

Pot-pourri pour la Clarinette, av. accomp. de 2 Violons, Alto, Basse (Flûte, 2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors ad libitum). comp. — — par Franç. Danzi. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Eine ernsthafte, gut geschriebene und geschickt zu dem Folgenden hinüberführende Einleitung; dann das schöne, aber nur allzuoft schon variirte Thema Mozart's, das kleine Duett aus *D. Juan*, eigentlich in A, hier in B dur; dies dreymal für die Klarinette mit ziemlich vielen, aber nicht schweren Figuren, in nicht ungewöhnlicher Manier variirt, (das zweyte Mal am glücklichsten) und zur vierten Variation eine Polonoise, bey welcher jene Melodie freyer, und mehr als Veranlassung benutzt ist. Diese Polonoise hat ein vorzüglich artiges Thema, und schliesst für das concertirende Instrument lebhaft, womit zugleich das Ganze beendigt ist. Die Klarinette ist überall natürlich und gut behandelt, weshalb auch nichts schwer fällt; die begleitenden Instrumente sind ganz leicht.

Der kleine Klavierspieler, oder leichte Uebungsstücke in allen Tonarten für den ersten Unterricht im Klavierspielen von J. F. Dotzauer. 48s Werk. 1ster Theil. Meissen, bey Gödsche. (Pr. 1 Thlr.)

Herr Dotzauer liefert hiermit ein für Anfänger wirklich brauchbares Werk, dessen Inhalt ganz dem Titel entspricht. Er giebt zuerst die Tonleiter mit der Fingersetzung für beyde Hände und fügt derselben, während sie bald von der rechten, bald von der linken Hand gespielt wird, eine zweckmässige Begleitung zu, nach Art der Tonleitern in Rode's Violinschule. Dann folgen kurze freundliche und ernste Sätze zur weitern Uebung in der Tonart, mit beygefügter Fingersetzung: viele davon in wohlgelungenen Imitationen. Sie haben übrigens, so wie die Begleitungen der Tonleitern, viel angenehme Abwechselung, und können (nach Hrn. D. Absicht) dazu dienen, jungen Spielern frühzeitig Geschmack für das Ernste und Feyerliche in der Musik einzuflössen. Der Verf. verspricht, im zweyten Theile die Schüler durch bedeutendere Uebungsstücke im höhern Style in das grössere Spiel einzuführen. Es ist demnach dieses achtbare Werk wegen seiner richtigen und sichern Methode Anfängern ganz besonders zu empfehlen.

Ma Fanchette est charmante. Trio favori de deux Jaloux, musique de Gaif, varié pour la Flûte, avec accomp. de Pianoforte, ou de 2 Violons, Viola et Basse, par L. Drouet, prèmiere Flûte de la Chapelle du Roi de France. Oeuvr. 22. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel (Preis, 16 Gr.)

Hr. D. in Paris hat einen grossen Ruf als Virtuos, und diese seine Composition ist auch für Virtuosen, oder doch sehr fertige und auch in künstlichen Sätzen sehr geübte Spieler. Eine kurze Einleitung, die auf die Hauptfigur des Thema anspielt, führt zu diesem. Es ist munter und angenehm. Dann folgen die vier Variationen. Sie sind abwechselnd in laufenden und mannichfaltig springenden Passagen geschrieben, deren letzte breiter ausläuft und so einen guten, befriedigenden Schluss bildet. Die Begleitung ist höchsteinfach und kinderleicht. Das wird besonders reisenden Virtuosen willkommen seyn, wenn sie mit diesen Variationen auch da auftreten wollen, wo sie ein schlechtes Orchester finden. Das Werkchen eignet sich recht gut zu einem kurzen, gefälligen, Jedermann sogleich verständlichen Reise-tück für Virtuosen.

Six Duos faciles pour deux Flûtes par E. Gebauer. Oeuvr. 17. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Verf. ist als ein erfahrner Componist für dies Instrument bekannt, und hat wahrscheinlich diese Duette zunächst für Unterricht, Uebung und Unterhaltung seiner Schüler bestimmt — derer nämlich, die zwar über die Elemente hinaus, aber noch nicht weit vorgeschritten sind. Dazu passen sie sehr gut, durch Mannichfaltigkeit, Kürze, Leichtigkeit, und auch durch gute Benutzung der Eigenheiten der Flöte, so weit sie auf dieser Stufe der Bildung schon zur Anwendung gebracht werden können. Zu solchem Behufe ist mithin das Werkchen Lehrern und Schülern, oder auch Dilettanten zur Unterhaltung, mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. Nº. 48. 1819.

Bemerkungen über Spiel und Vortrag des Adagio, für Dilettanten und Dilettantinnen des Klavierspiels,

von Carl Benda,

pensionirtem Königl. Preuss. Concertmeister *).

Es giebt gegenwärtig viele Dilettanten und Dilettantinnen des Klavierspiels, die es in der Fertigkeit ausserordentlich weit gebracht haben und von dieser Seite nichts zu wünschen übrig lassen, aber im gefühlvollen Vortrage jedes Tonstücks und besonders des Adagio noch zu wenig Genüge leisten. Dazu gehört freylich ein eignes musikalisches Gefühl; da aber, wie mich eine lange Erfahrung gelehrt hat, dieses Geschenk der Natur nur wenigen zu Theil geworden ist, so muss man denen, die es entbehren, mit einigen Regeln zu Hülfe kommen, und, so viel sich mit Worten andeuten lässt, erklären, was sie zu beobachten haben, um das Adagio doch einigermaassen mit Ausdruck vorzutragen, und dies ist der Zweck der gegenwärtigen Bemerkungen.

Unter Friedrich des Zweyten Regierung hatte ich das Glück, als Violinist theils in seinen Kammer-Concerten, theils in den grossen Opern, die besten Sänger und Sängerinnen alter italienischer Schule zu hören, deren Hauptstudium war, das Adagio rührend vorzutragen. Der grosse Friedrich selbst blies das Adagio auf seiner Flöte meisterhaft schön. Nächstdem genoss ich des Unterrichts meines seeligen Vaters, des Concertmeisters Franz Benda, welcher überall als ein vorzüglicher Adagio-Spieler damaliger Zeit auf der Violine

*) In unserer Zeit, in welcher der wahre Vortrag des Adagio durch das vorherrschende Streben, mit der höchsten Fertigkeit zu glänzen, immer mehr verdrängt wird, sind gewiss Bemerkungen über diesen Gegenstand von einem erfahrenen Kunstkenner, dessen Name zu eine der schönsten Kunstperioden Deutschlands erinnert, und gerade in der gegenwärtigen Beziehung grosses Ansehen für sich hat, doppelt schätzbar und dankenswerth. Dass der gefühlvolle Vortrag der Tonstücke jener Art die Probe ächter Virtuosität sey, wird niemand bezweifeln, wer es weiss, dass eingeübter Mechanismus, Behendigkeit und Kraft der Finger dabey nicht ausreichen, sondern vielmehr tiefes und feines Gefühl, lebhafte Phantasie und eine gewisse ruhige Fassung und Klarheit des Gemüths nöthig sind, um den musikalischen Ideen nach ihrer verschiedenen Bedeutung so warmes Colorit, so lebendigen, mannichfaltigen und doch übereinstimmenden Ausdruck zu geben, dass sie sich der Einbildungskraft und des Herzens bemeistern. Weit eher vermag der feurige Allegro-Spieler durch blos mechanische Fertigkeit, und es ist ungewiss, ob er auch im Adagio sich wird gehörig mäßigen und über das zartere Gefühl gebieten können, wiewohl es vom vollendeten Virtuosen zu erwarten ist. Aber eher dürfte die freye Herrschaft, die, ein Meister (z. B. ein Benda, Mozart, Hummel, Durnek, Kreutzer, Spohr, Hermstädt) im Adagio über seinen Gegenstand zeigt, auch zu günstigen Erwartungen von seinem Allegro berechtigen. Der Verfasser des obigen Aufsatzes hatte demselben zur Erläuterung seiche Adagio's beygelegt, welche aber die Gränzen des Raums hier aufzunehmen verboten. Ohne Zweifel hätte man noch mehr Winke über diesen Gegenstand von dem Hrn. Verf. gewünscht, wie er gewiss noch manches Lehrreiche darüber zu sagen haben würde. Allein freylich lassen sich über eine Sache, die am Ende doch hauptsächlich dem eignen Geschmack und Gefühl überlassen bleibt, nicht wohl bestimmte Regeln geben. Was man auch im Allgemeinen über die Wichtigkeit des gesangähnlichen Vortrags, portamento di voce, sostenuto, über deutliche und angemessene Accentuation, stärkere Angabe der Dissonanzen, Schleifen, Binden und sanftes Ziehen der Noten, sauberes und glänzendes Arpeggiren, tempo rubato, crescendo und decrescendo u. dgl. noch bemerken könnte, würde theils ohne einzelne Beyspiele nicht genug verständlich seyn, und sich doch am besten nur durch die Praxis und durch das Anhören grosser Meister lernen lassen.

anerkannt und geschätzt war. Dieser lehrte mich das Adagio richtig vortragen, und da ich auch von Natur viel Empfänglichkeit dafür hatte, so wurde mir es nicht schwer, ihm nachzuempfinden; und so darf ich wohl, ohne anmassend zu seyn, mir schmeicheln, ein richtiges Gefühl und Urtheil hierin erlangt zu haben.

Da ich nun von jeher meine Schüler zum ausdrucksvollen Vortrage des Adagio anzuleiten suchte, so kam ich auf den Gedanken, auch ohne die gewöhnlichen Zeichen unter den Noten, als p. und f. und dergleichen, sie dahin zu bringen, dem Adagio-Spiel überall am gehörigen Orte den richtigen Ausdruck — Schatten und Licht — zu geben; und nach vielfältigen Versuchen fand ich folgende Regeln hierzu dienlich:

1) Jeden Tonstück ist aus einzelnen Gedanken oder Figuren zusammengesetzt. Diese muss der Spieler aufzufinden, gehörig abzutheilen und beym Spiel bemerkbar zu machen wissen. Die Abtheilungen der Gedanken sind mehrentheils durch die auf sie folgenden Pausen sichtbar, und so oft sich solche finden, müssen jene sanft ausgehen. Da indessen oft auch in der Mitte eines fortlaufenden Gedankens eine verborgene Abtheilung Statt findet, welche der Spieler nicht sogleich entdeckt, so könnte eine solche verborgene Gedankenabtheilung bey der Note, wo sie eintritt, vielleicht durch ein ganz einfaches Zeichen, ein Comma (,), bemerklich gemacht werden.

Hat der Spieler sich mit dem vorzutragenden Stück auf diese Art vertraut gemacht, so wird er oft die nicht selten in der Notenschrift sehr unzuverlässigen Zeichen des Ausdrucks kaum bedurfen, um dasselbe Stück mit gehörigem Licht und Schatten vorzutragen. Das Meiste bietet sich ihm sodann von selbst dar, und er wird nur etwa Folgendes noch zu beobachten haben. Nämlich:

a) Die aufsteigenden Noten müssen nach und nach stärker, die heruntergehenden aber nach und nach schwächer gespielt werden, wie gewöhnlich durch die Zeichen der Zunahme und Abnahme $<$ und $>$ angedeutet wird. Sollte, beym Aufsteigen der Noten, die höchste Note eine Gedankenabtheilung bezeichnen, so würde diese Note mit ein paar vorhergehenden Noten abnehmend schwach gespielt werden müssen.

5) Wenn sich die Noten auf einer Stelle wiederholen, so werden sie schwach angefangen, nach und nach verstärkt, und endlich allmählich schwächer gespielt.

4) Wenn die sich wiederholenden Noten im Bass stehen, im Diskant aber eine lange Note Statt findet, die auf dem Klavier nicht zunehmend oder abnehmend gespielt werden kann, so gilt von diesen im Bass stehenden Noten dieselbe Behandlung, wie von den Diskantnoten.

5) Findet sich eine Wiederholung oder Nachahmung eines Gedankens, so wird sie (wenn der Componist es nicht anders vorschreibt) schwach gespielt. Soll derselbe Gedanke zweymal wiederholt werden, so wird er gewöhnlich das erste Mal schwach, das zweyte Mal aber stark gespielt. Ist dreymalige Wiederholung eines Gedankens nothwendig, so wird die erste stark, die zweyte schwach und die dritte wiederum stark gespielt.

Diese Bemerkung gilt aber mehr fr. das Allegro, als für das Adagio.

6) Zeigt sich eine Fermate, so spielt man die derselben vorangehenden Noten nach und nach etwas langsamer und gemässigter.

7) Kommen in einem Adagio vorzüglich nachdrückliche Gedanken vor, welche z. B. einen tiefgefühlten Schmerz ausdrücken, so werden sie von einem empfindsamen Spieler sicherlich aufhaltend, d. h. langsamer vorgetragen werden. Dies kann jedoch nicht beschrieben, sondern muss dem Gefühl überlassen werden. Wie oft macht nicht ein blosser Punkt, der beym Spiel zur Note hinzugedacht und ausgedrückt wird, die ganze Stelle noch viel emphatischer.

Zum guten Vortrage gehört aber bekanntlich auch:

8) Eine genaue Kenntnis und Beachtung des verschiedenen Werths der Vorschläge, welche, so bekannt sie aus allen Lehrbüchern sind, doch nicht immer gehörig behandelt werden, und daher hier kürzlich in Erinnerung gebracht werden.

a) Steht der Vorschlag vor einer einfachen, gerade eintheilenden Note, so nimmt er den halben Werth derselben ein, sie sey übrigens von welchem Werth sie wolle.

b) Steht der Vorschlag vor einer ungeraden, durch einen Punkt verlängerten Note, so nimmt er den eigentlichen Werth der Note hinweg und ihr bleibt nur noch der ungerade Theil, nämlich der Punkt, womit sie verlängert ist.

c) Ein Vorschlag vor zwey gebundenen Noten, von welchen die erstere einen Punkt hat,

nimmt die Note mit dem Punkt hinweg; es entstehen folglich zwey verschiedene Noten, und die Bindung wird ganz aufgehoben.

d) Ein Vorschlag, welcher schnell gespielt werden soll, wird gewöhnlich mit einem Querstrich durch den Stiel bezeichnet.

e) Steht endlich ein Vorschlag vor mehren zugleich anzugebenden Noten, so wird er eben so ausgeführt, als wenn nur die eine Note da wäre, auf die er sich bezieht, und die übrigen Noten werden mit ihm zugleich angeschlagen. Nicht minder wichtig ist

9) eine genaue Kenntniss und Beachtung der übrigen musikalischen Zeichen, des Trillers, Pralltrillers, Mordenten, prallenden Doppelschlags und des Schleifers, welche sämmtlich eine eigenthümliche Behandlung erfordern, leider! aber oft vernachlässigt und ganz unrichtig angedeutet werden.

Das Zeichen des Trillers hat bekanntlich die Figur *tr* und wie er ausgeführt werden muss, ist hinlänglich bekannt.

a) Das Zeichen des Pralltrillers ist ~, welches über die Note gesetzt wird, bey welcher der Pralltriller Statt findet. Er wird so ausgeführt, dass mit der Note, worüber das Zeichen steht, angefangen, die höhere Note dazu genommen, und auf die Hauptnote zurückgekehrt wird. Es besteht also aus drey Noten, die so schnell hintereinander gespielt werden müssen, dass die Hauptnote kaum Etwas an ihrem Werthe verliert.

b) Das Zeichen des Mordenten ist ∞. Er fängt ebenfalls mit der Hauptnote an, nimmt jedoch eine tiefere Note mit, und kehrt auf die Hauptnote zurück, alles eben so, wie beym Pralltriller.

c) Der Doppelschlag wird mit ∞ bezeichnet, und mit vier Noten ausgeführt, so, dass mit einer höheren Note, als die ist, über welcher sein Zeichen steht, angefangen, dann die Hauptnote und die tiefere Note dazu gezogen und von dieser auf die Hauptnote zurückgekehrt, der Anschlag dieser Noten aber so schnell gegeben wird, dass die Hauptnote fast nichts an ihrem Werthe verlieret.

d) Der prallende Doppelschlag, mit ⁓ bezeichnet, wird mit fünf Noten ausgeführt, indem er mit der Hauptnote anfangt.

e) Der Schleifer hat die Figur eines Doppelschlags, nur in umgekehrter Gestalt ∽, wird auch ganz wie dieser behandelt, blos mit dem Unterschied, dass der Schleifer mit der tieferen Note der Hauptnote anhebt, dann die Hauptnote und die höhere Note dazu genommen und von dieser auf die Hauptnote zurückgekehrt, alles übrige, wie beym Doppelschlag, jedoch etwas langsamer ausgeführt wird.

Die hier niedergelegten Bemerkungen haben freylich die nächste Beziehung auf das Adagio-Spiel, sie sind aber ohne Zweifel auch auf jedes andere edle und sangbare Stück mit Nutzen anzuwenden. Sie haben sich durch langjährige Erfahrung bey meinen Schülern so bewährt, dass ich die Anwendung derselben mit voller Ueberzeugung für nothwendige und unerlässliche Bedingung eines guten Spiels und Vortrags halte, welchen jeder Componist mit Recht verlangt, der sich bewusst ist, bey seiner Composition so gedacht und gefühlt zu haben, dass seine Composition durch guten und richtigen Vortrag zur Sprache der Empfindung und des Herzens werden kann.

Dass jedoch zum guten Adagio-Spiel auch ein Instrument gehört, welches einen gleichmässigen Anschlag hat, und einen zarten rührenden Vortrag zulässt, versteht sich von selbst.

Es würde mich übrigens sehr erfreuen, wenn meine wenigen Bemerkungen nicht allein als gut gemeint und anspruchslos, wie sie es sind, aufgenommen, sondern auch bey der Anwendung nützlich und bewährt gefunden würden.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate September und October.

Hofoper. Das Singspiel: *Die beyden Troubadours*, nach: *le Prince Troubadour* vor Mehul, missfiel so sehr, dass keine Wiederholung desselben mehr Statt fand. Die charakteristische, im Geist des Zeitalters gehaltene, auf National-Melodieen gebaute Musik war für die, durch welsche Süssigkeiten verwöhnte Gaumen der Wiener rein ungeniessbar. — Zum Namensfeste des Kaisers wurde am 5ten October Rossini's vielbesprochener *Ricciardo* mit seltener Pracht aufgeführt. Bekannt ist es, was die italienischen Zeitungen darüber aus-

possunten, wie nämlich der *divine maestro* hier einen neuen Weg eingeschlagen, und ausschliessentlich der Wahrheit, Natur und edlen Einfachheit, mit gänzlicher Verschmähung der bisher angewendeten Kraftmittel, gehuldigt habe; ja, selbst der wackere Cimarosa musste sich noch im Elisium zum Briefschreiben bequemen, um den Helden des Tages in Weihrauchswolken zu hüllen: diess alles wollte uns nüchternen Deutschen denn doch nicht so ganz einleuchten; im Gegentheile fanden wir, so wie in den uns bereits bekannten Werken dieses Meisters, eben denselben bunt verzierten Gesang, die nämlichen Ueberladungen und unmässigen Anforderungen in der Vocalpartie, dasselbe geräuschvolle Accompagnement, jene ewig wiederkehrende Triolenfiguren und Crescendo's, nebst der unter dem Kommando der grossen Trommel prädominirenden Janitscharenmusik. Was wird nun aber die Welt, was wird die Wiege der Tonkunst — Italien — dazu sagen, wenn sie erfährt, dass dieser als ein *capo d'opera* hochgefeyerte *Richard und Zoraide* hier wenigstens bey der ersten Vorstellung eine durchaus kalte, ganz beyfallslose Aufnahme fand? Unter allen über dieses unerwartete Ereigniss herauszugrübelnden Ursachen dürfte wohl Herr Hofsecretair von Mosel in der heurigen musikalischen Zeitung die einzig wahre angegeben haben, nämlich: dass die Anhänger Ro ssini's *zu viel*, die Verehrer der licht dramatischen Musik *zu wenig* charakteristisches darin für ihren Gaumen gewahrten, und daraus eine doppelte Unzufriedenheit entstand. In der That scheint der Tonsetzer bisweilen in höhere Regionen sich aufschwingen zu wollen, und besonders sind die Recitative meist trefflich angelegt und den Situationen entsprechend gehalten; auch viele einzelne Schönheiten überraschen den Kunstverständigen auf die angenehmste Weise; darunter gehören: Die Einleitung der Ouverture, — ein Terzett mit Chor, — mehre Pezzi des ersten Final's, — ein Duett von Richard und Zoraide, — ein Quartett, und ein pikanter kleiner Chor. Aber gerade diese heterogenen Bestandtheile vollenden auch die Harlekinsjacke, geben dem Ganzen einen zwitterartigen Anstrich, und machen somit einen Totaleindruck unmöglich, wozu das Buch wohl auch redlich sein Scherflein beyträgt, welches, bey einer Preisaufgabe für das inhaltleerste, den höchsten Grad von Langeweile bezweckende Kunstprodukt, unbestritten allen seinen Mitbewerbern, obsiegen müsste. Nicht minder liess die Darstellung gar manches zu wünschen übrig. So war die Partie des Agorant für Hrn. Forti keineswegs geeignet; denn ein noch so geschickt angewandtes Falset ist nicht im Stande, in mehrstimmigen Sätzen, wo auf einen hohen Natur-Tenor gerechnet ist, kräftig durchzugreifen; eben jener Mangel an Ausdauer machte Hrn. Babnigg unfähig für die anstrengende Rolle des Richard; die beliebte Altistin, Mad. Waldmüller war in dieser Oper nur wenig beschäftigt, und Mad. Grünbaum — Zoraide — wollte des Guten gar zu viel thun, und erregte mitunter für ihre Lungenflügel gerechte Besorgnisse. Wer hingegen auf prachtvolle Decorationen, auf ein splendid glänzendes Costume den höchsten Werth setzt, fand hier, wie gewöhnlich, die reichlichste Befriedigung. Bey den folgenden Darstellungen suchten Ro Setelliten die Ehre ihres Lieblings durch den ungestümesten Applaus zu retten; es gelang ihnen auch, weil sie keine Gegner hatten, indem diese, hinlänglich gesättigt durch den einmaligen Genuss, es für rein überflüssig hielten, deshalb ihre Börsen neuerdings in Contribution zu setzen. — Im

Theater an der Wien, welches gegenwärtig — zur Lockspeise für die Lottofreunde — von innen ganz neu decorirt wird, sahen wir am 1sten September Spontini's *Vestalin*, eigens einstudiert, zur Gastrolle der Dem. Pfeiffer, welche die Julia ganz vorzüglich sang. Die Recitativen, mit Delikatesse und Präcision ausgeführten Chöre, die treffliche Begleitung des Orchesters, das scheuswürdige Ensemble, so wie Hr. Spitzeder als Pontifex wurden nach Verdienst gewürdigt; die Partieen des Licinius und der Oberpriesterin sind aber sowohl für Herrn Schütz, als für Dem. Schwarz, vor der Hand wenigstens noch, zu gewagte Aufgaben, und die Rolle des Cinna liegt gleichfalls nicht in dem Stimmenumfang des Herrn Seipelt. — Am 28sten wurde die komische Oper: *Der Barbier von Sevilla* sehr beyfällig aufgenommen. Hier lebt und webt Rossini recht eigentlich in seiner Sphäre; alles athmet Laune, Munterkeit und Frohsinn und von Ernst ist gar keine Rede. Eine Bassarie, die Tenorcavatine, ein Duett, ein Terzett, das Quintett und das erste Finale sprachen vorzüglich an, und enthalten wirklich einen Schatz freundlich lieblicher Melodieen, wenn gleich Plagiate und Reminiscenzen wieder mit Händen zu greifen sind. Die Ouvertüre ist dieselbe aus der

Oper: *Elisabeth*, aber hier, wo Komus waltet, ungemein passender; wahrscheinlich mangelte dem Meister Zeit und Lust, eine neue dazu zu componiren. Im Schlussgesang kömmt ein zuckersüsses Duettino vor, ähnlich in Form und Manier jenem aus der *diebischen Elster*, welches schon dieser Blutsverwandtschaft wegen dreymal da capo gerufen wurde; als aber bekannt ward, dass dieses Pezzetto nicht in der Original-Partitur vorfindig, und erst eingelegt worden sey, rümpfte man gewaltig die Nasen, vermeinend, es klinge doch nicht ganz ächt rossinisch. Ey! ey! ey! — Unter den Sängern zeichneten sich die Herren Jäger und Seipelt vorzugsweise aus, und Dem. Schwarz leistete, was man von einer angehenden Kunstjüngerin zu erwarten berechtigt ist. Nur Hr. Schütz war ein gewaltig steifer Eigaro, und Basil eine grelle Carricatur.

Seit dem 15ten October wird [illegible] vielleicht schon gegen zwanzigmal, ein neues biblisches Drama: *Noah*, mit Musik von Hrn. Operndirector von Seyfried gegeben, welches täglich noch immer das Haus, und somit auch die Kasse füllt. Die Schaulustigen finden in der That hier die ergiebigste Ausbeute, die sehen: 1. Einen optisch dargestellten Sonnenaufgang; 2. das Paradies in bezaubernder Klarheit, in wahrhaft ätherischem Lichte; Engelgesänge erklingen aus den Höhen, und köstliche Blumendüfte entquellen daraus; 3. die Strafe der Frevler, welche es erstürmen wollen, in einem Flammenmeere; 4. den Untergang der Welt, und die Vernichtung des sündigen Menschengeschlechts in den alles verzehrenden Wasserfluthen; endlich die Errettung der Auserkohrnen, ihr Dankopfer und das Symbol der Versöhnung, den dreyfachen Regenbogen; nebenbey eine Reihe meisterhaft gemalter Dekorationen, Gruppirungen, Tableaux u. s. w. dass das Auge beynahe ermüden könnte. Für einen kräftigen Ohrenschmaus ist nicht minder gesorgt; diese Arbeit reihet sich ehrenvoll an die früheren klassischen Leistungen dieses Meisters, und besonders über alles Lob erhaben sind die energischen, grandiosen Chöre, die auch unverbesserlich vorgetragen werden, und unter welchen folgende den Preis verdienen: 1. Die Introduction. Indem nach der feurigen Ouverture in D, einem der glänzendsten und kunstreich gearbeitetsten Instrumentalstücke, — ein zartes Rösonell in G den anbrechenden Morgen, und das Erwachen der ganzen Natur geschildert hat, bricht das sich versammelnde Volk in einen Jubelgesang an die Sonne aus (B dur), welcher auf Wechselchöre berechnet ist, deren eine Hälfte alle Solosänger und Sängerinnen dieser Bühne bilden, und welcher gegen den Schluss durch ein effectvolles fugato einen neuen Aufschwung erhält. Die Begleitung ist so brillant, als es die Situation erfordert, aber durchgehends dem Style entsprechend, consequent, und nie die vorgesetzte ernste Bahn aus dem Gesichtspunkt verlierend. 2. Das Halleluja bey dem Opferzug (C dur), ein durch die eigenthümliche Struktur höchst originelles Tonstück. Das Orchester führt den einfach edlen Gesang, der in stets anschwellender Kraft alternirend allen Instrumenten zugetheilt ist; darüber liegt in den canonisch eintretenden, sich immerwährend nachahmenden Singstimmen eine in breiten Massen durchgeführte Chormelodie, die wenigen, aber sinnvollen Modulationen, die streng contrapunktische Ausarbeitung, die Majestät in der langsam sich fortwälzenden Vokalpartie, die imposante Wirkung aller Blechinstrumente vollenden den religiösen Eindruck, versetzen in die andachtvollste Stimmung, und erheben das Gemüth zur erhabensten Begeisterung. 3. Die Hymne an die Gottheit (Es dur), meist sechs- und siebenstimmig, von lauter Solostimmen vorgetragen; ein rührender, herzinniger Wechselgesang, voll interessanter Harmonieenfolgen, und mit einer musterhaften Stimmenführung. 4. Das erste Finale (C dur), welches mit dem allgemeinen Freudenchor in dem Augenblicke beginnt, als ein Blitz das Opferlamm verzehrt; ein kolossales Tongemälde, recht aus einem Guss gegossen; alle Stimmen und alle Bläser tragen in gehaltenen Noten volle Akkorde vor, indem sie dem Allmächtigen Lob, Preis und Dank zujauchzen; das Quartett wagt, die Harmonieen des Grundtones in Arbeit durchlaufend, unaufhaltsam fort, bis ein gewaltiger Donner das allgemeine Freudlocken unplötzlich unterbricht, und Gottes Stimme aus den Wolken dem Noah die Strafe der Sünder, und die Erhaltung der Gerechten verkündet. Die folgenden Worte des im Bewusstseyn der Schuld am Boden liegenden Volkes: „Des Ew'gen Richterstimme — im Staube betet an", — mit halber Stimme, die Zunge den Dienst versagend, gleichsam nur gestammelt, sind von ausnehmlich theaterreflex, und schliessen den Akt eben so wahr, als ästhetisch schön. 5. Der Chor von Sem, und seiner Gattinnen, welche

sondern an einem vom leidenden Theil entfernten andern Theile anzubringen ist, um zugleich eine *Ableitung* und *Aussonderung* des schadhaften Stoffes zu bewirken. Flüchtige Linimente, Pechpflaster, Blasenpflaster, Sinapismen, Phonigmen, angelegte Blutygel, Fontanelle, Haarseile, nach den von der Kunst vorgeschriebenen Regeln und Voraussetzungen angebracht, werden ihm sowohl zur Bewirkung des Gegenreitzes, als auch der Ableitung am dienlichsten seyn, und er bey ihrer Verordnung weder mit Zaghaftigkeit noch mit Verwegenheit zu Werke gehen.

Hauptsächlich aber wird er mit Bedacht zwischen dem kranken Reitze, den er entwaffnen soll, und zwischen dem Eindrucke, welchen dieser gemacht hat, und zu folge der schon obenstehenden Bemerkung noch oft, nachdem jener entwaffnet worden, seine Gegenwart durch schlechten Gesang und von der gesunden abweichende Respiration zu erkennen giebt, zu unterscheiden wissen. Er wird genau untersuchen, ob die Stimmwerkzeuge sich vermöge dieses Eindruckes in einem Zustande der Spannung oder Abspannung befinden, und einem von diesen beyden Zuständen gemäs die Nachkur der vorhanden gewesenen Krankheit reguliren. Demulcirende, antispasmodische, auflösende, den Auswurf durch den Mund fördernde Mittel, sind in verschiednen Verhältnissen bey dem Zustande der Spannung zu Hülfe zu nehmen: stärkende Mittel, die sowohl in's Allgemeine, als in's Besondre wirken, sind bey der Abspannung in der Heilanzeige gegründet. Der Arzt wird sich aber auch beym Gebrauche der abspannenden Mittel in Acht nehmen, ihren Gebrauch so zu häufen oder zu verlängern, dass Erschlaffung die Folge seyn kann.

Ich habe seines Orts den Schwächestand und seine zwey Gattungen näher bestimmt. Er ist entweder blose Nervenschwäche und zugleich mit einer kranken Mobilität des Nervensystems verbunden, oder es ist bey ihm zwar nicht diese Mobilität, wohl aber dafür eine mehrere oder mindere Reitzlosigkeit und Erschlaffung der weichen festen Theile vorhanden. Dadurch unterscheidet und bestimmt sich der Heilplan in der Heilmethode wie von selbst. Die durch Uebermaas zu einer kranken ausgeartete Mobilität des Nervensystems muss durch Diät und Arzneyen bis zum Grade der gesunden Mobilität so zu sagen herabgestimmt werden. Dass dieses kein Werk weniger Wochen oder Monate ist, wissen erfahrne Aerzte zwar wohl, allein Nichtärzte muss man daran erinnern, damit sie der heilenden Kunst nicht mehr zumuthen, als sie wirklich zu leisten vermag. Ueber die Art dieses Herabstimmens lassen sich übrigens nicht wohl allgemeine therapeutische Regeln geben. Denn die Mobilität, welche herabgestimmt werden soll, ist dem Grade nach in verschiedenen Subjekten verschieden. Bey einem wirken die angewandten Mittel schneller, beym andern langsamer; oft müssen sie, um der Idiosynkrasie willen, verändert, auf verschiedene Art und Weise combinirt, oft in Erwartung eines sich von ferner ankündigenden guten Erfolges lange und standhaft beybehalten werden. Sowohl die der leblosen Maschine durch die bekannten Vorrichtungen entlockte *Elektricität*, als auch die von oberflächlichen Halbkennern so leidenschaftlich bestrittene und bespöttelte *animalische*, welche gemeinhin *Thiermagnetismus* heisst, sind unter den hier anwendbaren Nervenmitteln keine der geringsten, aber es liegt nicht in dem Plane dieser Abhandlung, die Methode ihrer Anwendung zu lehren. Die Schriften, woraus beydes gelernt werden kann, sind Aerzten und Nichtärzten ja bekannt genug.

Die gelindern tonischen Mittel, die nicht zugleich stark adstringiren, gehören gleichfalls hieher. Zwar sind ihre Wirkungen gewöhnlich im Anfange nicht auffallend, aber desto sicherer, und schädlich sind sie der Singstimme unter keinem Bedingnisse.

Schwäche mit [illegible] Mittel, im strengsten [illegible] Wortes, und adstringirende. Es [illegible] auch solche verbunden werden können, die einen permanenten oder dauerhaften Stimulus bewirken, muss in jedem individuellen Falle besonders bestimmt werden, und ist [illegible] Sache des Arztes.

das Paradies zu suchen ausgezogen sind, und sich auf der beschwerlichen Bahn gegenseitig zur Ausdauer ermuthigen (D dur): ein trefflich angelegter und ganz herrlich instrumentirter Satz, für die ins Heiligthum der Kunst nicht vollkommen Eingeweihten die Krone des ganzen Werkes; die kurzen, sich antwortenden Perioden in den Singstimmen, das einzig überrauschende Crescendo und Decrescendo, die sich so sanft auflösenden Bindungen in den Violinen, das unheimliche Flüstern der Blasinstrumente, der gewaltige Eintritt der schallenden Trompeten, Hörner und Posaunen, die wenigen, aber auch desto wirksameren Kraftschläge der Pauken, alles zusammengehalten, so zu sagen gefesselt durch einen Basso continuo, geben ein gerundetes, in sich abgeschlossenes Ganzes, wie wir uns nicht erinnern, auf der Bühne bisher noch ein Ähnliches wirksameres gehört zu haben. 6. Der Chor von seligen Geistern im Paradiese (C dur), höchst einfach und melodiös, nur von Harfen begleitet, ohne Ausweichung in fremde Tonarten; dass die Klänge sich immer mehr und mehr verstärken, indem aus dem Schwirren des Paradies in überirdischer Klarheit strahlend sich gestaltet, erhöht den magischen Zauber. 7. Der Sturm, wahrhaft wüthende Chor der verruchten Menge, indem Noahs Brüder zum Tode geschleppt werden (D moll, $\frac{2}{4}$). Wie mannichfaltig und wirksam die contrapunktische Kunst mit Verstand altenthalben angewendet werden könne, ist hier neuerdings bewiesen, denn die canonischen Eintritte der Singstimmen: „Opfer, falle!“ unter dem gellenden Geschmetter des ganzen Orchesters, machen den furchtbarsten Contrast. 8. Das letzte Finale (E moll), ein wahrhaft erschütternder Tongemälde der allgemeinen Vernichtung; hier ist erschöpfend alles geleistet, was in dem Wirkungskreise des Instrumentale liegt; dann das Wehgeheul der von den Wasserfluthen Verschlungenen, das Brüllen des Donners, das Leuchten der zischenden Blitze in der schwarzen Finsternis, das Stürmen Brausen, das Getrassel der entwurzelten Bäume, die herabströmenden Regengüsse und nun allmählig der Uebergang zur Beruhigung der empörten Elemente, die Gewässer versinken, brechende Fluten kommen zum Vorschein, auf einem Hügel thront die schützende Arche, überschattet vom sühnenden Regenbogen, kniend bringen Noah und die Seinigen dem Herrn das Dankopfer und Engelchöre preisen unter Harfenklängen Gottes Güte. So kurz dieses Halleluja der Sphärenbewohner ist, so erquickend sind nach dem Aufruhr der ganzen Natur solche reine Melodieen, und der gänzliche Schluss kann nicht befriedigender gedacht werden. — Auch die melodramatischen Scenen sind sehr gehaltvoll, analog der Handlung, durchgehends charakteristisch, und den Affekten genau sich anschmiegend. Noah's Gebet, nur von drey Violoncellen begleitet, des Engels Sendung, ein zartes Adagio in E dur, von Flöten und Klarinetten vorgetragen, ein äusserst lieblicher Marsch der Opfermädchen, G dur, die Vorbereitung von Japhets Monolog, ein sehnsuchtsvolles, liebeathmendes Larghetto in B dur, mit Wechselsolo's der Oboe und Klarinette, des Horns und Fagotts, die Erscheinung von Knies Schatten, C moll, durch unterirdische grosse Akkorde von Posaunen, Hörnern und Trompeten, unter einem monotonen fortwährenden dumpfen Paukenwirbel recht gespenstig ausgemalt, und Chams Verzweiflungsarie und von ausgezeichnetem musikalischen Werthe, und bezeugen, dass sich der Tonsetzer Wahrheit und Natur zum unverlässlich zu befolgenden Grundgesetze, ohne Rücksicht auf den herrschenden Zeitgeschmack, gemacht habe, und die Mittel, seinen Gegenstand würdig zu behandeln, aus sich selbst zu schöpfen vermöge. Die Darstellung war in allen Theilen vollkommen gelungen, und deshalb des gerechten Lobes und ungetheilten Beyfalls werth. — Im

Theater in der Leopoldstadt hatte eine Posse mit Musik von Herrn Kapellmeister Volkert: *Der Geist auf der Bastey*, vielen Zuspruch. Das eigentliche Leben erhält sie erst durch den Komiker Raymund als Geist. — Ein junger Tenorist, Herr Fröls, debutirte mehre Male mit eingelegten Arien und berechtigt zu Erwartungen. — Im *Wald bey Baaden* gastirte zuweilen hier als im Josephstädtertheater ein vierjähriger Zögling des Salzburger Schauspieldirektors Ferrari, und übertraf an Gewandtheit, und dadurch, dass er seine Rolle bis aufs Und pünktlich memorirt hatte, alle seine bisherigen Vorläufer.

Concerte. Madame Feron liess sich vor ihrer Abreise noch einmal im grossen Redoutensaale und zum gänzlichen Beschluss noch einmal im Theater an der Wien mit stets wachsendem Beyfall hören. Sie sang Arien von Pucitta und wieder von Pucitta, als Zugabe aber jedesmal die Variationen über das Alpenliedchen, in deren Vortrag sie wirklich einzig genannt zu werden ver-

dient. Der guten Frau fehlt vielleicht nur der glänzende Apparat einer Augelica, um mit dieser in die Schranken treten zu können. Oft gehörte Ouverturen und Concert-Sätze der Künstler Pechatscheck, Sellner, Bayr, Linke, Herbst u. a., nebst kleinen Lustspielen, oder Kinderdivertissements füllten die Lücken aus. — Am 8ten September war ebendaselbst eine Abendunterhaltung zum Besten des Theatral-Armen-Fond's. Eine neue Ouverture von Herrn Kapellmeister Brandel in Carlsruhe ist gründlich gearbeitet, aber zu wenig pikant, à la Rossini, um aufzufallen. Eine andere sehr strepitose von Cherubini ist jene, von welcher wir unlängst äusserten, sie möge wohl aus einer andern Feder geflossen seyn. Gesungen wurde: 1. Von Herrn Jäger, eine sehr reizende Romanze mit Guitarrenbegleitung; 2. von Herrn Seipelt: eine gewaltig langweilige Polonaise von Cavos; 3. von Dem. Pfeiffer: eine Arie aus *Elisabeth* und zwey Duetten, das eine aus derselben Oper mit Herrn Jäger, das andere mit Frau von Biedenfeld, aus *Riccardo e Zoraide*. Eine von Herrn Jäll gespielte Violin-Polonaise, mehre Declamationen und ein grosses Tableau fanden Beyfall. — Am 14ten October war in diesem Theater, nebst der Vorstellung eines Lustspiels, gleichfalls eine musikalische Academie, worin sich Dem. Hartmeyer aus Zürch zum ersten Mal hier öffentlich produzirte. Es wurde gegeben: 1. Die Ouverture aus *Gabrielle d'Estrées* von Mehul; 2. Arie aus *Torvaldo and Dorliska*, von Rossini, gesungen von Dem. Hartmeyer; 3. Flöten-Polonaise von Fürstenau, vorgetragen von Herrn Professor Seydler; 4. Arie von Coccia, gesungen von Dem. Hr. 5. Declamation. 6. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Dem. Hr. und Fräulein Miliani. — Die junge, vielversprechende Sängerin besitzt eine vorzüglich gute, hellönende Stimme, aber leider auch eine veraltete Methode. Wenn sie in eine geläuterte, geschmackvolle Schule kömmt, und durch angestrengte Uebung ihren Vortrag rein ausbildet, kann sie eine bedeutende Kunststufe erreichen. Herr Seydler mag vielleicht seine Epoche gehabt haben; jetzt verlangt man mehr. — Noch eines ausgezeichneten Genusses muss hier erwähnt werden, welcher uns während der Anwesenheit Ihres Musikdirektors, Herrn Friedrich Schneider, zu Theil wurde. Es ward uns nämlich das seltene Vergnügen, sein Meisterspiel auf der Orgel bewundern zu können. Seit Albrechtsberger und Vogler zu den Vätern eingegangen sind, hörten wir nichts ähnliches; ja, er übertrifft beyde an Reinheit, Deutlichkeit, consequenter Durchführung, Ideenreichthum, und ist Selbsttherrscher des Rieseninstrumentes. Unvergesslich wird uns sein Wunderspiel bleiben; möge auch er, der freundliche, gefällige Mann, der still bescheidene Künstler sich zuweilen seiner hiesigen zahlreichen Freunde wohlwollend erinnern!

Recensionen.

1. *Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, comp. par Joachim Eggert.* Oeuvr. 3. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis, 1 Thlr. 8 Gr.
2. *Sonate pour Pianoforte, avec Violoncelle ou Flûte obligée, dediée etc. par M. Henkel.* Oeuvr. 30. Offenbach a. M. bey J. André. (Preis, 1 Guld. 46 Kr.)
3. *Sonate fürs Pianoforte, mit obligater Begleitung von Violoncelle oder Klarinette etc. von demselben,* 55stes Werk. Bey demselben Verleger. (Preis, 2 Guld. 30 Kr.)

Mit Musikalien und Büchern, die im Druck erscheinen, hat es in vieler Hinsicht gleiche Bewandtniss. Viele sollen sie kaufen und Nutzen und Unterhaltung aus ihnen schöpfen; aber nicht Alles ist für Alle. Die Bildung in Wissenschaft und Kunst ist so verschieden, als die Fähigkeit, und eben so verschieden sind die Bedürfnisse des Publikums. Ein grosses, kunstvolles, rein gedachtes und ohne Kunsteleyen ausgeführtes Tonstück mag zwar auch dem weniger gebildeten, empfänglichen Hörer gefallen, und wenigstens eine dunkle Ahndung von seinem Sinn und Wesen geben; aber manche schwierigen Werke sind doch beynahe nur für den wirklichen, harmonieverständigen Künstler, der auch allein die wahre Kunst von dem baaren künstlichen Unsinn unterscheiden vermag, ganz geniessbar. Die angehenden Musiker und Dilettanten, die noch nicht alle verwickelten harmonischen Verbindungen fassen können, suchen für ihren nähern Bedarf, für den Grad ihrer Bildung und Fertigkeit, gewiss Stücke von leichterer, begreiflicherer Art, die ihnen dann besser zusagen. Und ist nicht diese Klasse die zahl-

reichste unter uns? Daher ist es sehr dankenswerth, wenn sich sowohl grosse Künstler in die Sphäre des Allgemeinverständlichen herablassen, als auch diejenigen, denen ihr Genius keine höhere Bahn vorschreibt, in diesem Fache arbeiten, zumal da in unseren Zeiten Tonstücke, die das Mittel zwischen dem ganz Leichten und dem ganz Schweren halten, immer noch nicht im Ueberfluss heraus kommen. Die obengenannten drey Werke gehören zu dieser Gattung.

Das Quartett No. 1., dessen Verfasser sich schon als guter Klavierspieler und in mehren Werken als gefälligen Componisten bekannt gemacht hat, besteht aus einem Allegro (G moll), Adagio (D dur) und Allegro vivace (G dur). Ersteres enthält angenehme Melodieen und mehre anhaltende, wohlklingende, auf regelmässige Harmoniefolgen gegründete Passagen. Es herrscht nach der gewöhnlichen Weise gute Ordnung, und nur der Uebergang zur Haupttonart im zweyten Theil schien Rec. für seine Simplicität ein wenig zu lang ausgedehnt. Das Adagio ist recht cantabel und von ruhigem, edeln Ausdruck; der letzte Satz munter und fliessend, doch zu sehr mit gebrochenen Akkorden überfüllt, ebenfalls an einigen einfachen Stellen zu lang gedehnt und daher nicht der vorzüglichste. Die Bogeninstrumente sind zwar obligat, aber leicht und ohne grosse Bedeutung; doch bilden sie immer zur rechten Zeit, für sich, angemessene Zwischensätze. Demnach ist dieses Quartett gewiss für Manche angenehm, die gerne mit Begleitung mehrer Instrumente spielen und Schwieriges nicht zu überwinden vermögen. Der Druck ist schön und correct.

Wie jetzt mehre Componisten, hat Hr. F. zur Bezeichnung des höchsten Grades der Schwäche, einige Male ppp gesetzt; wie finden dieses unstatthaft. Denn bekanntlich bedeutet schon pp, pianissimo, also am leisesten: nun ist es nicht möglich, noch leiser, als am leisesten zu spielen, ohne ganz stille zu seyn, folglich muss dieses der äusserste Grad bleiben und der Gebrauch eines dritten p ist zwecklos, oder die Bedeutung der gepaarten pp wäre ganz aufgehoben, deren alte, wohlerworbene Rechte, so wie die Rechte des Superlativs, Rec. aber hiermit feyerlich verwahrt haben will. Soll nach dem piano noch ein Grad der Schwäche ausgedrückt werden, ehe das pianissimo erfolgt, so kann dieser durch p assai, oder molto p bezeichnet werden, wodurch dann auch der Missbrauch der pp, welcher verursacht, dass sie nicht gehörig beobachtet werden, vermieden wird.

No. 2. und 3. gehören ebenfalls in die oben bezeichnete Kategorie, und es sind Rec. schon mehre ähnliche Werkchen von Hrn. H. bekannt, die recht gefällig sind. No. 2. ist noch etwas leichter, als No. 3., enthält aber dennoch einige Arbeit für die Finger und ist an Modulationen nicht arm, nur sind einige Uebergänge nicht ganz sorgfältig eingeleitet, wie Seite 14, Takt 6 — 7, und bey der Uebertragung der Partie des Violoncells für die Flöte, sind in der Harmonie einige kleine Härten entstanden: z. B. Seite 6, Zeile 5, Takt 1 und 3, wo die Flöte, weil ihre Tonlage zu hoch ist, statt des Grundtons lieber einen andern Ton, des 7 4 2 Accords verdoppeln sollte. Eben so im Adagio, Takt 33 und 35. Auch muss daselbst im 5osten Takte, in der Pianoforte-Stimme die letzte Note im Bass nothwendig cis heissen, und im 35sten Takt muss das Violoncello beym dritten Viertel dis haben.

No. 3. ist nicht allein etwas länger, sondern auch etwas schwerer, und, bey gefälligen Melodieen, ebenfalls mit gut in den Fingern liegenden Läufen wohl bedacht. Diese Sonate kann daher angehenden, aber doch schon etwas vorgerückten Klavierspielern empfohlen werden.

In beyden Sonaten sind die begleitenden Instrumente unentbehrlich, und führen abwechselnd die Melodie. Uebrigens sind die Werke gut auf Stein gedruckt und haben nur wenige Druckfehler.

Musikalisches Anagramm, von Friedr. Kuhlau.

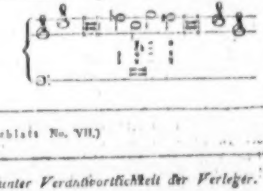

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № VII. 1819.

Gesuch.

Ein hohes Haus im hiesigen Lande sucht einen sittlich fein gebildeten Mann, welcher die höhere Ausbildung dreyer, schon seit mehreren Jahren im Forteplanospielen und im Gesange gründlich unterrichteter junger Damen zu besorgen, die Fähigkeit besitzt, und nächstdem auch wenigstens so viel Violine spielt, um selbige mit derselben begleiten zu können. Nur wer etwas vorzügliches zu leisten, und diesen auf eine oder die andere Art zu beweisen im Stande, auch diese Musiklehrerstelle, welche übrigens alle Annehmlichkeiten eines häuslichen und freundschaftlichen Umgangs gewährt, sogleich anzutreten geneigt ist, wende sich in postfreyen Briefen an den

Organisten *Göpel*, zu Rostock in Mecklenburg.

Anzeige.

Bey Unterzeichneten sind von ungefähr 600 französischen Opern, sowohl die gestochenen Partituren, als wie auch die besonders gestochenen und geschriebenen Instrumentalstimmen käuflich um einen billigen Preis zu haben. Sie werden sowohl einzeln als in grössern Partien abgegeben. Das gestochene Verzeichniss davon ist bey Unterzeichneten gratis zu haben. Anfragen und Bestellungen bittet man sich postfrey aus. Mainz, im November 1819.

Carl Zulehner.

Neue Musikalien, welche der Unterzeichnete von Herrn Meinhold in Dresden mit Verlagsrecht käuflich übernommen hat.

Kiesich (Musikdir. in Riga). 5 Lieder mit Begleitung des Forte-piano. 3ter Heft..... 12 Gr.

Derselbe, 3 kleine Gesänge für Diskant und Tenor, mit Begleit. des Forte-p..... 12 Gr.

Kummer, F. A. 12 Danses (3 Polonaises, 3 Walzes, 2 Mazurs, Menuets Cotill.), p. Pianof. .... 16 Gr.

— 28 Danses (10 Walzes, 4 Quadrilles, 2 Allemands et 12 Ecossaises), p. Pianof..... 16 Gr.

Kummer, F. A. 3 Thèmes avec Variations faciles, p. Pianof. Oeuv. 3..... 8 Gr.

— Variations et Rondeau p. Pianof. à 4 mains. Oeuv. 3..... 12 Gr.

Kummer, C. H. Concerto très facile p. le Violon principal, avec acc. de 2 Violons, Viola et Basse obligées, 2 Hautb, 2 Cors, Tromp. et Timp. ad libit. Oeuv. 20..... 1 Thlr. 4 Gr.

Morgenroth, Ouverture p. Pianof. à 4 mains. Oeuv. 2..... 10 Gr.

Tiets, 8 Entractes du Theatre Royale à Dresde, p. le Pianof..... 8 Gr.

Leipzig, im October 1819.

Friedrich Hofmeister.

Ankündigungen.

Poppe, J. W. Kirchenmusik für vier Singestimmen und Orgel, bestehend aus: 1) Choral, 2) Chor, 3) Recitativ, 4) Discantarie, 5) Chor, 6) Choral, gr. 4. Berlin, bey Dümmler. 1819. 6 Gr.

Der Titel dieser Schrift zeigt schon an, was man in derselben zu suchen hat, er hat sich der Herr Verfasser durch dieselbe um den religiösen Gesang sehr verdient gemacht.

Bey Ferd. Othmeight in Berlin ist so eben erschienen:

Der Dorfwahrsager, ein Nachspiel mit Gesang und Tanz, Text und Musik von J.J. Rousseau, zur beybehaltenen Composition metrisch bearbeitet und mit den (neuer gestochenen) Melodieen herausgegeben von Carl Dielitz. gr. 8. 1820. geh. Preis auf Schreibpapier 1 Thlr. Velinpapier, 1 Thlr. 12 Gr.

Jedem Freunde der Dichtkunst und Musik gewiss eine willkommene Erscheinung, so wie auch wegen der eleganten äussern Ausstattung ein sehr passendes Weihnachts- oder Toilettengeschenk für Gebildete.

Neue Musikalien, welche von Ostern bis Michaelis 1819 im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

(Beschluss).

Für Pianoforte.

Bach, J. S. le Clavecin bien tempéré ou 48 Preludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Pforte. 2ème et 3de Partie. . . . 5 Thlr.

Böhner, L. Variationes p. le Pfte. No. 8. . . . . 8 Gr.
— — Variationes pour le Pforte. No. 9. . . . . 8 Gr.

Boieldieu, A. Ouverture de l'Op.: le petit Chaperon rouge p. le Pforte, ... 12 Gr.

Reyneburgk, F. Baron de, 20 diff. Danses. Op. 6. 20 Gr.
— 12 Walses et 8 Ecossoises p. le Pfte. Op. 7. 20 Gr.

Clementi, M. Sonate p. a Pforten. (3 dur). . . . . 26 Gr.
— Gradus ad Parnassum ou Exercices p. Pforte. Vol. II. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Fischer, M. G. gr. Sonate p. le Pforte, Op. 3. 20 Gr.

Gerlach, C. 6 Walses et 6 Ecossoises p. le Pforte. Op. 5. . . . . 8 Gr.
— D. gr. Polonoise p. le Pforte, à 4 mains. . . 8 Gr.
— 9 Marches p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Klein, Bd. 8 Variationes p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Kocher, Conr. Quatuor p. Pforte. Vlon, Vla et Vcelle. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Lindemann, Dd. 6 Polonoises p. le Pforte d'après des Airs favoris. Liv. 1. . . . . 20 Gr.

Rossini, G. Ouverture de l'Op.: Elisabetta, arr. p. le Pforte . . . . . 8 Gr.
— Ouverture de l'Op.: la Gazza ladra, arr. p. le Pforte. . . . . 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: Otello p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Steibelt, Ouverture de l'Op.: Roméo et Juliette, nouvellement arrangée p. Pforte avec Violon et Violoncelle. . . . . 16 Gr.

Für Gesang.

Bach, J. S. Achtstimmige Motette: Lob und Ehre und Weisheit. Partitur. . . . . 16 Gr.

Boieldieu, A. le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen), Oper im Klavierauszug, franz. und deutsch. . . . . 4 Thlr.

Bornhardt, J. H. drei Singer auf Zither, Stammlang ernster und froher Lieder, mit Begleitung der Guitarre. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Cherubini, L. Requiem, Messe f. 4 Singstimmen, Klavierauszug von Fr. Schneider. . . . . 2 Thlr.

Hiller, A. F. Salve Regina mit unterlegtem deutschen Texte f. 4 Singstimmen. . . . . 16 Gr.

Klein, Bd. Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 10 Gr.
— 4 geistliche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. . . . . 6 Gr.

Klein, Salve Regina, Hymne f. 2 Sopranstimme mit Begl. von 2 Violinen, Viola und Bass. 3e Werk d. Cen. B. . . . . 6 Gr.

Mühling, A. 12 vierstimmige Arien ohne Begleitung, zunächst für Chöre und Singanstalten. 19e Werk. . . . . 2 Thlr.

Rossini, J. Elisabeth, Königin von England, Oper im Klavierauszug, ital. u. deutsch. . . . . 5 Thlr.

Schicht, J. G. Allgemeines Choralbuch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianofortespieler, 4stimmig. Ladenpreis 8 Thlr. Subscr. Preis, 5 Thlr.

Für Guitarre.

Carulli, F. Recueil de différents Morceaux faciles et progressifs p. la Guitarre seule et pour 2 Guitarres soigneusement doigtés pour les commençans. Op. 120. . . . . 1 Thlr.

Neve, A. 12 Walses et 2 Thèmes av. Variat. p. la Guitarre, Op. 51. . . . . 6 Gr.
— Divertissement p. 2 Guitarres Oeuvr. 52. . . . 12 Gr.
— Sonatine p. la Guitarre. Op. 53. . . . . 3 Gr.
— Variat. et Polacca p. Violon et Guit. Op. 54. 8 Gr.

Prüger, M. Airs choisis arr. p. la Guitarre. Op. 29. 18 Gr.

Vischer, M. G. 48 kleine Orgelstücke für Anfänger. 13e Wk. (5e Samml. d. Orgelstücke). 2 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlagern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bach, A. W. Variationes f. d. Pianoforte, über den beliebten Gesang von Himmel: An Alexis. 12 Gr.

Ries, Ferd. Fantaisie p. le Pforte sur des thèmes de Mozart de l'Op.: Figaro. Op. 77. No. 1. 2. à 16 Gr.
— 3ème Sonate p. le Pforte, av. accomp. de Flute ad libit. Op. 76. . . . . 18 Gr.

Beethoven, L. v. 3te gr. Sinfonie in F dur. 93e Werk. in Trio f. Pforte, Violin et Violoncello. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— dieselbe für 2 Pianoforten. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— dieselbe für 4 Hände. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— dieselbe für Pianoforte allein. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Moscheles, J. Einleitung und Variationen f. d. Pianoforte, über ein beliebtes österreichisches National-Lied. 32e Werk. . . . . 16 Gr.

Paer, Ferd. Sonate f. d. Pianoforte, mit Begleitung einer obligaten Violine. 36e Werk. . . . . 20 Gr.

Payer, H. Echo f. d. Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Täuze aus der Schlacht von Waterloo, eingr. für das Pianoforte. . . . . 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. N°. 49. 1819.

Il Barbiere di Siviglia.
Oper in zwey Acten, von Rossini.

Wenn ich bey der Anzeige dieser Oper meine gewöhnliche aphoristische Methode gegen die analytische vertausche; so mögen meine Leser diesen Umstand nicht dem Werthe des Werks zuschreiben, sondern einzig und allein dem Rufe, welchen Rossini's hiesige persönliche Freunde dieser Oper schon viele Monate vor deren Aufführung zu verschaffen gewusst hatten. Hiermit glaube ich, ein vorläufiges Urtheil über dieses Meisterstück, wie es die hiesigen Italiener bisher genannt, ausgesprochen zu haben. Zuerst ein paar Worte über den abermals umgearbeiteten Text des Beaumarchai'schen Stücks. Wenn in *Figaros Hochzeit* sich die armseeligen Betriebe sündlicher Weltmenschen breit machen, wenn der grosse Haufe dem Treiben der beyden Hauptpersonen etwa mit demselben Interesse zusieht, als wäre es eine Scene zwischen zwey Gaunern, von denen der eine den andern bestehlen will, wenn der Verfasser, um durch Erregung der Lüsternheit im Publikum auch dessen Interesse für sein Stück rege zu machen, nicht allein eine bis dahin uns rein geschienene Weiblichkeit von dem Hauche einer strafbaren Leidenschaft anwehen lässt, sondern sogar eine kindliche Seele zum Schlupfwinkel allzufrüher Lasterhaftigkeit macht; so erblicken wir dagegen im *Barbier von Sevilla* wirkliche kräftige, ich möchte sagen, südliche Menschlichkeit, nemlich Liebe, Eifersucht und Verschlagenheit, letztere keine rhetorisch-witzige, als Abstractum eigner auf unrühmlichem Wege gemachter Erfahrungen, sondern als natürliche Nothwehr gegen die Willkührlichkeiten des Schicksals. Uebrigens sind alle Tugenden der Personen des letztgenannten Stücks in *Figaros Hochzeit* zu eben so viel Lastern geworden: im Barbier verlässt der Graf, von der Macht einer glühenden Liebe gefesselt, die glänzenden Zirkel der Hauptstadt und irrt verkleidet in der Provinz umher, um einem Frauenzimmer zu folgen, die er nur einmal gesehen, aber nie gesprochen hat: Rosine liebt den Grafen, den sie für einen armen Jüngling hält, um seiner selbst willen; Bartolo, der uns durch die über seine Mündel ausgeübte strafbare Tyranney eben so verächtlich, als durch seine Liebe zu derselben, lächerlich geworden ist, erregt dennoch Interesse, weil wir in ihm den leidenden Theil und in seinen Handlungen nur Schritte einer erlaubten Nothwehr sehen, und Figaros Betrügereyen und Intriguen erscheinen uns, wie schon oben gesagt, als natürlicher Ankampf gegen das ihn verfolgende Schicksal, wo nicht erlaubt, doch wenigstens menschlich entschuldigungswürdig. In *Figaros Hochzeit* hingegen ist die wahre moralische Kehrseite des vorigen Gemäldes zu finden: hier ist der Graf ein gemeiner Verführer, doppelt lasterhaft, weil er eine junge liebenswürdige Gemahlin betrügt und ein unschuldiges Mädchen verderben will; die Gräfin verliert ihre Ansprüche auf unsere Achtung, weil wir in ihr eine strafbare Leidenschaft für einen Knaben aufkeimen sehen, die durch dessen Moralität weder physiologisch motivirt, noch sittlich entschuldigt werden kann; Figaro endlich, über dessen Gaunerey im ersten Stücke Hunger und Noth einen, freylich sehr durchsichtigen Schleier geworfen hat, wird in der Fortsetzung, wo ihn Wohlhabenheit umgibt, zu einem wahrhaft verächtlichen Subjecte. Aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, ist es begreiflich, warum *Figaros Hochzeit*, als eine immoralische geschmacklose Missgeburt, die ohnehin durch ihren cynischgehobenen, forcirten und doch nachlässigen und unterworfenen Dialog unerträglich wird, dem *Barbier von Sevilla* bey weitem untergeordnet steht. Sein

wahrhaft dramatischen Verdienst, das darin besteht, dass der Betrüger immer der Betrogene ist, bleibt dabey gänzlich unangetastet. Sehen wir auf die Grundlage und den eigentlichen Charakter des *Barbiere von Sevilla*, so wird uns klar, dass sich nicht leicht ein Stück vollkommener zur musikalischen Composition eignet, als eben dieses. Diese Wahrheit ist durch die Erfahrung bestätigt worden: wo ist ein musikalisch-gebildetes Gemüth, das sich nicht an der Paesiello'schen Composition dieser Oper bis tief ins Herz hinein erfreut hat? Ich weiss wohl, dass es Leute gibt (und leider gehöre ich dann und wann selbst zu der Zahl derselben), denen die Produkte dieses Componisten lauter Saft ohne Kraft scheinen. Mich dünkt, diese Leute haben so sich nicht Unrecht, glaube aber auch, dass dadurch das hohe, geniale (ich sage mit Fleiss, geniale) Verdienst Paesiello's nicht geschmälert wurde. Denn, wie bey der physischen Erziehung nicht gleich mit Rockenbrot und Rindfleisch, sondern mit dem süssesten aller Säfte, mit der Muttermilch nämlich, der Anfang gemacht wird; so möchte jede musikalische Bildung misslingen, wo nicht die zarte Empfänglichkeit des musikalischen Säuglings durch den Saft der klassischen Italiener (zu denen gehört freylich zu einer Zeit, wo genieloses, schwärmliches Haschen nach Verstandes- und Witzes-Effecten zu sublimer Beschäftigung, zu Reichthum und Titular-Ehren führt, Paesiello nur noch bey einigen Sonderlingen, die nicht mit der Zeit fortgehen und deren Stimme in der Wüste erschallt) auf die Mozart'sche und ähnliche Kraft vorbereitet würde. Des zarten Jünglings Seele ergötze sich so der Kunst der Melodie der Italiener, dem Manne biete die deutsche Harmonie die substantiellere Nahrung dar, die seinen Bedürfnissen von Nöthen ist. So wird jedem und allem sein Recht angethan! Komme ich nun auf die neue Rossini'sche Composition des *Barbiere von Sevilla* zurück. Was würde man in Deutschland sagen, wenn ein deutscher Componist eine Mozart'sche Oper abermals componiren wollte? Auf welche Weise hat aber Hr. Rossini die Paesiello'sche Oper umgearbeitet? Man sollte sagen, damit sich die diamantne Klarheit, die reizende Lieblichkeit, die höchste Zweckmässigkeit und die weiseste Bedeutsamkeit der Paesiello'schen Composition durch die chaotische Verwirrung, die blayschwere Ueberladung, die verzweifelte Dehnung und die wahrhaft unverständige, kein Mass noch Ziel kennende Unmässigkeit, die die Hauptcharakterzeichen der Rossini'schen Composition sind, zur glänzenden Verklärung in jene hehre Regionen schwinge, wohin weder schwülstige, ungezügelte verstandlose Rohheit, noch barocke Abe-Klaubereyen, mit musikalischen Würfen erzeugt, zu gelangen vermögen! Wenn ich im wirklich höchst erzürnten Gemüthe ein so nachtheiliges Urtheil über den nämlichen Componisten fälle, der mir ehemals in seiner *Italiana in Algieri* und in seinem *Matrimonio per raggiro* neben viel zügelloser Rohheit Funken eines grossen Genies zu verrathen geschienen; so muss diese neue Composition des nämlichen Componisten allerdings ein durchaus verfehltes Produkt seyn. Und als solches hat sich der Rossini'sche *Barbier von Sevilla* vor einem ganzen grossen, aus den gebildetsten Personen von ganz Europa zusammengesetzten, Publikum gezeigt. Ganz insbesondere hat man sich auf den Gesichtern dieses Publikums die deutlichsten Zeichen des Missmuths malen sehen, bey dem ungebührlich in die Weite und Breite ausgesponnenen Singsange, der vom Anfange bis zum Ende in dieser verunglückten Composition herrscht: der Componist scheint in der That nie den Schluss haben finden zu können. Und so sollte es von dieser Rossini'schen Oper nicht heissen: aller Anfang, sondern vielmehr aller Ende ist schwer. Diesmal haben weder mehre hundert Freybillette des Publikum, noch die gewöhnlichen wichtigen Beweggründe der Journalisten das allgemeine Urtheil zu bestechen vermocht: ersteres hat gepfiffen und letztere haben getadelt, die meisten offen, einige in der bekannten Ja- und Neinmanier. Im ersten Finale zeigt sich das, was ich im *Matrimonio per raggiro*, gleichfalls in dessen ersten Finale, für Zeige einer wirklichen Genialität gehalten habe, was sich aber jetzt als blosse auswendig gelernte Mechanismen bewährt, nämlich eine Menge im raschesten Tempo herauf- und heruntersteigende Achtelterzen, abwechselnd vom Grundtone und der Dominante im Basse begleitet, wodurch Glocken und Raben, Ambosse und Löwen, Windmühlen und Pferdegewühl, welches den Leuten im Kopfe sitzt, gemalt werden. Alles und Jedes ist übrigens, wie schon gesagt, dergestalt in die Länge und Breite ausgesponnen, jedes verständige Bewusstseyn, mit einem Worte, alles Mass und Ziel dermassen unter die Füsse getreten, dass auch der rohesto ungebildetste Zuhörer

sich des Ekels nicht erwehren kann. Und dies ist Rossini, derselbe Rossini, den nicht allein Italien für seinen ersten Componisten erkennt, sondern der sogar die Deutschen jetzt mit seinen ernsten Opern in Entzücken versetzt! Nun, dem Manne fällt es wohl noch einmal ein, *die Zauberflöte*, *Don Juan* und *Figaros Hochzeit* von neuem zu componiren. Dann können die geschmackvollen deutschen Publica, denen diese Mozart'schen Compositionen nach und nach zu veralten scheinen, sich von neuem zu ergötzen beginnen! Vielleicht wird man bis dahin in Deutschland mit dem besagten *Barbier von Sevilla* vorlieb nehmen wollen. Und damit man im voraus in Deutschland wisse, was Einzelnes an diesem merkwürdigen Produkte Schätzbares sey: so will ich nur noch sagen, dass der Federkiel, der die Worte umgeändert hat, im richtigsten Ebenmasse mit demjenigen steht, aus dem die Noten zu demselben geflossen sind. Der Paesiello'sche Text hält sich, so verständig als möglich, an das Beaumarchai'sche Stück in allem, was die Grundlage der Situationen und ihre unmittelbare äussere Darstellung anbetrifft, wobey er sich alles und jedes Zusatzes enthält und nur die unmusikalischen Auswüchse des lasciven Mundwitzes, wo sich dieser etwa gar zu breit auslässt, ausmerzt. Aber der Rossini'sche Bearbeiter hat sichs bey weitem saurer werden lassen. Man höre! Der Graf Almaviva, der im Originale, wie billig, so leise als möglich auftritt, um weder sich selbst, noch seine Liebe zu compromittiren, bringt in der neuen Travestirung (und dies ist dies unglückseelige Produkt sowohl in poetischer als musikalischer Hinsicht) ein ganzes Regiment Musikanten mit, die der Geliebten (wohlgemerkt einer verheiratheten Frau, für welche nemlich Rosine vom Grafen gehalten wird) eine Nachtmusik aufspielen. Nachdem dies geschehen, müssen die Kerle für die grossmüthige Bezahlung, die ihnen der Graf hat reichen lassen, wie besessen einen Chor herschreyen, über die Worte: *Grazie, Eccellenza!* warum? damit sie der Graf mit Fusstritten von dannen jagen kann! Wenn diese geistreiche Einleitung, die nur darum dazustehen scheint, damit Hr. Rossini hat einen Chor mit Solostimmen in die Systeme einnotiren können, auch eben nicht spanisch ist; so muss sie doch jedem gebildeten Sinne höchst spanisch vorkommen! So ist nun nicht allein die zweckmässigeinfache Paesiello'sche Einleitung: *Ecco l'ora s'avvicina*, sondern auch Figaro's: *Il vino e la pigriaia*, nebst dem folgenden Duette und besonders das so lieblich rührende: *Jo son Lindoro* gänzlich unterdrückt worden, und die Scene zwischen Almaviva und Figaro schliesst mit einem Bravourduette, wo es in den beliebten Achteln (mit Vierteln oder gar mit halben oder ganzen Taktnoten hält es der Componist nicht) in die Höhe und Tiefe und in die Breite und Länge geht, dass man die Geduld darüber verliert. Basilio ist unter allen am besten weggekommen, denn seine Arie: *La calunnia* ist in ihrem ersten Theile die unverkennbarste Reminiscenz von der Paesiello'schen Arie, von dem zweyten Theile, der Hrn. Rossini angehört, will ich schweigen. Wenn Paesiello den Bartolo in so ächt italienischer musikalischer Komik sein: *Veramente ho torto, è vero* singen lässt, so ist aus der Rossini'schen Arie alle ironische Bedeutung, alle witzige Gemüthlichkeit verschwunden und an deren Stelle Notentiraden getreten, von denen man weiter nichts begreift, als dass ein Takt auf den andern folgt, bis am Ende der letzte, aber zehn Minuten zu spät kommt. Aber den allerschaalichsten Eingriff in die Paesiello'sche Composition hat sich der neue Componist insofern zu Schulden kommen lassen, als sich Rosina's von obligater Klarinette begleitete Arie: *Già ride il grato zefiretto*, durch die allererbärmlichsten Variationen über eine venetianische Barcarnole, die mir in meinem Leben vorgekommen sind, hat ersetzen lassen müssen. Doch hiermit sey der Aufzählung der Erbärmlichkeiten, die sich in diesem sogenannten Meisterstücke vernehmen lassen, ein Ende gemacht. Was die Aufführung anbetrifft, so steht diese in jeder Hinsicht im Einklange mit dem Werthe der Oper. Wie es sich der Mühe schwerlich verlohnen möchte, et a auf die Prophezeihung, dass aus Regen und Staub Koth entstehen würde, stolz zu seyn; so habe ich es auch ganz gleichgültig mit angesehen, dass sich Pellegrini in der Rolle des Figaro als den vollendetsten Charlatan gezeigt hat: mit uh uh und ih ih lässt sich ein Rossini, der dergleichen selbst genug machen kann, nicht ankommen, und so ist denn mit dem ersten aller Sänger, wie ihn die Pariser Journalisten nennen, in der besagten Rolle so absolut Null von Null aufgegangen, dass diese ehrlichen und geistvollen Musikkenner die Schuld auf die Undankbarkeit der Rolle schreiben, obgleich sie selbst

noch vor einigen Monaten ausposaunt hatten, Rossini habe den Figaro für Pellegrini gesetzt und dieser darin hundert Mal hintereinander furore gemacht: die Wahrheit gebietet mir zu sagen, dass der Rossini'sche Figaro, wenn ihm nur Stimme und nicht blos Fistulaus (möge die Gemeinheit des Ausdrucks die Gemeinheit der Sache bezeichnen) zugebracht wird, eine wirklich glänzende Basspartie ist. Garcia, der in der Rolle des Grafen zum ersten Mal wieder aufgetreten ist, hat seit seiner Abwesenheit viel an Stimme eingebüsst und will nun den Verlust durch Kunststücke ersetzen; das Publikum hat sich jedoch gegen diesen Tausch sehr kalt bezeigt und nur die geprüftesten Freunde haben Stand gehalten. Uebrigens muss es Verwunderung erregen, dass Hr. Garcia, der selbst ein Spanier ist, sich so sonderbar in einem spanischen Grandeu ausnehmen kann. Was Madame Ronzi-Debignis anbetrifft; so weiss ich recht wohl, dass es einem Franzosen schier unmöglich fällt, einer schönen Frau etwas anders, als die Vollkommenheit nachzusagen. Da ich aber kein Franzose bin; so kann ich nicht verschweigen, dass Töne, die da klingen, als fielen Erbsen von der Treppe (wie ich mich des Vergleichs, schon einmal bedient habe), eben so wenig Gesang sind, als recht hübsche einzelne Augen-, Hände- und Fussbewegungen eine wahrhaft schauspielkünstlerische Darstellung ausmachen. Bartolo wird von Graziani auf eine Weise vorgestellt, dass man offenbar sieht, die Italiener verlieren (vielleicht seit dem politischen und schauspielkünstlerischen Einflusse der Franzosen) immer mehr den Begriff der wahren poetisch-komischen Bouffonerie, in der sie unter den neueren Völkern ein Muster aufgestellt hatten; aller poetische Zusammenhang, alle künstlerische Einheit wird jetzt von ihnen auf der Destillir-Retorte des Witzes zu Sylbenstechereien und Verstandesoperationen abgezogen. Von der komischen Kraft, welche mir ehemals an italienischen Schauspielern vorgekommen ist und die den Zuschauer bis ins Innerste des Herzens zu ergötzen vermochten, ist jetzt weder in Italien, noch im Auslande, wo sich italienische Theater befinden, die geringste Spur mehr vorhanden. Aeusserlich kann man das daraus abnehmen, dass mehrentheils das Recitativ sich in einen gesprochenen Dialog muss herabziehen lassen, welcher letztere allerdings mehr im Stande ist, den Zwecken der witzigen Rede förderlich zu seyn, als die gesetzvolle Einheit der in Noten gesetzten Sprache. Ja, es steht zu erwarten, dass nach Verlauf von zehn Jahren das Recitativ vielleicht ganz und gar von den italienischen Theatern verbannt seyn dürfte.

Paris, Ende Octobers 1819.

G. L. P. Stevars.

Nachrichten.

Musikalisches Allerley aus Paris vom Monate October 1819.

Seit Hr. Pellegrini nicht allein nach seiner Krankheit zum ersten Male wieder in der *Donna di genio volubile* vor leeren Bänken aufgetreten, sondern auch im Rossini'schen *Barbier von Sevilla* sein seidnes Costum (welches mir übrigens mit den Worten: *Quella figura grotesca e comica*, ironisch recht wohl zusammenzupassen schien) mehr, als er selbst bemerkt worden ist, haben, sagt man, die sämmtlichen Journalisten beschlossen, die Apotheose dieses Sängers, zu der schon die reichsten Opfer dargebracht waren, noch für einige Zeit aufzuschieben.

Der Geist des Aufruhrs ist in die grosse Oper gefahren. Die Mitglieder lassen, heisst es, ihre Stimmen (man weiss, was das für welche sind) gegen die Wahl des neuen Directors erschallen. Der alte, Hr. Persuis, wusste den rechten Effekt zu bezwecken, nämlich die Effekten in der Theatercasse. Wo solcher reeller Nutzen sich mit ins Spiel mischt, da drückt man ein Auge zu über Herrschsucht und Despotismus. Aber Herr Persuis ist nun abgetreten von der Bühne, das heisst, von der bretternen der grossen Oper (es thut allen seinen Freunden weh, dass er es, wie man sagt, nächstens auch von der weltlichen thun will) und man hat ihm einen Nachfolger gewählt. Dies ist der berühmte Geiger Viotti. Gegen diese Wahl erheben sich aber sämmtliche patriotisch-gesinnte Gliedmassen der grossen Oper, Kehlen, Arme und Beine: sie möchten einen legitimen und keinen usurpirenden Director haben, nicht einmal einen legitimirten, wie der naturalisirte Hr. Spontini seyn würde, dem sie Unerfahrenheit, wie Hr. Cherubini, dem sie Nervenschwäche und wie Hr. Pär, dem sie seine burschikose Bonhommie vorwerfen. Sie möchten einen Director aus ihren eigenen Mitteln haben! Aber wen? Das wissen sie

selbst nicht! Einstweilen wird nun von der Ernennung des Herrn Viotti, als von einer ausgemachten Sache gesprochen. Ich aber glaube nicht eher daran, als bis ich denselben im Orchester vor der Partitur stehen sehen werde.

Ich erinnere mich nicht, in meinen Berichten über die Pariser Operntheater je der Rousseau'schen Oper: *Le Devin du Village* gedacht zu haben. Dass die Pförtnerin des Hauses in der Rue J. J. Rousseau, wo Rousseau ehemals gewohnt hat, auf dessen Schlafmütze, die sie den Neugierigen vorzeigt, Werth setzt, ist begreiflich: dass aber ganz Frankreich bey jedesmaliger Anhörung der benannten Oper in Jauchzen und Wonne ausbricht, das wäre unbegreiflich, wenn man nicht wüsste, dass Frankreich das unmusikalischeste Land auf der Welt ist. Dass die Rousseau'sche Musik natürlich ist, das ist das Feldgeschrey der Enkel derjenigen Menschen, die den Componisten bey seinen Lebzeiten in die Acht erklärt haben! Mit diesem Urtheile glauben sie geschehene Dinge ungeschehen machen zu können. Aber natürlich sind viele Dinge, ohne dass sie deshalb irgend jemand schön oder angenehm nennen möchte. Dreyachteltakt, Triolen, das Wiederholungszeichen ‖: :‖ und der hüpfende Bass, das sind die Künste des *Dorfcabesagers*. Hillers *Jagd* ist (und ganz im Ernste sey es gesagt) ein wahres Kunstwerk dagegen. Der Text ist gleichfalls ein ganz unbeschreiblich-langweiliges und unmusikalisches Ding: die Marielise zweifelt an der Liebe ihres Jörgen, da gibt ihr der Michel, der (niemand erräth wie?) in den Geruch eines Wahrsagers gekommen ist, den ungemein tiefgesuchten Rath, sie möge *„paroître aimer un peu moins, pour être aimée davantage."* Man sieht, der Verfasser des Emile und der neuen Heloise hat sich in alle Töne zu stimmen gewusst!

Das italienische Theater hat *Figaros Hochzeit* wieder zur Aufführung gebracht. Levasseur von der grossen Oper ist darin zum ersten Male als Graf aufgetreten. Dieser Sänger, der schon ehemals in London bey dem dortigen italienischen Theater angestellt gewesen, besitzt eine Stimme, die dem Chaos gleicht: es könnte alles daraus gemacht werden, wenn der Geist Apollos sich darauf herablassen und Licht darin werden lassen wollte. Aber noch ist dieser ganze Sänger todt, und sein Gesang klingt, wie ein Instrument: ein guttönender Contrebass, hinter der Coulisse gestrichen, würde dieselben Dienste leisten. Als Schauspieler gleicht der Mann einem Automate; seine Bewegungen sind so schroff, dass man bey jeder derselben glaubt, das Räderwerk, welches sie in Bewegung setzt, knarren zu hören. Madame Maintzelle-Fodor hat zum ersten Male wieder die Gräfin gesungen. Wenn ich von der einen Seite frey und offen gestehe, dass ich in dieser Frau ein bedeutendes Talent anerkenne, von der andern aber auch ihren Gesang dieser Rolle ganz und gar verfehlt finde; so ist dabey nichts weiter zu verwundern, als die auszeichnende Befangenheit, mit welcher diese Sängerin seit ihrer Rückkehr nach Paris dergestalt zu kämpfen hat, dass es ihr noch in keiner einzigen Rolle möglich gewesen ist, den ganzen Umfang ihres Talents zu entwickeln. Wie ein Krampf befällt es sie jedesmal, wo sie einen nur mittelmässig hohen Ton angeben muss, und die Angst verursacht ihr eine fieberische Hitze, wo sie sich der Trockenheit der Lippen nicht erwehren kann. In der Rolle der Gräfin Almaviva musste diese Befangenheit um so heftiger seyn, als Madame Fodor hier mit der Rückerinnerung des Publikums an alle ihre bedeutenden Vorgängerinnen, worunter ich nur Madame Barilli nennen will, zu kämpfen hatte. Madame Ronzi-Debignis hat die Susanne gesungen. Diese Frau ist als Sängerin sowohl, wie als Schauspielerin, einer Musterschaale von kostbaren Stoffen zu vergleichen. Aber so wenig die darin enthaltenen Proben schon ein Kleid ausmachen, eben so wenig wird Madame Ronzi je eine eigentliche Sängerin werden, sondern immerdar nur ein niedliches Flickwerk bleiben. Barilli ist ein recht jämmerlicher Figaro. Und da ihm das selbst recht wohl bekannt ist; so hat er die Administration gebeten, ihm die Rolle abzunehmen. Das wird geschehen, sobald Porto wieder eingetroffen ist. Denn Pellegrini möchte jetzt noch weniger wie vor der Vorstellung des *Barbier von Sevilla*, geneigt seyn, sich an Mozart zu vergreifen, im eigentlichen und uneigentlichen Sinne.

Seit ich weiss, was die hiesige Tanzmusik selbst in den geringsten Privatzirkeln zu bedeuten hat, ist mir, wenn ich eine Einladungskarte bekomme, der gewöhnliche Zusatz auf denselben: *Il y aura un violon*, recht angenehm. Ich wünschte, die deutschen Stadtmusikanten hörten einmal mit ihren eigenen Ohren, welche Aufwartung hier auf Ballen vorhanden ist. Selbst in den kleinsten Weinschenken-Gärten (guinguettes) unmittelbar vor

Hier, wo es nur darauf ankömmt, die Grundlinien einer rationalen Heilmethode der Krankheiten der Singstimme zu zeichnen, kann man sich auf dergleichen specielle Vorschriften nicht einlassen.

Rauhheit der Singstimme ist zuweilen mit *Rauhheit der Sprachstimme* vergesellschaftet, zuweilen auch nicht. In jenem Fall ist sie nicht immer heilbar, sondern meistens für einen Naturfehler anzusehen, dessen Heilung die Kunst vergeblich unternehmen würde. In diesem aber ist sie allerdings heilbar, nur muss auf die verschiedenen Ursachen genaue Rücksicht genommen, und nicht geglaubt werden, dass es allgemeine Mittel dafür gebe. Demulcirende Mittel, z. B. ein frisch gelegtes Hühnerey, *Pate de guimauve*, Aufgüsse von demulcirenden Blumen und Blättern, wie z. B. Huflattich, Wullblumen, Eibisch, Lindenblüthe, sind vorzüglich zu empfehlen, und es kann ihnen mit Nutzen, Quekkenwurzel, Süfsholzsaft, jezuweilen auch gelind reitzende aromatische Saamen und Kräuter, als da sind: Fenchel, Anis, römische Kamille, Quendel, Thymian, Melisse u. s. w. zugesezt werden. Bey der Rauhheit von unterdrückter Ausdünstung sind Schwefelblüthen mit Zucker dienlich, wenn ihr Gebrauch nicht durch eine anderweitige Gegenanzeige verboten ist. Nicht minder Punsch, Thee mit Arrak, Kirschengeist, oder sonst einem geistigen Zusatze, aber nicht im Uebermaafse und so, dass der Gebrauch nicht länger als zur Erreichung der bezweckten Absicht fortgesezt wird. *Kalt gepreſste* und *frische*, das heifst, nicht durch langes Aufbewahren ranzicht gewordene, geniefsbare *Oele* thun ebenfalls gute Dienste. Einen Unflath, welcher unter dem Namen *Sperma ceti* bekannnt ist, wird heutzutage schwerlich ein Arzt noch verschreiben.

Rauhheit von Diätfehlern ist gemeiniglich transitorisch, fordert selten ein eigenes Gegenmittel und verschwindet mit dem Unterbleiben dieser Fehler: es ist also hier nicht viel davon zu reden.

Krankheiten der Stimmwerkzeuge lassen oft eine bald länger bald kürzer dauernde *partielle Schwäche* derselben zurück. Da in diesem Falle die Heilung derselben mit der Nachkur der Krankheit einerley ist, kann nichts insonderheit davon geschrieben werden; es sey denn, dass ein wässrichter Aufguss von Chinarinde mit eisenhaltenden Salmiakblüthen vermischt, die bekannten officinellen Eisentinkturen, wie auch das hallerische saure Elixir nach Mafsgabe der einzelnen Fälle hier vor vielen andern Mitteln sich nutzbar zeigen werden. Die zweyerley oben schon genannten Elektricitäten machen hier auf Anwendbarkeit ebenfalls gegründeten Anspruch. Von allen genannten Mitteln sind mir auch bey der Stimmlosigkeit, sowohl der *homöopathischen* als deutscropathischen, günstige Erfahrungen bekannt.

Es ist vielleicht hier nicht unschicklich, ein Wort vom Gebrauche der Brechmittel einzuschalten. So sehr viele Jahre sind noch nicht vorbey, worinn dieser Gebrauch eine Mode war, und jeder Arzt, der aus Schlendrian oder Scharlatanerie der Arzt nach der Mode zu seyn strebte, diese Mode treulich mit machte. Um die Gegenanzeigen, wodurch die Heilanzeige dieses heroischen Mittels eingeschränkt und näher bestimmt wird, bekümmerten sich dergleichen Aerzte nicht sonderlich: man mufste vomiren, weil es Mode war, so wie man einige Jahre zuvor aderlassen mufste, weil es Mode war. Nur nach und nach trat medicinischer gesunder Menschenverstand wieder in seine Rechte ein, die der Empirismus und die Modesucht usurpirt hatten. Es ist zu wünschen, dass besonders die Vomitivmode ihr Haupt nicht mehr emporhebe, und Brechmittel nicht ohne Noth in der Praxis gegeben werden, weil ausser anderem bekannten Schaden, derjenige, welcher einem Sänger oder einer Sängerinn an ihren Stimmorganen zuwächst, immer in Anregung gebracht zu werden verdient. Denn diese Organe nehmen bey zu häufigem Gebrauch derselben, dass ich so rede, eine Art von Verstimmung an, die wegzubringen aufserordentlich viel Zeit, Geduld und Mühe im Leben der Singstimme fordert.

Bey der Heilung der Schilddrüsengeschwulst, welche in gemeinem Leben den Namen des Kropfes trägt, und nicht mit den Skrofeln für einerley zu halten ist, kommt es auf die besondere

den Barrieren der Stadt, wo die Handwerksleute tanzen, gibt es Musik, deren sich adeliche und fürstliche Bälle in Deutschland nicht zu schämen brauchen. So ist mir ein Garten vor der *Barrière des Martyres* (am Fuss des Montmartre, der seinen Namen selbst von *mons martyrum* herleitet) bekannt, der sich durch sein Orchester ganz insbesondere auszeichnet. Auf meinen Spaziergängen vor dieser Barriere war es mir stets vorgekommen, als hätte ich nie eine glänzendere, vollstimmigere und präciser ausgeführte Tanzmusik gehört. Eines Tages, wo der ferne Klang derselben (ich stand auf dem höchsten Steinbruche des Montmartre, wo man fast dieselbe vortreffliche Aussicht geniesst, wie neben der Meridian-Pyramide auf dem eigentlichen Berge) besonders angenehm zu mir heraufschallte, konnte ich der Begierde nicht widerstehen, mich von dem eigentlichen Bestande dieser Musik näher zu unterrichten: es war mir nicht begreiflich, wie dieser kleine Garten ein Orchester von zehn bis zwölf Leuten (denn so hoch schien sich mir die Anzahl derselben zu belaufen) zu unterhalten vermöchte. Ich trete ein, winde mich durch die Freude und den Jubel des Gartens bis zum Tanzplatze, und suche auf der hochemporstrebenden Tribune das Orchester auf. Was erblicke ich? Einen alten wackelbartigen, wenigstens siebenzigjährigen Greis, der mit zitternder Hand den Contrebass streicht und den ich für ein Automat gehalten haben würde, wenn sich nicht (wie gewöhnlich bey alten Franzosen der Fall zu seyn pflegt) alles Leben seines morschen Körpers in seinem ungemein feurigen Auge wiedergespiegelt hätte; ferner einen ersten Geiger, etwa von derselben Gattung, der mit hohler Grabesstimme die Touren des Tanzes abschrie *); ein Kind, zum allerhöchsten zehn Jahre alt, das die kleine Flöte blies, wahrscheinlich der Sohn des ersten Geigers, wenigstens schloss ich das aus der liebevollen Aufmerksamkeit, welche derselbe, trotz seiner Hand- und Mundarbeit, mit dem Kopfe auf das Spiel des Knaben zu haben wusste; einen zweyten Geiger, dem Trunk und Liederlichkeit aus allen Gesichtsmuskeln sah und der in gänzlicher apathischer Abspannung den linken Arm, der die Geige hielt, auf das linke Bein gestützt hatte und in dieser nach links und vorwärts gebückten Stellung über die Saiten strich, als würde ihm von hinten der Arm geführt und endlich fünftens einen höchst lebhaften, nach allen zwey und dreyssig Gegenden der Windrose mobil gemachten Kauz, den närrischten Fürlefanz, der mir (das will viel sagen) bis dahin in Frankreich vorgekommen war, der die Klarinette, die er an die Lippen hielt, mehr zu Salutationen gegen die ihm befreundeten Damen, als zu musikalischem Zwecke, vor dem Munde zu halten schien. Diese fünf Menschen waren es, die die höchst angenehmen Contretänze von Collinet mit einer Precision ausführten, die mich in Verwunderung gesetzt hatte. Möge hier einiger der künstlerischen und mechanischen Mittel Erwähnung geschehen, durch welche dieses Tanzorchester sowohl, wie jedes andere (denn in der Regel bestehen sie alle nur aus fünf Personen), so grosse Wirkung hervorzubringen vermag. Zuvörderst ist die Ausführung, was Zeitmass und äussere Fertigkeit anbetrifft, in Frankreich ohnstreitig vollendeter als in Deutschland. Diesem grossen Vorzuge schliessen sich zwey andere an, die von nicht geringerer Wichtigkeit sind, nämlich Reingreifen und Reinstimmen. In beyden stehen besonders die deutschen Orchester den französischen bey weitem nach und das darf niemanden auffallen, der einsusehen vermag, dass die Reinheit des Tons mehr auf mathematischem, als romantischem Principe beruht und dass folglich das Gehör des Franzosen reiner seyn muss, als das deutsche, besonders als das italienische **).

*) Auf den öffentlichen Bällen zu Paris, ja selbst auf Privatbällen, wo ein grosses und gemischtes Tanzpublicum versammelt ist, muss der erste Geiger, zur Vermeidung jeder Verwirrung unter den Tanzenden, bey jedem Anfange einer neuen Tour den Namen derselben abschreyen. Diese Vorsicht ist darum von Nöthen, weil sonst die lange Pause, welche die eine Hälfte der Paare zu beobachten hat, während die andere die jedesmalige Tour tanzt, zu unvermeidlichen Zerstreuungen Anlass geben würde.

**) Hier muss freylich eine Einschränkung gemacht werden, deren Grund mir selbst sehr lange Zeit nicht hat deutlich werden wollen. Man vergleiche, zum Beyspiele, selbst im italienischen Orchester, sehr häufig an einem oder dem andern Blasinstrumente, doch nie an einem Saiteninstrumente, eine vielleicht ein Viertheitel oder Achtheitel-Ton zu tiefe oder zu hohe Stimme. Warum hören das die Musiker nicht, wenn, wie ich behaupte, sie ein so gutes Gehör haben? Mich dünkt, es herrscht zwischen den Thüren des Saiteninstruments und denen des Blasinstruments eine ganz besondere, ich

Endlich trägt zu der Vortrefflichkeit der französischen Tanzmusik noch die zweckmässige Vertheilung der Haupt- und begleitenden Stimmen unter die respectiven Instrumente bey. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass die kleine Flöte im steten Einklange mit der Hauptstimme von dem besten Effekte ist. Da dieses Instrument aber, zur Erholung des Spielers, nothwendig Ruhepunkte haben muss; so tritt dann und wann die Klarinette an ihre Stelle, und greift die Melodie in der höheren Octave auf, wogegen die erste Geige in die mittlere hinabsteigt. Die zweyte Geige begleitet nie die erste Geige in Terzien, sondern bewegt sich stets zur Ausfüllung des leeren Raums zwischen Bass und Oberstimme, in den bekannten verschiedenen Achtel- oder Sechzehntelformen. Zuweilen wird sie hier auch durch die Klarinette unterstützt. Uebrigens muss das zum Lobe der französischen Tanzcompositionen gesagt werden, dass ein Haschen nach Effekt durch barocke Moll- oder syncopirende Figuren oder durch gesuchte Uebergänge und Fortschreitungen in ihnen weit seltener ist, als in den deutschen Compositionen derselben Gattung. Auch macht man hier aus dem Vortrage der Tanzmusik gewissermassen ein besonderes Studium und die Anführer derselben, unter denen es, wie den obenangeführten Collinet, recht verdienstliche Künstler giebt, finden es nicht unter ihrer Würde, sich als solche jedesmal in den öffentlichen Ankündigungen nahmhaft machen zu lassen.

Nachdem Hr. Alexander Piccini, der Cousin des berühmten Componisten gleiches Namens, in seiner zuletzt gelieferten Composition: *La Rancune supposée* (einem von Marmontel hinterlassenen, wirklich ganz erbärmlichen Texte, wo ein ungeschliffener Bauer, aus Neid über den reichen, aber menschlich-gesinnten Nachbar, seiner Tochter das Versprechen abzwingt, mit dem Sohne desselben, ihrem Liebhaber, zu brechen, wirklich die gewöhnlichste, (ich möchte fast sagen) die gemeinste Musik geliefert hat, die mir je vorgekommen ist, wird auch der Herr Louis Piccini, der rechte Sohn Piccini's, mit einer Oper: *Les deux Normands* betitelt, in die stets offenen Schranken treten, wo fortwährend die künstlerische Erbschaft des grossen Meisters (eine andere hat dieser Mann, dem die arithmetischen vier Species eben so fremd waren, wie die musikalischen, nicht hinterlassen), zu erkämpfen ist. Der Herr Louis hat schon mehre Opern angefertigt, die ich aber nicht kenne, weil sie sämmtlich von der Bühne verschwunden sind.

Die so eben genannte *Rancune supposée* macht mit den beyden einactigen Opern: *Le Testament et les Billets doux* und *Edmond et Caroline* die Trilogie derjenigen dramatischen Bestrebungen aus, welche es darauf angesehen haben, dem Theater Feydeau den schmähligsten Untergang zuzuziehen. Dieser wird nicht auf sich warten lassen, sobald nur erst mit der Schöpfung eines zweyten komischen Operntheaters auch neue Dichter, neue Componisten und neue Schauspieler entstanden seyn werden. *Edmond et Caroline*, ein verbrauchtes, aber sehr artig durchgeführtes Sujet, wo sich ein Neffe, der gegen den Willen eines Onkels geheirathet hat, in das Schloss desselben stiehlt und dort unter erborgtem Namen für sich und seine Frau Verzeihung zu erhalten weiss, hat eine Musik, um dessen Verfasser (Hrn. Kreube, Orchester-Anführer des Theaters Feydeau und Violinist der königlichen Kapelle) es mir leid thut, dass er, wie man sagt, mein Landsmann ist. Den Text kann ich deutschen Musikern zur Composition anempfehlen. *Le Testament et les Billets doux*, von Herrn Ar**, der mir weiter nicht

möchte sagen: Elementar-Verschiedenheit: ersterer, als blos todte Erzeugnisse eines unorganischen Wesens, fallen dem Gebiete der mathematischen Wissenschaften anheim, dahingegen die Töne des Blasinstruments, als eine Fähigkeit organisch-lebendiger Bestrebungen, nur von der eigentlichen menschlich-musikalischen Bildung ausgehen und dahin wieder zurückkehren. Aus diesem Unterschiede ergibt sich zugleich die Nothwendigkeit, dass die Franzosen (eine ächthaft menschlich schönen Ton auf den Blasinstrumenten möchte seyn können, denn dieser wird zunächst aus innersten Gemüthe des Künstlers selbst, und nur mittelbar durch das Gehör erzeugt, dahingegen der Saiteninstrumentalist seinen Ton unmittelbar mit der Hand und dem Gehöre, und nur entfernt mit der Seele hervorbringt. Ich könnte die hier begonnenen Folgerungen noch weiter fortsetzen und zeigen, dass aus demselben Grunde auch ein Künstlerthum auf den Saiteninstrumenten leichter zu erlangen steht, als auf den Blasinstrumenten, obgleich letztere leichter zu erlernen sind, als erstere. Vielleicht gibt mir dieser Stoff nächstens Veranlassung zu einer ausführlichen Abhandlung über die Natur der Saiten- und Blasinstrumente.

bekannt ist, besitzt unstreitig die beste Musik, die sogar dann und wann an Originalität hinstreift. Der Text ist ein langweiliges Intriguenwesen, was selbst den curiosen Liebhaber nicht zu befriedigen vermag. Es ist Schade, dass die Musik dieser Oper nicht zu *Edmund und Caroline* umgewandt werden kann.

C. F. P. Sievers.

Den neuesten Nachrichten aus Mayland zufolge, war Rossini daselbst Anfangs November angekommen, um die erste Karnevalsoper zu componiren. Bey seiner Abreise von Neapel wurde auf dem Theater St. Carlo eine neue Oper von ihm gegeben; diese hiess: *Bianca, ossia, la donna del lago*, nach einer englischen Novelle bearbeitet. Nach Rossini's eigener Aeusserung fand sie Anfangs keinen Beyfall, doch glaubte er, sie werde ihn in der Folge erhalten.

Herr Mayrbeer hatte bereits die zweyte Karnevalsoper (*Francesca da Rimini*) für die Scala zu componiren angefangen, als auf einmal das Buch von der Censur verboten wurde, und da er nicht sogleich ein anderes taugliches Buch fand, so machte er sich von seinen ohnehin unentgeldlich eingegangenen Verbindungen los, und er schreibt daher diesmal nicht für das Mayländer Theater.

Herr Ayblinger hat sich ebenfalls freywillig von seinem Contracte mit der hiesigen Impresa losgemacht, ist gleich darauf nach seiner Vaterstadt Wasserburg in Bayern abgereist, und geht vielleicht wieder nach Venedig zurück. Zu dem neuen Ballete *I Titani*, von Hrn. Salvatore Viganò, hat er im zweyten Acte, wo die Hölle vorkommt, eine recht gute und pastorale Musik componirt. Besonders zeichnet sich Ilieria die erste Nummer dieses Akts aus; Schade nur, dass die Hauptidee aus dem *Confutatis* im Mozart'schen *Requiem* entlehnt ist. In diesem Ballete hören wir wieder eine Menge Rossini'sche und andere fremde Stücke.

Kurze Anzeige.

Salve Regina; Hymne für eine Sopranstimme, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass, von Bern. Klein. 3tes Werk d. Gesangst. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Man erhält hier ein höchsteinfaches, andächtiges, eines liebevollinnigen Ausdrucks fähiges Gesangstück für eine Sopranstimme, die nur zehn Töne (vom eingestrichenen *Dis* bis zum zweygestrichenen *Fis*) braucht in der Gewalt zu haben, so dass diese gut aushalten und aushalten, eng sich an einander binden lassen, und überhaupt als nicht unbehülfliches Mittel der innern Sprache des Herzens dienen. Mit diesem so beschränkten angesprochenen Mittel, aber freylich auch mit dieser Sprache des Herzens, wird die Sängerin alles äussert leicht ausführen, der Zuhörer aber es zart und bedeutsam finden; und beyde werden es recht eigentlich lieb gewinnen, und so gern öfter dazu zurückkehren. Die gleichfalls höchsteinfache und sehr verständig gesetzte Begleitung des einfachen Quartetts (nicht dieser Instrumente im vollen Orchester) nimmt sich gleichfalls sehr gut aus, und unterstützt und trägt die Singstimme vortheilhaft; doch kann, hat man das Quartett nicht zur Hand, ein fingerter Klavierspieler auch seine Stelle vertreten, ohne allzubeträchtlichen Nachtheil des Ganzen. Erleichtert wird dies dadurch, dass das Werkchen in Partitur gestochen ist. Es besteht übrigens aus einem einzigen Hauptsatze, der aber in drey Abtheilungen zerfällt: *Salve — Adagio*, E dur; *Ad te clamamus — più mosso*, E moll; *Eja ergo — tempo primo*, E dur. — Mögen auch zu diesem sanft rührenden Stücke viele jungfräuliche Sängerinnen sich üben, ihren Geschmack vereinfachen und veredeln, ihr Herz anregen und erquicken! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. Nº. 50. 1819.

Aufforderung an alle Freunde der Musik und alle Musik-Verlagshandlungen, welche in der Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen.

Den Freunden der Musik übergebe ich hier ein Kunstwerk, welches, seiner Kürze ungeachtet, einen hohen Platz unter den Werken grosser Künstler verdient, und so viel ich habe in Erfahrung bringen können, wenigstens in Deutschland noch niemals verlegt worden ist.

Nicht die musterhafte Führung der acht Stimmen in einem stets vereinten Chore, meist in doppeltem Contrapunkte, nicht die treffende Auswahl, die wirkungsreiche Verknüpfung und Ablösung der Stimmen und die (besonders in dem zweyten Abschnitte) tiefgedachte Einführung jedes bedeutungsvollen, jedes von dem innern Gefühle vorgeahneten und erwarteten Tones durch eine neue Stimme — nicht dieses alles, sondern der tiefe Sinn, welcher in diesen wenigen Noten lebt, die grosse Erhabenheit und Wahrheit, mit welcher jener sich durch so einfache Kunstmittel offenbaret, ist es zunächst, welche mich mit der oben ausgesprochenen Verehrung des mitgetheilten Kunstwerkes erfüllt hat.

Wie eine Tempelkuppel kühn aufstrebend, in einem grossen Aufschwunge, in bedeutungsschweren Intervallen und Bindungen, sprechen die acht Stimmen das „crucifixus“ und schliessen in machtvollen, durch drittehalb Octaven erstreckten Accorden. „Etiam pro nobis“ — gleichsam zagend setzen es drey Stimmen hinzu, andere nehmen den Gedanken auf, ein tiefes Gefühl seines Gewichts theilt sich mit, und ernste, feyerliche Mahnung, seine Grösse zu empfinden, tönt auf den Hörer herab. Alle Stimmen, einander ablösend, tragen den Gedanken zu einem zweyten Schlusse. In ähnlicher Bewegung fügen sich nun die Worte: „sub Pontio Pilato“ zu, bald nur dem einen „passus“ zur Unterlage dienend, das zuerst, wie leise Klage, in den kindlich weichen Sopranen und im elegischen Alte in ziehenden, schmelzenden diatonischen Gängen, in synecopirten Noten zögernd sich durch die Figuren der andern Stimmen schlingt, bald in der grösten erhabensten Kirchenfeyer einherschreitet, bis in gewaltigen, erschütternden Akkorden und in wunderbarem Gange der Tenöre das: „et sepultus est“ — für den sinnlichen Menschen das erschütterndste Bild — beschliesst.

Ich glaubte, diese Andeutungen als Rechtfertigung meiner hohen Meynung von dem crucifixus, die Mittheilung desselben aber dem musikalischen Publikum schuldig zu seyn. Denn ich sehe es als einen Raub an der musikalischen Welt und als eine Beleidigung des Künstlers und der Kunst an, die Bekanntmachung classischer Werke zu unterlassen, und ich fordere, ich ein Unbekannter, ohne eigene Autorität, blos auf die Würde und Wichtigkeit des Gegenstandes und auf die Rechtmässigkeit der Forderung gestützt, alle Künstler, alle Kunstgelehrte, alle, die im Besitze classischer Manuscripte sind, oder auf die Besitzer derselben Einfluss haben, unsere Musikverlagshandlungen, die schon oft mit einander in ehrenvollem Streben für die Kunst gewetteifert haben — sie alle fordere ich auf, endlich die Unterdrückung der alten Kunstwerke durch ihre Herausgabe zu enden, die lange Ungerechtigkeit gegen die ehrwürdigen Kunstvorfahren zu vergüten und ihnen den Zugang zu der wohlverdienten Publicität und Unsterblichkeit nicht zu versperren. Was haben wir denn, nächst der Religion und der — von wie wenigen erworbenen — höchsten Weisheit, das uns so sicher, so frey und hoch über das arme Leben hinausträgt, unsere Blicke und unsern Geist in reinere Höhen hebt, uns Ahnungen eines

Lebens jenseits giebt, als die Kunst? Wahrlich, ihre Schöpfungen sind zu gross, als dass sie wem anders, als dem ganzen Menschengeschlechte, das über theilhaftig werden kann, zugehören dürften! Es giebt für sie keine Veräusserung an die todte Hand; der Künstler selbst darf sich nicht dem Volke, in dem er Künstler ward, entziehen, viel weniger ist es späten Nachkömmlingen erlaubt, seine Werke in kleinlich geizigem Verschlusse der Welt neidisch vorzuenthalten. Mag die Politik der römischen Kirche Gründe gefunden haben, die Werke ihrer Sänger ausschliesslich für die Kirchenfeyer zu bewahren — diese, dem hohen Sinn und Geiste der Kunst ohnehin fremden Gründe reden weder den Privatbesitzern, noch den Instituten unserer Zeit das Wort. Bedarf auch wohl eine Berliner Singakademie, bey den Vorzügen, welche sie in dem Sinne ihrer Stiftung, in dem Geiste, der sie beseelt, in ihrem Vorsteher, in ihrem Umfange besitzet, noch des zweydeutigen Hülfsmittels seltener Musikfinder, um andern Instituten ihrer Art vorzuleuchten? Sie gebe uns ihre Fasch und ihre Italiener, verstatte andern Akademieen, auf gleichem Boden mit ihr um den Preis zu ringen! Und wo finden sich Gründe, die den Privatmann von der Mittheilung seiner Kunstschätze freysprechen? Dürfte jemand glauben, sie zu profaniren, indem er sie dem Publikum schenkte? Nicht dem grössten Künstler wäre dies erlaubt, so lange ausser ihm noch irgendwo Kunstgefühl lebt; und wann wäre das jemals allgemein erstorben? Es gedenke vielmehr, wer selbst Künstler ist, des edeln Künstlerstrebens nach Unsterblichkeit, des noch edlern Strebens, den Schöpfungen seines Genius über Ort und Gegenwart hinaus Existenz und Wirksamkeit zur Erbauung und Erhebung aller für Kunst Empfänglichen zu verschaffen; er scheue, indem er anstrebt, den grossen Kunstvorfahren ihr Recht auf allgemeine Bekanntmachung und Verewigung durch dieselben zu gewähren, die gerechte Rüge einer durch seine Vandalismus beeinträchtigten Nachwelt.

Nicht das allgemeine Interesse der Kunst allein, sondern auch das besondere unserer Zeit scheint dringend die Herausgabe der classischen Musikstücke. Wir können es uns nicht verhehlen, dass manche glänzende Periode der Musik, welche die Zeit unserer Kultur wahrscheinlich auf Nimmerwiederkehren, vorübergegangen ist. Nicht die Kunst ist erschöpft, noch in unserm Tagen hat, um nur eins zu erwähnen, Beethoven aus der Symphonie eine ganz neue Gattung von Kunstwerken erschaffen — vielleicht in ähnlichem Verhältnisse zu den früheren Symphonieen, wie Jean Pauls Biographieen zu den Romanen. Aber nie wird wohl unter uns (Ilias post Homerum) ein Händelsches Oratorium geschrieben werden — und doch fehlt uns Händels *Saul*, sein *Samson*, der grösste Theil seiner Werke. Nie werden wohl wieder Hymnen, wie die grossen der römischen Kirche gesungen werden — die Verhältnisse fehlen, wenn auch der Geist eines unserer Künstler einem Palästrina und seinen Jüngern nachstrebte. Es fehlt an einer allherrschenden Kirche, die, in dem Besitze aller Erdenherrlichkeit, auf den kostbarsten Reliquien vieler Jahrhunderte thronend, durch die Zunge aller Künste zu dem Menschen redet, die die Musik nicht zur Unterstützung religiöser Gefühle, sondern zur Sanktritta, der geheiligten, geheimnissvollen Aussprache der Glaubenslehre selbst erwählt hat.

Wollen wir also den Forderungen der Kunst und unserer Zeit genügen, so müssen wir die auf uns vererbten Schätze einer nicht wiederkehrenden Kunstperiode sammeln; sammeln für unsern Genuss, zum Denkmahle einer würdigen, zur Gedächtnisfeyer einer hohen Zeit, für unser Studium, für eine noch zu erwartende innere Geschichte der Kunst aus ihren Werken, für eine Analyse des Wesens der Musik aus ihren Urbestandtheilen und der Ausbildung derselben in den Kunstwerken — Werke, die vielleicht dann beytragen werden, unsere Musik sicherer auf die späte Nachwelt zu bringen, als die griechische uns überliefert worden ist. Vor allen fordern die grossen Italiener früherer Zeit unsere Fürsorge, da sie in einem ganz eigenen Geiste geschaffen haben. Ihr Streben war nicht zunächst Rührung, Freude, Trauer, irgend eine mit religiösen Gefühlen verwandte Gemüthsbewegung zu erregen, wiewohl die innigste Rührung, erhabene Freude, tiefgefühlte Trauer sich aus ihren Gesängen in das Gemüth des Hörers ergiesst; ihr Zweck war nicht zunächst, ihre Gefühle und Betrachtungen, oder die des Volkes auszusprechen: sondern sie liehen ihren Mund den Priestern und Lehrern der geoffenbarten Religion, ihre Chöre wurden gleichsam das Organ der Offenbarung selbst, sprachen Glaubenslehren und geweihete Gebete, blos diesen selbst angemessen und um dieser selbst willen aus, und

überliessen dem Inhalte derselben und der innern Anlage der Hörer die besondere Wirkung auf diese; ihre Sprache und ihre Betrachtungen sind die von Wesen, die, über der Sphäre der Menschen, diesen himmlische Verkündigungen und Offenbarungen und ein Mitgefühl, wie Klopstocks Engel und Seelige im Messias, schenken. In diesem Sinne verkündet Lotti's crucifixus die Selbstopferung des Heilands, und wenn das „passus" in seinem, bangem Seufzer die Seele des Sängers auszuhauchen scheint, wenn das „sepultus" mit mächtigen Schlägen erschüttert, so vernimmt man doch keinen Accent menschlicher Leidenschaft, sondern nur die hohe Mahnung und die mitleidsvolle, innige Theilnahme höherer Wesen an dem armen Menschengeschlechte. In diesem Sinne muss, nach einem in Marpurgs Abhandlung von der Fuge Th. 2. Tab. 44. der Beyspiele abgedruckten Christe eleison zu urtheilen, ein zweytes Werk von Lotti geschrieben seyn, in diesem Sinne endlich hat Palästrina seine Einsetzungsworte, die von Burney der musikalischen Welt geschenkt und vor einiger Zeit in Leipzig wieder abgedruckt sind, und Allegri sein „Miserere" ausgesprochen. Von allen Kunstwerken aus dieser Klasse sind nur einzelne wenige dem musikalischen Publicum überliefert. Die Ansprüche desselben auf Mittheilung, der Künstler auf Verewigung, der Wissenschaft auf Unterstützung durch die bisher zurückgehaltenen Werke der Kunst, erwarten Befriedigung.

Der gegenwärtige Zeitpunkt kann der Herausgabe nicht anders, als günstig seyn; die noch jetzt allgemeine Theilnahme an dem Alten, das Streben, die Feyer des Gottesdienstes durch veredelten Kirchengesang und Kirchenmusik zu erhöhen, die allgemeine Verbreitung der Singvereine, der Mangel an einer zureichenden Anzahl neuer Gesangstücke, welche geeignet wären, jene Vereine würdig und fortwährend zu beschäftigen, der bleibende, von der Neuheit der Erscheinung unabhängige Werth der grossen Kunstwerke: alles verspricht dem Verleger beträchtlichen Absatz, dem Herausgeber allgemeinen Dank. Mag es jenen nicht bedenklich machen, wenn ähnliche Unternehmungen, z. B. die Herausgabe der musica sacra der sixtinischen Kapelle, der Missa canonica von Fux, des achtstimmigen Kyrie von Sarti vielleicht nicht den versprochenen Erfolg gehabt haben. Es scheint nothwendig, die besten, aber zugleich auch die, unserer Musikweise nicht so fern stehenden Werke voraus zu schicken und bey der Auswahl mehr auf ästhetischen, als auf antiquarischen, grammatischen, contrapunktischen Werth zu sehen. Auf diesem Wege möchte wohl das crucifixus von Lotti der canonischen Messe von Fux und vielleicht manchem Kunstbaue Johann Sebastian Bachs, so weit es ihnen in Hinsicht der Kunst des doppelten Contrapunktes nachstehen mag, weit vorausgegangen seyn und uns auf Palästrina's grössere Werke vorbereitet haben und Sarti's — freylich regelrechte Kyrie-Fuge wäre vielleicht nicht gedruckt.

Soll aber das Unternehmen, die alten Kunstwerke der Vergessenheit zu entreissen, nicht in sich selbst entwürdigt werden, so gebe man uns die Meisterwerke ganz und in Partitur. Es ist Barbarey, ehrwürdige Kunstwerke auseinander zu reissen; ein furchtbar ungerechtes Urtheil spricht sich darin aus: dass das Kunstwerk keine nothwendige Einheit habe, oder dass das Publikum unfähig sey, dieselbe zu fassen und die Verstümmelungen des Werkes zu empfinden; eine unverzeihliche Anmassung gegen den Künstler und das Publikum liegt darin, nach dem Ermessen des eigenen individuellen Urtheils einzelne Theile eines Werkes auszuzeichnen und andere zu verwerfen; es liegt der Beweis darin, dass man nicht fähig ist, die eigenthümliche, unvergleichbare Schönheit verschiedener Stücke, den wichtigen Einfluss der Stellung des Zusammenhanges zu empfinden, oder dass man aus fremden Rücksichten diese Empfindungen unterdrückt. Man bestimme doch die Rangordnung des: „Ehre sey Gott," des: „Sich Gottes Lamm," des: „Fürwahr," des: „Halleluja" aus Handels *Messias* nach allgemein annehmbaren Gesetzen! Ein so mangelhaftes Unternehmen kann nicht einmal bleibenden pecuniären Vortheil bringen; es fehlt ihm die Kraft, welche nur einem ganzen, vollendeten Kunstwerke innewohnt, das Publikum und die Zeit zu beherrschen, gleichsam an sich zu fesseln, sich nachzuziehen; für den Moment oder die Gelegenheit veranstaltet, beschliesst es mit Moment und Gelegenheit sein Tagsiegenleben. Die Herausgabe instrumentaler Musikstücke, namentlich Händelscher Oratorien, geschehe in Partitur. Die einzige Rücksicht, welche Klavierauszüge erlaubt: die auf Sänger, auf Dilettanten, welche in dem Partiturenlesen ungeübt sind, kann höchstens bey Opern, wegen des ausgedehntern Publikums derselben, wie bey Kir-

chenmachen, Oratorien und dergleichen; statt haben; denn wer diese zu seiner Beschäftigung wählt, wird (wenige Ausnahmen zugegeben) fähig seyn, Partitur zu lesen, oder wird sich sehr leicht dazu verstehen, es zu lernen und zu üben.

Von der Wichtigkeit der Sache überzeugt, habe ich es gewagt, diese Aufforderung auszusprechen. Ohne die Absicht, gegen irgend jemand, gegen eine Anstalt, gegen ein besonderes, dieser Aufforderung vorausgegangenes Unternehmen zu reden, habe ich gleichwohl, frey von jeder persönlichen Rücksicht und Furcht, nicht gescheut, jeden Satz aufzustellen, welcher mir zweckdienlich schien, mochte er auch den Schein einer Angriffsabsicht haben. Die Berichtigung meiner Ideen überlasse ich jedem; die Unterstützung meines Aufrufes vertraue ich allen würdigen Künstlern, Kunstgelehrten und Kunstfreunden; ich aber werde mich freuen und gern damit begnügen, der Herold derselben gewesen zu seyn. Naumburg, den 12ten Oct. 1819.

F. H. A. B. Marx.

Bemerkungen.

Wer etwas Neues componirt, sollte immer versuchen, ob er nicht den Geist des classischen Aeltern dieser Art seinem Werke einverleiben könne.

Es würde der einseitigen Machwerke weniger geben, wenn jeder künstlerisch Thätige sich möglichst in der Richtung musterhafter Vorgänger hielte, in dem tiefen Fahrwasser des Bildungsstromes, statt dass jetzt dieser in die Kreuz und Quere, auf Untiefen, in versandenden und versumpfenden Nebenarmen befahren wird.

So sollte es z. B. wohl angehen, dass einer unserer neuern Meister aus sich den Geist des Allegri, Palästrina etc. recht vernehmlich hören liesse, bereichert durch die fortgerückte Ausbildung der musikalischen Kunst.

Leider ist es aber mit den Künsten, wie mit der Geschichte der Völker. Die Erfahrungen der Vorzeit gehen in Vergessenheit, ohne dass man sich für die Gegenwart Lehren und Verhaltungsregeln daraus zöge. Und so gleicht die Kunst in ihrem Geschicke der Natur, welche, was einmal hinabgesunken ist, niemals wieder zum Leben zurückruft.

Nachrichten.

Uebersicht des Zustandes der Musik in England,

(Fortsetzung der Nachrichten in No. 45.)

In Rücksicht auf Nationalmusik hat England viel Eigenes. Denn ob man gleich das Gute hier wohl zu schätzen weiss, und übrigens im Modegeschmack eben so wechselt, als im übrigen Europa, so hat doch schon England für sich, mit Ausschluss Schottlands und Irlands, seine eigenthümlichen *Catches* und *Glees*, welche bald blos für weibliche, bald auch zugleich für männliche Stimmen eingerichtet sind. Am Schluss eines Gastmahls, vor Aufhebung der Tafel, pflegt die Gesellschaft mit angenehmen Solo- und mehrstimmigen Gesängen abzuwechseln, diess ist schon eine alte Gewohnheit, die, als eine der harmlosesten interessanten Unterhaltungen, auswärtig Nachahmung verdiente. Bey bürgerlichen, und andern öffentlichen, ächt nationalen Mittagmahlen werden auch gewöhnlich berufsmässige Glee-Sänger mit eingeladen, und zuweilen dazu bestellt, die beliebtesten Stücke zu singen, oder auch blosse Dilettanten zu unterstützen. Solche Gewohnheiten haben nicht nur viel Angenehmes, sondern auch Gutes, welches letztere sich in mehr als einer Hinsicht erweisen liesse: und der etwa mögliche Missbrauch einer so guten Sache darf eben so wenig hier als anderwärts in Betracht kommen. Wie sehr überhaupt das mehrstimmige gesellschaftliche Singen hier national ist, erhellt aus dem bereits erwähnten Catch-Club; aus einer lange hier bestandenen Madrigal-Societät; und auch besonders aus einer harmonischen Gesellschaft in Bath, welche, ausser geschickten Professionalsängern, keine anderen, als Personen von Rang und Vermögen zulässt, und deren Beschützer der Prinz Regent ist.

In Schottland ist zwar die Musik bisher sehr wenig allgemein getrieben worden, wie aus der vor ein paar Jahren in der allgem. musik. Zeitung gegebenen Beschreibung des ersten grossen Musikfestes in Edinburg sich ergibt; dennoch hat die schottische Nation von jeher Gefühl für guten Gesang gehabt, wie die Menge schottischer Nationallieder beweist, welche jeder Schottländer kennt, und mit einer Vaterlandsliebe hört und singt, die fast einer Religionsverehrung gleich kommt. Diese Lieder sind grösstentheils so voll innigen Gefühls, und natürlich einfachen Ausdrucks

desselben, dass es kein Wunder ist, wenn eine Nation, die sich bey jedem derselben etwas ihr interessantes denken kann, und deren Aufmerksamkeit noch nicht durch zu viele neuere Abwechslungen zerstreuet wird, eine erstaunliche Vorliebe für sie hat. Die mehresten derselben, welche schon sehr alt sind, enthalten in ihrer alten Aechtheit freylich Modulationen und Fortschreitungen, die ein gebildetes Ohr und Gefühl zu roh und unregelmässig findet. Sie gleichen den nach jetzigem Sprachgebrauche so unbehülflich ausgedrückten Gedichten aus der Bildungskindheit; sagen jedoch oft mehr, als manche feiner gegebenen der heutigen Zeit. Man hat daher Haydn, und andere berühmte Componisten bewogen, solche schätzbare Denkmähler der Vorzeit so zu modernisiren, dass nicht nur richtige, sondern auch wohl künstliche Harmonieen unter die alten Melodieen gelegt, und selbst moderne Ritornelle vor und in denselben angebracht worden sind. Dieses heisst doch unstreitig von einer Extremität zur andern übergegangen, und ist nichts geringeres, als wenn jemand den König David und seine Helden jetzt in moderner Tracht vorstellen wollte. Ausser den erwähnten Nationalliedern haben die Schottländer auch Nationaltänze, wie die *Reels* und *Strathspeys*, deren Melodieen oft eben so original sind, als die der Gesänge. Schottland ist noch eins der europäischen Länder, wo die uralte Sackpfeife bis jetzt sehr gewöhnlich ist.

In Irland giebt es ebenfalls viele sehr gefühlvolle Nationallieder. Diese sind vor einigen Jahren von Sir John Stevenson, einem angesehenen Musiker in Dublin, gesammelt und in moderne Form gebracht worden. Auch sind ihnen neue Texte von dem jetzigen berühmten Dichter Walter Scott untergelegt. Die Sammlung derselben in dieser neuen Gestalt ist betitelt: *Irish Melodies*, und findet jetzt allgemeinen Eingang. Da der Vicekönig (Lord Lieutenant) von Irland das Vorrecht hat, in den Ritterstand zu erheben, welcher den Titel Sir gibt, mit Zusetzung des Taufnamens, so haben verschiedene Musiker denselben dadurch erhalten, dass sie Seiner Excellenz einen Glee von ihrer Composition überreichten: z. B. Sir William Parsons, Sir John Stevenson, Sir George Smart und andre. Dass Irland für das Hauptland Ossians angesehen werde, dessen Gedichte Herr von Harold in einer vortrefflichen deutschen Uebersetzung herausgegeben hat, ist bekannt. Vor verschiedenen Jahren wurde hier sehr darüber nachgefragt, ob ein gewisses sehr altes Lied wirklich von Ossian componiret sey, wie vorgegeben wurde. Ein gründlicher Musiker bemerkte aber, dass, nach Forkels Geschichte der Musik, zu Ossians Zeit noch keine so gebildete Harmonie, Melodie und Rhythmus in dieser Gegend Europens existirt haben. Jetzt scheint die Frage beygelegt zu seyn.

In Wallis, dem alten Fürstenthum Englands, von welchem der Kronprinz seinen Titel: Prinz von Wallis führt, gibt es auch noch sehr schöne alte Nationallieder, von denen Herr Edward Jones, gegenwärtiger Barde des Prinzen von Wallis, eine gute Anzahl herausgegeben hat, deren Harmonieen aber oft nicht aufs richtigste ausgedrückt sind. Der Welsh Harp (Walliser Harfe) ist im vorhergehenden Stücke der gegenwärtigen Uebersicht Erwähnung geschehen.

Im Allgemeinen darf hier bemerkt werden, dass, so wie alle drey vereinigten Königreiche das brittischen Reichs nicht blos in ihren Bewohnern, sondern auch in ihren verschiedenen Sprachen, noch eine grosse Aehnlichkeit mit der deutschen und scandinavischen Nation darstellen, auch ihre Art zu singen bisher mehr an das Herzhafte des deutschen National-Gesangs, als an das höchst Geschmeidige des italienischen, oder an die Volubilität des französischen grenzt. Die soliden und doch gebildeten Gesänge und Chöre Händels sind daher dem Gefühle der Engländer so sehr angemessen, dass sie bis auf diesen Tag, und zwar wohlverdientermassen, noch immer allgemein gangbare musikalische Goldmünze bleiben. Es ist daher unserm theuern Könige gern zu verzeihen, dass er so ausschliesslich für Händel eingenommen gewesen ist, und dass er selbst Haydn, da dieser die Ehre hatte, durch den Prinz von Wallis eingeführt, einige seiner besten Compositionen; vor Sr. Majestät und der königlichen Familie hören zu lassen, der König mit seiner bekannten Offenherzigkeit gestanden hat: „Das sey zwar sehr schön, doch habe er sich so sehr an Händel gewöhnt, dass er diesem noch immer den Vorzug nicht versagen könne.“ Se. Majestät hat bis auf diesen Tag nicht blos Händels Clavecin beständig bey sich, sondern es ist auch bekannt, dass als einmal eine sehr ähnliche Büste Händels in einer Auction vorkam, er dem Hofmusikus Randall, welcher schon unter Händel als Singeknabe ge-

stemlen hatte, auftrug, sie um jeden Preis zu kaufen, und ihm den doppelten dafür versprach. Diese Büste war nachher in dem königlichen Privat-Musiksaale zu Windsor aufgestellt.

Unter die musikalischen Eigenheiten der Engländer gehört mit, dass ein sehr talentvoller Engländer, Herr Dibdin, vielleicht 25 bis 30 Jahre lang, auf einem eignen Theater, das Publikum ganz allein unterhalten hat; nämlich so, dass die Stücke von ihm selbst geschrieben, in Musik gesetzt, gesprochen, gesungen, und auf dem Pianoforte accompagnirt wurden. Die Unterhaltungen bestanden aus lebhaften und interessanten Schilderungen wohlgewählter Gegenstände, mit untermischten dazu passenden Gesängen. Dass diese Darstellungen anziehend waren, lässt sich schon daraus abnehmen, dass das Publicum nicht müde geworden ist, den einen Autor, Componisten u. s. w. so viele Jahre lang allein zu sehen und zu hören; und ohne Beyhülfe von Theaterdecoration und Abwechslung, selbst ohne alles Orchester, dennoch Vergnügen an ihm zu finden. Die Darstellungen waren freylich mehr auf dem grössern Haufen des Volks, als auf die höhern Klassen berechnet, und die Lieder mehr im Balladen- als rechten Gesang-Styl; doch enthielt das Ganze nichts Gemeines, noch weniger etwas Anstössiges, und alles war auf Beförderung guter Grundsätze und Sitten gerichtet. Man sagt, Vater Haydn sey während seines Hierseyns, einmal bey dem Theater dieses Mannes, ohne von den Umständen der Vorstellung unterrichtet zu seyn, vorbey gekommen und hineingegangen: da er denn sich sehr gewundert habe, bey seiner noch nicht grossen Bekanntschaft mit der englischen Sprache, nur immer eine und dieselbe Person auftreten und abtreten, sprechen, singen und accompagniren zu hören. Es hat zwar Nachahmer dieses Dibdin gegeben, allein keiner hat auf dieselbe Art bey dem Publikum sich im Beyfalle behaupten können, wie er.

Auf der Orgel sind die beyden Herren Carl und Samuel Wesley viele Jahre her wohl die berühmtesten gewesen, jener wegen seiner grossen Bekanntschaft mit Handels Werken, die er fast alle auswendig spielen kann; und dieser wegen seiner Fertigkeit überhaupt, und besonders wegen seiner Geläufigkeit im Fugenspielen aus dem Stegreife über irgend ein angegebenes Subject: doch sind beyde als Componisten nicht so berühmt, als im Spiel. Vor ungefähr zwanzig Jahren aber gaben sie einige Concerte auf zwey Orgeln, wo sich zeigte, dass sie die Wirkung nicht genug vorher berechnet hatten. Sie hielten diese Concerte in dem länglichen Saale, wo ehedem die königlichen Concerte der alten Musik gegeben worden waren. In ersten stand die grössere Orgel, welche nach deutscher Art, doch nur sehr klein, und ohne Pedale war, auf dem Orchester-Platze, und die kleinere, ein blosses Positiv, am andern Ende des Saals, auch erhöhet. Dass auf diese Art keine künstliche Zusammenstimmung, wie etwa mit der Fuge für zwey Klaviere in Bachs Kunst der Fuge, statt finden konnte, ist begreiflich; und selbst die abwechselnden Spiele auf der einen und andern Orgel, oder auf der kleinen und die kleinere, ein blosses Positiv, am andern Ende des Saals, auch erhöhet. Dass auf diese Art keine künstliche Zusammenstimmung, wie etwa mit der Fuge für zwey Klaviere in Bachs Kunst der Fuge, statt finden konnte, ist begreiflich; und selbst die abwechselnden Spiele auf der einen und andern Orgel, oder auf der kleinen und die kleinere, waren nicht genug auf unterhaltende Wirkung berechnet. In zweyten und in den folgenden Concerten war zwar die kleinere Orgel neben die grössere gesetzt, aber selbst dann gaben diese beyden wirklichen Virtuosen nichts von der hohen deutschen Kunst einer Vollstimmigkeit mit obligaten melodischen Stimmen, wie sie mit vier Händen auf den beyden Orgeln ausführbar gewesen wäre; und da sie die majestätische Wirkung einer Kirchenorgel, mit 16 Fuss Manualen und 32 Fuss Pedalen, auch nicht hervorzubringen vermochten, so machten die vier oder sechs Concerte keinen solchen Eindruck, dass sie ein anderes Jahr wiederholt werden konnten. Dass in England sich noch viele Organisten auf das Fugen-spielen legen, und manche von ihnen auch im Ausführen einer Fuge aus dem Stegreife gute Fertigkeit zeigen, kann bey dieser Gelegenheit zu ihrem Ruhme versichert werden. Ein gewisser hiesiger Organist, welcher oft ein Orgelconcert gibt, versäumt auch nicht den Vogelerschen Donner darin anzubringen; allein auf seiner kleinen Orgel thut dieses eine Wirkung, die an nichts Grosses und Fürchterliches, sondern eher an etwas Entgegengesetztes erinnert. Da des Pianoforte-spielens schon früher erwähnt worden ist, so verdienen nur die übrigen Instrumente noch einige Aufmerksamkeit. Die Pedalharfe ist hier sehr in Aufnahme gekommen; da ein solches Instrument aber schon bey dem ersten Ankaufe theuer zu stehen kommt, und dazu täglich Saiten und sehr oft Reparaturen erfordert, so wird es wohl mehr auf die Häuser der Reichen eingeschränkt bleiben, als dem Pianoforte gleich allgemein werden. Selbst in ihrer vorhin erwähnten

grössten Vollkommenheit, mit Pedalen für alle erhöhten und erniedrigten Semitone, kann doch nie auf der Harfe herausgebracht werden, was sich auf Tasteninstrumenten spielen lässt, und diess ist zu bedauern, weil der Ton so schön ist. Wenn daher Componisten für dieses herrliche Instrument, und Lehrer desselben, mehr auf das sehen wollten, was auf demselben mit guter Wirkung sich aufführen lässt, als auf das, was sehr schwer und halsbrechend scheinen und klingen soll, so würden sie gewiss Dank verdienen. Einer der ersten Harfenlehrer in England ist der längst wohlbekannte Herr Meyer aus Strasburg gewesen, welcher noch in seiner Kunst fleissig ist, und dessen beyde Söhne, Philipp und Carl, ihm als ihrem Lehrer und sich selbst Ehre machen. Vorm. hatten wir auch hier den ausserst geschickten Marin, und die wegen ihres schönen Tons berühmte Madame Krumpholz. Jetzt aber wird seit Jahren auch Hr. Dizi als ein vorzüglicher Meister seines Instruments geschätzt. Auf der spanischen Guitarre besitzen wir jetzt einen sehr geschickten Spieler, Herrn Sola; doch scheint dieses Instrument in England keine grosse Aufnahme zu finden. Das Violoncell wird hier mit Recht geschätzt und von vielen gelernt. Selbst der Prinz von Wallis hat es ziemlich weit darauf gebracht. Es wäre daher zu wünschen, dass mehr gute Solos und Duetten dafür geschrieben würden, als es bis jetzt hier gibt; und besonders, dass sie auf Dilettanten berechnet wären, dann würden sie gewiss vielen Abgang finden. Ein sehr grosser Violoncellist ist der berühmte Crosdill, welcher aber die Musik als Beruf schon lange niedergelegt hat. Ebenfalls ausgezeichnet auf demselben Instrumente sind Hr. Cervetto, und sein würdiger Schüler Hr. Lindley, welcher jetzt allgemein berühmt ist. Und selbst auf dem Violon oder Doppelbasse haben wir den grossen Dragonetti, der mit Präcision und Geschmack Concerte auf demselben spielet.

Die Violine wird hier, wie natürlich, sehr viel, auch von Dilettanten gelernet. Wir besitzen als Virtuosen dieses Instruments noch den hochberühmten Viotti, und bedauern allgemein den Verlust Salomons. Letzterer war noch einer von den Wenigen, die Sebastian Bachs bekannte Solos öffentlich spielen konnten und mochten. Das Glänzende und Feurige der Herren Weichsel und Yaniewitz, die Stärke und Sicherheit der Herren F. Cramer und Spagnoletti, nebst der grossen Geschicklichkeit Anderer auf diesem Instrumente werden mit Recht bewundert. Doch scheint der alte, seelenvolle Adagio-Styl jetzt nicht mehr so allgemein zu seyn, als vor Zeiten; welches wohl, wie vieles andere, auf Rechnung der musikalischen Mode zu setzen ist. Die Flöte wird hier auch noch von Liebhabern häufig gelernet. Ob die von Herrn Drouet seit einigen Jahren hier eingeführte neue Einrichtung dieses Instruments, wodurch es in der Höhe einen weitern Umfang erhält, aber in der Tiefe die Fülle des Tons verliert, als Gewinn anzusehen sey, muss die Zeit lehren. Dieses Virtuosen Compositionen sind gewiss in Deutschland schon längst bekannt. Herr Sauzt, welcher seiner Brust wegen neuerlich nicht viel öffentlich gespielt hat, befindet sich, wie es scheint, wieder viel besser; er hat ausser seiner Fertigkeit auch noch einen schönen Ton und äusserst feinen Ausdruck. Herr Monzani spielt nicht mehr öffentlich, sondern gibt Unterricht und hat eine Musikhandlung; Herr Ashe bläst die erste Flöte in den meisten Concerten, und ist jetzt Director der vorhin erwähnten Concerte in Bath; und Herr Nicholson spielet mit ungemeiner Fertigkeit in vielen Concerten.

Bey diesem Instrumente wird es nicht unangenehm seyn, bemerkt zu finden, dass man aus sicherer Quelle weiss, Giardini habe einen solchen Widerwillen gegen die Flöte gehabt, dass er oft gesagt habe, „über der Thür jedes Musiksaals sollte geschrieben stehen: in diesen Zimmer kommt keine Flöte!" Er muss dieses schöne Instrument gewiss auf eine sehr unvortheilhafte Art gehört haben.

Ausser den angeführten Instrumenten werden hier von Dilettanten selten andere gelernet. Es gibt aber hier fast auf allen Blasinstrumenten sehr geschickte und mitunter grosse Spieler. Hierzu haben die starken Harmoniechöre bey den vielen Regimentern, während des langen Krieges, ansehnlich beygetragen. Es ist aber unmöglich, alle derselben hier Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, weil oft die vorzüglichsten dem Publikum unbekannt bleiben; wir wollen daher nur ein Paar anführen, nämlich: Herrn Friedrich Griesbach auf der Hoboe, welcher seinem Instrumente eine so lebendige Seele einzuhauchen weiss, dass er nie, ohne grossen Eindruck zu machen, mit einem Solo aus dem Orchester hervortritt; Herr Holmes hat einen so schönen, sanften, vollen Ton auf dem

Beschaffenheit des Uebels vorzüglich an. Ein kleiner, noch nicht allzuharter Kropf ist bekanntlich der Zertheilung fähig, und weicht auf äufserliche Einreibungen und damit verbundenen innerlichen Gebrauch auflösender Mittel. Ein ziemlich grofser und harter aber nicht also. Die Operation der Ausrottung ist nur in wenigen Fällen rathsam, und selten, wenn es auch an einem geschickten Wundarzte nicht mangelt, entschliefsen sich die Kranken dazu. Die Skrofeln erfordern, wie ich in einer eigenen Abhandlung davon, die noch nicht ganz gedruckt ist, erwiesen habe, die Neutralisirung des Skrofelnmiasma. Was hier vom Kropfe zu lesen steht, gilt auch vom Brucho der Luftröhre. Gleiche Prognose und gleiche Heilbarkeit und Unheilbarkeit.

In allen bisherigen Fällen ist die Behandlung der Gebrechen der Singstimme von heilbarer Art, medicinischer, zum Theil auch wundarzneylicher Competenz.

Ich habe nur noch einige Worte zu sagen, die mir bey der Revision meines Manuscripts einfielen, und in dem bisherigen Vortrage nicht Platz finden konnten. Dem zu folge mufs ich etwas von denen Fällen anbringen, wobey der Singmeister oder die Singmeisterinn zu der bezweckten Heilung der Stimmfehler mitwirken können. Unter diesen Fehlern steht eine *durch schlechten Unterricht* ganz oder zum Theil *verdorbene Singstimme* oben an. Diese kann statt finden, wenn schon die Singorgane vom regelmäfsigsten Bau und der besten Beschaffenheit sind, und ist mehr Folge einer verkehrten Gewöhnung, als eines Naturfehlers oder einer Verletzung oder sonstigen Krankheit. Was ich oben von der Kultur der Singstimme im allgemeinen schrieb, ist hier einer besondern und bestimmtern Anwendung fähig. Man untersuche genau die Höhe und Tiefe der Stimme, man gebe Acht auf diejenigen hohen Töne, welche sich nur als Zwicktöne angeben lassen, oder von Stimmen, gleich den minder hohen Tönen, aushaltend vorgetragen werden können, und richte sich nach dieser Kenntnifs in der Auswahl der zum Ueben bestimmten Singstücke. Je mehr die Zwicktone vermieden werden können, desto besser. Denn durch das öftere Uebersprungen in dieselben nimmt die Stimme eine Widerlichkeit und etwas kreischendes an, das ihr in der Folge sehr schwer abzugewöhnen ist. Wenn die Stimme dadurch gelitten hat, dafs man sie zu einer Tiefe zu zwingen suchte, die ihr nicht natürlich ist, so glaube man ja nicht, dafs öfteres Tiefsingen das Unnatürliche natürlich zu machen vermoge, sondern lasse die Sache auf sich beruhen, und kultivire statt dessen fleifsiger die Hohe. Bey'm schweren Ansprechen der hohen Tone hüte man sich, etwas forciren zu wollen, was von Natur nicht gelingen will. Nur nach und nach durch Nehmen einer genauen Rücksicht auf das, was die Stimme unter gewissen Umständen leisten kann, wird dies schwere Ansprechen leichter, und oft gehört eine viel monatliche, aber mit Vorsicht und Schonung fortgesezte Uebung dazu, bis dieser Stimmfehler sich verliert.

Zur Zeit der Menstruation mufs keine Singschülerinn zum Singen angehalten werden, indem unter solchen Umständen sich die Stimme in einem Zustande befindet, welcher mit der Mutation etwas Aehnlichkeit hat.

Das *Schwankende* in der Stimme ist nicht minder eine Art von Verdorbenheit, welche von fehlerhaftem Unterrichte abhängt. Genau müssen die Lehrenden auf die Töne und Tonintervalle Achtung geben, bey welchen dies Schwanken am merkbarsten ist, und die rectificirende Uebung auf diesen oder diese Punkte zu richten bedacht seyn. Grofse Vorsicht ist aber anzuwenden, dafs, indem man bemüht ist, der Stimme mehr Tonrichtigkeit und Stätigkeit zu verschaffen, man ihr nicht zugleich etwas oder viel von ihrer Biegsamkeit entzieht. Oefteres Abwechseln in den Gattungen der Singstücke ist hier vorzüglich zu empfehlen.

Ist es möglich, kann man fragen, *durch Uebung eine Chorstimme zu einer Solostimme umzuschaffen?* Ich zweifle, ob sich diese Frage mit Ja, beantworten läfst. Gemeiniglich hat die Chorstimme mehr Fulle und Stärke, als die Solostimme, und diese mehr Zartheit und Geschmeidigkeit, als jene. Stimmen, die Solostimmen

Fagott, dass er darin höchstens seines Gleichen finden, aber schwerlich übertroffen werden kann; Herr Dronet auf der Flöte ist schon oben erwähnt; und auf der Trompete hat Hr. Schmidt, erster Trompeter des Prinz Regenten, eine ganz ausserordentliche Fertigkeit und Sicherheit. Er hat nicht blos auf der Trompete, sondern selbst auf dem Jagdhorne (halben Mond) sehr oft ein Concert geblasen. Bey dieser Gelegenheit verdienen die vor etlichen Jahren in der allgem. musikal. Zeitung erwähnten hiesigen Erfindungen in dieser Art von Blasinstrumenten wieder in Erinnerung gebracht zu werden. Sie bestehen erstlich in gelegentlicher Verlängerung der Röhre, vermittelst eines Auszugs nach oben zu; und zweytens in Tonlöchern. Der genannte Auszug kann in einer kurz gewundenen Trompete dreyfach seyn; und vermittelst einer sehr kleinen Rückung mit einem Finger, alle, selbst chromatischen Tonstufen zwischen dem C, e, g, c hervorbringen. Dieser Auszug springt durch eine Feder wieder zurück, und kann auch auf dem Horne und Jagdhorne angebracht werden. Aber die grösste Sicherheit scheinen doch die Tonlöcher zu gewähren. Denn man bläset hier jetzt das erwähnte Jagdhorn mit Klappen in solcher Vollkommenheit und mit so herrlicher Wirkung, dass sich nichts schöneres in der Art von Instrumenten wünschen lässt. Möchte doch das leicht zu blasende und sanfte Horn auch bald zu einer gleichen Brauchbarkeit gebracht werden. Die in dem angeführten Aufsatze bemerkte Erfindung des Herrn Percival erreicht den Zweck völlig; doch scheinen Klappen am brauchbarsten zu seyn, weil in den Percivalschen angebrachten engen Windröhren sich leicht Grünspan anhäuft.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikal. Schriften, mit Anzeige der Verleger und Preise. Zweyter Nachtrag. Leipzig, 1819. b. Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Dies nützliche Unternehmen wird nun im angegebnen Verleg, aber von derselben Redaction und in derselben Art fortgesetzt; nur dass jetzt — was zu billigen — die mehrstimmige Gesangmusik ohne Rücksicht auf das (oft nicht wesentliche) Accompagnement zusammengestellt wird. Das Handbuch wird künftig den Liebhabern um so nöthiger werden, da — wenigstens sagt dies die Vorrede — die Messcatalogen der Weidmannschen Buchhandlung in Leipzig Musikalien nicht mehr aufnehmen werden. Ref. hat mehre Artikel dieses Nachtrags, die eben ihm am bekanntesten sind, geprüft, und das Verzeichniss sehr vollständig, auch die nähern Angaben der Artikel genügend befunden: nur hat er die Nachweisung der Recensionen der musikal. Zeitung bey nicht wenigen ungern vermisst, ohne dass er jedoch entscheiden kann, ob diese nicht fehlen, weil der Druck dieses Nachtrags früher begonnen, als jene Recensionen erschienen sind. Sollte es aber für den letztern Fall, der ja auch künftig oft eintreten muss, nicht gut seyn, bey jedem Nachtrage die später erschienenen Recensionen in einem Anhange nachzuweisen? Es kann jedesmal kaum ein Blatt betragen, und verlangt nur genaues Vergleichen; und dies beweiset der Verf. sonst auf löbliche Art.

Ouverture de l'Opera, L'Une pour l'Autre, pour le Pianoforte, av. accomp. de Violon et Violoncelle ad libitum, par Nicolo. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Derselbe rasche, muntere Geist, der alle neuern Compositionen Nicolo's belebt, und um weswillen man den frühern Verlust dieses talentvollen Künstlers vorzüglich zu bedauern hat, ist auch in dieser Ouverture bemerkbar. Sie ist geschrieben, wie sich's für eine kleinere — komische Oper zu schreiben gehört; am meisten in Cimarosa's Art. Auszuführen ist alles leicht.

VI.

Beilage zur allg. musikal. Zeitung N° 50. J. 1819.

Crucifixus. v. Lotti.

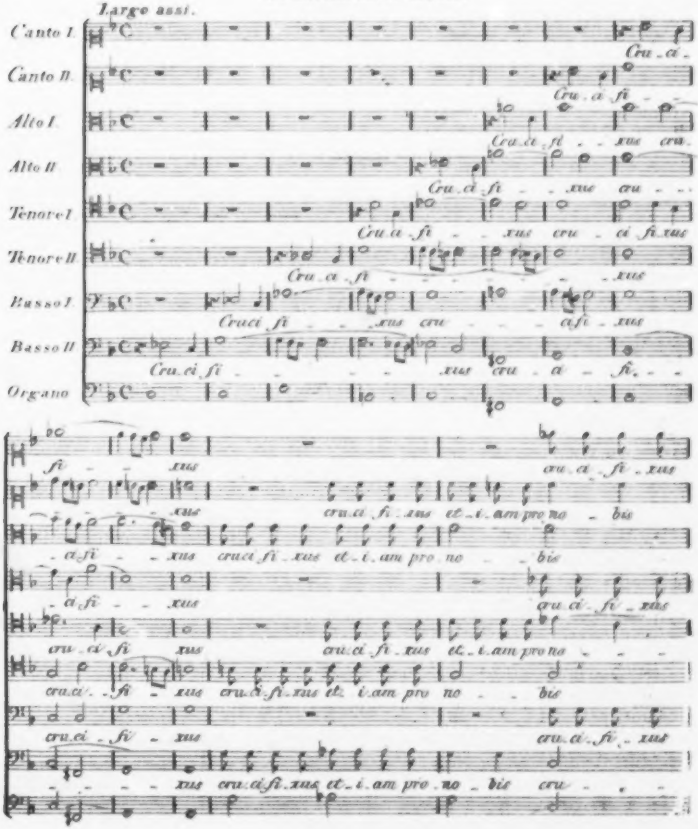

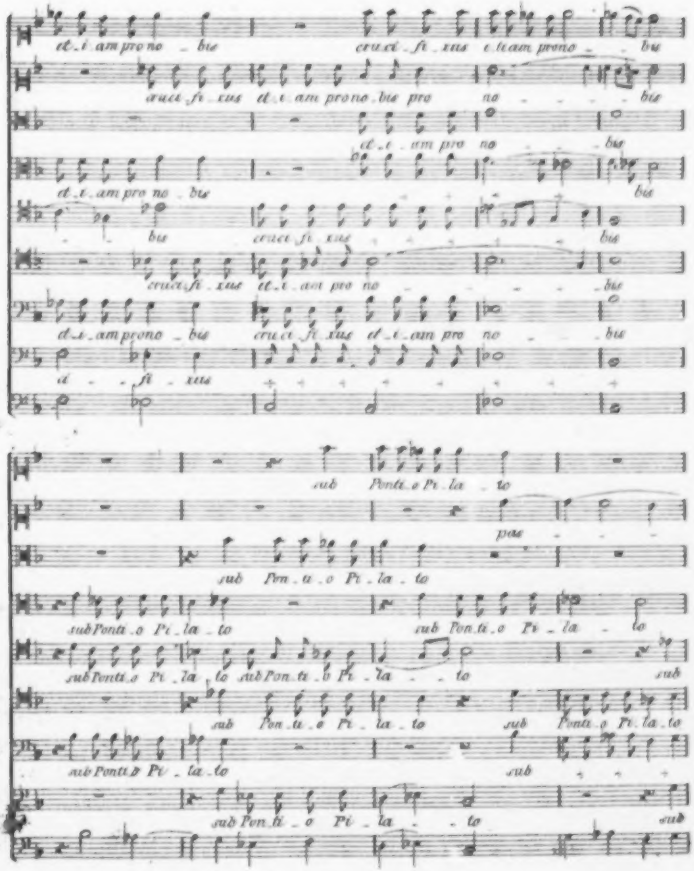
et_i am pro no _ bis
cruci_fi_xus et_i am pro no _ bis
cruci_fi_xus et_i am pro no _ bis
et_i_am pro no _ bis
et_i_am pro no _ bis
bis
bis
cruci_fi_xus
cruci_fi_xus et_i am pro no _ bis
et_i_am pro no _ bis
cruci_fi_xus et_i_am pro no _ bis
ci _ fi _ xus
sub Ponti_o Pi_la _ to
pas
sub Pon_ti_o Pi_la_to
sub Ponti_o Pi_la_to
sub Pon_ti_o Pi_la_to
sub Ponti_o Pi_la_to sub Pon_ti_o Pi_la _ to
sub
sub Pon_ti_o Pi_la_to
sub Ponti_o Pi_la_to
sub
sub Pon_ti_o Pi_la _ to
sub

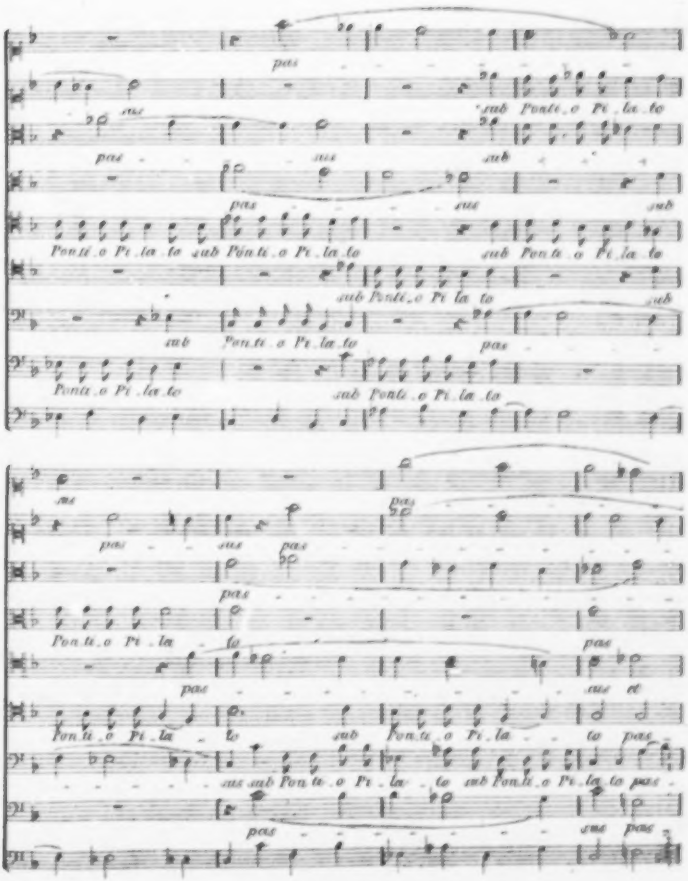
pas
sub Ponti o Pi la to
sub Ponti o Pi la to
Ponti o Pi la to
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas
sub Ponti o Pi la to
pas

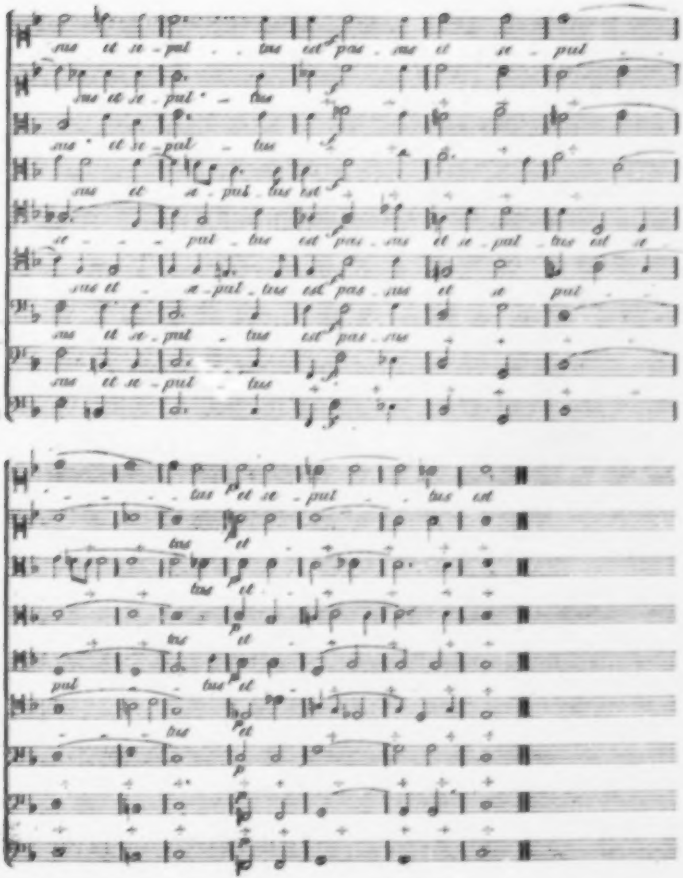
sus et se - pul - tus est pas - sus et se - pul -
sus et se - pul - tus
sus et se - pul - tus
sus et a - pul - tus est
se - pul - tus est pas - sus et se - pul - tus est se
sus et - se - pul - tus est pas - sus et se pul -
sus et se - pul - tus est pas - sus
sus et se - pul - tus
- tus et se - pul - tus est
tus et
tus et
tus et
pul - tus et
tus et

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. N°. 51. 1819.

Uebersicht des Zustandes der Musik in England,

(Fortsetzung der Nachrichten in No. 50.)

Unter den musikalischen Instrumenten neuerlicher Erfindung verdient das vom verstorbenen Grafen (Earl) Stanhope versuchte *Grand Pianoforte*, mit nur einer Saite zu jeder Taste, in doppelter Rücksicht Aufmerksamkeit: erstlich wegen seiner Saiten und zweytens wegen der Art, wie die Hämmer angebracht sind. Dass dieses Instrument, als erster Versuch noch nicht geworden ist, was es bey weiterem Nachdenken und unter den Händen eines einsichtsreichen und erfahrnen Instrumentmachers werden kann, ist natürlich. Das Hauptversehen dabey scheint zu seyn, dass der Graf nicht, dem Winke geschickter Instrumentmacher zufolge, Saiten von verschiedenen Metallarten, sondern durchgängig nur Stahlsaiten angebracht hat. Diese thaten zwar im Diskant, bis in die Mitte, gute Wirkung, und brachten in der Mitte des Instruments einen schönen vollen Ton hervor; da sie aber in der Contraoctave so dick, wie die Röhren langer thönerner Tabackspfeifen, waren, so fehlte es ihnen da an klarer Fülle. Die ungemein starke Spannung eines solchen Bezugs erforderte einen so besonders festgebauten Körper des Instruments, dass es, wie man versichert, vieler Versuche bedurfte, dem Körper genug Festigkeit zu geben. Das Instrument will daher so schwer, dass, als es nach dem Tode des Erfinders bey Versteigerung seines Nachlasses verkauft wurde, acht Männer zum Hinein- und Heraustragen desselben nöthig waren. Dieses Instrument hatte wenigstens den Vortheil, dass sich kein Ton in sich selbst verstimmen konnte, wie die Einklänge der zwey- und dreychörigen Instrumente. Da natürlich die allzudicken Saiten um keinen Stimmnagel gewunden und auf gewöhnliche Art gestimmt werden konnten, so hatte der Graf zum Stimmen Schrauben angebracht, welche das Verfahren erleichterten. Die Hämmer schlugen nicht, wie gewöhnlich, zwischen dem Stimmstock und dem Stege, von unten hinauf, sondern von oben herunter auf die Saiten. Dies ist die Art, wie sie in den aufrechtstehenden oder sogenannten Cabinet-Pianofortes angebracht werden: und ein hiesiger geschickter Pianofortemacher leitet den vollen Diskant dieser Instrumente von der grössern Breite des Resonanzbodens her, welche dadurch gewonnen wird. Der Graf St. hatte aber die Hämmer so angebracht, dass sie von unten auf, vor dem Hauptbalken herum, wie ein Schwanenhals gebogen, anschlugen. Dieses, nebst dem schweren Hammer, machte den Anschlag so schwierig, dass die grösste moderne Orgel mit der vollen Koppelung noch leichter zu spielen seyn mag, als dieses Instrument, welches gar keinen prompten Triller mit Einer Hand vertattete. Da dieses Pianoforte, wie Ref. hört, ein Patent hat, so wird es in England vor dem Verlaufe der 14 Jahre wohl nicht weiter versucht werden. In der erwähnten Versteigerung wurde es für etliche 60 Pf. Sterl. verkauft, und das war theuer genug, bey seiner dermaligen Unvollkommenheit. Der Graf Stanhope hat sich seit vielen Jahren mit Erfindungen und mit Verbesserungen schon gemachter Erfindungen beschäftigt, wovon einige in das Gebiet der Musik gehören: erstlich, die schon in der musikal. Zeitung von D. Chladni richtig beurtheilte Temperatur; zweytens, eine Vorrichtung, wodurch sich das, was auf einem Pianoforte gespielt oder phantasirt wird, richtig niederschreibt: diese Vorrichtung bestand aus einem aufgerollten langen Papiere, das sich während des Spielens abrollte und auf dem jede angeschlagene Taste, nach ihrer Länge und Stärke, Zeichen machte, die nachher entziffert und in Noten gesetzt werden mussten. Ueber

diese Art der mechanischen Nachschreibekunst ist zu bemerken, dass, ob sie uns gleich in den Stand setzt, zu wissen, was Jemand extemporirte, doch zwischen dem Originalspielen und dem Nachspielen (selbst wenn derselbe Virtuos der Nachspieler seyn sollte) ein zu grosser Unterschied seyn und bleiben muss, als dass je ein allgemeiner Gebrauch davon gemacht werden könnte. Und diesen Grundsatz bestätigt ja schon die vieljährige Erfahrung. Zweytens versuchte der Graf St., die unalte und ihrer Unvollkommenheit wegen abgeschaffte Tabulatur, oder Notenschrift mit den ersten sieben Buchstaben des Alphabets, wieder in Aufnahme zu bringen. Diese Art Notation, welche nur denen noch bequem scheinen kann, die mit den eigentlichen sogenannten Noten nicht genug bekannt sind, versuchte, einige Jahre früher als der Graf St., ein Herr Baldwin, M. A. wieder hervorzuziehen; ob aber der Graf dessen Plan gekannt habe, ist ungewiss. Fast um dieselbe Zeit schlug ein Herr Rootsey in einer kleinen Schrift eine Tabulatur vor, zufolge welcher die Noten nicht, wie bisher, nach den sieben Stufen der diatonischen Tonleiter, sondern die 24 Semitone einer gedoppelten chromatischen Octave, nach den 24 Buchstaben des Alphabets benannt werden sollten. Diese Erfindung ist jedoch, so wie die beyden vom Grafen Stanhope und Herrn Baldwin, unbeachtet geblieben.

In Ansehung des Pianoforte ist noch zu bemerken, dass die Hrn. Broadwood ihre aufrechtstehenden Pianofortes mit zwey etwas dickern Saiten auf jeder Taste beziehen; welches einen eben so starken Ton hervorbringt, als drey dünnere Saiten, und die Stimmung erleichtert. Vor ungefähr acht Jahren versuchte auch ein andrer Instrumentmacher, in dem tafelförmigen Pianoforte dadurch die Stärke des Tons zu vermehren, dass er sie mit Saiten bezog, die mit Platina-Drath übersponnen waren, worauf er ein Patent erhielt. Er glaubte, durch die schwere Platina-Ueberspinnung den Ton im Verhältniss ihres Gewichts zu verstärken. Auch dieser Versuch hat keinen weitern Eingang gefunden.

Dass die Musik in England sehr allgemein getrieben werde, erhellt unter andern auch aus der grossen Menge ansehnlicher Musikhandlungen und Instrumentmacher in London allein; und damit hängt die erstaunliche Anzahl derer zusammen, welche entweder als Lehrer, oder als praktische Musiker von der Musik leben. Das Pianoforte ist das Hauptinstrument, welches denen, die darin unterrichten, den sichersten Erwerb verbürgt, weil ein Musiklehrer von Ruf wohl einen und den andern Schüler, aber nicht leicht, wie bey Theater-Engagements, seinen ganzen Erwerb verlieren kann, welche letztern überdies meist sehr mässige Gehalte darbieten. Wiewohl nun Virtuosen vom ersten Range auf dem Pianoforte hier, wie bekannt, hohe Preise für den Unterricht erhalten, so ist doch gewiss, dass sie wegen der hiesigen Verhältnisse dabey nicht besser stehen, als bey mässigern Preisen in andern Ländern. Den ersten Schritt über eine halbe Guinee für die Stunde scheint hier Haydn gethan zu haben, bey welchem ein wohlhabender Mann die Ehre seines Unterrichts suchte und sich erbot bezahlen, was er fordern würde, nämlich eine Guinee für die Stunde, oder mehr, worauf Haydn geantwortet haben soll: eine Guinee wäre vollkommen genug. Seit der Zeit erhalten ausgezeichnete Virtuosen ebenfalls eine Guinee für die Stunde und oft noch mehr. Dass hier jährlich auch eine sehr grosse Anzahl musikalischer Werke herauskommt, ist schon aus den öffentlichen Ankündigungen derselben zu ersehen.

Im Fache der theoretischen Werke behaupten hier die unsers deutschen Kollmann schon lange unbestritten den ersten Rang und verdienen auch im Auslande bekannter zu seyn, als sie es während des langen Krieges, und des dadurch eingeschränkten Verkehrs bis jetzt werden konnten. Da sie bereits im 17ten Jahrgange, No. 51. dieser Zeitung rühmlich erwähnt worden sind, so verweisen wir die Leser auf jene Anzeigen. Was der schnellern Verbreitung dieser Werke entgegensteht, ist, dass sie in des Verfassers eigenem Verlage herauskommen, und nur in dessen Privatwohnung zu haben sind; daher ist es fast zu verwundern, dass sie, ungeachtet ihres hohen Preises, so viel Abgang gefunden haben, dass in wenigen Jahren neue Auflagen derselben nöthig wurden. Denn der Versuch über die praktische Composition, *Essay on Practical Composition*, welcher 1799 herauskam, ist schon seit 1812 in der zweyten Ausgabe; und die 1806 gedruckte *neue Theorie der musikal. Harmonie* ist ebenfalls vergriffen, und bedarf einer neuen Ausgabe. Auch sucht man den persönlichen Unterricht dieses Tonlehrers nicht weniger als seine Werke. Doch hat

Herr K. sich nicht blos durch seine eigenen Arbeiten, sondern auch dadurch um England verdient gemacht, dass er eine allgemeinere Bekanntschaft mit der musikalischen Literatur Deutschlands daselbst zu verbreiten gesucht hat, als bisher zu finden war, nämlich in seinem Quarterly Musical Register No. II., welches die erste periodische Schrift von ganz musikalischem Inhalte in England gewesen ist, und blos wegen Kränklichkeit des Verfassers mit dem zweyten Stücke hat aufhören müssen. Jetzt gibt es in London zwey neue Schriften ähnlicher Art, nämlich: The *Quarterly Musical Magazine and Review*, in Octav, seit Juny 1818, und *The English Musical Gazette*, in Quart, monatlich, seit Januar 1819. Neben diesen beyden finden sich aber noch, wie vormals, musikalische Aufsätze und Recensionen in einer grossen Anzahl der Zeitschriften von vermischtem Inhalte. Unter den übrigen seit zwanzig Jahren in England herausgekommenen musikalischen Lehrbuchern verdienen noch folgende mit angeführet zu werden: 1. An Introduction to Harmony (Einleitung in die Harmonie), von William Shield. London. 1799. gr. Quart. Hr. Shield war damals Hofmusikus und 14 nun Kapellmeister des Hoforchesters, welche Stelle jetzt beynahe eine Sinecure ist, weil nur sehr wenig dabey zu thun ist. In jüngeren Jahren hat er verschiedene Stücke für das englische Theater, auch nachher andere Gesangsachen componirt, welche alle einen natürlich gefälligen Ausdruck haben und vielen Beyfall finden. Auf tieferes Studium der musikalischen Kunst und Wissenschaft scheint er aber selbst keinen Anspruch zu machen; denn im Prospectus zur Subscription auf obiges Werk sagt er: „Strenge Fugen und gesuchte Canons würden keinen Theil dieses Werks ausmachen," und „sein Bestreben in dieser Einleitung sey, von den Hyperkritikern nicht für einen tiefen mathematischen Theoristen gehalten zu werden, sondern ein nützlicher Autor für die Damen zu seyn." Von seiner Methode sagt er auch in einer Note zu S. 2. des Werks selbst: „Da alle, welche harmonische Seelen, Musse und Verstand haben, Freunde der Poesie sind, so werde ich, so oft als möglich, die musikalischen Definitionen mit passenden poetischen Stellen zu verstärken suchen, in Hoffnung, durch dieses Hülfsmittel einen angenehmen und dauerhaften Eindruck auf das Gedächtniss der meisten Leser zu machen." Diesem zu Folge enthält das Werk gelegentlich hübsche poetische Stücke; und mitunter auch solche Anmerkungen, als in einer Note S. 3. von einem Triton Avis (vielleicht trias avis), welcher nach Nieremberg's Beschreibung die Töne des Dreyklangs zugleich singen soll; auch S. 18 unten, von jemand, der selbst in Italien zu jeder Composition einen Bass zu extemporiren (to vamp) unternahm, und ähnliches mehr. Der Unterricht selbst beruhet noch auf der alten Lehrart der Harmonie, nach welcher kein Unterschied zwischen wesentlichen und zufälligen, vollständigen und unvollständigen Akkorden gemacht wird; und wenn beyläufig ja Etwas davon berührt ist, so ist es doch nicht systematisch abgeleitet.

2. *A musical Grammar* (musikalische Grammatik), von D. Calcott, Organisten an der Coventgarden-Kirche. London, 1806. 8. D. Calcott hatte sich durch Catches und Glees mit Beyfall bekannt gemacht; und im Jahre 1791 ein musikalisches Wörterbuch in einem Octavbande angekündigt. Man weiss aber, dass er damals noch mit Forkels allgemeiner Literatur der Musik und andern deutschen musikalischen Literatur-Schätzen unbekannt war; und in der Vorrede zu obiger Grammatik drückt er selbst sich folgendermassen aus: „Der Verfasser benutzt diese öffentliche Gelegenheit, anzukündigen, dass er den vor neun Jahren gemachten Plan, ein musikal. Dictionair zu compiliren, nicht aufgegeben habe. Seinem ersten Plane zu Folge habe er blos einen Auszug (abridgment) Walthers, Rousseaus etc. versprochen; da aber Herr Kollmann (Organist an der deutschen Hofkapelle zu St. James) die Güte gehabt, ihn mit einigen schätzbaren Abhandlungen zu unterstützen, so habe er nöthig gefunden, der Idee der unverzüglichen Herausgabe zu entsagen: und damit nicht noch mehre Jahre verfliessen möchten, ohne der Welt zu zeigen, wie seine musikalischen Nachforschungen (researches) beschaffen gewesen, so erkühne er sich, dem Publicum eine Probe dessen, was von seinen Bemühungen erwartet werden möge, vorzulegen." Diese Probe ist die genannte Grammatik, in vier Theilen über: Notation, Melodie, Harmonie, Rhythmus. Die Einleitung der ersten Ausgabe fängt mit einer Liste von 72 Büchern an, die in dem Werke angeführt sind, auf 8 Seiten. Nun gibt zwar so etwas einem Buche bey Vielen ein sehr gelehrtes Ansehen; wozu kann es aber bey einer so kleinen Gram-

matik dienen, das Lesen unaufhörlich durch Anführung kleiner Stellen zu unterbrechen, aus Werken, die der Leser grösstentheils nicht kennt, nicht zu schätzen weiss, und meistens nicht lesen kann, wenn er sie auch bekommen könnte? Aber diese Anführungen sind auch sehr oft zweckwidrig und der Absicht des Autors widersprechend, folglich schlimmer als unnütz. Der erste Theil, Notation, füllt über den dritten Theil des Werks mit Dingen, die in jedem andern Lehrbuche als bekannt vorausgesetzt und übergangen werden. Der zweyte Theil, Melodie, handelt von den Elementen der Harmonie, nämlich von Intervallen, Consonanzen und Dissonanzen, Klanggeschlechtern, Dur- und Moll-Tonarten oder Scalen, ohne alle Anwendung auf Melodie. Der dritte Theil, Harmonie, handelt vom Dreyklange, von der Dominante, Septime, von dissonirenden Akkorden, Cadenzen u. dgl. Es wäre zu weitläufig, die unerhörte Verwirrung, welche in diesem Theile des Werks herrschet, auseinander zu setzen. Der vierte Theil, Rhythmus, beruhet grösstentheils auf Kirnbergers, in Kollmanns *Essay on Harmony* enthaltenen Grundsätzen, und ist der beste des Werks. Es ist übrigens zu bedauern, dass der Verfasser schon seit Jahren an einer Gemüthskrankheit leidet, von welcher er, wie man fürchtet, nicht leicht ganz genesen möchte.

4. *Elements of Musical Composition*, von William Crotch, Mus. Doct. Prof. Mus. Oxon. London, 1812. 4. Da, wie im ersten Stücke dieser Uebersicht erwähnt worden, der Autor dieses Werks schon als Kind so grosses Aufsehen machte, dass D. Burney eine eigene Abhandlung über ihn schrieb, und da er jetzt nicht blos die musikalische Doctorwürde, nebst dem Range eines Professors der Musik auf der ersten Universität Englands, Oxford hat, sondern auch seit verschiedenen Jahren in London jährlich mit einer Reihe von Vorlesungen aufgetreten ist; so nimmt gewiss jeder Lehrbegierige dieses Werk mit vorzüglichen Erwartungen in die Hand. Es wird daher selbst dem deutschen Publikum nicht unwillkommen seyn, eine einleuchtend unparteyische Darstellung desselben zu erhalten. Da des Verfassers eigene Beschreibung seines Werks unstreitig als die seiner Absicht angemessenste zu achten ist, so führen wir folgendes aus der Vorrede an: „Originalität ist selten der Hauptzug eines Werks der gegenwärtigen Art, dessen Vortrefflichkeit hauptsächlich in der aufgehäuften (accumulated) Erfahrung vieler Abhandlungen bestehen sollte. Die schon erschienenen sind zu Rathe gezogen, aber ihre Sprache ist nicht, wenigstens nicht absichtlich, beybehalten worden. Sie haben so solchen Theilen dieses Werks, denen man etwas Verdienst zugestehen möchte, beträchtlich beygetragen, und für das Uebrige wünscht der Autor eine bessere Empfehlung darbieten zu können, als Neuheit.“ Dieser eigenen und ausdrücklichen Erklärung des Verfassers zu Folge, wird ein aufmerksamer Leser finden, dass auch wirklich der Inhalt des Werks aus verschiedenen, obgleich sich oft widersprechenden Werken zusammengetragen ist; jedoch auf solche Art, dass D. C. nicht unumgänglich nöthig hatte, die benutzten Werke nach Schriftstellersitte anzuzeigen, was er auch nicht thut.

In Ansehung der seit ungefähr zwanzig Jahren in England erschienenen praktischen Werke wäre es überflüssig, die schon in Deutschland bekannten, oder der auswärtigen Kenntniss unwerthen zu erwähnen: der letztern gibt es wohl schon allenthalben zu viele. Es werde hier nur folgendes bemerkt: obgleich in England die Musik sehr allgemein getrieben wird, so finden hier doch Orchesterstücke keinen hinreichenden Absatz, der die Herausgabe vollstimmiger Symphonieen oder Concerte für andre Instrumente, als das Pianoforte, die Harfe, Flöte, Violine und Violoncell, der Kosten werth machte. In diesem Stücke ist Deutschland, wo alle grosse Orchesterstücke von Werth, wie auch Concerte für Blasinstrumente, herausgegeben werden können, und wirklich erscheinen, dem sonst einzigen England weit überlegen. Schade wäre es, wenn in Deutschland einmal die Anzahl der Musikhandlungen so abnähme, dass auch dort die Herausgabe grosser Werke nicht mehr hinreichende Ermunterung fände. Selbst Quartett-Gesellschaften sind jetzt hier keineswegs so häufig oder nur gewöhnlich, als sie es waren, da Dilettanten bey mässiger Einübung noch fähig waren, an derselben Theil zu nehmen. Doch hiervon genug. Man hat hier seit wenigen Jahren verschiedene neue Oratorien aufgeführt, welche nicht nur nicht gedruckt worden sind, sondern auch zu wenig Eindruck gemacht haben, um wieder gegeben zu werden. Diese Sache verdienet zum Beschlusse dieser Uebersicht wohl noch einige Aufmerksamkeit zum Besten junger Tonkünstler, die auch geneigt seyn möchten, solche

Werke zu unternehmen. Bey etwas genauer Untersuchung scheint der Grund ihres geringen Eindruckes vornehmlich in ihren Texten zu liegen, welche nicht dazu geeignet waren, den Componisten und die Hörer zu begeistern, und tiefen und bleibenden Eindruck auf das Gemüth zu machen. Wie sinnvoll sind dagegen die Worte zu Händel's *Messias* und zu Haydn's *Schöpfung*, wie ergreifen sie das Gemüth nicht schon an sich und ohne Musik! Zu solchen Gedanken und Empfindungen findet ein talentvoller Componist, hat er nur richtiges Gefühl, leichter den angemessenen musikalischen Ausdruck und eine Musik, die nicht blos gefällt, sondern auch den Hörer zu höherem Empfindungen erhebt. *Das erste neuere Oratorium* seit Handels Zeit war von D. Busby und betitelt: *Prophecy*. Es war über die Weissagungen auf den Messias, zwar von einem grossen Dichter, aber nicht geeignet, wie der Text von Händels *Messias*, die Seele des Lesers gleich am Anfange zu ergreifen, und bis zum Ende fest zu halten; daher konnte es auch keinen tiefen Eindruck machen. Von ähnlicher Art war ein anderes Oratorium von demselben Componisten. Dann folgte *Die Sunamitin*, von D. Arnold gesetzt, wobey es gleich einleuchtet, dass die Geschichte einer alten Privatfamilie dadurch noch kein hohes Interesse erregen kann, dass der kleine Knabe krank ward, starb und von dem Propheten wieder auferwecket wurde; vornehmlich da die poetische Darstellung des Gegenstandes demselben kein höheres Interesse gab. Zuletzt, vor drey oder vier Jahren, wurde D. Crotch's *Palästina* gegeben. Das Gedicht desselben erhielt zwar auf der Universität Oxford den gewöhnlichen Preis, war aber zu einem Oratorio weder bestimmt noch passend. Die übrigens gute Musik konnte deshalb auch nicht die Wirkung hervorbringen, die sie, bey einer bessern Wahl des Gegenstandes, und besser von der Poesie unterstützt, gethan haben würde. Da ein Klavierauszug dieses Oratoriums mit den Singstimmen und Chören gedruckt worden ist, so kann er zum Beleg für die Richtigkeit dieser Bemerkungen dienen.

Berlin. Uebersicht des Novembers. Den 3ten gab der Königl. Concertmeister Herr Möser Concert. Er spielte ein Violinconcert von seiner Composition, ein Rondo ecossais für die Violine von Viotti und begleitete die von Mad. Schulz gesungene Arie von Lafont mit obligater Violine. Das Spiel des genialen Virtuosen ist bekannt; seine grosse Präcision, der eigenthümliche Humor, die kühne Bogenführung, das Staccato, das schöne Legato, die sehr reinen Doppelgriffe sind schon oft gerühmt worden. Noch mehr lernt man ihn kennen in den von ihm veranstalteten Abonnementsquartetten, die den 17ten dieses Monats ihren Anfang nehmen.

Den 4ten und 12ten veranstaltete die General-Intendantur Concerte im Theater, um dem Publikum Gelegenheit zu geben, zwey schon seit früheren Jahren geachtete Künstler, Herrn Kapellmeister Spohr und seine Gattin, hier zu hören. Das erste Concert gab eine Ouverture, ein Violinconcert in Form einer Gesangscene, ein Adagio und Rondo für Harfe (von Mad. Spohr ausgeführt) und Violine und ein Potpourri für Violine; das zweyte, die Ouverture aus der Oper *Alruna*, ein Violinconcert, ein Potpourri für Harfe und Violine und Variationen über zwey Mozartsche Themas für Violine und Pianoforte (auch von Mad. Spohr vorgetragen), alles von der bekannten und geschätzten Composition des Herrn Spohr. Sein Spiel ist meisterhaft; Feuer und Empfindung, feste Haltung, ausdrucksvolles Adagio, vollen zarten Ton, bewundernswerthe Fertigkeit in Octaven- und Decimenfortschreitungen, Doppel-, drey- und vierfachen Griffen, die Leichtigkeit und Sicherheit der Sprünge, den feinen Bogenstrich bewundert man gleich, so wie bey seiner geschätzten Gattin das zarte, alle Schwierigkeiten der Modulation in der fremdesten Tonart leicht besiegende und geschmackvolle Spiel.

Den 23sten gab der zweyte Violinist der königl. Kapelle, Hr. J. Lind, Concert. Er spielte mit gelungener Anstrengung ein Violinconcert von Kreutzer und Variationen von Rode.

Den 26sten gab der königl. Kammermusicus Hr. Lenss Concert. Er blies mit Hrn. Schunke ein neues Concert für zwey Waldhörner, und mit den Hrn. Pfaffe und Schunke ein Concert für drey Waldhörner von seiner Composition. Er hat eine reine und sichere Höhe und guten Vortrag. Besonders gefiel das zweyte Concert, in dem Herr Schunke die chromatische Hornpartie vorzüglich schön ausführte. In diesem Concerte trat zuerst öffentlich auf: Dem. Luise Dietrich, Schwestertochter der sel. Schick und Schülerin des Herrn

und Chorstimmen zugleich sind, das heifst, die grofse Biegsamkeit mit Fülle und Tonreichthum im Diapason mit Stärke vereinigen, wie solches der Stimme eines Raff — die ich aber nie zu hören Gelegenheit hatte — nachgerühmt wird, gehoren unter die aufserordentlichen Naturerscheinungen, die in einem ganzen Jahrhunderte kaum zweymal zu bemerken sind, selten drey oder viermal vorkommen. Sie beweisen aber nicht, dafs das, was der Natur als Ausnahme von der Regel zuweilen möglich ist, der Kunst immerzu möglich seyn müsse. Vielmehr tritt hier der Fall ein, dafs, wo die Natur keinen Fonds darbietet, die Kunst auch keinen bearbeiten oder veredlen kann. Zu dem braucht man weit mehr Chorstimmen, als Solostimmen, und nutzt der Musik im Ganzen weit mehr durch die Ausbildung von jenen, als von diesen.

Ist es rathsam, mit der Erlernung des Singens zugleich die Erlernung von Blasinstrumenten zu betreiben? Da bey beyden die Respiration und eine gewissen Kunstregeln unterworfene Ausübung dieser Lebensverrichtung gleichsam die Hauptsache ausmacht, könnte mancher denken, dafs keines dem andern sehr im Wege stehe. Allein bey dieser Meinung wird nicht in Anregung gebracht, dafs die vornehmsten Blasinstrumente einen vom Singen sehr unterschiednen Ansatz oder Gestaltung der Stimmenwerkzeuge erfordern; dafs die ausgeathmete Luft beym Singen auf eine ganz andre Art zur Kehle, zu den Zähnen und zum Munde herausgehen mufs, als bey'm Gesange, und dafs sich also Singen und Blasen im Grunde nicht allzuwohl mit einander vertragen können, wenn der Gesang nicht naturalistisch, sondern artistisch erlernt und geübt wird.

Den Aerzten habe ich oben nichts von der Behandlung des Bluthustens gesagt, weil ich bey ihnen voraussetzte, dafs sie nicht erst nothig haben, sich aus einem Werkchen wie dieses, Kenntnifs der verschiedenen Arten desselben und der auf diese Unterschiede sich gründenden verschiedenen medicinischen Behandlung zu erwerben. Aber Singmeistern und Meisterinnen bin ich genothigt, etwas über diese nicht seltene Krankheit in's besondre zu sagen. Ich weifs nämlich, dafs es manchen Singmeister und manche Singmeisterinn giebt, die diese gewöhnlich zur Lungensucht führende Krankheit nicht nur für eine unbedeutende Kleinigkeit halten, sondern auch, dafs es deren giebt, welche sich von Wahn und Eigendünkel so sehr bethören lassen, dafs sie diesem Uebel gar noch einen wohlthätigen Einfluss auf die Stimmbildung zuschreiben. Einige meynten mir eine sehr erfreuliche Neuigkeit zu erzählen, wenn sie mir sagten, ein Schüler oder eine Schülerinn habe Blut gehustet, und konnten nicht begreifen, warum ich solch eine Neuigkeit mit Achselzucken anhörte und beantwortete. Nun, sezten sie gemeiniglich hinzu, wird der Eleve erst recht singen lernen, seine Lunge wird sich erweitern, der Blutumlauf in den Blutgefäfsen der Singorgane wird freyer werden, und die Stimme wird auch schwere Passagen mit minder Anstrengung executiren. Leuten dieser Art *beweisen* zu wollen, was für einen plumpen und gemeinschädlichen Irrthum sie durch solche Aeufserungen accreditirten, achtete ich für vergebliche Mühe: ich sagte ihnen daher immer ganz trocken, sie mochten nur auf den Erfolg achtsam seyn, aus dem sich ergeben würde, dafs die Singübungen völlig eingestellt werden müfsten, wenn sie nicht die Lungensucht zur unausbleiblichen Folge haben sollten. Leider hat sich meine traurige Prognose fast immer bestätigt, und um so geschwinder, wenn unsre jetzigen fliegenden schwindlichten Tänze das ihrige zugleich beytrugen, die Lungensucht herbey zu führen. Dem vernünftigern Theile von Singmeistern und Singmeisterinnen traue ich zu, sie werden einem Arzte auf sein Wort glauben, wenn er ihnen sagt, dafs auch schon leichte und transitorische Anfälle von Blutspucken nicht gefahrlos für die Gesundheit und Singstimme sind, und man bey Personen, die ihm unterworfen sind, oder waren, die völlige Genesung erst abwarten müsse, bevor man wieder zu Singübungen schreitet, und auch dann grofse Vorsicht und Schonung vonnöthen sey. Freunde und Freundinnen guten Gesangs mögen überdiefs noch bedenken, ob es ihnen nicht rathlicher sey, dem Tanzen ganz, ihrer Stimme zugefallen, zu entsagen, seitdem sich dasselbe von

Fürsch; sie sang die Arie aus Mozart's *Così fan tutte* aus b, und in dem Quartett aus Righini's *Zauberwald* mit ihrem Lehrer. Ihre Stimme ist vorzüglich stark und klangvoll, hat über zwey Octaven im Umfang, eine reine Intonation, sichere Höhe, ziemlich volle Tiefe, geschmackvolle Methode und ein gutes Portamento. Dem. Dietrich wird in der Folge ein schätzbarer Zuwachs der königl. Oper seyn, da auch Jugend und Gestalt die talentvolle Künstlerin begünstigen.

Den 28sten gab der königl. Musikdirector Hr. Seidel Concert, in dem er eine neue, so wie die schon früher bekannte Ouverture aus seiner Oper *Honorine*, die ein Gemälde des ländlichen Morgens beym Aufgang der Sonne enthält, von dem vollen Auditorium mit vielem Beyfall aufgenommen wurden. Mad. Schulz sang mit gewohnter Kraft und Genauigkeit eine Scena von Seidel, so wie Dem. Mauss die Schillersche Ballade, *Hero und Leander*, mit musikalischer Begleitung von Seidel, vortrefflich sprach. Auch die übrigen Partieen errangen sich Beyfall.

Am 30sten gab Herr Freyenhagen von Rosenstern, vormals herzogl. braunschweigischer Amtshauptmann, eine musikalische Abendunterhaltung, in der er la bella Capriciosa und ein Rondo brillant, beyde von Hummel, auf dem Fortepiano vortrug. Da der Ref. dem Concert nicht beywohnen konnte, und Herr von Rosenstern noch ein paar Concerte angekündigt hat, so verschiebt er seinen Bericht.

Von fremden Künstlern hat diesmal nur Hr. Meixner, vom Theater zu Königsberg, debutirt. Er gab am 13ten den Sarastro in der *Zauberflöte* nicht ohne Beyfall, den seine klangvolle schöne Stimme, die bis d rein tönt, einige gute Mitteltöne, der edle Anstand und das angenehme Aeussere verdienen.

Unter den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: Hr. Barth, erster Oboist und Director der Harmonie des Königs von Dänemark, der am 21sten ein von ihm componirtes Concert für die Oboe mit Beyfall vortrug, den die Zartheit und das tiefe Gefühl seines Spiels auch heischten, und Hr. Sousmann, der am 21ten Variationen und eine Polonaise für die Flöte von Uber vortrug.

Den 10ten starb der Schauspieler und Sänger, F. W. Labes, im 53sten Jahre an einem Schlagfluss, nachdem er 14 Tage zuvor den Wachtmeister Ewald im *Strich durch die Rechnung* zuletzt gespielt hatte. Schon in seinem 6ten Jahre betrat er in einem Ballet von Niccolini die Bühne zu Hamburg, ging bald darauf mit seinen Aeltern nach Berlin zum Döbbelinschen Theater, erhielt mit diesen nachher beym markgräfl. Theater zu Schwedt eine Anstellung, und kam, vielseitig ausgebildet, 1795 zum königl. Theater in Berlin. Er zeigte sich in manchen Rollen als ein vorzüglicher Künstler.

Recension.

Neue Auswahl von Maurergesängen, mit Melodieen vorzüglicher Componisten. Gesammlet und herausgegeben von Fr. Maurer. Berlin, 1812 b. d. Herausgeber. 4. auch mit dem Titel: Dritte Melodieensammlung zum vollständigen Gesangbuche für Freymaurer.

Maurergesänge müssen dem Charakter der Gesellschaft, für welche sie bestimmt sind, in Hinsicht des Textes und der Musik angemessen seyn. Einfachheit und heiterer Ernst, gegründet auf eine wohlwollende, durch brüderliche Geselligkeit genährte Ansicht der menschlichen Dinge, müssen in solchen Gesängen den Grundton angeben. Der Ton gemeiner Trinkgesellschaften und Freudenlage muss eben so sehr, als künstlicher Klingklang und nichtssagender Virtuosenkram aus diesem Kreise verbannt seyn. Von diesem Standpunkte aus kann diese Sammlung keineswegs den Titel Auswahl verdienen. Rec. lässt dahin gestellet seyn, ob es dem Herausgeber an Fähigkeit zu dieser Auswahl fehlte, oder ob es blos der Zweck war, eine voluminöse Sammlung in die Welt zu schicken, er will nur dieses Urtheil durch Einiges zu belegen suchen. So ist die Melodie No. 2. ein ganz gewöhnliches Klavierliedchen mit Klavierbegleitung und der Text von einer Mattigkeit und Leere, dass sich Männer von Geschmack wohl schämen möchten, ihn singend vorzutragen. Man höre nur den Schluss:

Hauchet am Ziel des Lebens
In vergangner Zeit
Traut ich nie vergebens
Die Entscheidenheit.

In No. 4. hat derselbe Componist nichts Vorzüglicheres geliefert. Nach einer, eben auch nicht

sehr ausgezeichneten dreystimmigen Melodie, deren Schluss ganz vornehmlich an den Doctor und Apotheker erinnert, kommt ein Allegretto intermezzo (was will das sagen?) und ein Arioso für den Tenor mit Klavierbegleitung, aus mancherley Mozart'schen Gedanken zusammengestoppelt, feyert im herkömmlichen Operuton den Meister. Darauf wird ein Choral (das Beste bey der Sache) gesetzt und schliesst das Ganze. Wir fragen, gehört so ein Quodlibet in eine Sammlung von Freymaurerliedern? — No. 6. ein Rundgesang, dessen Melodie zu jedem Kirmesschmause gesungen werden kann; und doch am Ende die Worte: „Hoffnung, Glaube, Lieb' und Muth, führ' uns durch die wilde Fluth!" Die Ueberschrift heist: feyerlich und froh. Rec. möchte wissen, wie es der Sänger anfangen sollte, Feyerlichkeit in diese Melodie zu bringen. Nicht wenig aber war er überrascht, auch die Melodie zum Rattenfänger einem Maurerliede untergelegt zu finden. — Um es kurz zu sagen, unter dem vielen leeren Klingklang, der in dieser 54 Melodieen starken Sammlung enthalten ist, haben Rec. kaum 6 Stücke so ernst und würdig angesprochen, wie No. 54. von Beethoven: Was ist des Maurers Ziel, oder No. 3. von Gürlich, in welchen beyden auch der Text sich singen lässt. Um den richtigen Satz haben sich die Herren Componisten nicht immer ängstlich bekümmert; Druckfehler sind auch nicht selten, z. B. No. 5. in dem zweyten Takt der Singstimme b, g, statt as, f; S. 24 in der Singstimme letzter Takt, erstes Viertel, cis statt f; No. 6tes System, 1 Takt im Basse c, a statt a, f und ebendaselbst in dem 8ten System, 2 Takt f, g, statt e, f, und die begleitenden Stimmen sind in verschiedenen Schlüsseln geschrieben, was den Gebrauch eines solchen Liederbuchs erschwert. Papier und Druck sind gut.

---

1. *Tre Rondi alla Polacca per due Violini, Viola e Violoncello composti e dedicati al Signore Adelfo Goldsmith* in London di Andrea Romberg. Leipzig bei C. F. Peters. (Pr. 2 Thlr.)
2. *Fantasie für dieselben Instrumente, componirt* (in Hamburg 1814 während der Belagerung) von demselben. (Pr. 20 Gr.)

Die Verdienste dieses gründlichen Componisten sind schon so allgemein anerkannt, die Art und Weise, wie derselbe mit seinen Kenntnissen der Harmonie in dem Tonreiche schaltet und waltet, ist schon so mannigfaltig in diesen Blättern besprochen worden, namentlich bei der Anzeige seiner früheren Quartetten, seiner Sinfonie in D. u. s. w., dass bei der Erscheinung seiner neueren Werke nur angedeutet werden darf, in wiefern sich diese den früheren anreihen, welches Eigenthümliche sie enthalten und welchen Bedürfnissen des Künstlers und des Publikums sie entgegen kommen. Immer findet Rec., dass Zweifel fast ohne Ausnahme die Compositionen des Hrn. R. auszeichnet. Erstlich ist ihm sein Zweck bei der Ausführung immer klar; er weiss, was er will, und bleibt daher auch Anderen immer verständlich. Nur zuweilen sind Witz, Laune oder contrapunctische Künste die Motive seiner Gedankenreihe, wobei die zarteren Melodien, die das Publikum liebt, öfters unterbrochen werden. Zweitens ist sein Satz immer rein und Schulgerecht, die rhythmische und periodische Ordnung zwar nicht nach neuen Formen, aber verständig und nirgends anstossig, so dass die meisten seiner Compositionen als Muster, in Ansehung der harmonischen Verbindungen und Fortschreitungen, angesehen werden können.

In diesem Sinne sind denn nun auch die beyden oben genannten Werke zu betrachten. Das erste trägt mehr, wie seine früheren Compositionen, das Gepräge des Zeitgeschmacks im Violinspiel an sich. Es sind mehr Solo's für die erste Geige, und die anderen Stimmen sind grösstentheils blos begleitend; dabey sind in die erste Stimme, mehr als sonst, modische Tonverbindungen aufgenommen, und durch Verschiedenheit der Stricharten und des Vortrags überhaupt haben die Sätze mehr Leben und Interesse erhalten. Sie erfordern daher, auch weil sie sonst bedeutende Schwierigkeiten enthalten, einen guten Spieler, und können weniger Geübten zum Studium dienen.

No. 2. ist eine Composition, die Hr. R., wie der Titel aussagt, während der Belagerung Hamburgs schrieb. Wenn es überhaupt merkwürdig ist, dass ein Componist, zu dieser Schreckenszeit in Hamburg eingeschlossen, sich so erheben konnte, dass noch musikalische Gedanken in ihm aufgiengen, und er fähig war, sie nieder zu schreiben: so ist es noch interessanter zu bemerken, welche Gefühle ihn in dieser Zeit, da alle Musen vor

dem Gott des Krieges geflohen waren, beseelten und wie er sie in Tönen darstellte.

Wir finden bey der Prüfung dieser damals entstandenen Fantasie auch nur zweyerley: ernste, tiefsinnige und — berechnende Gedanken, die in diesem Zustande freylich wohl die natürlichsten scheinen. Sie besteht nämlich aus einem melancholischen Adagio und einer schön und kunstvoll durchgeführten Fuge, die von einem nicht langen Larghetto unterbrochen wird, und deren Zergliederung hier zu weit führen würde. Die Titelvignette stellt prophetisch die kommende Zeit vor. Hell strahlt die aufgehende Sonne durch die weichenden trüben Wolken und verbreitet ihr Licht über wahrscheinlich — deutsche Ruinen, zugleich aber auch über das Thema der in dieser Fantasie vorkommenden Fuge, welches mit kleinen Noten, wie ein Rätselkanon angedeutet ist.

Kurze Anzeigen.

Huit grandes Walses pour le Pianoforte, par E. Pastenaci. Oeuvr. 1. à Königsberg, chez Unzer. (Pr. 16 Gr.)

Diese Tänze wollen mit genauer Beachtung ihrer verschiedenen, Charakter und Bewegung andeutenden Ueberschriften — überhaupt aber leidenschaftlich vorgetragen seyn, und verlangen einen ziemlich fertigen Spieler; denn der Verfasser schreibt oft für solche Stücke ungewöhnlich und übertrieben vollstimmig. So finden sich z. B. in No. 7. Aufgaben, welche dem Spieler selbst in grossen Sonaten u. s. w. selten zugemuthet werden, und sich hier wenigstens nicht rechtfertigen lassen. No. 2 und 5 sind in melodiöser Hinsicht etwas weniger verkünstelt und in harmonischer weniger überladen und in gewissem Betracht ziemlich interessant; in den übrigen Nummern aber herrscht Uebertreibung, und es zeigt sich darin nur allzudeutlich, dass der Comp. sich von einer guten Spielart nicht wenig entfernt. Vielleicht sind diese Tänze ursprünglich für mehre Instrumente geschrieben, und hier nur unschicklich für das Pianoforte ausgesetzt. Sie sind daher schwer zu spielen. Ausserdem verletzen sie oft die Regeln der Harmonie. Hierher gehört das häufige Verdoppeln des Leittons, wozu sich der Verf. oft bequemt, wenn es der Lage der Hand ganz zuwider ist: wie in No. 1, Takt 7, und im letzten Theile dieser Nummer Takt 1, 2 und 7. Ueberhaupt hält Rec. diesen Tanz für misslungen, denn im 2ten Theile unter andern findet sich auch eine rhythmische Unrichtigkeit, der zu Folge der vorletzte Takt ganz wegfallen muss. In No. 5. würde Rec. das fis des Basses im 2ten Takte de 2ten Theils für einen Druckfehler halten, käme es nicht in demselben Theile noch einmal vor; warum vermied der Comp. diesen Fehler nicht durch a, anstatt fis? — Ferner wäre der Queerstand im 2ten und 6ten Takte des letzten Theils sehr leicht dadurch vermieden worden, wenn das g des Basses in die Mittelstimme und das eis derselben in den Bass gelegt worden wäre. Noch mag sich der Verf. vor Missgriffen hüten, wie im ersten Takte der 6ten Nummer (er vergleiche die Mittelstimmen mit der Melodie), er bedenke, dass auch dem Tanze eine reine und solide Schreibart ziemt, und verarge es dem Rec. nicht, wenn er das erste Werk desselben nicht flüchtiger überlief und in einer Zeit, wo es viel Treffliches dieser Art gibt, sein Missfallen frey aussprach. Die Melodieen des Verf. haben übrigens oft etwas anziehendes, und wenn er künftig einfacher und reiner zu schreiben sich bemühen will, wird er seinen Arbeiten wahrscheinlich auch Freunde gewinnen.

Six Polonoises brillantes pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par Aug. Mühling. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Der Erfindung nach, keineswegs gewöhnlich und stets interessant; der Ausarbeitung nach, fleissig, nett, vornämlich mit Neigung und Geschick zu Imitationen; dem Ausdruck nach, rasch und belebt, die Trios meist gefällig und angenehm; der Ausführung von Seiten der Spieler nach, ohngefähr mitten innen zwischen schwer und leicht. Sonach den jetzt so zahlreichen Freunden des Doppelspiels auf Einem Pianoforte unter nicht ungeübten Liebhabern mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. **№. 52.** 1819.

Recension.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, dedié à Baillot par Pierre Crémont, chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Ganz im Geiste einer angenehmen innigen Unterhaltung unter Freunden ist dieses Tonstück verfertiget. So, wie bei jener der mannichfaltigste Wechsel und Austausch interessanter Ideen und Gefühle Statt findet, so ist es auch hier in dem verschiedenen warmen Antheile, welchen die einzelnen Stimmen an der Durchführung der Hauptidee nehmen. So wie dort dadurch Würze und anziehendes Leben in die Gesellschaft kömmt, so ergiesst sich dieses auch hier in die ausführenden Musikfreunde. Besonders ist diess der Fall im ersten Allegro moderato im Vierviertteltakte. — So wie sich aber gewöhnlich die Unterhaltung im freundschaftlichen Zirkel vom ernsten Tone in die Stimmung der Freude überleitet, so scheint auch hier dasselbe der Hr. Verf. beabsichtigt zu haben. Die ernstere Durchführung nämlich im ersten Allegro, G dur, erhält zwar im darauf folgenden Andante $\frac{3}{4}$ durch die Tonart Es dur etwas Feyerliches, Würdevolles; allein der einfache heraliche Gesang, und der so tiefe und charaktervolle Verfolg der Ideen giebt dafür ein so schönes Bild des Traulichen, in welchem sich die so bedeutend ergiessenden Herzen näher an einander schlies en; der leichte Scherz in den zwey ersten Theilen des Menuetts in G dur bringt Heiterkeit in das Ganze, das Trio belebt diesen Froh inn, und eine gefällige, liebliche Melodie verbindet hiermit das Rondo $\frac{4}{4}$ Allegro assai in G dur. In diesem ist nun zwar der Charakter des Frohsinns im Allgemeinen herrschend, aber durch die Aufnahme manch' ernsthafter Bearbeitung und einiger raschen — übrigens ziemlich entfernten — Ausweichungen erhält es mehr Tiefe, und schliesst sonach das Ganze mit umfassender Einheit und fester Zurückführung auf den Charakter des ersten Allegro.

Dass, so einfach auch das Ganze im Allgemeinen gehalten ist, doch diesem Tonwerke eine feste in sich geschlossene Anlage zu Grunde liege, diess möchte sich aus dem bisher Erörterten ergeben. Aber edel muss dochaus der Vortrag seyn, und dem würdigen, freundschaftlichen Sinne gemäss, in allen Stimmen, besonders in der Hauptstimme. Das Ganze muss sonst verlieren, ja es wird ausserdem in manchen Stellen ganz herabsinken. Und auch hier ist es, wie in dem oben schon angeführten freundschaftlichen Vereine. Man trage manche naive Aeusserung, manche artige interessante Wendung mit einem mehr gemeinen Tone vor, und der Geist ist entwicht. Ref. glaubt dieses bemerken zu müssen, weil so oft bey der musikalischen Ausführung der grosse Unterschied zwischen dem interessanten Lieblichen und dem Flachen nicht gehörig berücksichtiget, und dadurch der erstere, in leichten Umrissen bezeichnete, Charakter durchaus verwischt wird. — Diesen in seiner Eigenthümlichkeit zu ergreifen und zu gestalten, setzt übrigens einen sehr gebildeten Geschmack, und einen geweckten Sinn für das Zarte, Liebliche voraus, eine Klippe, an welcher der Ref. schon manchen sonst braven Künstler scheitern sah.

Mit dieser nothwendigen Berücksichtigung aber wird dieses Quartett gewiss sehr ansprechen, und auch den Vortragenden, welche jedes Werk nach seiner besondern inneren Tendenz zu benutzen verstehen, viel Vergnügen verschaffen. Vorzüglich möchte es für Liebhaberzirkel passen, so wie es auch von Dilettanten, wenn sie nur einigermassen eingeübt sind, sowohl in der Hauptstimme, als in den Nebenpartien, ohne besondere Schwierigkeit gut kann ausgeführt werden.

Auch ist der Preis mäsig, und der Stich sehr brav.

Nachrichten.

München. Ende Novembers 1819. *Macdonald*, mit Musik von Dalayrac, am 2. November, als zweyter Debüt der Demoiselle Besel. Diese junge Probesängerin hatte als Julie Blüthen einer zu erwartenden Kunstfertigkeit entfaltet, welche schon bey ihrem zweyten Erscheinen Vielen dem Verwelken verwandt dünkten. Mit Unrecht, und nicht durch ihre Schuld. Wir erklären uns hierüber so: Wäre die Menschenbrust mit ihrer Kehle und Stimmenwerkzeugen ein Orgelwerk mit Tasten, auf welchem ein ungeschickter Spieler, ohne ihm Schaden zu thun, nach Gefallen sich herumtreiben könnte, so hätten mancher Sangmeister und Theaterdirector nicht Unrecht, junge Sängerinnen mit so eiserner Hand zu ergreifen, als es wohl hie und da theils aus Unwissenheit, theils auch aus übelverstandner Gefallsucht geschieht — Hätte der Geschmack und das dem gesunden Verstande durch Nachdenken und einen natürlichen Kunstinstinkt abgedrungene Urtheil nicht die an sich verschiedenen Gattungen der dramatisch-lyrischen Bühne scharf gesondert, nicht ihre Umrisse in bestimmten Formen bezeichnet und jedem seine Gränze angewiesen; so würden Italien und Frankreich noch keine Nationaloper in ernster und komischer Art haben, alles würde noch wie in einem Chaos durcheinander liegen, kein Kunstartheil sich gebildet, kein darstellender oder dichtender Künstler sich zur Vollkommenheit erhoben, kein sicherer Geschmack sich entfaltet, und auf Dichter, Sänger und Componisten wöhlthätig zurückgewirkt haben. Man würde auch dort noch im Finstern herrumirren, nicht wissen, woran man sich zu halten habe, chinesische und türkische Gesänge auf die Bühne bringen, um ein Publikum, das immer nach Neuem lechzet, weil das geschmacklose Gegenwärtige ihm nicht genüget, zu entlangweilen, nicht um es zum Edlern zu führen, und auf sein Gemüth zu wirken; denn keine Kennerschaft hätte sich so ausgebildet, selbst das ächte Schöne, wäre es auch einmal unter ihnen erschienen, würde unerkannt und unbegriffen zwischen Himmel und Erde geschwankt haben — und hätten auch einige Wenige, von seinem Anblicke begeistert, ihre Stimme erhoben, ein Troß eingebildeter und vorlauter Halbkenner würde mit wildem Geschrey und Gelärm sie erstickt haben, die hehre Erscheinung wäre dahin geschwunden, und der Ungeschmack hätte wieder seinen bleyernen Scepter mit erneuter Kraft geschwungen.

Wie schwer es mit der Bildung eines Künstlers werde, in einem Lande, wo alle dramatischen Kunstformen noch durcheinander geworfen sind, wo man, um den Vergleich einer andern Kunst abzuborgen, in eine Rafaelische Transfiguration Gruppen von Tenier, in eine Schenke von Ostade Figuren aus Correggio anbringen darf, ohne dafür aus dem Künstlervereine ausgestrichen zu werden, braucht keiner weitern Erwähnung. Einst war es anders. Seit mehr als einem Jahrhundert, ausser wo Kriegsjahre sie unterbrachen, war in jedem Karneval bis 1781, wo Rumford zur andern Verwendung der Summen soll gerathen haben, italienische Oper, zu deren Schöpfung und Aufführung nach Umständen ein Sänger und eine Sängerin von anerkanntem Verdienst, oft auch ein grosser Tonsetzer, in letzteren Zeiten Salieri, Mozart und Vogler gerufen und das übrige von der hiesigen Kapelle geleistet wurde. Und als Marchand, nachdem der Pfälzische Hof in München eingezogen, ihm folgte, und da einheimisch geworden, wurde die französische komische Oper in deutschen Worten — und wohl fügt sich ja diese Sprache gemächlicher dem französischen Liede, als der ernsten breiten italienischen Arie — der neuen deutschen Bühne Stütze und erster Grundstein ihrer folgenden lyrischen Strebungen. Gretry, Philidor, Monsigni waren damals bekannte Namen. Ein reger Geist belebte das Ganze, trefflich griffen die gesonderten Theile in einander; Fleiss, guter Wille, Einsicht und Kunstsinn verbreiteten sich von allen Seiten; denn Herr Marchand, Director, Regisseur und höchst verständiger darstellender Künstler, ordnete, bildete, erwärmte. Weiter hob sich in dem letzten Decennium des vergangenen Jahrhunderts diese verdeutschte Oper. Mozart's Meisterwerke, *Don Juan* und *Figaro*, mehr im Dichtersinne geistreich declamatorisch, als in weicher Cantilene — denn er musste sich dem Sänger bequemen, und die Gesellschaft, für die er schrieb, war eine Opera buffa — gearbeitet, wurden auf die Bühne gebracht, zwar mit erbärmlich unterlegten

deutschem Texte, aber mit Feuer, durchdachtem Spiel und in noch ziemlich verständlicher Aussprache vorgetragen. *Die Zauberflöte* folgte. Hr. Peierl führte die Gesangsverzierungen um diese Zeit auf deutscher Bühne ein. Aber die Variationswuth hatte noch ihre *lucida Intervalla*. Wir waren daran, eine deutsche Oper zu haben, wir hätten sie gehabt, wäre uns ein Gluck, und ein mit seinem Geiste verwandter Dichter geworden. Aber sie wurden uns nicht. Mancher mittelmässige Kopf, nicht durch die Gunst der Muse, nur durch die Fertigkeit der Empirik zum Künstler gestempelt, aber zu unbehülflich, um sich in dem zarten Kreise lyrischer Declamation und des musikalischen dichterischen Pathos zu bewegen, erinnerte sich noch an die Formen der italienischen Oper, an die Glanzeffekte der Arie, an die Leuchtkugeln des Bravoursängers; man versuchte es, schrieb deutsche Opern im italienischen Geschmacke — bald begriff der Verständige, dass man in dieser Sprache, so wie sie nemlich da gegeben wurde, Rouladen machen, aber keineswegs singen könne. Aber die Versuche hielten sich nicht, sie erinnerten nur an jene unglücklichen Indier, welche die Musketenkugeln, womit die spanischen Henkersknechte ihren Vätern und Brüdern den Tod brachten, sorgfältig auflasen, sie in den Mund steckten, und sie mit möglichstem Gesause auf ihre Feinde hinstiessen, in der klüglichen Meynung, die Wirkung der Feuerschlünde auch an ihren Mördern hervorzubringen. Indess waren die alten Muster italienischer und französischer Musik noch vorhanden, erstere in unverfalschten geschriebenen Denkmälern ihrer Meister, die anderen in lebendiger noch reiner Darstellung: die Pforten ihrer Tempel waren, so zu sagen, dem studierenden Künstler noch geöffnet, sie standen noch, jeder für sich, in eigener herrlichen Kraft da. Doch auch so sollte es nicht bleiben, es sollte ein Zwitter entstehen, der, kaum in das Leben gerufen, schon die Keime der Verwesung an sich trug.

Herr Carl Cannabich, der Sohn, von früher Jugend zur Violine gebildet, kam von Frankfurt am Mayn, wo er für einige Zeit als Director dem Orchester vorgestanden, nach München zurück, um Hrn. Eck, der an der Münchener deutschen Bühne, jedoch mit Beschränkungen, das, was jener in Frankfurt leistete, zu ersetzen. Ihm war von nun an die ganze Leitung des Opernwesens ausschliessend überlassen. Wahl der Stücke, Vertheilung der Rollen, Verkürzung, Verlängerung des Gedichtes und seiner Musik, alles wurde nun von ihm patent- und fabrikenmässig, monopolisch betrieben. Kein Kapellmeister, kein Gesangmeister, kein Dichter, — ein ohnehin an unserer Opernbühne unbekannter, auch überflüssiger Name — der auch nur von ferne sich nähern durfte. Man schnitt, verengte, streckte, dehnte und verrückte nach Belieben; kein Geschmack, keine Einsicht, keine Beurtheilung, keine Rücksicht auf Stimme; das Orchester auf der Bühne, der Sänger am Platze des Souffleurs; schottische Balladen und italienische Opernarien, begleitet von Trommeln, Posaunen und Pfeifen; Rouladen, Concertantarien mit Dalayrakischen Lärmern, alles im bunten gothischen Gemische, kein Sinn für Kunst, keine Achtung für Kenner. Und die Sache gefiel, und die Sängerin, für welche alles diess geschah, gefiel, freylich nur auf kurze Zeit, denn bald genug rächte sich die Natur an diesen unnatürlichen gesungenen Violinpassagen. Jedoch man liess nicht ab, man ahmte nach, der neue Geschmack war gegründet, selbst nach dem Hinscheiden des Gründers besann man sich keines Bessern. Endlich, als eine andere, an sich treffliche, aber schlimm geleitete Sängerin auf dem Culminationspunkt ihrer Kunst stand, wurden Takt, Tempo, Ausdruck, Aussprache, Cantabile, pedantische Namen: ein ewiges Ritardando, Accelerando, das sie irrig Tempo rubato nannten, trat an deren Stelle, so dass der Geübteste nicht mehr angeben konnte, ob das Orchester im geraden oder ungeraden Takte spiele; mehre Dutzend in derselben Arie oder Cavatine angebrachte, von dem Componisten nicht vorgeschriebene Fermaten, bey welchen die singende Künstlerin schnell die Cantilene abbrach, sich zu dem höchsten ihrer Kehle eigenen Tone ihrer sonoren Stimme hinschwang, ihn lange aushielt, dann sich wieder herabstürzte und oft mitten im Takte mit dem Orchester fortfuhr, oder durch Töne und Mitteltöne in die Tiefe herabrollte; eine gänzliche Verwirrung aller Kunstideen, ein Verstümmeln, Zerstören, Verhöhnen alles Natürlichen, Einfachen und Schönen dazu, ein wüthendes Applaudiren des musikalischen John Bull's, während der ruhige Kunstfreund mit Empfindungen der Wehmuth das Theater verliess. Und noch sind wir, wenn gleich viel gebessert, nicht ganz am Ende, noch haben wir zu erwarten, dass Glucks *Iphigenie* beym Erkennen ihres geliebten Bruders eine Arie von Bon-

schi singe; steigen ja schon Prinzessinnen von ihrem Theaterthrone und geben uns Solfeggio's à la Catalani. Wer wundert sich, wenn Gönner und Freunde ächter Kunst diesem Unfug, diesem Aberwitz Grenzen setzen, wenn sie den gesunden Theil unserer Künstler von fernerer Ansteckung bewahren wollen: wer, wenn er nicht durch Unwissenheit beschränkt, oder Parteygeist geblendet ist, darf behaupten, dass man unsere Kunst — wir tragen keineswegs andere deutsche Bühnen im Sinne, die sich selbst ohne uns zu berathen wissen — herabwürdige, wenn man Muster — freylich dem Auslande entnommen, da des Inulandes Kunst erschöpft scheint, und seit langem nicht ein einziges in unserer Sprache gedichtetes und mit unserer originellen Musik bearbeitetes Produkt zu Tage fördert — aufstellt, die unsere Künstler nicht eben nachahmen, die sie nur nach ihrer, durch Klima, Natur, Sprache, Nationalgeschmack und Volksbegriffen anders gebotenen Weise, dichtend, singend, sich eigen machen sollen; Muster, die wohl von selbst uns wieder entrückt werden, wenn der auf dem verdorrten Aste eingeimpfte Zweig in Blättern, Blüthen und Früchten sich entfaltet, wenn der Schwielhänden entwundene Zirkel mit dem Ebenmass, nicht in Winkelzügen, nein, in schönen Formen das Gebäude entwerfen, in welches unsere Kunst in verjüngter Gestalt einziehen soll: wer möchte die gute Demoiselle Basel nicht bedauern, dass man auch ihr, schon bey ihrem zweyten Auftreten veraltete Cannabichische Bravaden auflud, wer nicht befurchten, dass auch sie als das Opfer einer unnatürlichen Anstrengung falle? Denn schnell, ohne nöthige Vorbereitung, musste sie aus den sanften Gefilden, wo sie als Julie weilte, in das rauhe stürmische Klima des schottischen Hochlandes übergehen, des Südens reine Melodieen in den barschen Berglaut umstimmen, statt sinniger Recitative, leere Tiraden deklamiren, und mit den wenigen noch beschränkten Tönen ihres Mittelsopranes, dem es noch an kraftvoller Höhe und Tiefe gebricht, sich in ein fremdes Gebiet, wo nur feuriges Spiel, kühne Züge, scharfe Bezeichnung winkend sind, wagen; mit einem Worte, nur mit wenigen Abänderungen, aber mit Gewissens- oder einsichtsloser Beybehaltung von schwierigen, sehr in die Höhe gehenden Stellen, bey welchen die im Einklang mitspielenden Instrumente, nur zu sehr die Schwäche der zurückbleibenden Stimme auffallend verriethen, das hervorbringen, was Madame Cannabich in der Kraft ihrer Jahre und der Stärke ihrer Erfahrung selbst nur mit Anstrengung auszuführen vermochte. — Die deutsche Oper wiederholte bis Ende des Monats noch das *Rothkäppchen*, die *Müllerin*, *Johann von Paris*, *Romeo* und *Julie*, und die *Brüder als Nebenbuhler*.

Den 15. October eröffnete auch die italienische Operngesellschaft wieder ihre Bühne, und zwar mit einem Unfalle. Sign. Bianchini erkrankte auf ihrer Reise nach München, die Zeit der angekündeten ersten Vorstellung war nahe, keine Auswahl mehr möglich. Man musste sich bequemen zu dem, was sich eben vorfand. Die Sängerinnen entsprachen bey ihrem ersten Auftreten den Erwartungen des Publikums, dessen Geschmack für Gesang seit letzterer Zeit so sehr geschärft worden, nur wenig. Herkommen, Gesetze und Regel hatten diese durch Krankheit herbeygeführte Misswahl entschuldiget; schon glaubte man für dieses Theaterjahr seine Wünsche beschränken zu müssen. Und wie oft gewöhnt sich nicht auch ein Publikum an das rauhe Organ seines Schauspielers, an die nicht vortheilhaften Züge seines Aeussern, findet endlich Wohlgefallen und vertheidigt ihn gegen den Fremden, dem ein anders Ideal vorschwebt. Weit entfernt, uns in das Individuelle, da ausgenommen, wo es unserer Kunstanschauung zum Belege dienen muss, zu verlieren, noch weniger darauf bedacht, den Haushalt einer Kunstverwaltung zu berühren, können wir doch nicht umhin, auf die No. 252 unserer politischen Zeitung, die sie auch der Berlinische Gesellschafter anführt, und zwar ohne alle Nebenbemerkung hinzuweisen. Wie man da mit Wenigem Viel leistet, immer die Kunstfreunde in Wärme zu erhalten suchet, nie die Kunst selbst herabsinken lasst, ist in jenem Artikel klar angegeben. Ehe man es nur vermuthen konnte, war Signora Festa, hochgepriesen in Italien, gerühmt in Frankreich und auch den Lesern dieses Blattes aus mehren vorordert hergekommenen Berichten bekannt — das höhnische Urtheil eines hiesigen Correspondenten in der eleganten Zeitung, welcher absprach, ehe noch die Künstlerin unsern Boden betreten, verdient keine Antwort — bey uns, und schon am 15ten November trat sie in der ganz neu einstudirten Oper: *Clotilde* auf. Sie und Hr. Zamboni, der durch sein feines Spiel, und seine ächte *vis comica* selbst das, was sonst nur dem

Gemeinen huldigte, an sich zieht, sind nun die Protagonisten der diesjährigen Oper. Beide, besonders aber Erstere, werden uns Gelegenheit geben, in ihre Verdienste einzugehen, und, wenn wir nur erst durch öfteres Anschauen unser eigenes Urtheil gestärkt haben, aus ihren Kunstdarstellungen Grundsätze des ächten dramatischen Gesanges, mit dem dabey möglichen Theaterspiel zu entwickeln. Man gab auf dieser Bühne neu: *La Colpa emendata dal valore* von Paccini, und: *Clotilde* von Coccia, mit etwas schwacher Composition, da sie ganz nachahmend ist. Wiederholt aus vorigen Jahrgängen wurden: *Marc-Antonio*, zweymal. *Il Barbiere di Siviglia*, *L'Italiana in Algeri*, in welchen Sigra. Schiasetti, die Herren Rubini, Vecchi, Saitini, Zucholi, mit schon benanntem Herrn Zamboni, zur vollen Zufriedenheit der Kunstfreunde bey immer vollem Hause auftraten.

Winterconcerte der musikalischen Academie.

Sie wurden eröffnet den 22sten November. Ehe wir ihrer weiter erwähnen, wollen wir über ein vorher von Madame Feron am 18ten October gegebenes Concert Nachricht geben. Sie ist ganz Bravoursängerin. Oft haben gewisse Correspondenten in diesen Blättern mit scheelen Blicken auf diese Gesangesart hingesehen. Doch ist sie sehr alt, und der Horazische Tigellin, der *modo summa voce, modo hac resonat, quae chordis quatuor ima*, und jener griechische von Plutarch erwähnte Sänger, der die Nachtigall nachahmte, und welchem der zu dieser Kunstanstrengung geladene Agesilaus antwortete, dass er dieser Waldsängerin selbst zuhören wolle, waren wohl nichts anders, als Bravoursänger in ihrer Art. Nur ausgezeichnete seltene Naturgaben können hier in Anspruch gesetzt werden; alles schon gehörte und bekannte, wäre es auch an sich noch so gut, fällt dabey weg. Madame Feron ging mit allen ihren Rouladen und Volaten aufwärts, keine war in Gegenbewegung. Sie hat also der natürlichen Anlage ihrer Kehle durch Kunstübung nicht nachgeholfen. Das Hin- und Herwischen — wir finden keinen passendern Ausdruck, der diese Sache bezeichnet — durch die halben Töne dünkte uns an ihr, so wie an unsern Sängerinnen, welche diese Künsteley längst vor ihr gaben, kleinlich, und öfter wiederholt — lächerlich; wurde aber doch von vielen herzlich beklatscht. Die Virtuosin entfaltete den Umfang ihrer Stimme vom eingestrichenen d bis dreygestrichen d, e, fis; doch waren letztere Töne nur wie Nadelstiche, die kaum berührt, schon wieder erloschen, öfter ganz misslangen und nicht ansprachen, nicht zu vergleichen mit den hohen sonoren Silberklängen der verblichenen Madame Harlas. Die Compositionen des Herrn Paccitta, von welchem allein Mad. Feron sang, waren von ermüdender, einschläfernder Eigförmigkeit, mit Ausnahme jedoch des bekannten Tyrolerliedes:

in D dur übertragen, sehr gut instrumentirt, und mit passenden natürlichen Variationen, worunter sogar ein Minore vorkam, und mit verständlichen italienischen Worten vorgetragen. Wie müsste sich der Erfinder dieses Kuhreigens, wahrscheinlich ein Gemsenjager, der zwischen Klüften, oder auf schauerlichen Felsenspitzen, an seine Geliebte denkend, sich seine Zeit mit Singen verkürzte, wundern, wüsste er, dass sein wildes Naturgeschrey von reisenden Künstlerinnen und kunstliebenden Damen im Concertsaal und am Pianoforte gesungen und gejolt werde. Nach Versicherung eines hiesigen öffentlichen Blattes, war die Sängerin an jenem Abende von einer bedeutenden Unpäslichkeit befallen, welche eine volle Kraftäusserung ihrer Stimme hemmte. Man zahlte auf ein zweytes Concert, welches aber unterblieb. Auch die Erwähnung dieses ersteren würde unterblieben seyn, müssten wir dabey nicht einen andern trefflichen hochgebildeten Künstler, der zu den Ersten gehört, oder in seinem Fache es ist, in unsern Kunstbericht einschliessen, und eben deswegen, weil er das ist, wofür wir ihn angeben, einige kritische Seitenblicke uns erlauben. Würde Hr. Bärmann, — denn von ihm ist die Rede — ein gewisses Pianissimo, e rasches Hinfahren von dem tiefsten bis zum höchsten Tone seines Instrumentes, womit er die Empfindung des Zuhörers gewaltsam abbricht, Künstlern vom zweyten Range überlassen, oder diese Kraftäusserung, die manchmal beynahe an das Ueberriebene gränzet, nur selten und mit räsonnirendem Vorbedacht anbringen, so würde ein, wenn gleich nur geringer Makel, der seinem Kunstgemälde noch anklebet, getilgt seyn. Das Gefallen bey dem grossen Haufen hat er nicht mehr zu beachten. Man müsste Jenen bedauern, dem er nicht gefiele. Das Concertino in F minor, an jenem Abend von ihm

vorgetragen, mehr eine sinnreiche Phantasie, in welcher recitativische mit cantablen Stellen wechselten, mitunter auch eine Ballade vorkam, und worin das öftere Uebergehen von der harten in die weiche Tonart, eine sanft melancholische Stimmung hervorbrachte, hat uns bewegt, und es würde uns auch gerührt, uns an die Seele gegangen seyn, wenn nicht ein gewisses, manchmal noch hervorstechendes wildes, ein dem nördlichen Klima zu verwandtes Stürmen unser Gemüth getrübet, und unsere Empfindung abgeleitet hätte. Zwar ist er seit kurzem seinem Ziele ganz nahe gerückt; eine einzelne charakteristische Darstellung irgend einer des musikalischen Ausdruckes empfänglichen Empfindung, mit allen ihren Nuancen und in ihrem Helldunkel, ein Tongemälde dieser affektvollen Art von ihm dargestellt, müsste jedoch weit tiefer gehen, ungleich stärker uns ergreifen. Und diess darf er nur wollen, darf nur einem Modegeschmack weniger folgen, und dem gemeinen Dilettanten es weniger recht machen, sich nicht während seines Spieles durch bacchantisches Paukengelärm und durch das Rasseln seiner Begleiter so oft zur Unzeit unterbrechen lassen, so hat er jenes hohe Majestätische, jenes erhabene Einfache, jene stille Grösse, welche das Ziel und der Pol jeder musikalischen, oder nicht musikalischen Kunst ist, erreicht. Wir haben unsere Meynung über ihn ausgesprochen, unsere Kritik an ihm versucht. Lobsprüche und Beräucherungen halten wir bey künftigen Concertberichten für jene zurück, welche sich über eine gewisse Mittelmässigkeit nicht erhoben haben, oder sich nicht erheben können, und eben deswegen des schriftstellerischen Beyfalls nicht leicht entbehren können.

Bemerkungen.

Je tiefer die Anregung, desto früher die Sättigung, desto schneller tritt die Ueberreizung ein. Deswegen lieben die tiefsten und gefühlreichsten Menchen am wenigsten einen lange dauernden Kunstgenuss, und klagen am ehesten, dass man sie überfülle; denn sie geben, während sie geniessen, viel aus ihrem Eigenen dazu.

Ich kannte einen Musikfreund, der bei einem neuen sein Gemüth ansprechenden Tonstücke auf das erste und zweyte mal nie über den zehnten Takt hinein kam; er war entzückt, wiederholte aber den Anfang immer und immer. „Ich kann und darf nicht weiter," rief er dann, „ich muss es sparen, und heilig halten." Sein reges Gefühl war für diesmal aufgezehrt, wenigstens dessen oberster farbigster Schaum.

Ein rechter Alltags- Opern- und Concertläufer ist aber bloser Consument, und hat starke Nerven. Die Glut der Musik verbrennt ihn nicht, ihre Süsse wiedersteht ihm nicht. Er kann glühende Kohlen verschlucken, und Honigtöpfe austrinken, ohne Schaden zu nehmen.

Er ist reine unverschuliche Oberfläche, und fühlt blos die Fibern seiner Netzhaut angenehm gekitzelt. Und so hält er sich auch wieder an die Oberfläche der Kunsterscheinungen, an das, was — lobens- oder tadelnswerth — recht hervortritt, was zu klatschen oder zu zischen gibt, und ist so, statt einer lebendigen Geschichte der Anstalt, ein Vademekum und eine skandalöse Chronik der einzelnen Darstellungen.

Kurze Anzeigen.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle par M. Spring. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 20 Gr.)

Dieses Tonstück, obgleich bey einzelnen Stellen concertant gesetzt, ist doch nur — was der Fall bey so vielen Werken dieser Art ist, — zunächst für die erste Violin berechnet. Diese so brillant, als möglich, herzustellen, war das vorzügliche Bestreben des Hrn. Verfassers. Dazu dienen die vielen Figuren und Formen, welche auch, im Durchschnitte, mit vieler Wirkung ausgeführt werden können, was übrigens einen ziemlich festen Violinisten voraussetzt. Auch die in drey Stücken herrschende Haupttonart A dur, so wie das E dur im Adagio ♭, ist diesem Zwecke günstig. —

Was man in Hinsicht der äussern Darstellungsformen bemerkt, das findet sich auch in Rücksicht der geistigen Anregung. Diese erblickt man überall im bedeutenden Maasse: kräftige Stellen wechseln mit zarten ab, die Melodie regt oft die zartesten Saiten des Herzens auf eine interessante Weise, erhebt sich dann wieder im bedeutenden

Aufschwunge, auch finden sich viele reiche Modulationen; nur fehlt es dem H. Verf. im Ganzen, besonders aber im ersten Allegro, an klarer Anschauung seiner begeisternden Erfüllung, und an der bey einem jeden Kunstwerke nöthigen Haltung. — Wenn auch Rec. die zu häufigen Tonausweichungen, die so raschen Uebergänge u. s. w. dem Uebermaasse des andrängenden Gefühles zuschreibt, wenn er auch in dem bemerkbaren Streben nach brillantem Effekt Neuheit in den harmonischen Folgen, recht gerne die Richtung nach einem tieferen Ziele erkennt, so kann diess Alles den Künstler von dem nothwendigen Festhalten einer, dem Ganzen zu Grunde liegenden, Anschauung nicht freysprechen. Denn in diesen warmen Drange der Gefühle und Anschauungen das hohe Selbstbewusstseyn behaupten, von einem Lichtpunkte die einzelnen Strahlen schiessen und sie, im beständigen Wechsel, zu dieser Mitte wieder, zum neuen Ausströmen zurückkehren lassen — das ist es eben, was den Künstler charakterisiret, was ihm seinen Höhepunkt anweiset. — Doch ist im Adagio schon mehr Haltung, so wie auch im Menuett. Nur fehlt dem Trio — obgleich sich dem innigen Charakter des Menuetts die frohe Empfindung recht gut anschliesst, — die nöthige Harmonie zum Ganzen. Es sinkt, im Verhältnisse zu jenem, mehr zum Gewöhnlichen herab. Das letzte Stück, Scherzando im $\frac{2}{4}$, hat einen liebl[illegible]chen Charakter, und giebt doch dabey Gelegenheit zu einer brillanten Ausführung. Die Begleitungsstimmen sind, bis auf einige Stellen im Violoncell, welche sich aber auch ohne besondere Schwierigkeit geben lassen, sehr leicht ausführbar. Einige Stichfehler, z. B. im zweyten Theile des Menuetts beym vorletzten Takte in der ersten Stimme dreygestrichen e, d statt dreygestrichen e, cis, können leicht selbst verbessert werden.

---

6 *Variations sur un thème original avec Rondeau p. le Pianof. par Fr. Beutler.* Oeuv. 6. à Munic, chez Falter et Fils.

Das Thema besteht in einem heitern Andante von 16 Takten, $\frac{2}{4}$, a dur. In den Variationen herrscht Mannichfaltigkeit der Figuren, übrigens keine hervorstechende Originalität. Sie verlangen Sicherheit und eine wohlgeübte Hand, sind deshalb aber nicht eben unter das Schwerste in dieser Gattung zu zählen. Die Nummern: 2, 3 und 5 sind am besten gerathen; No. 6 in a moll, worin die Modulation im 7ten Takte dem gebildeten Ohre nicht schmeichelt — (warum ging der Verf. früher nicht lieber nach C dur und dann zur Dominante, wodurch zugleich mehr Mannigfaltigkeit entstanden wäre?) ist etwas kalt und nicht genug zusammenhängend in ihren einzelnen Sätzen; das angehängte tanzartige Rondo aber von zu geringem Gehalt und daher zu lang und unbefriedigend. Die Schreibart ist im Allgemeinen nicht fliessend genug, und könnte hier und da, besonders in der 4ten und 6ten Var. reiner seyn, wie denn auch zuweilen die Noten zu sehr gehäuft sind, welche das Spiel freylich erschweren, das harmonische Gebäude für den Nichtkenner vielleicht ansehnlicher machen, den besseren Geschmack aber nicht befriedigen werden. Im 2ten Takte der letzten Zeile in No. 3. hätte der Verfasser dis statt es schreiben sollen, wovon der Grund vor Augen liegt. H. B. weise übrigens das Instrument zu behandeln, ist keineswegs ohne Talent und wird dasselbe künftig bei fortgesetztem Studium hoffentlich immer mehr zu seinem Vortheil zu benutzen wissen.

---

1. *Serenade für Flöte und Guitarre von Joseph Küffner.* 54stes Werk. (Pr. 1 Guld. 20 Kr.)

2. *Serenade pour Guitarre et Flute ou Violon, von demselben.* 55stes Werk (Pr. 2 Guld.)

3. *Potpourri pour Guitarre et Flute ou Violon, von demselben.* 56stes Werk. (Pr. 1 Guld. 20 Kr.) Sämmtlich bey J. André in Offenbach.

Der fruchtbare Verf., der sich schon durch seine vielen Harmoniesätze, durch seine Quatuors u. s. w., die wegen ihres fliessenden Gesangs, klaren Harmonieen, so wie auch wegen ihrer fasslichen rhythmischen Anordnung und leichten Ausführbarkeit ein zahlreiches Publikum gefunden, viel Verdienste erworben hat, liefert hier einige Werkchen in einer andern Gattung, die wahrscheinlich bey denjenigen Liebhabern, für welche sie gehören, die nemlich ebenfalls nur leicht auszuführende, aber dennoch nicht gemeine, angenehme Stücke suchen, sich einer gleichen günstigen Aufnahme zu erfreuen haben werden, wie jene. Herr K. ist hierin der Bahn des noch

einer ermunternden rhythmischen Bewegung zu einer Ablietzung wie mit englischen Rennpferden herabgewürdigt hat.

Recension.

Der Zauberflöte zweyter Theil: Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen. Eine grosse Oper von P. Winter. Klavierauszug von J. Henneberg. Bey N. Simrock in Bonn. (Pr. 6 Thlr. 16 Gr.)

(Hierzu die musikal. Beylage No. VI.)

Es war, ohne Zweifel, kein leichtes Unternehmen, zu Mozarts vortrefflicher Zauberflöte einen zweyten Theil zu schreiben, und nur ein Mann wie **Winter**, dessen reichhaltiges Genie ihn zu den vorzüglichsten Komponisten unserer Zeit erhebt, konnte diese schwere Probe anständig bestehen. Recensent, der Gelegenheit hatte verschiedene Opern von W. zu hören, ging mit Vorliebe daran, das musikalische Publikum näher mit einem Werke dieses geschickten Meisters bekannt zu machen, fand aber nur zu bald, welch ein Unterschied es sey, zu hören oder mit kaltem Blute zu untersuchen. Das Resultat seiner Bemerkungen war: dass hier W. ein reichhaltiger, Genie und Kraft ausübender Komponist zu seyn schien, dessen Genius sich mehr zum Erhabnen und Grofsen, als zum Leichten und Tändelnden neige, und nicht wie **Mozart**, beydes in sich vereinige; dem es endlich nicht an Geschmack, was Musik anbetrifft, wohl aber noch an Urtheil, Aesthetik und an manchen andern Kenntnissen fehle, die den grofsen und gebildeten Komponisten auszeichnen.

Die Ouverture fängt, wie in der Zauberflöte, mit drey Akkorden an, und wer es weifs, was beyde Komponisten damit haben anzeigen wollen, wird bemerken, dafs die Bewegung bey W. die richtigere ist. Nur ist die Art, wie der Bafs beym dritten Akkorde mit einem 6ten Akkord einfällt, nicht schön. (Siehe die mus. Beyl. Beysp. 1.)

Die Modulation, die gleich nach der Bestimmung des Haupttons S. 3, St. 2, Takt 5, eintritt, scheint Rec. gezwungen und unnatürlich zu seyn, um so mehr, da sie in dem kurzen Satze des *Maestoso* den Komponisten so sehr vom Wege abbringt, dafs er nachher, um bald wieder an Ort und Stelle zu gelangen, durch Dorn und Distel seinen Rückzug zu nehmen gezwungen ist. In dem folgenden *Allegro molto* findet sich folgender kraftvoller Satz (S. die mus. Beyl. Beysp. 2.) und hernach in der Umwendung, wo derselbe Satz den Bafs macht, ganz Mozarts würdig. (S. die mus. Beyl. Beysp. 3.) An solchen kraftvollen Bässen ist W. reich. Nicht minder lieb ist Rec. die weiterhin vorkommende simple und edle Stelle (S. d. mus. Beyl. Beysp. 4.) und darauf figurirt vermuthlich das vorkommende Glockenspiel anzeigend (S. d. mus. Beyl. Beysp. 5.), nur mufste der Bafs an einer Stelle anders seyn. Die *Introduction* S. 9, bereitet den Charakter der Koniginn sehr gut vor, und die Erfindung des Hauptgedanken ist glücklich ausgeführt; nur finden sich hin und wieder einige zu verbessernde Stellen:

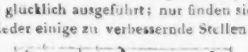

anstatt:

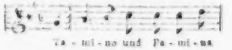

Du wirst schön wie Adon leuchten,
als Jüngling meiner Tochter Herz,
und du verwirrst mit Zauberblicken u. s. w.

anstatt:

Du wirst schön wie *Adon* leuchten,
als Jüngling meiner *Tochter Herz*,
und du verwirrst mit Zauberblicken u. s. w.

auch findet sich bey derselben Stelle ein nicht zum Besten klingender Bafs (S. die musik. Beyl. Beysp. 6.) Der Satz, S. 10, Syst. 1, T. 3. ist gut, nur entsteht bey folgender Stelle:

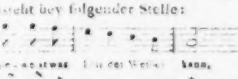

fruchtbarern de Call gefolgt, welcher, bey offenbar beschränkten harmonischen Kenntnissen, aber mit der Gabe viele gefällige Melodieen zu erfinden, über 100 Werke ans Licht stellte. Diese oben genannten Werkchen können als eine, etwas veredelte Fortsetzung der de Call'schen Serenaden für diese Instrumente angesehen werden, da sie im Ganzen den nemlichen Zuschnitt haben: die Flöte oder Violine führt in der Regel den Gesang, die Guitarre begleitet; beyde sind ziemlich leicht, und letztere erhebt sich nur selten in die zweyte oder dritte Position, doch kommt sie bisweilen selbst zur Sprache und hat kurze Melodieen vorzutragen.

Bey der Serenade No. 1. ist die Flötenpartie blos für dies Instrument berechnet und daher auch dafür am dankbarsten. Sie ist dem bekannten Flötenspieler Dulon zugeeignet und besteht aus einer Romanze, 8 Variationen über ein gefälliges Thema, und aus einem kurzen Rondo.

No. 2. ist grösser angelegt; sie besteht aus einem Andante zur Einleitung, einem Allegro nach der gewöhnlichen längern Sonatenform, aus Adagio, Menuett und langem Rondo. In Verbindung mit andern Tonstücken würde dieses unstreitig zu gedehnt erscheinen, als Unterhaltung aber, für 2 Personen, besonders in langen Winterabenden wird es seinen Zweck, als Serenade, dennoch erfüllen.

Das Potpourri No. 3. ist aus beliebten Blumen von der Schweizerfamilie und vom Vetter Jacob (une folie) gemischt, die mit den eigenen des Vfs., Variationen, Uebergängen und dergleichen, auf die gewöhnliche Weise gut verbunden sind. Das Werkchen wird daher ebenfalls seine Freunde finden.

Concerto pour le Pianoforte sans Accompagnement, comp. par Conradin Kreutzer. Oeuvr. 42. Premier Conc. Leipzig, chez Peters. (Preis, 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Conrad. Kreutzer (sonst königl. würtemberg. jetzt fürstl. Fürstenberg. Kapellmeister) hat sich neuerlich durch seine Frühlings- und Wander-Lieder ein grosses Publikum gewonnen: dies Concert, das er auf seinen Reisen öfters, und stets mit vielem Beyfall vorgetragen, wird den Theil dieses Publikums desselben, der so etwas brauchen kann, gewiss gleichfalls befriedigen. Es ist durchaus interessant und nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden; heiter, aber keineswegs flüchtig; leichtfasslich, aber keineswegs oberflächlich; und für den Spieler brillant, aber keineswegs so schwer, als sonst bey weitem die meisten der neuesten Klavierconcerte. Dass es hier ohne Accompagnement gegeben wird, ist ein wenig wunderlich, zumal da es sehr gut, und auch ziemlich reich instrumentirt ist. Die Orchesterpartie in den Ritornellen ist zwar im Auszuge überall beygefügt: aber sie ist ja auch an mehrern Solostellen obligat; und wer wollte denn auch ein so gutes Werk lieber vollständig, wie es entstanden und ausgebildet worden ist, vortragen? doch vielleicht kann man die Orchesterstimmen auch besonders bekommen; dann möge dies der Verleger bekannt machen. — Das Concert bestehet übrigens aus einem Allegro, das sein Beywort, brillante, mit Recht führt (B dur); einem nicht zu kurz abgefertigten Adagio, das sehr angenehmen Eindruck macht (Es dur); und einem flinken Finale, (B dur) das mit Frischheit und Heiterkeit schliesst. — Es giebt jetzt so viele Liebhaber und Liebhaberinnen, die Klavier-Concerte spielen, und, sind sie auch noch so fertig und geschickt, doch meistens die Werke von Beethoven, Ries, und ähnliche, verstümpern, weil sich ihr Sinn und innerer Zusammenhang nicht leicht fassen lässt, am wenigsten aus der Klavierstimme, und weil diese Werke ihnen auch zu schwer sind, als dass sie nicht alle Aufmerksamkeit fast ausschliesslich aufs Herausbringen der Noten richten müssten: für diese ist nun solche Musik, dem Charakter, der Schreibart und dem Grade der Schwierigkeit nach, am allerbesten geeignet; und solchen empfiehlt daher auch dies brave Stück der Ref. am meisten.

(Hierbey die Inhaltsanzeige dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeitung und das Titelblatt mit Allerechisbergers Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWEI UND ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 5. Januar 1820 bis 27. December 1820.

ERNST LUDWIG GERBER.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

Zwei und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1820.

I. Theoretische Aufsätze.

Bärmann, Carl, über die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts S. 601.

Fröhlich, über die musikalische Feier des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben, 369. 389. 405. 421.

Gld, Terpander und Pythagoras, 633.

— Alter und Herrschaft der Temperatur, 849. 865.

Gleichmann, über die Erfindung der Aeoline, oder des Aeolodikon, 805.

Küster, J. H., Nachtrag zu dem Aufsatze (i. 42. St. des vorigen Jahrg.). Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine, 457.

Markwort, von der sinngemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrags (Auszug aus einem Umrisse über den Vortrag). 681. 697. 713.

Mozart's guter Rath an Componisten, 297.

Sievers, über die neuverbesserten Geigen-Instrumente des Hrn. Chanot, 85.

II. Nekrolog.

Koch, Heinrich Christoph, 133.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Reicha, Ant., Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique, 157.

— Traité de melodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie etc., 69.

Schneider, Friedrich, Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst, 830.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bergt, Aug., Hymnus: So weit der Sonne Strahlen glänzen etc. für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Hoboen, Trompeten und Pauken. 17te Werk, 510.

Cherubini, L., Messe de Requiem à 4 parties en choeur av. accomp. a gr. orch. 205.

— Missa pro Defunctis: Requiem. — Seelenmesse, Klav. Ausz. von Friedr. Schneider, 214.

Eberwein, C., Cantate: Anbetung, im Kl. Ausz. 833.

Händel, G. F., der hundertste Psalm, im Klav. Ausz. von J. H. Clasing, 566.

Häser, A. F., Salve Regina, mit untergelegtem deutschem Texte, für 4 Singstimmen, 211.

Hummel, J. N., zweyte Messe für 4 Solostimmen und Chor, mit Begleitung des Orchesters. Partitur. Latein. und deutscher Text, 517.

Kühler, Mor., 15 vierstimm. relig. Gesänge, mit willkührlicher Begleitung der Orgel, oder des Pianoforte, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen; oder einstimmig für häusliche Andacht, 279.

Weigl, Joh. Bapt., Melodieen zum katholischen Gebet- und Gesangbuche, 617.

b) Oper.

Rossini, J., Elisabetta, regina d'Inghilterra, (Elisabeth, Königin von England) Oper im Klav. Ausz. 144. 353.

Spontini, Olympie, tragédie lyrique, 101. 117.

v. Weber, Carl Mar., Abu Hassan, Oper in Einem Akt, vollständ. Klav. Ausz. 550.

c) Concert.

v. Mosel, J. F., Ouverture zur Oper: Cyrus und Astyages, vollständ. Partitur, 598.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Bergt, A., Terzetten für 3 Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte. 3s Heft. 352.
Häser, W., 6 Lieder für 4 Männerstimmen, 800.
Mühling, A., 12 vierstimmige Lieder, ohne Begleitung, zunächst für Chöre und Sing-Anstalten. 190 Werk, 768.
Schulz, Chr., 12 vierstimmige Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, 121 Werk, 685.
— 8 vierstimmige Lieder etc. 848.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

Eberwein, Carl, 6 Lieder von Gerstenberg, mit Begleitung des Pianoforte, 5tes Hft. 611.
Häser, Wilh., Sechs Wanderlieder von C. Grüneisen, mit Begleitung des Pianoforte. 877.
Klein, Bernh., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, 453.
Kreutzer, Conr., 3 Gedichte von Schiller, mit Pianof. Begleitung. 28a Werk, 681.
Lecerf, Just. Amad., 6 Gesänge mit Begleit. des Pianof. 387.
Mayer, Aug., 6 Lieder für eine Bassstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 762.
v. Mosel, J. F., 6 Gedichte für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 350.
Pfeiffers, M. T., Arien-Sammlung, n. 1. 2. 3. 597.
Rieffel, W. H., 6 Gedichte, mit Begleitung des Pianof. 66.
Thierry, Amal., 6 Lieder, mit Begleitung des Pianof. 66.
v. Weber, C. Mar., Volkslieder, mit Begleitung des Pianof. 1ste Sammlung, 54a Werk, 16.
Weber, Gottf., Abendröthe, von de la Motte Fouquée, 588.
— Der alte Rittersmann, Ballade mit Begleitung von Guitarre oder Pianof. 588.
— Liebe, Lust und Leiden, in Liedern für Eine Singst., mit Begleitung von Guit. oder Pianof. op. 56. 679.

γ) Melodrama.

Clasing, J. H., An Psyche, ein melodramatischer Versuch, nach dem Andante aus Beethovens Conc. op. 58. 156.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen.

Fesca, F. E., 5me gr. Sinf. in D. p. 2 VV. A. Vlle. c. B. 2 Fl. 2 Hautb. 2 Clar. 2 Bass. 2 Cors, Tromp. et Timb. Oeu. 13. 585.
Küffner, J., 10Sinf. p. 2 VV. A. Vlle. et Contrebasse, Fl. obl. 2 Ob. ou Clar. 2 Cors (Basson, 2 Tromp. et Timb. ad lib.) Oeu. 75. 272.
— 2de Sinf. etc. 272.

b) Harmonie- und Militair-Musik.

Fischer, C., Militairmusik for 1 Clarinette in F und Es, 3 Clarinetten in C und B, 140.
Wangemann, Pieces d Harmonie pour Flûte ou Clarinette, Cor de Bassette, Cor et Basson, op. 3. 756.

c) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orch. Begl.

Blyma, F., Potpourri p. le Violon, av. acc. de gr. Orch. 12.
Döring, Ge., Fantasie, Rondo Espagnol p. le Hautbois obl. avec accomp. d'orch. 663.
Giorgetti, F., Conc. pour la Flûte, avec accomp. de gr. orch. etc. 84.
Leidesdorf, M. J., 1e Concert für das Pianof. mit Begleit. des ganzen Orch. 100a Werk, 513.
Präger, H., Theme varié p. le Violon, avec accomp. de Viol. A. et Vlle. Oeuv. 27. l. 1. 2. 51.
Romberg, B., Andante e Polacca p. il Violoncello, c. acc. di 2 VV. V. Fl. etc. op. 29. 93.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Berbiguier, T., Collection d'airs connus, arr. en Duos p. 2 Flûtes, 1 Suppl. a la methode de Flûte du meme auteur, 172.
Bochsa, Notturno p. la Harpe à crochets et Violon obl. arr. p. H. Bochsa, 551.
Cramer, J. B., 5me Divert. p. le Pianof. av. acc. d'une Fl. ad lib. 680.
Fesca, F. E., Quatuor p. 2 VV. Viola et Vlle. Oeu. 12. 569.
Gabrielsky, G., grand Trio concert. p. 3 Flûtes. Oeuv. 33 et 34. 90.
Gabrielsky, W., 3 Duos concert. p. 2 Flûtes, Oeu. 39. 280.
Giorgetti, F., gr. Trio pour Violoncelle, Violon et Viola, Oeuvr. 11. 141.
Grund, F. W., 3ème. p. le Pianof. et Vcelle ou Violon, 137.
Hummel, J. N., gr. Trio pour il Pianof. Violino et Vcello op. 83. 661.
Kreutzer, Conr., 6 Pieces fac. pour le Pianof. av. accomp. d'une Flûte ou Viol. ad lib. Oeuvr. 32. l. 1. 296.
Lindemann, J. D., 12 Walses, 6 Ecoss. et 2 Sauteuses p. 2 VV. Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse liv. 11. 206.
de St. Lubin, Leon, gr. Duo p. 2 VV. Oeuvr. 3. 203.
Morgenroth, F., Variat. p. le Violon av. acc. d'un second Violon, Viola et Basse, Oeuvr. 2. 584.
Müller, J. J., gr. Quintuor p. le Pianof. av. acc. de 2 VV. A. et Vlle. op. 17. 677.
Onslow, Ge., 4s, 5s, 6s Trio für Pianof. Violin und Vcell. 11s Werk. n. 1. 2. 3. 651.

Gummel, Chr., Fantaisie sur la Cavat. de l'Op. Tancred p. le Piano et Clarinette ou Violon, 224.

Sorgel, T. W., 8 Variat. p. le Pianof. et Violon, sur le Theme: Zu Stephru sprach etc. Oeuvr. 1. 188.

Speyer, Wilh., Drey Duetten für 2 Violinen, 18 Werk, 875.

Spohr, L., Quartetto f. 2 Viol. Viola et VC. Oeuvr. 80. 250.

— Quintetto für 2 Violons, 2 Viole et Vcelle. Oeuvr. 33. n. 1. 2. 250.

Sterkel, gr. Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle. Oeuvr. posth. n. 1 et 2. 179.

Striatny, J., 3 Duos concert. p. 2 Vcelles. op. 8. 652.

Wilms, J. W., Air d'Ronsard Bougrois, var. p. Pianof. et Flûte. Oeuv. 51. 320.

— Romance Partant pour la Syrie, av. Variat. p. Pianof. et Flûte obl. op. 53. 328.

Wustrow, A. F., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. oblige, Oeuvr. 1. n. 1. 2. 870.

β) für Ein Instrument allein.

Agthe, Alb., marche triomphale pour le Pianoforte a 4 m. Oeuvr. 9. 308.

Amerikanische National-Märsche f. das Pianof. 630

Aufgabe, von L. v. Beethoven gedichtet, vierzig Mal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler (zugleich als Musse musical des Clavecinistes Cah. VII.) 33.

de Beethoven, L., Quatuor, arr. p. le Pianof. a 4 m. 784.

Berger, L., 12 Etudes p. le Pianof. Oeuvr. 12. 968.

Beutler, Fr., gr. Potpourri p. le Pianof. Oeuvr. 7. 585

Cramer, J. B., air fav. de Rousseau avec variat. pour le Pianof. 236.

— Variat. pour le Pianoforte sur un air de la Flûte enchantre, 295.

— Les Menus Plaisirs. Djvert. pour le Pianof. 311.

— Un jour d'Eté, Nouv. Div. p. le Pianof. 322.

— Les Mesnieurs de Londres, Air angl. p. le Pianof. 711.

Dresch, Fr., Choral, Menuett und 2 Canons, contrapunktisch bearbeitet, 535.

Gabler, C. A., Ouvert. p. le Pianof. a 4 m. Oeuvr. 44. 136.

— Notturno a 4. m. p. le Pianof. Oeuvr. 47. 615.

Henkel, M., 6 kleine, leichte und angenehme Sonatinen, mit Cadenzen für das Pianof. 188.

Hummel, J. N., Divertiss. p. le Pianof. a 4 m. Oeu. 51. 600.

— grosse Sonate für das Pianof. 81s Werk, 124.

Klein, Bern., 8 Var. p. le Pianof. No. 1. des Var. 404.

Kleugel, A. A., 6 Nocturnes p. le Pianof. 367.

— Variat. sur un air Ecoss. p. le Pianof. Oeuvr. 24. 712.

Lindemann, J. D., 6 Polon. p. le Pianof. d'apres des Airs fav. 68.

— 12 Walzer, 6 Ecoss. 2 Sauteusen fürs Pianof. 204.

Lindpaintner, P., 3 Marches p. le Pianof. a 4 m. 918.

Lobe, J. C., 3 Themes var. p. la Flûte. 82.

Muller, A. E., Cadenzen zu den 8 vorzüglichsten Klavier Concerten von W. A. Mozart, (nachgel. Werk.) 312.

Musse musicale des Clavecinistes. Cah. 7. 53.

v. Podmanicky, Ludw., Ungar. Rondo für das Pianof. 12 Werk, 311.

Potter, Cipr., seconde Toccata p. le Pianof. 484.

— Rondeau p. le Pianof. 583.

Preiger, H., Airs chaisie, arr. p. la Guitarre, Oeuvr. 29. 236.

Ries, Ferd., Danse cosaque fav. av. introduction et Var. p. le Pianof. 116.

v. Schlozer, K., Thema mit Variationen und Allegro fürs Pianof. 418.

Schmitt, Al., Etudes p. le Pianof. op. 16. 1. 2. 3. Part. 691.

Schneider, Fr., Ouvert. zu dem Festspiele: Die Königseiche, zu 4 Händen f. Pianof. 467.

Steibelt, D., Les Adieux de Bayard à sa Dame, Rondo p. le Pianof. 52.

Töpfer, J. G., Sonate p. le Pianof. Oeuv. 3. 533.

γ) für die Orgel.

Bühler, Fr., Vorspiele, Versette, und Galanteriestücke aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten der aufsteigenden Klasse für Orgel oder Pianof. 96.

— Vorspiele aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten, für die Orgel oder das Pianof. als Anhang zu den Practicregeln, 185.

Dröbs, J. A., 11 Praludien, 2 Fugetten, 1 Fuge für die Orgel. op. 12. 556.

Fischer, M. C., 18 kleine Orgelstücke für Anfänger, 15s Werk. 3 Sammlung, 139.

Keller, Max, neue Orgelstücke, bestehend in theils kurzen und leichten Praludien, Cadenzen, Versetten und Galanteriestucken. 6 Hefte, 185.

Olbers, J. H., 6 Vorspiele und 1 leichtes Nachspiel für die Orgel oder Fortepiano. 21 Werk, 185.

Rink, J. H., XII Adagio für Orgel. (19te Sammlung der Orgelstucke) op. 57. 568.

— 12 leichte Orgelpraludien, mit und ohne Pedal zu spielen. op. 58. (20s Werk der Orgelstücke) 712.

— praktische Orgelschule, 3e Theil, 503.

IV. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, 59. 339. 709. 734.
Bergamo, 284. 639. 636.
Berlin, 49. 130. 182. 360. 337. 445. 500. 563. 627. 708. 782. 843.
Bern, 82. 360.

Bremen, 132.
Carlsruhe, 128. 256. 718.
Cassel, 576. 674.
Florenz, 288.
Frankfurt am Main, 58. 269. 830. 856.
Genf, 198.
Giessen, 444.
Göttingen, 856.
Halle, 189.
Helmstädt, 735.
Italien, 515 (S. auch Mailand.)
Königsberg, 96, 765, 779.
Kreuznach, 153.
Leipzig, 22. 41. 173. 218. 251. 257. 314. 402.
London, 521. 723.
Mayland, 76. 93. 281. 292.
Mitau, 591.
München, 134. 262. 449. 465. 530. 549. 808.
Nürnberg, 807.
Paris, 3. 17 — Sievers Pariser musikal. Allerlei, 125. 245. 380. 396. 413. 458. 469. 508. 641. 655, 813. 817.
St Petersburg, 746.
Prag, 288. 558. 676. 689.
Rio Janeiro, 601. 801.
Aus der Schweiz, 692.
Stockholm, 168. 565.
Strasburg, 488.
Stuttgard, 167. 737.
Turin, 96. 285. 549.
Venedig, 98. 283. 321. 699. 745. 735.
Warschau, 112 533 fgg.
Weimar, 709.
Wertheim in Franken, 863.
Wien, 55. 214. 329. 477. 560. 607. 670. 825.
Wismar, 222. 736.

V. Miscellen.

Anekdote, 869.
Asioli, Bonif., Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen, nebst kurzer Biographie desselben, 667.
Biograph. Notiz über Hrn. Franz Danzi, 706.
Bemerkungen, 31. 184. 202.
Merkwürdige klimatische Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur Erzeugung der Tenoristen, 624.
Verzeichniss von Caruso's sämmtlichen Compositionen, 667.
Ueber Dromets Flötenspiel — einige Bemerkungen, 846.
Zur Einleitung — von Göthe und D. Luther, 1.
Ueber Fesca's Oper Contemire, in Carlsruhe aufgeführt, 356.

Einige Nachrichten über die Cultur der Musik in Göttingen, 856.
Ueber Händels Saul, von Mass. 189. 587. 555.
D. Heinroth Beschreibung und Empfehlung einer von G. Streitwolf in Gottingen verfertigten chromatischen Bassharpa, 668.
Hummel in München, 465.
Einige der gebräuchlichsten Theater-Ausdrücke in Italien, 594.
Bestand der Sänger in Italien im Anfange des J. 1820, 515.
Briefe von und über Mozart, 649. 665.
Gesammtzustand der königl. Hofmusik in München, 549.
Nägeli, H. G., Anrede an die Schweizerische Musikgesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzungen in Basel, 763.
Verzeichniss der sämmtlichen Opern von Paesiello, 116.
Nachtrag zur Veranlassung der neu erschienenen Werke 1) Judas Macchabäus, Orat. von Händel, im Klav. Ausz. von Clasing. 2) Empfindungen am Grabe Jesu, Orat. von Händel, im Klav. Ausz. von Clasing. 3) Missa canonica. Kyrie und Gloria für 12 reelle Stimmen etc. von Gottfr. Heinr. Stölzel, Partitur, 735.
— Das Weltgericht von Fr. Schneider und dessen Aufführung in Leipzig, 173.
Ueber Rossini's Othello, 765. 801.
Sievers über Spontini's Olympie, Tragéd. lyrique en 5 actes etc. 101. 117.
Spohr musikal. Notizen über London, 521.
Ueber Stuns neue Oper: Constantino, welche zu Venedig aufgeführt worden, 321.
Wirkung der Musik auf einen Taubgebornen nach erlangtem Gehör, 809.
Wirkung der Musik auf Thiere, 134.

VI. Beylagen.

Das Weltgericht, Oratorium von Aug. Apel.
No. 1. Aus Mozarts eigenhändigem Nachlass.
No. 2. Aus Stuns Oper: Constantino.
No. 3. a.) Graduale de S. S. Eucharistiae Sacramento, von J. Mich. Haydn.
b.) Responsiones von Palestrina.
No. 4. Responsiones von Kürsinger.
No. 5. St. Kilians Lied vom Abt Vogler.
No. 6. Gebet um Gnade (v. Klopstock), von Fr. Schneider.
No. 7. Fesca Tenor-Arie aus der Oper Contemire.
Kuhlau, Fr., Canon a 2 Voci, 800.

VII. Intelligenzblätter.

10 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **No. 1.** 1820.

Zur Einleitung.

Liebhaber und Künstler bilden sich wechselsweise. Der Liebhaber sucht nur einen allgemeinen unbestimmten Genuss; das Kunstwerk soll ihm, ungefähr wie ein Naturwerk, blos behagen; die Menschen glauben, die Organe, ein Kunstwerk zu geniessen, bildeten sich eben so von selbst aus, wie die Zunge und der Gaum; man urtheile über ein Kunstwerk, wie über eine Speise; und man begreift nicht, was für einer andern Cultur es bedarf, um sich zum wahren Kunstgenusse zu erheben. — — Sobald der Mensch an mannichfaltige Thätigkeit oder mannichfaltigen Genuss Anspruch macht, so muss er auch fähig seyn, mannichfaltige Organe an sich gleichsam unabhängig von einander auszubilden. Wer alles und jedes in seiner ganzen Menschheit thun und geniessen will, wer alles ausser sich zu einer solchen Art von Genuss verknüpfen will, der wird seine Zeit nur mit einem ewig unbefriedigten Sehnen hinbringen. Wie schwer ist es, was so natürlich scheint: eine gute Natur, ein treffliches Gemälde, an und für sich zu beschauen, den Gesang um des Gesanges willen zu vernehmen, den Schauspieler im Schauspieler zu bewundern, sich eines Gebäudes um seiner eignen Harmonie und seiner Dauer willen zu erfreuen! — — Weil die meisten Menschen formlos sind, weil sie sich in ihrem Wesen selbst keine Gestalt geben können, so arbeiten sie, den Gegenständen ihre Gestalt zu nehmen, damit ja alles loser und lockerer Stoff werde, wozu sie auch gehören. Alles *reduciren* sie zuletzt auf den sogenannten *Effect*; und alles ist ihnen *relativ*. — —

Göthe.

Gehalt ohne Methode führt zur Schwärmerey, Methode ohne Gehalt zum leeren Klügeln; Stoff ohne Form zum beschwerlichen Wissen, Form ohne Stoff zu einem hohlen Wähnen.

Göthe.

Freunde, treibet nur alles mit Ernst und Liebe: die beyden
Stehen dem Deutschen so schön, ach, den so vieles entstellt!

Göthe.

Liebe Herren: helfe doch einer dem andern mit trewen Rath und Warnen, wie ihr wöllt euch gethan haben! Also auch ihr andern, solche Vermahnung wöllet gütlich verstehen, die wir trewlich meynen! Ist es doch, dass Gott der Herr ruffet, wo ein Wahrhaftige und Gutes ausgeredet wird, was auch seye der Mund!

Martin Luther.

Nachrichten.

Aus Paris, zu Anfange December 1819. Das wichtigste Ereigniss in der hiesigen musikalischen Welt des vorigen Monats ist unstreitig die Anstellung des Hrn. Viotti als Direktor der grossen Oper gewesen. Es ist darüber so verschiedenartig geurtheilt worden, und beeinträchtigte Personen haben bey dieser Gelegenheit so widersprechende und mitunter auch falsche Gerüchte im Publikum verbreitet, dass ich glaube, den Lesern der musikalischen Zeitung keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen über den in Frage stehenden Gegenstand folgende, aus authentischen Quellen geschöpfte Nachrichten gebe.

Schon unter Buonaparte, ja sogar vor der Revolution, war die höchste Behörde bey der Wahl eines Direktors der grossen Oper von dem Grundsatze ausgegangen, es dürfe kein Theatercomponist an die Spitze der Verwaltung gestellt werden. Diese Vorsichtigkeitsmassregel schien nöthig, um aller Eifersucht zwischen dem Direktor und den Tonsetzern, welche für dieses Theater arbeiten, vorzubeugen und zu verhindern, dass nicht der Direktor zum Nachtheile der Kunst und zum Schaden der Theaterkasse, seine eigenen Werke vorzugsweise zur Aufführung bringe und bessere, oder doch beliebtere Compositionen darüber zurücksetze. Ja, man ging in dieser Massregel so weit, dass man bey der Besetzung dieser Stelle auf die musikalischen Talente des Candidaten ganz Verzicht leistete und öfterer einem tüchtigen Geschäftsmanne, wenn er nur die gehörige Umsichtigkeit mit Charakterfestigkeit verband, den Vorzug gab. So geschah es, dass unter Buonaparte der bekannte dramatische Schriftsteller Picard mit der Verwaltung der grossen Oper beauftragt wurde. Als dieser bey der Wiedereinrichtung des Odeon mit Anfange des Jahrs 1816, die Direktion dieses Theaters erhielt, ward Hr. Choron, ein musikalischer Litterator, der mehres componirt und auch einige musikalisch-abhandelnde Werke über die Musik herausgegeben hat, zum Generalsecretair der grossen Oper ernannt. Ohne ihm gerade zu vorwerfen zu können, dass seine Administration dem Vergnügen des Publikums, oder dem Besten der Theaterkasse nachtheilig gewesen wäre, ward er des Mangels an Innerer und äusserer Haltung beschuldigt und nach wenigen Monaten wieder verabschiedet. An seine Stelle trat Hr. Persuis, der bekannte Componist, der besonders viele Ballette für die grosse Oper geschrieben hat. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, in wiefern Hr. Persuis seine eigenen Compositionen oder diejenigen seiner Freunde vorzugsweise zur Aufführung gebracht und dadurch dem allgemeinen Interesse der grossen Oper geschadet hat oder nicht; aber unstreitig hat man es bemerkt, dass während seiner Verwaltung Werke von französischen beliebten Componisten zu Gunsten ausländischer Erzeugnisse zurückgesetzt worden sind. Herrn Persuis fortwährende Weigerung, den *Alcidor* von *la Lampe merveilleuse* von Nicolo auf Theater zu bringen, hat demselben viele und, dünkt mich, gerechte Feinde gemacht; denn Nicolo ist der beliebteste aller französischen komischen Theatercomponisten und sein Fecunde diejenige Oper, welche sich vorzugsweise des einstimmigsten Beyfalls der ganzen Nation erfreut und daher wirklich als eine von den Feenoper für klassisch gehaltene Oper betrachtet werden muss: Gründe, welche die Direktion der grossen Oper schon längst hätten veranlassen sollen, sich nicht länger der Aufführung der genannten Oper zu widersetzen. Denn bey obwaltendem Zweifel über den Beyfall eines aufzuführenden musikalischen oder dramatischen Werke (und ein Zweifel ist bey jedem derselben vorhanden) muss natürlicherweise das Produkt eines Künstlers, der seiner Nation vorzugsweise Werke des allgemeinsten Beyfalls geliefert hat, den Vorzug erhalten.

Herr Persuis litt schon seit längerer Zeit an einem Brustübel, welches von den Aerzten für unheilbar erklärt wurde. Dadurch im höchsten Grade reizbar gemacht, entbehrte dieser Mann der Milde, die ihm hätte die Zuneigung seiner Untergebenen verschaffen können. Ueberdem schien die stete Unpässlichkeit des Direktors den raschen Gang der Geschäfte von Tage zu Tage immer mehr zu hemmen. Denn die grosse Oper hat, *Turare* ausgenommen, seit einem ganzen Jahre auch kein einziges neues Werk zur Aufführung gebracht.

Als zu Anfange des verwichenen Sommers die Gesundheitsumstände des Herrn Persuis sich mehr als je zu verschlimmern schienen, sah sich

das Gouvernement zuerst veranlasst, auf die Wahl eines andern Stellvertreters desselben bedacht zu seyn. Kaum war dieser Entschluss der obersten Behörde im Publikum ruchtbar geworden, als alle diejenigen Componisten, welche sich entweder durch die bereits dargelegten Beweise ihres Talents, oder durch den vermeinten Einfluss ihrer gesellschaftlichen Verbindungen, zur Nachfolge im Direktorium der grossen Oper berufen glaubten, zu melden begannen. Unter diesen zeichneten sich insbesondere die Herren Cherubini, Spontini, Breton und Plantade aus. Aber das Gouvernement schien mehr als je auf seinem einmal gefassten Grundsatze, keinen dramatischen Componisten an die Spitze der Verwaltung der grossen Oper zu stellen, beharren zu wollen: keiner der genannten Meister, so überwiegend auch ihre Talente, so einflussreich auch ihre persönlichen Verbindungen seyn mochten, ward zur Bekleidung der besagten Stelle für tüchtig erachtet.

Aber, wo nun einen Mann finden, der sein allgemeiner musikalischer Ruhm in den Stand gesetzt hätte, die Stelle eines Direktors der grossen Oper mit Würden zu bekleiden, ohne den Flor derselben durch die persönlichen Ansprüche seines unmittelbaren Künstlerthums zu beeinträchtigen? Wäre es die Absicht der Regierung gewesen, einen Componisten zu wählen; so würde jedes der obengenannten Individuen mehr oder weniger gegründete Ansprüche auf die besagte Stelle gehabt haben, und die Wahl würde unter dieser Voraussetzung nicht ans Mangel, sondern vielmehr wegen Ueberflusses tauglicher Subjekte schwer gefallen seyn. Aber, wie gesagt, das Gouvernement wollte keinen dramatischen Componisten an die Spitze der Verwaltung der grossen Oper stellen.

In dieser Verlegenheit gedachte die oberste Behörde eines Künstlers, der mit dem Rufe des ersten und klassischsten aller Geiger Europa's zu seyn, zugleich den nicht minder allgemeinen Ruhm des vortrefflichsten Tonsetzers für sein Instrument verband. Habe ich nöthig, anzumerken, dass hier von Herrn Viotti die Rede ist?

Herr Viotti hat der Aufmunterung, die sein Talent in Frankreich, besonders in Paris gefunden, die reifsten Früchte seiner künstlerischen Ausbildung zu verdanken: von dort aus schreibt sich die Meisterschaft, die er sich, nach dem allgemeinen Geständnisse von ganz Europa, als Geiger und als Componist für die Geige erworben hat. Er zählt nicht allein die berühmtesten Violinisten Frankreichs, einen Kreutzer, Rode, Baillot u. s. w. zu seinen Schülern: sondern es sind auch alle jetzigen ausgezeichneten Künstler auf diesem Instrumente, seinem eigenen Ausdrucke gemäss, entweder seine Kinder oder seine Kindeskinder.

Herr Viotti lebt seit einer Reihe von Jahren in England, im Schoose einer ausgezeichneten englischen Familie, zu deren Mitgliede ihn eben sowohl sein Künstlerthum, wie seine persönlichen liebenswürdigen Eigenschaften gemacht haben. In wiefern es wahr ist, dass sich der Künstler mit Handlungsgeschäften (mit dem Weinhandel, sagt das Gerücht) befasst, kann ich, aus Unkunde der Sache, nicht erörtern. Auch möchte dieser Umstand weder für, noch gegen die Fähigkeit des Künstlers, dem Direktorium der grossen Oper mit Würden vorzustehen, aussagen wollen.

Wenn gleich Herrn Viotti's eigentlicher Aufenthalt bisher England gewesen ist; so haben ihn dagegen seine künstlerischen Verhältnisse fortwährend an Frankreich gefesselt; denn nicht allein sind die meisten, um nicht zu sagen, alle seine Compositionen in Paris in Stiche erschienen, es ist auch zwischen ihm und der Musikhandlung der Herrn Janet und Cotelle ein Vertrag vorhanden, nach welchem Hr. Viotti verpflichtet ist, besagten Musikhändlern seine sämmtlichen Compositionen zum beliebigen Verlage zu überlassen. Ueberdem ist auch der Künstler durch Blutsverwandschaft an Frankreich gefesselt; der rechte Bruder desselben ist der bekannte Bataillonschef Viotti, Referent des königlichen Kriegsgerichts.

Es ist Thatsache, dass Herr Viotti nicht allein gar keine Veranlassung zu seiner Ernennung gegeben, sondern auch im Augenblicke, wo von der obersten Behörde ihm desfalls die erste Eröffnung gemacht worden, gar keine Kenntniss von dem Umstande gehabt hat, dass Herrn Perouis ein Nachfolger ernannt werden sollte. Hr. Viotti befand sich seit einigen Wochen mit seinen Engländischen Freunden in der Nähe von Paris auf einem Landgute, als ihm ganz unvermuthet vom Hrn. Grafen von Pradel, Minister des königlichen Hauses, der erste Antrag zur Annahme der Stelle eines Direktors der grossen Oper gemacht wurde. Wer die Vorne-

dadurch, dafs in den beyden unteren Stimmen die beyden lezten Noten auf derselben Stufe bleiben, etwas Lahmes, wodurch dieser sonst so gute Gedanke alle Wirkung verliert. Der Uebelstand könnte dadurch leicht abgeholfen werden, dafs man es so veränderte:

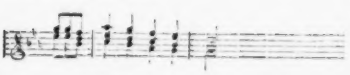

In dem Recitativ No. 2. bemerkt Rec. nur diese Stelle, (S. d. mus. Beyl. Beysp. 7.) und wünschet sie so verändert zu sehen, (S. d. m. Beyl. Beysp. 8.) wodurch sowohl die Deklamation richtiger, als auch der Satz reiner würde. Die hierauf folgende Arie ist ganz ihres Meisters wurdig; ich kann mich daher auch nicht enthalten, den ganzen Anfang davon hier einzurücken (S. die mus. Beyl. Beysp. 9.) Diesen kraftvollen Bafs mochte Rec. gerne so gespielt wissen:

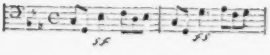

Wie gut und wahr ist hier alles ausgedrückt! wie richtig und im Charakter der Person, die Deklamation! wie schön ist alles durch kraftigen und edlen Gang der Harmonie und der Begleitung gehalten! Da die Arie durchaus vortrefflich ist, so schränkt Rec. sich darauf ein, nur auf einzelne Schonheiten darinn aufmerksam zu machen. Da, wo die harte Tonart eintritt, nimmt der Diskant mit einemmal den Hauptsatz, den vorher der Bafs gehabt hat, und der Spieler hüte sich, die Stelle ja nicht leicht, sondern kraftig und kurz vorzutragen. Weiterhin Seite 20, Syst. 3, Takt 4. nimmt der Bafs wieder die Hauptmelodie, und die Modulation von *G-dur* nach *Es* ist an der rechten Stelle und gewifs nicht ohne Wirkung. Kraftig ist die Begleitung zu: *Siegend in das Reich der Nacht.* Je schoner dies alles ist, um so mehr wunscht Rec. einige Flecken daraus vertilgt zu sehen. S. 21, Syst. 3, Takt 4, findet man folgende Stelle, die vielleicht in der Partitur leserlicher ist:

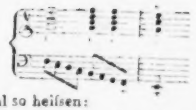

sollte wohl so heifsen:

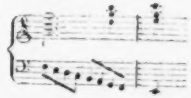

Eben so unangenehm ist die spielende Passagie auf Nacht. (S. die mus. Beyl. Beysp. 10.)

Bis hierher ist W. glücklich in Mozarts Fufstapfen getreten, allein nun, wo die leichten Gesänge des *Papageno* und der *Papagena* beginnen, scheint er hinter seinem Ideal weit zurückgeblieben zu seyn. Es scheint ihm nicht geglückt zu seyn, Leichtigkeit mit Schonheit und Neuheit zu paaren, im Gegentheil ist der Styl oft seicht und triviell gehalten. Man höre: (S. die musik. Beyl. Beysp. 11.) Freylich, eine saubere Poesie! ist sie aber in der Zauberflöte besser? und welche herrliche Gesange, die bey aller Faslichkeit doch schön und neu sind, hat Mozarts Genie hervorgebracht!

No. 4. In Recitativen ist W. nicht glücklich. Sie sind steif, holpericht und oft nicht gut deklamirt. Zum Beweise diene folgende Stelle: (S. d. mus. Beyl. Beysp. 12.) Die Unrichtigkeiten lassen sich leicht so heben: (S. d. m. Beyl. Beysp. 13.)

Desto besser ist die darauf folgende Arie: *Freude klopft* u. s. w. gerathen, die einen edlen, schönen und der Situation angemefsnen Gesang hat. Nur wunschte Rec., dafs es anstatt:

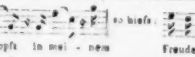

und dafs die unpassende Harmonie zu den Worten: *göttlich sind die Seligkeiten*, S. 30, Syst. 1, Takt 2. 3. 4. abgeändert wäre. Das Quintett No. 5. ist ein Meisterstuck. Wer dieses schöne Stück sieht und horet, mufs W. gleich für einen vorzüglichen Komponisten erkennen. Der Gesang ist darinn durchaus schön, edel, der Situation anpassend und im Charakter der Personen gehal-

genannstände des Hrn. Viotti kennt, wer da weiss, in welcher gänzlich unabhängigen Lage, in welchen höchst angenehmen Verhältnissen dieser Künstler in London lebt, der wird mir es aufs Wort glauben, wenn ich sage, dass seine Freunde alle mögliche Mühe haben anwenden müssen, um ihn zur Annahme der Stelle zu bewegen. Wenn er endlich bereit gewesen ist, sich an die Spitze der ersten musikalischen Anstalt von ganz Europa zu stellen; so ergibt sich von selbst, dass dieser Entschluss eben so wenig von seinem Eigennutze (denn dem dürften einige tausend Franken wohl schwerlich eine würdige Lockspeise gewesen seyn), als von seinem Kunstlerruhme (denn er steht weder als ausübender, noch als componirender Künstler an der Spitze der Geschäfte der grossen Oper) hat bestimmt werden können. Nur der Gedanke, zum Wiederaufblühen einer Anstalt, die seit Jahrhunderten als die berühmteste ihrer Art bekannt gewesen ist und welche, wenn nicht bold der musikalische Theil derselben dem choreographischen gleichgemacht wird, sich unter ihre eigenen glänzenden Ruinen begraben dürfte, konnte Herrn Viotti veranlassen, einer Unabhängigkeit zu entsagen, welche ihm um so theurer seyn musste, als er sein ganzes Leben hindurch die Wohlthat derselben genossen hat.

Dass der Zustand der dramatischen Musik in Frankreich verzweifelnd ist, dass sich in ihr eine Krise ereignen muss, wenn sie gerettet werden soll, in dieser Meynung stimmen alle diejenigen Männer überein, welche das jetzige Wesen der französischen Theatermusik mit Unparteylichkeit und Kenntniss der Sache zu würdigen verstehen. Genau besehen, ist das Repertoire der grossen Oper noch weit beschränkter, als das der komischen Oper: hier fehlen zwar die neueren Componisten ebenfalls, dagegen bietet die Legion von Dalayrac'schen, Gretry'schen, Boyeldieu'schen und Nicolo'schen Stücken (von Philidor, Monsigny, Champain nicht einmal zu reden) eine Fundgrube dar, welche, gehörig bearbeitet, eine unerschöpfliche Ausbeute geben dürfte; ja, Feydeau würde vielleicht der neueren Compositionen gänzlich entbehren können, wenn es diesem Theater gelingen wollte, ein paar jugendliche Sänger zu finden, die im Stande wären, es mit der Zeit dem noch immer im Andenken befindlichen Elleviou gleichzuthun. Was hat dagegen die grosse Oper an ausgezeichneten Werken aufzuweisen? Ein paar Gluck'sche Opern, welche die älteren Musikliebhaber von der ersten bis zur letzten Note auswendig wissen und die von dem jungern Publikum mehr geachtet, als geliebt werden, eine Piccini'sche und Sacchini'sche, die nur als Vorläufer der darauf folgenden Ballette betrachtet und von jedermann mit Theilnahmlosigkeit angehört werden und endlich drey oder vier Werke neuerer Componisten, von denen das interessanteste, *die Vestalin*, auch bereits dergestalt übersättigt hat, dass sogar Madame Fay nur die ersten beyden Vorstellungen derselben, in welcher sie debutirt hat, einigermaassen zu füllen im Stande gewesen ist.

Als Ausländer, der keinem angebornen National-Vorurtheile fröhnt, hat Herr Viotti diesen verzweifelnden Zustand der seiner Leitung anvertrauten Anstalt scharfsinniger durchzuschauen vermocht, als es einem gebornen Franzosen, wäre dieser auch mit gleicher Erfahrung und eben so tiefer Einsicht begabt, möglich gewesen wäre. Da alle jetzigen älteren berühmten Componisten der Theatercomposition entsagt haben, weil die neueren Werke mehrer unter ihnen entweder kalt, oder völlig misfällig vom Publikum aufgenommen worden sind; so hat sich Hr. Viotti entschlossen, ausländische bedeutende Künstler zur Composition für die grosse Oper zu vermögen und sie vorläufig zu einer Reise nach Paris einzuladen, damit sie Gelegenheit haben, das französische grosse Operntheater und besonders die Stimmen der Sänger und Sängerinnen kennen zu lernen. Meine Leser werden diese Anführung nicht als eine aufs Gerathewohl von mir gewagte Aeusserung nehmen: ich kann die Wahrheit derselben um so sicherer verbürgen, als ich deren Mittheilung der authentischen Quelle zu verdanken habe. Berühmte deutsche Componisten, die sich für die tragische Composition geeignet fühlen, werden daher wohl thun, sich auf der Stelle mit Herrn Viotti in Verbindung zu setzen. Wenn die Aufforderung, welche ich vor einigen Monaten an die deutschen Tonsetzer gethan habe, einzig und allein von mir selbst ausging und von nichts geboten wurde, als von dem Zustande, in welchem, nach meiner Meynung, sich die hiesige dramatische Musik befindet; so erhält dagegen die Nachricht, welche ich so eben mitgetheilt habe, einen um so reelleren Charakter, als es

Thatsache ist, dass sich Herr Viotti mit ausländischen, besonders mit deutschen Componisten zu vereinbaren gedenkt.

Dass übrigens die Ernennung des Herrn Viotti besonders unter denjenigen Componisten, die Ansprüche auf diese Stelle haben, oder zu haben vermeinen, Unzufriedenheit erregt hat, lässt sich von selbst abnehmen. Will man wohlunterrichteten Leuten Glauben beymessen: so ist Herr Spontini dadurch veranlasst worden, am königl. preussischen Hofe, mit welchem er durch Vermittelung des hiesigen Gesandten desselben, Herrn Grafen von Golz, in fortwährendem Verhältnisse gestanden hat, eine Anstellung zu suchen. Seine Wünsche sind, wie jedermann weiss, erfüllt worden, und Herr Spontini wird, heisst es, gleich nach der Aufführung seiner *Olympia* nach Berlin abreisen. Andere versichern dagegen, Herrn Spontini's Ruf sey früher erfolgt, als man Willens gewesen sey, Herrn Persuis einen Nachfolger zu geben. Wie dem auch sey, so ist jedermann geneigt zu glauben, Hr. Spontini würde dem Rufe nach Berlin auszuweichen gewusst haben, wenn seinem Ansuchen um die Stelle des Direktors der grossen Oper gewillfahret worden wäre.

Uebrigens ist es Herrn Viotti bereits gelungen, durch die bestimmte Erklärung, nach der *Olympia* des Herrn Spontini, die *wunderbare Lampe* auf die Bühne zu bringen, einen grossen Theil seiner Gegner mit sich auszusöhnen. Da nicht allein die Werke des verstorbenen Nicolo sich des allgemeinsten Beyfalls erfreuen und er selbst auch noch nach seinem Tode eine grosse Menge Freunde besitzt, sondern auch der Dichter der besagten Oper, Herr Etienne, einer der vornehmsten Häupter der liberalen Partey, auch überdem einer der beliebtesten Theaterdichter der neueren Zeit ist; so konnte Herr Viotti die Verwaltung seiner Stelle mit keinem staatsklugeren und auch mit keinem künstlerisch verdienteren Schritte beginnen. Es steht zu erwarten, dass jetzt alle Anhänger der liberalen Partey sich fortan zu Lobrednern seiner Verwaltung auflegen werden.

Auch durch die Eilfertigkeit, mit welcher Hr. Viotti die Aufführung der *Olympia*, welche nun ganz bestimmt auf den 15ten December angesetzt ist, betreibt, hat sich derselbe im voraus die Zuneigung des Publikums zu verschaffen gewusst; doch befürchten viele, es werde sich der ersten Vorstellung derselben noch ein abermaliger Aufschub in den Weg setzen. Thatsache ist, dass Hr. Spontini in den letzten Tagen des Novembers noch eben so wenig die Ouverture, als die Balletmusik zum Ausschreiben gegeben hatte (die Proben der Ballette sind bisher fortwährend blos von der ersten Geige begleitet worden); gleichfalls ist es Thatsache, dass die beyden ersten Acte seit anderthalb Jahren probirt werden und dass die Singstimmen des dritten und letzten Acts erst seit vier Wochen sich in den Händen der Sänger befinden. Letztere sind, heisst es, aufs höchste erbittert über die endlosen, unnützen und höchst ermattenden Proben, zu denen sie ohne Ruhe noch Rast vom Componisten gezwungen werden. Uebrigens ist es allgemein bekannt, dass Herr Spontini jetzt volle vier Jahre mit der Composition seiner Oper zugebracht hat.

Der Entschluss dieses Componisten, Frankreich zu verlassen und in die Dienste eines fremden Hofes zu treten, hat grosse Unzufriedenheit im hiesigen Publikum erregt. Herr Spontini hat das Kreuz der Ehrenlegion erhalten, ist naturalisirt worden und geniest einer Pension von 2000 Franken, für die er nicht zu arbeiten braucht; überdem hat er Frankreich den Ruf zu verdanken, den ihm seine *Vestalin* verschafft hat, denn weder in Deutschland, noch in Italien, würde diese Musik, die offenbar mehr zum rhetorischen, als zum poetisch-romantischen Genre gehört, wäre sie daselbst zum ersten Mal aufgeführt und nicht vielmehr dahin mit dem bereits in Paris erhaltenen Beyfalle verpflanzt worden, die erste Grundlage zu ihrem nachmaligen Rufe gelegt haben. Man beschuldigt Hrn. Spontini der Undankbarkeit; er aber gibt den Vorwurf zurück, indem er sich damit entschuldigt, dass man ihn weder zum Akademiker noch zum Mitgliede der königlichen Kapelle, noch zum Direktor der grossen Oper ernannt habe. Die Gegner führen dagegen die obenerwähnten, Herrn Spontini widerfahrenen Auszeichnungen an. Ohne mich zum Schiedsrichter zwischen dem hiesigen Publikum und Hrn. Spontini aufzuwerfen, will ich nur so viel anmerken, dass, wie bekannt, den Gesetzen nach alles dasjenige erlaubt ist, was diese Gesetze nicht verboten haben, und dass es demnach Herrn Spontini, den keine gesetzliche Pflicht in Frankreich fesselt, erlaubt seyn muss, in jedem

anderen beliebigen Lande eine Anstellung zu suchen und anzunehmen. Ueberdem charakterisirt es den grossten Mann, seinen Gesinnungen, wenn er einmal mit denselben einverstanden ist, offen und ohne Hehl zu folgen, wenigstens kann man ihn dann der hässlichsten aller Untugenden, der Heucheley nicht beschuldigen. Herrn Spontini's Ruhm dürfte freylich kein anderes Land, keine folgende Zeit zu vermehren im Stande seyn; dagegen wird seine Anstellung in Berlin zu seinem Gewinne gerade so viel hinzufügen, als der Gehalt derselben beträgt. Man schätzt die bisherige jährliche Einnahme dieses Componisten in Paris auf 24000 Franken. Von diesem Einkommen lässt sichs in der Hauptstadt Frankreichs leben, selbst sogar die Hälfte bey Seite legen. Aber Herr Spontini verlangt nach Reichthum, und diesem Verlangen widersetzt sich kein Gesetz.

Auf die Beschwerden, welche Hr. Spontini über seine hiesigen Verhältnisse erhoben hat, ist öffentlich geantwortet worden. Ein öffentliches Blatt wirft ihm vor, in Zeit von achtzehn Jahren nur drey Opern für die königl. musikalische Akademie componirt zu haben. Herr Spontini erwiedert darauf mit Recht, dass er erst seit vierzehn Jahren in Paris ist und seit dieser Zeit wenigstens sechs Opern geliefert hat.. Dagegen wendet das Publikum ein, von diesen Opern habe sich eigentlich nur die *Vestalin* im eigentlichsten Sinne des Worts auf der Bühne erhalten, *Ferdinand Cortes* hingegen könne nur durch Auf- und Ueberbietung aller künstlerischen und mechanischen Effecte seine erzwungene Existenz fristen. Endlich vereinigen sich alle Gegner des Componisten in der einzigen Anschuldigung, er habe durch seine ungebührliche Langsamkeit in der Composition der *Olympia* (welche, möge sie nothwendig, oder willkührlich gewesen seyn, immer einen Schatten auf ihn werfe) für die Wünsche des Publikums keine Achtung bezeigt, und dem Vergnügen desselben Abbruch gethan. Zuletzt fragen sie ihn, warum er von der Oper *Artaxerxes*, deren Gedicht er bereits seit zwey Jahren zur Composition angenommen, noch keine einzige Note gesetzt habe?

Während so das hiesige Publikum mit dem Hrn. Spontini rechtet, scheint es auch dem Hrn. Pär darum zu thun zu seyn, über die Anstellung des Herrn Viotti Erbitterung zu zeigen. Wenigstens verbreiten seine Freunde das Gerücht, dieser Componist werde, gleich nach der Vollendung seiner *Olinde und Sophronia* Paris verlassen und sich nach Neapel begeben, wo er eine Anstellung erhalten habe. Auch Herr Pär hat sich, seit seinen Aufenthalts in Paris, einer grossen Unthätigkeit hingegeben, die bey ihm freilich nicht sowol Mangel an Begeisterung, als vielmehr Folge einer grossen künstlerischen Sorglosigkeit seyn möchte. Auch er arbeitet an der genannten Oper bereits eine geraume Zeit. Es steht zu erwarten, ob und in wie fern das Gerücht einer Anstellung dieses Componisten in Neapel gegründet seyn dürfte, oder nicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Potpourri pour le Violon, avec accompagnement de grand Orchestre par F. Blyma. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Nach unseren Concerteinrichtung ist es gebräuchlich, dass der Künstler, welcher seine Meisterschaft in einer musikalischen Akademie, nach ihrem ganzen Umfange zu entfalten gedenkt, im ersten Theile ein grösseres Tonstück, — in der Regel ein sogenanntes Concert — vorträgt. Ist nun dieses vom Tonsetzer im Geiste der Kunst ergriffen und durchgeführt; so hat er Gelegenheit im Ueberflusse, seine Geistes- und Gemüthskraft sowohl, als seine Herrschaft über sein Instrument im hellsten Lichte erscheinen zu lassen. Der geübtvolle Zuhörer wird bald bemerken, welche Kraft und Gewandtheit im Auffassen und Festhalten der Ideen, — sowohl im Ganzen als Einzelnen — er besitze; er wird es bald empfinden, welche Gefühle, wie reich, in welchen tiefen Umrissen, in welcher kunstgemässen Verbindung und Auseinanderfolge, seiner Brust entströmen; wie er alle äusseren Kunstmittel, so wahr und gewandt, mit dem Geist seiner Darstellung in Einklang zu bringen wisse u. s. w.

Bey allen diesen Leistungen aber ist er doch noch durch die beschränktere Form der Composition gebunden und es bleibt uns noch ein grosser Genuss übrig, jener, den Künstler, auch im freyesten Fluge seiner Phantasie, bewundern zu können, um so das Bild seiner gesammten See-

lenkraft vollständig zu erhalten. Denn so wie jeder höhere Mensch in sich den Drang nach möglichster Vollkommenheit fühlt, und mit aller Kraftanstrengung diesem göttlichen Rufe zu folgen bestrebt ist, so wünscht auch jeder Zuhörer — der Ausnahmen möchten zur Ehre unserer vorgeschrittenen Kultur nur wenige seyn, — dass der auftretende Künstler das anziehende Gemälde eines durchaus vollendeten, allseitig entwickelten Inneren entfalten möge. Dann fühlt man sich so recht erhoben, man fühlt sich als Mensch so gross, vergisst — wenigstens in dem Augenblicke — seine Beschränkung und das ganze innere Wesen dehnt sich, nach Platos schöner Bemerkung, aus.

Aus diesem angeführten Bedürfnisse des menschlichen Gemüthes, sowohl auf Seite der schaffenden Künstler, um auch diese Seite der Kunst zu vollenden, als der ausführenden, um jeder möglichen Anforderung zu genügen, und sich nach allen Richtungen zu entfalten, ist ohne Zweifel die freye Phantasie entsprungen, wozu auch das Potpourri gehört, dessen Wesen somit in den angegebenen Grundzügen bestimmt ist.

Man kann daher den tiefen Blick jener Künstler in die Natur der Kunst, so wie die des menschlichen Gemüthes nicht verkennen, welche, nach dem Vortrage eines frei begränzten Tonstückes, ein solches von freyerem Charakter ausführten, um so jedem möglichen Anspruche zu genügen, was gewöhnlich im zweyten Theile eines Concertes — auch aus andern guten Gründen — Statt fand.

Um alles bisher Gesagte durch ein einziges Beyspiel zu belegen, so erinnert der Rec. nur an den grossen Bernhard Romberg. Was leistete dieser herrliche Mann — auf welchen Deutschland mit Recht stolz seyn darf — im Vortrage seiner Concerte und wie vollendete er den Eindruck seines Zauberspiels durch seine Capriccios, Potpourris und Variationen, in dem angegebenen Charakter ausgeführt?

Dass die Verfertigung eines solchen Tonstückes, wenn es den gegebenen Anforderungen entsprechen soll, zu den schwersten Aufgaben eines Tonsetzers gehöre, wer möchte daran zweifeln? — Wenn die hier vorzüglich wirkende Phantasie, als Bildungskraft — nach Richters schöner Bezeichnung — die Weltseele der Seele und der Elementargeist aller übrigen Kräfte ist; wenn wir hier den Geist des Künstlers — gleichviel des Tonsetzers oder des vortragenden — gerade im höchsten und eben deswegen interessantesten Ergusse seiner Kraft erblicken wollen, wie er von Idee zu Idee, von Gefühl zu Gefühl sich schwingt, die unerwartetsten Wendungen und Uebergänge erscheinen lässt, und, dem Anscheine nach, mit den im mannigfaltigsten Wechsel gebildeten Gestalten spielend, doch die festen, das Ganze ordnenden Umrisse seines Innern durchblicken lässt, so wird hierzu eine künstlerische Anlage und allseitige Ausbildung erfordert, welche man selten finden möchte. — Recht gern nehmen wir daher auch solche Werke dieser Art auf, in welchen sich zwar diese tiefere Behandlung nicht vorfindet, aber doch eine feste Richtung zu jenem oben entwickelten Geiste dieser Gattung von Tonstücken. Und hierzu gehört auch das vorliegende Werk des Herrn Verf. — Ein zartes Thema, im Charakter und der Bewegung der Polonaise, von welcher melancholischer Stimmung, eröffnet in D moll dieses Potpourri. Rasch wendet sich aber die Modulation — schon im 14ten Takte — nach F dur und eine frohe Empfindung tritt an die Stelle der vorigen, welche auch vom begleitenden Orchester mit ganzer Kraft ergriffen, aber wieder in die Haupttonart und den Hauptsatz zurückgeleitet wird, worin das Solo mit dem darauf folgenden brillanten Ritornell schliesst. Nun fängt der Solospieler wieder in F an, entwickelt sich in mannigfaltigen Figuren, das Orchester fällt wieder auf die vorige Weise ein, und leitet in das D — hier aber dur — über.

Diese Einförmigkeit der Modulation, so wie der Melodie — in einem jeden andern Tonstücke nicht empfehlend — widerspricht durchaus dem oben entwickelten Wesen des Potpourri. Rec. würde statt ins F, in das B dur gegangen seyn, was eine imposante Wirkung erzeugt hätte, wenn es mit einer kräftigen, eindringenden Idee wäre ausgeführt worden, dann durch die verwandten Tonarten, in besonderen neuen Wendungen, in D moll, A dur u. s. w. und erst nach genügsamer Entwickelung der melancholischen Gefühle, bis zur festesten Spannung des Gemüthes, die beruhigende und erheiternde Stimmung in D dur ergriffen haben. Diese steigert der Hr. Verf. im Mazur zur erhebenden Fröhlichkeit. — Im darauf folgenden Adagio $\frac{3}{4}$, tritt eine ernsthaftere

Stimmung ein, welche sich immer mehr verdüstert, sich aber bald in ein Allegro in ♯ ergiesst, bey welchem der Gedanke des Tonsetzers, dasselbe Thema, kurz vorher den Träger der ernsthaftesten Gefühle, nun zur Entfaltung froher Empfindungen anzuwenden, sehr gut, und so ganz im Sinne der Phantasiestücke erscheint, so wie sich auch dadurch die grosse Kraft der Rhythmik zeigt. Ueberhaupt hat der Herr Verf. in diesem Allegro das meiste Spiel der Phantasie entwickelt, nur muss es gut vorgetragen werden. Am Schlusse desselben leitet er nun wieder in das Tempo primo, so wie in die erste Tonart D moll ein, worin er wieder das erste Thema vortragen lässt, mit brillanten Figuren verbindet und so das Ganze schliesst. Steigern aber muss der ausführende Künstler seine Kraft in diesem letzten Stücke, damit der Eindruck des Ganzen dadurch gehoben, imposant und befriedigend wird.

Uebrigens ist dieses Tonstück nicht schwer auszuführen, und, bey einem genaueren Studium der berechneten Effekte, lohnend. Doch, sollte der Hr. Verf. wieder ein ähnliches Tonstück schreiben wollen, so möchte der Rec. denselben aufmerksam machen, die oben angegebene höhere Ansicht dieser Art von Tonstücken, wenn er anders damit einverstanden seyn sollte, zu berücksichtigen. Es würde dies den Kunstfreunden gewiss um so angenehmer seyn, als wir in dieser Art mit ächten Kunstwerken noch nicht reichlich genug versehen sind. Dies der Grund, warum Rec. bey der obigen allgemeinen Zergliederung sich länger verweilte.

Was noch das beurtheilte Werk angeht, so würde ein kleiner Eingang in langen Noten dem Eindrucke des Ganzen sehr vortheilhaft seyn. Der Zuhörer würde dadurch besser vorbereitet, und die belebte Bewegung in der Begleitung der Polonoise an Effekt bedeutend gewinnen. Der Stich ist gut, nur einige Stichfehler, besonders in der Fingersetzung, so wie im ersten Takte zweygestrichen a statt b, und im dritten, zweygestrichen b statt a, müssen vom Prinzipalisten, zur Vermeidung einer unrichtigen Melodie, bemerkt werden.

Kurze Anzeige:

Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte comp: — — von Carl Maria von Weber. 10te Samml. 54stes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.) *Dieselben, für die Guitarre eingerichtet,* ebendaselbst. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Kapellm. v. W. bläset hier in des Knaben Wunderhorn, und fast überall mit nicht wenigem, mehrmals mit ganz vorzüglichem Glück. Das „fast" des Ref. soll sich weniger auf ganze Stücke beziehen, als auf einzelne Stellen verschiedener; vornämlich auf die, wo Hr. v. W., um den Volkston in seiner Spasshaftigkeit nachzuahmen, in Künsteln und Ueberkünstelung verfällt, oder wo er (in so einfachen Stücken) für die Singstimme schreibt, wie man es bey Instrumentalmusik applicaturwidrig nennen würde. Jenes scheint am meisten der Fall im Anfange von No. 2., und in der Verkürzung der Singnoten, No. 4, 7. 3 und 4; dieses — in der ganzen ersten Zeile von No. 9 und in der ganzen zweyten Zeile von No. 5. — Im Ausdruck ist überall das Rechte und in mehren Nummern dies eben so eigenthümlich, als höchst erfreulich getroffen; wozu, in so kleinen Sätzchen und mit so wenigen Mitteln, viel mehr gehört, als Leute glauben, die es nicht selbst versucht haben. Die schönsten Stücke scheinen dem Ref. No. 3, 5, (die erwähnte Schwierigkeit abgerechnet) und 7. diese werden sogleich Lieblingsliedchen Aller, die sie hören, mögen sie Kenner seyn, oder nicht. Die launigen und sehr possierlichen Nachspiele zu No. 2 und 5 machen, in ihrer Originalität und bey ihrer genauen Bezeichnung des im Ganzen herrschenden Sinnes, einen so vortheilhaften Eindruck, als dass man daran erinnern möchte, wie sie beym wahren Volksliede eigentlich nicht stattfinden sollten. Mit der Guitarre nehmen sich die Lieder nicht ganz so gut aus, wie mit dem Pianoforte: aber Vergnügen werden sie gewiss auch mit jener gewähren. Die Abänderungen sind mit Sorgsamkeit gemacht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. **No. 2.** 1820.

NACHRICHTEN.

Aus Paris. (Fortsetzung der Nachrichten aus No. 1.) Es ist ein Glück, dass ich meinen diesmaligen Bericht, bey dem Mangel an neuen Theater-Compositionen, wenigstens habe mit den Begebenheiten mehrer hiesigen Componisten füllen können. Das Theater Feydeau allein hat eine neue Oper gegeben, die aber so gut wie bereits wieder verschwunden vom Theater ist. *Carl der Zwölfte bey Pultawa*, Musik von einem unbekannten jungen Mann, ist ein den Franzosen so verhasster melodramatischer Stoff. Will ich nicht geradezu gegen mein Gewissen handeln; so muss ich sagen, dass auch nicht eine einzige Nummer in der Musik vorhanden ist, welche irgend eine Andeutung von Talent verspüren liesse. Alles ist ohne Sinn und Verstand geschaffen und aufs Gerathewohl aneinander gereiht, ohne irgend eine eigentliche künstlerische Intention zu verrathen.

Aber nicht allein der Mangel an neuen Opern ist im vorigen Monate gross gewesen; auch an Wiederaufführung älterer hat es gefehlt. Das italienische Theater allein hat mit dem Paesiello'schen *Barbier von Sevilien* eine Reprise versucht. Die Musik scheint, will man von der fast todten Stille, mit der sie angehört worden ist, einen Schluss auf den Beyfall ziehen, welchen sie erhalten hat, weder dem grossen Haufen, noch den sogenannten Liebhabern zugesagt zu haben. Es ist ganz natürlich, dass der neuere französische musikalische Geschmack, durch den Haut-gout, welchen die französischen Componisten ihren Werken zu geben gewusst, zu abgestumpft worden ist, um an der Klarheit und Einfachheit jener Paesiello'schen Musik Gefallen zu finden. Die Aufführung ist nicht im Stande gewesen, der Vorstellung zum Reizmittel zu dienen. Madame Ronzi-Debignis besitzt freylich Methode und Stimme, aber beydes in jener zierlichen Manier, die ihr Heil in kleinlichen Details sucht, statt grosse imposante Massen zu geben. So konnte ihre Rosine um so weniger gefallen, als die ihr höchst nahe bevorstehenden Mutterfreuden ihr offenbar ein Weh verursachen mussten, welches nicht im Stande war, ihrer Liebe zum Grafen Almaviva einen besonders lebhaften Ausdruck zu verleihen. Garcia hat, seit seiner Abwesenheit von Paris, an künstlichen Effekten gewonnen, was ihm an geistigen Mitteln abgegangen ist: die Grazie und natürliche Frische der Stimme, die er nicht mehr hat, sucht er durch Kunststücke, bey denen man die Gefahr bewundert, ohne von ihrer Schönheit gerührt zu werden, so wie den Mangel jugendlicher Lebendigkeit durch Anhäufung äusserer Bewegungen zu ersetzen. Das Publikum zeigt sich unzufriedener als je mit diesem Tausche. Besonders ist es aufgefallen, dass dieser Sänger, obgleich selbst ein Spanier, sowohl in dem Paesiello'schen als Rossini'schen Stücke, sich an den spanischen Granden so sehr hat vergreifen können. Aber unter allen hat Pellegrini zu wünschen übrig gelassen: die Freunde desselben entschuldigen das gänzliche Misslingen seiner beyden Figaro's mit der Undankbarkeit der Singpartie. Es ist allerdings an dem, dass die Rolle des Figaro weder die neapolitanischen Lazzaroni-Lazzi, noch die Fagott-Passagen, in welchen beyden dieser Sänger allerdings Fertigkeit besitzt, zulässt. Uebrigens dürfte sich weder der Rossini'sche, noch der Paesiello'sche *Barbier* auf dem Repertoire des italienischen Theaters erhalten. So hat die Administration desselben von neuem Cimarosa's *Matrimonio segreto*, und zwar mit einer andern Besetzung, als das erste Mal, zur Aufführung gebracht. Wo ist eine Stadt vorhanden, in welcher man öfterer, als in Paris, diese in jeder Hinsicht vollendetste aller komischen Opern gäbe? Diese

tiefe Verehrung, ich möchte sagen, diese Anbetung, welche die Pariser für ein Werk hegen, dessen Classicität weder in Italien noch in Deutschland gehörig mehr anerkannt wird, söhnt, ginge sie selbst nur vom Verstande und nicht vom Gemüthe aus, wieder aus mit der übrigen musikalischen Charakter-Zweydeutigkeit, welche man an den hiesigen Einwohnern bemerkt. Die Vorstellung zeichnete sich dadurch aus, dass an der Stelle der Madame Ronzi-Debignis, deren persönlicher Zustand jedoch gerade über diese Rolle eine sehr zweckmässige Täuschung hätte hervorbringen können, Madame Mainvielle-Fodor die Caroline vorstellte. Ich habe schon mehre Male von der ungemeinen, ich möchte sagen, krampfartigen Beängstigung geredet, die diese wahrhaft ausgezeichnete Sängerin noch jedesmal befallen und ihr grosses Talent gelähmt hat, so oft sie seit ihrer Rückkehr nach Paris öffentlich aufgetreten ist. Hätte Madame Fodor in dieser Rolle, in deren Darstellung ihr grosse und allgemein verehrte Nebenbuhlerinnen (die Barilli, Strinasacchi u. s. w.) vorangegangen sind, ausschliesslich jene Befangenheit gezeigt; so stände zu erwarten, die Reflexion werde sie bey den folgenden Vorstellungen von einer Befürchtung heilen, über welche das Andenken ihres Werths sie hinaussetzen müsste. Aber diese Sängerin ist, wie gesagt, noch kein einziges Mal seit ihrer Rückkehr nach Paris, Herr einer Regung gewesen, die ihr alle Willensfreyheit raubt, und vielleicht in einer körperlichen Schwäche ihren Ursprung haben mag. Wie weit diese Befangenheit geht, davon mag der Umstand einen Beweis geben, dass Madame Fodor in dem ersten Duette das h nicht hat angeben können. Dagegen ist es ihr gelungen, in das Spiel mancher Scenen der Rolle, besonders in das Quintett des zweyten Acts, bey den Worten: *Voi siete tanti cani sensa amor ne carità*, eine solche tiefe, herzliche Bedeutsamkeit zu legen, dass sie dadurch das Publikum, welches durch die in der Singpartie gezeigte Schwäche fast sichtbar unzufrieden geworden war, vollkommen wieder mit sich aussöhnte. Einer Madame Fantuzzi, welche in der Fidalma zum ersten Male aufgetreten ist und welche von den Journalisten für eine der ersten Altistinnen ausgeschrieen worden war, will ich nur deshalb erwähnen, um zu zeigen, welche unwürdige, das hiesige italienische Theater wahrhaft entehrende Missgriffe in der Wahl der Subjekte sich die Administration derselben sehr häufig zu Schulden kommen lässt. Madame Fantuzzi ist eine junge, sehr hübsche Frau von guter Familie, wie man sagt, die durch widrige Schicksale gezwungen worden ist, zum Theater ihre Zuflucht zu nehmen. Dagegen wäre nichts einzuwenden, wenn sie nur übrigens Beruf zu dem, von ihr ergriffenen Stande hätte. Ihre Stimme besteht in einer Tiefe, die kaum das untere h anzugeben vermag und ohnehin vollkommen heiser und ohne alles und jedes Metall ist, übrigens auch nicht einmal die Ausbildung einer ersten Anfängerin besitzt. Garcia hat seine Rolle wohlweislich an Bordogni abgetreten und dieser den Paolino ganz vortrefflich gesungen. Porto ist in dem Grafen Robinsone, seit seiner Rückkehr nach Paris zum zweyten Male wieder aufgetreten. Dieser Sänger ist noch immer der vorige: eine schöne, aber erzwängte und unbeholfene Basstimme, eine angenehme Persönlichkeit und ein recht lobenswürdiges Spiel, selbst in der eigentlichen italienischen Caricatur. Der alte Geronimo ist die brillanteste Rolle Barilli's; es ist unmöglich, durch eine innere activere Passivität äusserlich mehr passive Activität zu schaffen. Das Orchester spielt diese Oper unübertrefflich vollendet. Ich kann das nicht deutlicher darthun, als wenn ich sage, dass mir die freudige Ueberraschung über den Vortrag dieser Musik jedesmal eine Art fiebrirendes Gefühl verursacht, welches einen fast schmerzhaften Eindruck auf mich macht.

Hier schliesst sich mein Bericht über die wenigen Theateraufführungen, die im vorigen Monate einiges Interesse dargeboten haben. Der Mangel an einzelnen musikalischen Nachrichten ist fast eben so gross: ich will die wichtigsten davon kürzlich hersetzen.

Den Fortepianospielern möchte wohl die Nachricht am interessantesten seyn, dass sich (wo und wie? ist mir bis jetzt noch unbekannt) sechs noch unbekannte, für Fortepiano, zwey Geigen, Bratsche und Bass nicht arrangirte, sondern wirklich gesetzte Boccherinische Quintette, im eigenhändigen Manuscripte des berühmten Componisten, vorgefunden haben und hier nächstens bey dem Buchdrucker Nouton (rue de Cléry, No. 9.) auf Subscription erscheinen werden. Jedes Quintett wird 5 Fr. 75 C., also alle sechs 22 Fr. 50 C. kosten. Der Ladenpreis, welcher mit dem Tage eintritt, wo die letzte Lieferung erscheint, wird

36 Fr. betragen. Uebrigens sollen, wie man versichert, diese Quintette die einzigen seyn, welche der Componist für das Fortepiano gesetzt hat.

Herr Pär arbeitet, sagt man, seit einem Jahre auch an einer Oper für das Theater Feydeau, aus deren Titel ein Geheimniss gemacht wird. So auch Herr Cherubini seit bereits zwey Jahren. Dieser soll, als man ihn neulich um den Titel der seinigen gefragt hat, fast böse geworden seyn.

Von Herrn Garcia hat das genannte Theater eine Oper angenommen, welche den Titel: *der grosse Lama* führt. Auch Hr. Breton componirt eine Oper: *Virginie*, und soll darin seit zwey Jahren fast bis zum Ende des ersten Acts fortgeschritten seyn.

Man sagt, Herr Viotti habe an die Herren Cherubini und Lesueur eine Aufforderung ergehen lassen, sich unter den von der grossen Oper angenommenen Theatergedichten einige nach Gefallen zur Composition auszuwählen, aber eine ablehnende Antwort erhalten. Es scheint, als ob die beyden genannten Tonsetzer lieber für die Kirche arbeiten wollen, wo, wenn auch die Freude über den lauten Beyfall wegfällt, doch auch kein Leid über das laute Missfallen zu befürchten steht.

Wenn die Meister schweigen, so lassen sich dagegen die Schuler desto lauter vernehmen. Man erwähnt zweyer junger Zöglinge der königlichen Musikschule, welche vor kurzem aus Rom zurückgekehrt sind, wo sie, nach erhaltenem ersten Preise, auf Kosten der Regierung drey Jahre die Composition studiert haben. Der eine, Panseron mit Namen, componirt in diesem Augenblicke eine Oper, *Gustav Adolph* betitelt, welche dem Verfasser, sagt man, Hrn. Breton, der seit Jahr und Tag keine Note daran componirt hatte, wieder abgenommen hat. Das Theater Feydeau wird in kurzem eine bereits von demselben gesetzte Oper aufführen. Herr Panseron ist erst drey und zwanzig Jahre alt. Der zweyte der genannten beyden Componisten ist ein Hr. Schlard, der ebenfalls in Rom studiert hat und von dem, sagt man, in Neapel eine Oper mit grossem Beyfall aufgeführt worden ist. Er componirt für das italienische Theater die in's italienische übersetzte bekannte Duloyne'sche Oper: *Maison à vendre* (*Casa da vendere*), überdem kündigt Feydeau für den Anfang des folgenden Monats zwey neue Opern: *L'Amour platonique* und *La Cruche cassée* an. Auch wird eine andere, *Corisandre* mit Namen, auf diesem Theater so eben einstudirt. Die Musik zum *Amour platonique* ist von Herrn Herold.

Indem ich dieses auf die Post geben will, erfahre ich aus zuverlässiger Quelle, dass Herr Spontini von neuem um Aufschub der ersten Vorstellung seiner *Olympia* nachgesucht hat und dass dadurch die ganze grosse Oper in Aufruhr und Verwirrung versetzt worden ist. Der triftigste aller vom Herrn Spontini zur abermaligen Verzögerung angeführten Gründe, ist, dass er die Musik noch nicht vollendet hat: es fehlen die Ouverture und fast alle Tanzstücke. Die Theaterintendanz hat sich, wie es heisst, höchst erbittert gezeigt und erklärt, die Oper solle und müsse am 15ten Dec. gegeben werden und wenn im Nothfalle eine fremde Ouverture und fremde Tanzmelodieen eingelegt werden sollten. Darüber ist seinerseits vom Hrn. Spontini eine grosse Beschwerde erhoben und erklärt worden, dass, da man ihm keine Zeit lassen wolle, seiner Oper die gehörige Vollendung zu geben, es nicht seine Schuld seyn würde, wenn sein Werk missfallen sollte. Wahrscheinlich dürfte die Intendanz den Forderungen des Componisten von neuem nachgeben und die erste Vorstellung der *Olympia* bis ins folgende Jahr verschoben werden. Sämmtliche Decorationen sind bereits aus den Menus-Plaisirs, wo die Maler-Werkstadt der Académie royale de Musique ist, ins grosse Operntheater geschafft worden.

G. L. P. Sievers.

Nachschrift. Der russisch-kaiserliche erste Oboebläser, Hr. Czervenka, ist in Paris angekommen und hat sich bereits mit grossem Beyfalle am Hofe des Herzogs von Orleans hören lassen. Es dürfte interessant seyn, demnächst zwischen ihm und dem hiesigen Herrn Vogt eine Vergleichung anzustellen.

Musik in Leipzig. Vierteljährige Uebersicht. Unsere Kirchenmusik, die jeden Sonntag beym Frühgottesdienst und Freitags auch noch Nachmittags statt hat, bot viel Schönes und zum Theil Treffliches dar, aus alter und neuer Zeit; es wurde auch, besonders in den Chören, würdig ausgeführt: wenn nur mehr Zuhörer da wären! Aber die liturgische Einrichtung, vor Jahrhun-

derten nach einer Lebensweise getroffen, die der unsrigen nicht im mindesten gleicht — macht es, besonders im Winterhalbjahr, oft fast unmöglich, ihr beyzuwohnen. Es ist viel Klagens darüber, so wie über die Zeit des Frühgottesdienstes in den Hauptkirchen überhaupt: es bleibt aber beym Alten. Vielleicht sagt man: wer wahre Sehnsucht nach öffentlicher Erbauung hat, der kömmt dennoch! Gewiss, wenigstens wenn er auch körperlich robust ist; aber ist denen, die sich, wenn auch nicht dieser Sehnsucht rühmen, doch eines guten Willens und theilnehmenden Herzens getrösten können, und die jetzt (mag man: leider! einschalten, oder nicht) jene ausser allem Verhältniss an Zahl übersteigen: ist diesen gar nicht entgegen zu kommen, da überdies die Eifrigern dabey nicht leiden, und wohl auch Andere gewonnen würden, die jetzt nicht einmal den guten Willen, das theilnehmende Herz zeigen? Wir fragen: das darf man wohl! — Der Direktor unserer Kirchenmusik, der geehrte Veteran Schicht, ist, wenigstens wenns zur Musik kömmt, noch munter und kräftig und erhält sein Thomanerchor in gewohnter Geschicklichkeit und Achtbarkeit. Geschicklichkeit zeigt es, und Achtung bezeigt man ihm, nicht nur bey der eigentlichen Kirchenmusik, sondern auch in den Sonnabendsvespern, wo grosse Motetten und ähnliche Gesänge, ohne Instrumentalbegleitung und meist zweychörig, ausgeführt werden. Man besucht diese überaus zahlreich. Wenn die jungen Leute nur nicht so oft Arrangirtes oder Jugendversuche angehender Componisten vortrügen! Wird denn ihnen allein die Wahl überlassen? Es scheint so!

Unser Theater hat, was die Oper betrifft, von welcher hier allein die Rede seyn kann, keine Veränderungen von Belang erlitten: soll deren aber, wie man spricht, nächstens erleiden. Indessen, man spricht hier überhaupt viel vom Theater, woraus hernach nichts wird; so wollen wirs zweifelnd abwarten. Mad. Neumann-Sessi, so ausgezeichnet als Sängerin für erste Partien italienischer Art, hat sich mit grossem Fleiss seit Jahr und Tag auch im Spiel und in der deutschen Sprache verbessert, und das Publikum ist sehr erkenntlich dafür. Mad. Werner ist gleichfalls fleissig und leistet im Gesang und Spiel, was sie irgend vermag. Dem. Böhler, die jüng., ist stets eine liebliche, willkommene Erscheinung, und ihr Gesang in den Rollen, die ihr angemessen sind, nicht zu verachten, ihr Spiel aber oftmals trefflich und niemals verwerflich. Dem. Mollard ist immer fleissig und für ihr Fach vorzüglich brauchbar; was um so mehr anzuerkennen, da dies Fach kein dankbares ist und von der klatschenden Jugend niemals belohnt wird. Herr Klengel, erster Tenorist, verdient, wiewohl seine Stimme nicht sonderlich, durch grosse Geschicklichkeit, gute Methode, Fleiss und belebtes Spiel, die fortdauernde Achtung des gesammten Publikums und findet sie auch. Herr Fischer, ein tüchtiger Musiker und geübter Basssänger, verdirbt nichts und gefällt hin und wieder mit Recht, muss aber zu vielerley singen und spielen, wofür er nicht gemacht ist. Herr Genast, gleichfalls ein geschickter Musiker, aber als Sänger durch Stimme und Manier wenig ausgezeichnet, weiss, was er in dieser Hinsicht vermag, durch oftmals sehr gutes Spiel und andere Vortheile geltend zu machen. Untergeordnete übergehen wir; und einen jungen Tenoristen, Hrn. Wagner aus Dresden, der in den letzten Tagen als Gast aufgetreten, haben wir noch nicht hören können. Ein tiefer, ernster Bass, ein eigentlicher Buffo und eine Sängerin für ernste, wahrhaft deutsche Musik — diess fehlen. „Da fehlt aber viel!“ Freylich wohl; doch deckte man den Mangel bis jetzt so ziemlich durch kluge Wahl der Stücke. Lange möchte das aber schwerlich gehen. Auch ist der Chor, seit der Stiftung dieser Bühne, eher zurück-, als vorwärts gegangen. Aber desto schönere, reichere Kleider haben wir und manche ausgezeichnete Decoration auch: das muss wahr seyn; und schon Rabener lehrt: was hilft sich nicht alles in einen schönen Rock stecken, und es sieht doch immer nach was aus! — Das Orchester steht seinem guten Rufe, ist aber in den Saiteninstrumenten, besonders in den Violinen und Violoncellen, zu schwach; ob blos durch der Mitglieder zu geringe Zahl, wollen wir nicht entscheiden. Der Musikdirektor, Herr Friedrich Schneider, beweiset fortdauernd den grössten Fleiss im Einstudiren der Stücke; was gegeben wird, wenigstens in der Musik, geht sicher und glatt weg: man wirft ihm aber vor, in Bestimmung des Tempos nicht selten mehr seiner, als der Componisten Meynung zu folgen, besonders die Allegros zu übertreiben. Es reden freylich über solche Dinge

oft Leute, die schweigen sollten; auch weiss jeder, der die Sache versteht, dass auf Localitäten und selbst (allerdings mit Einschränkung) auf Personalitäten *einige* Rücksicht zu nehmen: indessen, was jenes Uebertreiben anlangt, so hatten die Tadler wenigstens Recht in den Vorstellungen von *Weibertreue* — Mozarts köstlichem *Così fan tutte*; besonders den spätern Vorstellungen. Diese Oper war denn auch wirklich, ungeachtet sie ziemlich gut besetzt, sehr gut einstudiert, vom Publikum mit freudigem Antheil aufgenommen war, nach höchstens sieben bis acht Aufführungen todtgejagt. Von Wiederholungen bekannter, hier im Gange erhaltener Opern, führe ich nur noch Spontini's *Vestalin* an, die — den Massstab von dem genommen, was für solche Stücke hier überhaupt möglich ist — vortrefflich gegeben wurde. (Die Julie ist unter den ernsthaften, die beste Rolle der Mad. Neumann-Sessi.) Von neuen Opern hörten wir, ausser dem langweiligen, zum Erbarmen gedichteten *Michel Angelo*, mit der in einigen Sätzen zwar angenehmen und belebten, doch im Ganzen nicht eben ausgezeichneten Musik von Nicolo, das vielbesprochene *Rothkäppchen*, und die kassenbefreundete *falsche Prima Donna*; als neu aber *Aschenbrödel*. *Rothkäppchen* (wo sich Mad. Werner in der Hauptrolle sehr artig zeigte, und Hr. Genast als gräflicher Wolf gleichfalls vortheilhaft auftrat) wurde nicht ungern gesehen, und die Hauptstücke in der Musik gefielen nicht wenig, das Ganze aber machte nur ein mässiges Glück. Und so wiederfuhr dem Werke, was ihm gebührt. Die *falsche Prima-Donna* zog hier, wie allerwärts, wo sie in ihrer tollen Art gut gegeben wird, viel Menschen und viel Geld herbey; zumal da sie hübsch herausgeputzt war, frisch von statten ging, die Hauptpartie von Herrn Genast ausgezeichnet, obschon nicht in der Art des Ignaz Schuster in Wien gegeben ward, und mehrere Nebenpersonen gute Späße mit Variationen anbrachten. Man pflegt zwar über solche Possenspiele zu schimpfen, wenn man ein Kriticus ist, aber wir sind keiner, sondern nur ein simpler Referent; wir schimpfen also nicht und das um so weniger, da man dergleichen Produkte hier wirklich nicht zu oft auftischt. *Aschenbrödel* war allerliebst, und möchte eben jetzt wohl die vollkommenste Opernvorstellung der Gesellschaft seyn. Das artige Gedicht, die gut angedeuteten, vortheilhaft gruppierten Charaktere und Situationen, Nicolo's für diese Gattung wahrhaft meisterhafte Musik, eine Menge hier eben so nöthiger als passender, durchaus geschmackvoller Anstierungen aller Art, das Ganze aufs sorgfältigste einstudiert, das Einzelne — ein wesentlicher Vortheil — gerade so besetzt, dass jedes Mitglied auf seiner besten Stelle steht, jedes sein Bestes zu Tage legen kann: dies zusammengenommen, gab eine treffliche Vorstellung, die, wiewohl schon oft wiederholt, doch immer neuen Beyfall, immer ein volles Haus findet, und beydes sicher noch oft finden wird. (Dem. Böhler die jüngere ist ein wahrhaft liebenswürdiges Aschenbrödelchen. Mad. Neumann-Sessi als Clorinde, Mad. Werner als Thisbe, sind ganz was *sie* seyn sollen und singen namentlich ihre Duette unverbesserlich; Hr. Klengel als Fürst ist anständig und sehr angenehm; Hr. Fischer, als Baron-Papa durchaus brav, und Herr Koch als Stallmeister spasshaft, doch nur für die Gallerie, worauf er's gar zu sichtbar anlegt. Der Chor zeigt sich hier ziemlich gut; die Erscheinungen im Finale sind wahrhaft reizend (die zu Anfange des folgenden Acts aber zu lang, bey solchem, im Grunde doch wenig bedeutendem Tanze) und das Publikum ist stets in der besten Laune; was denn selbst schon mit wirken hilft. Sollte übrigens Jemand sagen: in einem Vierteljahre und eben in dem hier günstigsten fürs Theater, und nachdem im ganzen Sommerhalbjahre Neues von Bedeutung überaus sparsam zu Stande gekommen, sind das der Neuigkeiten wenig genug: so können wir nicht widersprechen; und wenn wir hinzusetzten: im Schauspiele sah es noch dürftiger aus; so möchte das wohl auch nicht als Rechtfertigung aufgenommen werden. Man sagt aber, wir bekommen nächstens Rossini's *diebische Elster*, Spohrs *Zemire und Azor*, Spontini's *Cortez* und andere vorzügliche Dinge. Möge man's nicht blos sagen! und mögen unsere Damen nicht so oft, auf die eine oder die andere Art, unpass werden! wir haben der wirklich brauchbaren so wenige überflüssig, dass, wenn halbweg eine einmal fehlt, wir gleich (um es höflich auszudrücken) auf dem Sande sitzen und fast gar nichts zu sehen und zu hören bekommen, als leidige Wurmiaden und andere Gastspielereyen. Endlich, so bemerkt der Aufmerksame leicht, was das Arrangement scenischer Angelegenheiten betrifft (nicht der Dekorationen

ten. Die Stimmen, da wo sie in und durcheinander gehen, sind so meisterhaft verwebt und vertheilt, dafs doch alles klar und deutlich bleibt. Solche Stücke waren es, die Rec. schon in Prag entzückten, und sein Urtheil dahin stimmten, W. als Komponisten einen der ersten Plätze nach Mozart einzuräumen. Um alle Schönheiten dieses Stückes zu detailliren, müfste man das Ganze hier abdrucken; man begnügt sich daher damit, die Liebhaber alles Schönen darauf aufmerksam zu machen.

Im Finale S. 46, Syst. 1, hat *Sarastro* folgenden Gesang: (S. d. m. Beyl. Beysp. 14.) den Rec. sehr steif und holpericht findet. Er liefse sich leicht so abändern: (Siehe die mus. Beylage Beysp. 15.)

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Auszug aus Briefen von Breslau.

— Am 30ten Iunii trat Mad. Schick, erste Sängerin beym Königl. National-Theater zu Berlin, hier zum erstenmal im *Baum der Diana*, als Diana, dann den 4ten Iulii im *Opferfest* als Myrha auf. Das Publikum war überrascht und hingerissen, sowohl durch ihren ausserordentlich schönen Gesang, als auch durch ihr vortreffliches Spiel, das sie besonders in der Rolle der Myrha zeigte. Sie stehet da als eine vollendete Künstlerin. Ihre volltönende schöne Stimme, der grofse Umfang derselben, ihre gleichgebildeten Töne, die Gewifsheit, mit der sie die Höhe mit der Tiefe, die Tiefe wieder mit der Höhe verbindet, der schmelzende zarte Vortrag bey sanften Stellen, so wie das hinreissende Feuer in ihrem Bravourgesange, die Nettigkeit und Präcision, mit der sie die schwersten Passagen vorträgt, diese grofsen vereinten Vorzüge zeichnen sie vor vielen andern Sängerinnen aus, und erheben sie zu dem Range einer ausgebildeten grofsen Virtuosin. Das Publikum bewunderte in dem *Baum der Diana* die grofse Fertigkeit ihrer Kehle, und ihren alles übertreffenden [illegible]vour-Gesang *). Allein im *Opferfest* überras[illegible]e und rührte sie uns nicht nur allein durch ihren meisterhaften Gesang, sondern auch durch ihr richtiges schönes Spiel, das nichts zu wünschen übrig liefs. Gesang, Sprache, Miene, Bewegung, Gang und Anzug — Kurz, alles war in dieser Oper ein grofses schönes Ganze. Wie eine Grazie sang sie das Quartett im 2ten Akt: „*Kind willst du ruhig schlafen.*" Wie *Sie* es vortrug, war es für unsere Ohren eine ganz neue Musik. Ihr Blick, ihr tändelnder Gesang, und ihre graziösen Bewegungen verriethen die grofse Künstlerinn, welche Gesang und Spiel mit Schalkheit, edlem Anstande, und Decenz so fein zu verbinden weifs. Die wahnsinnige Scene in dem lezten Finale war der Triumph ihrer Darstellung. Sie erschien hier als Sängerinn und Schauspielerinn gleich grofs. Ihr Mienen- und Gebehrdenspiel war meisterhaft, ihr Gesang voll Ausdruck und Rührung, ihre Deklamation von überzeugender Wahrheit — lezteres ein Theil der Kunst, worinn wenig jezt lebende Sängerinnen sie erreichen werden. Von überaus grofser Würkung war die Stelle, wenn hinter der Scene der Chor einfällt: *geh' standhaft deinem Tod entgegen*" und sie mit erstarrtem Blick ihre Gespielinnen langsam zu sich ziehet, und ihnen zuruft: „*Hört ihr den Grabgesang.*" Ihre runden, schonen, tiefen Töne machten den schauerlichsten Eindruck. Die Todesstille, die sich während dieser Scene über das ganze Haus verbreitete, der laut ausbrechende Beyfall, der bey ihrem Abgehen ertönte, müssen die Künstlerinn überzeugt haben, wie mächtig sie durch ihre meisterhafte Darstellung auf die Herzen aller Zuschauer gewürkt habe. Mit Freuden erwarten wir noch manchen reinen Kunstgenufs, den uns diese grofse Künstlerinn durch die Darstellungen der Meisterwerke Mozarts, und anderer verdienstvoller Komponisten verschaffen wird.

*) Mir fiel besonders in der ersten Bravourarie in der Kadenz der so rein und präcis vorgetragene Triller durch mehrere halbe Töne, und der Schlufs desselben ganz in der Höhe, auf. Ich habe in der Höhe einen solchen Triller, dabey so rein und präcis, niemals gehört. d. Einsend.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI. und das Int. Blatt No. XVIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

und schönen Röcke; sondern dessen, was damit oder darin gemacht werden soll), so wird im Ganzen die Oper dem bedeutenden Schauspiele beträchtlich nachgesetzt; wir wissen nicht, woher und warum? Dass bedeutende Schauspiele seit geraumer Zeit so sehr selten erscheinen und dass der grosse Haufe es mit dergleichen Arrangements nicht eben genau nimmt; das kann solches Nachsetzen, denken wir, nicht genügend erklären, viel weniger rechtfertigen. Und wir nehmen zur Beurtheilung noch gar keinen grössern Maasstab, als wie es in der ersten Zeit nach Errichtung dieses Theaters wirklich war.

Die Direktion des *wöchentlichen Concerts im Gewandhaussaale* scheint es diesen Winter vornehmlich auf möglichste Mannigfaltigkeit der auszuführenden Stücke, und auf Neuheit vieler angelegt zu haben; und dagegen ist um so weniger zu sagen, da sie um der Mannigfaltigkeit willen, nichts für so bedeutende musikalische Unterhaltungen Unpassendes, und um der Neuheit willen, nichts Gehaltloses oder Gevingfügiges aufnimmt. (Seltene Ausnahmen sollen nicht bemäntelt werden.) Dass Leipzig der Stapelort für den Musikhandel von ganz Europa ist; der Ort, wo wenigstens alles, und auch bald zu haben, das erleichtert beydes; es gehört doch aber eine ausgebreitete Kenntniss und ein sorgsamer Fleiss dazu, alles — hier Passende nämlich — so gut zu benutzen: beydes aber verdient, dass man es anerkennt und verdankt; was denn auch von den Verständigern geschieht, auf die Andern aber wenigstens insofern wirkt, dass sie zahlreich kommen, und so das Institut selbst erhalten helfen. Da wir andern Direktionen damit gefällig, den Autoren und Verlegern aber es schuldig zu seyn glauben, bey den ganz neuen oder doch noch wenig, vielleicht gar nicht bekannten Musikstükken etwas länger zu verweilen, so werden wir dies thun, das Andere aber kürzer erwähnen. Wir folgen dem geehrten Verf. der früheren ähnlichen Uebersichten über die Leipziger Concerte und bringen die aufgeführten Stücke unter ihre Klassen.

Gesang. Mad. Neumann-Sessi trug die neuitalienischen, zum Theil hier noch unbekannten Scenen und Arien von Rossini (von ihm die meisten), Pär, Zingarelli, Farinelli, Morlacchi etc. stets sehr brav und mehre vortrefflich, auch immer mit lautem Beyfall vor. An Klang und Fülle der Stimme, vornehmlich in der Höhe, scheint sie seit Jahr und Tag noch gewonnen zu haben, so dass sie nicht mehr nöthig hätte, die Stimme hin und wieder zu überschauen, wo ihr Ton scharf und schneidend wird. An Gewandtheit, Eleganz und Zierlichkeit in den vielerley, zum Theil sehr schwierigen, instrumentenartigen Figuren und Figurchen, zu denen vornehmlich Rossini in seinen neuesten Arbeiten zwingt, hat Mad. Neumann-Sessi offenbar gewonnen; und sie war doch sonst schon darin ausgezeichnet. Dass hingegen deutsche, gearbeitete, auf bestimmten Ausdruck angelegte Musik ihre Sache weit weniger sey, das bewiess sie auffallend im Vortrag der grossen herrlichen Arie Righini's: *se la fé serbando errai* *) — und noch auffallender in Musik zugleich mit deutschen Worten, wie z. B. in dem trefflichen Ausschnitt aus Glucks *Armide*, wo man ihr schwerlich Unrecht thut, wenn man sagt, sie liess sie fallen. Das aber sollte die sonst so wackere Frau sich nirgends zu Schulden kommen lassen; am wenigsten in Leipzig, wo sie so sehr geachtet, auf jede ihrliche Weise ausgezeichnet, und auch mit ansehnlichem Gehalt belohnt wird. Zwar kann man von einer Sängerin, die in Einer Gattung so wahrhaft trefflich ist, mit Billigkeit nicht verlangen, dass sie es auch in allen, selbst in denen sey, die ihrem Sinn, ihren Neigungen und ihrer Manier so entgegengesetzt sind, wie Glucks Musik, der Rossinischen und ähnlicher: aber dass eine Sängerin, was auch sie vortrage, so gut mache, als sie kann: das darf, das muss man verlangen, und eben sie, die durchaus schätzbare Frau, wird hoffentlich nicht unwillig werden, wenn man es verlangt, und, neben ihrem verdienten Lob und Preiss, dies Verlangen auch einmal öffentlich ausspricht. — Herr Klengel sang ein bekanntes, grosses Duett von S. Mayr mit Mad. Neumann-Sessi (so wie diese)

*) Dass wir Righini unter die Deutschen zählen, wird niemanden befremden, da er als Künstler einer war, und je älter, je mehr es ward. Auch war er bekanntlich in Bologna nur geboren und erzogen: dann kam er nach Deutschland und erlangte nur da seine höhere Ausbildung, erst als Sänger, dann, da er die Stimme verlor und den Zug seiner Natur höher denken lernte, als Componist.

sehr schön; eine Arie von Coraffa auch gut: eine (wunderliche) Scene und Arie von Generali minder gut: aber wenigstens danken wir ihm, dass er die Solos zu Concertstücken, Cantaten und dgl. und Fugen, wie sie im Judas Maccabäus, so schön sind, verschont hat.

Hr. Kittan, der Bassist, besitzt eine tüchtige Stimme und Musikfestigkeit, singt aber, wie es scheint, erst an, sich höhere und feinere Ausbildung zu erwerben. Er möge dabey besonders auch auf eine edlere und wohllautendere Aussprache bedacht seyn! Der Chor der Thomaner zeigte sich immer sicher, präcis und kräftig. — Gesammtstücke, Oratorien und dergl. Hier kam nicht wenig ausgezeichnet Schönes und aus den verschiedensten Gattungen, auch aus verschiedenen Zeitaltern, zu Gehör. Mozart's Hymne: *Preiss dir, Gottheit* — (aus C dur) ist bekannt, und die verständige Zusammenstellung verschiedener Hauptscenen gewissermaassen zu einem Ganzen aus Glucks *Armide* schon erwähnt. Weniger bekannt, doch gedruckt, ist Winters vierstimmiger Gesang mit Orchesterbegleitung, *das Waldhorn*, den man aber, wir wissen nicht, warum? unter einem andern Titel gab. Das einfache, angenehme Stück ist vornämlich auf guten Gesang und Wirkung der Waldhörner in ihren verschiedenen Eigenheiten berechnet; es wurde sorgsam ausgeführt, nahm sich sehr artig aus und gefiel Allen, wenn es auch Manche für kleinere musikalische Cirkel geeigneter fanden. Die Ouverture und Einleitung zu desselben Meisters wenig bekannter Oper: *Ogus*. Jene ist einfach, aber lebendig, kräftig und effectuirend, diese hat zwar gut fortgeführten Gesang, aber die Ideen selbst sind nicht ausgezeichnet und meistens gewöhnlich. Mozart's köstliche Scenenreihe aus *Idomeneo*, von da an, wo der Oberpriester auftritt, bis mit dem feyerlichen Aufzug in den Tempel, braucht, in ihrer Hoheit und einfachen Grösse, nur genannt zu werden. Sie wurde sehr gut ausgeführt. Hummels vor kurzem herausgegebenes, ganz originelles und bey vollkommener Ausführung, äusserst anziehendes Stück, *Polymelos* (eine nicht kleine Reihe mannigfaltiger, allerliebster Nationalmelodieen der Russen, unter einander verbunden, kunstreich verarbeitet, und einnehmend an die verschiedenen Singstimmen und Instrumente vertheilt), fand die ihm nöthige, treffliche Ausführung und wurde von allen Anwesenden mit grossem Vergnügen gehört. Schillers *Macht des Gesanges*, von Andr. Romberg cantatenmässig in Musik gesetzt, scheint auch noch nicht so bekannt, als sie es verdient. Auch dies Stück wurde brav gegeben und es blieb nur der Wunsch, dass der Componist manche Sätze weniger lang (man dürfte wohl auch sagen: durch Wiederholungen und dergl. nicht so gedehnt) gehalten haben möchte. Der Opfergesang zum Schauspiel: *Nadir Amida*, vom hiesigen Musikdirektor, Hrn. Schulz, in Musik gesetzt, ist zwar schon oft dagewesen, wurde aber auch diesmal so gut gegeben und so gern gehört, als er es verdient. Warum schreibt Hr. Schulz nicht Mehreres in dieser Art, und für das Concert, bey dem er angestellt ist, gar nichts? — Der Ausschnitt der vorzüglichsten Stücke aus Winters *Timotheus* (Cäcilien-Cantate) mit Schreibers sehr gelungenem deutschem Text, wurde gleichfalls gut gegeben und gefiel.

Und endlich Händels Oratorium: *Judas Maccabäus*, mit Mozart's noch ungedruckter Instrumentirung. Aber leider hatte man das Werk durch Weglassen der meisten Arien und auch einiger, obschon nicht der ausgezeichnetern Chöre arg zusammengestrichen. Wir verkennen nicht, dass dies mit Einsicht geschehen war; wir bescheiden uns auch gern, dass die Direktion ihr Publikum kenne und eben diesen Tag (es war zum Besten der Armen, wo allein die Singakademie die Aufführungen unterstützt) auf Herbeyziehung und Befriedigung der Menge besondere Rücksicht nehmen musste, doch wollen wir für etwanige ähnliche Fälle unsere Meynung wenigstens zur Erwägung hier nicht verschweigen, und die ist: wer einmal Händels Werke schätzen und geniessen kann, der lässt sich auch zum Vortheile des Ganzen, die freylich veralteten, doch stets charaktervollen Arien mitgefallen; die Andern aber werden herbeygezogen durch des Meisters weltberühmten Namen, und weiter, als um sie herbeyzuziehen, bedarf es keiner Rücksicht auf sie. Die Ausführung, vornämlich der Chöre durch die Singakademie und der Tenorpartie durch Herrn Kleingel, war trefflich; die Wirkung der meisten Stücke gross und herrlich. Welch ein Reichthum neuer Gedanken und ganz eigenthümlicher Ausführung derselben auch in diesem Werke Händels! welch eine Sicherheit und Freyheit im kunstreichsten Styl! welcher Ausdruck vornämlich in den Chören, deren jeder nur das

Bestimmteste und nichts als das, aussagt, eben darum aber auch jedem andern ganz unähnlich wird! Übrigens ist Mozart in der Instrumentirung hier noch mässiger und behutsamer gewesen, als im *Messias*, und Abänderungen hat er sich gar nicht erlaubt. Wer musste aber auch den Riesen Händel besser zu schätzen wissen, als der Meister, der eben so hoch emporragt, nur auf anderem Grund und Boden! Folgende Sätze machten, wie es schien, vornämlich allgemeinen Eindruck: Chor: *Klagt, Söhne Judas* — Chor: *Wir weihn dem Edlen Klag und Schmerz* — Chor: *Hör uns, o Herr der Gnade* — Arie und Chor: *Du sinkst, ach armes Israel* — Chor: *Seht, er kommt mit Preis gekrönt* — Chor: *Halleluja, Amen!* *) — Das Orchester hätte stärker besetzt seyn sollen. In einem nach einiger Zeit folgenden Concerte wurden verschiedene dieser Chöre wiederholt, aber von den Thomanern gesungen. Sie gingen auch da präcis: doch machte die im Vergleich weit schwächere Besetzung, der Mangel an weiblichen Stimmen, und was von feinerer Bildung im Allgemeinen auch auf Vortrag der Musik von selbst seinen Einfluss hat, einen starken Unterschied bemerklich. Dies sey aber nicht zum Nachtheil der spätern, nur zu Gunsten der frühern Sänger gesagt: denn von Niemand darf verlangt werden, was die Natur der Dinge, oder was Jahre und Verhältnisse zu leisten unmöglich machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Thème varié pour le Violon avec accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, comp. par H. Präger. Oeuvr. 27. Liv. 1. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis jedes Heftes 1 Thlr.)

Da so viele Titel mehr versprechen, als die Werke enthalten, so kann wohl auch einmal einer weniger versprechen, als im Werke gegeben wird. Jeder Heft verspricht Ein Thema mit Variationen, enthält ihrer aber zwey. Hr. Präger ist als ein tüchtiger Bravourspieler, der sich besonders durch grosse Fertigkeit in Passagen aller Art und durch Sicherheit in Doppelgriffen und dgl. auszeichnet, bekannt genug. Natürlicher Weise schreibt er auch vorzüglich in dieser Art und für dergleichen Spieler. Diese werden ihm für die vielfältige Gelegenheit, die er ihnen gebaten, sich zu üben und zu unterhalten, Dank sagen; und das um so mehr, da in diesen Variationen gar manche, keineswegs gewöhnliche und abgebrauchte Figur, Lage und Wendung vorkömmt; die meisten vortheilhaft heraustreten und den Spieler vortheilhaft heraustreten lassen — wenn er sie nämlich vollkommen bezwingt; die Bezeichnung des Vortrags genau und bestimmt beygefügt ist, und die Begleitung nirgends die geringste Schwierigkeit machen kann. Die letzte Variation jeder Suite hat eine längere oder kürzere Coda, die das Ganze besser abschliesst und zugleich für den Solospieler als ein wirksames Plaudite dienen kann.

Les Adieux de Bayard à sa Dame. Rondo pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 14 Gr.)

Man kennt die artige Romanzen-Melodie, die diesem Rondo als Thema dient. Hr. St. hat ihr eine kurze Einleitung vorgesetzt, und dann das Rondo selbst mit vielen, breiten, aber lebhaft hinlaufenden Figuren, vornämlich für die rechte Hand, von denen sich mehre nur zu oft wiederholen, ausstaffirt; alles in der, nicht wenigen fingerfertigen Klavierspielern und Klavierspielerinnen gefallenden Art, wie derselbe Verf. in früherer Zeit so sehr viele Stücke fürs Pianoforte unter mancherley Titeln geschrieben hat, und wie es darum nicht weiter geschildert zu werden braucht. Gehört dies Rondo auch nicht eben unter seine besten Arbeiten, so gehört es doch auch keineswegs unter seine geringsten.

*) Es sey uns ein für allemal bey dieser Gelegenheit folgende Erinnerung erlaubt. Wer den Druck der Concerttexte besorgt, der lasse doch nicht Widersinn drucken, wie z. B. im Texte des Judas Maccabäus, statt: Auf, Herr des Herrn, zum Widerstand! — Auf! Herr des Herrn! zum Widerstand! ja sogar, statt: Ihn (nämlich den heidnischen Feind) weckt die Rachgier: uns, der Ruhm des Herrn! — Ihn weckt die Rachgier und der Ruhm des Herrn!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **N°. 3.** 1820.

Recension.

Aufgabe, von Ludwig van Beethoven gedichtet, vierzig Mal verändert und ihrem Verfasser gewidmet von seinem Schüler. Wien, bey Steiner u. Comp. (Pr. 2 Guld. Conv. Mze.)

Zugleich als

Musée musicale des Clavecinistes. Cah. VII.

Anonymität der Verff., die bey Werken der Literatur so häufig vorkömmt, ist bey Werken der Kunst und vor allen der Musik eine sehr seltene Erscheinung; beydes aus so leicht zu findenden Ursachen, dass sie nicht erst nachgewiesen zu werden brauchen. Die eine derselben, warum bey Kunstwerken der Urheber, wiewohl selten, denn doch zuweilen seinen Namen verschweigt, dass er nehmlich, ein angehender Autor, sich erst am Publicum versuchen, dass er erst abwarten will, ob sein Werk, über dessen Gehalt und Werth ihm geheime Zweifel aufsteigen, nicht vielleicht abschätzige Urtheile oder sonst eine ungünstige Aufnahme finden möchte; *diese* Ursache kann bey dem Verf. des hier angezeigten nicht im Allergeringsten vermuthet werden: denn er ist sich selbst nichts weniger, als ein angehender Componist, das Werk aber, in jeder Hinsicht, etwas so Ausgezeichnetes, ja, wahrhaft Bewundernswerthes, dass jene Zweifel bey ihm gar nicht denkbar sind, und den Recensenten ja mit sammt dem musikalischen Publicum zugetraut werden müsste, sie hätten auf einmal Kopf und Sinn verloren, könnte man eine solche Aufnahme besorgen. Vielleicht liegt also irgend ein freundlicher Scherz zwischen Meister und Schüler (wie sich dieser zweyte Meister nennt,) oder sonst etwas Besonderes, das wir nicht wissen, dieser Anonymität zu Grunde. Das wollen wir denn auf sich beruhen lassen und nur hinzusetzen: dieser Schüler Beethovens kann, wie aus der Beschaffenheit des Werkes selbst hervorgeht, keiner der sonst bekannten seyn; auch *Ries* nicht, obgleich dieser, *wo er will*, so überaus wacker sich hervorthut *).

Von alle diesem mithin abgesehen, betrachten wir das Werk blos, wie es selbst ist.

Es heisst eine *Aufgabe*. Damit ist, dünkt uns, ausgesprochen, man solle es zu der Gattung zählen, die ihren ersten Ursprung hat — nicht in einem, mehr oder weniger unbestimmten Gefühl, und einer lebhaft aufgeregten, allgemeinen künstlerischen Stimmung, in welchem und aus welcher bekanntlich bey weitem die meisten musikalischen Kunstwerke — besonders für Instrumente — entstehen: sondern in einem bestimmten, klaren Gedanken, nach sicherm Zweck und Versatz, und einer *hierdurch*, wo nicht erregten, doch geleiteten und festgehaltenen Thätigkeit der Phantasie und des Gefühls. Und so zeigt sich das Werk auch: so zeigt es sich sowohl der Grundidee, als der Anordnung und auch der Ausarbeitung nach. Wir wüssten aus der neuesten Zeit kein Instrumentalwerk, wenigstens keines,

*) Eine glaubwürdige Nachricht, welche uns eben jetzt beym Abdruck dieser Recension aus Wien zukömmt und sich auf das einstimmige Urtheil der dortigen Kenner beruft, nennt als den Verfasser dieses ausgezeichneten Werkes Se. kaiserl. Hoheit, den Erzherzog Rudolph von Oesterreich, jetzigen Cardinal, Fürsten-Erzbischoff von Ollmütz, Beethovens und jedes wahrhaft grossen Tonkünstlers Gönner, einen der grössten Klavierspieler unserer Zeit und, wie dieses Werk selbst bewährt, einen Componisten, den wir zu schildern uns um so weniger erlauben, da dies von dem Recensenten, ganz unserer eigenen Ueberzeugung gemäss, geschehen ist.

D. Redact.

das Variationen enthielte, anzuführen, das ihm *in alle dem*, zum Vergleich und zur nähern Bezeichnung an die Seite zu stellen wäre: aus älterer Zeit aber dürfte dem Kenner, der sich mit ihm bekannt gemacht, in jener Hinsicht — aber auch in Hinsicht auf Originalität der Ansichten, Reichthum der Erfindungen und Gelehrsamkeit in der Ausführung — zunächst jenes wunderbare Werk des *Johann Sebastian Bach* aus dessen letzten Lebensjahren einfallen; das nämlich, wozu König Friedrich II. von Preussen dem Meister das Thema gab und das hernach unter dem Titel: *Thema Regium* etc. berühmt genug geworden ist; wobey wir nur noch bitten wollen, dass man diesen unsern Vergleich nicht weiter ausdehne, als er hier von uns selbst bestimmt ist, und nicht etwa an eine Nachahmung jenes alten Meisters — ähnlich den jetzigen Nachahmungen alter Maler durch junge — denke; mithin nicht sich einbilde, es mangele hier an dem, was eben *unsere* Zeit und die, in vielerley Hinsicht, seit Bach, so sehr erweiterte und umgestaltete Musik *unserer* Tage, mit Recht verlangt. Wer also glaubte, hier Variationen zu finden, wie, wenn Einer für

als Variation setzt:

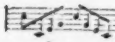

hernach:

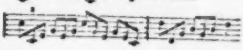

und dann:

wie dergleichen sonst die herumziehenden, sogenannten Prager Musik-Studenten dutzendweise zu jeder Stunde zu extemporiren pflegten, — und wie sie auf gleicher Höhe stehen, als wenn ein Poet für: „Ich liebe dich," variirend schriebe: Du bist mir lieb — Ich hab' dich lieb — Du bist mein Lieb — : wer so etwas hier zu finden glaubte, der würde sich im allerhöchsten Grade getäuscht sehen. Nicht kleiner würde aber die Täuschung dessen seyn, der aus der Benennung einer Aufgabe, und aus obiger unserer Erklärung schlösse, es möge dies Werk, zwar gründlich und fleissig ausgearbeitet, aber kalt, trocken, steif und leblos seyn, eine Art künstlerischen Rechenexempels, mit Scharfsinn und Geschicklichkeit herausgebracht, aber ohne Phantasie und Gefühlsausdruck. Gerade im Gegentheil, scheint uns am Werke und seinem Verf. eben das am Bewunderns- und Rühmenswürdigsten, dass er, was als Aufgabe entstanden, mit solcher Lebendigkeit, Frischheit und freyen Wirksamkeit der Phantasie, mit solchem Feuer, solcher Fülle und Mannichfaltigkeit des Gefühls, hat auszuführen vermocht; ja, auch nicht selten einem lachenden, pikanten Humor Raum hat zu schaffen gewusst. Eher liesse sich vermuthen, dass Manche behaupten möchten, jene letztern Geistesvorzüge hätten ihn in einzelnen Stellen vielleicht etwas zu weit geführt; die Phantasie nehmlich, wolle man auch nicht sagen zu Willkührlichkeiten, doch zum überscharf Gewürzten und Harten, die Empfindung zu „Sturm und Drang," zu einigen Ausbeugungen gegen die Symmetrie einzelner Theile unter einander u. dgl.

Dies ist nun das anmuthige, ganz kleine, höchst anspruchslose Thema Beethovens:

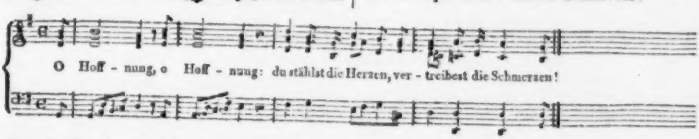

Dass damit, seiner Kleinheit und Anspruchslosigkeit ungeachtet, gar Mancherley anzufangen sey, bemerken Sachverständige leicht: aber dass so viel und so Höchstverschiedenes, fast aus allen Ausdrucks- und Schreibarten, darüber zu sagen wäre; das möchten sie (der Rec. schliesst sich selbst mit ein) ihm eben so wenig ansehen, als die Musiker König Friedrichs II. es dem *„Thema Regium"* ansahen, obschon sie wahrhaftig auch tüchtige Sachkenner waren,

Der Verf. bahnt sich zu diesem Thema erst den Weg; er kündigt es, zugleich aber auch seine Verfahrungsart damit, im Voraus an und stimmt die Spieler oder Zuhörer, wie er sie haben will, durch eine, vier Seiten lange Einleitung aus G moll, *Adagio* — einen Satz, der, dem Tempo, dem Ausdruck und der Schreibart in den meisten Stellen nach, zu alter Zeit, namentlich durch *Händel*, *Grave*, *tempo giusto*, würde bezeichnet worden seyn. Eben jene Stellen, vornehmlich die, aus dem

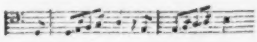

des Thema auf- und ausgebauten, haben auch etwas Händelsches. Die Ankündigung des Thema geschieht aber nicht, wie in vielen Einleitungen von Werken derselben Gattung, durch leichte, eingestreuete Andeutungen: sondern die Hauptideen desselben, wie sie sind, sind auch die Hauptideen dieses Satzes; wobey es eine sehr angenehme Wirkung macht, dass, wenn man sie hier so ernst, streng und volltönig in Moll behandeln gehört, sie dann, im Thema selbst, sanft, freundlich, einfach, und in Dur auftreten. Die Verfahrungsart des Verfs mit diesem Thema in der gesammten Folge, wenn man diese nehmlich in ein Ganzes zusammenfasst, wird in der Einleitung, was den Ausdruck anlangt, durch diesen Ernst, und einzelne heitere, scharfe Streiflichter oder Zwischenpartieen; was die Form betrifft, durch die vollstimmige Fortführung, die thematische Ausarbeitung, durch das Ungewöhnliche der meisten Figuren und durch das Schwierige für die Ausführung von Seiten des Spielers, treffend genug bestimmt. Endlich, die Stimmung der Spieler oder Zuhörer, wie der Verf. sie braucht, wird von ihm eben durch jenen Ernst, durch die Spannung auf Ungewöhnliches, was nicht gleich von selbst, ohne dass man sich mit Denken zu bemühen brauchte, eingeht, und selbst durch dies Schwierige für den gehörigen Vortrag bewirkt; wie denn, was Letztes betrifft, hier, und in allen wahrhaft guten Kunstwerken, das Mechanische und das Geistige sich gegenseitig wahrhaft durchdringt, sich gegenseitig bedingt, Eines vom Andern nothwendig abhängt. Mussten wir übrigens diesen Satz, *nicht* als Vorbereitung und Einleitung zu dem Ganzen — das heisst freylich: nicht so, wie man soll — sondern als ein Musikstück für sich und vereinzelt beurtheilen: so würden wir sagen, er sey allerdings gut, sehr gut, stehe aber doch unter dem Meisten des Folgenden, vornehmlich, weil er, der Einheit für den Verstand ungeachtet, etwas zu rhapsodisch für die Empfindung sich ausnehme. Behauptete aber Jemand, eben deswegen gebe er eine um so bessere Vorbereitung und Einleitung: so würden wir nicht geradehin widersprechen.

Nach harmonischgeschärfter Fermate, ziehet sich die Melodie sanft in das anmuthige Thema herüber, und dann, nach diesem, folgen die Variationen selbst. Diese nun, vierzig an der Zahl, und jede von der andern wesentlich verschieden, *sämmtlich* durchzugehen und ihre Beschaffenheit, wie ihre Absicht, wörtlich anzudeuten, würde zwar nicht unmöglich seyn; denn, was aus klaren Gedanken entsprungen, muss auch auf klare Gedanken zurückgeführt, und klare Gedanken müssen auch in verständlichen Worten ausgedrückt werden können, oder man ist nur nicht der Mann dazu: aber es müsste die Erläuterung oft länger ausfallen, als das zu Erläuternde und so ein Büchlein über ein Heft entstehen; was denn freylich nicht statt haben kann. Auch lässt sich erwarten, dass, wer einmal *dies* Werk vornimmt, sich auch werde ernstlich damit beschäftigen wollen, und wer sich ernstlich damit beschäftigt, auch fähig und geneigt seyn werde, darüber nachzudenken, mithin selbst zu suchen und dann auch zu finden, was wir ihm nachweisen könnten. Davon wird er denn auch desto mehr Nutzen und Vergnügen haben: misslingen aber kann es ihm schwerlich, da, was hier beabsichtigt und geleistet wird, wenn es auch nicht überall obenauf schwimmt, doch nirgends allzutief in der Tiefe versteckt liegt. Dingegen wollen wir uns auch der Obliegenheit nicht entziehen, da und dort einige Worte, gleichsam als Randglossen zum Text des Verfs beyzufügen, und bitten nur diesen, so wie den Leser, damit vorlieb zu nehmen.

Es wird in diesen Variationen recht eigentlich angefangen mit — dem Anfange: das einfache Thema wird noch mehr vereinfacht; es wird erst melodisch, dann harmonisch, auf seine Grundtöne und Grundaccorde zurückgeführt; dann wird, durch Verlegung der Stimmen u. dgl., auf jede, in demselben liegende Melodie oder melo-

dische Wendung besonders aufmerksam gemacht. Variat. 1 — 4. Hierauf wird auf die Stellung und Wirkung seines Ausgangs in Moll hingedeutet, und nun es durch verschiedenartig obligate Mittelstimmen bereichert. Variat. 5 — 7. Abgesehen von der „Aufgabe," und mehr für unbefangen simulich geniessende Zuhörer nehmen sich unter diesen Variationen No. 5 und 7 vorzüglich angenehm aus.

Jetzt ist man mit dem Thema, und was es an Stoff in sich hält, vertraut genug, und nun lässt der Verf. eine freyere und allmählig sich erweiternde Behandlung eintreten. Die Figurierung in No. 8 ist eben so neu, als pikant und erheiternd. No. 9 behält Ober- und Unterstimme ganz bey, verschmelzt aber beyde Mittelstimmen zu Einer, und zwar zu einer melodisch *laufenden* — wie man sich auszudrücken pflegt. No. 10 führt die ersten Imitationssätze herbey, No. 11 die ersten bravourmässigen Passagen und No. 12 die erste künstlichere Bassmelodie. No. 13 und 14 treiben nun die Bravoursätze, jene in Läufen, diese in (originellen und sehr wohllautenden) Sprüngen, weiter. No. 15 ist eine eigenthümlich scherzende Neckerey; No. 16, einfachmelodiös... Und so weiter; immer *wirklich* anders, immer gesteigert: wo wir, als auch vorzüglich die Empfindung ansprechend, nur No. 22, 25, 28, 30, (wird diese recht leicht und zierlich ausgeführt) und *das Adagio*, No. 36, aushelfen wollen.

Mit dieser No. fängt nun aber die beträchtlich freyere, der (musikalischen) Phantasie immer mehr und mehr sich nähernde Bearbeitung des Thema an; *die* Bearbeitung, von welcher man weniger sagen muss: das Thema wird variirt; als: über das Thema — aber auch wirklich ganz und allein über dies — wird variirt. Wie der Verf. durch das Bisherige erlangt hat — was die Franzosen fein unterscheiden und gut benennen — den *Beyfall der Achtung:* so wird er durch das Folgende auch den *Beyfall des Enthusiasmus* erlangen. Was folgt, sind nehmlich lauter ungemein interessante Sätze und mehrere müssen, ohne Bedingung und Einschränkung, geradezu vortrefflich genannt werden. Besonders hat sich höchstselten in der Musikwelt eine solche Fülle lebendiger Phantasie und ursprünglicher Erfindungskraft mit so reicher und gelehrter Kenntniss der Harmonie und ihrer Künste, höchstselten ein so warmes [illegible]ihl mit solcher Beharrlichkeit — bey man[illegible]n Stellen möchte man sagen, Hartnäckigkeit — in der Ausarbeitung vereinigt; und eben diese Vereinigung wird auch immer, der Natur der Sache und des Menschen nach, etwas Seltenes bleiben. Dass diese so verschiedenen geistigen Vermögen hier nicht *überall* gleichmässig, in gleichem Verhältniss gegen einander verwendet werden; dass zuweilen dies, zuweilen jenes mehr hervortritt, brauchen wir kaum zu bemerken, da es ohnehin vorausgesetzt werden wird.

Jene 56ste Variation wird aus G dur nach E moll geleitet, dann sogleich (nach Beethovens Art) in E dur fortgesetzt, und nun, nach dem Rückgang in E moll, auf der Dominante von G dur beschlossen; worauf sich das, drey Seiten lange Prachtstück eines *Tempo di Marcia*, als 57ste Variat. anschliesst. Variat. 58, ein *Allegro molto* in G moll, ist voll Feuer und scharf gewürzt: desto willkommener tritt, als Variat. 59, das sanftere und gefälligere *Tempo di Minuetto* mit G dur ein, und spricht sehr freundlich an. Und nun beginnt, als No. 60, eine wahrhaft grosse und ganz eigentliche Kunst-Phantasie über alle Theile und Theilchen des Thema. (*Allegro agitato.*) Dies Meisterstück ist ein einziger Guss, oder vielmehr ein voller Strom, wo der Geist des Urhebers, nur sich selbst sein Ziel, seine Bahn und seine Gränzen setzend, all seine Kräfte aufruft, sie alle in Bewegung setzt, und den theilnehmenden Zeugen ihrer Wirksamkeit, den Spieler oder Zuhörer, so mit sich fortreisst, dass er nicht eher zu Athem kömmt, bis der letzte Ton ausgeklungen; was hier nicht früher, als beym Schluss der *achten*, ziemlich eng gestochenen Seite, mit einer Fermate auf der Dominante geschieht. Dass bey so voller, rascher Fluth die Ufer eben nicht geschont werden, wird man von selbst erwarten: denn die reissenden Ströme machen's nun einmal so. Desto schöner ist es, und die Bedachtsamkeit, wie die Kunst und Geschicklichkeit des Verfs beweugend, dass er nun, nachdem der Spieler oder Zuhörer bey jener Fermate zu Athem gekommen, das Thema, einfach wie es ist, nur mit kleiner, für die Sache selbst nothwendiger Umbeugung des Schlusses, noch einmal hervorlangt, und zum Hauptsubject einer ernsten (ja nicht zu geschwind zu nehmenden) Fuge macht, deren Contrasubject, wie nach

alter Weise sichs gehört, gleichfalls aus ihm, dem Thema, gebildet ist. Diese Fuge nun wird, auf drey Seiten, mit einer Sicherheit und Kunstgewandtheit, mit einer Eigenthümlichkeit und auch mit einer *Wirkung* durchgeführt, dass man wohl sieht — aus dem Ersten, der Verf. habe seinen Geist durch die alten deutschen Fugenmeister reichlich genährt; aus dem Zweyten, er habe dabey seine Selbstständigkeit nicht zugesetzt; aus dem Dritten, er sey *seiner* Zeit und ihren Anforderungen auch in dieser Hinsicht nicht uneingedenk, nicht untreu geworden. Ein freyer, feuriger Schluss, der in den einfachsten, in orgelmässigen Accorden (*Adagio*) ausklingt, schliesst das Ganze würdig und zur vollkommensten Befriedigung.

Wir haben nichts hinzuzusetzen, als dass wir dem Verf. zur Hervorbringung dieses Werks, Beethoven zu solch einem Schüler und der, dies zu seyn, laut bekennet, und den gebildetsten und geschicktesten Klavierspielern zu dieser Bereicherung ihrer Sammlungen, Glück wünschen. Den „gebildetsten," sagen wir, und den *„geschicktesten:"* denn ohne zu jenen zu gehören, würde man den Verf. nicht überall genügend verstehen, oder doch nicht alles sich recht aneignen können; ohne unter diesen zu seyn, könnte man das Werk nicht so vortragen, wie es vorgetragen seyn will. Zu dem Ersten gehört nicht wenig, zu dem Zweyten viel — hin und wieder sehr viel.

Der Stich des Werks ist schön; so wie alles Aeussere schön ist.

Nachrichten.

Musik in Leipzig. (Fortsetzung der Nachricht aus No. 2.) *Instrumentalmusik.* Symphonieen. In jedem Concert ohne Ausnahme, wird gegen jetzige Art — oder vielmehr gegen jetzige Unart — eine grosse Symphonie ganz und ungetrennt gegeben; wofür dem Direktorium nicht nur der Kenner, sondern auch die gemischte Menge Dank sagt. Denn durch Anhalten in dieser rühmlichen Einrichtung ist man wirklich auch mit der Menge bis zu diesem Danke gekommen, und viele, auch nichts weniger als Musikgebildete, selbst Damen, gehen diesen Werken, die freylich der Gipfel der Instrumentalkunst sind, recht eigentlich zu Gefallen. Wo die Composition und die Ausführung zugleich vorzüglich sind, da ertönt, auch einzelnen Sätzen, oft lauter Beyfall, wie sich das gehört, wie es aber anderwärts nur gar selten noch der Fall ist. Wir hörten folgende: Symphonie von Haydn aus Es, von den ersten aus London; das Adagio vorzüglich schön ausgeführt, die Allegros, besonders das Finale, in Geschwindigkeit übernommen. Haydn schrieb ja diese Symphonie nicht jetzt, sondern vor fast dreyssig Jahren! Symphonie von Mozart, aus D dur, die letzte ohne Menuett: brav ausgeführt. Symphonie von Beethoven aus B, und die Pastoral-Symphonie; beyde trefflich gespielt. Symphonie von Spohr aus Es; bis auf einige Kleinigkeiten, desgleichen. Neu waren: Symphonie von Ries, No. 2, vor kurzem bey Simrock gestochen, herrlich ausgeführt und so beyfällig aufgenommen, dass sie wiederholt werden musste. Und in der That: sie ist ein Werk voller Geist und Leben, im ächten Styl der Gattung, wohin nämlich diese jetzt gewendet und erhoben ist; in diesem Styl eigenthumlich erfunden, gründlich ausgearbeitet, vortrefflich instrumentirt, und sonach gleich interessant für Kenner und Nichtkenner. Das Andante und das Scherzando scheinen uns die vollendetsten Sätze. Einige Erinnerungen, besonders im ersten Satze, an Beethovens Symphonieen, namentlich an die *eroica*, mögen dem Componisten nicht zu hoch angerechnet werden. Symphonie von Bernhard Romberg aus Es; bekannt, und gut ausgeführt. Symphonie von Feska No. 3. erst vor kurzem gestochen. Sie ist wohl die gelungenste unter den drey bisher erschienenen, aber, ungeachtet vieler lärmenden Stellen, doch nicht im wahren Symphonieen-, sondern mehr im Quartetten-Styl mit tausend kleinen, oft raus schwierigen Details, allaugenblicklichem Herumwerfen der Modulation, und dergleichen mehr; was alles, so gut wie hier erfunden und gearbeitet, sich schön ausnehmen mag von vier Virtuosen vorgetragen: aber vom vollen Orchester, und gelänge es diesem noch so gut, nimmermehr viel Wirkung macht, noch machen kann. Gäbe Herr F. in seinen Symphonieen höchstens halbsoviel an dergleichen, aber mehr an Massen und — an wirklich neuen Gedanken: er würde vielleicht unter den vorzüglichsten Meistern dieser Gattung glänzen. Dass

wir seine Kunst und seinen Fleiss nicht verkennen, versteht sich von selbst. Symphonie von Grund, noch ungedruckt. Der Verfasser ist uns unbekannt; dieses sein Werk lässt ihn hervortreten als einen Componisten von Talent, gründlicher Schule, nicht weniger Erfahrung und rühmlichem Fleiss in der Ausarbeitung, der aber die Muster, nach welchen er arbeitet, noch zu sehr bemerken lässt (hier offenbar Mozart, in der Symphonie aus Es), der auch viel mehr Werth zu legen scheint auf die kunstgemässe Ausführung, als auf Eigenthümlichkeit, Gehalt und Werth der Ideen selbst, und der manchen guten Ideen, die ihm gleichwohl zukommen, durch Füllen und Ueberfüllen der Harmonie in der Wirkung nicht selten Schaden thut. Ist Hr. Gr. noch jung, so wird er das hier Vermisste mehr oder weniger erreichen, und dann damit, und mit dem, was er schon erreicht hat, wahrscheinlich ein ausgezeichneter Componist werden. — Neukomms rühmlich bekannte Phantasie fürs Orchester wurde brav ausgeführt. Ouvertüren. Es wird allemal zur Einleitung des zweyten Theils des Concerts eine gegeben. Ouvertüre von Cherubini zu *l'hôtellerie portugaise*, bekannt und schön, ging trefflich; die zu *les Abencerrages*, neu und wenig bekannt, scheint hin und wieder verkünstelt, ging aber — ganz gegen das, was wir sonst hier gewohnt sind — so wenig zusammen, dass wir lieber kein Urtheil fällen wollen. Ouverture von Stuns, neu, sehr glänzend und effectvoll; ging brav. Ouverture von Kleefeld, einem uns unbekannten Componisten, noch ungedruckt. Sie war in jeder Hinsicht, wenn auch nicht übel, doch sehr unbedeutend; und überhaupt so, dass sie für dies Institut nicht hätte ausgewählt werden sollen, wenn es auch im Allgemeinen zu billigen ist, dass man einige junge, noch unbekannte Künstler zuweilen begünstigt und ihnen den Eintritt in die grosse Welt erleichtert. Das, was in der Composition die blosse Routine giebt, und dem, der viel Musik treibt, von selber aufliegt, ist jetzt so auf allen Strassen zu finden, dass man es nicht weiter beachten, sondern eben gelassen seine Strasse ziehen lassen sollte. Der Ouvertüre von Winter zu *Ogus* ist schon oben gedacht; eine neuere (so viel wir uns besinnen, aus D moll,) ist grösser, prächtiger, und fand vielen Beyfall. Desgleichen eine, uns bisher unbekannte von Weigel. Beyde wurden auch sehr schön ausgeführt. Glucks Ouverture zur *Armide* gehörte freylich wohl zu den Scenen, die aus dieser Oper gegeben wurden, ist aber in den Figuren gar zu veraltet, und in der Ausarbeitung keine seiner besten. Zwey neue Ouvertüren von Lindpaintner, beyde nicht ohne Originalität der Erfindung und Instrumentierung, feurig und glänzend, auch gründlich ausgearbeitet, wurden sehr gut gespielt und fanden gerechten Beyfall. Die eine gehört zu einer Oper, *Kunstsinn und Liebe*, von der wir weiter nichts wissen. Wenn sich dieser noch junge, talent- und lebensvolle Künstler nicht in's Vielschreiben verliert, so kann die Welt Vortreffliches von ihm erwarten. Unsers Friedr. Schneiders neue Ouverture über das Thema: *God save the King* — fand man eben so glücklich erdacht, als feurig und gründlich ausgeführt; sie wurde mit Lust und Liebe gespielt und eben so aufgenommen. —

Concerte. Hr. Musikdir. Schneider spielte ein Pianoforteconcert von Wölfl, *la calma*, dessen erster Satz sehr angenehm, der zweyte nicht übel, der dritte sehr gewöhnlich ist. Er spielte brav, wie immer: hätte aber Bedeutenderes wählen sollen. Vortrefflich trug er sein eignes Concert aus Cmoll vor; das wir auch in der Composition allen seinen übrigen vorziehen, und womit er den lautesten Beyfall erlangte. Hr. Concertmeister Matthäi spielte eines der neuesten, aber nicht der besten Kreutzerschen Violinconcerte, und mit der von ihm bekannten Virtuosität. Am trefflichsten gelang ihm das sehr schwierige Finale. Hr. Lange spielte ein älteres und besseres Concert dieses Meisters, (erinnern wir uns recht, aus Emoll, Adur, Emoll,) mit gutem Ton, grosser Fertigkeit, Deutlichkeit und Nettigkeit, zum lebhaften Vergnügen des Auditoriums. Hr. Kleugel, Bruder des Sängers und Mitglied des Orchesters, spielte Rode's beliebtes Violinconcert aus Edur, zwar so, dass man in manchen Stellen der Allegros, und im Adagio, merkte, es gehe eigentlich noch über seine Kräfte, doch sonst fertig, nett, deutlich und mit Beyfall. Dusseks schönes Pianoforteconcert aus Es wurde von Hrn. Neudeck, zwar mit grosser Fertigkeit, Präcision und vollkommener Deutlichkeit, aber hart und seelenlos heruntergespielt: die Leute applaudirten aber dennoch nicht wenig. Ein neues Flötenconcert von C. Eberwein, trefflich in jeder

Hinsicht vorgetragen von Hrn. Grenser, erhielt vielen und verdienten Beyfall. Das erste Allegro finden wir lebhaft und frisch, das Andante vorzüglich melodieenreich und auch zum Theil originell, das Finale hübsch, doch etwas gewöhnlich und mit zu vielen Wiederholungen. B. Rombergs unterhaltendes Flötenconcert trug Hr. Belke mit angenehmen Ton und Sicherheit, doch noch etwas monoton und überhaupt so vor, dass man bemerkte, er sey noch kein eigentlicher Concertspieler, könne es aber werden. Von Hrn. Heinze hörten wir Crusells neues Klarinettconcert aus Fmoll, das wir bedeutend und effectvirend fanden; den Vortrag des Hrn. H. aber in den Allegros ziemlich matt und nicht selten undeutlich, im Adagio hingegen (nach Bärmanns Art) vortrefflich. Dieser Satz fand denn auch allgemeinen Beyfall. Hr. Majo (so stand wenigstens auf dem Zettel) trug Bärmanns Variationen auf der Klarinette vor, mit gutem, vieler Modificationen fähigem Ton, sonst aber sehr unvollkommen. Sonderbar, dass unter Musikern und Schauspielern eben die, von beschränktern Kräften, sich am liebsten an die schwierigsten Partieen machen, wodurch sie ja gerade ihre Beschränktheit, selbst der Menge, am bemerkbarsten darlegen! Wer etwas Gutes, aber Leichtes wahrhaft schön ausführt, dem ist jeder geneigt zuzutrauen, er könne auch Schwierigeres bezwingen; nicht aber umgekehrt, dem, der Schwieriges wählt und es sehr unvollkommen ausführt, dass er Leichteres wahrhaft schön werde vortragen können; denn dieser verräth eine gewisse Richtung der Gesinnungen und des Geschmacks, welche mit vollkommnen Grund daran zweifeln lässt. — Hr. Voigt endlich spielte ein, gleichfalls erst vor kurzem gestochenes Violoncellconcert von Kraft aus Ddur und Dmoll, dessen erster Satz besonders interessant und auch nicht ohne Eigenthümlichkeit ist. Er spielte ziemlich fertig, die cantabeln Sätze der Allegros auch angenehm, das Uebrige aber mit zu wenig Kraft und Seele. Warum hören wir Hrn. Barth, diesen trefflichen Klarinettisten, nicht mehr, den doch alle so vorzüglich gern hören? —

Von *Extraconcerten* hatten, ausser dem für die Armen, dessen wir oben gedacht, nur zwey statt: das, der Madem. Krause aus Dresden, und das des Hrn. Kapellmeister Spohr. Jene ist die Tochter des rühmlich bekannten Dr. Krause, und noch ein sehr junges Mädchen. Sie kündigte sich nicht als Künstlerin an — woran sie sehr wohl that — sondern wollte sich nur versuchen etc. Darnach den Maasstab angelegt, darf man sagen: Nachdem ihre Angst vorüber war, (denn die wunderliche Ungleichheit der Töne, der Mangel an Portamento, das öftere Athemholen am unrechten Orte und dergleichen kam doch daher?) und besonders in der letzten Arie von Sarti, blos mit Pianoforte, zeigte sie eine gesunde, ziemlich angenehme Stimme, Musikfestigkeit, auch ziemliche Fertigkeit und Geschicklichkeit in mancherley Passagen: und da sie nun zugleich ein sehr vortheilhaftes Aeussere besitzt, ausgezeichnete Bildung im Allgemeinen verräth und ein anmuthiges Betragen zeigt: so fehlte es auch nicht an Applaudissement, besonders von der Jugend. Erlangt sie höhere und feinere Ausbildung im Gesange, und wird erst das Gefühl ihr ins Herz und aus diesem in den Vortrag kommen, wird sie dabey bescheiden und fleisig bleiben; so darf man sich von ihr eine gute Sängerin versprechen. —

Hr. Kapellm. Spohr, dieser erste Flügelmann aller deutschen Violinisten, wie er neulich in diesen Blättern, in jedem Sinne mit Grund genannt wurde, entzückte das äusserst zahlreiche Auditorium mit seinem Violinconcert in Form einer Gesangsceue, einem Potpourri mit Orchesterbegleitung, und einem Adagio und Rondo für Violin und Harfe, welche letztere seine Gattin schön spielte. Ueber die trefflichen, sämmtlich noch ungedruckten Compositionen ist schon von andern Orten her in dieser Zeitung das gebührende Lob ausgesprochen worden. Sein Spiel fanden wir, seitdem wir ihn nicht gehört (es mögen etwa fünf Jahre seyn), noch edler, gesangvoller, sicherer, kräftiger und auch wieder zarter; und zu vollkommener Besiegung der grössten Schwierigkeiten kennen wir auf diesem Instrumente nichts Aehnliches, obgleich im Lauf der Jahre fast alle berühmte Geiger bey uns eingesprochen haben. Auch eine kraftige, effectvolle und sehr gründlich ausgearbeitete neue Ouvertüre fand lauten Beyfall. Hr. Spohr geht nach London, und nahm den Dank aller hiesigen Musikfreunde mit. — In einem kleinern Saal gab der talentvolle Knabe, Leonce de St. Lubin, auf der Violine einige Abendunterhaltungen und zeigte für seine Jahre

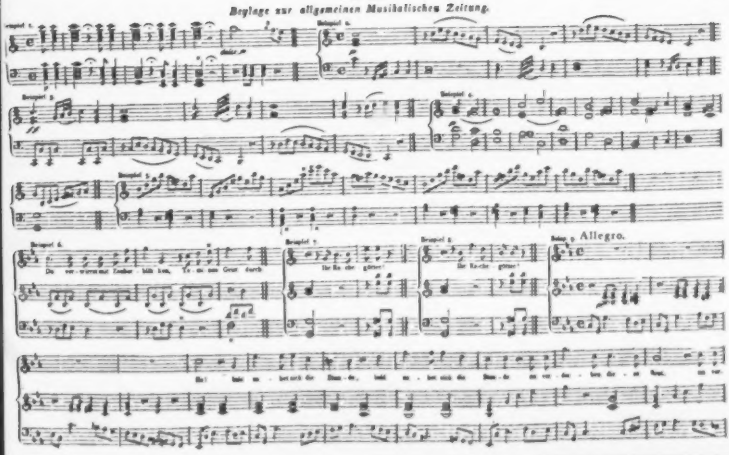
Allegro.

viel Fertigkeit, Geschmack und Sicherheit. Wird er aber ferner von seiner Mutter so von einem Orte und Oertchen zum andern herumgezogen, so wird er als Jüngling schwerlich mehr zeigen, und dann ists kaum mehr, als das Gewöhnliche; als Mann aber zeigt er dann eher weniger, als mehr, und dann ists höchstens mittelmäßig. —

Die Quartettgesellschaft der Herren Matthäi, Lange, Meyer und Voigt giebt ihren sehr aufmerksamen und treuen Zuhörern nach untadelhafter Wahl das Beste, was in dieser Gattung vorhanden ist; niemals aber etwas Geringes oder auch nur Unbeträchtliches. Die Quartette von Mozart Beethoven, Ries und Onslow wurden, wie uns dunkt, bisher am schönsten gegeben, sie wurden auch stets mit gerechtem Beyfall belohnt. Vornämlich Hr. Matthäi zeigt sich darin als musterhafter Quartettspieler.

Die Singakademie, unter des Musikdirectors Hrn. Schulz Leitung, erhält sich in Achtung, Fleiss und Geschicklichkeit. Man hört nicht selten köstliche und sehr seltene Werke; und die Gesellschaft ist auch von der frühern Strenge abgegangen, nach welcher Niemand, als die Mitglieder, anwesend seyn durften: jetzt wird jeder nicht ungebildete Musikfreund nicht ungern gesehen.

Eine musikalische Uebungsgesellschaft für Instrumental- und Gesangmusik, fast nur aus Liebhabern bestehend, führt Symphonieen, Ouvertüren, Solos und Gesangstücke, die nicht eine starke Besetzung verlangen, oft präcis und nett aus. Sie beging neulich den Todestag Mozarts auf eine sehr passende und wirksame Art, indem sie, in Gegenwart einer zahlreichen, von ihr eingeladenen Gesellschaft, seine Symphonie aus G moll ausführte, worauf ein junger Studierender eine Rede über des Meisters Verdienste hielt, die mit einer Apotheose desselben beschloss, und hierauf wurde sein *Requiem* deutsch gegeben. — In einer ästhetischen Gesellschaft, der Lyra, wird denn auch manches Artige aus den kleinern Gattungen, und oft vorzüglich gut zu Gehör gebracht.

So, dächten wir, gäb' es hier, für eine Stadt von mittler Grösse, an Musik, und guter Musik, genug! —

Nachschrift. Da dieser Aufsatz, früher eingegangener Verbindlichkeiten halben, nicht sogleich gedruckt werden konnte, machen wir uns zur Pflicht, ihm diese Nachschrift anzufügen, um baldmöglichst die Leser auf einen ausgezeichneten Virtuosen und sehr achtbaren Compositeur aufmerksam zu machen, der in Deutschland noch wenig, und auch uns erst in diesen Tagen bekannt geworden ist, aber sehr bekannt zu werden vor vielen verdient. Wir sprechen von dem Violinisten, Hrn. Maurer, gebürtig aus dem Brandenburgischen, aber seit mehrern Jahren in Russland angestellt. Er gab am 3ten Januar ein sehr interessantes Extraconcert, worin alle aufgeführte Stücke von seiner Composition waren, abgerechnet eine bekannte Scene und Arie von Paer, die Mad. Neumann-Sessi, (und vortrefflich) und ein Rondo von K. Mar. v. Weber, das Hr. Klengel sang. Von zwey Ouverturen zeichnete sich besonders die erste (zu einer uns unbekannten Oper, *Alonzo*) so wohl durch Erfindung, als auch durch Ausarbeitung und Instrumentation aus. Ihr zu die Seite, oder noch höher, stellen wir ein Violinconcert von drey langen Sätzen, in dem ein männlich kräftiger und feuriger Geist, und zugleich ein zarter, feiner Sinn, eine achtungswürdige Geschicklichkeit in harmonischer Ausarbeitung und eine nicht gewöhnliche Benutzung der besten Effecte verschiedenartiger Instrumente, sich darthaten; und zwar auf eine nicht im Geringsten schwerfällige, künstelnde Weise, sondern fasslich, heiter und gefällig, ohne Nachtheil der Eigenthümlichkeit oder des Ernstes, der über dem Ganzen schwebte. Dies Concert wurde, so wie Hrn. M.s Vortrag desselben mit Enthusiasmus aufgenommen. Eine Folge von Variationen für die Violine mit Orchesterbegleitung war gleichfalls schön und zugleich sehr mannigfaltig; doch aber für öffentlichen Vortrag vielleicht etwas zu lang. Die ersten und die letzten Sätze fanden wir am ausgezeichnetsten und wahrhaft meisterlich. Ein sogenanntes Violin-Concert mit Chor, oder vielmehr ein langes Chor mit concertierender Violine, gefiel zwar auch, aber weniger: und beydes mit Recht. Hrn. M., als Virtuosen, gehet zwar von alle dem, was man jetzt bey einem Violinvirtuosen zusammendenkt, gar nichts gänzlich ab; aber sein Eigenthümlichstes und Vorzüglichstes ist, was man brillantes Spiel nennt. Sein Ton ist sehr stark, hell und durchdringend, doch zuweilen etwas rauh, scharf und schneidend; er weiss ihn aber, wenigstens wo es noth thut, sehr gut durch

viele Gradationen bis zum leisesten und doch angenehm vernehmbaren abzustufen. Seine Fertigkeit mit Kraft und Ausdauer darin ist wahrhaft bewundernswürdig; desgleichen die Leichtigkeit und Sicherheit, womit er auch das Schwierigste besiegt. Sein Portamento ist schön und gesangmässig: man muss aber wünschen, dass er öfter Gebrauch davon mache. Des Neckenden und Pikanten, worin die französischen Geiger die ersten Meister sind, zeigte er sich in hohem Grade mächtig im letzten Satze jenes ersten Concerts und im letzten der russischen Thomas. Sein Feuer, und das Bewusstseyn, es müsse alles gelingen, reisst ihn wohl zuweilen hin ins Wilde. Scharfe, nur Schwierige, was besonders in jenem Chore der Fall war: aber das werden Jahre und Beobachtung der Wirkung (Nicht- oder Misswirkung) solcher Excidenzen schon von selbst mindern und in die rechten Gränzen zurückführen. Kenner, die Hrn. M. in Privatzirkeln Quartett haben spielen hören, rühmen ihn auch in dieser Hinsicht, so wie seine eigenen Compositionen dieser Gattung, gar sehr. Warum wir über ihn ausführlicher, als über manchen grossen Künstler, gesprochen haben, das stehet schon oben: Hr. M. ist in Deutschland noch wenig bekannt.

Berlin. Uebersicht des Decembers. Den 1sten ward zum ersten Mal gegeben: *Nittetis*, Oper in drey Abtheilungen, frey nach Metastasio bearbeitet und in Musik gesetzet vom Freyherrn von Poissl. Die Musik zu den vom Balletmeister Telle eingerichteten Ballets vom Kammermusikus Schneider. Die Oper ward mit Beyfall aufgeführt, wie sich auch von der Besetzung durch die Herren Gern, Stümer, Rebenstein und Devrient d. Jüng., und den Mesd. Wranitzky-Seidler und Schulz erwarten liess. Das Nähere im künftigen Bericht, da die Oper mit zu den Carnevalsopern bestimmt, und jene Vorstellung gleichsam nur als öffentliche Probe zu betrachten ist.

Den 2ten gab Herr Louis Maurer Concert, in dem Ouvertüren aus seinen Opern *Alonzo, Heinrich* und *Angelina* gegeben wurden. Er selbst spielte ein Violinconcert und Variationen auf Körners Romanze: *Der treue Tod*, von seiner Composition. Da über den trefflichen Künstler schon öfterer in diesen Berichten gesprochen worden ist, so bemerke ich nur, dass er auch diesmal mit allgemeinem Beyfall empfangen wurde.

Der schon im vorigen Bericht genannte Hr. C. Barth, Kammermusikus und Director der Harmoniemusik des Königs von Dänemark, gab am 4ten Concert, in dem er zwey von ihm componirte Oboeconcerte mit Beyfall vortrug. Den 6ten gab Mad. Milder Concert, in dem sie uns das seltene Vergnügen gewährte, uns ihrer schönen Stimme einmal zu erfreuen. Sie sang eine Scene und Arie aus Nicolini's *Trajan*, mit Mad. Seidler zwey Duette aus Zingarelli's *Romeo e Julietta* und aus Meyerbeers *Constanza e Romilda* und mit derselben und den Hrn. Stümer und Devrient jun. ein Quartett aus derselben Oper des vaterländischen Componisten, der jetzt in Italien so vielen Ruhm erntet.

Den 10ten gab der Kammermusikus, Hr. L. Houzicky Concert. Er blies ein von ihm gesetztes Flötenconcert und ein Adagio und Polonaise für die Flöte von Dupuy, mit vollem, rundem und zartem Ton, präciser und fertiger Applicatur und gefühlvollem Ausdruck.

Den 13ten gab der königl. Kammermusikus und Fagottist, Hr. Schwarz sen. Concert. Er führte ein Fagottconcert von A. Schneider und ein Adagio und Rondo mit Beyfall aus.

Den 17ten gab Hr. Heinrich Grothe Concert. Er ist seit seinem 6ten Jahre erblindet, später vom Kammermusikus Griebel jun. auf dem Fortepiano unterrichtet worden, und ist jetzt Toulehrer an der hiesigen königl. Blindenanstalt. Er spielte mit Beyfall *Steibelts Sturm* und *la bella Capricciosa* von Hummel.

Den 28sten gab Hr. *I. Zeiser*, ehemaliger königl. würtembergischer Tenorist, Concert. Er sang eine Arie aus Haydn's *Schöpfung* und mit Dem. Ernst ein Duett aus *Paër Sargin* und trug auch eine Polonaise für die Flöte von Furstenau vor, in beyden nicht ohne Beyfall.

Herr Meixner, vom Theater zu Königsberg, ist in diesem Monat noch einmal um 24ten als Richard Boll in Weigls *Schweitzerfamilie* mit Beyfall aufgetreten.

Unter den Zwischenmusiken dieses Monats sind auszuzeichnen die königl. sächsischen Kammermusiker Herren Kummer, die am 15ten im Theater Beweise ihrer Kunstfertigkeit gaben. Hr. Kummer sen. trug ein von ihm componirtes Divertimento für Violoncell mit leichter Bogenführung, guter Höhe und viel Fertigkeit vor. Hr. Kummer jun. trug ein von *F. A. Kummer* sen.

componirtes Adagio und Rondo auf der Oboe mit gutem, aber nicht ganz sicherm Ton und richtigem Gefühl vor.

Den 15ten trugen die königl. Kammermusiker Leuss, Bliesener, Schunke und Pfaffe ein Concertino für drey Hörner und ein chromatisches Horn, vom königl. Kammermusikus Schneider, sehr nunmehr, mit vielem Beyfall vor.

Den 5ten begannen auch die vieljährigen Abonnementsconcerte der Herren Gebrüder Bliesener und auch die von ihnen geleiteten musikalischen Unterhaltungen haben guten Fortgang. Diese letztern haben allein die Uebung der Theilnehmer in einem wohlgeordneten Ensemble zum Zweck. In der letzten am 20sten gehaltenen Unterhaltung wurden Ouverturen von Wilms und Eberhard, das Trio fürs Fortepiano, Violine und Violoncell von Hummel, ein Flötenconcert, ein Violinconcert von Viotti, la bella Capricciosa von Hummel und eine Declamation mit Beyfall vorgetragen. Nicht weniger glücklichen Fortgang hat der musikalische Verein der Zöglinge des berlinisch-cölnischen Gymnasium zum grauen Kloster. In dem letzten Concerte am 16ten gaben die jungen Leute die Ouverturen aus Cherubini's *Lodoiska*, Beethovens *Prometheus* und eine Symphonie von A. Romberg, ein Violinconcert von A. Rode und ein Klavierconcert von Dussek mit Beyfall und bewährten ihre Fertigkeit und Präcision auf erfreuliche Weise.

Während des Carnevals in den beyden nächsten Monaten werden folgende Opern gegeben: Spontini's *Ferd. Cortez* und *Vestalin*, Poissl's *Nittetis* und *Athalia*, Catels *Bajaderen*, Glucks *Armide* und *Alceste*, Nicolini's *Trajan in Dacien* und Meyerbeers *Emma von Roxburgh*.

Die No. 47. der musik. Zeit. von hier mitgetheilte Nachricht bedarf einiger Berichtigung. Herr Spontini verdankt seine Anstellung allein dem eignen Geschmack Sr. Majestät, der aus seiner höchsteigenen Chatoulle ihm den ansehnlichen Gehalt zahlen läßt. Sein Titel beeinträchtigt die Rechte und Vorrechte der Vorgesetzten des königl. Orchesters nicht im mindesten, und zieht in dem verfassungsmäßigen Verhältniß der Gleichheit unter den königl. Kapellmeistern keine Aenderung nach sich. Er ist nur bey der ersten Aufführung seiner eigenen Kunstprodukte, oder an grossen Fest- und Galatagen, wo der König ihn besonders dazu auffordert, und wenn seine Collegen durch verhindert werden sollten, zur eigenen Direction des Orchesters verbunden. Da er erst in der Mitte des Märzmonats hier eintreffen wird, so hat er einstweilen den Marsch aus seiner neuesten Oper *Olympia*, die jetzt mit vielem Beyfall in Paris gegeben wird, eingesandt, den wir mit seinen zahlreichen Trompeten und Posaunen nächstens zu hören hoffen.

Noch mache ich Sie auf die hier sehr talentvolle Componistin, Clara Heinsius, aufmerksam, die Tochter des um die deutsche Sprache hochverdienten hiesigen Herrn Prof. Heinsius. Sie hat bey Christiani so eben No. 1. ihrer Gesangcompositionen herausgegeben und ihrem würdigen Lehrer Rungenhagen gewidmet. Mit viel eigenthümlichen Ideen und tiefem Gefühl behandelt sie darin *den Erlkönig* und *den Knaben am Bach*.

Kurze Anzeige.

Trois Thèmes variés pour la Flûte, comp. par J. C. Lobe. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. L., Kammermusicus in Weimar, zeigt ein angenehmes Talent und keine geringe Geschicklichkeit, für die Flöte zu schreiben, die er recht gut in der Gewalt zu haben scheint. Die Themata sind passend gewählt und nicht schon zu Tode variirt; die Variationen haben manches Neue in den Figuren und in der Benutzung der Vortheile des Instruments. Sie verlangen einen beträchtlich geübten Spieler. Dieser wird sich damit gut unterhalten und nützlich üben. Für Eine Flöte ohne alle Begleitung wird man nicht mehr verlangen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. **№. 4.** 1820.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht der Monate November und December.

Hofoper. Ein neues Ballet: *Der flatterhafte Page* oder: *Figaros Hochzeit*, mit Musik von Gyrowetz, erhielt getheilten Beyfall; die aus Mozart's Oper allgemein bekannte Handlung findet man hier mehr, als recht und billig, ins Breite ausgesponnen und noch ungleich frivoler behandelt; denn, was Beaumarchais und Abbate Casti gleichsam nur mit Conturstrichen andeuteten und der Einbildungskraft zu ergänzen übrig liessen, hat Herr Aumer al fresco ausgemalt und kein Doppelsinn ist mehr denkbar. Dass in den Tonsatz einige Motive aus der Oper aufgenommen wurden, hat durch den Contrast und durch die lebhafte Ueberzeugung von dem, was wir bereits schon lange besitzen, und was uns nun, so zu sagen, surrogatweise dafür geboten wird, dem Ganzen unbezweifelt mehr geschadet, als genützt. — *Die Zauberflöte* erschien mit einer theilweise neuen Besetzung; Herr Babnigg sang den Tamino recht brav, und Dem. Vio war als erster Genius allerliebst. Es ist doch traurig, dass die guten Knabenstimmen so selten werden und dadurch der Uebelstand entsteht, ähnliche Partieen durch erwachsene Frauenzimmer supplieren zu müssen. — Auch *Othello* und *Joconde* sind wieder hervorgesucht worden; der Antheil, oder vielmehr die Vorliebe für den Afrikaner scheint sich zu vermindern. — Madame Waldmüller gab zu ihrem Benefize Mozart's lange nicht, und hier noch nie so gut gehörten *Idomeneus*. Sie selbst war als Idamant vortrefflich; Herr Vogel, Idomeneus, musst klassisch genannt werden, so wie Dem. Wranitzky, und Mad. Lembert in den Rollen der Ilia und Electra sich rühmlich auszeichneten. Unverbesserlich wurde das Quartett vorgetragen; mehre überflüssige Arien, die in der That die Handlung nur aufhalten, blieben — freylich zum Leidwesen aller wahren Kunstfreunde — hinweg; dafür wurde für Idamant eine grosse Scene mit Chor — der Sage zufolge, vom Herrn Kapellmeister von Seyfried componirt — eingelegt, die auch ihren Effekt nicht verfehlte und für die Sängerin das Hervorrufen bewirkte. Wenn das Einlegen — im allgemeinen immer eine ästhetische Todsünde — ja zuweilen entschuldiget werden mag, so geschehe es auf solche Art und Weise, wie hier, wo man nicht durch einen ganz fremdartigen Styl urplötzlich in ein anderes Zeitalter versetzt wird, sondern wo der Nichtkenner der Original-Partitur die neue Zuthat nicht einmal zu bemerken im Stande ist: so glücklich wurde der in der Situation wehende Geist und die tragische Würde des Ganzen aufgefasst. Der Beyfall, den diese Oper von den Anwesenden — welche freylich nicht übertrieben zahlreich waren — erhielt, kann nicht mit dem ungestümen Enthusiasmus verglichen werden, mit welchem gegenwärtig jene Produkte begrüsst werden, die uns nur zu häufig ein Sirocco von den Appeninen herüberweht; ganz natürlich: er entsprang aus dem innersten Gemüthe; letzteren zu erzeugen, braucht man nur ein paar tüchtige Hände, der Verstand hat nichts mit ihm gemein. Hinc illae lacrymae! — Endlich verirrten sich auch Fioravanti's in ganz Deutschland bereits zur Genüge verspeisten *Dorfsängerinnen* hieher zu uns, und erfreuten sich eines freundlichen Willkommens, welchen sie vorzüglich der sehr gerundeten Darstellung verdankten. Von den Gesängen gefielen, ausser dem Terzette im ersten Akte, am meisten zwey eingeschaltete Stücke, nämlich: die grosse Arie aus dem *Lottenlieben*, worin Mad. Grünbaum schwerlich

übertroffen werden kann; und jene auf den Ton A componirte von Generali, welche Herr Gottdank mit ächter Bonhommie vortrug. Mad. Lembert, Dem. Thekla Demmer, Herr Babnigg und besonders Herr Meier sangen, spielten und nuancirten meisterhaft; nur Herr Siebert als Bucefalo stand im Schatten; ihm fehlt die komische Ader, und in solchen Piecen gewährt selbst eine schöne Stimme keinen Ersatz.

Theater an der Wien. Hier fanden folgende Reprisen statt: 1. *Johann von Paris*; Dem. Pfeiffer und Herr Jäger sangen die Prinzessin und den Johann, so wie Herr Seipelt den Seneschall — recht schön; mehr kann von diesem Kleeblatt in dieser Darstellung nicht gesagt werden: vollkommen befriedigte Dem. Hornick, als Page Olivier. 2. *Die diebische Elster*, worin Mad. Spitzeder und Dem. Kainz alternirend die Ninette gaben. 3. *Elisabeth*, die beste Rolle, die wir bisher von Dem. Pfeiffer sahen. Herr Schatz verunglückte als Leicester. Nach 10 Jahren spukte wieder einmal Kotzebues: *Gespenst* (Deodata), mit Musik von Gyrowetz, wird aber nun hoffentlich zur ewigen Ruhe eingegangen seyn. — Das in den Theatern der Leopold- und Josephstadt wiederholt dargestellte Melodram: *Der verlohrne Sohn*, wurde nun auch hierher verpflanzt; reichlich, beynahe verschwenderisch ausgestattet, hoffte man vermuthlich auf eben so ergiebige Erndten, wie bey den alttestamentarischen Patriarchen Noah und Abraham, doch der Erfolg entsprach nicht den Erwartungen und dieser Sohn wird nebst dem, was er durchgebracht, wohl — für die Bühne nämlich — verloren bleiben. — Im

Theater in der Leopoldstadt gab es folgende Novitäten: 1. Eine neue Pantomime: *Arlequin als Bandelkrämer*, mit einer zusammengesetzten, recht artigen Musik von verschiedenen Meistern. 2. *Der Hölle Zaubergaben*, allegorisches Märchen von Gleich; Müllers Musik dazu gehört zu seinen besseren Arbeiten. 3. *Rolindo und Elwina* von Roser. Ein hiesiges Blatt will ihm — Gott weiss, aus welchen Gründen — die Vaterschaft zu diesem Kinde streitig machen: es soll italienischen Ursprungs seyn; immerhin, die Sache ist schon wieder vergessen, niemand bekümmert sich mehr um den Taufschein und somit mag der Rechtshandel als abgethan angesehen werden. 4. *Mahler Klex*, Posse mit Musik von Ig. Schuster, worin es sich abermals um das Nothwendige und Ueberflüssige handelt; das Publikum sprach mit dem letzten Wort das Anathema über das Ganze aus. 5. *Die Waise und der Mörder*, Drama von Seyfried, wurde zum Gastspiel einer Dem. Pleschke von der Presburger Bühne und von allen Mitwirkenden mit sichtlichem Fleisse dargestellt.

Concerte. Zur Schonung des Raums soll nur von den Vorzüglicheren gesprochen werden. Am 5ten November Dem. Hartmayer im Redoutensaale; sie sang zwey Arien von Rossini und jene mit obligater Klarinette aus Mozart's *Titus*, letztere am beyfallwerthesten. Am 14ten ebendaselbst der königl. würtemberg. Kammermusikus Wiele, welchen wir schon früher im Burgtheater ein Concert seines Meisters Baillot vortrefflich ausführen hörten, und der sich auch diessmal als einen sehr ausgezeichneten Violinspieler documentirte. Ein Rode'sches Concert, und eine selbst gesetzte Polonaise gaben ihm reichliche Gelegenheit, sein schönes Kunsttalent zu entfalten. Noch hörten wir bey dieser Gelegenheit einen jungen, recht fertigen Klavierspieler aus Stuttgard, Hrn. Schunke, der seinem Lehrer, Hummel, Ehre macht. Am 28sten und 30sten, von der Gesellschaft der Musikfreunde im grossen Redoutensaale Spohrs Cantate: *Das befreyte Deutschland*. Es wäre zu wünschen, dass diese klassische Composition, welche bereits voriges Jahr bey einer andern Aufführung nach Verdienst gewürdigt wurde, nicht an einen Stoff gefesselt wäre, der bey veränderten Zeitumständen nothwendig an Interesse verlieren muss; ob aber in dieser Kaiserstadt die Zahl der wahren Kunstfreunde wirklich so klein sey, dass sich daraus einzig und allein die geringe Theilnahme an einem genialen Werke selbst, ohne Rücksicht auf den Inhalt entziffern liesse, möge dahingestellt seyn. Sänger und Orchester arbeiteten mit Liebe; diese überwand bedeutende Schwierigkeiten und darum ist die Ausführung im Ganzen alles Lobes werth. — Am 5ten December liess sich im Saale zum römischen Kaiser Herr Weidinger auf der Klappentrompete und dessen Sohn auf dem Klappenwaldhorn hören; beyde Künstler sind bekannt, auch weiss man, was von dergleichen Inventions-Instrumenten zu halten sey; das Charakteristische derselben geht meist verloren, indessen verdient des Ausübenden Fleiss und praktisches Studium, besonders wenn derselbe bereits Veteran ist, dankbare Anerkennung. Am 8ten im kleinen Redoutensaale, die Gebrüder Wranitzky. Der Violinist

spielte ein selbst gesetztes Concert, der Cellist eines von Kraft nebst einem Rondo aus eigener Fabrik, wie es die Mode verlangt. Die Schwester dieses Künstlerpaars, welches sich zusehends immer mehr und mehr vervollkommnet, sang, wie immer mit grossem Beyfall eine Arie von Rossini aus *Sigismondo*, und mit Herrn Babnigg ein Duett aus *Armida*. Fränzl's Ouverture zu *Carlo Fioras* wurde wacker gegeben. — Am 12ten im grossen Redoutensaale Herr Moscheles — pour prendre congé — denn dieser Virtuos wird uns bald verlassen und Frankreich und England besuchen. Zuerst hörten wir — und auch das Vorzüglichste von allen Gegebenen — eine neue Ouverture in C moll von Friedrich Schneider, so trefflich gearbeitet, wie's die neuere Zeit nur selten leider mehr zu Tage fördert. Der Bestgeber spielte ein neues Pianoforte-Concert in Es und mit Herrn Böhm ein sogenanntes französisches Rondo mit concertanter Violine. Vom Wie kann keine Rede seyn, denn des Meisters hohe Kunststufe verbürgte den glänzendsten Erfolg zum voraus; aber über das Was kann Ref. nicht so günstig abur theilen, denn beynahe scheint es, als ob der Componist diesmal des Guten zu viel habe thun wollen und dabey das delectare vergessen, ohne durch ein wahres prodesse dafür hinreichend zu entschädigen. Wenigstens hat der geschätzte Tonsetzer schon oft bey anderer Gelegenheit weit tündiger, angenehmer und viel weniger gesucht, unser Gemüth angesprochen. Mad. Grünbaum bezauberte die ganze Versammlung durch den reizenden Vortrag der Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, und in einem Duette mit Herrn Babnigg, von Generali.

Am 22sten und 25sten führte die Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen im k. k. Hofburgtheater des Herrn Abbé Stadlers Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem* auf. Auch hier bewährte sich durch einen äusserst spärlichen Besuch die Entnervung unsers Zeitalters, die verderbliche Gleichgültigkeit für das wahrhaft Grosse, Erhabene, Ewigwährende, die — doch, quis contra torrentem? wozu die alte Leyer? Genug, dass die Wahl dieses Meisterwerkes lobenswerth, die Exsequirung tadellos war. Die Solopartieen — in den Händen der Mad. Grünbaum, der Herren Krehner, Barth und Vogel — das reich und gewählt besetzte Orchester, die sorgfältig eingeübten Chöre — alles vereinigte sich zu einem vollendeten Ganzen und entschädigte die Gegenwärtigen für den empörenden Anblick der leeren Nachbar-Bänke. — Gleichfalls am 25sten im Theater an der Wien: Hr. Pechatscheck. Von seiner Composition waren: Eine ältere u. eine neue Ouverture — à la Rossini — mit grosser und kleiner Trommel, Ottavani, Crescendo's, tempo di Marcia etc. etc. etc. das Vorbild glücklich und sehr launig copirt: ferner ein Violinconcert und ungarische Variationen, worin der Virtuos wie ein wahrer Hexenmeister beynahe unglaubliches leistete. Ausser Tableaux und Declamationen, spielte ein 9 jähriges Mädchen, Fanny Salamon, zum Bewundern brav ein Concert ihres Meisters Jos. Czerny: Dem. Pfeiffer sang eine Arie von Beethoven, Herr Jäger eine Arie aus *Richard und Zoraide* und beyde mit Herrn Seipelt ein Terzett aus *Fingauno felice*; Hr. Werner trug ein Potpourri für die Klappentrompete recht gut vor. Das arge Unwetter verhinderte viele, an diesem Kunstschmause Theil zu nehmen.

Frankfurt am Mayn, im December. Enterpe's Füllhorn, aus dem wir noch vor kurzer Zeit nach Gelüst und mit Freude naschten, scheint jetzt unsern Wünschen fast unzugänglich geworden zu seyn. Seitdem in der Person des trefflichen Spohr, der Liebling und Vertraute jener Muse uns verlassen, spendet sie nur kärglich ihre goldenen Früchte. Selten geht über unsere Bühne Mozart's geharnischter Geist; Spohrs Opern sind vergessen — zwar nicht im Gedächtnisse des kunstgesinnten Publikums, aber auf dem Repertoire des Theaters — und Pär darf sich nur sehen lassen, wenn er aus der Mütze des *lustigen Schusters* die Ohren hervorstreckt. Ueberhaupt war die Oper einige Wochen lang durchaus von unserer Bühne verbannt, denn Hr. Carl von München schnitt zu ungemeiner Ergötzlichkeit seine Wiener Localcabriolen. Darauf aber bekamen wir die *Italienerin in Algier*, eine Cabriole anderer Art.

Ein neues Mitglied des Singspiels ist Dem. Bamberger. Diese junge, kaum siebenzehnjährige Künstlerin hat, bey einem herrlichen, klingendem Organe, einen bedeutenden Umfang und einen geschmackvollen, aus der Schule der gesangkundigen Mutter, einer trefflichen Altistin, hervorgehenden Vortrag. Wir hörten sie als Myrrha,

Sophie im *Sargin*, Pamina und Amenaide. Allein der Bravourgesang ist noch nicht ihr eigentliches Feld. Auch Mad. Bamberger bleibt für die Zukunft hier, um sich dem Unterrichte im Gesange zu widmen; von Zeit zu Zeit wird sie, gegen bestimmtes Honorar, Gastrollen in der Oper geben. Wir hatten bereits Gelegenheit, ihre schöne Altstimme im *Tancred* kennen zu lernen.

Die Mitglieder des Orchesters haben sechs Abonnements-Concerte angekündigt, von denen das erste am 10ten d. M. gegeben worden ist. Herr Braun, Kammermusikus von Berlin, liess sich darin auf der Oboe hören. Sein schöner Ton, so wie sein geschmackvoller Vortrag fanden allgemeinen Beyfall. Nur wurde bedauert, dass die tiefere Stimmung seines Instruments gegen die des hiesigen Orchesters so sehr abstach; auch wollten einige in der Leistung des Künstlers die Nuancen vermissen, welche durch eine gewisse Anwendung des Staccato dem Tongemälde Licht und Schatten geben. Die vorher aufgeführte grosse Symphonie aus C moll von Beethoven war hier noch nicht gehört worden und wurde in vollendeter Gelungenheit gegeben. Der zweyte Theil des Concerts bestand aus Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*. Dem. Friedel und Hr. Höfler trugen ihre Gesangpartieen mit grosser Vorzüglichkeit vor und die Chöre waren sehr brav einstudirt.

Im nächsten Monate wird der gefeyerte Spohr uns auf seiner Reise zu Albions Inselreiche begrüssen. Sein Concert ist auf den 12ten Januar festgesetzt.

Amsterdam, Ende Novembers 1819. Die hiesige deutsche Operngesellschaft hat am Ende des verflossenen Sommers Rossini's *Elisabeth* aufgeführt, und diese Oper bis jetzt schon über ein Dutzend Mal mit vielem Beyfall wiederholt. Rossini's *Italienerin in Algier*, welche einmal gegeben wurde, erhielt nicht so grossen Beyfall. Man sagt, *Othello* würde auch nächstens zu die Reihe kommen. Uns scheint übrigens, dieser Meister werde sich in einigen Jahren selbst überlebt haben. Hr. Julius Miller, Mitglied der deutschen Oper, gefällt fortdauernd und mit Recht. Nur wünschten wir, er mässigte seine öfters gar zu reichlichen Verzierungen: sie sind z. B. in der Partie des Grafen Leicester, in der Oper *Elisabeth*, als dieser im Gefängniss eine eingelegte Arie von Winter singt, ganz am unrechten Orte; die übrigens schöne, einfache Composition wird dadurch völlig unkenntlich. Dies abgerechnet, ist Hr. Miller gewiss einer der bedeutendsten Tenoristen, welche wir hier gehört haben.

Demoiselle Therese Sessi, erste Sängerin des k. k. Hoftheaters zu Wien und Ehrenmitglied der philarmonischen Gesellschaften zu Venedig und Cremona, wie sie sich nannte, gab am 12ten October ein Concert im hiesigen deutschen Theater. Sie sang Arien von Nicolini, Portogallo und Rossini, und Variationen von eigener Composition auf: *Nel cor più non mi sento*. Eine schöne, runde, klangvolle, starke Stimme von bedeutendem Umfange, von g bis dreygestrichen g, dabey eine gute Methode, eine bewundernswürdige Leichtigkeit in Besiegung der schwierigsten Passagen, ein schöner Triller, und gewiss seltene Vorzüge und mit diesen erwarb sie sich den ungetheilten Beyfall des Publikums, ein paar Kritiker, deren es immer und überall gibt, abgerechnet. Unter den Variationen war eine, worin sie, in Rücksicht der Schwierigkeiten, selbst Madame Catalani in den bekannten Rode'schen Variationen noch übertraf. Am 29sten gab sie ein zweytes Concert und sang ein paar Arien von Bonfichi und Portogallo und ein paar Cavatinen von Rossini. Sie erhielt wieder grossen Beyfall, obschon die Compositionen nicht immer die besten waren. Hr. Kleine spielte in diesem Concerte ein Allegro von Cremont und Variationen von Lafont, mit schönem Ton und solidem Vortrage auf der Violine. Die Zusammenstellung der Stücke gefiel uns nicht, wohl aber die Ausführung. Die Direktionen der hiesigen stehenden Concerte, von Eruditio Musica und Felix Meritis, haben Demoiselle Sessi als Sängerin engagirt, und das Publikum hat dies mit Beyfall und Dank aufgenommen. Sie ist eine Nichte der berühmten Marianne Sessi und Neumann-Sessi, und kann bey ihrer Jugend noch bedeutende Fortschritte machen. Mit zunehmenden Jahren ist gewiss auch mehr Gefühl in ihrem Vortrage zu erwarten.

Der berühmte Klarinettist, Hr. Hermstedt, gab hier auch ein paar Concerte, das erste am 19ten October. Wir hörten ihn Spohrs bekanntes und schönes Concert aus C moll vortrefflich

ausführen. So kunstvoll aber die Composition, und so vollkommen die Ausführung auch war, so machte sie doch auf die meisten Zuhörer weniger Eindruck, als ein Concertino von Max Eberwein, worin die Klarinettpartie deutlicher hervortritt, wie es hier in Concert-Stücken mehr gefällt; ob mit Recht, wagen wir nicht zu entscheiden. Variationen auf das bekannte Tyroler-Lied waren von geringer Bedeutung. Hr. Hermstedt erhielt ungetheilten Beyfall, sowohl in Rücksicht des schönen Tons, als des gebildeten Vortrags und der grossen Fertigkeit. Er ist gewiss einer der bedeutendsten Künstler auf diesem Instrumente, welche wir hier hörten. Unser Violinist, Hr. Kleine, spielte ein Allegro von Rode aus E moll und Variationen von Lafont, wie man von ihm gewohnt ist, vortrefflich. In dem zweyten Concert, am 9ten November, liess uns Herr Hermstedt, auf Ersuchen, das nämliche Concertino von Max Eberwein hören, trug mit unserm Klarinettisten, Hrn. J. C. Kleine, ein Concertante von Krommer, in so vollkommenem Einklange vor, als ob beyde Künstler seit langer Zeit zusammen einstudiert wären, und blies einen Potpourri von Spohr auf Themas aus Winters *Opferfest*. Alle diese Stücke gefielen allgemein. Hr. Julius Miller sang eine Arie aus Mozart's *Titus* mit obligater Klarinette, von Hrn. Hermstedt geblasen und eine Polonaise von Pär, mit obligatem Violoncell, von Hrn. Graff vorgetragen, beydes vortrefflich. Hr. Graff spielte auch eine Polonaise von Romberg sehr brav.

Hr. Czerwenka, erster Hoboist aus der russisch-kaiserlichen Kapelle, gab am 15ten November ein Concert im französischen Theater. Er blies ein Concert von Maurer, ein Rondoletto und ein russisches Rondo mit grossem Orchester und türkischer Musik. Er hat einen schönen Ton und guten Vortrag, die Passagen stösst er aber nicht genug ab und schleift sie zu viel, welches freylich leichter ist. Er erhielt den Beyfall des gar nicht zahlreichen Publikums.

Hr. Kiesewetter, erster Violinist und Musik-Direktor der königl. hannöverischen Kapelle, besuchte uns auch noch einmal (seit ungefähr 12 Jahren) und gab am 2ten November ein Concert im deutschen Theater. Der treffliche Künstler, welchen wir damals sehr schätzten, schien in dieser Zwischenzeit noch fortgeschritten zu seyn: er übertraf unsere Erwartung. Er spielte das erste Allegro eines Concerts von Hoffmann aus E dur, und Variationen über russische Nationallieder von Bernhard Romberg, welche dieser Künstler ehemals auch hier gespielt hatte; ferner ein Polacca, A dur, von Mayseder, und einen Potpourri, von Andreas Romberg, über einige Themas aus *Don Juan*. Alles dieses wurde mit der grössten Präcision, mit erstaunenswürdiger Leichtigkeit und sehr gebildetem Geschmack vorgetragen, und erwarb ihm grossen Beyfall. Hr. Julius Miller sang eine Arie von Generali und die obengenannte Polonaise von Pär, mit seinem bekannten Talente. Der kleine 12 jährige Dahmen blies Variationen von A. E. Müller auf der Flöte, bewunderungswürdig. Er hat einen schönen Ton und eine bedeutende Fertigkeit. Hr. Kiesewetter wollte noch ein zweytes Concert geben, wurde aber leider heftig krank; bey seiner nun erfolgenden Genesung sehen alle Musikfreunde diesem Concerte mit Verlangen entgegen.

Das Wintercoucert von Felix Meritis wurde am 5ten November eröffnet mit einer Symphonie von Andreas Romberg, C dur; Demoiselle Sessi sang eine Arie, jedoch hier nicht mit dem Beyfall, der ihr früher zu Theil wurde. Warum? der schöne Saal hallt sehr stark wieder; ist er nun nicht genug mit Menschen angefüllt, wie jetzt der Fall war, so ist die Resonanz fast zu stark; die Sängerin, mit diesen Umständen unbekannt und gewohnt, in grossen Theatern zu singen, liess ihrer schönen, kräftigen Stimme die gewohnte Freyheit und schadete dadurch bey Manchen dem Effect ihres Gesanges. Im deutschen Theater, wo sie früher sang, war ihre Stimme nicht zu stark. Hr. Graff trug eine Polonaise fürs Violoncell von B. Romberg, mit schönem Ton, sehr gut vor. Hr. Chiodi sang eine Arie geschmackvoll und kräftig. Die Ouverture der *Zauberflöte* beschloss den ersten Theil. Der zweyte Theil begann mit einem Allegro einer Haydn'schen Symphonie. Dem. Sessi sang mit Hrn. Chiodi ein Duett. Hr. J. C. Kleine blies ein Concertino von Danzi, fertig und geschmackvoll mit schönem Ton und zum Schluss sang Dem. Sessi Variationen auf: *Sul margine d'un Rio* von Portogallo, in zu geschwindem Tempo.

Das zweyte Concert am 12ten November wurde eröffnet mit der bekannten Symphonie von André, Es dur. Die Herren Couriot (erster Tenorist beym hiesigen französischen Theater)

und Chiodi sangen ein Duett. Hr. Hermstedt blies ein Concert von Methfessel, wie bekannt, meisterhaft; doch machte diese Composition, da die obligate Partie gar zu sehr durch die Blasinstrumente gedeckt ist, nicht die gehörige Wirkung. Dem. Sessi sang eine Arie, und eine Ouverture von Wilms schloss den ersten Theil. Eine der ältern Symphonieen von Mozart folgte im zweyten. Hr. Coeuriot sang eine Arie mit vielem Beyfall. Er hat eine schöne, runde Stimme, geschmackvollen Vortrag, viele Fertigkeit, schlägt einen hübschen Triller und ist überhaupt einer der bessern französischen Sänger. Die Herren Hermstedt und Kleine bliesen das Concertante von Krommer hier auch mit Beyfall. Dem. Sessi und die Herren Coeuriot und Chiodi sangen dann noch ein Terzett von Puccitta, welches einfach, aber recht artig ist.

Im dritten Concerte, am 19ten November, wurden folgende Stücke gegeben: Symphonie von Haydn, D dur, Arie von Hrn. Chiodi gesungen, Violinconcert von Kreutzer, von Hrn. Hausens schön und kräftig vorgetragen, Arie von Dem. Sessi gesungen, und dann eine Ouverture von Winter. Zweyter Theil: Symphonie von Krommer, Dem. Sessi sang eine Cavatine von Rossini vortrefflich. Der kleine Dahmen blies ein Concertino von Drouet recht geschickt; nur war die Composition hier und da, besonders im Accompagnement, nicht zu loben. Ein Duett von Dem. Sessi und Hrn. Chiodi beschloss.

Das vierte Concert am 26sten November begann mit Spohrs Symphonie, Es dur. Die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett. Hr. Bekking, ein Dilettant, blies ein Concert von Schneider auf den Fagott. Wir bemerkten mit Vergnügen seine seit dem vorigen Winter, sowohl im Ton, als in der Fertigkeit gemachten Fortschritte. Dem. Sessi sang eine Arie mit grossem Beyfall; das Publikum findet immer mehr Vergnügen an ihrem Gesange und erkennt ihre Verdienste. Mozart's Ouverture zum *Titus* beschloss den ersten Theil. Im zweyten Theile folgte auf die Ouverture von Boyeldieu zu *Jean de Paris*, eine Arie, die Hr. Coeuriot mit Beyfall sang, eben so wurde ein neues Concertino fürs Pianoforte, von Hrn. Wilms componirt und vorgetragen, mit Vergnügen gehört. Den Schluss machte ein Terzett von Rossini, gesungen von Dem. Sessi und den Herren Coeuriot und Chiodi.

Das Concert von der Gesellschaft Eruditio Musica fing am 14ten November an. Spohrs Symphonie, Es dur, womit es eröffnet wurde, machte eine vortreffliche Wirkung. Nach einer Arie, welche Dem. Sessi sang, trug Hr. Hermstedt ein paar Compositionen von Spohr und M. Eberwein, mit viel Geschmack und Fertigkeit vor. Die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett. Das erste Allegro einer Symphonie von Witt eröffnete den zweyten Theil. Dem. Sessi sang eine Cavatine von Rossini mit vollkommenem Beyfall. Die Herren Hermstedt und Kleine erregten auch hier mit Krommers Concertante für zwey Klarinetten, grosse Zufriedenheit. Zum Schluss wurde Pärs Terzett aus *Sargino*, von Dem. Sessi, Herren Coeuriot und Chiodi gesungen. Dies Stück findet hier immer wohlverdiente Aufnahme, es wurde auch gut ausgeführt.

Im zweyten Concerte, am 21sten November, gab man Mozart's vortreffliche Symphonie aus G moll; Dem. Sessi sang eine Cavatine; Herr Dahmen, der Vater, blies ein Flötenconcert von Toulou; Dem. Sessi und Hr. Chiodi sangen ein Duett, und ein militärischer Marsch von Fodor beschloss den ersten Theil. Im zweyten Theil sang, nach der Ouverture zum *Titus*, Hr. Chiodi eine Arie; Herr Wilms spielte auch hier sein neues Concertino auf dem Pianoforte und Dem. Sessi und Hr. Chiodi beschlossen mit einem Duett. Alle diese Stücke wurden beyfällig aufgenommen.

Im dritten Concerte, am 28sten November, hörten wir die Symphonie von Andreas Romberg, C dur; Dem. Sessi sang eine Arie; Herr Potdevin der jüng. blies ein Concertino fürs Horn von Weber; die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Duett; dann folgte Beethovens Ouverture aus C dur. Im zweyten Theile folgte ein Allegro einer Haydn'schen Symphonie, D dur; Hr. Chiodi sang eine Cavatine; Hr. Graff spielte ein Violoncellconcert, von ihm selbst componirt; Dem. Sessi und die Herren Coeuriot und Chiodi sangen ein Trio von Puccitta. Den Schluss machte der letzte Satz der Symphonie. Auch dies Concert erhielt vollen Beyfall.

Es wundert uns, dass Hr. Julius Miller nicht auch in diesen Concerten singt; ein so vortrefflicher Sänger sollte nicht übergangen werden. Hr. Coeuriot ist freylich auch ein vorzüglicher

Tenorist, aber zwey solche Talente würden die Concerte doppelt interessant machen.

Im hiesigen holländischen Theater wurde Mozart's *Zauberflöte* sechs Mal gegeben. Dem. Mathilde Folchini, hier geboren, ist erste Sängerin. Sie ist noch jung, hat eine helle, kräftige Stimme, bedarf aber in ihrer Methode noch sehr der Verbesserung. Sie spielte die Pamina: Hr. Majofsky, einer der Direktoren dieses Theaters, den Papageno; diese beyden sangen ihre Partieen wohl am besten: das Duett: *Bey Männern, welche Liebe fühlen* etc. war das gelungenste Stück der ganzen Oper und musste wiederholt werden. Hr. Majofsky der Sohn, als Tamino, hat keine Tenor- und keine Basstimme, und kann eigentlich noch nicht singen. Hr. Foek, ein Dilettant, als Sarastro, sang ziemlich rein; seine Stimme ist aber nicht genug abgerundet, und seine Aussprache fällt etwas ins Gemeine. Madame Majofsky, als Königin der Nacht, liess ihre beyden Hauptarien weg, welches ihr nicht übel genommen wurde. Die Chöre waren meistens unrein, die drey Genien führten ihre Partie gut aus, dagegen sangen die drey Damen, die erste, Mad. Carels ausgenommen, ziemlich falsch. Der Mohr und die Papagena machen wahrscheinlich keine Ansprüche auf ihr Sängertalent. Aus allem diesem Angeführten leuchtet hervor, dass diese Vorstellungen nicht unter die gelungenen gerechnet werden können. Das Orchester begleitete aber gut, und die Tempos waren richtig. Wenn die Direktion Opern geben will, so würden wir ihr wohlmeinend rathen, solche zu wählen, welche mit einem kleinen Sängerpersonale ausgeführt werden können und unter diesen die Leichteren. Cimarosa's *heimliche Ehe*, welche im vorigen Frühling einige Mal gegeben wurde, gelang auch besser. Dem. Folchini schien in dieser Musik mehr zu Hause zu seyn, als in der Mozart'schen. Die mehresten Sänger sind auch gar nicht musikalisch, es muss also alles mit Mühe einstudiert werden; wie höchst nothwendig wäre also hier eine gute Singanstalt! Man hätte dann wenigstens Hoffnung, hier in einigen Jahren eine gute holländische Oper zu haben. Doch wird dies, worüber schon so viel gesprochen worden ist, und was ohne grosse Schwierigkeiten und Kosten sich ausführen liesse, vor der Hand wohl nur ein frommer Wunsch bleiben.

Recension.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, von Amalia Thierry. Hamburg, b. Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Sechs Gedichte, mit Begl. des Pianof. von W. H. Rieffel. Ebendas. (Pr. 12 Gr.)

Wenn man einige Jahre hindurch allerhand Concert- und Opernmusik — wohl gar gelegentlich einmal auch Kirchenmusik gehört, ein paar hundert gute und schlechte Lieder gesungen oder accompagnirt, auch noch etwa einige Stösse Klaviersachen durchgequält hat, so braucht man den Text eines Liedes nur im Kopfe zu haben, oder auf das Pianoforte vor sich zu legen, um singend, pfeifend oder in sich brummend und mit beyden Händen die dazu nöthigen, einigermaassen tauglichen Accorde suchend, etwas zu Stande zu bringen, was so ziemlich aussieht, wie ein Lied. Hat man es dann erst einigemal so durchgenommen, so hat man es auch im Gedächtniss und in den Fingern und von da kommt es bey einiger Geduld ohne viel Kopfbrechen, Taktweise aufs Papier. Findet man nun schwarz auf weiss, hin und wieder durchgehende und Wechselnoten, die nicht so recht in den Kram passen wollen, so tröstet man sich leicht, wenn man bedenkt, dass die ersten mit durchgehen und die andern wechseln mag, wer Lust hat. — Die Anlage des Stücks zu bedenken und die Ausführung planmässig zu beachten, Rhythmus, Declamation und die alten Regeln der Reinheit des Satzes in Ehren zu halten — das ist Sache der Pedanten. Das Genie geht seinen eigenen Weg und führt dieser in sicherhaften Anfällen, die für Composition eben der rechte, wahre Zustand sind, weit weg in die entferntesten Tonarten, so kann man es gar nicht besser wünschen. Denn ein paar herzhafte Griffe auf dem herrlichen Pianoforte, das so freundlich täuschend durch enharmonische Verwechselungen der Tonarten leitet, wohin man will, führen den Verirrten zurück, er weiss selbst nicht wie. Je ferner man aber ausschweifte und je weniger man begreift, wie man so weit hinkam, desto besser, weil das Ding nun recht gelehrt aussieht. Auf ähnliche Weise ergehts meinem ehrlichen Nachbar Strumpfweber, der bemerkt hat, er begreife nicht recht gelehrte Rede

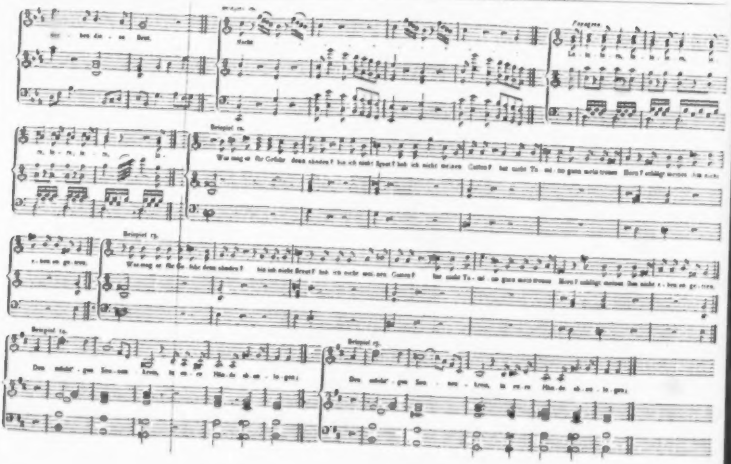

und Schrift und nun gern so spricht, dass er's selbst nicht versteht, weil es ihm dann vorkommt, als spräche er gelehrt.

Wem diese Bemerkungen bitter scheinen, der lese einen Stoss Musik, wie sie uns seit einiger Zeit manche Dilettanten schenken, um das Bittere wenigstens streng wahr zu finden.

Zunächst leiteten Schreiber dieses auf solche Gedanken einige der obengenannten Lieder, von denen, wunderbar genug, andere wieder nicht zu verachten sind.

Die erste Sammlung enthält 6 Lieder, mit mehr begleitendem, als obligatem Pianoforte, in denen zuweilen die Melodie recht hübsch ist, aber meist durch die Harmonie verdorben wird. In No. 1, 2, 5, 6 wird auf oben beliebte Weise modulirt. No. 3 ist gut und No. 4 passirt.

Die zweyte Sammlung enthält ebenfalls 6 Lieder mit begleitendem Pianoforte. No. 1 ist, die Harmonie des 6ten Taktes ausgenommen, gut; No. 2 nicht übel; No. 5 gut; No. 3 fängt in E dur an und schliesst in C dur. Das Pianoforte leitet wieder auf die rechte Bahn. No. 4 fängt in G moll an, hat im 3ten Takte falsche Octaven, die das Ohr schmerzlich verwunden, im 4ten Takte den übermässigen Sextenaccord, zu dem die grosse Sexte gesungen wird, geht durch C dur nach Fis dur und Moll, hat eine Fermate in Cis dur und schweift durch D dur nach E dur, wo es schliesst. No. 6 ist durchcomponirt. Es ist leider das schöne Lied: *Kennst du das Land* etc. dessen Musik eine wahrhaft herzzerreissende Sehnsucht ausdrückt. Denn hier gehts noch ärger her, als in No. 4. Es fängt in F dur an und schliesst in B dur, nachdem es, der Himmel weiss, wo, überall gewesen ist. S. 10 findet man eine alte kecke, aber gute Harmonie, schlecht gebraucht, und gleich dabey eine völlig nagelneue, die wirklich gräslich ist. Sie kömmt noch zweymal vor, ist also kein Druckfehler. Zu dieser No. kennt Ref. nur ein Gegenstück, was sogar er selbst, jedoch ohne Text, geschrieben hat. Es ist dies nämlich die Auflösung einer, ihm vor vielen Jahren von seinem alten braven Meister vorgelegten Aufgabe, mit zwey oder höchstens drey Akkorden Schulgerecht z. B. aus C dur nach Fis moll und von da weiter und weiter eben so zu moduliren. Der alte Mann aber sagte, als er jene Uebung durchgegangen hatte: nun wollen wir uns auch gegen alles Kritisiren decken, wenn etwa jemand das Blatt in die Hände bekäme, der nicht gleich wüsste, was wir eigentlich damit wollten, und da schrieb er oben an: Esercizio. Modulazioni del matto.

Es thut Rec. weh, streng und hart zu seyn. Wer aber mag es rügen, wenn so mancher Schüler des Generalbasses anmaassend gleich mit seinen ersten Uebungen hervortritt, während der wahre Künstler aus Achtung für die Kunst und das Publikum, nach sorgsamer Prüfung nur das Beste gibt, was er vermag und mit Bescheidenheit das weniger Gute und seine Jugendarbeiten als Uebungen betrachtend, tilgt oder verbirgt. Das mag denn hübsch ein jeder thun.

Kurze Anzeige.

VI Polonoises pour le Pianoforte d'après des Airs favoris — — par J. D. Lindemann. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 12 Gr.)

Der geschickte Verf., dessen Tanzmusik mit Recht beliebt ist, hat sich keinen geringen Zwang auferlegt, Lieblingsmelodieen aus den Opern: *Schweizerfamilie, Tancred* und *Joconde* zu Polonoisen zu benutzen; aber mehrmals, besonders bey No. 1, merkt man ihm diesen Zwang eben nicht an, und jene No., wohl auch noch eine und die andere, ist zugleich ächttanzbar. So ist der Reiz, dergleichen Melodieen auch in solcher abweichenden Form wieder zu hören, nicht zu theuer erkauft, und die Liebhaber, noch mehr die Liebhaberinnen, werden an dem Werkchen Unterhaltung und Vergnügen finden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1820.

Gesuch.

Da im May d. J. die Stelle eines Orchester-Directors bey der Liebhabermusikgesellschaft in Zürich erledigt wird, deren Wiederbesetzung durch einen in theoretischer Hinsicht mit gründlicher Kenntniss des Satzes und richtiger Beurtheilung der Partituren ausgerüsteten Musiker gewünscht wird, der dann auch im praktischen, in Bezug auf die Direction, die Fertigkeit besitzen sollte, ein nicht unbedeutendes Orchester nöthigenfalls mit Leichtigkeit aus der Partitur dirigiren zu können, und der auf der Violine sich wenigstens bis auf einen gewissen Grad der Virtuosität erhoben hätte, dass er sich auch zum Solospieler auf genanntem Instrumente qualificiren würde, so werden diejenigen Musiker, welche die geforderten Eigenschaften besitzen und sich um diese Stelle bewerben wollen, eingeladen, sich rücksichtlich der nähern Aufschlüsse und Bedingungen, gefälligst an das Actuariat der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich zu wenden.

Ein bey mehreren Orchestern als erster Flötist angestellt gewesener Musiker, welcher durch eine langwierige Krankheit in seiner Laufbahn unterbrochen wurde, wünscht neuerdings bey einem Orchester angestellt zu werden. In der Hofmusikhandlung bey B. Schott's Söhne in Mainz, kann man hinsichtlich seiner Person sowohl, wie auch seiner musikalischen Kenntnisse, Aufschluss erhalten.

Verkauf.

Pedal-Pianoforte in Flügelform.

Im 45sten Stücke der musikalischen Zeitung vom Jahre 1816, schlug der hochgeschätzte Hr. G. Weber zur Unterstützung der Instrumentalbässe, ein Orgelbass-Positiv vor. Ob ein solches anwendbar sey oder nicht, wage ich nicht zu entscheiden. Meine Absicht ist, ebenfalls ein Instrument zu demselben Zweck, von neuem in Vorschlag zu bringen, welches meiner Meynung nach (die ich jedoch niemanden aufdringen will), ganz vortreffliche Wirkung thun dürfte. Es ist dies ein Pedal-Pianoforte in Flügelform, welches jeder gute Instrumentenmacher zu verfertigen im Stande seyn muss. Es sey mir nur erlaubt zu sagen, dass es wo möglich dreychörig, nämlich mit zwey 16 Fusston, und einer 8 Fusston gebunden Saite besogen seyn sollte, und von C bis F, also 2 und $\frac{1}{2}$ Octave reichen muss. Das Instrument könnte dann mit dem in jedem Orchester befindlichen Flügelfortepiano ein Instrument bilden und am besten vom Director selbst, oder wenn dies nicht seyn kann, von einem eigends dazu bestellten Accompagnisten gespielt werden. Es dürfte dies Instrument besonders bey Begleitung des Recitativs von ausserordentlichem Nutzen seyn. Den Singakademien ist ein solches Instrument auch sehr zu empfehlen. Da ich ein ähnliches Instrument aber in Tafelform, selbst besitze, so kann ich um so eher von seiner Wirkung sprechen. Es hat dies Instrument neuerdings der berühmte Herr Hof-Instrumentmacher Schenk in Weimar (ein Schüler Stein's) verfertigt, und es Cornett-Clavier genannt. Es besteht aus einem Hauptclavier, 8 Fusston, einem Oberclavier, 4 Fusston und einem Pedal-Clavier, 16 Fusston. Es ist ein herrliches Instrument, welches ich Seminaristen und angehenden Organisten mit Recht empfehlen kann. Besondere Umstände nöthigen mich es zu verkaufen, und ich gebe es für 150 Thlr. von mir.

J. Koetschau,
Dir. Mus. zu Pforta bey Naumburg.

Ankündigungen.

Bey Justus Perthes in Gotha erscheint im nächsten Jahre auf Subscription, ein vom Concertmeister M. G. Fischer in Erfurt bearbeitetes

Evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen. In Steindruck.

Der Hr. Verfasser, einer der besten Schüler von Kittel, steht bereits durch mehrere gründliche Werke im allgemeinen Rufe eines in ächten Kirchenstyl ausgezeichneten Orgelcomponisten, und hat für dies Werk, wovon er Proben dem Königl. Preuss. Ministerio der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten vorgelegt hatte, bereits die Anerkennung erlangt, dass die Einführung desselben, auf Kosten der Kirchen-Aerarien, durch einen Consistorial-Erlass in der ganzen Königl. Preuss. Provinz Sachsen, aus den Regierungsbezirken

Magdeburg, Merseburg und Erfurt bestbrend, anempfohlen werden ist.

Eine ausführlichere Ankündigung enthält das Allbum.

In der Kesselringschen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen, bey Herren Breitkopf und Härtel zu Leipzig und in mehrern Musikhandlungen ist zu haben:

Gleichmann verbesserte Melodie der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls, mit Begleitung der Orgel, zum kirchlichen Gebrauch. 6 Gr.

Dessen sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 1stes Heft: 14 Gr.

Erstere Melodie ist so einfach und fasslich, dass sie leicht von jedem Geistlichen gesungen werden kann. Die Lieder sind wegen der sorgsamen Auswahl, besonders der weiblichen Jugend zu empfehlen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Leidesdorf, M. J. Son. für das Pforte, mit Begleit. einer Violine. 74s Werk. ..... 16 Gr.
Payer, H. Galanterie-Walzer für das Pianoforte. 10 Lieferung. ..... 12 Gr.
Fodor, A. 2me Concertino pour le Pianoforte, acc. de l'Orchestre. Op. 24. ..... 2 Thlr. 8 Gr.
Neugebauer, P. E. v. Sonate p. le Pianoforte, accomp. d'un Violon. Op. 3. ..... 21 Gr.
Fodor, A. Ouverture pour le Pianoforte acc. d'un Violon. Op. 23. ..... 16 Gr.
Frilling, E. God save the King mit 7 Variationen f. Pfte. ..... 4 Gr.
Tadema, P. Duo facile et agréable p. le Pianoforte. à 4 mains. ..... 8 Gr.
Wanhal, J. 3 nouv. Sonates très faciles à executer p. le Pforte, à 4 mains. No. 1. ..... 6 Gr.
Boieldieu, Ouverture du Jean de Paris, p. Pfte. ... 8 Gr.
Rossini, Ouverture z. d. Oper Tancred, Klav. Ausz. 8 Gr.
Gluck, Ouverture z. Alceste, im Klavier-Auszug. ... 6 Gr.
Wanhall, Variationen über: Wer hörte wohl etc. f. Pianoforte. ..... 8 Gr.
Boieldieu, Ouverture z. d. Oper: der Calif v. Bagdad, zu 4 Händen f. d. Pianoforte. ..... 16 Gr.
Vier Walzer fürs Pianoforte. ..... 4 Gr.
Bürgel, F. W. Andante avec 6 Variationen pour le Pianoforte. Op. 3. ..... 10 Gr.
Romberg, Andr. Potpourri sur de mélodies de l'Op.: Don Juan de Mozart, arr. p. le Pforte et Violon. Op. 49. ..... 22 Gr.
Haydn, Jos. 6 Quatuors arr. p. le Pforte à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. à 1 Thlr.
Corri, P. A. La Galantina, Divertissement pour le Pianoforte. ..... 9 Gr.
Logier, Air militaire anglais avec Variationes pour le Pianoforte. ..... 6 Gr.
Zumsteeg, Emilie, Marche concertante p. le Pforte. 5 Gr.
— Momento capriccioso p. le Pforte. ..... 3 Gr.
— Doppelmarsch fürs Pforte. ..... 3 Gr.
Berger, L. grande Sonate p. le Pforte. Op. 10. 1 Thlr. 6 Gr.
Gyrowetz, A. Sonate f. d. Pianoforte. 63s Werk. 16 Gr.
Kunz, F. A. 10 Variationen über: Liebes Mädchen hör mir zu etc. f. d. Pforte. 11 Wk. ..... 12 Gr.
Onslow, G. gr. Sonate f. d. Pforte. 2s Wk. 1 Thlr. 8 Gr.
— Andante mit Variationen f. d. Pforte. 3s Wk. 12 Gr.
Leidesdorf, M. J. Variationen über das bekannte Masien-Lied: Der Tag ist vergangen etc, für Pforte. 73s Wk. ..... 8 Gr.
— Sonate f. d. Pforte. 75s Wk. ..... 16 Gr.
Hüttenbrenner, Ans. 6 Variations p. le Pforte. Op. 3. ..... 8 Gr.
Stadler, Abbé, Fuge (mit einem Vorspiele) für das Pforte, (Musée musical des Clavicinistes No. 5.) 20 Gr.
Kelz, der Tabulettkrämer, Arie mit Variationen f. d. Pforte. 53s Wk. ..... 8 Gr.
Scalas, Accords und Cadenzen, durch alle Dur- und Molltöne f. d. Pforte. ..... 16 Gr.
Montgeroult, H. Sonate f. d. Pforte. ..... 16 Gr.
Gaede, Th. Divertissement f. d. Pianoforte. ..... 8 Gr.
Pracht, A. W. 3 neue Walzer, davon einige zu 4 Händen f. d. Pforte. ..... 4 Gr.
— 10 Variationen über das bekannte Liedchen: Dass du mein Schätzchen, f. Klavier. ..... 8 Gr.
— leichte Variationen über: Heil dir im Siegerkranz etc. f. Pforte. ..... 6 Gr.
Weber, C. M. de, Divertimento assai facile per la Chitarra ed il Pforte. Op. 38. ..... 20 Gr.
Neueste Berliner Lieblingstänze f. d. Pforte, 5s Heft. 10 Gr.
Gelinek, Variationen f. d. Pforte, über den beliebten Prenzens Brunnen Walzer. No. 95. ..... 10 Gr.
Gluck, Ouverture z. d. Oper: Iphigenie in Aulis. Klavierauszug. ..... 6 Gr.
Wannhall, J. 6 Variations sur l'air tirolien: Wann i in der früh etc. p. le Pforte. ..... 6 Gr.
Stein, Fr. Variationen f. d. Pforte, über das Volkslied: Ich bin liederlich etc. ..... 10 Gr.
Gelinek, Variationen p. le Pforte, sur un Solo de Dupert du Ballet: Der blinde Ritter. No. 73. ..... 12 Gr.
— Fantaisie ou Variations sur un Danse russe Dunka p. le Pforte. No. 44. ..... 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. N°. 5. 1820.

Recension.

Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie, suivi d'un supplément sur l'art d'accompagner la mélodie par l'harmonie, lorsque la première doit être prédominante; le tout appuyé sur les meilleurs modèles mélodiques, gravés sur 77 planches. Par Antoine Reicha. A Paris chez l'auteur, rue des bons-enfans, No. 30, et chez les principaux libraires.

Der Verfasser, als Tonsetzer schon rühmlich bekannt, hat bereits früher mehre Jahre in Paris, dann in Wien sich aufgehalten und lebt jetzt, ungefähr seit zehn Jahren, wieder in Paris, wo er an der königl. Musikschule als Professor des doppelten Contrapunktes angestellt ist. Das vorliegende Werk über die Melodie ist schon im Jahre 1814 gedruckt worden; aber erst kürzlich in den Buchhandel und zu unserer Kenntniss gekommen.

Nach einer Vorrede, von welcher nachher, und nach einer Einleitung, entwickelt der Verfasser zuvörderst im Allgemeinen die Begriffe von dem Baue musikalischer Perioden, von ihren Gliedern, den Rhythmen und den einfachen, noch keinen Rhythmus enthaltenden Sätzen (dessins), wie auch von den Tonschlüssen oder Schlussfällen (cadences), unter welchen bey dem Verfasser alle diejenigen Ruhepunkte (points de repos, S. 31.) zu verstehen sind, durch welche die einfachen Sätze, oder die Rhythmen, kurz, die Theile einer Periode und die Perioden selbst von einander getrennt und als verschiedene Perioden, oder als verschiedene Theile von diesen bemerkbar gemacht werden; mögen solche Ruhepunkte übrigens durch Pausen, oder durch einen gewissen Anhalt bey gegebenen Tönen bewirkt werden. Ueber diese Begriffe das allgemein Bekannte.

Dann von den einfacheren und zusammengesetzteren Perioden insbesondere. Dabey 1) von derjenigen Ausfüllung (complément de la mesure S. 22.), welche darin besteht, dass da, wo der Schlussfall eigentlich eine Pause fordert, Töne gehört werden. In der Stelle:

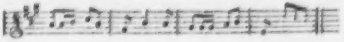

bezeichnen die drey letzten kleinen Noten eine blosse Ausfüllung. Dergleichen Ausfüllungen müssen einer Nebenstimme gegeben werden, damit sie als solche desto leichter unterschieden werden, und so das Gefühl von den Ruhepunkten nicht stören. 2) Von den Verkürzungen der Perioden, welche entstehen, wenn verschiedene Stimmen so unter einander geschoben werden, dass irgend ein Theil einer Periode, z. B. ein Takt, für zwey gelten muss. Der Verfasser nennt diese Verkürzungen Suppositions. Nimmt man die Periode:

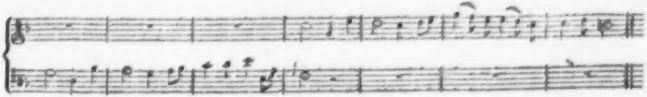

so ist der 4te Takt des ersten Rhythmen zugleich der erste des zweyten, und wird, durch eine gewisse Täuschung des Gehörs, für zwey Takte genommen. 5) Von denjenigen Verlängerungen der Perioden, welche der Verfasser unter dem Namen Echo mélodique begreift. Sie entstehen, wenn ein Theil einer Periode durch eine andere Stimme wiederholt wird; wobey denn eigentlich zwey Theile, der wiederholte und der wiederholende, für Einen gelten müssen.

Die hauptsächlichsten Gegenstände, von welchen dann ferner gehandelt wird, sind folgende: Verschiedenheit der Rhythmen. Gerade und ungerade Anzahl ihrer Abmessungen. Orgelpunkt. Unterbrochene Tonschlüsse (Coda). Vielgliedrige Perioden; wie sie gebildet werden. Verkettung der Perioden. Dabey über Modulation. Eine Melodie, welche nur zwey Perioden hat, darf nur in einen verwandten Ton ausweichen: worunter der Verfasser einen solchen versteht, der, nach unserm Sprachgebrauche, im ersten Grade mit dem gegebenen verwandt ist (S. 36. 37.). Entferntere Ausweichungen sind zu der erforderlichen Mannigfaltigkeit nicht nöthig, würden also ohne Noth das Gefühl des Tones, woraus die Melodie geht, verdunkeln, und so der unerläßlichen Einheit entgegen seyn. Melodieen von grösserem Umfange können in diesem Stücke zwar weiter gehen; aber sie müssen doch ebenfalls mit weiser Mässigung verfahren und zwar aus demselben Grunde, wie vorher.

Wenn ein Tonstück, wie wir sagen, zwey Theile hat (la grande coupe, ou dimension, binaire, S. 46.); so muss, in der harten Tonart, der erste Theil mit dem Dreyklange der Dominante schliessen. Denn (S. 47) dies ist das natürlichste, weil die Dominante mit dem Haupttone am nächsten verwandt ist; und, da hierdurch der Zweck der Ausweichung — Eintönigkeit zu vermeiden — vollkommen erreicht wird; so würde es unnütz, der Einheit entgegen und unnatürlich seyn, wenn mit einem andern Dreyklange geschlossen würde. Deshalb hat auch die Erfahrung gelehrt, dass alle Versuche dieser Art das Gefühl nicht angesprochen haben. Der zweyte Theil muss natürlicher Weise in den Haupttон zurückkehren und mit dessen Dreyklange endigen. In der weichen Tonart ist ein doppelter Schluss des ersten Theiles gleich zulässig: in der weichen Tonart der Dominante und in der harten der Mediante.

Wenn ein Tonstück drey Theile hat (grande coupe ternaire); so schliesst der erste in dem Haupttone, der zweyte — mag er nun eine andere, schnellere oder langsamere, Bewegung haben oder nicht — in einem (nächst) verwandten Tone; der dritte ist Wiederholung des ersten (da capo). — Recitative (airs déclamés) und vielstimmige Tonstücke kommen hier nicht in Betracht. Die erstern nicht, weil es eigentlich nicht die Melodie ist, wodurch sie wirken (S. 60), die andern nicht, weil sie in die Lehre von der Harmonie gehören, wovon hier nicht die Rede seyn soll. (Ueber die Recitative verspricht der Verfasser eine besondere Abhandlung zu liefern in einem Werke unter dem Titel: *De la musique comme art purement sentimental*, welches Werk mir aber nicht bekannt geworden, vielleicht auch gar nicht erschienen ist; wenigstens weiss ich es nicht).

Verschiedene Charaktere der Melodie (S. 62). Sie hängen ab 1) von der Verschiedenheit der Tonfolgen, in Hinsicht auf Höhe und Tiefe der Töne; 2) von der verschiedenen Länge und Kürze der Töne, im Verhältniss gegen einander; 3) von der schnellern oder langsamern Bewegung, und, wie noch gleichsam nachträglich hinzu gesetzt wird, von dem Tone, aus welchem die Melodie gehet, indem jede Tonleiter, nach S. 6. ihr Eigenthümliches hat.

Einheit und Mannigfaltigkeit der Melodie. Worin aber die Einheit bestehe, lässt sich nicht deutlich und vollständig zergliedern, weil die Tonkunst (nach der Vorstellung des Verfassers) purement sentimental ist. Man muss es durch

fleissige und eifrige Betrachtung guter Muster erlernen.

Die gute Art, Melodieen vorzutragen; besonders im Gesange. Was zum guten Singen erfordert werde. Ueber Volkslieder. Beyläufig über einen politischen Nutzen, der sich durch dieselben erreichen liesse. — Die Art, einen gegebenen Satz zu entwickeln, oder auszuführen. — Die Art und Weise, sich in der Melodie zu üben (in Erfindung und Anordnung guter Melodieen). — Anhang, über die Kunst, die Melodie durch Harmonie zu begleiten, wenn jene die Hauptsache ist und vorwalten soll.

Wenn man die Betrachtungen des Verfassers sorgfältig prüft, so kann man nicht verkennen, dass es ihnen an allgemeinen Grundsätzen fehlt; und zwar sowohl an einem materiellen, woraus die aufgestellten Behauptungen ihrem Inhalte nach abgeleitet würden, und über ihre Vollständigkeit geurtheilt werden könnte, als auch an einem formellen, der die Ordnung derselben bestimmte und in dem Fortgange der Untersuchung zum leitenden Führer diente. Diesem Mangel an allgemeinen Grundsätzen ist es ohne Zweifel auch beyzumessen, dass diese Abhandlung, alle ihre Behauptungen als richtig voraus gesetzt, dennoch viel weniger leistet, als sich erwarten liess. Sie kündigt sich an als *Traité de mélodie* und berechtigt uns also zu der Erwartung, dass sie die Lehre von der Melodie, ihrem ganzen Umfange nach, abhandeln werde. Diese Erwartung aber wird bey weitem nicht ganz, ja, nur zum kleinsten Theile erfüllt.

Die Lehre von der Melodie muss nämlich die Melodie betrachten 1) ihrer äussern, körperlichen Natur nach, insofern sie blos als ein Inbegriff von Tönen betrachtet und noch gar nicht darauf gesehen wird, ob und was sie ausdrücke; 2) ihrer innern, geistigen Natur nach, d. i. in sofern, als sie Empfindungen, Leidenschaften, kurz, Gemüthszustände ausdrückt, insofern also, als die innere Welt in ihr sich offenbart. Die erste Untersuchung theilt sich wieder in zwey Hauptstücke. Das eine betrachtet die Melodie an und für sich, ohne alle Hinsicht auf Harmonie; das andere betrachtet dieselbe in ihrem Verhältnisse zur Harmonie. Jenes erstere Hauptstück zerfällt endlich wieder in zwey Abschnitte, deren einer die Töne einer Melodie in Hinsicht auf ihre Bewegung, und der andere dieselben in Hinsicht auf alles übrige, besonders in Hinsicht auf ihre Höhe und Tiefe betrachtet. Man hat, wiewohl nicht ganz angemessen, den erstern Abschnitt Rhythmopöie, und den andern vorzugsweise Melodik genannt.

Was nun unser Verfasser ausführlich abhandelt, ist eigentlich nur die Rhythmopöie. Ueber die Melodik und über die Lehre von dem Verhältnisse der Melodie zur Harmonie hat er, nach Verhältniss, viel weniger gesagt. Denn so ist z. B. die für beyde Theorien so wichtige und reichhaltige Lehre von der Ausweichung und von der Verwandtschaft der Töne, S. 36 und 37, gleichsam nur beyläufig erwähnt und so wenig darüber beygebracht worden, dass es nicht einmal ein flüchtiger Umriss dieser Lehre genannt werden kann. Betrachtungen endlich über die Melodie, als Ausdruck des Innern, finden sich gar nicht. Ja, der Verfasser scheint diese Lehre für unmöglich zu halten. Denn, nachdem er S. 62 gesagt hat, dass die Melodie „*différens caractères, ou, pour mieux dire, différentes modifications du sentiment*“ ausdrücke, überlässt er es der Schöpferkraft des Tonsetzers, in dieser Hinsicht das Rechte zu treffen, und findet hier eine Grenze der Wissenschaft, die man nicht ungestraft überschreiten könne. Allein das ist gerade die Hauptsache bey aller schönen Kunst, dass sie uns die innere Welt aufschliesse und zum Anschauen bringe. Alles übrige Vergnügen, was sie gewähren mag, ist diesem sehr tief untergeordnet. In jeder Theorie einer schönen Kunst ist daher die Lehre von den Mitteln, das Innere auszudrücken, bey weitem das Wichtigste, und wenn sie diese nicht zu liefern vermag, so hat sie wenig Werth.

Die Tonwissenschaft aber kann diese Lehre genügend geben. Denn jede innere Empfindung und jede Leidenschaft hat ihren eigenthümlichen Ton und ihre eigenthümliche Bewegung. Dieser Ton und diese Bewegung lassen sich deutlich und bestimmt angeben, können in den Werken der Tonkunst dargestellt und hierdurch jene Gemüthszustände ausgedrückt und in dem Gemüthe der Hörer erregt, oder diese doch wenigstens dazu gestimmt werden; wie ich dies alles in meinen Schriften über die Leidenschaften und über die Gefühle ausführlich gezeigt habe. Die menschliche Stimme insonderheit hat jene Macht des Ausdruckes nicht allein, wenn sie als Gesang,

sondern auch, wenn sie als blosse Rede hervortritt. Sie kann die Kraft ihrer Worte, welche diese, als Worte betrachtet, durch ihre Bedeutung haben, dadurch ganz ausserordentlich erhöhen, dass dieselben in dem Tone und in der Bewegung vorgetragen werden, welche den dabey zum Grunde liegenden Gemüthszuständen eigen sind; und die Regeln, wie dies geschehe, lassen sich aus eben dem vorher angeführten Grunde deutlich und bestimmt angeben; wie ich auch dies in meiner Rhetorik, in der Lehre von der Declamation, zu thun versucht habe.

Aus diesen Bemerkungen und einer geringen Bekanntschaft mit den Arbeiten auf dem Felde der Tonwissenschaft, lässt sich nun beurtheilen, mit welchem Rechte der Verfasser in der Vorrede sagen konnte: „man habe seit Jahrhunderten sehr viele Abhandlungen über die Harmonie, aber nicht Eine über die Melodie geliefert und er habe versucht, diese Lücke durch dieses Werk auszufüllen;“ und S. 58: „alle Abhandlungen über die Tonkunst betreffen nichts, als die Harmonie, den Contrapunkt und die Fuge.“ Denn er hat jene Lücke nur einem, und noch dazu dem unwichtigern Theile nach, ausgefüllt und ist keineswegs der erste, der dies zu thun versucht hat. Denn, abgesehen von den Verdiensten, die sich Neuere um die Lehre von der Melodie, besonders durch Untersuchung einzelner dahin gehörigen Punkte (in dieser Zeitung, in Reichardts Zeitschrift, in Sulzers Th. d. sch. K. u. s. f.) erworben haben, so besitzen wir auch schon ältere Werke, deren Verfasser die Entwickelung dieser Lehre ganz eigens zum Zwecke haben. Ich erinnere an Christ. Nichelmann, über „die Melodie nach ihrem Wesen sowohl als nach ihren Eigenschaften.“ Danzig, 1755. J. A. Scheibe „von der musikalischen Composition.“ Joh. Gottl. Baron „Abriss einer Abhandlung von der Melodie.“ Berlin 1756; und Blainville sur les droits de la mélodie et de l'harmonie.“ Paris, 1752. Man könnte sagen, dass diese Werke über die Melodie nichts taugen, aber ihr Daseyn lässt sich doch nicht abläugnen; am wenigsten das Daseyn älterer Werke über Rhythmopöie, welche gerade das ist, was unser Verfasser hauptsächlich liefert. So hat z. B. Jos. Riepel De rhythmopoeia ein Werk geschrieben, von dem schon 1754 zu Regensburg die zweyte Ausgabe herausgekommen ist.

In Betreff der Rhythmopöie ist der Verfasser freylich in Entwickelung und Anwendung der einzelnen Wahrheiten weiter gegangen und hat mehr Licht darüber verbreitet, als seine Vorgänger. Aber es würde ihm auch zu einem gerechten Vorwurfe gereichen, wenn dies nicht der Fall wäre. Eine eigentliche Erweiterung der Wissenschaft hat er indessen doch nicht gegeben. Denn ein wahrer Hauptsatz in der Lehre von dem Rhythmus und von der Melodie überhaupt, der nicht schon bekannt, und sogar in den Schriften von Riepel und Nichelmann nicht schon begründet wäre, findet sich bey ihm nicht; und noch weniger eine wesentliche Verbesserung in der Anordnung des Baues dieser Wissenschaft.

Das Vorzüglichste und Anwendbarste in dem ganzen Werke sind die beyden Abschnitte: über den Vortrag der Melodie (S. 71. fgg. und über die Art und Weise, sich in der Melo[illegible] zu üben (S. 76. fgg.). Denn in diesen Abschnitten zeigt sich der in der Ausübung der Tonkunst erfahrene Meister.

Maass.

NACHRICHTEN.

Mayland, den 1sten Januar 1820. Wie ich bereits letzthin anzeigte, war Rossini in den ersten Tagen des Novembers hier angekommen, um die erste Carnevalsoper für die Scala zu componiren. Da er sich 450 Ducaten dafür bezahlen liess, so erwarteten die Mayländer mit Recht, wenn auch nicht etwas grosses in seiner Art, doch wenigstens vieles Gute und Schöne zu hören, und das um so mehr, weil Rossini mit seinen vorigen Opern auf der Scala grösstentheils verunglückt ist. Allein die Erwartung der Meisten wurde getäuscht, und ohne hier zu untersuchen, ob Nachlässigkeit oder der ausgeleerte Sack daran Schuld sey, werde ich mit der Thüre in's Haus fallen und den solennen fiasco dieser neuen Rossini'schen Oper ankünden. Dieser hatte verwichenen 26sten December am St. Stephanstage statt, zu welcher Zeit nämlich die Carnevalsopern in Italien beginnen. Erwarten Sie von mir hier keine detaillirte Kritik; denn das hiesse immerwährend dieselbe Rossini'sche Geschichte auftischen; einige flüchtige, von aller Parteylichkeit freye Bemerkungen will ich jedoch der Sache vorausschicken.

Bekannt ist es, dass die heutige italienische Opernmusik (eigentlich die Rossini'sche; denn alle

Opern unserer jungen maestrini sind bloss Nachäfferey derselben) im höchsten Grade weichlich ist, blos dem Ohre zu schmeicheln sucht, und die daraus entstehende Apathie durch den mechanischen Lärm der Instrumente zu verjagen trachtet *). Ihre gewöhnlichen Grundpfeiler sind Kniffe, Ziererreyen und Missbrauch der Appoggiaturen. Zu den Kniffen rechne ich, dass man die Melodie in der Oberterz der Tonart in Moll schliessen lässt, und gleich darauf wieder ins Majore springt, welche häufige Verfahrungsart, die bey den grossen Meistern selten oder gar nicht zu finden ist, uns schon zum Ekel wird; ferner, dass man z. B. aus dem dustern Tone As dur auf einmal ins helle C dur ausweicht, gleich darauf aber wieder ins As zurückkehrt und dergl. mehr. Haben sonst die Worte felicità, cara, idol mio u. s. w. eine grosse Rolle gespielt, so ist jetzt die Hauptseele einer jeden Oper das Wörtchen non, welches der Compositeur in den mehrmals abgekürzten nò, nò, nò sehr häufig gebraucht, woraus gewisse Ideenassociationen erweckt werden, die ich hier übergehe. In Rossini's *Armida* finden sich in der Cabaletta eines Duetts folgende Worte:

Caro(a) per te quest' anima
Prova sovrà palpiti
Ch' esprimere non so.

Ein Correspondent des Sammlers in Wien, welcher Rossini wegen seines *Otello* den Bruderkuss von Mozart und Gluck geben liess, hatte auch die Unverschämtheit, von dieser Cabalette zu sagen: „Es gibt nichts Vortrefflicheres zu keiner Zeit und bey keinem Meister, als diese Melodie." (Man sehe den W. Sammler, No. 26. v. vorigen Jahre). Vermuthlich hat ihn darin das no, no, no so exaltirt. Indess um die Neugierde Ihrer Leser zu befriedigen, stelle ich Ihnen diese allervortrefflichste Melodie, die wirklich schön seyn würde, stände sie nur nicht in der Oper *Armida*, hieher.

Allegro.

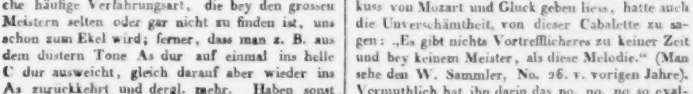

Dies wäre zugleich ein Beyspiel von dem schönen no, no, no.

Dass übrigens unsere heutige Opernmusik voller Ziererreyen ist (ital. smorfie), wird jedem genauen Beobachter sogleich auffallen und man könnte sie zum Theil auch die gezierte Musik (musica smorfiosa) nennen. Eine allgemein eingeführte Ziererey ist z. B. folgende:

Der Missbrauch der Appoggiaturen ist in der heutigen italienischen Oper aufs höchste gestiegen **), und sie beleidigen nicht selten das harmonisch gebildete Ohr durch ihre unterlegten Harmonieen. Man sehe folgende:

*) Erst vor wenigen Tagen äusserte sich mir Rossini über diesen Punkt folgendermassen: „Glaube mir, es ist vergebene Mühe, in Italien höhere Musik zu schreiben: die Zuhörer schlafen dabey ein." Das ist nicht wahr: bey Mozart's Opern und bey Winters Mahomet waren die Mayländer hübsch wach. Ich bemerkte ihm dieses, allein er schwieg darauf. Nun sagte ich ihm: „ich hoffe, Du wirst in Wien ganz anders schreiben, als in Italien und brauche es um so mehr, damit Du Dich einmal als wahren Meister zeigen und Vielen die Mäuler stopfen möchtest." — darauf er antwortete: „ey vorsichert, dass ich mir in Wien viele Mühe geben werde, die kleine Flöte soll keine Note mehr bekommen, den Gesang will ich wie gewöhnlich behandeln, dafür aber bessere Chöre und Finale liefern." — Rossini wird, wenn er die Erlaubniss dem rön der Theaterdirektion in Neapel erhält, nächstens eine Oper in Wien componiren.
(Anmerk. des Correspondenten.)

**) Lesen wenn Rossini wirklich: il maestro delle appoggiature!

allgemein gebräuchlich ist diese:

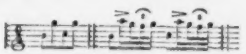

Ein allgemeiner Blick, auf den Rossini'schen Gesang geworfen, stellt ihn uns als höchst manierirt und verblümt und in tausend und tausend Nötchen zertheilt dar. Wenige Primedonne können heute auf diesen Titel mehr Anspruch machen, die nicht Violin- und Klavierpassagen singen können und nicht zwey Octaven Stimmenumfang haben, um die Salti mortali zu machen. Das ist aber nicht das einzige Uebel. Alles wird dermalen ins Grosse getrieben: die Cavatinen sind zu grossen Scenen und Arien, diese wieder zu Finalen geworden; die ewigen Wiederholungen machen, dass die ersten Sänger im zweyten Act schon erschöpft sind, und da sie tagtäglich (Freytag ausgenommen) dieselbe Oper singen, so werden sie auch öfters durch allzugrosse Anstrengung krank und müssen durch Suppleanten ersetzt werden. Höher kann man die Sache wahrlich nicht treiben.

Einige Fanatiker, welche glauben, dass in Rossini's Opern unermessliche Schätze der Kunst, sowohl in melodischer als harmonischer Hinsicht, verborgen liegen, aus denen sich ein Buch voll Resultate für die Musik ziehen lasse, glauben auch den äussersten Grad von haut Goût in seiner Instrumentationsart zu finden. Ich kalter Beobachter, der ich die Instrumentationsmanier der deutschen und französischen Meister ziemlich kenne, ganz besonders aber Rossini'sche Partituren in und aussen im Kopfe habe, möchte ihm, was diesen Punkt anbelangt, kein besonderes Genie zuschreiben, als dass er einen ganz eigenen Gebrauch der kleinen Flöte, selbst in delikaten Stücken, vorzüglich in Cabaletten, macht. Ueberhaupt ahmt er in der Instrumentation vieles den französischen Meistern, besonders Spontini nach, und wirft reichlich Sand in die Augen.

Man kann behaupten, dass die heutige, mit allen Kniffen, Appoggiaturen, Zierereyen, Crescendo's und Getöse ausgerüstete, von aller Dramatik, Situation und Localfarbe entblöste Rossini'sche Oper nur noch so lange bestehen kann, als der Schöpfer derselben mit neuen Melodieen die Sinneswerkzeuge der Zuhörer zu reizen im Stande ist; haben diese einmal ihr Ende erreicht, so kann keine neue Oper von ihm mehr gefallen, es sey denn, er schlüge andere Wege ein, vereinfachte den Gesang, nähme die Kunst zu Hülfe und lieferte durch Studium und Fleiss wahrhaft gediegene dramatische Werke. Ein Factum ist es übrigens, dass Rossini mit seinen letzten drey neuen Opern durchgefallen ist, welches das obengesagte zum Theil bestätigt.

Was die eigentliche Structur der Rossini'schen Stücke betrifft, so findet sich in sehr vielen derselben folgende Formel: C dur, E dur, A moll, D dur, G dur; der alltägliche Ingang mit der Cadenz in den darauf folgenden oder Halbenton des Basses zu fallen und schnell darauf gleich nach Hause zu kehren u. s. w. Die Töne E dur und Es dur spielen die grösste Rolle. Doch ich habe mir vorgenommen, keine Rossini'sche Geschichte zu liefern, sondern vielmehr etwas über die Elemente seiner Musik zu sprechen. Diese existirten zwar schon bey seinen Vorgängern, namentlich bey Generali, allein Rossini hat sie zur grössten Ausbildung gebracht und sein musikalisches Gebäude darauf gestützt. Indessen hat er manches wirklich schöne Stück geliefert und mit seinem angebornen Talente einen nur allzukennbaren Styl geschaffen, der sehr leicht nachzuahmen ist; verdient er daher nicht das Prädicat des inimitabile (was ihm wirklich selbst seine Fanatiker nicht zu geben getrauen), so wird er doch wenigstens eine Zeit lang Epoche in der Musik machen.

Nun etwas über die neue Oper. Diese heisst: *Bianca e Falliero, ossia: il consiglio de' tre*, nach einer venetianischen Begebenheit und einem französischen Trauerspiele des Hrn. Arnault (wo der Falliero Montcassin heisst), vom Dichtor Romani bearbeitet. Fast keine einzige neue Melodie, ein immerwährender Wechsel von Major und Minor, elende Crescendo's, sehr triviale Stretten, sehr lange Stücke und öftere Wiederholungen, Reminiscenzen aus Gluck, Mozart, Beethoven, Weigl und sogar aus Abt Vogler, Auftü-

schung der älteren eigenen Ideen, nur etwas variirt, erbärmliche Declamation, widersinnige Behandlung der Situation etc. charakterisiren dieses jüngste Kind Rossini's. Die Ouverture ist unter aller Kritik. Doch blickt bey alle dem hier und da das Talent des Compositeurs hervor und der erste Chor in der Introduction, so wie das Quartett im zweyten Act verdienen gelobt zu werden, ohne eben auf Meisterschaft Anspruch machen zu können. Im Duette des ersten Acts wusste er an einer Stelle so gut eine Idee aus Glucks *Iphigenie* mit einer andern aus Mozart's *Figaro* zu verbinden, dass auch dieses Stück noch ein wenig angehört wird; bey der ganzen übrigen Oper, das Quartett ausgenommen, wird laut aufgeschwatzt, als wenn niemand sänge.

Unsere Hauptsänger sind dermalen: die Bassi in Männerrollen, welche seit ihrem letzten Auftreten in der Kunst zugenommen hat; die Camporesi und Hr. Bonoldi.

Nächstens wird eine ältere Oper von Generali gegeben werden. — Die Leipziger musikalische Zeitung bestätigt nun hiermit abermals ihre frühere Behauptung, dass die Mayländer weit strenger sind beym Urtheil der Oper, als die Neapolitaner, weswegen auch hoffentlich der Neapolitaner Zeitungsschreiber hierüber keine Klagen mehr führen wird.

Rossini ist bereits vorgestern nach Neapel zurückgekehrt. Hier ist das genaue Verzeichniss aller seiner Compositionen bis zum Carneval 1820, so wie ich es von ihm selbst erhalten habe.

1) Opere serie: *Demetrio e Polibio* (in Bologna) — *Tancredi* — *Sigismondo* — *Odoardo e Cristina* (alle drey in Venedig), — *Elisabetta* — *Otello* — *Armida* — *Riccardo e Zoraide* — *Ermione* — *La donna del Lago* (sämmtlich in Neapel) — *Adelaide di Borgogna* (in Rom) — *Aureliano in Palmira* — *Bianca e Falliero* (in Mayland).

2) Oratorj, oder Opern aus der biblischen Geschichte: *Ciro in Babilonia* (in Ferrara) — *Mosè* (in Neapel).

3) Opere buffe: *La pietra del paragone* — *Il turco in Italia* — *la gazza ladra* (in Mayland) — *la gazzetta* (in Neapel) — *L'Italiana in Algeri* (in Venedig) — *Torwaldo e Dorlisca* — *il barbiere di Seviglia* — *Cenerentola* (in Rom).

4) Farse: *La cambiale di matrimonio* (war die erste Operette, die er schrieb) — *l'occasione fà il ladro* — *il bruschino* — *La scala di seta* — *Inganno felice* (sämmtlich in Venedig) — *Equivoco stravagante* (in Bologna).

Zusammen 23 Opern und 6 Farsen.

5) Cantate: *Teti e Peleo*, in zwey Acten (in Neapel) und noch andere drey zu verschiedenen Gelegenheiten, deren Namen er sich nicht mehr erinnert.

6) Mehre einzelne Gesangstücke.

7) Instrumentalmusik. Sechs Quartetten für zwey Violinen, Violoncell und Contrebass. — Verschiedene Sonaten für Pianoforte, Fagott und Waldhorn.

8) Kirchenmusik. Zwey Messen.

(Die Fortsetzung im nächstfolgenden Blatte.)

Bern, im December 1819. Hier kündigte ein Herr Kellner von London, welcher sich kurz vorher in Lausanne hatte hören lassen und welchen uns die dortige Zeitung als einen Clavecinisten vom ersten Range und als einen bewunderungswürdigen Sänger gepriesen hatte, zwey Abendunterhaltungen auf den 17ten und 20sten December zu verdoppelten Eintrittspreisen an, befriedigte aber die hohe Erwartung nicht, zu der uns jener ihm vorausgegangene Zeitungsruhm berechtigte.

Als Klavierspieler entwickelte Herr Kellner allerdings eine grosse und seltene Fertigkeit, die sich vorzüglich in laufenden Passagen jeder Art, in schwierigen Sprüngen, Doppelgriffen u. s. w. zeigte und allgemeine Bewunderung erregte; doch fehlte seinen Passagen Rundung und Präcision, seinem Triller Gleichheit und gesteigerte Lebendigkeit und seinem Vortrage, besonders in singenden lieblichen Melodieen, Zartheit und tiefe Empfindung. Seine Compositionen, die wir an diesen Tagen hörten, mangelte Gediegenheit der Gedanken, Ideenverknüpfung und geniale Originalität. Vor dem Eintritt des jovialen Thema's: *Ey du lieber Augustin* (G dur) gab er uns eine sehr unpassende Einleitung aus Des dur zu hören. Auch hätten wir ihm gern die störenden Trommelbässe in der untersten Octave bey aufgehobenen Dämpfern geschenkt, die oft in raschen Modulationen einen unverständlichen Lärm machten. Als Sänger konnte uns Hr. K. eben so wenig genügen, da es ihm an einer schönen metallreichen Stimme zu fehlen scheint. Er legt absichtlich eine eigne zitternde Bewegung in seinen Ton, der Bebung auf der Geige nicht un-

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *№. XLIII.* 1800.

Musikalische Preisausgabe.

Dem Verfasser des lateinischen Psalms: *Dixit Dominus* mit dem Motto: *Sic itur ad astra* ist der Preis von 50 Dukaten zuerkannt worden. Es ist Hr. Justin Heinrich Knecht, Musikdirektor in der Kaiserlich freyen Reichsstadt Biberach bey Ulm in Schwaben. Zu dem Preis von 20 Dukaten hat sich kein würdiger Kompetent vorgefunden. Um die musikalischen *Athleten* noch mehr zu ermuntern und einigermaßen zu belohnen, ist der Preisgeber gesonnen, nächstens einen andern Psalmen vorzuschlagen und die Preise zu erhöhen, so zwar, daß der Verfasser der besten Komposition 40 Dukaten und der Verfasser der zweyt-besten 20 Dukaten erhalte.

Deutschland, im August 1800.

Der Preisrichter.

Nachricht.

Die königliche Dänische Regierung hat von der dänischen Uebersetzung des Vogtischen Systems, wozu die in Stockholm gestochenen Musikbeyspiele benutzt worden sind, 100 Exemplare gekauft, und unter Organisten und Musiker gratis austheilen lassen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, J., nouvelle Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte ou Violon obligé. Op. 91. ts. 16 Gr.

Müller, A. E., Concert pour la Flûte traversière. Op. 13. ts. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Thême favorite de Mozart varié pour la Flûte trav. ts. 10 Gr.

Preindl, Fantasie pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 5. cr. 22 Gr.

Vanhal, 6 Variationi Polonoise per il Pianoforte con Violino obligato. cr. 16 Gr.

Baumgarten, 30 Aufzüge für Trompeten und Pauken. bl. 21 Gr.

Mozart, L., u. J. Pirlinger, neue vollständige theoretische und praktische Violin-Schule für Lehrer und Lernende. 2 Theile cr. 10 Thlr.

Berwald, Simphonie périodique à grand Orchestre. bl. 1 Thlr.

Stumpf, 6 pièces Harmoniques pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons tirés de l'Opéra: die Mitternachtsstunde. Suite 3. bl. 1 Thlr. 12 Gr.

Tausch, Concert pour 2 Clarinettes Principales. bl. 2 Thlr. 8 Gr.

Viotti, 3 Duos Concertans pour 2 Violons. Op. 5. L. 1. bl. 1 Thlr. 12 Gr.

Wranitzky, Quatre Quintetti pour Hautbois, Flûte, 2 Violons et Violoncelle. Op. 7. bl. 2 Thlr. 22 Gr.

Pitterlin, Sammlung von Arien und Duetts aus den neuesten und beliebtesten Opern berühmter Tonsetzer im Klavierauszuge. 1 bis 6tes Heft. ko. 3 Thlr. 12 Gr.

Kallenbach, Zwergfellerschütterungen und Lieder der Freude. ko. 12 Gr.

— — Frohe Lieder zur Unterhaltung am Klavier. ko. 18 Gr.

Wachmuth, Erholungsstunden beym Klavier oder Pianoforte. 1ste Sammlung. ko. 1 Thlr.

Cramer, Sonate in E pour le Clavecin ou Pianoforte fr. 18 Gr.

Winter, Gesänge beym Klavier. 1ster Theil. fr. 1 Thlr. 8 Gr.

— — — — 2ter Theil. fr. 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, Rondo pour le Pianoforte. No. 12. fr. 1 Gr.

— — Sonate in A pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement de Violon obligé. fr. 1 Thlr. 6 Gr.

Knechts kleine theoretische Klavierschule, für die ersten Anfänger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Klavierspielens insbesondere auf eine fassliche Weise gelehrt werden. Erste Abtheilung. fr. Auf Schreibpap. 20 Gr.

Auf Druckpap. 16 Gr.

Tuch, 12 geistliche Lieder mit Begleitung des Fortepiano oder 2 Violinen, 1 Baß und 2 Hörner, nebst 2 Textbüchern. va. 1 Thlr. (Klavierauszug und 1 Textbuch 12 Gr.)

ähnlich, und macht so häufigen Gebrauch davon, dass ein musikalisch gebildetes Ohr dadurch beleidigt wird. Sein Styl, welchen die Lausanner Zeitung éminemment dramatique nennt, besteht hauptsächlich in einem gewaltsamen Herausstossen gewisser Sylben und Töne, in einer übertriebenen Anstrengung der Stimme, mit abwechselnd leisem, wir möchten sagen, oft weinerlichem Vortrage; doch verbunden mit einiger Kehlfertigkeit und einer deutlichen Aussprache. Der Uebergang von der Brust- zur Kopfstimme ist stark gesungenen Stellen, trat bey Hrn. K. sehr hart hervor; auch seine Begleitung liess viel zu wünschen übrig und wir gedachten dabey der musterhaften Weise, mit welcher Herr Kapellmeister C. Kreutzer das seinen Gesang begleitende Instrument behandelte.

Während der Wintermesse hielt sich die junge Trompeterin (s. musik. Zeitung, No. 36. 1819) Sophia Weiss aus Laudau, mit ihren beyden Geschwistern in hiesiger Stadt auf, und fand durch ihr ausgezeichnetes Talent in allen Gesellschaften Beyfall. Sie hat es auf diesem undankbaren, schwierigen Instrumente (einer gewöhnlichen Trompete) zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit gebracht. Wir bedauern, dass diesem seltenen Talente eigentliche musikalische Schule fehlt, sonst müsste sie es zu einem bedeutenden Grade von Vollendung bringen. Ueber ihre Tonstücke, die in Tänzen, Märschen und Liedern bestehen, und besonders über ihre dreystimmige harmonische Behandlung derselben, muss man ein Auge zudrücken. Die Geschwister reisen jetzt durch die welsche Schweiz nach Frankreich.

Wir schweben hier noch immer in Ungewissheit, ob die hohe Regierung die hiesige Musik-Gesellschaft durch ein angemessenes Local unterstützen und dadurch ihren Fortbestand sichern wird, oder nicht. Alle musikalische öffentliche Productionen der Gesellschaft entbehren wir seit anderthalb Jahren — und so wird der Sinn für Kunst in der ersten Hauptstadt der Schweiz nach und nach zu Grabe getragen, während er in kleineru Städten, hauptsächlich in Olten und Lenzburg durch den rastlosen Eifer der Herren U. Munzinger und T. Pfeifer emporblüht.

Kurze Anzeige.

Concerto pour la Flûte, avec accomp. du grand Orchestre, comp. — — par F. Giorgetti, Professeur académicien des Beaux-Arts à Florence. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Die Violincompositionen dieses talent- und einsichtsvollen Kunstlers, die in Italien sehr beliebt sind, scheinen es jetzt auch in Deutschland zu werden; und dies Flötenconcert wird Hrn. G., in seinem Vaterlande, wie bey uns, keinen der durch jene erworbenen Freunde abwendig machen, ja eher neue herbeyführen. Es ist ein braves Stück, mannigfaltig und anziehend in den Melodieen, lebendig und keineswegs oberflächlich in der Harmonie, und auch brillant instrumentirt. Im Geschmack könnte man es wohl am besten mit Rode's Violinconcerten vergleichen. Der Concertspieler bekömmt nicht Weniges und auch manches Schwierige zu thun: nun, dafür ist er ein Concertspieler! aber alles ist und bleibt doch dem Instrumente angemessen. Die Orchesterpartie ist nicht schwer, aber nichts weniger, als leer. Besetzt ist sie mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Oboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken. Der erste Satz ist ein *Allegro maestoso* in E moll; (ziemlich lang, und für den Solospieler fast ermüdend;) der zweyte, eine artige *Cavatine* in G dur; (mit ausgeschriebenen Cadenzen *ad libitum*, für den Concertisten;) der dritte, eine rasche *Polacca*: (für diesen brillant und reich an verschiedenartigen Figuren;) das Ganze so lang, als eines der schon angeführten Violinconcerte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. **№. 6.** 1820.

Ueber die neuverbesserten Geigeninstrumente des Herrn Chanot.

von G. L. P. Sievers in Paris.

Schon mehre Male habe ich in diesen Blättern der Veränderungen Erwähnung gethan, welche Hr. Chanot mit dem Baue der neu von ihm verfertigten Geigen, Bratschen, Violoncelle und Contrabässe vorgenommen hat. Diese Instrumente fangen an, ein grosses Aufsehn zu erregen; der Minister des Innern interessirt sich dafür, die Journale können des Lobes kein Ende finden, die Geiger selbst, unter andern der sonderbare Hr. Boucher, reden den Instrumenten des Hrn. Chanot das Wort, ja, die französische Akademie (Klasse der schönen Künste) hat sich sogar von ihrer Musik-Section einen Bericht darüber abstatten lassen, und in diesem Berichte, der von den Herren Cherubini, Boyeldieu, Catel, Gossec, Lesueur und Berton unterzeichnet ist, liest man wörtlich folgende Erklärung: *Malgré la prévention favorable qui naissoit pour ces derniers* (nämlich die besten jetzt in Paris befindlichen Stradivarier, Amati und Guarnerier, welche zu zwey verschiedenen Malen in Gegenwart der erwähnten Musik-Section mit den Chanot'schen Geigen waren verglichen worden) *de leur ancienneté, les nouveaux ont lutté avec avantage pour toutes les qualités qui font l'excellence des anciens, la franchise du son, l'éclat, la rondeur et la douceur des vibrations. Ainsi M. Chanot a complétement atteint le but qu'il s'étoit proposé, de rendre la lutherie françoise supérieure à la lutherie étrangère, même à l'ancienne lutherie italienne.*

So viele und grosse Lobeserhebungen hätten schon allein meine Neugierde, die Chanot'schen Instrumente näher kennen zu lernen, rege machen müssen, wenn sich auch die Pflicht, die ich übernommen habe, über alle hiesigen Musikgegenstände in diesen Blättern Bericht zu erstatten, nicht mit ins Spiel gemischt hätte. Jetzt habe ich nicht allein einige dreyssig bis vierzig dieser Geigen zu drey verschiedenen Malen und zwar während mehrer Stunden im Magazine des Instrumentenmachers in Händen gehabt und gegen einen vortrefflichen Guarnerius probirt; sondern der Associé des Hrn. Chanot (er selbst ist verreist) ist auch so gütig gewesen, mich die innern Verhältnisse der neuen Geigen in Augenschein nehmen und mit denen der bisherigen Instrumente vergleichen zu lassen. So glaube ich im Stande zu seyn, theils von den mechanischen Veränderungen, die Hr. Chanot mit seinen Geigen vorgenommen hat, eine genügende Nachricht zu ertheilen, theils auch über den Ton derselben ein Urtheil zu fällen.

Ich will mit Aufzählung der Veränderungen beginnen, die an den Chanot'schen Instrumenten in Vergleich mit den bisherigen Geigen von aussen und innen wahrzunehmen sind.

Die vornehmste derselben nach aussen zu besteht darin, dass der Stimmhalter (*cordier*) abgeschafft und die Saiten unmittelbar in der Geige selbst befestigt sind. Die Löcher, von denen sie gehalten werden, lässt der Künstler mit Ebenholz futtern. Durch diese Veränderung scheint Hr. Chanot einen Theil der unmittelbaren Verbesserung, welche er seinen Geigen zu geben gedacht hat, bewirken zu wollen. Es ist aber in dem Berichte der Akademie noch von einem mittelbaren Vorzuge die Rede, den die Chanot'schen Instrumente durch die Abschaffung des Stimmhalters erhalten haben sollen. Doch hat sich der musikalische Ausschuss darüber so undeutlich ausgedrückt, dass man nur errathen kann, worin dieser Vorzug besteht. Die Stelle heisst im Französischen folgendermaassen: *La longueur, qui est entre le chevalet et le point d'attache, peut être calculée de manière à obtenir tel rapport har-*

monique que l'on veut avec la longueur qui se trouve entre le sillet et le chevalet; de sorte que l'on peut déguiser les tons sourds de l'instrument et les ramener à une plus parfaite égalité (die erste Länge der Saiten zwischen dem Stege und ihrem Befestigungspunkte kann dergestalt berechnet werden, dass sich mit der zweyten Länge derselben, die zwischen dem Stege und dem Kamme (Sillet) befindlich ist, jedwedes harmonische Verhältniss (soll wahrscheinlich heissen, jedweder harmonische Ton (son harmonique) erhalten lässt, so, dass man die tauben Töne des Instruments verstecken und ihnen eine grössere Gleichheit verschaffen kann.")

Die zweyte äussere Veränderung besteht darin, dass Hr. Chanot die vier Winkel abgeschifft hat, dass also die Wände fast gerade, das heisst, mit einer geringen Ausschweifung nach innen zu, laufen. Die Winkel an den alten Instrumenten sind freylich ausgefüttert, aber die Fütterung, welche nicht unmittelbar mit dem Boden der Geige zusammenhängt, muss, Hrn. Chanots Behauptung zu Folge, die Resonanz derselben unterbrechen; statt dass bey seinen Instrumenten der Ton ohne Hinderniss in den gänzlich gewölbten Wänden circuliren kann. Ich weiss nicht, was die Geigenmacher über die materielle Zweckmässigkeit dieser Veränderung urtheilen werden; mir scheint aber so viel gewiss, dass die vier Ecken an den gewöhnlichen Instrumenten, zur grösseren Haltung und Festigkeit des Bauchs derselben dienen, und dass vielleicht die Chanot'schen Geigen durch die Entbehrung derselben sehr leicht einer Beschädigung in der Gegend des Steges ausgesetzt seyn dürften. Der Ton der Instrumente möchte allerdings dadurch gewonnen haben. Höchst auffallend aber ist, dass in dem Berichte der Akademie dieser Veränderung, nach meiner Meynung unter allen die wichtigste, mit keinem Worte gedacht wird. Das mag einen Beweis geben, welchen Werth man auf dergleichen Berichterstattungen der französischen Akademie zu legen hat.

Die Lage der Schalllöcher, die bey den Chanot'schen Geigen bey weitem mehr nach aussen zu liegen, ist die dritte äussere Veränderung, welche der Künstler mit derselben vorgenommen hat. Dadurch haben, merkt Hr. Chanot an, die neuen Instrumente um den Steg herum ein ununterbrochenes Volumen erhalten. Die Folge davon soll seyn, dass, da die Fiebern des Holzes durch diese Procedur weniger durchschnitten sind, der Resonanzboden desto kräftiger zu vibriren und zugleich dem Drucke des Steges einen desto grössern Widerstand zu leisten vermag. Uebrigens laufen die Schalllöcher auf den Chanot'schen Geigen mehr in die Länge zu, dahingegen das *f* auf den alten Instrumenten mehr in die Runde geht.

Die vierte Veränderung besteht darin, dass der Stimmstock vor dem Stege angebracht ist. Der Künstler scheint dadurch letzteren, der sonst zwischen dem Stimmstocke und dem Befestigungspunkte der Saiten mitten inne steht, eine um so bedeutendere Unterstützung haben geben zu wollen.

Die fünfte Veränderung liegt in der inneren Fütterungsleiste (barrage), die unter dem Resonanzboden an der der Stimme entgegengesetzten Seite der Länge nach hinläuft und bey Hrn. Chanot, da wo sie dem linken Fusse des Steges nahe kommt, sich nach aussen, an ihren beyden Enden aber nach innen zu wendet. Der Zweck dieser Veränderung ist eine grössere, in die Breite gehende Unterstützung des Resonanzbodens.

Diese fünf Veränderungen sind äusserlich und materiell, und können und müssen jedem deutlich werden, der eine Chanot'sche Geige von innen und aussen mit einer gewöhnlichen vergleicht.

Darf ich der Versicherung des oben erwähnten Associé Glauben beymessen, so hat Hr. Chanot ausser diesen in die Augen fallenden Veränderungen noch andere, in Betreff der grösseren oder geringeren Abhobelung des Resonanzbodens vorgenommen, wobey er nach den mathematischen Grundsätzen der Vibration zu Werke gegangen ist. Es möchte allerdings für den Ton einer Geige nicht gleichgültig seyn, ob der Resonanzboden nach der Mitte oder nach den beyden Seiten, oder nach der Länge zu verdünnt oder verdickt ist. Hr. Chanot soll in dieser Hinsicht wichtige Entdeckungen gemacht haben, die er, nach der Aeusserung des Associé, nächstens auch auf den Bau der Fortepiano's anzuwenden gedenkt. Diese vorgegebenen Verbesserungen nachzuweisen oder zu untersuchen, ist mir nicht möglich gewesen, da dazu eine praktische Kenntniss des Geigenbaues erforderlich gewesen seyn würde, die ich nicht besitze. Auch möchte es überall bey Beurtheilung der neuen Instrumente mehr

auf Nachweisung der mit denselben beabsichtigten Verbesserung des Tons ankommen, als die Veränderungen kennbar zu machen, welche Hr. Chanot zu diesem Endzwecke vorgenommen hat oder vorgenommen zu haben vorgibt. So bleibt mir also noch die Frage zu beantworten übrig, ob die Chanot'schen Geigen sich in der That ihres Tons wegen, nicht allein vor allen gewöhnlichen Instrumenten auszeichnen, sondern auch mit den besten italienischen Instrumenten eine ehrenvolle Vergleichung aushalten?

Um das innere Verhältniss, in welchem die neuen Geigen mit den Produkten der gewöhnlichen Instrumentenmacher stehen müssen, nach einem äusseren Massstabe zu messen, muss ich zuvor anmerken, dass Hr. Chanot die seinigen nicht anders, als für den Preis von 500 Franken ablässt, ein Preis, den sich auch die berühmtesten jetzigen Instrumentenmacher in den verschiedenen Ländern Europa's für neu von ihnen verfertigte Geigen wahrscheinlich nicht zu fordern getrauen würden. So ist es also natürlich, dass die Chanot'schen Instrumente in Hinsicht dieses Preises einen Vorzug vor denjenigen Geigen haben müssen, die in der Regel ein Sechstel, wohl auch noch wohlfeiler verkauft werden. Es kommt also hier nicht darauf an, den Vorzug, welchen die Chanot'schen Instrumente vor den gewöhnlichen neu verfertigten Geigen haben dürften, auseinander zu setzen: dieser Vorzug versteht sich von selbst; sondern es bliebe vielmehr der weit wichtigere Umstand zu untersuchen übrig, ob die dreyssig bis vierzig Instrumente, die ich bey Hrn. Chanot vorräthig gefunden habe, und die alle, bis auf ganz geringe und kaum zu bemerkende Nüancen herab, dieselbe Güte, ja, denselben Charakter des Tons besassen, aufs Gerathewohl gewählt, oder vielmehr nur ein Ausschuss der besseren von ihm verfertigten Produkte waren? Im ersten Falle würden die Grundsätze, nach welchen der Künstler arbeitet, jedesmal und ohne Irrthum zur Gewinnung eines guten Instruments führen, die Procedur des Hrn. Chanot also schon deswegen von grosser Wichtigkeit seyn.

Hätte sich Hr. Chanot begnügt, seinen Instrumenten einen Vorzug vor allen neu fabricirten Instrumenten ertheilen zu wollen; so hätte man den Bemühungen desselben unstreitig Gerechtigkeit wiederfahren lassen, obgleich auch diese Forderung schon ziemlich hochfahrend geschienen haben würde. Aber dem Fabrikanten ist es nicht genug gewesen, über die gleichzeitigen und meistens aufs Gerathewohl verfertigten Instrumente den Sieg davon zu tragen; er hat es auch mit den berühmtesten Geigen der Vorzeit, das heisst, mit solchen Instrumenten, denen ihr hundert- und mehrjähriges Alter eine nothwendig fortschreitende Vollendung hat geben müssen, aufnehmen wollen.

Hier ist der Ort, wo man von mir ein eigentliches Urtheil über den Ton der Chanot'schen Geigen an sich, und dann in Bezug auf die berühmtesten älteren Instrumente, erwarten dürfte.

Ihre vornehmste Eigenschaft ist, dass sie gut ansprechen, ohne darum schreyend zu seyn und dass der Ton leicht und ohne grosse Bemühung des Bogens anspricht. Dies ist ein Vorzug dieser Instrumente, den auch die ungeübtesten Beurtheiler derselben anerkennen müssen. In Betreff des ästhetischen Tons aber möchten sie eben so wenig eine Vergleichung mit den vorzüglicheren Instrumenten der älteren italienischen Fabrikanten aushalten, als alle diejenigen, welche heut zu Tage verfertigt werden. Denn der innere Gehalt desselben läuft mehr auf ein hohles äusseres Volumen hinaus, als dass er eine wirkliche jugendlich markige, frische, zartkräftige und klingende Intensivität besitzen sollte. Werden diese Instrumente einst wirklich, wie sich der Fabrikant schmeichelt zu dürfen glaubt, das Hohle und Hölzerne ihres Tons mit dem Metallklange der älteren italienischen Instrumente vertauschen; so werden sie dann immer nur erst in gleichem Range mit letzteren stehen. Diese besitzen alle, letztere aber immer den grossen und unbestrittenen Vorzug, dass sie jetzt bereits die vortrefflichen Instrumente sind, welche wir in ihnen anerkennen, statt dass es immer noch zweifelhaft bleibt, ob die Chanot'schen Geigen die Probe bestehen, auf welche sie von der Zeit und von dem Gebrauche werden gesetzt werden.

Ich habe geglaubt, ohne Vorurtheil und ohne Enthusiasmus über die Instrumente, von denen hier die Rede ist, meine Meynung äussern zu müssen. Ich bin nicht unfehlbar: vielleicht besitzen sie ausser den guten Eigenschaften, die ich willig an ihnen anerkenne, auch die Vollkommenheiten, welche ihnen von dem Musikausschusse der Akademie zugestanden worden sind. Alle moralischen und physischen Dinge auf der Welt

sind der Verbesserung fähig; warum nicht auch die Geige, dasjenige unter allen musikalischen Instrumenten, welches seit seiner Erfindung die wenigsten, oder vielmehr gar keine Veränderungen erlitten hat? Und hätte Hr. Chanot auch nur die Bahn zu den Verbesserungen gebrochen, welcher die Geigeninstrumente sicher noch fähig seyn dürften; so wären seine Bestrebungen, selbst wenn sie auch noch nicht unmittelbar diese Verbesserungen selbst wären, immer des Danks des ganzen musikalischen Publikums werth.

Ich verhehle nicht, dass mich Hr. Chanot um Anzeige und Bekanntmachung seiner Instrumente in Deutschland ersucht hat. So weit die Erfüllung dieses Wunsches mit meiner inneren und unmittelbaren Ueberzeugung hat vereinbar seyn wollen, ist hiermit dem Künstler Genüge geleistet. Ich erbiete mich sogar, Liebhabern, die ein Chanot'sches Instrument zu besitzen wünschen sollten, dazu behülflich zu seyn, dass sie von den vorhandenen das beste bekommen.

Bemerkungen.

„Wenn eine gewisse Epoche hindurch in einer Sprache viel geschrieben, und in derselben von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Gefühle und Schicksale durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt erschöpft und die Sprache zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Ausdrücke als gegebener Phrasen mit Bequemlichkeit bedienen kann."

Diese Bemerkung eines Mannes, in dessen Geiste sich der Lauf der Menschen- und Völkerschicksale, wie der Bildungsgang der Künste und Wissenschaften klar abspiegelte, könnte auch auf die Musik angewandt werden. Kunst bleibt Kunst, und Tonkunst ist auch eine Sprache.

Auf die Gefahr hin, jenen Gedanken vielleicht nicht in seiner ganzen Tiefe ergriffen zu haben, versuche ich, ihn auf folgende Art von der Musik zu deuten:

„Wenn eine gewisse Epoche hindurch in der Musik viel gedichtet, und von vorzüglichen Talenten der lebendig vorhandene Kreis menschlicher Empfindungen und Interessen musikalisch durchgearbeitet worden, so ist der Zeitgehalt in dieser Beziehung erschöpft, und die Musik zugleich, so dass nun jedes mässige Talent sich der vorliegenden Hauptweisen in Melodie und Harmonie, wie gegebener Phrasen, mit Bequemlichkeit bedienen kann."

Dieser Behauptung scheint zwar der Umstand entgegen zu stehen, dass die musikalische Sprache noch viel unerschöpflicher ist, als die Wortsprache, weil sie unbestimmter ist, und eine Unendlichkeit von Combinationen zulässt.

Man bedenke aber, dass eben deshalb in der Musik sehr verschiedene Modulationen, rücksichtlich ihres Wesens und ihrer Wirkung auf das Gefühl wieder gleich sind, dass des Charakteristischen in ihr wohl nicht mehr ist, als in der Poesie, dass, wenn der Zeitgehalt in letzterer erschöpft ist, es der der Musik in ihrem höchsten Berufe, als Begleiterin der Poesie, nothwendig auch seyn muss. Die Musik singt gleichzeitig mit der Dichtkunst die nämlichen Anliegen des Menschenherzens.

Ja, wenn auch durch wichtige Zeitereignisse, durch denkwürdige Katastrophen den Interessen einer Zeit neue Zuflüsse eröffnet scheinen, so sind dies oft für die Kunst dürftige Quellen. So viel Grosses auch in den letzten dreyssig Jahren geschehen, der aus diesem Fluss der Völkerschicksale herausgeschlemmte poetisch-musikalische Gehalt liesse sich ohne Zweifel in wenigen Goldmünzen eines Dramas, einiger Lieder und Tonwerke verprägen.

Was wir davon gehöret und gesehen, sind die ewigen Wiederholungen der nämlichen Themate.

Wenn die ästhetischen Momente und Interessen eines Zeitalters einmal dichterisch, malerisch, plastisch, musikalisch u. s. w. durchgearbeitet sind, so fühlt auch der kräftigste und bildungslustigste Geist diesen geschehenen Verbrauch, und während es ihm und Minderbegünstigten leicht gemacht ist, nachzubilden, wird es ihm schwer, Original zu seyn, weil er fast überall auf bekannten Wegen und in betretenen Fusstapfen wandelt.

Auch in der Wirkung auf das Zeitalter leben die erstgebornen Apollossöhne und die nachgebornen unter verschiedenen Sternen.

Jene treffen ein kindliches, leicht und tief rührbares Geschlecht an, diese ein reizgewohntes, schwer im Ganzen erregbares.

Es dringt sich mir hier ein Gedanke auf, der mir die oft gemachte Erfahrung erklären hilft, dass so viel schönes wie spurlos in unserer Zeit vorübergeht.

Wer etwas producirt, der wirkt nur in dem Masse auf die Menschen, als er durch sein Werk den Begriff der Menschheit, die Welt des Gemüths zur lebendigen Anschauung zu bringen, und diese seinem Produkt zum Hintergrund zu geben weiss.

Die berühmtesten Darstellungen gehen ohne Wirkung vorüber, die schönsten Töne verhallen klanglos, wie der Schall in der dünnen Luft hoher Berge, wenn ihnen diese Resonanz fehlt.

So dichtet und componirt unsere Zeit fort und fort, und selten antwortet das rechte Echo in den Herzen der Leser und Hörer, sie verschleudert Schätze zu die Menge, die sie auf nichts zu verwenden weiss.

Daher wirkt der Meister auch mit sparsamen Mitteln so stark, weil er seiner Zeit immer ihre Jugend und Lebensfrische zurückzugeben weiss, weil sein Werk das Bild einer schönen Welt mitbringt, welchem wir die einzelnen Gestalten zugesellen, ja, weil er selbst uns der beständige Repräsentant einer schönen Welt ist.

Nachrichten.

Mayland. (Beschluss der Nachricht im vorigen Stücke.) Rossini ist zu Pesaro in der Provinz Romagna geboren und wird, wie er sagt, künftigen 29sten März 28 Jahr alt.

Auf unserm teatro Re gab man in der verwichenen Stagione dell' autunno eine neue Oper *Marvin*, von einem gewissen Gamberara, mit genauer Noth nur drey Mal; darauf Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall. Gestern Abend gab man zum ersten Mal Morlacchi's *Principessa per ripiego* mit keinem guten Erfolge. Die junge Zamboni, welche zum ersten Male dieses Theater betrat, zeigt Anlage zu ihrem Berufe.

Noch sind wir im Beginnen des Carnevals und schon ertönen die fiascos von allen Seiten her. In Venedig ist die neue Oper von Carafa: *il sagrifizio d'Epito* auf dem Theater alla Fenice durchgefallen. Ueber die Sänger sagt ein Brief daher: „Die Morandi hat eine Silberstimme von sich gegeben. Der Tenorist Tacchinardi zeigt guten Willen und die Cortesi hört man so ziemlich."

In Turin hat Pavesi's Eteve Oper *la Donzelle fiasco* gemacht: in derselben sangen die Bonnini aus dem Mayländer Conservatorio und Hr. Celvelli. — In Verona machte die Oper auch fiasco. Nur in Bergamo hat Mayers neue Oper *Alfredo il grande* einen furore gemacht. Dieser Meister schreibt so eben ein neues Oratorium, *Atalia* betitelt, für St. Carlo in Neapel.

Königsberg, im Januar 1820. Die Sehnsucht der hiesigen Theaterfreunde wurde durch die Hurayische Schauspielergesellschaft gestillt, die im Anfange des Octobers unvermuthet hier von Danzig eintraf. Wenn der zahlreiche Zuspruch, den ihre Vorstellungen bis jetzt hatten, sich erhält, so muss Hr. Huray hier sein Fortkommen finden. Doch ist Reiz der Neuheit und die lange Entbehrung einer guten Oper auch in Rechnung zu bringen und der Sommer nicht zu vergessen, der das Schauspielhaus leer lässt, indess die Gesellschaft leben will. Ich wünsche das Beste. — Opernpersonale: Mad. Gossler (geb. Emilie Herbst), Mad. Weise (geb. Zeis), und deren beyde Schwestern, Dem. Zeis, Mad. Meissner, Dem. Engst (zugleich Tänzerin). Tenore: Herr Huray, Ält. Sohn, Hr. Meissner, Hr. Engst (Tänzer). Bässe: Hr. Gossler und die Komiker, Hr. La Roche, (der jedoch auch ernsthafte Partien übernimmt) und Hr. Weise. Die Direktion der Musik führt Hr. Huray, zweyter Sohn (im Schauspiel erster Liebhaber). Dazu ein gut eingerangener Chor. — Der Fleiss dieser Gesellschaft ist musterhaft. In 3 Monaten gab sie zu Opern: *Belmonte und Constanze, Je toller je besser, das Opferfest, Geheimniss, Johann von Paris, die Zauberflöte, den Wasserträger, Figaros Hochzeit, Titus, Aline, Aschenbrödel, den Schiffscapitain, Rosette, die Dorfsängerinnen, Joseph in Egypten, Blaubart, die Vestalin* (hier neu, mit nicht grossem Beyfall), *Fidelio* (ebenfalls neu, mit sehr geringem Beyfall), *Richard Löwenherz, das Lotteriebett, die lebendige Weinfass, Sonntagskind.* Was ich gehört habe, ging grösstentheils gut. Mad. Weise hat seit ihrem frühern Hierseyn im Gesange Fortschritte gemacht: Hr. Huray d. Ält. ist als Tenorist lobenswerth. Alle zeigen Fleiss und wir-

ken redlich zum Ganzen. Gern möchte ich hier noch über Herrn und Madame Gossler ausführlicher sprechen (die, wie es heisst, von dieser Gesellschaft scheiden wollen: gewiss ein schwer zu ersetzender Verlust! denn ich schätze Hrn. G. als einen ausgezeichneten Bassisten und seine Frau als eine durch Talent und Fleiss — sie ist auch beynahe täglich im Schauspiele beschäftigt — achtungswerthe Sängerin); aber — ich glaube nun einmal, wackere Künstler nur dadurch recht zu ehren, dass ich auch tadele. Dies mag ich jedoch ferner nicht thun. — — —

Am 20sten October wurde zu gutem Zwecke in dem Betsaale des Friedrich-Collegiums Jomelli's schon früher gegebenes *Requiem*, mit der ursprünglich einfachen Begleitung von Saiteninstrumenten wiederholt. Für Wenige, hiess es hier, und selbst von diesen Wenigen schien ein Theil durch solche Musik nicht eben erbaut. — Am 31sten November gab Hr. Musikdirector Riel ebenfalls zu gutem Zwecke ein Concert im Kneiphöfschen Junkerhofe, worin seine Tochter ein schweres Pianoforteconcert von C. M. v. Weber und Variationen mit Präcision und Festigkeit spielte, Dem. Cartellieri eine Arie von Pär, ein Dilettant die grosse Bassarie mit Chor aus Winter's *Timotheus* sang, auch das Sextett aus Mozart's *Così fan tutte* gesungen wurde. — Am 11ten November trug ein braver Klarinettist, Hr. Schick, ich glaube aus Stettin, ein Concert von Lindpaintner im Schauspielhause während einer Zwischenakte vor. — Am 12ten November, Concert des Hrn. Kammermusikus Bärmann aus Berlin, Fagottisten, im Saale des Junkerhofes, worin er seine seltene Virtuosität auf diesem schwierigen Instrumente zeigte. Der Concertgeber liess sich bereden, ein zweytes Concert am 23sten November zu veranstalten, wobey er aber nicht auf die Kosten kam. Eine Warnung für reisende Künstler! Es gereicht dem Hrn. Bärmann zum Ruhm, dass er, ungeachtet des leeren Saals, im zweyten Concerte noch vorzüglicher als das erste Mal blies, auch sein, gegen das treffliche piano etwas rauhes forte, auf eine in hiesigen Blättern gemachte Andeutung, mässigte, welches allgemein anerkannt wurde. Den Wunsch, andere als seine eigenen Compositionen von ihm zu hören, liess Hr. B. dagegen unbefriedigt. Im ersten dieser Concerte sang Mad. Gossler die Scena: *di tantalpalpiti* aus *Tancredi* und mit ihrem Manne das Duett aus dieser Oper (Es dur). Im zweyten Concert Dem. Knorre eine Arie von *Pär*, Hr. Hurey d. Ält. der *Treue Tod*, und Hr. Hastié trug ein Concertino für die Klarinette von C. M. von Weber mit Beyfall vor.

Am 17ten November fand im Saale des Kneiphöfschen Junkerhofes ein Concert für die Invaliden des dritten Infanterie-Regiments statt, in welchem mehre Instrumental- und Gesangstücke vorgetragen wurden. Dem. Dorn sang eine Scene aus Mehuls *Uthal* mit Chören, und Hr. Kapellmeister Wurst führte mit dem Musikchor des Regiments sehr artige von ihm componirte Variationen für die Feldmusik über eine beliebte französische Romanze aus.

Stehende Winterconcerte haben wir nicht. Für Kirchenmusik kann beym Mangel aller Fonds (und die Liebhaberey giebt dazu nichts) auch nichts Meldungswerthes geschehen. So lange beym evangelischen Cultus nicht darauf Bedacht genommen wird, durch Beschränkung des übermässig vielen Liedersingens (z. B. an einem Sonntage, mit Einschluss der Metten, bis 12 Lieder und an 80, sage achtzig Verse!), des Gebetelesens, der Aufbietungen (die besser in die jetzt so mageren Zeitungen, die doch jeder lesen soll, verwiesen würden), der Danksagungen etc. auch der Kirchenmusik einigen Raum und Zeit zu gestatten, und so lange man sich nicht beeifert, die verfallenen und verarmten Chorschüler- (Pauper-) Häuser, die jetzt aber verarmten Spitälern, als Kunstanstalten (was sie denn doch seyn sollen), gleichen, durch reichliche Gaben wieder zu einiger Bedeutsamkeit zu erheben, so lange ist nichts für Verbesserung der Kirchenmusik zu hoffen. — Die Versuche, durch das Schulsingen nach neuen Methoden die ganze folgende Generation musikalisch zu machen, werden doch am Ende kein bedeutendes Resultat liefern.

Unsere Singvereine von Dilettanten für Chor- und ernste Musik getheilen nicht und sind alle eingegangen.

Recension.

Vorspiele, Versetts und Galanteriestücke aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten der aufsteigenden Klaves, für Orgel oder Pia-

noforte, von Franz Bühler, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg. Mainz, in der Grossherz. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott.

Eine kleine Gabe für noch ungeübte Orgel- und Fortepianospieler. Ein Theil der Stücke gehört für jene, der andere für diese. So glaubt der Rec. Denn, wenn sich auch beynahe Alles auf den genannten Instrumenten ausführen lässt, so steht ja doch noch der verschiedene Charakter von beyden im Wege. Vermuthlich hatte der Hr. Verf. seine besonderen Absichten hierbey. Die Stücke selbst sind überhaupt ganz kurz: manche erstrecken sich nicht über eine Zeile. Die Melodie ist gefällig, die harmonischen Fortschreitungen, bis auf mehre Härten, fliessend und natürlich, nur fehlt es zu innerer Kraft, Wärme, oder, um es kurz zu bezeichnen, an Erhebung. — Daher glaubt der Rec. den so thätigen und unermüdeten Hrn. Verf. darauf aufmerksam machen zu müssen, sowohl dieses in den folgenden Heften zu berücksichtigen, — für welche wahrscheinlich Stücke in den vorzüglichsten absteigenden Tonarten bestimmt sind, — als auch die Uebungsstücke für beyde Instrumente mehr zu sondern, damit der Schüler nicht allein Uebung und Gewandtheit, sondern auch Unterricht — die gehörige höhere Richtung, — zugleich erhalte.

Dieser ist hier in doppelter Beziehung zu berücksichtigen. — Erstens muss der Schüler nach und nach dahin geleitet werden, nicht allein die Eigenthümlichkeit eines jeden Instrumentes aufzufassen, so wie die Art der mannigfaltigen Entwickelung dieser, sondern dasselbe auch im wahren Geiste, in jeder Art der Darstellung, zu behandeln lernen. Daher muss in den folgenden Heften bey den Orgelstücken, besonders auf das selbstständige Benutzen des Pedals gesehen werden, was in neueren Zeiten so oft, und so sehr vernachlässiget wird. Die ganze Einrichtung und Fortsetzung der Uebungsstücke muss daher so beschaffen seyn — und dies lässt sich leicht ausführen —, dass der Schüler mit dem Charakter dieses tonreichen Instrumentes, auf welchem sich mit den einfachsten Mitteln die mannigfaltigsten und grössten Effekte erzielen lassen, bekannt werde, und in diesen ganz eindringe.

Was hier bey der Orgel, das ist auch bey den Uebungsstücken für das Fortepiano, nur mit Beobachtung des Unterschiedes, zu berücksichtigen. — In Beziehung auf die zweyte oben angeführte Rücksicht aber möchte der Rec. den Hrn. Verf. darauf hinweisen, doch mehr kirchlichen Geist in diese Orgelstücke zu bringen. Wie kann ein Satz, wie der folgende, mit solcher Durchführung, eine Anregung heiliger Gefühle bewirken?

Versette.

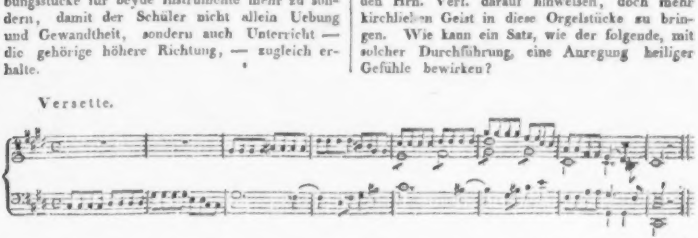

Vorspiele sind Einleitungen: Versette Zwischenspiele: jene, wie diese beziehen sich auf irgend eine längere Entfaltung religiöser Gefühle. Sind diese nun nicht im Geiste der religiösen Musik ergriffen, so werden, so müssen sie schaden; jene, den Ergriff der vorzubereitenden Empfindungen, diese, die Fortleitung der angeregten Gefühle hindernd. Und wie sehr sollte jeder Gutdenkende alles anwenden, um die würdigste Feyer des Gottes zu befördern, dessen Abbild der Mensch in seiner Brust trägt, und welcher der Urquell seines höheren, so wie alles Lebens ist. — Und wo ist es leichter, wo nothwendiger, als bey dem zarten, und für jede Art der Eindrücke empfänglichen Gemüthe der Jugend? — Möge der Hr. Verf., welchen der Rec. wegen seines regen Eifers so sehr schätzt, diese Bemerkungen zum Vortheile der sich bildenden Jugend

nicht unbenutzt lassen. Zum Schlusse noch eine Frage an den Correktor der übrigens so thätigen und sorgsamen Verlagshandlung: möchten bey solchen, für noch unkundige Subjekte bestimmten Stücken, in 29 weit gedruckten Seiten, 25 Stichfehler nicht zu viel seyn?

Kurze Anzeigen.

Andante e Polacca per il Violoncello con accomp. di 2 Violini, Viola, Flauto, 2 Oboi, 2 Corni, Timpani et Basso, da Bernardo Romberg. Op. 29. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 22 Gr.)

Eine heitere, leichtfassliche, und doch dabey bedeutende und gründliche Composition, dem Virtuosen, wenn er nämlich einer ist, überaus vortheilhaft und zwar im melodiösen und auch bravourmässigen Vortrage; eine Composition mithin, die den Kenner und Nichtkenner ganz gewiss erfreut! Das gefällige Andante ist nicht eben lang, die Polacca aber weit und breit ausgeführt. Das Thema zu derselben wird man vielleicht ungewöhnlicher wünschen: aber die Ausführung, und besonders die beyden Hauptstellen, die eine im Dur, die andere im Moll, wo das obligate Violoncell mit festgehaltener Figur so ausgreifend modulirt — verdient unbedingtes Lob und zeigt den wahren Meister in der Composition sowohl, als im Spiel. Die Begleitung ist leicht, doch nicht ganz ohne Interesse. — Das Stück ist in derselben Handlung auch für die Violine, und zwar mit Begleitung blos des Pianoforte oder auch obiger Instrumente, zu haben. Ref. hat es auch so, nämlich für Violine und Pianoforte versucht, und gefunden, dass es da allerdings verliert, doch aber ein gut unterhaltendes Stück bleibt. Die Bearbeitung, sollte sie auch nicht vom Verf. seyn, ist mit Einsicht gemacht.

1. *Grand Trio concertant pour trois Flûtes, comp. par G. Gabrielsky.* Oeuvr. 35. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)
2. *Grand Trio.* Oeuvr. 34. desgleichen.

Es ist wohl sonderbar, grosse Trios für drey Flöten — für dies Instrument, das nach der Tiefe hin so engbegränzt ist — zu schreiben; als wenn man etwas Bedeutendes blos mit lichten Farben malen wollte. Indessen, wer etwas Gutes zu sagen hat, kann es wohl auch einmal in enger und unbequemer Form, wenn gleich nicht so vollständig und frey, wie sonst; es wird auch nicht eben selten der Fall, dass drey Bekannte mit ihren Flöten zusammen zu treten Lust haben — welchen man ja entgegenkommen kann; und endlich, da jetzt bey Orchestermusik die Flöte — besonders wo man nur Eine anwendet — fast nur in der Höhe benutzt, damit aber der Spieler genöthigt wird, diese ganz vorzüglich auszubilden; im Trio hingegen man gezwungen ist, von der Tiefe häufigen Gebrauch zu machen: so kann dies zu üben, von dieser Seite auch für die Praxis von gutem Nutzen seyn.

Hr. G. hat nun in diesen beyden Trios wirklich etwas Gutes zu sagen gehabt; und hat es auf eine Weise geordnet und ausgesprochen, dass ein geübter, erfahrner Componist, und auch ein geschickter Flötist, nicht zu verkennen ist. Seine Musik ist nicht ohne Belebtheit und unterhaltend, meist gefällig und heiter, gut zusammenhängend, und für die Spieler, besonders für den ersten und zweyten, zum Theil in einem Maasse concertierend, wie selber ein Concert. Doch kann man darum beyde Trios nicht geradezu schwer nennen; was nämlich jetzt schwer heisst. Den Hauptgedanken möchte man hin und wieder etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen; was die Harmonie anlangt, so wird Niemand zu grosse Ansprüche machen, hier, wo die Mittel, solche zu erfüllen, so sehr beschränkt sind. In nicht wenigen Stellen, namentlich auch der langsamern Sätze, nimmt sich schon die geschickteste Zusammenstellung der drey Flöten, wie man sie hier findet, recht gut aus und giebt ein dem Ohre wohlthuendes Ensemble. — Liebhaber werden sich daher mit diesen beyden Compositionen angenehm unterhalten und nützlich beschäftigen.

Druckfehler. In No. 42. S. 714 des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung ist zu lesen: Frederic st. Frideric und S. 715 Ha Phillis st. Hr. Phillis.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. Nº. 7. 1820.

Olympie, tragédie lyrique, en trois actes, imitée de Voltaire, paroles de Dieulafoi et Briffaut, musique de Spontini.

Dass die dramatische Poesie der Franzosen nur unvermischte Gattungen gestattet, dass die äussere Form derselben bey ihnen strengeren Regeln unterworfen ist, als bey allen übrigen Völkern der neueren Zeit, davon lernt selbst ein Deutscher die Nothwendigkeit begreifen, sobald ihm Gelegenheit geworden ist, sich der Macht der Gewohnheit zu entziehen und dem romantischen Ungeschmacke entfremdet zu werden, der in den letzten dreyssig Jahren so manches grosse Genie der Deutschen verunstaltet hat und ohne welchen die wahre innere romantische Poesie, zu welcher diese Nation durch die Tiefe ihres Gemüths vor allen übrigen neueren Völkern berufen und auserwählt zu seyn scheint, wahrscheinlich zu ihrer höchsten Vollendung ausgebildet worden seyn würde.

Ich bin also weit entfernt, den Franzosen aus ihrer Abgeschlossenheit der Gattungen und aus der Beobachtung der Regeln, denen diese sich anpassen müssen, ein Verbrechen zu machen; im Gegentheile (und ich nehme keinen Anstand, dies Geständniss hier öffentlich abzulegen) dünkt es mich jetzt, nachdem ich eine Reihe von Jahren unter ihnen gelebt habe, als ob diese Unvermischtheit des Stoffes, so wie die Regeln, welchen derselbe unterworfen ist, in der Natur der Sache begründet liegen.

Dagegen finde ich jedoch die Erscheinung um so auffallender und zugleich dem guten Geschmacke der Franzosen um so Hohn sprechender, dass sie derjenigen dramatischen Poesie, die sie tragédie lyrique nennen und welcher ich ein für alle Male den Namen *tragische Oper* beygelegt habe, allen den Ungeschmack aufpfropfen, welcher die deutsche romantische Poesie entstellt.

Diese Bemerkungen fliessen mir unwillkührlich aus der Feder, im Augenblicke, wo es meine Absicht ist, in der musikal. Zeitung über die Oper *Olympia* Bericht abzustatten, ein dramatisches Produkt, auf welches sich, mehr als auf jedes andere neuere Erzeugniss der Pariser grossen Oper, jene Bemerkungen vorzugsweise anwenden lassen.

Wenn ich bey der Analyse dieser Oper ausführlicher zu Werke gehe, als es bisher selbst bey ausgezeichneten, oder wenigstens bey merkwürdigen dramatisch-musikalischen Erzeugnissen von mir geschehen ist; so wird mich die Berühmtheit des Componisten, der durch seine Anstellung in Berlin für Deutschland noch ein höheres Interesse gewinnt, so wie die, wenn gleich nur bedingte Wichtigkeit des Werks, und endlich das grosse Aufsehn, welches die ersten sieben Vorstellungen desselben in Paris gemacht haben, verbunden mit den höchst streitigen und widersprechenden Urtheilen, zu welchen dasselbe Veranlassung gegeben, in den Augen meiner Leser hinlänglich entschuldigen.

Der Text der Oper *Olympia* ist bekanntlich nach dem Voltaire'schen Trauerspiele gleiches Namens bearbeitet. Da dies Stück verhältnissmässig in Deutschland noch unbekannter seyn dürfte, als in Frankreich, wo dasselbe vollkommen in Vergessenheit gerathen ist; so halte ich es um so nöthiger, hier eine kurze Inhalt anzeige desselben zu liefern, als die Oper selbst gänzlich aus dem Trauerspiele entlehnt, oder vielmehr nur eine Abkürzung desselben ist.

Nachdem sich nach Alexanders Tode die Generale desselben in seine Staaten getheilt haben, begeben sich Cassander, Sohn des Antipater und nunmehriger König von Macedonien, und An-

Winter, die Brüder als Nebenbuhler (I Fratelli Rivali) eine Oper in 2 Aufzügen mit italienischem und deutschem Text, im Klavierauszug. sk. 6 Thlr. 16 Gr.

Mozart, La Clemenza di Tito arrangée en Quatuor à deux Violons, Alto et Cello. sk. 2 Thlr.

— — L'enlevement du Serail (Die Entführung aus dem Serail) arrangé en Quatuors à deux Violons, Alto et Violoncello. sk. 2 Thlr.

Winter, das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen. Der Zauberflöte zweyter Theil. Klavierausz. sk. 6 Thlr. 16 Gr.

— — das unterbrochene Opferfest. Klavierauszug. sk. 6 Thlr. 16 Gr.

Reicha, Concert pour Violoncelle principale accompagné de plusieurs Instruments. Op. 2. Liv. 1. 2. 3. sk. à 1 Thlr. 20 Gr.

Paer, Ouverture aus der Oper Camilla. sk. 12 Gr.

Dalberg, 12 Lieder, seinen Nichten zugeeignet. sk. 8 Gr.

— — Die drey Rosen, ein Gesellschaftslied. sk. 8 Gr.

— — Ode an die Freude, von Schiller. sk. 8 Gr.

— — Würde der Frauen, ein deutsches Lied von Schiller. sk. 8 Gr.

Haydn, J., Trois Quintetti pour une Flûte, deux Violons, Alto et Violoncelle avec accompagnement de Piano-Forte ad libitum (composées pour le Concert de Mr. Salamon à Londres), arrangés de grandes Simphonies. Liv. 1 et 2. sk. à 3 Thlr. 8 Gr.

— — Ouverture de l'Opérette Orlando Paladino pour Pianoforte avec Violon ad libitum. sk. 8 Gr.

Mozart, L'enlevement du Serail (Entführung aus dem Serail) arrangé en Duo pour deux Flûtes sk. 16 Gr.

— — Don Juan arrangé en Quatuor à 2 Violons, Alto et Violoncelle. Liv. 1 et 2. sk. à 2 Thlr. 16 Gr.

Haydn, J., 6 Sinfonies (composées à Londres) arrangées en Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle ad libitum. Liv. 1 et 2. sk. à 2 Thlr. 16 Gr.

Martin, Ouvertüre und Gesänge aus der Oper die gelassene Eigensinnige, im Klavierauszug. sk. 2 Thlr.

Stumpf, 12 Favorit-Arien, aus den Opern die gelassene Eigensinnige und die Mittagsstunde, für 2 Flöten gesetzt, ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 12 Duos pour 2 Flûtes tirés de l'Opera La Camilla. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — pieces d'harmonie pour deux Clarinettes, deux Cors et deux Bassons tirées de l'Opera la Capricciosa corretta. Troisieme Recueil ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — — — tirées de l'Opéra la Camilla. 1 ère Recueil. 1 Thlr.

Mozart, 3 Duos pour 2 Clarinettes. Op. 70. Liv. 1 et 2. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.

Jusdorf, Air avec 2 Variations pour l'Etude de la Flûte. Op. 1. ae. 10 Gr.

Fischer, 2 grosse Quatuors für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Erstes Werk. ae. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel, Sinfonie concertante pour Pianoforte et Violon obligé, 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Cors. Op. 67. ae. 2 Thlr.

Devienne, 6 Solos pour la Flûte. Oe. 72. Liv. 1. ae. 1 Thlr.

— — 6 Sonates pour la Flûte avec accompagnement d'un Basse. Op. 52. Liv. 2. ae. 1 Thlr. 16 Gr.

André, J., Neue Liederversammlung 8. 9. 10. 11. ae. à 1 Thlr.

— — 12 Lieder. 12te Sammlung. ae. 1 Thlr.

Hoffmeister, 22ms Concert pour la Flûte. Op. 76. ae. 1 Thlr. 16 Gr.

Gyrowetz, petite airs et Rondeaux à l'usage des Commençans tirés de 52 Compositions pour le Clavecin par J. André. Liv. 2. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Rode, quatrieme Concert pour le Violon. ae. 1 Thlr. 20 Gr.

Rosenberger, 21 petites Pièces de l'Op. 12. das Labyrinth von Winter, arrangées pour Clavecin avec Violon ad lib. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Scelta di scene, duetti, et arie avec grand Orchestre No. 25. di Paer, de l'Opéra Camilla. ae. 1 Thlr.

— — — — No. 26. Aria di Paer, de Camilla. ae. 1 Thlr.

— — — — No. 27. Scena ed Aria di Paer, de Camilla. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, Sonate à quatre mains No. 2. 3. ae. à 20 Gr.

Fischer, Air de Righini varié pour le Pianoforte. ae. 8 Gr.

Franzl, 1me Concerto de Violon. Op. 5. ae. 2 Thlr.

Brandl, grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Op. 16. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Wranitzky, 5me Divertissement en Quatuor pour Fortepiano, Violon, Alto et Violoncelle obligé. Op. 51. Liv. 1. 2. 3. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.

Boeke, Major von, 6 Lieder von Matthison mit Begleitung von Pianoforte eingerichtet. 2te Heft. gr. 1 Thlr. 8 Gr.

Fiala, 3 Duos concertans pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 6. Liv. 2. gr. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 12 Allemandes à grand Orchestre de Carneval. Liv. 3. gr. 1 Thlr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

tigonus, dem ein Theil der asiatischen Provinzen zu Theil geworden sind, nach Ephesus, ersterer, um im dortigen Tempel der Diana Sühnopfer für die von ihm an Alexander und seiner Gemahlin Statyra verübten Morde darzubringen und sich in die daselbst gefeyerten grossen Mysterien einweihen zu lassen, letzterer, um im besagten Tempel ein Schutz- und Trutzbündniss mit Cassander zu schliessen.

Allen unbewusst, lässt Cassander Olympien, Alexanders und Statyrens Tochter, welche von ihm aus dem Gemetzel, welches letztere das Leben gekostet, gerettet worden ist, im Tempel zu Ephesus unter einem fremden Namen erziehen. Olympie liebt Cassander, als ihren Retter, ohne den Mörder ihrer Eltern in ihm zu kennen, und Cassander will Olympien heirathen, um sich durch ihren Besitz auf dem Throne Macedoniens zu befestigen. Antigonus allein ahnt die Herkunft Olympiens: um sich über seinen Verdacht aufzuklären, verlangt er von Cassander, dass ihm dieser das junge Frauenzimmer zum Geschenke machen möge. Cassander sucht der Anforderung anfangs auszuweichen, erklärt dann aber gleich darauf im Tempel, dass er Olympien zu seiner Gemahlin bestimmt habe, und noch an demselben Tage die Verbindung mit ihr vollziehen werde. Antigonus sinnt auf Mittel, sich dem Vorhaben Cassanders zu widersetzen und Olympien sogar selbst in seine Gewalt zu bekommen.

Die Ceremonie nimmt ihren Anfang. Die Einsegnung des neuen Ehepaars ist durchs Loos einer Priesterin zugefallen, die sich seit funfzehn Jahren dem Dienste der Diana gewidmet, und während der ganzen Zeit in grosser Abgeschiedenheit von den übrigen Priesterinnen gelebt, auch sich vor den Augen des Volks möglichst verborgen zu halten gestrebt hat. Sie weigert sich, das ihr obliegende Amt zu vollziehen. Gezwungen, die Gründe dieser Weigerung zu erklären, gibt sie sich dem Hierophanten und den Priestern und Priesterinnen zu erkennen: es ist Statyra, Alexanders Gemahlin! Cassander hat sie nur verwundet, nicht getödtet: sie hat sich darauf unerkannt nach Ephesus in den Tempel der Diana geflüchtet. Aber der heilige Gebrauch des Tempeldienstes vermag nicht gestört zu werden: Statyra muss sich wider Willen entschliessen, dem von Cassander dargebrachten Sühnopfer vorzustehen und seine Verbindung mit Olympien einzusegnen.

Olympie erscheint, um sich von der Priesterin zu der bevorstehenden Ceremonie vorbereiten zu lassen. In der unter beyden statt findenden Unterredung beginnt Statyra, Olympiens Herkunft zu ahnen; im nemlichen Augenblicke erscheint der Hierophant und kündigt an, Antigonus habe dem Volke und dem Heere zu vernehmen gegeben, Olympia sey die Tochter Alexanders des Grossen. Letztere erfährt jetzt, dass Cassander, ihr künftiger Gemahl, der Mörder ihres Vaters und ihrer Mutter ist!

Cassander erscheint. Er will auf Olympien zueilen und sie in seine Arme schliessen. Sie schaudert zurück. Statyra tritt vor und entschleiert sich; Cassander erkennt die Gemahlin Alexanders in ihr und steht, wie von Blitze getroffen. Er sucht sich zu entschuldigen und führt, um Statyrens Herz der Verzeihung zu öffnen, die Rettung Olympiens an. Aber Statyra bleibt unerschütterlich, und auch Olympia erklärt, dass sie ewig auf die Hand Cassanders Verzicht leisten werde. Letzter stürzt in Verzweiflung ab, droht aber, sich mit den Waffen in der Hand den Besitz Olympiens erringen zu wollen.

Jetzt tritt Antigonus auf. Er bietet sich Statyren zum Rächer gegen Cassander an und bittet um die Hand Olympiens. Diese soll sich erklären; sie gesteht, dass sie Cassandern noch immer liebe, ob sie ihm gleich auf ewig entsage.

Antigonus und Cassander ziehen mit ihren Kriegern zum Kampfe gegen einander aus, und streiten um den Besitz Olympiens: Cassander siegt. Er dringt in den Tempel und sucht Olympien auf. Statyra hält sich und ihre Tochter für verloren: sie ersticht sich, befiehlt aber noch im Tode, Olympia solle dem Antigonus ihre Hand reichen.

Statyrens Leichenbegängniss soll vollzogen werden, der Holzstoss ist angezündet. Antigonus erscheint, um, dem Befehle Statyrens zufolge, die Hand Olympiens zu empfangen. Diese stellt sich auf die Stufen des Altars, neben welchem der Scheiterhaufen errichtet ist, um der Asche ihrer Mutter die gewohnten Todtenopfer darzubringen. Dann richtet sie folgende Worte an Cassander:

Toi, l'époux d'Olympie, et qui ne dois pas l'être;
Toi, qui me conserva par un crime secours;

Toi, par qui j'ai perdu les auteurs de mes jours;
Toi, qui m'as tant chérie, et pour qui ma faiblesse
Du plus fatal amour a senti la tendresse;
Tu crois mes lâches feux de mon âme bannis:
Apprends...que je t'adore... et que je m'en punis.....
Cendres de Statire, recevez Olympie!

stösst sich den Dolch ins Herz und wirft sich in den Scheiterhaufen.

Aus vorstehender kurzen Inhaltsanzeige werden meine Leser von selbst abnehmen, dass in dieser Voltaire'schen Tragödie mehr äussere Handlung vorhanden ist, als vielleicht jedes andere klassische Trauerspiel der französischen Bühne aufzuweisen haben dürfte. Da die Franzosen (und ich lege dies Geständniss hier unverholen und mit Freuden ab) zu kunstgebildet sind, als dass ihnen, wie wohl hin und wieder den Deutschen, der ärmliche mechanische Verkehr und die körperliche Betriebsamkeit der dramatischen Personen ein Erstes und Einziges seyn sollte; so ist vielleicht diese überhäufte Handlung Ursache gewesen, dass das Trauerspiel *Olympie* bey seiner ersten Erscheinung eine kalte Aufnahme gefunden hat und nach kurzer Zeit gänzlich vom Theater verschwunden ist. In dieser Hinsicht möchte der Ausspruch, den das französische Publikum über diese Tragödie gethan hat, vollkommen gerecht und ohne Widerruf seyn.

Aber, frage ich, hätte die tiefe, kräftige Leidenschaftlichkeit, die in derselben vorhanden ist, nicht hinreichenden Ersatz für jene überhäufte äussere Handlung gewähren, ich frage, hätte nicht das lebhafte, höchst verständig geordnete, ja, meisterhaft entwickelte dramatische Interesse dieser Tragödie nicht einigen zu üppigen Auswüchsen der scenarischen Handlung die Wage halten sollen? Darüber einen Ausspruch zu thun, darf ich's mir, der ich Deutscher bin, mir, der ich noch dazu jede künstlerische Bildung irgend einer Nation nicht für zufällig, sondern für durchaus nothwendig und dem inneren Geiste derselben für vollkommen entsprechend halte, unter keiner Bedingung zugetrauen. Ich muss im Gegentheile offen gestehen, dass es, nach meiner Meynung, von Vermessenheit zeigen würde, wenn man den Franzosen, welche vorzugsweise verständig-witzig gebildet sind, aus ihrer Hinneigung zur rhetorischen Declamation einen Vorwurf machen und verlangen wollte, dass sie an deren Statt die gemüthvoll-poetische Darstellung, die aber mit ihrer inneren Bildung in offenbarem Widerspruch stehen müsste, setzen sollten.

Es ist merkwürdig, dass Voltaire dies gemüthvollste und kräftigste, obgleich im französischen Sinne eben klassischeste seiner Trauerspiele in einem Alter von beynahe siebenzig Jahren geschrieben hat. Sey es, dass das Studium der englischen dramatischen Literatur, oder Ueberdruss an der so häufig genossenen und selbst so häufig hervorgebrachten rhetorischen Gattung, oder (was noch unendlich merkwürdiger für die Psychologie des Menschen seyn würde) der gewöhnliche mit dem herannahenden Alter eintretende Uebergang aus dem einen Zustande in den entgegengesetzten (hier nämlich aus dem geistreichen in den gemüthvollen, statt dass sich sonst wohl bey poetischen Personen das Gegentheil zu ereignen pflegt) die Ursache von dieser poetischen Umkehr oder Wiedergeburt Voltaire's gewesen seyn mögen, immer bleibt das Trauerspiel *Olympie* eine sehr interessante Erscheinung im psychologischen Leben dieses Schriftstellers. Ja, es liesse sich vielleicht nachweisen, dass der ultra-witzige Voltaire in dem letzten Viertel seines Lebens eine offenbare Hinneigung zur Romantik in sich verspürt habe, und dass die Tragödie *Olympie* als ein unwillkührlicher Ausdruck überfliessender Gemüthlichkeit angesehen werden müsse. Möchte es zur Bestätigung dieser Behauptung mehr bedürfen, als jene merkwürdige Stelle aus der Vorrede der *Olympie* anzuführen, in welcher er der Beichte und dem Klosterleben, das Wort redet und welche wörtlich also lautet: Il a quelquefois dans le cloitre je ne sais quoi d'attendrissant et d'auguste. La comparaison entre le silence de ces retraites et le tumulte du monde, entre la piété paisible qu'on suppose y régner et les discordes sanglantes qui désolent la terre, émeut et transporte une âme vertueuse et verteuse.

Ja, auch eine ästhetische Wiedergeburt scheint sich um diese Zeit in Voltaire ereignet zu haben, wenn er in derselben Vorrede folgende merkwürdige Erklärung von sich gibt: Il est à croire que c'est cette crainte du ridicule, (nämlich dass sich das Publikum über die blos äussere Handlung einer Tragödie, wenn derselben die innere Bedeutsamkeit fehlte, lustig machen könnte) qui a presque toujours resserré la scène française dans le petit cercle des dialogues, des monolo-

gnes et des récits. Il nous a manqué de l'action; c'est un défaut que les étrangers nous reprochent dont nous osons à peine nous corriger.

Voltaire sandte das Trauerspiel *Olympie* im Manuscript an einen seiner Freunde, man sagt, an d'Alembert, mit der Bemerkung, er habe das Stück in sechs Tagen verfertigt. Dieser antwortete, er sey der Meynung, der Dichter habe am siebenten nicht ausruhen sollen. Voltaire schrieb zurück, auch glaube er keineswegs, alles wohl gemacht zu haben. So ward *Olympie*, wahrscheinlich zu ihrem Nachtheile, von neuem umgearbeitet.

Endlich ward das Stück am 16ten März 1764 auf dem Theater François aufgeführt. Es erhielt, wie schon oben gesagt, nur mässigen Beyfall und ward etwa sechs oder sieben Male vorgestellt, dann aber bey Seite gelegt. Seit der Zeit ist es nie wieder auf dem Theater erschienen. Die Gründe der kalten Aufnahme, welche das Stück erfuhr, habe ich bereits oben angeführt: die Franzosen, in deren künstlerischer Bildung sich damals auch noch nicht der leiseste Anklang von poetischer Gemüthlichkeit offenbarte, konnten dem Verfasser die Neuerung, die er mit der innersten Grundlage ihrer dramatischen Poesie unternehmen wollte, auf keine Weise verzeihen. Von dem Stücke ist späterhin nichts im Angedenken des Publikums geblieben, als folgende vortreffliche Verse, deren letzter besonders ein fast sprichwörtliches Glück gemacht hat. Der Hierophant sagt zu Statyren, wann diese ihre Verwunderung darüber bezeigt, dass Cassander seine Verbrechen abgebüsst hat und ihrer entsühnt worden ist:

Hélas! Tous les humains ont besoin de clémence.
Si Dieu n'ouvroit ses bras qu' à la seule innocence,
Qui viendroit dans ce temple encenser les autels?
Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

Auf mich hat immer das kecke, kräftige Gemälde, welches Antigonus von Alexander entwirft, einen lebhaften Eindruck gemacht:

Ce sacrilège! Eh quoi? Vos esprits s'égarent
Exigent-ils en Dieu l'assassin de Clitus,
Du grand Parménion le bourreau sanguinaire,
Ce superbe insensé, qui, flottant en mer,
Au rang du fils des Dieux ose bien aspirer,
Et se déshonora pour se faire révérer?

Die obenangeführten Eigenthümlichkeiten, welche vor sechzig Jahren dem Beyfalle des Volkes, welche meine darin enthaltenen Artikel einer mehr als flüchtigen Aufmerksamkeit würdigen, wird erinnerlich seyn, dass ich bereits vor anderthalb Jahren, bey meiner ersten Erwähnung der damals schon bevorstehenden Aufführung der *Olympie*, die Schwierigkeit geahnet habe, welche sich den Bearbeitern sowohl, als dem Tonsetzer, in Betreff der Entwickelung der Oper darbieten dürfte. Mich dünkte damals, und ich glaube auch jetzt noch, dass, zum Beyspiel, Mozart in keine Aenderung des Voltaire'schen Schlusses gewilligt, sondern diesen vielmehr zu einem grossen Finale verarbeitet haben würde, ohne dabey auf die Nothwendigkeit der Maschinerie auf dem grossen Operntheater Rücksicht zu nehmen.

Ohne meinen Lesern von den vielfältigen Aenderungen, welche dieser Schluss vor der ersten Aufführung erlitten hat und von denen eine unaufhörlich auf die andere gefolgt ist, Nachricht zu geben, will ich nur anzeigen, wie die Oper am Tage der ersten Vorstellung geendigt hat. Im Augenblicke, wo Cassander den Tempel stürmte, um sich Olympiens zu bemächtigen, erstach sich Statyra. Die Erde erbebte, Wolken bedeckten die Scene, und durch sie hindurch sah man ein Gespenst, das Alexandern vorstellte, mit einem

Giftbecher schreiten und Olympien anmahnen, sie solle sich durch den Tod den Verfolgungen Cassanders entziehen. Dann entstand Nacht, die handelnden Personen verschwanden, die Wolken verzogen sich nach und nach und zeigten endlich Alexandern im Tempel des Ruhms, wo Statyra und Olympia, die auf Wolken schwebend in die Lüfte stiegen, von ihm aufgenommen wurden.

Ich glaube, meinen Lesern in ihrem Urtheile über diese im doppelten Sinne aus der Luft gegriffene Entwickelung nicht vorzugreifen zu brauchen: sie werden auch ohne mein Zuthun diese Apotheose für den allerlächerlichsten Theatercoup halten, der je von einem französischen Dichter ausgebrütet worden ist und der selbst den geistvollen deutschen Erfindungen ähnlicher Art die Spitze bieten dürfte. Den Umstand, dass Statyra und Olympie gar nichts gethan haben, um unter die Götter versetzt zu werden, also der Apotheose ganz unwürdig sind, will ich hier gar nicht einmal in Erwägung bringen.

Es scheint, als ob selbst die vollendete, ich möchte sagen, die erstaunungswürdige Ausführung dieser letzten Decoration dem Publikum keinen Ersatz für die höchst jämmerliche dramatische Entwickelung, die durch sie nothwendig gemacht worden ist, dargeboten hat. Denn schon bey der zweyten Vorstellung waren abermalige Aenderungen mit diesem bereits unzählige Male veränderten Schlusse gemacht worden. Urtheilen meine Leser von der Einsicht und dem Verstande, welche dabey obgewaltet haben: Statyra ersticht sich jetzt nicht mehr auf der Bühne, sondern zu dem Ende stürzt sie in eine Art Pavillon oder Tempelcapelle, auf deren Schwelle dann kurz nachher bey geöffneten Thüren ihr todter Leichnam gesehen wird; Alexander überschreitet nicht mehr die untere Bühne, sondern erscheint im oberen Hintergrunde in den Wolken, Olympien winkend, und diese trinkt kein Gift mehr, sondern sinkt beym Anblicke ihrer sterbenden Mutter todt zu Boden. Die Apotheose geht vor wie nach von Statten. Dieser Schluss ist bey allen bis jetzt gegebenen Vorstellungen beybehalten worden.

Nach dieser ausführlichen Inhaltsanzeige des Textes der *Olympie*, die ich darum dem deutschen Publikum schuldig gewesen zu seyn glaube, weil diese Oper nicht allein in Berlin, sondern vielleicht auch auf allen grösseren Theatern Deutschlands gegeben werden dürfte, will ich zur Beurtheilung der Musik selbst übergehen.

Wenn es gleich keines Beweises bedarf, dass die Harmonie nicht bloss eine dienende Sklavin der Melodie ist, sondern vielmehr mit letzterer eine gemeinschaftliche Regierung im Reiche der Töne ausübt; so ist doch wenigstens die Wahrheit über allen Zweifel erhaben, dass die Melodie der Geist des musikalischen Gesetzes und die Harmonie der Buchstabe ist, durch welchen dieser Geist dargestellt wird und äussere Kraft und Vollziehung erhält. Es bleibt daher ausgemacht, dass weder der einen noch der andern dieser beyden Mächte ein Vorzug zugestanden werden könne und dass, um ein ganz vollkommenes Gleichgewicht unter beyden aufrecht zu erhalten, weder die Melodie, noch die Harmonie vorherrschend seyn müsse.

Wenn, wie ich mir schmeichle, dieser musikalische Grundsatz eine mathematische Gewissheit in sich schliesst; so kann ich nicht umhin zugestehen, dass Hr. Spontini, der stets der Harmonie, insofern nämlich diese von ihm als eine Opposition der Melodie betrachtet worden ist, eine ausschliessliche Herrschaft über letztere zugestanden hat, besonders in dieser neuen Composition dem Buchstaben des musikalischen Gesetzes unterthäniger gewesen ist, als dem Geiste desselben. Lässt sich etwa dieser Buchstabe durch Mühe und Beharrlichkeit erlernen, während der Geist allein eine Eingebung des allmächtigen und unerklärbaren Genies ist? Der Beantwortung dieser Frage thut es eben so wenig Noth, als der Anwendung derselben auf Herrn Spontini, da meine geistvollen Leser sich beyder Geschäfte von selbst unterziehen werden.

Ohne dem ausgezeichneten Talente des besagten Componisten zu nahe zu treten, lässt sich, selbst zur würdigen Anerkennung seines Verdienstes, die Wahrheit als entschieden behaupten, dass derselbe weniger vom Geiste der musikalischen Darstellung, als von der äusseren Macht, das buchstäbliche Gesetz derselben in Ausübung zu bringen, durchdrungen ist. Hr. Spontini besitzt, mit einem Worte gesagt, mehr das Talent, die gegebenen Massen zu verarbeiten, als das Genie, jene Massen aus nichts zu erfinden: er ist Gestalter, aber nicht Schöpfer; das verständige Talent der Anordnung trägt bey ihm über das geistige Genie der Erfindung den Sieg davon.

Wohl ahne ich, dass viele deutsche wahrhafte Musikkenner in Betreff dieses Urtheils über Hrn. Spontini stillschweigend mit mir einerley Meynung seyn dürften; aber wohl weiss ich auch, dass wenige derselben Gelegenheit gehabt, noch wenigere aber Muth genug besessen haben mögen, ein solches Urtheil dreist und ohne Hehl vor dem grossen Publikum auszusprechen.

Mir wohnt eine zu hohe Verehrung für den musikalischen Sinn derjenigen Nation inne, der ich selbst angehöre, als dass ich mir das Verdienst allein zuschreiben sollte, in der *Vestalin*, dem einzigen, aber auch prächtig glänzenden Diamante in der musikalischen Krone des Componisten, mehr künstliche Gestaltung, als künstlerische Erfindung entdeckt zu haben. Ja, mich dünkt sogar, als ob schon längst vor mir die meisten der Melodieen, oder (wenn dieses Wort in dem gegebenen Falle unpassend scheinen sollte) der Thematen in der *Vestalin* für nichts weniger als neu und originell anerkannt worden seyn müssten.

Dieses allgemeine Urtheil über Hrn. Spontini lässt sich auch im besonderen auf die neue Composition seiner *Olympia* anwenden: vom wahrhaften tieferdringenden, schöpferischen Genie kein Funken, aber in jeder einzelnen Note Beweise eines denkenden, ordnenden und reflectirenden Verstandes, ausgerüstet mit allen Hülfsmitteln der Kunst und Erfahrung.

Zusammenstellung, Opposition ist die hervorragende Seite des Spontini'schen Talents. Darf es daher verwundern, dass er in mehrstimmigen Gesangstücken, besonders in Chören, wo ihm die Natur der Dinge Elemente zur Opposition an die Hand gibt, das Vortreffliche leistet, dagegen aber stets der Darstellung der einen und ungetheilten Empfindung, welche der bezeichnende Charakter der Arie ist, unterliegt? Diese Eigenschaft des Componisten hat sich in der *Olympia* deutlicher als je vorher in ihm entwickelt, und ist auch hier deutlicher als in der *Vestalin* und *Ferdinand Cortez* von dem ganzen Pariser Publikum anerkannt worden.

Jedes einzelne der verschiedenen Gesangstücke der Oper besonders durchgehen zu wollen, würde eine unnütze Mühe seyn, da ich die Partitur eben so wenig selbst zur Hand habe, als ich sie meinen Lesern zum Beweise meines Urtheils vor Augen zu legen vermag. Es muss mir also genügen, hier bloss einige Nummern nahmhaft zu machen, übrigens aber über die ganze Musik nur ein allgemeines Urtheil zu fällen.

(Die Fortsetzung im nächstfolgenden Blatte.)

Nachrichten.

Warschau, im Januar. Auch uns wurde endlich das Glück zu Theil, die weltberühmte Sängerin Signora Catalani zu hören. Sie gab vier Concerte im grossen Saale des hiesigen Rathhauses, welcher über 500 Personen fasst, die ersten drey für sich, das vierte zum Vortheile des hiesigen Armeninstituts. Das Eintrittsbillet kostete jedes Mal 30 Gulden polnisch oder 5 Thlr. Doch war der Saal immer — und das letzte Mal gedrängt voll. Sie sang die Arien und Variationen u. s. w., welche alle schon in dieser Zeitung zu oft genannt und gewürdiget worden sind, als dass ich nöthig hätte, sie wieder herzuzählen; am meisten schien sie die staunenden Verehrer ihres Gesanges durch die Variationen auf das Rodesche Thema zu entzücken, welche sie in den zwey ersten Concerten vortrug, und in dem zweyten sogar auf Verlangen wiederholte, wiewohl die Kenner der Kunst durch ihr *Son regina* mehr befriediget wurden. Noch nie ist wohl eine Künstlerin in Warschau mit so viel zuvorkommenden Ehrenbezeugungen von dem hiesigen hohen Adel aufgenommen worden, als Madame Catalani. Selbst dass sie den Saal des Rathhauses erhielt, der bis jetzt nur zu ausserordentlichen Festen, welche die Stadt zu geben veranlasst ist, bestimmt war, nun gleichsam zum Concertsaale einweihte, war eine Begünstigung für sie. Die Warschauer Blätter sind voll Lobpreisungen dieser Künstlerin; doch raunte man sich ins Ohr, dass diejenigen nicht Unrecht hätten, die da meinten, dass das Wort bey ihr todt sey, und dass es wohl vielmehr für den wahrhaft guten Gesang ein Verlust seyn möchte, wenn diese Art zu singen viele Nachahmerinnen finden sollte. Ohne im Theater sich für einen geringeren Preis, wie es von vielen erwartet wurde, hören zu lassen, verliess sie am 4ten Januar Warschau, um nach Lemberg zu reisen, wurde jedoch durch die strenge Kälte genöthigt, nach Warschau zurückzukehren. Sie kündigte nun zwar noch ein Concert in den Zeitun-

gen an, welches sie wieder in demselben Saale und für denselben Preiss geben wollte, wiederrufte es aber nach einigen Tagen, weil sich der erwartete Zulauf um Billets zu 5 Thlr. nicht finden wollte, und verliess Warschau. Doch erlaubte sie einem gewissen Hrn. Pomernacki, der sich einen Schüler Baillots nennt, in ihrem dritten Concerte sich hören zu lassen; aber trotz der Empfehlungen, die er von einigen seynwollenden Kennern hatte, missfiel er, da er sich keineswegs als Virtuos erwies. Er gab hierauf ein eigenes Concert, welches wenig besucht war und welches auch keine bessere Meynung von ihm bewirkte.

Seit einiger Zeit sprechen unsere öffentlichen Blätter viel über Hrn. Kurpinski, welcher mehre Opern componirt hat, wodurch einige seiner Freunde Veranlassung genommen haben, eine Ehrenmedaille für ihn prägen zu lassen. Ob ihm diese Ehre, wie andere meynen, vielleicht zu frühzeitig und wohl hauptsächlich auch deshalb erwiesen sey, weil er ein Pohle von Geburt ist, lasse ich dahingestellt seyn. Durch Verwendung derselben Freunde hat er vor kurzem den Titel eines königlich polnischen Kapellmeisters von Sr. Maj. dem Kaiser Alexander und unserm Könige erhalten. Das hiesige Tageblatt, welches die Personen nennt, auf deren Kosten die Ehrenmedaille für Hrn. K. geprägt worden ist, und welches seine Verdienste rühmt, sagt unter andern, dass seine Klavierschule, unter dem Titel: *Wyklad systematyczny Muzyki* (systematische Auseinandersetzung der Musik) ein Werk sey, dessen sich andere Nationen nicht rühmen könnten. Diese Klavierschule ist jedoch blos eine unvollständige Uebersetzung der Pleyelschen, mit einigen Beyspielen aus der Cramerschen, und enthält ausserdem nichts neues als eine Vorrede, mit einer Erklärung der Harmonie, wodurch sie aber keineswegs erklärt wird, und einer Anweisung, wie Triolen gespielt werden sollen, wenn der Bass einfache Achtel etc. hat: eigentlich, wie sie nicht gespielt werden können, wenn sie anders ihre Eigenschaften als Triolen, das heisst 3 gegen 2 (wo nur 1 immer der Zusammenschlag mit beyden Händen seyn muss, und nicht auch 3.) nicht verlieren sollen. Das bedeutendste an dieser Klavierschule ist der vielversprechende Titel, dem aber das Werk selbst nicht entspricht. Als Componist besitzt Hr. K. allerdings Talente. Ueber seine und andere hier gegebene Opern werde ich Ihnen später Nachricht mittheilen.

Recension.

Grosse Sonate für das Pianoforte — — von Joh. Nep. Hummel. 81stes Werk. Wien, bey Steiner u. Comp. Pr.

Fast eben so, wie in neuester Zeit durch Beethoven die Orchestersymphonie — zwar nicht, wie man oft sagt, zu einer neuen Gattung umgeschaffen worden, aber zu der bisherigen eine neue Art gewonnen; und dies vornämlich dadurch, dass sie, der Erfindung und Ausführung nach, nach allen Seiten hin sehr erweitert, und in ihr der Phantasie ein Uebergewicht und viel freyerer Spielraum zugestanden worden, so dass diese sonst streng begränzte Gattung in dieser ihr neu zugeführten Art, was den Geist und das Wesentliche der Haltung und Ausarbeitung anlangt, jener Gattung nahe gebracht worden, die schon früher Phantasie hiess und bis dahin nur immer Einem Instrumente und Einem Spieler bestimmt war; fast eben so ist in den letzten Jahren die Klaviersonate durch einige geist- und besonders phantasiereiche Meister mit einer neuen Art und in den Hauptsachen, auf dem nämlichen Wege, auch zu dem nämlichen Ziele, bereichert, und damit zugleich das Klavierspiel wie mit Gewalt emporgerissen und zu einer Ausbildung genöthigt worden, wie sie bis dahin kaum bey den grössten Virtuosen gefunden wurde. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass Beethoven auch hier von entscheidendem Einfluss gewesen ist: dass Maria v. Weber eben hier viel gewirkt hat; und dass der treffliche Künstler, von welchem hier zunächst zu reden ist, sich auch in dieser Art als grossen, herrlichen Meister gezeigt, ja, in gewisser Hinsicht, nach dem Urtheil nicht Weniger, eben hier die Mitbewerber alle sogar übertroffen hat.

Hat er dies aber irgendwo, so hat ers in dieser, in jedem Sinne des Worts grossen Sonate. Die Gedanken, nur erst an sich, gleichsam nackend angesehen, sind würdig, ungewöhnlich, bedeutend und ansprechend; der Ausdruck und Charakter durchaus edel, und, mit eben so

viel Geist und Geschmack, als Maas und Erfahrung festgehalten, innerhalb der Gränzen vom Pathetischen bis — nach der einen Seite hin; zum Zartesten, nach der andern, zu vollem (nicht flakkerndem) Feuer und grosser Kraft. Die Ausarbeitung ist ganz meisterhaft; ohngeachtet der grössten Breite überall eng zusammengefasst, und genau symmetrisch in allen Theilen gegen einander; ohngeachtet seltener Kunst und bewundernswerther Solidität, nirgends und nicht im Geringsten steif oder gezwungen: dabey bietet sie einen wahren Schatz an neuen Figuren, Lagen und harmonischen Wendungen, so dass eben dies (die Ausarbeitung) der Punkt ist, wo, wenigstens nach des Rec. Urtheil, diese Sonate allen den andern ihrer Art vorzuziehen seyn möchte. Hierzu kömmt, dass alles, wie bey solch einem wahren Klaviermeister zu erwarten, wahre Klaviermusik bleibt; nichts z. B. nach Orchester- oder Violinquartettenart geformt und aufgestellt, wiewohl eben so vollstimmig und in allen Stimmen so regelmässig fortschreitend gedacht: dass auch bey allem der sicherste und beste Effect des Instruments — freylich eines tüchtigen — berücksichtigt ist. Dagegen macht es an den Spieler überaus grosse, man dürfte sagen, ungeheure Forderungen; und, manche springende Figuren bey Maria v. Weber abgerechnet, möchte diese Sonate wohl die schwierigste von allen bis jetzt existirenden seyn. Wenn darüber viele, sonst wirklich ausgezeichnete Kenner und Freunde der Musik, und auch wackere Klavierspieler, die aber nicht fast ihr ganzes Leben diesem Instrumente haben hingeben können oder mögen — wenn diese darüber seufzen sollten: so lässt sich nichts dagegen einwenden; aber gerechte Klage darüber führen können sie nicht, denn es stehet hier schlechterdings nichts Schweres, nur um schwer zu seyn, nichts Künstliches, nur um künstlich zu klingen, nichts Sonderbares, nur um aufzufallen: es wird mit jedem Schweren, Künstlichen, Sonderbaren wirklich etwas ausgesagt, und etwas, das auf andere, auf leichtere und bequemere Weise sich entweder gar nicht oder doch nicht so gut hätte aussprechen lassen. Erstaunen aber möchte man über die Fortschritte des Klavierspiels überhaupt, wenn man sichet, dass so etwas dem Publikum zugemuthet werden kann; gibt man auch gleich vorläufig zu, was hierbey allerdings zuzugeben ist.

Nach dieser Darlegung unsers Urtheils über dies Werk im Allgemeinen, braucht es nur weniger Zeilen über das Besondere. Es beginnet mit einem gewaltigen *Allegro* aus Fis moll, C-takt, 15 Seiten lang, das noch besonders durch vieles Eigene in den Ligaturen und Bindungen, so wie durch originelle und höchstwirksame Modulationen sich auszeichnet. Ein *Largo con molt' espressione* aus H moll, Dreyvierteltakt, 7 Seiten lang, folgt, und ist eben so reich, als neu und ausdrucksvoll figurirt. Ein *Vivace*, aus Fis moll und Fis dur, C-takt, 15 Seiten lang, schliesst, und wechselt mit pikanten Melodieen und feurigen Bravourstellen.

Das Werk macht zugleich den 6ten Heft des *Museums für Klaviermusik*, das Hr. Steiner in Wien herausgibt, aus, und das bisher nur wahre Meisterwerke, und von der verschiedensten Art geliefert hat. Es ist sehr schön gestochen.

Wir wünschen den ganz ausgezeichneten Klavierspielern, die dies Werk vollkommen bezwingen können, zu dieser Acquisition Glück; und dem Klavierspiele selber, wenn solcher Bezwingenden viele seyn sollten.

Kurze Anzeige.

Danse cosaque favorite avec Introduction et Variations pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Die Introduction beträgt eine ganze — Zeile. Der Tanz ist artig, doch schwerlich national-kosakisch. Die Variationen, neun an der Zahl, sind munter, mannichfaltig in den Figuren, ziemlich leicht auszuführen; die letzte hat eine kleine Coda. Ist auch alles Manufacturwaare, so veräth sie doch den geschickten, gewandten Manufacturisten, der besonders auch die Muster kennt, nach welchen so eben am häufigsten gegriffen wird, und der sich diesen aufs willigste bequemt, bis er dann einmal zwischendurch auch einmal das Fabrikgebäude verschlossen lässt, und aus der Studierstube heraustritt als wahrer Künstler, mit einem Werke, wie vor kurzem z. B. mit seiner zweyten Symphonie.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Februar. **N°. 8.** 1820.

Olympie, tragédie lyrique, en trois actes, imitée de Voltaire, paroles de Dieulafoi et Briffaut, musique de Spontini.

(Beschluss aus No. 7.)

Die Ouverture, welche, nach einigen wenigen Einleitungstakten im langsamen Zeitmasse, in's Allegro übergeht, führt ein etwas bizarres, aber recht interessantes Thema auf eine künstliche Weise durch. Bekanntlich hat Hr. Spontini erst acht Tage vor der Aufführung mit der Composition dieser Ouverture begonnen, und daher mag es kommen, dass das hiesige musikalische Publikum, welches an diesem Tonsetzer eine so grosse Eile nicht gewohnt ist, in derselben das schwächste Musikstück der ganzen Oper zu erkennen geglaubt hat. Mich aber dünkt im Gegentheile, die Ouverture der *Olympia* sey eins der originellsten Stücke dieser Oper. Ich möchte ihr nur den Vorwurf einer zu grossen Kurze machen. Doch steht zu erwarten, dass der Componist, von dem einstimmigen Tadel, welchen man über diese Ouverture ausgegossen hat, an sich und seinem eigenen Werke irre gemacht und daher wahrscheinlich nächstens eine andere Einleitungssymphonie schreiben wird.

Von den merkwürdigsten in der Oper befindlichen Arien werden eine von Olympien (worin sie das Glück beschreibt, welches sie darüber empfindet, Cassandern, ihrem Retter und Wohlthäter, anzugehören), eine von Antigonus, während der Krönung Statyrens, und zwey von Statyren (die erste bey ihrer Erscheinung im Rachehaine der Diana, um diese für die Weigerung, Cassanders Sühnungs- und Heirathsfeyer zu verrichten, um Vergebung anzuflehen, und die zweyte, wenn sie ebendaselbst die Götter zur Rache gegen Cassander anruft), ausgezeichnet. Mit Ausschluss von Olympiens Arie, welche ein verständliches, dem Ohre gefälliges, aber zugleich ein nichts weniger, als neues Thema hat, gehören die drey übrigen Arien zu jener Klasse Singstücke, bey der der Hörer in den Ausruf ausbrechen möchte: Töne, nichts als Töne und abermals Töne! Man hört diese Stücke an, verliert sich in den Tönen derselben und hat am Ende eben so wenig gehört, als das Auge sieht, wenn es auf eine weite und gänzlich kahle Ebene gerichtet wird. Was die Arie des Antigonus anbetrifft, welche mit den Worten: *Voici les enseignes sacrées*, beginnt; so ist der Componist sogar von einem ihm befreundeten Journale eingeladen worden, sie, als gänzlich verfehlt, von neuem zu componiren.

Vortheilhafter als diese Arien zeichnet sich das Duett zwischen Cassander und Olympia aus, welches eigentlich eine Fortsetzung von Olympiens Arie ist. Aber auch hier findet man neben vielem Verständlichen, auch viel bereits Gehörtes. Der erfreulichste Theil der Oper, das heisst alle diejenigen Chöre, welche in den blos allgemeinen historischen Gang des Stückes eingreifen und nicht dem dramatischen Interesse desselben zur Grundlage dienen, beginnt im ersten Aufzuge mit der Scene des Tempels, wo Cassander entsühnt und mit Olympien verbunden werden soll. Hier stösst man auf mehre mit Tänzen untermischte Chöre, die sich durch Lebendigkeit, Frische und selbst durch Erfindung ganz vorzüglich auszeichnen, und nebst denjenigen des dritten Aufzugs, wo Statyra im Lager des Antigonus gekrönt wird, unstreitig die glänzendste Seite der ganzen Oper ausmachen: es ist unmöglich, mit musikalischen Partieen, welche durchaus nur scenarisch und ganz und gar nicht dramatisch sind, einen wohlthätigern Effekt hervorzubringen. Die Harfenbegleitung, welche einigen derselben beygegeben ist, erhöht den Reiz, welcher diesen glänzenden Stücken eigenthümlich

angehört. Auch der Contrast ist vom Componisten im dritten Akte sehr verständig benutzt worden: der Chor, mit Tanz vermischt, der Statyrens und Alexanders Ruhm besingt, wird durch einen Boten unterbrochen, der dem Antigonus die Annäherung Cassanders an der Spitze einer siegreichen Heeresmacht verkündigt. Nachdem Antigonus in einer kurzen Scene, den übrigen unbemerkt, seine Bestürzung zu erkennen gegeben hat, beginnen Chor und Tanz von neuem, und contrastiren auf eine sehr interessante Weise mit der Aengstlichkeit, in welcher Antigonus fortwährend begriffen ist.

Will man auf die Bedeutung der Situation, so wie auf die Intention des Componisten Rücksicht nehmen, so ist unstreitig das Finale des ersten Aufzugs der wichtigste Theil der Oper. Priester, Volk, Krieger frohlocken, Cassander und Olympie sind voll Entzücken, die Priesterin, welche die heilige Handlung verrichten soll, naht herbey. Statt aber auf die Neuzuvermählenden den Segen der Götter herabzuflehen, wendet sich letztere gegen Cassandern, hebt den Schleyer auf und flucht in ihm ihrem eigenen und dem Mörder Alexanders. Cassander erkennt Statyren und steht wie vernichtet; Olympie, Priester und Volk begreifen nichts von dem Fluche, den Statyra über Cassander ausspricht und geben ihr Erstaunen über die Unterbrechung und Entheiligung der gottesdienstlichen Handlung zu erkennen. Diese Scene ist vom Componisten zu einem grossen Finale verarbeitet worden. Er scheint auf dasselbe sichtbar grossen Fleiss verwendet, aber auch damit eine grosse Anforderung an den Tag gelegt zu haben. Es thut mir leid, gestehen zu müssen, dass ich darin mit dem besten Willen nichts anders als einen Wechsel von bloss mechanisch auf einander folgenden hohen und tiefen Tönen, meistens im Einklange und gänzlich entblösst von aller Andeutung und Ausführung eines eigentlichen geistigen Themas gefunden habe. Dies ist mein Urtheil über dieses Finale; ich gebe es für mein eigenes, für ein individuelles, also für kein untrügliches. Täuscht mich mein Gefühl, oder werde ich von meiner mangelhaften musikalischen Erkenntniss im Stiche gelassen; so kann dem Werthe dieses Musikstücks durch die persönliche Ansicht, welche ich hier äussere, durchaus kein Abbruch geschehen. Historisch will ich noch berichten, dass dies Finale von den sehr wenigen hiesigen Journalen, die sich zu Gunsten der *Olympie* erklärt haben, für ein Meisterstück gehalten worden ist; aber die historische Wahrheit legt mir auch die Pflicht auf, zu gestehen, dass die unberühmteste aller deutschen schöngeisterischen Zeitschriften von diesen Journalisten nicht einmal sogenannte musikalische Correspondenznachrichten aufnehmen würde.

Möge es hiermit der kritischen Andeutungen über die Singstücke der Oper *Olympie* genug seyn. Vielleicht werde ich dereinst, bey noch vertrauterer Kenntniss mit dem Werke, deren bisherigen Vorstellungen, sieben an der Zahl, ich sämmtlich beygewohnt habe, ein das Einzelne erschöpfenderes Urtheil zu fällen im Stande seyn.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, von den Tanzmelodieen der Oper zu reden. Unbesorgt darüber, ob man mich der Satyre beschuldigen oder meine diesfallsige Aeusserung für den Ausdruck aufrichtiger Meynung gelten lassen werde, gestehe ich ohne Hehl, dass mir, nach den mit Tanz begleiteten Chören, die Balletmusik der Oper *Olympie* das Reizendste und Vollendetste des ganzen Werks zu seyn scheint. Nicht um eine dieser Melodieen auszuzeichnen, die alle gleich vortrefflich erfunden und gleich vortrefflich ausgeführt sind, sondern blos um aufs Gerathewohl die erste die beste nahmhaft zu machen, will ich diejenige anführen, welche folgendergestalt anhebt:

Andantino.

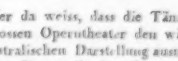

u. s. w.

Wer da weiss, dass die Tänze auf dem Pariser grossen Operntheater den wichtigsten Theil der theatralischen Darstellung ausmachen und dass die blosse Singmusik desselben, stände ihr nicht Tanz und Maschinerie zur Seite, selbst dem Spott der Pariser in einem hohen Grade erregen würde, dem wird die Sorgfalt, welche *Hr. Spontini* auf die Ballette seiner Oper verwandt hat, nicht am unrechten Orte angebracht zu seyn scheinen.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, von dem Recitative der *Olympie* zu reden. Es dürfte keinem deutschen Musikkenner unbekannt seyn, dass gerade der Dialog, insofern sich in diesem die mancherley Verstandes-Collisionen deutlicher zu erkennen geben, als in den Arien, Duetten etc., — die, selbst gegen des Dichters Wissen und Wil-

len, lyrisch werden, weil sich in ihnen mehr oder weniger eine auf den höchsten Grad gesteigerte leidenschaftliche Einheit aussprechen muss, — denjenigen Theil einer Oper ausmacht, dem Hrn. Spontini's Talent am meisten gewachsen ist. Jene Verstandes-Collisionen müssen natürlich mehr auf dem Witze, als in der poetischen Einheit begründet seyn, und somit sind hier alle Hülfsquellen, welche die analytische *) Instrumentirung an die Hand gibt, vollkommen an der rechten Stelle. Die Sitte, den Dialog allenthalben obligat vom ganzen Orchester begleiten zu lassen, dürfte freylich ohne grosse Mühe als durchaus unzweckmässig erklärt werden können; man brauchte nur auf den einzigen Uebelstand dabey aufmerksam zu machen, dass diese Art der Begleitung jeder Phrase, ich möchte fast sagen, jedem Worte einen Ausdruck gibt, den sie unmöglich haben können und durchaus auch nicht haben dürfen, weil sich sonst alle Bedeutung in und durch sich selbst zerstören würde. Aber diese Sitte ist in der hiesigen grossen Oper einmal zur Richtschnur angenommen und Herr Spontini ist gerade der Componist, der sie mit dem grössten Erfolge ausübt. Wird gleich durch diese Art des Accompagnements, welches sich bey heftigen, leidenschaftlichen und trotzigen Stellen vielleicht über die Gebuhr häufig in folgenden und den ähnlichen Figuren vernehmen lässt:

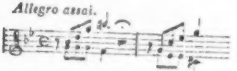

u. s. w.

dem Ausdruck der Rede fortwährend eine zu gesteigerte, zu gewaltsame Bedeutung gegeben; so gewinnen dagegen diejenigen Stellen, welchen ihrer Natur nach vorzugsweise eine witzig-analytische Tendenz innewohnt, an extensivem Ausdrucke. Solche Stellen finden sich in der Oper *Olympie* sehr häufig. Ich will eine derselben, die mir vorzugsweise vortrefflich zu seyn scheint, ausführlicher anzeigen und das deutsche Publikum im voraus darauf aufmerksam machen. Da, wo Antigonus im ersten Akte Cassandern über Olympien auszuforschen sucht, richtet er im Voltaire'schen Stücke folgende Rede an ihn:

Souffrez que je demande une jeune étrangère
Qu'aux murs de Babylone enleva votre père.
Elle est votre partage; accordez-moi ce prix
De tant d'heureux travaux, pour vous même entrepris.
Votre père, dit-on, l'avoit persécutée;
J'aurai soin qu'on ne cour elle soit respectée.
Son nom est... Olympie.

Diese in der Oper buchstäblich beybehaltenen Worte, bey welchen Antigonus den Cassander scharf in's Auge fasst, werden ausser von den vier Geigeninstrumenten von einem aushaltenden Fagotte begleitet. Dieses Accompagnement drückt Antigonus Hinterlist und verfängliche Absicht so vollkommen aus, dass ich bey allen Aufführungen der Oper mit freudiger Ungeduld auf dieses Recitativ gewartet habe und jedesmal von demselben aufs neue entzückt worden bin.

Die Bemerkungen, welche ich bis jetzt über Hrn. Spontini's Manier, die Recitative zu begleiten, gemacht habe, veranlassen mich, hier zum Schlusse meiner Anzeige noch einige Worte hinzuzusetzen, welche sich im allgemeinen auf die Instrumentirung dieses Componisten beziehen. Den Sinn der Worts Accompagnement meint Herr Spontini nicht poetisch zu nehmen, das heisst, er versteht ihn nicht so, als ob dasselbe der Melodie stets untergeordnet, mit dieser eines Weges gehen und sie begleiten, nicht aber bey jedem Schritte ihr widerstreben müsse, sondern diesem Componisten scheinen vielmehr Melodie und Begleitung gleichsam eine musikalische constitutionelle Monarchie zu seyn, wo erstere das Recht

*) Schon mehr als einmal bin ich bey den verschiedenen Mittheilungen über musikalische Gegenstände, welche ich den öffentlichen Zeitschriften einverleibt habe, gewilligt gewesen, mich, um die Natur der poetischen und witzigen Compositionen kennbar zu machen, der philosophischen Kunstwörter synthetisch und analytisch zu bedienen; Furcht, man möchte mich der Pedanterie beschuldigen, hat mich bisher von dieser Neuerung abgehalten. Heute benütze ich diese Furcht und werde von nun an jedesmal, wo ich nöthig habe, den absoluten Unterschied jener beyden Compositionsarten darzustellen, die besagten Kunstausdrücke gebrauchen. Musiker und Componisten vom Handwerke werden den Sinn derselben ahnen, wenn ihnen die philosophische Terminologie auch fremd seyn sollte; und was die Liebhaber anbetrifft, so müssen es diese mir Dank wissen, dass ich ihnen eine Erklärung ersparte, deren Gegenstande sie ohnehin kein Interesse abgewinnen können.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten August | №. 48. | 1800.

Abhandlung.

Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen.

Zu einer Zeit, wo theils die grofse Krise der Philosophie alles, selbst das Verjährteste und Heiligste, einer neuen Prüfung unterwirft; theils die Forderung der Humanität, das Nützliche mit dem Angenehmen zu verbinden, von der drängenden Sorge für die Subsistenz sehr oft unterdrückt wird — : zu einer solchen Zeit darf es am wenigsten Verwunderung erregen, wenn man den Werth einer Kunst (der Musik) schärfer in Anspruch nehmen sieht, da sie schon sonst manchem ernsten Geschäftsmanne und Philosophen in Beziehung auf *Sittlichkeit* verdächtig war. Dürfen ihre warmen Verehrer darüber unwillig werden? — Was keine Prüfung aushält, verdient keine Anhänglichkeit. Und sagt ihnen nicht ihre unbefangene Ueberzeugung, *dafs der* Spruch auch in letzter Instanz nicht anders als erwünscht für sie ausfallen mufs? — Hiermit ziele ich keineswegs auf eine Appellation an die Sinne und das Herz der Menschen, welche sich, trotz allen möglichen Demonstrationen, die Musik nie rauben lassen; (denn diese Appellation bliebe immer ein erschlichener Trost), sondern — mit aller Ehrfurcht gegen die Weisen, von Plato bis auf Kant, sey es gesagt, — selbst vor dem Richterstuhl der Vernunft ist die Tonkunst ihres Triumphes sicher. In der That konnte wohl denen, welche nur bis an die Schwelle ihres Tempels gekommen sind, oder die in den Vorhallen wandeln, um ihre Gottin bange seyn, aber nie den tiefer Eingeweihten, welchen die Beschäftigung mit Musik kein Handwerk, kein blofser Zeitvertreib, kein leerer Sinnenkitzel ist. Diese werden und müssen sich vielmehr über jenes Verdammungsurtheil freuen, (was immer lauter wird,) weil es nur ein Idol trifft; ja, ihm noch gröfsere Kraft wünschen, als es bisher hatte, um das zahllose Heer der Afterkünstler von der Besudelung des Heiligthums möglichst zurück zu scheuchen, wogegen weder strenge Recensionen, noch das jammervolle Leben vieler herumreisenden Kunstjünger, noch die mehrentheils kärgliche Besoldung in den Theatern und Kapellen etwas vermögen. Wohl der Musik, wenn man es dahin bringen konnte, dafs Niemand sie von *Profession* triebe, als der mit nicht gemeinem Talent anderweitige Kenntnisse, immerwährendes Studium seiner Kunst und reinen, d. h., von *eitlem Dunkel* nicht getrübten Enthusiasmus dafür verbände! Mag dies immerhin ein frommer Wunsch bleiben; verdient nicht derjenige unsern Dank, welcher uns zur Annäherung eines Ideals führt, sey es auch, *dafs er uns nöthigte*, das gothische Gebäude umzuändern, was wir bisher bewohnten? — Und dies, nur dies konnte auf's Höchste das Resultat philosophischer Untersuchungen über den Werth der Tonkunst seyn.

Es geht mit der Musik in mancher Hinsicht, wie mit der Religion. Beyde sind den Menschen im Ganzen unentbehrlich: beyde beschäftigen die Sinne, den Verstand und das Herz, (theils einzeln, theils, in ihrer gröfsten Vollkommenheit, zusammen) jene nur unmittelbarer, mithin auch anziehender, als diese. So wenig es nun irgend einem der verschrieenen so genannten Atheisten, von Diagoras bis auf Fichte, in den Sinn kam, den Menschen die *wahre* Religion nehmen zu wollen, eben so wenig wollte ein wirklicher Philosoph

hat, Gesetze vorzuschlagen und letztere das Recht, diesen Gesetzen zu widersprechen. So zeigt sich das Accompagnement des Hrn. Spontini stets als Opposition, und daraus mag immer, in witziger Hinsicht, eine unterhaltende mechanische Abwechselung für Gehör und Reflexion hervorgehen. Aber dürfte dadurch auch der poetische Ausdruck, das heisst die nothwendige Einheit des Gemüthes erreicht werden? Ich zweifle!

Zum Schlusse dieser Anzeige möge noch der Decorationen und der Aufführung der Oper mit ein paar Worten Erwähnung geschehen.

Schon aus meinen früheren Anzeigen von der bevorstehenden Darstellung dieser Oper habe ich der ausserordentlichen Kosten gedacht, deren Verwendung das Gouvernement gut geheissen hatte. Die Oberintendanz dieses Theaters scheint allerdings die Absicht gehabt zu haben, die Vorstellung der *Olympia* zu einem Meisterstücke künstlerischen und scenarischen Pompes zu machen. Ersteres konnte sie nicht unmittelbar bewirken: die Sorge dafür lag dem Componisten ob und die Administration scheint in dessen Gelingen auch nicht das leiseste Misstrauen gesetzt zu haben. Desto ungemeinere Aufopferungen hat sie von ihrer Seite an Decorationen und Kleidung gemacht. Der ersten sind fünf, die sich freylich an innerem Werthe nicht gleichkommen. Die Scene hebt mit einer Art von Vorhofe, von Propyläen des Dianentempels zu Ephesus an. Diese Decoration ist mit allen denjenigen Attributen geschmückt, welche der Art von heiligen Gebäuden bey den Griechen eigen zu seyn pflegten. Ein Porticus, der die Ansicht auf den Tempel gewährt, ist, um die Ansicht auf eine grössere Menge von Gegenständen darzubieten, gekrümmt dargestellt worden. Wahrscheinlich ergibt sich aus diesem Umstande für die Decoration die Art von optischer Beschränkung, welche ihr, trotz der Mannigfaltigkeit der Gegenstände, die sie darstellt, eigen zu seyn scheint. Die zweyte Decoration ist ein prächtiger Vorhang, der niedergelassen wird, um ein Tempelgemach zu bilden, wo Olympia den Cassander empfängt. Dieser Vorhang ist von der zweyten Vorstellung an mit einem unscheinbarern vertauscht worden, wahrscheinlich um durch diesen Contrast der folgenden Decoration einen desto grösseren Effekt mitzutheilen. Die dritte Decoration stellt den Tempel selbst vor. Abgerechnet des zu vielen Lichts, welches über dieselbe verbreitet ist, muss diese Decoration wirklich ein Meisterstück der Perspektiv-Malerey genannt werden. Ich weiss nicht, ob die Anzahl der Säulen dieses Tempels mit derjenigen übereinkömmt, welche sich in dem alten, als siebentes Wunderwerk der Erde berühmten Dianentempel befanden; nur so viel ist mir bekannt, dass das Auge eine unübersehbare Menge derselben gewahr wird. Die vierte Decoration ist, nach meiner Meynung, die weniger effektvollste, obgleich vielleicht weder die schwächste in der Zeichnung, noch die verfehlteste in der Ausführung. Sie stellt den Rachehain der Diana dar, in welchen sich Statyra begibt, um die Göttin wegen des von ihr gestörten Tempeldienstes um Vergebung anzuflehen. In der Natur der Sache liegt, dass auf diese Decoration nur schwache Lichter aufgetragen werden konnten. Dadurch sind aber die auf derselben dargestellten Gegenstände, welche die von Apollo und Diana begangenen Rachehandlungen enthalten, dergestalt in Dunkel verhüllt worden, dass man Mühe hat, sie zu unterscheiden. In diesem Haine spielt der ganze zweyte Aufzug. Der dritte Aufzug enthält die fünfte und letzte Decoration, nämlich das Lager des Antigonus, wo Statyra gekrönt wird. Seit sich diese nicht mehr auf der Bühne erstickt, hat man sich gezwungen gesehen, an der rechten Seite des Theaters eine Art von Halle oder Kapelle anzubringen, in welche sich, wie wir bereits oben in der Analyse des Stücks gesehen haben, Statyra bey der Annäherung des Cassander flüchtet, um sich darin zu entleiben. Diese Halle kann, da Priester und Priesterinnen in derselben aus- und eingehen, nichts anders als eine Zubehör des Tempels seyn. Der Tempel hat sich also bis weit vor die Stadt hinaus erstreckt, das heisst, bis dahin, wo das Lager des Cassander befindlich ist? Zu solchen läppischen Unwahrscheinlichkeiten ist die Administration gezwungen gewesen, um einer vermeinten Lächerlichkeit, nämlich dem Selbstmorde Statyrens auf der Bühne, auszuweichen! Der Effekt dieser Decoration verliert durch den Triumphbogen, der in der Mitte der Bühne angebracht ist und die Aussicht auf den hinteren Vorhang zu sehr versteckt. Mich dünkt aus diesem Grunde die Erfindung dieser Decoration gänzlich verfehlt. Auch die Darstellung der vielen Zelter und des übrigen Kriegszubehörs verliert sich zu sehr ins

Kleinliche und gewährt durchaus keinen grossen Totaleffekt.

In Betreff des scenarischen Pompes ist die Administration vielleicht noch verschwenderischer zu Werke gegangen, als mit den Decorationen. Sämmtliche Kleidung ist von der höchsten Frische und von wahrhaft blendendem Glanze. Antigonus erscheint im dritten Akte auf einem Elephanten, der durch seine ungemeine Aehnlichkeit, eben weil diese eine gänzlich unstatthafte Täuschung bewirken soll, dem wahrhaft gebildeten Zuschauer widerlich erscheinen muss. Der Wagen, welcher Statyren und Olympien herbeyführt, dürfte leicht das prächtigste Meuble des ungeheuren Magazins der grossen Oper seyn. Das will viel sagen!

Habe ich noch nöthig, von der Vollendung der Ballette zu sprechen? Gardel hat sich in Erfindung derselben übertroffen, und selbst Herr Spontini scheint diesen Theil seines Werks als den wichtigsten beurtheilt zu haben, denn die Ballet-Chöre sind, wie schon oben gesagt, unstreitig die besten Musikstücke der ganzen Oper.

Von der Aufführung zu reden, habe ich, als die unangenehmste Seite meiner Berichterstattung, bis an's Ende verschoben. So lange ich nicht mit dem Wasser der Seine auch Vergessenheit meiner bisherigen menschlichen und musikalischen Natur eingetrunken, ist es mir auch bey dem redlichsten Willen nicht möglich, an den Gesangleistungen der grossen Oper Vergnügen zu finden, noch weniger aber dieselben vortheilhaft zu beurtheilen. Alles, was mich die menschliche Nachsicht, zu welcher ich mich so gern erheben möchte, zu thun verstattet, ist, zu erklären, dass die grosse Pariser Oper ein französisches Erzeugniss und bloss für Franzosen berechnet ist, dass also Ausländer, besonders wenn sich diese den französischen Kunst- und musikalischen Ansichten entweder nicht fügen wollen, oder nicht fügen können, kein Urtheil darüber zu fällen berechtigt sind. Was den Gesang der Madame Branchü anbetrifft; so ist es in der That zu bedauern, dass das vortreffliche Organ und die bewunderungswürdige mechanische Sicherheit der Ausführung dieser Frau nur immer plastisch erscheinen und auch nicht den leisesten Hauch von Gemüthlichkeit und wirklicher Seele verrathen. Ihr Spiel, dem die französischen Journalisten eine tiefe tragische Bedeutung zugestehen, ist mir nie anders, als ebenfalls plastische Formalität erschienen, der noch obendrein sehr häufig Grazie und Anstand abgehen. Madame Branchü spielt Statyra, eine Rolle, welche von den Verfassern zur ersten in der Oper erhoben worden ist. Dérivis stellt den Antigonus vor. Auch dieser Sänger besitzt ein sehr vortheilhaftes Organ; aber sein Gesang ist (denn so will es einmal die Sitte der grossen Oper) mehr ein Gebellfer, als eine Reihenfolge von melodischen, angenehmen Tönen. Madame Albert hat die *Olympie* an Dem. Grassari abgetreten; die säuerliche Stimme der letztern ist fast noch unangenehmer, als der Ueberrest des ehemals so ungemein kraftvollen und frischen Organs der Mad. Albert. Nourrit spielte den Cassander. Ich begreife und ich habe schon öfterer angemerkt, dass die ungemein helle, sehr reine und sehr richtige Stimme dieses Sängers den Franzosen gefallen muss; aber einem deutschen oder italienischen Ohre erscheint sie eben ihres zu hellen Klanges wegen, in welchem sich blos der körperliche Ton, entblösst von aller geistigen Zuthat der Gemüthlichkeit kennbar macht, höchst ungeniessbar. Von seinem Anstande und von seinem Spiele will ich diessmal schweigen.

Dies möchten etwa die wichtigsten der künstlerischen Bemerkungen seyn, zu welchen mir die Oper *Olympie* Veranlassung gegeben hat. Ihre ungewöhnliche Ausdehnung wird sowohl von dem Interesse, welches dieses neue Produkt des Hrn. Spontini vor seiner Aufführung auf sich gezogen, als von dem Rufe, den sich der Componist durch seine *Vestalin* erworben hat, entschuldigt werden. Ich schliesse diese Anzeige mit einigen Bemerkungen über die Aufnahme, welche diese Oper bisher erfahren hat.

Es liegt in der Natur der Sache, dass eine zu heftig gespannte Aufmerksamkeit sich endlich für das unangenehme Gefühl, welches sie zu begleiten pflegt, an dem Gegenstande, der sie erregt hat, zu rächen strebt, besonders wenn letzterer nicht alle die Erwartungen erfüllt, zu welchen die Umstände, unter welchen er erscheint, berechtigen. Dieser Fall ist leider nur zu sehr mit der Oper des Herrn Spontini eingetreten: die theilweise Schwäche des Werks hat dem Publikum erlaubt, sich durch eine mehr als kalte Aufnahme für den ungebührlichen Aufschub, den die Vorstellung derselben zu unzähligen Malen hat erfahren müssen, so wie für die Zögerung des

Componisten und für dessen immerwährende Aenderungen der schon fertigen Stücke, Rache zu nehmen. Aber wahrscheinlich haben sich auch politische Rücksichten in das Urtheil über die *Olympie* gemischt; denn die offenbar gehässige Weise, mit welcher alle constitutionellen Journale, als deren Hauptorgan Herr Jouy anzusehen ist, von derselben reden, erscheint zu absichtlich, als dass man sie für den Ausdruck einer unparteyischen Meynung nehmen könnte. Das Räthsel dürfte gelöst werden, wenn man bedenkt, dass Hr. Jouy der Dichter der *Vestalin* und des *Ferdinand Cortez* ist, und dass Hr. Spontini diesmal den Text eines andern Dichters componirt und seit der Wiederherstellung des Königthums angefangen hat, royalistisch zu werden. Gründe genug, jener Partey Veranlassung zur Unzufriedenheit zu geben. Dass übrigens Herr Spontini in preussische Dienste tritt, scheint wirklich gar keinen Einfluss auf das Schicksal der Oper ausgeübt zu haben, wenigstens hat ihm, was wirklich Verwunderung erregen muss, kein einziges öffentliches Blatt auch nur den leisesten Vorwurf aus diesem gethanen Schritte gemacht.

Der Beyfall, welchen *Olympie* erhalten hat, ist in der That so kalt gewesen, dass schon bey der zweyten Vorstellung die Einnahme, mit Einschluss der Abonnements, keine vollen 5000 Fr. betragen und sich bey den folgenden Vorstellungen noch immer vermindert hat. Die Administration hat sich genöthigt gesehen, um das Haus zu füllen, mit vollen Händen Freybillets zu vertheilen. Ueberdem verursacht jede Vorstellung eine ausserordentliche Ausgabe von 800 Franken. Dazu die 160000 Franken gerechnet, welche die Decorationen und Kleidung gekostet haben sollen, so wie 6000 Franken für verfertigte und nachher durch die von dem Componisten immerwährend gemachten Aenderungen unbrauchbar gewordene Copien, und man wird begreifen, dass die Administration einen bedeutenden Verlust an dieser Oper erleiden muss.

Im Begriffe, diese Anzeige auf die Post zu geben, erfahre ich als ganz gewisse Wahrheit, dass die Verfasser der Oper *Olympie* abermalige Veränderungen mit derselben, besonders mit dem Schlusse vornehmen wollen und dass die Vorstellungen aus diesem Grunde bis auf weiteres ausgesetzt worden sind. Was dürfte noch am Ende aus dem Kindlein werden?

Nachrichten.

Carlsruhe, Ende Januars. Unser langes Schweigen in diesen für die Bewahrung reiner Kunstansichten und Grundsätze so wirksamen Blättern möge uns nicht als Unachtsamkeit, nicht als Versäumniss ausgelegt werden. Wir haben nicht aufgehört, mit ruhigem Blicke die mancherley Erscheinungen des Augenblicks in dem hiesigen Kunsttreiben zu verfolgen, zu verknüpfen, Ursachen aufzusuchen, um in Vergleichung mit dem übrigen Deutschland von einem allgemeineren Standpunkte aus zu bemerkenswerthen Resultaten zu gelangen. Wir dürfen uns aber auf unsere früheren Berichte in diesen Blättern vom Jahre 1817, No. 22 und 23 etc. und vom Jahre 1818 beziehen, in welchen wir so ziemlich eine allgemeine Uebersicht des hiesigen musikalischen Kunstzustandes geliefert, und damit auf eine längere Zeit genug gethan zu haben glaubten. Denn es wird sich, wenn nicht ausdrücklich, doch in der Behandlung jener Berichte unsere Ansicht ausgesprochen finden, dass es sich nicht gezieme, die musikalische Zeitung mit fliegenden Einzelnheiten anzufüllen, und dass der Ablauf eines längern Zwischenraums erforderlich sey, um dem Beobachter eine Ausbeute für das allgemeine Interesse zu liefern.

Während wir nun bedacht waren, bey einiger Musse den Lesern dieser Blätter mit einer kurzen Uebersicht des Ganges, den die hiesige Kunstbildung unterdessen genommen, mehre Betrachtungen vorzulegen, die insofern mit dem Lokalen zusammenhängen, als sie zum Theil dadurch veranlasst wurden, finden wir uns angeregt, einen Vorfall aus der Tagesgeschichte einstweilen zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, der auf die vom Hrn. Concertmeister Fesca im Jahre 1819 componirte Oper *Cantemire* Bezug hat, und dem wegen seiner Seltenheit, wegen der Composition die ihn veranlasst, und über deren Schönheit das deutsche Publikum vielleicht ein sehr günstiges Urtheil fällen wird, endlich wegen seiner Wich-

tigkeit selbst in mancher Beziehung für die deutschen Theaterdirektionen, ein allgemeines Interesse nicht fehlen kann.

Die Aufführung der Oper ward auf den Anfang März d. J. bestimmt. Nachdem nun die Rollen seit ungefähr acht Tagen ausgetheilt waren, glaubte Hr. Weixelbaum, welchem die erste Tenorpartie übertragen war, mit sich im reinen zu seyn, dass diese Musik nicht zu singen sey, und verlangte, ohne vorher sich von dem Compositeur, oder wenigstens aus der Partitur Aufklärung, die er vielleicht nöthig hatte, verschaffen zu wollen, von Hrn. Kapellmeister Danzi in Gegenwart mehrer anderer Herren, ein Zeugniss, dass besonders die Tenorarien gar nicht zu singen seyen. Die Kenntnisse und das Ehrgefühl dieses Kapellmeisters liessen es nicht zu, diesem Ansinnen Gehör zu geben und Herr Weixelbaum erhielt die Erklärung von ihm, dass er ein solches Zeugniss um so weniger geben könne, als er selbst die ganze Oper und folglich auch die Tenorpartie bey dem Herrn Concertmeister am Klavier prima vista durchgesungen habe. Dies war von Hrn. Danzi nicht anders zu erwarten; indess haben sich Liebhaber angeboten, dem Hrn. Weixelbaum die ganze Tenorpartie auf Verlangen vorzusingen.

Wir enthalten uns jeder weiteren Erläuterung dieser für sich selbst genug sprechenden Thatsache und werden übrigens Gelegenheit haben, der unparteyischen Redaction dieser Blätter, wenigstens eine dieser unsangharen Arien mitzutheilen und ihr zu überlassen, davon einiges in einer Beylage dem Publikum vorzulegen.

Bemerkenswerth bleibt es aber, mit welchen seltsamen Schwierigkeiten oft Kunstproduktionen zu kämpfen haben, die für das Theater bestimmt sind, und dass hierin wohl mehr, als man glaubt, ein wesentlicher Grund zu suchen ist, warum unsere Theater so wenig gediegene Opernwerke aufzuweisen haben; indem die besten Künstler sich gerne von diesem Tummelplatz der Kabale und Leidenschaft entfernt halten, und ihn denen überlassen, die geschmeidiger den Launen und Eitelkeiten zu fröhnen verstehen, die sich mit den Anforderungen der wahren Kunst, wenn sie ja davon wissen, leicht abfinden, und sich so der Gunst des Augenblicks bemächtigen.

Bemerkenswerth bleibt es, wenn man diesen einzelnen Vorfall mit manchem andern in Verbindung bringt, wie weit es zum Nachtheil der Kunst führen kann, wenn ein einzelnes höchst einseitiges Talent auf der Bühne, durch falschen Glanz und vermeintliche Unentbehrlichkeit allmählig in seiner Willkühr gross gewachsen, sich seiner Sphäre enthebt und die Kunst nach seiner Wahl regeln will, wenn Sänger und Sängerinnen glauben und glauben dürfen, jede Oper sey wegen ihnen und nicht sie der Oper wegen da, und daher jede Musik verschmähen, die ihnen nicht Raum bietet, ihr altes Flittergold eines kümmerlich gesammelten Kunstprunks auslegen zu können, mit welchem sie das Publikum zum hundertsten Male immer wieder zu blenden gedenken. Wichtig endlich für die Theaterdirektionen wird es bleiben, bey diesem Anlass aufs neue zu bedenken, wie dieses Unwesen allenthalben immer weiter um sich greift, wie sie von den Anmaassungen und der dunkelhaften Willkühr so mancher Subjekte in ihrem besten Willen gehemmt, und immer mehr in die Enge getrieben werden, bis sie zuletzt nothgedrungen durchgreifen, weil alles Zusammenwirken am Ende aufhören würde.

Wir werden in den Betrachtungen, die wir nächstens zu liefern gedenken, auf das hier angedeutete ausführlicher zurück kommen und zugleich das Mittel erwähnen, von dem sich nach unserer Ansicht allein eine dauerhafte Abhülfe für die Zukunft versprechen lässt.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den 5ten wurde zum ersten Male gegeben: *Die Hottentottin*, Vaudeville in einem Aufzuge von M. Teuelli (d. i. Millenet). Der Inhalt des Stücks ist wenig bedeutend; das Spiel muss solche dramatische Kleinigkeiten heben, und that es hier besonders bey der trefflichen Darstellung der angeblichen Hottentottin (Dem. Joh. Eunike), des Baron von Schwein (Hrn. Devrient), seiner Gemahlin (Mad. Eunike), und des Grafen Nelkenstern (Hrn. Stich). Ausser der trefflichen Ouverture vom königl. Kammermusikus Herrn Schneider, gefielen besonders die Cavatine der Florentine (Dem. Eunike): *Mögen wir uns wohl bewachen* u. s. w., ihr Gesang: *Kaima tatschi* u. s. w. und des Barons Lied: *In jedes Landes Brauch und Sitte* u. s. w.

Den 9ten hatten wir im Theater Gelegenheit, das treffliche Spiel des Herrn W. A. Mozart

des jüngern Sohnes des unsterblichen Componisten, auf dem Pianoforte öffentlich zu geniessen. Er spielte ein von ihm gesetztes Concert aus Es, und das von Hummel componirte *Rondo brillant*, und begleitete die von Mad. Schulz gesungene Arie von Mozart: *Non temer amato bene*. Er ist bekanntlich ein Schüler von Albrechtsberger und Vogler, aber der Geist seines Vaters ruht auf ihm; sein präciser Anschlag, die bewundernswerthe Beweglichkeit der Finger und das ausdrucksvolle Spiel rechtfertigten vollständig die grossen von ihm erregten Erwartungen.

Den 12ten gab das Theater zum ersten Mal: *Die Müller*, komisches Ballet in einem Akte, für das hiesige Theater arrangirt vom königl. Solotänzer Hrn. Hoguet, Musik von H. W. Telle, Sohn des Balletmeisters. Das Ballet war voll Leben und Komik, und die Musik mit gutem Erfolg nach der französischen Balletmusik gearbeitet; daher gefiel das Ganze, und wird sich öfterer Wiederholungen erfreuen.

Den 12ten gab Hr. A. Schulz, königl. Kammermusikus und erster Violinist, Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royal York zur Freundschaft. Schon öfters hat der geschätzte Künstler in demselben Locale zur musikalischen Unterhaltung beygetragen und wir freuen uns, öffentlich rühmen zu können, dass auch dieses unter der Direktion des Hrn. Musikdirektor Seidel und des Kammermusikus Hrn. Hennig sen. seinen Zweck nicht verfehlte. Er spielte mit Beyfall ein Concert von Viotti und ein Adagio und Polonoise für die Violine. Auch die Symphonie alla Turca mit Janitscharenmusik von A. Romberg, das Adagio und Polonoise für die Basposaune von A. Neithardt, geblasen vom königl. Kammermusikus Fr. Belke, das Doppelconcert für Flöte und Oboe von Fr. Westenholz, geblasen von den Kammermusikern L. Horzizky und Griebel jun. und die Phantasie für das Pianoforte mit Orchester und Chor von L. van Beethoven erwarben sich viel Beyfall. Die Partie des Pianoforte führte Hr. Adolph Ernst und die Chöre einige Mitglieder des Singinstituts des Hrn. Ernst sen. aus, dessen Tochter, Schülerin des königl. Sängers, Hrn. Tombolini, eine Scene und Arie aus Rossini's *Turco in Italia* und mit Dem. Fischer ein Duett von Pavesi trefflich sang.

Den 14ten gab der königl. Schauspieler Hr. Heinrich Blum Concert. Er sang im ersten Theile eine Arie aus Rossini's hier noch nicht gegebener Oper: *La gassa ladra*, und im zweyten Theile mit Dem. Eunike und Hrn. Stümer die Solopartieen des Frühlings und Sommers aus Haydn's *Jahreszeiten*. Da wir selten Gelegenheit haben, diese herrlichen Darstellungen zu hören, so verdient der geschickte Sänger doppelten Dank für die treffliche Ausführung.

Den 20sten gab Hr. Freyenhagen von Rosenstern seine zweyte musikalische Abendunterhaltung, unter der Direktion des Hrn. Concertmeister Möser. Er trug darin das Concert von Hummel aus C dur auf dem Fortepiano trefflich vor. Auch die übrigen Gegenstände, eine Arie von Rossini, gesungen von Dem. Ernst, ein Adagio und Rondo für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, gesetzt und geblasen von Hrn. Horzitzky, gefielen.

Bremen. Seit dem hiesigen Musikfeste am 13ten und 15ten Oct. wurden hier den Musikfreunden mehre schöne Kunstgenüsse zu Theil, obgleich nicht so ausgezeichnete und zahlreiche, als in manchen früheren Wintern. So hörten wir den Klavierspieler Hrn. Mozart und die Sängerin Signora Marinoni. Hr. Mozart, der jüngere Sohn des berühmten Meisters, als Musiklehrer in Lemberg lebend, (sein älterer Bruder lebt in Mayland) kam von einer Besuchreise zu seiner jetzt an den Staatsrath Nissen in Kopenhagen verheiratheten und daselbst wohnhaften Mutter zu uns. Er gab ein Concert im hiesigen Schauspielhause, worin er ein Pianoforteconcert seiner Composition mit grosser Gewandtheit und Präcision vortrug. Seine Compositionen, wenn auch den Meisterwerken seines grossen Vaters nicht gleich zu setzen, sind nicht ohne schöne Eigenthümlichkeit. Eine Familienähnlichkeit ist in ihnen unverkennbar, der Geist des Vaters scheint in ihnen nachzutönen.

In der Bremer Zeitung vom 20sten Nov. v. J. hat Hr. D. Müller, bey welchem Hr. Mozart wohnte, mehre seine Familie betreffende nähere Nachrichten mitgetheilt. Eben dieselbe Zeitung erwähnt auch ein musikalisches Fest, mit welchem von mehren hiesigen Kunstlern und Dilettanten der 17te December v. J., als der Geburtstag und das 50jährige Jubelfest Beethovens, gefeyert wurde, für dessen Musik hier eine warme Vorliebe herrscht. (Hr. v. Beethoven ist

nach eingezogenen, durch das Kirchenbuch seines Geburtsorts Bonn beglaubigten Nachrichten, nicht, wie sich anderwärts angegeben findet, im Jahre 1772, sondern 1770 am 17ten December geboren. Sein Vater Johann v. B. war Tenorsänger an der churfürstl. Kapelle zu Bonn, seine Mutter eine geb. Helena Keverichs. Früher war er ein Schüler von Neefe. Im Jahre 1792 ging er, von dem Churfürsten Maximilian von Cölln unterstützt, von Bonn nach Wien, wo J. Haydn und Albrechtsberger seine Lehrer wurden.

Am 5ten Febr. erfreute uns Signora Giovanna Carlotta Marinoni aus Venedig, Kammersängerin der Churprinzessin von Hessen-Cassel, zum zweyten Mal durch ihren kunstvollen angenehmen Gesang in einem Concerte, welches sie im hiesigen Schauspielhause gab. Ihre Stimme ist kräftig, zuweilen beynahe männlich, und lobenswerth ihr Enthalten von dem falschen Flitterputze überhäufter Verzierungen und Schnörkel, mit denen Sänger und Sängerinnen gewöhnlich den lauten Beyfall des grossen Haufens zu gewinnen streben. Ihre jüngere, erst neunjährige Schwester, Fortunata M. zeigt ein sehr hoffnungsvolles Talent.

Nekrolog.

Zufälligkeiten, die man auch bey bestem Willen und sorgsamen Fleiss nicht immer beseitigen kann, sind Schuld, dass wir erst jetzt den Tod eines Mannes anzeigen, der, wenn auch in der grössern Welt wenig Geräusch und Aufsehen, doch im stillern, wiewohl nicht engen Kreise um die Tonkunst sich mannichfach verdient gemacht hat; erst jetzt, nachdem er schon einige Jahre zu seinen Vätern versammlet ist. Wir werden uns dieser Pflicht entledigen, indem wir erst den wenigen Stoff zu seiner Lebensgeschichte, den wir erreichen gekonnt, einfach mittheilen, und dann, anerkennend den Werth und das Verdienst des Entschlafenen, ihm ein gutes Wort, der Wahrheit gemäss, nachreden. Wir sprechen von

Heinrich Christoph Koch,

geboren zu Rudolstadt, am 10ten Oct. 1749, gestorben eben daselbst am 19ten März 1816.

Sein Leben war höchsteinfach, und bietet um so weniger Ereignisse, bietet überhaupt um so weniger zu erzählen, da er, einige kleine Ausflüge abgerechnet, sich niemals von seinem Geburtsorte entfernt hat.

Auf der Schule dieses seines Geburtsorts erhielt er als Knabe den nöthigen allgemeinen Unterricht, und zu Hause in der Tonkunst Unterweisung von seinem Vater, der Kammerdiener und Mitglied der Kapelle des Fürsten war. So war ihm der Zutritt zur fürstlichen Kammermusik verstattet, und dadurch erhielt er unvermerkt die erste höhere musikalische Anregung und Vorschule. Bey dieser Gelegenheit wurde er auch von seinem Fürsten bemerkt; und dieser liess ihm nun weitern Unterricht auf dem Klavier, der Violin und in der Composition geben. Die Nachfolger dieses seines Gönners wurden ihm gleichfalls geneigt; so dass sie ihn auch unterstützten zu einer kleinen Reise (1773) nach Berlin, Dresden, Weimar etc., welche zu seiner weitern Bildung diente. Was ihm in früherer Zeit an wissenschaftlichen Kenntnissen und Fertigkeiten abging, das suchte er später zu erlangen durch Privatunterricht, den er nahm, und vielen Fleiss, den er anwendete: dies, und die natürliche Neigung eines, weniger mit Phantasie und Begeisterung, als mit Verstand und Urtheil begabten Innern, leitete ihn zum wissenschaftlichen, zum theoretischen und historischen Theil seiner Kunst und liess ihn diesen immer lieber gewinnen. Da nun mit der Liebe sein Fleiss, mit dem Fleiss seine Kraft von innem, so wie sein Stoff von aussem wuchsen: so blieb er bey diesem Fache vorzugsweise lebenslang, und bestimmte sich selbst, in ihm und durch dasselbe vornehmlich zu wirken, vornehmlich zu nützen. Und das hat er redlich gethan, vom Jahr 1782 an, bis an sein Ende, wovon wir hernach Rechenschaft geben.

Im Jahr 1764 wurde er als Ripienist bey der Violin im fürstlichen Orchester angestellt. In dieser Function hat er über funfzig Jahre Dienste gethan und zum Zeichen der Zufriedenheit seiner Fürsten das Prädicat, erst eines Hof-, dann eines Kammermusicus erhalten. Von 1768 bis 1794 trat er mit mancherley Compositionen, theils für Instrumente, theils für Gesang, (letztere meistens Gelegenheitsstücke) hervor: aber bedeutender und wirksamer blieb er als Theoretiker und Lehrer. In diesem seinem innern und äussern Berufe verfloss ihm ein Tag wie der andere ein halbes Jahrhundert lang, und so höchst

einfach, dass auch seine Bekannten, die wir befragt, uns nichts darüber haben berichten können. Das letzte Jahr seines Lebens wurde ihm jedoch durch einen wissenschaftlichen Streit mit einem Recensenten, und zwar in diesen Blättern, zu unserm Leidwesen verbittert. Er sowohl als sein Recensent ruhen nun: und so können wir um so unbefangener aussagen: der Rec. hatte Recht, aber dieses sein Recht auch in Kleinigkeiten streng verfolgt, und, zwar ohne Beleidigung, doch auch ohne Schonung ausgesprochen: der seel. Koch hingegen hatte die, an sich nicht eben bedeutende Sache viel zu hoch aufgenommen, unsre Bemühungen zur Vermittlung abgewiesen, und nun erst, wie die Schärfe des gereizten Beurtheilers, so die Aufmerksamkeit des Publicums, dafür aufgeregt.

Das Ende des einfachen, guten Mannes war ruhig und ergeben. Die königl. schwedische Akademie der Musik zu Stockholm, von seinem Ableben nicht unterrichtet, erwählte ihn nach demselben zu ihrem Mitgliede an Albrechtsbergers Stelle und sendete das Diplom durch ihren Secretair, Hrn. Frigel, den 2ten Dec. 1818 nach Rudolstadt. — Das ist es alles, was wir von seiner Lebensgeschichte zu erzählen wissen. Wir wenden uns zu seinen Arbeiten.

Ausser mehrern *Recensionen* in dieser, früher in der Speyerschen musikalischen, und in den sieben ersten Jahrgängen der Jenaischen allgem. Literaturzeitung; ausser einigen Abhandlungen in diesen unsern Blättern, mit seinem Namen oder ohne ihn erschienen, schrieb K. Folgendes: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782 bis 87, 3 Bde, Leipzig, b. Böhme. Das Buch fand und verdient Achtung, wenn es auch mehr von Fleiss, als von Eigenthümlichkeit des Geistes und der Darstellungsgabe zeugt. *Journal der Tonkunst*, Erfurt, b. Keyser, 1795, von dem, aus Mangel an Unterstützung des Publicums, nur zwey Hefte erschienen, in welchem aber mehrere interessante, historische und theoretische Gegenstände auf eine wahrhaft belehrende und gründliche Weise erörtert werden. *Handbuch bey dem Studium der Harmonie*, Leipzig, b. Hartknoch, 1811, und, *Versuch, vermittelst des enharmonischen Tonwechsels zu moduliren etc.* Rudolstadt, in der Hofbuchhandlung, 1812 — beydes Schriften, denen dasselbe, wie jenen Journalaufsätzen nachzurühmen ist; sie werden auch gewiss manchem Studierenden genützt haben. Sein Hauptwerk aber ist: *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyklopädisch bearbeitet, enthält etc.* 2 Theile, Frankfurt a. M., b. Herrmann, 1802. In diesem Werke ist mit vieler Belesenheit und Umsicht, mit gründlichem Urtheil und bewundernswerthem Fleiss benutzt, was früher von den meisten ausgezeichneten Meistern über Gegenstände der theoretischen und praktischen Tonkunst, auch der Aesthetik, in wie weit sie dem Verf. hier nöthig schien, vorgetragen worden; nicht Weniges von diesen Lehren oder historischen Nachweisungen und Erörterungen Anderer ist erst hier in Zusammenhang gebracht und in helles Licht gestellt; der Vortrag ist geordnet, meistens klar und bestimmt, stets ruhig und anständig; auch fehlt es nicht an mannichfachen eigenen Bemerkungen, Berichtigungen, Erläuterungen u. dgl., so dass wir dies musikalische Lexikon noch jetzt allen andern glauben vorziehen, und den Musikstudierenden bestens empfehlen zu müssen. Auf Verlangen bearbeitete K. von demselben später einen Auszug: *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik*, Leipzig, b. Hartknoch, 1807. Auch dies Buch ist sehr zweckmässig, und für den ersten Anlauf, oder für Dilettanten, denen es nur um vorläufige und summarische Kenntnis der Gegenstände zu thun ist, mit Grund zu empfehlen. — Endlich, so wird K. auch von allen, die ihn in dieser Hinsicht kennen gelernt, einmüthig gerühmt als ein sorgsamer, treuer, sehr fördernder Lehrer der Harmonie und Composition im Privatunterricht; und als ein gefälliger, dienstwilliger Rathgeber und Nachhelfer bey eignen Arbeiten junger Componisten, die sich an ihn wendeten und sein Vertrauen suchten. Er hat aber der Schüler, nach dem ersten und zweyten Sinne des Worts, im Lauf der Jahre nicht wenige, und darunter auch solche gehabt, die seitdem als wahrhaft ausgezeichnete Künstler aufgetreten sind, und sich und ihm noch jetzt Ehre machen. —

Fassen wir dies alles zusammen, so erscheint uns der redliche Koch mehr wie ein Künstler aus frühern Jahrhunderten, als aus dem jetzigen; und wir überlassen es dem Leser, zu entscheiden, ob er darum mehr oder weniger Achtung verdiene, so wie, ob er damit seiner Kunst selbst mehr oder weniger Nutzen geschafft habe. In jedem Fall dürfte es das Beste seyn, auch bey

solchen Veranlassungen *Göthe's* Ausspruch festzuhalten:

Eines schickt sich nicht für Alle;
Sieh' ein jeder, wo er's treibe,
Sieh' ein jeder, wo er bleibe,
Und wer steht, dass er nicht falle!

d. Redact.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle ou Violon, comp. par F. W. Grund. Hamburg, chez Cranz.

Diese Sonate entspricht ganz ihrer muthmasslichen Bestimmung, jener, zur angenehmen Unterhaltung von Liebhabern, besonders Liebhaberinnen der Kunst zu dienen. Die Ideen sind in einer leicht fasslichen Verbindung gegeben, der Gesang ist lieblich und ansprechend, die Schwierigkeiten — wenn man sich dieses Ausdrucks bedienen darf — sind leicht zu besiegen, auch bietet sich oft die Gelegenheit dar, eine tiefere Begründung und Seelenregung erscheinen zu lassen. Die Begleitung ist gar nicht schwer, und kann leicht recht gut, ja sehr interessant ausgeführt werden, da sich so viele einfache Bezeichnung darin findet, welche dem volleren und bedeutenden Ergusse des Gemüthes reichen Stoff darbietet.

Sie besteht aus einem Allegro im Viervierteltakte C dur, welches einen lebhaften anregenden Charakter hat, der durch viele liebliche Stellen hervorgehoben ist. Darauf folgt ein kurzes Andante $\frac{3}{4}$ in C moll, welches bald in das Rondo Allegretto C dur im Viervierteltakte überleitet, das im Allgemeinen mehr einen zarten, heitern Charakter entfaltet.

Uebrigens ist die Anlage und Durchführung des Ganzen so, dass Uebung und Ausführung gleichen Vortheil erringen werden, und dass sich die Mühe eines genauen Einstudierens gewiss mit einem angenehmen Erfolge lohnt, vorzüglich, wenn sich die Haupt- so wie die begleitende Stimme gleicher Anregung hingeben, und so die Gefühle zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen. Und diess wird sich um so leichter erreichen lassen, als die Vortragsweise, in den Hauptumrissen genau bezeichnet, schon für sich zur schönen Darstellung der kleineren Partieen leitet.

Nur einige Härten würde der Rec. ändern, z. B. im 13ten Takte des 2ten Theils vom ersten Allegro,

es ist hier ein fester Schluss des früheren Gedankens, daher verlangt die Seele durchaus auch einen festen bestimmenden Akkord der neuen Idee, als jener der $\frac{6}{5}$ Harmonie ist, wie sie hier steht. Man könnte auch dem begleitenden Violoncell bey dieser Stelle das tiefe Es geben, so wäre diess auch beseitiget. — Ferner fällt im 59sten Takte des Rondo die Note fis im Basse, so wie im 61sten das gis, bey dem etwas langsameren Tempo, auf, obgleich es eigentlich ein regelmässiger Durchgang ist. Was sich übrigens leicht, z. B. durch e, g und d, a ändern lässt, ohne dass die beabsichtigte Wirkung an Kraft verliert.

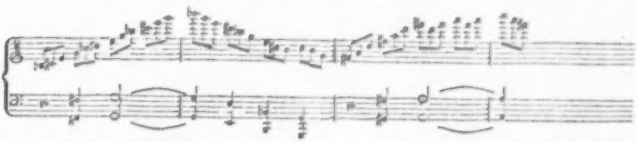

Es ist hierbey interessant zu bemerken, wie die Seele bey den harmonischen Verhältnissen, besonders jenen des Grundbasses, weit weniger Freyheit gestattet, und sonach die Gesangführung im Basse weit mehr beschränkt ist, als in irgend einer andern Stimme. Denn dieselbe Figur nimmt

die in der Begleitungsstimme, bey übrigens ganz gleichen Verhältnissen, recht gerne auf. Ein Punkt, welcher eine besondere Berücksichtigung bey der strengen Umkehrung der Sätze in der contrapunktischen Schreibart verdient. Denn von dieser Nichtachtung kömmt es oft, dass manche contrapunktische Sätze in ihrer Durchführung so hart erscheinen, und daher eine so unangenehme Wirkung erzeugen. — Der obenerwähnte Fall trifft wieder im 144sten und 146sten Takte ein, was sich aber nach der obigen Angabe leicht verbessern lässt. Uebrigens wird dieses Werk gewiss recht viel Vergnügen im gesellschaftlichen Kreise erzeugen, und auch von Kunstkennern wird es — gehörig ausgeführt — recht gerne gehört werden.

Kurze Anzeigen.

48 *Kleine Orgelstücke für Anfänger, von M. G. Fischer.* 13tes W. 5te Samml. d. Orgelstücke. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.)

Dass Hr. F. Naturgabe, Einsicht und Geschicklichkeit besitze, sehr zweckmässig für die Orgel zu schreiben, und namentlich (als wodurch sich seine Orgelstücke von denen mehrer andrer, gleichfalls achtbarer Meister unsrer Tage unterscheiden) der freyen Schreibart auf eine Weise sich zu bedienen, dass der Liebhaberey vieler Zeitgenossen in dieser Hinsicht zwar nachgegeben, dabey aber das Orgelmässige, Kirchliche, und auch der gebundene Styl nicht aus der Acht gelassen — überhaupt die, in dieser Region nicht immer leicht zu haltende Gränze sorgsam beobachtet werde: das ist aus seinen frühern Orgelstücken bekannt, und diese, besonders die grössern, die vor einigen Jahren in demselben Verlage erschienen sind, haben gerechten Beyfall überall gefunden. Hier schreibt er nun für Anfänger, vom Leichtesten beginnend, und nur langsam aufsteigend etwa bis dahin, wo dem Seminaristen eine kleine Orgel zu verwalten übergeben, oder dem Landschullehrer, sich dieser Stücke zu bedienen, zugemuthet werden kann; und auch dieses, gewiss nicht leichte Vorhaben hat Hr. F. auf oben angegebene Weise zweckmässig und lobenswürdig durchgeführt. Dass man in Sätzchen, grossentheils nur von zwey Zeilen, sehr leicht auszuführen, und achtundvierzig an der Zahl, nicht immer Neues oder Ungewöhnliches sagen könne, versteht sich von selbst: wenn man nur Passendes und Gutes sagt! Zu loben ist noch, dass die Stücke, wie sehr verschiedenen Ausdrucks, so auch verschiedener Schreibart sind; dass das Pedal zwar äusserst leicht und fast nur in grossen Noten, aber immer bedeutend und obligat behandelt ist; dass zwar nicht mit vielen, doch mit mehrern Sätzen besondere Rücksicht auf diese oder jene der gangbarsten Choralmelodieen genommen worden; und dass man bey den meisten Stücken (wo nämlich etwas darauf ankommt) die Registrierung angegeben findet und so zwar, wie es geschehen muss, soll die Nachweisung überall anwendbar seyn — nämlich blos: mit sanften Stimmen, mit hellen Stimmen u. dgl. Wir möchten das Werkchen zunächst den Seminaristen zur Uebung, und den Gutsbesitzern empfehlen, um es ihren armen Schullehrern anzuschaffen — wofür diese gehalten wären, davon fleissigen Gebrauch zu machen.

Militairmusik für eine Klarinette in F und Es, drey Klarinetten in C und B etc. componirt von C. Fischer. Mainz, bey B. Schott.

Das bey der geräuschvollen Musik mit so grossem Effekte anzuwendende Klappenflügelhorn ist in diesen Compositionen nicht vergessen worden. In No. 1, einem Thema mit Variationen, wird diesem Instrumente volle Gelegenheit gegeben, sich auf eine glänzende Weise auszuzeichnen, so wie es denn überhaupt mit vieler Kenntniss behandelt worden ist. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass der Componist durchaus eine theoretisch musikalische Bildung, verbunden mit der Einsicht in die praktische Behandlungsart der Instrumente, an den Tag legt. Stich und Druck sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten März. **№. 9.** 1820.

Recensionen.

Grand Trio pour Violoncelle, Violon et Viola — — par F. Giorgetti. Oeuvr. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dass es nöthig sey, das Violoncell-Spiel unter uns mehr auszubilden, als bisher geschehen, theils, um es überhaupt dem so hoch getriebenen Klavier-, Violin-, Klarinett- und Flötenspiel näher zu bringen, theils — ja vornehmlich — um es in allen bedeutendern Orchestern möglich und unschwer zu machen, diese Stimme besser und stärker zu besetzen, als man sie bey weitem in den meisten besetzt findet — so stark nehmlich und so gut, als es die jetzige Art, für den Basse überhaupt oder für das vom Violon gesonderte Violoncell zu schreiben, nöthig, schlechterdings nöthig macht: das wird wohl kein Sachkundiger leugnen, wenn er sich auch sonst für dies Instrument nicht besonders interessierte. Wer die Pariser Orchester kennt, vornehmlich die der grossen und der italienischen Oper, der wird aber erst recht von dieser Nothwendigkeit durchdrungen werden; denn, wollen wir aufrichtig seyn, so stehen selbst diejenigen unserer Orchester, wo der Rec. die besten Violoncellisten gefunden hat (beym *Tutti* nehmlich: von einzelnen Virtuosen sprechen wir nicht), in Wien, München, Berlin und Frankfurt am Mayn, jenen Parisern in dieser Hinsicht noch weit nach, und nicht nur Compositionen, welche darauf ganz besondere Rücksicht nehmen, wie Cherubini's, Méhüls, Catels etc., sondern auch Instrumentalstücke deutscher Meister, ohne diese besondere Rücksicht verfasst, wie Ouverturen von Mozart, Symphonien von Haydn, bekommen durch die trefflichen und starkbesetzten Violoncelle noch eine ganz besondere, klang' es nicht lächerlich, so möchte man sagen, männlichgravitätischere Wirkung. (Möchte man sie, die Compositionen dieser deutschen Meister, und anderer dazu, dort nur öfter zu hören bekommen!) Wenn daher Meister oder doch Kenner dieses Instruments vorzügliche und wahrhaft angemessene, mithin zugleich anziehende und zweckmässig bildende Werke für dasselbe liefern, wie dies freylich vor allen der treffliche Bernh. Romberg, obschon nicht eben häufig, thut: so verdienen sie, auch in der hier angegebenen Hinsicht, noch besondern, und nicht blos den allgemeinen Dank, gute Musikstücke überhaupt bekannt gemacht zu haben: diese Werke aber verdienen, dass alle, die auf ihre Verbreitung unter Musikern von Profession oder Dilettanten, die sich zunächst dem Violoncell widmen, Einfluss haben können, diesen Einfluss zu deren, und am Ende zu unser aller Nutzen, anwenden.

Das hier genannte Trio ist wirklich solch eine gute und dem Instrumente angemessene, mithin zugleich anziehende und zweckmässig bildende Composition. Sie ist blos für das Violoncell, und für dies recht eigentlich concertierend geschrieben, so dass sie vielmehr ein grosses Solo für dies Instrument, mit *sehr* leichter, sehr bequemer Begleitung der beyden andern, heissen sollte. Ob der ausgezeichnete Violinist und Componist, Hr. Giorgetti in Florenz, zugleich Virtuos auf dem Violoncell ist, weiss der Rec. nicht: aber dass er dies Instrument, sowohl nach seiner eigenthümlichen Wirkung, als nach seiner eigenthümlichen Behandlung von Seiten des Mechanischen, sehr gut versteht; das beweiset dies Werk. In beyderley Hinsicht ist es zu rühmen; und die besondern, dem rechten Vortrage, wie Applicatur u. dgl. betrifft, nachhelfenden Bezeichnungen, wiewohl sie sparsamer angebracht sind, als der

sie gegen *ächte* Tonkunst gleichgültig machen. Aber wie eine, durch mancherley Schicksale zusammen gehäufte Sammlung von Dogmen und Gebräuchen noch keine Religion ist, so gilt auch eine regellose Masse von Tonen noch für keine ächte Musik. Indessen hat die Religion bey uns die Epoche ihrer grösten Verunstaltung schon zurückgelegt. Die erhitzte Phantasie gehirnloser Mönche, wodurch sie vorzeiten beherrscht ward, ist dem nüchternen Verstande der Denker gewichen und die Religion befindet sich dabey um desto besser. Allein die Musik kann ohne Uebergewicht der Phantasie (aus einem gewissen Gesichtspunkte betrachtet) nichts Bedeutendes wirken, und ist, weil diese keine *Regeln* hat, auch bey der höchsten Ausbildung, immer in Gefahr, auszuarten und geschmacklos zu werden. Zum Beweise dient, dafs der tiefsinnigste Kontrapunktist, der (wohl zu merken!) *nichts weiter* ist, als dieses, durch die künstlichste regelrechte Instrumental-Fuge nur seines Gleichen in Entzücken versetzen kann; der aber, welcher durch gefällige Melodien und brillante Harmonien für die Sinne oder durch wahren Ausdruck der Empfindungen für das Herz arbeitet, überall und zu allen Zeiten vor dem grösten Theil der Musikfreunde den *blosen* Rechnungs-Komponisten besiegen wird. Schon hieraus erklärt es sich einigermafsen, warum die Klagen der alten Schule über Vernachlässigung der musikalischen Grammatik in den neueren Kompositionen wenig zurichten, da selbst die Bewunderer und Nachahmer eines Mozart u. a. des letzteren Schnitzer nur zu oft für den Kern ansehen. Jene beschweren sich über leeren trivialen Klingklang, über unverbundene und unausgearbeitete Sätze u. dgl. m. in vielen jetzt gangbaren Tonstücken, und sie haben in sofern Recht, als der rohe Empirismus, der die Dornenwege beym Studium des reinen Satzes und des Kontrapunkts scheut, die Tonkunst nie zu einer gröfsern Würde erheben kann. Dagegen werfen die modernen Komponisten jenen Grammatikern Zwecklosigkeit, Steifheit und Kälte vor. Auch sie haben Recht, wenn sie lediglich auf den Effekt sehen und sich darauf stützen, dafs die Ansprüche des Verstandes bey dem Genufs musikalischer Werke, denen der Sinne und des Herzens mehrentheils nachstehen müssen. Ob sich nun gleich dieser Streit *) durch die bekannte Maxime lösen läfst: dies sollte man thun und jenes nicht lassen: so giebt doch die Seltenheit ihrer Befolgung bey den Werken der Tonkunst, Stoff genug, den Werth der Musik herabzusetzen und sie theils für eine zwecklose Künsteley, theils für einen Hebel der Frivolität zu erklären. Das letztere scheint in der That gerecht zu seyn, wenn man sieht, mit welcher Begierde die Menge von zweydeutigen Operettenstückchen aufgefafst und nachgesungen wird. Dies abgerechnet, glauben die Moralisten viel zu thun, wenn sie der Musik einen *negativen* Nutzen einräumen, und sie der Jugend darum gönnen, weil sie von schädlicheren Arten des Zeitvertreibs abhält, auch (das denken wenigstens viele Väter und Mütter, indem sie ihre Kinder im Gesange oder auf einem Instrument unterrichten lassen) Gelegenheit giebt, sich zu produziren und beliebt zu machen. Jenen wichtigen Einfluss aber, den die Tonkunst auf die Bildung des *Charakters* hat oder haben könnte, und der um desto *wohlthätiger* seyn müfste, je *eingeschränkter, gründlicher*, (d. h. jedoch noch nicht, *je prosaischer*) man sich mit ihr beschäftigte: diesen Einfluss achtet man wenig, oder — läugnet ihn ganz. „Es ist eine Kunst für Weichlinge und bildet auch „nur solche, sagt man. Sie bleibt entweder „blofser Sinnengenufs oder spannt das Gefühl zu „sehr, oder — geht an dem *Herzen* des Kenners „mehrentheils ganz vorüber. Im letztern Fall „wirkt sie auf den Charakter nichts, als dafs sie „etwa der Tadelsucht Nahrung giebt. Im ersten „und besonders im zweyten Fall erschlafft und „verzerrt sie das Gemüth durch den schnellen „Wechsel unreifer Empfindungen, die sie er-

*) Schon im Alterthum gab es einen ähnlichen unter den Anhängern des Pythagoras und des Aristoxenus nämlich darüber: ob die Wirkung der Musik von den mathematischen Verhältnissen der Töne an sich, oder von der innern Disposition der Menschen (vom Gefühle) abhänge. d. Verf.

Rec. zum angegebenen Behuf wünschen möchte, beweisen jene Kennerschaft des Hrn. G. gleichfalls. Er an seinem Theile findet hierbey nichts zu wünschen — namentlich in Beziehung auf Bildung, nicht sowohl der Virtuosen, als vielmehr ausgezeichneter Orchesterspieler — als dass Hr. G. nicht, wie jetzt die meisten, die concertirende Violoncellstücke schreiben, (und selbst, wenigstens in seiner mittlern Zeit, Bernh. Romberg.) die Höhe des Instruments ohne allen Vergleich mehr, und hervortretender und glänzender, als die schöne, körnige, ganz eigenthümlich wirkende und von den Spielern nur allzu oft vernachlässigte Mitte, angewendet und benutzt hätte. Der Rec. weiss recht gut, was sich zur Vertheidigung dieses Verfahrens von Seiten des Effekts auf die gemischte, für das Wesentliche der Musik grösstentheils ungebildete oder (was noch viel übler) missgebildete Menge, sagen lässt, und was im Grunde dasselbe ist, was man zur Vertheidigung der, der Natur abgezwungenen höchsten Höhe der Sängerinnen sagen kann: aber er weiss auch, dass der grosse Künstler selbst diese Menge beherrscht und zu seinem Ziele mit fortreisst; und dass selbst der, wenn gleich nicht grosse, doch achtbare Künstler nach und nach, bey Anhalten und Beharrlichkeit, die Meisten für seine Zwecke gewinnt. Und eben darum wollte er sichs bey dieser, wie schon früher in diesen Blättern bey einer ähnlichen Gelegenheit, nicht versagen, diese seine gewiss gute Sache mehr zur Sprache zu bringen, als eigentlich bey einer Recension am Platze seyn mag. Wen aber Beyspiele mehr überzeugen, als Gründe und Raisonnement, dem fährt der Rec. statt vieles Andern, was er anführen könnte, nur Folgendes an. Bernh. Romberg hat eine Elegie (man sagt, zunächst auf den Tod eines seiner Söhne) geschrieben, die er, wie mit allen gewöhnlichen Effektmitteln, so auch mit der höchsten Höhe, ganz und gar nicht zu thun hat, vielmehr höchst einfach und an meisten in der mittlern Region der Töne dahinfliesst: Rec. hat sie Romberg an verschiedenen Orten und vor sehr verschiedenem, sehr gemischten Auditorien vortragen hören und alle waren tief bewegt, waren eben auf die Weise entzückt, wie der Meister hier zu entzücken irgend wünschen konnte. Der Rec. hat Lamarre an mehrern Orten, vor sehr gemischten Auditorien spielen hören, und gesehen, wie er in seinen Concerten u. dgl. allerdings den verdientes, grossen Beyfall errang: aber am siegreichsten glänzte, am offenbarsten entzückte er in seinem Vortrage, der, an sich bekanntlich gar nicht glänzenden und fast immer in tiefen und mittlern Tönen sich bewegenden Violoncellstimme der Quartette von Mozart, der frühern von Beethoven, und ähnlicher Werke. *„So gehe denn hin und thue desgleichen!“* —

Doch endlich kommen wir auf das schätzbare Trio des Hrn. G. zurück! Es besteht aus einem ziemlich ernsten, an guten Melodieen und keineswegs abgebrauchten Figuren reichen *Moderato* aus F dur, das fast zu lang und noch fast in dem Geschmack angefahrt ist, wie die ersten Sätze der frühern (und bessern) Violinconcerte Rode's. Es folgt ein *Adagio cantabile*: ein romanzenartiges, sehr gefälliges Thema aus B dur, das hernach angenehm und effektvoll figurirt, und wobey interessant moducirt wird. Das Finale, *Allegretto scherzoso*, hat ein heiteres, graziöses Thema, wird als Rondo behandelt und mit vielen, zum Theil nicht leichten, brillanten, bravourmässigen Passagen und Figuren in Wechsel gesetzt. Das Ganze dauert so lange, als eins der mittlern Violinconcerte Viotti's. Geschickte Spieler werden, wenn sie es genau einüben, Nutzen und Vergnügen finden; und tragen sie es dann gehörig vor: so werden ihre Zuhörer das Vergnügen mit ihnen theilen. — Der Stich ist deutlich und gut; die begleitenden Instrumente sind sehr leicht.

Elisabetta, Regina d'Inghilterra. Elisabeth, Königin von England, Oper, im Klavierauszuge, von J. Rossini. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Es ist dieser Oper Rossini's ergangen, wie allen den bedeutendern seiner Werke; ja, wie es, genau besehen, alle dem, was irgend ein wahrhaft genialer — Leichtfuss (*sit venia!*) in irgend einer Kunst, oder auch im Leben, schafft, in der Regel von jeher ergangen ist, ergehet und wahrscheinlich immer ergehen wird: sie hat gleich beym ersten Erscheinen, Aufsehen gemacht, ist dann durch viele gute und böse Gerüchte gegangen, vom Publicum aber, das die guten, wie die bösen zu einem Ohre hinein, zum andern herausgehen lässt, überall, wo sie, und wo beson-

ders die überaus schwierige Partie der Königin gut ausgeführt worden, mit rauschendem Beyfall aufgenommen worden; wird nun ihren Kreislauf über die grössern Theater aller für die italienische Musik empfänglichen Nationen fortsetzen, nebenbey in den Cirkeln vieler Liebhaber und Liebhaberinnen Eingang finden; und ist hernach das Frische und Originelle ihrer Reize verblichen, das Neue und Höchstungewöhnliche ihrer Manier in die allgemeinere Masse der musikalischen Kunstmittel übergegangen, so wird sie zur Ruhe gelegt und vergessen werden. So wunderlich, und so vergeblich auch, es nun seyn würde, wenn Rossini oder seine Freunde sich wegen dieser ihrer spätern Zukunft erbossen wollten: so wunderlich, und auch so vergeblich, scheint es dem Rec., wenn Rossini's Gegner sich gegen ihre Wirkung und Aufnahme im Moment und ihre nächste Zukunft erhitzen; wenn die Einen oder die Anderen in's Rad der Zeit greifen wollen — jene, seinen Lauf aufzuhalten, diese, ihn zu beschleunigen, indess sie, die Zeit, hier wie allerwärts, es ruhig fortlaufen lässt, und, was so offenbar an dasselbe gebunden, eben so sicher einmal hinauf, als hinunter bringt.

Diese *Elisabeth* nun gehört, mit dem *Othello*, ganz gewiss zu R.s Allerbestem aus seiner letzten Zeit; es heben sich diese beyden Werke unter seinen andern dieser Jahre ohngefähr eben so weit hervor, als der *Tancred* unter seinen Jugendarbeiten. Damit ist dem keineswegs widersprochen, was überhaupt gegen die jetzige italienische Oper zu sagen und gesagt worden ist; auch dem nicht, was gegen R. und seine Manier im Allgemeinen ausgesprochen worden, und endlich auch dem nicht, was namentlich gegen diese *Elisabeth*, vornämlich von den Correspondenten aus Mayland und Wien in diesen Blättern — offenbar, vorzüglich unterrichteten Männern — streng und scharf erinnert worden: sie ist nur mit ihrem Geschwister verglichen, und ihr neben diesem ihr Recht zugesprochen, damit sich die Leser ein etwas bestimmteres Bild von ihr machen können; welches der Rec. um so mehr wünschen muss, da es ihm nicht verstattet ist, hier, wo nur der Klavierauszug anzuzeigen, sie im Einzelnen durchzugehn und dies Bild selber vorzuzeichnen. Doch sey Eines noch erwähnt!

Es war vorhin der *Frische* und *Originalität der Reize*, so wie des *Neuen* und *Höchstungewöhnlichen der Manier* gedacht, welche die bedeutendern der Werke R.s zeigen. Jene nun haben ihren Hauptsitz und ihre Hauptwirkung in der Melodie; diese hat die ihrigen darin — wenigstens zunächst darin — dass R. (ob mit Recht oder Unrecht, mit wie viel Recht oder wie viel Unrecht, sey hier dahingestellt) alle Feinheiten und Zierlichkeiten, auch alle Figuren und Bravourwendungen, des Instrumentenspiels, so hoch gestiegener Ausbildung des concertierenden Spiels auf denselben, und vor allem auf Blasinstrumenten, dem Sologesange zumuthet und sie ihm vor- und ausschreibt, so weit es, Hrn. R., nur möglich dünkt, dass so etwas von den geübtesten Kehlen und dem raffiniertesten Geschmack mit Anmuth und Glück ausgeführt werden könne. Jene Reize nun, und diese Manier, die sich mehr oder weniger in allen Werken R.s finden, und, wie nun eben jetzt die Zeit und ihr Geschmack ist, zunächst ihr grosses Glück gemacht haben und fortwährend machen — finden sich in dieser *Elisabeth* im reichsten Masse; und zwar die ersten überall, wo R. nicht, nach italienischer Weise, Sätze, auf die in seinem Vaterlande bey den Opernaufführungen Niemand hört, gleichgültig hat fallen lassen; die zweyten, am häufigsten in der Rolle der Königin, doch auch keineswegs spärlich, in den beyden andern Hauptrollen. Wie reich ihm die Quelle reizender Melodieen fliesst, das ist auch in dieser Oper nicht ohne Bewunderung zu bemerken; und wie er, was jene Manier anlangt, immer neue Auswege findet und sie mit dem feinsten Raffinement vorzuzeichnen versteht, auch das kann schwerlich ohne Bewunderung betrachtet werden — bey welcher Bewunderung des letztern man aber, um nicht gestört zu werden, immer sein Ansicht vorläufig ihm als recht und erlaubt zu stehen muss; die Ansicht, dass die Solo-Sing timme vollkommen wie ein concertierendes Blasinstrument behandelt werden dürfe. Dass nicht nur unsere Gesangvirtuosen, fast ohne Ausnahme, sondern auch unsere geübteren Bravour-Sänger und Sängerin n in der Liebhaberwelt, jetzt diese Ansicht theilen, und das grosse Publikum jetzt nichts so lebhaft, ja selten irgend etwas Anderes mit lautem Beyfall belohnt, als eben, wo die Virtuosen oder Liebhaber diese Ansicht in der Ausführung gelungen darlegen: das ist bekannt, und es wäre ganz vergebens, wenn der Rec. ein „Leider!“ hinzusetzte. Wir müssen hin-

durch, und werden auch hindurchkommen: damit aber eine erstaunliche Menge Stoff und Kunstmittel gewonnen haben, die hernach, wer der Mann dazu ist, hoffentlich zu höherem und edlerem Zweck verwenden wird.

Der Klavierauszug ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; die Anordnung der Stimmen im Stich für die Sänger bequem; alles Aussere des Werks schön, und der Preis, für seine Stärke, nicht zu theuer.

Nachrichten.

Stuttgard. An Neuigkeiten von Belang sahen wir bis jetzt auf dem königl. Theater folgende grosse Opern: *Elisabeth* von Rossini, *Rosalieb, das Rothkäppchen*, von Boyeldieu, und *Timantes* von unserm Kapellmeister Lindpaintner. Die Rolle der Elisabeth gab Dem. Stern, welche am Abend der ersten Vorstellung etwas befangen zu seyn schien; denn man vermisste an ihr die gewöhnliche Sicherheit und Freyheit im Spiel und Gesang; mehre Hauptmomente der Rolle gelangen ihr indess recht gut, vornämlich der, in welchem sie ihre Nebenbuhlerin zwingt, den Ansprüchen auf die Krone zu entsagen, der auch in der Musik treffend gezeichnet ist. Die Herren Häser und Krebs, als Norfolk und Leicester, trugen das ihre zum Gelingen des Ganzen bey; desgleichen Mad. Müller als Mathilde, welche ihre grosse, brav gearbeitete Arie aus Es dur vorzüglich rein und schön sang. Nächst dieser Arie gefiel das Duett, B dur, zwischen Elisabeth und Norfolk, desgleichen eines zwischen Mathilde und Leicester aus F moll, beyde im ersten Akt, und die grosse Scene mit Chor aus B dur, von Norfolk, gegen das Ende der Oper sehr. Norfolks Partie ist ursprünglich Tenor, hier aber glücklich und verständig für die Bassstimme eingerichtet. Das Gedicht der Oper ist, wie die italienischen Operngedichte gewöhnlich, flach und von wenig Interesse, die Musik im Ganzen meist ein Nachklang der übrigen Arbeiten des Compositeurs, welcher nur durch sinnigen kunstgeübten Vortrag der Sänger anziehend wirken kann. Der grösste Theil der, in Rücksicht ihres musikalischen Unwerths, unbedeutenden Recitative war in Prosa verwandelt, woran sehr wohl gethan war.

Boyeldieus Musik zu *Rosalieb* hat vielleicht weniger innern Kunstwerth, als die des *Johann von Paris*; doch fehlt es ihr nicht an trefflichen Stücken voll schöner Harmonie und Melodie. Dahin gehört besonders die Romanze des jungen Schäfers (von Herrn Haubuch recht brav vorgetragen), und der Traum mit Harfenbegleitung. (Schade ist es, dass wir Dem. Weber, Hofharfenistin, die sich auf ihren frühern mehrjährigen Kunstreisen einen ehrenvollen Künstlerruf erworben, in neuerer Zeit, ausser bey Hofe und im Theater, so selten öffentlich hören. Sie überwindet grosse Schwierigkeiten, verbindet damit Nettigkeit, Zartheit und Gefühl; ihr Triller ist äusserst rein). Diese Oper gefiel und wurde öfter wiederholt. Herr Krebs gab sie zu seinem Benefiz, und trat darin nach langer Krankheit zuerst als Baron Rudolph wieder auf, wo ihn das Publikum mit Theilnahme begrüsste. Dem. Stern gefiel in der Hauptrolle sehr, und die scenischen Anordnungen, Maschinerieen von unserm sehr geschickten Maschinenmeister Putz (welcher unsere Bühne, die seinen sinnreichen Einrichtungen viel verdankt, bald verlässt), und Kostum wirkten an ihrem Theile zu dem guten Erfolge mit.

Timantes, zum Benefiz des Hrn. Häser, ist Metastasio's *Demofonte*, von F. K. Hiemer frey nachgebildet, und mit mehrern Scenen von guter Theaterwirkung bereichert. Die Musik ist — abgerechnet, dass sie hin und wieder ein gewisses Streben nach Originalität zeigt, dass die Blechinstrumente, wiewohl immer mit vieler Einsicht und Wirkung, doch vielleicht zu häufig benutzt, und die Modulationen in den Recitativen zuweilen etwas fremdartig sind, und zu rasch einander verfolgen — kräftig, feurig und sehr charakteristisch. Mit wenigen geringen Ausnahmen sind alle Recitative durch drey Akte hindurch sehr richtig declamirt, und die Instrumentirung derselben, so wie in der ganzen Oper, gehaltreich und ausdrucksvoll. Auch fehlt es nicht an vielfachen lieblichen, zarten und gemüthvollen Gesangsmelodieen, und wir sind dem würdigen Meister wahrhaften Dank für sein wohlgelungenes Werk schuldig, das man mit vollem Recht ein deutsches nennen kann, da er auf keine Weise dem jetzt durch das Geklingel moderner italienischer Componisten verdorbenen Zeitgeschmacke gehuldigt hat. Auch diese Oper gefiel, und wie sie es verdient, sehr; sie ward von unserer braven Hofkapelle mit Liebe, Lust und Eifer exe-

cutirt. Besondere Erwähnung verdienen unter den Darstellenden: Dem. Stern und die Herren Krebs und Häser, als Dirze, Timantes und Narbal. Ausgezeichnet gefielen: die Ouverture, die Duette zwischen Dirze und Narbal, Dirze und Timantes, und Timantes und Demophoon. Nicht weniger ein dreystimmiger Canon im ersten Finale, das Opferchor und die Hymne mit Violoncellbegleitung und der liebliche Schluss der Oper, der in Form eines Rondo anhebt. Herr Krebs (dem jedoch diese Partie offenbar zu hoch war) trug sein grosses, trefflich componirtes Recitativ im dritten Akt, in welchem er die Götter und das Heer der Eumeniden zu seinem Verderben anruft, sehr gut, und mit ergreifender Wahrheit vor. Der Dem. Stern hätten wir in dem declamatorischen Theile ihrer Recitative, besonders in jenem herrlichen, wo sie ihrem Gatten die Versöhnung mit dem Könige, seinem Vater, verkündet, mehr Festigkeit und Ausdruck gewünscht. Herr Häser imponirte durch seine grosse Arie im zweyten Akte, und in der Bitte an die Gottheit wirkte er im Gegensatze zur Kraft, durch die Zartheit, Weichheit und Rührung in seinem Vortrage, da ihm nächst einer sonoren Stimme auch ein bedeutender Umfang, in der Tiefe bis e, und in der Höhe bis f und g mit Bruststimme zu Gebote steht. Hr. Petzold als Demophoon führte seine Partie mit Fleiss aus. Seine etwas kleine Figur begünstigt ihn in dergleichen Rollen nicht, auch mangelt diesem jungen Manne noch die Energie und das Feuer, welches eine solche Rolle fordert. Die Chöre gingen präcis und gut, und griffen auch diesmal mehr als sonst in die Handlung ein. Möchte es sich der Chordirektor für die Folge immer angelegen seyn lassen, zu einem würdigen, lobenswerthen Ensemble hinzuwirken, und im Vereine mit der Regie, auch durch besondere Proben mit dem ihm vertrauten Personale, mit Hinsicht auf das Spiel und die Bewegungen desselben, zum Gelingen des Ganzen kräftig mitwirken.

Eine musikalische Kleinigkeit: *Der Schiffcapitain*, Vaudeville von C. Blum, füllte ein Stündchen recht angenehm aus, und wurde von Dem. Löwe (Henriette), Mad. Dittmarsch (Julie), die unsere Bühne nebst ihrem Gatten, einem recht wackern Schauspieler nächstens wieder verlässt, und Hrn. Häser (Capitain), sehr lebendig und ergötzlich gegeben. Als Wiederholungen sahen wir *Titus*, *Johann von Paris*, *Don Juan*, *Aline*, *Tancred*, *den Doctor und Apotheker*, *den Wasserträger*, *die Schwestern von Prag*, *das Dorf im Gebirge*, *die Rosenmädchen*, *den Turken in Italien*, *Ostade*, *die Italienerin in Algier* u. s. w. Hr. Rohde gibt in letztgenannter Oper den Taddeo mit unerschöpflicher Laune. Obgleich in der Hauptpartie Dem. Stern lobenswerth ist, so verliert doch diese für Contrealt geschriebene Rolle zu sehr, für eine hohe Sopranstimme punktirt. Mad. Lange aus München gab vor einiger Zeit, unter andern weniger gelungenen Partieen, diese unnachahmlich. — Auch wurde *Fanchon* wieder einmal recht gern gesehen. Hr. Krebs als St. Val trug die erste Arie sehr nett und gemüthlich vor, und erwarb sich lauten Beyfall; so wie die Herren Gnauth (Tapezierer) und Häser (Abbé) an ihrem Platze waren. Letzterer trat nach der Heimkehr von seiner Kunstreise nach Dresden und Leipzig wieder in genannter Rolle auf, und wurde vom Publikum sehr wohlwollend empfangen. Die Hauptpartieen der Fanchon und Florine wurden nicht sonderlich gegeben. Dem. Eunicke aus Berlin bleibt uns noch immer als Fanchon unvergesslich. Dem. Meyer von Mannheim, welche als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Marianne im *Solimann*, und als Sophie im *Sargin* debütirte, und später engagirt wurde, ist in jedem Betracht Aufängerin; ihre Stimme ist zwar angenehm und rein, aber sehr schwach, ohne bedeutenden Umfang und wenig gebildet. Ihrem Spiele fehlt die Sicherheit. Dem. Stern sang an jenem Abend den Sargin mit vielem Feuer, als Dem. Meyer mit ihr gleichsam zu rivalisiren gezwungen war, und liess diese letztere weit hinter sich, welches auch das Publikum dankbar und nach Verdienst anerkannte. Unser erster Tenorist, Herr Hambuch, trat im Murney, Johann von Paris und Joseph auf, und gefiel, besonders in letzter Rolle, in welcher er die Romanzen herzlich, einfach und gemüthvoll vortrug, allgemein. Er besitzt eine männliche, klangvolle, weiche und angenehme Stimme von Umfang, verbindet das Falsett leicht und kaum bemerkbar mit der Bruststimme, und zeigt sich als ein in seiner Kunst erfahrner Mann. Zuweilen singt er merklich durch den Gaum, welches für den aufmerksamen Zuhörer etwas Störendes hat. Möchte er hierin genauer auf sich achten. Hr. Petzold sang diesmal den Jakob, und verdiente

die ihm gewordene Aufmunterung. Dem. Löwe gab den Benjamin mit Wahrheit und Kindlichkeit und übertraf bey weitem ihre Nachfolgerin in dieser Rolle, Demois. Meyer. Unbegreiflich ist die verblendete Anmassung der letztern, in Pärs *Achilles* die Rolle der Briseis, welche wir vielfältig so trefflich sahen, zu übernehmen: und noch unbegreiflicher ist es, dass unsere Intendanz den argen Fehlgriff zuliess, diese bedeutende Partie an Dem. Meyer zu vertheilen, deren Kräfte dafür durchaus zu schwach und unzureichend sind.

Von fremden Künstlern sahen wir zeither Hrn. Keller aus Hannover und Dem. Willmann aus Wien. So sehr Hr. Keller in den gegebenen Rollen im Schauspiele gefiel, so wenig genügte er als Leporello im *Don Juan*. Dem. Willmann erfreute das Publikum mit mehren Gastdarstellungen. Sie sang die Constanze in Mozart's *Entführung*, Julie in der *Vestalin* und Sophie im *Sargin*. Sie ist eine gebildete Kunstsängerin, von geschmackvoller Methode und vielem Ausdruck im declamatorischen Vortrag; ausserdem vereinigt sie in sich eine seltene Leichtigkeit und Deutlichkeit in Passagen und Coloraturen; ihr Spiel ist gefällig und anständig. Ihre Mitteltöne von d bis h, sind zwar etwas schwach und ungleich, dagegen vom zweygestrichenen e bis zum dreygestrichenen f und g sind alle ihre Töne metallreich, stark und gleich; auch ist ihr runder, schulgerechter Triller sehr zu loben. Die Hoffnung, sie für unsere Bühne zu gewinnen, schlug fehl. Unser Kapellmeister Lindpaintner ist seit kurzem lebenslänglich angestellt. Man macht demselben hin und wieder den Vorwurf, dass er, wo es auch nicht Noth thut, zu viel taktire. Es ist allerdings störend, das Klappern des Violinbogens auf das Pult zu deutlich zu vernehmen, und ihn in den Lüften sich auf und niederbewegen zu sehen. — Das Orchester hat übrigens unter Hrn. L. Leitung sehr viel gewonnen, da derselbe seinem Amte gewachsen und im Berufe streng und exakt ist. Von Instrumentalvirtuosen hatten wir abermals das Vergnügen, Hrn. Bärmann aus München in einer Academie zu bewundern, worin er recht schätzbare Sachen von seiner Composition vortrug. Seine allgemein anerkannte Kunstfertigkeit, Delikatesse und die seelenvolle Gemüthlichkeit seines Spiels riss Kenner und Nichtkenner zur Bewunderung hin. Was in dem Aufsatze von München in No. 52. Dec. 1819. dieser Blätter, in Bezug auf Hrn. B. gesagt wird, nämlich: dass es ihm nur zu häufig um den Beyfall der Menge zu thun sey, haben wir wenigstens hier bey uns nicht finden können; vielmehr schien es, als sey es dem trefflichen Künstler nur um die Anerkennung der Bessern zu thun. Vor kurzem wurde uns durch den Hrn. Kapellmeister Bernhard Romberg ein herrlicher Kunstgenuss zu Theil. Unser geschätzter Violoncellist Krafft spielte mit ihm ein Potpourri für zwey Violoncells, von des letztern Composition. Mad. Müller sang in diesem Concerte mit Beyfall eine Arie von einem obscuren italienischen Componisten, Namens Gnecco, mit obligater Hornbegleitung, welche von Hrn. Schunke d. jung. herrlich ausgeführt wurde. Von Extraconcerten unserer heimischen Künstler, verdienen die des Hrn. Krafft und des Kammermusikers Hrn. Reinhardt auf der Klarinette rühmliche Erwähnung. Hr. R. hat einen runden, weichen und angenehmen Ton auf seinem Instrumente, und besiegt mit Leichtigkeit manche Schwierigkeiten, doch ist sein Spiel etwas kalt. Die beyden Arien des Sextus und der Vitellia im *Titus*, die eine für Klarinette, die andere für Bassethorn, trägt er bis auf die kleinsten Schattirungen trefflich und mit vielem Gefühl vor. In seiner Akademie gab er uns unter andern ein liebliches Concertino von C. Maria von Weber; auch spielte Hr. Schönfeldt aus Berlin, ein wackerer Künstler, eine Phantasie eigener Composition auf der Flöte, und Dem. Willmann sang eine grosse Bravourarie von Pavesi. Zunächst hörten wir sodann das Oratorium: *Der Tod Abels* von Kocher. Ref. stimmt hinsichtlich Hrn. Ks. Musik dem Urtheile des Leipziger Referenten in diesen Blättern bey. — Die sechs ersten Abonnementsconcerte der königl. Kapelle fanden auch diesmal den verdienten Beyfall. Die sehr stark besuchten musikalischen Unterhaltungen im Museum mögen wohl dem Unternehmen jenes Künstlervereins viel Eintrag gethan haben. Es würde der Direction und den Vorstehern des Museums zur Ehre gereichen, wenn sie, auch mit einiger Aufopferung ihres Privatvergnügens, sich künftig thätiger für die öffentlichen Kunstanstalten, und dadurch für die Beförderung und Verbreitung wahrer Kunst und Geschmacks interessiren wollten. In den erwähnten Concerten hörten wir Symphonieen von Mozart, Haydn, Beethoven, Winter, Catel, Cherubini, Lindpaintner u. s. w. Von

Gesangmusik, ausser einzelnen Arien und Duetten, ein Quartett mit Chor aus Winters *Timoteo* (Lob des Weins), das erste Finale aus *D. Juan*, den *ersten Ton* von Rochlitz und C. Maria von Weber, so wie die *Frühlingsfeyer* von Klopstock und Zumsteeg, beyde von dem Regisseur des königl. Hoftheaters Hrn. Eslair declamirt, und noch manche ausgezeichnete Musikstücke. Von Instrumentalisten erfreueten uns mit ihrem Talent die Herren Müller, von Hampeln, Risam, Beck, Stern und Malté auf der Violine; von Blasinstrumenten die Herren Krüger (Flöte), Gebrüder Schwegler (Oboe), Gebrüder Schunke (Horn) und Barnbeck (Fagott). Die Gesangsstücke wurden von Dem. Stern, den Herren Krebs, Hambuch, Petzold und Rohde ausgeführt. Hrn. Häser hören wir zu unserm Bedauern in keinem öffentlichen Concerte mehr. In der katholischen Kirche führte man zu Weihnachten Hummels grosse, unserm König dedicirte *Messe* aus B dur auf, welche präcis und gut von statten ging. Im Museum gab man, zur jährigen Todesfeyer der verewigten Königin, Mozart's *Requiem*. Rossini herrscht daselbst fortwährend vorzugsweise. Möchte man uns doch von ihm weniger und immer weniger geben, und uns andere klassische Werke nicht so unverantwortlich vorenthalten, oder auch nur Rossini'sche Werke auftischen, damit Uebersättigung endlich die Sehnsucht nach Besserem um so dringender wecke. — Die gehofften Quartettunterhaltungen entbehren wir noch immer. Noch hörten wir ganz kürzlich in Privathäusern sowohl, als in einem öffentlichen Concerte, Hrn. Koch auf der Mundharmonika (Maultrommel, Brummeisen), welcher recht hübsche und fast unglaubliche Sachen auf einem, zwey und drey solcher Instrumente zugleich, ausführt.

Kreuznach. Es ist erfreulich, zu bemerken, wie auch in Städten von beschränkten Umfange und Kunstmitteln, sich hier und da ein lebendiger Sinn für musikalische Kunst regt und zu einer achtbaren Ausbildung entwickelt. Kreuznach steht hierin wohl keiner Stadt gleicher Grösse nach. Ein Musikverein, welcher sich hier vor drey Jahren unter Leitung der geschickten und thätigen Herren Bohrer und D. Dankelmann bildete, und jetzt an 40 Mitglieder zählt, versammelt sich wöchentlich in einem dazu gemietheten Saale, um Gesang- und Instrumental-Musikstücke auszuführen. Ausser mehren Symphonieen, Ouverturen und Chören, hörten wir in diesen Concerten bisher auch Arien für den Sopran (von Dem. Kiefer, deren Gesang sich durch zarten Ausdruck, durch Reinheit und beträchtlichen Umfang der Stimme auszeichnet, und von Dem. Ruppenthal gesungen und für den Bass (von H. Leist und H. Hendrich), wie auch manche Duetten, Terzetten etc. für Gesang, und mehre Instrumental-Concerte, meist sehr gut vorgetragen, von welchen letzteren vorzüglich die von Herrn Dillenberger und Kaufmann jun. gespielten Flötenconcerte, die Pianoforteconcerte der Herren Dillenberg und Anthes und die von den Herren Dillenberger jun. und Ruppert ausgeführten Violinquartetten mit verdientem Beyfall aufgenommen wurden.

München. Es ist zu bemerken, dass Herr Joseph Hartmann Stuntz, Mitglied der königl. bayerischen Kapelle in München, welcher die Oper *La Rappresaglia* für das Theater alla scala in Mayland (s. musikal. Zeitung 1821. No. 45.) geschrieben hat, nicht mit Herrn Stuntz in Paris, dem Componisten der Oper: *les courses de Newmarket*, zu verwechseln ist, welcher, obgleich auch aus München sich angebend, mit ersterem in keiner Verwandtschaft steht.

Wirkung der Musik auf Thiere.

Von musikalischen Spinnen und Elephanten hat man schon gehört; wer sollte aber wohl glauben, dass es musikalische *Hühner* gebe? Und doch scheint sich dies durch folgende zuverlässige und buchstäblich richtige Thatsache zu erweisen. Nahe beym Schlosse St. James in London wohnet eine angesehene Familie, welche einiges Federvieh hält. Zu des Referenten grosser Verwunderung hörte er mehrmals, dass eines der Hühner die hervorstechenden Töne der Musik, die auf der Parade gespielet wurde, völlig rein in ihrem Singetone nachtra-trate. Dies machte ihn aufmerksam und er fand, dass diese äusserst feinhörige Henne von allem Spielen und Singen, das sie hörte, die hervorstechendsten Töne auf dieselbe Art rein nachahmte. Die Töne der Glocke, wenn die Uhr die Stunden schlägt, das Krähen des Hahns

selbst ahmt sie nach, und zwar nicht als Krähen, sondern den Haupton, in ihrer Tra-tra-Singeart. Dies Huhu lebt noch. Sollte diese Bemerkung nicht Naturfreunde, deren Hühner Spielen und Singen zu hören Gelegenheit haben, auf ähnliche Beobachtungen aufmerksam machen? An Pfauen hat ein Freund des Ref. bemerkt, dass auch diese wenigstens sehr aufmerksam auf Musik sind; denn sie kamen, so oft dessen Töchter sangen, unter die Fenster derselben und blieben daselbst, bis der Gesang aufhörte. Selbst das rohe Thier der Hausthiere, das Schwein, an dem man auch schon den feinen Geruch eines Spürhundes bemerkt haben will, scheint Gefühl für Musik zu haben. Eine Familie zu Hertford hatte ein junges Schwein, welches, sobald im Unterzimmer gespielt und gesungen wurde, herbeykam und blieb, bis die Musik aufhörte. Ein Pferd von der königl. Leibgarde in London, welches zugemustert worden und einem Emigranten zugefallen war, hörte eines Morgens, da dieser im Park ritt, das Trompeten-Signal der Garde, und schloss sich, was auch der Reiter dagegen versuchte, unaufhaltbar mit demselben an sein Regiment, zu grosser Belustigung aller Anwesenden, an.

Kurze Anzeigen.

Die Psyche, ein melodramatischer Versuch, nach dem Andante aus Beethovens Concert, Op. 58, — — von J. H. Clasing. Hamburg, bey Crans. (Pr. 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, die aber Geist, Geschmack und Zartgefühl sicherer verräth, als mancher gemeine Opernakt. Das Gedicht des Ungenannten ist eine Art Nachahmung mit veränderter Richtung von Göthe's: *Kennst du das Land etc.* Ohngefähr in gleicher Masse hat Hr. Cl. einige Hauptgedanken jenes schönen Andante Beethovens aufgenommen und anders gewendet. Die Worte werden selten durch die Musik getrennt, sondern meistens zu ihr selbst rhythmisch gesprochen. Damit dies leichter geschähe, ist die Musik sehr einfach gehalten; damit die Worte verstanden werden, sehr schwach besetzt — nur mit dem Quartett und dem obligaten Pianoforte, welche überdies fast immer wechseln. Gestochen erhält man zwar die ganze Begleitung für das Pianoforte allein ausgezogen: die andern Instrumente sind aber so genau angemerkt, dass sie ein jeder, der das Stück, wie es ursprünglich entstanden, hören will, ohne die geringste Schwierigkeit sich es zusetzen kann. Der Ausdruck des Gedichts ist überall, im Ganzen wie im Einzelnen, gut getroffen und mehre Stellen sind von ergreifender Wirkung — wenn sie nämlich gut ausgeführt werden. Zu diesem wird aber nur möglichste Aufmerksamkeit und Uebereinstimmung (mithin ein sorgsames Probieren), und viel Delicatesse der Spieler, besonders des Klavieristen, verlangt; denn die Noten an sich sind sehr leicht. Das Gedicht gut zu sprechen, ist auch nicht schwer, und verlangt, ausser den allgemeinen Erfordernissen guter Declamation, und derselben Aufmerksamkeit und Uebereinstimmung (mit den Musikern), vornämlich eine ruhige, sanfte Würde. Kömmt dies zusammen, so kann der beabsichtigte Eindruck schwerlich fehlen.

Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par C. A. Gabler. Oeuvr. 4t. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ref. weiss nicht, ob diese Ouverture ursprünglich für das Pianoforte, oder für das Orchester geschrieben ist: der Titel scheint das Erste anzudeuten, und die Schreibart selbst es zu bestätigen. Man erhält einen langen (etwas zu langen) Einleitungssatz, und dann ein gleichfalls langes, rasches, meist fröhliches Allegro, das sich gleich durch ein frisches Thema empfiehlt, und worin der Verf., ohne Anspruch auf Neuheit oder gar Gelehrsamkeit, doch manches zu sagen weiss, weshalb man ihm die ganzen 17 Seiten hindurch, nicht ungern folgt. Dilettanten mit einiger Fertigkeit und munterm Sinn werden sich ohne Schwierigkeit und mit Vergnügen durch diese Ouverture unterhalten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. **№ II.** **1820.**

Schreiben aus Warschau an die Redaction der musikalischen Zeitung.

Das Warschauer Publikum erwartete seit geraumer Zeit, in Ihrer Zeitung eine für die schönen Künste interessante Begebenheit erwähnt zu lesen, welche in der Hauptstadt Polens Statt gefunden hat. Das Stillschweigen Ihres Warschauer Correspondenten über diesen Punkt, veranlasst mich zu gegenwärtigem Schreiben an Sie, welchem ich einen Platz in Ihrer geschätzten Zeitschrift einzuräumen bitte.

Herr Carl Kurpinski, Director der Warschauer Nationaloper und ausgezeichneter Componist, hat von seinen Mitbürgern einen glänzenden Beweis der Hochachtung und Werthschätzung erhalten.

Am 11ten May wurde ihm, unmittelbar nach der Aufführung seiner Oper, **le Chateau de Czorstin**, durch einen Verein von Kunstfreunden und den angesehensten Personen, auf Vermittelung der Frau Gräfin Cholkiewicz, eine goldene Ehrenmedaille, nebst einem höchst schmeichelhaften, von funfzig der bedeutendsten Personen des Königreichs unterzeichneten Schreiben, eingehändigt. Die rechte Seite dieser Denkmünze enthält den Namen und das Brusthild des Tonsetzers; auf der Rückseite sieht man die Attribute der Tonkunst mit der Inschrift: „**Les concitoyens pour les belles productions d'harmonie. 1819.**

Se. Maj. der Kaiser und König, unser theurer Monarch, wollte gleichfalls das Verdienst dieses Componisten belohnen, und geruhte daher, ihn mit der Stelle eines Kapellmeisters an Seinem Königlich-Polnischen Hofe durch folgendes Decret zu ehren:

„Von Gottes Gnaden, Wir, Alexander I. Kaiser aller Reussen, König von Polen etc. etc. etc. in der Absicht, einen ausgezeichneten Beweis unsers königlichen Wohlwollens dem Hrn. Carl Kurpinski, Director des Theaterorchesters zu Warschau, zu geben, und die Talente der Composition, die er in mehrern, auf der polnischen Bühne günstig aufgenommenen originellen Opern gezeigt hat, zu belohnen, haben beschlossen und beschliessen folgendes: der benannte Herr Carl Kurpinski ist zum **Kapellmeister** unsers königlichen Hofes von Polen ernannt. Unser Minister des Innern und der Polizey dieses Königreichs ist beauftragt, dem Herrn Kurpinski die besondere Gunst zur Kenntniss zu bringen, die Wir ihm durch das gegenwärtige Decret erweisen wollen. Gegeben zu St. Petersburg, den $\frac{1}{13}$ten November 1819.

Unterzeichnet: **Alexander**, Kaiser und König.

Der Minister Staatssecretair, unterz.

Ig. Sobolewski.

Seit dem Jahre 1810 hat Hr. Kurpinski nach und nach das Repertoire der polnischen Bühne mit vierzehn Opern bereichert, unter welchen man besonders **Le Palais de Lucifer** *), **Edvige**, **Le Charlatan** und **Alexandre et Apelles** auszeichnet. Andere musikalische Produkte einer verschiedenen Gattung, wie Fugen, Symphonieen, Hymnen u. s. w. beweisen die Fruchtbarkeit und das Feuer seiner Einbildungskraft. Auch darf der erste Theil seiner: **Exposé methodique des principes de la Musique**, nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Dies Werk übertrifft an Klarheit Alles, was man in dieser Gattung kennt. Der Beyfall dieses Theils, erregt grosses Verlangen nach der Erscheinung des zweyten. Warschau, den 29sten Nov. 1819.

Ankündigung.

In August Cranz Musikhandlung in Hamburg ist erschienen:

Händel, G. F. Der hundertste Psalm im Klavierauszuge von J. H. Clasing. 1 *Thlr.* 12 *Gr.*

— *Empfindungen am Grabe Jesu, Klavierauszug.* 2 *Thlr.*

— *Te Deum laudamus, Klavierauszug,* 2 *Thlr.*

Unter der Presse ist

Judas Maccabäus im Klavierauszuge, von demselben.

*) So. Maj. der König von Sachsen, dieser erhabene Beschützer der schönen Künste, hat den Herrn Kurpinski mit einem sehr kostbaren Diamantringe für diese Composition, zum Zeichen Seiner Zufriedenheit, beehrt.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf - und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1819 erschienen sind.

Boyneburgk, F. Baron de, 12 Walses et 8 Ecossoises p. 2 Vln, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 7. . . . . 1 Thlr.

Giorgetti, Ferd. grd Trio p. Violoncelle, Vlon et Vla. Op. 11. . . . . 1 Thlr.

Kreutzer, R. Thême varié p. le Violon arr. en Quatuor av. un accomp. de Pforte, pour remplacer au besoin le 2me Vlon, Vla et Vcelle par Rocas. . . . . 16 Gr.

Libon, F. 30 Caprices p. un Violon seul. Op. 15. Liv. 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Mayr, A. Variations et Polacca p. Violon et Guitarre. Op. 54. . . . . 8 Gr.

Pelzer, H. grd Quintetto p. 2 Violons, 2 Vlas et Vcelle. Op. 28. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Reicha, A. 6 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Basse. Op. 90. Liv. 1 et 2. . . . . à 2 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. B. 3 Divertissements p. le Violon seul av. accomp. du Pianoforte. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Voigt, C. L. Polonoise p. le Violoncelle av. accomp. de Vlon, Vla, Vlle et Basse. Op. 9. . . . . 10 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 3 grds Trios p. 3 Flutes. 3me Liv. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates brillantes et faciles p. la Flute av. accomp. de Viole (ad libitum). Op. 42 et 45. 1me et 2me Suite. (5me et 6me Livr. de Sonates). . . . . à 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 Duos brillants et faciles p. 2 Flutes. Op. 45. Liv. 10. . . . . 1 Thlr.

— 3 Duos brillants et faciles p. 2 Flutes. Op. 46. Liv. 11. . . . . 1 Thlr.

— 8me Concerto p. la Flute av. acc. de l'Orch. (D dur.). . . . . 3 Thlr.

Callinet, Choix de nouvelles Danses arr. p. le Flageolet. . . . . 12 Gr.

Duvernoy, Ch. Thême varié p. la Clarinette av. accomp. de Pforte. No. 1. 2. 3. . . . . à 16 Gr.

— 2d Concerto p. la Clarinette av. Orch. Op. 56.

Gabrielsky, W. 3 Duos conc. pour 2 Flutes. Op. 39. . . . . 2 Thlr.

Gebauer, E. 6 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 21. Liv. 1. . . . . 1 Thlr.

— 6 Duos concert. pour 2 Flutes. Op. 21. Liv. 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Barcarolle variée p. la Flute. . . . . 4 Gr.

— O Peccator, Barcarolle vencitienne de la Sérénade variée p. la Flute. . . . . 4 Gr.

Köhler, H. 3 gr. Duos p. 2 Flutes. Oeuv. 126.

Kummer, G. H. Variations p. le Basson principal avec accomp. de l'Orch. Op. 15. B dur. 1 Thlr.

Kummer, G. H. Concerto p. le Basson av. acc. de l'Orchestre. Op. 16. B dur. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Lindner, M. Musique militaire ou Harmonie. 1 Thlr. 4 Gr.

Neithardt, A. 6 Duos p. 2 Cors. . . . . 16 Gr.

Reicha, A. Quintetto p. Clarinette en Si (B), 2 Vln, Vla et Vlocelle. . . . . 2 Thlr.

Rossini, Ouverture et Airs des Operas: Pinganno felice et la gazza ladra arr. p. Flute, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Eggerod. 2 Thlr.

Schaffner, N. A. 3 Quatuors conc. p. Flute, Clarinette, Cor et Basson, Op. 5. . . . . 2 Thlr.

Schneider, Ign. Thême de l'Op. Tancredi varié p. le Basson av. acc. de l'Orch. . . . . 16 Gr.

Sonnamann, H. Thême varié p. la Flute av. accomp. de 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 3. . . . . .

Tulou, 3 grds Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 19. 1 Thlr

— Air varié p. 2 Flutes. Op. 20. . . . . 6 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. v. (nouvelle) grde Sonate pour le Pianoforte. Op. 106. (B dur.) (Edition originale.). . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

— Quatuor No. 4. arr. p. le Pfte à 4 mains. . . .

Birnbach, H. Quintetto p. la Pforte, av. acc. de 2 Vln, Vla et Vcelle obligée. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Sonate p. le Pforte, av. accomp. d'un Hautbois ou Violon obligé. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Boieldieu, A. Ouverture de l'Op. le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen), p. le Pforte. . . . 12 Gr.

Böhner, L. Variations p. le Pforte, No. 8 et 9. à 8 Gr.

Boyneburgk, F. Baron de, 20 différentes Danses p. le Pforte. Op. 6. . . . . 12 Gr.

— 12 Walses et 8 Ecossoises pour le Pforte. Op. 7. . . . . 12 Gr.

Bugiolami, F. L. G. Sonate p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Clementi, M. Gradus ad Parnassum ou Exercices p. le Pforte. Vol. II. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

— Sonate p. 2 Pforten. (B dur.) . . . . . 16 Gr.

Gerlach, D. 3 Marches p. le Pforte. . . . . 6 Gr.

Hertzig, P. E. grande Polonoise sur une Romance de l'Op.: Cendrillon p. le Pforte. Op. 4. . . . 8 Gr.

— Variations sur une Krakowiak pour le Pforte. Op. 5. . . . . 12 Gr.

Kocher, Conrad, Quatuor p. le Pforte, Vlon, Vla et Vlocelle. (C dur.) . . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Op.: Otello p. le Pforte. . . 8 Gr.

— Ouverture de l'Op. la Gazza ladra p. le Pforte. 12 Gr.

— Ouverture de l'Op.: Torvaldo et Dorliska p. le Pforte. . . . . 10 Gr.

Siegel, D. S. Variations faciles sur une marche de la Vestale p. le Pforte. Op. 13. . . . . 8 Gr.

Steibelt, D. Ouverture de l'Op.: Romeo et Julie, nouvellement arrangée p. le Pforte av. acc. de Vlon et Vlocelle. . . . . 16 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **N°. 10.** 1820.

Recension.

Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique. Par Antoine Reicha, Professeur de composition à l'école royale de Musique et de declamation. A Paris. (Pr. 40 Francs).

Die Lehre von der Tonsetzkunst hat, wie bekannt, zwey Haupttheile: einen grammatischen und einen ästhetischen. Das vorliegende Werk liefert blos den erstern. Denn was Aesthetisches darin vorkommt, wie etwa über die Klarheit der Harmonie (S. 164), ist nur sehr wenig, und nur beyläufig mit eingestreut. Die Aufschrift *Cours de composition* und *Traité complet* ist in einem eingeschränktern Sinne zu nehmen, als die Worte eigentlich sagen. Das Werk ist in drey Hauptstücke oder Bücher (parties) abgetheilt; wobey aber der Theilungsgrund, den sich der Verfasser gedacht haben mag, eben so schwer zu erkennen ist, als das Gesetz der Ordnung, welches in jedem Buche etwa zum Grunde liegt. Beydes wird die Inhaltsanzeige bestätigen.

Erstes Buch. Ton. Intervall. Umkehrung der Intervalle. Akkorde. Es gibt (S. 8 und 9) folgende:

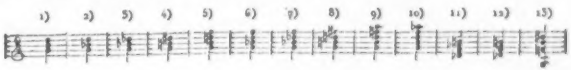

Also vier Dreyklänge, No. 1—4, vier Septimenakkorde, No. 5—8, zwey Nonenakkorde, No. 9 und 10, ein (von dem Verfasser so genannter) unvollständiger Nonenakkord, No. 11, und noch zwey Septimenakkorde, No. 12 und 13. Davon sind No. 1—3 und No. 5—10 Grundakkorde, No. 4, 11, 12 und 13 hingegen *accords altérés*, welche hier den Grundakkorden entgegen gesetzt werden und solche Akkorde seyn sollen, die einen oder mehre leiterfremde (durch zufällige Erhöhung oder Erniedrigung entstandene) Töne enthalten.

(Hierbey ist 1) die Frage: warum nur diese und nicht mehre Akkorde? Wo bleiben z. B. der doppelt verminderte und der doppelt vergrösserte Dreyklang? von denen besonders der letztere einen bekannten, höchst ausdrucksvollen Gebrauch zulässt. Wo bleibt der so äusserst fruchtbare, verminderte Septimenakkord? Freylich soll dieser eigentlich ein unvollständiger Nonenakkord seyn (S. 9). Aber wenn er das auch wäre (wovon nachher), so hätte er doch in dem obigen Verzeichnisse der Akkorde eben so gut eine Stelle verdient, als No. 11, welcher auch ein unvollständiger Nonenakkord seyn soll; ja, er hätte sie noch viel mehr verdient, als dieser, da er ohne Vergleich brauchbarer ist. Warum fehlen ferner der Undecimen- und der Terzdecimen-Akkord? Etwa, weil sie die Octave übersteigen? Das thut auch der Nonenakkord. Oder, weil sie nicht brauchbar sind? Das wird kein Kenner der Tonkunst behaupten; und gesetzt, sie wären unbrauchbar; so müsste doch der Grund davon nachgewiesen seyn. 2) Warum ist der übermässige Dreyklang (No. 4) aus der Reihe der Grundakkorde so geradezu verwiesen worden, da doch der verminderte Dreyklang darin aufgenommen ist? Zwar hat dieser letztere auf der sie-

„regt, und wer weifs, welchen Antheil die „allgemeine Liebhaberey der Musik und ihre „üppige Gestalt an dem Schwanken, der Oberflächlichkeit, der Neuerungssucht und der Charakterlosigkeit hat, welche man unserm Zeitalter vorwirft! Wenigstens lehrt die Erfahrung, „dafs die nordischen Volker, bey denen die Musik, *im Ganzen* genommen, weniger zu Hause „ist, als bey den südlichen, sich durch Beharrlichkeit auszeichnen. Man vergleiche z. B. den „Russen mit dem Neapolitaner u. s. w.

Allein gesetzt, diese Behauptungen wären wahr, — wie sie es aber bey genauerer Untersuchung kaum zur Halfte sind —: so folgt daraus noch kein Verdammungsurtheil für die Musik überhaupt, sondern höchstens für einen Theil ihres jetzigen Zustandes. Freylich soll die *Tonkunst an sich* nichts anders seyn, als *schönes Spiel* der Empfindungen. Aber zeigt nicht schon dieser Begriff, dafs sie nur für den ersten Eindruck Spiel seyn soll, indem sie (auch nach der Erfahrung) da, wo sie nichts zu denken giebt oder keine *bestimmte*, obgleich *allgemeine* (*generelle*) — Empfindung erregt, auch den ungebildetsten Zuhörer bald ermüdet und anekelt? Denn in den Genufs der *Schönheit als solcher* theilt sich die Urtheilskraft mit der Sinnlichkeit; und ein Produkt der Kunst, bey dem man sich vergehens bemüht, Zweckmäfsigkeit, Ordnung und Einheit darin zu finden, ist eben deshalb kein Kunstwerk. Wer sich also z. B. mit solchem leeren Getöne oft unterhalten wollte, dessen Gemüth mufste freylich dadurch erschlafft werden; aber fände er wirklich daran Gefallen, so möchte sein Charakter wohl überhaupt der Veredlung nicht fähig seyn.

Ausserdem liegt bey jenen Einwürfen eine (auch im gemeinen Leben so gewöhnliche) Verwechselung der Tugend mit der Ruhigkeit und dem Heroismus, oder mit andern Worten, der *moralischen Energie* mit der *natürlichen*, zum Grunde *). Die *schönen* Künste scheinen sich freylich nicht mit der letztern ganz zu vertragen, die militärische Musik etwa ausgenommen. Auch hindern sie auf der andern Seite nicht immer die Ferozität, wie z. B. die neuern Auftritte in Neapel (Ende 1799) deutlich zeigen; ja, man kann aus psychologischen Gründen annehmen, dafs diese Barbarcyen gerade eine natürliche Folge der Erschlaffung des Charakters seyen, welche man bey südlichern Europäern antrifft; wo doch die schonen Künste am meisten gelten. Wäre nun physische Stärke immer mit Stärke des Willens verbunden, so wäre auch eben dadurch der Musik, (wie jeder schonen Kunst) in Hinsicht auf Moralität das Verdammungsurtheil gesprochen, und jene Sentenz: *didicisse fideliter artes* u. s. w. käme nicht wenig in's Gedränge. Aber die *Sittlichkeit* ist ja überhaupt von der *Natur* unabhängig, (sonst giebt es keine,) und aufserdem kommt es nur darauf an, die beyden Worte: „*fideliter*" und „*artes*" recht zu beherzigen; dann löset sich der scheinbare Widerspruch. Wenn nämlich die schonen Künste, und besonders die Musik, keinen so wohlthätigen Einfluls auf den Charakter haben, wie man ihn wünscht und erwartet: so liegt es hauptsächlich daran, dafs man sie selten als eigentliche *Kunst* und mit aller Treue behandelt. Hierzu gehört, dafs die verschiedenen Kräfte, *wodurch* sie wirkt (als Gesang und Instrumentalmusik, Melodie und Harmonie) unter einander in einem gewissen *Gleichgewichte* stehen, und dafs die Mittel, welche ausser ihrem eigenthümlichen Felde liegen, deren sie aber zu ihrem höchsten Effekt nicht entbehren kann (z. B. die Poesie) weder vernachlässigt noch allzusehr über sie erhoben werden. So kann sie auch nur da auf den Charakter einen *bedeutenden* und *günstigen* Einfluls haben, wo alle oder doch die meisten ihrer *Werke* und *Darstellungen* so eingerichtet sind, dafs die bey ihrem Genufs beschäftigten Seelenvermögen, (als Sinnlichkeit, Urtheilskraft und höhere Empfindung oder das Herz) *gemein-*

*) Vielleicht ist oft nur die *äufsere* Aehnlichkeit beyder, welche der Tugend bey *ungebildeten* Menschen Respekt verschafft. d. Verf.

Leuten Stufe der harten, und auf der zweyten der weichen Tonart einen natürlichen Sitz, wo er ohne zufällige Erhöhung und Erniedrigung eines Tones vorkommen kann. Wie aber, wenn der weichen Tonleiter die grosse Septime (als Leitton) wesentlich angehörte, wie unter andern Gottfr. Weber mit wichtigen Gründen behauptet? Alsdann hätte der übermässige Dreyklang auch einen Sitz, wo er ohne zufällige Erhöhung oder Erniedrigung vorkommen könnte; nämlich auf der dritten Stufe der weichen Tonart. Unser Verfasser wenigstens kann ihm diesen Anspruch nicht streitig machen, da er die wichtige Lehre von der Natur der Tonleitern gar nicht berührt hat. 3) No. 11 in dem obigen Verzeichnisse soll, wie schon erwähnt, ein unvollständiger Nonenakkord seyn. Er entsteht, nach S. 9, wenn man in dem kleinen Nonenakkorde (No. 10) die Quinte um einen halben Ton erniedrigt, diese dann zum Basse macht und den Grundton wegläßt. Allein es ist a) zum wenigsten willkührlich, diesen Akkord gerade auf diese Art zu erklären. Denn an sich betrachtet, ist er vieldeutig; wie dem Verfasser nicht hätte entgehen können, wenn er Webers Theorie der Tonsetzkunst gekannt oder verglichen hätte. b) Ausserdem verstösst jene Erklärung gegen des Verfassers eigene Regeln. Denn nach S. 43 soll in keinem Akkorde ein Ton fehlen, wodurch er unkenntlich würde. Der vorliegende, vorgebliche Nonenakkord aber würde bey weggelassenem Grundtone unkenntlich seyn. Sodann hat man bey gegebenen Akkorden, um ihren Grundton zu finden, nach S. 9, weiter nichts zu thun, als sie terzenweise zu bauen. Alsdann ist *„la note la plus basse toujours la fondamentale."* Nach dieser Regel ist also in dem fraglichen Akkorde

h
as
f
des

offenbar h der Grundton, und dieser Akkord also Versetzung eines Septimenakkordes

as
f
des
H

c) Ein Nonenakkord mit weggelassenem Grundtone ist an sich selbst ein Unding. Denn sobald der Grundton aufgehoben wird, wird auch die None, als solche, aufgehoben. Denn nicht der einzelne Ton as, und für sich, sondern das Intervall, das er mit dem Grundtone bildet, ist die None. Ein Nonenakkord ohne None aber ist offenbar widersprechend und um nichts besser, als ein Wohlklang ohne Klang. Dies lässt sich überhaupt auf alle Akkorde anwenden. Keiner kann ohne seinen Grundton bestehen. — In dem vorliegenden Falle wird die Sache dadurch noch ärger, dass sich der vorgebliche Grundton (g) zu dem Akkorde gar nicht einmal angeben lässt, weil daraus (S. 9) eine Verwirrung von Dissonanzen, die das Ohr nicht fassen könnte, entstehen würde. Was soll man sich aber bey einem Grunde einer Sache denken, der ihr nicht allein nicht wirklich zum Grunde liegt, sondern ihr auch nicht einmal zum Grunde liegen kann! d) Die beyden letztern Gründe (b und c) zeigen zugleich, dass es ganz unzulässig sey, den verminderten Septimenakkord für einen unvollständigen Nonenakkord zu erklären, wie S. 9 geschieht, wo es von demselben heisst: *„qui n'est que l'accord de neuvième mineure sans sa basse fondamentale."* Es ist überdem, schon ganz im allgemeinen betrachtet, klar, dass es ein durchaus unstatthaftes Verfahren ist, einen vierstimmigen Akkord aus einem fünfstimmigen, also das Einfachere aus dem Zusammengesetzten entstehen zu lassen. Denn durch das Einfache ist das Zusammengesetzte erst möglich, und jenes kann also nicht aus diesem entstehen. Der erwähnte Nonenakkord ist ohne den verminderten Septimenakkord gar nicht möglich. Der letztere liegt also sogar der Möglichkeit des erstern zum Grunde und kann also nicht umgekehrt auf diesen gegründet seyn. Dazu kommt hier noch, dass der verminderte Septimenakkord in tausend Fällen, die jeder kennt, gebraucht wird, wo an einen weggelassenen Ton, durch welchen ein Nonenakkord gesetzt seyn würde, gar nicht zu denken ist. Und in Fällen, wo ein solcher Ton sich denken liesse, würde ein Nonenakkord zwar möglich, aber doch nicht wirklich einer vorhanden seyn, sondern ein blosser Septimenakkord.

Auf den Gedanken, den mehrgedachten Akkord (No. 11) für einen Nonenakkord mit weggelassenem Grundtone zu erklären, hat den Verfasser eine vorgefasste Meynung geleitet, die freylich viel Schein und daher ihre Anhänger

hat. Es ist Gesetz der Natur (principe de la nature), heisst es S. 9, dass „der Grundbass eines dissonirenden Akkordes mit dem Grundbasse des folgenden Akkordes eine Unterquinte bilde.“ Wenn also, heisst es eben daselbst dann weiter, der Grundton eines dissonirenden Akkordes z. B. G ist; so muss der Grundton des folgenden Akkordes C seyn; und umgekehrt, wenn der Grundton des letztern C ist; so muss der erstere G zum Grundtone haben. — Hieraus wird dann eben gefolgert, dass der obige Akkord, No. 11, weil er in den Dreyklang von C aufgelöst werde, nothwendig G zum Grundtone haben, dieses G also, weil es doch darin nicht vorkommt, weggelassen seyn und der Akkord also als ein unvollständiger Nonenakkord betrachtet werden müsse.

Unmöglich kann ich dem Verfasser beystimmen. Denn a) ist das vorgebliche Gesetz der Natur zu unbestimmt ausgedrückt. Denn nicht von dem, auf einen dissonirenden Akkord folgenden Akkorde überhaupt, sondern nur von demjenigen folgenden, in welchen der dissonirende aufgelöset wird, kann darin die Rede seyn. Das springt in die Augen und ist auch die Meynung des Verfassers. Denn er nennt den folgenden Akkord nachher den *accord resolutif*. Das Gesetz müsste also bestimmter so heissen: der Schritt von dem Grundbasse eines dissonirenden Akkordes zu dem Grundbasse desjenigen Akkordes, in welchen jener aufgelöst wird, muss eine Unterquinte seyn. Aber b) auch unter dieser Einschränkung kann ich dem Verfasser das Gesetz nicht zugeben. Denn aa) hat er dasselbe aufgestellt, ohne irgend einen Grund dafür anzuführen; es erscheint also als eine blosse petitio principii. Oder soll es etwa ein für sich einleuchtender Grundsatz seyn? Das wäre zu viel gefordert! Und das um so mehr, da dasselbe bb) nicht allein nicht augenscheinlich wahr, sondern sogar falsch ist. Denn zuvörderst kann bey Auflösung eines dissonirenden Akkordes der Grundbass stehen bleiben, z. B. bey dem Undecimenakkorde:

f	e
d	cc
H	G
G	
C	C

Sodann kann er ganz andere Schritte machen, als in die Unterquinte, z. B. in die Sekunde abwärts, wie

d	e
c	c
a	g
Fis	G

wo der Grundbass des ersten Akkordes D, und des andern C ist; oder in die Sekunde aufwärts, wie

h	c
f	ee
d	e
G	As

wo der Grundbass von G ins As fortschreitet. — Bey dem ersten, vom Undecimenakkorde her genommenen Beyspiele wird man hoffentlich nicht einwenden, dass derselbe ein blosser Vorhalt sey. Denn die Vorhaltslehre (die übrigens wohl selbst ein blosser Vorhalt statt der wahren gewesen seyn dürfte) dahin gestellt, und angenommen, der gedachte Akkord sey ein blosser Vorhalt; so ist er doch ein dissonirender und wird aufgelöst. — Doch, wozu hier erst Beweise? Der Verfasser sagt (S. 9) selbst, dass sein Gesetz Ausnahmen zulasse, und dass diese Ausnahmen sogar gut und vortrefflich seyn können. *„Ces exceptions peuvent être bonnes et même excellentes.“* Nun, wenn das also ist, so frage ich c): was soll es überhaupt heissen, wenn der Verfasser behauptet: es sey Gesetz der Natur, dass der Grundton eines dissonirenden Akkordes bey der Auflösung in die Unterquinte fort schreite? Und zwar ohne alle Ausnahme (sans exception, S. 9)? Soll es heissen: in den Werken, welche die Natur selbst, nicht die Kunst hervorbringt, werde jenes Gesetz ohne Ausnahme beobachtet? Allein wo sind diese Werke der Natur? und wie käme die Natur auf den Einfall, sich an ein Gesetz zu binden, wodurch sie verhindert würde, Vortreffliches hervor zu bringen, indem es ja vortreffliche Ausnahmen von diesem Gesetze gibt? Das wäre in der That eine ganz eigene Grille und die Kunst würde mit nichten an das Gesetz der Natur zu verweisen, sondern vielmehr aufzufordern seyn, sich an die Natur nicht zu kehren! — Oder soll es heissen: es liege in der Natur der dissonirenden Akkorde, dass ihr Grundbass bey der Auflösung fünf Stufen abwärts fort schreite? Dann wäre jede Ausnahme davon ungereimt. Denn sie wäre widernatürlich und könnte nie auch nur

erträglich, geschweige denn vortrefflich seyn! — Wenn man aber, um auf den Akkord No. 11 nochmals zurück zu kommen, d) das vorgebliche Naturgesetz sogar auch einräumen wollte; so würde der Verfasser seine Vorstellung von diesem Akkorde dennoch nicht retten können. Denn er würde zuvörderst beweisen müssen, dass die demselben zugeschriebene Fortschreitung in C keine Ausnahme von dem Naturgesetze sey; dergleichen ja Statt finden und sogar vortrefflich seyn können. Das kann er aber nicht beweisen, und wenn er es könnte, so würde er damit doch nichts gewinnen. Denn er müsste nun noch beweisen, dass der besagte Akkord nur diese einzige Fortschreitung zulasse. Das aber ist eben so unmöglich. Denn der Akkord ist, wie schon bemerkt, vieldeutig und gestattet mehre Auflösungen, unter andern z. B. diese:

h	c
as	as
f	f
des	c

wornach also sein Grundton c seyn müsste, weil der nachfolgende Akkord f zum Grundtone hat. Folglich würde entweder nicht G der Grundton desselben seyn können, wie der Verfasser aus seinem Naturgesetze folgert, oder er würde zwey verschiedene Grundtöne zugleich haben müssen; welches widersprechend seyn, und nur die Nichtigkeit des vorgeblichen Naturgesetzes, welches diese Folgerungen begründete, von neuem darthun würde.

Umkehrung der Akkorde. Sie ändere die Natur der Akkorde nicht, S. 11. (Aber man hört doch nach der Umkehrung andere Intervalle, als vorher, und andere Intervalle haben eine andere Natur. Das offenbaren sie schon dadurch, dass sie anders wirken; besonders in einer Folge von mehren. Wer mag z. B. eine Quintenfolge hören, wie diese:

g	a	h
e	fis	g
c	d	e ?

Kehrt man die Quinten um:

c	d	e
g	a	h
e	fis	g

so ist der Eindruck auf das Gehör von ganz anderer Art und sehr wohl zu leiden).

Tonschlüsse (cadences). Ganze; halbe. Der ganze (allemal ein Dreyklang auf der Tonica) muss, nach S. 13: *„être indispensablement précédé de l'accord de la dominante non renversé, auquel on ajoute souvent la septième."* (Auf der nämlichen Seite aber steht: *„Les cadences parfaites* (die ganzen Tonschlüsse) *diffèrent par les accords antécédens."* Wie stimmt das mit einander? Soll das letztere etwa blos heissen: der vorauf gehende Dominantenakkord könne verschiedene Lagen haben? Das könnte man aus den Beyspielen schliessen. Denn es werden unter andern die Tonschlüsse:

d	c		h	c
h	c	und	g	g
g	c		d	e

angeführt. Aber vorher hiess es ja: der nicht umgekehrte Dominantenakkord solle *indispensablement* vorauf gehen! Oder soll es blos heissen: noch vor diesem Dreyklange auf der fünften Stufe können verschiedene Akkorde Statt finden? Dann ist es eine sehr überflüssige Bemerkung. Denn das versteht sich von selbst. Was die Regel an sich selbst betrifft; so widerstreiten ihr diejenigen Tonschlüsse, wo dem letzten Dreyklange der Dreyklang der vierten Stufe voraufgehet, wie z. B.

c	c
a	g
f	e
c	c
F	c

dergleichen gerade in der strengsten, der kirchlichen Schreibart häufig gebraucht werden. Doch diese Tonschlüsse sollen (S. 151) plagalisch seyn. Frägt man aber: warum? so findet man keinen andern Grund, als den, dass die gegebene Regel nicht umgestossen werde. Man sollte aber umgekehrt die Regel nicht geben, damit man diese Tonschlüsse nicht unter die plagalischen zu verweisen brauchte.

Vom Basse. (S. 15.) Er wird fehlerhaft, wenn er so fortschreitet, dass er mit einer andern Stimme eine reine Quarte macht, die unvorbereitet eintritt, z. B.

h	c		e	d
d	g	oder	c	a

(S. 15 etc.)

Vorausgesetzt, dass dergleichen Fortschreitungen in der That nicht zulässig seyen; so ist es doch

wohl blosse Willkühr, den Fehler so geradezu dem Basse beyzumessen. Er könnte ja auch in der Oberstimme liegen. Aber auch das Verbot an sich selbst ist von dem Verfasser durch nichts begründet worden, was doch um so nöthiger gewesen wäre, da er der Quarte übrigens ohne alle Einschränkung den freyen Eintritt gestattet (S. 16). Ja, es lässt sich dasselbe nicht rechtfertigen. Denn es ist unrichtig, dass die Fortschreitungen der gedachten Art in allen Fällen, und durch das freye Eintreten der Quarte, als solches, unstatthaft seyen. Der Verfasser hat sich auch selbst damit in Verlegenheit gebracht. Er hat nicht umhin gekonnt, in manchen Fällen solche Fortschreitungen zuzulassen, z. B. S. 17:

a	g		a	g
c	h	oder	c	h
C	D		Ac	d

und muss Ausflüchte suchen, um sich zu helfen. Denn weiter ist es nichts, wenn er von diesen frey eintretenden Quarten S. 17 sagt: man dulde sie, weil sie ein lebhafteres und entscheidenderes Vorgefühl des Tonschlusses herbey führen. Denn, wenn sie an sich schlecht wären, so müsste man lieber mit einem weniger lebhaften Vorgefühle des Tonschlusses zufrieden seyn; und selbst dies wäre nicht nöthig, da die Quarte sehr leicht vorbereitet werden könnte, ohne von ihrer Kraft, jenes Gefühl und das Verlangen nach dem Tonschlusse zu erregen, das Mindeste zu verlieren. Noch mehr! Das Verbot des Verfassers führt ihn sogar in Widersprüche. Nach S. 18 will er die Fortschreitung

f	f
c	h
a	g
f	d

g

wegen der frey eintretenden Quarte d nicht dulden, sondern, wenn der Satz vierstimmig seyn soll, f verdoppeln und so schreiben:

f	f
c	h
a	f
f	d

Es ist hier aber f die Septime, wie der Verfasser auch selbst sagt, und die Septime soll niemals verdoppelt werden (S. 47.)

Verkettung der consonirenden Akkorde. Sie ist gut, wenn der Grundbass in die Unterterz, die Unterquarte, die Unterquinte, oder, welches eins ist, in die Obersexte, die Oberquinte oder Oberquarte fortschreitet (S. 21). Dies wird aus der Zergliederung einer aufgestellten Reihe consonirender Akkorde geschlossen. Ganz richtig. Diese Fortschreitungen sind gut. Nur folgt daraus nicht, dass sie allein gut sind, und nicht auch noch andere. Der Verfasser führt selbst S. 23 Beyspiele an, wo der Grundbass in die Secunde fortschreitet. Nur sollen diese blos als Ausnahmen von jener Regel Statt finden. Warum aber? Weil die Regel gegeben ist? Umgekehrt vielmehr! Weil sie Statt finden, soll diese Regel nicht gegeben werden. Der Grundbass ist solchen Einschränkungen nicht unterworfen. Er kann in jede beliebige Stufe fortschreiten; auch in die siebente, sowohl aufwärts als abwärts, z. B.

g	f	c	a
d	c	g	a
h	a	a	fis
G	f	c	D

Wozu ihm also gewisse Schritte zur Regel machen, da ihm alle frey stehen?

Lage der Akkorde. Weite und enge. In einem Satze muss, wenigstens bis zu einem halben Tonschlusse, eine gewisse Gleichförmigkeit in dieser Hinsicht beobachtet werden. (S. 26.) Gerade, schiefe und entgegengesetzte Bewegung mehrer Stimmen gegen einander. In Betreff der geraden Bewegung werden S. 29 einstweilen blos offenbare Octaven und Quinten verboten. Von den verdeckten werden fünf Fälle in Beyspielen aufgeführt, mit der Bemerkung für den Anfänger, dass er sich keine andern als diese erlauben solle. Die offenbaren Octaven und Quinten werden aber blos schlechtweg verboten, ohne irgend einen Grund für dieses Verbot anzuführen. Ohne Zweifel, weil der Verfasser keinen triftigen Grund beyzubringen hatte. Denn was die Quinten betrifft; so kennt er, nach seinem eigen Geständnisse, überhaupt gar keinen Grund, warum dieselben eine üble Wirkung machen. Denn er sagt S. 132: *„On ne sait pas encore, pourquoi des quintes de suite par mouvement semblable produisent un mauvais effet;“* unter welches *On* indessen sich mit begreifen zu lassen, sehr viele Kenner der Tonwissenschaft verbitten werden. Was die Octaven anlangt, so soll (S. 132) die schlechte Wirkung derselben blos auf dem Leer-

heitsgefühle, das sie erregen, beruhen; welches unter allen gerade am wenigsten der richtige allgemeine Grund davon ist, wie schon aus dem Unisono, wo jenes Gefühl am stärksten seyn müsste, zur Genüge erhellet. — Aus der geständlichen Unbekanntschaft des Verfassers mit dem Grunde der übeln Wirkung verbotener Quinten lässt sich manches erklären, was sonst unbegreiflich seyn würde: wie z. B. dass er (S. 29) den Schritt aus der reinen Quinte in die falsche $\binom{d\ c}{G\ Fis}$ ohne Einschränkung gestattet, und den Schritt aus der falschen in die reine $\binom{c\ d}{Fis\ G}$ eben so unbedingt verbietet, ohne zur Rechtfertigung dieser Vorschrift auch nur den geringsten Grund anzuführen. Dieser Grund aber, der ohne Zweifel in den verdeckten reinen Quinten, die im letztern Falle entstehen, liegen soll, kann zuvörderst dem Anfänger unmöglich von selbst klar seyn, und das um so weniger, da ihm auf der $\frac{c}{d}$ nämlichen Seite verdeckte Quinten, wie e g sind, erlaubt worden. Und sodann kann dieser Grund zu einem so unbedingten Verbote nicht hinreichen. Denn wenigstens in den Mittelstimmen sind $\frac{c}{d}$ Fortschreitungen, wie fis g, oder, wenn etwa das $\frac{c}{h}$ durchaus abwärts gehen soll, wenigstens solche, wie fis e, in vielen Fällen erlaubt, und werden auch von sehr strengen Tonlehrern gestattet. M. s. *Türks Anleitung zum Generalbassspielen*. 2te Aufl. S. 85. Wie ist es vollends, wenn beyde Stimmen springen, z. B. h g? Freylich kann man auch hier — auf dem Papiere für das Auge — verdeckte Quinten nachweisen. Ob aber, bey gehörig untergelegtem Basse, auch für das Ohr? $\frac{f}{d}$

Vorbereitung und Auflösung der dissonirenden Akkorde. Dabey auch von dem Sitze derselben, und von den Verdoppelungen, die sie zulassen. (Sehr frey in Betreff der geforderten Vorbereitungen. Gründe, die aufgestellten Behauptungen zu rechtfertigen, sucht man fast immer vergebens.) Modulation. Wie man insbesondere vermittelst des verminderten Septimenakkordes aus einem gegebenen Tone in jeden andern ausweichen könne. (Dieser ganze Abschnitt gut und ausführlich. Doch keine Erweiterung der Wissenschaft. Die Lehre von den Ausweichungen durch den verminderten Septimenakkord insbesondere hat Türk in einer hinterlassenen Handschrift noch vollständiger und systematischer ausgeführt).

Um nicht zu weitläuftig zu werden, gebe ich von dem zweyten und dritten Buche blos eine kurze Inhaltsanzeige.

Zweytes Buch. Von den nicht wesentlich zur Harmonie gehörigen Tönen; dergleichen z. B. die durchgehenden sind. Brechen der Akkorde. Verbotene Quinten und Octaven. Querstand (doch nur Eine Art davon). Wie dissonirende Akkorde auf consonirende folgen können. Noch Bemerkungen über Tonschlüsse. Verkettung der Akkorde in Einer Tonleiter. (Nämlich der Ueberschrift dieses Abschnittes zufolge; in der That aber blosse Aufzählung der in Einer Tonleiter möglichen Akkorde). Klarheit der Harmonie. Bezeichnung der Harmonie, durch Ziffern über dem Basse.

Drittes Buch. Harmonischer Gang. (Folge gleichförmiger Schritte des Grundbasses, z. B. c F, d G, oder e F, h E). Strenge und freye Schreibart. Vom zwey- und mehrstimmigen Satze. Gehörige Behandlung der Harmonie, sofern sie, nicht durch die menschliche Stimme, sondern durch andere Tonwerkzeuge ausgeführt wird; nebst Bemerkungen über die verschiedene Natur und Beschaffenheit dieser Werkzeuge und über deren gehörige Anwendung (S. 222—260). Diese an fruchtbaren und nützlichen Bemerkungen und Anweisungen so reichhaltigen Abschnitte dürften wohl in dem ganzen Werke das Vorzüglichste seyn. Umfang der Singstimmen in Chören. Zum Beschlusse eine zergliederte Fuge.

Nachrichten.

Stockholm. Die Schauspiele mit Musik nahmen hier zu Ende des Septembers vorigen Jahres ihren Anfang, und zwar mit *Torbern der Fischer*, von Bruni, welches recht gut gegeben wurde. Im October hörten wir sehr vorzügliche Opern, freylich alte Bekannte, aber uns doch weit lieber, als mittelmässige Neuigkeiten. *Armida* von Gluck

wurde, mit geringer Ausnahme, schön ausgeführt. Demois. Wäselia (Armida) und Hr. Lindström (Rinaldo) verdienten besonders Lob. Im *Oedipe* von Sacchini erhielt Hr. Kinmansen, der die Rolle des Oedip spielte, für sein Bestreben nicht die verdiente Anerkennung von dem Publikum, welches seit vielen Jahren in diesem Charakter eine Vereinigung von schöner Stimme und ausdrucksvollem Spiel gewohnt war. Mad. Lindström, als Antigone, war des Beyfalls werth. *Roméo et Juliette* von Steibelt, *Lehman*, *Montenero* und *Kuluff* von Dalayrac, nebst *Johann von Paris* von Boyeldieu, waren die übrigen Stücke, die alle mit Vergnügen gehört wurden.

Im November. Wir erwähnten im vorigen Jahre die vom Concertmeister J. F. Berwald gegebenen Quartett-Unterhaltungen. Solche fanden auch diesen Winter seit Ende dieses Monats zur grossen Zufriedenheit der Musikfreunde wieder Statt. Sacchini's *Oedip* wurde wiederholt; *die Schweizerfamilie* von Weigl immer mit Freude gehört. Ausserdem gab man *Cendrillon* von Nicolo, *le nouveau Seigneur du village* von Boyeldieu, *le Trésor supposé* von Mehul, *La Maison à vendre*, *Adolphe et Clara* und *la Soirée orageuse* von Dalayrac.

December. Am 7ten ein Benefizconcert für die Herren Franz und August Berwald. Es enthielt: eine Phantasie fürs Orchester von Franz Berwald; ein Violinconcert von Spohr, das August B. sehr gut und fertig spielte; eine Arie von Generali, welche Mad. Sevelin vortrefflich sang; ein Septuor von Franz B. für Violine (August B.), Klarinette (Crusell), Horn (Hirschfeldt), Viola (Zetterström), Violoncell (Megelin), und Contrebass (Süssmilch), welches angemessen executirt wurde; ferner ein Violoncellconcert von Hugues des forges, vom Herrn Löve mit Fertigkeit und Präcision gespielt; Romberg's schwedische Lieder, von Aug. Berwald für die Violine eingerichtet und wohl ausgeführt; endlich Variationen auf ein Nationalthema, fürs Orchester von Franz Berwald gesetzt. Wir haben früher unser Urtheil über Franz Berwalds Compositionen mitgetheilt; bemerken also hier nur, dass uns das oben erwähnte Septuor am besten gefiel. Die Phantasie schien uns nach einem zu kühnen Maasstabe entworfen. Gern wiederholen wir unsern Lobspruch auf den Fleiss des Hrn. Franz Berwald, wünschen aber zugleich, dass sein nun mehr entwickeltes musikalisches Talent sich mehr dem Studium der wahren Kunst widme, wodurch seine künftigen Compositionen nicht mehr durch so viel Abweichungen von den allgemein geltenden Regeln den Kenner beleidigen würden.

Am 11ten gab Mad. Marianne de Gregory (zufolge der Ankündigung reisende Solosängerin aus Rom), unter Anführung des Concertmeisters Berwald ein Concert. Es enthielt Folgendes: Militärsymphonie von Haydn; Rondo aus *Cyrus* von Rossini, von Mad. G. gesungen; Duo aus Rossini's *Tancred*, von Mad. Sevelin und Georgy ausgeführt; Cavatina buffa aus Coccia's *La pietra del paragone*, von Mad. G. vorgetragen; Duo aus Pär's *Griselda*, welches Dem. Wäselia und Mad. G. sangen, und endlich eine ebenfalls von der letztern ausgeführte Scene mit Chor aus Rossini's *Tancred*. Diese Sängerin verdient alles Lob; ihre Stimme (Contrealt) war vielleicht früher vollkommener, gewährt aber doch noch viel Vergnügen, besonders da sie mit Beurtheilung und Geschmack singt. Leider wurde sie vom Orchester schlecht begleitet; sogar stimmten die Instrumente, z. B. Hörner und Violinen, ein paar Mal nicht zusammen. Wir wollen alle Betrachtungen hierüber unterdrücken, in Hoffnung, dass so etwas nicht wieder vorkomme, aber nur bemerken, dass, wenn einheimische Virtuosen fremde Künstler ungern unterstützen, sie doch wenigstens dem Publikum ein Aergerniss ersparen sollten, einem Publikum, das *immer* vollkommene Achtung verdient, wie besonders derjenige Theil desselben, welcher den Concerten, Quartetten u. s. w. beyzuwohnen pflegt, diese Achtung aus Gerechtigkeit und Dankbarkeit mit Recht fordern kann.

Am 14ten gab Hr. Megelin ein Concert von folgendem Inhalt: eine Symphonie von Pesca, zum ersten Mal und gut aufgeführt; Andante und Polacca von B. Romberg für Violoncell, von Hrn. M. brav gespielt; Arie: *Altro non dir*, von Winter, welche Mad. Sevelin sang; Adagio und Rondo für Klarinette von du Puy, vom Herrn Crusell geblasen; Variationen für Violine von Rode, vom Concertmeister Berwald gespielt; ein bekannter Terzett von Fioravanti, welches Mad. Sevelin und Lindström und Hr. Carl Preumayr sangen;

Andante und Polacca von Küffner, für Flöte und Guiterre, von den Herren Appelberg und Hildebrand fertig und präcis vorgetragen, jedoch nicht zum Concertstyl geeignet; endlich Rombergs schwedische Lieder, immer mit Freude und mit Erinnerungen an den wackern Componisten gehört, so wie sie Hr. Megelin geschickt und feurig ausführte.

Am 18ten Concert zum Besten des Herrn Schatte, ehemaligen Klarinettisten der hiesigen Kapelle. Folgendes hörten wir darin: Ouverture der Oper *Iphigenie*, von Gluck, die sehr gut ausfiel; Klarinettconcert von Krommer, vom Hrn. Crusell wie gewöhnlich, d. h. trefflich geblasen; Arie: *Dove sono i bei momenti*, von Mozart, sehr schön von Mad. Sevelin gesungen; Violinvariationen über ein norwegisches Thema, vom Concertmeister Berwald gesetzt und sehr schön gespielt; Concertante von Winter, für zwey Violinen (Concertmeister Berwald und A. Berwald), Klarinette (Crusell), Horn (Hirschfeldt), Fagott (Franz Preumayr) und Violoncell (Megelin), eine schöne Composition, die nach Verdienst executirt wurde; ein Duett (ohne Namen des Componisten) von Mad. Sevelin und Lindström gesungen; und endlich die Ouverture aus Mehul's Oper *La Chasse du jeune Henry*, welche nur mittelmässig ausfiel.

Die Opernbühne erfreute uns mit ein paar Vorstellungen des *Don Juan* von Mozart, von denen ich nur der ersten beywohnte. Mit Ausnahme des Hrn. Du Puy als Juan, der Mad. Sevelin als Elvira, des Hrn. Lindström als Ottavio, und der Dem. Wäselia als Anna, besonders im ersten Akte, können wir jedoch wenig loben. Der Geist wurde vom Hrn. Horberg gut dargestellt, die Rolle Leporello's aber äusserst schlecht gespielt. Dass Hr. Lindman nicht singen kann, ist zwar unangenehm, da er öfters in musikalischen Rollen auftritt; dass er aber, statt sein unglückliches Organ möglichst zu verbessern, die Mängel seines Gesanges mit allerley Spass und Grimassen zu vergüten sucht, und während der fortgehenden Orchesterbegleitung Albernheiten von seiner eigenen Erfindung zum Besten gibt (z. B. bey der Arie: *Madamina, il catalogo è questo*, um endlich mit der Musik zusammen zu treffen, zwey ganze Strophen weglässt), im zweyten Akte, anstatt: *Ohimè, padron mio* — zu singen, nur schrecklich heult, — das ist unverzeihlich und verdient scharfe Rüge. Im Finale des ersten Aktes fiel das erste Orchester auf dem Theater unrecht ein, folglich auch das zweyte, und die Ordnung kehrte nicht vor Ende der Menuett zurück. Die Chöre gingen fehlerfrey, und das Orchester verdiente im übrigen Lob. Sonst wurden in diesem Monat Boyeldieu's *Calif von Bagdad*, Dalayrac's *Raoul Crequi*, *Deux mots*, Du Puy's *Ungdon och Darskap* und Mehul's *Schatzgräber* aufgeführt.

Kurze Anzeige.

Collection d'Airs connus, arrangés en Duos pour deux Flutes par T. Berbiguier. Prémier Supplément à la Méthode de Flûte du même Auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr).

Nicht blos Gesangmelodieen, sondern auch andere kleine melodische Stücke werden hier geliefert; wie denn die Franzosen das Wort *Air* zu brauchen pflegen. Es sind ihrer 24. Die Sammlung ist bunt genug. Kömmt doch sogar Haydn's militairisches *Andante mit Janitscharenmusik*, aus der Symphonie in G dur, für die zwey Flöten arrangirt, mit vor! Auch Mozart fehlt nicht, noch Gluck. Der beste, und auch ein dem Hrn. B. eigener Gedanke ist wohl, dass verschiedene der letzten Sätze ausdrücklich dafür gewählt und eingerichtet sind, die Flöte in ihren tiefen Tönen voll und getragen benutzen zu lehren. — Beyde Stimmen sind über einander gesetzt, was bey solchen Duos, die vornämlich für Lehrer und Schüler bestimmt sind, wohl auch am dienlichsten ist. Alles ist mehr auf Uebung und Bildung eines guten Tons und einer mannigfaltigen Vortragsweise, als auf Fertigkeit und Zierlichkeit berechnet. Auch das ist zu loben. Die Noten an sich sind überall sehr leicht.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Meister vorlieb nehmen; der auswärtige Leser aber kann sich, wenigstens auf das Lob, um so mehr verlassen, da das hiesige Publicum sich zum Ruhme des Werks viel unbedingter, und mit lebhaftem Enthusiasmus ausgesprochen hat, welchen ich zwar theile, nur aber in einem Berichte nicht statthaft finde. —

Das Gedicht hat eine ganz eigene, für die musikalische Composition sehr schwierige Form. Es schreitet zwar scenenweise in Handlung, und gewissermaassen dramatisch fort: doch gehet die Handlung, gehet dies Dramatische, aus den Gesängen der Engel, der Menschen etc. nicht überall klar genug hervor. Es ist insofern damit, ohngefähr, wie in mehrern Scenen des Klopstockschen Messias. Dies musste es nun dem Componisten nicht wenig erschweren, seine Musik ununterbrochen zu beleben, und auch so einzurichten, dass ihre Bedeutung, ihre Beziehungen in Hinsicht auf die Handlung, deutlich und auch leicht fasslich würden. Diese Schwierigkeit wurde viel grösser dadurch, dass die auftretenden, mehr oder weniger handelnden Personen bey weitem zum grössten Theile lauter *Massen* — für die Musik, lauter Chöre, sind. Damit wurden nicht etwa blos überhaupt der Chorgesänge sehr viele, sondern es machte auch die entschiedene, unverkennbare Absonderung derselben von einander, ihre Charakterisirung und Individualisirung, nur in einem gewissen Grade möglich; und es gereicht der Einsicht und der Kunst des Componisten zur Ehre, auch in dieser Hinsicht so viel gethan zu haben, als er wirklich gethan hat. (Es sind hierzu von ihm fast alle schicklich anwendbaren, musikalischen Formen, vom einfachsten choralmässigen Satz ohne alle Begleitung oder dem *Unisono* aller Singstimmen an, bis hinauf zur grossen, kunstreichen Fuge benutzt und erschöpft.) *Denken* lässt sichs wohl, dass, wie z. B. Chöre der himmlischen und der Höllen-Geister, der welterstörenden Eroberer und derer, die, von ihnen bedrängt, zu Gott flehen, durch Ausdruck und Charakter in der Musik weit und unverkennbar von einander geschieden werden, auch Chöre der Gläubigen, der Apostel und heiligen Streiter, der Erstandenen, der Märtyrer etc. getrennt und musikalisch individualisirt werden könnten: wie aber es in der That in's Werk richten; wollte man auch (was jedoch Hr. Schn. nicht gethan) auf Erfindung so ganz sonderbarer und gewaltsamer Hülfsmittel *sinnen*, wie sie *Gluck* für Klopstock Bardenchöre im Sinne hatte, aber auch nicht zu Stande bringen konnte? Für das, was Hr. Schn. in dieser Hinsicht geleistet, scheint mir die Thatsache ein vollgültigeres, als jedes wörtliche Lob; die Thatsache, dass das gesammte, sehr gemischte Publicum alle diese zahlreichen Chöre, vielleicht einige im zweyten Act ausgenommen, mit ungeschwächtem und unverkennbarem Antheil aufnahm; dass man auch, selbst von Personen, die für Musik am wenigsten gebildet, über vorzügliche Stücke dieser Art, ja über gewisse Hauptstellen und besondere Absichten derselben, von allen Seiten her gesunde, und nicht selten sehr treffende Urtheile hörte. Dass der Componist, besonders auch zu jenem Zweck, neben den andern Hülfsmitteln, auch die, der neuern Instrumenten- und Instrumentier-Kunst aufs beste verwendet habe, braucht eben so wenig erst versichert zu werden, als dass vom Dichter sein Werk, auch in der angegebnen Hinsicht hochgestellt und aberaus edel durchgeführt worden sey.

Diese Chöre nun wechseln mit einigen, doch wenigen und kurzen Recitativen; mit mehrern, zwar recitativisch, aber im gemessenen Tempo behandelten, meist kurzen Sätzen; mit einigen Ariosos, zwey grössern Arien, und mit zahlreichen Wechselgesängen oder Gesammtstücken, (Ensembles) besonders der Engel. Das Ganze dauert, mit mässigen Pausen zwischen den Acten, ziemlich dritthalb Stunden; verlangt ein geübtes und achtsames Orchester; dem es jedoch nicht allzuschwer gemacht wird, und gute Sänger für Solos und Chöre. Für letztere wird es zwar von schöner Wirkung seyn, wenn sie, wie bey uns geschehen, in zwey Hauptabtheilungen gesondert werden: doch ist dies nicht unumgänglich nöthig, und nun kann auch mit Einem Chorpersonale ausgereichen, wenn dies nur nicht schwach und sonst tüchtig ist. —

Jetzt möge noch das Werk in den Musikstücken, die dem Ref. die vorzüglichsten schienen und ihn beyde Male, als er sie hörte, am meisten ansprachen, der Reihe nach durchgegangen werden: aber nur so, dass der Totaleindruck derselben kürzlich angedeutet, und, aus oben angeführten Ursachen, Andern überlassen wird, weiter in ihren Geist und die auf sie verwendete Kunst, einzugehen.

Erster Theil. Er enthält, was man in dem Ausdruck, *Weltende*, zusammenzufassen pflegt. *Ouverture:* einfach, gross und sehr feyerlich. (Ganz zweckmässig und von tiefer Wirkung ist hier z. B., dass der Componist die choralmässige Musik zu dem, gleichsam feststehenden, überall da, wo die Hoffnung den Endlichen schwinden will, wiederkehrenden, letztem Trost der Erzeugel:

„Ein Tag ist ihm, wie tausend Jahr:
Ein Augenblick die Ewigkeit" —

ganz von dem Andern gesondert und von den vier Posaunen allein vortragen lässt.) Die Ouverture, die überhaupt vollkommen das ist, was man eben bey diesem Werke wünschen muss, bildet zugleich die Einleitung zum ersten *Chor der Engel:* „Heilig, der da ist und der da war" etc., das, in seiner einfachen Grösse, aufs sicherste in die Stimmung versetzt, die das Ganze verlangt. (Vielleicht wäre es sogar gut gewesen, dies Chor so einfach schliessen zu lassen, als es begonnen, nicht aber mit einer Fuge, wie würdig und schön diese übrigens auch sey.) Jene Hinweisung der Engel auf den Ewigen (vier Solostimmen ohne Begleitung) wird zum erstenmal ausgesprochen. Nach angemessener Zwischenmusik: *Chor der Höllengeister:* „Triumph, er hat es vollbracht" etc. vom entschiedensten Charakter; vom Anfang bis zum Ende Ein fortlosender, wilder Jubel. Dieser wird endlich rauh unterbrochen vom Satan, indem er seine Genossen schilt, und, vom Dichter überhaupt als gewaltiger, consequenter Rebell gegen den Allmächtigen, aufgestellt ist. Kühn zur That, *beklagt* er das verlorene Menschengeschlecht, das er durch gesetzlose Freyheit und ungebändigte Kraft hat beglücken wollen. Seinen Zorn und sein Bedauern äussert er vornehmlich in einer mächtigen, erschütternden Arie. (Sie ist in der frühern Schreibart Cherubini's, wie diese in der *Lodoiska* vorliegt, verfasst.) — Nach einer trefflichen Zwischenmusik: *Chor der Gläubigen:* „Verfolgt von Feindes Hass und Spott, Flehn angstvoll wir, allmächtger Gott" etc. höchsteinfach und choralmässig: eben an dieser Stelle tief eindringend. Dies Chor wird bald stellenweise unterbrochen von der allmählig sich nähernden Kriegsmusik der triumphirenden *Eroberer*, die zerstörend die Welt durchziehn. Endlich treten diese selbst auf mit dem Chor:

„Dem Starken ward die Welt zur Beute,
„Die Ohnmacht sinkt in Sklaverey!
„Wer Menschen nicht, nicht Götter scheute,
„Der stolze Held allein ist frey" —

und es entwickelt sich zwischen ihnen beyden, den frevelnden Drängern und den geängstet zu Gott Flehenden, eine weit ausgeführte Scene wechselnder Chöre. Sie ist von grosser Wirkung, und schbrast damit, dass, als der Frevel der Einen den Gipfel erreicht, die Angst der Andern sich zur glaubensvoll freudigen Hingebung verklärt hat, auf den „Hall der Todtenposaune" die Einen wie die Andern für dieses Leben endigen. (Wenigstens verstehe *ich* den Dichter so. — Jener allgemeine Ruf zum Tode ist übrigens vom Componisten durch und durch erschütternd damit ausgedrückt, dass die, dafür aufgesparten Posaunen, alle vier, einen *einzigen, langen Ton* aufs stärkste dreymal ertönen lassen; ein Zug, wahrhaftig *Händels* werth!) — Solostimmen der Engel preisen in einem kursen, einfachen Gesang, die auf Gott Vertrauenden; dann vereinigt sich alles zu dem feurigen Schlusschor dieses Acts: „Hallelujah! Tod, wo ist dein Stachel" etc. „Hallelujah! Sein Wort ist Wahrheit" etc. Diese letzten Worte sind zu einer überaus kräftigen, trefflich ausgearbeiteten, und dennoch durchgehends klaren Fuge, von charaktervollem Thema, benutzt. (Was so eben dieser Fuge nachgerühmt worden, ist mehr oder weniger allen, die in diesem Werke vorkommen, nachzurühmen, und darum wirken sie — oder wirken wenigstens diejenigen, welche Finalen bilden — auch nur die, sonst für künstlichere Musik nicht empfänglichen Zuhörer so lebhaft und bestimmt, wie freye, charakteristische Chöre wirken würden; während an ihnen der Kenner allerdings noch mehr hat, und zugleich das Ganze, wie an Mannichfaltigkeit und Reichthum, so an Würde und Grösse, gewinnt. In der Behandlungsart und Haltung nähern sich übrigens unsers Meisters Fugen denen, *Jovdas*, in der *Schöpfung* und den *grossern Messen*, wohl am meisten. Der, bey aller Kunst der Stellung und Ausarbeitung, durch alle Stimmen natürlich fortfliessende, darum auch nicht schwierig aufzufassende, nicht schwierig vorzutragende Gesang, ist der sicherste Beweis, wie sehr Hr. Schn. auch dieser Schreibart mächtig ist.)

Zweyter Theil. Auferstehung. So sehr das Historische dieses Acts von dem, des vorherge-

schaftlich und nicht eins zu sehr vor dem andern ihre Befriedigung finden. — Aber eine kurze Uebersicht der eigenthümlichen Art, *wie* man die Musik in verschiedenen Gegenden Europa's *schätzt*, zeigt hinreichend, wie weit man noch *im Ganzen* (denn Ausnahmen kommen hier nicht in Betrachtung,) von jenem Kunstideal, das vorhin aufgestellt ward, entfernt sey.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Der Zauberflote zweyter Theil: das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen.

(Fortsetzung.)

(Hierzu die musikal. Beyl. No. VII.)

Man findet nicht viel Auszuzeichnendes, bis man zur Seite 57 kömmt, wo der $^{4}_{4}$ Takt eintritt: *Auf wir vertilgen die heiligen Hallen. Sarastro* und sein Gefolge behalten *C* Takt, *Sitos* und seine Begleiter singen hingegen im $^{2}_{4}$ Takt, was von frappanter Wirkung seyn mufs. Solche Züge bezeichnen den denkenden Künstler. Die Stelle ist zu schon, als dafs sie hier nicht Platz finden sollte. (S. d. m. Beyl. No. VII. Beysp. 16.) Der Anfang des folgenden *Maestoso* liefert einen sonderbaren Contrast des Styls, und dämpft so ziemlich die Empfindung des vorigen. (Man sehe die musikal. Beyl. Beysp. 17.) Die tiefe Note zu dem unbedeutenden *und* nimmt sich ziemlich komisch aus. Man eilt zur folgenden Arie des Sarastro zu kommen, wo man wieder reichlichen Ersatz für die vorige Trockenheit findet. *Nun wandelt muthig eure Strafse* u. s. f. Schöner, edler Gesang! Beym *Allegro* wird er Terzett, und hier erkennt man wieder Winter. Rec. zeichnet unter andern schönen Stellen nur folgende aus, die so einfach, als wahr und schön ist. (S. die musikal. Beyl. Beysp. 18.) Von den folgenden Stücken des *Papageno*, der *Papagena* und ihrer Sippschaft gilt, was Rec. oben darüber gesagt hat.

Papageno. Ja, Leutchen ja, ich zweifle kaum,
ich bin der Papageno.

zum wenigsten nicht Mozarts *Papageno*.

Seite 76. *Monostatos* und *Papagenas* Gesang scheint Rec. passend und zweckmäfsig zu seyn: hauptsächlich am Ende, wo es heifst: *hurtig, hurtig, lafs uns eilen* u. s. w. Kleinigkeiten mochten auch hier, wie überall, zu ändern seyn z. B.:

das Pfeifen gehet | wie der Wind

anstatt: wie der | Wind

säge mir anstatt: säge mir

das ist | nicht mein Papageno, anstatt: | das ist nicht fr.

o so sag | mir anstatt: o so | sag mir —

S. 85. *Ihr Brüder holt Bogen und Pfeile* u. s. f. ziemlich lebhaft! S. 88. Syst. 3. (S. die mus. Beyl. Beysp. 19.) die übereilte Modulation bey *Pardon* zu dem im Bafs liegenden *f* scheint Rec. doch ein wenig zu arg. Warum nicht natürlicher so: (S. d. mus. Beyl. Beysp. 20.) Das *Grave* S. 93, hat gute Stellen. In den Takten (S. die musik. Beyl. Beysp. 21.) soll vermuthlich das Labyrinth ausgedrückt seyn, denn die Modulation irrt wirklich sonderbar umher. S. 97, Syst. 2. steht folgender Satz: (S. die musik. Beyl. Beysp. 22.) den Rec. nicht für rein hält. Das *Allegro* S. 98 ist vortrefflich. Folgende schöne Stelle zeichne ich aus: (S. d. m. Beyl. Beysp. 23.) sie würde indessen an Deutlichkeit gewinnen, wenn man nach der schönen Einleitung (**) anstatt: *liebe Mutter*, die Worte: *hab Erbarmen* wiederholte. Nach der Einleitung geht nämlich in der Musik eine neue Periode an, nicht so im Texte, wo die Worte: *liebe Mutter, mit mir Armen*, nicht von dem vorhergehenden: *hab Erbarmen*, getrennt seyn dürfen. In dem Duett der *Venus* und des *Amors* kömmt ein Satz vor, der sehr Violinenmäfsig einhergeht und für die Singstimme nicht günstig seyn dürfte:

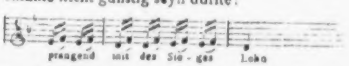

Das folgende *Allegro* ist voll Ausdruck und neuer schöner Gedanken.

Rec. leugnet nicht, dafs, ob er gleich einzelne vortreffliche Sachen im Finale vorfand, doch dem Ende davon mit Verlangen entgegen sah. Die

henden, verschieden ist, so ist doch das eigentlich Musikalische darin — das Allgemeinere für die Empfindung, und mithin für den Ausdruck in der Musik — im Ganzen genommen, dem, des ersten Acts, nahe verwandt; und da es dem Dichter auch nicht gefallen hat, in der Anordnung und in den Formen der Gesänge von jenen beträchtlich abzuweichen — was doch, eben bey der Feyer der Auferstehung, leicht, und ohne die geringste Störung des Styls oder der Haltung des Ganzen möglich gewesen wäre, überdies die Handlung selbst hier weniger klar hervorgeht, als im ersten, und noch weniger, als im dritten Act: so ist es nicht zu verwundern, wenn dieser zweyte, ohngeachtet der unverkennbaren und bewundernswerthen Bemühung des Componisten, ein *neues*, von jenem sich absonderndes Interesse hinein zu bringen, auf die gemischte Menge nicht ganz denselben lebendigen Eindruck macht. Ja, selbst der für Musik Gebildete, wenn er sich nicht vorsätzlich zusammenfasst, wird sich, nach gehöriger Aufnahme so vieler grosser Massen, die vorhergegangen, für diese zunächstfolgenden gewissermaassen erschöpft und kaum fähig fühlen, *alles* hier nach Würden zu beachten und zu geniessen. Ref. bemerkt dies, nicht um zu tadeln, sondern um künftige Zuhörer zu ermuntern, dass sie sich eben hierzu vorsätzlich zusammenfassen, indem dieser zweyte Act verschiedene der allerschönsten Stücke des Ganzen enthält. Hierunter gehört sogleich das erste *Chor der Seeligen*, in Dichtung und Musik vortrefflich:

„Feyerlich, voll ernster Wonne,
„Steigt der junge Tag herauf;
„Erd' und Sterne, Mond und Sonne,
„Hemmen ehrungsvoll den Lauf" etc.

„Er rufet seiner Heerde,
„Er öffnet ihr das Thor:
„Wacht auf im Schoos der Erde,
„Geht aus dem Grab hervor" etc.

Das *Chor der Engel*: „Triumph! sie erstehn" etc. und dann der: „Jubel und Freude Rauscht von den Wogen her" etc. stehen ihm wenig nach. Dagegen scheint mir die bald darauf folgende Fuge: „Ewig schallen Jubellieder" etc. nicht am rechten Platze, indem sie der Schlussfuge zu nahe steht, auch einen Moment zu sehr hervorhebt und zu lange festhält, der, dem Verhältniss zum Ganzen nach, kurz behandelt seyn sollte. (Sie ist übrigens, diese Fuge, ausgezeichnet im Thema, wie in der Ausarbeitung, unterscheidet sich auch von den andern, dass sie nicht, wie diese, in *Haydns* Weise, sondern, und mit bewundernswerther Aneignung derselben, in *Handels*, geschrieben ist.) Diesen Chören im Gehalt und Werth vollkommen gleichzustellen sind die, der *Erstandenen*: „Furchtbar, wie Donnersturm" etc. und: „Nicht der Posaune Triumphschall" etc. (Zwischen innen die einfachen Worte: „Versammle dich, Staub" etc. wurden von Hrn. Kittau eben so imponirend und eindringlich gesungen, als sie vom Componisten ausgedruckt sind.) Der Schlusschor ist wieder durchaus meisterhaft, und namentlich die Fuge: „Gerecht sind deine Wege, Du König der Heiligen!" in jeder Hinsicht ein classisches Stück, ja dem Ref. von allen Fugen des Werkes die liebste. —

Dritter Theil. Vergeltung. In Dichtung und Musik, besonders wegen Mannichfaltigkeit, dramatischer Belebtheit, und sonach Wirkung auf Jedermann, die Krone des Ganzen. Es möge mir nachgesehen werden, wenn ich daraus nur folgende Hauptstücke anführe, indem, was ohnehin durch sich selbst unfehlbar, ganz wie es soll, und auf jeden Zuhörer wirkt, keiner Nachweisung bedarf. — *Chor der Höllengeister*: „Triumph! Triumph!" etc. ein eben so charaktervolles Stück, als das, im ersten Act, obgleich, der Erfindung und Anordnung nach, ganz anders. — *Chor der Apostel und heiligen Streiter*: „Für Wahrheit haben wir gestritten" etc. in schöner Einfalt edel und angemessen, auch von den andern Chören sehr gut unterschieden. — Die herrlichen Worte der *Eva*:

„Und muss die Wahrheit schweigen,
„Die Liebe saget nicht:
„Sie blieb den Menschen eigen,
„Sie wendet das Gericht" —

„Mit aller Kinder Lallen,
„Mit aller Mütter Schmerz
„Lässt Lieb' ihr Flehn erschallen,
„Blickt gläubend himmelwärts" —

sind originell, mit grosser Innigkeit und Zartheit ausgedruckt in einem Arioso, das nur von vier Violoncellen und einer Flöte begleitet wird. — Zu sanfter Rührung bewegt das kurze, schöne *Chor der Seeligen*: „Was sind die Leiden der kurzen Erdenzeit" etc. welchem, Gemüth erre-

gend, das *Chor der Verdammten* entgegengesetzt ist: „Gewähr' uns Vernichtung, Furchtbarer Richter!“ etc. — Nach kurzen Zwischengesängen der Engel, und während die Wage noch zu schwanken scheint,

„— naht, von Engeln gehoben,
„Die Mutter dem heiligen Thron“ —

Für die ganze Scene dieser Erscheinung haben Dichter und Componist ihr Möglichstes gethan, den Antheil der Zuhörer zu mildern, frommen Entzücken zu steigern; und beyden ist es — dem Letztern besonders von der Stelle an, wo die Erzengel die Jungfrau begrüssen: „Maria, du Milde, Maria, du Süsse“ etc. — so herrlich gelungen, dass, wird alles so vollkommen ausgeführt, wie es hier der Fall war, ihre Absicht überall aufs herrlichste erreicht werden muss. Die Fürbitte der Mutter selbst ist in die wenigen, hohen, heiligen Worte zusammengedrängt:

„Dein Blut, mein Sohn! mein Gott!“

welchen ein Donner folgt, und welche, wie der Meister sie behandelt hat, und wie sie unsre werthe Sessi Allen in's innerste Herz hineinsang, allein schon einen Lorbeerzweig verdieneten. — Die Erhörung lassen wechselnde Stimmen der Engel, der Heiligen, der Erstandenen ahnen, indem diese alle wechselnd ausrufen: „Heilig!“ „Barmherzig und gnädig!“ „Heilig und gnädig ist Gott!“ worauf, nach wiederholtem Donner, die vier Erzengel zum letzten Male ihr Trostwort hören lassen:

„Ein Tag ist vor ihm tausend Jahr:
„Ein Augenblick die Ewigkeit!“

Jetzt ruft Eine Stimme: „Es ist vollbracht!“ der Ausruf wird von Mehrern wiederholt, und nun treten die Engel zusammen zu dem Preisgesange:

„Vollbracht ist das Opfer der Ewigkeit!
„Er ruft sie Alle zu seiner Herrlichkeit“ etc.

worauf sodann sich alle Geister und Erstandenen vereinigen in den Schlussworten des Ganzen:

„Sein ist das Reich,
„Und die Kraft,
„Und die Macht,
„Und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.“

Das Chor ist gross und feyerlich; mit den letztangeführten Worten tritt eine feurige, glänzende Fuge ein, zu deren freyem, weit ausgedehntem Schluss der Meister alle ihm in die Gewalt gegebenen Mittel verwendet hat, um die Herzen mit einem wahrhaft heiligen Jubel zu erfüllen, über den nun weiter nichts hinausgeht, und der eben darum schon um sein selbstwillen das Werk beendigen muss. —

Ref. wünscht dem geehrten und geliebten Meister von Herzen Glück zur Vollendung dieses seines grossen, trefflichen Werks. Möge er, der nur erst in die kräftigsten, frühern Mannesjahre getreten ist, bis in die späteste Lebenszeit — wie bisher, zufrieden und glücklich, wie bisher, vielfach wirksam, in seiner Wirksamkeit anerkannt, und *unter uns* leben! Möge er die ihm inwohnenden, angebornen und erworbenen, ausgezeichneten Gaben und Fähigkeiten, vornehmlich auch für den edlen und schönen Kunstzweck verwenden, den er hier im Auge gehabt, den er hier errungen hat; Gaben und Fähigkeiten, die ihm selbst vielleicht, so wie uns, eben hier erst in ihrer bestimmtern Eigenheit, natürlichern Richtung und schönen Wirkung recht klar geworden sind! — Ref. (warum soll er sich nicht auch das erlauben?) dankt Allen, die, mit unverkennbarer Lust und Liebe, zum Theil auch mit nicht geringer Anstrengung, freywillig sich vereinigt hatten, das erste öffentliche Erscheinen dieses Werks zweyer unsrer Mitbürger so würdig, glänzend und erfolgreich zu machen; nicht nur, weil so uns Andern ein herrlicher, gewiss lange nachhallender Genuss, sondern auch, ja vornehmlich, weil eben damit dem Meister selbst die schönste Belohnung dargebracht wurde. — Möge endlich Hr. Schn. es erreichen, dass — in kurzem oder späterhin — derselbe Verein zu demselben Zweck noch einmal zusammentrete, und es ihm möglich mache, dies Werk eben so vollkommen in einer unsrer grössten Kirchen aufzuführen, wo auch der grössern und unbegüterten Menge der Mitbürger beyder Verfasser die Freude, es zu geniessen, und der geistige Gewinn zu Theil würde, den erhabene, edle und fromme Eindrücke überall und jederzeit, wenn auch dem irrdischen Auge nicht immer sogleich erkennbar, gewähren! —

Leipzig, d. 7ten März, 1820.

Rochlitz.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des Februar. Am 10ten spielte der schon im vorigen Bericht mit vielem Beyfall erwähnte Hr. W. A. Mozart im Theater

ein Fortepianoconcert von seinem Vater, und von ihm selbst componirte Variationen auf ein russisches Thema. Man bewunderte abermals seine grosse Fertigkeit und die Reinheit in den Läufen und Passagen.

Den 11ten ward zum ersten Male gegeben: *Emma von Roxburgh*, Oper in zwey Abtheilungen von Rossi, aus dem italiänischen übersetzt vom Kriegsrath May; Musik von J. Meyerbeer; Ballets vom königl. Kapellmeister Telle. Es ist die einzige neue Oper, die während des Carnevals gegeben wurde; denn *Treffen in Dacien* von Neukirn und die Wiederholung der neuen Possenoper ist nicht erschienen. Bey der Oper kann hier nicht vom Inhalt die Rede seyn, da dieser bey ähnlichen italiänischen Werken selten von Bedeutung ist, sondern nur von der Musik, die freylich nach deutschen Ansichten dem Inhalt angemessen seyn sollt; doch setzen sich darüber die neuern italiänischen Componisten leicht weg, und da Hr. Meyerbeer sich diesen fugsam anschmiegt, so kann von der Frage nicht die Rede seyn, ob die Musik zum Stück passe, oder, mit andern Worten, dramatisch und charakteristisch sey, wo man freylich nur verneinend antworten könnte. Fragt man dagegen nach der Musik an sich, nach angenehmen, lieblichen Melodieen, nach den auch hier leicht anzubringenden musikalischen Kunststücken — so wird *Emma von Roxburgh* überall gefallen, wo man Concert- und dramatische Musik nicht unterscheidet. Rossini scheint der Held des Componisten zu seyn; die hört man an mehrfachen Stellen, und so kann man sich auch, abgesehn von allen andern mitwirkenden Ursachen, leicht erklären, warum einzelne Stellen mit Beyfall aufgenommen wurden, der aber doch, um der Wahrheit nichts zu vergeben, nicht ungemischt blieb. Zu diesen mit Beyfall aufgenommenen Stücken gehörten in der ersten Abtheilung die Chöre: *Unschuldige Freuden* etc., *Rache, Tod und Entsetzen* etc., *Ja, ja nach Thränen* etc.; Edmunds (Mad. Schulz) Recitativ und Arie: *Verlassen hab' ich euch* etc.; das Terzett von Edmund, Emma (Mad. Seidler) und Oliver (Hr. Blume): *Ja du lebest* etc. Emma's Lied: *Lasst uns froh das Fest erneuern* etc., und in der zweyten Abtheilung, Edmunds Rondo: *Seht erbleichen ihre Wangen* etc., und Emma's und Norvests (Hr. Stümer) Duett: *Schwöre mir, darfst du es wagen* etc. Bisher ist nur eine Wiederholung erfolgt, die sich eines sehr mässigen Beyfalls erfreute.

Den 13ten wurde zum ersten Mal gegeben und mit vielem Beyfall vor einigen Tagen wiederholt: *Der Arzt seiner Ehre*, Trauerspiel in fünf Abtheilungen, nach dem Spanischen des Calderon, von C. A. Wirt. Ich erwähne desselben Eher nur wegen der trefflichen, zur Handlung gehörigen Musik vom königl. Kammermusikus Hrn. Schneider, von der man nicht anders urtheilen kann, als dass sie sehr charakteristisch dem Fortschritt der Handlung sich anschmiegt.

Unter den Zwischenspielen des Monats verdienen zwey Auszeichnung. Am 15ten trug der grossherzogl. hessische Kammermusikus Th. von Hürt eine Introduction und Polonaise, und Variationen und Polonaise, beyde von C. C. Battinger componirt, auf dem Fagott mit vielem Beyfall vor, da er mit fester Haltung Kenntniss der eleganten Natur seines Instruments und grosse Fertigkeit in dessen Behandlung verbindet. Am 21sten blies der königl. Kammermusikus Herr Belcke auf der Basspossaune ein Concertino von Schneider und eine Polonaise von A. Neithardt, und gab dabey neue Beweise seiner grossen Gewandtheit auf diesem sonst unfügsamen Instrumente.

Bemerkungen.

Es wurzelt zuletzt alle Kunst des Darstellens auf recht tiefem ursprünglichen Anschauen und Empfinden, auf dem Eindringen in die Elementartöne der Natur und des Menschenthums.

Wer nicht immer wieder dahin zurückkehrt, den einfachen Klang, die Grundakkorde in sein höheres hinein verklingen zu lassen, wer es nicht täglich thut, ja zwischen die höchsten Blüthenschöpfungen und Prachtwerke hinein es thut, der ist kein rechter Musiker.

Wer nie einem Kinde, einem nahe gehenden Menschen recht ins Auge, ins Herz gesehen, wer nie die einfachsten Erscheinungen der Natur, die Ausstellungen der Erde hellaufen Auges angeschaut, wer nie die Grundlaute seines eigenen Gemüths, der Liebe und Sorge, der Freude oder Aufrechtung, der Ruhe oder Erregung beobachtet hat, der vermag weder sie selbst,

noch ihr Zusammenspiel in dem vielfach verschlungenen, gesteigerten Leben darzustellen.

Es ist in unserer Zeit dahin gekommen, dass die Wahrheit durch blosse Ueberlieferung conventioneller Redensarten und Gedanken, die poetische Gestaltenwelt durch Wanderung aus Buch zu Buch, das musikalische oder plastische Produkt durch Schule und Dressur, ohne ihre Nahrung aus dem Boden der Natur und des Lebens genommen zu haben, zu Markte gebracht werden, und dies, weil ein grosser Theil der sogenannten Wahrheitlehrer und Kunstschöpfer Leben und Natur, ja, die Fundamente aller Darstellung, die Grundakkorde alles potenzirten Daseyns blos durch das Medium von Schule, Lektüre, geselliger Unterhaltung und Bildung etc. kennt, weswegen er sie als Producent den Consumenten auch und wieder so zu geben im Stande ist.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Neue Orgelstücke, bestehend in theils kurzen und leichten Präludien, Cadenzen, Verstetten und Galanteriestücken, von Max Keller*, königl. baierschem Kapellorganisten in Altenötting. 6 Hefte. München, bey Falter und Sohn. (Pr. 9 Gulden.)
2. *Vorspiele aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten, für die Orgel oder das Pianoforte, als Anhang zu den Partiturregeln, von Franz Bühler*, Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Augsburg. München, bey Falter und Sohn. (Pr. 1 Guld. 24 Kr.)
3. *Sechs Vorspiele und ein leichtes Nachspiel für die Orgel oder das Fortepiano, von Johann Heinr. Ollers*, Organist an der St. Wilhadikirche in Stade. 3tes Werk. Hamburg, bey Böhme. (Preis, 12 Gr.)

Galanteriestücke für die Orgel! Dieser Titel muss jeden Freund und Kenner dieses Instruments äusserst befremden. Nicht, als ob leider die Orgel nicht oft galant genug behandelt würde, da sogar der heilige Choral nicht von dieser Krankheit verschont bleibt; sondern wegen des offnen Geständnisses einer Sünde, die, wie andere Galanterien, zwar häufig begangen, aber selten eingestanden wird. Welchen Eindruck muss eine solche Ankündigung auf Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande machen, die vielleicht nie wahres Orgelspiel gehört haben, und denen die, für ihre Sphäre so passenden Werke von Rembt, Rink, Umbreit etc. nicht bekannt sind! Viele von ihnen spielen ohnedies wohl Walzer und andere profane Sätze als Vor- und Nachspiele; sehen sie nun dergleichen von 4 zu 4 sogenannten Orgelstücken eines königl. baierschen Kapellorganisten, einen so grossen Theil einnehmen, so müssen sie wohl glauben, dies sey der Orgel angemessen, und die Bemühungen der obengenannten und andrer wackern Männer werden vereitelt. Von so vielen wahrhaft leichtfertigen Stücken sey nur No. 46 aus dem ersten Heft, ganz im Styl der Pleyl'schen Scherzando's, angeführt, dem sehr viele der Sammlung gleichen. Andere, weniger ausgelassene, Sätze sind doch weder dem Charakter, noch dem Mechanischen der Orgel gemäss. Als Handstücke für angehende Klavierspieler sind viele recht gut; wie überhaupt die Galanteriestücke, abgesehen von dem verfehlten Zweck, noch das vorzüglichste der Sammlung sind. Die kurzen Präludien und Cadenzen bestehen aus Sätzen von 2, 3, 4, 5 und mehreren Takten. Die von 8 Takten enthalten meistens eine Wiederholung; doch findet man auch Rhythmen, wie No. 55, 3tes Heft, E dur, wo 3 und 5 Takte zusammengestellt sind. In No. 56 des 4ten Heftes, F dur, sind die Cäsuren verrückt. Die meisten sind Generalbassexempel, mit verschiedenen, theilweise brauchbaren Ausführungen; hauptsächlich aber bestehen sie aus zum Theil fortgesetzten, symmetrischen Progressionen. Sätze, wie No. 2 und 4, 3tes Heft, G dur, wird sich hoffentlich jeder Organist selbst machen können. Die Fugetten sind zum Theil unrichtig beantwortet, wie No. 17, 2tes Heft, D dur; die Harmonie ist leer und steif. Am meisten sind die grössern, nicht galant seyn sollenden Präludien verunglückt, wie No. 24, 4tes Heft, F dur oder No. 30, 5tes Heft, G dur.

Das in die Augen fallende Unzweckmässige der Sammlung macht eine weitere grammatische Prüfung unnöthig.

Nicht viel günstiger sind die Vorspiele von Bühler zu beurtheilen. Compositionen für die Orgel oder das Pianoforte haben immer etwas zwitterartiges an sich; für jene sind sie zu galant,

für diesen zu *steif*. Kaum würde man auch, ohne den Titel, den meisten der vorliegenden ihren Beruf für die Orgel ansehen, erforderten nicht mehre weite Lagen den Gebrauch des oft angezeigten Pedals und ein Triller für beyde Hände zugleich, auf dem zweygestrichenen c in der rechten, und auf dem zweygestrichenen d in der linken Hand, Seite 6, den Gebrauch zweyer Manuale; so problematisch seine Wirkung auch auf diese Art bleibt. Gegen ihre Anwendung auf der Orgel spricht die öftere Benutzung des dreygestrichenen f, welche Ausdehnung die wenigsten Orgelmanuale haben; das häufige Trommeln der Bässe und übrigen Stimmen, wie Seite 3 und 4, 8 und 9, theilweise auch Seite 2, 5, 12, 18 und 19, so wie das mehr brillante und galante des Styls. Ihre Bestimmung scheint also mehr für das Pianoforte zu seyn, wo sie als Capricen und Handstücke zum Theil brillant und nicht übel sind. Der Satz ist (etwas mehr als) frey. Fehler wie, um die zuerst in die Augen fallenden Beyspiele zu ergreifen, die unaufgelöste Dissonanz und der übermässige Quartensprung im 2ten und 3ten Takt, 1ste Zeile, Seite 2; Quinten im 1sten Takt der folgenden Nummer, desgl. im 2ten Takt, 1ste Zeile, Seite 6; Brechungen wie im 2ten Takt, 1ste Zeile, Seite 11; oder übermässige Sekundenfortschreitungen der Art, wie im 1sten Takt der untersten Zeile, S. 15, dürfte man von einem Kapellmeister eigentlich nicht erwarten.

Die Vorspiele von Olbers gründen das Prädikat *für die Orgel* wohl nur *auf einige*, monotonen und gedankenarmen Orgelspielern eigene Gemeinplätze, die ohne innern melodischen und rhythmischen Zusammenhang so einander gereiht sind. Da, nach Gerbers Tonkünstlerlexikon, das erste Werk schon 1790 erschien, so hätten wir, nach diesem Verhältniss, das 5te erst 1846 zu fürchten.

6 *kleine leichte und angenehme Sonatinen, mit Cadenzen für das Pianoforte, von M. Herbel.* Mainz, b. Schott. (Fr. 1 Guld. 24 Kr.)

Jede dieser für Anfänger bestimmten Sonatinen besteht aus drey Sätzen, von denen der mittlere — im langsamern Tempo — jedesmal in der verwandten Molltonart gesetzt ist. Allen einzelnen Sätzen ist eine kurze Einleitung vorausgeschickt, wodurch der Spielende in der Tonart gewissermassen eingeweiht und für das Folgende vorbereitet werden soll. Diese Einrichtung ist gut; aber den Sätzen wäre nur mehr Reiz in der Melodie zu wünschen, wodurch der Anfänger lebhafter angeregt würde. Stellen, wie S. 4. vom 20sten Takte an, kann er keinen Geschmack abgewinnen. Freylich mag es schwer seyn, in solche Kleinigkeiten schon ein gewisses Interesse zu bringen; dass es aber möglich sey, beweisen mehre neuere zu gleichem Zweck bestimmte Sachen. In Hinsicht ihrer Leichtigkeit werden diese Sonatinen, die nur nach und nach zu dem Schwierigern fortgehen, manchem Anfänger nicht unwillkommen seyn.

VIII Variations pour le Pianoforte et Violon sur la Thême, Zu Steffen sprach im Traume, comp. par T. W. Soergel. Ouvr. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 10 Gr.)

Der dem Ref. unbekannte Verf. scheint mehr Talent zu besitzen und auch seine Kunst mehr studirt zu haben, als das Heer gewöhnlicher Variationenfabrikanten. Seine Variationen sind acht; die letzte ist etwas länger und freyer angelegt. Die obligate Stimme wechselt zwischen beyden Spielern. Mehres in der Erfindung der Figuren und auch in der harmonischen Behandlung zeichnet sich aus. Dabey ist alles ohne hochfahrende Ansprüche ohne pathetisches Ansetzen und ohne alle Schwierigkeit für die Spieler. Liebhabern von mässiger Geschicklichkeit wird das Werkchen darum um so sicherer zur Unterhaltung willkommen seyn.

Das Andenken des grossen Dichters erneuern zu helfen, manchen Lesern durch das Gedicht selbst gefällig zu seyn, auch was über dasselbe und die Composition des Herrn Musikdirektor Schneider, in vorstehendem Aufsatze gesagt worden ist, noch deutlicher und anschaulicher zu machen, kamen wir, mit Bewilligung des Componisten, das Gedicht als Beylage zu dieser No. unserer Zeitung abdrucken.

die Redaktion.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

№ I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820. № 11.

Das Weltgericht.

Oratorium von August Apel.

Personen:

Gabriel. Michael. Raphael. Uriel. Satan. Eva. Maria.
Chor der Engel. Chor der Höllengeister. Chor der Menschen.

Erster Theil.

Einleitung.

Chor der Engel.

Heilig, der da ist und der da war!
In den Wolken wird er kommen,
Bald vollendet ist die Zeit.
Selig die Entschlafnen in dem Herrn!
Rufen wird er alle Frommen
In das Reich der Herrlichkeit.

Uriel. Raphael.

Schon schwebt sein Bothe:
Mit der Posaune Schall
Ruft er zum Tode
Die Menschen all.

Gabriel. Michael. Raphael. Uriel.

Doch, die auf ihn vertrauen,
In frommen Glauben bewährt,
Sie werden den Tod nicht schauen,
Lebend zum Himmel verklärt.

Chor der Engel.

Er rollt den Himmel wie ein Gewand,
Er stürzt die Sonne in Nacht;
Doch die Frommen hält er mit starker Hand,
Sie beugt nicht des Todes Macht.
Preis ihm, der da ist und war,
Vollendet ist die Zeit.

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist ihm, wie tausend Jahr,
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Chor der Höllengeister.

Triumpf! Er hat es vollbracht,
Unser ist die Macht!
Wonne der Zerstörung,
Jubel der Verheerung
Halle laut durch die Pforten der Nacht.
Offen durch Satansmächte Hand
Steht nun des Abgrunds Thor,
Stürmend auf Menschen, Meer und Land
Stürzt sich der siegende Chor.
Triumpf! Er hat es vollbracht!
Hallt laut ihr Pforten der Nacht!
Wonne der Verheerung,
Jauchzen der Zerstörung,
Jubelnden Hohn
Ihm .....

Satan.

Verworfne schweigt!
Was einst ich an der Schöpfung Morgen
Zum Heil der Menschen kühn ersann,
Was ich mit Schöpferkraft begann,
Blieb eurem blöden Sinn verborgen. — Entweicht!
Du Schöpferglut, die meine Brust durchflammt,
Die aus des Ew'gen reinstem Wesen stammt,
Warum wollt ich im Menschen dich entzünden?
Entbrannt in liebend eitler Lust,
Haucht ich ihm Freyheit in die schwache Brust.
Was Geister nährt, ward ihm ein Quell der Sünden.
Unselger Wahn, der mich zu Menschen zog,
Und mich und sie um unser Heil betrog!
In fremdem Licht nur soll das Ird'sche [illegible]en,
Mit eignem Strahl das blöde Haupt nicht [illegible]nen.
Wehe, sie sind verloren!
An des Gerichtes Tage
Zeugt mit gerechter Klage
Gegen die Welt mein Spruch:
Mir hatt' ich sie erkoren
Zu seligen Genossen,
Mit ihnen jetzt verstossen
Harr' ich des Richters Fluch.
(Die Musik macht den Uebergang zur folgenden Scene.)

Chor der Gläubigen.

Verfolgt von Feindes Hass und Spott,
Flehn angstvoll wir, allmächt'ger Gott,
Zu dir in bangen Tagen.
Du sendest Heil, du sendest Schmerz,
Dich preisst auch das gebrochne Herz,
Nur lass uns nicht verzagen.
(Ferne Kriegsmusik.)
Hilf, näher tobt der Feinde Schwarm!
Errett' uns mit allmächt'gem Arm.

Chor der Eroberer.

Dem Starken ward die Welt zur Beute,
Die Ohnmacht sinkt in Sklaverei,

Wer Menschen nicht, nicht Götter scheute,
Der stolze Held allein ist frei.

Chor der Gläubigen.

Wenn uns des Feindes Macht bedrängt,
Wenn Hass und Blutdurst uns umfängt,
Lass nicht die Lieb' uns rauben!

Chor der Eroberer.

Durch Kraft beherrscht den Wald der Tiger,
Der Heerde Jammer ist ihm Spott:
Sein Schwert ist Herrscherstab dem Sieger,
Sein Will' ist Recht, er herrscht ein Gott!

Chor der Gläubigen.

Stärk' uns in gläubigem Vertrauen:
Lass bald in deinem Licht uns schaun,
Was wir anbetend glauben!

Stimmen der Engel.

Bald naht sein Bothe:
Mit der Posaune Schall
Ruft er zum Tode
Die Menschen all!

Chor der Eroberer.

Fort, Sklaven, tragt der Sieger Ketten,
Löscht unsern Zorn mit eurem Blut.

Chor der Gläubigen.

Allmächtiger! Du wirst uns retten:
Wir bauen auf Dich mit festem Muth.

Chor der Eroberer.

Dem Starken ward die Welt zur Beute,
Der Völker Jammer ist ihm Spott.

Chor der Gläubigen.

Wir preisen Dich, Gott, unser Heil!
Soll gleich des Todes bittrer Pfeil
Die Brust uns bald durchdringen.

Stimmen der Engel.

Treue zum Tode
Hat ew'ges Heil zum Lohn.

Chor der Eroberer.

Wer Menschen nicht, nicht Götter scheut,
Der starke Held allein ist Gott!

Stimmen der Engel.

Schon naht sein Bothe
Mit der Posaune Ton.

Chor der Gläubigen.

Bis wir am heiligern Altar
Mit deiner Auserwählten Schaar
(Während des Chors ertönt der Schall der Todesposaune, der Kriegerchor verstummt mitten in der Melodie, der Chor der Gläubigen singt ungestört fort)
Dir Hallelujah singen.

Stimmen der Engel.

Heil! Die auf Ihn vertrauen,
In frommen Glauben bewährt,
Sie werden den Tod nicht schauen,
Lebend zum Licht verklärt.

Chor der Gläubigen.

Hallelujah!
Tod, wo ist nun dein Stachel?
Hölle, wo ist dein Sieg?

Chor der Engel und Menschen.

Hallelujah!
Sein Wort ist Wahrheit,
Und was er zusagt, das hält er gewiss.
Hallelujah!

Zweiter Theil.

Chor der Seligen.

Feierlich, voll ernster Wonne
Steigt der junge Tag herauf.
Erd und Sterne, Mond und Sonne,
Hemmen ahndungsvoll den Lauf.

Raphael.

Der Posaune Hall wird tönen,
Aus den Grüften weicht die Nacht,
Und es schallt des Grabes Söhnen
Der willkommne Ruf: Erwacht!
Er ruft seiner Heerde,
Er öffnet ihr das Thor.
Wacht auf im Schoos der Erde,
Geht aus dem Grab hervor!

Chor der Engel.

Triumpf! Triumpf! Sie ersteha
Wie der Fluren fröhliche Saat,
Wenn Lüfte des Frühlings wehn,
Und weckend die Sonne naht.

Gabriel.

Auch die das Meer verborgen,
Sie stehn in seiner Hut:
Hervor zu Gottes Morgen
Ihr Schlummrer in der Flut!

Chor der Engel.

Jubel und Freude
Rauscht von den Wogen her.
Froh gibt die Beute
Das wallende Meer.

Chor der Erstandenen.

Heil uns, Heil, wir sehn euch wieder,
Die wir scheidend einst beweint.
Ewig schallen Jubellieder
Ihm, der selig uns vereint.

Gabriel. Michael. Raphael. Uriel.

Leicht ist das Grab dem Frommen,
Schwer wie Gebirge dem Bösen.
Weh! mit des Zornes Schrecken
Wird des Cherub's Ruf sie wecken.

Chor der Erstandenen.

Furchtbar wie Donnerstarm
Hallt es umher.
Bang zittert die Erde,
Brausend stöhnet das Meer,
Furchtbar rollt der Donner des Zorns.

Uriel.

Versammle dich, Staub,
Wie der Donner des Herrn geboten!

Michael.

Verwesung, gib die Todten!
Hölle, gib deinen Raub!

Chor der Erstandenen.

Nicht der Posaune Triumpfschall,
Donner des Zornes ruft sie hervor,
Grässlich steigen die Todten empor:
Im Blick Verzweiflung,
Im Munde des Todes Qual.

Chor der Ungerechten.

Weh!
Fallt über uns, ihr Berge,
Fluten des Meers, umhüllt uns!

Chor der Frommen.

Barmherzig ist der Herr und gnädig,
Langmüthig und voll ew'ger Huld!

Chor der Engel.

Gerecht sind deine Wege,
Du König der Heiligen!

Dritter Theil.

Chor der Engel.

Er sammlet die Völker vor seinem Thron,
Er hält des Gerichtes Wage.
Er wägt den Thaten gerechten Lohn,
Er hört die Stimme der Klage.

Raphael.

Des Kummers stille Thränen
Ruft seine Macht ans Licht.

Gabriel.

Der Unschuld banges Sehnen
Wird zeugen vor Gericht.

Uriel.

Mit lautem Schrei'n wird rufen
Zum Thron unschuld'ges Blut.

Michael.

Zorn blitzt von seinen Stufen
Auf stolzen Uebermuth.

Chor der Engel.

Er sammlet die Völker vor seinem Thron
Er hält des Gerichtes Wage;
Er wägt den Thaten gerechten Lohn,
Er hört die Stimme der Klage.

Chor der Menschen.

Herr! o Herr!
Wer kann vor dir bestehn?
In Sünden wurden wir geboren,
Verführung raubt' uns deine Huld,
Lass nicht um des Versuchers Schuld
Uns ewig seyn verloren!

Satan.

Ja, Volk, du bist verloren!
Du, die mit klarem Himmelslicht
Des Tages Werk beschaut,
Du, der mit blassem Angesicht
Die stille Nacht bethaut,
Ihr Himmelsaugen, die von fern
Herschaun mit goldnem Stral,
Zeug, Sonne mir, zeugt, Mond und Stern,
Der Menschen eignen Fall!

Chor der Höllengeister.

Triumpf, Triumpf! Sie zeugen;
Sie verlöschen, sie erbleichen:
Sie wenden das strahlende Angesicht,
Der Menschen Schuld verdunkelt ihr Licht.

Chor der Menschen.

Wehe, weh! wer kann uns retten!
Wer wird uns vor Gott vertreten.

Chor der Apostel und heiligen Streiter.

Für Wahrheit haben wir gestritten,
Wahrheit war unsers Duldens Lohn.
Lass Wahrheit für die Sünder bitten,
Wahrhafter Gott vor deinem Thron!

Voller Chor.

Lass Wahrheit für uns Sünder bitten,
Wahrhafter Gott, vor deinem Thron!

(Die Musik geht fort mit Anspielung auf die choralähnlichen Melodien des ersten Finale.)

Raphael.

Was naht die blutge Schaar
In weissen Gewanden?
Den Siegeskranz im Haar,
Die Hand' in Banden.

Chor der Märtyrer (aus der Ferne.)

Wir preisen dich, Gott unser Heil,
Hat gleich des Todes bittrer Pfeil
Die Brust mit Qual durchdrungen.

Satan.

Um Wahrheit ist ihr Blut geflossen,
Ihr Lied bezeugt der Menschen Schuld;
Die Wahrheit haben Sie verstossen,
Sie fleht umsonst des Richters Huld.

Chor der Menschen.

Weh! o weh!
Ach, dass wir so gesündigt haben!

Eva.

Und muss die Wahrheit schweigen,
Die Liebe zaget nicht:
Sie blieb den Menschen eigen,
Sie wendet das Gericht.
Mit aller Kinder Lallen,
Mit aller Mutter Schmerz
Lässt Lieb' ihr Flehn erschallen,
Blickt glaubend Himmelwärts.

Chor der Mütter und Kinder.

Mit unserm schwachen Lallen,
Mit unserm Mutterschmerz
Lässt Lieb' ihr Flehn erschallen,
Blickt hoffend Himmelwärts!

(Die Musik geht fort mit Anspielung auf die Kriegermelodien im ersten Finale.)

Satan.

Verfolgt von eurem Grimme,
Floh Liebe zur Geduld,
Umsonst fleht ihre Stimme,
Sie tilgt nicht eure Schuld.

Chor der Menschen.

Wehe! wehe!
Es schwindet die Hoffnung,
Es naht sich der Zorn.
Weh! weh!

Raphael und Gabriel.

Geht ein ihr Trauen
Ins Reich der Herrlichkeit!
Euch soll erfreuen
Himmlische Seligkeit.

Chor der Seligen.

Was sind die Leiden
Der kurzen Erdenzeit,
Gegen die Freuden
Seliger Ewigkeit!

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist vor Ihm tausend Jahr,
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Michael.

Verbannt von seinem ew'gen Licht,
Fern von des Himmels Strol,
Unheilge, flieht sein Angesicht,
Geht ein zur ew'gen Qual!

Chor der Verdammten.

Gewähr' uns Vernichtung,
Furchtbarer Richter!
Zermalmt uns, Sonnen,
Begrabt uns, Trümmer der Welt!

Satan.

Ihr büsst durch mein Verschulden,
Ihr theiltet meinen Fall,
Mit euch den Fluch zu dulden,
Folgt Satan euch zur Qual.

Chor der Verdammten.

Vernichtung! Vernichtung!
Sonnen zermalmt uns,
Begrabt uns, Trümmer der Welt!

Chor der Engel.

Erden flammen, Monde fallen,
Dustre Feuermeere wallen,
Donner der Vernichtung hallen.
Die auf Himmelssäulen ruhten,
Sonnen stürzen in die Fluthen,
Sterne schmelzen in den Gluten.
Was der Zeiten Schoos geboren,
Geht im Weltensturm verloren,
Einzig bleibt, was Gott erkoren.
Sinken Monde, fallen Sonnen,
Sey das Weltenheer zerronnen,
Ew'ges Leben wird gewonnen.

Raphael.

Schon naht, von Engeln gehoben,
Die Mutter dem heiligen Thron.

Gabriel.

Still feiern die Himmel und loben
Sie mit dem ewigen Sohn.

Uriel.

Mit flehender sanfter Geberde
Blickt sie zu dem Richter hinan.

Michael.

Sie fleht für die Sünder der Erde
Um Gnade den Ewigen an.

Raphael.

Sie nennt in heiligen Bitten
Der Mutter Schmerzen so bang.

Gabriel.

Sie nennt, was einst sie gelitten,
Als das Schwert ihr die Seele durchdrang.

Uriel.

Es ruht vor den himmlischen Worten
Das tobende Flammenmeer.

Michael.

Von des Abgrunds nächtlichen Pforten
Tönt Feier der Göttlichen her.

Die vier Erzengel und Chor.

Maria, du Milde, du Süsse,
Dir schallen der Himmlischen Grüsse,
Dich feiert im Dunkel der Tod.

Maria.

Dein Blut, mein Sohn, mein Gott!

(Donner)

Die Erzengel.

Heilig!

Stimmen der Apostel und Heiligen.

Barmhertig!

Chor der Engel.

Heilig!

Chor der Menschen.

Und gnädig!

Chor der Engel und Menschen.

Heilig und gnädig ist Gott!

Die vier Erzengel.

Ein Tag ist vor Ihm tausend Jahr
Ein Augenblick die Ewigkeit.

Eine Stimme.

Es ist vollbracht!

Die Erzengel.

Es ist vollbracht!

Chor der Engel.

Vollbracht ist das Opfer der Ewigkeit!
Er ruft sie *Alle* zu seiner Herrlichkeit.
Neue Welten gehn aus Fluten,
Geister gehn verklärt aus Gluten,
Herrlich prangt des Himmels Reich.
Lobgesang schallt seiner Ehre,
Welten jauchzen, Geisterheere
Preisen ewig ihn zugleich.

Voller Chor aller Geister und Erstandenen.

Sein ist das Reich
Und die Kraft
Und die Macht
Und die Herrlichkeit in Ewigkeit. Amen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. **N°. 12.** 1820.

Ueber Saul von Händel.

Schreiben aus Halle, von J. G. F. Mauss.

Am 25sten Januar d. J. hat die hiesige Singakademie, unter Leitung des Herrn Universitäts-Musikdirectors Naue, uns die Freude gemacht, den *Saul* von Händel zu geben, und hat durch die Ausführung einen neuen Beweis von derjenigen Kunstfertigkeit und von demjenigen Sinne für das Edle und Hohe in dem Gebiete der Töne gegeben, welche man an ihren Kunstleistungen gewohnt ist und welche die Würde dieses Werkes so vorzüglich erfordert. Das Werk, obwohl 80 Jahre alt, war neu für mich; so wie es überhaupt in Deutschland wenig bekannt und kaum an einigen Orten ist gehört worden. Auch wir besitzen es erst seit kurzer Zeit. Hr. Musikdir. Naue hat es unter mehren Schätzen aus Forkels Nachlasse sich verschafft. Einen Schatz aber nenne ich es mit dem höchsten Rechte. Denn was die Tonkunst je Herrliches geschaffen hat, ich wage es zu behaupten, nichts stehet so hoch, dass sich dieser Saul nicht damit messen könnte. Noch jetzt, nachdem ich absichtlich längere Zeit gezögert habe, muss ich mich gegen mein Gefühl besonders verwahren, um unbefangen berichten zu können, und nicht in dem Tone der Begeisterung zu sprechen.

Es war zuerst meine Absicht, eine vollständige Schilderung des ganzen Werkes zu geben. Aber der Stoff ist viel zu reich für meine Armuth an Musse. Ich muss mich begnügen, Einzelnes auszuheben.

Der Inhalt ist die bekannte Geschichte der letzten Regierungszeit des Königs Saul; namentlich in Beziehung auf David, wie er diesen, erst sein dankbarer Freund, aus Eifersucht über die erworbene Volksgunst und den errungenen Heldenruhm, hassend verfolgt, selbst seinen eigenen Sohn, Jonathan, wegen seiner Freundschaft für David umbringen will; wie er dann umkommt in einer unglücklichen Schlacht, mit sammt seinen Söhnen, und seine Krone übergehet auf Davids Haupt. Der Dichter hat diesen Stoff — der freylich wie von selbst in eine Form sich schmiegt, welche der Tonkunst zusagt — ganz leidlich behandelt, ja selbst auf eine vorzügliche Art in vielen Stellen, wo er Jonathans treue Freundschaft und seiner jüngern Schwester zarte Liebe zu David berührt.

Den Anfang, nach einer Einleitung, macht ein Chor:

> Wie gross und hehr ist Gott dein Nam'!
> Ihn preiset alle Welt.
> Weit über alle Himmel weit
> Strahlt deines hohen Thrones Glanz!

welches diejenige ehrfurchtsvolle, aber zugleich freudige Bewunderung der Gottheit, welche in den Worten sich ausspricht, ganz ihrer Natur gemäss, das ist, höchst einfach, ausdrückt, und zwar nach dieser Grundfigur:

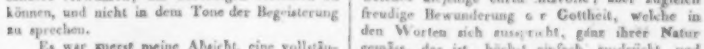

Bey der dritten und vierten Zeile nimmt der Gesang, einstimmend in den Preis, den alle Welt darbringt, einen höhern Schwung an, und zwar in Fugenform, nach dieser Weise:

Schuld ist ohne Zweifel mehr des Dichters als des Komponisten, da bey der übertriebenen Länge des Finals es fast unmöglich war, dafs der Letztere nicht sollte ermüdet worden seyn. Ein anderer Uebelstand ist die zu häufige Abwechselung der Gegenstände, die den Komponisten nöthiget, von einem Thema zum andern hinüber zu eilen, ohne die erforderliche Zeit zu haben, Eines auszuarbeiten.

Die beyden ersten Stücke des zweyten Akts No. 9 und 10 zeichnen sich nicht besonders aus, wie alle bisher vorgekommenen Stücke des *Papageno*. Desto besser ist Herrn W. No. 11 gelungen. Hier findet man durchaus schönen angemessnen Gesang: auch die Deklamation ist bis auf einige unbedeutende Stellen richtig. Man findet nämlich:

hier war sie anstatt: hier war sie

Ferner stehn die Worte:

Sie ist verlohren | — die Lust des Lebens,

zu getrennt von einander und veranlassen dadurch, dafs man leicht, da kurz vorher von *Pamina* die Rede ist, die ersten Worte auf sie beziehen könnte. Vom *Allegro* an, steigt die Wirkung und der Styl wird immer erhabner und schöner. Die Einleitung: *auf, vertraue unserm Worte*, bereitet den noch gröfseren Flug des *più Allegro* vor. Von hier an ist alles meisterhaft bearbeitet und die Gedanken sind so erhaben, dafs es fast unbegreiflich wird, wie ein Schikanedersches Machwerk so begeistern könne. Man sehe folgende Stelle und urtheile selbst. (S. die m. Beyl. Beysp. 24.) Wie richtig, wie wahr, mit welchem Feuer sind die Worte: *auf vertilgt sie von der Erde* ausgedrückt! und nun vollends der genialische Septimenakkord auf: *Erde*! Rec. wüfste nicht, dafs ihn kürzlich was so erschüttert hätte. — No. 12, unbedeutend. No. 13, Arie des *Tamino*. Schöner fliefsender Gesang; hin und wieder freylich nicht ganz richtig accentuirt. Das *Quartett* No. 14 ist unter den leichten Sachen eine der besten. Nur ist die Accentuation zu oft unrichtig.

Giebst du mir das Glockenspiel,
erreicht ist meiner Wünsche Ziel.

anstatt:

Giebst du mir das Glockenspiel,
erreicht ist meiner Wünsche Ziel.

Lieder | sanfter Nachti | gallen,
laden | dort zur Liebe | ein.

anstatt:

| Lieder sanfter | Nachtigallen,
| laden dort zur | Liebe ein.

Da, wo der Satz vierstimmig wird, ist er gut und dem Ausdruck angemessen.

Der Tanz S. 141. scheint Rec. nicht gut charakterisirt zu seyn. Sollten die drey Damen, die *Papageno* wider ihren Willen tanzen lafst, nicht gleichsam wie im Schwindel von der Wuth zu tanzen hingerissen werden? und wie pafst dieser leichte Tanz dazu? — Die *Cavatina* No. 15, hat angenehmen Gesang. — No. 17 wird erst da interessant, wo die Arie der *Pamina* angeht, die einen dem Charakter und der Situation angemefsnen schönen Gesang hat. Sie wird hernach durch Recitativ und Chor unterbrochen und erst bey den Worten: *ach, ich mufs allein es tragen*, fortgesetzt. Der Komponist hat den Stein des Anstofses, den ihm der Dichter hier, wie an mehreren Stellen, in den Weg legt, glücklich zu heben gewufst. Das *Allegro* ist voll guter Gedanken und Wendungen: die Sängerinnen dürften indessen es Herrn W. nicht verdanken, ihnen so oft hohe Noten mit Worten und zwar mit dem Vokal *i* gegeben zu haben. Rec. begnügt sich nur folgende Stellen auszuheben:

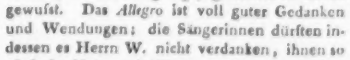

hier ist die Deklamation ganz verunglückt.

stürz | ich durch Wolken | mich hin

anstatt:

| stürz ich durch Wolken mich hin | ab

Auf hinab kommt nachher eine Passage, die so schliefst:

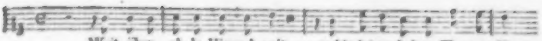

Schon hier offenbart sich der grosse Meister seiner Kunst, der nicht allein mit reicher Schöpferkraft, sondern auch mit eben so grossem und reifem Verstande ausgerüstet ist, um immer das Rechte zu schaffen, oder unter dem Geschaffenen mit Weisheit zu wählen. Es ist beydes unübertrefflich wahr, sowohl, dass der gedachte Aufschwung hier geschiehet, als, dass er *gerade* auf diese Art geschiehet.

Denn es ist 1) eine bekannte Erscheinung, deren Gründe die Seelenkunde leicht nachweiset, dass der Mensch, wenn Andere, die ihn umgeben, eine Empfindung lebendig äussern, auch selbst zu dieser Empfindung hingerissen, wenigstens gestimmt wird, und das um so leichter und um so stärker, je zahlreicher diese Andern sind. Selbst schwärmerische Gefühle, von denen eine grosse Versammlung ergriffen sich zeigt, stecken an; sogar der Nüchterne und Unbefangene muss dagegen auf seiner Hut seyn. Wie natürlich also, dass das fromme Gemüth, indem sich ihm lebendig vergegenwärtigt, wie alle Welt das Lob des Höchsten ertönen lässt, auch selbst darin mit einzustimmen hingerissen wird!

2) Der erwähnte Aufschwung des Gesanges geschiehet aber nicht durch verstärkte Kraft der Melodie oder Harmonie, sondern lediglich und allein durch erhöhete Bewegung; welche Erhöhung theils durch den Fortschritt in Achteln, theils durch die eintretende Fugenform bewirkt wird. (Es kann zwar, beyläufig zu sagen, die Fugenform, blos an und für sich selbst betrachtet, die Grösse der Bewegung nicht vermehren; eben so wenig, wie die Grösse der Bewegung eines Körpers — quantitas motus — dadurch zunimmt, dass man seine Theile trennt und einzeln nach einander fortgehen lässt, so lange Geschwindigkeit und Masse die nämlichen bleiben. Aber dennoch erhöhet sie dieselbe für die Empfindung, indem diese nun die Bewegungen der einzelnen Stimmen unterscheidet, und jede Stimme als im eigenen Leben sich regend auffasst.) Auch dies ist ein Meisterzug. Denn wenn bey einer herrschenden Empfindung eine andere aufkommt; so wird diese von jener (welche alle Mal sich einmischt) mehr oder weniger abgeändert und eigenthümlich gestaltet, und ihre Ausdrücke können eben so wenig, als sie selbst, sogleich rein, vollständig und im höchsten Grade der Stärke hervortreten. Am ersten erscheint, wie die Seelenkunde leicht erklärt, derjenige Ausdruck, der in der Bewegung liegt. Wenn daher die Seele von ehrfurchtsvoller Bewunderung erfüllt ist, — welche etwas Schüchternes hat und Lärm und Getöse zu machen scheuet; — so kann ein Aufjauchzen des Dankgefühles, wozu der Mensch in dieser Gemüthsstimmung hingerissen wird, nicht sogleich rein, vollständig und in seiner grössten Stärke sich darstellen, sondern wird zurückhaltend seyn und zunächst nur in der erhöheten Bewegung sich äussern.

Durch Schönheit von ganz anderer Art erfreuet ein Gesang, worin Sils, Sauls jüngere Tochter, die als ein Mädchen von dem reinsten und sanftesten Gefühl erscheint, ihre Zärtlichkeit für David, die sie sich selber noch nicht gestehet — anhaucht, möchte man sagen. Denn Melodie, Bewegung, Begleitung, Alles ist von der höchsten Zartheit. Die (auf David sich beziehenden) Worte sind:

Heil, edler bester Jüngling, Dir!
Der Menschheit schönster Ruhm!
Unsterblich Heil, o Mädchen, Dir,
Die einst sein Arm als Braut umschlingt!

Der Gesang hebt so an:

und wird blos von der ersten Geige im Einklange begleitet; selbst der Bass tritt erst nachher hinzu. Ganz nach der Natur des schüchternen Gefühles, das kaum selbst sich hervorwagt. (Die falsche Betonung im

4ten und 5ten Takte kommt nicht auf Händels Rechnung, der die deutschen Worte nicht vor sich hatte).

Eben so viel, oder wenn das möglich ist, noch mehr Wahrheit und Natur hat der Ausdruck der folgenden Worte:

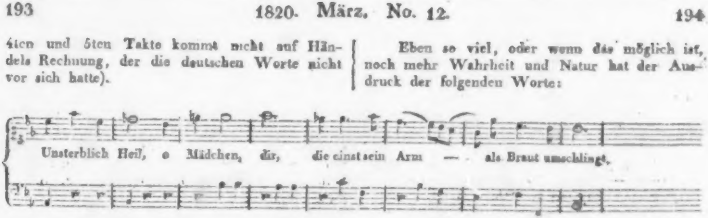

Es ist natürlich, dass bey diesem Gedanken in Sila's zärtliches Herz, wenn auch nur dunkel und unerkannt, sich Wehmuth einschleicht; darüber nämlich, dass sie nicht selbst diejenige ist, die sie glücklich preisen kann, — wenn die schmelzende Weichheit bey dem Des vortrefflich stimmt; — und dass dieses Gefühl, auch bey dem reinsten und schuldlosesten Herzen, eine Anwandlung von Neid aufregt; — welches feindselige Gefühl durch die Verstimmung sich kund gibt, die in dem widerspenstigen, unerwarteten, leiterfremden Schritt in die übermässige vierte Stufe (b e) sich offenbaret. Aber eine schöne Seele hängt dieser Empfindung nicht nach, die Anwandlung davon geht schnell vorüber; und daher ist es treffend wahr, dass der Ausdruck aus seiner Verstimmung in den vorigen sanften, harmonischen Wohllaut sogleich wieder zurückkehrt.

Wieder von ganz anderer Art ist ein Ausdruck, worin Saul seinem Gefühle Luft macht. Ein Chor Israelitinnen erhebt Davids Heldenruhm. Neid und Verdruss darüber ergreifen Sauls Gemüth. Von diesen Empfindungen getrieben, aber doch das stolze Gefühl seiner Würde behauptend, ruft er aus:

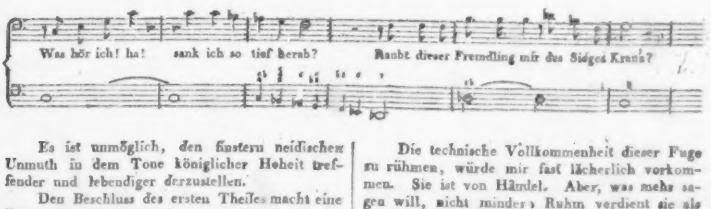

Es ist unmöglich, den finstern neidischen Unmuth in dem Tone königlicher Hoheit treffender und lebendiger darzustellen.

Den Beschluss des ersten Theiles macht eine Fuge. Das Volk, in Angst um David, da der König ihm nach dem Leben trachtet, ruft Gott an, ihn zu beschützen:

Errette ihn zu deines Namens Ehre!
Steh zum Schrecken seiner Feind' ihm bey!

Die technische Vollkommenheit dieser Fuge zu rühmen, würde mir fast lächerlich vorkommen. Sie ist von Händel. Aber, was mehr sagen will, nicht minder Ruhm verdient sie als Ausdruck, als Darstellung des Innern, was in dem Gemüthe vorgeht, und was in den angeführten Worten sich ausspricht. Davon gibt schon das Thema ein Vorgefühl:

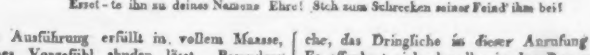

und die Ausführung erfüllt in vollem Maasse, was jenes Vorgefühl ahnden lässt. Besonders wahr und hervorspringend ist das Angelegentliche, das Dringliche in dieser Anrufung Gottes. Es offenbart sich dasselbe in der Bewegung sowohl, als in der Modulation.

In der Bewegung. Denn in allen Stimmen herrscht ein reges Leben und Weben. Das äussert sich nicht allein in den Hauptsätzen, wie das angeführte Thema zeigt, sondern auch in den Neben- und Zwischensätzen, die z. B. von dieser Art sind:

Sich ihm zum Schrecken beut

ferner in der abwechselnden Folge, in welcher die Stimmen nach einander eintreten, gleichsam als hätten sie nicht Geduld zu warten, bis sie wieder an die Reihe kämen, und endlich darin, dass sie mehrmals so kurz, gleichsam so hastig nach einander eintreten, dass der Begleiter seinen Führer schon bey dem zweyten Schritte ereilt, ihn gleichsam aus dem Wege drängt und einen Seitenweg einzuschlagen nöthigt, wie z. B. auf diese Art:

In der Modulation (in dem weitesten Sinne dieses Wortes). Denn die Oberstimme hat das Thema, wenigstens den Anfang davon, in folgenden Lagen nach einander:

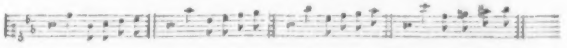

in welchem Aufsteigen die Steigerung in der Wärme und in dem angelegentlich dringenden Eifer des geängstigten und um Hülfe zu Gott rufenden Gefühles eben so wahr als kräftig sich darstellt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Genf, im Februar. Sie wünschen von mir Nachricht zu erhalten über den Zustand der Musik in Genf. Zustand setzt einen Bestand, ein Daseyn der Sache voraus, von der die Rede ist. Aber leider besteht, existirt die Musik in Genf nicht, sie hat noch gar keine Gestalt in einer Stadt gewonnen, die sich so vielseitig auszuzeichnet und den Ruhm, welchen sie in der Welt behauptet, in so vielen andern Rücksichten verdient. Woher kommt dies? Dies ist eine Frage, welche gewiss jeden Beobachter menschlicher Sitten und Einrichtungen ungemein anziehen, ja, die jedem Menschenfreunde sehr wichtig seyn muss. Denn wer könnte es leugnen, dass die Musik im wahren hohen Sinne des Worts die Kunst ist, welche dem rommenschlichen im Menschen am nächsten verwandt ist, sein irdisches wie sein geistiges Leben als Freundin, Trösterin begleitet, und ihn zu einer wunderbaren Höhe der Begeisterung und der Andacht emporheben kann? Doch in solchem Sinne wurde die Musik in Genf nicht ergriffen, sie ist da nur unter die edleren Vergnügungsmittel, *amusemens de societé*, gerechnet, sie greift nicht in die Bildung und das Leben des Volkes ein, sie veredelt, reinigt, heiligt die Gefühle nicht; sie ist nur etwas zufälliges, äusserlich gegebenes, das man mitnimmt, wenn es sich darbietet, das man aber überdrüssig wegwirft, sobald es die Aufeinanderfolge der gesellschaftlichen Vergnügungen zu erheischen scheint. Die Gründe einer solchen Kälte gegen die Zauberin der Musik, einer solchen Stumpfheit bey einem so geistreichen Völkchen, wie das der Bewohner Genfs ist, müssen gewiss tief liegen, sie müssen in der Geschichte, in dem Charakter, in der Sprache, den Sitten und Gewohnheiten der Genfer zu suchen seyn. Erlauben Sie mir, in diesen mannichfaltigen Rücksichten die Ursachen zu entwickeln, aus welchen der traurige Zustand

der Musik in Genf zu erklären seyn dürfte. Eine solche Entwickelung, däucht mich, muss auch den Fremden interessiren, weil sie mit der Bildungsgeschichte eines sehr interessanten Volkes genau zusammenhängt.

Von der Kirchenmusik muss alle gründliche und wahre musikalische Bildung ausgehen: dies unterschreibt gewiss jeder, der die Geschichte der Musik nur mit einiger Aufmerksamkeit studiert hat. An ihr bildet sich das Ohr für die einfache Melodie und Harmonie, an ihr stärkt sich das Gemüth und durch sie erhält es eine Nahrung, die ihm keine äussere Gewalt der Umstände rauben kann. In Genf ist an Kirchenmusik nicht zu denken. Kalvin, der sich in schroffen Gegensatz gegen den Prunk des Katholicismus setzen wollte, verbannte nicht nur jedes Saiteninstrument aus der Kirche, sondern entfernte aus derselben auch die Orgel, diese Stütze des Kirchengesanges. Die erste Orgel wurde erst gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts wieder in der Peterskirche zu Genf erbaut. Nun zeigt zwar wohl das Beyspiel des Kantons Zürich, dass auch ohne Orgel der Choral von einer Gemeinde gesungen werden kann, ja, dass er durch dieses reinmenschliche Organ, das sich tausendstimmig wiederholt, ungemein verschönert und zur höchsten Kraft gebracht werden kann. Aber bemerken Sie wohl, dass dies auch nur erst ein Produkt der neuern Zeit ist, und dass die Sprache selbst jene Vollendung erleichtert. In Genf wird nun zwar die Orgel gespielt zu den Psalmen, welche beym Gottesdienste gesungen werden; aber von wem? — und wie? — Von Leuten, die es nicht verstehen, zum Theil von Mädchen, die wohl leidlich Klavier spielen, aber der Orgel nicht gewachsen sind. Die Psalmen werden so übereilt, dass selbst der tüchtigste Athem es nicht aushalten kann; von einem Gliede des Psalmens zum andern ist kein gehöriges Zwischenspiel; blos mit ein paar Tönen eilt der Organist zum folgenden Gliede fort, so dass dem Sänger durchaus kein Ruhepunkt gelassen ist. Die Psalmen selbst, die alten französischen, sind so unmetrisch und unmelodisch, dass der geübteste Sänger Mühe haben würde, einen derselben gehörig zu behalten; die einzelnen Abtheilungen sind viel zu lang, die Melodie schreitet nicht, sondern springt fast immer; manche Themata sind ganz trivial. Daher kommt es, dass man in den hiesigen Kirchen, bey der zahlreichsten Versammlung keinen Gesang hört, sondern nur ruckweise hier und da einige Töne. Man hat dem Kirchengesange durch eine Gesangschule aufhelfen wollen: ein wahrhaft luminöser Gedanke für die unmusikalischen Genfer; aber wen hat man zum Gesanglehrer angestellt? — Einen Mann, der nichts davon versteht, der selbst nicht singen kann, und mit dem Fusse mehr, als mit der Stimme dirigirt. Gleichwohl kostet diese Anstalt schon bedeutende Summen, die Früchte derselben sind nicht erfreulich. Alle Sonntage sollen die Zöglinge dieser Schule, nach der Kinderlehre, einen oder zwey Verse singen, aber das ist dem gebildeten Ohre eine Pein; denn an Tonhalten oder nur richtiges Intoniren ist da nicht zu denken. Die Stimmen verirren sich meistens und bald bleibt diese, bald jene aus. Man hat jetzt zwar daran gearbeitet, ein neues Gesangbuch mit verbesserten und neuen Melodieen herauszugeben; aber man hat dies wieder mit zu wenig Ernst betrieben, ohne zu bedenken, dass durch eine solche Verbösserung statt Verbesserung des Kirchengesanges, die musikalische Bildung um eine Generation wenigstens verspätet wird. Männer, die in der Naturwissenschaft und andern Zweigen des menschlichen Wissens einen gegründeten Ruf haben, halten sich deshalb auch für fähig und befugt, über Musik und selbst über den Kirchengesang zu urtheilen, und anstatt einen sachverständigen, tüchtigen Mann vom Auslande zu Hulfe zu rufen, flickt man neue Lappen auf ein altes Kleid und macht dadurch das Uebel ärger.

Ein zweyter Grund des traurigen Zustandes der Musik in Genf ist die Uneinigkeit der dort lebenden Musiker und ihre Gewinnsucht. Es sind zwey völlig getrennte feindliche Parteyen, die sich einander nie und bey keiner, selbst der feyerlichsten dringendsten Veranlassung nähern. Jede weicht der andern aus und ist doch nicht durch sich selbst stark genug, um nur etwas mittelmässiges zu leisten. Sie spielen nie zusammen, üben sich nie mit einander, sind sich immer selbst genug, und scheuen vielmehr jeden musikalischen Verein, weil sie dadurch vielleicht eine oder mehre Stunden verlieren, die ihnen sehr gut bezahlt werden. Kommt nun ein fremder Künstler hieher, um ein Concert zu geben, so mag er zusehen, wie er ein Orchester zusammenbringt; denn auf die Herren Professoren der Musik, wie sie sich

bescheiden oft zu nennen pflegen, ist gar nicht zu rechnen. Hat er den einen oder andern scheel angesehen, oder hat er Glieder der beyden Partreyen eingeladen, so kommen sie nicht. Ist nun sein Talent so eminent, und sein Ruf von Paris aus so gewaltig genug vorposaunt, dass sich die Herren doch ihrer Erbärmlichkeit gar zu sehr schämen müssten, so stellen sie sich aus hoher Gnade ein; aber, o Himmel, welch Getümmel, welch Kratzen, Pfeifen, Stampfen! keiner weiss recht, wenn die Reihe an ihm ist, nicht zwey Instrumente stimmen zusammen; die Blasinstrumente, eine gute Klarinette ausgenommen, sind unter aller Kritik; sie sind, wenn sie kommen, blos Figuranten, man möchte noch Geld geben, nur dass sie es blieben und nicht so gewaltig ins Horn stiessen. Viele Instrumente braucht man gar nie; Oboe, Posaune sind wahre Wundervögel. Das Concert beginnt, der Vorspieler nickt mit dem Kopfe, kratzt mit dem Bogen, hebt die Violine hoch empor, stampft mit dem Fusse, schreyt wohl gar den andern zu: doucement, ne pressez pas etc. Kurz, man dürfte eine solche Vereinigung hiesiger Musikanten, denn Musiker kann man sie, wenige ausgenommen, nicht nennen, nur darstellen, wie sie sich zeigt, um, ohne im mindesten zu übertreiben, einen trefflichen Pendant zu den Hogarthschen Karrikaturen zu geben. Alle diese Missbräuche kommen daher, dass keiner von den gens du haut, keiner von den reichen Rentiers sich die Sache ernstlich angelegen seyn lässt, kein Comité für die Musik zusammentritt, die Musiker auf eine bestimmte Anzahl Concerte engagirt und diejenigen, welche sich da am willigsten und geschicktesten zeigen, am meisten empfiehlt.

Auch ist hier gar kein Lokal für Concerte vorhanden. Man gibt sie im Theater; aber wie kann sich die Musik hier annehmen, bey solchem Zustande des Orchesters? — Im Hôtel de Pacademie ist ein grosses Zimmer, das man aber hier Salon nennt, wo man den Musikern eigentlich auf dem Halse sitzt, wobey aller Anstand, und alle Wirkung aufgehoben wird. Man gibt auch Concerte im Foyer de la Comédie, einem Zimmer, das zwar etwas grösser als jenes, aber doch durch seine längliche Form, durch seine vielen Thüren und Fenster und durch den immer noch sehr beschränkten Raum desselben gar nicht zum Concertsaal geeignet ist. Uebrigens fehlt es an diesen Orten durchaus an gehöriger Anordnung; die Instrumente werden erst hereingetragen, wenn schon ein grosser Theil der Zuhörer versammelt ist, die Träger drängen sich durch das Auditorium hindurch, wo es denn nicht ohne Stösse von Seiten des Contrebasses oder der Träger abgeht. Ja, ich wohnte diesen Winter selbst einem Concerte bey, wo ein gewisser Herr Kellner, ein Engländer, spielte und wo das Pianoforte, auf welchem er improvisiren und sich zum Gesange begleiten sollte, erst hereingetragen wurde, als schon alle Zuhörer versammelt waren; man kann sich die Stimmung eines solchen Instrumentes vorstellen.

Doch stärker als die angeführten Hindernisse, ist das der Eitelkeit. Ueberall will man glänzen; dies ist einmal das Erbübel der Menschen. Aber schwerlich ist es in Rücksicht auf Musik irgendwo so tief gewurzelt, stärker und störender als in Genf. Frauen und Herren wollen nur singen oder spielen, wenn sie allein gehört, allein beklatscht werden können. Eine Dame *du haut*, d. h. eine Frau, die im obern Theile der Stadt wohnt, Namen und Vermögen hat, will nicht mit einer Demoiselle *du bas*, d. h. aus dem niedern Theile der Stadt, singen, wenn diese gleich noch so gut erzogen, noch so talentvoll ist. Daher gehört ein Quartett hier zu den Seltenheiten, denn oft kann ja nur die erste Stimme darin glänzen. Man scheut auch die kleinste Unbequemlichkeit, die kleinste Störung in dem gewöhnlichen Gleise der Familiencirkel und alltäglichen Gesellschaften, wenn es darauf ankommt, einmal Musik auszuführen und zu hören. Man studiert auch ein Stück nicht ein, bis es gehörig geht; denn eine Dame braucht nur zu singen oder zu spielen, so ist sie des Bravo, des Beyfallklatschens gewiss. Eine kleine Ariette du jour, oder eine Romanze mit halblautem schüchternen Tone vorgetragen, ein Duett mit bebender Stimme gesungen, ist hinreichend um alles in Bewunderung und Entzücken zu versetzen, das aber natürlich so schnell vergeht als es entstanden ist. Ah, que c'est joli, ah, quelle douce voix! hört man von allen Seiten und oft selbst von denen rufen, die während des Gesanges oder Spieles gesprochen oder Karten gespielt, und also nichts gehört und gefühlt haben.

Die Genfer glauben dem Deutschen eine Artigkeit zu sagen, wenn sie ihm bis zum Ueber-

druss zurufen: ah, les Allemands sont des musiciens nés. Sie bedenken nicht, dass eine Menge guter Anlagen bey ihnen verloren gehe, weil keine Anstalt da ist, wo die Keime gepflegt und zu wohlthätigen Pflanzen aufgezogen werden. Griffen sie die Sache mit Ernst und Nachdruck, ohne Stolz und Eitelkeit an, begründeten sie durch fremdes Verdienst, da sie vor der Hand nichts aus sich erzeugen können, eine Gesangschule, knüpften sie diesen Unterricht im Kirchengesange an den Plan der öffentlichen Schule, stellten sie tüchtige Organisten an und verbesserten sie ihre Gesänge nach dem trefflichen Züricher Gesangbuche, vereinigten sie sich zu einer Gesellschaft musikverständiger Männer, die die Anstellung der Musiker zu öffentlichen Concerten und die Leitung dieser selbst übernähme, so wäre für den Augenblick schon viel gewonnen, so würde die künftige Generation diese redlichen Bemühungen segnen, und Religiosität, Sittlichkeit würden dadurch befördert werden.

Eine ehrenvolle Erwähnung in diesen Blättern verdienen vier Künstler, die Herren Schiele, Kaplan, Fellauer und Wieser, welche, nach einem zehnmonatlichen Aufenthalte in Paris, unsere Stadt mit ihrem herrlichen vierstimmigen Gesange ohne Begleitung erfreuen, und heute hier das dritte Concert mit steigendem Beyfall geben. Ref. konnte nur dem zweyten Concerte beywohnen, welches ihn ganz befriedigt hat. Wer die Schwierigkeiten eines vierstimmigen Gesanges ohne Instrumentalbegleitung kennt, muss über die Reinheit, Festigkeit und Ausdauer dieser trefflichen Sänger erstaunen. Sie bedienen sich nur der Stimmgabel und sind im Stande, mit der grössten Reinheit und Sicherheit die Akkorde zu verändern und 15 Stücke, mit kleinen Unterbrechungen, zu singen, ohne heiser zu werden. Mit tiefer Kenntniss des Gesanges verbinden sie einen herrlichen Ausdruck, der der Einfachheit des Ganzen keinen Nachtheil bringt. Ihr Pianissimo ist bezaubernd und rührend. Zu den gelungensten Vorträgen dieses zweyten Concerts gehören die *Barcarole*, venetianischer Gesang von Sophie Gail; das Nachschlagen des trefflichen Basses (Hrn. Wieser), welches oft wiederkehrt, wurde mit bewundernswürdiger Mannigfaltigkeit und Naivetät vorgetragen; *le bouton de rose*, von Riotti, wäre wunderschön gewesen, wenn man nicht an einigen Fehlern der Aussprache Anstoss genommen hätte, z. B. rose, wie rosse; die Tyrolienne favorite, von Hrn. Kaplan componirt und mit einziger Fertigkeit im Jodeln gesungen, erregte allgemeine Bewunderung. Man glaubte, eine Violine zu hören. In dem komischen Quartett, *der Schmidt*, von Schikaneder, zeichnete sich der Bass besonders durch richtige Deklamation aus; er bewiess, dass die Deutschen eine für den komischen Gesang nicht minder geläufige Zunge haben, als die Italiener. Man schloss mit einem zweyten Tyroler Liede im Walztakt, welches wiederholt werden musste. — Ein Beweis für die Vortrefflichkeit dieser geübten Sänger ist, dass sie zwey Stunden lang ein Genfer Auditorium durch ihren vierstimmigen Gesang in der grössten Spannung und Aufmerksamkeit erhalten konnten. Hr. Schiele, erster Tenorist, und der Direktor der kleinen Gesellschaft, hat eine ausgezeichnete Stimme; Herr Kaplan als zweyter Tenor, Hr. Fellauer als zweyter Bass und Hr. Wieser als erster Bass stehen einander nicht nach. Sie wollen von hier, wo sie wahrscheinlich noch mehre Concerte geben werden, die übrige Schweiz bereisen.

Bemerkungen.

Der Mensch geräth leicht von Extrem zu Extrem, aber selten weiss er äussere Enden gleichzeitig zu verbinden.

Man muss der italienischen Schule zugestehen, dass sie beym Zöglinge vor allem Dingen auf Ausbildung des reinen Klanges der Menschenstimme dringt, und solchergestalt das erste Fundament des Singens recht tief und fest gründet.

Daher kommt es denn auch, dass, bey der freylich an sich sehr ungereichen Struktur der meisten italienischen Kehlen, schon Ein gezogener Ton uns wie vollständige Musik anspricht. An kunstreicher Weiterbildung fehlt es dann auch nicht.

Wir Deutsche unterliegen dem Vorwurf, dass wir diese Seite zu flüchtig behandeln, und, trotz des Dagegeneiferns aller Kunstrichter, statt den Grund des Sanggebäudes recht tüchtig zu legen, zu frühe dem andern Aeussersten, dem Ueberflüssigen nachstreben, und je eher je lieber bey besagtem Baue zu Verzierungen, Ausladun-

gen, Vorkröpfungen, an Karniese und Friese kommen wollen.

Dächten wir doch an die Natur, die nur solche Vögel singen läst, welche Stimme haben.

Erstaunen ist kein Genuss, wenn das erste Erforderniss, ein reiner Klang, eine aus tiefem Innern quellende Menschenstimme, fehlt.

Es zeigt sich auch noch auf andern Seiten, wie man das eine thun, und das andere nicht lassen sollte.

So singen unsere Künstler und Dilettanten in verschiedenen Sprachen; an manchem Concert-Abende deutsch, französisch, italienisch und lateinisch; man möchte jedoch oft seinen Nachbar fragen, in welcher Sprache gerade gesungen werde, weil wieder das erste Erforderniss, die deutliche Aussprache fehlt.

Aber eine deutliche Aussprache ist unerläslich, wenn der Gesang beym Hörer wirken soll, selbst wenn er kein Wort in dieser Sprache versteht. Diess letztere klingt nur dem paradox, der nicht zugestehen will, dass es beym Gesangestext wiederum zuerst um das Musikalische zu thun ist, aus welchem auch den Sprachunkundigen der Sinn und Gedanke andämmert.

Auch darin fehlt es oft im Fundamente, dass unsere Sänger geistliches wie weltliches vortragen, und in Kirche und Oper durch ganz gleiche Kunstmittel Rührung erwecken wollen.

Und so geht es denn der Musik nicht besser als andern Künsten, dass nämlich jetzt, wo so viel Früheres von Virtuosität aufgehäuft vor uns liegt, was bequem genossen wird, dieser Reichthum den Zögling lockt und mahnt, den Lehrer drängt und jagt, wo denn der Grund der Bildung flüchtig gelegt, der Unterbau leicht geführt, und mit Ueberspringen mancher Mittelstufe höherem Ziele zugestrebt wird, wobey man dann selten sich eines reinen Genusses erfreut, und immer zu gleicher Zeit loben und tadeln, sich sättigen und Mangel leiden muss.

Kurze Anzeigen.

Grand Duo pour deux Violons, composé et dédié à Mr. L. Spohr par son élève Léon de St. Lubin, agé de 12 ans. Oeuvr. 3. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Gulden 24 Kr.)

Der junge Künstler, dessen Name bereits mit gerechtem Ruhme öffentlich genannt worden ist, giebt hier eine Composition, deren Ausführung durchaus geübte Spieler verlangt. Das erste Allegro in E moll ist, ohngeachtet der dem angehenden Componisten eigenen Befangenheit, brillant und steht nur dem Vorwurfe blos, dass entfernte Tonarten allzu anhaltend dominiren. Diesem folgt ein Andante in D moll. Die Unvorsichtigkeit in der Wahl dieser Tonart, nach dem vorhergegangenen E moll, verdient allerdings eine Rüge und kann nur in der Jugend des Componisten eine Entschuldigung finden. Das Schluss-Rondo ist genugend und hat sich vorwurfsfrey erhalten. Stich und Druck verdienen Lob.

1. *XII Walzes, VI Ecossaises et II Sauteuses pour 2 Violons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse, comp. par J. D. Lindemann.* Liv. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)
2. *Dieselben für Pianoforte*, ebendaselbst. (Pr. 12 Gr.)

Hr. L. hat schon 10 ähnliche Sammlungen herausgegeben, die sämmtlich Beyfall gefunden haben. Diese neueste wird gleichfalls Beyfall finden, und sie verdient ihn. Das Angenehme und Fliessende, wenn auch nicht immer Unerhörte in den Melodieen, das eine jede Tanzart richtig Bezeichnende im Ausdruck, die Leichtigkeit in der Ausführung für die Spieler, und die gefällige Instrumentation, wodurch sich die vorhergegangenen Sammlungen auszeichnen, zeichnet sich auch diese aus; und was Geübtheit im Schreiben betrifft, so sind die neuern, und mithin auch diese 11te, den ersten beträchtlich vorzuziehen. Folgende Nummern gefallen Ref. zu vorzüglichsten: Walzer, 1, 2, 3, 5, 8 und 12; Ecossaisen, 2, 5 und 6; und beyde Sauteusen. Es ist ein angenehmes Talent, das Hr. L. für diese Gattung besitzt: möge er noch öfter davon Gebrauch machen! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. **Nº. 13.** 1820.

Recension.

Messe de Requiem, à 4 Parties en Choeur avec Accomp. à grand Orch. par L. Cherubini etc. à Paris, chez l'Auteur etc. (in Leipzig bey Breitkopf u. Härtel). Pr. 56 Fr.

Wenn ein Künstler, der mit Genie gründliche Kenntniss und Fleiss verbindet, ein Werk aufstellt, das schon seiner erhabenen Bestimmung nach Ansprüche macht, das ferner die Composition alter ehrwürdiger Worte der Kirche enthält, welche viele Meister früherer Zeit in Tönen, jeder auf seine, die meisten auf würdige Weise dem innern Sinn und Gefühl näher brachten, und das endlich einer der grössten Componisten aller Zeiten, wo nicht der grösste, als seinen Schwanengesang der Nachwelt hinterliess — so mag man dies Werk wohl mit hoher, gespannter Erwartung aufnehmen und mit dem Besten der Gattung im Ganzen und in manchem Einzelnen vergleichen dürfen, nicht ungerecht fordernd, dass hier nun eben alles so seyn solle, wie dort, sondern das Gute und Treffliche anerkennend, in welcher Form und Weise es sich auch zeige. So darf man also wohl von dem *Requiem* eines *Cherubini* Ausgezeichnetes erwarten, und man ehrt es, indem man bey der Beurtheilung desselben des unsterblichen *Mozart's* unsterbliches *Requiem* zum Maassstab nimmt.

Die Hauptverschiedenheit, welche zwischen dem *Requiem Mozart's* und dem *Cherubini's* sich dem Beurtheiler als charakteristisch aufdringt, ist folgende. Man hört *Mozart's Requiem*, ja sogar, man liest es nur in der Partitur und bald, sehr bald wird man aus dem, Musikverständigen leider nothwendig aufklebenden, genussstörenden, berechnenden u. räsonnirenden Verfolgen der Modulationen, Betrachten einzelner Harmonieen und ihrer Verbindung u. s. w. mit einem Worte, aus dem Anhören mit dem Verstande herausgerissen, nur das Gefühl wird angesprochen und ergriffen und Mozart's Musik erscheint so einfach und natürlich, so ganz nur Gefühl, dass man für den Augenblick vergisst, welche tiefe Gelehrsamkeit in ihr herrsche. Mit Cherubini's Requiem ist es anders. In seiner Composition waltet vorherrschend der Geist und nur zuweilen mag es dem Zuhörer gelingen, mehr sich dem reinen Gefühl überlassen zu können und so zu geniessen, als mit dem Verstande zu betrachten.

Die Ursache dieser Erscheinung liegt offenbar in der Individualität der Künstler, die sich nun eben so aussprechen musste. Wie Mozart schrieb, ist weltbekannt und in dieser Zeitschrift mehr als einmal besprochen und auseinander gesetzt worden. Cherubini nun aber scheint sich, wenn man das, was wir von ihm früher erhielten, mit dem vorliegenden Werke vergleicht und aus dieser Vergleichung ein Resultat zu ziehen sucht, vor der Bearbeitung des Requiem fest vorgenommen zu haben, eine kunstgelehrte Musik zu schreiben, im wesentlichen dem ältern Kirchenstyle näher zu kommen, im äussern jedoch die neuern reichern Formen zu benutzen. Diesen Vorsatz hat er mit strenger Treue durchgeführt und, beachtend die niedern und höhern Regeln der Kunst, wie sich das bey dem Meister von selbst versteht, ein Werk geliefert, das durchaus Achtung verdient und in dem selbst viel Treffliches geleistet ist — aber manches Einzelne, was man nicht unbedingt preisen kann und manches andere, was wir in neuerer Zeit nicht mehr lieben, und wohl mit Recht, z. B. das Zerreissen der Worte durch alle Singstimmen, veraltete harte Harmonieen und Modulationen, worüber sich wenigstens rechten lässt — ist dem

auch, vielleicht nur als Folge jenes Vorsatzes, zum Vorschein gekommen.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen reicht es nun vollkommen hin, den Gang der einzelnen Stücke dieses *Requiem* mehr erzählend, als streng und weitläufig analysirend nachzuweisen — und nur hier und da wird es nöthig seyn, das anzudeuten, was als Beleg obiger Ansichten dient.

No. I. *Requiem . . . eleison. Larghetto sostenuto*, C moll, C Takt (das Tempo ist überall zugleich nach dem Taktmesser bezeichnet), besteht aus mehrern einzelnen, etwas zerstückelten Gedanken, die kein gerundetes Ganze bilden und lässt deshalb kalt. Die Begleitung haben Hörner in C, Fagotte, Violen, Violoncell's, Violon, Pauken. Der Anfang ist dieser:

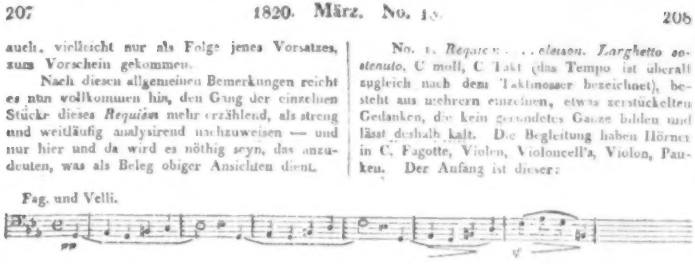

Die Figur, mit welcher Violoncelle und Fagotte beginnen, wird zwar bis ans Ende des Satzes kunstgerecht durchgeführt, reicht aber doch nicht hin, das Ganze als Eins in sich zusammenzuhalten. Nach der Fermate bey *aeternam* kommt ein Takt Zwischenspiel und *dona eis Domine* nimt den vorigen Gedanken in Es dur nach. Darauf Fermate, ein Takt Zwischenspiel und derselbe Gedanke erscheint mit den Worten *et lux perpetua* in As dur. *Luceat eis* schliesst in der Dominante von C moll, worauf eine Fermate. *Te decet hymnus in Sion* — Fermate — ist canonisch im alten edeln Styl bearbeitet und schliesst in der Dominante von G moll. *Et tibi . . . Jerusalem* schliesst in der Dominante von Es dur. *Exaudi orationem meam* imitirt *Te decet hymnus* und geht nach As moll mit Fermate. *Ad te omnis caro veniet* schliesst mit Fermate in Es dur. Das erste Ritornell, in drey Takte zusammengezogen, leitet zurück zum *Requiem aeternam* in C moll, wie oben. *Dona eis domine* ist derselbe Gedanke in F moll und *et lux perpetua* ist eine Nachahmung des *Te decet hymnus*. *Kyrie eleison, Christe eleison*, ist canonisch behandelt und schliesst nach alter Weise in C dur. Die Wirkung des ganzen ersten Satzes wird geschwächt durch die schon oben angedeutete Zerstückelung, durch die sehr vielen Fermaten, durch die öftern Halbschlüsse in Dominanten und durch den Mangel an Abwechslung in der etwas monotonen, gleichmässigen Behandlung der Worte verschiedenen Sinnes. *Mozart* behandelt den Satz auf andere Weise und schliesst ihn mit einer Meisterfuge *Kyrie eleison, Christe eleison*. Wenn das auch nicht geradezu so seyn muss, so ist es doch gewiss sehr gut.

No. II. Graduale. *Requiem . . . eis. In memoria . . . timebit*, was bey *Mozart* fehlt, ist ein *Andantino Largo*, G moll, $\frac{4}{4}$ Takt, das aus wenigen Takten besteht, gewöhnliche Imitationen enthält und sich durch nichts auszeichnet. Die Begleitung haben Violen, Violoncelle und Violon.

No. III. *Dies irae . . . . ore supplex . . . mei finis* ist ein einziger Satz, *Allegro maestoso* C moll C Takt, mit vollem Orchester. *Mozart* hat statt dessen *fünf* Sätze: 1) *Dies irae*, D moll, C Takt, *Allegro assai*. 2) *Tuba mirum etc.* B dur, C Takt, *Andante*. 3) *Rex tremendae majestatis*, G moll, C Takt, *Grave*. 4) *Recordare*, F dur. $\frac{4}{4}$ Takt, *Andante*. 5) *Confutatis*, A moll, C Takt, *Andante*. Und wie unnachahmlich die so sehr verschiedenen Worte dieser fünf Sätze von ihm behandelt sind, bedarf keiner besondern Erwähnung. In *Cherubini's* Satze, der in Hinsicht der Singstimmen grossen Theils in einem Style geschrieben ist, der durch den Ausdruck *parlante* am deutlichsten bezeichnet wird, und in dem sich die meisten Belege zu dem eben Angedeuteten finden, beginnen die Blechinstrumente sechs Takte hindurch mit dem Ton G im Unisono. Darauf tritt das Quartett und etwas später der Chor ein, wie folgt:

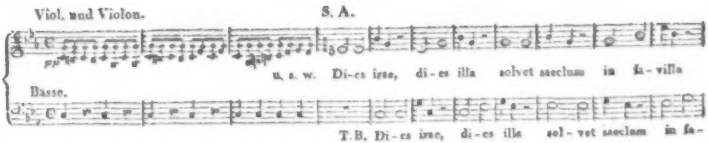

Vierzehn Takte bleibt dieser Gesang in der Tonica und ist durch zehn Takte imitirend in der Dominante. Die Violinen bewegen sich in demselben Thema, doch figurirt, ähnlich, wie in den ersten drey Takten. Die Worte *Tuba mirum* u. s. w. haben einen Gedanken, der aus dem Thema genommen ist, ff. mit dem ganzen Orchester. Die Worte *ante thronum* schliessen in C moll. *Mors ... natura* wird in As dur allein von den Singstimmen vorgetragen. Mit den Worten: *cum resurget creatura ... responsurus* tritt das Thema, das auch bey den vorigen Worten zum Grunde lag, so wie es überhaupt in dem ganzen Satze immer wieder erscheint, streng wieder ein und geht nach Es dur. Die Worte: *Liber scriptus* u. s. w. haben das Thema in Es dur. Bey *unde mundus judicetur* wird nach F dur modulirt, wie folgt:

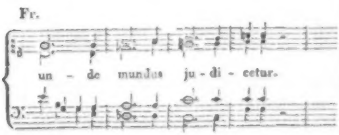

Judex ergo ist das Thema in F dur und bey *nil inultum remanebit* wird, wie eben nach F dur, so hier nach G dur modulirt, in welcher Tonart, die zu Ende als Dominante von C moll behandelt wird, man mit *quid sum miser* das Thema ebenfalls hört. *Rex tremendae majestatis* ist ganz genau, wie oben *Tuba mirum* und *salva me fons pietatis* ist in C dur, das anfangs etwas hart hervortritt. Den Worten aber *salva me*, so wie denen *vocā me* weiter unten, entspricht der Gedanke:

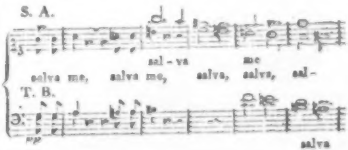

wohl nicht ganz, da der Text offenbar bittet und flieht, dagegen die Musik im Anfang etwas barsch fordert.

Mit *Recordare* tritt folgendes neue Thema ein:

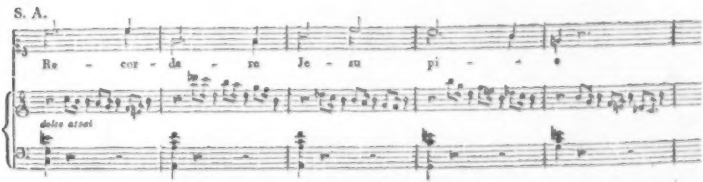

Sopran und Alt schliessen in As dur und bey *Quaerens me* nimmt der Tenor den vorigen Gedanken auf und leitet nach F moll. *Juste judex* haben wieder Sopran und Alt im Unisono und

und weiterhin:

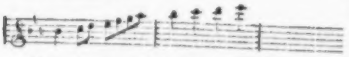

Rec. ist zwar nicht sehr für Mahlereien in der Musik eingenommen, glaubt indessen doch, dafs dieser Schwung empor zu sehr mit den Worten contrastirt.

No. 18 hat artigen Gesang, nur ist der Komponist S. 155. Syst. 2, gar übel mit den Worten zu Werke gegangen, die, wie sie dastehen, keinen Sinn geben. Die Worte sind:

Weibchen, treu wie euer Schatten
in ein Freund, der's redlich meynt,
faßt mit einer Hand den Gatten,
mit der andern euren Freund.

Bey der Wiederholung lafst der Komponist die erste Zeile weg:

ist ein Freund — der's redlich *meynt*,
faßt mit einer Hand den Gatten,
mit der andern euren Freund.

Da Rec. befürchtet, schon zu sehr die Schranken dieses Blattes überschritten zu haben, so schränkt er sich bey dem letztern Finale blofs darauf ein, einiger Druckfehler, woran es in diesem Werk überhaupt nicht fehlt, zu gedenken.

S. 164, Syst. 4, Takt 5. 6, ist folgende Stelle: (S. die mus. Beyl. Beysp. 25.) so zu verändern: (S. die mus. Beyl. Beysp. 26.) Seite 185, Syst. Z. 3, T. 4, anstatt: (S. d. m. Beyl. Beysp. 27.) so: (S. die m. Beyl. Beysp. 28.) S. 187, Syst. 2. T. 5. 6. anstatt: (S. die musik. Beyl. Beysp. 29.) damit keine Quinten entstehn, so: (S. die mus. Beyl. Beysp. 30.)

XXXII Variations pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle composées par F. A. Hoffmeister. Oeuvre 57. à Offenbach chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Von diesen recht gut geschriebnen Veränderungen gehören für die Flöte allein 28: es ist also dies Werkchen vorzüglich dem Flötisten bestimmt. Dieser findet denn auch hier Veranlassung genug, zur Bereicherung seiner Kenntnisse und Uebung seiner Fertigkeiten — dabey ist es ein Vorzug dieser Veränderungen, dafs sie vom *Leichten* bis zum *Schwersten* ganz allmählig fortgehen. Vorzüglich haben Rec., in Ansehung der dem Instrumente angemessenen Schreibart, gefallen, die 7, 9, 11, 12, 14 und 19te Veränderung. Das Studium der 13ten Veränderung, die fast aus lauter Stellen dieser Art besteht:

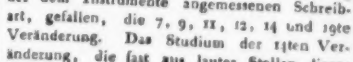

empfiehlt Rec. ganz besonders, denn in keiner Passage dürften die Finger leichter verwirrt werden, als in dieser, von dem Klavier entlehnten. Noch schwerer aber, besonders in Hinsicht auf Ton und Zunge, ist die 19ste Veränderung, deren 6ter Takt im 2ten Theile, ein Stein des Anstofses für viele werden dürfte, wenn sie ihn nämlich in derselben Manier, wie alle anderen Takte, vortragen wollen: schwerlich dürfte da das tiefe *d* gehörig zum Ansprechen gebracht werden, wenn anders das Zeitmafs nicht verletzt werden soll. Rec. räthet daher, diesen Takt so vorzutragen, wie er hier bezeichnet ist:

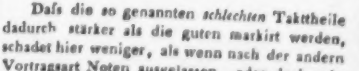

Dafs die so genannten *schlechten* Taktheile dadurch stärker als die guten markirt werden, schadet hier weniger, als wenn nach der andern Vortragsart Noten ausgelassen, oder doch sehr schwach angegeben werden.

Der Stich ist ziemlich korrekt: Rec. fand nur in der 21sten Veränderung Takt 12, eine falsche Note: es mufs nämlich das vorletzte 16theil nicht *fis*, sondern *e* heifsen. Noch vermifst man die richtige Angabe des Werthes der Vorschläge: so steht z. B. oft ein 32tel Vorschlag, wo ein, als

gehen nach Es dur. *Ingemisco* hat ähnliches, wie oben der Tenor und schliesst in C moll. Sopran und Alt im Unisono singen nun *qui Mariam* und enden in der Dominante von C moll, nun Tenor und Bass unisono *preces meas* und schliessen in der Dominante von C moll. Bey allen diesen kürzern Abschnitten, die ein sehr schönes Ganze bilden, haben die Violinen und zuweilen auch die Violen die oben angedeutete Figur, die vielleicht ein strenger Kritiker ein wenig profan finden möchte, die aber doch von herrlicher Wirkung ist.

Bey *Inter oves . . statuens* sind alle vier Stimmen im Unisono, das Orchester führt die obige Figur auf mannigfaltige Weise fort und mit *confutatis maledictis* tritt das erste Thema wieder ein. *Flammis acribus* hat eine neue (laufende) schöne Figur in den Singstimmen und Instrumenten, die zwar etwas matt, aber das mit sehr guter Wirkung thut. *Voca me* ist, wie oben *salva me*. *Oro supplex . . . mei finis* ist fromm und demüthig, hat im Gesang lang aushaltende, in den Instrumenten aber Vierteltuoten und schliesst sehr schön in C moll.

No. IV. *Lacrymosa*. Ein *Largo* in C moll, C Takt, einfach und choralähnlich, mit den Worten in allen Stimmen zugleich und einer sehr zweckmässigen arpeggirenden Begleitung in den Violinen, schliesst mit *Amen* in C dur. Ein trefflicher Satz, den mit dem bey *Mozart* wetteifern kann.

No. V. *Offertorium*. Volles Orchester. *Domine Jesu Christe*. *Andante*, Es dur, C Takt. Das Thema ist ziemlich gewöhnlich und die den Sinn zerreissenden Pausen nach *Libera — animas — omnium* machen keine gute Wirkung. *De poenis* ist wieder sehr brav gearbeitet und reich an trefflichen Modulationen, und *ne cadant* ist trotz des Malens recht gut. Bey *Sed signifer* treten die Instrumente wieder mit dem ersten Thema ein. Ob man aber für Kirchenmusik die Violinen in so hohen Tönen, wie hier in Sechszehntheilen mit guter Wirkung gehen lassen dürfe, lässt sich wenigstens bezweifeln. Der Anfang der Fuge *Quam olim* etc. *Tempo a Capella, poco Allegro* ($\frac{2}{2}$ = 120 und gegen das Ende $\frac{2}{2}$ = 132) ist:

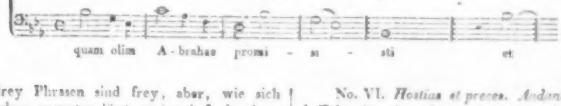

Diese drey Phrasen sind frey, aber, wie sich nicht anders erwarten lässt, meisterhaft durchgeführt und gelegentlich ist Augmentatio, Restrictio und ähnliche Kunst der Fuge zweckmässig angebracht. Gegen die vielen durchgehenden Noten in den reichen Figuren der Violinen lässt sich zwar nichts in Hinsicht der Ausführung, doch aber manches in Ansehung der Idee selbst einwenden. *Cherubini's* Fuge ist ziemlich lang und gelehrt, die bey *Mozart* kurz und einfach — der Anfang des Offertoriums aber in den beyden Werken noch wesentlicher verschieden.

No. VI. *Hostias et preces*. *Andante*, C moll, $\frac{3}{4}$ Takt, ist ein schöner Satz, aus dem nur die ihn etwas entstellende Trennung der Worte *tibi Domine* von denen *laudis offerimus* und einige Gedehntheit in der nachahmenden Wiederholung des an sich trefflichen musikalischen Gedankens, *Fac eas Domine*, auszuzeichnen ist. Der Satz schliesst mit einer Fermate auf den Worten *ad vitam* in der Dominante von Es moll, worauf die Fuge *quam olim* wiederholt wird.

No. VII. *Sanctus*. *Andante*, As dur, $\frac{4}{4}$ Takt, drückt den erhabenen Sinn der Worte wohl nicht

kräftig genug aus. Das *Pleni sunt coeli* wird nur im Aeussern durch Sechszehntheile in den Violinen hervorgehoben. *Benedictus* ist eine Art obligaten Singbasses mit stakkirten Achteln, bey denen man allenfalls an eine Malerey der Worte *qui venit* denken könnte. Offenbar ein schwaches Stück.

Sanctus und *Benedictus* lässt daher mit dem feyerlichen, wahrhaft heiligen *Sanctus* bey *Mozart*, das zweckmässig mit der kurzen Fuge *Osanna in excelsis* geschlossen wird, und mit dem herrlichen gemüthvollen *Benedictus*, als ächtes Quartett behandelt, durchaus keine Vergleichung zu.

No. VIII. *Pie Jesu* (was *Mozart* nicht hat), *Larghetto*, F moll, C Takt, mit Klarinetten, Hörnern, Fagotten, Violen, Violoncellen und Bass, ist in Idee und Ausführung ein ausgezeichnet schöner Satz. Wahrhrft fromm flehend beginnt der Sopran in acht Takten ein choralmässiges Solo, das dann der Tenor hat. Hierauf erscheinen Nachahmungen in allen vier Singstimmen in As dur. *Requiem sempiternam* geht nach F moll zurück, man hört wieder einige Nachahmungen und schauerlich ergreifend enden die Singstimmen unisono mit C. Der ganze Satz ist meisterhaft instrumentirt.

No. IX. *Agnus Dei. Sostenuto*, C moll, C Takt, mit vollem Orchester. Der Gesang fängt in C moll an und geht nach G moll, wiederholt die erstern Gedanken und geht gleichmässig nach F moll, wiederholt nochmals den Anfang und geht auf ähnliche Weise, wie vorher, nach Es dur, das jedoch durch *inganno* nicht selbst gehört wird. *Dona eis* erscheint hierauf zuerst einfach, dann mit künstlichen Nachahmungen. *Lux aeterna* hat ein neues Thema mit lang aushaltenden Noten in den Singstimmen; die Instrumente haben das erste Thema fort. Die Worte hört man nie zusammen und die Singstimmen haben am Ende achtzehn Takte hindurch abwechselnd C, der Bass schliesst. Auch dieser Satz lässt sich nur schwer mit dem bey *Mozart* vergleichen, der durch die kindliche Frömmigkeit im *Agnus Dei* das Gemüth ergreift, durch das *Lux aeterna luceat eis* den Geist höher hebt und ihn in dem *Cum sanctis* dem Irrdischen entrückt. Wie genial gedacht es übrigens sey, die Fuge des Kyrie nun als Schlussfuge zu behandeln und auch so dem Werke Einheit und innern Zusammenhang zu verschaffen, wie beruhigend endlich der kurze höchst einfache Schluss *quia pius es sey*, bedarf wohl kaum einer Andeutung.

So steht denn *Mozart's Requiem* immer noch als einzig da und wird so stehen, bis ein Künstler erscheint, der mit *Mozart's* hoher Genialität und kindlich frommen Sinn sein richtiges, schönes und tiefes Gefühl verbinde und über die Kunst so unumschränkt herrsche, dass jede, mehr im Innersten des Gemüths als im Geist empfangene Idee in jeder gewählten, oder sich von selbst darbietenden, wenn auch noch so kunstreichen Form einfach, klar und natürlich sich ausspreche.

Den Singvereinen, denen dieses Werk eine nützliche Uebung im strengern Styl und auch Freude und Genuss gewähren wird, ist der ganz vollständige Klavierauszug zu empfehlen, der so eben unter folgendem Titel erschienen ist:

L. Cherubini Missa pro defunctis. Requiem. Cherubini's Seelenmesse. Klavierauszug von Fr. Schneider. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 14 Bogen. (Pr. 2 Thlr.)

Dass dieser Klavierauszug in keiner Hinsicht etwas zu wünschen übrig lasse, verbürgt Herrn Fr. Schneiders Name.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate Januar und Februar.

Hoftheater. Die einzige Ausbeute in einem Zeitraume von 9 Wochen war ein neues Ballet: *Emma*, oder: *die heimliche Ehe*, das auch nur theilweise Beyfall erhielt, und im Ganzen kalt liess. Die von Hrn. Kinsky hierzu geschriebene Musik hat manches verdienstliche und ist mit lobenswerthem Fleisse gearbeitet. — Der Basssänger Fischer, ehemals beym Berliner, jetzt beym Münchener Hoftheater, befindet sich auf Besuch hier, und hat bereits den Figaro in Mozart's Oper mit dem glänzendsten Erfolg gegeben. Der routinirte Mann weiss den Mangel an Stimme recht klug zu verstecken, und wir selbst so gehrechlichen Erdensöhne lassen uns ja gerne täuschen, wenn uns nur irgend ein Ersatz für einen wirklich fühlbaren Verlust mit Anstand dargeboten wird.

Theater an der Wien. Auch hier machte das niedliche Kinderballet: *Die Wildschützen*, kein ausgezeichnetes Glück, will sagen, für die Kasse; denn hinsichtlich der Diction und Durchführung ist es eines der gelungensten Produkte des genialen Horschelt, indem der Stoff, *Weissens Kinderfreunde* mit Modificationen entlehnt, ganz und gar diesem Pygmäen-Völkchen zusagt, und Ernst und Scherz mit so viel Verstand in der Waagschale vertheilt ist. Eben so viel Gutes bietet Herrn Riotte's Tonsatz dar; charakteristisch, melodieenreich und ein sinniges, blühendes Instrumentale, mehr kann wohl von dieser Compositions-Gattung nicht gefordert werden, und solches findet man hier reichlich. — *Die Pagen des Herzogs von Vendome*, und *Emma von Leicester* (in Italien *Resburg*), erstere componirt von Hrn. Carl Blum, letztere Meyerbeers Epochenmacherin in der Inselstadt, waren beyde bey uns hier nur temporäre Erscheinungen. Der tolldreiste Witz eines Pagen, der seinem Gebieter ein Näschen dreht, und dafür statt der Ruthe das objectum quaestionis — sein Liebchen erhält, ist aus dem Ballet gleiches Namens, aus einem französischen Vaudeville, und aus einer deutschen Operette, bekannt genug. Hier sollte die Fabel auf die Dauer von drey Stunden ausgeweitet werden, zahlreiche Gesänge des Inhalts Lücken füllen: so ist der erste Akt eine ungebührlich lange Exposition, der zweyte, die einzige Hauptscene abgerechnet, ein Compendium von Episoden; die Musik sogenanntes Mittelgut, das für den Kenner keinen reellen Werth, für den blossen Sinnenkitzel keinen drastischen Reiz hat, und recht eigentlich ohne bleibenden Eindruck, ähnlich den Visionen in den ombres chinoises, zu einem Ohre ein, beym andern wieder ausgeht; somit blieb denn auch der Versuch, alles in einen Akt zusammenzudrängen, ohne besondern Erfolg. Von Meyerbeers Wunderkinde ging ein gewaltiger Ruf voraus, der seinem Schützling offenbar zum Nachtheil gereichte, weil man, ausser einer sklavischen Nachahmung von Rossini'schen Ideen und Lieblingsmanieren, wenig eigenthümliches vorfand, und nachgerade diese Dessert-Bissen bereits anzuckeln pflegen, obschon hier die Gerichte mit grösserer Sorgfalt zubereitet sind, und manchen Speisen durch die Zuthat von duftenden Gewürzen ein recht raffinirter haut gout mitgetheilt wird. — Ein Faschingsstück: *Pervonta*, nach Kotzebue, mit eingelegten Gesängen von Rossini, Coccia, Guglielmi u. a. w. that in den letzten Tagen der Carnevals seine Schuldigkeit. Debütanten sahen wir in dieser Zeitfrist zwey: Herrn Schimon als Joseph, der als Neuling Aufmunterung erhielt, und Herrn Fries, welcher den Don Juan so darstellte, wie wir ihn nimmer wieder zu sehen wünschen.

Das *Theater in der Leopoldstadt* gab 1. *Die lustige Bäckerin*, eine Pantomime von Raimolds, mit Musik von verschiedenen Meistern. 2. *Der Wunderdoktor*, und 3. *Ider, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, beyde mit einer lobenswerthen Composition von Drechsler. 4. Ein Quodlibet: *Der Fasching in Wien*, mit Musik von Volkert. — Im

Josephstädter Theater ist, so zu sagen, das täglich Brod ein Zauberspiel mit Tableaux unter dem ominösen Titel: *Scin, Mond, Pagat.* Hilf was helfen kann. Ein Melodrama: *Das Felsenmädchen*, oder: *Die Unbekannte im Ardenner Walde*, ist uns schon wieder aus dem Gesichtskreise entschwunden. Von Herrn Glöser zu diesen Pieces — abgeschriebener — Musik wollen wir lieber schweigen und hoffen, dass es ihm zum Selbstschaffen vielleicht mehr an Zeit, denn an Talent, Fleiss und Lust gebricht.

Concerte. Am 2ten Januar Hr. Weiss. Von seiner Composition waren: ein neues Quartett in G moll, und Variationen für Flöte, Oboe und Trompete. Wenn dieser Tonsetzer einmal anfangen wird, an Klarheit Gefallen zu finden, weniger zu Beethovisiren und den Culminationspunkt seines Studiums und Strebens in Schwierigkeiten zu suchen, so kann er noch Vorzügliches leisten. Herrn Moscheles Vortrag seines neuesten Pianoforteconcerts und der Gesang der Dem. Pfeiffer in einer Rossini'schen Arie, wurden nach Verdienst gewürdigt. — Am 16ten im Kärnthnerthortheater, von der Gesellschaft adeliger Frauen zur besseren Verpflegung der Findlinge, eine Abendunterhaltung mit Deklamation, Gemälde-Darstellungen und folgenden Tonstücken: 1. Ouverture von Paesiello, alla maniera italiana, worin die gran cassa bedeutende Geschäfte machte. 2. Rondo aus *Cenerentola*. 3. Arie von Generali. 4. Duett aus *Armida*. In allen drey Gesängen zeigte eine junge, hoffnungsvolle Dilettantin, Dem. *Catharine Canzi* herrliche Naturanlagen, eine vollendete Sängerin zu werden. Ein Stimmenumfang von mehr denn zwey Octaven, durchaus reine Intonation, Gleich-

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05388/049

heit der Töne, in der Höhe sowohl als in der Tiefe, eine seltene Beweglichkeit und Eleganz in ihren geschmackvollen Verzierungen verschafften ihr ungetheilten Beyfall, den auch im Duette Hr. Jäger für seinen hinreissend schönen Vortrag reichlich erhielt. 5. Violinvariationen von Maurer, recht wacker ausgeführt von Hrn. Jansa. 6. Ouverture aus *Sofonisba* von Pär, das bekannte Modell zum *Tancred*. 7. Chor aus Glucks *Alceste*. 8. Adagio und Variationen für die Flöte, gespielt von Herrn Sedlazeck. 9. Der 24ste Psalm, als vierstimmiger Chor gesetzt von Herrn Abbé Stadler. — Am 20sten Februar, im grossen Redoutensaale, das erste Gesellschaftsconcert. Zum Anfang gab man Beethovens Sinfonia eroica in Es, ein leuchtender Stern, der alles nachfolgende verdunkelte und für alle Anwesende ein lang erschnter Ohrenschmauss war. Ferner: ein Duett für zwey Soprane von Rossini, ein Violinconcert von Kreutzer, ein vierstimmiger Hymnus von Preindl, worin sich die figurirten Solo's der concertirenden Flöte, Oboe und Trompete eben nicht sonderlich erbaulich ausnahmen; endlich zum Schluss Joseph Haydn's Sturmchor. — Am 27sten, in demselben Lokale, Hr. Kapellmeister Gyrowetz. Er führte aus seiner für Mayland geschriebenen Oper: *Il finto Stanislao* die Ouverture, ein Duett, und ein Sextett auf, die mit vielem Theatereffekt angelegt sind, und daher auch nur von diesem Standpunkte aus gehörig beurtheilt werden können. Der junge Schunke spielte ein Adagio und Rondo für Pianoforte von Ries. Seine grosse Fertigkeit verdient in der That Bewunderung; eine ernstliche Rüge aber diese unbegrenzte Taktlosigkeit, wodurch die Zuhörer den Faden des Tonstücks aus den Augen verlieren, und das begleitende Orchester die Eintritte beynahe nur auf Gerathewohl errathen, oder vielmehr erschnappen muss. Eine Cavatine von Rossini, gesungen von Dem. Wranitzky, und Guiturevariationen, gespielt von Hrn. Costa, waren angenehme Zugaben. — Am 27sten im Saale zum römischen Kaiser, der Violinist Hr. Jäll. Er spielte ein schönes Concert von Lafont, und eine selbst gesetzte Polonaise und gab Beweise eines früchtebringenden Strebens nach wahrer Vervollkommnung in seiner Kunst. Herr Hraderky blies auf dem Waldhorne ein Adagio, und Hr. Jäger entzückte durch ein Liedchen und eine Arie die ganze Versammlung. Die einleitende Ouverture von Baron von Lannoy ist ein schöner Instrumentalsatz. Am 29sten Hr. Aloys Khayll, der geschätzte Virtuos auf der Flöte. Er spielte ein arrangirtes Concert von B. Romberg (H moll), ein Adagio auf der Flute d'amour und mit seinem Bruder Joseph ein von Herrn Moscheles für Oboe und Flöte gesetztes Duett. In jedem dieser Sätze feyerte er einen Triumph seiner Kunst, und erhielt die lohnendsten Beweise von Zufriedenheit und Anerkennung seiner Verdienste. Gesungen wurde von Herrn Siebert die Cavatine aus *Tancred*, und von seinen Töchterchen Clara, Catalanische Variationen, für ihr Alter befriedigend genug. Klüger wäre es freylich, die zarte Jugend einen anderen sicherern Weg zu führen. Eine Ouverture von Pechatscheck und ein Klavier-Rondo von Halm, für 4 Hände, gespielt vom Autor und Fräulein Biler, wurden gut ausgeführt und beyfällig aufgenommen.

Leipzig. Die letzten Wochen waren, im Verhältniss zu dem, was ohnehin an öffentlicher Musik statt hatte, mehr als reichlich mit Extrsconcerten gesegnet, und, wie man hört, wird der Segen noch wachsen. Damit uns der Anzeigen, wie manchem Liebhaber der Zahlungen für Concerte nicht zu viel werden, und weil ich eben jetzt einiges wahrhaft Ausgezeichnete zu melden habe, gehe ich bey Zeiten dran, und bringe das Andere nach.

Mit dem wahrhaft Ausgezeichneten meyne ich aber das Orgelconcert, das der wandernde Hr. Böhner gab, ganz und gar nicht. Er hatte angekündigt, erstens im strengen, hernach im galanten Styl zu spielen und endlich, verschiedene Naturscenen zu Hervorbringung malerischer Effekte zu schildern. Vom Ersten hat der Ref. kaum etwas, ausser kleine Anwandlungen vernommen; im zweyten zeigte Hr. B. noch Reste seines Talents und seiner Kunst, womit er ehemals so viel versprach und auch schon leistete; zum dritten kam es gar nicht: denn da Hr. B. die Versammelten, ohngeachtet er nach den Zeitungen „präcise 11 Uhr“ anfangen wollte, bis nach halb 12, in der kalten Kirche hatte auf seine hohe Ankunft warten lassen, so fror alles und ging, wie der Ref. auch. Ob nun Hr. B. die verschiedenen Naturscenen noch sich selber geschildert habe, weiss der Ref. nicht, bezweifelt es aber.

Am 21sten Febr. gab Hr. W. A. Mozart,

jüngster Sohn des wel berühmten Meisters, kurz vor seinem Tode geboren, ein Concert im Gewandhaussaale, der ganz voll war. Die hiesige politische Zeitung, die sonst von alle dem, was am Orte vorgeht, nicht leicht Kundschaft nimmt, hatte in einem eigenen Artikel ihn zu einem Concerte aufgefordert, wozu er doch hergekommen war, und im voraus versichert, dass der Geist seines Vaters auf ihm ruhe. Das Bedenkliche solcher Prophezeihungen zeigte sich auch hier. Geist ruhet gewiss auf diesem Künstler, aber ein, von dem seines Vaters ganz und gar verschiedener. Das gehet aus den Compositionen beyder, wenn man sie vergleicht, unverkennbar hervor; und schliesst man von der Art, wie der Vater für das Pianoforte schrieb, auf die Art, wie er es spielte, so ist auch das Spiel des Sohnes von dem des Vaters gänzlich verschieden, wie das auch in jetziger Zeit, wenigstens von reisenden Virtuosen, verlangt wird. Hr. M. gab im ersten Theile nur Compositionen seines Vaters, was ihm Ref. zur Ehre rechnet; nämlich: die Ouverture zur *Zauberflöte*, die Scene und Arie: *Misera! Dove son?* die Dem. Mariane Wohlbrück, jüngere Tochter des hiesigen Theaterregisseurs, mit gesunder, wohlklingender Stimme und mit Sicherheit vortrug, freylich aber ohne in ihren Geist und Sinn einzudringen: was man auch billiger Weise, bey der Jugend der Sängerin und bey ihrem ersten Auftreten in einem Concerte, kaum verlangen konnte. Hr. M. spielte das vortreffliche Concert seines Vaters aus C dur, das gleich nach dessen Tode bey Breitkopf und Härtel gestochen worden ist, und das, wie wenigstens die ältesten Mitglieder des Orchesters behaupteten, vor dreyssig Jahren der grosse Mann hier selbst gespielt haben soll. (Er soll nach Behauptung derselben Herren den Saal fast leer gehabt, und nicht die Kosten herausgebracht haben. Kein Wunder! er stand zu hoch über seiner Zeit, als dass sie ihn hätte würdigen, ja nur fassen können!) Hr. M. spielte den ersten Satz gut, den zweyten etwas kalt, den dritten sehr brav; doch zeigte er, was er als Virtuos vermag, erst in seinen eigenen Compositionen, und eine gewisse Eigenheit seines Spiels that jener des Vaters hin und wieder Schaden. Hr. M. nämlich beschleunigt oder verzögert das Tempo in den Solo's unaufhörlich, und dermaassen, dass man ihm nicht Unrecht thäte, behauptete man, nicht drey Takte nach einander blieben sich vollkommen gleich. Wie er das nun aber macht, so wird es von vielen gern gehört, da nämlich, wo die Composition darnach eingerichtet ist. Das war bey der, seines eigenen Concerts der Fall, und bey den Variationen zum Schluss, ohne Begleitung, noch mehr: aber dass Musik, die durch alle Stimmen gearbeitet, in allen Stimmen imitirend gesetzt — kurz, dass Compositionen, wie die seines Vaters, und besonders auch, wie jenes Concert, nicht so gespielt werden dürfen, das bedarf wohl keines Erweises. Keine Frage, dass Hr. M. dies so gut weiss, als der Ref. und andere Leute, auch schien er sich in jener Eigenheit hier zu mässigen: aber ist Einem einmal etwas zur Gewohnheit geworden, so gelüstet das Fleisch wider den Geist und ihr thut nicht, was ihr wollt. In jenem seinem eigenen Concerte aber, das aus einem grossen, ernsten und kräftigen Allegro, und aus einem langen, heitern, vortrefflichen Rondo besteht, zeigte er sich als wahrhaft rühmenswürdiger Virtuos; und in den Variationen ohne Begleitung, womit er beschloss, gleichfalls. Diese gefielen aber weit weniger, wie dem Ref. scheint, besonders darum, weil das höchsteinfache russische Thema von Noten über Noten, Figuren über Figuren, und sehr künstlicher Arbeit fast ganz erstickt wurde. Sein Spiel ist sehr fertig, präcis und überall, auch im Schwierigsten, deutlich. Von Schwierigkeiten bezwingt er vieles, obschon er die Hexereyen und Springereyen, womit jetzt manche Klavierspieler imponiren, nicht zeigt; vielleicht mehr, weil er nicht will, als weil er nicht kann. Ein besonderer Vorzug seines Spiels ist der nette und runde Anschlag, durch den er vorzüglich alles so deutlich und auch so wohlklingend hervorgehen lässt. Im Ausdruck ist sein Spiel mannigfaltig und anziehend. Da war denn auch der Beyfall einstimmig und am rauschendsten, wo Hr. M. die hier gerühmten Vorzüge am meisten zeigte; nämlich in dem Concerte von seiner Composition. Personen, die ihn persönlich kennen gelernt haben, rühmen ihn auch als einen gebildeten, einfachen und bescheidenen Mann. Um so weniger wird es ihm auch an andern Orten an der ausgezeichneten Theilnahme fehlen, die er hier gefunden hat.

Am 6ten März führte der hiesige Musikdirektor, Hr. Friedrich Schneider, seine Composition des Apelschen Oratoriums: *Das Weltgericht*,

zum ersten Male in demselben Locale auf. Indem der Ref. sich rüstete, darüber seine Gedanken aufzuschreiben, erhielt er von der Redact. dieser Zeitung die Nachricht, Hr. Hofr. Rochlitz werde einen ausführlichen, mit seinem Namen unterzeichneten Aufsatz über jenen Gegenstand in diesen Blättern liefern. Billig und gern tritt der Ref. zurück vor einem Manne, den er ehrt und der seine Kennerschaft in einer langen Reihe von Jahren sattsam bewiesen hat. Er thut das um so lieber, da sich voraussetzen lässt, Hr. R. werde sich durch Humanität und persönlichen Antheil an dem verstorbenen Dichter und an dem Componisten in seiner Unparteylichkeit nicht stören lassen. Deswegen mag es genug seyn, hier die Stimme des grössern musikalischen Publikums, so weit sie der Ref. hat erfahren können, und welche zu erfahren, Hr. R. wahrscheinlich weniger Gelegenheit hat, über das Gedicht und die Musik anzuführen. Das Gedicht wurde von Vielen nicht recht verstanden: das mag mehr an ihnen, als an diesem liegen; und nun, nachdem sie sich erst mehr damit bekannt gemacht haben, wird es wohl nicht mehr der Fall seyn. Für die Musik ist das Gedicht in einzelnen Stücken, besonders im dritten Akt, vortheilhaft; im Ganzen aber wenigstens darum nicht, weil es gar zu viele Chöre hat und auch verschiedene Wiederholungen. Die Musik fand allgemeinen Beyfall, und in nicht wenigen Hauptstücken war dieser Beyfall so gross, als ihn höchstselten ein Werk dieser Gattung hier gefunden hat. Ueberall hörte man nur Lob; von Tadel aber gar nichts, ausser: es möchten der Chöre und der rauschenden Musikstücke, wenigstens für den Saal, nicht so viele seyn, wofür aber der Componist nicht kann; und: dieser möchte des Fugenwesens nicht zu viel gemacht, und in den Solostücken, wo die Erfindung der Melodieen entschiede, das, wenn auch Gute, doch Gewohnte, mehr vermieden haben. Die Ausführung war vortrefflich, und Jedermann freuete sich über die regsame Theilnahme so vieler mitwirkenden Personen an dem ausgezeichneten Werke und an seinem achtungswürdigen Componisten. Wenn er nur nicht viel mehr Billets ausgegeben hätte, als Zuhörer ohne grosse Beschwerde und Störung im Genuss gegenwärtig seyn konnten! Wie es heisst, hat man Herrn Schneider aufgefordert, dieses Oratorium noch einmal und in einer Kirche zu geben: da würde sich Mehres wahrscheinlich noch schöner ausnehmen. Die hiesige politische Zeitung, die, wie wir oben bemerkt haben, für Herrn Mozart einen starken Anlauf genommen hatte, war bey Gelegenheit des Werks eines Dichters, der sogar auch als Mitglied des Magistrats sich in böser Zeit beträchtliche Verdienste um die Stadt erworben hatte, und eines Musikers, dem wir in vielerley Rücksichten Dank schuldig sind, nicht aus ihrer Gewohnheit geschritten: sie hatte keine Notiz davon genommen.

Am 11ten März gab Mad. Müller, die Wittwe des vormals hier als Cantor an der Thomasschule angestellt gewesenen Aug. Eberh. Müller, der vor Jahr und Tag als Grossherzogl. Kapellmeister in Weimar verstorben ist, ein Concert, das ebenfalls anständig unterstützt wurde. Mad. Müller spielte eines der besten Klavierconcerte ihres Mannes, eines der schönsten von Mozart, das hier wenig bekannt ist, und einen der schwersten Capriccios des erstern. Es ist ehedem, wo Mad. Müller oft in den hiesigen Concerten auftrat, ihr sicheres, reinliches, fertiges und rundes Spiel mehrmals und mit vollem Recht, gerühmt worden. Es hat sich seitdem nichts geändert, nur dass Mad. M. im Anfange ein wenig ängstlicher schien. Sie fand den verdienten Beyfall bey allen Anwesenden. Sie lebt, unterstützt von einer Pension des Grossherzogs von Weimar, jetzt wieder unter uns und wir wünschen, dass sie nun auch zuweilen im Abonnementsconcerte zuftreten möge. Zwar hat dies Concert an Klavierspielern eher Ueberfluss, als Mangel: aber jeder gute Spieler hat doch sein Eigenes, und durch sie würden wir hoffentlich auch öfter Mozart'sche Concerte hören, die sie ehemals so vorzüglich vorgetragen haben soll, und die unsere Virtuosen bey Seite gelegt zu haben scheine, wahrscheinlich weil sie ihnen zu leicht sind, oder weil sie, wie man sich wunderlich genug ausdrückt, die Hände nicht füllen.

Weimar, im März 1820. Seit meinen letzten Nachrichten über die hiesigen Kunstbestrebungen hat unser Gesangverein die regelmässigen wöchentlichen Zusammenkünfte unausgesetzt gehalten und durch Uebung mehrer Motetten, Arien und Chöre von Schicht, Homilius, Hiller, Häsler, Wolff, J. A. P. Schulz, Reichardt, Weigl, M. v. Weber u. a. einer Messe von Fr. Schneider, eines Salve Regina von Rovetta, zweyer

andern von A. F. Häser und anderer geistlichen Musikstücke, die bisherigen Zwecke weiter verfolgt. Am 17ten Jan. d. J. trat derselbe zum Besten der hiesigen Armen zu einem öffentlichen Concert im grossen Saale des hiesigen Rathhauses zusammen, in welchem folgende Stücke vorgetragen wurden: 1ste Abtheilung: Hymne von J. A. P. Schulz: *Vor dir o Ewiger*; Arie von Haydn: *Rollend in schäumenden Wellen*; Motette von Schicht: *Jesu meine Zuversicht*. 2te Abtheilung: Recitativ und Arie aus *Achilles* von Fär: *O fühl es, was mich spornt*; zwey Canons für drey Altstimmen von Ferrari; Arie aus *Titus* von Mozart: *Deh, per questo istante solo*; Göthe's *Kleine Blumen, kleine Blätter*, für vier Männerstimmen von Blum. 3te Abtheilung: Der 130ste Psalm für zwey Soprane und Chor von Abbé Stadler; Terzett von G. W. Kieser, *Salve Regina* von Häser, No. 1. Der von mehr als 300 Zuhörern gefüllte Saal zeigte von der allgemeinen Theilnahme an dem aufblühenden Institute. Von dem Ertrage wurden die bey der diesjährigen grossen Kälte nothleidenden Armen durch Feuerungsmaterialien sehr erfreulich unterstützt. Ein Musikfest seltnerer Art ward am 28sten Febr. begangen. Auf diesen Tag fiel nämlich die fünfzigjährige Amtsjubelfeyer des hiesigen Organisten an St. Georg und St. Jacob, Herrn Parow. Wenn ein reiner Charakter, eine unermüdete, mit Uneigennützigkeit und Bescheidenheit verbundene Pflichtthätigkeit, bey Tüchtigkeit und Verdienst, und Gefühl für das Rechte, Gute und Schöne, allgemeine Achtung und Liebe erwerben sollen; so ist dieser Greis derselben in vollem Masse würdig. Die Theilnahme an seinem Feste war daher auch in der ganzen Stadt allgemein. Am Morgen des gedachten Tages begab sich eine Deputation von mehrern seiner Schüler und Schülerinnen zu ihm, um ihn in ihrem, und im Namen einer noch grössern Anzahl von ihm in der Musik Unterwiesenen, zu dem erlebten Ehrentage Glück zu wünschen und die Geschenke der Liebe und Verehrung zu überbringen. Des Mittags versammelte sich eine Männergesellschaft von 100 Personen im Saale des Gasthofes zur Stadt Hamburg zu einem Gastmale, zu welchem Herr Parow eingeladen war. Vor demselben ward dem Jubelgreise seine durch grossherzogl. Gnade erfolgte Ernennung zum Professor der Musik bekannt gemacht und das deswegen erlassene Rescript verlesen. Bey Tische überreichten die Vorsteher der Kirche von St. Georg und St. Jacob denselben einen schönen silbernen gravirten Pokal; auch wurden mehre Gedichte vertheilt. Nach dem frohen Mahle begab sich die Gesellschaft in den Saal der Versammlungen des Gesangvereins, der schon von den Damen fast gefüllt war. Einige derselben, Schülerinnen des Jubelgreises, empfingen ihn beym Eingange bekränzend, und nachdem derselbe unter einer kleinen Anrede auf den ihm bestimmten Ehrenplatz geführt worden war, begann eine für diese Gelegenheit hier gedichtete und componirte Motette. Hierauf folgte ein gleichfalls zu diesem Tage von Herrn Clasing in Hamburg componirtes Terzett, und dann die Motette von Schicht: *Nach einer Prüfung kurzer Tage*. Das Ganze wurde in heiterer Geselligkeit beschlossen.

Ausser diesen von hiesigen Liebhabern veranstalteten Musikleistungen hörten wir noch die in mehren Blättern unter dem Namen Francisca Rosa rühmlich erwähnte Guitarrespielerin, und bewunderten ihre allerdings bedeutende Fertigkeit, mit dem Bedauern, die viele Mühe zur Erlangung derselben an ein für Concerte so undankbares Instrument gewandt zu sehen.

Kurze Anzeige.

Fantaisie sur la cavatine de l'Opera Tancred, pour le Pianoforte et Clarinette ou Violon, comp. par Chrétien Rummel. à Mayence, chez B. Schott fils. (Preis, 2 Guld. 24 Kr.)

Nur gewandten und fertigen Spielern ist dieses Werk, welches sich eben so vortheilhaft in Neuheit der Erfindung, als Reinheit des Satzes auszeichnet, zu empfehlen. Rec. gesteht zwar, dass er, da der Titel wieder einmal etwas variirtes aus dem *Tancred* ankündigte, die Composition mit einigem Vorurtheile zur Hand nahm, allein er ward auf eine angenehme Art getäuscht und lässt dem Tonsetzer mit Vergnügen die Gerechtigkeit wiederfahren, dass wohl nur von wenigen das bekannte u. beliebte Thema aus dem *Tancred* auf eine so geniale und gefällige Weise behandelt seyn dürfte, als von ihm.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. **N°. 14.** 1820.

Musikalisches Allerley aus Paris, von den Monaten December 1819 und Januar und Februar 1820.

Ein Herr Schlard hat bewiesen, dass er wohl den Namen, aber nicht die That (nämlich die eines Deutschen) hat. Er ist einer von den jungen Leuten, welche man in dem hiesigen Conservatorium die Composition nach Regeln, das heisst, auf den Fingern abzählen gelehrt und dann drey oder vier Jahre nach Italien geschickt hat, gleich Handwerksburschen, die auf die Wanderung gehen müssen, ehe ihnen in ihrer Heimath das Meister- und Bürgerrecht zugestanden wird. Selbst in Frankreich erhebt sich eine laute und allgemeine Stimme gegen diese musikalisch-peinliche Noth- und Notenanstalt, wo die Schuler linirtes Papier beschreiben müssen, wie Zuchtlinge in den Arbeitshäusern Strümpfe stricken, das heisst, nicht getrieben aus innerer Ueberströmung einer wie Lava sich ergiessenden Begeisterung, sondern, weil doch junge Leute etwas lernen müssen. Ein Handwerk könnte es freylich auch thun; aber es ist doch schmeichelhafter, den Namen seines Kindes auf den Comödienzetteln, als auf Schuster- oder Schneiderschildern zu lesen! In der That haben sich die Zöglinge, oder ich möchte lieber sagen, die Zuchtlinge der königlichen Musikschule seit einigen Jahren in so ungemeiner Menge auf dem Theater Feydeau vernehmen lassen, dass den älteren Componisten darüber im eigentlichen Verstande der Weg versperrt worden ist. Hr. Schlard hat einen andern Weg, das heisst, den über das italienische Theater eingeschlagen und hier eine bereits von ihm in Italien gesetzte und, seiner Angabe nach, hundertmal in Neapel aufgeführte Oper: *Casa da vendere*, vorstellen lassen. Der Text ist die italienische Uebersetzung der bekannten Dalayrac'schen Oper: *Maison à vendre*, welche in Deutschland, wenn ich nicht irre, in zwey verschiedenen Uebersetzungen als Lustspiel aufgeführt wird. Das gelungene Wagstück Garcia's, den allerliebsten *Calisto* Boieldieu's von neuem zu componiren, ist ohnstreitig Veranlassung gewesen, dass Herrn Schlard das einzige misslungen ist: unter seinen Händen ist die Dalayrac'sche Musik, welche letztere, wie jedermann weiss, ein Meisterstück in der leichten, aber nichts destoweniger originellen Gattung ist, zu einem so argen Notenwerke geworden, dass selbst alle hiesigen Journalisten einen Anstoss daran genommen haben, und das will doch viel sagen.

Von mehrern deutschen Musikkennern, die nach Paris gekommen sind, und vorher mein Urtheil über den hiesigen Oboeblaser Vogt in der musikal. Zeitung gelesen hatten, ist mir, nachdem eben diese Musikkenner den benannten Künstler das Ouverturen-Solo in der Grétry'schen *Caravane von Cairo* haben blasen hören, der Vorwurf einer offenbaren Parteylichkeit zu Gunsten des letztern gemacht worden. Ich finde mich dadurch zu der Erklärung veranlasst, dass die Achtung, mit welcher ich von diesem Künstler gesprochen habe, nur als Resultat seines Vortrags der Reicha'schen Quintett zu betrachten ist, sich keineswegs aber auf andere öffentliche Leistungen desselben beziehen soll, am wenigsten auf jenes Solo, welches von Herrn Vogt gespielt, in der That zu einem Hautbois-Solo, das heisst, zu einem hochhölzernen wird. Uebrigens darf es sich Herr Vogt nur vor dem Publicum der hiesigen grossen Oper, das heisst, vor Leuten, auf welche die letzte Hälfte des bekannten Spruchs: Sie haben Augen und sehen nicht, und Ohren und hören nicht, vorzugsweise anzuwenden ist, erlauben, in einer Cadenz folgende originelle Passagen anzubringen:

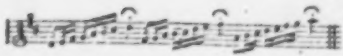

Zu seiner, freylich nicht künstlerischen, aber doch menschlichen Entschuldigung möge dienen, dass die *Caravane von Cairo* ein tausendmal abgeleyerter Lückenbüsser ist, den nur leere Bänke mit ansehen (denn die aus der ganzen Stadt bestehende Klatscherbande unter dem Kronleuchter ist als ästhetisch und financiell-todt zu betrachten), und dass diese Oper nur darum gegeben wird, weil doch jede Sache, also auch ein Ballet, mit etwas anfangen muss. Aber warum tritt Herr Vogt dies Solo nicht seinem Secundus ab?

Unter vielen andern künstlerischen und bürgerlichen Charakterzügen, welche die französische Nation mit der griechischen gemein hat und wegen welcher man sie die Griechen von der umgekehrten Seite nennen könnte, steht die Eigenthümlichkeit derselben oben an, dass das Wort Musik bey ihnen nicht sowohl diese Kunst selbst anzeigt, sondern vielmehr, wie bey den Griechen, besonders auch Tanz bedeutet. Der Tanz ist so gewiss die eigentliche Nationalmusik der Franzosen, dass das französische Nationaltheater, das heisst, die grosse Oper, von Stunde an geschlossen werden müsste, wo man auf demselben die Ballette abschaffen würde.

Zu den musikalischen Sonderbarkeiten muss es gezählt werden, dass bis jetzt (Ende Februars) auch nicht ein einziges, besonders öffentliches Concert (die verschiedenen Liebhaberconcerte sind hier aus doppeltem Grunde für nichts zu rechnen) gegeben worden ist. Eine sogenannte *Soirée musicale* hat zwar statt gefunden; aber dergleichen sind meistens Brandschatzungen inter amicos, wo der Concertgeber, ein sogenannter Professeur de musique, seinen Scholaren und deren Bekannten und Freunden eine freywillige Beysteuer abzwingt und bey welchem jedermann leer ausgeht, ausgenommen die Tasche des Professeurs. Was die besagte *Soirée* anbetrifft, so hat diese eine Ausnahme von der Regel gemacht. Denn ob ihr gleich jener Charakter der mildern Beysteuer im allgemeinen nur zu lebhaft aufgedruckt war, so [illegible] dies Concert doch einige sehr interessante Einzelnheiten dargeboten. Unter diesen liess sich zuvörderst das Local bemerken. Die äusseren Umgebungen thun in Paris viel, ein Melancholicus würde sagen, alles, und folglich hatte der Professeur (Hr. Farrenc) ein Orchester bey einem der hiesigen Instrumentenmacher (Pape mit Namen, einem Deutschen, wenn ich nicht irre) aufgeschlagen: denn diese Leute müssen in Paris wie die Fürsten wohnen, wenn sie nicht als Bettler sterben wollen. Unter den Künstlern, die sich hören liessen, stand unstreitig der junge Herz oben an. Er spielte ein selbstgesetztes Fortepianoconcert. Dieser junge, jetzt kaum siebenzehnjährige Künstler, dessen ich in der musik. Zeitung schon zu wiederholten Malen Erwähnung gethan habe, ist eine so seltsame Erscheinung in der musikalischen Welt, dass ich vielleicht nächstens in einem besondern Artikel von demselben ausführlicher reden werde. Nur soviel möge hier im voraus gesagt werden, dass das Genie dieses seltenen Knaben, welchen ich bisher nur in seinem höchst genialen und doch höchst besonnenen und klaren Vortrage auf dem Fortepiano zu bewundern Gelegenheit gehabt hatte, sich auch durch das besagte Concert, welches ein wirkliches Meisterstück an Fülle, Kraft und Originalität, obgleich, wie natürlich, nicht ohne Verstöse und Incorrectheiten in der äusseren Form und inneren künstlerischen Intention ist, auf eine merkwürdige Weise kundgethan hat. Neben Herrn Herz hat sich eine Demoiselle Leroux mit der bekannten grossen Arie aus dem *Concert interrompu* von Berton, sehr zu ihrem Vortheile ausgezeichnet. Diese junge Sängerin ist aus der Provinz gebürtig und dort von ihrem Vater, einem Musiker von Profession, gebildet worden. Dem. Leroux ist, wie man es im französischen zu nennen pflegt, eine vollkommene Musicienne, das heisst, sie singt und spielt auf Harfe und Fortepiano alles und jedes vom Blatte, und besitzt übrigens alle die materiellen Talente, welche durch mechanisches Studium erlangt werden können. Wenn diese Künstlerin, trotz aller der genannten Vorzüge, selten ruhet, sondern immer nur in Bewunderung setzt; so liegt die Schuld daran, dass — sie eine Französin ist. Auf deutschem oder italienischem Grund und Boden geboren, würde dieses junge Frauenzimmer statt der plastisch-grandiosen Manier, in der sie jetzt das Unmögliche — für das Gehör des Publicums leistet, die romantisch-gemüthvolle bekommen haben, die, obgleich schwächer als jene, doch weiter als sie, nemlich in das Herz dringt. Welch

10theil bezeichneter stehen sollte, und umgekehrt; doch kann man mit Hulfe eines richtigen Gefuhls, solche kleine Mangel leicht verbessern.

Anekdoten.

Unter die Seltsamkeiten, welche man unter Musikern — nicht eben allein, aber doch gewohnlicher und in hoherm Grade, als bey andern Erdensohnen, antrift, gehört auch das ofters, bis zum Phantastischen gehende Zerstreutseyn und sich in seine eignen Traumereyen versenken. Die gemeinste Erfahrung bestatigt den Satz, und er dürfte wohl seinen guten psychologischen Grund haben. Dafs diese Seltsamkeit oft zu den possierlichsten Auftritten Gelegenheit giebt, kann nicht fehlen. Hr. Kapellm. Reichardt hat einige Scenen dieser Art von Georg Benda im Lyceum der Künste sehr angenehm erzählt; sie erinnern mich an einige andere von dem verstorbenen Friedemann Bach. Er war bekanntlich der älteste, und derjenige von Sebastians Sohnen, von welchem sein Bruder, K. Ph. Em. in Hamburg, selbst behauptete: *Er* konnte unsern Vater eher ersetzen, als wir andern zusammen genommen *). Sollte von diesen Anekdoten schon etwas in's Publikum gekommen seyn, so ist dies nur bey der zweyten und dritten moglich.

Friedrich Rochlitz.

1.

Friedemann Bach war noch im Hause seines Vaters ein vertrauter Freund von Joh. Friedrich Doles, der damals eine Zeitlang in Bach's Hause wohnte und sodann bis vor etwa zwolf Jahren Kantor an der Thomasschule in Leipzig war. Friedem. will einmal seinen Freund auf dessen Stube besuchen: dieser ist weggegangen, jener will ihn erwarten, und sezt sich an den Tisch, wohin man so eben für Doles das Abendessen auf Kohlen gesezt hatte. Friedem., versenkt in musik. Grillen, nimmt, ohne sich seiner bewufst zu seyn, das Essen herunter, verzehrt es sehr gelassen, wird nun zu Tische gerufen, räumt ruhig zusammen, steckt Messer, Gabel und Löffel in die Tasche, spaziert eben so gelassen hinunter, sezt sich stilltraumend hin und speifst nochmals. Doles kommt, findet den leeren Teller — Wer ist auf meiner Stube gewesen? — Friedemann! — Jener nimmt's für Scherz, geht

*) Irgend ein witziger Kopf charakterisirte die drey Bruder Bach, als Künstler sehr treffend also: Friedemann Bach, (der hallische) ist Meister im Hell-Dunkel. Emanuel (der hamburgische) im Grau in Grau, Christian (der londner) in vielfarbigen Blumenstucken nach der Natur. Vielleicht könnte man sie auch so als Künstler und einigermafsen auch als Menschen — was sich ja ohnehin nur in der Idee trennen lafst — von einander unterscheiden: Friedemann wollte im Arbeiten nur sich selbst Genüge leisten, Emanuel mehr Kennern und Liebhabern, Christian mehr Liebhabern und Virtuosen. Friedem. stiefs daher von sich, Eman. interessierte, Christ. wurde beliebt. Friedem. blieb roh, Eman. kultivirt, Christ. poliert. Friedem. darbte deshalb, Eman. hatte genug, Christ. bekam zum Verschwenden. Friedem. lebte unstät, Eman. in Hamburg, Christ. in London. Friedem. fand fast nur Feinde, Eman. viel Freunde, Christ. noch mehr Gesellen. Friedem. achtete den mittlern Bruder mäfsig, verschtete den jüngern; Eman. schatzte den ältern hoch, den jüngern mäfsig; Christ. lachte beyde aus. Friedem. trank und schrieb dann nicht, Eman. trank nicht und schrieb, Christ. trank und schrieb dann. Im Vorbeygehen — ist es vielen Lesern der Zeitung bekannt, dafs die stille reine Seele, der seltne edle Mensch, Oesers liebster Schuler, Sebastian Bach der jüngere, der vortrefflich war als Landschaftsmaler, vortrefflicher geworden ware als Historienmaler; dafs der Gute, dem schon in frühen Jünglingsjahren durch geheimes und unverschuldetes Leiden des Lebens frischester Keim zerdrückt war, der dann einsig in seiner Kunst Zuflucht, Trost und Freude fand — aber auch ein nur allzufruhes Grab — dafs dieser, Emanuel Bachs Sohn war? Lieber Mensch, der du jezt die Ruhe hast, die dir die Erde nirgends gab — deine Freunde in Rom, wo du starbst, und in einigen Städten Deutschlands, wo du lebtest, halten dich laut betrauert, aber denen, die dich nicht kannten, noch nicht laut genug, was du warest: ich vermag dir nichts dazuzubringen, als dies augenblicklich welkende Blatt und das unverwelkliche, treueste Andenken.

d. Verf.

ein Unterschied zwischen jenen beyden Manieren ist, davon hat Dem. Leroux an dem besagten Abende einen Beweis abgelegt: ihr ist es gelungen, mit der erwähnten Arie, in welcher der blos materielle Vortrag sehr am rechten Platze stand, viele Wirkung hervorzubringen; dagegen hat die von ihr gesungene bekannte Scene aus dem *Opfer Abrahams* von Cimarosa allgemein kalt gelassen. Mit letzterm Musikstücke gelang es vor einigen Jahren der Madame Dickonse, damaliger ersten Sängerin der italienischen Oper, deren vortreffliche Methode nicht im Stande war, in den Augen der Pariser für die schwache, etwas heisere Stimme dieser Sängerin zu entschädigen, einen allgemeinen, ja ungestümen Beyfall einzuernten. (Im Vorbeygehen fordere ich alle deutsche Sängerinnen auf, sich jener Arie als eines Probiersteins ihrer selbst zu bedienen, ob sie singen, oder blos Coloraturen machen können). Uebrigens ist es wirklich lächerlich, dass Dem. Leroux genöthigt gewesen ist, sich zum Scheine unter die Schülerinnen des Conservatoriums aufnehmen zu lassen, sie, von der die dortigen Professoren lernen könnten! Aber so will es nun einmal das Vorurtheil des grossen Haufens: wer nicht einige Jahre auf den Bänken der königl. Musikschule das Solfege de Rodolphe im Schlafe hat ableyern lernen, auf den wird nicht gehört, und klänge seine Stimme so laut, wie diejenige der Madame Branchü. (Ich sass einst im italienischen Theater neben einem älteren Pariser, dessen ganzes Wesen zu erkennen gab, dass er nie ander Wasser, als das aus der Seine getrunken hatte. Als Madame Catalani die bekannten Rode'schen Geigenvariationen mit dem Munde gespielt hatte, sagte der Mann mit der unschuldigsten Miene von der Welt: „C'est dommage qu'elle n'ait pas perfectionné son talent au Conservatoire.") Hr. Baudiot, Solo-Violoncellist der königl. Kapelle und Lehrer an der königl. Musikschule, hat ein Violoncellconcert gespielt. Dieser Künstler wird für den ersten aller jetzt lebenden französischen Violoncellspieler gehalten; ich glaube, eine Violoncelluhr (nachdem eine solche etwa erfunden seyn möchte), an dessen Stelle gesetzt, würde gerade dieselbe Wirkung hervorbringen, das heisst, gar keine. Niedlich ist Hrn. Baudiot's Spiel, oder vielmehr, es ist ein niedlich Spielwerk; aber nie ist mir ein Auf- und Abstreichen eines Fiedelbogens lebloser vorgekommen, als das dieses Künstlers. Kälte im Vortrage schliesst immer noch das Feuer nicht von sich aus, wie der Eisberg Hekla die brennendste Lava ausströmt; aber was todt ist, taugt zu gar nichts, als bey Seite geschafft zu werden. Das soll denn auch mit dem Herrn Baudiot insofern geschehen, als ich dessen nie wieder in diesen Blättern erwähnen werde. Um endlich auch ein Wort von dem Concertgeber selbst zu sagen, so ist Herr Farrenc ein Flötenist, und zwar ein wahrhaft wüthender Ajax auf seinem Instrumente. Virtuosität steckt dahinter, das ist nicht zu läugnen, aber in dem Sinne, wie der Springer Mahler über Bedienten, Pferde, Kutsche und Wagen wegspringt und dann, fest wie Bley auf beyden Beinen stehend, zeigt, dass er den Hals nicht gebrochen hat.

Die *Revue encyclopédique* (August, 1819) hat meinen bisherigen Mittheilungen in der musikal. Zeitung die Ehre angethan, einen sehr lang und breiten Auszug aus denselben mitzutheilen. Der Verf., Hr. Lambry aus Metz, ist dabey in doppeltem Sinne französisch verfahren, das heisst, einmal, ohne alle Sprachkenntniss, denn er lässt mich Urtheile fällen, an die ich im Leben nicht gedacht habe (wie z. B., dass der jüngere Bohrer ein schlechter Violoncellist sey, und dass Mad. Catalani nur im Vortrage deutscher Singmusik hervorrage), dann, weil er des wahrhaft bewunderungswürdig-unschuldigen Glaubens ist, dass es in der Musik keine andere Meynung geben könne, als die des Hrn. Lambry aus Metz.

Es scheint ausgemacht zu seyn, dass die Franzosen, wenigstens die Pariser, in der Musik unterrichtet werden sollen, wie man den Papagayen das Sprechen beybringt. Ein Hr. Galin kündigt eine *Sténographie musicale* an und verheisst dabey, Zöglinge von jedem Geschlechte und jedem Alter im Umsehen das Lesen und Transponiren der Noten in alle Schlüssel zu lehren. Noten lesen (lire la musique) heisst im französischen vom Blatte singen, eine Kunst, auf deren Erlernung wir ehemals in Deutschland eben so viele Jahre zugebracht haben, als Herr Galin Monate verlangt, nämlich drey. Aber auch Musik niederzuschreiben (écrire la musique), das heisst, gehörte Sätze durch Noten darzustellen, will Herr Galin seine Schüler in eben so kurzer Zeit lehren. Es lebe die musikalische Geschwindschreibekunst des Hrn. Galin! In England sind bekanntlich Revolutionen über die Erfindung von Fa-

brikmaschinen ausgebrochen, weil durch sie den menschlichen Händen Abbruch geschieht. Sollte nicht, was den Gliedmassen der Menschen recht ist, auch ihrem Geiste billig seyn? Daher möchte wohl noch einstens zu Gunsten der gewöhnlichen Lehrmethode allen dergleichen musikalischen Würfelmaschinen ein allgemeiner Vertilgungskrieg erklärt werden. Uebrigens ist es noch wohl eine unbestrittene Wahrheit, dass der Zeitpunkt, wo man die Kunst zu lehren beginnt, gerade den ersten Augenblick ihres Verfalls bezeichnet: als Aristoteles Vorschriften zur Verfertigung der Tragödien ertheilte, waren schon längst keine Dichter mehr vorhanden, die deren hätten schaffen können; eben so sind die älteren grossen Componisten Italiens in keiner Musikanstalt gebildet worden und die neueren, welche Zöglinge der italienischen Conservatorien sind, haben, so vortrefflich auch ihre Werke seyn mögen, den beginnenden Verfall der Musik in ihrem Lande nicht verhindern können; Deutschland endlich, ein Land, auf welches selbst Italien mit Neid herabsieht, hat seine in jeder Gattung der Musik sich auszeichnenden Componisten und Instrumentalisten aus keiner Musikanstalt erhalten. Wohin kann übrigens die Sucht, aus der Musik eine eben so gänge und gebe Geistesspeise zu machen, als das tägliche Brod eine leibliche ist, anders führen, als zur wirklichen Stänkerung an derselben? Das berüchtigte: *Toujours perdrix*, möchte nicht allein auf schöne Weiber, sondern auch auf die Musik angewandt werden. Wo sollen endlich auch noch die Zuhörer herkommen, wenn alle Menschen selbst Musiker werden wollen? Was übrigens Hrn. Galin anbetrifft, der mir zu dieser Ausschweifung Veranlassung gegeben hat, so bedient sich derselbe, wie es heisst, bey seinem Singunterrichte weder eines musikalischen Instruments, noch der menschlichen Stimme, sondern einer Vorrichtung, die er *Meloplast* nennt: dies ist eine Maschine, auf welcher eine Art dünner Stange (*baguette*) angebracht ist, deren horizontale Bewegungen den Schülern die Beugung anzeigen, welche ihre Stimme machen müssen, um diesen oder jenen Ton anzugeben. Hr. Galin hat in einer eigenen Brochüre seine neue Theorie des Singunterrichts dem Publicum vor Augen gelegt. Ich werde in einer meiner nächsten Einsendungen auf diesen Gegenstand wieder zurückkommen.

Hr. Cherubini lässt eine Auswahl seiner vorzüglichsten Kirchencompositionen in einzelnen Lieferungen stechen. Die erste, welche bereits erschienen ist, enthält ein *Ecce panis* für den Sopran und ein *Pater noster* für vier Stimmen.

Man spricht von einer in England neuverbesserten Harfe, der ihr Erfinder den Namen *Patent Dital Harp* gegeben hat. Die wichtigste der mit derselben vorgenommenen Verbesserungen besteht, wie sich auch aus dem Namen der Harfe ergibt, darin, dass die halben Töne nicht, wie bey den Pedalharfen, durch die Füsse, sondern durch eine Bewegung der Finger hervorgebracht werden. Worin der neue Mechanismus besteht, habe ich nicht erfahren können; nur so viel sagt man, dass die *Digitalharfe* (so muss, dünkt mich, der von dem englischen Instrumentenmacher begangene Schnitzer verbessert werden, da *dital* weder englisch noch lateinisch ist), obgleich kaum ein Drittheil so gross, wie die grosse Pedalharfe, dieser dennoch weder an Stärke des Tons, noch an Leichtigkeit der Handhabung des Mechanismus der Geringste nachgeben, auch im Ganzen ausnehmend leicht zu spielen seyn soll. Der Preis dieser Harfen mit einem eleganten Futterale ist von 16 bis zu 20 Guineen, also bedeutend geringer, als der gewöhnlichen. Der Künstler heisst Light und wohnt in London, Nr. 8. Foley-Place, Cavendish-Square.

Einen der Einwürfe, welche obenerwähnter Hr. Lambry aus Metz gegen den Tadel vorbringt, welchen ich mir gegen manche der neuesten französischen Theatercompositionen erlaubt habe, nimmt derselbe aus dem Umstande her, dass diese Compositionen auf allen deutschen Theatern aufgeführt werden. Diese Art von argumentum ad hominem, dessen fehlerhafte Schlussfolge mein Patriotismus mir freylich mit Stillschweigen zu übergehen gebietet, dessen Scheingrund aber mich erröthen lässt, würde mir hier Veranlassung zu einer Reihe von Bemerkungen über die wenige Aufmunterung geben, welche den Componisten in Deutschland zu Theile wird, wenn ich nicht in voraus wüsste, dass dergleichen Aeusserungen völlig nutzlos sind und wie Spreu vom Winde verweht werden. Doch kann ich mich nicht enthalten, ein einziges Mittel, dessen Ausführung sich gar keine unmittelbare Schwierigkeit entgegen setzt, in Vorschlag zu bringen: man sichere den Dichtern und Componisten einen Theil der

jedesmaligen Einnahme von den Aufführungen ihrer Werke durch alle deutsche Staaten! und augenblicklich wird das den Deutschen innewohnende Genie für dramatische Composition anfangen, die herrlichsten Früchte zu tragen. Ich weiss im voraus, dass mein Vorschlag von niemanden beobachtet, aufs höchste für unausführbar erklärt werden wird, denn es scheint die Bestimmung der Deutschen zu seyn, die nützlichen Anstalten der Franzosen unbeachtet zu lassen und nur die Narrentheidungen derselben nachzumachen; ich weiss ferner, dass die, welche hier helfen könnten, statt zur Verherrlichung des deutschen musikalischen Geistes einige nothwendige, aber durchaus nicht mühsame gegenseitige Vorkehrungen zu treffen, die Sache der deutschen Theaterdichter und dramatischen Componisten den alten gewöhnten Weg gehen lassen und vor wie nach gleichgültig mit ansehen werden, dass der musikalische Geschmack durch die französischen Aftercompositionen immer mehr verderbt werde.

Was eigentlich die wahren öffentlichen Musikaufführungen, das heisst, die auf öffentlicher Strasse veranstaltet werden, in Paris bedeuten, davon können sich meine deutschen Leser keinen Begriff machen, sie müssten dann nicht allein Ohren-, sondern auch Augenzeugen derselben gewesen seyn. Für diejenigen, welche weder in dem einen, noch in dem andern Falle gewesen sind, möge hier eine kurze Beschreibung dieser ambulirenden Concerte, die sich wirklich nicht selten mit den uneigentlich-öffentlichen, das heisst, denjenigen, die in verschlossenen Gebäuden gegeben werden, messen können. Materieller Luxus ist hier der nothwendige Begleiter aller und jeder Kunstleistung: selbst der schmutzigste aller Savoyarden-Jungen, dem nie Wasser auf seinen Leib kommt, als das, was aus den Wolken auf ihn herabfällt, muss seine verstimmte Leyer mit einem glänzenden Bande aufschmücken, wenn er am Tage so viel verdienen will, dass er sich am Abende ein vierpfündiges Brod kaufen kann. Ist es daher zu verwundern, dass die Sängerin eines solchen, diesen Winter hier sehr besuchten und beliebten Strassenconcerts mit einem Kaschemirschawl und einem Rosatlasnen Hute einhergeht, dass der Solosänger einen feinen, langen, mit seidenen Watten gefütterten Ueberrock trägt, dass der erste Geiger sein Instrument unter einem Carrick von Sedaner Tuch mit sechs doppelten Kragen versteckt und dass endlich selbst der Handlanger, der die Bagage der Truppe schleppen muss, jeden Morgen einen reinen falschen Hemdenkragen umheftet? Der Violoncellist allein, ein Kauz, den ich in Gedanken den Bohrer der Strassenecken zu nennen pflege, ist ein Bild aller und jeder Unsauberkeit, wahrscheinlich, weil der Blick in die Tiefe seines Genies ihm alle Aufmerksamkeit auf die Oberfläche seines Körpers unmöglich macht. Hat sich der Trupp einen passlichen Ort ausgewählt (welches gewöhnlich ein enlde-sac ist, um vor den Wagen in Sicherheit zu seyn); so breitet der Handlanger die Decke aus (nicht selten einen recht hübsch gewirkten Teppich), setzt ein halb Dutzend Lichter darauf (nach Befinden der Umstände auch noch mehr) und stellt die kleinen Papiermachételler daneben, welche dazu bestimmt sind, die vom Publicum hingeworfenen Sous in sich aufzunehmen. Während derselben Zeit ist der erste Geiger damit beschäftigt gewesen, einen Kreis zu schliessen. So gross letzterer auch immer seyn möge; so zeigt sich das Schicklichkeits-Gefühl, dem auch der gemeinste Pariser huldigt, wirksam genug, dass keiner von den Umstehenden sich vorzudrängen unterfängt. Nun wird gestimmt; die Dame räuspert sich, nimmt eine edle Stellung an und blickt nebenbey im Kreise nach irgend einem männlichen Individuo herum, aus dessen Anzuge sie etwa auf die Möglichkeit einer augenblicklichen oder auch, nach Befinden der Umstände, einer längeren Bekanntschaft schliessen kann. An diesen richtet sie dann die Gesangstücke, die sie im Laufe des Concerts vorträgt. Endlich beginnt das Spiel; der gellende Schall der Kupfersous, welche, je nachdem der Vortrag der Virtuosen die Zuhörer befriedigt, von diesen der weiten Entfernung wegen nicht auf den Teppich, sondern meistens auf die Steine geworfen werden, accompagnirt, in den Ohren der Musiker besonders recht angenehm, dazu. Kaum ist das erste Stück, welches stets ein Singstück ist, zu Ende, als die Sängerin auf die Soulese ausgeht, das heisst, die Sous aufsucht, die nicht etwa auf der Erde liegen (denn die sind ihr gewiss genug), sondern die den Zuhörern noch in der Tasche stecken. Nebenbey knüpft sie, wenn es rathsam zu seyn scheint, eine Unterhandlung mit dem obenbezeichneten Individuo an. Während der Zeit ist von den Musikern ein Instrumentalstück vorgetragen und dies,

wie gewöhnlich, vom ersten Geiger mit einem, den Werth desselben auseinandersetzenden, sehr pomphaft klingenden Prologe begonnen worden. So geht denn das Concert, je nachdem sich das Publicum entweder freygebig oder karg bewiesen hat, seinen längeren oder kürzeren Weg bis ans Ende fort. Das Merkwürdigste dabey ist die feyerliche Stille, mit welcher die Zuschauer auf die Töne derselben horchen, die Decenz, deren sich hier selbst die öffentlichen Frauenzimmer nebst Consorten unterwerfen und die Willigkeit, mit welcher auch das ärmste Mütterchen, ihren Schwefelhölzchen- und Schwammkram vor sich tragend, ihren Sou beysteuert. Auch das äussere Aussehen dieser Strassenmusiker gewährt einen interessant-phantastischen Anblick: die Stille der umstehenden Menge, die mit dem Geräusche des übrigen Theils der Gasse einen auffallenden Gegensatz bildet, die flammenden Lichter, die dem Publicum durch die Beine scheinen und endlich die oft recht sehr verdienstvollen Leistungen dieser Strassenvirtuosen, alles dieses zusammengenommen macht, dass der Musikkenner hier oft mehres Vergnügen geniesst, als in den geradebrechten neueren Compositionen des Theaters Feydeau.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Quartett für 2 Violons, Viola et Violoncelle. von L. Spohr. Oeuvr. 30. (Preis, 1 Thlr. 16 Gr.)

Quintett für 2 Violons, 2 Viole et Violoncelle, von L. Spohr. Oeuvr. 33. No. 1. und 2. (Pr. 2 Thlr.) Beyde in Wien, bey Steiner.

Eine charakteristische Eigenheit allter Arbeiten dieses wahrhaft grossen Meisters — auf den unser liebes Deutschland als seinen geliebten Sohn mit Fug und Recht stolzer seyn darf, als das südlichere Nachbarland auf die Legion seiner im Zeitlauf vergötterten und noch schneller als ihre scheinbare Exsistenz wieder in ihr voriges Nichts sich auflösenden Irrlichter — ist wohl vorzugsweise jenes gründliche contrapunktische Studium, welches der Stempel des ächten Tonsetzers, die eigentliche Fundamentalbasis der gesammten Kunst ist, deren theoretische Erlernung, mit einem geläuterten Geschmack und reinem Schönheitssinn praktisch angewendet, erst jenen unbeschreiblichen Reiz über alle ihre Geistesgeburten verbreitet, wovon selbst der Laye so wunderbar ergriffen wird, indem er — nicht ahnend den Grund — die nie gekannte Wirkung empfindet. Es ist dies das Gefühl der göttlichen Ordnung, welche die Myriaden Bestandtheile des geheimnisvollen Weltenbaues zusammenhält, und selbst dem Atome, dem Embryo seine Bahn unabänderlich vorzeichnet. — Nicht ein loses Anhäufen von mannigfaltigen Gedanken, nicht ein ängstliches Haschen nach einer seymollenden Originalität, nicht ein Katarakt von Tönen, nicht ein stetes, das Gehör und den Verstand ermüdendes Moduliren, nicht die bis zum Missbrauch herabgewürdigte Anwendung einer blendenden technischen Fertigkeit sind die Elemente eines Tonstücks, welches nach bleibendem Werthe geizt und auf Classicität Anspruch zu machen gedenkt: es klar und bestimmt sich aussprechendes Thema, dem — wie in einem patriarchalischen Zirkel — alle Glieder der Familie sich anschmiegen, durchgeführt nach den Gesetzen der heiligen Kunst, durch diese sich stets verjüngend und ewig neu gestaltend, ausgeschmückt mit den Blüthen der Phantasie, je zuweilen gewürzt durch Scherz, Laune und Frohsinn; ein festgehaltener, unzweydeutig hervortretender Farbenton im Ganzen, — dass man so recht weiss, wie, und woran man ist; — mehr nicht, aber auch nicht weniger bedarf es, um den Musen ein wohlgefälliges Opfer darzubringen. Freylich ist es ungleich schwerer, mit geringen Kosten ein nahrhaftes Mahl zu bereiten, als nach der Sitte und dem Beyspiele der luxuriosen alten Römer Talente zu vergeuden, und mit oberherrlicher Prävalenz die Erzeugnisse aller bekannten Länder in Contribution zu setzen, um einen schwelgerischen Prachtschmaus auszurichten, der Uebersättigung, Unbehaglichkeit und Stumpfsinn erzeugt, während im ersteren Falle die gesunde Kost den Körper nährt und stärkt, den Geist in Thätigkeit erhält, auch neue Lebenslust erweckt. — So — mutatis mutandis — gleichfalls in der Kunst. — Oft, vielleicht hundertmal, und wohl auch besser ist dasselbe schon gesagt worden; — mögen auch die Stimmen mitunter in der Wüste verhallen — nutzlos ist Wahrheit nie, — früher oder später muss sie segensreiche Früchte bringen.

Das erste Allegro des zu besprechenden, obengenannten Quartetts, welches uns unversetzlich, aber auch eben so unwiderstehlich zu jener Ab-

schweifung hinriss, steht in der Haupttonart A dur, $\frac{4}{4}$ Takt. Das sanfte, gesangreiche Thema giebt die erste Violine zweymal unverändert an, wird aber bey der Wiederholung von den Gefährten mit andern Harmonieenfolgen begleitet: eine Wendung, die also gleich den gewandten Contrapunktisten bezeichnet, der uns bald darauf recht unerwartet nach C dur hinführt, indem er nun sein Motiv der zweyten Violine anvertraut, über welches in rollenden Sextolen die erste Stimme sich herabstürzt, und allmählig in chromatisch aufsteigenden Tonleitern zum melodiösen Mittelsatz in E dur einleitet, welchen vom Primo vorgetragenen Gedanken später der Bass getreu in der octava gravis beantwortet, und nach brillanten Bravourpassagen mit einem der Hauptidee entnommenen Motive a_2, unzertrennlicher Gefährte den ersten Theil auch beschliesst. — Im zweyten formen sich erst alle diese Einzelnheiten recht eigentlich zu einem Ganzen. Jeden Augenblick erscheint das schon Vorhandene fremdartig gemodelt und gleichsam neu geschaffen. Das Unterste kehrt sich nach Oben, oder liegt in der Mitte zwischen leicht und ungezwungen darüber und darunter sich bewegenden homogenen Figuren. Nach canonischen Nachahmungen der äusseren Stimmen bereitet endlich die erste Violine in enharmonischen Rückungen und in sechzehntheiligen, die Harmonie durch springenden Arpeggien den Wiedereintritt des Thema vor, worauf in der Folge, als Gegensatz des ersten Theils, der Gesang in das Violoncell gelegt ist, und dafür die Violine von diesem die wogende Begleitungsfigur annimmt, und somit nach der regelmässigen Durchführung in der Tonica — indem gegen das Ende beyde Motive sich vereinen — der ganze vortreffliche Satz beschlossen wird.

Im Adagio — F dur $\frac{6}{8}$, — wechseln gleich anfangs beyde Violinen ihre Rollen, und später alternirt die zweyte mit der Viola in einer Sextenfigur; dies sind nun aber auch die einzigen Ingredienzien, aus welchen dieses liebliche Stück, überreich an interessanten Modulationen, bewundernswerthen Coloraturen, mannigfaltigen Einschnitten und künstlichen Imitationen construirt ist. — Der folgende Minuetto — A minor — hat ein recht frivoles Colorit, und alle Stimmen hetzen sich gegenseitig recht weidlich untereinander; das Trio — in der harten Tonart — gleicht einem zärtlich girrenden Liebhaber: denn sittig schmachtend führt in schmelzenden Doppelgriffen die Violine das liebliche Thema aus, und dasselbe ist auch nach der Wiederholung des Menuets als Schlusstein angehängt. — Das Finale, ein Moderato in A dur $\frac{4}{4}$, zerfällt in mehre durch Analogie verwandte Perioden. Nach einem humoristisch rhapsodisch gearbeiteten Einleitungssatz von 38 Takten tritt ein Vivace in A moll ein, in welchem die erste Violine in glänzenden Concertpassagen hervorleuchtet, und nach einer Cadenz in F dur ein Fugenthema angiebt, das vom Secondo in der Obersexte, von der Viola in der Unterquinte, vom Cello aber in der tiefen Octave beantwortet wird und nach mancherley Ausweichungen auch nach Des, und von da zum ersten Moderato in A einleitet. Auf dieses folgt abermals das vorige Vivace, aber nun in Fis moll gestellt, so wie das fugato jetzt in D dur anhebt, und die Risposten in denselben Progressionen eintreten, wie früher in der F Scala. Noch einmal befinden wir uns in F dur, noch einmal kehrt das einleitende Moderato in der Haupttonart zurück, bis urplötzlich wieder das leidenschaftliche Vivace in A moll einfällt, und in einem gehaltenen Akkorde mit der grossen Terz in der That ganz unerwartet endigt.

Der erste Satz des ersten Quintett's (Es) ist ein ernstes Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt, welches mit einem gewichtigen unisono in langen, gezogenen Noten anhebt und, unbeschadet so mancher eingeflochtener glänzender Figuren, diesen männlich würdevollen Ton bis ans Ende beybehält. Unter vielen mit kunstgeübter Hand phantasiereich geschaffenen Stellen verdient die Behandlung des Thema im zweyten Theile einer besondern Erwähnung, wo dasselbe abwechselnd in canonischen Führungen allen Stimmen übertragen, und inzwischen gleichfalls alternirend das zweyte Motiv als Comes bald ganz, bald zertheilt, bald gerade, bald in der Umkehrung so äusserst geschmackvoll eingewebt ist.

Das Larghetto (C moll $\frac{6}{8}$), fängt recht mystisch an, und die nach dem dritten Takte mit einem einfachen Klaggesange über das wiederholte Thema eintretende erste Violine vermehrt die melancholische Spannung. Von ganz eigener, ungemein reizender Wirkung erscheint zweymal ein Zwischensatz in As und C dur, worin alle Instrumente in kurz abgestossenen sechzehntheiligen Massen auf- und abwogen und recht geisterartig flüstern. — Der Menuetto (Es) beitzt Laune,

viele Lebendigkeit, und die schon im Motiv prädominirende Triolenfigur findet — imitirend — sich in allen fünf Stimmen unablässig vor. Das sanfte, wirklich graziose Trio (in As) mit seiner beweglicheren Hälfte contrastirt dagegen effektvoll, und die Ausweichung von H dur oder vielmehr Ces nach As, als Wiedereintritt des Thema mit der kleinen Septima, ist neu und zugleich für das Ohr angenehm und schmeichelhaft. — Das zweytheilige, Rondoartig geführte Finale (Es $\frac{2}{4}$) giebt der ersten Violine tüchtige Beschäftigung; der Hauptgedanke ist vortrefflich durchgearbeitet, und frappante Modulationen sind als zweckmässige Reizmittel fruchtbringend angewendet.

Im zweyten Quintett ist das erste Allegro G dur $\frac{4}{4}$ meisterhaft gehalten. Das ruhige, ausdrucksvolle Motiv folgt uns getreuer, als der ergraue Schatten und ist immer willkommen: denn darin liegt eben die grosse und einzig wahre Kunst, nie auf Abwege zu leiten, und die einfachste Speise so würzhaft zuzubereiten, dass sie stets dem Gaumen vortrefflich mundet. — Das Scherzo (G moll) mit seinem gemüthlichen Trio (G dur) enthält eine reichliche Dosis attischen Salzes: der Kenner wird sich besonders an der genialen Vertheilung, Verkürzung und Umgestaltung des Thema, der Liebhaber vielmehr an der pikanten Struktur des Ganzen erheitern und vergnügen. Als ein Muster für ewige Zeit, so lange wenigstens reiner Kunstsinn nicht zu Grabe getragen wird, mag das folgende Andante in B gelten; herrlicheres in dieser Art hat selbst Haydn, Mozart und Beethoven nicht geschaffen. Eine gedrängte Analyse soll den Versuch eines anschaulichen Begriffes wagen. Anfangs giebt die erste Violine den zweytheiligen, höchst simpeln Gedanken an, und die vier andern Stimmen accompagniren ausfüllungsweise. Dann nimmt als zweystimmigen Satz der Secondo dieses Motiv, und der Primo figurirt darüber in 32theiligen Läufen. Diese Ausschmückung wird unmittelbar darauf — vorgetragen von der ersten Viola, während wieder der Primo den Gesang führt — zur Unterstimme und währt auch fort, indem das Violoncell den Gedanken endigt. Den zweyten Theil variirt das volle Quintett mit schönen Imitationen in murmelnden Passagen. Nun erscheint wieder die zweyte Violine mit dem geschmackvoll verzierten Thema, unter einer kurz markirten Begleitung, welches abermals vom Bass und von der Viola, als Mittelstimme, ergänzt wird. Im zweyten Theile, wo alle Instrumente, gleich fleissigen Bienen, in der Gegenbewegung arbeiten, lässt sich mit demselben nun auch die zweyte Viola hören, und bravourmässig glänzt das Violoncell in seinen tiefen Corden mit jenem brillanten Gesange, welcher früher in hohen Regionen erklang. Jetzt kommt endlich ein Minore an die Reihe, worin der Bass die Cantilene führt und die Oberstimmen sich canonisch nachahmen; Bruchstücke des Thema bereiten dessen Wiedereintritt in der hayden Tonart vor, welches nun als Grundbass von den Geführten in zitternden Triolen begleitet wird und unausgesetzt auch bis ans Ende fortwährt. Man muss die köstlichen Ideencombinationen dieses Tonstücks in der Partitur studiren, um von der unbeschreiblich zauberischen Wirkung desselben und von der hohen wissenschaftlichen Kunstbildung des Meisters eine gründlich klare Ansicht zu erhalten. Auch das Finale scheint nur da zu seyn, um neue Beweise zur Bestätigung dieses Axioms zu liefern: es ist eine wahre Schatzkammer von Juwelen, deren Strahlenschimmer durch die sinnreiche Einfassung nur noch mehr und mehr herausgehoben wird. Unter vielen Raritäten mag nur eine nahmhaft gemacht werden, dass nähmlich das Thema, anfänglich in G moll, in der Folge auch über die Es-Harmonie gelegt ist, und sonst — nach E. Th. A. Hoffmann, dem genialen Biographen Johannes Kreislers, zu sprechen — gleichsam zum Doppelgänger wird.

Im Allgemeinen, hauptsächlich was die technische Ausführung dieser hier angezeigten Musikwerke betrifft, sey noch beygefügt, dass die erste Violine — grösstentheils als Solostimme — Ansprüche auf die Qualitäten eines tüchtigen Concertisten macht, die übrigen aber, wenn gleich nicht Selbstherrscher, doch keineswegs Nebenfiguren sind, sondern, an allen Begebenheiten den thätigsten Antheil nehmend, mit Leib und Seele zum Ganzen kräftig mitwirken müssen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1820.

Herabgesetzter Preis.

Um das sehr geschätzte Werk:

Franz, K. W., Choralbuch, enthaltend die bekanntesten Choräle der protestantischen Kirche Deutschlands, mit reinen Melodieen und reinen, überall ausgeschriebenen Harmonieen. quer 4?

welches den Beyfall der bewährtesten Sachkenner erhalten hat, und wahrscheinlich nur darum noch nicht in den Händen aller Herren Cantoren und Organisten ist, weil bey ihren schlecht dotirten Stellen der Preis desselben ihnen zu schwer fiel; auch den minder Bemittelten zugänglich zu machen, so setzen wir den bisherigen Preis von 1 Thlr. 6 Gr. auf 16 Gr. herab, wofür es durch alle solide Buchhandlungen zu bekommen ist. Wir bitten aber diejenigen, welche dieses Choralbuch zu besitzen wünschen, sich bald zu melden, da nur noch eine kleine Anzahl Exemplare vorräthig ist.

H. Voglers
Buch- und Kunsthandlung in Halberstadt.

Ankündigung.

Bey G. Braun in Karlsruhe ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Dreyssig neue Vor- und Nachspiele für die Orgel. Anfängern gewidmet vom Pfarrer L. Schmittbauer. 9 volle Bogen. 2 Guld. oder 1 Thlr. 4 Gr.

Solche sind nicht so schwer als gewöhnlich, weder zu vollgriffig noch lang, und überhaupt dem bestimmten Zwecke vollkommen entsprechend.

Anzeige.

Da durch einen unerwarteten Zufall die Pränumerationsanzeigen meiner Kirchenstücke sehr spät ins Publikum gekommen sind, so sehe ich mich auf wiederholtes freundliches Ansuchen veranlasst, den Pränumerationstermin bis zu Michaelis dieses Jahres zu verlängern, und bitte die resp. Behörden und achtbaren Privatmänner, welche bereits darauf pränumerirt haben, zu entschuldigen, dass die Versendung dieses Werks nun gleichfalls bis zu Michaelis verzögert werden muss. Halle im März 1820.

Naue.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1819 erschienen sind.

(Beschluss.)

Für Gesang.

Boieldieu, A. (le petit Chaperon rouge), Rothkäppchen, Zauberoper, Klavierauszug von C. B. Bierey. (französisch und deutsch) ..... 4 Thlr.

Cherubini, L. Requiem, Klavierauszug von Friedr. Schneider, lateinisch u. deutsch ..... 2 Thlr.

Häser, A. F. Salve regina mit unterlegtem deutschem Text für 4 Singstimmen ..... 16 Gr.

Häser, Wm. 6 Wanderlieder von C. Grüneisen mit Begleitung des Pforte ..... 16 Gr.

— 6 Lieder für 4 Männerstimmen ..... 10 Gr.

Klein, Bd. Salve regina, Hymne für eine Sopranstimme, mit Begltg von 2 Violinen, Viola et Bass. 3s Werk der Gesangstücke ..... 6 Gr.

Lindpaintner, P. Herr Gott dich loben wir etc. nach Klopstock für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters. Partitur ..... 3 Thlr.

Rossini, J. Elisabeth, Königin v. England, Oper im Klavierauszug, ital. u. deutsch ..... 5 Thlr.

— Othello, oder der Mohr von Venedig, tragische Oper, Klavierauszug. ital. u. deutsch ..... 5 Thlr.

Schicht, J. G. Der 100ste Psalm: Jauchzt dem Herrn alle Welt, Motette .....

Schulz, Ch. 8 vierstimmige Lieder mit Begl. des Pianoforte ..... 1 Thlr.

Für Guitarre.

Carulli, Repertoire des Eleves. Recueil de différents morceaux progressifs et soigneusement doigtés p. la Guitarre seule. Op. 124. 1ere Suite. 20 Gr.

Nava, Aut. 12 Walses et 1 thême av. Variat. p. la Guitarre. Op. 51. . . . . 6 Gr.

— Divertissement p. 2 Guitarres. Op. 52. . . . . 12 Gr.

— Sonatine p. la Guitarre. Op. 53. . . . . 5 Gr.

— Variat. et Polacca p. Violon et Guitarre. Op. 54. 8 Gr.

Fischer, M. G. 48 kleine Orgelstücke für Anfänger. 13te Wk. (5te Samml. d. Orgelstücke.) 1 Thlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Gelinek, Variationen f. d. Pforte, über d. Romanze aus Joseph. No. 89. . . . . 12 Gr.

— Variationen über den Frauenz-Brunnen-Walzer, No. 93. . . . . 12 Gr.

Belcke, Fr. sen. neueste Berliner Hof- und Favorittänze f. d. Pianoforte. 12 u. 22 Heft. . . . à 6 Gr.

Bocawarowski, neueste Berliner Hof- und Favorittänze f. d. Pianoforte. 3te Heft. . . . . 10 Gr.

Henkel, M. Sonate p. Pianoforte avec Violoncelle ou Flute oblig. Op. 30. . . . . 1 Thlr.

— Sonate f. Pianof. mit obligater Begleitung von Violoncelle oder Clarinette. 55s Wk. 1 Thlr. 12 Gr.

Küffner, Jos. 6 Walzer oder Ländler für das Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Rink, C. H. Sonate p. Pforte à 4 mains. Op. 50. No. 1. . . . . 1 Thlr.

Henkel, Andr. Variationen fürs Pianoforte, über: Mädchen ich komm mit der Zither. . . . . 8 Gr.

Rossini, Ouverture a. Tancred. Klavierauszug. . . . . 8 Gr.

Henkel, M. Variationen über ein russisches Lied f. Pforte mit Guitarrebegleitung. No. 5. . . . . 12 Gr.

Böhner, H. J. Variations p. la Pforte. Des dur. . . 12 Gr.

Küffner, Jos. 5 Allemandes et 2 Ecossoises p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Favorittänze des Frankfurter Casinos, f. d. Pforte eingerichtet. . . . . 12 Gr.

Bühler, Fr. Vorspiele a. d. vorzüglichen Dur- und Molltonarten f. d. Orgel od. das Pforte. . . . . 20 Gr.

Boutler, Fr. 6 Variations sur un thême original av. Rondeau p. le Pforte. Op. 6. . . . . 16 Gr.

— grd. Potpourri p. le Pforte. Op. 7. . . . . 20 Gr.

Calli, L. de, gr. Sonate à 4 mains p. le Pforte. 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate p. le Pforte av. Flute obligé arr. par J. Amon. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Onslow, G. Andante mit Variationen f. d. Pforte, 5tes Wk. . . . . 12 Gr.

Schneider, Wm. 6 grosse Walzer f. d. Pforte. . . 12 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture a. Achilles f. 4 Hände. . . . . 12 Gr.

— Ouverture a. Sophonisbe, f. 4 Hände. . . . . 16 Gr.

Spontini, G. Ouverture aus Fordin. Cortez, für das Pforte, f. 4 Hände. . . . . 14 Gr.

Seidel, F. L. Variations pour le Pforte sur un air favori de l'Op.: le nouveau Seigneur du Village. . . . . 8 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur le Cavotte, No. 77. . . . . 10 Gr.

Wannhall, J. le Combat naval de Trafalgar p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Favorittänze des berühmten Pariser Tänzers Antonin, arr. f. d. Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Boieldieu, Ouverture a. d. Op.: Calif von Bagdad f. d. Pforte. . . . . 8 Gr.

Dussek, J. L. Rondeau p. le Pforte, tiré du Concerto militaire. . . . . 10 Gr.

Neukomm, Sd. une fête de Village en Suisse. Quintetto dramatique p. le Pforte et Violon oblig. . . . . 1 Thlr.

Ries, Ferd. 3ème Sonate p. le Pforte av. accomp. de Flute ad libit. . . . . 18 Gr.

— Air celebre irlandois arr. en Rondeau et precédé d'une Introduction. Op. 67. No. 2. . . . 10 Gr.

Romberg, A. Quintuor en Mi mineur (E moll) arr. à 4 mains par J. A. W. Hartmann. 1 Thlr. 4 Gr.

Rüttinger, F. C. 6 leichte Sonaten mit Applicatur. Op. 13. . . . . 1 Thlr.

Späth, H. grde Marche et Thême original avec Variations à 4 mains p. le Pforte. Op. 2. . . . . 18 Gr.

Steibelt, D. la Chasse, Rondeau p. le Pforte tiré du 5me Concerto. . . . . 12 Gr.

Diabelli, Ant. 6 sehr leichte und gefällige Sonatinen f. d. Pforte. 12 Heft. 3te Wk. . . . . .

Hummel, J. N. Adagio. Variationen und Rondo über ein russisches Thema für Pforte, Flöte und Violoncell. 78s Wk. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Cramer, J. B. Air Hanovrien avec Variations p. le Pforte. . . . . 12 Gr.

Hummel, Variations sur la Marche de l'Op.: Cendrillon p. le Pforte. . . . . 16 Gr.

Ries, Ferd. 3d Rondolette p. le Pforte. Op. 78. 10 Gr.

Röhner, J. C. Ouverture arr. p. Pforte, Violon et Violoncelle ad libitum. . . . . 12 Gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op.: Medée, arr. à 4 mains. . . . . 16 Gr.

Cramer, J. B. le Souvenir, Divertissement pour le Pforte. . . . . 16 Gr.

Danzi, Fr. Sonate p. le Pforte av. accomp. de Clarinette oblig. . . . . 22 Gr.

Lithander, C. L. le Colibri, Introduction et Rondeau p. le Pforte. Op. 15. . . . . 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. **Nº. 15.** 1820.

Recension.

Salve Regina, mit untergelegtem deutschen Texte, für vier Singstimmen. Musik von A. F. Häser. Leipzig bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. H. hatte vor Jahr und Tag in demselben Verlag eine, in neuem Cantatenstyl abgefasste Composition der schönen Worte des *Salve Regina*, gleichfalls mit deutschem, neben dem lateinischen Originaltexte, gleichfalls für vier Singstimmen, aber mit obligater Begleitung des Pianoforte, wie sie jener Schreibart angemessen ist, herausgegeben, und seine Arbeit ist, wie in der damals in diesen Blättern erschienenen, ausführlichen Recension, so auch in allen den Gesangvereinen, die von dem Werkchen Gebrauch gemacht, mit verdientem Beyfall aufgenommen worden.

Hier liefert nun Hr. H. eine zweyte Composition jener Worte im ältern Kirchenstyl, für vier Singstimmen ohne alle, oder zu blos willkührlicher, die Sänger blos unterstützender Begleitung, wie es dieser Schreibart am angemessensten ist, und seine Arbeit wird sicherlich bey allen Gesangvereinen, die davon Gebrauch machen wollen, gleichfalls Beyfall finden, so wie ihr der Rec. den elben, und zugleich dem Verfasser, um so mehr seine Achtung bezeigen muss, da er ihn nun auf zwey so verschiedenen Wegen mit Talent, Einsicht, Geschicklichkeit und Fleis ein achtbares Ziel erreichen sieht.

Hr. H. beginnet mit einem, von einzelnen kleinen Soles unterbrochenen, sanftfeyerlichen Chor: (C dur, Sechsvierteltakt, *Largo:*) *Salve — spes nostra, salve.* Der Gesang ist sehr einfach-melodisch; und die Harmonie ist im Grunde auch ganz [illegible]ach, obschon durch Erhöhung oder Erniedrigung der Intervallen oftmals geschärft. Sollte der Satz aber, seinem Charakter und seinem Ausdruck nach, wie auch bey den langen Noten, nicht besser mit *Andante sostenuto* bezeichnet, und in diesem Tempo wirksamer auszuführen seyn? — Mit: *Ad te clamamus* — tritt (in A moll, dreyzweyteltakt, *moderato*) ein Thema ein, das eben so schön die Worte ausdrückt, als es leichtfasslich, ansprechend, und zu fugirter Ausführung geschickt ist. Hr. H. führt es also, oder vielmehr als eigentliche, nur aber einfache, populäre Fuge aus; und zwar, bis etwa auf einige unnöthige Wiederholungen, trefflich: so dass gewiss Niemand, der diesen Satz gehörig vortragen hilft oder vortragen hört, wenn er auch von Kennerschaft noch so weit entfernt wäre, in das so oft zu vernehmende (etwas thörigte) Wort der Dilettanten einstimmen wird: „Ja, das mag recht gründlich und gelehrt seyn: aber es ist schwer zu fassen, es sagt dem Gefühle nichts, es ist blos für den Kenner!“ Der Kenner aber wird es dem Verf. um so mehr danken, dass er sich an diejenigen Componisten anschliesst, die die edlern und kunstreichern Formen, ohne welche die Musik nothwendig sinken muss, auf eine Weise anwendet und handhabt, wie es in jetziger Zeit, und bey dem grossen Einflusse des Dilettantismus in die Kunst, nun einmal nothwendig, auch der Kunst selbst ganz und gar nicht nachtheilig, vielmehr förderlich ist. Mit eben so richtiger Beurtheilung, als unverkennbarer Geschicklichkeit hat Hr. H. in jener Absicht besonders die Eintritte überall recht deutlich hervorgehoben, fremdartige Figuren, so wie rasche oder schwierige Modulationen vermieden, und allen Stimmen einen leichten, natürlichen Fluss gegeben.

Es folgt: *Ad te suspiramus — lacrimarum valle;* Grave, D moll, Sechsvierteltakt, als freyer

den Worten schön angepasster Gesang. Mit Wechsel der Ton- und Taktart schliesst sich, choralmässig, kurz und höchst einfach an: *Ejs ergo, advocata nostra*, und gehet über in: *Illos tuos — converte*, welche Worte ebenfalls ganz kurz, als freyer Chorgesang behandelt sind, in C dur beginnen, und auf der Dominante von A moll, mit grosser Terz, schliessen: worauf der Bass in C dur, *Vivace*, kräftig, und mit so viel Lebhaftigkeit, als hier am Orte war, wieder ein Fugenthema anhebt: *Et Jesum benedictum etc.* Auch dies Thema ist sogleich zu behalten, giebt nachdrückliche Eintritte, und die Ausarbeitung zeigt dieselben Vorzüge, die wir an dem ersten fugirten Satze gerühmt haben. Dass der Verf. hier etwas mehr modulirt, als dort, muss bey der Lebhaftigkeit des Satzes, und *wie er es* gethan hat, gebilliget werden. Der etwas gewöhnliche Orgelsatz gegen den Schluss, (von S. 12 unten an,) wodurch dieser verzögert wird, wäre wol besser ve[illegible] worden, zumal da er dem, S. 12, [illegible]system, zu ähnlich ist; und den Quintenc[illegible]klus, S. 13, beym Eintritt des letzten Tempo, wü[illegible]e der Rec., wenigstens in diesem Styl, sich auch nicht erlauben, obschon er recht gut weiss, dass er in freyer Schreibart auch bey grossen Meistern unserer Tage fast herkömmlich geworden ist. Zum vollkommenen Abschluss des Ganzen kehrt der Verf., wie der Dichter bey dem erneueten Anruf: *O clemens etc.* mit wenigen, aber eindringlichen Takten zur Ton- und Taktart, wie auch zum Ausdruck des Anfangs zurück.

Wir wiederholen: das Werk wird Hrn. H. Ehre, den Gesangvereinen Nutzen und Vergnügen bringen: weshalb wir es auch den Letztern bestens empfehlen. Es ist, wie sich das bey solchen Compositionen gehört, nicht in Stimmen, sondern in Partitur gestochen. Der deutsche Text ist gut, und auch sorgsam angepasst, macht aber doch bey weitem nicht die Wirkung, wie die alten, innigfrommen, kirchlichen Worte.

Pariser musikalisches Allerley.

(Beschluss aus No. 14.)

Die Pariser sollen und müssen *invito Apolline* Tonkünstler werden. Ausser der musikalischen Impfanstalt des Hrn. Galin, deren ich vorher erwähnt habe, und wo der *Meloplast* so grosse Wunderdinge verrichten soll, kündigen die Herren Massimino und Zimmermann (letzterer ein Professeur de Musique an der königl. Musikschule) eine Fortepiano-Vaccination an, die sie vermittelst des bekannten Chiroplasten des Hrn. Logier zu bewerkstelligen gedenken. Es fehlt nun noch, dass man einen Genioplasten erfinde, durch welchen auch componiren gelehrt werde, und dann dürften die Mozarte und Cimarosa's nicht länger auf sich warten lassen. Um ein desto sicheres Spiel zu haben, werden, behauptet man, die obenerwähnten Herren die Regierung angehen, dass diese den Unterthanen anbefehlen lasse, ihre Kinder in die musikalische Inoculation zu schicken, wie letztere bereits in die Pockeninoculation geschickt werden.

Obenerwähnter Hr. Massimino, ein Italiäner von Geburt, ist ein Singmeister, der auch nach einer Methode singen lehrt, aber nicht nach dem Meloplasten des Hrn. Galin, sondern, wenn mir recht ist, nach der Lancasterschen. Soll man lachen, oder sich ärgern, dass der Unverstand die Tonkunst behandelt, als wäre es Fabrik- oder Manufactur-Waare, zu deren möglichster Vervielfältigung Maschinen über Maschinen erfunden werden? Das wahrhafte Genie bildet sich durch sich selbst; es hat wol nur einer äusseren, mittelbaren Anregung, aber keiner inneren, plastischen Verknätung nöthig: Das Künstlerthum ist ein Hauch, der sich durch eigene in ihm wohnende Kraft zu einem Spiritus Vini destillirt, aber sich nicht wie ein Klumpen Teig in den Backofen schieben lässt. Das wahre Genie bedarf keines Unterrichts, als den es aus der Kunst selbst schöpft; Handlanger können allerdings durch solche plastische Maschinen geschaffen werden: aber mich dünkt, man sollte lieber Maschinen erfinden, durch welche diese vertilgt werden könnten.

Das Theater Feydeau hat eine einzige neue Oper in drey Aufzügen gegeben. Sie führt den Titel: *La Bergère Chatelaine*, und ist von Hrn. Aubert componirt, demselben Componisten, der die recht artige Musik zu dem einactigen Singspiele: *Le Testament et les Billets doux*, gesetzt hat. Da ich verhindert worden bin, den ersten beyden Aufführungen beyzuwohnen und die fernern Vorstellungen derselben bey der eingetretenen allgemeinen Theatersperre eingestellt

in's Zimmer, constituirt den Freund — Bewahre Gott! sagt der sehr ernsthaft: keinen Bissen! Du siehst ja dafs ich hier erst esse und in der That recht hungrig bin — Doles liefs es drum seyn, und bat nur um sein Gesteck — Was? rief jener. Nun, du hast's mitgenommen — wo sollte es sonst hin seyn? Gieb's nur wieder heraus! — Hier fuhr der handfeste und faustrechte Friedem. gewaltig auf — Wie? mich zum Diebe zu machen? der andern Leuten auf die Stuben ginge, wenn sie nicht da sind? der einsteckte, u. s. w. Doles entflieht, er will ihm nach, seine Geschwister halten ihn auf, einer hört dabey das Klimpern in seiner Roktasche, zieht das Gesteck heraus, hält's ihm, ihn auslachend, hin — Friedemann stutzt: aber ihm war's nicht zum Lachen — Fritz! he Fritz! ruft er jenem nach, und helle Thränen laufen ihm die Backen herab. — komm wieder! Du hast recht! Ich bin einmal wieder der alte dumme Teufel gewesen! Damit druckte er den Zurückgekommenen an seine Brust: und als man nun über seine Verkehrtheit lachte und sich verwunderte, stand er und sann und sann, bis er endlich ausbrach: Ach was ist da zu verwundern und zu lachen: ich sinne nur nach, wo ich den Appetit wieder herhatte! —

2.

Friedemann Bach war Organist in Halle geworden. Dafs ihm seine Zerstreutheit bey einem Amte, dessen Verwaltung durch Thurmuhr und Glockengeläute bestimmt wurde, manchen argen Streich spielen mufste, konnte gar nicht fehlen. Dafs er, von seinen Wirthsleuten erinnert, vom Klavier aufstand, zur Kirche ging: unter Weges sich selbst wunderte, dafs sie schon läuteten, zur einen Thür hinein, zur andern wieder hinaus ruhig nach Hause an sein Klavier ging, und die vorhin abgebrochnen Phantasieen fortsezte — war ihm Kleinigkeit. Dann war es nur gut, wenn er seinem Balgentreter die Schlüssel zur Orgel gelassen hatte: denn dieser schafte dann Rath. So klug war Friedemann aber einesmals (noch dazu zum ersten Pfingsttage) nicht gewesen. Um heute, zum ersten Feyertage, ja nichts zu übersehen, geht er vor der Zeit in die Kirche, setzt sich, bis die Gemeinde versammlet seyn würde, in die Frauenzimmerstuhle: vergifst sich aber und bleibt, die Schlüssel zur Orgel in der Tasche, auch dann noch dort sitzen, als die Glocken ausgeläutet haben und das Präludium angehen soll. Man drehet die Köpfe nach dem Chor, man winkt, man schüttelt — Er schüttelt auch: Na, soll mich's doch selbst wundern, sagt er vor sich, wer heute Orgel spielen wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachricht.

Am 3ten August d. Jahres starb, — wie man schon früher aus der Berliner Zeitung weifs — nach vielen Leiden, der Königl. Preufsische Kammermusikus, Herr Carl Friedrich Christian Fasch. Er war im Jahr 1736 den 18 November, zu Zerbst im Fürstenthum Anhalt gebohren; im J. 1756 berief ihn Friedrich der Zweyte in seine Dienste und im Jahr 1759 stiftete er die Berliner Singakademie. Er war ein frommer, froher, geselliger, einfacher, duldsamer, bescheidner und zarter Mensch. Die Nachwelt wird ihn einen grofsen Künstler nennen. Sein Leben und seine Werke zusammengenommen, sind das Siegel des Schönen und Guten und werden es bleiben so lange die Tugend erkannt wird. Von beyden wird in dieser Zeitung nähere Nachricht erfolgen.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

worden sind: so muss ich die Anzeige dieser Oper bis zu meiner nächsten Einsendung verschieben.

Das Italienische Theater hat sich in den letzten drei Monaten in wahrhaft verzweifelnder Lage befunden. Der Schutz und Hord desselben, Hr. Pellegrini, der bekanntlich in der Fistulirmethode singt, die den Vocal U zum Texte hat, ist lange an einem Schnupfenfieber daniedergelegen; Madame Ronzi-Debignis, der die Pflichten der Ehefrau nicht weniger wichtig zu seyn scheinen, als die Pflichten der Sängerin, hat der Göttin Lucina geopfert und Demoiselle Cinti, deren klapperdürre unechte Perlenmanier seit Jahr und Tag absolut in statu quo verblieben ist, hat, wie man sagt, Lust bekommen, die Caroline in der heimlichen Heyrath, deren theatralischer Vorstellung sie sich nicht gewachsen fühlte, im wirklichen Leben zu spielen. Wie viel Wahres an letzterem Gerüchte seyn möge, ist mir unbekannt; nur so viel weiss ich, dass Demoiselle Cinti in diesem Augenblicke sich dem Mutterfache gewidmet hat — obgleich für's erste noch in ihren vier Pfählen. Auch Madame Mainvielle-Fodor hat mehre Wochen an den Folgen einer Erkältung gelitten, welche sie sich durch ihr zu treues Costum in den *Cantatrici villane* zugezogen. Es ist sehr verdienstlich, im Geiste der Rolle, oder vielmehr in ihrem Clima, angezogen zu seyn; doch würde es niemand der Madame Fodor verargt haben, wenn sie auf den Unterschied der Temperatur von Frascati zur Zeit der Weinlese und von der Temperatur in Paris, wenn daselbst eine Kälte von 10 Grad Reaumür herrscht, einige Rücksicht genommen hätte. Uebrigens ist so viel ausgemacht, dass das Italienische Theater, welches vor einigen Jahren noch der Gegenstand der allgemeinsten Theilnahme war, in seiner jetzigen Mittelmässigkeit weder von Freund noch von Feind mehr beachtet wird. Und wie kann dem auch anders seyn? Statt sein herrliches Orchester und seine im Ganzen genommen sehr verdienstlichen Sänger für Werke zu verbrauchen, denen nicht allein das ganze musikalische Europa, sondern auch das unmusikalische Frankreich, klassisches Verdienst zugesteht, versplittert das Italienische Theater seine Kräfte in Darstellung von Producten, die, ob sie gleich in Einzelnheiten Talent, ja sogar hin und wieder Genie beurkunden, dennoch durch ihre Incorrectheit und ihre gänzlich unkünstlerische und unweise Anfertigung aufs Gerathewohl dem wahren musikalischen Geschmacke den schimpflichsten Hohn sprechen. Der Administration stehen, um die Aufführung solcher roher Afterproducte zu rechtfertigen, nicht dieselben Gründe zur Entschuldigung zu Gebote, wie den Theatern in Italien: letztere sind gezwungen, Neuigkeiten auf Neuigkeiten zu häufen, weil ihr Publicum nach Musik, wie nach Brod verlangt, um seinen Hunger zu stillen; die Pariser Musikliebhaber hingegen betrachten die Leistungen des Italienischen Theaters wie ein kostbares Dessert, mit welchem sie sich bloss den Gaumen kitzeln wollen: bey ihnen ist das Italienische Theater ein Bedarf luxuriöser Einbildungskraft, die Italiener hingegen wollen ihren Magen mit der Musik füllen. Daher möge in Italien Hr. Rossini aufgeführt werden, wie man bey einer Hungersnoth Brod aus Kartoffeln bäckt; aber dem Pariser Publicum, das heisst, dem musikalischen Vereine der gebildetsten Fremden von ganz Europa, sollten nur die anerkannten klassischen Werke der Deutschen und Italiener zu hören gegeben werden. Von letztern Werken sind freylich Cimarosa's *Matrimonio segreto* und Mozart's *Nozze di Figaro* aufgeführt, beyde aber in so ärgerlicher Mittelmässigkeit, dass das Publicum laut darüber seine Missbilligung zu erkennen gegeben und die Administration sich genöthigt gesehen hat, die ferneren Vorstellungen derselben einstweilen einzustellen. Am Fleisse lassen es übrigens die Künstler dieses Theaters nicht fehlen; ausser der oben angeführten *Cosa da vendere*, deren Wiederholung eben durch die Krankheit der Demoiselle Cinti hat ausgesetzt werden müssen, werden folgende drey neue Opern einstudirt und nächstens aufgeführt werden: *Il Fazzoletto* (*das Schnupftuch*), Musik von Garcia, *La Gazza ladra* (*die diebische Elster*), und *L'Italiana in Londra*. Die Compositionen der beyden letztgenannten Opern sind von Hrn. Rossini, diesem wasserfliessenden Babylon, der die ganze musikalische Erde tränken könnte — wenn es das Wasser thäte! Dass Hr. Garcia der durch persönliche Freundschaft an den besagten Componisten gefesselt ist, dem gleichsam eine fixe Idee für die hohe Vortrefflichkeit der Werke desselben innezuwohnen scheint, sich auf jede Weise für die Aufführung dieser Compositionen verwendet, ist begreiflich

und zu entschuldigen; aber niemand sieht die Nothwendigkeit ein, dass die Administration sich dergestalt von dem Einflusse eines ihr untergebenen Mitgliedes bestimmen lasse, um dem Publicum, statt klassischer Werke, die dasselbe zu hören verlangt, verfehlte Producte aufzuzwingen, deren grösstes Verdienst in Anhäufung materieller Mittel ohne alle innere planvolle Anordnung besteht, und welche dem Publicum Ekel erregen. Es scheint überhaupt, vielleicht auf Anstiften des Garcia, die Absicht der Sänger des Italienischen Theaters zu seyn, nicht allein im Publicum, sondern auch auf der Bühne selbst, ihrem Schutzpatrone, dem Italiänischen Apollo, das heisst dem Hrn. Rossini, das Wort zu reden. So pflegen, bey der jedesmaligen Vorstellung des *Barbiers von Sevilla* von diesem Componisten, die Herren Garcia und Graziani (Bartolo und Almaviva) in die Scene, wo Rosina den Musikunterricht empfängt, einen extemporirten Dialog einzuflicken, wo Bartolo, auf die Behauptung des Grafen, der Maestro der zu singenden Scene gehöre zu den ausgezeichnetsten Componisten der ältern und der neuern Zeit, doch etwas anworten zu müssen glaubt und sich dann dahin erklärt, er liebe die Werke *della Tito Livio*, vielleicht den gefalle *quelle della Perrucca*! Der Spass, den die Sänger, wenn er in französischer Sprache gesagt würde, dem Französischen Komödianten Bobèche nicht verzeihen würden, wird jedesmal mit Entzücken beklatscht. Das kommt daher, weil eine fremde Sprache ein Schleier ist, hinter welchem der Gegenstand sein geistiges Leben verliert und nur die physische Materie behält.

Es scheint, als ob die deutschen Künstler, welche Paris besuchen, sich niemals in die Zeit (es ist hier besonders, obgleich nicht ausschliesslich, von der physischen die Rede) schicken lernen wollen. Das Ende des Winters ist hier aus doppeltem, oder gar dreyfachem Grunde für Concertgeber ungünstig: einmal opfern die Kinder des Carnevals wol dem Momus, der die Verdauung befördert, aber nicht dem Apollo, der sie stört, oder, mit andern Worten, *Plenus venter non audit libenter*; dann pflegt sich um diese Zeit nicht selten die Nachtigall mit in's Spiel zu mischen, und vor der müssen Tonkünstler, selbst die Deutschen, die Instrumente strecken, und endlich hat der musikalische Winter das mit dem ökonomischen gemein, dass nur der Anfang derselben zur Verproviantirung, das heisst, zur Einsammlung musikalischer Freuden, dient, der Ausgang desselben aber, der schon etwas Uebersättigung herbeygeführt hat, sorgloser gegen die körperliche und geistige Nahrung macht. Diese Wahrheit haben die Herren Czerveuka und Maurer (beyde in russischen Diensten, ersterer als Oboist, und letzterer als Geiger) und der bekannte Clarinettist, Hr. Iwan Müller, nicht beherzigt: denn alle drey sind in Paris und gedenken noch zu Anfange des März Concert zu geben. (Dass sich Hr. Müller hier befinden soll, ist mir nur vom Hörensagen bekannt.) So ausgezeichnete Künstler auch alle drey seyn mögen (aus eigner Erfahrung kann ich die Leistungen noch keines von ihnen beurtheilen); so steht zu befürchten, dass die Verdienste derselben schwerlich von der Quantität der Zuhörer möchten anerkannt werden.

Das Theater Feydeau kündigt eine Oper in drey Acten an, welche den Titel führt: *L'Amant et le Mari*. Die Musik soll von einem jungen Componisten seyn, der sich einen Schüler Beethovens nennt. Ist das etwa ein gewisser Hr. Benincuori, derselbe, der bereits vor Jahren und zwar unter derselben Firma, eine der unzähligen Opern componirt hat, die nur zu Nutz und Frommen der Mäuse und Ratten des Musik-Magazins angefördert werden? Uebrigens hat das genannte Theater, wie gewöhnlich alle Jahr oder alle zwey Jahre einmal (das heisst nachdem eine gewisse Anzahl Stücke durchgefallen und unter den aufgenommenen nur solche vorhanden sind, von denen sich dasselbe Schicksal prophezeihen lässt) den verzweifelnden Entschluss gefasst, zum alten Repertoire seine Zuflucht zu nehmen. Die Wahl ist auf *Euphrosine ou le Tyran corrigé* gefallen, nach meiner Meinung die beste, oder (gerade heraugesagt) die einzige geniessbare aller Compositionen Mehuls, und gerade diejenige, die in Deutschland, wo der psalmodische *Joseph* und die witzigabbrechende *Une Folie* überschätzt worden, nicht bekannt ist.

Die grosse Oper! Bey Erwähnung dieses Theaters gezieme es mir diesmal, allen Scherz der Einkleidung bey Seite zu setzen und statt dessen den feierlichsten Ernst sprechen zu lassen. Nur eine dünne Bretterwand, nur eine Breite von wenigen Spannen haben hier, Sontags Abends, am 13 Februar um Dreyviertel auf eilf Uhr, die lächerlichsten, abentheuerlichsten Narrenthei-

dungen eines Faschingballetts (*Les Nôces de Gamache*) von den furchterlichen Todesängsten des meuchlings ermordeten Herzogs von Berry getrennt! Welch eine grausenvoll-baroke Scene? Hier liegt das Schlachtopfer eines wahnsinnigen Fanatismus, den schrecklichen Schmerzen hingegeben, welche ihm die tödtliche Wunde sowol, als die Bemühungen der Aerzte, dem königlichen Dulder wo möglich Rettung zu verschaffen, verursachen, und daneben ergiessen sich die Umstehenden in Schluchzen und Wehklagen; dort, ein paar Schritte weiter, ertönt lustige Tanzmusik, lässt sich das Hüpfen des Ballets vernehmen und erschallt das Beyfallsgejauchze des ergötzten Publicums! Ist ein grellerer Contrast denkbar? Die Vorstellung durfte man nicht unterbrechen, weil einstweilen noch das schauerliche Ereigniss geheim gehalten werden musste. Hätte sonst die versammelte Menge während der ganzen Nacht das Theater, ja selbst die naheliegenden Strassen verlassen? Die nothwendigen Maassregeln der Polizey wären dann gehemmt, und die Communication zwischen der Oper und den Tuillerien unterbrochen worden, der übrigen Unordnungen, welche der Tumult nothwendig herbeygefahrt haben würde, nicht einmal zu gedenken.

Das schreckliche Ereigniss hat die Lage der grossen Oper, welche bereits durch die verfehlte Speculation mit der *Olympie* des Hrn. Spontini misslich genug geworden war, noch drückender gemacht. Alle übrigen Theater haben, nachdem sie am Montage den 14 Februar geschlossen worden waren, am Mittewoche den 22sten ihre Vorstellungen von neuem begonnen; die grosse Oper aber ist fortwährend geschlossen und von deren Wiedereröffnung immer noch keine Rede, ja, eine Partey, deren Wehklagen wenigstens die lautesten, wenn auch nicht die innigsten sind, hat, um sogar eine moralische Rache an der blossen Idee des Verbrechens zu nehmen, auf ein völliges Niederreissen des Opernhauses angetragen; und bey dieser Gelegenheit sind die alten und schon oft gehörten Befurchtungen, dass sich aus der so grossen Nachbarschaft der Oper, bey einer möglichen Feuersbrunst derselben, für die königliche Bibliothek ein unersetzlicher Verlust ergeben könnte, von neuem lautbar geworden. Auf diese Weise steht in der That zu befürchten, dass beyde Gründe, die sich wechselseitig unterstützen, die Regierung veranlassen mögen, nicht etwa das Opernhaus schleifen zu lassen, sondern die Oper wenigstens in ein anderes Gebäude zu verlegen: Zur Aufführung eines neuen Opernhauses möchten in den jetzigen Zeitumständen nicht weniger die nöthigen Fonds, als auch jene ruhige Heiterkeit des Gemüths fehlen, welche allein zu grossen und kostbaren Bauten Lust einflössen können. Unter diesen Umständen bliebe kein anderer Weg übrig, als das Theater am Sanct-Martin's Thore oder das Odéon zu den Vorstellungen der grossen Oper zu wählen.

Welchen Entschluss aber auch die Regierung fassen möge, so bleibt das Schicksal der zahllosen Menge der bey der Oper angestellten Personen einstweilen immer sehr misslich. Denn obgleich der Hof sämmtliche Personen und Gehalte spät oder frühe anweisen wird, so ist doch bis zu dem Zeitpunkte, wo die dazu nöthigen Fonds werden ausgemittelt worden seyn, eine augenblickliche Hemmung in der Auszahlung der Gehalte unvermeidbar.

Einstweilen beschäftigen sich die Mitglieder mit den Proben zu Nicolo's *Wanderlampe*; auch werden Vorkehrungen zu den *Concerts spirituels* getroffen, welche, wie es heisst, in der heiligen Woche auf dem grossen Operntheater gegeben werden sollen. Von Hrn. Spontini's *Olympie* spricht niemand mehr. Ist die Sage gegründet, dass die Administration auf diese Oper Verzicht geleistet hat, weil die Einnahmen derselben, um mit dem Kunstausdrucke zu reden, in Form Rechtens ausgefallen sind (*Tomber dans les règles* heisst es von der Einnahme, wenn diese während den ersten sechs Vorstellungen unter einem bestimmten Minimum bleibt), oder sind die Verfasser fortwährend mit den Aenderungen derselben beschäftigt? Uebrigens hat Hr. Brifaut, der vornehmste von den beyden Umarbeitern der Voltaire'schen *Olympie*, ein neues Unglück gehabt: sein neuestes Trauerspiel: *Charles de Navarre* (*Charles le Mauvais*) ist so eben auf dem zweyten Théâtre-François mit dem entschiedensten Missfallen aufgenommen und kaum zu Ende gespielt worden.

Indem ich dies auf die Post geben will, erfahre ich aus zuverlässiger Quelle, dass die Regierung wirklich den Entschluss gefasst hat, die Vorstellungen der grossen Oper fortan im Theater Favart geben zu lassen. Da die Vor-

bereitungen zur Translocation Zeit verlangen; so wird letztes Theater erst vierzehn Tage nach Ostern geöffnet, auch nur solche Stücke auf demselben aufgeführt werden, welche mit dem beschränkten Raume in Uebereinstimmung stehen. Uebrigens, setzt man hinzu, beschäftigt sich die Regierung mit der Untersuchung der verschiedenen Pläne, welche derselben schon ehemals und jetzt wiederholt zur Erbauung eines neuen Opernhauses vorgelegt worden sind. Das Gerücht geht sogar, man habe das prächtige Börsengebäude, von welchem jetzt die äusseren Mauren der Vollendung nahe sind, in Vorschlag gebracht.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig. Neujahr bis Ostern. Von unsrer Kirchenmusik müssen wir ganz dasselbe, wie im vorigen Vierteljahre sagen, mit Ausnahme dessen, dass in den Sonnabendsvespern die Auswahl der vorzutragenden Stücke besser war. Zum Passionsoratorium hatte Hr. Musikdirector Schicht Haydn's *sieben Worte des Erlösers* gewählt, und Jedermann hörte dies bekannte Meisterwerk mit neuem Antheil. Es wurde sehr gut gegeben.

Von der Oper müssten wir auch das vorige Lied anstimmen, mit Ausnahme dessen, dass Hr. Musikdirector Schneider das Uebernehmen der Tempos aufgegeben zu haben scheint. So unverholen wir das Gegentheil tadelten, so unverholen rühmen wir dies: und wenn uns jenes leid that, so macht uns dies Vergnügen. Die Hoffnungen auf bedeutende Neuigkeiten wurden nicht mehr erfüllt, als sie es im vorigen Vierteljahre wurden; und eher weniger. Wir haben nichts Neues zu hören bekommen, als Spohrs *Zemire* und *Azor*, und einige Tage vor Ende des Vierteljahres nur in einer Vorstellung, Rossini's *Othello*. Die erste dieser Opern hat der schönen, sehr schönen — Instrumentalmusik nicht wenig; des schönen Gesanges aber nicht eben viel. Doch fehlt es auch an diesem nicht ganz; wie die Cavatine der Zemire an die Rose, das Terzett des ersten Acts, mehrere Tempos in den Finalen beweisen. Vieles ist für Sänger und Instrumentisten sehr schwer: dankbar für die Erstern (was man nun so nennt) sind nur einige Stücke. Wird man mit der ganzen Musik vertrauter, so gefällt sie immer mehr: aber eine eigentliche Opernmusik ist sie nicht. Es fehlt zu sehr an grössern Massen, die dem Zartern entgegengestellt würden; an Einfachem, das das Künstlichere hervorhube, dessen ohnehin gar viel ist; des Modulierens von A bis Z ist kein Ende, und an brillanten und dankbaren Gesangstücken sollte es auch nicht so sehr fehlen: sie gehören doch einmal zur modernen Oper! Mehrere bedeutende Stellen, ja einige ganze Sätze, überraschten fast bis zum Erschrekken durch ihre Aehnlichkeit mit gleichfalls ganz bekannten Stellen und Sätzen Mozart's, so dass sie nicht unwillkührliche Reminiscenzen, sondern vorsetzliche Nachahmungen scheinen. Ob ein solches Verfahren zu billigen, mögen Andere entscheiden; dass ein so reicher Geist, wie Hrn. Spohrs, ihrer nicht bedürfe, versteht sich von selbst. Diesem allen gemäss, gefiel zwar die Oper, und gefiel nicht wenig, bey Wiederholungen noch mehr, als Anfangs: aber grosses Glück machte sie doch nicht, ohngeachtet sie mit grösster Genauigkeit einstudirt war und in den Hauptpartieen ausgezeichnet brav gegeben wurde. Mad. Neumann-Sessi war Zemire, Hr. Klengel Azor, Hr. Genast Sander etc. Von der Erstern, als einer Italienerin, ist es doppelt zu rühmen, dass sie diesen künstlichen, selten dankbaren Gesang so trefflich ausführte. Die Schlussdecoration war das Schönste und Reizendste, was wir in der Art jemals hier gesehen haben.

Rossini's *Othello* dürfte wohl mehr, als jede andere, wenigstens von seinen in Deutschland bekannten Opern, beweisen, dass er nicht nur ein Mann von Genie sey, was ohnehin Niemand leugnet, sondern auch im edlen und grossen Genre mit vieler Wirkung schreiben könne, wenn er nur will. Im ersten und zweyten Acte beweisen das mehrere einzelne Stücke, neben andern in seiner gewöhnlichen Art: im dritten ists umgekehrt; da beweiset es das Ganze mit Ausnahme einiger kleinen Einzelnheiten. Auch dies Stück, das gleichfalls schwer ist, war sehr gut einstudiert, obgleich die erste und bisher einzige Vorstellung desselben noch nicht ganz in einander griff. Wenn wir es erst öfter gehört haben, wollen wir auch mehr davon sagen. Mad. Neumann-Sessi sang die Desdemona trefflich. Hr. Klengel, als Prinz, sang und spielte sehr brav. Hr. Genast konnte den Othello freylich weder im Gesange noch im Spiele, ganz ausfüllen: er gab sich aber viele Mühe, und so

misslang es nicht. Es wird ihm aber noch mehr damit gelingen, wenn er ein gewisses unnatürliches, maniriertes Wesen, das er angenommen hat, noch mehr als bisher ablegen wird.

Sonst gab nun gewissermassen als neu, (von dieser Gesellschaft nehmlich,) den bekannten *Augenarzt* von Gyrowetz, und den, im Grunde etwas thörichten Mischling von Schauspiel und Oper, *die Waise und der Mörder*. Die Musik zu letzterm Stücke, von Seyfried in Wien, fanden wir zum grössten Theile sehr brav und ausdrucksvoll. Einzelne Missgriffe, wie z. B. dass, als Victorin allein, ganz ruhig und in stiller Frömmigkeit aus der Kirche kommt, die Musik einen förmlichen Marsch spielt; solche einzelne Missgriffe laufen denn freylich mitunter. Mad. Schirmer vom Dresdner Hoftheater gab diesen Victorin schön und effectuirend. Das Andere hätte besser zusammengehen müssen. Der *Augenarzt* wurde, bis auf den Schlossverwalter, der zu einem Zerrbilde entstellt wurde, durchgängig gut gegeben. Mad. Neumann-Sessi, als Maria, und Demoiselle Böhler die jüngere, als Philipp, zeichneten sich vorzüglich aus. Das Publikum nahm diese Oper zu gleichgültig auf. Es mag die viele Empfindsamkeit, die darin seufzet, an dieser Aufnahme Schuld gewesen seyn. Diese will man nun einmal durchaus nicht mehr, seit der neuen Heldenzeit; und viel eher das Gegentheil!

Gute Wiederholungen waren: *Aschenbrödel* von Nicolo, und *Joseph in Aegypten* von Mehul, worin ein Hr. Wagner aus Dresden, mit sehr kleiner Person, ohne Theatererfahrung, aber mit Verstand, und mit Sicherheit und Geschmack im Gesang, den Joseph gab. Seine Stimme ist schwach und nach der Tiefe klanglos, sonst aber sehr milde und wohllautend. Er spricht auch gut aus. Da er noch sehr jung ist, erregt er vortheilhafte Erwartungen. Vielleicht wächst er auch noch! — Hr. Klengel gehet nach Hamburg. Ein Tenorist vom kaiserl. Hoftheater in Wien, den man sehr rühmt, wird ihn ersetzen. — Eine der vielen Damen, die Muller heissen, hat Gastrollen gegeben, und scheint engagirt. Sie ist nicht mehr im Lenz der Tage, aber eine Sängerin von ziemlich guter Stimme, mit einfacher, lobenswerther Methode, und Musikfestigkeit; auch spielt sie nicht übel. Und ist es nun wahr, was man sagt, dass auch ein braver, ernster Bass auf dem Wege sey: so ist unsre Oper, bis auf das in Deutschland fast ausgegangene Gewächs eines wahren eigentlichen Buffo, sehr gut besetzt. Mögen die Götter in dem Schauspiel ihr nachhelfen! Denn das hat zwar einige sehr ausgezeichnete Mitglieder: dann fällt's aber auch mit einem Male heillos ab. —

Das wöchentliche Concert fuhr fort, viel vortreffliche, und darunter auch ganz neue Musik zu Gehör zu bringen. Dies, und die fast immer rühmenswürdige Ausführung wurde auch anerkannt, und der Saal war immer voll. Wir wollen nur bey dem einigermassen verweilen, was neu oder sonst wenig bekannt war, oder auch, was sich, unserm Urtheile nach, ganz besonders auszeichnete.

Gesang. Von den Scenen und Arien der Mad. Neumann-Sessi gefielen besonders folgende, theils als interessante Compositionen, theils, und noch mehr, durch ihren schönen Vortrag: *Quant' è grato etc.* aus *Elisabetta* von Rossini; *Ah, soccorso etc.* von Farinelli; *Padre, non rosso etc.* aus *Romeo e Giulietta* von Zingarelli; *Pur troppo etc.* aus *Achille* von Paer; *Berenice, che fai etc.* von Righini. Wir führen die letzte, wahrhaft grosse und schöne Scene und Arie um so lieber an, da wir im letzten Vierteljahr anmerken mussten, dass Mad. Neumann-Sessi in einer ähnlichen Composition dieses Meisters nicht befriedigte, und da wir nun jetzt anmerken können, dass sie diesmal trefflich sang. Der Beyfall, der dieser Künstlerin bezeigt wird, mindert sich nicht. Vielleicht bringt sie auch ein andres Jahr gewisse Lieblingsstücke nicht zu oft, und — setzt nicht aus — wegen der an Sängerinnen zweifelhaft berüchtigten Katarrhe. — Mit Hrn. Klengel sang sie ein tüchtiges Theaterduett: *Ebben! da me che chiede etc.* aus *Sofonisba* von Paer, und beyde führten es mit vielem Beyfall aus. Allein sang Hr. Klengel eine Arie aus *Agnese*, und eine Scene und Arie aus *Achille*, beyde von demselben Componisten, und beyde gleichfalls mit vielem Beyfall. Der Bassist, Hr. Kittau, gefiel in der grossen Basscene und Arie aus Winters' *Timoteo* mit Recht.

Folgendes waren die grössern, mehrstimmigen Gesangstücke: Erstes Finale aus Paers *Achille*, das wol eines seiner besten Ensembles ist. Ein ernstes und kräftiges, deutsches Chor von Hrn. Musikdirector Schulz, das er vielleicht

jetzt erst und einzeln geschrieben hat und das ihm Ehre macht. Mozarts vortreffliches Prachtstück, die bekannte Hymne: *Ob furchterlich tobend etc.* Andr. Romb[e]rgs andächtiges *Pater noster.* Ausgewählte Sätze, nehmlich alle Hauptchöre und ein Basssolo, aus Grauns *Te Deum laudamus.* (Die Chöre dieses Stücks wurden zwar fehlerfrey, aber matt und schläfrig gesungen. Dem Orchester schien es auch nicht recht zu seyn, dass es die Hände nicht voll Noten bekam. Das berühmte, herrliche Werk hätte gewiss eine bessere Ausführung verdient.) Lobgesang an die Gottheit, von J. H. Stunz. Die Composition ist gut, wenn auch nicht originell; voller sogenannter Effectstellen; aber viel mehr Noten, als Musik. Kosegartens Ode: *Was bleibet und was schwindet*, von Andr. Romberg. Sie scheint uns unter seinen Cantaten die beste. *Deutsches Hochamt* von Righini, in zwey Abtheilungen. Eine edle und feurige Composition, wahrer Gesang und dabey doch reiches Instrumentalspiel. So viel wir uns erinnern, ist das Werk hier noch nicht gegeben. Vielleicht ist der deutsche Text untergelegt: dann ist er mit Einsicht und Geschicklichkeit geschrieben. (Die zweyte Abtheilung wurde vom Chore nachlässig und nicht einmal rein gesungen. Man muss das um so mehr anmerken, da die Thomaner es bekanntlich besser können, und dass sie es können, in oft weit weniger vorzüglichen Compositionen beweisen.)

Cherubini's *Requiem*, zum ersten Male, und in Deutschland wohl noch fast unbekannt. Man thäte dem Componisten Unrecht, wenn man es mit dem Mozart'schen vergliche, besonders da er, wie es scheint, einer solchen Vergleichung absichtlich hat ausweichen wollen. Denn wahrscheinlich hat er darum die meisten Sätze, so viel als irgend möglich, anders genommen, sie ganz anders eingetheilt, weit kürzer zusammengefasst etc. Es will also dies neue Requiem nicht verglichen, sondern, wie am Ende jedes gute Kunstwerk, für sich in seiner Art betrachtet seyn. In dieser seiner Art aber ist es gewiss sehr auszuzeichnet. In mehrern Hauptsätzen sogar bewundernswürdig, voll von Geist und voll von Kunst. Dass die Reflexion und die Erfahrung an ihm den grössten Antheil haben, und dass die letztere selbst ihre Notizen vom Theater her nicht überall verläugnet hat; das ist nicht zu verkennen, und hilft eben jene seine eigene Art bestimmen. Ueber Einzelnes darin erlauben wir uns, nach einmaligem Anhören und ohne die Partitur gesehen zu haben, nur Folgendes zu bemerken. *Requiem etc.* bis zu: *Dies irae* — macht einen einzigen, einfachen, sehr mässig instrumentirten Satz aus. Im Ausdruck ist er edel und andächtig, in der Form gewissermassen altertümlich. *Dies irae etc.* Dieses ganze herrliche Gedicht ist wieder in einen einzigen Satz, der aber in zwey Tempos zerfällt, zusammengeschoben, wo denn freylich die schönen Einzelnheiten des Gedichts nicht sehr beachtet werden konnten, aber darum doch nicht (bis auf wenige) so gänzlich hätten zurückgesetzt werden müssen. Das erste Tempo hat originelle, doch etwas theatralische Effectstellen; das zweyte ist sehr ernst und feyerlich. *Domine Jesu Christe* — meistens sonderbar, und, wenigstens beym ersten Hören, nicht sonderlich ansprechend. Die Fuge hat viele künstliche Wendungen, tritt aber im Ganzen nicht recht klar heraus etc. Dagegen ist *Hostias* — ein sehr vielfacher, darum aber doch kunstreicher und auch origineller Gesang, durchaus schön und innig. Das *Sanctus*, das das *Benedictus* nebenbey mit verschlingt, ist so — eigen, wohl auch wunderlich, dass wir nichts davon sagen können, bis wir es öfter gehört haben, ausser, dass es nicht recht ansprechen wollte. Man erholt sich von ihm und erquickt sich durch den kurzen, einfachen Satz: *Pie Jesu etc.* voll Adel und zarten Ausdruck, und dabey doch auch ganz originell. *Agnus Dei etc.* nimmt grosse Anläufe, fällt etwas zerstückt aus, hat aber tief empfindende, vielleicht dürfte man sagen, schauerliche Stellen. Einen rechten Totaleindruck wollte das so verschiedentlich zusammengesetzte Stück nicht machen, wenigstens nicht den, welchen die Worte erwarten lassen. *Requiem etc.* fromm und einfach; der Schluss wohl etwas abgespannt. Das Werk ist für die Sängerschaar nicht schwer. Einige Stellen abgerechnet, konnte man mit ihnen zufrieden seyn, nehmlich für eine erste Aufführung: ein andermal, und wenn sie vertrauter damit sind, wird's wohl besser herauskommen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. **N°. 16.** 1820.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Den Uebergang vom Gesang zur Instrumentalmusik macht B. A. Webers melodramatische Musik zu Schillers *Gang zum Eisenhammer*. Das Werk ist früher vom Componisten mehrmals hier aufgeführt worden und hat seine gerechte Würdigung vom damaligen Verf. dieser Uebersichten erhalten. Wir halten es noch jetzt für die ausdrucksvolleste und überhaupt für die beste aller Musiken zu solchen Declamationsstücken. Sie wurde trefflich ausgeführt und fand den verdienten Beyfall. Der Hr. Regisseur Wohlbrück sprach das Gedicht. Man war zufrieden mit den ruhig erzählenden Stellen; mit den andern nicht sonderlich, und einige verfehlte er offenbar. Mehre, die ehemals Iffland gehört hatten, erneuerten seinen Ruhm auch in dieser Leistung, und der Ref. kann sich aus ähnlichen wenigstens denken, dass sie vortrefflich gewesen seyn muss.

Instrumentalmusik. Symphonieen. Alle ganz und ungetrennt. Sie wurden alle, zur Ehre des Orchesters und zur Freude aller Zuhörer, sehr gut ausgeführt: diejenigen aber, die wir mit cursiver Schrift auszeichnen, am allerbesten. Von Haydn, eine der ältern. Von Mozart, aus *C dur*, mit der Fuge; aus *Es dur* und aus G moll. Von Beethoven, die *heroische* und die aus *A dur*. Von Bernh. Romberg, die *auf den Tod der Königin Luise von Preussen*. Von A. Romberg, No. 3, *C dur*. Von Neukomm, D dur. Von Ries, *No.* 1. Von Fesca *No.* 1.

Ouvertüren. Von Beethoven, zu *Fidelio* und zu *Egmont*. Von Cherubini, zu *Les Abencerages*. Von Bernh. Romberg, zu *Scipio*, und eine ältere. Von Himmel, zu den *Sylphen*. Von Lindpaintner, zum *Rosenmädchen*. Von Friedr. Schneider, sein neuestes Werk. Ganz neu und zum ersten Male gegeben, waren wohl nur die Symphonie von Neukomm und die beyden letzten Ouverturen. Jene Symphonie ist nicht ohne Eigenthümlichkeit, solide gearbeitet und überhaupt zu loben: doch könnte man ihr mehr Phantasie und inneres Leben wünschen. In das Andante ist der Triumphmarsch aus Händels *Judas Maccabäus* glücklich eingewebt, und nimmt sich auch da gut aus. Die Ouverture von Lindpaintner ist originell, voll Leben und Feuer. Die Ouverture von Schneider ist keine seiner besten; zwar solide geschrieben, aber in den Hauptgedanken zu gewöhnlich und wohl auch zu lang, wenigstens für das, was darin gesagt wird.

Concerte. Gerade die vorzüglichsten unserer Virtuosen hatten diesmal Werke gewählt, die schön geschrieben, aber nicht allzuschwierig sind, und daher desto vollkommener ausgeführt werden konnten. Das ist sehr zu loben, und sollte es zugleich in der Absicht geschehen seyn, den weniger vorzüglichen Solospielern ein gutes Beyspiel zu geben, so ist es noch besonders zu rühmen. Diese mögen ihm nur in Zukunft folgen. Das Publicum bewies dabey einen richtigen Sinn und nahm eben diese Stücke mit dem ausgezeichnetesten Beyfall auf. Wir bezeichnen auch von ihnen die, welche am vollkommensten ausgeführt wurden, mit cursiver Schrift. Es wäre aber auch der Ausführung der andern viel Gutes nachzusagen, so wie es auch ihnen nicht an Beyfall fehlte. Hr. Musikdir. Schneider: Beethovens *Pianoforteconcert aus G dur*. Herr Concertmeister Matthäi: Viotti's *Violinconcert aus A dur*. Hr. Lange: ein anderes von demselben Meister, und eines, das wir noch nicht gehört hatten, von *Rode*. Hr. Grenser: *ein Flötenconcert von A. E. Müller*. Die Hrn. Barth und Heinze: *ein Doppelconcert für zwey Klarinetten* von Kromm[illegible].

Hr. Klengel: das Spohrsche Violinconcert aus D moll. Die Herren Steglich und Herre: ein (altes) Concert für zwey Waldhörner von Witt. Hr. Reissiger: das vor kurzem gestochene Pianoforteconcert von Conrad Kreutzer, das der Meister voriges Jahr bey uns selbst vortrug. (Herr Reissiger trat zum ersten Male als Solospieler auf. Er ist ein noch sehr junger Mann, Mitglied des Orchesters und von schönem Talent für die Tonkunst. Auch hat er mehre ausgezeichnete geistliche Gesangstücke für die Singakademie und den Chor der Thomaner geschrieben, die beweisen, dass er in der Composition ein wackerer Schüler unsers Schicht ist. Er spielte Anfangs etwas ängstlich, dann aber ganz im Sinne der Composition und in der sehr angenehmen Manier des Verfassers. Für die schnellsten Passagen möchte er aber auf noch mehr Deutlichkeit und Nettigkeit bedacht seyn. Man verspricht sich von Hrn. R. viel und wohl nicht mit Unrecht, da man an ihm zugleich Bescheidenheit, Bildung und Fleiss rühmt. Flötenconcert von Berbiguier, gespielt von Hrn. Belcke. (Was wir im vorigen Vierteljahre von diesem gleichfalls noch sehr jungen Manne aus unserm Orchester vermutheten, dass er sich nämlich bald zu einem lobenswerthen Concertspieler ausbilden werde, das wurde schon jetzt durch den Vortrag dieses Concerts bestätigt.) Variationen von Spohr für die Klarinette, gespielt von Hrn. Heinze. *Andante und Polacca* für das Orchester, mit durchaus concertirender *Bassposaune*, componirt von Hrn. Meyer, gleichfalls einem Mitgliede des hiesigen Orchesters, und die Posaune geblasen von Hrn. Queiser. (Hr. Meyer ist derselbe, der sich durch seine ausgezeichnete Tanzmusik weit herum Ruf erworben und beliebt gemacht hat.) Hr. Queiser trat zum ersten Male als Solospieler auf und fand mit Recht einstimmigen Beyfall. Er bezwingt nicht nur grosse Schwierigkeiten auf dem sonst unbehülflichen Instrumente, sondern spielt auch vollkommen rein, präcis und mit angenehm überraschender Delicatesse.

Wenn man nun diese Leistungen eines Vierteljahrs zusammennimmt, so darf man wohl ohne allen Anschein von Selbstgefälligkeit oder kleinstädtischer Eigenliebe behaupten: unser Concert ist eine Ehre und Zierde des Orts, und werth, hochgehalten und fortwährend reichlich unterstützt zu werden. Das Letzte geschiehet nun auch und vornehmlich von den Vornehmern und Begüterten; das Erste aber zeigen seit einiger Zeit mehr die Andern. Die vornehmen und reichen Herrschaften zum grossen Theile scheinen die Sache gewohnt worden zu seyn; und was sie gewohnt sind, bezahlen sie allenfalls, lassen's aber sonst auf sich beruhen. Indessen — das schadet eben nicht, und hat am Ende wenig zu sagen. Das geputzteste Auditorium ist selten das aufmerksamste, und auch nicht oft das, das gerade für die Hauptsachen die meiste Kenntniss und Bildung mitbringt.

Die *Quartettgesellschaft* der Herren Matthäi, Lange, Meyer und Vogt, die *Singakademie* unter Hrn. Musikdir. Schulz, die ästhetische Gesellschaft, *Lyra* genannt, wo Musik einen Hauptheil der Unterhaltung ausmacht, und der vertrautere *Musikverein*, wo blos Liebhaber Orchester- und Gesangstücke aufführen: alle diese haben sich nicht nur erhalten, sondern sind in diesem Vierteljahre noch anziehender und auch noch mehr besucht worden.

Ueber Extraconcerte ist von uns neulich schon ein Bericht erstattet worden, und die Fortsetzung soll bald folgen.

Berlin. Uebersicht des März. Den 2ten gaben der grossherzogl. hessische Kammermusikus Theobald von Hürt und der Musikdirector C. C. Büttinger Concert. Von Hrn. Büttinger ward die Ouverture zu seiner Oper *Mathilde*, kräftig gesetzt und ausgeführt, mit Beyfall aufgenommen. Hr. von Hürt trug auch mit Beyfall auf dem Fagott ein Adagio und Variationen von Büttinger, ein Adagio von Krommer und mit dem königl. Kammermusikus Hrn. Schwartzen, ein Duettconcert für zwey Fagotte von Danzi vor.

Den 6ten gab Hr. Freyenhagen von Rosenstern seine dritte musikalische Abendunterhaltung. Er trug Phantasieen auf dem Fortepiano und auf Verlangen das Adagio und Rondeau von Hummel für das Fortepiano, mit Quartettbegleitung von den Herren Möser, Böhmer, Müller und Thamm vor. Auch die übrigen Stücke waren gewählt, und trugen zur angenehmen Unterhaltung viel bey.

Den 7ten ward zum ersten Male und seitdem noch ein paar Mal nicht ohne Beyfall gegeben: *Der Mechanicus oder Chevalier Dupé*, Bal-

let in zwey Abtheilungen vom Balletmeister Horschelt in Wien. Ich erwähne des Stück nur wegen der Musik vom Hrn. Kapellmeister Kinsky, die nicht ohne Werth ist, aber das oft schleppende Ballet nicht zu halten vermag.

Den 10ten war Concert im Theater, in dem wir besonders den herzogl. gothaischen Kapellmeister Hr. Andr. Romberg zu hören, uns angenehme Gelegenheit hatten. Von ihm war die neue Ouverture, ein Concertante für zwey Violinen und ein Potpourri für zwey Violinen nach bekannten Melodieen, meistens aus dem *Don Juan*, die er und sein Sohn Heinrich Romberg spielten. Hr. Romberg ist als gründlicher und geschmackvoller Componist bekannt; sein Vortrag auf der Violine ist gediegen und zart, aber sein Sohn stehet ihm jetzt noch sehr nach. Mit Beyfall nahm man auch auf: *Die Sehnsucht* von Schiller, componirt von A. Romberg und sehr zart behandelt, mit obligater Violine und Fortepiano, und gesungen von Dem. Eunike, und die Arie mit Chor aus Händels *Samson: Vertraue Theurer meinem Wort* etc. von Msd. Milder kräftig gesungen. Hr. Romberg gab am 15ten auch eine Quartettunterhaltung, in der seine drey neuesten, noch ungedruckten Quartette vortrefflich vorgetragen wurden.

Den 15ten gab der königl. Kammermusikus, Hr. W. Gabrielsky Concert. Er trug nur seine Compositionen vor, namentlich ein Flötenconcert in G dur, mit einem Adagio aus Es dur, ein Adagio und Polonoise mit Begleitung des Orchesters, und Variationen für Flöte und Oboe, die Hr. Kammermusikus Hambuch blies, und blies sie mit vielem Beyfall.

Den 22sten gab der königl. Kammermusikus Hr. Andr. Schunke Concert. Er blies trefflich, wie immer, ein Concert für zwey Waldhörner, componirt und begleitet von Hrn. Lenss, und mit seinen Söhnen von 12 und 10 Jahren, Variationen für drey Waldhörner.

Den 24sten gab Hr. Carl Anton Schönfeld, unter Direktion des königl. Concertmeisters Hrn. Möser, Concert. Er blies nicht ohne Beyfall ein Flötenconcert von Berbiguier und von ihm gesetzte Variationen für dasselbe Instrument.

Den 25sten März wurde zum ersten Male gegeben: *Die verfängliche Wette*, komisches Singspiel in zwey Abtheilungen mit Tanz; nach *Così fan tutte*, zu Mozart's Musik neu bearbeitet von C. Herklots. So ungeniessbar der alte Text war, so unterhaltend ist der neue, und wird der trefflichen Oper ein langes, erneuertes Leben gewähren. Sie ward von Mad. Seidler und den Dem. Eunike und Leisl, und den Hrn. Rebenstein, Devrient d. jung., Gern, Stümer, Blume und Stich trefflich ausgeführt.

Die Charwoche gewährte uns den doppelten Genuss des *Todes Jesu* von Graun, am 29sten im Dom vom Hrn. Organist Hansmann zum Besten des Bürgerrettungsinstituts von Dem. Schmalz und Kisting, den Hrn. Stümer und Blume, so wie die Chöre durch die Mitglieder seines Singinstituts, und am 31sten im Opernhause von Hr. Prof. Zelter durch die Singeakademie vortrefflich vorgetragen.

München, den 18. März 1820. Wir eröffnen unsere diesjährigen Kunstberichte mit *einem Schneider und Sänger*. Ein ominöser Anfang, welcher Kunst und Handwerk vermengt! Mit den Göttern und Helden sind wir auf unsern Opernbühnen fertig. So steigen wir nun in den Kreis der biedern Spiessbürger unserer ehemaligen Reichsstädter herunter, um ihr Leben zu besingen und uns an ihrem Treiben zu belustigen. Hr. Ritter von Winter, der die Arien dieser Schnurre in Musik gesetzt, hat nun bald ein halbes Jahrhundert hindurch in seinem Kunstgebiete gewirkt. Klaviercompositionen ausgenommen, gibt es keine Musikgattung, in welcher er sich nicht zu seinem Ruhme hervorgethan. Von seinem ersten Ballette bis zu diesem *Schneider*; von *Leonardo* und *Blandine* bis zu *Mahomet* hat eine gefällige, klare Schreibart ihn nie verlassen. Melodie galt ihm immer mehr als Harmonie; er verstand es nemlich, wie man's in hiesiger Kunstsprache zu nennen pflegt, eine gute erste Stimme zu setzen. Nie liess er sich von einem gewissen Modestyl, der sein Verdienst im Bizarren und Unverständlichen sucht, hinreissen, wie es manchem seiner Schuler, gewiss ohne sein Hinzuthun, geschehen. Seit Händel und Haydn hat kein Tonsetzer so viele und mannigfache Werke geliefert. Sie können allein einen ganzen Catalog füllen. Das Lob, das ihm so häufig in diesen Blättern gespendet worden, könnte, wiederholt, ihm nicht mehr neu seyn, eine Kritik würde zu spät kommen, folglich nicht mehr lesenswerth ihm dünken. Er ist nun über beydes hin-

aus. Eben so bekannt unter uns ist Dem. Mezger, seine Schülerin, durch ihre ausgezeichneten Naturanlagen und ihre Singfertigkeit. Hrn. Mittermair hat ein vorjähriger Correspondent, bey Gelegenheit der Aufführung von *Mahomet*, wie er es verdient, anerkannt. Wir beziehen uns auf jenes Urtheil und unterschrieben es, wenn es noch einer Unterschrift bedürfte. Hr. Vespermann, ein Schauspieler von grossem Verdienst, wohl auch in dem nördlichen Deutschland bekannt, gab den Schneider und sang seine Arie (ad libitum) sehr artig. So konnte der Beyfall dieses kleinen Singstückes nicht zweifelhaft seyn. Ein artiger, gefälliger Kunstgesang, der auch die neuesten Modeformen nicht verschmähte, lustige Personen, brauchbarer Musiktext — denn nach Poesie ist eben noch keine Nachfrage — leichte Prose, sogar mit einigen Witzworten vermengt — braucht es wohl mehr, um ein Fröhlichkeit liebendes Publikum zu entweilen und zum Lachen zu stimmen? Beyde bisherige Vorstellungen hatten grossen Zulauf; der Componist wurde das erste Mal sogar hervorgerufen; von den Sängern versteht es sich von selbst.

Die italienische Bühne gab zwey ernste Opern von Rossini: *Demetrio e Polibio* und: *Torvaldo e Doralice*; beyde uns neu als Darstellungen, aber nicht als Kunstwerke. Des Componisten Schreibart ist bey uns schon zu bekannt. Die *Cantatrici Villane* (Sängerinnen auf dem Lande) hörten wir zwar schon in der Vorzeit mit deutschen Worten — denn die Recitative wurden gesprochen — diessmal aber in ihrer Ursprache und in ächter, nicht verstümmelter, wieder hergestellter Form. Sie gefielen wiederholt. Sehr grossen, herzlichen und allgemeinen Beyfall aber erhielt Paesiello's *Nina*, zwar auch schon vorlängst mit deutschen Worten von der seeligen Mad. Danzi, geborenen Marchand, gut gesungen und noch besser gespielt; nun aber von Sigra. Schiasetti mit Wärme und Kunstsinn vorgetragen. Wer wünschet nicht öfter Werke ächter älterer Meister auf dieser Bühne zu sehen? Gegohrnen abgelegenen Wein, nicht immer jungen berauschenden Most! Wäre nur das Neueste der italienischen Musik auf diese frische, sinnvolle, der Wahrheit und Natur entsprechende Weise alt; man könnte ihr ein längeres Leben versprechen.

Uebrigens wurden noch seit Anfang des Jahres auf dieser Bühne, deren Mitglieder häufig mit den Einflüssen eines ihnen ungewohnten Klima und eines zu strengen, zu launigen Winters zu kämpfen hatten, gegeben: *Agnese*, *Cenerentola*, *Gazza ladra*, *l'Italiana in Algeri* und: *Otello* — auf der Deutschen: *Joseph*, *die beyden Füchse*, *die Müllerin*, *Fanchon* und *die Schweizerfamilie*.

Signora Festa kann als eine in ihrer Art vollendete Sängerin betrachtet werden. Was die Natur ihr an schöner Stimme und äussern Vorzügen verliehen, hat sie durch ein sorgfältiges Studium ausgebildet. Sie ist mit den Erfordernissen des ächten Gesanges, wie ihn Italien in den schönsten Zeiten seiner Kunst liebte, vertraut. In guter Schule erzogen, hat sie auf den Rath grosser Meister gehört, und sucht ihre Vorzüge nicht in schwierigen Gängen, in modischen Floskeln, sondern in jenem planen einfach grossen Vortrag, der an unser Herz geht, und uns jener Bravaden, deren sie übrigens auch mächtig genug wäre, vergessen macht. Immer steht ihre Gebehrdensprache und äussere Haltung im Einklange mit ihrer innern Empfindung, weswegen denn auch das Zarte, das Rührende und Gefällige ihr vorzüglich gelingt. Wir konnten keiner ihrer Kunstleistungen bisher unsern Beyfall versagen; glauben aber dabey, dass Agnese und Desdemona, auf welche glänzende Darstellung wir noch zurückkommen werden, zu ihren besten gehören. — Signora Schiasetti dringt immer tiefer in das Wesen ihrer Kunst ein, welches ihr durch ihre kraftvolle und zugleich angenehme Stimme sehr erleichtert wird. Sie gibt die Rollen des tiefen Sopranes, eigentlich Contraltes, für welche Stimme Rossini und andere neuere Meister, nach dem Bedürfniss unserer Zeit, so vieles geschrieben haben, ist noch in der Blüthe ihres Alters, in dem frischen Emporstreben ihrer Kunst, und wird noch Grösseres leisten, wenn sie anders nicht selbst durch überladene Verzierungen ihren auf einfachern affekt vollen Vortrag hindeutenden Anlagen entgegenstrebt.

Herrn Zamboni, dem russische Winter nichts anhaben konnten, hat ein deutscher auf das Krankenlager gebracht. Er konnte deswegen seit einiger Zeit nicht mehr auftreten, und erholt sich nur langsam. Seine Kunst steht im Gegensatz mit unsern Staberls und Pumpernickels, und stellt alles komische mit so vieler Laune, Feinheit, Wahrheit und Anstand dar, dass auch der Gebildete und Ernstgestimmte an ihm sein Wohlgefallen finden muss. Seine Stimme, ein Bari-

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

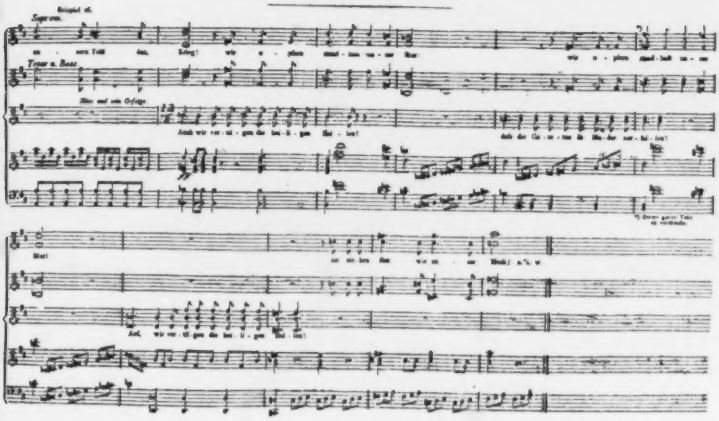

ton, ist mehr weich und etwas angestrengt, als stark und durchdringend, wie man sie von einem gewöhnlichen Buffo erwartet; sein Vortrag immer sinnvoll und dem Charakter entsprechend. Zu seinen ausgezeichneten Darstellungen gehört: der Vater in *Agnese*, wobey der Buffo ganz aufhört, und nur der unglückliche Irrsinnige erscheint; der Kapellmeister in den *Sängerinnen auf dem Lande*, und: Sir Marcantonio.

Herr Rovelli ist aus den königlichen Diensten getreten, und hat sich in seiner Vaterstadt Bergamo niedergelassen. Sollte irgend einmal durch eine Umwälzung des Geschmacks die Instrumentalvirtuosität sich selbst beschränken müssen, die Violine würde sich am längsten auf ihrer Höhe erhalten. Schon haben die Herren Täglichsbeck und Molique uns seinen Verlust ersetzt. Beyde sind trefflich gebildet. Ersterer, vor kurzem aus Anspach, wenn wir nicht irren, hier angekommen, besitzt Fertigkeit, Ausdruck und Geschmack; nur scheint er im Adagio noch etwas zurück. Etwas ganz ausgezeichnetes, ganz vollendetes hat man Ursache vom letztern zu erwarten. Da er schon jetzt in seinen ersten Kunstjahren in Schwierigkeiten und edlem Vortrag einen Spohr, dessen Concerte er zur nicht geringen Verwunderung aller Unbefangenen in ihrem ganzen Umfange mit allgemeinem lauten Beyfall spielet, sich zum Vorbilde nimmt, an Geschmack und Gefälligkeit aber mit Rovelli wetteifert. Wir werden noch öfter Gelegenheit haben, von ihm zu sprechen. Eine ehrenvolle Laufbahn mit einem schnell zu erreichenden Ziele öffnet dies Instrument denen, die sich ihm mit Ernst ergeben. Es führt zu Directionen, Concert- und, ehe man es sich versieht, selbst zu Kapellmeisterstellen. Schon ist Hr. Täglichsbeck Director des Orchesters am Isarthortheater, wenigstens für die Zeit der Abwesenheit des Hrn. Lindpaintner, welcher bekanntlich eine ähnliche Direction in Stuttgardt übernommen hat. Nun noch einiges von

reisenden Virtuosen und Mechanikern.

Zuerst, — noch gegen Ende des verflossenen Jahres, der Mundharmonika-, d. i. Maultrommelvirtuos, Herr Franz Koch, der mit Stellen aus Jean Pauls, ich glaube sogar, aus Göthe's Schriften, schon vor seinem Auftreten seine Geschicklichkeit in öffentlichen Blättern documentirte. Man bedauerte, dass unser Theater für sein winziges Instrument zu gross, und er also die Proben seiner Virtuosität in weniger zahlreichen, aber dafür in gewählteren kunstgerechten Versammlungen, — in dem Museum, der Harmonie, der Gesellschaft im Bauerhof — ablegen musste. Ueberall ward ihm grosser Beyfall, denn Niemand hat es wohl auf diesem Instrumente weiter gebracht, oder es so musikalisch behandelt, als er.

Sodann Herr Vimarcati mit der englischen Mandoline. Ihm geschah die vor ihm nur der Sigra. Catalani zu Theil gewordene Ehre, dass er zweymal, und zwar immer im grossen Theater auftreten konnte: einmal in Gesellschaft des Hoboisten Herrn Braun aus Berlin, das anderemal für sich allein. Immer lärmender Ausdruck der höchsten Zufriedenheit! Auch benutzte er sein Instrument mit solcher Fertigkeit, dass er in dieser Hinsicht allerdings mit jener hochgepriesenen Königin des Gesanges sich messen darf.

Nach ihm (23sten Februar) Herr Moscheles aus Wien, ein Heros auf seinem Instrumente, dem alle bisher bekannten und nicht bekannten Schwierigkeiten, die man auf dem Pianoforte hervorzubringen vermag, ein Spiel sind. Er bequemt sich nach den Forderungen seiner Zeit. Kein grosses Concert in bisher eingeführter Form! Dafür ein Rondeau im polnischen Styl, Variationen über ein hier bisher wenig bekanntes Thema, *Alexandermarsch* genannt, mit Doppelgriffen, Octavengängen und andern Kunststachen, die manches Zuhörers Begriffe über ihre mögliche Ausführung überstiegen. Der Triumph seiner Kunst: Endlich eine freye Phantasie, vielleicht wegen schon erschöpfter Kunstanstrengung weniger interessante. Oft hob der Künstler seine Hand über die Tastatur des Instrumentes hoch empor, um den also hervorgebrachten Tönen mehr Schwungkraft zu geben: eine Spielart, welche man auch an Vogler, Maierbeer, Carl Maria von Weber, und auch an Almeida, einem Portugiesen, der vor mehren Jahren hier durchkam (dem Hrn. Dussek führte sein Gestirn nie in unsere Gegend), nicht immer wohlgefällig bemerken wollte; doch kam auch wieder vieles vor, eben so zart und geschmackvoll gespielt, als man es von dem ungefähr vor zwanzig Jahren hier anwesenden Herrn Cramer aus London gehört hatte, dessen gebundener, gesangnachahmender zusammenhängender Vortrag noch Vielen im Gedächtnisse ist, welche auch meinen, dass die Kunst, das Pianoforte zu behandeln, wenn gleich vielfach vorgeschritten, doch

den guten Geschmack und der Natur des Instrumentes seitdem nicht näher gekommen. Die Ouverture dieses glänzenden Concertes war von Hrn. Moscheles selbst componirt: ein schöner Beleg seiner gründlichen Kenntnisse in der Tonsetzkunst. Er sollte nicht säumen, durch mehre Arbeiten dieser Art sich hervorzuthun.

Endlich (am 8ten März) Hr. Reich, Mechaniker aus Fürth bey Nürnberg, mit seinem neuerfundenen Instrumente in der Form eines Klaviers von 6 Octaven, das er: *Aeolodikon* nennt. Billig bleibt die innere Einrichtung einer solchen Erfindung, womit man in der Kunstwelt auftritt, dem Auge des Forschers verborgen. Damit bleibt es aber einem Zuhörer, der nach allem Recht einer Ausstellung desselben beygewohnt, unbenommen, seine Meynung darüber auszusprechen. Er hält das Ganze in seiner Wesenheit für ein in seiner Art bearbeitetes Rohrwerk, mit sogenannten Zungen, wie man dies wohl auch, nur anders, ausgeführt, in guten Orgeln findet, und worauf schon der den Hellenen abgeborgte Name hindeutet. Das hörbare Schweben des Windes, der Druck des Knies, womit wahrscheinlich der den Ton hervorbringende Blasebalg in Bewegung gesetzt wird, berechtigt zu dieser Vermuthung. Damit wird dieser Erfindung ein sehr angenehmer, lieblicher Ton, eine zuweilen tief eingreifende Wirkung keineswegs abgesprochen. Besonders im geeigneten, nicht zu geräumigen Locale ist der Eindruck, der in der Höhe Klänge, wie jene der Harmonika angibt, in der Mitte und Tiefe aber die Mischung von zarten Klarinetten, Fagotten und andern Instrumenten uns hören lässt, unterhaltend und nicht selten überraschend; vorzüglich, wenn alles in langsam fortschreitenden, gewählten Harmoneen — denn einen schnellen Vortrag verträgt das Aeolodikon nicht — gespielt wird, wie uns in dieser Hinsicht die beyden Herren Cramer, welche den Erfinder auf seinen Reisen begleiten, durchaus befriediget haben. Ohne übrigens mit jenen öffentlichen Blättern, die sich so laut für die Erfindung ausgesprochen haben, rechten, oder die durch das Anhören in uns erregten Gefühle ihren Urtheilen entgegensetzen zu wollen, können wir deswegen doch nicht umhin, auch das, was sich so lebhaft in uns darstellte, bekannt zu machen, nämlich: dass dies an sich schätzbare Instrument noch mancher Verbesserung bedürfe, um dem, was man bey grossen Ankündigungen erwartet, zu entsprechen. Wir fanden zuerst die hohen Töne nicht im gehörigen Verhältniss mit den tiefern, von welchen sie nur zu oft überstimmt und bedeckt werden. Auch ist wohl der an sich wirkungsvolle Windschweller — wir brauchen dieses Wort in Ermangelung eines andern — in seiner gegenwärtigen Vorrichtung nicht als ganz vortheilhaft zu betrachten, weil jeder der gespielten Töne schon an und für sich ein Crescendo angab, und ein fortgehendes Piano oder Forte nicht hervorgebracht wurde, oder es nicht werden konnte, welches doch zum Vortrag einer Cantilene, und auch blos auf Begleitung angewendet, unerlässlich ist, indem sonst die beständige Anschwellen und Abnehmen des Tones die ermüdendste Monotonie zur Folge haben müsste. Wie es im grossen ausgeführt, eine neue Reform, der Ankündigung gemäss, in der Instrumentalmusik sollte bewirken können, ist uns nicht klar geworden. Dass es aber einem armbesetzten Orchester, welches doch die reichhaltigsten Compositionen aufzuführen nicht unterlassen will, zur Aushülfe, zum Ersatz manches Blasinstrumentes dienen könne, geben wir gerne zu; woraus denn allerdings hervorgeht, dass es einst der in Deutschland übertriebenen Instrumentensucht Schranken setzen und unsern Sinn mehr auf das Aechte und Wahre der Kunst, nämlich auf ernsteres Studium des Gesanges hinzulenken geeignet wäre. Denn sollte ein Instrument die Zahl vieler Instrumentalvirtuosen ersetzen können, so würde schon aus Gründen der Ersparniss und des dadurch herbeygeführten Mangels an zureichender Belohnung, die Instrumentalmusik fallen müssen. Indess glauben wir dabey keineswegs, dass irgend ein Aeolodikon, von welcher Art und Grösse es auch seyn möge, jenen Zweck erreichen könne, es müsste nur der Fall eintreten, dass eine unbegreifliche Verarmung der hohern Stände und ihr gänzliches Lossagen von theatralischer Kunst die Unternehmer auf solche erkünstelte Surrogate herabbringen sollte — und wagen es gar nicht, hier auch nur anzugeben, ob eine Beschränkung der Instrumentalmusik für die Kunst ein Gewinst oder Verlust zu nennen wäre. In dem gegenwärtigen Zustande der Erfindung lässt sich freylich so etwas kaum ahnen, indem schon der Gesang von zwey mässigen Stimmen das begleitende Instrument merklich schwächte und oft nicht genug vernehmen liess. Wir haben uns bey der Sache etwas

länger aufgehalten, weil sie ihrer Neuheit wegen Aufmerksamkeit verdient. Sind unsere Bemerkungen gegründet, so mögen sie den Erfinder zu weitern Verbesserungen führen, sind sie es nicht, so mag er sich ruhig über selbige hinaussetzen, da der höhere ihm zu Theil gewordene Beyfall ihn ohnehin zu tieferem Forschen ermuntern wird.

Frankfurt am Mayn, im März. Wir haben bereits im Laufe dieses Jahres in Concerten manches Ausgezeichnete gehört; was dagegen die Bühne geboten, ist nicht der Rede werth und beschränkt sich auf die Darstellung einer erbärmlichen Posse, mit sogenannten musikalischen Quodlibets, *das lebendige Weinfass*. Der Titel schon bezeichnet hinlänglich, worauf es darin abgesehn ist. Am 5ten Jan. gab Hr. Höfler, der schätzbare Tenorist unserer Oper, Concert, und wurde mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen. Dieser Künstler erscheint, seit den häufigen Unpäßlichkeiten des Hrn. Scheible, zum öftern in grossen Tenorpartieen auf unserer Bühne und scheint unablässig bemüht zu seyn, seine schöne und biegsame Stimme, mit der er reine Intonation und bedeutende Gewandtheit vereinigt, in den Feinheiten eines geschmackvollen Vortrags auszubilden. Am 12ten Jan. eilten die Freunde der Kunst in Masse zu dem Saale des Weidenbusches; denn heute war der treffliche Spohr, der es nicht verschmäht, dem Frankfurter Publicum vor seinem Abschiede vom festen Lande noch einen Besuch zu schenken, zu hören. Das Concert musste an einem Theatertage statt finden, und die Bühnendirection hatte die Veranstaltung getroffen, dass die Mitglieder des Orchesters aussergewöhnlich gut sich einfanden; deshalb begann das Concert erst um halb acht Uhr und mit Tonstücken, bey denen keine Orchesterbegleitung nothwendig war. Zuerst wurde eine neue Sonate für Harfe und Geige von Spohr gegeben. Der erste Satz dieses Musikstükkes ist besonders vortrefflich und erinnert an frühere Werke des Componisten, in denen er hauptsächlich Melodie berücksichtigt, ohne Vernachlässigung der Harmonie. Ein brillantes Allegro, mit allem Reiz neuer und interessanter Melodieen geschmückt, in höchst überraschenden Uebergängen, angenehmen Passagen a beyden Instrumental-Partieen, so wie einer ansichtsvollen Geordnetheit des Ganzen durchgeführt, tritt uns höchst erfreulich entgegen und erhebt sich zu einem der ausgezeichnetsten Tonstücke dieser Gattung. Der zweyte Satz, ein Potpourri, enthält ein liebliches Thema aus *Zamire und Azor* u. ein anderes höchst gefälliges von Dussi. Hierin hat hauptsächlich die Harfe Gelegenheit, ihre Eigenthümlichkeit in Arpeggios und andern ihr angemessenen Passagen zu entfalten. Mad. Spohr trug die Partie der Harfe mit all der einigen Virtuosität vor, die aller Orten in ihrem Spiele Bewunderung erregte. Das vollendetste Ensemble wurde durch diese zart sich anschmiegende Begleitung ihres Gatten hervorgebracht. Spohrs siebentes Violinconcert liess in der Ausführung durch den grossen Meister keinem Wunsche Raum. In ihr herrschte wahrhafte klassische Idealität; besonders wurde der letzte Satz vollendet gegeben. Hier wurden mit der Inspiration eines künstlerischen Gemüths die schwierigsten Begriffe materieller Darstellung vermählt. Wer die Composition nicht kannte mit ihren riesenmässigen Schwierigkeiten, musste glauben, alles wäre leicht und gelegen zu executiren, so unbefangen führte Spohr das Ganze aus. Das Spiel dieses grossen Künstlers steht eben deshalb so hoch, weil sich in ihm der poetische Geist frey dem Fluge überlässt, und weil es ihm stets gelingt, sich zur Sonne empor zu schwingen, ohne, wie so viele andere, das Sinnige und Tiefgefühlte in den Schranken einer sichernden Berechnung einengen zu wollen oder zu verlieren. Dass die Menge nicht über die Gradation des Schwierigen und seine Verwandtschaft mit dem Geistigen zu entscheiden vermag, kommt übrigens dem letzten zu Gunsten. Zum Schlusse trug Spohr einen seiner ältern Potpourri's, mit aller ihm eigenen Trefflichkeit vor. Ausser ihm und seiner Gattin, liessen sich noch Hr. Scheible mit Liedern von Mozart, André und Spohr, und Hr. Pillwitz mit einer Arie von Righini hören. Beyde Künstler wurden mit grossen und verdientem Beyfalle aufgenommen. An Hrn. Pillwitz haben wir einen ganz vorzüglichen Bassänger gewonnen, den unsere Theaterdirection nur zu schätzen verstehn möge, damit nicht auch er, wie es mit vielen guten Acquisitionen der hiesigen Bühne bereits der Fall war, nur eine vorübergehende freundliche Erscheinung sey. Nach Spohr besuchte uns ein alter Freund, Hr. Hermstedt wieder. Er behandelt die Klarinette noch immer mit der gediegenen Künstler-

schaft, die seinen Ruhm begründet; im materiellen ist er vielleicht noch vorwärts geschritten. Doch wurde von den Eberwein'schen Compositionen, welche Hr. Hermstedt vortrug, niemand sonderlich angesprochen und die Meynung der Kenner war, dass Hr. Hermstedt durch solche Gaben nur seinem Rufe schaden könne. Indem Hr. Hermstedt sein schönes Talent der Darstellung dieser Tonstücke weiht, so geht er eben so irre, als der Componist selbst, der bey bedeutenden Mitteln in Naturanlage und Kenntniss das Gesuchte und Bizarre für das Wahre und Aechte in der Kunst hält und in der Charybdis musikalischen Rechnerey manchen von Ursprung herrlicher und gemüthlichen Gedanken begräbt. In dem Concerte des Hrn. H. hörten wir auch zum ersten Male Hrn. Louis Maurer aus Petersburg, in dem wir einen der brillantesten Violinspieler und gewandten Componisten kennen lernten. Sein Concert fand am 4ten Febr. statt. Viele haben zwischen ihm und Spohr eine Parallele ziehen wollen; doch kann nach unserer Meynung von einer solchen gar keine Rede seyn, da beyde Künstler auf ganz verschiedenen Bahnen dem Ziele entgegenschreiten. Hr. L. Maurer gehört in seinem Spiele und oft auch in seiner Composition der französischen Schule an; dagegen Spohrs künstlerisches Wirken rein deutsch ist und in der geistigen und Gemüthswelt seine Wohnung hat. — In seinem Concert am 7ten Febr. trug Hr. de Grot, Mitglied des Orchesters ein veraltetes Klarinettconcert von Krommer recht brav vor. — Das Concert der Dem. Wagner am 18ten Febr. wurde durch Hrn. Concertmeister Hoffmann in Begleitung der von Mad. Dölle gesungenen Arie aus Pärs *Griseldi*, Herrn Pillwitz in Variationen von Maurer und Hrn. Schmid, durch den Vortrag eines Spohr'schen Violinconcerts wahrhaft verschönert. In den Abonnementsconcerten des Orchesters wurde bereits manches Treffliche gegeben; die Geiger Hr. Baldenecker sen. und Herr Hoffmann jun. liessen sich mit allgemeinem Beyfalle hören. Der Künstler auf der sogenannten Mundharmonika oder Maultrommel, Herr Koch, rührte manches empfindsame Damenherz; die Herren aber meinten, das Ding lese sich im Jean Paul doch viel besser. Das Museum und die Schelbelesche Singanstalt haben auch im Laufe des Winters manches Lobenswerthe geliefert. Nächstens mehr.

P. S. Sie haben neulich einen Aufsatz von Sievers über die neuen Pariser Geigen von Chanot gegeben: dazu hätte ich denn nun noch einige Supplement-Zeilen von guter, d. h. von Spohrs Hand, der eine solche Geige bey A. Boucher in Brüssel gesehen hat und folgendes darüber schreibt: „Boucher besitzt eine von den neuen Pariser Geigen. Sie hat die Gestalt einer Guitarre, keine vorstehenden Ränder, ist nicht eingelegt und die Saiten sind ohne Saitenfessel in der Geige befestigt. Der Ton ist stark und sehr voll, doch ein wenig bratschenartig. Dadurch, dass die Saiten diesseits der Steges mitklingen, so fabriziren viele Töne, die auf unsern Geigen hart und stumpf sind, z. B. as und es, eben wie d und a, was sehr angenehm überrascht. Ueberhaupt ist nicht zu leugnen, dass Alles das, worin diese Geigen von den alten abweichen, wahre Verbesserungen sind. Sollte Boucher's Geige durch längeres Spielen (sie ist erst ¼ Jahr alt) das hohle bratschenartige verlieren, so ist sie besser, als alle alte Geigen, die mir bis jetzt vorgekommen sind. Stärker und voller an Ton ist sie jetzt schon.

Recension.

Premiere Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flute obligée, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes, 2 Cors (Bassons, 2 Trompettes et Timbales ad libitum), composée par L. Kuffner. Oeuvr. 75. (Pr. 4 Guld. 30 Kr.)

Seconde Sinfonie etc. Oeuv. 76. (Pr. 4 Guld. 30 Kr.) à Mayence, chez B. Schott fils.

Der äusserst fleissige Verf. hat sich mit diesen neuen Werken nun in einer höheren Musikgattung versucht. Soviel dem Rec. bekannt ist, schrieb er zuerst viele Serenaden und andere kleinere Stücke, besonders für Guitarre, welche in Hinsicht der gefälligen und ansprechenden Melodieen, so mancher artigen Verflechtungen der Instrumente, leicht fasslicher Modulationen u. s. w. sehr beliebt wurden und auch zu einer angenehmen Unterhaltung recht gut dienten. Wer wünscht sich nicht auch einmal vom ernsteren Dichten und Trachten abzuspannen, und da ist einem eine Musik so recht willkommen, welche

leicht fasslich, sich in angenehmen Modulationen und lieblichen Gesangweisen bewegt, und nicht zu sehr auf der Oberfläche liegt. Doch will der Rec. das Gesagte mehr auf das Allgemeine und nicht auf die tiefere Neigung ächter Kunstfreunde bezogen haben.

Später schrieb der Verf. auch Quartetten. Schon die Bestimmung dieser Art von Tonstücken, für den beschränkteren gesellschaftlichen Kreis, gibt hier ein weiteres Feld der mannigfaltigen Anwendbarkeit, wodurch sich ohnehin schon der Ernst der Kritik mildert. Konnten sie auch den Kunstkenner nicht ganz befriedigen, so enthielten sie doch manches Gute, und boten viele Gelegenheit zu einer brillanten Ausführung, besonders in der Hauptstimme dar. Und um hat er sich in dieser höheren Kunstgattung versucht, worin, so wie im Fache der Quartettenmusik, wir Deutsche einen wahren Schatz von vortrefflichen Werken besitzen. Nicht gesonnen, sich in die Beantwortung der Frage einzulassen, in welche Klasse gehören diese neuen Werke des Verf.? glaubt doch der Rec. vom Interesse für die Kunst, so wie von dem sich, zum Schaden dieser, an vielen Orten regenden Zeitgeiste aufgefordert, sich vor der Hand auf die Erörterung einlassen zu müssen: welchen Styl verlangen die Werke dieser Musikgattung überhaupt? — Was der Chor in der Gesangmusik, das ist die Sinfonie — im weiteren Sinne — in der Instrumentalcomposition. So wie in jenem — in der ausgedehnteren Bedeutung — das Universelle der Menschheit erscheint, in welchem sich sonach alles Individuelle, als Einzelnheit im Ganzen verschmolzen findet, so ist es auch hier. Nur lässt der Instrumentalchor weit mehr Freyheit in der Behandlung zu, was sich sowohl in dem ausgedehnten Tonumfange der verschiedenen musikalischen Werkzeuge gründet, — wie weit ist es nicht vom tiefen E oder Es des 16füssigen Contrabasses bis zur grössten Höhe der Klarinette, der Flöte oder gar des Piccolflötchens! — als auch aus der so verschiedenen Toneigenschaft der mannigfaltigen musikalischen Werkzeuge fliesst. Auch findet hier die Beschränkung nicht Statt, welche in der Gesangmusik durch den gehörig auszusprechenden Text gesetzt ist. Dafür aber entbehrt der Instrumentalchor jener eigenthümlichen herrlichen Effekte, welche ein gewandter Tonsetzer durch geschickte Behandlung seines Textes, sowohl im ganzen Verfolge, als bey einzelnen Stellen, erzielen kann. Und so könnte die Aehnlichkeit beyder Arten von Chören, so wie ihr beyderseitiger wichtiger Unterschied, noch weiter entwickelt werden, wenn es dem vorliegenden Zwecke entspräche. Doch geht so viel aus der bisherigen Erörterung hervor, dass der Instrumentalchor jede Art der Darstellung, jede mögliche Verbindung und mannigfaltige Verflechtung der Ideen, so wie die Ausführbarkeit von allem diesen durch die Instrumente, ohne Beschränkung in Hinsicht des Zeitmasses, der Tonhöhe oder Tiefe, der kühnsten Sprünge, der mannigfaltigsten Vortragsarten, des frappantesten Wechsels in den Tonleitungen und Tonfolgen u. s. w. zulasse.

Welchen Charakter fordert aber eine solche Darstellung im allgemeinen? —

Wenn — was oben schon gesagt wurde — dem Gesangchor jener der Instrumentalmusik, dem Wesen nach, gleich ist, jener aber das Universelle ausspricht, so kann kein anderer Charakter, als jener des Erhabenen, Grossen, des Würdigen und Edlen als zulässig erscheinen. Denn in dieser schönen Richtung allein kann die Menschheit ein ihrer würdiges Ziel finden; nur mit diesen allgemeinen Grundzügen kann sich die Eigenthümlichkeit eines jeden Individuums verschmelzen.

Durch diese Beantwortung ist zugleich auch jene Frage erschöpft, welchen Styl erfordern die Werke dieser Musikgattung? — Eine weitere Frage drängt sich nun für sich auf, jene: wie charakterisirt und gestaltet sich der grosse, würdige, edle Styl? —

Die umfassende Beantwortung dieser würde uns zu weit führen. Auch ist dieser Punkt in so vielen ästhetischen Schriften gründlich und weitläuftig behandelt worden. Rec. führt daher nur im allgemeinen an, dass der Tonsetzer, sowohl beym Empfangen als Gestalten seiner Ideen und Gefühle, durch die Anschauung jenes hohen Standpunktes begeistert, seine individuelle Eigenthümlichkeit zur universellen Anschauung zu erheben bestrebt seyn müsse. Dadurch werden alle Formen, in welchen er sich ergiesst, eine eigene Kraft und Fülle, eine eigenthümliche Bedeutsamkeit, Simplicität, einen würdigen und edlen Charakter und Umrisse erhalten, welche den Einfluss der Zeit nur in so weit zu erkennen geben, als der Künstler überhaupt seine ewige Idee

nur in den Formen der Zeit und des Raumes kann erscheinen lassen. Auf diese Weise wird alles Gemeine und Verbrauchte der Formen, — insofern der Geist des Künstlers diesen nicht wieder eine neue Bedeutung einzuprägen im Stande ist — das Alltägliche der Modulationen, sowohl in harmonischer, als melodischer Hinsicht, das Streben nach gefälliger Form, imponirenden Effekten u. s. w. entfernt seyn. So wird sich der Geist des Künstlers ehren, und das Kunstfeld gewinnen, indem ein durch wahre Anschauung des Kunstideals begeistertes Individuum die Frucht seiner eigenthümlichen Bildung im schönen Werke niederlegt.

Wenden wir nun diese Grundsätze auf die vorliegenden Werke des Verf. an, so finden wir sie allerdings nicht gehörig berücksichtiget. Er scheint gar nicht von dieser ernsteren Ansicht — welche allein mit dem Wesen dieser Kunstgattung vereinbar ist — ausgegangen zu seyn. Diess zeigen so viele Ideen, die gar zu gewöhnlich sind; so viele von dem Verf. selbst in seinen Werken so sehr verbrauchte Formen, sowohl in der Begleitung, als selbst in den Ideen; diess beweiset endlich die Ausarbeitung, welche, anstatt der Idee immer mehr Bedeutung und Interesse zu verschaffen, so oft, bey der warmen Anregung der Gefühle, wo man einen volleren, geistigen Erguss voraus ahndet, im Augenblicke abspringt, und in Gemeinplätze herabsinkt. Zum Beweise des Gesagten stehe hier nur der Anfang des ersten Allegro von der zweyten Sinfonie und die Ausarbeitung im zweyten Theile.

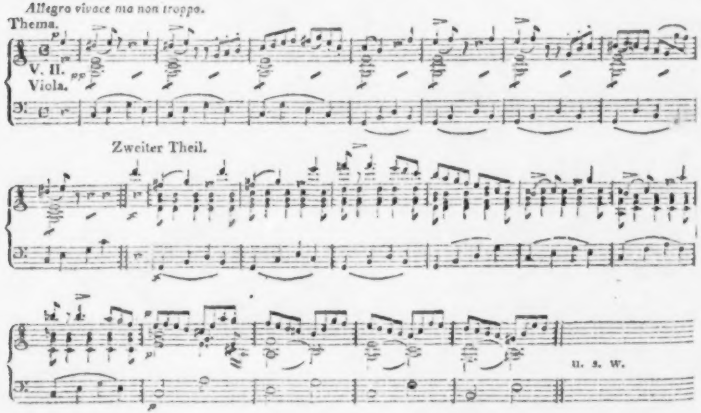

Was hätte der Verfasser für eine schöne Gelegenheit gehabt, durch Nachahmung in den einzelnen Stimmen, durch Verflechtung der Ideen, dieser in der musikalischen Rede so wichtigen Stelle Leben, Kraft und geistige Bedeutung zu geben! — Was hätte schon die Vorausnahme jener im 3ten Takte der ersten Violine vorkommenden Idee im Basse, und die Nachahmung in der Viola für eine Wirkung in dem blossen Quartette hervorgebracht, z. B.

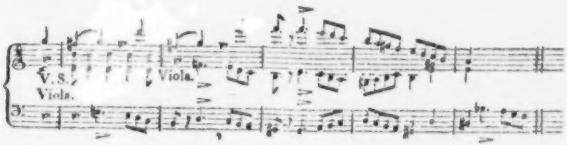

Wie hätte man nun noch durch den Blasinstrumentenchor den Effekt verstärken, durch einfache Gegensätze herausheben, und die Hauptidee in reicher Kraft erscheinen lassen können, wodurch dies ganze Allegro an Bedeutung würde gewonnen haben! —

Vermuthlich hat der Verf. zu sehr die Leichtigkeit der Ausführung berücksichtiget. Allein dieser Rücksicht den Geist in der Darstellung opfern, dies mag sich wohl bey Werken einer geringeren Musikgattung, aber nicht hier, bey dem würdigen Instrumentalchor, entschuldigen lassen. Uebrigens hat ja Haydn, vorzüglich in seinen früheren Sinfonien, äusserst belehrende Beweise von grossen Effekten durch die einfachsten und so leicht ausführbaren Kunstmittel gegeben. Und seine Werke wird ja doch der Verf. gewiss kennen und studirt haben. Auch steht ihm ja, was er in allen seinen Werken bewiesen hat, ein reiner, lieblicher, oft recht interessanter Gesang zu Gebote, und der Satz zeiget Gewandtheit und Instrumentalkenntniss. Es fehlt sonach nur daran, dass er mit einer grösseren Kraft sich aufschwinge, das Wesen dieser Musikgattung genau ins Auge fasse, und mit ernstem Fleisse und bedeutend unterhaltener Seelenspannung an die Anlage, noch mehr aber an die Ausarbeitung seiner Werke gehe. Dadurch werden auch die vielen Reminiscenzen hinwegfallen, welche man zu häufig und zu deutlich bemerkt.

Uebrigens können die beyden berührten Sinfonien recht gut zur Unterhaltung, besonders in Gesellschaften von Dilettanten dienen, in welchen man auf strengere Forderungen, freywillig, oder durch die Umstände gezwungen, verzichtet. Sie können sogar mehr gefallen, — Rec. spricht hier aus Erfahrung — als viele Haydn'sche Sinfonieen. Das gönnen wir denn auch recht gerne dem Verf., so wie jenem Theile des Publikums. — Aber eine ernste Kritik, von den unabweislichen Forderungen der Kunst und jenen, aus ihrem Wesen selbst fliessenden Gesetzen ausgehend, muss — und wenn sie noch so billig seyn sollte — ihren Weg ohne alle Nebenrücksicht verfolgen. Nicht der irdische Beyfall, die Anregung des Höchsten, des Ewigen im Menschen ist es, wodurch sich der Werth der des menschlichen Geistes würdigen Erzeugnisse in Kunst und Wissenschaft beurkundet.

Die Geschichte der plastischen Kunst, in der älteren, so wie der neueren Zeit, zeigt uns, dass, so wie die Künstler anfingen, ihre Kraft auf geringfügige Gegenstände zu wenden, welche dem Aufschwunge des Geistes nicht Nahrung genug geben konnten, die Kunst selbst in Verfall gerieth. Nothwendiger Weise entschwand auf Seite der Künstler und der Zeitgenossen der Sinn für das Höhere, und den niedrigen, gemeinen Boden flohen die Musen, in den hohen ätherischen Regionen nur wohnend.

Was in dem erwähnten Kunstfelde der gemeine Gegenstand, das ist in der Tonkunst noch weit mehr jener Styl, welcher dem Glauze und der schmeichelnden leeren Lieblichkeit fröhnt, und seine Nahrung nicht aus der reinen Quelle hoher kräftiger Begeisterung schöpft. Auch er wird uns die Musse der Tonkunst verscheuchen, sie, die uns bisher mit so reichen und schönen Gaben erfreute, mit Gaben, worauf wir und unsere Zeit stolz seyn dürfen.

Drum — damit sie uns nicht entfliehe — halten wir fest zusammen, die wir uns ihrem schönen, so beseligenden Dienste geweiht haben, um alles Gute und Würdige mit begeistertem Gemüthe zu ehren, und jedem andern achtbaren Streben die nothwendige Richtung nach oben anzuweisen.

Kurze Anzeigen.

Funfzehn vierstimmigt religiöse Gesänge, mit willkührlicher Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, zum Gebrauch für Kirchen und Schulen; oder auch einstimmig für häusliche Andacht — — von Moris Kähler. Zullichau und Freystadt, b. Darnmann. 1819. (Preis, 10 Gr.)

Hr. K. hat zu dem angegebenen Gebrauch zwar bekannte, aber durchgehends gute und auch für musikalische Bearbeitung günstige Texte gewählt. Die Art, in welcher er sie aufgefasst und behandelt hat, gleicht meistens der einfach würdigen, hier vollkommen angemessenen, der ehemals sogenannten Kirchen-Arie — wo nämlich nicht von Musik mit Instrumentalbegleitung die Rede war; und die gleichsam zwischen dem Choral in seinen Pfundnoten, taktfrey sich hinbewegenden Rhythmen, unwandelbaren Einschnitten, und zwischen dem figurirten Chorgesang mitten innen stand; als wozu die allbekannten, meist trefflichen Gellertschen Lieder von C. Ph. Em. Bach, Graun: „Auferstehn, ja, auferstehn," und unter den neuern manche Stücke von Schulz und einige von Reichardt gehören. Den Reichardtschen, z. B. seinem: Alles, was Odem hat — Der Mond ist aufgegangen — u. a., nähern sich die vorliegenden, des Hrn. K., am meisten; und das ist nicht wenig zu ihrem Lobe gesagt. Ist Hr. K. auch nicht immer in der Declamation, Accentuation und symmetrischen Nachbildung der Versmaasse, besonders der einander correspondirenden Zeilen, so bezeichnend und haarscharf, wie Reichardt; ist er auch in der Erfindung der Melodieen nicht so mannigfaltig: so ist er dafür in der Harmonie sicherer, schreibt fliessender durch alle Stimmen, als dieser zuweilen, und fährt nicht in die (für so etwas) zu hohe Höhe oder zu tiefe Tiefe, wie dieser nicht selten. Sonach eignet sich dies Werkchen allerdings zu dem doppelten Gebrauch, den Hr. K. auf dem Titel angegeben hat; und verschiedene Nummern darin sind als eine wahre Bereicherung unserer, in diesem Fache nicht eben überfulleten, wahrhaft *ausgewählten* Sammlungen zu diesem Gebrauch. Wir geben diejenigen Nummern an, die uns zugleich von Seiten der Kunst und der Zweckmässigkeit, vornämlich für öffentlichen und Schulgebrauch, gefallen haben; und setzen zu denen, wo dieses vorzüglich der Fall gewesen, noch ein *. No. 1; No. 2 *; No. 3; No. 5 *; No. 6, (bis auf Langes, oben Ausgestelltes;) No. 7; No. 8; No. 9 *; No. 12, (bis auf Mehres und Auffallenderes in jener Art, sehr gut;) No. 12; No. 13 * und No. 14 *.

Trois Duos concertans pour deux Flutes, comp. — — par W. Gabrielsky. Oeuv. 3me. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 2 Thlr.)

Ein sehr geschickter, und offenbar seines Instruments vollkommen kundiger Flötist bietet hier beträchtlich geübten Liebhabern Uebungs- und Unterhaltungsstücke, bey denen sie sicher Nutzen und Vergnügen finden werden. Die Erfindungen sind keineswegs gewöhnliche Flötensätzchen, und immer interessant; die Harmonie, in so weit bey Flötenduetten davon die Rede seyn kann, ist nicht vernachlässigt; der Wechsel der obligaten Stellen beyder Instrumente ist kein blosser Wechsel, kein blosses Wiederholen dessen, was der Eine vorgetragen, von dem Andern; für Mannigfaltigkeit ist auch gesorgt, sowohl durch die Wahl des Charakters der verschiedenen Sätze, als auch durch Mischung der einzelnen Theile, melodischer Sätze nehmlich und concertirender, ja, hin und wieder wirklich concertmässiger Passagen. An letztern fehlt es am wenigsten; und das wird den geschickten Liebhabern eben recht seyn. Einige Sätze sind durch ihre Länge etwas anstrengend. Die Vortragsart ist genau angegeben. So müssen wir denn diese Duette denen, welchen sie bestimmt sind, bestens empfehlen. Der Stich ist deutlich und sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. **N°. 17.** 1820.

NACHRICHTEN.

Mayland. Gegen das Ende des Jänners gab man hier eine ältere Oper von Hrn. Generali, *Adelaide di Borgogna*: sie machte einen förmlichen fiasco und verdiente kein besseres Schicksal. Zum Schluss des Carnevals ward die neue Oper *Wallace, ossia l'Eroe Scozzese*, von Hrn. Pacini, jedoch bey jeder folgenden Vorstellung mit vermindertem Beyfalle gehört. Indess hatte der Compositeur die Gunst eines gewissen Publikums für sich, weshalb er in den ersten drey Abenden nach jedem Acte hervorgerufen wurde. Diese Oper ist zwar hier und da für die beyden Stimmen der Camporesi und der Bassi gut geschrieben und zum Theil in einem bessern Style gearbeitet; doch leuchtet aus ihr überall Rossini und wieder Rossini hervor. Von neuen Gedanken, gediegenem Satze, von kunstvoller Ausarbeitung und dergl. ist nichts darin zu finden: diese hören wir überhaupt bey unsern heutigen italiänischen Componisten nicht mehr, weil eben die Kunst bey ihnen nicht zu Hause ist. Hätte Viganò's neues Ballet: *Alessandro nell' Indie* nicht vielen Beyfall gefunden, so würde unser grosses Theater noch bis heute, so wie im ganzen Carneval, leer geblieben seyn.

Auf dem Theater Rè gab man Mozart's *Don Juan*. Er gefiel, trotz mancher sträflichen Verstümmelungen, welche man sich daran erlaubt hatte, und obschon wir sie hier zum dritten Male hörten *). Die Marcolini trat im *Ser Mercantonio* von Pavesi auf. Ihre Stimme ist leider dahin, doch zeigt sie noch Spuren des guten Gesanges; ihr Spiel ist trefflich. Die Musik dieser Oper ist leicht und gefällig.

Seit verwichenem Winter existirt hier eine philharmonische Gesellschaft unter dem Namen *Gli Orfei*, deren Zweck (wie die Statuten sagen) darin besteht, den wahren musikalischen Geschmack einzuführen, den Dilettanten beyderley Geschlechts die Mittel an die Hand zu geben, sich den schönen italienischen Gesang eigen zu machen, die wahren Vorzüge der Instrumentalmusik kennen zu lernen, dabey sich anständig zu unterhalten. Jeden Freytag, mit wenigen Ausnahmen, wird daher wechselsweise eine Akademie von Vocal- und Instrumentalmusik mit grossem oder kleinem Orchester gegeben. Ferner, heisst es in den Statuten, werden ausser der alten und auserlesensten neuen Vocalmusik, welche die Akademieen von der ersten Ordnung bilden, auch in jenen von der zweyten Ordnung andere nicht instrumentirte Meisterstücke der Klassiker Jomelli, Galuppi, Leo, Porpora, Pergolesi, Durante, Gluck, Händel, Marcello, Haydn, Mozart u. s. w. aufgeführt werden. Einmal des Jahres wird eine Cantate, ein Oratorium oder auch eine ganze Oper gegeben, und alle zwey Jahre eine von diesen neu componirt. Ueberdies befinden sich im Locale dieser Gesellschaft zwey Fortepianos, an welchen sich die Dilettanten, unter dem Beystande zweyer zu diesem Behufe besoldeter Meister, im Singen üben und zu den Akademieen vorbereiten können. Die übrigen Artikel sprechen von der Ad-

*) Wenige Opern werden in den grossen Städten Italiens, besonders in Mayland, zum zweyten Male, d. h. in zwey verschiedenen Epochen gegeben, es sey denn, sie gefallen sehr bey ihrem ersten Erscheinen. Ausserst selten erlebt eine Oper eine dritte Reprise, wenn sie nicht einen allgemeinen, starken und unparteyischen Beyfall sogleich erhalten hat. Seit zehn Jahren habe ich blos in Mayland drey dritte Repriesen gezählt: Weigl *Rivale di se stesso*, Mosca's *Pretendenti delusi* und Mozart's *Don Juan*; von einer vierten kenne ich kein Beyspiel. (Anmerk. des Corresp.)

ministration u. s. w. Das Ganze leitet Hr. Paganini, Compositeur.

B. Romberg's Erscheinung in Mayland bildet eine wichtige musikalische Epoche für diese Hauptstadt. Man nannte ihn allgemein den Paganini auf dem Violoncell, und das will in Italien so viel sagen, als etwas unerhörtes, etwas unglaubliches.

Romberg kam hier gegen Ende des Carnevals an, konnte aber erst das grosse Theater alla Scala mit Anfang der Fastenzeit zu seiner Disposition erhalten, um Concert in demselben zu geben. Dieses hatte auch verwichenen Freytag, den 3ten dieses, Statt. Wenn nun der berühmte und treffliche Spohr mit all seinem grossen Beyfalle in zwey Concerten in Mayland sich nur einer sehr geringen Anzahl Zuhörer erfreuen konnte, so muss man es allerdings als etwas ausserordentliches, ja die Erscheinung als einzig betrachten, dass R. der erste fremde Künstler in Italien war, welcher mehr Zuhörer, als alle seine Vorgänger hatte; kurz, es waren in seinem ersten Concerte, wiewohl an demselben Tage unfreundliches Wetter einfiel und im Liebhabertheater Comödie gegeben wurde, doch gegen 2000 Personen zugegen, und da das Billet auf 2 Franken angesetzt war, so fiel auch die Einnahme reichlich aus.

Der Künstler selbst wurde nach jedem Stücke hervorgerufen und mit Enthusiasmus empfangen. Gestern, den 10ten dieses, gab Romberg im besagten Theater, auf Verlangen, sein zweytes und letztes Concert, ebenfalls vor einer zahlreichen Versammlung und mit grossem Beyfall. Morgen spielt Romberg im Saale der philharmonischen Gesellschaft *Gli Orfei*, und kehrt unmittelbar darauf über Turin nach Deutschland zurück.

Venedig. Die vorzüglichsten Sänger auf dem Theater alla Fenice waren: die Morandi, die Cortesi und der Tenorist Tacchinardi. Die erste Carnevalsoper hiess: *il sagrifizio d'Epito*, von Hrn. Carafa neu componirt und fiel ganz durch; man wiederholte darauf Rossini's *Odoardo e Cristina*, die er verwichenes Frühjahr hier componirte; sodann gab man aber die neue Oper *Costantino* von Hrn. Stunz, in welcher der zweyte Akt vielen Beyfall fand, der erste Akt aber wenig gefiel. Tacchinardi soll sich in dieser Oper besonders ausgezeichnet haben. *Teatro St. Samuele.* Hier waren die Sänger: die Primadonna Amsti und die Herren Boticelli, Martinelli und Verget. Die neue Oper: *Il falegname di Livonia*, von Hrn. Doniazetti aus Bergamo (einem Schüler Mayers), fand vielen Beyfall. (*Teatro St. Benedetto*). Wie ich höre, wird Carafa's obbenannte Oper hier gegenwärtig mit vielem Beyfall gegeben: mit ihr wechselt Mayrbeer's *Emma*. Die Sänger sind dieselben, wie auf der Fenice.

Triest. Primadonna, Sigra Pasta; Bassist, Hr. Zuccoli und der Buffo Pacini. Die gegebenen ältern Opern waren: *Il barone Dolsheim*, vom jungen Pacini und Rossini's *Cenerentola*. Beyde gefielen.

Genua. Hier machte Nicolini's ältere Oper: *Abradate e Dircea*, in welche man fremde Stücke einlegte, fiasco. Uebrigens lobt man den Gesang der Altistin Fabbris (vom Mayländer Conservatorium), die zum ersten Male die Bühne betrat, die schöne Stimme der Pellegrini, den Stimmenumfang und die kräftige Declamation des Hrn. Gauvini. Der Name der zweyten Oper ist mir unbekannt.

Bergamo. Kapellmeister Mayr, der schon gegen 80 Opern, aber niemals eine für seinen Aufenthaltsort componirt hat, verrechaffte seinen Mitbürgern diesen ganzen Carneval hindurch mit seiner neuen Oper: *Alfredo il grande* einen wahren Genuss. Der zweyte Akt dieser Oper ist vortrefflich, auch der erste Akt hat manche Schönheiten; die Scene des Barden ist aber unstreitig ein Meisterstück, original instrumentirt und von grosser Wirkung. Von den Sängern verdienen die Mariani (in Männerrollen) und die Buonsignori aus dem Mayländer Conservatorium, welche zum ersten Male das Theater betrat, besonders ausgezeichnet zu werden. Auch der Tenorist Bertozzi verdient Lob. Die Theaterdirection hat in dieser kleinen, aber sehr reichen Stadt keine Kosten gespart, um mit Kleidern und Decorationen selbst andern grossen Städten nicht nachzustehen, und die ganze Oper konnte daher mit Recht in jeder Rücksicht gelungen genannt werden. Mitten im Carneval gab man Rossini's *Ciro in Babilonia*, aber mit ungünstigem Erfolge, und Mayers neue Oper musste daher den ganzen Carneval aushalten.

Rom. Teatro Argentina. Hier gab man zur ersten Oper Rossini's *Otello*. Die zweyte Oper, *Ismira e Ricciardo*, wurde neu von Hrn. Kapellmeister Basily componirt; man gab sie blos dreymale. Die Sänger auf diesem Theater wa-

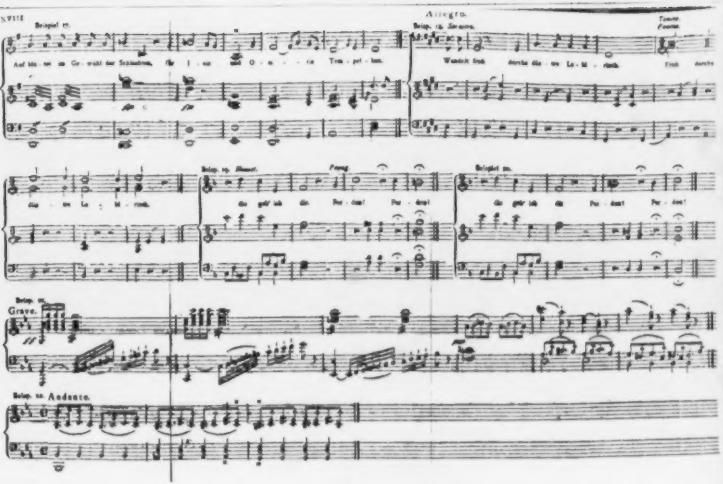
Beispiel 17.
Auf die se Ge walt der Sündlosen, Ih r i - ne O - - - - re Trie - pel - ton.
Allegro.
Beisp. 18. Discant.
Tenore
Fortsetz.
Wandelt frisch durchs dies ses La - ge - rinth. Frisch durchs
Beisp. 19. Discant.
Forsetz
Beispiel 20.
dies se La - ge - rinth.
die gehr ich die Pas - sion Pas - sion!
die gehr ich die Pas - sion Pas - sion!
die gehr ich die Pas - sion Pas - sion!
Beisp. 21.
Grave.
Beisp. 22. Andante.

ren: Sigra. Dardanelli, Primadonna; die drey Tenore: David, Curioni und Todran, nebst dem Bassisten Bianchini. — *Teatro Valle.* Hier war die Primadonna die Sigra. Mombelli, der Tenorist Hr. Passanti, der Buffo cantante Hr. Remorini und der Buffo comico Hr. Tacci. Beyde neue Opern: *il Gabbamondo*, von Generali, und *il finto Molinaro*, von einem gewissen Tadolini, sind verunglückt.

Turin. Im verflossenen Carneval bekamen wir, wie gewöhnlich, im königl. Theater zwey ernsthafte Opern, eben so viel heroische Ballette als Zwischenspiele und komische als Nachspiele.

Die erste Oper: *Le Danaidi Romane*, Musik von Pavesi, gefiel nicht; *Rinaldo ed Armida* (Ballo eroico in 6 atti) wenig; das komische: *La Molinara Soldato* fand Beyfall. Die Musik dieser drey Stücke enthielt fast gar nichts Ausgezeichnetes.

Mehr Glück machte die von Orlandi neu componirte Oper: *Rodrigo di Valenza*. Besonders gefielen: das Duett im ersten Akte, zwischen dem Prim'uomo (la Sigra Elisabetta Pinotti), und der Primadonna (Sigra Emilia Bonini), die Arien dieser beyden und die Arie des Sign. Crivelli *Ercole al Termedonte*, grosses Ballet, gefie nicht, und eben so wenig das kleine *L'Avaro* — Orlandi hat in dieser Oper zwar mehre gefällige Stücke geliefert, aber um die Situation der handelnden Personen kümmert er sich nicht. Der Tyrann Osvaldo befiehlt seinen Soldaten, die unglückliche Elmonda aus den Armen ihres trostlosen Vaters zu reissen, um seine Wuth in ihrem unschuldigen Blute zu kühlen: *Ah barbari!* ruft sie aus und der Vater: *Mai più non la vedro!* darauf Elmonda:

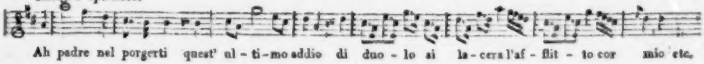

wozu die Begleitung nicht weniger jubelnd ist. Die Pinotti behauptet den Ruhm einer sehr braven Sängerin schon seit 20 Jahren, welche man jedoch anfängt an ihrer Stimme zu bemerken. Die Bonini ist jung, hat eine helle schöne Stimme, singt mit Ausdruck, versteht die Musik sehr gründlich (sie begleitet unter andern sehr gut aus der Partitur), und macht ihrem Lehrer Asioli Ehre; nur bedürfte sie etwas mehr der wichtigen Kunst, die Sylben so zu vibriren und zugleich so abzurunden, dass der Zuhörer alles ohne Härte deutlich verstehe. Ich bin überzeugt, dass ihre Aussprache im Zimmer oder in einem mässigen Concertsaale tadelfrey, selbst lobenswerth sey; für ein grosses Theater reicht sie jedoch nicht aus. Der Sänger muss dies berücksichtigen und darnach seine Aussprache abmessen, sonst wird aus einer Theaterarie leicht ein Solfeggio. Crivelli ist immer noch einer der besten Tenoristen, die es, hauptsächlich für ein grosses Theater, giebt. —

Concerte während dieser Fasten, im Teatro Carignano. Signor Canongia, Portugiese, Klarinettist, gab deren zwey. Er ist Herr über sein Instrument, vorzüglich was den Ansatz anbetrifft (piano, forte, guten Ton und ausserordentliche Sicherheit in den höchsten Tönen), hat grosse Fertigkeit, aber nicht genug Rundung in den Passagen, worin mir sein vierter Finger (beyder Hände) Schuld zu seyn scheint. Trüge er nicht blos seine eigenen Compositionen vor, so würden wahrscheinlich sein Geschmack und Ausdruck noch mehr wirken. Wie viele vortreffliche Virtuosen arbeiten wider sich selbst als Componisten! — Doch spielte er ausser den erwähnten eigenen Compositionen — Violinvariationen von Rode auf der Klarinette. Der kleine Savoyarde, Sign. Sagrino, etwa 14 Jahr alt, liess sich in dem letzten Concerte des Hrn. C. mit Variationen für die Guitarre von Giuliano mit Beyfall hören.

Das dritte Concert gab Signor Concone, Fortepianospieler, ungefähr 18 Jahr alt. Ein Harfenconcert, vorgetragen von Sign. Rossi, soll gefallen haben, ich war nicht zugegen.

Viertes und fünftes Concert, angekündigt von Giorgio Angleis, erstem Contrabassisten der königl. Kapelle und dessen Sohne Luigi A. Beyde gehören unter die hiesigen geschicktesten Künst-

texe um aber doch der Sache (des vollen Hauses) desto sicherer zu seyn, wurde zugleich grosse Beleuchtung angekündigt. Das Theater war stopfend voll und das Publikum völlig zufrieden. Das Concerto a Contrabasso, composto ed eseguito da Luigi A., ist mit vielem Beyfalle aufgenommen worden, und mit noch mehrerem der Dialogo a due Contrabassi, composto da Giorgio Anglois, ed eseguito dal padre e figlio.

Neapel. Spontini's *Ferdinand Cortez* und Paisiello's *Barbiere di Seviglia* fielen gänzlich durch. Einige behaupten jedoch, dass Spontini's Oper in der Folge etwas mehr angezogen haben soll. Die neue Oper: *Violenza e Costanza*, vom jungen Mercadante, fand vielen Beyfall. Kapellmeister Mayr hat bereits in Bergamo ein neues Oratorium, *Atalia*, vollendet, welches für das Theater St. Carlo bestimmt ist.

Florenz. Von Mayr's *Rosa bianca e rosa rossa* hat blos die Singpartie gefallen. Bekanntlich besitzt das Original dieser Oper Hr. Granara in Genua, zu den Singstimmen hat ein anderer die Instrumentalpartie componirt; in dieser Gestalt wird diese Oper seit einigen Jahren in Italien ganz verstellt gegeben. Sänger auf dem hiesigen Theater waren die Manfredini und Mosca, nebst dem Tenoristen Bolognesi.

Piacenza. Sowohl Pacini's ältere Oper: *Adelaide e Comingio*, als Nicolini's neue Oper: *la Feudataria* fanden Beyfall und in denselben die Primadonna Valsovani Spada, nebst den beyden Buffi Spada und Zambelli.

Modena. Die *Clotilde* von Coccia gefiel wenig. Die Sigra. Bollo hatte Beyfall im Rondo des zweyten Akts und in einem Duette mit dem Buffo Molari.

Parma. Rossini's *Gazza ladra* fand eine gute Aufnahme. Es sangen darin die Cantarelli, der Tenorist Sbigoli und der buffo Degrecis.

Brescia. Die Grassini gefiel hier ungemein in den Opern: *Semiramis* von Nasolini und *Edoardo e Cristina* von Rossini.

Vicenza. Pacini's Oper: *Adelaide e Comingio* fand Beyfall, in derselben die Cesarotti, der Tenorist Reina, welcher zum ersten Male das Theater betrat, nebst den beyden Buffi Raffanga und Cavara.

Cremona. Hier gab man Mayr's *Adelasia ed Aleramo*, in welcher Oper die Borroni und die Hrn. Cipriani und Cacciolletti sangen.

Prag, den 24sten März. Die Fastenzeit pflegt sonst diejenige Epoche zu seyn, in welcher uns musikalische Kunstgäste heimsuchen und unsere gute Stadt, welche aus alten Zeiten noch bey jenen in gutem Rufe steht, mit ihren Ausstellungen erfreuen. Im heurigen Jahre scheinen sich die Gäste verspätet zu haben (erst indem ich dieses schreibe, sind die Herren Kraft und W. A. Mozart hier angekommen, und Hr. Kapellmeister Hummel wird in den ersten Tagen des April erwartet) und die angenehme Pflicht, die kunstliebenden Prager mit Musik zu vergnügen, fiel fast ausschliessend dem Conservatorium der Musik anheim. Schon seit dem ersten Lustrum nach der Gründung dieses Instituts waren dessen öffentliche Prüfungen eine höchst erfreuliche Erscheinung für den Freund der Musik, und als das Institut begann, jährlich öffentliche Concerte zu geben, deren Einnahmen zu Stipendien und Gratificationen der ärmern Schüler und der Solospieler verwendet werden, wurden dieselben, des vorzüglichen Ensembles wegen, sehr häufig besucht, und erfreueten sich einer so lebhaften Theilnahme, als in der Regel nur bedeutenden Künstlern des Auslandes zu Theil zu werden pflegt. Auch im heurigen Jahre wurden am 22sten Febr. und 7ten März im Redoutensaale zwey grosse musikalische Akademien gehalten, welche dadurch noch einen eigenen Reiz der Neuheit erhielten, dass die Schülerinnen der vor drey Jahren am Conservatorium eröffneten Lehranstalt für Sängerinnen, die ersten Proben ihrer Fortschritte im Gesange ablegten. Mad. Marianne Czegka, geborne von Auernhammer, Gesanglehrerin am Conservatorium, gab am 14ten März eine musikalisch-declamatorische Akademie, bey welcher ebenfalls die Zöglinge des Instituts, unter der Anführung des Hrn. Director Weber und Prof. Pixis das Orchester bildeten. Auch der hier bestehende Verein zur Unterstützung der Hausarmen (an dessen Spitze seit dem Tode des Fürsten Anton Isidor von Lobkowitz der Graf von Chotek steht) hatte, zu den gewöhnlichen zwey Akademien, zum Besten seines Fonds, das Conservatorium in Anspruch genommen, und ich will versuchen, Ihnen eine kleine Uebersicht des Inhalts dieser fünf Concerte zu geben. Es ist bekannt, dass bey allen Kunstleistungen des Conservatoriums die Ensemble-Stücke das Interessanteste sind, da Symphonieen und Ouverturen wohl nicht leicht mit grös-

serer Kraft, Präcision und Lebendigkeit von einem andern, als diesem jugendlichen Orchester gehört werden können. Wir beginnen daher, wie billig, mit diesem Genre, wovon wir in den Concerten des Conservatoriums, nebst Hayd'ns Symphonie in B, und der in D von Krommer, eine Ouverture von Stunz und eine zweyte von Hrn. Kaliwoda, einem Zöglinge des Instituts, hörten, welcher seit zwey Jahren drey Ouverturen lieferte. Die erste war wohl instrumentirt, doch weder ganz geregelt durchgeführt noch frey von Anklängen aus den Werken der Meister; originell und von vortrefflicher Durchführung und Rundung war die zweyte, die wir im vorigen Jahre hörten; aber, so brav die heurige im Ganzen ist, so bemerkten wir doch mit Bedauern, dass er, wie mancher andere brave deutsche Künstler, dem leidigen Rossinismus hingegeben, sich ganz in diese weichliche kokettirende Modekunst hinein arbeitet. Möge dieses ausgezeichnete Talent bald von diesem Irrwege wieder auf den Pfad des wahren Schönen zurückkehren! Von Concertisten (Schüler aus der dritten Aufnahme vom Jahre 1816, welche ihre ersten Versuche im Solospielen machten) hörten wir drey Violinisten: Stowiczek, in einem Andante und Polonaise von Bernhard Romberg; dann Löffelmann und Bezdek in einem Rondo von Winter für zwey Violinen; einen fürs Waldhorn, Janatka (Concertino von Duvernoy), einen Klarinettisten, Paur (Variationen von Bärmann), einen Fagottisten, Bettlach (Variationen von Winter), und einen Flötenspieler, Müller (Adagio und Polonaise von Krommer); und wenn wir gleich nicht läugnen können, dass uns die Leistungen der Zöglinge der frühern Aufnahmen bey weitem vorzüglicher schienen, so entfaltet sich auch hier eine erfreuliche Kunstblüte, und gewiss werden alle diese Jünglinge dem Hauptzwecke des Instituts (brauchbare Orchester-Mitglieder zu bilden) entsprechen, wenn auch nicht so brave Solospieler daraus hervorgehen dürften, als die frühern Zöglinge waren. Wir kommen nun auf die Sängerinnen, welche leider weniger als die männlichen Zöglinge den gehegten Erwartungen entsprachen. In dem ersten Concerte sangen Dem. Laufenböck und Schopf ein Duett aus Mozart's *Cosi fan tutte*, und Dem. Echner und Herbst ein Duett aus *Coriolan* von Nicolini, in der zweyten Dem. Brunetti und Härtl ein Duett aus *Traian in Dacien*, und Dem. Echner, Herbst und Laufenböck ein Terzett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa. Mit Bedauern hörten wir, dass es diesen jungen Mädchen (von denen einige mit schönen Stimmen von der Natur ausgestattet sind) an der ersten Grundlage alles Gesanges fehlt, denn mit Ausnahme der Dem. Herbst — deren kräftiger Alt am meisten ansprach — hat keine von ihnen eine reine und sichere Intonation, und es scheint fast, als nehme es die Lehrerin des Gesanges damit etwas zu leicht. Was übrigens die Wahl der Gesangstücke betrifft, so müssen wir offenherzig gestehen, dass wir darin die gewöhnliche lobenswerthe Umsicht vermissen, welche wir stets an dem würdigen und einsichtsvollen Hrn. Director Weber geschätzt haben; denn so wie die beyden italienischen Duetten wohl schwerlich von Anfängerinnen genügend durchgeführt werden können, so hat das Duett von Mozart und das Terzett von Cimarosa den doppelten Nachtheil, dass sie eines Theils eine kunstvollere dramatische Declamation verlangen, als von Schülerinnen des Gesanges zu erwarten steht, anderntheils ihre scenische Bedeutsamkeit und Relation auf den Moment sie vielmehr vom Concertsaale auszuschliessen scheinen. Da die Direction nun durch den geringen Beyfall, der diesen jugendlichen Talenten zu Theil wurde, sich von einem Fehlgriff überzeugt hat, so hoffen wir im nächsten Jahre erfreulichere Früchte dieser Gesang-Lehranstalt zu erleben. Zwey Chöre aus Haydn's *Schöpfung* und Mozart's *Thamos* wurden von den Schülern und Schülerinnen des Instituts mit grossem Effect gesungen.

Mad. Czegka spielte in ihrer musikalisch-declamatorischen Akademie ein Pianoforteconcert von Eberl mit vieler Geläufigkeit und Ausdruck, sang eine Arie aus *Titus* und ein Duett aus *Trajan*, mit ihrer Schülerin Dem. Sonntag. Es ist bekannt, wie viele Kunstfertigkeit Mad. Czegka besitzt, und da es ihrer Stimme doch schon an imponirender Kraft fehlt, so ist sie wahrlich im Concertsaale mehr heimisch, als in unserm eben nicht sehr akustisch gebauten Schauspielhause. Dem. Sonntag trug ihre Partie recht brav und richtig vor. Eine Dilettantin und zweyte Schülerin der Mad. Czegka, sang eine Arie mit Harfenbegleitung aus der Oper *Ostade* von Weigl, mit grosser Delicatesse, Geschmack und Empfindung und verdankte den rauschenden Beyfall nicht

sowohl der Nachsicht, als ihrem Verdienst. Hr. Kallwoda spielte ein neues, sehr artiges Rondo für die Violine von seiner eigenen Composition und erwarb gerechte Theilnahme. Der declamatorische Theil war an Mad. Sonntag und Herrn Blumenfeld gefallen, welche (wie es mit den Declamationsstücken gewöhnlich geht, die billig nun schon aus der Mode kommen dürften) wieder eine ziemlich unglückliche Wahl getroffen. Mad. Sonntag sprach die *polnische Königswahl* von Castelli, die schon oft gehört und für eine Frau, zumal von geringem Umfang der Stimme, so unpassend ist, und Hr. Blumenfeld declamirte mit grossem Pathos ein Prätzelaches Gedicht von einem Juden, der, nachdem ihm der Seifensieder den Bart angezündet, dessen Kind mit Lebensgefahr aus dem Feuer rettet und ihm noch Geld schenkt. — Den Schluss des Ganzen sollte nach dem Anschlagszettel ein Quartett aus Pärs *Leonore* machen, gesungen von der Concertgeberin und den Herren Kainz, Pohl und Röcsel, es war aber schon nach der Weigelschen Arie gesungen worden. In dem ersten Concert zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen, welches unter das Interessanteste des heurigen Jahres gezählt werden muss, hörten wir abermals eine Haydn'sche Symphonie und eine Ouverture von Gerke, welche letztere jedoch nicht sehr ansprechen wollte. Den Gesang hatte diesmal Mad. Becker mit ihrer neunjährigen Tochter übernommen, und sie sangen zusammen ein Duett von Blangini, welches Mad. Becker schon früher in die Oper: *die ländlichen Sängerinnen* eingelegt; dann hatten wir Gelegenheit ihre seltene Höhe, Geläufigkeit und das vortreffliche Portamento dieser ausgezeichneten Bravoursängerin in einer grossen Scene und Arie aus der Oper: *Die Räuberburg* von Kuhlau zu bewundern. Unser jugendlicher Künstler, Carl Maria von Bocklet, spielte die brillanten Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles mit Präcision und Geschmack, und wenn ihm gleich Beyfall zu Theil wurde, so stand doch dieser durchaus in keinem Verhältniss mit seiner Leistung und den bedeutenden Fortschritten, die er in der letzten Zeit für die Ausbildung seines schönen Talents gemacht hat. (Es ist eine oftmals bestätigte traurige Erfahrung, dass hier, wie in vielen deutschen Städten, das heimische Verdienst selten anerkannt, das ausländische gewöhnlich überschätzt wird.) Hr. Bartak, ausgetretener Zögling des Conservatoriums, spielte das Allegro eines Violinconcerts von Cremont, mit weit grösserer Anerkennung seines lobenswerthen Talents.

Das letzte dieser Concerte brachte uns nebst zwey Ouverturen aus den *Pflegekindern* von Lindpaintner und *Feodora* vom Grafen von Nostitz, sodann der herrlichen Ouverture aus Mozart's *Entführung*, die wir in längerer Zeit nicht so vortrefflich durchgeführt gehört haben, auch wieder zwey Gesangstücke, eine Scene und Duett aus Rossini's *Aurelian in Palmira*, gesungen von Mad. Czegka und Dem. Sonntag, und Variationen über das Thema aus der *Zauberflöte*: „*Das klinget so herrlich etc.*“ von der erstern vorgetragen. Die Concertant-Stücke bestanden aus Andante und Polonaise für die Klarinette von Tausch, und dem Allegro eines Waldhornconcerts von Agthe, von den Herren Blatt und Zwrczek vorgetragen, ersterer Adjunct, letzterer gleichfalls aus dem Conservatorium hervorgegangen, unter dessen beste Zöglinge beyde gerechnet werden können. Hr. Blatt weiss der Klarinette einen sehr lieblichen Ton abzugewinnen, doch scheint er minder Vertrauen in sich zu setzen, als er wohl könnte; ausgezeichnet ist die künstlerische Ruhe, der schöne Ton und geschmackvolle Vortrag des Hrn. Zwrczek, in dem wir einen sehr braven Virtuosen auf seinen für das Concertante so schwierigen Instrumente hoffen dürfen.

Den 7ten April. Gestern gab Hr. W. A. Mozart ein Concert im Redoutensaale, welches natürlich die regste Theilnahme bey den hiesigen Kunstfreunden erregen musste, da viele der ältern sich noch der Zeit erinnern, wo der unsterbliche Vater unter uns wandelte, und zwey seiner Werke ganz (*Don Juan* und *Titus*), ein drittes (*die Zauberflöte*) zum Theil hier dichtete; selbst die Jüngern, welche ihn nicht mehr leiblich kannten, verehren ihn doch nicht minder lebhaft in seinem Wirken, und jeder Prager ist stolz darauf, dass, während Wien Jahre, andere Völker Jahrzehende bedurften, ehe sie seine genialen Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange zu würdigen lernten, selbige hier bey ihrer ersten Erscheinung mit all dem Enthusiasmus aufgenommen wurden, welchen sie in jedem Menschen von Geist und Herz erregen müssen. Wie wohl hatte der Sohn dies berechnet, da uns der Anschlagezettel die herrlichen Ouverturen aus der *Zauberflöte*

und *Don Juan* ankündigte. (Es ist bekannt, dass Mozart die letztere erst in der Nacht vor der ersten Aufführung componirte, und manches Mitglied des Orchesters mochte sich hier noch mit Rührung des Abends erinnern, wo es dieselben Noten zum ersten Male unter der Leitung des grossen Kunstmeisters a vista spielte.) Wir hörten ferner das grosse Concert in C, zwey Arien aus *Don Juan* und *Figaro* — von Mad. Becker und Hrn. Hauser gesungen — und zwey Compositionen des Concertgebers, nämlich Variationen und zwey Sätze eines Pianoforteconcerts. Wenn nun der Name Mozart dem jungen Künstler einen so lebhaften Antheil verschaffte, so steigerte er auch anderer Seits die Anforderungen sehr hoch, welche für den Pianoforte-Virtuosen in Prag ohnehin nicht gering sind, da wir mehre der ersten Meister auf diesem, fürs Concert nicht allzu dankbaren Instrumente gehört haben, und selbst mitunter Dilettanten besitzen, die in mancher kleinern Stadt unter die Künstler gezählt werden dürften. Herr Mozart kann es daher immer als einen nicht geringen Triumph seiner Kunst hinnehmen, dass er diesen Erwartungen Genüge leistete: sein Spiel ist klar, präcis, ausdrucksvoll und von Geist und Gefühl belebt, wodurch er auch die Gemüther so ansprach, dass man es ihm verzieh, wenn er die kühnen Passagen und ungeheuern Sprünge, die man in der neuern Zeit anzustaunen gewohnt ist und so sehr liebt, grossentheils verschmähte. Was seine Compositionen betrifft, so finden wir — vorzüglich in den Concertsätzen — eines Theils, dass die schöne Gabe, die sein Vater vor allen Tondichtern in so hohem Grade besassen: einen einmal gefassten Gedanken nicht eher wieder zu verlassen, bis er ihn in allen Formen des Schönen entfaltet, auch auf den Sohn übergegangen sey; andertheils (was freylich aus der Art seines Spiels als nothwendig bedingt hervorgeht), dass er ganz frey ist von der schlimmen Weise neuerer Tonsetzer, die für sich selbst Concerte schreiben, nämlich, dass sie stets den höhern Zweck ihrer Kunst einem niedern unterordnen, und, statt durch Ideen das Gemüth zu erheben, blos darauf bedacht sind, durch Ueberwindung ungeheurer Schwierigkeiten Bewunderung zu erregen. Vorzüglich wurde das gediegene und in sich abgerundete Allegro seines Concerts mit Furore aufgenommen. Mad. Becker entfaltete in der Arie aus *Don Juan* wieder ihre grosse Kunstfertigkeit und Biegsamkeit der Kehle und auch Hr. Hauser trug jene aus *Figaro* mit Fleiss und Sinn vor. Das Orchester schien in der That von den Reminiscenzen an den verewigten Meister der Töne ergriffen, und wir haben von demselben die beyden Ouverturen lange nicht mit so viel Feuer und Leben vortragen gehört: aber das Publikum nahm die werthen alten Bekannten kälter auf, als man es sonst gewohnt ist.

Die hiesige Tonkünstler Wittwen- und Waisen-Societät hatte vorigen Sonntag zu ihrem Osterconcert eine sehr würdige Wahl: *die Schöpfung*, getroffen. Leider können wir die Ausführung nicht eben so unbedingt loben; denn wenn auch Orchester, Chöre und die Basspartie durch Herrn Kainz recht brav besetzt war, so liess leider der Tenor (Hr. Stöger) sehr viel zu wünschen übrig, und die Sopranpartie war in den Händen einer Anfängerin (Dem. Kral), welche wohl noch manches Jahr fleissig studieren dürfte, ehe sie sich an solche Partieen wagen darf. Unbegreiflich ist es, warum man nicht Mad. Becker um Uebernahme derselben ersuchte.

Gestern Abend, eben während Mozart uns einen Kunstgenuss gewährte, ist Hummel angekommen, uns neue zu bereiten. Nächstens mehr von ihm.

Kurze Anzeigen.

Six Pièces faciles pour Pianoforte, avec accomp. d'une Flûte ou Violon ad libitum. comp. par Conradin Kreutzer. Oeuvr. 51. Liv. 1. Augsbourg, chez Gombart. (Pr. 1 Gulden 40 Kr.)

Es ist gar nicht leicht, wie Jedermann, vornämlich aber der weiss, welcher es versucht hat, kleine, sehr leichte Musikstücke zu schreiben, die in Melodie und Harmonie nicht geradehin gemein oder alltäglich, im Ausdruck mannigfaltig sind, und Scholaren sogleich ansprechen, die für des Ernste und wahrhaft Bedeutende noch gar keine Ausbildung, oftmals noch gar keine Empfänglichkeit besitzen: Musikstücke vor allem für Schülerinnen, die meistens geraume Zeit so sehr wenig zu fassen und mit Theilnahme vorzutragen vermögen, aber doch, blos zur Uebung und

Förderung des Mechanischen in der Tonkunst erfundene Sätze und Figuren, weil sie freylich trocken sind, gar nicht mögen, sondern schon durch ihre Uebungen etwas für Phantasie und Empfindung, etwas, das ihnen durch sich selbst Genuss und Vergnügen macht, haben wollen. Freylich wär' es besser, sie wollten das nicht: aber bey Vielen ists nun einmal so; freylich wird bey den Meisten daraus nichts Besonderes: aber die Meisten wollen nun einmal nichts Besonderes werden; und da behält es immer etwas Verdienstliches, so etwas gut zu liefern. Hr. K. hat das hier wirklich gethan; und so muss das Werkchen Schülern oder Schülerinnen jener Art, und Lehrern, die sich nach ihnen zu richten gezwungen sind, bestens empfohlen werden. Es erfüllt wirklich, und in einigen Nummern sehr artig, was wir oben beschrieben haben. Die Flöte oder Violin kann zwar allenfalls wegbleiben, ist aber mit Geschicklichkeit doch so gesetzt, dass sie nicht nur den Effekt überhaupt vermehrt, sondern auch hin und wieder sich angenehm bemerklich macht; wodurch sich denn auch das Werkchen zur blossen Unterhaltung zweyer wenig vorgeschrittenen Dilettanten um so mehr eignet.

---

1. *Air favori de Rousseau avec Variations pour le Pianoforte* — — (Pr. 10 Gr.) und
2. *Variations pour le Pianoforte sur un Air de la Flûte enchantée* — *par J. B. Cramer.* (Pr. 10 Gr.) Beyde in Leipzig, b. Peters.

Beyde Werke'chen sind schon vor mehren Jahren in London gut, und dann bey André ziemlich schlecht gestochen herausgekommen, ohne dass sie in diesen Blättern angezeigt wären. Dass sie nicht von gestern her sind, schadet ihnen nicht im Geringsten: es muss aber um der Leser willen erwähnt werden. Beyde Nummern sind sehr gut geschrieben, und besonders finden wir die erste, aus A moll, welche mehr für diejenigen Spieler ist, die Ernstes und Zartes lieben, trefflich; die zweyte ist heiterer und galanter. (Ueber: „Ein Mädchen oder Weibchen" —) diese hat auch eine kleine Coda, worin artig und geschickt das Allegro des Liedchens, das nicht mit variirt werden konnte, eingewebt ist. Die Variationen beyder enthalten — wie man das bey Cr. gewohnt ist — gar manche ungewöhnliche Figuren, überall eine gewählte Harmonie, überall eine solide Fortführung. Darum sind sie aber doch gar nicht schwer, vielmehr leicht auszuführen: indessen, dem Sinn und den Noten nach, nicht für Anfänger.

Airs choisis arrangés pour la Guitarre, par H. Prager. Oeuv. 29. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Man erhält hier mehr, als der Titel eigentlich verspricht; nämlich nicht blos von Hrn. P. arrangirte, sondern auch verschiedene von ihm componirte Stücke. Es sind im Ganzen 20 Nummern: einige volksmässige Lieder; mehrere Gesänge verschiedener Art und andere Stücke aus den jetzt beliebtesten Opern; (diese sind vorzüglich glücklich ausgewählt;) einige Tänze, und einige Suiten Variationen. Von einem so ausgezeichneten Musiker, wie Hr. Pr., erwartet man, wenn er auch etwas Kleines abfasst, es werde nicht alltäglich ausfallen: und so findet sichs hier denn auch, sowohl in den ausgewählten, als in den selbst componirten Stücken. Sie sind alle gut, sind auch in dieser Form unterhaltend, und das Instrument ist mit nicht gewöhnlicher Geschicklichkeit behandelt: Mehreres verlangt aber einen schon beträchtlich geübten Spieler. An den etwa nöthigen Nachhülfen, in Hinsicht auf Applicatur u. dergl. fehlt es nicht. Und so findet der Ref. nichts auszusetzen, ausser, dass bey dem Volksliede No. 4. die Harmonie, wie sie nun einmal in Jedermanns Munde und auch recht gut ist, nicht möchte abgeändert worden seyn.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № IV. 1820.

Subscriptionsanzeige.

Um das von mir componirte Oratorium:

Das Weltgericht,

von August Apel gedichtet, auf leichtere Weise zu verbreiten, als es durch Abschriften geschehen kann, worinnen sich bei grösster Sorgfalt leicht Fehler einschleichen, und um mehreren Anfragen auf einmal zu genügen, habe ich mich entschlossen, die Partitur auf Metallplatten mit grösster Schönheit und Korrektheit stechen zu lassen, und auf meine Kosten herauszugeben. Bey dem bedeutenden Aufwande, welchen ein Werk von solchem Umfange nöthig macht, einigermassen gedeckt zu seyn, habe ich hierdurch zur Subscription ein. Die Partitur dürfte gegen 400 Seiten stark werden; der Subscriptionspreis ist zehn Thaler Conventionsmünze, mithin beträchtlich wohlfeiler, als was eine gute Kopie davon kosten würde. — Bis Ende Juny spätestens wünsche ich im Besitz der Namen der Herren Subscribenten zu seyn, indem dieselben dem Werke vorgedruckt werden sollen; auch können spätterhin um den Subscriptionspreis durchaus keine Exemplare abgelassen werden. — Die Partitur wird ganz gewiss spätestens zur nächsten Michaelis-Messe in schönen und korrekten Abdrucken auf gutem Papier an die Herren Subscribenten abgeliefert werden. — Hinsichtlich des Werks selbst darf ich mich auf die ausführliche Beurtheilung von *Rochlitz* in № 33. der Leipziger allgem. musikal. Zeitung und auf die Nachrichten über seine ersten Aufführungen in Leipzig in allen öffentlichen Blättern, die davon gesprochen haben, berufen; und was die allgemeine Brauchbarkeit des Werks anlangt, so setze ich hinzu, dass es nur eines guten Chors und vier Solostimmen bedarf, die Orchester-Begleitung nur aus den gewöhnlichen Instrumenten besteht, und man es überall aufführen kann, wo man Haydns Schöpfung, Händels Messias und andere ähnliche Werke aufführt; dass überdies auch mehrere einzelne Sätze zum Gebrauch beim Gottesdienst dienen können. Eine dem Originaltexte treu nachgebildete und der Musik genau angepasste lateinische Uebersetzung hat der in diesem Fache rühmlichst bekannte Herr Carl Niemeyer in Halle die Güte gehabt, unterzulegen.

Ich ersuche alle Musikalien- Kunst- und Buchhandlungen, Subscribenten zu sammeln, oder deren Bestellungen an mich hieher gelangen zu lassen.

Leipzig im April 1820.

Friedrich Schneider
Organist an der Hauptkirche zu St. Thomas und Musikdirector des Stadt-Theaters.

Ankündigung.

Das Oratorium Saul von Händel, wird mit Nächstem bey Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig im Klavierauszuge in Steindruck erscheinen. Die Herausgabe dieses Klavierauszuges bezweckt, die möglichste Verbreitung des genannten Oratoriums, da man es in der That bedauern muss, dass dieses herrliche, mit so reichen Vorzügen ausgestattete Meisterwerk, welches sowohl in ästhetischer als auch in technischer Hinsicht alles in sich fasst, was die Tonkunst Schönes und Vollendetes zu geben vermag, bis jetzt in Deutschland so wenig bekannt ist. Die geehrten Musikfreunde darauf aufmerksam zu machen, und zu Vermeidung möglicher Collisionen zeigt dies ergebenst an

Der Musikdirector *Naue* in Halle.

Neue Verlagsmusikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig Ostern 1820, erschienen sind.

Musik für Saiteninstrumente.

Boyneburgk, F. de, Introduction et Variations sur un Thème favorit de l'amor marinaro, pour le Violoncelle, avec Accomp. de grand Orchestre. Oeuv. 8. ..... 20 Gr.

— grande Valse pour l'Orchestre ou Danses. Oeuv. 9. ..... 14 Gr.

Kummer, G. A., Concerto très facile pour Violon principale, av. Acc. de l'Orch. Oeuv. 20. 1 Thlr. 4 Gr.

Meyer, C. H. 24 neue Tänze in siebenstimmiger Musik, für das Jahr 1820. 17te Sammlung. 1 Thlr.

Voigt, Louis, Amusement pour le Violoncelle princ. av. acc. de Violon, Viola, Vcelle et Basse. Oeuv. 5. ..... 12 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Boieldieu, Ouverture et Airs de l'Opera: le petit Chaperon rouge, arr. p. 2 Flûtes. ..... 1 Thlr.

Braun, Gmil., Concerto pour la Clarinette princ. avec acc. de grand Orchestre. ..... 2 Thlr.

Dressler, Raph., 6 Thèmes variés pour la Flûte seule. Oeuv. 55. Cah. I. contenant: Es rätten drey Reiter zum Thor. La ci darem la mano. Verzeihen Sie, mein Herr Baron.... 10 Gr.
Cah. II. contenant: Air du Ballet, les Abencerages: Hopp Marianchen. Romanze aus Isconde von Nicolo..... 10 Gr.

Schneider, C. A., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes, avec le Portrait. Oeuv. 91..... 1 Thlr. 8 Gr.

Theuss, Sonatine p. le Basson avec accomp. de Pianoforte..... 1 Thlr.

Musik für Pianoforte.

Bessemann, Variations pour le Pianoforte. Oeuvr. 2. 10 Gr.

Dressler, Raph., 3me Sonate pour Pianof. et Flûte. Oeuv. 52..... 1 Thlr. 8 Gr.

Field, John, Rondeau à 4 mains..... 12 Gr.

Günther, Tema con Variazioni per il Pianof.... 10 Gr.

Häser, F. A., Variat. sur le Theme: Nel cor più non mi sento. Oeuv. 8..... 12 Gr.

Kalkbrenner, Fantaisie et Variations sur le Duo: La ci darem etc. de Mozart. Oeuvr. 51.... 16 Gr.

— **Rondino**, pour le Pianof. Oeuv. 52..... 12 Gr.

— **Essais** sur différentes Caractères pour le Pianoforte. Oeuv. 54. Liv. 2..... 16 Gr.

— **Elegie** harmonique sur la Mort de la Princesse Charlotte d'Angleterre. Oeuv. 57..... 14 Gr.

Knöferl, J. B., Rondeau Espagnol p. le Pianoforte Oeuv. 2..... 8 Gr.

— 2 grandes Polonoises pour le Pianoforte. Oeuv. 3..... 8 Gr.

— **Rondeau** in A, pour le Pianof. Oeuv. 4..... 8 Gr.

— **Variations** sur un Air Saxon. Oeuv. 5..... 8 Gr.

Kummer, F. A., 12 Danses (3 Pol. 3 Wals. 2 Masurs, Men. Cotill.) Oeuv. 1..... 16 Gr.

— 28 Danses (10 Wals, 4 Quadr., 2 Allem., 12 Ecoss.) Oeuv. 1—2..... 16 Gr.

— 3 Thèmes avec Variations faciles pour le Pianof. Oeuv. 2..... 8 Gr.

— **Variations** et Rondeau à 4 mains. Oeuv. 3. 12 Gr.

Meyer, C. H. Journal de Marches et Walses pour le Pianof. Coll. 13. Liv. 2..... 10 Gr.

— Journal de Marches et Walses à 4 mains. Coll. 15. Liv. 3..... 16 Gr.

— 24 neue Tänze im Modegeschmack für das Pianoforte, 19te Sammlung..... 12 Gr.

Morgenroth, Ouverture à 4 mains. Oeuv. 2.... 10 Gr.

Moscheles, 6 Variations concert. p. le Pianof. et Flûte ou Violon. Oeuv. 21..... 12 Gr.

Müller, C. A., verschiedene Tänze (und Märsche) im neuesten Geschmack. 8te Sammlung..... 12 Gr.

Pieces choisies faciles composées par Beethoven, Clementi, Dussek, Eberl, Steibelt, pour le Pforte. Cah. 5..... 16 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Opera la Gazza ladra à 4 mains..... 16 Gr.

Schulz, 12 Variations über die Cavatine: Li tanti palpiti, pour le Pforte..... 8 Gr.

Theuss, Sonatine pour le Basson ou Violoncelle avec acc. de Pianoforte..... 1 Thlr.

Tietz, 8 Entreactes du Theatre Royale à Dresde p. le Pforte..... 8 Gr.

Ouverturen für das Pianoforte aus 70 Opern gewählt, à 6 bis 10 Groschen, nämlich:

No. 3. Rosette von Dieroy, 7. Semiramis v. Catel. 8. Elise. 9. Faniska von Cherubini. 12. Heimliche Ehe. 13. Horatier und Curiatier von Cimarosa. 15. Dorfsängerinnen von Fioravanti. 17. Helene und Paris von Gluck. 19. Augenarzt. 20. Agnes Sorel von Gyrowetz. 23. Ginevra. 24. weiss und rothe Rose von Mayr. 32. Idomeneo von Mozart. 35. Aschenbrödel von Nicolo. 42. Leonore. 44. Sophonisbe. 45. Wegelagerer von Pär. 46. Armida von Righini. 63. Waisenhaus von Weigl. 69. Romeo und Julie von Zingarelli. (Die Samml. ist complett.)

Musik für Gesang.

Elsrich, drey kleine Gesänge für Diskant und Tenor, mit Begleitung des Fortepiano..... 12 Gr.

— 5 Lieder mit Begleitung des Fortepiano. 7te Heft. 12 Gr.

Häser, F. A., il Te Deum laudamus, Musica à 2 Tenori e 2 Bassi. Op. 7..... 8 Gr.

Jocus oder Sammlung komischer Gesänge No. 14. Mein Mädchen, v. Castelli, mit Klavier- oder Guitarrebegl..... 4 Gr.

Spohr, Romanze aus Zemire und Azor: Rose wie bist du, Klavierauszug..... 4 Gr.

Musik für Guitarre.

Engelmann, 3 Gesänge mit leichter Begl. der Guit. 6 Gr.
Molthe, 12 Gesänge mit Begleit. der Guit. 1os Wk. 16 Gr.

Musik für Orgel.

Bessemann, J. C., 12 Orgelstücke, 2te Sammlung. 12 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. **No. 18.** 1820

Mozarts guter Rath an Componisten.

Auf Veranlassung der musikalischen Beylage, No. I.

Ein guter Rath von Mozart?
Ja!
Erst jetzt aufgefunden?
Ja!
Wirklich?

Ja ja! Nur aber ein guter Rath, wie ihn ein Künstler, der es ganz und durch und durch ist: nicht, wie ihn ein Lehrer von Profession wegen giebt; ein guter Rath, nicht durch Worte, sondern durch die Sache und durch Beyspiel —

Man sehe, erst vorläufig, die musikalische Beylage. Was sie enthält, ist aus Mozarts, an ähnlichen Entwürfen und gehaltvollen Gedankenspänen sehr reichem Nachlasse, und von des Meisters zweytem Sohne mitgetheilt. Ich nun bringe, nach Kräften, den Commentar und die Nutzanwendung dazu.

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft, mehr aus unverständigem Preis, als aus neckendem Uebelwollen nachgesagt, er werfe seine Werke, auch die herrlichsten, nur schnell hin; nach dem Sprichwort: er schüttle sie aus dem Aermel. Auch in frühere Notizen von seinem Leben, nachdem er gestorben war, ist dies Wort übergegangen; und Bekannte, die nur seines äussern Thuns geachtet, haben es bestätigt. Es ist mir geglückt, dies Wort, schon vor mehr als zwanzig Jahren, in diesen Blättern, aus eigener Beobachtung und den sichersten Quellen zu berichtigen, zu widerlegen; und man hat meine Berichtigung gelten lassen *). Die Sache kömmt, wie dort auch bemerkt worden ist, darauf hinaus!

Mozart *schrieb* allerdings nicht gern; nehmlich das Wort im buchstäblichen Sinne, blos vom Stillsitzen und Federführen, verstanden. Dazu musste er oftmals erst veranlasst, wohl auch gedrängt werden. Ward er das aber, und war nur erst warm dabey: so ging's schnell, sehr schnell; und doch zugleich, wenigstens in spätern Jahren, mit so beherrlichem Zusammenfassen aller geistigen Vermögen, dass er nicht oft Etwas, und selten etwas Wesentliches nachher zu verbessern fand. Aber darum *arbeitete* Mozart nicht so schnell, nicht so, dem Anschein nach, leicht hin und wie spielend. Was er schrieb, kam ihm sehr selten erst in dieser Stunde zu, und nicht, als fiel es von ohngefähr vom Himmel herab; wie viel weniger war dies mit der Anordnung und Gestaltung des Erfundenen der Fall. Es war so: Mozart hatte die Gewohnheit — war er allein, oder mit seiner Frau, oder mit Andern, die ihm keinen Zwang auflegten, vor allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen — da hatte er die Gewohnheit, fast unausgesetzt, nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung, Benutzung, Ausarbeitung solch eines Funds

*) Vergl. Anekdoten aus Mozarts Leben, von Friedrich Rochlitz, der Mozart noch persönlich kennen gelernt hatte, und dann, bald nach seinem Tode, von der Wittwe, gleichfalls persönlich, und auf seine bestimmten Nachfragen, genau unterrichtet worden war. Man findet diese Anekdoten in mehrern der ersten Nummern des ersten Jahrgangs dieser musikal. Zeitung. Etwas später ist von demselben Verf. ein Nachtrag dazu, und endlich der vortreffliche Brief Mozarts an den Baron v. P., in diesen Blättern geliefert worden. Jene Anekdoten hat hernach ein Ungenannter zusammen nachgedruckt; Cramer hat sie französisch, ein Anderer holländisch herausgegeben. Die meisten sind auch italienisch und englisch übersetzt erschienen.

D. Redact.

zu beschäftigen; wobey er, ohne es zu wissen, oft summete, ja laut sang, glühend heiss ward, und keine Störung duldete. So machte er ganze Musikstücke im Kopfe fertig und trug sie nachher mit sich herum; bis er zum Niederschreiben veranlasst ward, oder auch wohl in eigenem innern Drange sie loseyn wollte. Daher, und unter diesem Vorhergegangenen, konnte es hernach freylich leicht und schnell von statten gehen; ja, er hatte es sogar gern, wenn beym Niederschreiben um ihn her Gleichgültiges geschwatzt wurde, und gab wohl auch sein Wort dazu.

Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, brauchte seine leicht entzündbare Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung und sein (für Musik) erstaunenswürdiges Gedächtniss, nichts weiter, als kurzer, leichter Andeutungen, Schwarz auf Weiss; und zu diesen musste er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen denn jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertrauet wurden; und welche Blättchen zusammen, in einer Kapsel aufbewahrt, sein in höherer Bedeutung sogenanntes Reisetagebuch ausmachten. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es musste, höchst wichtig; er entzog sich ihm ohne Noth niemals; und wo er nicht musste, litt er es durchaus nicht, dass Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, *heilig*.

Die Fragmente, welche hier als musikalische Beylage gegeben werden, sind denn nun solche geistreiche Notizenblättchen, und zwar aus dem Fache der *contrapunktischen Studien* und Vorübungen. Es wäre zu wünschen, dass man uns auch dergleichen aus dem Fache der *melodischen* mittheilte, sollten auch die Melodien schon in ausgeführten Stücken benutzt seyn. Sie würden eben so anziehend und lehrreich seyn, wie die skizierten ersten Entwürfe grosser Maler, die sie hernach in Gemälden weiter ausgeführt haben. Die letzte der mitgetheilten Nummern aber — nach Mozarts handschriftlicher Angabe, in Bologna, den 10ten October 1770 geschrieben — ist, wie man sieht, als ein Experiment, eine Aufgabe, ein Versuch, (und welch ein herrlicher!) nach der Weise der ältesten Meister italienischer und deutscher Kirchenhymnen zu schreiben, in seiner Art gleich fertig aufgesetzt.

Von dem Interessanten, dem Werth und Gehalt dieser Fragmente an sich, will ich nicht sprechen: jeder versteht sich von selbst, dieser wird jeder Tonkünstler, oder nicht oberflächliche Musikfreund zu erkennen wissen. Ich komme zu der versprochenen

Nutzanwendung. Gehen wir bey weitem die meisten, und auch der *besseren* deutschen Compositionen ohngefähr aus den letzten zwölf bis funfzehn Jahren, vornehmlich aber die, jüngerer Autoren durch, wie das der Schreiber dieses, nach seiner Lage und Neigung gethan zu haben von sich behaupten darf: so müsste man, scheint es, verblendet oder missvollend und sehr verstimmt seyn, wenn man nicht erkennete und zugestände: die Kunst bedeutender und gründlicher Ausführung oft bis zu wissenschaftlicher Strenge, die Kunst der geschickten Handhabung auch seltnerer und schwierigerer Formen, der angemessensten, sorgfältigsten Instrumentirung — und alles dessen, was, nach dem Vorgang grosser Muster und genauer Bekanntschaft mit diesen, durch viele Uebung, beharrlichen Fleiss, auch treulich angewendetes Talent erringen und geleistet werden kann: diese Kunst ist jetzt unter Vielen so rühmenswürdig herrschend geworden, wie sie es vordem, und seit langer Zeit, nur unter den ersten Meistern und wenigen ihrer vorzüglichsten Schüler oder Nachfolger war: und wer sich in dieser Hinsicht schwach oder nachlässig zeigt, der wird nicht mehr geachtet, findet auch keinen Eingang, ausser da, wo *alles* eingeht, wie gering es auch sey.

So wahr das ist, so wahr scheint aber auch Folgendes: An *Erfindung*, an den Ideen oder Gedanken *an sich*, und abgesehen von deren Bearbeitung, sind unsere Componisten (die ersten Meister abgerechnet,) und sind besonders die jüngern, gegen die frühere Zeit gehalten, eher ärmer als reicher: ganz zuverlässig aber weniger originell und selbstständig, weniger bezeichnend und ausdrucksvoll, daher auch viel weniger mannichfaltig und ansprechend geworden: und so ist denn, zwar eine gewisse Untadelhaftigkeit der Werke, aber auch, bey aller Verschiedenheit der Bearbeitung des Einzelnen, eine gewisse Monotonie im Ganzen bemerkbar: eine gewisse Monotonie, von welcher man bis zur Trockenheit nicht eben gar weit hat. Das fühlt man nun wohl im Geheim, nimmt man's auch übel, wenn Andere es bemerken; man fühlt es, und um ihm abzuhelfen, greift man zu star-

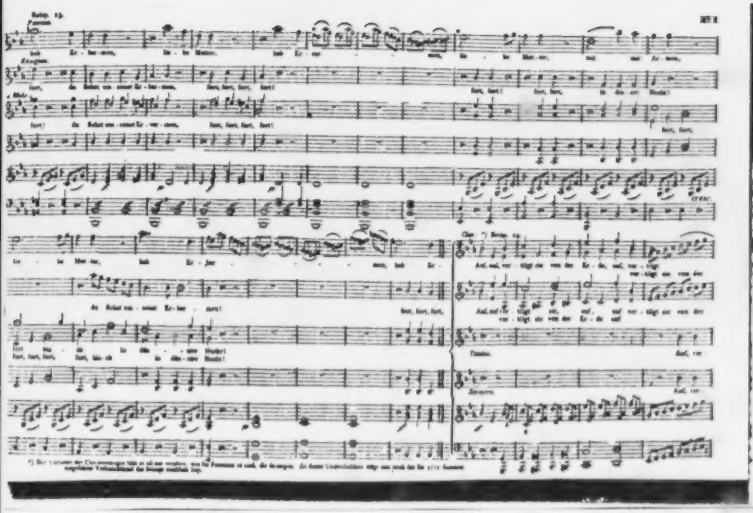

ken, aber doch gleichfalls — soll ich auch nicht sagen, mechanischen, doch sicherlich wieder künstlichen, erlernbaren, gleichsam äusserlichen Hülfsmitteln: zu ungeheuerm Modulieren, zu gewaltsamen Lärmeffecten, zu höchstschwierigen, durch Schwierigkeit spannenden Figuren oder ganzen Sätzen, zu Besetzung mit allem, was sich geigen, blasen und instrumentenartig schlagen lässt, und dgl. m., zu Hülfsmitteln, wodurch man zwar für den Augenblick, und vielleicht lebhaft interessirt, wodurch man aber am Ende doch *der* Wirkung nicht begegnet, dass achtsamern Zuhörern das Werk klingt, als haben sie es schon gehört, dass ihnen zwar nicht kalt, aber auch nicht recht warm dabey wird, dass ihnen die ganze Musik, bald blos ins Ohr, bald blos in den Kopf geht, und mit dem letzten Tone verhallt, ohne dass Phantasie und Gefühl etwas Namhaftes, ohne dass selbst die Erinnerungskraft etwas bekommen hätte, das festsässe, dessen man gern wieder gedächte, das man deshalb öfter zu vernehmen und noch besser zu fassen, sich sehnete.

Woher kömmt nun dies Verarmen an Erfindung — darf ich es der Kürze wegen so hart benennen. Die Italiener sind gleich mit einer Antwort fertig; mit der nehmlich: „Erfindung, wahrhaft eigenthümliche Erfindung, ist blos Gabe des Genie's. Die Deutschen sind überhaupt (wenige Ausnahmen bey ihnen, wie überall, zugestanden) ein Volk ohne Kunstgenie, aber mit tüchtigem Talent, vielen Kenntnissen und grossem Fleiss.“ Man giebt diese Antwort um so lieber, weil man dann glatt und flott fortfahren oder doch zu verstehen geben kann: „Wir aber besitzen überaus viel Genie, und eben so viel, nur anders gewendetes Talent — wenn wir denn auch nicht so viele Kenntnisse und nicht so beharrlichen Fleiss besitzen; worauf wir aber auch keinen Anspruch machen, weil wir's nicht brauchen.“ Wir an unserm Theile werden wohlthun, auch hier rechtliche und bedachtsame Deutsche zu bleiben; mithin den Italienern in dem ihnen Günstigen, das sie sich nachrühmen — nur mit gehörigem Maass, Recht zu geben: dagegen aber in dem uns Misgünstigen, uns ihr Urtheil — wenigstens als das Urtheil einer *Partey* — höflich, doch ernstlich zu verbitten; den Inhalt ihrer Verneinung aber immer mehr und immer augenfälliger zu widerlegen, so nehmlich, wie dergleichen widerlegt werden kann — durch die That.

Das hiesse doch: wohl durch nicht seltene, offenbar genialische Werke?

Ja!

Durch Werke, deren *Erfindungen* zunächst solche Genialität darthäten?

Allerdings!

Deren Erfindungen, abgesehen von allem Ausführen und Verarbeiten, an sich und von Haus aus eigenthümlichen Geist beurkundeten, und somit auch an sich, von Haus aus, neu, bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch mannichfaltig und ansprechend wären?

Nicht anders.

Aber: kann man denn das so geradehin fordern, als etwas, das sich machen, das sich erzwingen liesse? erzwingen, auch nur von sich selbst?

Gewiss nicht.

Kömmt's denn dabey auf Neigung und Streben, auf Willen und Vorsatz an?

Höchstens zum allerkleinsten Theile.

Heisst nicht *genialisch* eben, durch Genie, durch den Genius gegeben; was am Ende nichts weiter ist, als ein hübsches Wort und Bild für ein Unbekanntes und Unbildliches — für eine höhere, fremde, frey wo sie will, und nur wo sie will, wirkende Kraft?

Ganz recht.

Nun? und dann —?

Und dann sind wir am Punkte, von dem wir diesmal sprechen wollten.

Machen, erzwingen, ersehnen, erarbeiten lässt sich jene Himmelskraft nicht; sie wird gegeben oder versagt; sie ist da oder nicht da: aber, wo sie ist, wo sie — wie eben bey den Deutschen oftmals — ähnlich dem Felsenquell, in dunkler Tiefe ruht: da lässt sie sich aufgraben, da lässt sich ihr Bahn machen, da lässt sie sich dann fassen, säubern und leiten; so wie sie sich im Gegentheil vernachlässigen, verschlemmen lässt, bis sie endlich in der Tiefe unbekannt versickert, versinkt, oder auch gemischt mit wildem Gewässer, eher nachtheilig, als nützend dahinströmt.

Einfach und einfältig: Jene oben beschriebene Armuth oder Unvollkommenheit der *Erfindungen* — vorzüglich der melodischen, aber auch der harmonischen *), in so vielen jetzigen musikalischen Compositionen, besonders jüngerer Künstler, scheint mir weit seltener von Mangel an Ge-

*) A potiori fit denominatio.

nialität herzurühren, als von zu geringer Beachtung, zu weniger Pflege und Nahrung derselben; diese wieder, von Ueberschätzung dessen, was Fleiss und Geschicklichkeit, Anstrengung und Uebung zu Stande bringen; und endlich möchte wohl das Eine, wie das Andere, genährt werden grossentheils von der Art, wie jetzt die meisten jungen Componisten Musik erlernet haben, Musik treiben, vielleicht aber noch mehr von der Weise, wie sie gewöhnlich beym Schreiben zu verfahren pflegen.

Das Erste gehet mich heute nicht zunächst an, und ich denke ein andermal darauf zurückzukommen: so führe ich auch nur einige Momente — nur so viele an, als nöthig, damit man ohngefähr wisse, was ich sagen will. Die Scholaren lernen jetzt gemeiniglich, und besonders lernen die, bey welchen frühzeitiges Talent sich zeigt und welche man deswegen für die Tonkunst bestimmt — sie lernen in frühester Zeit, und eine feine Weile hin, nur Stücke kennen, auch mit grösstem Fleiss unaufhörlich einüben, welche einzig und allein für einen richtigen, sichern, geläufigen Mechanismus im Spiele bestimmt sind. Das ist für die Praxis, vornehmlich des künftigen Ripienisten, sehr gut, ja für diesen, bey den grossen Forderungen, die jetzt auch an ihn gemacht werden, vielleicht selbst nothwendig und unerlässlich: aber es richtet doch auch gleich von vorn herein allen Sinn entschieden auf das Mechanische, und gewöhnet blos daran; und wenn das schon dem eigentlichen Solospiel, was Geist und Seele betrifft, in der Folge nachtheilig werden kann, auch oftmals wirklich wird: so muss es der Composition, besonders von Seiten der Erfindung, noch viel nachtheiliger werden.

Sodann: das unendlich viele Notenlesen, hat man schon beträchtliche Fortschritte gemacht; der gar zu hohe Werth, den man auf schnelles, nur richtiges, wenn auch sonst nicht vorzügliches Spielen von Blatt legte gleichsam das Durchrennen aufgethürmter, immer erneuter Massen von Arbeiten Anderer — darum, das Vernachlässigen oder doch Zurücksetzen des freyen Phantasierens und Improvisierens, des eigenen Denkens und Empfindens vor dem Instrumente, bey schon bedeutender Geschicklichkeit, trägt auch vieles bey, die eigene Erfindungsquelle zu verschütten oder doch nicht recht aufkommen zu lassen; u. dgl. m.

Alles jenes ist bey den Italienern weit weniger der Fall, und bey keiner Nation so häufig, als bey der deutschen: jetzt nemlich, nicht ehemals, wo sie denn auch zu der angeführten Klage weit weniger, zum Lobe des Gegentheils weit mehr Stoff gab. Freylich bricht hohe, überaus kräftige und ganz eigentlich eminente Genialität auch durch diese hemmenden und dämmenden Massen, wie wir das an Jos. Haydn, an Mozart, an Beethoven und einigen Andern gesehen haben, die sämmtlich gleichfalls in frühester Zeit so ziemlich auf jenen Wegen geführt worden sind; ja, solchen Künstlern wird dann, was Andere denkt oder gar erstickt, sogar vortheilhaft, als Stoff, wohl auch als Spiel, für ihren befreyeten, nun herrschenden Geist: aber sie machen auch nur eine höchstseltene Ausnahme von der Regel, und über die *Regel* kann nur die Rede seyn, wo überhaupt von *Regeln* gesprochen wird; zu geschweigen, dass wir doch auch nicht einmal wissen können, (und jene Geister selbst nicht,) ob sie nicht später, besonders durch Opposition gegen das Frühere, denn doch mehr oder weniger, länger oder kürzer, nach irgend Etwas, vielleicht nach einem Extrem verlocket worden sind, das sie besser vermieden hätten — wie Haydn zuweilen zum schäkerhaften Tändeln, Beethoven zuweilen zu launenhaften Wunderlichkeiten.

So kommen wir denn wieder dahin, von wo wir vorläufig ausliefen, und wohin wir, wenn auch in Bogen, fortsteuerten! Eine Hauptursache jenes unerwünschten Mangels der meisten neuesten, vornehmlich deutschen Compositionen jüngerer, übrigens sehr achtbarer Künstler liege, sagten wir, in der Art, wie sie gemeiniglich *beym Schreiben zu verfahren pflegten.*

Wie verschieden auch die Veranlassung oder sonstige Anregung sey: ihr Verfahren kömmt darauf hinaus, dass sie, sich bewusst eines gewissen *allgemeinen* Vorbildes jeder Gattung in ihrem Geiste, das aus Bekanntschaft mit einer Menge *einzelner* Vorbilder derselben Gattung sich von selbst gebildet hat; dass sie ferner, gewiss der äussern Kunstmittel (der reinen Schreibart, der Symmetrie der Theile, der Instrumentenkenntniss u. dgl.), dass sie endlich geübt und gewandt in deren Anwendung — in unzerstreueter Stunde, oftmals kaum nur die innerliche Erhebung und Belebung abwartend, sich hinsetzen, Notenpapier zurecht legen, und frisch anfangen, frühern Erfahrungen vertrauend, sie werden schon über dem

Schreiben selbst ergriffen werden und etwas Ordentliches und Taugliches, etwas Achtbares und nicht Missfallendes zu Stande bringen. Dies gelingt denn auch sicherlich, stehet es mit ihnen nur sonst, wie es soll: aber immer und ewig wird das Product auch *nur* etwas Ordentliches und Taugliches, Achtbares und nicht Missfallendes seyn, oder, wird es dennoch mehr, wirkt es dennoch stärker und lebendiger: so erreicht es dies — hier, durch Gründlichkeit der Ausarbeitung, dort, durch überraschende Effectstellen oder Reize der Instrumentation u. dgl., zuverlässig aber, und fast ohne Ausnahme, nicht, durch die *Erfindung*, durch die Ideen oder Gedanken *an sich*, abgesehen von ihrer Bearbeitung; denn diese, wie unthätig, anständig, wohl auch zum Zweck passend sie seyn mögen, werden doch auch nicht *wahrhaft* neu, *wahrhaft* bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch nur sehr selten mannichfaltig und für sich schon ansprechend seyn.

Und das ist auch gar nicht anders möglich; den einzigen Fall ausgenommen, dass in solcher — Schreibstunde, wie durch ein Wunder, der Geist unmittelbar zum allerhöchsten Aufschwung emporgerissen würde, von ihm alles jene Hindernde der Gewöhnung u. s. w. plötzlich abfiele, das Allerbeste und Allerschönste plötzlich herbeykäme, ja Stand hielt und treu bliebe bis zur Vollendung wenigstens der Hauptsachen der Darstellung: ein Fall, der unter Tausenden kaum Einigen, eben den eminentesten Genies, und auch diesen bey weitem nicht immer, ja nicht einmal oft begegnen kann; ein Wunder, ein wahres Wunder — mithin, ein Ereigniss, worauf nie Jemand rechnen kann, worauf kein Besonnener sich jemals verlässt.

Eben darum nun haben selbst die grössesten, gerade auch in der Erfindung grössesten Genies, wenn sie zugleich nicht leichtsinnige, noch durch Eitelkeit verblendete, sondern besonnene Männer waren, darauf nicht gerechnet, sondern der Momente erster, reingeistiger, unmittelbarer Erfindung, als einer Gabe Gottes, achtsam, dankbar und freudig wahrgenommen, von den Stunden des Ausarbeitens und Vollendens ganz unterschieden; und weil jene Momente so schnell verfliegen, weil, was sie gebracht, so leicht verdampft: so haben sie Hülfsmittel angewendet, es sogleich im Augenblick zu fixiren, um es hernach in den Stunden der Arbeit zu benutzen; sie haben es gemacht, vielleicht mit kleinen zufälligen Abweichungen in der Art und Weise, wie wir oben von *Mozart* berichtet haben, wie es von *Joseph Haydn* und *Gluck* *) gleichfalls bekannt ist, und wie es *Beethoven* und andere hier zunächst zu nennende Meister gewisslich nicht anders machen werden. Aber, wie schon oft gesagt, bey weitem die meisten unsrer jüngern Componisten, bey weitem in den meisten Fällen, machen's anders: sie beachten nicht, oder doch nur selten, „*die Gunst des Augenblicks*“; vergessen, dass er „*der mächtigste von allen Göttern*“ ist; vertrauen der selbstgewählten Stunde und sich; verschmähen jene Hülfsmittel, oder vernachlässigen doch ihre Anwendung.

Dass sie nun dies nicht thun möchten: dazu ihnen zuzureden, dazu (was ihnen wichtiger seyn wird) durch Muster und Vorbilder der grössesten, von ihnen selbst verehrtesten Meister, sie

*) Joseph Haydn — eben an Erfindung vielleicht der reichste Geist, den je die Musik aufzuweisen gehabt — als er nach London ging, um in jedem von Salomons Concerten contractmässig mit irgend einem neuen Stück aufzutreten, nahm solcher Stücke schon verschiedene, fertig gearbeitet, mehrere in vollständigen Entwürfen, und ausserdem in seinem Tagebuche eine Menge Themata und Andeutungen mit; gleichwohl fehlte es ihm einmal, und, allen Ringens und Abmühens ungeachtet, konnte er, da jene Hülfsmittel an eben hier Passendem erschöpft waren, auf keine Erfindung zum Andante einer Symphonie kommen; so dass er endlich genöthigt war, das schöne Andante eines seiner Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell hervorzulangen, und es mit wenigen, nicht eben beträchtlichen Abänderungen für das Orchester zu instrumentiren. Man findet es in seiner Londner Symphonie aus B dur. Keine Frage, dass er, aller Kunst- und Darstellungsmittel wie irgend Einer mächtig, hundert Andantes hätte schreiben können, wenn er hätte verfahren wollen, wie eben die meisten unsrer jüngern Componisten, und nichts damit leisten, als was sie dann leisten. — Gluck, dem der Quell der Erfindung nicht so ergiebig floss, trug sich mit einem Operngedicht zuweilen Jahre, ob ein halbes Jahr in allen Stunden seiner Einsamkeit, auf Spaziergängen u. s. w. bis er für jedes Satz den Hauptgedanken, melodisch und harmonisch, in seinem Tagebuche hatte. Dann sagte er es seinen Freunden: Meine Oper ist fertig! obgleich noch keine Zeile in Partitur stand; dann erst machte er sich gegen die Theaterdirection verbindlich, und dann schrieb er so ziemlich in Einem Zuge. Auch bey ihm: keine Frage — u. s. w.

zu bewegen, ist mein Wunsch und Bemühen mit diesem Aufsatz gewesen; dazu hab' ich die passende Gelegenheit von jenen, in der Beylage abgedruckten, harmonischen Studien Mozarts aus seiner Reisetasche benutzen wollen. Einige der wackersten unter den jüngern Componisten, denen ich im Privatgespräch dasselbe gesagt, und die, nachdem sie früher auch den jetzt gewöhnlichen Weg gegangen, hernach jene Vorbilder nachgeahmt haben, sind der überaus günstigen Wirkungen dieses Verfahrens eben so innen geworden, als wir an ihren spätern Werken: warum sollte das nicht auch bey Andern der Fall werden können? Dies zu bemerken, würde ein reicher Lohn für mich seyn. Einen andern suche ich nicht: nicht einmal einen Dank.

Rochlitz.

Nachrichten.

Nürnberg, im März. Seit drey Jahren besteht hier ein musikalischer Verein. Drey Freunde der Kunst übernahmen mit dem hiesigen Stadtmusikdirector Blumröder dessen Leitung, und überliessen letzterem die mit ihren anderweiten Geschäften nicht vereinbare Direction des Orchesters. Man konnte mit Recht hoffen, dass dieser Verein von Jahr zu Jahr mehr gedeihen werde, da die grössere Publikum im ersten Jahre seine Theilnahme durch einen ungewöhnlich zahlreichen Besuch zeigte und eine ansehnliche Zahl von Dilettanten und Dilettantinnen dem Verein ihre Kräfte boten. Aber schon im zweyten Jahre ward eine Abnahme der Theilnahme des grössern Publikums sichtbar und mehr noch zu Anfange dieses Winters. Ich mag dem Gerüchte nicht trauen, dass die unbedeutende Erhöhung des ohnehin sehr geringen Abonnements die Schuld trage. Vielmehr möchte ich den Grund darin suchen, dass der Zufall mehre sehr brauchbare Talente für Solopartieen entführte und dass ein grosser Theil der Dilettanten zurücktrat, um einen eigenen Gesangverein zu bilden, über dessen Fortschritte freylich hier kein Urtheil zu fällen ist, da seine Uebungen nicht öffentlich sind. Dass an dieser Spaltung auch das Benehmen des Musikdirectors gegen die Dilettanten einen Theil der Schuld habe, ist nach meinen Aeusserungen darüber nicht zu bezweifeln.

Was nun aber dadurch abging, suchten die Unternehmer durch eine, mit dem trefflichen Violinisten Molique geschlossene Uebereinkunft, so wie durch Verstärkung des Chors zu ersetzen und so begannen im Spätherbste die Akademieen des musikalischen Vereins für diesen Winter. Von den darin gegebenen Stücken erwähne ich hier nur die vorzüglichsten.

An grössern ernsten Sachen wurden gegeben: in der ersten Akademie: Naumanns 100ster Psalm, sehr brav und mit stark besetztem Chor; in der zweyten Akademie: das Finale aus Mozart's *Idomeneo*; in der dritten Akademie: *das Reich der Töne* von Fränzl, gehoben durch einige von Molique eingelegte Violinsolos; und am Weihnachtsfeste zum Besten der Armen: mehre Stücke aus Händels *Messias*, der an demselben Tage, ein Jahr vorher, mit vereinten Kräften vollständig gegeben worden war. — An Ouverturen und Symphonieen sind besonders nennenswerth: Beethovens grosse 7te Symphonie, dessen Ouverture zu *Egmont*, Voglers Ouverture zum *Samon*; Mozart's einzig schöne Symphonie aus G♭, und die Jagdsymphonie von Mehul.

Mehre Akademieen zeichneten sich durch die meisterhaften Vorträge des Hrn. Molique auf der Violine, meist in Spohrschen Concerten aus. (Das ihm dafür öffentlich gespendete verdiente Lob mag zu seiner Berufung an die Münchner Hofkapelle beygetragen haben). In der Klarinette wetteiferten die Herren G. Backofen und Taut d. ält., beyde Stadtmusiker, und wenn ersterer in dem brillanten Crusellschen Concerte sein vorzügliches Talent im Vortrag des Adagio und in Beherrschung seines Instruments überhaupt bewies, so verdiente letzterer, als ein jüngerer Künstler, eine ehrenvolle Anerkennung seines Strebens, vorwärts zu schreiten. — Ein Concert für die Flöte von Müller, von dem Stadtmusikus Hahn jun., geblasen, erhielt verdienten Beyfall. Der Gesangpartieen gab es viel und mancherley; unter die gelungenen sind zu zählen: eine Bassarie von Maurer, von einem braven Dilettanten vorgetragen, eine Tenorarie aus Rossini's *Othello*, von Beils, jetzt beym Nationaltheater zu Augsburg, gesungen, das Duett aus Mozart's [*Entführung* und ein Duett aus *Achilles*: wobey der Sopran durch eine sehr fleissige Dilettantin, der Tenor

durch den braven Tenoristen Bonbak, beym hiesigen Nationaltheater, dann das Terzett aus *Sargino*, von diesen beyden Stimmen und dem Theater-Bassisten Geisler vorgetragen wurde, welcher sich auch in der kräftigen Bassarie des Herzogs aus Pärs *Camilla* grossen Beyfall erwarb.

Auf dem Fortepiano wurden von einem Dilettanten eine Phantasie und Variationen von Ries, dann ein Potpourri von Lessel mit Orchester, und in der letzten Akademie, Mozart's Concert in Es für zwey Fortepianos, von einem andern Dilettanten und dem Stadtmusikdirector Blumröder, vorgetragen.

Wenn mehre hier nicht genannte Musikstücke in der Ausführung manches zu wünschen übrig liessen, so lag das wohl weniger an dem Fleisse der Spieler, als in dem Mangel der nöthigen Proben, mit denen es Hr. Blumröder eben so leicht genommen haben soll, als mit der eigenmächtigen Abänderung der immer zeitig genug von den andern Vorständen bestimmten und gewählten Musikstücke.

Uebrigens leistete der musikalische Verein alles, was nach Umständen zu verlangen war und würde noch mehr gewirkt haben, wäre der bey der Unternehmung beabsichtigte Zweck erreicht worden, recht vielen Dilettanten Veranlassung und Muth zum Fortschreiten in der Musik zu geben. Aber es zeigte sich hier, wie überall, dass zwar viele Musik treiben, dass es aber nur sehr wenigen ein Ernst sey, zu höherer Kunstbildung zuzustreben. Viel Schuld tragen hierbey die Musiklehrer, welche nicht mit dem Geiste der Zeit fortschreiten, und sich um neue Werke und Fortschritte der Kunst wenig bekümmern.

Der jetzige Verfall der hier einst so hochgeachteten Kirchenmusik ist sehr zu beklagen. Selten hört man eine vollständig ausgeführte Musik, und selbst an Festtagen meist nur einzelne Chöre. Wie wichtig der Einfluss der Kirchenmusik auf höhere musikalische Bildung, besonders des Gesanges, sey, ist anerkannt. Aber freylich kann auch für sie kein Heil hier erwartet werden, wenn sich nicht eine Gesangschule im ausgedehnten Sinne, wie Frankfurt, Leipzig, Berlin sie bieten, bildet, und an ihre Spitze ein bewährter Künstler tritt, der festen Grundsätzen folgt, dessen kräftiges Beyspiel begeistert und der sich durch einen schwierigen Anfang nicht abschrecken lässt.

Nürnbergs Einwohner haben so vielem Guten schon die Hand geboten und es würde ihnen gewiss zur Ehre und Nutzen gereichen, auch hier zu helfen. Geschieht aber nichts, dann möchte ich dem musikalischen Vereine rathen, seine Unternehmung zu enden, die neben den pecuniären Opfern, welche sie fordert, auch das Schicksal jeder ähnlichen erfährt, gemissdeutet und oft bitter getadelt zu werden.

Kurze Anzeigen.

Hymnus: So weit der Sonne Strahlen glänzen, für 4 Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, Hoboen, Trompeten und Pauken, comp. von August Bergt. 17tes Werk. *Leipzig, bey Hofmeister.* (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Bey diesem Hymnus haben offenbar die rühmlichst bekannten Hymnen Mozarts, vornehmlich die: Gottheit, über Alle mächtig — dem Componisten als Muster und Vorbilder vorgeschwebt. Nicht, als wenn eigentliche Reminiscenzen vorkämen: wenigstens sind diese sehr zufällige, in unbeträchtlicheu Nebendingen: sondern der Styl und Charakter, so wie auch die Anordnung und ganze Form zeigen dies. Und das ist nicht geradehin zu tadeln, und soll dies achtbare Kirchen- oder allenfalls auch Concertstück nicht im Geringsten herabsetzen. Es ist passend erfunden, von lebendigem, kräftigem Ausdruck, voll einfach edler Harmonie, leicht zu fassen und leicht auszuführen; und da es sich nun auch durch eine sehr mässige Besetzung des Orchesters für jede Musikanstalt eignet: so ist es auch darum selbst den kleinern Kirchen- oder Concertvereinen zu empfehlen. Wer aber die Singstimmen und die Seiteninstrumente stark besetzen kann, der wird, wie bey jenen Hymnen Mozarts auch, sich eines um so sicherern und grössern Effects erfreuen können. Das Werk ist in Partitur gestochen. Es besteht aus einem Chor, welcher in einen Satz für vier Solostimmen fällt (jener Viervierteltakt, D dur, *Allegro vivace*, dieser Dreyvierteltakt, A

dur, *Andante,*) und nach diesem kehrt der erste Chor zurück und bekommt einen länger ausgeführten und rauschendern Schluss. Hr. B. zeigt sich in dem Ganzen als einen wackern Kirchencomponisten.

Les Menus Plaisirs. Divertissement pour le Pianoforte, par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der Titel deutet an, was man hier von Hrn. Cr. empfängt: nichts so Ernste und Gewichtige, wie gewöhnlich, sondern ein kleines, heiteres Unterhaltungsstück, zunächst wohl für Dilettantinnen. Dass darum das Werkchen doch nicht ohne Eigenthümlichkeit und Merkmale von der Kunst des Verfs. sey, wird man, auch ohne des Ref. Versicherung, erwarten. Ein kurzes, lebhaftes *Allegro* fängt an, und dient mehr zur Einleitung, als zur Befriedigung; ein einfaches, gefälliges *Moderato* folgt, und wird, im Wechsel mit mancherley passenden Zwischenfügungen, länger fortgeführt; ein sehr munteres und [illegible]haftes *Rondo* beschliesst. Letztes hat ein Thema, das einem flinken Hopser gleicht; und ist auch mehr eine Folge solcher, unter einander verbundener Tänze, mit freyem Ausgange, als ein Rondo. Alles ist leicht auszuführen, doch nicht für Anfänger.

Ungarisches Rondo für das Pianoforte verfasst und dem Hochgebornen Herrn Alexander Freyherrn von Podmanitzky in Ehrfurcht gewidmet von seinem Sohne, Ludwig von Podmanitzky. 1stes Werk. Wien, bey S. A. Steiner u. Comp. (Pr. 12 Gr.)

Ein leichtes, angenehmes Stück, das insofern besonders interessirt, als es wirklich in seinem Thema, und in seinen übrigen Melodieen nach dem Charakter der ungarischen Nationalmusik, das heisst, nach den Volksmelodieen, gebildet zu seyn scheint. Die Haupttonart ist D moll, und die in verschiedenen, zum Theil fremden Tonarten vorkommenden Sätze, die auch in verschiedenem Zeitmasse vorgetragen werden müssen, haben meistens etwas charakteristisches und weiches; wobey indess die nicht nationellen Zwischensätze am wenigsten von Bedeutung sind. Gegen das Ende lässt sich noch ein kurzes Allegretto ($\frac{2}{4}$ Takt), wahrscheinlich ein ungarischer Tanz, hören. Hr. von P., der vermuthlich selbst ein Ungar ist, beurkundet damit einen Dilettanten, der nicht allein Sinn für die Kunst, sondern auch Achtung für die ursprünglichen Melodieen seines Volkes hat, und beydes muss man achten und ehren.

Cadenzen zu den acht vorzüglichsten Klavier-Concerten von W. A. Mozart, comp. von Aug. Eberh. Müller. Nachgelassenes Werk. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Ausgeführte Schlusscadenzen auf die Schluss-Fermaten sind gemeynt. Die acht Concerte, zu denen sie geschrieben sind, gehören allerdings zu den vorzüglichsten Mozarts: doch stehen ihnen verschiedene der andern nicht nach. Die Cadenzen sind, wie sich's von verst. Kapellm. Müller erwarten liess, nicht nur im Charakter und Geschmacke Mozarts überhaupt, sondern auch jedes der einzelnen Concerte, und stets so geschrieben, dass nach kurzem, freyem, bravourmässigem Excursus, Ideen aus dem Satze selbst herbeygeleitet, damit verbunden, und, mit untermischten freyen Gängen, meistens auf eine ehen so kunstmässige, als effectuirende Art ausgeführt werden. Sie sind für den Spieler im Ganzen nicht schwerer, als die Concerte selbst: nur ist in verschiedenen die linke Hand, besonders mit laufenden Figuren, reichlicher beschäftigt. So wenig diese Cadenzen in Hinsicht auf Erfindung oder Künstlichkeit der Arbeit, oder Schwierigkeit für die Ausführung ausschweifen: so wenig schweifen sie auch in Absicht auf die Länge aus.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820.

Aus Mozarts eigenhändigem Nachlass

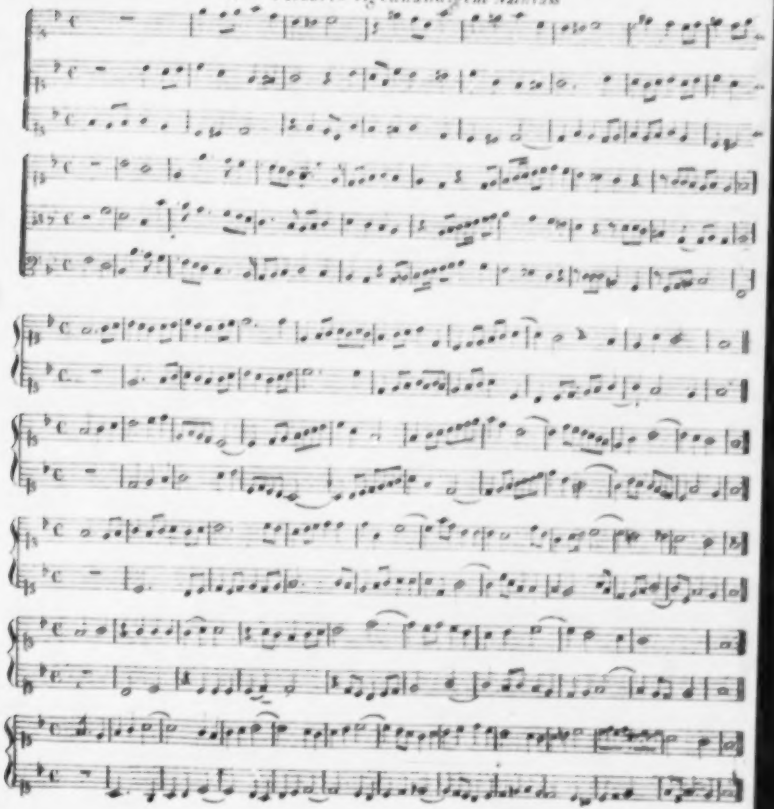

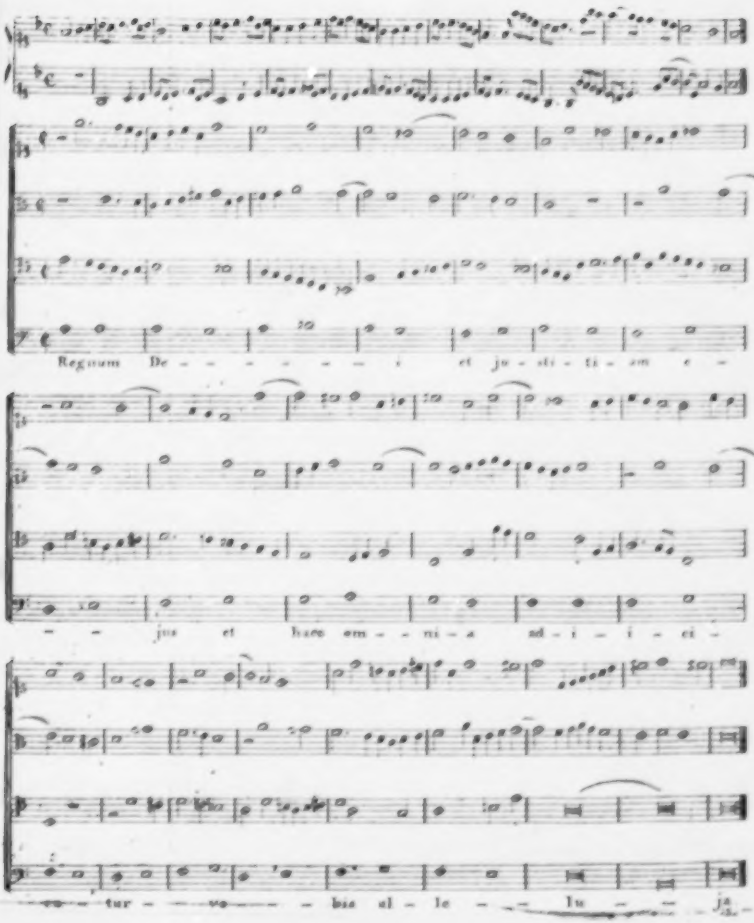
Regnum De - - - - - - - i et ju - sti - ti - am e -
- - jus et haec om - - ni - a ad - i - i - ci -
- tur - - vo - - - bis al - le - - lu - - ja.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. **N°. 19.** 1820.

Recension.

Erstes Concert für das Pianoforte, mit Begleitung des ganzen Orchesters, verfasst — — von M. J. Leidesdorf. 100tes Werk. Wien, b. Steiner u. Comp. (Pr. 5 Thlr. 8 Gr.)
Auch unter dem allgemeinern (und gefällig verzierten) Titel: *Odeon.* 1ste Lieferung.

Dies Concert giebt dem Rec. Gelegenheit — und eine natürlich-bequeme, wie hernach von selbst hervorgehen wird — sich über Manches, was unsere jetzigen Klavierconcerte betrifft, auszulassen. Zwar hat er nichts vorzubringen, was dem *umsichtigen* Kenner unbekannt, und bey *besonnenen* Künstlern nicht in der Uebung wäre: aber, abgerechnet, dass nicht alle Kenner umsichtig, nicht alle Künstler besonnen sind, scheint es vielen Liebhabern nicht ganz, und der gemischten Menge gar nicht klar zu seyn; woraus dann öfters Missverständnisse und falsche Urtheile über Kunstwerke dieser Gattung, und über Künstler, die sie vortragen, entstehen. Und dass diese Missverständnisse und falschen Urtheile sich zuweilen selbst in offenbare Ungerechtigkeiten gegen sie verlaufen: dafür wären Beweise nicht eben weit zu suchen. *Darum* nun sey es dem Rec. erlaubt, diese Gelegenheit zu benutzen; sollte er auch darüber etwas breit, und seine Mittheilung unverhältnissmässig zu dem anzuzeigenden Werke befunden werden.

Seine Betrachtung läuft auf folgende Sätze hinaus: 1. Man schreibt jetzt zwey von einander ganz, oder doch in allem Wesentlichen verschiedene Arten von Klavier-Concerten; 2. keine von beyden Arten ist im Allgemeinen gering zu achten, wie viel weniger zu tadeln; 3. jede ist nöthig wegen besonderer Bedürfnisse; 4. manches kann von der einen zur andern, zu ihrer Bereicherung herübergenommen werden: aber eine gänzliche Verschmelzung beyder, ist sie auch gedenkbar, würde wenigstens sehr bedenklich und kaum anwendbar seyn; 5. man soll auch hier unterscheiden und jedem in *seiner* Art sein Recht erzeigen lernen. Hierüber will ich mich erklären!

1. Man schreibt jetzt zwey von einander ganz, oder doch in allem Wesentlichen verschiedene Arten von Klavier-Concerten. „Jetzt" — das heisst: seit Mozart. Die eine dieser Arten ist von diesem Meister geschaffen *), ausgebildet, und dermassen vervollkommnet, dass kein Anderer, wer er auch sey, darin es ihm gleichgethan, viel weniger ihn übertroffen hat. Wir sondern aber von den Concerten Mozarts diejenigen ab, mit welchen er seine letzten Reisen machte und die erst nach seinem Tode herausgekommen sind. Von diesen wird hernach besonders zu sprechen seyn. Alle jene frühern aber sind, da sie Jedermann kennt, genug benutzet, wenn wir sagen: sie sind vollkommen ausgearbeitete Musikstücke für das Orchester mit obligaten Instrumenten, unter welchen das Pianoforte nur bey weitem am meisten und vorherrschend auftritt **). Und das wäre denn die eine Art: die edelste und kunstreichste. Die andere Art bedient sich des

*) Wollte man einig und allein auf den Sinn sehen, und von allem, was Form heissen kann, abstrahiren — bey Kunstwerken freylich ein wunderliches Verfahren: so könnte man sagen, Händels Orgel-Concerte wären Mozartische in der Kindheit.

**) Auch Beethovens köstliches Klavier-Concert aus G dur gehört hieher.

allgemeinen Concertstyls und der gewöhnlichen Formen für Concerte überhaupt, für welches Instrument sie seyen, und wendet beydes nur auf dies Instrument, in seinen Eigenheiten, besonders auch den ungeheuern Fortschritten gemäss, an, die in der neuesten Zeit auf dem Klaviere gemacht worden sind. Das Orchester bleibt, ausser in den Ritornellen (die hier mehr oder weniger symphonieenartig auftallen,) fast nur aufs eigentliche, doch darum nicht uninteressante Begleiten beschränkt. Und das ist die zweyte Art: die populairste (will man: die gefälligste,) und brillanteste. Hieher sind bekanntlich die meisten Concerte von Dussek, Wölfl, Steibelt u. A. zu rechnen. Und wenn man für das Kind einen Namen haben will: so schlägt der Rec. vor, jene *Künstler-*, diese *Virtuosen-Concerte* zu nennen.

2. Keine von beyden Arten ist an sich gering zu achten, wie viel weniger zu tadeln. Denn was will und soll denn am Ende alle Kunst und mithin die Musik auch? Lassen wir die dunkeln oder grossen Worte der Aesthetiker, die Prahlereyen oder Scherwenzel der Künstler, die Phantaieen oder Reverenzen der Enthusiasten weg und sagen's kurz und verständlich: Geistigen Genuss gewähren will die Kunst; geistigen Genuss gewähren soll sie. Nun: geschieht das nicht wahrhaftig durch die erste, und auch durch die zweyte Art? Aber freylich auf ganz verschiedenen Wegen! *Dort*, vor allem durch die Composition und deren exacteste Ausführung von Allen — wobey jedoch der Virtuos sich auch vortheilhaft bemerklich machen soll: *hier*, vor allem durch den Virtuosen und sein glänzendes, vollendetes Spiel — wobey jedoch die Composition auch interessant und bedeutend seyn muss. Dort mehr Fülle und Adel, hier mehr Reiz und Allgemeinheit des Genusses; dort mehr innere, hier mehr äussere Belebung; dort mehr künstlerische Tiefe, hier mehr enthusiastischer Aufschwung; dort innigeres, aber ruhigeres Wohlgefallen, hier affectvollere, rauschendere Freude — und wie man die Gegensätze weiter spinnen könnte: es bleibt immer geistiges Vergnügen, wenn auch dort die Seele, das Gemüth, hier die allgemeine Erregbarkeit bey den Zuhörern zuletzt den Ausschlag geben.

3. Jede dieser beyden Arten ist auch nöthig wegen besonderer Bedürfnisse. Zuerst wegen *innerer*, der Componisten selbst: denn, Himmel! wie vers ieden muss sich unvermeidlich z. B. ein Mozart und Steibelt aussprechen! Doch das möge nur leise berührt werden; denn immer wird — mit wie viel Recht und mit wie viel Unrecht, ist hier nicht zu erörtern — die allgemeine Anforderung an den Künstler bleiben, er solle, was *ihm*, seiner Natur und Neigung nach, Bedürfniss ist, so aussprechen, dass es den Bedürfnissen derer, die seine Werke benutzen sollen, (hier mithin, den Bedürfnissen der Klavierspieler und des Publicums,) angemessen — zum allerwenigsten, dass es ihnen nicht entgegen sey. Also: wegen anderer — *äusserer* Bedürfnisse. Hier liesse sich nun sehr in's Einzelne gehen: das wird aber der verständige Leser selbst thun, wenn wir ihm, unsere Meynung zu erläutern und seine Betrachtung zu leiten, nur Einiges beyspielsweise angeführt haben. Ein reiser Virtuos und Bravourspieler muss sich als solcher zeigen und die Menge *für sich* gewinnen: zu dem Ende sie in Verwunderung setzen, ihr imponiren, und nun sie zu lautem, wo möglich enthusiastischem Beyfall entzünden: hierzu sind die Concerte erster Art wenig oder vielmehr gar nicht geeignet, vollkommen aber die, der zweyten Art: und so sind ihm *diese* Bedürfniss. Ein Künstler, der an einem Orte fixirt ist und oft spielt, seinen Ruf als Virtuos schon begründet hat, muss verbuten, dass man seiner Virtuosenkünste nicht gewohnt wird, sie nicht gleichsam auswendig lernt, und muss auch die Kenner der Musik überhaupt festhalten, womit er sich zugleich die *Achtung* der Menge sichert: alles das wird er, wenn er nicht selten Concerte der ersten Art wählt, ihnen allen Fleiss widmet, und seine Persönlichkeit mit den gemeinern Interessen derselben, dabey gewissermassen aufopfert. — Das Höchste der neuen, besonders der deutschen Instrumentalmusik, die grosse Orchestersymphonie, wird jetzt (leider, leider!) in den Concerten bey weitem der meisten und eben der grössten Städte, fast ganz vernachlässigt, oder vielmehr gar nicht angewendet: Virtuositäten will man, immer Virtuositäten, fast nichts als Virtuositäten. Wird diesem Sinne nun gar nichts Höheres, Tieferes, gründlicher Gearbeitetes entgegengesetzt: so *muss* sich unsere Instrumentalmusik nach und nach auflösen in erstaunliche Fertigkeit und Geschicklichkeit, was den Mechanismus der Kunst, und in Niedlichkeit, in Galanterie, was den Ausdruck anlangt: dass das aber ein tiefes Sinken derselben sey, wird

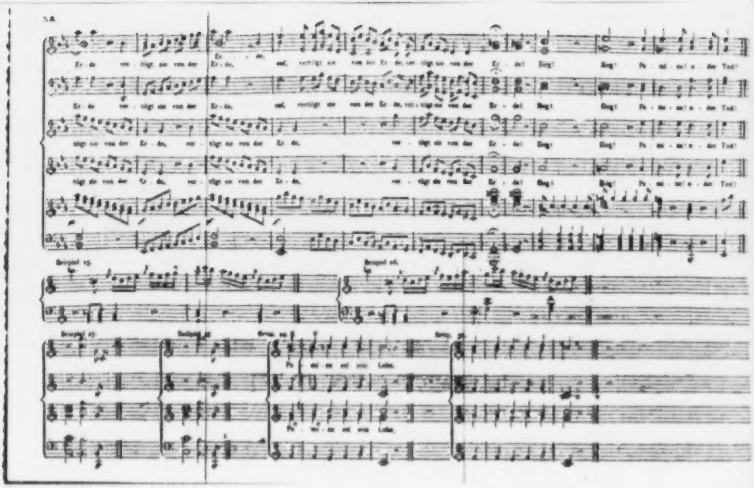

kein Mensch leugnen. Nun will man die grosse, ernste Symphonie nicht: was giebt's denn da, das jenem Satze mit Erfolg entgegengesetzt werden könnte, als eben Concerte unserer ersten Art, die wenigstens darum nicht verschmähet werden, weil doch auch ein — Virtuos mit auftritt? — So verdienen ferner Berücksichtigung die verschiedenen Spiel- und Vortrags-Arten auf dem Pianoforte, die sich erst in neuester Zeit so bestimmt und so weit gesondert haben: die *Wiener*, vornehmlich durch und nach Hummel vervollkommnet, und die *Englische*, von Clementi zunächst angehend, und durch seine Schüler, Cramer, Field etc. verbreitet. Es ist offenbar, dass, wer die letzte angenommen, mehr der Concerte unserer ersten, wer die erste sich zu eigen gemacht, mehr der Concerte unserer zweyten Art bedarf. — Und was dergleichen mehr über diesen Punkt angeführt werden könnte!

4. Manches kann von der einen dieser Concert-Arten für die andere, zu ihrer Bereicherung, herübergenommen werden: aber eine gänzliche Verschmelzung beyder, ist sie auch gedenkbar, würde wenigstens sehr bedenklich und kaum anwendbar seyn. Was das Erste anlangt, so ist auch hier Mozart mit herrlichen Beyspielen vorangegangen: in seinen letzten Concerten, deren wir schon oben gedachten, vornehmlich in dem aus C dur, und dem, aus C moll, beyde nach seinem Tode herausgekommen, hat er, ohne sich selbst oder der ein- für allemal erwählten Gattung untreu zu werden, dem Pianofortespieler beträchtlich mehr und beträchtlich Glänzenderes zugetheilt, als vordem; und einige der trefflichsten Meister sind ihm darin gefolgt — wie z. B. Beethoven in seinem herrlichen Concerte No. 2, aus C moll. Aber auch von der entgegengesetzten Seite haben Freunde unserer zweyten Concert-Art mehr oder weniger von der ersten, ohne dem einmal Erwählten untreu zu werden, und mit bestem Erfolg, herübergenommen, — und sind auch auf diesem Wege nicht wenige ungemein schöne Werke entstanden; wohin wir z. B. rechnen Beethovens Concert aus Es dur, Cramers aus C moll, die neuern, noch ungedruckten von Hummel, das von Friedr. Schneider aus C moll u. a. m. Wollte man nun sagen: (und man hat es gesagt:) Ja, man sollte aber die Sache noch weiter treiben, und beyde Arten, beyde in höchster Steigerung mit einander zu Einer verschmelzen: so liesse sich das, wie jedes Aeusserste, am Ende wohl *denken* — „Im Kopfe hat das keine Schranken" —, aber es auszuführen, fanden wir wenigstens sehr *bedenklich*, indem es einen Meister voraussetzte, der nun geradezu Alles in allem wäre, und besässe, und vollkommen handhabete, wenn nicht ein fast unübersehbares, formloses, ganz unerfreuliches Monstrum, eine Art musikalischer Kraken, herauskommen soll; und, sogar wenn es mehr oder weniger gelänge, *kaum anwendbar*, indem zu seiner gehörigen Ausführung eine Cohorte von lauter Virtuosen, und zu seinem Verständniss, zu seinem Genuss, ein Publicum von lauter vielgeübten, durchdringenden, allumfassenden Kennern nöthig wäre. Bis Gott der Herr diese vom Himmel fallen oder aus der Erde wachsen lässt, (denn wo sollen sie sonst herkommen?) dürfte es gerathener seyn, die Componisten dächten an Mass und Ziel, die Kunstphilosophen an Horazens:

„Coelum ipsum petimus — stultitia"

und die ins Unendliche prätendirenden Schwätzer an den vielfältig wiederhallenden leeren Raum in ihren Köpfen.

5. Man soll auch hier unterscheiden und jedem in *seiner* Art sein Recht erzeigen lernen. Das bedarf keiner Erläuterung, da sichs von selbst versteht, und keiner Ableitung aus Vorstehendem, da sichs daraus von selbst ergiebt. Thut man das nicht; ist man ferner, wie in letzter Zeit, (besonders in den grössern und grössten Städten) gleichgültig gegen Concerte der ersten Art, und nur begierig, nur enthusiastisch für die zweyte: so nöthigt man, wie eben bisher, die Klavierspieler, jene bey Seite zu legen, entzieht sich selbst eine eigene Art hohen Genusses, ein eigenes Mittel edlerer musikalischer Bildung, entfernet die ernstern Tonner immer mehr von den grössern musikalisc. n Versammlungen, gewöhnt das Auditorium immer mehr, *nur* Virtuosenkünste zu suchen und mit Beyfall zu belohnen, die Componisten immer mehr, leichthin, *nur* für sie zu schreiben, die Virtuos n, *nur* auf ungeheure Fertigkeit und mechanis Geschicklichkeit es anzulegen etc. Wollte man im Gegentheile, wie hin und wieder doch wohl auch noch wenigstens von Alten geschiehet, etwas grämlich oder stolz, *blos* Werke der ersten Art billigen, auf die, der zweyten, mit Verachtung herabsehen: so wäre man gleichfalls einseitig, und mit-

fitz ungerecht. Auch hier kann Geist und viel Geist sich aussprechen; selbst die blosse, aber wahrhaft ausgezeichnete Virtuosität ist etwas Achtungswerthes, etwas Belebendes, geistig Erfreuendes; und auch der Menge soll man 'was gönnen, und 'was Gutes — überall, vornehmlich auch in der Kunst, durch die sie für Edles überhaupt herangelockt, empfänglich gemacht werden soll; ja, vor allem, in der Tonkunst, die ohne die Menge gar nicht bestehen kann. Unterscheiden also, und dann *jedem* sein Recht wiederfahren lassen: wie dies erst das rechte Leben lehrt und bedingt, so lehrt und bedingt es auch den rechten Kunstgenuss. Ist Doris schön, so ist Phyllis darum nicht garstig; sagt Doris dir vorzüglich zu, so ist dein Nachbar darum kein Thor, dass ihm Phyllis vorzüglich zusagt: lass dir das Deine wohl schmecken, aber ihm auch das Seine; und willst du ein rechter Mann seyn, so erfreue dich des Einen, wie des Andern, ohne dich von dem Einen oder dem Andern fangen und beschränken zu lassen. —

So viel über jene Punkte; und endlich kommen wir auf das oben angeführte Klavierconcert des Hrn. Leidesdorf zurück! Aber haben wir uns denn von ihm entfernt? Eigentlich nicht: wir sind ihm nur nicht nahe getreten. Das thun wir nun, und brauchen, eben nach dem Vorhergegangenen, keiner Seitenschritte und keines langen Verweilens.

Hr. L. liefert hier ein Concert jener unserer zweyten Art: ein Virtuosenconcert; und ein completes und tüchtiges. Die Form der drey grossen Sätze ist die, in dieser Gattung jetzt gewöhnliche: aber, so weit es rathsam, erweitert, und für den Virtuosen, vorzüglich der sogenannten Wiener Spielart, aufs Vortheilhafteste benutzt. Die Gedanken an sich sind der Gattung überall angemessen, wenn man auch nicht sagen kann, dass sie noch gar nicht dagewesen wären; von mancher Stellung und Wendung derselben, so wie von mancher Figurirung, kann man jenes wohl eher behaupten. Interessant und unterhaltend ist alles, was hier gegeben wird. Der Concertist wird überaus reichlich, eben in jener Art, und, dieser gemäss, auch bey weitem am meisten seine rechte Hand beschäftiget. Die Ritornelle der Allegros sind brillant, die Erwartung aufregend; die, des Adagio, sehr angenehm und einschmeichelnd; hier und dort sind sie — so wie das Ganze überhaupt — aufs Effectvollste instrumentirt. Die Begleitung der Solos bleibt, im Allgemeinen, Begleitung: darum ist ihr aber keineswegs alles Interesse für sich benommen; die obligaten Hauptgedanken werden von ihr nicht gerade vergessen; vielmehr sind mehre Stücke, z. B. die zweyte Abtheilung des ersten Allegro bis zur Rückkehr des Anfangs, auch in dieser Hinsicht brav ausgeführt; und durch den Wechsel und die erfahrne Benutzung der Eigenheiten der verschiedenen Instrumente kömmt Mannichfaltigkeit, Leben und Reiz hinein. Die Hauptstimme wird nirgends verdeckt; und, so viel Fertigkeit und Sicherheit, so viel Feuer und Gewandtheit erfordert wird, sie gut vorzutragen: so wird dies doch Spielern jener Art gar nicht übermässig schwer fallen. Die Besetzung des Orchesters ist, wie man's jetzt haben will: es gehet *alles* mit; nur dass sich Hr. L. mit zwey Waldhörnern begnügt, und nicht auch Posaunen aufbietet. Der Virtuos aber, der das Concert mit schwächerm Orchester vortragen will, weil er kein starkes findet, wird bald bemerken, dass sich einzelne Blasinstrumente, nur etwa mit Verlegung einiger Noten, ohne sehr merklichen Verlust ersparen lassen.

Der erste Satz dieses Concerts ist ein *Allegro maestoso*, D dur, Viervierteltakt, dessen Klavierstimme allein 19 Seiten anfüllt. Die pathetischen Hauptgedanken wechseln mit gefälligen, doch ziemlich ernsten Zwischensätzen, und die Figurirung tritt oft brillant hervor. Der zweyte Satz ist ein, nicht tragirendes, sondern sanftes, anmuthiges *Adagio*, B dur, Sechsachteltakt, von mässiger Länge; der Erfindung, Fortführung und Instrumentirung nach, sehr gefällig, und, nach jenem Allegro, und vor dem folgenden Finale, eben recht an seinem Platze. Dies Finale, *Allegretto moderato*, D dur, Zweyvierteltakt, hat viel Feuer und Leben, das nicht auf gemeine Weise, durch Lärmen, sehr schnelles Tempo u. dgl., sondern durch innere Kraft und Mannichfaltigkeit entzündet wird. Dabey thut die heitere, zuweilen humoristische Laune, die sich darin findet, sicher ihre Wirkung. Der Concertspieler muss sich tüchtig rühren; es wird ihm aber auch verdankt werden. Seine Stimme füllt wieder 14 Seiten an, und er kömmt nur selten zu Athem. Und doch, wie schon gesagt, ist sie nicht allzuschwer auszuführen.

Der Stich ist sehr deutlich und schön. Der Klavierstimme findet man in den Ritornellen einen vollständigen Auszug der Orchesterpartie beygegeben, und wo beym Solo des Pianoforte andere Instrumente die Hauptmelodie haben, ist auch diese mit kleinen Noten beygefügt; so dass dadurch nicht blos das Einstudiren erleichtert und interessanter gemacht wird, sondern dass auch die Klavierstimme allein den Liebhabern hinlängliche Unterhaltung giebt.

Rochlitz.

Ueber die neue Oper: Costantino, von Hartmann Stunz, welche im verflossenen Carneval auf der Fenice zu Venedig aufgeführt wurde.

Dulce est — fieri libere, quod seratus. *Juvenal.*

Wenn der aufmerksame Beobachter mit Missbehagen die gewaltige Lücke entdeckt, welche ob des Mangels an producirender Kunstthätigkeit im deutschen Opernfache zu unserer Zeit sich bekundet, so kann die kritische Würdigung dessen, was das Ausland hierin Gutes liefert, meiner Meynung nach, nicht unwillkommen seyn. Sind Kunstwerke das Eigenthum des Volkes, in welchem sie entstanden, so sind und bleiben sie für jedes andere eine Art Darlehen höherer Gattung, das, dem rechtlichen Begriffe zufolge, zum Frommen der Kunst und Wissenschaft seinem ganzen Umfange nach benutzt werden kann und soll. Dieses Vorrecht können wir um so billiger ansprechen, als der Antheil der Deutschen an der Entwickelung der europäischen Musikart von jeher wichtig war und ihr Einfluss auf die Bildung des neuesten Musiksystems insbesondere sich unwiderleglich erweist; unberührt, dass unsere Prüfung gerade das Werk eines jungen Deutschen trifft, welcher von verdienstlichem Eifer gespornt, im Auslande die Bahn für freythätige Entfaltung seines Kunsttalentes eingeschlagen hat. Herr Stunz aus München, durch verschiedene schätzbare musikalische Werke und durch eine mit Erfolg aufgeführte italienische Oper vortheilhaft bekannt, gehört (obwohl er in früherer Jugend den Unterricht mehrer achtbaren Meister, unter denen der baiersche Hr. Kapellmeister von Winter oben an steht, genoss) ganz eigentlich zur Schule Salieri's, da er letzterem den edelsten Theil seiner Kunstpflege zu verdanken hat. Es ist jetzt nicht an der Zeit, zu erwähnen, was dieser verdienstvolle Veteran, während vier Jahrzehenden, unmittelbar belebend, fördernd, bildend, wohlthuend für Künstler und löbliche Unternehmungen derselben that; aber es kann nicht übergangen werden, dass jener achtbare Meister Stunz als einen seiner vorzüglichsten Zöglinge anerkannt, und der Schule entlassen hat.

Da nun dieser zweyte glückliche Operversuch des mit tiefern theoretischen Kenntnissen ausgerüsteten Tonsetzers hier öffentliche Erwähnung verdient, so rechne ich als unmittelbarer Zeuge und Censor an der Quelle es zur Pflicht, meine Ansichten darüber mit jener unparteyischen Strenge, ohne Rücksicht auf den Ruf des Werkes und so unverhüllt darzulegen, dass die musikalische Physiognomie desselben getreu und genau kenntlich gemacht werde. Früher muss ich jedoch des Buches in Kürze erwähnen. Es ist bekannt, dass das Gebiet der italienischen dramatischen Poesie seit Jahren im Besitze eines Schwarmes von Dichtern als Tummelplatz ihrer imaginären Inspiration sich befindet, die, unempfindlich gegen kritische Geisselhiebe, froh in sich selbst zurückkehren, wenn über ihre Machwerke nur Musik gut oder schlecht gegossen werden kann. Um so mehr ist es zu beachten, wenn ein mit höheren Gaben ausgerüsteter Mann es unternimmt, in diesem verarmten Fache Höheres zu versuchen, und mittelst des so wichtigen poetischen Theiles die Oper ihrer ursprünglichen Würde näher zu bringen. Dieser verdienstliche Mann ist der als lyrischer Dichter hier rühmlich bekannte Conte Craglianovich, dessen arkadischer Schleyername Dalmiro Timberio dem Buche vorgesetzt ist. Obwohl jene Oper erst der zweyte Versuch desselben in dieser Gattung und nicht ohne Mängel ist, so hat er damit doch den überzeugenden Beweis geliefert, dass poetische Weihe und blühende Dichtersprache ihm vorzugsweise eigen sind, und dass, falls er fortfahrt, mit verständigen Tonsetzern zu arbeiten und sich rechten Ortes Rath zu erholen, derselbe die Leistungen eines Ceretti, Lamberti, selbst jene eines Cesarotti, Monti, in Schatten zu stellen vermögend sey.

Nun zu dem wackern Stunz. Sein vorzüglichstes Verdienst besteht darin, dass seine Musik recht dramatisch ist: nicht als ob er dabey irgend auf eine neue Erfindung Anspruch hätte, aber, indem er den Italienern ihre bessere dramatische Cantilene ablernte und sie mit der deutschen verschmolz, bildete er daraus eine, so zu sagen, gemischte Melodie, deren Charakter der-

wegen schätzbar ist, weil sie mehr Einfachheit und Wahrheit enthält als die nationale. Er behauptet die Würde des Gesanges, giebt aber den Instrumenten mehr als gewöhnliche Arbeit. Seine Recitative sind meist correct und haben nicht selten rhetorische Vorzüge. Manchmal stösst der rhythmische Sinn an; aber Declamation, Accentuation und die ästhetische Behandlung der Poesie überhaupt, können erst durch viele Uebung ihre völlige Reife erhalten. Der Tonsetzer soll seinen Dichter nicht nur dem Sinne nach, er muss auch die Form seiner Dichtung verstehen! Seine Arien haben Anmuth und oft viele Zartheit; seine Chöre zeichnet Kraft und Würde aus. Ueberhaupt trägt diese Oper das Gepräge eines vorzugsweise reflectirenden, in harmonischer Hinsicht besonders rechtlichen Tonsetzers von geschärftem Geschmack und vieler Besonnenheit; sie hat Plan, Einheit, Ordnung, bestimmte Haltung der Charaktere, und bekundet poetische Erhebung über das Gewöhnliche. Seine oft eigenthümliche Behandlung der Harmonie kann man nicht blos Begleitung der Melodie nennen; man darf sie geradezu als eigentliches Vermehrungsmittel des Kunstausdruckes oder des musikalischen Sprachreichthums betrachten. In der Modulation seiner Instrumentalstücke sind die Fortschreitungen nicht selten ganz neue Gedanken; er moduliet vorsichtig und natürlich. Nirgends ist ein Sprung oder harter Uebergang zu fühlen. Das was für die Empfindung berechnet ist, weiss er ohne vielen Aufwand von Mitteln zu bewirken und es gelingt ihm oft, sich auf eine ungemein schöne Weise musikalisch auszudrücken. Aber sein Geist ist nicht gross, seine Phantasie nicht immer feurig genug, seine Erfindungsgabe — obwohl im Ernsten und Empfundenen, wie gesagt, oft sehr glücklich — scheint nicht so tiefgreifend, um, wenigstens bis jetzt, in der Reihe der Sterne erster Grösse seinen Rang einzunehmen. Zum völligen Verständnisse seines musikalischen Charakters folge nun die analytische Darstellung der Oper selbst.

Die Symphonie hat nebst dem ernsten Einleitungssatze zwey fruchtbare Allegrosätze, die voll Energie und effectuirend in der Instrumentirung bearbeitet sind. Sie ist das Resultat der jüngsten Fortschritte deutscher Instrumentalmusik und enthält manche leicht zu beseitigende Schwierigkeiten, besonders für die Violinen, worunter, da sie oft in den hohen Applicaturen verwickelt waren, nicht wenige nachschleppten: den Vielen mangelte aus demselben Grunde öfters die gehörige Kraft und wohlklingende Stärke, die Contrabässe (welche, da sie hier gewöhnlich dreystimmig sind, nicht eben grosse Schwierigkeiten zu überwinden vermögen) wurden zuweilen reissend. Hr. Stanz erinnere sich — was er wohl ohnehin weiss — dass man italienischen Orchestern das nicht zumuthen dürfe, was deutsche tragen können. Ein deutscher Tonsetzer, welcher hier Instrumentalmusik zu schreiben hat, befindet sich (wenige Hauptstädte des Landes in Ehren ausgenommen) beynahe in der Lage Händels, der einst wegen Unfähigkeit vieler seiner Violinisten, wenn ein Satz mehr als drey Erniedrigungszeichen hatte, das vierte jederzeit vor die einzelnen Noten schreiben, und, stieg eine Violinstimme über das dreygestrichene D, in den Proben die Stelle besonders einstudieren lassen, auch beym Anfange des Satzes noch aufforderm musste: „Nehmen Sie sich in Acht, es kommt ein dreygestrichenes E!“

Der Introductionschor: *Viva il Grande, Viva Augusto!* ist so wie die Sortita des Constantino (Tacchinardi) mit Kraft geschrieben, enthält jedoch nichts, was vor dem Tribunale der Tonkunst Erwähnung verdiente. Der zweyte Chor mit der Sortita der Fausta (Sigra. Morandi) hat mehr Eigenthümlichkeit und wird sowohl bey der Stelle: *Allo sposo vincitor, Vieni e tergi ibei Sudor* (Man sehe No. 1. der Beylage) und bey: *Scherza l'aure* (Beyl. No. 2.) lieblich und bezeichnend. Eben so spricht das erste Motiv der Fausta: *Al suono festoso* (Beyl. No. 3.), wenn es auch nicht tiefgreifenden Gesang hat, Gefühl und Verstand an. In der Sortita des Flavio (Sohn des Constantino — Sigra. Cortesi als Musico), welche durchaus lieblich und werthvoll genannt werden muss, bekundet sich bey der Stelle: *Quel suono festoso*, wo im Hintergrunde der Burg die festlichen Klänge zu seiner Vermählungsfeyer mit Fausta ertönen, eine richtig gedachte, Ahnung erweckende Modulation der Blasinstrumente (Beyl. No. 4.) worin die molltönenden Klänge immer anschwellend in die verwandten Durarte geleitet werden, bis endlich bey vollem Orchester der Chor mit dem Ausrufe: *Gli Sposi coroni, Imene ed Amor* eintritt. Das Hauptmotiv des Flavio, welcher, wegen Familienzwistes düster gestimmt, die Ehe mit Fausta öffentlich anschlägt, (Beyl. No. 5.) verräth, ungeachtet es regelrecht ist, keine glückliche Erfindung.

Sehr empfehlungswerth ist der sanftfliessende Chor der Vertrauten der Kaiserin: *Al dolce riposo* (Beyl. No. 6.); es macht wirklich Freude zu sehen, wie Bildung überall ihr Gutes hat, und dem Talente den Kranz aufsetzt. Die Poesie ist ästhetisch, edel, bedeutend wiedergegeben. Dasselbe gilt auch von dem nächstfolgenden canonischen Terzett, welches durch den gefühlvollen Ausruf der beyden Liebenden: *Oh sfortunato amor* (Beyl. No. 7.) in breiten Rhythmen eingeleitet wird. Costantino steht im Hintergrunde bestürzt über die vermeintliche Verschwörung der ersteren gegen seine Person; er giebt den canonischen Satz bey *Ah, che vedo! su*, und hier ist es, wo der Tonsetzer sich selbst und die Zuhörer höher hebt und den dramatischen Eindruck steigert, der endlich bey der charakteristischen Stretta: *Tremo, desio, dispero* (Beyl. No. 8.) wo die künstlich verwebten Instrumentalsätze nicht blos Beschäftigung des Verstandes, der Kunsteinsicht und Kunstfertigkeit, sondern vorzüglich auch für das Gefühl berechnet sind, von vieler tragischer Wirkung ist.

Ein wahres Meisterstück, des berühmtesten Tonsetzers würdig, ist der Chor der Praetorianer: *Silenzio, venite: tranquilla è la reggia* (Beyl. No. 9.) man mag das Ganze oder die Einzelnheiten desselben, man mag das ästhetische oder technische ins Auge fassen. Des beschränkten Raumes wegen steht hier blos die charakteristische Einleitung mit der in den Schlusssätzen angezeigten gut fortgesponnenen Figur. Mit diesem Chor beginnt das wirkungsreiche Finale, ein lebhaft ausgemaltes Tableau, das den tragischen Hauptgedanken recht hervorhebt und erhellt. Mit diesem durchaus gelungenen Stücke zeigt der Tonsetzer viel Eigenes, und beschäftiget denjenigen Hörer, der ihm denkend in alle Details der Ausarbeitung folgen kann, reichlich; er verweilt mit rühmlicher Beharrlichkeit bey der Hauptidee in allerley kunstreichen Wendungen; eine lebhafte Kraft und Energie des Styles, Plan und Ordnung bestätigen den vorzugsweisen Beruf des Tonsetzers für die Oper. Ich darf der Weitläuftigkeit wegen, hier nicht, wie ich's möchte und sollte, in das Einzelne gehen; aber unmöglich kann ich mich von diesem Finale trennen, ohne jenen Ausschnitt aus der Stretta zu geben, wo die vier nackten Hauptstimmen den kräftigen Gedanken bey Beyl. No. 10. ergreifen und den Chor gleichsam zur energischen Darstellung auffordern; die begeisterte und begeisternde Lebendigkeit des Ausdruckes, so wie das Fliessende der Stimmen (die fehlerhafte Fortschreitung im zweyten Takte sey jedoch nicht entschuldigt): waren von so einladender Wirkung, dass ein grosser Theil des Publikums diese Lieblingsstelle im Andenken behielt und ohne weitere Vorbereitung beym Refrain mit einstimmte.

Der zweyte Akt wird bey der dritten Scene interessant, wo nämlich das kolossale Duett zwischen Costantino und Fausta als glänzende Perle dasteht. Indem ersterer mit wüthender Leidenschaft auf die Entdeckung des Verräthers dringt, kämpft letztere in halber Verzweiflung gegen ihr Gefühl, das Geheimniss des Thronprätendenten verwahrend. Hier ist rhetorische Kunst, vortreffliche, melodische und harmonische Durchführung der Sätze vom Anfang bis zu Ende; und welche Innigkeit spricht sich im Larghetto aus (Beyl. No. 11.), wo beyde dem Himmel ihren Seelenschmerz vertrauen und ihn um Beystand anflehen. Man konnte nicht ungerührt gewahren, mit welchem Herzensantheile dieses Stück gesungen und vom Publikum angehört wurde. Meisterlich beschliesst die Stretta (Beyl. No. 12.), welche den Charakter mit dem ersten Tempo gemein hat, aber verschieden und eigenthümlich bearbeitet ist. Während die Violinen die angezeigte Triolenfigur fortspinnen, fallen die Blasinstrumente in gemessenen Rhythmen mit ihren Akkorden ein, durch mannigfache Wendungen die grelle Wirkung der Situation verstärkend. Der darauf folgende Chor *quai minaccioso tenebre* und die Scene des Flavio gereichen dem Tonsetzer zur Ehre, obschon sich hierüber nichts Näheres bezeichnen lässt. Das effectreichste, aber darum eben nicht das werthvollste — der ganzen Oper ist die grosse Scene des Costantino. Sie beginnt mit dem Monolog: *Costantino che fai? che pensi?* der in rhetorischer Hinsicht als Muster aufgestellt werden kann; zur vollkommenen Wirkung gehört jedoch ein Vortrag, der den Sinn von Wort und Note eben so getreu hingibt, wie es im gegebenen Falle der edle Declamator that. Höchst werthvoll ist die folgende Arie: *Che vale scettro e trono*, die ganz hier zu stehen verdiente; eben so die eigenthümliche 13te Scene: *Oh vituperio, oh sensi*, worin so treffliche und treffende Stellen sich finden, dass auch die hartnäckigsten Gegner die höhere Weihe des Tonsetzers in den Mysterien seiner Kunst achtungsvoll anerkennen mussten. Die Kerkerscene der Fausta, Scene 15.,

wird durch eine wunderschöne Instrumentalpartie eingeleitet, worin Schwermuth, Todesahnungen, Grabgedanken mit tiefem Gefühl in Musik übertragen sind. Diese rührende Scene, welche nachstehendes liebliches Duettino: *Nel seggio placido* (S. Beylage No. 13) zum Mitteltempo hat, schmücken reizende Combinationen und einzelne sehr schätzbare Nuancen in Melodie und Harmonie, die jedoch leider nicht detaillirt werden können. In der letzten Scene worin die Verschwornen von den Prätorianern verfolgt werden, und Costantino ohne Mantel mit zerbrochenem Schwerdte erscheint, beschliesst würdig das edel declamirte Recitativ des Costantino, der mit den Worten:

..... In Oriente
Stimarlo il Soglio mio.
Addio, Roma, per sempre; Italia, Addio!

vom Schauplatze abtritt, und welchem sodann das bestürzte Volk unter einem entsprechenden Chore folgt.

Die Ausführung war von Seite der Sänger — Tacchinardi ausgenommen — nicht befriedigend, jene des Orchesters, obschon es mit Feuereifer und sichtlicher Begeisterung das ihm Zugedachte zu überwinden suchte, war es ebenfalls nicht. Leuten, die das Laute von dem Wohllautenden nicht strenge zu unterscheiden pflegen, dürfte dieses Urtheil etwa zu hart dünken; da man aber auf Kosten der Kunst niemals eine Unwahrheit sagen, eine schreiben oder wohl gar drucken lassen darf, so glaube ich vor der Hand Vorbesagtes noch accentuiren zu müssen. Jeden Falls aber wurde unserm redlichen Deutschen ein Beyfall, der es ihm zur Pflicht macht, sein achtbares Talent mit Beharrlichkeit und, wo möglich, in Italien zu vervollkommnen. Ich sage in Italien, nicht als ob ich dieses Land für das Eldorado der Tonkunst hielte, nicht als ob ich das grossentheils entartete Vaterland des Gesanges — das mir vielleicht mehr wie manchem andern fernen Kunstrichter Stoff zu Klagen gegeben hat — in Schutz nehmen wollte: aber um der wechselseitigen näheren Befreundung willen. Herr Stunz wird, indem er prüfend und richtend das Gute von dem Schlechten, den Zweck von den Mitteln, den Kern von der Schale zu sondern fortfährt, an Kunsthöhe in dem Maasse gewinnen, als sein Gesang sich dadurch nothwendig läutert; die Italiener hingegen, welche, zu behaglich auf den erworbenen Lorbeeren ausruhend, die wesentlichen Gebrechen ihrer heutigen Oper misskennen, und süssliche Tändeley, kokettirende Oberflächlichkeit, den verführerischen Schleyer täuschender Aussenwerke auf Kosten der wahren Kunst so gerne begünstigen, sollen durch die achtbaren Bemühungen geschätzter deutscher Künstler eines Besseren belehrt werden, und Gewinn für ihr Land ziehen. Man soll ihnen durch Thatsachen erhärten, dass auch in unserer Zeit der deutsche Boden volle Früchte trägt, und dass Deutsche die Bergmänner sind, welche andern Nationen das Gold aus den Tiefen hervorgraben, dass diese ihre Münzen daraus prägen können. Indocti discant et ament meminisse periti.

Venedig im März. *Franz Sales Kandler.*

Kurze Anzeige.

Romance, Partant pour la Syrie, avec Variations pour Pianoforte et Flûte obligée, par J. W. Wilms. Op. 55. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Das bekannte, hübsche und heitere Thema wird zehnmahl variirt, vornämlich figurirt, und so, dass von ihm nicht weit abgewichen, jedes der beyden Instrumente, meist im Wechsel, hin und wieder aber auch mit den andern verbunden, obligat behandelt, und alles, für Fassungskraft und Vortrag, leicht und munter ausgeführt wird. Die letzte Variation, eine Polonoise, läuft in eine mässiglange *Coda* aus. Die Harmonie einiger Stellen sollte reiner geschrieben seyn. Das Werkchen wird Liebhabern, die Ernstes und Schweres vermeiden wollen oder müssen, Unterhaltung und Vergnügen gewähren.

Berichtigung. In dem Berichte aus Leipzig, No. 15. S. 256. Z. 23, wo von dem Satze Hostias aus Cherubini's Requiem die Rede ist, ist zu lesen, statt: vielfacher und doch kunstreicher Gesang — einfacher und doch u. s. w.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung v. J. 1820. Nr 19.

Aus der Oper Cortatenno von Stuna.

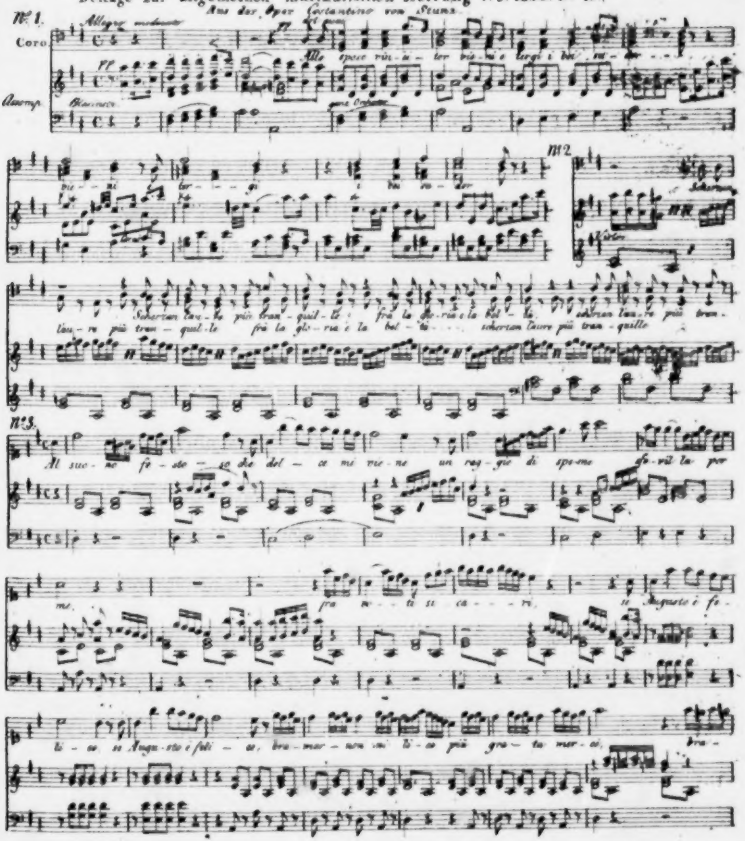

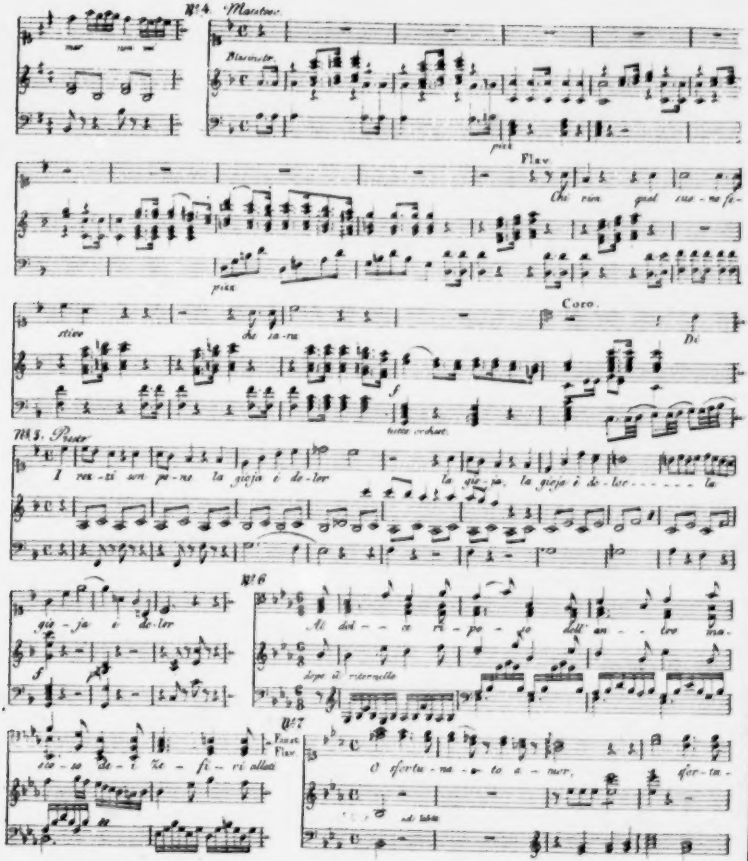
N°4 Maestoso
Maestro
Flav.
Che vuoi qual cuo-re fe-
Coro.
Di
tutte orchest.
N°5. Pastor
I vez-zi son pe-ne la gioja è do-lor
la gio-ja, la gioja è do-lor
N°6
gio-ja è do-lor
Al dol-ce ri-po-so dell an-ge-lo ma-
dopo il ritornello
N°7
Flav. Flav.
ste-se de-i Ze-fi-ri ollea
O sfortu-na-to a-mor, sfor-tu-
ad libito

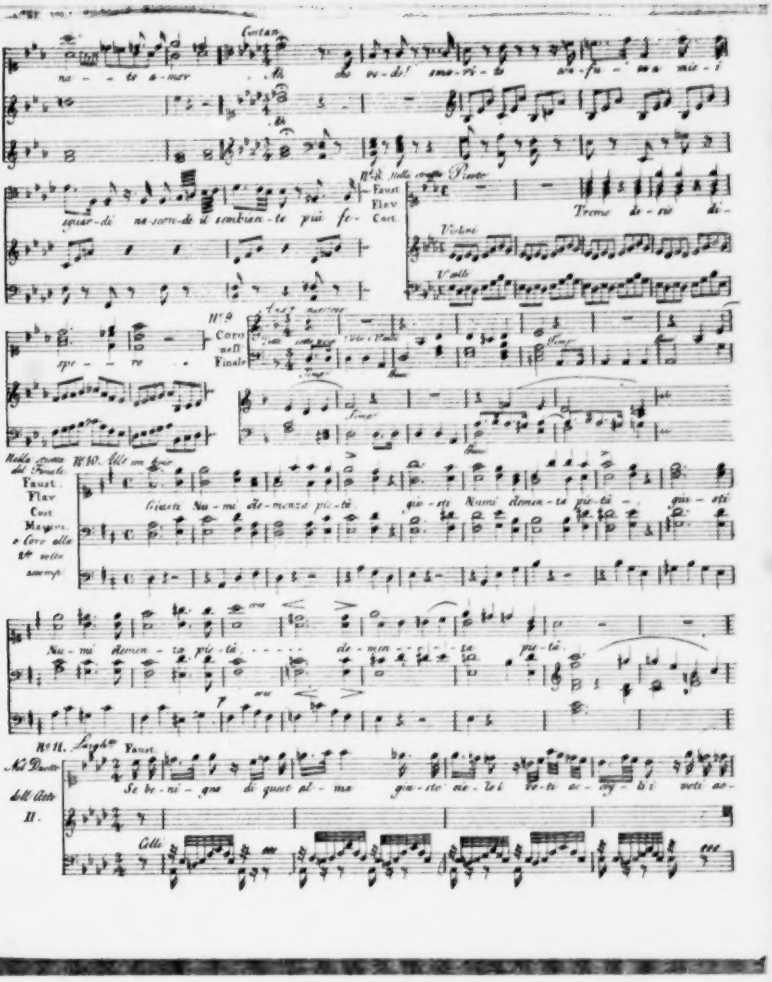
Cantan
na - - to a - mor
de vo - del' ame - ri - to
ar - fa - - ma mie - i
Nella stalla coro Pianto
Faust
Flav
Cori
Tremo do - vie - di -
Violini
Violoncelli
N°9
Coro
nell'
Finale
spe - - ro
Nella scena del Finale
Faust
Flav
Cori
Mayeri
e Coro alle
2de volte
assieme
N°10. Tutti con furor
Giusti Nu - mi cle - menze pie - tà
giu - sti Numi clemen - te pie - tà
giu - sti
Nu - mi clemen - te pie - tà
de - men - - - te
pie - tà
N°11. Larghetto
Faust
N°2 Duetto
dell'Atto
II.
Se be - ni - gno di quest al - ma
gra - zie - se - i
ve - ti a - scy - bi
voti ac -
Cello
ce

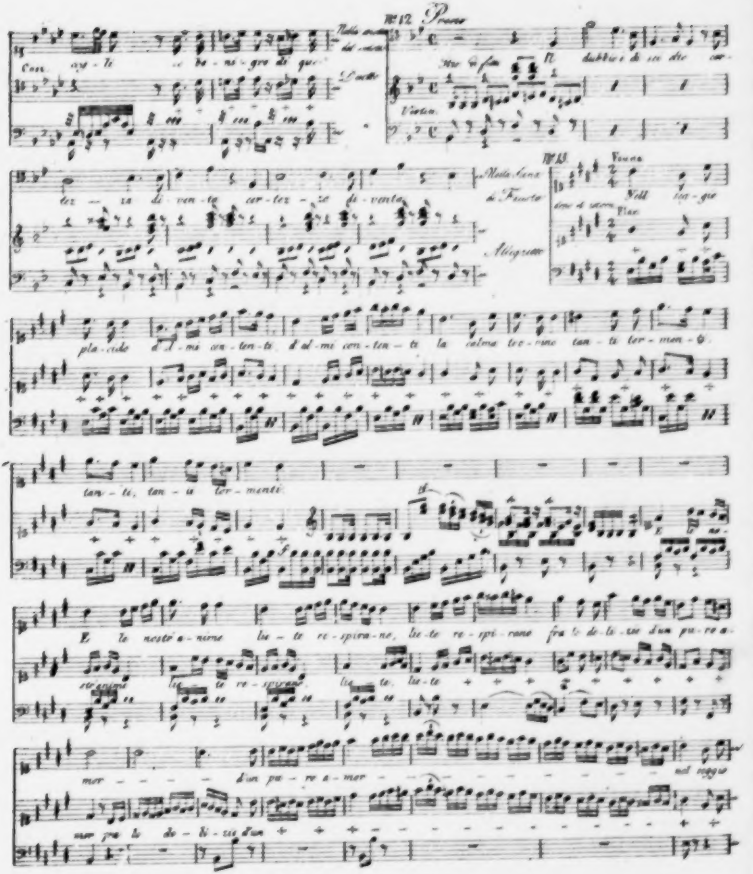
N°12. Preces
Tutta sola
Coro
Con ogn-i be-ne-gra-zie qu-
Flauto
Voce
Il dubbio-so in-de-cor-
Violino
N°13
Flauto
Molto Lento
Violino
Allegretto
tez-za di ver-tà cer-tez-za di ven-
Voce
Vdll lez-gie
Flau
pla-cido d'al-mo con-ten-to d'al-mi con-ten-to la
tan-ti, tan-ti ter-menti
E le nostri a-more
mor - - -

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September — Nº. 49. — 1800.

Abhandlung.

Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen.

(Fortsetzung.)

Im *Norden* betrachtet man die Musik häufig als eine mechanische Spielerey, die mehr für den Verstand, als für die Sinne ist. Man hascht dort mit unreinen Ohren mehr nach Bewunderung der Fertigkeit, als nach Ruhrung. Bey Beurtheilung der Kompositionen fragen die wirklichen Kenner dort am meisten nach der Grammatik und dem Kontrapunkt; die Halbkenner nennen ein Stück „*gearbeitet*", je mehr es bunte Harmonien hat, die sie — nicht verstehen. Die Poesie zu den Gesangstücken ist indessen dem nordischen Musikfreunde nicht ganz gleichgültig. Zwar erträgt er um einer guten Musik willen holprichte Verse, aber ihr Innhalt mufs nicht zu abgeschmackt seyn, sonst darf man sie ihm nicht zu oft auftischen. — Ganz anders denkt in dieser Hinsicht der Bewohner des südlichen Europa. Ihm ist die Musik nicht viel mehr als lebhafter Sinnenreiz. Die Regeln des reinen Satzes kümmern ihn heut zu Tage wenig. Sein zarteres (deshalb *noch nicht kritischer*) Ohr verlangt nur nach sonoren Tonen, nach sufsen Melodien und rauschenden Harmonien. Der Text ist ihm die unbedeutendste Nebensache und er singt und hört den baarsten Unsinn mit Vergnügen, wenn die Musik dazu nur klingt. Zum Beweise dienen die neueren Italienischen und Wiener Opern. Eine Ausnahme von beyden Extremen oder vielmehr eine Amalgamation dieses verschiedenen Geschmacks konnte man auf der musikalischen Charte etwa von Berlin bis Munchen suchen. Als einen Einwurf gegen obige Schilderung darf man die Beschaffenheit der Musik zu Kopenhagen, Stockholm, Petersburg und Moskau nicht anfuhren. Die dortigen Kapellen sind gewissermafsen nur Treibhäuser für die fruchtbarere südliche Tonkunst, oder haben erklärte Genies an ihrer Spitze, und selbst in Kopenhagen z. B. finden Mozarts Operetten, wegen des mehrentheils schlechten Textes, wenig oder gar keinen Eingang.

Eben dies ist der Fall (wenigstens bis jezt) in Paris, so wie überhaupt die *französische* Musik sich dadurch auszeichnet, dafs sie von der Poesie (fast zu sehr) beherrscht wird. Ein schoner, witziger oder leidenschaftlicher Text, ausdrucksvoll deklamirt, das ist dem Franzosen genug, und er lafst sich dazu eine zehnmal gehorte Melodie und eine triviale oder bizarre Harmonie leicht gefallen. Nur seit der Revolution (Glucks und Andrer Verdienste abgerechnet) hat die französische Musik einige Veranderungen erlitten und sich gleichsam mehr germanisirt; vielleicht aus dem Grunde mit, weil eine so gewaltige Erschütterung auch die theatralischen Vorstellungen in wirkliche verwandelte, weil sie den verhaltenen *Gefuhlen* Luft machte, und die wortreiche Nation zu Thaten zwang. Ein Paar Jahre *nach dem Frieden* wird sich mehr darüber sagen lassen.

Die *Englander* würden vielleicht gar keine oder doch nur eine sehr elende Musik haben, wenn ihnen nicht die alte Gewohnheit der Priester des Apoll, sich an den Hof des Plutus zu drängen, hierbey zu statten käme. In der That kann man dreist behaupten, dafs es dieser Nation (wie sie zum Theil selbst gesteht) am eigentlichen Talent zur Musik im Ganzen fehle. Aufser der Beschaffenheit ihres Theaters, ihrer Volksmelodien u. dgl. m. welche nach dem Zeugnifs

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. **No. 20.** 1820.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht der Monate März und April.

Hofoper. Nachdem unser lieber Gast, Hr. Fischer den Figaro noch ein paar Mal mit gesteigertem Beyfalle wiederholt hatte, gab er den Bucefalo in Fioravanti's *Dorfsängerinnen* so unnachahmlich komisch, mit so viel drastischer Kraft und frivoler Laune, dass eine nicht zu bezähmende Lachlust sich epidemisch der zahlreichen Versammlung mittheilte, und diese Oper, so dargestellt, ganz sicher ein Lieblingsgericht aller Freunde des Jokus werden müsste. Eine eingelegte und jene früher ausgelassene Arie gaben ihm Gelegenheit, die geschmackvollste Singmethode zu entfalten, und hinter dieser — wenigstens hier — das gänzliche Deficit einer klangreichen Stimme kunstlich zu verbergen. Nicht so gluecklich gelang ihm dieses bey seinem dritten Debut als Wasserträger, den wir sonst von Herrn Vogel in der That singen hören; durch declamatorische Monologe und Gespräche können wir jedoch für den Verlust eines solchen Ohrenschmauses keineswegs entschädiget werden. Ueberhaupt sprach er als Michieli am wenigsten an, obwohl die verständige Auffassung dieses Charakters, die Verschmelzung von Herzensgüte, Dankbarkeit, angebornem Frohsinn in dem Gemälde des biedern, ewig heitern Savoyarden alles Lob verdient. — Endlich — am 15ten April — wurde zum Vortheile des Herrn Operndirector Jos. Weigl sein neuestes Werk, die grosse ernsthafte Oper: *Baals Sturz*, oder eigentlich — *Daniel in der Löwengrube* — eine der Censur anstössige Benennung — mit ungetheiltem Beyfalle aufgeführt. Es ist dies nicht nur die gelungenste Arbeit dieses Componisten, sondern eines der herrlichsten Produkte unsers Zeitalters. Der pathetische, in den Chören wahrhaft grandiose Styl, die zarten, reizenden, durch keinen modernen Flitterstaat besudelten Melodien, die ausdrucksvollen Recitative, die treffliche Zeichnung der verschiedenen Charaktere und Leidenschaften, die Einheit im Ganzen und Einzelnen, die glänzende, originelle und effectreiche Orchesterpartie verbürgen jenen unermüdeten Fleiss und Sorgfalt, mit welchen ein Vater so vieler liebenswurdiger Kinder sein jüngstes und liebstes hegte, pflegte und gross zog, auf dass sein Name in ihm bis in die späte Nachwelt ruhmvoll fortlebe, und als ein unzerstörbares Denkmal von keinen Fluthen der Zeit verspühlt werden könne. Ein wahrer Fixstern am musikalischen Horizonte erscheint das erste Finale, von Daniels Traumerzählung an bis zu dem majestätischen Schlusse, bey welchem mehre verstimmte Trompeten von der imposantesten Wirkung sind, und die sich allmählig entfernenden Lobgesänge der Hebräer in den leisen Triumph der verschworenen Perser verschmelzen. Sinnig ist die Wiederholung jener Hauptmelodie, als am Ende Daniels Vision von den zwey in einander geschlungenen Palmbäumen sich verwirklicht, eben so begeisternd dessen Gebet im zweyten Akte, und die Bitte um Begnadigung der Verleumder, nebst einem canonisch geführten Trio, und dem feurigen Jubelduett, als der Prophet unversehrt aus der Löwenhöhle hervorgeht. Die Darstellung dieser Rolle durch Hrn. Vogel ist meister- und musterhaft. Hier ist Wahrheit; so wird Gottes Wort verkündet, und ergriffen von heiliger Ehrfurcht fühlt man sich, wenn er des Ewigen Allmacht preist, und durch einen Wink den Götzentempel zertrümmert. Beyde, der grosse Tonsetzer und der unerreichbare Mime wurden zwey Mal enthusiastisch hervorgerufen, und diese leider so oft

gemissbrauchte Beyfallsäusserung entsprang wenigstens diesmal aus reiner Quelle eines überströmenden Gefühls. Madame Grünbaum (Dina), so wie Herr Forti (Darius) befriedigten vollkommen, und würden noch mehr bemerkt worden seyn, hätte der Seher durch sein vollendetes Kunstgebilde nicht alle seine Umgebungen in den tiefsten Schatten gestellt. Die Chöre und das Orchester waren vorzüglich und die scenische Ausschmückung durchgehends zweckmässig. — Ein neues heroisches Ballet von Herrn Aumer: *Alfred der Grosse*, wurde theilweise beyfällig aufgenommen, die Musik von Herrn Grafen Robert von Gallenberg, enthält zwar manche beynahe zu sehr ins Gehör fallende Reminiscenzen, ist jedoch geschmackvoll geordnet, und mitunter recht verständig instrumentirt. — Zwey Debuts des Tenorsängers, Herrn Weixelbaum aus Karlsruhe — Licinius und Belmonte — fielen nicht am glücklichsten aus.

Theater an der Wien. Rossini's: *Türk in Italien* sprach im allgemeinen nicht sonderlich an. Diese Musik gehört nichts desto weniger zu den bessern Arbeiten des Polygraphen. Mehre Stücke, besonders ein Terzett und Quintett, sind ganz vortrefflich erfunden und mit wahrhaft komischer Kraft ausgearbeitet. Der Glückstern scheint im Verlöschen zu seyn. Das Libretto ist gränzenlos fade. Schon Süssmeyer hat vor einigen 20 Jahren in Prag sein Talent fruchtlos daran verwendet. — *Almasinde* oder: *die Höhle Sesam*, romantische Oper von J. P. Pixis componirt, erhielt eine glänzende Aufnahme. Es ist dies der erste Versuch eines geschätzten Virtuosen, und die schwierige Aufgabe so glücklich, so ehrenvoll gelöst, dass jeder Deutsche dem wackern Künstler für das herrliche vaterländische Produkt mit vollem Herzen danken muss. Den Chören und Ensemble-Sätzen gebührt die vorzüglichste Auszeichnung; selbst Kenntniss des Effekts und der Bühne offenbart sich darin; ein bey Erstlingen gewiss nicht alltäglich vorkommender Fall. Nur vor zwey Klippen mag hier eine freundlich wohlgemeinte Warnung Platz finden: ein weniger geräuschvolles, leichter ausführbares, den Kräften der Instrumente zusagendes Accompagnement und ein freyerer Spielraum der Singstimmen, wirkt immer wohlthätig auf das Ganze. — Herr Fischer giebt nun hier Gastrollen. Auf seinen *Don Juan* lässt sich auch das oben über den Wasserträger gesagte anwenden. Nur die Arie: *Finch' han' dal vino*, in der Ursprache gelispelt, wirkte mit magnetischer Attraktionskraft. Herr Cornet — der den Ottavio sang, blieb unbemerkt; von seinem frühern Erscheinen als Licin kann nur gesagt werden, dass ihm zu dieser Rolle alles mangelt. Für ein zweytes Fach ist seine Brauchbarkeit erwiesen. Hr. Horschelt gab zu seinem Benefice ein neues Feenballet: *Oberon*, in welchem seine kleinen Zöglinge gleich vollendeten Künstlern sich zeigten, und worin der Reiz von Costume, Decorationen, Maschinerie u. s. w. den höchsten Standpunkt erreicht. Herr Kapellmeister von Seyfried hat die Musik hierzu geschrieben und bewiesen, dass er auch in diesem leichtern Genre sich mit Umsicht zu bewegen verstehe. Sie ist durchgehends charakteristisch, melodienreich, dem Ohre schmeichelnd, interessant durch das nach Erforderniss lieblich zarte, und prachtvoll glänzende Instrumentenspiel, und wurde vom Orchester unter des Componisten Leitung mit Feuer, Energie und Präcision executirt. Die Vorstellung wurde mit stürmischem Beyfalle aufgenommen, der Verfasser, wenn ich nicht irre, 5 oder 6 Mal enthusiastisch hervorgerufen, und sein Triumph vermehrt sich bey jeder Wiederholung. — Pärs *Agnese* ward zum Gastspiele des Hrn. Fischer einstudiert und seine Ausführung der wahnsinnigen Vaterrolle muss klassisch genannt werden, wenn auch im Gesange manches zu wünschen und zu errathen bleibt. Ehrenvoll an seiner Seite stand Mad. Weixelbaum, welche als Agnese debutirte, und durch ihren tief empfundenen Vortrag allgemeine Rührung hervorzauberte. Beyden gebührt das Verdienst, den larmoyanten Stoff wenigstens theilweise geniessbar gemacht zu haben. Pärs Musik und Manier ist bekannt; manches nimmt sich zu den tragischen Situationen ziemlich barok aus, doch stösst man auch mitunter auf recht gelungene, verständig gedachte Stellen, und Confect wird mit vieler Liberalität herumgereicht.

Theater in der Leopoldstadt. Eine aufgewärmte Speise war die alte travestirte Oper: *Idas und Marpissa*, mit Musik von Tuczeck. Sie liess selbst in den gelinden Frühlingstagen eiskalt. *Die Brüder Liederlich*, eine Zauberposse vom Herrn Kapellmeister Müller mit artigen Gesängen dotirt, konnten nur durch Hrn. Raymunds Laune ein paar Tag' lang kümmerlich ihr armseliges

Leben kriſten. Einen totalen Fiasco machte das Singspiel: *Der reisende Schneider*, oder: *Drey Bräutigame und eine Braut*, Text und Musik von einem quidam Herrn Pfüller. Es wurde gleichsam militairisch, unter Trommeln und Pfeifen zu Grabe getragen, und wird hoffentlich auch in einer andern Welt nicht wieder zum Leben auferstehen. Die neue Pantomime von Rainoldi: *Arlequins und Colombinens Entführung*, oder: *Der Zaubertempel*, componirt von Volkert, fand gleichfalls wenig Beyfall. — Im

Josephstädter Theater macht die Fortsetzung von *Scius, Mond und Pagat*, unter dem Titel: *Coppe, Denari, Bastoni und Spade* ziemliches Glück. Fleiss und ein Zusammenwirken nach den bestmöglichsten Kräften, kann man dieser Gesellschaft nicht absprechen. Was das beschränkte Local gestattet, wird auch geleistet. Zur Bestätigung des Axioms: dass in der Natur kein Stillstand sey, dient das Singspiel: *Die flammendische Hochzeit* von Rosenau und Gläser, insofern nämlich daraus zu ersehen ist, dass der Glaube: als ob das Schlechte bereits den höchsten Grad erreicht habe, so ganz und gar grundfalsch war.

Concerte. Den verflossenen Winter über kam hier auf Veranlassung des Herrn Gebauer, Chordirectors in der Augustinerhofpfarrkirche, ein recht nützliches, nachahmenswerthes Unternehmen zu Stande. Dieser thätige, von wahrem Kunstsinn beseelte junge Mann brachte, wie die Redensart sagt, viele Köpfe unter einen Hut, und stiftete einen musikalischen Zirkel, in welchem der moderne Klingklang streng verpönt war. Jede andere Woche versammelte sich im Stadtsaale zur Mehlgrube eine Auswahl der vorzüglichsten Dilettanten, verstärkt durch Theaterorchester-Mitglieder, und führte nebst einer vollständigen Symphonie — ein Zweig, der gegenwärtig beynahe aus allen Produktionen excludirt ist — eine solenne Missa, oder mehre kleinere Kirchenstücke auf, welche gewöhnlich Sonntags darauf, während dem Hochamte vorgetragen wurden. Diese Uebung a vista galt als Probe, und übertraf meistens die Erwartung. So hörten wir Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven, Krommer, Spohr u. a., Messen, Requiems, Motetten, Psalme und Kirchencantaten von Mozart, Cherubini, Vogler, Haydn, Beethoven, Jomelli, Winter, Martini, Stadler, Bigatti, Preindl, André, Seyfried, Hummel u. s. w. auch eine Symphonie in A dur, und eine Missa in C von Friedrich Schneider, Arbeiten, die unsere Hochachtung und Verehrung für den trefflichen Tonsetzer nur noch erhöhen. Auch die *sieben Worte* wurden recht brav gegeben, und der Sängerchor zeichnete sich jedes Mal vortheilhaft aus. — Ich komme nun zu den Privatconcerten im Monat März. — Am 9ten Herr Götze aus Weimar. Man kann ihn einen netten Violinspieler nennen: das ist aber auch alles. Die eigenen Compositionen wollten nicht viel bedeuten, doch bewiesen sie Satzkenntniss. — Am 19ten der Klavierspieler Hr. Habern; der Ertrag für den Orden der barmherzigen Brüder; auch das Publikum übte ein christliches Werk der Barmherzigkeit, und verhielt sich — ruhig. Am 25sten im Theater an der Wien, Hr. Musikdirector Clement. Wir hörten: 1. Ouverture aus *L'Eroismo in amore* von Pär, — ziemlich alltäglich. 2. Scene von — was sich eigentlich jetzt schon von selbst versteht — Rossini (wir wollen der Bequemlichkeit halber in Zukunft nur ein R. als synonym für den Namen, der uns schon so viele Dinte gekostet hat, schreiben) gesungen? — wenn der Gebrauch dieses Ausdrucks hier nicht Verbrechen wäre, von Dem. Pitzenberg. 3. Rondo brillant für die Violine, in welchem der Concertgeber zeigte, wie es für ihn keine Schwierigkeiten zu überwinden gäbe. 4. Pianoforte-Variationen, geschrieben (fehlt die Sylbe: ab) und gespielt? — wenn der Gebrauch dieses Ausdrucks u. s. w. ut supra — von Hrn. Czapek. 5. Ouverture aus dem *Kirchtag* von Boyeldieu; bekannt, aber nicht beliebt. 6. Cavatine von R. — Hrn. Jägers Stimme muss immer entzücken. 7. Terzett aus: *L'Apotsose d'Ercole* von Mercadante; besser als manches mit obigem Buchstaben bezeichnetes. 8. Phantasie von Herrn Clement; eigentlicher: Potpourri, Capriccio, Olla potrida, musikalisches Allerley, oder was man gerade just will, nur werde der durch Mozart und ihm verwandte Sonnenpriester geheiligte Name nicht frevelnd entweiht, nur verwechsle man nicht Scherz und Tändeley, ein Spiel auf verstimmten Saiten, auf einem umgekehrten Instrumente, überhaupt Dinge, welche im geselligen Zirkel erheitern und vergnügen, mit jener göttlichen Inspiration, die von oben kommt, und worin, wie im Planeten-System, Klarheit und Ordnung waltet. Ein Künstler, wie Herr Clement, verabscheue jede nichtssagende Künsteley.

Am 26sten im landst. Saale, Herr Joachim Hoffmann. Seine Compositionen waren: 1. Eine grosse Symphonie in D dur. 2. Rondo für die Oboe, gespielt von Hrn. Krähmer. 3. Arie mit Pianoforte-Begleitung, gesungen von Hrn. Jäger. 4. Violinvariationen, vorgetragen von Hrn. Wranitzky. 5. Finale aus des Concertgebers erster Symphonie in A. Wenn man unsern Zeiten mit Recht den Geschmack an Süsslichkeiten tadelnd vorwirft, so folgt daraus noch nicht, dass der Gesang, das Urelement in jedem Tonstück, darüber verloren gehe. Glaubt nun Jemand, alles gethan zu haben, wenn er, ohne gerade eine Melodie zu erfinden, Millionen Noten anhäuft, nach dem Beyspiele klassischer Meister selbige contrapunktisch vertheilt, was sich auf dem Papiere auch so übel nicht ausnimmt, aber in der Ausführung, besonders durch die Zusammenstellung der heterogensten Theile, die zum Ueberfluss gar nicht im Wirkungskreis der verschiedenartigen Instrumente liegen, das Gehör auf das unbarmherzigste zerfleischen, wenn nun das wenige Gute, das vielleicht vereinzelt und gesondert die Probe auf der Kapelle bestehen würde, in einem solchen chaotischen Gewirre in Nichts sich auflöst, wenn selbst in Concertstücken die zum Dominiren bestimmte Principalpartie so gestellt ist, dass das geübteste Ohr keinen Leitfaden herausfindet, und der erste Meister der Welt sich bis zu einem Schweissbade anstrengt, und nichts desto weniger, von seinen Untergebenen besiegt, kraftlos erliegen müsste, dann hört die Musik auf, Musik zu seyn, und das Orchester gleicht dem tollen Haufen betrunkener Nachtschwärmer, wo alle mit heiserer Kehle zusammenbrüllen, jeder gehört seyn will, und keiner den andern versteht, wo die vom Wein exaltirte Rotte gymnastische Uebungen macht, und Sprünge versucht, bey denen man von Glück sagen kann, wenn es ohne Beinbruch abläuft. Mit einem Worte: Schreiber dieses bekennet aufrichtig, dass ihm bey dieser ganzen Kunstaustellung, trotz aller physischen und geistigen Anstrengung, nicht vier auf einander folgende Takte klar verständlich eingegangen sind, und dass er in seinem ganzen Leben wohl Schlechteres, aber nichts so Verworrenes, Zerhacktes, Bizarr-Barokes gehört habe. Bey seinem ersten Erscheinen sog der bisher ganz unbekannte Componist die Aufmerksamkeit auf sich; es verrieth Spuren von Talent, theoretische Kenntniss, dabey aber jene ungezügelte Phantasie, die in der Regel das Erbtheil des Neulings ist. Es stand zu erwarten, dass Erfahrung wohlthätig wirken, gerechter Tadel bessern würde; leider fruchteten wohlgemeinte Winke nichts, der Wahnsinn ist im Steigen; er beharrt eigensinnig auf seiner Manier, und verschüttet das Kindlein sammt dem Bade. Wem nicht zu rathen, ist nicht zu helfen. Uebrigens muss es befremden, dass seit einiger Zeit so mancher Unberufene, zum Nachtheil verdienter Tonkünstler, die Erlaubniss eines öffentlichen Concerts erhält. An demselben Tage, Abends, im Theater an der Wien, Herr Bayr. Dieses musikalische Souper bestand aus folgenden Gerichten: 1. Mayerbeer's Ouverture zur *Emma*. 2. Arie von Generali, gesungen von Hrn. Jäger. 3. Flötenconcert, comp. und meisterhaft gespielt vom Concertgeber. 4. Hymne vom Abbé Stadler, auf einen Chor berechnet, und hier als Vocalquartett ausgeführt. 5. Klaviervariationen von Moscheles, nicht preiswürdig vorgetragen von Hrn. Wissmüllner. 6. Finale aus *Moise in Egitto* von R.: *Cose note, cose note!* — 6. Flöten-Variationen; ein Triumphstück des Concertgebers; seine Tiefe ist bewundernswerth. Zum Dessert wurde eine sogenannte Phantasmagorie aufgetischt, wofür Niemand dem allzu gastfreyen Wirthe Dank wusste. — Im Hoftheater wiederholte an diesem und dem folgenden Tage die Tonkünstlergesellschaft Abbé Stadlers Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem*. Dadurch wurde den Eliten so manche frühere Leidensstunde versüsst. — Am 28sten Hr. von Szalay. Der junge, sehr wackere Pianofortespieler erfreute uns durch den präcisen Vortrag des Quintetts in H mineur von Ries, und in der ausgeführten Phantasie (auch: Praeludium —) eigentlicher: Postludium) am Schlusse. Noch spielte Hr. Sedlazeck Flötenvariationen von Dressler mit vieler Bravour; Dem. Vio sang eine Arie von R. und ein Tenorduett von ebendemselben mit dem Bassisten Hrn. Siebert; auch entfaltete der letztere zur vermeinten allgemeinen Ergötzlichkeit ein neues, noch ungekanntes Talent: er bedeckte sein Antlitz — vermuthlich der unwillkührlichen Schaamröthe wegen — mit dem Hute, verhielt sich die Nase, und schnurrte fagottartig ein paar Variationen über: *Mich fliehen alle Freuden*. Ey der tausend! das war schön! Und noch dazu die Ueberraschung! weil nämlich die Affiche nichts davon besagte. Wäre doch aus der Versammlung

auch die Langeweile geflohen! — Im Hôfopernt heater fand an eben demselben Abende zum Besten des Theatral-Armenfonds eine Akademie statt, welche, nebst den üblichen Tableaux und Darsprechungen, aus folgenden Ingredienzen zusammengesetzt war: 1. Ouverturen von Fränzel und Winter. 2. Doppelconcert für die Oboe und den Fagott, gespielt von den Herren Krähmer und Mittag. 3. Variationen für die Violine und das Violoncello, ausgeführt von den Gebrüdern Wranitzky. 4. Bravourarie von Weigl (Mad. Campi.) 5. Duett von R. (Dem. Wranitzky und Herr Vogel.) 6. Canzonetta variata von Mayerbeer (Dem. Wranitzky), und 7. Ein grosser Chor aus Winters *Timotheus*. — Ueber die Concerte im Monat April nächstens.

Berlin. Uebersicht des Aprils. Am 5ten wurde zum ersten Mal, aber mit entschiedenem Missfallen und ohne Wiederholung gegeben: *Karlo*, Trauerspiel in vier Abtheilungen (vom Grafen vom Blankensee). Ich erwähne den Sterbling nur wegen der zur Handlung gehörigen Musik von Carl Maria von Weber, bey der sich besonders der kirchliche Gesang auszeichnet.

Den 6ten gab Hr. F. Semler, königl. Kammermusikus und erster Bratschist, Concert. Er spielte ein Bratschenconcert, mit den Herren Möser, Braun, Rietz und Krautz das Quintett-Concertant für Oboe, 2 Violinen, Bratsche und Bass von Kreutzer, und auch einige Stücke auf der Viole d'amour, deren voller und sonorer Ton sehr gefiel.

Den 13ten gab Herr Griebel jun., königl. Kammermusikus und Oboist, Concert. Er blies ein Oboeconcert von Braun, ein Potpourri und in dem Adagio und Finale des Quintetts von Beethoven für Fortepiano, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, bey letzterm unterstützt von dem seit seinem 6ten Jahre erblindeten Tonlehrer der hiesigen königl. Blindenanstalt, Hrn. Grothe (Schüler des Hrn. Griebel), und den königl. Kammermusikern, Hr. Pfaffe jun., Schunke und Griebel sen. Auch eine neue Ouverture von einem hoffnungsvollen Dilettanten, dem Grafen von Redan, verdient eine rühmliche Auszeichnung.

Den 16ten wurde in der Parochialkirche die 50jährige Amtsführung des um meteorologische Untersuchungen verdienten Herrn Predigers Gro-

nau gefeyert. *Dieses* seltene Fest verschaffte uns auch einmal den so seltenen Genuss einer würdigen Kirchenmusik, von den auch in diesen Blättern mehrmals mit Ruhm erwähnten Hrn. Rungenhagen und Grell jun., die von Mitgliedern der königl. Kapelle und der Singakademie vortrefflich ausgeführt wurde, und bey der besonders der Chor: *Lob, Preis und Dank sey Gott* etc. von Grell, allgemein gefiel. — Denselben Tag wurde im Theater zum ersten Male gegeben und seitdem mit Beyfall wiederholt: *Rose, die Müllerin*, ländliches Singspiel in zwey Abtheilungen, von Adelbert vom Thale (Major Decker), Musik von A. Baron von Lauer. Der Inhalt des Stücks ist angenehm, würde aber in einem Act zusammengefasst, mehr wirken. Die Musik eines vortrefflichen Dilettanten lässt viel Angenehmes in der Zukunft hoffen; liebliche Melodieen und nicht überladene Instrumentirung zeugen von innigem Gefühl und geläutertem Geschmack. Von Dem. Bunike, und den Herren Rebenstein, Stümer, Blume und Wauer aufgeführt, konnte das Stück nur gefallen. Besondern Beyfall erwarben sich in der ersten Abtheilung Rosens Arie: *Drey Freier werben zwar um mich* etc. und das Finale, und in der zweyten Rosens Arie: *Das Grün, das Grün etc.*

Den 19ten gab der königl. Kammermusikus, Hr. C. Detroit, Concert. Er spielte mit ausserordentlicher Kunstfertigkeit eine von ihm gesetzte Phantasie für das Fortepiano, mit Begleitung des Orchesters, und mit Hrn. Telle die Sonate für zwey Fortepianos von Himmel. Auch begleitete er eine von Hrn. Devrient jun. gesungene Romanze von Detroit.

Den 26sten April, am Busstage, gab Hr. Kapellmeister Weber in seiner musikalischen Akademie Händels *Samson*, mit den von Mosel in Wien neu bearbeiteten und vermehrten Blasinstrumenten. Da schon früher von dem herrlichen Meisterwerke in diesen Blättern die Rede war, so bemerke ich nur, dass Mad. Milder und die Herren Eunike und Blume die Solopartieen vortrefflich sangen, und dass die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Seidler die Musik meisterhaft aufführte.

Den 27sten gab der blinde Heinr. Lawatscheck, gewesener Schüler der königl. Blindenanstalt, Concert. Er selbst spielte nicht ohne Beyfall ein Violinconcert von Rode. Auch ein anderer Zögling der genannten Anstalt, Herr

Markwart, blies recht brav Variationen für die Flöte von Berbiguier.

Den 30sten gab Herr Concertmeister Möser Concert im Locale des Hofjägers im Thiergarten. Er trug ein Violinconcert von Viotti, aus B in H dur übergetragen, und Mayseders Arie und Rondo für die Violine vor; auch begleitete er meisterhaft, wie immer, mit obligater Violine die von Mad. Schulz gesungene bekannte Arie von Lafont. Hrn. Mösers Gattin, geb. Longhi, trug die von ihr arrangirten Variationen auf das venetianische Lied: *La Biondina in gondoletta*, auf der Pedalharfe vortrefflich vor. Der zweyte Theil wiederholte auf Verlangen Beethovens *Schlacht bey Vittoria*, bey der, durch das Local begünstigt, auch natürliche Kanonenschläge erfolgten.

Der Opernsänger Hr. Mayer aus Wien ist drey Mal aufgetreten; am 9ten als Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie*, am 15ten als Sarastro in Mozart's *Zauberflöte* und am 29sten als Micheli in Cherubini's *Wasserträger*. Er ist mehr Baritonist als Bassist; er hat eine angenehme und biegsame, obgleich schwache Höhe, und vom mittlern c an ist der Ton ungewiss. Sein Vortrag ist natürlich, aber wenig gebildet. Er erfreuete sich keines Beyfallzeichens, so wenig als der vor kurzem engagirte Hr. Wiedemann, der im *Wasserträger* den Anton gut spielte, aber schlecht sang.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdient Auszeichnung der königl. würtembergische Kammermusikus, Hr. Kraft. Er trug am 14ten ein Concert aus D dur von seiner Composition und am 19ten einen auch von ihm gesetzten Bolero und ein Capriccio über polnische Lieder von B. Romberg mit grossem Beyfall vor, den die grosse Präcision, die Anmuth und Fertigkeit seines Spiels, der weiche, klangvolle und durchaus reine Ton, der kecke und sichere Bogenstrich, der meisterhafte Triller, die schwierige Applicatur, die Doppelgriffe und gewagten Sprünge auch rechtfertigten.

Amsterdam, im April. (Fortsetzung aus No. 4. dieser Zeitung). Die deutsche Oper erhält fortwährend den Beyfall des musikalischen Publikums. Im verflossenen Winter hörten wir einige neue Opern, unter andern Spohrs Meisterwerk, *Zemire und Azor*; diese wurde gut gegeben und vom Publikum mit grossem Beyfalle aufgenommen. Hr. Julius Miller sang den Azor vorzüglich gut, auch that Mad. Ritzler ihr möglichstes in der Partie der Zemire. Eben so die Herren Gollmick in der Partie von Sander, und Haberkorn in der des Ali. Jetzt kommt *Ferdinand Cortez* von Spontini an die Reihe. Freylich werden mitunter, wie das wohl nicht anders seyn kann, auch kleinere, weniger gehaltvolle Opern gegeben, *das Donauweibchen*, *die Schwestern von Prag*, *die Sternenkönigin* u. dgl.; doch liebt und besucht der grösste Theil der Zuhörer mehr die Opern mit gehaltvoller Musik. Ein erfreulicher Beweis, dass es dem hiesigen Publikum nicht an Sinn für das Gute und Schöne fehlt. Spohrs Oper wurde schon sieben Mal gegeben und geht, was die Ausführung betrifft, immer besser.

Von fremden Künstlern besuchten uns noch. Hr. J. B. Beer, erster Violinist aus Hamburg. In einem Concerte, welches er am 7ten December v. J. im deutschen Theater gab, liess er uns hören: ein Concert von eigener Erfindung, ein Potpourri von Romberg, und Variationen von eigener Composition. Er zeigte viele Fertigkeit oder vielmehr Geschwindigkeit; durch diese verliert jedoch sein Vortrag oft die gehörige Deutlichkeit. Ueberhaupt lässt sein Spiel, in Rücksicht des soliden Vortrags, manches zu wünschen übrig. Er erhielt Beyfall. In einem Concerte in Felix Meritis spielte er nachher Variationen und das eben erwähnte Potpourri über einige Themen aus *Don Juan*, nahm aber den letzten Satz so äusserst geschwind, dass aller Effekt verloren ging.

Die Herren Gebrüder Bohrer kamen von Paris, und gaben am 13ten December Concert im französischen Theater. Der Aeltere trug ein Violinconcert sehr gewandt und geschmackvoll in französischer Manier vor. Als wir ihn vor einigen Jahren hörten, schien uns sein Ton stärker zu seyn, auch war sein Vortrag einfacher; jetzt aber ist dieser mehr gezierter, mehr elegant, überhaupt man hört am Spiel, dass der Künstler in Frankreich war. Der jüngere Bruder trug ein Violoncellconcert in grösster Vollkommenheit vor, mit einem vortrefflichen Ton (er hat auch ein vortreffliches Instrument), ausserordentlicher Fertigkeit und Sicherheit, und mit einem sehr gebildeten Vortrage. Das französisch-witzige Spiel zeigte sich aber doch auch hin und wieder. Ueberhaupt ist er im eigentlichen Sinne vollkommen Meister seines Instruments, sowohl in Läufen,

Sprüngen, Doppelgriffen, Arpeggios, Trillern und allem, was nur auf diesem Instrumente zu machen ist; ihm gebührt gewiss ein sehr ehrenvoller Platz unter den jetzt lebenden Violoncellisten. Im Adagio könnte und müsste er aber, vermöge seiner Kunst, eine ungleich grössere Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen; er läst zu wenig lange gesangreiche Töne hören, macht hier der Verzierungen zu viele, und streift dadurch mehr auf der Oberfläche des Gefuhls hinweg, statt dass er dieses bis ins Innerste mächtig ergreifen könnte. Zum Schluss spielten die Herren einen Potpourri für Violine und Violoncell, von verschiedenen Themen aus mancherley Opern sehr contrastirend zusammengesetzt. Auf das Ueberraschende beym Eintreten der Themas war hier vorzüglich gerechnet, wovon die beabsichtigte Wirkung auf die Zuhörer auch nicht ausblieb. Richtiger kann wohl kein Stück von zwey Personen vorgetragen werden, sowohl in Rücksicht der Stärke und Schwäche, des Ritardando und Accellerando, des Staccato und Legato; das Ganze schien aus einer Seele zu fliessen. Sie erhielten mit Recht rauschenden allgemeinen Beyfall. Sie gaben darauf noch zwey Concerte, am 20sten und 29sten December, ungefähr von ähnlichem Inhalt, und konnten sich jedes Mal eines ziemlich zahlreichen Zuspruchs und eines allgemeinen Beyfalls erfreuen. Dann gaben sie vier musikalische Abendunterhaltungen oder Quartettpartieen, worin Hr. Hansens die zweyte Violine, Hr. Ceulen die Viola und im Fall, dass ein Quintett gemacht wurde, Herr Bertelmann die zweyte Viola spielte. Hier hörten wir Quartetts und Quintetts von Mozart, Haydn, Beethoven, Romberg u. a. m. in seltener Vollkommenheit. Zum Schluss gaben sie dann gewöhnlich einen Potpourri für Violine und Violoncell. Auch diese Abendunterhaltungen erhielten von dem kleineren Publikum wohlverdienten Beyfall. Endlich am 2ten Februar gaben sie noch ein Concert zum Vortheil der Ueberströmten in Gelderland, und erwarben sich dadurch noch mehr unsere Achtung. — Auch die Gesellschaft Eruditio Musica gab zum Vortheil dieser Unglücklichen ein Concert, eben so das hiesige Musikchor der Bürger; ferner gaben die holländischen französischen und deutschen Theaterdirectionen Vorstellungen zu diesem Zweck, welche alle fleissig besucht wurden, wodurch die wohlthätige Absicht vollkommen erreicht wurde. — Herr Kiesewetter gab, nachdem er von einer schweren Krankheit wieder hergestellt war, am 18ten Januar ein zweytes Concert. Er liess uns in grösster Vollkommenheit hören: ein sehr schwieriges Concert von Polledro; Variationen über zwey Wallachische Nationallieder von B. Romberg; mit unserm Hrn. H. C. Kleine eine Concertante von Winter, im vollkommenen Einklange, als hätten beyde Künstler Jahre lang zusammen studiert, und zum Schluss eine Polacca von Mayseder, E dur. Was wir an Hrn. Kiesewetter so hoch schätzen, ist, dass er gar nicht einseitig ist, sondern allerley Compositionen von so verschiedenen Meistern so vortrefflich vorträgt. Ihm gebührt gewiss auch ein hoher Rang unter den Violinisten. Er erhielt vielen und gerechten Beyfall. In Felix Meritis und Eruditio Musica liess er sich auch zur grössten Zufriedenheit des Publikums hören.

Unsere beyden stehenden Concerte erhielten im vergangenen Winter grossen Beyfall, die Symphonieen gingen gut, der Gesang war durch Dem. Sessi, die Herren Coeuriot und Chiodi (einige Mal sang auch Herr Julius Miller) gut besetzt, und unsere Instrumental-Solisten leisteten auch, was sie vermochten. Die Symphonieen waren von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Spohr, Fesca, André, Krommer, Wilms und Fodor, aber alle schon früher gehört. Unter den Ouverturen hörten wir eine für uns neue von André, die *Hussiten vor Naumburg*, welche vielen Beyfall erhielt; auch eine von Julius Miller, welche gut bearbeitet ist; und eine von einem kleinen Knaben, Namens Zawreel, welcher Anlage zu haben scheint: schade, wenn er durch unzeitiges Lob verdorben würde. Dem. Sessi erhielt fortdauernd vom ersten bis zum letzten, zusammen in 40 Concerten, was sehr viel sagen will, den Beyfall der Zuhörer, und dieser vermehrte sich immer. Sie singt in einer brillanten Manier; das Zarte, Gefuhlvolle ist weniger ihre Sache, vielleicht kommt das aber auch mit den Jahren, sie ist noch jung. Auch singt sie Arien von italienischen Meistern besser, als von deutschen; die vortreffliche Arie aus Mozart's *Figaro* sang sie nicht so gut als andere Sachen, sie wurde hierin bey weitem von ihrer Tante, Mad. Marianne Sessi, übertroffen. Aber im Brillanten dürfte sie nicht leicht von einer Sängerin übertroffen werden, auch trägt sie alles mit einer grossen Leichtigkeit vor. Grosse

Gesangstücke hörten wir im vergangenen Winter leider nicht, wahrscheinlich fanden sich Schwierigkeiten, welche dies unmöglich machten. — Unsere Instrumental-Solisten thaten auch ihr mögliches, um unsere Concerte interessant zu machen. Auf der Violine hörten wir die Herren H. C. Kleine und Hanssens mit vielem Vergnügen. Eben so auf dem Violoncelle Herrn Graff und den Dilettanten Herrn de Bruire; auch der junge 13jährige Sohn unseres Violinisten Hrn. Jacobsens, liess sich einige Mal auf diesem schwierigen Instrumente mit Beyfall hören. Er verspricht für die Zukunft viel zu leisten. Hrn. Dahmen hörten wir auf der Flöte, und seine Söhne, der älteste 12 und der jüngste 9 Jahr alt, zeigten, dass sie merkliche Fortschritte gemacht hatten: der älteste bliess unter andern die schwierigen Variationen von Drouet auf *God save the King* wie ein Meister. Unser Klarinettist, Hr. J. C. Kleine trug, wie gewöhnlich, alles mit vieler Gewandtheit vor. Hrn. Christiani hörten wir nur ein Mal, in einer Concertante von Krommer, mit einem seiner Schüler. Künftig hoffen wir ihn wieder, wie gewöhnlich, in unsern Concerten angestellt zu sehen. Hr. Mann zeigte sich auch jetzt wieder als ein solider kernhafter Fagottist, auch der jüngere Herr Stumpf that sein Bestes, sein Vortrag bedarf aber noch der Ausbildung. Die Herren Potdevin, Vater und Sohn, Hornisten, liessen uns einige Mal eben keine interessanten Stücke hören, wahrscheinlich aus Mangel an Besserem; der ältere fand aber vielen Beyfall in einem Concert von André. Unsere Pianisten, die Herren Fodor und Wilms, wurden auch mit Vergnügen gehört: schade, dass sie uns so wenig neues zu hören gaben, denn eben fürs Piano ist ja bekanntlich der grösste Ueberfluss an interessanten Stücken. In Felix Meritis liess sich eine Demoiselle Kathman mit ein paar Concerten von Mozart aus D moll und C dur, und ein Dilettant Hr. Ruys mit Fields Concert aus As dur mit Beyfall hören; eben so in Eruditio Musica die kleine 13jährige Dem. van Brüssel mit dem Concert von Ries aus Es dur, und die kleine 12jährige Dem. Tovar mit Dusseks Concert aus F dur, fanden auch aufmunternden Beyfall. Ein Hr. Caramello liess sich auch mit Variationen auf der Guitarre hören, er zeigte eine grosse Fertigkeit, doch fehlt es ihm an Geschmack. Ausser, diesen stehenden Concerten waren noch eine Menge sogenannter Benefizconcerte, welche alle mehr oder weniger interessant waren.

Noch besuchten uns die Herren Gugel, Vater und Sohn, Hornisten, sie gaben Concert im französischen Theater, und fanden mässigen Beyfall. Der kleine 11jährige Gugel hat Anlage, und kann unter verständiger Leitung einmal ein vortrefflicher Hornist werden.

Der Oboist Hr. Thurner kam vor ungefähr einem Jahr hieher, um Concert zu geben, er wurde aber leider durch eine schwere Krankheit daran verhindert, ist nun seit einem halben Jahre wieder ganz vollkommen hergestellt und lebt wieder in seiner Kunst. Wir wünschen sehr, diesen geschickten Mann hier zu behalten; dies könnte auch durch eine Anstellung in unsern Concerten und in einem der Theater leicht möglich gemacht werden. Er ist gewiss eine wahre Zierde eines jeden Orchesters.

Der bekannte treffliche Pianist, Herr Ignaz Moscheles aus Wien ist hier angekommen, und wird wahrscheinlich Concert geben. Vielleicht über ihn, und sonst das eine und andere, nächstens mehres.

Leipzig. Seit unserm letzten Berichte ist auf dem Theater nichts Neues erschienen. Auch war das eben jetzt, bey täglichen Vorstellungen, wohl nicht möglich zu machen. Rossini's *Othello*, dessen wir früher, gleich nach der ersten Vorstellung, gedachten, ist einige Male wiederholt worden. Er hat sich immer mehr, seiner Schwächen, besonders im ersten Acte, ungeachtet, als ein Werk voll Geist, reich an schönen Erfindungen, und auch nicht arm an Character und hinreissendem Ausdruck bewähret. Ein eigentliches Ganze, wie man das ehedem in Deutschland, und in noch früherer Zeit auch in Italien verlangte, ist dieser *Othello* nicht: aber er nähert sich doch einem solchen weit mehr, als andere Werke dieses und mehrer italienischen Componisten unserer Tage. Es ist bekannt, dass dieses aus den örtlichen Verhältnissen der Theater Italiens hervorgeht; und da man nun auch in Deutschland, wenigstens in der Oper, immer mehr darauf hinkömmt — wie es dort heisst — die Stücke in Stücken zu geniessen, es mögen die Kunstverständigen sich noch so sehr dagegen auflehnen, der *Othello* aber nicht wenige vortreffliche Stücke dar-

bietet: so wollen wir ihn, in seiner Art, preisen und dem Meister verdanken. Hr. Genast hat, seit der ersten Vorstellung, die Rolle des Mohren im Gesang und Spiel rühmenswürdig in die Gewalt bekommen. Einige Nebenpartieen werden leider, verpfuscht. Es wäre an ihnen nicht viel gelegen, wenn sie nur nicht dem Ganzen schadeten. — In den Wiederholungen der *Zauberflöte* trat der längst verheissene, neue, ernste Bassist, als Sarastro, zum erstenmale auf. Er heisst Hr. Meixner, und zeigte eine tüchtige tiefe Basstimme, und Musikfestigkeit, aber auch, dass jene noch nicht genug ausgebildet, sein Ausdruck noch nicht von Belang, und auch seine Intonation nicht immer ganz rein ist. (Bey Wiederholungen der *Aschenbrödel*, wo die Rolle ihm zu hoch liegt, konnte er jene ersten Vorzüge freilich nicht zeigen; aber diese Mängel hätte er darum nicht so auffallend zu zeigen nöthig gehabt.) In der Zauberflöte hatte Mad. Müller, (von der, als einer neuen Acquisition, wir neulich gesprochen haben,) da Mad. Werner noch unpäslich ist, die Pamina übernommen, welcher sie sonst freylich entwachsen ist. Sie zeigte sich im Gesang und Spiel brav. Ihre Stimme giebt sehr viel her, ohne im Geringsten kreischend zu werden. Mit vielen Schnörkelchen und überfeinen (Rossini'schen) Zierlichkeiten sollte sie sich nicht befassen. Diese können doch nur gefallen, wo sie vollendet herauskommen; das ist bey ihr aber nicht der Fall, und sie kann ja Edleres und Besseres mit ihrer Stimme leisten. Unserer Meynung nach, sollte Mad. M., unter Leitung eines ächten Sangmeisters, sich vorzüglich für den einfachen, mehr declamatorischen Gesang ausbilden. Damit wäre ihr denn auch in unserer Operngesellschaft ein ehrenvoller, sonst unbesetzter Platz bereitet. — In der Zauberflöte hatte man auch für drey ganz kleine, aber allerliebste Genien gesorgt. Sie sahen aus, als kämen sie direct aus dem Feenlande, und sangen so rein und sicher, wie nicht immer grosse Herren oder Damen. — Andere, zum Theil gleichfalls lobenswerthe Wiederholungen übergehen wir.

Folgende *Extraconcerte* hatten — nach den in No. 18. ersähnten — statt. Am Sonntage Palmarum war das gewöhnliche jährliche Concert zum Besten der Armen. Wir haben schon im vorigen Virteljahre bemerkt, es scheine, man lege es an solchen Tagen vorzüglich darauf an, viele Menschen herbeyzuziehen; wir haben auch hinzugesetzt, dass, wenn sich dafür der wohlthätige Zweck als Rechtfertigung anführen lässt, es doch immer eine Aufopferung der Kunst bleibt; diesmal aber können wir noch hinzusetzen, dass, was man will, mit diesem Opfer nicht einmal sicher errungen wird. Der Saal war sehr mässig angefüllt. Wie man damals, um sich dem Geschmack der Menge zu bequemen, Händels *Judas Maccabäus* möglichst verkürzt hatte: so hatte man diesmal, in gleicher Absicht, meistens überaus lärmende Musik gewählt. Doch muss man gestehen: hier, wie dort, war die Anordnung mit Einsicht gemacht. Rossini's Trommel-Ouvertüre zu *Gazza ladra* fing an. Ref. ist solcher spectaculöser Musik nicht eben hold; doch hindert ihn das gar nicht, Geist, Leben, und feine Beobachtung der Effecte in dieser Ouverture anzuerkennen. (Aber — welch eine Wirthschaft, diese *Elster*, ein ländliches Familienstück, mit dieser tumultuarischen Militairmusik, und den tragischen *Othello* mit einer Ouvertüre einzuleiten, deren Allegro vor jeder mässig komischen Oper passend stehen könnte!) Sie wurde brav ausgeführt, und — ey freylich! — lebhaft beklatscht. Dann sang Mad. Neumann-Sessi eine nicht vorzügliche Arie aus *Sofonisba* von Paer; worauf Beethovens Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell, mit Begleitung des grossen Orchesters, folgte. So viel wir uns erinnern, ist dies Werk früher hier noch nicht gegeben worden. Es ist aber auch keine der besten Compositionen dieses Meisters. Das polonaisenartige Finale gefiel am meisten, und wurde auch am besten vorgetragen. (Pianoforte, Hr. Musikd. Schneider; Violine, Hr. Lange; Violoncell, Hr. Voigt.) Aus Spohrs vortrefflichem Notturno für ein grosses Chor Blasinstrumente mit Janitscharenmusik, hatte man den Marsch, die Variationen und das Rondo ausgewählt. Diese Sätze wurden durchgängig ausgezeichnet schön vorgetragen. Die Variationen gefielen am meisten. Wie sehr haben sich unsere Bläser seit Jahr und Tag vervollkommt, und was können sie jetzt leisten, wenn sie wollen! — Hummels *Polymelos*, worüber wir voriges Virteljahr gesprochen haben, wurde diesmal — russisch gegeben! Der Componist soll es gewünscht haben, weil sich diese Nationallieder in der Ursprache erst recht eigenthümlich ausnähmen. Nun: wir können weder Ja noch Nein sagen: wir verstandeu, einzelne

Worte ausgenommen, gar keine Sprache. Auch ging das Ganze das erstemal und mit deutschem Texte weit besser zusammen. Den Beschluss machte Beethovens Tongemählde: *Wellingtons Sieg oder die Schlacht bey Vittoria.* Jedermann fand, dass auch hier Geist und Originalität herrsche, dass, wenn einmal so etwas gemacht werden sollte, es Niemand besser machen werde: darum gefiel das Stück aber doch nur mässig. Ref. hat nichts dagegen.

Am 15ten April führte Hr. Musikd. Schneider sein grosses Oratorium, das *Weltgericht*, auf Begehren zum zweytenmale, und diesmal in der sehr grossen Universitätskirche auf. Die Besetzung an Sängern und Instrumentisten war so reich, als das erstemal. Die Kirche war fast voll, die Ausführung vortrefflich, der Beyfall auch diesmal allgemein und einstimmig. Ja, diese Musik nahm sich in den weiten Tempelhallen noch herrlicher aus, als im Concertsaale. Namentlich war dies der Fall mit den fugirten Chören, die wir darum diesmal auch noch besser geniessen konnten, als neulich. Am meisten schienen folgende Hauptsätze zu würken: Einleitung und erstes Chor. Chor: Triumph, er hat es vollbracht etc. Die ganze grosse Scene, die mit dem Chorale anfängt: Verfolgt von Feindes Hass und Spott etc. bis zum Schluss des Acts. Die Chöre: Triumph, sie erstehn etc. Jubel und Freude etc. und: Furchtbar, wie Donnersturm etc bis zu Ende des Acts. Die Chöre: Triumph, sie zeugen etc. und: Erden flammen etc. Die Solos: Schon naht, von Engeln gehoben etc. mit allem, was darauf folgt, vor allem das gewaltige, emporreissende Schlusschor. Hr. Schneider wird, wie wir eben jetzt erfahren, dieses sein treffliches Werk auf eigne Kosten sehr schön in Partitur stechen lassen, und auf Subscription herausgeben. Das ist ganz recht: es fehlt an dergleichen Werken, von solchem Werthe nehmlich; und es ist gar nicht zu bezweifeln, dass man es sich überall anschaffen wird, wo überhaupt Oratorien noch zu Gehör gebracht werden. Dies ist aber, zum Glück, jetzt an mehren Orten und öfter der Fall, als geraume Zeit hindurch; wenn auch noch nicht wieder an so vielen und so oft, als bey unsern Vorfahren.

Am 28sten April gab Hr Aloys Schmitt aus Frankfurt am Mayn Concert. Es ist seiner in diesen Blättern von andern Orten her, als eines bedeutenden Componisten und vortrefflichen Klavierspielers, schon mehrmals gedacht worden. Wir fanden vollkommen bestätigt, was ihm zum Ruhme nachgesagt worden ist. Er spielte ein Concertino, worin aber mehr Gedanken (auch wirklich originelle) waren und eine grundlichere Ausarbeitung, als in gar vielen sogenannten grossen Concerten; auch war dem Solospieler nichts geschenkt. Doch wurde seine Stimme öfters zu sehr bedeckt: auch hatte die Composition mehr Trübes und Düsteres, als einem Virtuosen, den man nicht sonst schon kennt, vortheilhaft ist. Dann trug er den ersten Satz eines grossen Concerts, gleichfalls von seiner Composition, vor. Dieser war in grossem Styl, reich an Phantasie und trefflicher Ausführung, auch sehr glänzend (und überaus schwierig) für den Concertisten. Zum Schluss führte er allein, phantasirend, eine Gewitterscene aus: ein Scherz, wie sichs von selbst versteht, aber geistreich und mit bewundernswürdiger Geschicklichkeit dargestellt. Hr. Schm. endigte, gleichfalls allein, mit einer Folge meisterhaft erfundener und meisterhaft ausgearbeiteter Variationen. Als Virtuos gehört Hr. Schm. gewiss unter die ausgezeichnetsten und solidesten, die jetzt bekannt sind. Nicht nur grosse Fertigkeit und Kunstlichkeit, vollkommene Reinlichkeit, Deutlichkeit und Sicherheit des Spiels, sondern auch Seele, grosse Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, ein edler Geschmack, und eine vollkommene Gewalt über alles, was ein gutes Instrument hat und kann und vermag: dies macht ihn zu so einem Virtuosen. Und da er nun zugleich ein geistreicher und auch grundlicher Künstler und Componist ist: so zeigt sich seine grösseste Stärke in der freyen Phantasie. Wenigstens behaupten das hiesige Kenner, die ihn in Privatzirkeln haben spielen hören, und wer ihn, wie der Ref., auch nur jenen Abend gehört hat, der wird doch sehr geneigt seyn, ihnen Recht zu geben. Jene rühmen zugleich Hrn. Schm. als einen gebildeten, sittigen und bescheidenen Mann. Und da er nun, dem Ansehn nach, kaum erst in der Mitte der zwanziger Jahre stehen mag: so darf sich wohl die musikalische Welt von ihm viel Herrliches versprechen. — In seinem Concerte trat Mad. Müller vom hiesigen Theater mit einer Scene und Arie von Pucitta auf, und bestätigte, was wir eben von ihr früher niedergeschrieben hatten. Hr. Maurer, der sehr ausgezeichnete Violinist in russi-

aller *unbefangenen* Hörer und Kenner mit ähnlichen Werken und Darstellungen der Deutschen, Italienischen, oder Französischen Tonkunst keinen Vergleich aushalten, dient schon ihre Vergetterung Handels, in so fern sie sich auch auf Laien erstreckt*), zur Bestätigung jenes Urtheils. So gewifs H. zu den ersten musikalischen Genies aller Zeiten gehört, eben so gewifs ragt er doch nicht durch solche Eigenschaften, welche auch den Ungebildeten hinreissen, z. B. durch die Kraft seiner Harmonien, *allein* oder *blos* durch die Wahrheit seines Ausdrucks über ältere und neuere Komponisten hervor; sondern sein eigenthümlicher Werth beruht auf etwas, was lediglich der Kenner fassen kann, nämlich auf der *leichten*, fast unwillkührlichen Verbindung beyder Vorzüge mit dem, was die schauerlichsten Tiefen der musikalischen Gelehrsamkeit darbieten. Sollte man, in Rücksicht auf den übrigen Zustand der Musik in England, die dortige allgemeine Anhänglichkeit an H. etwa von etwas anderm herleiten, als wohl von dem Prunkvollen, welches die Darstellung seiner Werke erfordert, vom Religiosen ihres Innhalts**), vom Nationalstolz, der das alte Herkommen in Schutz nimmt, und von ihrer Armuth an bedeutenden National Komponisten? — Nimmt man zu dem allen noch den dort *herrschenden Handelsgeist*, so hat man den Schlüssel zur Erklärung des Zustandes der Musik in England, wie in Holland und manchen andern Gegenden. Da nämlich, wo der Handelsgeist *ausschliefslich* den Ton angiebt, gedeihen zwar die mechanischen Künste, auch die schönen treibt der goldne Regen oder die Eitelkeit hier und da hervor: aber diese letztern erhalten nie jenen Satz, den die Humanität von ihnen fordert. Man schätzt an ihnen nur das Mechanische oder was leicht in die Sinne fällt, und weifs ihnen keine gröfsere Ehre anzuthun, als dafs man sie an den Hofstat des Luxus verweiset, wo sie — demüthig darben.

Gäbe es nun einen Strich Landes, von dem man sagen könnte: hier glänzt die Musik in ihrer wahren Würde, hier findet man nur Geschmack an solchen Kompositionen, die in jeder Hinsicht natürlich, ausdrucksvoll und dabey theoretisch richtig sind: hier sucht man in der Tonkunst weder blofsen Sinnengenufs, noch blofsen Stoff zur Grübeley und zur Bewunderung: so müfste diese Kunst hier unbeschreiblich viel Gutes wirken. Aber wo findet man dies? und warum findet man es nicht? — Für Freunde der Kunst und der Menschheit, die im Stande sind, zur Erfüllung jener Wünsche etwas beyzutragen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, hierüber einige Betrachtungen anzustellen.

Die meisten Menschen sind gewohnt, fast überall nur das Sichtbare, das Handgreifliche, für nützlich und belohnend zu halten. Zwischen diesem und dem nach dem äufsern Schein blos Angenehmen liegt ihnen in ihrer Vorstellung eine gröfsere Kluft, als ihre wahre Bestimmung fordert. Das zeigen die Begriffe, welche man mit den Wörtern: „Solidität, Gesetztheit, Spiel, Geschäft, Vergnügen u. dgl. m.“ verbindet. Ein Mensch, der eine schöne Kunst *ex professo*, jedoch nicht handwerksmäfsig und ohne dafs sie ihm viel Geld einbrächte, treibt, ist ihnen ein halber Müfsiggänger und lange nicht so respektabel, als etwa ein Kassenverwalter, der doch nur Schreiben, Rechnen und etwas Routine nöthig hat, oder sonst ein Mann, der seine Arbeiten auf's Papier bringt, welches bald Makulatur wird oder in Registraturen vermodert und weder dem Geiste noch dem Herzen Nahrung giebt. Mit einem Worte: das *Unentbehrliche* gilt ihnen mehrentheils auch für das *Edle* und die Beschäftigung mit schönen Künsten wird mehr toleriert als geehrt. Was hieraus für die Musik folgt, ist klar. Sie wirkt höchst selten mit wohlthätiger Kraft auf den *innern* Menschen, sondern berührt nur die Ober-

*) Nach dem Journal London und Paris, sogar auf Matrosen. d. Verf.

**) Denn John Bull in Alt-England hat bekanntlich mehr *äufsere* Religiosität, als der in andern Ländern, wo keine Episkopal-Verfassung der Kirche statt findet. d. Verf.

schen Diensten, von dem wir im vorigen Vierteljahr ausführlich gesprochen haben, gab uns denselben Abend auf seiner Rückreise von Paris sein neuestes Violinconcert zu hören. Wir berufen uns auf jenes unser früheres Urtheil über ihn. Er rechtfertigte es vollkommen, und fand den lautesten Beyfall. Was die Composition anlangt, so schien uns besonders das Finale rühmenswürdig; auch spielte er dies am meisterhaftesten.

Von den 24 halbjährigen Abonnementsconcerten waren noch drey übrig und wurden in diesen Wochen gegeben. Sie brachten wieder viel Gutes, und das Gute, mit wenigen und geringen Ausnahmen, ohngeachtet des mit dem Theater getheilten und durch Substituten ergänzten Orchesters, auch sehr gut. Haydns neueste Symphonie aus D dur, und Beethovens No. 2, gingen vortrefflich; die von Eberl, No. 1., wenigstens genügend. Von einem Flötenconcert von Berbiguier blies Hr Grenser besonders das launige Finale sehr schön; und Hr. Musikd. Schneider bewiess in dem Pianoforteconcert von Ries aus Es dur, so wie Hr. Concertm. Matthäi, in dem Violinconcert von Viotti aus H moll, von neuem wahre Meisterschaft. Hr. Mejo (in unserm letzten Berichte stand durch einen Druckfehler, Majo) blies auf der Klarinette ein Concertino von seiner Composition. Er fand keinen Beyfall. Mad. Neumann-Sessi sang zwey interessante, und eben für ihre Stimme und Methode sehr vortheilhafte Scenen und Arien von Federici und Paesi; und sang vortrefflich mit dem grössten Beyfall. Eine dritte blieb sie, Katarrhs wegen, schuldig, und an ihrer Stelle sang Hr. Kiengel, eine, durch originelle Instrumentation und brillanten Gesang anziehende Scene und Arie mit Chor von Generali. Auch er sang (zum Abschiede) ausgezeichnet brav und mit gerechtem Beyfall. B. A. Webers Scene und Chor zu *Richard Löwenherz*: Festlich mit frohem Gesange etc. und Mozarts erhabene Scene mit Chor und Marsch: *Volgi intorno lo sguardo etc.* aus *Idomeneo*, waren, obgleich schon oftmals gehört, doch auch diesmal willkommen, und wurden schön ausgeführt. Neu waren (nämlich hier in Leipzig) die Schlusssätze des zweyten Aufzugs von Cherubini's *Medea*. Das ist eine sehr geistreiche, ganz eigenthümliche Musik, gross und edel gedacht, originell angeordnet und instrumentirt, auch viel reicher an natürlich fliessendem Gesang, als mehrere der neuesten Werke dieses Meisters. Ganz neu und noch im Manuscript war eine Ouvertüre zu einem (uns ganz unbekannten) Drama, *der ewige Jude*, von Friedr. Uber, Musikdir. an der Kreuzschule in Dresden: eine feyerliche und würdevolle Composition, wirklich in grossem Geschmack erfunden und ausgearbeitet, auch ganz und gar nicht ohne Eigenthümlichkeit. Wie mag es kommen, dass ein Mann, der so schreibt, nicht öfter im grossen Publicum auftritt? So fragten mehrere Musikkenner und Musikfreunde, die sonst dann und wann das Gegentheil fragen.

Recension.

Sechs Gedichte für eine Singstimme, mit Begleitung des Piano — — von J. F. von Mosel. Wien, b. Steiner. (Pr. 1 Gulden).

Allen, die noch Lieder, in einfachster, wahrhaft *deutscher* Weise in Musik gesetzt, singen wollen und singen *können*, allen diesen empfiehlt der Rec. dies Werkchen, das ihm, und denen er es zu Gehör gebracht, viele Freude gemacht hat, und, wenigstens in seinen vorzüglichern Stücken, noch oft machen wird. Durchaus bedeutende und zu musikalischer Behandlung vollkommen geeignete Gedichte, zugleich so gewählt, dass es an Mannichfaltigkeit des Inhalts und der Form nicht fehlt, und auch jedes Aeusserste der Affecte, als dem eigentlichen Liede widerstrebend, vermieden wird; jedes dieser Gedichte, was seinen Gesammteindruck anlangt, recht aus dem Mittelpunkt ergriffen, was die Form betrifft, glücklich in Tönen nachgebildet; Declamation, auch der kleinern Einzelnheiten, von vieler Einsicht und Gewandtheit zeugend; Reinheit des Satzes; überall vorherrschender Gesang, ohne dass irgendwo die Begleitung uninteressant und leer würde; dieses beydes im besten Verhältniss gegen einander; Ansprüche an den Sänger oder die Sängerin nur auf die mittlern Töne, nur auf ihre natürlichste Folge, aber auf vollkommene Ausbildung derselben und auf Seele im Ausdruck: das ist es, was man hier erwarten kann; und das ist es ja auch, was gute deutsche Lieder hervorgehen lässt. Uebrigens wird man finden — No. 1, anmuthig und freund-

lich; (*wie schön ist namentlich, S. 3, Syst. 2, „Und du, du giebst es mir?“*) No. 2, sanft schwärmerisch; No. 3, innig, und voll tiefer, doch sanfter Wehmuth; No. 4, zart und edel ergeben; (doch bleibt dem Rec. die allereinfachste Composition dieses hundertmal in Musik gesetzten Liedes, die, von Reichardt, noch immer die liebste von allen;) No. 5, sehr affectvoll, bis zum Aengstlichen treibend, und dies meisterlich, mit so wenigen, gar nicht in's Auge, doch desto mehr aber aufs Herz fallenden Mitteln; No. 6, höchsteinfach, mild und lieblich. — Noch einmal: Wer Lieder, in einfachheller, wahrhaft deutscher Weise in Musik gesetzt, noch singen will und kann, dem sey dies Werkchen bestens empfohlen.

Kurze Anzeigen.

Notturno pour la Harpe à crochets et Violon obligé, comp. de Bochsa pour la Harpe à Pédales, et arrangé par H. Backofen. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, 12 Gr.)

Nach ernsthafter Einleitung, ein liedermäßiges, gefälliges Thema, siebenmal variirt, mit einer kurzen Coda: alles leicht zu fassen, munter im Ausdruck, den Instrumenten zu vortheilhafter Wirkung angemessen, nicht eben schwer vorzutragen, und gut zusammenhängend. Die 5te Variation, marschmäßig, und die 7te, eine Polonoise mit freyem Ausgang, nehmen sich vorzüglich angenehm aus. Die Quantität der Arbeit des Herrn Backofen mit der Umgestaltung von der Pedal- in die Haken-Harfe, kann der Ref. nicht taxiren, da er das Original nicht erlangen kann: der Qualität nach, versichert er aber, ist sie gut gelungen, und es nimmt sich alles so aus, als wäre es ursprünglich so geschrieben. Irgend eine artige Harfenspielerin, die ein kostbares Pedalinstrument nicht bezahlen kann, und doch gut spielt, möge es ihm verdanken.

Tersette für drey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte von August Bergt. 3tes Heft. Leipzig, b. Holmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Tersette des Hrn. B. haben sich in nicht wenigen Gesellschaften verständiger und mässig geübter Sänger eingeführt und verdienen, eingeführt zu seyn. Die Gedichte, die Hr. B. wählt, sind nie gering, obgleich zuweilen nicht besonders für Musik geeignet; wie z. B. hier das erste, das nicht nur überhaupt didaktisch, sonst meist recht eigentlich lehrhaft ist. (Wer kann von „Hypothesen“ der Weisheit u. dgl. ohne etwas Widerstrebendes singen?) Er bedient sich, nach Befinden, aller für diese gesellig-leichtere Gattung anwendbaren Formen, und bleibt dadurch mannichfaltig. Er giebt immer guten, fliessenden Gesang, und ein zwar obligates, aber stets gemässigten Klavierspiel. Und was der bekannten, achtbaren Eigenheiten seiner Tersette mehr sind. Alles dies findet man auch in diesen drey Stükken. Das zweyte gefällt besonders durch das Belebende im Wechseln und Verbinden der Stimmen. Das dritte ist kräftiger und zum Theil chormässig. Der Satz ist rein und angemessen. Die Tersette sind alle drey für Sopran, Tenor und Bass.

Un jour d'Eté. Nouveau Divertissement pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der erste Titel soll wohl nichts anzeigen, als dass das Stück heiter und erwärmend ist: Malereyen haben die Tändler oder Spassvögel nicht zu erwarten, die Ernsten nicht zu besorgen. Es bestehet aus kurzer Einleitung, einem *Allegro scherzando*, wo sehr gefällige Melodieen mit so schätzbarer Harmonie verbunden sind, wie man das bey dem trefflichen Cramer gewohnt ist; und einem kurzen und noch lebhaftern Rondo, das in der Erfindung nicht ohne Eigenthümlichkeit, und in der Ausführung eng und stetig zusammengehalten ist. Das Ganze will nicht imponiren, sondern mässig geübte Spieler und anspruchlose Zuhörer erfreuen: das wird es ganz gewiss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten May. **N°. 21.** 1820.

Recension.

Elisabetta, Regina d'Inghilterra. Elisabeth, Königin von England. Oper, im Klavierauszug, von J. Rossini. Leipz., b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Thlr.)

Des wunderlichen, ganz nach entgegengesetzten Polen, und, wie bey entschiedener Opposition gewöhnlich, mit alles übertreibender Hast steuernden Geredes und Geschreibes über Rossini und seine Opern, ist nun endlich so viel geworden, dass es verständige Leser anwidert, und die kämpfenden Parteyen haben einander so weit getrieben, dass die eine diesen Mann, wo nicht zum Halbgott, doch zum grössesten Musikheiden unserer Zeit macht, zu dem, der diese allerneueste Zeit geschaffen habe und beherrsche: die andere dagegen ihm nichts Achtbares lässt, als zuweilen eine kokette Melodie, einen nicht unglücklichen Einfall, dafür aber ihm fast alle Sünden aufpackt, deren sich ein Componist nur schuldig machen kann. Hat Jemand einmal das — Glück oder Unglück, das zu werden, was der Engländer einen *öffentlichen Charakter* nennt: so ist es gut, wenn es endlich bis dahin gekommen ist; denn wenn die Leser nichts mehr über den Gegenstand lesen wollen, so hören die Schreiber auf, über ihn zu schreiben; und wenn man Jemand in den Himmel gehoben hat, so geht's schon von selbst nicht höher, so wie, wenn man ihn in den Abgrund gestossen, es nicht tiefer geht. Da hört denn Eins mit dem Andern auf; die Leute fangen an, sich zu besinnen; verständige und gemässigte Stimmen bekommen Raum, bekommen Gehör; das Publikum fängt an, uneingenommen und unverstimmt, sich dem Eindruck der Thaten oder Werke des Berühmten hinzugeben, diesem Eindruck zu vertrauen: und so hat, nach einiger Zeit, sich alles so ziemlich wie von selbst ausgeglichen, und der vorher zugleich Vergötterte und Verurtheilte steht, oft unversehens, mitten innen, wie andere ehrsame Leute, und meistens auch gerade da, wo er hin gehört.

Eben darum wollen nun wir diesen natürlichen Verlauf der Sache nicht stören, und nicht einmal ihn zu beschleunigen suchen, obschon sich eben bey Anzeige *dieses* Rossini'schen Werks ganz besondere Gelegenheit dazu zeigte. Denn eben dieses ist, ausser, oder vielmehr *nach* dem *Othello*, eines seiner vorzüglichsten überhaupt, und eines von denen, die *seine* Vorzüge am offenbarsten kundgeben, ohne seine Schwächen zu verstecken, doch auch, ohne sie so auffallend, wie manches andere seiner Werke darzulegen; eines von denen, wo er sich als den Mann seiner Zeit — aber wie sich diese zuerst *in* Italien gestaltet und zunächst *für* Italien, bis auf Weiteres, fixirt hat — ganz vorzüglich, und, *als solcher*, überaus vortheilhaft zeigt, namentlich indem er die allerhöchste, allerfeinste Ausbildung des *Mechanismus* im Gesang, und die hinreissende Wirkung desselben auf das grössere Publicum, wenn nur der

*) Es ist zwar von dieser Oper und ihrem Klavierauszuge schon in No. 9. von diesem Jahre, Seite 144, eine Beurtheilung gedruckt worden: Rossini aber, und auch dieses sein Werk, ist eben jetzt so sehr der Gegenstand der verschiedenartigsten Ansichten und Urtheile, dass wir auch diese zweyte Recension, die eine andere Ansicht nimmt, und in gewisser Hinsicht andere erhält, als jene erste, glauben mittheilen zu müssen — nicht als Widerspruch, sondern eben jener Verschiedenheit wegen, und in so fern als bezeichnend für die Zeit selbst.

Die Redact.

Geist nicht ganz mangelt oder dahintenbleibt, hier aufs Höchste treibt, und ihm, aus frischem Quell genialer Erfindungskraft, Stoff über Stoff, Reiz über Reiz darbietet. Vor allem ist das in der Rolle der Elisabeth geschehen; und wie diese Rollen in *jener* Hinsicht eine der schwierigsten und glänzendsten unter allen vorhandenen ist, so wird sie auch eine der effectuirendsten seyn, wenn sie ganz erfüllt wird — da nehmlich, wo man die Oper mehr als Concert, denn als dramatische Darstellung betrachtet, und wo mithin auch das elende Gedicht wenig oder keine Störung macht. Aber sie, diese Rolle, ganz zu erfüllen, und, wie wir oben vorausgesetzt, das Geistige über dem höchstgesteigerten, höchstverfeinerten Mechanischen nicht dahinten zu lassen: dazu gehört erstaunlich viel. Und wenn eine Sängerin nun einmal, wodurch es sey, genöthigt ist, in *dieser* Gattung und *dieser* Richtung des Geschmacks ihr Glück zu suchen, mithin *dafür* sich aufs Höchste auszubilden: so kann sie kaum etwas Zweckmässigeres für ihre tausendfältige Uebung wählen, als eben die Rolle dieser Elisabeth. Dass sie, ist sie nicht dafür gemacht, darüber zu Grunde gehen könne: das ist freylich wahr; darnach wird aber selten gefragt, und oft lohnt's auch kaum der Mühe, darnach zu fragen. — Der erste Tenor, Leicester, ist gleichfalls eine tüchtige Aufgabe in jener Art, doch weniger glänzend und auch weniger halsbrechend. — Die Ensembles sind zum Theil nicht blos, wie im *Tancred* und manchen andern Opern Rossini's, glücklich angedeutet und skizzirt, sondern es ist mehr für sie gethan, und einige gehören zu den besten, die dieser Meister jemals geliefert hat. (Die allerbesten stehen wohl im *Othello*.) — Dass er nicht Weniges, theils in den untergeordneten Personen, theils in nicht entscheidenden Situationen, nur leicht hingeworfen und aus dem Aermel geschüttelt hat: das ist hier, wie in seinen andern Opern, nicht zu verkennen, liegt aber in den Verhältnissen des gesammten Operuwesens in Italien; es hört nehmlich kein Mensch auf diese Personen und Stücke, wenn sie auch noch so gut wären. Geistlos, und besonders ohne einzelne sehr angenehme Melodieen oder Figuren sind aber *hier* auch diese Partieen oder Scenen nicht. — Für Concerte giebt diese Oper, vornehmlich in der Partie der Elisabeth, eine ziemlich reiche Ausbeute.

Damit glauben wir, nach unserer Anfangs erklärten An- und Absicht, und da wir nur einen Klavierauszug anzuzeigen haben, genug gesagt zu haben; und wollen nur noch hinzusetzen, dass dieser Auszug mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht, schön und möglichst bequem gestochen, und, nach Verhältniss der Stärke des Werks, nicht zu theuer angesetzt ist.

Nachrichten.

Cantemire, Oper vom Concertmeister Fesca.

(Gedicht vom Legationsrathe von Dusch.)

Carlsruhe, im April. In jedem, der mit Fesca's Symphonieen und Quartetten sich vertraut gemacht hat, musste der Wunsch rege werden, er möge auch in der Gesangmusik das eindringende und gemüthliche entfalten, was seine Compositionen so sehr auszeichnet. Hr. Karl M. von Weber hat unlängst diesen Wunsch in der musikalischen Zeitung geäussert, und er ist nicht unerfüllt geblieben. Am 29sten April dies. J. wurde Fesca's neue Oper *Cantemire* zum ersten Male auf der Carlsruher Bühne aufgeführt. Hier möge die Ankündigung dieser Erscheinung ihre Stelle finden, und eine freundliche Aufnahme, deren sie bey allen Verehrern ächter Kunst in voraus gewiss ist. Als blosse Kunde wird sie Theilnahme erregen, und eine zergliedernde Anzeige möge künftig nachfolgen.

Die Dichtung ist ernsthaft heroisch. Der Hergang ereignet sich in Persien. Kosroes, König von Persien, verbannt den redlichen Kirvan, ersten Heerführer und ehemaligen Günstling, auf Anstiften des neidischen Poros, auf einen einsamen Felsen in einem entlegenen See, wo Kirvan in einem Thurme eingeschlossen schmachtet. Cantemire, Kirvans Tochter, von dem Gedanken beseelt, ihren Vater aufzusuchen und zu retten, entfernt sich heimlich und folgt der erhaltenen Spur. Es gelingt ihr, dem Vater seine Rettung anzukünden, die sie vorbereitet. Inzwischen erhält des Königs Sohn, Abay, den die Sehnsucht nach seiner geliebten Cantemire erfüllt, die Kunde von dem Aufenthalte der Geliebten. Er folgt ihr, und — als sie eben den Wächter entwaffnet, den Vater befreyt haben, zeigt sich neue

Gefahr. Die von Poros gedungenen Mörder suchen Kirvan auf, der König selbst erscheint mit seinem Jagdgefolge, Kirvan soll von neuem ergriffen werden, Ahav setzt sich gegen den Vater zur Wehre, Kirvan mit seiner Tochter stürzt sich von einem Felsen ins Meer. (Die Befreyung Kirvans bis zu dieser neuen Katastrophe machen das erste Finale der Oper aus.) — Kirvan und Cantemire werden durch einen Fischer gerettet und halten sich verborgen. Zamir, der Vertraute Ahavs, erforscht ihren Aufenthalt und erfährt zugleich, dass ihre Verfolger nahe sind. Er ruft die Landleute, in welchen die alte Anhänglichkeit an Kirvan auflebt, zu dessen Rettung auf. Inzwischen wird Ahav vom Könige seinem Vater gefangen gehalten, — es erklärt sich, dass Poros der Verräther ist, für den er Kirvan gelten machen will — der König eilt nun, gemeinschaftlich mit seinem Sohne, den Poros zu erreichen. Sie finden ihn auf, als er eben den fliehenden Kirvan mit seiner Tochter ergreift. Als Poros sich im Gedränge sieht, will er Kirvan ermorden; Cantemire aber kömmt ihm zuvor, und sticht den Poros mit dem Dolche nieder, den sie vorher ihm entrissen hat, um sich selbst den Tod zu geben. Der König erkennt Kirvans Unschuld öffentlich an, und verbindet das liebende Paar, Ahav und Cantemiren.

Die Fabel des Stücks, wie sie hier kurz dargestellt ist, liefert den Stoff zu mannichfaltiger Charakterzeichnung, und zu anziehenden Situationen. Cantemire ist beseelt von Liebe zu Ahav, aber sie erhebt sich über sich selbst durch die kindliche Liebe, mit der sie den Geliebten flieht, sich dem Tode entgegenstürzt, um den Vater zu retten. Ahav entflieht von Liebe zu Cantemire, bietet Trotz der Macht des Vaters, und der glänzenden Verbindung mit eines andern Königs Tochter; er verschmäht keine Gefahr, wenn sie zum geliebten Ziele führt.

Diese Empfindungen sind die vorherrschenden, und sie entfalten sich, die Bluthen einer lieblichen Phantasie. Die unbegrenzte Sehnsucht nach der für verloren geachteten Geliebten — das Vertrauen der kindlichen Liebe, es werde die Rettung gelingen — die Freude über das Gelingen und Wiedersehen — das Zurücksinken von der nahen Hoffnung in den Kummer der Trennung und des Verderbens — dies sind die Hauptsituationen, die das Interesse bis zum Ende festhalten.

Die Dichtung selbst, und der reine, fliessende Versbau sind für den Componisten glückliche Materialien, — und was sie unter Fesca's Händen geworden sind, lässt sich denken, wenn man den Charakter und Geist seiner übrigen Compositionen kennt. Wir finden überall den zum Herzen dringenden Gesang, und liebliche Melodieen, mit der bekannten Gründlichkeit Fesca's behandelt und mit dem Reichthume der Harmonie ausgestattet.

Die Darstellung in den Hauptpartieen (durch Madame Gervais als Cantemire, Herrn Wild vom Darmstädter Hoftheater, als Ahav, Herrn Maierhofer als Kirvan, und Herrn Schring, als Poros) konnte nicht anders als gelungen genannt werden. Es hat sich hier wieder der Sieg der einfachen Kunst über die Mode bewährt, indem die Tenorpartie, welche eine gewisse Schule in ihrem Sinne für unausführbar, oder, wie man zu sagen pflegt, für undankbar erklären wollte, in Herrn Wild's Darstellung ein Triumph geworden ist.

Nur soviel für jetzt, um unserm Vaterlande zu einer sehr bedeutenden Erscheinung im Felde vaterländischer Kunst Glück zu wünschen. Jedes deutsche Theater, dem die Mittel zu einer würdigen Darstellung zu Gebote stehen, möge diese Oper bald unter seine beliebten Aufführungen zählen!

Prag, den 15ten April. Musikalische Akademie des Herrn Kapellmeister Hummel im Redoutensaale. Da bey den meisten Concerten, zumal eines Künstlers von solchem Range, gewöhnlich Alles, was an seiner Seite steht, verdunkelt wird, so wollen wir uns mit der Anzeige begnugen, dass Mad. Becker in einer grossen Arie von Mozart abermals ihre bewundernswerthe Kunstfertigkeit und ihre Kraft in der Höhe bewies und Herr Bayer die Schillerschen Ideale ohne grosse Theilnahme vortrug (wie man überhaupt Declamationsstücke in den Concerten recht gerne entbehrt). Wir wenden uns sogleich zu den drey wichtigsten Stücken: dem Pianoforteconcert, dem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell und der freyen Phantasie, womit uns der Kunstler erfreute. Das Erste muss gewiss unter die klassischen Tonstücke in dieser Gattung gezählt wer-

den, denn hier ist der schönste, lieblichste Gesang und grosse Kunst in der Durchführung der Motive so verbunden, dass man nirgends die Absichtlichkeit bemerkt, letztere herbeyzuführen und selbige niemals auf Kosten des ersten begünstigt und hervorgerufen werden. Auch das „Trio ist ein höchst liebliches und freundliches Tonstück und rühmliche Erwähnung verdienen auch unsere braven Künstler, die Herren Pixis und Kutschera, für die Unterstützung des Concertgebers.

Was den Vortrag des Herrn Hummel betrifft, so ist selbiger so glatt, sicher, rund und in dem höchsten Passagenreichthum gleich klar und deutlich vollendet, dass man wohl das Gleichniss eines hiesigen Kunstmeisters: Perlen auf Goldsand gestreut, gelten lassen kann; zugleich verschmäht er aufs strengste alle fremdartigen Künsteleyen, und, während Andere sich bemühen, den Wirkungskreis ihres Instruments auf Kosten seiner Eigenthümlichkeit zu erweitern, scheint Hr. H. von dem vortrefflichen Grundsatz auszugehen, dass in der Kunst die höchste Freyheit und Vollendung nur aus freywilliger Beschränkung hervorgeht, und erregt höhern und reinern Genuss und Bewunderung, indem er blos darauf bedacht ist, den wahren Charakter desselben auszubilden und vielseitig zu benutzen. Noch interessanter erschien uns Hr. H. in der freyen Phantasie, worin er abermals entfaltete, mit welcher Meisterschaft er Figuren aller Art beherrscht, und wie sie ihm in ungestörter Folge in den verschiedenartigsten Wendungen und Lagen, zu denen ihn seine augenblickliche Laune führt, zu Gebote stehen. Man kann nicht präciser und reiner ein wohleinstudiertes, notirtes Tonstück spielen, als Hr. H. phantasirend alles ausführte. Das Gediegene seines Spiels und gewisse ihm eigne kleine Gesangsweisen (fast möchten wir sie anakreontisch nennen) entzückten allgemein. Uns sprach vorzüglich der Anfang dieser Phantasie an, welcher ganz und wahrhaft dem Begriff dieser Gattung entsprach, und die verschiedenen willkührlichen Aeusserungen und Schwingungen eines poetischen Gemüthes darstellte; aber der Beyfall des Publikums wuchs nach der Progression der Schneelawinen, als er einige bekannte Themen hinein verflocht und selbige in den mannigfaltigsten Schattirungen durchführte. — Dass er beynahe alle dieselben wählte, wie vor Jahren, mag wohl seine Sicherheit darthun, jedem Gedanken noch eine neue Seite abzugewinnen. Ein noch rauschenderes Applaudissement, als nach dem Concert und Trio, folgte dieser Phantasie.

Es ist eine Eigenheit der Prager Kunstliebhaber, dass sie es sich mit ihren Kritiken (mündlich und manchmal auch — gedruckt) etwas bequem machen, und statt jedes Kunstwerk und jede Kunst mit sich selbst und ihren Gesetzen zu vergleichen, viel lieber durch Parallelen urtheilen, und so konnte es denn auch nicht fehlen, dass Vergleichungen zwischen Hummel, Moscheles und Mozart angestellt wurden, und sich für einen und die andern gleichsam kleine Parteyen bildeten. Uns scheinen diese Parallelen in der Kunst überhaupt zu keinem Resultate zu führen, hier aber bey der dreyfach verschiedenen Natur dieser Künstler ganz unnütz und unanwendbar. Moscheles überwindet ungeheure Schwierigkeit mit grosser Sicherheit, aber nicht ohne Prätension auf diese Schwierigkeiten, und er häuft selbige nicht selten mit etwas künstlerischer Koketterie. Mozart kann so gewaltige Tours de force nicht üben; aber er scheint auch sich mehr vorgesetzt zu haben, auf das Gemüth zu wirken und Hummel vereinigt beyde Effecte in sich, da er alle das Ungeheure des Ersten mit der Gemüthlichkeit des Zweyten verbindet, und nur unaufmerksame Beobachter können glauben, Moscheles überwinde grössere Schwierigkeiten als Hummel, weil letzterer selbige anspruchslos und mit lächelnder Miene besiegt, während jener kund zu thun scheint, dass er eben wieder, wie Herakles in der Wiege, zwey Schlangen erdrücken werde — nun, dass er sie erdrückt habe. Was die Compositionen betrifft, so ist Moscheles manchmal etwas zu gekünstelt und hascht zu sehr nach Originalität und genialem Schwung — beyde müssen angeboren, nicht errungen werden — und wird zuweilen sogar etwas geziert, während Hummel mit der höchsten Lieblichkeit eine klassische Feinheit und Gediegenheit verbindet und Mozart nicht ohne Glück — wenn gleich nicht mit einem so überreichen Genius ausgestattet — auf der charakteristischen Bahn seines unsterblichen Vaters fortwandelt.

Bern, im April. Unsere Musik liegt seit zwey Jahren in einem erstarrten, dem Winterschlafe nicht unähnlichen Zustande.

Herr Professor Meimer, seit vielen Jahren der thätigste Beförderer unseres Musikwesens, fährt, ungeachtet aller äussern ungünstigen Verhältnisse, mit unermüdlichem Eifer fort, die Liebe zur Tonkunst bey einem grossen Theile der hiesigen Einwohner, besonders bey der für alles Gute empfänglichen Jugend zu erhalten. Bey Errichtung seiner Töchterschule hat er dem Gesangunterrichte jene würdige Stellung angewiesen, den derselbe als wichtiges Bildungsmittel für Herz und Geist vor allen andern Kunstzweigen verdient. Die Tonkunst entwickelt und belebt nicht allein die Kunstanlage, den Schönheitssinn des Menschen; sondern, was weit höher steht, sie steigert seine gesammte innere Seelenkraft. Nägeli, unser würdiger Landsmann, sagt in der Vorrede zu seiner Gesangbildungslehre: „Musik ist uns für Sinn und Seele, für Leben und Liebe, für Tugend und Gottseligkeit ein so kräftiges, so heilbringendes Bildungsmittel, dass wir es auf die Jugend nicht anders, als mit Gewissenhaftigkeit und Würde, mit Eifer und Beharrlichkeit angewandt wissen möchten.“ In der Folge haben sich mehre junge Schülerinnen bey der Meimerschen Lehranstalt zu dem blossen Gesangunterricht gemeldet und angeschlossen, so dass jetzt ein, von der Töchterschule unabhängiges Singinstitut entstanden ist, in welchem bereits über 40 Mädchen in drey verschiedenen Abtheilungen unterrichtet werden. Von Zeit zu Zeit ladet Herr Meimer seine Freunde zu einer kleinen musikalischen Abendunterhaltung ein, worin wir mit Freuden die Fortschritte der jungen Welt beobachten und wahrnehmen. So haben wir schon Chöre von Haydn, aus der *Schöpfung*, aus den *Jahreszeiten* und die *sieben Worte* ganz gehört; so wie auch mehre einzelne Compositionen von Schicht, Naumann, Danzi, André u. s. w. worunter das *Salve Regina* von Danzi aus Es dur (ohne Instrumentalbegleitung), welches bey allen Anwesenden eine fromme Empfindung hinterliess, weiter bekannt zu werden verdient. Wir hoffen, dass in der Zukunft aus dieser Anstalt, so wie aus der benachbarten Erziehungsanstalt zu Hofwyl, worin sich mehre Zöglinge aus den ersten Berner Familien befinden, eine bessere Zeit für die Ausübung der Tonkunst in Bern hervorgehen werde.

Einzelne Bemerkungen, die wir früherhin in Concerten beym Gesange, in Chören, Quartetten, Terzetten u. s. w. und selbst in Arien über fehlerhafte Aussprache und Vortrag gemacht haben, hier mitzutheilen, gestattet der Raum dieser Blätter nicht. Auch würde die ausführlichste, gelungenste Darlegung dieser Mängel und Gebrechen nicht im Stande seyn, den beabsichtigten Zweck ihrer Abstellung zu bewirken, um das Uebel gründlich zu heilen. Hier kann nur einzig und allein ein einsichtsvoller, kenntnissreicher, erfahrner und thätiger Mann, der an die Spitze des Sänger- und Orchester-Vereines als Führer gestellt wird und der zugleich mit gewissenhafter Treue, mit Umsicht, Kraft und Energie seine hohen Berufspflichten erfüllt und ausübt, vom Grund aus helfen. Die häufigen Unebenheiten und starken Verstösse gegen den guten, geschmackvollen Vortrag legen wir nicht dem Sänger, nicht dem Orchesterpersonale zur Last, sondern ausschliesslich der nachlässigen und schlaffen Direction. Sobald ein Director damit zufrieden ist, wenn alles singt, geigt und bläst, unbekümmert darum, *wie* jeder einzelne singen, geigen und blasen soll, so kann und wird bey dem besten Willen, bey dem regsten Eifer aller Mitglieder, nie ein vollendetes Ganze entstehen. Wir bewunderten in dieser Beziehung oft die Langmuth der Vorsteher des Musikvereines. So überflügelte (blos um ein Beyspiel anzuführen) das Orchester durch zu starke Begleitung (weil sich wahrscheinlich jeder bestrebte, gehört zu werden) bey einer Arie regelmässig die Solopartie, und sündigte deshalb gegen die alte und bekannte Regel: Begleite beständig so, dass du jeden einzelnen Ton, jedes einzelne Wort des Solosängers deutlich und vernemlich (vortheilhaft) hören kannst. Geben wir nun zu demjenigen über, was uns fremde Künstler als Ersatz für die ehemaligen Winterconcerte des Musik-Vereines geboten haben.

Theater. Seit den ersten Tagen des Monats März, oder seit der Ankunft der Schauspieler-Gesellschaft aus Augsburg, unter der Direction des Hrn. Schemenauer, haben unsere Wintervergnügungen an Mannigfaltigkeit gewonnen. Da hier der Ort nicht ist, über das Schauspiel ein Urtheil zu fällen, so beschränken wir uns ausschliesslich auf die Leistungen der Oper.

Unter dem weiblichen Opernpersonale nennen wir zuerst Mad. Maurer, als eine verdienstvolle Sängerin. Sie hat uns durch ihren schönen Gesang, durch ihr lebendiges Spiel oft erfreut und allgemeinen Beyfall eingeerntet. Mad. Roland,

ihre ältere Schwester, eine sehr gewandte Sängerin und Darstellerin, scheint viel Fleiss und Zeit auf die Ausschmückung der Melodie zu verwenden, da sie allenthalben gerne Rouladen und Verzierungen anbringt; sie hat jedoch auch gezeigt, dass sie viele Stellen mit Geschmack und Einfachheit vorzutragen weiss, und sich deshalb die Gunst und den Beyfall des Publikums erworben. Als eine liebliche Erscheinung nennen wir die junge 15jährige Roland, die sich durch ihr unbefangenes, naturliches und naives Spiel, durch ihre schönen, klangreichen und innigen Töne alle Herzen zu erobern wusste. Ihr Ton dringt ohne Anstrengung durch den ganzen Chor, durch das ganze Orchester markig hervor, und verdient um so mehr Anerkennung, da sie mit ihrem Gesange zugleich eine deutliche Aussprache verbindet. Sie berechtigt für die Zukunft zu schönen Hoffnungen, und wird unter der Leitung tüchtiger Lehrer, in einer strengen dramatischen und musikalischen Schule nicht nur eine sehr bedeutende Sängerin, sondern gewiss eine Zierde der deutschen Oper werden. Der Umfang ihrer glockenreinen Stimme beträgt über dritthalb Octaven. Wir haben sie in mehrern Rollen gesehen, wo ihr jedes Mal rauschender Beyfall zu Theil wurde.

Unter dem männlichen Opernpersonale befindet sich kein einziger Sänger, der auf Auszeichnung Anspruch machen darf. Herr Beils besitzt eine angenehm klingende Tenorstimme; man hört ihn gerne und lässt es ihm auch an gehöriger Aufmunterung nicht fehlen. Ueber seine Kunstleistungen können wir wenig sagen; er war in allen Rollen, die wir von ihm gesehen, auch in den entgegengesetztesten Charakteren, immer — Hr. Beils. Er könnte auch ohne Theatercostüm, die Notenrolle in der Hand, auf die Bühne treten, und würde dieselbe Wirkung hervorbringen. Sein Spiel ist, wie aus dem eben Gesagten abzunehmen, noch ohne Leben, so auch sein Gesang und Vortrag — man vermisst den gefühlvollen, denkenden dramatischen Sänger. Bey seinen Verzierungen, die er sehr gern zum Besten giebt, ist es uns oft vorgekommen (weil wir immer dieselben Manieren mit geringen Abänderungen hören), als ob er sie in eine Sparbüchse verschlossen mit sich herumtrage, sie dann auf dem Theater öffne und eine nach der andern hervorziehe und anwende; besonders hat er eine derselben liebgewonnen, die er beynahe bey allen Tonschlussen zum Vorscheine bringt. Zu seiner Entschuldigung müssen wir übrigens noch bemerken, dass er hier (wie man uns versichert) zum ersten Male die Bühne betreten hat, und so lässt sich nach einigen Jahren bey beharrlichem Studium noch ein braver Sänger von ihm erwarten. Hr. Werth, neu engagirtes Mitglied, ist vor ein paar Tagen bey der Gesellschaft angekommen, und trat zuerst als Murray im *unterbrochenen Opferfeste* auf. Seiner Tenorstimme fehlt Metall und Umfang; er sang zur Qual aller Zuhörer mehr als einen Viertelston zu tief. Jedermann äusserte unverhohlen den Wunsch, die Rolle des Murray durch Hrn. Beils mit seiner klingenden Stimme ersetzt zu sehen, obgleich dessen Spiel noch jenem des Hrn. Werth weichen muss. Was die Basssänger betrifft, so ist die Gesellschaft übel damit bestellt; es ist nicht Einer, der mit einer schönen Stimme zugleich Kunstfertigkeit verbände. Hr. Sedelmayer, der Beste unter ihnen, zeigt manchmal einen guten Ton, nur sollte er sich vor Passagen hüten, die ihm alle missglucken, und noch dazu von einem unangenehmen Nasenton begleitet sind.

Herr Musikdirector Maurer leitet mit Umsicht, Gewandtheit und vieler Kenntniss, das aus verschiedenen Theilnehmern (die alle von der Theaterdirection bezahlt werden) zusammengesetzte Orchester, worin sich ein Herr Sommer, durch seine Heulmethode auf der Geige und mehre andere durch rohe Behandlung ihrer Blasinstrumente auf eine sehr merkliche Weise auszeichnen. Auch macht der Paukenschläger seine Anwesenheit nicht selten kund, indem er durch gewaltsames Schlagen und Trommeln oft das ganze Orchester übertäubt. Zu allen diesen Uebelständen tritt noch der qualvollste, dass die Instrumente selten rein zusammenstimmen. Die Mitglieder des hiesigen Musikvereins nehmen leider nicht Antheil am Orchester, und so verliert der Zuhörer, was ihm sonst in früheren Jahren, in denen wir Theater hier hatten, bey Opern geboten wurde. Dass sich Hr. Maurer alle Mühe gibt, haben wir oft gesehen, nur ist zu beklagen, dass alle seine Ermahnungen und Bitten unerfullt bleiben — er predigt tauben Ohren.

Bis jetzt haben wir an Opern gehört: *Tancred*, zwey Mal; *das unterbrochene Opferfest*, zwey Mal; *das Geheimniss*, zwey Mal; *der Bet-*

tel-Student; die Schweizerfamilie; und eine ganz neue noch unbekannte Oper: *Fernando und Cecilie* in drey Acten, von der Composition des Hrn. Musikdirector Maurer. Wir haben von dieser letztgenannten Oper nur eine Vorstellung gesehen, und wagen daher nicht, eine ausführliche Beurtheilung zu geben; doch wollen wir kurz andeuten, was uns bey Anhörung derselben aufgefallen ist: die Musik hat im Ganzen theatralischen Schwung, greift im Einzelnen nicht passend in die Situationen der Scene ein, und zeugt von Erfahrung, Theaterroutine, und vom Studium der besten Operncomponisten; sie enthält ausser manchen gewöhnlichen und alltäglichen Gedanken und Reminiscenzen, einige sehr gelungene Partieen, die das Talent des Tonsetzers beurkunden. Wir bedauern, dass Hr. Maurer seine Mühe an eine so höchst triviale Bearbeitung des an sich nicht uninteressanten Gegenstandes der Dichtung verschwenden mochte. Der Gegenstand ist aus dem spanisch-amerikanischen Freyheitskriege genommen: die poetische Bearbeitung desselben, ein buntes und krauses Durcheinander, ohne ästhetischen Werth und Zusammenhang, ist wahrscheinlich das erste dramatische Werk des Verfassers.

Concerte. Alle ausgezeichneten Virtuosen, die auf ihren Künstlerreisen unsere Cantonsverwandten mit ihren Kunstleistungen erfreut haben und wovon uns nur der Nachhall öffentlicher Blätter zu Theil geworden, zogen still und lautlos an unserer Stadt vorüber. Vergebens sahen wir der Ankunft der Herrn Gebrüder Bender, und B. Rombergs entgegen. Letzterer hat sich in unseren Schweizergauen durch seine hohe Kunst bey allen Verehrern derselben ein unvergängliches Denkmal errichtet.

Ueber Hrn. Kellner aus London ist bereits ein Urtheil in der musikalischen Zeitung erschienen.

Hr. Konradi aus München, der uns im Laufe dieses Winters besucht hat, ist schon früher aus Schweizer-Berichten der musikalischen Welt bekannt.

Auch hat sich hier Hr. Vogt, aus Arlesheim bey Basel, auf der Orgel hören lassen, und sich als ein geübter und fertiger Orgelspieler gezeigt, der zugleich mit Leichtigkeit und Kraft dies schwierige Instrument zu beherrschen versteht. Besser gelingt ihm der contrapunktische gebundene Styl, in welchem er manches Thema wacker durchgeführt hat, als die freye ungebundene Spielart, in welcher wir bey seinen Gedanken jene tiefe, fromme und grossartige Empfindung vermissen, die diesem mächtigen Instrumente, und dem heiligen Orte, worin es steht, angehört. Lobenswerth und mit grosser Wirkung behandelt er das Pedal.

Die bekannten sogenannten vier Wienersänger sind auf ihrer Reise aus Frankreich in Verbindung mit einem französischen Luftspringer in unserer Stadt angekommen, und haben gemeinschaftlich mit ihm während der Ostermesse mehre Darstellungen gegeben. In ihrem vierstimmigen Gesange ist ein wohlstudirtes gutes Ensemble nicht zu verkennen, und man hat besonders ihre tyrolischen Volksgesänge gerne angehört. Der jugendliche frische Schmelz ihrer Stimmen ist bereits verschwunden, und man sucht vergebens bey dem Einzelnen jene hohe Stufe der Kunstbildung, welche den wahren Künstler adelt. Wir möchten ihnen den guten Rath ertheilen, im Falle sie sich nach Deutschland wenden sollten, sich mit bessern Gesangwerken zu versehen, und einige ihrer Gesänge durch einen einsichtsvollen Tonsetzer von den groben Compositionsfehlern reinigen zu lassen, die nicht selten in beleidigenden Octavenfortschreitungen und schlechter Stimmführung das Ohr des Musikverständigen quälen. Was hier allgemein getadelt worden ist, war die Auswahl ihrer Gesangstücke, die sich durch die zweydeutigen und unanständigen Textesworte nie zu einem öffentlichen Concerte vor einem ausgewählten Publikum schicken, am allerwenigsten in Gegenwart sittiger und gebildeter Frauen.

Beym Schlusse dieses Aufsatzes vernehmen wir die erfreuliche Nachricht, dass die hohe Regierung der Musik-Gesellschaft nicht nur das schöne und grosse Local des sogenannten Ballenhauses eingeräumt, sondern derselben auch noch (bis zu dessen zweckmässiger Einrichtung) den entweihten Gebrauch des prachtvollen Ausserstandessaales, worin die Sitzungen der hohen Tagsatzung der schweizerischen Eidagenossenschaft statt finden, zugesichert habe. Alle Verehrer der Kunst freuen sich dankbar dieser Begünstigung der hohen Regierung, und sehen bey dem Schutze, welchen dieselbe der Ausübung und Beförderung der edlen Tonkunst ange-

deihen lässt, mit heiteren Blicken in die Tage der Zukunft.

Kurze Anzeigen.

Six Nocturnes p. le Pianoforte, comp. par Aug. Alex. Klengel. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der Name, *Nocturnes*, lässt vielleicht etwas Anderes erwarten, als was man hier empfängt; etwas Anderes, und etwas Geringfügigeres. Man empfängt nämlich sechs ernste, fleissig ausgearbeitete, ziemlich lange Sätze, nach Art grosser *Exercices*; besonders nach Art, und auch einigermaassen in der Schreibart, nicht aber im Geschmack, wie die ausgezeichneten sechs *Exercices* von J. B. Cramer, welche noch den besondern Titel haben: *Dulce et Utile*. Damit ist zugleich im Allgemeinen das Innere und Wesentliche dieser Stücke angedeutet: denn darin liegt zugleich, dass jedem derselben ein bedeutender melodiöser Satz — nicht nur zu Grunde liegt, sondern dass dieser meistens recht eigentlich verarbeitet und durchgeführt wird; dass auf gewählte, kunstgemässe Harmonie gar sehr gesehen, und diese in regelmässigem vierstimmigem Satze, wenn auch nicht immer so natürlich und fliessend, wie bey Cramer, ausgesprochen wird; dass die Ausführung von Seiten des Spielers, zwar nicht leicht, aber auch nicht allzuschwer, und alles einem soliden Spiel und vortheilhaften Effect eines vorzüglichen Instruments gemäss eingerichtet ist. Einige Sätze, z. B. 3 und 5, nähern sich einander wohl zu sehr; auch kann sich der Verf., besonders wenn er ins blosse Moduliren geräth, nicht immer enthalten, zu breit, und damit auch etwas kalt, wo nicht trocken, zu werden: allein, selbst dies, wie er es nun ausgearbeitet hat, wird ihm wenigstens von dem nicht allzuhoch angerechnet werden, der diese Stücke nicht blos als Unterhaltungen, sondern zugleich, und mehr, als Studien betrachtet. Dass man aber dies soll, geht aus ihnen selbst hervor, und dass man es mit Nutzen werde, versichert der Ref.

Marche triomphale pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par Albert Agthe. Oeuvr. 9. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Ref. kennet die frühern Arbeiten des Hrn. A. nicht; lernet ihn aber aus dieser als einen Componisten kennen, dem es sicher nicht an Talent für seine Kunst gebricht, und der besonders viel Gutes mit Einsicht und Urtheil gehört und sich zu eigen gemacht hat; der nun eben darum etwas producirt, das, wenn man ihm auch Vorbilder (hier vorzüglich Ries) abmerkt, doch keineswegs als blosse Nachahmung anzusehen, so wie auch sonst interessant und achtbar ist. Nach kurzer Einleitung folgt der sogenannte Triumphmarsch, der aber mehr ein ziemlich (17 Seiten) langes, kräftiges, pathetisches *Allegro* genannt werden könnte, das nur, dem Ausdruck und dem Rhythmus nach, wie ein glänzender Marsch gestaltet und angeordnet worden ist. Melodie und Harmonie (die letzte oftmals geschärft genug) sind diesem Charakter und dieser Form angemessen, alles ist effectuirend zusammengestellt und vertheilt, alles für den Zuhörer nicht schwer zu fassen, für die Spieler nicht schwer, obgleich auch nicht ganz leicht, auszuführen. Demnach ist das Werkchen als ein gutes Unterhaltungsstück für nicht ganz Ungebildete, nicht ganz Ungeübte, mit gutem Gewissen zu empfehlen.

XII Adagio für Orgel — — von Ch. H. Rink. 19te Samml. der Orgelstücke. Op. 57. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

In der rühmlichst bekannten, wahrhaft orgelmässigen, einfachedlen, doch kunstvollen Manier dieses Meisters, verständlich und ansprechend für Jedermann, leicht auszuführen auch für nur wenig Geübte. Die Nummern 1, 4, 5 und 12, in jeder Hinsicht wahrhaft trefflich: keine einzige aber tadelnswerth oder auch nur ganz gleichgültig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

flache seines Gefühls, d. h. sie dient ihm nur zu einem flüchtigen Amusement, und kann sich dann freylich nicht vor dem Vorwurf retten, dafs sie die Frivolität begunstige. Aber woher kommt diese ungunstige Meinung? Es giebt doch äufserst wenig Menschen, für welche die Tonkunst keine Reize hat. Warum wird das unaufhörliche Singen und Spielen im Hause, im Konzert, Theater u. dgl keine Veranlassung, etwas mehr darin zu suchen, als blofse Ergozlichkeit? — Die Ursachen liegen tief. Eine der wichtigsten darunter ist: dafs die *schönen* Künste nicht *Angelegenheit des Staats*, sondern *sich selbst überlassen* sind. Denn was die Fürsten und Grofsen aus Privat-Liebhaberey oder Eitelkeit thun, bleibt zwar nicht ohne Einflufs auf andre Menschen; allein man darf doch wohl nicht sagen, dafs das um des *Landes* willen geschehe, was sich blofs auf den Hof und die Residenz erstreckt! Der Staat sorgt hier und da mit Eifer für unser physisches Wohl durch Polizey-Finanz- u. a. Anstalten; für das intellektuelle und moralische, durch Schulen und Kirchen, ja, seine Zärtlichkeit für das Glück seiner Pflegebefohlnen dehnt sich oft auf den Schnitt ihrer Kleider, auf die Wahl ihrer Nahrungsmittel und ihre Glaubensartikel aus. Nur ihre *asthetische* Bildung (wozu die *zweckmäfsige* Kultur der *schönen* Künste gehört) liegt ihm aufser dem Wege. Ob der Staat, (d. h. die Regierung) durch jene Einmischung in die speciellen und individuellen Verhältnisse der Unterthanen seine Befugnifs überschreite; oder ob die Menschen noch nicht reif genug sind, um verlangen zu dürfen, dafs seine Thätigkeit blofs *negativ* sey und sich nur auf das *Physische* ausdehnen solle, — dies kann hier nicht erörtert werden. Allein so viel läfst sich wohl behaupten, dafs, wenn der Staat (als solcher) es für nöthig hält, die Kultur des Verstandes und die Moralität der Unterthanen auf eine *positive* Art zu leiten, auch ihre Beschaftigung mit den schönen Künsten seine ernstliche väterliche Obhut und Pflege verdiene. Denn die ästhetische Bildung greift in die intellektuelle und moralische wie ein Hauptrad in das Getriebe einer Uhr. Werden nicht alle Theile derselben mit gleicher Aufmerksamkeit bearbeitet, so behält sie einen unsichern Gang. Eben so hat die Kultur der schonen Künste an dem *Charakter* eines Volks unstreitig den grofsten Antheil, wie überhaupt Humanität nur da statt findet, wo das moralische Gefühl mit den Schönheitssinne Hand in Hand geht. Zweifelt jemand daran, ob dies wirklich ein so grofses Bedürfnifs für die Menschheit sey, der erinnere sich nur an die Griechen. Wodurch erstieg dieses einzige, mit Recht bewunderte Volk eine solche Stufe der Veredlung? Hauptsächlich dadurch, dafs bey ihnen die *schonen* Künste eine *ernsthafte Angelegenheit des Staats* und des Volks waren. Gewifs, es bliebe immer ein Beweis, dafs wir uns von den Fesseln noch nicht ganz losgemacht hätten, welche die Barbarey des Mittelalters und die Monchsmoral der Menschheit anlegte, wenn wir manche Anekdote, welche die innige Theilnahme der Griechen an der Beschaffenheit und dem Effekt ihrer Kunstwerke darthut, bespötteln wollten. Gar schön würde sich doch der Athenienser bedanken, wenn man ihm für seine geschmackvollen Gebäude und Tempel unsre — Kirchen und Hütten, für seine öffentlichen Gemählde und Statüen unsre — Klekse reyen und Schnitzeleyen, für seine natürlichen Gewänder, unsre verunstaltenden Trachten, für seine Volksgesänge unsre Gassen- (mit unter auch Kirchen-) Lieder, für seine Tragodien unsre Ritterspektakel, für seine Demosthene unsre Kanzelredner, mithin auch für seine wahre oder angebliche Frivolität, unsern — soliden Stumpfsinn zum Tausch anbieten könnte und möchte *). Indessen sehe ich hier einem Einwurf entgegen, den mir, nicht etwa der Ver-

*) Aber wir dürfen die Beweise nicht so weit suchen, wie heilsam eine *sorgfältige*, *zweckmäfsige Pflege* der schönen Künste von *Staats* wegen für die Sitten seyn würde, und wie sehr die Menschen darnach verlangt, ob sie es gleich nicht immer laut gestehen. Man vergleiche nur das Theater mit der Kirche. Warum wird jenes immer voller und diese immer leerer, da man doch die Entree zum Schauspiel theuer bezahlen mufs und den Klingelbeutel mit einem Kopfsticken oder mit falscher Münze abfertigen kann? — Es liegt nicht, wie der frömmelnde

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten May. Nº. 22. 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben.

Vom Professor Fröhlich.

So sehr aufgeklärte, und für den guten Zustand ihres Kirchenkultus interessirte Protestanten in neuerer Zeit darauf bedacht waren, die liturgische Form in ihrem Gottesdienste zu verbessern, so nothwendig ist eine solche Rücksicht für jene Katholiken geworden, welche, von den höchsten Bedürfnissen des menschlichen Gemüthes ausgehend, eine diesen angemessene würdige Feyer des Gottesdienstes wünschen, eine Feyer, dem Geiste wahrer Gottesverehrung entsprechend, so wie auf die gesammte Gemüthskraft des Menschen, und deren gleichmässige Anregung berechnet. — Eine Hauptrolle bey dem katholischen Kultus spielte, schon von den ältesten Zeiten her, und musste — wie es noch weiter unten näher gezeigt werden wird — die Kunst, vorzüglich die musikalische spielen. Diese war in die wichtigsten Theile des Kultus nothwendig verflochten, daher musste auch mit ihrer mehr oder weniger geistvollen Pflege das mehr oder weniger würdige Begehen des Gottesdienstes zusammenhängen. Und das war denn auch der wahre Platz, wo der Kunst überhaupt, vorzüglich der Musik und ihren Priestern, der eigentliche Lebensquell floss, welcher die herrlichsten Werke erzeugte, den menschlichen Geist zu den fruchtbarsten Höhen erhob, und von hier aus beseelenden Hauch in das übrige Leben ergoss. Wenden wir uns, nur mit einem einzigen Blicke, in jene schöne, längst verflossene Zeit. Welch eine Menge von Kunsttempeln in den vielen Klöstern und Stiftern! — Was leisteten die vielen Singschulen, von Karl dem Grossen gestiftet und angeordnet, worin der Kirchengesang und das würdige Begehen des Gottesdienstes mit jener geistigen Kraft geübt wurde, welche die Kulturstufe jener Zeit nur immer zulassen mochte! — Desselben feyerlichen Gottesdienstes, wie er in Klöstern und Stiftern wiederhallte, wünschten auch die einzelnen Pfarrgemeinden sich erfreuen zu können; man munterte daher den Schullehrer auf, ja, man machte es ihm zur besondern Pflicht, Singschule zu halten, und sich für die feyerliche musikalische Begehung des Gottesdienstes möglichst zu verwenden. Ein edler Ehrgeiz, ein feuriger Wetteifer im rastlosen Ringen nach dem Höchsten, oft erzeugt oder gehoben durch einen reinen religiösen Sinn — welcher von jeher den tieferen Menschen zur höchsten Thätigkeit und grössten Aufopferung trieb — erregte die schlummernde Geisteskraft der Einzelnen, diese zum mächtigsten Fluge spornend. Ein gleich schöner Sinn bewegte die Kirchenvorsteher, das Mögliche zu diesem erhabenen Zwecke aus den Kirchenfonds zu thun; fromme Vermächtnisse, besonders auf dem Lande, stifteten sogenannte Jahrtäge, Engelmessen u. s. w., welche, nach der ausdrücklichen Bestimmung der Testatoren, gewöhnlich mit Figuralmusik gefeyert werden mussten. Dadurch erhielten die Musiker immer mehr Ermunterung, häufiger wurden die Uebungen, um sich zusammenzuspielen, und neu Tonstücke einzuüben; man bedurfte vieler neuen Musikalien: dies erregte die Tonsetzer, beförderte die allgemeine Verbreitung der höchsten Geisteswerke; man erfand neue Instrumente, verbesserte die bereits erfundenen, suchte ihre geistvolle Anwendung immer mehr kennen zu lernen, und selbige zur Hervorbringung würdiger Effecte zu benutzen kurz, alles war von dem edelsten Eifer für die Pflege des Höchsten beseelt, und jedes Herz und jeder Geist erglühte mit heiligem Enthusiasmus dem frommen Entschlusse, alle Kraft dem feyer-

lichen Begehen des Gottesdienstes, besonders durch Figuralmusik zu opfern.

Wie viele Erhebung, welche tief begründete Bildung, welcher Vortheil für die Anregung der Künstler zum Erzeugen der höchsten Werke, welch unberechenbarer Einfluss auf die veredelte und gesteigerte Ansicht des Lebens überhaupt sich aus diesem heiligen Drange entwickelt habe, dies anzudeuten, mag für den gegenwärtigen Zweck genügen, und einer weiteren Erörterung in einer umfassend ausgeführten Kulturgeschichte der Menschheit überlassen bleiben. — Schlimm genug für uns, dass wir leider diese Herrlichkeit, als bis auf wenige Ueberbleibsel zerfallen, betrauern müssen. Die spätere Geschichte wird die Ursachen aufdecken und frey aussprechen, welche den schlimmen oder irregeleiteten Sinn derjenigen bestimmten, die, ohne durch den Drang der Zeiten gezwungen zu seyn, solche herrliche Institute zertrümmerten, von welchen früher so viel Segen auf die Menschheit geflossen war und welche in ihre frühere nützliche Form zurückzuführen, und dadurch alle Quelle wahrer und vorgespiegelter Uebel zu verstopfen, es nur eine ruhige Betrachtung, einen reinen, dem Besten der Menschheit zugewandten Sinn, und ausdauernde Kraft erfordert hätte. — Wie sähe es gegenwärtig mit der Tonkunst bey uns aus, wenn nicht durch diese religiösen Institute die herrlichsten Geister wären geweckt und gegenseitig durch sich erzogen worden! — Um nur von der neuesten Zeit in Deutschland zu reden, hätten wir einen Mozart, Vogler, Beethoven, die beyden Romberg, Righini, Sterkel, Brandel u. s. w. und die durch ihre Schule mehr oder weniger gebildeten schönen Geister, einen v. Winter, Anselm Weber, C. M. v. Weber, Ries, Meyerbeer u. s. w. wenn damals schon die Bisthümer zu Salzburg, Würzburg, Cölln und Münster, Mainz, Speyer u. s. f. aufgehoben gewesen wären, oder sich in dem jetzigen traurigen Zustande befunden hätten? — Mehre dieser Männer hat uns bereits das harte Schicksal entrissen; wo sind die Plätze, welche uns den Ersatz der fehlenden bringen, wo die Künstler, welche einen stündlich zu befürchtenden Verlust in der That ersetzen? — Und worin haben die Neueren ohne Widerrede die Alten übertroffen? Worin wären wir ihre Lehrer, wenn sie gleichzeitig oder nach uns gelebten — als gerade in der Tonkunst, während dem nur wenige wesentliche Zweige der Kunst und Wissenschaft sich vorfinden möchten, in welchen sie nicht als die noch unübertroffenen Muster vor uns ständen? Wird es uns die Geschichte verzeihen können, wenn wir durch eine schimpfliche Nachlässigkeit und Achtlosigkeit verführt, uns dieses herrlichen Vorzuges begeben, eines Vorzuges, durch das unermudete Streben der Menschheit in Tausenden von Jahren errungen, und durch die heiligsten Aufopferungen der Trefflichsten geadelt? —

Wenden wir unsern Blick von diesem höhern Gesichtspunkte — bey welchem es sich um den erhabenen Wettlauf aller Zeiten zum gemeinsamen vorgesteckten Ziele schöner Menschenbildung handelt, auf welchen unsere Periode, besonders in Hinsicht der Tonkunst, stolz rückwärts und um sich blicken darf — hinweg auf das Bedürfniss der Bildung in gegenwärtiger Zeit; wie gross ist nicht der Schaden, welcher durch die Vernachlässigung einer würdigen, tief gegriffenen und tief ergreifenden religiösen Feyer auf die ganze Kultur des Volkes entsteht! Wo ist der Platz, auf welchem der Mensch, besonders der noch ungebildetere, die höchsten Anschauungen, die bedeutendsten und folgenreichsten Anregungen seines innersten Seelenlebens, somit die wahre belebende Quelle seines ganzen Daseyns erhalten kann, wenn es ihm nicht die Kirche und die heilige feyerliche Begehung des Gottesdienstes ist? — Wodurch wollen wir die arbeitsame Klasse — welche ja doch den grössten Theil der Nation ausmacht — die, schon durch ihren Beruf an die irrdischen Verhältnisse gefesselt, und dadurch dem so leicht verderblichen Einflusse der Selbstsucht hingegeben ist, wodurch wollen wir dieser die nothwendige höhere Richtung zum Ewigen — welche sich nur durch die willige Aufopferung oder Unterordnung des Zeitlichen denken lässt — beybringen? Die Lehre mag das ihrige hierzu beytragen; was wird sie aber erringen ohne das Ueberfüllen des Gemüthes mit den heiligsten, und allein so mächtig erhebenden Gefühlen?

Die wichtigsten und heiligsten Interessen der Menschheit, so wie besonders die eigenen Verhältnisse unserer Zeit fordern uns auf, diesem wichtigen Gegenstande, unsere ganze Aufmerksamkeit zu weihen: jene, denn jede Zeit hat ihre Aufgabe in dem Ganzen der menschlichen Entwicklung, und, so wie das einzelne Individuum,

so muss auch jede Periode dem ernsten Richter aller Zeit Rechenschaft geben, wie sie der gerechten Anforderung an sie Genüge leistete: diese, denn die neuere Zeit entbehrt ja der Mittel so sehr viele, welcher sich die früheren Perioden erfreuten. Aber, so wie der herrliche Fruchtbaum dieser aus dem geringen Kerne sich erzog, so werfen wir nur, im festen Vertrauen auf die Macht und Güte des Höchsten, getrost unser gutes Samenkorn in das wohlbereitete Feld, und pflegen es nur mit reinem Gemüthe, mit himmlischer Liebe. Es wird emporkeimen, Stengel, Blätter und Blüthe treiben und uns und unsere Nachkommen durch reiche und kräftige Frucht laben. Lassen wir daher unsere äusseren Verhältnisse noch so beschränkt seyn, benutzen wir sie nur mit heiligem Muthe, mit reinem aufopfernden Sinne, welchen wir ohnehin der Vorzeit schulden, das Werk wird gedeihen — es ist ja Gotteswerk — und die gute jetzige, von uns gelegte Begründung wird die spätere Pracht des herrlichsten Tempels feyerlicher erhebender Gottesverehrung zieren *).

Nur wenn sich der Mensch mit der ganzen Fülle seines Wesens in dem unendlichen Urquell alles Lebens fühlet, wenn er sein individuelles Daseyn als Ausfluss des Urlebens erkennt, nur dann empfindet und erkennt er die ganze Fülle und Erhabenheit, so wie auch zugleich die Beschränktheit seiner Natur. Indem das Gefühl jener ihn zu den heiligsten Empfindungen der Ehrfurcht, des Dankes, des feurigsten Preises hinreisst, welche sich bey tiefen und kräftigen Gemüthern bis zum höchsten Jubel steigern, so wird die Empfindung dieser ihn mit den Gefühlen der tiefsten Anbetung erfüllen, welche sich bis zur reuevollsten Zerknirschung des Herzens herabsenken, wo der Mensch, der Gnade des Höchsten verlustig, sich wieder zu erheben, und dem göttlichen Standpunkte zu nahern bestrebt ist. — Diese Stunden und Zeiten, in welchen der irdische Bewohner, über seine beschränkten Erdverhältnisse sich erhebend, in der Anschauung des Ueberirdischen lebt, wo er, im tiefen Selbstvernehmen des göttlichen Geistes, schon in einer höhern Sphäre wohnt, gleichsam voraus ergreifend seine herrliche, nur durch das Hier noch gebundene Bestimmung: diese sind die glücklichen, einzig vollkommen beseligenden Zeitmomente, sie sind die einzig beständigen im unbeständigen Wandel seines irdischen Daseyns. Schliesst sich auch seinem noch nicht tief genug schauenden Blicke das Geheimniss nicht auf, welches sich dem geweihten Seher enthüllt, wo er erblickt, wie das Ewige alles Zeitliche durchdringt — wie alles Leben aus Gott, dem Urleben, quillt und, durch die unendlichen Bildungs- und Durchgangsstufen gereinigt wieder in dasselbe zurückfliesst; wie der eine göttliche Licht- und Wärmestrahl im Physischen, wie im Geistigen, alles durchdringt, und alles Geschaffene in das reine Element des Urlichtes wieder auflöset, u. s. w. — er fuhlt sich durch die Ahndung, durch die Anschauung des Höchsten erhoben, gestärkt und beseeligt, er empfindet die Flamme Gottes in seiner Brust, er fuhlt sich als Mensch beglückt. Seinem Auge entrinnt die Freudenthräne, voller Jubelton schwellt die Brust, und das Herz schlägt dankbar dem entgegen, welcher ihm die bewegende Lebenskraft gab.

„Eine Flamme von dem Altar an dem Throne
Ist in unsere Seele gestreut!
Wir freu'n uns Himmelsfreuden,
Dass wir sind, und über ihn erstaunen können."

Diese Gefühle haben von jeher die Brust jedes tieferen Menschen durchdrungen, sie gaben Trost, Beruhigung und Erhebung bis zum höchsten heiligen Entzücken: sie waren es, welche das

*) Wenn die folgende Erörterung zunächst den katholischen Kultus betrifft, so werden die gegebenen Ansichten, ihrem Wesen nach, leicht auch auf eine jede andere Form der Gottesverehrung, mit der nöthigen Rücksichtigung der bestehenden Unterschiede, angewendet werden können. Sie fliessen aus dem religiösen Drange der Menschen überhaupt, und nehmen aus dem Innersten des menschlichen Gemüthes die angemessene Form zum lebendigen, freyen und ergreifenden Ausdrucke jenes, sind daher im wahren Sinne katholisch, d. h. allgemein, entfernt vom Geiste der einzelnen Sekten. Uebrigens konnte der Verf. selbst diesen Kultus in allen seinen Theilen nicht behandeln; dies erheischte ihm die Bestimmung dieser Blätter nicht. Er bittet daher, den Gegenstand als eine Skizze zu einem grösseren Werke zu betrachten, dessen umfassende Bearbeitung, im Geiste der so weit vorgeschrittenen Kultur, ein Bedürfniss in der musikal. Literatur befriedigen und überhaupt von vielseitigem Nutzen seyn möchte. d. Verf.

Leben des Menschen erwärmten, durch ihre milde Kraft die rohesten Gemüther bildeten, und für den reinen Sinn schöner Menschheit gewannen. Sie sind es, welche vorzüglich die geheime Bedeutung der Hieroglyphe und jeder mythologischen Dichtung entziffern, und die alte, so wie die neue Zeit im schönen Ringpunkte des Göttlichen, unter der mannigfaltigsten Form verbinden. — Daher die Gleichheit der anregenden Kraft zum Gottesdienste, wenn auch die Verschiedenheit der geistigen Bildung und Ansicht die Periode von der Kindheit oder der schon grösseren Reife der Menschheit, so wie eines ganz veränderten Standpunktes im Innern oder Aeussern, durch die verschiedenste Art der Gottes- oder Götterverehrung charakterisirt. Daher die Erscheinung, dass ein jeder solcher Kultus die wichtigsten menschlichen Verhältnisse umfasste, und diese von dem Geist jenes um so bedeutender und in einer um so reicheren Form durchdrungen waren, je mehr sich der menschliche Geist selbst aus der Tiefe und dem Reichthum des Innern entwickelt hatte.

Wenn wir nun dieses in der Antike schon so herrlich durchgeführt finden, was konnte nicht in der christlichen Religion geleistet werden, welche durch ihre höhere Kraft auf den Trummern jener sich erhoben hatte, und auf einem erhaboneren Standpunkte die passenden Formen jener mit dem gereinigteren Geiste der Menschheit erfullen konnte, dessen Aufschwung ja eben jenen Sieg entschieden, und dem Gebäude eine Festigkeit gegeben hatte, welches die Gewalt der Hölle nicht mehr überwältigen konnte! — Die christliche Kirche, als allgemeine Mutter derjenigen, welche diese neue Weihe der göttlichen Salbung erhalten hatten, musste sonach auch für die Erweckung, Unterhaltung und Belebung dieses göttlichen Sinnes sorgen. Die Art, wie dieses geschah, bleibt ein ewiges Ehrendenkmal des menschlichen Geistes, ein unwidersprechlicher Beweis von dem, was der Mensch vermag, wenn ihn der Geist des Göttlichen kräftiget und beseelet, zu den höchsten Anschauungen ihn erhebend und durch dieselben begeisternd. — Das neugeborne Kind nimmt sie in ihren heiligenden Schoos auf, es wird früher Bürger des Himmels, ehe die Gewalt des Irdischen es bestricken kann. Und in früher christlicher Anweisung schon mit der Milch der frommen Mutter, hat es jenen Geist der Liebe, der Stärkung durch den Gedanken an seine hohe, ewige Bestimmung eingesogen, ehe die Gewalt der verführerischen Zeitlichkeit es — gleich dem Alciden auf dem Scheidewege — schwankend machen konnte. Um diese Kraft, besonders in jenen Jahren zu stärken, in welchen die äusseren Anlockungen mit Macht gegen den jungen Menschen eindringen, wird er in der feyerlichen Versammlung an seine hohe Bestimmung als Christ und an das Bestehen im Kampfe erinnert, und für seine schwache Kraft sorgt ein neuerhaltener Seelenfreund. Hat ihn dennoch die menschliche Schwachheit überwältiget, ängstiget Unruhe und Gewissenszweifel seine Seele, so steht auch hier wieder die Kirche ihm mit liebevoller Hulfe bey. Da der Mensch sich schon erleichtert fühlt, wenn er in traulicher Mittheilung einem verschwiegenen Freunde die Angelegenheit seines Herzens enthullen kann, so hat die Kirche es so ganz aus dem Bedürfnisse des menschlichen Gemüthes gegriffen, wo sie dem Bedrängten einen unparteyischen, von christlicher Liebe durchdrungenen Freund zur Seite gibt, der ihm noch überdies mit weisen Vorschlägen beyzustehen, ja mit aller möglichen thätigen Hulfe zu unterstutzen verpflichtet ist, wo das eigene Verwenden der Ehre oder dem guten Rufe seines unglücklichen Mitbruders entgegen seyn könnte. Vereiniget nun wieder mit dem Göttlichen, nimmt er als würdiges Glied Antheil an dem Bundesmahle, welches die durch Christus mit Gott verbundenen Gläubigen zum Andenken des Todes feyern, welchen ihr erhabener Religionsstifter erlitt, um die gefallene Menschheit zu dem grossen Punkte hinzuführen, nur allein das Ewige, selbst mit Aufopferung alles Zeitlichen, zu suchen, wodurch er der grösste Wohlthäter der Menschheit ward. Und da das wichtigste Band der menschlichen Gesellschaft, von dessen Heiligkeit das Meiste in der moralischen Beschaffenheit der Familien und Völker abhängt, die Ehe ist, und die häusliche Erziehung die Grundlage aller übrigen, so musste die Kirche vorzüglich auch dahin ihre heiligende Kraft erstrecken. Ja, bis in die Krankenstätte folgt die christliche Liebe ihren Geweihten. Der Priester ist verbunden, sich des Kranken anzunehmen, ihn zu trösten und zu stärken durch Worte des höhern Lebens. Und wer weiss, welchen Einfluss ein beruhigtes Gemüth auf den Gang der Krankheit selbst hat, wer es je empfand, wie

sich der Kranke durch den Besuch und ermunternden Zuspruch eines geachteten Freundes gehoben fühlt, der wird den schönen und allgemein menschlichen Sinn der Kirche fassen. Da aber der Kranke dieser Stärkung am meisten bedarf, wo die Körperschwäche zunimmt, und der schwankende Zustand zwischen Tod und Leben, verbunden mit der selten abzuweisenden Beunruhigung wegen des Jenseits, die ängstigenden Kämpfe des Kranken zur Folge hat, welche so oft die noch übrige Lebenskraft verzehren und aufreiben, so sorgte die Kirche auch für diese Zustände durch ihre liebevolle Hulfe, die für den Kranken um so stärkender ist, als er noch überdies den Trost besitzt, dass das fromme Gebet und Andenken nach seinem Tode ihm noch zum Heil gereichen könne. Und hier spricht sich der humane und zugleich erhabene Sinn der katholischen Religion so bedeutend aus, wo die herrliche Idee von der ewigen Existenz der Geister und ihrer Wechselverbindung so schön, so wirkungsvoll und tiefeingreifend in die höchsten Bedürfnisse und Ahndungen des menschlichen Gemüthes, gestaltet ist. Wenn sich ferner die wahre Freundschaft dadurch auszeichnet, dass sie auch mit nie zu erlöschendem warmen Antheile des Freundes jenseits des Grabes gedenkt, und ihm, wenn schon lange keine Spur der irdischen Reste mehr vorhanden ist, noch die fromme wehmüthige Erinnerung weiht, wie herrlich strahlt jene Religion, wie fest hat sie ihr Gebäude auf dem allgemeinen schönen Sinne edler Menschennatur aufgerichtet, welche dieses nicht allein allen ihren Eingeweihten zur heiligen Pflicht macht, sondern auch dadurch, dass jeder Priester, sowohl in dem eigenen *oro et pro defunctis*, so wie in jeder *Messe aller Erblichenen* im Geiste der reinsten Andacht und der erhabensten Bitte gedenken muss, gleichsam das Andenken an alle Eingeweihten des Bundes verewigt. Dadurch entspringen aber auch die grossen und wichtigen Pflichten des Priesters, und kein Individuum der Gemeinde ist zu solchen Aufopferungen verbunden. Die Kirche, diese und die schwache Kraft des Menschen kennend, verpflichtet daher ihre Priester öffentlich und weihet sie ein zu dem schönen Berufe im Angesichte des ganzen Volkes, indem sie ihnen die stärkende Gnade verleiht. Da es aber im allgemeinen Geiste der menschlichen Natur liegt, dass Beyspiele und Muster, von ausgezeichneten Personen gegeben, weit mehr wirken als die blosse Lehre, so giebt sie in der Verehrung der Heiligen jeder Art die vortrefflichste Anregung zu einem höheren, dem Ewigen allein zugewandten Leben. Und wenn bey dem Griechen die Flamme der Begeisterung, der feste Entschluss zur unbedingten Dahingabe für sein Vaterland, aus dem Heldengebilde seiner Voreltern in die edle Brust sich ergoss und mehr als alle Vorschrift wirkte, wird diess nicht hier derselbe Fall, ja, in einem noch höheren Grade seyn, wo es sich um einen weit höheren Preis handelt? — So umgreift dieser Kultus alle schönen Verhältnisse, welche sich aus dem allgemeinen Geiste tiefer und edler Menschennatur entwickeln, die Menschen durch das Band der interessantesten, heiligsten Gefühle und Anschauungen verknüpfen, und zur überirdischen Sphäre heranreifen lassen *).

Daher kommen die verschiedenen Feste und Formen dieses Kultus. Daher der hohe, einfache und würdige Charakter desselben überhaupt, welcher, selbst im höchsten Jubel, die Grundzüge des Erhabenen, Grossen, Heiligen nicht darf vermissen lassen und in den milden Zügen sanfter, andachtsvoller Stimmung noch jene Fülle des Innern, jene Simplicität, so wie das Edle der Formen entfalten muss, in welchen ein Herz ertönt,

*) Die genauere Auseinandersetzung der allgemeinen Idee von diesem Kultus und ihrer verschiedenen Gestaltung schien dem Verf. nothwendig, einmal, weil dies zur deutlichen Erkenntnis des Ganzen gehört, und dann, weil so viele Compositionen, besonders der neueren Periode, beweisen, dass die Verf. derselben diesen kirchlichen Kultus in seinem Wesen gar nicht kennen. Daher das willkührliche Verdrehen, Auslassen und unrichtige Setzen des Textes, bey welchem die Wortbedeutung noch lange nicht den ganzen Sinn entwickelt, indem dabey vorzüglich auf den Geist des Kultus, und die einzelne Art der Anwendung bey diesem zu sehen ist; daher das Ungeeignete so vieler Behandlungsarten. Zugleich hielt sich der Verf. durch diese genauere Erwähnung des Allgemeinen von der Vorbindlichkeit entbunden, später alle die besondern Formen der Gottesverehrung, z. B. Vespern, die Feyer in der Charwoche u. s. w. zu erörtern. Auch möchte dadurch Gelegenheit gegeben seyn, auf ein feyerlicheres Begehen mancher gottesdienstlichen Handlungen zu denken, als dieses bisher Statt fand.
d. Verf.

das von dem Gefühle des Urlebens und des Beseeligtseyns durch dieses erfüllt ist.

Die Form, in welcher der Mensch die Anschauungen des Göttlichen im Irdischen verklären und in der tiefsten und reichsten Gestalt erscheinen lassen kann, ist die Kunst. Daher die nothwendige Verbindung der Kunstformen und ihrer Werke mit der religiösen Feyer. Daher vorzüglich hier die allgemeine Anwendung der Musik, dieser tieferen und reicheren Herzenssprache, besonders bey den gebildeteren Nationen, von welchen uns die Geschichte Nachricht giebt. Daher denn auch die Nothwendigkeit von der Einführung der Tonkunst in den erhabenen Tempel der christlichen Religion, welcher, als Anbetungsform des Ewigen in der Tiefe des Gemüthes, die Tonkunst als jene Form so ganz entspricht, worin sich dieses letztere, in seiner unmittelbarsten Anregung, im angebornen Tonausdrucke entfaltet, und sonach in dem reichen Spiele analoger äusserer Tonverbindungen das innere reiche Leben schöner verbundener Gefühle sich ergiesst. Durch die unendliche Kraft, den unerschöpflichen Reichthum von Formen und die mannigfaltigsten Darstellungsmittel in den Stand gesetzt, eine jede Gefuhlsregung mit wahren, kräftig und gleichmässig ansprechenden Zügen erscheinen zu lassen, wird der Tonsetzer für die Kirche nothwendiger Weise nach dem bereits entwickelten Charakter der Gottesverehrung überhaupt, und besonders nach jenem der einzelnen Feste selbst sich richten müssen, für welche er sein Tonwerk schreibt. Der Verf. übergeht, der Kürze wegen, die in der katholischen Kirche gebräuchliche Eintheilung der verschiedenen Feste, so wie die Zergliederung einer jeden besondern Art von gottesdienstlicher Feyer — obgleich erst hieraus die wahren Grundsätze für die verschiedenen Kirchentonstucke fliessen — und theilt alle Feste in fünf Klassen. Die höchsten Feste werden die erste, jene von minderer Feyerlichkeit die zweyte, dritte und vierte Klasse bilden. Zu einer fünften wird der Trauergottesdienst überhaupt gehören, welcher, nach dem erforderlichen Grade der Feyer, dem Charakter von irgend einer der erwähnten Klassen gemäss zu behandeln wäre. Dass eine jede Art dieses mannigfaltigen Kultus dem ächten Geiste der Kirchenmusik zu entsprechen habe, dies wurde bereits schon erinnert. Dass dieser nicht durch theatralische Effecte, unwürdige Figuren und Formen — gleichviel, welcher Art — entstellt seyn dürfe; dass wir, so viel möglich, zu dem einfachen, sprechenden Gesange der Alten, zu ihrem reinen kindlichen Sinne wieder zurückgehen müssen, wenn unserer Kirchenmusik überhaupt wieder die Stunde des Heils schlagen, und der gläubigen Gemeinde wahre Erbauung werden soll, dies ist schon von allen Seiten so oft und, um allgemein beachtet und befolgt zu werden, gründlich und eindringlich genug gesagt worden. Der Verf. verweiset deshalb auf die vortreffliche Abhandlung im 16ten Jahrg. dies. Zeit. No. 35, 36, 37. „*über alte und neue Kirchenmusik*," ferner auf die wahren Worte in No. 20. d. J. „*über das Alte und Veraltete in der Musik*," so wie in diesen Blättern auch über diesen Gegenstand der gründlichen Ansichten so viele bey verschiedenen Gelegenheiten niedergelegt, und durch treffende Beyspiele erläutert worden sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Sievers.

Nur drey ausländische Künstler haben diesen Winter Paris besucht. Da alle drey Deutsche waren, so folgt daraus, dass (wenigstens in meinen Augen) die Qualität die Quantität ersetzt hat. Noch nie habe ich es mehr bedauert, dass der Umfang der musikal. Zeitung zu beschränkt ist, um darin Abhandlungen über solche Gegenstände der Tonkunst in der nothwendigen Ausführlichkeit zu gestatten, welche, da sie auf einem rein ästhetisch-philosophischen und psychologischen Grunde beruhen, den musikalischen Praktiker nur mittelbar interessiren. Ich muss also Verzicht darauf leisten, den absoluten Unterschied, der zwischen der deutschen und französischen musikalischen Ausführung vorhanden ist, aus sich selbst, das heist, aus der Verschiedenheit der politischen und der daraus entspringenden moralischen Bildung der beyden Völker zu entwickeln: ein Unterschied, der bisher freylich wohl bemerkt, aber immer nur für zufällig-quantitativ, und nicht für nothwendig-qualitativ genommen worden ist. Wenn ich erst noch nöthig gehabt hätte, diesen Unterschied in seinem ganzen praktischen Umfange kennen zu lernen; so würden mir die Leistungen der oben erwähnten Künstler

eine genugsame Gelegenheit dazu gegeben haben, besonders schon deshalb, weil die respectiven Instrumente derselben, nämlich Geige, Klarinette und Oboe, gleichsam als die Repräsentanten aller Saiten- und Blasinstrumente zu betrachten sind. Gehe ich jetzt zu den Künstlern selbst über: es sind der Oboebläser Czervenka, der Geiger Maurer und der Klarinettist Iwan Müller. Die ersten beyden stehen im Dienste des russischen Generals Wsewoloyski zu Petersburg, und dirigiren dessen Kapelle, eine Kapelle, welche, da der hiesige Geiger Baillot, die Klarinettisten Bender, die Hornisten Gugel und mehre andere bewährte Künstler zu verschiedenen Zeiten Mitglieder derselben gewesen sind, von jeher einen merkwürdigen Musikverein gebildet zu haben scheint. Hr. Iwan Müller lebt, so viel mir bekannt ist, ohne Anstellung. Suche ich jetzt das Verdienst jedes einzelnen dieser Künstler kenntbar zu machen. Herr Czervenka besitzt einen sehr schönen Ton auf seinem Instrumente, vielleicht den schönsten, den ich je gehört habe (da ich bereits nahe an sieben Jahre entfernt aus Deutschland lebe, so sind mir freylich die jüngeren Oboisten gänzlich unbekannt), einen Ton, der eben so weit von schwächlicher unmännlicher Süsslichkeit, als von bizarrerzwungenem Ueberschreyen des Instruments entfernt ist. Der Ansatz des Künstlers ist von der grössten Gleichheit und Sicherheit in allen Lagen der Tonleiter, möchte aber, dünkt mich, im Allgemeinen etwas mehr intensivere (ich sage *intensivere*) Stärke und Gediegenheit gestatten. Hr. C. schleift in der grössten und angenehmsten Vollkommenheit die Tonleiter durch die halben Töne herauf und herunter; doch ist mir nicht bekannt, ob er sie auch im gleichen Maasse stakkiren kann. Seine mechanische Fertigkeit ist so, wie sie sich von einem Künstler von dieser Ausbildung erwarten lässt. Mit so seltenen Vorzügen ausgestattet, würde Hr. Czervenka wahrscheinlich der erste Oboebläser der jetzigen Zeit seyn, wenn ihm nicht eine Eigenschaft abginge, die gleichsam den Schlussstein jedes musikalischen Künstlerthums ausmacht, nämlich die Kenntniss, Effect zu machen. Was ist aber der Effect? Das ist eben so leicht, in wenigen Worten zu fragen, als schwer, in wenigen Worten zu beantworten. Der Künstler mache es, wie die Natur: diese schafft Hitze und Kälte, lässt Licht und Finsterniss werden und den Regenbogen in sieben Farben sich am Himmel spiegeln. Kälte ist verminderte Hitze, Finsterniss vermindertes Licht, und im Regenbogen entsteht die eine Farbe aus der Verminderung der andern. Das Vermindern schliesst aber, wie sich von selbst versteht, das Verstärken in sich, und somit besteht alles, was unsere Sinne afficirt, also der Effect, in Verminderung und Verstärkung der äusseren Eindrücke. Man dürfte also dem Künstler, um ihm Unterricht im Effecte zu ertheilen, nur die Lehre zu geben brauchen: vermindere und verstärkere die Töne. Würde er sich über den zu grossen Empirismus dieses Unterrichts beklagen, so könnte man nicht anders, als ihm rathen, der Natur die Kunst abzusehen, wie sie nicht auf einmal und unmittelbar Kälte auf Hitze, Nacht auf Tag und Violet auf Roth folgen lässt, sondern vielmehr alles durch stufenmässige Fortschreitung aus einander zu entwickeln weiss. Schiene dem Künstler auch diese Weisung immer nur den Ort anzudeuten, wo das Mittel zur Lösung der Schwierigkeit liegt, nicht aber, wie dies Mittel zu erringen ist, so würde man ihm ein für allemal und zwar in letzter Instanz die Pflicht auferlegen, Genie zu besitzen; denn ohne Genie ist kein Künstler denkbar. Um von dieser Abschweifung auf Hrn. Czervenka wieder zurückzukommen, so thut es mir leid, dass derselbe, aus Besorgniss der grossen Kosten, welche hier ein in einem Theater gegebenes Concert zu verursachen pflegt, den kleinen winzigen Foyer des Theaters Favart gewählt hatte. Daraus sind für ihn und das Publikum eine Menge Uebelstände erwachsen, deren bedeutendster jedoch ihn selbst getroffen hat: dies ist ein Verlust von einigen tausend Franken, welche Herr Czervenka hätte mehr einnehmen können, wenn die Hälfte des Publikums, wegen Ueberfüllung des Saals nicht vor der Thüre hätte wieder umkehren müssen. Die Zuhörer selbst wurden durch das Gedränge im Saale, besonders aber durch die Oeffnung der Thüren und der inneren Fenster, so wie durch die empfindliche Kälte, welche zu denselben eindrang, in eine so unbehagliche Stimmung versetzt, dass sie, wäre der Künstler nicht durch die Achtung vor seinem Talente vor einer solchen Ahnung desfalls geschützt gewesen, sich leicht hätten sehr missfällig verlauten lassen können. So viel von Hrn. Czervenka. Was Hrn. Maurer anbetrifft, der sich in einem der von der grossen Oper gegebenen *Concerts spirituels* hat

hören lassen, so unterscheidet sich dieser Geiger durch seine kunstvolle Bogenführung, so wie durch den daraus hervorgehenden markigen Ton von vielen Ausübern des nämlichen Instruments auf eine sehr vortheilhafte Weise: ich gestehe, dass die ersten Striche dieses Künstlers, als vollkommenster Gegensatz der Töne, die mein Ohr seit fünf bis sechs Jahren zu hören gewöhnt gewesen, eine sehr angenehme Wirkung auf mich gemacht haben. Hr. Maurer scheint eine grosse mechanische Geschicklichkeit und besondere Reinheit in Doppelgriffen zu besitzen, obgleich ich von letzteren nur durch ein paar Takte, welche in dem von ihm vorgetragenen Concerte vorkamen, urtheilen kann. Als Flecken im Talente dieses Künstlers, den ich überall nur ein einziges Mal gehört habe, ist mir in der jedesmaligen dritten (höhern) Note mehrer in derselben Figur wiederkehrender, aus vier Sechzehntheilen bestehender sogenannten Rutschpassagen eine stete Unreinheit hörbar geworden. Der Vortrag dieser Passagen, ihre ungebührlich häufige Wiederkehr, das Rutschen überhaupt und endlich die daraus unangemessene Länge des Allegro's, besonders desjenigen Theils desselben, in welchem sich jene Passagen befinden, dies sind die alleinigen Ursachen gewesen, warum der Künstler, statt grossen und allgemeinen Beyfall zu erhalten, nicht vielmehr Enthusiasmus erregt hat. Das Publikum des italienischen Theaters zu Paris ist vielleicht das wahrste, gebildetste und am vollendetsten organisirte künstlerische Publikum der ganzen gebildeten Erde: es besteht aus lauter Individuen, sowohl einheimischen als fremden, welche nicht blosse frivole Neugierde oder Sucht nach Zerstreuung (denn dergleichen Subjecte, das heisst, die eingefleischten Franzosen, besuchen das italienische Theater nie), sondern Leidenschaft für die Musik in dies Theater führen. Erwägt man nun noch, dass dieses Publikum (die Fremden desselben im Auslande, und die Einheimischen in Paris) Gelegenheit gehabt hat, die vollendetsten Leistungen kennen zu lernen, die es in der musikalischen Welt gibt; so folgt daraus, dass eben dieses Publikum im unparteyischen Zustande unfehlbar seyn muss. Täuscht es sich, so geschieht es aus vorgefasster Meynung oder aus irgend einem mittelbaren Interesse. Wo aber weder jene durch den Ruf, noch dieses durch freundschaftliche Bemühungen hat hervorgebracht werden können, da ist der Ausspruch dieses Publikums in erster und letzter Instanz. Daher ist mir auch das Parterre des italienischen Theaters von jeher ein nicht minder wichtiger Gegenstand des Studiums gewesen, als die Künstler, welche sich auf der Bühne desselben gezeigt haben. Dies Publikum nun, und nicht allein meine eigene Ueberzeugung, haben mich überzeugt, dass die angeführten Mängel in dem Vortrage und in dem Concerte des Hrn. Maurer (möge die Ausführlichkeit, mit welcher ich bey dieser Gelegenheit rede, eine Bürgschaft des uneigennützigen Interesses seyn, welches das Talent des Künstlers mir eingeflösst hat) in der Wahrheit existirten, weil sie im nämlichen Augenblicke, wo ich selbst deren Wirkung in mir selbst spürte, auch auf das Publikum ihren Einfluss ausübten. Was das sogenannte Rutschen anbetrifft, so sind freylich auch die französischen Geiger von dieser höchst tadelnswerthen Angewohnheit nicht frey; aber sie üben sie cum grano salis aus, das heisst, geleitet von jenem Schicklichkeitsgefühle, welches der Charakterzug der französischen Kunstbildung ist und seyn muss, da die Franzosen, ihrer plastischen Kultur wegen, die unmittelbar umgebenden Formen stets im Augenmerke haben, der Deutsche aber im Hinstarren in die romantische Weite nie ein Ende in der Länge und Breite finden kann. So erklärt sich in gutem und im bösen Sinne die Beschränktheit der Franzosen und die Unendlichkeit der Deutschen. Das Rutschen bey den Franzosen wird aber nicht allein durch ihr Schicklichkeitsgefühl, sondern auch durch den intensiv-beschränkten Umfang ihres Tons gemildert. Will übrigens Hr. Maurer meinem Rathe Gehör geben, so enthalte er sich dieser Geschmacklosigkeit ganz und gar: die Singstimme rutscht zwar auch (und das durfte der einzige übelverstandene Grund für jene Angewohnheit seyn); aber ihr ist das auf einem andern Wege, nämlich durch Entziehung des Odems, also mildernd möglich, dahingegen der Geiger beym Rutschen Finger und Bogen gerade schwerer als vorhin ausdrucken muss, um, ohne Taktverrückung, den erforderlichen Raum der Saite zu durchlaufen. Das bisher Gesagte mag als Urtheil über das Spiel des Hrn. Maurer im besondern gelten, in so fern sich letzteres in dem von ihm vorgetragenen Concerte kundgethan hat. Im Allgemeinen sind mir im Künstler Ungleichheit und ohne gewisse Unterfahrenheit aufgefallen;

erstere zeigt sich, trotz der grossen Correctheit, die das Spiel desselben im Allgemeinen charakterisirt, im Mangel an kräftiger Haltung einzelner Theile, und letztere in der Unkunde, von den vorhandenen Mitteln in ihrem ganzen Umfange Nutzen zu ziehen. So besitzt der Künstler z. B. ein vortreffliches Portamento im Cantabeln, und wie schon oben gesagt, eine grosse Reinheit in den Doppelgriffen, und doch war von beyden nur wenig in dem von ihm gespielten Concerte vorhanden. Hr. M. ist noch jung, und somit bin ich im voraus überzeugt, dass Reflexion über sein Künstlerthum, deren Fähigkeit ich mit Vergnügen in ihm vorhanden gefunden habe, ihn über kurz oder lang aller bisher angeführten Mängel Herr zu werden, lehren wird. Was Hrn. Maurer als Componisten anbetrifft, so haben mir die beyden von ihm und von dem Hrn. Czervenka vorgetragenen Concerte freylich nicht überreich an Erfindung, aber desto ausgezeichneter durch Klarheit der Ideen und Reinheit des Satzes geschienen. Weniger hat mich die von demselben gesetzte Symphonie befriedigt, die im ersten *Concert spirituel* von dem Orchester der Oper aufgeführt worden ist, und welche eigentlich zu einer von Hrn. Maurer componirten Oper (der französische *Amant jaloux*) gehört. Statt der Ideen, an welchen dieses Stück fast gänzlichen Mangel leidet, findet man darin vom Anfang bis zu Ende eine Allgemeinheit, die dem Zuhörer durchaus keinen Gegenstand der Aufmerksamkeit darbietet, folglich theilnahmlos lässt. Ueberdem leidet der ganze Charakter dieser Symphonie an einem gewissen Uebermaasse von Ernste, der sich eben so wenig zu dem Inhalte des Stücks, für welches sie geschrieben ist, als überhaupt zu einer Concertsymphonie passen möchte. So weit von Herrn Maurer. Wenn mich die beyden vorgenannten Künstler zu einer ungewöhnlichen Ausführlichkeit veranlasst haben; so kann ich über den dritten, den Hrn. Iwan Müller, desto kürzer seyn. Dieser Künstler, der, gleich Hrn. Maurer, in einem der *Concerts spirituels* gehört worden ist, besitzt eine gemachte Manier, in welcher er weder vor-, noch rückwärts schreiten wird, also weiss die Kritik, wo sie ihn zu finden hat. Der Charakter seines Spiels ist eine gewisse weise und besonnene Nüchternheit, die ihn verhindert, weder im Guten noch im Bösen Excesse zu begehen. Wie es Grenzvölker gibt, die etwas von Nachbaren zur Rechten und etwas von Nachbaren zur Linken, oder besser gesagt, eigentlich von beyden Nichts besitzen, weil im Gebiete des Geistigen etwas so gut, wie nichts ist; so steht auch Herr Iwan Müller zwischen den Deutschen und Franzosen wie ein Grenzpfahl mitten darin, ist aber kein Deutscher, weil er zu viel Verstand, und kein Franzose, weil er zu viel Gemüth besitzt. Kräftig ist allerdings sein Ton, aber mehr für das Gehör, als für das Herz; nach Süsslichkeit möchte den Künstler auch wohl gelüsten, aber dazu ist seine ganze Individualität zu massiv. Summa Summarum: das materielle Künstlerthum des Mannes liegt vollendet da; aber der lebendige Hauch des Genies ist ihm nicht eingeblasen worden. Hr. Iwan Müller wird, höre ich, auch ein eigenes Concert geben. Es soll mich freuen, wenn ich auf diesem Wege erfreulichere Resultate seines Talents zu berichten haben werde.

Grosser Jubel unter den hiesigen Musikverständigen! Eine harmonische Erfindung ist gemacht worden, von der sich die Bache, die Marpurge, die Kirnberger u. s. w. wohl nie hätten etwas träumen lassen: die Herren Garcia und Pellegrini haben einen Quart-Triller geschlagen. Wer es nicht glauben will — nun, der hätte selbst ins erste *Concert spirituel* kommen und mit eignen Ohren das neue Wunder vernehmen sollen. Um das harmonische Factum gebührendermaassen auf die Nachwelt zu bringen, will ich es hier mit diplomatischer Treue zu Protocoll nehmen. Es hat sich folgendergestalt zugetragen:

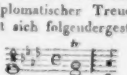

Ein Knecht, der des Herrn Willen weiss (oder doch wissen sollte, welches auf eins herauskömmt) und doch nicht thut, ist bekanntlich doppelter Streiche würdig. Aber glücklicherweise kann niemand zweyerley Todes sterben. Folglich dürfte man Hrn. Garcia (was Hrn. Pellegrini anbetrifft, so ist dieser, obgleich er der Stehler und Herr Garcia blos der Hehler gewesen, wegen absoluter Unkunde des begangenen Verbrechens zu absolviren), es sey denn, er würde von der so eben an ihm, in der Person seiner Oper: *Il Fazzoletto*, vollzogenen Capitalstrafe wieder ins Leben zurückkommen wollen, folglich dürfte man Hrn. Garcia, sage ich, Gnade für Recht angedeihen

lassen, und ihn nur einfach am Leben strafen wollen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte — — von Just. Amad. Lecarf. Leipzig, bey Peters. (Pr. 20 Gr.)

Der Verf. scheint ein Mann von Einsicht und Bildung im Allgemeinen, von Talent für Musik, und von nicht gewöhnlicher Kenntniss dieser Kunst. Das Erste gehet zunächst hervor aus der Art, wie er die sämmtlichen Gedichte in Hinsicht auf Ausdruck gefasst, und wie er sie dann auch in Hinsicht auf Declamation, Accentuation, Rhythmik u. s. w. behandelt hat; das Zweyte — zunächst aus seinen Erfindungen, die gut, zum Zweck passend, und auch nicht ohne Eigenthümlichkeit sind; das Dritte — aus der Art, wie er den (meist sehr einfachen) Gesang gegen die (bedeutende und sehr gewählte) Harmonie gestellt, und wie er diese auf meistens gar nicht gewöhnliche Art auszuführen gewusst hat. Im Letzten mag ihm Spohr, in seinen neuern Liedern mit Klavier, zunächst als Muster vorgeschwebt haben. Damit könnte diese Anzeige abgebrochen werden. Weil aber ein Recensent Tadel so wenig, als Lob verschweigen soll, und durch jenen erst dies, als unparteyisch, am besten beglaubigen kann: so sey für jeden dieser Punkte noch etwas angemerket. Was den ersten betrifft: das letzte Lied wird durch das figurirte Accompagnement, wenn gleich dies leicht ist, doch zu schwer; (nicht der Ausführung, sondern dem Gewicht nach:) blos in Akkorden, und auch das kleine Zwischenspiel nach der ersten Textzeile weggelassen, findet es der Rec. weit angemessener; in der Declamation hätte Manches noch genauer genommen werden können, z. B. die ganz enge Verbindung der zwey letzten Strophen von Göthe's: Fullest wieder u. s. w. Was den zweyten der obigen Punkte anlangt: so künstelt doch wohl der Verf. hin und wieder zu sehr. Z. B. im Nachspiel S. 3. ist die Einfachheit, und das wahrscheinlich durch Künsteln, bis zur Leere herabgebracht. Die Wiederkehr bey den andern Strophen, wo eine dritte Stimme hinzugesetzt ist, zeigt diese Absichtlichkeit. Und wollte der Verf. bey dieser Wiederkehr steigern, und simplificirte darum die Stelle das erstemal allzusehr: so durfte er ja bey den Wiederholungen nur eine gute vierte, wie hier die dritte Stimme, hinzusetzen. Der Satz würde durch einen guten Tenor, wie der Rec. ihn dem Verf. nicht erst nachzuweisen braucht, ohnehin gewonnen haben. Die Beendigung des ganzen Stücks, S. 7, in dem eigenen, befremdlichen Schluss durch das Pianoforte allein, ist doch wohl auch etwas Erkünsteltes; mag nun der Verf. damit die Frage, womit das Gedicht schliesst, gewissermaassen haben beantworten wollen, (wozu der *Lieder*-Componist aber nicht berechtigt war,) oder mag dieser Schluss nur überhaupt eine Art von ausdrucksvollem, seltsamen Excursus seyn sollen. Gegen den dritten jener Punkte findet zugleich statt, was oben von dem letzten Liede erwähnet worden ist.

Der unterrichtete Leser siehet, dass diese Gegenbemerkungen nur Einzelnheiten betreffen, und meistens nur solche, die neun Zehntheilen der Liedersänger ziemlich gleichgültig sind: sie werden daher, und sollen auch, der Empfehlung dieses Werkchens keineswegs Eintrag thun. Denn empfehlen darf man es; und am meisten die Lieder, Seite 13 folgg., S. 16 folg. und S. 18.

Kurze Anzeige.

1. *Abendröthe, von F. de la Motte-Fouqué — —* (Pr. 8 Gr.) und
2. *Der alte Rittermann, Ballade, in Musik ges. für eine Singstimme mit Begleit. von Guitarre oder Pianoforte von Gottfried Weber.* Leipzig, b. Peters. (Pr. 4 Gr.)

Zwey angenehme Gedichte, beyde passend, was den Ausdruck anlangt, sonst aber, das erste etwas gedehnt, monoton und gewöhnlich, das zweyte, interessanter und ungewöhnlicher in Musik gesetzt; beyde für den Sänger und Begleiter leicht auszuführen, beyde, wie die Figuren zeigen, zunächst für Begleitung der Guitarre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

theidiger des blos Nützlichen (welcher die ungeheuren Verwicklungen und Sorgen des Staats in Betreff des Militärs, der Finanzen, des Kommerzes u. a. dgl. vorschuzt) sondern der warme Kunstfreund selbst machen dürfte. „Zum Gedeihen „der Künste, konnte er sagen, gehört theils voll„kommene äussere Freyheit, theils die mög„lichste Entfernung aller, die keinen innern „Beruf, d. h. kein entschiedenes Talent, dazu „haben. Beydes würde durch die Einmischung „des *Staats* in ihre Kultur verhindert. Schon „das blosse Beyspiel eines Hofes bewirkt einen „herrschenden Kunstgeschmack, der die *höhere* „Ausbildung hemmt, welche ohne *Mannigfal„tigkeit* der Produkte nicht zu erreichen ist. Was „würde nicht erst geschehen, wenn der Staat „durch die von ihm geforderte Sorgfalt für die „Künste auch das Recht erhielte, zu bestimmen, „wie man dichten, mahlen und musiziren oder „komponiren solle, so wie er das Recht hat, die „Justiz-Verwaltung anzuordnen! Thäte er aber „*hierauf* Verzicht, so behüte uns der Himmel „vor der Menge von Kunstgenossen, welche, „gleich den Froschen nach einem warmen Re„gen, das Land bedecken und die zarte Garten„pflanze, die uns jezt zwar seltener aber desto „inniger erfreut, in eine gemeine Feldfrucht ver„wandeln würden, die nur dem rohen Gaumen „behagt!"

Allein muss man denn immer nur Extreme suchen und erwarten? Sollten die Regenten unserer Zeit, selbst die weniger weisen und gutmeinenden, nicht durch tägliche Erfahrung belehrt seyn, dass die Menschen ihren Geist, da, wo er zur Thätigkeit aufgerufen wird, (wie das bey Kultur der Künste geschehen muss) nicht mehr wie ehedem am Gängelbande leiten lassen, wie man etwa zum Behuf der Militär- und Finanz-Einrichtungen über ihre Körper und ihr Vermögen disponiren kann? Sollten sie bey einer Sache, welche ihre Ehre und die Zufriedenheit ihrer Völker (denn wer singt, murrt nicht,) auf eine so auffallende Weise befördert, die *Bedingung* vergessen, unter welcher sie nur gedeihen kann, nämlich, *freyen* Spielraum für die Künstlerlaune *innerhalb* der Grenzen ihrer Kunst? Sollte sich endlich, wenn der Staat den *achten*, *hinreichend* geprüften Künstler anständig besoldet und auszeichnet, mit Vermeidung alles Innungszwanges, kein Mittel ausfinden lassen, wodurch man verhütete, dass das Land von eben so vielen talentlosen Kunstpfuschern geplagt würde, wie es

---

Eiferer wähnt, an der Gottlosigkeit und dem Leichtsinn des Zeitalters, sondern daran, dass man über die an sich so preiswürdigen Bemühungen, das Kirchenwesen vom kindischen abergläubigen Wust immer mehr zu reinigen, doch das *ästhetische* Bedürfniss der Menschheit hiebey zu vergessen scheint. Ehedem war die öffentliche Religionsübung allzu sinnlich, jezt — (ich rede von protestantischen Gegenden im nördlichen Deutschland) — sucht man sie zu einer *bloßen* Verstandessache zu erheben. Im erstern Fall wirkt sie wenig Gutes, im leztern, *als Religion*, gar nichts. Anstatt also die Sinne *und* den Verstand bey der öffentlichen Religion in *Harmonie* zu erhalten, sieht man sie nur im *Kontrast*. Daher ist der sogenannte Gottesdienst dem Aufgeklärten zu trivial und dem Ungebildeten zu nüchtern. Geschieht es nun nicht lediglich um eine *schöne* Rede, oder (was in diesen Gegenden immer seltener wird) um eine gute Kirchenmusik zu hören, (*also in ästhetischer Hinsicht*) wenn, besonders in grössern Städten, ausser alten, müssigen und bigott erzogenen Leuten, noch sonst jemand eine Kirche besucht? — Und was folgt daraus für die Prediger, die Konsistorien, die Fürsten? — Sie werden über kurz oder lang statt der neuen Lappen auf dem alten morschen Gewande (dem Ritual und der Liturgie) für ein *ganz neues*, bequemes und dem Geist der Zeit angemessnes oder doch ästhetisch geformtes Kleid sorgen müssen, wenn sie die Volksreligion vor gänzlicher Erstarrung schützen wollen.

Einen andern Erfahrungsbeweis der Richtigkeit obiger Bemerkungen liefert der herrschende Geschmack am Singspiel vor dem Schauspiel. Ohne besondre lokale und temporare Umstände werden die Theaterkassen durch das leztere bey weitem nicht so gefüllt als durch jenes, so schnal und saftlos auch der Inhalt der meisten Operetten ist. Verziehens sucht der feinere Geschmack sie zu verdrängen; warum es nicht geschieht, ergiebt sich aus dem vorhin gesagten.

d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. N°. 23. 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes etc.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stücke.)

Es fragt sich nun zunächst, welche Art der Musik ist die feyerlichste, d. i. eine solche, welche dem erhebenden Charakter entspricht, der die Feste der ersten Klasse, z. B. das der Geburt des Weltheilandes, der Glorie der Auferstehung, der heilbringenden Sendung des göttlichen Lichtes zu dem der geistigen Erhebung bedürftigen Menschengeschlechte u. s. w. auszeichnet, ohne der hohen Einfachheit und Würde entgegen zu seyn, welche die Kirche fordert, deren Zweck kein anderer seyn kann, als der, alle gläubigen Herzen im Geiste der Andacht zu versammeln, und sie mit den tiefsten Gefühlen erhebender Gottbeseeligung zu erfüllen. Der Verf. — der schon so oft die Wirkung erfuhr, welche zahlreich besetzte Chöre von 50 bis 100 Personen ohne alle Begleitung dann hervorbringen, wenn sie mit gehörigem Tragen der Stimme, in einem Ergusse der seelenvollen Anregung, mit gemeinsamen oder doch wohl berechnetem Wachsen und Abnehmen u. s. w. kurz, mit jener Vollkommenheit ausgeführt werden, welche hier in einem vorzüglichen Grade zu erreichen, es nur eines geistvollen Chorführers, und des reinen unermüdeten Willens der Ausführenden bedarf — kennt nichts Feyerlicheres, welches zugleich der heiligen Würde der Kirche gemässer wäre, als eine von starken Chören, ohne alle Begleitung, auf die obenbeschriebene Weise ausgeführte Musik. Die Orgel könnte die Ein- und Ausleitung und passende Zwischenspiele übernehmen. Keine andere Art von Musik dringt so tief in das Gemüth, keine hat sich einer so herrlichen, bleibenden Wirkung zu erfreuen. Man fühlt es hier so recht, wie alle Instrumentalmusik nur Nachahmung, Copie ist. Auch ist keine andere Art der Musik der Form wahrer Gottbeseeligung so gemäss, die nur allein in einem stillen Herzen thront. Zugleich ist der üppigen Ueberladung, in welche die Instrumentalmusik ohnehin so leicht und gern ausschweifet, ein starker Damm entgegengesetzt, die Kirchenmusik bleibt reiner, vor dem fremdartigen und störenden Schmuck vieler Passagen, Coloraturen, Manieren und Figuren gesichert — welche ihr Daseyn so oft dem üppigen Drange schwelgerischer Gefühle, und nicht der überfliessenden Fülle tiefer und reicher Lebensglut verdanken und — was denn der grösste Vortheil seyn möchte — ein Heer unberufener Tonsetzer verstummt auf einmal. Denn, wem nicht eine volle Lebensquelle fliesst, welche sich in einem heiligen, reinen Gemüthe tief ihre Bahn grub, der wird hier nichts leisten, und, versucht er es, hier erst die Armuth seines Innern fühlen. Aber der geistvolle Künstler, welche herrliche Werke wird er schaffen! wie wird er die Eigenheit einer jeden Stimmenart, wie die wahren Gestaltungsmittel des Innern in der verschiedenen Bildung und dem Tragen der Töne, wie wird er die vortrefflichen und sichern Wirkungen benutzen, welche ihm sein Genius — hier so recht auf jenem Felde einheimisch, aus welchem ihm der Schöpferruf und seine himmlische Kraft kam — aus dem unerschöpflichen Reiche der Rhythmik, Harmonik und Melodik zuflüstert! Was kann er hier durch meisterhaftes Behandeln seines Textes ausrichten, der, durch Instrumentalgetöse nicht verdeckt, so ganz zum Herzen dringen, die ungetheilte Seelenkraft des entzückten Hörers in Anspruch nehmen, und dieselbe, dem höheren Zwecke gemäss, bewegen und erheben kann! Doch dieses schöne Bild würdiger Gottesfeyer kann nur selten in die Wirklichkeit treten. Sind ja, selbst bey der päpstlichen

Kapelle, so stark besetzte Chöre nur bey den feyerlichsten Gelegenheiten zu hören. Und was würde dies für einen Kirchenfond erfordern, um so zahlreiche Chöre, mit guten, reinen Stimmen besetzt, auf die oben beschriebene Weise immer einüben, somit förmlich unterhalten zu können! Wie selten sind selbst Fürsten, welche, — abgesehen von dem Zwecke ihres Vergnügens — der Gottesverehrung, der würdigen Feyer des Königes aller Könige ein so grosses und reines Opfer bringen! — Wie traurig macht uns hier ein Blick in die alte Geschichte, wo die Religion die erste Angelegenheit des Staates war, als solche behandelt und unterstützt wurde! Und war nicht das goldene Zeitalter jedes Volkes die blühende Periode des Religionskultus, in welcher sich an dieser göttlichen Sonne des Lebens die geniale Flamme entzündete, welche die Geister von höherer Weihe entflammte, die Geheimnisse der Menschenverklärung in Bild und Wort auf die mannigfaltigste Weise der aufregenden Anschauung zu verkünden? — Doch wir wollten ja Vorschläge hören, dem Zeitbedürfnisse und den so beschränkten Verhältnissen unserer Kirchen gemäss. Hinweg also mit dem reizenden Bilde entschwundener Vorzeit, versetzen wir uns in eine unserer gewöhnlichen Kirchen, wo die Schwäche des Chorgesanges — und welches Chorgesanges oft! — durch die Begleitung mit der Orgel im vollen Tönen der stärksten Register verdeckt oder gehoben werden soll. Dass hier an kein reiches ausdrucksvolles Gestalten der Gefühle, wie es oben bezeichnet wurde, zu denken sey, leuchtet schon für sich ein. Ueberhaupt möchte sich die Orgel, als einzig begleitendes Instrument, zur würdigen Begehung der höchsten Feste durch die Kraft der mächtigen Tonkunst, nicht ganz eignen. Stark gespielt, übertönet sie den Gesang und zwinget die Sänger oft zu widerlichem Schreyen; leise und zart behandelt, kann sie dem Ganzen die gehörig erhebende Kraft nicht verleihen. Selbst Vogler, der grosse Meister auf diesem Instrumente, besonders stark in der Kunst, die verschiedene Registermischung zur Erzeugung der mannigfaltigsten Effekte benutzen zu können, ermüdete in einer Probe, zu welcher er den Verf. eigends eingeladen hatte, um den grossen Reichthum von Wirkungen zu zeigen, welche sich auf diesem Instrumente auf die erwähnte Weise erzielen liessen. Ist nun das Erste selten ausführbar, das Zweyte nicht genügend, so bleibt nichts übrig, als zur Begleitung durch Instrumentalmusik seine Zuflucht zu nehmen. Haben wir ja doch, aus der ältern so wie der neuern Zeit, der Effekte, welche durch die verschiedenen Instrumente in jeder Art der Gefühlsanregung hervorgebracht werden können, so viele und so mannigfaltige in den vielen Messen, Oratorien, Cantaten, Offertorien, Psalmen u. s. w. kennen gelernt, dass eine gehörige Anwendung derselben dem nicht schwer fallen wird, welcher, heiligen und kindlichen Gemüthes, durch höhern Drang begeistert, seine Ideen schafft, und das hohe Bild im Innern trägt, welchem er durch die äusseren Darstellungsmittel sprechende Formen der Erscheinung geben soll. Ja, bey geschickter Anwendung könnten, in Hinsicht des Instrumentensatzes, selbst alle anderen Werke, Symphonieen, Quartette, Ouvertüren u. s. w. dazu dienen, sich mit effektvollen Formen zu bereichern. Vorherrschen muss nothwendiger Weise der Gesang, und bey diesem der Chor in jeder passenden Form der Gestaltung, denn dadurch bekömmt das Ganze seinen feyerlichen, grossen Charakter. Dieser bestimmt auch die Art der Begleitung, die Wahl der Instrumente, und die Weise ihrer Anwendung zur einzelnen, so wie zur Gesammtwirkung. Dass man, bey der Wahl der auszuführenden Tonstücke, in dieser Hinsicht besonders auf die Grösse der Kirche zu sehen habe, möchte wohl zu erinnern unnöthig seyn, wenn nicht die täglichen Missgriffe dazu aufforderten. Wie können z. B. Musikstücke, worin in der Begleitung — oft sogar in den Singstimmen — geschwinde Passagen, Coloraturen und andere kleine Figuren vorkommen, in einer grossen Kirche eine gute Wirkung erzeugen? — Was würde man von dem Maler sagen, welcher, in gleichem Falle, statt sein Werk durch grosse Massen von Licht und Schatten, einfache wirkungsvolle Farbengebung u. s. w. herauszuheben und imposant zu machen, wie es Gemälde im grossen Styl erfordern, sich in das Spiel kleiner zerstreuter Lichtpartieen verirren, und so die Hauptwirkung seines Kunstwerks zerstören würde? Würde dieser nur einige Kenntniss vom Charakter des Erhabenen und seiner Erscheinungsform verrathen? — Das Wichtigste aber bey solchen Tonstücken ist das Feste, Bestimmte und Grosse in der musikalischen Zeichnung, vermöge welcher alle Theile,

besonders die Hauptparticen in voller Kraft und lebendigen Umrissen heraustreten. So wie die plastische Kunst der Neueren, im allgemeinen, der antiken in Hinsicht einer festen Zeichnung nachsteht, so ist es — mit geringer Ausnahme — mit der Kirchenmusik der Neueren im Verhältnisse zu jener der älteren Zeit. Wie selten trifft man jene Bestimmtheit, jene erschöpfende Wahrheit in der Behandlung, und im Auffassen des tiefen Geistes an, welcher in dem kirchlichen Texte liegt, und der so ganz dazu geeignet ist, ein mit dem Wesen und der hohen Bedeutung des Kultus vertrautes, und durch heiligen Drang bewegtes Gemüth zum höchsten Aufschwunge zu erheben, und die Fülle der tiefsten Begeisterung im seelenvollsten Zuge der sprechendsten Umrisse zu ergiessen! Mit williger und voller Anerkennung des Guten möchte der Verf. so gerne den deckenden Schleyer über die vielen schlechten Tonwerke werfen, welche heut zu Tage in so vielen Kirchen wiedertönen, und die, bey der Gemeinheit der ganzen Anlage, und Durchführung der leeren, nichtssagenden Melodie der über den Gesang vorherrschenden Instrumentalpartie, den abgedroschenen Harmoniegängen, dem Streben nach geistlosem Effecte u. s. w. vielmehr dazu führen, die Kirchenmusik zu entweihen, den Sinn für das Heilige zu entwürdigen, und zum Gemeinen herab zu ziehen. So weit sind wir, und zwar an vielen, sehr vielen Orten gekommen, dass wir, selbst an den höchsten Festen, hier und da eine Kirchenmusik hören, gegen welche die Tanzmusik in den gewöhnlichen Wirthshäusern, ihrem Zwecke nach, als ganz vortrefflich erscheint. Wohin aber wird, wohin muss dieses endlich führen? — Sollte man glauben, dass die Vorsteher nur einen Begriff von den höchsten Bedürfnissen der Menschheit, von der Art und der Nothwendigkeit der Erhebung derselben, und dem so wichtigen Einflusse einer würdigen religiösen Feyer hierauf hätten? — Einfach und gross sey daher die Haltung in jenen Tonstücken, welche zur Feyer der höchsten Feste dienen sollen, nicht auf das reiche Formenspiel in den Saiteninstrumenten, sondern auf eine bedeutungsvolle, charakteristische Darstellung des Textes durch die Gesangstimmen berechnet, welcher nur die Instrumentalmusik zur Unterstützung, geistvollen Abwechslung und zum Herausheben besonderer würdiger Effecte dienen soll. So setzten die Alten. Daher sie oft ihre Violinen im unisono spielen liessen, sich gern der Blechinstrumente, besonders der Posaunen bedienten, denn durch diese, so wie den langen, gehaltenen und festgetragenen Ton der Singstimmen füllet sich die Kirche, und einfache, würdige, heilige Gefühle erweitern und erheben das Herz der andächtigen Gemeinde. Daher setzten sie in der Regel ihre Trompeten als Clarin, weil ihrem Gefühle der wilde Schlachtlärm — wie er so oft in den neueren Compositionen anzutreffen ist, bey welchem auch hier und da der Pauker die analoge Rolle des Tambours übernimmt — zuwider war, und sie ihre Hauptwirkung nicht in äusseren Effecten — wozu gewöhnliche Talente bey einem leeren Inneren ihre Zuflucht nehmen müssen — sondern hauptsächlich in einem Gesange fanden, welcher, aus einem Gottesfulliten Gemüthe fliessend, mit unwiderstehlicher Gewalt in das geweihte Herz drang, und dort die wundervolleste Erregung erzeugen musste *).

*) Man würde den Verf. allerdings sehr missdeuten, wenn man glauben wollte, dass er hier irgend eine persönliche Beziehung im Sinne habe, oder gegen die Instrumentaleffecte in der Kirchenmusik überhaupt spreche. Persönliche Anzüglichkeiten in öffentlichen Schriften, die allem dem heiligen Werke der Erforschung und Enthüllung der Wahrheit geweiht seyn sollten, entehren nur ihre Urheber, und verdienen die tiefste Verachtung. Aber die Liebe für diese heilige Sache einer würdigen Gottesfeyer, die öftere Erfahrung, wie die Menschen bey solchen lärmenden und den äusseren Sinn so sehr anregenden Scenen mit Gewalt aus den tiefsten Gefühlen der Andacht gerissen, und im innigsten Erguss des frommen Herzens gestört werden, nöthigen ihm diese Bemerkungen ab. Wem nicht der Genius, im Uebermasse der tiefsten und reichsten Gefühlsanregung, den Instrumentaleffect als Strahlenpunkt seiner inneren Glut eingibt, so dass dadurch erst seine geistige Anschauung auf vollen Erscheinung kommt, der halte sich an den einfachen Gesang, und eine gleiche Begleitung. Es mag das Feuerthum der kühnen Geister seyn, sich in neuen Formen zu versuchen, diese aber nur höchstbezeichnenden Wahrheit zu erheben, ohne dem Geist der eignen Kunstgattung zu widersprechen, ist nur den Genien vorbehalten, jenen Grössern, deren Erscheinung so selten ist. So hat J. Haydn die Pauke in seiner bekannten Messe: Tempore belli überschrieben, in dem Agnus Dei dona pacem vortrefflich angewendet. Man lasse aber die Pauke öfter spielen, man nehme die Form des bekannten stehenden Herrens weg, welches sich durch das einfachen mit Pauken untermischten begleitenden Gesang der Saiteninstrumente so wahr ausspricht, und die ganze Stelle ist miss-

Da der höchsten Feste im Jahre nur wenige sind, so könnte man leicht Tonstücke finden, welche, in dem oben bezeichneten Geiste gearbeitet, der Würde dieser Religionsfeyer entsprächen. Wie viele vortreffliche Werke haben wir nur allein der neueren Zeit zu danken, ohne der älteren zu gedenken? — Diese könnte man auch genau einstudiren, durch häufige und fleissige Proben die Ausführenden mit dem Geiste dieser Werke beseelen, und sie so mit dem tiefern Sinn der Kunst, und der Art vertraut machen, diesen aus den Tonzeichen zur lebensvollen Erscheinung zu bringen. So werden die Ausführenden, so wird diese heilige Sache gewinnen. Dass dieses der Fall bey allen Tonstücken seyn müsse, welche bey einem solchen Religionskultus nur immer vorkommen können, ist für sich einleuchtend, weswegen der Verf. sich auch nicht in die Zergliederung und Aufzählung dieser mannigfaltigen Formen einlässt. Ohnehin wird später, bey den Festen der zweyten Klasse, gezeigt werden, wie alle einzelnen Theile einer Gottesfeyer in eine Verbindung und Aufeinanderfolge zu setzen seyen, welche den Charakter wahrer Kunstgestaltung ausspreche, und die diesem entsprechende Wirkung auf das Gemüth erzeuge. Der Verf. geht daher sogleich zur Aufzählung einiger Störungen über, welche bey dieser Art der Feyer — durch Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik, welche man auch mit dem Ausdrucke Figuralmusik zu bezeichnen pflegt — häufig Statt finden, und welche dem wahren Zweck der Kirchenmusik so sehr entgegen sind. Diese werden veranlasst durch die in vielen Kirchen gebräuchlichen Symphonieen, die Art der Responsionen und durch das Fortmusiciren unter dem Theile der Messe, die *Wandlung* genannt. — Was die Symphonieen betrifft, welche gewöhnlich bey dem sogenannten *Graduale*, zwischen der Epistel und dem Evangelium, auch hier und da, vorzüglich in den Landkirchen, nach dem *Dona nobis* aufgeführt werden, so sind sie in der Regel im galanten Style geschrieben, eben deshalb der ernsten heiligen Feyer gar nicht anpassend, und in keinem Falle von jener Wirkung für die Erbauung, welche aus guten Gesangstücken hervorgeht. Dafür aber hat, nebst andern Tonsetzern, der treffliche Michael Haydn gesorgt, indem er den kirchlichen Text auf alle Feste des ganzen Jahres in Musik setzte. Da diese Stücke von ihm einen reinkirchlichen Styl haben, und ein Herz aussprechen, welches, durch wahre religiöse Begeisterung gehoben, seine Gefühle der Anbetung und Verehrung, so wie das kindlichen Vertrauens in den unschuldvollesten Tönen aushaucht, so möchte diese fassliche Compositionsform zugleich denen als Muster dienen können, welche, im Stande, dergleichen Stücke selbst zu verfertigen, nur eine würdige Form als Vorbild wünschen. Sie ist daher in der Beylage III. A. gegeben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung.) Endlich hat das Theater Feydeau einen Fund gethan, der ihm wirklich wie im Traume vor die Fusse geworfen zu seyn scheint, so wenig hat die Administration selbst Arges daraus gehabt. Es ist *La Bergère Chatelaine*, Oper in drey Aufzügen von Auber, demselben Componisten, dessen einactige Oper: *Le Testament et les Billets doux*, ich zu seiner Zeit mit Lobe erwähnt habe. Der Inhalt der *Schäferin und das Burgfräulein in einer Person* ist kürzlich folgender: Die Gemahlin eines Ritters ist von diesem bey seinem Aufbruche nach Palästina der Obhut seines Bruders anvertraut worden. Letzter, eine Art Golo, hat seiner Schwägerin alle Schmach angethan, ja ihr sogar, wie dem Erben, dem sie im Begriffe steht, das Leben zu geben, nach dem Leben getrachtet. Während er zur Fehde mit einem benachbarten Ritter ausgezogen ist, gebiert sie eine Tochter: diese wird auf der Stelle einer treuen Bäuerin,

---

lungen; denn sie zerstreut das Gemüth, anstatt dasselbe im Erguss fliehender Bitte zu erwärmen, dass es sich voll Zerknirschung und Inbrunst vor dem Angesichte des begnadigenden Gottes in Demuth niederwerfe. Und wie innig, wie ergreifend ist die Melodie der Siegstimmen! Solche Effecte sind es, welche der Verf. aus den vielen Wirkungen in den andern Instrumentalstücken ausgewählt, und auf eine gleiche Weise angewandt wünscht. Erhebung zu den reinsten Gefühlen inniger Gottbeseligung ist der Zweck der Kirchenmusik, was alle Gemeinheit und Oberflächlichkeit in jeder Hinsicht, so wie alle Zerstreuung ausschliesst.

d. Verf.

die im Dienste der Burgfrau gestanden, zur heimlichen Erziehung übergeben, und der heimkehrende Schwager überredet, das Kind sey gleich nach der Geburt gestorben. Die Burgfrau unterliegt dem Grame, sich von ihrem Kinde getrennt zu sehen; und da nun auch aus Palästina die Nachricht von dem Tode ihres Gemahls eingeht, so befindet sich der Schwager im alleinigen Besitze der hinterlassenen Güter desselben. Das Fräulein, als Tochter der besagten Bäuerin in einem benachbarten Dorfe erzogen, ist unterdess siebenzehn Jahr alt geworden: der Besitzer desselben, ein junger liebenswürdiger Rittersmann, hat die Reize der vermeinten Schäferin nicht ohne Rührung gesehen: er steht auf dem Punkte, ungeachtet der Ungleichheit des beyderseitigen Standes, sie zu seiner Gemahlin zu machen. Während dem kehrt der Herzog von Bretagne, der Schutz- und Bannerherr aller in der Runde hausenden Burgbesitzer, aus dem gelobten Lande in die Heimath zurück. Nun entdeckt die Bäuerin den wahren Stand ihrer vermeinten Tochter. Letztere heirathet den jungen Ritter, nachdem dieser, da ihn der Herzog, um seine Liebe auf die Probe zu stellen, zum Scheine mit einer reichen Edelfrau verheirathen will, seiner Gelichten, die er immer noch für eine Bäuerin hält, den Vorschlag gethan hat, sie heimlich zu heirathen und mit ihr in ein fremdes Land zu ziehen. Dies der Inhalt der Oper. Er schmeckt, wie meine Leser sehen, ein wenig stark nach jenen sinnreich erfundenen Ritterromanen, an welchen wir alle in unserer Jugend so grossen Wohlgefallen gefunden haben, und dürfte deshalb einem erwachsenen Publicum wenig Interesse gewähren. Aber es sind mehre Details in dem Stücke, die Ergötzlichkeit gewähren. Dazu gehört vornämlich ein dummer Bauerbursche, wie jedermann weiss, die obligate Person in einer ländlichen Oper; ein Amtmann, dem die Liebe seines Ritters zu der vermeinten Schäferin, die er hintertreiben zu müssen glaubt, alle Hände voll zu thun gibt und endlich eine junge eifersüchtige Bäuerin, die den besagten Burschen liebt, der aber seinerseits die Schäferin liebt. Letztere Rolle wird von Dem. Palar auf eine so originelle Weise gespielt und so allerliebst gesungen, dass sie zur beyfälligen Aufnahme des Stücks nicht wenig beygetragen hat. Was die Musik anbetrifft, so zeichnet sich diese wirklich durch eine nicht bizarre, sondern klare und sehr verständliche Originalität aus. Es sind fünf oder sechs Nummern darin, welche mir bey jeder Vorstellung ein grosses Vergnügen gemacht haben und auf welche ich mich stets im voraus gefreut habe. Alle übrigen Stücke sind, obgleich nicht alle von demselben Werthe, mehr oder weniger gelungen und keines darunter, welches mir ganz werthlos geschienen hätte. Da die Partitur nächstens im Stiche erscheinen wird, so will ich die Oper allen deutschen Theatern, die einmal heimischen Talenten keine Gelegenheit zur Ausbildung ihrer Talente geben wollen, mit gutem Gewissen zur Aufführung angerathen haben. Sollte ich demnächst erfahren, dass wirklich eine oder die andere deutsche Bühne mit dem Einstudiren derselben beschäftigt wäre, so gebe ich wohl in einem zweyten Artikel über die scenarische Ausführung der Oper, über den Charakter des Spiels, so wie über die ausgezeichnetsten Stücke der Musik, eine ausführlichere Anzeige.

Merkwürdige Musiker haben das mit grossen Helden gemein, dass sie nicht in der Nähe gesehen seyn wollen: das Rastral führt eben so gut zur Einseitigkeit, wie der Pallasch. In der That ist es interessant (alles langweilige ist zum ersten Male ärgerlich, also interessant), wie so ein berühmter Componist, der von allen Zungen gesungen und oft auch besungen wird, von nichts zu reden weiss, als von dem, was alle Menschen auswendig wissen, nämlich von seinen eignen Werken. Seit ich diese Erfahrung gemacht habe, bin ich auf einen modum procedendi verfallen, der mir bis dato vollkommen Genüge geleistet hat: ich sehe mir die Leute von ferne an, und dann scheinen mir ihre Gesichter Farbenclaviere, in denen die Töne ihrer Compositionen nicht hör-, sondern sichtbar erklingen; die Individuen verschwinden und, wie das auch im Moralischen so seyn sollte, die Werke treten an ihre Stelle. Um aber diesen Modum mit Erfolg anwenden zu können, muss man die Herren von Angesicht kennen, um sie an öffentlichen Oertern, wie zum Beyspiele im Schauspielhause, aufzusuchen. Einen berühmten Mann in Paris der äusseren Person nach kennen zu lernen, fällt fast eben so schwer, als seine wahre innere Bekanntschaft zu machen: denn es ist hier eine allgemeine Maxime, sich zu verläugnen. Folglich bleibt Fremden, die nicht jahrelang in Paris verweilen können, um viel-

leicht bey Gelegenheit sich einmal die interessante Frage: Mes ouvrages se jouent-ils souvent chez vous, Monsieur? von diesem oder jenem renommirten Componisten vorlegen zu lassen, kein anderer Weg übrig, als die Bekanntschaft desselben perspectivisch zu machen. Um die Perspective ist es eine herrliche Sache, wie jedermann weiss: ein ganz gewöhnlicher Gegenstand, in der Nähe gesehen, eine blosse Skizze, oft sogar eine vollendete Fratze, wird in der Entfernung zum Kunstwerke! Ich will dazu beytragen, dass Fremde, die nach Paris kommen, die merkwürdigsten Componisten daselbst von ferne beschauen können, ohne irgend jemand deshalb zur Hülfe zu nehmen zu brauchen, als ihre eigenen Augen. Dazu wird hinreichend seyn, dass ich die Stelle kenntbar mache, auf welche sie sich im Schauspielhause zu setzen pflegen. Beginne ich auf der Stelle damit. Ihr geht, meine Freunde, vorzugsweise ins Theater Feydeau, wie ich merke, und daran thut ihr wohl, wenn ihr es mit dem genre de musique nicht eben sehr genau nehmt. Dies Theater hat wirklich den Vorzug vor den zwey andern Operntheatern, dass in ihm eine gewisse formelle Regelmässigkeit, eine Art materieller Classicität den Verstand anzieht, während die grosse Oper wie ein Riese, dessen Dimensionen blos die Neugierde in Anspruch nehmen, den Schönheitssinn dagegen ganz theilnahmlos lassen, nur eigentlich die grossen Kinder für einen Augenblick anlockt, und das italienische Theater seine herrlichen Schätze in ruhen, bizarren Geschmacklosigkeiten vergeudet. Also, ihr befindet euch im Theater Feydeau, und somit sollt ihr gleich in diesem Augenblicke die älteste musikalische Bekanntschaft persönlich machen. Seht da nach dem Balcon (die erste Gallerie, die rund unter den ersten Ranglogen herumläuft) zu eurer linken Hand hinauf und bemerkt das kleine, freundliche Männchen, dessen gepudertes, altfränkisch frisirtes, greises Haupt von der Last der Jahre zu Boden gedrückt, aber von einem, wie es scheint, unauslöschbaren Feuer gewissermassen auf eine gewaltsame Weise emporgehalten wird. Es ist der alte, ehrwürdige Gossec, wenn ich nicht irre, der älteste aller lebenden französischen Componisten. Er sitzt alle Abende auf derselben Stelle, nämlich auf der letzten des Balcons, unmittelbar am Theaterpfeiler. Sein Haupt ist, wie schon gesagt, zur Erde gebeugt; aber seine Augen blitzen, wie funkelnde Sterne unter den Wolken hervor, durch die dicken greisen Augenbrauen, man weiss nicht recht, ob links nach dem Theater, oder rechts nach der bildschönen Dame, die Frau seines Schülers ***, die dem Greise mit kindlicher Liebe zugethan zu seyn scheint. Gossec ist 1733 geboren, also jetzt 87 Jahre alt. Die Chöre zur *Athalie* sind die einzige Composition, welche sich von ihm auf dem Theater erhalten hat.

Da sich endlich auch der Violoncellist Lamarre in einem der *Concerts spirituels* hat hören lassen, so ist es mir nun möglich, über die drey berühmtesten Virtuosen auf diesem Instrumente, welche Frankreich besitzt, ein Urtheil zu fällen. Dies lautet also: das bekannte französische Sprichwort: *Qui peut le plus, peut le moins*, ist auf diese Künstler nicht anzuwenden, denn wohl machen sie drey, aber nicht einen, nämlich den jungen Bohrer nicht.

Im ersten *Concert spirituel* ist ein *Agnus* von Mozart aus F dur, ohne Solostimmen, blos vom Chore gesungen, aufgeführt worden. Die Simplicität dieser vortrefflichen Composition hat die innigste Sensation hervorgebracht. Während der Aufführung bückte sich ein wohlbekannter Componist auf dem Balcon in recht genügsamer Zufriedenheit und schien zum Publikum zu sagen: Ancrio ein pitture. Dies verdrießt mich, dem Componisten mir zwar es freylich nicht in der süssönenden Sprache seines Vaterlandes, sondern in der etwas derberen des meinigen, den bekannten Refrain aus dem *rothen Käppchen* von Dittersdorf zuzurufen: „Das nehm' Er sich zur Lehre und u. s. w."

Endlich wird auch Herr Boyeldieu wieder etwas von sich hören lassen: das Theater Feydeau kündigt schon seit mehren Wochen eine zweyaktige Oper von ihm an: *Les Voitures versées*. Ich wünsche nicht allein, sondern ich hoffe auch, dass dieser Titel im umgekehrten Sinne zur Vorbedeutung dienen, und dass diese umgeworfenen Wägen den umgestürzten Sonnenwagen des französischen musikalischen Phaetons, in welchem sich derselbe mit dem *rothen Käppchen* befindet, zu hoch verstiegen hatte, wieder aufrichten werden. Möge der Componist fortan auf der Erde bleiben, das heisst, in den Salons, auch mit unter aufs Land, das heisst, aufs platte gehen: da ist seine wahre Heimath. Denn in dem

romantisch-phantastischen Flitterstaate der Tausend und Einen Nacht, sey er auch dem besten französischen Schneider unter die Scheere gefallen, sieht doch ein so verständiger Mann, wie Hr. Boyeldieu, recht närrisch aus.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Rio-Janeiro, im Februar. Mit der Gesundheit unseres würdigen Neukomm geht es jetzt wieder besser. Von der königl. Kapelle ist kürzlich das Mozart'sche *Requiem* mit sehr glücklichem Erfolg gegeben worden, und, obgleich der hiesige erste Kapellmeister Marco Portogallo nicht gern andere Musik neben der seinigen aufkommen lässt, haben wir doch Hoffnung, nächstens durch Hrn. Neukomm und den Pater Mauritius Beethovens auch Haydn's *Schöpfung* zu hören. Man ist bereits mit dem Ausschreiben der Stimmen beschäftigt.

*), So eben erscheint hier eine portugiesische Uebersetzung der *Notices sur Haydn par Labreton*. Der Uebersetzer derselben, Hr. da Silva-Lisboa, königl. Rath, und Deputado da Real-Junta do Commercio, Desembargador da Casa da Supplicação, etc. ein Mann von vielumfassender Gelehrsamkeit, hat diese Notices durch viele interessante Züge, die er aus mehrern deutschen, französischen und englischen Schriften über Haydn u. s. w. ausgehoben hat, und durch einen Prolog vermehrt, in dem er als Mann von Gefühl und Geschmack seinen Enthusiasmus für unsern ewig unerreichbaren Haydn rein ausspricht. Die Brochüre enthält 84 Seiten in gr. 8. Hr. Kapellmeister Neukomm hat einige berichtigende Anmerkungen beygefügt, z. B. in Betreff des albernen Mährchens von der vorgehabten Verstümmelung, das mehre auswärtige Schriftsteller, als ein gutes Späßchen, blindlings nachgeleyert haben, was man ihnen freylich nicht zu hoch anrechnen darf, da sie vermuthlich nicht wissen, dass man in Deutschland kein Beyspiel eines ähnlichen Frevels kennt. Auch ist darin die verleumdende Anekdote über Gassmann widerlegt, die Lebreton, der Himmel weiss, aus welcher unlautern Quelle (aber gewiss ohne alle böse Absicht) geschöpft hatte.

*) Von einem andern Correspondenten.

Hr. Lisboa hat seinen Namen dieser Uebersetzung nicht vorgesetzt; da er aber aus reinem Eifer für die Kunst und aus inniger Verehrung für den höchsten ihrer hohen Priester keine Mühe gescheut hat, um unserm in diesem Lande noch so wenig gekannten deutschen Genius ein Denkmal zu setzen, so verdient des geistvollen Uebersetzers Name einen rühmlichen Platz unter denen, die sich um die Verbreitung der Kunst verdient machen, um so mehr, da ihn, ausser einer eben so ausgebreiteten als gründlichen Gelehrsamkeit, so viele andere höchst achtungswürdige Vorzüge des Geistes und Charakters auszeichnen.

Leipzig. Am 1sten Jun. führte der Organist an hiesiger Universitätskirche, Hr. Pohlenz, ein geschickter Musiker und für seine Kunst sehr thätiger Mann, in jener Kirche Haydn's *Schöpfung*, vor einem sehr zahlreichen Auditorium, mit nicht geringem und verdientem Beyfall auf. Eine bis ins Kleine strenge Kritik dürfte hier so wenig, als die Nennung der Namen der mit Sologesang aufgetretenen Personen, an ihrem Orte seyn; denn die ausführende Gesellschaft bestand, was den Gesang betraf, aus Liebhabern und Liebhaberinnen mit wenigen Ausnahmen, worunter verschiedene chorverstärkende Thomaner; und auch das Orchester bildeten grossentheils Liebhaber. Zunächst waren es Mitglieder des schon früher in diesen Blättern ausführlicher erwähnten *Musikvereins* (welcher unter des Hrn. Pohlenz Leitung seine Uebungen hält und nicht mit der *Singakademie* unter Hrn. Musikdirector Schulzens Leitung zu verwechseln ist) und der Gesellschaft der *Lyra*, welche hier thätig Theil nahmen. Und nimmt man diese Rücksicht, so verdient es laute und rühmliche Anerkennung, dass so viel Präcision und Sicherheit in den Chören und neben dieser Präcision und Sicherheit auch so viel Ausbildung und Ausdruck im Sologesange zu bemerken war; die trefflichen Stimmen aber, welche dabey und sonst nie öffentlich zu Gehör kamen, gaben der Ausführung noch neuen Reiz. Am meisten in jeder Hinsicht zeichneten sich aus: die Damen, welche die Sopransolos des ersten und des dritten Acts sangen, der zuerst auftretende Bassist, und der Tenorsänger, welcher letztere aber kein Dilettant, sondern der rühmlich bekannte Hr. Gerstäcker war, welcher früher auf

dem hiesigen, dann auf dem Hamburger Theater, nun als königl. Hofsänger in Dresden engagirt ist, und auch in diesen Tagen auf dem Theater in mehren glänzenden Tenorpartieen (Belmonte, Tamino, Johann von Paris, Sargino) auftrat. Man sagt hier ziemlich allgemein, seine Stimme habe seit seiner frühern Anwesenheit an jugendlicher Frischheit, an Wohllaut und an Schönheit in langgehaltenen oder langsam und gebunden fortschreitenden Tönen verloren; wie viel aber, oder wie wenig davon gegründet ist, kann der Ref. nicht beurtheilen, da er Hrn. G. damals nicht gehört hat; so viel ist aber sicher, und auch von allen zugestanden: Hrn. G.s Stimme ist noch jetzt trefflich, von vielem Umfang, besonders nach der Höhe, von genugsamer Kraft, und von grosser Anmuth in den mittlern und höhern Tönen; und dass sie an Ausbildung sehr gewonnen, mehr Geläufigkeit, Festigkeit und Galanterie erlangt habe, wird gleichfalls allgemein zugestanden. Auch spricht Hr. G. sehr deutlich aus, und besitzt ein belebtes, angenehmes Theaterspiel, wobey ihn sein vortheilhaftes Aeussere und das Ausgebildete desselben beträchtlich unterstützt. Bey allen diesen Vorzügen und Vortheilen konnte es ihm denn nicht an allgemeinem Beyfall fehlen, und die Freunde des hiesigen Theaters erwogen, nicht ohne mancherley Beziehungen, wie man es in Dresden, ungeachtet allgemeiner Klagen über die Seltenheit ausgezeichneter Tenoristen, doch zu machen gewusst hat, dass man an ihnen so reich ist, indem man besitzt: Cantu, Tibaldi, Bergmann und nun auch Gerstäcker, einige andere, gleichfalls nicht zu verachtende, noch unerwähnt. — Uebrigens zeigt unser Theater jetzt einen indischen Equilibristen und Tausendkünstler, und wird die Sommermonate abwechselnd hier und im Bade zu Lauchstädt spielen. Jener Künstler nun ist wirklich ein Bengale, und nicht etwa wie, der Sage nach, ein vor einiger Zeit in einer Messe sich producirender Hottentott, aus dem benachbarten Dorfe Stötteritz; und führt seine wahrhaft erstaunenswerthen Stückchen nicht nur mit grösster Vollkommenheit, sondern auch mit Anstand und auf höchstpikante Weise aus. Dass dergleichen Unternehmungen, hier, wie überall, der Kasse des Directors reichen Seegen bringen müssen, ist keine Frage: dass sie aber der Achtung des deutschen Theaters überhaupt und jedes örtlichen insbesondere grossen Nachtheil bringen, ohne Achtung im Allgemeinen aber jedes Theater sinken, und auch seine fleissigsten Besucher in Hinsicht auf theatralische Productionen überhaupt herunterziehen müsse; das ist leider auch keine.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Huit Variations pour le Pianoforte, comp. par Bernard Klein. No. 1. des Var. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Das Thema (aus Fis moll) gleicht einer artigen französischen Romanze. Die Variationen, die, ohne sehr schwer zu seyn, doch einen geübten, und an zarten, wie an brillanten Vortrag gewöhnten Spieler verlangen, lehren uns einen Componisten kennen, dem es weder an eigenthümlicher Erfindung (man vergleiche z. B. Var. 7. und die Coda der 8ten.), noch an Kenntniss und Geübtheit in solider Harmonie fehlt, (hiervon zeugen die meisten Sätze,) der auch das Instrument vortheilhaft zu benutzen und mit ihm gute Wirkung hervorzubringen versteht. Damit wird es dem Werkchen nicht an der günstigen Aufnahme fehlen, die es verdient. Und dass der Verf. sein Thema nicht als ein leeres Gerüst braucht, woran er nun bunte Tapeten aufhängt, sondern als Carton, welcher hernach nur in Farben ausführt und durch Beywerk verziert wird: das zeugt gleichfalls für jene seiner Gaben, und wird diese günstige Aufnahme vermehren.

Berichtigung: Seite 337. Zeile 5, lese man Rodern statt Redan. S. 339, Z. 17, lese man Mager st. Mayer.

(Hierzu die musikalische Beyla. No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

A

Graduale de S.S Eucharistiae Sacramento von Jos. Michael Haydn.

Tenore

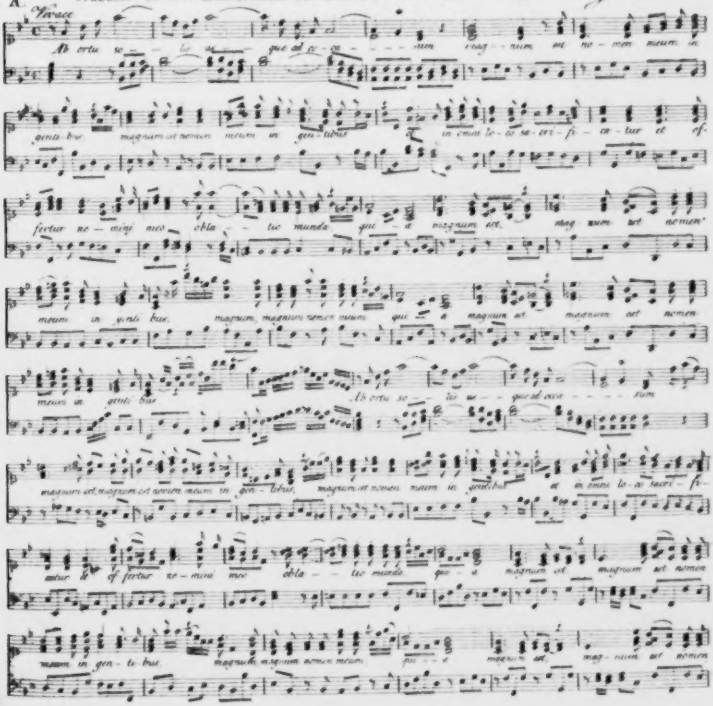
Ad ortu so - - -

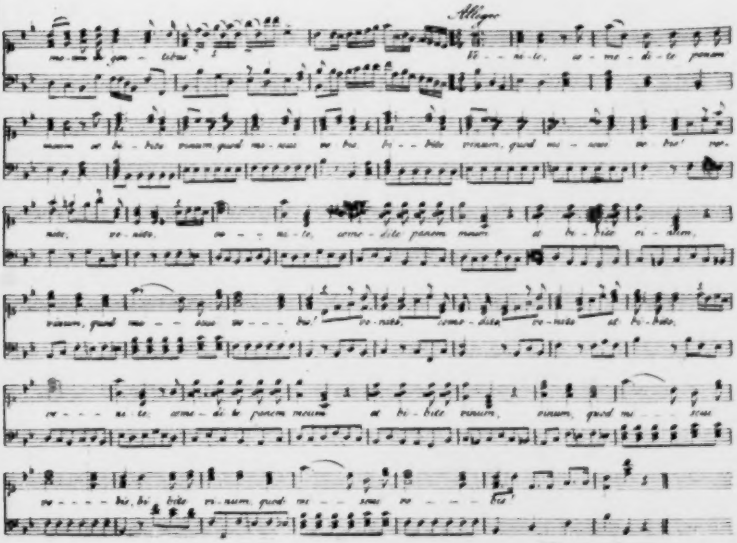
Allegro
Responsiones.
Soprano
Alto
Tenore
Basso

oft von Theologen und Juristen überschwemmt wird? — O gewifs, wenn es den Hirten der Volker damit nur Ernst wird, und sie mehr mit dem Geiste eines Solon als mit dem eines Lykurg Hand an's Werk legen; so werden wir selbst im Norden, Wunderdinge mit der Zeit erleben!

Die Anwendung hiervon auf die Musik macht sich leicht. Fanden es die hohern und niedern Regenten fur gut, auf die *Beschaffenheit* der Musiklehrer eben so acht zu geben, wie es etwa bey dem Arzt, Schullehrer u. dgl. geschieht, suchte man die *edlen* Komponisten (d. h. diejenigen, aus deren Werken es sichtbar ist, dafs sie lieber den rohen Geschmack des Publikums *verbessern*, als ihm *huldigen* wollen) auf eine *wurdige* Art zu ermuntern und zu belohnen, da sie dies letztere von dem grofsen Haufen (oder durch die Herausgabe ihrer Werke) nicht immer hoffen durfen; träfe man Anstalten, wo talentvolle Dilettanten Gelegenheit hatten, sich gemeinschaftlich, *zweckmafsig* und *ohne Kostenaufwand* zu üben und von der Theorie so viel zu erlernen, als sie fassen konnen, ohne dafs man diesen Instituten (Konservatorien oder wie man sie nennen will) eine anure Fessel anlegte, als die sich auf aufsere Ordnung und Sittlichkeit bezieht: warlich, man würde eine Kunst, welche, mehr wie irgend eine andre, in das *ganze innere* Wesen des Menschen eingreift, nicht mehr als blofses Mittel gegen die Langeweile, als schadlichen Sinnenreiz oder als ein Triebrad der Eitelkeit ansehen; sondern ihren Einflufs auf Charakterbildung, und auf das gesellige und hausliche Leben für eben so *bedeutend* als *wohlthatig* halten mussen.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Trois Sonates à quatre mains par C. Kozeluch. (*L. Kozeluch?*) Op. 13. à Paris chez J. Pleyel. (Pr. 2 Thlr.)

Jeder erfahrne Musiklehrer weifs, dafs er, um den Eifer und die Lust der Anfanger immer von neuem anzufeuern und in stetem Wachsen zu erhalten, nicht besseres thun könne, als seinen Scholaren, so viel es nur immer moglich ist, neue, anmuthige, leicht fafsliche, und ohne vielen harmonischen Aufwand gesezte Stücke zu spielen zu geben. Dergleichen Stucke fur zwey Hande hat man genug, aber fur *vier* — nur wenig. Jeder neue Beytrag dieser Art mufs daher, wenn er die Forderungen an ihn so gut erfullt, wie diese drey Sonaten, Lehrern und Lernenden willkommen seyn. Zu diesem Behuf empfehlen wir dies Werkchen angelegentlich. Auch das Aeufsere entspricht dem innern Werthe: denn Stich und Papier sind gleich schön. Doch befinden sich einige bedeutende Druckfehler darin. Seite 6, Zeile 1, in der rechten Hand, lese man statt:

also:

Seite 8, Z. 5, fehlt über dem 4ten Viertel des dritten Takts der Ruhebogen, und Seite 15, Zeile 5, Takt 1, fehlt im 4ten Systeme vor *e* ein *b*.

Gedicht: „Kennst du das Land, wo die Citronen bluhn?" aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, von Gothe. In Musik gesezt und zugeeignet der Frau Baronesse Fanny v. Arnstein, gebohrnen v. Itzig, von Ernst Haeusler. Augsburg in der Gombartschen Musikhandlung. (Pr. 6 Gr.)

Wer das naive, einfache, ausdrucksvolle Lied Göthe's kennt, und seinen Werth fuhlt, wird sich nicht wenig wundern, es hier so in Musik gesezt zu sehen. Wenn man der Venus von Medicis ein Modenkleid uberhinge, um sie dadurch zu verschonern, so würde sie ein passendes Seitenstuck zu diesem Gesange abgeben. Es ware zu weitlaufig in das Detail des fehlerhaften Zuschnitts, der mangelhaften Deklamation, und des verschnorkelten, verkunstelten Gesanges

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. **№. 24.** 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt etc.

(Fortsetzung aus der vorigen No.)

Noch mehr Unordnung entspringt aber aus der unwürdigen Art, wie — mit seltener Ausnahme — dem Priester vom Chor geantwortet wird, so dass man, wenn nicht die Orgel dabey die Lücken ausfüllt, oft wenig oder gar nichts von der Antwort hören könnte. Und wie störend wirkt dieses auf die Andacht der versammelten Gemeinde ein! — Auch hier kann, wenn man nur ernstlich will, leicht geholfen werden. Der Chor müsste stets im andächtigen Gefühle antworten. Er kann leise beginnen, sich in der Fülle des Tones verstärken, dieses, nach dem Geiste des Textes mehre Mal wiederholen und verschieden gestalten, und eben so bedeutend den allgemeinen Herzenston enden. Die Orgel begleite entweder nur leise, oder, was noch besser ist, sie schweige. Als Form dafür mögen einige Sätze von Palaestrina in der Beylage No. III. B. dienen. Dass die angegebene Bezeichnung, hier nur das nöthige Vermeiden des zu einförmigen Vortrags andeutend, nach der Verschiedenheit des Textes selbst gestaltet und abgeändert werden müsse, dies ist bereits oben gesagt. Zur Abwechslung könnte man sich auch der in der Beyl. IV. C. angegebenen Form von einem würdigen, nur nicht nach Verdienst bekannten Tonsetzer, *Kürsinger*, bedienen. Dadurch würde die häufige Zerstreuung auf den Chören, das ungeziemende Schwatzen und Geräusch, und manche andere die Gemeinde in ihrer Andacht störende Ungehörigkeit entfernt — wohin besonders das laute, tumultuarische Stimmen der Instrumente gehört — die ausübenden Musiker blieben mehr im Geiste ihrer auszuführenden Werke versammelt, und — was denn die Hauptsache ist — die in der kirchlichen Anlage des Kultus wohlberechnete Ueberleitung der Gefühle von einem Theile zum andern würde dadurch hergestellt. Welches Publikum würde es ertragen, wenn, während einige Schauspieler ihre Rolle vortragen, eine andere Partie, statt zum Geiste des Ganzen mitzuwirken, schwatzen, oder sich sonst zerstreut, sonach störend benehmen wollte? Und doch duldet man dieses bey den höchsten Festen der Menschheit? — Noch mehr Berücksichtigung verdient jener Theil der Messe, welchen man die Wandlung nennt. Hier, wo den Gläubigen in der Hostie der Leib, und in dem Kelche das Blut des Erlösers gezeigt wird, was er aus höchster Liebe für die Errettung der Menschheit opferte, ist eigentlich der höchste Punkt der heiligen Handlung. Hier kann die grösste Wirkung auf das Gemüth erzielt werden. Daher muss Alles dahin wirken, um das bewegte Herz mit den tiefsten Gefühlen des Dankes und der demuthvollsten Anbetung zu erfüllen. Alles Geräusch muss entfernt seyn, ein einfacher heiliger Gesang soll ertönen, sanften innigen Charakters, gleich dem Gottesfrieden, welcher aus diesem heiligen Opfer für die gefallene Menschheit erblühte, und mit Inbrunst müssen die Stimmen im Namen des ganzen Volkes um die stärkende Gnade auf dem gefahrvollen und oft so feindlich bedrohten Wege des Lebens flehen. Alles streng Künstliche sey hier verbannt, Alles ausser jenem reinen Naturton, in welchem das Kind vertrauensvoll den Schutz seines Vaters im Himmel durch die versöhnende Gnade des erhabenen Mittlers anspricht. Eine Form davon geben wir in der Beylage IV. D. Alle Begleitung, selbst die Orgel muss schweigen, denn die Stille bereitet sowohl das Gefühl des Erhabenen, Feyerlichen vor, als es auch diese Gemüthsstimmung unterhält. — Dass alle Theile auf diese Weise in dem eigenthümlichen Geiste aufgefasst wer-

den müssen, dass das Ganze einem wahren Kunstwerke in der Anlage und Ausführung zu gleichen habe, dies möchte schon aus der Idee des katholischen Kultus dem einleuchtend seyn, welcher sich die Mühe genommen hat, diese mit vorurtheilsfreyem Blicke zu betrachten, und dabey die Eigenthümlichkeit der menschlichen Natur und derselben höchste Bedürfnisse zu berücksichtigen. Wie sich eine solche Anordnung und kunstgemässe Aufeinanderfolge aller Theile geben lasse, welche sich bey diesen der ersten Klasse, so wie bey allen übrigen, leicht anwenden lässt, dies wird sich bey der Zergliederung der Feste zweyter Klasse noch genauer entwickeln, worauf wir auch der Kürze wegen verweisen. So würden nicht allein alle Störungen aufgehoben, sondern alle einzelnen Theile erhielten auch einen geistvolleren Verband und die einfachen andächtigen Responsionen, so wie die innigen Gesänge unter der Wandlung, ohne Instrumentalbegleitung, würden einen effectvollen Kontrast gegen die in den andern Stücken herrschende Fülle und Kraft bilden und so sich eine Partie durch die andere, auf die einfachste Weise und dem Geiste der höchsten Gottesfeyer gemäss, heben. Die Gemeinde würde in stiller Erbauung diese herrlichen mannigfaltigen Anregungen — *vor allem störenden Lärmen bewahrt* — in das Gotterfüllte Herz aufnehmen, und sich so ungestört jenen heiligen Ahndungen überlassen, in welchen allein es dem Menschen vergönnt ist, sich dem Göttlichen zu nähern, welche Frucht und Lohn wahrhaft frommer Gesinnung sind, und welche niemand fühlt, und je fühlen wird,

> Wer an dem reinen krystallnen Strom, der unter den Lebens
> Blumen vom Throne fleusst, nicht weilte mit heiliger Ehrfurcht,

Gewiss wird durch dieses stille Gesammeltseyn in sich, welchem von aussen die warme und würdige Anregung gegeben wird, der Mensch in die Tiefe seines Gemüthes geführt, und hier entströmen dann jene heiligen Empfindungen, jene frommen Entschlüsse, hier entquillt jener Seelenfriede, welcher nicht allein den Menschen mit sich, sondern auch mit der übrigen Welt aussöhnt, und durch den Segen verbreitenden Enthusiasmus einer Christus würdigen Liebe ihn dem Throne des beglückenden liebevollen Allvaters näher bringt. Auf die erwähnte Weise behandelt, würde sicherlich eine würdige Feyer der höchsten Feste gelingen, eine Feyer, voll des erhebendsten Einflusses, durchaus auf die Natur des Menschen berechnet, und auch, wegen der Seltenheit dieser Feste, selbst bey kleinen Chören, mit beschränkten Mitteln leicht und doch gut ausführbar.

Dass statt den den Meisten unverständlichen lateinischen Textes der deutsche einzuführen sey, dass dann der Tonsetzer bey seiner geistvollen Behandlung eher würde begriffen werden und daher auch unendlich mehr wirken könnten, dies ist an sich einleuchtend. Der Vf. hat selbst schon viele Stücke mit deutschem Text für die Kirche componirt und auch aufgeführt, ohne den mindesten Einspruch von irgend einer Seite zu erfahren: die Tonsetzer dürften daher nur ernsthaft wollen, und auch dieser Uebelstand wäre beseitiget. Am füglichsten könnte damit der Anfang bey der vorzuschlagenden Feyer der Feste von der zweyten Klasse gemacht werden. Spielt bey jenen der ersten Art der Gesang- und Instrumentalchor die Hauptrolle, so theilt sich hier der Antheil zwischen dem Chor und der ganzen Gemeinde. Konnte bey jenen der Tonsetzer die weitesten kunstgemässen Ausführungen geben, und sonach alle Kunstformen unbedingt anwenden, in so fern sie nur dem Geiste der religiösen Feyer selbst nicht widersprechen, so musste das Ganze hier mehr im feyerlichen Styl der Hymnen gegeben werden und zwar so, dass die nöthige Einheit zwischen dem Gesange der Gemeinde und den von dem Chor ausgeführten Tonstücken — der möglichen Mannichfaltigkeit unbeschadet — nicht gestört würde. Auch könnte die Begleitung nach Belieben eingerichtet werden, und von mehrern oder wenigern Blas- oder Saiteninstrumenten, oder von beyden zusammen, oder auch nur von der Orgel geschehen, wenn nur die Composition selbst in dem höhern Schwunge der Hymne aufgefasst wäre. Die interessanteste Abwechslung, die reichste Gestaltung des Andachtgefühles nach dem verschiedenen Charakter des zu behandelnden Kultus, die Entfaltung der tiefsten Bedeutung desselben in allen seinen Theilen, die mannigfaltigste Mischung von Kraft, bey dem Eintreten des vollen Chors und besonders bey dem Einfallen der vollstimmigen Gemeinde, und von zarter Behandlung durch den Vortrag einzelner Stimmen, das Concertirende in den begleitenden Instrumen-

ten, mit einem Worte, die reichsten Mittel stünden dem Tonsetzer zu Gebote, sowohl sein geistiges Vermögen im Schaffen der würdigsten und wirksamsten Formen zu bewähren, als auch mit Allgewalt die Herzen der frommen Hörer durch die himmlische Flamme zu entzünden. Ein Beyspiel mag diese Ansicht erläutern. Dies sey der bey den Katholiken gewöhnliche Kultus der Messe. Das erste Stück, das *Kyrie eleison*, würde der Chor übernehmen. Die Composition könnte nach Art der älteren Kirchenmotette, oder der Gesänge von Palästrina. Allegri, Bai, über den Psalm *Miserere* gegeben seyn. Das reuevolle Flehen um Erbarmung würde hier sowohl durch den verschiedenen Gesang der Einzelnen als des Ganzen einen bedeutenden Grad von Wärme und Innigkeit erhalten können, um die Gemeinde mit heiligen Empfindungen zu erfüllen. Und wie müsste sich auf diese zarte Behandlung, auf diesen sanften Gesang der volle Jubelton ausnehmen, in welchem die ganze Gemeinde das *Gloria in excelsis Deo*, durch die im Hymnenschwunge gesetzte Melodie begeistert, anstimmen würde! — Das *Graduale*, nach dem verschiedenen Texte der Kirche verschieden behandelt, müsste wieder der Chor vortragen. Hierauf würde die ganze Gemeinde im festen zuversichtlichen Tone ihr Glaubensbekenntniss im *Credo* ablegen, bis zu der Stelle: *et incarnatus est*, und er ist Mensch geworden, wo der Chor in andachtsvollen lang gehaltenen Tönen, oder auch ein Einzelner oder Einzelne durch ausdrucksvollen Gesang, jene Stimmung herbeyführen würden, in welcher allein der Mensch würdig ist, die höchsten Geheimnisse der Erlösung und des grossen Opfertodes für sein Heil zu vernehmen. Mit Jubel würde dann die Gemeinde singen: „und er ist auferstanden, er ist aufgefahren zum Himmel und sitzet zur Rechten Gottes."

Denn nicht allein der getödtete Gottmensch,
Auch der auferstandne und himmelerhobene Gottmensch
Ist das Heil der Sünder, und ihres Glaubens Entrückung.

Das Offertorium eignet sich wieder für den Chor. So erhielte die Gemeinde Gelegenheit, in stiller Betrachtung das Andenken desjenigen zu feyern, welcher sich für sie hingab. Und dieser frommen Erinnerung, welche zu gleichem Entschlusse begeistern soll, dem Ewigen, in welches alles einzelne Leben, das Zeitliche opfernd, gereinigt wieder zurückfliessen muss, ist dieser Theil der Messe geweiht. Daher entwickelt sich erst hier der erhabene mysteriöse Charakter dieses Kultus, dem Menschen die grosse Bestimmung seines Daseyns in den bedeutungsvollsten Bildern, deren je eine Religionsform sich erfreuen konnte, an das Herz legend. Aller Jubelton, aller Prunk im Satze, welcher den Erguss frommer Gefühle bey den Versammelten unterbrechen könnte, sollte hier vermieden werden, alles nur dazu dienen, die Seele in heiliger Spannung zu erhalten. Nur beym *Sanctus* kann die Gemeinde einfallen und eine Strophe, oder auch nur einen Theil derselben, gleichsam als Refrain singen. Das Ganze muss jedoch kurz seyn, und dann die Orgel in angehaltenen Akkorden so zart als möglich fortönen, damit der Haupttheil, die Wandlung, gehörig vorbereitet werde. Der in der Beylage IV. D. angegebene Gesang wäre nun, aber in deutscher Uebersetzung, ohne Begleitung vorzutragen. Doch könnte man zur Abwechslung auch einen andern ähnlichen, vielleicht von einer oder einigen Stimmen ausführen, und durch die Orgel leise begleiten lassen. Die Gemeinde würde dann in dem Gefühle, welches der Gedanke an das erhabene Opfer für das Heil der Menschen erregen muss, anstimmen:

Heil dem, der im Geiste des Herrn wandelt u. s. w.

welches übrigens so verschieden als das *Sanctus* behandelt werden könnte.

Das *Agnus Dei* eignet sich wieder zur Ausführung durch den vollen Chor, oder durch einzelne Stimmen, welchen der Chor durch das *miserere nobis* antworten könnte, welches, als doppelter Refrain von der ganzen Gemeinde aufgenommen, die Wirkung auf das Gemüth nicht verfehlen würde. Bey dem *dona nobis pacem* würde sich dann der Chor und die Gemeinde in andachtsvollen Bittgesängen um den Frieden verbinden.

Auf gleiche Weise könnte auch jeder andere Kultus gestaltet werden, so dass in der mannigfaltig abwechselnden Fülle und Schwäche des einzelnen Chors und der ganzen Gemeinde, der schon mehr kunstgemässen und mannigfaltigen Verwebungen reichen Behandlung der vom Chor oder von einzelnen Stimmen vorzutragenden Tonstücke und der einfachern Musikart, welche den Gesängen der Gemeinde zu Grunde läge, ein schönes reiches Ganze gegeben wäre, jeder Theil durch den Kontrast mit den andern gehoben und

so alle Theilnehmenden an dem ganzen Kultus, der Priester, der Chor und das gesammte Volk in eine aufregende Wechselwirkung gesetzt würden. Formen für diese Hymnen beyzulegen, hält der Ref. für überflüssig, da dergleichen in den Gesängen der päpstlichen Kapelle, in so vielen alten und neuen Motetten u. s. w. als Muster der Behandlung für den Chor hinlänglich gegeben sind. Eben so leicht wird ein einsichtsvoller Tonsezzer, durch ein würdiges Gedicht angeregt, die schicklichen Formen für die Gesänge des ganzen Volkes finden. Und wie verschieden liessen sich diese gestalten, indem z. B. einmal der Chor anfinge und schlösse, die Gemeinde dagegen die Mittelsätze vortrüge oder, und vielleicht mit besserer Wirkung, durch die entgegengesetzte Aufeinanderfolge; dann könnte der Chor und die Gemeinde strophenweise abwechseln, wozu sich manche Gesänge vorzüglich eignen, z. B. die Vespern, das *Te deum laudamus*, welches, so behandelt, dass die Gemeinde im erhaben-feyerlichen Choralstyl einen Satz sänge, und dann der Chor den nächsten kunstgemäss ausführte, eine grosse Wirkung erzeugen müsste. Auch könnten einzelne Stimmen des Chors anfangen, der Chor einzelne Stellen wiederholen, und zuletzt die Gemeinde einfallen, wie schon oben angedeutet worden ist. Ueberhaupt wäre die Wahl der Formen unbeschränkt, nur müsste die Composition, damit eine würdige Hauptwirkung erreicht werde, sich durch grösseren Styl, freyeren Gebrauch der Rhythmik, neue würdige Modulationen u. s. w. auszeichnen. Und welches Feld eröffnet sich hier für geniale Tonsetzer, edle und erhabene Ideen und Gefühle zu entfalten! Was könnten diese, was die Dichter leisten, da bereits schon in den herrlichen Hymnen auf alle Feste, in den trefflichen andern kirchlichen Gebeten, Evangelien, Reden, Antiphonen, Psalmen u. s. w. ein so reicher Vorrath herrlicher und ergreifender Ideen und Gefühle vorhanden ist, welche ihnen als Vorbilder dienen können. Sind nicht die grössten Kunstwerke der alten so wie der neueren Zeit eben die, welche aus der religiösen Begeisterung des Künstlers hervorgingen? Hat nicht Mozart seinen unsterblichen Ruhm dadurch vollendet, dass er den tiefen Sinn dieser Hymnen im *Requiem* ergriff? — Würde uns sein, würde uns Händels Geist in jener hohen Vollendung erschienen seyn, wenn nicht die Würde heiliger Gegenstände die Flamme schöpferischer Begeisterung geläutert und höher angefacht und sie gedrungen hätte, in ihren Tonweisen die tiefsten Ahndungen des Urlebens auszusprechen, in welchen allein das Irdische sich zum Ewigen verklären kann? — Gewiss, wenn neuere Dichter und Tonsetzer die vortreffliche poetische Idee des katholischen Kultus im Ganzen und in seinen einzelnen Theilen genauer studiren werden, wenn sie die richtigen Wege einschlagen werden, eine ächt künstlerische Anlage in sich zu entwickeln und mit beharrlichem Streben höher auszubilden, wenn sie die in so grosser Menge vorhandenen Mittel benutzen werden, welche das so bereicherte Gebiet der Rhythmik, Harmonik und Melodik, welche die so ausgebildete Instrumentalmusik mit ihren mannigfaltigen Effekten ihnen beut, — nun können wir noch den herrlichsten Erzeugnissen entgegensehen. Vieles ist von früheren Meistern schon geschehen, aber wie sehr vieles ist hier zu thun noch übrig, wodurch die Kirchenmusik und mit ihr die ganze kirchliche Feyer einen höheren Aufschwung erhalten und das gegenwärtige Zeitalter sich Verdienst und Ehre erwerben könnte! — Wer denkt hier nicht mit Verehrung und Wehmuth an die herrliche Zeit Griechenlands, wo die Dichter, von heiliger Begeisterung entflammt, jene unsterblichen Gesänge sangen, welche allen Zeiten als unvergängliche und unerreichte Vorbilder vorleuchten! Wenn die Siege bey den öffentlichen Spielen einen Pindar zu seinen Oden voll des erhabensten Schwunges, begeistern konnten, warum sollte diese Begeisterung nicht auch bey uns Statt finden, wenn wir das Andenken der Helden feyern, die mit unerschrokkenem Muthe und Selbstverläugnung ihr Theuerstes dem Siege des Ewigen zum Opfer brachten? Und werden wir dies, welche Wirkung könnte sich daraus auf das Volk ergiessen! — Welche edlen Gefühle können wir erregen, welche würdige Entschlüsse hervorbringen! — Wie wird, wie muss sich dadurch der Sinn des Volkes wenden, dem Heiligen, der Urquelle alles Lebens sich nähern, und so der Saamen werden, aus welchem allein wahrhaft grosse Generationen erstehen können.

Aus der Wurzel des Heiligsten, des Höchsten hat sich bey den Alten die Poesie überhaupt

mit allen ihren Formen, so wie auch bey den Neueren, hier aber, nächst der bildenden Kunst, vorzüglich die Tonkunst gebildet. Sie hat nun das Leben in allen Formen durchdrungen und so den Beweis ihrer göttlichen alles irdische verklärenden Kraft gegeben. O, so lasst uns nicht säumen, sie mit jeder Aufopferung auf ihre allbelebende Quelle zurückzuführen, in die heiligen Hallen der Kirche, wo sie aus der Kraft und Fülle der vorgeschrittenen Menschheit und jener diese repräsentirenden grossen, durch die belebende Anschauung des Urlebens entzündeten Geister wieder neue, tiefe und reiche Formen erhält, welche dann spätere Zeiten in das mannigfaltige Leben übertragen, und so das Einfache, Grosse des Göttlichen in die kleineren Gestaltungen des irdischen Daseyns in allen seinen unendlichen Verzweigungen verbreiten mögen. Und welche erfreuliche Aussicht bietet sich uns dar, sowohl in den vortrefflichen Werken der Neueren, als in der eigenen Hinneigung der bessern Tonsetzer zu dieser heiligen Musikgattung, so wie in der besondern Richtung des Volkes, welche sich der ernsteren Auffassung des Lebens immer mehr zuwendet, wozu die harten Erfahrungen der letzten Zeit auch das ihrige mögen beygetragen haben! — Benutzen wir sonach diese bedeutenden Winke; hier ist das Feld, wo sich die höchste Kraft bewähren, und einen würdigen Kreis der herrlichsten Entwickelung finden kann, hier das Feld, wo sich das Herrlichste noch leisten lässt. Denn gerade in diese Klasse gehören hauptsächlich die Feste der Evangelisten, Apostel, Märtyrer u. s. w., bey welchen die trefflendsten und anziehendsten Bilder des höhern Menschenlebens sich entfalten, und sich mit der Zauberkraft der Poesie und Musik in das Herz der versammelten Hörer ergiessen liessen.

(Die Fortsetzung folgt)

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate März 1820, von G. L. P. Sievers.

(Beschluss.) Wie man (man verzeihe mir den etwas zu materiellen Vergleich) beym Fleischeinkaufe auch die Knochen mitnehmen muss, um voll für sein Geld zu bekommen, so habe ich neulich, der *Bergère Chatelaine* wegen, auch den tapfern, aber höchst langweiligen *Richard Coeur de Lion* mit in den Kauf sehen müssen. Wenn irgend ein Umstand von der allgemeinen (wäre ich die Königin Elisabeth, oder eine andere mächtige Person, ich würde mich bey diesem Worte um ein Viertel kürzer fassen) Bildung der Deutschen zeigt, so ist es der wirklich traurige Umstand, dass das grosse Publikum zu seiner Zeit die Mozart'schen Opern — und Produkte, wie *Richard Löwenherz*, ungefähr mit demselben Beyfalle hat aufnehmen können. Man verstehe mich nicht Unrecht: möge es immer, der Antithese wegen, ein Volk geben, welches einen *Richard Coeur de Lion* hervorzubringen und zu schätzen wisse, so wie es mir das Herz erhebt, dass ein anderes Volk einen Mozart erzeugen konnte. Aber ne sutor ultra crepidam! Da die Deutschen von der französischen Musik nichts verstehen, so sollen sie ihre Ohren davon lassen, wie es die Franzosen mit Mozart machen, weshalb sie auch (und das sey hier ohne alle Ironie, aus der wahrsten Ueberzeugung meines Herzens gesagt) ein selbstständiges Volk ausmachen, dahingegen wir Deutschen immer nur Deutsche und noch etwas anders nebenbey sind. Die Musik des *Richard Löwenherz* ist, ausser der Arie des Blondel und dem Duette zwischen diesem und Richard, von einer solchen verzweifelnden Leere, auch das Stück, die Erkennungsscene zwischen diesen beyden ausgenommen, so ungemein trivial, dass ich wirklich nicht begreifen kann, wie dieses Stück, in der glänzendsten musikalischen Periode Deutschlands, daselbst hat eine Art klassischer Berühmtheit erlangen können.

Wie, wenn ich zu beweisen suchte, dass sich von der musikalischen Unnatur der Franzosen sogar in der Art und Weise, wie sie einen Franken zählen oder eine Elle messen, oder ein Pfund abwiegen oder ein Maass Wein scheuken, Beweise vorfänden? wahrscheinlich würde man über mich lachen wollen. Nichts destoweniger ist der Beweis, meines Bedünkens, sehr leicht zu führen, wie ich zeigen werde. Haben nicht die Franzosen die Decimalrechnung aus der Arithmetik, wohin sie von den unmusikalischen Alten und aus der Astronomie, wohin sie von Johannes Rodomontanus (in dessen Sinustabellen) eingeführt worden ist und an welchen beyden Orten sie sehr

am rechten Orte steht, auf das bürgerliche Leben angewandt? Zählen sie nicht fünf, zehn, funfzehn u. s. w. ein Numeriren, welches dem Pulsschlage, der der Erfinder des Zweyteltakts, dieser Grundlage aller musikalischen Eintheilung, ist, schnurstraks zuwiderläuft? Ein bekanntes Volks-Sprichwort sagt: „Er kann nicht fünf zählen," um damit einen beschränkten Menschen anzudeuten. Unsere Voreltern mussten also eine Schwierigkeit darin finden, bey der Fünf einen arithmetischen Ruhepunkt zu machen. Diese Schwierigkeit konnte nur dadurch besiegt werden, dass man alles musikalische Gemüth in sich zu zerstören suchte und an seine Stelle den Verstand setzte. Somit ward es den Verständigen möglich, den Musikalischen, die von ihnen für Dummköpfe gehalten wurden, zum Spotte nachzusagen: „Sie können nicht fünf zählen." Da nun die Franzosen, selbst diejenigen, welche die Hausnummern nicht lesen können, alle fünf zählen können, und zwar, ohne die fünf Finger mit zu Hülfe zu nehmen, so folgt daraus unwiderlegbar, dass die Franzosen eine sehr verständige, aber auch eine sehr unmusikalische Nation sind. *Id quod erat demonstrandum.* Hier höre ich einen oder den andern Musikverständigen (welcher Ausdruck, da eigentlich, obigem zu Folge, eine contradictio in adjecto oder in subjecto, oder in beyden zugleich darin liegt, die Person ironisch recht wohl bezeichnet) triumphirend auf den Dreyvierteltakt hindeuten und mich fragen, ob dieser dem Zweiteltakte nicht eben so widerstrebe, als die Zahl fünf? Darauf würde ich dem Musikverständigen, wenn er zugleich ein Musikhörer wäre, etwa Folgendes antworten: wie es für das Auge ein verschobenes Viereck giebt; so bemerkt das Ohr, je nachdem die Seele auf das Blut einwirkt (sollte dies idem et idem seyn, so liegt die Schuld bekanntlich nicht an mir), im Pulsschlage nicht selten einen verschobenen Zweiteltakt; und dies hat zur Entstehung des Dritteltakts Veranlassung. Der Zweiteltakt behält aber immer die Oberhand, denn unter drey Musikstücken dürften zwey den besagten Takt und eins den Dritteltakt haben.

Da es für Weniges an Wenigem genügt; so könnte ich mit den wenigen Worten, welche ich oben über *das Taschentuch* des Herrn Garcia gesagt habe, füglich abkommen, wenn nicht dieser oder jener meiner Leser, der sich etwa an das fast unumgeschränkte Lob, mit welchem ich zu seiner Zeit des *Califen von Bagdad* Erwähnung gethan, erinnerte, an diesem widersprechenden Urtheile einen Anstoss nehmen und dessen Lösung von mir erheischen möchte. Diese will ich in folgendem geben. Ohngeachtet des grossen Beyfalls, welchen die erwähnte Oper auf dem italienischen Theater, das heisst vor italienischen oder doch italienisirten Zuhörern gefunden hat, ist die Musik dieser Composition dennoch nie in das grosse Publikum, nie in die Salons gekommen, weil der Charakter derselben dem musikalischen Sensorium der Franzosen wirklich zu gediegen war. Aber der Beyfall, den eine Oper in den Salons erhält, ist es insbesondere, nach welchem die hiesigen Componisten streben, weil er einen beträchtlichen Gewinn aus dem Verkaufe der einzelnen Gesangstücke nach sich zieht. Und der Gewinn liegt allen französischen Componisten, die zuerst ums Geld, und dann für den Ruhm arbeiten, besonders am Herzen. Hr. Garcia sah sich aber ausser dieses Vortheils, auch noch der Aufführung seiner Oper in den Departements beraubt, und diesen Umstand scheint Veranlassung gewesen zu seyn, warum er sich damals auf der Stelle an die Composition einer Oper für das Theater Feydeau (*le Prince d'occasion*) machte. Hier aber that er, um den Franzosen eine recht mundrechte Composition zu liefern, den Missgriff, dass er eben so trivial wurde, als er im Califen gediegen gewesen war. Der Beyfall war des Werks wurdig: *der Gelegenheitsprinz* ging gelegentlich ein paar Mal über die Bühne, ohne dass irgend jemand Notiz von ihm nahm. Wahrscheinlich hat er, Hr. Garcia, den wenigen Beyfall dieser Oper einer Kabale, oder sonst einem ausserwesentlichen Umstande zugeschrieben, denn es hat ihm, um populair zu werden, beliebt, trivial zu bleiben: *das Taschentuch* ist, nach einer zweymaligen Aufführung, nicht allein von der Bühne, sondern auch vom Zettel verschwunden. Der Inhalt des Stücks, welches recht artig ist und einem deutschen Componisten einen passlichen deutschen Text liefern könnte, ist die bekannte, man sagt wahre Anecdote, von der Gemahlin eines bekannten englischen Gesandten zu Constantinopel, welche eine so unüberwindliche Neugierde besass, sich von der inneren Beschaffenheit des grossherrlichen Harems zu unterrichten, dass sie sich verkleidet unter die Weiber desselben mischte, hier aber von dem Grossherrn selbst, der von dem

Beginnen der neugierigen Engländerin Nachricht erhalten, auf eine so intime Weise in die Geheimnisse des Harems eingeweiht ward, dass ihr Gemahl, sagt man, mit einer so wissenden Dame nicht länger etwas zu schaffen haben wollte und sich deshalb von ihr trennte.

Die Vorstellungen der grossen Oper auf dem Theater Favart haben mit *Oedip* von Sacchini und dem Ballette *Nina* begonnen. Ich hätte gewünscht, meine Leser wären bey dieser Vorstellung zugegen gewesen, um sich durch den Augenschein zu überzeugen, in welche ernste Wirklichkeit die scherzenden Bemerkungen übergegangen sind, welche ich mir in meiner letzten Einsendung über die möglichen Uebelstände, welche sich aus der Versetzung der grossen Oper auf das Theater Favart ergeben durften, erlaubt habe. Alle künstlerischen und mechanischen Verhältnisse haben auf dem grossen Operntheater, durch den ungemein grossen örtlichen Umfang desselben, so eigentlich perspectivisch werden müssen, dass sie, auf das Theater Favart versetzt und in der Nähe gesehen, wie eine unwürdige Klexerey erscheinen. Ganz besonders lächerlich kommen einem die outrirten Grimassen der Pantomine und die Gliederverrenkungen der Tänzer vor: alle das choreographische und mimische Flitterwerk, welches, wie gesagt, auf dem grossen Operntheater durch den Dunst der perspectivischen Luft von seinen Auswüchsen gemildert und zu einem ästhetischen Ganzen verschmolzen wurde, erscheint auf dem Theater Favart in seiner ganzen nackten Caricatur. Unter solchen Umständen sieht man deutlich, ja man greift es sogar mit Händen, welch ein unnatürliches, höchst unkünstlerisches Ding diese sogenannte *Académie Royale de Musique* ist. Die Unstatthaftigkeit der Vorstellungen derselben auf dem Theater Favart leuchtet nach diesem ersten Versuche so allgemein ein, das Publicum hat einen so ungemein kalten Antheil an der Darstellung selbst genommen, dass es mir nicht auffallend seyn würde, wenn die Regierung, in der Befurchtung, die Fremden, deren Unterstützung die grosse Oper nicht entbehren kann, möchten endlich des Besuches derselben ganz entwöhnt werden, die Vorstellungen abermals einstellen und die schleunigsten Massregeln zu einer andern Ordnung der Dinge treffen liesse.

Ich glaube, nicht allein die Pflicht auf mir zu haben, in diesen Blättern mein eigenes Urtheil über die hiesigen Musikaufführungen zu erkennen zu geben, sondern auch die Ereignisse selbst als blosser Referent zur Kunde meiner Leser zu bringen. Somit will ich hiermit anzeigen, dass der Rossini'sche *Barbier von Sevilien* sich auf dem Theater erhalten hat. Dieser Umstand berechtigt mich immer noch nicht, das hiesige italienische Publicum bis zu dem Grade der Geschmacklosigkeit zu zeihen, dass es wirklich an einem so rohen Erzeugnisse Geschmack finden könnte, dessen einzelne Goldkörner in zu kleiner Anzahl vorhanden sind, als dass sie für die ungeheure Masse von Schlacken zu entschädigen vermöchten. Aber es scheint, als ob die Administration, welche die klassischen Opern, *die heimliche Heirath*, Mozart's *Figaros Hochzeit* u. s. w. nicht würdig genug besetzen kann, um das Publicum anzulocken, den Rossini'schen *Barbier* vorschiebt, an dem nichts zu verderben ist und wobey sie sich also keine Verantwortlichkeit aufbürdet. Die Leere der Kasse wird dann mit den Freybilletten ausgefüllt, welche die Administration vertheilt, um wenigstens ein volles Haus, wenn auch keine volle Kasse zu haben. Ueberdem wird auch der *Turco in Italia* von demselben Componisten einstudirt, mit dessen Ertrage man das Deficit zu decken hofft, welches die *Casa da vendere* des Hrn. Chelard, so wie der oben erwähnte *Fazzoletto* des Herrn Garcia hervorgebracht haben. Ehemals, als das Publicum noch von einer gewissen heiligen Ehrfurcht für die italienische Musik erfüllt war, welche demselben das Kritisiren unmöglich machte (eine Ehrfurcht, welche in der That theilweise noch jetzt vorhanden ist und welche allein die Aufführung so vieler werthlosen Machwerke erklärbar macht), wäre das Misslingen einer italienischen Oper eine unerhörte Erscheinung gewesen; jetzt aber beginnt das Publicum, wenigstens bey Componisten, die in seiner Mitte leben, schon bedenklicher zu werden, und die goldene Zeit des italienischen Theaters ist vorüber, wo dessen Producte unverbesserlich schienen.

Die neue Ausgabe der Boccherinischen Quintette ist Veranlassung, dass man deren Ausführung in hiesigen Privatcirkeln sehr häufig hört. Diese Compositionen scheinen mir, obgleich ohne Erfindung und Harmonie, dennoch Meisterstücke an einfacher und melodischer Elegans zu seyn, Meisterstücke, die, obige Einschränkung im Auge

behalten, weder von Haydn noch von Mozart übertroffen seyn dürften. Wie man, um polizeyliche und politische Ordnung in einem Staate zu erhalten, darauf abzweckende Gesetze von den Kanzeln ablesen läßt; so würde ich, wäre ich Regent, alle Jahre ein paar Mal die Boccherini'schen Quintette abspielen lassen, um die Componisten meines Staats vor Umkehr der harmonisch-melodischen Ordnung zu warnen.

Mozart's Symphonie in Es dur ist im zweyten *Concert spirituel* aufgeführt worden, dieselbe, welche im Andante das an sich unbedeutende Thema:

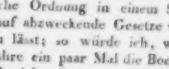

auf eine so bewunderungswürdig kunstreiche und angenehme Art durchführt. Müsste ich nicht befürchten, am Ende Ekel in meinen Lesern zu erregen, wenn ich immer und immer von Mozart's Vortrefflichkeit redete, auf jeder Seite, in jedem Artikel würde man meine Bewunderung für einen Componisten ausgedrückt finden, dessen Instrumentalcompositionen ich erst recht kennen und recht schätzen gelernt habe, seit ich sie von den hiesigen Orchestern, besonders von dem italienischen, habe ausführen hören. Ueberall ist mir Mozart's Genie nur erst dann in seinem ganzen Umfange deutlich geworden, als ich Gelegenheit erhalten habe, dasselbe mit den Leistungen der berühmteren hiesigen Componisten zusammen zu stellen. Wirklich ist es weder für die ästhetische Bildung, noch für den geistigen Genuss vortheilhaft, immer vortreffliche oder auch nur gute Musik zu hören; es führt dies zur Uebersättigung und zur Einseitigkeit im Urtheile: man verliert den musikalischen Geschmack, wenn man keine Gelegenheit hat, ihn auf die Probe zu stellen, wie man den physischen verliert, wenn dem Gaumen nie etwas anderes als Leckerbissen geboten werden. Darum sollte jeder Künstler, jeder Gelehrte reisen und sich angelegen seyn lassen, von der Wissenschaft, zu der er sich bekennt, oder der Kunst, die er ausübt, die Kehrseite, die doch dann und wann auch die rechte seyn kann, kennen zu lernen. Auch der geistvollste Denker, auch der genialste Künstler spinnt sich, wie eine Spinne, in sein eigenes Gespinnst ein und verliert den Blick in die Weite, wenn er stets in seinem Vaterlande, oder, was noch ärger ist, stets in seiner Provinz, oder gar in seiner Vaterstadt bleibt.

Die Gebrüder Habeneck, von deutschen Eltern geboren, wenn ich nicht irre, sind sehr talentvolle Geiger; besonders ist es dem älteren gelungen, eine, wiewohl beschränkte, aber doch sehr reine, fast möchte ich sagen, klassisch ausgebildete Ausbildung auf seinem Instrumente zu erhalten. Wenn es mir von der einen Seite Vergnügen macht, dem Talente des Hrn. Habeneck dieses gerechte Lob zu ertheilen, so kann ich dagegen von der andern nicht laut genug die Ungebührlichkeit rügen, mit welcher derselbe bey der Anführung der öffentlichen Concerte in der grossen Oper, die ihm mitunter übertragen wird, zu Werke geht. Hier erlaubt er sich, nicht allein mit den allergewaltsamsten Körperverdrehungen den Takt anzuzeigen und, wie verrückt, mit Hand und Bogen die Luft zu zerschlagen; sondern er tritt auch den Takt mit einer solchen Heftigkeit, dass es überlaut durch das ganze zahlreiche Opernorchester durchschallt. Es ist unbegreiflich, wie bis dahin dem Hrn. Habeneck noch immer nicht zu verstehen gegeben worden ist, dass er durch diese geschmacklose Anführung nicht allein den Genuss des Publicums stört, sondern auch gegen das so ungemein geschickte Orchester verstösst, das zu dirigiren er die Ehre hat, und welches sicher keiner materiellen Einwirkung bedarf, um unendlich präciser zu seyn, als es sein sinnloses Fusstampfen zu bewirken im Stande ist. Warum sieht Herr Habeneck, statt den verstorbenen Persuis hierin zum schlechten Vorbilde zu nehmen, nicht vielmehr dem Hrn. Grasset die Kunst der Anführung ab, der ohne alle körperliche Grimassen, besonders ohne alles Fusstampfen, das italienische Orchester zum ersten der ganzen musikalischen Erde gemacht hat?

(Hierzu die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Responsiones.

Ad Missam solenn. pro Evangel. Fürsinger.

Sopr. I. Et cum spi... ritu tu...o A... men! Et cum spi... ritu tu...o Gloria tu...bi, tu...bi,

Sopr. II.

Alto Et cum spi... ritu tu...o A... men! Et cum spi... ritu tu...o Gloria tu...bi, tu...bi,

Tenor Et cum spiritu tu...o A men! Et cum spiri...tu tu...o Gloria tu...bi, tu...bi,

Basso

ad offert. ante praefat.

Domine! A... men. Et cum spi... ritu tu...o Ha...bemus ad Dominum. ad Dominum Dignum et

Domine! A... men. Et cum spi... ritu tu...o Habemus ad Dominum, ad Dominum Dignum et

Domine! A...men. Et cum spiritu tu...o.

et

Festo Paschat

justum est, et justum est. A... men. Sed li...bera nos a malo, a ma...le De...o gra...

justum est, et justum est. A... men. Sed li...bera nos a malo, a ma...le De...o

et A...men. Dei

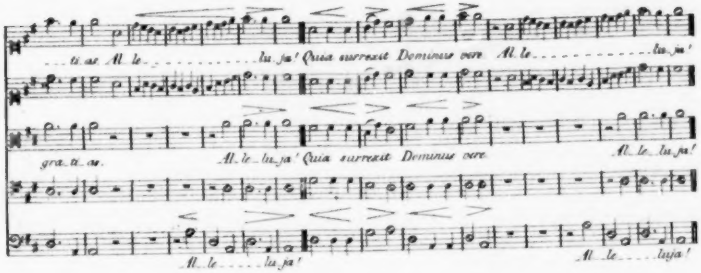

Unter der Wandlung

D. Kürzinger

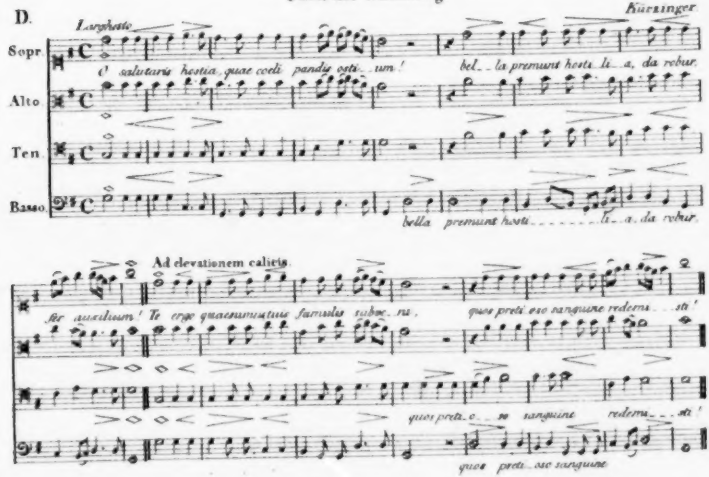

einzugehen. Das erste beste Beyspiel wird unser Urtheil hinlänglich rechtfertigen. Seite 3.:

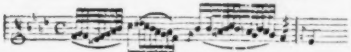

Seite 5.

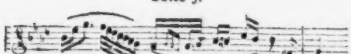

Genug von diesem grotesken Produkt, und übergenug. —

Gesänge beym Klavier. In Musik gesezt, und Ihro Durchlaucht, der regierenden Frauen, Frauen Churfurstinn Carolina Wilhelmina zu Pfalz-Bayern, gebohrnen Prinzefs von Baden, in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Peter Winter. München, in der Falterischen Musikhandlung. (Der 1ste Theil 1 Thlr. 8 Gr. 2ter Theil. 1 Thlr. 14 Gr.)

Der erste Theil dieser Gesänge enthält Bruchstücke aus verschiedenen Opern und andern Gedichten; der zweyte Theil wird ganz durch eine Gelegenheits-Kantate angefullt. In beyden Theilen findet Rec. auch nicht das geringste bemerkenswürdige: wohl aber Fehler genug gegen die ersten Regeln des reinen Satzes, worunter folgender Seite 30 des ersten Theils:

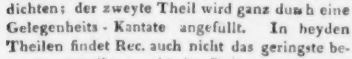

noch nicht zu den auffallendsten gehört.

Nachricht.

Darstellung des Musikzustandes im Mekenburgischen überhaupt, und in Schwerin in's besondere.

Schwerin hatte vom Jahre 1780 bis 1793 nichts, was einem Konzerte ähnlich war; und wenn sich ja einmal ein Virtuos hierher verirrte: so hielt es sehr schwer, ein Orchester zusammen zu bringen. 1793 brachte der Musikdirektor Ebers, mit Hülfe einiger der ersten Häuser, das Liebhaberkonzert wieder in Gang. Dieshielt sich bis zu dem Winter 1799. Das Orchester in den Liebhaberkonzerten war aber bestandig so schwach und mittelmafsig besezt, dafs nichts Grofses darin konnte aufgeführt werden — woran der sehr bequeme Herr Stadtmusikus viel Schuld hat. Unter den Dilettanten befinden sich nur der Herr Senator Seitz, ein guter Violinist, und der Herr Secretair Micheel, ein braver Flotraversist, die als zuverlässige Mitglieder im Orchester können angestellt werden. Es giebt wohl noch einige brauchbare Liebhaber, aber die leidige Konvenienz will ihnen das Mitspielen selten erlauben. Von den Klavierspielern verdienen die älteste Tochter des Hrn. Hofrath Masius, jezt verehlichte Registratorin De la Garde, und ihr Lehrer, Herr Organist Westphal, vorzüglich gerühmt zu werden. Erstere spielt ihr Konzert mit vieler Fertigkeit und Delikatesse: und Herr Westphal spielt und akkompagnirt, ob ihm gleich seine vielen Erwerbsgeschäfte wenig Zeit zum Studio übrig lassen, sehr brav und pracis. Auch wird man wenig musikalische Bibliotheken finden, welche so vollkommen sind, und so viele alte klassische Werke enthalten, als sie Herr Westphal besizt. Einige Winter befanden sich 5 Musici beym Theater, die sich Gebrüder Aal nannten: durch diese Leutchen war das Orchester recht gut besezt; und sie liefsen oft, da sie sich nach ihrer Art ziemlich einstudirt hatten, etwas Abwechselndes hören. Was Vokalmusik betrift: so sangen wohl einige Liebhaberinnen einzelne Arien: aber selten hörte man ein Duett. Und wenn ja einmal am Charfreytage, mit Hulfe der Schauspieler, der Tod Jesu aufgeführt wurde: so ward auch gewifs Graun jedesmal in seiner Ruhe gestort. Dafs in einer Stadt wie Schwerin, wo man fast in jedem Hause ein musikalisches Instrument findet, kein Konzert gut besezt und etwas Bedeutendes darin aufgeführt werden kann: das liegt auch daran, dafs hier nicht einmal ein kleines Schulerchor existirt —, dem

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juny. № 25. 1820.

Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes etc.

(Beschluss.)

Bey den Festen der dritten Klasse würde der Verf. den einfachen Choralgesang anwenden. Damit dieser aber leiste, was er soll und seinem Wesen nach kann, so muss er anders vorgetragen werden, als es so oft geschieht. Denn wahrhaft sinnlich ist der kalte Sinn, die Fluchheit und widrige Gemeinheit, mit welcher so oft diese heiligen Gesänge in der Ausführung entweiht und verunehrt werden, diese unvergänglichen Denkmale von der Erhebung des menschlichen Gemuthes, diese unsterblichen Reste einer vielleicht nie wiederkehrenden Ausbildung des Menschengeschlechtes, an deren Grundzügen sich auch der bessere Geist der neueren Musik an dem Einfachen, Grossen, Seelenvollen erbaut und zu kräftigem Aufschwunge, so wie zur reicheren Entfaltung gestärkt hat. Wie selten spricht uns aus ihm jenes tiefe Gefühl an, wo die heilige erhabene Stimmung, wo die Innigkeit des geruhrten Herzens, welche, diesen Notenzeichen eingeboren, beym Vortrage derselben sich entfalten, in neuer, schöner Lebensbluthe sich entwickeln sollte, wozu auch die Ungebundenheit von dem sonst gewöhnlichen beengenden Taktmaasse die beste Gelegenheit giebt? Was über den Gesangvortrag zu bemerken war, gilt auch von der gewöhnlichen Begleitung mit der Orgel, die selten der Wurde und der innern Kraft dieser einfachen, auf eine so grosse Wirkung berechneten Gesänge angemessen ist. Und was bietet hier der Reichthum von Harmonieen, wie ihn die neuere Zeit so ruhmlich entwickelt hat, was so manche brave Anweisung zu einer wurdigen Orgelbegleitung, was selbst das gewaltige Instrument, die Orgel, dieses effectvolle Pfeifenorchester, welche reiche Mittel bietet alles dieses zu den mannigfaltigsten und grössten Effecten dar! — Wenn der Hauptcharakter der Choralmelodie von den Sängern so wie von dem Organisten genau studirt würde, wenn, nach dem Geiste der einzelnen Stellen, Recitation und Gesangvortrag im engern Sinne abwechselten, wie es ohne Zweifel bey den Griechen war, wenn auf diese Weise bald Freyheit im ungebundenen Zeitmaasse, bald wieder eine durch den zu Grunde liegenden Gefühlsausdruck selbst gesetzte und diesem entsprechende Zeiterfüllung erscheine, wie reich würde sich dieses, ausserdem so eintönig klingende, tiefe Tongemälde entfalten, wie neu und höchst eindringend musste die Wirkung dieser Gesänge seyn! Wenn nun der Organist noch, jede Stelle in ihrer gemüthlichen Grundbezeichnung ergreifend, stets eine zweckgemässe würdige Akkordenfolge gäbe, eine Folge von Harmonieen, welche dem Geist einer vielsagenden Rede und ihrer einzelnen Einschnitte entsprechend, das Gemüth zu höheren Gefühlen anregte; wenn er sich hierzu der ihm zu Gebote stehenden mannigfachen Hulfsmittel von Stärke und Schwäche des Tones und einer wohlberechneten Registermischung bediente, wenn seine Vor-, Zwischen- und Nachspiele in einfach-grossem Styl gedacht und ausgeführt wären u. s. w. was könnte auch hier zu Förderung der Andacht geleistet werden!

Dass in demselben Geiste alle Kirchenstücke dieser Klasse, Messen, Vespern, Requiem u. s. w. auszuführen wären, bedarf keiner besondern Ausführung.

Zur Feyer der Feste der vierten Klasse dienen die Lieder. Ueber den Charakter der Kirchenlieder, den höheren Schwung, welchen sie erfordern, die Annäherung derselben durch *grosse* und *bestimmte Grundumrisse* an den feyerlichen Choralstyl, über die hier nöthige Vermei-

dung aller verbrauchten oder gemeinen melodischen und harmonischen Formen u. s. w. ist schon so vieles gesagt worden. Doch glaubt der Verf. auch hier den Dichter und Tonsetzer darauf aufmerksam machen zu müssen, wie genau der ganze Kultus mit allen seinen einzelnen Verzweigungen zu studiren sey, damit — was der Fehler bey den meisten Liedersammlungen zur Feyer irgend eines Kultus ist — das Ganze nicht als eine zufällige Rhapsodie, sondern als ein wohlgeordnetes und genau berechnetes ästhetisches Ganze erscheine, in welchem durch wohlangewandte Gegensätze, durch Wechsel des Versmasses, welcher eine mannigfachere musikalische Behandlung zulässt und veranlasst, durch Steigerung der Gefühle, jeder Theil durch die andern gehoben wird, und alles angewandt ist, wodurch einem Kunstwerke von so erhabenem Gegenstande die volle begeisternde Wirkung gesichert werden kann. Der Vf. würde dieses zu erinnern unterlassen haben, wenn nicht auch hier die Mangelhaftigkeit und Werthlosigkeit so vieler Werke, die Aufforderung zu einer genauern und würdigern Ansicht des Gegenstandes dringend geböten. Bey dieser nothwendigen geistvolleren Behandlung könnten auch viele oben bey der Feyer der Feste von der zweyten Klasse angegebenen mannigfaltigen Formen, jedoch immer mit Rücksicht auf das Wesen des Kultus so wie auf die besondern Verhältnisse des Chors und der Gemeinde angewandt werden. So könnte das Volk eine Strophe singen und der Chor dieselbe Melodie mit mannigfaltigen Harmonieen vortragen, welche, dem Geiste des Textes gemäss, einem solchen Gesange die anziehendste und eindringendste Bedeutung verschaffen würden. Man könnte auch den Chor in zwey Abtheilungen dieselbe Melodie, und dann wieder vereint singen lassen. Einzelne Stimmen könnten, besonders wo der Sinn des Textes es zu fordern scheint, kleinere Einschnitte vortragen, welche dann der ganze Chor beantwortete u. s. w. Als vortreffliches Muster legen wir in der Beylage V. die Behandlung des einfachen fränkischen Volksliedes auf den heiligen Kilian, von Vogler, bey, welchem nur, nach unserer Idee, das Einfallen der Gemeinde fehlt. Was hat Vogler diesen wenigen Takten für eine tiefe und reiche Bedeutung zu entlocken gewusst! Und wie viele herrliche Lieder würden durch eine solche Behandlung gewinnen! Wie könnte man blos durch die Kraft der Harmonieen und einer geistvolleren Auffassung des Textes solchen Gesängen den erhabensten Schwung geben! Wie viel ist also auch hier noch zu thun übrig! — Allerdings ist auch in den neueren Zeiten viel Gutes geschehen, welches, so wie das Bestreben, die würdigen alten Melodieen wieder zu benuzzen, der Verf. mit Achtung anerkennt. Den begleitenden Organisten verweisen wir, der Kürze wegen, auf die oben für die Begleitung des Chorals angedeuteten und auch hier anwendbaren Grundsätze.

Nun möchte noch etwas über die Begehung des Trauergottesdienstes zu sagen seyn. Dass diesem überhaupt nur Gefühle der Wehmuth, des Schmerzens, gemildert und gehoben durch die Hoffnung auf eine Vereinigung jenseits und durch die Tröstungen des Glaubens, zu Grunde liegen, deren Entfaltung und Verbindung dem besondern Charakter einer jeden Art dieses Kultus und seiner Theile entsprechen müsse, ist schon an und für sich klar. Eben so wenig möchte hier zu erinnern seyn, dass dieser Kultus in jeder Form der oben besprochenen Feste gegeben werden kann, mit Benutzung der vollen Instrumentaleffecte, — wie z. B. im *Requiem* von Mozart — im Hymnenstyle, im Style des Chorals, so wie des einfachen Liedes. Nur möchte es nicht überflüssig seyn, auf die eigene Kunstanlage, besonders in manchen Arten dieses Kultus, aufmerksam zu machen. Findet es sich ja doch, dass manche sonst nicht ungeschickte Männer in dieser Gattung der heiligen Musik Werke liefern, welche in vielen Punkten die Mangelhaftigkeit ihrer Kenntniss von diesem Kultus und seinen Grundzügen, oft sogar durch Verstummelung des Textes, beweisen. Dies zeigt sich besonders bey der Todtenmesse, welcher die Kirche eine eigene vortreffliche, von der andern Messe ganz verschiedene Gestaltung gab, die man durchaus kennen muss, um hier nicht in den auffallendsten Irrthum zu verfallen.

Durchdrungen vom Schmerz über den erlittenen Verlust, flehen Verwandte und Freunde, erflehet die ganze Gemeinde — im *Requiem aeternam dona eis* — für alle Verblichene ewige Ruhe, Erbarmung und Gnade, um Aufnahme zum Lichtquell alles Lebens. Dies kann nur geschehen durch die Kraft der göttlichen Vermittlung von Christus. Denn schrecklich sind die Begebenheiten und Schicksale, welche die Auflösung

alles Zeitlichen durch die Kraft des Göttlichen, und den Untergang des Materiellen begleiten. — *Dies irae, dies illa solvet saeclum in favilla* — und nur durch die Gnade der Erlösung und die dadurch erlangte Erkenntniss des Höchsten, in dessen Anschauung der Mensch über alle Zeitlichkeit hinweg zum Ewigen sich geschwungen hat, kann ihm Rettung und Heil werden. Daher wendet sich die Bitte an den Vermittler, das grosse Sühnopfer und dessen begnadigendes Verdienst. — *Recordare, Jesu pie, quod sim causa tuae viae.* — Noch eindringender wird dieses im *Offertorium* angesprochen. — *Domine Jesu Christe, libera animas omnium fidelium defunctorum* — und der herzliche Bittgesang für das Heil jener Verstorbenen, für welche die Feyer Statt findet — *suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus* — steigert sich zum Vertrauen, dass sie nicht in die Finsterniss, sondern zur Quelle des Lichtes gelangen werden, wie es Gott schon dem frühesten Geschlechte verheissen hatte. Dieses Vertrauen erhebt sich aber bis zur stärkenden und ganz beruhigenden Gewissheit, denn Gott ist heilig — *Sanctus Dominus deus* — sein Reich ist Himmel und Erde, und nur die Stimme ewiger Glorie, ewigen Heils hallt aus demselben wieder — *Pleni sunt coeli et terra gloria tua* — Und hier ist der ästhetische Lichtpunkt des Ganzen, wie es auch Mozart vortrefflich beobachtete, welcher uns hier die Herrlichkeit und Grösse des Schöpfers und der erhebenden Bestimmung alles Geschaffenen in dem majestätischen, sich gegen alle übrigen gedämpftern Tonarten, so imposant hervorhebenden D dur verkundet. Aus diesem hohen Gedanken quillt Trost, Hoffnung und Seegen für alle, welche im Namen des Herrn wandeln. — *Benedictus, qui venit in nomine domini.* — Und wer wird dies nicht gerne für seine Theuern hoffen, deren frommen Andenken diese Feyer gewidmet ist? — Giebt es ferner einen stärkenderen Trost, eine kräftigere Beruhigung, als jene, diese Lieben, welche die Wege des Herrn gingen, verklärt am Throne des Allvaters zu wissen? — Daher wendet sich das vereinte Flehen noch einmal an den erhabenen Erlöser — *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona eis requiem sempiternam* — dessen Vermittelung und Gnade anrufend, wenn noch irgend ein Vergehen der Aufnahme der Verklärten in den Sitz der Seligen entgegenstehen sollte. Und diese Bitte wird gewiss erfüllt, sie werden mit den Heiligen in der ewigen Lichtsphäre leben, denn bey Gott ist nur Milde, Huld und Gnade — *quia pius es.* — Und so erscheint dieser Kultus auch als ein treffliches, wohlgegliedertes Kunstgebilde, welches dem Dichter und Tonsetzer einen eben so reichen als würdigen Stoff, um die reinsten und höchsten, die schmerzlichsten sowohl als die seeligsten menschlichen Gefühle anzuregen. Das hier Gesagte lässt sich, mit gehöriger Berücksichtigung der Unterschiede, auf jede andere Form dieses Kultus leicht anwenden.

Wir kommen nun zu der Beantwortung der Frage: wie lässt sich das Vorgeschlagene auch in solchen Kirchen ausführen, welchen nur sehr beschränkte Mittel zu Gebote stehen? — Was hier vorausgesetzt wird, ist ein Pfarrer, dem der Kultus am Herzen liegt — und ein Schullehrer, welcher, mit den nöthigen musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, seine Berufspflicht erkennt, seiner Gemeinde bey dieser wichtigen Angelegenheit mit Lehre und Beyspiel vorzuangehen. Beyde, der Pfarrer und der Schullehrer, müssen im gleichen Geiste zusammenwirken, beyde, nach ihrem verschiedenen Berufe sich in das Geschäft theilen, an der geistigen Erhebung der Gemeinde von früher Jugend an durch alle Stufen des Alters hindurch zu arbeiten. Gottes Werk kann nur durch einen heiligen Sinn und redlichen Eifer gedeihen. Wo diese fehlen, wird nie etwas tüchtiges vollbracht werden, und da sind freylich auch alle Vorschläge zum Bessern vergeblich. Hat der Schullehrer durch seine Kenntnisse und durch seinen Eifer das Zutrauen der Gemeinde gewonnen, so wird man ihm gern die zur Feyer der Feste von der ersten Klasse unentbehrlichen Instrumente und andere Hulfsmittel nach und nach verschaffen. Auch kann hier die Mitwirkung des Pfarrers, die besondere Aufmunterung der Begüterten, so wie das Beyspiel der Ortsvorstände viel helfen. Der Feste von der ersten Klasse sind im ganzen Jahre nur wenige; der Schullehrer wird daher auch im Stande seyn, die nothwendigen Musikstücke — von deren Anschaffung weiter unten wird gesprochen werden — mit gehörigem Geiste einzuüben, und überhaupt nach der oben gegebenen Vorschrift zu verfahren. An vielen Orten finden sich auch nicht wenige musikalisch gebildete Subjecte vor, die ihre

Kultur dem besondern Fleisse der Schullehrer, hier und da der früheren Gelegenheit in Klöstern, verdanken. Ohnehin sind die Thürmer mit ihren Gesellen in den Landstädten zur Theilnahme an der Kirchenmusik und hier und da zum Unterricht in der Tonkunst verpflichtet. Auch leitet sie hierzu schon der eigene Vortheil, so dass also in Hinsicht der Instrumente und der anzubietenden Musiker leicht gesorgt werden könnte. Kennt doch der Verf. eine grosse Menge solcher Ortschaften in seinem Umkreise, in welchen man den Gottesdienst mehrmals in jeder Woche musikalisch feyert und hier und da schwierige Werke der grössten Meister gut und mit starker Besetzung ausführt. Wozu auch bey den wenigen Festen so viele Abwechslung mit den einzustudierenden Tonstücken? — Sind ferner nur einmal die ersten Stücke gehörig eingeübt, und ist der Chor dadurch mit einer genaueren und geistvolleren Art des Vortrags bekannt, hat er diese, von dem Nutzen und der Nothwendigkeit derselben durch ihre schönere Wirkung überzeugt, nur einmal liebgewonnen, dann ist alles für die Zukunft errungen, und es wird dann nur auf den beharrlichen Fleiss des Schullehrers ankommen, was hier zur möglichst würdigen Begehung der Gottesfeyer geschehen soll. — Dieses genaue und sorgsame Einstudiren erleichtert auch die Feyer der Feste von der zweyten Klasse nach der oben angegebenen Weise. Der Chor, mit der richtigen Art der Darstellung schon vertraut, wird die wenigen Stücke, welche er vorzutragen hat, leicht gut ausführen, und die Schuljugend, vom Lehrer in besondern Stunden eingeübt, wird ohne Schwierigkeit die Gemeinde in den Ton führen, sie darin erhalten, und sie überhaupt beseelen. Indem also jeder Theil nur einige Stücke einzuüben hat, so wird die Ausführung des Ganzen keiner so grossen Schwierigkeit unterliegen. Auch könnte man sich im Anfange mit einigen wenigen Formen begnügen. Eine reichere Abwechslung ist nur späterhin nöthig, um die zu grosse Einförmigkeit zu vermeiden, woraus eine ermattende Gewöhnlichkeit, Lauigkeit, nach und nach Zerstreuung und so ein unwürdiges Begehen des Gottesdienstes ohne alle Wirkung hervorgeht, wie dies besonders der Fall bey Liedern von nicht so erhebendem Charakter ist, welche zu oft wiederholt werden.

Was das Begehen der gottesdienstlichen Feyer durch Choral betrifft, so muss jeder Schullehrer hierin schon unterrichtet seyn. Dies ist beynahe überall Landesgesetz. Es käme also hier hauptsächlich auf eine geistvolle Ausführung desselben an, wie sie oben schon angedeutet worden ist.

Noch leichter aber ist die Feyer durch Lieder. Der Schullehrer darf nur seine Jugend in der Schule gehörig unterrichten und seine Orgel zu behandeln verstehen, so findet hierbey keine Schwierigkeit Statt. Und in diesem Punkte wird es mit jedem Jahre besser werden, denn es muss ja doch noch dahin kommen, dass in allen Schulen Gesangunterricht eingeführt wird. Der Zeitgeist fordert es, und jener des Volkes ist dazu reif, wie es so viele Erfahrungen bestätigen. Wie wären wir auch ausserdem im Stande, unserm Volke jene Lebendigkeit und innere Lebensfülle einzuflössen, welche ihm noch mangelt und die es erhalten muss, um zu leisten, was es leisten und zu werden, was es werden soll. Man bewundert und studirt die Werke der Griechen, man preiset ihre hohe Kultur, warum ahmt man nicht vorerst ihre weise Erziehungsmethode nach? — Oder glaubt man noch immer, jenes durch einen Begeisterungshauch in den gelehrten Schulen erringen zu können, was in der früheren Bildung des Gemüthes versäumt wurde? versäumt in einer Zeit, wo es sich so leicht, so tief und so folgenreich für die ganze Zukunft entwickeln liess? — Dass der Unterricht mit Geist und Leben geschehen muss, wenn die gewünschte Wirkung erreicht werden soll, wer wird daran zweifeln? Will man einwenden, dass in den Schulen nur geschrieen werde, so sorge man dafür, dass — gesungen werde. Die Hauptsache liegt am Lehrer. Und für dergleichen tüchtige Subjecte zu sorgen, ist die erste, ist die heiligste Pflicht des Staates. Man sage ferner nicht, dass bey einer grossen Menge kein seelenvoller Einklang zu erringen sey. Der Vf. hat dies selbst oft versucht, Chöre mit 140 Stimmen ausgefühlt, wovon die meisten nach der bekannten allgemeinen Methode unterrichtet waren, und es ist ihm immer gelungen. Wissen muss man, was und wie man es soll, dann lasse man es nicht an Fleiss und Geduld mangeln, es wird, es muss gelingen. — Durch diese Chöre lernt der Schullehrer die besten Talente beyder Geschlechter kennen, welche er in besondern Stunden unterrichtet. Sie bilden ihm die Aufführer bey den Liedern, bis diese gehörig eingeübt sind, und dann seinen Chor. Aus ihnen

nimmt er auch die brauchbarsten Subjecte zur Unterweisung in der Instrumentalmusik: denn wer im Gesange gut unterrichtet und fest ist, dem ist das Erlernen jedes Instrumentes etwas Leichtes, es müsste denn seine körperliche Beschaffenheit einem solchen ungunstig seyn. Hat er einige tüchtige Schuler gebildet, so müssen diese wieder die andern unterrichten. Dadurch wird ihre Ehrbegierde angeregt, sie gewinnen an Gründlichkeit und Umsicht und der Lehrer an Zeit, welche er wieder andern der Nachhulfe Bedurftigen zuwenden kann. Wenn dann eine musikalische Produktion gut ausfällt — und dafur wird der kluge Lehrer sorgen, um den Muth seiner Schüler anzufeuern — wenn der Pfarrer, die Gemeindevorsteher u. s. w. die Schüler loben, dadurch sie und die Eltern gewinnen, diese, bey der Aufführung gegenwärtig, die Fortschritte ihrer Kinder bemerken, so hebt sich die Sache mit jedem Tage, der Schullehrer gewinnt immer mehr Zutrauen, er verpflichtet sich so viele wichtige Gemeindeglieder, und gern bietet man ihm die hulfreiche Hand, wo es gilt, den Bedurftigen und Hindernissen abzuhelfen. So greift ein Unterricht in den andern über, die Gefühle der Jugend werden veredelt, durch die Gesänge kommen die fruchtbarsten Ideen der Dichter und Tonsetzer in Umlauf, das häusliche und öffentliche Vergnügen gewinnt eine edlere Form, viele schädliche Zerstreuungen wenn u abgewehrt, der bey den blos ländlichen Beschäftigungen so häufig anzutreffende stumpfe Sinn wird durch das neu erhaltene Element eines regeren Lebenssinnes aufgeregt, und eine edle Heiterkeit tritt an dessen Stelle: die Jungeren breiten, indem sie heranreifen, den Sinn fur diese Art der Kunstbildung weiter aus, sie werden selbst wieder Familienväter und Hausmütter, welche dann auf die Bildung ihrer Kinder sorgfältiger achten, und so wird nicht allein die Kultur uberhaupt befördert, sondern jede Gemeinde findet dann in sich selbst die Hulfsmittel, um die besten Werke der Tonkunst gut ausfuhren, und so eine würdige mannigfaltige kirchliche Feyer durch den Antheil der Musik herstellen zu können. In wiefern die oben gemachten Vorschläge sich in den noch bestehenden Stifts-, Kathedral- und Klosterkirchen anwenden lassen, dies mag der Einsicht eines jeden Musikdirectors uberlassen bleiben, welchem an diesen Plätzen reichere Hulfsquellen zu Gebote stehen, als der Vf., um allgemein anwendbare Vorschläge aufstellen zu können, hier annehmen dürfte.

Nun ist noch zuletzt die Frage übrig: woher erhält man zweckmässige, dem Geiste des erwählten Kultus gemässe Musikwerke? —

Was für Einzelne unausfuhrbar scheint, wird leicht durch vereinte Kräfte. So auch hier. Leicht wird gewiss jede Gotteshauspflege zu diesem Zwecke jährlich den geringen Beytrag von 6 Groschen oder 30 Kreuzer abgeben können. Man erhebe diese unbedeutende Abgabe von allen Kirchen eines Kreises oder grösseren Distriktes zur Anschaffung ausführbarer geistvoller Kirchentonstücke. Ein tüchtiger, vom Eifer für die gute Sache belebter Mann, mit der obersten geistlichen Behörde im Einverständnisse, unterrichte sich von den Bedürfnissen der verschiedenen Kirchen und besorge darnach die Anschaffung der nöthigsten Werke neuerer oder älterer Zeit. Angenommen nun — wie dies der Fall z. B. im Untermainkreise des Königreichs Bayern ist — dass in einem solchen Bezirke 1000 Kirchen sich befänden, welche jenen kleinen Beytrag zahlen könnten, so erhielte man die jährliche Summe von 500, und in zwey Jahren 1000 Gulden Rheinl. Wie viel gute, vortreffliche Werke könnte man dafür anschaffen, wenn man von jedem Werke nur einige Exemplare kaufte, und diese durch Abschreiben vervielfältigen liesse, welches die Schüler, von dem Schullehrer dazu angewiesen, besorgen könnten, damit diesem nicht seine nothwendige Zeit entzogen würde. Diese Sammlung von Tonstücken, als öffentliches Gut aufbewahrt, könnte zugleich zur Uebung der Schüler dienen, welche dafür wieder zum Abschreiben neuer Werke verpflichtet wären.

Diese Andeutungen weiter zu verfolgen, liegt ausser dem Zwecke des Verf. Er hält sich überzeugt, dass, wenn seine so leicht ins Werk zu setzenden Vorschläge in einem grösseren Lande zur Ausführung kommen sollten, daraus die wichtigsten Folgen für die musikalische Feyer des Gottesdienstes und für die Tonkunst überhaupt hervorgehen würden.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. In den verflossenen Wintermonaten ist uns in Absicht auf Concert-Musik manches Interessante geboten worden. — Spohr, Hermstädt, Maurer, Moscheles, Lafont und Boucher

kehrten bey uns ein. Die Leistungen der drey erstgenannten Künstler sind bereits in einem frühern Berichte hinlänglich gewürdigt worden; mir liegt es jedoch besonders ob, des Eindrucks zu erwähnen, den Herr Louis Maurer als vortragender und dichtender Künstler auf mich gemacht; nicht als ob hierdurch an seinem Werthe etwas hinzugefügt werden könnte, sondern nur um die Anerkennung auszusprechen, welche dem wahren Verdienste gebührt. — Ich bekenne daher, dass wenige Musiker eine solche Anerkennung erwarten dürfen, wie sie Herrn M. von Rechtswegen zu Theil werden sollte und dass Er, nähert er sich in solcher Art, wie er bisher gethan, der Vollendung, eine der schönsten Blumen in dem Blüthenkranze unserer vaterländischen Künstler bilden wird. Herr M. verbindet nämlich mit einer vortrefflichen natürlichen Anlage eine ungemeine Bildung und Erfahrung, wodurch seine Productionen Frische, Leben und Glanz erhalten, Eigenschaften, die aus der Verbindung des genialen mit dem Seinigen hervorgehen. Sein Spiel ist daher feurig, grandios, ohne im mindesten auszuarten in jene bizarren Verirrungen, welche das wahre Genie verschmähet, da ihm der ächten Hülfsmittel unzählige zu Gebote stehen. Seine Compositionen sind originell erfunden, und obgleich im Charakter glänzend und effectvoll, so ist dennoch deutsche Gründlichkeit und Beachtung aller Kunstmittel in ihnen vorherrschend. Wenn wir nun noch hinzusetzen, dass Herr Maurer mit einem eminenten Talente einen bescheidenen liebenswürdigen Charakter verbindet, so wird es gewiss allen wahren Kunstfreunden doppelt angenehm seyn, seine nähere Bekanntschaft gemacht zu haben.

Von diesem wackern Künstler wende ich mich zu einem andern, nicht minder ausgezeichneten, ja, was die Behandlung seines Instruments betrifft, einem wahren Heros. — Ich meine Hrn. Moscheles Clavierspieler und Compositeur aus Wien, der in zwey Concerten den grossen Ruf, der ihm vorangieng, weit über alle Erwartung befriedigte. Der Raum dieses Berichts, wollte ich nicht allein von ihm reden, erlaubt es nicht, in alle Einzelheiten einzugehen, welche Herrn M. zu einem der grössten jetzt lebenden Künstler auszeichnen. So viel sey gesagt, dass seine Virtuosität bey Kennern und Nichtkennern einen seltenen Eindruck hervorbrachte. Göthe's Grundsatz, dass der Dichter besonnen seyn müsse, auch wenn er ein leidenschaftliches Werk erzeuge, und der Künstler sein kaltes Blut bewahre, um stärker auf die Einbildungskraft der Zuhörer zu wirken, scheint Herr M. besonders beherzigt zu haben. In seinem Vortrage — glaubt man ihn auch vergessen in der Flut der Empfindungen — herrscht eine Besonnenheit, die grosse Selbstbeherrschung voraussetzt, und dieses kann auch von seinen Tondichtungen gelten. Zwey allerliebste Ouverturen und ein Concert beurkundeten sein schönes Talent für Composition, und wenn seine freye Phantasie nicht in allen Theilen genügte, so mag man dieses der Anstrengung des Tages, dem Bestreben populär zu seyn, oder wohl gar dem Umstande zuschreiben, dass der Genius eines ächten Künstlers nicht so frey walten kann, wenn äussere Bedingung auf ihn wirkt: in Beziehung hierauf bemerke ich, dass Herr M. im Privat-Zirkel, und zwar ohne aufgefordert zu seyn, solchergestalt phantasirte, dass die strengsten Kritiker davon überrascht und entzückt waren. — Auch Herrn Moscheles bezeichnet hohe Bescheidenheit und humanes Betragen, und so wird er überall um so willkommener seyn, wo man über den Künstler den Menschen nicht vergessen mag. —

Am 12ten April gab Herr Lafont und seine Gattin Concert. — Die Virtuosität dieses Meisters ist allgemein anerkannt, und er bewährte in dem Vortrag eines Violin-Concerts und verschiedener Variationen seinen Ruf als einen der ersten Geiger der ältern Pariser Schule. Er hat ein geglättetes Spiel, beherrscht sich vollkommen und übt die technischen Kunstmittel in hoher Vollendung; allein die mechanische Kunstfertigkeit ist es nicht allein, welche das Gemüth erhebt, und der Seele jene Schwungkraft ertheilt, welche in dem Schöpfer und dem Empfindenden gleiche Wirkungen erzeugen. Dieser Zauber entzieht sich aller Berechnung und entwickelt sich beim wahren Künstler im Drange der Nothwendigkeit, — nicht in Folge des Calculs. — Herr L. scheint sich die Besiegung materieller Schwierigkeiten als höchste Aufgabe gestellt zu haben, allein seine Leistungen lassen Herz und Gemüth leer. — Die Anwesenden schenkten dem Künstlerpaar wenig Theilnahme, welches theils daher rühren mag, dass der Anfang des Concerts um halb 10 Uhr statt fand, obgleich 8 Uhr präcise

angekündigt war, theils auch der Gesänge wegen, welche Herr L. mit seiner Frau vortrug. Es waren nämlich verschollene französische und italienische Romanzen mit Klavierbegleitung, eine Gattung, die man hier im Concert-Saale nicht gerne hören mag, um so mehr, wenn sie, wie es hier der Fall war, mit Anmassung vorgetragen werden. Die Stimme des Herrn L. ist übrigens so schwach, dass ein grosser Theil des Auditoriums nichts davon vernahm und ihm das Prädicat: geheimer Kammersänger wohl zu Theil werden dürfte. Auch der durch seine Aehnlichkeit mit Napoleon bekannte Herr Alexander Boucher gab mit seiner Frau zwey Concerte im Saale des Weidenbusches. Das Auditorium war, der erhöhten Eintrittspreisse wegen, nicht zahlreich. — Schon vor 15 Jahren hörten wir Herrn B. und bewunderten seine Fertigkeit, seinen überaus schönen Ton und die Leichtigkeit, womit er die grössten Schwierigkeiten besiegt. Schon damals bemerkte man indessen seine Sucht, bizarr und originell zu erscheinen. Leider hat sich dieses nunmehr in einem solchen Grade ausgebildet, dass darüber das Gute, welches ihn auszeichnete, beynahe ganz verloren gegangen ist. — Es scheint, dass dem Herrn B. ein musikalischer Kakodämon innewohnt, der, sobald nur ein Funke von Ordnung, Ruhe und Klarheit in seinem Spiele sich zeigt, sogleich seine Macht geltend zu machen sucht und in den abentheuerlichsten Sprüngen, Läufen u. s. w. sein Wesen kund thut; es ist etwas in diesem Spiele, was bange macht, und einen musikalischen Exorcismus als nothwendig erscheinen lässt, denn selbst der humoristische Genius greift nicht Platz; das schlimmste bey der Sache ist, dass Herr B. viel von seiner frühern reinen Intonation verlohren hat. — Madame Boucher zeigte sich als brave Künstlerin auf der Harfe und dem Piano. —

Indem ich nun der durchreisenden Künstler gedacht, gebührt es sich, der Sechs abonnirten Concerte zu erwähnen, welche die Mitglieder des hiesigen Orchesters im Laufe des Winters gegeben. — Dem vortrefflichen Spohr verdankt man hier die Anordnung, dass die Aufführung aller Sätze einer Symphonie und nicht mehr, wie ehedem, zerstükt statt findet. Diese Einrichtung wurde beybehalten und so war es möglich, sechs der vorzüglichsten Beethovenschen Symphonieen in hoher Vollendung zu hören. Viel Gutes wird in solcher Weise gewirkt und der Geschmack des Publicums stufenweise der edlern und ernstern Instrumentalmusik zugewendet. — Auch Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge wurde im ersten und letzten dieser Concerte gegeben, und obgleich für manchen Kunstfreund hiedurch ein doppelter Genuss entstand, so verdient die Wiederholung dennoch Tadel, einmal weil die Ankündigung lauter neue, grösstentheils unbekannte Meisterwerke verhiess, und dann, weil es unpassend ist, dem Publikum ein und dasselbe Musikstück zweymal hören zu lassen. — Mozartsche Werke hörten wir wenige. —

Von unserer Oper kann ich Ihnen wenig erfreuliches mittheilen. Da, meiner Ueberzeugung nach, die Verwaltung ohne alle artistische und aesthetische Rücksicht, planlos geleitet wird, vortheilhafte Aenderungen aber, langjähriger Gewohnheit und individueller Beziehungen wegen, nicht zu erwarten sind, so schweige ich, so viel möglich, über den Gang des hiesigen Opernwesens, um so mehr, da Oeffentlichkeit nicht beachtet zu werden scheint, und man auch auf die Gefahr, für einen tadelsüchtigen Berichterstatter gehalten zu werden, dennoch durch Rüge nichts bessern kann. Zeigt sich eine wohlthätige Aenderung, so verfehle ich nicht, sie Ihnen mitzutheilen. — Von neuen Opern wurde in Scene gesetzt: *Die falsche Catalani, das lebendige Weinfass, die Italienerin in Algier und das Wunderglöckchen.* Neu einstudirt: *Palmira und Lilla.* Einer neuen Oper: *die entlarvte Prinzessin*, sehen wir sehnsüchtig entgegen. — Dagegen sind seit geraumer Zeit von dem Repertoire verschwunden (wahrscheinlich wegen mangelnder Besetzung): *Figaro, Così fan tutte, Fanischa, Lodoiska, Medea, Faust* und *Zemire und Azor.* Die beyden letztgenannten Opern sind seit dem Abgang ihres genialen Schöpfers nicht mehr gegeben worden und alle wahren Kunstfreunde sehnen sich vergebens darnach. Glucksche Opern werden hier gar nicht aufgeführt.

Ich wende mich nun zu einem Institute, das für die Kunst erfreulichere Resultate hoffen lässt. Ich meyne damit den Cäcilien-Verein, eine Singgesellschaft der ausgezeichnetsten hiesigen Dilettanten unter der Leitung des Kunstfahrnen braven Tenoristen Schelble. Dieser hat die Bühne seit einiger Zeit verlassen, um sich ganz jener Anstalt zu widmen. — Vor einiger Zeit hörte ich daselbst

die Aufführung des *Idomeneo* von Mozart; und in Wahrheit, es blieb mir nichts zu wünschen übrig. Vollkommen reine Intonation, Schatten und Licht, Beachtung aller Nuancen karakterisiren Chöre und Soli und beweisen die grosse Aufmerksamkeit, den Fleiss des Lehrers und der Lernenden Liebe zur Kunst. — Möchte doch dieser Verein, in der Art wie er jetzt bestehet, ferner gedeihen und wachsen, sich selbst und Andern zum Nutzen und zur Freude!

Zum Schlusse meines Berichtes glaube ich mich allen Freunden und Verehrern Spohrs gefällig zu erzeigen, wenn ich ihnen mittheile, was ich aus guter Quelle über sein Auftreten in London in Erfahrung gebracht habe.

Obgleich Spohr und seine Gattin am 28sten Februar glücklich in London angekommen waren, so verbreitete sich durch einige Pariser Zeitungen das Gerücht von seinem Tode, welches in Deutschland auch Eingang fand, allein glücklicherweise bald widerlegt wurde. — Schon am 6ten März that Spohr in dem ersten Concerte der philarmonischen Gesellschaft auf und gewann alles durch sein bezauberndes Spiel. — Allein einen weit grössern Erfolg hatte sein Auftreten im zweyten Concerte, wo er einen Quatuor brillant in E ♯ spielte. Hier, und im Theater Drurylane, wo er mit seinem Potpourri in B. auftrat, wurde er mit solcher Auszeichnung empfangen und entlassen, wie sie selten einem fremden Künstler in England zu Theil geworden ist. — Seitdem ist das wackere Paar durch mehrmaliges Auftreten fortwährend in der Gunst und Achtung des Publikums gestiegen. Im letzten Dilettanten-Concert in der City, im Saale der London Tavern spielten sie eine Sonate für Harfe und Violin; Frau Spohr erregte durch das Eigenthümliche ihres Spiels die grösste Sensation, und erhielt vor allen andern, die denselben Abend auftraten, den lebhaftesten Beifall. — Auch als Componisten wurde unserm braven Landsmanne die Anerkennung, die er so sehr verdient. — Gleich nach seiner Ankunft in London und in kaum 14 Tagen componirte der geniale Spohr eine grosse Symphonie in D moll, um damit als Componist aufzutreten. Was von diesem Werke zu halten sei, läst sich aus seinen eigenen Worten abnehmen, mit denen er sich gegen einen seiner hiesigen Freunde also äussert: „Im 3ten Concert der philarm. Gesellschaft werde ich dirigiren, und mit einer neuen grossen Symphonie in D moll, die ich gleich nach unserer Ankunft hier angefangen und vor ein paar Tagen beendigt habe, debutiren. — Dass ich mich unendlich darauf freue, dieses Werk, das ich mit grosser Begeisterung empfangen und geboren, von einem so herrlichen und stark besetzten Orchester, wie das der philarmonischen Gesellschaft (28 Violinen u. 12 Bässe u. s. w.) und in einem so würdigen Lokale, wie der neue Saal von Arghyl Room ist, zum erstenmal zu hören, können Sie Sich leicht denken" u. s. w.

Mit der Aufführung dieses Werks verhält es sich folgendermaassen: Unter mehrern nicht zweckmässigen Einrichtungen bey der philarmonischen Gesellschaft findet auch die Statt, dass im Laufe der Concerte an zwey Abenden vor einem ausgesuchten Publikum von Künstlern und Kennern neue unbekannte Compositionen (hauptsächlich Symphonien und Ouverturen) executirt werden; der Beyfall der Anwesenden entscheidet alsdann, ob sie der öffentlichen Aufführung in einem der folgenden Concerte würdig sind oder nicht. Bey einer solchen Probe wurde Spohr's gestochene Symphonie in Es ♯ und 2 seiner Ouverturen aufgeführt und mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen, was die Herren Directoren vermochte, die Aufführung der gedachten Symphonie für das nächste Concert zu verlegen. Allein Spohr lehnte dieses ab und versicherte, dass er mit einer eigends in London für die philarmonische Gesellschaft geschriebenen Symphonie aufzutreten wünsche. Die Aufführung derselben wurde nun unter Spohrs Direction für das nächste Concert festgesezt. — Und hier erlebte er eine solche ausgezeichnete Anerkennung, wie sie wenigen Componisten in London geworden ist. — Alle Sätze wurden mit Enthusiasmus aufgenommen, das Scherzo Da capo verlangt und nach der Wiederholung noch lebhafter beklatscht. — Dieser gute Erfolg ist grossentheils auch dem trefflichen Orchester zu danken, welches alles aufs genaueste und mit der grösten Sorgfalt executirt

(Hierzu die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

E

St. Kiliane Lied.

1ste Strophe

v. Abt Vogler

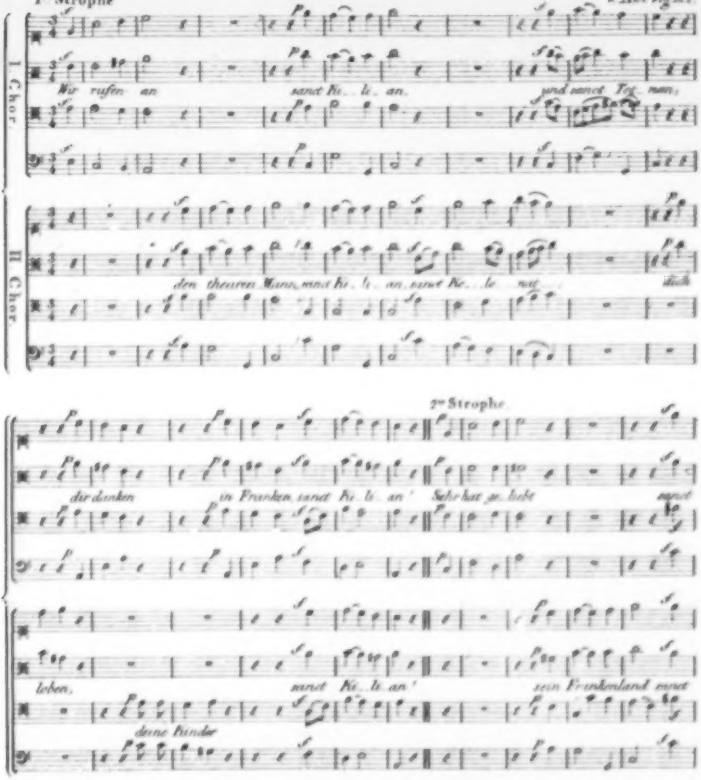

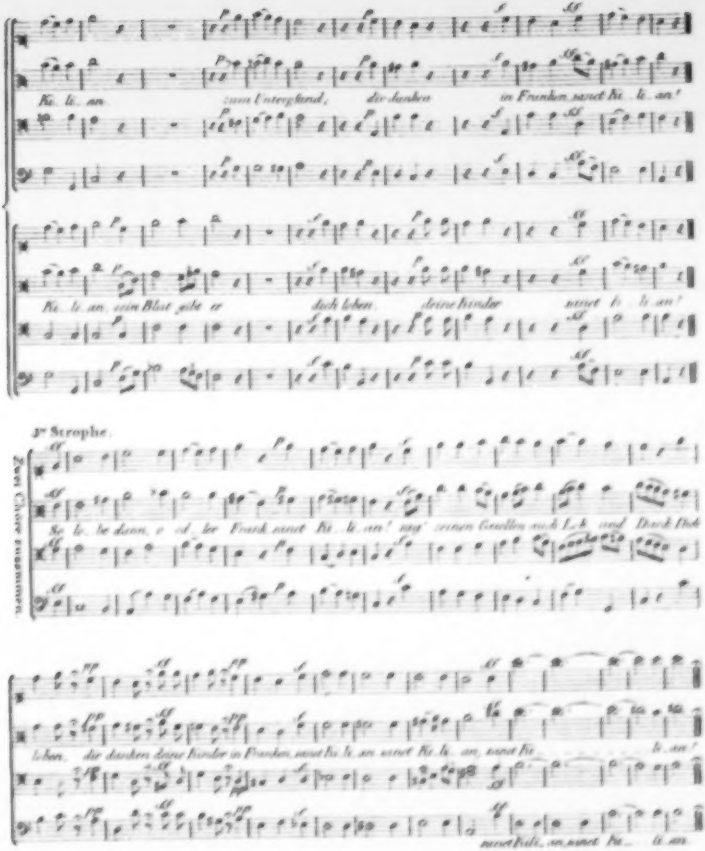
Fe. li. an. zum Untergang, der denken in Franken, rufet Fe. li. an!
Fe. li. an. sein Blut gibt er dich leben. deine kinder rufet fe. li. an!
3r Strophe.
Se. le. be dann, o ed. ler Frank rufet Fe. li. an! sag' seinen Gnellen auch Lob und Dank Dich
leben. dir denken deine kinder in Franken, rufet fe. li. an, rufet Fe. li. an, rufet Fe. li. an!
rufet fe. li. an, rufet Fe. li. an.

auch das ist eingegangen. Und so viele Mühe man sich auch gegeben hat, es wieder zu errichten: so wird es wohl dabey sein Bewenden haben. Erstlich glauben einige Vorsteher und Lehrer der Schule: es mache die Jugend nachlässig und liederlich: zweytens rechnen es sich wohl die meisten Familien zur Schande an, ihre vornehmen Söhnchen im Chore singen zu lassen. Da ist denn freylich das Bemühen des guten Kantor Bergner fruchtlos. Jenen elenden Gründen halthaltere entgegensetzen zu wollen, ist ja wohl vergebens, da dies so oft geschehen ist, und wer darauf nicht höret, nicht hören will. Wenn solche Vorurtheile, bey *solchen* Männern herrschen, so ist ja wohl nicht zu verwundern, dafs Liebe zur Musik und reelle Unterstützung derselben hier gar nicht herrscht. Dafs dem so sey, beweisen auch die leeren Plätze, wenn ein reisender Virtuos sich hören läfst. Kommen aber, wie am 23 Julii der Fall war, Italiener her, die aus grofsen Opern einzelne, aus dem Ganzen herausgerissene Scenen singen: dabey wie toll herum springen, und den Bouffon vom Theater in den Konzertsaal versetzen, und auf einer schlechten Viola anglaise, oder sogenannten Leier, auf der Mandoline und Guitarre Etwas von sich geben: dann freylich ist es voller, als wenn der bescheidene Thurner nur auf der Flöte bläst. Flöte spielen hat man ja schon gehört! — Indessen ist leider Schwerin in dieser Rücksicht nicht der einzige Ort: es ist in Mecklenburg überall so. Dieses sonst in mancherley Betracht so glückliche Land ist in Ansehung des Interesse für diese Kunst herzlich matt. In *Gustrow* scheint etwas mehr Liebhaberey zu seyn: allein die Unterstützung ist eben so elend wie hier. Doch herrscht da nicht ein so bemitleidenswerther Gesellschaftston, und in den Konzerten spielen Räthe, Secretaire u. a. mit, ohne vorher untersucht zu haben: ob diejenigen, mit denen sie spielen, auch einige Grade unter ihnen stehen. Darin sind wir hier genauer und wissen's besser! Der Musikdirektor Eimers war 1795, bey aller seiner Anfreitigkeit, nicht im Stande, die Tochter einiger herzoglichen *Bedienten* zu bewegen, mit einer *wohlerzogenen* und sehr musikalischen Bürgerstochter zu singen. Ja! in den öffentlichen Konzerten geht es so weit, dafs man, wenn Kaufmanns- Bürgers- oder andere ungraduirte Frauen sie besuchen, um sie herum die Stühle leer läfst, damit sie denn doch fühlen — ihr gehört nicht in eine solche Gesellschaft! Man mufs daher billig allen fremden Virtuosen rathen, nicht hieher zu kommen; weil sie solcher Ursachen wegen, nie eine gute Einnahme haben werden. *Neubrandenburg*, in Strelitzischen, ist in Meklenburg das einzige Städtchen, wo man noch wirkliche Liebhaberey und Unterstützung findet. Das Publikum hat Geschmack, ist in den Konzerten aufmerksam, und weifs den Künstler zu schätzen. Der Herr Hofrath Walther hat im Winter alle Sonntage in seinem Hause Konzert, und er läfst so leicht keinen Virtuosen, ohne ihn gehört zu haben, durchreisen. Was denn das Publikum nicht zusammen bringt, legt er hinzu. Er spielt mit vielem Geschmack, und die Frau Hofräthin Toll verdient als eine sehr fertige Klavierspielerinn vorzüglich genannt zu werden. Kurz Brandenburg, dieser kleine gesellige Ort, beschämt viele grofse Städte, wo alles Musikliebhaberey affektirt, und die Konzerte zu nichts macht, als zu Assembleen, wobey auch mit Musik aufgewartet wird.

Eine neue Epoche der Schweriner Musik begann aber vor kurzem mit der Anwesenheit der Kapelle von Ludwigslust. Es ist immer der Fall, dafs wenn man sich von einer Sache eine zu grofse Vorstellung macht, und sich hernach getäuscht findet, man hernach eben so ungerecht dagegen zu werden geneigt ist, als man vorher ungerecht *dafür* war. So gieng es auch hier. Der gröfste Theil derjenigen, welche die Namen Musik und Kapelle kennen, stellen sich unter den Kapellisten Männer vor, die nie fehlen, und alles vollkommen und unverbesserlich ausführen. So dachten selbst einige wenige Sachverständige von der Ludwigsluster Kapelle. Allein da diese an sich schwach ist, und einige Instrumente wirklich schlecht besetzt sind: so entsprach sie den Hoffnungen, etwas vollkommenes von ihr zu hören, ganz und gar nicht. Hier ist das Personale. *Konzertmeister.* **Herr Celestino.** Er

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juny. **№. 26.** 1820.

Nachtrag zu dem Aufsatze: Einiges über die Ausübung der Flageolettöne auf der Violine,

im 42sten Stücke des vorigen Jahrganges der Mus. Zeitung.

Die Bogen, heisst es dort, gewinnt an Zartheit (auch an Kraft und Sicherheit), weil die Flageolettöne eine eigene Berührungsart derselben erheischen.

Ich komme hierauf zurück, hauptsächlich um zu zeigen, worin diese eigene Berührungsart bestehe.

Die Sache ist für das Flageoletspiel vorzüglich und für das Violinspiel überhaupt zu wichtig, als dass ich nicht eine kurze Erläuterung derselben hier nachtragen sollte.

Sie beruht auf dem Grundsatze: dass die Flageolettöne nur ansprechen, wenn der Bogen zwischen zwey Schwingungsknoten, oder zwischen einem Schwingungsknoten und dem Stege (Sattel) spielt, und auf dem Zusatze: dass diesen Schwingungsknoten, gleichwie dem Stege, auch nicht zu nahe gekommen werden darf.

Anmerk. Schwingungsknoten sind eben die Stellen, wo die Flageolettöne ihren Sitz haben. Sie bleiben in Ruhe, während das Uebrige der Saite zittert und sind, obgleich ein freye Schwingungsknoten einen sehr geringen Umfang hat, doch einer ansehnlichen Ausdehnung fähig. — Der Schwingungsknoten des A^1 z. B., mit leerer Saite zum Grundton, kann beynahe die Dicke eines Daumens messen, d. h. die nichtmitzitternde Stelle dieses Tones kann etwa die Länge des 16ten Theiles der ganzen klingenden Saite betragen. Diese Stelle kann man, ohne dass der Ton versagt, gut bedecken, oder mit der Fingerspitze darauf hin und her streichen, nur dass im ersten Falle der Ton etwas *unfeiler* schwebt, und, je nachdem sich im zweyten die Fingerspitze dem Bogen nähert oder sich von ihm entfernt, diese Schwebung auf- oder abwärts statt hat. — Die andern scheinen dann verhältnissmässig kleinere Ausdehnungen, nämlich A^2 um $\frac{1}{4}$ kleiner als der erstere, A^3 halb so gross, A^4 um $\frac{3}{4}$ kleiner u. endlich A^5 um $\frac{4}{5}$ kleiner. — Ohne diese bedeutende Ausdehnung der Schwingungsknoten wäre auch wohl kein Flageoletspiel möglich; durch dieselbe aber wird die Genauigkeit, mit der die Finger die Flageoletpunkte abzumessen haben, sehr gemindert.

A^1 hat nur einen Schwingungsknoten daher hat der Bogen bey ihm einen grossen Spielraum *). Doch wollen wir diesen A^1 etwas näher untersuchen, weil er am besten die Natur der andern in Hinsicht auf das was hier zu sagen ist, erklären kann.

Die leere Saite, als Grundton angenommen, hat er (der A^1, oder die schwingende Saite, die ihn hervorbringt) auf der Violine genau die Länge nebenstehender Figur:

Sk bedeutet Schwingungsknoten, und zeigt die Stelle an, wo der Finger die Saite lose berührt, z. B. auf der G-Saite $\frac{1}{12}$. St stellt den Steg vor. Führt man den Bogen auf l oder m, oder zwischen l und St, wie auch zwischen m und Sk, so schlägt der Ton leicht in die Octav, Duodez, Quintdez u. s. w. über, oder es erfolgt gar keiner.

Der Spielraum ist also zwischen l und m; aber auch da ist es nicht ganz gleichgültig, wo der Bogen spiele. Man versuche die Saite zwischen und auf den Stellen l n p r q o zu streichen, dann wird sich ergeben dass der Ton an Klarheit in folgend. Ordnung abnimmt: 1. zwischen den Buchstaben ln (oder mo), np (oq), pr (qr), 2. auf den Buchstaben, wo der Ton überhaupt

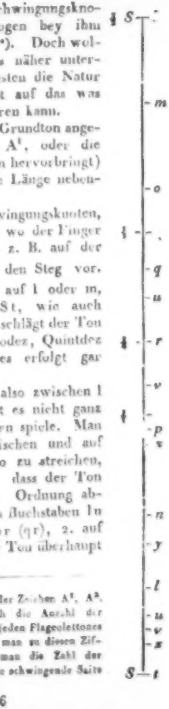

*) Die angehängten Ziffern der Zeichen A^1, A^2, u. s. w. geben zugleich die Anzahl der Schwingungsknoten eines jeden Flageolettones zu erkennen, und wenn man zu diesen Ziffern 1 addirt, so hat man die Zahl der Theile, in welche sich die schwingende Saite wirft.

weniger hell zu seyn scheint, n (o), p (q), r; dieser letztere sticht am mehresten gegen alle übrigen ab.

Anmerk. Dies Abstechen eines Tones von sich selbst, oder diese eigne Modification desselben, hervorgebracht durch die verschiedene Stelle, wo die Saite gestrichen wird, ist noch auffallender bey der gewöhnlichen Art, die Töne zu greifen. Besonders zeichnet sich der Ton aus, welcher entsteht, wenn die Saite in gleicher Entfernung vom Sattel (oder vom festaufgesetzten Finger) und Stege gestrichen wird. Seine Tonfarbe (timbre) macht ihn dann zu einem Mittelding zwischen gewöhnlichem und Flageolettone, welches dem Klange des englischen Hornes ähnelt. — Paganini, dem nichts auf der Violine entgangen ist, macht auch von dieser Art Tönen ganz zweckmässigen Gebrauch.

So wie es sich nun mit diesem ersten Flageolettone verhält, so verhält es sich auch mit den übrigen, nur dass der Spielraum immer kleiner wird.

So erstreckt sich der Spielraum des A^3 nur von u bis u, der des A^2 von v bis v, und zwischen x und x findet sich der Spielraum des A^1, immer nämlich die leere Saite als Grundton angesehen; denn werden sie vermittelst des sogenannten künstlichen Sattels höher versetzt, so wird auch die Gränze für den Bogen natürlicher Weise kleiner, so dass z. B. der A^1, eine Octave höher genommen, nur die Länge x l y zum Spielraum behält.

Daraus ergiebt sich nun, dass beym Flageoletspiele, ohne Rücksicht auf obenangeführte Modification des Tones, der eigentliche Spielraum zwischen l und y fällt, oder die allgemeine Regel:

Man führe den Bogen beym Flageoletspiele so, dass er im Durchschnitt einen guten Fingerbreit vom Stege entfernt sey.

Anmerk. Die Abweichungen, die man nach Umständen von dieser allgemeinen Regel (besonders nach l u hin) machen wird, abstrahire man von dem, was vorher gesagt worden ist.

Da diese Regel zu beobachten nur möglich ist, wenn der Bogen winkelrecht mit den Saiten geht, und ohne Berücksichtigung derselben viele von den Flageolettönen überschlagen oder gar nicht ansprechen, so fällt der Einfluss, den das Studium des Flageoletspiels in Hinsicht der guten und sichern Bogenführung auf das gewöhnliche Spiel hat, leicht in die Augen.

Worin übrigens die verschiedene Berührungsart der Flageolettöne von Seiten des Bogens bestehe, und wie derselbe durch sie an Zartheit gewinne, lässt sich besser by ihrer Ausübung fühlen, als mit Worten ausdrücken.

Ich füge hier noch zwey kleine Uebungsstücke in Doppeltönen, besonders für diejenigen bey, die dem Mangel an Flageoletcompositionen dadurch nicht abhelfen können, dass sie sich selbst dergleichen componiren. Das Zeichen G- bedeutet, dass die mit ihm bemerkten Töne auf der G-Saite gespielt werden, D- auf der D-Saite, u. s. w.

Einfache Melodieen, die sich mit geringen Abänderungen, und wenigstens theilweise, auf das Flageoletspiel übertragen lassen, finden sich genug in den gewöhnlichen Compositionen aller Art. Doch müssen sie dann, der Natur des Flageoletspieles gemäss, mehrentheils eine Octave höher versetzt werden.

Joh. Heinr. Küster.

Nachrichten.

München. Sie wünschen zu wissen, welches Glück die *Rappresaglia* des Freyherrn von Poissl und *Emma di Presburgo* von Maierbeer auf unserer italienischen Bühne, wo sie bisher jede 2 mal aufgeführt worden, gemacht haben.

Um unsern braven Landesleuten, dem Freyherrn von Poissl und Hrn. Maierbeer, die aus reiner Liebe zur Kunst schon so vieles und mitunter Treffliches geleistet haben, volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, müsste man, mit dem Operngedicht in der Hand, ruhig und wiederholt der Aufführung ihrer Werke beywohnen können. Eine bey uns höchst schwierige Sache, welche den Alleinbesitz einer Loge voraussetzt, und ohne ein auffallendes Drängen bey einer ersten Vorstellung kaum zu haben wäre, auch den Recensenten in Verlegenheit setzen könnte, seinen literärischen Domino, wie ein geistreicher Schriftsteller die Sache nennt, abzulegen, womit selbst dem Künstler nicht sehr gedient seyn möchte, indem auf solche Weise Niemand mehr an Unpartheilichkeit glaubt. Der gegenwärtige Correspondent muss sich also darauf beschränken, das hiermit laut werden zu lassen, was er bey der zweyten

Aufführung der beyden Opern, im Parterre manchmal hart gedrängt, ohne Opernbuch und ohne Bleistift, die ihn nur würden verrathen haben, gedacht hat, was ihn da ansprach, und ihm durch den Sinn fuhr.

Mir schien die Arbeit des Freiherrn von Poissl stellenweise sehr gelungen und oft ausgezeichnet. Ein gefälliger, einnehmender Gesang herrscht durch das ganze Stück, und unterhält immer auf liebliche, anziehende Weise. Leid thut es mir, dass ich aus eben angeführten Gründen, und mehr dem Eindruck des Ganzen als des Einzelnen hingegeben, aus dem Gedächtniss jene Musikstücke nicht bemerken kann, die mir vorzüglich Genüge gethan haben. Nur der Styl, dieser schien mir für diese Musikart hin und wieder zu düster, die Motive zu einfach und zu wenig neu. Ottavians und mehrere Gesangstücke zu der vor mehrern Jahren hier aufgeführten Oper: *Merope* haben dem Freyherrn von Poissl viele Ehre gemacht. Es ist schwer, besonders nach längerer Ruhe, aus dem tragischen Musikstyl in einen neuen leicht gefarmten, auf welchen die Mode so viel Einfluss hat, überzugehen; noch schwerer, im Auslande den burleskrührenden, lachend weinerlichen Erfordernissen einer Opera semi-seria, diesem oft ungestalteten Zwitter, ein Genüge zu leisten. Viele wünschten, dass der verehrliche Componist über die Wahl des Poems sich mehr besonnen hätte. Es ist falsch, dass man über jedes Sujet eine gute Musik machen könne. Man darf über die Textworte das Gedicht selbst nicht vergessen. Ohne Zweifel würde ihm ein ganz ernster Stoff mehr zugesagt haben, besonders da er Signa. Festa, diese einsichtsvolle Künstlerin, die somit auch mehr an ihren Platz gekommen wäre, zu Gebote hatte. Indess muss man doch diese mit so vielem Fleiss, Einsicht und Geschmack durchgeführte Arbeit zu den vorzüglichen dieses Tonsetzers zählen, und herzlich wünschen, dass er seine Musse auch für die deutsche Bühne wieder einmal verwende. Die Oper wurde gut, mit richtigem Zusammenwirken, bestem Eifer und, wie man durchaus hörte, zur vollkommenen Zufriedenheit des Meisters selbst gegeben, auch wurde sie mit vielem Beyfalle aufgenommen; der verdienstvolle Künstler hat damit seiner Einsicht und seinem geläuterten Geschmacke ein neues Denkmal gesetzt.

Herrn Mayerbeers *Emma* hat, besonders im 2ten Akte, — so wie es nemlich den Correspondenten bey seiner beschränkten Lage und nur bey *einer* Vorstellung dünkte — grosse Stellen, welche den Harmonisten und einen gedankenreichen Componisten beurkunden. Vieles in den sonst so vernachlässigten Recitativen ist neu, frisch und überraschend. Der Vorwurf, dass er zu sehr sich an die Rossinische Modeform gehalten, scheint uns wenig gegründet. Wie? hätte etwa Hr. Maierbeer zu Venedig im Bendaischen Style schreiben sollen? und wäre ihm auch das gegeben, was vielen andern nicht gegeben ist, hätte er *à la Mozart* componirt, würde man ihn dann nicht wieder des Plagiats, des Nachahmens beschuldiget haben? Man darf nicht immer originell seyn, auch nicht, wenn man es seyn kann. Was musste nicht selbst Gluck für Wege einschlagen, um seine ganz auf Natur und Wahrheit gegründete Musik geniessbar zu machen. Freilich ist der Gesang dieser Oper im Ganzen, doch mit mancherlei Ausnahmen, in jetziger italienischer Manier gehalten, der sich der Componist fügen musste, wenn er anders dem Gedanken, in Italien aufzutreten, nicht entsagen wollte. Es findet sich übrigens in den Anlagen der Gesangstücke in den Finalen, besonders in den Recitativen so viel Eigenes, Selbstgedachtes, seine Musik ist oft so kräftig und frisch, seine Instrumentirung einem italienischen Ohre so ungewohnt, dass wir den grossen Beyfall, womit der Deutsche beehrt worden, wohl daraus erklären können. Bey alle dem mag doch der etwas launigte Berliner Recensent, der aber diese Oper wohl nur in deutscher Uebersetzung gehört, nicht ganz im Unrecht seyn, wenn er diese Composition als den dramatischen Forderungen nicht ganz entsprechend erklärt. Es ist uns etwas Aehnliches während der Vorstellung öfter eingefallen, und hätten wir das Opernbuch bey der Hand haben und ungestört uns in selbigem umsehen können, wir würden auch gewiss nicht Weniges zu tadeln gefunden haben. Denn oft genug hörten wir, selbst bey rührenden Situationen, Worte wie: dolor, morte, affanno, und so vieles andre, wo wir einer ernstern Stimmung nahe waren, in munteren, oft ganz lustigen Weisen vorgetragen. Diess ist nun einmal die durch Rossini in die Kunst-Welt gekommene Erbsünde, von welcher sich Herr Maierbeer durch eigne Kraft

leicht erlösen kann, wenn er neben seinem umfassenden harmonischen Sinn und seiner Erfindungsgabe auch das poetische Gefühl, dem er wohl nicht fremde seyn wird, zu Rathe sitzen lässt. —

Als vorzüglich gelungenes Musikstück bemerkten auch wir den schon oft gerühmten bekannt gewordenen Chor des zweyten Aktes; nur zu lange, zu viele Wiederholungen, ein gewisses Selbstwohlgefallen, von welchem unser Componist nicht frey ist. Allein, Beysitzer einer englischen Jury und ein andermal Husaren singend einzuführen! sind denn italienische Dichter in Verarbeitung von poetischen Stoffen so sehr erschöpft, finden sie in der Geschichte der Vorzeit keine Priester, Helden, Barden, Schäfer mehr, dass sie so unsanghare Menschen, eigentlich nur verkleidete Choristen, uns vorstellen? Wer denkt dabey nicht unwillkührlich an Herrn Müllners Rührey?

Ueberraschend und mit voller Kraft wirkte auch auf uns ein Duett eben dieses Aktes, vorgetragen von Sigra. Festa und Hrn. Ronconi. Wer diese gebildete, ächt dramatische Sängerin in *Othello* und *Emma* gehört und sie zu würdigen verstanden hat, wird auch wissen, was er von jenen unreifen voreiligen Urtheilen, die so mancher Notizen-Schreiber auf Gerathewohl in die Welt gebracht hat, zu halten habe. Ein Gemälde, eine Statüe in falsches Licht gestellt, muss ihres Eindrucks bey Nichtkennern verfehlen, und benannte Signora ist schon ihres Ganges und ihrer Haltung wegen, ohne von ihrer Singmethode zu sprechen, wenig geeignet, in einem *Tarco in Italia* und ähnlichen Farsen zu ihrem Vortheil aufzutreten. Ihr Recitativ imponirt, sie ist in den Ensemblestücken ganz Leidenschaft und Ausdruck, und was dem gemeinen Sängerhaufen immer Hauptsache bleiben wird, die Arie nemlich, ist ihr nur Nebensache. Mag auch ihre Stimme in den ersten Wintermonaten von den Einflüssen unseres Klima nicht frei geblieben seyn; nunmehr, da eine wärmere Sonne, wenn gleich nur selten, unsere dürren Ebenen bescheint, ist ihre vorige Klarheit und Fülle wieder gekommen, der Nebelschleier weggezogen. Sie, aber auch nur sie allein, mag unter den hiesigen fremden Künstlern durch ihren Vortrag unsern Einheimischen zum Muster dienen. Wer übrigens an einem theatralischen Gesangkünstler nichts zu beurtheilen vermag, als Stimme und Rouladen, würde unsers Dafürhaltens seinen kritischen Massstab mit mehr Erfolg an die Franconi's und Blondin's anlegen können.

Die zweyte Rolle — doch nein, der zweyte Part wurde gesungen von Demois. Moralt, einem jungen unter uns aufgewachsenem Mädchen von etwa 20 Jahren. Sie war — man gebe nur wieder seine Vernunft gefangen — Gatte, Held und Familienvater mit einem ihr zur Seite stehenden Kinde. Es fehlt der Debütantin nicht an einer guten, kräftigen, eigentlichen Alttstimme, die aber, wovon wir uns die Ursache gar nicht angeben können, unnöthiger weise selbst bey Verzierungen sehr in die Höhe getrieben worden, dass sie mit der nicht correspondirenden Tiefe drey Stimmfächer anzog. Ihr Gesang war in Hinsicht der Fertigkeit und Reinheit des Intonirens lobenswerth, doch, wie das wohl in diesem Alter noch nicht leicht anders kann gedacht werden, oft noch schwankend und nicht immer belebt; ihr theatralisches Benehmen frey und unbefangen. Man wünscht, diese junge talent- und fleissvolle Sängerin, die schon jetzt so vieles leistet, so vieles noch verspricht, in einer ihrem Geschlechte angemessenen Rolle zu sehen.

Giessen. Seit ohngefähr dreyssig Jahren besteht hier ein Liebhaberconcert, welches, ohnerachtet mancher Unterbrechungen durch Kriegsunruhen, durch das Weggehn oder den Tod einiger geschickten Musikdirectoren u. dgl. sich nach und nach immer mehr vervollkommnet hat, und eines Theils zur musikalischen Bildung der Jugend, andern Theils zum Vergnügen des kunstliebenden Publikums nicht wenig beyträgt. Einige günstige Umstände vereinigten sich, um diese, während einer langen Zeit blos auf Privatunterstützungen gegründete Anstalt zu heben, worunter vorzüglich erwähnt zu werden verdient, dass unser Grossherzog, dessen Kunstliebe und Kunstkenntnisse allgemein bekannt sind, vor einiger Zeit der Gesellschaft jährlich eine bedeutende Summe zur Anstellung zweyer Musikdirectoren huldreichst verliehen hat. Dadurch wurde es möglich, zwey geschickte Männer zu engagiren, durch deren vereinte Bemühungen und Zusammenwirken mit andern schon früher vorhandenen Künstlern und Dilettanten viel Gutes und Zweck-

mässiges für dieses Institut bewirkt worden ist. Der erste ist Herr Dr. Gassner, der als guter Solospieler auf der Violine und als geübter Musikdirector alle Achtung verdient. Auch hält er seit einiger Zeit mit Beyfall Vorlesungen über Gottfried Webers (seines ehemaligen Lehrers) Theorie der Tonsetzkunst. Der andere, Herr Hofmann, ehemals in Fulda und Mainz angestellt, spielt mehrere Instrumente mit Fertigkeit und hat eine angenehme Tenorstimme. Ausser einer bedeutenden Anzahl von Musikliebhabern, die theils aus hier studirenden, theils aus schon angestellten jungen Männern besteht, liefert auch das Corps der hiesigen Regimentsmusik manche brauchbare Subjekte für unser Concert, so dass alle Stimmen des Orchesters hinlänglich und meistens gut besetzt werden können. Daher wurde es möglich, in den während des Winters wöchentlich, während des Sommers alle vierzehn Tage, bestimmten musikalischen Unterhaltungen die besten Symphonieen, Concerte, Quartetten u. s. w. aufzuführen. Ferner besteht seit einiger Zeit ein Gesangverein von jungen Damen und Herren unter Leitung des Herrn Gassners, welcher schon manche Chöre und andere grössere Werke von vorzüglichen Meistern mit vieler Präcision und Fertigkeit vorgetragen hat.

Berlin. Uebersicht des Mai. Hr. Bader, neues Mitglied unserer Bühne, hat in folgenden Rollen debutirt: am 4ten als Tarar in Salieri's *Axur*, am 6ten und 28sten als Joseph in Mehul's Oper dieses Namens, am 22sten als Belmonte in Mozart's Singspiel dieses Namens. Er hat, wie aus frühern Berichten von hier und andern Orten bekannt ist, ein angenehmes Aeussere und einen vollen, schönen und dauerhaften Brustton. Durch ihn erhielten wir auch den hier fast ganz verschollenen *Axur* zurück, und die ganze Aufführung der herrlichen Oper war unter des Musikdirectors, Herrn Seidel, Leitung ganz vortrefflich. In derselben Oper zeigte der junge Louis Schneider als Elamir eine an Tiefe, Fülle, Kraft und Sicherheit seltene Altstimme.

Von fremden Sängern traten auf: der schon im vorigen Berichte genannte Herr Mager aus Wien, am 6ten als Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*; ferner Herr Woltereck, vom Stadttheater zu Hamburg, am 17ten als Sarastro in Mozart's Zauberflöte, am 22sten als Osmin in Mozart's *Belmonte* und *Constanze*, am 25sten als Axur in Salieri's Oper dieses Namens und am 28sten als Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*; endlich Herr Schwerm vom Theater zu Reval, am 22sten als Pedrillo in Mozart's *Belmonte* und *Constanze*; alle ohne Beyfall.

Unter den Zwischenacten zeichnete sich am 15ten Herr C. Schunke, grossherzogl. badenscher Kammermusikus und erster Waldhornist aus, der ein Concertino von Maria von Weber und mit dem königl. Kammermusikus Hrn. Schunke ein Adagio und Rondo für 2 Waldhörner von Koch vortrefflich vortrug. Zu Ehren des vor einigen Tagen angekommenen General-Musikdirectors Hrn. Spontini wurde am 30sten seine Vestalin meisterhaft unter des Musikdirectors Herrn Seidel Leitung ausgeführt.

Verzeichniss sämmtlicher Opern des Kapellmeisters Pavesi *).

Stephan Pavesi aus Crema, und gegenwärtig Kapellmeister an der Domkirche daselbst,

*) Mehrere vollständige Verzeichnisse der Compositionen vorzüglicher italienischer Meister, mit Bemerkungen zur Lebensgeschichte derselben, sollen nach und nach in diesen Blättern mitgetheilt werden. Die Veranlassung dazu giebt mir die Mangelhaftigkeit dieser Rubrik in den musikalischen Wörterbüchern, namentlich in Gerbers und Bertini's Tonkünstlerlexikon und in Cervanonis Werk, welches erst vor einigen Jahren herausgekommen ist. So fehlt — wer sollte es glauben? — der so bekannte Componist Pavesi bey Gervasoni gänzlich. Meine Absicht ist, diese Artikel in diesen Blättern möglichst vollständig und aus der ersten Hand zu liefern und ich bemerke über die bereits früher mitgetheilten Verzeichnisse Folgendes:

Bey Simon Mayr habe ich zwar Gervasoni benutzt, doch sprach ich mit Kapellmeister Mayr vorher selbst darüber, und habe mir von ihm die nach Gelehrten Opern anzeigen lassen, wodurch das Verzeichniss derselben in der musikalischen Zeitung vollständig geworden ist. Basily und Generali haben mir ihre Verzeichnisse schriftlich gegeben und Rossini hat mir das seinige diktirt; alle drey sind vollständig (einiges über Rossini's Biographie findet sich hie und da in der musikal. Zeitung ergänzt). Donizks Verzeichniss ist aus einem Catalogo entlehnt und daher seine Vollständigkeit ungewiss. Die hier folgenden Verzeichnisse sind mir von Pavesi und Carafa schriftlich gegeben worden und auch als vollständig zu betrachten.

Der Correspondent.

ist ungefähr 40 Jahre alt. Er studirte die Musik am Neapolitaner Conservatorium St. Onofrio und besonders unter Piccini, hat den grössten Theil seiner Opern, worunter er einige recht hübsche geliefert, noch vor dem Einfalle der heutigen Modemusik, welcher P. am wenigsten von all seinen übrigen Collegen huldigt, geschrieben. In den Compositionen dieses nur allzubescheidenen Künstlers athmet oft der Geist der alten italienischen Schule, und sie zeichnen sich durch einen schönen einfachen Gesang, hie und da auch durch Kenntnisse des Satzes aus. Unlängst hat er auch eine Messe componirt, von der ich aber nichts bestimmtes sagen kann. Hier folgt das Verzeichniss:

Opere serie: *Ermina, ossia la Vestale* (Mailand) — *Fingal* (Venedig) — *I Baccanali* (Livorno) — *I Cherusci* (Venedig) — *L'Aristodemo* (Neapel) — *Trajano in Dacia* (Mailand), *Edoardo e Cristina* (Neapel) — *Tancredi* (Mailand), *Elisabetta regina d'Inghilterra* und *la Nitteti* (beyde für Turin) — *Il Teodoro, la Celanira* und *le Danaide* (alle drey für Venedig), *La Amasoni* (Bergamo).

Oratorium (oder aus der biblischen Geschichte entlehnte Oper): *Il Gedeone* (Bologna).

Opere buffe: *La Fiera* (Florenz) — *L'Antigono* (Rom) — *Il servo padrone* (Bologna) — *La festa della rosa* (Venedig) — *Il maldicente* (Bologna) — *Ser Marcantonio* (Mailand) — *La bella Abrassese* und *il Monastero* (beyde für Neapel) — *I pittocchi fortunati* (Venedig).

Farsen: *L'avvertimento ai gelosi* — *l'amante anonimo* (beyde für Venedig) — *l'anello magico, ossia la forza de' simpatici* (Verona) — *L'accortezza materna* — *Amor contrastato* — *il deputato di grosso latino* — *Il Corradino* — *il tiranno geloso* (alle 5 für Venedig). — Eine Farse für das grosse Theater in Padua und eine andere Farse für die Fenice in Venedig, deren Nahmen P. sich nicht mehr erinnert. Ueberdies eine Cantate für den Nahmenstag Sr. M. des Kaisers Franz und eine Messe.

Verzeichniss von Carafa's sämmtlichen Compositionen.

Michael Carafa ist den 17ten September 1787 zu Neapel geboren, und stammt keineswegs, wie mehrere glauben, von fürstlichen, sondern von bürgerlichen Aeltern her, trägt aber einen Orden und daher mitunter auch den Nahmen: Cavaliere Carafa. Seine musikalischen Studien machte er am Napolitaner Conservatorium unter Fenaroli; auch hat er einige derselben (wie er sagt) bey Cherubini während seines Aufenthalts in Paris gemacht. Im ganzen genommen, ist C. ein Nachahmer Rossini's, doch hat er auch eigene schöne Melodieen und zeigt wirklich Genialität. Wahrscheinlich würde er ohne sein Muster ein grösserer Compositeur geworden seyn, als er dermalen ist. Seine musikalische Laufbahn ist noch im Beginnen, und daher fällt auch folgendes Verzeichniss klein aus:

Opere serie: *Gabriele de Vergy* — *Ifigenia in Tauride* — *Berenice in Siria* (alle drey fürs Theater St. Carlo in Neapel) — *Elisabetta in Derbyshire* — *Il sagrifizio d'Epito* (beyde für die Fenice in Venedig).

Opere semiserie: *Adele di Lusignano* (für die Scala in Mailand) — *il vascello, l'Occidente* (fürs Theater Fondo in Neapel).

Opere buffe: *La gelosia corretta* (fürs Theater de' Fiorentini zu Neapel) und *I due Figaro*, welche er eben jetzt für die Scala in Mailand componirt.

Cantate: *Il natale di Giove* — *Achille* — *La danza* — *Tancredi* — *la Solitudine* (beyde letztere lyrische Scenen und alle insgesammt für Neapel).

Mehrere Notturnen und viele Balletmusiken. Mehrere Arien, Cavatinen und Lieder.

Recension.

Thema mit Variationen und Allegro fürs Pianoforte, von Karl von Schlözer in Lübeck. Hamburg bey Cranz. (Fr. 12 Gr.)

Eine gute Anlage zur Tonkunst spricht aus dieser Arbeit. Das Thema besteht aus 2 Sätzen in C moll ¾ Largo, worauf 2 andere in C dur Andante in derselben Taktart folgen. Durch diese Abwechslung gewinnt das Ganze, und der erstere ernstdüstere Charakter erheitert sich.

Dieses ist bey den drey ersten Variationen beybehalten. Doch würde das Ganze an Mannichfaltigkeit gewonnen haben, wenn der Major nicht immer auf dieselbe Weise, sondern mit kleinen Abänderungen, wäre gegeben worden. Diese hätte man dem Charakter der vorhergehenden Variation anpassen, und so das Ganze in eine interessante Verbindung bringen können. Ueberhaupt möchte der Rec. den Hrn. Verf. darauf aufmerksam machen, die Gesetze der kunstgemässen Haltung und die Art, wie die grössten Meister, selbst bey einer überschwenglichen Fülle der Phantasie, dieser treu blieben, genau zu studiren. In diesem Punkte leidet besonders das letzte Allegro, welches doch, vermöge der festen Leitung am Ende der 4ten Variation, mit den übrigen Veränderungen genau zusammenhängt. Wie leicht hätte der Herr Verf. dieses Thema mit dem Hauptsatze des Ganzen, sowohl in den melodischen, als harmonischen Grundformen, in Verbindung bringen können! — Das Ganze hätte so *eine* Wirkung hervorgebracht. Und wie vielen Stoff bot nicht das einfache Thema an so vielen Stellen dar, um die reichste und bedeutendste Gestaltung entwickeln zu können! — In dem gegenwärtigen Zustande aber zerstreuen die fremdartigen Ideen und Tongänge die früheren Eindrücke, wozu das zu lange Verweilen in den Nebentonarten, besonders in As, so vieles beyträgt: der Spieler hat mit aller Kraft und Gewandtheit seine Darstellung gegeben, und die Seele des gebildeten Hörers fuhlt sich unbefriedigt. — Auch kann es der Rec. unmöglich billigen, dass der Herr Verf. die im Thema gegebene sanfte Klage in den drey ersten Variationen im stärksten Andrange melancholisch scharfer Gefühle — Presto con fuoco — sich entfalten lässt. Wo ist hier Einheit, wo Reichthum in der Entfaltung, welche, besonders bey diesen Stücken, wie schon der Name es bezeichnet, höchst wichtig ist? — Der Satz ist im Ganzen gut, nur in einzelne Stellen haben sich Versehen eingeschlichen, welche aber leicht zu verbessern sind. Z. B:

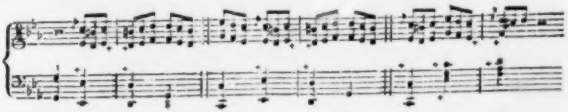

Dass aber der Herr Verf. bey einem fleissigen Studium, besonders der musik. Aesthetik, noch recht viel Gutes in diesem Falle leisten könne, diess ergiebt sich aus diesem Werke, worin die Leichtigkeit in der ganzen Behandlung, die freye Bewegung und ungezwungene Folge der Gesangsformen, für eine gute Anlage spricht, welche nach Kräften zu entwickeln, der Rec. den Herrn Verf. recht sehr ermuntern möchte. Der Stich ist sehr gut.

Kurze Anzeige.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. par Sterkel. Oeuvre posthume, publié par F. Lehritter. No. 1. No. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. beyde 10 Fr.)

Der sel. Sterkel ist seinem gesangreichen Genius, und seiner leichten, heitern, gefälligen Schreibart, bis an sein Ende treu geblieben: denn dass diese beyden Trios aus seiner letzten Zeit sind, beweisen manche Figuren, harmonische Wendungen und dergl. welche erst seit dieser Zeit üblich geworden sind. Wer nun solche Musik, und die zugleich den Instrumenten vollkommen angemessen ist, auch, ohne immer schwer zu seyn, für die Spieler, besonders den Claveciniſten, vortheilhaft sich ausnimmt — wer solche Musik noch liebt: der wird sicherlich hier angenehme Unterhaltung und fördernde Uebung finden; es wäre aber gewiss nicht gut, wenn Solcher, unter den Dilettanten, und noch mehr unter den Dilettantinen, nicht viele wären.

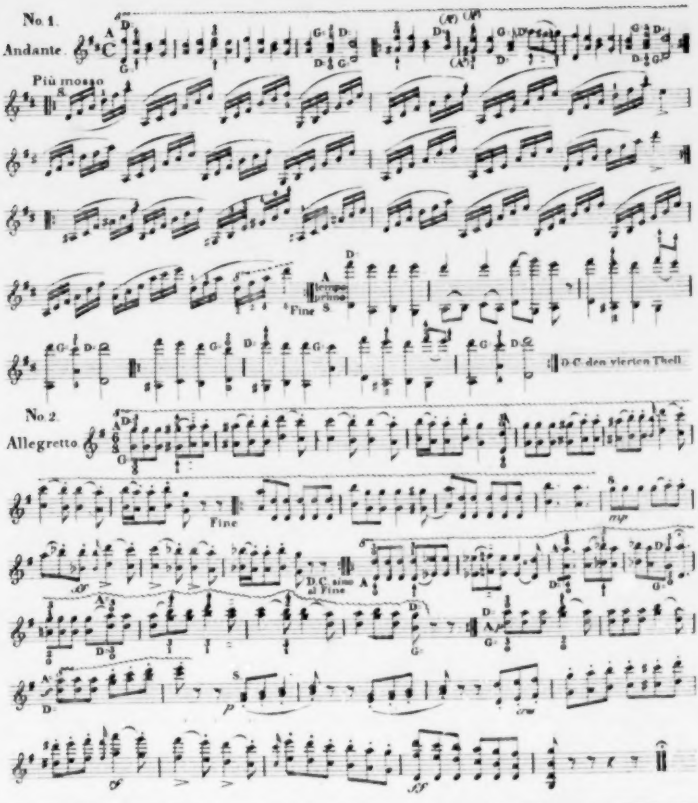

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. Nº. 27. 1820.

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel.. (Fr. 10 Gr.)

Drey der Frühlings- zwey der Wanderlieder Uhlands, und zwey Lieblingslieder Göthe's, hat der Componist gewählt. Jene hat früher vornämlich Conradin Kreutzer, diese, gar mancher ausgezeichnete Componist in Musik gesetzt, und vielen Beyfall damit erlangt, so dass auch diese Melodieen sich überall eingeführt haben. Es bleibt immer bedenklich, sich von neuem an solche Gedichte zu machen, und, hat sich eine Musik einmal wie von selbst ins Herz und Gedächtniss hinein gesungen, diese, wo nicht verdrängen, doch eine andere ihr zur Seite stellen zu wollen. Selten wird der neue Componist empfangen ohne Vorgunst für das schon Bekannte und Beliebte, ohne Ungunst gegen sein Neues; und ohne Vergleichen des Einen mit dem Andern vollends gar nicht. Solchem Vergleichen muss er stehen; etwas, von dem Alten in der Art Verschiedenes, im Gehalt Vorzüglicheres, oder wenigstens gleich Vorzügliches, muss er geben können: sonst findet er, wären seine Leistungen auch gar nicht übel, keinen Eingang; und man kann die Leute darum nicht tadeln. —

Diese Gedanken, gegen die schwerlich Jemand etwas einzuwenden haben wird, (hat doch schon der alte Aristoteles etwas Aehnliches bemerkt und vertheidigt,) fielen dem Rec. bey, als er dies Werkchen zur Hand nahm, vorerst die Gedichte musternd; und da ihm nun Hrn. Kleins Name bisher blos aus einigen Intelligenzblättern, aber keine seiner frühern Arbeiten bekannt geworden war: so öffnete er nicht ohne Bedenklichkeit das Instrument, diese sämmtlich schönen Poesieen nach diesen Melodieen zu singen und zu spielen. (Da man es gar manchen Beurtheilungen von in Musik gesetzten Liedern ansieht, sie sind gemacht, entweder nach blossem Durchsingen und Spielen Einer Strophe, oder nach blossem Durchlesen der Musik: so sey es erlaubt, im Vorbeygehen hier zu erwähnen, dass das Eine, wie das Andere, nie geschehen sollte, und, fast ohne Ausnahme, den Werken des Guten oder des Bösen zu viel, mithin mehr oder weniger Unrecht, zu thun veranlasst. Nicht blos der Liebhaber, der auf Genuss, sondern auch der Kunstverständige, selbst der geübteste, der auf ein Urtheil ausgeht, sollte bey Lesern jederzeit erst das Gedicht sich ganz und laut vorlesen, dann die Musik nicht lesen, sondern singen und spielen.) Desto angenehmer war es dem Rec., seine Bedenklichkeiten gar bald durch das Interesse an den Stücken selbst vergessen, und, als er an die gelungensten derselben gekommen und von ihrer Trefflichkeit ergriffen war, gar verschwunden zu sehen.

Ja, Hr. Klein — sey er, wer er wolle, habe schon viel oder wenig geschrieben, als wovon der Rec. nichts weiss — durfte sich allerdings von neuem an jene Gedichte machen; so wie er auch die Collision und den Vergleich mit allen frühern Componisten derselben, obschon sehr berühmte Namen darunter sind, keineswegs scheuen darf. Was die Lieder Uhlands und deren sehr gefällige, sehr beliebte Compositionen Kreutzers anlangt: so darf er dies um so weniger, da er sie gleich in der Art (Manier möchten wir nicht gern sagen) anders, als dieser Meister, genommen hat. Hr. Kreutzer nämlich hat sie alle, nur das eine mehr das andere weniger, gewissermassen als Rondos behandelt was denn auch, eben bey ihnen, ihrem Sinn, ihrer Con-

struction und ihrer Kürze nach, recht wohl geschehen konte: Hr. Klein hingegen nimmt sie als eigentliche Lieder, wenn er auch hin und wieder eine besonders nachdrückliche Zeile wiederholen läst oder sonst von der strengern Liederform ein wenig abweicht. Und was die Göthe'schen Stücke betrift: so weicht das erste: Nur wer die Sehnsucht kennt — zwar von den besten der frühern in der Form nicht ab, kann es aber im Ausdrucke mit jedem aufnehmen; und das zweyte, Gretchens: Meine Ruh ist hin — haben zwar Zelter und Spohr gleichfalls, (wie es auch geschehen muss,) so weit dies anwendbar, dramatisch oder scenisch behandelt: aber, mit aller Achtung gegen die Bearbeitungen dieser trefflichen Künstler, kann der Rec. doch nicht anders, als versichern, dass Hrn. Kleins Musik wenigstens eben so charakteristisch und eigenthümlich, aber wärmer und inniger, als die erste, und viel gesangmässiger und ungekünstelter, als die zweyte, ist.

Hr. Klein zeigt in diesen Liedern — ausser dem, was von einem Componisten überhaupt, und einem Gesangscomponisten ins besondere, mit Recht verlangt wird — in gar nicht gewöhnlichem Masse die Empfänglichkeit und das Urtheil, welche erfordert werden, um ein Gedicht aus dem Ganzen wahr und klar aufzufassen, so wie das Talent und die Geschicklichkeit, dies also aufgefasste Ganze — für die Empfindung nämlich — sich selber lebendig anzueignen, zu individualisiren, und nun diesem allem gemäss es in Tönen auszusprechen; Vorzüge, ohne welche man, auch bey bedeutenden andern musikalischen Fähigkeiten und Kenntnissen, zwar, was den Gesang betrift, sehr hübsche italienische Canzonetten u. dgl., nie aber ein wahres und schönes deutsches Lied schreiben wird, so wenig, als wahren und schönen Theatergesang. In dieser Hinsicht ist keines dieser Lieder verfehlt oder auch nur vernachlässigt; und einige sind wahrhaft vortrefflich. Dabey ist Hr. Klein ein braver Sänger. Was er der Singstimme giebt, ist überall natürlich, fliessend, sogar bequem, ohne darum an Eigenthümlichkeit oder Ausdruck zu verlieren. Eher muthet er dem Begleiter hin und wieder, doch nicht oft, etwas zu, das nicht ganz leicht ist. Im Verhältnis aber des Einen zu dem Andern ist fast durchgehends das Rechte beobachtet, und nur, ein paarmal die Gränze einigermaassen überschritten. Endlich deklamirt Hr. Klein richtig, und zuweilen wahrhaft bezeichnend und sehr eindringlich; schreibt rein, sonst sorgfältig, und ist ein gründlicher Harmoniker. Dies im Allgemeinen von allen diesen Liedern vorausgeschickt, gehen wir sie nun im Einzelnen kürzlich durch.

1. *Frühlingsahnung*; ist gefällig und artig, doch keines der vorzüglichsten Stücke, da der Gesang an sich zu wenig bezeichnend und eigenthümlich, und mehr auf die hervorstechendere Klavierpartie gerechnet ist.

2. *Frühlingsglaube*; ist viel bedeutender, und auch originell behandelt. Der Text, der unter den einfachen Worten und lieblichen Bildern ein sehr bewegtes, unruhiges Herz — mehr ahnen läst, als ausspricht, wird in gleichfalls einfacher, lieblicher, gänzlich angemessener Melodie gesungen: jene versteckte Unruhe aber in der Begleitung, mit sehr charakteristischer und durch das ganze Stück fortgeführter obligater Figur, treffend ausgedrückt; und beydes nun durch den einfachsten Bass fest verbunden. Scheint das ein wenig künstlich, so ist es doch keineswegs verkünstelt; und sind Sänger und Begleiter nur, wie sie seyn sollen, so verliert sich in der Wirkung auch jener Schein.

3. *Frühlingsruhe*; einfach und herzlich, Gesang und Begleitung im besten Verhältnis.

4. Gretchens lyrischer Monolog aus dem *Faust* von Göthe: Meine Ruh ist hin — Wir haben dieses trefflichen Gesangstücks schon oben gedacht, und auch bemerkt, dass es dramatisch — das heisst hier, als charakteristisches, ausgeführtes, sich vor unsern Sinnen lebendig entwickelndes Seelengemälde — behandelt ist. Und eben von diesem Gesichtspunkte aus müssen wir dies Stück geradezu meisterhaft und musterhaft nennen. Der Gesang, wiewol immer sehr einfach und solch einem jungfräulichen Wesen angemessen, folgt den Worten des Dichters, der Form und dem Ausdruck nach, Schritt vor Schritt; und was in ihm von den tiefen und wechselnden Regungen der Seele nur angedeutet werden konnte, das spricht nun das Instrument, und zwar ohne viele, auch nur durch nahe, sich an den Gesang schliessende Noten, mit verstärktem Affect, in bedeutenden, wahrhaft ausgesuchten Harmonieen aus: beydes aber ist und bleibt Ein Erguss des Componisten, Ein Erguss eines innig liebenden Herzens. (Technisch müssen wir die doppelte

ist alt, greift aber noch so ziemlich durch; wenn nämlich, die Tempo's nicht zu rasch gehen. Neben ihm spielen bey der ersten Violine die Herren Zinck und Marpurg. Hr. Zinck spielte im Theater, wovon Hr. Celestino dispensirt war, vor: und Herr Marpurg ist der einzige Konzertist. Die erste Violine ist recht gut besezt. Bey der zweyten spielen die Herren: Stolte, Abel, und der eigentliche Harfenist Saal. Sie ist wirklich sehr schlecht besezt. Desgleichen auch die Bratsche, die ein alter Mann, Hr. Andrä, spielt. Violoncellisten Hr. Hammer und Hr. Westenholz. Contrabassisten, Hr. Sperger und Hr. Sedlazet. Die Basse sind sehr gut besezt: und Hr. Sperger ist auf seinem Instrumente Konzertist. Flotraversisten: Hr. Heine und Hr. Lucke. Hr. Heine, sonst ein braver Musikus und Komponist, stimmte nie, und blies oft sehr unrein. Oboisten: Hr. Braun und Hr. Rodaz. Von Herrn Braun unten ein mehreres. Hr. Rodaz war nicht mit hier; er soll auch sehr unbedeutend seyn. Fagottist: Hr. Brandt. Unten über ihn mein Urtheil. Herr Theen ist ein braver Waldhornist. Die an sich allerdings sehr schwache Kapelle wird aber von den Hautboisten des Leibregiments verstärkt. Dieses Korps hat sehr geschickte Männer. Jene angegebenen Lücken abgerechnet, ist die ludwigsluster Kapelle allerdings sehr schäzzenswerth: denn sie besizt einige so verdienstvolle Männer, dafs man sie in manchen grofsen und berühmten Kapellen vielleicht vergebens sucht. Aber dessen ungeachtet konnte, bey jenen Mängeln, nichts nur einigermafsen Grofses vollkommen exekutiert werden. Die braven Männer: Braun, Brandt, Hammer, Marpurg, Sperger, Theen und Zinck werden es mir gewifs verzeihen, dafs ich von „nicht vollkommen" rede: aber sobald nicht jedes einzelne Individuum zur Vollkommenheit eines Ganzen beyträgt, wird es immer nur mittelmäfsig bleiben: und jenes war doch hier wirklich nie der Fall. Es wäre daher sehr zu wünschen, dafs der Fürst, der Musik wirklich liebt, und nicht weniges zu deren Vortheil thut, auch jene Stellen mit tauglichern Subjekten besezte; er würde dann wirklich *vortreffliche* Musik hören können.

(Der Beschlufs folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes, composes par A. Peichler. Oeuvre I. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.) *et II.* (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.) à Paris chez J. Pleyel.

Diese beyden Sammlungen von Duetten, womit der Verf. debutirt, machen ihm Ehre, und verdienen um so mehr eine ruhmliche Anzeige, da *gute* Kompositionen für die Flote, im Vergleich mit der jezt so grofsen Liebhaberey für dies Instrument, gar nicht überhauft vorhanden sind.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Klaviers, in Musik gesezt, und der Hochwohlgebohrnen Freyfrau von Guttenberg, gebohrnen Freyinn von Freyberg Hopferau unterthänig gewidmet von Georg Schinn. Augsburg, in der Gombartschen Musikhandlung. (Pr. 1 Thlr.)

Das beste, was man von diesen Liedern allenfalls sagen kann, ist, dafs die Melodien hier und da leidlich sind. Von den übrigen Erfordernissen zu einem guten Liede, als da sind: Ausdruck, gute Recitation, u. s. w., ist hier gar nicht die Rede. Wie kann es vollends einem Manne, der ästhetisches Gefühl hat, in den Sinn kommen, das epigrammatische Gedicht Pfeffels: *der Floh*, in Musik zu setzen!

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Steigerung, Seite 8, Syst. 1 und 2, und, auf derselben Seite, Syst. 4, noch besonders mit Lob ausheben.) Und so ist dies Stück ein solches, wozu man einem Componisten wirklich Glück wünschen kann; was denn der Rec. unbekannter Weise damit gethan haben will. Dass es mit grosser Innigkeit und zugleich mit Genauigkeit ausgeführt seyn will, dass Sängerin und Spieler sich in beyden vollkommen verstehen, vollkommen vereinigen müssen, wenn es seine volle Wirkung thun soll; das versteht sich von selbst.

5. *Lebe wohl!* ist gut, und besonders der Schluss — wie ein ganz eigentlicher Nachruf schon aus einiger Entfernung — eigenthümlich: doch kehrt der Rec. bey diesem Liede Uhlands, wie bey dem, No. 1, lieber zu Kreutzers Musik zurück, ohngeachtet mancher Inconvenienzen des Textes, zu den dieser Componist sich durch die von ihm erwählte Form hat verleiten lassen.

6. *Mignons:* Nur wer die Sehnsucht kennt — nähert sich der schönen Melodie Reichardts, doch nicht als Reminiscenz, sondern im Ganzen der Erfindung und Anordnung. Und wenn Reichardt die metrische Form noch bestimmter und sorgsamer nachgebildet hat, so ist bey Hrn. Klein diesem der ungewöhnliche, sehr eindringliche Schluss als ein Vorzug entgegen zu setzen. Hr. Klein betrachtet nämlich das ganze kleine Gedicht — (aus welchem man nur, besonders wenn es gesungen und dadurch der innere und äussere Sinn geschärft wird, das „Eingeweide" herauswünschen muss, da es offenbar nur dem künstlichen fünffachen Reim zu Gefallen hineingebracht ist, immer etwas Unedles behält, und auch der „Weite" unmittelbar folgt —) Hr. Klein betrachtet es, nicht als ein in sich beschlossenes Lied, sondern nur — wie es denn auch ist — als einen abgebrochnen, aushallenden, tiefathmigen Seufzer, und giebt ihm deshalb im Gesang keinen eigentlichen Schluss, selbst in der Harmonie nicht, sondern lässt es allein durch das Instrument fort und zu Ende führen. Ist dies eine Kleinigkeit, so ist's doch eine solche, worauf kein Künstler kömmt, als der wirklich selbstdenkende, und der fur weit mehr, als Noten, ausgebildet ist.

7. *In der Ferne.* Bey aller Einfalt in Melodie und Harmonie, herzig, lieblich, edel, sogleich ansprechend, und auch originell. Je schwerer dies zu verbinden ist, desto mehr müssen wir dies treffliche Liedchen rühmen. Die Wiederholung der Zeile: — Will ruhen unter den Bäumen hier — am Schluss, wie sie nun hier gestellt ist, giebt ein fast sichtliches Bild von dem sinnigen, liebenden Wandersmann, wie er sich in die Schatten hinlagert. Auch darauf kömmt kein blos geschickter und routinirter Musiker. —

Es kann leicht geschehen, dass mancher Leser dem Rec. vorwirft, er habe sich bey einem Werkchen von wenigen Bogen für einige Groschen zu lange aufgehalten. Indessen, wie Unzähliches auch in unsern Tagen (leider! leider!) nach der Elle taxirt wird, wofür ganz andere Taxen vorhanden seyn sollten: so ist dies doch noch nicht auf Kunstwerke ausgedehnt worden — ausser auf Gemälde bey den Zollämtern Englands, die allerdings dort nach Elle und Gewicht vergeben werden. Und überdies war hier die Rede von einem, wahrscheinlich noch jungen Künstler, dessen in öffentlichen Blättern, so viel dem Rec. bewusst, noch gar nicht, oder doch sicherlich noch nicht so gesprochen worden, dass das Publicum näher mit ihm hätte bekannt, und er durch laute Anerkennung seiner Vorzüge ermuthiget werden können; und da darf man ja wol ein Uebriges thun, zumal wenn es, wie hier, nicht einmal ein Uebriges ist! —

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate April 1820, von C. L. P. Stievers.

In meinem letzten Berichte habe ich einer neuen Oper von Hr. Boyeldieu: *Les Voitures versées*, Erwähnung gethan, welche nächstens zur Aufführung gebracht werden würde. Vielleicht sind meine Leser, beim Durchlaufen dieses Artikels, über die Eile in Erstaunen gerathen, mit welcher der Componist innerhalb zwei Jahren eine neue Oper in zwei Acten verfertigt hat. Aber dies Erstaunen wird schwinden, wann ich ihnen gemeldet haben werde, dass *die umgeworfenen Wagen* eine alte, bereits vor zehn Jahren in Petersburg vollendete Arbeit Hrn. Boyeldieu's sind. Letzter Umstand hatte mich im voraus zu deren Vortheile eingenommen, weil ich voraussetzen durfte, dass auf diese Weise weder eigentliche noch uneigentliche Reminiscenzen aus dem *rothen Käppchen* darin vorhanden seyn würden. Die *Voitures versées* sind nun gegeben, und ich will meinen Lesern von der

Eindrucke Rechenschaft zu geben suchen, welchen diese neue, oder vielmehr alte Arbeit eines Componisten auf mich gemacht, dem ich in drey seiner Opern (*le Calife de Bagdad*, *la Femme colère* und *le nouveau Seigneur de Village*) die klarste Besonnenheit und die gediegenste Correctheit vor allen neuern französischen Componisten zugestanden habe. Zuerst ein Wort von dem Texte. Die *Voitures versées* sind ursprünglich ein Vaudeville, welches bereits vor vierzehn Jahren unter dem Titel: *Le Séducteur*, mit Beyfall zu Paris aufgeführt und nachher zu Petersburg auf Veranlassung des Hrn. Boyeldieu zu einer komischen Oper umgeschmolzen worden ist. Die Natur des französischen Vaudeville ist nicht dramatisch, das heisst, es wird darin keine Handlung motivirt und zu Ende geführt, sondern sie ist im strengsten Verstande nur epigrammatisch: man sucht dem Geschmacke des Tages die Kehrseite abzugewinnen. In diesem Sinne war der *Séducteur* kein dramatisch entwickelter Lovelace, sondern nur eine Satyre auf alle diejenigen jungen Modegecken, welche in der Tugend eines jeden Frauenzimmers ein goldenes Vlies, das heisst, eine reiche Mitgift erblicken und auf dessen Eroberung ausziehen. So durfte der Charakter des Verführers im Vaudeville nur Skizze, oder vielmehr nur Linie seyn, ohne dass das Stück dadurch in seinem Interesse, das nur auf den epigrammatischen Skizzen beruhte, geschmälert ward. Aber zu einer komischen Oper erhoben, musste der Charakter des Verführers der eigentlichen dramatischen Entwickelung unterworfen werden. An eine solche ist aber bey dem Zuschnitte, den die Franzosen den Stücken des Theaters Feydeau gegeben haben, nicht zu denken. Das Resultat dieser Umarbeitung erräth sich von selbst: der Verführer ist in den Hintergrund getreten und die Details allein sind geblieben. Um dem Stücke eine Entschädigung zu geben, hat man dasselbe nach Art der italienischen Opern zugeschnitten: die Personen treten auf und gehen ab, ohne in ein andres, als parodisches Verhältnis mit einander zu gerathen. Das thun freilich die italienischen Caricaturen, nur mit dem Unterschiede, dass eine solche Parodie stets auf ihrer dummnatürlichen Tölpelhaftigkeit ruht, dahingegen die französische Parodie immer nur als das Product ihrer gesellschaftlichen witzigen Bildung erscheint. Erwägt man noch, dass die Italiener diese Caricaturen in ihrer ächt-nationellen Komik vortragen, eine Komik, die der französischen Darstellung gänzlich abgeht; so ergiebt sich, dass die *Voitures versées* ein Text geworden sind, der nichts ist, weder Vaudeville, noch französisch-komische Oper, noch italienische Posse. Hr. Boyeldieu hat den Text jedoch aus letzterem Gesichtspunkte beurtheilet und somit eine wahrhaft neu-italienische Musik darüber gemacht, keine Reminische, sondern eine solche, in welcher Reinheit des Satzes und stets melodischer Gesang, aber auch ein gänzlicher Mangel an Charakteristik und an irgend tief aufgefasster Darstellung, vorhanden ist. Zwischen den Werken keines andern, bisher bekannt gewordenen Componisten möchte sich wol ein grellerer Contrast befinden, als zwischen dem *rothen Käppchen*, welches über die Gebühr ins Materielle hin charakterisirt, und den *umgeworfenen Wagen*, welche alles und jedes in die Allgemeinheit des bloss ästhetischen Ausdrucks zieht. Hat diese neue Oper Boyeldieu's gefallen, oder hat sie nicht gefallen? Das ist eine Frage, die so lange unentschieden bleiben muss, als der Componist fortfahren wird, seine Opern zu versichern. Ich kann beweisen, dass Hr. Boyeldieu für die dritte Vorstellung dreyhundert Freybillette für das Parterre allein hatte vertheilen lassen. Rechnet man dann das Orchester (Parquet) und die erste und zweyte Gallerie, Plätze, auf welche nie Billette an der Kasse für baares Geld gelöst werden; so ergiebt sich, dass die Hälfte des anwesenden Publicums nur des Applaudirens wegen im Theater war. Die andere Hälfte möchte dann durch das Stück und durch Martin, dessen Namen immer noch das Theater füllt, herbeygezogen worden seyn. Will ich meiner innern, und gänzlich unpartheiischen Ueberzeugung folgen, so kann ich in der ganzen Partitur nur eine einzige Nummer auszeichnen, welche sich durch etwas weniger Oberflächlichkeit bemerkbar macht. Dies sind Variationen über ein altes Volkslied *):

*) Ein solches Volkslied (oder, wie wir im Deutschen zu sagen pflegen, Gassenhauer) heisst im Französischen Pont-neuf, wahrscheinlich, weil dergleichen ehemals, als die Bevölkerung von Paris noch die Richtung nach der Vorstadt St. Germain nahm, und nicht, wie jetzt, dem Palais-Royal zuströmte, auf jener Brücke vorzugsweise gesungen wurden. Jetzt hört man sie noch selten, oder eigentlich gar keine Strassenmusik mehr auf derselben.

Au clair de la lune mon ami Pierrot etc., welche von Demoiselle Palar und Martin mit grosser Präcision vorgetragen werden. Diese Variationen scheinen in der Sopranstimme sehr schwierig zu seyn, bringen aber dem ohnerachtet einen grossen Effect hervor. Eine andere Nummer (ein Quartett, in welchem der komische Alte seinen drey Töchtern und Nieces Musikunterricht nach der Lancasterschen Methode ertheilt) hebt sich ebenfalls einigermassen aus dem übrigen hervor, kränkelt aber, meines Bedunkens, immer noch an zu flacher Allgemeinheit. Der Inhalt des Stücks, mit wenigen Worten angegeben, ist etwa folgender: Eine Art von Landedelmann, der, wie alle seines Gleichen, in die Hauptstadt verliebt ist, hat, um mit den täglichen Ereignissen von Paris fortzuschreiten, das originelle Mittel ersonnen, die Heerstraße, die nahe an seinem Parke vorübergeht, in einem solchen Verschlimmerungszustande zu erhalten, dass alle von Paris kommende Wagen daselbst umwerfen müssen. Auf diesem Wege wird sein Schloss nie leer von Leuten aus allen Ständen und von allen Gemüthsarten. Wer ihm gefällt, dessen Wagen wird so spät als möglich reparirt; den der Missfälligen schickt der Landjunker schleunig mit eigner Equipage auf die nächste Station. Unter den verschiedenen Individuen, die sich auf diese Weise in das Schloss des Edelmanns geworfen sehen, befindet sich auch ein junger Hanswurst, der allen vier Frauenzimmern, welche sich daselbst befinden, den Hof zugleich macht, in der Erwartung, durch dieses Mittel wenigstens eine von ihnen in seine Netze zu verstricken. Darüber verzweifelt der Liebhaber der Tochter vom Hause und ruft eine Baronin zu Hülfe, die Pupille seines Vaters, welche letzterm grosse Verbindlichkeiten schuldig ist. Diese kömmt an und übernimmt die Mühe, den Verführer nicht zu verführen, sondern anzuführen. Der Geck geht in die Falle, welche die Baronin aufgestellt hat: er erklärt, er sei in sie allein verliebt und habe die jungen Frauenzimmer des Schlosses nur zum Besten gehabt. Das Stück endet so, wie meine Leser von selbst errathen werden, das heisst, in der geistvollen Manier, wo sich viele Nasen über einen lustig machen.

Ich sehe die Pflicht, welche ich für diese Blätter übernommen habe, gleich nur, dass ich darin mein kritisches Urtheil über die hiesigen musikalischen Ereignisse niederlege; so bin ich dennoch nie angestanden, auch als blosser historischer Referent von dem Ausspruche des Publikums, besonders, wenn sich dieser in Masse und in einer gewissen Consequenz kundgethan hat, Nachricht zu ertheilen. Zu letzterm finde ich in diesem Augenblicke eine abermalige Veranlassung. Rossini's *Barbier von Sivilien* fängt an, eine Lieblingsoper des hiesigen, italienischen Publikums zu werden: sie macht jedesmal furore, wird fast an jedem Spieltage gegeben und zieht stets ein grosses Auditorium herbey. Hat die Musik vielleicht jetzt einen grösseren Werth erlangt, als am ersten Abende, wo sie ausgepfiffen wurde? Ist der Text von den geschmacklosen Zusätzen, als da sind die Musikbande, die Rosinen eine Nachtmusik bringt, und die Compagnie Soldaten, welche den betrunkenen Reiterknecht arretiren wollen, gesäubert worden? Weder das Eine noch das Andere! Die einzige Veränderung, welche sich seit den ersten Vorstellungen mit der Oper zugetragen hat, besteht darin, dass jetzt Madame Fodor, statt Madame Dëbignis, die Rolle der Rosine übernommen hat. Die theatralische und musikalische Ausführung hat allerdings dadurch gewonnen. Wie aber der Beyfall zu dem Grade hat steigen können, dass diese Oper jetzt einen Zulauf erhält, wie ihn ehemals nur Madame Catalani anzulocken vermochte, dies Räthsel möchte nur dann nicht gelöst werden können, wenn man vergessen hätte, dass Charlatanismus, wenn nur einige Kraft dahinter steckt, seines Sieges über den Haufen sicherer ist, als das reinste, geschmackvollste und klassischste Product. Durch den immer steigenden Beyfall dieser Oper veranlasst, habe ich in der letzten Zeit abermals zweyen Vorstellungen derselben beygewohnt. Mein Urtheil ist und bleibt dasselbe: die Oper ist in Aggregat von himmelansprudelnden Funken eines wahren Genies, und von den formlosesten Erdenklössen vergänglicher Materie; von der einen Seite steigt ein Geist aus dem Werke auf, der sich selbst zu verklären scheint, und von der andern wälzt sich diesem Geiste die roheste Masse entgegen und hemmt den Flug, den er zu nehmen in Bereitschaft steht. Uebrigens ist Hr. Rossini Meister in gewissen Taschenspielerstücken, die den Pöbel täuschen, aber nicht versteckt genug ausgeführt werden, dass der Kunstverständige

nicht die Handgriffe davon absehen sollte. Diese Stücke bestehen in folgenden: ein gänzlich unvorbereiteter Uebergang aus dem Grundtone in den verwandten Mollton; eine schleunige Modulation in den Mollton der oberen grossen Terz und eben so schleunige Rückkehr aus derselben in den Grundton, unmittelbarer Uebergang in den nächsten halben Ton, falscher Schluss in der kleinen Sechste, wie zum Beyspiele:

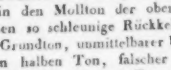

u. s. w.

und andere dergleichen mehr. Rechnen wir dazu den Umstand, dass Hr. Rossini seine Blasinstrumente im eigentlichen Verstande stets in Athen zu erhalten weiss; so wird uns klar werden, dass die Compositionen desselben Riesen oder andern dergleichen lebendigen Monstruositäten ähnlich sind, die immer die Neugierde mehr auf sich ziehen, als regelmässig gebildete Menschen. Nach der Sensation, welche dieser Componist in Paris zu machen anfängt, zu urtheilen, steht zu erwarten, dass es demselben, wann er erst von Wien aus einen noch unmittelbarern Einfluss auf Deutschland wird auszuüben begonnen haben, auch in diesem Lande gelingen wird, die wenigen rechtgläubigen Seelen, die noch an einen Mozart und dergleichen glauben, baldigst zu bekehren.

(Die Fortsetzung folgt.)

Herr Hummel in München.

Von so manchen Concerte reisender Tonkünstler, welche seit einiger Zeit in hiesiger Stadt sich eingefunden haben, hat wohl keines uns einen reichlicheren, angenehmern Kunstgenuss verschafft, als jenes, welches Hr. Hummel, jetzt Kapellmeister in Weimar, den siebenten dieses Monats in dem hiesigen grossen Theater gegeben.

Niemand hätte gedacht, dass das Pianoforte, ein unter uns für öffentliches Spiel wenig geachtetes Instrument, selbst nachdem Moscheles alle Künstlichkeit auf demselben erschöpft hat, noch so grosse Wirkung hervorbringen könnte. Da in jenen Correspondenznachrichten, die von Zeit zu Zeit über unser Kunststreben zu Ihnen kommen, so selten über Concerte mit einiger Ausführlichkeit oder Theilnahme gesprochen wird, und man meistens sich begnüget, selbige nur kurz anzudeuten; so mag für diesesmal eine Herzählung des dabey Vorgekommenen nicht unwillkommen seyn. — Es eröffnete dasselbe sich mit der Ouvertüre aus *Anacreon*, von Cherubini. Schwierigkeiten höchster Art, wie besonders die Endsätze dieses Meisterwerks sie darbieten, sind dem hiesigen Orchester ein Spiel. Der Zusammenhang, die Genauigkeit, die besonders schöne Haltung der, anderswo oft sehr vernachlässigten, wenig vernehmbaren Mittelstimmen gehören zu den vielen ihrer Vorzüge, über welche wir uns nicht in Wiederholungen aussprechen wollen. Ihr folgte das Concert des Künstlers in *A minor*, dessen Ritornell gleichsam im Keime alle jene reingedachte Motive einschloss, die in eben so richtigem Ebenmaass, als in den feinsten Wendungen weiter entwickelt, in schönen Umrissen zu einem vollkommenen Ganzen sich bilden, welches, mit sich selbst in keinem Streite, immer klar, rund und voll, die ganze Aufmerksamkeit rege erhält, ungeachtet seiner beträchtlichen Länge sie nie ermüdet, und an das goldene Zeitalter der ächten deutschen Kunst erinnert. In eben so reinem Kunstsinn gedacht ist das etwas kurze Adagio und das mit ihm verbundene Rondeau — eine eigene Art von Finale allegro, — worin seltene, jedoch immer natürliche Wendungen, Rückungen, aus tiefer harmonischer Anschauung hergeleitete Durchführungen den Kenner eben so sehr erfreuen, als sie den blossen Kunstdilettanten auf das Studium der Quellen hinweisen. Ein allgemeiner lang anhaltender Beyfall lohnte des Künstlers Streben, dessen Spielart wie gediegen, zusammenhängend, nicht in der Luft schwebend, rein vollendet, und ohne auf Künsteleyen, über die er hinaus ist, Anspruch zu machen, dem Instrumente, welches, um zu einer Art von Gesang oder verständlicher Melodie gebraucht zu werden, mehr als ein andres, seines unermüdeten Bändigers bedarf, — ganz angemessen. Schwierigkeiten und wieder Schwierigkeiten! — Hrn. Hummels Spiel ist eine wieder natürlich gewordene Schwierigkeit, welcher man den Fleiss des Bildners nicht mehr anmerkt, und an welchem nur Anmuth und Reinheit des Vortrags vorherrschend sind. Signora Schiasetti schloss die erste Abtheilung mit der bekannten für Hrn. Velluti geschriebenen Scene aus *Carlo Magno*,

aus welcher ein Correspondent im vorigen Jahre in diesem Blatte Auszüge gegeben. Kraft und Deutlichkeit im Ausdruck bezeichnen diese Sängerin. Sie liess uns alle jene Verzierungen und sentimentalen Wendungen, die des ersten Meisters Erfindung sind, hören und erhielt den wärmsten Dank dafür, dass sie uns die gelungene Copie eines vortrefflichen, leider uns entnommenen, Originals darstellte.

Die zweyte Abtheilung fing an mit einem grossen Instrumentalstück aus: *Ferdinand Cortez*, wohl eben so feurig und strepitos, als vorige Ouvertüre; allein an Geist, Erfindung und innerer Kraft weit unter jener. Auf diese lärmende Musik folgte ein Gedicht von Körner: *Der treue Tod*, mit einer uns schon bekannten Melodie, die aber durch ihre sanfte, einfache, rührende Weise unser Herz ansprach und eben deswegen auch diesen Abend zu einem der interessantesten machte. Hr. Löhle trug sie vor. Eine schöne, volle Brusttstimme, klartönend, und mit immer gleichem Metall, ohne Falset oder Kopfstimme, eine Octave umfassend. Er sprach die Worte gut aus, und widerlegte das Vorurtheil, dass unsere Sprache unsangbar seyn soll, wenn auch Dichter und Componisten von Einsicht ihr nachhelfen. Die von dem Concertgebenden Künstler dazu componirten und in schönen Vercein gebrachten Variationen für Violine, Violoncell und Pianoforte, mit dem chormässigen Refrain, von den Hrn. Mittermaier und Staudacher vorgetragen; überhaupt die ganze schöne Durchführung, die in so klarem, besonnenem Sinne aufgefasste Idee, wobey zuletzt noch eine entfernte Stimme, wie zum Abschied nachhallte, hat manche rührende Empfindung in uns erweckt. Ein concertirendes Concertino für Flöte und Hoboe, von zwey ausgezeichneten Künstlern, den Herren Mezger und Fladt, nach ihrer Art, das ist, trefflich vorgetragen, versetzte uns aus unserm Nachdenken wieder in die Virtuosenwelt. Und nun die Endesfantasie auf dem Pianoforte! Wir haben vernommen, dass dieser Künstler im trauten Zirkel seiner Freunde durch ein drey bis vier Stunden hindurch fortgesetztes, ganz durch seine Fantasie erzeugtes Spiel den Zuhörer zu fesseln vermöge. Wer die Ziffer der Harmonie erforschet, seiner Finger Meister geworden, und von seinem Genius mit freundlichem Blicke angesehen ist, mag so etwas, welches wir das höchste der Kunst nennen möchten, mit Glück unternehmen; aber wohl nur im Zirkel der Freunde, wo er ungestört und der Stille gewiss, seinen Geist herrschen lassen, lange in Accorden und Harmonieen umhergehen, sich erwärmen, sich in seine Lage setzen kann, bis endlich der Götterfunke in ihn fällt, und er in ungewohnten, nie gehörten Harmonieen eine neue Tonwelt aufschliesst und, selbst begeistert, auch andere mit sich fortreisst. In einem offenen Saale, bey einem grossen Concerte, geht so etwas auf diese Weise nicht an. Wer, wenn er schon zwey volle Stunden einer Musik zugehört, würde da noch des fantasirenden Künstlers Vorbereiten, Einleiten erdulden können. Schon ganz gefasst, erwärmt, und wenn möglich begeistert, muss er sogleich mit vollester Kraft sein Instrument ergreifen. So unser Künstler! Ein kurzer feuriger Satz wurde angegeben; er führte ihn durch, wendete, verkehrte ihn, skizzirte dann eine Fuge, die er doch gleichsam wie verdrüsslich, und aus Erfahrung misstrauend, nach kurzem wieder verliess; bald gab er uns ein gefälliges melodisches Thema und variirte es auf sehr sinnreiche Art; dann hob er die Dämpfung auf und ergriff seltsame, gleichsam regellose Harrmonieen, sann sodann auf die *Polacca*, womit Rossini seine Heldenoper: *Tancred*, schliesst. Sein Genius mochte ihn nun erinnert haben, dass es auch für ihn Zeit wäre, zu schliessen, welches dann auch mit einer grossen sehr verzierten Cadenz geschah. Es war halb 10 Uhr vorüber; sein Spiel hatte gegen eine halbe Stunde gedauert. Voglers Fantasieen auf der Orgel sind noch in unserm Andenken; Mozart hörte man nur mit einem Concerte: seine Fantasieen blieben auf das Haus des Hrn Cannabich beschränkt; Cramer war nicht dahin zu bringen, auf seinem Instrumente auch nur ein kurzes Präludium zu geben; Meyerbeer, C. von Weber und Moscheles sprühten beträchtlich Funken, aber sie schwebten auf scharfgespornten Flügelrossen, denen noch Gebiss und Zaum fehlte. Hrn. Hummels Fantasie ist geregelt, geordnet, er spielt für Menschen, die denken, und lässt alle Vorigen hinter sich. Möchte seine grosse Kunst nur auch das in unserm Lande überall so sehr vernachlässigte Spiel der Orgel und des Klaviers neu beleben!

Kurze Anzeigen.

Ouverture zu dem Festspiele, die Königszeiche, comp. und zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet von Friedr. Schneider. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Etwas Bezügliches auf jenes, dem Ref. unbekannte Festspiel findet derselbe nur darin, dass die Ouvertüre mehr populair, als künstlich (doch überall allerdings kunstgemäss) gehalten, und dass dem Ganzen, sowohl dem einleitenden *Andante maestoso*, als dem folgenden *Allegro vivace*, die Melodie des *God save the King* zu Grunde gelegt ist, welche dem immer wieder, bald da bald dort, stets aber natürlich und auch effectuirend, hindurchklingt. Das scheint uns nun ein eben so glücklicher Gedanke, als die Ausführung desselben glücklich ist. Dem Thema des Allegro und manchen seiner Hauptfiguren dürfte man dagegen mehr Eigenthümlichkeit wünschen. Zu spielen ist die Ouvertüre leicht: die Spieler werden aber Sorge tragen, dass jene Volksmelodie, wo sie auch, ganz oder theilweise, erscheint, gut hervorgehoben werde; was bey vollstimmiger Ausführung mit Orchester durch die Instrumentirung sich wahrscheinlich von selber machen mag, hier aber besondere Beachtung nöthig macht. Ob die Ouvertüre auch vollstimmig gestochen ist, weiss der Ref. nicht: ist sie es nicht, so sollte sie es werden; denn bey allen volksmässigen Festen, die zum Preis der Fürsten in Theatern, bey Bällen, Gastmälern u. dgl. gegeben werden, kann man schwerlich etwas Zweckmässigeres zur Einleitung oder zum Beschluss vortragen: beym Schluss aber sollte das Publicum hernach in das Lied selbst, für das man so gute deutsche Texte hat oder besonders bezügliche machen kann, einstimmen. Wahrlich, die Wohlgesinneten, Ordnung und Ruhe Liebenden müssen jetzt alle rechtliche und anständige, darunter auch solche kleine Mittel zur Begeisterung für gute Fürsten anzuwenden anfangen, da Andere Mancherley für's Gegentheil versuchen. Wie Vieles mag seit hundert Jahren für diesen Zweck blos durch jenes Lied in England, bewusst und unbewusst, gewirkt worden seyn! —

Douze Etudes pour le Pianoforte, comp. — — par Louis Berger. Oeuvr. 12. Berlin, chez Christiani. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Cramers treffliche *Etudes* scheinen dem Hrn. Verf. als Veranlassung und Muster gedient zu haben; und in Hinsicht der Zweckmässigkeit, des Methodischen und Instructiven, dürfen diese seine Uebungsstücke wohl jenen an die Seite treten — was dem gewiss nicht wenig gesagt ist. Auch in Hinsicht gewählter, keineswegs gemeiner, und in jedem Stück gründlich fortgeführter Harmonie, können die neuen Stücke neben den ältern ihren Platz behaupten. Und wie aus diesem offenbar hervorgeht, Hr. B. müsse ein Künstler seyn, der seine Kunst recht eigentlich studirt hat: so geht aus jenem hervor, er müsse ein wahrhaft ausgezeichneter Klavierspieler und Klavier[illegible]er seyn. In der Erfindung der Ideen selbst, [illegible] hin und wieder auch in der Ausführung derselben, bey beyden abgesehen vom besondern Zweck der Instruction, erscheinen die Stücke aber viel weniger originell, mannichfaltig, anziehend und belebend, als die Cramerschen. Durch dies Vergleichen wollen wir sie keineswegs herabsetzen, sondern nur näher andeuten, was man zu erwarten hat. Die in allen schwierigen Fällen, wie ganz recht, beygesetzte Applicatur hat nicht wenig Eigenes, und scheint dem Ref. noch mehr die, Clementi's, als Cramers zu [illegible], obschon dieser die seinige im Ganzen nach jener gebildet hat; man wird aber wohl thun, beym Einstudiren der Stücke dem Vorgeschriebenen pünktlich zu folgen, sollte es auch erst schwer fallen. Man wird dann immer etwas Nützliches, und nicht etwa blos für das einzelne Stück und seinen Vortrag, gewonnen haben. — Der Preis: ein Thaler, zwölf Groschen, für 24 Seiten Noten, (Titel und leere Seiten nicht gerechnet) bey zwar nicht üblem, doch auch nicht ausgezeichnetem Stich und Aeussern des Werks, muss unbillig genannt werden. Wenn die Musikverleger glauben, durch dermassen gesteigerte Preise sich Vortheil zu schaffen: so mögen sie sich von den grossen und billigen Handlungen, wie Breitkopf und Härtel, Simrock, Steiner und Andere, eines bessern belehren lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. № 28. 1820.

Pariser musikalisches Allerley, vom Monate April 1820, von L. G. P. Sievers.

(Fortsetzung aus dem vorigen Stücke.)

Schon oft habe ich Gelegenheit gehabt, von den Musiker-Banden zu sprechen, welche hier die Gassen durchziehen, und die Virtuosität zu rühmen, welche die einzelnen Mitglieder derselben nicht selten an den Tag legen. Es ist natürlich, dass die ungeheure Bevölkerung von Paris, der Zufluss der Fremden und endlich der Musikgeist des Pariser Volks (der freylich etwas anders ist, als der Musiksinn der Deutschen und Italiener) diesen wandernden Vocal- und Instrumentalorchestern einen grossen Vorschub leisten müssen; aber eben so natürlich auch, dass eben die grosse Concurrenz unter denselben eine Art von Wetteifer und daraus sich ergebende mehr oder mindere Geschicklichkeit der einzelnen Mitglieder, so wie eine stets steigende Präcision im Vortrage, bewirken muss. In diesem Augenblicke zieht eine solche Bande, welche sich besonders in der Cour des Fontaines nahe am Palais-Royal hören lässt, die allgemeine Aufmerksamkeit ganz insbesondere auf sich. Sie besteht aus einem Sänger, wahrscheinlich einem gebohrnen Italiener, der eine der angenehmsten und leicht ansprechendsten Tenorstimmen hat, welche ich je gehört habe, einem zweyten Sänger und einer Sängerin, welche unbedeutender sind, aber im Vortrage der mehrstimmigen Stücke viele Musikkenntniss verrathen. Diese drey spielen zugleich Guitarre. Die beyden bedeutendsten Personen dieser kleinen Gesellschaft sind aber ein Geiger und ein Violoncellist. Erster accompagnirt die Gesänge mit einer so gewissen, zugleich aber geschmackvollen, ja selbst klassischen Virtuosität, dass ich darüber nicht selten in die grösste Verwunderung gerathen bin. Der Violoncellist ist zwar ein Fiedelfanz, ein Saitentänzer, dem aber Genialität aus allen zehn Fingern seiner beyden Hände guckt. Diese Leute tragen meistens Notturnen, Canons oder auch Solosänge mit einfallendem Tutti vor, alles mit so bescheidener Discretion, mit so haarscharfer Präcision, dass jeder Musikkenner dabey ein grosses Vergnügen empfinden muss. Diese Gesänge sind überdem so zweckmässig arrangirt, sowol was die Singstimmen, als was die begleitenden Instrumente anbetrifft, dass ich mehr als einmal auf dem Punkte gestanden bin, mir eine Abschrift derselben geben und diese in Deutschland, zum Behufe grösserer Musikvereine, öffentlich bekannt machen zu lassen. Die Stimme des Tenoristen, so wie die höchst präcise und elegante Begleitung des Geigers erregen stets das grösste Wohlgefallen. Diese fünf Menschen scheinen von dem Gewinne, der ihnen in den Strassen zu Theile wird, sehr anständig zu leben, wenigstens sind sie stets sauber, ja mit Geschmacke gekleidet. Erwägt man, dass der Unterhalt jedes Einzelnen von ihnen täglich vier Franken betragen muss und dass er noch einen Nothpfennig bey Seite legt; so folgt daraus, dass diese Musiker täglich nahe an dreissig Franken (sieben und einen halben Thaler sächsisch) verdienen müssen. Und diese Summe geht ihnen in einzelnen Sous und meistens freywillig ein!

Wer weiss nicht, dass die hiesigen *Concerts spirituels* in ihrer Entstehung besonders zu dem Ende errichtet wurden, um das [illegible] auswärtige, sich auszeichnende Künstler [illegible] zu lassen. So wurden einstens die Todi, Mara und mehrere andere berühmte Sänger und Sängerinnen, auch Instrumentalisten, zu diesen Concerten nach Paris verschrieben. Man sieht, die Absicht, welche dieser Unternehmung zum Grunde lag, war allerdings von der höchsten künstlerischen Wichtig-

keit. Die Zeiten haben sich geändert; von fremden Künstlern wird Niemand mehr nach Paris berufen, selten sogar ein solcher zugelassen, wenn er bereits in Paris anwesend ist. Und warum das? Der künstlerische Zweck dieser Anstalt hat sich in einen bürgerlichen verwandelt: statt durch Producirung fremder Virtuosität der einheimischen nachzuhelfen, oder derselben eine allgemeinere Richtung zu geben, verwendet man die Einnahmen zur Unterstützung hiesiger Künstler, die freylich nicht alle zum Besten besoldet sind, und somit bekommt das Publikum, statt fremder Talente, deren Leistungen ihm Vergnügen und zugleich Bildung verschafft haben würden, die Productionen, welche ihm das ganze Jahr zu Gebote stehen, in der Osterwoche abermals zu hören. Hr. Viotti scheint dieser Ausartung der Concerts spirituels im geringsten nicht entgegen arbeiten zu wollen; wenigstens sind dieses Jahr nicht allein gar keine fremde Künstler nach Paris berufen worden (woran jetzt überall gar nicht mehr zu denken seyn möchte), sondern es hat auch nicht einmal der Oboebläser Czerwenka, den das Publikum gern noch einmal gehört haben würde, die Erlaubniss erhalten können, in diesen Concerten aufzutreten. Der Clarinettist Iwan Müller und der Geiger Maurer haben allerdings darin gespielt, aber nach unendlichen Bemühungen und letzterer nur auf die dringendste Verwendung Kreutzers, der sich des jungen Künstlers ganz besonders angenommen hat. Auch die Gebrüder Bohrer sind gehört worden, aber ebenfalls nicht, ohne desshalb viele Schritte gethan zu haben. Ohne dem grossen Talente des Cellisten Bohrer nahe treten zu wollen, kann ich nur so viel sagen, dass das Publikum, dem die Leistungen dieses Künstlers durch und durch bekannt sind und welches dieselben im Laufe des ganzen Jahres zu hören bekommen kann, einen fremden ausgezeichneten Virtuosen mit weit grösserem Interesse würde gehört haben.

Barilli möchte wohl eigentlich von jeher zum Figaro in *Figaro's Hochzeit* als Schauspieler zu schwerfällig, zu bewegungslos, und als Sänger mit seiner klanglosen und unbiegsamen Stimme zu unbedeutend gewesen seyn. Das hiesige Publikum, welchem dieser Schauspieler theils in und durch sich selbst, wegen seines Talents zur Darstellung der eigentlichen italienischen Buffone, als des Geronimo in *Matrimonio segreto*, des Bucefalo in den *Cantatrici villane* u. a. w., theils auch als Mann der verstorbenen, noch immer im Andenken der Pariser lebenden Barilli, theuer ist, meint, er möchte jetzt für die angegebene Rolle etwas zu alt seyn. Schon seit langer Zeit ist man daher auf neue Besetzung derselben bedacht gewesen. Wer soll sie aber spielen? Doch wohl der berühmte Pellegrini, der erste Buffo cantante, den die musikalische Welt besitzt — wie die hiesigen Journale meinen? Nein! Dieser berühmte Sänger soll, sagt man, erklärt haben, Mozart's *Figaro* sey keine Singrolle, folglich könne er dieselbe auch nicht spielen. Wenn es wahr ist, dass der berühmte Mann sich also erklärt hat, so sehnt mich das mit allen Uh, uh und Ih ih aus, welches er uns seit Jahr und Tag zum Besten gegeben hat: allerdings ist Figaro keine Singrolle, nemlich in der Manier, wie Hr. Pellegrini singt. Nun ist die Rede davon, Porto zu die Stelle Barilli's treten zu lassen; dabey würde die ganze Darstellung gewinnen, einmal weil dieser Sänger wirklich eine gewisse italienische Lebendigkeit, einen komischen Humor (wenn auch gleich nicht, *vim comicam*) besitzt und dann seiner Stimme wegen, die Kraft und Metall, freylich auch etwas Unbeholfenheit hat. Aber, wer soll, statt Porto's, den Grafen spielen? Pellegrini, der den Figaro verschmäht hat, möchte, und aus guten Gründen, sich an dem Almaviva noch weniger vergreifen wollen; überdem ist dieser Sänger freylich ein Bassist, er hat aber keinen Bass. Noch ist da der Hr. Debignis, der freylich dergleichen Rollen zu spielen gedacht hat. Aber, der Mensch denkt's und — doch lasse ich den Apollo hier aus dem Spiele, der eigentlich mit diesen Subjecten gar nichts zu thun hat! Früherhin hatte man sich, wie meinen Lesern vielleicht noch aus meinen dermaligen Berichten erinnerlich seyn wird, zu jener Rolle den Bassisten Levasseur von der grossen Oper geliehen, wie etwa eine arme Haushaltung von der andern einen Teller oder Löffel leiht. Dieser Sänger ist aber jetzt auf Urlaub nach Italien gereist. Und somit ist die Administration des italienischen Theaters, eines Theaters, welches, unter möglichst verständiger Direction, das erste seiner Art seyn musste, vor wie nach eine *Impresa in angustie!* Eines solchen Directors in der Klemme ist denn auch das Mittel wordig, welches man in der gegenwärtigen Verlegenheit

ersonnen hat, oder dessen man sich vielmehr von neuem zu bedienen gedenkt, ein Mittel, welches neben der Armuth an tauglichen Subjecten, welche dies Theater charakterisirt, zugleich den Reichthum der Hülfsquellen zu erkennen giebt, welche dem Geiste des Directors zu Gebote stehen. Es ist nemlich die Rede davon, die Rolle des Grafen abermals in den Tenor zu transponiren und sie von Hrn. Garcia singen zu lassen. Da diese Procedur schon einmal von dem nemlichen Director und von demselben Sänger ersonnen und in Ausführung gebracht worden; so ist es erlaubt, auch diesmal an die Möglichkeit einer abermaligen Anwendung derselben zu glauben.

Aus allen, den jetzigen Zustand der grossen Oper betreffenden Verhandlungen, von welchen mitunter die widersprechendsten Gerüchte im Publikum verbreitet werden, ergiebt sich, dass das jetzige Schicksal dieses Theaters die Regierung in die beunruhigendste Verlegenheit versetzt. Das Ausland vermag sich eigentlich von dieser Anstalt keinen sattsamen Begriff zu machen. Ausser den bedeutenden Pensionen, welche an in den Ruhestand versetzte Sänger, Tänzer und Musiker gezahlt werden und deren Betrag sich jährlich auf hunderttausend Franken belaufen soll, leben theils mittel-, theils unmittelbar an tausend Individuen von der grossen Oper. Ein jährliches Deficit ist bisher freylich stets vorhanden gewesen und von der Regierung gedeckt worden. Wenn aber die Vorstellungen dieses Theaters fortwährend in der *Salle Favart* gegeben werden sollten, wo sie nur Hohn und Spott erregen und bloss vor leeren Bänken Statt finden; so steht zu erwarten, dass das Publikum, besonders die Fremden, sich dieses Schauspiels endlich gänzlich entwöhnen werden. Dadurch würden aber dem Gouvernement Ausgaben aufgebürdet werden, welche bey der jetzigen Lage der Dinge nur auf eine Weise bestritten werden könnten, bey welcher die Mitglieder der Oper stets mehr oder minder leiden müssten. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass die überrilten Rathgeber, welche die jetzige Verlegenheit herbeygeführt haben, wünschen möchten, geschehene Sachen ungeschehen zu machen. Da dies aber nicht möglich ist, so jagt einstweilen ein Plan den andern: schon ist der fünfte Platz und der fünfte Entwurf zu einem neuen Operngebäude aufgesucht und ausgearbeitet worden. Die Anschläge aller derselben haben das mit einander gemein, dass sie, mit Einbegriff des nöthigen Ankaufs der abzureissenden Gebäude, eine Summe von sechs Millionen Franken, oder bey weitem über anderthalb Millionen sächsischer Thaler betragen. Für den Augenblick scheint man darin übereinverstanden zu seyn, dass die Vorstellungen nicht ferner im Theater Favart Statt finden können. Aber wohin dieselben verlegen? Das dürfte jetzt, wo man durch die Erfahrung besorgt gemacht worden ist, schwerer als je auszumitteln seyn. Das Theater *de la Porte St. Martin*, das einzige, auf welches scheint Rücksicht genommen werden zu können, liegt zu entfernt aus dem Mittelpunkte der Stadt. Auf jede Weise sind die Reparaturkosten, welche man auf das Theater Favart verwandt hat und die, sagt man, achtzigtausend Franken betragen, vergebens gemacht worden. Denn, wohin auch die grosse Oper für den Augenblick geflüchtet werden möchte, immer wird die Einrichtung des zu wählenden Locals einen ähnlichen oder noch bedeutenderen Kostenaufwand nöthig machen.

Nachrichten.

Prag. Die Anwesenheit des kaiserlich österreichischen Hofes hat auch mehrere fremde Tonkünstler hieher gelockt, unter welchen der stets mit so vielem Ruhme genannte Lafont, erster Violinspieler des Königs von Frankreich, der wichtigste ist; ihm folgt Hr. Vimercati, Virtuos auf der englischen Mandole und Hr. Sedlaczek aus Wien, welcher sich schon im vorigen Sommer mit Beyfall auf der Flöte hören liess. Hr. Lafont spielte das erstemal im spanischen Saale der kaiserlichen Burg bey der offnen Tafel am Vermählungstage des Erzherzog Rainer mit der Prinzessin Franziska von Savoyen Carignan, das zweytemal in einem Zirkel des hiesigen Adels und einiger anderu Kunstkenner und Liebhaber im Hause des Grafen von Wrtby; aber beyde Male verkürzten Localität und Hitze die Wirkung, so dass manche die Köpfe zu schütteln begannen; doch Referent, welcher ihn hier und dort hörte, fuhlte immer lebhafter den Wunsch, ihn noch einmal, und zwar in einem der Ton-

kunst günstigern Raume zu hören, und wir haben es Hrn. Vimercati (welcher jenen Künstler bewegte, mit ihm vereint, ein öffentliches Concert im Redoutensaale zu geben) zu verdanken, dass jener Wunsch erfüllt und wir die Kunst dieses Tonmeisters in ihrem ganzen Umfange kennen lernten, und uns überzeugen konnten, dass der Ruf seiner Virtuosität nur gerecht war. Die meisten Violinspieler, welche Referent bisher zu hören Gelegenheit hatte, können nicht mit diesem geistreichen Künstler verglichen werden, nur Spohr möchte man an seine Seite stellen und wenn gleich Lafont's Adagio höchst vollendet und seelenvoll ist, so dürfte doch jenes des deutschen Künstlers noch tiefer gefühlt und ergreifender seyn. Rode's Spiel kommt Ref. im Ganzen grossartiger vor; aber gleich weit entfernt von tändelnder Koketterie als pedantischer Kälte, erfreut Lafont bald durch Zartheit, bald durch Kraft und Glanz, stets aber durch eine ausgezeichnete Glätte, Reinheit, Präcision und geschmackvollen Ausdruck; auch die Composition des Concertes, welches er in der letzten musikalischen Akademie spielte, ist lieblich und brillant, ohne mühsam nach Künsteleien oder gewaltigen Kunstsprüngen zu streben, worüber so mancher neuere Compositeur Charakter und Gang seines Tonstücks vergisst.

Der Saal war nicht stark besucht, dagegen aber bestand die Zahl der anwesenden Zuhörer auch fast aus lauter Kunstfreunden, deren wahre und achtungsvolle Anerkennung dem Künstler gewiss eine Entschädigung für den finanziellen Erfolg darbieten, welcher durchaus nicht seinem Verdienste angemessen war.

Mad. Lafont sang nur im Hause des Grafen von Withy und wir lernten an ihr eine gebildete und geschmackvolle Sängerin im einfachen Genre kennen.

Herr Vimercati hatte sich auf seinem nicht allzudankbaren Instrumente schon früher im Theater mit ungeheuren Beyfallsbezeugungen hören lassen, denn, wenn man gleich mit dem Ton der Mandola nicht ganz zufrieden war, so musste man ihm doch zugestehen, dass er darauf schier das Unmögliche leiste und eine kaum denkbare Fertigkeit mit Geschmack und Geist im Vortrage verbinde; in dieser Akademie spielte er ein Concertino und Variationen über das Thema: „*Nel cuor non più mi sento*" von seiner eignen Composition mit derselben Virtuosität und entsprach noch mehr allen Wünschen und Erwartungen, da sich der Ton seines Instruments im Concertsaal besser, als im Theater ausnahm. Leider müssen wir von beyden Künstlern sagen, wie die Wiener Zeitschriften von dem jungen Mozart: sie fanden „*molto onore, poco contante.*"

Mehr Glück in pecuniärer Hinsicht machte nach Verhältniss Herr Sedlaczek in einem kleinern Raume und mit ganz beschränkter Begleitung. Man hat nämlich in unserm Jahrzehend, wo leider die Kunst noch immer wie zu Lessings Zeit nach Brode geht, und dieses nicht immer sehr reichlich findet, in Wien den Gebrauch eingeführt, die Concerte in kleinern Sälen zu arrangiren, um die Ausgaben zu verringern, und dieser ist denn auch zu uns herüber gewandert; aber da man hier noch keine Locales eingerichtet, so sind vornehme Kunstliebhaber einstweilen so gütig, Künstlern, die an sie empfohlen, oder sonst sich ihres Schutzes zu erfreuen haben, ihre eignen geräumigern Zimmer zu diesem Behufe einzuräumen, was denn freylich wohl auf allen Seiten mit einigen Unbequemlichkeiten verbunden ist. Der General Graf von Nostitz war so gefällig, Hrn. Sedlaczek seinen Salon zu überlassen, der jedoch ebenfalls so überfüllt war, dass man das reine, gefällige und liebliche Spiel des Concertgebers weniger, als im vorigen Jahre (wo er im Redoutensaal seine Ausstellung gab) würdigen konnte; er spielte ein Concertstück, Potpourri und Variationen und zwey Tage darauf abermals im Theater und ward jedesmal beyfällig aufgenommen. In diesem Concert hörten wir auch noch ein gar liebliches und freundliches Terzett von Hrn. Götz, worinn sich vorzüglich Dem. Sonntag auszeichnete, und eine recht brave Composition für 4 Corni von Hrn. F. D. Weber, geblasen von vier Schülern des Conservatoriums. Dem. Zimmer, Opernsängerin des ständischen Theaters, sang eine Arie von Rossini, welche, ohne einigen Kunstwerth zu haben, doch eine grössere Kunstfertigkeit und Biegsamkeit der Kehle verlangt, als Dem. Zimmer bis jetzt besitzt; in viel vortheilhafterem Licht erschien dieselbe im Concert der Hrn. Lafont und Vimercati, wo sie eine Arie von einem Ungenannten zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Doch müssen wir gestehen, dass es uns sehr verwunderlich vorkam, in beyden Concerten Anfängerinnen singen zu hören,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September **№. 50.** 1800.

Abhandlung.

Etwas über den Werth der Musik überhaupt, und die Mittel, ihn zu erhöhen.

(Beschluſs.)

Doch, wenn sich dieses von dem heutigen Zustande der Musik nicht durchgängig behaupten läſst, so liegt die Schuld nicht *allein* an dem Mangel ihrer Pflge von Seiten des Staats, sondern auch an dem *natürlichen* Gange, den ihre Kultur bis jezt genommen hat. Ihre beyden Haupttheile — Gesang und Instrumentalmusik — waren im Alterthum fast unzertrennlich, so, daſs die lezte mehrentheils nur für die Dienerinn des Gesanges galt, wie es noch jezt der Nationalgeschmack der südlichen Europäer (Italiener und Spanier) fordert. Durch das, was die wesentlichen Bestandtheile des erstern ausmacht, durch *Poesie* und *Melodie*, sprach die Musik eigentlich zum Herzen. Man verwendete also allen Fleiſs auf *diese* (welches die griechischen Klanggeschlechter zeigen, die *ursprünglich* mehr die Melodie als die Harmonie betrafen) und bedurfte auch, um die erstere (die Mel.) ausdrucksvoll zu machen, mehr der Dichtkunst, als einer sorgfältigen künstlichen Harmonie *). — So lange nun Wissenschaften und Künste nur im südlichen Europa ihre Heimath hatten, so lange behielt der Gesang überall die Oberhand. Als aber die Kultur sich auch nach dem nordlichen Theil hinwandte, erlitt zugleich die Tonkunst allmählig eine andre Gestalt. Sie traf auf Menschen, welche für das Zartgefühl des Süd-, und die üppige Fantasie des Morgenländers wenig Sinn hatten, die für *intellektuelle* Bildung zwar sehr empfänglich waren, aber in ihrer *sensuellen* zurückblieben. Unter ihren Händen verwischte sich das Eigenthümliche (die Quintessenz) der schonen Kunst; sie ward zur mechanischen Künsteley. Kein Wunder, daſs die Nordländer sich mehr auf Instrumental-Musik legten, weil dazu weniger lebhafte Empfindung als mechanische Uebung gehorte, und weil es ihnen (aus vorhin angeführten Ursachen) mehr um Bewunderung der Fertigkeit (Verstandesgenuſs), als um Rührung zu thun seyn muſste. Indessen wirkte diese Liebhaberey auf die Südländer zurück, und erregte nicht nur eine Vervielfältigung und Verbesserung der Instrumente, sondern ward auch Veranlassung, daſs man einen wichtigen, bis dahin weniger geachteten Theil der Musik, nämlich die Harmonie, sorgfältiger bearbeitete. Hier eröffnete sich für den Nordländer ein weites Feld, wo er für seinen kritischen **) und grammatischen Sinn volle Nahrung fand. Er prüfte und verbesserte die Theorien, welche bis dahin immer schwankend waren, und es auch seyn muſsten, weil die Wirkung der Tone eben sowohl vom Gefühl (was keine Allgemeingültigkeit hat), als von richtigen mathematischen Verhältnissen ab-

*) *Simplizität* (wohl zu merken: nicht Einförmigkeit) ist der *natürleihe* Charakter der *Melodie*, wie *Mannigfaltigkeit* der der *Harmonie*. Diese lestere soll heutigen Tages oft den Mangel einer zweckmäſsigen musikalischen Poesie ersetzen. d. Verf.

**) Man könnte überhaupt in vieler Hinsicht das *nordliche* Europa (die Grenze etwa mitten durch Deutschland gezogen) das kritische oder *kritisirende*, das *südliche* aber das *phantasierende* nennen. d. Verf.

wältrend die erste Sängerin der Oper, Mad. Becker, deren ausgezeichnete Bravour sie so ganz zur Concertsängerin eignet, nur als Zuhörerin erschien. Da einestheils die traurigen Verhältnisse unserer Oper uns nur selten den Genuss ihrer Kunst ungetrübt vergönnen, anderntheils ihre Gefälligkeit jedem reisenden Künstler bekannt ist, so müssen wir die Neugier gestehen, den Grund dieses befremdenden Umstands wohl erfahren zu wollen.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Abermals eine Ebbe von 31 Tagen. Die kleine Operette: *Der Tausch*, mit einer artigen, aber bey andern Gelegenheiten bereits schon oft gehörten, für unsern Zeitgeschmack zu sehr französirenden Musik von Herold, wird als Vorrasen eines Ballettes wenigstens tolerirt. Die Gast-piele des Hrn. Weixelbaum als *Licin*, *Belmonte* und *Tamino* fanden weder Zuspruch noch Beyfall. Dem. Muck aus Pesth sang den Tancred lobenswerth, dagegen war man mit Hrn. Ehlers in den Darstellungen des *Don Juan* und *Joseph* sehr unzufrieden. Man spricht von einem kaiserlichen Handbillet, welches die Verpachtung des Kärnthnerthortheaters anbefiehlt; bey den damit verbundenen ungeheuern Lasten dürfte sich wohl schwerlich ein Liebhaber zu denselben finden. Im

Theater an der Wien hat sich Paer's: *Agnese* noch einigemal mit Glück erhalten. Auch in Rossini's: *Barbier von Sevilla* gefiel Herr Fischer als Figaro ganz ausnehmend; seine Lebendigkeit und ächt italienische Sing- und Spielmanier kamen ihm hier trefflich zu statten, und nach ihm dürfte sich nicht so bald wieder ein anderer Künstler in dieser Rolle versuchen. Das Ballet: *Oberon* äussert und bewährt selbst in dieser dem gesammten Bühnenwesen so unvortheilhaften Jahreszeit seine unwiderstehliche Anziehungskraft; es ist aber auch das reizendste Feenspiel, das man bisher noch gesehen, ein wahrer Augen- und Ohrenschmaus; der Schlussmoment übertrift die kühnsten Fantasiegebilde; da, wo noch vor wenigen Minuten die Odalisken des Tuneser Dey's sich in feurigen Tänzen bewegten, öffnet sich nun die Erde, und ihr entsteigt eine Elfenwelt in den mannigfaltigsten Gruppirungen, im aetherischen Rosenlicht, während ein Sternenheer am Horizonte glänzt, und Oberon und Titania versöhnt zu dem liebenden Retterpaar aus den Lüften sich herabsenken. Die Kinder leisten in Tanz und Mimik unglaubliches. Therese Heberle — Almansaris — Katharina Wirdiach — Huon — Angioletta Meyer — Rezia — Mich. Laroche — Scherasmin — Nan. Berlogh — der niedlichste Oberon — endlich ein allerliebster Elfe — Lu. Gostolsky müssen vollendete Künstler genannt werden; bewunderns-, anstaunenswerth ist das Ensemble, die Präcision, Grazie und Nettigkeit, womit das zwerghafte Figuranten-Corps alles ausführt; eine Preisaufgabe für jede Bühne die Maschinerie. Von der Musik kann man sagen, dass sie sich innig an die Handlung anschliesst, und ein in sich abgeschlossenes Ganzes bildet. Sie ist mit Verstand und Gefühl gearbeitet, und eine wahre Schatzkammer von lieblichen Melodieen, die, durch den Reichthum des Instrumentale verschönt, in den lieblichsten Formen entzücken. Mad. Weixelbaum gab zu ihrem Benefice Generali's: *Adelina*, eine Oper, welche vor mehreren Jahren, dargestellt von den Münchener Sängern, im Stadttheater gänzlich durchfiel, und nun hier mit furore aufgenommen wurde. Das Publikum würdigte nach Verdienst die Gefälligkeit der Gesellschaft für die fremde Künstlerin, in einer ungewohnten Sprache mitzuwirken, und belohnte mit ungetheiltem Beyfall. Die Beneficiantin gab die Hauptrolle in jeder Hinsicht unverbesserlich, und ihr Gemahl bewährte in der Tenorparthie eine nach den besten Mustern gebildete Methode. Da seiner Stimme das Metall mangelt, so sagt ihm diese leichtere Gattung mehr zu, als kräftige deutsche Kost.

Concerte. (Nachträglich vom Monat April). Am zweyten im Kärnthnerthortheater, für den Wohlthätigkeitsfond. Gegeben wurde A: Instrumentalstücke: 1. 2. Die Ouverturen aus *Faniska* und *Arianna*, von Cherubini und Righini. 3. Variationen auf der Mandolina von Herrn Vimercati, einem Virtuosen aus Mayland, mit einer nie gehörten, kaum denkbaren Fertigkeit und Deutlichkeit vorgetragen. 4. Pianoforte-Concert von Ries, gespielt von Herrn Schunke. B: Gesangstücke: 1. Cavatina von Rossini — Mad. Grünbaum — detta von Pacini — Dem. Canzi — detta von Portogallo — Dem. Wranitzky — Aria von R. — Herr Fischer — Duett von detto — Dem. Canzi und Herrn Jäger. Alle

Künstler wurden ehrenvoll ausgezeichnet. — Am dritten im landst. Saale: Das 9jährige Mädchen Leop. Blahetka. Die kleine hoffnungsvolle Virtuosin erfreute uns durch Beethovens Concert in B, und mit recht braven Variationen ihres Lehrers Czerni. Herr Jäger entzückte in einer Scene aus *Torvaldo e Dorliska*, und sowohl eine neue Ouverture von Stunz, als Herrn Sedlaczek's brillanter Vortrag eines Flöten-Potpourri von Keller sprachen an. — Am 12ten Herr Merk. Er spielte ein Violoncell-Concert und ein Rondo von seiner Composition mit bekannter Virtuosität; eben so Hr. Böhm das Allegro eines Kreutzer'schen Violin-Concerts. Dem. Canzi sang zwey werthlose italienische Arien, und sehr gut führte das Orchester Beethovens Ouverture zum Prometheus aus. — Am 16ten und 20sten im k. k. Redouten-Saale: Hr. Vimercati. Was dieser auf seinem Instrumente vielleicht einzige Künstler leistet, gränzt ans Wunderbare. Gross war der Beyfall, klein die Einnahme. — Am 20sten, Herr Schouke. Von ihm hörten wir mit Fräulein Biler die von Wortzischeck für zwey Pianoforte arrangirte Sentinelle, und Hummels Septett. Auch diessmal war sein Vortrag übereilt, unruhig und verworren; schade um so viel mechanisches Talent! Am 23sten Herr Leickel, der dabey nur in so fern thätig beschäftigt war, als er das Orchester aufführte. Es wurde gegeben: 1. Mehul's Ouverture aus Ariodante. 2. Arie von Simon Mayer, gesungen von Dem. Milani. 3. Variationen für die Oboe von Krähmer. 4. Arie mit Chor aus *Tancred*, gesungen von Hrn. Siebert. 5. Declamatorium. 6. Rondeau für das Violoncell von Romberg, vorgetragen von Hrn. Wranitzky. — Am 15ten May, im Augarten-Saale: Hr. Pechatschek. Er spielte ein Rondo, und mit Herrn Linke Doppelvariationen, bey denen man wirklich nur ein solcher musikalischer Hexenmeister seyn muss, um alles gerade so herauszubringen. Nachspielen wird ihm diese beyspiellos schwere Composition vielleicht wohl Keiner. Am 21ten im Redoutensaale: Herr W. A. Mozart. Wer hätte wohl gezweifelt, dass Wien wenigstens im Sohne den Vater ehren würde, dass der Raum zu eng werden musste, um Alle aufzunehmen, denen der verklärte Sänger so himmlische Genüsse bereitete? Weit gefehlt; leere Bänke gab es in Hülle und Fülle; nur eine kleine Zahl Kunstjünger hatten sich eingefunden, grösstentheils — wie man munkelt — mit Freybilletten versehen; selbst die mitwirkenden Musiker liessen sich, wenige ausgenommen, bezahlen, obwohl die hiesigen Blätter schon früher in dieser Hinsicht das wahrhaft künstlerische Benehmen des Prager Orchesters nach Verdienst gewürdigt hatten. Warum stand aber auch der Name Rossini nicht auf dem Anschlagzettel? — Mozart spielte ein selbst gesetztes Concert, und Variationen über ein russisches Thema; die Composition ist geregelt, kräftig, und, so wie sein Vortrag, durchaus solid und gediegen. Des Vaters Geist strahlt wieder im Ebenbilde. Voran ging die unübertroffene Symphonie in G moll; Mad. Grünbaum sang die Clarinett-Arie aus *Titus*, und Herr Jäger jene Liebe und Sehnsucht athmende in B aus *Don Juan*. — Am 26ten und 28ten Herr Hummel. Wir hörten von seiner Arbeit zwey neue Concerte in A moll und H moll, ein Trio in E dur mit Violin und Violoncell-Begleitung, den Polymelos von russischen Volksliedern, und bewunderten endlich den einzigen Künstler jedesmal in einer freyen Schlussfantasie. Die Compositionen gehören zu dem Ausgezeichnetsten, was die neuere Zeit gebohren. Man findet alles darin; Kunst und Geschmack gehen Hand in Hand, und das zuletzt Gehörte dünkt immer das Vorzüglichste. Ref. gesteht freymüthig, dass er dem Pianoforte — als gesangsamen Concertinstrumente — keineswegs hold ist, doch, bezaubert von solch einem seelenvollen Vortrag, müsste man sich selbst mit dem grimmigsten Todfeinde aufrichtig versöhnen, und so phantasiren zu hören, wurde stundenlang nicht ermüden. Die Eintrittspreise waren 5 und 10 Fl. der Besuch zahlreich, der Beyfall enthusiastisch. Warum musste Mozart — bey einem viel geringern Preise — das erstere entbehren? „Eines thun, das andere nicht lassen". Ein goldenes Sprüchlein; in allen Fällen wohl zu beherzigen. — Am 21sten im Kärnthnerthortheater, für den Wohlthätigkeitsfond. Der Inhalt war: 1. Ouverture und Introduction aus *Ferdinand Cortez*. 2. Variationen für die Violine, componirt und meisterlich gespielt von Hrn. Böhm. 3. Duett aus Nicolini's *Trajan*, gesungen von Herrn und Mad. Weixelbaum. 4. Potpourri für die Oboe, vorgetragen von dem russ. kais. Kammermusikus Fr. Czerwenka. 5. Beethovens Ouverture zum *Egmont*. 6. Arie von Rossini, gesungen von

Herrn Jäger. 7. Rondeau für das Violoncell, gespielt von Hrn. Merk. 8. Scene aus Nicolini's *Carlo Magno*, von Mad. Weixelbaum gesungen. 9. Jägerlied von Carl Maria von Weber; musste des energischen Vortrags wegen wiederholt werden. — Noch gab die hoffnungsvolle Dilettantin, Dem. Canzi vier abonnirte Concerte, worin sie Compositionen von Rossini, Generali, Puccitta, Mercadante, Pacciui und Coccia mit einer Stimme voll Klang, und mit vielem Geschmacke vortrug; die Ouverturen aus Demophoon, Lodoiska, Faniska, Sofonisba und Anacreon, so wie Instrumentalsätze, vorgetragen von den Hrn. Purcbel, Wranitzky, Sedlazek, Merk, Schunke, ergänzten die Zwischenräume. In den mehrstimmigen Gesängen unterstützten sie Fräulein Unger, die Herren Radichi und Lugano mit freundlicher Bereitwilligkeit. — In den von den Musikfreunden des ötter. Kaiserstaates veranstalteten Winterconcerten wurde gegeben: A. Symphonien: von Beethoven, in Es und C moll, von Mozart in C dur, von Krommer in C moll, und eine neue, ziemlich unbedeutende Ouverture von Pixis. B. Gesangstücke: Chöre von Haydn, Max. Stadler, Preindl, Eybler, Beethoven, Worzischeck, Mosel und Krufft; Opernsätze von Sim. Mayer, Rossini, Nicolini, u. a. w. C. Concerte von Kreutzer, Variationen und Rondeaux von Lannoy, Keller, etc. Die Ausführung, besonders des durch die Zöglinge des Vereins verstärkten Singchors, war meistens rühmenswerth. —

Recension.

Drey Gedichte von Schiller mit Pianoforte-Begleitung, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer. 25stes Werk. Augsburg, bey Gombart. (Fr. 1 Fl. 30 Xr.)

Der beliebte Componist von Uhlands Frühlings- und Wanderliedern hat hier Gedichte gewählt, die seiner Behandlungsweise eigentlich viel weniger zusagen, als jene, obschon sie unter den Schillerschen zu denen gehören, welche für Musik überhaupt noch am meisten geeignet sind. Desto mehr müssen wir ihm zum Verdienst anrechnen, dass er, ohne gänzlich von jener seiner Weise abzugehen, das zweyte dieser Gedichte — „Ach, aus dieses Thales Gründen" — in rhetorischer Hinsicht (einige Kleinigkeiten abgerechnet) gut, in musikalischer überhaupt noch besser, und in Hinsicht auf Ausdruck, des Einzelnen sowohl, als des Ganzen, ungemein schön, ja trefflich behandelt hat. Eben was das Letzte anlangt, möchten wir sogar dies Stück allen, die uns früher von ihm bekannt geworden sind, noch vorziehen. Desto weniger können wir begreifen, wie Hr. Kr. die feyerlichernsten, Zeile für Zeile schwer ins Gewicht fallenden Worte des Glaubens so leicht, obenhin und ordinair, ja in manchen Figuren (vornämlich der Zwischenspiele) fast tändelnd hat behandeln können. Wer kann ertragen — z. B. nach den Worten:

Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall:
Der Mensch kann sie üben im Leben;
Und sollt' er auch straucheln überall:
Er kann nach dem Göttlichen streben;

das, überdies oft wiederkehrende Zwischenspielchen:

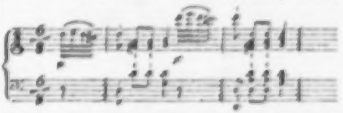

Hr. Kr. wird als ein, nicht blos für das praktische seiner Kunst, er wird als für diese überhaupt, und auch sonst sehr gebildeter Mann geachtet: so müssen wir wohl voraussetzen, es beruhe diese Musik auf einer ganz besondern Ansicht des Textes. Diese können wir nun nicht wissen; wohl aber, dass sie sicherlich eine falsche sey. — Das dritte dieser Gedichte: „Es reden und träumen die Menschen so viel" — (an die Hoffnung) ist im Ganzen auch zu leicht und (wie man nun spricht) zu gefällig hingeschrieben: doch gehet hier die Musik wenigstens nicht gerade gegen den Text; und sonst ist es ein sehr angenehmes Gesangstück.

Alle drey Stücke sind mit obligatem Pianoforte durchcomponirt, aber von jeder Strophe für die andern beybehalten, was beyzubehalten rathsam und thunlich war; wie das ganz recht und dieser Gattung am angemessensten ist. Dass Hr. Kr. ein guter Sänger sey; das Verhältnis der Begleitung gegen die Singstimme gut zu bestimmen verstehe; und dass er für beyde leicht

und fliessend schreibe, weiss man schon aus jenen frühern Compositionen, und wird es in diesen bestätigt finden. Möchte er uns öfter mit Gesängen beschenken, wie hier No 2, die von uns zuerst angeführte! Alle Freunde und Freundinnen des einfachvollern Gesanges würden es ihm verdanken, und wir würden es uns zur Pflicht und Freude machen, diesen ihrem und unserm Dank öffentlich auszusprechen.

Kurze Anzeigen.

Zwölf vierstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte — — von Chr. Schulz. 1stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Preis 2 Thlr.)

Eine schätzbare Sammlung. Sie besteht aus gesellschaftlichen Liedern vermischten Inhalts. Der Componist hat nur gute, und zugleich für gesellschaftliche Belebung und Freude, so wie für gesellschaftliches Singen geeignete, auch nicht schon oft benutzte Gedichte gewählt; jedes in seiner Gesammtheit für die Empfindung richtig zusammengefasst, und, wie er's aufgefasst, einfach und leicht, niemals gemein, mehrmals edel, wenn auch innerhalb eines nicht eben weiten Kreises der Erfindungen, und des Geschmacks, durch seine Musik ausgedrückt. Dabey ist nicht zu verkennen, er verstehe nicht nur den vierstimmigen Gesang, wie er zu solchem Zweck seyn soll, sondern besitze auch viel Gewandtheit, ihn zu behandeln, und viel Erfahrung, ihn wirksam anzuordnen. Gegen Einzelnes liessen sich, in Hinsicht auf Rhythmik und Declamation, (z. B. in No. 5.) Ausstellungen machen: sie würden aber nicht eben von Bedeutung seyn: wenigstens wird der Eindruck des Ganzen jedes Liedes dadurch nicht gestört. Am vorzüglichsten haben dem Ref. und seinen Freunden die Nummern 1, 3, (jenes Ausgestellten ungeachtet,) 5 und 11 gefallen. Jede Gesellschaft, die ihre Unterhaltungen, namentlich auch ihre Mahlzeiten, durch Gesang zu würzen pflegt, wird dem Verf. für die Mittheilung dieser Sammlung Dank wissen. — Sie ist in Stimmen (zwey Soprane, Tenor und Bass) gedruckt, die Begleitung blos ad libitum, und die meisten Lieder sind geeignet, recht gut auch von einem zahlreichen Chor gesungen zu werden.

Seconde Toccata pour le Pianoforte, comp. — — par Cipriani Potter. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Dass man neben mehreren der ältern musikalischen Formen auch die der Toccata (nach Clementi's Vorgange) wieder hervorsuchte; der Toccata, welche bekanntlich nicht wie die Form der Sonate, jeder an sich statthaften Freyheit Raum lässt, und in neuer Zeit selbst jeder Willkühr hat dienen müssen — das ist zu loben. Die erste Toccata des Hrn. P. kennet der Ref. nicht, und ihn selbst auch nicht: nach dieser zweyten aber erkennet er in ihm einen (wahrscheinlich in Clementi's Schule) gründlich gebildeten Componisten, nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit in der Erfindung, von achtungswerthem Talent für die Ausarbeitung und beharrliche Durchführung des Erfundenen; einen auf das Ernste und Kräftige, doch nicht auf das Trübe und Lärmende gerichteten Geschmack, und eine Gewöhnung an solide Behandlung des Instruments. Dass Hr. P. gern künstelt, verräthet sich in Wendungen und Anordnungen der Harmonie, aber auch selbst in der Bestimmung der öfters bemerkten Applicatur, deutet auch auf jene Schule, ist aber nicht geeignet zu tadeln, da man bey ihm, achtet man genauer darauf, wenigstens irgend eine Absicht entdeckt, und er nicht künstelt, blos um zu künsteln, blos um das Ding anders hinzustellen, als andre verständige Leute. Damit scheint dem Ref. auch diese Composition selbst zur Genüge geschildert, und er setzt nur noch hinzu, dass sie nicht allzuschwer auszuführen ist, aber doch einen tüchtigen Spieler verlangt, der sein Instrument ziemlich in der Gewalt hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. N°. 29. 1820.

NACHRICHTEN.

Strassburg, im Juny. Seit dem letzten Bericht über das hiesige Musikwesen hat sich der Sinn für die Kunst wieder merklich erhoben. Neben dem seit vielen Jahren bestehenden Liebhaberverein hat sich die anfänglich als musikalisches Casino bekannte Gesellschaft in eine Zweyte, unter dem Namen *Société d'émulation*, umgewandelt. Beyde, verbunden mit mehreren Privatvereinen, haben das ihre zur Beförderung der Kunstliebe beygetragen. Von den einen und den andern sprechen wir weiter unten.

Theater (französisches). Die ausnehmend schlechte Besetzung der Oper, wovon die Ursache in dem letzten Berichte angezeigt worden, liess während dem verflossenen Theater-Jahr nichts Neues hoffen, was der Aufmerksamkeit wäre würdig gewesen. Die ehedem so beliebte Oper *les Visitandines*, von Devienne, ist für die heutige Zeit unter dem Titel: *Belfort et Euphémie* wieder auf die Bühne gebracht worden; allein die Umwandlung des Klosters in ein Zuchthaus auf dem Schlosse St. Donat, des Capuziners in einen Arzt, u. s. w. liess die Zuhörer kalt, und die Oper erlebte nur eine Vorstellung.

Am 25sten März wurde die Bühne mit *Joconde* geschlossen; wir entbehren seitdem ein französisches Theater wahrscheinlich bis zur Vollendung des neuen Hauses.

Die deutsche Gesellschaft setzte ihre Darstellungen, unter der Direction des Hrn. Jos. Herzog, vom 11ten September bis zum 27sten October (1819) fort. Mehrere Mitglieder des Carlsruher Hof-Theaters, Mad. Gervais, Herr und Mad. Weixelbaum und Hr. Walter, erhoben ungemein den Glanz der während dieser Zeit gegebenen Opern. Neu für uns war Paer's *Sophonisbe*, in welcher Oper sich das Künstler-Talent der vortrefflichen Sängerin Mad. Gervais in jeder Hinsicht bewährte. Wir sahen sie in so vielen verschiedenen Rollen: als Amenaide in *Tancred*, als Emmeline in der *Schweizer-Familie*, als Sextus, als Rosa in den Sängerinnen, als Myrrha, als Königin der Nacht u. s. w.; überall erkannte man die denkende Künstlerin, die vollendete Sängerin; ihr seelenvolles Spiel, welches sie mit dem tiefgefühlten Gesang und herrlichem Vortrag in Verbindung zu setzen weiss, erwarb ihr lauten ungetheilten Beyfall. Am Abend ihrer letzten Gastrolle (am 27sten Oct. 1819) wurde ihr folgendes Gedicht zugeworfen und nach geendigter Vorstellung auf ungestümes Verlangen abgelesen:

„ Die Blätter sinken in des Herbstes Hauch,
Verwaiset, schmucklos steht der Wiese Raum,
Und keine Blüte glänzt am öden Strauch,
So trauert nun auch dieser Hallen Raum,
Denn sie entflieht, die holde Sängerin,
Die reiches Frühling um uns her gestaltet,
In deren Lied ein hoher Sinn gewaltet,
Cathinka! Nimm den Dank dahin,
Der tief aus warmer, reger Brust sich hebet.
Du hast die Stunden glanzvoll uns belebet,
Uns von der kalten Wirklichkeit befreyet,
Hast durch der Dichtung Zauber uns erfreuet;
Dein ist der Grazien erzeugte Gunst,
Dein ist des Mimen seelenvolle Kunst.
O lass uns scheidend noch das Trostwort hören:
„Der Frühling kehrt zurück, auch ich werd' wiederkehren."

Mad. Gervais erhörte wirklich die Bitte, und erfreute uns später mit ihrem Gesang in einem Concert, worüber Ref. an seinem Orte sprechen wird.

Herrn und Mad. Weixelbaum konnten wir nur, ihres kurzen Aufenthalts wegen, als Jacob Friburg und Emmeline sehen. Eine eingelegte Arie liess uns in dem erstern einen vortrefflichen

Tenoristen erkennen; seine starke, klangvolle Bruststimme verbindet er mit vieler Leichtigkeit mit dem Falset; Methode und Vortrag sind untadelhaft; die letztere besitzt ein hartes, unbiegsames Organ, welches vielleicht in einer andern Partie, als die der Emmeline, wirksamer seyn mag. Ref. enthält sich hierüber alles weiteren Urtheils.

Noch verdient Hr. Walter, als Tenor-Buffon, einer eben so rühmlichen Erwähnung, als es Rüge verdient, dass er die Rolle des Papageno (Bass) auf eine unverzeihliche Weise entstellte; er sang offenbar nur auf Gerathewohl nach dem Gehör, konnte keine Rolle und machte zu den Duetten geradezu einen sogenannten Schneider-Bass; hatte er mehrere Verse zu singen, so sang er jedesmal wieder den ersten. Nie hörten wir das Meisterwerk Mozart's schlechter in seinen Haupttheilen aufführen. Hr. Ritter, als Tamino, war durchaus unsicher; bey der Arie des Sarastro O Isis... (Hr. Scharrer) blieb der Männer Chor weg; ganze Scenen waren gestrichen; wir vermissten auch die Arie der Pamina (Mad. Scharrer): Ach ich fühl's... Am Schluss der Oper erfolgte die Verbindung der Pamina mit Tamino ohne die Gegenwart der Mutter, die Damen konnten folglich auch nicht gegenwärtig seyn, man denke sich nun die Vollstimmigkeit des Schluss-Chors! Auch das Orchester verständigte sich bey dieser Aufführung sehr. In dem Chor: Es lebe Sarastro... intonirten die Trompeten in D statt C u. s. w. Man denke! Mit dieser Oper machte Hr. Herzog den Beschluss seiner Darstellungen und gieng mit seiner Gesellschaft nach Freyburg im Breisgau. Hr. Jos. Schemenauer ist ihm seitdem mit der Gesellschaft des Augsburger Nationaltheaters gefolgt, und hat bis jetzo einige Opern mit vielem Beyfall gegeben. Ref. wird später über diese nun privilegirte Gesellschaft sprechen.

Concerte. Die gewöhnlichen Liebhaber-Vereine wurden am 15ten Nov. 1819 eröffnet und am 22sten Jan. 1820 geschlossen; es wurden deren sechs gegeben; der hiesige Klavier-Lehrer und bekannte Compouist Hr. Berg hatte die Direction übernommen. Seinem uneigennützigen Eifer verdankt diese Gesellschaft ihre Erhaltung; waren seine Bemühungen nicht immer von dem besten Erfolg, so lag die Ursache ausser seiner Gewalt. Von Sinfonieen hörten wir zwey von Mozart, eine von André, eine von Krommer, und eine von Haydn. Die Ouverturen waren folgende: von *Tancred*, *Proserpina* (Winter), *Coriolan* (Beethoven), *Alruna* (Spohr), *Gazza ladra* (Rossini) und dem *Dreyherrn Stein* von Böhner. So glücklich auch die Wahl dieser vollen Orchester-Stücke für den Kenner getroffen war, so wenig wurde letzterer befriedigt, da die verhältnissmässig schwache Besetzung der Violinen, und die oft schwankenden Tempi vieles zu wünschen übrig liessen. Man denke sich nun, von welcher Wirkung die Ouverture der *Gazza ladra* seyn konnte, worin die Soldaten-Trommel keine geringe Rolle spielt. Unter den Gesangstücken, welche sämmtlich von den Dem. Bonasegla und Bonnaud und Hrn. Kuttner gesungen wurden, war nichts neu, als eine einzige Scene aus einer ital. Oper, welche letzterer mit vielem Geschmack vortrug; ferner eine Art Trauermusik für drey Singstimmen mit Harmonie-Begleitung, in zwey Couplets, jeder von 56 und ¾ Takten, comp. vom Maj. Braun. Dieser sogenannte Hymnus wurde für die Zuhörer zu einer wahren Marter, da während seiner ganzen Dauer die erste Oboe, welche den Gesang führte, um einen halben Viertels-Ton tiefer als die andern blasenden Instrumente war; doch der Componist liess sich dadurch nicht stören, er taktirte bis zur letzten Note fort.

Concertirende Stücke wurden von mehrern fremden Künstlern gegeben: Ref. spricht davon bey Gelegenheit ihrer Concerte. Blos Hr. Alex. Uber, welcher keines gab, spielte mit Sicherheit und Ausdruck eine Phantasie von Romberg auf dem Violoncell. Variationen für die Clarinette von Bärmann und ein Siciliano von Rode für die Violine, wurden von Dilettanten mittelmässig vorgetragen. Mit dem ungetheiltesten Beyfall blies ein Liebhaber ein Concert für die Flöte; der Name des Componisten ist Ref. entfallen. Unter den einheimischen Künstlern liessen sich folgende hören: Hr. Baxmann, mit einem Concert für Violoncell von Fenzi; recht brav. Mad. Dumonchau mit einer Phantasie für die Harfe, von Bochsa, mit der gewohnten Virtuosität. Hr. Berg, mit einem Klavier-Concert eigener Composition: diese so wie die Ausführung waren vollkommen zu nennen. Hr. Jägle, mit einem Klavier-Concert von Field; wiewohl dieses auf einem gewöhnlichen Instrumente vor-

getragen wurde, waren die Vorzüge dieses braven Künstlers, die Nettigkeit seines Vortrags, doch unverkennbar. Endlich bliesen die Herren Boucher, Vater und Sohn, ein Concert für zwey Waldhörner von Wiederkehr. Würde der Secundarius, da wo es nöthig ist, mehr Kraft zeigen, so würde er weit mehr Effect in seinem Spiele hervorbringen; sein immer weicher Ton schadet hier besonders dem Ausdrucke und der Wirkung, welche die Concertante hätte hervorbringen sollen. Noch erwähnt Ref. mehrerer Harmonie-Stücke, welche von lauter Dilettanten recht brav vorgetragen wurden.

Der zweyte Dilettanten-Verein, welcher sich unter dem Namen *Societé d'émulation* gebildet hat, gab jeden Montag seine Concerte, und machte am 16ten April d. J. den Beschluss derselben. Der wackere Geiger Hr. Nani dirigirt diesen Verein, dessen Orchester etwa aus 25 Dilettanten und 4 Künstlern besteht. Viel gutes wurde auch hier geleistet und diese Anstalt hat zur Erhaltung und Beförderung des musikalischen Sinnes besonders dadurch viel beygetragen, dass blos Dilettanten zu den Solo's zugelassen wurden. Der letzte Verein wurde zum Besten der Armen gegeben. Ouverture zu *Adolph und Clara* von Fränzl, Scene mit Chor aus *Sargino* von Paer, gut gesungen von Mademois. Bonnaud; Violin-Concert von Rode, gespielt von Hrn. Nani, wie man es von diesem braven Künstler gewohnt ist. Concertirende Fantasie für volles Orchester, besonders für Violoncell und das kleine Posthorn, gieng sehr gut. Ein Violin-Concert von Fränzl auf einer vervollkommneten Clarinette, vorgetragen von einem Dilettanten, dem Erfinder dieses Instrumentes, welches in allem vierzehn Klappen hat, wurde recht brav geblasen. Ital. Buffo-Arie, gesungen von einem Liebhaber. Klavier Sonate von Rhein mit obl. Flöte; beyde Partien sind gefällig und durchaus concertirend; sie wurden von Dilettanten mit verdientem Beyfall vorgetragen. Scene mit Chor, von Ayblinger, gesungen von Dem. Bonasegla und ihren Schülerinnen. Ref. hörte zum ersteumal die gefällige Composition dieses Künstlers, welche Dem. B. als sehr gebildete Sängerin mit vielem Geschmack vortrug. Den Beschluss machte Paers Ouverture zum *Sargin*.

Extra-Concerte waren folgende: Am 6ten und 15ten Nov. 1819, liess sich der berühmte Hornist Hr. Gugel nebst seinem 11jährigen Sohne hören. Wohl kann man das Instrument dieses Knaben: Wunderhorn nennen; denn kaum ist es glaublich, wie die zarte Jugend Schwierigkeiten zu überwinden vermag, an die der schon lange ausübende Künstler sich selten wagen wird. Es ist hier nicht, wie gewöhnlich, von eingelernten Passagen die Rede, sondern von wahrer Virtuosität, wovon der Knabe durch das Abspielen fremder Compositionen Proben abgelegt hat. Sein sicherer fester Ansatz in der Höhe, die Schnelligkeit und Deutlichkeit in Passagen, Trillern u. s. w. setzen in wahres Erstaunen. Hr. G. Vater, als Secundarius, liess uns seine kräftige Tiefe und Fertigkeit in den unteren Batterien besonders bewundern. Ein Trio für Klavier und zwey Hörner von Wölfl musste in dem 2ten Concerte wiederholt werden; Hr. Berg hatte die Klavier-Partie übernommen.

Am 6ten Dec. 1819 liessen sich die Gebrüder Bender, Clarinettisten bey der K. Russischen Kapelle in Petersburg, und Mad. Bender, Sängerin, hören. Bereits hatten uns die ruhmlich bekannten Clarinettisten, Bärmann, J. Müller, u. a. besucht: es liess sich kaum denken, dass sie von andern Künstlern könnten übertroffen werden; dennoch war es hier der Fall. Ein schöner, voller Ton, gebildeter und ausdrucksvoller Vortrag, Deutlichkeit und genaue Articulation der Passagen in Höhe und Tiefe, haben diese Künstler mit andern mehr oder weniger gemein; allein sie werden von keinem in einer Art Echo, oder gleichförmigen Verhallen des Tons ganzer Passagen, übertroffen. Sie spielten mit rauschendem Beyfalle ein Doppel-Concert von der Composition des jüngern Hrn. B., ferner ein Adagio und Polonaise von Krommer, endlich eine Phantasie über Schweizer und Tyroler Lieder mit Echo's. Mad. B. sang die Scene von Portogallo: *Son regina*. Ihre Stimme ist mehr Contre-Alt als Sopran; sie entfaltete eine ausserordentliche Biegsamkeit und Gewandtheit in den Variationen der Mad. Catalani über *das klinget so herrlich*... Der Beyfall, welchen diese Künstler-Familie hier einerntete, wird ihr sicher überall zu Theil werden.

Am 18ten Dec. 1819 gab die Gr. Hrzg. Badische Hof- und Kammer-Sängerin, Mad. Gervais aus Carlsruhe Concert. Sie sang eine sehr schöne Scene aus *Trajan* von Nicolini, ferner mit Hrn.

Kuttner ein hier noch unbekanntes Duett aus der *Gazza ladra* von Rossini; eine Cavatine von Farinelli, und Variationen über *Sul margine d'un rio*. Mad. G. entfaltete in dem sonoren Concert-Saale die ganze Fülle ihrer herrlichen Stimme; ihr seelenvoller Gesang, ihre deutliche Aussprache und Deklamation, ihre musterhafter Vortrag des Recitativs, ihre reine Methode, erwarben ihr hier, wie früher als Gast bey der Oper, allgemeinen, ja ungestumen Beyfall; lange werden wir dieses herrlichen Genusses eingedenk seyn.

Am 19ten Febeuar 1820 gab der Musik-Verein, welcher sich auf dem Saale der *réunion des arts* versammelt, Concert zum Besten der Armen. Die Wahl der gröstentheils schon oft und viel gehörten Stücke hielt den Ref. ab, diesem Concerte beyzuwohnen.

Am 4ten März liess die hier privatisirende Sängerin Dem. Boussegla Haydn's *Schöpfung* aufführen. Sie hatte die Partieen des Gabriel und der Eva, Dem. Bounaud die des Uriel, und ein Dilettant die des Raphael und des Adam übernommen. Seit langer Zeit hatten wir dieses Meisterwerk nicht mehr ganz gehört; die Chöre waren, was die weiblichen Partieen anbetrifft, mit besonderem Fleisse von den Schülerinnen der Concertgeberin einstudirt; Ref. zählte 12 Sopranistimmen, welche mit den übrigen Männer-Stimmen und dem zahlreichen Orchester ein herrliches Ganzes bildeten. Schon lange hörten wir keine so vollkommen gelungene Aufführung, welche der Leitung eines Dilettanten überlassen war. Wir statten der Mademois. B. unsern warmen Dank mit allen Freunden der Kunst ab für den reichen Genuss, welchen ihr Bemühen allen Zuhörern verschafft hat.

Am 11ten März veranstaltete Hr. Berg ein Concert zum Besten der Wittwe des verstorbenen Kapellmeisters Spindler, welches für letztere den besten Erfolg hatte. Eine grosse Anzahl Dilettanten hatte das Orchester verstärkt, und so wurde die Aufführung der grossen Sinfonie Beethovens (in C moll) möglich; Madem. Bounaud sang die *Arie la tromba* von Pucitta ziemlich gut; dann spielte Hr. B. ein neues von ihm componirtes Klavier-Concert mit ungetheiltem Beyfall. Ouverture aus Rossini's Oper *Sigismondo*, ging *gut*. Der Sonnen-Auf- und Niedergang, zwey Terzette von Spindler, liessen den Verlust dieses uns unvergesslichen, Componisten bedauern beyde Compositionen sind noch Manuscripte. Endlich beschloss Hr. B. das Concert mit einer Doppel-Sonate für 2 Fortepiano's, welche er mit einer seiner Schülerinnen meisterhaft ausführte.

Am 8ten April gab Demois. Jos. Bounaud Concert und am 25sten desselben Monats Hr. Destouches, Kapellmeister J. H. des Landgrafen von Hessen Homburg, welcher sich auf dem Klavier hören liess. Ref. konnte beyden Concerten nicht beywohnen.

Am 6ten, 9ten und 13ten Mai liess sich Hr. Bernh. Romberg in 3 Concerten hören. Nur ein solch' ausserordentliches Talent konnte in dieser Jahres-Zeit drey vollkommene Concerte in acht Tagen möglich machen; man eilte nah und fern herbey, um den Vater, da Urbild aller Violoncellisten, dem alle bekannte und nicht bekannten Schwierigkeiten auf seinem Instrumente ein Spiel sind, zu hören.

Aus der Schweiz, im Juny. Von der neulichen Zusammenkunft der schweizerischen Musikgesellschaft in Basel kann ich Ihnen Folgendes mittheilen. Schon der freundliche Empfang der Mitglieder der Gesellschaft erhöhte den Eifer derselben und trug nicht wenig zu der sehr gelungenen Aufführung der gewählten Musikstücke bey. Die Beethovensche Sinfonie (in D dur) wurde von dem sehr zahlreichen Orchester unter der sehr guten Direction des Hrn. Tollmann mit vieler Genauigkeit gegeben, und es bewährte sich durch den herrlichen Effect, den sie hervorbrachte, dass B's. Sinfonieen von einem so zahlreichen Orchester aufgeführt werden müssen, um das ihnen eigenthümliche Grosse gehörig zu entfalten, und unwiderstehlich dahin reissend, der Töne Macht zu beurkunden. — Von der Aufführung der *Jahreszeiten* lässt sich viel lobenswerthes sagen; vor allem verdienen die grossen Chöre besondere Auszeichnung, die nicht nur sehr richtig, sondern auch ihrem besondern Charakter gemäss vorgetragen wurden. Die Sopran-Partie hatte Demoiselle Förster, mit Ausnahme der Romanze im Winter, welche Demoiselle Laroche vortrug, übernommen: dieser Umstand hätte uns den Genuss anderer vorzüglichen Kunsttalente entzogen, wenn nicht eine Zufälligkeit am Morgen des Concert-Tages (eine momentane Unpäss-

lichkeit der Dem. Forster) uns Gelegenheit verschaft hätte, den schönen Gesang einiger Baseler Dilettantinnen zu bewundern. Uebrigens sang Dem. Forster rein und mit vielem Ausdrucke. Die männlichen Solopartien erhoben sich kaum über das Mittelmässige. Nur Hr. Gyfi von Basel lies uns in dem schönen Duett im *Herbste* eine seltene Tenorstimme mit reinem Vortrage hören. Zum Aergernis der Harmoniekundigen nahm sich das Violoncell (kein Dilettant) die Freyheit, bey den Recitativen den eintretenden Singstimmen nicht nur einen, sondern wohl zwey und drey Töne vorzugeigen. Wir enthalten uns darüber aller weitern Bemerkungen; das Unschickliche liegt am Tage. —

Im zweyten verfassungsmässigen Concerte hatten wir Gelegenheit, den Gesang des Herrn Hauptmann von Durheim zu bewundern, dessen schöne Tenorstimme und zarter Vortrag nichts zu wünschen übrig liess. Auch verdiente Herr Elias Levi durch seine Fertigkeit auf dem Waldhorne, welches er mit der grössten Zartheit und Deutlichkeit behandelt, gerechten Beyfall. Eine Ouverture in D moll von Hrn. Uber, Violoncellist der Musikgesellschaft in Basel, bewährte Kenntniss der Harmonie, schien aber Referenten am Ende, wo sie in D dur übergeht, zu kurz und zu abgebrochen. Besser gefiel der Abschieds-Chor des nemlichen Compositen, wo er sich deutlicher aussprach, als in der Ouverture. Eine andere Ouverture unter dem Titel: *Töne der Erinnerung an die Schweiz* von Peter Ritter gefiel, ihrer Motive wegen, die aus Kuhreihen entlehnt, und contrapunktisch durchgeführt waren. Auch das Spiel des Herrn Ott auf der Clarinette, der ein Adagio und Rondo von Crusell blies, und Herrn Huber's von Hofwyl auf der Viola di Gamba, der einige selbst verfertigte Stücke vortrug, erfreuten sich des Beyfalls des Publikums. — Möge dieser vortreffliche Kunstverein der Eidsgenossenschaft auch fernerhin blühen, und seinen unverkennbaren Einfluss auf die Fortschreitung der Tonkunst wie bisher bewähren. Bey dem freundschaftlichen Male nach dem grossen Concerte wurde unter andern Gesundheiten auch folgende von Hrn. Fäsch der Harmonie gebracht:

Der Harmonie sey unser ächtes Glas gebracht,
Sie ist die Göttin dieses Bundes
Und unter ihres Scepters Zaubermacht
Stehn alle Geister dieses Erdenrundes.
Vor allen wohne sie im stillen Kämmerlein,
Wo sich des Zöglings Fittige entfalten;
Sie wohne in der Hütte hellen Schein,
Um allgebieterisch zu herrschen und zu walten.
Doch auch in unsern Häusern, unsern Hütten,
„Und möchten unsre Landesväter sie
Die Tagfahrt lassen, ohne sie zu Gast zu bitten"

Mayland, den 7ten July 1820. Unsere Frühlingsspectakel auf dem grossen Theater *alla Scala* haben, wie gewöhnlich, am zweyten Ostertage ihren Anfang genommen und zwar mit der ältern, ursprünglich für die Catalani von Hrn. Puccitta componirten und uns unbekannten Oper: *la principessa in Campagna*. Die Sänger dieser Stagione sind folgende: die beyden Primedonne Feron (eine Engländerin und Schülerin des Puccita) und Ekerlin (Tochter eines hiesigen deutschen Beamten und aus diesen Blättern bekannt), nebst der Seconda donna Beduera; sodann der Tenorist Crivelli und die drey Bassisten Galli, Degrecis und Fioravanti. Da ich schon bey mehreren Gelegenheiten von den meisten dieser Sänger gesprochen habe, so mag hier bloss einiges über den Gesang und über die Aufnahme der Mad. Feron in hiesiger Stadt Platz finden; sollte mein Urtheil ihre Verehrer in Deutschland einigermassen befremden, so bitte ich zu bedenken, dass hier vom Gesang auf einem grossen Theater und nicht vom Concertsaale die Rede ist. Allerdings muss man den sehr seltenen Stimmenumfang der Mad. Feron, welcher drey volle Octaven vom kleinen a bis zum dreygestrichenen a einnimmt, ihre Sprünge, chromatischen Läufe und Staccatos zu den ausserordentlichen Fähigkeiten der menschlichen Kehle rechnen; allein alles dieses ist noch nicht Gesang, sondern ein blosser Wettstreit mit den Instrumenten in Bravourem, der weder das fein gebildete Ohr noch das Gemüth ansprechen kann, ja, diesen vielmehr oft ganz widrig werden muss. Was die Stärke ihrer Stimme betrifft, so sind natürlicherweise bey diesem Umfange die tiefen Töne unbedeutend, die mittlern Töne (ich spreche von unserm grossen Theater) nemlich vom eingestrichenen bis zweygestrichenen e schwach, von da bis zum zweygestrichenen a etwas stärker und von diesem bis zum dreygestrichenen c die stärksten, die übrigen bis zum dreygestrichenen fis nehmen sich ziemlich gut aus;

bey aller Reinheit der Intonation ist aber das Metall dieser Stimme in gar keinen Vergleich mit jenem unserer gewöhnlichen Sängerinnen z. B. der Camporesi zu setzen. Dass Mad. Feron als Engländerin eine sehr schlechte und widerliche Aussprache im Italienischen habe, wird Jedermann sogleich einsehen, welcher von den Bewegungen und Veränderungen des Sprechorgans der Engländer in ihrer eignen Sprache einen Begriff hat. Diese Sängerin hat übrigens keine wahrhaft gute Gesangmethode, kann sich aber durch längern Aufenthalt in Italien ausbilden und das um so mehr, weil sie, wie ich höre, den besten Willen zeigt und sich fleissig im Singen und in der italienischen Aussprache übt. Eben dieser beste Wille, verbunden mit einem ziemlich guten Spiele und jenen Bravouren, verschafften Mad. Feron die Gunst eines grossen Theils des hiesigen Publikums, und man kann sagen, dass sie in Mayland eine gute Aufnahme gefunden hat; wiewohl sie von vielen in der Kunst eingeweihten und dabey ganz unpartheyischen nicht als eine vorzügliche Sängerin anerkannt wird; diese zucken die Achseln und sehen mit philosophischem Auge über den Weltlauf hinaus.

Ich komme auf die Oper zurück. Hrn. Puccita's *Principessa in Campagna*, der es übrigens hier und da nicht an Gesang fehlt, fand keine gute Aufnahme, weil überhaupt die Musik dieses Componisten keine Genialität und Neuheit zeigt und im ganzen genommen sehr matt ist. Die Feron erntete in dieser Oper viel Beyfall mit Variationen ein, in welchen sie das dreygestrichene fis recht gut hören liess. Die guten Leute (es ist hier von den Abbonnirten die Rede) kamen zu Ende des ersten Akts ins Theater, welches nach der jetzigen Mayländer Sitte beym Ballet am vollsten ist; nach diesem gingen mehrere nach Hause, viele aber in die Kaffeehäuser und kamen zum *pezzo che forma* wieder zurück. Dieses auserwählte Stück waren diesmal benannte Vacationen, und es ist in der That unbegreiflich, wie jene, welche die ersten Sänger Italiens gehört haben, Tag täglich diese Seiltänzereien mit Enthusiasmus hören konnten, da doch Mad. Catalani, welcher Mad. Feron sehr weit nachsteht, von ihnen getadelt wurde. Doch dies gehört zu den Schwindeln der Zeit. Dieses führt mich auf unsere zweyte Frühlingsoper, auf Rossini's *Gazza ladra*. Wer sollte es glauben? vor drey Jahren wurde hier die Ouverture dieser Oper ausgezischt, diesmal erhält sie rauschenden Beyfall; vor drey Jahren gefielen nur wenige Stücke in derselben, jetzt gefällt sie fast ganz, und es wundert mich, dass sie keinen furore gemacht hat. Doch die Musik der *Gazza ladra* wurde seither in den Balletten gehört, wo sie einen bessern Effect machte, und dadurch wurde sie freylich schöner! — Mad. Feron war übrigens dieser Rossinischen Musik nicht gewachsen genug, und ist mit Mad. Belloc, für welche ursprünglich ihre Rolle geschrieben war, gar nicht zu vergleichen. Demohnerachtet fand sie vielen Beyfall, und fragte man die Leber, warum, so war die Antwort: poveretta! (arme Frau!) das will nun so viel sagen als: sie leistet, was sie nur kann. — Nun etwas über unsere andern Sänger. Crivelli ist immer der alte und sang besonders in der vorigen Oper mit einem solchen Phlegma, dass ihm nichts, als das Gähnen fehlte. Wenn ihr achtungswerther Pariser Correspondent, der ihn einst für den besten Sänger in Europa hielt, sich in ihren Blättern gewissermassen entschuldigt, dass sein Urtheil mit dem meinigen nicht übereinstimmt, so gebe ich gern zu, dass diesem Sänger manche Umstände, worunter auch sein höheres Alter zu rechnen ist, nachtheilig geworden seyn mögen; denn in gewissen Momenten zeigt sich Hr. C. noch als ein trefflicher Künstler; doch sind diese nur schnell vorübergehende Meteore, deren Schimmer nur selten zurückkehrt. Galli, der so eben aus Barcellona zurückgekommen war, fand als Liebling des hiesigen Publikums die glänzendste Aufnahme, und das um so mehr, da er seine Cavatina di sortita mit folgenden Worten begimen liess: „*Pien di gioja ti vedo — Pien di speme a te ritorno — Sospirato e bel giorno — Sempre caro e dolce a me u. s. w.* Galli ist für unser grosses Theater geschaffen, doch hat er zuweilen eine nur allzudeutliche Aussprache und allzustarke Stimme, mit welcher er in den Ensemblestücken die übrigen Sänger überschreyt, wie dies jetzt in der *Gazza ladra* der Fall war; einige sagten daher scherzweise, für Galli wäre selbst die Scala zu klein und man müsste ihm unsern grossen Kastellplatz zum Singen anweisen. Hr. De Grecis zeichnete sich in eben genannter Oper ganz besonders in der Rolle des Podestà aus, wofür ihm auch reichlicher Beyfall wurde. Dem. Ekerlin hat auch ihre Günstlinge im Theater, die ihr

hangt, und man die lezteren noch nicht scharf genug bestimmt hatte. Hieran hielt sich der nordische Musikgelehrte, durchwühlte glücklich die Tiefen der Harmonie, (weil man mit den Regeln der Melodie *an sich*, d. h. ohne Rücksicht auf Dichtkunst, bald am Ende ist) und machte die Musik zu einem mehr intellektuellen als sensuellen Spiel. Nun konnte er aber auch dem phantasiereichen Komponisten seine grammatikalischen Schnitzer zeigen, und bewirkte dadurch — nicht Besserung, nicht strenger durchgeführte Sätze — sondern nur grösere Fülle des Akkompagnements, Mannigfaltigkeit der Modulation, Gebrauch der verschiedenen Klanggeschlechter bey *allen* Arten von Tonstücken u. dgl. m. und mit allem diesem auch das *Uebergewicht* der Instrumentalmusik über den Gesang, welches als charakteristisch im Zustande der heutigen Tonkunst, besonders der nordischen, angesehen werden kann. Jene, (die Inst.-Musik) die ursprünglich nur zur Begleitung und Unterstüzung des Gesanges diente: hochstens als Nachahmerinn auftrat, gab immer mehr den Ton an, verdunkelte den Gesang oder raubte ihm seine Simplizität. Hierzu trug ein immer grösser werdender Hang zur Oberflächlichkeit bey'm Erlernen der Künste und Wissenschaften nicht wenig bey. Man fühlte, dafs sowohl die Natur als die Kunst Forderungen an den Sänger machten, die schwerer zu befriedigen waren, als die an den Instrumentisten. Dieser kann es, wenn sein Gehör nur nicht ganz verwahrloset ist, durch blose mechanische Uebung sehr weit bringen, wenn es ihm auch sonst an Genie, an anderweitigen Kenntnissen und an Zartgefuhl fehlt *). Sehen wir nicht haufig bedeutende Virtuosen, die äufserst roh und unwissend und selten im Stande sind, ein Paar fehlerfreye Zeilen zur Ankundigung ihrer Konzerte selbst aufzusetzen **). Viele darunter, selbst Kapellisten, wissen von den Regeln der Komposition wenig oder gar nichts und fabriziren sich doch ihre Tonstücke selbst, womit sie glauzen wollen. Ganz anders ist es mit dem, der sich durch *Gesang auszeichnen* oder *dafür komponiren* will. Wie viel gehort nicht schon zu den Naturanlagen eines *guten Sangers*? Eine starke Brust, kraftige Lunge, biegsame Kehle, ein feines Gehör und die gute Beschaffenheit anderer zum sonoren Klange und zur richtigen Aussprache dienlichen Organe, als des Gaumens, der Zunge, Zähne u. dgl. m. Besizt er dies alles, so mufs er doch erst seine Stimme dressiren, d. h. der natürlichen Ungleichheit seiner Tone abhelfen. Hiermit, und mit dem Treffen und Takt hat er erst das abc der Singekunst hinter sich. Dann kommt das grofse Kapitel vom *Ausdruck*, worinn er zehnmal mehr leisten soll, als, verhaltnifsmäfsig der Instrumentist, wenn man auch von diesem mehr Fertigkeit, (d. h. Geschwindigkeit) verlangt. Um ausdrucksvoll zu singen, mufs er nicht nur seine Stimme *ganz* in seiner Gewalt haben, damit er die feinsten Abstufungen von Stärke und Schwache anbringen konne, sondern auch mit der Theorie der Musik nicht unbekannt seyn, wäre es auch nur zur zweckmäfsigen Anwendung der willkührlichen Verzierungen. Ferner fordert die Kunst von ihm eine genaue Kenntnifs der Regeln der rhetorischen und musikalischen Deklamation (wozu schon etwas wissenschaftliche Bildung gehort) denn man sollte nie singen, ohne den Innhalt seines Textes und dessen Beziehungen genau aufgefafst zu haben. End-

*) Beweise liefert mancher Stadtmusikus, der durch strenge Mittel brauchbare Ripienisten ersieht, wie man in Rufsland dergleichen durch Drohungen und Schläge bildet. Dem nämlich ist es nichts ungewöhnliches, dafs ein Regimentschef od. dgl. die ersten Lesten seiner Leute, ohne ihre Talente zu prüfen, auswählt, dem einen sagt: du sollst Flöten der und der (oft sehr kurzen) Zeit die Trompete, dem andern: du sollst das Horn, Fagott u. dgl. lernen, und dafs er seinen Zweck erreicht. Dies erinnert an Blumauers Rekrutenaushebung (in seiner travestirten Aeneis) wo man erst die Montirung schneidern liefs, und dann die Soldaten auswarb, die zu den Kleidern passen mufsten. d. Verf.

**) Freylich giebt es auch reisende *Sänger* der Art; aber dies zeigt nur, wie oft man auch den edelsten Theil der Musik zu einem blosen Handwerk erniedrigt. d. Verf.

ihren Beyfall nicht versagen. Sie hat eine schöne Stimme, die vom kleinen h bis zum zweygestrichenen h reicht, wird sich jedoch nur durch fortgesetztes Studium zu einer guten Sängerin ausbilden können. Der Bassist Fioravanti trug das seinige zum Ganzen bey.

Gestern ging endlich die dritte Frühlingsoper in die Scene, diese hiess: *I due Figaro*, vom Dichter Romani nach der bekannten französischen Komödie bearbeitet, wozu Hr. Michele Carafa *) die Musik neu componirte. Dieser Maestro, der sonst wirklich an originellen und schönen Melodieen nicht arm ist, auch den Gesang weit einfacher, als sein Vorbild Rossini, behandelt, liess uns diesmal sehr wenig oder gar nichts neues, wohl aber eine höchst lärmende Musik hören, gegen welche zuweilen selbst die Rossinische matt klingt. Da überdies die meisten Stücke zu lang waren, so machte auch die ganze Oper *fiasco*. Crivelli erntete mit seiner Cavatina vielen Beyfall ein.

Auf unserm Theater Carcano gab man im April einige Male bey leerem Hause die ältere Rossini'sche Farse: *L'occasione fà il ladro* und zwar in zwey Acten. Die Musik war uns schon aus seinen neuern Opern bekannt. Eine gewisse Melas (aus Venedig) betrat darin zum ersten Male das Theater und legte Beweise von einer guten Methode ab, zeigte auch viele Anlage zu ihrer Kunst. Wir wünschen ihr Glück.

Auf dem Theater Lentasio gab man vergangene Woche Paesiello's *Molinara*, in welcher Oper bloss einige Stücke noch geniessbar und vom Publikum goutirt worden sind. Dem. Melas in der Rolle der Müllerin zeichnete sich auch durch gutes Spiel aus; sowohl sie, als der nicht üble Tenorist Saini fanden Beyfall.

Von den übrigen Städten Italiens theile ich diesmal nur das wichtigste mit.

Neapel. Auf dem Teatro Fondo gefiel die neue Oper: *Il sospetto funesto*, von einem gewissen Balducci aus der *Marca d'Ancona*, nur halb und halb. Paer's *Sofoniske* machte Fiasco. Mozart's *Clemenza di Tito* soll ehestens gegeben werden. Hr. Mercadante, dessen Compositionen ich bereits kenne und den ich Ihnen als einen neuen Rossini'schen Apostel aufführe, schreibt jetzt eine neue Oper für St. Carlo. Der Neapolitaner Zeitungsschreiber, welcher obbenannten Balducci einen giovine d'altissime speranze nennt, sagte letzthin bey Gelegenheit der Aufführung einer neuen Rossini'schen Messe folgende Worte: Rossini si è mostrato dotto, grave, sublime compositore in una messa u. s. w. Derselbe Journalist hob auch die *sublime mimica* der Tänzerin Querian in Himmel, von welcher wir doch hier in Mayland das Gegentheil wissen.

Triest. Auf dem hiesigen Theater sangen dieses Frühjahr: der Kastrat Velluti, die Primadonna Pellegrini, der Tenorist Bolognesi und der Bassist Zuchelli. Die erste Oper hiess: *Il conte di Leussse*, war von Hrn. Nicolini neu componirt und fand bloss der Sänger wegen eine gute Aufnahme; doch sollen sechs Stücke vorzüglich gefallen haben. Die zweyte neue Oper: *La sacerdotessa d'Irminuald*, von Hrn. Pacini componirt, hat nach öffentlichen Blättern sehr gefallen. Der Compositeur wurde mit vielen E viva's nach Hause begleitet, wo ihm zu Ehren eine musikal. Bande mehrere Stücke spielte. Pacini zeigte sich am Fenster und war von dem vielen Beyfallsklatschen so gerührt, dass er in einer Anrede seinen Dank und seine Erkenntlichkeit laut äusserte; er wollte noch mehr reden (fährt die venezianische Zeitung fort), allein die Thränen erstickten seine Worte. — Dergleichen komische Auftritte sind bloss in Italien zu Hause; der gegenwärtige hat bey den Collegen des Hrn. P. mehr Lachen als Aerger erregt.

Padova. Ein gewisser Hr. Balbi componirte hier zum ersten Male eine Farse: *La notte pericolosa* betitelt, die allgemein gefiel. Die obgedachte Zeitung sagt, die Kunstverständigen haben in dieser Musik viele Imagination, Ausführung,

*) Neuerlich behauptete hier ein angesehener Mann, dass dieser Componist vorsetzlich seine Geburt verläugne, und allerdings von einer der ersten Neapolitanischen Familie abstamme. Dass ich in meiner letzten mitgetheilten biographischen Notiz von ihm das Gegentheil behauptete, möge als eine Unrichtigkeit, wenn es dies wäre, nicht mir zur Last gelegt werden; denn es waren die eigenen Worte des Hrn. Carafa selbst, der alle, die ihn zum Fürsten machen wollen, arm und ignorant nennt.

Anmerk. des Correspondenten.

Wissenschaft und eine schöne Instrumentation gefunden.

Bologna. Die Oper *Semiramis*, welche Hr. Mayrberr voriges Jahr für das Turiner Hoftheater componirte, machte hier dieses Frühjahr furore.

Bergamo. Kapellmeister Mayr's *Ginevra* fand abermals eine sehr ausgezeichnete Aufnahme. Die wackere Altistin Grazioli in der Rolle des Ariodante und die brave Sängerin Valsovani in der Rolle der Ginevra, erwarben sich vielen Beyfall. Herr Rovelli accompagnirte eine im zweyten Act eingelegte Arie der Ginevra mit obligater Violine, die Hr. Mayr einst für die Morandi componirte, so vortrefflich, dass er alle Zuhörer entzückte.

Venedig. Auf den beyden Theatern St. Lucca und St. Benedetto werden bloss ältere Opern gegeben. Von einer *prima donna Passerini* wird mit besonderm Lobe gesprochen.

Vermischte Nachrichten. Hr. Wolfram gab verwichenen März in Mayland ein Flötenconcert im Redoutensaale; das ziemlich zahlreiche Auditorium nahm sein schönes Spiel, besonders im Adagio, mit vielem Beyfall auf. — Der Compositeur Radicati, auch Orchesterdirector zu Bologna, hatte unlängst das Unglück, auf einer Spazierfahrt aus dem Wagen zu stürzen, wobey er mit dem Kopfe auf einen grossen Stein auffiel und auf der Stelle todt blieb. — Bekanntlich hat Hr. Puccita mit Mad. Feron einen Contract auf vier Jahre geschlossen, vermöge welcher sie während dieser Zeit mit ihm reisen und in Opern und Concerten singen muss, wogegen er ihr einen bestimmten Antheil an den Ertrag verbürgte. Mad: Feron, die ohnehin eine reiche Frau ist, wollte nun diese Last nicht länger mehr tragen, und da sie ohnehin von ihrem Lehrer etwas sonderbar behandelt wurde, so kaufte sie sich verwichenen Monat von ihrem Contracte mit 12,000 Franken los. Dass sie, geblendet zum Theil durch ihre Aufnahme auf dem Mayländer Theater, desto rascher diesen Entschluss gefasst hat, möchte ich eher glauben als nicht; Hr. Puccita hat indessen kein übles Geschäft gemacht. — Dem rühmlichst bekannten Violinspieler Rovelli wurde bereits verwichenen Winter in seiner Vaterstadt Bergamo die Stelle des verstorbenen Hrn. Capuzzi als erster Violinist in der Kapelle St. Maria maggiora und in beyden Theatern verliehen. Dieser Künstler hat eine Tochter des Hrn. Compositeurs Förster in Wien geheirathet, die unlängst in ihrem neuen Vaterlande eingetroffen ist. — Mayrbeers *Emma* wurde vergangene Fastenzeit abermals in Venedig gegeben und fand wieder eine sehr gute Aufnahme. — Der Bassist Galli geht nächstens nach Neapel, woselbst er für die beyden königl. Theater auf ein Jahr engagirt ist. — So wie in Venedig, wurde auch hier unlängst jede Balletmusik in den Kirchen verboten. — Das so eben erschienene 5ste Heft der *vite e ritratti d'illustri Italiani* enthält das Bildniss und die Lebensbeschreibung des Corelli. Ein gewisser Maroncelli, Verfasser dieser Biographie, legte dadurch seine schönen Einsichten deutlich an den Tag. So heisst es unter andern: Guido d'Arezzo habe im Jahre 1022 die grösste Entdeckung gemacht, dem canto fermo die Terzen und Sexten unterzulegen, dieses sey die vorzügliche Angel (sovrano cardine) der heutigen Harmonie, die man Contrapunkt nennt. Und weiter unten: die Armuth, welche in den Opern eines Guglielmi, Cimarosa und anderer Schüler des Piccini herrschte, erlitt eine Invasion durch die sinfonieartige Mozartische Oper, dessen zum Theil falsche Manier in den nicht trivialen Gesängen ausgenommen, durch Paer und Mayr gemildert worden ist. — Sapienti sat!

Berlin, Uebersicht des Juny. Die einzige, neue Erscheinung im Theater im Laufe des Monats war am 23sten: *Die falsche Prima Donna in Krähwinkel*, Posse mit Gesang in drey Abtheilungen nach Adolph Bäuerle, bearbeitet von J. von Voss, Musik von Ignaz Schuster. Diese schon an mehrern Orten gegebene Posse ward mit dem entschiedensten Beyfall aufgenommen, besonders da der bekannte Bearbeiter eine Menge Lazzi hinzugefügt hatte, die nur für Berlin berechnet waren, und auch hier nur verstanden werden. Die Hauptrolle des Sängers Fröhlich, der angeblichen *Prima Donna*, ward von dem schon öfters in diesen Berichten als guter Komiker gerühmten Hrn. Wiedemann trefflich durchgeführt, und sowohl sein Quodlibet: *Jetzt will ich gleich so manches singen etc.* als auch die Variationen von *Nel cor più non mi sento, etc.* wurden mit dem fröhlichsten Sinn aufgenommen; im letztern übertraf der fistulirende Sänger alle Bemerkungen. Das Stück ist schon bey über-

füllten Hause wiederholt worden und verspricht, ein ergiebiges Kassenstück zu werden.

Am 28sten leitete Hr. Spontini selbst, zuerst als königl. Intendant der Musik auftretend, mit ausserordentlichem Beyfall des überfüllten Hauses seinen *Ferdinand Cortez*, und einstimmig wurde der geniale Componist des mit Einheit, Kraft und Präcision ausgeführten Kunstwerks hervorgerufen. Gestern wurde die Oper mit gleichem Beyfall wiederholt. Er hat bey der Generalintendantur der königl. Schauspiele auf die Errichtung einer musikalischen Comité angetragen, die aus den Musikdirectoren des königl. Orchesters und den von der Generalintendantur zu erbittenden Personen unter dem Vorsitz des Hrn. Kapellmeisters Weber bestehen soll, und der er seine Ansichten mittheilen will.

Hr. Habermehl, vom Theater zu Frankfurt am Main, ist ohne Beyfall aufgetreten: am 2ten als Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie* und als Lux in Schenks *Dorfbarbier*; am 15ten als Comthur in Mozart's *Don Juan* und am 20sten als Sarastro in Mozart's *Zauberflöte*.

Unter den Zwischenspielen in diesem Monat verdient Auszeichnung Hr. Hauck, Schüler des Hrn. Concertmeisters Möser, der am 5ten ein Violinconcert von Kreuzer mit vielem Beyfall vortrug, den auch sein freier Bogenstrich, die reine Intonation, Sicherheit der Applicaturen und Doppelgriffe, das vorzügliche Staccato und der gute Ton verdienten. Am 8ten starb der verdiente Kammermusikus Joh. Gottl. Gross im 72sten Jahre am Nervenfieber.

Nächstens soll in der hiesigen Christianischen Handlung eine musikalische Literaturzeitung unter Mitwirkung der Herren Zelter, E. T. A. Hoffmann, Rungenhagen, J. P. Schmidt, Wollank etc. erscheinen.

Rio de Janeiro. Die Korporation der hiesigen Musiker (auf portugiesisch Irmandade, eine Art religiöser Verbindung) feyert jährlich das Fest der heil. Caecilia, dem einige Tage darauf eine Messe zum Andenken der während dem Laufe des Jahres verstorbenen Musiker folgt. Zu diesem Ende haben einige Mitglieder dieser Korporation, die Sinn für bessere Musik haben, für die letzte Caecilia-Feyerlichkeit Mozart's *Requiem* vorgeschlagen, welches auch letztverflossenen December in der Kirche *do Parto* von einem zahlreichen Orchester aufgeführt wurde. Die Leitung des Ganzen hatte der Kapellmeister der königl. Kapelle Hr. José-Mauricio Nunes Garcia übernommen.

Der Eifer, mit dem Hr. Garcia allen Schwierigkeiten entgegengearbeitet hat, um endlich einmal auch hier ein Meisterwerk unseres unsterblichen Mozart's zur Aufführung zu bringen, verdient den wärmsten Dank dess hiesigen Kunstfreunde, und ich meinerseits rechne es mir zur Pflicht, diese Gelegenheit zu benutzen, um unsere europäische Kunstwelt auf einen Mann aufmerksam zu machen, der es nur seiner zu grossen Bescheidenheit zuzuschreiben hat, wenn seiner vielleicht erst bey dieser Gelegenheit zum erstenmale öffentlich gedacht wird. Er hat um so mehr die gerechtesten Ansprüche auf ehrenvolle Auszeichnung, da seine Bildung blos sein eigenes Werk ist. Geboren in Rio de Janeiro, wurde er in der Folge im bischöflichen Seminarium dieser Stadt aufgenommen, wo er nach vollendetem Studium die Priesterweihe empfing und endlich als Kapellmeister bey der bischöflichen Kapelle angestellt wurde. Bey der Ankunft des Hofes in Brasilien erhielt er die Stelle als Kapellmeister der königl. Kapelle, welcher er, seine zerrütteten Gesundheit ungeachtet, noch immer rühmlichst vorsteht.

Vor dem Requiem wurden die *Nocturnen* aus dem *officio defunctorum*, von David Perez *) in Musik gesetzt, gesungen. Diess Werk besteht aus mehreren Arien, Duetten, Chören etc. Die meisten dieser Sätze sind mit der dem Kirchenstyl angemessenen Würde geschrieben. Von mehreren Chören wurde die Bewegung viel zu rasch genommen, welches ich überhaupt hier bey Aufführung mehrerer Werke dieses Meisters bemerkt habe. Die Tradition dieser Werke ist, wie es scheint, verloren gegangen. Besonders unangenehm wirkte auf mich ein Chor in D dur, wo ein triviale Trompeten- und Pauker-Gänge bey der raschen Bewegung mich an jene Trompeterstückchen erinnerten, mit den man die in Karlsbad ankommenden Bade-Gäste vom Thurm herab begrüsst.

Die Aufführung des Mozartischen Meisterwerkes liess nichts zu wünschen übrig; alle Talente

*) geb. zu Neapel 1711, kam 1752 nach Lissabon, wo er in königl. Dienste war.

wetteiferten, um den genialen Fremdling Mozart in dieser neuen Welt würdig zu empfangen. Dieser erste Versuch ist in jeder Hinsicht so gut gelungen, dass er hoffentlich nicht der letzte in seiner Art seyn wird. *Neukomm.*

Recension.

Praktische Orgelschule von Chr. H. Rink, grossherzogl. Hess. Cantor, Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt. 3ter Theil — — Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 Cent.)

Ueber den Zweck und die Einrichtung dieses ausgezeichneten, wirklich meisterhaften Werks, so wie über die Ansichten des Verfassers, seine Art, die Orgel zu behandeln, seine Talente und seine Kunst, wie sie sich hier darthun — hat der Rec. in diesen Blättern erst voriges Jahr, (Seite 769 und folgende) so eingehend und ausführlich, als dasselbe allerdings verdient, und so unpartheyisch und gründlich, als er es vermocht, gesprochen. Er kann daher hier um so kürzer seyn. Alles, was dort bemerkt worden, wäre auch hier zu bemerken: was aber dort geruhmt werden musste, müsste es hier noch mehr; denn (wie sich das voraussehen liess) je tiefer der Verfasser in seinen Text kömmt, je weniger er, bey seiner aufsteigenden Fortleitung, Rücksichten auf grosse Leichtigkeit für Einsicht und Ausführung zu nehmen braucht, je freyer er mithin mit seiner Kunst und Geschicklichkeit schalten und walten kann, desto schöner werden seine Arbeiten; so dass wir, bey aller Achtung und Erkenntlichkeit gegen die zwey ersten Hefte, diesen dritten, ihn nur als Kunstwerk betrachtet, eben so hoch über den zweyten stellen, als den zweyten über den ersten; und doch stehet er jenen, in wiefern er pädagogisch und instructiv ist, vollkommen angemessen zur Seite — wohin denn auch gerechnet werden muss, dass er der Erfindung, wie der Ausarbeitung nach, für diejenigen, die jene frühern Hefte sich wahrhaft zu eigen gemacht haben, gar nicht schwer zu verstehen oder auszuführen ist: sie aber sicherlich in beyden vorwärts bringt. Und das auf eine eben so anziehende und unterhaltende, als lehrreiche und würdige Weise.

Es enthält aber dieser Heft funfzehn Nachspiele mit abwechselnden Manualen. (Doch können sie im Nothfalle sämmtlich auch mit einem Manual und obligatem Pedal ausgeführt werden: verlieren aber freylich dann, die einen mehr, die andern weniger, an der Wirkung). Sie heissen wohl darum nur Nachspiele, weil sie sich nicht auf die Choräle bestimmt beziehen: denn sonst könnten sie, wo nicht alle, doch die meisten, auch als Vorspiele dienen. Sie sind fast von gleicher, mittler Länge: alle (kaum einzelne kleine Stellen ausgenommen, wie S. 27, die Figur der rechten Hand, die Takt 2 zum erstenmale vorkömmt) vollkommen orgel- und auch kirchenmässig. Fast in allen findet man ein, mehr oder weniger streng fugirtes, zuweilen auch frey und mehr als Imitation ausgeführtes Thema. Diess veranlasst aber durchaus keine Monotonie; denn Erfindung und Ausdruck bleiben sehr verschieden. Excentrisches (für Orgel und Kirche) ist überall eben so sorgsam vermieden, als abgebrauchte Gemeinplätze es sind. Zu billigen und fleissig zu üben, sind daher alle funfzehn Nummern; zu loben und näher zu empfehlen, bey weitem die meisten; höchlich zu preisen und zu verdanken scheinen dem Rec. aber No. 1, 5, 3, 7, 10, 11 und 14. —

Mit Vergnügen sehen wir der Fortsetzung dieses ausgezeichneten Werks entgegen, bitten jedoch den Verf., im Fall er es erst jetzt ausarbeitet, sich ja nicht damit zu übereilen. Es wird sich dasselbe sicherlich weit verbreiten, (auch der sehr billige Preis, den der Verleger ansetzt, hilft dazu) und dann, wie alle solche Werke, haben sie sich einmal eingeführt, feststehen, ausdauern, und wohl über die Generation hinaus belehrend, bildend und geistig erfreuend wirken: da kann man denn nicht sorgsam genug seyn, und darf schlechterdings nur das Allerbeste von dem liefern, was man überhaupt zu liefern im Stande ist. Dann und dafür kann aber auch ein Meister sicher erwarten: Mein Name wird nicht mit mir selbst begraben, und meine erfreuende und nützliche Wirksamkeit nicht aufhören, wenn ich selbst für die Erde aufhöre! — Das wünschen wir diesem werthen Manne von Herzen. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten July. **№. 30.** 1820.

Ueber die Erfindung der Aeoline oder des Aeolodikon.

Dieses schöne Instrument, welches schon vor mehren Jahren erfunden und von verschiedenen Instrumentenmachern verfertigt wurde, ist noch viel weniger bekannt, als es bekannt zu seyn verdient, und der Name des Erfinders desselben ist noch so wenig öffentlich genannt worden, dass Viele darüber in Ungewissheit, oder wohl gar im Irrthum begriffen seyn können.

Schreiber dieses hatte nicht nur Gelegenheit, mehre dieser Instrumente zu sehen und zu hören, sondern auch den Erfinder selbst kennen zu lernen und über seine Erfindung, über die Art und Weise, wie er dazu gekommen, einige Aufklärung zu erlangen. Es wird nicht ohne Interesse seyn, das in dieser Hinsicht Erfahrene mitzutheilen, um so mehr, da diese Erfindung in der Folge noch sehr gemeinnützig werden, auf den Bau eines unserer bedeutendsten Instrumente, der Orgel, vielen Einfluss haben, oder vielleicht eine förmliche Umwandlung derselben bewirken könnte.

Der Erfinder des jetzt so genannten Aeolodikon ist der königl. bayer. Rentamtmann Eschenbach zu Königshoven im Grabfelde. Wie zu der Erfindung einiger andern Instrumente, so auch zu diesem gab die Aeolsharfe die erste Veranlassung. Herr Eschenbach dachte darüber nach, auf welche Weise wohl die anziehenden, aber von dem ungewissen Spiel der Winde abhängenden und ganz ungezügelten Harmonieen dieses Instrumentes unter die Gesetze unsers Tonsystems gebeugt und von der Gewalt der Finger abhängig gemacht werden könnten. Viele Versuche damit schlugen fehl, weil die Spannung der Darm- und Metallsaiten nicht die Sicherheit und Beständigkeit des Tons gewährten, die zu der Reinheit der Tonverhältnisse erforderlich ist. Ohne sich indessen von diesen misslungenen Versuchen abschrecken zu lassen, sann der denkende Mann auf andere Mittel, seinen Zweck zu erreichen. Ein anderes, eben so unbedeutend scheinendes Instrument, die Mundharmonica, (vulgo Maultrommel) führte ihn zum Ziele. In Erwägung, dass die fest eingespannte Zunge dieses Instruments einen stets gleichen, unverstimmbaren Ton von sich gebe, der, blos durch den menschlichen Hauch, nach eben den Gesetzen, wie bey den Saiten der Aeolsharfe, nur willkührlich, modificirt werde, glaubte er, dass mehre auf ähnliche Art eingespannte, grosse und kleine stählerne Zungen, durch Blasebälge zur Ansprache gebracht, einen stets gleichen Ton geben, und sich in die gebräuchlichen Tonverhältnisse stimmen lassen müssten. Der Versuch wurde gemacht und er gelang. Mit Hülfe des dortigen geschickten Instrumentenmachers, Hrn. Schlimmbach, wurde nun das erste Instrument dieser Art zu Stande gebracht, welches der Erfinder, wie er sagte, nach Anleitung des Wortes Violine, Aeoline nannte. Uneigennützig theilte er nun seine Erfindung einigen andern Künstlern mit, namentlich Hrn. Voit in Schweinfurt, der dann mehre solcher Instrumente baurte, sie Aeolodikon nannte, und schon vor mehren Jahren mit einem derselben eine Reise nach Frankfurt machte. Herr Eschenbach war zwar schon lange Willens, eine umständliche Beschreibung davon öffentlich bekannt zu machen; wir bedauern aber, dass sie bis jetzt noch nicht erschienen ist. Nach der Meynung desselben, müssen diese Instrumente, da der Mechanismus sehr einfach und das Material wohlfeil ist, in der Zukunft, wenn nicht äussere Elegant sie vertheuert, sehr wohlfeil geliefert werden können, und er hofft daher, dass sie noch recht gemeinnützig werden; denn er

glaubt, dass in der Folge die Stahlfedern dazu, in Fabriken nach Nummern gearbeitet, eben so gut ein Handelsartikel werden können, wie es jetzt die Metallsaiten sind. Er hält den Ton dieses Instruments noch mehrer Veränderungen fähig, als selbst bey Orgeln möglich sind, und glaubt auch, dass dieselbe Kraft, besonders mit Anwendung der Verdoppelungen, dadurch erreicht werden könne. In der That hat der obengenannte Hr. Schlimmbach schon eine Orgel gebaut, in welcher mehre Register mit dem Aeolodikon angebracht sind, die guten Effect machen. Welche Ersparungen von Raum, Metall und Holz können nun künftig bey dem Orgelbau gemacht werden! Denn nach diesem Versuch ist es kaum noch einigem Zweifel unterworfen, dass die Erfindung wirklich Einfluss auf den Orgelbau haben werde; ob sie aber auch, wie man glaubt, eine Reform der Orchester bewirken könne, ist noch sehr zweifelhaft. *)

Uebrigens hält Referent dieses Instrument immer noch mancher Verbesserung fähig; besonders würde es angenehm seyn, wenn die Bälge, statt mit den Knien, mit den Füssen regiert werden könnten, ohne dass dabey das An- und Abschwellen des Tones verloren ginge. Indessen ist über den schönen Ton und die herrliche Wirkung desselben schon in mehren Zeitungen gesprochen worden. Man ist über das, was es leistet, vollkommen einverstanden, und es ist sehr erfreulich, dass sich schon verschiedene Künstler gefunden haben, die dasselbe mit der gehörigen Fertigkeit spielen und es mit Einsicht und Geschmack zu behandeln wissen: aber über den Erfinder selbst ist man, wie aus Allem hervorgeht, bis jetzt noch in Ungewissheit. Daher hielt es Referent für Pflicht, den wahren Erfinder, der ihm das oben mündlich gesagte mittheilte, endlich öffentlich zu nennen, da theils Bescheidenheit, theils Mangel an Zeit denselben abhalten mögen, selbst nähere, öffentliche Anzeige von seiner Erfindung zu machen: denn suum cuique. Die Herren aber, welche mit rühmlichem Eifer an der Vervollkommnung dieses Instrumentes arbeiten, und deshalb alle Achtung verdienen, werden sich gewiss gerne mit dem Ruhme begnügen, Verbesserer desselben zu seyn, und sich gerne bescheiden, Herrn Eschenbach die Ehre der ersten Erfindung zu überlassen, besonders da er selbst, der weder Musiker noch Instrumentenmacher ist, so wenig eitel auf diese Ehre zu seyn scheint. Diejenigen aber, welche meynen, die Erfindung eines so einfachen Instrumentes sey keine, die Fertigung und Verbesserung desselben aber eine Kunst gewesen, mögen sich an das stehende Ey des Columbus erinnern.

Gleichmann.

Musikalisches Allerley aus Paris, vom Monate May 1820.

Gewöhnlich müssen vor den Tönen der Nachtigall alle andern Töne schweigen, und während die Wälder zu Concertsälen werden, pflegen die Opernhäuser in den Städten leer zu stehen. Diess ist in Paris bisher besonders der Fall gewesen, dessen Einwohner den May um so begieriger im Freyen zubringen, als ihnen während der übrigen eilf Monate des Jahres von der Natur nichts weiter als Häuser und Himmel sichtbar werden. Das italienische Theater, wo die Pariser weder sehen, noch verstehen, sondern nur hören können, hatte von jeher dem Einflusse dieser Jahreszeit am wenigsten widerstanden und war gewöhnlich während des Frühlings eine leere Wüste gewesen. Aber dieses Jahr ist die Reihe an die Nachtigall gekommen, in der Einöde zu singen: ein Dompfaffe, und zwar ein recht bunter, hat das Publikum in das Theater gezogen. Dieser Dompfaffe ist — der Hr. Rossini! Erfahre es ganz Deutschland (und wohin die musikalische Zeitung etwa noch weiter dringen mag), dass alle zusammen hiesigen Amateurs (dass der französische Sprachgebrauch mit diesem Worte den obengeführten Begriff der Kennerschaft verknüpft, möge ohne Präjudiz für die Sache selbst seyn) von keinem Mozart, keinem Cimarosa und keinem Fioravanti mehr hören wollen! Rossini und abermals Rossini und wiederum Rossini, das ist das Feldgeschrey aller derjenigen Leute, welche: *Nel cuor non più mi sento*, zur Guitarre singen können. Diese Revolution der Pariser Musikalischen, welche noch vor vier Jahren die

*) In Schwainfort ist dieses Instrument bereits in der Kirche eingeführt, wo der Chorus am 4ten damit begleitet wird.

Italiana in Algieri auspfiffen, deren wenige Vorstellungen nicht einmal durch die beliebte Morandi bevölkert werden konnten, hat etwas Unheimliches, ja sogar etwas Furchtbares. Begegnen sich die Rossinisten, so reicht, als wären es Verschwörer, einer dem andern die Hand und sagt: „Rossini"; der andere drückt die Hand und sagt ebenfalls „Rossini", und damit scheiden sie, ohne weiter ein Wort zu sprechen. Niemanden wollte ich es rathen, in ihrer Gegenwart einer andern Meinung zu seyn! Zu Zeiten der Gluckisten und Piccinisten gab es doch zwey Partheyen: von welcher man immer seyn mochte, so fand man Beystand, die Hiebe (witzige oder thätliche), welche man einnehmen musste, konnte man wieder ausgeben; ja, die Sache hatte, wie jede andere auf der Welt, zwey Seiten, nemlich die rechte und linke, oder vielmehr, um keinen Anachronismus zu begehen, die Seite des Königs und die Seite der Königin. Aber die Rossinisten sind nur einseitig: alle stehen für einen und einer für alle; Rossini's Name wird in solidum proclamirt; wenn eine Kehle schreit: Viva Rossini, so stimmen aller Herzen mit ein. Sollte es meinen Lesern scheinen, als ob in meinem letzten Berichte noch eben keine Spur vorhanden gewesen wäre, welche auf eine solche Umkehr hätte schliessen lassen; so bemerke ich, dass damals der *Turco in Italia* noch nicht erschienen war. Dieser Türk ist es, welcher alles, was etwa noch heidnisch (das heisst, mehrere musikalische Halbgötter verehrend) gesinnt gewesen, zu rechtgläubigen Rossinisten gestempelt hat. Das Schlimmste ist, dass ich selbst von diesem neuen musikalischen Kultus angesteckt worden bin. Sey es das böse Beyspiel, oder innere Erleuchtung durch die Kraft der Rossinischen Grazia, genug, dieser Türk in Italien scheint mir ein Apostel zu seyn, der die Lehre seines Meisters recht eindringend predigt. Aber er ist auch darnach ausgerüstet, meine ich! Zuvörderst reicht ihm das bekannte *Aschenbrödelchen* (wahrscheinlich auf ihre vermuthliche gemeinschaftliche Abstammung fussend, denn die heutigen Türken sind doch offenbar ein Gemisch von Turkomanen und Arabern) freundschaftlich die Hand; dann werden beyde in drey neugemahlten wirklich vortrefflichen Zelten (oder wenn man lieber will, Decorationen) empfangen und endlich thut auch das dienende Gefolge redlich seine Pflicht. Um ohne fernere orientalische Einkleidung zu sprechen, so ist dieser Türk in Italien, wie alle seine Standesbrüder, ein summarisches Verzeichniss alles dessen, was der Verstandesmensch Absurditäten nennt, und woran er vollkommen Recht haben mag. Diese Absurditäten haben aber die gute Eigenschaft, dass sie das Zwergfell erschüttern, dagegen es dergleichen giebt, welche von jenem Verstandesmenschen für recht kluge Dinge gehalten werden, vor denen man aber, wenn sie auf dem Theater der Welt erscheinen, sein Fell (das heisst, die Haut) in Sicherheit bringen muss. Ein türkischer Prinz entflieht der Schnur und kommt in Italien an. Hier stösst er auf die Frau eines jener armen Tröpfe, denen nicht allein auf dem Theater, sondern auch im Leben, das Ehekreuz auf der Stirn geschrieben steht. Damit dem Publikum über das Schicksal desselben kein Zweifel übrig bleibe, muss sich seine Frau im eigentlichen Verstande dem Türken an den Hals werfen. Es entsteht darauf mancherley Gezänk zwischen der Frau, dem Manne, dem Türken und einem Cicisbeo; ein Operupoet, der um ein Sujet verlegen ist, weiss davon den besten Gebrauch, nemlich einen Operntext, zu machen. Endlich geht es auf einer Masquerade, wo der Türk der Frau ein Rendezvous gegeben, wo aber der Dichter eine Kleidesverwechselung veranstaltet hat, recht bunt her. Der arme Tropf erscheint hier als altes Weib; er will seine Frau aufsuchen, weiss aber unter zwey ganz ähnlichen Masken die rechte nicht herauszufinden. Darüber erhebt er Ach und Weh und die Masken tanzen dazu, welches recht wohl gegen einander contrastirt. Endlich gehen der Frau die Augen auf; sie verspricht sich zu bessern. Der Türk findet unter einem Trupp Zigeuner eine ehemalige, von ihm wegen vermeintlicher Untreue verstossene Geliebte wieder, ohnstreitig die langweiligste Person des ganzen Stücks, und die Oper endet, wie sie begonnen hat, das heisst, man weiss nicht, warum? Diess der Text des Stücks; von der Musik kann ich, nach obiger Einleitung, nur wenig mehr sagen. Es ist ein Pasticcio aus den besten Opern Rossini's, besonders aus der *Cenerentola* (deren hiesiger Aufführung sich das Theater Feydeau wegen seiner Cendrillon bestimmt widersetzt hat). So wie die Oper in der Gestalt, wie sie hier gegeben wird, beschaffen ist, kann man

alle einzelne Nummern derselben gelungen, einige sogar vortrefflich, kein einziges verfehlt nennen. Aber an einen Totaleffect, an einen wirklichen bleibenden Eindruck ist nicht zu denken, denn der leidige Mangel an jeglicher tieferer Charakteristik lässt, trotz des Genusses, den die Musik gewährt, am Ende immer noch eine Leere im Gemüthe zurück, welche man nach Anhörung wirklich klassischer Componisten nicht verspürt. Derjenige Effect ist allerdings vollkommen erreicht, der sich von der blossen leeren Allgemeinheit der Musik erwarten lässt: Melodie, immer graziös, sehr häufig neu, und Harmonie ohne Gewaltthätigkeit und Ueberladung, dabey aber kräftig und meistens zweckmässig, schmeicheln dem Ohre, dringen selbst bis zum Herzen, sprechen aber, eben ihres Mangels an innerer Bedeutsamkeit wegen, nicht zum Bewusstseyn. So fühlt man sich am Schlusse der Oper ergötzt, unterhalten; doch bleibt kein Eindruck für den folgenden Tag zurück. Diese Musik gleicht den Zuckerlikören ohne Spiritus, welche den Gaum kitzeln, aber dem Blute kein Feuer mittheilen. Mein Urtheil ist eben so offen als unpartheyisch, denn ich gestehe selbst das Vergnügen ein, welches mir eine viermalige Anhörung der Oper verursacht hat. Fast jede Note hat mich ergötzt, aber kein einziges Stück, weder ergriffen, noch bewegt, selbst das erste Finale nicht, welches (wie man sagt, der *Cenerentola* angehörig) in der That ein Meisterstück wäre, wenn nicht einer wie alle und alle wie einer sängen. Es sind vortreffliche Einzelnheiten in der Oper, deren einiger ich Erwähnung thun will, weil sie, obgleich an sich selbst nichts, durch die Instrumentirung allein Bedeutung erhalten. In der Sinfonie kommt folgende Stelle vor:

Allegro.

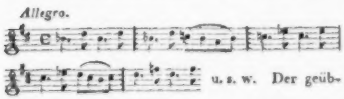

u. s. w. Der geübteste Praktiker möchte kaum ahnen, welche angenehme Wirkung dieser an sich sehr trivialen Melodie durch die Begleitung mitgetheilt worden ist. Ein Tenor-Rondo (welches, im Vorbeygehen gesagt, Bordogni, obgleich mit schwacher, verbrauchter Stimme, doch sehr lobenswerth singt) enthält folgende Bassfigur, welche ebenfalls von ungemeinem Effecte ist:

Andante.

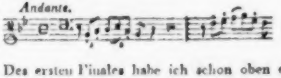

u. s. w.

Des ersten Finales habe ich schon oben erwähnt. Es hebt mit einem kanonartigen Satze an, dessen Gesang eben so gut durchgeführt, als die Begleitung originell instrumentirt ist. Unter letzterer zeichnen sich ins besondere die Bratschen und Hörner aus, welche, obgleich in sehr einfachen Figuren, dennoch eine ganz besondere Wirkung hervorbringen. Das Finale beginnt folgendergestalt:

Andante.

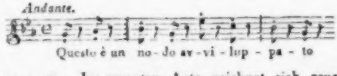

Questo è un no-do av-vi-lup-pa-to

u. s. w. Im zweyten Acte zeichnet sich ganz insbesondere ein Quintett ohne Instrumentalbegleitung durch den reinsten, edelsten und natürlichsten Satz aus. Es wird auf dem Maskenballe von den fünf Hauptpersonen der Oper gesungen. Die Idee dazu hat unstreitig das Maskentersett im *Don Juan* gegeben; doch sind mir keine daran erinnernden Anklänge bemerkbar geworden. Ich halte diese Nummer nicht nur für die beste der ganzen Oper, sondern überall für das gelungenste Stück unter allem, was mir von Rossini bekannt geworden ist. Noch machen sich ein Zankterzett zwischen dem Türken, dem Manne und der Frau, so wie ein Duett zwischen dem Manne und dem Cicisbeo, bemerkbar. Letzteres muss bey jeder Vorstellung wiederholt werden. So weit mein Urtheil über diese neueste, in Paris aufgeführte Arbeit Rossini's. Es ist offenbar, dass die Administration durch besondere Auswahl der in dieselbe eingelegten Stücke, so wie durch Ausmerzen der zu üppigen Auswüchse der einzelnen Nummern, zu dem Beyfalle beygetragen hat, welcher der Oper nicht allein bey dem grossen Publikum, das nur mit den Ohren hört, als auch bey der kleinen Anzahl Kenner, deren musikalisches Sensorium, durch Geschmack und Studium gebildet, sich mit Bewusstseyn von den empfangenen Eindrücken Rechenschaft abzulegen versteht, bey jeder Vorstellung zu Theile wird. Nicht minder erhöhen zwey eigends für die Oper bestimmte und vortrefflich gemalte De-

corationen das Interesse, welches das Publikum an derselben nimmt: es sind eine Meeransicht, mit dem Aetna im Hintergrunde und ein Ballsaal, beyde von der überraschendsten Wirkung. Auch die Darstellung ist eine der gelungensten des italienischen Theaters, mit Ausschluss Pellegrini's, dessen ärmliches Fistuliren in der Rolle des Türken für den gänzlichen Mangel an Kraft und Bedeutung, welcher sowohl dem Spiele, als der Stimme, so wie der ganzen Persönlichkeit dieses Sängers, eigen ist, ohnmöglich zu entschädigen vermag. Madame Debegnis Gesang klingt zwar auch hier wie Perlenfall: da sie aber sehr hübsch ist und ein erträgliches Spiel hat, so zeigt sich das Publikum nachsichtig gegen sie, applaudirt sogar ihre Bravourarie mit obligater Geige etwas über die Gebühr. Unter allen aber zeichnet sich, und zwar in dieser Rolle zum erstenmale, Debeguis als leidtragender Ehemann aus; er singt gut und mit reiner, kräftiger Stimme, und spielt, besonders in der Scene, wo er unter der Maske eines alten Weibes seine Frau auf dem Maskenballe sucht, mit recht ergötzlicher Komik. Man sieht überhaupt, dass sämmtliche Sänger mit Liebe spielen. Wenn ich der Mad. Garcia nicht gedenke, welche die unter die Zigeuner gegangene klagende Didone abandonata des Türken vorstellt, so geschieht das desshalb, weil diese Rolle nur ad interim von ihr gespielt und sie demnächst von Dem. Cinti, sobald diese von den Leiden der Mutterfreuden hergestellt ist, abgelöst werden wird.

Es ist wirklich wahr, dass sich die Administration des italienischen Theaters mit einer neuen Besetzung von Mozart's *Figaro* beschäftigt. In wiefern damit dem hiesigen Publikum, welches nur für Rossini Ohren zu haben scheint, ein Gefallen geschehen dürfte, muss die Folge lehren. Eine Madame Favelli wird die Gräfin und eine Mademoiselle Melleville den Pagen spielen. Von wannen Mad. Favelli kommt, wohin sie geht, ist mir unbekannt; Dem. Melleville ist eine von den musikalischen Pflanzen, welche, wie Pilze, in dem Treibhause der Rue Bergère (gewöhnlich école royale de Musique genannt) aufschiessen, aber auch eben so geschwind wieder verwelken. Schade, dass das Publikum an diesen Demoiselln (welche übrigens, da sie sich für's Theater bestimmen, alle hübsch, die meisten sogar sehr schön sind) nicht denselben Antheil nimmt, als ihre Lehrer! Letztern muss man zum Ruhme nachsagen, dass sie den Unterricht, den die weiblichen Zöglinge des Instituts erhalten, wirklich con amore ertheilen. Manche dieser lieben Mädchen machen Fortschritte, die schon in den ersten sechs Monaten sichtbar werden. So wollen wir denn erwarten, ob Dem. Melleville den Cherubin vielleicht besser spielen als singen gelernt haben dürfte. Aber fragen möchte ich die Herren Viotti und Paer vor der ganzen musikalischen Welt, ob sie vielleicht glauben, dass Mozart's *Figaro* nach den unsterblichen Rossini'schen und übrigen Meisterwerken, welche sie bisher dem Pariser Publikum zu hören gegeben, in seiner wahren Gestalt nicht mehr gefallen könne und deshalb durch eine Parodie geniessbar gemacht werden müsse? Ist solches ihre Meinung, so thun sie wohl daran, den Grafen von einem Tenoristen singen zu lassen. Nur möchte sich neben diese Parodie, welche doch stets eine verfehlte bleiben dürfte, eine sehr gelungene stellen, nemlich die Parodie zweyer geistvollen Operndirectoren. Porto, ein schöner in der Blüthe der Jahre stehender Mann, hat von jeher den Grafen, obgleich etwas unbeholfen, aber übrigens mit grosser Kraft gesungen und sehr lobenswerth gespielt. Behält er die Rolle, so ist freylich kein Sänger für den Figaro da. Aber, frage ich, ist denn der berühmte und so theuer bezahlte Pellegini etwa zu gut, oder zu schlecht für diese Rolle? Mögen die oben erwähnten Herren auf diese Frage nach Belieben antworten, immer werden sie sich dadurch schon genugsam parodiren, ohne die Parodie des Mozart'schen Figaro mit zu Hülfe zu nehmen.

Die Administration der grossen Oper ist fortwährend ein *Impressario in angustie*, im eigentlichen und uneigentlichen Verstande: alles fühlt sich daselbst in die Enge getrieben, die Stimmen der Sänger, die Füsse der Tänzer, die Instrumente der Musiker, besonders aber das Einnahmeregister des Kassirers. Vom Baue eines neuen Opernhauses, so wie von abermaliger Verlegung der grossen Oper in's Théatre de la Porte St. Martin, ist keine Rede mehr. Als einige Jahre vor der Revolution das grosse Opernhaus abgebrannt war, stand nach Verlauf von sechs Wochen, wie durch einen Zauberschlag, ein neues da. Hat man seit der Zeit, wie nicht zu bezweifeln steht, an architectonischen Hülfsmit-

teln gewonnen, so scheint dagegen an den pecuniären ein grösserer Mangel eingetreten zu seyn.

Man sagt, die grosse Oper probirt, ohnerachtet der misslichen Lage, in welcher sie sich befindet, sehr fleissig an der *Lampe merveilleuse* von Nicolo, wahrscheinlich in Erwartung der bessern Dinge, die da kommen sollen. Der vom verstorbenen Componisten unvollendet hinterlassene dritte Act ist, was die Instrumentirung anbetrifft, von Benincuori, einem Schüler desselben, der bereits selbst einige Opern für das Theater Feydeau geschrieben hat, ergänzt worden. Die gänzlich fehlenden Nummern hat man durch Stücke aus früheren Nicolo'schen Opern ersetzt. Es steht nun zu wünchen, dass die grosse Oper bald eine ihrer würdige Heymath finden möge, damit sie ein Werk zur Aufführung bringe, welchem der Componist bey seinem Leben den Vorzug vor allen seinen übrigen zahlreichen Arbeiten gegeben hat.

G. L. P. Sievers.

Bestand der Sänger in Italien zu Anfang des Jahres 1820.

Es versteht sich, dass hier blos von denen, welche auf dem Theater singen, die Rede ist. In gewissem Betrachte bilden sie ein kleines Heer, dessen Generalquartiermeister, der Theatersensal Cuniberti, seinen Sitz in Mayland hat. Dieser verschreibt besonders für die kleinern Theater Sänger, Balletmeister, Tänzer, Theatermahler, Maschinisten und auch Schauspieler-Gesellschaften, schliesst Contracte mit ihnen ab und versieht auch die Theater im Auslande damit; Mailand ist daher das Hauptquartier gewisser Sänger. Auch in Bologna befindet sich ein Theatersensal, Namens Marchesi, der aber nicht so viel Geschäfte als Hr. Cuniberti macht. Beyde Sensale führen ein eigenes Protocoll und besitzen die möglichst vollständigen Listen der Sänger, Tänzer, Operncompositeurs u. s. w. Diese Listen werden zu gewissen Epochen wegen Todesfälle und neu hinzugekommener Individuen erneuert, und da dieses gerade dieses Jahr bey Hrn. Cuniberti Statt hatte, so liess ich mir eine solche Liste abkopiren. Ich theile ihren Lesern blos eine Uebersicht der Sänger mit, denn sie alle hieher zu setzen, würde zu weitläufig seyn. Demzufolge hat Italien dermalen ungefähr 175 Theater, 5 Kastraten, 150 primedonne, 70 seconde donne, 85 primi tenori, 40 secondi tenori, 175 Buffi und Bassisten, also beyläufig in allem 300 Sänger und Sängerinnen. Dass übrigens die Anzahl der vorzüglichern Sänger kaum den zehnten Theil besagter Summe ausmacht, werde ich sogleich zeigen.

Was die Theater betrifft, so kann man blos gegen 60 annehmen, in welchen Opern gegeben werden; in allen übrigen giebt man blos Schauspiele. Hiebey ist zu bemerken, dass Mayland und Rom die grösste Anzahl Theater besitzt; nach ihnen haben Neapel und Venedig die meisten.

Unter den 150 prime donne kann ich hier blos folgende wenige, welches freylich etwas sonderbar klingt, als die besten und bessern anführen: Die Bassi Manna, Belloc (abwesend), Bonini, Chabraud, Colbraud, Camporesi (singt schwerlich mehr), Correa (abwesend), Fabris, Festa (abwesend), Grassini (ist auf der Neige), Malanotte, Manfredini, Marchesini, Marsani, Marcolini (ist fertig), Mombelli, Morandi, Pinotti Elisab., Pasta, Pisaroni, Sessi (abwesend), Valsovani und noch einige andere. Alle übrige sind minder vorzüglich und viele von ihnen verdienen nicht einmal den Namen primadonna.

Unter die vorzüglichen Tenoristen rechnet man: Bonoldi, Bolognesi, Crivelli (wird alt), David Sohn, Donzelli, Garcia (abwesend), Monelli, Nozarri, Roncoui (ist alt), die drey Brüder Rubini, Tacchinardi, Tramezzani (ist wahnsinnig) und noch einige andere. Die übrigen sind mittelmässig oder schlecht. Hätte Italien nicht die Stadt Bergamo, so würde es mit den Tenoristen noch schlechter aussehen.

Eben so ärmlich sieht es mit den Bassisten und Buffi aus. Zu den besten rechnet man: Ambrogi, Barilli (abwesend), Bottari, Botticelli Vincenzo, Cavarra, Degrecis, Galli, Pacini, Pellegrini, Porto (abwesend), Remorini (abwesend), Verni, Zamboni (ist fertig), Zuchelli und noch einige wenige.

Von den Kastraten singt dermalen blos Velluti. Testori ist beym Turiner Hofe und Fasciotti bey dem von Brasilien angestellt.

Bey diesem grossen Mangel an guten Sängern ist noch zu bemerken, dass man heut zu Tage in Italien nirgends mehr den Gesang hört, den man einst von einem Pacchiarotti, Crescentini, Marchesi, David Babini, von einer Silva, Banti

lich bedarf der ächte Sänger noch einer *sorgfältigen Kultur* seines *innern Gefühls*, ohne welche er nur auf die Sinne, aber nie auf das Herz wirken kann. Alles dieses (die Stimme abgerechnet) mufs, und zwar in noch höherem Grade, auch bey dem Komponisten für den Gesang statt finden. Daher sind Manner wie Handel, Gluck, Graun, Schulz, und einige *wenige* andre, solche seltene Erscheinungen. Ist es nun wohl ein Wunder, wenn die Instrumentalmusik (besonders im kältern Norden) den Gesang überflugelt? ist es aber nicht auch natürlich, dafs die Tonkunst bey so bewandten Umständen ihre mächtigsten Wirkungen, ihr höheres Ziel fast überall verfehlt und daher mit Recht von Philosophen als ein müssiger Zeitvertreib oder für ein Beförderungsmittel der Immoralität als der Sittlichkeit angesehen wird? — Aber an wem liegt die Schuld? an der Kunst, oder an den Menschen, die sie ausüben? — Unstreitig doch nur an den letztern. — Bleibt *Veredlung* der Menschen das hohe Ziel jeder Kunst *als solcher*, so kommt es nur darauf an, ob man diesen Zweck aus den Augen verliert oder nicht. — Alles, was der Mensch thut, zeigt bey'm Entstehen deutlich, dafs es durch Selbstliebe und Sinnlichkeit hervorgebracht oder doch dadurch vorzüglich genährt wird. Zwar weiset ihn die *Vernunft* aufs *Uebersinnliche* und *Allgemeine* hin: aber er sucht ihre Ansprüche durch tausendfache Selbsttäuschungen zu befriedigen, und freuet sich, wenn er sie zum Stillschweigen gebracht oder zur *Gehülfinn* seines Egoismus gemacht hat. Doch schon bey diesem Kampfe legt sie die Keime zu *Idealen* in seine Seele, die freylich oft durch Umstände, durch Temperament und Erziehung, unterdrückt und verzerrt, aber nie ganz vertilgt werden. Wohl ihm, wenn er nun gezwungen ist, *lange* bey einem solchen (*an sich edlen*) Gegenstande zu verweilen, der zugleich Stoff zur weitern Ausbildung in sich enthält! O, dann *entwickelt* sich allmählig und oft unvermerkt jenes Ideal in seinem Verstande und Herzen, das ihn (seine Denkungsart und Thaten) über den gemeinen Haufen erhebt, ihm zur Vollbringung edler Werke Kräfte giebt und ihn für seine nun natürliche Unzufriedenheit mit der Welt und mit den Menschen durch das *innere Anschauen seiner Veredlung* entschädigt. Das ist die Geschichte aller wahrhaft grofsen Männer, noch mehr ist es der Gang des menschlichen Geistes bey Kultivirung der *schönen* Künste. Tausend und aber Tausend bleiben auf der untern (mehr mechanischen als geistigen) Stufe stehen. Sie suchen dabey nur Befriedigung ihrer Sinnlichkeit, und können sich lediglich durch den Wechsel des Gegenstandes ihrer Gefühle gegen Erschlaffung sichern. Daher all' das Triviale, Kleinliche oder Gesuchte und Spielende, was man in den meisten der sogenannten Kunstwerke antrift. Sie verrathen nicht blos ihren Ursprung, sondern auch ihre innere Beschaffenheit mehr der Laune und dem Zufall, als dem Ringen nach einem Ideal: mehr der Begierde nach larmendem Beyfall, als dem *festen* Blick auf ächte Künstlerehre und *höhere* Künstlerpflicht. Den Stachel der Kritik glaubt man dann mit allerhand schiefen oder gemisdeuteten Gemeinplatzen zu entkräften, z. B.: „über „den Geschmack sey nicht zu streiten, — man „müsse *gemeinnützig* seyn, — müsse sich zur „Fassungskraft des Publikums (d. h. des ungebil„deten) *herab*lassen (statt dieses zu sich *heranzu*„ziehen) u. dgl. m." Mit einem Worte: das *Materielle* der Kunst ist ihnen das wichtigste; die *Form*, worauf es doch hierbey eigentlich ankommt, nur Nebensache. Wenn nun ein Künstler auftritt, den ein mächtiger Genius leitet, so wird er zwar angestaunt, und als Muster gepriesen, doch nur, in so fern er (was gewöhnlich ist) eine *neue* Bahn bricht. Aber wie selten *vollendet* er mit *gleicher* Kraft, was er rühmlich begann! Bald ist es die Schmeicheley, die ihn in Schlummer wiegt; bald ermüdet ihn ein heftiger Tadel auf der einen und blinde Nachahmungssucht auf der andern Seite; bald stört ihn seine physische oder bürgerliche oder häusliche Lage, und zieht oder zerrt ihn nur zu oft aus den höheren Regionen seines Geistes herab, und vor allem hindert ihn eine, gewissermaafsen natürliche, Unverträglichkeit des grofsen feurigen Genies mit jenem anhaltenden Fleifs, jener Mühsamkeit, die sich auch auf das kleinste Detail erstreckt, seinen Wer-

u. s. m. zu hören gewohnt war, und man kann geradezu behaupten, dass wir jetzt keinen einzigen Sänger vom ersten Range besitzen.

Anzahl der Opern, welche in Italien jährlich componirt werden, und Aufzählung der maestri, die sie componiren.

In Italien giebt es blos vier Städte, welche jedes Jahr für ihre respectiven Theater der Regel nach neue Opern componiren lassen. Diese sind: Mailand, Venedig, Neapel und Rom. Venedig und Mailand liefern die meisten neuen Opern, denn es werden hier im Durchschnitte alle Jahr fünf bis sechs componirt; auf Neapel kommen vier und auf Rom zwey. Turin und Padova liefern gewöhnlich eine jedes Jahr. Für Florenz, Bologna, Bergamo, Triest wird selten und für die übrigen Städte Italiens fast niemals eine neue Oper componirt. Demzufolge liefert Italien jetzt jährlich 15 — 18 neue Opern.

Zu den jetzigen activen Maestri gehören: Simon Mayr, Rossini, Mercadante, Generali, Nicolini, Orlandi, Pacini, Coccia (abwesend), Donizetti und Carafa, zu welchen man noch die beyden deutschen Componisten Meyerbeer und Stunz rechnen kann; selteuer schreiben: Basily, Bigatti, Pavesi, Paini, Fioravanti, Farinelli, Mellara, Mosca und Trento. Zu den nicht activen gehören: Asioli, Federici und Soliva; die unbedeutenden übergehe ich. Ueberhaupt leben gegenwärtig in Italien ungefähr 30 Operncompositeurs, wobey noch zu bemerken ist, dass diese in Mayland und Neapel am besten bezahlt werden.

Recension.

Zweyte Messe für vier Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt — — von J. N. Hummel, grossherzogl. Weimarischem Kofkapellmeister. Partitur. Lateinischer und deutscher Text. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 10 Gulden).

Es hat erst voriges Jahr in diesen Blättern ein anderer Mitarbeiter an dieser Zeitung in der ausführlichen, eben so lehrreichen, als anziehenden Beurtheilung der ersten Messe dieses Meisters sich über den Geist und Sinn, so wie über die Manier und den Geschmack desselben in seinen Kirchencompositionen, verbreitet, und, nach unserer Ueberzeugung, den rechten Punkt so vollständig getroffen, auch alles dahin Gehörige so in's klare Licht zu stellen gewusst, dass wir, wörtlicher Darstellung nicht so mächtig, das Seinige zu wiederholen, oder, den Hauptsachen nach, dasselbe auf unvortheilhaftere Weise auszusprechen genöthigt wären, könnten wir nicht ernsten Freund der Tonkunst, als für welche doch dies neue Werk, wie jenes, bestimmt ist, zutrauen, sie hätten jene Erörterung noch im Andenken, oder verglichen sie mit diesem neuen Werke, wenn wir ihnen gesagt haben, dass alles, was dort beygebracht worden, auch hier anwendbar sey und Statt finde. Denn diese zweyte Messe ist, wie die erste, im Ganzen genommen in Jos. Haydns Geist und Manier, doch allerdings ohne Aufopferung der Eigenthümlichkeit ihres Urhebers, geschrieben; sie ist in jeder Hinsicht jener ersten verwandt: nur aber in mehrern Sätzen noch weiter ausgeführt, und mit noch reicherm Aufwand, wie der Kunstmittel, so der Kunst selbst, ausgearbeitet. Daraus gehet von selbst hervor, dass wir hier wieder ein treffliches Werk, eine wahre Bereicherung unserer Sammlungen des Besten in moderner Kirchenmusik erhalten; ein Werk, für das wir dem geehrten Meister und auch dem Verleger Dank sagen müssen. Und weiter brauchte es, nach jenem Frühern, und nach dieser Erklärung und Beziehung auf jenes, eigentlich gar nichts, sowohl zur Bezeichnung, als zur Empfehlung desselben: doch mögen für manche Leser noch die Sätze, woraus es besteht, etwas näher angegeben und beschrieben werden.

Kyrie. Andante maestoso, Es dur, feyerlich und sehr ernst, besetzt (so wie in der Folge alle Sätze, wo wir es nicht anders bemerken) mit allen Orchester-Instrumenten, ausser Posaunen. *Christe*, in demselben Satze forthaufend, sanfter und bittender, mit wechselnden Solo- und Chorstimmen. Hieran schliesst sich die Rückkehr zum Kyrie, doch kürzer und fast nur als Einleitung zu einem edlen Fugenthema, das meisterhaft durchgeführt und mit stets dagegen arbeitenden, gleichfalls unverrückt festgehaltnen Figuren im Quartett der Saiteninstrumente reicher und höher belebt, durch die Blasinstrumente aber, theils unterstützt, theils, in Eintritten und dgl., noch mehr gekräftiget wird. Ein herrli-

ches Stück, obgleich für diese Worte wohl hin und wieder zu glänzend.

Gloria. Allegro. Es dur. Feurig und kräftig, vom *Gratias* an mit Solos durchwebt. *Qui tollis* — Adagio. As dur. Für vier Solostimmen, mit zuweilen einfallendem Chor. Mehr kurz, als lang; im Ausdruck angemessen. Es ruhet auf der Dominante von C moll, worauf, mit *Quoniam* — der Anfang des *Gloria* zurückkehrt, doch bald, den Worten gemäss, verändert wird, und dann, mit *Cum sancto* — eine kunstreiche, effectvolle Fuge eintritt, die, auf zwey Themata gebaut, welche gleich Anfangs entschieden angekündigt werden, und von denen das erste, das Hauptthema, ohngeachtet seiner Kürze und Einfachheit, sogleich imponirt, von neuem zeigt, wie sehr Hr. H. auch diesen Styl beherrscht. Ohngeachtet vieler kunstreichen Stellungen und Wendungen der Hauptgedanken, bleibt alles in natürlichem Fluss des Gesanges, so wie der Harmonie, und ist daher auch nicht schwer auszuführen. Der freye Schluss ist sehr glänzend.

Credo. Allegro moderato. Es dur. Sechsvierteltact. Sanft und melodiös, doch würdig und bedeutend. *Et incarnatus* — Larghetto. G moll. Für eine Tenor- und eine Basstimme, zu welchen erst spät der Chor tritt. Die Begleitung des Quartetts einfach, die sanftern Blasinstrumente, besonders die Oboe, obligat. Ein rührendes, andächtiges Stück. *Et resurrexit* — Rückkehr zur vorigen Taktart, aber alles lebhafter, und immer mehr zu Feuer und grosser Kraft gesteigert. Nach sanftern Zwischensätzen, meist für vier Solostimmen, hey: *Et vitam* — eine originelle, überaus effectvolle thematische Anordnung und Ausführung, die sich aber ohne Weitläuftigkeit nicht in Worten beschreiben lässt. Besonders machen die Eintritte von allemal zwey Singstimmen im Unisono, und der, gleichfalls im Unisono den Geigen und Bässen gegebene, in kurzen Achteln immer fortströmende *Continuo* (wie sich die Alten ausdrückten) eine eben so imposante, als würdige, auch wahrhaft kirchliche Wirkung.

Sanctus. Feyerlich, aber kurz; *Pleni* — lebhaft, auch nicht lang. Dagegen *Benedictus* — Un poco Allegretto; G dur, (gegen Es) nur von einer Flöte, Oboen, Fagotten und Hörnern, neben dem Quartett, begleitet — ein lang und breit ausgeführtes, sanftes, mildes Meisterstück für vier Solostimmen und Chor, welche beyden Gruppen nicht blos wechseln, sondern meistens zusammentreten, und so in schönfliessendem, immer natürlichem Gesange achtstimmig auftreten, und Einsicht und Empfindung in gleichem Grade aufs herrlichste befriedigen. *Osanna* — sich anschliessend, kurz und angemessen. *Agnus Dei* — Adagio. C moll. Für den Chor, zu dem hernach noch eine obligate Sopranstimme tritt. Andächtig und den Worten angemessen. *Dona nobis* — ein sich zwar anschliessendes, aber für sich bestehendes Stück, Es dur, Allegro moderato, mit eingewebtem Fugensatz. Kräftig, lebendig, in jeder Hinsicht rühmenswürdig, nur für die bittenden Worte zu glänzend.

Dem lateinischen Originaltexte ist, wie auf dem Titel bemerkt worden, auch eine deutsche Uebersetzung beygesetzt, welche das Ganze in drey Hymnen zertheilt. Sie ist nicht übel, und mit Fleiss untergelegt, singt sich aber in mehrern Stellen nicht zum Besten; auch gefällt sich der Verf. zu sehr in grossen Worten und pomphaften Phrasen, die jetzt fast nur zu Redensarten geworden sind. Wer mithin besondern Verhältnissen nicht nachgehen muss, wird immer besser thun, den lateinischen Text beyzubehalten.

Der Steindruck ist nicht ganz fehlerfrey: doch leicht aus dem Zusammenhange zu berichtigen. Der Preis ist für die Stärke des Werks (209 Seiten) nicht zu hoch.

Kurze Anzeige.

Air d'Hussard Hongrois varié pour Pianoforte et Flûte par J. W. Wilms, Oeuvr. 51. Leipzig, au Bureau de musique chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ein interessantes, volksmässiges Thema, das, ohngeachtet es nicht aus der *Tonica* und *Dominante* von D dur wankt, doch anzieht. Es ist zwölfmal — mehr noch figurirt, als variirt. Die letzte Variation ist weiter ausgeführt und bildet eine Art galanten Rondo's. Die Instrumente wechseln obligat, treten aber auch zuweilen zusammen. Alles ist leicht, gefällig, verlangt aber doch auch einige Fingerfertigkeit. Tief gehet es freylich nicht ein: aber Dilettanten und Dilettantinnen, die dies nicht verlangen, werden sich angenehm damit unterhalten können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Univ.-Bibl. München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. Nº. 31. 1820.

Musikalische Notizen

gesammelt von Louis Spohr während seines Aufenthalts in London vom Ende Februars bis Ende Juny 1820.

Da über den Musikzustand in London im Vergleich mit andern Städten nur wenige Berichte in der musikalischen Zeitung erscheinen, so glaube ich mich den Lesern derselben gefällig zu zeigen, wenn ich ihnen über einiges musikalisch Interessante, welches ich dort sah und hörte, einen kurzen Bericht abstatte.

Zunächst ist es dem Fremden auffallend, dass die Engländer ihre Wintersaison beginnen (im Anfange des Monats März), wenn sie in andern Ländern beynahe zu Ende ist, und dass sie die schönsten Monate des Jahres, den May und Juny, in der Stadt, in geräuschvollen Wintervergnügungen verleben, wenn auf dem Continent bereits alles auf das Land geeilt ist. Der Grund davon ist, dass die Parlaments-Wahlen und später die Parlaments-Sitzungen in diese Zeit fallen, und die angesehenen und reichen Landbesitzer veranlassen, zur Stadt zu kommen. Dem reisenden concertgebenden Künstler entspringt daraus der Vortheil, dass er drey Sommermonate, die für seine Unternehmungen auf dem festen Lande höchst ungünstig seyn würden, in London mit Gewinn verleben kann; allein von der andern Seite ist es auch wieder höchst unangenehm, in der heissen Jahreszeit, in überfüllten, von der Gasbeleuchtung noch mehr erhitzten Sälen öffentlich auftreten zu müssen, wo die grosse Hitze durch ihre schädliche Einwirkung auch dem Gröbsten erschweren wird, sein Bestes zu geben.

Von allen stehenden Concerten London's sind die der philharmonischen Gesellschaft die vorzüglichsten. Eine strenge Auswahl der Musik, sorgfältige Proben, und das aus den ersten Künstlern London's zusammengesetzte Orchester, geben ihnen ein Uebergewicht über alle die andern. Die zwey ersten Vorzüge könnten diese freylich eben so gut haben, aber einen so ausgezeichneten Verein vorzüglicher Künstler bey den Saiteninstrumenten besitzt nur die philharmonische Gesellschaft, weil ein strenges Gesetz alle ihre Mitglieder sowohl, als die Künstler, die sie von fern herkommen läßt, verbindet, Ripienstimmen auszuführen, sobald die Reihe nicht an ihnen ist, zu dirigiren oder Solo zu spielen. So hat man früher in diesen Concerten zu gleicher Zeit Viotti, Salomon, Cramer, Baillot, Weichsel, Vaccari, Spagnoletti, Morri und andere Virtuosen ersten Ranges die Violinstimmen bey Sinfonien ausführen hören, während die andern Concerte höchstens einen dieser Herren als Director besitzen können. Da nun die Violen und Bässe eben so vorzüglich sind (von den Violoncellisten nenne ich nur Lindley, von den Contrabassisten Dragonetti), so darf man wohl behaupten, dass kein anderes Concert in der Welt sich einer so vortrefflichen Besetzung der Saiten-Instrumente rühmen kann. Leider sind die Blasinstrumente wegen Mangels an tauglichen Subjecten nicht ganz so gut besetzt, und nur einige unter ihnen ausgezeichnet; vor allen aber unser Landesmann Griesbach als vortrefflicher Oboist. — Das Publikum, das diese Concerte besucht, ist eben so ausgewählt, wie das Orchester; denn die Directoren haben, so viel es sich thun liess, nur solche als Abonnenten aufgenommen, die die Kunst lieben und achten, und ein Concert der Musik wegen besuchen. Es mögen unter den 300 Abonnenten auch vielleicht nicht hundert seyn, die dieses geachtetste aller Londner Concerte nur der Musik wegen besuchen. Dass daher die Musik vom Anfang bis zu Ende mit Stille und Aufmerksamkeit angehört wird, versteht sich von selbst; aber einer besondern Erwähnung verdient es,

dass die grossen Sinfonieen und Ouverturen von diesem Auditorio mit mehr Theilnahme, und bey vorzüglich gelungener Ausführung mit lebhaftesten Beyfallsbezeigungen aufgenommen werden, als die Solosachen, und dass es gar nichts seltenes ist, dass ein besonders schöner Sinfonie-Satz, und wäre es selbst ein langes Adagio, da capo verlangt wird.

Diese Richtung des Geschmacks ist mir um so erfreulicher gewesen, da ich mit Betrübniss bemerkt habe, dass in Deutschland der Sinn für ernste, gehaltvolle Musik, und namentlich für die Sinfonie, diese herrlichste Gattung aller Instrumental-Musik, immer seltener wird, und man ganz Deutschland (Leipzig und vielleicht noch eine oder zwey Städte ausgenommen) durchreisen kann, ohne dass man Gelegenheit findet, eine grosse Sinfonie unverstückelt zu hören, und mit Theilnahme aufgenommen zu sehen. Diess ist um so betrübter, da die Sinfonie von Deutschen geschaffen und ausgebildet worden ist, und keine andere Nation etwas in dieser Gattung aufzuweisen hat, was auch nur entfernt mit den Meisterwerken eines Mozart, Haydn u. a. in Parallele gesetzt werden könnte.

Die Auswahl der Musik bey den philharmonischen Concerten ist, wie ich oben sagte, sehr streng, und es wird nicht leicht etwas gehaltloses zur Aufführung gelassen. Diess bezieht sich aber leider nur auf die Instrumental-Musik, und die Ensemblestücke der Gesang-Musik. Die Wahl der Arien ist den Sängern überlassen, weil es sich fand, dass sie gewöhnlich nicht im Stande waren, das zu singen, was man für sie ausgewählt hatte. Man hört daher auch in diesen Concerten oft neben lauter Meisterwerken der ältern und neuern Zeit, eine Arie im neusten Zeitschnitt, die allen guten Eindruck der vorigen Musik schnell verwischt. Ein bey Gründung des Instituts gemachtes Gesetz bestimmt, dass in jedem Concerte eine Mozart'sche oder Haydn'sche Sinfonie gegeben werden muss; ausserdem verbietet es alle Instrumental-Concerte, die Mozart'schen für Pianoforte ausgenommen. Da man den meisten der neuern Instrumental-Concerte Compositions-Werth nicht absprechen kann, so wird auf dieses letzte Gesetz nicht streng gehalten. Wenigstens erlaubt man jedem fremden Künstler, der zum erstenmale in London auftritt, gern, ein Concert zu seinem Debüt zu wählen.

In jedem der philharmonischen Concerte werden gewöhnlich 2 vollständige Sinfonieen, 2 Ouverturen, 1 Concertstück, 1 Quartett oder Quintett, 2 Arien und 2 oder 3 Gesang-Ensemble-Stücke gegeben, zusammen 10 bis 11 Nummern. Die Concerte dauern, eine Pause von 15 bis 20 Minuten mit eingerechnet, von 8 bis 12 Uhr. Dass dies viel zu lang sey, und der aufmerksame Zuhörer nicht 4 Stunden hinter einander mit gleicher Theilnahme gehaltvolle Musik anhören könne, und um so früher abgespannt werden müsse, je mehr seine Theilnahme durch herrliche Composition und Ausführung angeregt wird, fällt in die Augen. Allein es ist einmal Sitte in London, dass die Concerte und Theater-Vorstellungen diese Zeit ausfüllen müssen, und so hält es schwer, davon abzugehen.

Von der Ausführung der Musik kann ich nur lobend sprechen. Besonders werden Sinfonieen und Ouverturen von dem 66 Personen starken Orchester mit einer Kraft und Genauigkeit gegeben, die oft nichts zu wünschen übrig lässt. Dies hat mich um so mehr in Erstaunen gesetzt, da die Weise, wie dirigirt wird, es dem Orchester ausserordentlich erschweren muss, ein genaues gutes Ensemble zu haben. Nach alter Art (von der man in London überhaupt nicht gerne abgeht, wenn man auch das Bessere kennt) sitzt bey Sinfonieen jemand am Pianoforte und accompagnirt aus der Partitur, bekümmert sich aber übrigens nicht um die Direction. Der erste Geiger, als eigentlicher Director, hat aber nur eine erste Violinstimme vor sich, kann daher weder die Eintritte der Blasinstrumente markiren, noch überhaupt sehen, ob alles nach Vorschrift genau exsecutirt werde. Auch giebt er nicht einmal den Takt mit dem Bogen, wie es bey einem so auseinander gestellten Orchester unumgänglich nothwendig wäre, sondern begnügt sich, seine Stimme zu spielen, wie die andern alle. Dass da, besonders bey forte-Stellen, dann und wann ein Schwanken eintreten muss, wird niemand wundern. Dass dieses aber nie der Fall seyn würde, wenn immer der Takt sichtbar (nicht hörbar) gegeben würde, davon habe ich mich in den zwey Concerten überzeugt, die ich auf diese Weise dirigirte. Eine neue Sinfonie, die ich in London geschrieben habe, wurde in einem dieser Concerte so vollendet exsecutirt, dass mir gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Mit Stolz auf das Uebergewicht in der Musik, das sich die deutsche Nation über alle andere erworben hat, bemerke ich noch, dass man auf den Programmen der philharmonischen Concerte unter den Componisten selten andere, als deutsche Namen sieht, dann und wann einen italienischen, sehr selten einen englischen. —

Die Concerte, die nach diesen das grösste Interesse für mich hatten, waren die *of antient Music*, die einzigen in der Welt, die (so viel ich weiss) sich allein auf die Ausführung alter Musik beschränken, und nicht nur alle Compositionen noch lebender Künstler ausschliessen, sondern auch die, die zu den modernen gehören, wären die Componisten auch schon lange todt, wie z. B. Mozart und Haydn. Händel füllt fast ganz allein das Programm aus, und ich gestehe gern, dass mir seine Compositionen in ihrer würdevollen Einfachheit dort erst recht lieb geworden sind. Diess bezieht sich hauptsächlich auf die Arien, die, so gesungen und von der Orgel auf die durch Tradition fortgeerbte Weise so begleitet, recht gut den für sie unpassenden Putz der modernen Instrumentirung entbehren können. Ich habe dabey die Bemerkung gemacht, dass die Londoner Sänger, die diese Musik häufig singen müssen, ihr einige Vorzüge verdanken, die man bey den deutschen und italienischen Sängern in neuester Zeit fast ganz vermisst: z. B. eine immer feste, ganz reine Intonation, und einen deutlichen Triller, ein Schmuck, den Händel'sche Musik gar nicht entbehren kann. — Es wird in diesen Concerten auch Instrumental-Musik (Ouverturen und Concerte) aus jener Zeit gegeben, allein sie steht im Werthe der Gesang-Musik unendlich nach, und man fühlt bey ihrem Anhören recht lebhaft, dass die Instrumental-Musik eigentlich erst in neuerer Zeit von unsern deutschen Meistern geschaffen worden ist, während man sich freylich mit Betrübniss gestehen muss, dass die Gesang-Musik eher rück- als vorgeschritten ist. — Die Solosänger, der Chor und das Orchester sind ebenfalls von den vorzüglichsten Künstlern London's ausgewählt; auch werden diese Concerte von einem sehr zahlreichen und glänzenden Publico besucht.

Von den übrigen stehenden Concerten London's, so wie von den Benefice-Concerten der dortigen Künstler (deren einige auch in Deutschland so berühmt sind, wie z. B. Cramer und Ries, dass sie keiner lobenden Erwähnung bedürfen) rede ich jetzt weiter nicht, da sie sich in nichts wesentlich von unsern deutschen Concerten unterscheiden, und füge lieber noch einige Nachrichten über Musik-Gegenstände bey, von denen ich hoffen darf, dass sie ein allgemeines Interesse für die Leser dieser Zeitung haben werden.

Zuerst von Herrn Logier's Institut, welches ich einigemal besucht habe.

Herr Logier (ein Deutscher von Geburt, der aber seit 15 Jahren in England wohnt) unterrichtet nach einer neuen von ihm erfundenen Methode im Pianoforte-Spiel und in der Harmonie. Was zunächst in dieser Methode auffällt, ist, dass er alle Kinder, oft 50 bis 60, zu gleicher Zeit spielen lässt. Er hat zu dem Behuf 3 Bände Etudes geschrieben, die alle über ganz einfache Grundthema's (von 5 Noten in jeder Hand) gebaut sind, und nach und nach bis zum schwersten fortschreiten. Während die Anfänger nur das Thema spielen, üben sich die Geübteren zu gleicher Zeit in mehr oder weniger schweren Variationen. Man sollte glauben, dass dadurch ein Durcheinander entstehen müsste, aus dem der Lehrer nichts deutliches mehr heraus hören könnte; da aber die Kinder, die dieselbe Etude spielen, neben einander sitzen, so hört man, nachdem man sich in einer Gegend des Saals befindet, entweder die eine oder die andere dieser Etuden deutlich hervortreten, und so wird es dem Lehrer doch möglich, der Kinder Leistungen zu beurtheilen. Auch lässt er oft die Hälfte, zuweilen alle bis auf eins aufhören, um ihre Fortschritte im Einzelnen zu prüfen. In den ersten Lectionen bedient er sich seines Chiroplasts (einer Maschine, von der schon oft in diesen Blättern die Rede war), um den Kindern eine gute Haltung der Arme und Hände anzugewöhnen. Dass dieses Instrument seinen Zweck vollkommen erfüllt, und Herrn Logier, der zu gleicher Zeit auf so viele Kinder zu achten hat, grossen Nutzen leistet, ist gar keine Frage; auch möchte es selbst wohl solchen Schülern anzuempfehlen seyn, die zwar während den Lectionen unter der beständigen Aufsicht des Lehrers sind, aber dann, sich selbst überlassen, gar zu leicht üble Angewohnheiten annehmen. Sobald die Kinder so weit fortgeschritten sind, dass sie die Noten und Tasten kennen, wird die Maschine erst von der einen, und dann auch von der andern Hand

weggenommen, und nun lernen sie den Daumen untersetzen und Scalen spielen; aber diess alles in den Etuden selbst, mit allen Kindern zugleich, und immer im strengsten Zeitmasse. Sind sie daher zu einer neuen Uebung fortgeschritten, so gelingt es ihnen in der schnellen Bewegung, in der sie neben und um sich spielen hören, anfangs wohl kaum, nur einige Noten von jedem Takte herauszubringen; bald aber erobern sie deren immer mehr, und in kürzerer Zeit, als man wohl glauben sollte, geht die neue Etude so gut, wie die vorhergehende.

Ein zweytes sehr bemerkenswerthes in der Lehrmethode des Hrn. Logier ist, dass er seine Schüler von der ersten Lection an mit dem Klavierspiele zugleich die Harmonie lehrt. Wie diess geschieht, ist mir unbekannt; auch ist diess sein Geheimniss, dessen Mittheilung ihm von jedem der Lehrer in England, die nach seiner Methode unterrichten, mit 100 Guineen bezahlt worden ist. Aber das Resultat dieser Methode ist bey seinen Schülern erstaunenswerth. Kinder zwischen 7 und 10 Jahren, die nicht länger als 4 Monate Unterricht haben, lösen die schwierigsten Aufgaben. Ich schrieb ihnen einen Dreyklang an die Tafel und bezeichnete die Tonart, in die sie nun modulieren sollten. Sogleich lief eins der kleinsten Mädchen an die Tafel, schrieb nach einigem Nachsinnen erst den bezifferten Bass, und dann die oberen Stimmen hin. Ich wiederholte diese Aufgabe oft, und zwar mit allerley erschwerenden Bedingungen, liess sie in die entferntesten Tonarten ausweichen, wo enharmonische Verwechselungen nöthig wurden, und nie waren sie in Verlegenheit. Wusste sich die eine nicht zu helfen, so trat gleich eine andere hinzu, deren bezifferter Bass vielleicht wieder von einer dritten verbessert wurde; und von allen ihren Bemühungen mussten sie dem Lehrer die Gründe sagen. Zuletzt schrieb ich ihnen eine einfache Oberstimme an die Tafel, wie sie mir eben einfiel, und liess eine jede für sich auf ihren kleinen Tafeln die andern 3 Stimmen dazu setzen. Zugleich sagte ich ihnen, dass ich mir die Auflösung, die von dem Lehrer und mir als die beste anerkannt seyn würde, abschreiben und als ein Andenken an sie in mein musikalisches Stammbuch aufnehmen wollte. Nun war alles voller Leben und Thätigkeit, und schon nach einigen Minuten brachte mir ein's der kleinsten Mädchen, die sich im Spiel und bey den frühern Aufgaben schon ausgezeichnet hatte, ihre Tafel zur Ansicht. Allein in der Eile war ihr im dritten Takt eine Octaven-Fortschreitung zwischen dem Bass und einer der Mittelstimmen entschlüpft. Kaum hatte ich sie darauf aufmerksam gemacht, als sie erröthend die Tafel zurücknahm, und mit Thränen in den Augen den Fehler schnell verbesserte. Da nun ihre Auflösung ohnstreitig den besten Bass hatte, so schrieb sie der Lehrer in mein Stammbuch, und ich gebe sie mit diplomatischer Genauigkeit wieder:

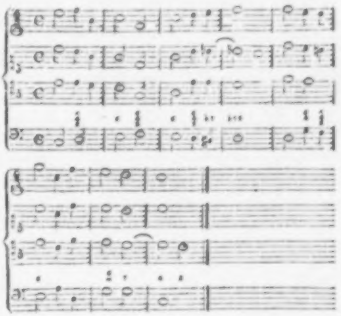

Die Auflösungen der andern Kinder waren mehr oder weniger gut, aber alle correct, und die meisten in 4 verschiedenen Schlüsseln niedergeschrieben. Auch spielten sie, ein jeder die seinige, rein und ohne Anstoss sogleich auf dem Pianoforte.

Es wäre sehr zu wünschen, dass Hrn. Logier's Lehrmethode auch in Deutschland bekannt würde! Unsere Dilettanten würden dann in der Folge mit ihren oft bewundernswürdigen Fähigkeiten auch Kenntniss der Harmonie verbinden, und nicht mehr, wie jetzt so häufig, die incorrectesten und an Harmonie leersten Compositionen zu ihren Lieblingen wählen. Wie vortheilhaft dies auch auf die Künstler einwirken würde, sieht jeder leicht ein. —

Ich erzeige den deutschen Harfenspielern vielleicht einen Dienst, wenn ich ihnen über die

neuen Harfen a double mouvement, die in London fast allgemein eingeführt sind, und von denen, so viel ich weiss, noch keine nach Deutschland gekommen ist, einige Nachricht gebe. Sie unterscheiden sich von den bis jetzt gebräuchlichen Pedalharfen dadurch, dass jede Saite 2 mal einen halben Ton erhöht werden kann, und zwar durch dasselbe Pedal, welches sich zweymal antreten lässt. Der sehr complicirte Mechanismus, der diess bewirkt, hat dem Erfinder Hrn. Seb. Erard mehrere Jahre lang viel zu grübeln gegeben. Jetzt werden diese Harfen auch von den übrigen Londner Harfenmachern verfertigt, und Herr Stumpf hat in der letzten Zeit einen neuen sehr sinnreichen Mechanismus erdacht, der das eigenthümliche besitzt, dass beym ersten Antreten des Pedals die zweyte Bewegung vollkommen in Ruhe bleibt, und wenn diese in Thätigkeit ist, die erste unbewegt bleibt. Sind bey dieser Harfe a double mouvement alle 7 Pedale einmal angetreten, so stimmt sie in C dur, und man kann durch Aufmachen aller Pedale bis Ces dur oder durch das 2te Antreten derselben bis nach Cis dur modulieren. Dass sie daher, in Hinsicht der freyen Modulation nach allen Richtungen hin, den bisherigen Harfen weit vorzuziehen sey, ist keine Frage; doch zweifle ich sehr, dass sie ausser England sehr bekannt werden werde, weil der Preis gar zu enorm theuer ist. In dem reich besetzten Magazin der Herren Erard kosten die einfachsten 120 Guineen: die reicher verzierten aufsteigend bis zu 160 Guineen. —

Nun zum Schluss noch einige Worte über eine Verbesserung an der Geige, die ich von den neuerfundenen Geigen des Hrn. Chanot auf mein Instrument übertragen habe. Sie besteht darin, dass ich den Saitenfessel so sehr habe verkürzen lassen, dass die 4 Saiten diesseits des Steges jetzt folgende 4 Töne geben:

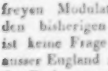

Der Gewinn ist erstens eine leichtere Ansprache des Instruments überhaupt, und dann zweytens das Mitklingen dieser vier Töne, wodurch nun die bisher stumpfen Tonarten der Geige fast eben so brillant geworden sind, als die, bey denen Intervallen die blossen Saiten mitklingen. Es ist mir seit dieser Veränderung oft geschehen, dass man, wenn ich in Des dur präludirte, es für D dur nahm. Die Vorrichtungen, die ich mit Hülfe eines geschickten Instrumentenmachers in Lille, des Hrn. Lannoye, dazu ersann, bestehen erstens in der Weise, wie die Saiten unterhalb des Saitenfessels befestigt; zweytens in einem Schilde, der sie, ohne sie zu berühren, so weit bedeckt, dass das Kinn beym Geigenhalten nicht mehr anstossen kann, und drittens in einem Sattel unterhalb des Saitenfessels, auf dem die 4 Saiten ruhen, und mit dem sie rein abgestimmt werden. Die Londoner Geigenmacher, die für die dortigen Künstler und Dilettanten viele solche Saitenhalter nach meiner Angabe verfertigten, haben noch einige Verbesserungen angebracht, die sich aber ohne Zeichnungen nicht deutlich machen lassen. Sollte einer meiner Landsleute einen solchen kleinen Saitenhalter zu besitzen wünschen, so werde ich gern irgend einem deutschen Instrumentenmacher ein Modell geben, nach welchem er sie verfertigen könnte.

Nachrichten.

München, im Juny. Die italienische Oper schloss ihre diesjährigen Vorstellungen den 16ten Juny mit *Tancred*, um sie gegen Ende Octobers dieses Jahres mit erneuter Kraft wieder zu beginnen: man muss gestehen, dass sie seit einiger Zeit ziemlich ermattet geschienen, und dass die herkömmlichen, bey gelungenen und misslungenen Leistungen, reichlich ihr gespendeten Lobpreisungen selbst bey Dilettanten nicht mehr ansprechen wollen. *Othello*, welcher hier als die beste Rossini'sche Oper gilt, hätte, verherrlichet durch den Vortrag der Madame Festa, den Cyclus würdig schliessen sollen. Doch die Signora reiste ab, und verrichtete ar[illegible] das mit dieser Vorstellung verbundene Benefic[illegible]. So kam *Tancred* an dessen Platz. Man glaubte somit alles abgethan, als unerwartet den 3ten July ihre Bühne noch einmal mit *Carlo Magno* geöffnet wurde. Herr Velluti's unnachahmlicher [illegible] voller Gesang, der sich in dieser für ihn componirten Oper im vollsten Glanze darstellte, kann wohl von einer Sängerin, so viele Verdienste sie auch in ihrer Art haben mag, nie erreicht, ja nicht einmal, ohne sich in Carricatur zu verlieren, nachgeahmt werden; denn nicht die Floskeln, Manieren, Verzierungen sind es, die man nachahmend wie-

dargeben müsste, sondern d - Geist des Gesanges, der Ausdruck des Gef ...les, die Kraft, die Haltung, der poetische Sinn des Wortes — und wer soll all dieses auch nur schwach auszudrücken vermögen, als der grosse Meister selbst, der eben in dieser Composition seine Kunst auszusprechen sich vorgenommen hat? Wir trauen es der Sigra. Schiassetti zu, dass sie Einsicht und Bescheidenheit genug besitze, das Misliche eines solchen Unternehmens selbst eingesehen zu haben, und sind überzeugt, dass sie in der Sache blos nachgebend und sich fügend, keineswegs zudrängend gehandelt habe; weswegen wir auch in keine weitere Erörterung ihres Gesanges, und ihrer oft seltsam angebrachten Verzierungen eingehen. — Wenig Glück machte auch *Tancred*. Der herrliche, natürliche Gesang, die vortreffliche Stimme der Sigra. Borgondio, von welcher wir zuerst diese Rolle gehört, ist noch allen in Erinnerung. Auch hat Demoiselle Siegel (Siegl), das 17 jährige Mädchen, wohl noch zu wenig Reife, um die Rolle der Amenaide zu geben. Man sollte wohl für ein Publikum, unter welchem sich doch immer eine beträchtliche Anzahl von Kennern findet, mehr Achtung beweisen oder es wenigstens nicht der Missgunst und einer übelverstandenen Deutschheit zuschreiben, wenn endlich mehrere Stimmen sich erheben, welche einer Seits die Sache bey ihrem Namen nennen und sich aufgefodert halten, das von einer andern Seite her übergelaufene Wasser des Possenbaches, wie sich ein hiesiges Blatt ausdrückt, wieder in seine Ufer zurückzuweisen.

Unsere deutsche Oper, hart gedrängt durch die anhaltende Unpäßlichkeit ihres einzigen Tenors, des Hrn. Löhle, noch mehr durch den Mangel an neueren deutschen Kunstwerken, erhält sich demungeachtet in möglichster Thätigkeit. Kann sie durch Neuheit nicht anziehen, so sucht sie durch Mannigfaltigkeit ihrer verschiedenen Compositionen und Dichtungsarten zu unterhalten. *Die beyden Füchse* und der Hrn. Ritters von Winter *Zaire*, *Jacob in Egypten* und *die Müllerin* sind in ihrem innern Wesen so sehr von einander geschieden, dass sie, wenn gleich viel gehört, doch in gehörigen Zwischenräumen gegeben, immer interessant bleiben werden. Geht ihr einst wieder ein günstiges Gestirn auf, so darf man erwarten, dass jene, in deren Hände die Leitung derselben gelegt ist, durch Darstellungen von ächtem innerem Kunstwerth, nicht blos durch äusseren Prunk, etwa gar durch 17 Pferde, wie es in dem uns angerühmten Berlinischen *Ferdinand Cortez* geschehen, die Aufmerksamkeit auf sich lenken werden.

Die von der musikalischen Akademie jährlich veranstalteten zwölf Wintercoucerte haben auch in diesem Jahre für die zweyte Hälfte desselben Statt gefunden, wurden zahlreich besucht und haben, sowohl wegen der Wahl ihrer Stücke als der immer trefflichen Ausführung derselben, den gewohnten Beyfall auch diesmal nicht verfehlt.

Ueber die Kunstverdienste der Herren Moscheles und Hummel sind andere Berichte uns zuvorgekommen. Es bleiben uns demnach nur noch einige der reisenden Künstler zu erwähnen übrig.

Den 3ten May gab Hr. Lafont, der überall bekannte Violinspieler, Concert. Seine herrliche Bogenführung, sein gleicher gefälliger Ton und gerundeter Vortrag waren schon aus voriger Zeit — denn der Künstler hatte schon vor mehreren Jahren in hiesiger Stadt öffentlich gespielt — uns bekannt. Sein Spiel ist seitdem noch reiner, sinnvoller geworden. Jedoch darf wohl ein oft zu sehr markirtes, bei uns nicht angenommenes, Herausheben gewisser Stellen nur als Eigenheit der Schule, nicht als eine von dem guten Geschmacke selbst gut geheissene Vortrefflichkeit betrachtet werden. Eine von ihm für Mad. Catalani componirte, von Demois. Merger gesungene Arie mit obligater Violine wurde von einem ungewöhnlichen Hurrahgeschrey begleitet. Man wusste sich davon keine Ursache anzugeben. Dem. Merger sang nicht trefflicher, als man es sonst an ihr gewohnt ist, und hätte es gewiss auch diesmal nicht vermocht, indem die Kunst, einen guten Gesang zu schreiben, Hrn. Lafont's Sache wohl nicht ist, wie er in dieser unzusammenhängenden, sehr unsingbaren Arie, die nur sehr schwer herauszubringen war, zur Genüge bewiesen hat.

Ein anderes Concert ward am 21sten May veranstaltet für Mad. Bender, und die Herren Bender, erste Clarinettisten des Kaiserl. Russischen Hofes. Eine Stimme von grossem Umfange, verbunden mit ziemlicher Gefälligkeit, zeichnet die Sängerin zu ihrem Vortheile aus. Sie geht, nach der Versicherung eines Blattes, welches gerne die innern Wünsche so mancher Kunstgenossen

zu Tage fördert, nach Italien, um sich in dieser Gesangswelt weiter auszubilden. Gelingt ihr dieses, und dringt sie, durch guten Rath und Lehre unterstützt, tiefer in das Innere der Kunst ein, so mag sie immer bey ihrer Wiederkunft auf ein Concert rechnen; eine Wiederholung desselben aber, wie es diesmal für sie, so wie für Hrn. Lafont nach der Versicherung des Anschlagezettels verlangt worden, dürfte dann wahrscheinlich unterbleiben. Die Herren Brüder B. behandeln die Clarinette mit viel Fertigkeit und ziemlichem Geschmack. Die ersten in der Kunstwelt sind sie indess noch nicht.

Auch Herr Maas, der Hoboist aus Manheim, legte am 19ten April öffentliche Proben seiner Kunst ab, und erwarb sich damit durch sein anerkanntes Streben nach einem höheren, rühmlichen Ziele, verdienten Beyfall.

Warschau. Eine rühmliche Erwähnung in diesen Blättern verdient der vor einigen Jahren hier errichtete musikalische Uebungsverein. Da die seit dem Jahre 1815 hier bestehende *musikalische Gesellschaft*, in dem Piaren-Collegio, sich auf Kirchenstücke beschränkt, so vereinigte sich eine Anzahl (gegen 150) Musikfreunde durch Beyträge zu Gründung einer Concertanstalt, um an einem Abend jeder Woche Sinfonieen, Ouverturen, Concerte und Gesangstücke auszuführen. Hr. Kapellmeister Elsner überliess der Gesellschaft hierzu den Saal der Singeschule unentgeldlich, wiewohl er wegen seiner zu häufigen Geschäfte bey dem Theater nur wenig Antheil an dieser Anstalt nehmen kann. Seit zwey Jahren hat diese den besten Fortgang und die 28 Concerte des letzten Winterhalbjahres zeichneten sich durch gute Wahl der Stücke und durch gute Ausführung aus. Die Direction und die Wahl der Stücke haben die als achtungswerthe Componisten und Clavicinisten bekannten Herren Kapellmeister Lessel, Lenz, Würfel, Haase, Jaworeck, Ant. Stolpe und Peschke übernommen und sich um diese Anstalt sehr verdient gemacht. Jeden Abend dirigirt ein anderer von denselben; jeden Abend wird eine neuere ganze Sinfonie, ein Concert, eine Arie und ein Finale gegeben. Und so haben wir Sinfonieen von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Mehul, Lessel, Lenz, Krommer und Witt; Ouvertuven von Beethoven, Cherubini, Mehul, Romberg, Spohr, Schneider, Elsner, Gerke, Kurpinsky, Würfel, Poissl, Böhner, Morgenroth, Küffner, Generali und Rossini; und Concerte von Mozart, Spohr, Rode, Viotti, Lafont, Maurer, Matthaei, von Berbiguier, Lessel, Krommer, Cremont, Pergolesi, Ammon, Tulou, Hummel, Field, Dussek, Ries und Klengel gehört. Die Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte und Clarinette wurden von Liebhabern gespielt. Oft war die Violine 18fach besetzt. Unter den Mitgliedern dieser Gesellschaft sind einige wackere Violinisten, ein guter Violoncellist, so wie auch ein guter Flötist und Clarinettist, welche überall würden mit Beyfall gehört werden, wie auch vier ausgezeichnete Klavierspielerinnen, wovon die eine, eine noch sehr junge Dame, die schwierigsten Compositionen von Beethoven, Field, Ries und Dussek mit bewundernswürdiger Fertigkeit vorträgt.

Warschau *). Am 10ten May dieses Jahres fand hier bey Gelegenheit der Consecration des hiesigen Erzbischoffes die Aufführung einer vom Kapellmeister Elsner componirten Messe und eines *Te Deum* von demselben Meister statt.

Herr Elsner hat sich in dieser Messe als glücklicher Erfinder, und als geschmack- und kenntnissvoller Kirchencomponist bewährt. Bey einer durchgängig dem Orte angemessenen, würdigen Haltung, zeichnet sich dieses Werk durch eine schöne Eigenthümlichkeit und durch ungemeine Klarheit aus. Der Fluss der Singstimmen strömt in seinem geräumigen Bette einfach und herzerhebend dahin. Die Instrumentation ist reich, stellt jedoch keineswegs die Singstimmen in Schatten. Ein geistvolles Anschliessen an den Sinn der Textesworte, ohne in musikalische Malerey zu verfallen, ist endlich auch einer der Vorzüge, durch welche diese Messe sich dazu eignet, als celebrirende Priesterin während des Hochamtes aufzutreten. Das *Kyrie* F dur $\frac{4}{4}$ Takt, Andante, in seinem bittenden Charakter, stimmt ganz die Herzen der Zuhörer zu den darauf folgenden Akten des Hochamts, deren jeder treu seine Bestimmung in diesem Kunstwerke ausspricht. Die vorkommenden Fugen zeichnen sich durch gut erfundene Themata und durch kunstreiche Ausführung

*) Von einem andern Correspondenten.

aus. Das *Dona nobis pacem*, in vielen Messen ein freyer Tummelplatz für die Künste der Sänger und des Orchesters, ist hier ein wahrhaftes Gebet um innern Frieden.

Die Ausführung, unter der Direction des Kapellmeisters Elsner, war bis auf ein paar Schleppungen im Zeitmaass, die wohl ihren Grund in der getheilten Stellung des Orchesters haben mochten, gelungen zu nennen.

Recension.

Choral, Menuett und zwey Canons, contrapunktisch bearbeitet von Fr. Dresch. Hamburg, bey Cranz. (Fr. 8 Gr.).

Dem Rec. ist von dem Verf. noch nichts bekannt. Da auch die Aufschrift keine Zahl von gelieferten Werken angiebt, so möchte wohl diese kleine Sammlung als Erstling von dem Verf. erscheinen. Das besondere Studium desselben scheint sich auf die contrapunktische Form, die ernstere Behandlung der Tonkunst, hinzuwenden. Das ist sehr löblich, und um so schätzbarer, als hieraus selbst für den galanten Styl viele Gewandtheit errungen wird, und der Werth von Werken dieser Art dadurch sehr steigt, wie es das genauere Studium der klassischen Tonstücke deutlich zeiget.

Nur vor einer Einseitigkeit möchte der Rec. den Verf. warnen, die so häufig bey den blos strengen Contrapunktisten eintrifft; dass nemlich die Kunst in Künstlichkeit oder wohl gar Künsteley ausartet. Dies muss der Fall bey allen jenen seyn, oder noch werden, welche das Wesen der contrapunktischen Schreibart nicht erkannten. — Einem geübten Harmoniker kann es doch unmöglich schwer fallen, — besonders bey den so grossen jetzt eingeführten Freyheiten — irgend ein Thema mit verschiedenen Harmonieen zu begleiten, oder einem Cantus firmus durch die Akkordenfolge manchfaltige Bedeutung und reiche Gestalt zu geben. Allein dadurch ist erst nur ein Theil der zur richtigen contrapunktischen Bearbeitung nothwendigen Erfordernisse hergestellt. Um hier Genüge zu leisten, ist es nothwendig, dass die Entwickelung eines Satzes oder mehrerer Sätze in der erwähnten contrapunktischen Form nach Grundsätzen geschehe, welche aus dem Wesen der Kunst überhaupt, ins besondere aus jenem der Tonkunst geflossen sind, wodurch sonach die erwähnte contrapunktische Schreibart selbst wieder eine höhere Deutung und mannichfaltige Anwendung findet. Und diese Ansicht scheint die des Verf. noch nicht zu seyn, denn er ändert z. B. der Akkordenfolge wegen, den Cantus firmus, anstatt jene nach diesem zu richten. In der Ausarbeitung selbst, besonders des Menuetts, hätte weit mehr Interesse, mehr Gemüthsanregung und interessantere Form gebracht werden können. — Auch sollte der Verf. die vielen Härten zu vermeiden suchen, welche im Satze vorkommen. Die Seele will in der Kunst eine ihrer Natur gemässe Befriedigung. Widersprechende, oder harte Verhältnisse müssen daher Missbehagen erzeugen. Doch ernstes und harmloses Streben wird den Verf. zum gewünschten Ziele führen. Dies zu erreichen, wird ihm bey dem edlen Eifer, welcher in dieser Bearbeitung nicht zu misskennen ist, und bey den eben so sichtbaren guten Anlagen, nicht so schwer fallen.

Kurze Anzeige.

Eilf Praeludien, zwey Fugetten (Fughetten) und eine Fuge für die Orgel, comp. von J. A. Dröbs. Op. 14. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Fr. 3 Fr.)

Alles, was ein anderer Rec. von frühern, ähnlichen Arbeiten des Verfs in diesen Blättern gesagt hat, müsste der jetzige von dieser wiederholen, wenn es nicht besser wäre, sich nur darauf zu beziehen. No. 12, Präludium auf die Melodie: Befiehl du deine Wege; No. 13, die Fuge, und No. 14, eine der Fughetten, sind am besten gelungen. Wer diese, wie die früheren Orgelstücke dieses Verf.s, entweder blos als Uebungen überhaupt, oder um wirklich orgelmässige Formen kennen und in die Gewalt bekommen zu lernen, gebraucht, der wird Nutzen davon haben; und wenn er dann eigene, nicht schon so abgebrauchte Gedanken in diese Formen kleidet, Achtung und Wohlgefallen erregen. Schwer ist hier nichts auszuführen, und das Meiste sehr leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

spärer an diese Pflicht: so trift diese Korrektion selten die originellsten Züge, und dies rührt von dem Mangel des *fortdauernden Gleichgewichtes* zweyer Seelenkräfte bey der *Ausführung* seines Werkes her — der *Phantasie* und der *Vernunft*. Jene unterdrückte oft bey der Erfindung die letztere. Diese vertreibt mit ihren Kunstregeln bey späterer Prüfung die erstere. Nur dadurch kann jenes Gleichgewicht erhalten werden, dafs ein aufkeimendes Genie sobald als möglich, — und noch ehe es etwas *öffentlich* produzirt — zur *genauen* Bekanntschaft mit den wesentlichen Regeln der Kunst, d. h. nicht blos mit den mechanischen, sondern auch solchen, die mit anderweitigen Hulfskenntnissen verbunden sind, genöthigt wird. Diese Bekanntschaft müfste aber bis zu einem so hohen Grade von Geläufigkeit gehen, dafs der Künstler sich der Regeln *fast unbewufst* bedient, wie ein geübter Schriftsteller die Regeln der Orthographie oder ein fertiger Klavierspieler die der Fingersetzung und Takteintheilung bey'm Blattspielen anwendet: sonst würde dadurch die Erfindungskraft gelähmt. Aufserdem gehört dazu, dafs man angehenden Künstlern die Wahrheit tiefer an's Herz lege:

„*ächte Originalität* sey nur Abweichung von *hergebrachten Formen*, aber nicht von *Regeln*, die in der *Natur* der Sache *wesentlich* und *fest* gegründet sind; und jede Abweichung von den *letztern* — selbst den unbedeutendsten — können nur dann entschuldigt werden, wenn es ohne sie nicht möglich wäre, ein, im vorliegenden Fall, *noch wichtigeres* Kunstgesetz zu erfüllen, d. h. einen *höhern* Zweck zu erreichen."

Und nun — das Resultat von allem diesem. —

Die Tonkunst hat ein hohres Ziel, als das, die Sinne angenehm zu beschäftigen. Ihre eigenthümlichen Reitze sind bestimmt, das Gefühl der Theilnehmenden zu *veredeln*. Wenn dies nicht überall geschieht, so liegt es theils daran, dafs die Werke der Tonkunst selten von *der* Beschaffenheit sind, wie sie seyn sollten, d. h. weder die Komponisten noch die ausübenden Musiker *Kenntnisse* und *Geschmack genug* besitzen — und dem würde durch eine *ernstliche*, *zweckmäfsige*, *allgemeine* Aufsicht und *Pflege* der Tonkunst von *Seiten des Staats* abgeholfen werden können: theils ist das *Uebergewicht* der *Instrumentalmusik* über den *Gesang* daran Schuld, wodurch der letztre verzerrt und um seine schönsten Früchte gebracht wird: und hieraus folgt die Nothwendigkeit, dem Gesange seine ursprüngliche Würde zu verschaffen. (*Wie* das geschehen könnte, und welche *Hindernisse* sich dabey im nordlichen Deutschlande zeigen — davon ist in einer hierauf folgenden ausführlicheren Abhandlung: „*über die Kultur des Gesanges im nordlichen Deutschlande*" die Rede.)

Recensionen.

Frohe Lieder zur Unterhaltung am Klavier. In Musik gesezt von G. E. G. Kaltenbach, Organist zu Magdeburg. Brandenburg, in der Leichschen Buchhandlung. (Pr. 18 Gr.)

Wenn Hr. K. den, wie es scheint, der Mode wegen angenommenen Flitterstaat abthun wollte, so würde er seiner guten fliefsenden, obgleich auch häufig bekannten Melodien und sonstigen guten Eigenschaften des Fugenkomponisten in der kleinern Gattung wegen, Lieder schreiben, die immer, bey der grofsen Menge ähnlicher Sachen, zu den bessern gehören würden. Es ist kein Zweifel, dafs auch diese vorliegende Sammlung vielen gefallen wird. Unterdefs will Rec. doch Hrn. K. strengere Auswahl seiner Gedanken und mehr Fleifs noch in der Behandlung des Textes anempfehlen, und ihm zu überlegen geben, ob nicht der Beyfall des Kenners mehr werth sey, als die leicht zu erringende Zufriedenheit der Menge gewöhnlicher Liebhaber.

Fehler in der Accentuation (als z. B. S. 16. Anfang des zweyten Abschnitts) sollen weiter nicht ausgehoben seyn, da der Verf. sie wahrlich die letzte Feile zu geben. Erinnert er sich

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. Nº. 32. 1820.

Ueber Saul von Händel.

Schreiben aus Halle. (Fortsetzung von No. 12.)

Der zweyte Theil beginnt mit einem Chore:

Fliehe, höllgeborne Brut, o Neid!
Flieh auf ewig unsre Herz! u. s. f.

Es ist diess Ausdruck des Abscheues, den Saul, vom Neid gefoltert, durch sein Betragen in den Gemüthern erregt hat. Das Chor hat das Eigene, dass der Bass der Begleitung vom Anfang bis zu Ende immer denselben Gang:

wiederholt, wovon blos 7 Takte in der Mitte ausgenommen sind. Es ist die Frage, welcher Gedanke oder welches Gefühl Händel'n hier geleitet habe?

In dem *Alexanders Fest* kommt etwas Aehnliches vor. Denn in dem berühmten Chore:

Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrey

wiederholt der Bass immer die nämlichen fünf Takte. Aber beyde Fälle sind von ganz verschiedener Art. Denn in dem letztern Chore sind über den nämlichen, immer wiederkommenden Basstönen so sehr verschiedene Gänge, Nachahmungen, Ausweichungen u. s. f. angebracht, dass man darüber erstaunen muss. Auch wird durch diesen so ausserordentlichen Reichthum und durch die Fülle der Harmonie die Einförmigkeit des Basses für das Gefühl verdunkelt; so dass man den Nichtkenner vorher darauf aufmerksam machen muss, wenn er sie bemerken soll. Deshalb ist dieses Chor, in dieser Hinsicht, mehr als technisches — aber freilich ganz ausserordentliches — Meisterstück zu betrachten: sein gleich bleibender Bass ist nicht Ausdruck des Gefühls und soll es nicht seyn.

Mit unserm hier vorliegenden Chore hat es eine andere Bewandtniss. Denn, was auf den gleichbleibenden Bass gebauet wird, ist durchgehends ganz einfach. Also auf ein Kunststück kann es hier nicht abgesehen seyn. Auch ist der immer wiederkehrende Bass hervorstechend bemerkbar, und wird dem Gefühle vom Anfang an eingeprägt. Denn gleich in dem ersten Takte tritt der Bass ein, blos von den Geigen im unisono begleitet. Die stäte Wiederkehr desselben soll also klar empfunden werden und Ausdruck des Gefühls seyn.

Das ist sie auch wirklich, und ein sehr treffender. Wenn uns ein starker Abscheu plötzlich ergreift, und nicht noch andere Gefühle sich einmischen, so wirkt derselbe zunächst eine Art von Erstarren. Der Körper biegt sich zwar abwärts, aber dann bleibt er wie eingewurzelt in dieser Stellung; die Stimme wird, wenn auch nicht erstickt, doch, gleich den Sinnenwerkzeugen, mehr oder weniger verschlossen und gedämpft, so dass ihr Klang dem Laute des ä nahe kommt, wo nur eine geringe, immer gleichbleibende Abwechselung von höhern und tiefern Tönen Statt findet. Also, da in unserem Chore ein starker und plötzlich eingetretener Abscheu sich aussprechen soll; so liegt in seinem einförmigen, gleichsam nicht von der Stelle gehenden Basse ein sehr natürlicher und treffender Ausdruck. Der grosse Meister trifft immer das Rechte; oft auch, ohne selber sich dessen bewusst zu seyn.

Nach diesem Chore tritt Jonathan auf, vertraut seinem Freunde, dass sein Leben in Gefahr sey, und setzt hinzu:

Allein, so wahr den Jordans Strom
Niemals zurück zur Quelle rollt,
So wahr soll dir kein Unglück drohn,
Ich schwör' es, Heissgeliebter, dir.

Der Ausdruck ist nicht heftig, oder gar aufbrausend, wie er bey solchen Worten, unter andern Bedingungen, wohl seyn könnte; sondern er ist, bey aller Eigenthümlichkeit, so sanft und gehalten und es mischt sich von dem Tone der Klage gerade so viel mit ein, als es dem weichen Gemüthe, mit welchem Jonathan erscheint, in der Lage, in welcher er spricht, vollkommen gemäss ist. Der Grundgedanke, den der Tondichter ausführt, ist dieser:

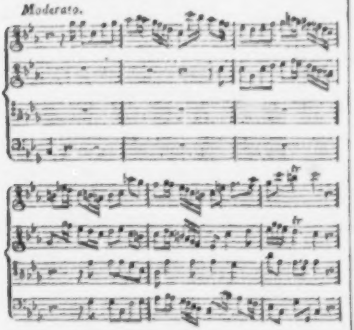

Es ist nicht zu läugnen, dass diese Form mahlend seyn und das Rollen der Wogen des Iordans darstellen soll. So auch nachher in der umgewandelten Gestalt:

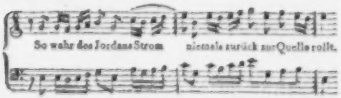

Nun ist man darüber längst einig, dass die sogenannten Mahlereien in den Werken der Tonkunst, wodurch äussere Gegenstände nachahmend dargestellt werden, nur dann zulässig und mit der eigentlichen Schönheit verträglich seyn können, wenn sie zugleich natürliche Ausdrücke der zum Grunde liegenden Empfindung sind; und man hat die Bedingungen, unter welchen sie diess sind und seyn können, entwickelt und bestimmt angegeben. (S. z. B. meine Rhetorik, 2te Ausg. §. 142). Ich glaube nicht, dass diese Bedingungen hier Statt finden, und dass also die vorliegende Mahlerey natürlicher Ausdruck der Empfindung sey. Aber sie macht an sich selbst einen so eigenthümlichen und reizenden Eindruck, dass dieser bey weitem überwiegend ist, und jener Vorwurf, den man ihr machen könnte, wenn er sich auch regt, dennoch sogleich zum Schweigen gebracht wird. —

Auf Saul's befehlerische Frage:

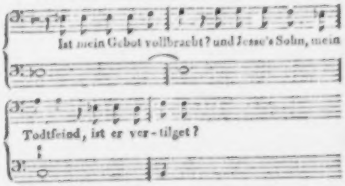

macht Jonathan zuerst bescheidene Gegenvorstellungen (Recit.) und dann (Arie) wagt er, für seinen Freund zu bitten:

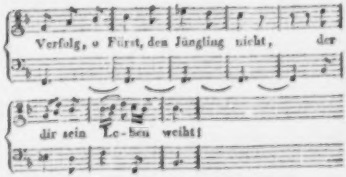

Einfacher, bescheidener und rührender kann ein Kind seinen Vater nicht bitten. Wie wahr und natürlich in Beziehung auf Jonathans Gemüthsart und die Lage, worin er bey Saul's rachsüchtiger Heftigkeit sich befand! Auch die ungemeine Kürze der Ausführung dieser Arie stimmt hiermit vortrefflich überein.

In der Folge erscheint ein Bote von Saul, um David zu suchen und zu dem Könige zu bringen. Sila sucht denselben zu bereden, dass er David krank melden solle. Als dieser aber davon nichts hören will, und vor des Königs Zorne, warnt, spricht ihr Muth und fester Ent-

schluss, für David dennoch alles Mögliche zu thun, in folgenden Worten sich aus:

Nein, lasst Verbrecher erbeben und zagen,
Wenn sich Verfolger schrecklich nahn!
Drohn mir auch Tausend, bewaffnet mit Tode,
Mein schuldlos Herz bleibt unbewegt.
Wie weht ihr Flammenpfeil auch heran,
Erschreckt er meinen Muth doch nie;
Jehovahs Allmacht ist mein Schutz,
Ihr eitler Trotz vergeht vor ihm.

Diese Arie gehört wieder zu den herrlichsten Theilen dieses unsterblichen Werkes. Unübertrefflich wahr ist ihr Charakter, im Ganzen genommen. Denn es offenbart sich in ihr genau derjenige Grad des aufgeregten Lebens und der, sich selbst und dem Himmel vertrauenden, kräftigen Fähigkeit, dessen ein so sanftes und frommes Gemüth, wie Sila, fähig ist, zu dem es sich aber auch in einer solchen Lage, wie hier, alle Mal erhebt. Eben so wahr und trefflich sind die einzelnen Züge, für sich betrachtet. Ich will nur zwey davon herausheben. Zuvörderst gleich der Anfang:

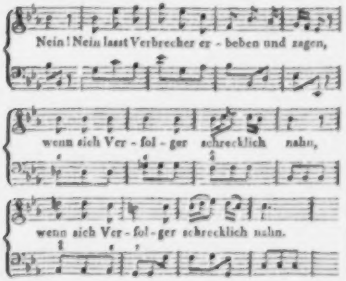

Der erste Ausruf (T. 1 bis 5) ist der Aufschwung des getrosten Muthes eines zarten und keiner Schuld sich bewussten Herzens, der in der Bewegung, wie in der Melodie und Harmonie, lebendig hervortritt. Aber der Muth einer so sanften weiblichen Seele kann nicht der Muth des Mannes, am wenigsten trotzend und herausfordernd seyn. So wie der Gedanke an das schreckliche Nahen der Verfolger vor die Seele tritt, wird sein Aufschwung nicht allein gehemmt, sondern auch niedergeschlagen; das Heitere, was er hatte, wird getrübt, die Festigkeit löset in Weichheit sich auf, die Bewegung vermindert sich. So hier vom 6ten Takte an. Es offenbart sich dies erstens in den, auf weichen Dreyklängen beruhenden, in dieser Verbindung ganz ungemein weichen Sextenakkorden im sechsten, siebenten und achten Takte, so wie in den Dissonanzen vom achten Takte an; zweytens in dem Stillstehen der Melodie im sechsten und siebenten Takte und den dann folgenden sehr kleinen Schritten derselben, statt dass sie im Anfange sprungweise fortgeschritten war; und drittens darin, dass der Gesang unter die Begleitung hinab tritt. Denn vom siebenten Takt an hält sich die erste Geige über der Singstimme. Der grosse Künstler hat alle drey Mittel ganz unvergleichlich benutzt, und der Ausdruck kann nicht sprechender seyn. — Dasselbe gilt von der andern Stelle, die ich erwähnen wollte. Ein wahrhaft frommes Gemüth wird, wenn es seinen Muth wanken fühlt, gar bald zu Gott sich erheben, und in dieser Erhebung wird sein Vertrauen auf den Schutz des Allmächtigen erwachen und unerschütterlich dastehen, wie ein Fels im Meere. Wer sollte das — zumal nach dem unmittelbar vorausgegangenen Anklange des weichen f — nicht lebendig empfinden bey der Stelle:

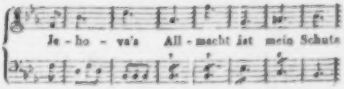

wobey die Geigen in eben so lang gehaltenen Tönen die Singstimme begleiten.

Auch der zweyte Theil wird durch ein fugirtes Schlusschor gar herrlich gekrönt. Saul hat gegen den eignen Sohn, aus Wuth über dessen Freundschaft für David, den Wurfspiess geschleudert, um ihn zu tödten. Trauernd darüber und strafend fällt das Chor ein:

O bange Folgen wilder Wuth, die keine Weisheit ahnet!
Von Gottes Recht reisst sie sich los, kennt heil'gen Pflichten Treue.
Von Missethat zu Missethat stürzt unaufhaltbar sie hinab,
Bis Untergang zuletzt dem Frevler lohnt.

Jede Zeile dieses Chores hat ihre eigene, eben so angemessene, als an sich selbst eigenthümliche Behandlung. Bey der ersten liegt dieser Gedanke zum Grunde:

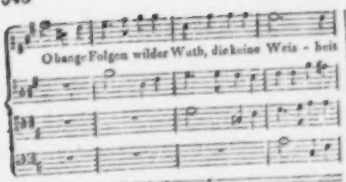

nachher in die weiche Tonart übergehend, und hiernach gehörig abgeändert.

Bey der zweyten Zeile hat der Ausdruck diese Form:

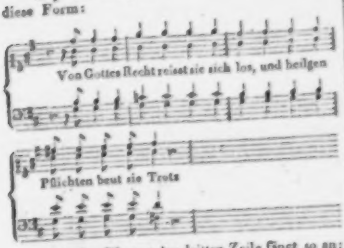

Die Ausführung der dritten Zeile fängt so an:

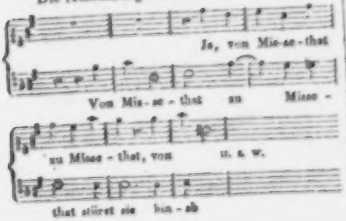

Die vierte Zeile ertönt nach folgender Weise:

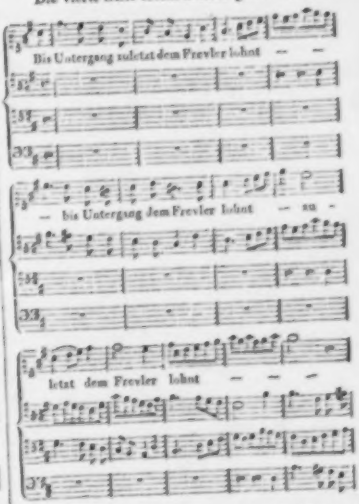

Welch ein überschwenglicher Reichthum! Und welch ein ordnender Geist schwebt über dieser Fülle! Wie wahr ist der Wechsel des Empfindens und Denkens in den Gemüthern durch diese Tongebilde dargestellt! Der Anblick des tödtlichen Geschosses, von der Hand des Vaters nach dem Sohne geschleudert, hat in dem ersten Augenblicke die Gemüther mit Schreck und Grauen erfüllt. Das hält sie nieder; nur Bedauern, aber eben so wehmüthig und innig, als misbilligend, können klagend sie äussern. Das spricht in dem ersten (vorher angeführten) Satze vornehmlich sich aus; theils durch das Herunterfallen in die leiterfremde, falsche Unterquinte, theils durch das so kurz nach einander erfolgende Eintreten der Stimmen. — Aber dieses Bedauern veranlasst eine Betrachtung des Verstandes über ein so strafbares und gottloses Betragen, welche, als Betrachtung, ihrer Natur nach ruhig

ist, und daher in den Worten: Von Gottes Recht reisst sie sich los! sehr natürlich sich ausspeicht; indem die Melodie ganze Takte hindurch liegen bleibt und dann nur sehr kleine Schritte macht. — Natürlich muss nun diese Betrachtung das Gefühl der Missbilligung vermehren. Dieses erhöhete Gefühl regt sich in der zunehmenden Bewegung bey den Worten: Pflichten bent sie Trotz! und gehet dann bey den Worten: von Missethat zu Missethat, schnell in lebhaften Unwillen und Abscheu über, welche Empfindungen durch den Sprung in die Unterseptime, durch die widerstrebende Bewegung und durch den plötzlichen Uebergang in den Dreytakt kräftig sich offenbaren. Endlich macht das durch diese widerwärtigen Empfindungen gepresste Herz sich Luft, und beruhigt sich mit dem Gedanken, dass es eine Gerechtigkeit gebe, die dem Frevel Grenzen setze, und zu rechter Zeit die verdienten Strafen über ihn verhänge. Das angenehme Gefühl hiebey wird durch den Abstich gegen das vorige so erhöhet, dass es vollkommen wahr ist und der Natur getreu, wenn dasselbe bey den Worten: bis Untergang dem Frevler lohnt, in einen freudigen, fast aufjauchzenden Ausspruch sich ergiesst, der überdem auch an sich, blos als Tongebilde betrachtet, in dieser Verbindung einen höchst reizenden Eindruck macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Venedig, im July. Mit Vergnügen, und in der Ueberzeugung, sie werde auch ihnen und ihren Lesern angenehm seyn, theile ich ihnen folgende Nachricht mit.

Keinem ihrer Leser ist der grosse verdienstvolle Meister, Johann Adolph Hasse, unbekannt, und eben die unterrichtetsten und achtbarsten kennen ihn am meisten. Sind auch seine Opern, vielleicht mit Ausnahme einzelner Hauptsätze, wie Hiller deren hat drucken lassen, verklungen; sollte das auch der Fall mit seinen trefflichen Oratorien seyn, wiewohl mit grossem Unrecht und zu wahrem Verlust der ernstern Freunde der Tonkunst — vorausgesetzt, man könnte die grossen und vielen Arien so singen, wie sie gesungen werden müssen, und ehemals wirklich gesungen wurden; sollten also diese seine Werke blos unter die Sammlungen der Kenner und Bildungsmittel der Studierenden verwiesen seyn: so ist doch seine eigentliche Kirchenmusik noch überall, wo man nur weiss, was man will und was man soll in und mit der Kirche, in ehrenvollem, wirkungsreichem Gebrauch, und wird es hoffentlich, wenigstens in den Hauptwerken, immer seyn.

Dieser Hasse nun, in Italien unter dem Namen, der Sachse (*il Sassonne*), ehedem eben so verehrt und berühmt, als in Deutschland, zog sich bekanntlich, nachdem er dem Dienste der damaligen Kurfürsten von Sachsen lange Zeit seine Fähigkeiten und Kräfte gewidmet, in hohen Lebensjahren nach Venedig zurück. Hier hatte er früher vorzüglich glücklich gelebt; hier auch seine gleichfalls berühmte Gattin, Faustina, gefunden: und hier beschloss er, geehrt und geliebt, sein würdiges Leben im Jahre 1783, dem 84sten seines Alters. Im Lauf der seitdem verflossenen 37 Jahre, die mit neuen, wichtigen, hinreissenden Ereignissen, auch für Venedig, fast zum Uebermaass angefüllt waren, hat man nun, wie leicht begreiflich, der Ruhestätte des Entschlafenen so wenig Aufmerksamkeit geschenkt, dass am Ende fast Niemand mehr sie anzugeben wusste; viel weniger hatte irgend Jemand daran gedacht, sie für andere, die dankbar seinen Staub besuchen wollten, kenntlich zu bezeichnen. Im Jahr 1817 aber kam Hr. Kandler als Beamter hieher, ein Deutscher, der, seiner vielseitigen Kenntnisse, seiner Kunstliebe und seiner persönlichen Vorzüge wegen, bey allen, die ihn kennen, in Achtung steht. Er machte sich's, als Freund der Tonkunst, unter andern auch zum Vergnügen, die Grabstätten der grossen Meister Venedigs aus vergangener Zeit — eines Zarlino, Marcello, Lotti, Galuppi, Hasse u. A. — auszukundschaften: bey keinem aber ward ihm dies schwerer, als eben beym deutschen Hasse. Endlich gelang es ihm doch, auch dessen Ruheplatz und zwar in der Kirche S. Marcuola, mit Sicherheit zu erfahren; und da er auch nicht das geringste äussere Merkmal fand, wodurch dieser Platz von so vielen andern sich unterschied: so beschloss er, getrieben von reiner Kunstliebe, auf eigene Kosten dem verehrten Meister ein einfaches, aber anständiges Denkmal zu errichten. Und zwar gewissermaassen ein doppeltes. Er verfasste nemlich eine historisch-kritische Schrift über Hasse

und seine Werke: *Cenni storico-critici sul celebre maestro Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone* — welche er so eben drucken lässt; und liess über Hasse's Ruhestätte einen Denkstein von weissem Marmor aufrichten. Dieser ist einfach, passend, und hat die Inschrift:

IOA. ADULFO HASSE
PRAECLARO HARMONIAE MAGISTRO
NATO MDCXCIX
DEFUNCTO MDCCLXXXIII.

(Hierunter befindet sich eine antike Lyra, mit Verzierungen. Dann:)

NOMINE GRATAE POSTERITATIS
DDD.
FRANCISCUS SAL. KANDLER
MDCCCXX.

Diess Denkmal wurde mit entsprechender Feyerlichkeit gesetzt und geweihet: ein solennes Todtenamt aber, für welches der hochgeachtete Domkapellmeister, Hr. Perotti, das *Requiem* neu componirt hat, wird eben angeordnet und wahrscheinlich bald Statt finden. Das Verdienstliche dieses ganzen Unternehmens (und besonders auch von einem Manne, dem kein namhaftes Vermögen zu Gebote steht) anerkennend, hat schon jetzt die Akademie in Bologna ihm ein Ehrendiplom als ihrem Mitgliede, nebst einem äusserst verbindlichen Schreiben, zugesandt.

Turin, den 1sten July 1820. — Vorgestern nahmen die für den Frühling bestimmten 70 Vorstellungen im Teatro d'Angennes ein Ende. Es wurden daselbst seit Anfang der Jahreszeit vier Opern gegeben, nemlich: *La Cenerentola* (*Aschenbrödel*) von Rossini, Mozarts *D. Giovanni*, *L'inganno felice*, Farse von Rossini, und *Amore e Vanità*, neucomponirt von Tomasone.

Unter den 8 singenden Personen verdienen besondere Auszeichnung: die Sigra Giustina Casagli, prima Donna (Schwedin), Sigr. Bottari, buffo cantante, Sigr. Fusconi, Tenore, und Sigr. Vallesi, buffo caricato; doch wegen wenig Stimme dieser letztere nur als vortrefflicher Schauspieler. *La Cenerentola*, die schon vor zwey Jahren hier sehr gut und mit vielem Beyfalle ist gegeben worden, machte diessmal, besonders durch den vortrefflichen Gesang und das einnehmende Spiel der Sigra Casagli, noch mehr Glück als damals. Diese liebenswürdige Sängerin, die wohl die erste unter ihren Landesmänninen ist, welche die italienische Bühne betritt, hat hier grossen Enthusiasmus erregt. Ihre helle schöne Stimme hat eine bewundernswürdige Schmeidigkeit und Ebenheit; dabey singt sie mit Geschmack und Ausdruck, verbunden mit vollkommener Intonation, deutlicher Aussprache und Wahrheit in ihrem Spiele. Ueberdiess ist sie noch sehr jung. Sie ist für den Herbst und das Carneval beym Teatro Valle in Rom engagirt. — Nachdem sie fast bey jeder der 70 Vorstellungen war hervorgerufen worden, musste sie am letzten Abend (an welchem allein dem hiesigen Publikum erlaubt ist, so etwas zu verlangen) das sogenannte Rondo in der *Cenerentola* wiederholen. Sigr. Bottari ist schon öfter hier mit Beyfall aufgetreten. Seine Stimme ist wirklich sehr schön, und hat einen Umfang von Es bis b oder c im Falsett. Auch er hat viele Geläufigkeit, doch lässt seine Aussprache (in Hinsicht auf Verständlichkeit), wie auch sein Gesang überhaupt, noch einiges zu wünschen übrig, z. B. wo er sich zu unrechter Zeit im zärtlichsten Falsett verliert, oder, um ein Gorgheggio zu körnen (per farlo granito), es so herauspoltert, dass jede Note ihren eigenen Stoss bekömmt. Auch Sigr. Fusconi hat ein schönes Organ, und viel Gutes in seinem Gesange; doch ist er zu kalt und seine Intonation oft sehr abschwebend. Diess letztere mochte wohl von einer auf der Reise sich zugezogenen starken Erkältung herrühren. *La Cenerentola* wurde vors erste 28 mal mit immer vollem Hause gegegeben. Dann kam *D. Giovanni*, der vor vier Jahren hier furore gemacht hat, nun aber, wegen Verstümmelungen in der Partitur und zum Theil schlechter Besetzung, nur acht Vorstellungen erfuhr. — *L'inganno felice* gelangte einstweilen bis zur 12ten Vorstellung, worauf die *Cenerentola* wieder 9 mal gegeben wurde. *Amore e Vanità* fiel durch; beyde der Componist und der Dichter waren offenbar Schuld daran. Es kam also die Reihe wieder an den *Inganno felice* und die letzten 3 mal an die *Cenerentola*, die also 40 mal, und immer mit erneutem Beyfall erschien. —

Vor etwa einem Monate hatten wir hier das Vergnügen, Herrn Franz Stockhausen, einen sehr geschickten Harfenspieler und liebenswürdigen jungen Mann, in einem von ihm gegebenen öffentlichen Concerte zu hören. Sein geschmack-

und ausdrucksvolles Spiel hat auch am königl. Hofe, wo er sich ebenfalls hat hören lassen, sehr gefallen. — Es haben noch einige andere Künstler Concerte in dieser Jahreszeit gegeben, von denen ich aber nur Giovanni Belloli, einen Sohn des berühmten verstorbenen Belloli in Mayland, nenne, welcher ein vortrefflicher Hornist ist, und nun seit Kurzem die erste Stelle seines Instrumentes in der hiesigen königl. Kapelle bekleidet.

Gesammtzustand der königl. Hofmusik in München.

Eingesandt.

Vielen, denen der grosse Ruf des Manheimer und von da nach München versetzten Orchesters nur aus öffentlichen Schriften oder Erzählungen bekannt ist, möchte es wohl nicht unangenehm seyn, einige Nachrichten über sein Werden, Blühen, Schwanken und Sichwiederfinden zu erfahren. Ehe wir in diese Sache eingehen, und zugleich auch die Verdienste, Schicksale, und andere dahin gehörigen Begebenheiten berühmt gewordener Mitglieder desselben, von Stamitz, dem Böhmen, bis zu Rovelli, dem Italiener, herausheben, scheint es uns nöthig, zuerst den Gesammtzustand des Hofmusikpersonals anzugeben. Denn einseitig möchten sonst unsere Nachrichten jenen vorkommen, welche den mehr oder weniger hohen Rang, den ein solches Kunstinstitut behauptet, nicht in der Virtuosität des Instrumentes allein suchen, sondern dafür halten, dass nur ein glücklicher, ächt harmonischer — in dem umfassenden Sinne des Worts genommen — Verein des Gesanges mit dem Instrumente als vollendetes Ganzes sich ankünden darf. Wir legen deswegen unsern Lesern die Uebersicht der gesammten Hofkapelle dar, in der Ordnung und mit Beybehaltung jener Terminologie, wie sie in einer bey Hübschmann in München gedruckten Anzeige enthalten ist, ohne übrigens schon jetzt alle Individuen namentlich anzuführen. —

Die gesammte königl. Hofmusik hat zu ihrem Intendanten den Freyherrn von Rumling, königl. Kämmerer, geheimen Rath und Johanniterordens-Ritter. Sie hat zwey Secretäre, gleichen Namens, wovon der zweyte Oekonomierath und Ritter des Civilverdienstordens ist. Sodann folgt a) Vokalmusik, mit drey Kapellmeistern, dem Herrn Grua, dem bekannten Ritter von Winter, und Blangini, der sich immer zu Paris aufhält, einem Kammermusikus, einem Kammersänger, dem berühmten Hrn. Velluti, und einer Kammersängerin. Ferner gehören zu dieser Abtheilung: 9 Sängerinnen für den Sopran, vier für den Contraalt, mit der Singmeisterin, Dorothea Güthe; — 6 Tenoristen mit zwey, und 8 Basisten mit einem Accessisten; endlich 4 Organisten, worunter einer zugleich Klaviermeister benannt ist. b) Die Instrumentalmusik: sie hat an ihrer Spitze Hrn. Fränzl, als Director, Hrn. Joseph Moralt, als Concertmeister. Sie zählt: 24 Violinen, mit einem Accessisten, den wir nicht zu nennen brauchen, da er selbst dafür sorgt, seinen Namen bekannt zu machen — sechs Flautraversisten, fünf Hautboisten; dann wieder zurück zu den Saiteninstrumenten — Bratschisten sechs, Violoncellisten fünf, eben so viele Fagottisten, und nicht weniger Violonisten. Besonders zahlreich sind: die Waldhornisten und Clarinettisten, sieben Individuen für jedes Instrument. Dazu kömmt noch: ein Posaunist, ein Harfenist, ein Buchhalter, ein Copist, ein mechanischer (Hr. Dulken ist ein ausgezeichneter erfinderischer Kopf, der es mit jedem andern in seinem Fache aufnimmt, folglich kann das Prädicat nicht ihn, sondern nur seine Instrumente, welche freylich ohne Mechanik nicht bestehen können, angehen) Hofklaviermacher, ein Klavierstimmer, und zwey Kalkanten. Zusammen 125 Individuen, jedoch ohne Trompeten und Pauken, diesen so nothwendigen Ingredienzen moderner Musik, welche in vorliegender Anzeige mit gänzlichem Stillschweigen umgangen sind, wovon wir für jetzt die Ursache nicht anzugeben wissen.

Recension.

Abu Hassan, Oper in einem Act. Gedicht von J. F. Hiemer, Musik von Carl Mar. von Weber. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 10 Fr.)

Wer von der frühern Oper dieses Componisten, der *Silvana*, die auf vielen Theatern gegeben und von der auch ein Klavierauszug gedruckt worden ist, auf die Composition dieser neuen Oper dasselbe schliessen wollte, der würde sich irren, ausser darin, dass hier, wie dort, ein eigenthümlicher Geist und eine belebte Ausführung herrscht. Wir wollen die Vorwürfe, die man der Musik zur *Silvana* gemacht hat, als sey sie ohne gleiche Haltung, oft, vornehmlich in Hinsicht auf Harmonie, verkünstelt, in Instrumentation überladen, im Gesange nicht selten über die Gebühr und gegen den Effect schwierig — weder gänzlich verwerfen, noch gänzlich unterzeichnen; wir führen sie nur an, um hinzusetzen zu können, dass sich von alle dem hier gar nichts, dagegen ein wohlerwogener, gefälliger und ziemlich fliessender, darum aber doch nicht gewöhnlicher oder uncharakteristischer Gesang finde; dass die Begleitung zwar immer interessant, aber keineswegs verkünstelt oder überladen; die Harmonie meistens leicht auszuführen, stets leicht zu fassen, und alles in der Art und innerhalb der Schranken abgefasst sey, die diese Gattung mit Recht verlangt, ohne dass darum der jetzigen Stufe der Opernkunst oder auch den Sängern die Gelegenheit benommen worden, sich vortheilhaft hervorzuthun. Da nun zugleich das Gedicht im Ganzen nicht uninteressant und im Einzelnen viel besser geschrieben ist, als bey weitem die meisten deutschen Operndichtungen der neuen Zeit; da die theatralische Aufführung weder besondere Vorkehrungen, noch besondere Kosten verursacht; da das Ganze nur drey gute Sänger (Fatime, Sopran, Hassan, Tenor, Omar, Bass,) und einen nicht ungeübten Chor nöthig macht: so würde man nicht begreifen, warum diese Oper, die doch von Hrn. Kapellmeister von W. schon zu Darmstadt im Jahr 1810 geschrieben worden, noch nicht auf allen Bühnen eingeführt, und, wo sie gegeben, zwar ohne Ausnahme mit Beyfall, aber doch mit mehr oder weniger geruhigem, aufgenommen worden sey, wüsste man nicht, dass jetzt die Menge fast nur Opern will, die entweder obenaus und nirgend an gehen, oder die unmässigen Spectakel, oder auch frazzenhafte Possen enthalten; die Directionen aber, kaum mit einigen Ausnahmen, gänzlich der Menge fröhnen. Das mögen diese denn, bis die ganzen jetzigen Opernkrämereyen, oder — sie selbst zu Grunde gehen: den Freunden der Tonkunst, und besonnenern Sängern und Sängerinnen am Pianoforte aber, die denn auch manchmal etwas Theatralisches vortragen wollen, wird es desto lieber seyn, wenn Opern von der Art, wie dieser *Hassan*, in guten Klavierauszügen erscheinen.

Dieser Auszug nun, vom Componisten selbst verfasst, ist allerdings ein guter: vollständig in den Stücken, vollständig in ihrer Musik selbst, nicht schwer zu spielen und wirklich pianofortemässig. Dabey ist die Einrichtung der Singstimmen im Druck für die Ausführenden bequem; Stich und Papier schön; der Preis mässig.

Das Ganze bestehet aus folgenden Sätzen: Ouverture von mittler Länge, heiter und rasch. Duett, Fatime und Hassan; leicht und scherzhaft. Kurzes, begleitetes Recitativ und ziemlich lange, in zwey Tempos ausgeführte Arie, gut declamirt, belebt und meistens fröhlich. Chor der Gläubiger, sehr charakteristisch: erst derb und trotzig, wie Gläubiger sind, wenn sie Geld wollen, dann geschmeidig und lustig, wie sie sind, wenn sie welches bekommen sollen. Duett, Fatime und Hassan; erst in sanfter, dann in heiterer Zärtlichkeit. (Die beyden Singstimmen sind vorzüglich gut gegen einander gestellt oder mit einander verflochten.) Arie, Fatime; erst sanft und zärtlich, dann (gewissermassen als Polacca) freundlich und gefällig; nicht lang. Duett, Fatime und Hassan; leicht, komisch und tändelnd, in mehreren wechselnden, die Stimmung treffend bezeichnenden Tempos. Terzett, Fatime, Hassan und Omar; lebhaft, ganz dramatisch. Terzett, dieselben Personen, mit Chor; vorzüglich gut gruppirt und verarbeitet, wahrhaft dramatisch und von ausgezeichnetem Effect. Kurzer, rascher Schlusschor, nach Art der französischen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. N°. 33. 1820.

Ueber Saul von Händel.

Schreiben aus Halle. (Beschluss von voriger Nummer.)

Im dritten Theile erscheint eine Zauberin. Aufgefordert von Saul, ihm Samuels Geist aus dem Reiche der Schatten hervorzurufen, wendet sie sich, doch mit Furcht und Widerstreben, an die Mächte des Abgrundes:

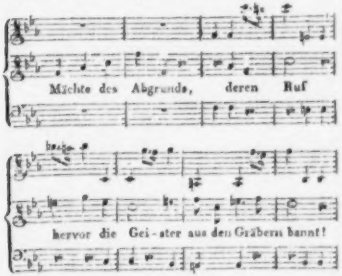

Abgesehen von allem Uebrigen, namentlich auch von der ganz unvergleichlichen Modulation, welche auf den vorliegenden Satz folgt, ist schon die rhythmische Behandlung allein hinreichend, den grossen Meister zu beurkunden. Die Verrückung des Rhythmus in jedem Takte, besonders vermittelst der Begleitung, welche dieselbe durch Sprünge überdem noch auffallender macht, bewirkt hier einen so schneidenden und dem Gefühle widerstrebenden Eindruck, dass wir die höllische Kunstlerin mit ihren finstern, sich selbst widerstreitenden Empfindungen, ihrem menschenfeindlichen Wesen und ihrem gottlosen Thun und Treiben mit den Mächten des Abgrundes, uns nahe fühlen, und dass uns unheimlich zu Muthe wird. Wie viel kann durch ein kleines und einfaches Mittel gewirkt werden, wenn es zu rechter Zeit und am rechten Orte angebracht wird!

Zu dem vorzüglich gelungenen gehören ferner: der Ausdruck der Worte, womit Samuels Geist auf den Ruf der Zauberin erscheint:

Warum ruft dein Gebot mich aus dem Reich der Ruh
In diese Welt der Qual?

und das Chor, welches Sauls und Jonathans Tod beklagt und so anfängt:

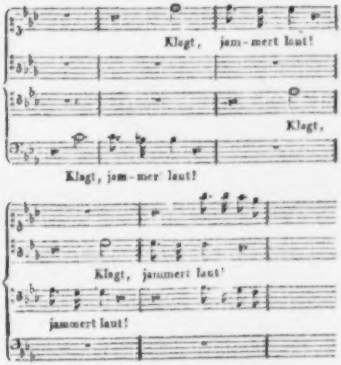

Noch höher aber stehen folgende Schöpfungen:

1) Die Arie:

Der Sonne Glanz erblasst —
Kein Regen tränkt, kein Thau
Benetzt Gilboa mehr!
Euch Hügel hat das Blut der Schlacht getränkt,
Der Edlen Blut! u. s. f.

Es ist David, der um die Gefallenen klagt, und besonders um den heissgeliebten, unvergesslichen Freund. In dem tonischen Ausdrucke spricht die innigste Trauer; aber nicht die widerliche, verzweifelnde schwacher Seelen, sondern die edle, anziehende, zur Theilnahme unwillkührlich reizende eines tief empfindenden, aber frommen Gemuthes, in dem der Friede Gottes wohnt.

2) Das Arioso (ebenfalls Davids Worte):

In süsser Harmonie vereint,
Trennt nicht das Grab der treuen Liebe Bund.
u. s. f.

nebst dem wechselsweise einfallenden Chore:

O banger Tag! Wie fiel den Helden Schaar!
u. s. f.

in eben dem Character, wie das vorige; nur, weil der erste Angriff des Schmerzens vorüber ist, noch sanfter, zarter, schmelzender. Das fühlt man aufs lebendigste gleich bey dem Anfange:

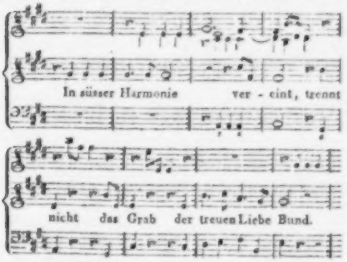

Das Schlusschor — ich versuche nicht, die Empfindung zu beschreiben, in die es mich versetzt hat, und die ich nicht anders als Entzükkung zu nennen weiss. Reichthum und Fülle, Glanz und Hoheit, Wahrheit und Tiefe, technische Vollkommenheit — Alles in überschwenglichem Maasse!

David ist in seinen Schmerz versunken. Nicht um die Aussendinge sich kümmernd, denkt er bloss des theuren entschlafenen Freundes. Das Volk aber jauchzt ihm zu, die Krone anzunehmen, und drängt in ihn, sich an die Spitze zu stellen und die anringenden, drohenden Feinde anzugreifen:

Gürt' um dein Schwert, du Mann der Macht!
Zeuch aus zum Streit, o Held!
Greif an den Feind, greif an!
Triumph erwartet dich,
Retter der Ehre deines Volks,
Erhebe dich, o Held!
Auf deinen Rufen steht
Dein starker Arm, du Schrecklicher,
Macht unsrer Feinde Muth verzagt;
Da Volk auf Volk zu deiner Huld
Sich drängt, beglückt und dein zu seyn!

Der Ausdruck des ersten Gedankens hebt so an:

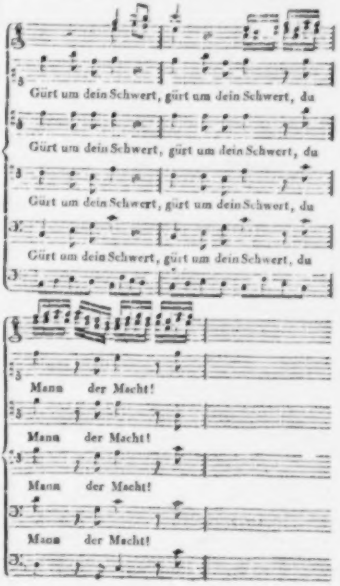

scheinlich jezt selber bemerken wird, und es für das Publikum weiter zu nichts mehr helfen kann.

Zwergfellerschütterungen und Lieder der Freude, von Georg Ernst Gottl. Kollenbach, Organist zu Magdeburg. Halle, in der Rengerschen, Magdeburg, in der Giseckeschen und Brandenburg im Verlage der Leichschen Buchhandlung. (Pr. 15 Gr.)

Der Tittel: *Zwergfellerschütterungen* ist seltsam, wenn von Musik die Rede ist, sogar wenn man ihr das Vermögen des Komischen in höherem Grade zugesteht; noch seltsamer und widerlicher aber wird er, wenn man nach dem Durchspielen und Singen der ganzen Sammlung, wo man sich noch eben so ernsthaft fühlt als zuvor, einen Blick darauf hinwirft. Indefs der Titel mag zum Ankörnen gewählt seyn, wie er will, der Innhalt ist nicht übel. Man kann im Ganzen mit dem Werkchen wohl zufrieden seyn: denn die Melodien sind angenehm und fliefsend, und, was man Deklamation zu nennen pflegt, ist grofstentheils auch gut und an dem Satze nichts auszusetzen. — Die Idee: einen Gesang für die Stimme strophenweise zu variiren, ist wohl nicht unrecht, wenn man dabey blofs Uebung der Stimme im mannigfaltigen Vortrage zum Zweck hat: aber unrecht wurde der Komponist haben, wenn er um eines andern Grundes willen sich dadurch Dank verdient haben wollte. Denn hier z. B., wo die *gute Nacht*, worinn Innigkeit der Empfindung herrschen soll, auf jene Art behandelt ist, mufste man schlechterdings, wenn von dem Verhältnifs des Innhalts zur Melodie die Rede ware, von aller Idee der Zweckmäfsigkeit abstrahiren. Schon die Idee der Nacht, wo der Geist mit seiner Hülle sich zur Abspannung hinneigt, läfst es nicht zu, dafs einer dem andern, in hohen schwellenden Tonen folgendermafsen zusinge:

Durch Stille und Tiefe der Töne sollte man gewissermafsen sinnlich das Bild der Nacht zu erwecken suchen. So etwas mufsten Komponisten bedenken. Doch Rec. bedenkt eben selber, dafs *variirte* Grüfse und Wünsche mitten in der Nacht überhaupt *ultra modum* gehen.

Nachricht.

Darstellung des Musikzustandes im Meklenburgischen überhaupt, und in Schwerin insbesondere.

(Fortsetzung.)

Das Theater war nun der einzige Ort, wo das Publikum die Kapelle hören konnte: denn in den Konzerten auf dem Schlosse war das Arrangement so getroffen, dafs wenige hingehen konnten, oder, wegen der (ganz eigentlichen) Kolbenstöfse des Militairs, nicht hingehen mochten. Im Theater wurden nur kleinere Operetten gegeben. Die erste öffentliche Musik war: das *Te deum* u. s. f. von Schuster. Es wurde am 16 Febr. in der Schlofskirche recht gut aufgeführt. Unter den Sängern und Sängerinnen zeichneten sich besonders Mad. Heine, Lembke, Freese Altistin, und Herr Wahnschaft Bassist, aus. Da die Kirche bey einer solchen Gelegenheit zu klein war, um alle die Hörbegierigen, worunter sich eine Menge Fremder befanden, aufzunehmen: so mufste auch hier der gröfste Theil unbefriedigt zurück gehen. Abends war das 1ste Konzert auf dem Schlofs, wo sich die Herren Braun und Brandt mit einem schönen Doppelkonzert von Heine, vorzüglich ausgezeichnet haben sollen. Den 18ten war die erste französische Vorstellung. Da man, so hiefs es, kein deutsches Theater habe bekommen können: so war mit dem französischen in Hamburg akkordirt: und wir hatten abwechselnd eine Woche Oper, die andere Woche Komodie. Weil aber das Publikum der Sprache nicht soviel kundig war, um alles zu verstehen, und man die Platze erhöhet hatte, so blieb das Theater im ganzen genommen leer. Und hätte nicht *Kaiser Pauls Tochter* täglich neue Bewunderer ihrer seltenen Schönheit dahin ge-

In der Begleitung herrschen Leben und Bewegung. Sehr natürlich; denn ein solcher Zuruf einer grossen, sich drängenden, von heissem Verlangen getriebenen Volksmenge lässt sich nicht anders denken.

Dass es aber kein wilder Taumel ist, worin dieselbe ausbricht, sondern ein überdachtes, sehr wichtiges und ernstes, obwohl eben so angelegentliches Verlangen, was sie in Bewegung setzt, das fühlen wir in der gehaltenen, absetzenden Bewegung der Singstimmen und in dem unerwarteten Eintreten des weichen Dreyklanges von D im Anfange des dritten Taktes. Dieser Dreyklang ist hier sehr glücklich angebracht. Denn er trägt ausserordentlich viel dazu bey, den ganzen Ausdruck in denjenigen Ton zu stimmen, welcher der gedachten herrschenden Empfindung, die darzustellen ist, eigenthümlich angehört. Denn er hat in dieser Verbindung etwas ungemein Ernstes und Ruhiges; und ich getraue mir zu behaupten, dass darin die Unterwürfigkeit und Demuth sich ausspreche, womit die andrängende Volksmenge vor dem gefeierten Helden, in der Anrede an ihn, sich beugt. Hat Händel sich diess bey dieser Stelle gedacht, so hätte er den Ausdruck nicht glücklicher wählen können; denn auch stärker hätte derselbe nicht seyn dürfen, indem diess zu dem Aufschwunge, den die Gemüther genommen hatten, nicht gestimmt haben würde. Hat er es sich nicht gedacht, so hat er es ohne Wahl aufs glücklichste getroffen.

Die Worte: Triumph erwartet dich! werden in dem sichern Vorgefühle des Sieges wahrhaft triumphirend vorgetragen:

Die glänzende Begleitung macht den Ausdruck höchst majestätisch.

Da indessen David auf diesen Zuruf noch nicht zu achten scheint, so wird die bewegte Menge, besorglicher zwar, ihren heissen Wunsch nicht erfüllt zu sehen, aber auch eben darum unruhiger und dringlicher. Die Eifrigsten drängen einzeln nach einander sich hervor, dem Helden ihr Verlangen auszudrücken, und abwechselnd fällt der grosse Haufe zustimmend mit ein; doch Alles in einem noch mehr, als vorher, gemässigten und ehrerbietigen Tone.

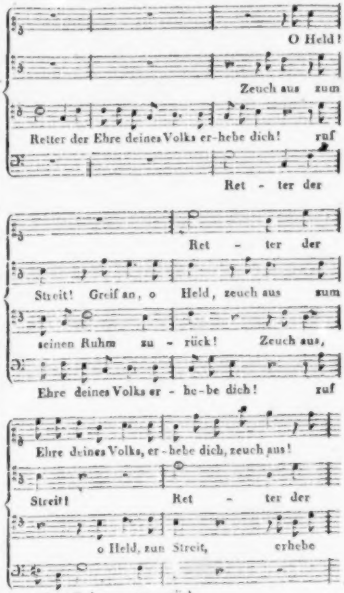

Bey den Worten:

Dein starker Arm, du Schrecklicher,
Macht stolzer Feinde Muth verzagt,

verkündet sich das Gefühl der Hoheit eines solchen Helden, verbunden mit dem Gefühle der stolzen Sicherheit, in der gewissen Erwartung des Sieges unter seiner Anführung.

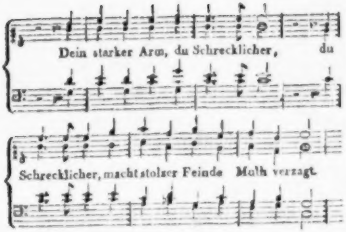

Mit den Worten:

Da Volk auf Volk zu deiner Huld sich drängt,
Beglückt und dein zu seyn,

tritt ein Tongemälde ein, wodurch zweyerley zugleich dargestellt wird. Zuvörderst das Wogen und Treiben der Menge, wo Volk auf Volk sich drängt, und sodann die lebendige und erhebende Freude, von welcher die Redenden sich ergriffen fühlen, und zwar theils eben darum, weil sie sehen, dass alles Volk zu dem verehrten Helden sich drängt und so seine Macht verstärkt, theils darum, weil sie nun ihres heissen Wunsches, dass er sich an ihre Spitze stelle, gewiss zu seyn glauben.

Dass nun diese Freude in dem Ausdrucke hervortreten müsse, erhellet von selbst. Es würde völlig unnatürlich seyn, wenn es nicht geschähe. Sie ist hier die herrschende Empfindung, und muss also in dem Ausdrucke hervorstechen. Gefragt aber könnte vielleicht werden, ob auch das mit Wahrheit und Natur bestehen könne, dass das Wogen und Treiben der heran drängenden Volkshaufen gemalt wird? Ganz vollkommen! behaupte ich. Denn, wenn der Gegenstand, von welchem geredet wird, die Ursache der herrschenden Empfindung ist, also das Gefühlvermögen vorzugsweise beschäftiget, oder wenn es der Hauptzweck des Redenden ist, die Vorstellung von ihm sich selber oder Andern klar und lebhaft zu machen; so kann es in der Declamation des Redners, und folglich auch in einem Werke der Tonkunst, der Natur vollkommen gemäss seyn, wenn ein solcher Gegenstand gemalt, durch Nachahmung der Art seiner Erscheinung anschaulich gemacht wird. (Vergl. meine Rhetorik, 2te Ausgabe §. 142). Diese Bedingungen aber treten hier beyde zugleich ein. Das Heraudrängen der Volkshaufen ist wenigstens die Mitursache von der Freude der Redenden, als der Hauptempfindung, die sie jetzt haben, und es ist in diesem Augenblicke ihr Hauptzweck, dieses Heraudrängen dem David anschaulich zu machen, um seiner desto gewisser zu seyn. Nur darum auch, weil Wahrheit und Natur in dem Ausdrucke herrschen, fühlt man sich so unwiderstehlich hingerissen. Denn Unnatur könnte dies schlechterdings nicht bewirken.

Die Mittel, wodurch der Künstler das Gemälde ausgeführt hat, kann ich hier, wegen Enge des Raumes, nicht klar machen. Auch strahlt dasselbe in einer Herrlichkeit, die sich aus Bruchstücken nicht ahnden lässt. Man muss es in seiner Ganzheit empfinden. Das Aufjauchzen der Freude wird dadurch erhöhet, dass mit den Worten: da Volk auf Volk etc. plötzlich Allegro in Dreyvierteltakt eintritt.

M.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny. *Hofoper.* Herr Bergmann, aus Dresden, giebt auf dieser Bühne Gastrollen. Als Joseph hat er einstimmigen, in der *Zauberflöte* getheilten Beyfall erhalten. Sein mimisches Kunsttalent scheint noch sehr wenig ausgebildet zu seyn. Als Novität sahen wir eine Posse: *Die Zwillingsbrüder*, mit Musik von Hrn. Schubart, der uns bereits als angenehmer Liedercomponist bekannt ist. In diesem seinem ersten dramatischen Versuche scheint er Beethoven nachfliegen zu wollen, und Icarus warnendes Beyspiel nicht zu beherzigen. Vom wahren Gesang ist wenig aufzufinden, wogegen ein verworrenes, überladenes Instrumentspiel, ein ängstliches Haschen nach Originalität, durch immerwährendes Moduliren kaum einige Ruhe gewinnen lässt. Nur der Introductions-Chor, ein Quartett und eine Bass-Arie gehen klar und verständlich hervor, und eben diese Sätze berechtigen auch zu schönen Erwartungen, wenn sich erst die bey Erstlingen nie fehlende Beklommenheit verloren haben, und der talentvolle junge Mann die Selbstän-

digkeit erringen wird, seine eigene, von der Natur ihm so richtig vorgezeichnete Bahn mit Ernst und Fleiss zu verfolgen. Wie Hr. Vogel, der im Cothurn unerreichbare Mime, zur Darstellung dieser Doppelcharaktere sich herablassen konnte, bleibt für den Profanen ein nicht zu lösendes Räthsel. Dass Herr Schubart viele, und für ihn auch sehr thätige Freunde besitze, zeigte die erste Vorstellung; doch diese vergassen wohl, dass zwischen fiasco und furore machen, wie sich der Italiener ausdrückt, noch ein gewaltiger Unterschied, für den Anfänger freundliche Ermunterung der schönste, wohlthätigste Lohn, und hier wie überall der Mittelweg wohl immer der beste sey. —

Theater an der Wien. Die neue Oper: *Die Bacchanten*, von Generali erlebte nur zwey Abende. Auch sie lieferte Belege von Rossini's Plünderungswuth, doch ist manches recht gut, und, die gewissen ausgeleyerten Gemeinplätze, die nun in Italien einmal das Bürgerrecht erhalten haben, abgerechnet, mitunter neu und anziehend; besonders fleissig sind die Recitative gearbeitet, auch finden sich einige effectvolle Chöre und geschmackvolle Instrumentalpartieen. Hr. Weixelbaum gefiel, und musste seine Cavatine wiederholen; weniger sprach diessmahl seine Gattin an, die etwas heiser und erschöpft schien. Dieses Ehepaar beschloss seine Gastspiele mit der *Adelina* bey einem fast ganz leeren Hause.

Im musikalischen Quodlibet: *Der Kapellmeister von Venedig* trat Hr. Obermeyer aus Frankfurt auf; wir hörten zwar keinen Sänger, sahen aber einen humoristischen Komiker. Unter den Mitspielenden verdiente Dem. Friedlowsky Auszeichnung. In der *diebischen Elster* gab Hr. Rökel den Fernando beyfällig. Hr. Jäger, der bey seinem Ausflug in Grätz beynahe vergöttert ward, erschien wieder als Giannetto, und seine herrliche Stimme erregte neuerdings den höchsten Enthusiasmus. —

Kirchenmusik. Unlängst wurde in der Pfarre auf der Laimgrube eine neue Missa von Hrn. Leidesdorf gegeben; Ref. konnte leider nicht gegenwärtig seyn, was er um so mehr bedauerte, als er nach der Cantate: *Die heilige Caecilia*, von diesem fleissigen Tonsetzer, sich auch diessmal einen schönen Kunstgenuss versprach, welche Erwartung, nach der Versicherung anwesender Sachverständiger, auch im vollsten Masse erfüllt wurde. — Am 16ten — dem Jahrestage der Rückkunft des Kaisers — war im Invalidenhause die alljährige Jubelfeyer, wobey Hr. Kapellmeister von Seyfried immer den musikalischen Theil besorgt. Die kirchliche Function begann, wie gewöhnlich, mit dem herrlichen, wahrhaft majestätischen *Te Deum* von diesem Componisten, ein Werk, welches Schreiber dieses bereits schon öfters gehört hat, von dessen erhabener Grösse er aber stets neuerdings ergriffen und zur innigsten Andacht hingerissen wird. Würdiger kann Gottes Allmacht nimmer besungen und gepriesen werden. Am dieses reihte sich eine neue Missa in G, in welcher das streng geführte *Kyrie* in der moll Tonart steht, und die canonisch verstrickten, unermüdet sich nachahmenden Singstimmen, wenn ich nicht irre, bloss vom Violinquartett begleitet werden. Ueberraschend contrastirt damit die volle, glänzende Instrumentenpracht im jubilirenden *Gloria*, — B dur — worin das nach jedem Versicul in pleno Choro immer wiederkehrende: *Gloria in excelsis* von mächtiger Wirkung ist, welche die feurige Schlussfuge auf den höchsten Punkt steigert. In stiller Anbetung bewegt sich das feyerliche *Credo* — G dur — indem die Chöre den Anfang eines jeden Glaubensartikels immer alla capella vortragen, und von den Bläsern in einer sanften Figuration respondirt werden. Erst beym *et resurexit* verändert sich Taktart und Zeitmaass, und der Gesang erhebt sich himmelan, und die Töne schwellen und jauchzen triumphirend, und verkünden den Sieg des Versöhnungswerkes und der glorreichen Auferstehung. Ein Vorgefühl der ewigen Wonne herrscht in dem heilig rührenden, äusserst zarten: *et vitam venturi*, nach welchem der Alt, im Choralstyl das Fugenmotiv beginnend, das bel cäftigende: *Amen* spricht, wozu das Orchester ein *Contrathema* ausführt, und allmählig alle Stimmen sich zum Lobe des Herrn vereinen.

Unter den folgenden Sätzen ist besonders das liebliche *Benedictus* — B dur — und das demüthig fromme: *Dona* — C dur — der höchsten Auszeichnung würdig. Eben so gehaltvoll war das *Graduale*, ein Sopran-Solo — in Es — mit eingewebten fugirten Chören, und das *Offertorium*, ein vierstimmiger Hymnus — in C — gleichfalls mit abwechselnder Chorbegleitung. — Wie vortrefflich das Ganze unter des

Meisters Leitung von einem so zahlreichen Künstlervereine gegeben wurde, lässt sich mit Worten nicht beschreiben; man musste selbst hören, und geniessen. —

Berlin. Uebersicht des July. Am 1sten gab Hr. F. von Rosenstern im Behrendschen Saale ein Concert, und trug darin das Concert von Hummel aus C dur auf dem Fortepiano nicht ohne Beyfall vor. — Am 15ten gab Hr. J. D. Buschmann auf dem von ihm erfundenen Instrument Terpodion (Labesang) Concert. Der Ton dieses neuen musikalischen Tasteninstruments wird durch Reibung und Vibrationen von Holzstäben hervorgebracht. Bey dem Umfang von 5½ Octaven ist die Fülle, Stärke und Weichheit der Töne vorzüglich, und besonders geeignet für Choräle, Adagios und andere langsame Tonstücke; doch sind auch Figuren in schnellerer Bewegung auf dem leicht spielbaren Instrumente wohl auszuführen. Man hörte auf demselben ein Adagio und Variationen von Mozart, eine Polonaise und einen Choral; auch begleitete es die von Hrn. Gern gesungene Arie: *In diesen heil'gen Hallen etc.*

Hr. Carl Unzelmann, vom grossherzoglichen Hoftheater zu Weimar, hat mehrere Gastrollen mit Beyfall gegeben. In Singspielen trat er auf am 2ten als Pedrillo in Mozart's *Belmonte und Constanze*; am 9ten als Papageno in Mozart's *Zauberflöte* und am 12ten als Thomas in Solié's *Geheimniss*. Als Sänger ist er unbedeutend; er gefiel aber wegen seiner Theaterroutine und als Papageno wegen seines portativen Glockenspiels, das er selbst mit grosser Präcision spielte.

Hr. Fürst, vom königl. Hoftheater zu Hanover, gab in der eben erwähnten Vorstellung der *Zauberflöte*, einer der best vorgetragenen Opern dieses Monats unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Musikdirector Seidel, den Sarastro, und seine Partie im Finale des ersten Acts: *Steh auf, erheitre dich o Liebe etc.*; die Arien: *O Isis und Osiris etc.* und: *In diesen heil'gen Hallen etc.* erfreueten sich lauten Beyfalls, der auch Hrn. Stümer nach der Arie: *Dies Bildniss ist bezaubernd schön etc.*, und der Mad. Schulz nach ihrer Arie: *Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc.* zu Theil ward. Am 15ten trug Hr. Fürst die Arien von L. Maurer: *Bist du ewig mir entschwunden*, und: *Ach Laura, nur dich kann ich lieben*, so wie die Scene und Arie aus der ersten Abtheilung der Oper *das unterbrochene Opferfest*, von Winter, im Costum vor. Seine letzte Gastrolle am 21sten war Jacob in Mehul's *Joseph in Egypten*. Sein Organ ist gut, und hat besonders in den Contratönen viele Fülle und Kraft, weniger in den Mitteltönen und in der Höhe; nur sein Spiel und der Vortrag seines Gesanges lassen mehrere Wünsche übrig. Gleichzeitig trug Hr. Hillebrand, vormals Basssänger beym Hoftheater zu Wien, mehrere Arien vor: am 8ten den Monolog und die Arie des Mafferu aus der ersten Abtheilung von Winters *unterbrochenem Opferfest*, und die Arie des Grossseneschalls aus Boyeldieu's Oper *Johann von Paris*, und am 11ten: die Arie von Maurer: *Ach Laura wenn schlägt die Stunde*, die Arie aus der *Zauberflöte*: *In diesen heilgen Hallen*, und die Scene und Arie des Herzogs Ubaldo aus Paer's *Camilla*. Er hat schöne und kräftige Mitteltöne, eine reine und volle Tiefe, angenehme Höhe, ein treffliches Aeussere und einen guten Vortrag: was ihm noch abgeht, ist — Präcision. Der Gesang dieser beyden Basssänger erregte einen lebhaften Streit der Parteyen, der selbst in den öffentlichen Blättern sich kund gab: welcher ist der bessere, um die sichtbare Lücke eines Bassisten auf der Bühne zu füllen? darüber stritten sich die Freunde der Fremden, und keiner bemerkte, dass nur Hr. Fürst in 2 Rollen aufgetreten war, Herr Hillebrand nur einige Arien vorgetragen hatte, und dass es sich hier um einen Sänger im Theater und nicht im Concert handelte. Zwischen den Arien des Hrn. Hillebrand am 8ten wurden Mehul's *Schatzgräber* gegeben, in den Dem. Louise Dietrich, Schwestertochter der verstorbenen Schick, deren Mutter auch vor 18 Jahren als Dem. Hamel Mitglied der Bühne war, als Lucile ihre theatralische Laufbahn begann. Sie hat ein schönes Aeussere und eine schwache, aber herzliche Stimme. Möge sie unter guter Führung den Erwartungen entsprechen, die man sich von ihr macht.

Unter den Zwischenspielen verdient der grossherzogl. Weimarische Hofmusikus, Hr. C. Lobe, Auszeichnung, der am 8ten die von ihm gesetzten Allegro und Variationen auf der Flöte mit Beyfall vortrug.

Zur Berichtigung einer Stelle im letzten Berichte bemerke ich noch, dass der erste Kapellmeister und General-Musikdirector, Hr. Spontini, der sich auch im Auslande des Titels eines General-Ober-Intendanten der Musik bedienen kann, den Vorsitz bey der seit einigen Jahren gestifteten General-Musikdirection der königl. Schauspiele führt, und dass die bisherige Geschäftsführung bei dem königlichen Theater durchaus beybehalten wird, nach der die Generalintendantur den Mitgliedern der Musikdirection, nemlich den beyden Kapellmeistern und den beyden Musikdirectoren, bey besonders zweifelhaften Fällen ein Gutachten abfordert, die entscheidende Bestimmung aber sich ganz allein vorbehält.

Stockholm. Im 10ten Stücke dieser Zeitung findet sich eine Nachricht von hier, welche einer Berichtigung bedarf. Es wird dort eines Concerts der Mad. Mariane de Gregori vom 11ten December mit einigen allgemeinen Bemerkungen erwähnt, die zum Theil sich nicht so verhalten und auch mit einiger Bitterkeit gegen die hiesige Kapelle ausgesprochen worden sind, und ein falsches Licht auf dieselbe werfen könnten; daher hält Unterzeichneter, der die Ehre hat, Mitglied dieser Kapelle zu seyn, es für seine Pflicht, diesen Verdacht zu entfernen. Referent sagt, dass es dem hiesigen Orchester an gutem Willen fehle, fremde Künstler zu unterstützen, aber mit Unrecht; denn an keinem andern Orte kann es fremden Künstlern so leicht gemacht seyn, sich das beste vorhandene Orchester zu verschaffen, als hier, da die Kapelle unter sich übereingekommen ist (sogar Geldstrafe dafür bestimmt, wenn jemand sich weigern sollte), gegen eine geringe Abgabe an die Wittwenkasse, jedem Künstler beyzustehen, der vom Kapellmeister geprüft worden und nur einigermaassen tauglich befunden ist, ein öffentliches Concert geben zu können. Dass dieses der Wahrheit gemäss sey, werden alle reisende Künstler, die hier in den letzten 7 oder 8 Jahren gewesen sind, bezeugen können. Ohnedies kann Mad. Gregori sich keineswegs über Mangel an gutem Willen von Seiten der Kapelle beklagen, die nicht einmahl die Kapelle um Unterstützung angesprochen hat. Man half ihr dennoch, corrigirte sogar erst hier die noch fehlerhaften Orchesterpartieen, und sie wurde nichts weniger als schlecht begleitet, aber sie gestand ja selbst, dass sie nicht sehr musikalisch sey und vielleicht war es diess, was der Referent meinte, schob aber die Schuld aufs Orchester. Auch hatte Mad. Gregori nur wenig oder gar keine Stimme mehr und ich kann daher dem Ausspruche: dass sie alles Lob verdiene, durchaus nicht beypflichten.)

C. A. P. Braun.
Königl. Schwed. Kammermusikus.

Recension.

Der hundertste Psalm von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Man kann den wahrhaft gebildeten Musikliebhabern unserer Tage, und besonders den, fast in allen namhaften deutschen Orten zusammentretenden Singvereinen, gar nichts Rühmlicheres nachsagen, als dass sie, nach und nach immer entschiedener und einmüthiger, die Singvirtuosen ihr meist eitles, glänzend aufflackerndes, aber auch sogleich verpuffendes Wesen ganz für sich treiben lassen, und an Werken, wie das hier genannte, Geist und Kräfte üben, ihren Geschmack veredeln und befestigen, ihre Herzen erheben und erfreuen. Den Verbreitern solcher Werke aber, seyen sie nun blos Herausgeber, oder, wie hier Hr. Clasing, sorgsame Bearbeiter, oder auch Verleger, muss man Dank dafür wissen; denn der baare Gewinn ist, wenigstens jetzt noch, nicht gross, und kann es nicht seyn.

Der hier angezeigte Psalm ist als ein köstliches Werk Händels bekannt und berühmt, seit der Feyer des Utrechter Friedens in London, zu welcher er, mit dem grossen *Te Deum laudamus*, (das von Hrn. Cl. auf dieselbe Weise ausgezogen, in demselben Verlage erschienen) geschrieben wurde. — Man hat ihn, diesen Psalm, damals in London, mit dem *Te Deum* schön gestochen, hernach in die grosse Sammlung der Hauptwerke Händels aufgenommen, und vor etwa funfundzwanzig Jahren ist er von Hiller, mit deutschem Texte, nach Luthers Bibelübersetzung, in Deutschland bekannt gemacht worden. Hillers Unterlegung des deutschen Textes ist

hier ganz beybehalten; und sie ist auch in der That unverbesserlich.

Nicht eine eigentliche Recension des Werks — denn dieser bedarf's nicht, und sie wäre auch hier unstatthaft — aber eine nähere, doch kurze Nachweisung seiner Theile für die, welche es noch nicht kennen, möge uns erlaubt seyn.

Es fängt mit einer nicht langen Einleitung des Chors an, die allerdings gut, doch nur in dem zu Händels Zeit gewöhnlichen Kirchencantatenstyl geschrieben ist. Aber schon mit den Worten: Dienet dem Herrn, S. 4, tritt der colossale Meister in seiner Kraft und Eigenthümlichkeit hervor. Der Satz ist eine ganz freye, fünfstimmige Fuge: aller seiner Freyheit ungeachtet aber von bewundernswürdiger, höchstconsequenter Kunst, und aller dieser Kunst ungeachtet, fasslich bis zur Popularität und von gewaltigem Effect.

Es folgt ein Duett zwischen Alt und Bass, in der würdigen und damals üblichen, gebundenen Duetten-Schreibart. Es nimmt sich zwar auch am Klaviere gut aus, verliert aber doch, in Hinsicht der Begleitung, hier mehr, als sonst die meisten Solos Händels verlieren, und zwar darum, weil die im Original mit bestem Vorbedacht gewählten, verschiedenartigen obligaten Instrumente, die sich kunstreich durchkreutzen und umschlingen, hier zusammenfallen, sich nicht genug absetzen, und mehrere Stellen als blosse Wiederholungen klingen, die es eigentlich nicht sind.

Das Chor: Gehet zu seinen Thoren ein — ist eins der vollkräftigen, kunstreichen, ächtkirchlichen *Allabreve*, in welchen und ihrem Styl sich schon vor Händel die grossen Meister Deutschlands und Italiens gleichsam die Hände reichten. Der Satz ist, mit durchgehends obligater Begleitung, streng, gross und ziemlich lang ausgeführt.

Das Terzett, für Sopran, Alt und Bass: Denn der Herr ist freundlich — im gebundenen Styl sehr fleissig ausgearbeitet, ist ein wunderschönes Stück, das in gleichem Masse den Geist erhebt und bereichert, wie das Herz rührt und erquickt. Alles ist hier, wie der Text sagt, „freundlich"; ist sanft, leicht, lieblich bewegt, mild erheiternd, und doch dabey — welcher Reichthum, welche Tiefe der Kunst, ohne alles, was auffallen oder imponiren sollte! — Bey einer Aufführung dieses Psalms in Leipzig durch Hiller war sein Freund, der treffliche Naumann aus Dresden, gegenwärtig. Innig bewegt sagte dieser, nach Beendigung dieses Satzes, zu Hiller'n: Mein Gott, was sagen sie hiezu? Nichts, antwortete Hiller, als: Gehe hin und thue desgleichen! Ja, wer's könnte! meynte Naumann.

Nach diesem Satze (G moll) greift, in der angefangenen Doxologie der Chor (D dur), achtstimmig, blos in lang ausgehaltenen Akkorden zu der lebhaft bewegten, figurirten Begleitung, mit: Ehre sey Gott dem Vater — aufs tiefste erschütternd in die Seele; ohngefähr, wie das: Würdig ist das Lamm — beym Schlusse des Messias. Diess, eben diess hat kein Mensch so verstanden und so im rechten Augenblick anzubringen gewusst, wie Händel! Freylich, nun es dasteht, in seinen wenigen Akkorden, können wir's alle nachmachen: aber es ist und bleibt auch ein Nachgemachtes, und wird als solches sogleich empfunden! — Nach dreymaligem solchem gewaltigen Ausruf zur Ehre Gottes, ruht der Satz auf der Dominante, und ein sehr lebhaft (fünfstimmig) fugirter, und so glänzend gehaltener Satz, als man sich damals überhaupt für die Kirche erlaubte zu schreiben — macht den kräftigen, feurigen Schluss. —

Der Auszug ist sehr sorgfältig gemacht, die Einrichtung der Stimmen vollkommen zur Bequemlichkeit der Sänger, der Stich deutlich, gross und gut.

Möge das Werk auch in dieser Gestalt sich weit verbreiten, besonders in den deutschen Singvereinen heimisch werden, und mögen da recht viele an ihm finden, was sie, wie oben gesagt, daran finden können!

(Hiezu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № V. 1820.

Anzeigen.

In unserm Verlage ist so eben erschienen ein sehr vollständiges alphabetisches

Register zu den ersten 20 Jahrgängen der allg. Musikalischen Zeitung

in Quart. Preis 2 Thlr.

Wir dürfen hoffen, dass dies Register, wodurch das ausserdem mühsame Nachschlagen der musikal. Zeitung und das Auffinden der so mannigfaltigen, in derselben abgehandelten Gegenstände erleichtert wird, den Lesern und namentlich den Besitzern dieser Zeitschrift, von welchen es so oft und vielfältig gewünscht worden ist, sehr willkommen seyn und dass keiner der letztern die Anschaffung derselben versäumen werde. Für die letztern bemerken wir indess, dass von diesem Register nur eine mässige Anzahl Exemplare abgedruckt worden ist, welche daher bald vergriffen seyn möchte.

Breitkopf und Härtel.

Chanotsche Violinen, Bratschen, Violoncelle und Bogen.

Wir haben von Hrn. Chanot in Paris eine Sendung von Instrumenten seiner Erfindung und privilegirten Fabrik erhalten, welche wir zu den hier bemerkten Preisen verkaufen:

1 Violine	100	Thlr.	Sächsisch.
Futteral dazu	4	Thlr.	—
1 Bratsche	100	Thlr.	—
Futteral dazu	4	Thlr.	—
1 Violoncello	160	Thlr.	—
Futteral dazu	12	Thlr.	—
1 Violin-Bogen	22	Thlr.	—
1 Bratschen-Bogen	22	Thlr.	—
1 Violoncell-Bogen	22	Thlr.	—

Die vorzügliche Güte dieser Instrumente ist durch das amtliche Zeugniss der Akademie der schönen Künste in Paris (die Herren Cherubini, Boieldieu, Catel, Lesueur und Berton) darüber, durch mehrere deutsche Zeitblätter und auch aus der musikalischen Zeitung bereits hinlänglich bekannt.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige, die Herausgabe der Partitur des Oratoriums:

Das Weltgericht von Friedrich Schneider betr.

Sämmtlichen verehrungswürdigen Herren Subscribenten diene hiermit zur Nachricht, dass, zu Folge mancher Hindernisse, die Herausgabe erst zu Ende dieses Jahres erfolgen kann. Die Arbeit ist indess so weit vorgerückt, dass denen Interessenten, welche es wünschen, der **erste Theil der Partitur** zu Michaelis, gegen Einsendung des vollen Subscriptionspreises von 10 Thlr. abgeliefert werden kann, welchem dann die beiden übrigen Theile nebst Titel und Subscriptionsverzeichnis sobald als möglich nachfolgen werden. Auch will ich, wo man eine möglichst schnelle Aufführung meines Werks zu veranstalten gedächte, solche dadurch erleichtern, indem ich sämmtliche ausgeschriebene Stimmen gegen gewöhnliche Copialgebühren zugleich mit der gestochenen Partitur, wenn die Bestellungen deshalb zeitig genug an mich gelangen, abliefern kann. Das Subscriptionstermin auf die Partitur ist noch bis Ende October offen. Samolern ist das 6te Exemplar zugestanden.

Leipzig, im August 1820.

Friedrich Schneider,
Musikdirector und Organist.

Empfehlung.

Ein vorzüglich guter Fagottist, noch nicht 30 Jahr alt, wünscht irgendwo eine Anstellung. Er ist Componist und kann nöthigenfalls auch bei andern Instrumenten gebraucht werden.

Einen gleichen Wunsch hat ein junger hoffnungsvoller Violinist. Auf frankirte Briefe wird gern die gewünschte Nachricht hierselbst ertheilen.

Hildesheim.

G. F. Bischoff,
Musikdirector.

Subscriptions-Anzeige.

Der immer fühlbarer werdende Mangel an wohlgetroffenen Bildnissen der beyden letzten grossen Heroen unserer deutschen Tonkunst, **Mozart** und **Haydn**, deren Andenken gewiss jedem Freunde der Musik heilig seyn muss, veranlasst mich, zu einem Unternehmen die Hand zu bieten, wodurch ich den Wünschen aller Verehrer der grossen Männer zu begegnen hoffe darf. Ich befinde mich nämlich in dem Besitze eines vorzüglich gut getroffenen Bildnisses beyder Meister, und bin entschlossen, dasselbe durch die Hand eines allgemein geschätzten Künstlers, Herrn Hettler, die Büsten derselben in Gyps formen zu lassen. Da indess dieses Unternehmen mit sehr bedeutenden Unkosten verknüpft ist, so sehe ich mich genöthigt, den Weg der Subscription zu eröffnen, um, wenn ich auf diese Weise nur einen Theil der Auslagen gedeckt habe, das Werk sogleich und ohne allen Verzug ausführen zu können. Ich bestimme dafür den gewiss sehr billigen Preis von 4 Thlr. Cour. für jede einzelne Büste, indem ich hierbey bemerke, dass natürlich auch Bestellungen auf die einzelnen Büsten angenommen werden. Wer 6 Abgüsse nimmt, erhält den 7ten frey. Die Subscription, wegen deren sich Liebhaber bei jeder soliden Buch- und Musikhandlung melden können, bleibt bis zum letzten Septbr. offen; nach diesem Termin steigt aber auch der sehr niedrige Subscriptionspreis auf 5 Thlr.

Ich werde bey allen von mir besorgten erhaltenen Bestellungen für sichere und gute Emballage sorgen, und übernehme ich hierbey selbst alle Gefahr des Zerbrechens oder Beschädigens durch die Verpackung. Um aber allen Weiterungen vorzubeugen, setze ich für Emballage, auf jede einzelne Büste, eine besondere nicht im Kaufpreis mit enthaltene, Entschädigung von 16 Gr. Courant fest.

Ich darf hoffen, dass ein solches Unternehmen die gütige Unterstützung aller Freunde dieser beyden Meister der Tonkunst finden werde, und verspreche, dass alles geschehen soll, um die möglichste Vollkommenheit zu erreichen.

Carl Gustav Förster,
Kunst- und Musikalienhändler in Breslau.

Berichtigung des unter No. 18. eingerückten Aufsatzes:

Ueber den musikalischen Verein zu Nürnberg.

Der zarte Sinn, der dem musikalischen Publikum in Nürnberg eigen ist, hat sich in den, von dem daselbst bestehenden musikalischen Verein seit 3 Jahren gegebenen Academien klar ausgesprochen. Unerwartet war das Zuströmen der Musikfreunde, die der grosse Saal, den der Verein zu seinen Vorträgen bestimmt hatte, oft nicht fassen konnte. Eine bedeutende Zahl der vorzüglichsten Dilettanten und Dilettantinnen bahlten um die Huld der musikalischen Muse, und die Auswahl der Stücke entsprach ganz dem Gehalte, worn das Publicum vorgebildet war. Durch eingetretene zufällige Verhältnisse wurden in der Folge mehrere der vorzüglichsten Sängerinnen, welche grösstentheils ihre Bildung dem hiesigen Musikdirector **Blumröder** zu verdanken hatten, mit einem Male abgerissen. Die Wahl der Stücke musste nach den Kräften der übrigen minder geübten Sängerinnen abgewogen werden, wodurch denn allmählige Verminderung der Theilnahme des Publikums, das durch die Instrumentalstücke keinen Ersatz für den Gesang fand, erfolgte, und so musste der Verein den Verfall seiner Anstalt herannahen sehen, die in ihrer Entstehung zu immer höheren Erwartungen berechtigte. —

Der Verfasser des oben bemerkten Aufsatzes irrt zum Theil die Schuld dem Musikdirector **Blumröder** bey, der unter einem grossen Theil der Dilettanten eine Spaltung verursacht und diese zur Zurücktretung bewogen habe. — Da der Verfasser den Grund verheimlichte, der zu dieser Spaltung Veranlassung gab, so darf man nur Ehre das gerechteten Musikdirectors nicht unbemerkt lassen, dass sich die Spaltung nur auf einige Dilettanten beschränkte, die aus zu warmen Eifer für die gute Sache, zu Solopartien sich vordrangen, mit ihren Anforderungen aber aus dem ganz einfachen Grunde dass **Kanzen** unter das Geschlecht der **Singvögel** nicht gezählt werden können, zurück gewiesen wurden. Herr Musikdirector **Blumröder**, der bekanntlich seine musikalische Bildung in München erhielt, und dessen Talenten die Anordnung und Leitung des Ganzen anvertraut war, hat sich durch seinen regen Eifer für die Kunst und durch seine Geschicklichkeit die Achtung des hiesigen Publikums in einem hohen Grade erworben, Seiner unermüdeten Thätigkeit haben wir so manchen schönen Genuss zu verdanken.

Das brave, stark besetzte Orchester hat übrigens unter der sorgfältigen Leitung seines Directors alles geleistet, was man nur erwarten konnte, und mit Vergnügen werden alle wahren Musikfreunde noch oft an diese angenehmen Unterhaltungen zurück denken.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Ries, Ferd., zwo Symphonie arr. pour le Pianoforte
à 4 mains . . . . . 1 Thlr. 22 Gr.
— Marche suivie d'un Rondeau p. le Pforte. Op.
78. No. 2. . . . . 9 Gr.
Steup, H. C., Erste Lectionen für das Pianoforte. . . 1 Thlr.
Kirmair, Variationes pour le Pianoforte. No. 1
bis 26. . . . . à 4, 5 und 6 Gr.
Schulz, A. W., neueste Berliner Balltänze für das
Pforte. 10 Heft. . . . . 8 Gr.
Fodor, A., Variationes p. le Pforte sur un air connu. . 8 Gr.
Frilling, R., Variationen über: Was helfen mir 1000
Ducaten, f. Pforte. . . . . 8 Gr.
— Var. über den Dessauer Marsch f. Pforte. . . . . 4 Gr.
Gelinek, zwo Potpourri tirés des Airs de Tancred,
Jean de Paris et Famille suisse p. le Pforte. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. **N°. 34.** 1820.

Recension.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composé et dedié à Mons: Philippe d'Orville par F. E. Fesca. Oeuv. 12. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Die Anforderungen, welche ein geläuterter Geschmack, so wie die besonnene Kritik, an ein vollkommen Genüge leistendes *Quartett* zu machen berechtiget sind, beruhen gröstentheils auf Originalität in der Erfindung, auf der zweckmässigsten Benutzung und effectreichsten Verwendung der darin wirkenden Instrumente, und vorzüglich auf einer geschickten, sämmtliche Kunstmittel in ihrer vollen Ausdehnung und Mannigfaltigkeit in Anspruch nehmenden Ausarbeitung und Vereinbarung aller Grundideen, aus welchen das Gebäude nach den Gesetzen der Kunst, der Ordnung und der Symmetrie, wohlgefällig dem Schönheitssinne entstehen soll. Diese Gattung von Tonstucken ist bey weitem mehr denn die übrigen reines Verstandeswerk; hier ist es nicht auf einen imposanten Erfolg abgesehen, hier muss die Tonangeberin Mode schweigen, ja verstummen; mit vollem Rechte kann man verlangen, dass die kleine Schaar der Auserwählten, welche Theilnehmer eines solchen Genusses zu werden sich sehnen, auch die Empfänglichkeit dafür mitbringen, nicht nach schaler Sinnenlust geitzen, vielmehr, gewohnt an das wahrhaft Gute, unwillig leichte, oberflächlich behandelte Waare verschmähen würden; mit einem Worte: welche hören, dabey aber auch denken wollen und können. Welch einen ungezügelten Spielraum hat hier nicht die Phantasie? mit welch üppiger Verschwendung darf sie schalten und walten, in der heiligen Begeisterung sich über das Irrdische emporschwingen, und, so wie der Geist von Innen herauspricht, schwelgen im unermesslichen Tonmeer! — Dass die bedeutsamen Prärogative des Kammercomponisten, und hierin die gewaltige Kluft zwischen ihm und jenem, der für die Bühne, für ein, aus differirenden Bestandtheilen complicirtes, grosses Orchester arbeitet. Wenn dieser hundert Nebenumstände der Zeit, der Individuen, des Ortes, der Situationen, der Leidenschaften u. s. f. beachten muss, eben hiedurch in seinem Ideenflug beschränkt wird, noch obendrein recht klug handelt, wenn er gleich dem Theatermahler al fresco aufträgt, die Charybdis der Ministurstriche weislich vermeidet, vielmehr nur in grossen, verständlichen Massen sich ausspricht, so kann im Gegensatze ersterer ins kleinste Detail eingehen, mit den feinsten, subtilsten Nuançen zeichnen, den Faden so lange fortspinnen, als ihn sein Genius nicht verlässt, sorglos folgen dessen freundlichen Eingebungen, und sich die Gebilde *seiner* Schöpfung und ihre Charaktere selbst idealisiren; er wird dennoch verstanden und begriffen werden; in dem beschränkten Raum, auf den er zählt, geht kein noch so zarter Ausdruck verlohren, und die vier Künstler, welche er zu seiner Kunstausstellung in Anspruch nimmt, und von denen er auch, dies wirklich zu seyn, verlangen kann, werden sich unendlich leichter zu einem vollkommen abgerundeten Ganzen vereinen, als im vorerwähnten Falle jenes numerose Heer, welches, obschon von Einem Führer befehliget, dennoch auf einem so extendirten Schlachtfeld operiren muss, dass man sich nur von der Gesammtkraft und den sogenannten Haupt-Coups den günstigen Erfolg versprechen kann. —

Herrliche Muster besitzen wir Deutsche auch nicht minder in dieser Gattung, die so recht eigentlich für einen auserwählten geselligen Zirkel

bestimmt ist. Vater Haydn ging voran; er erschuf gleichsam die jetzt noch bestehende Form: Mozart, ein Heros in Allem, was auf seinen Zauberruf entstand, ist, man möchte behaupten, wohl hier am grössten; mit Riesenschritten wandeln und verfolgen diese Pfade Beethoven, Spohr, Romberg, Onslow und viele andere Meister, im strengsten Sinne des Worts; eben so hat auch unser Tonsetzer bereits Treffliches geliefert, und wenn dies vor uns liegende *Quartett* im Allgemeinen vielleicht weniger Freunde gewinnen, die Theilnahme im geringeren Masse anregen sollte, als jene früher erschienenen, mit einstimmigem Beyfall aufgenommenen, nach Verdienst gewürdigten, so dürfte die Ursache doch wohl nur in dem dustern Colorit zu suchen seyn, in welches das Ganze so zu sagen verschleyert ist, und beynahe gar zu wenig heitere Momente entfaltet. Eine nähere Beleuchtung soll diesen Ausspruch rechtfertigen. —

No. 1. *Allegro moderato*, ♩ D minor, ist auf folgendes Thema gebaut:

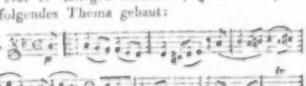

worunter die andern Stimmen in der Gegenbewegung, die Harmonie durchbrechend, wie gehüllt in ein mystisches Dunkel, recht unheimlich umherwogen, sodann in der Dominante einen Abschnitt bilden, von wo an durch eine sechszehntheilige Triolenfigur:

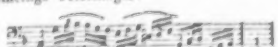

alternirend zwischen Bass und Oberstimme, und einer andern, sich nachahmenden:

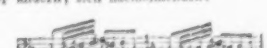

in das Ganze erst gewissermassen ein regsames Leben kömmt, ohne — um hier ein homogenes Gleichniss anzuwenden — deswegen aus der Rolle zu fallen, denn das Tonstück verfolgt dennoch in seinen Grundzügen sowohl, als in der ausstattenden Zuthat das ursprünglich vorgesetzte Ziel, und mahlt ein von heiligen, fremdartigen Leidenschaften aufgeregtes Gemüth, welches, uneins mit sich selbst, gegen diese mit aller Gewalt ankämpft, um zuletzt dennoch dem unversöhnlichen Schicksale seufzend zu unterliegen. Was die Kunstausarbeitung dieses Satzes betrifft, so verbürgt besonders die Durchführung des, mit harmonischen Combinationen und Wendungen fast zu liberal bereicherten, zweyten Theiles viele contrapunktische Gewandtheit, und ungemeine Kenntniss der Instrumente, was auch jene um so weniger befremden wird, denen Hr. Fesca als einer unserer ausgezeichnetsten Violin-Virtuosen bekannt und werth geworden ist. In dieser Hinsicht will daher auch diese Composition von allen vier tüchtig beschäftigten Spielern recht wohl eingeübt und zusammenstudirt seyn, wenn sie dem Hörer so klar eingehen soll, als es der Verfasser zu wünschen und zu verlangen berechtigt ist. — In No. 2. *Larghetto* D ♯ wird gleichsam der Antipode seines Vorgängers aufgestellt; die Stürme des Lebens schweigen, die gefolterte Seele hat ausgerungen, überwunden der Erdenleiden Drangsale; hier weht ein sehnsuchtsvolles Schmachten, Ergebung und stille Heiterkeit, ein Hinstreben nach Ruhe und Frieden: — so spricht gleich das einleitende Thema:

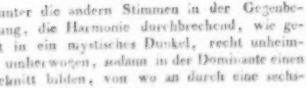

Natur, Gefühl und Ausdruck, den Weg zum Herzen sich bahnend, und dieser Farbenton ist, in innigen Einklang mit dem genuinen Nebenideen, das ganze Stück hindurch unverrückt festgehalten. — No. 3. Der *Menuetto*, D moll, hat wieder einen leidenschaftlicheren Anstrich, und wird nur einigermassen gemildert durch das sanft dahinglcitende *Trio* in B dur, das meist in ganztheiligen Noten fortschreitet, und vorzüglich wegen der häufig eingeflochtenen enharmonischen Tonverwechselungen durchaus rein vorzutragen, und eben deshalb nicht gar so leicht auszuführen ist. — Das *Finale*, No. 4. D moll ♯, ist gleichfalls zweytheilig gearbeitet, und auf folgendes Motiv gegründet:

lockt, so würde es oft ganz unbesucht geblieben seyn. Und in der That hätte bey einer so ausserordentlichen Gelegenheit, wo der treue Unterthan alles that, um seine künftige Landesmutter ehrfurchtsvoll zu bewillkommen, die Entrée frey, oder doch zum allerwenigsten nicht erhöht seyn sollen! Es wurde zuerst gegeben: *l'union de l'hymen et de l'amour, divertissement en un acte, mêlé de chants de danses, par Mr. Flumtet.* Darauf folgte: *la caravane du Caire, grand opéra en trois actes, orné de ballets, musique de Grétry.* Das erste war ein Gelegenheitsstück, und eine von vielen Komponisten entlehnte und schlecht arrangirte Musik. Die darauf folgende Oper enthielt viele schöne und originelle Stellen. Das Orchester exekutirte recht gut, und spielte besonders, was eine fast eben so seltene, als grosse Tugend ist, während der Singstimme, sehr schwach. Es wurden in der Woche noch 2 Operetten gegeben. Den 23sten war das zweyte Konzert, worinn man dem ganzen Orchester, bis auf die Trompeten, musste alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Der Anfangs-Simphonie folgte eine Arie von Righini, gesungen von Madame Heine. Diese talentvolle Sängerinn ist als ehemalige Madm Benda zu sehr bekannt, als dass ich weiter etwas zu ihrem Lobe zu sagen brauchte. Ihr folgte Hr. Braun mit einem Oboe-Konzert. Es ist wohl nicht möglich, dies Instrument mit mehr Delikatesse und Feinheit zu blasen, als es von diesem würdigen und bescheidenen Künstler geschieht. Gleichheit herrscht von den tiefsten bis zu den höchsten Tönen, wovon ihm nie ein einziger überschlägt: und seine Passagen rollen, verbunden mit dem besten Vortrage, fort, dass man hingerissen wird. Er schreibt sich meist seine Konzerte selbst, und weiss den Zuhörer auch durch angenehme Kompositionen zu überraschen. Nach ihm sang Mad. Lemke eine Bravourarie von Paisiello. Wenn diese Sängerinn noch viel lernen *will*, so kann sie es bey ihren Anlagen und natürlichen Talenten, noch weit bringen. Auf sie folgte Hr. Sperger mit einem Konzert auf dem Contrabass, und leistete auf diesem Instrumente, was nur immer möglich ist. Aber was *ist* da möglich? Ich weiss nicht, ob ich Recht habe: mir will ein solches Konzert nie gefallen. Die Solostimme liegt fast immer unter dem Akkompagnement: man hört fast nie einen Grundton, woraus die Harmonie entsprungen ist. — Wäre ein solches Solo ein vierstimmiger Satz, wo sich der *cantus firmus* in jede Stimme versetzen liess: so würde es — ob es gleich auch ermüdend wäre, die Hauptstimme beständig im Bass zu hören, sich doch eher anhören lassen und richtiger klingen: so aber ist es eigentlich — nichts, und man kann sich nur über das sauere Stück Arbeit des Solospielers verwundern. Hr. Sperger ist übrigens auch ein sehr guter Ripienist, der durch seinen kräftigen Bogenstrich ein ganzes Orchester zu leiten vermögend ist. Nun sang Hr. Lemke eine Arie aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart: und es war mit Mozarts Worten gesprochen: „halter nicht auszustehen." Die Trompeten bliesen ihr häufiges solo elend. Den Beschluss des Konzerts machte die prachtvolle Ouverture aus der *Ariadne* von Righini. Schade dass Herr Cellotino das Tempo zu langsam nahm! Am Flügel akkompagnirte die verwittwete Frau Kapellmeist. Westenholz. Sie ist (wie von ihren Reisen bekannt) eine brave Klavier- und Harmonikaspielerinn, und verbindet damit auch viele gründliche Kenntnisse. Unter denen in der Folge gegebnen Operetten gingen, in Ansehung der Musik, *Les petits savoyards* am schlechtesten. Die Flöte! ach die unreine Flöte! —

Den 6ten gab der *berühmte Violinist* Scheller ein öffentliches Konzert. Dieser Mann kam hier in der grösten Dürftigkeit an, und hatte so gar sein Instrument verkauft. Sein, nach gewöhnlicher Weise sehr auffallendes Betragen, konnte ihm unter den Kapellisten wenig Freunde machen. Niemand unterstützte ihn. Er musste sich mit den wenigen Stadtmusikanten behelfen, und es ging alles unter aller Kritik. Hr. Scheller selbst spielte mit Verdruss und hatte im Solo genug zu thun, seine traurigen Akkompagnisten im Takte zu erhalten. Sein kleines Auditorium fand es Unrecht, ihn so ganz ohne Unterstützung gelassen zu haben; und veranstaltete ihr

Viol.

Mit diesen wenigen Noten reicht der verständige Componist vollkommen aus, indem er sie mit der grösten Mannigfaltigkeit in den verschiedensten Gestalten und Formen bald ganz, bald theilweise immer wieder bringt. Zum Beweise, und unterrichtendem Vergnügen nur einige erklärende Beyspiele davon:

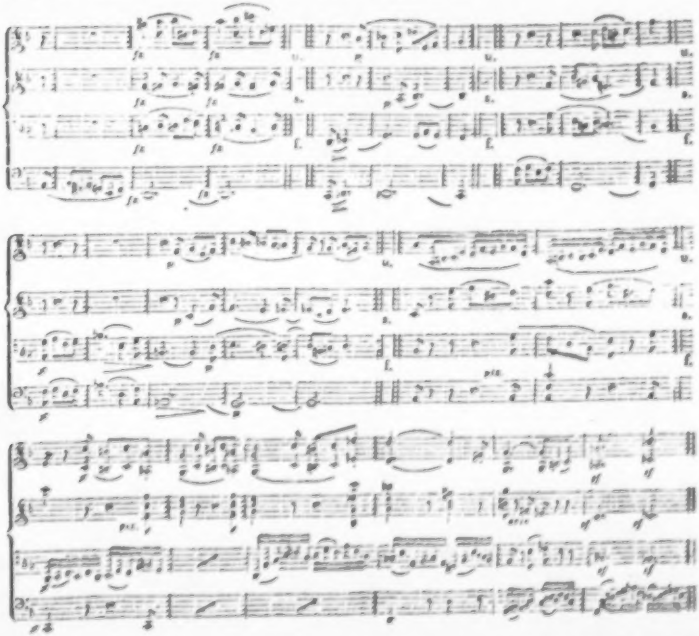

Man sieht, mit welcher Sachkenntniss, wie fleissig und geschmackvoll unser Autor sein Thema zu benutzen versteht, und wird versuchs, diesen Satz nebst dem sentimentalen *Larghetto* den übrigen bey weitem vorzuziehen. Noch wird die gemüthliche Stimmung dadurch vermehrt, dass in der Hälfte des 2ten Theiles die harte Tonart mit jenem durch Abwechselung stets vorbereitenden Reitze eintritt, und es wäre denn doch noch auf Regen Sonnenschein, einem trüben, wolkenschwangern Nebelmorgen ein saurer Sternenabend gefolgt; abermals hätte sich das

Sprüchlein: Ende gut, alles gut! erprobt befunden, und somit haben auch wir uns einer sehr angenehmen Pflicht entledigt, und können für diesmal von unsern verehrten Lesern wohl nicht bündiger Abschied nehmen, als in jener Chiffre-Sprache, womit der Verfasser sein Werk beschliesst:

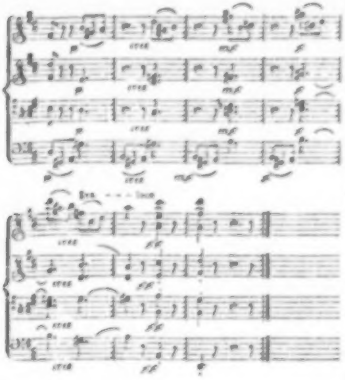

Nachrichten.

Cassel. Unsere Oper hat seit Ostern vorigen Jahres durch die Eintritte mehrerer neuer Mitglieder sehr gewonnen. Willkommen waren jedem Kunstfreunde Herr Berthold, Dem. Reuter und Herr Grösser. Herr Berthold, schon einige Jahre früher die Zierde unserer Bühne, trat an die Stelle des Herrn Meyer, Dem. Reuter an die der Mad. Köhler, und Herr Grosser an die Stelle des Hrn. Schmale. Alle Hauptfächer, das komische ausgenommen, waren gut besetzt. Erst im Spätjahre wurde Hr. Wüstenberg als Komiker engagirt, nachdem dies Fach geraume Zeit offen gestanden hatte. Das Publikum war nun für die Oper zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Mehrere Opern z. B. *Figaro*, *Don Juan*, wurden auch vorzüglich gegeben. Zu klein war aber leider das Repertoire der gangbaren Opern, und unter diesen wenigen stand *Tancred* als die Lieblingsoper auch unserm Publikums obenan. Stücke aus dieser Oper hört man hier allenthalben und zum Ueberdruss. Selbst in einfachen Gesängen hört man Rossini'sche Schnörkeleyen, welches man italienische Schule nennt. Diese Art zu singen hat an einem hiesigen Singlehrer seit Kurzem einen grossen Protector gefunden. Neue Opern sehen wir fast gar nicht. Weigl's *Corsar*, den Mad. Guhr zu ihrem Benefiz gab, soll schon vor mehreren Jahren, und zwar sehr gut, hier aufgeführt worden seyn. Die einzige neue Oper war also die *Räuberburg* von Kuhlau, bey deren Aufführung ich jedoch nicht zugegen war: ich beschränke mich deshalb hier darauf, den Bestand unseres Opernpersonals seit Ostern v. J. mitzutheilen.

Unsere erste Sängerin ist Madame Guhr, eine brave Künstlerin, deren Stimme viel Umfang und Stärke hat. Ihre Höhe ist gut, die Tiefe minder schön. Schade, dass ihre Stimme, sobald sie dieselbe forcirt, schneidend wird. Hinsichtlich des sorgfältigen Studiums ihrer Partieen verdient sie vorzügliches Lob.

Zweyte Sängerin: Dem. Reuter. Von der Natur mit allen wünschenswerthen Anlagen ausgestattet, kam diese junge, vielseitig gebildete Künstlerin zu Ostern v. J. vom Nürnberger Theater zu dem hiesigen. Sie trat zuerst als Tancred, dann als Mirrha und zum drittenmale in einem Schauspiele auf. Als Mirrha wurde sie hervorgerufen und erntete den verdienten Beyfall. Ihre Stimme hat viel Rundung, ist sehr angenehm, sehr biegsam, und von bedeutendem Umfange. Mit unglaublicher Leichtigkeit überwindet sie die grössten Schwierigkeiten. Hätte sie in ihrem Gesange etwas mehr Portamento, stünden die Mitteltöne ihrer Stimme (die Tiefe des eingestrichenen a bis zum zweygestrichenen cis hat etwas Rauhes) zu ihrer schönen Tiefe und Höhe mehr im Verhältnisse, so wäre sie eine der vorzüglichsten Sängerinnen Deutschlands. Mit ihrem wirklich seelenvollen Gesange verbindet sie ein eben so schönes Spiel. Jede ihrer Darstellungen, jeder Ausdruck ihrer Empfindungen ist wahr, nichts übertrieben, nichts verkünstelt; daher jeder Zuschauer, unwillkührlich mit fortgerissen, mitfühlt und empfindet: das Höchste, wornach die Kunst streben soll, und zugleich

der schönste Lohn für den Künstler. — Dass diese liebliche Erscheinung im Anfange ihres Hierseyns oft mit gewöhnlichen Theaterkabalen zu kämpfen hatte, lässt sich denken. Diesen wird sie nun auf immer entgehen, denn sie verlässt, um sich zu verheyrathen, ihre theatralische Laufbahn. Für die Bühne ein unersetzlicher Verlust, für die Dilettantenwelt vielleicht ein grosser Gewinn. Als Fanchon spielte sie zuletzt. Man hoffte, sie als Tancred, in der Oper gleichen Namens, noch einmal zu sehen; aber eine Unpäßlichkeit (?) der Madame Guhr vereitelte diesen Wunsch.

Dritte Sängerin: Madame Groesser. Ihr fehlen die meisten Eigenschaften, welche einer Sängerin und Schauspielerin unentbehrlich sind. Sie hat ein schwaches dünnes, Stimmchen, wenig musikalische Bildung und dramatisches Talent. Ihr Gesang, welchem Ausdruck fehlet, lässt nicht nur kalt, sondern er wird auch oft durch Mangel an reiner Intonation unangenehm. Man sagt, sie werde in Zukunft die Partieen der Dem. Reuter übernehmen. In wiefern sich dies bestätigt, wird die Zukunft lehren.

Vierte Sängerin: Madame Vettweiss. Ist nicht ohne Talent, hat vielen guten Willen, ist aber leider in jeder Hinsicht noch sehr zurück. Sie hat die allgemeine Meinung so gegen sich, dass, so wie sie auftritt, das Missfallen des ganzen Auditoriums sich stark, und oft auf unrechtmässige Weise, äussert. —

Erster Tenor: Hr. Lieber. Hat musikalische Kenntnisse und Bildung, doch fehlt ihm das Nothwendigste: Stimme. Nur wenig Töne über eine Octave hat er an Bruststimme: schon beym eingestrichenen d fangen die Fisteltöne an. Diesen Mangel sucht er durch freye Zusätze und Manieren aller Arten, welche oft sehr übertrieben und unnatürlich sind, zu ersetzen. Sehr wünschenswerth wäre es, dass er sich der Triller enthielte; denn sein Triller ist nicht die Bewegung zweyer Secunden, sondern die zitternde Bewegung eines Tones. Er ist seit einiger Zeit als Singlehrer bey einer hohen Familie engagirt. Ein Hr. Hasloch sollte daher seine Stelle bey der Oper ersetzen. Er missfiel aber, und ist deshalb schon wieder verschwunden.

Zweyter Tenor: Herr Groesser. Ein junger Mann von einem Talente, das einer höhern Ausbildung werth ist, die ihm aber jetzt noch fehlet. Seine Stimme hat viel Klang und einen seltenen Umfang. Die Töne sind nur nicht gleich; unverhältnissmässig stark sind seine Mitteltöne (ungestrichenes G bis eingestrichenes e) gegen seine Tiefe und Höhe. Gewandtheit, reinere Intonation und Vortrag sind die Vorzüge, nach denen er noch zu streben hat. Zwar hat er sich während seines Hierseyns merklich gebessert, jedoch bleibt ihm noch viel zu thun übrig. Beharrt er aber mit Fleisse in der Ausbildung seiner schönen Anlagen; so wird die deutsche Bühne in Zukunft sich eines würdigen Mitgliedes an ihm zu erfreuen haben.

Erster Bass: Herr Berthold. Dieser Künstler sollte, wie ein übelwollendes Gerücht verkündet hatte, seine Stimme verlohren haben. Vom Gegentheil überzeugte uns aber, zu unser aller Freude, seine schöne Kernstimme, als er in *Camilla* den Herzog sang. Er ist einer von denen, die nicht in einem bunten Gemische von Tönen, sondern durch edle Einfachheit im Vortrage, und durch ein wohldurchdachtes Spiel den Beyfall eines bessern Publikums zu erlangen streben. Möge er noch lange bey uns verweilen; gern wird ihm jeder Kenner und Kunstfreund den verdienten Dank zollen.

Zweyter Bass: Herr Vettweiss.

Buffon: Herr Wüstenberg. Als Sänger mittelmässig, als Komiker vortrefflich.

Der Singechor *) bey dem hiesigen Theater ist über alle Beschreibung schlecht. Einige junge, auch einige alte Damen, welche zum Theil zugleich beym Ballet — das an Erbärmlichkeit mit dem Chor wetteifert — activ sind, von denen keine weder Stimme noch musikalische Kenntnisse zu haben scheint, machen den Sopran aus. Der Alt, oft sehr hörbar, ist mit Schulknaben besetzt. Der Tenor wird meistentheils von denen gesungen, welche noch kurz vorher Alt sangen, vielleicht noch im Mutiren begriffen sind. Ein reiner Ton

*) In frühern Zeiten soll der Singchor vortrefflich gewesen seyn. Junge Leute vom hiesigen Schullehrer-Seminarium waren damals verbunden, in Opern mitzusingen. Dieser Chor hat aber, wie ich höre, in westphälischen Zeiten sein Ende erreicht. Warum wird aber Hr. Dr. Grotheim, der jetzt bey dem Seminarium den Singunterricht ertheilt, nicht angehalten, wieder ein Chor, wie es vormals war, zu errichten?

von dieser Stimme gehört zu den Seltenheiten. Der Bass ist sehr schwach besetzt. Das Schreien (Singen kann man's nicht nennen) dieses Chors muss man also mit anhören, will man die Oper besuchen. Nicht selten ist es der Fall, dass dieser Sänger-Haufen, wenn ihn ein heiliger Eifer befällt, lange Reihen von Takten hindurch zwey Töne höher singt, als das Orchester spielt.

Kapelle. Kapellmeister: Herr Guhr, als Künstler und Componist rühmlichst bekannt. Als Director der Oper, welche hier sein Wirkungskreis ist, verdient er das grösste Lob. Man kann ihn mit Recht unter die vorzüglichsten Directoren Deutschlands zählen. Das unter ihm stehende Orchester, wiewol es grösstentheils nur aus mittelmässigen Musikern besteht, hat sich unter seiner Leitung unglaublich vervollkommnet.

Das Orchester selbst besteht theils aus einigen wenigen Mitgliedern der vormaligen westphälischen Kapelle, theils aus Garde-Hoboisten, theils aus Stadtmusikern, und endlich aus Dilettanten. Die vorzüglichsten sind: der Hr. Concertmeister Barnbeck ein verdienstvolles Mitglied, Hr. Ruhe, Goebel, Cattus S., Albrecht, Knauf, V. Wagner, Koerner, Scharfenberg und Schubank.

Durchreisende Sänger und Sängerinnen sahen wir im verflossenen Jahre nur wenige, namentlich die Herren Hasloch, Vater und Sohn, Dem. Kreemer und Hrn. Muhling. Hr. Hasloch (der Vater), Kapellmeister in Darmstadt, vormals Unternehmer des hiesigen Theaters, brachte seinen Sohn, dessen theatralische Laufbahn hier beginnen sollte, hieher, und gab bey der Gelegenheit nur eine Gastrolle: den Tapezier in *Fanchon*. Nach beendigtem Singspiele wurde er hervorgerufen, wohl mehr der alten Anhänglichkeit, und der frühern Verdienste um die hiesige Bühne, als der gegebenen Rolle wegen. — Vielleicht würde er noch mehrere Gastrollen gegeben haben, wenn nicht nach dem unerwarteten Hinscheiden unserer geliebtesten Churfürstin die Bühne auf einige Zeit hätte geschlossen werden müssen. —

Herr Hasloch (der Sohn) gab den Joseph, in der Oper gleichen Namens, und Don Octavio in *Don Juan*. Er missfiel in beyden Rollen, und hat uns deshalb bald darauf wieder verlassen.

Eben so hat uns auch Dem. Kreemer, von Hannover kommend, leider schon wieder verlassen, freylich nicht aus dem Grunde, der Hrn. Hasloch dazu bewogen haben mochte, sondern wahrscheinlich darum, weil sie zu sehr gefiel: ein Umstand, der einzelnen Individuen missfiel. — Sie ist eine vorzügliche Sängerin, die sich nicht nur durch eine anmuthige, besonders in der Höhe schöne Stimme, sondern auch durch kunstgebildeten Gesang, und lobenswerthe Präcision im Vortrage, auszeichnet. Als Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris*, trat sie zuerst auf. Kaum war die Arie: *Welche Lust etc.* halb beendigt, so erschallte schon der lauteste Beifall, welcher nach gänzlicher Beendigung derselben noch rauschender wurde. Die Romanze: *Der Troubadour etc.*, welche sie vorzüglich schön sang, musste sie wiederholen. Hr. Groesser, als Johann, gefiel, und Hr. Wuestenberg gab den Seneschall unübertrefflich.

Die zweyte Gastrolle der Dem. K. war die Myrrha im *Opferfeste*. Ungeachtet verschiedene Mitglieder, wie z. B. Hr. Berthold, welcher den Mafferu meisterhaft gab, ihre Schuldigkeit thaten; so ist es doch unangenehm, sagen zu müssen, dass diese Oper hier nie schlechter gegeben worden ist. Es schien gleichsam darauf angelegt, dass die Oper, und mit ihr Dem. K. durchfallen sollte. Missgriffe aller Art fielen deutlich in die Augen. So sang z. B. Hr. Wuestenberg (der sonst so brave Komiker) den Luka. Ein gewisser Hr. Vogt (Chorist) den Rocca! — Wegen Krankheit des Hrn. Lieber musste Hr. Groesser den Murney übernehmen. Er that sein Bestes; doch stand er hier nicht an seinem Platze. Selbst Herr Kapellmeister Guhr, der sonst so brave Operndirector, schien am Dirigiren den Abend keinen Gefallen zu haben. Die Ouverture hörte er ruhig mit an, ohne auch nur Miene zu machen, selbst bey schwankendem Takte, den Taktirstab zur Hand zu nehmen. Ein gleiches that er bey der Introduction und den meisten anderen Stücken der Oper. Die meisten Tempos wurden auffallend vergriffen. So war z. B. das Duett: Wenn mir dein Auge strahlet etc. schläfrig langsam, das Duett: Mich machen Furcht etc. und das erste Tempo des letzten Finals übertrieben schnell. Dem ungeachtet gefiel Dem. K. dennoch, und erntete den verdienten Beyfall, besonders bey der Arie: *Ich war, wenn ich erwachte etc.* welche sie trefflich vortrug. Eben so musterhaft sang sie das Quartett mit den Gespielinnen, und das letzte Finale. —

Ihre dritte und letzte Gastrolle war die

Emmeline in der *Schweitzerfamilie*. Unübertrefflich war hierin ihr Spiel und Gesang; der Text wurde keinen Tadel gefunden haben. Das Duett mit Richard (Hr. Berthold) wurde meisterhaft executirt, und die darauf folgende Cavatine: Wer hörte wohl jemals etc. hörten wir wohl nie besser vortragen. — Wenn gleich einzelne Fehler hin und wieder vorfielen; so waren sie doch nicht erheblich genug, hier angeführt zu werden. Eine unangenehme und für jeden Zuschauer wirklich ängstliche Pause bemerke ich jedoch, welche während des Melodrama's am Schlusse des 3ten Akts dadurch entstand, dass sich Dem. K. genöthigt sah, eine von dem Theaterrequisiteur vergessene(?) Requisite hinter der Scene selbst hervorholen zu müssen. — Hr. Groesser, welcher sonst die Rolle des Jacobs gut giebt, sang die erste Strophe des Liedes: Vom weit entfernten etc. durchgängig einen halben Ton zu tief. Möchten doch bey Wiederholung dieser Oper die Herren Berthold und Groesser sich nicht wieder erlauben, von dem Andantino $\frac{6}{8}$ des Duetts: Durch das Band etc. die Hälfte wegzulassen. Sie fangen nämlich nach der Fermate, wo der erste Satz canonisch erscheint, an. Eine sträfliche Freyheit! Nur eins muss ich noch erwähnen, welches, da es Aller Ohren zu sehr beleidigte, eine Rüge verdient. Es folgte nemlich der Oper, die in A dur schliesst, unmittelbar eine höchst erbärmliche Tanzmusik (Ballet) aus Es dur, welche viel Aehnliches mit einem Tyroler Walzer hatte. Ungeachtet diess wirklich im Stande war, alle früher gemachten Eindrücke wieder zu verwischen, so wurde Dem. K. doch hervorgerufen, und ihr der verdiente Beyfall und Dank gezollt. — Tags darauf verliess sie uns wieder, weil hier ihres Bleibens nicht seyn konnte. —

Endlich muss ich eines Hrn. Mühling (eines Hebräers) erwähnen, welcher sich zweymal producirte. Das erstemal sang er während des Zwischenakts Mozart's Arie: Dies Bildniss etc. und zum zweitenmale spielte er den Joseph. Hr. M. hat eine schöne Stimme, ist aber im Gesange noch Anfänger. Diess beweiset seine schlechte Aussprache, und die häufig übelangebrachten Manieren. Die Buchstaben I, E, und die in der deutschen Sprache so oft vorkommende Endsylbe „en" sind fast nicht anzuhören. Uebrigens ist es kein Zweifel, dass Hr. M. unter der Leitung eines guten Lehrers ein guter Sänger werden könnte. — Im Joseph erlaubte er sich in der ersten Arie Zusätze, und in der darauf folgenden Romanze Abänderungen, wodurch offenbar fehlerhafte Fortschreitungen entstanden. Ihm als Anfänger können zwar solche Fehler nicht hoch angerechnet werden; doch hört man ähnliche fehlerhafte Abänderungen auch von älteren Sängern, weshalb es wohl nöthig wäre, dass es mit den Proben genauer genommen, und das sämmtliche Personale angehalten würde, in den Proben so zu singen, wie sie es bey der Vorstellung zu thun gesonnen sind.

Concerte. Hr. Kapellmeister Guhr kündigte im verflossenen Herbste zehn Abonnements-Concerte an, die aber durch das Ableben der Churfürstin unterbrochen wurden. Obgleich die Trauerzeit von kurzer Dauer war; so ist doch Hr. Kapellmeister G. noch mit 4 Concerten im Rückstand, worüber man oft gerechte Klagen hört. Nicht minder äussert sich die Unzufriedenheit des Publikums darüber, dass er (seines Versprechens uneingedenk), statt vollstimmige Concerte zu geben, mehrere Abende seine Zuhörer mit einem Orchester von 5 — 7 Personen unterhalten hat.

Von den musikalischen Gesellschaften, welche in den letzten westphälischen Jahren zu gleicher Zeit thätig waren, hat sich nur die Euterpe erhalten. Die musikalische Akademie, die Sonntagsgesellschaft und die Harmonie haben aufgehört, wenigstens halten die beyden erstern keine Zusammenkünfte mehr, und letztere ist gänzlich verschwunden. Die Euterpe giebt, von Michaelis bis Ostern, ruhmlich ein vollstimmiges Concert *), wobey, wie schon der Name ausdrückt, Frauenzimmer, und zwar unentgeldlich, zugelassen sind, welche von Mitgliedern eingeführt werden. In den wöchentlichen Concerten **) werden meist nur Instrumentalsachen aufgeführt, in den Damenconcerten hört man aber auch Vocalmusiken,

*) Gegenwärtig dauern diese Concerte auch den Sommer hindurch, wo sie in einem, der Gesellschaft eigenen, Garten gehalten werden.

**) Leider findet bey diesen das Tabakrauchen statt, welches besonders für die, welche Blasinstrumente spielen, sehr unangenehm seyn muss.

die von Dilettanten vorgetragen werden. Diese Concerte sind nicht öffentlich; nur den Mitgliedern und den von ihnen eingeführten Gästen ist der Eintritt verstattet. Als ein solcher hörte ich vor längerer Zeit Schusters Lob der Musik und im letzten Winter, durch Subscription eingeladen, ein Concert, welches die Gesellschaft zum Besten der Armen gab *). Das Lob der Musik habe ich in der That nie besser aufführen hören. Die herrliche Silberstimme eines jungen Frauenzimmers, welche die Sopranpartie sang, erfreuete alle Hörer. Die Recitative wurden von einem Mitgliede dieses Vereins sehr gut declamirt, und selbst die Chöre gingen gut; ein anderes Mitglied sang die Arie des Sextus (B dur) aus *Titus* mit ungewöhnlicher Gewandtheit und vorzüglicher Präcision. Danzi's *Prèis Gottes* wurde in demselben Concerte aufgeführt, aber nicht gut accompagnirt. —

Möge dieser schöne Verein sich einer längern Dauer erfreuen, als es hier immer mit solchen Gesellschaften der Fall gewesen ist.

Gute Kirchenmusiken hören wir hier nur selten, im ganzen Jahre nur dreymal, nämlich: am Todestage des Landgrafen Friedrich eine Seelenmesse (meist Mozart's *Requiem*) und zu Ostern und Pfingsten in der Martinikirche ein Kirchenstück. Früher oder später werden, wie man sagt, auch diese wegfallen, weil man die Unkosten scheut.

Kurze Anzeigen.

Grand Potpourri pour le Pianoforte, composés etc. par François Beutler, membre de la chapelle de S. M. le Roi de Baviere. Oeuvre VII. à Munic chez Falter et fils. (Prix 1 Fl. 20 Xr.)

Der Componist scheint ein geübter Klavierspieler zu seyn, der den Effect versteht, und so werden Freunde des Klavierspiels bey einiger Uebung dieses Stück auch mit Vergnügen exécutiren, und — dann bey Seite legen. Jedoch darf man auch von einem Potpourri nicht mehr als das verlangen, und der Verf. hat alles mögliche darin geleistet. Seine Figuren sind spielbar, seine Modulationen nicht unbedeutend und doch natürlich.

Die Einrichtung des Stücks ist diese. Es geht von einer etwas klingelnden Introduzione (Es dur) aus, kommt dann in einem darauf folgenden Andante schon etwas variirend in das Thema der drey folgenden Variationen (aus C dur) hinein: — Liebes Mädchen hör mir zu — mit geringer Abänderung — daran schliesst sich sehr gut ein Andantesatz aus E moll an, der sich in ein phantasiemässiges, aber vielleicht zu weit ausgesponnenes Arpeggio verliert, welches in das sehr angenehme und gut ausgeführte Rondo C dur ♩ einleitet, und den Spieler ohngeachtet des vielen Springens und Modulirens das meiste Vergnügen machen wird.

Variations pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Viola et Basse, comp. — — par F. Morgenroth. Oeuv. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Ein gefälliges, und durch Mannichfaltigkeit, wie durch vortheilhafte Benutzung der Vorzüge des Instruments, sich empfehlendes Werkchen, womit ein guter Violinist, in kleinerer oder grösserer Gesellschaft Vergnügen und auch sich selbst geltend machen kann. Die Anordnung, der Geschmack in der Erfindung, und die Stellung des obligaten Instruments, ist nach Art der überall bekannten, überall beliebten, ähnlichen Werkchen von Rode. Der Variationen sind vier; dem Thema geht eine kurze Einleitung voraus; die letzte Variation hat einen dem Ganzen angemessenen Schluss. Auszuführen ist die obligate Stimme ohngefähr so schwer, als in jenen Rode'schen; und eher etwas leichter. Die begleitenden Instrumente sind äusserst leicht.

*) Nach einem sehr löblichen Artikel ihrer Statuten, giebt diese Gesellschaft jährlich ein Concert zum Besten der Armen.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Um Gnade, von Klopstock.

Friedrich Schneider.

♩= 72. *Mit Andacht.* mezza voce

Sopr. *Alto.* *Ten.* *Basso*

Deine heil-ge Geburt' dein unschuldig Leben 'im Gericht dein Todeskampff deiner Seele

Be-ten Dein Tod, dein Tod am Kreuze Dein Sieg du überwendst den Tod ginnst voll Herrlichkeit zu Gott. Helf uns!

Helf uns, du Heilig-ster, helf' uns! helf uns du Heilig-ster! Lamm das für uns erwürgt dich uns Ruhe gönne der

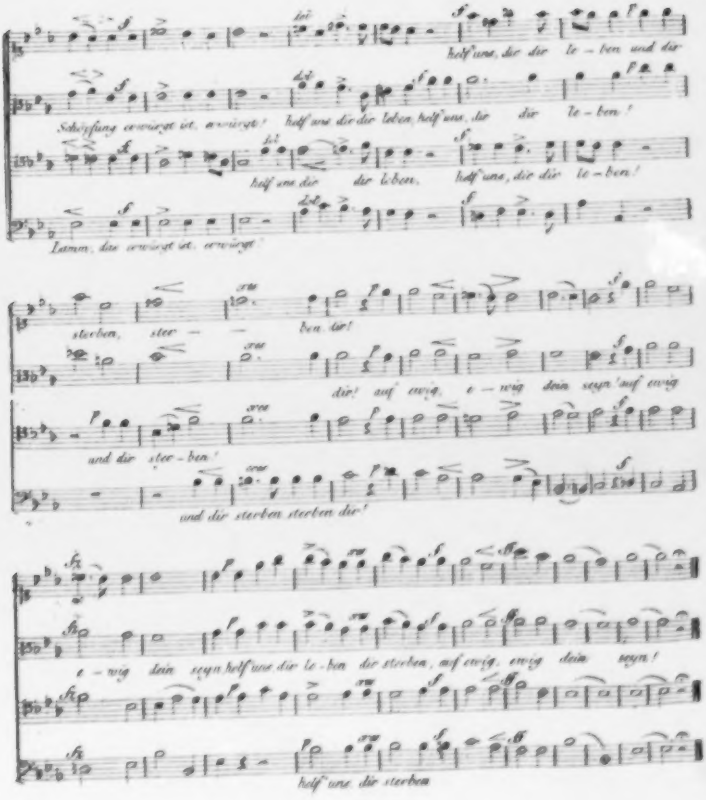
helf' uns, die dir le – ben und dir
Schöpfung erwürgt ist, erwürgt! helf' uns die dir leben, helf' uns, die dir le – ben!
helf uns die dir leben, helf' uns, die dir le – ben!
Lamm, das erwürgt ist, erwürgt!
sterben, ster – ben dir!
dir! auf ewig, e – wig dein seyn! auf ewig
und dir ster – ben!
und dir sterben sterben dir!
e – wig dein seyn helf' uns die le – ben die sterben, auf ewig, ewig dein seyn!
helf' uns, die sterben

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. Nº. 35. 1820.

Recension.

Troisième grande Sinfonie in D, pour 2 Violons, Alto, Violoncelle e Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, composée par F. E. Fesca. Oeuv. 13. a Leipzig chez Frederic Hofmeister. (Pr. 4 Thlr.)

Dem Aufmerksamen, den Gang der Epochen combinirenden Beobachter hat sich schon seit langem die unwillkommene Bemerkung aufgedrungen, wie sehr seit Mozart's und Haydn's artistischem und physischem Ableben der damals so herrlich grünende — wahrhaft kolossale Zweig der Tonkunst — die ächte Symphonie — vernachlässiget worden sey. Was Beethoven's Universal-Genie darin geleistet, muss in die Kathegorie der Meteore gereihet werden; — erzeugt von der Elemente Urkraft, scheitert jeder nachahmende, vielmehr nachäffende Versuch bey Schwächlingen, denen der schaffende Götterfunken, Alcidens Gigantenkraft, Prometheus Feuerstrahl gebricht; daher so manch verkrüppelter Popanz, der, im Schweiss des Angesichts kümmerlich ans Tageslicht gefördert, durch sein kurzes Siech-Leben höchstens dem egoistischen, von Eigenliebe geblendeten Vater momentane Freuden, dem übrigen, durch Ambrosia und Nektar verwöhnten, an Leib und Seele gesunden Menschenvolke dagegen Langeweile, oder wohl gar lästigen Kopfschmerz verursacht und, gleich den dem Sumpfe entkupfenden Irrwischen, auch wie diese in selben wieder sein Grab findet. — Nicht, als ob in den letztentwichenen Decennien dieser fruchtbare Acker ganz brach gelegen wäre; wahre Kunstjünger pflugten ihn mit Liebe, mit gewandter, nervigter Faust, und köstliche Früchte lohnten sie als erndtete Ausbeute. Ruhmlichst steht der Componist, der uns zu dieser Herzensergiessung durch sein Werk die Veranlassung giebt, in dieser Auserwählten Reihe; aber was frommen die trefflichsten Schöpfungen, wenn sie bestaubt in den Sammlungen liegen bleiben, wenn dem Freunde des Soliden und Gediegenen so äusserst selten der himmlische Genuss des Anhörens zu Theil wird, wenn nur ein kunstsinniger Verleger, trotz dem im voraus zu berechnenden pecuniären Nachtheil, die kostspielige Herausgabe wagen darf? — Des Verfalles Grund muss leider auch im Zeitgeiste gesucht und gefunden werden, welcher sich mit Riesenschritten immer mehr und mehr zum naturalistischen, oberflächlichen, schalen Ohrenkitzel hinneigt, und alle Produkte, welche den Verstand in Anspruch nehmen, nur gar zu gerne aus seinem sybaritischen Zirkel verbannen möchte. Ehemals war die Sinfonie der Culminationspunkt, der Edelstein, die Zierde und unerlässliche Bedingniss eines jedweden Concertes; nun ist es anders geworden: die Ouverture ist an ihre Stelle getreten; natürlich, alle Partheyen gewinnen dabey; das Orchester erspart mehrere Proben, es braucht nur einen einzigen Satz abzuspielen, der durch öfte o Wiederholungen bisweilen das Auflegen der Stimmen entbehrlich machen könnte; das Publikum hat nicht nöthig, aufmerksam zu seyn, und wird alles Denkens überhoben, denn es präsentirt sich ein alter bekannter Ami, über dessen Rechtlichkeit bereits das Urtheil gefällt, und somit alle falls ein neues zu schöpfen rein überflussig ist; endlich, der Hauptpunkt, die Oekonomie der Zeit; — wie kurz ist nicht eine solche moderne Ouverture gegen eine grosse, mit Phantasie und Kunstsinn ausgearbeitete, in vier Abschnitte getheilte Sinfonie, um wie viel früher gelangt man durch

solches Zusammendrängen zur deliciösen Cavatine von — oder wenigstens à la Rossini, dem Magnet, wodurch der Concertgeber zum mindesten seine baaren Auslagen zu decken hofft; um wie viel eher bekommen wir die niedliche Sängerin zu sehen, ihre scharmanten Passagen, Tiraden, Volaten, Mordenten, Triller, chromatischen Läufe etc. etc. zu bewundern; wie nützlich kann nicht die ersparte Viertelstunde zum da capo des divino pezzetto angewendet werden? — wenn auch der vernünftigere, der Ordnung der Dinge gemäss, mithin auch bey weitem kleinere Theil seine Unlust durch Gähnen, den gerechten Aerger durch eine gerunzelte Stirne, durch ein leises Murren zu erkennen giebt; was schadet es? die Göttin Mode verlangt ihr Opfer, die Strenge gebietet, und gegen ihre Sentenz findet keine Appellation statt! —

Wie wenig dieses scheinbare Fresco-Gemälde mit dem lichtscheuen Pinsel eines Rembrand's oder Höllenbreughel entworfen sey, beweisen zu Genüge die Kunstberichte aus dem südlicheren Deutschland, und wie sich dieser entnervende, verpestende Geschmack allmählig um einige Grade nördlicher heraufzieht, selbst im lieben Vaterlande einzunisten droht, auch dazu mangeln zu unserm grossen Leidwesen keineswegs die Belege. — Wäre es daher wohl zu wundern, wenn unsere talentvollsten Tonsetzer — weil denn doch in der Regel die Kunst gewöhnlich nur zu oft nach Brot gehen muss — Zeit, Mühe und Studium nicht fürder an dergleichen umfangreiche und inhaltschwere Arbeiten gleichsam vergeudeten, dagegen durch galante Bagatelles, als da sind: Potpourri's, Capriccio's, Variatlonen, Rondeau's, Romanzen, Cavatinen, Walzer- Ecossaisen u. s. w. — meistens Geburten eines glücklichen Augenblicks ohne sonderliches Kopfbrechen — ihre Celebrität zu erweitern, und die Finanzen auf eine rolle Weise zu augmentiren suchten? — Freylich wohl tragen die Componisten einen Theil der Schuld mitunter selbst, wenn ihre Werke bey weitem seltener denn sonst im Allgemeinen zu Gehör gebracht werden können, eben weil diese nach der Anlage, Ausdehnung und Instrumentirung nicht für jedes gewöhnliche Orchester so leicht ausführbar sind, wenn diesem nicht alle erforderlichen Mittel nebst der unerläslichen Probezeit zum tüchtigen Einüben zu Gebote stehen.

Wie oft muss man z. B. nicht Beethoven's Sinfonia eroica, jene in C moll, in A dur auch nur gehört haben, um ganz in den Geist derselben einzudringen. Welche gewaltige Massen verlangt die Erreichung des Totaleffects, wie innig verschwistert, wie genau unter sich einverstanden, ja zusammengewöhnt sollen alle Mitwirkenden seyn, damit die kleinste Nuançe, die feinste Schattirung, die gewissenhafteste Vertheilung von Schatten und Licht verständig und getreu aufgefasst, beachtet, wiedergegeben werde, abgesehen die ausserordentlichen Forderungen, welche man in unserm verwegenen Zeitalter an gewöhnliche Ripienisten zu machen sich erkühnt; — Stellen, worin sich sonst nur Concertspieler versuchten, werden nun Mehreren zugleich, mit der praecisesten Uebereinstimmung, in demselben Bogenstrich, gleicher Applicatur, Tonfülle, im flüchtigsten Zeitmass, energisch kraftvoll vorzutragen zugemuthet; die Blasinstrumente sind nicht mehr Ausfüllungsstimmen, vielmehr bilden sie nicht selten ein eigenes Orchester, führen verschiedene Themata unter sich durch, und stehen in contrapunktischer Verwandtschaft mit ihren Gefährten. — Findet sich nun unter den Nachkömmlingen mitunter ein Produkt, welches in technischer Hinsicht die strengste Kritik entwaffnet, durch Melodie und Harmonie Gemüth und Ohr ergötzt, überdiess der Ausführung nur wenige, leicht zu überwindende Hindernisse und Schwierigkeiten in den Weg streut, weil alles so klar und anschaulich hervorgeht, so ist diess eben so verdienstlich als rühmenswerth, und mit vollem Rechte kann solches auch von dieser 3ten Sinfonie unsers wackern Fesca gesagt werden, in welcher er auch diessmal der goldenen Mittelstrasse treu geblieben, und mit geringen Mitteln ein schönes Ziel erreicht hat. Sie besteht, der hergebrachten Form nach, aus den gewöhnlichen vier Sätzen, und einer kurzen, feyerlichen Einleitung von 23 Tacten zum ersten Allegro (D dur, alla breve), welches im Ganzen und Einzelnen eben so kunstreich als geschmackvoll durchgeführt ist, worin die befreundeten Motive mit vieler Umsicht in einander verschmelzt sind, die Partie der Blasinstrumente einen interessant correspondirenden Gegensatz zum Violinquartett bildet, und dennoch die Melodie durchgehends die Oberhand behält. Besonders gelungen zu nennen ist die Ausarbeitung des zweyten Theils,

ein zweytes Konzert, wo er etwas mehr Vertheile hatte. Hr. Scheller spielt viel; jedoch alles, einige Variationen ausgenommen, wild und geschmacklos: und er gerath dabey in eine solche begeisterte Wuth, dafs er sich und alles — auch den Wohlstand vergifst. Durch eine Darstellung jenes berüchtigten revolutionairen Zugs der Fischerweiber nach Versailles, *auf der Geige*(!) schien das Publikum recht wohl amüssirt zu seyn. Der Mann ist übrigens ein wahres Original — aber ein Hogarthisches. Man könnte viele der possirlichsten Anekdoten von ihm erzählen, wenn er nur — tout wäre. Der stets wiederkehrende Refrain seiner Gespräche über „ewig-hohe Kunst," „ächtes gottliches Violinspiel" u. dgl. ist: *Ein* Gott: *Ein* Schaller! —

Unter den Solespielern der Kapelle zeichne ich noch besonders Hrn. Brandt auf dem Fagott aus. Er spielt nicht nur viel, sondern dies auch mit grofser Leichtigkeit und Delikatesse, und macht seinem Lehrer, Hrn. Ritter in Berlin, in aller Hinsicht wahre Ehre.— Mit einigen weniger bedeutenden Festen waren denn alle Feyerlichkeiten zu Ende. Das Publikum hat davon eigentlich sehr wenig genossen. Wir haben nun wieder nichts, was einem Konzert ähnlich sieht; und wenn nun ein reisender Virtuose herkömmt, so mufs er mit hochstens 6 traurigen Stadtmusikanten zufrieden seyn. So ging es vor nicht langer Zeit dem verdienstvollen, und auch in der mus. Zeitung nach Würden geschätzten Flötenspieler Hrn. Thurner. Er erndtete auch hier den Beyfall ein, den er wirklich verdient, aber weiter erndtete er auch leider nichts! Ich werde diese Nachrichten fortsetzen, so bald — etwas fortzusetzen da ist! —

Anekdoten.

(Fortsetzung s. d. 48sten Stück d. Z.)

3.

Ein andermal hat Friedem. Bach sich's vorgenommen, es desto herrlicher hergehen zu lassen; und, wider seinen sonstigen Gebrauch, hat er sich deshalb ein äufserst schwieriges Fugenthema aufgeschrieben. Er geht wieder frühzeitig in die Kirche, schliefst die Orgel auf, ziehet Register, setzt sich auf die Bank zurecht, legt sein Papierschnippselchen vor sich, blickt starr darauf und phantasiert sich ganz in die kunstreichste Ausführung des darauf befindlichen Thema's hinein. Die Gemeinde ist versammlet, die Glocken tönen; er glühet — hört nichts! Er soll anfangen, sein getreuer Balkentreter rüttelt ihn an; er spielt wirklich, aber, immer begeistert auf das Blattchen blickend, nicht nur keine Note von dem, was da stand, sondern das verwirrteste Zeug. So hört er auch und sehr bald auf. Unter dem Gesange des Chors ist er mit seiner Fuge fertig, steckt ganz ruhig sein Papierchen ein, und spielt gleichgültig, was während des Gottesdienstes noch zu spielen ist. Beym Herausgehen redet er einen Bekannten auf der Treppe an: Na, was sagen Sie zur Fuge beym Eingange? — Ey nun ja, eine schöne Fuge — das! Hab' ich in meinem Leben verwirrtes Zeug gehört! Ich will meinen Kopf verwetten, Sie wufsten selbst keinen Ton — — Was? da steht mein Thema! So war mein Kontrasubjekt u. s. w. Der Bekannte lacht ihn aus, und jetzt wird's klar vor ihm. Er schlägt sich vor die Stirn — Nun, so mufs ich sie *noch* spielen! ruft er, kehrt um, und spielt sie den Kirchenpfeilern vor, worauf er dann sehr ruhig und mit sich selbst zufrieden nach Hause wandert.

4.

Kein Wunder, dafs seine Vorgesezten dieser Verkehrtheiten endlich überdrussig wurden. Da er sich einmal in ein Präludium auf den Glauben so tief verirret hatte, dafs man das Ende gar nicht absahe, und ihm darüber ein sehr garstiges Kompliment hinauf sagen liefs, ging er fort, hielt sich in Leipzig, Dresden, Braunschweig, Gottingen, und zulezt in Berlin, überall ohne festes Engagement und fast immer in sehr dürftigen Umständen, auf. Ehe er nach Berlin ging, waren seine ökonomischen Angelegenheiten ganz besonders herabgesunken und er wanderte, seine ganze Habe in einem kleinen Bündelchen, ärm-

in welchem die Harmonie nach C moll modulirt, in den folgenden Ruckungen die Tonleiter von F moll, Des, Ges, B moll und G dur durchschweift, die Violinen sich wechselweise darüber imitiren, und worin jene Stellen von vorzüglich kräftiger Wirkung sind, wenn der Bass, durch die Oberstimme in der höhern Octave verstärkt, so recht triumphirend einherschreitet. Vor dem Wiedereintritt des Hauptthema macht der volle B dur Accord auf der Grundbasis A, als einleitender Orgelpunkt einen imposanten Effect, und eben so die Schlussperiode mit dem anschwellenden unisono, und ihren überraschenden Ausweichungen. — Das Adagio — G dur $\frac{4}{4}$ — sucht an Lieblichkeit und Grazie seines Gleichen. Man geräth in Versuchung, selbiges mit einer zierlichen Elegie zu vergleichen, und die Schilderung des römischen Classikers darauf anzuwenden: „Venit Elegeia odorata nexa capillos.“ Alles athmet hier Anmuth, und reiner, unverkünstelter Gesang spinnt sich wie ein Goldfaden durch das Ganze. Vortrefflich ist die Führung der Stimmen, das Ineinandergreifen, und sich Ablösen, die Gegenbewegungen und Fortschreitungen derselben, so wie die Gradation und Tonfolge bey dem zur vollen Stärke anschwellenden und rasch wieder abbrechenden Schlussgedanken, welchen die Flöte und Hoboe, gleichsam umrankt von dem sanft dahin wogenden Violoncell, aufnehmen, und die Bogeninstrumente im leisesten Nachhall endigen. — Das Scherzo — D dur — ist ein äusserst lebendiger Satz, der wohlberechnet einen recht scharfen Contrast mit dem in der weichen Tonart geschriebenen, recht unheimlich und sombrös gehaltenen Trio bildet, und vielleicht noch effectreicher hervortreten würde, wenn der Autor mit seinen Ausweichungen in ferne Gegenden einigermassen haushälterischer verfahren wäre, indem dergleichen Digressionen in solch einem raschen Zeitmaass zu geschwinde vorüber rauschen, und dadurch nothwendig das Verfolgen des Ideenganges selbst dem aufmerksamsten Hörer nur zu sehr erschwert wird. — Das Finale — Allegro molto $\frac{4}{4}$ D dur — beginnen Hörner, Fagotte und Pauken mit einem kurzen, einfachen Thema, in welches sich bey der Reprise das Violinquartett, und allmählig auch die noch übrigen Bläser mischen, welches sodann beym Eintritt des Forte in diese beyden Orchesterhälften alternirend getheilt wird. Mit der Umsicht und Gewandtheit eines vielerfahreuen Componisten sind diese wenigen Takte zur Ausarbeitung des ganzen grossen Tonstucks verwendet, und, den schmeichelhaften melodiösen Mittelsatz abgerechnet, welcher auf dreyerley Stufen, in A, C und D steht, entschwinden sie nur selten dem Gehöre. Die Zwischenperiode ist gewissermaassen canonisch geführt, und die doppelten Motive sinnig über einander gestellt; durch den verständigen Instrumentenwechsel, so wie durch seltsame Modulationen erhält es stets neue Frischheit. Diess ist aber auch eine Stelle, die von allen Violinisten besonders rein intonirt werden muss, da sie sich ihrer Structur nach mehr für das Solo-Quartett, als für die mit grossen Massen wirkende Sinfonie eigenen dürfte, und dahin hat auch wahrscheinlich der Verfasser des Aufsatzes in No. 5. dieses Jahrgangs gezielt, als er bey Gelegenheit der hiesigen Musikuachrichten die erste Aufführung dieses Werkes besprach. Ref. konnte damals kein Ohrenzeuge dabey seyn, möchte jedoch, nach prüfender Durchsicht der Partitur, nicht unbedingt jenem dort aufgestellten Urtheile beypflichten, indem ein an Delicatesse gewohntes, von wahrem Gemeinsinn beseeltes Orchester auch jene sogenannten kleinen Details im Geist des Tondichters zu geben vermag, und widrigenfalls so manche herrliche Stelle in Cherubini's Opern nicht minder wirkungslos bleiben müsste, da sich dieser geniale Meister nicht selten in reitzenden Minutien gefällt, obwohl die Bühne in dieser Rücksicht eine noch weit grössere Sorgfalt und Behutsamkeit erheischt, als der Concertsaal. Indessen wird es dem verdienstvollen Componisten ein leichtes seyn, in der Folgezeit auch ähnliche kleine Hindernisse zu beseitigen, und dadurch seinen Arbeiten die ausgebreite ste Gemeinnützigkeit zu erleichtern. Wir sehen mit wahrem Vergnügen einer neuen Veranlassung entgegen, durch gerechte Würdigung seines schönen Talents ihm unsere innige Achtung beweisen zu können, und die musikalische Welt wird es dem fleissigen Kunstgärtner Dank wissen, wenn er sie bald wieder mit einer lieblich duftenden Blume aus seinem wohlgepflegten Gärtchen erfreuen wird.

Nachrichten.

Der musikalische Verein in Mitau.

... dass du nicht schämest
Rich der Muse, geschickt auf der Laut', und das Cantore Apollo!
Horatius.

Es soll mich nicht gereuen, hier in der schönen Kunststadt Dresden, in schöner sommerlicher Zeit, einen kursen Bericht aufzusetzen über das tonspielige Treiben in Mitau, das mir so manchen frostigen Wintertag, auch manchen schönen Sommertag verschönerte. Seitdem Mitau keine herzogliche Kapelle mehr hat (deren letzter Director, der brave Veichtner, tüchtige Kunstgaben in und neben sich hatte), hat man durch eine und die andere Liebhaber-Unternehmung den Mangel eines Künstler-Vereins zu ersetzen gesucht. Denn die Tonkünstler-Gesellschaft der Rigaischen Bühne besitzen, mit der letzteren, die Mitauer nur einen Monat lang, zur Johannißzeit, wo zwar kein Jupiter Olympius, aber doch ein irdischer Jupiter, das Geld, seine Verehrer aus der ganzen Landschaft zu einer Art von Olympischen Spielen in Mitau versammelt, bey welchen auch die Kunst nicht leer ausgeht.

Die letzte musikalische Unternehmung dieser Gattung im Herbste 1810 wurde durch das Kriegsjahr 1812 unterbrochen, und lebte erst im verwichenen Herbste wieder auf. Dergleichen Liebhaber-Bemühungen würden, bey der jetzigen Allgemeinheit tonkünstlerischer Ausbildung, viel mehr leisten können, wenn es ihnen nicht so sehr an Einheit und Bestand fehlte. Dieser Fehler liegt im Wesen der Sache und nicht etwa blos in örtlichen Verhältnissen, wie es Manchen scheinen möchte. Der Musikdirector einer besoldeten Kapelle bringt das monarchische principium in eine Künstler-Gesellschaft, und wenn er ein Mann ist, der nichts geltend machen will, als die Gesetze der Kunst, so können die Kunstdarstellungen die möglichste Vollkommenheit erreichen. Der Anführer einer Liebhaber-Gesellschaft hingegen ist von dieser Liebhaberey abhängig und muss immer besorgen, dass das so leichte Lüftchen ihrer Gunst ihn dahinraffe. Soll es also nicht blos etwas werden, sondern auch etwas bleiben, so muss die Liebhaberey, deren Tod ein lusterer Zwang seyn würde, sich selbst binden, und, gleich dem tugendhaften Bürger, sich den für nothwendig erkannten Gesetzen freywillig unterwerfen.

Der musikalische Verein, welcher sich vorigen Herbst zu Mitau gebildet, hat sich Bestand zu geben gesucht, indem er sich an eine öffentliche Anstalt, das Gymnasium illustre, welches nach seiner Aufschrift der Weisheit und den Musen gewidmet ist, anschloss. Ferner dadurch, dass er durch eine obrigkeitlich bestätigte Stiftungs-Urkunde wenige, aber wesentliche Grundgesetze aufstellte, durch welche den despotischen, oligarchischen und ochlokratischen Umtrieben möglichst vorgebeugt wird, als welche gemeinhin zerstörend auf solche Gesellschaften einwirken. Selbst der Eifer, sobald er nicht reiner Kunsteifer ist, sobald der Einzelne den Gemeinsinn verleugnet, sobald er zu viel und alles allein thun will, ist nachtheilig, und hat bald das Gegentheil, die kalte Gleichgültigkeit, zur Folge. Damit also Liebhaberey und Liebe der Grund des Ganzen sey und bleibe, hat der gedachte Verein aus höchstens dreyssig thätig theilnehmenden Musikliebhabern sich zusammengestellt, welche jährlich zwey Vorsteher aus ihrer Mitte wählen, deren einer das Ganze anordnet, der andere das Rechnungswesen besorgt. Ein gleichfalls jährlich gewählter Musikdirector hat die Aufführung der Sinfonieen und Chöre. Diese dreyssig Stifter mit den Vorstehern geben übrigens für jedes Jahr der Unternehmung die besondere Einrichtung, welche die Umstände etwa nöthig machen. Ein drittes Mittel, diesem Liebhaber-Verein Bestand zu geben, ist die mit demselben verbundene Stiftung, nach welcher die angeschafften Instrumente, Musikalien und andere Hülfsmittel aufbewahrt werden durch drey für beständig erwählte Bewahrer, deren einer das Inventarium, der andere die Instrumente, der dritte die Noten unter seiner Aufsicht hat. So ist zugleich der Grund zu einer Notenbibliothek gelegt, welche Art von Kunstsammlung so sehr vernachlässigt und in den meisten Städten vergebens gesucht wird.

Ich glaube nicht, dass dergleichen Liebhaber-Vereine für die musikalische Welt im Ganzen etwas zu Unerhebliches sind, um davon Kenntniss zu nehmen. Sie sind das einzige Mittel, um den kleinern und mittlern Städten, in welchen doch immer so viele Musikfreunde leben, den

musikalischen Genuss zu gewähren, der unter den jedesmaligen Umständen möglich ist. Diesen Genuss werden selbst diejenigen nicht verschmähen, welche in grossen Hauptstädten mit den vollkommensten Leistungen der Kunst bekannt wurden, sie müssten denn einen unverständigen Stolz zur Schau tragen wollen. Mit Virtuosität zu glänzen, kann und soll freylich nicht der Zweck solcher Liebhaber-Vereine seyn. Aber die Fertigkeit, ein Mozart'sches Concert zu spielen, ist auch in mittlern Städten nicht selten. Und welcher Musikfreund wünscht nicht, in jedem Jahre wenigstens einige solcher Kunstwerke zu hören? Und selbst dies, dass man mehr auf die Kunstwerke sieht, als auf die Fertigkeit der Künstler, hat sein Gutes. Liebhaber wollen nur sich selbst vergnügen, sich selbst genügen. Da sie den Componisten, den musikalischen Dichter hören wollen, so werden sie nicht Sinfonien zerstückeln, nicht Recitative, Arien und Chöre aus verschiedenen Compositionen zusammenstoppeln, nicht Violin-Variationen für den Gesang, nicht Tenor-Arien für den Discant umwandeln und was dergleichen Virtuosen-Unwesen mehr ist. Achtung für den Tonsetzer, Achtung für die Kunst! wird die Losung seyn. Sinfonieen und Chöre werden bey fortgesetzter Zusammen-Uebung auch von Liebhabern zu Dank aufgeführt werden können, und die wahre Musik wird sich nicht für verkürzt halten, wenn diese Seite nur hauptsächlich hervortreten könnte.

Indessen ist ein solcher musikalischer Verein in einer mittelmässigen Stadt auch das beste Mittel, durchreisende Virtuosen zu hören, welche, wenn sie ausgezeichnet sind, oft schon darum einen Ort vorübergehen, weil es an einer erträglichen Begleitung fehlt. Dem Umstande, dass reisende Künstler ihr Weg nach Petersburg über Mitau führt, verdanken wir es, dass wir hier nach und nach die grössten Meister zu hören bekommen. So haben wir diesen Winter den Fagottisten Hrn. Bärmann und zu wiederholten Malen Frau Sessi-Naforp, die an Kunst von keiner Sängerin übertroffen werden dürfte, zu bewundern Gelegenheit gehabt.

Es ist vortheilhaft, den Genius bewirthen, sagt Göthe. In dieser Hinsicht kann ich, wenn ich von Musik in Mitau schreibe, unmöglich ein Talent auf der Violine, oder vielmehr einen Genius der Musik mit Stillschweigen übergehen, der zwar einerseits nur dem Hause angehört, andererseits aber über das, was Musik einer mittleren Stadt heissen kann, sich so weit erhebt, dass sein Name nicht bloss unter den grössten Meistern der grössten Hauptstädte, sondern in dem unsterblichen Heiligthume der Kunst selbst, einen Platz verdient, und dies nach dem Urtheil derer, die in dieser Sache das erste Urtheil haben. Und dieser Genius ist ein weiblicher, gebildet durch die ersten Meister auf der Violine, Rode und Baillot, welche bey ihren Reisen in Russland Freunde des edlen Hauses des Kunst und Wissenschaft liebenden Hrn. Collegien-Assessors von Berner wurden, welcher Freundschaft der erste auch durch sein „den Freunden zu Stalgen" gewidmetes Concert ein schönes Denkmahl gestiftet hat. Diese Künstlerin, deren Namen zu nennen die Kunstgeschichte sich nicht nehmen lassen darf, Fräulein Mariane von Berner, spielt indessen weder in einer Rodeschen, noch Baillotschen Manier, auch nicht in der französischen; sie spielt aus eigenem innwohnenden Geiste, so wie Haydn und Mozart dichteten, deren Werke durch ihren geist- und seelenvollen Vortrag einen Zauber gewinnen, welcher hinreissend ist. Sie spielt nicht blos lieblich und weich, noch blos gross und kraftvoll, sie spielt so, dass man die Reinheit des Tons, die Fertigkeit, die geschmackvolle Zierde zu loben vergisst, und in ihrem Spiele nur die vollendete Schönheit bewundert. Wenn man sich eine deutsche Schule in der Tonkunst wünschen möchte, so müssten die Töne dieser Künstlerin in dem Vereine deutscher Künstler mitgehört werden, um den eigenthümlichen Ton hervorbringen zu helfen, welcher das Gemüthsleben eines Volksstammes, sein harmonisches Seyn, in schöner Kunstgestaltung offenbart.

— —

Einige der gebräuchlichsten Theaterausdrücke in Italien.

Sinfonia nennt man im Allgemeinen die Ouverture einer Oper oder eines Ballets; wollte man mit diesem Worte das, was die Deutschen Sinfonieen nennen, bezeichnen, so müsste man *Sinfonia a' quattro parti* sagen.

Ghiribizzi heissen so viel als Birzarien, seltsame und wunderliche musikalische Gänge, Sprünge und dergleichen.

Musica scolastica bezeichnet jene Musik in der Oper, die mehr dem Kirchenstyle ähnlich ist, oder auch, wenn sie nur einen Anstrich von contrapunktischer Bearbeitung hat.

Nunnerica pflegt man jene Musik in der Oper zu nennen, der es gänzlich an Gesang fehlt und die sich blos durch einen Reichthum von Accorden und harmonischen Wendungen auszeichnet.

Per ripiego soll so viel sagen als: zur Aushülfe. Die Theaterunternehmer verbinden sich nemlich zu Anfang einer jeden Stagione, eine gewisse Zahl Opern und Ballets zu geben. Fällt nun z. B. eine Oper gänzlich durch und sie geben dafür eine andere, zu der sie nicht verpflichtet sind, so heisst dieses *per ripiego*.

Crescente forte (*f.*) *fortissimo* (*ff.*) *con tutta forza* oder auch *tutta forza*: diese Gradation liest man gegenwärtig zuweilen in den neueren italienischen Theater-Compositionen.

Abbonati. Wir wiederholen diesen Ausdruck abermals, um noch einen wesentlichen Punkt zu bemerken. Dieser besteht darin, dass das Abonnement in den italienischen Theatern nicht *allein*, wie bereits bemerkt wurde, *sehr* wenig kostet, *sondern auch in ökonomischer* Hinsicht *besonders* für die reichen Geitzhälse von Wichtigkeit ist, weil ihnen des Abends die Beleuchtung zu Hause das Doppelte und Dreyfache kostet.

Cantar, che nell' anima si sente: diess sagt man gewöhnlich von jenen Sängern, die mit ihrem schönen Gesange, wie es hier heisst, die Seele ergreifen und das Innerste rühren.

Camerino soll so viel als Theaterkanzlei bedeuten. Wird eine Oper oder ein anderer auf das Theater Bezug habender Gegenstand angekündigt, so wird diess alles aus dem Camerino, datirt, z. B. Dimani sera 16 aprile si darà la già annunziata opera u. s. w. unten heisst es: Dal camerino 15 aprile.

Opera completa. Ist Jemand von den Sängern krank, so singt gewöhnlich auf den grossen Theatern, dessen Supplement, aber blos in den Concertstücken, mit Hinweglassung der Arien und Cavatinen. Bey hergestellter Gesundheit des Sängers heisst es nun auf der Aushängtafel: oggi A recita und unten steht auf einem Stücke Papier geschrieben: *opera completa*, vollständige Oper, und das will zugleich sagen: heute tritt wieder der eigentliche Sänger auf.

Cantone (sgürlich), die Musik eines Ballets oder einer Oper, die aus mehreren Stücken von verschiedenen Meistern zusammen gestoppelt ist.

Bacile — das Becken. In jenen Vorstellungen, welche zum Vortheile eines Sängers oder einer frommen Stiftung gegeben werden und in musikalischen Akademien befindet sich beim Eingange des Parterres oder Concertsaals auf einem Tische ein besonderes Becken, um der Grossmuth keine Schranken zu setzen. In Italien ist das einmal so eingeführt und wird keineswegs als Bettelei angesehen.

Comparseria (eigentlich *comparse*) nennt man die stummen Personen in den Opern und Balletten.

Sipario heisst der Vorhang. *Alzar, calar il sipario*, den Vorhang auf- herabziehen.

Tela. Dieses Wort bezeichnet die Decoration. So sagt man häufig: *che bella tela! le tele sono ben dipinte*, welche herrliche Decoration! die Decorationen sind schön gemahlt u. s. w.

Teatro diurno. In einigen Städten Italiens giebt es Theater, wo in der schönen Jahreszeit bey hellichtem Tage Komedieen gespielt werden. Diese fangen gewöhnlich um 5 Uhr Nachmittags an und dauern bis zum Einbruche der Nacht. Mayland hat deren zwey: das teatro alla stadera und jenes ai giardini publici. Die Stelle des Orchesters vertreten hier gewöhnlich militärische Banden.

Banda. Die allenthalben in dem grossen italienischen Theater im Orchester befindliche Janitscharenmusik, als: grosse Trommel, Teller, Triangel u. s. w. nennt man kurzweg: *banda*.

Celebre. Dieses Wort versteht wohl Jedermann und wird hier bloss darum angeführt, um zu zeigen, dass es in Italien auf eine etwas verschwenderische Art manchem sogar mittelmässigen Compositeur zugetheilt wird, wenn nur zwey oder drey seiner Opern gefallen haben. Hat man sich auf den Theaterzetteln u. s. w. bey diesen berühmten Individuen mit den Worten *celebre, celebarrimo, immortale* erschöpft, so kommt oft zuletzt gar das hochklingende

Worts *rinomato*, welches noch mehr als berühmt und unsterblich sagen will.

Furia bezeichnet jene Musikstücke in den Balletten, welche die Mimik heftiger Leidenschaften begleiten.

Colombe, pioggia d'oro, poesie (Tauben, Goldregen, Gedichte). In einigen Städten Italiens ist es üblich, wenn die Musik einer Oper dem Publikum ausserordentlich gefällt, so lässt man auf den Maestro aus den Logen Tauben herabfliegen, bewirft ihn mit einem Goldregen, mit Gedichten u. s. w.

Kurze Anzeigen.

M. T. Pfeiffers Arien-Sammlung. No. 1, 2, 3. Zürich, bey H. Nägeli. (Pr. à 6 Gr.)

Der Gedanke, vorzügliche eigentliche (ausgeführte) und zwar italienische Arien etwa aus den letzten funfzig Jahren im Klavierauszuge, und mit, nicht übersetzten Worten, die gewöhnlich wenig oder nichts — wenigstens so ausser dem Zusammenhange wenig oder nichts — aussagen, sondern mit eigens dazu gedichtetem Text, der Gehalt und Werth hat, herauszugeben, damit auch aus diesem Theile der Musikübung das Verstand- und Gemüthlose nach und nach verdränget werde — dieser Gedanke ist gewiss gut und die Ausführung dankenswerth; aber nicht so neu und ungewöhnlich, als die Hrn. Herausgeber, namentlich Hr. Nägeli, der vor dem ersten Hefte etwas grosse Worte macht, zu glauben scheint. (Man vergleiche z. B. Hiller, in den Heften seines Werks: Meisterstücke des italienischen Gesanges etc.) Aus diesem Vorbericht wird es genug seyn zu wiederholen, dass die „Gesanghildner den moralisch- religiösen Gesang als die bleibende Hauptaufgabe berücksichtiget" haben; dass die Stücke besonders „für angehende Arien-Sänger, die über den einfachern Liedergesang hinaus, doch aber der Bravour-Aria und dem höhern declamatorischen Gesange noch nicht völlig gewachsen sind," ausgewählt worden sind, und „für Kehlkunst und Wortausdruck den nöthigen und nützlichen Uebungs- und Bildungsstoff" enthalten. Was auf höhere Virtuosität und concertirendes Klavierspiel berechnet ist, bleibt ausgeschlossen. Es sollen auch Alt- und Bass-Arien folgen. — Die hier abgedruckten Arien, in jedem Hefte nur eine, jeden Monat ein Heft, und so das Ganze theilhaftig genug, sind bekannt, aber allerdings gut und zweckmässig. Die Texte: erstens die Dörferin, zweytens Zufriedenheit, drittens Glaube, sind auch gut und zweckmässig: wenn sie sich nur auch überall beym Singen leicht und fliessend aussprechen liessen! darauf werden die Herren „Gesanghildner" künftig mehr zu sehen haben, besonders wenn sie ihre Sammlung auch in Deutschland verbreitet wünschen: denn gar Manches mag in dieser Hinsicht den so ganz eigen gewöhnten Schweitzer-Organen leicht fallen, was allen andern Deutschen schwer, und den südlichen oder nördlichen fast ganz unmöglich fällt.

Ouverture zur Oper, Cyrus und Astyages, in Musik gesetzt von J. F. von Mosel. Vollständige Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 3 Gulden).

Ein würdevolles, in edler Einfalt, mit gründlicher Kunst und zu schönem Effect ausgeführtes Werk! Gluck's beste Ouverturen scheinen dem Verf. zunächst als Vorbilder vorgeschwebt zu haben, und er konnte eben dazu keine bessern haben: aber er hat, in diesem Charakter und in dieser Weise, so geschrieben, wie wahrscheinlich Gluck jetzund, bey so weit vorgeschrittener Cultur der Instrumentalmusik und ihrer Kunstmittel, geschrieben haben würde. Ist die ganze Oper in dieser Art, und so gelungen, wie die Ouverture: so ist sie eine neue Veranlassung zur Klage über den Zustand unserer Theater-Directionen, die so etwas nicht aufführen, und über unsere Stimmführer im Publikum, die so etwas nicht begünstigen. — Die Ouvertüre besteht aus einem, nicht langen Adagio aus E moll, und einem Allegro assai aus E dur. Was das Tempo des letztern betrifft, so möchte der Ref., wie wunderlich das scheine, gegen den Verf. selbst behaupten, es solle etwas langsamer, als von diesem nach Mälzels Chronometer an-

gegeben worden, genommen werden. Wenigstens hat er die Erfahrung gemacht, dass, nachdem er diese Ouverture der Vorschrift, und dann seiner Meinung gemäss aufgeführt hatte, alle stimmfähige Zuhörer urtheilten, das Stück habe die beabsichtigte edle Wirkung das zweyte Mal mehr hervorgebracht, und zwar im Ganzen, besonders aber in den durchgreifenden Kraftnoten, z. B. der Stelle, die S. 8., Takt 7 folgg. zum ersten Male vorkömmt. — Besetzt ist das Werk mit allen, in grossen Orchestern üblichen Instrumenten; auch mit drey Posaunen. Auszuführen ist es nicht schwer; gestochen, sehr schön.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par J. G. Töpfer. Oeuvr. 5. Leipzig, au Bureau de Musique chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Voriges Jahr zeigte Ref. Variationen für Klavier und Violin von diesem Componisten an, und mit gebührendem Lobe. Er kann diess auch dieser Sonate nicht geradehin absprechen: aber er muss es hier fast nur auf das Rechtliche und Regelmässige der, oft contrapunctisch geordneten Ausführung beschränken. In dieser Hinsicht möchte diese Sonate sich am meisten mit denen von A. E. Müller vergleichen lassen. Die Ideen selbst sind aber, zwar nicht gemein, aber sehr gewöhnlich, und manche an sich angenehme wird durch die vielen Noten erstickt oder doch in der Wirkung geschmälert. Ein Mann, der seine Kunst gründlich erlernet hat, ist auch hier nicht zu verkennen; und wenn das überall Achtung verdient, so hindert es allein doch nicht, dass nicht dem, eigentlich gar nicht zu tadelnden Werke eine gewisse Kälte und Trockenheit inwohnete. Sollte Hr. T. wirklich eigenthümliche, an sich schon (ohne Rücksicht auf Bearbeitung) bedeutende und anziehende Erfindungen besitzen, aber bisher nur noch nicht genug auf sie in glücklicher Stunde gemerkt haben — wie das nicht wenigen, besonders deutschen Componisten, vornehmlich in jugendlichem Alter geht: so ist ihm zu rathen, jenes künftighin mehr zu thun; sind sie ihm aber nicht verliehen — erzwingen lässt sich das nicht — sich mehr an schon gegebenen Stoff, wie eben in jenen Variationen, zu halten, wo es ihm dann, bey seiner Geschicklichkeit im Ausführen, gewiss gelingen wird. — Als Uebungsstück für schon ziemlich fortgeschrittene Scholaren ist übrigens diese Sonate zu empfehlen.

Divertissement pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par J. N. Hummel. Oeuvr. 51. Hamburg, chez Cranz. (Pr. 20 Gr.)

Wenn Jemand, nach Bekanntschaft mit den neuesten Compositionen des Herrn Kapellmeisters H., glauben sollte, es gehe ihm wie nicht wenigen ausgezeichneten deutschen Componisten in vorgerückten Jahren, er könne nemlich nicht mehr leichtfasslich, fröhlich, ohne alle Schwierigkeiten für die Ausführenden schreiben, ohne matt und leer, oder gesucht und steif zu werden; wenn Jemand das glauben sollte, so kann er sich aus diesem Musikstück vom Gegentheil überzeugen. Es ist sehr populair, fröhlich, leicht, nichts weniger als matt und leer, oder gesucht und steif; es ist überhaupt, und in gar nicht gewöhnlichem Grade, was der Titel sagen will: ein angenehmes, heiteres Unterhaltungsstück für mässig geübte Spieler. Es fängt mit einem pathetischen, aber lebhaften Marsch, aus Es dur, an, der etwa so lang ausgeführt ist, wie die bekannten von Ries, und das am wenigsten ausgezeichnete Stück des Werkchens ist. Sein Ausgang, nach der Reprise des zweyten Theiles, moduliert in aushaltenden Accorden nach der Dominante von G moll; hierauf folgt ein kurzes, sehr gefälliges Andante, quasi Allegretto, aus G dur, das denn beym Ausgang wieder nach der Dominante von Es dur moduliert; und nun macht ein ziemlich lang ausgeführtes, munteres, zierliches, an angenehmen Figuren und pikanten Wendungen der Harmonie reiches Rondo den Beschluss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. Nº. 36. 1820.

Ueber die Natur und Eigenthümlichkeit des Fagotts;

über seinen Gebrauch als Solo- und Orchester-Instrument.

Schon seit längerer Zeit war es mein Wunsch, den Musikliebenden und den das Fagott studirenden Künstlern und Dilettanten etwas über die Art und Weise, wie solches seinem Character gemäss effectvoll behandelt seyn will, und wie eine dreyssigjährige Erfahrung und unausgesetztes, aufmerksames, ja hartnäckiges Studium es mich gelehret hat, öffentlich mitzutheilen. Aufgemuntert von achtbaren Kunstfreunden, die den Wunsch mit mir theilten, das Beste dieses schwierigen Instruments gefördert zu sehen, habe ich mich entschlossen, jene meine Erfahrungen über die Behandlung dieses Instruments in diesen Blättern nieder zu legen. Seit meinem zehenten Jahre ist dasselbe mein unabläßiges Studium, und jetzt, wie seit meiner frühen Jugend, gewähret es mir grosses Vergnügen, einen Künstler oder Dilettanten zu finden, der es nur etwas mehr als mittelmässig behandelt. Meine Absicht kann daher nur darauf hinausgehen, die Zahl der guten Fagottisten durch meine Mittheilungen zu vermehren, und dem schönen Instrumente die Theilnahme zu erwerben, die es, vermöge seines eigenthümlichen Charakters, verdient. — Ich hatte das Glück, nachdem ich im 8ten Jahre die ersten Grundsätze in der Musik erhalten hatte, meine Studien auf dem Fagott im 10ten bey dem vortrefflichen Georg Ritter in Potsdam anzufangen, und im 20sten, wo ich meine Kunstreisen antrat, zu vollenden. Der genannte grosse, nun leider schon längst verewigte Meister des Fagotts, riss mich durch seinen seelenvollen Vortrag in jeder Stunde, die er mich seines Unterrichts würdigte, zur Begeisterung hin, so dass ich Tag und Nacht studirte, um ihn, wo möglich, zu erreichen. Meine beynahe 18jährigen Reisen durch den, in musikalischer Hinsicht wichtigsten Theil Europa's haben mir Gelegenheit gegeben, den Geschmack der verschiedenen Nationen kennen zu lernen, und mir das zu entnehmen, was ich zur Vervollkommnung meines Instrumentes und seiner Behandlung für tauglich hielt. —

Das Fagott wird von sehr vielen Fagottisten, die vermöge ihres übrigen musikalischen Talentes alle Achtung verdienen, auf eine demselben nachtheilige und ganz zweckwidrige Art behandelt, und es hat mir jedesmal wehe gethan, wenn ich fast auf allen Instrumenten mehr Virtuosität und Geschmack, als auf dem meinigen angetroffen habe, ohngeachtet der Fagottist selbst nicht ohne Anlage war, und bey dem Studium einer guten Methode es sehr weit hätte bringen können. Allein die meisten Fagottisten bestreben sich hauptsächlich, Schwieriges auszuführen, ohne Effect, Schwieriges in Sprüngen und Gängen, die das Instrument nicht duldet, die vielmehr ihm entgegen sind. Gretry sagte: „Das Fagott ist lugubre"; es zerschneidet das Herz, sobald es Sätze machen soll, die seiner Würde entgegen sind: es muss daher erhaben, und als einer Geisterstimme ähnlich tönendes Instrument behandelt werden. Allein um diese Vollkommenheit zu erlangen, ist bey einem so launenhaften Instrumente, wie das Fagott wirklich ist, eiserner Fleiss nöthig bey guten Natur-Anlagen — bey physischer Kraft, einer gesunden Brust, gehörig geformten Lippen, gesunden Zähnen, und vornehmlich bey Kraft in den Kinnbacken. Das erste Erforderniss in der Musik des ausübenden Künstlers ist ein schöner, reiner Ton. Diesen nun auf einem Blas-Instrumente zu erlangen, ist eben so schwer, als jemanden eine schöne Stimme anzubilden, die ihm von der Natur versagt ist; nur durch Kunst und aufmerksames

Studium kann man bey einem todten Werkzeuge diesen seiner Natur fehlenden Anlagen zu Hülfe kommen. Jeder Fagottist muss erstens sein Mundstück oder Rohr selbst machen, um sowohl das Holz hierzu wählen zu können, als auch es sich nach seinem Munde einrichten und formen zu lernen. Auf diese kleine Maschine kömmt schr viel an; es muss aber das Holz dazu reif, doch nicht überreif seyn, sonst ist es zu hart; denn das Fagott ist von andern Rohr-Instrumenten, z. B. der Oboe und Clarinette, in dieser Hinsicht gerade das Gegentheil: es verlangt weiches, diese verlangen hartes Holz. Sodann muss die Form des Mundstücks nicht zu breit seyn, sonst geht das Piano verloren, weil die Kraft des Mundes durch ein zu breites Rohr sehr geschwächt wird. Endlich muss es überhaupt sehr gleich geschabt seyn, was am besten zu bewerkstelligen ist, wenn man es gegen das Tageslicht hält, und kann es alsdann mit einer kleinen englischen Feile an der Oeffnung ein wenig rauh gemacht werden, wodurch der Ton sammetartig wird. — Zweytens: des Instrument, und hauptsächlich das Fagott, hat falsche Töne: es mag noch so gut, und mit allem möglichen Fleiss gearbeitet seyn: zwey bis drey Töne sind immer schlecht und unrein. Dasjenige, was wenig unrein ist, kann und muss man gut nennen. Sein Instrument in diesem Punkte rein zu haben, richtig zu intoniren, indem man ihm zugleich einen schönen Ton abgewinnet: das ist das grosse Studium eines Künstlers. — Um rein zu blasen, und einen schönen Ton zu bekommen, ist die Tonleiter das einzige Mittel; allein dies Studium ist vielen zu trocken, und sie glauben, wenn sie einige Rouladen auf dem Fagott machen können, die Tonleiter sey nur für Anfänger. Wie sehr diese Schwachen irren, beweist das häufige Klagen über richtige Intonation bey vielen Fagottisten. Jeder Musiker muss, wenn er in seinem Zimmer seine Studien beginnet, etwa eine halbe Stunde langsam die Tonleiter, Secunden, Tertien, Octaven vom Pianissimo bis zum Fortissimo, und so wieder von diesem zu jenem auf seinem Instrumente durchgehen. Bey einem solchen täglichen Studium bekommt er auch die gehörige Kraft in dem untern Theil des Mundes und der Kinnbäcken, wovon ein reiner, aber auch ein kraftvoller, schöner Ton; und eine Sicherheit im Adagio und in den Passagen die wichtigen Früchte sind. — Das Fagott nimmt in der Musik eine Tenorparthie ein: es muss also jedes Studium dieses Instruments bezwecken, einer schönen Tenorstimme ähnlich zu werden und einem talentvollen Tenorsänger den Rang streitig zu machen. Alles, was es vorträgt, muss von edler Eindringlichkeit, tragend und singend seyn, was freilich sehr schwierig ist, aber in der Natur des Instruments liegt, und seine wahre und schönste Eigenthümlichkeit ist. Hat man nun sein Instrument durch die Scala rein, eine Festigkeit und Ausdauer im Munde, und einen sammetartigen Ton erhalten, so sind auch jene Schwierigkeiten zu besiegen. Wenn wir durch gehörige Abstufung dessen, was man in der praktischen Musik, von der Malerey hergenommen, Schatten und Licht nennet, mannigfaltigen und wahren Ausdruck erlangen: so können wir auch gewiss seyn, die Zuhörer durch dieses unser Instrument, ja, durch dieses vor vielen andern, zu begeistern und in ihnen dieselben Gefühle zu erregen, die in der Composition liegen; und damit haben wir unsern, und hat unser Instrument seinen Zweck erreicht. —

Es ist schon oben erwähnt worden, dass jedes Instrument gleichsam seine Localfehler hat, und dass, diese zu vermeiden, damit sie dem Zuhörer nicht bemerkbar werden und den Eindruck stören, gleichfalls ein Hauptstudium des Musikers seyn müsse. Das Fagott hat sich eben durch diese Vernachlässigung bey vielen Musikfreunden etwas gleichgültig gemacht, weil es zuweilen Töne hervorschnarrt, die missfällige Vergleiche zulassen. Das Schnarren der Töne kömmt daher, dass der Ansatz (Embouchure) nicht fest, und das Mundstück oder Rohr nicht so geformt, wie oben benannt ist, und man das Instrument durch zu starkes Hineinblasen auf einmal zu sehr angreift. Will man das Instrument forciren, so müssen die Lippen, fest geschlossen, vom Rohr nicht weichen, und der Ton muss gemässiget seyn; hierdurch werden die tiefen Töne, die eben am meisten gemässiget seyn wollen, vorzüglich verbessert. — Mit dem, was man Schwierigkeiten nennt — Passagen und dergl. — sey man sehr behutsam; sie müssen, wenn man sie machen will, ganz für das Fagott geeignet seyn. Mit der grössten Weichheit muss der Zungenstoss durch die Bindungen der zwey ersten Noten geschliffen, die letztern gestossen,

und diese nicht zu spitz, überhaupt alles, was articulirt werden soll, weich und nicht zu geschwind gemacht werden, weil sonst Undeutlichkeit die Folge davon ist. Das Fagott muss keine abgebrochenen Sätze vortragen, sondern sich durch einen fliessenden Gesang auszeichnen; edel, mit Ausdruck, mit getragenem Tone in nicht zu geschwindem Tempo muss alles vorgetragen werden. In den haltenden Tönen muss man durch ein vorzügliches Piano, Crescendo und Decrescendo sich auszuzeichnen bemühen und alles Barocke in den Passagen verbannen: in schnellen Gängen aber durch eine höchst vollkommene Deutlichkeit dem Zuhörer und dem Instrumente selbst zu Hulfe kommen. — Es giebt auf dem Fagott einige Töne, worauf der Triller schlecht klingt; das sind vorzüglich das zweygestrichene f und dreygestrichene g: man suche sie zu vermeiden, denn auch mit der grössten Mühe, gutem Ansetz und Rohr, machen sie eine schlechte Wirkung. Jeder Triller, Pralltriller und Mordent muss weich angegeben werden; im entgegengesetzten Falle werden sie schnarrend und rauh. Haltende Triller müssen steigend und mit Kraft gemacht werden, ein verschmelzendes Pianissimo muss sie endigen. Hierzu gehört aber eine grosse Festigkeit in den Muskeln des Mundes, wozu jedoch jene empfohlene Uebung der Tonleiter hulfreiche Mittel darbietet. — Das Fagott hat einen Umfang von 2½ ganzen Tönen, nemlich von zweygestrichenem b bis zum fünfgestrichenem d, die alle in einem richtigen Verhältnisse stehen. Man kann in der Tiefe das dreygestrichene a und in der Höhe auch das im Tenorschlüssel geschriebene dreygestrichene es und e, sogar f erreichen. Es geht aber dem Fagott, wie dem Pianoforte, wenn dies zu viele Octaven hat: es verliert das richtige Verhältniss zu den übrigen Tönen; sie liegen nicht in der Natur des Instruments und können nur durch unnatürliches Forciren desselben hervorgebracht werden; was nicht angenehm, und dem Fagott, so wie der Embouchure nachtheilig ist. Man begnüge sich also, die 48 ganzen und halben Töne schön und rein zu geben, und ich glaube, man kann mit diesem Umfange schon Effect genug bewirken. — Bey meinem kurzen Aufenthalte in der Schweitz erinnere ich mich, vor 13 Jahren zu B. einen Dilettanten des Fagotts kennen gelernt zu haben, der eine grosse Menge Klappen an seinem Instrumente hatte, so dass er zuweilen selbst nicht wusste, wie er die Töne habhaft werden sollte. Auf meine Frage nach der Absicht all dieser Geräthschaften, gab er mir naiv zur Antwort: dass es dadurch mehr Töne hätte. Ich bat ihn, sie hören zu lassen: aber ohngeachtet alles Grauen erregenden Aufblasens der Backen, wurden meine Ohren von lauter falschen — man konnte kaum sagen: Tönen zerrissen: von Lauten, die eher aus einem Kuhhorn, als aus einem Fagott zu kommen schienen. Ich gab daselbst Concerte, er hatte Gelegenheit, das Instrument von einer anderen Seite kennen und durch meinen wenigen Unterricht etwas gemässigter bearbeiten zu lernen.

Im Orchester bei grossen Musiken will das Fagott eben auch mit Zartheit behandelt seyn, und nicht mit Heftigkeit, wie viele glauben es thun zu müssen, um bey Massen von Instrumenten und Sängern durchzudringen und gehört zu werden. Man sey versichert, dass das Fagott selbst in den Ensemble-Stücken sehr gut gehört wird, und man nicht nöthig hat, durch ein Forciren desselben das Schöne und Sanfte des Tons zu verwischen. Im Orchester muss man eben so, wie beym Solo, jeden Ton, der bedeutend ist und auf den unser Gefühl uns aufmerksam macht, herauszuheben suchen. Wer nur die Werke eines Gluck, Mozart, Spontini und anderer mit Aufmerksamkeit gehört, und die Fagottpartie darin ausgeführt hat, der wird am besten beurtheilen können, wie diese Meister in die Seele des Fagotts gedrungen sind und ihm keinen Ton abzwingen, der nicht seine Wirkung machte. Man blase auch seine Ripienstimme auf einem nicht zu starken Rohre; selbst darum, dass man, wie z. B. in den Musiken dieser Meister, worin sich grosse Fagottpartieen befinden, sich nicht zu sehr anstrengt und am Ende die Kraft verliert. — Um Brauchbarkeit und Routine im Orchester zu erlangen, ist es nöthig, dass man jung hineinkömmt. Man muss auf jeden Ton, den man hier bläst, genau Acht geben; es ist die beste Schule, um richtig zu intoniren, weil durch die rein gestimmten Saiten-Instrumente die falschen und mangelhaften Töne desto hörbarer heraustreten. — Es ist schon erwähnt und auch sonst bekannt genug, dass eben dieses unser Instrument der menschlichen Stimme am nächsten kömmt; und wie nun bey dieser

der grösste Vorzug ist, dass sie zum Ausdruck jedes Gefühls und seiner Nüanzen sich eignet: so muss dieser Vorzug auch auf diesem Instrumente möglichst erreicht werden. Um dahin zu gelangen, wählte ich bey meinem sechs monatlichen Aufenthalte zu Neapel 1807, den vortrefflichen Componisten und Singmeister Mosca zum Lehrer, der mir den herrlichsten, zweckmässigsten Unterricht dadurch ertheilte, dass er mir die schwierigsten Recitative und Arien auf dem Fagott einstudirte, und sie mir mit dem Klavier begleitete. Nach dieser hier angegebenen Methode habe ich gesucht, mein Instrument und die Behandlung desselben jenem Vorbilde meisterhafter Sänger nahe zu bringen, und auch meine Compositionen darnach eingerichtet. Bis jetzt habe ich von denselben durch den Druck noch nichts bekannt gemacht: ich werde aber mit Vergnügen den Wünschen meiner Freunde, Künstler und Dilettanten des Fagotts, nachkommen, um bey einer der geachtetsten Musikhandlungen Deutschlands meine Compositionen für dasselbe — für jetzt einige Concerte, Concertinos, Quartette, Quartette von Haydn, von mir fürs Fagott arrangirt, mehrere Schottische Lieder von Haydn fürs Fagott mit Begleitung des Pianoforte, und andere grosse Gesellschafts-Sonaten fürs Fagott von fremden Meistern sowohl als von mir componirt, mit Begleitung des Pianoforte herauszugeben. Mein Zweck dabey ist, nicht allein durch die Herausgabe dieser Musikalien den Katalog für Fagott-Musik zu vergrössern, sondern Künstler und Dilettanten des Fagotts zu veranlassen, sich durch dieselben, und meine hier mitgetheilten Fingerzeige zu bewegen, ihr Instrument von der rechten Seite zu betrachten, und in der Ausbildung desselben und ihres Vortrags die rechten Wege entweder erst einzuschlagen, oder auf denselben richtig weiter fort zu schreiten.

Carl Baermann,
aster Fagotist der Königl. Preuss. Kapelle.

NACHRICHTEN.

Wien. So viel auch in diesen Blättern bisher über die hiesigen musikalischen Leistungen gesprochen wurde, so blieb doch eine Kunstanstalt unberührt, die eben durch ihre Seltenheit um so merkwürdiger wird, da sie sich mit einem Zweig befasst, der leider in unserm sinnlichen Zeiten nur wenig, im lebenslustigen Vindobona beynahe gar nicht cultivirt wird.

Dem kaiserl. Herrn Hofrath Kiesewetter verdanken wir seit fünf Jahren diesen in seiner Art einzigen Genuss. Selbst ein ausgezeichneter Theoretiker und gründlicher Sänger, im Besitz einer gewählten Bibliothek herrlicher Meisterwerke italienischer und deutscher Klassiker, veranstaltet er mit bedeutenden Aufopferungen immer in den Wintermonaten mehrere Privatconcerte in seiner Wohnung, wozu die wahren Kunstfreunde dieser Kaiserstadt freundlich geladen, und meistens Vocal-Compositionen aus dem goldenen Zeitalter der Tonkunst, eben so gehaltvoll als selten, ausgeführt werden. — Die vorzüglichsten Dilettanten, 30 bis 40 an der Zahl, gewöhnlich nur vom Contrabass und dem begleitenden Pianoforte — welchen Platz wechselsweise die Herren Gebauer und Worzischeck einnehmen, unterstützt, geben nun, durch wiederholte Proben mit dem Geist des Tonsatzes innig vertraut, diese Meisterstücke des Alterthums mit einer Reinheit im Vortrag, mit einer Vollendung im Ausdruck, dass nichts zu wünschen übrig bleibt, und man nur dadurch einen klaren Begriff von der erhabenen Wirkung eines Choralsatzes in der Peterskirche erhält. — Wir schmeicheln uns, durch eine Inhaltanzeige jener nur wenig bekannten Compositionen unsern Lesern ein angenehmes Geschenk zu machen, und sie erhalten daher ein genaues und vollständiges

Verzeichniss

der vom Jahr 1816 bis zum Frühjahr 1820 ausgeführten Werke im strengen Styl.

(* deutet die Wiederholungen der Stücken an.)

Allegri. Lebte von 1590 bis 1640. Römer, Autor des berühmten Miserere der Sixtinischen Kapelle.

Salvatorem expectamus, Motetto a 6 v.
(wird am ersten Advent-Sonntag in der Sixtinischen Kapelle gesungen.)

Benevoli. Päpstlicher Kapellmeister an der St. Petri Kirche, ums Jahr 1650.

Regna terrae etc. Salmo a 12 Soprani.

Bach, Joh. Seb. geboren 1685, starb 1750.

Kyrie et Gloria a 3 v. reali e 4 di rip. con due Orchestra.

lich wie ein Handwerksbursche, aber durch seine musikal. Phantasien glücklich wie ein Gott — auf gut Glück, wohin die breite Landstrafse ihn führen wollte. Er traf eine kleine Gesellschaft sogenannter prager Studenten; machte, als Kunstverwandter, mit ihnen Bekanntschaft; ihr unstätes freyes Künstlerleben gefiel ihm: er zog eine Zeit mit ihnen umher. Sie wollten jezt zur Messe nach Br.: der Weg führte sie vor dem Rittergute des Hrn. v. —, eines wahren Musikliebhabers und guten Freundes des Hamburger Bachs vorbey. Bey dem Herrn sprechen wir ein, so oft wir vorüber kommen, sagten sie; und wir werden immer sehr gut aufgenommen. Sie ziehen in's Haus, lassen sich melden. — Sie sollten spielen, aber sich zusammennehmen, weil gerade ein grofser Kenner bey'm Herrn zum Besuche wäre, sagt ihnen der Bediente. Auf dem Saale, wo sie spielen, stehet ein Flügel. Nachdem die Prager einige Sätze gespielt haben, setzt sich Friedemann vor den Flügel und fangt allein an zu phantasieren. Er war so froh, so glücklich, so bey Laune —! So gut hatte er lange nicht gespielt! Auf einmal erschallt eine Stimme in dem Zimmer: das ist mein Bruder Friedemann oder der Teufel! Und Karl Ph. Em. Bach, und mit ihm die ganze Gesellschaft eilt heraus — Sagt' ich's nicht? ruft jener. Bruder! Bruder! hast du mich erkannt? am Spielen erkannt? hast du? hast du wirklich? ruft Friedemann, reifst den lange nicht gesehenen Bruder an sein Herz, und helle Thränen stürzen ihm aus den Augen. Aber dann wurden die Brüder wieder so fremd, und blieben es, und starben so! —

Kurze Anzeigen.

Douze variations sur le Theme — Ein Schüfserl und ein Reindl etc. — pour la Flute avec deux Violons, Alt (Alto) et Basse, composés et dediés (composées et dediées) à Mr. de Richter, Lieutenant Colonel & Etat Major (de l' Etat Major) de S. M. Imperiale, par l' Abbé Bihler. Augsburg, chez Gombart et comp. Editeurs et Graveurs de musique. (Pr. 10 Gr.)

Vorliegende Variationen zeichnen sich zwar eben, in Ansehung der Behandlung des Themas, nicht sonderlich von der ungeheuren Schaar ihrer Schwestern aus. Da aber für die Flöte überhaupt noch so wenig gearbeitet worden ist, so können diese immer mit durchgehen; um so mehr, da sie spielbar und zugleich brillant sind.

Sonate per il Clavicembalo o Fortepiano composta di Henrico Lodadio Tuch. Opera X. Dessau, in (nella) mercantura musicale dell' autore. (Pr. 12 Gr.)

Vorliegende Sonate ist, in allem Betracht, *leicht* gearbeitet: wir empfehlen daher dem Verfasser ernstliches Studium des reinen Satzes und der Rhythmik.

Zwölf neue Tänze für's Fortepiano. Berlin, in der Rellstabschen Musikhandlung. (Preis 10 Gr.)

Sudelarbeit, dergleichen wir, leider! so oft aus der Rellstabschen Officin erhalten! —

Ueber die musikal. Beylage No. VIII.

Sie enthält ein Sopran-Solo und Chor aus der Kantate: *die Harmonie der Sphären*, gedichtet von Kosegarten, komponirt von Andreas Romberg, der sattsam bekannt ist, auch als vorzüglicher Komponist für den Gesang, durch seine Lieder, u. dgl. m.

d. Redakt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Motette: Iesu, meine Freude. 8 stimmig.
* Magnificat, a 5 v. con Orchestra.

Baj, Bolognese. Lebte von 1650 bis 1718.

Miserere a due Cori. (wird am grünen Donnerstage in der Sixtinischen Kapelle gesungen.)

Bissi, Kapellmeister an St. Marco zu Venedig zu Anfang des vorigen Jahrhunderts.

Deus, in nomine tuo etc. Ps. a 3 voci.

Caffaro, Neapolitanischer Kön. Kapellmeister in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

* Ps. 106. Confitemini Domino etc. trad. in versi ital. S. A. a T. cone. con Cori e con Orch.

Caldara, Venetianer, Kaiserl. Vice-Hof-Kapellmeister in Wien. Lebte von 1675 bis 1763.

** Te Deum, a 4 v.
* Regina coeli, a 4 v.
* Kyrie, a 8 v. con strum. (1705).
Cum invocarem, a 4 v. con strum.
Ecce nunc benedicite, a 4 v. con strum.
Landa Jerusalem, a 8 v.
Stabat mater, a 4 v. con strum.
La passione di G. C. Orat. con strum.
La morte e sepoltura di G. C. Orat. con str.

Durante, der Stifter der neueren neapolitanischen Schule. Lebte von 1685 bis 1760.

Litanie de B. V. a 4 v. cone. con strum.
Magnificat a 4 v.

Handel. Lebte von 1685 bis 1759.

Te Deum, zur Feyer des Utrechter Friedens mit Orch.

Hasse, genannt il Sassone. Lebte von 1705 bis 1785.

Miserere, a 2 S. ed A. con V. V.
Regina coeli, a 4 cone. con Orch.

Haydn (Michel), geboren .... gestorben 1806.

Requiem, hinterlassenes Fragment, 4stimmig.

Jomelli, Neapolitaner. Lebte 1714 bis 1774.

* Victimae paschali, a 6 v.

Lotti, Venet. Kapellmeister an St. Marco. Blühte von 1693 bis gegen 1730.

Gloria in C. von 4 bis 14 Stimmen mit Orchester.
Ad Dominum cum tribularer. Ps. a 4 v. Madrigale a 6 voci.

Leo, Neapolit. Königl. Ober-Kapellmeister. Lebte von 1694 bis 1744.

** Miserere, a 2 Cori.
Dixit, a 2 Cori con Orch.

Marenzio (Luca). Blühete circa 1580 bis 1599.

Madrigale a 4 v.

Marcello, Venetianer. Geboren 1680 gestorben 1752.

** Ps. 9 A. T. B. — 13 B. B. — * 16 T. T. — * 41 S. S. 3 S. A. — * 28 A. T. B. B. — 45 A. — 50 A. T. B. con Viole. — 27 A. T. B.
* Timoteo, Cantata a 2 v. A. B.

Mozart.

Davide penitente. Duetto e Terzetto.

P. Martini, Bolognese. Lebte von 1726 bis 1784.

Adoramus te, a 2 Ten.

Pergolesi, Neapolitaner. Lebte von 1707 bis 1739.

* Salve regina, a Cto solo con V. V. V.
* Laudate pueri, a Cto solo e Coro di 4 v. con V. V. V.
Miserere, a 4 v. con strum.

Palestrina, Römer. Lebte vom 1529 bis 1594.

Turbae ex pass. D. N. J. C. a 6 v.
Vexilla regis, a 4 v.
Tribularer, Mott. a 8 v.
* Fratres ego enim, a 8 v.
Magnificat a 4 v.

Scarlatti (Alessandro). Neapolit. Königl. Ober-Kapellmeister. Lebte von 1658 bis 1728.

* Nisi Dominus, a 8. ed A. cone. con Cori a V. V.
Madrigale a 5 Soprani.

Sarti, geboren 1730 gestorben 1802.

Kyrie a 8 v. reali, Fuga.
Miserere, a 4 cone. contre Viole e Vlle. obl.

Vallotti (F.), Kapellmeister del Santo zu Padua. Lebte von 1705 bis 1780.

Responsorii per la Settim. santa a 4 v. ed Org. (V. V. ed lib.)

Wegenseil. Lebte von 1680 bis 1737.

Miserere a 4 v. alla capp.

Recension.

Sechs Lieder von Gerstenbergk, in Musik gesetzt, mit Begleitung des Fortepiano, von Carl Eberwein. 4tes Heft. Hamburg bey Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Dass die deutschen Tonsetzer sich immer mehr mit Gesangmusik beschäftigen, und auch diese, in früherer Zeit nicht mit gehörigem Ernste betriebene Gattung der Musik zum Augenmerk ihrer geistigen Thätigkeit machen, ist in jeder Hinsicht lobenswerth. Vielleicht sind wir so glücklich, auch in diesem Felde den hohen Punkt zu erringen, diesen Besitz in der Instrumentalmusik uns keine Nation mehr streitig macht. — Und diess können wir, ja, wir werden es gewiss erreichen, wenn wir einmal den Geist unserer grossen Dichter mehr durchdringen, ihr tiefes Seelenleben mehr auffassen, und uns so allgemein zu jener Stufe des geistigen Lebens erheben, welches auch bey ihnen entweder aus der eigenen Kraft, oder der Anschauung anderer grossen Werke, eigentlich aus der Durchdringung von beyden, sich entwickelte. — Dass wir uns auf dem Wege zu dieser folgereichen Nationalbildung befinden, diess ist nicht zu läugnen. Müssen nicht die bey allen gelehrten Anstalten eingeführten Deklamationsübungen — es möchte hier selten eine Ausnahme seyn — wenn sie nur mit Ernst und Geist betrieben werden, zu diesem schönen Ziele führen? — Freylich muss die angegebene Bedingniss erfüllt werden, es müssen solche Männer diese Uebungen leiten, welche das volle Seelengemälde des Dichters ergriffen haben, und die Kunst besitzen, diese Flamme der Begeisterung in das so leicht entzündbare Gemüth der Schüler übertragen, und hier eine gleiche Glut innerer Seelenwärme anfachen zu können. — Und hierin würden diese Männer einen ausserordentlichen Vorschub, und die wichtigste Andeutung auch für andere Fälle erhalten, wenn sie jene, von braven Tonsetzern durch Musik erhobenen, und zur vollendeten Anschauung der tiefsten Umrisse gebrachten Gesänge studiren würden, und sie dann ihre Schüler in diesem geweihten Sinne vortragen liessen. — Wer je das reiche Seelenleben empfand, welches die guten Tonsetzer in ihre Werke überfliessen liessen, wer je dieses harmonische Entströmen selbst der tiefsten Umrisse fühlte, welches die alte Kunst in ihren grössten Bildungen so glücklich nachahmte, eigentlich der Natur ablauschte, wer, davon überzeugt, dass eine und dieselbe dichterische Kraft allen Kunstwerken zu Grunde liegt, mit diesen Rücksichten das gewöhnliche Deklamiren — selbst von manchen gepriesenen Deklamatoren — verglich, der wird wissen, dass wir zwar auf diese Weise mehr, wie sonst, mit dem Geiste unserer Dichter, Rodner u. s. w. vertraut werden, aber doch selten das ganze Seelenleben erringen. Tief war daher auch in dieser Beziehung der Sinn der Alten, wenn sie den Dichter und Musiker in einer Person vereinigt sehen wollten. Denn der Dichter kann wohl sein Seelengemälde in festen Umrissen geben, aber nie wird es diese innere Fülle, diese Verklärung erringen, in welcher es dann erscheint, wenn beyde Musen, im schwesterlichen Bunde, ihre gegenseitige Kraft und Eigenthümlichkeit in dem Strahlenpunkte gemeinsamer künstlerischer Begeisterung verbinden. — Und dann, zum belebenden Schwunge der gewöhnlichen Deklamationen, zum bedeutenderen Auffassen des von unseren Dichtern so reich entwickelten Seelenlebens, somit zur schönen nationellen Verbindung und Erhebung wird es führen, wenn sich die warme und ernste Pflege der Gesangmusik mehr verbreiten, und eine immer günstigere Aufnahme finden wird. Um aber diesen wichtigen Aufforderungen zu entsprechen, wird ein Künstler erfordert, der mit gehörigem Zartsinne, der nöthigen Gewandtheit und Seelenkraft ausgerüstet — nebst der unentbehrlichen Begründung und umfassenden Kenntniss und Meisterschaft im eigenen Kunstgebiete — den Dichter in seinem wahren Lebenspunkte aufzugreifen im Stande, jene, Tausenden verborgenen gebliebenen Züge der dichterischen Seele, und derselben wunderbare Verzweigungen erkennt und fühlt, und so mit seinen Kunstmitteln ein Gemälde gibt, aus welchem das im schönen harmonischen Einklange verbundene Leben zweyer Seelen spricht. —

Zu jenen Männern, welchen die Muse des Gesanges, nach den bereits schon gelieferten Proben, sehr günstig ist, und die dadurch den Ruf der Natur zu jenem schönen, oben entwickelten Ziele beurkundet haben, gehört auch der Herr Verf. — Ist zwar das vorliegende Werk des-

selben nicht für grössere Ausführungen bestimmt, in welchen sich der Genius des Künstlers umfassend entwickeln kann, so sind doch diese Gesänge, besonders einige, so wahr ergriffen, und sie zeigen von einem so genauen Studium des Dichters, dass der Rec. ihrer Bearbeitung alles Lob ertheilen zu müssen glaubt. Und in dieser Hinsicht findet sich derselbe auch verpflichtet, auf Einiges den Hrn. Verf. und die Vortragenden aufmerksam zu machen. Die einfache, reine, sehnsüchtige Seele ist im ersten Liede gut gezeichnet; sollte die Zeichnung aber nicht noch mehr Wärme erhalten müssen? Rec. würde diess in den zwey letzten Zeilen, durch interessantere und reichere Harmoniegänge zu bewerkstelligen gesucht haben. Doch kann hier durch die Steigerung beym Vortrage geholfen werden. Das zweyte Lied „Vorbey" ist recht gut gegeben. Dass der Herr Verf., zum Behuf eines mannigfaltigen Vortrags der verschiedenen Strophen, selbst die Veränderungen angab; daran hat er sehr wohl gethan. Jene, welche die nöthige Gewandtheit noch nicht besitzen, dergleichen passende Gesangveränderungen aus sich erzeugen zu können, werden ihm deswegen Dank wissen. Auch sichert dieses Verfahren eine richtige — weder zu matte, noch überladene — Ausführung, und verdiente, von den Tonsetzern für den Gesang, bey allen schweren auszuführenden Tonstücken, vorzüglich jenen im langsameren Zeitmasse, nachgeahmt zu werden. — Um einem möglichen harmonischen Misstande vorzubeugen, würde der Rec. bey der ersten Triole der oberen begleitenden Stimme im Anfange des dritten Taktes a cis fis, statt cis fis a gesetzt haben. Eben so hätte er die letzte Stelle in der Melodie mit dem Text „mir vorbey" „seyd vorbey" u. s. w., als den Hauptlichtpunkt des Ganzen, wo sich sonach die ganze Kraft in der Darstellung zusammenfassen muss, auf folgende Weise gegeben:

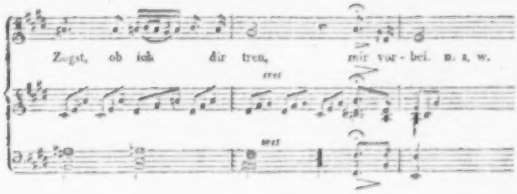

Durch das Crescendo hätte sich die Kraft bis zum Haltpunkte gesteigert, und wäre dann in den leisesten Hauch zurückgesunken — das Bild eines gespannten Gemüthes, dessen Kraft im trostlosen Schmerze erlöscht. — Treffend ist der Charakter des dritten Liedes „der Nachblicke. Doch glaubt Rec., dass es dem Geiste der Dichtung angemessener gewesen, wenn die Tonleitung bey der Stelle „mit Wimpel bunt wehend, und nimmer vorsehend", anstatt sich vier Takte lang im A moll und dessen Dominante zu bewegen, im 3ten Takte durch G nach C dur geführt worden wäre. Der muntere, frohe Charakter des Ganzen hätte gewonnen, und die Mitteltinte wäre nicht zu grell erschienen. Auch ist mit der düsteren, melancholischen Stimmung stets ein in sich Kehren verbunden, was besonders dem Sinn dieser Stel widerspricht. Durch das Ausleiten in das C dur aber gerade das Verscheuchen alles beengenden Sinnens durch den Frohsinn charakterisirt. —

Das vierte „Nur still" scheint dem Rec. das gelungenste, so wie es ihm auch als Dichtung am besten gefällt. Hier Dichtung und Musik in einem Gusse; hier bewährt sich so ganz die erhebende, oder vielmehr verklärende Kraft der Tonkunst, worüber oben ausführlich gesprochen wurde. Nur zwey Stellen würde der Rec. anders gegeben haben, jene im 6ten und 7ten Takte.

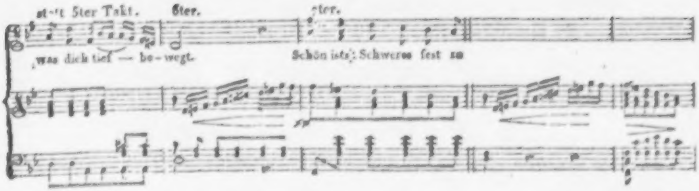

Die erste, um das Bild der Ermuthigung reiner zu geben. Der Hr. Verfasser hat zwar auch diese Absicht, und es durch das angezeigte crescendo deutlich ausgedrückt: allein bey der bleibenden gleichen gemüthlichen Anregung durch dieselbe moll Tonart kann so nur eine Verstärkung der traurigen Gefühle, nicht aber eine Erhebung zum stärkenden zuversichtlichen Gefühle im Innern hergestellt werden. Bleibt aber die Harmonie hinweg, so hebt sich die Seele mit der Figur, und fühlt dann ganz die ermuthigende Kraft in der nun mit desto grösserer Wirkung eingreifenden Harmonie. Durch die zweyte Stelle wird die weiche, edle Seele wärmer genaht.

Die zwey letzten Gesänge „Muthig hindurch" und „an ein Licht im Dachfenster" sind auch gut.

Gewiss wird jeder Freund des Gesanges dem Hrn. Verf., auch abgesehen von den oben angegebenen Vortheilen, für diese schöne Gabe Dank wissen. Aber studirt müssen diese Gesänge seyn, und richtig vorgetragen werden, wenn sie die gehörige Wirkung erzeugen sollen. Und von wie vielen herrlichen Edelsteinen leuchtet das ihnen innewohnende Licht deswegen nicht, weil man sich nicht genug auf die Kunst der Fassung versteht, und es versäumt, sich in diesem wichtigen Punkte an die kunsterfahrenen Meister zu wenden! — —

Kurze Anzeige.

Notturno à quatre mains pour le Pianoforte, comp. — — par C. A. Gabler. Oeuvr. 47.

Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese Musik ist, dem Inhalte und der Form nach, dem Namen gemäss, den sie führt: sie enthält, was und wie man's wirklich zu einer Nachtmusik passend geben könnte — es versteht sich, mit Blasinstrumenten! Ein Marsch fängt an, zu dem auch ein beygelegtes vierstimmiges Lied, Lob der Nacht, gesungen werden kann; dann folgt ein Tempo di Minuetto, wie der Marsch, mit Trio; nun ein kurzes Larghetto; hernach eine Polacca mit Trio; endlich eine Reihe Variationen: deren letzte weiter fortgeleitet wird und beym Schlusse zurückführt zu dem Marsche, mit dem man gekommen war, und der nun hier abgekürzt wiederholt wird. Alles ist sehr leicht zu fassen und auch leicht vorzutragen; alles innerhalb der Gränzen mässig ernster und mässig fröhlicher Empfindungen geschrieben; alles übrigens ohne Ansprüche, ausser, auf eine (mit allen Reprisen) etwa halbstündige gefällige Unterhaltung — welche Ansprüche das Werkchen auch nur allein machen kann: höhere gar nicht! Die Ideen selbst sollten aber doch mehr Eigenthümliches in der Erfindung haben. Das Verhältniss der beyden Spieler gegen einander ist angemessen, und das Ganze denen, welchen es bestimmt ist, auch in dieser Form zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. Nº. 37. 1820.

Recension.

Melodieen zum katholischen Gebet- und Gesangbuche, herausgegeben von Johann Baptist Weigl, königl. baierschem Professor der Moraltheologie und Kirchengeschichte am Lyceum zu Amberg. Sulzbach, bey Seidel: Wien, bey Carl Gerold. (Pr. 2 Thlr. ordin.)

Ein frommer Sinn und ein reines Streben zum Bessern hat diese Sammlung von Melodieen erzeugt. Sie ist zunächst für Studirende berechnet, weil nach der königl. baierschen Verordnung der Gottesdienst auf Gymnasien und Lyceen durch deutschen Kirchengesang gefeyert werden soll. Doch sagt der Hr. Verf., dass er sowohl bey der Wahl des Textes, als auch bey dem musikalischen Satze auf die allgemeine Brauchbarkeit Rücksicht genommen habe. Im Eingange der Vorrede klagt derselbe über die Gegner des wahrheit lobenswerthen Bestrebens, den deutschen Kirchengesang immer mehr bey der gottesdienstlichen Feyer einzuführen, und dadurch die versammelten Gläubigen in einen näheren, thätigen Antheil an der Gottesfeyer zu setzen. Er sagt bey dieser Gelegenheit: „Ich behaupte, dass es kein Verlust für die Tonkunst, aber ein grosser Gewinn für die Andacht sey, wenn die Sinfonieen, Concerte, Serenaden und die in Messen oder Offertorien travestirten Opernarien und Opernchöre, die man häufig in unsern Kirchen hören kann, durch erbauliche, deutsche Kirchengesänge — lauter Gesang mit stillem Gebete abwechselnd — verdrängt werden.“ Und hierin stimmt der Rec. ganz mit dem Hrn. Verf. überein. Was nicht zur Erbauung führt, was nicht dazu dient, das Gefühl der Andacht zu erregen und zu unterhalten, die Herzen der Gläubigen mit den heiligen Empfindungen der Nähe Gottes und seines Heils zu erfüllen, das soll keinen Platz in der Kirchenfeyer überhaupt finden. Wo daher die Instrumentalmusik — die übrigens zu den würdigsten Effecten in der Kirche kann benutzt werden, und dann eher unterstützet, als abgeschafft werden sollte — diesem Zwecke nicht entspricht, und auch die Mittel fehlen, sie demselben zusagend herzustellen: da vertausche man sie mit einer jeden anderen zweckmässigeren Form. Ueberhaupt ist es ein dringendes Bedürfniss der Zeit, der liturgischen Form des katholischen Kultus, ganz besonders in Hinsicht des Begehens der Gottesfeyer vermittelst der Musik, eine verbesserte Einrichtung zu geben, übereinstimmend sowohl mit der herrlichen Idee dieses nach allen Verzweigungen, als auch mit dem geistigen Fortschritte der Nationen, und jenem aus diesen erzeugten geistigen Bedürfnisse. Rec. erkennt mit allem Danke das Bestreben Einzelner, mit aller Kraft und den zu Gebote stehenden Mitteln diese hoch wichtige Sache zu befördern, wozu der Hr. Verf. mit so vielem Rechte gehört. Er wohnt in einem Lande, wo das aufrichtige Bestreben der Bischöffe und der, in Hinsicht seiner Bildung, des schönen Eifers für das Gute und Bessere so ausgezeichneten Klerus, echt viel Wohlthätiges in diesem Punkte geleistet hat: allein zu einer durchgreifenden Verbesserung, dem grossen Endzweck der Kirche gemäss, ist es denn doch nicht gekommen. Rec. versteht hierun[ter] eine solche, welche alle Theile mit jener [hö]heren Auffassung ergreift, die dem heiligen, allseitigen Drange des menschlichen Gemüthes nach der Verklärung des Zeitlichen durch das Ewige entspricht, und dasselbe durch alle wichtigen Lebensverhältnisse durchführt; welche die Idee des Kultus als ein hohes Kunstideal betrachtet, aus dessen Anschau-

ung die einzelnen Formen als wahre Kunstwerke sich ableiten — als die bedeutendsten Sinnbilder des höheren Lebens Trost, Stärkung, Erhebung bis zum begeisternden Jubel in die Seelen der Gläubigen ergiessen, und diese sonach mit den heiligsten Gefühlen, mit dem edlen und kräftigen Entschlusse erfüllen, im ganzen irdischen Wandel sich nur dem Göttlichen zu weihen. —

Die Wichtigkeit der Sache, der ausserordentliche, unberechenbare Einfluss auf die Bildung des ganzen Volkes fordert zu einer solchen umfassenden Verbesserung auf, und der katholische Kultus enthält der vortrefflichsten Mittel so viele, um hier etwas Ungewöhnliches zu leisten, und dem Volk einen Schwung zu geben, den es in keiner andern Beziehung so kräftig, so tief ergreifend, so durchdringend das gesammte Leben, und so allgemein durch alle Stände, jedes Geschlecht und Alter, erhalten kann. Der Rec. hat es versucht, diesen Gegenstand in einer eigenen, für diese Blätter gearbeiteten umfassenden Erörterung — so viel es seine Einsicht erlaubte — zu behandeln, und auch die Art zu zeigen, wie sich Alles dieses nach der schönen Idee der Kirche — aus dem allgemeinen Bedürfnisse der edleren Menschennatur hervorgegangen — bewerkstelligen lasse. Dorthin verweiset er auch hier, wo er sich in eine längere Auseinandersetzung dieses wichtigen Gegenstandes — wie sie die genaue Kritik des vorliegenden Werkes allerdings fordert — nicht einlassen kann. Dort wird auch der Hr. Verf. und das Publikum die weiter ausgeführten Ansichten finden, von welchem er bey der Beurtheilung dieser Melodieen ausging (siehe No. 22. u. f.) Und nun zu dieser selbst: —

Sie umfasst in fünf Abtheilungen Messgesänge, Gelegenheitsgesänge verschiedenen Inhalts, Gesänge auf die verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres und auf die Feste des Herrn, Gesänge und Hymnen auf die Feste der Heiligen, endlich Gesänge zur nachmittägigen Gottesverehrung. Sie umgreift daher die wichtigsten Theile des öffentlichen, katholischen Kultus, setzt somit einen gesunden und gründlichen Ueberblick dieses, so wie der Verzweigung der hohen Idee desselben in allen einzelnen erwähnten Gelegenheiten der Gottesfeyer voraus. — Und dieses wäre denn auch der Standpunkt der Kritik. — Drey verschiedene Messgesänge sind für die Feyer der gewöhnlichen Messe, ein vierter ist für die Todtenmesse bestimmt. Die meisten Gesänge verfertigte der Hr. Verf., aber auch nicht wenige Hr. Emmerig, Inspector des königl. Studentenseminars in Regensburg. Die Melodie No. 17 zu dem Pange lingua ist nach der bekannten trefflichen Gesangweise von J. Haydn zu dem Volksliede: „Gott erhalte Franz den Kaiser" gebildet. — Warum nahm der Hr. Verf. im 25sten Takte die eindringende charakteristische Octave nicht auf? man hätte es ja im F setzen können! Ueberhaupt: warum liess er diesen Meistergesang nicht in seiner wahren Gestalt? — Eben so haben mehrere alte Melodieen hier Aufnahme gefunden. Hiermit ist Rec. um so mehr einverstanden, als das Alte, wenn es übrigens noch brauchbar ist, schon durch den langen Gebrauch eine Art von Heiligung erhalten, und — was besonders zu beachten seyn möchte — wenige neuere Melodieen an Kindlichkeit, Reinheit, Fülle und tiefer Wahrheit der Gefühle mit den älteren den Vergleich aushalten. Daher hätte Rec., und mit ihm vielleicht ein grosser Theil des Publikums, es gern gesehen, wenn noch mehrere dieser wären benutzt worden, denn viele dieser Melodieen sprechen denselben nicht gehörig an. Was man ihm entgegnen würde, kennt der Rec.: dass nemlich diese Gesänge choralmässig gesetzt seyen, und für die möglichst leichte Ausführung berechnet. Das sind sie nun wohl auch, sehr einfach, in leicht zu treffenden Verhältnissen gegeben, auch sind die Harmoniegänge leichtfasslich: aber jene heilige Glut, welche so bald und so bedeutend das gottgeweihte Gemüth entzündet, jene Fülle und Reichhaltigkeit der Harmonieen, die das Herz in den mannigfaltigen Standpunkten der frommen Gefühle bewegt, deren Verbindung zu einem Ganzen durch den höheren Begeisterungshauch das eigentliche Seelengemälde schafft; jenes Edle, Erhebende, überhaupt tief Bezeichnete in der Form der Melodie, aus welchem die Wahrheit heiliger Rührung spricht — die Weichheit und das Innige im demüthigen Gefühle, der Kraftstrom bey der Zuversicht und Freude: — alles dieses hat der Rec. gar oft vermisst. Und alles dieses kann verbunden, und der Gesang doch kindlich seyn. Ja, im Gegentheile, hat der Rec. die häufige Erfahrung gemacht, dass gerade diese Gesänge am leichtesten ergriffen wurden. Und

dieses liegt in in der Natur des Menschen, so wie überhaupt in der allgemeinen Natur, dass sich das Gleichartige am ersten anzieht, Geist zu Geist und Herz zu Herz spricht. — Dass in den umfassenderen Theilen des Kultus, z. B. der Messe, keine kunstgemässe Anlage herrscht, wodurch übrigens allein nur jene grosse, schon in der kirchlichen Anordnung der Feyer bezeichnete Wirkung erzeugt werden kann, diess erwartete der Rec. nicht, indem die meisten Sammlungen dieser Art, so wie sehr viele andere Kirchenbestandtheile, hierin Mangel leiden; was eben den Rec. zur Ausarbeitung jener obengenannten Abhandlung bestimmte. Aber doch hätte er mehr Kraft im Ganzen, einen erhabenern Schwung, mehr Begeisterung eines in Gott beseeligten Gemüthes gewünscht, wie es eine würdige Gottesfeyer verlangt, besonders, weil diese Medienzusammlung zunächst für studirende Jünglinge gehört, und gerade für jene Jahre berechnet ist, in welchen die mit jedem Tage sich mehrende Körper- und Geisteskraft einen würdigen Quell fordert, in welchen sie sich ergiessen kann. Da nun noch — in der Regel — der religiösen Pflege auf der Universität die nöthige Aufmerksamkeit nicht zugewendet wird, so sind es noch die Jahre auf dem Gymnasium und Lyceum, in welchen die höchsten Ideale in die Brust der jungen Leute zu legen sind. Diese müssen dann in der ganzen künftigen Lebenssphäre allem Wandel, Sinnen und Trachten vorschweben als die eigentlichen Leitsterne auf dem gefahrvollen stürmischen Meere des Lebens, den Menschen von der gemeinen Anlockung hinweg zum edleren grossen Zielpunkte hinlenkend. Das höchste Ideal aber — die Quelle aller übrigen — ist und bleibt das der Religion. Nützlich, sehr verdienstvoll mag der Lehrer seyn, welcher seinen Schülern alles Vortreffliche in Wissenschaft und Kunst zergliedert: aber die wahre Lebensessenz, welche allem Bilden und Schaffen die Kraft und wärmende Glut verleiht, ist das in Gott begeisterte Gemüth. Wollen wir daher die Menschen wahrhaft gross ziehen, so kann es nur durch geistvolle Pflege des Religionskultus geschehen, aus welchem die himmlische Flamme in das Herz des Menschen überschlagen, und, dieselbe für das Höchste, Grösste entzünden muss. Höchst wichtig ist diess bey der Klasse der Studirenden, aus welcher der Staat seine künftigen Diener, somit die Haupttheile seines künftigen Wohls und Wehe's schöpft. Muss alles, was diesen in der genannten Periode in die Hände gegeben wird, die höchste Richtung haben, zu welcher nur immer ihr geistiges Auge hinschauen kann, soll aller Unterricht den gesammten Menschen ergreifen: wird dies nicht im ausgezeichneten Grade der Fall mit der religiösen Pflege seyn müssen, mit der Pflege des das ganze Leben befruchtenden Höchsten und Heiligsten? — — So sehr daher der Rec. den schönen, frommen Sinn des Hrn. Verf.s ehrt, welcher mit gleicher Gesinnung an dieses umfassende Werk ging, und demselben so viele Zeit, so viele Anstrengung opferte, so glaubt er sich doch verpflichtet, offen zu bekennen, dass ihm die Ausführung, besonders in der zuletzt entwickelten Rücksicht, nicht — wenigstens oft nicht — genügen konnte. Und diess betrifft sowohl die Composition als den Text. Zum Belege des Gesagten in Hinsicht der musikalischen Bearbeitung hier nur einige Stellen. So schliessen sich in der ersten Melodie vom ersten Messgesange fünf auf einander folgende Verse in der Dominante A. Angenommen nun, dass sich diess dreymal nach einander entschuldigen lasse, so möchte es doch später kaum seine Rechtfertigung finden. In der vierten Zeile schliesst sich der logische Sinn des Dichters, und in den zwey folgenden ergreift dieser eine neue Wendung: sollte diess nicht die Tonleitung anders bestimmen? Wäre der Hr. Verf. ins E moll, dann steigend in das H moll, hierauf durch die Quarte G, das verwandte E moll und die Dominante A nach der Tonica D zurückgegangen, so hätte das Ganze eine reichere Form, mehr rednerische Kraft, und somit eine grössere Wirkung erhalten. Auf gleiche Weise hätte sich auch die Tonleitung in den ier ersten Zeilen leicht mannigfaltiger geben lassen. Im zweyten Gesang beym Gloria ist in der fünften Zeile ein ganz beruhigender Schlussfall in dem Haupttone. Allein diess ist nicht der Fall im Text. Rec. würde, anstatt in A dur zu schliessen, in Fis moll modulirt haben, worauf sich auch die Quarte D und der ganze folgende brave Satz weit imposanter ausgenommen hätte. Das Gesagte mag genügen, um das oben ausgesprochene Urtheil zu belegen, obgleich sich auch in Hinsicht der melodischen Form noch so manches hätte anführen lassen.

Dagegen finden sich aber auch mehrere wohlgelungene Compositionen und so auch nicht wenige Texte, welche einen frommen, heiligen Sinn, viele kindliche Zuversicht, und ein im Gottvertrauen beruhigtes und beseligtes Gemüth ansprechen. So ist das Busslied, von Hrn. Emmerig gesetzt, so wie jenes vor der Predigt vom Hrn. Verf., gut; nur sollte der Schluss bey dem letztern mehr Erhebung haben. Zu den besseren gehören noch die Gesänge vor und nach der heiligen Kommunion, Glaube, Hoffnung und Liebe, jenes am Kirchweihfeste, das viel Erhebendes hat, die Anrufung des heiligen Geistes, wo die Abwechselung des Quartetts mit dem Chor — welche der Hr. Verf. einigemal gut angewendet hat — eine brave Wirkung erzeugt, die Weihnachtlieder u. s. w. besonders das brave Quartett zur Fronleichnams-Prozession geschrieben. Den Messgesängen hauptsächlich wünschte der Rec. mehr Schwung in jeder Beziehung. Derselbe Fall — nur mit Berücksichtigung des eigenen Unterschiedes — tritt auch bey der Todtenmesse ein. Doch kann sich der Rec. nicht länger hier mit der Auseinandersetzung seiner Ansichten befassen; er verweiset daher auf die schon oben erwähnte Abhandlung, und jene dort vorkommende genaue Zergliederung von diesem Kultus und allen seinen Theilen. Uebrigens muss man dem frommen Eifer des Hrn. Verf. und seinem ausdauernden Fleiss alles Lob aussprechen. Er hat in dieser Sammlung für alle Gelegenheiten der gottesdienstlichen Feyer im katholischen Kultus gesorgt, so, dass in dieser Hinsicht derjenige, welcher eine vollständige Melodiensammlung wünscht, gewiss befriediget wird. Für die Vespergesänge hat er die bekannten Kirchentonarten beybehalten. Es gibt wohl kaum einen einfacheren und würdigeren Chorgesang. Nur ist die Begleitung nicht immer richtig, so wie überhaupt mehrere Stichfehler — mitunter wichtige — zu verbessern sind. Auch für die nöthigen Antiphonen in den verschiedenen Zeiten, für die lauretanische Litaney, endlich sogar für Grablieder ist hier Bedacht genommen. — Daraus ist ersichtlich, mit welchem Fleisse, mit welcher Umfassung der Hr. Verf. sich der Verbesserung des Kultus angelegen seyn liess. Vielleicht war eben dieser Eifer ursache, dass derselbe, um dieses weitumgreifende Werk zu vollenden, zu anhaltend daran war. Daher die so häufige Gleichheit in den Modulationen der Melodie, vorzüglich aber der Harmonie. Zwar beut die Verschiedenheit des Kultus neue die Phantasie mannigfaltig wieder anregende Formen dar. Aber es bleibt denn doch eine sehr schwierige Aufgabe für einen Einzelnen, oder auch Einige, in diesem so beschränkten Tonumfange, welchen Volksgesänge überhaupt nur gestatten, bey einem und demselben zu Grunde liegenden Hauptgefühle, und bey den so wenigen Absätzen dieser Gesänge — wenn überdiess noch die Poesie der erhebenden Kraft entbehrt — jene Mannigfaltigkeit der harmonischen Wendungen und der melodischen Formen zu erfinden, welche das Herz stets neu anzuregen, und dem Geiste so wie der Phantasie immer frische Bethätigung zuzuführen im Stande ist. Entweder es ist das Geschäft vieler Jahre, oder — was noch besser ist — vieler Mitarbeiter. Wie viele herrliche Geister haben ihre Kraft verbunden, um die verschiedenen Gebete, Hymnen, Lectionen u. s. w. zu erzeugen, welche die Zierde des katholischen Kultus sind! — Würde dieser die in ihm liegende Tiefe, Reichhaltigkeit und allseitige vortreffliche Gestaltung ausserdem erhalten haben? —

So möge denn auch hier sich wieder bestätigen, was alle höherstrebenden Menschen so oft empfanden und immer empfinden werden:

Mag im kräftigen Schwunge der Geist im Unendlichen kreisen,
Heiliger Wille! dir hemmt irdische Schranke den Flug.

Merkwürdige klimatische Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur Erzeugung der Tenoristen.

Es giebt so viele Erscheinungen in der Natur, deren Ursachen und Wirkungen uns wohl für immer verborgen bleiben werden. Italien, heisst es, liegt im Süden von Europa, zwischen zwey Meeren eingeengt, ist an Flüssen und Seen reich, hat ein mildes Klima und grösstentheils einen heitern Himmel: lauter Umstände, die auf das Stimmorgan seiner Bewohner günstig wirken; daher diese auch vor allen andern europäischen Nationen eine ganz besondere Anlage zum Gesange haben. Diess ist alles gut gesagt und mitunter wahr; allein Thatsache ist es, dass gerade in Süditalien die wenigsten Sänger zu Hause sind,

und dass im Gegentheil Norditalien, namentlich das Mailändische und Bergamaskische die meisten Sänger erzeugt. Bedenken wir überdies, dass z. B. Bergamo fast an der mitternächtlichsten Spitze Italiens liegt, gegen Osten, Westen und Norden mit Bergen, Hügeln und Thälern umgeben, von den beyden Meeren ziemlich weit entfernt ist, einen unbedeutenden Fluss und kein sonderlich mildes Klima besitzt, aber doch eine erstaunungswürdige Menge Sänger und die besten Tenoristen aufweisen kann; dass z. B. das Mayländische, obschon es etwas südlicher in der Ebene und den beyden Meeren etwas näher liegt, auch sehr reich an Kanälen, Flüssen und Seen ist und ein milderes Klima besitzt, doch in der schlechtern Jahreszeit von häufigen, mitunter starken, Nebeln geplagt wird, und bei alledem nicht, wie einige jenseits der Alpen glauben, blos Contraltstimmen, sondern auch gute Sopran- und Tenorstimmen erzeugt; dass (man erlaube mir, auch dieses anzuführen) so viele treffliche italienische Sänger auch durch einen sehr langen Aufenthalt selbst im kältesten Norden, wenigstens nicht schlechter singen, (was würde die herrliche Stimme der Catalani nicht schon in dem neblichten London verloren haben?) so fallen obgenannte begünstigende Umstände als nächste Ursachen, wo nicht ganz, doch zum Theil weg und wir müssen zu unbekannten klimatischen Localverhältnissen die Zuflucht nehmen, die auf das Stimmorgan gewisser Individuen einen besondern Einfluss haben, so dass nicht nur alle zu diesem Stimmorgane gehörigen Theile die zum Singen nöthige Form, Lage und Zusammenhang, sondern auch durch eine individuelle Mischung ihrer chymischen Grundstoffe und der daraus sich ergebenden Affinitätskräfte im gesunden Zustande eine permanente Geschmeidigkeit, Elastizität u. s. w. besitzen *).

Der römische Staat und vorzüglich die Lombardie, zu welcher gegenwärtig auch das Bergamaskische gehört, haben nun dieser Ansicht zufolge die speziellen Klimas, welche zur Erzeugung der Sänger vorzüglich günstig sind. Die Stadt Bergamo giebt uns hierin ein sehr auffallendes Beyspiel, welches gewiss seines gleichen nicht findet: ihr gehören folgende allenthalben zerstreuete Sänger an:

Tenoristen: der Nestor David Giacomo (einst sehr berühmt, dermalen in Bergamo), David Giovanni (sein Sohn, ein vorzüglicher Sänger, jetzt in Neapel), Viganoni Giuseppe (zu seiner Zeit sehr berühmt, gegenwärtig in Bergamo). Nozarri (in Neapel), die drey Brüder Rubini (zwey sind in Neapel und einer ist beym königl. Bayerschen Hofe angestellt), Donzelli (in Palermo), Bolognesi (in Triest — sämmtlich vorzügliche Sänger), De Capitani (in Lissabon), Bordogni (Lehrer des Gesanges am Pariser Conservatorium), Bianchi Francesco (in London), Bianchi Adami (in Bergamo), Perini (in Mayland), De Bezzi (in München), Manghenoni (in Corfu), Basini (in Novarra), Pontiroli und Brembilla (beyde in Bergamo), Lombardi (in Cremona), zusammen ein und zwanzig Tenoristen!

*) Erst unlängst gab man sich die Mühe, mit poetischem Schmucke die grössere Geschmeidigkeit der Stimmorgane der Italiener auch in folgenden wirksamsten(?) Mitteln aufzumuntern. Der Verfasser des Aufsatzes, der, wie es scheint, nie Italien gesehen hat und blos aus den Büchern mit Enthusiasmus von diesem irdischen Paradiese spricht, thut übrigens gut, das Wort hypothetisch zu gebrauchen. Diese wirksamsten Mittel sollen nun seyn: erstens der Genuss gewisser Früchte, als: Feigen, Datteln(?), Oliven(!), Pomeranzen, Zitronen(!!). Hierauf lässt sich wahrlich nichts sagen. Zweytens, die Zubereitung der Speisen mit Oel. Ich bemerke hierauf, dass dieses nur in kleinsten Theile von Italien Statt findet, und dass das Oel beym Feuer seine geschmeidigen Bestandtheile verliert. Drittens der Genuss der Polenta(!) Der Verfasser glaubt, dass die Polenta eine aus verschiedenen(?) Zusammensetzungen der Mehle zubereitete Speise sey; wir aber versichern ihn, dass sie nichts anders als grobe türkische Weizenmehl zur festen Consistenz in heissem Wasser abgekocht ist, welche rohe Speise blos von den ärmsten Leuten in der Lombardie, von der gemächlichern Volksklasse und den Reichen, aber etwas besser zubereitet, doch sehr selten, und nur zuweilen an Fasttagen im Winter genossen wird. Viertens der Gebrauch der Kamine, die durch ihn gleichmässig vertheilte Wärme, der nicht starke Temperaturwechsel. Die Luft im Zimmer wird wohl durch das Kaminfeuer reiner erhalten, dass aber die Wärme gleichmässig dadurch verbreitet wird, ist unwahr; daher werden jetzt in Italien die Oefen eingeführt, welches freylich für dieses Klima nichts taugt. Aber eben das so starke Anziehen beym Kaminfeuer (und das geschieht doch fast immer) bringt Kopfkatarrhe und Heiserkeiten hervor, welche Uebel auch öfters bey einem Temperaturwechsel von 10 Graden entsteht, während man z. B. in Russland nicht selten von 18 — 20° Zimmerwärme in die äussere Luft von 30° Kälte, mithin einen Sprung von 50 Graden ohne Nachtheil macht, welches aber hier zu einander zu setzen zu weit führen würde.

(Anmerkung des Correspondenten.)

Bassisten: Fasciotti (in Lissabon), San Giovanni (in Bergamo), Malerchini (bey der Mayländer Kapelle), Né (in Novarra) und Fontana.

Sängerinnen: Cerini, Corini (beyde Soprane), Marchesini, Casotti, Fasciotti (alle drey mezzi soprani, letztere am brasilischen Hofe), Bertrand, Carrara, Grazioli, Beretta (sämmtlich Kortalistinnen).

Kastraten. Hr. Fasciotti, dermalen am brasilischen Hofe angestellt.

Diese sind nun die größtentheils guten Sänger, welche, beynahe vierzig an der Zahl, der Stadt Bergamo angehören, und wovon die Tenoristen über die Hälfte ausmachen. Aber diese Stadt zählt auch zu ihren Söhnen den vortrefflichen, ruhmlichst bekannten Violinspieler Rovelli, die berühmten Gebrüder Serassi und die Gebrüder Rossi, welche jede für sich über 300 Orgeln verfertigt haben; ja, Bergamo besitzt selbst die besten Glockengiesser in Italien. Verdient also diese Stadt, die andere berühmte Männer erzeugt, und von denen ich nur den Geschichtschreiber Tiraboschi und den grossen Philologen Mai nenne, nicht die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt? — Doch dieser merkwürdige Ort, der auch seiner herrlichen, mahlerischen Lage und seiner reinen Luft wegen so viel Anziehendes hat, zeigt noch einen Simon Mayr auf, der zwar Deutschland angehört, aber durch einen langen Aufenthalt hier einheimisch geworden ist. Seine Verdienste als Componist, und dass er zuerst den Geschmack an deutscher Musik in Italien verbreitete, sind bekannt; sein zweytes Vaterland liebt und schätzt diesen gebildeten, religiösen und redlichen deutschen Mann, und jedem Fremden, der seine Bekanntschaft in Bergamo macht, wird schon dadurch die Erinnerung an diese Stadt werth bleiben.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des August. Den 3ten wurde zur Feyer des Geburtsfestes des Königs zuerst der den Preussen von Spontini gewidmete Volksgesang von 350 Personen ausgeführt, unter denen auch viele militairische Musiker waren. Darauf sprach Mad. Stich eine vom Kriegsrath May gedichtete Rede, der sich ein von Spontini neu componirter Festmarsch anschloss. Dieser trefflich gearbeitete und ausgeführte Marsch begann mit einer Fanfare, rauschte heroisch und feurig hin, wechselte mit festlichem Ritornell, und ging sinnig ralentando in die Melodie des Liedes: Heil dir im Siegerkranz etc. über, in dessen Chor das übervolle Haus feyerlich einstimmte. Das Ganze jenes zahlreichen Personals war innig verschmolzen, und wurde von den Hrn. Spontini und Möser und drey Subdirigenten kräftig geleitet. Darauf folgte die vom Repertoire seit vielen Jahren verschwundene und neu einstudirte Oper von Berton, *Aline, Königin von Golconda*, mit einer neu dazu componirten Scene von Berton, und mit Balletmusik vom Hrn. Musikdirector Schneider. Die Besetzung war gut, und verschaffte der ehemaligen Lieblingsoper des hiesigen Publikums bey der ersten und den folgenden Vorstellungen eine günstige Aufnahme; Dem. Eunike gab die Aline, Hr. Stümer den Saint Phar, Hr. Rebenstein den Usbeck, Hr. Eunike den Sigiskar, Hr. Bader den Osmin, Hr. Wiedemann den Bahadar etc. Besondern Beyfall erwarben sich Alinens vom Componisten neu componirte Scene: Kein Wort mehr etc., ihre Romanze: An der Durance Gestade etc. und Zelidens (Dem. Reinwald) und Osmins Duett: Mich muss dein Herz zeitlebens lieben etc. — An demselben Tage wurde früh die Gruppe enthüllt, welche den Gipfel des obersten Giebels an der Hauptfaçade des neuen Schauspielhauses krönt. Auf einem 15 Fuss breiten Socle von Stein, der über der Gesimsspitze des Giebels die mittlern Acroteria bildet, erhebt sich die Biga des Apoll; im Wagen steht der Gott mit einer Lyra im linken Arm, die rechte Hand mit dem Plectrum ist emporgehoben, und treibt die beyden geflügelten Greife an, die muthig springend vor dem Wagen hereilen. Die Gruppe ist vom obern Rande des Socles bis zum Scheitel des Apollkopfes 16 Fuss hoch, und steht 104 Fuss über der Ebene des Gensd'armenmarktes erhaben. Die Arbeit wurde nach den Modellen der Hrn. Prof. Rauch und Tieck in der wernerschen Broncefabrik aus Kupfer getrieben. Wenn das Schauspielhaus selbst vollendet seyn wird, lässt sich jetzt noch nicht bestimmen. — Ref. war zu-

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Aus Koergerions Cantate: Die Harmonie der Sphären.

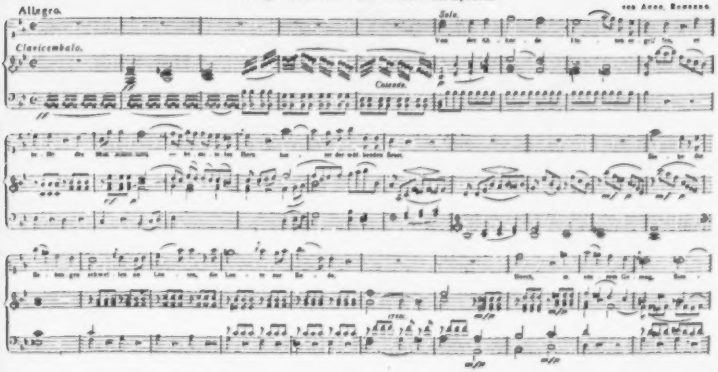

fällig am Morgen dieses Tages in Potsdam, und hatte die Freude, in dem unter Zarnacks Leitung herrlich blühenden Militair-Waisenhause mehrere Darstellungen der Musikschüler dieses Instituts zu hören, die alles übertreffen, was man von jungen Leuten von diesen Jahren erwarten kann. Sie erregen schöne Hoffnung für den Bestand der schönen militairischen Musik, die man hier, in Potsdam und andern Orten mit vieler Freude hört.

Den 10ten spielte Hr. F. von Rosenstern im Theater mit getheiltem Beyfall ein Rondo brillant für Fortepiano von Hummel. Dagegen erwarb sich allgemeinen Beyfall Hr. d'All Occa, erster Contrabassist der russisch-kaiserlichen Hofkapelle. Er spielte auf dem Contraviolon ein Andante und Rondo, und ein russisches Thema mit Variationen, mit grosser Zartheit des Bogenstrichs, mit vieler Präcision und Sicherheit, und überhaupt mit grosser Vollendung auf diesem ungefügigen Instrumente.

Den 12ten gab Hr. Concertmeister Möser im neu decorirten Saale des Hofjägers Concert. Nach der Ouverture aus Spontini's *Vestalin*, spielte Hr. Möser ein Violin-Concert und dann auch ein neues Adagio und Rondo mit gewohnter Virtuosität. Demois. Eunike sang eine Arie aus Spontini's neuer Oper *Olympia*, und Madame Lonchi-Möser trug Variationen für die Pedalharfe vor, beyde mit grossem Beyfall. Im zweyten Theil wurde Wellingtons Sieg oder die Schlacht bei Vittoria von Beethoven gegeben, dem sich der vorhin erwähnte Sieges- und Festmarsch von Spontini anschloss.

Den 15ten wurde zum erstenmal gegeben: *Das Schützenfest*, Singspiel in zwey Abtheilungen, mit Tanz, nach dem Französischen frey bearbeitet von der hiesigen Schauspielerin Fried. Krickeberg. Musik von W. Telle (Sohn des Balletmeisters, von dem auch die Ballets sind). Der Inhalt des Singspiels ist unbedeutend, und wird dem Stück kein langes Leben verleihen, besonders da auch die Musik nichts Ausgezeichnetes hat, und die Melodieen nicht neu, sondern in einzelnen Stellen oft gehört sind. Am meisten gefielen: das Duett vom Grafen (Hr. Stümer) und Susanne (Mad. Eunike): Vielleicht darf dieser Brief ihr sagen etc.; Franzens (Hrn. Blume) Lied: Freude hat der Soldat etc.; das Terzett vom Grafen, Jacob (Hrn. Wauer) und Susanne: Von ihr geliebt zu werden etc.; Franzens Arie: Der Wein ist die Seele der Liebe etc.; das Duett von Niklas (Hrn. Wiedemann) und Franz: Ihr wär't der Franz etc.; das Pas à trois, von Hrn. Const. Telle, den Damen Vestris und Röusch ausgeführt, und das Finale des zweyten Akts.

Den 17ten wurden Scenen aus Paer's *Camilla* gegeben, in denen der königl. würtembergische Hofsänger, Hr. Krebs, den Graf Ubaldo sang. Seine Tiefe hat vom mittlern e abwärts wenig Kraft und Klang, aber im Ganzen viel Ausdruck und Präcision; auch ist sein Aeusseres und sein Spiel angenehm, und daher spielte er mit Beyfall.

Den 31sten wurde in dem nahen Charlottenburger Theater (auf dem im Sommer wöchentlich ein paarmal von hiesigen Künstlern Vorstellungen gegeben werden) zum erstenmal aufgeführt: *Der gebesserte Lorenz*, oder: *Diesmal fehlt immer der Herr*. Posse mit Gesang in einem Aufzug, aus dem Französischen des Servin. Dieselben Personen, die das Hausgesinde darstellten, traten auch hier auf; es geht aber dieser Fortsetzung, wie vielen andern, sie steht dem ersten Theile nach. Auch die Musik des ungenannten Componisten erreicht nicht die komische Kraft des Componisten des *Hausgesindes*, des Kapellmeisters Fischer; daher war der Beyfall nur mässig.

Kurze Anzeigen.

Amerikanische National-Märsche für das Pianoforte. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Das möchten wohl die ersten musikalischen Compositionen seyn, die, in Nordamerika entstanden, der alten Welt zugesandt worden sind! Künstler (mechanische ausgenommen) gehören bekanntlich unter die *Menschen*, die man dort am wenigsten brauchen kann, und in neuester Zeit sind sie sogar ausdrücklich von dem Einwandern verwarnet worden. Da ist es denn nicht zu verwundern, dass diese Märsche als

Musikstücke an sich nicht hoch stehen. Ferner: da sie in dem Lande entstanden und üblich sind, wo verständige Zweckmässigkeit über alles, ja fast allein gilt: so ist eben so wenig zu verwundern, dass sie für den nächsten Zweck — Märsche, zum Marschiren, in allen Arten des Schritts — vortrefflich brauchbar befunden werden: für den allgemeinern Zweck aber, den, der Belebung des Muthes und der kriegerischen Stimmung überhaupt, nicht eben auf den Geist, sondern weit mehr auf das mechanische Mittel, viel Trompeten und Trompetersätzchen, gesehen worden ist. In allen diesen Hinsichten hat der Ref. das Werkchen, wenn auch sonst eben nicht, wirklich interessant gefunden; und er meynt, Andere werden es eben so finden. Der Märsche sind 13. Trios haben sie nicht; an deren Stelle aber einige eine dritte Clausul. Alles ist äusserst leicht zu verstehen und äusserst leicht zu spielen.

4tes, 5tes, 6tes Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello, von Georg Onslow. 14tes Werk. No. 1, 2, 3. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. jede No. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ref. besitzt diese trefflichen Trios in einem früher in Paris herausgekommenen Stiche: und so ist ihm, nach den Gesetzen dieses Instituts, nicht erlaubt, bey dieser — Wiederholung ausführlich zu seyn. Es ist das aber auch nicht nöthig: Hr. O., der, wie früher in diesen Blättern von einem andern Rec. bemerkt worden ist, gleich anfing, wie gar Mancher zufrieden wäre, könnte er so aufhören — hat, durch Geist und Eigenthümlichkeit in seinen Erfindungen, durch eine blühende und doch nicht üppig-weichende Phantasie, durch seelenvollen Ausdruck, oft treffliche Harmonie, Ausarbeitung und Instrumentirung vornehmlich in seinen spätern Werken, sich in kurzem einen so ausgezeichneten Ruf, und eben unter Männern, wo Ruf zu haben die Mühe verlohnt, erworben, dass neue Producte seines Geistes nur angeführt zu werden brauchen, um die, welchen sie bestimmt sind, zu ihrer Aufnahme einzuladen. Und so mag es denn auch damit sein Bewenden haben, und nur noch hinzugesetzt werden, dass diese Trios den schönsten Quartetten dieses Meisters an die Seite gestellt werden können; dass sie nirgends schwerer, als diese, meistens aber beträchtlich leichter auszuführen sind: doch, wie diese, einen sehr sorgsamen, ausdrucksvollen und mannigfach abgestuften Vortrag verlangen. — Der Stich und alles Aeussere des Werkes ist schön.

Trois Duos concertans pour deux Violoncelles, comp. — — par J. Stiastny. Op. 3. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Der Name des Verfs ist guten und geübten Violoncellspielern, oder die es werden wollen, bekannt und werth. Seine Arbeiten für das Violoncell sind, so weit sie der Ref. kennt, sämmtlich, als Compositionen überhaupt nicht ganz uninteressant erfunden, mit guter Kenntniss angeordnet, mit gehöriger Sicherheit im Satze, ausgeführt: als Uebungs- und Bildungsmittel für die rechte Behandlung des Violoncells aber gehören sie unter die besten, die wir besitzen; und wir besitzen ihrer bekanntlich nicht eben viele. Alles hier im Allgemeinen Gesagte findet auch bey diesen Duetten seine Anwendung; so dass zwey schon beträchtlich geschickte Spieler durch das Einstudiren und Vortragen derselben sicher auf eine angenehme Unterhaltung und auf Nutzen für ihre Fortbildung rechnen können. Ansprüche auf solche Musikstücke, als auf hohe Kunstwerke, wird man nicht machen: oder machte man sie, so wäre es unbillig. Dagegen wird man, was Einzelnes betrifft, hier wie anderwärts, dem Verf. noch besonders danken, dass er mit Genauigkeit bezeichnet hat, was sich für den Vortrag, theils in mechanischer Hinsicht, (vornämlich auch alle schwierigeren Applicaturen und Lagen,) theils in ästhetischer bezeichnen lässt; und ist nur sehr zu wünschen, dass Scholaren beym Einstudiren es mit beyderley Bezeichnungen recht genau nehmen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. **Nº. 38.** 1820.

Terpander und Pythagoras.

Meibom sagt in einer Note zum Nicomach: Omnes uno ore affirmant, in octachordo (Druckfehler für Heptachordo) systemate duo fuisse tetrachorda conjuncta; quae diapason non complent: eâ de causâ Pythagoram interposuisse chordam etc.: Ich kenne von diesen Omnes uno ore, die alle einstimmig bekräftigen, dass das alte System aus zwey verbundenen Tetrachorden bestanden habe, die zusammen keine Octave ausmachten, keinen einzigen insbesondere, oder besinne mich eben jetzt auf keinen; aber wenn je irgendwo, so darf ich mich hier auf Meibom verlassen und das Nachsuchen sparen. Nach ihm möge Marpurg sprechen. Dieser sagt S. 106 seiner kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der Musik, etwas jenem so ähnliches, dass es dasselbe zu seyn scheint: „bis zur Zeit des Pythagoras sey in dem System noch keine Quinte vorhanden gewesen.“ Aber auf derselben Seite, 18 Zeilen weiter, besteht diesem kritischen Einleiter „die ältere höhere Tonleiter aus dem Umfange einer Quinte.“ Beydes verträgt sich nicht mit einander zusammen, aber die erste Behauptung muss der letztern weichen, weil die letztere als Satz, jene nur als vorläufiges Urtheil auftritt. Marpurg sieht keine Schwierigkeiten, — bey dieser Blindheit natürlich, — und der grellen Widersprüche im Nicomach ist nirgends bey ihm erwähnt. So wie er nicht rein, hat Forkel an der Quelle gar nicht geschöpft, sondern aus Marpurg nur abgeschrieben. Meibom aber hat die Widersprüche scharf ins Auge gefasst, und durch nothgedrungen geglaubte Annahme zweyer Perioden sucht er seinem Autor, der dem zweyten Tetrachord den Umfang, einmal einer Quarte, das zweytemal einer Quinte zuschreibt, aus der Klemme zu helfen. Ut ex his difficultatibus, sagt er, nos expediamus, duas, non opiniones, sed aetates statuere debemus, quibus aliter obtinuerint intervalla in septem chordis. Unter A und B folgen hier die beyden Tonleitern der zwey verschiedenen Perioden nach Meiboms Entwurf *), dem ich unter C die Disposition beyfüge, welche nach Marpurg und seinem Abschreiber Forkel das alte Heptachord, die Lyra des Terpander, wie davon der Canon an den Pythagoras gelangte, gehabt haben soll.

	Litt. A.	Litt. B.	Litt. C.
$\overline{e}$	—	Nete	Nete
	—		
$\overline{d}$	— Nete . . .	Paranete . .	Paranete
	—		
$\overline{c}$	— Paranete		Paramese
h	—	Trite	
b	— Paramese		
a	— Mese . . .	Mese	Mese
	—		
$'g$	— Hypermese . .	Lichanos . .	Lichanos
	—		
$'f$	— Parypate . .	Parypate . .	Parypate
$'e$	— Hypate . . .	Hypate . . .	Hypate.

*) Anmerk. Was Meibom in dem Heptachord des frühern Zeitalters Paramese nennt, scheint mir Trite, dagegen Paramese gerade so hiess, was er Parnete nennt. Nicom. pag. 9, quoque (sc. octavum sonum) cum inter mesen et paramesen (den achten Klang zwischen a und $\overline{c}$) coaptaret Pythagoras, disjunxit a mese, tonо integro; a paramese, hemitonio. Ut prius, quae in septem chordarum lyra erat paramese, trite jam a nete et adpelletur et sita quoque (— $\overline{c}$ der dritte Klang absteigt von $\overline{c}$) reperiatur . Porro tonus qui inter ambas est, et mesen et interpositam, (9, 9. das Verhältniss zwischen Mese a und dem neuen Klang b) quae priscis loco paramesae est adpellata; (doch nicht so allgemein und ent-

Marpurg giebt uns seine Dispositon als aus Nicomach genommen; dieselbe hat, als eben daher entlehnt, der Hr. Professor Boeckh in seinem Pindar aufgestellt: in seinem Philolaus aber (Philolaus des Pythagoreers Lehren nebst den Bruchstücken seines Werks. Berlin 1819) nimmt er sie zurück, und behauptet ausschliessend die Wahrheit der zweiten Meibomschen. Keiner hat Meibom's Unterscheidung beachtet, ich beachte sie nun zwar, aber ich verwerfe sie als weder nöthig noch genügend, und behaupte ausschliessend die Wahrheit der ersten Meibomschen Disposition. Hier sind also vier verschiedene Angaben von der Terpanderschen Lyra, gemäss dem Canon, oder den herrschenden Lehrsätzen, die in dem unmittelbar darauf folgenden System des Pythagoras zu Grunde gingen. Nur eine von diesen Angaben kann die richtige seyn, wofern sie nicht alle die Richtigkeit verfehlen. In Conflict sind sie meines Wissens noch nicht gebracht; es ist aber nöthig und nie zu spät, sie aus ihrer trägen Ruhe zu wecken: Geschichte macht an Kritik die Forderung eines reinen Resultats, und daran fehlt es noch. Der Streit selbst ist doppelt, und dürfte am besten so geführt werden, dass erst der Umfang des Heptachords, dann die Disposition der Klänge eine feste Bestimmung erhielte. Marpurg und Boeckh behaupten den Umfang einer Octave; Meibom sagt, dass noch keiner das gethan habe; Marpurg widerspricht sich aufs gedankenloseste, wie schon bemerkt ist; Boeckh findet diesen Umfang, und nur diesen, in Nicomachs Werke: Meibom findet beide Umfänge von sieben und acht Klängen darin. Nicomach widerspricht also ohne Zweifel wohl sich selbst; das thut er allerdings: aber er thut es auf andere Weise als Marpurg, nicht gedankenlos, sondern als einer, der widersprechende Berichte vor sich hat, und entweder sich die Mühe sie zu reimen verdriessen lässt, (er war eben ermüdet von einer beschwerlichen Reise zurück gekommen, und schrieb eilfertig sein Buch, einer hoch verehrten Dame zu huldigen) oder sie auf eine Weise vereinigt hatte, die den Abschreibern nicht verständlich war und seinem Werke das Schicksal zuzog, interpolirt oder verstümmelt zu werden. Insofern findet jede Parthey Beweise bey ihm, die ihr zu Statten kommen, und den Gegner wenigstens aufhalten. Aber dies sind Einzelheiten oder Besonderheiten, die im Allgemeinen untergehen. Sehen wir auf das Allgemeine bey ihm, so stimmt er sowohl mit sich, als mit allen andern Geschichts-Zeugen, aufs vollkommenste überein. Diess Allgemeine ist, dass Pythagoras etwas Grosses entdeckt oder erfunden hat. Ein System hatte die Musik schon, aber Pythagoras erweiterte es wesentlich, durch ihn erhielt es eine höhere Vollständigkeit, und die Erweiterung bestand nicht in einem blossen Mehr der Quantität, sondern sie war ein Sprung aus einer bestimmten Qualität in eine andere bestimmte. Darüber ist im ganzen Alterthum nur eine Stimme. Was wir demnach dem Erfinder des neuen Systems zuzuschreiben haben, muss nichts Geringes seyn; und wo wir Schriftsteller antreffen, die es auf ein Geringes, ja gar auf Nichts beynahe herabsetzen, müssen wir auf Irrthum, Unwissenheit, Verfälschung und dergleichen eher schliessen, als auf Uebertreibung der Sage, um so mehr, da die Sage wirklich nichts Uebertriebenes enthält. Denn so spricht Nicomach pag. 9, die beyden alten Tetrachorde hätten weder eine differentem diatessaron consonantiam, noch suavissimam consonantiam ipsam diapason exhibirt: Pythagoras verhalf dem Heptachord zu beyden, führte beydes, Quinte und Octave, ins System hinein. Durch diese Stelle des Nicomach ist die Frage nach dem Umfang der Terpanderschen Lyra klar beantwortet. Aber er lässt es dabey nicht bewenden. Ut in veteri, heisst es weiter pag. 14, quidem lyra septem chordarum, omnes soni, inde a gravissimo a se invicem quarti, diatessaron inter se ubique consonent, (ea, fh, gc, ad) hemitonio secundum progressionem et primam et mediam et tertiam regionem acciplente in tetrachordo: in Pythagorica vero, octo chordarum, quae aut secundum conjunctionem systema quoddam existit tetrachordi et pentachordi (e f g a h c d e); aut

schiedene Philolaus überstrug auf Neuen Ton, oder Klang h, die Benennung Trite, wie man gewohnt war, die zunächst auf die Mese steigend folgende Saite (den Klang b) Trite zu nennen, da vermuthlich vom zweyten Tetrachord zuerst der Klang c erfunden und zu ihm der Name Paramese hatten geblieben ist, als später die Note d, und zuletzt die Trite h erfunden, das heisst ins System aufgenommen ward. Utriusque tetrachordo adjunctus erg.

secundum disjunctionem, duorum tetrachordorum tono a se invicem separatorum ($\overset{\frown}{e\ f\ g\ a}\ \overset{\frown}{h\ c\ d\ e}$); a gravissimo progressus ille erit, ut quinti a se invicem omnes soni inter se (e h, f c, g d, a e) diapente consonent; hemitonio pedetentim in quatuor regiones transeunte, in primam, secundam, tertiam, quartam. Hier ist zugleich die Frage nach der Stimmung des Siebensaiters aufs deutlichste beantwortet, und mit Nothwendigkeit geht hervor, dass $\overset{\frown}{e\ f\ g\ a\ b\ c\ d}$ die richtige, vorschriftsmäsige, Stimmung gewesen. Alles, was dem widerspricht, sey es auch an und für sich nicht ungereimt, ist für jenes Allgemeine, dass Pythagoras der Erfinder eines neuen, oder Vollender eines alten an ihn gelangten Musiksystems gewesen, durchaus unannehmbar, und die Kritik muss sich dagegen kehren, es läutern und reinigen, soviel wie möglich, sonst aber schlechthin es verwerfen. Einen klaren Blick, mit Vergegenwärtigung der Sache, auf damalige Beschaffenheit geworfen, kann der Standpunkt, der zunächst dem durch Pythagoras gesetzten vorherging, nicht leicht ein anderer seyn, als dieser: zwey verbundene Tetrachorde, die bey ihrer Verschiedenheit sich vollkommen gleich sind; Figuren, die einander decken. Diese Klangreihe ist schön, darum konnte man sich lange mit ihr begnügen; aber sie ist auch, und das bitte ich besonders zu beachten, in sich so vollendet und beschlossen, dass nicht über sie hinausgegangen, sondern nur neben ihr eine neue angefangen und fortgeführt werden kann. Diese Klänge kommen, bey keinem Wechsel ihres Nacheinander, aus der Einheit heraus, in der sie begriffen sind, die Reihe ist eine species diapason, Octaven-Gattung, von unserm F dur. Fügen wir noch ein drittes, ebenfalls gleiches, Tetrachord hinzu, das wäre $\overline{d}\ \overline{es}\ \overline{f}\ \overline{g}$, so ist die Einheit gestört: oben gäbe es nun den Klang $\overline{es}$, und unten gab es e, was sich widerspricht, unvereinbar widerspricht in dem alten System, den Widerspruch aber in sich aufnehmend und festhaltend eben das neue System, das Pythagoras aus sich erzeugt. Bey aller seiner Beschlossenheit in sich war das alte System nur vollständig, nicht vollkommen; und diesen Mangel lässt es erkennen. Zwar ist es nicht durchaus einförmig, neben den Quarten erscheinen auch ein paar Quinten $f\overline{c}$ und $g\overline{d}$. Die Quinte kennen zu lernen, fand man also schon Gelegenheit; eben so auch das Intervall der Octave, wenn das System, oder nach dem System der Gesang, transponirt wurde, z. B. Männer und Knaben ein Lied zugleich sangen: aber dort wie hier waren Quinte und Octave nur zufällige Erscheinungen, nicht dem System wesentlich angehörige Intervalle, beyde lagen ausserhalb des Systems, das aus Tetrachorden blos, und zwar aus zwey verbundenen Tetrachorden, nicht aus einem Tetrachord sammt einem Pentachord, bestand. Sie dem System einzufügen, erforderte Verrückung der Gränze. Die Klänge $\overline{e}\ \overline{d}\ \overline{e}$, und so weiter, waren allerdings bekannt, aber zwischen $\overline{d}$ und $\overline{e}$ war rationelle Scheidung, $\overline{d}$ gehörte zum vorigen, $\overline{e}$ zum folgenden Tetrachord. Dies sollte anders, und $\overline{e}$ zum vorigen Tetrachord gezogen werden, um die Octave hineinzufügen. Lange mag nun Pythagoras gekünstelt haben, ehe die Idee sich ihm ganz entwickelte, endlich aber wagte er den, in der That kühnen Schritt, einen neuen Klang einzuführen. Dieser war unser h, und ganz passend ist der Ausdruck, dass er einen achten Klang eingeschoben, dazwischen gestellt habe: ein Zwischenstellen war es, denn b hatte er, und $\overline{c}$ hatte er, und h erscheint dazwischen. Hier mochten nun Namen zu ändern, auch ein neuer zu erfinden seyn; dazu gab es wohl mancherley Vorschläge und Versuche, Zeit verfloss darüber; inzwischen, und vielleicht schon vor Pythagoras Zeit arbeiteten sich Empiriker damit ab, das Quinten-, nicht System, sondern Intervall $a\overline{e}$, auf den vier Saiten ihres Heptachords hervorzubringen, und die beyden mittlern Saiten (denn die beyden äusseren waren als a und $\overline{e}$ bestimmt) in je zwey von den drey Klängen h, $\overline{c}$, $\overline{d}$, zu stimmen, — das alles sind, wo blos vom System, vom Canon, von Rationalität die Rede ist, gleichgültige Nebendinge; wichtig ist nur der Name Mese, unser a, über ihn ist kein Streit, dieser Name war, und er blieb: denn des alten Siebensaiters Stimmung wurde nicht abgeschafft als etwas verwerfliches, sondern in das neue System als seinen Grund gegangen, und darin aufbewahrt, dauerte der Canon fort, neben seinem jetzt in die Wirklichkeit hervorgerufenen Gegensatz, dem tetr. diezeugmenon, als tetrachordum synemmenon. Hierüber hat Nicomach, wieder sich selber und der Geschichte treu, in seinem Buch pag. 25, eben da endend, wo er pag. 9 angefangen hatte,

und absehend von allem dazwischen gestellten, was mit seinem Anfangspunkt und der Schluss-Endigung unverträglich ist, uns diese Worte hinterlassen, die als drittes Glied zu den beyden vorher angeführten, den schon geführten Beweis meines Satzes noch bestätigen. Hier ist die Stelle: ut vero admoneamur de *primitiva* in septem chordarum lyra conjunctione, interjicitur inter meson tetrachordum et diezeugmenon, aliud quoddam, quod dicitur synemmenon. In ehrender Rücksicht auf Meiboms zwey aetates, deren das zweyte aber keins ist, weil das zweyte Tetrachord nur als ein Product der Willkühr erscheint, und ihm das Wesentliche, die rationale Seite fehlt, habe ich primitiva unterstrichen, was auch aus einem andern Grunde Statt finden könnte, aus dem ich die Frage hervorgehen lasse: wie in aller Welt wäre man, nach dem Pythagoras, noch auf die Erfindung eines verbundenen Tetrachords a b $\overline{c}$ $\overline{d}$ gerathen, wenn dasselbe nicht vor ihm schon als ein anderes, nemlich als das diezeugmenon ausschliessendes, existirt hätte? und was hätte Pythagoras erfunden, wenn es nicht eben das war, was ich ihm zuschreibe? Ohne Einführung, bestimmt desjenigen neuen Klanges, der auf unserer Leiter h ist, und Einführung desselben neben den vorher bekannten, gleichfalls bestimmten Klängen b, $\overline{c}$, $\overline{d}$, war für Pythagoras nichts von Belang zu thun. Wenn er in dem alten Heptachord die Octave $\overline{c}$ schon als dem System, dem zweyten Tetrachord angehörig, vor sich hatte, so war die Erfindung der Octave und Quinte, als von der Quarte verschiedener Systeme, schon vor ihm gemacht, und blieb ihm nichts zu erfinden, höchstens eine Lücke zu füllen übrig; dem Terpander gebührte sonach alle Ehre. Aber davon wollte das Alterthum nichts wissen!... Doch, die Namen können verwechselt seyn; und fragen wir sonach, wo die Lücke in dem Pseudo-Tetrachord ihren Sitz gehabt. Man antwortet, in einem der Klänge zwischen a und $\overline{c}$. Nun da liegen die Klänge h, $\overline{c}$, $\overline{d}$; einer also von diesen fehlte. Marpurg lässt h fehlen, und sonach lautete das zweyte Tetrachord a $\overline{c}$ $\overline{d}$ $\overline{e}$. Das lässt sich hören, und hier hat Marpurg seine Gedanken beysammen: er nennt es Pentachord. Aber, dass es sich hören lässt, ist auch alles, was man davon sagen kann; weder begnügt der Empiriker sich lange dabey, noch wird es ihm schwer, das Trimitonium a $\overline{c}$ zu decomponiren, sein Instinkt treibt ihn, er kann es nicht lassen, das sich ungesucht darbietende h einzuwirken. Und dass man hier den Empiriker nur nicht zurückweise! Hier gilt, wenn in ihm der Begriff mächtig ist, seine Stimme weit mehr, als die des Rationalisten, den die Ohnmacht in einer Abstraction gefangen hält. — Wenn denn also der ausgelassene Klang nicht h war, so möchte er vielleicht $\overline{d}$ gewesen seyn; das gäbe die Reihe c f g a h $\overline{c}$ $\overline{e}$. Auch diess lässt sich hören, und bietet Material zu mannigfaltigen Melodieen dar. Aber keiner ist noch darauf gefallen, diese Scala aus dem Nicomach oder einem andern alten Autor herauszuklauben; vermuthlich darum keiner, weil die Abschreiber es an dazu veranlassenden Verfälschungen haben mangeln lassen; sonst hätte man wohl auch den Vorschlag wenigstens dazu vernommen, und man hätte stutzen müssen, denn es steckt etwas geheimes in dem Ditonus $\overline{c}$ $\overline{e}$, man scheut sich fast, die emphatische Lücke auszufüllen. Doch, wie gesagt, diese Reihe wird nicht gefunden, wir brauchen uns also nicht dabey aufzuhalten. So kommt denn die letzte mögliche, c f g a h $\overline{d}$ $\overline{e}$, worin der Klang $\overline{c}$ ausgelassen ist. Aber diese lässt sich gar nicht hören, und erscheint durchaus, nicht wie jene beyden als nur mangelhaft, sondern als verstimmelt. Man mache den Versuch, Melodieen aus ihr herauszuziehen; es geht nicht, das fehlende $\overline{c}$ drängt sich unaufhaltsam herein, schon wend man fur über a erst hinausgeht. Es giebt nicht leicht einen unnatürlichern Sprung, als das Trimitonium h $\overline{d}$. Diese mangelhafte Scala ist eine Octavengattung von unserm C dur; aber gerade der Grundklang c fehlt in ihr, das ist es, warum sie als verstümmelt erscheint, und unmöglich kann sie ersonnen seyn, denn nur das natürliche bietet sich dem vernünftigen Ersinnen dar. Warum soll denn nun das Unnatürliche dem Natürlichen vorgezogen, das dreymal klar und deutlich von Nicomach gesagte dem ein oder zwey Mal verworren ausgesprochenen nachgesetzt werden? Darauf weiss ich die Antwort, dass das nicht soll; und sonach, denke ich, ist dieser in der Geschichte der griechischen Musik nicht unwichtige Punkt, wo da, Moduliren zur Möglichkeit in einen andern Ton auszuweichen gesteigert wurde, hiermit zur Rich-

tigkeit gebracht. Sollte jedoch die Sache noch nicht für abgethan gehalten werden, so gebe ich zu bedenken, dass, wie man auch das Tetrachord seyn sollende Pentachord construiren möge, ein triemitonium incompositum unvermeidlich ist, dieses aber im diatonischen Klanggeschlecht, dem Begriff gemäss, nie Platz gefunden hat, so weit wir wissen, also ohne strengen Beweis, dass es, dem Begriff zuwider, früher denn doch Platz gefunden habe, nicht zugelassen werden kann, sondern als willkührliche Erdichtung abzuweisen ist. Gerade an diesem triemitonium nahm ich den ersten Anstoss, da ich im Nicomach es ein incompositum nennen hörte, das heisst, ein solches, wo der Zwischenklang nicht freywillig ausgelassen ist, sondern ein System die Auslassung fordert, und nur eben dann, wenn keiner da ist, nichts fehlet. Wie, wenn in der Hauptstelle unsers Grundtextes, die eigentlich den Zankapfel herein wirft, wo das Triemitonium incompositum genannt wird, das chromatische Klanggeschlecht gemeint wäre? wenn Nicomach. dort das chromatische Tetrachord a b h $\overline{d}$, statt des diatonischen a b $\overline{c}$ $\overline{d}$ vor Augen gehabt hätte? was er freylich nicht sollte, was aber unbedachtsam geschehen wäre? .... Aber diess und überhaupt die Verbesserung des Grundtextes, wenn es sich der Mühe lohnt, bleibe den Philologen überlassen.

Gld.

Musikalisches Anerley aus Paris, von den Monaten Juny und July, 1820.

Bey der musikalischen Dürre, welche gewöhnlich in den Sommermonaten hier einzutreten pflegt, ist das künftige Schicksal der grossen Oper, wenigstens historisch betrachtet, der interessanteste Gegenstand, über welchen ich diessmal Bericht abzustatten weiss. Irre ich mich (in diesem Falle würde sich aber ein grosser Theil des hiesigen unterrichteten Publikums mit mir irren), oder deutet wirklich jeder Schritt, den die Regierung thut, oder den sie vielmehr nicht thut, auf die Absicht hin, diese Anstalt, in dem Umfange wenigstens, wie sie bis jetzt existirt hat, eingehen zu lassen? Ist diese Absicht, (die deswegen noch immer kein leeres Hirngespinnst des hiesigen leichtgläubigen Publikums gewesen zu seyn braucht, wenn sie auch nicht ausgeführt werden sollte) ein Erzeugniss des verbesserten Geschmackes? Begreift die oberste Behörde, dass die Oper auf dem grossen Operntheater, weil sie hier stets geschrieen und nie gesungen werden wird, und weil der Franzose, bey seiner unmusikalischen Natur, den Gesang stets dem Tanze unterordnen muss, nie zur musikalischen Bildung des Volks beytragen, diese im Gegentheile nur hemmen wird? Oder haben etwa blos financielle Rücksichten diesen Schritt nothwendig gemacht? Auf alle diese Fragen mit Bestimmtheit zu entscheiden, ist mir unmöglich, da ich nicht an der Quelle sitze.

Ist der Plan, die grosse Oper abzuschaffen, wirklich vorhanden gewesen, oder noch vorhanden, so möchte er, dünkt mich, eben sowohl vom geläuterten Geschmacke, als von der Oekonomie entworfen worden seyn. Sey dem, wie ihm wolle, das hiesige Publikum gleicht, bey Gelegenheit dieses Ereignisses, einem unfriedsamen Haushalte: wie in diesem die beyden kämpfenden Parteien schleunig Frieden machen und die Waffen gegen einen Dritten kehren, dem es einfällt, sich in ihren Streit zu mischen; so treten in diesem Augenblicke sogar die erklärtesten Feinde der grossen Oper als Vertheidiger derselben auf und beginnen, von dieser Anstalt eben so viel gutes zu sagen, als vorhin böses. Will man ihren Worten Glauben beymessen, so hängt von dem Schicksale der grossen Oper zu Paris das Schicksal Frankreichs ab, und aller Ruhm, den sich dieses Land bisher durch die Waffen, durch Kunst und Wissenschaft und durch seinen Gewerbfleiss erworben, muss bleichen, wenn ihm nicht wöchentlich dreymal ein halbhundert bärtiger und unbärtiger Kehlen auf dem grossen Operntheater in die Lüfte ausschreien.

Wenn wirklich von Aufhebung der Oper die Rede seyn, oder doch wenigstens gewesen seyn sollte, so ist darunter keineswegs das mit derselben verbundene Ballet zu verstehen. Dieses würde, obgleich in verjüngtem Massstabe, fortdauern und jedesmal von einer einactigen komischen Oper, die keinen Pomp verursachte, in der Gattung der Prétendus, des Rossignol u. s. w., unterstützt werden. Wollte man das Ballet der grossen Oper ganz eingehen lassen, so würde allerdings demjenigen Kunstzweige, den die Franzosen ohnstreitig unter allen neuern

Völkern am vollkommensten ausgebildet haben, der Untergang bereitet werden und dadurch allerdings ein wahrer Verlust für Frankreich entstehen. Ein solches Vorhaben ist aber, meines Wissens, durchaus nie im Werke gewesen.

Die Idee, die grosse Oper auf ein blos pantomimisches Ballet, mit Hinzufügung einer komischen Oper, beschränken zu wollen, leuchtet aus allen Schritten hervor, welche die Regierung seit den sechs Monaten, wo das grosse Opernhaus geschlossen gewesen ist, gethan hat: es ist weder der Befehl zur Erbauung eines neuen eigentlichen, noch eines provisorischen Saals gegeben, noch über irgend einen von den vielen der Regierung übergebenen Plänen entschieden worden; auch hat man eine grosse Anzahl Tänzer und Sänger entlassen. Dass sich unter den letzten Madame Fay, die einzige wahre Schauspielerin und Sängerin, welche die grosse Oper aufzuweisen hat, befindet, giebt einen Beweis, dass die königlichen Oberkammerherren besser von der Jugend und den Reitzen einer Sängerin zu urtheilen verstehen, als von ihrem musikalischen und schauspielkünstlerischen Talente: das ganze Verbrechen dieser ausgezeichneten Frau in den Augen der erwähnten Herren besteht darin, dass sie nicht gerade halb so alt ist, wie sie wirklich ist. Ich will gern glauben, dass Hr. Viotti an der Verabschiedung dieser Sängerin keinen Theil hat, und dass er bey dieser Verhandlung, wie bey so vielen andern, nur der blinde Vollstrecker des Willens der obersten Behörde gewesen. Denn, welch ein Urtheil müsste man sonst von den Kunsteinsichten dieses Mannes fällen! Die bisher angeführten Schritte sind der Regierung aber nur, wie man sieht, im negativen Sinne entscheidend: in der Hauptsache, nemlich in der endlichen Entscheidung des Schicksals der Oper, hat das Gouvernement bisher eine vollkommene Passivität gezeigt. Desto thätiger beweist sich dagegen das Publikum: kein Platz in der Mitte des ganzen grossen Paris, der nur irgend zum Opernhause bequem läge, ist vorhanden, welchen es nicht täglich im Namen der Regierung in Beschlag nehmen, kein berühmter Baukünstler, von dem es sich nicht irgend einen Plan zu dem Baue desselben überreichen liesse! Nichts destoweniger ist bis auf den heutigen Tag zum Behufe eines neuen Opernsaals weder ein Stein abgerissen, noch einer von neuem aufgebaut worden.

Unter dem Titel: De l'Opéra en France, ist ein Werk erschienen, welches in zwey dicken Octavbänden von der französischen dramatischen Musik handelt. Ich gestehe, dass dies Buch das Erschöpfendste, ja das Geistvollste enthält, was in Frankreich, das bekannte Grétry'sche Werk nicht einmal ausgenommen, über diesen Gegenstand geschrieben worden ist. Nichts destoweniger findet der deutsche, mit dem Gegenstande vertraute Denker eine wahrhaft verzweifelnde Leere in den Aeusserungen des Verfassers. Seine Beobachtungen sind nie aus sich selbst entwickelt, sondern stets auf's Gerathewohl, so wie sie sich eben seiner materiellen Anschauung dargestellt haben, aufgefasst worden. Was ein Princip ist, scheint dem Verf. unbekannt zu seyn, und von einer streng logisch-philosophischen Darstellung der Ideen, keine Spur bey ihm vorhanden. Er scheint den Unterschied der deutschen, italienischen und französischen Musik anzuerkennen; auf welchem unwandelbaren Grundsatze derselbe aber beruhen möchte, davon hat der Verf. keine Ahnung. Dass allenthalben, neben der deutschen und italienischen Musik, auch die französische genannt, dass die unmusikalische Natur der französischen Musik nirgends auch nur mit einem Worte angedeutet, dass nach dem ungemessenen Beyfalle, den der Verf. Mozarten zollt, auch stets Méhul u. s. w. genannt wird, das muss einem französischen Schriftsteller zu gute gehalten werden, obgleich diese und ähnliche Eigenthümlichkeiten des Verf. den Ansichten desselben unmöglich Anspruch auf eine allgemeine Gültigkeit ertheilen können. Die Verehrung, ich möchte sagen, die Anbetung, welche der Verf. für Mozart hegt, muss ihm die Herzen aller Deutschen gewinnen, die noch nicht Rossinisch geworden sind. Hin und wieder stösst man auf Bemerkungen, welche in Frankreich auf Originalität Anspruch machen dürfen, z. B., dass die erste unerlässliche Eigenschaft eines dramatischen Sängers der Gesang sey, welchem das Spiel stets untergeordnet bleiben müsse; dass ein guter Operntext nicht gerade auf geistreiche Classicität Anspruch zu machen brauche, und endlich dass Rousseau's Devin du Village ein, jedem nur irgend musikalischen Gemüthe ungenissbares Machwerk sey. Letztere Behauptung, welche in

einem Franzosen nothwendig sehr auffallend seyn muss, wurde mich auf den Gedanken bringen, der Verf., der die musikalische Zeitung kennt und auch so viel Deutsch versteht, um sie lesen zu können, habe sie mir nachgeschrieben, wenn die Unbedeutendheit eines solchen Urtheilsplagiats erlaubte, dass diese Vermuthung in mir entstehen könnte.

Ein hiesiges Journal führte neulich an, dass die grosse Oper ehemals nahe an sechstausend Personen Unterhalt verschafft und eine Summe von zwölf Millionen Franken in Umlauf gesetzt habe. Ohne im Stande zu seyn, diese Angabe auf ihre wahre Richtigkeit zurückzuführen, will ich nur so viel anmerken, dass die äussere Form und das wimmelnde Leben der Administration dieses Theaters sich ehemals recht gut mit der Kanzlei eines kleinen deutschen Staats vergleichen liess; ja, die äussere Repräsentation der Oper-Behörden möchte vielleicht den Mitgliedern eines gräflichen oder fürstlichen Gouvernements haben zum Vorbilde dienen können.

Das hiesige musikalische Publikum hat von neuem einen so lautschreienden Beweis von ungerechtem Urtheile (möge es meiner Mässigung zugeschrieben werden, wenn ich mich hier keines andern Ausdrucks bediene) gegeben, dass ich, dem das Vox populi vox Dei ein über allen Beweis erhabenes Axiom zu seyn scheint, an mir selbst und an meiner eigenen Urtheilskraft irre werden könnte, wäre es mir nicht ebenfalls als ein unbestrittenes Axiom bekannt, dass es in Paris eigentlich kein musikalisches Publikum giebt. Es thut mir leid, dass diese Behauptung anmassend, ja vielleicht unwahr scheinen könnte: sie ist aber nichts destoweniger im ganzen Umfange des Worts erwiesen. Der Pariser, oder, welches einerley ist, der Franzose, wird das Wesen der musikalischen Kunst immer nur von dem Standpunkte seiner witzigen, materiell-geistreichen Bildung herab betrachten, ein Standpunkt, der der poetischen Kunst, welche bey weitem nicht so absolut, wie die musikalische, der Herrschaft der Reflexion entrissen, also gewissermaassen subjectivisch ist, unter Bedingungen angemessen seyn kann, wie das die Erfahrung lehrt, der aber die Ansicht der Musik gänzlich stören, ja vernichten und in sich aufheben muss. Kommen wir zur Sache. Meine Leser werden sich aus einer meiner vorigen Mittheilungen erinnern, dass ich einer Madame Favelli Erwähnung gethan habe, welche in Mozart's *Figaro's Hochzeit* zum ersten Male als Gräfin auf dem italienischen Theater auftreten sollte. Dieses Debüt hat Statt gefunden; Mad. Favelli hat die erwähnte Rolle viermal hinter einander gesungen und dann ist die Oper, aus Mangel an Zuschauern, wieder bey Seite gelegt worden. Mad. Favelli (ihr Name ist angenommen) ist eine Französin, reich, verheirathet und lebt in den achtbarsten bürgerlichen und Familienverhältnissen. Ein unüberwindlicher Hang zum dramatischen Gesange hat sie veranlasst, ihr Talent, welches sie bis dahin nur als Liebhaberey angebildet, öffentlich auszuüben. Ein solcher Enthusiasmus spricht in der Regel für die Anwesenheit eines bedeutenden Genies; Mad. Favelli hat diese Erfahrung nicht zu Schanden gemacht: sie ist, wenn wir die nothwendigen Schwächen, welche aus Mangel an Uebung herrühren und welche bey einem ersten Debüt auf einem der berühmtesten Operntheater Europa's noch um so merkbarer werden müssen, eine vollendete Sängerin. Ich kann sie mit keiner deutschen Künstlerin treffender vergleichen, als der Mad. Grey, so wie ich diese Sängerin nämlich vor etwa sechzehn oder achtzehn Jahren gefunden habe, mit dem Unterschiede, dass letztere mehr Mechanismus, mehr Routine besass, Mad. Favelli aber an Intensivität des Organs, an Fülle und Klang der Stimme ihr noch bey weitem überlegen ist. Ich will die Facta, welche jedermann vor Augen liegen und die von niemanden geläugnet werden können, zu Protocoll nehmen und dann mögen meine Leser von selbst urtheilen. Mad. Favelli, die niemals ein Theater betreten, die, wie man sagt, selbst nicht einmal in einem öffentlichen Liebhaberconcerte gesungen hat, Mad. Favelli wagt es, in der klassischen Weiber-Rolle des italienischen Repertoirs *) zu debütiren; sie singt diese Rolle viermal hintereinander und es gelingt ihr, den

*) Dafür gilt hier die Gräfin in Mozarts *Figaro*, seit diese Rolle zuerst von der verstorbenen Barilli dargestellt und von ihr, wie der allgemeine Ruf sagt, so über allen Ausdruck vortrefflich gesungen worden ist. Es versteht sich alles in Paris, um dieser Partie eine Bedeutung zu geben, welche sie irgendwo, selbst nicht in Deutschland, hat: das Andenken

Logen, das heisst, der Elite der europäischen Nationen (die Logen aber machen nirgends das Publikum aus), trotz aller der störenden Verhältnisse, welche ich so eben erwähnt habe, die unzweydeutigsten, einstimmigsten Beyfallsbezeigungen abzunöthigen. Wenn diess Wagstück, wenn das Gelingen dieses Wagstücks nicht auf hohe Genialität, auf bereits ungewöhnlich ausgebildete Virtuosität schliessen lässt, so will ich gern gestehen, dass mir vom Anfange, vom Fortschreiten und Ende des Künstlerthums irgend eines Individuums nichts bekannt ist, als etwa diese Namen. Ich habe so eben gesagt, die Logen machten kein Publikum aus. Diese Behauptung gilt nicht allein von Paris, sondern von der ganzen Erde, ja nicht allein vom Theater, sondern auch von der bürgerlichen Welt, in welcher letztern der Kern des Volks, das heisst, das, was die eigentliche Grundlage desselben ausmacht, sich niemals in den Salons, sondern einzig und allein in den Werkstätten befindet. Das Publikum des hiesigen italienischen Theaters, so wie aller Theater, befindet sich im Parterre. Nun aber will es das Schicksal, dass diess Publikum, welches grösstentheils aus französischen Dilettanten besteht, welchen ausländische Musik, gerade herausgesagt, ein gänzlich unverständlich Ding ist, als Richter eines Processes (eines musikalischen nemlich) dasitzt, dessen Acten es nicht lesen kann. Was folgt daraus? Nothwendig Partheilichkeit, welche noch dazu in den wenigsten Fällen rein subjectiv, wohl aber fast immer erkauft ist, und endlich Ueberdruss, der sich, bey der geringsten äusseren Veranlassung, durch mehr oder minder laute Missfallsbezeigungen auszulassen strebt. So wird dann über den Werth oder Unwerth eines musikalischen Werks, oder eines Sängers, nach solchen bedingten und bedungenen Ansichten abgesprochen. Einer etablirten Reputation oder einem verhältnissmässig vollendeten Talente, wie z. B., der Mad. Catalani, kann dies Publikum keinen Schaden zufügen; aber alles, was noch nicht rein in sich abgeschlossen ist, muss das Opfer solcher incompetenten Richter werden. Davon hat Mad. Favelli einen neuen Beweis gegeben: die Hände der Damen Rouzi und Fodor (in jedem Verstande ihre rechten Hände) haben entschieden, diese Sängerin sey eine Stümperin und müsse erst noch lernen. Das Auffallendste bey der Sache ist, dass Mad. Favelli sich letzterm Ausspruche gefügt hat und wirklich, wie man sagt, nach Italien abgereist ist, um sich dort noch vollendeter auszubilden. Bey ihrer Zurückkunft werden besonders die beyden genannten Damen, sollten sie Paris noch nicht den Rücken gekehrt haben, manches von ihr zu hören bekommen, was ihnen nicht lieb seyn wird. Muss ich erklären, dass ich weder mündlich, noch schriftlich, je ein Wort mit Mad. Favelli gewechselt, dass sie mir weder direct, noch indirect (ausser vom Theater) bekannt ist, ja, dass ich sogar nicht einmal ihren wahren eigentlichen Familien-Namen weiss?

(Die Fortsetzung folgt.)

---

an Madame Barilli, die dritte Arie, welche diese Sängerin im vierten Acte eingelegt hat und die nun jede ihrer Nachfolgerinnen einlegen muss, weil diese Arie, welche recht brav und in Mozart's Style, wo nicht geradezu von ihm selbst, gesetzt ist, ob sie gleich allgemein für die Arbeit eines ungenannten Componisten gilt, ebenfalls einen klassischen Ruf erhalten, die körperliche Anstrengung, welche somit die Darstellung dieser Rolle verlangt, welche drey grosse Arien, das ganze lange Final im zweyten Acte, da, wo es heyt: Esci, esci, indegno paggio, anhebt, bis zum Ende des Acts, die Romanze: Voi che sapete, welche hier stets von der Gräfin gesungen wird, weil die Barilli sie sich bey der ersten Vorstellung angeeignet hat, das Duett mit Susannen und endlich noch die einzelnen Sätze des Finals im vierten Acte, zu singen hat, also auch schon des extensiven Umfangs wegen (die innere Schwierigkeit der Vortrags dieser Rolle nicht einmal in Anschlag gebracht) die ermüdendste weibliche Singpartie ist, welches sie in jeder Sängerin durch die Besetzung, ihrem Vorbilde (der Barilli) nachzustehen, noch immer mehr werden muss. Hierzu rechne man, dass der Vortrag der Romanze, so wie sie von der erwähnten Sängerin gesungen worden, sich als Ueberlieferung erhalten hat und dass jede Darstellerin gezwungen ist, sich dieser anzuschmiegen, dass im Augenblicke, wo die Romanze anhebt, die Worte: Silence, silencio, paix, ahut, 'st! wie Donner aus aller Munde ertönen, worauf dann eine Grabesstille eintritt, dass dem Duette mit Susannen, welches, einer ähnlichen Tradition von Mad. Barilli zu Folge, nicht gesungen, sondern in einem wahren Nachtigallentone geflötet werden muss, der nemliche erschreckliche Tumult und die eben so erschreckliche Stille vorausgeht, und endlich, dass die Sängerin sogar auf die Toilette der Rolle eine ausnergewöhnliche Sorgfalt verwenden muss, weil das Publikum von dieser Toilette auf den Geschmack derselben zu schliessen pflegt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. Nº. 39. 1820.

Briefe von und über Mozart.

Denjenigen unserer Leser, welche nicht nur an des unsterblichen Mozart's Werken, sondern auch an ihm selbst Antheil nehmen, (und welcher wahrhaft gebildete Musikfreund, wenigstens in Deutschland, gehörte nicht darunter?) glauben wir nicht ungefällig zu seyn, wenn wir ihnen folgende Briefe, theils von Mozart dem Vater in Angelegenheiten des Sohnes, theils von diesem, unserm grossen Meister selbst, mittheilen, obgleich sie an sich nicht eben von der grössten Erheblichkeit sind. Sie sind sämmtlich an den berühmten damals einflussreichen Musikgelehrten und hochverdienten Contrapunktisten, den Pater Martini in Bologna, gerichtet, und die italienischen Originale befinden sich in der Bibliothek des philharmonischen Lyceums daselbst, wo sie Hr. Kandler — derselbe verdiente Mann, der, wie wir in No. 52. dieses Jahrgangs unserer Zeitung berichtet haben, dem würdigen Hasse ein rühmliches Denkmal in Venedig errichten lassen — aufgefunden, und uns in der Sprache der Originale und in dieser wörtlichen Uebersetzung mitgetheilt hat. Ein kleines Blättchen von jenem verehrten Pater findet man eingeschaltet, als No. 4. Zum völligen Verständniss dieser Briefe setzen wir folgende kurze historische Notizen für diejenigen her, die sich ihrer nicht ohnehin erinnern.

Mozart, der Vater, (Leopold) war Kapellmeister des Fürst-Bischoffs von Salzburg, und machte im Jahr 1764 seine erste Reise mit seinen beyden Kindern, wo die Tochter neun, der Sohn sieben Jahre alt war. 1785 starb er. Mozart, der Sohn, (unser Wolfgang) schrieb auf jener Reise, in diesem seinem siebenten Jahre, seine ersten Klaviersonaten, und zwar in Paris, wo sie auch gedruckt wurden; die zweyten, wo er acht Jahre alt war, schrieb er in London, wo auch sie herauskamen. Vom Jahre 1769 (dreyzehn Jahre alt) lebte er geraume Zeit in Italien, um sich mehr für Composition im Gesang, und, zum Theil eben unter jenem Pater Martini, im Contrapunkt auszubilden. Sein zweyter Aufenthalt in Paris und der Tod seiner Mutter, mit welcher er diese Reise unternommen, fällt in das Jahr 1777, das 21ste seines Alters.

1.

Mayland den 4ten Januar, 1777.

Hochwürdigster Herr Pater!

Indem ich Ihnen ein glückliches neues Jahr wünsche, gebe ich Ihnen zugleich Nachricht, dass die Oper meines Sohnes *) eine sehr glückliche Aufnahme gefunden hat, ungeachtet der grossen Ränke unserer Feinde und Neider, die, ohne noch eine Note gesehen zu haben, ausstreueten, dass es eine barbarische Musik, ohne Ordnung und Tiefe, ja unmöglich vom Orchester auszuführen sey; dergestalt, dass sie die Hälfte von Mayland glauben machten, man würde, statt einer Oper, nichts, als eine Stoppeley erhalten. Einer hatte sogar der ersten Sängerin alle ihre Arien sammt dem Duett, von der Composition des Abbate Gasparini zu Turin verschafft, und beredete sie, diese einzulegen, so wie von diesem jungen Menschen nichts anzunehmen, der nie fähig seyn würde, eine gute Arie zu schreiben. Allein die erste Sängerin erklärte sich zufrieden, ja überzufrieden. Dessen ungeachtet liessen unsere Verläumder nicht ab, eine üble Meynung über die Oper meines Sohnes zu verbreiten: doch die erste Instrumentalprobe schloss diesen grausamen Schwätzern auf eine Art den Mund, dass man kein Wort mehr von ihnen

*) Dieser war damals funfzehn Jahre alt.

hörte. Alle Professoren im Orchester erklärten, dass die Musik klar, deutlich und leicht zu spielen sey, so wie sich die Sänger insgesammt zufrieden zeigten. Die erste Oper zu Mayland hat gewöhnlich das Unglück, wenn sie nicht gar durchfällt, doch wenig Zulauf zu finden, indem alles auf die zweyte wartet: allein bisher war in den ersten sechs Vorstellungen das Theater immer sehr voll, und jeden Abend mussten zwey Arien wiederholt werden, indem man auch den meisten andern Musikstücken grossen Beyfall schenkte. — Liebster Herr Pater, wir hoffen rücksichtlich Ihrer Gesundheit gute Nachrichten zu vernehmen; ich verzweifle noch nicht, das versprochene *Miserere* von Ihrer ausgezeichneten Composition, so wie jene Musik zu 16 Stimmen zu erhalten. Hr. Joseph Prinsechi wird nicht ermangeln, den Betrag für die Kopirung zu entrichten, so wie ich nicht unterlassen werde, so bald ich nach Hause komme, nemlich zu Ostern, Ihnen alles zu senden, was Ihnen angenehm seyn könnte. Mein Sohn küsst ihnen die Hände, und ich nenne mich mit ihm mit aller Verehrung und Hochachtung

Euer Hochwürden

ergebensten Diener

Leopold Mozart m p.

2.

Hochwürdigster Herr Pater!

Tandem aliquando! Es ist ein Jahr, dass mein Sohn Ihnen auf Ihr geneigtes Schreiben vom 18ten December v. J. die Antwort schuldig ist, in welchem sie die Güte hatten, der Motette zu vier realen Stimmen Ihren Beyfall zu schenken; indem Sie zugleich den Wunsch äusserten, mein und meines Sohnes Portrait zu erhalten. Ich zögerte bis jetzt, aus Mangel eines geschickten Mahlers, Ihnen damit aufzuwarten. Es fehlt nemlich ein soleher in unserer Stadt, und ich hoffte immer, es möchte ein geschickter Künstler hieher kommen, wie das manchmal geschieht. Somit zauderte ich von Zeit zu Zeit. Endlich aber war ich gezwungen, mich zu entschliessen, das Portrait von einem hiesigen Mahler verfertigen zu lassen. — Hören sie nun unsere Geschichte! Es sind bereits fünf Jahre, dass mein Sohn unserem Fürsten für ein Spottgeld in der Hoffnung dient, dass nach und nach seine Bemühungen und wenige Geschicklichkeit, vereint mit dem grössten Fleisse und ununterbrochenen Studien, würden beherzigt werden: allein wir fanden uns betrogen. Ich unterlasse es, eine lange Beschreibung der Denkungs- und Handlungsweise unsers Fürsten zu machen; genug, er schämte sich nicht, zu sagen, dass mein Sohn nichts wisse, dass er nach Neapel in ein Musik-Conservatorium gehen solle, um Musik zu lernen... und alles dieses, warum? Um zu verstehen zu geben, ein solcher junger Mensch solle nicht so albern seyn, sich selbst zu überzeugen, er verdiene etwas mehr Besoldung, nachdem diese bestimmten Worte aus dem Munde eines Fürsten hervorgegangen. Das Uebrige wird man nach und nach in Italien erfahren; ja ich zweifle, ob es nicht schon bekannt ist. Diess hat mich denn bewogen, meinem Sohne zu erlauben, seinen Dienst zu verlassen; er ist also am 23sten September von Salzburg abgereist, und, nachdem er sich einige Zeit an dem kurfürstlichen Hofe zu München aufgehalten, ist er nach Manheim gegangen, wo er sich sehr wohl befindet, und sich Ihnen ergebenst empfiehlt. Sein Aufenthalt in Manheim wird bis Anfang Märzes, nemlich bis Ende des Faschings dauern, und in der folgenden Fasten, wenn Gott will, wird er zu Paris seyn. Diess ist denn auch die Ursache meines Entschlusses, vor seiner Abreise noch sein verlangtes Portrait verfertigen zu lassen, und unserm lieben Herrn Pater damit zu dienen. Wenn es Ihrer Güte gefällig wäre, Sr. Durchlaucht, dem Kurfürsten eine gute Idee und vortheilhafte Schilderung von meinem Sohne beyzubringen, so würden Sie etwas wahrhaft Gutes thun; zwey Worte von Ihnen haben mehr Gewicht, als die Empfehlung manches Fürsten. Ich schmeichle mir, dass dieses vielleicht bey Anlass des neuen Jahres möglich wäre. — Aber, im Fall dieses Gemählde noch nicht in Ihren Händen ist, werden sie fragen: Wo ist es denn? Ich habe es dem Hause Sigismund Haffner, dem Grosshändler zu Salzburg, eingehändigt, der es mit sich auf die Messe St. Andrea nach Botzen genommen hat, von wo aus er es Ihnen zu übermachen suchen wird. Vielleicht ist es an Herrn Prinsechi in Bologna addressirt. Die Mahlerey hat wenig Werth, aber was die Aehnlichkeit betrifft, so versichere ich Sie, dass es ihm ganz und gar ähnlich sieht. Hinter dem Gemälde habe ich seinen Namen und sein Alter verzeichnet, und beze noch eine

andere Idee, nemlich Ihnen die ersten seiner Compositionen zu senden; ich meyne seine Klavier-Sonaten, für Mad. Victoire im Alter von sieben Jahren componirt und in Paris gestochen; jene für die Königin von England geschrieben im Alter von acht Jahren, und gestochen zu London; jene für die Herzogin von Nassau-Weilburg, componirt im Alter von neun Jahren, und gestochen zu Haag, in Holland und dergleichen mehr. Diesen werde ich dann eine kleine Uebersicht seiner merkwürdigsten Reisen beyfügen. In Rücksicht meines Portraits, glaube ich nicht, dass mein Gesicht verdient, zu Männern von Talent gesellt zu werden: doch wenn Sie es verlangen, so werde ich trachten, Ihnen Genüge zu leisten, aber ohne dass ich mir ein anderes Verdienst beymässe, als dass ich meine Pflicht erfüllet, das Talent zu bilden, das der gütige Gott meinem Sohne gegeben hat. Erhalten Sie uns Ihre Gewogenheit und Ihren Schutz, und sorgen Sie für Erhaltung Ihrer Gesundheit. Indem ich mich zu allen Ihren Befehlen bereit bezeige, nenne ich mich mit grösster Hochachtung

Euer Hochwürden u. s. w.

Leopold Mozart m. p.

Salzburg den 22 December 1771.

Ich rede vom neuen Jahr, und hätte bald vergessen, Ihnen dazu Glück zu wünschen! Aber was wollen Sie, dass ich sage? Ich wünsche Ihnen gute Gesundheit: Anderes Glück haben Sie nicht nöthig; und bitte Gott, dass er sage: Amen!

3.

Hochwürdigster Herr Pater!

Die Hochachtung und Ehrerbietung, die ich gegen einen so würdigen Mann hege, veranlasst mich, Ihnen ungelegen zu seyn, und Ihnen ein schwaches Stück meiner Composition zu Ihrer Prüfung zu übersenden.

Ich schrieb voriges Jahr im Karneval eine komische Oper (*la finta giardiniera*) zu München in Bayern. Wenig Tage vor meiner Abreise verlangte Se. Durchlaucht der Kurfürst eine contrapunktisch ausgearbeitete Musik meiner Composition zu hören. Ich war daher gezwungen, diese Motette in Eile zu schreiben, und noch eine Abschrift von der Partitur für Se. Durchlaucht verfertigen, und die Stimmen ausschreiben zu lassen, damit das Stück am nächsten Sonntag während der grossen Messe als Offertorium aufgeführt werden könnte. Liebster und theuerster Herr Pater: Ich bitte Sie inniglich, mir frey und ohne Rückhalt Ihre Meynung darüber zu sagen. Wir leben ja in dieser Welt, um immer weiter zu kommen, und besonders auch dadurch, dass Einer den Andern durch seine Ansichten aufklärt, wie überhaupt, so in den Wissenschaften und schönen Künsten immer mehr zu lernen. Wie oft wünsche ich, Ihnen näher zu seyn, um mit Ihnen zu reden und Ihnen meine Ansichten mitzutheilen! Ich lebe in einem Lande, wo die Musik jetzt sehr wenig Glück macht: aber, ungeachtet deren, die uns verlassen haben, besitzen wir doch noch brave Künstler, und besonders gründliche, wissenschaftliche und geschmackvolle Komponisten. Was das Theater betrifft, so ist es in Rücksicht der Sänger schlecht bestellt. Wir haben keine Kastraten, und werden sie auch so leicht nicht haben, da sie gut bezahlt seyn wollen, und die Freygebigkeit nicht unser Fehler ist. Ich beschäftige mich indessen, für die Kammer und Kirche zu schreiben. Hier sind noch andere zwey Contrapunktisten, nämlich die Herrn Haydn und Hallgasser. Mein Vater ist Kapellmeister an der Metropolitankirche: so ist mir Gelegenheit verschafft, für diese zu schreiben, so viel ich will. Da übrigens mein Vater diesem Hofe bereits 36 Jahre dient, und weiss, dass der Erzbischoff alte Leute nicht gerne sehen kann, noch mag: so bekümmert er sich wenig um Musikaufführungen, und hat sich auf die Litteratur dieser Kunst, als sein Lieblingsstudium, verlegt. Unsere Kirchenmusik ist sehr von der in Italien verschieden, um so mehr, da eine Messe mit Kyrie, Gloria, Credo, der Epistelsonate, dem Offertorium oder Motetto, Sanctus und Agnus dei, auch an den grössten Festen, wenn der Fürst selbst die Messe liest, nicht länger, als höchstens drey Viertelstunden dauern darf. Da braucht man für diese Art Composition ein besonderes Studium; und doch muss es eine Messe mit allen Instrumenten seyn, auch mit Kriegstrommeten! So? Jaja, theuerster Herr Pater! O wie wohl würde mir es thun, Ihnen recht viel zu erzählen! — —

Ich empfehle mich ergebenst allen philharmonischen Mitgliedern, bitte Sie immer herzlicher um Ihre Gewogenheit, und höre nicht auf, mich

zu betrüben; so weit von jenem Manne entfernt zu seyn, den ich in der Welt am meisten liebe, hochschätze und verehre, und gegen den ich unveränderlich bin

Euer Hochwürden u. s. w.

Salzburg den 7ten September 1776.

Wolfgang Amadeus Mozart m. p.

Wenn Sie mich würdigen wollen, mir zu antworten, so bitte ich zu addressiren: per Trento a Salisburgo.

(Die Fortsetzung folgt.)

Musikalisches Allerley aus Paris von den Monaten Juny und July, 1820.

(Fortsetzung aus voriger No.)

Es ist eine bekannte Sache, dass der Sänger Garcia, der, wie es heisst, in persönlich befreundeten Verhältnissen mit Rossini steht, die erste und wirksamste Veranlassung zur Aufführung der Werke dieses Componisten auf dem hiesigen italienischen Theater gewesen ist. Hr. Garcia hat nicht allein vor drey Jahren die *Italiana in Algieri*, die er aus Italien mit sich nach Paris gebracht hatte, sondern auch im vorigen Jahre den *Barbier von Sevilien* einstudiren lassen. Auf welche Weise ist ihm dafür gelohnt worden? Auf die allerundankbarste von der Welt! Hr. Garcia hat sich durch die bewirkte Aufführung der Werke seines vereluten Freundes in diesen eine Pfeife zum Untergange seiner eignen geschnitten. Man höre und erstaune ob des unerhörten und undankbarsten aller Zufälle! Nicht allein ist der *Fazzoletto* des besagten Sängers nach der zweyten Vorstellung gänzlich von der Bühne verschwunden; sondern es hat auch die Wiederaufführung seines *Califen von Bagdad* eine gänzlich missfällige Aufnahme erfahren. Ja, mehrere Journalisten haben sich nicht entblödet, zu behaupten, diese letzte Composition könne, neben Mozart's und Rossini's (sic!) Meisterwerken, nicht anders als für eine schwache und verfehlte Production gelten. Und nun widerstreite mir noch jemand die Behauptung, dass im hiesigen italienischen Theater ein wirkliches Publikum vorhanden sey! Dieser *Calif von Bagdad* ist dieselbe Oper, welche vor drey Jahren eine überaus günstige Aufnahme fand und im Verlauf des Winters mehr als zwanzig Mal aufgeführt wurde; dieser *Calif* ist endlich dieselbe Oper, welche mir ihres innern Werths wegen einer Uebertragung auf die deutsche Bühne würdig schien, welche letztere ich auch wirklich bewerkstelliget haben würde, wenn, ausser dem Grossherzoglich Hessen-Darmstädtschen Hoftheater, sich noch andere Bühnen zu deren Annahme bereit erklärt hätten. So sieht nun Hr. Garcia den Ruhm, welchen er sich durch letztgenannte Oper erworben, nicht minder schwinden, als er sich in Betreff dessen, den ihm der *Fazzoletto* verschaffen sollte, ebenfalls verrechnet hat. Fügt man noch die mehr als kalte Aufnahme hinzu, welche der *Prince d'occasion* auf dem Theater Feydeau erhalten; so wird begreiflich, dass letztgenanntes Theater eben nicht eilen dürfte, eine oder die andere der neuen Compositionen, welche dieser sehr geläufige Sänger und Componist für dasselbe angefertigt hat, zur Aufführung zu bringen. Da Hr. Garcia auch als Sänger, wie das Publikum meint, zu altern beginnt und das innere Leben seiner Darstellungen durch äussere Lebhaftigkeit zu ersetzen strebt; so ergiebt sich daraus von beyden Seiten eine Theilnahmlosigkeit, welche einen längeren Aufenthalt desselben in Paris bezweifeln lässt.

Bekanntlich ist der Brownianismus seit Jahr und Tag nirgends mehr, als in den medicinisch-litterarischen Rumpelkammern zu finden. Während es vielleicht junge Aerzte giebt, welche diese Heilmethode nur dem Namen nach kennen, fängt sie, weiss der Himmel, wie? an, im Kopfe des Hrn. Mainvielle, des Mannes der Mad. Mainvielle-Fodor, zu spuken. Diese Sängerin litt, wie ich auch in einer meiner letzten Einsendungen angeführt habe, an einer Halserkältung, welche in Entzündung übergegangen war. Da fiel dem Hrn. Mainvielle ein, dieses Uebel (wie auch wol seiner Zeit manche deutsche Aerzte gethan haben) für ein asthenisches zu nehmen und demselben stärkende Mittel entgegen zu setzen, statt dass es die hiesigen Aerzte mit schwächenden (calmans) behandelt wissen wollen. Darüber gerieth Mad. Mainvielle in einen Zustand, der ihre Freunde befürchten liess, ihr Gatte werde ihr, wo nicht Heilung, doch wenigstens das ewige Heil verschaffen. So weit ist es nun freylich nicht mit ihr gekommen; aber sie leidet fortdauernd an einer mehr oder minder bedeutenden Halsbeschwerde, und es heisst, sie werde, um

vollkommen geheilt zu werden, für einige Zeit dem Theater entsagen müssen.

Ich darf nun wirklich die Herren Viotti und Paer vor ganz Deutschland, und wo sonst noch die musikalische Zeitung gelesen wird, des Verbrechens der beleidigten Mozart'schen Majestät anklagen: diese Herren haben nicht allein zugegeben, sondern sie sind im eigentlichen Verstande Urheber davon gewesen; dass der Graf in Mozart's *Figaro* von einem Tenoristen gesungen worden ist. Aber Hr. Paer, dieser Componist, der sich durch eigne neue Werke um das hiesige Publikum nicht ferner verdient machen zu wollen scheint, hat sich schon längst auf's Arrangiren gelegt, und ist damit, wie man sieht, wirklich recht weit, oder doch wenigstens recht hoch gekommen. Uebrigens ergiebt sich daraus, dass das hiesige italienische Theater Mangel an einem Bassisten hat. Und das hält dieser Componist seinem Rufe, als Vorsteher dieses Theaters, nicht für nachtheilig? Nochmals frage ich (wie schon in einer meiner frühern Einsendungen): hält sich der berühmte Pellegrini für zu gut oder für zu schlecht, in einer Mozart'schen Oper zu singen? (Im letzten Falle, wie sieht's mit der Berühmtheit aus? und im ersten, verdiente er da nicht, dass etwas Entscheidendes von Seiten des Publikums geschehe, um den Teufel weder Eingebildetheit zu beschwören?) Die Vorstellung, von welcher hier die Rede ist (dieselbe, in welcher Mad. Favelli die Gräfin gesungen hat) schien überhaupt mehr eine Parodie, als das Stück selbst, zu seyn. Porto, der den Figaro zum ersten Male sang, ward allenthalben mit einer gewissen Persiflage applaudirt. Dieser Sänger ist ein lebendiges Beyspiel der Wetterwendischkeit des Pariser Publikums: seit sich dasselbe von dem Ii und Uu des Berühmten entzückt fühlt, hat Porto aufgehört, das Idol desselben zu seyn. Seine kräftige, frische, obgleich etwas unbeholfene Baßstimme, sein sehr lobenswerthes komisches Spiel und seine angenehme Persönlichkeit lassen jetzt eben so kalt, als man ihnen ehemals Beyfall zollte. Ja, selbst sein Graf Robinsone im *Matrimonio Segreto*, ehemals seine Triumphrolle, und welche kein Fis ist, auf welches der Berühmte geht, um sich den Hals zu brechen, will niemanden mehr munden: die Kosten des neuen, höchst eleganten battistenen Nachtanzugs sind vergebens gemacht und vergebens wird der nachlässige Anzug, in welchem derselbe aus dem Schlafzimmer tritt, vor dem Spiegel eingelernt: die Damen haben nur noch Augen für die lange Nase und Ohren, für die, nicht Bass-, sondern Basson- (Fagott-) Stimme des Berühmten. Eine gewisse Dem. Neri, die vorhin nie ein Theater betreten, sang den Pagen. Wenn das hiesige italienische Theater, da es nicht Bedürfniss des Volks, sondern eine Leckerey der Vornehmen ist, nur klassische Produkte zur Aufführung bringen, nur klassische Subjecte die Bühnen betreten lassen sollte, um so mehr, da sich dieses Theater in der berühmtesten Hauptstadt der Erde befindet und sehr reichlich von der Regierung unterstützt wird (entweder ist diese Ansicht die einzig wahre, oder ich verstehe kein Wort von dem hier in Frage stehenden Gegenstande): so muss man nicht minder über die grenzenlosen Missgriffe erstaunen, welche sich die Direction dieses Theaters zu Schulden kommen lässt, als über die strafbare Nachsicht, mit welcher die oberste Behörde diese Missgriffe ungeahnet lässt. Wer sollte, zum Beyspiele, glauben, dass es die Direction wagen dürfte, bis zu einem so hohen Grade dem Publikum Hohn zu sprechen, um einer Person, die ganz und gar keine Stimme hat, das Debüt in einer Mozart'schen Oper zu gestatten? Dass diese Person hübsch ist, dass sie, als Zöglingin der königlichen Musikschule, mit der Intendanz des Theaters in näheren oder entfernteren Verhältnissen steht, das giebt ihr kein Recht, sich und ihre gänzliche Tauglosigkeit einer aus den ausgebildetsten und geistreichsten Individuen aller europäischen Völker bestehenden Gesellschaft zur Schau aufzudringen. Wenn wir sehen, dass der Verkehrtheit der Menschen so oft da Thor und Riegel geöffnet wird, wo der blosse gesunde Menschenverstand ausreichen könnte; so muss man nothgedrungen auf den Gedanken gerathen, dass diese Verkehrtheit dem Verstande eben so unerlässlich sey, als die Nacht dem Tage. Man hat also wahrlich Unrecht, derselben den Krieg zu erklären. Endlich sang, wie schon oben gesagt, Garcia den Grafen entweder geradezu in der obern Octave oder sonst pöerisirt. Urtheilen meine Leser, wie sich, um nur gleich von den ersten Noten der Rolle zu beginnen, folgende Stellen:

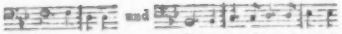

welche bey Hrn. Garcia so klangen:

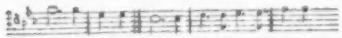

ausgenommen haben müssen. Nun denke man sich diesen ekelerregenden Mischmasch, wo im eigentlichen Verstande das Unterste zu Oberst gekehrt war, von der ersten Note bis zur letzten der ganzen Rolle, und man wird mir auf's Wort glauben, dass mir am Ende der Oper wirklich physisch übel ward. Ich möchte die bekannte Rolle parodiren und sagen: Haec odiosa Paer mihi fecit! Wer es zu verwundern, dass in einer solchen Zusammenstellung Mad. Favelli, welche das allgemeine Vorurtheil, so wie die im Parterre versammelten Streitkräfte ihrer Nebenbuhlerinnen gegen sich hatte, aus einem andern, als einem sehr befangenen Gesichtspunkte beurtheilet werden konnte? Nun ruht Mozart vom neuem im Staube des Musikmagazins, wo ihm wohler seyn dürfte, als bey einer so scandalösen Auferstehung. Dagegen wird Hrn. Rossini in seiner *Gazza ladra* ein neues Leben bereitet und alle Rossinianer spitzen die Ohren schon im voraus, obgleich der Anschlagezettel des italienischen Theaters der ersten Vorstellung dieser Oper noch nicht einmal mit dem gewöhnlichen incessament, noch weniger mit au premier jour, Erwähnung thut. Desto fleissiger geht es jeden Abend über den *Barbier von Sevilien*, so wie über den *Türken in Italien* her. Aber das Schicksal der Welt will nun einmal, dass keine Freude ohne Leid seyn soll. In die Jubelgefühle, welche diese beyden Opern den Rossinianern verursachen, mischen sich die Thränen der Verzweiflung über die Hartherzigkeit des Theaters Feydeau, welches nicht zugeben will, dass die Bastardschwester Cenerentola der ehlich erzeugten Cendrillon ihr rechtmässiges Erbtheil (nemlich die Eintrittsgelder im besagten Theater) streitig mache. Sollte das Theater Feydeau in seiner Weigerung beharren, so wette ich einen Mozart'schen Canon in zwey Tacten gegen eine Rossini'sche Oper in eben so viel Acten, es wird eine förmliche Revolution gegen die Administration des besagten Theaters ausbrechen, welche, wenn auch gleich keine Zerstörung desselben, doch eine Störung des Publikums in seinem Vergnügen verursachen dürfte.

Das Theater Feydeau hat zwey Neuigkeiten gegeben, *l'Amant et la Mari*, in zwey Acten, Musik von einem Hrn. Fétis, und *la belle Corisandre*, in drey Acten, Musik von Berton. Der Text der erstern ist eine Bearbeitung des bekannten Shakespearschen Stücks: *The taming of the shrew* (die bezähmte Widerbellerin) welches auch unter dem Titel: *Stille Wasser sind tief*, in einer Schröderschen Uebersetzung auf den deutschen Theatern gegeben wird. Dass alle hiesigen Journale den *Amant et la Mari* für das Original halten, dass niemand die wörtliche Entlehnung desselben aus dem englischen Stücke entdeckt hat, zeigt von der Literaturkenntiss ihrer Herausgeber. Die Musik ist wiederum ein so ärgerliches Notenzickzack, ein so knallender Notenschwärmer, wie es mir seit langer Zeit nicht vorgekommen. Und doch hören die Pariser diese Musik an, ohne eine Miene zu verziehen, wie Menschen, die keinen Geschmack haben, asa foetida für Marcipan essen können, ohne die Verwechselung zu bemerken. Die schöne *Corisandre* ist die bekannte Episode aus der Voltaireschen *Pucelle d'Orléans*, ein Frauenzimmer, bey deren Anblicke alle Männer verrückt werden, und welche selbst verrückt ist. Trotz aller recht wohl ersonnenen Nebendinge (accessoirs) kann und wird dieser Text kein wirkliches dramatisches Interesse erregen, in so fern nemlich eine verrückte Person wohl mittelbar in eine dramatische Handlung eingreifen, aber nie und unter keiner Bedingung die unmittelbare Hauptperson einer solchen Handlung selbst seyn kann. Ich behalte mir vor, in meiner nächsten Einsendung auf beyde Opern, welche ich nur einmal und zwar unter den Qualen einer wahrhaft tödtlichen Hitze gehört habe, zurückzukommen.

Indem ich dieses schliessen will, erfahre ich, dass die Regierung endlich wirklich dem öffentlichen Geschrey nachgegeben und Befehl zur Erbauung eines provisorischen Operntheaters, ertheilt hat. Das Gebäude wird seinen Haupteln-

gang in der Rue Pelletier erhalten, welche, dem Theater Favart gegenüber, auf der andern Seite des Boulevard liegt. Kaum ist, wie es heisst, der erste Hammerschlag zur Errichtung desselben geschehen, als schon der allgemeine Tadel über die Lage des Orts seine Stimme erhebt. Einigen scheint die Entfernung aus dem Mittelpunkte der Stadt zu gross (dieser Einwurf ist rein aus der Luft gegriffen, denn das neue Operngebäude wird kaum dreyhundert Schritte von dem Theater Favart zu liegen kommen); andere tadeln den zu engen Zugang, wieder andere schreyen über das Provisorische u. s. w. der Unternehmung. Da eine ganze, obgleich nicht lange Strasse erweitert werden muss, so werden die Kosten dieses einstweilen erbauten Theaters auf zwey Millionen Franken angeschlagen. Man hofft, am ersten December bereits die erste Vorstellung in demselben zu geben.

G. L. P. Sievers.

Recension.

Grand Trio per il Pianoforte, Violino e Violoncello, comp. — — par J. N. Hummel. Op. 83. Leipzig presso Peters. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Alle wahrhaft gebildete Musikfreunde und alle geübte Spieler der angegebenen drey Instrumente werden sicherlich dem trefflichen Meister für dies Werk Dank wissen. Es gehört zuverlässig unter das Ausgezeichnetste, was seit verschiedenen Jahren für diese Gattung von Musik geliefert worden; es gehört dazu, der Erfindung und dem Ausdruck, dem Geschmack und der Ausarbeitung, und so auch dem Effekt nach. So deutlich es darthut — wie auch z. B. des Hrn. Kapellmeisters H.s Septett, die neueste übergrosse Sonate (Op. 81. Wien b. Steiner), u. dgl. darthun — er sey mit allem, was die Zeit bis diesen Moment für die Instrumentalkunst Neues geschaffen, fortgegangen und habe sichs zu eigen gemacht: so deutlich zeigt es auch, er lasse sich durch das Ausarbeitende, blos Phantastische, oder auch blos Künstliche dieses Neuen nicht dahinreissen; benutze sein Schönes und Gutes, bleibe aber sich selbst, und mithin auch dem klar Gedachten, wohl Geordneten, plan- und zweckmässig Ausgeführten treu. Und gerade darum — die allgemeinen Vorzüge jedes guten musikalischen Kunstwerkes allerdings vorausgesetzt — gewinnet Hr. H. mit diesem, wie mit den beyden vorhingenannten, und mit allen den grössern und bedeutendern seiner frühern Werke gleichfalls, alle Spieler und Zuhörer, die ihm folgen können und nicht zu einer Fahne ausschliesslich geschworen haben; mögen sie übrigens alt oder jung, dem Neuen oder dem Alten mehr ergeben, und überhaupt von einem individuellen Geschmack seyn, von welchem sie wollen.

Was nun dies Trio im Besondern anlangt: so ist es im Charakter und Ausdruck, so wie im Wesentlichen der Anordnung, der Verhältnisse der Instrumente gegen einander, und auch der Ausarbeitung, dem herrlichen Trio desselben Meisters und für dieselben Instrumente, aus Es, As, Es, das vor etwa funfzehn Jahren in Wien herauskam und noch heute ein Lieblingsstück sehr Vieler ist, die so etwas überhaupt zu schätzen und zu gemessen wissen — diesem ist es einigermaassen ähnlich; aber, wie schon gesagt, Hr. H. ist seitdem mit der Zeit fortgegangen; und so hat er dies neue Trio im Ganzen höher als jenes ältere, gestellt, künstlicher in Absicht auf Harmonie, viel breiter in Absicht auf Haltung und Ausarbeitung gestaltet, und auch beträchtlich mehr Anforderungen an die Spieler aller drey Instrumente, besonders aber an den Klavierspieler, gemacht. Dieser muss nicht nur, wie die beyden Andern, ein tüchtiger Musiker überhaupt, sondern besonders auch vollkommen sicher und gewandt in arpeggirenden, ungewöhnlich modulirenden Figuren seyn; wogegen von den beyden Andern im Besondern ein anmuthiger, schön gebundener Gesang auf ihren Instrumenten verlangt wird. Denn so ist fast durchgängig das Verhältniss der drey Instrumente gegen einander bestimmt; und wir brauchen nicht erst zu sagen, dass eben diess, wie das natürlichste und den Instrumenten angemessenste, so auch das effectvollste Verhältniss sey. Auf ausgesuchte und doch nirgends verkünstelte oder blos frappant dreinschlagende Harmonie, so wie auf melodiösen Fluss aller Stimmen, ist in diesem Werke ganz vorzüglich gesehen: aber dafür hat

es Hr. H. auch seinem Freunde und Kunstgenossen, J. B. Cramer in London, gewidmet.

Es besteht diess Trio aus drey grossen Sätzen. Das erste Allegro, das nicht zu schnell im Tempo genommen werden darf, ist mehr kräftig, edel und nachdrücklich, als glänzend und bravourmässig gehalten. Es gehet aus E dur; und wenigstens, der Besonderheit halben, mag angeführt werden, dass der erste Theil — und ganz natürlich und folgerecht — in As dur schliesst. Der zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs, muss noch ganz besonders gepriesen werden.

Es folgt ein Andante, aus G dur, das das Beywort Cantabile haben könnte, und im Hauptthema, wie auch in mehreren Theilen der variirenden Ausarbeitung, den schönen Andantes des Meisters, dem das Ganze gewidmet ist, sich annähert.

Den Schluss macht ein weit und breit ausgeführtes Rondo, das ein heiteres, einfaches Thema, aber eine sehr brillante, concertmässige Figurirung hat, bey dem alle drey Spieler vollauf zu thun finden, besonders aber der Klavierspieler keinen Augenblick zur Ruhe kömmt.

Dass alles vollkommen den Instrumenten und ihrer regelmässigen Behandlung angemessen geschrieben; dass besonders auch das Violoncell zu gar herrlichem Gesang in seinen schönsten Tönen oftmals benutzt ist: das brauchen wir bey diesem Meister wohl kaum zu erwähnen. Das Werk aber Kennern und ausgebildeten Liebhabern zu empfehlen: das thut vollends gar nicht Noth. Sie werden schon von selbst zulangen; und, haben sie sichs erst recht zu eigen gemacht, es von Zeit zu Zeit mit neuem Vergnügen wieder vornehmen. — Es ist sehr gut gestochen.

Kurze Anzeige.

Boleros, Rondo Espagnol pour le Hautbois obligé avec accompagnement d'Orchestre, composé par Georges Döring. Mainz bey Schott. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Da in neuerer Zeit die Compositionen für die Hoboe, und namentlich die guten, so selten geworden sind, so ist dieses Werkchen wohl zu empfehlen. Das Ganze ist durchaus in einem heitern, graziösen Style geschrieben und mit Kenntniss des Instrumentes und des Satzes componirt. Die Haupttonart ist G dur. Das Thema ist nicht ohne originelle Erfindung und nimmt ein südliches Leben. Nachdem die Solostimme es vorgetragen und im Tutti mit einiger Abwechselung und einem kräftigen, sprechenden Satz in den Bässen wiederholt wird, tritt die Oboe mit einem lieblichen Satze in der Dominante ein und führt diesen Satz, bey einem zweckmässigen Accompagnement, welches öfters nach entfernten Tonarten sich hinneigt, aber immer wieder zurückkehrt, in eine brillante, jedoch bequem liegende Passage über, der sich wieder, nach einem leichten Uebergange, das Hauptthema anreiht. Hierauf folgt ein kurzer gesangreicher Satz in E moll, der aber bald im überraschenden Uebergange zu einer Passage in C dur überführt und dann in flüchtiger Modulation wiederkehrt. In diesen Wiederholungen, welche mit überraschenden Melismen begleitet sind, scheint der spanische Charakter gut aufgefasst zu seyn. Nach einem kleinen Tutti tritt die Oboe aufs neue mit einem klaren Gesange in E dur ein, der bald durch eine fremdartige Modulation nach D moll sich wendet, in welcher Tonart der früher in D dur gegebene Satz wiederholt wird, aus dem auf gleiche Weise sich der Uebergang in das zurückkehrende Hauptthema entspinnt. Dann folgt, nach einem kurzen Tutti, eine schwierige, aber sehr kräftige Passage in G moll, welche durch einen schnell eintretenden Halt überraschend abgebrochen wird. — Das Ganze wird nun durch die Wiederkehr eines lieblichen Satzes aus dem Thema und ein kräftiges Tutti gerundet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. **Nº. 40.** 1820.

Briefe von und über Mozart.

(Beschluss aus No. 39.)

4.

(Vom Pater Martini an Wolfgang Mozart.)

Bologna den 18ten December 1776.

Mit Ihrem angenehmen Schreiben habe ich zugleich von Trient die Motette erhalten. Mit Vergnügen bin ich sie vom Anfang bis zu Ende durchgegangen, und ich sage Ihnen mit aller Aufrichtigkeit, dass sie mir gar sehr gefällt, indem ich darin alles finde, was die moderne Musik erheischt: gute Harmonie, reife Modulation, angemessene Bewegung der Violinen, natürlichen Fluss der Stimmen, und gute Durchführung. Ich freue mich besonders, dass, seit ich das Vergnügen hatte, Sie zu Bologna auf dem Klaviere zu hören, Sie so grosse Fortschritte in der Composition gemacht haben. Fahren Sie unablässig fort, sich zu üben: denn die Natur der Musik fordert Uebung und grosses Studium, so lange man lebt.

5.

Hochwürdigster Herr Pater!

Ich würde nicht ermangelt haben, Ihnen mit meinem Portrait, da Sie es verlangen, zu dienen, wenn nicht der Mahler diese Stadt verlassen hätte, und wenn ein anderer da gewesen wäre. Da aber endlich ein anderer hier angelangt ist, der schon durch einige Versuche seine Geschicklichkeit bewiesen hat, so hoffe ich Ihnen bey Gelegenheit der Messe S. Andrea zu Botzen damit aufwarten zu können; eher nicht, denn da dieser Mahler der Einzige gute ist, so hat er viel zu thun, und ich wüsste auch keine bequemere Gelegenheit, um es sicher und kostenfrey zu übersenden, als diese Messe.

Ich bat Ew. Hochwurden, meinen Sohn mit Ihrer vielvermögenden Empfehlung bey dem Hofe zu Manheim zu begünstigen, und Sie hatten die Güte mir zu antworten: „Ich werde nicht ermangeln, dem Hrn. Raff zu schreiben, damit er ihn von meiner Seite Sr. kurfürstlichen Durchlaucht empfehle:“ Dann, in dem Bestätigungsschreiben über den Empfang des Portraits: „Die Veränderungen in Bayern, und die Abreise des Kurfursten von der Pfalz von Manheim werden vielleicht verhindern, dass sie einen guten Erfolg bey Sr. Durchlaucht haben; indessen wenn sie sich auch verspäten, so werden sie doch nicht fehlen.“ — Allein, liebster, verehrtester Hr. Pater, wissen Sie, dass Hr. Raff Ihren Brief nicht erhalten hat? — Mein Sohn kam am 25sten März in Gesellschaft seiner Mutter zu Paris an; darauf langte auch dort Hr. Raff an, wo sie eine solche Bekanntschaft mit einander machten, dass Hr. Raff beynahe täglich meinen Sohn besuchte, und bey ihm zwey bis drey Stunden verweilte; er nannte meine Frau seine liebe Mutter, und wünschte nichts mehr, als meinen Sohn bey dem pfälzischen Hofe angestellt zu sehn. Aber, wie traurig! — Das Schicksal wollte, dass meine liebe Frau erkrankte, und nach einer Krankheit von vierzehn Tagen starb. — Gott welcher Schlag! — Denken sich Ew. Hochwürden meinen und meiner Tochter Zustand, und die Lage meines Sohnes, allein und trostlos zu — Paris! — Hr. Raff war abgereist, denn der Kurfurst befindet sich zu Manheim. — Hr. Raff versicherte bey seiner Abreise meinen Sohn seiner aufrichtigen Freundschaft und Verwendung, indem er nichts andern wünschte, als einen vorzeigbaren Brief von unserm lieben Hrn. Pater. Bey dem Umstande, dass Sr. kurfürstl. Durchlaucht, wie Sie vielleicht wissen werden, nur deutsche Opern will, ist ein deutscher Kapellmeister nöthig. Der Graf Seau, Intendant der Musik zu München, ist

in seiner Anstellung bestätigt worden, und befindet sich jetzt zu Mannheim, wo er die Vertheilung des Personals in zwey Musikchöre für München und Mannheim macht; sodann kehrt der ganze Hof nach München zurück, wo in Zukunft die Residenz seyn wird. — Liebster, geliebtester Hr. Pater! Sie sehen einen jungen Menschen im 22sten Jahre ganz allein sich selbst überlassen, in einem Paris, einer so gefahrvollen Stadt! — Sie befinden sich in der Lage, durch Ihre gütige Verwendung seine Seele zu retten, und das Glück dieses jungen Menschen von Talent zu machen! Mit einem Brief an Se. kurfürstl. Durchlaucht, oder wenigstens einem vorzeigbaren an Hrn. Raff, und einem andern an den Grafen von Seau, worin Sie die Talente meines Sohnes bezeugen, können Sie ein verdienstliches Werk verrichten und die Seele eines gut erzogenen, aber tausend Gefahren ausgesetzten jungen Menschen retten; können bewirken, dass seine ausgezeichneten Talente bekannt werden! Er sucht nur Gelegenheit, sich zu vervollkommnen, und thut nichts, als studiren und componiren! Sie können auch das gekränkte Herz eines Vaters beruhigen, und dessen Leben retten! — Verzeihen Sie, wenn ich zu übertrieben scheine: aber der Tod meiner vortrefflichen Frau und Mutter, und die Lage eines Sohnes, wie dieser, betäuben fast meine Sinne. Ich erwarte alles von Ihrem theilnehmenden Herzen, empfehle mich mit meinem Sohne, und nenne mich mit aller Verehrung

Euer Hochwürden u. s. w.

Salzburg den 21sten August 1778.

Leopold Mozart m. p.

Wenn Sie mir diese Gefälligkeit, wie ich hoffe, erweisen wollen, so bitte ich Sie, um keine Zeit zu verlieren, geradezu nach Mannheim zu schreiben.

Verzeichniss sämmtlicher Compositionen nebst einer kurzen Biographie des Herrn Bonifazio Asioli.

(Aus einer eigenhändigen Mittheilung übersetzt.)

Bonifazio Asioli wurde zu Correggio im Modenesischen den 30 August 1769 geboren. Mit fünf Jahren fing er an, das Klavier zu spielen und zeigte eine grosse Anlage zur Musik. Als Knabe von acht Jahren componirte er, ohne den mindesten Unterricht in der Composition erhalten zu haben, drey Messen, 20 verschiedene Kirchenstücke, ein Concert fürs Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters, zwey vierhändige Sonaten und ein Violinconcert. Mit zehn Jahren fing er an, in Parma bey Hrn. Morigi die Composition zu studiren, und componirte zu dieser Zeit viele Fugen. Mit zwölf Jahren ging er nach Vicenza, wo er zwey öffentliche Akademieen gab, Fugen und dergleichen improvisirte. Nach einem viermonatlichen Aufenthalt in Venedig ging er nach Correggio, seiner Vaterstadt, zurück, wo er als Kapellmeister angestellt wurde und bis zu seinem achtzehnten Jahre folgendes componirte: 5 Messen und 24 andere Kirchenstücke; 2 Ouverturen; eilf verschiedene Arien; Chöre für die *Clemenza di Tito*; zwey Intermezzi: *la gabbia de' pazzi* und *il ratto di Proserpina*; eine Cantate: *la gioja pastorale*; ein Oratorium: *Giacobbe in Galaad*; 3 opere buffe: *La volubile — La contadina vivace — La discordia teatrale*; ein Divertiment für ein obligates Violoncell mit ganzem Orchester; zwey Flötenconcerte; ein Quartett für 2 Violinen, Viola und Bass; ein Quartett für Violin, Flöte, Waldhorn und Bass; ein Trio für Mandoline, Violin und Bass; ein Divertiment für obligaten Fagott mit ganzem Orchester.

Im 18ten Jahre ging er nach Turin zu dem Marchese Gherardini, königlichem Minister, in welcher Stadt er sich ungefähr 9 Jahre aufhielt. Während dieser Zeit componirte er 9 Cantaten: *La primavera — Il nome — Il consiglio — Il Ciclope — Il Complimento — Quella cetra pur tu sei — Piramo e Tisbe — La scena* (sämmtlich mit Orchesterbegleitung) — *La tempesta* mit Klavierbegleitung; zwey Dramen, als: *Pigmalione* und *la festa d'Alessandro*; zwey Ouverturen; 20 kleine Duetten; 12 Lieder; dreystimmige Canons, sämmtlich mit Klavierbegleitung; 9 Arien mit Begleitung des ganzen Orchesters; 6 Notturni für fünf Singstimmen ohne Begleitung; zwey andere Notturni für drey Singstimmen mit Echo und Harfenbegleitung; ein Duett, ein Terzett, vier Quartetten, sämmtlich in stilo buffo; eine Serenata für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten, Fagott und Violoncell; 12 Sonaten fürs Klavier; *Gustavo*, eine ernst-

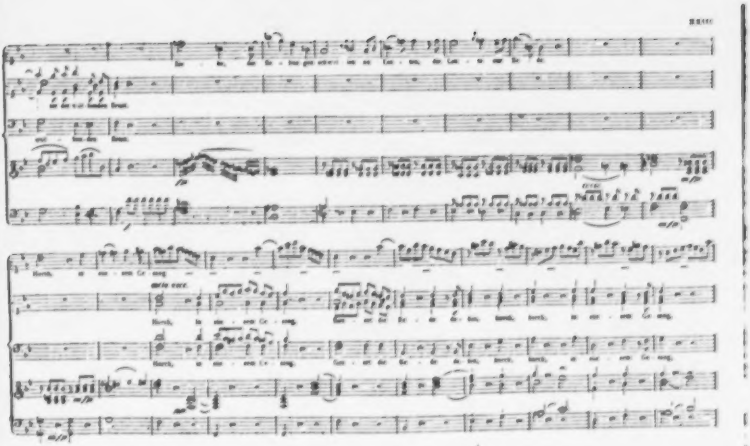

hafte Oper in zwey Acten, für das königliche Theater in Turin.

Im Jahre 1796 begleitete er die Frau Marchesa Gherardini von Turin nach Venedig und von da aus im Jahre 1799 nach Mayland, in welcher letzten Stadt er sich bis Ende July 1813 aufhielt. Während dieser Zeit componirte er zwey Cantaten: *Il dubio* und *La Medea*; eine lyrische Scene, sämmtlich mit Orchesterbegleitung; ein Sonetto, *la campana di morte* betitelt, für Tenor; zwey Duetten, 12 Arien, eine Stanza (*chiama gli abitator*) für eine Tenorstimme, eine dreystimmige Introduction, ein Terzett, ein mehrstimmiges Finale, sämmtlich mit Begleitung des ganzen Orchesters; ein Gespräch zwischen Malvina, Amore und dem Tode mit Begleitung des Klaviers; ein Sonetto (*In quell' età*), eine Ode an den Mond, ein Anacreontica, sämmtlich für Tenor mit Klavierbegleitung; 28 kleine Duetten, ebenfalls mit Begleitung des Klaviers; eine Serenate für Tenor mit Chören; eine andere Serenate für 2 Violinen, Flöte, 2 Hörner, Viola, Fagott, Violoncell und Pianoforte; eine Sinfonie in F minor; eine Ouverture; eine Sonate fürs Klavier mit obligatem Violoncell; eine Sonate für die Harfe; den 5ten Act eines Ballets; Haydns Schöpfung für 2 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells eingerichtet; *Cinna*, ernsthafte Oper in 2 Acten für das Theater alla Scala.

Als Musikdirector des ehemaligen Vicekönigs von Italien componirte er für die Kapelle 21 Motetten in italienischer Sprache und 23 andere verschiedene Kirchenstücke; für den Hof zwey Cantaten, und für das Hoftheater zu Monza eine vierstimmige Pastoralaction.

Als Censore des Mayländer Conservatoriums schrieb er folgende zum Unterricht gehörige Werke: *Trattato d'Armonia — Principi elementari — Dialogo sul trattato d'armonia — Preparazione al bel canto, contenente molti solfeggi etc.*

Vom Jahr 1813 — 1820 componirte er in seiner Vaterstadt eine Messe und 5 andere Kirchenstücke; 22 Solfeggi für eine Stimme mit Basbegleitung; 16 kleine Quartetten für Klarinette, Fagott und zwey Waldhörner; ein Sextett für Klavier, Klarinette, zwey Waldhörner, Violine und Violoncell; 30 kleine Duetten für zwey Waldhörner; *L'allievo al cembalo* (der Zögling am Klavier), ein in drey Theile abgetheiltes Werk; Beobachtungen über die Temperatur der Instrumente.

Hier endigt das Verzeichniss des Hrn. Asioli, der, wie man aus obigem ersieht, nicht wenig Werke in jeder Musikgattung geliefert hat. Da er zu den gründlichsten Tonsetzern Italiens gehört, und besonders in seinen grössern Werken viele Originalität zeigt, so muss man wirklich bedauern, dass so wenige von diesen bekannt sind, noch mehr aber, dass diesem verdienten Meister und Lehrer jetzt und vermuthlich für immer die Gelegenheit benommen ist, seine Talente in einem grössern Wirkungskreise geltend und fruchtbar zu machen, und dass er den Rest seiner Lebensjahre, obwohl nicht unthätig, in einem kleinen Städtchen verlebt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hofoper. Rossini's allgemein beliebte: *diebische Elster* hat sich nun auch in dieser Bühne eingenistet. Ueber diese furbetta — pro und contra — sind doch bereits die Druckerpressen mehr als billig in Bewegung gesetzt worden; der Italiener pflegt zu sagen: „non è bello, ch'è bello, ma è bello, che piace," und im Allgemeinen hat er wahrlich so Unrecht nicht. Man mag nun einmal gegen die Manier einwenden, so viel man will, das Resultat bleibt doch immer, dass diese Oper ein Depot gesangvoller, das Gehör süss bezaubernder Melodieen sey, und überall Beyfall gewinnen müsse, wo sie con amore dargestellt wird. Dass diess nun auch hier der Fall war, geht aus der vollkommen zweckmässigen Rollenvertheilung hervor. Dem. Wranitzky — Ninette — Dem. Lascher — Pippo — Mad. Vogel — Lucia — Hr. Rosner, ein junger Anfänger, mit einer wunderhubschen Tenorstimme — Gianetto — Hr. Forti — Fernando — Hr. Siebert, diessmal in seiner natürlichen Gestalt, ein sonorer Basssänger — Podestà — bildeten einen wirklich entzückenden Kunstlerverein, und die Delicatesse und Praecision des Orchesters war musterhaft. Hr. Rosner erschien zum zweytenmal im *Fernand Cortez* als Alvaro, und fand, so wie bey seinem frü-

heren Probeversuch, einer eingelegten Arie in den *Dorfsängerinnen*, die freundlichste Aufmunterung. — Mad. Becker von Prag gab die Königin der Nacht ohne Beyfall. Wir leben nicht mehr in den Zeiten, wo man das hohe F und G für den Centralpunkt der Kunst hält.' —

Theater an der Wien. In der *falschen Prima Donna* sahen wir Hrn. Keller aus Breslau, dem ein bedeutender Ruf voranging. Sein Falset ist in der That von seltenem Umfang, und er variirt à la Catalani mit vieler Geläufigkeit; doch wäre eine reinere Intonation wünschenswerth. Als Johann Schneck in den *Schwestern von Prag* sang er die der Prinzessin von Navarra entlehnte Arie: „Welche Lust gewährt das Reisen" zur allgemeinen Zufriedenheit. — Eine neue komische Oper: *Die Wittwe und ihre Freyer*, vom Hrn. Kapellmeister Riotte componirt, machte kein Glück, obgleich er dem Zeitgeschmack gehuldigt, und Rossini's Styl nachgebildet hatte. Es bleibt immer eine missliche Sache, seine eigene Individualität verläugnen, und in einem fremdartigen Costume glänzen zu wollen, in dem man doch nie so ganz eigentlich zu Hause ist. Jede Pflanze gedeiht im vaterländischen Boden am besten, und die Maltheser Orange wird selbst in unsern trefflichen Gewächshäusern nie jene erquickende Reife erhalten, die ihr der Felsengrund ihrer Insel gewährt. Fiat applicatio! — Das Melodrama: *Die Zauberharfe*, mit Musik von Hrn. Schubert, fand eine ziemlich kalte Aufnahme, ein paar überraschend schöne Dekorationen ausgenommen, welche aber für das langweilige, zu monoton und ohne Interesse behandelte Sujet nicht zu entschädigen vermögen. Der Tonsatz verräth hie und da Talent; im Ganzen fehlt es in der technischen Anordnung, es mangelt der durch Erfahrung gewonnene Ueberblick; das meiste ist viel zu lang, ohne Effect, und ermüdend, die Harmoniefolgen allzu grell, das Instrumentale überladen, die Chöre matt und kraftlos. Das einleitende Adagio der Ouverture, und eine Tenor-Romanze sind die gelungensten Sätze, und sprechen an durch Gefühl, herzlichen Ausdruck, edle Einfachheit und zarte Modulationen. Ein idyllenartiger Stoff müsste der Eigenthümlichkeit des jungen Componisten ungemein mehr zusagen, und man möchte es einen Misgriff nennen, sich an einer Gattung zu versuchen, wo man ohne die vertrauteste Bekanntschaft mit den innersten Geheimnissen der Bühne nie etwas wirksames hervorzubringen im Stande seyn wird. — Mit dem glücklichsten Erfolg wurde Rossini's: *Cenerentola* in die Scene gebracht. In der Hauptrolle machte Mad. Schutz den ersten theatralischen Versuch, und überflog die kühnsten Erwartungen. Eine helle, volltönende Altstimme, gebildet in einer guten Schule, vereinigt mit einem anständigen, ruhigen Mienenspiel, sind die seltenen Vorzüge dieser hoffnungsvollen Anfängerin, wodurch sie sich enthusiastischen Beyfall errang. Auch die Herren Jäger und Seipelt entzückten durch ihren herrlichen Vortrag; die minder bedeutenden Rollen der Schwestern und des Alidors waren durch Hrn. und Mad. Spitzeder und Dem. Kainz zweckmässig besetzt, und Hr. Schütz leistete in der umfangsreichen Gesangparthie des Dandini, so viel in seinen Kräften stand. Der Tonsetzer hat sich auch in dieser Oper wieder unbarmherzig selbst bestohlen, aber, das weiss man ja zum voraus, und man vergiebt es ihm um so lieber, da er so angenehm zu unterhalten versteht, und Theater-Coups mit Glück benützt. Mehrere Pieçen, durch die treffliche Ausführung in das hellste Licht gestellt, sind äusserst effectvoll, und wurden mit leidenschaftlichem Ungestüm da capo verlangt. — Auch die *diebische Elster* flog wieder ein paarmal über diese Breter, und fand, ungeachtet der im Ganzen vollkommneren Darstellung des Hoftheaters, auch hier wieder die gewohnte günstige Aufnahme. Das Publikum bewiess hierbey eine nachahmungswerthe Unpartheylichkeit, indem es dort den Anfänger Rosner durch Beyfall ansporte, und nun hier seinen alten Liebling Jäger jubelnd empfing. Und so soll es auch seyn. Ueber eine neue freudige Erscheinung werde ja das früher als gut Anerkannte nicht vergessen. Man kann ja das eine loben, ohne deswegen das andere geradezu zu tadeln; gut ist gut, besser — besser. —

Theater in der Leopoldstadt. Wenn bey dieser, und bey nachstehender Bühne die neu erschienenen Produkte nur namentlich angezeigt werden, so folgt daraus, dass sich von selben nichts erhebliches sagen lässt. Ersteres: *Die Jagd*, Pantomime von Raimold; zweyteres: *Der Tausendpass*, Posse mit Musik von Drechsler; drittenes: *Der Waffenstillstand*, Drama, componirt von Volkert.

Im

Theater in der Josephstadt: Erstens: *Oberon, König der Zwölfen*, Zaubermärchen, mit Musik von Gläser; eine seyn sollende, an Leib und Seele kranke Parodie des Oberon. Zweytens: *Der Wald bey Senart*, Melodrama. Drittens: *Der Zauberring vom Tandelmarkt*, Posse, Musik von Gläser. —

Miscellen. Der Hoftheater-Orchesterdirector, Hr. Anton Wranitzky ist mit Tod abgegangen, und seine Tochter, die beliebte Sängerin, soll die Bühne verlassen, und sich verehelichen. — Mad. Campi ist zur Hofkammersängerin ernannt worden. — Dem hiesigen Instrumentenmacher, Hrn. Conrad Graff wiederfuhr die ehrenvolle Auszeichnung eines Besuches Sr. Majestät, der Herzogin Marie Louise von Parma, und Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolf, Cardinal Erzbischofs von Ollmütz, welche nicht nur seine ganze umfangsreiche Anstalt beyfällig in Augenschein nahmen, sondern auch Bestellungen auf seine Arbeiten machten. Dieser unermüdet thätige Künstler verfertigt in der That gegenwärtig die vorzüglichsten Pianofortes; an Schönheit und Gleichheit, Stärke und Fülle des Tons, finden sie nicht ihres Gleichen, und die Solidität der Arbeit verbürgt deren Dauer. Rastlos ist sein Forschen nach möglichster Vervollkommnung seiner Instrumente, und der Versuch einer vierfachen Besaitung lieferte das schönste Resultat, indem, nebst der männlichen Kraft dadurch auch eine lange wünschenswerthe, selbst von dem markirtesten Spiel und den nachtheiligen Einwirkungen der Temperatur kaum zu verwüstende Haltbarkeit der Stimmung gewonnen wurde. Die ersten Virtuosen der Kaiserstadt bedienen sich derselben bey ihren öffentlichen Kunstleistungen, und weder das geräumigste Local, noch das geräuschvollste Accompagnement ist fähig, die Klarheit und Verständlichkeit ihres Vortrags zu hemmen; im Verhältniss der Vortrefflichkeit der Arbeit, der ausgezeichneten Güte, Festigkeit und Schönheit der Waare sind die Preise billig zu nennen.

Cassel, im September. Dem Kunstfreunde wurde im Laufe des verwichenen Sommers durch die gute Aufführung mehrerer grossen Opern *), und durch ein Concert **), welches Hr. Kapellmeister Guhr im Orangeriesaale gab, mancher schöne Kunstgenuss zu theil. Da uns jedoch das Meiste hievon — *Lodoiska* ausgenommen — von früher her schon bekannt war, und eine genauere Beschreibung alles dessen der Raum nicht gestattet; so beschränke ich gegenwärtige Nachrichten blos auf die auswärtigen Künstler und Künstlerinnen, welche wir in dem Zeitraume von Ostern bis nach beendigter Herbstmesse hier auftreten sahen. Es waren Mad. Dittmarsch, Dem. Poeschell, Dem. Müller und Hr. Steinert. Die drey letztern sind engagirt, nur Mad. Dittmarsch hat uns wieder verlassen.

Mad. Dittmarsch, welche kurz nach Ostern bey uns erschien, kam von Stuttgart, und gab die Emmeline und die Mirrha, hatte aber das Unglück, zu missfallen. Beyde Rollen sahen wir nicht nur kurz zuvor, sondern fast beständig so gut, dass Mad. Dittmarsch bey aller Anstrengung nicht im Stande war, ihre Vorgängerinnen zu erreichen. Die Oper *Sargin*, welche sie zu ihrer Benefizvorstellung gewählt hatte, wurde mehreremale angekündigt, aber immer wieder und so lange ausgesetzt, bis sie am Ende ganz unterblieb. Wenn gleich Mad. Dittmarsch nicht unter die Zahl der besten Sängerinnen gehört; so steht sie doch weit über dem Mittelmässigen. Ihre Stimme ist gut, hat Umfang und Biegsamkeit. Alle diese Vorzüge aber verdunkelt ein Fehler, sie singt stets zu tief.

Dem. Poeschell vom Nürnberger Theater, gab die Parthie des Pagen in *Johann von Paris*, worin sie zuerst auftrat, zwar gut, in Betreff des Gesanges aber gebührt Mad. Groesser, welche sie früher spielte, der Vorzug. Mangel an Höhe (nur wenige Töne über die eingestrichene Octave geht ihr Höhenumfang) setzte sie oft in die Nothwendigkeit, die Hauptmelodie zu verändern, welches jedem Zuhörer, zumal da die Oper hier so sehr gekannt ist, sehr auffallen musste. — Sie ist beym Schauspiel engagirt.

---

*) Die vorzüglichsten waren Ferdinand Cortez, Titus und Lodoiska von Cherubini, welche bey hohen Geburtsfeierlichkeiten gegeben wurden.

**) Den Frühling und Sommer aus Haydns Jahreszeiten führte Hr. Guhr ganz auf, aus dem Herbste und Winter aber nur Wenigen. Sowohl das Singpersonal als Orchester waren bedeutend verstärkt, und die Ausführung des Ganzen war gut

Kurz vor der Herbstmesse kam Hr. Steinert, vom Theater zu Sondershausen, hier an, und debutirte als Panino in der *Zauberflöte*. Hrn. Steinert's schöne Tenorstimme, die sich durch Klang und seltene Höhe besonders auszeichnet, hat sehr gefallen; eine deutliche Aussprache, das Tragen, Schwellen und Abnehmen der Töne, so wie noch mancher andere Vorzug seines Gesanges beweisen, dass er nicht ohne Schule sey. Seine theatralische Laufbahn soll er, so sagt man, erst seit Kurzem begonnen haben, desshalb kann sein Spiel, das kein Lob verdient, auch nicht getadelt werden. — Oft schon sahen wir hier Talente sich entwickeln, und wir freuen uns im voraus der guten Fortschritte, die er in seiner Kunst machen wird. — Mad. Guhr sang die Pamina, wie immer, sehr gut. Dass sie die Arie: Ach ich fühl's etc. wegliess, verdient wohl eine billige Entschuldigung; denn von keiner andern Sängerin unterstützt — beynahe ein halbes Jahr ist das Fach der zweyten Sängerin unbesetzt geblieben — war sie fast bey allen gegebenen Opern activ, und nur ihrer Anstrengung verdanken wir manche Darstellung. Mad. Vettweiss sang die Königin der Nacht über alle Erwartung gut, wofür ihr aber auch der gebührende Beyfall gezollt wurde. In Abwesenheit des Hrn. Wustenberg übernahm Hr. Gassmann (unser erster Acteur) die Stelle des Papageno, deren er sich sehr gut entledigte. Er soll, wie ich höre, nicht musikalisch seyn, drum kann es ihm auch nicht als Fehler angerechnet werden, wenn er in dem ersten Quintett, bey den Worten: O so eine Flöte etc. das eingestrichene a statt b, und folglich in Octaven mit der zweyten Dame sang. Alles Lob verdient seine vernehmliche Aussprache im Gesange. Weniger als Tamino gefiel Hr. Steinert als Don Ottavio im *Don Juan*. Fast gar keine Theilnahme am Schmerz seiner Geliebten war bey dem ersten Duett bemerkbar, und ziemlich kalt blieb er bey der Erzählung der Donna Anna von dem nächtlichen Besuche Don Juan's. Die Arie im zweyten Acte: Thränen vom Freunde etc. wurde so langsam genommen, dass man fast vermuthen sollte, Hrn. Steinert's Stimme fehle noch die nöthige Biegsamkeit. — Uebrigens war die ganze Aufführung der Oper meisterhaft. Mad. Guhr (Donna Anna) sang durchgehends mit vieler Empfindung. Hr. Berthold durfte als Don Juan nicht leicht übertroffen werden, und Mad. Vettweiss (Donna Elvira), Mad. Groesser (Zerline) und Hr. Schmale (Masetto) thaten in jedem Betracht ihre Schuldigkeit. — Unser Orchester, das nicht nur in sich selbst, sondern auch durch den Beytritt zweyer guter Geiger, sehr gewonnen hat, war den Abend verstärkt, und sein treffliches Accompagnement machte den Genuss vollkommen.

Zum drittenmale trat Hr. Steinert, nunmehr wirkliches Mitglied unserer Bühne, in *Fanchon* als Eduard auf. —

Dem. Müller, unsere jetzige zweyte Sängerin, wurde schon vor der Messe erwartet, erschien aber erst vor wenigen Tagen auf unserer Bühne in der Rolle des jungen Sargin. Ihr Spiel fand wenig Beyfall, noch weniger ihr Gesang. Letzterm fehlt Reinheit, (sie singt zu hoch) Portament, Rundung im Tone und eine geregelte Biegsamkeit, (Rouladen, besonders die aufwärtssteigenden, welche in der genannten Rolle so häufig vorkommen, macht sie staccato). Mehrere Piegen sang sie indessen gar nicht übel, z. B. die beyden Duetts mit der Soffia. Nach meiner individuellen Meinung kann sie neben Mad. Guhr nicht singen, denn gerade in den Stücken, worin Dem. Müller noch vieles nachzuholen hat, excellirt Mad. Guhr. Sollte vielleicht eine allzugrosse Aengstlichkeit, womit Dem. Müller aufgetreten seyn soll, und die allerdings sehr auf Intonation und Portament wirken kann, ihr zu bessern Leistungen im Wege gestanden haben; so nehme ich mit Freuden mein Urtheil zurück. Mad. Guhr sang die Arie im zweyten Acte mit obligater Clarinett-Begleitung (Es dur), welche sie, jedoch ohne zu übertreiben, mit mancher schönen Coloratur, und besonders durch eine gut angebrachte figurirte Cadenz ausschmückte, so gut vor, dass dem Hörer nichts zu wünschen übrig blieb. —

Die zweyte Antrittsrolle der Dem. Müller war die Fanchon. Auch hierin erhielt sie nicht nur keinen Beyfall, sondern das Missfallen des Publikums äusserte sich sogar laut. — Die natürlichen Scherze unsers Hrn. Wüstenberg (Tapezier) wurden aber desto mehr beklatscht. — Ob Dem. Müller nun bleiben, oder wieder gehen wird, ist bis jetzt noch Geheimniss. —

Wenn es sich bestätigt, dass unsere Oper bald noch eine brave Sängerin erhalten werde, und wenn alsdann jedes Individuum seine Kräfte ernstlich der Kunst widmet, so ist unser Publikum, welches selbst bey schönen Sommerabenden manchem Genusse der freyen Natur, wozu Cassels reitzende Umgebungen so sehr einladen, gerne entsagt, und lieber der Oper zueilt, zu den schönsten Erwartungen berechtigt. —

Eine nothwendige Reise, vielleicht von längerer Dauer, wird in meinen Nachrichten eine Pause herbeyführen, welche mir selbst um so unangenehmer ist, da ich gewiss im Stande seyn würde, Ihnen manches Interessante mittheilen zu können. Drum bis zu meiner Rückkehr ein freundliches Lebewohl! —

Recension.

Grand Quintuor pour le Pianoforte avec Accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par J. J. Müller. Op. 17. Bonn et Cologne chez Simrock. (Prix 6 Fr. 50 Cent.)

Kein Kunstwerk, in eigentlicher Bedeutung, aber sehr angenehm: wenige neue Ideen, aber diese sehr lieblich: keine tiefen Umrisse der melodischen und harmonischen Bezeichnungen, aber ein natürlicher Fluss derselben: wenige kunstgemässe Verflechtungen, doch aber auch keine oberflächliche Behandlung, diess charakterisirt das vorliegende Tonstück. Und so mag es den Liebhabern, welche eine angenehme Unterhaltung beabsichtigen, und diese nicht im eigentlichen Kunstgenusse suchen, eine willkommene Erscheinung seyn.

Es besteht aus einem Allegro assai im Vierviertheils-Takte Es dur, welches im Ganzen einen kräftigen lebendigen Charakter hat. Heiterkeit und Frohsinn ist der Gemüthszustand, auf welchen sich alle Ideen und Gefühle beziehen, und wohin selbst die eingemischten getrübteren Empfindungen bald wieder ausleiten. — Das Andante schliesst sich mit seinem einfachen sanften Gesange an das erste Stück an. Das Thema ist freylich schon sehr bekannt, und, obgleich die Modulation in das Des dur, das Concertante der begleitenden Instrumente, so wie der rege Antheil, welchen sie an dem Hauptsatze nehmen, dem Stücke zur Erhebung dient, so sollte es doch tiefer umrissen seyn. Denn vorzüglich hier erwartet man, dass voll das Gemüth sich ergiesse, und die ihm innewohnende Fülle entströmen lasse. Wie könnte man sonst den Zuhörer befriedigen? — Das langsamere Zeitmass hemmt den regeren Lauf der Gefühle. Was diese nun an Beweglichkeit und durch den Mangel an äusserer Lebendigkeit verlieren, das muss man durch die innere Lebensfülle, durch tiefere Bezeichnungen zu ersetzen suchen. Ausserdem muss ein solches Tonstuck — es mangelt ihm ja der Stoff zur genügenden geistigen Bethätigung des Hörers — Langeweile erregen. Auch hätte sich der Rec. kürzer in der Dominante, länger dafür zuletzt in der Hauptton art ausgesprochen. Hier kann man die meiste Wirkung erzeugen. Diess liegt in der Natur des menschlichen Gemüthes und in der Eigenheit der Redekunst überhaupt. Daher bey dieser das Gesetz, am Schlusse alle wichtigen Momente zu verbinden, und den Eindruck auf die Seele der Zuhörer auf jede Art zu verstärken, was nothwendiger Weise in der Musik, als der Sprachform des Menschen durch unartikulirte Töne, die gleiche Anwendung findet. — Mit dem Charakter des Ganzen im Einklange steht das Finale Allegro C. Schon das Thema spricht viele Munterkeit aus, und der Hr. Verf. hat diese Gemüthsstimmung durch viele heitere Nebensätze verfolgt. Doch hätte die Ausführung mehr Interessantes erhalten sollen. Und welche schöne Gelegenheit bot das einfache Thema dar! — Welch' reiche Entwickelung hätte sich durch das Ganze hier geben lassen! — Der Hr. Verf. scheint diess selbst gefühlt zu haben, denn wo er — nach der ersten längeren Ausführung in der Dominante — in die Haupttonart zurückgehet, und hier ins C moll moduliert, einen Minor bildend — da nimmt er den Gesang, und führt ihn contrapunktisch durch die verschiedenen Stimmen durch. Wenn nun zwar auch diese Stelle mehr innere Kraft und Bedeutung hätte erhalten können, besonders, indem der Hr. Verf. auch noch das Thema — wie leicht konnte es geschehen — mit in die Verflechtung der Sätze aufgenommen hätte, so zeigt doch die ganze Behandlung von einer höheren Anlage. Und

dass der Hr. Verf. diese Richtung des Geistes mit seinem natürlich fliessenden Gesange verbinden möge, diess wünscht der Rec. und dazu möchte er denselben recht dringend auffordern. Diese Art der Behandlung nun bey dem dritten Satze des Finale — in der Tonica — angewendet, und dort mit aller Kraft der dargebotenen Mittel ausgeführt, würde dem ganzen Tonstücke mehr Eindruck und eine bedeutende Erhöhung seines innern Werthes verschafft haben. Vorzüglich hätte diess am Schlusse geschehen sollen. Im Betreff dieses Punktes verweiset der Rec. auf jene oben, bey der Kritik des Andante, angegebenen Grundsätze, deren Berücksichtigung am Schlusse des ganzen Tonstückes doppelt wichtig seyn möchte. Ausserdem hätte der Rec. noch manche veraltete Form in der Hauptstimme beseitiget gewünscht, weil sie leicht bey jenen anstossen könnte, welche den Geist von der zufälligen Art der äussern Einkleidung nicht zu scheiden verstehen. Was diesem Werke zur besondern Empfehlung dient, ist die leichte Ausführbarkeit in allen, ganz besonders in den begleitenden Stimmen, wodurch es allgemein brauchbar ist.

Papier und Stich ist sehr gut, der letztere auch sehr korrect bis auf einiges Wenige. z. B. im Anfange der 12ten Zeile in der Forte-piano-Stimme muss statt des Violinzeichens der Bassschlussel stehen. Wichtig aber ist die Verbesserung im 23sten Takte des Andante in der Baßstimme, wo der es in e aufzulösen ist, damit — wegen des zu Grunde liegenden A dur Accordes — keine Misstönigkeit entstehe.

Kurze Anzeigen.

Liebe, Lust und Leiden, in Liedern für eine Singstimme, mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte, von Gottfried Weber. Op. 56. Mainz bey Schott. (Preis 1 Fl. 24 Xr.)

Der rühmlich bekannte Verfasser hat in diesen Liedern aufs neue sein schönes Talent für Gesang-Musik bewährt. — Der Charakter, der in allen sich ausspricht, ist: herzliche Einfalt, tiefes Gefühl und reiner Geschmack. Höchst lobenswerth erscheint die sorgfältige Beachtung der Declamation, ohne dass dem Fluss der Melodie hierdurch Eintrag geschähe. — Dieses Bestreben, den Sinn der Tonkunst rein wiederzugeben, ist um desto erfreulicher, da jetzt so oft gegen dieses Haupterforderniss eines guten Liedes gesündiget wird. — Als besonders auszuzeichnet nennen wir: Altdeutsches Lied vom Lieben, Kriegers Abschied, Nachts, und an den Frühling. Das letztere hat Rec. ungemein wohl gefallen. Und so sey denn dieses Werkchen den Liebhabern des Gesanges angelegentlich empfohlen.

Die begleitende Guitarre ist zweckmässig eingerichtet; das Aeussere anständig und gut.

Cinquième Divertissement pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte ad libitum, comp. par J. B. Cramer. à Leipzic chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 12 Gr.)

Unter den kleinern Divertissements des verdienstvollen Cr. ist diess eines der fröhlichsten. Dabey theilt es alles rühmliche der andern, und hat überdiess mehr Originelles, als verschiedene von diesen. Es fängt mit einem arietten-mässigen Allegretto in G dur an, worauf ein kräftigeres Allegretto in Es dur, im Tempo, Rhythmus und Ausdruck eines raschen Militairmarsches, mit lebhaften Zwischenfiguren, folgt; und den Beschluss macht ein wirklich spasshaftes Rondo, Andantino *rustico*, in G dur, wo der Dudelsack zwar nirgends verläugnet, aber mehrmals gar artig herumgeworfen wird — wodurch denn ein sehr artiges, scherzhaftes und durchaus nicht gemein hinleyerndes Musikstück zu Stande kömmt. Die Flöte vermehrt zwar den Effect, kann aber ohne allen wesentlichen Mangel wegbleiben. Das Ganze ist auf beyden Instrumenten leicht auszuführen: doch freylich nicht für Elementarschüler.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1820.

Engagements-Gesuch.

Eine Erste Sängerin, deren Name, wenn er genannt wird, gewiss jedem Musiker- und Gesangkundigen rühmlichst bekannt seyn dürfte, wünscht eine Anstellung entweder als Bravourasängerin bey einer ansländigen Bühne, oder als Concertsängerin bey irgend einem Hofe, oder sonstigen Concertanstalt. Um jeden Zweifel über ihre Fähigkeiten zu heben, ist sie erbötig jedem Rufe auf eigne Kosten zu folgen, wo alsdann erst nach abgelegten Proben, ein den Umständen angemessener Vertrag mit ihr geschlossen werden kann.

Das Nähere ist in der Musikhandlung des Herrn Theodor Günther in Bremen zu erfahren.

Anzeige für Freunde der alten Kunst und gelehrte Musiker.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist folgendes neue Werk zu bekommen:

Driesberg, Fr. von, die musikalischen Wissenschaften der Griechen. 107 Seiten in gr. 4. und geheftet. 1 Thlr.

Dies Werk enthält eine, dem Sinn nach, treue Uebersetzung der Harmonik des Euclid, nebst einem Commentar des Herrn Verfassers, wobey die Nachrichten, welche uns mehrere Schriftsteller des klassischen Alterthums über die Harmonik, Rhythmik, und Metrik der Griechen überliefert haben, benutzt worden sind.

Berlin, den 10ten September 1820.

T. Trautwein.

Anzeigen.

Da der Herr Kapellmeister Spohr die Güte gehabt hat, mir ein Modell des von ihm verbesserten Saitenhalters mitzutheilen, so mache ich bekannt, dass von nun an solche Saitenhalter mit der nöthigen Anweisung wie sie auf der Violine befestiget werden, bey mir zu haben seyn werden. Zugleich zeige ich an, dass die mit Beyfall beehrten Violinbogen meiner Arbeit noch immer bey mir zu verschiedenen Preisen zu bekommen sind.

C. Schramm,
Instrumentenmacher in Gotha.

Den hiesigen und auswärtigen Herren Musikern empfehle ich Unterzeichneter, mich sowohl zur Verfertigung neuer Saiteninstrumente, namentlich von Violinen, Bratschen, Violoncelle und Guitarren, als auch zur Reparatur beschädigter Instrumente gedachter Gattungen, wobey ich bemerklich mache, dass ich zu dem Baue dieser Instrumente, nach Guarnery, Stradivarius und anderer berühmter Meister, das beste Holz wähle und besonders sehr alten, zum Theil hundertjährigen Deckenholz dazu verarbeite.

Da ich mit der grössten Accuratesse und nach den Regeln der Akustik arbeite, so habe ich die vortheilhaftesten Zeugnisse für mich und ich darf mich mit der Hoffnung schmeicheln, dass keiner, der mich mit Aufträgen beehrt, sich in seiner Erwartung getäuscht finden wird.

Bremen am 25sten July 1820.

Heinrich Otto.
an der Laufstrasse.

Mit Bezug auf vorstehende Anzeige, können wir dem Herrn Otto das unpartheiisch-Zeugniss ertheilen, dass sich dessen neue Instrumente, welche er bisher zu verfertigen Gelegenheit hatte, nicht nur hinsichtlich des Baues, sondern auch hinsichtlich ihres vollen und schönen Tones äusserst vortheilhaft auszeichnen, dieser geschickte Künstler allerdings die beste Empfehlung verdiene und es zu wünschen sey, dass demselben recht viele Gelegenheit gegeben werde, dem Herrn Musikern die Beweise zu geben, dass auch jetzt noch Instrumente verfertigt werden können, welche in wenig Jahren den besten alten an die Seite gesetzt zu werden verdienen.

Bremen am 25sten July 1820.

Dr. D. Engelken. *C. F. Ochernal,*
Concertmeister.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

J. G. Kaye, (*Organist zu Ellrich*), *kleine Klavierschule. Ein Hülfsbuch zur leichtern Erlernung des Klavierspielens.* 1stes Heft, welches die Schule enthält. 12 Gr. oder 54 Xr. 2tes Heft mit den Uebungsstücken. 6 Gr. oder 27 Xr.

Jeder, der die nähere Bekanntschaft dieses Werkchens macht, wird sich überzeugen, dass obige nicht nur die wohlfeilste, sondern auch nach Methode, Einrichtung, Zweckmässigkeit, zum ersten Unterricht die brauchbarste Klavierschule ist. Der Verfasser verband bey der Ausarbeitung Kürze und Deutlichkeit mit grösstmöglichster Vollständigkeit und findet man in seinem mit der grössten Sorgfalt ausgearbeitetem Werke manches, worüber man in viel grösseren und theuerern Werken vergeblich Auskunft sucht.

H. L. Rohrmanns, (*Organisten zu Clausthal*) **56** *für die Orgel gesetzte, grösstentheils recht leichte Vorspiele nebst sechs Nachspielen und einer Privatübung für Generalbassbeflissene.* Preis 20 Gr. oder 1 Fl. 30 Xr.

Sobald sich diese vortrefflichen Ausarbeitungen im Manuscript in einem kleinen Kreise verbreitet hatten, wurde der rühmlichst bekannte Componist von allen Seiten dermassen um Abschriften angegangen, dass damit einige Monate lang ein Notenschreiber ununterbrochen beschäftigt war. Je bekannter sie wurden, desto unmöglicher wurde es, die immer häufiger werdenden Nachfragen durch Abschriften zu befriedigen und dies gab zum Druck derselben Veranlassung. Jedem Organist und Orgelfreund wird die nähere Bekanntschaft Vergnügen machen. Auch der Preis ist billig, denn in der Abschrift kosteten sie ohne die Privatübung 1 Thlr.

NACHRICHT,

den

dritten Band

von

GOTTFRIED WEBERS

Theorie der Tonsetz-Kunst

betreffend.

Um den häufigen und fast ungestümen Nachfragen nach dem dritten und letzten Bande dieses Werkes zu begegnen, benachrichtigen wir das gelehrte und musikalische Publikum, dass die dem Verfasser zugleich mit einer Amtsbeförderung leider zu Theil gewordene, ganz unerhältnismässige Vermehrung von Dienstgeschäften, demselben zu eigenen gelehrten und künstlerischen Arbeiten, und also auch zu der vom Publikum so sehr gewünschten Beendigung des dritten Bandes seiner Theorie der Tonsetz-Kunst fast gar keine Musse übrig lässt: dass wir uns jedoch die Zusicherung gegeben hat, dass dessen ungeachtet in diesem Monat der Druck des dritten und letzten Bandes werde angefangen werden können.

Wir verbinden damit unserer Seits das Versprechen, dass der Druck selbst und die Versendung der Exemplare alsdann in höchstens einigen Monaten vollbracht seyn soll; vor dieser Frist aber müssen wir uns mit ferneren Nachfragen zu verschonen. Mainz, den 1sten September 1820.

Die Hofmusikhandlung von *B. Schott*, Söhne.

Subscriptions-Anzeige.

Der immer fühlbarer werdende Mangel an wohlgetroffenen Bildnissen der beyden letzten grossen Heroen unserer deutschen Tonkunst, Mozart und Haydn, deren Andenken gewiss jedem Freunde der Musik heilig seyn muss, veranlasst mich, zu einem Unternehmen die Hand zu bieten, wodurch ich den Wünschen aller Verehrer der grossen Männer zu begegnen hoffen darf. Ich befinde mich nämlich in dem Besitze eines vorzüglich gut getroffenen Bildnisses beyder Meister, und bin entschlossen, darnach durch die Hand eines allgemein geschätzten Künstlers, Herrn Hettler, die Büsten derselben in Gyps formen zu lassen. Da indess dieses Unternehmen mit sehr bedeutenden Unkosten verknüpft ist, so sehe ich mich genöthigt, den Weg der Subscription zu eröffnen, um, wenn ich auf diese Weise nur einen Theil der Auslagen gedeckt habe, das Werk sogleich und ohne allen Verzug ausführen zu können. Ich bestimme dafür den gewiss sehr billigen Preis von 4 Thlr. Cour. für jede einzelne Büste, indem ich hierbey bemerke, dass natürlich auch Bestellungen auf die einzelnen Büsten angenommen werden. Wer 6 Abgüsse nimmt, erhält den 7ten frey. Die Subscription, wegen deren sich Liebhaber bei jeder soliden Buch- und Musikhandlung melden können, bleibt bis zum letzten Septbr. offen; nach diesem Termin steigt aber auch der sehr niedrige Subscriptionspreis auf 5 Thlr.

Ich werde bey allen von auswärts erhaltenen Bestellungen für sichere und gute Emballage sorgen, und übernehme ich hiebey selbst alle Gefahr des Zerbrechens oder Beschädigens durch die Versendung. Um aber allen Weiterungen vorzubeugen, setze ich für Emballage, auf jede einzelne Büste, eine besondere nicht im Kaufpreis mit enthaltene, Entschädigung von 16 Gr. Courant fest.

Ich darf hoffen, dass ein solches Unternehmen die gütige Unterstützung aller Freunde dieser beyden Meister der Tonkunst finden werde, und versprechе, dass alles geschehen soll, um die möglichste Vollkommenheit zu erreichen.

Carl Gustav Förster,
Kunst- und Musikalienhändler in Breslau.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. **No. 41.** 1820

Von der sinngemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages.

(Auszug aus einem Umrisse über Vortrag).

Obgleich zur Verständlichkeit des Vortrages (ausser richtiger Betonung) zuerst deutliche Aussprache der Buchstaben, richtige Vereinung derselben zu Sylben, dann richtige Gliederung der Sylben zu Worten, gehört; so ist dennoch diese Wortdeutlichkeit nicht hinreichend, den Inhalt eines Gesangstückes so darzustellen, dass er ohne Mühe des Zusammenrathens nicht allein gefasst werden könne; sondern dass er mit Leichtigkeit und gleichsam wie von selbst des Zuhörers sich bemächtige.

Hiezu ist sinngemässe Deutlichkeit erforderlich, welche

I. auf richtige Eintheilung (oder Gliederung) der Sätze;

II. auf richtige Unterscheidung der Sätze; und

III. auf gedankenrichtige Vertheilung der Ausdrücke in den Sätzen beruhet.

I. Von der sinngemäss-richtigen Gliederung der Sätze im Singen.

Da Gliederung der Sätze auf gehöriger Trennung und Bindung der Töne und Worte beruht, so ist allgemeines Gesetz: singend nicht anders zu gliedern, als die Worte gesprochen, gegliedert werden würden.

Es darf demnach

a, nicht abgesetzt, noch Athem geschöpft werden zwischen Worten, welche sinngemäss unzertrennlich sind; also nicht, wo keine Weilung *), oder kein Einschnitt gesetzt werden kann.

b, Muss abgesetzt, muss voller Athem geschöpft werden bey einem Absatze und Abschnitte. Bey einem Einschnitte hingegen muss zwar abgesetzt, jedoch darf nur halber Athem geschöpft werden. Bey einer Weilung kann entweder bloss abgesetzt; oder, wenn viel Athem erforderlich ist, auch halber Athem geschöpft werden **).

Hieraus ergeben sich vier Fälle:

1, entweder der Wortsatz trifft völlig mit dem Tonschwersatz überein (in diesem Falle darf

*) Weilung ist diejenige Trennung zwischen zwey Wörtern, welche dem Inhalte gemäss zwar statt finden muss, und doch nicht so bedeutend ist, dass sie durch ein Komma als eine wirkliche Unterbrechung angedeutet werden dürfte, z. B. die Worte dieser Anmerkung: "welche dem Inhalte gemäss zwar statt etc. fordern zwischen: gemäss" und: zwar" eine Weilung.

**) Der Unterschied zwischen ganzem und halbem Athem ist folgender: Ist ganzer Athem zu schöpfen, so hallt der letzte Ton vor ihm, seiner Zeitdauer gemäss, ruhig aus; dann wird leicht und unhörbar, mit Aufblähung des Bauches, Athem geschöpft. Bey halbem Athem hingegen darf der letzte Ton vor ihm nicht aushallen; sondern es muss abgebrochen, dann mit einer gewissen hörbaren Schnelligkeit Athem, man könnte sagen, mehr geschnappt, als leicht eingezogen werden; wobey der Bauch sich nicht aufbläht.

Die Wirkung bey Anwendung halben, oder ganzen Athems ist wesentlich verschieden. Halber Athem kündigt durch seine plötzliche Unterbrechung des vorhergehenden Tones, und durch sein eiliges Luftschnappen an, dass noch etwas Nöthiges, zum Vorigen Gehöriges gesagt werden solle; er ist daher in seiner Trennung der Sätze zugleich bindend; und darf durchaus nicht, bey Einschnitten, Weilungen und manchen Absätzen (Weilungsabsätzen) durch ganzen ersetzt werden. Ganzer Athem dagegen wirkt beruhigend und Sätze abschliessend.

Anmerk. des Verfassers.

an keinem etwas geändert werden); oder er weicht von ihm ab, indem er

2, einmal, unabhängig von diesem, noch einen Einschnitt, Absatz, oder eine Weilung fordert, und dadurch den Tonschwersatz in zwey oder mehrere zerlegt; oder es kann auch ein Wortsatz

3, bey einem Ton-Schwersatze noch nicht beendet seyn, und daher, um sich abzuschliessen, noch einen oder mehre Tonschwersätze in sich aufnehmen. In diesem Falle hebt er die musikalischen Einschnitte und Absätze auf.

4, endlich ist ein Wortsatz von der Art, dass er, ohne den Ton-Schwersatz gerade zu verändern, oder aufzuheben, sich verschiedene Einschnitte und Weilungen erlauben darf.

Für alle diese Fälle diene folgendes Beyspiel:

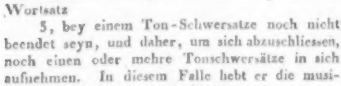

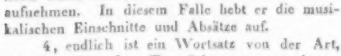

Nach a und 1, darf in der Zeile: „Dich deckt mit bleiernem Gefieder“ nicht abgesetzt, noch Athem geschöpft werden, weil sie keinen Einschnitt, sondern nach dem Worte „deckt“ nur eine Weilung enthält. Dasselbe gilt von der Zeile „Vergebens klagen unsre Lieder“, wo jedoch die Weilung nach der dritten Sylbe und Note, nach dem Worte „vergebens“ sich vorfindet. (Wollte nun aber ein Sänger dennoch in diesen beyden Zeilen absetzen, [entweder aus Mangel an Athem, oder um mehr Nachdruck hineinzulegen] so müsste es jedesmal mit halbem Athem bey der Weilung geschehen, mithin so:

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder“ und
„Vergebens klagen unsre Lieder“

Hier wäre der vierte Fall ausgeübt. Durchaus aber dürfte nicht, im ersten, nach der dritten Sylbe und Note, also:

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder“

und, im zweyten, nicht nach der zweyten Sylbe also:

„Verge bens klagen“

abgesetzt werden. Eben so wenig an irgend einer andern Stelle; also etwa nicht:

„Dich deckt mit bleiernem Gefieder“

vielweniger im Worte, als:

„Dich deckt mit bleiernem Ge fieder“

wer so sinnwidrig die Worte trennt, wird unverständlich bleiben, spräche er auch die einzelnen Wörter noch so deutlich aus.

Der Grund dieser Lehre ist zu fasslich; die Wirkung dieser singemässen Gliederung von der sinnwidrigen zu verschieden, als dass es übersehen werden dürfte. (Um so weniger sollten solche Fehler bey Sängern und Sängerinnen gehört werden dürfen).

Nach dem Gesetze in b darf nach den Worten „Gefieder“ und „Lieder“ nur halber Athem geschöpft werden, weil, dem Wortsatze gemäss, hier nur ein Einschnitt ist. (Es muss demnach, um die Pause zu verwischen, die letzte Sylbe vor selber sanft gedehnt, dann nach halbem Athem das folgende durch einen schnellen Einsatz dem vorigen angeknüpft werden.) Wer aber bey dieser Pause ganzen Athem anwendete, würde dadurch schon nach dem ersten Vordersatze den Zuhörer zum Abschluss des ganzen Satzes hinstimmen; so dass er nicht in der Spannung bliebe, als ob zu diesem Vordersatze noch etwas gehöre. Dadurch wird er entweder in seiner Betrachtung zu ablenkenden Nebenbetrachtungen hingezogen; oder er lässt jedes für sich bestehend gut seyn: in beyden Fällen aber wird der Gegenstand ihm nicht singemäss verständlich werden, sollten gleich von ihm alle Worte deutlich vernommen seyn.

Erst nach der zweyten Zeile jeder Strophe ist ein wirklicher Absatz, bey dem ganzer Athem geschöpft werden muss.

Da diese Weilungen, Einschnitte, Absätze und Abschnitte der Rede nicht immer mit denen der Musik zusammentreffen, und doch die der Rede, als das Verständlichmachende, nicht erlassen werden dürfen; so gehört eine besondere Wohlberechnung dazu, beyde ohne wechselseitige Verletzung anzuwenden.

Der Ausnahmen, deren es mehre giebt, kann hier nur erwähnt werden, z. B. dass vor einem Halte, unbekümmert um obige Gliederung, abgesetzt und Athem geschöpft werden muss; wie auch vor Läufen, und andern längern Satzglie-

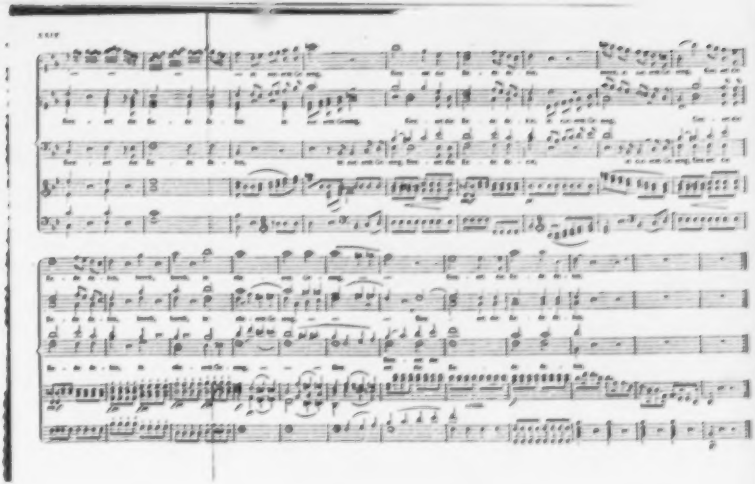

dern, wo ein Athem nicht ausreichen würde. So auch vor Worten, die mit ganz besonderem Ausdrucke vorgetragen werden sollen; und dergleichen mehr.

(Obgleich der Singvortrag sich streng an den Red-Ausdruck, nach Gliederung, Sätzen und Schwerausdrücken zu halten hat, so ist die Musik doch desshalb nicht dienend; sondern Begriffe und Sprache, als das den Inhalt bestimmende, sind ein Vermittelndes, wodurch jedes [sowohl die Rede des Textes, als die Sprache der Tonkunst] seine eigene Selbstständigkeit beybehält.)

II. *Von der sinngemäss richtigen Unterscheidung der Sätze, oder, vom richtigen Nachdrucke im Singen.*

Hier gilt für den Sänger, was oben im allgemeinen darüber gesagt worden: Jeder Abschnitt-Kreis hat eine bestimmte Eintheilung seiner Sätze; und jeder dieser Sätze, einen bestimmt verschiedenen Ausdruck der Schwere.

Das Verhältniss der Sätze zu einander dieser Schwere nach aufzusuchen, sey dem Sänger das erste. (Denn eben so wenig die Schwertheile eines Taktes gleichen Ausdruck [der Schwere]; eben so wenig leiden die Sätze eines Abschnittkreises gleichen Nachdruck (so heisse der Ausdruck der Schwere eines ganzen Satzes seinem Umfange nach; weshalb der Ausspruch: er singt und spricht mit Ausdruck, so viel heisst als: er wägt den Ausdruck für die einzelnen Worte richtig ab; hingegen: er redet und singt mit Nachdruck, so viel als: er wägt den Inhalt der Sätze nach Kraft und Gelindigkeit u. s. w. gehörig ab.)

Wie man den Ausdruck der Schwere eines einzelnen Tones dadurch erhöhet, dass man selbigen entweder stärker, oder gedehnter, oder deutlicher, oder kürzer und härter abstossend, giebt; eben so erhöht man den Nachdruck eines Satzes dadurch, dass man ihn entweder stärker, oder langsamer, oder deutlicher, oder härter herausstossend, betont.

Welche Art hievon jedesmal zu wählen sey, darüber muss die darzustellende Gemüthsbewegung befragt werden, wenn anders der Nachdruck kunstwahr seyn soll.

Folgender Abschnittkreis:

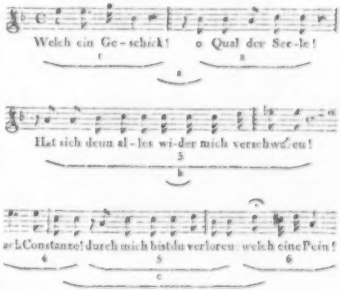

hat sechs Sätze. Davon bilden die zwey ersten (a) den Vordergegensatz; und die drey letzten (c) den Nachgegensatz; der dritte Satz (b) ist ein Zusatz (er heisst auch so viel als: „es hat sich ja alles wider uns verschworen"); der fünfte Satz: „durch mich bist du verloren" ist ein erklärender Zwischensatz.

Diesem nach hat, im allgemeinen, der Nachgegensatz: ach Constanze, welche Pein!" den stärksten Nachdruck; der Zwischensatz: „durch mich bist du verloren" muss nur leicht eingeschaltet werden als eine benannte Sache, die schon bekannt und entschieden ist; und desshalb nur noch einmal beyläufig erwähnt wird. (Gäbe man aber diesem Zwischensatze kräftigen und langsamen Nachdruck, dann würde es die Bedeutung, als ob Belmonte seiner Geliebten diesen Satz recht zur Beherzigung und zur besondern Betrachtung vorführen wollte; welches jedoch der Sinn wohl nicht ist, weil dann solches durch eine harmonische Steigerung hätte müssen erst vorgezeichnet werden. Diese harmonische Steigerung ist jedoch bis zum schwersten Nachsatz: „welch eine Pein" verschoben.)

Der Vordersatz: „welch ein Geschick, o Qual der Seele" hat nächst dem Nachsatze die grössere Schwere, oder, den stärkern Nachdruck.

Der Zusatz hingegen: „hat sich denn alles wider mich verschworen„ muss, als solcher, lebhafter und feuriger vorgetragen werden, damit er auch, als durch eine eingeschaltete Zwischenbetrachtung entstanden, sich giebt.

Im besondern, der Gemüthsschilderung des hier darzustellenden nach, müssen diese Sätze so vorgetragen werden:

Belmonte, in einem wehrlosen Zustande, brütet noch über sein Missgeschick. Dieser hoffnungslosen, gelähmten, vor sich hinstarrenden Gemüthsstimmung entsprechend, müssen die beyden Sätze in a, langsam still und ruhig duldend, mit gezogenen Tönen vorgetragen werden. Beym dritten Satze in b reisst sich das Gemüth hervor, gleichsam gegen die Aussenwelt und deren drükkende Gegenstände ankämpfen wollend; diesemnach wären die Ausdrücke: kräftig aufwallend, und mit gebieterischer, mässig langsamer Haltung; da jedoch zugleich das Gefühl der Vergebtichkeit, und völliger Hoffnungslosigkeit sich dazu mischt, so wird statt: mit gebieterischer mässig langsamer Haltung, dieses in eine: sich ohnmächtig fühlende, und daher: in eine unbestimmt hineilende Schwankung, verwandelt. Also ist der Nachdruck zwar kräftig aufwallend; aber zugleich mit sich abspannendem Beschleunigung.

Mit diesem Verzichtleisten auf Rettung wird Belmonte's Gemüth unwillkührlich, und mit schnell einbrechendem Schauer gegen den geliebten Gegenstand, (an sich weniger als an diesen denkend) hingerissen. Alle einbrechende Gefahren für Constanze scheinen ihm ist gegenwärtig zu seyn. Es muss demnach das Wort „ach" mit dem Ausbruche des tiefstgefühlten Schmerzes schnell angesprochen, und zugleich mit verweilender gefesselter starrer Betrachtung schwer an- und ausgehalten; dann die Erklärung dieses Schmerzes in den Worten: „durch mich bist du verloren" schwach und geschwind zwischengedrängt werden, gleichsam als getraute sich Belmonte nicht, dieses beyden bekannte noch einmal deutlich auszusprechen; und schnell, fast den Zwischensatz nicht deutlich beenden lassend, müssen die Worte: „durch mich bist du verloren" mit überwältigendem starken Schmerze, stark und sich in sich verstärkend mit langsamen kräftigen, und doch zugleich in sich wieder abnehmenden Ausdrücken sich mehr an die Worte: „ach Constanze" anzuschliessen scheinen.

Es können jedoch dieselben Sätze anders gedeutet, mithin auch anders vorgetragen werden; wesshalb denn auch die Anwendung dieser Lehre (von der sinngemäss richtigen Unterscheidung der Sätze) nicht so leicht ist, weil zu grundlicher Kunstkenntniss auch noch eine tiefe und erfahrene Seelenkunde erforderlich ist. Daher wissen auch nur grosse Künstler mit entscheidendem Nachdrucke zu reden und zu singen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Beschreibung und Empfehlung eines von G. Streitwolf in Göttingen verfertigten chromatischen Basshorns.

In unsern Orchestern fehlt ein Instrument, welches der Blaseparthie so zur Stütze dient, wie der Violon den Saiteninstrumenten. Diesen Mangel hat man schon lange lebhaft gefühlt und sich auch hin und wieder laut darüber ausgesprochen. Serpent, englisches Basshorn, Contrefagott, welche die Stelle eines Contreviolon bey den Blaseinstrumenten vertreten sollen, sind Surrogate, die, wie Surrogate jeder Art, Mängel, Schwächen und Unvollkommenheiten an sich tragen. Ihre Bauart ist gewöhnlich zweckwidrig, so dass theils dem Bläser die Behandlung des Instruments erschwert wird, theils der Ton an seinem Werthe in vieler Hinsicht verliert. Er ist gewöhnlich stumpf, unsicher, ungleich und nicht klingend genug. Hrn. G. Streitwolf in Göttingen ist es gelungen, unser bisher gebräuchliches Basshorn durch manche Abänderung seines innern und äussern Baues, so zu verbessern, dass alle Töne rein, voll und edel klingen, und dass man Charakterstellen eines Grundbasses eben so gut wie auf dem Contrebasse mit Leichtigkeit und Deutlichkeit auf demselben hervorbringen kann. Die äussere Form des gewöhnlichen englischen Basshorns ist grösstentheils geblieben; das Instrument wird ebenfalls von Holz verfertigt, ist mit einer messingenen Stürze versehen und der Bläser bedient sich des beym Serpent oder englischen Basshorn üblichen Mundstücks. Nur weicht der innere Bau und die Lage der Löcher und Klappen sehr von jenem ab. Dies Instrument hat blos drey Fingerlöcher,

dagegen neun Klappen, welche alle auf eine neue, aber sehr einfache Art so angelegt sind, dass man für jeden halben Ton allemal nur ein Loch oder eine Klappe zu öffnen braucht, und welche alle eben so regelmässig von einem halben Tone zum andern auf einander folgen, wie die Tasten auf dem Klaviere, wodurch es dann möglich ist, aus allen Tonarten mit gleicher Reinheit und Kraft und mit einer so leichten Applicatur, wie auf keinem andern Blase-Instrumente zu spielen. Grade dieses letztern Vorzugs wegen nennt Hr. Streitwolf dieses Instrument chromatisches Basshorn. Der Umfang desselben ist vom Contra B bis eingestrichnem G, doch kann man ausserdem durch den Ansatz, wie bey dem gewöhnlichen Basshorn, noch Contra G, auch wohl F heraus bringen. Vor dem Contre-Fagotte hat dieses Instrument den Vorzug, dass es leicht anspricht und keine vorzüglich starke Brust erfordert.

Da Hr. Streitwolf ein guter Musikus ist, der auf den meisten jetzt gebräuchlichen Instrumenten gehörig Bescheid weiss, da er nicht bloss vorliegende Modelle blind nachahmt, sondern selbst denkt, Versuche macht, auf Neues und Besseres sinnt und seine Kunst weiter zu bringen strebt, so hege ich auch die Hoffnung, dass er manchen Mängeln abhelfen wird, welche verschiedene Blase-Instrumente immer noch an sich tragen. So verdienen schon seine Flöten empfohlen zu werden, welche, ohne dass es äusserlich sichtbar ist, in allen drey Theilen ausgezogen und bis zu einem halben Tone, auch wohl noch mehr, tiefer gestimmt werden können, dadurch aber keineswegs an Reinheit und leichtem Ansprechen verlieren.

Göttingen im September 1820.

Dr. Heiaroth.
Musikdirector

NACHRICHTEN.

Prag. Geflissentlich habe ich es bisher vermieden, in meinen Berichten über den Zustand unserer Tonkunst, der Oper zu erwähnen, welche freylich nicht eben am Lustigsten blühet; aber die Gastrollen der k. k. Hofopernsängerin Mad. Grünbaum, gebornen Müller, nöthigen mich, dieses Schweigen zu brechen, und ich muss, bevor ich diese höchst erfreulichen Darstellungen berühre, Ihnen einen flüchtigen Umriss jenes Zustandes voraus senden. Ich beginne mit dem Orchester, welches derjenige Theil des Ganzen ist, der noch am meisten an die goldene Zeit unserer Oper und der böhmischen Tonkunst überhaupt erinnert. Es ist zwar nicht sehr stark besetzt, doch enthält es viele sehr wackere Musiker und mehrere Lehrer des Conservatoriums in seiner Mitte: die beyden Kral und Praupner an der Violine und Viola, Hause am Contrabass, Stiastny und Kutschera am Violoncell, Farnik am Klarinet, Januch an der Flöte, Bettlach und Kinz'e am Fagott u. s. w. An der Spitze desselben steht der rühmlich bekannte Pixis (der ältere) als Violindirector und Triebensee als Kapellmeister. Letzterer ist ein tüchtiger Tonkünstler mit grossen soliden Kenntnissen und einer ungemeinen Fertigkeit im Partiturlesen; doch ist sein Geschmack nicht eben delicat und die Wahl der Tempi oft gänzlich verfehlt.

Unter dem Sänger-Personale muss, wie billig, Mad. Wilhelmine Becker, geborne Ambrosch, zuerst genannt werden, welche lange Zeit eine Zierde der Hamburger Bühne war, und von dort aus in ganz Deutschland bekannt wurde. Sie gehört ohne Zweifel unter die ausgezeichnetsten Bravoursängerinnen unsrer Zeit, und imponirt bey einer vortrefflichen Haltung der Stimme durch eine bewunderungswürdige Höhe, die man wohl selten mit dieser Stärke und Reinheit bey einer Sängerin findet. Wenn nun gleich die Lage ihrer Stimme sie nicht ganz zu schmelzenden und zärtlichen Partbieen eignet, und ihre Mitteltöne nicht dieselbe Güte wie die höheren haben, so verdient und findet sie doch gewiss in grossen Partieen, z. B. die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, Diana im *Baum der Diana*, Constanze in der *Entführung aus dem Serail*, *Oberon*, Sophia im *Sargin*, Amenaide im *Tancred* u. s. w. grosse Auszeichnung, und ich wünschte sehr, selbe als Elvira im *unterbrochenen Opferfest* einmahl zu hören, welche Rolle ihr mehr, als Myrrha zusagen dürfte. Eine zweyte Sängerin, Dem. Zimmer, ist im heurigen Frühjahr aus Lemberg verschrieben worden, und wir lernten in ihr ein recht artiges Mädchen mit hübscher Gestalt und Gesicht kennen (zwar ohne Haltung, und welche noch nicht einmal

zu sprechen wusste) mit einer sehr metallreichen Brusstimme, doch noch ganz ohne künstlerische Ausbildung, ohne Geschmack und Selbstkenntniss. Den Mangel der beyden letzten Eigenschaften setzte sie schon durch die Wahl ihres zweyten Debuts — Julia in der *Vestalin* — ins Licht und durch die ganz sinnwidrigen und nicht einmal gut ausgeführten Verzierungen, die sie dieser ernsten und ausdrucksvollen Partie aufzwängte. Als Ninetta in der *diebischen Elster* und Emmeline in der *Schweizerfamilie* gefiel sie, und verdiente, zumal in der letztern (welche sie einem vortrefflichen Muster nachzuspielen — oder wenigstens nachzusingen schien) diesen Beyfall. Man freuete sich herzlich, eine jugendliche Sängerin zu besitzen, welche es möglich machte, dass Mad. Becker — welcher es beym Publikum sehr nachtheilig gewesen war, dass *sie* in allen Genre's singen musste — in ihrem eigenthümlichen Fache bleiben könnte. Späterhin wurde Dem. Zimmer die Pamina in der *Zauberflöte* zugetheilt, und, sonderbar genug! sie, die sich so ganz zu dieser Parthie zu eignen schien, war die einzige Person in der ganzen Oper, gegen welche man gerechte Beschwerde führen konnte; denn sie überlud mehr als je, und fing das Duett im ersten Act schon mit einer Variation an! Gleichwohl hatte sich eine Parthie für sie gebildet, die sie durch die thörichtsten Beyfallsbezeugungen in den Wahn versetzen musste, sie sey schon eine vollendete Künstlerin. Ja, man ging so weit, sie als Amenaide im *Tancred* (welche ihr in Abwesenheit der Mad. Becker zugetheilt wurde) hervorzurufen! — aber Dem. Zimmer zeigte auch ihre Dankbarkeit gegen ihre Verehrer auf eine würdige Weise, denn sie entfernte sich eines Abends ohne Vorwissen der Direction, und — soll noch wieder kommen. Ein warnendes Beyspiel für Theaterdirectionen! Da Mad. Czegka vom Theater abgegangen, und Mad. Allram leider! ihrer Gesundheit wegen, allen Singparthien entsagen musste, so haben wir, ausser dem recht braven weiblichen Chor, nur noch Dem. Sonntag und Dem. Schlager zu erwähnen. Die erste ist ein recht liebliches, funfzehnjähriges Mädchen mit einem Engelsköpfchen und einer artigen kleinen Stimme, die sich jedoch schwerlich jemals zu einer ersten Sängerin eignen dürfte; letztere hat eine sehr schwache und etwas spitze Stimme, aber einen lobenswerthen Fleiss, welcher zu Nachsicht und Ermunterung auffordert. Dem. Gieb ist zu kleinern Soubrettenrollen in der Oper zu verwenden, und Dem. Brunetti, jetzt noch ganz Anfängerin und, wie es scheint, etwas furchtsam, hat in der Partie der ersten Dame in der *Zauberflöte* bewiesen, dass wir von ihr schöne Hoffnungen zu hegen berechtigt sind.

Bassisten besitzen wir zwey: Hrn. Kains und Hauser. Der erste hat eine tiefe, nur etwas hohle Basstimme, ziemlich viel Präsentationsgabe, wenn gleich seine Art sich zu benehmen etwas veraltet ist; nur fehlt es ihm leider an delicatem Gehör, und daher oft auch an richtiger Intonation: letzterer ist ein noch ganz junger Mann mit einem günstigen Aeussern und einer schönen sonoren Stimme (mehr Bariton als eigentlichem Bass, wenigstens sind die höheren Töne die schönern), der es freylich noch hie und da an Biegsamkeit mangelt. Er ist erst wenige Jahre bey der Bühne, und hat schon zwey grosse Hindernisse — einen unangenehmen Dialect und Ungelenkigkeit in der Bewegung — zum Theil besiegt; sein reger Fleiss und Kunstsinn bürgen für die völlige Beseitigung in der Zukunft.

Was nun die beiden Tenoristen Hrn. Stöger und Pohl betrifft, so hat jener eine zwar angenehme, doch schwache Stimme, die bey angreifenden Rollen gern umschlägt; der letztere aber ist bey einem angenehmen Singorgan noch sehr Anfänger und hat die beyden Schwierigkeiten des Hrn. Hauser noch, im höhern Grade vor sich zu überwinden; doch scheint es auch ihm ein Ernst mit der Kunst zu seyn, und wir dürfen hoffen, dass er ebenfalls sein schönes Talent zum Vergnügen des Publikums immer mehr ausbilden wird.

Komische Rollen in der Oper spielen die Herren Allram, Feistmantl und Schikaneder, und ersetzen durch Humor und Darstellungsvermögen, was etwa ihr Gesang zu wünschen übrig lässt.

Unter dem jetzt wieder recht wohl besetzten Chorpersonale befindet sich noch eine recht hübsche Tenorstimme (Hr. Podhorsky) und ein paar recht brave Bassisten.

Aus diesem Umriss sehen Sie wohl, dass unsere Oper nicht sehr reichlich besetzt ist, und mehr aus Blüthen als Früchten besteht; aber

wir hoffen, da der neue Mitdirector des Theaters, Hr. von Holbein, im Schauspiel schon so manche wichtige Verbesserung gemacht hat, er werde nun ganz vorzüglich sein Augenmerk auf die Oper richten, welche sonst das Lieblingsvergnügen des Prager Publikums war. Uebrigens ist es zu verwundern, was er gleich nach Antritt seiner Direction mit einem so beschränkten Personale leistete; denn wir sahen in den Monaten April bis July neu einstudirt: *Der Baum der Diana*, *Oberon*, *Almazinde* oder *die Hohle Sesam* von J. P. Pixis, *Azors Zauberschloss*, *die unvermuthete Hochzeit*, *die Zauberflöte* (grösstentheils sehr brav besetzt und mit grosser Theilnahme aufgenommen) und Rossini's *Barbier von Sevilla*. Hr. Triebensee gab zu seinem Benefice eine Oper von seiner Composition: *die wilde Jagd*, welche viel Glück machte. Es ist eine Spectakeloper, wie sie vor etwa 30 Jahren Mode waren, zwar mit vielen Reminiscenzen an Mozart und andere Heroen der Tonkunst, und hie und da mit einem ungeheuren Sturm der Instrumente, doch ist der Satz brav und es enthält viele sehr ansprechende Nummern.

Späterhin traten die Gastrollen des Hrn. Schuster — wo die *Schwabenwanderung*, *Fiacker als Marquis Pigmalion* oder *die Musen auf der Prüfung* einstudirt werden mussten — und sodann die Reise der Mad. Becker ein (von welcher sie erst vor einigen Tagen zurückgekommen ist). Dazu kam das — Verschwinden der Dem. Zimmer, und so waren die Opernproductionen auf das kleinste aller Repertoires beschränkt, bis die Erscheinung der Mad. Grünbaum wieder einiges Leben in die Welt des Gesanges brachte. Sie betrat zuerst die Bühne am 28sten August, und sang in den Zwischenacten eine grosse Arie aus der Oper *Mathilde von Coccia*, dann eine Scene und Arie aus *Don Juan* und zum Schluss die Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla*. Am 29sten gab sie die Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*, am 31sten zu ihrem Benefice die Amenaide im *Tancred*, den 2ten September die Sophia im *Sargin* und am 5ten noch drey Arien, nemlich jene aus dem *Lotterieloos*: „Nein ich singe nicht mein Herr! etc.“ die Arie der Gräfin aus *Figaro*: „Dove sono etc.“ und eine Wiederholung der Cavatine, welche sie immer zweymal sang.

Ich brauche Ihnen wohl nicht den Enthusiasmus zu beschreiben, mit dem sie ein Publikum empfing, welches stolz darauf ist, dass sie ihm die ersten Blüthen ihres Gesanges weihte, und ihr herrliches Talent sich in seiner Mitte so schön entfaltete. Sie wurde jeden Abend zwey, auch wohl dreymal gerufen, gekrönt, und riss durch ihre Bescheidenheit fast eben so sehr hin als durch ihre Kunst; gleich unnöthig wäre es, etwas über die Natur dieser Künstlerin zu sagen, welche Sie so gut kennen, und deren vielseitige Vorzüge in Ihren Blättern längst von grössern Kunstkennern nach Verdienst gewürdigt worden sind; doch kann ich es mir nicht versagen, einige Worte über die Veränderung auszusprechen, welche ich seit dem Abgang von unserer Bühne (1818) an ihr bemerkt zu haben glaube. Zuerst scheint sie mir an Geschmack und Umsicht gewonnen zu haben, denn wenn sonst hie und da eine Coloratur weniger ansprach, weil sie nicht am rechten Orte zu stehen schien, so habe ich diessmal durchaus weder eine unnütze, noch eine solche bemerken können, welche nicht ganz im Geiste der Stelle war, zu deren Ausschmückung sie angebracht wurde. Was ihre chromatischen Läufe betrifft, so schien es mir z. B. in der Arie des *Lotterielooses*, als hätte sie in denselben die Art der Mad. Catalani angenommen, und ich gestehe, dass mir selbe früher deutlicher und geperlter vorgekommen sind, wenn auch diese letztern viel künstlicher seyn mögen. Aber ein besonders grosser Fortschritt in ihrer Kunstbildung ist der Vortrag des Naiven und Schalkhaften, worin sie sich in der Cavatine aus dem *Barbier* als Meisterin bewährt hat. Als Schauspielerin hat sie sowohl an tiefem Gefühl als leichtem Humor unendlich gewonnen, und ihre Prinzessin lässt in der That nichts zu wünschen übrig, als — dass sie noch die unsere seyn möchte!

Nächstens wird die Aufführung von Fouqué's *Undine* mit Musik von Hoffmann erwartet.

Recension.

Etudes pour le Pianoforte, comp. — — par Aloys Schmitt. Op. 16. 1ro, 2e, 3e,

Partie. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Prix jeder Partie 6 Fr.)

Die Hülfs- und Uebungsmittel zur höhern Ausbildung und Vollendung des Mechanischen im Vortrag sind, und ganz vorzüglich für das Pianoforte, jetzt zu einer Höhe gesteigert, und zugleich von den besten Meistern mit so viel Geist und Kunst bearbeitet worden, dass man sich kaum denken kann, es könne damit noch weiter getrieben werden. Der grosse Einfluss dieser methodischen Werke auf das Spiel der ponesten Virtuosen oder der sich ihnen nähernden Liebhaber zeigt sich überall: was nur der Natur der Sache nach ausführbar ist, das wird auch ausgeführt, und von nicht Wenigen, und oftmals mit einer Präcision, Nettigkeit, Fertigkeit und Sicherheit, die Erstaunen erregen müsste, würde man in allem Mechanischen nicht endlich auch das Bewundernswürdigste gewohnt. Ob von Seiten des Geistes und der Seele das Spiel dadurch gewonnen oder verloren habe, das mögen Andere entscheiden. Am Ende kömmt's nach des Rec. Einsicht darauf hinaus: Wer in sich selbst wirklich entschieden Geist und Seele besitzt, der hat mit jenen Uebungen der Mittel, sich kunstgemäss auszusprechen, unzählige in die Gewalt bekommen; wer in sich selbst Geist und Seele entschieden nicht besitzt, der kann daran auch nicht verlieren; aber wer Geist und Seele, doch in mässiger Gabe und ohne durchgreifende Energie besitzt, mit dem ists die Frage.

Unter das in jeder Hinsicht Ausgezeichnetste, was an solchen höheren Uebungs- und Bildungsstücken für Pianofortespieler vorhanden ist, gehören nun auch diese Etudes des Hrn. Schmitt; so wie er selbst unter die aufs höchste geübten und ausgebildeten Pianofortespieler gehört. Das Werk zeichnet sich vor ähnlichen dadurch aus, dass es mit Vorübungen anfängt, welche die Finger alle, und jeden für sich, von den andern ganz unabhängig machen; auch mit allen, und mit jedem für sich, einen vollkommen gleichen und abgemessenen Anschlag hervorbringen sollen. Solcher kurzen Vorübungen ist eine sehr grosse Anzahl (bis Seite 12) und es findet sich viel Mannigfaltigkeit in ihnen. Sie sind für beyde Hände gleich gesetzt, (wo es nöthig schien, mit der Applicatur) und ist die Sache wohl so gemeint, dass jedes solches Exempel erst mit der rechten, dann mit der linken Hand, und endlich mit beyden zugleich eingeübt werden soll. Das letzte wird hin und wieder schon schwer genug halten, aber, setzt man's durch, auch vielen Nutzen schaffen. Dann folgen die ausgeführten Uebungsstücke. Die ersten sind kurz und leicht, aber die folgenden gehen bald mit weiten (vielleicht allzuweiten) Schritten vorwärts, so dass No. 20, womit der erste Heft beschliesst, schon ein ziemlich bedenkliches Presto von vier Folioseiten ausmacht. Und so gehet es denn weiter — der zweyte Heft durch neun und zwanzig, der dritte durch zwölf Stücke. Die letztern sind gross ausgeführte Klaviersolos sehr verschiedener Art. (So ist z. B. auch die Fuge keineswegs vergessen; der Schlussatz eine Toccata, acht Folioseiten lang, und tüchtig ausgearbeitet.) Man muss den Verf. bewundern über die Mannigfaltigkeit der Stücke, von denen doch jedes, ausser dem allgemeinen, noch einen besondern instructiven Zweck hat; und an eigenthümlichen Geist und Ausdruck, in den Erfindungen, so wie in der Ausführung, fehlt es auch keineswegs, so dass gar manche dieser Schmittschen Etudes eben so, wie gar manche der Cramerschen, von denen, die sie innehaben, auch bloss zum Genuss und zur Freude gar oft werden vorgetragen werden. Nähere Nachweisungen zu geben über die besonderd instructive Bestimmung jedes einzelnen Satzes — als wollte man z. B. sagen: Heft 3 No. 1., Uebung in näheren Sprüngen bey ruhenden Händen, No. 7, Uebung in weiten Sprüngen bey rückenden Händen und dgl. — das wäre zwar leicht, aber sehr weitläufig, und auch unnöthig, denn es findet's jeder von selbst, und Andere werden, dass es zu finden sey, nach dem, was wir hier angeführt, wohl unserm Worte glauben.

Das Werk ist schön gestochen, und, nach Verhältniss, nicht theuer.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. Nº. 42. 1820.

Von der sinngemässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages.

(Auszug aus einem Umriss über Vortrag.)

(Fortsetzung aus dem vorigen Stück.)

III. Vom richtigen Ausdrucke in den Sätzen.

Auch hier gilt für den Sänger, was früher im allgemeinen darüber gesagt worden (in der Leips. mus. Zeitung No. 29 des vorigen Jahres).

Jenem nach dürfen einmal weder die Sylben eines Wortes und die Töne eines Takttheiles, noch die Worte eines Satzes und die Tonfiguren eines Taktes gleiche Ausdrücke (Accente) erhalten; noch anderntheils darf durch diese nothwendigen Unterschiede, den Sylben und Taktgliedern nach, geschwergliedert und gezeitgliedert, den Worten und Takttheilen nach, geschwertheilt und gezeittheilt (scandirt) werden.

Da die reinen Tonausdrücke ihrer allgemein verschiedenen Schwere, wie auch den besondern harmonischen und melodischen Abweichungen nach, von denen der Rede oft verschieden sind, so sind beyde erst einzeln zu beleuchten.

Die reinen Tonausdrücke sind verschieden: durch Schwermaass, durch Harmonie, und durch Melodie.

a, Durch Schwermaass, hinsichtlich der Schwertheile, und der Schwerglieder.

a, Hinsichtlich der Schwertheile (siehe mus. Zeitung No. 31 Jahrgang 1817.)

Ist nach diesen die richtige Vertheilung der Ausdrücke besorgt, so ist noch zu beachten, dass hiedurch weder geschwertheilt, noch gezeittheilt (musikalisch scandirt) werde.

Um den Unterschied zwischen nothwendiger Schwere und freiem Gewichte deutlich zu machen, wird folgende Wiederholung nicht ganz überflüssig seyn:

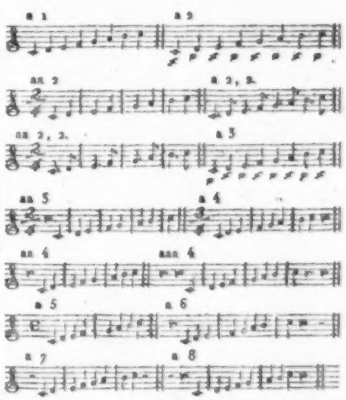

Die Töne in a 1 haben keine andere Bedeutung in sich, als dass sie nach ihrer Stufenfolge bloss eine Tonleiter bestimmen. (Sie haben deshalb noch keine Bedeutung, weil sie nicht unter ein Schwermaass geordnet sind, das heisst, weil keine regelmässig wiederkehrende Schwere und Leichte in ihnen wahrzunehmen ist).

Man gebe nun immer dem zweyten Tone einen Ausdruck vorzugender Schwere (sey es durch Stärke, oder Dehnung), so wird diese Tonleiter dadurch unter zweytheilige Schwermaass geordnet, als; man trage sie vor nach der Unterbezeichnung in a 2, so entsteht Taktbezeichnung in 2/4 und nach a 3, 3/4, entsteht in 3/4. Nach a 3 jedoch erhält man in 3.

Vergleicht man aa 2, mit aa 3, so zeigt sich, dass die Tonleiter a 1 durch verschiedene Einordnung unter ein Schwermaass, auch verschiedene Bedeutung erhalten hat. Das Schwermaass ist daher das erste, was Tönen Bedeutung giebt. Hieraus folgt: dass, wer das Schwermaass nicht gehörig ausdrückt, auch die Bedeutung der Töne um so viel vernichtet. Was demnach für das Auge der Taktstrich, muss dem Zuhörer der Schwerausdruck des Niedertaktes seyn; und auch ohne harmonische Unterstützung muss man durch den Vortrag unterscheiden können, ob diese Tonleiter unter aa 2, oder aa 3 gehöre.

Schwertheilen würde jemand, wenn er die Ausdrücke der Schwere und Leichte so hart neben einander stellte, dass ein auffallender, sich gleichbleibender Wechsel von Stärke und Schwäche zu vernehmen wäre; wenn er z. B. aa 2 gerade so vorträge, wie a 2 unterbezeichnet ist.

Zeittheilen würde er, wenn er die Ausdrücke durch Verlängerung und Verkürzung eben so abgemessen neben einander stellte, dass z. B. aa 2, gerade so wie in aa 2, 2 vorgetragen würde.

Es gehört daher zum guten Vortrage, dass die Ausdrücke durch Stärke und Dehnung (oft beyde zugleich, oft einzeln angewendet) gehörig abgewogen werden, um einmal deutlich, dann aber nicht hart und einförmig wiederkehrend zu erscheinen.

Eben so lässt sich auch obige Tonleiter unter dreytheiliges Schwermaass bringen, wie in a 4, und zwar dreyfach gestaltet; ferner auch noch in viertheiliges, wie in a 5, 6, 7 und 8.

Obgleich die Schwermaassgestaltungen in a 5 und a 7 derjenigen in aa 2; und die in a 6 und a 8 derjenigen in aa 3 verwandt sind, so sind sie sich doch nicht gleich, weder ihrer Bedeutung, noch ihrem Vortrage nach. Wer sie (die harmonischen und melodischen Unterstützungen weggedacht) nicht sich unterscheidend zu geben weiss, fehlt so sehr, als wenn jemand a 4 so wie a 1 vorträge.

Durch die nothwendigen Schwergrade ist jedoch die Freyheit nicht genommen, jedem Tone neues Gewicht beyzulegen; wodurch aber keineswegs die ursprünglichen Schwergrade aufgehoben werden z. B.

Hier ist jedem zweyten Taktheile ein Ausdruck der Stärke beygelegt, ohne dass dadurch a 9 in aa 5; und a 10 in a 8 verwandelt wäre; wobey aber ein eigenes Abwägen der Stärke und Dehnung vonnöthen ist, um nicht dem Schwermaasse entgegen zu wirken.

Aus mehreren Fällen diene nur einer zur Erläuterung, wie der richtige Ausdruck hervorgebracht werden könne: man stosse den Ton vor dem Forte gelinde ab, und setze den folgenden mit einem starken in sich wachsenden Ausdrucke ein; gebe darauf dem jedesmal folgenden ersten Tone im Takte einen schwachen neuen Anschlag, ihn gleichfalls gelinde abstossend, etwa so:

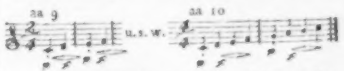

Da, wo Verlängerung den Schwertheilen entgegen zu wirken scheint, verhält es sich auf ähnliche Weise, als:

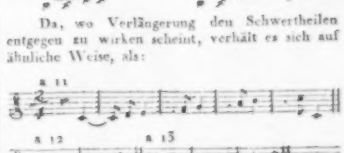

a 11 ist eben so wenig aa 2, 2; als a 12 = a 13 ist.

Wird in aa 2, 2 die jedesmalige Note nach dem Punkte mit der folgenden wie ein Jambus vereint, kann man in a 11 die jedesmalige Achtelnote mit der vorhergehenden dreyachtel Note, ähnlich einem Trochäus verbinden; doch dabey sie mit einem neuen Anschlage an- und abstossen, etwa so:

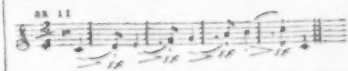

In a 12 werden die jedesmaligen zwey Noten eines Taktes wie ein Spondäus behandelt; nämlich, die erste Note bekommt den grössten Ausdruck der Stärke; die zweyte den der wachsenden Dehnung, wie die Unterbezeichnung angiebt. (Würde aber die Achtelnote schwach,

und die dreyachtel Note stark gegeben, so bekäme der ganze Satz unrichtigen Nachdruck; z. B. Belmonte hat folgenden Satz zu singen:

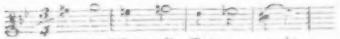

welchen Schmerz die Trennung macht

Hier würde es — die jedesmalige Zweyviertelnote stärker, oder auch nur mit folgendem Zeichen > angeschlagen — lauten, als ob gesungen würde: „welchen Schmerz die Trennung um acht"; dahingegen, nach beystehender Unterbezeichnung, die Worte nur wie Spondäen behandelt werden, und dadurch gerade dem auszudruckenden Gefühle entsprechen.

Oft hört man diese Art Sätze im dreyachtel Takte, selbst von gewandten Künstlern falsch behandeln, z. B. in:

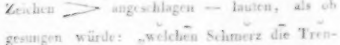

Lasst uns ju-beln, lasst uns springen,

hört man singen, spielen und blasen, als hiesse es:

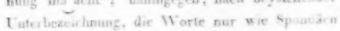

Lasst uns ju-beln, lasst uns, sprin-gen,

da doch nach vorstehender Bezeichnung in a 15 die Worte richtig, ja man kann sagen, durch die Anwendung von lauter Spondäen, mit bacchantischem Muthwillen behandelt sind; denn:

Lasst uns ju-beln

würde gegen obiges zu sanft, und daher matt klingen.

Zur freien Anwendung der Schwergrade gehört auch noch, dass die Taktheile, obgleich ursprünglich als von einander getrennt gedacht, dennoch wieder an einander gebunden werden können, wodurch der erste derselben an Schwere gewinnt, der nachfolgende, oder die nachfolgenden aber eben so viel verlieren; und zwar, fängt die Bindung mit einem schweren Taktheile an, so sind die nachfolgenden als vollkommen leichte, und nur als nachklingende, ohne neuen Anschlag, und ohne irgend einen neuen Ausdruck zu behandeln: hebt aber diese Bindung bey einem leichteren Taktheile an, so erhält dieser den grösseren Ausdruck, der nachfolgende schwerere aber wird mit einem geringeren sf, jedoch schwächer als der vorige, an- und gelinde abgestossen. Dieses wie a 17; jenes wie a 16:

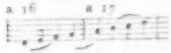

Nach Forderung b, die Schwerglieder (Taktglieder) betreffend.

1. Von den Tonwörtern (Figuren): und von der Einung der einzelnen Töne zu einem solchen.

Die Glieder eines Schwertheiles (Taktheiles) verhalten sich zu diesem, wie die Buchstaben eines Wortes zum Worte: sie haben nur einen übergeordneten Schwergrad: und wie in einem Worte ein Buchstabe den grössern Ausdruck hat, dem sich die übrigen engvereint anschliessen; so hat unter den Taktheilgliedern eines den schwereren Ausdruck, dem sich die übrigen nur vor- und nachklingend anzuschliessen haben.

Man nennt solche zu einem Ein verbundenen Töne eine Figur; man kann sie aber recht füglich ein Tonwort nennen.

Es kann ein solches Tonwort aus einem oder mehren Tönen bestehen (wie ein Laut-Wort aus einem und mehren Buchstaben), in welchem Falle es ein- zwey- oder mehrtoniges Tonwort ist.

Haben nun gleich in einem solchen Tonworte zu einem Tone sämmtliche übrige eine untergeordnete Schwere, und eine an diese sich anschliessende Verständlichkeit: so können dennoch wieder einige zu einander eine engere Verkettung dulden, in welchem Falle ein mehrsylbiges Tonwort entsteht:

(einsylbig):

(mehrsylbige):

(Es zeigt sich auch an diesem Beyspiele, dass gleiche Töne unter gleicher Harmonie dadurch

noch nicht gleiche Bedeutung haben; dass mithin nicht Harmonie den Tönen die ursprünglichste Bedeutung mittheilt; sondern dass stets der nothwendige und freie Gebrauch der Schwere es ist, was der Harmonie und der Melodie eine bestimmt ausgebildete Form überliefert, in welche diese [die Harmonie mit ihrer Seele; die Melodie mit ihrem Geiste] sich ergiessen, um in Begränzung dieser Form ein Kunstgebilde hervorgehen zu lassen.)

2. Die leichteren Taktglieder müssen den folgenden schwereren sich anschliessen; und zwar aus demselben Grunde, weshalb sie leicht sind, weil sie, um leicht zu seyn, kürzer oder schwächer, oder beydes zugleich, genommen werden müssen. Sie werden kürzer gehalten, dadurch dass sie sich näher dem folgenden andrängen. — Auch wird zum Niederschwung ein Aufschwung vorausgesetzt; zum Niedertakte ein Auftakt u. s. w.

Es ist demnach das ursprüngliche Verhältniss der leichten und schweren Taktglieder zu einander ein jambisches, und so:

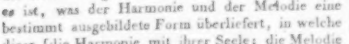

Wie in b 1 der leichtere kürzere Ton als zum folgenden gehörend gedacht und vorgetragen wird, muss es auch in b 2 geschehen, und so wie in b 3 angezeigt ist, vorgetragen werden. Durch diesen jambischen Ausdruck erhalten die Läufe Leben, Leichtigkeit und Kraft, und zugleich Bindung und Haltung.

(Die Leichtigkeit und Annehmlichkeit des Trillers, Doppelschlages u. s. w. beruhet auf demselben Gesetze. Wer den Triller trochäisch [schwer leicht] nimmt, entweder: 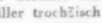 oder: wird, z. B. singend, im ersten Falle erlahmen und matt beben; im zweyten meckern oder bellen, und die Töne gewaltsam schütteln; wer jedoch ihn jambisch (leicht-schwer) zerlegt: 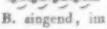 , oder so bezeichnet: 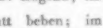 ; und, ohne zwischen dem schweren und leichtern Tone abzusetzen, den leichteren als zum folgenden schwereren gehörend, nimmt, bey dem werden die Töne das hörbar ähnliche und deutliche Verhältniss sammt Bindung erhalten, welches den Triller so reizend macht.)

Werden bey Läufen oder einzelnen Tonworten die Töne schwer-leicht genommen, so ähnelt dies mehr einem Hinfallen als Hinschreiten. Wo ein solches Hinstürzen ausgedrückt werden soll, sind sie auch so zu gebrauchen, z. B. bey folgenden Violin-Sätzen:

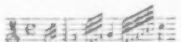

Sogar auf dem Klaviere ist dieser jambische Vortrag vorragend. Er macht alle einzelne Töne deutlich, ähnlich dem staccato, ohne dessen Härte zu bekommen; und wird nicht so matt als der trochäische, wobey man die Finger fast nur hinfallen lässt. Man achte nur auf Spielart b 4 und b 5:

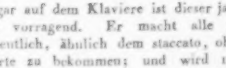

Wo jedoch ein Verfasser gerade einen schwerfälligen, nicht frisch dahingleitenden Zustand zeichnen will, wird er sich des Gegentheiles zu bedienen Ursache haben; in diesem Falle aber seine Absicht anmerken, als:

Diese freie Veränderung des Ursprünglichen ist es, weshalb das trochäische Maass in seinem Ausdrucke leidend wird.

Unter das Gesetz 2 gehört auch, dass sowohl alle Auftaktnoten, als überhaupt sämmtliche leichte Taktglieder, wenn ein Satz mit ihnen beginnt, bestimmt, deutlich, und mit etwas Anschnellung eingesetzt, und dem Folgenden angebunden werden müssen.

Ferner müssen nach diesem Gesetze eben

3, diejenigen Tonsylben und Tönwörter, welche in ihren Gliedern mehr Geschwindigkeit haben, als die nachfolgenden, an diese geknüpft werden, als:

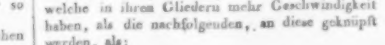

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September **№. 51.** 1800.

Abhandlung.

Ueber das Intermezzo der Italiener.

Die zweckmäfsige Ausfüllung der Lücken, welche bey der Aufführung eines Schauspiels von *mehrern* Handlungen, durch den Halt, der zwischen diesen *Handlungen* (*Akten*, *Aufzügen*, oder wie es dem Dichter beliebt seine Abtheilungen zu überschreiben) nothwendig entstehen mussen, ist vielleicht noch nicht genug beherzigt worden, und sie wird nur zu oft auf Kosten des guten Geschmacks und unserer Ohren zweckwidrig in Ausübung gebracht. Unsere meisten deutschen Bühnen, besonders die unstäten der herumziehenden Aftergesellschaften deutscher Komodianten, machen sich dieser Sünde vorzüglich schuldig. Heute beliebts z. B. den *Clavigo* zu verhunzen; und man tischt die nämlichen Sinfonien zum Eingang und zwischen den Akten auf, die man neulich etwan in *Trau, schau, wem?* oder einer andern Burleske herunter fiedelte, ohne sich darum zu bekümmern, ob dieses Zwischenspiel mit dem erschütternden Gegenstande im auffallendsten Widerspruche steht und das Gefühl des Zuschauers peinigt oder nicht; wenn nur der Theatermeister oder ein ähnliches Geschöpf Zeit gewinnt, die Dekorationen umzukehren, und der Schauspieler, seine Rolle noch einmal zu überlesen. Ich habe mit meinen Ohren gehört, dafs in Gotters *Mariane*, die übrigens von einem solchen wandernden Trupp ganz erträglich gegeben ward, Schleifer und Menuetten abgespielt wurden, bis der Vorhang wieder aufflog.

Diesen Unsinn hat man freylich auf grofsern, stehenden Bühnen nicht zu befahren, wo der reine Geschmack mit der Kunst mehr Hand in Hand einherschreitet: aber dennoch hat die Auswahl der Tonstücke, womit das Orchester die *entreactes* ausfüllte, oft meine Erwartung getäuscht, weil die Musik nicht mit dem dramatischen Inhalte des Schauspiels in Verbindung gesetzt war. Wie diesem Uebel abzuhelfen seyn mochte? Hierüber will ich weiter unten meine, auf Erfahrungen gegründete Gedanken mittheilen. Vielleicht trage ich wenigstens die Belohnung davon, dafs ein Mann von grofsern Fähigkeiten, als die meinigen sind, dadurch aufgeweckt wird, einen angemessenern und bessern Vorschlag zur Abhelfung dieses Mangels zu thun.

Die alten *Griechen* füllten die Lücken zwischen den Akten ihrer Tragödien durch Wechselgesänge und Chore aus, welche mit der Handlung des Stückes selbst in der engsten Beziehung standen. Wenige neuere dramatische Dichter, als bey den Franzosen, Racine in seiner *Athalie*, bey den Deutschen, Cronegk in seinem Trauerspiel *Olint und Sophronie*, und einige andre, haben diese treffliche Erfindung der Alten nachgeahmt; aber allgemein ist diese herzerhebende Manier nicht aufgenommen worden. Ich sage *herzerhebend*; denn wer, der nur irgend Sinn für die *Wirkung der Musik auf das Herz* hat, wird es ableugnen, dafs ein Wechselgesang, mit feyerlichen Chören durchwebt, einen machtigen Eindruck auf unser Gefühl hervorbringt! Und nun besonders ein solcher Gesang zu einer Zeit, wo das Gemüth schon in hoher Ruhrung ist, und zwar in derselben Ruhrung, welche der Gesang beabsichtigt! ein Gesang, der die bedeutendste Scene und Situation und deren Wirkung in dem Gefühle des Zuschauers länger unterhält: durch diese längere Unterhaltung das Schmerzliche der

Die Weilung ruht jedesmal auf dem längern Tone (in der Rede giebt der Inhalt an, welchem Worte eine Weilung gehört; in der Musik ist es der Schwersatz, der den Sinn und mithin durch das gewählte Gliedermaass auch schon die Weilung bestimmt hat); vor der Weilung darf ohne besondere Absicht des Verfassers kein Einschnitt und keine andere Weilung statt finden. Deshalb muss b 4 so wie b 5 gestellt vorgetragen werden.

(Für denjenigen, der diese aufgestellten Gesetze nicht blos nach dem Begriffe unterschieden, sondern den lebendig machenden Sinn derselben erkannt hat, liegt in diesen wenigen Gesetzen unter a und b mehr, als sich bey erster Uebersicht vermuthen lässt. Gute Tonkünstler beobachten zwar dieselben; aber es scheint diess bey den mehresten mehr ein durch lange Erfahrung und durch geläutertes Gefühl Bestimmtes, als ein durch deutliches Bewusstseyn Erkanntes zu seyn; weshalb es zu keiner allgemeinen Erkenntniss übergehen konnte, sondern immer noch ein Geheimniss der Virtuosen blieb.)

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Biographische Notiz über Herrn Franz Basilj, Kapellmeister in der Santa Casa zu Loreto.

Dem musikalischen und forschenden Reisenden kann es nicht entgehen, in welchem verwahrlosten Zustande sich gegenwärtig die Kirchenmusik in Italien befindet. Und wenn er auch hie und da in den herrlichen Tempeln dieser schönen Halbinsel das Vaterland eines Palestrina, Caldara, Leo, Marcello und Scarlatti gewahr wird, so besorgt er doch mit Recht, dass auch diese wenigen heiligen Funken durch die überhand nehmende höchst sinnliche Musik in den Kirchen einst zu verlöschen drohen. Diese Gefahr vor Augen sehend, hat erst unlängst der würdige Patriarch von Venedig mittelst eines bekannt gemachten Edicts alle Balletmusik in den Kirchen streng verboten. Zu weit würde es aber führen, die Ursachen über den dermaligen fast gänzlichen Verfall der Kirchenmusik in Italien hier aus einander setzen zu wollen. Eine, und zwar die Haupt-Ursache, ist gewiss diese, dass man von dem ehemaligen heilsamen Gebrauche abging, keinen Kapellmeister in eine Kirche aufzunehmen, der nicht vorher schon durch seine gründlichen Kenntnisse im einfachen und doppelten Contrapunkte bekannt war, oder dieselben in Gegenwart mehrerer grossen Meister in einem ihm aufgegebenen aus dem Stegreife zu verfertigenden Kirchenstücke an Tag legen konnte. Bedenkt man nun den jetzigen Mangel an Conservatorien in Italien; dass von den beyden noch vorhandenen, jenes von Neapel fast gar keinen Nutzen bringt, und jenes von Mailand erst im Beginnen ist; dass im Durchschnitte nur sehr wenige ein ordentliches Studium in der Musik machen, die meisten aber jenen anhaltenden Fleiss, der eine Zeitlang zur gründlichen Erlernung der Tonkunst unumgänglich nothwendig ist, wie die Pest fliehen, oder als überflüssige Ketten betrachten; dass die gegenwärtige nervöse und weichliche Generation, die es mithin in diesem südlichen Lande in einem weit höhern Grade als im übrigen Europa ist, in der Musik blos sinnlich und weichlich gereizt seyn will, und durch die, alles wahre und charakteristische zermalmende Arroganz einiger neuern Theatercomponisteurs so zu sagen tag-täglich mehr das Gehörorgan an der lasterhaften Musik verstimmen, so muss auch zuletzt der Sinn für das Edlere und Würdigere in der Kunst, die Liebe für das Feyerliche, Grosse, Würdevolle und Andächtige, mit einem Worte für kirchenmässigen Charakter erkalten und verloren gehen. In dieser traurigen Lage müssen uns Männer, wie Franz Basilj, Simon Mayr und einige andere achtungswerthe Componisten zu Rom und Bologna, welche noch dem wahren Charakter der Kirchenmusik treu bleiben, desto mehr interessiren, weil sie dem allgewaltigen und gefährlichen Strome, der ihre Mitcollegen hinrafft, mächtig entgegen streben. Ueber die grossen Verdienste, welche sich S. Mayr in den neuern Zeiten um die Musik in Italien erwarb, ist schon einiges in diesen Blättern gesprochen worden. Der Mann, von dem jetzt die Rede ist, wird zwar in seinem Vaterlande als ein vortrefflicher Kirchencomponisteur anerkannt, aber eben darum auch von diesem seinem eigenen Vaterlande verfolgt. Doch weiter hierüber zu reden, ist hier der Ort nicht, und wir schreiten daher zur Sache.

Franz Basilj wurde im Februar 1766 zu Loreto im Kirchenstaate geboren. Sein Vater,

Andrea Basily, welcher Kapellmeister der St. Casa und ein sehr gründlicher Compositeur war, ertheilte ihm die ersten Anfangsgründe in der Musik. Als Knabe von neun Jahren verlor er denselben durch den Tod, und reiste hierauf als einziger Sohn mit der Wittwe, seiner Mutter, nach Rom, wo er beym Abbate Tannacconi, einem berühmten Contrapunktisten, seine musikalischen Studien fortsetzte, und in einigen Jahren nachher in Gegenwart der maestri Carpani, Casali, Lorenzini und Sontpesci öffentliche Proben seiner Kenntnisse im Kirchenstyle ablegte, worauf ihm von dem istituto filharmonico di St. Cecilia das Kapellmeisterpatent ertheilt, und er als solcher zu Foligno angestellt wurde. Während er dieses Amt bekleidete, componirte er zu Rom die Cantate: *Arianna e Teseo* und die Farse: *In Locandiera*; zu Florenz die beyden Opern: *Achille* und *il ritorno d'Ulisse* (in welcher letzteren Oper der bekannte englische Tenorist Braham sang); sodann zu Venedig die Oper: *Antigona*, in welcher die berühmte Dolliani, die damals von Leipzig kam, sich ruhmlichst auszeichnete. Basily wurde nachher Kapellmeister zu Macerata. Während dieser Zeit componirte er zu Venedig die Farse: *Convien adattarsi*, die sehr vielen Beyfall hatte; eine andere Farse: *Fusione mal pensata*, die nicht denselben Erfolg hatte; ferner eine opera buffa, *Io stravagante* betitelt. Seine Kunstepoche schien hierauf ein gänzliches Ende zu nehmen, denn er vermählte sich mit einer reichen Dame in Macerata; allein häusliche Angelegenheiten versetzten ihn nach und nach wieder auf seine vorige Bahn zurück, und er musste sich abermals mit seiner Kunst beschäftigen. Getrennt von seiner Gattin und Vater von sechs noch lebenden Kindern, von denen die fünf Töchter in einem Kloster erzogen werden, ist er nun seit mehreren Jahren Kapellmeister in der Santa casa zu Loreto, und hält seinen Sohn Basilio ebenfalls zur Musik an. Zeither componirte er in Venedig die beyden Opern: *Pira d'Achille* und *Porfana egiziana*, und verwichenen Karneval mit vielem Beyfalle zu Mailand die Oper: *Gl' Illinesi*.

Basily hat in allem noch 14 Messen, worunter zwey 8stimmige, sodann eine grosse Menge anderer Kirchenmusik und Motetten (die gegenwärtig in Florenz im Druck erscheinen), überdies auch mehre Sonaten für's Pianoforte, drey noch ungedruckte Quartetten im Haydnischen Style und andere profane Musik componirt.

Als Mensch ist dieser Künstler nicht minder achtbar, und er, der vom Schicksale hart gebeugt, seine Talente gerne im Auslande benutzen möchte, ist doch immer der muntere Gesellschafter, und zeichnet sich unter seinen Collegen durch jenen redlichen Charakter aus, der bey diesen nicht immer zu treffen ist.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 12ten gab Hr. Anton Dall' Occa, erster Contrabassist der kaiserlich russischen Hofkapelle, unter der Direction des Hrn. Concertmeister Möser Concert. Er spielte mit Hrn. Möser ein Concertante für Violine und Contrabass von Moss, und Variationen auf ein russisches Lied. Da schon im vorigen Bericht von der grossen Kunstfertigkeit des Concertgebers die Rede war, so bemerke ich nur, dass er auch diessmal sich lauten Beyfall erwarb. Den 20sten führte der Organist Hansmann das Oratorium, das Weltgericht von Apel und Hrn. Musikdirector Schneider in Leipzig, in der Garnisonkirche zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und des Wittwen- und Waisenfonds der königlichen Kapelle auf. Dem. Eunike, Mad. S., und die Herren Stümer und Blume sangen die Solopartieen, so wie die Mitglieder des unter Hrn. Hansmanns Leitung blühenden Singinstituts die Chöre; die Instrumentalpartie ward von der königlichen Kapelle unter Leitung des Hrn. Kammermusikus Hennig seiner vortrefflich ausgeführt: das Ganze von ungefähr 300 Personen meisterhaft dargestellt. Sowol des trefflichen Componisten, als der herrlichen Aufführung in dem schönen, zu solchen Darstellungen vorzüglich geeigneten Local, dachte das überaus zahlreiche Auditorium dankbar; mehrere Gedichte in den öffentlichen Blättern feierten den wackern Componisten und den unrigennützigen Veranstalter dieses hohen Genusses; viele Stimmen baten um Wiederholung des trefflichen Kunstwerkes, die uns nächstens zu Theil werden soll.

Weimar. Am 19ten September gab Hr. Organist Schneider aus Görlitz, in Gegenwart der höchsten Herrschaften, in hiesiger Stadtkirche ein Orgelconcert zu allgemeiner Freude seiner Zuhörer. Leider wurde uns der vollkommene Genuss der freien Fantasie und Fuge durch das Stocken eines Ventils zum Theil entzogen, indem Hr. Schneider dadurch gezwungen wurde, mitten in derselben abzubrechen. Als das Uebel beseitigt war, ergriff dieser Meister sein Thema von neuem, und führte es kräftig zum Schluss. Das hierauf folgende Quartett mit eingewebtem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden," nebst Veränderungen darauf, war bis auf eine derselben, wo die Melodie in der Oberstimme lag, und die untern Stimmen nachschlugen, schön erfunden und ausgeführt; für den Nichtkenner aber wohl etwas zu lang. Den Schluss des ersten Theils machten zwey Fugen von Sebastian Bach, worunter die in Cis moll, $\frac{12}{8}$ Takt, war, in welchen Hr. Schneider seine grosse Fertigkeit und Fertigkeit in der Behandlung des Pedals beurkundete. Den zweyten Theil bildeten Variationen auf das Thema: „Den König segne Gott," und das grosse Hallelujah aus dem Messias, von Händel; auch hierin bestätigte der ausgezeichnete Künstler den ihm vorausgegangenen ehrenvollen Ruf, und die volle Anerkennung seines Talents wurde ihm hier dafür zu Theil.

Amsterdam. Hr. Moscheles, der rühmlich bekannte Klavierspieler und Tonsetzer aus Wien, erfreute uns am 4ten May durch ein Concert im hiesigen deutschen Theater, worin wir folgende seiner Compositionen hörten: im ersten Theile: eine Ouverture, und ein brillantes Klavier-Concert; im zweyten noch eine Ouverture, die bekannten Variationen über den Alexandermarsch und zum Schluss eine freie Fantasie fürs Pianoforte. Hr. Moscheles erwarb sich durch seinen vortrefflichen Vortrag lauten Beyfall und wurde was hier sonst nicht üblich ist, am Schlusse des Concertes, von dem sehr zahlreich versammelten Publikum hervorgerufen. Hr. Moscheles verdiente diese Auszeichnung in jeder Hinsicht; denn was er uns zu hören gab und wie er es ausführte, sichert ihm aller Achtung. Mad. Schirmer sang im ersten Theile eine Arie von Paer sehr brav, im zweyten ein Duett mit Hrn. Haberkorn. Am 16ten May gab Hr. M. ein zweytes Concert, dem später noch ein drittes und viertes folgte. Im zweyten hörten wir: den ersten Satz einer Sinfonie von Fodor aus C b, ein Concertino für's Pianoforte, vom Concertgeber, das Andante gedachter Sinfonie und auf Verlangen nochmals die brillanten Variationen über den Alexandermarsch, die, so vortrefflich ausgeführt, überall gefallen müssen; im zweyten Theile eine seiner Ouvertüren für's Orchester und Variationen für's Pianoforte über ein beliebtes österreichisches Liedchen, ein Allegro einer dreystimmigen Harmonie von Wilms und am Schlusse abermals eine freie Fantasie. Hr. Moscheles erwarb sich auch diesmal den rauschendsten Beyfall, und wurde am Schlusse hervorgerufen, welche Auszeichnung ihm auch in den folgenden Concerten zu Theil wurde. Sein drittes Concert (am 5 Juny) bestand aus dem 1sten Satz der C b Sinfonie von Wilms, die hier immer gern gehört wird, einer Cavatine, gesungen von Hrn. Julius Miller, Beethovens herrlichem Klavierconcert aus C b, einer Ouverture für's Orchester von Wilms, einem Concertino für's Pianoforte und Violin vom Concertgeber, worin unser Hr. Kleine die schwierige Violinpartie ganz vortrefflich ausführte; einer Scene von Beethoven, welche Hr. Jul. Miller sehr gelungen vortrug, wiewohl die Scene an sich etwas zu gedehnt gefunden wurde, und endlich wieder einer freien Fantasie, die das zahlreich versammelte Publikum abermals ungemein erfreute. Da hier, so wie anderwärts, die heissen Sommerabende dem reisenden Künstler zum Concertgeben eben nicht günstig sind, so benutzte Hr. Moscheles diese Zeit zur Composition eines neuen Concerts für's Pianoforte in G moll, welches er uns in seinem vierten Concerte (am 22sten August) hören liess. Es ist in jeder Hinsicht ein sehr gelungenes Werk, voll Wirkung, und wurde vom Componisten ungemein schön vorgetragen. Das vierte Concert bestand aus einer brillanten Ouverture von Julius Miller, einer Arie von Himmel, gut gesungen von Mad. Kitzler, worin Herr Thurner das Oboe-Solo vortrefflich ausführte, einer Ouverture von Freudel (sehr brillant), der Fantasie von Beethoven für's Pianoforte mit Gesang und Orchesterbegleitung, einer neuen Arie, componirt und mit Beyfall gesungen von Hrn. Jul. Miller und am Schluss

eine Solo Fantasie des Hrn. Concertgebers. Die Mitglieder der Gesellschaft Eruditio Musica waren so gefällig, Hrn. M. zu unterstützen, und wir fanden das Orchester jedesmal recht gut zusammengesetzt.

Lange noch wird sich Hr. Moscheles, welcher mit seinem grossen Künstler-Talent eine ungemeine Bescheidenheit verbindet, in unserm Andenken erhalten, und wir wünschen ihm — von Herzen, er möge überall die verdiente Aufnahme und Theilnahme finden, wie er sie hier gefunden. Das hiesige musikliebende Publikum hat einmal wieder gezeigt, dass es wackere Künstler zu schätzen weiss. Hr. Moscheles ist von hier nach Brüssel gereist, um dort Concert zu geben, wird dann wieder nach Frankfurt am Mayn und von da weiter nach Paris und London gehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Les Messieurs de Londres, Air anglais, pour le Pianoforte, par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ref. kennt die Messieurs de Londres nicht: wie sie hier aufzutreten, sind sie ziemlich englisch-volksmässig: nicht eben fein, aber nachdrücklich, gerade aus, etwas bequem und nicht im Geringsten empfindsam. Hr. Cr. schickt ihnen — wir meynen: dem Liedchen, das diesen Namen führt — eine kurze Einleitung voraus, die mehr dem Ausdruck, als den Gedanken nach vorbereitet; dann folgt das Thema, und nun wird diese, nicht eigentlich variirt, sondern zu einem fortlaufenden muntern Satze, nach Art eines Rondo, benutzt. Das Ganze macht keine Ansprüche, hört sich aber gut und spielt sich leicht. Es ist mit Anleitung zur Applicatur versehen, welche manches Besondere, wenigstens von der, des C. Ph. Em. Bach abweichende enthält, und den Ungeübten weniger geniren wird, als den Geübten: dieser sieht aber auch nicht darauf, ausser etwa, wie Schreiber dieses, ex officio.

Zwölf leichte Orgelpräludien mit und ohne Pedal zu spielen von C. H. Rink. Op. 58. (20 Werk der Orgelstücke) Mainz bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

Dieses Werk rechtfertigt auf's neue den wohlerworbenen Ruf des Verfassers. Sämmtliche Präludien sind zwar leicht auszuführen, allein, wie dem Werth derselben, ungemein schwer. Fliessende, mitunter nicht gewöhnliche Melodieen, eine correcte, gebundene Schreibart und durchgehends eine ernste, würdige Haltung, wie sie der Gattung angemessen ist, zeichnen sie gleich vortheilhaft aus. Dabey ist alles so praktisch eingerichtet, dass das Werk gewiss auch allen angehenden Klavierspielern als gute Uebungsstücke zu empfehlen seyn dürfte.

Der Gebrauch der verschiedenen Klaviaturen ist hier, wie in den frühern Werken des Hrn. Rink, ebenfalls zweckmässig angezeigt.

Variations sur un Air Ecossais pour le Pianoforte, comp. — — par A. A. Klengel. Oeuvr. 24. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Eine kurze, ernste Einleitung, die auf das Thema anspielt. Dies Thema selbst: ernst, aber nicht klagend, sondern angenehm, und nicht ohne Originalität. Die Variationen, neun an der Zahl, (die letzte mit kurzer Coda,) keineswegs in gewöhnlichen Figuren oder virtuosenmässig, sondern mehr in ältern, strengern Formen, (einige wol gar zu sehr an die Orgel erinnernd) mit löblicher Kunst, schönem Geschmack und unverkennbarem Fleis ausgearbeitet. Für den Spieler halten sie das Mittel zwischen leicht und schwer: neigen sich aber mehr zum ersten. No. 3, 4, 5 und 8 gefallen dem Ref. am vorzüglichsten. No. 9 zwar gut erfunden und ausgeführt, liess ihn doch, als zum Schluss, mehr erwarten, als gegeben worden ist. Den ausgezeichneten Lehrer des Pianoforte erkennt man überall, und so ist diese seiner Arbeiten, wie schon manche frühere, auch als methodisches Uebungsstück für Schulasen, bestens zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. **Nº. 43.** 1820.

Von der sangmässen Deutlichkeit des Sing-Vortrages.

Auszug aus einem Umrisse über Vortrag.

(Beschluss.)

β. Von der Verschiedenheit der Tonausdrücke nach Harmonie.

Jede Veränderung der Harmonie ist eine Verstärkung des Aus- und Nachdruckes. Wo demnach die ursprünglichen Schwergrade zum Ausdrucke nicht ausreichen würden, tritt die Harmonie mit ihrem lebendigen Ausdrucke hinzu. (Deshalb dürfen eigentlich Harmonieveränderungen nur auf schweren Taktheilen statt finden).

Hieraus ergiebt sich für Vortrag, umgekehrt, die Forderung: dass, wenn neue Harmonie einen gesteigertem Ausdruck beabsichtigt, durch Vortrag auch eine Steigerung des Ausdruckes bemerkt werden muss (sey es Auf- oder Absteigerung).

Ohne hier ins Einzelne (in die Bedeutungen der einzelnen Harmonieen, und deren darnach zu berechnenden Ausdrücke) einzugehen, kann man im Allgemeinen das Gesetz aufstellen: dass der Vortragende (Sänger wie Instrumentalist) die Veränderungen der Harmonieen (solche genau beobachtend) ins gehörige Licht muss zu setzen wissen; und dass er sowohl diejenigen einzelnen Töne, welche Auszeichnungen bemerkbar machen sollen (alle mit, ausser der allgemeinen Vorzeichnung vorkommenden, einzelnen Vorzeichnungen durch: ♯, ♭, und ♮), als auch vor allem die dissonirenden Töne nicht unbemerkbar vorübergehen lassen müsse; sondern letztern noch ein etwas vorragendes Gewicht beyzulegen habe, damit sie nicht unsicher und unangenehm klingen.

γ. Von der Verschiedenheit der Tonausdrücke nach Melodie.

Nimmt man einer Melodie ihren Schwersatz und ihre Harmonie-Folge, so bleibt ihr nichts übrig, als die Aufeinanderfolge ihrer Töne nach Höhe und Tiefe.

Da nun ein Hinaufsteigern der Töne auch eine Steigerung des Ausdruckes oder Nachdruckes ist; so ergiebt sich auch hier, dass jede melodische Steigerung auch eine Ausdruck-Steigerung ist; mithin solche für den Vortrag auch als eine gesteigerte genommen, und so herausgehoben werden muss (das heisst, jeder Ton im Verhältnisse zu sich selbst, nicht aber zu dem vorhergehenden oder nachfolgenden); z. B. es sollten die Worte: „Nein, das kann nicht möglich seyn," in Gesang gesetzt werden; der Verfasser hätte nun folgenden Schwersatz:

und nachstehende Harmoniefolge erwählt:

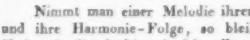

so würde:

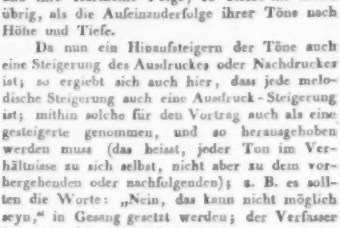

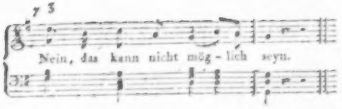

Satz γ 1 keine besondere melodische Steigerung haben; in γ 2 hingegen der zweyte und vierte Ton, im Verhältnisse zum zweyten und vierten in γ 1, eine melodische Steigerung erhalten, welche auch durch etwas stärkeren und gedehnteren Ausdruck herauszuheben ist (welches jedoch nicht so viel heisst: als müssten sie stärker als der erste, dritte und fünfte desselben Satzes genommen werden).

Auf ähnliche Weise sind dieselben in γ 3 abgesteigert; müssen daher auch leichter als die auf gleichen Plätzen in γ 1 vorgetragen werden.

So werden auch diejenigen Töne nach solcher melodischen Steigerung leichter, als sie ohne solche es wären (abermals zu sich selbst gerechnet); nicht aber gerade leichter, als der melodisch gesteigerte Ton (wenn sie nämlich schwerer wären). — So ist in γ 2 der dritte Ton leichter geworden, als der dritte in γ 1 es ist; nicht aber leichter als der zweyte in γ 2. Und diejenigen Töne nach einer melodischen Absteigerung, wie der dritte und fünfte in γ 3, werden an Ausdruck gewinnen, weil die vorausgehende Absteigerung ihnen zur Aufsteigerung gereicht.

(Durch Festsetzung dieses erklärt sich das in mehreren Tonlehren aufgestellte Gesetz: dass bey steigenden Noten auch der Ton zunehmen, bey absteigenden abnehmen müsse, und die Gegenbehauptung des Hrn. Nägeli, welcher diess Gesetz als ungültig verwirft).

Vom Wortausdrucke in Verbindung mit dem Tonausdrucke.

Der Sänger hat mit dem Wortausdrucke eben so wie mit dem der Töne zu verfahren, und zuerst die Worte nach ihrer verschiedenen Schwere sinngemäss zu zerlegen.

Hiebey können folgende Fälle eintreten: entweder der Wortausdruck stimmt mit dem Tonausdrucke überein, in welchem Falle die singemässe Deutlichkeit des Vortrages leichter ist; oder es findet keine völlige Uebereinstimmung statt, jedoch noch in einem Maasse, dass der Sänger durch Vortrag diese Mängel decken kann; — dann ist solches dessen Nachdenken anzuempfehlen; — oder endlich, es lässt sich der Wortausdruck mit dem Tonausdrucke nicht singemäss vereinen; in diesem Falle muss der Sänger zu beurtheilen wissen, wo etwas aufgeopfert werden muss, ob an den Worten oder an den Tönen.

Im allgemeinen ist folgendes zu beobachten: sowohl die leichten Sylben wie die leichten Worte müssen — wenn nicht eine Weitung oder ein Einschnitt es wehrt — an die folgenden schweren eng angeschlossen werden. (Ausser der Lebendigkeit des Nachdruckes geht auch noch das richtige Verhältniss daraus hervor, dass die leichten Endsylben nicht zu leicht und zu unbetont [ein Missverhältniss der Schwere und Leichte in der deutschen Aussprache] vorüberschlüpfen). Z. B.

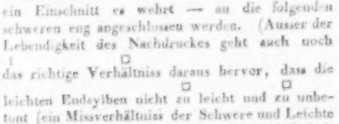

wer vorstehendes Beyspiel trochäisch vortrüge, wie nach Bezeichnung a, würde einen Zustand der Lähmung, oder der Hinfälligkeit dadurch ausdrücken; dahingegen nach b es lebendig und wortgemäss richtig klingt. (Es ist das Zeitmaass angenommen zu zehn Zeitschlägen auf ein Taktheil; und die darüber stehenden Zahlen zeigen die Anzahl derselben an; sind jedoch nicht, streng gemessen, sondern mehr willkührlich darnach zu nehmen).

Doch nicht allein, weil benannte Worte schon mehr jambische Trochäen sind, sondern überhaupt, wenn der Vortrag lebendige Frische haben soll, müssen selbst vollkommene Trochäen, wie

die der zweyten Zeile „alle werden dies verstehn“ nach b behandelt werden.

Die Geschwindigkeit der Taktglieder ist demnach völlig frey, und darf hinsichtlich des Zeitmasses nur nach dem Inhalte, nicht nach dem Taktstocke, gemessen werden.

Wie wichtig daher jene erste Entdeckung auch ist, welche das Zeitmass nach gleichtheiliger Schnelligkeit durch den Werth der Takttheile (der gleichtheiligen Noten) bestimmte; nicht minder wichtig darf diese Gegenentdeckung erscheinen, welche die Eintheilung der Taktglieder von jener Gleichtheiligkeit loareisst; und für Achtel und Sechszehntel u. s. w. jede denkbar mögliche Zeittheilfähigkeit aufpflanzt. (Für Rede-Vortrag gilt dasselbe).

Wollte ein Verfasser diese freye Verlängerung und Verkürzung der Taktglieder andeuten, so könnte es leicht so geschehen:

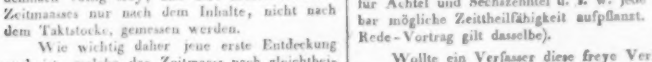

Andante.

oder gemischt:

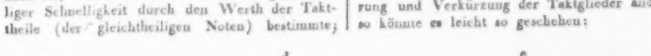

(man denke sich die leere Raumlänge zwischen zwey Noten als eine Zeitlänge derselben. Soll nun die Dauer beyder Noten sich gleich seyn, so theile man diese Raumlänge durch einen senkrechten Strich in gleiche Theile; soll die Dauer der ersten Note länger seyn, lasse man auch die Raumlänge grösser; und umgekehrt, wie in c, d und e).

Dass jedes dieser Beyspiele durch angemerkten Ausdruck eine andere Bedeutung erhalten habe; und die angebrachten willkürlichen Dehnungen nicht durch Punkte angedeutet seyn können, ist zu bemerken. (Es braucht jedoch ein Verfasser diese Bezeichnung nur dann zu setzen, wenn ihm gerade ein solch bestimmter Ausdruck unentbehrlich scheint).

Zu dieser Freyheit in der Anwendung der Taktglieder gehört auch, dass man den Ausdruck einer Sylbe besonders dadurch erhöhe, wenn man sie um wenige Zeitschläge später eintreten lasse, als die Schnelligkeit des Takttheiles es fordert, indem man eine leere (tonlose) Weilung ihr voraussetzt. Z. B. man wollte den Ausdruck des Wortes „kann“ übermässig steigern, so lasse man es um ein Sechszehntel später eintreten, etwa so:

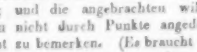

Nein, das kann nicht

es darf aber bey dieser zu denkenden Weilung nicht Athem geschöpft werden; und der so zurückgehaltene Ton muss dann plötzlich gleichsam losbrechen.

Auch müssen diese, wie alle sonstigen übermässigen Ausdrücke, nur selten und zu rechter Zeit angewendet werden, widrigenfalls wird es zu einer Manier (Singweise), zu deutsch: zu einer Weiselei.

Hiermit ist ein grosser Theil der Vortragslehre, welche bis jetzt unter dem Nahmen Methoden (Vortragarten), und Manieren (Weiseleien) ihre tausendfältigen Launen verbarg, unter wenige sichere und fassliche Grundgesetze zurückgeführt.

Markwort.

Nachrichten.

Carlsruhe, im Juny. Der gegenwärtige Zustand der Oper in Deutschland trägt so bedenkliche Kennzeichen des Verfalls an sich, dass er wohl die Aufmerksamkeit aller, die es mit der Kunst redlich meinen, im hohen Grade auf sich ziehen muss. Es scheint, als hätten vergebens schon vor mehr als 40 Jahren die Gluckisten für das Bedeutende in der Oper gegen die Piccinisten siegreich gekämpft, als hätte selbst vergebens Mozart von einem höhern Standpunkte aus den Streit jener Parteien, durch Vereinigung

dessen, worin sie ihre Vorzüge setzten, als wahrer Genius geschlichtet! Wir haben die Muster vor uns, die er fast in allen Gattungen aufgestellt hat, und dennoch müssen wir sehen, wie vom italischen Gewässer einer längst verfallenen, und im Dramatischen niemals zur Höhe gekommenen Kunst, unsere Bühnen wenigstens im Süden überschwemmt werden, während der Norden sich lieber an französische Vaudeamusik oder an die bekannte neuere Zwittergattung hält, deutsche Kunst aber, mitten während unserer Deutschthümeley, fast nirgends gesucht, und geschätzt wird *) Eine bedauernswürdige Folge davon ist, dass selbst talentvolle deutsche Künstler gegenwärtig die Bahn des Abgeschmackten zu betreten Gefahr laufen **)

Sind wir denn aber wirklich schon nach dem Gange der Natur in jene Epoche der Verbildung, der Ausartung übergegangen, welche bey allen menschlichen Bildungen wohl durch Umstände verzögert, aber niemals abgehalten werden kann? Sollte unsere Kunst nach einem so kurzen Anfang von Blüthe schon in Saamen schiessen? oder rührt die gegenwärtige Verderbniss mehr von dem Mangel der äussern Bedingungen her, von welchen die Musik mehr als jede andere Kunst abhängig ist, so wie von dem schädlichen Einfluss äusserer Umstände? Wir glauben, das Letzte behaupten zu können, und jemehr Aussicht vorhanden ist, dass die inneren Bedingungen der Kunst bey dem deutschen Volke sich allmählig vollkommener entwickeln, desto ernstlicher muss man bedacht seyn, äussere Hindernisse zu entfernen. Wir wollen einiges bemerken, und wenn wir zum Theil Bekanntes sagen, so wird es doch zuverlässig keine überflussige Wiederholung seyn, wie die Erfahrung täglich lehrt.

In Italien ist fast jede Kehle, wie der Vögel so der Menschen, von Natur zum Gesange geschickt; reine schöne Stimmen geschmeidig und geläufig kann man dort allerwärts in Menge hören. Sie ertönen nicht als Kunst, sie gehören in jenem Lande zu dem sanften lebensheitern Himmel, sie sind ein Ausdruck der üppigen Natur. Kein Wunder, dass sich aus diesen Natur-Anlagen auch der kunstgemässe Gesang am frühesten in Italien ausgebildet hatte, und die italienische Methode als Muster aufgestellt ward; auch ermangelten die Deutschen nicht, diesen Vorzug anzuerkennen; Italiener wurden unsere Lehrer, weil sie Meister waren; allein wir mussten diese Lehre theuer bezahlen; mit ihrer vortrefflichen Gesangmethode d. h. mit den Regeln die Stimme auszubilden, zu beherrschen, die Töne anzusetzen, zu tragen, zu verbinden, kam auch der verdorbene Geschmack, die Manier, die geistlose und einfärbige Opernmusik mit über die Alpen, welche besonders in der neuern Zeit an Flachheit ihres Gleichen nicht hat. — Es ist eine alte Bemerkung „die italienische Oper sey nur ein Concert, dem das Drama zum Vorwand diene"; aber eine neue Sonderbarkeit scheint es, dass diejenigen ihre Sache gut zu machen glauben, welche, indem sie der italienischen Musik das Wort reden, jene Bemerkung vorbringen und zugeben. Ohne hier von den Forderungen zu reden, welche allenfalls an eine Concertmusik zu machen wären, wollen wir nur einstweilen den Schluss ziehen, dass eine Oper, die keine Oper ist, sondern blos ein Concert, als solche gänzlich zu verwerfen sey. Sehen wir aber auf die Art, wie der Italiener die Oper geniesst, etwa wie man an einem schönen Maytag dem Gesang der Vögel zuhört, ohne besondere Gedanken und ohne fortgesetzte Aufmerksamkeit, so erklärt sich zugleich die Einrichtung der italienischen Opern-Compositionen. Oberflächliche Reize für die weibliche Sinnlichkeit des italienischen Ohr's müssen das grösste Bestreben des Tonsetzers werden; denn ein einziges lieblich schmeichelndes Gesangstück entscheidet meistens den Beyfall für eine ganze Oper, und das dolce far niente des Italieners wiederholt sich hier in seinem Kunstgenuss, folg-

*) Ueber Rossini und dergleichen Componisten ist schon vor einiger Zeit viel Treffendes und Gründliches, namentlich von Mailand aus in diesen Blättern geschrieben worden, worauf wir uns mit voller Einstimmung beziehen; wir könnten es aber mit denjenigen keineswegs halten, welche bey Kunsturtheilen den Spruch anpreisen „medium tenere beati" denn es ist nothwendig, sich gegen das Hafte wie gegen das Schlechte in der Kunst, entschieden und sogar mit Eifer zu erklären.

**) Wir dürfen hier nur auf das aufmerksam machen, was wir in der neuesten Zeit von Meyer-Beer's Bestreben in Italien erfahren haben; wir gestehen, dass wir auf sein ausgezeichnetes Talent keine geringen Hoffnungen für die deutsche Oper gegründet hatten, und er schien uns nicht bestimmt, ein Nachahmer oder auch nur ein Royal Rossini's zu werden.

lich auch in seinen Kunstwerken. Noch ein anderer Umstand, welcher nachtheilig auf die Ausbildung der italienischen Oper wirken muss, besteht darin, dass, eben weil das Höhere nicht in Betracht kommt, die Virtuosität des Sängers, deren Grade leicht von jedem beurtheilt werden können, bey den Italienern die grösste fast einzige Aufmerksamkeit erregt. Darum wird die Bühne so oft nur das Prachtgerüste für den Sieger im Gesange und die Ergiessungen einer schönen vollen Stimme gelten für eine Oper. So wird zum Zweck erhoben, was nur Mittel seyn kann, und die eigentliche Kunst muss der Geschicklichkeit dienen. — Nicht dass wir den Reiz verkleinern, das Wohlgefallen läugnen wollten, welches eine schöne wohlausgebildete Stimme empfinden lässt! Jeder schöne Klang, vollends aus einer Menschenbrust, spricht unwiderstehlich an das Herz, und die Seltenheit vorzüglicher Stimmen kann für die Kunst nicht genug bedauert werden; aber um in der Kunst zu gefallen, müssen sie der Kunst dienen.

Könnten wir nicht mit Lessing fragen: „wozu die saure Arbeit der dramatischen Form, wozu ein Theater erbaut, Männer und Weiber verkleidet, Gedächtnisse gemartert", Tausende für Decorationen und Kleidung ausgegeben — wenn man nichts weiter will, als den Reitz einer schönen Stimme empfinden, die Fertigkeit einer Kehle bewundern? Jeder Saal, jedes Zimmer reicht zu diesem Zweck ohne weitere Vorbereitung hin. Und doch, wer müsste nicht eingestehen, dass es bey allen italienischen Opern immer darauf hinaus kommt, einen Sänger, eine Sängerin mit all ihren bald bekannten Künstlichkeiten zu hören, ohne irgend etwas zu erfahren oder zu empfinden, wenn man das Haus verlässt, als dass dieser Sänger, jene Sängerin eine schöne Stimme haben, mit der sie viel machen können. Was bleibt auch dem abhängigen Compositeur übrig, als auf dramatische Wahrheit, auf strenge Behandlung seines Gegenstandes, auf eine wahrhaft schöpferische Darstellung in der Musik zu verzichten, und sich in einer für den Sänger bequemen Allgemeinheit gefälliger Empfindungen zu halten? Daher es denn kommt, dass die allgewaltigsten Gefühle, die grössten Stürme menschlicher Leidenschaften in leichten Cavatinen, oder in tanzartiger Musik travestirt erscheinen. In der That, in Beziehung auf die italienische Oper, aber auch nur in Beziehung auf sie, lässt sich die, von einem deutschen Kunstrichter mit nichtbarer Geringschätzung ausgesprochene Ansicht von der Oper im Allgemeinen erklären: „ihr Wesen bestehe in einer gewissen Anarchie der Künste, und die Opernsänger seyen nur als eine sonderbare Art singender Geschöpfe zu betrachten, von denen weiter kein Sinn zu fordern wäre." Diejenigen, welche sich der Vorstellung einer italienischen Oper in Mailand, Paris oder andern grossen Städten, nicht ohne Vergnügen erinnern, mögen dabey den gewaltigen Zauber wohl in Anschlag bringen, der in dem Wohlklang herrlicher Stimmen liegt, den Glanz der äussern Darstellung, der von dem wesentlichen ablenkt, indem er das Auge ergötzt, endlich das eigne Wohlgefallen, das man an dem Wetteifer vortrefflicher Sänger findet, an ihrem Siege über Schwierigkeiten, in welchen sie sich nicht blos mit Sicherheit, sondern selbst mit Grazie bewegen, so dass sie uns mit der vollendetsten Form bestechen. Auch kann natürlich nicht alles Einzelne in den Producten der italienischen Schule mit dem Tadel belegt werden, der die Gattung im allgemeinen trifft, und mancher verständige, talentvolle Sänger weiss noch dazu durch Spiel und Vortrag einen Schein des Dramatischen hervorzubringen, der in der Composition nimmer zu finden wäre. Dem unbestreitbaren Satze „dass die augenblickliche Wirkung des Gefälligen unfehlbar sey, weil es nichts voraussetzt, und sich völlig gedankenlos geniessen lässt" steht aber die Wahrheit eines andern zur Seite: „was aus dem Prunk entstanden ist, kann nicht zur Kunst zurückkehren, was sich vom Scheine hervorschreibt, kann keine höhere Forderungen befriedigen." Die Uebersättigung an solchem italienischen Ohrenschmaus kann niemals lange ausbleiben, und die Geschichte aller ähnlichen Opern lässt darüber keinen Zweifel.

Das Geistlose, das Abgeschmackte derselben zeigt sich aber erst in seiner ganzen Blösse bey der Verpflanzung auf deutsche Theater, wo in der Regel gar wenig von jenem Zauber übrig bleibt, wo, wenn auch die eine oder die andere Stimme sich vortheilhaft auszeichnet, doch im Ganzen der zusammenklingende Kehlenwohllaut fehlt, wo eine Sprache hinzukommt, in welcher man durchaus mehr Sinn zu fordern gewungen ist, oder, wenn gar die italienische bleibt, wie

es hie und da geschieht, der sonderbare Umstand eintritt, dass das ganze Haus, Sänger und Zuhörer im grossen Durchschnitt genommen, mit wahrer Resignation sich dem vollendeten Unsinn hingeben müssen, und fast einer Fastnachtsversammlung gleich sehen, die sich selbst zum Besten hat; wo endlich die Unbehülflichkeit und Kälte mittelmässiger Subjecte, statt im äussern noch ein gewisses Leben vorzuspiegeln, jeden geringsten Grad von Täuschung völlig vernichten, wo die italienischen Verzierungen, wie in schlechten Abgüssen, in einer verkrüppelten steifen Gestalt erscheinen und alles Maass überschreitend doppelt zum Ekel werden, kurz wo der sonst solide Deutsche sich in der geistlosesten ungeschicktesten Nachäffung der Lächerlichkeit Preis giebt.

Hierbey darf es uns aber zum wahren Troste gereichen, dass der Geschmack an diesem Unwesen uns mehr von aussen aufgedrungen, als von innen erzeugt worden, und dass er vielleicht noch keine tiefen Wurzeln geschlagen hat. Aufgedrungen ward er uns durch unsere Sänger und Sängerinnen, und wir müssen mit tiefem Bedauern die Behauptung aufstellen, dass diejenigen, welche am meisten Geschicklichkeit besitzen, der wahren Kunst zu dienen, fast immer als ihre gefährlichsten Feinde erscheinen.

Dem gebildeten Kunstliebhaber, welcher in einer Oper, wie bey jedem andern Kunstwerk, Geist und Herz angeregt und erhoben wünscht, muss jene italienische Weise durchaus unerträglich seyn; aber selbst die grosse Masse, die im ganzen mehr poetischen Sinn hat, als man ihr gewöhnlich zutraut, wird, wenn der erste Reiz des Schaugepränges und der leeren Schmeicheltöne vorüber ist, von einer unbezwinglichen Langenweile befallen; sie fordert eine ganz andere Unterhaltung, und in dieser Beziehung sind sogar die so verrufenen Zauber-Opern bey weitem vorzuziehen, welche der Einbildungskraft Nahrung geben, und, bey aller Gemeinheit im Einzelnen, immer noch Spuren ihres symbolischen Ursprungs verrathen.

Von jenen scheingebildeten glatten Seelen, die die Kunst nur stückweise und nach der Mode geniessen, die jede Anstrengung des Geistes und des Körpers scheuen, um zu dem Verständigen, Sinnvollen Wohlgefallen zu finden, werden wir nicht zu reden haben. Sie finden sich leicht in alles, und wenn das Gute einmal Mode geworden ist, haben sie sicher nichts mehr dagegen zu erinnern. Aber für die Sänger und Sängerinnen, wie sie gewöhnlich sind, kann es nichts erwünschteres geben, als eine recht italienische Musik, in der schlimmsten Bedeutung des Worts. Die Kunst nemlich setzt immer Zweyerley voraus: ein Geistiges und ein Körperliches: die seltene Vereinigung beyder in der Wirklichkeit macht das Erscheinen wahrer Kunst so selten. Da nun die Meisten, die sich dem Gesang auf dem Theater widmen, in dem blossen Besitz der körperlichen Bedingungen den Grund finden, warum sie sich zu der Kunst berufen glauben, so ist es kein Wunder, wenn sie sich so fest an eine Musik anklammern, bey der sie sich nach Herzenslust in dem Reich ihrer Virtuosität ergehen können, die ihnen alles erlässt, was sie nicht besitzen, und ihnen zu glänzen Gelegenheit giebt mit dem, was ihnen die Natur schon mehr oder weniger leicht gemacht hat; kein Wunder, dass sie die Carte blanche heben, die ihnen der italienische Componist zur beliebigen Ausfüllung überlässt! Nun kommt ihnen noch die gegenwärtige Seltenheit selbst solcher Individuen zu Hülfe, die mit jenen äussern Bedingungen des Gesanges ausgestattet sind, und giebt ihnen den entschiedensten, aber auch verderblichsten Einfluss auf die Besetzungen des Opernrepertoirs: denn die Theaterdirectionen können nicht anders als sich in beständiger Verlegenheit finden, besonders seitdem sich die stehenden Theater so sehr vermehrt, die Gesang-Künstler aber eher ab- als zugenommen haben. Am Ende bleibt das deutsche Publikum geduldig, und wie es sich leicht an das Gute gewöhnt und es schätzen lernt, wenn es ihm dargeboten wird, so lernt es auch glauben, dass das Wesen der Oper in jener Art des Gesanges bestehe, in welcher sich ihm die Künstler zeigen, deren Fertigkeit es am meisten anerkennen muss. Es lässt sich mit einem äussern Prachtaufwand, der um so höher steigen muss, je weniger innerer Grund der Unterhaltung in einer Oper zu finden ist, für eine zur Gewohnheit gewordene Langeweile entschädigen.

Die Klagen der Theater-Directionen über Seltenheit guter Sänger und Sängerinnen, und über steigende Anmassung und Prätension der Sprachbarn, werden aber fortdauern, und mis-

höchsten Spannung mildert und die Gefühle, ohne sie verklingen oder auch nur sinken zu lassen, doch gleichsam ebnet: ein Gesang, der eben dadurch das Gemüth auf den ruhigern Anfang des folgenden Akts (welcher sonst gemeiniglich wenig oder gar nicht genossen wird, wie die ersten Scenen im zweyten Akt der Opern, wenn der erste mit einem erschütternden Finale beschlossen hat) vorbereitet, es dafür empfänglich macht, es darauf hinleitet —! —

Ich glaube, der Grund der Vernachlässigung dieser dramatischen Verfahrungsweise der Griechen liegt darin, dafs in den Zeiten, wo die Künste wieder aus ihren Gräbern auferstanden — und vornehmlich später noch in Deutschland, das *Singspiel* von dem *Schauspiel* ganz getrennt war; folglich *Oper* und *nichtmusikalisches Schauspiel* — wenn ich mich so ausdrücken darf — zwey abgesonderte Gattungen ausmachten, und es daher an Sängern für das leztere fehlte *). — In unsern Zeiten hat man beyde glücklich vereinigt, und es wäre ein Leichtes, die Chöre der Alten im Trauerspiele wieder herzustellen, wenn Dichter und Komponisten einträchtig dabey zu Werke gehen wollten. Der gröfsere Theil des Publikums würde es ihnen danken, und diesem erneuerten Alterthume gewifs seinen Beyfall nicht versagen.

Italien ist das Vaterland der *Opera seria* sowohl, als der *Opera buffa*. Die Operette ist aus Frankreich zu den Deutschen übergegangen; denn die Italiener haben, meines Wissens, diese Gattung Singspiele nie nachgeahmt. Ich rede hier blos von der *Opera seria*, in so ferne das heroische Ballet als Zwischenspiel mit ihr verbunden ist; ob ich gleich in meinen jüngern Jahren auch *komisch-pantomimische* Ballette, mit der *Opera buffa* verbunden, gesehen habe, die gute Wirkung thaten.

Als die *Opera seria* zu ihrer dramatischen Vollkommenheit, besonders durch die Verdienste des unsterblichen Metastasio, gediehen war und man in diesem kraftvollen Schauspiele Dichtkunst und Tonkunst, Architektur und Mahlerey, Mechanik und Mimik vereint hatte; wies man auch der Tanzkunst ihren Platz an, um die Täuschung für Harz, Ohr und Auge vollkommen zu machen: man schob sie nämlich als Zwischenspiel ein und füllte damit die Lücken zwischen den Akten aus. Sollten die Chöre der *Griechen* nicht zuerst diese Idee hervorgebracht haben? — Man fühlte das Bedürfnifs, die Zwischenakte nicht leer zu lassen, theils um den Sängern Zeit zur Erholung zu verschaffen, und theils auch dem Zuschauer abwechselnde Unterhaltung zu gewähren, der, ohne diese Unterbrechung eines langen Stücks durch Akte, die Aufmerksamkeit verlieren, oder, wenn die Zwischenräume nicht ausgefüllt wären, wenigstens aus der beabsichtigten, und bis dahin erregten Rührung herausgekommen seyn würde. Zweckwidrig wäre es gewesen, diese Ausfüllung hier, bey der Oper, durch Chöre zu bewirken; denn das Ohr will vom Genusse des Gesanges ausruhen und zum fernern Genusse neue Kraft sammeln. Durch das eingeschobene Ballet gab man aber dem Auge Beschäftigung und liefs dem Ohr Zeit zur Erholung.

Man wird mir vielleicht den Einwurf machen: das Ballet sey doch wieder von Musik begleitet. — Allerdings; aber ich fordre den auf, der eine gute Oper gesehen und gehört hat, aufrichtig zu gestehen, ob er bey'm Ballet nicht immer mehr dem Sinne des Gesichtes, als dem Sinne des Gehors opferte? Die Tanzmusik, sie sey auch der sprechendsten Pantomime des Tänzers noch so angemessen, steht zuverlässig dem Gesange nach, und wird über dieses alles durch die nach Regeln bestimmten körperlichen Bewegungen des Tänzers in Schranken zurückgewiesen, über die sich die Stimme des Sängers bey weitem hinausschwingt und dadurch dem Komponisten ein gröfseres Feld überläfst, seine Gefühle mit seiner Phantasie zu verfolgen. Man überhört daher undankbar im Ballet die Arbeit des

*) Damals fehlte es auch noch an Komponisten, die, zu der Zeit, wie ein Luftzeichen angestaunt wurden. Jezt schreibt mancher Chorschuler seine melodischen Ideen nieder, und trift oft den Sinn besser, als mancher alte gelehrte Kontrapunktist. d. Verf.

sen noch zunehmen, wenn man nicht darauf bedacht ist, gründlich abzuhelfen, und dazu scheint uns kein anderes Mittel hinreichend, als welches aus der Natur der Sache hergenommen ist, und das Uebel an der Wurzel angreift, nemlich Schulen, Theatergesangschulen. Jede menschliche Geschicklichkeit muss erlernt werden, auch die gemeinste Fertigkeit eines gewöhnlichen Handwerkes wird nur nach einem Jahrelangen Unterricht erworben und anerkannt; nur für das Theater, für einen Inbegriff so vieler menschlichen Geschicklichkeiten, für eine Kunst, die die vielseitigste Ausbildung erfordert, weiss man von keinen Lehranstalten. Wird es nicht meistens ganz dem Zufall überlassen, wo ein guter Schauspieler,*) ein guter Sänger herkommen mögen, und ist es nicht das gewöhnliche Spiel dieses Zufalls, dass gerade Solche das Theater betreten, welche nichts gelernt haben? hört man von jungen Leuten, die sich diesem Fache widmen wollen, dass sie sich bestimmten Vorbereitungen unterwerfen? Wer nach mancherley misglückten Versuchen, wie man zu sagen pflegt, kein solides Brod finden kann, und er fühlt in sich ein wenig Stimme zum Gesang, oder er kann memoriren, und hat den Muth sich auf den Bretern zu gebehrden, der ist sicher, seine Unterkunft auf der Bühne zu finden. Wie kann eine sorgfältige Prüfung eines Künstlers, von dem so vieles zu fordern ist, Statt finden, wenn man froh seyn muss, nur etwas zu finden, um eine Lücke in der Besetzung auszufüllen? Sonst haben wenigstens Klöster für die Ausbildung der Stimmen, obwohl im Bezug auf eine ganz andere Art des Gesanges, gesorgt; aber diese Hülfe hat längst aufgehört, und wir haben leider Sänger und Sängerinnen genug, die nicht einmal eine musikalische Bildung erlangt haben, die nach dem Gehör einlernen, und bey denen das Einstudiren einer jeden neuen Musik mit den grössten Schwierigkeiten verknüpft ist. Und doch ist eine gründliche musikalische Bildung nur eines von den Erfordernissen für einen dramatischen Sänger. — Man sagt wohl zuweilen: „geniale Künstler werden geboren." Allerdings, und zum Glück für die Menschheit; allein ausserdem, dass auch das Genie lernen muss, und es gewöhnlich am wenigsten versäumt, wenn es auch in Ermangelung einer Schule bey sich selbst und bey dem Leben in die Lehre geht, so ist doch die Natur nicht so freygebig damit, dass wir unsere Theater mit lauter genialen Künstlern bevölkern könnten. Desto weniger ist sie aber mit einzelnen Talenten karg, und es braucht nur Anstalten, um sie aus der Dunkelheit hervorzurufen und zu entwickeln. Tausende von schönen Stimmen, welche Zierden der Oper werden könnten, gehen unbenützt verloren, und die wenigen, die an das Tageslicht kommen, ziehen den Vortheil davon.

Wollten unsere Theaterdirectionen sich von der Nothwendigkeit überzeugen, förmliche Unterrichts-Anstalten zu begründen, in welchen eine Auswahl lusttragender Knaben und Mädchen zur regelmässigen Erlernung alles dessen, was zur theatralischen Kunst gehört, unentgeldlich aufgenommen würde, und wollten sie sich vereinigen, jedem sogenannten angehenden Künstler, der gewöhnlich mit der Bühne seine Schule anfängt, und gleich in der ersten Zeit durch Nachsicht oder unzeitiges Anerkennen einiger natürlichen Anlagen von Seiten des Publikums verdorben wird, allen theatralischen Versuch, noch vielmehr ein förmliches Engagement zu verweigern, wenn er sich nicht über seine Ausbildung gehörig ausweisen könnte, wollten sie es nicht scheuen, eine mässige wenn auch nicht unbedeutende Summe jährlich auf eine solche Anstalt zu verwenden, um sich grosse Ausgaben und noch grössere Verlegenheiten zu ersparen; dann würde eine andere Zeit für unsere Bühnen kommen. Unberechenbar sind die Vortheile, welche daraus für das Ganze der Kunst nach und nach hervorgingen, aber die Theaterdirectionen selbst würden schon nach wenigen Jahren die grosse Wohlthat davon empfinden.

Nachfrage und Angebot könnten alsdann nicht lange mehr in dem gegenwärtigen Missverhältniss stehen; das Ausgezeichnete, das Vortreffliche würde zwar immer selten bleiben, aber das Gute würde sich vermehren, und mittelmässige Talente selbst, durch die sichere Richtung, die sie erhalten, und durch eine vielseitigere

*) Es bemerkt kaum erwähnt zu werden, dass das, was hier in Beziehung auf die Oper gesagt ist, eben so sehr seine Anwendung auf das Schauspiel finden kann.

Ausbildung brauchbarer werden. Die Concurrenz könnte es an einer Auswahl nicht fehlen lassen, und die Prätensionen zerfielen in sich selbst. Dann würde man nicht mehr nöthig haben, schwere Summen für einen Sänger oder eine Sängerin aufzuwenden, die von der Natur nichts haben, als eine Stimme und von der Kunst nichts, als mechanische Fertigkeit, die auf der Bühne nicht gehen, nicht stehen, nicht reden, sich nicht bewegen können, ohne die lächerlichste Ungeschicklichkeit und den grössten Unverstand zu zeigen, bey denen also von allem Höhern in der Kunst gar keine Rede sein kann; dann würde, dann müsste unsere Oper eine andere Gestalt bekommen. Lässt man aber die Sache gehen wie bisher, so wird von Jahr zu Jahr die wahre Kunst und mit ihr der Kunstsinn des Publikums in tiefern Verfall gerathen, während die Kosten der Unterhaltung immer höher steigen, und mancher Theateranstalt ihren Untergang drohen.

Man hat hier bey den Gastrollen des grossherzoglich hessischen Kammersängers Hrn. Wild, wovon wir unten ein paar Worte sagen werden, die besonders deutliche Aussprache bey seinem Gesang bemerkenswerth gefunden, und viele haben diesen Vorzug nicht genug rühmen können. Geht man auf den Grund dieses Wohlgefallens zurück, so wird man von selbst auf das Dramatische geführt. Man denke sich eine Oper, in welcher alle Sänger und Sängerinnen die Worte mit der Deutlichkeit aussprächen, wie es Hr. Wild wirklich thut, und dadurch die Möglichkeit einer solchen Verbindung mit einem vorzüglichen Gesang ausser Zweifel setzt; sobald das Publikum die Worte ohne Unterbrechung versteht, so wird es einen Sinn, einen innern Zusammenhang darin verlangen; es wird ihm klar werden, dass die Handlung und die mit derselben in Verbindung stehenden Gefühle das Wesen der Oper ausmachen; Ungereimtheiten wird es verwerfen, und die Lebendigkeit der ausgesprochenen Worte wird ihm selbst die an und für sich angenehmste Musik unerträglich machen, sobald sie nicht zu dem Ausdruck der Worte passt. Das Extrem des Mechanischen, in welchem jetzt alle Kunst untergeht, wird nicht weiter geschätzt werden, als insofern es dem Componisten die Mittel zur Ausführung seines Tonwerks sichert. Dann wird man es jedem Sänger verargen, der eine dramatische Musik mit seinen gehaltlosen Kunststücken verunstalten wollte, wie einem Schauspieler, der sich unterfinge, selbstgemachte Verse in seine Rolle einzuflicken, und von eingelegten Arien dürfte keine Rede mehr seyn, weil man nicht Arien, nicht einen Sänger mehr würde hören wollen, sondern eine Oper, ein Ganzes, eine Handlung mit charaktervoller Musik.

Wenden wir nun den Blick im Einzelnen auf unsere hiesige Bühne, so sehen wir, dass sie nichts weniger als von jenem schädlichen Einfluss italienischer Musik frey geblieben. Das Repertorium der letzten zwey Jahre bis in das Frühjahr 1820 enthält ungefähr folgende Opern: *Ferdinand Cortez* (achtmal) — *Die Vestalin* (viermal) — *Tancred* (italienisch, sechsmal) — *Elisabeth* (dreymal) — *Die Bacchanten* (fünfmal) — *Helene* (fünfmal) — *Adelina*, von Generali (fünfmal) — *Jacob und seine Söhne* (viermal) — *Berthold der Zähringer*, von H. Weixelbaum (dreymal) — *Das Rothkäppchen* (viermal) — *Aline, Königin von Golconda* (dreymal) — *Das Opferfest* (dreymal) — *Camilla* (zweymal) — *Sargines* (zweymal) — *Die Schweizerfamilie* (fünfmal) — *Achilles* — *Figaro* — *Armand* — *Die Danaiden* — *Das Schloss von Montenero* — *Die schlafenden Jungfrauen* — *Pumpernickel* — *Die Schwestern von Prag* — *Die Horatier und Curiatier* — *Soliman* — *Agnes Sorel* — *Oberon* — *Richard Löwenhers* — *Aschenbrödel* (zweymal) — *Die Sängerinnen auf dem Lande* — *Joconde* — *Johann von Paris* — *Das neue Sonntagskind* — *Petrarka* (von H. Kienlen, neu) — *Cantemire* (von Herrn Concertmeister Fesca, neu) — *Carlo Fioras* (von Fränzl). —

Schon nach so kurzer Zeit kann man übrigens deutlich wahrnehmen, dass bey dem Publikum gegen die italienischen Opern, welche anfänglich mit grossem Beyfall aufgenommen worden, eine bedeutende Kälte eingetreten ist, ohne dass die immer zweifelhaften Gemüther den Muth hätten, sich gegen das herkömmlich Gerühmte frey zu erklären. Auf eine bestimmte Weise konnte man diesen besseren Sinn des Publikums bey manchen gehaltvollen Opern, und namentlich an der Aufmerksamkeit und Theilnahme erkennen, welche es der nicht sehr glücklichen Aufführung des „*Grafen Armand*“ schenkte. Diese Oper erschien nach mehrern Jahren zum erstenmal wieder als Debüt-Oper für einen zwey-

ten Tenoristen, und sie dürfte wohl darauf Anspruch machen als eine Zierde jedes Opern-Repertoriums und als das Werk, welches den Scheitelpunkt Cherubinischer Kunst bezeichnet, mit aller Sorgfalt behandelt zu werden. Was die oben im Verzeichniss aufgeführte Oper „*Berthold der Zähringer*" von Hrn. Weixelbaum betrifft, so wurde sie für die besondere Gelegenheit einer fürstlichen Vermählung gedichtet und componirt, und die Musik ist nach italienischer Weise zusammengesetzt. Wir haben übrigens die Meinung, dass sich die Kritik mit Gelegenheitsproducten, welche keinen weitern Anspruch machen, und machen können, nicht zu beschäftigen habe. Genug, dass historische Bezüge des Gegenstandes auf unser hohes Regentenhaus den beyden kurz auf einander folgenden Darstellungen eine enthusiastische Aufnahme sicherten, und der brillante Gesang des Hrn. Weixelbaum vielen Beyfall erhielt.

Die Oper „*Petrarca und Laura*" des Hrn. Kienle zeugt von einem Componisten von Talent und Phantasie, dem es jedoch an geregeltem Wesen gebricht. Auch findet man darin den unglücklichen Versuch, den eiteln Glanz des italienischen Gesanges mit deutscher Musik zu verbinden, wodurch eine widerstrebende Zusammensetzung entsteht. Ein Hauptmangel, der dem Componisten die Arbeit selbst erschwert hat, liegt in der fehlerhaften Behandlung des an sich kein besonderes Interesse erregenden Gegenstandes. Ohne innern Zusammenhang und Grund schleppt sich die Handlung, die mit dem ersten Acte schon als geschlossen anzusehen ist, durch drey Aufzüge hindurch, und selbst eine äusserliche Verknüpfung ist bey der zur Abkürzung vorgenommenen Verstümmelung des Textes kaum mehr wahrzunehmen. Die Folge ist, dass es auch der Musik an allen vorbereitenden Motiven, an allen stetigen Uebergängen von einem Musikstück zum andern, an Haltung des Ganzen fehlen muss. Wir wünschen dem an Talent und Kenntnissen schätzenswerthen Künstler eine ruhige, freundliche Lage, um sich der Kunst mit dem Eifer, der ihn beseelt, auf eine freie Weise widmen zu können.

Was die Oper „*Cantemire*" des Hrn. Concertmeisters Fesca betrifft, so ist es uns sehr erfreulich, dass darüber schon früher in diesen Blättern eine so günstige Anzeige erschienen ist. Wir können nur bestätigen, was das Publikum laut und einstimmig ausgesprochen hat; wir rechnen diese Musik zu den schönsten Erscheinungen der Kunst in unsern Tagen; sie hat vor der Oper „*Fidelio*", der einzigen aus der neuern Zeit, mit der sie an Begeisterung und Tiefe verglichen werden kann, den Vorzug grösserer Mannigfaltigkeit der Empfindungen vom Ernsten und Schrecklichen bis zum Rührenden, Freundlichen und Liebevollen; da das Gemälde nicht, wie dort, so düster schwarz in Schwarz gezogen ist. Offenbar hat unser Componist, bey allem Gepräge der Originalität, Mozart's Geist nicht aus dem Auge verloren, und möge jeder neuere Opernsetzer, um von der wahren Bahn nicht abzuweichen, jenen Genius im Auge behalten! Mozart's Name wird wie Shakespeare's mit den Jahrhunderten höher steigen, während mancher Hochgefeierte schon bey seinen Lebzeiten den Glanz seines eiteln Ruhmes erlöschen sieht.

Ein schönes Ebenmass in dem Bau der einzelnen Musikstücke, ein richtiges Verhältniss unter einander als Theile eines Ganzen, bewirkten in der Fesca'schen Oper schon im allgemeinen jenen wohlthätigen Eindruck, den man sogleich bey dem ersten Anblick eines schönen Gebäudes empfindet, ohne dass man noch die innere Structur, den Geist des ganzen Baues erkennt. Dass die ganze Musik im ächten Sinne dramatisch ist, brauchen wir wohl nicht zu erwähnen, da wir dieses als die erste unerlässliche Bedingung einer Oper anerkannt haben. Nur selten werden diejenigen, welche so gern gerade den vorzüglichern Tonwerken den Vorwurf der Ueberfüllung, des zu grossen Reichthums gedrängter Ideen machen, dazu Gelegenheit finden, etwa an Stellen, wo der Componist die weitere fliessendere Entwickelung der Gedanken dem Vorzug dramatischer Kürze aufgeopfert hat.

Man hat von mehreren Seiten nach der Aufführung die Bemerkung gemacht, dass die Arie des hülfreichen Freundes Zamir, mit der das Finale des ersten Actes beginnt, das Interesse der Zuhörer nicht genug in Anspruch nehme, welches in diesem Augenblick zu sehr auf den Erfolg des Unternehmens der Cantemire gespannt sey. Wir theilen diese Ansicht vollkommen, und halten für besser, diese Arie, so schön sie auch ist, wegzulassen; denn wir hegen die Ueberzeugung, dass die Musik in einer Oper

nur in Beziehung auf ihre dramatische Wirkung zu beurtheilen sey. Die beyden Finale gehören unstreitig zu den reichhaltigsten ihrer Gattung, sowohl an abwechselnd auf einander folgenden, als an gleichzeitig ausgesprochenen Empfindungen, und der Componist hat seine grösste Höhe in der musikalischen Vereinigung so vieler widerstreitender Gefühle durch die Gewalt der Harmonie mit steter Festhaltung und Fortführung der Melodieen erreicht. Die durch das Ganze ziehenden Chöre sind in grossen einfachen Massen gehalten, sie bilden für die Execution den leichtesten Theil der Oper, und sind von der vortrefflichsten Wirkung. Stolze Grösse, orientalische Herrlichkeit, sind darin mit dem Spiel einer heitern Phantasie auf das glücklichste verbunden; alle Hörer werden davon unwiderstehlich eingenommen. Wir erfüllen ein früher gegebenes Wort, indem wir den bedeutendern Theil der zweyten Tenor-Arie des Prinzen Abav hier mittheilen. — Dieser hält seine Geliebte für todt, wünscht selbst den Tod, und sein Schmerz lässt sich in glückliche Fantasiebilder auf, die ihm seine Geliebte in den Wohnungen der Seligen seiner harrend zeigen. Diess ist der Gegenstand der Arie; die Melodieen derselben sind eines italienischen Himmels werth. Herr Wild, der die Tenorpartie als letzte Gastrolle gab (er hatte vorher als Johann von Paris, als Joseph und als Licinius grossen Beyfall geerndtet), zeigte darin die ganze Fülle und durchgängige Anmuth seiner, vorzüglich für den Ausdruck wehmüthiger, sehnsüchtiger Empfindung geeigneten Stimme. Die Brusttimme, wie er sie besitzt, die unmittelbar das Herz anregt, kann durch das glänzendste Falsett, dessen sich unsere Tenoristen meist bedienen und bedienen müssen, nicht ersetzt werden, und seine durchaus dramatische Gesangweise erhöht noch, bey der jetzigen Seltenheit, den Werth dieses ausgezeichneten Sängers. Möge er nie davon abweichen, und sich als deutsches Muster dem jetzigen verderbten Geschmack entgegenstellen.

Die Aufführung dieser Oper gelang durch den grossen Eifer aller Mitwirkenden vorzüglich. Besonders hat Mad. Gervais als Cantemire das Vorzüglichste geleistet, dessen wir uns von ihr erinnern; und mit wahrer Freude bemerken wir bey dieser Gelegenheit, dass diese reichgebildete Künstlerin immer mehr von den Irrwegen, auf welchen sie früher zu glänzen nicht verschmähte, zur reinen Kunst, wo sie ein schönerer Lohn beglückt, zurückkehrt. Zur Haltung des Ganzen trug aber noch vorzüglich Hr. Meyerhofer, als Kirvan, durch seine verständige Bestimmtheit in Spiel und Gesang bey.

Unter den Concerten, welche fremde Künstler unterdessen hier gegeben, und die wie gewöhnlich sehr dürftig besucht wurden, zog besonders Hr. Bärmann, Clarinettist von München, die Aufmerksamkeit wieder auf sich, als er, von seiner Reise nach Paris und London, zum zweytenmal durch unsere Stadt kam. Die vollkommene Herrschaft über sein Instrument reisst diesen Virtuosen leider oft dahin, durch Kunststücke zu blenden, deren er nicht bedürfte. In der neuesten Zeit hat Hr. Kapellmeister Bernhard Romberg, doch nur in einem Privatzirkel, alle Hörer mit seinem Violoncell-Spiel entzückt; kein Ruf kann begründeter seyn als der seinige. Ein gleiches können wir von seinem Verwandten Andreas Romberg nicht sagen, der früher ein Concert hier gegeben, und dessen mannigfache Verdienste übrigens hinlänglich anerkannt sind.

Was die einheimischen Winter-Concerte betrifft, so müssen wir mit Bedauern die Nachricht mittheilen, dass die in unserm Bericht vom Jahr 1817 mit Auszeichnung erwähnte Anstalt im Museum, die als eine musikalische Pflanzschule hätte betrachtet werden können, sich beynahe aufgelöst und ihre ursprüngliche Natur gänzlich verloren hat. Entweder war es noch zu früh und der Boden nicht genug bearbeitet, um ein so schönes Institut kräftig aufwachsen zu sehen, oder hindern überhaupt so manche gegen einander wirkende Umstände und Verhältnisse jede dauernde Vereinigung zu einem solchen Zweck. Da übrigens statutenmässig sechs Concerte zu den Winterbelustigungen des Museums gehören, so werden zwar Concerte, auf die gewöhnliche Art eingerichtet, fortdauern, aber natürlich für die Kunst unerspriesslich bleiben.

Die Leitung des hiesigen Theaterwesens ist seit 1819 dem Hrn. Hausmarschall Freyherrn von Gayling übertragen, welcher sich das Aufblühen desselben in mancherley Hinsicht eifrig angelegen seyn lässt. Wir haben in unserm Berichte vom Jahr 1817 bemerkt, wie er als damaliger Director des Museums durch sein vielvermögendes Einwirken der guten Sache hülfreich

war; aber erst jetzt, da sich ihm ein so grosser Wirkungskreis eröffnet hat, tritt ihm die schönste Gelegenheit entgegen, sich um die Kunst in unserem Lande hohes Verdienst zu erwerben, und wir geben uns gern der Hoffnung auf eine schöne Zeit für unsere Bühne hin. Nichts kann geeigneter seyn, als sein würdiges, immer gleichmässiges, ruhiges Benehmen bey einem verwickelten, oft verdrüsslichen, ja gehässigen Geschäft, so viele Kleinigkeiten, die oft der Kunst am meisten im Wege stehen, auf die schnellste und leichteste Art auszugleichen. Unser Opernpersonal ist zum Theil aus brauchbaren, zum Theil aus vorzüglichen Mitgliedern zusammengesetzt, und eine allmählige Ergänzung und Bereicherung desselben wird sich ohne grosse Schwierigkeit bewirken lassen. Es bedarf nur einer genauen Bezeichnung der Grenzen, innerhalb welcher jedes Mitglied als Theil des Ganzen mitzuwirken berufen ist, es ist nur nöthig, dass jede Anmassung, jedes Ueberschreiten jener Grenzen rücksichtlos zurückgewiesen, dass den persönlichen oft leidenschaftlichen Reibungen, wo sie das Ganze zu stören drohen, Strenge entgegengesetzt werde; so lässt sich manches Vortreffliche bey uns im Ganzen leisten. Manche Verbesserungen im Einzelnen, deren wir uns unter der jetzigen Hoftheater-Intendanz zu erfreuen hatten, verdienen den öffentlichen Dank. Hieher gehört ganz besonders die erste Errichtung eines Chor-Lehrinstituts, dem Hr. Berger mit Eifer vorsteht, und wovon man schon jetzt bey manchen Gelegenheiten erfreuliche Früchte bemerkt. Durch die Anstellung des ausgezeichneten Hornisten Herrn Schunke jun. der früher Mitglied einer Kapelle in Schweden gewesen, ist ein lauter und allgemeiner Wunsch des Publikums auf das Beste befriedigt.

Sollen wir noch einiges von den Bedürfnissen unserer Oper reden, so scheint uns die Anstellung eines soliden zweyten Tenoristen, der im Stande wäre, auch manche erste Partieen mit Glück zu übernehmen, unter die grössten zu gehören. Nach Abgang des Hrn. Müllers (siehe Bericht vom Jahr 1817) füllte diese Stelle Hr. Urban einige Zeit ohne Beyfall aus. Nach ihm versuchte sich Hr. Barack mit einer gefälligen Stimme in zweyten Tenor-Rollen, hat aber jetzt das Theater wieder gänzlich verlassen: gegenwärtig ist Hr. Ritter, Sohn des Kapellmeisters Ritter zu Manheim, als zweyter Tenorist engagirt. Seine über Tenor hohe aber dünne Stimme hat in den mittel- und tiefen Tönen gar keine Kraft, und kann in Ensemble-Stücken niemals genügen; auch hat er sich leider schon sehr dem manierirten Gesang ergeben. Er besitzt übrigens musikalische Kenntnisse, und scheint überhaupt nicht ohne Talent zu seyn.

Der Mangel eines basso buffo ist gleichfalls sehr oft fühlbar, und neben Hrn. Sehring, dessen schöne Stimme sich nicht zum eigentlichen tiefen Basse eignet, wäre noch ein weit besserer Bassist für manche Rollen erforderlich.

Amsterdam. (Beschluss aus No. 42.)

Herr Binger, von hier gebürtig, war früher einer unserer besten Violinisten: er verband viele Fertigkeit mit einem brillanten, jedoch noch nicht genug ausgebildeten Vortrage. Vor ohngefähr 16 Jahren ging er nach Hamburg und dann nach England. Im vergangenen Monat Juny besuchte er uns wieder und kündigte auf den 26sten ein Concert an im hiesigen deutschen Theater. Man war neugierig, einen Mann zu hören, der schon vor 16 Jahren zu grossen Erwartungen berechtigte, besonders da er sich jetzt selbst als den ersten Violinisten von London ankündigte. — Aber leider wurden wir getäuscht, er war statt vorwärts, rückwärts gegangen. Sein Vortrag eines Concerts von Viotti aus B dur, und eines Pot Pourri von A. Romberg über einige Themas aus *Don Juan*, war erbärmlich. Am Schluss des Concerts extemporirte er Variationen über ein paar abgedroschene Themen, aber eben so erbärmlich.

Hr. L. Drouet, erster Flautist des Königs von Frankreich, besuchte uns auch. Er ist bekanntlich hier geboren und ein würdiger Schüler eines würdigen Lehrers, des Hrn. Dahmen. Er gab zwey Concerte, das erste am 14ten August im deutschen Theater. Er blies darin ein von ihm selbst gesetztes Concert, welches er ausgezeichnet schön vortrug; und selbst gesetzte Variationen über eine Cavatine aus *Tancred* von Rossini. Alle mögliche Schwierigkeiten waren hier aufgehäuft und wurden mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit besiegt. Das Publikum war ganz in Enthusiasmus; zuletzt wurde er hervorgerufen. Am meisten gefiel die sehr

einfache Ausführung des Adagio im Concert. Von dem Gehalte seiner Compositionen schweigen wir lieber um seines vortrefflichen Vortrags willen. Im zweyten Concert am 28sten August spielte Hr. Drouet ein neues Concert, Variationen über: Sul margine d'un Rio von Portogallo, und die vom vorigen Concerte. Er wurde am Schlusse wieder hervorgerufen und war so gefällig, die nämlichen Variationen zu wiederholen.

Helmstädt. Hier ist, seitdem unsere Universität eingegangen ist, auch die Musik eingeschlafen. Sechs Concerte, welche im Winterhalbjahre hier gegeben und von einem Accise-Officianten, vormals Musiker in Braunschweig, dirigirt werden, sind so beschaffen, dass sie besser mit Stillschweigen übergangen werden.

Einen schönen Kunstgenuss verdankten wir indess Hrn. Bertram, einem hiesigen Töchterlehrer, von welchem, unter Mitwirkung des Hrn. Musikdirectors Bischoff aus Hildesheim, eine Aufführung von Haydn's *Schöpfung* veranstaltet wurde. Sie wurde am 6ten July in der hiesigen St. Stephanskirche von beynahe 200 hiesigen und auswärtigen Musikern ausgeführt. Ein sogenannter Tusch, mit welchem nach der schönen wirkungsvollen Stelle „Licht" So. Durchlaucht der Herzog August, auf Veranstaltung eines Polizeybeamten, empfangen werden mussten, war eine wohlgemeynte, doch freylich störende Unterbrechung. Am 7ten July folgte hierauf ein aus mehreren grossen Vocal- und Instrumentalstücken bestehendes Concert. Dankbar für diesen schönen Genuss, wünschen wir, dass sich die Hrn. Unternehmer ermuntert finden mögen, uns auch künftiges Jahr mit einem ähnlichen Kunstfeste zu erfreuen.

Venedig. Hr. S. Kandler, k. k. österreichischer Beamter in Venedig, ist von der philharmonischen Academie zu Bologna, nach vorgängiger contrapunktischen Prüfung, zum Ehrenmitgliede erwählt und ihm folgendes Diplom ausgefertigt worden:

PRINCEPS CARTERIQUE
ACADEMICI PHILHARMONICI.

Omnibus et singulis promovendi Literas lecturis, fallidicum, Quamvis ipsa Virtus sibi, eximiæ Sectatoribus gloriosum comparet Numen, attamen pro majori ejusdem majestate publicum in notitiam deceat propagari. Hinc est, quod hujusce nostræ PHILHARMONICÆ ACADEMIÆ existimationi, et incrementis consulere, elegibremque Academicorum Seriatum, et profectus patefacere intendentes, teorumur Dominum Franciscum Salesi Kandler Viennensem sub Die 22 Mensis Junii anni 1820 inter Academiæ nostræ Magistros Compositores Honorarios adscriptum fuisse. Tanti igitur Cœtus Academici virtutem, et meritis parem benevolentiæ monumento prosequentes, hasce Patentes Literas Scheriptas, nostrique Cœtus Sigillo impressu obsignatas dedimus.

Bononiæ ex nostra Residentia die 22 Mensis Junii Anni 1820.

Princeps Carolus Rinieri
D. Stanislaus Matthæi dissin. a Aug.
Aloysius Masini a Secretis.
Julius Monticelli Complementar.

Registr. in Libro Camplone G. pag. 546.
L. S.

Kurze Anzeige.

Pièces d'Harmonie pour Flûte, Oboe ou Clarionette, Cor de Bassette, Cor et Basson, composées par Wangemann. Op. 3. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Das erste dieser Harmonie-Stücke bietet, nach einer gut gestalten Einleitung, in welcher besonders die Partieen des Bassethorns und der Flöte mit Liebe behandelt sind, die bekannte Cavatine aus dem *Tancred*. Diese wird in dem Moderato und darauf folgenden Allegretto $\frac{6}{8}$ Takt auf eine angebundene Weise variirt und giebt in solchen Verzweigungen den fünf Instrumenten Gelegenheit zu glänzen. Nro. 2. ist eine Romanze und Nro. 3. eine Polacca. Beyde Nummern werden durch eine einsichtsvolle Zusammenstellung der Instrumente belebt, so wie überhaupt das ganze Werk den Stempel einer mit Sachkenntniss ausgestatteten Composition trägt. Die Stimme der Oboe oder Clarinette wünschten wir aber nur unbedingt von dem ersteren Instrumente executirt zu hören und es ist zu vermuthen, dass die mit bemerkte Clarinette allein der jetzigen Seltenheit guter Oboehälse zuzuschreiben ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten November. **Nº. 44.** 1820.

NACHRICHTEN.

Stuttgard. Seit meinem letzten Berichte erschienen auf unserer Bühne folgende neue Opern: *Nachtigall und Rabe*, mit Musik von Weigl, *die Brüder als Nebenbuhler*, von Winter, *die Sternkönigin*, Feenoper von Lindpaintner, *Catalani in Krähwinkel*, oder *die falsche prima donna*, von Marx, *Richard und Zoraide*, von Rossini, und *Herr Mark-Antonio*, von Pavesi. Die Musik zu *Nachtigall und Rabe* ist nicht arm an einzelnen Schönheiten; doch keine vorzügliche Arbeit des geachteten Meisters: sie erwärmt nicht recht, auch sind die Musikstücke grösstentheils etwas zu gedehnt. Die Nachahmung des Gesanges der Nachtigall durch eine Flöte, welche Malerei dem Componisten gleichsam aufgedrungen ward, ist zwar gelungen zu nennen, und das Mühsame einer solchen Aufgabe nicht zu verkennen; doch schwächen die zu oft wiederkehrenden Wiederholungen den anfangs guten Eindruck, und machen den Abstand der Töne einer Flöte zu den natürlichen Tönen einer Nachtigall nur fühlbarer. Die Ouverture hebt zart und gemüthlich an, befriedigt aber nicht, da der Hauptgedanke später durch abgebrochene, den Geist des Ganzen oft nicht auf das angenehmste störende Zwischensätze verdrängt und vervischt wird. Die Arie der Phillis und das darauf folgende Duett zwischen Phillis und Damon gefiel sehr. Die Romanze des Lukas (F dur) ist sehr launig, charakteristisch, und trefflich instrumentirt, so wie das Quartett vor dem Finale, die eigentliche Pointe des Stücks, nicht nur von vielem Theater-Effect ist, sondern auch als ein sehr gelungenes, kunstreiches Musikstück an sich, vor allen dieses Singspiels sich auszeichnet. Der Schluss, (Vaudeville) abwechselnd erst von einzelnen Stimmen vorgetragen, dann mehrstimmig als Refrain wiederholt, ist äusserst gefällig und anziehend. Das Sujet dieses Singspiels geht als Bagatelle durch; doch erregen die gereimten Verse im Dialog Langeweile, und sind mitunter lahm und holpricht.

Dass Hr. Lindpaintner sein Kunsttalent an einen so geistlosen Gegenstand als *die Sternkönigin* ist, verschwendet hat, ist zu bedauern, da überdies dieser Spuk seit Jahren auf den meisten Bühnen mit Musik von Kauer gegeben wird. Möchten wir von dem wackern Tonsetzer, der uns zu fernern schönen Erwartungen berechtigt, nicht so wohl Vieles, als vielmehr Viel zu hören bekommen. *Die falsche prima donna* ist eigentlich nur Posse mit Gesang. Die Mehrzahl der Musikstücke ist von Marx, ehemaligem Mitglied unserer Hofkapelle, einem braven Klavierspieler, Violoncellisten und gewandten Componisten, jetzt in Carlsruhe. Er hat absichtlich hin und wieder Gedanken aus bekannten komischen Gesängen am rechten Platze eingewebt. Das Chor, wo die Catalani empfangen wird, ist sehr drollig, und bezeichnet das Kleinstädtische völlig. Das Duett im zweyten Act (F dur) zwischen Marie und Henke ist gesangreich und anziehend, so wie Henke's Polonaise aus D dur mit obligatem Violoncell im dritten Act sehr freundlich ist und vorzugsweise gefiel. Ein Terzett und die Ouverture, welche in der Partitur fehlten, waren vom Kapellmeister Lindpaintner gesetzt. Beydes wurde mit Beyfall aufgenommen. Der Schluss der Ouverture, obgleich von vielem Effect, ist wohl für den Gegenstand einer Burleske zu chromatisch, gelehrt und pomphaft. Da unsere besten Schauspieler dabey beschäftigt waren, so war man im voraus einer guten Aufnahme gewiss; doch wird sich das Stück keiner öftern Wiederholung zu erfreuen haben, was die Bessern im

Publikum auch wünschen und hoffen. — *Richard und Zoraide* gehört wohl zu den besten und gelungensten Arbeiten Rossini's. Wahrhaft zu bedauern ist es, dass sein schönes Kunsttalent auf so manche Ab- und Irrwege gerieth. Liebliche, anziehende, oft überraschende Cantilenen giebts in dieser Oper so gut, als in seinen übrigen; doch werden diese oft durch flache Gemeinplätze verwischt. Triller, Läufe und Koloraturen jeglicher Art verfolgen und überbieten sich, und das zum Theil zwecklos überhäufte Gewirre und Gebrausse aller Instrumente, nicht selten in den sonderbarsten nicht leicht zu beziffernden Modulationen, überrascht zwar, lässt jedoch Herz und Gemüth leer. Besonders gefielen dem Refer. zwey Duette im zweyten Act zwischen Richard und Agorant, und Richard und Zoraide, die auch vom Publikum mit vieler Theilnahme aufgenommen wurden; ein Quartett in E dur mit Chor vor dem letzten Finale, das sehr gut gearbeitet ist, und worin unter andern ein dreystimmiger Gesang ohne Begleitung lieblich ist: und das Finale selbst, das, kleine Einzelnheiten abgerechnet, kräftig, feurig und wirklich charakteristisch ist; sonst nicht Rossini's grösster Verdienst. Auch verdient noch Auszeichnung ein dreystimmiger, canonisch behandelter Satz aus C dur, und ein sehr freundlicher, sechsstimmiger Gesang aus As dur, welcher zum Theil mit Instrumenten durchwebt ist, beyde im ersten Finale. Die Oper gefiel, wenn auch nicht allgemein, da die Erwartungen überspannt waren. Pavesi's Musik zu: *Mark-Antonio* ist fliessend, leicht und gefällig, zeichnet sich aber weder durch neue und originelle Gedanken aus, noch durch vorzügliche Instrumentirung; auch ist zu öfternmalen gegen den musikalischen Rhythmus verstossen. Der Verfasser scheint sich vorzugsweise nach Rossini gebildet zu haben; doch gereicht ihm dies zu keinem Nachtheil; ja, er zeichnet sich vor jenem dadurch aus, dass die handelnden Personen singen — so wie sie sprechen würden, natürlich, ohne Affectation und Uebertreibung, jede im vorgezeichneten Charakter des Dichters. Dem Sänger ist grössere Freyheit gegeben, und in seiner Partie nicht absichtlich, zur knechtischen Nachahmung, alle Manieren, Fermaten, Vorschläge und Auszierungen vorgezeichnet. Auch ist er in Benutzung der Blech-Blass-, und sonstiger Lärm erregender Instrumente mit lobenswerther Mässigung verfahren. Besondere Erwähnung verdienen folgende Stücke: im ersten Act das Quintett, welches in B dur beginnt, und mit einem sehr raschen Satz Es dur $\frac{4}{4}$ Takt schliesst; im zweyten Act ein Duett zwischen Bettina und Mark-Anton aus F dur, das von grossem scenischen Effect ist, und ein Quintett vor dem Schluss der Oper, welches in Es dur anfängt, und mit einem walzerartigen, geschwinden Tempo in D dur endet. Mit den Uebergängen und Modulationen von einer Tonart in die andere hat es der Compositeur nicht eben genau genommen; mit einem allgemeinen Unisono von einer Hand voll Noten ist die Sache leicht und bequem abgethan. Da in der hiesigen Partitur dieses Singspiels die Ouverture fehlte, so wurde an deren Stelle eine feurige, kraftvolle und brav gearbeitete Ouverture von Stuntz, königl. baierschem Kammermusiker, dessen Opern neuerlich in Italien mit Glück und Beyfall aufgenommen worden seyn sollen. Sie fand rauschenden Beyfall, und wurde trefflich ausgeführt. Zu einer ernsten, heroischen Oper würde sie weit eher am rechten Platze stehen. Den nicht geringen Beyfall, der dieser Oper zu Theil ward, verdankt sie hauptsächlich auch der guten Besetzung der Rollen und der raschen und lebhaften Darstellung. Eine eingelegte, vom Kapellmeister Lindpaintner für Dorina componirte Cavatine aus As dur mit untermischten Solostellen von Clarinett, Fagott und Horn (lieblich, einfach und kunstvoll,) erhielt ungetheilten Beyfall. — Wiederholt wurden folgende Opern: *Timantes*, *Don Juan*, *die neuen Arkadier*, *Rothkäppchen*, mit einem neuen Finale des zweyten Acts von Fränzl, nicht ohne Verdienst; *Ferdinand Cortez*, *die Vestalin*, *Figaro*, *Graf Armand*, und *die Zauberflöte*. Letztere wurde nach langer Pause wieder mit dem lebhaftesten Interesse aufgenommen. Möchten wir doch endlich *Cortez* in seiner eigenthümlichen Gestalt, und nicht so zerstückelt, verkürzt, beschnitten, und mit Musikstücken anderer, zum Theil obscurer Componisten ausstaffirt, hören. Es ist diess noch mit mehrern klassischen Werken der Fall. Unbegreiflich ist es, dass Direction und frühere Kapellmeister gestatteten, dass die Tonorpartieen, Bassarien, und so umgekehrt, eingelegt, ganze Ensembles, Duetten, Terzetten u. s. w. abgekürzt oder nach Belieben verändert wurden, welche Verunglimpfung sich sogar bis auf Mozart'sche Werke erstreckte! Hr. Hum-

mel war der Erste, der diesem geistlosen Unfug zu steuern suchte, und hoffentlich wird auch Hr. Lindpaintner ihm ein Ziel zu setzen suchen. Bey dieser Veranlassung kann Ref. den Wunsch nicht unterdrücken, dass dieser einen andern Missbrauch abzuschaffen bemüht seyn möchte; nämlich das allzulaute Einstimmen vor Anfang der Oper und der Concerte und während den Zwischenacten oder jedesmaligen Pausen. Nächstdem ist zu wünschen, dass er sich nicht möge von allzuraschem Jugendfeuer hinreissen lassen und oft die Tempi zu schnell nehmen, wie diess vor kurzem z. B. bey der Vorstellung des *Wasserträgers* und *Figaro's Hochzeit* der Fall war. Die Bestimmtheit, Deutlichkeit und Klarheit der Sache verliert offenbar; die Sänger, deren Verdienst im Durchschnitt ohnehin nicht Deutlichkeit der Aussprache ist, kommen mit den Worten ins Gedränge, und die Darstellung (wie im zweyten Finale von Figaro, wo alles Handlung ist,) leidet darunter. — Von kleinen Opern sahen wir *den neuen Gutsherrn* von Boieldieu, *die Teufelsmühle am Wienerberg*, *den Grenadier*, beyde von W. Müller; und die Burleske, *Ritter Tulipan* von Cimarosa, bey welcher Gelegenheit wir anstatt der Original-Ouverture eine von Mozart's frühern Jugendarbeiten hörten, die selbst in italienischen Partituren zu finden ist.

Die zweyte Hälfte der Winter-Abonnements-Concerte der K. Hofkapelle hatte sich eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen. Auch diessmal war die Auswahl der Musikstücke sehr zu loben. Von Oratorien gab man uns Graun's *Tod Jesu*, Haydn's *Schöpfung* und dessen *sieben Worte des Erlösers* zu allgemeiner Zufriedenheit; und endlich *Christus am Oelberge* von Beethoven, welches aber nach zu wenigen Proben nicht exact genug, und fehlerhaft executirt wurde. Besonders liessen die Chöre noch viel zu wünschen übrig. Hr. Kammermusikus Wiele spielte in einem dieser Concerte ein neues Violin-Concert von Baillot aus H moll mit der ihm eignen Kunstfertigkeit und Präcision. Das Adagio trug er besonders einfach, zart und mit Seele vor. Auch hörten wir von unserm Instrumentaldirector Hrn. von Hampeln (den wir schon Jahrelang nicht mehr öffentlich hörten,) ein recht brav gearbeitetes Violin-Concert seiner Composition. Der geehrte Künstler gehört der ehemaligen, hochgefeierten Mannheimer Schule an, welche jetzt keine Nachahmer mehr findet. Er ist bereits schon ein starker Funfziger, und dennoch war sein Spiel von einem Jugendfeuer beseelt, welches die Zuhörer zu lauten Beyfallsbezeigungen hinriss. Sein Ton ist nicht eben stark, aber doch kräftig, lieblich und angenehm dabey. In seinen Passagen entfaltete er eine Rundung, Nettigkeit, Reinheit und Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig liess. Besonders schön trägt Hr. von H. Mozart'sche und Haydn'sche Quartetten vor. —

Von fremden Virtuosen zeichnete sich der längst rühmlichst bekannte und in diesen Blättern oft günstig beurtheilte Violinist, Herr Lafont aus Paris, aus, welcher in einem grossen Concert bey Hofe, das bey Gelegenheit der Vermählungsfeyer unsers Königs veranstaltet wurde, und in welches einer grossen Anzahl von Personen aus der Stadt der Eingang gegönnt ward, seine Meisterschaft beurkundete. Daselbst liessen sich auch Mad. Bender, Sängerin, und die beyden kaiserlich-russischen Clarinettisten gleiches Namens hören, welche später auch in einem öffentlichen Concerte das Publikum durch ihre Kunsttalente sehr erfreueten. Die Harmonie-Unterhaltungen der Kapelle, so wie die des Kapellmeisters Richter hatten in diesem Sommer-Halbjahre ihren erwünschten Fortgang. Im Museum verdient unter den grössern daselbst aufgeführten Musikstücken A. Rombergs *Glocke* eine rühmliche Auszeichnung. Am grünen Donnerstage und am Pfingstsonntage wurden in der katholischen Kirche die beyden grossen Messen von J. Haydn D moll, und B dur, in welcher letztern sich das schöne Crucifixus für zwey Bässe befindet, sehr würdig executirt. Schade nur, dass das zu beschränkte Musikchor keine stärkere Besetzung zulä t. — Eine Gesellschaft von Künstlern unserer K pelle hat sich in neuerer Zeit abermals verbunden, gute Quartettmusik von auserwählten Meistern zu spielen; und, obwohl diese Herren gern und freundlich so manchem Kunstverehrer den Z tritt gestatten, so wäre doch zu wünschen, da sie veranstalten möchten, dergleichen Unterhaltungen einem grössern Publikum und in einem eignen dazu bestimmten Lokale zum Besten zu geben. Sie würden sich den herzlichsten Dank aller Freunde der Kunst verdienen.

London. Die acht Concerte der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurden diesen Frühling in dem an der Stelle des alten erbaueten neuen Saale gegeben, welcher ansehnlich und so eingerichtet ist, dass der Platz des Orchesters auch als Theater für das französische Schauspiel dienen kann. Es wird jedoch allgemein bemerkt, dass die Musik in diesem Saale nicht die Wirkung thut, welche sich von einem so zahlreichen und ausgewählten Orchester erwarten lässt. Viele glauben, der Saal sey zu hoch. Da er aber länglicht gewölbt, und ohne hervorragende Verzierungen ist, die den Schall unterbrechen können, so ist der Grund wohl in einem andern Umstande zu suchen: denn in den höchsten Kirchen, und auch in dem hiesigen grossen und hohen Opernhause wird ja schon eine mässig laute Rede überall gehöret. Auch ist das Orchester so angelegt, dass kein Balken oder Vorsprung über der Fronte desselben den Schall unterbrechen und zurückwerfen kann. Dagegen findet sich über der Fronte desselben eine Oeffnung, so lang als die Breite des Saals, durch welche bey Schauspielen der Vorhang herunter gelassen, und die bey Concerten nicht verschlossen wird; und diese ist es vielleicht, welche einen grossen Theil der Schallstralen, ehe sie sich über den Saal verbreiten können, verschlingt, und dadurch ihre Wirkung schwächt. Die Concerte selbst waren zwar auch dieses Jahr sehr gehaltvoll; doch traten dieses Jahr nicht so viele neue, vorzügliche Künstler darin auf, als in den meisten vorigen. Das Virtuosenpaar Herr und Mad. Spohr waren die einzigen dieser Art, welche den ihnen vorhergegangenen Ruhm vollkommen bewährten. Da die ersten Violinisten der Gesellschaft der Reihe nach dirigiren, so kam die Direction auch zweymal an Hrn. S., nemlich im dritten und achten Concerte. Im ersten, am 6sten März, spielte er sein Concert nello stilo drammatico, (Gesangscene,) in welchem sein ganz einziger, fester und gesangvoller Ton allgemeinen Eindruck machte, obgleich einige Hyperkritiker nicht genug halsbrechendes Passagenwerk darin gefunden hatten. Im zweyten Concerte, den 20sten März, spielte derselbe einen seiner Quartetten unter allgemeiner Bewunderung seines Spieles und der Composition. Im dritten Concerte gab er eine neue hier geschriebene Sinfonie, und dirigirte dabey. Diese Sinfonie zeigt den gründlichen Harmonisten, den erfindungsreichen Componisten, den erfahrnen und gewandten Benutzer der verschiedenen Instrumente zu mannigfaltigen Wirkungen, und machte Eindruck; die Menuett erhielt ein allgemeines ancora; dieses sehr originelle Stück muss jedoch mehrmals gehört werden, um den Genuss eines wohlverstandenen und innig gefühlten Tongedichts gewähren zu können. Im Dirigiren befolgte Hr. S. nicht die von Cramer, Salomon, Viotti, Weichsel, u. a. bisher beobachtete Methode, bloss das Tempo anzugeben, und darauf zu achten, dass es festgehalten werde, übrigens aber als Vorgeiger durchgängig mitzuspielen; sondern er spielte nur zuweilen mit, und bemerkte ausserdem, die Violine unter dem Arme, mit Bewegungen des Bogens den Takt, gab auch bey den verschiedenen Eintritten neuer Sätze dahin ein Zeichen, wo sie eintreten sollten; dieses letztere aber, nebst dem st... wenn ein Piano kam, war bey einem Orchester, wie das damalige, wo wenigstens der erste bey jedem Instrumente Concertspieler ist, wohl nicht nöthig, und wohl auch manchem nicht einmal willkommen. Doch sagt man, dass ihn eben hierin nun einige andere Vorgeiger, die ihm weder in Rücksicht des Spieles, noch in der Gewissheit, die Eintritte jedes Satzes nach dem rechten Instrumente zu, anzugeben, zu die Seite treten können, nachahmen, und wenigstens auch von Zeit zu Zeit die Geige unter den Arm nehmen, und den Bogen allein bewegen. Die hiesige Gewohnheit aber der Accompagnateurs am Pianoforte, (welche man, wie die Blitzableiter, Conductors nennt,) nemlich durch Klatschen mit den Händen, oder andere Geberden, den Takt zu bezeichnen, und also mitzudirigiren, verbat sich Hr. S., welches sehr wohlgethan war. Im vierten Concerte, den 24sten April, spielten Hr. und Mad. Spohr ein Duett des ersteren für Violin und Harfe, worin Mad. S., durch ihre ungemeine Sicherheit in schwierigen Modulationen, und durch grosse Präcision und Feinheit Bewunderung erregte. Da das Ganze aber nur aus einem langen Satze, mit Einflechtung einiger Nebensätze bestand, so gewährte es nicht den Vortheil, die Virtuosin unter den abwechselnden Schönheiten eines Tonstücks von verschiedenartigen Sätzen zu hören. Im fünften Concerte trat Hr. S. nicht auf; Hr. Spagnoletti spielte die Princi-

Tonsetzers und sättigt das Auge mit Wohlgefallen an den geschmeidigen Bewegungen des Tänzers.

Rasch treten jetzt die Sänger und Sängerinnen mit ihren Zauberkehlen wieder auf, und zernichten gleichsam den Reitz der Tänzermimik. Das Auge geht wieder zur zweyten Rolle über und das Ohr behauptet seine ersten — oder beyde geniessen wenigstens *gleicher* Rechte. Hierdurch glaube ich auch dem Einwurf zu begegnen, dafs etwan ein solches interessantes Zwischenspiel das Interesse für das Hauptstück schwächen möchte. Der Leser verzeihe mir, wenn ich hier wieder meine eigene Erfahrung als Zeugin auftreten lasse: meistens ist doch die Erfahrung, zumahl in Kunstsachen, von besserm innern Gehalt, als die hinter der Lampe ausgemunzte Hypothese. — Ich sahe nämlich in *Stuttgard*, zu der Zeit, als diese Fürstenstadt noch der Wohnsitz asiatischen Prunkes war, die Oper *Tetonte* und ward von dem göttlichen *jomellischen* Gesang, den ich zum erstenmale in ganzer Fülle hörte, zu himmlischem Entzücken hingerissen. Zwischen den Akten blitzten, wie ein paar Edelgesteine, zwey heroische Ballets von Noverres grofser Erfindung und Dellers meisterhafter Komposition hervor. Ich hatte Ballets in Manheim gesehen; aber was ich hier sahe, das sah ich noch nie, denn Vestris und Pitrot, zwey der grofsten Tänzer, die vielleicht je die Bühne betreten haben, entfalteten darin wetteifernd ihre Talente, und erschöpften alles, was die Kunst leisten kann. Meine, an Erstaunen grenzende Bewunderung dieses, für mich gewissermafsen ganz neuen Schauspiels, hinderte aber keineswegs das feurige Interesse, mit dem ich den Faden der Oper selbst wieder aufnahm, und bey der ersten Arie war die Erinnerung an das Ballet, wie aus meinem Gedächtnisse verwischt.

(Der Beschlufs folgt.)

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Franz Anton Hoffmeister. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Wenn ein beliebter und rühmlich bekannter Komponist, wie Hr. Hoffmeister, sich auf Singekompositionen einläfst, so darf man schon ein gutes Vorurtheil davor haben, ohnerachtet es nicht allemal folgt, dafs ein guter Instrumentalkomponist auch in dieser Gattung glücklich sey, wie sich aus vielen Gründen von selber begreifen läfst und mit vorhandenen Beyspielen sich belegen liefse. Angenommen, dafs es der jetzige Ton mit sich bringt so, wie hier, zu schreiben und die Fortepianobegleitung ein fallendes und mehr figurirtes Spiel neben der Gesangstimme zulafst, so ist es auch an sich nicht wohl möglich, dafs ein solcher, der freyern Gedankenausflüge und mannigfaltigern Figuren gewohnter Komponist sich selber so beschränken könne, um sich darin gänzlich zu verleugnen. Unterdefs, da dies nicht Lieder, sondern überhaupt Gesänge seyn sollen, so ist wirklich darin eine recht gute Oekonomie beobachtet, die den Effekt sehr vermehrt und, die Gesänge in aller Hinsicht gut vorgetragen, sehr angenehm macht, insonderheit das erste durchgeführte Stück, das der Hr. Verf. *Rondeau* benannt hat, und auch das letzte *). Etwas jedoch, um ganz unpartheiisch zu seyn, dürfte wohl gegen die manierirte Behandlung des Worts *erstreben* zu sagen seyn, worauf Passagen entweder Nichts oder etwas ganz Unrichtiges oder Spielendes aussagen, und wobey überdem auch das Wort erst einmal ausgenannt geworden seyn mufste, bevor es einer zierlichen Tonmalerey unterworfen würde. Unterdefs — sind leider der Autoritäten zu viele für dergleichen da.

Das *Familienlied* ist recht einfach; nur wäre zu wünschen, dafs nicht zweymal auf die schlechte letzte Sylbe von *Lieblingen* der Accent zu scharf fiele. — Die Sammlung verdient im Allgemeinen Lob und Empfehlung.

Erklärung,

veranlafst durch eine in dem 31 St., S. 504. Anmerk. der allg. mus. Zeitung enthaltenen Aufforderung.

Dringende Geschäfte haben mich gehindert, dafs ich die Erklärung, die der H. Hofrath Spazier

*) Das erste Stück ist Versuch der in diesen Blättern neulich gerügten Idee, einen Text nach und nach einer schon verfertigten Komposition zu erraten. Die Auflösung ist vom Hrn. D. Jäger. d. Red. d. Z.

psl-Violin in einem Quintett von A. Romberg; und Hr. Lindley das Principal-Violoncell in einem Trio für zwey Violoncells und Contrebasse, von Corelli. Im sechsten Concerte, den 22sten May, spielte Hr. S. in einem seiner Quartetts, worin die Violin als Principalstimme besonders obligat ist, und fand wegen der ungeheuren Fertigkeit in schweren Passagen, auch von dieser Seite, wie von andern schon erwähnten, allgemeinen Beyfall und Bewunderung. Im siebenten Concerte, den 5ten Juny, trat er ebenfalls nicht auf, wie es schien, um, zur Abwechselung, einem Quartette von Mozart, in welchem Hr. Loder die erste Geige spielte, Raum zu lassen. Aber im achten, als dem letzten Concerte, dirigirte er nochmals, gab eine zweyte von seinen Sinfonieen, eine seiner ältern, welche allgemein gefiel und spielte die Principalstimme in seinem Nonett für Bogen- und Windinstrumente.

Ausser diesen philharmonischen Concerten hat Hr. S. sich auch im grossen Concerte für den musikalischen Fond und in einigen andern Concerten hören lassen. Hr. und Mad. S. haben sich auch einen Abend, in einem Privatconcerte bey J. kön. Hoheiten dem Herzoge und der Herzogin von Clarence, vor den meisten Mitgliedern der königl. Familie, hören lassen, und allgemeine Bewunderung erregt. Zu bedauern war, dass S. M. der König, wegen noch zu tiefer Trauer für den Hochseligen König, überhaupt an keiner Musik Antheil nahm, und also dieses Künstlerpaar nicht hören konnte. Den Beschluss ihres hiesigen Aufenthaltes machten Hr. und Mad. S. mit ihrem eigenen Concerte, am 8ten Juny, im Saale der philharmonischen Concerte, wo nebst dem Herzog von Clarence und der Prinzessin Auguste, ein brillantes Auditorium versammelt war. In diesem gab Hr. S. seine neue Sinfonie zum zweytenmale, spielte das vorige Duett für Harfe und Violin mit Mad. S.; auch spielte er irländische Melodieen mit seinen neu gesetzten Variationen für die Violin, ferner die erste Violin in seinem vorerwähnten Nonett und beschloss mit einer seiner Ouverturen. Es ist wohl kaum nöthig zu sagen, dass Hrn. Spohrs grosse und seltene Talente, sein sicherer, voller, singender Ton, welcher als einzig in seiner Art erkannt wurde, und seine hohe Meisterschaft als Virtuos und Componist ihm auch hier eine ausgezeichnete und bleibende Achtung erworben haben. Auch Mad. Spohr wird hier noch lange in ehrenvollem Andenken bleiben.

St. Petersburg. Längst erwartet, kam Mad. Catalani im Monat May hier an, gab fünf Concerte zu ihrem Vortheil, und eins für die Armen; bey den drey ersten war der Eintritts-Preis 25 Rubel (etwas mehr als zwey Ducaten); dann gab es auch Plätze zu funfzehn, und bey dem Concerte für die Armen war der Preis 10 Rubel. Jedesmal war der Saal gefüllt, und der Beyfall ausserordentlich. Ein so glänzender Erfolg hat noch nie in St. Petersburg statt gefunden. Nicht eben grosse Musik-Liebe, sondern Neugierde, eine so berühmte Frau zu sehen, und die besondere Auszeichnung, mit der sie von dem ganzen Hofe behandelt wurde, waren hauptsächlich die Hebel, welche alles in Bewegung setzten. Zum erstenmal vertauschte so mancher bebänderte Herr seine Boston-Partie mit dem Concert-Saale; in den letzten Reihen sah man vornehme Damen, die sonst nie einen solchen Ort besuchten, wären sie auch ersucht worden, die ersten Plätze einzunehmen; sogar bärtige Russen bemerkte man. Durch die kaiserliche Gnade erhielt Mad. Catalani Vergünstigungen, deren sich bisher noch kein Künstler hatte rühmen können: so durfte sie ihre Concerte Abends geben, welches sonst, der Theater wegen, nur in den Fasten erlaubt ist; dann sang sie nicht zum Vortheil der kaiserlichen Direction, war auch nicht genöthigt, sich mit dieser zu vergleichen, so wie andre, die bald zwey Drittheile, bald die Hälfte ihrer Einnahme abgeben mussten; gab auch kein Concert für die Invaliden. Mad. Catalani schien über diese vortreffliche Aufnahme entzückt zu seyn, und sagte öffentlich: das hiesige Publikum wäre „le public le plus juste et le plus connoisseur". Demohngeachtet verliess sie Petersburg gleich nach ihrem letzten Concerte, und dieses kluge Benehmen machte ihren Triumph vollkommen, weil sie in der hiesigen Meinung nicht mehr steigen, wohl aber fallen konnte. Schon wurde von manchen laut behauptet: „Mad. Catalani wäre zwar ein vortreffliches, und in ihrer Art einziges Talent, sie würde jedoch in mancher Rücksicht von andern berühmten Virtuosen übertroffen; Variatio-

nen, wie die von Rode, oder wie jene über: *sul margine d'un rio*, gelängen ihr mehr, als ernsthafte Stücke. So hätte z. B. der berühmte Crescentini, beym Vortrag von *ombra adorata aspetta*, die Zuhörer bis zu Thränen gerührt; sie hingegen nur kalte Bewunderung erregt". *) Viele fanden den Umfang ihrer Stimme (jetzt eine decime) gar zu gering; bey sehr tiefer Stimmung der sie begleitenden Saiten-Instrumente (blasende duldete sie nicht) waren ihre Gesangs-Stücke noch um einen, ja zwey ganze Töne herabgesetzt, und ihr höchster Ton war . Manchem behagte auch ihr zuweilen grelles Forte nicht, das sie aus Paris mitgenommen haben soll; andere meinen: es beweisse merkliche Abnahme ihrer Stimme. Man tadelte die zu öftern Wiederholungen der nemlichen Gesänge: so gab sie uns die Rode'schen Variationen viermal, *la placida campagna* dreymal u. s. w. Sind wir nichts Bessres werth als Polonoise und Seiltänzereyen? riefen Mehrere im letzten Concert, als sie, anstatt der auf dem Concert-Zettel angekündigten neuen, wieder obige Stücke hören liess. Wäre Mad. Catalani länger hier geblieben, so konnten diese und andere Urtheile über sie wohl allgemeiner werden, aber durch ihre baldige Abreise ist nun ihr grosser Ruf ganz gesichert. Ausser dem Gewinn ihrer hier gegebenen Concerte, den besondern Geschenken der kaiserl. Familie und einiger hohen Herrschaften, hatte Mad. C. die Annehmlichkeit, während ihres Hierseyns ein am grossen Quai der Newa gelegenes, schön eingerichtetes Haus allein und umsonst zu bewohnen: ja dessen Eigenthümer, der Fürst Theodor Gallitzin, war so grossmüthig, ihr diesen Vortheil auch für die Zeit ihres Aufenthalts in Moskau, wo er einen Pallast besitzt, anzubieten. Sollte sie auch in Moskau weniger als sechs Concerte geben **), so wird sie doch gewiss allen denjenigen gefallen, die sich mit dem, was sie vor andern Sängerinnen auszeichnet, begnügen, und nicht (durch ihren zu grossen Ruf irre geleitet) von ihrem Talente etwas Ueberirrdisches, oder wenigstens eine Vereinigung alles dessen, was bisher grosse Künstler im Gesange leisteten, erwarten; welches nicht ist, und auch nicht statt finden kann. Indess möchte man die Frage aufwerfen: wodurch ist Mad. C. so ausserordentlich berühmt geworden?

Mad. Borgondio, die den Herbst und Winter hier zugebracht hatte, und mit ihrem hiesigen Aufenthalt zufrieden seyn konnte, da sie bey sehr mässigem Talent in der Rolle des *Tancred*, bey Hofe sowohl als in der Stadt gefallen hatte, und da die weit geschicktere Sängerin Marianna Sessi ihr gewichen war, verliess uns nach der Ankunft jener so überlegenen Nebenbuhlerin eiligst. Mit einigen guten, von Warschau mitgebrachten Empfehlungen kam sie im September des vorigen Jahres hier an. In ihrem am 20sten Sept. er gegebenen Concert hatte sie wenig Beyfall, und noch weniger am 27sten Septbr. als sie bey leerem Hause im kaiserl. Directions-Concert sang; sie gefiel aber in Privat-Gesellschaften durch den Vortrag der Cavatine: *di tanti palpiti*, und noch einiger ähnlichen Rossini'schen Lieder, wurde daher vom Adel zu kleinen Concerten eingeladen, und der Marianna Sessi vorgezogen. An dieser tadelte man, dass sie blos grosse Bravour-Arien sänge, und im Zimmer sich eben so sehr anstrenge, als im grossen Theater. Nun gelang es auch der Mad. Borgondio, die Oper *Tancred* in italienischer Sprache mit Hülfe der deutschen Sänger und Sängerinnen auf die Bühne zu bringen, und hierin hatte sie viel Beyfall; doch ausser dieser Musik möchten sich wohl wenig Opern finden, in welchen sie glänzen könnte. Ihre Stimme ist innerhalb der Octave vom b bis zum eingestrichnen b, sehr angenehm, höher wird sie aber widrig und versagt auch oft. Ausser ihrer einnehmenden Stimme sind ihre Vorzüge: deutliche Aussprache, natürliches Gefühl und ein gebildeter Vortrag in leichten Sachen; Geläufigkeit aber fehlt ihr gänzlich: sie kann keinen Mordent, und noch weniger einen Triller machen. Ueberhaupt erstreckt sich ihr

*) Man muss gestehen, dass beyder Künstler Ansichten hierin sehr von einander abweichen. Er, der Verfasser dieser Acte, (nicht Zingarelli, wie viele glauben) nahm die Bewegung etwas langsam, und wirkte mehr durch lang ausgehaltene, mannichfaltig schattirte Töne, und wenige, aber in der höchsten Vollkommenheit ausgeführte Passagen. Letztere behandelte dieses Stück, das sie ziemlich geschwind vortrug, und mit vielen Noten und Coloraturen verzierte, als schwirrende Rondo.

**) Einer andern Nachricht zu folge, gab Mad. Catalani in Moskau den 18ten July ein Concert im Saale der adelichen Versammlung, wobey an 1500 Billette ausgegeben wurden.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05389/050

musikalisches Wissen bloss auf den Vortrag einiger leichtern Rossini'schen oder diesen ganz ähnlichen Arien. Unter zwey Concerten, welche sie während der letzten Fasten in Moskau gab, war das erste voll, das zweyte aber leer. Vor einiger Zeit erhob ein Wiener Correspondent Mad. Borgondio so sehr, dass er sie dem Crescentini in seiner blühendsten Epoche an die Seite setzte; zu diesem Vergleich würde folgender passen: dass man Rossini dem Seb. Bach in der Kunst der Fuge und des doppelten Contrapunkts an die Seite stellte.

Die bekannte, ausgezeichnete Sängerin Marianna Sessi kam vor zwey Jahren in einer für sie vortheilhaften Zeit hieher, denn wir hatten seit vielen Jahren keine gute italienische Sängerin gehört. Im Anfange fand sie viel Beyfall, besonders im *Pygmalion*, und als Curiazio in den *Horaziern*; nach und nach aber, da sie immer nur diese Stücke gab und ihre Arien, einmal so wie das andre, mit, theils guten und passenden, theils geschmacklosen und veralteten Verzierungen vortrug, so wurde das Publikum immer lauer gegen sie und späterhin, als ihr bey Hofe die *Horazier* missglückten, und Mad. Borgondio im *Tancred* grossen Beyfall fand, fiel sie in der Meinung so sehr, dass sie für gut fand, von hier abzureisen. Man kann aber nicht läugnen, dass sie mehr Schule, und eine weit ausgebildetere Stimme, als Mad. Borgondio, besitzt; ihr Triller ist vortrefflich und besonders schön singt sie Mozart's Arien, z. B. *Dove son*, aus *Figaro*, *Parto*, aus *Clemenza di Tito*, auch *Sento mancarmi*, von Mayer und einige andere. Ihre Stimme hat aber sehr abgenommen, der leichte Ansatz fehlt ihr, und durch grosse Anstrengung und Schreyen will sie das Fehlende ersetzen. Jetzt, nachdem man Mad. Catalani gehört hat, ist sie wieder etwas in der Meinung gestiegen, denn Mehrere ziehen ihren Vortrag in langsamen Sätzen dem jener Sängerin vor.

Von fremden Instrumentalisten hörten wir in den letzten Fasten: die Hrn. Kohaut, Arnold und Bärmann. Ersterer, Virtuos auf dem Waldhorn und dem Trombino, besitzt Talent, hatte aber in seinem Concert sehr wenig Zuhörer. Glücklicher war der, von mehreren Orten her rühmlichst bekannte Klavierspieler und Componist aus Frankfurt am Mayn, Hr. Arnold, dessen sicheres, deutliches Spiel, und grosse Fertigkeit in Ueberwindung schwerer Passagen ganz besonders gelobt wurde. Hr. Bärmann, erster Fagottist aus der königl. preuss. Kapelle, brachte Empfehlungen an höchste, hohe und andere Personen mit und spielte vor Ihro kaiserl. Hoheit der Grossfürstin. Es gelang ihm auch wohl, Billets für sein Concert unterzubringen; öfter aber möchte er seinen Zwek hier schwerlich erreichen. Kenner, die ihn in Privatgesellschaften und öffentlich gehört hatten, urtheilten: „Herr Bärmann spiele fertig, aber in einer Art, die man ohne Langeweile nur einmal hören kann; Takt und richtiger Vortrag seyen an ihm so wenig zu rühmen, als seine Compositionen. Sein Ausdruck sey weniger überdacht, und von wirklichem Gefühl belebt, als eine abgemessene, einförmige Abwechselung von fortissimo und piano; wer ihn einmal gehört habe, könne meist voraus errathen, wo er sein *p* und sein *ff* anbringen werde. Sein *piano* sey schön; sein forte aber raub, auch sey sein Instrument nicht ganz rein."

Von hiesigen Künstlern gaben Concerte: Herr Böhm (Solo-Spieler auf der Violine bey dem kaiserl. Theater): er ist vom Publikum sehr geliebt, und hatte, so wie sonst, auch diessmal eine vortreffliche Einnahme er spielte ein neues, schweres Concert sicher und leicht, hat überhaupt seit einigen Jahren durch fortgesetztes, unermüdetes Studium an Vorzügen mancherley Art auf seinem Instrumente gewonnen und wird daher überall für einen ausgezeichneten Violinisten gelten können. Herr Field trug sein, schon im vorigen Jahr gespieltes, aber jetzt durchaus umgeändertes, sechstes Klavier-Concert sehr vollendet vor und zeigte sich als Meister in seiner sehr eleganten Manier. Sein Vortrag scheint mir mit dem der Mad. Catalani verglichen werden zu können, indem beyde auf ähnliche Art wirken; nur sind Hrn. Fields Verzierungen bey singenden Stellen neuer und geschmackvoller. Hr. Karl Mayer spielte in seinem nicht zahlreich besuchten Concerte mehrere Stücke mit der ihm eigenen Leichtigkeit und überhaupt meisterhaft; auch muss man ihm das Verdienst lassen, das hiesige Publikum mit Klavier-Compositionen von Hummel, Moscheles, Ries u. s. bekannt gemacht zu haben, da man seit vielen Jahren, ausser den Werken hier lebender Componisten, nur Dusseks, und bisweilen Cramers Concerte öffentlich hörte. Unser

erster Violoncellist, Hr. Meinhard, gab ein neues, von ihm für sein Instrument gut geschriebenes Concert, und variirte russische Lieder von B. Romberg; Reinheit, schöner Ton, edler Vortrag und Deutlichkeit in schweren Passagen sind seine wesentlichen Vorzüge, welche ihm gewiss einen ausgebreiteten Ruf erwerben würden, wenn er andere Länder besuchte. Hr. Schultz, Harfenspieler aus London, der sich seit zwey Jahren hier aufhält, zeigte am 27sten Februar in dem für die Harfe arrangirten Militair-Concerte von Dussek, viel Fertigkeit, Präcision und Feuer, musste aber, ob er gleich hier beliebt ist, einen Theil der Concert-Kosten aus seiner Tasche bezahlen, weil sich zu wenig Zuhörer einfanden. — Der kaiserl. Kapellmeister Hr. Steibelt trat nach sechs Jahren zum erstenmal am 16ten März wieder auf, und trug ein neues Concert aus Es dur von seiner Composition, mit einem Bachanalischen Rondo von Chören begleitet, vor. Der erste Satz hob mit einem sangbaren Thema an, und war in der Einrichtung, Ausführung und Erfindung der Passagen seinen übrigen Concerten ähnlich, aber — noch länger. Der letzte lärmende Satz: nemlich das sogenannte Bachanalische Rondo mit Gesang, machte sehr grossen Eindruck auf das zahlreich versammelte Publikum, und konnte zu diesem Endzweck gar nicht besser berechnet seyn; auch wird hier Hr. Steibelt als einer der ersten lebenden Componisten, und von manchen Liebhabern als der grösste unserer Zeit anerkannt. Er trug diese Composition sehr lebhaft, deutlich und in einer guten Manier vor, doch vermissten wir gefühlvollen Ausdruck, jene grosse, so wohlthuende Nettigkeit, Mässigkeit im Gebrauch der Pedale, und so manche Feinheiten im Spiel, die wir an andern hiesigen Virtuosen gewohnt sind. Hr. St. erhält als kaiserl. Kapellmeiser keinen Gehalt, und lebt bloss vom Unterricht im Klavierspiel. — Die Concerte zum Besten der Musiker-Wittwen-Gesellschaft, deren man jährlich drey, bisweilen nur zwey giebt und welche sich durch möglichst gute Aufführung grosser, vortrefflicher Werke auszeichnen, werden vom Publikum jetzt so wenig besucht, dass man sogar für das fernere Bestehen dieser Gesellschaft besorgt ist; so war es auch am 19ten Februar, wo man *Davide penitente* von Mozart, und zum Erstenmale Cherubini's *Requiem* hören liess. Ein, vor drey Jahren hier errichtetes, adeliches Liebhaber-Concert hat gleich nach seiner Entstehung, nemlich mit dem zweyten Concerte, wieder aufgehört.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte von August Meyer. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der Verf. versteht wirklich für den Bass zu schreiben, und giebt nicht, wie jetzt nicht Wenige, tenorisirende, nur in etwas tiefern Tönen gehaltene Melodieen. Er schreibt auch überhaupt gut: wenn nicht mit viel, doch auch nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung und Behandlung, rein im Satze, und den Texten angemessen im Ausdruck, obgleich seine Declamation im Einzelnen selten bezeichnend genug oder sonst ausgezeichnet ist. Liebhaber werden keines von allen sechs Stücken ganz ohne Interesse finden. In einigen kann sich auch ein kräftiger Basssänger recht kräftig auslassen und seine Geschicklichkeit zeigen. Die Begleitung, bald mehr, bald weniger obligat, bleibt immer in gutem Verhältnis zur Singstimme; ausgenommen in No. 6., wo überhaupt über die Schnur gehauen ist. Am besten gefallen dem Ref., No. 5, ein Gesellschaftslied, mit Refrain des Chors; No. 4, wenn sie auch der bekannten Musik von Zelter nicht gleichkömmt; und No. 5.

Berichtigung.

In No. 36 dieser Zeitung, Seite 611: Zeile 3 lese man bey J. A. Böhme, statt: bey Crans.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № VII. 1820.

Anzeige

für Freunde und Beförderer religiöser Kirchenmusik.

Die heilige Cäcilia.

Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Psalme, Chöre und andere Gesänge.

Mit Berathung mehrerer Tonkünstler und Freunde herausgegeben von

I. D. Sander.

Drei Abtheilungen, wovon die 1ste Geistliche Lieder, die 2te Motetten und die 3te Chöre enthält.

Der Beifall, mit welchem die vorstehende Sammlung aufgenommen worden ist, bürgt für die Vorzüglichkeit derselben, und beweist, dass durch sie einem allgemein und lebhaft gefühlten Bedürfnisse abgeholfen wird. In der gegenwärtigen Zeit, in welcher die Ueberzeugung immer lebhafter wird, dass die Musik es hauptsächlich ist, welche den Gottesdienst belebt und freundlich macht — muss es jedem, welchem dieser grosse Gegenstand am Herzen liegt, doppelt erfreulich seyn, in der heiligen Cäcilia einen reichen Schatz der Vorzüglichsten und Besten gesammelt zu finden. Der Herausgeber hat, wie jedem Kenner einleuchtet, weder Mühe noch Kosten gescheut, um die unsterblichen, grössten Theils wenig oder gar nicht bekannten geistlichen Compositionen der berühmtesten Meister zu sammeln. Ueberall hat er passende, der Würde des Gegenstandes angemessene deutsche Texte untergelegt, oder die schlechten verbessert. Bei der grossen Mannichfaltigkeit von Stücken kann sich ein jeder das für ihn Brauchbare auswählen, da auch für leichte Musik, namentlich unter den Liedern — gesorgt ist, welche auch an Orten aufgeführt werden können, wo es an Mitteln oder an Kunstfertigkeit fehlt, um die schwereren aufführen zu können. —

Nach dem beim Beginnen des Werkes entworfenen Plane, sollte dasselbe in mehreren Jahrgängen fortlaufen, wenn es an Materialien nicht fehlte. Die Urtheile sachverständiger Freunde und Beförderer haben jedoch den Herausgeber bestimmt, von dem ersten Plane abzugehen und das Ganze mit der oben erschienenen 3ten Lieferung von der Hand zu schliessen.

Diese Lieferung enthält nur

1sten Abtheilung: geistliche Lieder etc., die Bogen 13 bis 24, Titel, Vorrede und Inhalt; 2ten Abtheilung: Motetten etc., die Bogen 17 — 26, Titel und Inhalt; 3ten Abtheilung: Chöre etc., die Bogen 44 — 47, Titel und Inhalt; und macht daher mit dem schon erschienenen nun ein, vollständiges, aus 3 Abtheilungen bestehendes Ganzes aus.

Um die Reichhaltigkeit desselben beurtheilen zu können, setzen wir den Inhalt der 3 Abtheilungen vollständig hierher, und sind überzeugt dass jeder daraus ersehen wird, wie sehr sich der Herausgeber bemühet hat, das vorgesteckte Ziel zu erreichen.

Erste Abtheilung: Geistliche Lieder etc. 91 Melodieen, sämmtlich mit Texten von guten Dichtern geistlicher Lieder, und diese, wo es nöthig war, verbessert. Die Melodieen, grösten Theils von C. Ph. E. Bach, Reichardt, und J. P. Schulz, diesen unübertrefflichen Meistern in der Composition geistlicher Lieder.

Zweite Abtheilung: Motetten, gleichfalls von anerkannten Meistern, als: Homilius, Gatermann, Kleinberger, Rolle, Rangenhagen, J. P. Schmidt, Seidel und B. A. Weber. Alles, was die beiden ersten Abtheilungen enthalten, bedarf gar keiner Begleitung, sondern kann von Singestimmen allein vorgetragen werden.

Dritte Abtheilung enthält 1) eine aus 9 Nummern bestehende, bisher in Deutschland ganz unbekannte Hymne von Händel: 2) und 3) Zwei Cantaten von J. H. Rolle, diesem gemüthlichsten und reflexionsten unter allen Kirchen-Componisten neuer Zeit. 4) Neun Chöre zum gottesdienstlichen Gebrauch zu beiden Festen, 1 erster 2 von Händel, 4 von Rolle, 1 von Reichardt, und 1 von dem gefühlvollen J. P. Schmidt. 5) Drei Unendlichen, Ode von Klopstock, von Reichardt meisterhaft in Musik gesetzt, und aus 5 Nummern bestehend. 6) Ein Chor von Händel, welches bei jedem christlichen Gottesdienste gebraucht werden kann. 7) Drei Choralmelodieen mit figurirter Begleitung.

Der Preis des Ganzen würde jetzt eigentlich 12 Thaler betragen. Um aber die Anschaffung für Kirchen und Schulen so wie für Unbemittelte unsere Seits nicht zu erschweren, wollen wir den Preis bis zu Ostern k. J. auf 8 Thlr. 12 Gr. setzen, wofür es in jeder Buchhandlung zu haben ist. Bei baarer Einsendung des Betrags an uns selbst, senden wir dasselbe, wohin es auch sey, franco, und bewilligen auch wie vor Freunden und Beförderern des Werkes bei 6 Exemplaren ein 7tes frei.

Auch wollen wir von jetzt an die einzelnen Abtheilungen der Sammlung besonders verkaufen und setzen dafür nachfolgende Preise fest:

Erste Abtheilung: Geistliche Lieder 3 Thlr. 12 Gr.
Zweite Abtheilung: Motetten etc. 3 Thlr.
Dritte Abtheilung: Chöre etc. 6 Thlr.

Die Fortsetzung wird, wenn der Herausgeber Gesundheit behält, nach einem neuen und veränderten Plane erscheinen. Zu seiner Zeit werden wir das Nöthige darüber bekannt machen.

Berlin, den 10 September 1820.

Sandersche Buchhandlung.
Kurstrasse No. 51.

Elementarbuch
der
Harmonie und Tonsetzkunst.

Ein Leitfaden beim Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der musikalischen Composition.

Von

Friedrich Schneider,
Musikdirector und Organist in Leipzig.

(Preis 2 Rthlr. 12 Gr. Conv. Geld oder 4 fl. 30 kr. Rheinisch.)

Dieses sehr empfehlungswerthe Werk ist nun in *Bureau de Musique* von *C. F. Peters* in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben.

So viele Generalbass-Schulen auch bis jetzt herausgekommen sind, so fehlt es doch noch gänzlich an einem Werke wie dieses; dasselbe enthält in einer möglichst fasslichen Darstellung und systematischen Zusammenfassung das wissenswertheste der ersten Elemente der Harmonie, als auch der musikalischen Composition überhaupt, hinsichtlich des Standpunktes unserer jetzigen Musik. Es gewährt zur Selbstbelehrung eine leichte deutliche Uebersicht des ganzen Systems der Harmonie und dient als Vorschule der Compositian, so wie es auch als Leitfaden bei dem Unterricht dem Lehrer willkommene Dienste leisten wird. So wird sich dieses Elementarbuch von den meisten sogenannten Generalbass-Schulen vortheilhaft unterscheiden, und als ein bisher noch entbehrtes Hülfsmittel zum Studium der Tonkunst sich eine günstige Aufnahme versprechen dürfen; übrigens kann man von dem erfahrnen Autor die gelungenste Ausführung mit Recht erwarten.

Bei *Gädicke* in Mainz ist erschienen und in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Der lustige Clavierspieler, oder 15 Walzer, 28 Ecoss., 2 Angl. 6 Quadr. 5 Polon. und 3 Märsche, worunter mehrere vierhändig sind. Zum Gebrauche beym Unterrichte im Klavierspielen, herausgeg. von *J. G. Adam.* 1ster Theil. geheft. 1 Thlr.

Es ist für angehende Klavierspieler nicht nur angenehm, sondern auch nützlich, ihnen neben dem Ernsthaften auch Etwas vorzulegen, welches ihr noch wenig gebildetes musicalisches Gefühl mehr anspricht, und was sie daher mit mehr Lust ergreifen, leichter behalten und besser vortragen, als das ihm fremdartigere.

Dieses reichhaltige Musikwerkchen entspricht ganz diesem Zwecke, und darf um so mehr auf allgemein willkommene Aufnahme rechnen, da auch der Preis für 89 Tänze höchst billig ist.

Die Sechsenfarben, Gedicht von *Ewald Dietrich*. Für das Pianofort gesetzt von *Krause*. 3 Gr.

Conrad, J. G. Beyträge zum Gesangunterrichte nach Ziffern, oder Probe einer leichten Bezifferung. 6 Gr.

Adam, J. G. kurze und leichte Gesänge zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste und bey Singumgängen, für grosse und kleine Chöre 4 u. 5stimmig gesetzt. 3ter Heft 16 Gr. (1ster 2ter Heft 1 Thlr. 6 Gr.)

Musicalien-Leih-Anstalt.

Seit dem 1. October ist meine

Musicalien-Leihanstalt

eröffnet, und das erste Verzeichniss der darinnen enthaltenen Musicalien erschienen. Er enthält unter 25 Rubriken 1213 Nummern, welche gegen 1500 Musikstücke in sich fassen. Die Bedingungen der Theilnahme sind:

a) ein Abonnement von 12 fl. jährlich, in vierteljährigen Posten zu 3 fl. — zahlbar, für welches Abonnement ... für mehr als 300 fl. Musicalien zur Benutzung erhalten k... und ausserdem im Schlusse des jährl. Abonnements für den Werth von 4 fl. als Eigenthum empfängt, so dass also jenes Abonnement eigentlich nur 8 fl. beträgt.

b) Einzelne Ansichung, in welchem Falle bey 16 tägiger Benutzung für den Gulden Werth 4 Kr. entrichtet werden.

Ungeachtet dieser billigen Bedingungen steht die Leihanstalt doch gewiss keiner anderd in Rücksicht der Auswahl nach, und ich kann es dankbar rühmen, dass diese auch schon durch sehr günstige Urtheile seit der kurzen Zeit ihrer Entstehung erkannt worden ist.

Um so mehr darf ich hoffen, dass die hiesigen und auswärtigen Freunde der Musik das grosse Vertrauen, welches ich auf ihre warme Theilnahme setze, rechtfertigen und mich dadurch in den Stand setzen werden, auch in Hinsicht des Umfangs meiner Leihanstalt Ausseichnung zu geben.

Schliesslich bemerke ich noch, dass ich fortdauernd ein Commissions Lager verkäuflicher Musicalien halte, und dasselbe bedeutend vermehren werde, da ich mich des Wohlwollens und Zutrauens der vorzüglichsten Musikhandlungen Deutschlands zu erfreuen habe.

Nürnberg d. 20. October 1820.

Carl Mainberger
Besitzer der Buch- Kunst- und Musik-Handlung.

Riegel und Wiessner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. Nº. 45. 1820.

Auf Veranlassung der neu erschienenen Werke:

1. *Judas Maccabäus, Oratorium von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing.* 1ster, 2ter, 3ter Theil. Hamburg, bey Cranz. (Fr. 6 Thlr.)
2. *Empfindungen am Grabe Jesu, Oratorium von G. F. Händel, im Klavierauszuge von J. H. Clasing.* Hamburg, bey Cranz. (Fr. 2 Thlr.)
3. *Missa canonica. Kyrie und Gloria für dreyzehn reelle Stimmen, acht Singstimmen, zwey Violinen, zwey Bratschen und Bass, von Gottfr. Heinr. Stölzel*, vormals Kapellmeister in Gotha. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Fr. 5 Guld. Conv. M., oder 7 Gulden W. W.)

Auch unter dem Titel: *Musikalisch-classische Kunstwerke der Deutschen alter und neuer Zeit.* 2te Lieferung.

Die grossen, über Richtung und Geschmack ihres Zeitalters, in Hinsicht auf Musik, entscheidenden deutschen Tonkünstler unter unsern Vorfahren, bis etwa auf die Zeiten Grauns und Hasse's, räumten dem Verstande — oder, für unsern Gegenstand, bestimmter gesprochen: dem Denk- und Combinations-Vermögen — vor der Phantasie und dem äussern Sinne (dem Ohr) ein entschiedenes Uebergewicht mit Vorliebe, nur der Eine mehr, der Andere weniger, ein: die grossen, über Richtung und Geschmack ihres Zeitalters, in Hinsicht auf Musik, entscheidenden deutschen Tonkünstler unserer Tage, verstatten, gerade umgekehrt, der Phantasie und dem äussern Sinne vor jenem Vermögen ein entschiedenes Uebergewicht mit Vorliebe, nur der Eine mehr, der Andere weniger. An Stärke und Innigkeit des Gefühls möchten wohl beyde einander gleich seyn, so wie in dem Bestreben, dies Gefühl, obschon auf den verschiedensten Wegen, und durch die verschiedensten Mittel, auszudrükken: im Ziel ihres Gefühls, und mithin in der Richtung desselben, sind sie freylich einander so unähnlich, als es diese beyden Zeitperioden selbst und überhaupt sind. — Ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich behaupte: Darüber sind die Einsichtigen und Unbefangenen einig; und auch darüber, dass jenes, Anfangs angeführte Vorwalten der einen oder der andern geistigen Vermögen von der höchsten Vollendung der Kunst, wie wir sie in der Idee ahnen und in Begriffen auszusprechen suchen, abweiche; denn in dieser höchsten Vollendung setzet sie voraus, bethätiget, verwendet, macht sie gelten alle Kräfte in vollkommen gleichem Verhältniss (harmonisch): wobey nur aber durchaus nicht zu vergessen ist, dass hier, wie allerwärts im Praktischen, das Ideal von Keinem vollständig erreicht, von Keinem in der Wirklichkeit vollständig ausgeprägt werden kann — sonst wär' er ja eben kein Mensch mehr.

Die, nach solchen Geständnissen, oft aufgeworfene Frage: Welches von beydem, das Väterliche oder das Gleichzeitige, ist nun an sich das Bessere? scheint, wenigstens für den Künstler und sein Thun, wo nicht eine leere und müssige, doch eine unnöthige und eine unfruchtbare — aus Ursachen, worüber sich hier zu erklären nicht Noth thut. Ihm, und für's Haus auch einem Jeden, wird folgende, näher Befriedigende genügen: Die Weise der Väter, aus ihrer Zeit, deren Grundcharakter und nächstem Bedürfniss hervorgegangen, war für diese eben darum die passendere und wirksamere, mithin auch, wenigstens in so fern, die bessere; so ist aber auch die Weise der Mitlebenden, aus unserer Zeit, deren Grundcharakter und nächstem

Bedürfniss hervorgegangen, für diese, die unsrige, eben darum die passendere und wirksamere, mithin auch, wenigstens in so fern, die bessere. Gefügt dies dem Künstler und für's Haus: so wüsste ich wenigstens nicht, was wir Andern Gründliches dagegen einwenden könnten, sollte es auch übrigens nicht von allen Seiten genügen. Wir nehmen es also an, und fragen: Was folgt daraus, und was ist damit zu machen?

Das Erste, was daraus folgt, dürfte seyn: Wer jetzt die Alten in ihrer Weise blos nachahmen wollte, der würde etwas Unstatthaftes vollbringen und damit um so weniger Eingang finden, als es den Zeitgenossen dafür an genugsamer Empfänglichkeit, ihm selbst aber, wenn auch wirklich nicht an hinlänglicher Fähigkeit und Geschicklichkeit, was doch kaum von irgend Einem zu erwarten, doch aber an der Gesammtrichtung des Geistes durch die Zeit, und mithin an der, hierdurch erst geweckten, oder doch genährten und gekräftigten Begeisterung von innen heraus (nicht, durch Studium, Muster etc. von aussen hinein) schlechterdings mangeln müsste. Hochachtung, Liebhaberey, ja selbst treue Liebe für irgend etwas ist noch lange nicht Fähigkeit dazu; und Aufwallung, auch die schönste, noch lange nicht jene Begeisterung: und gleichwohl besitzt und verleihet diese allein wahre Schöpferkraft. Nur die unerfahrne Jugend, oder das hartnäckig eigensinnige Alter, kann hier Eins mit dem Andern verwechseln.

Wenn dem nun also ist: was sollen uns jetzt jene fremdartig-alten Werke? und verhält es sich mit dem, bey nicht Wenigen jetzt erwachenden Sammlen derselben nicht ohngefähr so, wie mit dem Sammlen Anderer von alten Hellebarden und Streitäxten, oder von alten Kleidungsstücken und Geräthschaften? „Das sey ferne!“ sagt man. „Was höher ist, soll Höherm dienen! Mag es seyn, dass Neu-Altgierde, Curiositätenkrämerey, gemeiner Sammlertrieb, der nur sammlet, um zu sammlen, hin und wieder mit hineinspielen: etwas Besseres waltet bey weitem vor. Wir wollen die grossen, trefflichen Vorfahren und ihre Werke dankbar der höchst unverdienten Vergessenheit entreissen: der Kenner soll sich von ihrem Reichthum und ihrer Tiefe überzeugen, der Liebhaber an dem Ungewohnten sich ergötzen, an dem Schwierigen und Kunstvollen sich üben, und der Studirende an dem Originellen ihrer Erfindungen, dem Tiefsinnigen ihrer Combinationen, dem Gründlichen und Festbestimmten ihrer Ausarbeitung Schule machen und sich selbst befestigen lernen.“ — So wahr und gut das ist, so sicher es sich, nun, da die Bahn gebrochen, nach und nach immer mehr erfüllen wird, wenigstens bis auf einen gewissen Grad: so ist es doch nicht alles, und auch nicht das Allgemeinste und Beste. Der grosse und strenge, ernste und fromme Geist dieser Alten, wie er in ihren Hauptwerken lebt, soll auch, und wird uns allen, die wir im Lauf der Zeiten mehr oder weniger von ihm abgekommen sind, allmählig wieder näher treten, wie wir ihm; der durchaus würdige, reinkünstlerische Sinn dieser Alten, entfernt von allem blos Glänzenden, blos Reizenden, unbewegt um blosses Effectuiren — das Wort im gemeinen Sinn des täglichen Verkehrs genommen — wie er, dieser Sinn, im Ganzen ruhet, nicht an Einzelnem haftet, wie er überall — einzig und allein, oder doch vor allem, darauf ausgeht, die Sache auf's deutlichste, vollständigste, würdigste, Geist und Herz durchdringend auszusprechen: dieser Sinn soll den Künstlern in ihren Werken, und uns im Prüfen und Geniessen derselben, wieder kenntlich, theuer und geläufig werden; die Ausführenden sollen wieder, indem sie diese Werke angemessen vortragen, sich an ihnen nicht nur erfreuen, sondern auch erheben, bereichern, stärken und erbauen: und nun soll dies alles auf unsere Meister in ihren Werken seinen geistigen, nicht blos technischen, oder gar blos mechanischen Einfluss behaupten. „Da bekommen wir ja doch die Nachahmung?“ Ganz und gar nicht. Weit, und gleich vom Ursprung, von innen heraus verschieden ist diese von freyer Schöpfung eines, so oder so gebildeten, bereicherten, geleiteten Geistes. Nachahmung ist nie Schöpfung: erreicht auch nie das Urbild. Was im Lauf der Zeiten vorübergegangen, kann nie vollkommen wiedergeboren werden. Als es geboren ward, war es ein rechtzeitiges, gesundes, lebensvolles Kind: wird es nachgemacht, so entsteht eine, wenn auch noch so kunstreich abgeformte, den ersten Blick vielleicht sogar täuschende Wachspuppe, deren Leblosigkeit aber bald empfunden, und dann sogar um so abstossender empfunden wird, je vollständiger sie nachgebildet ist. Ein solcher Einfluss alter Kunstwerke auf unsere Meister wäre

also kein guter; ein schlimmer wär' er sogar: denn was diese unsere Meister ohne ihn leisten, hat denn doch Leben, und solch ein Ab- und Nachgeformtes wäre todt: alles Lebendige ist aber mehr werth, als das Todte; sondern das müssen wir uns von unsern Meistern wünschen, dass sie, haben sie sich von den werthen Alten mit dem vorhin erwähnten Allgemeinern durchdrungen, haben sie sich dies zu eigen gemacht, nun in ihrer, in der heutigen Kunst, nach den grossen Fortschritten derselben von gewissen Seiten her, und mit den überaus vermehrten und vervollkommneten Hülfsmitteln derselben, so aussprechen, wie sich die Vorfahren, lebten sie jetzt, und wären sie dieser Vortheile theilhaftig, aussprechen würden. Das ist nun freylich kein Wunsch, dessen Erfüllung sich weiter unter Regeln bringen oder auch beyspielsweise vormachen lässt, als, wie man keine falschen Quinten- und Octavenfortschreitungen schreiben dürfe: das muss der Künstler — erst fühlen und innerlich anschauen: sonst ist er keiner; dann sich klar machen und wie im Bilde sich selber vorhalten: sonst ist er kein rechter. Es ist das aber auch kein Wunsch aus dem Blauen in's Blaue hinein; sondern es ist wahrhaft thunlich — ja, eben wie die Tonkunst jetzt, nemlich in ihren grössten und besten Werken steht, beugen sich die Enden der Linien, wie weit ihre Mittelpunkte von einander stehen mögen, schon wie von selbst zu einander hin; es ist auch nicht einmal allzuschwer: denn Sinn und Empfänglichkeit dafür — die erste Bedingung, und, wenn sie nicht vorhanden, die am allerschwersten herbeyzuführende — ist schon da und dort vorhanden, und die Geschicklichkeit auch; ja, man darf behaupten, es ist in einigen Hauptwerken der neuesten Zeit schon wirklich, und (Fasch sollen wir nun einmal nicht kennen lernen) auf das herrlichste wenigstens in Einem geleistet — in Mozart's *Requiem*, dem in dieser Hinsicht wohl nachgesagt werden könnte, würde es von Jedermann cum grano salis verstanden: Händel, der Händel, der das Utrechter *Te Deum laudamus* schrieb, und Astorga (der ältere), der Astorga, der uns das *Stabat mater* hinterliess — wären diese zu Einem Manne zusammengeschmolzen, und dieser hätte jetzt gelebt: so würde dieser Mann das *Requiem* also geschrieben haben,*) wie es Mozart geschrieben hat. —

Wie weit man nun im Reiche der Geister, von dem, was vor Augen liegt, auf das zu schliessen sich erlauben darf, was aus jenem wahrscheinlicher Weise folgen möchte, so weit mögen Tonkünstler und Freunde der Tonkunst auch hier schliessen; die Ersten, um sich für das zweckmässigste Thun zu befeuern, die Zweyten, um sich für das beste Empfangen und willige Unterstützen zu stimmen; Beyde aber, um sich freye und schöne Aussichten zu eröffnen, ruhig beseitigend die Lamentationen oder Anschuldigungen so Mancher gegen die Zeitgenossen, weil sie, in dieser oder jener Hinsicht, nicht gerade ihnen oder ihren Abgöttern gleichen. Mir — soll ich das Facit meiner Wahrscheinlichkeitsrechnung preisgeben — stellen sich die Dinge also vor:

Es ist in und zu aller geistigen Thätigkeit eines jeden Zeitalters, wie eines jeden Menschen, eine gewisse Summe, ein gewisses Maas an geistigem Stoff vorhanden und durch das Geschick gegeben. Unter dessen Vergünstigung und Leitung wird dieser Stoff von den begabtesten Genien der Zeit erfunden, und zu dem gesammlet,

*) Nicht nur Componisten, auch einige unserer Virtuosen haben schon diesen Weg mit schönstem Erfolg eingeschlagen, und zeigen in ihren Leistungen, was oben von jenen und den ihrigen gerühmt worden ist. Und hier sey es erlaubt, freudig und achtungsvoll eines jungen Künstlers zu gedenken, der, zur Bewunderung und zum Entzücken der Kenner und aller Musikfreunde, die mit ihm bekannt worden, und die ihn zu fassen und zu beurtheilen fähig sind, seit kurzem aus dem engern Kreise seiner seitherigen Thätigkeit etwas weiter herausgetreten ist: des Hrn. Johann Schneider, jüngern Bruders unsers Musikdirectors, Hrn. Friedrich Schneider — bekanntlich des Verfs des Oratoriums, das Weltgericht, und anderer trefflicher Werke. Jener eminente, in seiner Art auf Erden jetzt höchstwahrscheinlich einzige Künstler, spielt Orgel in der Weise, wie vielleicht Sebastian Bach, nach allem, was uns von glaubwürdigen Geschichtschreibern aufbehalten worden und aus seinen Werken abzunehmen ist, spielen würde, wenn er jetzt lebte; wo er nemlich, Hr. Johann Schneider, ein Werk zur Hand bekömmt, wie er es eben an seinem Wohnorte, in Görlitz, besitzt. Man müsste die Görlitzer um diesen Mann, in dem sich ein so tiefsinniger, überreicher Geist und eine solche anstaunende Geschicklichkeit vereinigt, beneiden, erführe man nicht, auch sie wissen ihn hochzuhalten und dankbar zu geniessen. der Verf.

in der allg. mus. Zeit. 2 Jahrg. No. 34. S. 594. zu erhalten wünscht, nicht früher habe aufsetzen können. Es hätte zu dieser Erklärung zwar nicht viel Zeit bedurft, denn sie konnte sehr kurz seyn: allein ich wünschte bey dieser Gelegenheit auch an meinem Theile zu der Beylegung einiger Mifsverständnisse, worunter einige verdienstvolle Verstorbene leiden, das Beytragen zu können, wozu mich meine genaue und lange Bekanntschaft mit denselben in Stand setzen.

Meine Erklärung ist kürzlich folgende: *Ich habe so wenig an dem ersten als an dem zweyten Theile von* Kirnbergers *Werke über die Kunst des reinen Satzes den geringsten Antheil.* Den ersten Theil habe ich nicht eher gesehen, als da mir der sel. Kirnberger mit einem gedruckten Exemplare ein Geschenk machte. Ich würde auch vielleicht nie erfahren haben, dafs dieser grofse Tonkünstler sich bey seinen theoretischen Schriften einer fremden Feder bediente, wenn er mir nicht im Anfange des Jahres 1765 die Handschrift von der Vorrede zu seinen *vermischten Musikalien* gebracht hatte, mit dem Ersuchen, ihm bey der Einkleidung derselben behülflich zu seyn. Diese Handschrift war schon durch die Hände des sel. Sulzers und Moses Mendelssohns gegangen: er schien aber mit ihren Vorschlägen nicht ganz zufrieden gewesen zu seyn. Und auch die meinigen mochten ihn nicht befriedigt haben: denn er scheint diese Vorrede hernach, mit Benutzung der Gedanken aller seiner Rathgeber nach seiner eigenen Manier eingekleidet zu haben: wenigstens hörte ich nachher weiter nichts davon, als bis er mir den 3ten Feb. 1765. ein gedrucktes Exemplar mit dieser Vorrede brachte.

Ich glaube diese Erklärung, da die Sache einmal öffentlich zur Sprache gekommen ist, so wohl der Wahrheit, als dem Andenken eines um mich sehr verdienten Mannes schuldig zu seyn, ob man es gleich damals in Berlin nicht befremdend fand, dafs ein grofser Tonkünstler bey der Einkleidung seiner theoretischen Schriften sich fremder Hülfe bediente. Man wollte es mit Zuverlässigkeit wissen, dafs Quanz bey der Ausarbeitung seiner *Anweisung die Flöte zu spielen* sich der Feder des sel. Agricola bedient habe, und dachte deswegen nicht geringer von seinen musikalischen Verdiensten. Und gewifs würde manches Werk über die theoretische Musik dabey gewonnen haben, wenn sein Verfasser die Einkleidung derselben einer geübtern Feder hatte anvertrauen wollen.

Ich bin übrigens weit entfernt, mich in den Streit über den Werth zweyer, um ihre Kunst verdienter Männer zu mischen, von denen ein jeder, weil sie Menschen waren, seine gute und seine schwache Seite hatte. Hr. H. Spasier hat den Charakter des sel. Marpurg's unpartheyisch, und wie ich, nach meiner vieljährigen Bekanntschaft mit demselben, glaube, ziemlich richtig geschildert. Ich füge zu dieser Schilderung nur noch einen einzigen Zug hinzu, der durch die Vergleichung von Marpurg's Lage mit der Lage, worin sich Kirnberger den gröfsten Theil seines Lebens befunden hatte, in ihrem gegenseitigen Verhältnifs manches aufklären wird.

Marpurg hatte immer in der grofsen Welt und in öffentlichen Geschäften gelebt, und darinn feinere Sitten, Selbstbeherrschung und Gewandtheit gelernt, indefs Kirnberger nie aus einem sehr untergeordneten Kreise herausgekommen war, dessen Ton und Manieren ihm bis an das Ende seines Lebens anhingen. Daher behielt er stets eine gewisse Steifheit und Schüchternheit, als unvertilgbare Spuren einer niedrigen Erziehung, die mit dem sehr lebendigen Gefühle seines Künstlerwerthes in gewissen Lagen einen sonderbaren, und nicht selten interessanten Contrast machten. Er fühlte sehr gut, woran es ihm fehlte, und dieses unangenehme Gefühl machte ihn nicht allein oft mifsmüthig, sondern auch gegen die, deren äufsere Vorzüge er sich nicht verhehlen konnte, mifstrauisch. Er setzte ihnen alsdann seine Ueberlegenheit in ihrer gemeinschaftlichen Kunst entgegen, und zwar mehrentheils auf eine Art, womit er dem feinern Weltmanne nicht wenig Blofsen geben mufste.

Aber diese rauhe Hülle verbarg eine gefühlvolle und wohlwollende Seele. Das erfuhr ein

was sie gefunden, dann aber, mehr oder weniger, besser oder weniger gut, von ihnen selbst verarbeitet. Dieser, mehr oder weniger verarbeitete Stoff wird nun den Talenten, dem Fleiss und der Geschicklichkeit überliefert, welche nachhelfen, mannigfacher anwenden, weiter verarbeiten, was sie empfangen; worauf dann allmählig jene Summe, tausendfältig und immer anders gestaltet, doch aber im Wesentlichen dieselbe, gleichsam Gemeingut der Zeit und in die allgemeine Bildung und geistige Thätigkeit ihrer Genossen aufgenommen wird. Hieran, und während sich dies Errungene immer weiter verbreitet, fängt der Geist an, sich gewissermaassen an ihm zu erschöpfen, und es entstehet ein Halt, oder, wie weit dieser in der geistigen Welt überhaupt möglich, ein Stillstand: und damit schliesst sich eine Periode. Nun gehet es — entweder, von neuem, plötzlich, und nach anderer Richtung aufwärts, durch neue eminente Genies; (das ist ein sehr seltener Fall;) oder auf Abwegen niederwärts; (die Geschichte lehrt, dass das der gewöhnlichste Fall ist;) oder auf geradem Wege vorwärts. Wie nun überall in der Welt der Geister, so ist es auch in der Kunst, und namentlich in der Tonkunst. Dass mit den Genien, Haydn und Mozart, unsere tonkünstlerische Periode begonnen hat, dass sie durch Beethoven und einige andere grosse Geister in ihrer Höhe dann weiter fortgeführet worden, weiss Jedermann: dass aber jetzt jener Halt sich zu zeigen anfange, könnte, dünkt mich, Jedermann wissen. Was wird nun werden? Eins von jenen Dreyen sicherlich. Das Erste? Möglich, aber nicht wahrscheinlich; wenigstens lässt sich über diesen Fall, als etwas gar nicht in unsere Gewalt Gegebenes, nicht im voraus sprechen. Das Zweyte? Das wollen wir nicht fürchten, und die Einzelnheiten, die darauf hinzudeuten scheinen, denen aber wenigstens eben so viele Einzelnheiten, die geradezu widersprechen, entgegenzustellen sind, eben als Einzelnheiten, ohne entscheidenden Einfluss auf das Ganze betrachten. Sonach das Dritte. Wie sich nun eben jetzt gewissermaassen auf ähnliche Weise — nicht sowohl aus der Verschmelzung von Alt und Neu, als vielmehr auf die Grundlage von verschmolzenem Beydem, eine neue Malerey vielleicht und hoffentlich aufzubauen scheint: so, dünkt mich, könne dasselbe, und noch wahrscheinlicher und leichter, auf dem angedeuteten Wege mit der Tonkunst geschehen, und eben damit für dieselbe eine neue, schöne, und überaus würdige Epoche herbeygeführt werden.

Das ist es nun eigentlich, warum sich — irre ich nicht — der nachdenkende Tonkünstler und Musikfreund der öffentlichen Bekanntmachung vorzüglicher alter Werke erfreuet; weshalb er auch den Herausgebern, haben sie gut gewählt und treulich gesorgt, sich zum Danke verpflichtet glaubt, und den Verlegern, haben sie nicht minder das Ihrige gethan, gleichfalls: beydes letztere aber spricht er um so lieber aus, da dergleichen Unternehmungen meistens einen namhaften Aufwand verlangen und für den Augenblick schwerlich Vortheil gewähren.

Jene Freude und diesen Dank theile nun auch ich, und namentlich in Hinsicht auf die oben angeführten Werke. Sie bieten die Ausbeute für jenes Fach der Tonkunst seit etwa einem halben Jahre — so weit nemlich diese Ausbeute mir hat bekannt werden können. Die Wahl ist sehr gut, und Herausgeber und Verleger haben das Ihrige treulich gethan. Eine Recension der Werke selbst schreibe ich nicht; sie würde auch eben so unerwartet und unwillkommen seyn, wie in einer Literaturzeitung die Recension eines alten Classikers, von dem eine neue Ausgabe veranstaltet worden. Was für diese Ausgabe gethan, will man wissen: die Bekanntschaft mit dem Werke selbst wird vorausgesetzt. Doch verstattet man die eine oder die andere kurze Nachweisung auf dieses, wenn sie, obschon nichts eben Unbekanntes, doch etwas bringt, was nicht jeder gleich zur Hand hat, nicht jeder gleich zur Hand bekommen kann. In diesem Sinne, bitte ich, Folgendes aufzunehmen.

Judas Maccabäus wurde von Händel über einen englischen Text geschrieben, dem man schwerlich etwas nachzurühmen hat, ausser, dass er auf anständige Weise dem Meister Gelegenheit bot, seine Kunst, durch Ausdruck höchst verschiedener, edler Gefühle, von der tiefsten Trauer, bis hinauf zur volksmässigen Siegerfreude und zum demüthigfrohen Dank und Preise Gottes, in all ihrer Mannigfaltigkeit zu zeigen. Das hat denn auch H. redlich und glorreich gethan. — Es ist dies Oratorium eines seiner letzten: er schrieb es im Jahr 1746, nicht lange vorher, ehe er ganz erblindete; weshalb er auch

schon das Meiste nicht mehr selbst niederschrieb, sondern seinem Freunde, und Kunst- und Hausgenossen, Smith, in die Feder dictirte. Vielleicht ist letztes ein Grund, warum er hier (im Ganzen genommen) für Verständniss und Ausführung leichter schrieb, als sonst wohl. — Händel zählte dies Oratorium zu seinen besten; führte es öfters und gern auf, und stellte es nur dem *Messias*, dem *Saul* und dem *Simson* nach. Es wurde bald, und blieb hernach, in England vorzüglich beliebt; einige Stücke daraus, vornemlich der herrliche, populaire Triumphgesang der Siegenden beym Einzug, kamen sogar in den Mund des Volks. — Die Partitur ist nur noch in englischen Ausgaben erschienen. Einzelne Stücke mit Klavierbegleitung hat Hiller und haben Andere in Deutschland drucken lassen. Van Swieten in Wien bewog Mozart, wie früher den *Messias*, so den *Judas Maccabäus* zu bearbeiten: Mozart that es, beschränkte sich aber hier noch mehr, als dort, auf eine, unsern Zeiten angemessene Instrumentirung, und blieb auch da fast nur bey Vervollständigung stehen. Der musikliebende Ebeling in Hamburg legte dem Werke, zum Behuf der Aufführungen in Deutschland, deutschen Text unter. Dieser Text ist auch bey obengenannter Ausgabe gebraucht, aber von Hrn. Clasing mit Einsicht und grosser Sorgsamkeit da abgeändert, wo er Veränderungen in der Musik nöthig machte, oder beym Gesang sich unbequem, ungefügig aussprechen liess. Diese Einsicht, Sorgsamkeit und beharrliche Liebe zur Sache zeigt Hr. Cl. auch bey der Abfassung des Klavierauszugs, der Anordnung des Stichs etc. Man kann das wohl nicht besser machen. Und auch der Verleger hat das Seinige löblich geleistet: der Stich ist deutlich und schön; Papier und alles Aeussere ausgezeichnet; von Incorrectheiten ist mir auch nicht eine aufgestossen; und der Preis ist, nach Verhältniss der Stärke des Werks, nicht zu theuer. Die jetzt fast überall zusammentretenden Vereine geschickter Liebhaber zur höhern Bildung ihres Geschmacks und zur Uebung eines edlern Gesanges werden Beyden für diese wichtige Vermehrung ihrer Sammlungen Dank wissen und hoffentlich sie fleissig benutzen. —

Die Empfindungen am Grabe Jesu sind von Händel schwerlich ein Oratorium genannt worden, und auch eigentlich nicht also zu nennen; nemlich in dem Sinn, wie man ehedem das Wort nahm. Sie sind eine ausgeführtere Kirchencantate über einfache, vom Componisten selbst zusammengestellte Worte der heiligen Schrift, wie die Engländer diese Gattung von alten Zeiten her vorzüglich liebten, (ob sie sie jetzt noch vorzüglich lieben, weiss ich nicht,) und Anthems nannten; meiner Ueberzeugung nach, für den öffentlichen Gottesdienst bey weitem die zweckmässigste, und auch die wirksamste Gattung der Cantate. Händel hat solcher Anthems viele, und alle seiner selbst und ihrer edlen Bestimmung würdig geschrieben. Gedruckt sind wenige, auch in England; wer ihrer in Abschrift besitzt, hält mit Grund sie hoch. Oben genannte Cantate nun ist, für die höhere Feyer des Charfreytags, in mehrern Sätzen als andere ausgeführt. So viel mir bekannt, weiss man nicht, wann Händel sie geschrieben hat; wenigstens finde ich in den Schriften über ihn und seine Werke keine Nachricht darüber: der Styl des Ganzen aber, und gewisse Eigenheiten der Modulation, (z. B. in dem köstlichen Satze: Es ruhet in Frieden sein Leib etc.) deuten auf des Meisters früheste Zeit in England, so dass ich ihr ein Alter von wenigstens hundert Jahren zuschreiben möchte. In Deutschland wurde sie zuerst vor etwa funfzehn Jahren durch den Abdruck der Partitur aus einer Abschrift bekannt. (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.) Dieser Abdruck enthält auch den deutschen Text, welcher hier dem Auszuge untergelegt ist. Man darf wünschen, dass, wenigstens dort, daneben der englische Originaltext beybehalten worden wäre; nicht, als wenn man sie unter uns nach diesem singen sollte, sondern weil der mir unbekannte Verf. des deutschen Textes nicht ganz in die Idee der Gattung eingegangen ist, und nicht — wie bekanntlich beym *Messias* so vortrefflich gelungen — an die Stelle der Worte der öffentlich autorisirten englischen Bibelübersetzung Worte der öffentlich autorisirten deutschen Bibelübersetzung untergelegt hat. Hin und wieder hat er sich indessen doch diesen genähert, und so wird man mit seiner Arbeit nicht gerade unzufrieden seyn; vielleicht einzelne zu moderne Phrasen abgerechnet. — Händels Geist verleugnet auch in diesem Werke keinen seiner bekannten Vorzüge, in wie weit sie hier zur Anwendung kommen konnten; denn z. B. alles Glänzende, feurig Aufregende, ist hier

absichtlich vermieden. Zweyerley aber scheint mir hier ganz besonders bewundernswerth: die herrliche Fortschreitung und Steigerung der Gefühle ohne alle, mehr oder weniger dramatische Anlage und Entwickelung des Textes; und die, bey aller Mannigfaltigkeit und Tiefe des Ausdrucks und der Kunst, so kindliche Einfalt, fromme Demuth, rührende Selbstbeschränkung. Was das Letzte anlangt, so kann man, ohne schwächlich zu erscheinen, gar nicht weiter gehen, als hier geschehen ist, namentlich in den Hauptsätzen: Seite 17 folgg., (wo man auch, von Seite 19 an, den Choral so schön und eigenthümlich eingeführt findet,) Seite 26: „Der Frommen Angedenken etc.“ und S. 32 folgg.: „Es ruhet in Frieden etc.“ — Alles, was dem Verf. des Kl[illegible]s und dem Verleger beym *Judas Maccabäus* nachgerühmt worden ist, ist ihnen auch hier nachzurühmen. Kleineren Gesangvereinen der rechten Art ist dies Werk, zu ihrem Bedarf, selbst noch mehr zu empfehlen, als jenes Oratorium. —

Das dritte der oben angeführten Werke, in vollständiger Partitur sehr schön gestochen, ist früher wohl nur sehr Wenigen bekannt gewesen; ist dies doch jetzt der geistreiche, an Reichthum und Tiefe der Kunst (in seiner Art) kaum übertroffene Autor selbst! (geboren 1690.) Ich würde mir zur Pflicht machen, das Wesentlichste von seinem Leben und seiner Weise hier anzuführen, wäre dies nicht (nach Hiller) von Gerber im älteren Tonkünstlerlexikon geschehen; worauf denn die Leser lieber verwiesen seyn mögen. Gerber sagt, wie viel Rühmliches, doch ganz gewiss dessen nicht zu viel von diesem grossen Contrapunktisten, und die vorliegende Messe allein schon kann das den Kennern bezeugen. Es ist dieselbe, die Gerber S. 592 meynt, und als eines der Hauptwerke Stölzels mit grösstem Recht anführt. Keinem, der den strengen, ja allerstrengsten Styl, der, in dieser Hinsicht, grössesten unserer Vorfahren studiren will, sollte dies Werk fehlen; und man kann sich aus ihm, besonders aus Sätzen, wie: Laudamus te — S. 18 bis 26, und Cum sancto spiritu — S. 59 — Ende, recht wohl auch des Meisters rührendes Ende erklären. (Durch immerwährende, unablässige Anstrengung des Tiefsinns zu den reichsten, besondersten Combinationen, und deren Zurückführung zu grosser Einfalt bey kaum übersehbarer Mannigfaltigkeit, wurde er, noch nicht hoch bey Jahren, zu einem Kinde, und zwar zu einem frommen, liebevollen Kinde, das spielte, und am liebsten mit seinen eignen Werken, die er nun gar nicht mehr begreifen konnte.) Wer blos moderne Musik kennt, der wird sich durch diese wie in eine neue, ganz fremdartige Welt versetzt finden; oder bestimmter: wie in einen der grossen Dome altdeutscher Baukunst, die den, der aus gewohnter Umgebung zuerst in sie tritt, Anfangs nur befremden und ihm durch ihre Massen imponiren, bis sich der Geist zusammenfasst und das Auge übt, wo er denn allmählig die Verhältnisse der Theile, an sich, und hernach zu dem Ganzen, nun das Ganze in den Theilen und die Theile in dem Ganzen, hierauf den übergrossen Reichthum edlen Schmuckes und der erstaunlichen Vollendung in der Ausarbeitung jeder Einzelnheit bis in das Kleinste und Unscheinbarste, endlich aber — beharrt er, und ist er auch sonst der Mann dazu — dies alles in dem Einen, und dies Eine in dem allen, erkennt, würdiget, geniesst. Dass dazu nicht wenig gehöre, und eben das, was man der Musik darzubringen jetzt gar nicht mehr gewohnt ist: das ist nicht zu leugnen; und dass man dies nicht von Jedermann, auch nicht von jedem, sonst sehr achtbaren Musikfreunde, verlangen könne: das ist gleichfalls unleugbar. Es ist genug, wenn der Künstler, der Kenner, der auch nach dieser Seite hin ausgebildete Liebhaber, der Musik Studirende und der Sammler an Werken dieser Art lebendigen, darum aber ja nicht ausschliessenden Antheil nimmt: jeder Andere hingegen sie, und den Geschmack an ihnen, mit einem gewissen Respect auf sich beruhen lässt. Wer mehr verlangt, ist unbillig, und erreicht nicht nur nicht, was er verlangt, sondern oftmals das Gegentheil. — Das Werk hat auch noch den allgemeinern Titel: Musikalisch-classische Kunstwerke der Deutschen alter und neuer Zeit. 2te Lieferung. Möge der sachverständige, geachtete Verleger in den Stand gesetzt werden, diese wohlangelegte Sammlung von Zeit zu Zeit fortsetzen zu können! Ich zweifle nicht daran; zumal, da er in Wien lebt. —

Leipzig. *Rochlitz.*

Nachrichten.

Königsberg, Januar — September 1820.

Die Huraysche Schauspieler-Gesellschaft fuhr auch in diesem Frühjahr fort, uns manches Neue und manches Gelungene zu bieten. Von Opern gab sie: *die tiefe Trauer, Lodoiska, der Kapellmeister v. Venedig, der Sänger und Schneider, der Zinngiesser, Ferdinand Cortez*, (neu, anfangs imponirend, aber für die Dauer nicht ansprechend) *Luise* (von F. L. Benda), *die Schweizerfamilie, das Donauweibchen, Camilla, Don Juan* (der Donna Elvira gefiel es, bey der ersten Vorstellung desselben, statt der herrlichen Arie: Mich verlässt etc., eine hier sehr unpassende Bravourarie von Mozart einzulegen und, auf die höfliche Bitte mehrer Musikliebhaber, bey der zweyten Aufführung die Partie doch unverändert zu geben, die ganze Scene wegzulassen); *den Calif von Bagdad, Achilles, Dämona, den neuen Gutsherrn, den goldnen Widder* (neu, Musik von Urban in Elbing, einem talentvollen Manne. Schade, dass er Mühe und Zeit an diesen Text verschwendete. Nach einer Erklärung in unserer Zeitung muss man aber glauben, es sey dieser Text nicht componirt, sondern einer schon vorhandenen Instrumentalmusik angezwängt worden); *Sargines, Rothkäppchen*, von Boieldieu (neu, gefiel nur mässig, wie es bey dem elenden Sujet auch nicht anders möglich ist), *Tancred*, (neu, wurde gut gegeben und gefiel sehr. Warum denn auch nicht? Gefällige Melodieen mit wirksamer Instrumentirung finden bey guter Ausführung wohl willige Hörer. Wie man sich aber an Festtagen wohl mit Zuckerwerk tractirt, dann aber sich zu gesünderer Kost zurückwendet, so dürfte es auch dem hiesigen, wie bisher jedem Publikum mit Rossini gehen.) *Fidelio*, (wurde, auf Verlangen, bey leerem Hause und so wiederholt, dass Niemanden nach etwas mehr, als nach dem Ende der Vorstellung gelüstete.) — Am Anfange des May verliess uns Hr. H., um in den grössern Städten Litthauens, vorzüglich in Tilsit, die Sommerzeit über Vorstellungen zu geben. Wir *) erwarten ihn zum Herbst und Winter recht gern zurück und stimmen willig in das Lob ein, welches der Gesellschaft vom Publikum gezollt wird, wenn wir gleich nicht glauben, dass manches Geleistete das Höchste sey, was die Kunst erringen kann. (Vergl. die Recension des *Tancred* in der hiesigen Hartungschen Zeitung. Ob durch solche Schmeicheleyen brave Künstler sich wohl geehrt fühlen können? — !)

Concerte. Am 12ten Januar musikalische Akademie des Clarinettisten, Hrn. Schick, aus Stettin, im Schauspielhause. Am Charfreytage *der Tod Jesu* von Graun, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Riel im Junkerhofe. Der verdiente Violoncellist, Hr. Naumann, gab zwey Abonnement-Concerte, die ihm jedoch nicht die Kosten brachten. Am 19ten April Concert des wackern Violinisten, Eduard Maurer. Er spielte ein Concert von Kreutzer und ein Potpourri von Fesca. *Der erste Ton* von Rochlitz und C. M. von Weber machte den Beschluss. Mad. Huray die jüng. declamirte; das Theater-Personale sang. — Am 12ten May führte Hr. Streber im neuen Schauspielhause-Winters Schlachtsinfonie mit Chören und von Beethovens Schlacht bey Vittoria auf. — In einer declamatorisch dramatischen Abendunterhaltung, die Hr. Carl Wiebe, Hofschauspieler vom St. Petersburger Theater, gab, spielte Hr. Gust. Wiebe, dessen Bruder, hiesiger Musiklehrer, ein Pianoforte Concert von Dussek und Variationen von Moscheles mit Accompagnement lobenswerth. — Die Herren Hostié (schon öfters als Clarinettisten rühmlich erwähnt) und Wiebe unterstützten die genannten und weiter unten noch zu berührenden Concerte fremder Künstler mit Bereitwilligkeit durch ihr Spiel. Ein gleiches ist von zwey ausgezeichneten Dilettanten (warum sie nicht nennen?) dem Conrector, Hrn. Hutzler, der die Violine mit Virtuosität spielt, und dem Lehrer an der französischen Schule, Hrn. Schlick, zu rühmen, dessen herrliches, ruhiges und sicheres Violoncellspiel uns schon oft grosse Freude gewährte. Dass beyde ihr Licht nicht unter dem

*) Dieses Wir, dessen ich mich erweilen bediene, bezieht sich darauf, dass ich meine Ansichten mit denen solcher Freunde austausche, denen ich ein gründliches und unpartheiisches Urtheil zutraue, denn ohne Austausch der Meinungen ist keine richtige Ansicht denkbar. Nur die Einseitigkeit hält sich für infallibel. *Der Correspondent.*

Scheffel setzen, wie so Viele, verdient dankbare Anerkennung.

Ich habe diesen Bericht bis jetzt zurückgehalten, um zugleich Nachricht über die Concerte zweyer der berühmtesten Sängerinnen unserer Zeit, die, beyde aus Russland kommend, unsern Ort besuchten, ertheilen zu können. Die Eine derselben, Mad. Marianna Sessi (Sessi-Natorp) ist auch im nördlichen Deutschland schon rühmlichst bekannt, die Andere, Mad. Gentile Borgondio, richtet ihren Weg dahin. — Mad. Sessi gab vier Concerte für sich und ein fünftes für die Armen, alle im neuen Schauspielhause bey mässig erhöhten Preisen, und das geräumige Haus war, vorzüglich in ihren vier Concerten, stets angefüllt. Im ersten Concert sang sie eine Arie von Generali, eine von Orlandini, die aus Mozart's *Figaro*: *Dove sono etc.* und ein von ihr componirtes Volkslied mit vorangehendem Marsch. Im zweyten Concerte die Arie: *Son regina*, von Portogallo, die Preghiera aus Zingarelli's *Romeo und Julie*, die Arie aus Mozart's *Titus*: *Parto etc.* mit obligater Clarinette, und auf Begehren das erwähnte Volkslied. Das dritte und viertemal trat sie als Pygmalion in einer italienischen Oper (Monodrama) in zwey Aufzügen, componirt von Cimadoro, auf. Nach der ersten Vorstellung desselben sang sie, vorgerufen, wieder das Volkslied. Im Armen-Concerte wiederholte sie einige der schon gesungenen Arien. — Ueber die vortrefflich ausgebildete, wenn auch nicht mehr jugendliche Sopranstimme der Mad. Sessi und den unbezweifelten grossen Werth dieser Künstlerin ist in diesen und andern Blättern schon so oft gesprochen worden, dass ich mich einer Wiederholung ihres verdienten Lobes enthalte. Ich gestehe aber, seit Mad. Mara, die ich vor etwa zwanzig Jahren hörte, keine solche Silberstimme gehört zu haben. Der Beyfall, den Mad. S. auch hier, bey Kennern und Musikfreunden fand, war ausserordentlich. Ganz vorzüglichen Effect machte sie aber in der einfach gesungenen Arie Mozart's: *Dove sono i bei etc.*, durch welches Stück das Publikum mit Recht enthusiasmirt wurde. Die Arie aus *Titus*, welche sie reicher verzierte, war weniger für ihre grossartige Stimme, die mehr durch getragene Töne, als durch Fertigkeit imponirt, geeignet. Ueberhaupt scheint Mad. S. im Verzieren nicht ganz glücklich. Als Pygmalion hatte sie herrliche Momente.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeige.

Zwölf vierstimmige Arien ohne Begleitung, zunächst für Chöre und Singanstalten, ges. von A. Mühling. 19tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Chöre und Singanstalten, welchen der Verf. diese Arien zunächst bestimmt hat, sind wohl die, der Schulen in mittlern und kleinen Städten, besonders des protestantischen Deutschlands, wo die Chorschüler, oder wie sie sonst heissen, entweder öffentliche Umgänge halten oder in den Häusern zu Gehör kommen, und, sollen sie nicht arrangirte, oder immer dieselben Originalstücke vortragen, sich selten zu helfen wissen, weil sie Grosses, künstlich Ausgeführtes weder bezwingen, noch ihr Publikum dafür empfänglich machen können, und doch selten etwas Neues erhalten, das ihren Kräften, so wie den Verhältnissen angemessen, dabey von Interesse und doch auch in regelmässiger Form geschrieben wäre. Alles dies lässt sich nun diesen Arien nachrühmen: die Texte sind angemessen, wenn sie auch zum Theil poetisch nicht eben von Bedeutung sind; die Musik ist nirgends ohne Interesse, wenn sie sich auch, eben um ihrem nächsten Zwecke treu zu bleiben, nicht hoch versteigt; die Schreibart ist sehr einfach und rein; die Ausführung für die Sänger sehr leicht. — Das Werkchen ist in Stimmen gestochen, und, aus den angeführten Ursachen, denen, die es bedürfen, bestens zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. **№. 46.** 1820.

Anrede an die Schweizerische Musikgesellschaft, bey Eröffnung ihrer Sitzungen in Basel, den 14ten Brachmonat 1820, von Hans Georg Nägeli.

Auch an dieser Stelle, in dieser Stadt, wo wir uns so lange schon hinwünschten, und nun unsern Wunsch durch die freundlichste und traulichste Aufnahme vollkommen erfüllt sehen, ist es mir vergönnt, Sie, alte Freunde, neue Kunstjünger, treue Anhänger der alten und der neuen Schweiz, Bewahrer ihrer alten und Beförderer ihrer neuen Cultur und Sitte, als sämmtlich bewährte, würdige Schweizer, aus vollem Herzen zu begrüssen und in der Fülle der Freude zu bewillkommen.

Auch an dieser Stelle liegt es mir ob, unsere Verhandlungen, nach unserer seit mehr als einem vollen Jahrzehend hergebrachten Uebung, und nach dem öftern Beyspiel meines verehrten Herrn Collegen, mit der Betrachtung des Verhältnisses unseres Instituts zum Vaterlande im Allgemeinen, und des besondern Einflusses unserer Kunst auf das gesellige Leben, zu eröffnen.

Es ist eine grosse Aufgabe, da, wo die Kunstbildung einmal so, wie bey uns, in's Leben verwachsen, wo sie mit andern Erscheinungen und Aufgaben des geselligen Daseyns so vielfach verflochten ist, wo viele Tausende darin täglich ihre Uebung und ihren Genuss, ihre Erbauung und Veredlung finden, ihre gereiften und ihre noch heranreifenden Früchte auch für Wissenschaft und Erkenntniss zu pflegen und zu pflücken.

Eben bey der Unerschöpflichkeit dieser Aufgabe ist es um so zweckmässiger, mit unsern Betrachtungen von irgend einem vereinzelten Punkt, sey es nun Erscheinung im Kunstgebiete selbst, oder Ereigniss im wirklichen Leben, auszugehen.

Mein Thema muss mir diessmal die Leipziger musikalische Zeitung hergeben. Auch Zeitungs-Artikel enthalten ja den Geist der Zeit, wenigstens artikelweise; und dieser ist für uns nicht zu weit hergeholt; er geht uns an; er bringt uns zur Sprache; er reizt uns, nicht zwar zum Widerspruch, wohl aber zum Versuche, eine Art Widerspruch, der dort steht, uns näher zu erklären.

Der Berner Berichterstatter jener Zeitung scheint es nemlich widersprechend zu finden, dass in der „Hauptstadt der Schweiz" die Musik nicht so cultivirt sey, wie in den kleinen Schweizerstädten Lenzburg und Olten. Aus der Luft ist sein Bericht gewiss nicht gegriffen; er selbst residirt, wie es scheint, in der Hauptstadt; der Bericht von und aus derselben ist daher so befugt als glaubwürdig.

Dieser Vorfall giebt mir Stoff zu folgenden nähern Betrachtungen.

Dass der Berichterstatter Bern die Hauptstadt der Schweiz nennt, wollen wir ihm nicht verargen. Unser Föderativ-Staat weiss zwar nichts von einer Hauptstadt; er will nichts davon wissen, sonst hätte er sie constituirt. Indess findet sich Bern in den Geographieen vor aller Welt als Hauptstadt wirklich aufgeführt. Sie hat sich auch in ihrer politischen Höhe zu erhalten vermocht, und selbst die noch höhere Höhe — ich meyne die Hoheit der Cultur — ist ihr keineswegs fremd. Auch in Bern ist der erste Magistrat, wie in mancher andern Schweizerstadt, ein grosser Gelehrter; und der Umstand, dass die Gesandten der Europäischen Mächte, ohne politische Nothwendigkeit, nach freyer Wahl gewöhnlich in Bern sich niederlassen, lässt es ausser Zweifel, dass allda auch Musen hausen, und vielerley Berührungspunkte der Cultur sich vorfinden müssen.

Nur die Muse der Tonkunst hat in der Hauptstadt offenkundig ihren Hauptsitz nicht aufgeschlagen — die einzelnen uns wohlbekannten lieben Schwalben konnten dort noch keinen Sommer machen — *) und es war mir beym ersten Lesen jenes Zeitungs-Artikels, als flustere die Muse mir ein, warum.

Wie? wenn gerade das Residenzartige, Grossstädtische der Bernerschen Cultur und Sitte es wäre, was die Muse der Tonkunst eher verscheucht als hinlockt — wie? wenn sie ganz vorzüglich den kleinen Städten von entgegengesetzter Sittenart und Bildungsweise ihre Huld zugewandt hätte, weil sie da grössere Kreise warmer Verehrer und treuer Anhänger immerfort zu erhalten und zu behalten gewiss seyn muss —?

Ich wenigstens glaube in meiner Vaterstadt von mässigem Umfange, die ich schon zu den grossen und schon zu den kleinen zählen gehört, jederzeit wahrgenommen zu haben, dass dasjenige, womit wir namentlich auch im Betreiben der Tonkunst, an die Grossstädter hinzureichen gestrebt haben, uns eher ein wenig kleiner gemacht, hingegen, wo wir uns bescheiden nach der Weise und in den Schranken der Kleinstädter regten und bewegten, wir immer merklich grösser schienen und waren.

Kleinstädter zu seyn und zu heissen, halte mir daher Niemand für einen Schimpf! Ich kenne hier den Gebrauch und den Missbrauch der Sprache. Ich muss nothwendig den Wortverstand und Sprachgebrauch beseitigen, ehe ich zur Sache komme; ich weiss wohl, in gewissen deutschen Modeblättern ist das Wort Kleinstädter mit „Krähwinkler" gleichbedeutend. Von wem geht aber das Wort aus? Von Tagblattsmiethlingen, die selbst nichts andera sind, als krähende Winkelwirthe einer falschen Cultur mit grossstädtisch scheinendem Titel und Aushängeschild. Dennoch ist „Kleinstädter" — ich sage es solchem Sprachgebrauch zum Trotz — ein grosses Wort. Den grossen Worten erging es aber gar oft schon von Alters her, und ergeht in unserm Zeitalter tagtäglich wie den grossen Menschen: Sie werden gemartert — sind sie aber einmal aus- und durchgemartert, dann gelangen sie erst zu den höchsten Ehren. Wir haben es in der Schweiz an dem Wort Patriot erlebt; welches nun vor kurzer Zeit durch den würdevollen Hess in seinem neu herausgegebenen „Schweizer-Psalm" wieder völlig geadelt worden: „In der Volksversammlung erhebt sich des Patrioten Stimme, und wenn sie aus einander geht, wiederhallen von ihrem Freudenruf die Gebirge." Dieses „Citat" werden Sie mit meinem „Vortrag" ganz verträglich finden — und nun setze ich meine kleinstädtischen Betrachtungen weiter fort.

Haben denn die Grossstädter, bloss weil sie es sind, auch Ursache, mit vornehmen Seitenblick auf uns Kleinere herabzusehen? Wie steht es denn mit der anmaasslichen Herrlichkeit einer grossen Stadt? Ist doch vieles daran blosser Schein, ja nicht einmal Schein! Man fasse einmal eine solche recht in's Auge, wenn man es kann. Wer hat je eine grosse Stadt in ihrer ganzen Grösse oder grossen Ganzheit auch nur gesehen? Steht man draussen, so sieht man sie nie andera, als von Einer Seite — steht man drinnen, so sieht man, was in den kleinen eben auch zu sehen ist, einige Gassen — ganz übersehen kann man sie nur in einem Grundriss, wo nichts bleibt, als ein flacher Fleck, welcher der Anschauung nicht im mindesten Grosses oder Schönes darbietet.

So verhält es sich mit der zwar äussern Erscheinung der grossen Stadt. Ihr Aeusseres trägt aber die „Bedeutung ihres Innern. Denn Menschenhaufen, ihr Capital-Inhalt, geben so wenig ein Bild wahrer Grösse, als Steinhaufen. Je dichter sie auf Märkten, Brücken, Parade-Plätzen ineinander stehen, je bunter sie im Schwindelgewimmel durcheinanderlaufen, je mehr erscheinen sie einander bloss als Leute; kaum fasst Einer den Andern als Person in's Auge, und das erste Ansinnen, das der Eine an den Andern wenigstens innerlich macht, ist diess, dass er ihm aus dem Wege gehe.

*) Ohne Bild zu sprechen: die einzelnen kunstgebildeten Familien und Personen Hermann, Meissner; Durheim, Jahn, Müller, Roschi, Wild u. a. m. konnten es mit ihren (nicht uns allein, sondern zahlreichen fremden, von ihnen jederzeit gastfreundlich aufgenommenen Künstlern) wohlbekannten, je wahrhaft liebenswürdigen kunstgeselligen Verdiensten doch noch nicht dahin bringen, den Geist edler Kunstgeselligkeit, der sie beseelt, zum Gemeingeist zu erheben.

Da fehlt nun schon' die erste Bedingung der Humanität, die, dass der Mensch den Menschen beachte, dass Einer dem Andern was nachfrage, was einräume — und da ist hingegen in der kleinen Stadt schon das Hutabnehmen, der Wunsch wohl geruht zu haben, die Frage nach dem Wohlbefinden des Hrn. Nachbars gar nichts so Kleinliches, als die Grossstädter etwa meynen. Es ist vielmehr der natürliche augenblickliche Ausdruck der Menschlichkeit. Ja, das ist eben das Schöne, das wahrhaft Menschliche, dass die Bewohner einer kleinen Stadt alle einander kennen, anerkennen, ja wirklich auch beurtheilen; dass sie einander gegenseitig ihre Persönlichkeit, Wichtigkeit, Unentbehrlichkeit zugestehen; dass sie sich oft und leicht zu allerley Zwecken des Bedürfnisses und Genusses suchen und finden, und oft und immer wiederfinden und gesellig bewähren. So keimt und sprosst, so grünt und blüht im Mittelpunkt der Stadt selbst der Baum der Humanität.

Die Anwendung auf die Tonkunst, wie sie sich bey also gesitteten Städtern im Leben gestalte, ist ganz leicht. Jeder gilt etwas; alle freuen sich, zusammen einen Chor, zusammen ein Orchester auszumachen; sie singen und spielen sich zusammen ein; Keiner ist überflüssig, Keiner entbehrlich; gerade dieser Umstand bleibt stete Gewährleistung ihres Bundes; die Regelmässigkeit ihrer Zusammenkunft wird durch keinerley grossstädtische Abschweifung des Luxus unterbrochen; vom Unheil der Zerstreuung bleiben sie unangesteckt; jeder Kunstabend ist für sie ein Feierabend, stärkend nach den Mühen des Tages, belebend auch für den folgenden: die Sucht, über die Andern ungebührlich hervorzuragen, ficht Keinen an, denn die aus Selbstsucht hervorgehende Ruhmsucht fände hier kein schimmerndes Ziel vor sich; vielmehr würde, da in der kleinen Stadt eines kleinen Freistaates jeder seinen burgerlichen Beruf haben, ihn täglich ausuben, oder ihm doch ehrenhaft vorstehen muss, die mit unmässigem Zeitaufwand errungene Virtuosität, die heut zu Tage bey der ungeheuren Steigerung der Individual-Kunst kaum mehr anders zu erreichen ist, seiner Burgerehre selbst Abbruch thun. Das Ganze bleibt bey ihnen auch immer ganz; was sie Schönes zu leisten haben, leisten sie auch immer am liebsten im Gesammtverein, in Ensemble-Stücken; und so ist und bleibt ihr Höchstes die Aufführung ganzer grosser Oratorien, wobey sie sich wirklich auch gross fühlen. So leben musikalisch wir Schweizer; so erscheinen wir mit unsern Kunstleistungen in der menschlich schönsten Harmonie. Und sollte in dieser oder jener Schweizerstadt etwa einmal das Entgegengesetzte wahrgenommen worden seyn, so war es gewiss nicht in Städtchen, wie Lenzburg und Olten — es entsprang eben aus der falschen Nachahmungssucht der Grossstädterei; es geschah, wenn man etwa den Unterschied der Stände in den Kunstverein hinüberspielen wollte, wo er ewig nicht hingehört; welches dann zur Folge hatte, dass die sich vornehmer Dunkenden sich absonderten, oder im entgegengesetzten Fall etwa die Tochter eines reichgewordenen Kaufmanns, oder der Sohn eines hochgestiegenen Beamten mit einigem Talent andere Personen mit auch einigem Talent verdrängte, und so das Ganze einen Riss bekam, weil, nach der alten Erfahrung, Ungleiches sich ungern gesellt.

So wie die colossale Grösse einer Hauptstadt eben auch bloss die colossale einer Menschenmasse für die Anschauung, so zu sagen, symbolisch darstellt, so veranschaulichet hingegen die kleine Stadt den Menschenverein wahrhaft und naturgemäss. Sie schliesst sich nicht so durch Ringmauern, Wälle, Brücken von der Natur ab, wie die grosse. Ihre Umgebungen gehören auch zu ihr; sie ist darein wie verwachsen. Ich lobe mir das schmucke, nette, kleine Städtchen, wo manches Häuschen durch ein Gärtchen mit der freyen Natur unmittelbar zusammenhängt, wo die Bäume sich noch über die Dächer herüberbiegen, wo die Spaziergänge aus Fruchtbäumen bestehen, unter denen oft nur Arbeiter hin und her gehen, wo auch der Spaziergänger sich was zu schaffen macht. Das giebt zusammen eine ächte, charakteristische Schweizeransicht, indem es die Schweizernatur mit der Schweizer-Cultur im Zusammenhange darstellt. Ja, in unserer Schweiz, wie sich ihre Cultur äusserlich veranschaulichet, sind und bleiben das eigenthümlich Schöne und Anziehende die dorfähnlichen Städte und die stadtähnlichen Dörfer. Durch sie fühlt sich der Fremde angezogen. Denn Berg und Thal giebt es auch ausser der Schweiz, so wie Wasserfälle, Flüsse und Seen; und auch nicht der hohe Sommerschnee ist es,

was dem Fremdling das Herz erwärmt, der aus dem brausenden Städte-Tumult, über weite, breite Strecken und Flächen, denen das Feudal-System sein formloses Siegel aufgedrückt hat, hergewandert, endlich das kleine Ländchen erreicht, wo das regsame Wesen eines kleinen Völkleins mit seiner Kleinwirthschaft Dinge bewirkt und Kräfte geweckt hat, die in grossen Städten und Reichen noch schlummern.

Glauben Sie ja nicht, Verehrte! ich schweife ab, indem ich von Kunstbildung auf Kleinwirthschaft zu sprechen komme. Kleinwirthschaft — auch das sage ich dem Sprachlaut zum Trotz — ein grosses Wort! Die Kleinwirthschaft, die zwar unmittelbar bloss auf die einfachste Befriedigung der Nahrungsbedürfnisse ausgeht, verschönert nicht etwa bloss durch vermehrte Befruchtung die Natur. Sie individualisirt, so zu sagen, die ganze Pflanzenwelt, ist wirklich der symbolische Ausdruck des geregelten und gesteigerten Individual-Lebens in der Familie, und ist, als solcher, von allerhöchster Bedeutung.

Denn es giebt eben auch eine Kleinwirthschaft der Cultur, eine eigene Art Wirthschaft oder Bewerbung, so wie des Landes, auch des Geistes und Herzens, ja aller fruchttragenden Gemüthskräfte. Sie wird von den Hochstrebenden und Hochstehenden, eben auch von den Grossstädtern; nur allzuoft übersehen und übersprungen. Sie besteht, kurz ausgedrückt, darin, dass man sich durch die nahe liegenden Cultur-Mittel eine solche Bildung aneigne, die das Individuum für den Menschenkreis, in welchem es gerade zu leben und zu wirken hat, mittheilungsfähig macht, und zwar so mittheilungsfähig als möglich. Sie besteht, nun auf unsere Cultur der Tonkunst angewandt, darin, dass wir zunächst in unsern Familien unsere Individual-Pflänzchen, unsere Kinderlein, so pflegen, dass jedes seine eigenen bescheidenen Kunstblüthen trägt, und seiner Zeit in den Kranz unserer Kunstgeselligkeit mit einflicht, aus welchem auch nicht Eine Blume herausfallen darf, ehe sie Missgeschick oder Zeit und Tod entblättert.

Erst aber liegt mir ob, von der Art der Musik, von der Kunstgattung näher zu sprechen, welche zu cultiviren für uns in erläutertem Sinne eine wahre kleinstädtische Zierde wäre. Es giebt, nebst der „Kirchen- Theater- Kammer"-Musik, noch eine andere eben so wesentliche, wenn sie auch in unsern Theorieen noch nicht ihren eigenen Platz hat, und das ist die idyllische, eine Kunstgattung, die uns, was so sehr Noth thut, wieder der Natur näher bringt, die dem entarteten Cultur-Menschen, der in seinem haut-goût immer nur gereizt seyn will, wo möglich noch zum Heilmittel dient; eine Kunst, welche die Kindlichkeit des Gemüths erhält, und da, wo sie dahin ist, wieder herzustellen vermag; eine Kunst, die uns Genügsamkeit lehrt, uns lehrt, gehörig verstanden, auch an Kleinigkeiten Freude haben, ohne welche Fähigkeit, nach Lavaters oft wiederholter Behauptung, kein Menschenkind auf dieser kleinen Erde je anhaltend glücklich seyn kann.

Noch ist unter den vielfachen Entartungen der Cultur der Sinn für diese Kunstgattung keineswegs verschwunden; ja es ist merkwürdig: Aecht-idyllische Tonweisen behaupten sogar ihre Wirkung auch ohne den bestimmten und verstärkten Eindruck des Worts. Wie unzählige Male ist nicht schon der *Tyroler* variirt und potpourrisirt worden! ebenso *der liebe Augustin*, der in Frankreich sir bohemien heisst; die *schöne Minka*, russischen Herkommens, wird, von unsern musikalischen Blumisten immer wieder frisch ausgeschmückt, noch immer schön gefunden; die Venezianische barcarole schaukelt sich auf immer neuen Tonwellen daher; Weigl's *„Schweizerfamilie,"* auch in ihren Tonweisen ein Schäferstück, ist in ganz Europa einheimisch geworden; und wo etwas, wie das Thema von Rossini's *di tanti palpiti*, auch nur von ferne nach Kühreihen riecht, da findet alle Welt Geschmack daran, und es vergessen darob die Contrapunktisten ihre Fugenpracht.

Es ist nun hier gerade auch der Ort, von der Musik im Freyen zu sprechen. Will man wirklich, gehörig verstanden, die Kunst wieder zur Natur zurückführen, so soll man allerdings auch trachten, sie gewissermaassen in die Natur hinzupflanzen, und das gerade um so mehr, seit die Kriegsmusik, das völlige Gegentheil der sanft ertönenden idyllischen, nun hoffentlich weit und breit ausgetobt hat. Erwünscht und schön, wenn unsere Schweizer-Jünglinge, mit dem allbeliebten Stadt- und Land-Instrument, der Clarinette, nicht bloss dem Militär dienen, sondern auch die Tonweisen unserer Väter auf unsern Fluren lebendig erhalten; wenn sie mit der Waldmusik

dem Echo rufen, und in schöner Sommernacht mit ihren Serenaden nach alter Sitte der Minne huldigen. Dass man früher, fast bis auf unsere Zeit, solcherley Musikgattungen preisgegeben, und fast allgemein, gleichwie die Tafelmusik, den Bierfiedlern und Schnurranten überlassen hat, ist auch einer der Beweise, dass nicht Alle sich um Volksbildung bekümmern, denen sie berufshalber am Herzen liegen sollte; so wie es bedenklich genug ist, dass unter den Componisten selbst kaum Einer die idyllische Musik als freies Kunstwerk sich zur Aufgabe macht, so sehr man ihr auch in der Oper ihre Obligat-Rolle zutheilt. Um so verdienstlicher ist es, dass gerade jetzt Herr Kapellmeister Kreutzer, unser hochverehrtes Ehrenmitglied, unsern Verein mit einer geschmackvollen Composition dieser Gattung beschenkt hat, wodurch er diesen meinen Worten die treffendste Bedeutung verleiht. Auf dieses Muster idyllischer Musik — ohne jedoch in Abrede zu seyn, dass es nicht auch noch einfachere, eben so ächte, geben könne — darf ich nur hinweisen, um Sie Alle für die Gattung selbst zu gewinnen. Bey deren Beförderung empfehle ich nur Eins, ich bitte, ich flehe: Sorget allerwärts für reine Instrumente, reine Stimmung, ja erlaubet mir, auch an dieser Stelle noch einmal auszusprechen, was schon anderwärts geschah: Ein Volk, unter welchem man falsch musizirt, kann so wenig musikalisch glücklich seyn, als ein unreinliches überhaupt es je war.

Wie sehr die idyllischen Tonweisen, als ächtkünstlerischer Ausdruck reinmenschlichen Naturgefühls, durch Beygesellung des Worts in dichterischen Lobpreisungen der Natur das Herz rühren und erweitern, brauche ich nicht besonders darzuthun — an dieser Stelle nicht, weil es schon früher geschah — in unserm Vaterlande nicht, weil es durch Freunde des edlern deutschen Gesanges und durch den Mund unserer in Schulen und Instituten zu Stadt und Land so gut und immer besser und allgemeiner gepflegten Jugend selbst geleistet wird.

Ich kehre nun vollends zu meinem Thema zurück. Eine solche Kunstansicht und Kunstbildung kann keineswegs grossstädtisch heissen; thatsächlich ist sie wirklich kleinstädtisch, weil sie in unsern kleinern Schweizerstädten verhältnissmässig weit mehrere und reifere Früchte aufzuweisen hat, als in den grössern. Grossartig kann man sie auch nicht nennen. Aber das Kleinartige, das im Kleinen gut Geartete, bewirkt leicht Grossartiges, indem es sich leicht fügt und zusammenfügt. Unser grosser Musikverein führt, so fern er theilweise aus solchen Elementen zusammengesetzt ist, davon selbst alljährlich den Beweis. So sind wir jährlich einmal zur Ausnahme grossstädtisch, sind es aber dann auf eine wahre, edle Weise. Wir kennen, wir anerkennen und lieben uns alle einander; wir haben mit jedem neuen Jahr wieder mündig gewordene Kunstjünger, wieder frisch herangereifte Talente zu begrüssen und zu geniessen, durch die uns die Natur ihre Gaben, die Cultur ihren Segen spendet; und indem wir einem grossen kunstbefreundeten Publikum den Genuss eines grossen Kunstwerks vermittelst einer grossartigen Ausführung gewähren, erweitert sich unser ganzes Wesen.

Und sind wir jährlich auch nur Einmal gross — das reicht vollkommen hin, unsern Geist zu höhern Idealen der Kunst und des Lebens zu erheben und zu stärken, und erhoben und gestärkt auch allerwärts, so wie hier, alle idealen Bestrebungen mit offenem Sinn zu würdigen und zu ehren, seyen es vaterländische oder weltbürgerliche, gesellige oder individuelle, äussere oder innere — seyen es „patriotische Träume" wie sie einst Iselin's edlem Geiste vorschwebten, oder die vielumfassenden Thaten der „Gesellschaft des Guten und Gemeinnützigen" — sey es der Salomonische Tempel, oder der Garten zu Herrnhut — sey es des Lebens höchste Blüthe, oder des Daseyns erntes Ziel. Wissen wir doch, dass auch die lebenvollste Wirklichkeit immer noch hinter dem Ideal zurück bleibt. Weh dem, der sein höheres Ideal-Leben nicht in seinem Geiste trägt! Wohl dem, der auch im Kleinen die menschliche Bestimmung erkennt und erfüllt! Allen Wohl, die auch in der Kunst schöne Sitte lieben und üben! Heil Allen, denen jede gesellige Kunstübung eine Tugendübung ist! Heil unserm Vaterlande, wenn die Redensart „ländlich-sittlich" durch unsere Lebensart auch in „städtisch-sittlich" umgewandelt und so auf uns Alle angewandt werden darf! Ehr' und Preis unserm Verein, wenn er in seinen jährlichen Leistungen, und noch mehr in seinen Personen,

jeder, dessen gegründete oder ungegründete Ansprüche ihn nicht niederzudrücken drohten. Ich an meinem Theile kann ihm den gerechten Tribut der Dankbarkeit, für die Freundschaft, womit er mir zuvor gekommen ist, nicht versagen, und wer wird nicht meinem verewigten Freunde, dem K. M. Schulz eine Partheylichkeit für seinen ersten Lehrer in der Kunst, der er so viel Ehre gemacht hat, verzeihen: sie entsprang aus gleicher Quelle.

Kirnberger war übrigens genügsam, von reiner Rede und Sitte: in allen Arten des Vergnügens mäfsig, uneigennützig, unermüdet. Er kannte kein anderes Vergnügen, als das er in seiner Kunst fand: für diese und in dieser lebte er allein. Wer täglich den Unterricht einer Stunde in seinem Hause besprochen hatte, konnte den ganzen Tag bey ihm bleiben, er konnte sich üben, ausarbeiten, seine Arbeit ihm zur Verbesserung vorlegen, das war ihm recht.

Das, was ihm vor seinem Tode am tiefsten kränkte, war des sel. Marpurgs: *Versuch über die Temperatur*. Er sah sich darin auf die verächtlichste Art verhohnt, und diese heftige Schrift hatte ihr Verfasser, als hätte er befürchtet, dafs sie der erlauchten Schülerinn Kirnbergers unbekannt bleiben möchte, der Prinzessin Amalia von Preufsen überreicht. Davon sprach er zu mir mit Thränen in den Augen, indem er auf seinen alten neunzigjährigen Vater hinwies, den er bis an sein Ende mit kindlicher Liebe verpflegte. Wie konnte ein Mann von einiger Delikatesse eine solche Streitschrift gegen ihren Lehrer der Fürstin so zu sagen *ad oculos* insinuiren, bey der dieser Lehrer in Diensten stand und von welcher er den Gehalt genofs, der die einzige Unterstützung in seinem Alter war!

Gleichwohl war der Gegenstand des Streites, worüber sich beyde Parteyen so leidenschaftlich verunglimpften, so unbedeutend, dafs sie, ohne Rechthaberey, sich leicht hätten vereinigen können. Es kam darauf an, „ob die gebräuchlich„sten den Umfang der Oktave übersteigen„den Akkorde aus dem Terzenbau, mit Ra„meau, oder aus dem Prozefs der Auflhal„tung, mit Kirnberger, gefunden werden „können."

Gründliche Theoristen, und namentlich einer der neuesten und gründlichsten, Hr. Musikdirektor Türk in seiner: *Anweisung zum Generalbafsspielen* §. 85 — 96. ste Auflage, sind der Meynung, dafs besagte Akkorde nach beyden Systemen können gefunden werden. Dafs sie es nach dem Auflhaltungssystem können, läfst sich gewissermafsen *a priori* beweisen. Denn die Töne aller Akkorde müssen entweder zu dem harmonischen Dreyklange gehören, oder diese müssen zwischen ihnen liegen. Wenn nun der harmonische Dreyklang und seine Versetzungen allein wahre Konsonanzen sind, und alle Dissonanzen nur durch ihre Auflösungen in Konsonanzen gefallen können: so müssen alle Töne, die nicht zu dem harmonischen Dreyklange gehören, Vorhalte der konsonirenden Töne seyn: und so wäre der ganze Inbegriff aller Akkorde so gut aus dem Vorhaltssysteme, als aus dem Systeme des Terzienbaues gefunden.

Der sel. Marpurg war dieses so wenig in Abrede, dafs er in seinem: *Versuch über die musikalische Temperatur* §. 220. S. 260. das auffallende Geständnifs ablegt: „Das wird ihm (Kirn„bergern) jedermann zugeben, dafs die ge„bräuchlichsten den Umfang der Oktave überstei„genden zusammengesetzten Akkorde an sich aus „dem Prozefs der Auflhaltung gefunden werden „können."

Wer hätte, nach einem solchen Geständnifs, nicht erwarten sollen, dafs Marpurg den Streit werde ruhen lassen? Was man aber noch mehr zu erwarten berechtigt war, ist gewifs, dafs der feine, geschliffene Weltmann mit den unfeinen Aeufserungen des empfindlichen Virtuosen ohne Erziehung und Welt, hätte Geduld haben, ihn durch einen Ton von Liebenswürdigkeit beschämen, oder diesen Ton, aus Achtung gegen sich selbst, nie verlassen sollen. Damit würde er seine Leser nicht gewonnen haben. Denn nie hat das unpartheyische Publikum die Verhöhnungen gebilligt, womit der feine Weltmann, Voltaire, so ein

seinen Gliedern allen, solche Früchte edler Kunstsitte darbietet! Dann wird mit jedem Jahr sich das brüderliche Band um uns fester schlingen, und wenn auch der Tod es der Reihe nach von Jedem ablöst — wir werden — o der Wonne! — uns einst alle wiederfinden in der Stadt Gottes.

Nachrichten.

Königsberg. (Fortsetzung aus dem vorigen Stück.) Kaum war Mad. Sessi (nach Warschau) abgereiset, so traf Mad. Borgondio von Riga hier ein. Diese, von München und Wien aus, so berühmt gewordene Frau besitzt eine der jetzt immer seltner werdenden ächten Contraaltstimmen, und zwar eine der vorzüglichsten, die vom tiefen g der Violine etwa zwey Octaven und einen Ton (bis zweygestrichnem a) enthält, vorzüglich aber in dem Umfange vom tiefen b bis ins zweygestrichene e von herrlicher Wirkung, und zwar nicht starkem, aber violaartigem Klange ist, und einer schönen Castratenstimme ähnelt. Die höheren Töne sind auch lieblich und rein, aber es mangelt ihnen doch schon jene schöne Fülle, die den ächten Alt auszeichnet. Mad. B. singt nun einfach, wie es dem Alt ziemt, macht, (wo sie nicht stehen) selten Verzierungen, aber diese stets gut und deutlich, und wendet den Triller selten an, wie das beim Alt aus physischen Gründen auch nicht eben zu tadeln ist. Die Worte spricht sie überaus deutlich aus. Der eigentliche Zauber ihres Gesanges liegt aber in dem höchst einschmeichelnden, ja bis zu Thränen rührenden Tone, wenn sie Sachen singt, die zum Herzen sprechen. Dass sie nun deren so wenige, und so vieles sang, was, in Concerten wenigstens, ohne Interesse liess, darüber könnte man mit ihr rechten. Ein gleicher Tadel trifft Mad. Sessi. Beyden ausgezeichneten Künstlerinnen, die noch beyde den schönen Ruf haben, sehr anspruchlos und liebenswürdig zu seyn, wäre der freundliche Rath zu ertheilen, sich mit den Werken unsers unsterblichen Mozart, dessen Opern ja beynahe alle schon mit italienischem Text vorhanden sind, und ihres herrlichen Landsmanns Righini vertraut zu machen, in denen sie eine unerschöpfliche Ausbeute für ihr Talent finden und dadurch auch für ihren eignen Ruhm in Deutschland eine neue Epoche begründen würden. Der Referent will aufrichtig gestehen, dass alle von Mad. Sessi gesungenen italienischen Arien, als Compositionen betrachtet, das Publikum ziemlich kalt lässen, das, nur durch die Arie aus *Figaro* und durch die Vorstellung des *Pygmalion* recht aufgeregt wurde. An ihrem Platz, in der Oper, mögen jene Compositionen nicht ohne Werth seyn; so, aus dem Zusammenhange gerissen, sind sie ohne Wirkung, wozu noch die Unbekanntschaft des nördlichen deutschen Publikum mit der italienischen Sprache kommt. Mad. Borgondio war in ihrer Wahl noch weniger glücklich gewesen. Im ersten ihrer Concerte, wo man sie mit Applaus empfing, sang sie die Cavatine: *di tanti palpiti* (statt F aus Es dur), welche vorzüglich ihrer Stimme zusagt; dann eine Arie von Mosca und eine von Ziegarelli. Beyde liessen ziemlich kalt. In einem zweyten Concerte sang Mad. B. eine Arie von Caraffa, die der Cavatina aus *Tancred* wie ein Ey dem andern glich, dann eine Aria buff (!) von Rossini, eine gleiche von Pavesi und wieder auf Begehren *di tanti palpiti*. Es ist zu beklagen, dass die wackere Frau den Werth ihrer seltenen Stimme so verkennt, sie zu Buffonerieen hinzugeben. Zudem sind solche Sachen doch eigentlich für den Mezzo Sopran bestimmt, nicht für den wahren Contraalt, dessen Sphäre mehr das Erhabene, Edle, als das Komische, Karikirte ist. — Mad. B. war gefällig genug, auf die an sie ergangenen Bitten, noch an einem dritten Abende in vier Scenen aus *Tancred*, *der Italienerin in Algier* und *Cyrus* (alles von Rossini) nebst zwey Ouverturen von denselben) im *Costume* aufzutreten. Mad. B. sang diessmal besonders die erste Hälfte der Cavatine aus *Tancred* ganz vorzüglich. Die Arie mit Chor: *pensa alla patria* aus der *Italiana in Algieri* sprach den Ref. wenig an, desto mehr die Scene mit Chor aus *Tancred: perchè turbar la calma*, und vor allem die Scene mit Chor aus *Cyrus*, welche Mad. B. so einschmeichelnd süss und zum Herzen gehend vortrug, dass ich selten durch etwas so ergriffen worden bin. — Die neue Art, Chöre zu behandeln, dass der Solostimme auch ihr Recht bleibt, macht doch einen sonderbaren Effect. Man könnte ihn dem Anschlagen der Jagdhunde vergleichen.

Gern hätten wir Mad. Borgondio im Concertsaale gehört, allein, leider! wird der einzige Saal, den wir hier zu öffentlichen Concerten haben, jetzt — ohne die mindeste Rücksicht auf Akustik — für die Bequemlichkeit des tanzlustigen Publikums umgebaut! *)

Ich komme noch einmal auf Mad. Borg. zurück, um ihre tüchtige Schule und ihren Lehrer zu rühmen, der nicht der jetzt immer mehr überhandnehmenden Meinung gewesen zu seyn scheint, dass der Alt (und resp. Bass) alles machen könne und müsse, was der Sopran (und resp. Tenor) machen kann und machen mag. Auf diesem Wege ist eine herrliche Altstimme gebildet, auf anderm wäre es ein schlechter Sopran geworden. Unwissenden Singmeistern haben wir die jetzige Stimmenverkehrtheit zu verdanken. Die guten Sopranstimmen werden bis in die höchste Höhe hinaufgeschraubt, ohne dass für die Ausbildung eines einzigen Tons gesorgt würde. (Wie wenig Singlehrer lassen die Scala singen, wie sie gesungen werden soll, um den Ton zu bilden?) Die Altstimmen müssen mit hinauf, doch wenigstens bis zum dreygestrichnen c, was sie ohne weiteres ruinirt. Was bleibt nun für die zweyte Stimme übrig? Hektische Sopranstimmen, die keinen Ton in der Kehle, kein Talent zum Treffen haben, sollen die schwerere Mittelstimme singen, sie singen also entweder gar nicht oder mit der Oberstimme unisono; glücklicherweise bemerkte man das in den neuern Compositionen vor dem Lärm der Instrumente nicht. Unsere Bassisten suchen sich in die Regionen des Tenors zu erheben und gewinnen für eine markigte Tiefe eine winselnde Höhe. Was würde nun aus der unentbehrlichen Grundstimme, wenn nicht die von Natur guten und hohen Tenorstimmen frühzeitig durch — Leben zu Grunde gerichtet würden, und so, versteht sich von Posaunen, Fagotts, Contrafagotts u. s. w. gehörig unterstützt, den Grundbass wenigstens repräsentirten? —

Berlin. Uebersicht des Octobers. Den 12ten wurde das treffliche Oratorium von Apel: *das Weltgericht*, vom Musikdirector Schneider meisterhaft componirt, abermals zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts und des Witwen — und Waisenfonds der königlichen Kapelle in der ganz überfüllten Garnisonkirche vom Hrn. Organisten Hausman aufgeführt, und machte denselben tiefen Eindruck, wie das erstemal. Die zweymalige Aufführung hat, ungeachtet des niedrigen Eintrittpreisses von acht Groschen, nach Abzug der Kosten jedem Institut 1010 Thaler Courant eingetragen.

Den 18ten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Getäuschten*, Singspiel in einem Aufzug, nach der italienischen Oper: *Fingano felice*, bearbeitet von K. Hiemer, Musik von Rossini, nicht ohne Beifall, wie sich auch bey der trefflichen Besetzung durch Mad. Seidel und die Herren Stümer, Blume etc. erwarten liess.

Nicht weniger gefiel am 19ten das zum erstenmal gegebene pantomimische Ballet: *Nina* oder *Wahnsinn aus Liebe*, in zwey Abtheilungen, von J. K. Milon, Musik von Persuis und andern Componisten. Dem. Lemière als Nina und Hr. Hoguet, ihr Liebhaber Germeuil, erwarben sich durch richtiges, der Natur nachgebildetes Spiel allgemeine Bewunderung.

Den 26sten ward zum Besten der im Friedrichsstift befindlichen 70 Waisen unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel und des Hrn. Concertmeisters Seidler ein Concert gegeben, das eine Ouverture von Haydn eröffnete. Mad. Milder sang eine Scene aus Salieri's *Axur* und mit Hrn. Stümer ein Duett aus Sim. Mayrs *Ginevra*; Hr. Ritz, der jüng. spielte Variationen von Rhode für die Violine und Hr. Gabrielsky bliess ein Adagio und Rondo für die Flöte, von Berbiguier; alle mit Beyfall.

Der schon im vorigen Bericht erwähnte Hr. Hillebrand, vormals beym Hoftheater zu Wien, gab am ersten und achten den Oberpriester in Spontini's *Vestalin*, am dritten den Grossse-

*) Die Freimaurerloge zu den drey Kronen besitzt in ihrem neuen Locale einen herrlichen Concert-Saal, den schönsten der Stadt. Am 22sten Januar, zur Nachfeier des preussischen Krönungsfestes (18ten Jan.) führten die musikalischen Familien-Mitglieder aus allen hiesigen drey Logen in diesem Locale Haydn's Schöpfung auf. Etwa 36 Sänger und Sängerinnen, darunter Hr. Huray älterer Sohn, Hr. und Mad. Gossler, die die Partie der Eva vortrefflich sang, und eben so viele Musiker — bis auf wenige, alle Mit. jeder dieser Vereine — bildeten das producirende, die Angehörigen derselben das genissende Publikum. Das Ganze gelang und sprach sehr an.

neschall in Boieldieu's *Johann von Paris*, am sechsten den Sarastro in Mozart's *Zauberflöte*, (in der seine Arie: *In diesen heilgen Hallen etc.* so wie Hr. Stümer als Tamino, Mad. Schulz als Königin der Nacht, und Dem. Dietrich als Pamina sich wiederholten Beyfall erwarben) und am 11ten den Durlinsky in Cherubinis *Lodoiska*. Er hat eine umfangreiche, kräftige Stimme, ein vortheilhaftes Aeussere, und passende Bewegung.

Hr. Hintze, vom Theater zu Stettin, gab am siebenten den Thomas in Solié's *Geheimniss*, nicht ohne Beyfall seiner alten Bekannten. An demselben Abende bliess der königliche Kammermusikus Hr. Pfaffe Variationen für die Clarinette von Bärmann, die im Geiste des Instruments gesetzt sind, rein, fertig und mit Ausdruck, vorzüglich im Pianissimo.

Unter den Kunstwerken, welche die königliche Akademie der Künste in diesem Jahre im Laufe des Monats ausgestellt hatte, zeichneten sich in musikalischer Hinsicht aus: von Hrn. Thielemann: eine Lyraguitarre von Cederholz; von Hrn. Westermann, zwey aufrechtstehende Fortepianos und von Hrn. Schleip, ein Pianoforte mit Pedal in Form einer Lyra nach seiner Erfindung, bey dem das Pedal von 16 Fuss C bis kleine Octav E und das Manual von Contra F bis viergestrichen F geht, und bey dem auch Monochord und Forte angebracht sind; ein anderes ohne Pedal hat vier Veränderungen: Jeu d'ange, Monochord, Forte und Janitscharenmusik.

Die im Lauf des Monats angefangene musikalische Literaturzeitung von Stöpel, im Verlag des Hrn. Christiani ist dem Vernehmen nach mit den beyden ersten Nummern wieder eingegangen. Gleich bey ihrem Erscheinen verwahrten sich die Hrn. Spontini, Rungenhagen und Rellstab dagegen.

Kurze Anzeigen.

Rondeau pour le Pianoforte comp. — — par Cipriani Potter. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Potter ist unter den jüngern Klaviercomponisten, die erst seit ganz kurzem öffentlich aufgetreten, gewiss einer der talentvollesten und unterrichtetsten. Ref. unterschreibt alles Günstige, was ein anderer Rec. über denselben, bey Gelegenheit eines grössern Werks, darüber in diesen Blättern gesagt hat. Das Thema dieses, lang ausgeführten Rondo ist freundlich belebt und angenehm: erinnert aber zu bestimmt an das schöne Thema Mozart's zum Finale der Doppelsonate aus C dur. Die Zwischensätze haben mehr Eigenthümlichkeit und sind sehr gut mit dem Tema gruppirt. Vornehmlich darum rundet sich das Ganze nach Wunsch ab, und hängt gut zusammen. Die Fortführung der einmal ergriffenen Figuren und der einmal angeregten Empfindungen zeigt für das Verf. richtigen Sinn und gründliche Ausbildung; sie trägt denn auch nicht wenig bey, das Ganze wirklich zu einem Ganzen, ohngeachtet nicht weniger Mannichfaltigkeit im Einzelnen, zusammen zu halten. Kurz: es ist ein braves Musikstück. Zu spielen ist es nicht ganz leicht, doch leichter, als mehrere frühere Klavierstücke dieses Verfassers.

Quatuor de L. de Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. No. 4 à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist dies das in jeder Hinsicht vortreffliche Quartett aus C moll und C dur, von den sechs frühern, die nicht Wenigen noch jetzt die liebsten von allen sind, welche wir diesem Meister verdanken. Dass eben Beethovens Quartette auf dem Pianoforte, wenn auch noch so gut arrangirt, mehr verlieren müssen, als die, mancher anderer Meister, namentlich auch Mozart's: das liegt in der Sache und Schreibart; das setzt also der Liebhaber schon voraus. Nach dieser Voraussetzung aber wird er bey diesem, wie bey den andern also arrangirten Quartetten B.s mannichfache Belehrung, geistvolle Unterhaltung und schönen Genuss finden. Arrangirt ist das Stück mit Fleiss und Geschicklichkeit. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII, und die zu No. 43 dieser Zeitung gehörige Musik-Beylage No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ VIII.* 1820.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen.

Von Ostern bis Michaelis 1820.

Brunï, B. Methode pour l'Alto-Viola, cont. les Principes de cet Instrument suivies de 25 Etudes. (französisch u. deutsch.) ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Dotzauer, J. J. F. 12 Esserciti per il Violoncello solo. Op. 47. ..... 16 Gr.

Kurpinski, Ch. Ouverture de l'Op. les ruines de Babylon à grd Orchestre. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouvert. de l'Op. la reine Hedwig à grd Orchestre. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouvert. de l'Op. la femme Martin au serail à grd Orchestre. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Lindpaintner, P. Ouverture de l'Op. Timantes à grd. Orch. Op. 31. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

— Ouverture z. d. Op. Abrahams Opfer für ganzes Orch. 2te Wk. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Maurer, L. Ouverture de l'Op. la Fourberie découverte à grd Orchestre. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Mühling, A. 2 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Vcelle. Op. 20. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

* Paganini, N. 24 Capricci per Violino solo. Op. 1. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Rossini, J. Ouverture de l'Op. Elisabetta à grd Orchestre ..... 2 Thlr.

Sörgel, F. W. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

Winter, P. Ouverture de l'Op. Mahomed à grd. Orchestre. ..... 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. Nouvelle Methode de Flute. (Neue Flötenschule) französisch und deutsch. .... 5 Thlr.

Eberwein, M. Concertante p. Hautbois, Cor et Basson av. acc. de l'Orch. Op. 47. ..... 3 Thlr.

— 2d Concerto p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 56. B dur. ..... 2 Thlr 12 Gr.

Fürstenau A. B. Adagio et Variations sur la Romance de Méhul. A peine au sortir. p. Flute princip. av. Orch. Op. 4. ..... 1 Thlr.

— C. Polonoise p. 2 Flutes principales av. Orch. Op. 59. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Gabrielsky, 3 Duos conc. p. 2 Flutes Op. 40. 2 Thlr.

— grd. Trio concert. p. Flute, Violon et Vla. Op. 45. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— 1er Concerto, p. la Flute av. acc. de l'Orch. Op. 48. D dur. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Köhler, H. 3 grands Duos p. 2 Flutes. Op. 121. 1 Thlr.

Lindpaintner, P. Concertino p. la Clarinette. av. Orch. Op. 19. ..... 2 Thlr.

— Rondeau p. le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 24. ..... 1 Thlr 8 Gr.

Maurer, L. Airs russes variés p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 2. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Adagio et Polonoise p. la Flute av. Orch. Op. 13. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Meissner, F. W. Pièces d'Harmonie. Liv. 1. et 2. ..... à 1 Thlr. 12 Gr.

Sousmann, H. 3 Duos concc. brillants et faciles p. 2 Flutes. Op. 4. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. v. Quatuor arr. p. Pfte. à 4 mains, No. 4. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Böhner, J. L. 6 Bagatelles p. le Pfte. Op. 91. .... 8 Gr.

Clasing, J. H. grde Sons p. le Pfte. Op. 5. .... 20 Gr.

— Fantaisie pour le Pfte av. acc. de l'Orch. No. 1. 2. ..... à 1 Thlr. 4 Gr.

George, J. petits Airs avec des Variationes pour le Pfte. Op. 5. ..... 16 Gr.

— Etude pour le Pfte en 24 Exercices d'une difficulté progressive. 1ere Partie. ... 1 Thlr. 16 Gr.

Gerlach, C. Andante pour le Pfte. Op. 4. ..... 10 Gr.

Häser, A. F. Sonate p. le Pfte. No. 3. Es dur. 1 Thlr 6 Gr

Klein, Bern. Sonate pour le Pfte. Op. 5. E moll. 16 Gr.

Kohler, H. Introduction, Polonoise et Air connu av. Variations pour le Pfte et Flute obligée. 12 Gr.

Kuhlau, F. Ouverture de l'Op. die Zauberharfe. pour le Pfte à 4 mains. ..... 1 Thlr.

— Variations sur une Chanson danoise pour le Pfte. Op. 22. ..... 12 Gr.

— 3 Sonatines pour le Pfte. Op. 20. ..... 1 Thlr.

Kurpinski, Ch. Fantaisie pour le Pfte..... 8 Gr.
— Fugue pour le Pfte..... 6 Gr.
Lindpaintner, P. 3 Marches pour le Pfte à 4 mains..... 12 Gr.
Maurer, L. 2 Polonoises pour le Pfte..... 12 Gr.
Mereaux, J. N. Fantaisie av. 9 Var. pour le Pfte 7me Livr..... 16 Gr.
Mozart, W. A. Quintetto p. V. arr. à 4 mains pour le Pfte. Liv. 1. C moll ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Quintetto p. V. arr. à 4 mains pour le Pfte. Liv. 2. C dur ..... 1 Thlr. 16 Gr.
— Quintetto p. V. arr. à 4 mains pour le Pfte. Liv. 3. D dur ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Mühling, A. 12 Walses de divers genres p. le Pfte. Op. 21..... 10 Gr.
Siegel, D. S. 12 Variations pour le Pfte sur un air de l'Op. Sargino. Op. 15..... 12 Gr.
Sürgel, F. W. 52 petites pièces pour le Pfte tirées d'Airs connus pour servir d'exercices aux commençans. Liv. 2..... 16 Gr.
Weber, J. J. F. 8 Polonoises pour le Pfte à 4 mains. 16 Gr.
Wilms, J. Concerto pour le Pfte av. acc. de l'Orch. Op. 55. Es dur..... 5 Thlr.

Für Gesang.

Kaiser, K. 9 Gedichte a. d. Alpenrosen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte..... 12 Gr.
Klein, Bd. 5 geistliche Gesänge für 1 Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2te Sammlg. 12 Gr.
Kuhlau, Fr. 3 Gedichte aus Gerstenberg's poetischem Wildchen für eine Singstimme mit Pianoforte. 2te Wk. 3te Sammlung deutscher Gesänge. 16 Gr.
Lindpaintner, P. Herr Gott dich loben wir, nach Klopstock für 4 Singstimmen u. Orch. Partitur 5 Thlr.
— der blinde Gärtner, oder die blühende Aloe. Liederspiel v. A. Kotzebue, Klavier Auszug. 2te Wk..... 2 Thlr.
— Bravour-Arie, f. d. Sopran mit Begltg des Pfte a. d. Oper: Timantes Op. 32. ..... 8 Gr.
Mozart, W. A. Idomeneus, König v. Creta, Oper in 3 Akten, neuer vollständiger Klavier-Auszug. (ital. u. deutsch)..... 5 Thlr.
Präger, H. A. 4stimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte 3te Wk..... 1 Thlr.
Rossini, J. die diebische Elster, (la Gazza ladra) Oper, vollständiger Klavier-Auszug..... 6 Thlr.
— der Barbier von Seville, (il Barbiere di Seville) komische Oper, vollständiger Klavier-Auszug. (ital. u. deutsch) ..... 5 Thlr.
Schicht, J. G. der 100ste Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt, Motette in 2 Chören, Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Guitarre.

Neutwich, A. 12 Walses pour la Guitare av. accomp. d'une seconde Guitare ad libitum. .. 8 Gr.

Sonnemann, H. Serénade pour la Guitare et Flute. Op. 6..... 10 Gr.

Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798 — 1818) 2 Thlr.

Das 33ste Stück dieser Zeitung enthält eine Berichtigung meines Berichtes über das von Mad. Gregory hier gegebene Concert, von Hr. C. A. Braun. So sehr ich die Kenntnisse und Talente dieses verdienten Künstlers ehre, so kann ich doch seine Berichtigung nicht gelten lassen, sonder darin, dass das Wort „alles" bey dem, was von Mad. Greg. gesagt ist, hätte wegbleiben mögen. Die von Hr. B. erwähnte Uebereinkunft der Mitglieder der Kapelle ist mir bekannt; doch ist von mir auch nicht gesagt worden, dass Personen, welche bey jenem Concerte zugegen seyn sollten, gefehlt hätten. Von keinem der dabey anwesenden kann indes die von mir angeführte Thatsache abgeläugnet werden, dass die Sängerin schlecht begleitet wurde und dass die Instrumente nicht zusammenstimmten, wovon ich als Beyspiel die Violinen und Hörner anführte; denn indes die ersten in Dur spielten fingen die letztern in Moll an. Um niemand Unrecht zu thun, habe ich übrigens bemerkt, wer das Orchester anführte. Dass die Stimmen incorrect waren, konnte ja das Publikum nicht wissen. Auch sind die Stimmen, wie Hr. B. sagt, vorher corrigirt und übrigens alle Stücke vorher probirt worden. Eben darum, weil Mad. G., wie ich auch selbst angedeutet habe, wenig Stimme mehr hat, war zu wünschen, dass ihr einförmiger Gesang, welcher den ganzen Abend hindurch dauerte, durch ein Instrumentalstück wäre unterbrochen worden. Hat sie dies nicht verlangt, wie mir jedoch glaubwürdig versichert worden ist, so mag dies auf sich beruhen. Am wenigsten hätte ich den Vorwurf der Bitterkeit erwartet. Meine Berichte seit mehreren Jahren beweisen, dass ich stets geneigter war, die Lichtseite unserer Kunstwelt darzustellen, als ihre Schattenseiten, und dass mich, wo ich auch diese anzudeuten nicht vermeiden konnte, nie dabey übelwollende Absicht gegen Einzelne, sondern nur der Wunsch, das Bessere zu fördern, leitete, wie jeder Unpartheyische anerkennen wird.

Der Stockholmer Correspondent.

Aus Verehrung des grossen Seb. Bachs sind auf die Buchstaben seines Namens 36 Klavier-Fugen sehr mannichfaltig und kunstvoll von einem geschickten Musiker, Namens Kumse, componirt worden. Der Componist wünscht dass seine Arbeit, worauf er vielen Fleiss verwendet hat, nicht unbekannt bleibe, und wird diese Fugen in halben Duta-naden einem Kenner, der selbige spielen, bedächtig prüfen und ihm seine Meinung sagen will, durch den Hrn. Advocat Tauscher in Waldenburg bey Penig portofrei zusenden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung. Jahrg. 1820. № 43.

Tenor-Arie

aus der Oper: **Cafemire** von F.E. Fesca. Fort

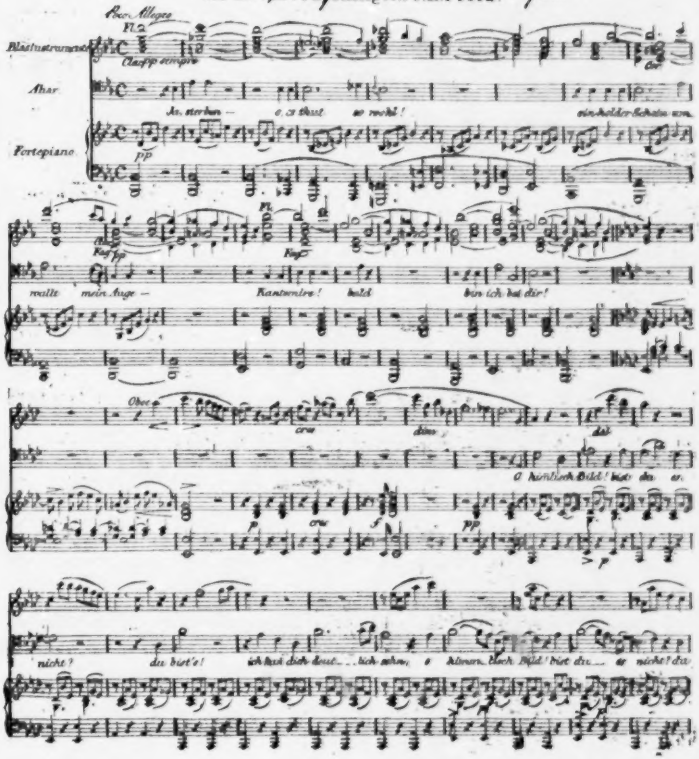

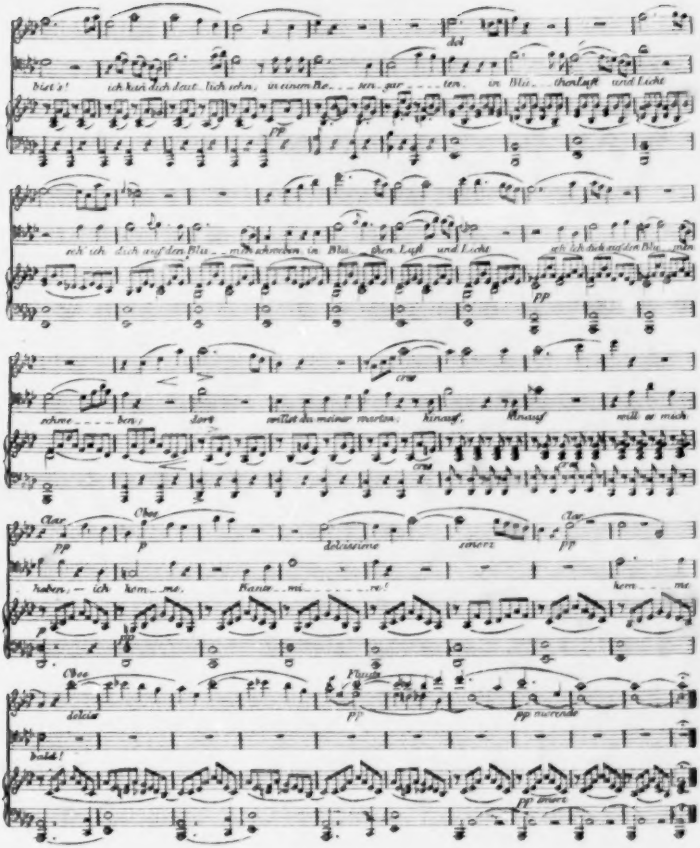
bist's! ich kenn dich deut lich schon, in einem Be_ _ ten gar _ _ _ ten, in Blit_ tharluft und Licht
ich ich dich auf den Blit_ _ _ schwehen in Blit_ then Luft und Licht ich ich dich auf den Blit_ _ _ sten
schwe_ _ _ ben; dort wartet da meiner warten, hinauf, hinauf will er mich
haben, ich kom_ me, Mariet_ mi_ _ _ _ _ _ re!
delirio
zerrer
kom_ me
delirio
pp
pp morendo
bald!
pp morendo

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. Nº. 47. 1820.

Ueber Rossini's Othello.

Welcher Componist hat wohl in unsern Zeiten sogleich bey seinem ersten Auftreten mehr Ruf, als er, sich erworben? Welcher bey dem Fortschreiten auf seiner Bahn mannichfachere und grösstentheils sich widersprechende Urtheile veranlasst? — Ohne irgend einer Partie anzugehören, legt hiermit ein Unbefangener auch seine Bemerkungen in diesen Blättern nieder, theils um vorher ausgesprochene Meinungen zu ergänzen, zu berichtigen, oder auch durch Widerspruch sich selbst zu belehren.

Ehe er aber in die Beurtheilung dieses berühmt gewordenen Künstlers selbst eingeht; glaubt er den Gesichtspunkt, den er dabey sich vorgesetzt, so wie den Zustand der italienischen Theatermusik vor desselben Erscheinen, angeben zu müssen.

Jeder Künstler, welcher Art er auch seyn möge, ist auf gewisse Art nur das Kind seiner Zeit, doch in verschiedenem Sinne. Der Eine, dem der Götterfunke in der Brust gluhet, schwingt bald sich zu jener Höhe, die ihn dem gemeinen Auge entzieht. Nur durch die Form, durch die Aussenseite, die ihm dabey nur Nebensache ist, hängt er mit seinem Zeitalter zusammen. Sein Geist, seine Schöpfungen werden oft nur von Wenigen anerkannt, und erst ein mehrgebildetes Publikum weiss später seine Kunst zu würdigen.

Dem Andern ist nur ein reger Witz, eine junge Fantasie, ein leichter Verstand verliehen; er fasst schnell auf, was an bisher verarbeitetem Kunstmaterial überall vorhanden ist; ergreift die äussern Umrisse, jene Formen, die auf die Sinne mehr oder weniger einwirkend sich erweisen, giebt ihnen allen jenen Schmuck und Schmelz, deren sie empfänglich sind; ihm sind nemlich diese Formen Alles: in ihrer glänzenden Aussenseite muss er sich aussprechen — und nur in ihnen sich bewegend, durch sie sanft schmeichelnd, immer dem wenn gleich oft verwöhnten, oft irregeleiteten Fassungsvermögen seiner Zeitgenossen sich anschmiegend, strebt er nur nach momentanem Wohlgefallen; denn nie oder doch nur selten dringt sein Blick in das Innere; er sucht nie die Seele; seine Begeisterung gleicht dem Sprudeln des jungen Weinmostes, sein Gehirn ist zwar bewegt, doch sein Herz nicht erwärmt; er kennt nicht jenes sanfte Regen, jenes schwermüthige Schauern, welches der Geburt grosser ewiger Ideen vorgeht; ein fertiger Techniker ist er geworden, und sein Geist schwebt oft nur auf der Spitze seiner Feder. —

Wenn, was eben nicht leicht in Abrede zu stellen ist, unsere heutige europäische Musik, welche — nicht wie bey Völkern der Vorzeit bloss Begleiterin ihrer Dichtungen und strenge ihren Sprachformen unterworfen — für sich selbst bestehend in Harmonieen eigner nicht der Versart folgender Taktbewegung und Instrumentenschwung sich darstellt; wenn sie, diese Musik, die spätest erfundene und seit Wiederherstellung der Wissenschaften am langsamsten zu ihrer vollen Ausbildung sich hinbewegende Kunst ist, wenn sie überdiess noch, wenigstens in so ferne sie der Bühne angehört, so sehr dem Einwirken des grossen Haufens, dem, seit Rom und Athen untergegangen, nur zu oft eigentlicher Kunstsinn mangelt, ausgesetzt ist; so darf man es ja erwarten, dass der Abwege, der Versuche zum Bessern, der Geschmacksumwälzungen viele sich einfinden mussten, um auf dieser geistigen Kunstbahn durchzukommen. Von der Theorbe, der Flöte und der Harfe, welche hinter der Scene die erste eigentliche *Oper*, die im Jahr 1594 in Florenz aufgeführte *Euridice* des Dichters Rinue-

eini begleiteten, bis zu den heutigen Orchestern der Fenice und Scala, war ein weiter Weg zu machen; und von dem trocknen, nur manchmal durch Chöre unterbrochenen Recitative derselben Oper bis zu *Tancred* und *Othello* eine grosse Bahn zu durchlaufen — und welches weite Feld noch vor uns liegt, bis wir zu jener poetischen Ausbildung dieser Kunst gelangen, welche mit verständlichem, durch Sprache, Harmonie und Rhythmus auf die Seele wirkenden melodischen Gesang uns rührt, nicht bloss das Ohr ergötzt, und jene viel besprochenen Wunder der griechischen Musik erneuet, mögen jene angeben, welche, nicht blos auf das Gegenwärtige beschränkt, das Höchste schon jetzt erreicht glauben. — Verweilen wir hier noch einen Augenblick und werfen wir einen Blick auf die Schicksale der italienischen Opernbühne, mit welcher wir es vorerst zu thun haben, um das Gesagte einigermaassen zu belegen. — Mit Pergolesi, dem Raphael der Tonkunst, kam die Arie, diese ausschliessende Erfindung der italienischen Musik, zu Ehren; sie ward die Hauptsache ihrer Oper und jener Centralpunkt, um welchen alle andern Theile sich bewegen mussten. Aber der mit der Zeit daraus entstandene Missbrauch, das grosse Uebergewicht, welches ungeschickte Sänger sich dadurch zu geben wussten, und welches sie dahin führte, Wahrheit des Ausdrucks, Darstellung der Empfindung, kurz alles Dramatische ihren Bravouren und Kehlfertigkeiten aufzuopfern, machten eine Reform nöthig, welche Calsabigi und Gluck mit Zustimmung vieler denkenden Köpfe einzuführen unternahmen. *Alceste* und *Orpheus* wurden nun in ganz anderm, als in dem damals eingeführten Zeitgeschmacke geschrieben; Recitativ, Arie und Chor in gehöriges Ebenmaass, Dichtung mit Musik in engern Verein gebracht. Die Neuerung befriedigte die Kunstrichter, blieb aber ohne Nachahmung: denn zu trocken war der Gesang geworden: jene wollüstigen Melodieen des Südens, jener Hauch der Sinnlichkeit mit zu rauher Hand verwischt. Wie hätte auch eine ganze Nation ihre Empfindungsweise ändern, wie ihrem eignen Wesen entgegenstreben, wie Musik des Verstandes ihren Zaubermelodieen vorziehen können? — Sacchini, ein ächter Zögling der sanften Gesangsmuse, reich an schöner herzansprechender Cantilene, ohne Auswüchse und Virtuosenprunk, warm und innig, stellte sich dem musikalischen Declamator gegenüber und bemächtigte sich bald aller Gemüther. Indess war der Anklang, welchen Gluck nur etwas zu scharf gegeben, nicht verschollen. Piccini, der wie Pergolesi es verstanden, in Melodieen zu sprechen, und singend zu declamiren, brachte beide Principien in glückliche Eintracht. Noch immer können seine Werke als Muster ächter Compositionen gelten, welche, indem sie fasslichen Gesang enthalten, zugleich dem poetischen Wortausdruck vollkommene Genüge leisten. Man hätte denken können, die grosse Kunstaufgabe wäre nun gelöst und der Tonsetzer dürfte nun auch, wie es Italiens Dichter längst gethan, seine Lyra in Apollo's Tempel aufhängen, nicht mehr weiter gehen, sich nun begnügen, dem Aufgefundenen nachzustreben und an das aufgestellte richtige Ebenmaass des Wahren und Schönen sich zu halten, in der Ueberzeugung, dass weitere Entdeckungen im Reiche der Tonkunst nicht mehr zu machen seyen. Allein man hatte sich getäuscht. Noch war nicht alles geschehen, die magern, ja armen Orchester, welche, dünn besetzt, nur mit ihren Saiten- selten mit Blasinstrumenten den Gesang begleiteten und ihm ganz untergeordnet waren, nie, für sich selbst bestehend, zu eigner Höhe sich schwingen durften, liessen noch vieles zu wünschen übrig und mussten wohl, da schon Gluck sie aus ihrem Dunkel hervorzog, denkende Componisten anregen, mit ihrer Kraft theatralische Effecte hervorzubringen, und den Ausdruck der Leidenschaft in glänzender Pracht bis zum höchsten zu steigern. Ein glücklicher Gedanke, hätte er nicht zugleich auch den Keim eines abentheuerlichen Missbrauchs, der auch den Sänger zum Instrument herabzog, mit sich geführt. — Ein grosser deutscher Genius, in seinem Vaterlande während seines Lebens wie verkannt, dessen dramatische Produkte erst dreyssig Jahre nach seinem Tode in jenem Lande, in dessen Sprache sie geschrieben waren, bekannt und gewürdiget wurden — Mozart, der eigentliche Schöpfer, gewiss der Ausbildner des harmonischen Gesangstyles — man erlaube mir vorerst dieses Wort — zeigte, wie die Kraft der Instrumentalmusik mit dem Ausdruck der in Melodieen sich aussprechenden Leidenschaft sich vereinen könne, wie die Gewalt und das Stürmen eines Orchesters dem Sänger noch in Thätigkeit lasse, freylich ihm

die Alleinherrschaft benimmt, aber doch seinem Wesen und seiner Kunst, in so fern sie nicht blos Virtuosität seyn will, keineswegs entgegenstrebt. Mozart hatte durch die überall verbreiteten Abschriften und Abdrücke seiner dramatischen Werke schon seit langem in den Geistern der Tonsetzer jene Umwälzung vorbereitet, welche eine veränderte Ansicht der Kunst hervorbrachte, ganz ungewöhnliche Formen und Abweichungen in selbe einführte und sichtbar auf declamatorischen Gesang hinwiess. Paer war es, der zuerst die alte Bahn Pergolesi's und Piccini's verliess; zwar noch immer sangbar, aber doch schon mit merkbarem Beisatz von blos recitirender Musik, mit scharfen, schnell vorüberrauschenden, durch starke Orchester hervorgebrachte Harmonieen, zum deutschen und französischen Styl — wie man diess nennen mag — sehr sich hinneigte. Der sinnvolle Simon Mayr hielt sich jedoch innerhalb der Schranken der ältern Gesangsweise; mit leichtem Sinn und wenigem Nachdenken öffnete Generali die Wege eines frivolern Geschmacks; der Dämon des Kriegs hatte während diesem nun auch die alten Kunstschulen zernichtet, der Feind den Kunstsinn auf die Muskete und Kanone hingezogen, ohne Schonung Künstler und Denker in seine Reihen gezwungen; Italiens Tempel standen leer, die Musik in selben verstummte, jene Sänger, welche über die Triebe des Menschlichen hinweg, nur dem Studium der Kunst lebten, sie, die so oft die Muster, Schöpfer und Erhalter des ächten Gesanges waren, verschwanden; Weiber, mit Säbeln umgürtet, die südliche Glut nichtplatonischer Liebe in ihren Gesängen aushauchend, betraten die Bühne; das ehrwürdige Gebäude der alten tragischen Tonkunst ward erschüttert, die Romanze, das Lied, das Concert, die Janitscharen-Trommel mit ihrem Gefolge drang durch ihre eingestürtzten Mauern — es sank, und Rossini, der Jüngling, erschien auf den Trümmern mit einer lebhaften Fantasie, einem lebendigen sinnlichen Styl, leicht hingeworfenen Harmonieen, mit Gedanken, oft andern abgeborgt und vielfach gewendet wieder gegeben, in Melodieen, lieblich dem Ohre schmeichelnd, doch nie auf die Seele zielend — ein Geist, dem alles Tiefe, alles Ueberdachte fremd, der nie zur Sonne sich hebt, nur mit ihren Stralen spielt, die üppige Blume eines Tages, der bunte Schmetterling mit kurzem Leben; kein Schöpfer erhabener Motive, kein Bildner lange dauernder Denkmäler, der nur das, was er eben vom Gefälligen und Zierlichen vorfindet, in einen schimmernden Kranz zu verwebet, dem seine Zeitgenossen genügen, ein Jüngling, dem Sinnlichen allein noch huldigend, der auf nie verwelkende Lorbeeren verzichtet — ein Marini, ein Kozebue. — Sollen wir ihm zürnen, weil er das ist, was er seyn konnte; ihn schelten, wenn ihn sein Zeitalter unverdient vergöttert, nicht vielmehr dieses Zeitalter selbst anklagen, dass es während der blutigen Träume von politischem Glück der hohen Kunst fremd geworden, dass es die Himmelstöchter zur blossen Unterhalterin seiner Abendstunden, zur Dienerin seiner Laune herabzieht, nur dem mit Wohlgefallen zuhört, den selbst vorsteht, der sich am willigsten seinen frivolen Forderungen fügt — zwar nur kurz, denn in seinem ewigen Haschen nach dem Neuen verlässt es auch ihn bald wieder, um sich einen andern Liebling zu wählen! — Der Gegenwärtige hat nun wohl am längsten auf selbiges gewirket; es wird seiner müde: Rossini wird sich bald selbst überleben, denn es ist nicht wahrscheinlich, dass er mit neuem Style, neuen Motiven, ein neuer Phönix, von dem Feuer geläutert, wieder neu belebt auftreten werde. Somit ist es nun wohl an der Zeit, ihn einer nähern Prüfung zu unterwerfen, und zwar zuerst als Componisten der ernsten Oper. Seine Werke liegen vor uns, sie dienen als Belege des über ihn zu sprechenden Urtheils. *Tancred* hat in dieser Musikgattung seinen ersten Ruhm gegründet. Aber wir übergehen ihn — denn schon häufig hat man sich über ihn ausgesprochen, und es mit Recht als eine Mittelart von ernstem und weinerlichem Styl erklärt, dem ausser dem Heir gefälliger Melodieen weniges, was dem Charakter eines affectvollen Gesanges angemessen seyn könnte, eigen ist — und wenden uns zu *Othello*, dieser wahrhaft tragischen Dichtung, welcher auch in der Oper eine schaudererregende Katastrophe gelassen worden; hier muss des Künstlers Genius in allem Glanze erscheinen, hier hat er weiten Raum, seine ganze Stärke zu entfalten. Es würde uns zu weit führen, die ganze Oper mit prüfendem Blicke durchgehen zu wollen; der dritte Akt allein mag dazu genügen; Desdemona's bange Ahnung ihres Schicksals, ihr stillgewordener, doch nur desto

beliebter Schriftsteller er war, den einsamen empfindlichen Rousseau verächtlich zu machen suchte.

In dem Urtheile über Pergolesi's *Stabat mater* ist Herr Hofr. Spazier ganz auf Kirnbergers und Schulzens Seite, und er unterstützt es noch mit einigen scharfsinnigen und feinen Bemerkungen. Dieses berühmte Werk konnte einen Mann, wie Kirnberger, schon wegen seines zwar sußen, aber doch gemeinen Gesanges und wegen seines blos dreystimmigen Satzes nicht Genüge leisten, wenigstens hat er sich immer so gegen mich darüber geäußert. Er meynte: *Pergolesi* verhalte sich gegen Graun wie der populäre und ascetische Gellert zu dem erhabenen Klopstock, und machte sich daraus den allgemeinen Beyfall des Italieners begreiflich.

Es wird dem Herrn Hofr. Spazier gewiß nicht unangenehm seyn, wenn ich die historische Kleinigkeit berichtige, daß er (S. 573.) im Jahr 1758. oder 1759 den Hrn. Concialini bey der Aufführung des *Stabat mater* in der katholischen Kirche mitsingen läßt. Dieser suße Sänger kam erst gleich nach dem siebenjährigen Kriege nach Berlin, und sang zuerst eine Arie in einer Oper von Hassen, die der sel. Agricola auf Befehl des Königes ganz besonders für ihn gesetzt hatte, und zwar auf die Worte:

Se varia il ciel talora,
Deppo l estiva pioggia,
L'Iride si colora,
Quando ritorna il Sol.

Er wurde mit allgemeinem Beyfalle gehört, und sein Gesang bezauberte mich so sehr, daß ich den Text seiner Arie noch jezt nicht vergessen habe.

Joh. Aug. Eberhard.
Prof. in Halle.

Anekdoten.

Der herzogl. Weimarsche Kapellmeister Georg Benda, der vor einigen Jahren in Kreutzstatt starb, ist gewiß bey dem musikalischen Publikum als guter Komponist noch nicht in Vergessenheit gekommen und daher glaube ich einen Verehrern einige Unterhaltung zu verschaffen, wenn ich ihnen einige Anekdoten aus dem Leben dieses originellen Mannes erzähle. Er war enthusiastisch für die *Musik* — im höchsten Grade vergeßlich — in eben diesem Grade gutherzig und — übermäßig eß- und trinklustig. Von jeder dieser Neigungen einige Beyspiele, die mir sein Sohn, der Herzogl. Weimarsche Kapellist, Herr Christian Benda, mit der Erlaubniß sie bekannt zu machen, mitgetheilt hat *).

Die verwittwete Frau Herzogin hatte ein schönes Fortepiano aus England erhalten, welches Benda untersuchen und ihr darauf vorspielen mußte. Benda vergaß sich hierbey, wie gewöhnlich, so sehr, daß er die Frau Herzoginn, die während seines Spielens fortgegangen war, nicht vermißte. Als sie nachher aus ihrem Zimmer kommt, sieht sie, daß Benda das Ohr an die Thüre des Zimmers, in welchem das Pianoforte stund, gelegt hatte. Auf Befragen, was er hier mache? antwortete er in allem Ernste: er wolle hören, wie das Pianoforte in der Ferne klinge: und gleichwohl spielte niemand darauf.

Einst wurde er Morgens um 2 Uhr mit einer Arie in *Romeo* und *Julie*, fertig. In voller Begeisterung über diese wohlgerathene Arie nimmt er sein kleines Klavier unter den Arm und läuft damit zum Verfasser des Textes, Herrn Gotter, weckt ihn aus dem Schlafe und schreit: „Nunmehr bin ich mit der Arie fertig — ich will sie Ihnen vorspielen! Er setzt sein Klavier auf den Tisch und spielt sie dem Dichter vor,

*) Einige der hier mitgetheilten Anekdoten sind schon vom Herrn Kapellm. Reichardt. im Lyceum der Künste erzählt worden. Da sie aber in Nebenumständen abweichen, und die gegenwärtigen aus dieser Quelle kommen, so wollen wir den Lesern keine vorenthalten.
d. Redakt.

tiefer eingreifender Schmerz über die grausamen Vorwürfe ihres, in unbegreiflicher Leidenschaft von ihr gewählten Gatten, die Vorbedeutungen ihres Todes, das letzte Gespräch mit dem Verblendeten — endlich ihr Tod. — Selten ist einem Componisten ein mehr reichhaltiger, mehr zu dem Ausdruck der Leidenschaften geeigneter Stoff zur Bearbeitung geworden. Hier oder nirgend muss er also seinen Beruf, seine Meisterschaft in dramatischer ernster Musik bewähren. — Auch diesem Akte geht eine Einleitung, eine Art kurzer Ouverture voraus. Sie soll in gewählten Harmonieen mich vorbereiten, mein Gemüth zur Trauer stimmen, und es für das folgende empfänglich machen. Sie ist in Es, einer Tonart, welche wegen der scharfen Temperatur ihrer Terzen, besonders ihren Quarten, überhaupt wegen ihrer hohen Lage rauh und scharf klingend, und schon wegen der Stellung des Fundamentalbasses, nie ernst oder klagend auf uns wirken kann. Sie ist die Tonart kriegerischer Instrumente, auch dazu vorzüglich eingerichtet und dafür angenommen, feurig, durchdringend, abgebrochen; doch es ist herkömmlich, tragische Stellen in selber zu schreiben; auch stehen dem Componisten ausser der Tonart viele andere Mittel zu Gebote, um uns zu rühren oder zu erschüttern. Also nicht mehr hievon! — Drey ernste Accorde, mit Blasinstrumenten, feierlich und einfach, welche den Akt eröffnen, eine darauffolgende Stille *) — sie sprechen mich an, meine Aufmerksamkeit ist geweckt. — Die Saiteninstrumente treten ein, geben einen Satz in punktirten Noten; schon beim fünften Takte fällt eine Clarinette ein, stürzt in Läufen zwey Octaven herunter; der Fagott, ihr antwortend, schwingt sich eine Octave, da es ihm an grösserm Umfange hier fehlt, hinauf. Das Waldhorn, die Hoboe, die Flöte lassen sich nacheinander hören, und diess wohl in klagendenschmelzenden Tönen? Noch eben nicht: sie ver, lieren sich in folgende Sätze:

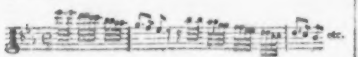

die ich hier nicht erwartet habe; sie fallen mir auf, ich habe nichts gedacht, nichts empfunden, nur Spielereien gehört. Indess die letzten drey Takte dieses Vorspiels versöhnen mich wieder, es sind kurze, doch schöne Züge, die mich in ernstere Stimmung versetzen. — Theilnehmend horche ich nun der Rede von Emilien, froh, dass nicht ein Recitativo secco mit seinen rauhen Basschlägen mich in meiner Empfindung störet — welches freylich nicht geschehen konnte, da die ganze Oper im französischen Style mit durchaus instrumentirten Recitativen musste geschrieben werden.

Desdemona, ganz ihrer Trauer hingegeben, hört wenig auf die tröstenden Worte. Emilie fährt fort, ihr Muth einzusprechen. Ihr Cantabile nach: *Ascolta*, zieht mich an. Aber die vielen Instrumentensolo's, die ich schon gehört, das Staccato der Violine, der hüpfende Bass; höre ich ja doch drey Melodieen, und werde gestört, zerstreut. —

Desdemona hoffet nichts; nur Schmerz und Thränen sind ihr noch übrig, und diess sagt sie mir, vermuthlich weil sie prima Donna ist, in sehr artiger Verzierung:

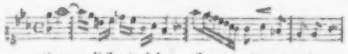

wobey vermuthlich das b bey *piano*, wenig bemerkbar bey einer hohen Sopranstimme, die Unschicklichkeit des Laufes auf: il, gut machen soll. — Der darauf folgende Uebergang, im enharmonischen Geschlechte, aus Es dur in E dur, ist, harmonisch betrachtet, neu, kühn und doch natürlich, wenn man gleich, nicht absehen kann, was an dieser Stelle damit soll bewirket werden, da sich weder in der Lage, noch in der Empfindung der beiden tragischen Personen eine Veränderung ergeben hat. Wenn Mozart in dem Septuor des letzten Aktes von *Don Juan* auf einmal aus Es in D dur übergeht, so hat sich doch alles auf der Scene geändert, das Dunkel in einen erleuchteten Saal, es ist wenigstens dazu eine materielle Ursache vorhanden, obgleich das Ganze unnöthig seyn mochte, indem ja der Künstler die Leidenschaft, nicht den Tag oder die Nacht ausdrücken sollte. Selten findet man bey Rossini ähnlichen Tonart-

*) Wir müssen den Leser bitten, zu mehr Verständlichkeit doch wenigstens einen Klavierauszug dieser Oper zur Hand zu nehmen.

wechsel, der doch, am gehörigen Orte angebracht, oft Grosses bewirken kann. — Doch wir fahren fort! — Keine Ruhe kömmt mehr in das Herz der Unglücklichen, der dem Tode geweihten, *sie* ist dem Himmel, dem Vater, sich selbst zum Abscheu geworden; ihr Affect ist im Steigen, verbannt ist ja selbst:

ist das nicht der Ausdruck der Freude? wie kömmt diese hierher? was hat die Roulade hier zu thun? Bringt ein Sänger sie so an, so hat er unsern Tadel: und der dramatische Componist schreibt sie selbst vor! Wahrhaftig! es kann ihm doch nicht ganz Ernst seyn, mich rühren zu wollen, da er immer an das Bravoursingen mich erinnert. Wenn Romeo an dem Sarge seiner Julie seinen Schmerz ausraucht, oder Don Juan am Rande des Abgrundes noch der Geisterwelt trotzet, sollte ich ja doch nicht an Hrn. Crescentini oder Crivelli denken müssen! — Seltsam wirket das kurze Lied des Gondelfahrers in G minor; die so rein gehaltene Stimme, die gezogenen Töne, die langsam fortschreitenden Harmonieen — eine Nachahmung des alten Nationalgesanges, der unsere Empfindung festhält. Warum kehrt sich doch Hr. Rossini so selten an die grossen Muster seiner Vorgänger, warum zersplittert und zersetzt er so oft, selbst bey Ausbrüchen der innigsten Leidenschaft, den einfachen naturnachahmenden Gesang, und giebt uns dafür einen Schwall von Noten, vorübergehend wie ferne Wetterleuchten; dazu das beständige Gerassel eines vollen Orchesters, welches mit seinen Staccato's, seinen punktirten Figuren, jenes sanfte Gefühl verscheucht? — Sinnreich und überraschend ist wohl der Uebergang nach: *nò, non potrò* — zu nennen; aber bereitet er auch auf den Schmerz vor, welcher Desdemonen bey dem Erinnern an ihre verblichene Freundin befällt? *Che miro, s'accresce il suo dolore!* sagt Emilie; wozu nun diese Schläge der Trompeten, Posaunen und eines ganzen Chores von Blasinstrumenten, jetzt, da die Unglückliche in einem Anfall von wehmüthiger Schwermuth, von fieberhafter Beklemmung: Issura, Issura, wie ausser sich, rufet:

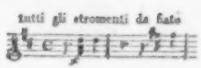

so begleitet der Componist diesen Schmerzensausbruch. Welche Harmonieen, welchen Rhythmus wählt er denn, wenn es heisst: Jo Triumphe!? — Es folgen eben dieselben Instrumentenschläge auch bey: *dolce stromento, ti riprendo ancora*, wo Desdemona die Harfe ergreift. Geschah es nicht wegen des Contrastes, um die wirklich schöne Cadenz: *ad il mio pianto*, herauszuheben — und um welcher geringfügigen Ursache willen ist man dabey in das Unschickliche gerathen — so muss man gestehen, dass der Künstler hier nicht dachte, nicht fühlte, dass er nur Noten schrieb. — Melodieen von Balladen und Romanzen sind nicht selten schätzbare Ueberreste einer dahingeschwundenen Gesangwelt; ihre gewöhnlich weiche Tonart, die einfachen Naturklänge, ein uns nicht mehr bekannter Rhythmus verbreiten über einen solchen Gesang der Vorzeit einen gewissen Hauch von Schwermuth — man fühlt sich angezogen, gerührt. — Der italienische Dichter hat die in Shakespear's Schauspiel vorkommende Ballade: *The poor soul sat sighing* (vierter Akt, letzte Scene) auch in seine Oper versetzt, ob mit Schicklichkeit, ob er nicht hiermit die Illusion gestört, indem die tragische Person, welcher, wie dem Maler die Farben, der Gesang als Medium ihrer Darstellung dienet, aus ihrer Wesenheit heraustritt, und wirklich zu singen anfängt, lassen wir dahingestellt, und stimmen jenen bey, welche die Ballade dieser Oper zu den bessern Compositionen ihres Meisters zählen, vielleicht schon deswegen, weil *sie*, wie das vorhergegangene Lied des Gondelfahrers, einen Ruhepunkt darbietet, während welchem der immer von dem stürmenden Orchester fortgerissene Zuhörer sich doch einigermassen seinen Gefühlen überlassen kann. Doch welchen Zuhörer, wenn er je das Einfache eines solchen Liedes gewürdiget, wird nicht schon beym zweyten Takte, durch eine abgenützte Posthörnchenfigur

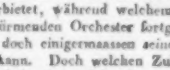

und zwar auf: *flebile*, welche dreymal, auch noch mit dem Kräusel

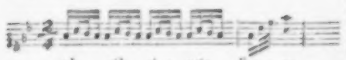

vorkömmt, wobey, wie so häufig an andern Stellen, auf die richtige syllabische Unterlegung der Worte so wenig geachtet wird — wer wird dadurch nicht unangenehm unterbrochen; und dann diese Floskeln bey *memorie*, die Roulade bey *immemore*, die ganz ausgeschriebenen, einer Stimme wenig geeigneten Mordente auf: *Salve d'amor dolcezze* — hat man je eine alte Romanze auf solche Weise vorgetragen? — Hätte der Componist nicht, um der zweyten Strophe eine andere Wendung zu geben, durch verändertes Instrumentenspiel, oder durch Verrückungen des Basses nachhelfen können, ohne zu solchen gothischen Verzierungen seine Zuflucht zu nehmen? Eigentlich schön und anziehend wird dieser Gesang erst bey der dritten Strophe, bey: *ma stanca alfin di spargere*, besonders die Stelle vom achten bis zwölften Takt, das Herabsinken der Harmonie bey: *mori l'afflitta virgine*, dann das Aufleben, der Unwille, der Schmerz: *che duol, Fingrato! Fingrato!* worauf Thränen die Sprache hemmen, eine dramatische, tragische Stelle; aber es sind Blitze bey wolkenlosem Himmel, selten und von Wenigen bemerkt! — Desdemona hat nun ihre Kammerfrau weggeschickt. Sie ist allein, voll von bangen Ahnungen; der Gesang des Gondelfahrers, ein Windstoss, der ihre Fenster geöffnet — alles erfüllt ihre Seele mit den bangsten Ahnungen, mit dem Vorgefühl ihres Todes. Sie flehet zum Himmel, dass er ihr doch im Schlafe noch kurze Ruhe verleihen wolle, oder, wenn ihr Flehen umsonst sey, der Grausame, den sie liebt, noch eine Thräne ihrer Asche weihen möge. *Nel massimo dolore dirige al cielo la preghiera* — sagt die Aufschrift dieser Scene. Aber wo findet sich denn in dieser Romanze, welche mit veränderten Worten eine Schäferin eben so gut ihrem Ungetreuen vorsingen könnte, dieser Ausdruck des höchsten Schmerzes? Können wohl diese im abgezirkelten gleichförmigen Rhythmus hingeschriebenen Takte die Unruhe des Gemüthes, das Hingeben in den Willen der Gottheit, den Kampf der Seele, den Erguss eines von Todesgedanken eingegebenen Gebetes ausdrücken? Nur Blasinstrumente begleiten diesen Gesang; — von jenem affectvollen Schweben, Zittern der Violine ist kein Gebrauch gemacht, — in monotonen Harmonieen, die nie von innerm Schmerz, nie von *jenem* ängstlichen Stöhnen der Seele, jenem bangen Todesschauder unterbrochen werden, und höchst gefällig ist sein Schluss:

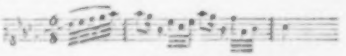

welchen artigen Gedanken Flöte, Clarinette und Fagott, gleichsam um dem Parterre eine recht freundliche Nacht zu bieten, wiederholen. Misslungen in jeder Hinsicht muss man diess Musikstück nennen, und verstieht es auch der Componist, welches wir keineswegs in Abrede stellen, gefällige Melodieen besonders im Style der Instrumente zu schreiben, so ist doch der Sinn, ihnen zu rührenden Pathos zu geben, in diesem *Othello* — (und wo ist er es anders, wo?) nirgend sichtbar.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Nachrichten.

Musikfest in Wismar.

Wismar, im October. Der Monat September ist uns durch eine Reihe von Musikfesten verherrlichet worden. Die öffentliche Aufführung des Händel'schen Oratoriums: *Judas Maccabäus*, so wie des Mozart'schen *Requiem* und des 100ten *Psalms* von Händel, schon seit einigen Monaten vom hiesigen Gesangverein vorbereitet, versammelte vom 15ten bis 18ten des genannten Monats aus allen umliegenden Gegenden, als aus Ludwigslust (die Mitglieder der grossherzogl. Kapelle und Hofharmonie), aus Schwerin, Bremen (Hr. Riem), Hamburg (Hr. Clasing), Lübeck, Rostock, Stralsund, Greifswalde, Strelitz (Hr. Tomassini), Berlin u. s. w. hilfreiche Theilnehmer in unserer Stadt. Durch diesen Verein wurde es möglich, dass in der hiesigen Nicolai-

Kirche am 21sten Septbr. das erstgenannte Oratorium, und am 22sten Mozart's *Requiem* und der 100te *Psalm* von Händel, von einem 200 Mitglieder starken Personale in bedeutender Vollkommenheit aufgeführt werden konnte, und diese Werke, so dargestellt, unter der, aus der Nähe und Ferne versammelten Menge von Zuhörern einen schönen und tiefen Eindruck zurückliessen.

Das erstgenannte Meisterwerk, welches mit der Instrumentation der Herren Riem und Clasing gegeben wurde, ist freilich von dem Umfange und der Tiefe, dass es als ein Ganzes wohl nur von dem ausgebildeteren Theile des Publikums vollkommen aufgefasst werden konnte, hat aber doch auch im Einzelnen so viel Schönes und Grosses, dass es auch den Laien in der Kunst hohe Befriedigung gewährte.

Die Ausführung des herrlichen Werkes war, nach dem Urtheile aller Kenner, als sehr gelungen zu rühmen, was auch bey der trefflichen Unterstützung so vieler ausgezeichneter, auswärtiger Künstler und Liebhaber nicht anders seyn konnte. Die Chöre wurden mit charakteristischem Ausdruck und tadelfreier Präcision vorgetragen; die Solopartieen waren, meistens von Liebhabern, vorzüglich besetzt und vielleicht nur auszusetzen, dass einzelne Stimmen die freilich grosse Kirche nicht völlig füllten. Es traten überhaupt auf: vier Soprane, zwey Alte, vier Tenore, fünf Bässe. Unter letztern darf ich der öffentlichen Erwähnung Eines Talents nicht vergessen, Hrn. Reichards aus Berlin. Dieser junge Mann, ein geborner Pommeraner, ist von der Natur für die Kunst gleichsam geschaffen, so dass auch schon die königl. preuss. Regierung in Berlin, wo derselbe sich seiner Studien halber seither aufhielt, auf ihn aufmerksam gemacht, ihm ein anständiges Jahrgehalt verwilliget hat, damit er sich ganz dem Studium der Musik widmen könne, und es steht nicht zu zweifeln, dass die musikalische Welt in ihm einst etwas Vorzügliches zu erwarten hat. Die Basspartieen, die er hier vortrug, gehörten zu dem Gelungensten. Das Orchester, von unserm Massoneau kräftig angeführt, leistete Alles, was man von einem Orchester erwarten kann, das fast durchgehends aus Künstlern vom Fach bestehet, und wo selbst die untergeordneten Rollen von namhaften Meistern besetzt sind. Die Leitung des Ganzen, welche einer als Liebhaber nicht namhaft zu machenden hiesigen obersten Magistratsperson oblag, zeichnete sich durch Kraft, Ruhe und Umsicht auf das Vortheilhaftes aus.

Bey Erwähnung des am folgenden Tage aufgeführten Mozart'schen *Requiem*, zu dessen Ruhm keine Feder mehr Etwas beytragen kann, spreche ich nur von dem Eindrucke, den es in Aller Herzen zurückliess, welcher über alle Erwartung war und sogar durch den Umstand, dass es nach dem lateinischen Texte gegeben wurde, bey der Menge nicht vermindert wurde. Referent hat selbst von Leuten, die auf höhere Bildung keinen Anspruch machen, mit der grössten Begeisterung von diesem Genusse sprechen hören: ein Beweis, wie sehr der grosse Schöpfer dieser Harmonieen durch die Macht und Grazie seiner Töne auf das menschliche Herz zu wirken gewusst hat. Wer wollte wohl entscheiden, welche Nummern dieses Werks die vorzüglichsten seyen? Doch schienen die Stücke No. 2 *Dies irae*, No. 5 *Recordare* und No. 11 *Benedictus* am meisten angesprochen zu haben, wie wohl sich nicht sagen lässt, ob das eine mehr erschüttert, das andere mehr gerührt und erhoben habe. Auch in dem kurzen Fugensatze: *Osanna*, im Contrast gegen das *Sanctus* und *Benedictus*, war die Wirkung ausserordentlich. Die Ausführung gab der des *Judas Maccabäus* nichts nach.

Ueber den 100ten Psalm ist in diesen Blättern schon vor Kurzem, bey Beurtheilung der Clasing'schen Bearbeitung desselben, viel Schönes und Wahres gesagt worden, und Ref. setzt nur noch hinzu, dass er denselben, durch die hiesige Aufführung, von der Grösse des Werks durchdrungen, den Gipfel erhabener Lyrik nennen möchte. Auch wirkte diese innere Vortrefflichkeit im Augenblicke der Aufführung auf Sänger und Begleitende in dem Grade, dass gerade vor Allem diese Darstellung, durch die höchste Begeisterung erzeugt, die gelungenste genannt werden muss. Händels Riesengeist ward uns Allen lebendig anschaulich. Gewiss aber darf es nicht mit Stillschweigen übergangen werden, dass auch die vortreffliche, ganz in Händels Art und Geist gearbeitete Instrumentation des Werks vom Hrn. Clasing an Hervorbringung dieses Effects grossen Antheil hatte.

Zwischen der Aufführung der beyden genannten Meisterwerke bliess, zur Wiederberuhi-

gung des durch das erstere aufgeregten Gefühls, unser Kammermusikus, Hr. Bode, der auch als Mitglied der grossherzoglichen Harmonie rühmlich bekannt ist, ein schönes Adagio auf dem Waldhorn, ganz so, wie es sich von seiner Zartheit und seinem Geschmack im Vortrage erwarten liess.

Nach diesen erhebenden Kunstfesten erwartete uns ein neuer hoher Genuss. Der Verein so vieler ausgezeichneter Instrumentalmusik in unserer Stadt musste natürlich den Wunsch rege machen, theils einige grosse Musikwerke für das volle Orchester, theils die Künstler vom Fach einzeln noch zu hören. Es ward daher Sonntags den 24 September noch ein grosses Concert im grossen Audienzsaale des Rathhauses angeordnet, welches aus folgenden Partieen bestand: Erster Theil. 1) grosse Sinfonie von Mozart aus Es dur. 2) Violinconcert von Polledro, gespielt vom Hrn. Concertmeister Tomasini. Zweyter Theil. 3) Ouverture von Clasing. 4) Hornconcert von Lindpaintner, vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Bode. 5) Fantasie für's Pianoforte mit Orchester und Chor von Beethoven, vorgetragen von Hrn. Clasing, dirigirt von Hrn. Riem. Mangel an Zeit und Raum verbieten mir, das Einzelne nach Würden zu erheben; im Allgemeinen aber gilt das Urtheil, dass innere Vortrefflichkeit der Kunstwerke sowohl, als die ausgezeichnete Virtuosität der Ausführung das Ganze zur genussreichsten Kunstdarstellung erhoben. Ein diesem Concerte folgender Ball von mehr als 400 Personen, machte sowohl für die Fremden als Einheimischen der ganzen Reihe von Festlichkeiten ein fröhliches Ende; der Eindruck aber, den die Feyer, in den Einheimischen wenigstens, zurückgelassen hat, wird so vergänglich nicht seyn.

Schlüsslich stehe hier noch eine Uebersicht des Personalbestandes und der Orte, welche Theilnehmer zur Ausführung des ganzen Unternehmens sandten. Aus Schwerin kamen 16, aus Ludwigslust 24, aus Strelitz 4, aus Berlin 3, aus Bremen 2, aus Hamburg 11, aus Lübeck 21, aus Boitzenburg 1, aus Rostock 27, aus Bützow 2, aus Stralsund 3, aus Greifswald 2, von der Insel Rügen 1, aus Stockholm (zufällig) 1, Wismar und die umliegende Gegend gab 83; zusammen 200 Personen, und so könnte man mit vielem Rechte dieses Concert ein Norddeutsches nennen. Möge diese norddeutsche Harmonie und dieser Gemeinsinn für die Kunst sich noch recht lange erhalten!

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für vier Männerstimmen, in Musik gesetzt von Wilhelm Häser. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 10 Gr.)

Die Lieder sind in Melodie und Harmonie einfach und leicht; einigermaassen das letzte ausgenommen. Die Texte sind nicht schon abgebraucht. No. 2, 3, und die höchsteinfache No 5, haben dem Ref. und seinen Freunden am besten gefallen. Das „Erde viel", und was in den andern Strophen an dessen Stelle tritt, macht sich, wie es hier zu sprechen ist, nicht sonderlich; so auch die „Pilgerwelt", Seite 6. Doch das ist nicht von viel Belang, und wird die Liebhaber in ihrem Vergnügen, das ihnen besonders die angeführten Nummern gewähren können, wenig oder gar nicht stören. Das Werkchen ist in Partitur gedruckt; die zwey obern Stimmen im Violin-, die zwey untern im Basschlüssel.

Canon à 2 V.

von Fr. Kuhlau.

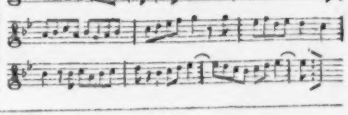

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ IX.* 1820.

Neue Musicalien.

Maurer, L. 2e Concerto p. le Violon avec Orch.... 2 Thlr.

Romberg, Andr. 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 59..... 4 Thlr.

— Ouverture à grand Orch. Oeuv. 60. 1 Thlr. 16 Gr.

— 110e Psalm (Dixit Dominus) für vier Singstimmen mit Chor, mit lateinischem und deutschem Texte. Partitur (Preis Composition) 8ts Werk..... 5 Thlr.

Spohr, L. 2me Sinfonie à grand Orchester. Oeuv. 49. (composée pour la Société philharmonique à Londres)..... 5 Thlr. 12 Gr.

— Concertante pour 2 Violons avec Orchester Oeuv. 48..... 3 Thlr.

Weber, B. A. Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller. Partitur..... 2 Thlr. 20 Gr.

Diese vortrefflichen Werke sind im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben.

Neue Verlagsmusikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Michaeli 1820 erschienen sind.

Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien. Dritter Nachtrag. Mit K. Sächs. Privil..... 6 Gr.

Musik für Violine.

Léon de St. Lubin, 6 Caprices ou Etudes pour le Violon seul Oe. 8..... 8 Gr.

Mejo, 24 Tänze im neuesten Modegeschmack in vollstimmiger Musik für das Jahr 1821... 2 Thlr. 4 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. Zweiter Heft..... 10 Gr.

Meyer, C. H., Journal de Harmonie, contenant 12 Pieces pour une Clarinette in Es, 2 Clar. in B, Flûte in Es, 2 Cors, Trombe et Trombone-basse obligées; 2 Bassons, Serpent, Caisse roulante et Caisse grande ad libitum. Collection XV. Liv. 2..... 2 Thlr.

Schmitt, Aloys, 6 Variations sur le Thème de Himmel „An Alexis send' ich dich" pour la Flûte seule..... 6 Gr.

Thurner, Rondo Bolero pour l'Hautbois principal avec accomp. de 2 Violons, Viole, 2 Flûtes Clarinettes, Bassons, Cors, Trompette et Basse. Oe. 38..... 1 Thlr. 20 Gr.

Thurner, le même Oeuvre 38, avec Accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle..... 1 Thlr.

Musik für Pianoforte.

Field, John, 6 Danses p. le Pianof..... 8 Gr.

Leidesdorf, Variationen über das bel. Duett: Durch gleichen Schmerz, aus Nachtigall und Rabe, pour le Pianof. Oe. 95..... 12 Gr.

— Variations en Fantaisie sur la Romance, „assis" al pié d'un saule, de l'Opera Othello. Oe. 96. 12 Gr.

— Olympische Walzer für das Pianof. Oe. 102. 8 Gr.

— 6 Variat. sur la Romance favorite de l'Opera le petit Chaperon rouge, pour le Pianof. Oe. 104..... 8 Gr.

— Choix des Compos. ons originales faciles et agréables pour le Pianof. No. 1. 2. 3.... à 10 Gr.

Leipziger Favoritlinse für's Pianof. No. 9. enthält Walzer aus Gazza ladra und aus Tancred von Rossini..... 5 Gr.

Pièces choisies faciles composées par Beethoven, Clementi, Dussek, Eberl, Steibelt, pour le Pianof. Cah. 5..... 16 Gr.

Röder, B. G., 16 neue Tänze versch. Art für's Pianof..... 10 Gr.

Schmitt, Aloys, Rondo pour Pianof. et Violon obl. Oe. 19..... 18 Gr.

Spagnoletti, grande Polonoise pour Pianof. et Violon obl. No. 1..... 14 Gr.

Steinacker, Variations sur le Menuet de Don Juan à 4 mains..... 12 Gr.

Thierfelder, Tanzunterhaltung, enthält 50 verschiedene Tänze für's Pianof. (in Commission) ..... 1 Thlr.
Thomas, Sonatine pour le Pianof. Oe. 2. ..... 10 Gr.
Zöllner, Walzer et Ecossoises à 4 mains ..... 12 Gr.

Musik für Gesang.

Bergt, August, Te Deum laudamus für 4 Singstimmen und Chor, mit Begleitung von Violinen, Bratsche, Schello und Bass; Flöten, Hoboen, Fagotts, Hörnern und Trompeten. Partitur mit Istein. und deutschen Text. 19s Werk ... 2 Thlr.
— Hochzeit-Cantatine nebst 2 kleinern Gesängen für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 20s Werk ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Fesca, das Veteranen für 4 Singstimmen und Chor, Partitur und Stimmen. Oe. 18. ..... 16 Gr.
Gerhard, Wilh., 12 Lieder deutscher Dichter mit Begleitung des Pianof. ..... 10 Gr.
Händel, Saul, ein grosses Oratorium. Klavierauszug von Neue. Erste Abth. ..... 3 Thlr. 8 Gr.
Hiller, Wilh., die Feier der Andacht in 6 vierstimmigen Gesängen ohne Begleitung ..... 16 Gr.
Kindscher, Ludw., die frühe Verklärung, Gedicht von Bertrand mit Begleitung des Pianoforte (in Commission) ..... 8 Gr.
Reissiger, 6 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianof. 3s Werk. ..... 12 Gr.
Rossini, Cavatina nell' Opera Otello, „Assisa piè d'un salice. (Im Schatten einer Weide) con Accomp. di Pianof. ..... 8 Gr.
Schicht, Godofr., Te Deum laudamus, Hymnus Ambrosianus in usum quatuor vocum et chori, comitibus omnibus quae solent instrumentis musicis dispositus. Partitur ..... 4 Thlr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Winter, Ouverture aus der Oper: das unterbrochene Opferfest, zu 4 Händen für das Pianoforte eingerichtet ..... 8 Gr.
Weigl, Jos., Ouvert. aus der Oper: das Dorf im Gebirge, für das Pianof. ..... 6 Gr.
— dieselbe für 4 Hände eingerichtet ..... 10 Gr.
Wiener Congress-Walzer mit Variationen f. d. Pianof. 4 Gr.
Klein, F. W., Divertissement für das Pianof. op. 5. 12 Gr.
— 7 Variationen für das Pianof. über: Schlaf Herzenssüchchen etc. 12 Werk ..... 8 Gr.
Hahn, G., Rondo alla Polacca p. le Pianof. op. 16. 16 Gr.

Klein, F. W., 6 Variationen über: Prix che Pimpegno f. Pianof. 22 Werk. ..... 8 Gr.
Gaede, Th., gr. Walzer für das Pianof. No. 3. ... 4 Gr.
Venizwalzer mit Variationen für das Pianof. ..... 8 Gr.
Mozart, W. A., Fantasie-Sonate für das Pianoforte No. 3. ..... 1 Thlr.
Ries, Ferd., 16 gr. Variationes sur un thème hongrois p. le Pianof. op. 15. ..... 20 Gr.
Hünten, G., Rondo alla Polacca p. le Pianof. ... 8 Gr.
Nawrasill, Th., Polonoise melancolique p. le Pianof. 4 Gr.
Klein, F. W., Polonoise für's Pianof. 12 Werk ... 12 Gr.
Lanska, Fr., Menuet varié p. le Pianof. tiré d'une Sonate de l'Oeuvre 1. ..... 10 Gr.
Dussek, Polonoise de Viotti variée pour le Pianof. No. 4. ..... 8 Gr.
Rode, Favorit-Polonoise für das Pianof. ..... 8 Gr.
Starke, Fr., Variationen über: Ich bin liederlich für Pianoforte und Flöte ..... 10 Gr.
Rode, Favorit-Polonoise für das Pianof. ..... 8 Gr.
Wilms, Rondo favori p. le Pianof. No. 1. ..... 8 Gr.
Corri, P. A., la Galantina, Divertissement p. le Pianof. 12 Gr.
Gaede, Th., 2 Geschwind-Walzer für das Pianof. 4 Gr.
Wanhall, Variationen für das Pianof. über die Favoritarie: Welche Lust gewährt das Reisen ... 10 Gr.
— Variationen pour le Pianof. sur un thème de Pleyel ..... 8 Gr.
Gretry, Ouverture aus der Oper: die Caravane zu 4 Händen für das Pianof. ..... 12 Gr.
Gelinek, Rondo brillant de M. Spina arr. pour le Pianoforte ..... 8 Gr.
Ein Cotillon der Carlsbader, Frankfurter, Münchner Favorit-Walzer nebst 2 Geschwindwalzer für Pianoforte ..... 8 Gr.
Klein, F. W., Rondo für das Pianof. 5s Werk ... 12 Gr.
Kelz, J. F., leichtes Rondo für das Pianof. 56s Werk 12 Gr.
— leichtes Rondo für das Pianof. 57s Werk. No. 2. ..... 6 Gr.
— leichte Variationen über die Kalamaika für das Pianoforte. 58s Werk. ..... 4 Gr.
— leichte Variationen über: Gestern Abend etc. 60s Werk. ..... 6 Gr.
— Polonoise für Pianof. 65s Werk. ..... 4 Gr.
— 3 Cotillons für Pianof. 64s Werk. ..... 8 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Opera: le Calife de Bagdad à 4mains ..... 12 Gr.
André, A., Conversations musicales pour Pianof. à 4 mains No. 1. 2. ..... à 8 Gr.
— Charakteristische Ouverture zum Schauspiel: die Hussiten vor Naumburg, im Klavierauszug für 4 Hände. ..... 16 Gr.
Call, L. de, Pieces très faciles pour Pianof. par J. Amon L. 1. ..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. **Nº. 48.** 1820.

Ueber Rossini's Othello.

(Beschluss aus der vorigen Nummer.)

Mit der dritten Scene tritt Othello auf. Das einleitende und weiter durchgeführte Motiv, welches übrigens an Pantomimmusik erinnert, drückt aus, wenn anders der Componist etwas damit ausdrücken wollte, das heimliche Eintreten, das argwöhnische Herumtreten, das Horchen und Lauern des Eifersüchtigen; von dem was in seinem Innern vorgeht, von seiner verborgenen Wuth, der ihn zernagenden Mordlust, sagt die Musik nichts. Der Künstler bleibt nur immer bey der Sinnenwelt stehen, tiefer dringt er nicht ein. Es fällt ihm bey, dass Desdemona eben jetzt von ihrem Geliebten, ihrem Bubleu träumen könnte, ein Gedanke, der ihn mit Wuth erfüllt, den er aber sehr gefällig und im zarten Sinne ausdrückt.

Die Sprache der Leidenschaft ist wohl unserm Componisten nicht sehr bekannt; er drückt sich nur zu oft in ihrem Kanzleistyl aus. — Rasch, wie von einem Sündenschlafe erschüttert, erwacht die sanfte zärtliche Gattin, mit Pauken, Trompeten: die Apostrophe an ihren Vater:

ausgenommen, ist ihr Ausdruck trotzend, den Rasenden noch mehr entflammend, nicht flehend, nicht versöhnend. Die Musik hatte es wohl in ihrer Gewalt, die vielleicht ungeschickt gewählten Worte des Dichters: *'Accidimi, se vuoi, perfido, ingrato*, zu mildern, anders zu modificiren, durch Tonart, Harmonie, dissonirende Intervalle u. dgl. dann würde ihre liebende, aber von Schmerz und dem Gefühl des Undanks zerrissene Seele in anderer Weise sich ergossen haben. Nicht an dem Worte, das man ausspricht, sondern an dem Accente, mit welchem man es spricht, erkenne ich den gerührten Menschen. Aber: *Perfido, ingrato*, muss wild und trotzend gesagt werden; so ist es eingeführt, ohne darauf zu achten, ob das Wort aus dem Munde einer Medea, oder Phyllis kömmt. — Das folgende Duo, offenbar durch Mozart's *Don Juan* veranlasst, darf wohl als eine der Hauptfiguren des Rossini'schen Tongemäldes gelten, an welches mancher Fleiss verwendet worden. Schwer ist es allerdings, in einem Duo zwey ganz verschiedene Leidenschaften und Charaktere darzustellen, ohne die so nöthige Einheit der Melodie und des Gesanges zu verletzen. Unser Componist ist durch diese Klippe gesteuert, aber nur, indem er alle Empfindung, mit allen ihren Nuancen über Bord geworfen. Desdemona singt in eben den Phrasen, Motiven und Noten, wie der seinem Mordentschlusse immer näher zueilende Othello. „Aber so wird doch in der Tonart, in der Modulation, in der Wahl und dem Wechsel des Rhythmus etwas liegen, das mir die fürchterliche Lage der Unglücklichen, und die Wuth des Verblendeten schildert?" — Beydes, Tonart und Motiv sind eben so geeignet für einen Hochzeitaufzug, als für diese Schreckensscene; so feierlich ist der erste Satz, in so richtigem eine ruhige Situation darstellendem Ebenmaasse der Rhythmus; jede musikalische Phrase in vier Takte vertheilt, weit, gross, nie unterbrochen, ausgedehnt, immer fasslich, höchst natürlich, wenn nicht alltäglich, und dem ge-

meinsten Verstande klar. „Aber so muss doch in der gewählten Melodie etwas liegen, das mich ergreife, und mich in die Seele dieser Schicksalspersonen schauen lässt?“ — Man höre nun diess tragende malende:

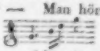

die bekannte Posthornfloskel auf: *furore*, die drey Rouladen, auf: *intrepida morrò* — wahrhaftig, Desdemona, die mir bey Shakespear die wärmste Thräne entlockt, ist hier ein trotzendes Weib geworden, deren Geschick ich nicht so tief mehr bedaure, da sie es nie versucht, den Rasenden zu besänftigen, ja ihn zur ungeheuren That gleichsam selbst reizet. Doch der erste Vortrag ist kaum geschehen, und:

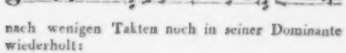

nach wenigen Takten noch in seiner Dominante wiederholt:

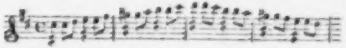

Bey diesem frivolen, einem gemeinen Tanzplatz abgeborgten Spiele, das ich bisher kaum in einer Opera buffa vertragen, ergreift mich unwillkührlicher Unmuth; ich sehe mich nach dem Theaterausgange um, ich lege die Partitur weg! Wie! in diesem Schreckensmomente so mit aller Natur, mit allem Affecte sein Spiel zu treiben! — Der Componist hat sich sein Urtheil selbst gesprochen; ihn bemeistert der erste Gedanke, der ihm durch das Gehirn fährt; er versteht es, durch den raschen Flug seiner Harmonieen, durch seinen gefälligen Styl mich nie zu ermüden, nie zu langweilen: aber er kömmt auch nie über meine Sinne, er sucht nie mein Herz, er rührt mich nicht; ich könnte seine Musik auch ohne Worte, gewiss mit andern Worten hören, es wäre mir gleichgultig; er schreibt keine dramatische Musik; er ist witzig, aber kalt, er trägt das Herz im Kopfe, er ist ein musikalischer Redner, der wie ein angenehmer Mährchenerzähler mit zierlich gestellten Worten die Zeit mir wegschwazt, ein Colorist, dessen Zeichnungen aber grösstentheils misslingen — ein musikalischer Dichter, der meinen Geist beschäftiget, mein Herz bewegt, ist er nicht; die ernste Oper, sie, die ein Tongemälde menschlicher Affecte aufstellen sollte, ist seine Sache nicht!

Ehe wir unsere Betrachtungen über den so berühmt gewordenen Tonsetzer schliessen, können wir nicht umhin, noch einiges über seine Eigenheiten als Gesangcomponist, immer mit Hinsicht auf die ernste Oper, beyzufugen. — Wir unterscheiden dabey zweyerley Arten des Gesanges, und nennen ihn natürlich, wenn der Sänger mit dem, von der Natur ihm verliehenen Stimmorgan zufrieden und auf keine Veredlung desselben bedacht, den Componisten zu sich herabzieht, ihm die seinem Organe eigenthümliche Gelenkigkeit und Umfang darlegt, um seine Compositionen darnach zu formen, übrigens auch mit weniger Stimme sich behilft, u mit einer Art von musikalischer Declamation und Spiel dem Schauspieler sich nähert, ja in ihm sich verlieret. Diess ist der Gesang, wie man gewöhnlich in der Opera buffa und auf der französischen Bühne ihn findet. Leider ist er nun auch, mit weniger Ausnahme, der Opera seria, die nicht mehr streng wie ehemals von erstbenannter geschieden ist, eigen geworden. Anders war es in jener Vorzeit, wo grosse erfahrene Meister die Stimme des Schülers durch lange anhaltende Uebung bildeten und veredelten, und acht bis zehn Töne derselben durch lange anhaltende Uebung so zubereiteten, dass aller Unterschied der von Natur allein nie vereinten Kopf- und Brusttöne gänzlich aufgehoben, dass, wie auf einem ganz rein klingenden und mit Kunsterfahrung behandeltem Instrumente, ein Ton dem andern an Stärke, Fulle und Klarheit ganz gleich ward, dass Haltung, Portament, Ab- und Zunehmen, die ganze Umfangsscala hindurch, gleich vollkommen sich hervorbrachten, und gleiches Metall, gleiche Reinheit in jedem Tone sich hören liess. Gleich beugsam, gleich geschmeidig durch ein solches fortgesetztes Ueben und Versuchen geworden, blieb ihr keine vernünftige Verzierung fremd; die Roulade, die Volate, und wie alle Figuren der alten Gesangsschule heissen, waren mässig angebracht, ihr natürlich. Dazu eine mühsam studirte, vollkommen reine Aussprache jeder Sylbe, die richtigste Beobachtung des Accentes, die genaueste Unterscheidung der scharf oder dunkel klingenden Vokale, (nemlich das e und o beydes entweder largo, oder

stretto klingend) die fühlbarste Bezeichnung der Mittauter d, und t, p und b, — und so weiter — wodurch Ton und Wort in ein so schönes Ganze verwebet wurden, dass eines ohne dem andern nicht mehr bestehen konnte, und wenn denn auch die Empfindung sie belebte, jener veredelte Vortrag sich bildete, den man den Gesang der Kunst nennen möchte. Ausgerüstet mit einem so vervollkommneten Organ, vorbereitet durch Studium und Lehre, trat der edle Sänger nunmehr aus der Schule auf die Bühne, erschien nie in einer Opera buffa, die er Natursängern und Spielern überliess, und brachte, oft nur in einem Recitative, mit einem *Addio* jene Wunder hervor, von welchen gleichzeitige Schriften Nachricht geben, die uns jetzt eben so unbegreiflich sind, als die Wirkungen des ältesten Chores in den Trauerspielen des Aeschilos, und uns endlich ganz unglaublich und erdichtet vorkommen müssen, wenn Rossini's und seiner Nachschreiber Opern sich noch länger auf den Bühnen erhalten. Denn hierin ist es eben, wo dieser Meister es am meisten versehen. Von ihm schreibt sich her die gänzliche Zerstörung des ächten italienischen Gesanges, ohne welchen ihre Opera seria in ihrer Wesenheit aufgelöst ist. Er ist es, der alles Portamento, alle Haltung, allen Zusammenhang, Schmelz und Ausdruck einer schönen Stimme, die, rein und verständig behandelt, durch Ausdruck menschlicher Empfindungen schon für sich selbst rühret, aus ihr verbannt, und Klavier- und Flötensätze in sie gelegt hat. Denn, man zeige uns nur in allen seinen bekannt gewordenen Arbeiten ernster Art eine Arie, Cavatine, oder einen andern etwas durchgeführten Satz, ähnlich jener Cantilene, wie auch nur Neuere, als: Zingarelli und Farinelli, sie schrieben und schreiben mussten? Wo hat der Sänger bey ihm noch eine Ruhe, wo kann er seine Stimme ausdehnen, entwickeln, wo sich seiner Empfindung überlassen? wird er nicht wie in einem Wirbelwind von dem Orchester fortgerissen, — nicht, wie das lechzende Thier in einem Treibjagen, ausser Athem, ja zu Tode gehetzt? Wo anders als in dieser Art von Musik müssen wir die Ursache der so vielen schmetternden, zitternden, früh zerstörten Stimmen, die sich in Italien heut zu Tage auffallend vermehren, aufsuchen? Gesänge, wie sie ein Marchesi, Crescentini, Velluti nie würden herausbringen können, sind sie nicht schon eben deswegen verwerflich? — Doch auch somit sind wir noch nicht am Ende! — Das Unwesen, welches ungeschickte Sänger mit ihren Verzierungen treiben, ist beynahe so alt, als der Gesang selbst. Man findet die Klagen darüber schon bey griechischen Schriftstellern; sie verbreiten sich, wie man aus Gerberts schätzbarem Werke: *De cantu sacro*, ersehen kann, selbst in der Kirche durch das ganze Mittelalter hindurch. Die Sarcasmen des grossen Marcello, die Bemerkungen des bescheidenen Metastasio belegen über dieses mehr noch als hinreichend unsere Behauptung. "Oh, se potessimo essere per alcun tempo — sagt Letzterer in einem Briefe an den berühmten Sänger Bernacchi — (der Brief findet sich Tom. 2 p. 99. der opere postume, Wien 1795) insieme! quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de' rivali stranieri, e costretta ad imitar, non più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia che ha fatto l'uovo, i ribreggi della quartana, o l'ingrato stridere de' gangheri rugginosi? se questi pazzi e deplorabili abusi offendono tanto il mio orecchio, quale effetto faranno in voi, gran maestro, di mettere, di spandere, e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottometter sempre l'abilità alla ragione?" — Haben ungeschickte Sänger zu jeder Zeit sich solch' eines Ungeschmackes schuldig gemacht, so trifft auch sie nur allein Spott und Tadel. Tonsetzer aller Art, Männer von Einsicht und Geschmack haben sich immer diesem Missbrauche mit voller Kraft entgegengesetzt, ihn so viel wie möglich bekämpft und in Schranken gehalten. Aber Rossini? — Ohne Rücksicht auf die Sache der Kunst, die er befördern sollte, ja ohne Scham hat er diese von aller vernünftigen Welt gemissbilligten Ungereimtheiten selbst sanctionirt; alle diese Auswüchse selbst in seine Compositionen aufgenommen, — was Keiner vor ihm gethan — sie alle selbst als Hauptsätze vorgeschrieben, und somit dem bessern Sänger selbst alle Mittel benommen, jemals wieder vernünftig zu werden, ja ihm sogar den Stoff, an welchem er seine Studien prüfen könnte, entzogen. Wir haben schon oben, bey Würdigung der Ballade, Sätze des Posthörnchens, wie Metastasio es nennt, angeführt. Seite 42

nimmt sein Klavier sodann wieder unter den Arm und geht nach Hause. Auf dem Rückwege soll noch ein ausgezeichneter Spaß vorgefallen seyn, den ich aber übergehen will.

Einige seiner Freunde in Gotha bitten ihn mit seiner Frau nach Gotha zum Besuch. Er reiset bald hierauf mit ihr ab. In Erfurth macht seine Frau einen Besuch, und er auch einige, bey seinen dortigen Freunden. Seine Besuche endigen sich aber eher als der ihrige, und er setzt sich allein in den Wagen und kommt ohne seine Reisegefährtinn glücklich nach Gotha. Der erste seiner dortigen Freunde, den er besucht, äußert seine Freude über seinen Besuch und fragt warum er denn seine Ehehälfte nicht mitgebracht hätte? O — diese habe ich in Erfurth vergessen! antwortet er, und sogleich reiset er wieder nach Erfurth zurück und holt die Frau nach.

Er hatte lange Zeit ein Zimmer bewohnt, und bezog, weil er mehr Raum brauchte, in einer andern Straße ein anderes. Einst will er Abends nach Hause gehen, und gehet in Gedanken vertieft in sein voriges Logis, findet es zufällig offen und legt sich ohne alle Umstände zu Bette. Wenige Minuten nachher kommt der Bewohner des Zimmers und wundert sich nicht wenig, einen Mann in seinem Bette zu finden. Benda findet sich beleidigt, daß ihn jener im Schlafe stören will und es entsteht hierüber ein lebhafter Wortwechsel, worüber der Eigenthümer des Zimmers, der ihm seinen Irrthum darthut, lachen muß, und Benda'n nach Hause führt.

Er liebte seine Frau herzlich und war fast untröstlich, da sie starb. Eben da sie noch im Sarg ausgestellt liegt, fällt es ihm ein, die Kompositionen eines Kirchenstücks zu beendigen. Seine Magd kommt, indem er daran arbeitet, und bittet um Geld, zum Ankauf einiger Bouteillen Wein für die Träger der Leiche. Benda antwortet heftig: „Ihr wißt, daß ich mich mit dergleichen Dingen nie abgebe: geht zu meiner Frau, und laßt euch das Geld geben.“

Einst besuchte er seinen Freund Rust in Dessau, welcher nun eben von seinen Reisen aus Italien zurückgekommen war. Ueber Tische fragt Benda: Woher erhalten Sie diesen Wein? Von Stettin, antwortet Rust. Nach Tische gehen beyde mit einander spazieren und Rust erzählet in gutem Muthe alle Merkwürdigkeiten seiner Reise. Diese Erzählung hatte nun fast eine halbe Stunde gewähret, während welcher Zeit Benda immer mit den Fingern beyder Hände auf den Rocktaschen getrommelt hatte, als Rust in seiner Erzählung sagt: „Ich kam sodann nach Stettin — “ Hier kommt nun Benda, der von der ganzen Reisebeschreibung kein Wort gehöret hatte, wieder zu sich und sagt: „Ein schöner Wein! also von Stettin!“

Ein Virtuos auf der Flote Nahmens R. reiste vor einigen Jahren unter dem Nahmen Vanhall, und kam unter dieser Firma auch nach Weimar. Er gefällt hier Benda'n sehr und dieser fängt an mit dem Virtuosen über musikalische Theorie sich zu besprechen, wo er aber bald merkt, daß der Flotist nicht das Geringste versteht. Zufällig entdeckt ein anwesender Graf aus Wien, daß dieser Virtuos keineswegs Vanhall wäre. Benda hält ihm seinen Betrug sogleich vor und dieser bittet ihn demüthig um Verzeihung: Ey, sagt Benda, Sie haben brav gespielt, und hatten nicht nöthig gehabt einen Nahmen zu borgen — doch ich verzeihe Ihnen das! aber daß Sie nichts vom General-Baß und besonders nichts vom Kontrapunkt verstehen — Herr, das verzeihe ich Ihnen nimmermehr.

Auf einer seiner Reisen kommt er in eine Dorfschenke und verlangt etwas zu essen. Mit vieler Mühe erlangt er einige Eyer auf Butter. Der Butter-Geruch hatte denn auch einen halbverhungerten Hund, welcher unter dem Ofen gelegen hatte, herbeygezogen. „Mein Gott, Frau Wirthin, sagt Benda, gebt doch dem armen Thiere etwas zu fressen: er stirbt ja sonst vor Hunger.“ — (geschwind im Reden) „Eh Liest

(des Klavierauszuges) kömmt vor die Gluckhenne: Desdemona singt:

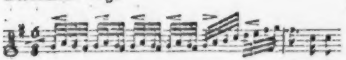

worauf Emilia im Fieberfrost antwortet:

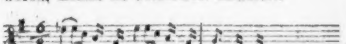

Es folgen darauf Klaviersätze aus Couperin mit ihren alt-französischen Agrémens.

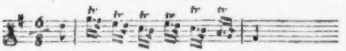

— welch ein lustiger Schmerz! —

Man sehe im Tersett p. 65 die unaufhörlichen, oft wiederholten:

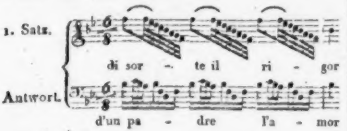

haben wir nicht hier das leibhafte Rousseau'sche: *se gargariser devant le public?*

Dazu der Gegensatz einer Harfe abgeborgt

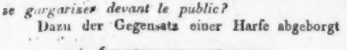

So in: *Elisabeth*, so in allen uns bekannten ernsten Opern. Nur mit Vorbedacht also, und nur mit strenger Prüfung nehme der junge, mit sich noch nicht ganz einig gewordene Componist Rossini's Partituren, besonders jene des ernsten Styls, zur Hand: ja nicht, um ihn nachzuahmen, sondern nur, mit Hinsicht auf die rhythmische Eintheilung, welche so wie alle Arbeiten italienischer Meister für die Effecte grosser Bühnen berechnet ist, und auf die Klarheit des Motives und seiner Durchführung, in selben sich umzusehen. Nur selten und mit vieler Vorsicht, singe der Sänger, — wenn nicht sein Loos es ihm auflegt — diese Gesänge, ist anders seine Stimme ihm lieb. — Eine Oper, ohne Worte, wie es mit diesem Componisten, in Wien nämlich geschehen, dem Publikum vorlegen, ist wohl ein an sich absurdes Unternehmen. Hier wird es verdienstlich, denn diese Melodieen werden dahingewiesen, wo sie hingehören, an das Klavier; und der Sänger mit dem verschont, was ihm nur schaden könnte.

Soviel von Rossini, dem dramatischen Componisten, das ist dem Componisten der Opera seria. Sollte uns noch Gelegenheit werden, von ihm auch als Componisten der: Opera buffa und der Farsa zu sprechen, so werden wir seine Eigenheiten, und, wie wir glauben, grossen Verdienste, die er sich durch diese Arbeiten erworben, eben so unpartheiisch würdigen, als wir die Irrthümer und Mängel seines ernsten Styls hiemit freymüthig gerüget haben.

Nachrichten.

München, im October. Auf unserer deutschen Singbühne ist nach einer etwas langen Stockung eine erwünschte Bewegung und Thätigkeit eingetreten. Sie gab in wenigen Monaten so viel Neues, als man sonst wohl in einem Jahre gesehen, und erweiset sich die Trefflichkeit einer Bühnenanstalt in der Menge ihrer neuen Vorstellungen, so muss man der hiesigen hierin Gerechtigkeit widerfahren lassen. Es folgt hiemit die Anzeige des Neuesten.

Den 4ten August, *die wandernden Comödianten*, eine ältere Bearbeitung der *Virtuosi ambulanti* von Fioravanti. Erst in dieser Oper ist es uns klar geworden, auf welchen Platz der durch seine Berliner Abentheuer bekannte Hr. Fischer, der bisher mit seinem Sarastro, in *Mahomet* und andern ernsten Rollen so wenig gewirket, müsse gestellet werden. Er gehört zu dem weitverbreiteten und vielfach verzweigten Geschlechte der nobeln Buffonen, unter welchen auf hiesiger italienischen Bühne Hr. Zamboni hervorleuchtet, welcher sich übrigens mehr zum sentimentalen — denn er, der Buffo nobile, spielt

auch die Väter in *Nina* und *Agnese* — so wie Hr. Fischer zum anständig Lächerlichen hinneiget. — Viele wollten dieser Oper, wegen ihrer von Rossinischer Schreibart sehr verschiedenen Musik, in welcher weder flauti piccoli, noch Trompeten, noch nach der Elle gemessene Crescendo's ihre Rolle spielen, kein gutes Ende vorherkünden. Sie haben sich geirret. Die Oper gefiel, das Sujet wurde verstanden, der Gang des Stückes war aufgedeckt, keine Rede, kein Charakter ging verloren; somit trat das Rouladen- und Variationenwesen vor sich selbst aus dem Vordergrund, wohin es so oft gestellt wird, zurück; wir hörten kein leeres Tongeklingel, weswegen auch unsere Aufmerksamkeit, ungeachtet der Leerheit und Schaalheit des Gedichtes, bis an das Ende erhalten wurde. Und dazu wirkte vorzüglich Hr. Fischer mit. Es gelang ihm durch sein treffliches Spiel, durchaus bis zur letzten Scene angenehm zu unterhalten, und die volleste Zufriedenheit zu erreichen. Wir werden demnach bey künftigen Leistungen ihn mehr von dieser Seite, als von jener des Gesanges darstellen; ja letzterm gänzlich umgehen, da er theils wegen der Unbehülflichkeit seines Organs, theils wegen seines seltsamen Vortrages, der selbst bey dem Ernsten noch immer an das Burleske erinnert, wenigstens bey uns nur sehr unbedingten Beyfall finden wird. Die Partie der Dem. Mezger wurde mit zwey eingelegten Arien gehoben. — Hr. Mittermayr musste sich wegen Unpässlichkeit des Hrn. Löhle in die Rolle des Tenors fügen, und gab mit vieler Laune ein komisches Ariettchen, worin das italienische Opernwesen — denn reisende Operisten sind es, welche hier auftreten, nicht Schauspieler — in seinen Dichtern von der lächerlichen Seite gezeigt wird. Er gewann vielen Beyfall. Auch diese Arie oder Cavatine ist wahrscheinlich eingelegt, und der Form nach zu schliessen, aus einer der Opern der Rossinischen Epoche genommen. Niemand wird dieses Einlegen tadeln. Es ist der singenden Schwesterbühne abgelernt, welche selbst an den neuesten Producten, die ihr immer zu Gebote stehen, bessert, reiniget und ändert. Als eine Seltenheit bemerken wir, dass dieses Singspiel den 6ten October schon zum drittenmal gegeben wurde. Es wird sich also wohl noch einige Zeit auf dem Repertoire erhalten.

Den 25sten August. *Die Alpenhütte*, von Kozebue, mit Musik von Kreuzer, durchgefallen mit Musik, Poem und Darstellung. Kozebue hat das Wesen des Singspiels nie ergründet, oder ergründen wollen. Es ist auch mit diesem Ergründen so eine Sache, die wenigstens in Deutschland der Mühe nicht lohnt. Die Composition war unbedeutend, so mussten also wohl die Sänger mit untergehen.

Den 8ten September *Heinrich IV zu Ivry*, gedichtet, wie es auf dem Anschlagezettel hiess, von J. J. Sendtner, componirt von Stunz, welcher den Sommer hier zubrachte, in Mitte Septembers aber nach Turin abging, um wieder Carnevalsopern dort zu schreiben. — Mit der Dichtung dieser Oper hat es folgende Bewandniss: *Charlot*, das Voltärische für des Dichters Haustheater in Ferney, wo es auch 1767 aufgeführt worden, geschriebene Drama, ist hier in ein Singspiel mit eingemischter Prosa umgestaltet. Handlung, Charaktere, der Gang des Stückes sind beybehalten; nur wird die Verwechslung der Kinder von Monsieur d'Aubonne, nicht, wie bey Voltaire, von Mad. d'Aubonne unternommen. In einem sehr weitläuftigen Programm, welches den gedruckten Opernversen — die Prosa wurde weggelassen — voransteht, giebt der deutsche Dichter Nachricht von den Guisen, den Protestantenverfolgungen, und der Bartholomäusnacht, gleich als wenn die Zuhörer gar nichts von diesem Heinrich wüssten, oder auch so ein Detail nur in dem geringsten Bezug mit dem gegenwärtigen Drama stände; erklärt sodann, dass er ganz neue Scenen erfunden, und ausser einigen Worten nichts von Voltaire benützt habe. Also Handlung, Verwicklung, Charactere, die ganze Haltung. Entwickelung des Dramen sind nichts, die Worte alles; die Oper ist folglich ein neues Gedicht, weil die Worte neu sind. Wir rechten nicht sondern bemerken nur, dass, ungeachtet des Pompes, mit welchem dieses Operngedicht eingeführt worden, es doch wenig Gnade vor dem hiesigen Publikum gefunden hat. Es war nemlich alles o los, so matt an einander gereihet, keine hervorstechende, eindringende Situation. Besser wäre es immerhin gewesen, sich mehr an Voltaire zu halten, seine Motive und Winke musikalisch weiter auszuführen, als mit eingeschalteten Scenen, besonders mit solchen, wo Richter, Beysitzer und Schreiber ein Criminalexamen eben so undichte-

risch, als unmusikalisch und abgeschmackt absingen, — gegebene rührende Momente nicht aufzufassen und über das Ganze eine nicht abzuwehrende Kälte zu verbreiten. Eine noch so gute dramatische Musik ohne dazu geeignetem Gedicht ist ein Irrwisch, der täuschet und bald wieder verschwindet, oder vielmehr, eine dramatische Musik kann nicht gut seyn, wenn das Gedicht es nicht ist. Sie, die Dichter, sind die eigentlichen Schöpfer und Erhalter der Oper, sie müssen den Componisten heben, ihn begeistern, dass er nicht in Künsteleien und leere Floskeln sich verliere. Hat die deutsche Oper eine Reform nöthig, so muss diese durch sie bewirkt werden. Sie brauchen eben deswegen nicht Adepten in der musikalischen Kunst zu seyn. Die Theorie, der geläuterte Geschmack muss ihnen, wenn anders der Musiksinn ihnen nicht ganz verschlossen geblieben ist, von sich selbst angeben, dass nicht jeder Stoff, nicht auf jede Weise, mit Erfolg musikalisch kann behandelt werden, dass nicht jede, dem Trauer- und Lustspiel noch so eigene Situation auch der Oper anstehe, mit einem Wort, dass ein noch so fliessend gereimtes Lustspiel nur zu oft gar nicht zu diesem Zwecke tauge, so wie im Gegentheil die von Gluck behandelte *Iphigenie in Tauris*, auch ohne Reime und Verse, in einfachster Prosa, ein ewiges Muster eines ächten musikalisch. Dramas bleiben wird. Doch genug von dem Gedichte.

Dieses neugedichtete Voltairische Drama hat nun der brave Stuns in Musik gebracht, mit Sinn, mit Gedanken, ihm eigen, andern nicht abgeborgt. Er lässt dem Wort, wo es der Mühe lohnt, Gerechtigkeit wiederfahren, man merkt es ihm an, dass er ausser den jetzigen Modemeistern grössere Muster kennet, und nur Gelegenheit bedarf, um sich auch in höhern Regionen würdig zu bewegen. Zwar ist er eben noch nicht über sein Zeitalter hinaus, seine Melodieen gehen noch nicht tief, seine Cantilene ist oft zu vorübergehend, seine Instrumentation war hin und wieder, wenigstens für unser Haus, zu stark, oder vielleicht mit zu wenig Mässigung ausgeführt. Wir bemerken dies, weil ein kühnes Fortrücken auf seiner Laufbahn unverkennbar ist, und weil er an einer gewissen Eitelkeit, von welcher so mancher seiner Kunstgenossen befangen ist, nicht leidet. Gilt in seinem Vaterlande noch anspruchloses, ächtes Verdienst, so berechtigt er zu schönen Erwartungen, denn man wird sich hoffentlich nicht zu Schulden kommen lassen wollen, das zu verkennen, was das Ausland laut anerkannt hat. —

Von der grossen Fertigkeit und der Stimme der Dem. Mezger ist schon häufig gesprochen worden. Sie war Charlot, und hatte somit die Hauptrolle des Stücks. Der Held desselben aber ist, wie uns das Programm versichert, Heinrich IV, welcher erst ganz am Ende erscheint, um das liebende Paar in folgenden Kraftworten einzusegnen:

> Gebt einander denn die Hände,
> Und so segn' ich froh euch ein,
> Wie der Anfang soll das Ende,
> Glücklich eure Ehe seyn.

Herrlich! — So kann man also ein Opernheld werden, ohne was anders zu thun, als seinen Seegen zu geben.

Den 22sten September. *Die Verwechslung*, Operetchen in einem Aufzuge, hat gefallen, doch mit Unrecht. Man hätte das gute Röschen nicht so unmässig sollen gurgeln lassen. Der Vorwurf, welchen deutsche Componisten so häufig ihren italienischen Kunstbrüdern darüber machen, dass sie keine Charactere in ihren Arbeiten beobachten, fällt besonders bei der Verwechslung nur zu sehr auf jene zurück. Der Componist beobachtete, wie grosse Herren auf Reisen, das Incognito, wir lassen ihm diese Freude, wiewol wir ihn alle recht gut kennen.

Den 12ten October. *Adelaide und Comingo*, in deutscher Bearbeitung, mit Musik von Paccini. Diese Oper, welche, wie es Erfahrenen in der italienischen Bühnenliteratur bekannt ist, sich durch Inhalt, Charakteristik und leidenschaftlichen Gang auszeichnet, sollte allerdings hier näher auseinandergesetzt werden; doch der 12te October ist für jeden Bewohner Baierns ein Tag der Feyer, an welchem man sich gedrängt fühlt, sein Herz zu ergiessen. Schwermüthige Handlungen, düstere Charactere, besonders wenn sie nicht im höhern Flug der Tragödie erscheinen, können den Ausbruch öffentlicher Freude, der sich jeder im Theater so gern hingeben möchte, nicht fördern. Man

schweigt, verstummt, wartet; und wartet umsonst, auf einen Moment, der unserer Empfindung Lust machen sollte — so wird man endlich verdrieslich, achtet wenig mehr auf die theatralische Handlung, und geht unbefriediget nach Hause. Wir werden daher lieber eine zweyte Vorstellung abwarten, um über diese, an sich bedeutende Oper, womit man unser Theater bereichert, so wie über ihre Darstellung und den Schluss, den man ihr angepasst, unsere Bemerkungen mitzutheilen. Sie hat bis jetzt (den 28sten October) noch nicht Statt gefunden.

Musikalisches Allerley aus Paris von den Monaten August und September, 1820.

Nicht allein sind vor einigen Monaten die *Nozze di Figaro*, und späterhin *Cosi fan tutte*, sondern jetzt eben auch *Don Juan* auf der italienischen Bühne wieder zur Auffuhrung gebracht worden:

In *Cosi fan tutte* sind Hr. und Dem. Naldi zum erstenmale aufgetreten. Hr. Naldi, der lange in London engagirt, und daselbst, sagt man, als singender Buffo sehr beliebt gewesen ist, vermag jetzt nur noch durch die Erinnerung an seine vorigen Leistungen zu gefallen. Da diese aber in Paris nicht Statt finden kann, so ist Hr. Naldi von dem Publikum ziemlich kalt aufgenommen worden, und das mit Recht, denn seine Stimme ist hin, sein Oden ist hin, seine Kraft ist hin, alles ist hin, aber die Jahre sind da: er scheint hoch in den Sechzigern zu seyn. Freilich gebieten sein greises Haupt, sein schlotternder Gang, sein hohler Ton, da sie mit geistiger Intention verbunden sind, eine gewisse Ehrfurcht; diese aber ist ganz etwas anders als das ästhetische Vergnügen, welches man von einer theatralischen Vorstellung erwartet. Dem. Naldi, die Tochter des vorigen, eine noch junge, ziemlich hübsche Person, hat ein kleines, dünnes Stimmchen, ist unschuldig und nichts weiter und besitzt viel negative Ausbildung, der aber alle positive Bedeutung fehlt. Sie ist als erste Sängerin engagirt. Da aber die ersten die letzten seyn werden, so dürfte Dem. Naldi unter Dem. Cinti, welche in diesem Augenblicke die vierte Sängerin ist, ihren Platz erhalten. Der Himmel kann auch in den Schwachen mächtig seyn, wenn er will; so wird vielleicht Dem. Naldi einstens von der letzten zur ersten werden.

Die diesmalige Aufführung des *Don Juan* hat einen wahren Enthusiasmus erregt. Der Besetzung, die selbst nach der Meinung aller hiesigen Journale sehr verkehrt gewesen ist, dürfte leicht nachgeholfen werden können: sie brauchte, besonders was die weiblichen Rollen anbetrifft, nur umgekehrt zu werden, doch so, dass (wie auch ohnehin geschehen würde) die Mitte in der Mitte bliebe. Mad. Debignis, hat zur Darstellung der *Donna Anna* keine andere Naturgaben erhalten, als ihre leiblichen Umrisse: so denke ich mir eine kräftige Spanierin, welche, trotz des Ueberfalls, dem sie ausgesetzt gewesen ist, noch Gegenwart des Geistes genug behält, den Urheber desselben bis auf die Gasse zu verfolgen, und würde darüber die ganze Nachbarschaft auch aus dem Schlafe gestört. Was aber die Stimme und das Spiel dieser Sängerin anbetrifft, welches beides im Diminutive bey ihr vorhanden ist, so möchte dem Zerlinchen damit besser gedient seyn. Mit Mad. Mainvielle-Fodor verhält es sich gleichermassen: auch ihr kommen zur Darstellung der letztgenannten Rolle nichts als die körperlichen Formen zu Statten: denn, Zerline ist eine Bäuerin, und Bäuerinnen pflegen weder hager noch mager zu seyn. Wenn aber Mad. Fodor, trotz des kleinen Florschürzchens, wie eine erste Sängerin spielt und singt; so ist eine solche Procedur, moralisch genommen, recht sehr verdienstlich; denn jede Verstellung ist Sünde. Hätte daher Mad. Fodor die Donna Anna gespielt; so wäre ihr moralisches Gewissen befriediget worden, ohne dem künstlerischen ein X für ein U zu machen. Mad. Favelli allein ist und an der rechten Stelle: sie hat die Donna El ira mit grosser Bravour gesungen und sehr lobenswerth gespielt. Wären die Klatscher, die gegen diese Sängerin gedungen sind, nicht eben so gefühllos am Gewissen, als in den Fäusten, der Gedanke, dass Mad. Favelli erst zum fünften Male die Bühne beträte, hätte sie entwaffnen, oder vielmehr die Waffen gegen ihre eigne Partei kehren lassen müssen. Seit meinem letzten Berichte, in welchem ich ausführlicher über diese Sängerin geredet habe, scheinen der Administration, in Betreff derselben die Augen, oder vielmehr die Ohren, oder auch

beides zusammen, denn Mad. Fayolli ist eine sehr schöne Frau, aufgegangen zu seyn: sie ist, wie ich höre, dringend eingeladen worden, ihre vorhabende Reise nach Italien aufzugeben und sich für einige Zeit beym italienischen Theater zu engagiren. Garcia spielte den Don Juan. Wenn das Organ, welches die in der Mitte der männlichen Stimme liegende Singpartie dieser Rolle erfordert, von der einen Seite der Dicke und Intensivität der Basstimme entbehren kann; so steht ihr dagegen die klare, dünne Extensivität der Tenorstimme aber eben so wenig zu. Garcia muss, um seinem Organe die, den Bariton bezeichnende Gediegenheit zu geben, seine Stimme anstrengen; daraus entsteht ein meistens widerlicher Klang. Dies abgerechnet, ist der Vortrag dieses Sängers ohne Tadel. Im Spiele zeigt sich viele, vielleicht nur zu viele Lebendigkeit; es mangelt an Plan und Intention darin. Bordogni hat den leidtragenden Ottavio auch in der leidtragenden Manier gesungen. Da dies mit Bravour, Geschmack und Präcision geschehen; so ist dabey mehr gewonnen, als verlohren: wenn, was hölzern ist, nur aus recht massivem Holze kommt, so kann man schon zufrieden seyn. Uebrigens mag ich es wohl leiden, wenn dieser Ottavio, dem im Stücke selbst alle dramatische Bedeutsamkeit abgeht, recht plastisch-symbolisch gespielt wird. Mehrere der hiesigen Journalisten haben diesem Sänger einen Lobspruch darüber ertheilt, dass er eine so unbedeutende Rolle übernommen hat. Kann etwas beredter von der Jämmerlichkeit der musikalischen Erkenntniss dieser Herren zeugen? Die Besetzung des Leporello durch Barilli und des Masetto durch Graziani war unstreitig die schwächste Seite der Vorstellung; alles lahm und kraftlos von der ersten bis zur letzten Note. Barilli's Stimme ist erschöpft und sein Spiel für eine jugendliche Rolle zu automatisch; ein Gleiches gilt von Graziani, der eigentlich gar keine Stimme hat. So mussten alle Ensemble-Stücke verlieren, weil sich nirgends eine Basstimme zum Grunde legte. Der Comthur allein, den ein junger, mit einem recht guten Basse begabter Sänger (Profeti) übernommen hatte, ward wenigstens vernehmlich gesungen. Uebrigens war diese erste Vorstellung mehr ein roher Entwurf, als ein ausgearbeitetes Kunstwerk, besonders, was die Execution des Orchesters anbetraf. Oder sollte es gegründet seyn, was ich schon früher in diesen Blättern geäussert habe, dass weder französische noch italienische Instrumentalisten eine Mozart'sche Musik klassisch auszuüben im Stande sind, so wie den deutschen Ausübern der Vortrag italienischer Meisterstücke (des *Matrimonio segreto*, der *Cantatrici villane* u. s. w.) unmöglich fällt?

Nachdem sich Garcia als Componist auf dem italienischen und dem Theater Feydeau ohne Glück versucht hat (wovon jedoch sein *Calif von Bagdad* ausgenommen werden muss, welcher verdient hätte, bey seiner Wiedererscheinung dasselbe Glück zu machen, wie bey seiner ersten Aufführung), will sich derselbe nun auch auf dem grossen Opernttheater versuchen. Sein *Mort du Tasse* wird hier einstudirt, und ist der Aufführung nahe. Der Titel dieser Oper ist von übler Vorbedeutung: wenn Tasso's Tod nur nicht den Tod Garcia's nach sich zieht.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeigen.

Trois Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par P. Lindpaintner. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Drey kleine Unterhaltungsstücke, so wie sie nur ein Componist von Geist überhaupt, und besonders auch von Erfindungsgabe und Kenntniss des Effects liefern kann. Der erste Marsch (mit gefälligem Trio) ist mehr brillant; der zweyte (mit seinem Trio) mehr kräftig; der dritte (mit sanftem Trio) mehr pomphaft. Alle drey sind leicht zu fassen und leicht auszuführen, dem Instrumente angemessen, an die Spieler gut vertheilt, und so zu gemeinschaftlicher Unterhaltung bestens zu empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. № 49. 1820.

NACHRICHTEN.

Musikalisches Allerley aus Paris, von den Monaten August und September, 1820.

(Beschluss aus dem vorigen Stücke.)

Die unverdiente Zurücksendung, welche dem Sänger Porto sowohl von Seiten des Publikums, dessen Liebling er ehemals war, als, wie es scheint, auch von der Direction des italienischen Theaters widerfahren ist, hat ihn veranlasst, seine Entlassung zu fordern; er geht, heisst es, nach Spanien. Somit verliert dieses Theater die einzige wahre Bassstimme, welche es bisher besessen hat. Porto allein hätte den Don Juan zur Zufriedenheit der Kenner, oder doch wenigstens, da diese Rolle durch Garcia nicht ganz unzweckmässig besetzt war, den Leporello mit jener Bedeutung, welche einige deutsche Künstler in den Gesang und das Spiel desselben zu legen wissen, spielen können.

Das Theater Feydeau sieht sich mit Hinz und Kunz in Streit verwickelt und Ungemach droht ihm aus allen zweyunddreyssig Himmelsgegenden. Zuerst besteht, heisst es, Martin vor wie, nach auf seinem Entschlusse, sich Ostern vom Theater zurückzuziehen. Durch seinen Abgang werden die meisten Stücke von Nicolo und Boyeldieu zerrissen werden, denn beyde Componisten haben in jeder ihrer Opern die Klugheitsmaassregel angewandt, sich dieses Sängers gleichsam als eines Blitzableiters gegen die Ungunst des Publikums zu bedienen. Es ist freylich nicht unmöglich (und die Erfahrung hat es besonders in den letzten Jahren sehr häufig bewiesen), eine neue Oper ohne Martin mit Erfolg zu geben, aber in einer älteren möchte sich derselbe schwerlich ohne Nachtheil der Kasse ersetzen lassen. Nächstdem ist Hr. Hoffmann, gegen das besagte Theater in die Schranken getreten. Dieser Mann ist bekanntlich der Schutz und Hort des Journal des Débats; ihm liegt es ob, die Leser dieses Blattes, welche von den dogmatisch-katholischen Tendenzen seiner geistlichen Redactoren in den Schlaf gelullt werden, durch seine witzigen (ich sage nicht, wissenschaftlichen) Kritiken zu Ende jedes Vierteljahres wieder aufzuwecken, damit sie die Zeit des neuen Abonnements nicht verschlafen. Wer etwa von den Lesern der musikalischen Zeitung auch das Journal des Débats zu Gesichte bekömmt und den Hrn. Hoffmann zu kennen wünschen sollte, dem zeige ich an, dass er seine Kritiken, die in der That Meisterstücke des französischen Witzes sind, mit Z unterzeichnet. In der musikalischen Welt ist dieser Schriftsteller durch eine Menge Operntexte bekannt, unter denen die vornehmsten *Stratonice*, *Bion*, *Euphrosine ou le Tyran corrigé*, *Ariodant*, (sämmtlich von Mehul componirt), *Idala*, *les Rendez-vous bourgeois*, *la Ruse inutile* (von Nicolo componirt) und *le Secrèt*, *la Soubrette*, *la Malade par amour* (von Solié componirt) u. m. a. heissen. Von diesen Opern sind allein *Euphrosine* von Mehul, *les Rendez-vous bourgeois* von Nicolo und *le Secrèt* von Solié auf dem Theater geblieben. Als zärtlich gesinnter Vater, der allen seinen Kindern ein gleich glänzendes Schicksal wünscht, hat er sich besonders die Zurücksetzung derjenigen zu Herzen genommen, die er in Gesellschaft mit dem verstorbenen Mehul erzeugt hat, meistens weinerlich-melancholische Wesen, welche, da sie den Zeitgeist nicht mehr ansprechen (wie, z. B., *Stratonice*, *Bion*, *Ariodant*), im Todtengewölbe des Theaters Feydeau (das heisst, im Musikmagazin desselben) zur Ruhe gesetzt worden sind. Hinc illae lacrimae des Hrn. Hoffmann! Doch alles hat seine Zeit: die Thränen sind getrocknet und Thaten an ihre Stelle getre-

ten. Es hat die geliebten Ueberreste, an denen, sagt man, bereits die Würmer zu nagen begonnen, unter den Säulen der Rue des Colonnes *) weg- und in die Hallen des Theaters Favart (der jetzigen grossen Oper) versetzen lassen, wo sie nun nächstens vom Tode, der, meint der trostlose Vater, nur ein Scheintod ist, erweckt werden sollen. Die Kehlen der grossen Oper sind freylich gewaltig; ob es ihnen aber gelingen dürfte, die Todten wieder in's Leben zu schreien, ist eine andere Frage. Unterdess versäumt Hr. Hoffmann keine Gelegenheit, wo er an den Sociétaires des Theaters Feydeau seine schwarze Rache (das heisst die Tinten-Rache) ausüben kann. Endlich fordert noch ein Mahler, Namens Bergeret, der den besagten Theater seit zehn und mehreren Jahren als Zeichner gedient hat, Bezahlung für seine Bemühungen. Die Administration versichert diese durch die freie Entrée, welche Hr. Bergeret genossen, geleistet zu haben; letzter aber sucht zu beweisen, dass man sich der Schuldigkeit, welche dem Theater obliegt, ihn für seine Zeichnungen zu bezahlen, noch keineswegs durch die Höflichkeit der freien Entrée entledigt habe. Darüber ist es vor dem Tribunale und vor dem Publikum bereits zu Zank und Streit gekommen, wobei zwar von den respectiven Gründen, welche beide Parteien zu haben glauben, wenig, desto mehr aber von dem Talente derselben, sich Anzüglichkeiten zu sagen, ruchtbar geworden ist. Als wären alle diese gegenwärtigen Leiden noch nicht Leides genug für das Theater Feydeau, sehen die Sociétaires desselben ein künftiges aus der Erde steigen, nemlich die Mauern des Gymnase Dramatique, mit denen es schon bis unter's Dach gediehen ist. In jedem Nagel, der in dieses Theatergebäude geschlagen wird, sieht das Theater Feydeau einen Nagel zu seinem Sarge, und wahrscheinlich dürfte es den Staar nicht haben, wenn es so sieht. Der Direction dieses neuzuerrichtenden Theaters ist es freilich nur gestattet, Opern in einem Aufzuge zu geben. Aber Hr. Delestre-Poirson weiss sich zu helfen: er wird von mehractigen Opern jeden Abend nur einen Aufzug vorstellen lassen. Ueberdem schlagen sich alle Feinde des Theaters Feydeau zu dessen Feinde, nemlich zum Gymnase Dramatique, und letzteres wächst dadurch zu einem Colosse an, welchem Feydeau unterliegen muss, wenn es dem Gymnase wirklich darum zu thun ist, sich gegen die Autoren nach liberalern Grundsätzen zu benehmen, als es bisher das Theater Feydeau gethan. Das Gymnase wird am 1sten Jan. 1821, und, heisst es, mit dem ersten Acte der in's Französische übersetzten *Hochzeit des Figaro* von Mozart eröffnet werden. Der Bau desselben wird mit unglaublicher Eile betrieben. Schon sind die Actien von 1000 Franken auf 1200 Franken gestiegen.

Die grosse Oper spielt vor wie nach im Theater Favart, einer Schnürbrust, in welcher sich dieser Siebenmeilenstiefelmann dergestallt in die Enge getrieben fühlt, dass ihm, erhält er nicht im kurzen den freien Gebrauch seiner Gliedmaassen wieder, der Odem darüber ausgehen muss. Ein Stärkungsmittel, welches man dem Kranken gereicht hat, um ihn aus der Lethargie aufzurütteln, in welche er neulich verfallen war, hat nur wenige Wirkung hervorgebracht: *Arvire et Evelino*, Oper in zwey Aufzügen von Sacchini (in jeder Hinsicht die letzte Arbeit dieses grossen Meisters), welche sich hat in's Bett des Prokustes legen und um ein Drittel beschneiden lassen müssen, ist ohne Interesse gesehen worden. Der Musik geht viel ab, um jene reizende, bewunderungswürdige Klarheit zu besitzen, welche den *Oedipe à Colone* auszeichnet. Desselbengleichen ist *Pericles et Aspasie*, mit Musik von einem Cousin Mehuls, ein Product, welches sich hören lassen würde, wenn dem Körper, der keineswegs verunstaltet ist, ein lebendigerer Odem eingeblasen wäre. Es giebt Automate, die sich recht lebhaft bewegen und deren Bewegungen die Neugierde ansprechen, die aber das Menschliche im Menschen ungerührt lassen, eben weil sie selbst todt sind. So auch mit obiger Musik, so wie mit vielen andern Musiken: der Thonkünstler hat seine Pflicht gethan, aber Prometheus lässt auf sich warten. Derweile wird am neuen Opernhause sehr eilig mit Weile gebaut: Uebereilung scheint ein Vergehen zu seyn, welches sich die mit dem Baue beauftragte Behörde nicht zu Schulden kommen

*) Der Eingang des Theaters Feydeau liegt freylich in der Strasse Feydeau, aber das Gebäude selbst tritt seiner ganzen Länge nach in die Rue des Colonnes.

lassen will. Es geht alles so dabey zu, als wenn es nicht wahr wäre. Wie, wenn meine Voraussagung am Ende doch noch einträfe, wenn es gar nicht die Absicht der Regierung wäre, die grosse Oper, als solche fortdauern zu lassen, und wenn dass neuzuerbauende Theater am Ende gar noch eine andere Bestimmung erhielte? Denn, warum lässt die Regierung statt eines wirklichen Operntheaters ein provisorisches Gebäude errichten, dessen Plan in keinem Falle ein architektonisches Kunstwerk verheisst, wie es bei heut zu Tage gesteigertem Luxus die grosse Pariser Oper erheischen dürfte? Ueberhaupt bildet die Saumseeligkeit, mit welcher der Bau dieses Theaters betrieben wird, einen grossen Abstand gegen die ungemeine Thätigkeit, welche bei der Errichtung des Gymnase dramatique herrscht. Doch heisst es noch immer, das neue Operntheater werde am 1sten Januar 1821 eröffnet werden. Sehr zu bezweifeln ist es aber, dass diess mit der *Lampe merveilleuse* von Nicolo geschehen dürfte, deren Proben noch nicht begonnen haben.

Auf dem Theater Feydeau sind in den beiden letzten Monaten neu aufgeführt worden: *Corisandre*, Zauberoper in drey Aufzügen, von Berton; *L'Amant et le Mari*, in zwey Aufzügen, von Fétis, und *La Grille du Parc*, in einem Aufzuge von Panseron. *Corisandre* ist die bekannte Episode der *Pucelle* von Voltaire, wo eine dumme Schöne allen Männern, welche sie sehen, die Köpfe verrückt. Diese Handlung, die man alle Tage in seinen vier Pfählen sehen, und also mit Recht alltäglich nennen kann, ist wahrscheinlich Schuld daran, dass die schöne *Corisandre* nur im Stücke selbst, keineswegs aber im Publikum, die besagte Wirkung hervorgebracht hat, ohngeachtet der Pracht und des Zauberpomps, mit welchem sie ausgestattet worden ist. Was die Musik anbetrifft; so glaube ich es dem Talente des Hrn. Berton schuldig zu seyn, darüber erst nach Anhörung von mehreren Vorstellungen ein Urtheil zu wagen. Einstweilen will ich nur historisch referiren, was jedermann aus den hiesigen Journalen hat ersehen können: *Corisandre* ist vier oder fünfmal bey nicht vollem Hause gegeben, hat darauf während mehrerer Wochen geruhet, ist durch und durch umgeändert, zum Theil gar neu componirt und dann noch einmal aufgeführt, seitdem aber von neuem bei Seite gelegt worden. Nach dem bedeutenden Aufwande, welchen die Administration zum Behufe dieses Stücks gemacht hat, zu urtheilen, scheint sie eine grosse Erwartung von demselben gehegt zu haben. Dem Publikum ist alles Gelüste nach Sujets vergangen, die bloss eine romantische Hülle haben, ohne dass ihnen der romantische Odem eingeblasen ist: das witzige Stückwerk kann in dergleichen Producten nicht entschädigen für den absoluten Mangel an Gemüthlichkeit und Leidenschaftlichkeit. Der Text zu *L'Amant et le Mari* ist dem Shakespearschen Stücke: *Taming of the shrew* (vorausgesetzt, was aber noch sehr zu bezweifeln steht, dass dieses Lustspiel, so wie die *Comedy of errors*, von Shakespear ist), welches auf der deutschen Bühne unter dem Titel: *Stille Wasser sind tief*, gespielt wird, nachgebildet. Wenn ich sage, dass das, in zwey Aufzüge zusammengedrängte fünfactige englische Stück im Französischen einen Bedienten und ein Kammermädchen hat, welche sich ganz ungemein breit darin machen; so wird sich schon von selbst ergeben, dass für die Charakterisirung der bezähmten Widerbellerin kein Raum übrig bleibt: alles gehet Schlag auf Schlag darin zu, wie die Maschinenverwandlungen auf dem grossen Operntheater. Von der Musik kann ich nur so viel sagen, dass Hr. Fétis nie der Fetisch des hiesigen musikalischen Publikums werden wird. *La Grille du Parc* ist eine wörtliche Uebersetzung von Kotzebue's *Bündgeladen*. Der Verfasser hat es nicht der Mühe werth gehalten, die Quelle, wo er geschöpft, anzuzeigen. Die Noten sind von einem Hrn. Panseron, der früher den ersten Compositionspreis davon getragen und nachher in Italien studirt hat und mehrere sehr achtbare Kirchenstücke geschrieben haben soll.

Hr. Carl Blum, königl. preussischer Theatercompositeur, der Componist vom *Schiffscapitaine*, vom *Rosenmädchen* u. s. w., so wie von einer Menge beliebter Vokal- und Instrumentalstücke, ist in Paris angekommen. Er bemüht sich, für eines der hiesigen Theater zu schreiben.

Hr. Dümouchel, der junge, so ungemein talentvolle Virtuose auf dem Fortepiano, dessen ich schon zu wiederholten Malen mit gebührendem Lobe Erwähnung gethan habe, ist nebst seiner Mutter, einer höchst geschmackvollen Harfenspielerin, nach Moscau abgereist. Beide Künst-

ler sind in Russland, wo sie früher gelebt haben, zu vortheilhaft bekannt, als dass man sie daselbst nicht von neuem mit eben derselben Zuvorkommenheit, die sie ehemals bey ihrem dortigen Aufenthalt erfahren haben, aufnehmen sollte.

Seit einigen Tagen hat sich im Wärmezimmer der grossen Oper das Gerücht verbreitet, Hr. Viotti wolle seinen Abschied nehmen. Man weiss, was dieser Ausdruck zu bedeuten hat, wenn von den Grossdignitarien eines Reichs die Rede ist. Dass der Director der grossen Oper zu diesen gehört, geht wenigstens aus der politischen Schwierigkeit, wenn auch gleich nicht aus der moralischen Schwere des Postens hervor. Haben doch grosse und berühmte Generäle den Ausspruch gethan, sie wollten eher zwanzigtausend Kriegsvölker, als Ein Theatervolk commandiren!

Molière sagt: Il n'y a qu'heur et malheur au monde. Das beweist Hrn. Rossini's Schicksal in Paris. Nicht, dass seine Bewunderer müde würden, sich zur Ehre ihres Herrn und Meisters die Hände wund zu applaudiren, sondern, weil sich der Aufführung seiner Stücke immer neue Hindernisse in den Weg stemmen. Schon früher habe ich in diesen Blättern angezeigt, dass das Theater Feydeau, als Eigenthümer des Etienneschen Textes der *Cendrillon*, die Einwilligung zur Aufführung der Rossini'schen *Cenerentola* versagt habe. Kaum konnten sich die Rossinisten über die Einbusse des Entzückens, welches ihnen dies Meisterstück der komischen Muse ihres musikalischen Schutzheiligen gewährt haben würde, mit der Hoffnung trösten, durch die *räuberische Elster* für den *Aschenbrödel* entschädigt zu werden: *die Gazza ladra* ward nun ohne Unterlass zum Singen angehalten. Aber auch der *Elster* scheint es vom Schicksal verboten zu seyn, ihren Schnabel aufzuthun; wenigstens sind, heisst es, die Proben eingestellt, ohne dass sich der wahre Grund davon mit Bestimmtheit angeben lässt. Die Rossinisten lamentiren von neuem und somit hat sich die Administration des Italienischen genöthigt gesehen, einstweilen mit dem Versprechen, unverzüglich eine ältere Oper von Rossini: *Torvaldo e Dorlisca*, einstudiren zu lassen, ihre Thränen zu trocknen. Zwar weiss niemand zu sagen, aus welchen Gründen die Administration eine Composition dieses Meisters gewählt hat, die der hiesigen musikalischen Welt so gut, wie gar nicht, bekannt ist; zwar hätten die Rossinianer allerdings wohl ein Gelüste nach dem *Otello*, oder nach der *Elisabetta* gehabt; aber *Torvaldo e Dorlisca* ist doch von Rossini und somit nehmen sie auch dieses Geschenk mit dankerfülltem Herzen an.

Die Lankasterschen (nemlich die musikalischen) bekommen hier einen grossen Anhang; aber auch den Yorkschen beginnt der Kamm zu schwellen: es steht ein Krieg auf Leben und Tod bevor. Ihr Schild ist bis jetzt noch leer; doch werden sie, wie es heisst, ihr Wappen ebenfalls aus dem Pflanzenreiche nehmen und, statt der rothen und weissen Rose, jene eine taube Nuss, und diese einen Holzapfel zum Zeichen wählen. Die Lankasterschen haben zu Anführern die Herren Wilhelm, Massimino, Galin, Logier, Zimmermann und den Plebs, dem die verschiedenen Unterbefehlshaberstellen übertragen sind; das York'sche Heer wird von einem Herrn Pottier commandirt, der aber seine Befehle aus einem, bis jetzt noch unsichtbaren Hauptquartiere (will man dem Gerüchte Glauben beimessen, so ist dies in der königlichen Musikschule aufgeschlagen) empfängt. Hr. Pottier hat schon vor mehreren Wochen ein fliegendes Heer (nemlich eine Flugschrift) gegen das Corps des Divisionsgenerals Massimino auf Recognoscirung ausgesandt; von Seiten der Lankasterschen ist aber bis jetzt jede Offensive sorgfältig vermieden worden. Dagegen sucht ihr Obergeneral Wilhelm auf mehreren Seiten eine feste Stellung zu fassen. Die Freischule in der Rue St.-Jean-de-Beauvais hat ihm dazu ganz vorzüglich geeignet geschienen. Hier hat der Adjudantendienst (den Hr. Wilhelm action des Moniteurs nennt) bereits recht lebhaft begonnen; auch ist ihm von der Lankasterschen Oberhofkanzlei (welche hier den bescheidenen Namen: Société d'enseignement mutuel führt) für sein Wohlverhalten ein von Herzögen, Grafen und andern grossen Herren unterzeichnetes Belobungsschreiben ertheilt worden. Ja, es geht sogar das heimliche Gerücht im Schwange, ein bedeutendes Mitglied der York'schen Partei (Hr. Perne, Inspector der königlichen Musikschule und der Declamation) habe den strategischen Kenntnissen jenes Obergenerals seinen Beifall ertheilt.

Endlich hat sich der berühmte Hr. Pellegrini in der Rolle des Grafen Robinsone im *Ma-*

trimonio segreto (mit Erlaubniss zu sagen) die Nase verstaucht; das Duett: *Se fiato in corpo avete* ist nicht einmal wiederholt worden, ein Ereigniss, welches in den Annalen des hiesigen Italienischen Theaters Epoche machen wird.

Wien. Uebersicht der Monate September und October. Hofoper. In diesem ganzen Zeitraume, also mit Einschluss der Ferien, in einem vollen Vierteljahre erschien auf dieser Bühne auch nicht eine einzige Neuigkeit; ein wiederholter Beleg meiner frühern Behauptung, dass man sich in diesem Punkte wenigstens vollkommen nach der Pariser grossen Oper auszubilden bestrebe. Nur die Gastspiele des Tenorsängers, Hrn. Löhle aus München brachten in die Monotonie des alltäglichen Schlendrians einige Abwechselung, und so gingen denn die ohnedies rastlosen Opern: *Sargines, Johann von Paris, Joseph, Camilla, die Dorfsängerinnen* und *das Opferfest* mehreremale über die Breter, und liessen bey dieser Gelegenheit doch curiositatis gratia die Bänke nicht ganz ungefüllt. Am meisten sprach der Debutant in letztgenannter Oper an, worin er besonders die Cavatine des ersten Finals mit entzückendem Zauber vortrug. Seine Stimme ist gut, wenn man sich einmal an gewisse Fremdartigkeiten gewöhnt hat; vorzüglich lobenswerth die sichere Intonation, und das schöne, volle Portamento. Eine allgemeine Rüge veranlasste die armselige Besetzung der *Camilla*, und des Meisterstückes des Veteranen Winter, die im offenbaren Widerspruch mit der sonst nicht grundlos gerühmten Gastfreundschaft der Bewohner des Donaustrandes stand, wobey man freylich in Partialitäten eindringen müsste, um sich ähnliche Inconsequenzen zu erklären. Sonst sind noch immer die *Gazza ladra* und das Ballet *Alfred* an der Tagesordnung; im *Othello* gab Hr. Rosner den Rodrigo nicht ohne Beyfall, doch mangelt ihm für diese Partie Hrn. Jägers leichte, ungezwungen natürliche Höhe. Mad. Grünbaum soll zu ihrer Benefice Rossini's: *Barbier von Sevilla* gewählt haben.

Theater an der Wien. Seit diese Bühne wieder das neu acquirirte Eigenthum des kunstsinnigen Grafen Ferdinand Palffy ist, scheint sich die gewohnte Thätigkeit dieser fleissigen Gesellschaft beynahe noch zu vermehren. In jeder Woche wird wenigstens eine Novität nebst einer Reproducirung älterer beliebter Piecen geliefert, und auch die Oper bleibt trotz der Beschränktheit ihrer Hülfsquellen nicht zurück. So sahen wir unter dem Titel: *Die Prinzessin von Navarra*, Morlacchi's für Mailand componirten *Gianni di Parigi*, eine Musik, die allen Kunstfreunden für diesem hier unbekannten Tonsetzer wahre Achtung einflösste, und nur leider aus dem Grunde, dass der Stoff mit Boieldieu's lieblicher Composition gar zu allgemein bekannt ist, weniger Eingang fand. Mit Vergnügen bemerkt man, dass diesem Meister deutscher Styl werth, Studium der Charakter-Zeichnung, Ringen nach Wahrheit und grammatikalische Correktheit der Schreibart kein nutzloser Appendix sey, und dass diese Eigenschaften — bey einem Kunstwerke unerlässliche Bedingnisse — ihm einzig und allein einen bleibenden Werth verschaffen. Da, so viel ich mich erinnere, diese Oper in Deutschland noch nirgends dargestellt wurde, so dürfte ein umständlicheres Detail unseren Lesern interessant seyn. Das Buch ist — ein Fall, der bey allen Uebersetzungen in's Italienische eintritt — nur verschlechtert; der französische Witz, die Naivetät und Galanterie daraus verschwunden, der Dialog in Kürze zusammengedrängt, dagegen die Musikstücke angehäuft; eine conventionelle Form, die dem Tonsetzer freyen Spielraum gewährt, und womit man um so weniger unzufrieden seyn darf, wenn davon solch verständiger Gebrauch gemacht wird, wie hier gleich die ersten Takte der Ouverture bezeichnen, welche das Thema des Troubadours enthalten, und zu einem frischen, lebendig colorirten Allegro (Es, $\frac{4}{4}$) einleiten, worin die Führung und Ausarbeitung den Zuhörer angenehm überraschen, und für das Talent des Componisten vortheilhaft stimmen. Es kömmt zwar auch, so wie in der Chiusa des ersten Finals ein crescendo vor, aber — dem Himmel sey Dank! — nicht über den Rossini'schen, von Pavesi und Generali erborgten Leisten geschlagen, und desshalb um so effectvoller. Die Introduction (G) beginnt, so wie das Original, mit einem Chor der Wirthsleute, welche Anstalten zum Empfang der hohen Gäste treffen, und wodurch der Auftritt des Pagen vorbereitet wird, der für seinen Herrn Herberge heischt, und von dem Wirthe mit persiflirender Ironie abgewiesen wird. No. 2 erscheint Johann mit

nischt!“ — „Er frifst ja aber alles, was ich ihm gebe, mit vieler Begierde?“ — „Wir gebn' nischt!“ — „Aber das ist ja grausam von euch!“ — „Wir han selbst nischt!„

Benda gab hierauf der Wirthin 16 Gr. mit dem Bedeuten, hiervon den Hund gut zu füttern, und glaubte nunmehro den Hund immer für Hunger und Durst gesichert zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Unter den vielfaltigen Aufführungen von Haydn's *Schöpfung* an mehrern Orten Deutschlands zeichnet sich auch die, vom 23sten und 25sten August zu Liebwerda in Bohmen aus. Der, auch auserdem seiner Thatigkeit für die Tonkunst und seiner gemeinnutzigen Unternehmungen verschiedner Art wegen verehrungswerthe Herr Graf Klam war Hauptunternehmer und trug alle die beträchtlichen Kosten. Das Orchester bestand aus Musikern von Prag, Gorlitz u. s. w. und aus Liebhabern verschiednen Alters, Geschlechts und Standes. Die Ausführung war vortreflich. — Der ruhmlich bekannte blinde Flotenspieler, Hr. Dülon, hat sich zu Stendal in der Altmark angekauft; wird daselbst die Sommer über wohnen, und nur die Winter kleine Reisen machen. — Der Freyherr von Lichtenstein, Intendant des Dessauischen Hoftheaters, und bekannt durch sein musikalisches Talent, durch seine rastlose Thätigkeit für die Kunst, und durch seine Verdienste um jenes Theater, wird zu Ende des Oktobers seine bisherige Stelle niederlegen, und, (wie man von Wien aus versichert) dann in Wien wohnen. Der Hr. Baron von Braun, unter welchem die deutsche und italienische Oper stehet, und der jezt mehr als je für die Vervollkommnung derselben zu sorgen scheint, hat, mit Bewilligung des Hofes, dem Hrn. v. L. die Leitung beyder Opern in beyden Theatern übertragen und ihm auch die beyden Orchester untergeordnet. Man erwartet in Wien viel vortheilhaftes von dieser Veränderung und hat Grund genug zu dieser Erwartung.

Kurze Anzeigen.

VI Allemandes comp. et arrangées pour le P. F. par C. A. Gabler. Oeuvr. 13. Cahier I. Leipsic en Commission chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 6 Gr.)

Wenn keine auffallenden Gedanken, so weit diese Kompositionsart dergleichen vertrüge, hierin angetroffen werden, so sind sie dafür nicht kraus und sträubig, was mit zu vieler Kunstmanier gearbeitete Tänze leicht werden: vielmehr haben sie eine angenehme Leichtigkeit und fallen so gut in's Gehor und rhythmische Gefühl, als Papier und Stich schon in die Augen fallen.

X Variations pour le P. F. dedié (dediées) à Madem. la Comtesse Mariane de Seinsheim par Charles Cannabich. Munic, chez M. Falter. (Pr. 1 Fl.)

Das Thema ist selbstgewählt und sehr einfach, und, was die Hauptsache ist, recht artig durchgeführt. Das Adagio, wo der Komponist sich die mehreste Freyheit genommen hat, zeichnet sich insonderheit sehr vortheilhaft aus.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. XIX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Gefolge, nimmt mit Accord alles in Beschlag, und entwickelt in einem tändelnden Chanson (B) seine leichtfertigen Gesinnungen. Mit der Ankunft des Seneschalls beginnt No. 3. ein grosses Tersett (E), welches durch Schönheit des Gesanges, schöner Instrumentirung und strenger Sonderung der Charactere gleich ansiehend ist, und die spanische Grandezza, die gallische Libertinage, so wie die ängstliche Beklommenheit des Gastgebers auf das treffendste schildert. No. 4. Die Sortita der Prinzessin, ein Rondo spagnuolo, (Es) fordert, ohne sich dem gewöhnlichen Zuschnitt der Bravourscenen anzunähern, viele Biegsamkeit und Beweglichkeit der Kehle. Das Duett zwischen der Prinzessin und dem Pagen, No. 5. (As) ist der Inbegriff der Zartheit, und des Wohllautes; es wirkte so electrisch, dass man einstimmig dessen Wiederholung verlangte. Den Anfang des Finals No. 6. macht ein Duettino vom Pedrigo und Lorezza (D), welches durch eigenthümliche Rhythmen den Ort der Handlung bezeichnend ausspricht. Bey dem Auftritt der Prinzessin und des Seneschalls ist sowohl der letzteren nichtssagender Pathos (B) als der ersteren lakonische Parodie desselben sehr richtig aufgefasst. Nachdem der Page seinem Herrn angemeldet, und Johann bey seinem Erscheinen augenblicklich von der Prinzessin erkannt wird; entspinnt sich eines der schönsten Ensemble-Stücke, worin jede Stimme ihre eigene Bahn wandelt, und das Ganze vereint den melodiösesten Cyclus bildet. (D) Nicht minder graciös ist die Einladung zum Mahl, so wie die Annahme derselben, und der kurze Zwischensatz (E moll — G dur) wo bey viermaliger Wiederholung die Stimmen mittelst der Umkehrung immer anders gestellt sind und dem Kenner der Harmonik stets neuen Reiz gewähren. Die sich anschliessende Stretta (D) wird durch pikante Motive der Concertanten gewürzt und ist in den Kraftstellen feurig und brillant. Der kurze Introductions-Chor des zweyten Akts (C) leitet das Duett zwischen Lorezza und dem Pagen ein, das, ohne auf besondere Auszeichnung Anspruch zu machen, dennoch recht verständig angelegt ist. Dagegen entfaltet in No. 8. einem Duett vom Seneschall und dem Wirth, worin Ersterem die Wahl gelassen wird, entweder allein mit Eyer, Käs und Brod vorlieb zu nehmen, oder in Gesellschaft des Pariser Bürgers die delicatesten Gerichte zu verspeisen, (F) die ganze wie comica der südlichen Zone, und die Wichtigkeit, womit dieses Problem erwogen wird, kann ihre Wirkung auf das Zwergfell nicht verfehlen. No. 9. Eine Cavatine des Prinzen, (C) im spanischen Romanzenton gehalten. No. 10. Ein kleiner melodiöser Chor (A), während dem sich alles zum Gastmahle versammelt. No. 11. Der Troubadour, ein ausgezeichnet gehaltvolles Tonstück, voll Originalität und überreich an harmonischen Schönheiten. Die erste Strophe intonirt der Page in Fis moll, und endigt in A dur, die folgenden das Johann, und der Prinzessin beginnen in A moll und schliessen in C dur. Wunderlieblich ist die zarte Harfenbegleitung, und die Zephirshauche der Blasinstrumente; staunreich die Benützung eines licht provençalischen Thema's, und meisterhaft desselben Ausarbeitung im a tre. Den Schluss dieses, für jene, die nach blossem Ohrenkitzel geitzen, beynahe zu langen Satzes bildet ein lebhafter Toast (A dur), in dem der Chor ungemein reizend verwebt ist, und dessen hellauttes Motiv recht jovial hervortritt. Das nächstfolgende Duett (Es) ist schwärmerisch gehalten; vom Erkennungsmoment an wird der Jubel des erhörten Liebhabers auf den höchsten Gipfel gesteigert. Beym Eintritt des erstammenden Grosseneschalls entwickelt sich ein canonisches Tersett, No. 13. (Es), die Krone des ganzen Werkes; denn nicht nur die Stimmen, sondern auch die Begleitungsfiguren sind nachahmend durchgeführt, ohne den Fluss der reinsten Melodie zu stören zu hemmen. Auf die recitativ. eingekleidete Entdeckungsscene des Thronerben Frankreichs beginnt das kurze Finale; No. 14. C dur, ein heiterer Bolleros, worin nach der jetzt beliebten Manier die Partie der Prinzessin dominirt, um die Hände in Bewegung zu setzen. — Die Darstellung war beyfallswerth; Madame Spitzeder, Prinzessin von Navarra, Hr. Jäger, Johann von Paris, Demoin Hornit, Page Olivier, Hr. Seipelt, Seneschall, befriedigten vollkommen, und Pedrigo, der Wirth, Hr. Schwarzbeck, verdarb zum wenigsten nichts. Schade, dass so viel Mühe und Fleiss so geringen Erfolg hatte. — Eine lokale Posse: *Der Kirchtag von Peterstorf*, mit einer zweckmässigen Musik von W. Müller, zog einigemale die Freunde des Komus herbey; dass nun Mad. Schütz im *Barbier von Sevilla* die Rosine singt, hat dieser beliebten Oper einen

neuen Aufschwung gegeben; so wie Reprisen der in ihrer Art einzigen Kinderballets: *Das Waldmädchen*, *die Wildschützen*, *Oberon*, *der Berggeist* stets für die Kasse sich vortheilhaft reutiren. In den Zwischenacten eines Schauspiels producirte sich jüngst Spohr's Schüler, der junge Léon de St. Lubin, und beurkundete in einem Concerte seines Meisters seinen wahren Beruf zum aufgehenden Virtuosen. Dem Vernehmen nach wird Dem. Metzger aus München in Begleitung ihres würdigen Lehrers, Hrn. Ritter von Winter hier erwartet, um nebst mehreren Gastspielen auch in dessen Mahomet auf dieser Bühne zu debutiren. — Im

Theater in der Leopoldstadt war neu: 1. *Die Ausspielung des Theaters*, Gelegenheitsstück, mit Musik von W. Müller. 2. *Die Reise in den Mond*, Mährchen, Musik von Volkert. 3. *Ueberall zu früh*, oder: *die Reise zur Erbschaft*, komisches Singspiel von Gleich und Muller; 4. *Der Kampf der Amazonen*, Pantomime von Reinoldi, Musik von Volkert. Das Erstere machte gute Einnahmen; letzteres ist nicht ohne Werth.

Miscellen. Der Musikverein wird in diesem Winter Joseph Weigls Passions-Cantate zur Aufführung bringen; eine Wahl, die alle Kunstfreunde, denen das treffliche Werk bereits bekannt ist, zum voraus entzückt. — Vor kurzem wurde in der Augustinerkirche eine Messe von dem jungen Leopold Sonnleithner gegeben, die besonders in den ersten Sätzen manches Auszeichnenswerthes enthält. — Für die k. k. Hofkapelle hat Hr. von Mosel mit der ihm eigenen Sachkenntniss aus Händels minder bekannten Oratorien eine herrliche Missa arrangirt. — Mad. Bender, mit ihrem Gemahl und Schwager, den beiden berühmten Clarinettisten, befindet sich hier, und wird sich in Concerten hören lassen; auch Mad. Catalani soll uns wieder mit ihrem theuern Besuche beehren.

Wirkung der Musik auf einen Taubgebornen, welcher das Gehör erlangt hatte.

Magendie führt in seiner Physiologie *) einige Beyspiele von Menschen an, welche das Gehör in einem Alter erhalten haben, wo sie von ihren Empfindungen Rechenschaft ablegen konnten; bey allen bildete sich die Stimme kurze Zeit nachdem sie das Gehör erhalten hatten. Ein solcher Fall ereignete sich vor einigen Jahren in Paris. Ein taubstummer junger Mensch von 15 Jahren wurde, vermittelst durch eine Oeffnung im Trommelfelle gemachter Einspritzungen in die Paukenhöhle, von der Taubheit geheilt. Zuerst vernahm der junge Taube den Schall der benachbarten Glocken, er wurde in diesem Augenblicke heftig erschüttert, er bekam sogar Kopfschmerzen und Schwindel; am andern Tage vernahm er den Schall der Klingel des Zimmers; zwanzig Tage darauf erkannte er die Stimme von Personen, welche mit ihm sprachen; da war seine Freude grenzenlos; er konnte nicht satt werden, sprechen zu hören. „Seine Augen, sagt der Professor Percy, suchten die Sprache bis auf die Lippen." Bald entwickelte sich seine Stimme; anfangs bildete er nur unbestimmte Laute, kurz darauf konnte er einige Worte stammeln, er sprach sie aber schlecht und wie ein Kind aus; es dauerte einige Zeit, ehe der Knabe etwas zusammengesetzte und mehrere Mitlauter enthaltende Worte aussprechen lernte. Man liess ihm, ohne dass er darauf vorbereitet war, eine Drehorgel hören, auf der Stelle sahe man ihn zittern, blass werden und nahe daran in Ohnmacht zu fallen, sodann in eine Freude ausbrechen, wie sie ein lebhaftes ungekanntes Vergnügen gewährt; seine hochgefärbten Wangen, seine blitzenden Augen, sein schnelles Athmen, sein rascher Puls verkündeten eine Art von Wahnsinn, Trunkenheit und Glück.

Man hätte gewiss noch mehrere auffallende Erscheinungen an diesem jungen Menschen bemerkt, wenn ihn nicht eine Krankheit den philosophischen Aerzten, welche ihn beobachteten, entrissen hätte.

Recension.

Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst — — von Friedrich Schneider, Mu-

*) (F. Magendie Grundriss der Physiologie, a. d. Franz. übers. von D. Heusinger. Eisenach 1820.)

schdirector und Organist in Leipzig. Leipzig, bey Peters. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Der durch seine geistreichen, kraftvollen und gründlichen Compositionen, vorzüglich durch sein Oratorium, *das Weltgericht*, mit vieler, vollkommen verdienter Ehre hervorgetretene Hr. Verf. nennt dieses sein Elementarbuch etc. einen „Leitfaden beym Unterricht", und ein „Hülfsbuch zum Selbststudium der musikalischen Composition"; und zu beyden kann und wird es sehr gute Dienste leisten. Der Mangel an einem Lehrbuche, welches die Anfangsgründe der Tonsetzkunst nach dem Standpunkte der heutigen Musik in möglichster Kürze, Fasslichkeit und Vollständigkeit enthielte, hat ihn, wie er in der kurzen Vorrede sagt, zur Abfassung des gegenwärtigen veranlasst; und diesen Mangel haben wir Lehrer wohl sämmtlich zuweilen empfunden: den für sich Studirenden wirds aber auch nicht anders gegangen seyn. Denn, was die Kürze und Fasslichkeit anlangt, so darf man beydes bey den ältern Lehrbüchern bekanntlich nicht suchen — ihre übrigen Verdienste nicht im Geringsten bestritten; und die erste, die Kürze, auch nicht in dem neuen, trefflichen (aber bis jetzt unvollendeten) Werke Gottfried Webers: die Vollständigkeit aber, nemlich für den jetzigen Standpunkt der Musik, können die ältern nicht zeigen, weil eben zu ihrer Zeit die Musik noch nicht den jetzigen Standpunkt der Musik, was Freyheit in Behandlung der Harmonie u. dgl. anlangt, erreicht hatte; und auch Türks sonst musterhafte Schriften konnten darauf noch keine, oder nur wenige Rücksicht nehmen. Letzteres hat vor Allen Gottfr. Weber in seinem bekannten Werke, so weit dies heraus ist, gethan; und diesem ist denn auch der Verf., wie in der Ordnung, so in den Grundsätzen, meistens gefolgt. Wer über die behandelten Gegenstände weiter forschen und wissenschaftlichstrenger eindringen will, den verweiset er selbst auf Weber, und auf die ältern Lehrer, Kiruberger, Albrechtsberger u. A. —

Von dem Inhalte des Werks geben wir, den Raum zu schonen, nur die Hauptrubriken an. I. Vorkenntnisse. II. Harmonielehre, und Umgestaltung der Grundharmonieen. (Letztere ganz besonders lehrreich und keineswegs gewöhnlich behandelt.) III. Modulation. (Meistens nach Weber.) IV. Musikalischer Rhythmus. V. Stimmenführung. (Vorzüglich schön bearbeitet.) VI. Gebrauch der Tonwerkzeuge. (Auch der Menschenstimme, als des natürlichen Tonwerkzeugs, im Gegensatz der künstlichen. Auch diesem Abschnitt muss dasselbe nachgerühmt werden.) VII. Verschiedenheit der musikalischen Schreibart. (des Styls. So wahr und gut das ist, was hier gesagt wird, so umsichtig es jede Gattung wenigstens berührt, und obschon es zur Vorkenntnis hinreichen kann: so wünschten wir doch, der Verf. wäre, da er einmal in andern Kapiteln sich etwas weiter verbreitet hat, als zu den ersten Elementen erforderlich, auch hier etwas tiefer in den Grund der Sache und weiter in deren Anwendung gegangen, da eben hier bey der neuesten Musik nur allzuviel Gesetzlosigkeit und Willkühr herrscht, und eben von hier aus dem Scholaren theoretisch vorzüglich nachzuhelfen nöthig scheint, indem er meistens Werke hört, die, wenn auch sonst noch so vorzüglich, doch in dieser Hinsicht mehr oder weniger verfehlt sind; indem mithin er hier nicht nur, wie etwa in dem Andern, unbelehrt, sondern verwöhnt zur Sache kömmt.)

Die Ordnung der Materien, an der die ältern Lehrbücher sämmtlich kränkeln, und wo nur Türks und Webers Werke sich auszeichnen, wird in allem Wesentlichen gebilliget werden müssen, so wie auch die bestimmte, präcise Sprache und ziemlich scharfe Begriffsbestimmung. (Gegen Einzelnes, was letztere betrifft, liessen sich jedoch, nähme man es logisch streng, Ausstellungen machen.) Einen Hauptvorzug des Werks, ja den entscheidendsten, setzen wir in die zahlreichen, sämmtlich trefflich gewählten Beyspiele, die überall sogleich versinnlichen, was gelehrt worden ist, und es auf die zweckmässigste Weise thun. Hiermit wird sich der Verf. den meisten Dank der Scholaren erwerben; und den, vieler Lehrer, hoffentlich auch. — Und so möge denn auch dieses ausgezeichnete, empfehlungswürdige Hülfsbuch zum Vortheil der Kunst und Kunstschüler recht viel Gutes wirken! — Es ist correct und schön gedruckt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. Nº. 50. 1820.

Recension.

Anbetung, eine Cantate zur Feyer des Kirchgangs Ihrer kaiserl. Hoheit, der Frau Erbgrossherzogin von Sachsen-Weimar, geschrieben — — von D. Kohler, dem Dichter, und C. Eberwein, dem Componisten. Klavierauszug. 11tes Werk. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Der Rec. lernet hier zuerst den Hrn. Kammermusikus C. Eberwein in Weimar, den Bruder des Rudolstädter Concertmeisters, Max Eberwein, als Kirchencomponisten kennen; und die Leser werden wohl in gleichem Falle seyn, indem schwerlich etwas aus dieser Gattung von Hrn. C. Eberwein früher herausgekommen oder sonst bekannt worden ist. Dann werden sie aber, haben sie sich mit dem Werke befreundet, auch in sofern sich mit dem Rec. in gleichem Falle befinden, dass sie sich desselben freuen, und von dem Verf. eben in dieser Gattung viel Gutes erwarten. „Eben in dieser Gattung", die, ihrer Natur und Bestimmung nach, einen Ueberschwang der Phantasie über die andern Seelenvermögen des Künstlers nicht duldet; Neuheit und Reize der Erfindung leichter, als jede andere, entbehrt: dagegen Einsicht in den Zweck und die Mittel der Kunst, um die Mittel bedachtsam zu wählen, Talent und Geübtheit in den bedeutendern und feststehenden Formen derselben, um sie gründlich anzuwenden, Mässigung, und ein treues Beharren im eigentlichen Styl der Gattung (ohne jene Vermischung der Schreibarten, welche andere Gattungen, besonders der Instrumentalmusik, wohl zulassen,) vor allem andern verlangt. Was der Rec. von den frühern Arbeiten des Hrn. C. Eberwein kennen gelernt, schien ihm den Mangel eben jenes Ersten bey dem Componisten zu verrathen, den Besitz dieses Zweyten aber anzukündigen; und was nun hier vor uns liegt, bestätigt seine Meinung. Da man nun aber, wie so eben gesagt, mit Letzterm in dieser Gattung ausreicht, und Hr. E. offenbar auch allen Fleiss auf dieses sein Werk verwendet hat: so ist etwas zu Stande gekommen, das zu kirchlichem Gebrauch, so wie auch für Concerte — wo nemlich in solchen noch dergleichen Werke zu Gehör kommen und nicht blos gegeigt oder getrillert wird — lebhaft empfohlen werden, und eine günstige Aufnahme überall erwarten kann.

Die Cantate ist wirklich im Kirchenstyl abgefasst; aber nicht in dem strengen, feyerlichen, devoten, worin die feststehenden Kirchenmusiken, besonders der Messe, ehedem geschrieben wurden und immer geschrieben werden sollten: sondern in dem freyen, glänzenden, freudig anregenden, der von jeher, und mit Recht, geistlichen Gelegenheitsstücken zugestanden worden — z. B. dem *Te deum* bey besondern Festen, dem Oratorium bey besondern Veranlassungen — worin wir aber auch jetzt bey weitem die meisten Messen geschrieben sehen, wie z. B. grösstentheils die neuern Joseph Haydns. Wie nun aber die besten Componisten aller Zeiten aus der ersten Gattung in diese zweyte gar Manches herübergenommen haben, um sie zu adeln und für die Kirche effectvoller zu machen — was namentlich Vater Haydn meist uns so herrlich gelungen, und noch herrlicher Graunen in den vorzüglichsten Chören seines *Te deum* zur Feyer des Hubertsburger Friedens, und in der Passion, so wie Naumannen in manchen seiner Psalmen und in dem Vater Unser: so hat auch unser Componist sich bemühet, ein Aehnliches zu thun; so weit ihm nemlich der Dichter dazu Gelegen-

heit gegeben, (das heisst aber, nicht weit,) und so weit es ihm die, wahrscheinlich vorgeschriebene Kürze des Ganzen hat verstatten wollen. Wo er es aber gethan, da ist es ihm gleichfalls gelungen; worüber der Leser das Schluss-Allabreve selber vergleichen mag.

Der dem Rec. unbekannte Dichter hat alle specielle Beziehungen auf den in der Ueberschrift angegebenen Fall vermieden; und wenn das eben für diesen Fall vielleicht nicht das Beste war, so ist es um so besser für den allgemeinen Gebrauch des Werks: denn, wie dies nun ist, lässt es sich ohne alles Bedenken und ohne alle Abänderung bey jedem besondern Freudenfeste der Kirche fügl[illegible]wenden. Das Gedicht an sich wollen wir [illegible] verwerfen: aber preisen können wir es auch nicht. Hohe, aber oft auch hohle Worte; Phrasen aus Klopstock, ohne Klopstocks Geist und Sinn; allgemeine Dinge, von allen Orten und Enden herbeygezogen und wie durch Würfel an einander gerathen: das ist es nicht, was einer Kirchen-Gemeinde geboten werden muss; denn es ist nicht, was sie in sich selbst zurück, und dann zu Gott hinauf leiten wird. Und Zeilen, wie:

Mensch, der du Gottes Antlitz (?) trägst,
Und Gottes Macht im Herzen wägst:
Du hörst den Donner, hörst den Sturm,
Hörst Engel beten (?) und den Wurm (?) etc.

können offenbar auch übrigens nicht statthaft befunden werden. Indessen: es klingt und klingt meistens ganz gut; und für den Componisten ist alles vortheilhaft gestellt, wenn er es nemlich so zu fassen weiss, dass ihm über den bunten Einzelnheiten das einfache Ganze nicht aus den Augen verschwindet. Und eben dies hat Hr. E. recht löblich vermocht; so dass, indem jedem Einzelnen sein Recht wiederfahren, doch auch keinem solchen zu viel, an Masse und Zeit, zugetheilt, und jedes in gutes Verhältnis zu dem Ganzen gesetzt, alles im Sinne des Ganzen behandelt worden ist.

Hr. E. fängt mit einem ernsten, ziemlich feyerlichen Chor (Es dur, Adagio, Vierviertel-takt,) an, lässt diess bald durch obligate, würdige und bezeichnende Begleitung sich mehr beleben, (S. 4 oben, und folgg.,) und führt es mit sanfterem Schluss (S. 6.) unmittelbar zu einer kurzen recitativischen Stelle hinüber, wo (S. 7.) die Begleitung in gleichen Figuren, passend und wirksam beybehalten wird. Die Geigen führen den Schluss mit einem freyen Gange zum Thema einer sanften, mildheitern Arie für den Sopran. (G dur Andantino quasi Allegretto, Zweyvierteltakt.) Sie hat etwas viel Figuren, die zwischen der Singstimme und einem obligaten Instrumente, wahrscheinlich einer Flöte, alternirend wechseln. Sie ist im Grunde ein Rondo, doch ein solches, wie es wohl auch, bey so besonders heitern Gelegenheiten, in der Kirche sich hören lassen darf, und wie ihrer Naumann auch nicht wenige geschrieben hat. Ausgänge, wie S. 11, System 2, Takt 4 in der Singstimme, und 5 in den Instrumenten, (wahrscheinlich den zu blasenden,) hätten aber doch vermieden werden sollen. Nun wird das ganze Tempo langsamer, die Modulation geht in G moll, (die Worte verwandeln sich dazu,) und eine Tenorstimme nimmt den Gesang auf. In der Begleitung werden besonders die Bässe auf löbliche Weise bedeutsam, wogegen die hohe obligate Stimme schweigt, doch alles rondomässig bleibt, bis der Schluss in genannter Tonart zu einem kurzen, ernsthaften Solo für vier Singstimmen übergeht, bald zu Es dur zurückkehrt, und in dieser Tonart vom Chor der erste gänzliche Schluss herbeygeführt wird. Diese Stelle, von da an, wo der Tenor eintritt, und dann, wo die vier Solostimmen anfangen, ist von sehr guter, und eben der rechten Wirkung. Einige, wie wir meynen, zu gleichgültig hingesagte, recitativische Zeilen führen zu einem sanften Quartett, (B dur, Larghetto, Dreyvierteltakt,) das mehr nach Art eines gesellschaftlichen, als eines Kirchen-Gesanges behandelt ist, aber, besonders bey seiner Kürze, nicht eben zweckwidrig befunden werden wird, und übrigens sich durch anmuthige Melodie und natürlich guten Fluss der Singstimmen vortheilhaft auszeichnet. Dies kurze Quartett gehet über in das grosse, ganz weny lang ausgeführten Tempos bestehende Schlusschor. (Es dur, Vierteltakt, erst Allegro vivace, dann Allabreve.) Ernst nachdrücklich fängt es an, wird aber bald (S. 18, System 2, Mitte) heiterer und feurig. Der Gesang, nur in Hauptnoten und einfachen Accorden fortschreitend, wird von lebhaften, kräftigen Gängen der Instrumente gehoben, und diese Gänge sind schulrichtig erfunden, und wirksam obere und untere Stimmen einander correspondirend, zusammengestellt.

Nach einer Fermate auf der Dominante beginnet der Bass das Thema des Allabreve. Dieses ist meisterhaft erfunden: seine erste Hälfte bestehet nur aus grossen Noten, was hernach die Eintritte der andern Stimmen um so bedeutender und hervorstechender macht; die zweyte Hälfte ist in gehenden Noten, die so geeignet sind, dass uns ihnen hernach das Gegenthema genommen werden kann — wie dieses sodann auch sorgsam beobachtet ist. Die Zwischensätze sind gleichfalls aus beyden geformt: aus der ersten Hälfte vorzuglich durch Verkürzung, aus der zweyten durch Verlängerung. Dabey ist alles, auch für den Unkundigen, faslich; alles, bey nicht geringer Mannichfaltigkeit in der Ausarbeitung des Einzelnen, in enger Einheit der Erfindung und des Totaleffects im Ganzen geblieben, und dieser ist ungemein kräftig, ja feurig geworden. Die Fuge ist nicht kurz, aber auch nicht länger, als sie zum Schluss solch eines Werks seyn darf; die Modulation schweift nicht zu plötzlich und nicht zu weit ab; sie ist überhaupt verständig abgemessen. Dass nun aber der Componist, nachdem er der Sache und auch der Schule ihr Recht gethan, den Satz freyer auslaufen lässt, (doch ohne die Hauptgedanken gänzlich zu vergessen,) und, was ihm zu Gebote stand an schärfern, schnellern Modulationen und an Gedrängtheit der Figuren; dass er auch Beschleunigung des Tempos und andere äussere Hülfsmittel anwendet, um einen frappirenden, rauschenden, glänzenden, doch nicht eben über Gebühr tumultuarischen Schluss zu Stande zu bringen: das werden die Jüngeren wohl preisen, die Aelteren ihm wenigstens nicht verübeln. Und damit hat er nun diese Arbeit beendet, welcher wir fast nur Gutes, und manches Ausgezeichnete nachrühmen können; so das wir beschliessen, wie wir angefangen: In diesem Felde möge Hr. E. sich anbauen; hier kann er heimisch werden; von hier aus dürfen wir wahrhaft Vorzügliches von ihm erwarten.

Ob das Werk auch in Partitur gestochen ist, weiss der Rec. nicht; wenigstens hat er es nicht also erlangen können: doch ist kaum zu zweifeln, dass die Verlagshandlung oder der Componist es denen, die es vollständig zu besitzen wünschen, gern also mittheilen werde. Der hier vorliegende Auszug ist für Sänger und Begleiter so bequem eingerichtet, und auch, für mässigen Preis, so deutlich, correct und schön gestochen, wie man es bey dieser Verlagshandlung gewohnt ist.

Einige Nachrichten über die Cultur der Musik in Göttingen.

Der unsterbliche Münchhausen, dessen Aufmerksamkeit und Fürsorge nichts entging, was der neuen Universität vortheilhaft und erfreulich seyn konnte, sorgte schon in den ersten Jahren ihres Entstehens für musikalische Unterweisung und Unterhaltung. Schon im Jahre 1739 finden wir ein Collegium musicum, dessen Director der damalige Cantor Schweinitz war, und welches Sonnabends in dem jetzigen Concilienhause gehalten wurde. Man unterzeichnete jährlich nur mit einem Thaler, und zahlte für den Eintritt in ein einzelnes Concert zwey Groschen. Später wurden diese Concerte, an welchen mehrere der ersten Universitätslehrer thätigen Antheil nahmen, blos im Winterhalbjahr gehalten. Im Jahr 1769 kam Forkel nach Göttingen, wo er erst die Rechte studirte, sich aber bald ausschliesslich der Musik widmete, und 1779 als Musikdirector angestellt wurde. Im Jahr 1780 stiftete er das grosse Winterconcert (zum Unterschiede von den kleineren Privatconcerten so genannt). Es wurde bald nachher das akademische Winterconcert, und seit 1795 das akademische Liebhaberconcert, seit 1810 aber die musikalische Akademie genannt. Das Abonnement betrug für 15 bis 20 Concerte anfangs einen halben, später einen ganzen Louisd'or. Der Zweck dieser Anstalt war erst nur musikalische Unterhaltung, und die Musik auf sogenannte Mode- oder Galanteriestücke beschränkt; bald aber suchte Forkel mit seinen Concerten einen höheren Zweck, Belehrung und Bildung in der Kunst, nicht nur für die Theilnehmer des Orchesters, sondern auch für die Zuhörer, zu erreichen. Er machte sie in den einzelnen Concerten mit den Kunstwerken verschiedener Nationen und Zeitalter bekannt, und suchte so ihre Ansichten der Kunst zu erweitern, wozu er auch ganz durch Kenntnisse und Talente geeignet war. Er erklärte sich auch hierüber in einer kleinen Schrift dahin, dass die Auswahl der Stücke sich nicht auf einzelne Zeiträume beschränken dürfte

sondern zur Vergleichung und richtigen Beurtheilung der verschiedenen ältern und neuen Kunstwerke, Abwechselung und Mannichfaltigkeit befördert werden müsse. „Die neuesten Werke, sagte er, haben immer die ersten Ansprüche auf die Aufnahme, wenn sie innern Kunstwerth haben, d. h. nicht blos neu, sondern auch gut sind. Neuheit allein kann keinen Werth geben; man muss zwar mit dem Zeitalter fortschreiten, aber nur der ist fortgeschritten, der mit gehöriger Kenntniss des Aelteren zu bestimmen weiss, was und wie viel durch ein neueres Kunstwerk für die wirkliche Erweiterung oder Vervollkommnung der Kunst geschah. Man muss kein Werk aufnehmen, wenn es an den Hülfsmitteln zu einer guten Darstellung fehlet. Man hat in den neueren Zeiten viele Compositionen besonders mit Blasinstrumenten so überladen; sogar (da sie doch nur zur Ausfüllung und Verstärkung dienen sollten *) den wesentlichen Inhalt der Stücke so sehr in sie gelegt, dass sie an kleineren Orten, wo es an den Mitteln zu ihrer gehörigen Besetzung fehlt, fast nie mit Ehre gegeben werden können. Was man aber nicht mit Ehre geben kann, muss man auch nicht ausführen. Es muss ferner ein Styl in dem aufzunehmenden Werke herrschen, der sich über die gewöhnliche Tanz-, Feld- und Tafelmusik erhebt, bey welcher es blos auf etwas Klang und Rhythmus ankommt. Denn bey einer solchen Armuth an geistigem Inhalt kann kein Kunstwerk interessant seyn, folglich auch keine Versammlung von wirklichen Musikfreunden anständig unterhalten. In Rücksicht derjenigen Kunstwerke, die in frühere Zeitalter gehören, kann noch bemerkt werden, dass, abgesehen von ihrem kunsthistorischen Werth, auch häufig ein Ausdruck von Gefühl und Charakter in ihnen liegt, dessen sich noch in unsern Zeiten Jeder freuen kann, der reine, unverfälschte Natur liebt, und dem Gott die Fähigkeit gegeben hat, sie zu begreifen."

Diesen oft und laut ausgesprochenen Grundsätzen blieb Forkel treu, und, in der That, er leistete, was ihm nach den ihm zu Gebote stehenden Hülfsmitteln möglich war. Die Concertanzeigen, von 50 Jahren her, weisen es nach, dass nicht nur ganze Oratorien und Cantaten, sondern auch einzelne Arien, Duetten, Chöre, Solostücke und Simphonieen abwechselnd gegeben wurden, und das Neuere dabey nicht selten an die Reihe kam. Zu Zeiten hörte man auch Proben alt-römischer und griechischer Compositionen: z. B. Pindar's erste pythische Ode, und in solchen Fällen enthielt der Concertzettel erläuternde Bemerkungen. Forkel eröffnete gewöhnlich das erste Concert mit einem Solo oder Concerte auf dem Pianoforte, und spielte mehrere Male nachher. Gewöhnlich trug er eigene Compositionen, selten Etwas von Clementi, Mozart oder Bach, vor. Er war und blieb bekanntlich ein hoher Verehrer von der Bachischen Schule, und setzte einen Werth darauf, sich der Bachischen Art des Klavierspiels rühmen zu können. Und wer könnte Forkels Vorliebe für die Bachischen Compositionen tadeln? Nur die Unbekanntschaft mit dem wahren Vortrage derselben konnte solchen Tadel zulassen. In der That ist die Grösse und Erhabenheit des Styls, besonders von Joh. Seb. Bach, die Originalität aller seiner Gedanken bewundernswürdig für jeden unverwöhnten und tiefer gebildeten Geist und Geschmack. Aber eben weil die Anzahl der Kenner dieser Art unter den Zuhörern nur klein war, wurden auch von Forkel, oder seinen Schülern, nur selten eine Gigue, Fantasie oder Fuge von J. S. Bach, und nur einmal dessen Concert für drey Pianofortes gespielt.

Ausser Forkel war kein besoldeter Virtuose für andere Instrumente vorhanden, obwohl nicht selten unter den Dilettanten der eine oder der andere sich zeigte. Das Orchester war fast immer schwach, da es nur von Musikfreunden unter den Studierenden, ein paar Musiklehrern und einigen Gesellen des Stadtmusikus besetzt werden konnte. Doch sorgte Forkel stets für gute Vorspieler, wie Klimmenhagen, Massoneau, Schmiedecke und Zinkeisen waren. Zu Blasinstrumenten fand sich, ausser der Flöte, selten genügende Beyhülfe. Für den Gesang war von 1784 bis 1789 Dem. Golde engagirt; später sang Dem. Krämer; und Dilettanten und die Chorschüler traten bey. Aber an guten und starken Chören,

*) Ist diese Behauptung nicht zu allgemein? d. R.

so wie an einer genügenden Bildungsanstalt für den Chorgesang fehlte es. Auch der Mangel an Hülfsmitteln für das Orchester wurde am Ende immer fühlbarer, und der stete Wechsel seiner Mitglieder hemmte den guten Fortgang der Anstalt. Die mangelhaften äusseren Verhältnisse hinderten die vollständige und präcise Aufführung grösserer Werke. Forkel selbst verlor im höhern Alter den Muth und die Energie, womit er bisher unter vielen Schwierigkeiten das Ganze geleitet und erhalten hatte. Seine merkliche Abneigung gegen die neuere Musik, die er immer seltener aufnahm, erkältete die Theilnahme der Zuhörer, und der Einfluss der kriegerischen Zeiten wirkte ebenfalls störend auf die Anstalt; das Singechor der Stadt war aufgehoben, und so verminderten sich die Hülfsmittel immer mehr. Seit 1805 nahm die Anzahl der Theilnehmer am Concerte bedeutend ab, und es bestand nur noch bis zum Winter 1815. So verschwand denn die Anstalt, durch welche verhältnissmässig Etwas für Cultur der Tonkunst noch gewirkt worden war, und es blieb nichts übrig, als der musikalische Privatunterricht, der auf verschiedenen Instrumenten von einigen Lehrern ertheilt, und von Forkel auf dem Klavier bis zu seiner letzten Krankheit fortgesetzt wurde, nebst einer kleinen Singakademie, die in seinem Hause wöchentlich sich übte, aber 1816 ebenfalls aufhörte.

Forkel starb am Charfreytage 1818, tief beklagt von Allen, die seine umfassenden gründlichen musikalischen Kenntnisse und seine Verdienste kannten und zu schätzen wussten. Um nun die Cultur der Tonkunst in Göttingen wieder in Aufnahme zu bringen, ist Hr. Heinroth, Dr. der Philos. (geb. zu Nordhausen den 19ten Juni 1780, auf den Universitäten zu Leipzig und Halle gebildet, und seit 1804 Lehrer am Jacobson'schen Institute zu Seesen, auch durch einige Gedichte und Compositionen vortheilhaft bekannt) an Forkels Stelle berufen worden. Er verbindet Geschicklichkeit im Klavier und Gesange mit einer sehr zweckmässigen Lehrart, und dirigirt die Concerte mit Sicherheit und Kraft. Auch leitet er, bei seinem nicht grossen Gehalte, die Singakademieen und die Instrumentalübungen, die ausser den Concerten Statt finden, mit dem uneigennützigsten Eifer. Ueberdiess ist ihm von dem Magistrat eine nähere Aufsicht über den Stadtmusikus und dessen Gehülfen, und über den Gesangunterricht auf der Schule übertragen worden. Und schon zeigt sich der beste Erfolg seiner Sorgfalt und Thätigkeit. Das Orchester hat gewonnen, und in Hinsicht der Vocalmusik, welche sehr verfallen war, hörte man schon im zweyten Concerte (im December 1818) einen Männerchor, der vom Director für die Akademie geschrieben war, und im vierten Concerte (im Januar 1819) sangen seine talentvollsten Schüler und Schülerinnen mit den Mitgliedern der nemlichen Singakademie einen Chor. Einige Regimentshoboisten traten dem Orchester bey, und die Concerte fanden den zahlreichsten Zuspruch. Die Stelle des Vorspielers Zinkeisen, der an die Braunschweiger Kapelle berufen wurde, besetzte ein geschickter Violinist, der Studiosus Ochsendorf. Im September 1819 wurde in der Johanniskirche der erste Theil von Haydns *Schöpfung* zum Besten der Armen aufgeführt. Nach diesen vortheilhaften Einrichtungen und Unternehmungen begann Dr. Heinroth auch seine Vorlesungen über Theorie der Musik, welche von einigen zwanzig Zuhörern besucht wurden. Im Februar 1820 erhielt er von der theologischen Facultät und dem Ministerium die ehrenvolle Aufforderung, über Gesanglehre besonders für Theologen zu lesen. Diese Vorlesungen begannen um Ostern 1820. Ohne die Noten und die verschiedenen Dur- und Molltonarten zu kennen, gelangt der Schüler, indem diese Methode das Ganze auf drey Scalen zurückführt, in kurzer Zeit zum Treffen jedes Tonstücks. In der Folge will Dr. Heinroth über Aesthetik und Geschichte der Tonkunst lesen. Am Schlusse dieses zweyten Jahres zählte sein Orchester fast 40 Instrumentalisten, von welchen zwey Drittel bey den Saiten- und Blasinstrumenten mit Studirenden besetzt sind; und die Singakademie, welche sich durch einen kleinen Fond immer fester begründet, bestehet aus 54 männlichen Stimmen. Da sich dem Gesangvereine auch die ersten Damen der Stadt angeschlossen hatten, so sah sich der Director im Stande, am 12ten August dieses Jahres ein zweytes grösseres Concert in der Johanniskirche zum Vortheil der Armen zu geben, welches den Beyfall des zahlreichen Publikums erwarb.

Die dankbarste Anerkennung verdient übrigens die kräftige Unterstützung, welche das K

Ministerium zu Hannover den Bemühungen des neuen Musikdirectors widerfahren lässt; und so hat Göttingen den Gewinn, die Cultur der Musik bey sich wieder aufblühen zu sehen. Der wohlthätige Einfluss davon zeigt sich namentlich bey den Studirenden, und bald wird derselbe auch im Kirchengesange bemerklich werden.

Berlin: Uebersicht des Novembers. Am 1sten wurde Händels Oratorium: *Judas Maccabäus* von der hiesigen Singakademie unter Zelters Leitung vortrefflich aufgeführt. Wo alles, besonders die Chöre glänzten, können einzelne Partieen kaum ausgehoben werden; aber öffentlicher Dank gebührt der Dem. Salmour und den Hrn. Reichardt und Stümer für die treffliche Ausführung ihrer Solopartieen. Das Friedrichsstift, zu dessen Besten die Aufführung in der Garnisonkirche geschah, erhielt, nach Abzug des sechsten Theils für die Witwenkasse der königl. Kapelle, die unter des Concertmeisters Möser Leitung die Instrumentalpartie gut ausführte, und nach Bestreitung sämmtlicher Kosten, 684 Thlr. 9 Gr.

Den 16ten gab der Kammermusikus, Hr. Wilh. Braun, Concert. Er spielte auf der Oboe ein Concert und Concertino von seiner Composition, und zeichnete sich durch reines Spiel, geschmackvollen Vortrag, und die sichere Ausführung schwieriger Passagen aus.

Den 18ten war Concert im Theater, das durch Gehalt und Inhalt zu den ausgezeichnetsten seit mehreren Monaten gehörte. Nach Beethovens Ouverture zu Egmont trug Hr. Canongia, erster Clarinettist der königl. Kapelle zu Lissabon, ein von ihm gesetztes Clarinettconcert aus G moll und ein variirtes Thema vor. Seine Clarinette sprach in der Höhe, selbst bis zum dreygestrichnen g, trefflich an, in der Mitte ist sie weich und angenehm, in der Tiefe aber nicht so klangvoll, als die deutschen Clarinetten. Hr. Canongia erwarb sich durch seine ausserordentliche Fertigkeit in Läufen, Springen, Zwischenspielen, Stoss- und Doppelzunge, Prall- und Zieltriller etc. allgemeinen Beyfall. Hr. Drouet, erster Flötenist der königl. Hofkapelle zu Paris, trug ein Concert aus G dur und Variationen auf: *di tanti palpiti*, beyde von seiner Composition, vor (auf einer Flöte aus Grenadillenholz aus seiner Fabrik in London, wo er sich drey Jahre aufgehalten hat). Hr. Drouet ist nach dem einstimmigen Urtheil der Kenner und überzahlreichen Zuhörer einzig im Tragen eines einzigen, schwebenden, tremulirenden, eindringenden Tons, im Schwellen, charakteristischem Ziehen und Schmelzen zahlloser Töne, Zungen- und Doppelspiel, Volubilität der Finger, untadelhaftem Ansatz, dem süssen schmelzenden Piano, Crescendo und Decrescendo etc. Auch am 29sten, wo Hr. Drouet im Theater ein von ihm componirtes Concert in G und Variationen auf das Volkslied: God save the king, vortrug, bewährte er seine Meisterschaft auf die glänzendste Weise. Hr. Wexschall endlich, königl. dänischer Kammermusikus, trug ein Violinconcert von Spohr vor, mit kräftigem Strich, anspruchloser Leichtigkeit, vieler Präcision, und gelungenem staccato, und gab nur zu einigen Wünschen in Hinsicht der grösseren Reinheit des Spiels und Klarheit in den Doppelgriffen Gelegenheit.

Den 24sten gab Hr. Grothe, der blinde Tonlehrer in der hiesigen Blindenanstalt, Concert. Er spielte mit Beyfall ein Concert für das Fortepiano von Beethoven, und Beethovens Quintett für Fortepiano, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, in letzterm begleitet von den königlichen Kammermusikern Griebel sen. und jun., Pfaffe und Schunke, beydes mit Beyfall.

Den 25sten trug der königlich baierische Kammermusikus, Hr. Heinrich Bärmann, Bruder unsers trefflichen Fagottisten, ein von ihm componirtes Clarinettconcert in C moll (Polacca in Es) und ein Adagio und Rondo von Carl Mar. von Weber mit allgemeinem Beyfall vor, den auch seine geschickten und grossen Sprungoctaven, die weiten Intervallen, die blitzschnellen Läufe vom tiefen e bis viergestrichnem e vom stärksten Forte bis zum leisesten, immer klaren und deutlichen Hauch, die runden Triller, der seelenvolle Ausdruck im Spiel auf seiner schönen Clarinette, vollkommen verdienten. An demselben Abend gab Mad. Korntheuer, geb. Minna Unzelmann, in Mehuls *Joseph in Aegypten*, den Benjamin als Gastrolle, nicht ohne Beyfall.

Den 1sten Dec. gab der schon in früheren Berichten erwähnte Hr. Hillebrand in Spontini's

Vestalin den Oberpriester als letzte Gastrolle. Möge er uns bald veranlassen, da er auf einige Monate hier engagirt ist, seine Fortschritte in der jetzt mangelhaften Höhe und einigen hohlen Mitteltönen ruhmen zu können; seine Contratöne sind schön.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdienen das Thema mit Variationen für das ganze Orchester vom Hrn. Musikdirector Seidel am 8ten, und die Variationen für die englische Mandola, gesetzt und gespielt von Hrn. Vimercati am 14ten, Auszeichnung. Am 15ten fingen auch die jährlichen Abonnements-Quartette des Hrn. Concertmeister Möser an. Im ersten trugen die Herren Möser, Henning sen., Lentz und Krautz Haydns Quartett A dur, A. Rombergs Quartett Es dur und Beethovens Quartett F dur untadelhaft vor. Auch die Abonnementsconcerte der Gebrüder Blieseuer werden im nächsten Monat beginnen.

---

*) *Einige Bemerkungen über das Flötenspiel des Herrn Drouet.*

Berlin. Am 18ten November liess sich der schon rühmlichst bekannte Flötenbläser, Hr. Drouet in einem von der General-Intendantur der königl. Schauspiele veranstalteten Concerte auf seinem Instrumente hören, und überraschte durch sein meisterliches Spiel die zahlreichen Zuhörer auf das angenehmste. Die Art, in der er blies, soll der des in früherer Zeit hier gehörten blinden Dulon gleich kommen, und man könnte sie daher veraltet nennen; doch war sie für uns in sofern neu, als sie von der unsers Schröck und Gabrielsky ganz abweicht. Besonders besitzt Hr. Drouet grosse Fertigkeit in der Doppelzunge, mit welcher er die schwersten und schnellsten Passagen sowohl in einzelnen verschieden benannten, als auch in gleichbenannten Tönen, in Sprüngen, diatonischen und chromatischen Tonleitern ausführt, und dadurch wirklich zur Bewunderung hinreisst. Indessen dunkt mich, dass er als ein ganz vorzüglicher Meister in dieser Zunge sie vielleicht deswegen so viel als möglich benutze, sie aber zu oft gebrauche, und dadurch der Wirkung schade. Denn einige gebundene Passagen mehr in seinem Spiel, würden seine Kunst in der Zunge nicht nur mehr gehoben, sondern uns auch stets überrascht haben, statt dass wir in der Mitte seines Spieles schon diese Ueberraschung entbehren mussten, und bald errathen konnten, was da kommen wurde. Sollte man dagegen bemerken wollen, dass das Binden der Passagen leicht sey, so fragt sich: warum machte denn Hr. D. von dieser Leichtigkeit so wenig Gebrauch? — Aber meiner Meinung nach ist es jedoch keineswegs leicht, eine Passage so zu binden, dass man die Töne rund und gleichsam wie Perlen an einander gereihet höre. So wie ein ganz eigener Ansatz und ein besonderes Bewegen der Finger zur Doppelzunge gehöret, so bedarf auch das Binden eines ganz eignen Ansatzes und Auflegens der Finger, und selten findet sich ein Künstler, der so fertig in der Zunge ist, und geschleifte Gänge so vorträgt, als einer, der die Zunge weniger studirt, und sich das Binden mehr zugeeignet hat: bey jenem wird das Binden stets dünn und unvollkommen klingen, während bey letzterem eine Fülle und etwas Glänzendes hervorschallt; und dies kömmt wohl mit daher, weil bey der Zunge die Finger rasch gehoben werden, beim Binden aber bis zu Ende der Note der Finger liegen bleiben muss, wodurch die Luft mehr wirkt, und der Ton sich mehr verbreiten kann. Da nun Beydes, sowohl die Zunge, als das geschickte Binden, ein grosses Studium erfordert, um es sich eigen zu machen, so lässt sich auch wohl schwer Beydes vereinigen, indem durch Vorliebe oder durch Naturanlage eines vorgezogen und das andere vernachlässiget wird. Obgleich Hr. D. ein grosser Meister seines Instruments ist, so hat er doch nicht beydes zu vereinigen gewusst, und man vermisste die Mittelstrasse vom süssen Vortrag und fertigem staccato sehr; daher wir unsere Flötenbläser Schröck und Gabrielsky immer noch sehr rühmen müssen, weil sie diese Mittelstrasse so wirksam zu benutzen wissen. — Der Ton des Hrn. D. ist sehr klar, doch dünn; das Piano ist äusserst zart und wohlklingend, und gleicht sehr dem Flageolet; aber das Forte klingt von der Mitte zur Tiefe etwas hart, und

*) Von einem andern Correspondenten.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. N°. XIX. 1800.

Nachricht.

Von meinen Ausgaben der Mozartischen Werke sind noch einige wenige Exemplare auf dem Velin-Schreibpapier und einige Exemplare auf dem feinsten englischen Imperial-Velin-Papier, mit Vorbehalt des Rechts, solche zu vermehren, bey mir in Leipzig, Ingrossist Hoffmeister, Conto-Nro. 8 des Herrn Verfassers, von welchen 2 Stück, Sächsisch.

Auch sind die Titel-Vignetten dieser Ausgaben auf Schweizerpapier und ohne Zeichnung Verlangen einzeln gedruckt, das Blatt zu 3 Gr. zu haben.

Breitkopf und Härtel.

Nachricht.

Es werden zur Errichtung einer neuen deutschen Operngesellschaft Sänger und Sängerinnen gesucht. Diejenigen, welche sich dazu engagiren lassen wollen, belieben sich mit Anzeige der Opern und Rollen, in welche sie eintreten können, an Unterzeichneten zu wenden und nach ihren Fähigkeiten der Letzte Bedingungen versichert zu seyn.

Prag, den 10ten September 1800.

Anton Grana.

Musikalien-Anzeige.

In der Falterischen Musikhandlung in München haben nachstehende Werke die Presse verlassen.

Instrumental-Musik.

Danzi, Fr., 3 Quatuors pr. 2 Violons, Viola et Basse. Op. 2. 2 fl. 24 kr.

Gaisberger, Fr., 3 suites de 2 fl. 24 kr.

— — eine Partie de grand Opéra (die Zauberflöte) arrangirt p. 2 Violons, Viola et Basse (1. Nr. Danzi. 3 fl.

Pörsel, J., 3 angenehme leichte Duetten für 2 Violinen. 18 Kreuz. 2 kr.

— — 3 detti. 2te Theil. 1 fl.

Pörsel, J., neue Wirthshäuserische Bauernhochzeit-Tänze mit Trios und Coda mit vollstimmiger Musik, 1 fl. 12 kr.

Pörsel, J., die nämlichen Tänze für 2 Violinen und Baß. 20 kr.

Winter, P., 1 Quatuor pr. 2 Violons, Viola et Basse. 1 fl. 12 kr.

Klavier-Musik.

Beethoven, L., 1 Sonate pr. Clav. Op. 2. 2 fl. 24 kr.

Gyrowetz, L., 12 Variations sur l'air (a Schweizer und a Bonmill) No. 1. 1 fl. 12 kr.

— — 12 Variations. No. 2. 1 fl.

Gyrowetz, 1 Valse Presto. No. 1. 18 kr.

— — 1 detto No. 2. 7 kr.

Gyrowetz, 1 Sonate in A avec Violon obligé. 1 fl. 48 kr.

— — Rondo pr. Clav. seul. 24 kr.

Danzi, Fr., grand Concerto. Op. 2. 3 fl. 24 kr.

— — 1 Sonate pr. Clav. Op. 3. 1 fl. 12 kr.

Danzi, Air de Clochette (Op. 22. Basse et Basse) variés. 24 kr.

Lessler, J., 8 Variations sur l'air: (Ich kenne dich, o Seelenfreyer.) 24 kr.

Neuland, H., 10 Variat. Op. 1. 36 kr.

Haindl, Fr., 2 Sonat. pr. Clav. Op. 2. 2 Auflage. 1 fl. 36 kr.

— — 1 Son. Op. 3. 36 kr.

— — 2 Son. avec Violon obligé. Op. 3. 2 fl.

— — 6 Favorit-Menuets. Liv. 1. 24 kr.

— — 6 detti — — Liv. 2. 24 kr.

— — 6 detti — — Liv. 3. 24 kr.

Strecker, M., 12 Variat. et 1 Rondeau pr. Clav. Op. 6. 24 kr.

Streicher, A., Rondeau sur Caprice et 2 Variat. sur l'Air Anglois (Ihr Lust auf Bachmondchen.) 1 fl. 12 kr.

Pörsel, J., neue Wirthshäuserische Bauernhochzeit-Tänze mit Trios und Coda fürs Clavier. 20 kr.

Vogler, A., 1 Variat. in C. 12 kr.

Schule u. s. w.

Clementi, 1 Sonate in C. 1 fl.

Danzi, Fr., 12 easy Lessons. Op. 2. 2 fl.

Musikalien pro Tanz.

Danzi, Fr., Marche (Aus Apel's Bauernkrieg). 8 kr.

Wiener Madonnen-Marsch. 8 kr.

1 Cadmarsch der Pilgerfahrt. Doppelt. 8 kr.

bey dem Mangel an Fülle zu schmetternd. Diess liegt nun wohl sehr am Instrumente, wenn es dünn gearbeitet ist, und diess ist des Hrn., Ds. Flöte; jedoch eignet sie sich ganz ausserordentlich zur Concertflöte, indem sie sehr leicht angiebt, während eine stärker an Holz gearbeitete Flöte schwerer anspricht. Die Flöte des Hrn. D. ist kürzer, als unsere hiesigen; daher muss sie natürlich, um nicht viel höher in der Stimmung zu werden, einen weitern innern Raum haben. Die Töne scheinen sehr rein zu liegen, obgleich diess wohl des Bläsers Sache ist; doch lässt sich ein gutes Instrument bey Hrn. D. erwarten, da er selbst nach seiner Angabe Flöten verfertigen lässt, die sehr gut seyn sollen. Die Art seines Flötenspiels nähert sich am meisten dem des jüngern Fürstenau; Hr. Drouet scheint aber mehr Kunst in der Zunge zu besitzen; das Spiel des Hrn. Fürtenau ist indess moderner, wozu die Compositionen viel beytragen. Die Compositionen des Hrn. D., obgleich für die Flöte brillant und für sich angemessen geschrieben, sind doch nicht originell, und man kann sie grösstentheils veraltet nennen, indem in den Hofmeisterschen Concerten dergleichen Passagen schon häufig zu finden sind. Durch Müller, Devienne und Berbiguier, in deren Concerten ein neuer, anziehender Styl herrscht, wurden die Hofmeisterschen Concerte verdrängt, so dass man seit vielen Jahren keines mehr hört; dies letztere war indess für Hrn. D. sehr vortheilhaft, und man fand sein Spiel neu. Was Hrn. Fürstenau's Spiel betrifft, so findet es Ref. weit edler, sinnvoller, und dem Zeitgeist gemässer; Hrn. Fs. Passagen sind neuer und geschmackvoller, wobey man noch den Genuss hat, bey seinen Concerten ein besseres Accompagnement zu hören, während bey denen des Hrn. D. nur eine schlechte, magere Begleitung statt findet. — Welcher Art des Vortrags nun der Vorzug gebühre, wagt Ref. nicht zu entscheiden, indem jeder Künstler, sey es nun in dieser oder jener Art, seine eigenthümlichen Vorzüge und seine Stärke besitzt, und sich eben dadurch den Künstlerruf erworben hat.

Kurze Anzeige.

Acht vierstimmige Lieder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte — — von Chr. Schulz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Gedichte sind für gesellschaftlichen Gesang sehr passend gewählt, und, bis auf einige, so viel wir uns erinnern, noch gar nicht öffentlich bekannt. In der Musik ist der leichte, darum aber nicht oberflächliche, gesellschaftliche Gesang gleichfalls, sowohl was den Character, als was die Schreibart und besonders die Führung der Stimmen betrifft, sehr gut getroffen und durchgängig festgehalten. Die Stücke sind meistens heiter; werden von vier Solostimmen vorgesungen und von einem Refrain des Chors beantwortet. Die Melodieen sind sämmtlich nicht nur gefällig und einnehmend, sondern sagen auch aus, was sie sollen; wenn sie das auch nicht immer auf besonders eigenthumliche Weise thun, und hin und wieder einander etwas ähnlich sind. Die Harmonie ist leicht und natürlich, aber nicht gemein; auch überall rein geschrieben. Die Anordnung und der Fluss der Stimmen deutet darauf, dass der Verf. wohl selbst ein erfahrner, guter Sänger seyn mag. Gegen die Declamation einzelner Stellen liessen sich gegründete Ausstellungen machen, wie z. B. gegen die erste Zeile des zweyten Liedes. — Keines dieser Lieder lässt gleichgültig: am meisten zogen aber den Ref. und seine Freunde an: No. 1, Frühlingslust; No. 3, Hoffnung; No. 5, der Braut; No. 7, Bundeslied; (nur dass hier der Refrain, zwar für das Solo recht gut, aber für die Wiederholung vom Chor nicht chormässig ist;) und No. 8, am letzten Tage des Jahres. Gesellschaften, die sich, namentlich über Tafel, mit Gesang beleben und erfreuen wollen, werden dem Componisten für die Bekanntmachung dieser Sammlung Dank wissen: und diesen ist sie auch mit Grund bestens zu empfehlen. — Der Stich, und das Aeussere des Werkchens überhaupt, ist sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. N°. 51 1820.

Alter und Herrschaft der Temperatur.

Wenn zwey Klänge, ein hoher und ein tiefer, sich mit einander vermischen, so bilden sie eine Consonanz, — ist das Intervall oder das System consonirend; meiden sie die Vermischung mit einander, so ist beydes dissonirend. Consonirende sind: die Octave, die Quinte und die Quarte, nebst deren Octaven, soweit die Stimme oder das Instrument reicht. Innerhalb der Octave giebt es nur diese drey Consonanzen, deren jede beydes, Intervall und System, ist. Das System der Quarte besteht aus zwey Tönen und einem halben, das der Quinte aus drey Tönen und einem halben, das der Octave aus sechs Tönen. — So lehrt des Aristoxenos Epitomator, Euklides, in seiner harmonischen Einleitung; und es läßt sich diese Lehre wohl fassen und verstehen, indem er weislich unterläßt, bestimmter anzugeben, was Ton anderes sey, als „ein Intervall, wie man sagt von Mese zu Paramese sey ein Ton.“ Denn solchermaassen sagt man auch, von Hypate zu Parypate, oder von Paramese zu Trite, sey im diatonischen Klanggeschlecht ein Halbton: und zwey Halbschiede machen ja ein Ganzes. — Wie aber ihn finden, diesen Ton? — Dies lehrt uns Aristoxenos. Die Quarte, Quinte und Octave finde man bestimmt durch das Gehör; zwischen Quart und Quinte sey das Intervall ein Ton; man brauche demnach nur mit Quinten und Quarten fallend und steigend, oder steigend und fallend, Terminos suchend abzuwechseln, so finde man das Verlangte. Dies nennt er durch Consonanz messen, und in einem Beyspiel giebt er das Verfahren an, welches noch weit mehr als den Ton, sondern alle sechs Töne, so wie alle zwölf Halbtöne, liefert. Man nehme das Diatessaron $\frac{a}{e}$, und suche zu beyden Terminis, zu a aufwärts, zu e abwärts, die Quarte, und dann lasse man diese beyden Quart-Systeme $\frac{d}{a}$ und $\frac{e}{H}$ auf einander losrückend sich fällen, wie hier geschieht. Da ergiebt sich oben: $\frac{d \quad \bar{e} \quad b}{a \quad g \quad f}$, und unten: $\frac{e \quad fis \quad gis}{H \quad cis \quad dis}$. Zu $\bar{d}$ und $\bar{e}$ stimme man die Unter-Octave d und e; so hat man alle zwölf Halbtöne: H, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b; vorausgesetzt, dass man — (horribile dictu!) $\frac{b}{dis}$ als Quinte consonirend hört. Es ist aber die frühere Voraussetzung, dass $\frac{b}{dis}$ consoniren; demnach werden sie dies, oder es ist falsch gemessen: die richtige Messung wird eine Consonanz geben, und es ist der Beweis leicht zu führen, dass diese Consonanz keine andere seyn kann, als die Quinte. Somach ist jeder Halbton so gross als der andere; eben so jeder Ton, und überhaupt jedes Intervall so wie jedes System, die gleiche Grösse seines Andern.

Diesem Hören aber, und dieser Lehre, widerspricht ein anderes Hören und eine andere Lehre, gleichfalls der Griechen, derer sowohl frühe schon vor Aristoxenos, als anderer noch spät nach ihm. Auch diese Lehre, als ihren Urheber einen Pythagoras nennend, bestimmt das Intervall von Mese zu Paramese, oder den Ueberschuss der Quinte über die Quarte, als Ton, sowohl nach dem Gehör, wie jene behauptet, dass es geschehen müsse, als durch Messung der klingenden Saite, wie jene nicht läugnen mag, dass es auch geschehen könne.

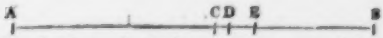

Es sey AB die Länge der Sayte, die durch einen untergesetzten beweglichen Steg getheilt werden kann. Das vorzunehmende Experiment wird zeigen, dass verschiedentlich, 3, 5 und 7, die gleichen Theile sind, aus deren Vergleichung unter einander sich die Consonanzen der Octave, Quinte und Quarte nicht allein unmittelbar durchs Ohr, sondern auch mittelbar durchs Auge vernehmen lassen. Wenn ich mit dem Steg auf einen Punkt treffe, wo der kleinere Theil der Saite genau die Octave des grössern Theils erklingen läst, so dass keiner die Richtigkeit bezweifelt; so werden diese Theile, hier AE und EB, mit einem Instrument gemessen; und die Pythagoräer, die dieses mit der grössten Genauigkeit betreiben, warum die Aristoxenianer sich nicht zu bekümmern scheinen, finden durch ihr Messen, dass der grössere Theil AE gerade doppelt so gross sey, als der kleinere EB. Es wird daher, als durch das Auge ersehen, festgesetzt: die Octave habe das Verhältniss 2 zu 1. — Weiter nun dieses Verfahren fortgesetzt, giebt DB zu AD eine Quinte; und, mit dem Instrumente gemessen, wird der grössere Theil AD befunden drey solche gleiche Theile zu enthalten, als deren der kleinere Theil DB zwey enthält. Sonach stellt das Verhältniss der Quinte sich dem Auge als 3 zu 2 dar. — Jetzt fehlt noch die Quarte. Der kleinere Theil CB wird zu dem grössern AC sich als solche dem Ohre vernehmen lassen; gemessen aber, mit dem vortrefflichen Instrumente, wird AC haarscharf vier solche Aliquot-Theilchen enthalten, als CB deren drey befasst. Dem Auge ergiebt sich demnach das Verhältniss der Quarte als 4 zu 3.

Wenn nun der hier auf Einer Saite vorgenommene dreyfache Prozess an drey durchaus gleiche Saiten vertheilt wird, dass jede Saite den zu Gericht sitzenden Sinnen nur Einen Prozess darstellt; so wird nichts verändert, sondern das Verfahren nur noch deutlicher, und zugleich einem höhern Zwecke, dem, über die Theile nicht das Ganze aus Ohr und Auge zu verlieren, sondern eben in dem Ganzen die Theile begriffen seyn zu lassen, — gemässer werden.

Es seyen AB, AB, AB die drey Saiten von gleicher Länge und demselben Klang. So ist AE, wie gleichfalls EB, die Octave zu AB, AD die Quinte zu AB, und AC die Quarte zu dem Ganzen AB.

In dem obigen Experiment gab AE zu EB das Verhältniss 2 zu 1. Aber 2 ist das doppelte von 1, und umgekehrt 1 die Hälfte von 2. Es ist sonach hier sowohl AE, als BB die Hälfte von dem Ganzen AB, als umgekehrt AB das doppelte von AE oder EB. Wenn also das Ganze gleich ist $= 1$, so sind die Theile, jeder $= \frac{1}{2}$, und jeder Theil ist die Octave zu dem Grundklang. — Oben war AD zu DB eine Quinte 3 zu 2, unbekannt zu welchem Grundklange. Wenn nun dem gemäss hier das Ganze AB in drey Gleiche getheilt wird, so ist $AD = \frac{2}{3}$ die Quinte zu dem bekannten Grundklang; und weil $DB = \frac{1}{3}$ die Hälfte ist von $AD = \frac{2}{3}$, so ist $DB = \frac{1}{2}$ die Octave zu der Quinte des Grundklanges. — Endlich AC zu CB oben war eine Quarte 4 zu 3, gleichfalls unbekannt zu welchem Grundklange. Sonach nun hier das Ganze AB in vier Gleiche getheilt, ist hier $AC = \frac{3}{4}$ die Quarte unsers Grundklanges $AB = \frac{4}{4}$, und $CB = \frac{1}{4}$ die Hälfte von $\frac{2}{4} = \frac{1}{2}$ ist die Octave zu der Octave des Grundklanges. — Dies alles wird von beyden Parteien übereinstimmend so gefunden, als die Pythagoräer es fürs Auge hier darstellen, nur

dass die Aristoxenianer auf diese Darstellung nichts geben. Es geschah aber diese Darstellung, um das Auge die Differenz der Quinte und Octave finden zu lassen. Wir erblicken sie hier als Cd; dem AD ist = Ad. Messen wir nun mit dem oft belobten Instrumente, so finden wir AD oder Ad gerade acht solche Gleichtheile enthaltend, als AC deren neun enthält. Und wenn wir dem gemäss das Ganze AB in neun Gleichtheile zersetzen, so dass AF sey = $\frac{8}{9}$, FB aber = $\frac{1}{9}$, so wird AF = $\frac{8}{9}$ zu dem Grundklange AB das Intervall des gesuchten Tones vernehmen lassen, der kleinere Theil aber FB = $\frac{1}{9}$ wird die dritte Octave aufwärts zu dem Klange AF = $\frac{8}{9}$ angeben. Es sey nun der Grundklang AB die Mese, so wird AF = $\frac{8}{9}$ die Paramese seyn, deren Grösse wir suchten. Und wenn nun weiter das System der Allheit oder Octave aus sechs Tönen bestehen soll, so wird sechsmal $\frac{8}{9}$ die Octave geben, und zwar genau, weder weniger noch mehr. Aber das erfolgt nicht: sechsmal den Ton $\frac{8}{9}$ stetig genommen giebt mehr als die Octave.

Also keine Uebereinstimmung in den Aussagen der Sinne! nicht einmal in den Zeugnissen eines und desselben — hier als mit Verstand begabt und vernünftig urtheilend gedachten — Sinnes! Denn das Ohr der Aristoxenianer ist ja überall mit dabey gewesen und hat ein vollkommen gleiches Stimmrecht genossen, ja gewissermaassen den Vorsitz gehabt. Die Differenz ist nicht unbedeutend: wenn nemlich sechs aristoxenische Töne die Allheit in der Zahl 524,288 geben, so geben sechs aristoxenisch-pythagoräische dieselbe in der Zahl 531,441. Was ergiebt sich aber hieraus? Dieses, dass die Aristoxenianer nur indirecte und zufällig den Pythagoräern, directe aber und wesentlich sich selbst widersprechen, das einemal so, das anderemal anders hören, vielleicht mit jedem Ohre verschieden. Mit solchen Leuten scheint nichts anzufangen, nicht von der Stelle zu kommen, zu keinem Ziele zu gelangen zu seyn. — Doch wir wollen sehen! So viel als es hier zu rechnen gab, und gewiss mehr, konnte ohne Zweifel Aristoxenos eben so gut als die Pythagoräer, deren Schule er auch besucht haben soll; Verstand und Scharfsinn zeigt er überall, und er redet hier wie nur irgendwo in vollem Ernste, weit entfernt, durch eine Paradoxie belustigen zu wollen; wie denn auch Euklides, der bekannte Mathematiker, den Sinn seiner Lehre unverkümmert wiedergiebt. — Bemerken wir demnach, dass das zweyseelige Ohr des Aristoxenos vernehmen *kann*, wie das Ohr des Pythagoräers, dass jenes aber nicht eben *müsse*, sondern auch anders vernehmen könne als dieses; so müssen wir als in der Erfahrung vorhanden zugeben, dass es eine doppelte Art der Mischung zweyer Klänge, und ein zwiefaches, für jede Art der Mischung ein besonderes Vermögen gebe, sie zu fassen, somit dass nicht in allen Individuen, sondern in manchen nur das eine, in manchen nur das andere anzutreffen seyn möge, so wie in vielen beyde ja mangeln. Aristoxenos war also ein guter Stimm-Meister; und wenn er der erste war, der durch Consonanz zu messen lehrte, wie oben gezeigt, so mag er leicht auch der Erfinder dieser Methode seyn; und sonach hätten wir in ihm den Urheber der sogenannten gleichschwebenden Temperatur zu verehren, dem ein J. S. Bach sein wohl zu temperirendes Klavier anvertrauen gemocht hätte. Diese Temperatur beweiset sich bloss durch die That; sie ist kein wissenschaftliches, sondern ein Kunst-Product; nur die That, aber auch sie, und das will mir viel sagen, wird zur Lösung der Aufgabe gefordert; wo sie aber geleistet wird, da ist alles Messen und Rechnen überflüssig.

Denken wir uns nun ein vielsaitiges Instrument, dergleichen die Griechen mehrere hatten, so muss ein solches, nach aristoxenischer Methode, tonisch- hemitonisch eben so gestimmt gewesen seyn, als es noch dieser Tage gemeiniglich unsere Klaviere sind, wenn das Werk dem Meister lobt; und sehr abstechend muss ein dergleichen sklavisch nach dem pythagorischen Canon gestimmtes Instrument die Klänge geliefert haben. Wahrscheinlich aber noch ganz anders als dort mögen die Verhältnisse der Klänge beschaffen gewesen seyn, wenn ein von der Natur vorzüglich beglücktes menschliches Messen, unbekümmert um alle Vorschriften, nur dem Genius vertrauend und durch unablässlichen Fleiss die höchste Stufe der Vollkommenheit anstrebend, seine Empfindungen im Gesange ausströmen liess.

Eine andere Bemerkung dringt sich auf, dass Aristoxenos, wie es scheint, alle Bedingungen vor sich erfüllt sah, seinen Satz, wenn er auch Tonsetzer war, vielstimmig einzurichten, dass

aber doch kein Tonsetzer seiner Zeit und noch vieler Jahrhunderte nach ihm diess gethan zu haben geglaubt werden mag. Stand ihm etwa die Einrichtung der Instrumente noch im Wege? — Möglich; aber ganz und lange dauernd kann diess der Fall nicht gewesen seyn: denn die Erkenntniss, dass gewisse, wenn zwar nur wenige Klänge consoniren, muss nothwendig auf die Construction der Instrumente so gewirkt haben, dass es möglich war, in Einem Griff verbundene Klänge gleichzeitig hervorzubringen. Aber wir brauchen uns nicht zu wundern, dass Aristoxenos nicht Erfinder der Mehrstimmigkeit wurde; denn hieran verhinderte ihn, abgesehen von allem übrigen, unübersteiglich seine Befangenheit in dem noch lange nach ihm fortgewährten polytheistischen Hange, die sogenannten beweglichen Klänge so mannichfaltig zu bestimmen, dass auf wahre Vielstimmigkeit zu gerathen unmöglich war, und es bey dem Reissen, Streichen oder Anschlagen eine Quarte, Quinte, Octave und dergleichen sein Verbleiben behalten musste. Vor Entdeckung des Dreyklanges, welche, wie die Erfindung einer neuen Tonschrift, christlichen, — wenn man will Barbaren, aber selbst erfinden und schaffen wollenden, alles Nachahmen aufs äusserste hassenden, von der neuen Religion aufs kräftigste ergriffenen — Völkern aufbehalten war, war in dieser Hinsicht der Hörendste taub, selbst in dem reinsten aristoxenischen Luftrevier, und blieb die schriftliche Darstellung der Tonproductionen ein, selbst für den griechischen Geist musikalischer Kunst, von der ich keineswegs geringschätzig denke, unbehülflicher Organismus, genügend weder einerseits dem, der nach dem Erhabensten strebte, noch andrerseits dem, der in den futilsten Frivolitäten sich gefallend dem raffinirtesten Sybaritismus fröhnte. Die Mangelhaftigkeit dieses Organismus war ohne Zweifel Schuld, dass die Schriften über Musik an vielen Stellen äusserst schwer oder nicht entschieden zu verstehen, und die praktischen Werke griechischer Tonkunst so gut wie gänzlich verloren gegangen sind. Wie viele Jahrhunderte hindurch der neuere; erst im vollen Sinne des Worts harmonische Geist gearbeitet, sich in unserm Schriftsystem einen ihm adäquat gegliederten Leib anzubilden, so wie in diesem wiederum sich weiter zu entwickeln, und welche Mühen es gekostet, dies hat uns die Geschichte ziemlich vollständig aufbewahrt. Ohne Zweifel in ihrem Princip nur einem noch höhern Geiste antastbar, dem ihrigen aber vollkommen entsprechend, und über dem frühern in sich zurück oder zu Grunde gegangenen mit einem der Zeit trotzenden Gebäude prangend, ist unsere Tonschrift ein vollkommener Organismus, indem er jede neue im Laufe der Zeit an ihn gemachte Forderung leicht das Mittel der Befriedigung finden liess, und noch kein Anschein vorhanden ist, dass er etwa künftige noch weitere Forderungen die Mittel werde vermissen lassen. Was Leibnits von unserer Sprache rühmte *), das lässt sich jener auch mit vollem Rechte zum Lobe nachsagen, dass wir an ihr einen Probierstein besitzen: wenn am Monochord Sinn mit Sinn, oder Sinn mit Verstand in Widerspruch geräth, und kein Theil es bemerkt, so hört, und sieht, und sagt es dieser, gleichsam vernünftige, empfindend denkende Mechanismus, wie Eins mit dem Andern daran ist.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Während der Sommermonate ruhte Euterpe. — Die Grossen unseres kleinen Reichs bewohnen ihre Villen und begnügen sich im Familienkreise mit musikalischer Hausmannskost. Die vorzüglichsten Künstler und Sänger nehmen Urlaub, theils, um sich in Bädern von den gichtischen Einwirkungen unserer luftigen Bühne heilen zu lassen, theils, um in entfernteren Gegenden Lob und Geld zu erndten. Daher mag es kommen, dass, diesen Sommer

*) *Unvorgreiffliche Gedanken, betreffend die Ausübung und Verbesserung der teutschen Sprache.* § 11. . . . Ich habe, wo zu Zeiten unserer ansehnlichen Haupt-Sprache zum Lobe angezogen, dass sie nichts als rechtschaffene Dinge mag, und ungegründete Grillen nicht einmal nenne. (ignorat inepta) Daher ich bey den Italienern und Frantzosen zu rühmen gepfleget: Wir Teutschen hätten einen sonderbaren Probierstein der Gedancken, der andern unbekannt; und wann sie denn beginnig gewesen etwas davon zu wissen, so habe ich ihnen bedeutet, dass es unsere Sprache selbst sey, denn wo sich darin ohne entlehnte und ungebräuchliche Worte vernehmlich sagen lasse, das seyn wirklich was Rechtschaffenes; aber leere Worte, da nichts hinter, und gleichsam nur ein leichter Schaum mässiger Gedancken, nehme die reine teutsche Sprache nicht an.

über, die musikalischen Genüsse sich einzig und allein auf die Oper beschränkten und wenn ich Ihnen dieses bemerke, so entschuldigen Sie gewiss, des gänzlich mangelnden Stoffes wegen, das Ausbleiben meiner Berichte.

Da ich indessen der Oper erwähnte, so muss ich Ihnen melden, dass der erste Tenorist, Hr. Höffer, abgegangen und durch Hrn. Kastner, einen jungen, viel versprechenden Sänger, ersetzt worden ist. Auch die erste Sängerin, Dem. Friedel hat die hiesige Bühne verlassen, und ist nach ihrer Vaterstadt Würzburg zurückgekehrt. Die Hoffnung, Dem. Fischer aus Braunschweig an ihrer Stelle engagirt zu sehen, scheint verschwunden.

Unserm trefflichen Orchester drohen Lücken! Der ausgezeichnete Clarinettist, Hr. de Groote, verlässt uns, um in die Kapelle des Königs der Niederlande zu treten. Dieser fleissige junge Mann hat seit seiner zweyjährigen hiesigen Anwesenheit bedeutende Fortschritte gemacht und verbindet mit dem schönen Talente eine heisse Liebe zur Kunst. Auch spricht man von einem Engagement des wohl mit Recht als eines der ausgezeichnetsten Künstler unseres Orchesters geachteten Hrn. Hasemann. Durch ein eisernes mehrjähriges Studium hat er sich die Herrschaft über das Cello in einem hohen Grade errungen. Die Leichtigkeit, mit welcher er die schwierigsten Sachen besiegt, erregt Staunen; in der Begleitung des Quartetts wird er schwerlich von einem andern Künstler übertroffen, und ganz besonders muss dieses von den Spohr'schen Quartetten gelten, in deren Vortrag er seine ganze Meisterschaft beurkundet. Auf der Possune ist Hr. H. ebenfalls und höchstwahrscheinlich einer der ersten jetztlebenden Virtuosen. Sein Verlust würde schwer zu ersetzen seyn.

Von neuen Opern wurde die viel besprochene *Emma* von Meyer Beer in Scene gesetzt. — Es ist wahrhaft traurig, dass der talentvolle Componist mit seinem Pfunde so schlecht wuchert. Diese angeborne deutsche Tüchtigkeit, genährt und gepflegt von sorgsamer Hand, unter freyen Verhältnissen sich frey bewegend, gehet nun unter in den Maremmen des Rossinismus. — Der Componist muss verliebt gewesen seyn in eine italisch-rossinisch-musikalische Dame, als er die Oper schrieb; denn nur die mächtigste der Leidenschaften, die Liebe oder das Gold können den wahren Künstler zur Verläugnung der Wahrheit führen. Hr. M. Beer hat seinen Herrn und Meister, den seeligen Vogler, verläugnet. Um Silberlinge wohl nicht, also hat es die Liebe gethan!

Doch welch eine Kraft gehört dazu, bey dem Bewusstseyn einer glänzenden Vielseitigkeit, wie sie Hrn. M. Beer innewohnt, einem Geschmacke zu entsagen, der, wenn gleich auch nur für den Augenblick, seine Jünger mit süssduftendem Weyhrauch umnebelt? Was kann die nüchterne deutsche Muse bieten, wenn der Furore der leidenschaftlichen Transalpiner zum Gott erhebt? Meyer Beer, Stunz, und all' ihr treulosen Ueberläufer zu den Panieren musikalischer Frivolität, euch ist nicht zu verargen, dass ihr eure schönen Talente dem Auslande bietet; aus der Fremde muss es kommen, soll das Verdienst bey uns gewürdiget werden; darum müsset ihr auf dem Wege nach Aussen euch Ruhm und Ehre in der Heimath bahnen.

Noch eine neue Oper hörten wir während der Messe: *das lustige Beylager*. Sie lachen? — ich möchte weinen!! Basta.

Der Flötenspieler Drouet aus Paris gab hier zwey Concerte. — Sein Spiel erregte bey Kennern und Nichtkennern wahrhaften Enthusiasmus. Er entlockt dem armen Instrumente die süssesten Harmonikatöne, besitzt eine erstaunenswürdige Fertigkeit und trägt den Gesang im edelsten Geschmacke vor, so dass man ihn, um dieser letztern Eigenschaft willen, gerne den Crescentini der Flöte nennen möchte. Seine Geschwindpassagen und Brodirungen trägt er mit solcher Sicherheit und Gleichmässigkeit vor, dass man die Ursache dieser lieblichen Hauche eher dem Einflusse der Luft auf einer Aeolsharfe, als dem Wirkungen einer menschlichen Brust zuschreiben sollte. Er gehet von hier über Weimar, Leipzig und Berlin nach Petersburg.

Kurz nach Hrn. Drouet hatten wir das Vergnügen, Hrn. Moscheles auf seiner Durchreise nach Paris, in einem Concerte zu hören. In meinem letzten Berichte habe ich mein Urth il über diesen ausgezeichneten Künstler niedergeschrieben und heute muss ich dieses nicht allein bestätigen, sondern von dem höchstgunstigen Eindrucke reden, den ein neues, von Hrn. M. in Amsterdam componirtes, Pianoforte-Concert auf mich hervorgebracht. Dieses Concert ist eines

von seinen Werken, die nicht leicht untergehen in dem Wechsel des Geschmackes und der Zeiten. Es ist mit Begeisterung geschrieben und vielleicht in solchen Momenten entworfen, wo die Feder dem Geistesfluge kaum zu folgen vermag, wie dieses Rochlitz höchst geistreich bespricht. Der erste Satz G moll ¾ Tact, Allegro Moderato, beginnt mit einem ausdrucksvollen Thema, welches bey dem Mittelsatze von dem Violoncell (während die Oberstimme ein neues Gesang-Thema vorträgt) in der Oberterz aufgenommen wird, und so vereinigt bilden die beiden Themata einen natürlichen, nichts weniger als gesuchten Satz. Die Passagen sind neu und effectvoll; die Harmonieen gewählt und frappant; die Instrumentation zweckmässig und praktisch, und ein gewisses Ebenmaass in den Formen zeichnen dieses Concert besonders aus. — Adagio und Presto schliessen sich würdig dem ersten Satz an. — Mit unserm wackern Aloys Schmitt trug Hr. M. eine Klavier-Concertante von Dussek vor. Beyde Meister bewährten ihren Ruf auf das herrlichste und reicher Beyfall lohnte ihnen. — In der freyen Fantasie zeigte Hr. M. eine jugendliche Gedankenfülle, und eine gereifte Besonnenheit in der Behandlung des gebundenen Vortrags. Möge er fortwandeln auf dieser Bahn; unsere besten Wünsche begleiten ihn.

Am 26sten November ward uns der hohe Kunstgenuss, Spohr und seine Gattin zu bewundern. Die angekündigten, fast sämmtlich neuen Compositionen dieses grossen Meisters berechtigten zu den schönsten Erwartungen. Besonders war diess mit der neuen Sinfonie, welche das Concert eröffnen sollte, der Fall. Dieses Werk ist in London für die philharmonische Gesellschaft geschrieben, mit dem grössten Beyfall aufgeführt worden und vereinigt in sich alle Vorzüge Spohr'scher Compositionen. Eine grandiose Anlage, ein richtiges Formen-Verhältniss, reizende Melodieen, überraschende Modulationen und Uebergänge und eine meisterhafte, man möchte sagen, klassische Instrumentation, zeichnen es gleich vortheilhaft aus. In dem ersten Satze weht ein romantischer Geist, der überhaupt das Prinzip Spohr'scher Compositionen zu seyn scheint, wie dieses seine vortrefflichen Arbeiten im Fache der romantischen Oper ausweisen. Da nun die Romantik und der Humor eigentlich Blutsverwandte sind, so finden wir beyde innig verschwistert in den Productionen unsers Meisters. Dieses bezeugt das Adagio, ein Meisterstück, originell erfunden und höchst trefflich geschrieben. Auch die beyden anderen Sätze zeichnen sich aus durch hohen Gehalt und meisterhafte Bearbeitung. Unser braves Orchester executirte die schwierige Sinfonie, nach einmaliger Probe, mit einer Präcision, die nichts zu wünschen übrig liess.

Das angekündigte neue Violinconcert hatte die Aufmerksamkeit in manchesley Rücksicht hoch gespannt. Es war voraus zu sehn, dass Spohr, nach einer beynahe zweyjährigen beständigen Uebung, mehr als je zur Erwartung grosser Leistungen berechtigte. Dazu kam das Interesse, welches viele an dem verbesserten Saitenhalter nahmen (worüber Spohr selbst in seinen musikalischen Notizen aus London Nachricht giebt), dessen Wirkung nun erprobt werden sollte. Endlich liess sich von der Composition des Concertes, bey der anerkannten Vortrefflichkeit aller vorhergegangenen, etwas Bedeutendes erwarten.

Mit der innigsten Ueberzeugung können wir sagen, dass alle jene Anforderungen auf das vollkommenste erfüllt wurden.

Wenn ein seelenvoller, tief in das Gemüth eindringender Ton, die reinste Intonation, und Besiegung aller mechanischen Schwierigkeiten die Hauptbedingungen eines Virtuosen sind, so kann man annehmen, dass Spohr im ganzen Sinne des Worts Virtuose ist. — Welch' ein unnennbarer Zauber liegt in dieser Tonfülle, die wellenförmig, bald kühlend, bald brennend die Brust bespült? Ist es nicht, als ob das Leben zerrinnen wolle und die Seele den Sieg über Materie davon getragen? Solche Empfindungen werden durch Sp. Vortrag des Cantabile, durch seinen innigen wundervollen Ton erzeugt. Nie haben wir einen Geiger gehört, der ihm in dieser Eigenschaft gleich gekommen wäre, und wir glauben es fast unmöglich, dass er je darin übertroffen werde. Allerdings mag die obenerwähnte Verbesserung des Saitenhalters auch dazu beytragen; denn es ist nicht zu läugnen, dass seine Geige an Klang, Stärke (besonders auf dem G) und Ausgeben der Töne sehr gewonnen hat.

Dieses neue Concert ist ebenfalls in London geschrieben. Der erste Satz, D moll, C beginnt höchst imposant und es scheint fast, dass brit-

tische Colossalität auf das Entstehen dieses Ritornells gewirkt. Schon bey den ersten Tacten glaubt man, Händels Geist erscheinen zu sehen. Unerwartet und überraschend windet sich das Solo durch einen chromatischen Lauf über das ganze Griffbret hervor, und beginnt mit dem seelenvollsten Gesange in ausgehaltenen schwellenden Tönen, welche bald einer kurzen brillanten Passage und einer süssen Melodie, als Mittelsatz weichen, in welcher letztern S. sein unnachahmliches Portamento vollkommen geltend macht. Schwierigkeiten aller Art enthält dieser Satz, allein ebenfalls hohe Schönheiten in jeder Beziehung. Das Adagio, G dur $\frac{3}{4}$ Tact, ist durchgängig cantabile gehalten und stehet, in Hinsicht des Gehalts, des Reitzes der Melodieen keinem der bereits bekannten nach. Originell beginnt das Rondo D dur C. Die Hörner geben im Unisono die Quinte an, und die Saiteninstrumente pizzichiren in Achtelnoten die Einleitung ins Thema, ein schönes Motiv in Doppelgriffen.

Das neu componirte Klavier-Quintett, mit Begleitung von Clarinette, Flöte, Fagott und Horn, wurde von Frau Spohr, den Hrn. Reinhard, Schwind, Düring und Wack sehr brav ausgeführt. Dieses Werk ist, wie sich dieses erwarten liess, inhaltschwer und wird bey seinem Erscheinen den Liebhabern der Kammermusik gewiss willkommen seyn.

Die irländischen National-Melodieen mit Variationen sind sehr originelle liebliche Weisen und wurden in hoher Vollendung vorgetragen. Es ist nur zu bedauern, dass diese Variationen für jeden andern Geiger unerreichbar seyn werden.

Demoiselle Bamberger und Hr. Pillwitz erwarben sich, erstere durch den Vortrag einer Romanze von Spohr, letzterer durch eine Arie von Righini den Beyfall der Versammlung.

Die Romanze war aus *Zemire und Azor*, einer Oper, welche S. für die hiesige Bühne geschrieben hat, die aber seit seiner Entfernung nicht mehr gegeben wird. — Bey der anerkannten Vortrefflichkeit dieses Werks, bey dem Beyfalle, mit dem es aufgenommen wurde, und besonders bey dem Umstande, dass die Aufführung jedesmal die Kasse füllte, ist es kaum zu begreifen, warum diese Oper zurückgelegt worden. Wenn die Aufführung des *Faust* (einer Oper, welche den Ruhm ihres Verfassers auf die späteste Nachwelt bringt) durch Local-Hindernisse unmöglich gemacht wird, so ist dieses mit *Zemire und Azor* doch nicht der Fall. Schon oft hat man davon gesprochen, diese Oper wieder in Scene zu setzen; die Verehrer der Spohrischen Muse hatten sich innig darauf gefreuet. Doch unerbittlich blieb der eiserne Wille der geheimen Obern. Man sagt sogar (ich will es nicht verbürgen), Hr. Hilde selbst habe die Aufführung dieser Oper widerrathen.

Die Anwesenheit Spohr's erneuerte den Schmerz über seinen Verlust; denn mit ihm haben wir vordersamst die Hoffnung zur bessern Umgestaltung unsers Opernjammers verloren. Doch, wer sein Freund ist, muss ihm Glück wünschen, das Pfennigleben vertauscht zu haben gegen die freyen Verhältnisse, in denen er unabhängig seinem grossen Wirken leben kann.

Am 5ten December, dem Todestage Mozart's, veranstaltete der Cäcilien-Verein eine Aufführung des Requiem im Saale des rothen Hauses. Die Eingeladenen wurden ersucht, schwarz gekleidet zu erscheinen; der Saal war in die Farben der Trauer drappirt. Dieses, und eine höchst brillante Beleuchtung, welche das zahlreich versammelte Auditorium überstrahlte, stimmte die Seele zur Feier. — Mozart's jüngster Sohn war anwesend und erhöhte durch seine Persönlichkeit das Interesse an dem Andenken des ewig lebenden Vaters. Hr. Candidat Krummacher trug, nach einer würdevollen Einleitung, ein Gedicht vor, welches die Entstehung des Requiem poetisch behandelte. Das Requiem selbst wurde in einer hohen Vollendung gegeben. Die Präcision der Chöre im Vortrag der Fugen, die sorgfältige Beachtung der Forte und Pianos und aller Nüancen, so wie die ausgezeichnete reine Intonation verdienen hohes Lob und Anerkennung. Die Soli wurden von schönen Stimmen und, was noch mehr ist, im richtigen Stimmenverhältniss zu einander, vorgetragen. Zartheit und Sicherheit zeichnete sie gleich vortheilhaft aus. Entzückend schön sang Hr. Schelble seine Tenor-Soli. Der Vortrag des „Mors stupebit" wird mir unvergesslich bleiben. Der unsterbliche Geist des Grössten der Meister hatte den Sänger bey dieser Stelle umweht, und dessen Organ in wundervoller Anmuth und beseligender Rührung den Dank für beseligte Liebe und Verehrung ausgesprochen.

Hr. Schelble hat sich ein grosses Verdienst

erworben um die Bildung des Vereins insbesondere, und im allgemeinen um die Richtung, welche der Geschmack und die Liebe zur Kunst hier zu nehmen scheint.

Unbegreiflicherweise wurde denselben Abend, nach einer sechsjährigen Unterbrechung, die *Hochzeit des Figaro* gegeben. Die Neigungen und Wünsche der Liebhaber der Tonkunst wurden dadurch in einen grossen Conflict gebracht und zu keiner ungelegenern Zeit hätte diese Aufführung statt finden können, als eben heute. — Die Abwesenheit des Orchesters musste der Aufführung des Requiem unendlich schaden, da die Begleitung durch das Klavier, im Verhältniss zu dem trefflichen Singpersonale, eine grosse Unvollkommenheit darbot. Die erste Aufführung des *Figaro* (schon so lange sehnlichst erwartet) blieb unbesucht, da die Feier des Todes- und Erinnerungstages des grossen Mozart seinen Verehrern ein höheres Interesse bieten musste, freylich mit dem unmuthigen Gefühl, dem herrlichen *Figaro* für heute entsagen zu müssen. Alles dieses hätte sich vermeiden lassen, wenn man, zur Ehre des gefeierten Namens und aus Liebe zur Kunst, das Orchester zur Begleitung des Requiem bewilligt und die Aufführung des *Figaro* aufgeschoben hätte. — Das Requiem würde bey diesen grossen Mitteln in einer seltenen Vollendung gehört worden seyn, und keine schmerzliche Entsagung diesen Genuss gestört haben.

Es ist zu glauben, dass Zufall oder Missverständniss dieses Zusammentreffen herbeygeführt. —

Sollten andere Unterstellungen gedacht werden können, so müsste solch' musikalischer Hochverrath, eine solche Versündigung gegen Kunst und Publikum, von dem letztern mit der höchsten Verachtung bestraft werden!

In Kurzem hoffe ich Sie über das auf den 15ten dieses Monats festgesetzte Concert des Hrn. Mozart Sohn, unterhalten zu können.

Wertheim in Franken. Auch in unserer Stadt hat sich schon lange ein reger Sinn für Musik bewiesen. Besonders fand diese Kunst an den Grafen und Fürsten von Löwenstein-Wertheim immer eifrige Beschützer und Beförderer, welche sich zum Theil selbst als Kenner in der Ausübung derselben auszeichneten. So spielte der vor wenig Jahren verstorbene Fürst Johann Karl noch als 75jähriger Greis neuere schwierige Klavierconcerte mit Eifer und Sicherheit. Mehrere hiesige Cantoren haben sich um die Kirchenmusik Verdienste erworben, z. B. Glaser, dessen Werke man noch schätzt. Der verstorbene Frankenstein konnte auf der Orgel in der Fuge, und in der grossen Gewandtheit und Sicherheit auf dem Pedale, mit einem Abt Vogler wetteifern. Sein Nachfolger, der jetzige Cantor Lambinus, ein würdiger Schüler des Kapellmeisters Witt zu Würzburg, componirt auch nicht ohne Erfolg für die Kirche. In den gewöhnlichen, vom Hofkassirer Zwanziger, einem geschickten Hornisten und Violinisten, geleiteten Winterconcerten treten bisweilen durchreisende Virtuosen auf, und man vereiniget sich auch zur Aufführung bekannter Meisterwerke. So ist unter Direction des Professor Müller (vom hiesigen Gymnasium) Rombergs Composition von Schillers Gedicht, die Glocke, seit 1814 mehremal, und einmal zum Besten der Armen aufgeführt worden. Im März 1815 wurde, ebenfalls unter seiner Leitung und Veranstaltung, der erste Theil von Haydns *Schöpfung*, am 8ten Juny aber das ganze Oratorium und zwar von 126 Personen (wovon 85 Personen aus Wertheim waren) in der evangelischen Kirche vor einer sehr zahlreichen Versammlung aufgeführt. Die Wirkung entsprach dem Eifer für das unsterbliche Werk, sowohl von Seiten der Solopartieen, als der vom Cantor Lambinus zur Präcision und Würde des Gesanges gebildeten Chöre. Der bedeutende Ertrag dieses Musikfestes wurde dem hiesigen Gymnasium zur Erweiterung der Schulbibliothek überlassen.

Es ist erfreulich, zu bemerken, wie der Geschmack an ernster und höherer Musik in Deutschland sich immer mehr verbreitet und wie es selbst kleineren Städten, welche zu Darstellung grosser Kunstwerke nur unzulängliche äussere Hülfsmittel besitzen, diesen durch Vereine von Kunstfreunden zu ersetzen gelingt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. **№. 52.** 1820.

Alter und Herrschaft der Temperatur.

(Beschluss.)

Der Geist der griechischen Musik, habe ich gesagt, war ein ganz anderer, als der Geist der neuen ist; jener war so verschieden von diesem, als die Elemente es sind, welche die Speculation hervortreibt. Warum consonirten dort nur Octave, Quinte und Quarte? warum aber consoniren hier auch die grossen und kleinen Terzen und Sexten? und warum giebt es weiter durchaus keine consonirenden Intervalle? — Diese Fragen hat Keppler vollständig beantwortet, und sein System bedarf keiner Verbesserung oder Accommodation, welches letztere ich, auf die von Gauss gemachten Entdeckungen zuviel gebend, einräumen zu müssen eine Zeitlang geglaubt habe, hiermit aber als irrig wiederrufe. Man urtheile selbst! Wenn nemlich schon die Zahl 15 von Keppler selbst war ausgeschlossen worden, obgleich der Pentekaidekagonos demonstrabel ist; seine Zahl aber darum ausgeschlossen wurde, weil er keine eigene Demonstration hat; und die regelmässige Figur von 17 Seiten noch weniger als die von 15 einer eigenen Demonstration sich erfreut; so bleibt die Reihe von 17 in meinem Auszuge (1818 Num. 5. pag. 88. — Vergl. Num. 3. pag. 46, und Num. 32. pag. 570.) nach Kepplers Anordnung unverrückbar da stehen, wo sie steht, und das System trägt nicht den mindesten Schaden davon, dass Keppler die Construction der letztern, so wie noch anderer Figuren, nicht gekannt: denn bey allen diesen geschieht die Demonstration, deren eine jetzt wirklich geliefert ist, mittelbar, wie man mich versichert (aus eigener Einsicht weiss ich es nicht); folglich sind sie alle schon von Keppler ausgeschlossen worden. — Wie lange wird dieser in den Tiefen so sicher wandelnde Denker uns noch zu frühe gekommen seyn? —

Dass Klänge, die sich miteinander vermischen, Consonanzen seyen, ist Satz der Erfahrung; consonirende Klänge werden nothwendig sich mit einander vermischen, wenn die Bedingungen in dem Verstande sich darstellen: jenes ist nur die Erscheinung. Oder will einer behaupten, dass die Klänge, deren Verhältniss die Consonanzen der beyden Terzen und Sexten bildet, nicht in einander eindringen? Dann durften gegen diesen Einen drey Andere die Mischung zu vernehmen versichern; nur werden sie eine Abnahme dem Grade nach bemerken und aussagen; aber ein solches Abnehmen wird gleichfalls, von Alters her schon, auch bey der Quinte gegen die Octave und weiter bey der Quarte gegen die Quinte zugegeben, — muss gleichfalls für das Gegentheil, die Flucht der Mischung, bey den Dissonanzen Statt finden. — Dauert denn aber die Abnahme der Verschmelzung nicht weiter noch bey andern Klängen, und so etwa ins Unendliche fort? Nein, unmöglich; denn sonst gäbe es gar keine Dissonanzen; Dissonanzen sollen aber seyn, der Voraussetzung nach; und gerade diejenigen Intervalle sollen es seyn, die nicht, bey den Griechen die Allheit und in ihr die Quinte und Quarte, bey uns auch noch zwey Terzen und Sexten bilden. Also nimmt das Graden-Maass ein Ende, und geschieht die letzte Bewegung von Consonanz zu Dissonanz durch einen Sprung; wie z. B. eine Masse Metall allmählig immer mehr erhitzt, aber nicht allmählig sondern auf einmal fliessend wird.

Ob die Griechen diess wussten oder glaubten, kann gefragt werden. Ihre Schriftsteller theilen das ganze Gebiet der concinnen Klänge in consonirende und dissonirende Intervalle oder Systeme, die älteren, Musiker wie Canoniker, unterscheiden durchaus nicht weiter, weder unter consonirenden noch unter dissonirenden; der viel jüngere Gaudentius aber (pag. 11.) stellt zwi-

Marche du Général Buonaparte. No. 1. in C. 8 kr.
detto No. 2. in F. 6 kr.

Leichte Klavierstücke.

Pleyel, J., 6 Sonates progressives avec Violon. Op. 48. Liv. 1. 2 fl.
— — 3 detti — — Op. 48. Liv. 2. 1 fl. 30 kr.
— — 1 Son. Op. 48. Liv. 3. 45 kr.

Singmusik mit Begleitung des Pianoforte.

Bekker, 12 Lieder. 1 fl. 24 kr.

Carnalich, 6 Lieder. 1r Theil. (Aus der Schöpfung von Jos. Haydn.) 1 fl. 12 kr.

No. 1. Aria. (Nun beut die Flur das frische Grün.) 15 kr.

No. 2. Aria. (Nun scheint im vollen Glanze der Himmel.) 15 kr.

No. 3. Aria. (Mit Würd' und Hoheit angethan) 15 kr.

No. 4. Duetto. (Der thauende Morgen, o! wie entzückt er.) Aus der Oper (die Insel.) Von Fr. Danzi. 18 kr.

No. 1. Aria. (Wenn wäre mir schon recht.) 15 kr.

No. 2. Aria. (Ihr Herren und Frauen als Lustige) 18 kr.

No. 3. Duetto. Nimm diesen Trank von meinen Händen. 15 kr.

No. 4. Duetto. (Nacht und Nebel decken.) 30 kr.

Aria. (Ich suche', die Sympathie wird mich am Ende noch erwischen.) (Aus der Oper Georg von Asien.) Von D'Alayrac. 12 kr.

Pfaffenzeller, neue Liedersammlung. 2r Theil. 1 fl. 30 kr.

Reichart, J. N., 12 Lieder 1r Theil. 2 fl.

Winter, P., Gesänge. 1r Thl. 2 fl.
— — detti 2r Thl. 2 fl. 24 kr.

Zenetti, die Trennung. 30 kr.
— — (Das schlafende Mädchen.) 20 kr.
— — (Lottens Leiden.) 30 kr.

Das Milchweise Mäuschen. 12 kr.

Tobakraucher-Lied (Wenn mein Pfeifchen dampft und gluht.) 12 kr.

Gesellschaftliche Lieder ohne Begleitung.

12 gesellschaftliche Lieder für 3 Singstimmen von verschiedenen Meistern. Im Taschenformat. 1r Heft. 1 fl. 30 kr.

Die nämlichen gebunden. 2 fl.

12 gesellschaftliche Lieder für 4 Singstimmen von verschiedenen Meistern. Im Taschenformat. 2r Heft. 2 fl.

Die nämlichen gebunden. 2 fl. 12 kr.

NB. Diese 2 Sammlungen von Liedern sind rein und deutlich jede Stimme einzeln auf Kupferplatten gestochen, die ersten zwey Stimmen sind in Violin- und die letzte in Baßschlüssel gesetzt.

Für die Orgel.

Thonder Grönberger, neue Orgelstücke nach der Ordnung unter dem Amte der heiligen Messe zu spielen.
— — — 1tes Heft. 30 kr.
— — — 2tes Heft. 42 kr.
— — — 3tes Heft. 42 kr.
— — — 4tes Heft. 42 kr.
— — — 5tes Heft. 48 kr.
— — — 6tes Heft. 48 kr.

NB. Wer alle 6 Hefte zusammen nimmt, erhält sie für 2 fl.

— — neue Pastorell-Orgelstücke. 18 Heft. 30 kr.

Knecht, J. H., Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien, Versetten, Legenden und Figuralien für geübtere und ungeübtere Clavier- und Orgelspieler. 85 Heft. Die harte Tonart B enthaltend. 1 fl. 48 kr.

Lehrbücher.

Knecht, J. H., kleine praktische Clavierschule, sowohl für die allerersten Anfänger, als für Geübtere. Enthaltend sowohl aus Vorübungen, als aus theils kurzen, theils längern, leichten und angenehmen Handstücken durch die gewöhnlichsten Dur- und Molltonarten mit beygesetztem Fingerzeige und ausgeschriebenem Spielmanieren. 1ster Theil. 1 fl. 12 kr.

— — detto. 2ter Theil. 1 fl. 12 kr.

— — Kleine theoretische Clavierschule für die ersten Anfänger, worin die Anfangsgründe sowohl der Musik überhaupt, als des Clavierspielens insbesondere auf eine leichte Weise gelehrt werden. 1ste Abtheilung 18. Gebunden 1 fl. 4 kr.
Auf fein Papier. 1 fl. 16 kr.

Druckfehler in No. 50. der allg. musik. Zeitung.

Spalte 856 muß die letzte Zeile zu Sp. 855. als erste Zeile gelesen werden.

Sp. 856 und 857. in der Recens. lese man Kallenbach statt Kaltenbach.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

schen symphone und diaphone noch eine Mittelclasse, paraphone Intervalle auf, und nennt als solche, doch nur Beyspielsweise, den Tritonus und Ditonus. Man erkennt hier den spätern Aristoxenianer, der aus der Temperatur schon mehr Vortheil zu ziehen weiss, als ihr Erfinder je geahnt haben mag. Das Triemitonium hat Gaudentius wohl auch im Sinne gehabt und gemeinet. Ehre aber macht es, wo nicht seinem Ohr, doch seinem Verstande, dass er nicht auch das Enneatonium und den Tesseratonus in diese Classe versetzt hat, denn dadurch wären ihm die Stufen verrückt worden. Auch hatte er seinen Pythagoras noch nicht vergessen, und als Zugabe zu dessen Lehre erzählt er sogar noch einmal, nur etwas verkürzt, das nicomachische Märchen (Nicom. p. 11. — Vergl. Meibom. in Gaudent. p. 37, und Forkel Gesch. der Mus. I, 320.) von den Gewichten, dass Pythagoras vier durchaus gleiche, über einen Steg herabhängende Saiten, die eine z. B. mit 6, die andere mit 8, die dritte mit 9, die vierte mit 12 Pfund belastet, die erste mit der zweyten die Quarte tönend gefunden habe, dieselbe erste mit der dritten die Quinte, und mit der vierten die Octave. — Sein Ditonus aber, sehen wir, ist nicht der des alten Canons, dieser ist dissonirend; nur in der aristoxenischen Temperatur ist ihm derselbe halbconsonirend, in dem Sinne als ihm überall Quinte und Quarte ganz consonirend erscheinen. Ohne Zweifel hat man also zu des Gaudentius Zeit auch schon die grosse Terz und übermässige Quarte, vermuthlich auch die kleine Terz, und vielleicht noch andere Intervalle unserer Praxis mit dem Grundklange zusammen angeschlagen oder gestrichen, und es erscheint hier sonach ein Schritt weiter zur Erfindung der Polyphonie gethan. Denn wozu das Unterscheiden zwischen Consonanz und Dissonanz? In Bezug auf Melodie bedarf es dessen ja wohl nicht, und kaum ist zu ersehen, wozu anders das entdeckte Vermögen zu unterscheiden der glückliche Finder zu benutzen sich nahe veranlasst gefunden haben könnte, als auf seinem Instrumente verschiedene Klänge gleichzeitig mit einander verbunden tönen zu lassen. — Aber es ist doch, höre ich einwenden, bey den Griechen an vielen Stellen die Rede von Gebrauch und Wahl der Consonanzen und Dissonanzen, wo es unzweydeutig nur die Melodie gilt; und die wenigen dunkeln Beweisstellen vom Gebrauch gleichzeitiger Verbindung der Klänge scheinen nur kümmerlich weit hergeholt, andere aber durchaus da nicht zu finden zu seyn, wo man wohl zu fordern berechtiget wäre, dass sie ungesucht, klar und würdig sprechend, sich darböten. — Beydes hat seine Richtigkeit; aber auf das letzte kommt gar nichts an, da die Sache an sich höchst unbedeutend ist: denn eben weil sie diess ist, sind die Beweisstellen meistens nur verstreut unter andern Materien anzutreffen. Reelle Zweystimmigkeit ohne ideelle Dreystimmigkeit ist nur ein Versuch, ein Ansatz zur Polyphonie; die alte Harmonie war ideell nur Zweyheit, Einheit zweyer Glieder; sie kannte keine consone Verbindung von mehr als zwey Klängen, war also im Realen auf Zweystimmigkeit beschränkt. Unsere Harmonie hingegen, die wahre, die Harmonie schlechthin, in der jene endliche zu Grunde gegangen ist, ist Dreyheit, Einheit dreyer Glieder. Nur in dieser findet die Polyphonie einen Kreis zu ihrer vollständigen Entwickelung. Will sie auch hier zweystimmig erscheinen, wie sie das kann, so ist diese ihre Zweystimmigkeit hier eine dem Wesen nach ganz andere, als jene es dort zu seyn durch ihre Natur beschränkt und gefesselt ist. Diese kümmerliche Polyphonie der griechischen Musik einzuräumen, halte ich für zu wenig und fast für Spott: ich glaube vielmehr, dass die besseren unter den musikalisch Gebildeten sie verschmäht, sich gegen sie als Unfug gesträubt haben. — Auf das erste aber, dass man in Bezug auf Melodie Consonanzen von Dissonanzen unterschied, auch zu antworten, thut nun hier nicht nöthig, und unterbleibt, weil es zuviel abseits führen möchte: Genug, dass die aristoxenische Temperatur sich im Laufe der Zeiten nicht bloss die Praxis unterworfen hielt, sondern auch in die Theorie eindrang und neue Consonanzen zu Tage förderte. Diese anzuerkennen war dem System der ächten Pythagoräer sowohl als der pythagoräischen Aristoxenianer, deren spätere Nachkommen weder von dem alten Pythagoras noch dem alten Aristoxenos etwas rechte wussten, schlechthin unmöglich; es musste daher ein anderes System ersonnen, das Ziel dieser Verwirrung gefunden werden; nach vielen Jahrhunderten kam das gesuchte auf empirischem Wege durch Zarlino und seine Zeitgenossen zu

Stande; und das alte, als die Frucht einer für die Zeit seiner Entstehung tiefen Speculation schon längst selbst von seinen eifrigsten Bekennern verkannte, wurde nunmehr völlig der Vergessenheit übergeben *). So verjüngt, aus einem neuen Geiste wiedergeboren, kam reine Theorie wieder in Ansehen, und von dieser Zeit an hielt man, besonders im Gesange, mehr auf canonische Gemessenheit der Intervalle. Allmählig aber, wie die Instrumentalmusik neben rastloser Verbesserung der Instrumente ihr Gebiet erweiterte, und man endlich auf Klavieren und Orgel in allen Tönen vielstimmig spielen wollte, ist die Temperatur wieder zu ihrer vorigen Herrschaft gelangt. Das mochte sie, denn selbst soll sie das, wo es ihr Recht ist. Aber ihr Recht ist ein bedingtes, und wo die Bedingungen zum Theil oder ganz fehlen, da soll sie, die nicht zur Oberherrschaft berufen ist, zum Theil oder ganz sich in die Wurzel ihres endlichen Daseyns zurückziehen, verschwinden bis sie wieder gerufen wird, und nur also gestaltet erscheinen als der unendliche Geist, welcher allein um sein Thun weiss, es ihr gebietet. — Aber von Speculation, und der Einsicht, dass Theorie ohne allen Werth ist, wenn sie nichts weiter thut als Wahrnehmungen der Sinne in der Wissenschaft abgeborgten Formen aufzustellen, ist in unseren Zeiten nicht viel zu spüren; und ein Wunder fast scheint es zu seyn, dass Temperatur noch ihre Benennung führt und nicht vielmehr sich Canon, den Canon oder Logos aber ein Hirngespinnst nennt.

Gld.

Anekdote **).

Der Prinz von Wales, der Vater Georgs des dritten, war nicht nur ein Freund der Wissenschaften und der Dichtkunst, sondern auch der Musik und der Virtuosen. Sein heiteres Gemüth verschmähte es nicht, sich mit Letzteren einen Scherz zu machen, wenn sie durch ihr Betragen dazu Anlass gaben. Händel pflegte oft neue Arbeiten vor dem Prinzen und dessen Familie aufzuführen. H. hatte bekanntlich einen unüberwindlichen Widerwillen gegen das Stimmen der Instrumente, und die Instrumentisten wussten ihre Instrumente sorgfältig in Ordnung zu bringen, ehe er erschien. Einst, vor der Aufführung eines neuen Oratoriums, war dies wie gewöhnlich geschehen und das Orchester in bester Bereitschaft. Da schlich sich ein Spassvogel aus des Prinzen Gefolge hin und verstimmte alle Instrumente. Bey des Prinzen Ankunft setzte sich Händel an die Orgel und gab das Zeichen zum Anfang. Ein entsetzlicher Misklang ward hörbar. Der entrüstete Musiker flog, der Gegenwart des Prinzen uneingedenk, von seinem Sitze, rannte einen Contrabass um, ergriff eine Kesselpauke und warf sie dem ersten Violinisten an den Kopf, während ihm seine wohlgepuderte Perücke von der gewaltigen Anstrengung auf dem Kopfe verrückt ward. Alle Zuhörer brachen in das lauteste Gelächter aus, und die Ruhe ward nur dadurch hergestellt, dass der Prinz sich erhob und Händels Zorn mit der Erklärung besänftigte, er sey es selbst, der ihm diesen Scherz gespielt habe.

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par A. F. Wustrow. Oeuvr. 1. No. 1, 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. jeder No. 4 Fr.)

Erstes Werk? Nun, da kann dieser novus sacerdos sein Phoebe fave mit gutem Vertrauen aussprechen, und der besten Aufnahme seiner Arbeit eben von denen, welchen sie — wie uns ihr selbst hervorgeht — bestimmt ist, gewärtig seyn!

---

*) „Der innere Zusammenhang und die scheinbare Consequenz hat diesem Systeme viele Jahrhunderte die Herrschaft gesichert, u. d. harmonische Tyrannis der Pythagoräer, wie Keppler sie nennt, blieb unerschüttert bis auf Ptolemäos, welcher in seiner Harmonik sie umgestürzt und aus neuen Zahlen ein anderes Gebäude aufgeführt hat, mit dessen Zerstörung durch Keppler die alterthümliche Lehre zu einer, doch immer noch ehrwürdigen Ruine geworden ist. Denn dieser hat wie an dem Himmel, also auch hier neue Consonanzen erfunden." Böckh: Ueber die Bildung der Weltseele etc. in den Studien, herausgegeben von Daub und Creuzer. Band 3, S. 55.

**) Aus: Georg der dritte, sein Hof und seine Familie, von Bibra. Leipzig 1820.

Wenn Rec. nicht sehr irret, so fehlet es uns jetzt entweder ganz an Componisten gewisser Art für die Kammermusik geübter, aber nicht virtuosenmässig oder kunstkennerisch ausgebildeter Dilettanten, oder wir besitzen deren doch verhältnissmässig bey weitem zu wenige — gewisser, nehmlich der Art, wie vor etwa dreyssig Jahren Pleyel und Rosetti waren; aber freylich für unsere Zeit, unsere Ansprüche, unsere Unterhaltungs- und Spielart! Unsere Zeit will z. B. mehr Kraft und Feuer; unsere Ansprüche gehen auf mehr Affect im Ausdruck, auf mehr Festigkeit und Ausdauer in der Bearbeitung; unsere Unterhaltungen sollen nicht so kurz abgebrochen, nicht so tändelnd, sie sollen ernster anregend seyn; unsere Spielart will viel mehr Noten, ohne dass man es mit ihnen bis in's Kleinste allzugenau zu nehmen hätte, sie fliegt rascher vorwärts und rauschender darüber hin — und was dergleichen mehr löbliche oder mehr unlöbliche Verschiedenheiten in allen diesen Punkten, und bey jenen Dilettanten, mehr sind. Hr. W., von dem der Rec. nichts berichten kann, als eben seinen Namen, kann und wird (wenn er will) ein solcher Componist werden; und in diesen zwey Nummern (die dritte ist dem Rec. noch nicht zugekommen) zeigt er sich schon als einen solchen. Er darf in dieser Absicht nur auf dem hier betretenen Wege fortgehen, und die Gränzen, die er sich hier gesteckt, sowohl was das Wissenschaftliche und die Schreibart, als was die Schwierigkeit für die Spieler anlangt, nicht überschreiten; (denn gehet er darin weiter, so verfangt man auch mehr, und seine Arbeiten sind nicht mehr für diese zahlreiche Klasse von Liebhabern) er muss seine gute Laune sich erhalten, in der Wahl seiner Hauptgedanken, als welche hier am meisten entscheiden, überall so sorgsam und glücklich seyn, wie in diesen Sonaten hin und wieder, und endlich das mit Bedachtsamkeit benutzen, wozu ein fortgesetztes, nicht übereiltes, nicht leichtsinniges Schreiben von selbst führt — was man bey solchem fast unvermerkt sich anschreibt. Vermag und thut er das: so kann es ihm schwerlich fehlen; er wird in diesen Kreisen der Liebhaber, die in keinerley Hinsicht gleichgültig oder gar abschätzig zu betrachten sind, gar bald nicht wenig gesucht, beliebt und einheimisch werden.

Damit ist nun zugleich ausgesprochen, für wen diese Sonaten bestimmt sind, und was diese im Allgemeinen davon zu erwarten haben. Wir brauchen sie daher nur noch kurz im Einzelnen durchzugehen.

No. 1. Ernste Einleitung aus C moll. (Einiges darin erinnert an *Don Juan*.) Allegro molto, dieselbe Tonart, Dreyvierteltakt: rasch und sehr lebendig im Ausdruck, thematisch in dem Sinn bearbeitet, in welchem es hier zunächst zu nehmen ist, und sehr gut zusammenhängend. Scherzo, non troppo vivace, C moll, das Trio C dur: jenes mehr ernst und feurig, dies sanft und weckend: an sich, nach Haydn's Art, gut, und durch den Contrast noch wirksamer. Adagio, ma non tanto, As dur, Zweyvierteltakt. Ein cantables, sehr anziehendes, und durch die Harmonie noch mehr gehobenes Thema; die Zwischensätze etwas zu lang: das würde indessen wenig zu sagen haben, wenn sie nicht auch (S. 12) gegen die Symmetrie, und zwar den Gedanken, und noch mehr der Modulation nach, geordnet und abgefasst wären. Wohin nemlich auch der Verf. sich drehet und wendet, und aller Erniedrigungs- oder Erhöhungszeichen ungeachtet, beziehet sich alles auf Es, nicht auf As, so dass Einem dies letzte fremd wird, die Rückkehr zum Thema (S. 13) nicht befriedigt und man auch in der Folge sich kaum da zu Hause fühlt, wo man's doch ist und seyn soll. Das Finale, Allegro molto e con fuoco, C moll, Viervierteltakt, ist kein Rondo, sondern mehr im ältern, herrhaften Zuschnitt; was wir hier ganz am Orte, und auch sonst zu loben finden. Das Thema ist nicht eben unerhört, aber gut; der Ausdruck im Ganzen feurig und kräftig, im Einzelnen mit gefällig melodiösen Sätzen untermischt, (wo sich besonders der Satz in dur, S. 18, vortheilhaft auszunimmt;) und am Ende ein rauschender, fast tumultuarischer Schluss, der gerade hier auch nicht uneben ausfällt.

No. 2. Allegro, A dur, Sechsachteltakt. Ein angenehmes, melodiöses Thema mit lebhaften Figuren reichlich durchwebt, doch treulich beybehalten, ja man könnte vielleicht sagen, gar zu oft wiederanklingend, da die gelehrtere Ausarbeitung hier nicht statt fand, und auch, für diese Gattung nemlich, kaum statt finden konnte, wiewohl doch etwas mehr für solche Ausarbeitung hätte gethan werden können, da eben dieses Thema so leichtfasslich und sogleich behaltbar erfunden ist. Der Satz ist wohl auch etwas zu lang. Andante molto, A moll, Viervierteltakt, pathetisch und eben nach

jenem und vor dem folgenden Satze, vollkommen passend; übrigens kurz, und weniger selbstständig, mehr als Zwischensatz behandelt. Hieran schliesst sich ein Scherzando, Allegro molto, A moll, mit Trio in dur, und Rückkehr des ersten Satzes unter bedeutenden Veränderungen und Erweiterungen; das Ganze in der Klavierstimme nicht weniger, als 6 ziemlich eng gestochene Seiten betragend. Es ist dies ein tüchtiges Musikstück, feurig und pikant, gewissermassen nach Art der frühern Scherzando's Beethoven's erfunden, lebendig und stetig fortgeführt, und im Ausdruck und Schreibart wahrhaft in Einem Fluss. Einige Stellen in der Klavierstimme sind, bey solchem Tempo, für diese Gattung und ihre Bestimmung doch vielleicht schon zu schwierig gut auszuführen; wenigstens darf der Verf. in dieser Hinsicht künftig ja nicht weiter gehen, will er nicht seinen Zweck verfehlen. Nach dieser etwas heftigen Aufregung thut das sanftere, doch ernst erfundene und auch harmonisch-ernst aufgestellte Thema des Finale mit seinen Bildungen, um so wohler. Man wird, ohngeachtet Allegro vivace darüber steht, wohlthun, wenn man es nicht zu geschwind nimmt, und, wiewohl es an lebhaften, selbst brillanten Figuren nicht fehlt, doch auf die Hauptmelodieen und auf die Ligaturen in der Begleitung vorzügliche Sorgfalt verwendet. So macht auch dieser Satz (gleichfalls kein Rondo) eine sehr angenehme, vortheilhafte Wirkung.

Dass sich jede dieser Sonaten zu einem wohlgeordneten Ganzen abrundet, siehet man schon aus diesem Inhaltsverzeichniss. Beyde Instrumente sind, jedes seiner Eigenthümlichkeit gemäss, gleichmässig zusammengestellt, beyde reichlich beschäftiget, der Klavierspieler aber etwas mehr und etwas schwieriger. Dazuhalten müssen sich beyde. Dabey aber wird es ihnen eben recht seyn, dass alles für den Nichtmusiker, oder der doch nicht eben diese Instrumente spielt, viel schwieriger, klingt, als es ist, indem alles vollkommen in den Händen liegt und die jetzt gewöhnlichste Spielart beybehält.

Und so heissen wir denn den noch unbekannten Componisten mit diesem seinem erstem Werke herzlich willkommen! —

Drey Duetten für 2 Violinen von Wilh. Speyer, 4tes Werk. Offenbach bey André. (Pr. 3 Fl.)

Die guten Werke dieser Art sind so selten, dass es eine Pflicht für diejenigen ist, welche öffentlich über Tonkunst reden, die musikalische Welt aufmerksam zu machen auf das, was Ausgezeichnetes für solchen Zweig der Tonkunst geleistet und geboten wird. Viotti, A. Romberg und Spohr haben in dem engen Kreise des zweystimmigen Satzes dargethan, dass weder das erfindungsreiche Gemüth des Tonsetzers, noch dessen praktische Anwendung der tiefen theoretischen Kunde hier beschränkt seyen, und dass das wahre Genie überall seine Bahn finde, wo es Treffliches wirken und schaffen könne. Allein für die sogenannte neuere Schule der französischen Geiger — eine Tochter der edlern Viotti'schen Methode, sie mag auch dagegen einwenden, was sie will — waren die Duetten jener Meister, was den praktischen Theil betrifft, zu einfach: die so vielfache und verschiedenartige Anwendung des Bogens, geleitet durch die weiteste Ansicht und Kenntniss aller Nüancen, in denen sich dem Instrumente Vortheile abgewinnen lassen, verlangte etwas Pikantes, etwas mehr diesem angenommenen Erfordernis Entsprechendes. Baillot versuchte in seinen Duetten, diesem von französischen Geigern gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, doch kam sein Compositionstalent der Urtheilskraft, welche der grosse Geiger für diesen Gegenstand erworben, nicht gleich und man vermisste noch immer den edeln Grundstoff, das höhere, mehr als blüthenreiche Nuancirungen und Kenntniss vielseitiger Stricharten erzeugende, Talent.

Die drey Duetten, welche wir vor Augen haben, nähern sich in Hinsicht auf praktisches Verhältniss, herauszuhebende Ausschmückungen und Stricharten einigen Passen der Baillot'schen, nur dürften sie, was Neuheit der Erfindung und Ründe des Satzes betrifft, höher stehen. Was die Form, die glücklich und einsichtsvoll erfundenen Motive, den Fluss und die Zusammenstellung des reichen und mannichfachen Stoffs angeht, so möchte ein kündiger Compositeur aus diesen Duetten leicht interessante Quartetten bilden können. Neuheit der Melodieen und Passagen, welche letztere zwar gut in der Hand liegen, aber dennoch einen geschickten und geübten Spieler erfordern, originelle, doch nicht gezwängte, contrapunktistische Wendungen, Gegenstellungen in pikanten Sätzen und ausdrucksvollen Melo-

diesen, sind ausgezeichnete Vorzüge dieser Compositionen. A Vista dürfte selbst ein tüchtiger Bravourspieler — nur für einen solchen sind sie geeignet — eine genügende Execution vermissen lassen.

Das erste Duo (Haupttonart A moll) besteht aus drey Sätzen. Der vordere, ein Moderato in viervierteil Tact, beginnt mit einem ernst gehaltenen Thema, das bald lebendiger werdend zu einem vollkommenen Schlussfall eilt, durch welchen es abgeschlossen und gerundet wird; dann aber tritt es in einer kurzen fugirten Andeutung von Neuem ein, geht in geschmackvollen Wendungen und leis anregend an einige verwandte Tonarten in das kräftig und klar einfallende C dur, wo, nach einer wundervollen, grossartigen Melodie, eine brillante und schwierige Passage von der ersten Violine aufgenommen und von der zweyten, mit einigen Abänderungen, wiederholt wird. Der erste Theil schliesst mit einem kursen Uebergange in der Dominante der Haupttonart. Den Anfang des zweyten Theils bezeichnet eine Figur, welche bereits den Schluss des ersten Theils vorbereitete. Diese Figur schreitet, bald accompagnirend, bald als Hauptstimme, in beyden Partieen fort, indem manche fern liegende Tonart im schnellen Uebergange ihr die Farben eines lebendigen Contrastes giebt, bis plötzlich die Figur des Anfangthema's, aber immer noch in fremden Tonarten und zu einer eigenen, in Triolen sich bewegenden Melodie, accompagnirend aber sprechend eintritt und durch die Hinleitung zur Dominante überraschend und schön das Hauptthema in der Tonica wieder herbeyführt. A moll bleibt nun bis zum Ende des Satzes die Haupttonart, in der sich der melodische Satz, der im ersten Theil in C dur gegeben wurde, wiederholt und eine in Melodie und Bewegung von der frühern abweichenden Passage dem Spieler auf's Neue Gelegenheit giebt zu glänsen. — Der zweyte Satz, Largo $\frac{4}{4}$, trägt den Charakter der freyen Fantasie und dient zur Einleitung in den letztern; die zweyte Geige ist blos begleitend und giebt in gehaltenen Doppelgriffen den Gang der kunstreich geführten Harmonie an. — Das hierauf folgende Presto ist ein schön geordnetes Ganze, welches in leidenschaftlichem Drange bis zum Ende eilt und wie aus einem Gusse, in eigenthümlichen Figuren geordnet, sich aufstellt. Das Hauptthema tritt voll glühender, fast südlicher Lebenskraft auf, wird schnell in das verwandte C dur geführt, in welcher Tonart, nach einem vollkommenen Schlussfall, eine brillante Melodie in der ersten Geige eintritt, zu welcher die zweyte in einer lebendigern Figur aus dem Hauptthema sich anschliesst; bald aber gehen beyde Instrumente durch rasche Uebergänge im flüchtigen Figurenwechsel und leidenschaftlichen Drange vorwärts, bis überraschend in E dur eine leichte Melodie heiter und freundlich einfällt, in der aber auch immer jene lebendige Figur aus dem Hauptthema vorherrscht, welche plötzlich nach C dur überschreitet, wo sich die erwähnte Melodie wiederholt, dann aber von einer grossartigen, höchst schwierig liegenden Passage verdrängt wird, aber plötzlich vorübergehend in H dur wieder erscheint, in einem überraschenden Uebergange nach C dur leitet und die erst berührte brillante Melodie wieder herbeyführt. Durch eine fliessende Einleitung aber wird schnell zu dem Hauptthema wieder hingeschritten, das jetzt durch schnelle Wendungen in andere Tonarten vorübergehend erscheint und im Vereine mit einer neuen hinzugefügten Figur, mit grosser Kunde des Satzes, contrapunktisch bearbeitet wird, bis jene leichte Melodie, welche früher in E dur eintrat, von der zweyten Geige, aber nur auf kurze Zeit in Des dur aufgenommen wird. Leidenschaftlichere Figuren drängen sich, aber klar und mild tritt im F dur eine höchst anmuthige Melodie ein, welche leicht in Triolen begleitet wird, und dem aufgeregten Gemüthe zur herrlichen Beruhigung dient. Noch einmal wird der Satz milder und verwickelter, dann aber tritt das Thema ein und führt in einem lebhaften Nachsatze zum Schluss. —

Das zweyte Duett (A dur) trägt einen heitern, idyllisch-lyrischen Charakter. Das erste Stück, Allegro moderato $\frac{4}{4}$ Tact, hebt mit einem freundlichen Thema an, aber schon im neunten Tacte tritt eine neue Melodie in E moll ein, die jedoch immer auf das Hauptthema anspielt und durch mehrere gelungene und ungezwängte Uebergänge, wie sie der Charakter des Stückes erfordert, wieder nach der Haupttonart zurückführt. Ueberraschend und freundlich tritt plötzlich E dur ein, die Idee des Hauptthema's schimmert durch die zarte Melodie, bis in einem

kräftigen Unisono die heitere und brillante Passage herbeygeleitet wird, welche hart an die Süssigkeit italienischer Gesangstellen anstreift. Der erste Theil schliesst in E dur. Im zweyten wird ein Motiv aus dem ersten Theile in C dur aufgenommen, wendet schnell nach Es dur, im Uebergange nach G dur und durch eine sanfte Einleitung in der Dominante nach dem Hauptthema zurück. Diesem aber folgen, statt des frühern E moll, mehrere sich drängende Uebergänge in kunstreich verschlungenen Imitationen, bis die zweyte Violine in E moll das Hauptthema aufnimmt. Dann leitet mit Berührung eines frühern Motivs die erste Geige durch E dur nach A dur, die brillante Passage des ersten Theils wiederholt sich in dieser Tonart, die zweyte Geige schliesst sich in passenden Melismen an die erste und das Allegro endet in einem gehaltenen Accorde. — Das Rondo dieses Duetts ist besonders concertirend und bietet in neuen Passagen und Figuren hinreichend Gelegenheit, zu glänzen. Es beginnt mit einem pikanten Thema, dessen Charakter heitere Flüchtigkeit ist, welcher sich überhaupt mehr oder minder im Gange des Musikstückes erhält. Nachdem das Hauptthema durchgeführt, tritt eine lebendigere Figur ein, die aber bald wieder einen Anklang des Thema's in A moll zurückbringt, dem ein rascher Einfall in F dur mit der nemlichen Melodie folgt. Dann eilen im flüchtigen Passagen-Wechsel mehrere Uebergänge am Ohre des Hörers vorüber und leiten zu einer höchst gesangvollen Stelle in E dur, welche mit einiger Veränderung die erste Geige der zweyten abnimmt. Ein kurzer Wetteifer der beyden Instrumente in brillanten Sprüngen und Läufen tritt ein und wird erst durch die Rückkehr des Hauptthema's in E dur wieder beruhiget. Licht und klar folgt in einem schönen Uebergange jene gesangvolle Stelle, welche früher in E dur gehört wurde, nun in C dur; aber sie wird verdrängt durch kunstvoll gestellte Passagen, in C moll, die von da aus durch andere Tonarten eilen, bis das Hauptthema auf's Neue in C dur gegeben wird und sich nach einem kurzen Uebergange in der Grundtonart wiederholt. Noch einmal tritt nach flüchtigen Passagen-Figuren die gesangvolle Stelle, aber jetzt in A dur ein, brillante Passagen folgen und führen, mit Berührung des Hauptthema's zum Schlusse.

Das dritte Duett (*F* moll) zählt drey Sätze. Es trägt den Charakter einer düstern Leidenschaftlichkeit, die nur selten durch die hellen Blicke heiterer aber stets imposanter Ruhe unterbrochen wird. Im ersten Allegro C Takt beginnt in klagenden Gängen, aus denen eine sanfte Melancholie ihre Gefühle haucht, das Hauptthema. Bey der Wiederholung aber leitet die zweyte Geige auf einfachem Wege zu einer grossartigen Melodie in C dur, welcher sogleich in beyden Stimmen die glänzende aber schwierige Passage in der nemlichen Tonart folgt. Dann führt ein Anklang jener grossartigen Stelle, im steten Anstreifen an verwandte Tonarten zum Schlusse des ersten Theils. Der Anfang des Hauptthema's in F moll bezeichnet auch das Eintreten des zweyten Theils, aber sehr sinnig geht der Componist bald zu einer glücklich gewählten und verwandten Figur über, welche er mit Kenntniss und Genialität in einem fugirten, scharf in einandergreifenden Satz behandelt. Höchst überraschend wird nun der grossartige Mittelsatz aus dem ersten Theile herbeygeführt und mit dem Hauptthema kunstreich verwebt und durch mehrere Tonarten geleitet, bis das Hauptthema wieder selbstständig, mit dem ihm ursprünglich zugetheilten Accompagnement, erscheint, aber durch ein seltsamfremdartig — jedoch keineswegs bizarr — eintretendes Cantabile in $\frac{6}{4}$ Takt verdrängt wird. Noch einmal tritt C dur kräftig im C Takt hervor und, nach der wieder sehr schwierigen Passage, schliesst der erste Satz höchst leidenschaftlich. — Der zweyte Satz, F dur, ist ein eigen erfundenes höchst einfaches Thema mit zwey angemessenen Variationen. — Das Rondo dieses dritten Duetts ist ohne Widerspruch der gelungenste Satz der drey Productionen. Nachdem das, in einer düstern Lebendigkeit gehaltene Thema in F moll geendigt hat, beginnt ein zweytes Thema cantabile in F dur, das in seiner kurzen Dauer der Seele, wie dem Ohre, gleich wohl thut. Bald aber erscheint das erste Thema wieder, in verwandten und fernen Tonarten, kunstreich angelegten enharmonischen Uebergängen, bald allein, bald vereint mit dem zweyten Thema, in trefflich durchgeführten Fugensätzen und leitet endlich durch den Septimenaccord der Haupttonart, und zwar vermittelst einer Engführung, da die erste Violine das

zweyte Thema in $\frac{4}{4}$ Noten und zugleich die zweyte Violine solches in $\frac{4}{8}$ Noten vorträgt, in das zweyte Thema durchaus zurück und in ein darauf folgendes Cantabile, dessen beruhigender Melodie sich das Gemüth mit Geneigtheit hingiebt. In natürlicher Weise wird die Molltonart zurückgeführt, worin mit dem ersten und Hauptthema geschlossen wird.

Das Aeussere dieser Werke ist gut, wird aber durch mehrere Stichfehler verunstaltet; auch vermisst man, bey so mancher schwierigen Stelle, ungern die Bezeichnung der Applicaturen. Referent hat lange und mit Liebe bey diesen Tonstücken, deren Gattung jetzt nur selten und nothdurftig bereichert wird, verweilt; allein die Genialität und Kenntniss, mit welchen der Componist auftritt, schienen eine genauere Würdigung um so mehr zu verdienen, da von dessen Streben und Wirken dem grossen musikalischen Publikum bis jetzt noch wenig bekannt geworden ist.

Kurze Anzeige.

Sechs Wanderlieder von Carl Grüneisen, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — — von Wilh. Häser. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Nach dem Vorgange Uhlands in seinen schönen Wanderliedern, hat Hr. H. einen kleinen Cyklus, von der Ausflucht bis zur Rückkehr, gelichtet, nicht ohne Gefälliges im Inhalt und in der Form, aber freylich mit weit weniger bedeutenden Gedanken und poetischem Vermögen, als Uhland. Gesang- und liedermässig sind seine Gedichte allerdings; und so hat denn auch der Componist mit vollem Recht bey der Musik vornehmlich auf guten, ausdrucksvollen Gesang, und meistens auch auf die Form des eigentlichen Liedes gesehen, ohne jedoch der Harmonie darum etwas zu vergeben, oder sie gleichgültig zu behandeln. Im Gegentheil liegen in diesen nicht selten sehr wirksame Reize, und, bey vieler Einfalt, ein wohlgefälliger Schmuck. Dies Lob verdienen alle sechs Stücke, nur das eine mehr, das andere weniger; am meisten, wie uns dünkt, No. 1. und No. 5. Auch No. 3, ohngeachtet seiner grossen Einfalt und nichts eben unerhörten Melodie, ist sehr zu loben und schleicht sich in das Herz, wie in das Gedächtniss. Dass alle diese Lieder mit Sorgfalt und Innigkeit vorgetragen seyn wollen, braucht kaum angemerkt zu werden. Dem Sänger ist an Umfang der Töne nicht viel zugemuthet worden; ja der Componist hat die Stellen, die über die mittlern Töne hinauf gehen, auch noch für tiefere Stimmen umgeschrieben beygesetzt. Selbst darum, und weil er auch sonst so fliessend und leicht schreibt, kann er jene Sorgfalt und Innigkeit des Vortrags um so mehr verlangen. — Er hat in die Ritornelle absichtlich Erinnerungen an Weigls *Schweizerfamilie* gelegt, und weiset diese in einer Schlussanmerkung nach: wir können den Gedanken weder loben, noch tadeln. Die kleine Sammlung bestehet aus folgenden Stücken: 1. Auszug. 2. Im Sturm. 3. Bey Nacht. 4. Im Gebirg. 5. Traum. 6. Heimkehr.

Druckfehler-Anzeige.

In No. 48. dieser Zeitung S. 801. Zeile 9. von unten auf, ist durch Versetzung der Zeilen der Sinn entstellt. Diese Stelle ist so zu lesen: Rasch, wie von einem Sündenschlafe erschüttert, erwacht die sanfte zärtliche Gattin, mit Pauken, Trompeten:

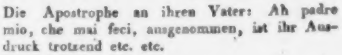

Die Apostrophe an ihren Vater: Ah padre mio, che mai feci, ausgenommen, ist ihr Ausdruck trotzend etc. etc.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X, die Inhaltsanzeige dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeitung und das Titelblatt mit Gerbers Portrait).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ X.* 1820.

Anzeige
für Organisten und alle Freunde des Choral-Spiels.

Im November dieses Jahres ist erschienen:

M. G. Fischer's,
Concertmeisters und Organisten zu Erfurt
evangelisches Choral-Melodieenbuch
vierstimmig ausgesetzt
mit Vor- und Zwischen-Spielen.

Erste Abtheilung (33 Bogen in grossem Quart-Format).

(Die zweyte Abtheilung von gleicher Stärke erscheint im März des nächsten Jahres.)

Für den bedeutenden Werth dieses Werks spricht sowohl das von Seyte gefällte Urtheil *) als auch die ihm von Seiten des Königl. Preussischen Ministeriums der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten zu Theil gewordene Begünstigung, dass es allen wohlhabenden Kirchen der Provinz Sachsen zum Ankauf empfohlen worden ist.

Die Anschaffung zu erleichtern, wird noch bis zu Ende März, als Zeitpunkt der Erscheinung der zweyten Abtheilung, der Subscriptionspreis von 6 Thlr., oder 10 Fl. 48 Xr. für beyde Abtheil. beybehalten werden, welcher bey dem Umfang des Werks, und dessen äusserer gefälligen Ausstattung durch schönen, deutlichen Steindruck auf starkem weissen Papier sehr billig genannt werden muss. Nach diesem Termine tritt der Ladenpreis von 8 Thlr. ein.

Gotha, im Decbr. 1820.

Justus Perthes.

In allen Buchhandlungen Deutschlands ist um den wohlfeilen Preis von 5 Fl. 24 Xr. Rhein. oder 3 Thlr. Sächs. zu haben:

Umbreit's allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche.

Dieses vierstimmig ausgesetzte, die Melodieen zu dreytausend achthundert und drey und dreyssig Liedern der vorzüglichsten deutschen Gesangbücher enthaltende Choralbuch ist in mehrern deutschen Ländern kirchlich eingeführt, und hat vor kurzem sogar die Ehre einer französischen Ausgabe durch Alex. Choron zu Paris erfahren. Dasselbe kostete bisher 7 Fl. 12 Xr. Rhein. oder 4 Thlr. Sächs.; um aber auch kleinern Kirchspielen und Organisten dessen Anschaffung zu erleichtern, will die Verlagshandlung von R. Z. Becker in Gotha bis zur Ostermesse 1821 obigen wohlfeilen Preis bewilligen, welchen der Preis der französischen Ausgabe und fast aller andern deutschen Choralbücher um mehr als das Doppelte übersteigt.

Vorzüglich erhöht wird die Brauchbarkeit dieses Choralbuches durch die dazu gehörigen „Evangelischen Kirchenmelodieen etc." (Preis 4o Xr. Rhein. oder 9 Gr.), welche die einzelnen Singweisen sämmtlicher Chorale enthalten und, als wohlfeile Stimmleitung in Schulen eingeführt, auf die überall so nöthige Verbesserung unseres Kirchengesanges leicht und sicher wohlthätig einwirken werden.

In unserm Verlage ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben oder darauf Bestellung zu machen:

Allgemeines Commers- und Liederbuch, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trink-

*) Wenn ein Mann von Herrn M. G. Fischer's Talente und Kenntnissen die Ausarbeitung eines so wichtigen Werkes, als sein evangelisches Choralmelodienbuch ist, unternimmt, so lässt sich wohl nichts Anderes als etwas ausgezeichnet Vortreffliches erwarten; und so sind diese sämmtlichen Choräle nebst Vor- und Zwischenspielen herrliche Zeugen der Meisterschaft des hochverehrten Tonsetzers. Die Vorspiels deuten meistens die Melodieen an, die kunstvolle Ausarbeitung ist nicht weniger als gesucht, sondern natürlich und dem ernsten Zweck angemessen; in den Zwischenspielen sind die Hauptgedanken der Vorspiels sehr zweckmässig benutzt, vorgelesen wird man Wiederholungen suchen. Die Stimmenführung in den Chorälen ist meisterhaft, kunstvoll, ohne Pedanterey. Gewiss muss dieses Werk Jedem, der reinen Sinn für Kirchengesang hat, eine liebe Erscheinung seyn.
Frankfurt, am 16. Nov. 1820. *Louis Spohr.*

lieder, Vaterlandsgesänge, Kriegs- und Turnlieder, mit dreystimmig aufgesetzten Melodieen, herausgegeben von A. Methfessel. 2te durchaus umgearbeitete und sehr vermehrte Original-Ausgabe in Quer-Octavo, in schönem Umschlag vom Profess. Gubitz cartonnirt auf Druckpap. 1 Thlr. 4 Gr., auf Schreibpap. 1 Thlr. 22 Gr.

Das höchst günstige Urtheil, welches sechs verschiedene Recensionen der geachtetsten Zeitschriften, namentlich der Leips. musikal. Zeitung, der Abendzeitung, der Zeitung für die elegante Welt, Berliner Zeitung und dergl., über dieses Werk ausgesprochen haben, hat sich vollkommen bestätigt; denn eine Auflage von 2000 Exempl. ist kaum in Jahresfrist völlig vergriffen, und das Publikum erhält hier eine neue sehr vermehrte und vielseitig verbesserte Auflage eines Werks, das bald in keinem häuslichen und geselligen Kreise mehr fehlen wird, und das wegen seiner compendiösen, zweckmäßigen Einrichtung und sorgsamen Auswahl auch nicht von ferne mit ähnlichen Sammlungen verglichen werden kann. Schon ein flüchtiger Blick wird die Vermehrung dieser neuen Auflage zeigen. Sie enthält nemlich allein 26 neue Lieder, so dass die ganze Anzahl der Gesänge nun auf 208 gestiegen ist. — Ferner sind sämmtliche Melodieen dreystimmig gesetzt, wodurch der doppelte Vortheil erreicht ist; dass man sie dreystimmig singen, und wenn die 3te Stimme eine Octave tiefer gespielt wird, vollständig mit dem Fortepiano begleiten kann.

Die Verlagshandlung ist mit Lust und Liebe an die äussere Ausstattung dieses Werkes gegangen, und zeigt mit wahrer Freude die Erscheinung desselben hiermit an.

Rudolstadt, den 18ten October 1820.

F. S. H. priv. Hof- Buch- und Kunsthandlung.

Gesuch.

Ein in Antwerpen in Garnison liegendes Schweizerregiment wünscht einen geschickten Fagottisten, ingleichen einen Oboisten zu engagiren. Die Bedingungen sind: vollkommene Uniform und 30 Gulden Holl. monatliche Bezahlung. Man wende sich mit erforderlichen Zeugnissen der Geschicklichkeit und guten Betragens an ehen, in portofreyen Briefen an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Call, L. de, Sérénade pour Pianoforte et Guitarre op. 76. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— 6 Pièces à 4 mains arr. par Anon L. c. 1 Thlr. 4 Gr.
— Sonate p. Pianof. et Guitarre op. 74. 1 Thlr. 12 Gr.
Dansi, F., Sedotine pour le Pianof. avec accomp. d'une Flute . . . . . 12 Gr.
Lied: Ist denn Liebe ein Verbrechen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre . . . . . 4 Gr.
Lindpaintner, P., 2 Marsche aus die drey Weltzeichen für das Pianoforte. . . . . 4 Gr.
Steibelt, D., Ouverture de l'Op. Roméo et Juliette pour le Pianoforte . . . . . 10 Gr.
Vanhall, J., Variations pour le Pianoforte sur une Marche de l'Op. Aline No. 11. . . . . 10 Gr.
— Variations pour le Pianoforte sur une thême favori No. 12. . . . . 8 Gr.
— Variations pour le Pianoforte sur un thême favori No. 13. . . . . 12 Gr.
— 6 Variations pour le Pianof. sur l'air: Wenn i d. früh No. 14. . . . . 6 Gr.
Hummel, J. N., Lied: der treue Tod (la Sentinelle) mit Veränderungen für das Pianoforte 12 Gr.
Cramer, J. B., Le Rendez vous à la Chasse, Divertissement pour le Pianof. . . . . 12 Gr.
Köhler, H., 6 Walzer und 6 Ecossaisen für's Pianoforte op. 89. . . . . 8 Gr.
Muhlenfeldt, gr. Concerto pour Pianoforte avec Orchester . . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
Müller, J. L., grd. Quintuor pour le Pianoforte avec accomp. de 2 Vlons, Alto et Vielle op. 17. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Beethoven, L. von, Triumphmarsch aus dem Trauerspiele: Tarpeja, für's Pianof. . . . . 4 Gr.
Gaede, Th., Cotillon für das Pianof. No. 6. . . . . 4 Gr.
Gelinek, Variations pour le Pianof. sur la Danse favorite: la Tempête No. 96. . . . . 10 Gr.
Kolz, J. F., Sonate p. le Pianof. avec Flute obligée op. 55. . . . . 20 Gr.
— leichte Variationen über den beliebten Carlsbader Walzer für das Pianof. 6tes Werk . . . . . 8 Gr.
Logier, J. B., Air militair anglois avec Variations pour le Pianoforte . . . . . 8 Gr.
Meinecke, C., 14 Variations sur un thême favori pour le Pianof. op. 13. . . . . 16 Gr.
Hummel, J. N., Trio p. le Pianof., Vlon et Violoncelle obl. op. 65. . . . . 18 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

DREI UND ZWANZIGSTER JAHRGANG

vom 3. Januar 1821 bis 26. December 1821.

Andreas Romberg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten September Nº. 52. 1800.

Abhandlung.

Ueber das Intermezzo der Italiener.

(Beschluß.)

Die *Italiener*, dieses melodische Volk, das ganz für den Gesang geschaffen ist, und allen andern Nationen hierin den Rang streitig macht, fanden das musikleere Schauspiel nicht nach ihrem Geschmack und erfanden sich daher, die *Entreactes* ihrer Komödien auszufüllen, das musikalische Zwischenspiel oder *Intermezzo* *). Abermals, nach meinem Dafürhalten, eine Nachahmung der griechischen Chöre, nur in einem andern Styl — nämlich im komischen. Diese *Intermezzi* werden nur von zweyen Personen gespielt und abgesungen, und sind von dem Komponisten gerade so behandelt, wie die *Opera buffa* — das heißt: man findet da einfache und akkompagnierte *Recitative*, *Arien* und *Duette*. Sie machen dem Erfindungsgeiste der Welschen im komischen Fache Ehre.

Ich will nur eins der ältern dieser italienischen Zwischenspiele skizziren, da mir neuere nicht bekannt sind, so sehr ich darnach forschte; wodurch ich fast in meiner Meynung bestärkt werde, daß auch diese angenehme theatralische Unterhaltung, sogar in Italien, ihrem Vaterlande, durch die Alles zerstörende wankelmüthige Despotin *Mode* ausser Curs gesezt worden ist **).

Wenn mich mein Gedächtniß nicht ganz hintergeht, so führt das Intermezzo, von dem ich rede, um die Idee der Gattung zu geben, den Titel: *Il Filosofo e la Donna*.

Ein Doktor aus Padua verliebt sich in ein Mädchen, dem Schönheit, Geistesbildung und Grazie im Umgang mit Menschen gleiche Rechte auf Eroberungen geben. Der Doktor, ersäuft in Pedanterey, fühlt seine Schwäche und läßt sich bey einer Freundin der Geliebten Unterricht in der Kunst zu gefallen, geben. Dieses verschmizte Mädchen hat den Pedanten zum Besten und nun beginnen die drolligsten Scenen von der Welt.

Der Doktor Anselmo tritt mit einem Monolog im einfachen Recitativ auf, worin er durch die Erklärung seiner Absicht, warum er in dieses Haus komme, die Exposition der folgenden Handlung ganz kurz darstellt. Sein pedantischer Anzug selbst würde die Exposition seyn, wenn das Stück auch nur Pantomime wäre. Dieser besteht in einem kurzen schwarzen Kleide nach altfränkischem Zuschnitt, einer langen goldstuffenen Weste, einer ungeheuren herabhangenden Halskrause von Spitzen, einer grossen Knotenperücke, rothen, aufgewickelten Strümpfen mit goldnen Zwickeln, einem Hut in ein regelmäßiges Dreyeck aufgestutzt und einem furchterlichen Degen an der Seite. Ein Knebel- und Spitzbart, wie man das noch auf alten Gemählden und Grabsteinen sieht, zieren Oberlippe und Kinn, und ein rother Mantel hängt nachlässig über die linke Schulter herab, ohne die Karrikatur des Anzu-

*) Diese Gattung ist nicht nur ursprünglich Italienisch, sondern auch von keiner andern Nation nachgeahmt worden. d. Verf.

**) Dieses ist nicht ganz der Fall. d. Redakt.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

de

Drei und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1821.

I. Theoretische Aufsätze.

Kollmann, A. F. B., Bemerkungen über Herrn J. B. Logier's sogenanntes Neues System des Musikunterrichts (new System of musical education). Seite 769. 785. 801

Mortimer, Pet., über Kirchentonarten (Anhang zu dem Aufsatze in No. 17 und 18 des XXI. Jahrganges). S. 33. 49. 65.

Abriss der Geschichte der Musik, von einem Engländer (mit Anmerkungen des Uebersetzers). S. 301. 317. 337. 353.

Warum findet man so viele schlechte Orgeln, und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen seyn? von Wilke. S. 625. 641.

II. Nekrolog.

Dumonchau, Carl Franz. S. 620.

Fischer, Johann Gottfried. S. 799.

Reinecke, Leopold Karl. S. 229.

Romberg, Andreas. S. 849.

Weber, Bernhard Anselm. S. 255.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Busby, Thom., allgemeine Geschichte der Musik, von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten etc. etc. Aus dem Englischen und mit Anmerkungen und Zusätzen begleitet von C. F. Michaelis. Erster Band. S. 705. 721.

Chladni, E. F. F., Beyträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Claviccylinders und damit verwandter Instrumente (Selbstanzeige des Verfassers). S. 529.

Geschichte der Tonkunst, aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von J. J. Edlen von Mosel. S. 97.

Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens. Aus dem grossen französischen Prachtwerke: Description de l'Egypte. S. 445.

Weber, Gottfr., Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere. 3ter und letzter Band. S. 609.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

André, Ant., Missa; musica quatuor vocibus humanis, comitante Orchestra, concinenda. Opus 43. Partitur. S. 169.

Bergt, Aug., Te Deum laudamus, für vier Singstimmen und Chor, mit Begleitung von vollem Orchester, mit lateinischem und deutschem Texte. Part. S. 113.

Fesca, F. E., Vater unser, für vier Solostimmen und Chor, ohne Begleitung. Part, nebst Stimmen. 18tes Werk. S. 234.

Haeser, Wilh., Die Feier der Andacht. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ohne Begleitung. S. 426.

Klein, Bernh., Ave Maria, Hymne für vier Singstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit willkührlicher Klavierbegleitung. S. 427.

Mozart, W. A., Messe à 4 voix, avec acc. de l'Orch. Part. n. VII. La même arr. pour le Pianof. par Zulehner. S. 684.

Rink, C. H., Das Vater Unser, nebst besonders gedruckten vier Singstimmen. S. 316.

Romberg, Andr., Te Deum laudamus. Op. IV. 18. vic. S. 689.

Schicht, J. G., Der 100te Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt, Motette mit zwey Chören. Part. S. 5.

— Te Deum laudamus, Hymnus Ambrosianus etc. S. 76.

Seyfried, Ritter von, Graduale (den 18gsten Psalm): Cantate Domino canticum novum etc, für Singstimmen und Orchester. S. 691.

— Offertorium (der 64ste Psalm) Te decet hymnus Deus in Sion, für Singstimmen und Orchester-Begleitung. S. 692.

Stadler, Abbé Max., An die Verschwung, von Chr. Kuffner, für vier Singstimmen. Part. und ausgesogene Stimmen. S. 428.

Die Befreiung von Jerusalem. Grosses Oratorium in zwey Abtheilungen, gedichtet von H. und Matth. von Collin. Part. S. 862.

b) Oper.

Haendel, G. F., Semele, ein dramatisches Gedicht von Congreve, nach dem Englischen Original bearbeitet und der Musik im Klav. Auszuge untergelegt von J. C. H. Schamm. S. 462.

Lindpaintner, P., Der blinde Gärtner, oder die blühende Aloe, Liederspiel von Kotzebuez Klav. Ausz. S. 95.

Mozart, W. A., Le nozze di Figaro, Dramma giocoso in 4 Atti. Part. S. 608.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

La Barcarole, Chanson Venetienne, arr. pour 3 ou 4 voix par Mad. Gall. S. 720.

Schneider, Fr., 6 vierstimmige Gesänge für zwey Sopr. Ten. und Bass. Op. 44. S. 512.

Weber, Gottf., Liederkranz für Eine oder mehrere Singstimmen, mit und ohne Begleitung von Guitarre oder Pianoforte. 3tes Werk, Erstes bis Drittes Hft. S. 118.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Bach, A. W., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. W. 5. S. 624.

Claudius, C. A., 12 deutsche Lieder mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre. S. 96.

Hospodsky, 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre. S. 752.

Kaiser, Karl, 9 Gedichte aus den Alpenrosen, für Eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. S. 336.

Kuhlau, Friedr., 3 Gedichte aus Gerstenbergs poetischem Wildchen, für Eine Singstimme mit Pianof. 2ts Wrk. S. 16.

von Lauer, A., 6 deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte. S. 750.

Matthäi, H., 6 deutsche Lieder, mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre. 11s Wrk. S. 184.

Pollak, 10 Gesänge, mit Begl. der Guit. 1s Wrk. S. 688.

Reisiger, G., 6 Gesänge für eine Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 3s Wrk. S. 299.

Romberg, Andr. Oden und Lieder von Klopstock, Herder und Göthe, mit Begleitung des Pianoforte. S. 471.

Schlötzer, Carl von, Zwey Gedichte von Schiller. S. 752.

Schaydar, Xav. von Wartensee, Gedichte von Ludw. Uhland. S. 481. 497. 513.

Weber, Gottfr., Liederkranz für Eine oder mehrere Singstimmen, mit und ohne Begleitung von Guitarre oder Pianof. 3ts Wrk. Erstes bis Drittes Hft. S. 149.

B) Instrumental - Musik.

a) Symphonieen.

Ries, Ferd., Sinfonie à grand Orch. etc. n. 2. S. 216.

b) Concerte u. and. Solo - Stücke mit Orch. Begl.

Clasing, J. H., Fantasie pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre, n. 1. u. 3. S. 545.

Maurer, L., 3 Airs Russes variés pour le Violon, avec accomp. de 2 Viol., Alto et Vcelle et Contre - Basse. (Flûte, Basson et 2 Cors ad lib.) Op. 14. S. 391.

— Marche variée pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Alto et Vcelle. Oeuvr. 15. S. 392.

— Variat. sur la Romance: La Sentinelle, pour le Violon principal, av. acc. d'Orch. Oeuv. 16. S. 391.

Müller, Iw., Siciliano et Rondo pour la Clarinette, avec l'accomp. d'Orchestre. S. 644.

— 3me Concerto pour la Clarinette av. l'accomp. d'Orch. S. 655.

Romberg, Bernh., Andante e Polacca per il Violoncello, c. accomp. di 2 Viol. Viola, Flauto, 2 Ob. 2 Cor. Timp. e Basso. Op. 29. S. 236.

— Concert en Fa ♯ mineur pour Violoncelle, avec acc. d'Orch. Oeuvr. 30. S. 748.

Rummel, Ch., gr. Variat. pour le Pianoforte, av. acc. de 2 Viol. Alto et Vcelle et Contreb. Op. 16. S. 762.

c) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Beethoven, L. van, 10 thèmes Russes, Ecossois et Tyroliens, var. pour le Pianoforte, avec acc. d'une Flûte ou d'un Violon ad lib. Livr. 1 — 3. S. 567.

Birnbach, Henr., Sonate pour le Pianoforte avec acc. d'un Violon obl. S. 166.

— Son. pour le Pianoforte avec acc. d'un Hautbois ou Violon. S. 166.

Bisettsky, A., 6 Duos concert. pour Flûte et Violon. Oeuvr. 5. S. 200.

— 3 Duos faciles et dialogués pour 2 Flûtes; 2 livr. de Duos. S. 200.

— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes, 2e liv. de Duos. S. 200.

Dressler, Raph., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 52. S. 831.

Fesca, F. E., Potpourri pour 2 Viol. A. et Vcelle. S. 800.

Grund, F. W., gr. Sonate pour Pianoforte avec Vcelle obl. Oeuvr. 13. S. 351.

Haydn, J., dernière Sonate pour le Pianof., av. acc. S. 443.

Henkel, 12 Pièces faciles et agréables pour 2 Flûtes. S. 688.

Küffner, J., grand Quatuor pour 2 Viol. A. et Vcelle. Op. 52. 89. 90. S. 117.

— grand Quatuor p. 2 Viol. A. et Vcelle. Op. 92. S. 856.

Lannoy, E. de, gr. Duo concert. p. Pianoforte e Violon. Oeuvr. 12. S. 654.

Müller, Jean, IV et 2e Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Vcelle. S. 574.
— Romance de Biangini, arr. pour la Clarinette av. acc. de Piano ou Harpe. S. 590.
— Fantaisie pour la Clarinette avec acc. de Pianoforte ou Harpe. S. 590.
Onslow, Ge., 3 Sonates p. Pianoforte et Vcelle. Oeuvr. 16. livr. 1. 2. 3. S. 185.
Schmitt, Al., Rondo p. le Pianof. et Viol. Oeu. 19. S 644.
Sousmann, H., Potpourri für die Flöte und Violine, mit Begleitung der Viol. Bratsche und Bass W. 7. S. 832.

f) für Ein Instrument allein.

Bach, A. W., Fantasie und Fuge für das Pianoforte. 62 W. S. 527.
Bayenbourgk, F. de, 20 differentes Danses pour le Pianof. Oeuvr. 6. S. 52.
— XII Walses et VIII. Ecossaises pour le Pianoforte. Oeuvr. 7. S. 560.
Clasing, J. H., 1. 2. et 3 Rondeau pour le Pianoforte. Oeuvr. 9. n. 1. 2. 3. S. 672.
Clementi, Mor., Sonate pour le Pianof. Oeuvr. 46. S. 261.
— 2 Caprices en forme de Sonates pour le Pianoforte Oeuvr. 47. S. 286
Cramer, J. B., La Parodie, Son. pour. p. le Pianof. S. 528.
Field, John, Chanson russe, var. p. le Pianoforte. S. 884.
Foltmar, F. G. de, Sonate pour le Pianoforte. S. 638.
George, J., Etude pour le Pianoforte en 24 Exercices d'une difficulté progressive. 1 Part. S. 61.
— petits airs avec des Variat. p. le Pianoforte. S. 704.
Gerke, Aug., Amusement p. le Pianof. Oeuvr. 19. L. 1. S. 480.
Grund, F. W., 3 Sonatines pour le Pianoforte. S. 526.
Haeser, A. F., Sonate No. 3. pour le Pianoforte. S. 720.
Herzig, P. E., gr. Polonaise sur une Romance de l'Op. Cendrillon pour le Pianoforte. Oeuvr. 4. S. 116.
— Variat. sur une Krakowiak p. le Pianof. Oeuvr. 5. S. 116.
Hoffmann, Ch. Ed., 6 Variat. sur un Walse très-favorit, de C. M. de Weber. S. 284.
Kuhlau, Fr., 3 Sonates pour le Pianof. Oeuvr. 20. S. 672.
— Variat. sur une Chanson danoise pour le Pianoforte. Oeuvr. 22. S. 47.
— 3 Son. pour le Pianof. Oeuvr. 26. n. 1. 2 S. 410.
Kurpinski, Ch., Fantasie p. le Pianoforte etc. S. 132.
— Fugue pour le Pianoforte. S. 260.
Maurer, L., gr. Rondo pour le Pianof. sans accomp. S. 427.
Merosu, J. N., Fantaisie av. 9 Variat. p. le Pf. Livr. 7. S. 591.
Mozart, W. A., Sinfonie (C ♯) arrang. pour le Pianoforte a 4 m. No. 3. S. 847.
— Sinfonie arr. pour le Pianoforte a 4 m. par P. Lichtenthal, n. 4. S. 251.
— Quintette arr. p. le Pianof. a 4 m. No. 1, 2. 3. S. 252.
Mozart, W. A. Fils. Variat. pour le Pianoforte sur une Romance de Michul. Oeuvr. 23. S. 300.

Mühling, Aug., 12 Walses de dif. genre pour le Pianoforte. Oeuvr. 21. S. 63.
Müller, Th. Am., 3 Polon. pour le Pianof. a 4 m. S. 767.
Rink, C. H., Uebungsstücke für die ersten Anfänger im Klavierspielen. 1 Part. S. 559.
Rummel, Ch., Variat. sur un thême espagnol pour le Pianoforte. S. 704.
Schlörer, C. de, Fantaisie p. le Pianof. Oeuvr. 5. S. 752.
Schmitt, Al., Rondeau pour Pianoforte. Oeuvr. 18. S. 535.
— Sonata di Bravoura p. il Pianof. Op. 26. S. 283.
Siegel, D. S., 12 Variat. pour le Pianoforte sur un air de l'Opéra Serpino. Oeuvr. 15. S. 64.
Zumsteeg, Emilie, 3 Polonoises pour le Pianof. S. 479.

e) für Orgel.

Kittel, C., 24 leichte Choralvorspiele für die Orgel (aus dem Nachlasse des Verfassers.) S. 566.
Rink, C. H., praktische Orgelschule, IV und V Theil. S. 575.
— 24 Choräle für die Orgel, 62s Werk. (21s der Orgelstücke.) S. 623.

IV. Correspondens.

Nachrichten aus

Amsterdam, S. 406.
Berlin, 28. 119. 195. 294. 347. 438. 509. 630. 710. 794. 863.
Braunschweig, 125. 243.
Bremen, 487.
Breslau, 39.
Copenhagen, 429.
Crefeld, 655.
Danzig, 128.
Darmstadt, 60. 646.
Dresden. 344.
Erfurt, 619.
Frankfurt am Main, 111. 275. 360. 470.
Göttingen, 92.
Hamburg, 780. 842. 878.
Hannover, 126.
Hildburghausen, 649.
Jassy. 523.
Italien — Berichte aus den Hauptstädten, 27. 270. 436. 756. — S. auch Mailand.
Kölln am Rhein, 631.
Königsberg, 540. 767.
Leipzig, 164. 217. 237.
Lissabon, 601.
London, 548. (555.) 577.
Magdeburg, 475. 798.
Mailand, 23. 265. 491. 806. 732. 744.
München, 207. 288. 380. 413. 615.
Neapel. 842. 869 869.
Niederlande, 225.
Nürnberg, 220. 459. 573.
Paris, 81. (Skizzen musikalisches Allerlei) 274. S. auch Spohr's Briefe. 139. 186. 177. 189.

s. Petersburg, 691.
Posen, 622.
Prag, 73. 205. 418. 465. 713. 772.
Rom, 270.
Strasburg, 398.
Stuttgard, 208. 814. 820.
Venedig, 679.
Warschau, 569.
Weimar, 213. 885.
Wien, 7. 54. 149. 201. 310. 374. 455. 535. 557. 664. 729. 823.
Zürich, 330.

V. Miscellen.

Ueber Aiblingers heroische Oper: Rodrigo und Zimene (Chimene), in München aufgeführt. S. 413.
Zur Beurtheilung des Alexanderfestes und seiner Aufführung in Breslau am 22sten Nov. 1820. S. 33.
Anekdoten. S. 213. 282. 847.
Bemerkungen von F. L. Bührlen. S. 537. 668. 720. 828.
Etwas über die Tonkunst der Böhmen. S. 737. 753.
Ueber Bogenklaviere. s. Chladni.
Frau Catalani in Frankfurt am Main. S. 470.
Chladni, E. F. F., weitere Nachrichten von dem neulich in der musikal. Zeitung erwähnten chinesischen Blasinstrumente Tscheng oder Tschiang. S. 369.
— Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neueren Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente. S. 593.
— Nachrichten von der neuesten musikalischen Literatur in Italien (aus dem 17ten und 21sten Bande der Biblioteca Italiana), nebst einigen Bemerkungen über Bogenklaviere. S. 585.
— Nachrichten von neuen die Theorie des Schalles und Klanges betreffenden Aufsätzen etc. S. 593.
Clementi, Muzio, kurze Skizze von dessen Leben. S. 12. 17.
Conservatorien, Rückblick auf dieselben, s. Kandler.
Ueber deutsche Gesang-Vereine von Spohr, s. Spohr.
Zur Einleitung, von Jean Paul, Reynolds, Rochlitz, Göthe. S. 1.
Italienische neueste musikalische Literatur, s. Chladni.
Die gebräuchlichsten Italienischen Theater-Ausdrücke. S. 698.
Kandler, Franz Sales, über den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musik-Collegiums in Neapel, mit einem vorangehenden Rückblick auf die vorhin. Conservatorien dieser Hauptstadt. S. 842. 849. 869.
Das Musikfest in Cölln am Rhein. S. 631.
Bericht über Logier's System, s. Stöpel.
Miscellen, S. 198. 227.
Zustand der Musik in der Moldau. S. 523.
Ueber Hrn. Kapellmeisters Morlacchi Oratorium: La morte d'Abel. S. 344.
Verzeichniss sämmtlicher Compositionen von Hrn. Jos. Mosco, bis zum Frühjahr 1821 incl. S. 477.
Concert des Herrn Moscheles in London. S. 548.
Mozart in Paris (aus Grimms und Diderots Correspondenz) S. 695.

Urtheil über Mozart! (aus Schaals Conversations). S. 695.
Ueber die Musik der Neugriechen. S. 745.
Rückblick auf Nicolini's neue Oper: La conquista di Granada. S. 673.
Grosses musikalisches Fest in Nürnberg. S. 689.
Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des Hrn. Ferd. Orland bis zum Jahr 1821, nebst dessen kurzgefasster Biographie. S. 588.
Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des Hrn. Joh. Paccini bis zum Carneval 1821 incl. nebst dessen kurzgefasster Biographie. S. 587.
Perne, Nachricht von der im Uebungs-Saale des königlichen Conservatoriums der Musik in Paris aufgestellten crescendo und decrescendo spielbaren Orgel (Orgue expressif.) S. 153. 169.
Pianofo te-Saiten von Platina, ein Vorschlag von F. F. Fischer. S. 162.
über diesen Vorschlag, von J. C. Becker. S. 845.
desgleichen von Aug. Voigt in London. S. 846.
In wie weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet? S. 682.
Schall und Klang — Aufsätze darüber: s. Chladni.
Schreiben an die wohllöbliche Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung (die Aufforderung eines Schauspiel-Directors betreffend.) S. 880.
Das heisst spielen! S. 651.
Spohr, Louis, Bemerkungen über die deutschen Gesang-Vereine, nebst Ankündigung eines neuen für sie geschriebenen Werkes. S. 817.
— Briefe aus Paris. S. 129. 136. 177. 189.
Stöpel, Fr., Auszug aus dem Berichte an das königlich-preussische Ministerium des Cultus, das Logier'sche Lehr- und Unterrichtssystem in der Musik betr. S. 533.
Tscheng, Tschiang etc., s. Chladni.
Ueber den Zustand der Musik in Ungarn. S. 296. 308.
Kunstgeschichte Würtembergs. S. 657. 673.

VI. Beylagen.

No. 1. Aus Margherita d'Anjou von Meyer Beer.
No. 2. Abbildung zu Chladni's Nachrichten von dem chinesischen Instrumente Tscheng oder Tschiang.
No. 3. Beethovens Zwischen-Akte zu Göthes Egmont mit deklamatorischer Begleitung von Fr. Mosengeil.
No. 4. Beilage zum Intelligenzblatte No. VIII. Mälzels Metronom betreffend.
No. 5, Fuga a 4: Ai pasi erranti etc. von Nic. Zingarelli.
Canon, dem Andenken B. A. Webers gewidmet von L. Wagner. S. 260.
Kuhlau, Fr., Canon a 4 voci S. 460.
— — — Flora, plange etc. S. 591.
— — — für 6 Stimmen. S. 807.
— — — für 28 Stimmen. S 864.
Kupfertitel: Andreas Romberg, als Titelkupfer.

VII. Intelligenzblätter.

10 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. **No. 1.** 1821.

Universitäts-Bibliothek

Zur Einleitung.

Einst trat der liebende Genius der gefühlreichern Menschen vor den Jupiter und bat: Göttlicher Vater, gieb deinen armen Menschen eine bessere Sprache, denn sie haben nur Worte, wenn sie sagen wollen, wie sie trauern, wie sie frohlocken, wie sie lieben. — „Hab' ich ihnen denn nicht die Thräne gegeben?" sagte Jupiter; „die Thräne der Freude und die Thräne des Schmerzes und die süssere der Liebe?" Der Genius antwortete: „Auch die Thräne spricht das Herz nicht aus. Göttlicher Vater, gieb ihnen eine bessere Sprache, wenn sie sagen wollen, wie sie die unendliche Sehnsucht fühlen, wie ihnen das Morgensternchen der Kindheit nachblinkt, und die Rosenaurora der Jugend nachglüht, und wie vor ihnen im Alter das goldene Abendgewölk eines künftigen Lebenstages glühend und hoch über der verlorenen Sonne schwebt. Gieb ihnen eine neue Sprache für das Herz, mein Vater!" — Jetzo hörte Jupiter in dem Sphärenklange der Welten die Muse des Gesanges annahen, und er winkte ihr und sagte: „Zieh' hinunter zu den Menschen, und lehre sie deine Sprache!" Da kam die Muse des Gesanges zu uns hernieder, und lehrte die Töne; und seitdem kann das Menschenherz sprechen. —

Jean Paul.

Die schnellen Erfinder bleiben meistentheils beym Mittelmässigen stehen; die Folgen der Behendigkeit im Erfinden sind Abgebrauchtes und Gemeinplätze. Wie schwer ist es einem Künstler, mit dieser Fertigkeit, sich vor Sorglosigkeit und Gewöhnlichem zu bewahren! — Durch das Studium grosser Meister hat man den Vortheil, dass man gewisse Möglichkeiten des Ausdrucks wahrnimmt, die man sonst für unthunlich gehalten hätte. Diess giebt uns Zuversicht zu uns selbst, und wir fühlen uns veranlasst, nicht nur dasselbe Glück der Ausführung, sondern auch uns in andern, verwandten Vorzügen zu versuchen. So lehrt das Studium die Kunst gleichsam andrer Leute Verstand zu gebrauchen: wir lernen durch solch Nachforschen und Ueben denken, wie *sie*, und bisweilen ihre Vorzüge erreichen. — Meine Fortschritte in der Kunst hab' ich grossentheils einer Maxime zuzuschreiben, die ich dreist empfehlen kann; nemlich der Redlichkeit. Ich meyne: ich that immer mein Möglichstes, Grosses und Kleines, Bedeutendes und Geringes, aufs beste herauszubringen; ich wurde nie müde zu ändern, verschiedene Anordnungen, verschiedene Effecte zu versuchen; ich hatte immer irgend einen Entwurf im Kopfe, und eine rastlose Begierde, weiter zu kommen. Indem ich mich unaufhörlich anstrengte, mein Möglichstes zu thun, erwarb ich mir die Fähigkeit, ungezwungen und leicht zu vollbringen, was Anfangs alle meine Seelenkraft erforderte. Mein Lohn war dreyfach: das befriedigte Bewusstseyn, nach rechter Maasregel zu handeln; die Zunahme in meiner Kunst; und die Freude über beharrliches Streben nach dem Vortrefflichen.

Reynolds.

Ich habe immer geglaubt, es gehöre viel gar nicht gewöhnlicher Sinn; viele gar nicht gewöhnliche Ausbildung, und auch viel recht eigentlicher Kunstverstand dazu, an einem vorzüglichen Werke sein eigentlich Schönes und Gutes aufzufinden und auszusprechen; indess zum Anspüren und Auffinden, — da, einiger Selbstvergessenheit des Autors, dort, sonst einiger Mangelhaftigkeit des Werks, ohne ganz beschränkte Beobachtung und leidliche Kenntniss eingelernter Regeln vollkommen ausreicht; weshalb man denn auch — hab' ich immer geglaubt — durch jenes sich weit mehr als Kenner erweise, als durch dieses. Ich: wie komm' ich hier zu dem Ich? Schon Plato hat's geglaubt und herrlich angedeutet; Plinius hat's geglaubt und anmuthig nachgesprochen; Winkelmann hat's geglaubt und aufs anschaulichste gesagt, aufs siegreichste erwiesen! Gleichwohl thun die Meisten, als wär' es umgekehrt: wie ist das möglich? Vielleicht so! Die treuherzige, aber unbeholfene Menge mistraut ihrem einfachen Naturgefühl und verdutzt vor jedem nicht ganz aus der Luft gegriffenen Tadel, schämt sich ihres einfältigen Sinnes, der doch selten das allgemeinere Ziel verfehlt, und meynt, jene Mäkler wüssten's besser. Dadurch gewöhnen sich nun von diesen — die schwächern, dies wirklich zu glauben, die stärkern, zu pochen, als wenn sie's glaubten. — —

Rochlitz.

Ein Quidam sagt: „Ich bin von keiner Schule;
„Kein Meister lebt, mit dem ich buhle;
Auch bin ich weit davon entfernt,
Dass ich von Todten 'was gelernt.“
Da kömmt, wenn ich ihn recht verstand:
„Ich bin ein *Narr* auf eigne Hand.“

Göthe.

Vergebens werden ungebundne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen!
In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Göthe.

Recension.

Der 100ste Psalm, Jauchzet dem Herrn alle Welt, Motette in zwey Chören, comp. von J. G. Schicht. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

In einer der ausführlichen, musterhaften Recensionen der zwey zuerst herausgegebenen Motetten dieses Meisters (im 20sten Jahrgange dieser Blätter) wurde Hr. Musikdirector Schicht aufgefordert, unter den andern Arbeiten dieser Art von seiner Composition vorzüglich diesen Psalm dem Publicum mitzutheilen, nicht nur, weil er eine der ausgezeichnetsten Motetten dieses Meisters wäre, sondern auch, weil er mehr, als jene früher bekannt gemachten, dem eigentlichen, ältern, mit grossem Unrecht von den heutgen Componisten ganz vernachlässigten Motettenstyle sich näherte. Jetzt, da nun das Werk vor uns liegt, sehen wir, mit wie vollkommenem Rechte jene Aufforderung und diese Urtheile ausgesprochen worden sind. Es ist wirklich eine ausgezeichnete Composition, sowohl was Erfindung, als, und noch mehr, was Ausarbeitung anlangt; es ist auch, wie dort gesagt, weit mehr, als jene früher erschienenen, in jenem ältern Motettenstyl abgefasst. Der Componist nennt es zweychörig, nicht achtstimmig: und das mit Recht, obschon hin und wieder die Chöre so zusammentreten, dass der Satz achtstimmig wird. Das Verhältniss der beyden Chöre zu einander ist also nicht, wie z. B. bey Sebast. Bach in seinen Motetten; auch nicht so, wie in den Motetten von Krebs und Stölzel: aber auch nicht so, fast bloss im Wechsel dasselbe wiederholend, wie in denen, von Doles und Andern. Die Chöre sind meistens real, wie man sich auszudrücken pflegt.

In der Ausarbeitung finden wir zwey Vorzüge ganz besonders hervortretend, und zwar so, dass der gründliche, vielgeübte Componist und der sorgsame, erfahrne Singmeister daran nicht verkannt werden kann: der reine, klare, natürliche, und, bey so guten Thema's, eben darum auch effectvolle Fugensatz; und der, auch beym Künstlichen und Ungewöhnlichen, durch alle Stimmen herrschende leichte und angenehme Fluss und Gang. In beyden kann Hr. Sch., der sich in früherer Zeit, was jene Vorzüge betrifft, den Homilius und Hiller scheint zu Vorbildern genommen zu haben, den Studirenden, wie jetzt sehr Wenige, unbedingt als Muster vorgestellt werden. — Nach dieser Betrachtung des Ganzen, gehen wir nun die einzelnen Sätze kurz durch.

Ein Allegro maestoso, B dur, C Takt, „Jauchzet dem Herrn alle Welt etc." — fängt an. Beyde Chöre wechseln, doch jedes meist real, (selbstständig,) und nicht selten treten sie auch, mit schönem Effect, achtstimmig zusammen. Der Satz ist lang, und, wie man zu sagen pflegt, in die Breite ausgeführt. Die kurzen Soli: „Dienet dem Herrn" — geben Mannichfaltigkeit und contrastiren sehr gut. Die moderne, vom Arien- und anderm Solo-Gesange hergenommene Schärfung der Intervalle durch Erhöhungs- oder Erniedrigungs-Zeichen, wie sie in einigen Stellen und Wendungen, z. B. S. 19, Syst. 2, letzter Takt, vorkommt, wurden wir in diesem Styl, und besonders im vollen und pathetischen Chore, unterlassen haben.

Ein melodiöses Quartett mit hin und wieder einfallendem Chor, F dur, Sechsachteltakt, folgt, und macht, eben an dieser Stelle, ohngeachtet es vielleicht etwas zu lang ist, eine sehr gute Wirkung. („Erkennet, dass der Herr Gott ist etc." —) Einzelne gewissermaassen concertirende Gänge des ersten Sopraus, wie Seite 15 oben, S. 18 oben, vermehren, da sie so sorgsam gewählt sind und keineswegs aus der Art schlagen, diese gute Wirkung nicht wenig.

Ein Thema, eben so ansprechend und leicht aufzufassen, als geeignet zu einfacher, natürlicher und effectuirender Fugirung — B dur, C Takt, Allegro giusto: „Gehet zu seinen Thoren ein etc." — tritt ein und wird in eben angegebener Weise ganz consequent fugirt; bis, S. 21, oben, wo der Satz die Dominante von F dur berührt, der zweyte Chor mit der Choralmelodie: Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut — zu, in jenen Zusammenhang passenden Worten, einfällt: worauf der erste Chor, zwischen jeder Zeile dieses Chorals jenes Thema, gleichsam als Zwischenspiel, fugirend fortsetzt.

Nach dem Schlusse des Chorals, vereinigen sich beyde Chöre zur Hinleitung auf den Orgelpunkt; dieser wird vom ersten Chore in gangbarer Form ausgeführt, und nun verbinden sich beyde achtstimmig zum Schluss, der mit einigen feyerlichen Takten Adagio gleichsam noch mehr bestätiget und bekräftiget wird. Dieser ganze Satz ist meisterhaft und neben das Beste zu stellen, was wir in dieser Art, z. B. von Homilius, empfangen haben; und was, eben in dieser Art, wahrhaftig viel sagen will. (Mehr im Scherz, als im Ernst, erauchen wir Hrn. Sch., S. 20, Syst. 2, Takt 3, den Tenor gegen den Sopran noch einmal anzusehen.)

Wenn man den Psalm in zwey Abschnitte theilen will, so wird der erste hier am passendsten geschlossen: sonst aber thut der Eintritt des sanften Quartetts, das folgt, eben nach jenem Satze, besonders wohl. Dies Quartett — Es dur, Dreyvierteltakt, Andante espressivo e ben ligato, zu den Worten: „Denn der Herr ist freundlich etc." muss wieder für meisterhaft erklärt werden, und zwar der Erfindung und Anordnung, dem Ausdruck und der Führung aller Stimmen nach. Wenn wir den vorhergehenden Satz neben das Beste von Homilius in jener Art stellten; so müssen wir diesen neben das Beste von Naumann in dieser Art stellen; und wie das dort viel sagen wollte: so will das hier viel sagen.

Nach einer Schlusscadenz nach der Dominante von B dur, fällt in neues, wohlgewähltes, und mehr zum sogenannten doppelten Fugiren geeignetes Thema ein — B dur, Vivace, C Takt. Diese Fuge ist, nun strenger und ausführlicher, als jene, auch mit mehr künstlichen Wendungen, doch aber stets klar und folgerichtig consequent ausgearbeitet. Die Eintritte sind überall trefflich; den Studirenden bezeichnen wir aber ganz besonders diese: S. 31, Syst. 2, Sopran, und die Antwort darauf im folg. Syst. Bass; so wie die einander unterbrechenden, S. 33, oben, obgleich diese im guten ältern Fugen nicht eben ungewöhnlich sind. Durch innere Kraft, aber auch

durch die Eintritte, und dadurch, dass das Gegenthema in kürzern Noten, zu immerwährenden gegenseitigen Verschlingungen geeignet und benutzt ist, bekömmt der Satz viel Feuer und Leben, ohne dass es nöthig wäre, das Tempo beträchtlich schnell zu nehmen; was wir auch gar nicht rathen würden, weil sonst, besonders bey stark besetzten Chören, der Deutlichkeit, einem Hauptverdienste dieser, wie der vorhergehenden Fuge, Eintrag geschehen möchte.

In dieser Fuge bleiben beyde Chöre beysammen: dann treten sie, zwar auch vereinigt und nicht wechselnd, aber in achtstimmiger Fülle aus einander zu einem kurzen, ernsten und feyerlichen Schluss, Lento, womit denn das Ganze vollkommen passend und würdig zu Ende geht.

Das sehr schätzbare, Dankes würdige Stück ist anständig und ganz correct gestochen; auch der Preis mässig.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats November 1820. Hofoper. Hier giebt der grossherzogl. hessische Kammersänger Herr Wild Gastrollen. Wir sahen unsern einstigen Liebling bisher als Joseph, Othello, Licinius und Baron Rodolphe im *Rothkäppchen*, von welchen Rollen er drey wiederholte. Den herrlichsten Triumph feyerte er durch die klassische Darstellung des Mohren, worin er nicht nur das Gericht, als ob seine Stimme gelitten hätte, bündigst widerlegte, sondern auch besonders den leidenschaftlichen Scenen des 2ten und 3ten Aktes in declamatorischer Hinsicht ein Colorit zu verleihen wusste, das man früher nicht darin gesucht hätte, und wodurch er seinen glänzenden Standpunkt als Mime ehrenvoll bewährte. Solchen melodischen Klang in den Mitteltönen, — denn in den höhern Regionen, die gegenwärtig den Mezzosopranstimmen zugemuthet werden, excellirte er nie besonders — solchen zauberischen Wohllaut, Anmuth, Schmelz, Biegsamkeit und imponirende Kraft des Ausdrucks mussten wir lange entbehren, und den einzigen Genuss kann nur der schmerzliche Gedanke einer allzuschnellen Vergänglichkeit trüben, weil uns Herr Wild, der auch als dramatischer Künstler an Haltung, Stetigkeit, Auffassung und Durchführung der Charaktere bedeutend gewonnen hat, im nächsten Monat schon wieder verlassen wird. — Zur Namensfeyer Sr. Maj. der Kaiserin wurde ein neues Divertissement von Herrn Rozier: *Das Opfer der Ceres*, mit Musik von Herrn Kinsky, beyfällig gegeben; besonders sprachen einige niedliche Solo-Tänze und wohlgeordnete Gruppirungen an. Boieldieu's: *Kaliph von Bagdad*, minder entsprechend besetzt, als bey seinem ersten Erscheinen vor beyläufig 16—18 Jahren, blieb aus eben diesem Grunde diessmal auch ziemlich unbeachtet. — Im

Theater an der Wien gab der Komiker, Herr Neubruk zu seinem Benefice den *bezauberten Prinzen* (Parodie der Zemire und Azor) von A. Bäuerle, mit Musik von W. Müller, und erlustirte mit diesem Gerichte die Lachlustigen zwiefach, da an seiner Seite auch Hr. Hasenhut zur Freude seiner ehemaligen Gönner als Gast auftrat, und dadurch ein ergötzender Wettstreit von Laune, Humor, und überraschendem Witzspiel entstand, in welchem sie Dem. Huber, als Meisterin in localem Vortrag, reichlich unterstützte. — Ein junger Anfänger, Hr. Schimon, versuchte sich als Carl in Agnes Sorel, ohne bedeutende Hoffnungen zu erregen; auch der Altvater Noah kam in der Allerheiligenwoche wieder einigemale zum Vorschein, und bethätigte seine Sendung durch ergiebige Spenden; aber, alles um sich her verdunkelnd, ging dem musikalischen Horizonte eine strahlende Sonne auf, die königl. bayerische Kammersängerin, Dem. Metzger, als sie mit der *schönen Mullerin* von Paisiello debütirte, und den vollständigsten Triumph feyerte. Ihre reine, in allen Corden gleich sonore Stimme mit einem Umfang von vollen zwey Octaven, die Präcision, Leichtigkeit, Delicatesse, Zartheit, Gemüthlichkeit ihres seelenvollen Vortrages, so wie ihr anmuthig naives Spiel, gehoben durch eine liebliche Gestalt, sind jene eminenten Vorzüge, wodurch sie bereits aller Herzen gewann, und über ihre hiesigen Nebenbuhlerinnen den unzweydeutigsten Sieg errang. Eine eingelegte Cavatine von Caraffa, und die so unaussprechlich reitzenden Variationen über das: *nel cor più non mi sento*, in welchen sie selbst die Catalani überteraf, verschaften ihr einen beyspiellosen Beyfall, der bey jeder Wiederholung dieser durch sie neuerdings beliebt gewordenen Oper gleich einer Schneelawine sich zu ver-

grössern scheint. Obwohl die Musik im Ganzen gewissermaassen veraltet ist, indem man vergebens den modernen Kulleffekt darin suchen würde, so besitzt sie doch einen unvergänglichen innern Werth, und dieser ist gegründet auf Wahrheit des Ausdrucks, Charakteristik, und unverbrämte reine Melodie. Durch Hinwegfassung überflüssiger episodischer Tonstuke ist der etwas breit gehaltene Stoff glücklich zusammengedrängt worden, und Herr Kapellmeister von Winter bereicherte das blasende Orchester mit der ihm eigenen Umsicht. Unter den Darstellenden gebührt Herrn Spitzeder, als Amtmann, der erste Rang: in dem Liedchen: *„O närrische Leute! o komische Welt!"* entwickelt er eine solche vis comica, dass das ganze Publikum jedesmal davon elektrisirt wird, und ihn immer zur mehrmaligen Wiederholung desselben stürmisch auffordert. Die übrigen Umgebungen stehen im Schatten; nur Hr. Jäger pflückte sich in einer Rossini'schen Arie wohlverdiente Lorbeern; dagegen schien Hr. Seipelt eigentlich gar nicht zu wissen, was er mit seinem Notar Pistofolus anzufangen hätte; wer diese ausgezeichnete Buffo-Parthie einst hier von Benucci, von Bessi in Dresden geben sah, konnte sich unmöglich eines schnerzlichen Gefühls über das Versinken der trefflichen, alt italienischen Schule erwehren. — Im

Theater in der Leopoldstadt fanden sich folgende Novitäten vor: 1. *Maxanterl*, oder: *die 3 Räthsel*, Parodie der Schillerschen *Turandot*, mit Musik von Volkert. 2. *Die bezauberte Braut*, Mährchen, Musik von Müller. 3. *Die Pagen*, Pantomime von Raimondi, Musik von verschiedenen Meistern. 4. *Der Narrenthurm*, musik. Quodlibet. Das *Josephstädter Theater* hat eine temporäre, recht glückliche Kassenspeculation gemacht mit einer lokalen Posse: *Die drey Zeitungen*, Musik von Gläser, worin zwar viel trivialer Witz, aber auch manch launiger Gedanke vorkommt, die Tagesbegebenheiten mit komischer Kraft gewürzt, eingemengt, und zugestutzt sind, und die Geisel der Satyre zuweilen sehr treffend geschwungen wird. Die übrigen, bey dieser Bühne gewöhnlichen Zuthaten: Tableaux, Tänze, Gruppirungen, u. s. w. befriedigen auch die Schaulust. —

Concerte. Am 15ten im k. k. kleinen Redoutensaale: Abschiedsconcert der geschickten Klavierspielerin, Fräulein Belleville, welche das Cis moll Concert von Ries, und selbst gesetzte Variationen mit aussergewöhnlichem Beyfall vortrug, der auch ihrem seltenen Talente mit vollem Rechte gebührte. Der erste Satz der Beethovenschen Symphonie in B dur wurde keineswegs tadelfrey ausgeführt; dagegen gefiel Hr. Löhle in einer Arie von Caraffa, und in Vocalgesängen von Call und Eisenhofer, worin seine volle Metallstimme eine entzuckende Wirkung hervorbrachte. —

Am 15ten im Kärnthnerthortheater für die Wohlthätigkeitsanstalten. Es kam darin vor: 1. Ouverture aus *Anacreon*. 2. Scene aus: *la donna del Lago*, gesungen von Dem. Canzi. 3. Duett aus *Eduardo e Christina*, gesungen von Mad. Schutz und Hrn. Jäger. 4. Variationen für das Violoncell, gesetzt und gespielt von Hrn. Merk. 5. Arie mit Chor aus *Adelaide di Borgogna*, vorgetragen von Mad. Grünbaum. 6. Ouverture aus: *l'Apoteose d'Ercole* von Mercadante. Reines Brunnenwasser, nur weniger geschmackvoll, und erquickend als dieses. 7. Rondo aus: *l'Italiana in Algeri*, gesungen von Mad. Schütz. 8. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Mayseder. 9. Duett mit Chor aus: *Aureliano in Palmyra*, gesungen von Mad. Grünbaum und Dem. Canzi. — Dass alle Gesangstücke aus Rossini's Fabrik waren, sämmtliche Künstler und Künstlerinnen gewaltig applaudirt und e consuetudine auch hervorgerufen wurden, versteht sich eigentlich von selbst; was aber dem Ganzen den höchsten Reitz verlieh, und einen ungeheuren Zulauf bezweckte, waren im Costum dargestellte Scenen aus Göthe's *Torquato Tasso*, und Grillparzers: *Ahnfrau*, in welcher Mad. Stich aus Berlin, die hier gegenwärtig beynahe vergötterte Heldin Thalieus, mitwirkte, und wie immer die Siegespalme errang. — Am 19ten im ersten Gesellschaftsconcerte im grossen Redoutensaale wurde gegeben: 1. Beethovens Symphonie in F. (No. 8) 2. Alto-Arie aus: *la Donna soldata*, von Orlandi. 3. Concert für die Flöte, von — oder eigentlicher nach Bernhard Romberg. 4. Ouverture aus *Elisa*, von Cherubini. 5. Hallelujah aus Händels *Messias*. Alles ging fertig und prompt zusammen. — Am 20ten im Theater a. d. Wien, die königl. bayerische Hof- und Kammersängerin, Dem. Clara Metzger. Diese Abendunterhaltung enthielt folgende Pieçen: 1. Ouverture aus *Emma*, von Meyerbeer. 2. Scene

ges dem Auge zu entziehen. Nun tritt, im vollständigsten Kontrast Donna Isabella, aufs niedlichste nach dem altern spanischen Costum gekleidet, auf. Anselmo erklärt ihr sein Anliegen und Isabella erbietet sich zu allen gefälligen Diensten; jedoch unter der Bedingung, dafs sich Signor Anselmo gänzlich ihrer Leitung überlasse. Jetzt fängt sie an, ihm Unterricht zu geben, wie er die Dame seines Herzens anreden, was er ihr für Schmeicheleyen vorsagen soll. — (Bald er sich bey allem links benimmt, versteht sich). — Sie läfst ihn auf und nieder gehen, Reverenze machen und zuletzt eine Menuet tanzen, die mit em Meisterstück theatralisch-komischer Komposition zu seyn schien. Während Isabelle und Anselmo tanzen, geht der Dialog bald in Recitativ *al tempo*, bald mit Gesang, ununterbrochen fort. Isabelle macht ihren Schüler auch mit allen musikalischen Instrumenten des Orchesters bekannt. Sie nennt sie nämlich nach der Reihe: *Corni, Oboi, Flauti, Violini, Cembalo, Violoncelli, Clarinetti, Trompe e Timpani* und zuletzt: *e il grand Violone*. Alle Instrumente beantworten ihre Aufforderung, jedes besonders mit einem kurzen Satz von etwa zwey Tacten aus dem Orchester. Dieser Gedanke thut eine ausserordentliche Wirkung. Die Menuet ist zu Ende und nun folgt ein kurzes Duett. Am Schlusse desselben entfernt sich Isabelle mit einem schakernden *Addio!* und läfst den betroffenen Anselmo im Stiche, der einige Minuten lang wie versteinert dasteht, nun seine Perücke herunterreifst und verzweiflungsvoll die Bühne mit den Worten verläfst: *io sono l'asino di Padua.*

Ich sah dieses Intermezzo vor mehreren Jahren mit einem Dutzend andern, die mindern Werth hatten, sehr gut von einem reisenden Italiener vorstellen, der mit seiner Frau und zweyen Kindern nur solche Stücke und zum Schlusse jedesmahl einen figurirten Tanz aufführte. Der Inhalt ist sehr komisch, aber das hindert die gute Wirkung des Stückes nicht.*)

Wir Deutsche nehmen so gern mit, was uns gefällt, und es dürfte nicht wenig, dafs wir noch kein deutsches Produkt der Gattung aufzuweisen haben. Solche musikalische Scherze, statt der Simphonien als Zwischenspiele eingeschoben, wenn sie von guten Meistern bearbeitet wären, würden gewifs Beyfall finden. Bey grofsen Stücken von fünf Handlungen läfst sich das freylich nicht thun; aber desto tunlicher bey solchen von drey Aufzügen. Durch zwey *Intermezzi* würde das Nachspiel erspart werden, welches man gewöhnlich nur, um die festgesetzten Stunden herauszubringen, und oft zum Nachtheile des Hauptstückes anhängt: denn an guten Nachspielen sind wir bekanntlich noch sehr arm. Zu Gegenständen solcher deutschen *Intermezzi* fanden unsre Dichter, so gut als die Italiener, Stoff genug, wenn sie die lächerlichen Sitten ihres Vaterlandes rügten. Uebrigens dürfte es wohl nicht unmöglich nöthig seyn, immer Scenen zum Lachen darzustellen: man könnte gar wohl auch ernsthaftere Sujets als Zwischenspiele bearbeiten; konnte allegorische Personen auftreten lassen und dergleichen, nur müfsten diese Sujets, wegen der Kürze, welche solche Zwischenspiele erfordern, vorzügliches Interesse haben und bey der Aufführung dem Komponisten mit Sachkenntnifs vorgearbeitet werden: denn es ist schwer für den Tonsetzer zu dichten, wenn er nicht die Schuld matter, oder nur unbedeutender Stellen von sich ablehnen und auf Rechnung des Dichters schreiben soll.

Das Recitativ ist hier wieder ein Umstand, ohne welches das *Intermezzo* nur einer Operetten-

*) Vor einigen Jahren gab ein gewisser Bianchi, der eine Zeitlang in Berlin angestellt gewesen war, in Leipzig ähnliche, aber zum Theil noch weit artigere Intermezzi, zu denen er sich Musik von Cimarosa, Paisiello und einigen andern beliebten Komponisten arrangirt hatte, und die er *ganz allein*, mit vielen Abänderungen und wohl verdientem Beyfall, aufführte. Er gab auch kleine idyllische Stücke, die jedoch weniger Effect machten — vielleicht weil sie dem äufserst gesellschaftlichen Menschen selbst weniger glückten. d. Redakt.

und Arie von Bonfichi. 3. Violin-Polonaise, componirt und gespielt von Hrn. Pechatscheck. 4. Duett mit Chor aus: *I due Valdomiri*, von Winter. 5. Ouverture und Divertissement aus dem Ballet: *Elisene*, dargestellt vom Kinderpersonale. 6. Arie nach Lafont mit concertanter Violine. 7. Polonaise für das Violoncello von Bernhard Romberg, gespielt von Herrn Linke. 8. Variationen über ein Thema Caraffa's vom Ritter von Winter. — Die treffliche Sängerin, welche einige Tage später in der *Molinara* so allgemein entzückte, zeigte bereits hier, welche Erwartungen man von ihrer Kunstbildung zu hegen berechtigt sey. In den Arien von Bonfichi und Lafont lieferte sie Beweise einer durchaus gründlichen Schule, und schwang sich als Bravour-Virtuosin auf die höchste Stufe, indem sie mit scheinbar spielender Leichtigkeit alles überwand, was minder geübte, von der Natur stiefmütterlicher begabte nur mit gewaltsamer Kraftanstrengung zu leisten vermögen. In dem Duett mit Hrn. Jäger war Gefühl und seelenvoller Ausdruck vorherrschend; die Variationen muss man ein Schatzkästlein von Lieblichkeit und Anmuth, ein Goldnetz, von Grazien und Liebesgöttern gesponnen, einen, im üppigsten Frühlingsschmucke prangenden Garten der Hesperiden nennen, wo alles zum Genusse einladet, ohne zu übersättigen, jedes Nachfolgende das Vorhergegangene an Reitz zu überbieten scheint, und mit magischer Gewalt gleich Sirenenklängen jedes Herz unwiderstehlich anzieht und fesselt. Der mühsam bekämpfte Ausbruch des Beyfalls und der empfundenen Wonne überströmte am Schlusse die Künstlerin, und lud sie zur Wiederholung ein, welche einstimmig ausgesprochenen Wunsche sie nicht nur mit bescheidener Bereitwilligkeit, sondern auch ungeschwächt und beynahe noch in gesteigerter Vollendung entgegnete. Die Herren Pechatscheck und Linke, so wie Hr. Orchesterdirector Clement in der Begleitung der Arie von Lafont, erprobten neuerdings ihre anerkannt gewürdigte Virtuosität, und das niedliche Kinderballetchen war ein ergötzliches Intermezzo. —

Miscellen. Mad. Catalani soll, wie Fama verlautbart, für diessmal hier die Winterquartiere beziehen, und einige Concerte entrepreniren. Auch die gute, aber kleine Stadt Brünn in Mähren wurde mit ihrem Besuche beglückt, und musste sich mit einer zweymaligen Contribution loskaufen. — Der geschickte Tonsetzer, Hr. Leidesdorf hat ein Requiem geschrieben, von dem man rühmliches spricht. — In der Augustiner-Hofpfarrkirche wurde unlängst eine gehaltvolle Messe von Hasse, und am Cäcilienfeste eine noch wenig gehörte, aber treflich gearbeitete von Seyfried — in G — vollkommen gelungen in allen Theilen unter Hrn. Gebauers Leitung ausgeführt. — In der Hofcapelle gab man eine kaum bekannte Missa von Abbé Stadler, die zwar alt an Jahren, aber ewig jung an wahren Kunstschönheiten ist.

Clementi *).

(Die folgende kurze und flüchtige Skizze vom Leben Clementi's, eines Mannes, der den so rechtmässig erworbenen grossen Ruf so ehrenvoll behauptet, muss jeden wahren Kunstfreund interessiren.)

Muzio Clementi ward zu Rom im Jahr 1752 geboren. Sein Vater war ein Silberarbeiter von grosser Geschicklichkeit, und verfertigte vorzüglich die erhaben gearbeiteten Gefässe und Figuren für den katholischen Gottesdienst. In sehr früher Jugend zeigte der Sohn eine starke Neigung zur Musik, und da auch der Vater an dieser Kunst viel Vergnügen fand, so verschaffte er ihm zu seiner Bildung den besten Unterricht, der in seinem Vermögen stand. Buroni, ein Verwandter, der nachher die ehrenvolle Stelle des Hauptcompositeurs für die Peterskirche erhielt, ward sein erster Lehrer. Im sechsten Jahre lernte er die Tonleiter; im siebenten lehrte ihn ein Organist Cordicelli den Generalbass; im neunten bestand er seine Prüfung, und ward als ein Orgänist in Rom angenommen. Diese Prüfung besteht in der Aufgabe eines bezifferten Basses aus Corelli's Werken, welchen der Schüler als eine Begleitung aufführen muss, worauf er verbunden ist, dieselbe in verschiedene Töne zu versetzen. Diess vollzog Clementi mit solcher Leichtigkeit, dass er von seinen Examina-

*) Aus dem Quarterly Musical Magazine and Review No. VI.

toren den höchsten Beyfall erhielt. Zunächst kam er unter den berühmten Santarelli, den letzten grossen Lehrer der wahren Gesangschule. Zwischen seinem eilften und zwölften Jahre ward Carpini sein Lehrer, der tiefste Contrapunktist seiner Zeit zu Rom. Wenig Monate nachher, als er diesem Meister anvertraut war, wurde er von einigen Freunden, und ohne seinen Lehrer zu Rath zu ziehen, bewogen, eine vierstimmige Misse zu setzen, und erhielt für diese so viel Lob, dass Carpini sie zu hören wünschte. Sie wurde daher in seiner Gegenwart in der Kirche wiederholt, und Carpini, eben nicht mit Lobe verschwenderisch, sagte zu seinem Schüler nach seiner trocknen Art: Ei, warum sagten Sie mir nicht, dass Sie eine Misse schreiben wollten? Diese ist wahrhaftig sehr gut; wenn Sie aber mich zu Rathe gezogen hätten, würde sie noch viel besser seyn."

Unter Carpini wurde er in der Composition von Fugen und Canons über den Canto fermo geübt, und man hörte den Lehrer oft sagen: wenn Clementi ein Jahr länger unter seiner Unterweisung geblieben wäre, so würde er über seine Prüfung im Contrapunkt hinaus seyn.

Während dieser Studien vernachlässigte er nie seinen Flügel, auf dem er zwischen dem 13ten und 14ten Jahre so grosse Fortschritte gemacht hatte, dass Hr. Peter Beckford, Neffe des Rathsherrn dieses Namens, der damals in Italien reiste, ausserordentliches Verlangen trug, ihn mit nach England zu nehmen. Da der sich vermindernde Reichthum der Römischen Kirche zu dieser Zeit den Geschicklichkeiten seines Vaters wenig Aufmunterung gab, war er es zufrieden, die sich entwickelnden Talente seines Sohnes der Fürsorge des Hrn. Beckford anzuvertrauen, und bald darauf reiste Clementi nach England ab.

Der Landsitz des Hrn. Beckford war in Dorsetshire, und hier erlangte Clementi mit Beyhülfe einer guten Bibliothek und durch den Umgang mit der Familie schnell eine hinreichende Bekanntschaft in der Englischen Sprache.

Der Plan des Studirens, den ein Mann befolgte, welcher, unabhängig von dem in seiner eigenthümlichen Kunst erlangten grossen Ruhm, in den todten und lebenden Sprachen und in dem ganzen Umfange der schönen Wissenschaft so seltene Fortschritte gemacht hat, würde der aufwachsenden Generation höchst lehrreich seyn; und wir bedauern, dass wir nicht im Stande sind, einzelne Umstände von einem so interessanten Gegenstande mitzutheilen. In Hinsicht auf seine Kunst haben wir aus guter Quelle erfahren', dass seine ersten Studien hauptsächlich die Werke Corelli's, Alessandro Scarlatti's, Händel's Flügel- oder Orgel-Compositionen, und die Sonaten von Paradies, zum Gegenstande hatten. Sein Fleiss, auf dem Flügel es zu ausgezeichneter Fertigkeit zu bringen, war mittlerweile eben so unermüdet, als glücklich; und im achtzehnten Jahre hatte er nicht nur alle seine Zeitgenossen in Gewandtheit und im Ausdruck übertroffen, sondern auch sein zweytes Werk (opera 2.) geschrieben, welches in dieser Gattung der Composition eine neue Epoche begründete. Drey Jahre nachher übergab er dieses berühmte Werk dem Publikum. Die Einfachheit, der Glanz und die Originalität, welche es offenbart, bezauberten den ganzen Kreis der Kenner und Liebhaber. Es ist überflüssig hinzuzusetzen, was alle grosse Tonkünstler unserer Zeit zugestehen, dass diess herrliche Werk die Grundlage ist, auf welcher das ganze Gebäude der modernen Sonaten für das Pianoforte errichtet worden ist. Der berühmte Johann Christian Bach *) sprach von demselben in den vortheilhaftesten Ausdrücken, wagte aber nicht, es zu spielen, ob er gleich einer der geschicktesten Spieler seiner Zeit war; und als Schröter in England ankam, und gefragt wurde, ob er Clementi's Werke spielen könnte, gab er zur Antwort, dass sie nur der Verfasser selbst oder der Teufel spielen könne. Aber solche Fortschritte hat die Geschicklichkeit der Ausführung gemacht, dass, was sonst dem gebildetsten Talent schwer fiel, nunmehr Tausende in ihrer Gewalt haben. Zugleich sollte man jedoch bemerken, dass die blosse Ausführung der Noten noch weit entfernt ist, den Sinn des Tonsetzers auszudrücken, was blos durch eine geschickte und kräftige Hand bewirkt werden kann, wenn sie durch einen noch fähigeren und gebildeteren

*) Johann Christian, der Mailänder, und zuletzt der Londoner Bach genannt, war der Sohn Johann Sebastian's von seiner zweyten Frau. Er wurde ein Lieblingscomponist, und war zu seiner Zeit allgemein bewundert.

Geist geleitet wird. Diejenigen, welche diese Compositionen von der Hand ihres Verfassers, und von einigen seiner besten Schüler gehört haben, werden gern die Richtigkeit dieser Bemerkung einräumen.

Eine wohlbekannte Melodie mit Variationen, sein 3tes und 4tes Werk, und ein Duo für zwey Spieler auf Einem Fortepiano, waren die nächsten Producte seiner jugendlichen Feder.

Bald nachdem er Dorsetshire verlassen hatte, um in London zu wohnen, wurde er am Flügel zur Direction des Orchesters im Opernhause angestellt, und erhielt so eine von ihm nie versäumte Gelegenheit, seinen Geschmack durch den Vortrag der ersten Sänger dieser Zeit zu vervollkommnen.

Der Vortheil, den er aus dieser Gattung des Studiums zog, zeigte sich bald in dem raschen Vorsprung, den er vor seinen Zeitgenossen in der Würde des Stils seines Vortrags und in seinem Ausdruck machte. Diess trug er auch in seine Compositionen über; und wir haben Dussek, Steibelt, Wölfl, Beethoven und andre Virtuosen des Pianoforte auf dem festen Lande, welche Clementi's persönlichen Unterricht nicht geniessen konnten, erklären gehört, dass sie sich ganz aus seinen Werken gebildet hätten.

Sein Talent im Fantasiren ist vielleicht mit nichts Aehnlichem zu vergleichen. Durch den Reichthum harmonischer Verbindungen, den Glanz der Einbildungskraft, die Macht des Effects, und den edlen Styl der Ausführung, welche sich darin zeigen, steht er einzig und unübertroffen in einem Zeitalter, das eine so grosse Menge Virtuosen hervorgebracht hat. Wir erinnern uns, einmal mit vielen der grössten Musiker des Tages zugegen gewesen zu seyn, als Clementi gebeten worden war, die Gesellschaft mit einer solchen Fantasie zu unterhalten. Die Begeisterung, die in seinem Auge strahlte, der bardenmässige Enthusiasmus, mit dem er über die Tasten flog, und die herrlichen Effecte, die er hervorbrachte, erfüllte Jedermann mit Erstaunen und Entzücken. Dussek wurde nachher gebeten zu spielen, und wir erinnern uns mit Vergnügen der bescheidenen und treffenden Antwort, die er gab: „Etwas in dem nemlichen Styl zu unternehmen, würde Anmassung seyn; und welche Sonate, welches Concert, oder welche andere regelmässige Composition könnte Jemand spielen, ohne ins Unschmackhafte zu fallen, nach dem, was wir gehört haben?"

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeige.

Drey Gedichte aus Gerstenbergs poetischem Wäldchen, für eine Singstimme mit Pianoforte in Musik gesetzt — — von Friedrich Kuhlau. 21stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Das erste Gedicht, der Traum, ist ziemlich munter und gewissermassen schalkhaft; das zweyte, Orpheus, ernst und schwermüthig; das dritte, der erste May, freundlich und sanft. Jedes ist — wie sich das bey einem so braven und besonnenen Künstler von selbst versteht — im Ganzen seines Ausdrucks richtig aufgefasst, im Einzelnen fleissig nachgebildet, was Declamation und Accentuation anlangt: aber es scheint, als ob das Muntere und Scherzhafte der Natur des Hrn. K. weniger zusagte, und so möchte man sagen, seine Musik dieser Art, wenn sie gleich nicht zu tadeln, oder auch nur gleichgültig ist, stehe ihm doch nicht recht zu Gesicht. Dagegen das Ernste, Feyerliche, Schwermüthige, was dieser an's Herz und in die Kunst greifen lässt, mithin das ganze zweyte Stück der hier gelieferten — das ist sein Fach, und darin hat er sich auch hier als einen Meister bewiesen. Diess Gesangstück hat er denn auch, durchgehends mit obligater, wirklich gearbeiteter Pianofortestimme, so ausführlich behandelt, dass es fast zu einer kleinen Cantate für Eine Stimme, in jenem ältern, vergessenen, aber sehr achtbaren Sinne, geworden ist, und, in mehrern Tempos, zehn volle Seiten einnimmt, ohne irgendwo in Abweichendes Auszuschweifen oder minder anziehend zu werden. Für diess Stück sey Hrn. K. gedankt, als für eine wahre Bereicherung unserer Sammlungen für ausdrucksvollen und edeln Sologesang beym Pianoforte. — Das Werkchen ist sehr gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. **No. 2.** 1821.

Clementi.

(Beschluss.)

Sein Ruf stieg, ohne den Schutz eines Gönners, mit solcher Schnelligkeit, dass er in Kurzem für seinen Unterricht eben so belohnt wurde, wie J. C. Bach; und da der Ruhm seiner Werke und seiner Meisterschaft im Spiel sich über das feste Land verbreitet hatte, entschloss er sich im Jahr 1780, auf Antrieb des berühmten Pacchierotti, Paris zu besuchen.

In dieser Stadt wurde er mit Enthusiasmus empfangen, und hatte die Ehre, vor der Königin zu spielen, die ihm den höchsten Beyfall schenkte. Die warmen Lobpreisungen der Franzosen, im Abstich gegen den ruhigen und kalten Beyfall der Engländer, setzten den jungen Tonkünstler ganz in Erstaunen, welcher scherzhaft zu äussern pflegte, dass er kaum glaubte derselbe Mensch zu seyn. Während er in dieser Hauptstadt sich aufhielt, componirte er sein 5tes und 6tes Werk, und gab sein Op. 1., mit Zugabe einer Fuge, neu heraus. Nachdem er den ungeschwächten Beyfall der Pariser bis zum Sommer 1781 genossen hatte, entschloss er sich zu einem Besuch in Wien. Auf dem Wege dahin verweilte er in Strasburg, wo er bey dem damaligen Prinzen von Zweibrücken, dem gegenwärtigen König von Baiern, eingeführt wurde, und die grösste Auszeichnung erfuhr; und auch in München, wo er gleich ehrenvoll vom Kurfürsten empfangen ward.

Zu Wien lernte er Haydn, Mozart und alle berühmte Tonkünstler, die in dieser Hauptstadt lebten, kennen. Der Kaiser Joseph II., ein grosser Musikfreund, lud ihn in sein Schloss, wo er gegen Ende des Jahres 1781 die Ehre hatte, abwechselnd mit Mozart vor dem Monarchen und dem Grossfürsten Paul von Russland und dessen Gemahlin zu spielen.

In Wien schrieb er drey Sonaten, Op. 7., verlegt bey Artaria; 3 Sonaten Op. 8., erschienen zu Lyon; und 6 Sonaten, Op. 9. und 10., ebenfalls bey Artaria.

Bey seiner Rückkunft nach England hielt er es für nöthig, seine Toccata nebst einer Sonate, Op. 11. heraus zu geben, da eine erschlichene Abschrift, voll Fehler, ohne sein Vorwissen, in Frankreich gestochen worden war.

Im Herbst 1783 ward Joh. Baptist Cramer, damals 14 bis 15 Jahr alt, sein Schüler. Er hatte vorher einige nicht sehr vortheilhafte Lehrstunden bey Schröter gehabt, und studirte eben den Contrapunct unter Abel. Clementi wohnte damals in der Titchfieldstrasse, und der junge Cramer pflegte fast jeden Morgen zu ihm zu kommen, bis zum folgenden Jahr, da Clementi nach Frankreich zurückkehrte.

Vor seiner Unternehmung dieser zweyten Reise war er bey den Concerten des Adels angestellt, und hatte sein 12tes Werk herausgegeben, über dessen eine Sonate sowohl Dr. Crotch als Hr. Sam. Wesley nachher öffentliche Vorlesungen in London hielten.

Im Jahr 1791 kam Clementi wieder nach England zurück, und gab bald darauf sein 13tes, 14tes und 15tes Werk heraus. Seit dieser Periode bis zum Jahr 1802 blieb er in England, und setzte seine künstlerischen Arbeiten mit wachsendem Rufe fort; und da er hinlängliche Zeit zum Verfolg seiner Studien sich zu sichern wünschte, so erhöhte er das Honorar für eine Lehrstunde bis zu einer Guinee. Sein Ruf jedoch war so gross, dass diese Erhöhung des Preises die Zahl der Bewerber um seinen Unterricht mehr vermehrte, als verminderte. Die grosse Anzahl vortrefflicher Schüler von beyderley Geschlecht, die er während dieses Zeitraums bildete, beweist seine vorzügliche Unterrichts-

gabe; das unveränderliche Glück, das seine öffentlichen Kunst-Leistungen hatten, bezeugte seine hervorragenden Talente im Spiel; und seine Compositionen vom 15ten bis zum 40sten Werke sind ein immerwährender Beweis seines Fleisses und Genies.

Vor der Herausgabe dieses letzten Werks lieferte er eines, dessen Vortheile von allen Musikern unserer Zeit gefühlt und anerkannt worden sind und noch werden, nemlich seine vortreffliche und lehrreiche *Introduction to the Art of playing on the Pianoforte* (Einleitung in die Kunst, das Pianoforte zu spielen).

Um das Jahr 1800, als er eine grosse Summe durch das Falliment der bekannten Handlung Longmann und Broadrip verloren hatte, wurde er von einigen bedeutenden Kaufleuten bewogen, diese Geschäftsführung zu übernehmen. Es wurde also eine neue Firma errichtet, und seit dieser Zeit gab er allen Unterricht auf. Die von seiner Kunst freien Stunden wandte er auf die mechanische und mathematische Verbesserung der Pianofortes, und die Originalität und Richtigkeit seiner Ideen wurde vom besten Erfolg gekrönt.

John Field's ausserordentliche und bewundernswerthe Talente müssen sehr vielen von unsern Lesern noch in frischem Andenken seyn. Diese Talente hat Clementi mit fortwährendem Vergnügen gebildet; und man hörte ihn oft sagen, dass die schnelle Fassungskraft, das treue Gedächtniss, und die Fähigkeit zur leichten Ausführung, welche dieser reichbegabte Knabe besass, von der Art waren, dass er selten nöthig hatte, ihm Etwas zum zweytenmal zu sagen. Mit diesem Lieblingsschüler machte er im Herbst 1802 den dritten Besuch in Paris, wo er mit unverminderter Hochachtung und Bewunderung aufgenommen wurde. Dieser Zögling ergötzte Jedermann, der ihn hörte; und, was noch bemerkenswerther ist, er spielte einige grosse Fugen von Sebastian Bach mit solcher Präcision und so unnachahmlichem Geschmack, dass er vom Pariser Publikum höchst enthusiastischen Beyfall erwarb.

Von Paris ging Clementi nach Wien, wo er den jungen Field Albrechtsbergern Unterweisung übergeben wollte, wozu sein Schuler mit Vergnügen einzuwilligen schien; allein, als die Zeit kam, da Clementi nach Russland abreisen wollte, drückte der arme Field mit Thränen im Auge so viel Bedauern aus, sich von seinem Lehrer zu trennen, und einen so lebhaften Wunsch, ihn zu begleiten, dass Clementi seinem Verlangen nicht widerstehen konnte. Sie reisten daher unmittelbar mit einander nach St. Petersburg ab. In dieser Stadt wurde Clementi mit der grössten Auszeichnung empfangen; er fantasirte in der Gesellschaft der vornehmsten Künstler mit seiner gewohnten Meisterschaft und zur Bewunderung seiner Zuhörer; und nachdem er Field bey allen seinen Freunden eingeführt hatte, verliess er bald darauf Russland in Gesellschaft eines jungen Musikus, Namens Zeuner.

Eine kurze charakteristische Anekdote von Palschau von St. Petersburg, der vielleicht der sorgfältigste Fugenspieler ist, den es giebt, wird unsern Lesern nicht unangenehm seyn. Als Field eines Tages mehrere Fugen von Seb. Bach auf seine ausnehmende Art und zum unaussprechlichen Ergötzen aller Anwesenden gespielt hatte, drehte sich Palschau trocken um zu Clementi, und sagte in ernsthaftem Tone: „Ma foi, il a bien etudié."

Zeuner war der vornehmste Pianoforte-Spieler und Lehrer in Petersburg, und nachdem er von Clementi während seines dortigen Aufenthalts einigen Unterricht genossen hatte, gewann er eine solche Anhänglichkeit an ihm, dass er alle seine Schüler verliess, um ihn nach Berlin zu begleiten. In dieser Stadt spielte Clementi sowohl aus freier Fantasie, als aus seinen Werken vor allen den angesehensten Tonkünstlern mit seiner gewohnten Lebendigkeit und Kraft; und nachdem er sich zwey Monate da aufgehalten, nahm er Zeuner mit nach Dresden, dessen Geburtsort, wo er ihn wohl vorbereitet zurückliess, den Ruf zu erwerben, der ihm nachher zu Theil ward.

In Dresden suchte ein anspruchloser, aber sehr geschickter und ausgezeichneter junger Musikus, Namens Klengel, die Bekanntschaft Clementi's, und nachdem er einige Unterweisung bey ihm genossen, entstand bey ihm der lebhafteste Wunsch, seinen Lehrer auf seinen Reisen zu begleiten. Clementi fand so viel Wohlgefallen an Klengels Charakter und Talenten, die seitdem der Welt so vortheilhaft bekannt worden sind, dass er einwilligte; und nach einem Aufenthalt von wenig Wochen in Dresden, nahm er ihn mit nach Wien, wo sein Schüler etliche

Monate sehr fleissig unter seiner Anweisung arbeitete.

Es war um diese Zeit, dass er die sich entwickelnden Talente Kalkbrenner's, der sich seitdem so emporgeschwungen hat, kennen lernte und durch häufige Mittheilungen seines Rathes und durch sein Spiel auf dem Pianoforte aufmunterte.

Während des folgenden Sommers durchreisete Clementi mit seinem Schüler Klengel die Schweiz, und kehrte hernach unmittelbar nach Berlin zurück, wo er seine erste Gattin heirathete. Im Herbst ging er mit ihr nach Italien bis nach Rom und Neapel, und als er nach seiner Rückkehr nach Berlin das Unglück gehabt hatte, sie im Kindbette zu verlieren, verliess er sogleich den Ort seiner Betrübniss, und besuchte Petersburg noch einmal.

Auf dieser Reise nahm er einen andern hoffnungsvollen Schüler, Berger, mit sich, der vorher bey ihm Unterricht erhalten hatte, und jetzt der vorzüglichste Lehrer auf dem Pianoforte zu Berlin ist.

Zu Petersburg fand er Field im vollen Genusse des höchsten Ansehens; kurz, er konnte das musikalische Idol der Russischen Nation genannt werden. Clementi verweilte hier nur eine kurze Zeit, und da er im Reisen Zerstreuung seines schweren Grams zu finden glaubte, so ging er wieder nach Wien zurück.

Im folgenden Sommer reiste er, auf die Nachricht vom Tode seines Bruders, noch einmal nach Rom, um die Familienangelegenheiten in Ordnung zu bringen. Dann hielt er sich in Mailand und an verschiedenen andern Orten des Continents nur kurze Zeit auf, wo er, wider seine Neigung, durch die traurige Fortdauer des Krieges zurückgehalten wurde; im Sommer 1810 ergriff er eine gewagte Gelegenheit der Ueberfahrt, und langte wieder in England an; und im folgenden Jahre heirathete er seine gegenwärtige liebenswürdige und talentvolle Frau.

Ob er gleich während dieses Zeitraums von fast acht Jahren blos eine einzige Sonate, Op. 41. herausgab, so waren doch sein Geist und seine Feder immer mit der Composition von Sinfonieen und mit der Zubereitung von Materialien zu seinem *Gradus ad Parnassum* beschäftigt, von welchem wir nachher sprechen werden. Seine erste Herausgabe nach seiner Zurückkunft war sein „*Appendix*“ zu seiner „*Introduction to the Art of playing on the Piano Forte*“; ein Werk, welches der Kunst und dem Publikum von unendlichem Nutzen gewesen ist, und nach welchem die Nachfrage sich in dem Maasse immer vermehrt, je mehr man seine Trefflichkeit entdeckt und schätzen gelernt hat. Zunächst richtete er die zwölf grossen Sinfonieen von Haydn für das Pianoforte, mit Begleitung der Flöte, der Violine und des Violoncellos, ein. Dieses Werk war ein grosses Bedürfniss, weil das von Salomon herausgegebene unbehülflich und unvollkommen ausgefallen ist. Vor seiner Abreise hat er Haydn's *Schöpfung* für das Pianoforte und Singstimmen arrangirt, und nunmehr gab er die *Jahreszeiten* auf dieselbe Art heraus. Nachher arrangirte er Mozart's Ouverture zu *Don Giovanni*, ausser verschiedenen Sammlungen aus den Gesangcompositionen desselben Meisters.

Als die philharmonische Gesellschaft nun errichtet war, gab er zwey grosse Sinfonieen, welche bey ihr und in verschiedenen andern Concerten mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen wurden. Wir erfahren aus guter Quelle, dass er verschiedene andere Sinfonieen im Manuscript zur Aufführung bereit hat, und wir bedauern sehr, dass das Publikum in diesem Winter des hohen Vergnügens, sie zu hören, beraubt werden musste.

Wir kommen nun auf ein Werk, von dem bereits 2 Bände erschienen sind, und durch welches der Verfasser seinen Ruf als Tousetzer vom ersten Range begründet haben müsste, wenn er auch keine Note weiter geschrieben hätte. Diess ist sein *Gradus ad Parnassum*: ein Werk, über das er lange nachgedacht hat. Ehe er England im Jahr 1802 verliess, erklärte er in Gegenwart des Künstlers, Hrn. Fisseuger, seinen Plan dem Hr. Erard, dem Harfenmacher, dem Onkel eines der vornehmsten Musikalienhändler zu Paris, welcher einige seiner bedeutendsten Compositionen zu stechen wünschte. Er sagte ihm, er wolle es sein *Studio for the Piano Forte* nennen; aber Geheimnisse werden selten verschwiegen, wenn sie mehr als Einer weiss: und es ist wahrscheinlich, dass diese Absicht einem Autor mitgetheilt wurde, der seitdem diesen Titel einem wohlbekannten Werke gegeben hat. Zufolge dessen war er genöthigt, eine andere Benennung zu wählen, und er nahm die: *Gradus*

ad Parnassum, welche schon Fux seiner berühmten Abhandlung über Composition ertheilt hatte.

Das Publikum muss nebst uns viel Vergnügen aus der Nachricht schöpfen, dass verschiedene neue Compositionen aus der fruchtbaren und unerschöpflichen Feder des geschilderten Meisters unter der Presse sind.

Wir müssen nun unsern flüchtigen Entwurf von dem Leben dieses ausserordentlichen Mannes schliessen, den wir uns freuen, nahe am siebzigsten Lebensjahre noch alle die Lebhaftigkeit, Frische und Blüthe der geistigen Kraft besitzen, und im Genuss einer Constitution zu sehen, welche der musikalischen Welt noch reiche Ernten aus der Fruchtbarkeit seines ausgezeichneten Geistes verheissen.

Nachrichten.

Mailand, den 29 November 1820. Ich fange heute da an, wo ich in meinem vorigen Briefe vom Juny stehen blieb, nemlich mit der an Theaterneuigkeiten sehr armen Sommer-Stagione. Bey uns in Mailand gab man während dieser Zeit auf dem Theater Carcano Generalis ältere opera seria: *I Baccanali di Roma*, aus welcher Rossini manches benutzt, die aber im ganzen genommen sehr wenig Vorzügliches aufzuweisen hat. Hr. Tacchinardi, der sonst zu den guten Tenoristen in Italien gerechnet wird, zeigte in dieser Oper alle mögliche Bravouren. Bald sang er recht trefflich, bald heulte er ganz erbärmlich, bald schrie er wie ein Verzweifelter, bald beschenkte er uns mit seinem Falsett; sah aber bald ein, dass ihm das hiesige Publikum mit einem ganz andern Gesange drohen kann; denn der Beyfall und das Zischen reichten sich schon die Hände, und das Pfeifen stand gerade vor der Thür: er liess daher bey Zeiten mit diesen Bravouren nach, mässigte seine Gesangsmanier, hatte aber überhaupt getheilten Beyfall, wozu auch seine, für die Scene eben nicht günstige, kleine und dicke Figur vieles beyträgt. — Auf unserm Teatro Rè gab eine sehr mittelmässige Gesellschaft alte komische Opern, wovon Fioravanti's *Dorfsängerinnen* die beste war, mit sehr magerm Beyfall; dieses Loos traf auch die *Molas*, welche sich diessmal nicht so gut wie in der *Molinara* auszeichnete. — In Padua gefiel Hrn. Orlandi's neue Oper *Fedra* nicht am besten, und in Bergamo machte die neue Oper *Beringario* von Hrn. Melara ebenfalls kein Glück.

Ich komme auf unsere Herbstopern. Ausser Tacchinardi und den beyden Bussi, Hrn. Bassi und Cavara, sangen auf unserem Theater alla Scala zum erstenmale die Signora Mariani und Signora Pellegrini als prime donne (erstere auch in Männerrollen) und Hr. Levasseur von der Pariser Hofkapelle. Allgemein ist man mit der Stimme der Mariani zufrieden, nicht so ganz mit ihrem Gesang, von dem man sagt, er sey senza anima. Die Pellegrini vertheidigt sich, wie sie nur immer kann, wird aber schwerlich je auf einem so grossen Theater wie die Scala glänzen können. Hr. Levasseur verdient, obschon er ganz und gar nicht zu den besten Sängern gehört und überdiess ein schlechter Acteur ist, eine lobenswerthe Erwähnung, weil er gewisse Sachen recht nett singt und zuweilen dadurch den Beyfall des Publikums entlockt. Hr. Bassi ist ein längst bekannter trefflicher Buffo; wäre er Sänger in demselben Grade, so würde er unersetzlich seyn. Hr. Cavara ist ein mittelmässiger Sänger und Mimiker in gleichem Maasse.

Unsere erste Herbstoper hiess: *La gioventù di Enrico V.* Sie wurde vor nicht langer Zeit von einem Napolitaner, Namens Carlini, in seiner Vaterstadt componirt und daselbst mit Beyfall gegeben. Bey uns fiel sie gänzlich durch, weil sie allzusehr nach der neuen pesaresischen Schule roch. Man gab daher gleich darauf, wie diess hier gewöhnlich der Fall ist, eine Rossini'sche Oper, und zwar den *Barbiere di Seviglia*. Tacchinardi, der überhaupt auf der Scala wenig gefällt und zum Buffo nicht geschaffen ist, missfiel in dieser Oper gänzlich, und Levasseur hatte in der Rolle des Basilio in seiner Aria den meisten Beyfall. Simon Mayr's *Alfredo*, der, verwichenen Carneval in Bergamo zum erstenmale gegeben, sich einer sehr ausgezeichneten Aufnahme erfreute, war unsere dritte Herbstoper, und fand im allgemeinen nur mässigen Beyfall. Die Scene des Barden und Tacchinardi's Arie im zweyten Acte gefielen jedoch ungemein, und mussten in der letzten Vorstellung wiederholt werden. Unsere vierte Herbstoper war endlich: *Margherita d'Anjou*, von Hrn. Mayerbeer neu componirt. Sie wurde den 14ten dieses zum

erstenmale und zwar mit vielem Beyfall gegeben, und der Meister wurde in den ersten drey Abenden nach jedem Acte auf die Scene gerufen. In den folgenden Vorstellungen war das Theater nicht selten eben so voll, wie in der ersten, und das Publikum gab diesem hier ganz unbekannten deutschen Künstler seine Zufriedenheit durch Beyfall und Aufmerksamkeit deutlich zu erkennen. Dieses bestätigen auch zwey Facta. Erstens, wurde Hr. Mayerbeer von Seiten der hiesigen Regierung höflich eingeladen, künftiges Frühjahr eine zweyte Oper für die Scala zu componiren; allein da derselbe nächsten Karneval eine neue Oper in Rom schreibt, so nahm er diesen ehrenvollen Auftrag erst für den Karneval 1822 an. Zweytens sangen unsere Sänger in der ersten Vorstellung dieser Oper nicht selten so schlecht, dass sie einmal sogar ausgepfiffen wurden; in demselben Augenblicke erscholl aber von allen Seiten des Theaters: bravo Maestro! was so viel sagen will, als: der Meister ist brav, aber die Sänger sind Stümper. Und da sich die Sache wirklich so verhält (Hrn. Levasseur und Bassi ausgenommen), so macht diese Aufnahme dem Künstler doppelt Ehre.

Diese neue Mayrbeersche Oper hat, was unlängst in auswärtigen Blättern demselben zum Vorwurf gemacht wird, mit dem Rossinismus nichts zu thun, liefert hingegen mehrere gediegene, meisterhaft gearbeitete Stücke, und lässt den denkenden Künstler hervorblicken. Die Introduction und das Finale im ersten Acte können zu dem Gesagten als Beleg dienen, und sind auch die Hauptstücke der Oper. Ein Duett in demselben Acte, und ein Pastoralchor nebst einem sehr schönen Terzette zwischen drey Basstimmen im zweyten Acte verdienen ebenfalls eine ehrenvolle Erwähnung. Die Arien können jedoch nicht alle gelungen genannt werden; dafür schrieb uns der Meister aber ein sehr schönes, sogenanntes buffo parlante, was in der That nicht so leicht ist, als man glaubt. Doch ich will etwas umständlicher zu Werke gehen, und Ihren Lesern einen kurzen Ueberblick über das Ganze geben.

Margherita von Anjou, Heinrich des 4ten Königs von England Witwe, wurde vom Herzog von Glocester, einem Haupte der Lancaster'schen Parthei, von Thron und Reich verjagt, und flüchtete sich mit ihrem Sohne nach Frankreich wo sie vom französischen Hofe wegen ihrer Jugend und Schönheit unterstützt wurde. Hierauf kehrte sie mit einem Heere zurück, um ihr Reich zu erobern. Die Begebenheiten dieses Feldzugs bilden die Handlung der gegenwärtigen Oper. Nach einer unglücklichen Schlacht in die Gebirge versprengt, steht sie in Gefahr, von einer in Glocesters Dienste unter dem Befehle eines von ihr ehemals beleidigten Officiers, Namens Karl Belmonte, stehenden Horde von Bergschotten ermordet zu werden. Allein der Edelmuth dieses Mannes verscheucht die Rache, und durch ihre traurige Lage gerührt, verbirgt er sie in seine Hütte und rettet sie dergestalt aus ihres Feindes Händen. An diese Haupthandlung knüpft sich das Liebesabenteuer Magarethens mit ihrem Feldherrn Lavarenne, dem seine verlassene Gemahlin Isaura verkleidet nachfolgt und sowohl ihm als der Königin das Leben rettet, wodurch sie die Hand ihres untreuen Gemahls aufs neue erlangt.

Der erste Act, welcher stets im Lager und unter Soldaten spielt, musste vom Componisten einen militairischen Anstrich erhalten, wenn anders die Localfarbe beobachtet werden sollte, und dieses ist auch vorzüglich in der Introduction geschehen, welche das Bild eines Lagers, der spielenden Soldaten, des Ausschreiens der Marketenderinnen etc. darstellt. Die Musik zum Toast, welchen der Chor der Königin bringt, wird dreymal und zwar immer mit veränderter Stimmenführung wiederholt, das viertemal hingegen im Unisono mit veränderter Orchesterfigur. Die Stretta desselben Stückes (worin man aus der Ferne die Musik des heranmahenden Lavarenne'schen Heeres gewahr wird) bildet zwey Orchester, wovon eines auf dem Theater spielt, und worin die Figur des Geschwindmarsches so eingerichtet ist, dass sie beym crescendo zertheilt und halb vom untern halb vom obern Orchester vorgetragen wird (S. die Beylage I, No. 1.) Dieser militairische Anstrich findet sich auch in der Arie des Herzogs von Lavarenne, wenn er als Sieger von der Schlacht zurückkehrt, und in der Stretta des ersten Finals, wo man die Allarmsignale des heranrückenden Feindes hört. Dieses sehr lange aber herrliche und aus blossen vier Tempos bestehende Finale beginnt mit einer Nachtscene, wo die Situationen und die Worte vortrefflich behandelt, und die anfängliche Figur auch bey verändertem Tacte beybehalten wird. In

diesem Finale kommt ein schöner Räuberchor vor, von vier in verschiedenen Tönen gestimmten Waldhörnern und drey obligaten Violoncellen, ohne Violinen der mystischen Situation wegen vorgetragen. Die weiter unten folgende Stelle: „Cielo accetto i difensori etc." zeichnet sich durch einen schönen Stimmenfluss aus (S. die Beylage No. 2.) —

In dem 2ten Acte, welcher in Karls Hütte und unter den Bergschotten spielt, und worin selbst die Königin als Bäuerin verkleidet erscheint, ist die Pastoralfarbe in der Musik die überwiegende, und oft hört man ein schönes Buffo parlante, wie z. B. im zweyten Tempo des Hirtenchors, wo die Worte „Sbadigliando sta" wie in der Beylage No. 3. ausgedrückt sind. In dem obgenannten sehr schönen Terzett kommt folgende canonische Figur vor (S. Beylage No. 4.), und in dem mit demselben verbundenen Septett ein schöner Stimmenfluss nebst einem sechsstimmigen canonischen Schlusse. Uebrigens hat der Compositeur den in diesem Stücke spielenden drey Franzosen, als: Lavarenne, Michel, Isaura nicht nur in ihren Arien, sondern auch in ihren pezzi concertati einen französischen und chevaleresquen Austrich zu geben gewusst.

Vermischte Nachrichten. Hr. Paccini componirte diesen Herbst eine neue Oper zu Turin, *il Califo di Bagdad* betitelt. Sie hat nach der *Gazzetta piemontese*, die (Gott verzeihe es ihr) Hrn. Paccini *l'astro novello dell' arte* nennt, vielen Beyfall erhalten. — Rossini soll, wie es allgemein heisst, mit seiner neuen Oper *Maometto* in Neapel fiasco gemacht haben. — In Biella, einem piemontesischen Städtchen, wurde unlängst das 100jährige Kirchenfest della Madonna d'Oropa gefeyert, wozu Simon Mayr, so wie vor mehreren Jahren zu dem 100jähr. Kirchenfeste zu Novarra, die Musik componirte. — Der junge Mozart kam verwichenen August hier an; verdriessliche Combinationen waren die Ursache, dass er uns gegen Ende Septembers, ohne ein Concert gegeben zu haben, verliess und über die Schweiz nach Deutschland zurückkehrte. — Hr. Baron Praun aus Ungarn, der in vielen öffentlichen Blättern als ein Wunderknabe und für sein zartes Alter sehr trefflicher Violinspieler bekannt ist, gab hier unlängst zwey musikalische Akademieen, und erndtete sehr vielen Beyfall ein. In der That ist Hr. P. auch bewundernswerth, und hiesige Sachkenner konnten ihn nicht genugsam loben; denn solche Sachen auf einer Halbgeige hervorzubringen, ist fast unglaublich; überdiess hat er eine ganz besondere gute Anlage zum schönen Spiele.

Berlin. Uebersicht des Decembers, 1820. Den 2ten gab Mad. Koruthauer, deren schon der letzte Bericht erwähnt, vor ihrer Abreise zum Linzer Theater, als letzte Gastrolle die Babette in Boyeldieu's *neuem Gutsherrn*. Ihre Stimme zeigte sich auch diessmal dünn; aber viel Theaterroutine machte, dass sie nicht ohne Beyfall von ihrer Vaterstadt schied. Denselben Abend trug der ebenfalls schon im vorigen Berichte erwähnte königl. baierische Kammermusikus, Herr Heinrich Bärmann ein Concert für Clarinette von Riotte und ein Adagio und Rondo von seiner Composition mit dem grössten Beyfall vor.

Den 4ten gab der schon früher erwähnte Hr. J. A. Canongia, erster Clarinettist der königl. portugiesischen Hofkapelle, Concert. Er trug ein Concert und Variationen von seiner Composition mit Beyfall vor.

Den 8ten gab Hr. P. Vimercati Concert. Er trug auf der Mandola ein Concert, Adagio und Rondo von Rode, und Variationen von seiner Composition vor. Die Mandola ist ein kleines messingenes Saiteninstrument, und unterscheidet sich von der Mandoline durch den kurzen Hals. Hr. Vimercati spielte mit 11 Saiten, und zeigte eine ausserordentliche Präcision, gute Applicatur der Finger und eine unglaubliche Fertigkeit.

Den 9ten trug Hr. Drouet, dessen im letzten Bericht schon erwähnt wurde, im Theater ein Concert, Variationen und eine Arie aus *Tancred* mit Variationen auf seiner Zauberflöte mit ausserordentlichem Beyfall des überzahlreichen Publikums vor.

Den 15ten spielte Hr. Arnold vor seiner Rückreise nach St. Petersburg ein neues Concert für Fortepiano von seiner Composition mit einer unbegreiflichen Fertigkeit und einem hinreissenden Vortrag. Seine Gattin, geb. Kisting, deren in frühern Berichten zuweilen erwähnt wurde, Schülerin der Dem. Schmalz, die sich jetzt um die kunstfertige Bildung guter Stimmen viele Verdienste erwirbt, trug die Arie: *Parto* aus Mozart's *Titus* mit der von Hrn. Jäger geblasenen, obligaten Clarinette und eine Cavatine aus Ros-

sini's *Gazza ladra*, von ihrem Manne am Fortepiano begleitet, vor. Ihre volle, weiche, angenehme Stimme, und ihr guter Vortrag erwarben ihr viel Beyfall.

Am 15ten gab Hr. Hierling aus Gotha ein Concert auf der franklinschen Glasglockenharmonica. Die Choräle und choralähnlichen Arien: Meine Lebenszeit verstreicht, Nun danket alle Gott, O Haupt voll Blut und Wunden, Wie sie so sanft ruhn, gelangen dem bescheidenen jungen Mann besser, als die Variationen von Pleyel etc. Es gelang ihm aber nicht, das Concert gewinnreich für sich zu machen, und er veranstaltete daher in geschlossenen Kreisen Vorträge, nicht ohne Beyfall.

Den 17ten sang die von vielen Orten her gerühmte und zuletzt von Stettin aus besungene Mad. Bulgari im Theater. Sie trug die Scene und Arie: Oh commando, mit Chor von Sim. Mayr, Arie mit Variationen aus Rossini's *Cenerentola*: Nacqui all' affanno, Variationen auf das venezianische Lied: La bioudina in gondoletta von Paer und die Arie: Quanto é grata all' alma mia aus Rossini's *Elisabetta* mit Chor vor. Die Stimme ist weich und in der Höhe angenehm, aber ganz verbraucht; die Töne waren grossentheils unrein, das angestrengteste Spiel aller Gesichtsmuskeln erregte den Widerwillen der zahlreichen Versammlung, und sie schied ohne Beyfall. Nach öffentlichen Blättern will sie im südlichen Frankreich ihre geschwächte Gesundheit wieder herstellen.

Den 23sten war Concert im Theater. Der sehr thätige Hr. Musikdirector Seidel eröfnete den genussreichen Abend mit einer neuen Ouverture, die, so wie eine schon früher gehörte und in diesen Blättern gerühmte, Ouverture, die ein Gemälde des ländlichen Morgens sehr treffend darstellt, mit Beyfall aufgenommen wurde. Die starke Besetzung in dem schönen Opernhause gab beyden Reize, die in kleineren Lokalen und mit schwächerer Besetzung verschwinden. Der oben schon genannte Hr. Vimercati spielte auf der Mandola ein Concert von Dussek und Variazionen auf ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* nach seiner Composition, nicht ohne Beyfall, obgleich in dem grossen Lokal die zarten Töne leicht entschweben.

Den 28sten gab Hr. Concertmeister Seidler Concert. Er spielte den ersten Theil eines Violinconcerts von Maurer und das Adagio von Lafont, ward aber durch einen plötzlich entstandenen Krampf in der linken Hand abgehalten, die übrigen Solopartieen zu geben. Seine liebliche Gattin, geb. Wranitzky, sang mit grossem Beyfall eine Scene von Generali, eine Polonoise von Pucitta und mit Hrn. Stümer ein Duett aus Rossini's *Armide*. Das Lokal des Concerts verdient noch eine Bemerkung. Seit dem Brande des Schauspielhauses war in dem grossen, schönen Berlin kein passender Raum vorhanden, in dem bedeutende Kunstdarstellungen gegeben werden konnten. Die in der Stadt vorhandenen Säle, der Behrendtsche (für Tischgesellschaften bestimmte) und der im englischen Hause und in dem Gasthofe zur Stadt Paris fassen nur wenige Zuhörer, und sind auch zu niedrig, als dass die Tonkunst sich würdig darin zeigen konnte. Die Säle in den Freimaurerlogen eignen sich allerdings mehr dazu; sie eröffnen sich aber nur Brüdern, und auch dann nur mit mancherley Restrictionen. Nicht selten flüchteten sich daher die verschüchterten Töne in das Lokal eines öffentlichen Gartensalons im Thiergarten, wo aber die grosse Entfernung und die oft sehr veränderliche Witterung mancherley Einsprüche in die gehofften und versprochenen Genüsse machten. Da eröfnete der unternehmende Jagor, der besuchteste der hiesigen Restaurateurs, den in seinem neuen Lokal (dem ehemaligen Hôtel de Russie) nach des vielbeschäftigten geheimen Raths Schinkel Plan gebauten Saal, und erwarb sich mit einem bedeutenden Kostenaufwand (man spricht von 18,000 Thalern) ein wahres Verdienst um die Ausführung der Tonkunst in Berlin, wie sich auch bey dem Seidlerschen Concerte zur Freude der zahlreichen Anwesenden bewährte. Der Saal hat eine Länge von 60, eine Breite von 50 und eine Höhe von 40 Fuss, und 3 eingewölbte Logen, die von korinthischen Pfeilern getragen werden, dergleichen auch die gerohrten, aber noch unbemalten Kalkwände zieren. In vier grossen Nischen befinden sich die Oefen, d. i. die Piedestale mit den nach antiken Mustern aus der hiesigen Thonwaarenfabrik von Feilner in Thon gebrannten Bildsäulen. Die glänzende Erleuchtung wird durch zwey kolossale, pracht- und geschmakvolle Kronleuchter aus der Fabrik der Hrn. Werner und Mieth bewirkt, die in zwey grossen Spiegeln wiederstralen. Auf dem parketturten Fuss-

arene gleichen würde, und unsre gewöhnlichen Theaterchöre sind mit der heutigen Deklamation des Recitativs, auch bey dem besten Organ und mit voriger Fähigkeit, fast durchgängig unbekannt, indem sie sich meistens von dem Correpetitor eine Arie so lange vorleyern lassen, bis sie die Melodie auswendig können, wie der Hanfling sein Orgelstückchen. Ich möchte hier einen Vorschlag zur Güte thun, wenn ich gleich voraussehe, dafs die Gegner des musikalischen Drama's mir ihren Beyfall versagen werden. Man lasse nämlich den Schauspieler das Recitativ, wie den Dialog im musikalischen Drama, nur deklamiren und begleite seine Deklamation, wie dort, mit dem Orchester. Ich bin von der glücklichen Wirkung dieses Vorschlages durch mein Gefühl überzeugt worden. Es kommt ja nur auf eine Probe an, wenn ein feuriger junger Dichter, und ein talentvoller Tonsetzer sich ihr unterziehen wollten. Für diese würde es immer eine gute Uebung seyn, wenn gleich Männer, von schon entschiedenem Rufe, eine solche Arbeit für zu geringfügig halten sollten, weil sie — ein Versuch wäre.

Ich mufs mit einem patriotischen Wunsche schliefsen, dessen Beherzigung für das, mit der Musik so genau verschwisterte, Schauspiel gewifs von gutem Erfolge seyn würde.

Mein vorgeschlagenes *Intermezzo* ist nur eine Abwechslung mit den Zwischenspielen, womit wir unsre *entr'actes* ausfüllen müssen. Aber auf jeden Fall sollte diese Ausfüllung doch passend — dem Stück selbst anpassend seyn! Mein erster Wunsch ist: lafst uns die Chöre statt der Simphonien in den Trauerspielen wieder einführen. Die meisten deutschen Tragodien vertragen diese Einrichtung. die ernsthaften, hergebrachten Trauerspiele allein ausgenommen. Sind es nicht Musikchöre, die zweckmäfsig durch arbeiten können und sollen, so lafst es Gemälde, d. h. stumm, und verbindet auf diese Weise durch Gesang die Akte. Wahrhaftig, die meisten unserer grofsen dramatischen Stücke würden dadurch gewinnen! Was könnte, um nur ein Beyspiel anzuführen, in Schillers *Räubern* eine Aktverbindung durch Chöre bewirken!

Sollen aber nur Ausfüllungen durch das Orchester statt finden, so sollten doch auch die Komponisten wetteifern, uns zweckmäfsige Sachen für unsre vaterländische Meisterwerke zu liefern! Sie würden dadurch ihren Ruhm fester gründen, als durch alltägliches Sonaten- und Quartettengeschreibsel: denn da zeigt sich das Talent des Künstlers, wo er Leidenschaften in Tönen schildert; nicht da, wo er nur seine langgeübten Läufe in verschiedenen Ausweichungen niederschreibt.

Recension.

Lieder für Volksschulen. Zweyte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Hannover 1800, in eigner Expedition und in Commission der Hahnschen Buchhandlung. — Dazu gehört eine kleine Piece: *Ueber die zweyte Auflage der Lieder für Volksschulen und die Grundsätze ihrer Bearbeitung von A. L. Hoppenstedt, Superintendent zu Holzenau in der Grafschaft Hoya.*

Und zu diesem Allen:

Melodien zu den Liedern für Volksschulen. Ebend.

Ohnerachtet die nähere Anzeige und Würdigung des Liederbuchs selber andern Blättern überlassen werden mufs, so ist es doch wohl nicht gut möglich, von diesem sehr nützlichen und angenehmen Beytrage für Volksschulen, auch was den musikalischen Theil desselben betrift, Rechenschaft zu geben, ohne wenigstens den sehr zweckmäfsigen und reichen Inhalt desselben, der beynahe alles umfafst, was edleres Bedürfnifs des Geistes und Sinnes des Volkes werden kann, im Allgemeinen zu berühren. Es existirt, so viel Rec. weifs, kein einziges Liederbuch für Schulen, das in jeder Hinsicht so lehrreich, so anziehend und volksmäfsig, in bessern Sinne des Worts, so eigenthümlich und dabey verhältnifsmäfsig so wohlfeil wäre, als dieses hier; und Rec., dem die Durchsicht desselben

boden erhebt sich das zierliche, bewegliche Orchester. Was aber die Hauptsache ist, die Musik nimmt sich, durch das kurze und hohe Oblongum begünstigt, überall vortrefflich aus. Nächstens sehen wir neuen Kunstgenüssen in dem schönen Lokal entgegen.

Von fremden Sängern debutirte in diesem Monat nur Hr. Staudacher vom königl. Hoftheater zu München. Er trat den 9ten als Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*, den 16ten und 25sten als Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie* und den 26sten als Orosmann in Winters *Zaire* auf; auch sang er am 19ten eine Cavatine und eine Arie mit Chor von Rossini. Sein Organ ist metallreich und klangvoll, sein Spiel gut und ausdrucksvoll, und daher der ihm gezollte Beyfall gerecht.

Als musikalische Neuigkeit nenne ich Ihnen: Zwölf Lieder von Göthe, Tieck, Klopstock und Matthisson, mit Begleitung des Pianoforte von G. E. Fischer, die kürzlich in der hiesigen Schlesingerschen Handlung erschienen. Es ist der erste lobens- und beachtenswerthe Versuch des Hrn. Fischer, Lehrers und Lieutenants in der hiesigen Kriegsschule, der Ihren Lesern auch durch eine gehaltvolle Abhandlung über Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst, im 19ten Jahrgange der musikalischen Zeitung, bekannt ist. Auch die Leitung des öffentlichen Singunterrichts im hiesigen berlinisch-cölnischen Gymnasium zum grauen Kloster ist in seinen Händen, und eine nur für Wenige vor einigen Wochen bestimmte Ausführung zeugte von den bedeutenden Fortschritten der jungen Leute in einer trefflichen Execution von Chorälen und Chören von Schulz, Händel etc.

Für Freunde der Tonkunst und des Chärtenspiels hat der talentvolle königl. Medailleur Loos die Bildnisse der vier Heroen der Musik: Händel, Gluck, Haydn, Mozart auf vier Denkmünzen in einem Etui nach Art der Whistmarken bearbeitet, und bietet sie Liebhabern in Gold, Silber und englischer Bronce an. Jede Hauptseite dieser Denkmünzen zeigt das Bild eines dieser Meister nach L. Posch von Voigt geschnitten, und die Umschrift giebt den Namen, das Jahr und den Tag der Geburt an. Die von Pfeuffer geschnittene Kehrseite ist mit einer antiken Lyra geschmückt, durch die ein Lorbeerkranz geschlungen ist, und über der ein siebengespitzter Stern in eben so vielen Strahlenbüscheln leuchtet. Die Umschrift deutet den Todestag der Meister durch die Worte an: zur Heimath der Töne.

KURZE ANZEIGE.

Vingt différentes Danses pour le Pianoforte, comp. par le Baron F. de Boynebourgk. Oeuvr. 6. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Dieses Heftchen der B.schen, beliebten Tänze dürfte wohl das interessanteste von allen seyn, und bezeugt ganz vorzüglich des Verfassers gar nicht häufig vorkommendes Talent, für so engen scharf abgesteckten Raum, wie unsere jetzigen gangbarsten Tänze verstatten, fast immer etwas Neues zu erfinden, ohne es weit her zu holen, oder doch das nicht Neue auf eine Art zu sagen, die es so scheinen lässt, ohne sich eines künstelnden Verfahrens, einer gesuchten, unnatürlichen Harmonie, bizarrer Wendungen und dergl., welches alles bey Tänzen, wirklich zum Tanzen, zweckwidrig und störend ist, zu bedienen. Auch wer ganz andere Musik, als Tänze, zu hören und vorzutragen gewohnt ist, wird diese mit Vergnügen durchlaufen; vornehmlich die Nummern: 1, Walzer, 2, Walzer, 4, Walzer, 6, Ecossaise, 8, Walzer, 11, Walzer, 14, Dreher, 17, Ecossaise, 20, Walzer. Auch sind sie so leicht zu spielen, als so etwas seyn soll, wollen jedoch nett, im gehörigen Charakter der Tanzart und in nicht wenigen Stellen auch (wie man sich ausdrückt) pikant vorgetragen seyn.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

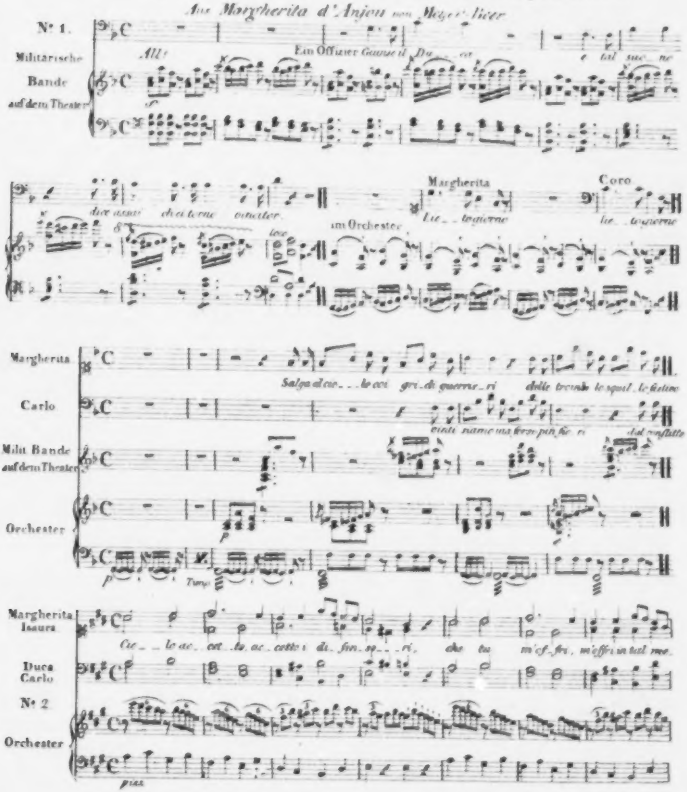
Aus Margherita d'Anjou von Meyerbeer
№ 1.
Militärische Bande auf dem Theater
Allr
Ein Officier Gauche il Du
Margherita
Coro
im Orchester
Margherita
Carlo
Milit Bande auf dem Theater
Orchester
Salga al ce
Tutte
Margherita Isaura
Duca Carlo
№ 2
Orchester
Cie
che tu
pizz

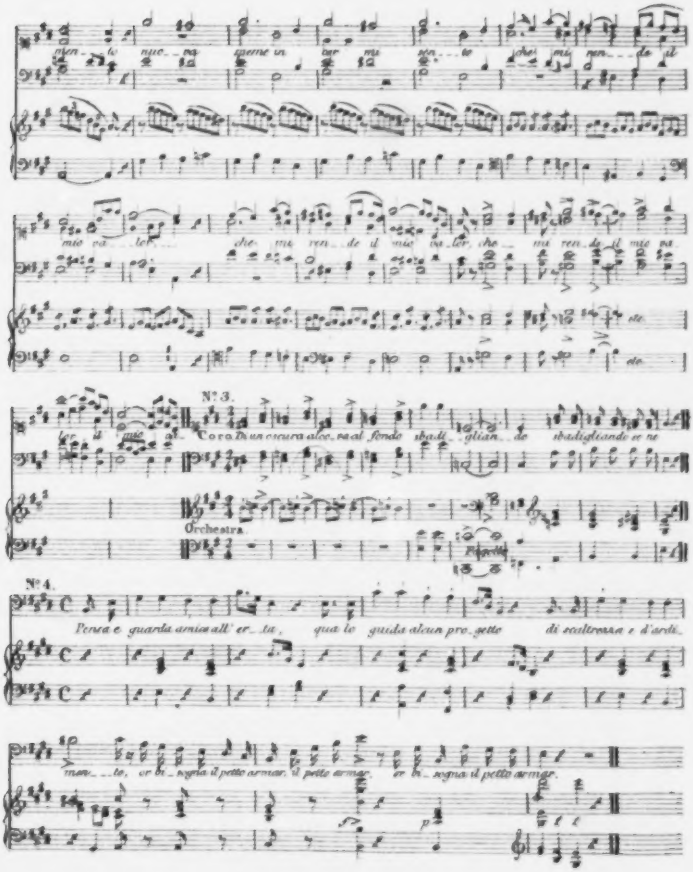
ven-to nuo-va
mio pa-ter
Nº 3.
Coro di una oscura alcova al fondo
Orchestra
Nº 4.
Presta e guarda a mia all' er-ta,
qual lo guida alcun pro-getto
di scaltrezza e d'ardi-
man-te, or bi-sogna il petto armar, il petto armar,
or bi-sogna il petto armar.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. **N°. 3.** 1821.

Ueber Kirchentonarten.

Von Pet. Mortimer.

(Anhang zu dem Aufsatze in No. 17 und 18 des 21sten Jahrganges.)

Zu meinem Aufsatz in der musikalischen Zeitung No. 17 und 18 des 21sten Jahrganges, den Choralgesang zur Zeit der Reformation betreffend, wurde ein Anhang versprochen, der hiermit nachgeholt wird. Bey der Kürze, die hier Statt finden muss, können nur einzelne Bemerkungen geliefert werden, die aber hinlänglich seyn werden, um zu zeigen, wie äusserst verkehrt die jetzt gangbaren Lehrbücher der Musik handeln, wenn sie die sogenannten alten Tonarten (d. h. die Kirchentonarten) gleich Anfangs so absprechend beurtheilen, und dadurch den Schülern zu einem höchstwichtigen Theil der musikalischen Wissenschaft den Zugang nicht eben bloss unangezeigt lassen, sondern geradezu verschliessen. Diese Bemerkungen gebe ich in vier Abschnitten.

I. Etwas von der dorischen Tonart.

Das Wesen dieser Tonart besteht in Dreyerley: 1. sie gehört für Moll-Melodieen der ersten Octave, d. h. für die tiefern Töne; 2. in ihr ist die grosse Sexte die herschende; 3. in ihr muss, so bald als möglich die Ausweichung in die Quinte vorkommen, und wenn die Melodie irgend lang ist, muss diese Ausweichung wenigstens noch einmal wiederholt werden. Letzteres ist um so mehr ein willkührliches Gesetz zu nennen, da sweyen andern Kirchentonarten in Moll diese Ausweichung schlechterdings untersagt ist.

Die späteren Sammler unserer Choralbücher (nemlich in der Lutherischen Kirche) seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts haben, mit Ausnahme der einzigen Melodie: Wir glauben all an Einen Gott — allen Melodieen in D moll die Vorzeichnung b gegeben; gleichsam als hätten sie vergessen, oder richtiger gesprochen, weil sie es wirklich vergessen hatten, dass eine dorische Tonart existirt hat, und noch existirt. Dieses hat unter andern die seltsame Folge gehabt, dass in einigen Melodieen das b allenthalben einzeln ausgemerzt werden muss, und also dessen Vorzeichnung vergeblich und folglich verkehrt ist, z. B. in folgender:

N° 1. Mit Fried und Freud ich fahr dahin.

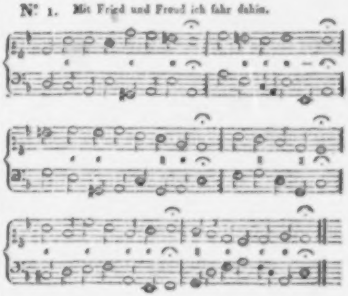

Mit folgender Melodie hat es beynahe dieselbe Bewandniss, indem das b nur alsdann erforderlich ist, wenn eine Ausweichung in F dur vorkommt, folglich durchaus nur als Ausnahme erscheint, und also billig nicht von vorne herein vorgezeichnet werden sollte. Hier ist die Melodie ohne Vorzeichnung von b, um die Ausnahme desto kenntlicher zu machen.

№ 2. Erschienen ist der herrliche Tag.

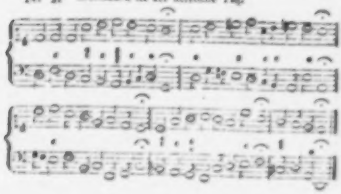

Eine von den Melodieen, die im Lutherischen Choralgesang ihren dorischen Charakter noch am besten behauptet hat, ist die: Die Sonne hat sich mit ihrem Glanz gewendet. — Um den Cantoren der Vorzeit den Vorwurf zu ersparen, als hätten sie den Mausgriff gethan, zu einem Abendlied, das nie in der Kirche gesungen wird, die erhabene dorische Tonart zu wählen, so will ich bemerken, dass diese Melodie eine von den wenigen ist, die aus dem reformirten Psalmengesang in die Lutherischen Choral-Sammlungen herüber gewandert sind. Sie ist dort die Melodie zum achten Psalm. Auch hier erscheint der Ton b blos als Ausnahme, und folglich ist dessen Vorzeichnung von vorne herein nicht zweckmässig. Hier ist sie ohne diese Vorzeichnung.

№ 3.

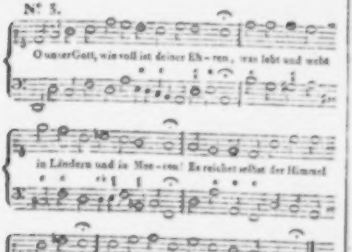

Es kann vorkommen, dass in einer dorischen Melodie der Ton b gleich Anfangs sehr nothwendig zu seyn scheint, und sich es dennoch ausweiset, dass er blos als Ausnahme da ist, z. B. im 10ten Psalm der reformirten Kirche, auf folgende Art:

№ 4.

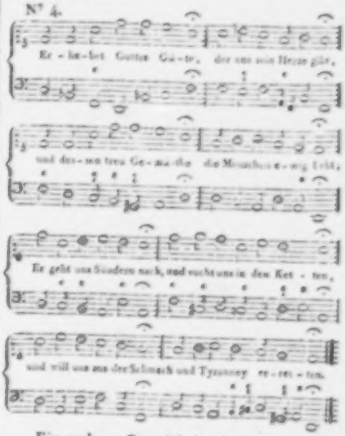

Ein anderes Beyspiel ist die bekannte Melodie: O wie selig seyd ihr doch ihr Frommen. — Die Ausweichung in F dur macht gleich Anfangs den Ton b nothwendig; aber er ist offenbar nur als Ausnahme da, und die Melodie an sich ist durchaus dorisch.

Uebrigens verdient hier noch bemerkt zu werden, dass die Ausweichung in F dur in D dorisch nicht immer nothwendig den Ton b erfordert. Folgender Gang

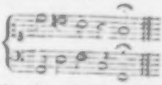

kömmt in den dorischen Melodieen des reformirten Psalmengesanges sechsmal vor und zwar übereinstimmend in den deutschen Psalmen von

Zürch und Basel und in den französischen von Berlin; nirgends wird das h in b verwandelt. Es ist dieses eine Ausweichung nicht sowohl in F dur als vielmehr in F lydisch; denn obgleich die lydische, als eine für sich bestehende Tonart, zur Zeit der Reformation nicht mehr im Gebrauch war, so konnte sie dennoch bey der dorischen Tonart (und zwar bey ihr ausschliesslich) dazu dienen, um die eben angeführte Ausweichung zu bilden. Eine Nachahmung davon kann zuweilen bey der hypomyxolydischen Tonart vorkommen.

Dem Leser wird es nicht unangenehm seyn, noch eine dorische Melodie zu betrachten, die durchaus nirgends den Ton b hören lässt. Sie existirt heut zu Tage nur noch als Ueberrest aus dem Choralgesang der alten Böhmischen Brüder; und man muss sich wundern, dass Luther, der von diesen Brüdern so manches entlehnte, z. B. die bekannte Melodie: Die Seele Christi heil'ge mich — (Nun lasst uns den Leib begraben —) diesen gewiss sehr erhabenen Gesang ganz übersehen zu haben scheint.

N° 5.

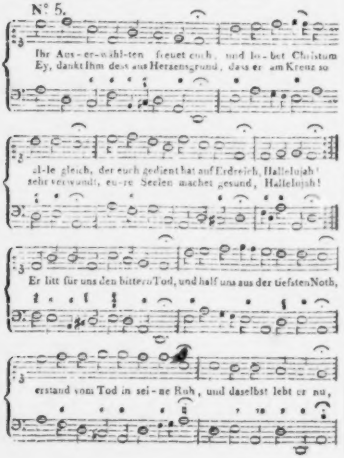

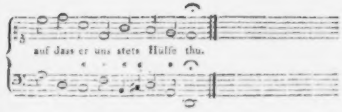

(Im Choralbuch der Brüdergemeine ist ein Melodie mit dieser Aufschrift; sie ist aber eine andere, die im Original die Aufschrift hat: Wohlauf ihr Christen freuet euch. — Sie ist ebenfalls ächt dorisch, und gleichsam eine Variation von No. 5.).

Wegen des anscheinend unregelmässigen Anfangs der Melodie No. 5. will ich keine Vertheidigung oder Entschuldigung unternehmen. Mich dunkt, der Genius der alten Choralkunst würde mir dafür einen Verweis geben, oder vielleicht mit Mitleiden und Verachtung auf mich herabblicken. „Weisst du nicht (dürfte er sagen), dass viele Regeln eurer weltlichen Musik mich gar nichts angehen?" und diese Frage könnte an manche andere Melodie erinnern; z. B. an die sehr bekannte: Christum wir sollen loben schon. — Da diese mit D anfängt, so bekommt sie in unsern gewöhnlichen Choralbuchern die Vorzeichnung b, und wird als zu D moll gehörig behandelt. Aber sie ist weder dorisch noch hypodorisch, noch überhaupt auf irgend eine Art eine Melodie in D moll; sondern sie ist phrygisch, und muss so behandelt werden, etwa auf folgende Art:

N° 6.

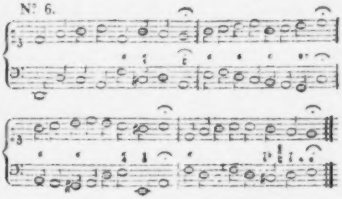

Der Ausspruch, dass diese Melodie phrygisch sey, ist nichts neues; denn schon Glareanus, Professor in Freyburg, gestorben Anno 1565, nennt sie: phrygii elegantissimum exem-

plum; und Sebastian Bach pflegte sie auch phrygisch zu behandeln.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zur Beurtheilung des Alexanderfestes und seiner Aufführung in Breslau am 22 Nov. 1820.)*

Zur nähern Bestimmung des Händelschen Kunstcharakters überhaupt und dessen eigenthümlicher Erscheinung im Alexanderfeste insbesondere, stehe hier zuvörderst ein möglichst kurzes, allgemein geschichtliches Wort über die Entwickelung der Musik.

So wie man in dem blossen Tone, seiner Natur nach betrachtet, eine schwankende Unentschiedenheit zwischen Innerem und Aeusserem wahrnehmen kann, wie er einerseits (in der Sprache) aus den innersten Tiefen des Gemüthes als eine wahrhaft geistige Form hervorquillt, andererseits wiederum als ein rein äusserliches, dem Gemüthe völlig fremdes Stoffähnliches erscheint; eben so stellt sich auch in den ersten Bildungen der Tonkunst ein unsicheres Schweben zwischen Innen- und Aussenwelt dar, das aber von dem in aller Kunstentwickelung waltenden, organisirenden Geiste ergriffen, sich immer bestimmter entscheidet, und zwar so, dass zuerst jene ursprünglich entgegengesetzten Richtungen der Töne sich scharf von einander sondern, und in ihrer Trennung ein eigenthümliches Kunstleben beginnen, dergestalt, dass nach Innen die Musik eine beredte Sprache des Gefühls entfaltet, während sie nach Aussen in eine Plastik erblüht, die ihren kunstreichen Bildungen das Gepräge eines tiefen Geistes eindrückt. Hat die Kunst sich in dieser Sonderung vollendet, dann strebt sie nach einer organischen Vereinigung beider Richtungen, und die höchste Einheit, die sie hier erreicht, ist auch ihr höchster Blüthepunkt, über welchen sie nicht weiter hinauszugehen vermag.

Wir weisen den hier aufgestellten Typus in der Geschichte der Musik selbst in allgemeinen Zügen nach, und Händels kunsthistorische Bedeutung wird dann von selbst erhellen.

Eine lange Reihe von Jahrhunderten hatte die griechische, aus Rom und Byzanz in die christliche Kirche übergegangene Musik in all ihrer Unbestimmtheit ausschliesslich geherrscht, da begann der musikalische Sinn sich lebendig zu regen und die entgegengesetzten Elemente zu sondern. So sehen wir zu Anfang des 16ten Jahrhunderts dem durch die Minnesänger verbreiteten, durch die Meistersänger aber völlig allgemein gewordenen, beweglichen und den Sinneneindrücken sich anschmiegenden Volksgesang, jene starre künstliche Canonik der in der Kirche herrschenden belgischen Schule in herber Objectivität gegenüberstehen. Aber diese Sonderung war eine bloss elementarische; der Volksgesang bewegte sich in blossen Naturlauten, die zwar tief und bedeutsam, dennoch aber des inneren Maasses d. i. des wahrhaften Zeichens der leitenden Intelligenz ermangelten; die belgische Schule häufte zwar überaus kunstreiche Tonmassen zusammen, die sich krystallisch an einander legten, aber sie ermangelten der lebendigen Seele. Diese innere Mangelhaftigkeit jedoch bestimmte eben dem rastlos weiter strebenden Kunstsinn seine nächste Aufgabe, welche darin bestand, einerseits die willkührliche Beweglichkeit des Naturgesanges innerlich zu begränzen, andererseits die starren Formen der Canonik zu beleben. In die Lösung dieser doppelten Aufgabe theilten sich Italien und Deutschland. Dort begann Palestrina siegreich den Kampf gegen die herrschende belgische Schule, und verdrängte deren künstliche Formen durch ein heiliges stilles Leben der Empfindung: in Deutschland war es der Protestantismus, der zunächst durch vollendetere Ausbildung des Chorals den unstäten Volksgesang mässigte und begränzte. Während in Italien das plastische Element der Musik gegen die freie Ausbildung des Ausdrucks der Gefühle immer mehr zurücktrat, während dieser Ausdruck mit der sich entwickelnden Oper in eine immer mannichfaltigere Tonsprache erblühte, die sich je

---

*) Der hier folgende Aufsatz ist schon im 191sten und 193sten Stück der Breslauer Zeitung vom 2ten und 6ten Dec. 1820 gedruckt erschienen. Da er aber in diesen Blättern bey weitem den meisten unserer Leser nicht vorgekommen seyn wird; da er von einem so merkwürdigen Gegenstande ausgehet und über denselben sich sinnvoll und eigenthümlich verbreitet: so glauben wir keine Missbilligung zu erfahren, wenn wir ihn hier, mit Genehmigung des Hrn. Verfs, wiederholen.

d. Redact.

länger je mehr von der Kirche ab, dem äussern Leben zuwandte, verschmähte die deutsche Musik, ganz im Geiste des Protestantismus, die bloss passive Empfindung, die ruhige Contemplation; und strebte nach der That, nach einem Schaffen und Gestalten, daher trat hier das plastische Element mächtig hervor, das, je reiner es sich von aller Subjectivität sonderte, desto inniger an die Kirche anschloss.

Gleichzeitig mit der höchsten Blüthe der italienischen Musik vollendete sich auch der deutsche Kirchenstyl; während die neapolitanische Schule in eine freye Lyrik sich ergoss, in welcher alle Gluth des Gefühls und der Leidenschaft ihren treffenden und naturgemässen Ausdruck fand, schuf in Deutschland Sebastian Bach seine grandiosen, des Wortes nicht bedurfenden, in strenger Objectivität der Anschauung gegenübertretenden, dennoch aber von einem tiefen heiligen Sinn durchdrungenen Gebilde.

So standen denn abermals jene ursprünglich entgegengesetzten Richtungen der Musik in scharfer Sonderung einander gegenüber; aber es war nicht mehr jener elementarische Gegensatz des 16ten Jahrhunderts; der damalige Naturlaut war zum lebendigen Wort geworden, jene alte krystallinische Bildung hatte sich zu einer von einem erhabenen Geiste beseelten grossartigen Architektonik gestaltet, und somit war die oben bezeichnete Aufgabe vollständig und glänzend gelöst.

Jetzt harrte die Musik jener höhern Einheit, in welcher sich Wort und Bild organisch durchdringen sollten; doch sie durfte nicht harren, denn schon lebte und schuf Georg Friedrich Händel.

Ein tiefer religiöser Sinn, mächtig sich nach Aussen drängende Thatkraft, und ein überall durchgreifendes Streben nach innerer Klarheit und Gediegenheit, — diess sind die Grundzüge von Händels Charaktere. Geboren in der Zeit, die einen Sebastian Bach erzeugte und reifte, ward sein früh hervorbrechender musikalischer Sinn zuerst natürlich dem deutschen Kirchenstyl zugewandt; sehr schnell und leicht eignete er sich dessen Formen an, aber der Geist, der in diesen sich aussprach, genügte ihm nicht. Nicht jene stille Selbstbeschränkung, jene unendliche, sich selbst nicht fassende Sehnsucht nach dem Unbegreiflichen, die in wunderbar hohe, den gothischen Kirchen ähnliche Gestaltungen sich ergiesst und verliert; nicht diese wollte Händel, vielmehr sollte die Musik ihre geheimsten Tiefen dem innern Auge zwar in Gestalten erschliessen, aber diese Gestalten sollten nicht wie geheimnissvolle Hieroglyphen eine dunkle Gewalt über die Gemüther ausüben, sondern dem menschlichen Sinne näher stehen; das Wort, das sie deutet, sollte auf klare Weise in ihnen selber liegen. So war Händels Kunstbestreben ursprünglich ein Suchen des Wortes für die Gestalt. Daher kam es, dass, als er, fast noch Knabe, die berliner italienische Oper kennen lernte, das hier einseitig hervortretende Wort ihn so mächtig ansog, dass er mit Hintansetzung des deutschen Styls, sich in die Operncomposition warf, und dass das grosse Glück, welches seine Opern in Deutschland machten, ihn nicht abhalten konnte, seiner Sehnsucht, die ihn unaufhaltsam nach Italien trieb, zu genügen. So lebte er eine Reihe von Jahren abwechselnd in Venedig, Rom und Neapel, und der allgemeine Enthusiasmus, mit welchem seine Arbeiten daselbst aufgenommen wurden, zeigen, wie tief er den Geist der italienischen Musik erfasste und sich aneignete. Aber sein deutscher, auf Objectivität dringender Sinn verliess ihn nicht; wie daher in der vaterländischen Musik das Wort, so vermisste er in der italienischen die Gestalt. Nur eine allgemeine verständliche Sprache der Gefühle fand er da, die wegen ihrer innern Wahrheit sich rasch und sicher den Weg zu jedem Gemüthe bahnte, das sie in allen seinen Regungen allmächtig beherrschte, aber diese Sprache hatte auch nur ein Seyn in Bezug auf das Gemüth, das sie anregte, sie war abhängig von diesem, und keine in sich selbst geschlossene ideale Welt, die mehr verlangt, als eine sich leidend verhaltende Hingebung des Hörers, die einen thätigen Beschauer fordert. Daher gestaltete sich in Händel das Bestreben, deutsche Objectivität mit italienischer Klarheit des Ausdrucks zu verbinden, einige Kirchensachen, die er kurz nachdem er Italien verlassen, in England setzte, worunter vorzüglich das Utrechter *Te Deum*, tragen deutlich dieses vermittelnde Gepräge; aber auch sein Operstyl, dem er sich, vermöge seiner Stellung in London, vorzugsweise widmen musste, strebt darnach, wiewohl sich beyde Elemente darin noch nicht organisch durchdringen konnten, da die Oper, den hierzu erforderlichen

breitern Styl nicht duldend, das Vorherrschen des lyrischen Elements verlangte.

Als aber Händel die Gunst des Publikums verlor, als er durch mannichfaltige Widerwärtigkeiten vom Theater entfernt und in sich selbst zurückgetrieben wurde, da stellte sich jener Grundgedanke seines ganzen Lebens, der, während er in seinem glänzenden Wirkungskreise stand, in den Hintergrund getreten war, jene Idee, den räthselhaften Geist der deutschen Musik, durch das lebendige Wort zu deuten, wieder in alter Frische vor seine Seele. Gestärkt und neu belebt durch eine Reise in das heimathliche Deutschland, brachte er die Frucht seines grossen Strebens in dem Entschluss zur Reife, sich losreissend von der lästigen Opernform, in einer eigenthümlichen Gattung ein neues musikalisches Leben zu entfalten. So ward er Gründer und Vollender des Oratoriums, des eigentlichen musikalischen Epos. In ihm vermählen sich Wort und Gestalt auf das innigste, hier tritt keine einseitige Lyrik in ungehemmtem Strome hervor, vielmehr ist jede Empfindung eine Statue, jedoch eine beredte Statue, die ihre innerste Seele in unabweislicher Klarheit und Bestimmtheit kund macht. Keine musikalische Form hat hier ein besonderes Gebiet; Recitativ, Arie und Chor spielen wunderbar in einander, jedes von ihnen ist bald Handlung, bald Gefühl oder Reflexion; aber in ihrer Verknüpfung webt unsichtbar der erhabene Dichtergeist ihres Schöpfers, ruhig und besonnen die sich verwirrenden Fäden der Erzählung einend zu einem höhern Ganzen. Händel, wiewohl schon vorgerückt in Jahren, verjüngte sich in diesem neuen Streben; eine beträchtliche Anzahl Oratorien, meist von biblischen Stoffen, enthält gleichsam eine zweite Bildungsgeschichte ihres Meisters, der stets mehr sich abwendend von dem erscheinenden, durch Leidenschaften getrübten Leben, einen immer grossartigeren welthistorischen Charakter entwickelte, bis er zuletzt in seinem Messias sich verklärte, einem Werke, welchem an Heiligkeit, Geistestiefe und Vollendung, keine andere Tonschöpfung an die Seite zu treten wagen darf.

Gross und bedeutsam begann Händel seine neue Laufbahn mit dem Alexanderfeste. Drydens Absicht mit diesem Gedichte ist ganz einfach eine Verherrlichung der Musik; er benutzt hierzu die bekannte, aber weiter ausgesponnene Erzählung von der begeisternden Wirkung des Flötenspielers Timotheus auf Alexander; hieran schliesst er mit kurzen Worten die Erweiterung der Kunst durch die Orgel, und endigt mit dem Gedanken: man streite nicht, ob die griechische Flöte, ob die kunstreiche Orgel den Preis verdiene, gleich herrlich sind beyde, denn in beyden lebt der allgewaltige Geist der Musik. Hier ist von keinem Gegensatz der heidnischen und christlichen Musik die Rede, und der Streit über den Vorzug der einen vor der andern wird als ein durchaus nichtiger entschieden abgewiesen.

Wie ganz anders gestaltet sich bey Händel dieser Stoff! Völlig unabhängig vom Gedicht, fasst er die Musik in ihren beyden ursprünglich entgegengesetzten Elementen von Gestalt und Empfindung, und stellt diese als zwey völlig getrennte objective Welten einander gegenüber. Schon in der Ouverture beginnt diese Trennung: auf eine ernste, verschlossene, im deutschen Style gearbeitete Fuge folgt ein leichtes, melodisches, die Welt des Gefühls aufschliessendes und in sie hinüberleitendes Grazioso, (das daher bey einer guten Aufführung füglich nicht wegbleiben sollte) hieran schliessen sich die einzelnen Darstellungen des festlichen Jubels, des begeisterten Entzückens, des Frohsinns und des Schmerzes, der Liebe und Hingebung, des Hasses und der Rache. Aber alle diese Darstellungen ziehen den Zuhörer nicht in ihren magischen Kreis, die Gefühle und Leidenschaften stehen ausser ihm in plastischer Gestaltung, gleich gesonderten Tableaux, nur durch ihre Beziehung auf Alexander leicht und äusserlich verknüpft, der Anschauung gegenüber, und selbst die lose Verbindung wird zweymal von dem Tondichter selbst unterbrochen, der in jubelnder Begeisterung den Triumph dieser Kunstwelt singt *). Endlich, nachdem diese in all ihrer Mannichfaltigkeit dargestellt ist, erfolgt eine innere Stille, während welcher zwey Flöten, das innerlich gepresste Wesen, die unsicher schwankende Sehnsucht der altgriechischen Musik trefflich bezeichnend, den Uebergang bilden zu der jetzt in

*) Es ist sehr bedeutend, dass „der Chor die ganze Schaar erhebt etc.", welches den Faden der Erzählung unterbricht, im Drydenschen Gedichte gar nicht vorkommt.

einem breiten Strome schwellender Töne mächtig sich ergiessenden, ein leidenschaftloses, tiefinnerliches Leben athmenden Kirchenmusik, die erst in dem ruhigen Wogen der Orgel, in heiliger Kraft und Fülle einherschreitet, und dann den Lobgesang, von höhern Geist entflammt, in tausend Stimmen ausdehnt.

Jetzt stehen beyde Tonwelten einander gesondert gegenüber, und nun ist es, als wollte sich zwischen ihnen ein Streit um den Preis erheben. Vier Themen treten nach einander ein; die beyden mittleren, leidenschaftlich bewegt, zu Gunsten der weltlichen Musik, das erste und vierte, ruhig und würdevoll für die Kirchenmusik das Wort führend. Aber der organisirende Geist des allgewaltigen Händel ergreift sie alle, schlingt sie mächtig in einander, bis alle Trennung in einer höhern Einheit verschwindet und bloss die einige tiefe allseitige Musik in aller Erhabenheit da steht.

So entscheidet Händel, und so musste er es, denn so hat sein grosses Leben in der Geschichte der Musik selbst entschieden.

Dass nun der Verein für Kirchenmusik uns den Genuss dieses Kunstwerks verschafft hat, ist gewiss höchst dankenswerth; daher wir uns auch einer ausführlichen Beurtheilung der Aufführung enthalten. Statt dessen eine allgemeine Bemerkung. Auch das in Hinsicht der technischen Ausführbarkeit leichteste Werk der ältern Musik hat für die Aufführung grössere Schwierigkeiten, als das schwerste Product der modernen Musik. Dies kömmt daher, weil, je näher ein Componist unserer Zeit steht, desto verwandter unsere Kunstanschauung der seinigen ist, so dass wir uns leicht in seinem Werke orientiren, und aus den blossen Noten der Geist desselben für uns deutlich hervorscheint. Wenn bey der Aufführung eines solchen Werks nur die technischen Schwierigkeiten überwunden werden, und für Präcision gesorgt ist, so dürfte nicht leicht die Darstellung verfehlt werden. Ganz anders dagegen verhält es sich mit der alten Musik; weit entfernt von unserer Anschauung liegt der Geist, der darin lebt; die blossen correct abgespielten Noten sagen uns noch nichts, ein eigenthumlicher, unsern ausübenden Musikern aber natürlich ganz entfremdeter Vortrag, und vor allem eine richtige verständige Bestimmung der Tempos, sind die unumgänglichen Erfordernisse zum Gelingen der Aufführung, welche daher einen Dirigenten voraussetzt, der von allen zufälligen Zeitformen sich innerlich befreit, unter jeder Gestalt den Geist mit Klarheit zu schauen vermag. Ein solcher ist dann wahrhaft das intelligente Princip der Darstellung, er verknüpft die verschiedenartigen Theile des Werks nach einer einigen Idee des Ganzen, die in ihm lebendig ist, und in dieser Idee, deren consequenter Ausdruck die ganze Aufführung ist, theilt er dem Zuhörer sein Auge mit, und wird so der Mittler zwischen diesem und dem Kunstwerk. Eine so geleitete Darstellung ist trefflich zu nennen, sie ergreift den Hörer unfehlbar, ohne dass jedoch dieser sich eben bewusst zu werden braucht, wie viel er hierbey dem Dirigenten verdankt.

Eine Aufführung dagegen, deren Dirigent dem darzustellenden Werk nicht näher steht, als die meisten Hörer, dem genügt, sich, soweit es zur Präcision erforderlich, mit der Partitur bekannt gemacht zu haben, der, statt das Tempo aus dem klar angeschauten Geiste des Tonstücks zu bestimmen, etwa mit der historischen Notiz, dass die älteren Meister die Tempos viel langsamer genommen als die neueren, sich kümmerlich behilft, und wo diese nicht ausreichen will, in unseligem Schwanken herumtappt, — eine Aufführung, worin, gestützt z. B. sie gelte dem Alexanderfeste, die Schaar des schlaftrunkenen Helden, die rachegluhend den Lobbraud *) schwingen soll, selbst schlaftrunken gähnend ihn kaum zu erheben vermag, die heilige Cäcilie dagegen mit Courierpferden von Himmel fährt — eine solche Aufführung kann man in Wahrheit, trotz allem Fleisse, der darin sichtbar ist, eine blinde nennen; sie geht spurlos an dem Hörer vorüber, und hat noch überdiess den Nachtheil, dass, wenn er nicht etwa schon zweitig mit dem gehörten Werke vertraut ist, er den Grund seines Missvergnügens nicht in der Aufführung

*) So heisst es und nicht Löschbrand, wie gesungen wurde, und auch in einer Ausgabe des Ramler durch einen Druckfehler sich eingeschlichen hat.

die lebhafteste Freude machte, übernimmt es daher getrost, dem sehr würdigen Herrn Verfasser desselben für sein achtes Verdienst um Schule, und somit um das Volk, und das er durch dies sicherste aller Mittel wirken wollte und wirken wird, im Namen seines Vaterlandes und gewifs auch des Auslandes, den aufrichtigsten Dank zu sagen. Die erste Abtheilung enthält 25 Lieder, die zunächst Gegenstände und Vorfälle der Schule betreffen; die zweyte 123 Lieder christlicher Weisheit und Tugend, die überall sehr vernünftig, mitunter sehr heiter und froh sind: und die dritte 119 Lieder frommer Frohlichkeit für allerley Alter, Zeiten, Stande, Geschäfte und Gelegenheiten, und da ist nun fast kein Naturvorfall, kein wichtiges Lebens- und Familienereignifs, kein Herzensbedurfnifs des Landmann's und Handwerkers vergessen. In der Subscription kostete das Liederbuch nur — 4 Groschen und die Musik dazu 12 Gr.; jetzt aber ersteres 16 Gr. und letzteres 1 Thlr. Jedoch wird für *Schulen* auch des Auslandes, wenn eine schriftliche Legitimation von der Obrigkeit oder dem Prediger eingeht, der Preis um die Hälfte herabgesetzt. Und also wäre auch von der Seite alles gethan, was nur gute Wünsche aufbringen konnten.

Allein nicht so ist es, nach Rec. Meinung, durchgangig mit dem Melodienbuche. Nicht, als wenn nicht sehr zweckmafsige, gute, leicht singund behaltbare Weisen darinn wären, oder als wenn — darauf kame hier nun so erstaunlich viel nicht an — die höchste Regelrechtigkeit irgend und niemals vermifst wurde. Es ist das Ganze, was lange nicht so ist, als es seyn mufste, wenn es ein würdiger Anhang, eine gleichsam belebende Exposition des Liederbuches selber seyn sollte. Man sieht, dafs eine wahlende Hand drüber gewesen ist, vielleicht sind es deren mehrere gewesen, wie aus einem Vorberichte erhellet, wo gesagt wird, dafs der sel. Schulz und Hr. Secr. Gronland mit ihrem Rathe dabey zu Hülfe gekommen und das mus. Werk ein Mann „*mit grofser Sorgfalt* übernommen habe, der mit grofser Geschicklichkeit zugleich eigene vieljährige Erfahrung über den Volks- und Kindergesang verbinde." — Viel bekannte und unbekanntere Lieder sind demnach dahin und dorther genommen, andern Texten angepafst, in ihren Melodien zum Theil verschnitten, zum Theil mit andern Bässen versehen worden, und was dergleichen mehr ist. Allein was die grofse Sorgfalt betrift, mit welcher die Auswahl getroffen worden seyn soll, so liefse sich viel dagegen einwenden; denn mit dem Guten ist auch manches sehr Unbedeutende wieder aufgenommen worden, das keiner neuen Verpflanzung werth war. Sodann herrscht durch das Ganze kein reiner, gleichformiger kritischer Sinn, der sich von Mittel und Zweck strenge Rechenschaft giebt. Bald sind daher eine Menge steifer, holpriger Weisen, die man nicht mehr Melodien nennen kann — ein Fehler, worinn viele Volksschreiber verfallen, die das Plumpe in den Tonfällen (den Endkadenzen), das glatte rauhe Durchschreiten mancher Intervalle, ohne leichte melismatische Verbindung, die oft die Stelle der Partikeln in der Rede vertritt, und das gleichformige Forttrampeln des Basses in der Tonika für edle, einfache Schreibart halten —; bald sind wieder zu zierige Sachen darin, mit spielenden Figürchen im Basse und Ritornellen u. s. w. Und dann so ist nie Rucksicht genommen, auf das *Stimmige* im Gesange. Für den unisonen Gesang, wenn er in der Schule angenommen werden sollte, ist zu viel Beyherliegendes und Störendes; manches Lied ist hier regelrecht vierstimmig, das kaum anders seinen Effekt machen kann, da wieder die mehresten Melodien ihrem Schicksale überlassen werden. Wer da weifs, was das bey Kinder- und Volksgesang sagen will, der wird begreifen, zu welchen Folgen das für die begleitenden näheren harmonischen Verhältnisse zum Obergesange zu führen pflegt, da, wo Kinder und Volk nicht in gewissen Schranken gehalten werden, die im inneren Bau und in der natürlichen Führung der Melodien liegen. Ein Hackebrett von Klavier wie es in Volksschulen ist, *wenn ja* ein's angenommen werden kann, das allenfalls der Schulmeister abtrommelt, wird's doch wohl gegen die vielen Kinderhalse nicht ausmachen! Wozu

sondern im Werke selbst findet, was freylich sehr schlimm ist.

Sollte nun auch nach der oben hier Statt gehabten Aufführung des Alexanderfestes, dieser und jener den Concertsaal unbefriedigt verlassen haben, so ergeht an ihn hiermit die dringende Bitte, die Ursache seines Missfallens in jedem Beliebigen zu suchen, nur möge er die Trefflichkeit des Händelschen Werks nicht in Zweifel ziehen. X.

Kurze Anzeige.

Variations sur une chanson danoise pour le Pianoforte par F. Kuhlau. Oeuvr. 22. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Wenige Bogen, aber ein Werkchen, für das jeder Freund gehaltvoller Musik und soliden Klavierspiels dem Verf. danken wird. Wiewohl jetzt die halbe (musikalische) Welt für's Pianoforte componirt, und wohl auch drucken liesse, wäre es den Verlegern nur um Anfüllung ihrer Niederlagen zu thun: so haben wir doch der Klaviercomponisten, bey denen sich in dem Masse, wie bey Hrn. K., die Vorzüge einer nicht armen Erfindung, mit so gründlicher, reicher Kunst, so wahrhaft edlem Geschmack, so grosser Sorgfalt in der Ausarbeitung und Vollendung auch der Details, und so zweckmässiger Benutzung der Vortheile des Instruments — solcher Klaviercomponisten haben wir nicht eben viele, und es wäre auch unbillig, ihrer viele zu verlangen.

Hr. K. fängt hier mit einer Einleitung an, in welcher freye Arpeggiaturen mit Anspielungen auf das Thema wechseln; und zwar beziehen sich diese Anspielungen nicht bloss auf die Melodie, sondern auch auf die originelle, zum Theil alterthümliche Harmonie des Thema's. Dieses schliesst sich nun eng an, und es ist so schön, als es eigenthümlich ist. Die Variationen selbst sind nun nichts weniger, als leidige Auseinanderlegungen des Accords in Figuren, wie so viele, und wie ihrer jeder nur einigermassen Geübte ex tempore auf dem Instrumente nach der Uhr, auf dem Papiere nach der Elle, so viele machen kann, als die Leute wollen. Hr. K. schreibt über sein Thema erst einen ziemlich ausführlichen, fortlaufenden Satz, der aus drey mit einander verbundenen Variationen besteht, in deren jeder die Melodie des Thema's, bald Note für Note, nur aber jetzt dieser, jetzt jener Stimme zugetheilt, wiedergebracht wird, bald den Gängen ganz nahe und unverkennbar zu Grunde liegt; und dazu wird in erlesenen, meist eigenthümlichen Figuren, eben so leicht und gewandt, als gefällig, stetig und wirksam variirt. Gleichsam als Zwischensatz ändert die vierte Variation, alle Einförmigkeit zu vermeiden, Tempo, Takt- und Tonart, (das Moll wird Dur) und es entsteht ein sanftes, gefälliges Andantino. Dann kehrt der ernste Charakter des Thema's, Tempo, Takt- und Tonart zurück, und so bildet sich wieder ein Satz aus zwey Variationen, wo alles gesteigert und auch die Harmonie schön verändert wird. Eine neue, aber abgebrochene Variation, ein Andante cantabile, giebt einen neuen Zwischensatz und zugleich die Einleitung zu einem Allegro, mit veränderter Taktart, wo nun das Thema ganz frey behandelt, und darüber lebhaft, kräftig, fünf Seiten lang phantasirt wird.

Schon diese Grundlinien des Entwurfs zeigen, dass man hier nichts Gewöhnliches zu erwarten hat. Dabey ist noch zu rühmen, dass Hr. K. hier, zwar nicht leicht, aber auch nicht eben schwer für die Ausführung geschrieben, mithin nicht von den Liebhabern, wie jetzt so Viele thun, verlangt hat, sie sollen Virtuosen seyn, wie sie selbst; da doch Liebhaber auch ganz andere Dinge im Leben zu thun haben. Das Unstatthafte dieser letztern Anforderung liegt so offen da, dass man glauben sollte, es müsste auch von den Componisten erkannt werden. Es wird's wohl auch: aber ausserdem, dass Genie's sich nicht genieren, und Manche sich einbilden, sie erschienen als Genie's, wenn sie sich nur nicht genierten, kömmt die Sache daher, dass die Herren Virtuosen, wie an sich ganz Recht, eigentlich nur für sich schreiben, ihre Vorzüge und die ihnen eigenthümlichen Vorzüge beym Vortrag ihrer Stücke geltend machen wollen: dann aber, sind sie von ihnen abgebraucht, dieselben, ohne weiter eine Hand daran zu legen, verwildern möchten, wie nicht ganz Recht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

.Den 26sten Januar. **Nº. 4.** 1821.

Ueber Kirchentonarten.

Von Pet. Mortimer.

(Anhang zu dem Aufsatze in No. 17 und 18 des 22sten Jahrgangs.)

(Fortsetzung)

Wir haben oben gesehen, dass in der dorischen Tonart eine Ausweichung in F dur, für gewöhnlich, den Ton b als Ausnahme herbeyführt. Es giebt aber ausser jener Ausweichung noch eine Ursache, den Ton b nöthig zu finden, nemlich eine Abwechslung zwischen D dorisch und D hypodorisch (oder zwischen authentisch und plagalisch), die aber keineswegs dazu berechtiget, der Melodie überhaupt die Vorzeichnung b zu geben. Bey allem, was an der Art zu tadeln ist, wie die reformirten Choralsammler die Kirchentonarten zu behandeln pflegen, haben sie doch das Gute an sich, dass sie ihre dorischen Melodieen (es sind ihrer 36 an der Zahl) unter keinem Vorwand jemals mit der Vorzeichnung b versehen, und diese Unbesonnenheit fällt lediglich den Lutherischen Choralsammlern zur Last. (Hierher gehört der Umstand nicht, dass die französischen Reformirten, z. B. in Berlin, ihren sämmtlichen Melodieen aus allen acht Kirchentonarten die Vorzeichnung b geben, ohne jedoch dabey im geringsten die Melodieen zu ändern, über welchen sonderbaren Umstand hier keine Erklärung Statt finden kann.) Hier ist ein Beyspiel von der so eben erwähnten Abwechslung:

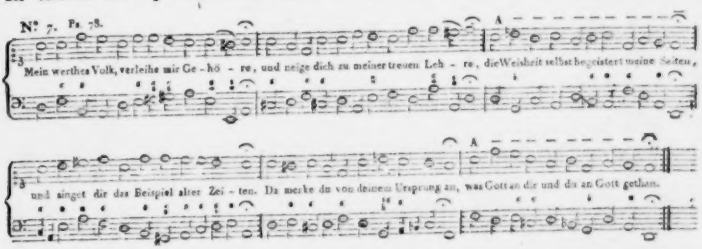

Die beyden mit A bezeichneten Stellen sind hypodorisch. Im Lutherischen Choralgesang haben mehrere dorische Melodieen eine ähnliche Abwechselung, z. B. die bekannten Melodieen: Christ lag in Todesbanden — Christ ist erstanden —

In meinem Aufsatze in No. 18 des 22sten Jahrganges der musikalischen Zeitung erwähnte ich einer merkwürdigen Variante im Dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656, da eine und dieselbe Melodie einmal einen myxolydischen und das anderemal einen dorischen Anfang und Schluss

habe, und folgerte daraus, dass den damaligen Cantoren die nahe Verwandtschaft zwischen diesen beyden Tonarten eine geläufige Sache gewesen seyn müsse. Da diese Stelle manchem Leser vielleicht dunkel und räthselhaft geschienen hat, so will ich diese doppelte Melodie hier aufführen.

N° 8. Myxolydisch.

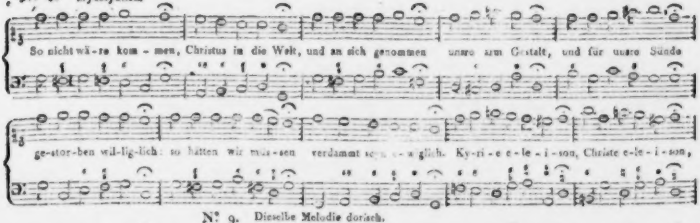

N° 9. Dieselbe Melodie dorisch.

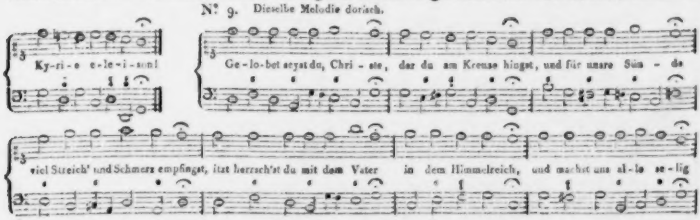

Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, aus dem Dresdener Gesangbuch vom Jahr 1656 noch eine Merkwürdigkeit mitzutheilen. Sie beweiset, wie streng man damals noch darüber wachte, dass die Kirchentonarten nicht verfälscht werden möchten. Es muss aber eine Anekdote vorangehen, die der Herr von Seckendorf von Luther erzählt. Von einem Bettler, der vor seiner Thüre sang, hörte er zum erstenmal sowohl das Lied, als dessen Melodie: Es ist das Heil uns kommen her — (von Paul Speratus in Preussen), und sogleich schrieb er beydes auf, und rückte es in seine Sammlung ein. Er lieferte die Melodie, so wie sie jetzt in No. 10. gegeben werden soll, und wie sie noch gesungen wird. Ob nun ihm der Bettler nicht ganz richtig vorgesungen habe, oder ob Luther die beyden mit * bezeichneten Stellen absichtlich geändert habe, wird sich wohl jetzt nicht mehr ausmachen lassen; beynahe möchte man letzteres vermuthen, wenn man den Inhalt des Liedes erwägt. Aber damit verletzte er die innere Organisation der myxolydischen Tonart, welche verlangt, dass diese beyden Sätze nicht dur sondern moll seyn müssen. Diese Unregelmässigkeit entging der Aufmerksamkeit der spätern Cantoren nicht, und hier wird man in No. 11. den in Dresden gemachten Versuch sehen, die Melodie auf die strenge Regel zurückzuführen; der aber, wie es scheint, in der Folge hat wieder aufgegeben werden müssen, da man allenthalben darüber einverstanden ist, hier die Ausnahme zweckmässiger als die Regel zu finden.

N° 10.

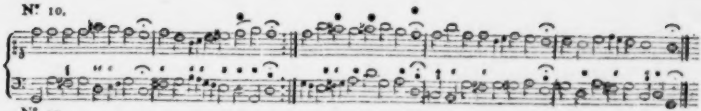

N° 11.

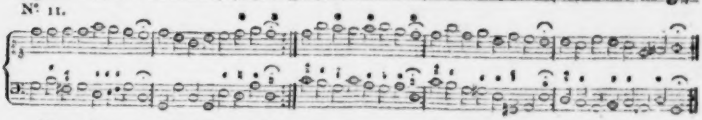

Wir kehren nun zur dorischen Tonart zurück. Zwischen ihr und der phrygischen Tonart findet ein merkwürdiges Verhältniss Statt. Nemlich die dorische weicht niemals in die phrygische, aber letztere weicht sehr gern in erstere aus. Dieses veranlasste sogar ein Sprichwort: „a dorio ad phrygium" sagte man, wenn man den Uebergang zu einer ganz fremdartigen Materie bezeichnen wollte; hätte man das Sprichwort umkehren wollen, „a phrygio ad dorium", so würde es keinen Sinn gehabt haben. Die Thatsache ist historisch erweislich; als ich sie zuerst wahrnahm, fiel mir nichts anders ein, als dass ich hier ein willkührliches Gesetz erblickte; aber bey dem Versuch zu erforschen, warum man ein solches Gesetz beliebt haben möchte, wurde mir einleuchtend, dass so etwas in der Natur beyder Tonarten seinen guten Grund habe. Wer sich indessen von letzterm Umstand nicht überzeugen kann, muss hier nothwendig ein willkührliches Gesetz annehmen, weil die Thatsache an sich nicht geläugnet werden kann. Kirnberger hatte dieses Verhältniss nicht wahrgenommen; denn unter die Ausweichungen, die der dorischen Tonart eigen sind, zählt er auch die ins phrygische, wovon er aber kein einziges Beyspiel hätte anführen können. Ein ganz gleiches Verhältniss findet auch zwischen der myxolydischen und phrygischen Tonart Statt; erstere geht nie zu letzterer, aber letztere sehr gern zu ersterer. Schon die nahe Verwandtschaft zwischen der dorischen und myxolydischen Tonart lässt so etwas vermuthen; die Thatsache ist bey beyden historisch erweislich; und die Gründe, sie für ein Naturgesetz zu halten, sind bey beyden dieselben.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats December 1820. Hofoper. Hr. Wild setzte seine Gastspiele bis zum letzten dieses Monats zur allgemeinen Freude seiner zahlreichen Bewunderer fort. Er gab nebst Wiederholungen mehrerer bereits schon dargestellter Rollen, als: *Joconde*, *Othello*, u. s. w. noch den *Tamino* und *Arsaz* in Catel's: *Semiramis*. Der dritte Akt dieser herrlichen Oper war der Glanzpunkt aller seiner Leistungen, und in den meisterhaften Recitativen des letzten Final's rührte die Wahrheit des Ausdrucks, die Innigkeit des Gefühls bis zu Thränen. Unvergesslich wird uns dieser Muttermörder, der von Eifersucht zerfleischte Mohr, so wie der liebenswürdige Schelm Joconde bleiben; nie hat sich ein Sänger, so wie Er, unwiderstehlich aller Herzen bemeistert, und laut und einstimmig sprach sich der Wunsch aus, ihn, den Beherrscher der Töne, den Seelenmahler zum zweyteumale den Unsrigen nennen zu dürfen. So schmeichelhaft solche unzweydeutige Beweise von Liebe und gerechter Würdigung seltener Talente ihm auch seyn mussten, so waren sie doch nicht vermögend, ihn zur Entsagung jener Verbindlichkeiten zu bewegen, die den Dankbaren an den Hof seines Kunstliebenden und lohnenden Grossherzogs fesseln, und somit verliess er uns denn am ersten Tage des neuen Jahres, begleitet von Segenswünschen und Empfindungen heissen Dankes für so viele, durch Ihn, den Einzigen, verschönte Stunden. — Zur Benefice der Mad. Grünbaum wurde Rossini's: *Barbier von Sevilla* in die Scene gebracht. Diese, den dramatischen Anforderungen vielleicht noch am meisten ent-

sprechende Composition des rastlosen Polygraphen machte auf dieser Bühne viel weniger Glück, als früher im Theater an der Wien. Die Altpartie der Rosine liegt nicht in den Registern der Mad. Grünbaum; daher wurde für Mad. Vogel die Zofe in eine Duenna umgemodelt, und in den Ensemble's Stimmen gewechselt. Auch Hrn. Forti, der den Figaro übrigens recht artig sang, fehlte jene klimatische Eigenthümlichkeit, jener nationelle Humor, womit Hr. Fischer aus München, der doch ganz kein Basso cantante ist, diesen die Intrige leitenden Confidente so hoch zu stellen verstand, und Hr. Siebert als Bartholo verdarb alles durch sinn- und zweckwidrige Einlagen, die das Ganze unnöthigerweise verlängerten, und die dominirende Jovialität in einen ennuyanten Pathos verwandelten. Hr. Rosner, Graf Almaviva, befriedigte als Anfänger, nur durfte man sich dabey nicht allzulebhaft an Hrn. Jägers Zauberklänge erinnern. — Im

Theater an der Wien erschien Dem. Metzger als Myrrha im *Opferfeste*, und als Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*. Ihr so unnachahmlich reizender Vortrag der Cavatine: „Ich war, wann ich erwachte", des Duettino: „Wenn mir dein Auge strahlet", des Troubadour's, so wie der vor diesem eingeschalteten Variationen von Caraffa, welche bereits als stehender Modeartikel das Bürgerrecht erhalten haben, begeisterte, wie immer, das zahllos herbeygeströmte Auditorium, welches Dame Neugierde wie Häringe in der Tonne zusammengepökelt hatte. Da der Künstlerin für diessmal nur ein kurzer Aufenthalt zugemessen war, so gab sie auf Verlangen noch zweymal die *Müllerin*, und konnte mit dem angenehmen Bewusteyn, ein unzerstörbares Andenken sich gegründet zu haben, von uns scheiden. Wunderbar bleibt es doch immer, warum, selbst abgerechnet die freundlichen Familienverbindungen der Fürstenhäuser Oesterreich und Bayern, die k. k. Hoftheaterdirektion sogar nicht den geringsten Versuch machte, diesen köstlichen Demant für ihre Schatzkammer einzuhandeln. Vielleicht befürchteten andere Edelsteine, von diesem Solitair verdunkelt zu werden. — Bey den Vorstellungen des *Opferfestes*, worin der Iuka, Hr. Schütz, wie ein vom Orkan entmastetes Boot auf offener See herumtrieb, führte der hochverdiente Veteran, Hr. Ritter von Winter das Orchester selbst an, wurde mit lautem Jubel empfangen, und am Schlusse hervorgerufen. A's Amtmann in der *Müllerin* hat sich Hr. Spitzeder immer mehr und mehr in der Gunst des Publikums festgewurzelt. Die ächt komische Ausführung seines Liedchens, welches er auch ein paarmal in der Ursprache wiederholen musste, seine humoristische Laune, so wie einige recht gelungene Impromptu's verfehlten nie ihre erzielte Wirkung. So priess er einmal das schöne Müllermädchen Röschen mit diesen doppelsinnigen Worten: „O du überaus seltsame Rose, die nicht der Sommer, sondern der Winter uns gebracht!" Ein andermal veränderte er den Text bey Verlesung des Urtheilspruchs im ersten Final: „Und wenn wir dich erwischen, so sperren wir dich ein", folgendermaassen: „Und wenn wir dich erwischen, behalten wir dich hier"; Man urtheile, ob die enthusiasmirten Verehrer dieser Sentenz nicht per unanimia beypflichteten? — Das

Theater in der Leopoldstadt gab zwey neue Zauberspiele: *Der Musikant vom Lerchenfeld*, fabrizirt zum eigenen Debut eines vormaligen Badner Histrionen, Hrn. Fenzl, worüber weniger als Nichts gesagt werden kann; und: *Adler, Fisch und Bär*, nach Musäus von Gleich, mit Musik von Müller, welches ziemlich ansprach.

Concerte. Am 3ten und 10ten die Familie Bender, im k. k. kleinen Redoutensaale. Von Gesangstücken hörten wir: 1. Aria von Portogallo: „Deh frenate oh Dio le lagrime"; 2. Rondeau von Pucitta: „Non è ver, che recchi amor"; 3. Variationen: „Oh dolce concento"; 4. Scene von Pavesi: „ah che forse in questo istante"; 5. Cavatine von Nicolini: „Ecco oh patria". In allen diesen Pieçen bewährte sich Mad. Bender als eine schulgerechte Sängerin, die ehemals, bey voller Kraft der Stimme, den Beynamen der nordischen Catalani vielleicht nicht ohne Grund in Anspruch nehmen durfte. Jetzt erschien sie uns einigermaassen geschwächt, der Ton nicht vollkommen klar, und die physische Anstrengung, womit die Bravour-Passagen zu Tage gefördert wurden, erweckte eben kein angenehmes Mitgefühl. Demungeachtet wurde die Künstlerin mit vieler, und beynahe schonender Auszeichnung behandelt, und der technische Theil des Vortrags nach Verdienst gewürdiget. Die Gebrüder Bender, russisch kaiserl. Hofklarinettisten, spielten zwey Concertino's von Danzi, welche mehr innern Gehalt besitzen, als so manches Dutzend

unserer voluminosen Modeopern; ferner ein Rondo von Mees, Alpenlieder mit Echo, und einen Potpourri russischer Nationalmelodieen. Schwerlich kann wohl ein Virtuosen-Paar aufgefunden werden, diesem gleich, Brüder durch Natur, und Zwillinge in der Kunst. Eine grössere Uebereinstimmung in Ton, Schattirung, Zartheit, imponirender Grösse, im Cantabile, in brillanten Figuren, im Anschwellen zur höchsten Stärke, wie im Verlieren ins leiseste piano, ist beynahe kaum mehr denkbar; solche herrliche Vorzüge rissen daher auch zu einer exaltirten Bewunderung hin, und diess ächte Doppelgestirn — Castor und Pollux — war in dieser Hinsicht ein wahrhaftes Phänomenon an unserm musikalischen Horizont. Die Ouverturen aus *Lodoiska* und dem *Barbier von Sevilla* eröffneten diese interessanten Concerte. — Am 8ten Hr. Professor Böhm, im Saale zum römischen Kaiser. Er spielte das vorzügliche 17te Concert von Kreutzer, und selbstgesetzte Violin-Variationen mit hoher, bey seinem soliden Vortrag stets zu rühmender Vollkommenheit; nicht minder beyfallswerth führte Hr. Merk Violoncell-Variationen von B. Romberg, und Hr. Worzischeck ein Pianoforte-Rondeau von seiner Composition aus; dagegen war Mad. Grünbaum heute wenig bey Stimme, und manches missglückte sogar; eine Ouverture von Herrn Hofkapellmusikus Franz trägt das Gepräge der neuesten Schule; die Stelle geschmackvoll ausgearbeiteter, und geregelt durchgeführter Ideen vertritt ein tüchtiges Gepolter sämmtlicher Instrumente, und dergleichen — dem Apollo sey es geklagt! — laudesübliche Fanfaronaden streuen zum wenigsten Sand in die Augen. — Am demselben Tage im k. k. kleinen Redoutensaale, ein Zögling des Prager Conservatoriums, der Pianoforte-Spieler, Hr. Cramer, welcher in einem Concerte von Dussek, und in Variationen von Worzischeck als Künstler von bedeutendem Range sich bewährte, und ehrenvolle Aeusserungen von Zufriedenheit erhielt. Die Zwischensätze bildeten: ein Divertissement für die Flöte, eine von Hrn. Hradezky auf dem Waldhorn geblasene Polonoise, eine Arie von Pär, und ein Duo von Farinelli, erstere von Dem. Vio, und letzteres von der Dem. Kainz und Hornik gesungen. — Am 14ten und 21sten im landständischen Saale, Mad. Catalani. Sie trug Arien von Fazi, Simon Mayr, Zampieri, Pucitta und Fioravanti, Variationen von Rode, und zum Dessert jedesmal das Volkslied von Haydn vor, lauter Paradepferde, die uns schon bey ihrem ersten Besuche zur Schau geführt wurden. Ihre Höhe scheint etwas gelitten zu haben; wenigstens versteig sie sich nicht bis über das F. Um vermuthlich im tempo rubato auch gar nicht genirt zu seyn, wurde ihr bloss vom Quartett und dem Pianoforte accompagnirt, welches um einen starken Viertelston tiefer stand; weil nun bey den eingeschalteten Sinfoniesätzen auch die Bläser mitwirkten, so musste wechselsweise, und im Ganzen also siebenmal umgestimmt, oder eigentlicher zu sagen — verstimmt werden, ein Ohrenschmauss, worauf man bey dem Entrittspreise von 12 Fl. herzlich gerne verzichtet hätte. Da, wie verlautet, die Einnahme das erstemal 1500 Fl. das zweytemal aber gar nur 800 Fl. betrug, so steht es billigermassen noch im Zweifel, ob die Virtuosin auch noch fernerhin ihr kostbares Talent um solch ein Spottgeld Preis geben werde. — Am 15ten im Theater an der Wien: pour prendre congé: Dem. Metzger. Bey diesem Valete kam vor: 1. Die Ouverture nebst der Introduction aus Winters Oper: *Mahomet*: ein grossartiges Tonstück, nur ist darin die Blutsverwandtschaft mit dem Opferfeste etwas gar zu sehr ins Gehör fallend; 2. Cavatine von Caraffa; 3. Scene aus *Elisabeth*; 4. Arie von Winter, und 5. Variationen über ein Thema Rovelli's von demselben Meister, sämmtliche Piecen vorgetragen von der Concertgeberin. Zugaben waren: Ein Divertissement, dargestellt von den Balletkindern, und die Introduction aus dem *Rosenhütchen*, welche sich in der That unter den übrigen Edelsteinen wie eitel Theaterschmuck ausnahm. Ueber die vortreffliche Künstlerin und ihre herrlichen Leistungen hat Hr. von Mosel, ein anerkannt competenter Richter, in einem hiesigen Blatte ein zu gewichtiges Wort gesprochen, als dass wir uns enthalten könnten, selbes, so ganz entsprechend unsern Ansichten, und übereinstimmend mit unsern Empfindungen, auch hier mitzutheilen. „Ihre Tonleiter" — äussert sich derselbe — „umfasst die Corden vom untern A, bis ins hohe C. Obschon auch diese beyde Aeussersten noch wohlklingend sind, liegen ihre schönsten Töne doch in dem Bereich der doppelten Octave von H bis H_1; diese aber besitzen eine Gleichheit des Gehalts, der Frische und des

Wohllauts, die man sich nicht vollkommener denken kann. Die Lehrmethode, welche sie" (bey dem ehrwürdigen Senior der deutschen dramatischen Tonsetzer, Hrn. Ritter von Winter) „genossen, hat sie in den Stand gesetzt, von diesen Tönen nach unumschränkter Willkühr Gebrauch zu machen; sie kann die hohen, wie die tiefen stark und leise anschlagen, anschwellen, und verklingen lassen, in breiten Noten tragen, und schnelle Nötchen nach allen Richtungen versenden, ohne dass es ihr die mindeste Anstrengung kostet, und ohne dass die Schönheit der Töne durch die Verschiedenheit ihrer Anwendung im mindesten verändert würde. Diese technischen Vollkommenheiten erhalten ihren ästhetischen Werth durch einen geläuterten Geschmack, und durch ein tiefes, reines Gefühl. Den richtigen, zarten, in die Seele dringenden Ausdruck, den sie in alle Stellen, die dessen fähig sind, zu legen weiss; die Grazie, womit sie einfache Melodieen in edler Einfachheit wieder giebt, und nur höchst selten mit ein paar Noten, oft nur mit einem Vorschlag, an passend gewählter Stelle schmückt: die höhere Bedeutung, welche sie den gewöhnlichsten, in der Composition vorgeschriebenen Tonläufen, durch eine gut vertheilte Abschattirung zu geben weiss, und den Zauber, der durch alles dieses über das Cantabile, wie über die Bravour sich verbreitet, kann Niemand sich vorstellen, der diese treffliche Sängerin nicht selbst gehört hat. So viele Vorzüge krönt eine, bey allen Sängern und Sängerinnen, besonders aber bey dramatischen, den vollen Effect des wahren Gesanges bedingende, und je seltener werdende desto schätzbarere Eigenschaft: die deutlichste Articulation der Worte, welche dem Zuhörer auch nicht eine Sylbe des Textes verloren gehen lässt" u. s. f. — Am 22sten und 23sten im Burgtheater, von der Tonkünstlergesellschaft, Händels Oratorium: *Samson*, nach Hrn. von Mosels Uebersetzung und bearbeiteter Instrumentirung. Als Zuhörer fanden sich nur die Auserwählten ein; wie gross deren Anzahl sey, documentirten die leeren Bänke. — Gleichfalls am 23sten im Theater an der Wien, Hr. Pechatscheck. Von seiner Composition waren zwey Ouverturen, in F moll und D dur, effectvoll geschrieben, und brav durchgeführt; ferner ein Potpourri, und ein concertantes Rondeau für zwey Violinen, angemessen den Fähigkeiten des Virtuosen, der sich, nebst seinem Commilitonen, Hrn. Wranitzky, wie gewöhnlich, im glänzendsten Lichte zeigte. Die freye Fantasie des Hrn. Hyronimus Payer auf dem Pianoforte war alles eher, als dasjenige, was der Titel besagte; mehr sprachen an: die Declamationen, die Tableaux, eine Cavatine von Mercadante, und ein Duett von Rossini, erstere von Mad. Schütz, und letzteres von derselben mit Mad. Spitzeder vorgetragen; ganz vorzüglich aber Beethovens: *Adelaide*, welche Hr. Wild mit unnachahmlichem Reize sang. — Am 25sten im k. k. grossen Redoutensaale, zum Besten des Bürgerspitals, eine musikalische Akademie, folgendes Inhaltes: 1. Ouverture von Cherubini; 2. Hymne, oder: Hirtenchor von Hrn. Domcapellmeister Preindl, mit obligater Hornbegleitung, geblasen von Herrn Hradezky; 3. Scene mit Chor aus *Cenerentola*, gesungen von Dem. Canzi; 4. Violin-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Mayseder; 5. Arie aus Pär's: *Agnese*, gesungen von Hrn. Wild; 6. Vierstimmiger Vocalchor von Preindl; 7. Adagio und Polonaise von Keller, gespielt von Herrn Khayll; 8. Duett aus *Ricciardo*, gesungen von Dem. Canzi und Hrn. Wild; 9. Hymne mit vollem Orchester, von Preindl; 10. Introduction aus Händels: *Timotheus*. Ausser den gut executirten Chören erhielten No. 5 und 7 am meisten Beyfall; die Einnahme war ausserordentlich ergiebig. —

Darmstadt, 1820. Sonntag den 5ten Nov. wurde auf der hiesigen Bühne aufgeführt: *Rothkäppchen*, Feen-Oper in drey Acten, nach dem französischen des Theaulon, Musik von Boieldieu.

Was die Durchführung der Handlung in dieser Oper betrifft, so ist sie zwar mit Feinheit auf die beabsichtigte Wirkung berechnet; erhebt sich aber, nach Art französischer dramatischer Werke, nicht über den Maasstab des Wirklichen. Dass die Einkleidung einem grossen Theile hiesiger Zuschauer anstössig geschienen, hängt hiemit zusammen, weil das bloss Bildliche darin zu sinnlich verwirklicht erscheint, anstatt dass durch die Darstellung diese geschilderte Sinnlichkeit hätte gemildert werden sollen.

Die Musik ist unstreitig eine der gelungensten des berühmten Meisters. Nirgends trifft man Gesang, bloss damit gesungen werde; nir-

gends gesuchte Charakteristik, damit nicht gesungen werden könne; sondern überall tief durchdachte Wahrheit im Ausdrucke.

Die Darstellung dieses Werkes auf hiesiger Bühne war eine sehr glückliche. Das Wenige, was gewöhnlich an ersten Darstellungen auszustellen, und daher hier nur mit Nachsicht zu bemerken seyn möchte, war etwa: die Erkennungsscene zwischen Rodolph und Roger dürfte ritterlicher gehalten werden, damit sie nicht als Scene eines bürgerlichen Lustspieles erscheine. Eben so möchte auch wohl die Verstellung Rodolphs als Eremiten von jedem komischen Anstriche zu entfernen seyn. Nicht minder könnte der Eremit durch überirdische Erhabenheit, und da, wo er blos erscheint, durch geheimnissvolle Gesticulation gewinnen.

Die Rollenbesetzung war: Baron Rodolphe — Sänger Wild. Da dieses vorzüglichen Sängers Talent sich in der grossen Oper grösser zeigt, so möge eine Beleuchtung seiner Kunst auf eine solche Gelegenheit aufgespart bleiben. Röschen — Sängerin Louise Frank; sie spielte und sang mit vielem Beyfall. Von der Natur und ihrer Kunstfertigkeit zu dieser Gattung Rollen sehr begünstigt, weiss sie solche mit Zartheit zu behandeln. Mehr Präcision im Gesange, und stellenweis weniger Mienenfreundlichkeit, würde die Wirkung noch erhöhen. Graf Roger — Sänger Hähnle, erhielt bey seiner Romanze Beyfall. Magister Job — Sänger Neukäufler; er weiss jedem Charakter eine auffallende Eigenthümlichkeit zu geben. Dass er etwas zu viel auftrug, lässt sich damit entschuldigen, dass die Rollen für sein Fach, wie in Opern dieser Art, bey uns selten sind, und ihm daher Gelegenheit mangelt, sich in der gemässigten Anwendung seines Talentes zu üben.

Recension.

Etude pour le Pianoforte en 24 Exercices d'une difficulté progressive, par J. George. 1re Partie. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Das Spiel grösserer, nicht elementarischer Uebungsstücke (Exercices), ausdrücklich für höhere und feinere Ausbildung des Mechanischen und Technischen im Vortrag abgefasst, ist in die Mode gekommen, seitdem, was besonders das Klavierspiel anlangt, zunächst Clementi und seine Schule (Cramer und Andere) dieses alte, höchst zweckmässige Verfahren in neuerer Zeit wieder hervorgenommen, eingeführt und mit trefflichem Stoff bereichert, auch seine Anwendung erleichtert haben. Die ganz ausgezeichnete Wirkung davon ist gar nicht zu verkennen; denn wie ist nicht seit ungefähr fünf und zwanzig Jahren das Spiel des Pianoforte — um nur bey diesem stehen zu bleiben — in die Höhe gegangen, besonders im Mechanischen und Technischen! und offenbar hat hieran das fleissige Studiren und Einüben solcher Handstücke einen grossen, wo nicht den grössten Antheil. Gegen die Vervielfältigung derselben ist mithin nichts zu sagen; und sind sie für jenen ihren nächsten Zweck passend abgefasst, so ist sie zu billigen. Zeigt sich nun aber in diesen Uebungsstücken zugleich der Geist des Verfs. als reich an Erfindung in den Gedanken und in der Wahl der Formen, als gründlich in der Ausarbeitung; sind die Stücke mithin, neben ihrer nächsten Bestimmung, zugleich als Musikstücke überhaupt anziehend und schön: so ist sie, diese Vervielfältigung, höchlich zu preisen. Dass sich diess alles aufs Rühmlichste beysammen finde (was nemlich das Pianoforte betrifft) in den Exercices von Clementi und Cramer, ist bekannt genug; aber auch die Arbeiten dieser Art von einigen andern Componisten, die, wie es scheint, weniger und nicht nach Verdienst bekannt geworden sind, sollten jenen nicht zu weit nachgestellt werden, und zwar in allen den angeführten Hinsichten. Wir wollen hier nur die, von Steibelt, anführen, die vor etwa zwölf Jahren in zwey Heften, Leipzig bey Breitkopf und Härtel, erschienen sind, und die wir für Steibelts beste Arbeiten für das Pianoforte halten, sogar wenn er selbst dieses unser Urtheil übelnähme.

Was nun die Uebungsstücke des Hrn. George, den wir nur aus diesem Werke kennen, anlangt: so müssen wir ihnen zugestehen, dass sie, was den eigentlichen und nächsten Zweck der ganzen Gattung betrifft — nemlich, höhere und feinere Ausbildung des Mechanischen und Technischen im Vortrag — nicht wenig Beyfall verdienen und mit Grund empfohlen werden können. Die

Sammlung ist zu zahlreich, als dass wir diess, und dabey wieder die besondere Absicht jedes Stücks, im Einzelnen aufführen und nachweisen könnten: wir müssen daher bitten, uns einmal vorläufig aufs Wort zu glauben, bis man die Stücke selbst prüfend zur Hand nimmt. Was nun aber die andern, nicht gradehin zu verlangenden, doch aber zu wünschenden Vorzüge betrifft, die wir vorhin angeführt und den namhaft gemachten Werken dieser Art nachgerühmt haben: darin sind die Stücke des Hrn. G. zwar nicht zu verachten, aber doch jenen angeführten nicht an die Seite zu setzen. In Bezeichnung der Applicatur ist der Verf. den rechten Weg gegangen, indem er, wie Cramer, diese nur da angiebt, wo sie sich nicht für eingermaassen fortgeschrittene Zöglinge, welche hier überall vorauszusetzen sind, von selbst versteht, sondern diesen zweifelhaft scheinen könnte, oder auch, wo aus besondern, erst im Laufe des Stücks erkennbaren Ursachen, eine etwas ungewöhnliche Applicatur nöthig wird. (Steibelt ist hier viel zu weit gegangen und hat eine Menge unnöthiger Ziffern beygeschrieben, welche stören.) Dass die Stücke vom Leichtern zum Schwerern aufsteigen, ist schon auf dem Titel bemerkt. Der Verf. nimmt aber den Zögling ohngefähr da auf, wo Steibelt ihn aufnimmt, wenn man aus seinen Exercices die leichtesten heraussucht: denn St. hat sie in dieser Hinsicht nicht geordnet; oder, wenn Jemandem diese nicht bekannt sind, da, wo der Zögling Stücke, wie etwa die leichtern Mozart'schen Sonaten und Variationen richtig vortragen kann. Wie weit er ihn bringt, können wir noch nicht angeben, da der zweyte Heft noch nicht erschienen oder doch uns noch nicht bekannt geworden ist.

Kurze Anzeigen.

Douze Walses de divers genres pour le Pianoforte, comp. par Aug. Mühling. Oeuvr. 21. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Vom Tanzen ist hier nicht die Rede. Hr. M. hat nur die äussere Form des Walzers beybehalten, kurze, im Ausdruck und mithin im Vortrag vers hiedene Sätze ihr, so weit es ihm thunlich schien, angepasst, und diesen Sätzen eine volle und ernsthafte Harmonie gegeben. Es mag seyn, dass bey manchen, nicht ungebildeten Scholaren oder Liebhabern kleine Musikstücke in dieser Form besser Eingang finden, als in anderer. Diesen wird denn auch das Werkchen zuvörderst zu empfehlen seyn. Als Uebungsmittel im verschiedenartigen, charakterischen Vortrage wird es aber auch Andern Beschäftigung und Nutzen gewähren. Dass die rechte Vortragsart bey jedem Stück in einigen Worten, so weit sich das thun lässt, angedeutet worden, ist zu loben. Mehr Eigenes und Angenehmes in den Melodieen an sich, und mehr Leichtigkeit in der Schreib- und Behandlungsart wäre, bey der einmal erwählten Form, zu wünschen; zumal da diess dem eigentlichen Zwecke des Werkchens keinen Eintrag gethan haben würde.

XII Variations pour le Pianoforte sur un air de l'Opera, Sargino — — par D. S. Siegel. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das gefällige Thema würde sich zum öftern Variiren noch mehr eignen, wenn nicht von seinen 10 ganzen oder halben Schlüssen alle auf die Tonica fielen, woraus nothwendig Monotonie im harmonischen Theile entstehen muss. Vielleicht hat der Verf., gerade um dieser von anderer Seite abzuhelfen, seinen Variationen, nachdem die ersten die Accorde in Figuren aufgelöset haben, die Gestalt von verschiedenen Tänzen und dergleichen gegeben. Zu spielen ist alles leicht; und so werden Liebhaber, oder doch Liebhaberinnen, die sich nur mit Leichtem und Gefälligem zu unterhalten wünschen, solche Unterhaltung hier finden können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Januar. **N°. 5.** 1821.

Ueber Kirchentonarten.

Von Pet. Mortimer.

(Anhang zu dem Aufsatze in No. 17 und 18 des 21sten Jahrganges.)

(Fortsetzung.)

II. Etwas von der hypodorischen Tonart.

Die hypodorische Tonart gehört für Moll-Melodieen der ersten Octave, in welcher die kleine Sexte die herrschende ist; oder, sie ist D moll mit Vorzeichnung von b. Von den zwey willkührlichen Gesetzen, die dieser Tonart vorgeschrieben waren, ist das eine negativ und das andere positiv. Es war ihr nemlich 1.) verboten, in die Quinte auszuweichen. Von den alten Böhmischen Brüdern findet sich ein hypodorischer Gesang von nicht weniger als 29 Zeilen (ohne die Wiederholungen) als Vorbereitung zum Genuss des heiligen Abendmahles, darin nicht eine einzige Ausweichung in die Quinte vorkommt. Es war ihr 2.) geboten, so bald als möglich, in die Quarte moll auszuweichen (die Wendung in die Quarte dur war der dorischen Tonart vorbehalten), und wenn die Melodie irgend lang war, so musste diese Ausweichung öfters wiederholt werden. Nächst obiger Abendmahls-Vorbereitung (deren Einrückung hier zu viel Raum einnehmen würde) ist das Vater unser der Böhmischen Brüder die merkwürdigste Melodie in dieser Tonart. Sie wurde in Herrnhut am 31sten Oct. 1717 bald zu Anfang der Reformations-Jubelfeyer von 30 männlichen und weiblichen Chorstimmen gesungen, wovon in einer gedruckten Nachricht von dieser Feyer folgendes gemeldet wird: „Das Gebet des Herrn wurde nach einer vierstimmigen choralmässigen Composition aus der Reformations-Zeit gesungen. Der Gang der Harmonie in einer sogenannten Kirchentonart, so wie die Wortfügung des Textes, vergegenwärtigte jene Vorzeit auf eine angenehme Weise." Ich füge hinzu, dass dieses ebenfalls in der Brüdergemeine zu Kleinwelke ohnweit Bautzen geschah, und dass der eben angedeutete Eindruck dort um so stärker seyn musste, da durch einen Missverstand sich dort die Nachricht verbreitet hatte und allgemein geglaubt wurde, dass die Melodie von Luthers eigner Composition wäre. Da Sebastian Bach die dorischen und hypodorischen Melodieen gern in E setzte (weil viele derselben in dem ursprünglichen D für die menschliche Stimme zu tief stehen), so geschah dieses auch hier, auf folgende Weise:

N° 12. E hypodorisch.

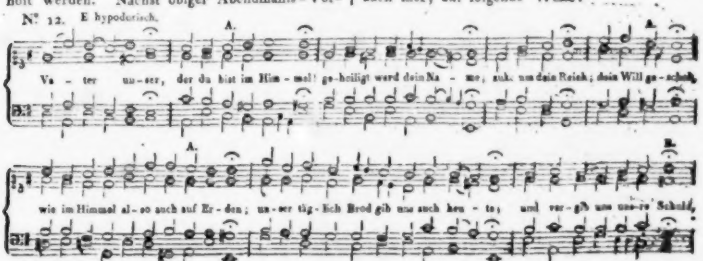

denn also überhaupt wohl manierliche Klavierbegleitung? Wir müssen absolut bekommen in der Behandlung und Zusammenstellung der Melodien erscheint uns überall kein rechter Plan, keine Uebereinstimmung, keine — Sorgfalt. Das Treffen so blindlings und halbwegs sollte es doch aber bey einem so wichtigen Geschäft, das in seiner Art, wenigstens in der Provinz wo die Sache betrieben wird, Epoche macht, nicht ausmachen, und es wäre daher ungleich zweckmäßiger gewesen, dies Geschäft nicht Einem Manne, wenn er auch in den Augen der Obrigkeit oder des Konsistoriums einen noch so ansehnlichen Ruf hätte, sondern einer Art von Ausschuß mehrerer sachkundigen Männer, insonderheit Künstlern und Liederkomponisten von anerkanntem Werthe, die mit einander über jedes Lied, wie über die Grundsätze des Ganzen, zu Rathe gegangen wären, zu überlassen. Dann könnte einmal etwas von wahrer Bedeutung herauskommen.

Mit alle dem soll nun aber die Liedersammlung nicht so zurück gestellt seyn, als wenn sie nicht dennoch viel Brauchbarkeit für den Gesang am Klavier, auch mitunter wohl für Schulen hätte. Aber Rec. ist überzeugt, daß, wenn nicht ganz besondere Umstände dem musik. Liederbuche zu Hülfe kommen, es da bleiben wird, wo so viele andere auch bleiben, im — Verlagsgewölbe, wenigstens daß aus sehr vielen der Melodien, wenn sie sich einführen sollten, ganz etwas anders mit der Zeit werden wird. An sich ist es auch viel verlangt und beynahe unmöglich, an *drittehalbhundert* — Volkslieder, wenigstens solche, die dem Volksmunde gerecht gemacht wurden, herbeyzuschaffen und ein Konvolut derselben zu liefern, ohne darüber langweilig, trostig und todmüdig zu werden: denn wo soll die Mannigfaltigkeit schon bey dem so sehr gleichförmigen und meist lehrmäßigen Innhalte der Lieder herkommen? Also Rec. ist recht gern geneigt, dem Herausgeber auch die gehörige Entschuldigung zu Gute kommen zu lassen: allein bey alle dem hätte mehr angenehme Einheit, mehr Leben und Brauchbarkeit in diese Sammlung [illegible] können.

Von alle dem Behaupteten detaillirte Belege beyzubringen, wird man, der großen Weitläuftigkeit wegen, Rec., der schon weitläuftig genug geworden ist, nicht zumuthen: indeß ist er bereit, sie zu jede Nachfrage privatim und öffentlich nachzuliefern. Daß wenigstens sehr holzerne und trockene Melodien, als gleich die erste, Kindern nicht behagen können, das mag jeder aus folgendem Beyspiele beurtheilen:

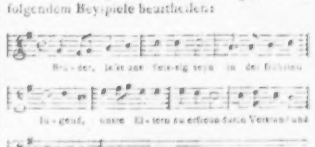

Daß Melodien, wie folgende, durch Abtheilen der kleinen Punkte und Halben der großen Noten höchst grob komisch, zumal für Kinder in der Schule, werden, und dem gesammten Stande der Seelenlieder nichts Gutes in ihrer Empfindung zuziehen müssen, leidet keinen Zweifel.

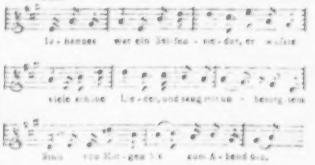

Das Allerseltsamste aber, wovon man gar nicht begreifen kann, wie es sich in eine solche, von eigentlichen Kompositionsfehlern meistentheils reine Liedersammlung, über die ein Kenner der Sache die Aufsicht führt, verlohren haben kann, ist die Melodie S. 55. der zweyten Abtheilung: Wer *mit der Noth Gespotte treibt*, wenn nicht anders die Verkehrtheit im ganzen

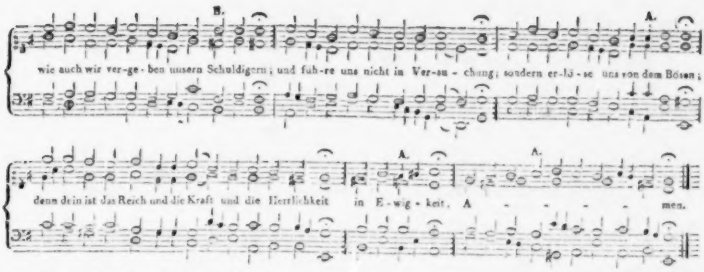

Man sieht, dass in dieser Melodie, 1.) die verbotene Ausweichung in die Quinte niemals vorkommt: 2.) dass in den sechs mit A bezeichneten Stellen die Ausweichung in die Quarte moll bewerkstelliget ist, wie es das Gesetz verlangt, so oft als es füglich geschehen kann. Wäre die Tonart dorisch, so müssten alle diese Stellen dur seyn, womit aber die Melodie völlig würde verdorben werden. Denn nicht die häufige Ausweichung in die Quarte, sondern die öftere Aufsuchung der Quinte ist der eigentliche Charakter der dorischen Tonart. Die zwey mit B bezeichneten Stellen können in der dorischen Tonart zwar durchgehend gebraucht werden, aber nie als Schlussfälle vorkommen (ausgenommen wenn eine Abwechselung zwischen dorisch und hypodorisch absichtlich veranstaltet wird).

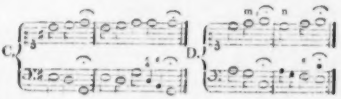

Gedachte Stellen in B müssten dorisch so gegeben werden, wie Lit. C. zeigt; dahingegen in der aeolischen Tonart sind in Lit. D beyde Arten m und n zum Schlussfall tauglich, und nach den Umständen ist bald die eine, bald die andere die zuträglichste.

Das bekannte Lutherische Lied: Vater unser im Himmelreich — hat eine dorische Melodie; aber die frühere Lutherische Kirche hatte noch ein anderes versificirtes Vater unser, mit folgender hypodorischer Melodie:

N? 15. D hypodorisch.

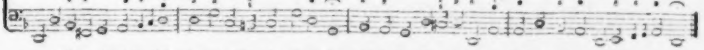

Hier sind in N? 14 und N? 15 zwey hypodorische Gesänge der Böhmischen Brüder.

N 14. E hypodorisch.

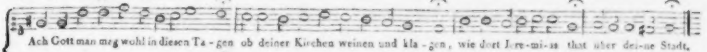

N° 15. D hypodorisch.

Die hypodorische Tonart war bey den Alten lange nicht so herrschend als die dorische, d. h. die Melodieen in ersterer waren in weit geringerer Anzahl als in letzterer; vermuthlich weil dieselben Empfindungen von Traurigkeit, Demuth und demüthiger Hoffnung, welche sie auszudrücken geeignet war, mit weit mehr Stärke durch die phrygische ausgesprochen werden konnten. Im reformirten Psalmengesang sind nur fünf von der hypodorischen Tonart, dahingegen von der phrygischen eilf sind, von denen sechs ein oder zweymal für andere Psalmen wiederholt werden.

III. Etwas von der aeolischen Tonart.

Die aeolische Tonart gehört für Moll-Melodieen von der zweyten Octave, und in ihr ist die kleine Sexte die herrschende. Ihr sind zwey willkührliche Gesetze vorgeschrieben, und diese sind beyde negativ. Es ist ihr nemlich untersagt, 1.) in die Quinte, und 2.) in die Quarte auszuweichen. Daraus folgt, dass sie nur so lange moll ist, als sie nicht ausweicht; und daraus wieder, dass sie oft starke Beymischungen von dur haben muss. Schon ihre nahe Verwandtschaft mit der phrygischen Tonart (die eben so gut dur als moll ist) macht dieses sehr natürlich. Z. B. in der bekannten Melodie: Christe, der du bist der helle Tag — ist nur der Anfang und Schluss moll: alles übrige ist dur. In der sechszeiligen Melodie: Auf meinen lieben Gott trau ich — ist ausser dem Schluss nur noch ein Schlussfall in moll. In der achtzeiligen Melodie: Gekreuzigter, mein Herzsucht — ist ausser Anfang und Schluss alles dur. In der achtzeiligen Melodie: O du Liebe meiner Liebe — ist ausser dem Anfang und Schluss nur noch ein Schlussfall in Moll. In vielen andern ist die Hälfte, und noch mehr als die Hälfte dur, welches bey den dorischen und vollends bey den hypodorischen weit seltner vorkommt.

In so fern nun bey den aeolischen Melodieen das Dur oder Moll überwiegend ist, könnte man sie füglich in zwey Classen bringen, und sie Aeolisch-Dur und Aeolisch-Moll nennen. Im reformirten Psalmengesang gehören neun Melodieen dieser Tonart an, die sämmtlich genau nach der Regel gesetzt sind, und folglich den eigenthumlichen aeolischen Character behaupten. Hier ist in No. 16 und 17 von jeder Classe eine Probe, und dann in No. 18. als eine Seltenheit, eine aeolische Melodie, die ganz moll ist, und folglich nie ausweicht.

N° 16. Aeolisch-Dur. Ps. 89.

N° 17. Aeolisch-Moll. Ps 110.

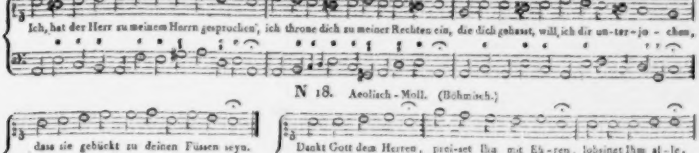

N 18. Aeolisch-Moll. (Böhmisch.)

Die Organisation der aeolischen Tonart war eine weise Veranstaltung, um die Mannichfaltigkeit des Kirchengesanges zu befördern, und sonderlich die so gern allherrschende dorische Tonart in den gebührenden Schranken zu erhalten. Ohne das Verbot, in die Quarte auszuweichen, wäre eine nahe Verwandtschaft zwischen der dorischen und aeolischen Tonart unvermeidlich, welches mit der nahen Verwandtschaft zwischen der aeolischen und phrygischen ganz unverträglich wäre. Eine von den beyden Verwandtschaften musste aufgegeben werden; und diejenige wurde aufgegeben, die nicht nur an sich überflüssig war, sondern die auch dem Kirchengesange überhaupt im höchsten Grade lästig geworden wäre. Denn der Unterschied zwischen der dorischen und aeolischen Tonart würde alsdann nur in den Anfangs- und Schluss-Noten bestehen, ein Unterschied, der im Grunde so viel als nichts bedeuten würde; und bey der immer fortbestehenden nahen Verwandschaft zwischen der dorischen und myxolydischen Tonart, würde die Allgewalt der dorischen Tonart ausser allem Verhältniss mit dem übrigen Kirchengesang stehen. Ohne das Verbot, in die Quinte auszuweichen, würde eine eben so unstatthafte nahe Verwandtschaft zwischen der hypomyxolydischen und aeolischen Tonart entstehen. Die beyden Verbote zusammen waren die Ursache, dass der Unterschied zwischen der dorischen und aeolischen Tonart nicht weniger als zwölffach war, wovon die nähere Auseinandersetzung hier zu weitläufig seyn würde. Kurz, die aeolische als selbstständige, ihren eigenthümlichen Character behauptende Kirchentonart war das Mittel, zwischen allen fünf Moll-Kirchentonarten (die phrygische mit dazu gerechnet, in so fern sie nemlich eben so gut moll ist als dur) das geziemende Gleichgewicht unter sich zu behaupten.

Das Ausdenken einer solchen Organisation setzt helle Blicke in das innerste Wesen der ächten Choralkunst voraus, von welchen (um von den jetzigen Lehrbüchern und von vielen neuen Melodieen, von der Hallischen Periode her, nichts zu sagen) auch in manchen neueren sonst sehr achtungswerthen Choral-Compositionen, die sonderlich in der Schweiz zum Vorschein gekommen sind, nichts wahrzunehmen ist. Männer von Talent werden allemal gute Arbeit machen; aber die Lösung der Aufgabe, die Alten in der Choralkunst zu erreichen, hängt nicht allein vom Talent ab.

Zum Schlusse dieses Abschnittes will ich eine der Brüdergemeine eigenthümliche aeolische Choral-Melodie mittheilen. Sie wurde in den vierziger Jahren bey Gelegenheit eines gewissen Begräbnisses zum erstenmal gebraucht, und wird noch (wie aus dem Texte zu ersehen ist) ausschliesslich bey Begräbnissen gebraucht. Der Componist hiess Philipp Heinrich Molther, ein Studiosus Theologiae aus der Gegend von Bussweiler im Elsass

gebürtig, ein nachberiger vieljähriger treuer Diener der Brüdergemeine und ein beliebter und begabter Kirchenlehrer, mit gleicher Wohlredenheit in der deutschen, französischen und englischen Sprache. Im Jahr 1775 wurde er vom Synod der Brüder-Unität zu Barby zum Bischof der Brüderkirche erwählt und eingeweihet, und im Jahr 1780 beschloss er seinen Lauf zu Bedford in England in seinem 66sten Jahre. Er muss den Geist der aeolischen Tonart wohl gefasst haben; und man bemerke insonderheit den musterhaften Periodenbau in diesem ziemlich langen Choral,

N°. 19. Aeolisch-Moll.

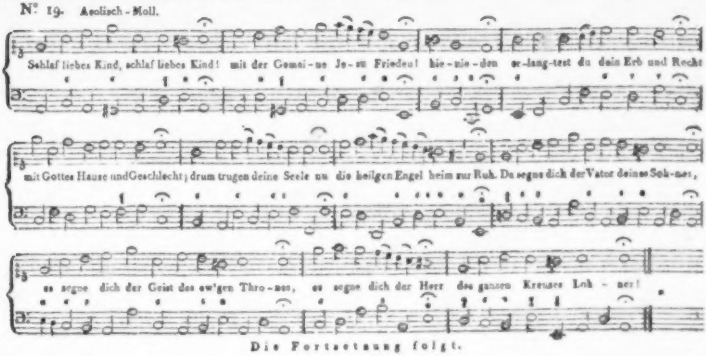

Die Fortsetzung folgt.

NACHRICHTEN.

Prag, den 3ten Januar. Den Reigen musikalischer Ausstellungen in der Adventzeit eröffnete Dem. Belleville, eine bisher noch unbekannt gewesene Virtuosin auf dem Pianoforte, und wir waren recht sehr erfreut, in einem so jugendlichen Alter von einem Frauenzimmer einen so präcisen, kraftvollen und gerundeten Vortrag zu hören. Wenn wir sagen, dass sie das Concert in Es dur von Ries nach allen Kunstforderungen mit dem einstimmigsten Beyfall ausgeführt hat, so lassen wir ihr nur strenge Gerechtigkeit widerfahren. In Variationen von ihrer eigenen Erfindung, welche in bescheidenem modernen Geschmack verfasst sind, und besonders auf ihre Individualität berechnet zu seyn scheinen, zeigte sie hoffnungsvolle Anlagen zur Composition, welche unter einer guten Leitung ganz sicher zur Entwicklung und Ausbildung gedeihen werden, und so dürfte wohl die Meinung aufs neue bekräftigt werden, dass das weibliche Geschlecht eben sowohl zur schaffenden als zur ausübenden Tonkunst geeignet sey. Die Concertgeberin ward noch unterstützt durch Variationen für die Clarinette über das Alpenlied von Spohr, von Hrn. Blatt mit viel Zartheit und Deutlichkeit vorgetragen. Mad. Czegka sang alsdann eine Cavatine von Rossini (aus dem *Barbier von Sevilla*, wenn wir nicht irren) mit allem ihr zu Gebote stehenden Kunstaufwand. Demohngeachtet konnten die Zuhörer den Wunsch nicht unterdrücken, sie möchte lieber eine grosse Scene von einem ältern italienischen Meister gewählt haben, für welche sie sowohl in Rücksicht ihrer Stimme, als ihrer nach vorzüglichen Sängern geregelten Methode, ganz geeignet ist, und sie hätte wohl gethan, diesen modischen Kräuselgesang den sogenannten jugendlichen Halbstimmen zu überlassen. Eine muntere genialische Ouverture von P. Pixis eröffnete zu unserm Vergnügen das Concert.

Die zweyte erfreuliche Erscheinung waren die beyden k. sächsischen Kammermusiker Dietze und Kummer, ersterer auf der Hoboe, letzterer auf dem Violoncell; und wir erwähnen dieser beyden schätzbaren Künstler um so viel lieber, als sie, uns vorher unbekannt, uns auf die angenehmste Weise überraschten. Hr. Kummer beurkundete sich als ein recht fertiger Violoncellist, der sein Instrument mit Einsicht, Zartheit und Geschmack zu behandeln weiss, und es entging uns keineswegs, dass die leichte Besiegung schwieriger Stellen überhaupt, und ins Besondere eine nicht gewöhnliche Sicherheit und Präcision in der Ausführung mannichfaltiger Octaven-Passagen ein Hauptvorzug seines Spieles sey. Hr. Dietze zeichnet sich durch Kraft, Fülle und Weichheit des Tones vor vielen Künstlern seines Instrumentes aus. Sein Vortrag ist einfach und edel, und hat den schönen, fliessenden Gesang zur Basis. Ganz vorzüglich gelangen ihm schnell bis in die höchste Region des Instrumentes sich fort bewegende Passagen, welche er mit einer geperlten Deutlichkeit und grosser Zartheit ausführte. Jeder, der das Schwierige in der Behandlung dieses Instruments nur einigermaassen kennt, wird nicht anstehen, Hrn. Dietze einen Platz unter den vorzüglichen Hoboisten unserer Zeit gern einzuräumen. Die Musikstücke, in welchen die beyden Concertgeber auftraten, waren ein Concertino und Variationen für das Violoncell, Divertimento für die Hoboe und ein Potpourri für beyde Instrumente, alle von der Composition des Hrn. Kummer. Der hiesige Opernsänger Hr. Hauser sang eine Arie von Paer, und eine Ouverture von Hrn. Kaliwoda, absolvirtem Zögling des Conservatoriums, eröffnete das Concert, und fand reiche Theilnahme.

Den 29sten December gab Hr. Böhm, Professor der Violine aus Wien, eine musikalische Akademie. Er entfaltete seine Kunstfertigkeit in einem Concert von Kreutzer und in Variationen von seiner Composition. In beyden Stücken bewies Hr. Böhm, dass Reinheit in der Intonation, Bestimmtheit, und Deutlichkeit in Passagen, Ruhe und Menagement in der Bogenführung und einfacher cantabler Vortrag sein ruhmliches Hauptstreben sey. In den Variationen, einer recht entsprechenden Composition, erntete er besonders zu wiederholten Malen den lautesten Beyfall ein.

Am Christtage wurde von der hiesigen Tonkünstler-Societät zum Vortheile ihres Pensionsfonds Friedrich Schneiders Oratorium: *Das Weltgericht*, aufgeführt. Es war für uns eine erfreuliche Erscheinung, ausser den längst bekannten classischen Werken dieser Gattung, auch eines zu hören, welches unserer Zeit sein Daseyn verdankt, und eben so auf die Folgezeit überzugehen verdient. Da ein Detail über den innern Werth dieses Werkes einestheils schon in mehreren Blättern ausgesprochen ist, andern Theils ohne Einsicht in die Partitur, oder mehrmaliges Anhören nicht leicht verdeutlicht werden kann, so beschränken wir uns hier mit der Bemerkung der Aufführung und dem Totaleffect, den diese schöne Composition in der Hauptstadt Böhmens hervorgebracht hat. Der executirende Verein war diesmal stärker als je zuvor, und bestand aus mehr als dritthalb hundert Personen. Die Societät bot alles auf, das Werk, seinem Werthe gemäss, mit aller möglichen Kraft, Einheit im Zusammenwirken und der grössten Präcision aufzuführen; der Erfolg krönte dieses Streben, das Schauspielhaus war so gedrängt voll, dass eine bedeutende Zahl von Zuhörern keinen Platz mehr fanden, und zurückkehren mussten (ein Vorfall, welcher sich bey diesen Akademieen noch niemals ereignet hatte), und das Canze brachte die gewünschte Wirkung in den Gemüthern der Zuhörer hervor. Obschon man fast jede Nummer mit lautem Beyfall aufnahm, so wurden dennoch die Chöre wegen ihrer ausserordentlichen Kraft, Majestät und Fülle und wahrhaft künstlerischen Behandlung insbesondere gewürdigt, und mit dem einstimmigsten Beyfall belohnt. Man sieht mit lebhaftem Vergnügen einer Wiederholung des Works entgegen.

Recension.

Te Deum laudamus, Hymnus Ambrosianus, in usum quatuor vocum et chori, comitibus omnibus quae solent instrumentis musicis dispositus. Modos fecit — — Joh. Godofr. Schicht, Cantor et Director Musices ad aedem Thomae. Lips. etc. Lipsiae, sumtibus Frieder. Hofmeister. (Pr. 4 Thlr.)

Hr. Musikdirector Schicht ist seit mehr als dreyssig Jahren als ein sehr geachteter, gründli-

cher und vielgeübter Componist, vornehmlich für die Kirche, rühmlich bekannt: aber, bis vor kurzem, ausser seinem Wohnorte, weit mehr durch diesen seinen Ruf und nicht wenige seiner achtbaren Schüler, als durch seine Werke. Zwar sind von diesen früher schon verschiedene gedruckt worden: aber diese bestanden entweder nur aus Klavierauszügen grosser Stücke, die, sind diese nicht selbst bekannt, sich nicht gar weit verbreiten, oder aus Arbeiten, die, wenn auch wahrhaft vorzüglich, doch nur von wenigem Umfang sind und der Menge nicht sehr in's Auge fallen. (Unter den letztern glauben wir, als wahrhaft meisterlich, jedes in seiner Art, vorzüglich anführen zu müssen, sein: Veni sancte spiritus — und: die Worte des Vaterunsers und der Einsetzung des heiligen Abendmahls mit Orgelbegleitung.) Nun aber, in seinen spätern Lebensjahren erfährt der geehrte Mann noch die Freude, dass von seinen Hauptwerken eines nach dem andern öffentlich erscheint und überall die verdiente ausgezeichnete Aufnahme findet. Eine offenbare Handhabung der Gerechtigkeit durch das Geschick hat für den Beobachter immer etwas Anziehendes und Wohlthuendes, mag er nun an denen, bey welchen sie sich erweiset, persönlichen Antheil nehmen, oder nicht; und mischt sich in dem Fall, dass ein in früher Zeit über Verdienst Erhobener dafür in später unter Verdienst herabgesetzt wird, zu jenem Wohlthunden etwas von Mitleid und Bedauern: so mischt sich im umgekehrten Falle, wie hier bey Hrn. Sch., zu jenem Wohlthunden noch etwas besonders Erfreuendes und Ermuthigendes. Möge denn dieser werthe Autor sein, auch von dieser Seite glückliches Alter noch geraume Zeit geniessen; und möge er erreichen, dass auch noch einige seiner grössten und schönsten Werke aus seinen kräftigsten Mannesjahren der Welt noch vorgelegt und von ihr — wie das nicht fehlen kann — mit Ehren und Beyfall aufgenommen werden! Wir zählen darunter vor allen sein deutsches Te Deum laudamus, nach Klopstocks Uebersetzung, und sein grosses Oratorium, das Ende des Gerechten, nach dem Gedicht von Rochlitz.

Das hier gelieferte lateinische Te Deum laudamus ist aus Hrn. Sch.s letzten Jahren, und von ihm der königl. schwedischen Akademie der Tonkunst in Stockholm, zum Dank für seine Aufnahme unter ihre Mitglieder, gewidmet und zugesandt worden. Es ist nicht, wie man es in neuer Zeit zu machen pflegt, auf einige Sätze zusammengezogen, sondern sehr in die Breite ausgearbeitet, und in dieser Hinsicht fast so entworfen, wie das berühmte Graun'sche, oder noch mehr, wie das frühere, treffliche und wenig bekannte, von Hasse. (Nemlich das Dresdner, dessen erster und letzter Satz aus G dur ist; nicht das bekannte, aus Venedig, in D dur.) Darum eignet es sich auch mehr für besondere religiöse Feyerlichkeiten, als für den gewöhnlichen Gottesdienst; und es ist daher um so mehr zu billigen, dass die Besetzung mit allen, in grossen Orchestern üblichen Instrumenten, auch Posaunen, eingerichtet, der Gesang aber in den Chören, im Ganzen genommen, so einfach gehalten ist, dass er die möglichst starke Besetzung von Sängern bequem zulässt. — Der Erfindung nach, ist diess Werk, wie wir glauben, früheren desselben Verfs., besonders den zwey angeführten und noch ungedruckten, nicht gleichzustellen; auch dürften verschiedene Sätze, selbst für diese Form des Ganzen, doch wohl zu lang seyn; und dass man in späten Lebensjahren, wenn auch kräftig, wie hier allerdings geschehen, doch nicht so feurig schreibt, wie im jugendlichen oder mittlern Mannesalter, braucht kaum erst erwähnt zu werden: aber an fester Haltung des einmal erwählten Styls, an Ausarbeitung aller und vorzüglich der contrapunktischen Sätze, an Stellung und Fluss aller Stimmen, so wie an allem, was ausgebreitete Kenntniss, rühmlicher Fleiss und grosse Geübtheit darbieten — daran ist der Meister gar nicht zu verkennen, und das stellt diess Werk, unter seinen und unter ähnlichen Arbeiten Anderer, auf eine hohe Stufe.

Nach diesen Bemerkungen im Allgemeinen gehen wir die 4 Sätze im Einzelnen kürzlich durch. Einer ausführlichern Schilderung und Erörterung bedarf es nicht, da an ere Arbeiten des Hrn. Sch., wie z. B. seine Motetten, jetzt überall verbreitet sind und man daraus ihn und seine Schreibart kennt; da auch hoffentlich jeder, der überhaupt an dieser Gattung musikalischer Compositionen Antheil nimmt, auch dieses sein Werk selber wird kennen lernen wollen.

Ein grosses Allegro maestoso, D dur, C-Takt, (das im Tempo ja nicht zu übernehmen ist) fängt an, und lässt nach kurzem Ritornell die Singstimmen einfach und kräftig eintreten. Es ist mit allen Instrumenten besetzt, und wird in freyem Styl, aber

fester Haltung, gleichmäsig fortgeführt bis zum *Sanctus*, welches nur in wenigen Takten feyerlich ausgesprochen wird; worauf mit Pleni sunt coeli das erste Tempo wiederkehrt und der Satz schliesst.

Te gloriosus Apostolorum chorus — ist ein einfacher Gesang, Andante, (A dur, Dreyvierteltakt,) für wechselnde Solostimmen mit einfallendem Chor. Die Begleitung ist ziemlich reich bearbeitet, und besonders sind die Bässe mit Würde behandelt. Trompeten, Pauken und Posaunen treten dagegen. Diesen Satz halten wir für zu lang.

Nach einigen Noten Ueberleitung nach C dur: Tu Rex gloriae — in dieser Tonart: eine wirkungsvolle, kräftige, und bey aller Kunst doch klare Fuge, mit doppeltem, gleich Anfangs angekündigten Thema. Alle Instrumente sind benutzt, aber mässig und am rechten Orte. Im Charakter, und gewissermaassen auch in der Ausarbeitung, nähert sich diese Fuge der, Graun's im Te Deum laudamus, zu denselben Worten; und im Gehalt und Werth darf sie wohl dieser an die Seite gesetzt werden. Das ist aber viel gesagt; denn eben jene ist gewiss eine der herrlichsten Fugen jenes trefflichen Meisters. Der freyere Schluss ist sehr kräftig und glänzend.

Tu ad liberandum — ein schönes, melodiöses, Jedermann sogleich ansprechendes Andantino in F dur, Zweyvierteltakt, für Sopran, Tenor und Bass, Soli, und den wechselnden Chor, nur mit den sanfteren Instrumenten besetzt, nicht zu lang, und eben nach jener Fuge von um so mehr Wirkung.

Salvum fac populum — Mezzo Adagio in B dur, Dreyvierteltakt, für eine Sopranstimme mit obligater Clarinette, ausser dem Quartett, nur noch mit Hörnern und Fagotten besetzt, und vorzüglich in fliessenden Figuren, oft mit sanften, ausgezeichneten Bindungen ausgeführt.

Et rege eos — Allegro con spirito e marcato, D dur, C-Takt, kurzer, kräftiger Chor, mit trefflich gearbeiteter Begleitung und voller Leben. Alle Instrumente sind benutzt. Im Einzelnen glauben wir auch hier auf die meisterhaften Bässe hinweisen zu müssen.

Dignare, Domine — ein demüthigfrommer Gesang, in A moll und in der Form, die man jetzt nach ihrer nächsten Bestimmung, dem Gebete, zu benennen pflegt. (Preghiera.) Die vier Singstimmen, höchst einfach und im schönsten Fluss geschrieben, werden nur von Einem Contrabass und Einem Violoncell unterstützt. Da in diess Gebet — mit grösstem Recht — die Worte bis mit: quemadmodum speravimus in te, zusammengefasst werden: so ist der Satz, obschon fast ohne alle Wiederholung der Worte, für diese Form und Anordnung, doch wohl zu lang geworden, und es möchte, da jene Form ohne Verlust nicht zu ändern war, rathsam gewesen seyn, bey dem neuen Hauptabschnitt: Fiat misericordia tua — das Quartett der Saiteninstrumente, obgleich nur so, dass es die Accorde der Singstimmen aushielte, hinzutreten zu lassen, was denn doch immer einige Mannichfaltigkeit gegeben, und, eben da, und eben auf diese Weise, gewiss gute Wirkung gemacht hätte; welche noch mehr verstärkt worden wäre, hätte man bis zu dieser Stelle die Singstimmen ganz allein gelassen — was man dann, bey nur einigen Zeilen, ohne Misstrauen gegen die Intonation der Sänger hätte wagen dürfen. Nun: wer dieser unserer Meynung ist, der kann es ja bey der Aufführung so machen, da hierdurch keine einzige Note geändert wird! —

In te, Domine, speravi — ist eine kräftige Fuge, deren belebtes Thema den Charakter des Ganzen gleich selbst ausspricht, und die mit aller der Kunst und Sicherheit durchgeführt ist, die man an diesem Componisten in diesem Styl schon kennt, und die, bey ähnlicher Veranlassung in andern Werken desselben, in diesen Blättern erst neuerlich näher beschrieben und gerühmt worden ist. Der Schluss ist wieder sehr durchgreifend und glänzend, wobey alle Instrumente in volle Thätigkeit gesetzt sind.

Der Partitur des Werks ist noch ein besonderer Abdruck aller Singstimmen (auch der Solo-Sätze) angehangen, wo den Noten, mit den dazu nöthig gewordenen Abänderungen, eine deutsche Uebersetzung, von Hrn. Harder verfast, untergelegt worden ist: wodurch denn das Störende vermieden wird, das entstanden seyn würde, hätte man diesen deutschen Text, und mithin die um seinetwillen nöthigen Abänderungen, in die Partitur selbst mit aufgenommen. Damit werden denn auch alle Irrungen unkundiger Ausschreiber der Singstimmen unmöglich gemacht. Eine besondere Empfehlung des Werks an Kenner, Directoren und ernsthafte Musikfreunde würde Misstrauen gegen diese anzeigen.

Der Stich ist deutlich und correct.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. **N°. 6.** 1821.

Musikalisches Allerley aus Paris, von den Monaten October, November und December 1820.

Corisandre, Feenoper in drey Aufzügen, Musik von Berton, ist abermals vom Theater Feydeau verschwunden. Wie steht es um die dramatische Musik, wie um den musikalischen Geschmack in Paris, wenn so verdienstvolle Componisten, als Berton, nicht mehr im Stande sind, dem Publikum Genuge zu leisten? Das Publikum hat sich weder an der originellen Neuheit, noch, zum Ersatz für diese, an der beliebten Bekanntheit ergötzen können, ist also völlig theilnahmlos gelassen worden. Mit Berton, der nun wahrscheinlich nie wieder für das Theater Feydeau componiren wird, tritt, Boyeldieu abgerechnet, der letzte der Componisten ab, welche durch ihr Talent der neueren französischen dramatischen Musik den Ruf verschafft haben, dessen sie bis jetzt in ganz Europa genossen hat. Auf wen muss nun fortan das Theater Feydeau seine Hoffnung setzen? Auf die Schüler der königlichen Musikschule?

Ein solcher hat im Monate October eine einaktige Oper: *la jeune Tante*, auf demselben Theater aufführen lassen. Wenn ich von dem Texte nur so viel sage, dass er sich in dem tausendmal gesponnenen Zirkel von faden Späßen-Witzen- und Liebesintrigen herumdreht, und von der Composition, dass diese aus Noten, abermals Noten und nichts als Noten, besteht; so habe ich damit ein kurzes, aber erschöpfendes Urtheil über eine jener Hunderte von Producten gefällt, durch welche sich das Theater Feydeau, gleich dem Kranken, dem nur durch Palliativmittel auf eine kürzere oder längere Zeit ein nicht zu rettendes Leben gefristet werden kann, von einem Tage bis zum andern seine verzweifelnde Existenz hinzuhalten sucht.

Auf dem grossen Operntheater gab man wieder die *Mystères d'Isis*, Lachnith's freveltliche Verstümmelung der *Zauberflöte*, über welche in ganz Frankreich nur Eine Stimme ist. Aber, gleich dem Ephesischen Tempel, ist das Mozart'sche Wunderwerk (eins der sieben musikalischen, die alle von einem und ebendemselben Componisten sind) auch selbst noch in seinen Ruinen ein erstaunendes und entzückendes Monument des unsterblichen Künstlers. Die Ouverture wurde von dem Orchester der grossen Oper, besonders in den Partieen der Blasinstrumente, mit wunderbar vollendeter Reinheit und Präcision ausgeführt. Von einem solchen haarscharf-bestimmten und durch die grosse Masse der Künstler mit überwältigender Kraft imponirenden Vortrage, der bey Mozart's Werken aller Nuancirungen (welche diesem Orchester überall abgehen) entbehren kann, geben die deutschen kleinen Orchester, in welchen überdem nur zu oft jedermann Künstler und niemand Ripienist seyn will, keinen Schatten zu erkennen. Was aber würden deutsche Musikliebhaber zu dem herzerhebenden Effecte sagen, welchen die beyden Endchöre: Es lebe Sarastro und: Es siegte die Weisheit, hervorbringen, wenn sie von ein paar hundert Instrumentalisten und Vocalisten vorgetragen werden, die alle, ohne Ausnahme, im höchsten Grade musikalisch sind und eine vollendete Routine besitzen? So kann sich ein deutsches Ohr gleichfalls keinen Begriff von der vollendeten Präcision und Reinheit machen, mit welcher sämmtliche Stücke der drey Damen und der drey Knaben, von welchen letztern freylich nur Seyd uns zum zweytenmal willkommen, beybehalten worden ist, vorgetragen werden. Wer weiss nicht, dass die genannten Stücke auf allen deutschen Theatern die Partie honteuse sind, von denen ein gebildeter Musikfreund sein Gehör abwenden möchte?

Hier werden die drey Damen, welchen auch das ebenerwähnte Terzett der drey Knaben zugetheilt ist, von den drey ersten Chorsolosängerinnen der grossen Oper gesungen, drey Künstlerinnen von vollendet musikalischer Bildung, von denen insbesondere Mad. Lebrun, die Gattin des Componisten des *Rossignol*, eine vortreffliche Contraaltstimme besitzt. Durch ihre kräftige, kühne und präcise Intonation erhält besonders das Quintett: *Hu, hu*, und in diesem besonders die Stelle: So lebet wohl, eine Bedeutung, die mir in Deutschland gänzlich unbekannt geblieben ist. Der Charakter der ganzen Vorstellung offenbart überhaupt eine Grösse, von der Mozart, hätte er einer derselben beywohnen können, wahrscheinlich selbst ergriffen worden seyn würde. Aber auch hier zeigt sich, dass keine Rose ohne Dornen ist: Hr. Sonnrit singt den Tamino (Iamenor), damit habe ich alles gesagt! Er, der täglich bis in's e und d hinauf fistuliren muss, singt die Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön, aus D dur! Was die Veränderungen, welche mit dem Texte und der Musik vorgenommen sind, anbetrifft; so kann ich von dem ersten, ohne in ein zu weitläufiges Detail mich einzulassen, nur so viel sagen, dass ihm alle äussern romantisch-bizarren Auswüchse abgeschnitten sind und das Stück nun einem Knochenskelette gleicht, von welchem das Fleisch abgestreift ist. Die Grundidee Schikaneders begreift man gerade noch so viel, als man den Wein in einer Bouteille riecht, wenn er nicht mehr darin ist. Verschwunden sind die Schlange, das Schloss am Munde, die Königin mit Donner und Blitz und ihren zwey Arien, das Wasser und Feuer, die geheimnissvollen Männer, die Sitzung der Eingeweihten mit ihren Posaunen, die wilden Thiere, die drey Knaben, der Wahnsinn Paminens und endlich Monostatos nebst dem Mondscheine; gestrichen alle Musikstücke, welche durch Ausmerzung obiger Personen von selbst wegfallen mussten, ausser: Seyd uns zum zweytenmal willkommen, welches, wie schon oben gesagt, von den drey Damen, und: Alles fühlt der Liebe Freuden, welches von der Papagena gesungen wird. Ausserdem bleiben weg: Wie hold ist nicht dein Zauberton, die beyden Duette zwischen Tamino und Pamina, natürlich auch (da die Knaben fehlen) Pamina's Wahnsinnscene, das letzte Quintett zwischen der Königin, Monostatos und den drey Damen, das Final des ersten Akts! *O Herr* und die Folge desselben, welche mit dem Auftritte des Monostatos anhebt (Es lebe Sarastro ist geblieben), Du feines Täubchen nur herein und endlich: In diesen heil'gen Hallen. An die Stelle sind viele Tanzstücke und mehrere Arien und Chöre getreten, von denen ein guter Theil vom Hrn. Lachnith selbst seyn soll. Kein einziges der beybehaltenen Stücke ist an seiner Stelle verblieben, keinem der Sinn seines ursprünglichen Textes gelassen worden. So ist die Verstümmelung beschaffen, in welcher die *Zauberflöte* auf dem hiesigen grossen Operntheater gegeben wird, und so gross ist nichts — destoweniger die bewundernde Anbetung, mit welcher Musikkenner und Musikliebhaber Mozart's Zaubertöne anhören, dass sie unbeweglich sitzen, keine Hand rühren und das Entzücken, welches sie empfinden, nur durch Verklärung ihrer Mienen zu erkennen geben.

So wie *Coriolan* von Berton, hat auch *Wallace* von Catel bey seiner Wiederaufführung eine so kalte Aufnahme gefunden, dass dieses Stück abermals von der Bühne verschwunden ist. Ein triviales, aber ausdrucksvolles Sprichwort sagt: Wenn die Katze nicht zu Hause ist, so spielen die Mäuse auf Tischen und Bänken herum. Davon giebt das Theater Feydeau einen Beweis: eine Freude ist es, zu sehen, wie sich jetzt die Herren Pensaton, Fétis, Kreubé, Baton, Mengal, Beaucourt und wie sie weiter heissen, auf demselben lustig machen!

Die Zahl dieser Herren hat sich in diesen Tagen abermals um ein Individuum vermehrt, welches Gasse heisst und übrigens Geiger in der grossen Oper ist. *L'Idiote* (die Blödsinnige) heisst das blödsinnige Machwerk. Aber das Publikum hat den Titel in *Idiote* umgeändert und ihn dem Componisten und dem Verfasser zugerufen. Wenn dieser Empfang sich unter einem so gräulichen Trommeln und Pfeifen ergeben hat, wie ich es bis dahin in keinem der hiesigen Theater gehört habe, so ist, meines Erachtens, damit allerdings eine strenge, aber keineswegs ungerechte Gerechtigkeit gegen die beyden Herren ausgeübt. Dieses blödsinnige Machwerk ist in drey Akte ausgesponnen, ob es gleich kaum einem einzigen einen vernünftigen Inhalt hätte geben können. Die Musik sind Noten im strengsten Verstande: ich habe keine einzige Nummer darin gefunden, welche auch nur im allgemeinen

meine Theilnahme erregt hätte. Die Blödsinnige ist so förmlich hingeschieden, dass die Direction sogar an keinen Scheintod geglaubt, folglich das: En attendant la seconde représentation, auf den Anschlagezetteln weglassen zu können geglaubt hat.

Ein Hr. Spol, der sich einen Violoncellisten des verstorbenen Herzogs von Braunschweig nennt, zeigt dem Publikum an, dass er nächstens die *Schöpfung* von Haydn aufführen und zwischen den beiden Theilen eine grosse Scene aus Glucks *Orpheus* auf dem Violoncell vortragen will. Die *Schöpfung* ist hier vor vielen Jahren ein- oder ein paarmal im Zusammenhange aufgeführt, dann aber bey Seite gelegt worden, bis endlich vor zwey Jahren der verstorbene Persuis den Einfall bekam, in den von ihm neu veranstalteten Concerts Spirituels einzelne Stücke aus derselben zu geben: diesem verständigen Operndirector wohnte ein Mann des Vielen inne, dem die ganze *Schöpfung* als zu viel widerstrebte. So darf man dreist annehmen, dass dieses Werk den Parisern so gut, wie gar nicht bekannt ist. Hr. Spol verdient daher Dank, dass er ihnen diesen Genuss verschaffen will, und es steht zu wünschen, dass, wird die Aufführung des Kunstwerks würdig seyn, der Erfolg den Erwartungen des Hrn. Spol entsprechen möge. Da die Natur des Haydn'schen Genius dem französischen Kunstsinne mehr zusagt, als der Mozart'sche, so dürfte die *Schöpfung*, wenn mich nicht alles täuscht, besonders in diesem Augenblicke, wo Mozart, trotz seines widerstrebenden Charakters, den hiesigen Musiksinn aufs höchste angeregt hat, eine ungemeine und bleibende Sensation erregen.

Das Ballet *Die Pagen des Herzogs von Vendôme*, mit Musik von Hrn. Gyrowetz in Wien, erhält fortwährend grossen Beyfall in der grossen Oper, ob man es gleich mit der Würde dieses Theaters unverträglich hält, dass daselbst ein bereits ausser Paris gesehenes Ballet zur Aufführung gebracht worden ist. Dieser Umstand allein möchte Ursache von dem nachtheiligen Urtheile seyn, welches man hin und wieder darüber fällen hört. Dem Ballettmeister Aumer, der bekanntlich lange im Auslande, besonders zu Wien, gelebt hat, wird man Mangel an Erfindung vor und führt das besagte Ballet, welches nach dem Vaudeville gleiches Namens verfertigt ist, ferner das Ballet *Aline*, dem die bekannte Oper zum Grunde liegt, so wie mehrere andere Ballete, welche ebenfalls Nachahmungen sind, zum Beweise an. Die Musik von Hrn. Gyrowetz kann den Mangel an Charakteristik, der sich in ihr verspuren lässt, nur schwer durch die Annehmlichkeit der Melodieen ersetzen. Mich dunkt, es liesse sich einer einschmeichelnden Tanzmusik recht leicht eine gewisse Bedeutsamkeit mittheilen, ohne gerade in Ziererey und Barokheit zu verfallen. Hr. Gyrowetz hat sehr angenehme Melodieen erfunden, ohne irgend daran zu denken, sie zu Thematen zu verarbeiten. Ich will eine derselben, welche mir im Gedächtnisse geblieben ist, zum Beweise aufführen:

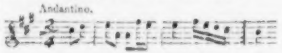

u. s. w.

So reizend sich diese Melodie ausnimmt und so leicht es gewesen wäre, dieselbe thematisch durchzuführen, so hat sich Hr. Gyrowetz damit begnugt, dieselbe blos ein oder ein paarmale als Melodie wiederkehren zu lassen, ohne einen weitern thematischen Gebrauch von ihr zu machen. Wie ganz anders ist Mozart mit dem berühmten Thema: verfahren!

Hr. Carl Blum, dessen Anwesenheit in Paris ich in meinem vorigen Berichte gemeldet habe, hat einige Stücke der *Pagen des Herzogs von Vendôme* componirt, unter denen sich insbesondere eine grosse Scene (die, wo sich die Pagen über ihren Gouverneur lustig machen) auszeichnet, welche mir viel Vergnügen gemacht hat, eben weil sich in ihr ein Streben nach Charakteristik ausspricht, welches der Gyrowetzischen Musik, im Ganzen genommen, fremd ist.

Hr. Mazas hat jetzt eine grosse Oper in drey Akten geschrieben, welche unter dem Titel: *Corinne au Capitole*, dem bekannten Werke der Frau von Stael nachgebildet ist. Die Jury der grossen Oper hat die Composition einstimmig angenommen. Kenner, welche der Probe beygewohnt haben, ertheilen dem Werke die grössten Lobsprüche.

Die Proben zu *La Mort du Tasse*, von Garcia, sind in der grossen Oper einstweilen eingestellt worden. Diess Theater lässt jetzt ein anderes Stück, *la Naissance du Duc de Bordeaux ou Marie Thérèse à Presbourg*, einstudiren, welches zur Taufeier dieses jungen Prinzen auf-

Dinge das Gespötte bildlich andeuten soll. Nur der Schluſs davon:

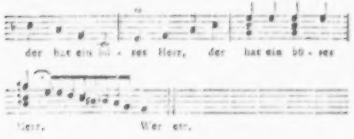

Unter den Erraten ist nichts angezeigt. Der Leser wird indeſs ersucht, dies Beyspiel ganz als etwas für sich bestehendes anzusehen, und davon auf die grammatische Konstruktion der übrigen Lieder ja keinen Schluſs zu machen: denn an dieser ist wenig oder gar nichts auszusetzen.

Nachricht.

Magdeburg im ersten September.

Seit mehrern Tagen hat unsere hiesige Bühne durch die Gegenwart der Mad. Schick aus Berlin, einen ungewöhnlichen Glanz erhalten. Sie trat zuerst im *Baum der Diana* auf, und zeigte sich in dieser Rolle zugleich als meisterhafte Sängerinn und Schauspielerinn. Darauf sahn wir sie als *Martha* im *unterbrochenen Opferfest*, sodann als *Anaxia* im *Azur*, und sie befriedigte auch da unsere grossen Erwartungen von ihrem doppelten Talente eben so sehr, als in der zuerst gegebenen *Entführung aus dem Serail*, worin sie als Constanze vorzüglich die Arien *Ach ich liebte* u. s. w. und *Martern aller Arten* u. s. w. unvergleichlich sang, und selbst wahrend dem, in [illegible] Rücksicht der letzten Arie, [illegible] Beyfall [illegible] Theater hörte und [illegible] dem Ausdruck der Musik, der [illegible] Sinn gesteigert [illegible] Spiel [illegible] schien, so richtig, als dem Zuhörer [illegible] zu wünschen übrig [illegible] Besonders ist die Arie: *Martern aller Arten* u. s. w. [illegible] Geist und ihrer, [illegible] [illegible] mehr zu Bravour- als sanften Scenen passenden, vollen heroischen Stimme angemessen, weshalb sie mir denn auch im Ganzen als *Diana* besser, als *Constanze* gefallen hat. Es ist wahr, Mad. S. singt noch immer äuſserst brav, und ihre volle, übervolle Stimme findet wohl selten ihres Gleichen: sie singt aber auch, wahrscheinlich in Hinsicht ihrer Jahre, (sie ist über die 30 weg) mit einer auſserordentlichen, und für das Gesicht nicht angenehmen Anstrengung, und ist kaum noch im Stande, die Tone ä h u. s. f. ganz rein anzugeben: weshalb sie denn auch in dieser Hinsicht bey weitem das nicht mehr leistet, was sie noch vor 4 bis 5 Jahren vermochte, wohingegen ihr schones Spiel, die Haltung ihres Körpers, verbunden mit dem geschmackvollesten Anzuge, auſser allem Tadel ist.

Gestern gab sie uns die *Hero*, ein lyrisch-dramatisches Gemählde von Herklots, in Musik gesetzt von B. A. Weber in Berlin. Um die Komposition dieses Stücks kritisch zu beleuchten, bin ich zu wenig competenter Richter: nach meinem Gefühl aber ist sie sehr richtig und brav bearbeitet, und wurde, da Hr. Musikdirektor Weber selbst dirigirte, auch eben so brav exekutirt. Das Stück selbst ist ganz dazu gemacht, um das grosse Talent der Mad. Schick, vorzüglich als Schauspielerinn, und nur demnächst als Sängerinn, glänzen zu lassen, und ich gestehe gern, daſs dieselbe in keiner der vorhergegebenen Opern meine strengsten Forderungen so sehr, als in jenem Drama befriedigt hat. Auf eine unglückliche Art wurde die Sängerinn aber in diesem Stücke unterbrochen. Als sie nämlich ihrer Sclavin *Myris*, in dem zweyten Recitative den Auftrag ertheilt, die Fackel anzuzünden und auf dem bekannten Thurme leuchten zu lassen, welche dem geliebten Schwimmer, ihrem *Leander*, den Weg, welchen er über den Hellespont zu machen hat, bezeichnen soll: so wurde durch einen Zufall, der in der Fackel befindliche Spiritus, von der Mad. Becker, welche die Rolle der Sclavin hatte, beym Anzunden verschüttet, benetzte das Kleid derselben und dies gerieth zugleich mit der Fackel im Brand. *Myris* warf die Fackel von sich,

geführt werden soll. Die Musik ist von Hrn. Blangini gesetzt. Dieser Componist hat seit dem unglücklichen Falle seiner *Gräfin von Lamark* nichts weiter von sich hören lassen. Schade, dass eine Oper nicht bloss aus Romanzen bestehen kann; Hr. Blangini wäre sonst der erste Operncomponist Frankreichs.

Die Zukunft, welcher das Theater Feydeau entgegen sieht, ist in der That verzweifelnd. Den Mangel an Componisten theilt es zwar mit der grossen Oper; letztere findet aber in ihren Balletten und in der unmittelbaren Unterstützung der Regierung Hülfsquellen, welche dem Theater Feydeau, das auf seine Opern und auf seine eigenen Kräfte beschränkt ist, nicht zu Gebote stehen. Der empfindlichste Stoss, den dieses Theater in einigen Monaten erleiden wird, ist jedoch der Verlust Martin's, der unwiderruflich beschlossen hat, sich Ostern vom Theater zu entfernen. Sein Abgang wird doppelt fühlbar werden, einmal, weil Feydeau in ihm denjenigen Sänger verliert, der, als der einzige unter allen Sängern und Sängerinnen Frankreichs, einer Art von klassischer Berühmtheit geniesst. Beliebt, ja selbst ausgezeichnet, sind viele andere Gesangkünstler; Martin allein aber wird als vollendet betrachtet und sein Künstlerthum ist über jede Kritik erhaben, obgleich seine Leistungen dann und wann recht scharf getadelt worden. Mit seinem Abgange werden eine Menge Stücke von der Bühne verschwinden, welchen entweder (wie z. B., dem *Chaperon rouge* und den *Voitures versées* von Boieldieu) dieser Sänger einzig und allein durch seine Gegenwart bey dem Publikum Eingang verschafft hat, oder deren wirklichen inneren Werth (und zu diesem dürfte vornemlich *le nouveau Seigneur du Village* und *Joconde* gehören) er durch die grosse Beliebtheit, in welcher er bey'm Publikum steht, um so bedeutender hervorgehoben hat. Baptiste spielt freylich seine Rollen, aber auf eine Weise, die dem Cassieres des Theaters noch schmerzhafter seyn muss, als dem Publikum selbst. Ponchard hat zwar seit ein paar Jahren angefangen, durch seine verdienstvolle Gesangmethode die Aufmerksamkeit des Publikums auf eine sehr schmeichelhafte Weise auf sich zu ziehen. Aber die Stimme dieses Sängers ist zu schwach, zu hinfällig, ihr geht alles Leben, alle Frische ab, und die Persönlichkeit desselben offenbart etwas Schwindsüchtiges, welches den Journalisten nicht selten Veranlassung zu Spott und Hohn giebt. Ueberdem würde auch Ponchard, der Tenorist ist, die Rollen Martin's nicht singen können, da beyde ganz verschiedene Fächer spielen, und die Fächer hier nie übersprungen werden dürfen, besonders wenn sie in der Ansicht des Publikums und durch sich selbst so scharf bezeichnet sind, als das Fach Martin's. Seit einigen Monaten ist freylich ein gewisser Derubelle engagirt, der vor zehn und mehreren Jahren auf den französischen Theatern zu Hamburg, Braunschweig und Cassel Martin's Fach mit Auszeichnung spielte und seitdem auch im südlichen Frankreich eine gewisse Berühmtheit erlangt hat. Seine Debüts als Bassist (von Martin's Rollen hat er keine zu spielen gewagt) in *Euphrosine* und *Stratonice* von Mehul u. s. w., sind ziemlich glücklich ausgefallen; aber jetzt schon beginnt dieser Sänger über die Bühne zu gehen, ohne von jemand bemerkt zu werden; die Pariser ertragen keinen Schauspieler, den sie nicht gebildet haben. Derubelle ist in einem Alter, wo er seine eigne Bildung mehr oder minder glücklich benutzen, wo er aber keine neue mehr annehmen kann. Während sich so das Theater Feydeau von allen männlichen Sängern, die das Interesse des Publikums erregen, entblösst sieht, wird diese bedrängte Lage von der andern Seite durch den Mangel an brauchbaren Stücken vermehrt: seit zwey Jahren haben sich von allen auf diesem Theater aufgeführten Stücken nur drey erhalten, Boieldieu's *Chaperon rouge* und *Voitures versées* (beyde einzig und allein durch Martin) und *la Bergère Châtelaine* von Aubert; letztere, die eine sehr verdienstvolle Musik besitzt und den Beyfall, welchen sie bey ihrer ersten Erscheinung erhalten, ihrem inneren Werthe zu verdanken hat, wird jetzt weniger gegeben, dürfte aber, nachdem mit Martin's Abgange auch die Steckenpferde, die derselbe zu reiten pflegte, verschwunden seyn werden, demnächst von neuem mit vermehrtem Beyfall auf die Bühne gebracht werden. Diesen Mangel an Stücken sucht man durch das alte Repertoire zu ergänzen: so sind *Picaros et Diégo* von Dalayrac, *le Jugement de Midas* u. s. w. gegeben. Ersteres Stück ist durch Martin und Ponchard, letzteres durch Ponchard allein, welcher darin den Apollo recht lobenswürdig singt, doch herzlich erbärmlich darstellt,

gehoben worden. Aber diese Stücke, so vieles Interesse ihnen auch durch ihren eignen Werth und durch die Darstellung mitgetheilt wird, sind alt, und durch alte Stücke kann sich kein Theater erhalten. Neue zu versuchen, ist die Administration dergestalt abgeschreckt worden, dass von mehreren Tonsetzern, z. B. von Catrulfo, dem Componisten von *Félicie ou la Fille romanesque*, welche sich auf dem Theater erhalten hat, von Lebrun, dem Componisten vom *Rossignol*, und von vielen andern, Dutzende von Opern in dem Theater Feydeau bereit liegen, welche vergebens der Aufführung harren. Um die Verlegenheit dieses Theaters auf den äussersten Grad zu bringen, steht nun bereits, wie durch einen Zauberschlag im Nu aus der Erde hervorgegangen, das Gymnase dramatique vollendet da und wird ohnfehlbar am 20sten December seine Vorstellungen beginnen: weder einzeln, noch zusammengenommen, haben die auf alle Weise versuchten Einreden der übrigen Theater, besonders der grössern, die Regierung bewegen können, den Unternehmern des besagten Gymnase die ihnen ertheilte Erlaubniss, zur Gründung desselben, wieder zu nehmen. Hr. Delestre Poirson, einer der geschätztesten Vaudevillisten, und zugleich ein ungemein thätiger und in Theaterdingen erfahrener Mann, hat seiner Unternehmung ein solches Zutrauen zu erwerben gewusst, dass die von ihm sehr bedeutend angeschlagenen Baukosten nicht nur in kurzer Zeit durch Actien gedeckt worden, sondern dass diese Actien schon vor einigen Monaten von 1000 auf 1200 Franken gestiegen sind. Ein grosses Glück, besonders für das Theater Feydeau, ist die Verpflichtung, welche man dem Gymnase auferlegt hat, nur Stücke in einem Acte (Opern, Lustspiele, Melodrame und Vaudevilles) vorstellen zu dürfen.

Es scheint wirklich, als wenn die musikalische Wiedergeburt der Pariser vor der Thür ist: der erstaunliche Beyfall des *Don Juan* auf dem italienischen Theater giebt einen Beweis davon. Jeden Abend müssen mehrere hundert Menschen wieder nach Hause gehen, ohne Platz gefunden zu haben. Eins der ersten Pariser Journale drückte sich neulich folgendermaassen aus: Les amateurs de musique deviennent plus nombreux, plus éclairés; on commence à secouer le joug de la routine et à sentir les véritables beautés. Le brillant succès, le triomphe de *Don Juan* de Mozart etc. tout en est une preuve éclatante.

Das Theater Feydeau verzweifelt an der Möglichkeit, den Rest des Lebens, welches ihm etwa noch verliehen seyn sollte, mit neuen Compositionen zu fristen. Es nimmt daher fortwährend zu Repetitionen (Wiederaufführung älterer Stücke) seine Zuflucht. Zu den obengenannten kommt in diesem Augenblicke noch *Joseph* von Mehul, welcher ganz neu besetzt werden wird. Auch der *Magicien sans magie* von Nicolo wird neu einstudirt: Martin will sich in dieser Oper, so wie in allen seinen vorzüglichern Rollen, vor seinem Abgange vom Theater, der fest von ihm beschlossen worden ist, dem Publikum zum Abschiede zeigen.

Mad. Fay, die einzige Sängerin in Paris, und wahrscheinlich auch in ganz Frankreich, welche an die Stelle des bloss plastischen Gesanges innere lebendige Gemüthlichkeit und herzlichen Ausdruck setzt, war von der Administration der grossen Oper verabschiedet worden, wahrscheinlich, weil ihr die Natur die physischen Mittel versagt hat, eben so laut zu schreien, wie die übrigen Sänger und Sängerinnen desselben Theaters. In der That war der Abstich etwas auffallend, wenn diese Sängerin, zum Beyspiele, als Vestalin, mit Sonorität zusammensang: es klang, als accompagnirte eine Dudelsackpfeife zu einer Harmonica; doch Mad. Fay ist von neuem und zwar, sagt man, unter vortheilhaftern Bedingungen, als das erstemal, engagirt worden.

Hr. Felix Blangini hat Unglück: entweder seine Opern fallen durch, oder sie werden gar nicht aufgeführt, oder er kann keinen Text bekommen. Da wird der Herzog von Bordeaux geboren: das Schicksal lächelt ihm an, er bekommt einen Gelegenheitstext; um einen solchen wissen sich die gangbaren Componisten sehr geschickt wegzuschleichen. Was geschieht? Nachdem *Marie Thérèse à Presbourg* (so heisst das Stück) componirt, einstudirt und einige Dutzendmale probirt worden ist, fällt es endlich der Administration ein, den Text der Censur vorzulegen, was bis dahin, wahrscheinlich weil sie die Ausbrüche der Freude über die Geburt des Thronerben für keine politische Contrebande gehalten hatte, von ihr unterlassen worden war, und die Censur verbietet das Stück! Nun sitzt Hr. Felix Blangini mit seiner Partitur da! Für

umsonst wird er freylich nicht gearbeitet haben; aber wie kommt das mit dem glänzenden und klingenden Ruhme in Vergleich, den der Componist von einer Oper, die gefallen musste, weil sie nicht durchfallen durfte, und welche von allen Theatern Frankreichs ex officio, nemlich aus eigentlichem Pflichtgefühle, gegeben worden wäre, geerntet haben würde. Es bleibt Hrn. Blangini nun noch das letzte Mittel übrig, nemlich die *Marie Thérèse à Pressbourg* in Romanzen umzusetzen.

In den Coulissen des Theaters Feydeau wird von einer *Jeanne d'Arc*, Oper in drey Aufzügen, gesprochen, deren Rollen noch vor dem Schlusse des Jahres ausgetheilt werden sollen. Aus dem Verfasser des Textes wird kein Geheimniss gemacht, es ist Théaulon; ein desto undurchdringlicherer Schleier ruht aber auf dem des Componisten. Alles, was man erfährt, ist, dass es ein berühmter italienischer Tonsetzer seyn soll; er giebt sich, sagt man, deshalb so ausserordentliche Mühe, unbekannt zu bleiben, weil er die Cabalen fürchtet, welche die französischen Componisten gegen ihn anzetteln könnten.

So eben erscheint eine Brochüre, welche den Titel führt: De M. Paër et de Rossini. Herr Paër wird in derselben geradezu einer niedrigen Eifersucht gegen Rossini beschuldigt, die Aufführung von *Torvaldo e Dorliska* als ein Kunstgriff geschildert, den derselbe angewandt habe, um Rossini's Ruf in Paris zu untergraben und dem Publikum seine eignen faden und werthlosen (sic!) Compositionen von neuem aufdringen zu können. Der Verfasser schliesst mit der Prophezeihung, das glänzende Genie Rossini's werde sich trotz der gemeinen Eifersüchteley des Hrn. Paër immer mehr verherrlichen und die Werke des letztern in Paris um so früher in das Grab der Vergessenheit gescharrt werden. Wer der eigentliche Verfasser dieser Brochüre ist, weiss man noch nicht; nur so viel geht aus dem Tone derselben hervor, dass es demselben nicht übel darum zu thun seyn scheint, die musikalisch-literarischen Kanzelalgereien der Gluckisten und Piccinisten zu erneuern.

Nachschrift. Indem ich mit der Durchsicht dieses beschäftigt bin, werde ich auf eine besondere Weise überrascht: der grosse Spohr tritt zu mir in's Zimmer. Seine Anwesenheit in Paris habe ich hiermit angezeigt; wie es mir aber demnächst mit der Würdigung seines Künstlerthums ergehen wird, das mag Apollo wissen. Möchte ich mit den drey Worten abkommen können: Er kam, er spielte, er siegte. Es dürfte meinen Lesern, mehr darum zu thun seyn, von der Art seiner hiesigen Aufnahme, unterrichtet zu werden, als ein Urtheil über seine künstlerischen Leistungen, welche zu würdigen, sie bessere und häufigere Gelegenheit, als ich, gehabt haben, von mir gefällt zu sehen.

Paris, Ende des Decembers, 1820.
G. L. P. Sievers.

Göttingen. Concerte reisender Tonkünstler im Jahr 1820. Nach der Wiederherstellung der gewöhnlichen akademischen Concerte hatte das hiesige Publikum auch die Freude, mehrere geschätzte Künstler hier zu sehen, welches früher, des kleinen und dabey wenig geübten Orchesters wegen, nicht der Fall war. Zwar kamen in jener Periode die Herren Fürstenau, Spohr und Hermstedt nach Göttingen; allein erstere erfreuten die Verehrer der Tonkunst mit ihrem Flötenspiel blos bey einer Quartett-Begleitung, letztere hingegen, Spohr und Hermstedt, mussten das Accompagnement mit vielen Kosten herbeyschaffen, indem zu diesen Concerten Musiker aus Cassel, Sondershausen und Clausthal eingeladen und honorirt wurden.

Der erste wirkliche Künstler, welcher uns im verflossenen Jahre durch sein meisterhaftes Spiel ergötzte, war Hr. Hermstedt. Wiewol sein Concert in eine Zeit fiel, in welcher viele der hiesigen Kunstfreunde die Bäder besuchen, so war doch das Auditorium ziemlich zahlreich.

Diesem folgte der geniale C. M. v. Weber, als Mensch und Künstler gleich schätzbar. Wir erfreuten uns acht Tage seines Besuchs und genossen in dieser Zeit oft in Familienzirkeln die herrlichsten Früchte seines ausgezeichneten Talents. Am schönsten hörten wir ihn in der männlichen Singakademie, wo er sich, nachdem ihm unter mehreren Männerchören auch seine *Lützows wilde Jagd* vorgesungen worden war, an den Flügel setzte, den Mittelsatz eines eben geendigten Chors von Nägeli ergriff und ihn meisterhaft in freyer Fantasie behandelte. Sein Concert war sehr zahlreich besucht und das darin von ihm herrlich vorgetragene und

von dem Orchester gut begleitete Clavier-Concert C dur von seiner Composition wurde mit rauschendem Beyfall aufgenommen.

Auf diese beyden Concerte folgte ein drittes, welches die Herren Knop, Herzogl. Meiningsche Kammermusici gaben. Sie sind aus Göttingen, wo noch ihre Aeltern leben. Der Vater hat von sieben Söhnen schon fünf zu brauchbaren Musikern mit vielem Fleisse gebildet. Wir hörten in diesem Concerte Solopartieen für Cello, Violine und Forte-Piano. Herr Knop, der Cellist, erfreute durch sein fertiges Spiel und durch seinen guten Vortrag alle Zuhörer. Bey fortgesetztem ernsten Studium kann er in kurzer Zeit einer unserer ausgezeichnetsten Künstler auf diesem Instrumente werden. Der zweyte Bruder, der die Geige zu seinem Hauptinstrumente und den grossen Spohr zu seinem Vorbilde gewählt hat, spielt recht brav, doch ist er noch nicht ein Künstler im vollen Sinne des Worts; besonders muss er, wenn er sich einmal an Doppelgriffe wagen will, diese auch rein greifen lernen. Ein gewöhnlicher Fehler aller angehenden Geigenspieler ist der, dass sie gleich zu schwierige Sachen vornehmen. Es ist ihm, wie so vielen angehenden Künstlern, zu rathen, dass er sich mehr bestrebe, leichtere Sachen rein und gut vorzutragen, als an schwierigen eben nur deutlicher bemerken zu lassen, woran es ihm noch fehle. Der dritte der Brüder K. liess uns in diesem Concerte ein Solo auf dem Pianoforte hören. Seine Fertigkeit ist lobenswerth, denn er überwindet grosse Schwierigkeiten; seinem Spiele fehlt jedoch noch ein guter Anschlag und sinnvoller Vortrag. Auch ihn müssen wir vor dem verderblichen Wahne warnen, dass Bravour und Fingerfertigkeit das höchste sey, was der Künstler zu erstreben habe.

Zu Anfang des Winter-Halbjahres besuchte uns Hr. L. Spohr, und trug sein neuestes Concert mit gewohnter Meisterschaft und mit rauschendem Beyfall vor einer sehr zahlreichen Versammlung von Zuhörern vor. Seine Gattin spielte die obligate Partie des Pianoforte in einem von ihm neuerlich gesetzten ernsten Quintette.

Nach dem Spohrschen Concerte besuchten uns vier Mitglieder der Fürstl. Schwarzburg-Sondershäusischen Kapelle: die zwey Brüder Hoffmann, Herr Hermann und Herr Zenker. Die Herren Hoffmann bliesen ein Doppelconcert für Oboe, welches von ihnen gut einstudirt war und im Ganzen gefiel. Im Vortrage scheinen sie ihren Director Hermstedt zum Muster gewählt zu haben, und wirklich haben sie sich einen Theil dieses Vortrags schon angeeignet: sie wissen nemlich da, wo Kraft und Fülle erfordert wird, die gehörige Wirkung hervorzubringen: nur bleibt ihnen noch die andere Hälfte jenes Vortrags zu erwerben übrig: die zarte und ausdrucksvolle Behandlung des Instrumentes. Unser Oboebläser, Herr Walkerling wurde in dieser Rücksicht von ihnen keineswegs in Schatten gestellt. Herr Hermann trug ein Fagott-Concert von Mühling vor, und erwarb sich dadurch viel Beyfall. Den lautesten Beyfall erntete indessen Herr Zenker durch sein Trompeten-Solo ein; der Fleiss, durch welchen er es zu so seltner Fertigkeit auf seinem Instrumente gebracht hat, ist allerdings lobenswerth, wiewol die Ausbeute für den Kunstgenuss dabey durch die Widrigkeit der erzwungenen Töne (welche hier durch die Töne der concertirenden Oboe und Clarinette noch mehr in Schatten gestellt wurden) sehr beschränkt ist. Das Concert dieser Herren war nicht sehr zahlreich besucht.

Den Schluss der Concerte fremder Künstler machten die Herren Mangold, Mitglieder der Hessisch-Darmstädtschen Kapelle. Der jüngere Mangold, ein wackerer Violinist, reiset in der löblichen Absicht, sein wirklich schätzbares Talent noch mehr auszubilden; der ältere, sein Onkel, unterstützt ihn mit seinem vorzüglichen und geschmackvollen Violoncell-Spiel. Wir hörten von ihnen Quartette von B. Romberg, und Compositionen des jüngern Mangold, welche sich durch Reinheit des Satzes und richtige Behandlung der vier Saiteninstrumente auszeichnen. Das Concert, welches sie gaben, war nicht zahlreich besucht. Am meisten gefielen darin die Doppelconcerte für Geige und Cello; nur billigte man nicht, dass alle gegebene Musikstücke an diesem Abende, ein einziges ausgenommen, von der Composition des jüngern Mangold waren.

Recension.

Der blinde Gärtner, oder die blühende Aloë, Liederspiel von A. von Kotzebue, in Musik

gesetzt — — von Peter Lindpaintner, königl. Würtemberg. Kapellmeister. 18tes Werk. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Liederspiel ist diess kleine Stück nicht in dem Sinne zu nennen, wie Reichardt diese Gattung auf deutschen Boden zu verpflanzen versuchte, und wie sie wohl nur darum nicht hat bekleiben wollen, weil so gute Stimmen, als dazu nöthig, selten sind, Sänger oder Sängerinnen aber, die deutlich und einnehmend die Gedichte aussprechen, noch seltener, und weil das deutsche Publikum, oder vielmehr die deutschen Parterre, vor allem, oder gar einzig, viele, schwierige und gut herausgebrachte Noten mit lautem Beyfall belohnen. Der *blinde Gärtner* ist vielmehr ein Liederspiel in dem Sinne, wie Kotzebue's und Himmels *Fortchen*, und greift noch mehr wie diese, in verschiedenen Stücken weiter hinaus in die eigentliche Operette. Hr. Kapellmeister L. wird den sehr vortheilhaften Ruf, den er sich jetzt als Instrumentalcomponist erworben, durch dieses Gesangstück sicher nicht mindern. Es ist durchgehends, und auch jedes Stück für sich, interessant: mehrere von diesen werden aber trefflich befunden werden. Mehr oder weniger zeigt sich in allen bedeutendern Sätzen ein Geist, dem es keineswegs an Eigenem in der Erfindung, und noch weniger an Eigenem in der Gestaltung des Erfundenen gebricht: Feuer in den lebhaften, Innigkeit in den sanften und trauernden, Leichtigkeit und Gefälligkeit in den heitern Stücken, ist nicht zu verkennen; und Geübtheit, stimmgerecht, mithin für den Sänger leicht, und für jede Singstimme ihrer Natur gemäss zu schreiben, gleichfalls nicht. (Was letzteres anlangt, so glauben wir noch besonders die Art mit Beyfall anheben zu müssen, wie Hr. L. die Bassstimme behandelt: nemlich, wie Bassstimme, nicht tenorisirend, wie es jetzt so Viele machen.) Dass der Verf. an Einzelnem zuweilen künstelt, um das Gewöhnliche zu vermeiden, dürfte ihm vielleicht; dass er aber oftmals unrichtig declamirt und zuweilen auch unrichtig accentuirt, gewiss vorgeworfen werden. — Das Ganze besteht aus folgenden Sätzen:

Ouverture: sanfter Einleitungs-, Zwischen- und Schlussatz; lebhafter, rauschender Allegro. Jemerta: schönes Lied für den Bass. Kirschenlied: fröhlich, für einen Knaben. Reue: romanzenartig für den Sopran. An die Blume: sehr ungewöhnliche Ariette für den Bass. Kriegslust: marschmässige, sehr lebhafte Arie für den Bass. Der Spötter: kleine scherzhafte Arie für den Tenor. Flattersinn: muntere Polonoise für den Bass. Hoffnung: ausdrucksvolle Ariette für den Bass. An die Spröden: romanzenartig für den Tenor. Entsagung: interessante Ariette für den Sopran. Heimkehr: schönes Lied für den Tenor. Wiederfinden: länger ausgeführter, lebhafter Duett für Bass und Tenor. Sehnsucht: kleine Arie für den Sopran. Trost und Entzücken: lebhafter, ausprechender Duett für Sopran und Bass. Vereinigung: lang ausgeführtes, sehr anziehendes Terzett für Sopran, Tenor und Bass. Die Alce: Finale, nach Art der Französischen Vaudevilles, für Sopran, Tenor und Bass wechselnd, heiter, sehr gefällig; jede Strophe mit einem Refrain für alle drey. — Der Stich, so wie alles Aeussere, ist schön.

Kurze Anzeige.

XII deutsche Lieder mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre — — von Carl Otto Claudius. Zittau, beym Autor, und Dresden, im Todeschen Commissions-Comptoir. (Pr. 12 Gr.)

Die Gedichte sind mannichfaltig im Inhalt und in der Form, auch sind sie nicht schon öfters componirt. Die Musik ist nicht zu loben in Hinsicht auf den Ausdruck, als in Hinsicht auf die Technische. Einige Stücke sind aber auch was das Letztere anbetrifft, zu empfehlen. Das Pianoforte oder die Guitarre ist meistens mehr oder weniger, obligat benutzt. Eben die einfachsten dieser Lieder — wie Seite 10, an Sie, und S. 12, Zuruf, — dürften den Autor am meisten empfehlen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1821.

Neue Verlagsmusikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig Michaeli 1820 erschienen sind.

Theoretische Werke.

Schneider, Fr., Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst. Ein Leitfaden beym Unterricht und Hülfsbuch zum Selbststudium der Musik. Composition..... 2 Thlr. 12 Gr.

Musik für Saiten- und Blase-Instrumente.

Engelmann, Variations p. le Basson avec Orchest. 1 Thlr.
— Variations pour le Hautbois avec Orch.... 1 Thlr.
Fürstenau, C., Potpourri p. la Flûte avec Orchest. Oeuv. 60. et posthume..... 1 Thlr. 16 Gr.
Keller, 19 Danses pour 2 Flûtes..... 14 Gr.
Kraft, N., Boleros pour le Violoncelle avec Orch. Oeur. 8..... 20 Gr.
Lindpaintner, P., 1er Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle..... 1 Thlr. 16 Gr.
Maurer, L., 1er Concert p. le Violon avec Orch. 3 Thlr.
— 2me Concerto p. le Violon avec Orchestre.. 2 Thlr.
— Air de Himmel, varié pour le Violon avec un second Violon, Viola et Violoncelle.... 14 Gr.
Meyer, C. H., neue Tänze für Orch. 18te Samml. 1 Thlr.
Romberg, Andr., 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 59. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouverture à grand Orch. Oeuv. 60. 1 Thlr. 16 Gr.
Romberg, Bern., 3 grands Duos p. 2 Violoncelles Oeuv. 38. N. 1. 2. 3..... à 1 Thlr. 4 Gr.
Schuncke, Variationen über ein altdeutsches Lied, für 2 Waldhörner mit Orch..... 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, L., Concert en forme d'une Scène de Chant, p. le Violon avec Orch. Oeuvr. 47. 2 Thlr. 18 Gr.
— seconde Sinfonie à grand Orchestre, (composée pour la Société philharmonique à Londres) Oeur. 49..... 4 Thlr. 12 Gr.
Spohr, L., première Concertante pour 2 Violons avec Orchestre. Oeuv. 48..... 3 Thlr.
Walch, neue Tänze für Orch. 3e Samml.... 1 Thlr. 8 Gr.
— Potpourri pour Harmonie..... 1 Thlr.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Arnold, Vive Henry IV. arrangé en Rondo pour Pianof. et Violoncelle..... 12 Gr.
Fürstenau, C., Potpourri p. Flûte et Pianoforte. Oeuv. 60..... 20 Gr.
Kreutzer, C., Trio pour Pianoforte, Clarinette et Basson ou Violoncelle. Oeuv. 43.... 1 Thlr. 4 Gr.
Maurer, L., grand Rondo pour Pianoforte avec Orchestre..... 2 Thlr. 4 Gr.
Mozart, W. A. Fils, grande Sonate pour Pianoforte et Violon. Oeuv. 19..... 1 Thlr. 8 Gr.
Schmitt, Aloys, Sonate pour Pianoforte et Violon Oeuv. 27..... 1 Thlr. 8 Gr.

Musik für Pianoforte allein.

Bach, Friedemann, Polonoises pour le Pianoforte... 20 Gr.
— Sebast., Chromatische Fantasie für Pianoforte. (Ganz neue nach Bachs Manuscript verbesserte Auflage)..... 18 Gr.
Berwarrowski, A., 2 Polonoises pour Pianof. 12 Gr
Bornhardt, 4 händige Klavierstücke für Anfänger. 20 Gr.
Cramer, J. B., Air favori de Mozart: Vedrai carino etc. varié pour Pianoforte..... 12 Gr.
— grande Sonate pour Pianoforte..... 18 Gr.
— Variations pour Pianoforte sur l'air de Mozart: Ah, perdona..... 12 Gr.
Gabler, C. A., Adagio et Rondo pour Pianoforte, 18 Gr.
Grund, F. W., grande Polonoise pour Pianof. à 4 mains. Oeuvr. 14..... 1 Thlr.
Hartknoch, E., (Elève de Hummel) Sonate pour Pianoforte..... 1 Thlr.
Klengel, A. A., Fantaisie sur un Air russe, pour Pianof. Oeuv. 28..... 16 Gr.

Klengel, A. A., 6e Rondeau p. Pianof. Oeuv. 26. 10 Gr.
— 7e Rondeau pour Pianoforte Oeuv. 27. ..... 8 Gr.
— 8e — — — — — 28. ..... 12 Gr.
Köhler, Danses à 4 mains pour Pianoforte avec Flûte 16 Gr.
Kreutzer, C., gr. Marches avec Trios à 4 mains pour Pianoforte ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Krommer, Sinfonie, arrangée à 4 mains pour Pianoforte ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Lauska, Fr., grande Sonate pour Pianof. Oeuv. 41. 20 Gr.
— Polonoise pour Pianoforte. Oeuv. 42. ..... 8 Gr.
— Rondeaux brillants et agreables pour Pianof. Oeuv. 44. ..... 20 Gr.
Maurer, L., grand Rondo, arrangé pour Pianoforte seul. ..... 1 Thlr.
Meyer, C. H., Tänze für Pianoforte 18te Samml. .... 12 Gr.
Mozart, fils, Variations pour Pianof. sur une Romance de Mehul Oeuv. 23. ..... 12 Gr.
— Polonoises melancoliques pour Pianof. Oeuv. 22. 8 Gr.
Portig, Tänze für Pianof. 2te Samml. ..... 12 Gr.
Ries, F., Concerto pour Pianoforte Oeuv. 42. arrangé pour Pianof. seul. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Schmitt, Aloys, Sonata di Bravura per il Pianof. Oeuvr. 26. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Siegel, Variations faciles pour Pianoforte Oeuv. 11. 12 Gr.
— Variations faciles sur un thème de Titus. Oeuv. 14. ..... 10 Gr.
Walch, Tänze für Pianof. 3e Samml. ..... 14 Gr.
Walch, Danses pour Pianoforte. Liv. 2. ..... 14 Gr.

Musik für Gesang.

Romberg, Andr., Dixit Dominus. Psalm für 4 Singstimmen und Chor mit Orchester-Begleitung. Partitur mit lateinischem und deutschem Texte. 3 Thlr.
Weber, B. A., Friedelin, der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller. Partitur. 2 Thlr. 20 Gr.

Boieldieu, Rothkäppchen (Le Chaperon rouge.) Oper im Klavierauszuge mit französischem und deutschem Text. ..... 5 Thlr.
Gabler, C. A., Der Abschied vom Dörfchen, mit Begleitung des Pianoforte 42s Werk. ..... 16 Gr.
Musica sacra, quae cantatur quotannis per hebdomadam sanctam Romae in sacello pontificio. — Stabat mater — Fratres ego enim — Miserere — Improperia — Miserere — Editio nova. 1 Thlr. 16 Gr.
Raccolta di scelti pezzi di musica vocale tratti delle Opere del Cav. Fr. Morlacchi, e adattati coll' accompagnamento di Pianof. da A. A. Klengel. 18 Gr.

Schnyder, von Wartensee, Uhlands Lieder mit Begleitung des Pianoforte ..... 1 Thlr.
Weber, B. A., Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller. Klavierauszug. ..... 1 Thlr.

Musik für Guitarre.

Borghardt, der Musikfreund, ein musikalisches Quodlibet für eine Singstimme, Guitarre, Flöte und Violine. ..... 20 Gr.
— Der Guitarrenmeister und seine Schülerin, für 2 Singstimmen und 2 Guitarren. ..... 14 Gr.
Bornhardt, Magister Kilians Brautschau und die Spinnerin. Zwey launige Gedichte für Guitarre. ..... 12 Gr.
Gaude, Serenade pour Guitarre et Flûte. Oeuv. 52. 14 Gr.
— Variations pour Guitarre Oeuv. 54. ..... 10 Gr.

Anzeigen.

Bey uns ist erschienen, und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Musikalischer Catechismus nebst einem Anhange für kleinere Singinstitute eingerichtet. Zweyte vermehrte Ausgabe. (von *Gerke.*) 8. (Pr. 6 Gr.)

H. Vogler's Buch- und Kunsthandlung zu Halberstadt.

Vier zweystimmige Gesänge für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte von J. Wiegand. Isten Werk, Mainz bey B. Schott Söhnen.

Leicht fliessender Gesang, und anspruchlose Begleitung bilden hier den Namen um einige Gemälde Körners und Försters, und zeichnen dies Werk vor so manchem aus, in welchem der Poet eine fast zu untergeordnete Rolle spielt. Wenn Herr W. dazu einige Tonarten, als Fis dur u. s. w. gewählt hat, die nicht im alltäglichen Gebrauche sind, so frägt sich's ob sie es nicht seyn sollten? und ob nicht der Künstler eben dadurch seinem Publiko die gehörige Achtung zollt, wenn er zumuthet, dem seyn also. Wird Herr W. auf dem Wege den er hier betreten fortwandeln, dann wird er immer auf den Dank des gebildeten Publikums rechnen dürfen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. **N°. 7.** 1821.

Recension.

Geschichte der Tonkunst von G. Jones. Aus dem Englischen übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von J. J. Edlen von Mosel. Wien 1821, bey Steiner und Comp. (1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Schrift des Herrn G. Jones war bisher in Deutschland zwar nicht unbekannt: aber es ist sehr zu zweifeln, ob sie selbst allen den Gelehrten, die den Gegenstand derselben und was ihm verwandt mit in den Kreis ihrer Beschäftigungen aufnehmen, bekannt geworden. (Bey Einigen, die über hieher Gehöriges in den letzten Jahren geschrieben haben, kann diess offenbar nicht der Fall gewesen seyn.) Dass sie aber, diese Schrift, bey weitem den meisten Musikliebhabern und fast allen Musikern gar nicht vorgekommen sey, das möchte wohl mit Sicherheit angenommen werden können. Und dennoch verdient sie gar sehr, in aller dieser Händen zu seyn. Sollte auch der Verf. für das Praktische der Tonkunst in seinem jetzigen Umfange nicht vorzüglich gebildet seyn, blieb ihm selbst in dem Geschichtlichen derselben, besonders aus neuerer und neuester Zeit, nicht Weniges unbekannt, und drängt in seinen Berichten und Urtheilen die Nationalität des Engländers nicht selten auch über Gebühr hervor: so ist ihm doch das Erste nicht fremd, das Zweyte in mehrern Haupttheilen sehr geläufig, und das Dritte wird vom Leser leicht erkannt, durch Allgemeingültiges zurechtgestellt, oder wohl auch durch eigene Nationalität aufgewogen. — Dabey zeigt er sich als einen Mann von hellem Geiste, voll der verschiedenartigsten, zum Theil seltenen Kenntnisse, gründlich, bestimmt und sicher; als einen Mann von heiterm, freyem Sinn, feinem Geschmack, und innerer Lebenswärme für das, was er als wahr und schön und gut erkennet. Bey Handhabung von alle dem kömmt ihm trefflich zu statten, dass er, was er sich, auch als Gelehrter, zu eigen gemacht, nicht bloss aus Büchern für Bücher, sondern auch aus einem bedeutenden Leben für ein solches Leben erworben zu haben scheint; dass er darum namentlich versteht, wie nicht eben Viele, jedes Ding klug von dem andern zu sondern, und doch auch wieder sie alle weise zu verknüpfen. Wohin uns solch ein Mann greift, da wird's lichter, da wird mehr Ordnung, da kann man 'was lernen — selbst wenn er irrt. — Nach diesem wird wohl Niemand zweifeln, die hier genannte Schrift sey werth gewesen, übersetzt zu werden; und sollte sie übersetzt werden, so konnte sie nicht in bessere Hände kommen, als in die Hände des Hrn. von M., in dem mit uns jeder, der ihn kennt, den Gelehrten, Musikkenner und Tonkünstler gleichhoch achtet.

Man erhält aber hier von Jones' drey Abhandlungen über Musik die erste, reinhistorische; die zweyte (über musikalische Bezeichnung oder praktische Musik) wird übergangen, weil sie nicht in eine Geschichte, sondern in eine Schule der Tonkunst gehört; und die dritte (von musikalischen Instrumenten und ihren Tonleitern) gleichfalls, weil sie auch mehr theoretisch, als historisch, überdiess jetzt in andern Werken, nach gewissen Seiten hin, ihr Gegenstand vollständiger und anwendbarer behandelt worden ist.

Der Uebersetzer bestimmt in der kurzen Vorrede, dieser Geschichte der Tonkunst ihren Platz neben den grössern, zum Theil sehr weitschichtigen und kostbaren Werken gleichen Inhalts, indem er sagt, sie solle „das Bedürfniss einer Geschichte der Tonkunst stillen, die, ohne weder durch zu grossen Umfang, noch durch zu grosse Kosten ihrer Gemeinnützigkeit im Wege zu

stehen, sich bloss auf das Wesentlichste, das Wissenswürdigste beschränke, und Künstlern wie Kunstfreunden mehr eine erheiternde und zugleich unterrichtende Lectüre darbiete, als sie zu einem mühsamen und tiefsinnigen Studium verbinde." Jenes Bedürfniss haben wir, und unsere Leser wohl alle, gleichfalls schon längst erkannt; und dass ihm durch Jones' Schrift, wie sie hier erscheint, bis zu einem gewissen Grade abgeholfen werde, kann man wohl behaupten. Was Hr. von M. in jenen Worten auf diese Schrift weiter Bezügliches sagt, scheint uns zum Lobe derselben aber zu wenig, als zu viel; denn es lässt nicht hervortreten, worin es in den meisten weitläufigen Geschichten der Tonkunst (ihre grossen, höchst dankenswerthen Verdienste übrigens nicht im Geringsten angetastet) denn doch im Ganzen, mehr oder weniger, worin es aber hier, auch bey allen Fehlgriffen und sonstigen Mängeln im Einzelnen, gar nicht fehlt: Geist nemlich, das Wort im vollsten Sinne deutscher Sprache genommen; „das Vorwaltende des obern Leitenden" — wie es Göthe bis zum Befremden treffend und natürlich ausdrückt. (Geschichte der persischen Dichtkunst im Divan.) Wie viel übrigens oder wie wenig von dem hier Dargebotenen dem Verf. ganz eigenthümlich, wie viel Andern (vorzüglich Burney) gehöre: das wollen wir nicht allzugenau untersuchen; zumal da er seiner Gewährsmänner selbst oftmals mit Achtung und Dank gedenkt.

Es wird jenem Bedürfniss einer Geschichte der Tonkunst für Dilettanten und Musiker bis auf einen gewissen Grad abgeholfen durch die vorliegende, „wie sie hier erscheint," sagten wir. Es hat nemlich Hr. v. M. es nicht dabey bewenden lassen, die Pflichten des Uebersetzers zu erfüllen, sondern er hat durch beygefügte zahlreiche, zuweilen ausführliche Anmerkungen, theils aus den bewährtesten Schriftstellern über die besprochenen Gegenstände, theils aus Nachdenken und Erfahrungen geschöpft, das bey seinem Autor Fehlende möglichst zu ergänzen, das Unbillige auszugleichen, das Irrige zu berichtigen gesucht.

Betrachten wir nun das Buch mehr aus der Nähe, damit man mit gerechten Erwartungen daran gehe und diese um so sicherer erfüllt sehe!

Der Verf. beginnt mit einer Einleitung, welche den Begriff der Musik festzustellen und sie abzutheilen versucht; dann ihren Ursprung und ihre Begründung im Gemüth des Menschen nachweist, und ihre Rückwirkung auf dasselbe preiset. Hier werden selbst die Organe und Mittel, wodurch und womit sie dahin dringt, nicht vergessen. So gehaltvoll das ist in seinem Stoff, so gefällig in den leichten Umrissen seiner Darstellung: so soll es uns doch nicht aufhalten, da wir hier keiner neuen Vorbereitung bedurfen.

In der Geschichte der Tonkunst selbst gehet der Verf., wie billig, zurück bis zu ihren frühesten Spuren im Alterthum, und zwar, in wiefern sie Wissenschaft, und wiefern sie Kunst war. Die heiligen Bücher werden aufgeschlagen; und von den übrigen, wo etwas über die Urzeit jener Kunst zu lesen, wird keines ganz aus der Acht gelassen. Zustand und Anwendung der Musik bey den Aegyptern. (Artig, und gewiss nicht unbedeutend ist die Nachweisung bey Gelegenheit der frühesten ägyptischen Tonkunst, dass auf einem der offenbar ältesten Obelisken, unter den hieroglyphischen Bildern sich auch die Darstellung eines musikalischen Saiteninstruments befindet, das eine nicht mehr unbedeutende Ausbildung der Instrumental-Musik sicher anzeigt.) Zustand und Anwendung der Musik bey den Hebräern. (Geistreich, überraschend und treffend ist hier die Anwendung der Stelle: 2. B. d. Könige, III. 10 — 16. Seite 9.)

S. 20 beginnt der Verf. von den Griechen, S. 43 von den Römern; und hier kömmt ihm, ausser den oben gerühmten Vorzügen, die gelehrte Schule, woraus er vielleicht hervorgegangen, oder die klassische Bildung, die er sich sonst erworben haben mag, nicht wenig zu statten. Notizen aus alten Schriftstellern und ihren Commentatoren zu sammeln, ist jetzt leicht, und, selbst bis zum Ueberfluss und zur Erschwerung des Zusammenfassens, von mehren Andern geschehn: aber eben diess Zusammenfassen, das Auswählen des Nöthigsten und Wesentlichsten diesem gemäss, das Ordnen desselben und Hinanführen zu — wenn auch nicht entschiedenen, doch plausibeln Resultaten: das ist nicht — das ist gar nicht leicht, und unsers Verfs nicht geringes Verdienst. Was er hier beybringt, passet wirklich und ohne Ausnahme für den Zweck dieses Buchs; und kann auch für die Leser, welchen es zunächst bestimmt ist, hinreichen. Vielleicht wünschen nun aber manche *unserer Leser*,

dass wir ihnen auch den kurzen, meist angenehmen Weg durch diese Betrachtungen ersparen möchten, und gleich ein letztes, befriedigendes Resultat über den tausendmal besprochenen und immer von neuem bedenklichen Gegenstand hersetzten, damit sie (dürfen wir so sagen) wie in einem Säftchen mit Einem Schluck hinnehmen könnten, was die geistreichsten der alten Nationen in Hinsicht auf Musik gedacht, gewollt, erfunden, geübt, gewirkt. Aber das würden wir, wäre auch ein solches Resultat herausgebracht, was jedoch nicht, und, menschlichem Ansehen nach, auch nie zu hoffen ist — wir würden es nicht thun, mit Absicht, und wir glauben mit guter. Denn, damit wir's ehrlich gestehen — abgerechnet, dass wir solch ein Verfahren, mit Nathan, einer jeden bedeutenden Sache für unwürdig halten:

„wie Gold in Sack,

So streiche man in Kopf auch Wahrheit ein" —

so glauben wir auch, mit blossen letzten Resultaten haben die Leute überall wenig mehr als nichts, oder doch sicherlich bey weitem nicht so viel, als sie glauben. Sie haben aber daran so wenig, nicht um der Sachen, sondern um ihretwillen, indem überall der menschliche Geist — gleich dem Boden, der, soll ein hingeworfener guter Saame in ihm bekleiben, aufgehen und Früchte bringen, erst mühevoll aufgerissen und langsam zubereitet seyn muss — erst allmählig vorzubereiten, allmählig hinzuzuführen ist, ehe er, beym Ziele ankommend, diess erkennen kann für das, was es ist, ehe er auch wissen kann, was damit zu machen, ehe er fähig wird, was er dann weiss, sich anzueignen und Nutzen davon zu haben. Resultate allein mögen gescheidte Leute machen, aber nie weise: und nur die weisern sind die bessern. — Diess im Vorbeygehen! Wir werden, diesen Ansichten gemäss, nur einzelne Punkte der Erörterungen unsers Autors erwähnen, nicht für jene überspringenden Leser, sondern für solche, die den ganzen Weg mitmachen.

Bey Gelegenheit des Histörchens vom Pythagoras vor der Schmiede, S. 22 folg., macht Hr. von M. eine Anmerkung, die uns, in dieser Anwendung der bekannten Erfahrung, scharfsinnig scheint und neu. Auch bestimmt sie den Fall auf eine Weise, gegen die der Philolog schwerlich viel einwenden wird. Wir hatten bisher immer geglaubt, das Missverständniss des Erzählers sey grösser, und der Philosoph habe an den wechselnden Hammerschlägen das Rhythmische abgenommen und für seine Zwecke benutzt, gehen aber nun unbedenklich zu der Meynung des Hrn. von M. über.

Die Grundlehren des Pythagoras und seines Gegners, des Aristoxenus, wussten wir nirgends, bey solcher Kürze, so klar, anschaulich und präcis ausgedrückt nachzuweisen, als eben hier bey Jowes: vorzüglich die, des ersteren (S. 24 folg.) Für Leser, welche den Parallelismus in der Geschichte, auch der Wissenschaften und Künste, lieben, und daran ihren Scharfsinn üben wollen, setzen wir hinzu: in gewissem, und zwar wesentlichem Sinne, haben sich diese einander entgegenstehenden Ansichten, Verfahrungsarten und Streitigkeiten zweytausend Jahre später zwischen den Gluckisten und Piccinisten in Frankreich wiederholt; ja, sie erneuern sich nun wieder, nur mehr ins Allgemeine gezogen und mehr auf der Oberfläche herumwebend, zwischen den Parteygängern neuester deutscher und neuester italienischer Musik.

Bey dem, was Hr. von M. über das Verhältniss der Ton- zur Dichtkunst in enger Verbindung beyder, in der 9ten Anmerkung, aus andern Schriftstellern anführt, hätte nicht vergessen bleiben sollen, dass unser, auch hier tiefdringender Luther dasselbe, was der dort genannte französische Autor wahr und schön in Ausführlichkeit ausspricht, eben so wahr und weit schöner in epigrammatischer Kürze und Schärfe hinwirft: „Die Noten machen den Text lebendig."

Von Seite 48 an: früheste Geschichte der Tonkunst nordischer Völker. Dem, was hier, mehr rhapsodisch, d. i. in fortlaufender Folge, beygebracht ist, kann man dieselbe Zweckmässigkeit und Hinlänglichkeit, wie dem vorigen Abschnitt, nachrühmen. Einiges zu Unbestimmte, nicht genug Gesonderte, z. B. über Barden, wird hier nicht eben von Belang: weshalb es wohl auch Hr. von M. in den Anmerkungen nicht näher erörtert haben mag. Dass der Engländer bey den britannischen Reichen über Verhältniss verweilt, wird ihm von billigen Deutschen weniger verübelt werden — zumal da er es so interessant macht — als, dass er eben uns allzukurz und obenhin abfertigt.

schrie, da der Kleid in einem Moment Fetzerlein herunter, und bei nummend hatte man Gesichter. Das Parterre schrie gleichmäßig: *Bravo, Bravo! Herr stunte unter* [illegible] *Stimmen nach, die Musik anfienge, und der Vorhang fiel. Der Regisseur der Bühne, Herr* [illegible], tat bald darauf vor und bat das bestürzte und in seiner Illusion gestörte zahlreiche Publikum, um einige Geduld, indem Mad. B. zwar nicht sehr bedeutend durch den Brand verletzt, jedoch zu sehr erschrocken sey, um die kleine stumme Rolle fortspielen zu können; jedoch werde Fräulein Lerchenfeld die folgende, ihre Stelle sobald ersetzen und das Stück wieder von vorn angefangen werden; welches denn auch nach einiger Zeit ohne weitere Störung geschah.

Noch einmal wiederhole ich es: Mad. Schick übertraf meine kühnsten Wünsche, sowohl in Hinsicht der Vorträge der so schwierig stimmten Stellen der Komposition des Stücks und der richtigen Deklamation der schweren Recitative, als in Hinsicht der durchaus musterhaften Aktion. Heute tritt sie als *Idamis* in dem neuen *Axaddern* und morgen zum letzten male als *Pamina* in der *Zauberflöte* auf. Zur Steuer der Wahrheit, und ohne dadurch der talentvollen Künstlerin im geringsten zu nahe treten zu wollen, muß ich hier noch bemerken, daß sie mir in jugendlichen, noch hohen Rollen, als z. B. der, einer *Mitha* im *Opfergeist*, nicht durchaus gefällt, weil ihre Jahre schwerer da schon Hindernisse in den Weg legen, welche die große Kunst nicht zu überwinden vermag.

Wie sehr sie übrigens hier in Magdeburg, wo wir eben so arm als gute Sängerinnen als Schauspielerinnen sind, als solche, Sensation erregt hat, mag zum Schluß folgendes, in unserer heutigen Zeitung befindliches, an sie gerichtete Gedicht beweisen.

An Madame Schick.

Wer ehe Dich — und ehe Du [illegible]
Beym Schein [illegible] Dich [illegible]
Wenn Grazie und Kunst [illegible]
Die [illegible]
Wer ehe Dich — und ehe Du [illegible]
[illegible]
Wenn Grazie und Kunst [illegible]
Und [illegible]
Der [illegible]
Kopflänge unsern Dank [illegible]
Du [illegible]
Du, [illegible]
Durch [illegible]
Schon [illegible]
Der Vorhang [illegible]
Wird [illegible]
Bezaubrung [illegible]
[illegible]
Ey, [illegible]

Anekdoten.

(Fortsetzung.)

Benda wurde von einem seiner Freunde zu Tische gebeten. Eine halbe Stunde vor Tische stellt er sich ein, um nicht der Letzte zu seyn, und findet in dem Speisesaal einen andern Ankömmling, mit welchem er auf und nieder geht. Sie sprechen beyde von gleichgültigen Dingen und Benda nimmt im Vorbeygehen ein Franz Brod nach dem andern vom Tische. Der Bediente des Hauses hatte diesen eine ziemliche Anzahl aufgelegt. Er verzehrt sie. Man setzt sich zu Tische. „Brod“ — sagt der Herr vom Hause zum Bedienten. Dieser versichert, daß er es schon längst aufgelegt habe. Benda lacht und sagt der Fehler liegt wahrscheinlich an mir: ich erinnere mich, daß ich im Vorbeygehen, hier und da einige Brocken genommen habe. —

Zum Waldhorniſten kommen auf ihren Reisen nach Weimar. Benda, welcher der Schutzgott aller reisenden Virtuosen war, ladet sie zum Gehör. Beym Abschiede sagt der eine, daß ihm zum vollkommen Austönen eine Uhr fehle.

Von S. 59 an: frühere Geschichte der Musik Italiens. Da von dieser aber bekanntlich zugleich die frühere Geschichte aller modernen Musik ausgeht, oder doch an sie sich anschliesst: so nimmt der Verf. hier einen etwas langsamern Gang, und lässt auch nicht leicht etwas ganz unberührt, was seinem Wege wahrhaft Bedeutendes zur Seite liegt. Doch müssen wir hier, wie beym unmittelbar Vorhergehenden bemerken, dass er sein Vaterland immer zunächst im Auge behält, das unsrige aber, und die, in Hinsicht auf Tonkunst damals sehr bedeutenden Niederlande, zu kurz und nicht nach Würden behandelt. — Contrapunkt, Notenschrift, Harfe, Viole, (unsere Violine,) altenglische Doctoren der Musik, (bloss als Wissenschaft,) vorzügliche Componisten, (meistens nur genannt,) Einführung des figurirten Basses, (Basso continuo, welcher zuerst die sogenannten Signaturen nöthig machte,) erste regelmässig durchgeführte Fugen (des Frescobaldi) und ihnen gemässes Orgelspiel: unter diese Rubriken ohngefähr hätte der Verf. bringen können, was wir bis S. 83 bey ihm finden.

Bey Erwähnung der, unter Jacob I. zu Oxford gestifteten Professur der Tonkunst äussert Hr. von M. in der 17ten Anmerkung sehr lebhaft und nachdrücklich den Wunsch, dass doch auch auf den deutschen Universitäten dergleichen Lehrstühle errichtet werden möchten: welchen Wunsch er mit überzeugenden Gründen unterstützt. Wir theilen seinen Wunsch und seine Gründe: wenn's nur was hülfe! Zu den letztern aber setzen wir, von mehreren, die wir im Vorrath haben, nur folgende hinzu. Es ist nun einmal weder zu verkennen, noch zu verhindern, dass sich seit fast funfzig Jahren das allgemeine, den Menschen inwohnende Kunstvermögen bey weitem zum grössten Theile der Musik zuwendet; dass diese Kunst mit ihren Erzeugnissen in die Erziehung und Bildung, in die Unterhaltung und Beschäftigung, sonach in den Lebenskreis aller gesitteten Stände entschieden und (unter den Künsten) vorherrschend eingedrungen ist: eben so, wie das alles vor zwey- bis dreyhundert Jahren mit der Malerey der Fall war. Und es sollte für ein so weit ausgreifendes Lebensmoment von Seiten des Oeffentlichen und der Verwaltungen gar nichts gethan werden, was es der leidigen Empirie und Zufälligkeit entreissen, was es ordnen, regeln, zum Besten leiten hülfe? und eben in Deutschland, wo es, neben Italien, sich am verbreitetsten und wirksamsten zeigt? — Sodann: Hat irgend eine Kunst sichern wissenschaftlichen Grund und Boden, geht irgend eine mit verschiedenen der edelsten Wissenschaften Hand in Hand, so ist es die Musik — wohl zu merken, recht erlernt und recht geübt. Wo sollen nun — wir wollen noch nicht sagen, die Millionen Musikliebender und Musikübender, sondern, wo sollen die Tausende der Musiklehrer diess Wissenschaftliche hernehmen, wenn man es ihnen nicht, ihnen angemessen und in naher Verbindung mit ihrer Kunst vorträgt? Aus Schriften oder aus Vorträgen über diese Wissenschaften überhaupt? Ja, wenn beyde, um auch nur nothdürftig verstanden und nur für eigenen Hausbedarf auf die Tonkunst angewendet zu werden, nicht Tausenderley voraussetzten, was unsere Musiklehrer, mit höchst seltenen Ausnahmen, ganz und gar nicht haben und nicht haben können! Kommen sie doch fast alle zu ihrem Beruf, wie fast alle unsere Schauspieler zu dem ihrigen: ist das Glück gut, durch Neigung, einiges Talent, vielleicht auch nur Geschick, und — frisch darauf los Spielen. Was da herauskömmt, und herauskommen muss, wissen wir alle. Derer, die dabey zu Grunde gehen und Andere nach Vermögen verderben helfen, wollen wir nicht gedenken, die Andern aber und was sie leisten nicht verachten. Indessen fragen müssen wir doch auch: Sind denn das Künstler? und ist diess die Kunst? sie, von der man unaufhörlich solch Aufheben macht? von der man für Geist und Herz, Bildung und Leben so viel erwartet? ja, die man jetzt sogar neben Religion und Wissenschaft zu stellen sich angewöhnt hat? — Wir stellen uns selbst, nichts weiter zu sagen, und kehren zu unserm Autor zurück! — Zu Hrn. Jones' Bemerkung, S. 81: „Wir sind nicht im Stande, den Ursprung der Violine höher, als in das 16te Jahrhundert hinaufzusetzen" — sey die Gegenbemerkung erlaubt, dass wir dazu im Stande zu seyn glauben. Von unserer Beweisführung werde nur ein Punkt hier angeführet, der sich mit wenigen Worten aussprechen lässt. Wir kennen nemlich Miniaturen (aus Messbüchern u. dgl.) und vermöchten sie nachzuweisen, die wahrscheinlich in's 12te, sicher aber nicht in spätere Zeit, als in's 13te Jahrhundert zurückfallen, und zwar in die erste Hälfte desselben —

wo Engel auf ganz eigentlichen Violinen musiciren. Die Instrumente sind den unsrigen im Wesentlichen vollkommen gleich, werden auch gehalten und gespielt, wie diese: nur sind sie etwas grösser, und haben zum Theil sechs Saiten; der Körper ist an den Seiten ohne, oder nur mit einem geringen Einbug versehen, und die Einschnitte in die Decke (die sogenannten S) sind beträchtlich grösser; so dass auch eines der himmlischen Kinder, das entweder sich müde gespielt, oder, wie aus Miene, Körperhaltung und den andächtig gefalteten Händen hervorzugehen scheint, in verstummende Anbetung sich versenkt hat, den Bogen in das S hat stecken können. Dass aber zu Ende des 15ten und Anfang des 16ten Jahrhunderts die Violine nicht erst erfunden, sondern schon mit Ehren in allgemeinem Gebrauch, dass sie gänzlich von unserer jetzigen Form, und als Ausdrucksmittel eben der höchsten und schönsten Begeisterung angesehen war: das scheint sogar schon daraus abzunehmen, dass Raphael seinen Apoll auf dem Parnass mit diesem Instrumente darstellt, und wie er ihn mit demselben darstellt.

Bey der ersten Erwähnung Joh. Sebastian Bachs durch Hrn. von M., S. 178 in der 15ten Anmerkung, sey bemerkt, dass dieser unsterbliche Meister bey weitem nicht seines Geschlechts der Erste war, der als Componist, Lehrer und Orgelspieler seine Zeitgenossen überglänzte. Vorzüglich that diess Joh. Christoph Bach, der ältere, so viel wir wissen, Onkel, wo nicht Grossonkel des Sebastian; ein Künstler, der in allen jenen Beziehungen vortrefflich sich zeigte. Wir kennen von ihm Compositionen, die, zwar weniger künstlich, tiefsinnig und grüblerisch, wenn man will, weniger gelehrt, als viele des Neffen, diesen jedoch an Originalität der Erfindung, an Reichthum, Grundlichkeit und Würde der Ausführung und an Mannichfaltigkeit des Ausdrucks kaum nachstehen: an fasslichem, ansprechendem Gesang aber, wie an sanftheiterm Sinn, sie übertreffen. Und dieser wahrhaft grosse Mann war — Stadtorganist zu Eisenach.

Auf die zweite Anmerkung des Hrn. von M. möchten wir alle, die sie angeht, ganz besonders aufmerksam machen: wie denn diese Anmerkungen überhaupt von hier an, und immer an der rechten Stelle, an Ausführlichkeit und Reichhaltigkeit zunehmen.

Erfreulich überraschte uns die Bemerkung des Hrn. von M., S. 187, dass Händels Oratorium, *Jephta*, vielleicht das vortrefflichste von allen seinen Oratorien sey: denn, wir wollen es nur gestehen, diess Werk ist uns nur dem Namen nach bekannt, und wir dürfen das ohne Beschämung, da Jephta nicht nur in Deutschland, sondern auch in England so selten gewor den, dass jede unsere Bemühung darum vergeben gewesen ist. Möchte Hr. von M. Gelegenheit finden, dasselbe, aber, wäre das thunlich, ohne alle Veränderung, ausser Vermehrung der Instrumentation und Verdeutschung des Textes, zu Gehör zu bringen! Dadurch würde auch die weitere Verbreitung desselben in Deutschland am besten vermittelt. Und sollte es ihm wirklich, eben in Wien, an solcher Gelegenheit fehlen? — Dagegen wollen wir gleich hier einige abweichende Gedanken über verschiedene der später folgenden Anmerkungen des Hrn. von M. zu äussern uns verstatten, und ihn selbst ersuchen, sie mit Geneigtheit auf- und in weitere Betrachtung zu nehmen.

Hr. Jones erzählt in der Folge gar Manches von ausgezeichneten Sängern, Virtuosen etc. aus späterer Zeit, besonders von denen, die mehr oder weniger in und auf England gewirkt haben: von Componisten hingegen führt er uns nur einige der allerhervorstechendsten Flügelmänner näher vor's Auge, begnügt sich bey andern trefflichen Meistern blos ihre Namen zu nennen, und bricht ab, sich auf den beschränkten Raum seines Werkchens berufend. Irren wir nicht, so verführt Hr. Jones so befremdlich, weil er sich hier auf einem ihm, wo nicht fremden, doch nicht sattsam bekannten Boden fühlte; und, wie ein bedachtsamer Heerführer in ähnlichem Fall einen anständigen Rückzug wählt, that auch er es, um weder seine Sache, noch auch seinen früher erworbenen Credit auf bedenkliche Weise bloszustellen. Hr. von M. nun, das offengelassene Terrain möglichst zu besetzen, giebt in den Anmerkungen kurze Uebersichten von vorzüglichen Componisten des achtzehnten Jahrhunderts, die Jones übergeht oder blos namentlich aufführt, ein Verfahren, das unbedingt mit Dank anzunehmen ist. Aber bey dem dargebotenen Verzeichnisse selbst zeigen sich uns einige Anstände; und diese beziehen sich nicht auf gewisse kleine Irrungen, die einem Autor bey solchen Notizen eben so

leicht entschlüpfen, als von dem Leser berichtigt werden, und überdiess auf die Hauptsache kaum von einigem Einfluss sind. (So war z. B. Wolf nicht Kapellmeister zu Manheim, sondern zu Weimar; von Phil. Eman. Bach sind „besonders“ seine Vocalcompositionen gerühmt und seine Klavierstücke nicht erwähnt, da diese doch eigentlich sein Fach und höchster Vorzug waren, auch seinen Ruhm am weitesten verbreiteten und feststelleten, selbst indem die grössten Meister derselben oder verwandter Fächer später gestanden, in ihnen theils Vorbilder, theils Anregung und Leitung ihres Genius gefunden zu haben; wie z. B. Jos. Haydn, Clementi etc.) Wir finden vielmehr die Wahl der Angeführten aus der Menge der Namhaften ohne festes Princip und darum etwas schwankend. Ueber die Meister des ersten Ranges kann freylich kaum eine Frage seyn: wohl aber über die, des zweyten und dritten. Nun wird zwar bey Bestimmung dieser Klassen immer einige Verschiedenheit der Meinung bleiben: doch dürfte solcher Verschiedenheit, wenigstens im Allgemeinen, eine bestimmte Gränze zu setzen seyn, die von Jedermann anerkannt werden müsste. Und das würde, wie wir glauben, wo nicht einzig, doch am sichersten dadurch zu Stande gebracht werden, dass man bloss die aushübe, die auf den Gang der Ausbildung der Tonkunst selbst sichtbar gewirkt, und auf den zu gewisser Zeit herrschenden Geschmack entschiedenen Einfluss gehabt; oder, wie man zu sagen pflegt, die eine Schule gestiftet und Epoche gemacht hätten. So verfahren wir in der Dichtkunst, so in andern Künsten: warum nicht auch in der Musik?' Nach dieser Ansicht, ginge Hr. von M. zu ihr über, dürfte sein Verzeichniss beträchtliche Veränderungen erleiden. Nur um unsere Meinung deutlicher zu machen, führen wir einige Beyspiele an; und um nicht ohne Noth anzustossen, keine von Künstlern, die dann wegzulassen, sondern von solchen, die hinzuzusetzen wären; und zwar halten wir uns nur an die erste Rubrik des Verzeichnisses. Die Italiener fangen an. Hier dürften nach jener unserer Ansicht folgende nicht fehlen. Feo, nicht nur als durchaus edler, vortrefflicher Meister, sondern als unter diesen der letzte, der, wo nicht in Italien überhaupt, wenigstens in Neapel, den grossen Styl, und die Tiefe des Sinnes, wie der Ausarbeitung, festhielt; der Mann, mit dem diese Vorzüge, rein, klar und ausschliessend ausgesprochen, dort zur Ruhe gingen. Leonardo Leo, sein Landes- so wie sein Zeitgenosse, durfte, ausser seiner bedeutenden Verdienste überhaupt, als der Künstler nicht fehlen, der in der Musik, gerade wie Maratti in der Malerey, so zu sagen, sich auf der schärfsten Kante zwischen Alt und Neu zu halten suchte, beydes mit so vielem Glück, als da überhaupt möglich seyn mag, vereinigte, und damit Werke lieferte, die, indem sie es freylich eigentlich mit Beydem verdarben, doch sehr viel Ruhmliches aufweisen, zu ihrer Zeit eine ganz entschiedene Gewalt über das Publikum ausübten, fast alle jüngeren Künstler jener Nation zur Nachfolge reizten, und so die neue Zeit und ihre Art vorzüglich herbeyrufen halfen. Pergolesi wäre wegen seines ähnlichen, vornemlich auch im Auslande weit verbreiteten Einflusses, nicht bloss namentlich, unter Durante's Schülern anzuführen gewesen; selbst wenn er diesen grossen Einfluss mehr durch seine Persönlichkeit und seine Schicksale erlangt haben sollte, als durch seine Werke, oder doch durch diese zunächst um jener willen. Von Durante, diesem durchaus herrlichen, geist- seelen- und kunstvollen Meister, würde weit mehr zu sagen gewesen seyn, als dass er vorzügliche Schüler gebildet und viele Motetten geschrieben habe. (Er lieferte fast in allen Gattungen der Gesangsmusik wahre Meisterwerke.) — Schon diess Wenige wird genug seyn für unsere Absicht, vornehmlich bey einem Autor, wie Hr. von M. — *)

In dem zwar sehr kurzen, doch anziehenden Kapitel von der Nationalmusik, S. 104. folgg., wo Hr. Jones uns Deutsche vergessen hat, müssen wir seiner Behauptung, die russischen Volkslieder endeten selten in der Tonart, in welcher sie angefangen, nach den Erfahrungen, zu welchen uns die letzten Kriege häufige Gelegenheit geboten haben, entgegen treten. Wir widersprechen ihr

*) Ich benutze diese Gelegenheit, zu bemerken, dass ich die vermehrte Instrumentation des Händelschen Judas Maccabäus, wie sie der Hr. Verleger dieser Blätter in Abschrift besitzt, in diesen Blättern, dem allgemeinen Gerücht nach, mich, dass sie Hrn. Starzer in Wien zugehört.

in so fern, als wir viele dieser Lieder kennen gelernt, die allerdings in derselben Tonart anfangen und enden; wir beschränken und bestimmen sie näher in so fern, als wir nicht wenige andere gehört haben, deren erster Theil in Dur, der zweyte im nächstverwandten Moll, oder umgekehrt, gesetzt ist: kein einziges aber ist uns vorgekommen, wo jene Abweichung in der Art statt hätte, wie sie Hr. Jones dadurch bezeichnet, dass er sie „eine Art Barbarismus" nennt. Wahrscheinlich ist seine Behauptung eben aus jener Abwechselung mit Dur und Moll entstanden. Was er übrigens über diese Gesänge, besonders auch die, der Kosaken, sagt, unterzeichnen wir, nach jenen Erfahrungen, unbedingt; und das, was er, eben so geistreich, als wohlgefällig, zur rechtfertigenden Erläuterung der Beobachtung anführt, dass England fast gar keine Nationalmusik besitze — das möchten wir auch für unser Vaterland, wenigstens den nördlicheren Theil desselben, der doch ziemlich in gleichem Falle ist, geltend machen, obschon mit anderer Schlusswendung.

Mit dem Urtheil des Hrn. von M. in der 37sten Anmerkung über eine Stelle des Plato und was mit ihr zusammenhängt, können wir nicht übereinstimmen: desto mehr aber mit dem, was er in der 38sten vorträgt. Mit solchem Uebereinstimmen oder Nicht-Uebereinstimmen ist freylich kaum etwas mehr, als nichts gesagt: es gehört aber unter unsere Vorsätze, über beyde wichtige Gegenstände mit der Zeit uns ausführlich, nach bestem Vermögen zu erklären, und dazu unsere, in einer Reihe von Jahren zusammengebrachten Sammlungen und Vorarbeiten zu benutzen. Hier könnten doch nur höchstens allgemeine Resultate Platz finden; und wie wir von Mittheilungen solcher, ohne Weiteres, und in so weitumgreifenden, streitigen Dingen, denken: das haben wir schon oben verrathen.

Damit wir aber unsere Anzeige mit etwas Angenehmern, als mit dergleichen fragmentarischen Bemerkungen, beschliessen, setzen wir noch die Stelle her, womit Hr. Jones den Gang seiner Betrachtungen, wie mit einem, auf wenige Linien zurückgeführten Umrisse, beendigt.

Er sagt, S. 139: „Die Umwälzungen, welche sich während des Fortschreitens dieser Kunst ereignet haben, verdienen Aufmerksamkeit. In der ältesten Zeit finden wir den Tonsatz streng, in Hinsicht auf Wissenschaft, und einfach, obschon nicht eben anziehend, rücksichtlich des Styls. Aus jener Epoche haben wir, ausser den Gesängen der christlichen Kirche, wenig anzuführen. Die Tonkunst, wie die meisten andern Künste, war ganz in den Händen der Mönche. Das nächst folgende Zeitalter war das der Madrigale, der Rundgesänge, Canons u. dgl.: auch herrschten die Acrosticons und andere dergleichen Compositionen, durch die tadelnswerthen Erzeugnisse der damaligen italienischen Dichtkunst-Schule veranlasst. Mehrere dieser Tonstücke sind ausnehmend schön: aber es ist bekannt, dass sie, wegen der grossen Schwierigkeit, sie zu verfassen, selten gelungen sind; überdiess tragen sie das Gepräge von Kunst (Künstlichkeit) und Mühe so offenbar an sich, dass sie eher einen unangenehmen, als gefälligen Eindruck machen. Indessen erwuchsen aus diesem Uebel in der nachkommenden Epoche die strengen und freyen Fugen, die Nachahmungen, und andere Tonstücke dieser Art, worin Kunst und Natur auf angenehmere Weise verbunden waren, als in den meisten anderen Compositionsgattungen. Im Ganzen hatte Einfachheit der Wirkung fortan mehr Grund gewonnen. In England hat vielleicht Purcell's Musik den Pfad gebahnt; Corelli, und die übrigen italienischen Meister jener Zeit folgten ihm nach. Mancher Versuch ward da in Melodie und Begleitung gemacht; und bey dem nächsten Schritte gelangen wir an den grossen Vereinigungspunkt aller Style in den Werken Händels und seiner Zeitgenossen. Manche von Händels Werken sind in der That merkwürdiger für scientivische Composition und sinnreiche Erfindung, als für Einfachheit der Wirkung; welche Bemerkung jedoch nicht als allgemeine Regel gelten kann. Er liebte die nachahmende Begleitung, wovon sein Acis und Galatea überall die schönsten Beyspiele liefert. Der Geschmack der späteren Meister war mit diesem Style sparsamer. Unter diesen wird Mozarts Name ewig als einer der angesehensten stehen, da er, mit nicht minderer Strenge, als Händel oder einer der andern älteren Tonsetzer, aber mit einem furchtbareren, unbeschränktern Genie, aus gediegenen und edlen Stoffen die grösste Neuheit und Mannichfaltigkeit der Effecte hervorzubringen verstand." —

Das Werk ist sehr anständig und sorgfältig gedruckt.

Leipzig. *Rochlitz.*

Nachrichten.

Frankfurt am Main. Das Concert des Hrn. Mozart war eines der glänzendsten und besuchtesten der letzten Zeit. Die von dem Concertgeber vorgetragenen Stücke seiner Composition beurkundeten Talent und gründliche Kenntniss des Satzes. Das erste Allegro eines Pianoforte-Concerts ist gewiss höchst ausgezeichnet zu nennen; auch die Variationen über ein russisches Thema zeugen von Geschmack und Fantasie. — Die Aufführung der grossen Mozart'schen Sinfonie aus C mit der Fuge gelang vollkommen und entflammte zur Begeisterung. Hr. Schelble sang zwey Arien aus *Titus* mit bekannter Vorzüglichkeit und insbesondere die erste „Parto" unübertrefflich schön. — Den Schluss machte eine, hier noch nicht gehörte Cantate von Mozart, von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins ausgezeichnet vorgetragen.

Durch die Bemühungen eines thätigen hiesigen Musikfreundes, Hrn. Mylius, gewinnen die musikalischen Leistungen unseres Museums an Bedeutung und zeichnen sich vortheilhaft vor denen des verflossenen Jahres aus. — Einen an Genuss sehr reichen Abend bot uns die am 19ten Januar gehaltene Versammlung, und obwohl nur ein sogenanntes kleines Museum war, das heisst: ohne Orchester, so fanden sich doch ungewöhnlich viele Zuhörer ein. Herr Joseph Schmitt, ein Schüler Baillot's, spielte Variationen seines berühmten Meisters mit bedeutendem Beyfall, doch entgieng dem Zuhörer nicht, dass er etwas aus der Routine des öffentlichen Vortrags gekommen war. Das vortreffliche Trio aus Es von Beethoven, wurde mit einer Vollendung ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig liess, als ein Da Capo. Herr Baron von Wiesenhütten, einer unserer ausgezeichnetsten Dilettanten, spielte die Pianoforte-Partie und die Herren Hofmann und Hasemann die begleitenden Stimmen. Das zweyte der drey grossen Violinquartetten von Beethoven aus E moll kam nun an die Reihe. — Wer diese Composition kennt, muss eine gute Meinung von einem Publikum bekommen, dem man wagt, so etwas bedeutendes, aber doch unpopulaires vorzutragen. Mit merkwürdiger Stille lauschte alles denen, oft etwas bizarren Tönen, was nur eine so gelungene Ausführung bewirken konnte. Die Herren Schmitt, Hofmann, Kessler und Hasemann erfreuten sich einer lauten Anerkennung ihres Verdienstes. Zum Schluss sangen die Demoiselles Bamberger und Heroux, die Herren Schelble und Mylius ein Quartett mit Pianoforte- und Clarinett-Begleitung, gesetzt von unserem braven Schnyder von Wartensee. Dieses Quartett ist aus einer Cantate, zur Feyer des 73 jährigen Geburtstages Pestalozzi's componirt, und gefiel gar sehr. Das Ganze ist ein Fluss schöner Melodieen und giebt sich, besonders durch die zweckmässige Begleitung der Clarinette und die reine Stimmenführung angemein zart und weich. Der Vortrag war lobenswerth und ein allgemeiner Beyfall lohnte dem Componisten wie den Sängern.

Herr Schnyder von W. ist ein ächter Jünger der Tonkunst und einer von den Wenigen, denen es um Verbreitung des edlen Geschmackes zu thun ist, der aber auch, bey vielseitigen gründlichen, musikalischen und wissenschaftlichen Kenntnissen, die Ueberzeugung des Schönen und Guten in sich trägt und dabey nicht, wie so viele unserer jetztlebenden praktischen Künstler, der Spielball der Impulsion wird. — Vereinigten sich mehrere Männer wie Hr. S. von W. zum gemeinnützigen Wirken und zur Besprechung desjenigen, was in der deutschen Musikwelt Noth thut, so würden die ultramontanischen Schmarotzerpflanzen, welche seit geraumer Zeit unser deutsches Kunstgebäude umranken, verdorren, um der Blüthe des edlen vaterländischen Geschmacks zu weichen, die uns allein die besten Früchte bringt.

Die Oper befindet sich in einer völligen Lethargie. Der Verlust des ersten Tenoristen und der ersten Sängerin wird gar schmerzlich empfunden. Zwar sucht man durch die Aufführung Mozart'scher Meisterwerke das Bedürfniss einer guten Besetzung zu beschwichtigen, allein hierdurch wird mehr geschadet als gewonnen. Der Contrast wird zu fühlbar zwischen der Vortrefflichkeit der Werke und der schwachen Mittel, sie erschöpfend aufzuführen. Die Direction des Orchesters soll, vom ersten März an, anderer Führung übertragen werden. Der bisherige provisorische Director Hr. Hoffmann, wird durch Hrn. Kapellmeister Guhr aus Cassel, welcher auf ein Jahr engagirt ist, ersetzt. — Bey dem

vortheilhaften Rufe, der Hrn. Guhr vorangehet, ist nicht zu zweifeln, dass seine Kenntnisse und Thätigkeit eine wohlthätige Reform bewirken werden; allein es ist nicht zu glauben, dass, bey der nun einmal bestehenden Einrichtung in der oberen Verwaltung der Bühne, irgend ein Künstler, und sey er auch einer der ausgezeichnetsten, das Institut zu jener Vollendung bringen könne, deren es allerdings fähig ist. — Die obere Leitung ist nemlich einem Ausschusse der Actionäre anvertraut, welcher, seinem Standpunkte nach, als Finanz-Comité vollkommen an seinem Platze wäre. Indessen übt diese Behörde auch die Aufsicht über den artistischen und ästhetischen Zweig, und beide Directoren, der musikalische und der Intendant des Schauspiels, sind ihren Ansichten untergeordnet. Wer nun weiss, was dazu gehört, ein Kunst-Institut nach den Anforderungen der heutigen Zeit in seinem Glanze zu erhalten, den kann es nicht befremden, dass Kaufleuten, welche durch ihren Beruf in Anspruch genommen sind, und denen auch in dem Strudel der Geschäfte und der Vergnügungen keine Zeit zum ernsten Studium der Kunst bleibt, keine zweckmässige künstlerische Leitung zugesprochen werden kann. Es unterliegt keinem Zweifel, dass einer Gesellschaft, welche ohne die mindeste Unterstützung des Staats, aus ihren eigenen Mitteln eine Kunst-Anstalt gründet und erhält, die Oberaufsicht in finanzieller Hinsicht vorbehalten seyn muss; allein selbst das Interesse der Actionaire erheischt es, Leuten vom Handwerk die Leitung des künstlerischen Theils zu übergeben, da diesen nur die Mittel bekannt seyn können, die Anstalt zu heben und hierdurch einzig und allein, auch in pecuniärer Hinsicht, ein günstiger Erfolg erzielt werden kann.

Das Privat-Schreiben eines in Paris wohnenden Deutschen kann den Enthusiasmus nicht genug beschreiben, den Spohr's Auftreten in seinem, am 10ten Januar in dem Opera-Hause gegebenen Concerte, bey den Zuhörern erregte. — Man hatte allgemein vermuthet, dass die französischen Künstler alles aufbieten würden, um das Verdienst unser's Landsmannes zu schmälern, und dass die Eitelkeit des französischen Publikums es nicht ertragen könnte, einem fremden ausgezeichneten Künstler Vorzüge zuzugestehen. — Dazu kam, dass S. den Redacteurn der Zeitungen den gewöhnlichen Tribut, nemlich Besuche und Freybillete, und zwar auf ausdrückliches Anrathen Viotti's, der es seiner unwürdig hielt, nicht entrichtete. — Allein diessmal siegte die Wahrheit und machte alle niedrigen Leidenschaften verstummen. Schon die Ouverture von Spohr, welche das Concert eröffnete, wurde lebhaft beklatscht. Nach dem ersten Solo des Violinconcerts war jedoch der Jubel und das Bravo-Geschrey so gross, dass man keine Note von dem zweyten Tutti vernehmen konnte. Und so steigerte sich der Beyfall bis ans Ende. — Merkwürdig ist, dass sich, nach dem Journal des Debats, sogar eine Parthey sogenannter Enthusiasten bildete, welche Sp. den Vorzug vor allen französischen Geigern geben will. Doch ich setze den ganzen Artikel, der Vollständigkeit wegen, hieher:

„Un beau style d'exécution, une justesse exquise, de la grace et de la noblesse dans la manière de présenter la phrase musicale, telles sont les principales qualités de M. Spohr. Selon quelques enthousiastes, M. S. devoit détrôner nos plus fameux Violinistes. Je suis loin de lui supposer cette intention; il est venu se placer à leurs cotés, et c'est déjà beaucoup pour sa gloire. Il n'y a pas de doute qu'un artiste aussi distingué ne manquera pas d'acquérir cette varieté, cette magie d'archet, que les Baillots et les Lafonts nous ont fait si souvent admirer.

La Musique de M. Sp. est d'une école excellente; son concert est bien conduit et renferme des traits d'un tour original et piquant."

Es will wahrlich nicht wenig sagen, dass dieser Journalist Sp. auf eine Stufe mit den Pariser Geigern setzt; denn wer den Götzendienst kennt, den die Franzosen mit ihren Künstlern treiben, kann es kaum begreifen, dass fremdes Verdienst solche Anerkennung findet. — Uebrigens merkt man es den Berichten nur zu sehr an, dass sie nicht gerne loben, auch versäumen sie nicht, noch etwas anzuhängen, was das Lob entkräften muss, und dieses mag wohl das Vorenthalten des erwähnten Tributs mit zur Veranlassung haben!

Von Paris wird uns, hoffentlich bald, Mehreres über diesen Gegenstand gesagt werden.

Kurze Anzeigen.

Te Deum laudamus, für vier Singstimmen und Chor, mit Begleitung von Violinen, Bratsche, Schello und Bass, Flöten, Hoboen, Fagotts, Hörnern, Trompeten und Pauken, mit latein. und deutschem Texte, in Musik gesetzt von Aug. Bergt. Partitur. 19tes Werk. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. (Pr. 2 Thlr.)

Hr. B. gehört unter diejenigen deutschen Componisten, die, ohne eben grossen Lärm in der Welt zu machen, dieser von Zeit zu Zeit etwas Gutes und sehr Brauchbares von ihren Arbeiten vorlegen, diess mit Dank erkannt sehen, und, wenn auch keiner rauschenden Lobpreisungen, doch allgemeiner Achtung geniessen. Das hier genannte Werk kann diese Achtung in keiner Weise mindern, und eher vermehren. Es ist ein gut erfundenes, wohlgeordnetes, sorgsam ausgearbeitetes Werk, kirchenmässig, aber voll Leben, und überall das Rechte beabsichtigend; darum wird es auch von vortheilhafter, und eben der rechten Wirkung seyn; zumal da es überdiess für Verständniss und Ausführung ganz und gar nicht schwer ist: Es ist kurz zusammengefasst, wie man es jetzt zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste nöthig, oder doch gern hat: doch ist es auch nicht so sehr zusammengeschoben, wie s. B. das bekannte, von Jos. Haydn, und ähnliche. Es bestehet aus folgenden, engverbundenen Sätzen, deren herrschende Tonart C dur ist.

Te Deum — als kurze feyerliche Einleitung, unmittelbar übergehend in Allegro vivace: Te aeternum patrem — von einer Basstimme allein ausgesprochen; worauf, mit Sanctus, das Chor einfällt. Der Satz wird nun, wechselnd zwischen kurzen Solos und längerem, sehr lebhaftem Chorgesang, fortgeführt bis zu: Te ergo quaesumus — wo er auf der Dominante einen Hauptschluss hat, und wo er nun in dieser, jetzt als herrschender Tonart, in ein nicht langes, sanftes, bittendes Andante, wieder wechselnd mit Solo und Chor, zu den angeführten Worten, einfällt. Mit: Per singulos dies — kehrt die erste Tonart, das erste Tempo, und eine Abkürzung der Einleitung zurück, welche mit: Laudamus nomen tuum — in Allegro moderato übergehet, und (Dignare — eigenthümlich und besonders wirksam, eben an dieser Stelle) lebhaft fortgeführt wird, bis mit: In te, Domine, speravi, wo der Satz wieder auf der Dominante mit einer Fermate ruhet, nach welcher mit: Non confundar — ein rasches Fugenthema eintritt, mit guter Kunst und sicherer Hand, nicht zu lang und mit vielem Feuer ausgeführt wird, und rauschend und brillant schliesst. Das Ganze dauert nur einige Minuten länger, als das weltbekannte kurze Te Deum laudamus von Hasse aus D dur, und ist allen denen, für welche es bestimmt ist, bestens zu empfehlen.

---

1. *Grande Polonoise sur une Romance de l'Opéra, Cendrillon, pour le Pianoforte, par P. E. Hersig.* Oeuvr. 4. (Pr. 8 Gr.)

2. *Variations sur une Kralowiak pour le Pianoforte, comp. par P. E. Hersig.* Oeuv. 5. (Pr. 12 Gr.) Beyde bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Eine Melodie, die, wie jene aus Nicolo's *Aschenbrödel*, dem Ausdruck und der Form nach der wahren Polonoise so ganz entgegensteht, kann, wie sie auch gestellt werde, nicht eigentlich zu einer solchen dienen und verhelfen; wenn auch zu einem Unterhaltungsstück überhaupt, dem man die Ab- und Einschnitte, gewisse Accente u. dgl. der Polonoise giebt. Zu einem solchen hat sie denn auch der Verf. angewendet und darum sie mit Zwischenfiguren u. dgl. reichlich ausgestattet. — Das tanzbare Thema der Variationen ist sehr hübsch; diese selbst haben zum grössern Theile bravourmässige Figuren. Die Coda ist schwach. Beyde Stücke verlangen ziemliche Fertigkeit, oder vielmehr Behendigkeit der Finger, vornehmlich in Läufen. Die zahlreichen Klavierspieler und Klavierspielerinnen, die diese sich selbst oder Andern darthun wollen, werden in beyden Stücken dazu Gelegenheit finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Februar. N°. 8. 1821.

Recension.

1. *Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés et dediés à son ami F. Stahl par J. Kuffner.* Mainz, bey Schott Söhne. Op. 52. (Pr. 3 Fl. 24 Xr.)

2. *detto, dedié a M. Dittmayer.* Op. 89.

3. *detto, detto* Op. 90.

Die Arbeiten des Hrn. Küffner, im Fache der Instrumental-Compositionen, sind bereits hinlänglich gewürdiget worden. Ihre Brauchbarkeit ist allgemein anerkannt und wenn sie Ansprüche auf Tiefe und grundliche Bearbeitung nicht immer befriedigen, so lässt es sich damit entschuldigen, dass Bedürfnissen, welche nicht so weit reichen können, ebenwohl entsprochen werden muss. Diejenigen aber, welche sich begnügen an schönem Melodieenreiz, fasslicher Gedankenfolge und zweckmässiger reiner Harmonie, werden bey den Werken des Hrn. K. ihre volle Rechnung finden.

Die vorliegenden drey Quartetten liefern hierzu einen neuen Beweis. No. 1. F dur, beginnt mit einem Allegro Moderato, dessen Thema:

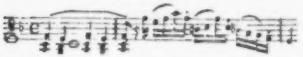

eben nicht ungewöhnlich neu, allein recht zweckmässig benutzt ist. Der Mittelsatz bestehet aus einem Cantabile, dessen Begleitung die Figur des begleitenden Hauptthemas bildet und zu einer brillanten Passage führt, in welcher ein Uebergang nach As dur von guter Wirkung ist. — Im zweyten Theile ist die Figur des Hauptthemas immer vorherrschend, und nach manchen passenden Modulationen, die sich aber im Charakter alle gleich sind, führt der Septimen-Accord zur Tonica und das Ganze schliesst wie im ersten Theile. — Ein Adagio C dur, gesangreich und gut in den Stimmen geführt, allein etwas kurz und mager in der Ausführung behandelt, ein Menuetto, F dur, munter, und mit schöner Gegenführung im Basse, endlich ein lebhaftes Rondo, F dur, dessen Thema:

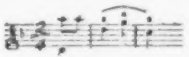

äusserst gewandt und manchmal mit vieler Wirkung bearbeitet ist, sind die übrigen Bestandtheile dieses Quartetts.

No. 2. Allegro Moderato B dur. Das Thema:

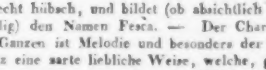

ist recht hübsch, und bildet (ob absichtlich oder zufällig) den Namen Fesca. — Der Charakter des Ganzen ist Melodie und besonders der Mittelsatz eine zarte liebliche Weise, welche, gehörig vorgetragen, von sehr guter Wirkung seyn muss. — Die hierauf folgende Passage ist leicht, bequem in den Fingern und erinnert etwas an die Passagen der Rode'schen Schule. — Im zweyten Theile ist der Hauptgedanke zur fliessenden Durchführung benutzt, allein die Haltung des Stücks wird etwas monoton, weil nach kurzer Modulation das Thema und nach ihm alle Sätze, gerade wie im ersten Theile gestaltet, erscheinen. — Ein Adante, Es dur $\frac{6}{8}$, im Rhythmus

des Siciliano ist offenbar wieder zu arm in der Behandlung. — Nach dem Thema tritt ein Minore in Es moll ein, und eine Variation des Thema's in der ersten Geige schliesst das Ganze.

Der Menuett B dur macht sich sehr gut, hauptsächlich der Contrast des neckenden Allegro spirituoso mit dem cantablen Trio. Der letzte Satz B dur ist im Styl dem Rondo des ersten Quartetts ähnlich und darum auch zu loben. Die lebhaften Sätze scheinen überhaupt dem Componisten besser zu gelingen, als die langsamern Tempi.

Das Allegro Moderato des dritten Quartetts C dur ist sehr brillant für die erste Geige und erfordert einen geübten Violinisten. — Die übellautenden Octaven in der ersten Geige und dem Basse zwischen dem 27sten und 28sten Takt sind wahrscheinlich aus Versehen stehen geblieben. Der Gesang des Mittelsatzes ist wieder ziemlich in Rode'scher Manier geschrieben, allein recht dankbar für das Instrument. — Auch hier ist Menuett und Rondo vorzüglicher als das kurze Andante gerathen, weswegen sich das Oberwähnte abermals bewährt.

Im Charakter sind diese Quartetten ziemlich gleich; man wird darum nicht wohl thun, sie unmittelbar nach einander vorzutragen; übrigens sind wir überzeugt, dass den Liebhabern der Kammermusik fernere Werke des Hrn. K. in dieser Gattung willkommen seyn werden.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den dritten Januar veranstaltete die Generalintendantur ein Concert im Opernhause, das durch Inhalt und Ausführung gleich ausgezeichnet war. Den Eingang bildete die treffliche zur Jubelfeier der Regierung des Königs von Sachsen von C. M. von Weber componirte Ouverture. Darauf sang Mad. Borgondio (in Brescia geboren) die Scene und Arie mit Chor: Penisa alla patria, die Cavatine: Per lui che adoro, beyde von Rossini, und die Scene und Rondo mit Chor: Della mia morte o caro, von Zingarelli. Ihre herrliche Altstimme hat zwey volle Octaven (a — a), die hohen Töne werden zwar mit einiger Anstrengung hervorgebracht, aber alle sind voll und rund. Der ganze Vortrag zeigt eine gute Schule, besonders viel Sicherheit und Fassen der Töne. Daher der lauteinstimmige Beyfall, mit dem sie entlassen wurde. Hr. Passy aus Schweden, führte ein Concert für Fortepiano von Field, seinem Lehrer, aus, und trug auch eine Fantasie und Variationen über schwedische Volkslieder von seiner Composition vor. Er spielte mit ausserordentlicher Präcision und Leichtigkeit, besonders ist sein elastischer Anschlag sehr angenehm. Der elegante Vortrag ist ganz der seines Lehrers Field, der bekanntlich ein Schüler von Clementi ist.

Den 3ten gab der königliche Sänger und Schauspieler, Hr. Heinr. Blume Concert. Die Ouverture aus Winters *Marie von Montalban*, leitete den besonders an Gesang genussreichen Abend ein. Hr. Blume selbst sang eine Scene von J. Stuntz, mit Mad. Schulz eine Scene von Sacchini, mit Mad. Milder das schöne Duett aus *Figaro*, mit den Herren Bader, Rebenstein und Wauer, ein Abendlied, als Einleitung zu den von Hrn. Blume im Nationaldialect vorgetragenen zwey Schweizerliedern, und mit den Herren Stumer, Bader, Rebenstein, Wauer und Hillebrand, ein Notturno von seinem jetzt in Paris lebenden Bruder, Hrn. Carl Blum. Auch das Adagio und Rondo für die Flöte von Tulou, geblasen von dem Kapellmusikus Hrn. Sousmann und das Quartett von vier Fagotten, geblasen von den Hrn. Kapellmusikern Schwarz, Griebel, Eichbaum und Hrn. Blume wurden mit Beyfall aufgenommen.

Den 11ten gab Hr. Concertmeister Möser Concert. Er spielte brav, wie immer, ein von ihm componirtes Violin-Concert, und mit dem Hrn. Concertmeister Seidler ein Doppelconcert für zwey Violinen von Dupuy, welches letzte einen lang gehegten Wunsch vortrefflich befriedigte. Hr. Passy trug auf dem Fortepiano dieselben Variationen auf schwedische Volkslieder vor, die er wenige Tage früher im Opernhause mit grossem Beyfall gespielt hatte. Auszeichnung verdient noch die *grande* Bachanale von Spontini, die in die Oper: *die Danaiden* eingelegt wurde, und den Augenblick bezeichnet, wo die Danaiden bey einem festlichen Mahle ihre Männer zu berauschen suchen, und sich unter feurigen Tänzen die Dolche zeigen, mit denen jede das Herz ihres

Gatten durchbohren will. Man konnte aber die eigentliche Composition vor den alles übertönenden Pauken, Becken und Triangeln nicht unterscheiden.

Den 15ten gab der königliche Kammermusikus Hr. C. Detroit, Concert. Er spielte eine von ihm gesetzte Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, und Variationen von C. M. von Weber mit seltener Fertigkeit und vollendeter Präcision. Auch das Doppelconcert für zwey Violinen, vorgetragen von dem königlich dänischen Kammermusikus Hrn. Wexschall und dem hiesigen Hrn. Kammermusikus Dam verdient Auszeichnung.

Den 16ten ward zum erstenmal und seitdem noch ein paarmal mit vielem Beyfall gegeben: *Othello, der Mohr von Venedig*, tragische Oper in drey Abtheilungen, nach dem Italienischen von Grünbaum; Musik von Rossini. Die schon durch Berichte von mehreren Orten den Lesern der musikalischen Zeitung bekannte Oper ward durch die Bemühung des Hrn. Musikdirector Schneider sehr brav gegeben, und konnte bey der guten Besetzung und dem Fleiss des Orchesters nur einen erfreulichen Eindruck hervorbringen. Hr. Stumer gab den Rodrigo, Hr. Bader den Othello, Mad. Seidler die Desdemona, Hr. Eunike den Jago. Abgesehen von dem, was gegen die Declamation, die oft Lachen erregenden Figuren etc. bemerkt werden könnte, will ich nur die Partieen anführen, die sich vorzüglich Beyfall erwarben; im ersten Aufzuge: Othello's Arie: Von Dank und susser Liebe etc.; Jago's und Rodrigo's Duett: Auf fasse Muth etc.: Desdemona's und Emiliens (Dem. Reinwald) Duett: O lass es klar mich sehen etc. und das Finale, besonders Rodrigo's Scene: Von Zweifeln bang und trübe etc., Rodrigo's, Brabantio's (Hr. Devrient der jüngere) und Desdemona's Terzett: So kannst du verhöhnen etc., und den Chor: O Tag voll Gram und Schmerz etc.; im zweyten Aufzuge: Rodrigo's Arie: Der Liebe bange Klagen etc., Desdemona's Scene: O Jammer, o Qual der Hölle etc.; im dritten Akte: Desdemona's Gebet: O Gott mit sanftem Schlummer etc.

Bey dem von der Generalintendantur am 17ten veranstalteten Concerte ward die Jubel-Ouverture von C. M. von Weber auf Begehren wiederholt, und abermals mit grossem Beyfall aufgenommen. Mad. Borgondio sang die Arie mit obligatem Horn: Sentirsi il cor nel petto, die Scene mit Chor: L'oste altera alfin e' doma, beyde von Rossini, und mit Mad. Milder das Duett von Mayr: Per pietà deh non lasciarmi. Welchen Genuss die beyden vortrefflichen Stimmen gewährten, lässt sich leicht denken.

Den 19ten gab der königliche Kammermusikus Hr. Andr. Schunke Concert. Er trug mit seinen Söhnen von dreyzehn und eilf Jahren ein Concert für drey Waldhörner von Lenss und mit Hrn. Pfaffe ein Concertino für ein chromatisches und drey gewöhnliche Waldhörner von Schneider vor. Hr. Schunke ist, was Ton, Sicherheit und Fertigkeit betrifft, schon längst als Virtuos auf seinem Instrumente bekannt; der ältere Sohn blies die Mitteltöne rein und sicher, und der jüngere die Oberstimme mit leichtem Ansatz und gutem Ton. Auch das Adagio und Thema mit Variationen fürs Fagott, componirt und vorgetragen von dem Hrn. Kammermusikus Bärmann und das Septett von Beethoven, vorgetragen von den Hrn. Möser, Semler, Krantz, Eisold, Jäger, Griebel und Lenss erwarben sich lauten Beyfall.

Den 20sten trug Hr. Kammermusikus Fr. Belcke ein Potpourri für den vom Hrn. Kammermusikus Stölzel erfundenen chromatischen Tenortrompetenbass von seiner Composition und ein Thema und Variationen für die Basspostaune, componirt von A. Neithardt vor. Das erste Instrument ist mit einer ähnlichen mechanischen Vorrichtung, wie der neue Trompetenbass versehen, und geht von Tenor H bis Bass G (vielleicht noch tiefer), steht um eine Tertie höher, als der von den Verfertigern desselben, den Hofinstrumentenmachern Griessling und Schlott, auch verfertigte chromatische Trompetenbass, von dem die musikalische Zeitung vor Kurzem Nachricht gab, und ersetzt und übertrifft in Fülle des Tons die Tenorposaune. Die natürliche Stimmung ist G dur; durch den Gebrauch der Ventile lassen sich die Tonarten sogleich verwechseln; der Ton ist mehr Hornartig, in der Tenorhöhe sanft und angenehm, im Basse stärker. Hr. Belke erwarb sich durch d[illegible] Fleiss zeigenden Vortrag, so wie der Erfinder und die Verfertiger für ihre angewandte Mühe lebhaften Dank.

Den 21sten liess Hr. Buschmann aus Thüringen sein hier erbautes neues Terpodion hören. Es hat $5\frac{1}{2}$ Octaven Umfang, erzeugt den Ton

Benda giebt ihm unverzüglich die seinige aus der Tasche, mit dem Bedeuten: er solle sie alsdann zurücksenden, wenn er sich selbst eine gekauft hätte. Benda hat dieses aber nicht erleben können, ob er gleich noch lange Zeit nachher gelebt hat.

F. W. Härting.

J. J. Rousseau, der grosse Weltweise, Dichter und Tonkünstler, verband mit seiner tiefen Menschenkenntnifs bekanntlich auch die, an sich, so edle Eigenheit: sich selbst nur alles schuldig seyn zu wollen. Deshalb war ihm, selbst in der äussersten Dürftigkeit, mit der er fast sein ganzes Leben hindurch kämpfte, jede Wohlthat, die man ihm darbot, ein Greuel. Sogar Freundesunterstützung schreckte ihn zurück und er wies sie mit — oft schmerzender Härte von sich. So lebte er lange verborgen in Paris, von gleichzeitigen Schriftstellern, an deren Spitze Voltaire stand, beneidet und verfolgt: von der Klerisey verketzert: vom grofsen Haufen als ein Sonderling verlacht: nur von sehr wenigen nach Verdienst geschazt. Unter den lezten war auch der Herzog von Orleans, der Vater des Ungeheuers, das, als ein Opfer seiner eigenen Buberey, unter der Guillotine blutete.

Der Verfasser des *Emile* mufste sich mit Notenschreiben ernähren, denn als Schriftsteller war er in die Acht erklärt, weil man nicht ohne Ursache Grundsätze in seinen Werken witterte, die sich nicht mit denen, des grenzenlosesten Despotismus, der damals mit allen seinen Schrecknissen in Frankreich herrschte, vertrugen. Der Herzog von Orleans hatte verschiedene Versuche gemacht, seinem Liebling Unterstüzung zufliefsen zu lassen: allein der hartnäckige Rousseau war auf keine Weise zur Annahme der geringsten Kleinigkeit zu bewegen. Eines Tages bestellte der Herzog durch die dritte Hand Abschriften von Musikalien bey ihm, worunter sich auch Rousseaus selbst komponirtes Singspiel *le Devin du village* befand. Der philosophische Kopist versprach die Ablieferung binnen acht Tagen und schrieb Tag und Nacht, um sein Wort zu halten und etwas zu verdienen. Zur bestimmten Zeit wurden die Noten abgeholt. Seine baare Schreibgebühren waren zwey Louisdor: man zahlte ihm aber zwanzig Stück auf den Tisch. Diese Freygebigkeit verdrofs den Genfer Bürger so sehr, dafs er seine Noten mit den Worten zurücknahm: *Ich schreibe fur Lohn, aber nicht um Almosen!* und nur schwer war er zu überreden, die Abschriften gegen die verdienten zwey Louisdor auszuhändigen. Er erfuhr in der Folge, von welcher Hand ihm dieses Geschenk hatte zukommen sollen, und der gütige Herzog mufste die aufserste Mühe anwenden, den eigensinnigen Philosophen zu bewegen, seinen Pallast nach langer Zeit wieder zu betreten.

Kurze Anzeige.

VI Variationen fur's Klavier oder Pianof. u. s. w. von Carl Maria von Weber. No. I. München, beym Verfasser. (Pr. 24 Xr.)

Es ist Schade, dafs der Stich so fehlerhaft ist. Die Variat. sind gar nicht übel, und zur flüchtigen Unterhaltung und zweckmäfsigen Uebung der Hand recht brauchbar. Sie verdienen desto mehr eine gelindere Kritik, da deren Verf. der noch sehr junge und hoffnungsvolle Künstler ist, von dem S. 32. des 1sten Jahrg. d. Z. gesprochen wurde.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. XX.; auch Titel und Inhalt des ganzen Jahrgangs.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

aus Holzstäben, die durch Reibung in Zittern gebracht werden, und übertrifft die Harmonika, der es sich in der Beschaffenheit des Tones nähert, an Umfang, Stärke, Reinheit und Fülle, so wie der Druck und das Ruhen des Fingers auf den Tasten Dauer, Schwellung, Verminderung und Kraft des Tones bestimmt. Die Leichtigkeit der Ansprache der Töne bietet auch alle Mittel zu schnell rollenden Figuren dar, obgleich das Instrument seiner Natur nach dem gebundenen ernsten Styl zunächst angehört: die Weichheit, Kraft und Schwellung der Töne, die bequeme Form und die fast vollkommene Unverstimmbarkeit geben ihm einen Vorzug vor fast allen Erfindungen dieser Art. Mit grossem Beyfall nahm man auf die auf dem Terpodion vorgetragenen Stücke: O Haupt voll Blut und Wunden etc. (vorzuglich schön), das Adagio von Mozart, und die, mit Begleitung des Terpodion durch Hrn. Stöpel, von Hrn. Bader gesungenen Wanderlieder von Kreutzer.

Von fremden Sängern debutirten in diesem Monat: Hr. Staudacher am 1sten, als Orosman in Winters *Zaira*; von ihm war schon im letzten Berichte die Rede. Hr. Röckel, Sänger des ständischen Theaters zu Prag, gab am 7ten den Baron Rudolph in Boieldieu's *Klein-Rothkäppchen* und trug am 9ten eine Arie mit Chor aus Rossini's *Tancred* und die Arie: Non più andrai, aus Mozarts *Figaro*, vor. Sein an sich angenehmer und klingender Baryton leidet vom häufigen Tremuliren und Detoniren; die Höhe ist sehr ausgebildet, und der Uebergang zur Fistel kaum bemerkbar. Der Vortrag wird durch viele unechte Verzierungen entstellt; das Spiel zeigt aber viel Theaterroutine.

Die zu dem mit dem 4ten Februar anfangenden Carneval bestimmten Opern, in denen aber Krankheiten etc., wie gewöhnlich, manche Veränderungen herbeyführen werden, sind: Gluck's *Armide*, *Iphigenia in Aulis*, *Alceste*, *Orpheus* und *Eurydice* (letzte italienisch, mit dem Gesange der Mad. Borgondio); Spontini's *Vestalin*, *Ferdinand Cortez*, *Olympia*; Rossini's *Othello*; Catel's *Bajaderen*.

Braunschweig, im Januar. Eine Nachricht über das Musikwesen in hiesiger Stadt muss wohl zuvörderst unserer ausserordentigen Gäste, des Hrn. Kapellmeisters Carl Maria von Weber aus Dresden und des Hrn. Kapellmeisters Guhr aus Cassel gedenken. Hr. von Weber gab hier bey seiner Rückkehr von Kopenhagen ein Concert im Saale des medicinischen Gartens, worin er sich eben sowohl als Componist, grosser Virtuos und ächter Akustiker auszeichnete. In ersterer Hinsicht führe ich nur die geniale und phantasiereiche Ouverture zum *Freischützen* an, welche als kecker Vorredner eines höchst bedeutenden Kunstwerks anzusehen ist, und mir alles das zu erschöpfen scheint, was man in charakteristischer Hinsicht von einer Opern-Ouverture fordern darfte. Sein Spiel auf dem Pianoforte bedarf meines lobenden Commentars nicht, da Sie wahrscheinlich es selbst mehremals bewundert haben; dabey erscheint mir der Mann neben dem grossen Virtuosen zugleich als bedeutender Akustiker, da er Effecte hervorzubringen und die Tonmassen auf eine solche Weise anzuschwellen und verhallen zu lassen versteht, wie mir dieses bis jetzt noch von keinem Pianoforte-Spieler vorgekommen ist. Hr. Kapellmeister Guhr gab hier bald hintereinander zwey Concerte und excellirte in ausserordentlicher Fertigkeit auf dem Fortepiano und der Violine. Seine Wirksamkeit als Dirigent wollte uns übrigens nur etwas zu theatralisch vorkommen und wir hätten gewünscht, dass er sich in dieser Rücksicht minder sichtbar gemacht hätte, da es durchaus dem Zwecke zuwider ist, wenn der Takt auf eine manierirte und übertriebene Weise dem Zuhörer anschaulich gemacht wird. Ich kann bey Gelegenheit des Violinspiels nicht übergehen, dass unser Müller sen. so trefflich auf diesem Instrumente ist, dass schwerlich ein Gast eintreffen dürfte, welcher ihn bedeutend zu überflugeln im Stande wäre. Müllers Spiel ist eigentliche Seele und noch mehr als Virtuosität, dabey sieht man ihn nicht, und hört ihn blos; so aber soll es seyn. Sapienti sat. —

Unsere Oper ist vortrefflich, hin und wieder jedoch mehr im Aeussern, als im Innern; denn das Aeussere, wie z. B. die Decorationen, Costume und Arrangements in den Opern die *Vestalin* und *Titus* lassen sich schwerlich in Hinsicht auf Würde und Geschmack auf einer andern Bühne überbieten, was wir unserm Director Hrn. Dr. Klingemann und dem trefflichen Thea-

termular Hrn. Friedrich Beather in der Hauptsache vorzudanken; wogegen aber unsere Sänger und Sängerinnen hin und wieder dieses und jenes zu wünschen übrig lassen. So z. B. singt Hr. Cornet, welcher eine recht schöne Stimme und viel Schule besitzt, in Mozart'schen Opern oft so überverziert, dass der Componist selbst, wenn er von den Todten auferwecket werden könnte, nicht selten in gerechten Zorn versetzt werden dürfte; auch lässt sich Dem. Fischer, wiewohl in minderem Grade, dergleichen übelangebrachte Verschönerungen zu Schulden kommen und überverziert nicht selten den bescheidenen Componisten. Indess ist diese Sängerin in der Hauptsache als trefflich anzuerkennen, und auch Hr. Cornet hat Geschmack und eine jugendliche Stimme, welche sehr anspricht, und dieses und jenes, was in den Noten zuviel gethan ist, durch ihren eigenthümlichen Werth wieder ausgleicht. Hr. Wehrstedt verdient als erster ernster Bassist die gerechteste Anerkennung; warum aber sucht er so leidenschaftlich die tiefsten Töne auszuhalten, und alle seine Cadenzen darauf zu begründen, da diese, namentlich das F und E, bey ihm schwächlich sind? und warum erscheint er immer so jugendlich, selbst in heterogenen Rollen (Fuchs im *Donauweibchen*, Seneschall in *Johann von Paris*)? Dergleichen ist doch wohl offenbar am unrechten Orte. Mad. Schmidt ist noch immerwährend eine sehr brauchbare Sängerin und vielfach in der Oper anzustellen, wenn gleich die Haltung ihres Tones auffallend gelitten hat. Dem. A. Seconda geht etwas langsam vorwärts, und wendet sich überall bey ihrem Vortrage zu sehr an's Parterre, was man ihr doch bemerklich zu machen suchen sollte. Dem. S. Sekonda hat eine runde volle Altstimme, welche viel verspricht, wenn sie für die gehörigen Partieen eingeübt wird. Hr. Günther, als Bassbuffon, ist ein höchst origineller Komiker, mit rundem Tone, wie man ihn selten für diese Partieen trifft, obgleich weniger Kunst- als Naturssänger; Hr. Bachmann ausgezeichneter Musiker, bey wenigen Mitteln der Stimme. Uebrigens sind beyde Männer wahre Zierden der hiesigen komischen Bühne. Hr. Kapellmeister Wiedebein befindet sich gegenwärtig in Rom. Hr. Musikdirektor Böseke vertritt seinen Platz während seiner Abwesenheit, als Dirigent. Was das Orchester betrifft, so möchte dasselbe erst seine eigentliche Regeneration nach dem Wiedereintreffen des vorgenannten Hrn. Kapellmeisters zu erwarten haben, da das Ganze jetzt mehr mechanisch zusammengehalten wird, als von innerlicher Ausbildung dabey die Rede *seyn* dürfte.

Hannover, im Januar. Die regelmässigen Vorstellungen unserer Bühne begannen im zweyten September vorigen Jahres wieder mit der *Zauberflöte*. Seitdem gab man an grösseren Opern: *die Zauberflöte, das Opferfest, Carlo Fioras, Don Juan, Tancred, Azur, Figaro* (alle diese zweymal), *die diebische Elster* (dreymal) und die *Vestalin*, ausserdem kleinere Operetten und Burlesken als: *den Teufelstein, Schwestern von Prag, falsche Prima Donna* und mehrere andere.

Noch besitzt unsere Bühne die beyden Schwestern Campagnoli, welche durch ihre schönen ausgebildeten Stimmen und durch ihre treffliche Methode den Kunstfreunden immer werther werden. Die ältere Schwester, Alberline C. zeigte ihre volle schöne Stimme und bewundernswürdige Kehlfertigkeit besonders als Königin der Nacht, Donna Anna in *Don Juan*, Donna Elvira in *Opferfeste*, Elisabeth, Ninette in *der diebischen Elster*. Die jüngere Schwester zeichnete sich durch ihre liebliche Stimme und durch ihr Spiel, besonders als Myrrha, Amenaide, Susanne in *Figaro*, Donna Elvira im *Don Juan*, Pamina und in andern Partieen aus. — Unser erster Tenor, Hr. Strohe, hat eine in den Mitteltönen sehr angenehme Stimme; doch sind seine tiefen Töne minder gut und oft unrein und der Uebergang von der Brust- in die Kopfstimme ist noch zu bemerklich. Auch ist noch manches über seine Methode zu bemerken: sein störendes, öfteres, kurzes Athemnehmen, seine nicht immer geschmackvollen Verzierungen und eine auffallende Aussprache mancher Endworte; z. B. statt: Seeligkeit — Seeligkeht. Wollte Hr. St. seine Stimme und seinen Vortrag durch ernstes Studium von diesen Mängeln befreyen, so würden wir uns stets freuen, ihn unsere nennen zu können. —

Unser erster Bassist, Hr. Fürst, ist durch Nachrichten von Berlin und andern Orten, schon als ein talentvoller Sänger bekannt genug. Möchte er nur nicht zu oft den Gesang über-la-

den und, statt des häufigen Hinauf- und Hinabkletterns, mehr in anhaltenden gehaltenen Tönen unser Gefühl ansprechen. Eine gute Acquisition unserer Bühne ist Herr Sedlmayer, als zweyter Bassist, welcher mit einer kräftigen, sehr angenehmen Stimme ein gutes Portamento und überhaupt eine gute Schule verbindet. Hr. Kabel (Baryton) ist, auch besonders wegen seines ausgezeichneten Spieles, namentlich als *Don Juan*, zu loben. Leider hat er diese Rolle wieder an Hrn. Fürst abtreten müssen, welcher ihn nur höchst mittelmässig spielte und, diess wohl selbst erkennend und dadurch gestört, auch im Gesang häufig fehlte. Auch ist, bey der Oper, der wahre Komiker Hr. Keller zu nennen. Als Altistin besitzen wir Mad. Luders, welche jedoch leider fast gar nicht mehr auftritt. Ihr Rollenfach hat Dem. Stein erhalten, welche eine jugendliche, angenehme und starke, aber noch wenig ausgebildete Stimme, und noch zu wenig Musik besitzt; doch singt sie stets mit Beyfall. Als einen bedeutenden Verlust müssen wir den Abgang der, an siebzehn Jahrelang hier angestellt gewesenen, Hrn. Geisler bemerken.

Als Gast hörten wir im letzten Sommer Dem. Braun von Hamburg, in mehreren Arien von Pär, Rossini und Generali, welche sie in den Zwischenakten sang. Sie war ehedem der Liebling des hiesigen Publikums und fand auch diesmal grossen Beyfall. Sie hat viel Bravour; doch ist ihre Höhe etwas schneidend und schreyend. Da sie manche Arien sang, welche wir oft von der jüngern Schwester Campagnoli gehört hatten, so konnte der hierdurch veranlasste Vergleich nicht zum Vortheil der Dem. B. ausfallen.

Wie wenig übrigens die Direction besorgt ist, die Stimmen der Sängerinnen zu schonen, darüber mag noch bemerkt seyn, dass man in dem sehr engen, ganz ungeheizten Theater, bey dem höchsten Kältegrad, *Figaro* zu geben, *Chi fon tutto* in sieben Tagen einstudiren zu lassen, und einer und derselben Sängerin im Lauf einer Woche die anstrengenden Partieen der Myrrha, Amenaide und Donna Elvira in *Don Juan* mit allen dazu gehörigen Proben singen zu lassen, kein Bedenken findet.

Von unseren regelmässigen Sonntags-Concerten hatten wir bis jetzt nur vier, in welchen uns Hr. Concertmeister Kiesewetter durch sein geniales Violinspiel entzückte. — Zu bedauern ist es, dass durch den Eigensinn Einzelner, und die Mattigkeit der Obern, die Maskenaufführungen nicht so vollkommen geschehen, als es sonst der Fall seyn könnte. Unser Concertmeister, allerdings und bekanntlich einer der ersten Violinspieler, hält es gegen seine Ehre, unter der Direction eines vom Könige angestellten Kapellmeisters an der Spitze der ersten Violinen zu spielen, und verlangt, ohne Einsicht der Partitur, nach dem blossen Gehöre, mit der Violine selbst zu dirigiren: er entzieht uns seine Geige, schnell der Kapellmeister eine Gesangpartie dirigirt, welches dieser immer mit viel Geschicklichkeit und Genauigkeit thut, wie wohl er zuweilen die Tempi übertreibt, und die Grenzen zu vergessen scheint, denen die menschliche Stimme in Ansehung der Geschwindigkeit, beym Aussprechen der Worte und Hervorbringen von Bravour-Passagen, unterworfen ist. Dass der Concertmeister ja in der Oper spiele, ist hier unerhört. —

Endlich muss ich noch eines Concerts erwähnen, welches im Juten September von Hrn. Geisler gegeben wurde, in welchem er uns eine neue grosse Messe, ein Vater Unser, und ein Abschieds-Quodlibet von seiner eigenen Composition hören liess und lauten Beyfall erntete.

Ausserdem wurden noch mehrere Concerte in geschlossenen Gesellschafts-Vereinen gegeben.

Danzig. Kurze Uebersicht des letzten Vierteljahres. Am 3ten October gab Mad. Bergondio, die von München, wo Ref. sie 1816 hörte, und Wien zum hochgepriesene Altsängerin, Concert im zahlreich besetzten Schauspielhause. Sie sang vier Scenen von Rossini, zum Theil mit Männerchor, der von 24 Männerstimmen des hiesigen Gesangvereins gut ausgeführt wurde. Ref. muss, ohne sich zu die frühern Berichte von andern Orten her zu kehren, schuldiger Massen melden, wie sie jetzt hier sang. Ihre Stimme hat den Umfang von g bis zum zweygestrichenen g. Die voce artificiale von zweygestrichenem es bis zweygestrichenem g ist nicht kunstvoll genug mit den reinen Kehltönen vermittelt und sie vermag sie nur forte sicher und leidlich gut zu gebrauchen, wo sie aber immer, gegen die grosse Weiche der andern Töne, auffallende Härte hat. Die

Töne des Kehlregisters vom eingestrichenen es bis eingestrichenem d sind von seltener Weiche und Elasticität, durchgängig gleich ausgebildet und kräftig, und sie hat sie gut in ihrer Gewalt. Die Tiefe ist fest und rein, auch besser vermittelt mit dem Hauptregister, als die Höhe. Ihre Intonation ist in allen Nuancirungen sicher und ansprechend. Aber höchst auffallend war Ref. das fast durchgängige Herunterschwanken der beyden Terzen aufwärts, zumal der kleinen, selbst in den Mitteltönen, wodurch bisweilen ein schreiender Misstand, mit den Blasеinstrumenten besonders, erzeugt wurde. Wenn wir auch Einiges hierbey auf eine kleine Heiserkeit der Sängerin am Concerttage selbst schieben wollen, da Tages zuvor der Uebelstand nicht so häufig, auch minder stark war, so bestätigte doch die Art, wie sich die Sängerin nebst ihrem Kapellmeister und angeblichen Lehrer, Sgr. Costa, dabey nahm, und ihre Geneigtheit, den Misstand in dem zahlreichen, gut in sich zusammenstimmenden Orchester, aber nicht in der einzig abweichenden Kehle zu suchen, des Ref. alte Bemerkung, dass die meisten dieser italienischen Singvögel, ausser einer mitunter recht schönen Kehle und mühsam erlernten Mechanik, einen starken Glauben an Unfehlbarkeit und Unübertrefflichkeit, aber noch stärkere Unwissenheit in Allem, was den höhern Theil der Kunst betrifft, zu uns herüberbringen. Ein Recitat. secco wegzulassen, unbekümmert, ob's dann sogleich aus C nach B dur ging, schien ihnen nicht auffallend. Von passendem Charakter der Ouverture, die einer jeden Scene als Einleitung vorangeschickt wurde, war gar nicht die Rede. Der Beyfall des Publikums ward nicht sehr laut. Manchen mag nun freylich die getäuschte Erwartung, viele Rouladen, glänzende Cadenzen, Nachtigallentriller u. dgl. zu hören, die Mad. Bs. einfacher Gesang ganz verschmäht, verstimmt haben. — Manche sehr gelungene, melancholisch-wehmüthig vorgetragene Stelle (worin die Hauptstärke dieser Sängerin besteht) gewann ungetheilten Beyfall der Kenner. In Königsberg hat Mad. B. zu gewöhnlichen Theaterpreisen drey Concerte gegeben; hier schienen Wenige dem Genuss noch einmal gegen dieselbe dreyfache Erhöhung des gewöhnlichen Theaterpreises sich erkaufen zu wollen — und so verliess uns denn die, übrigens auch in geselliger Hinsicht, liebliche und gefällige Frau, angeblich um ihrer Anstellung in Dresden zuzueilen.

Am 20sten October gab der rühmlich bekannte Violinspieler, Hr. L. Maurer, ein Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er, nach der Ouverture aus seiner (ungedruckten) Oper, *Heinrich und Angelika* (einem ungemein schwierigen, harmonisch und melodisch trefflich gearbeiteten Musikstück, dessen recht gelungene Ausführung allgemeinen Beyfall erhielt, das aber Ref. keine Opern-Ouverture nennen möchte) ein wacker gearbeitetes, sehr schweres Violin-Concert (Manuscript) C dur, mit ungemeiner Sicherheit und Reinheit in den schwierigsten Stellen, Sprüngen und Doppelgriffen, mit glänzender Fertigkeit und Zierlichkeit vortrug. Doch wird überall diesem ausgezeichneten, sehr talentvollen Künstler mehr das brillante als das seelenvolle Spiel gelingen. Uns scheint, er habe vielleicht die französische Schule etwas zuviel auf sich einwirken lassen: namentlich wünschen wir im Adagio mehr Ernst und Kraft, so in Vortrag als Composition. Um nur Eins zu erwähnen, so dürfte das häufig angebrachte Abeetzen des Bogens und Unterbrechen des Tones — eine zum Ekel von Franzosen angebrachte Attrape — wohl nur überaus selten statthaft, oder lieber ganz als erb- und eigenthümlich der witzelnden Nation zu überlassen seyn. Im Adagio vollends stört diese Figur alle Einheit der Empfindung, die, auch bey der leidenschaftlichsten Aufregung, nie spielend und neckend sich äussern darf, noch je, als der Kraft ermangelnd. Ein Violin-Quartett von Vater Haydn, aus B, erfreuete alle ächten Musikfreunde. Zu der braven Ausführung trug das treffliche Spiel unsers Künstlers auf dem Violoncell, Hrn. Durege (der, nur Liebhaber, überall Künstler heissen muss), nicht wenig bey. Eine Scene aus Pärs *Griselda* wurde besser gesungen, als begleitet. Adagio und Polonoise für die Violine von Maurer, ein charakteristisches Stück, recht glänzend ausgeführt, machte den Beschluss.

Der ungetheilte Beyfall der zahlreichen Versammlung und wiederholte Aufforderungen bestimmten Hrn. M., ein zweytes Concert am 19ten Octbr. zu geben, das aber, Ref. wenigstens, in jeder Hinsicht weniger befriedigte. Mindere sagten ihm die Compositionen zu, die, ganz dem neuesten Geschmack oder Ungeschmack dienend, in bizarren Sprüngen, Künsteleyen, frechen Uebergängen

u. dgl. sich tummelten und gefielen. Lichtvolle Gedanken, schöne Wendungen erinnerten dann mitunter recht schmerzhaft an vergeudete Kraft. Hr. M. bleibe doch nur seinem deutschen Sinne getreu, so braucht er nicht nach Originalität zu haschen, wie es bisweilen in der Ouverture aus *Alonso* und dem Violinconcert dem Ref. dünkte. Von Variationen auf mehre russische Volkslieder en potpourri zusammengewürfelt, ist Ref., aus einer Menge bedeutender Gründe, kein Freund. Einer musikalischen Abendunterhaltung, die Hr. M., auf vielfachen Wunsch, noch am 21sten October gab, konnte Ref. leider nicht beywohnen. Er hat aber den höchst schätzbaren, lieben Künstler auch ausserdem oft in Privatzirkeln gehört und sein obiges Urtheil über ihn überall bestätigt gefunden.

Am 4ten November endlich trat eine gewisse Mad. Bulgari, geborne Pohlinn, von Warschau kommend, mit einer seltenen Anmaassung auf. Vielleicht wäre ohne diese Anmaassung, die ihr angeboren scheint, etwas aus der Armen geworden, wenn sie frühzeitig in eine tüchtige Kunstschule gekommen wäre. Jetzt hört man weder Reinheit der Intonation, noch der Intervalle; ihre sogenannten Läufe sind Wischer oder Knarrer; ihre Gesangmanieren sind selbstgefällige Carricaturen; ihre Körperhaltung sogar ist widerlich, oft unschicklich. Sie sang allerley, unter andern die bekannten Pär'schen Variationen auf La Biondina in Gondoletta, sich selbst zum Klaviere begleitend, beydes auf eine Art, die dem Kundigen höchst lächerlich seyn musste. Zuletzt sang sie in ihrer Weise eine Arie aus Rossini's *Elisabetta* — und einige Leute klatschten brav! — Sie will nach Berlin gehen — hoffentlich wird man von dorther des Ref. Urtheil bestätigen.

Mit unsern Opern sieht es zur Zeit sehr traurig aus. Die hiesige Schauspielergesellschaft des Hrn. Schroeder aus Stettin, die jetzt für mehre Jahre hier zu bleiben gedenkt, sollte sich gar nicht damit befassen. Hr. S. hat freylich versprochen, für ein besseres Opernpersonale zu sorgen. Möge es ihm gelingen! Einen braven Musikdirector besitzt er schon an Hrn. Lubeck, einem sehr tüchtigen Geiger.

Der hiesige Gesangverein setzt seine Studien der höhern Musik regelmässig fort, hat aber von seinen gewöhnlichen Winterconcerten zu wohlthätigen Zwecken noch keines gegeben. — In dem Casino wird jeden Donnerstag eine musikalisch-declamatorische Unterhaltung, so wie in den Ressourcen *Concordia* und *der Freundschaftverein* vierzehntägig ein grosses Concert gegeben. Diess darf hier nur angedeutet werden, um die Musikliebe der Einwohner und ihre rege Theilnahme zu bezeichnen: denn Leistungen von Liebhabern der Kunst in geschlossenen Gesellschaften, so gelungen auch oft die Ausführung heissen kann, dürfen der öffentlichen Kritik nicht unterworfen werden.

Den Freunden der Kirchenmusik wird es erfreulich seyn zu hören, dass hier noch immer auf Orgel-Bau und Erhaltung Manches verwandt wird. Die grosse Orgel der Oberpfarrkirche ist eine der schönsten, die Ref. auf seinen Reisen kennen lernte. Jetzt wird in der Petrikirche, unter Leitung unserer wackern Künstler Weber und Arendt, ein neues grosses Orgelwerk gebaut, da die alte Orgel durch militairische Gewaltthätigkeit fast ganz vernichtet war. Der talentvolle Weber wird, nach Beendigung dieses Baues, die Wiederherstellung und den Neubau einer Menge Orgeln im Fürstbisthum Ermeland, auf Kosten des würdigen, kunstliebenden Fürstbischoffs, Joseph von Hohenzollern-Hechingen, vornehmen.

Kurze Anzeige.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. — — par Chal. Kurpinski. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.

Der Verf. hat aus einem einfachen aber gut gewählten Gedanken diesen freyen Satz mit nicht wenig Mannichfaltigkeit für Form und Ausdruck zu entwickeln gewusst, und dabey auch gezeigt, dass ihm die contrapunktische Behandlung eines Thema nicht fremd ist. Gut vorgetragen, macht der Satz eine wohlgefällige, nicht oberflächliche Wirkung. Er ist sehr gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Februar. Nº. 9. 1821.

Nachricht von der im Uebungs-Saale des königlichen Conservatoriums der Musik in Paris aufgestellten, crescendo und decrescendo spielbaren Orgel (Orgue expressif).

Von Hrn. Perne, Inspector des königl. Conservatoriums der Musik.

Unter den neuen Erfindungen in dem Bau und in der Form der Tasteninstrumente, welche seit fast zwey Jahrhunderten in dem musikalischen Europa bekannt worden sind, scheint uns eine der beachtungswerthesten, sinnreichsten und vollkommensten diese, welche den Zweck hat, der Orgel das Mittel zum willkührlichen Anschwellen und Schwächen der Töne zu geben, ohne dabey den wichtigen Vortheil zu verlieren, die Töne mit Gleichheit, Sauberkeit und Prompthеit anzugeben, wie es auf den gewöhnlichen Orgeln seyn muss, als Instrumenten, die aus Rohrwerken und Principalregistern (Flötenwerken) in mehr oder minder grossen Verhältnissen bestehen.

Der complicirte Bau der Kirchenorgeln liess bisher glauben, dass es unmöglich sey, ein beliebig stärkeres oder schwächeres Anblasen der verschiedenen Pfeifen, welche die Register bilden, zu bewirken, weil eben der Wind, der sie zur Ansprache bringen soll, auf alle gleichmässig wirkt. Wir wissen nicht, ob Orgelbauer, Physiker oder Mechaniker es schon versucht haben, der Orgel diese Eigenschaft zu geben, ohne welche sie immer ein unvollkommenes Instrument bleibt. Aber es ist offenbar, dass, wenn Versuche dieser Art schon gelungen wären, bereits mehrere Orgeln mit solcher Einrichtung bekannt und, wo nicht in Kirchen, doch in Kapellen und Musikсälen aufgestellt seyn würden.

Wie dem auch sey, so ist es wahrscheinlich, dass die Anwendung der nach Willkühr allmähligen Anblasung auf Rohrwerke den Orgelmachern bekannt gewesen sey, weil das Verfahren, welches dahin zweckt, die Vibrationen der Zunge unabhängig von dem Mundstücke zu machen, von den Chinesen in dem Bau des Scheng (eines Blasinstrumentes von dreyzehn bis funfzehn Pfeifen) mit Mundstück und Zunge angewandt worden ist.

Könnte aber diese Art Pfeifen in einem Instrument angewandt werden, das aus mehrern hundert Pfeifen besteht, die nach den verschiedenen Windladen eingerichtet sind, und den Wind aus dem nemlichen Blasbalge oder selbst aus mehrern, nach den verschiedenen Registern abgetheilten, Blasbälgen erhalten? Wir müssen glauben, dass man dies bisher nicht wahrscheinlich gefunden. Es blieb also Hrn. Grenié, einem gleich vorzüglichen Tonkünstler, und Physiker, vorbehalten, die Möglichkeit davon durch die That zu beweissen, indem er Kammer-Orgeln erfand, welche unverstimmbare Principale und Rohrwerke verbinden, und ihnen den wichtigen Vorzug gab, die Töne anzuschwellen, und zu vermindern, schnell anzugeben, zu binden, abzustossen und auszuhalten, wie es die verschiedenen Nuancen des musikalischen Vortrags fordern.

Die Schwierigkeiten, die der Erfinder zu besiegen hatte, bestanden nicht bloss in dem beliebig stärkern oder schwächern Anblasen der Pfeifen eines Rohrwerks, so viel deren auch seyn mochten, sondern vielmehr darin, diesem Anblasen, von der tiefsten Note der Register an bis zur höchsten, das gehörige Verhältniss zu geben. Jedermann weiss, dass der zum Ansprechen der Rohrwerke nöthige Wind von dem verschieden ist, der die Principalwerke ansprechen macht, und dass bey den grossen Orgeln der Wind auf eine mehr als hinlängliche Quantität berechnet ist, und diese zwar, um

Verstimmungen zu vermeiden; aber in der expressiven Orgel musste derselbe Wind zugleich pianissimo und fortissimo das tiefe achtfüssige C, wie seine vierfache Octave, ansprechen machen, und diese Fähigkeit musste sich eben so wohl auf mehrere Register, als auf ein einziges erstrecken.

Obgleich der Erfinder diese Schwierigkeit in den kleinen Orgeln mit einem einzigen Register mit nur einer Klaviatur überwunden hat, wie die erste expressive Orgel war, die er 1812 ausführte; so fürchtete er doch, kein Rohrwerk von sechzehn Fuss für das Pedal, und nach dem Plan der grossen expressiven Orgel einrichten zu können, welcher zwischen ihm und der Verwaltung des Conservatoriums entworfen wurde. Hr. Gremié machte sich damals nur anheischig, eine Orgel mit sechs Registern, zwey Klavieren vom C bis zum dreygestrichenen f und einem Pedal von einem starken Gedackt von sechzehn Fuss, mit welchem ein achtfüssiges verbunden seyn sollte, zu bauen.

Gegen das Ende des Jahres 1812 fing der Erfinder an, diese grosse Instrument aufzustellen, und richtete die Windladen und den Blasbalg zur Aufstellung von vier Rohrwerken mit ihrer Vorrichtung ein, nämlich von drey expressiven und einem mit aufschlagenden Zungen, einem Gedackt, einem Prestant und einer Flöte. Das Pedal durfte damals nur ein sechszehnfüssiges Gedackt und ein achtfüssiges haben, wie wir eben bemerkten. Von vier Rohrwerken wurden drey expressive in der grossen Orgel (im zweyten Klavier) und das vierte mit aufschlagenden Zungen im Positiv (ersten Klavier) angebracht, welches auch die Principalregister erhielt. Nach der Natur dieser verschiedenen Register, welche alle im Einklange sind, ausgenommen der Prestant, war kein Zweifel, dass deren Verbindung den Saal in den Stellen ausfüllen würde, wo das fortissimo angewendet würde.

Umstände, die vom Orgelbau unabhängig waren, unterbrachen vorübergehend die schon fast in allen Theilen des Instruments gemachten Einrichtungen. Der Erfinder hatte indess Ursache, mit dieser Verzögerung zufrieden zu seyn, weil ihm dadurch zur grössern Vervollkommnung seiner Orgel Anlass gegeben wurde. Er fügte daher ein Pedal-Rohrwerk von sechszehn Fuss hinzu, welches das System der Bässe ergänzte, welche von den Oberstimmen nothwendig wären übertönt worden, wenn das Instrument im Pedale bloss Principalregister erhalten hätte. Hr. Gremié schonte weder Mühe, noch Kosten, noch Nachtwachen, um seinen Zweck zu erreichen. Die umständliche Angabe seines Verfahrens würde zu weitläuftig seyn. Im Jahr 1816 erhielt der Erfinder Auftrag, das angefangene Instrument für das Conservatorium fertig zu machen; er bereicherte nunmehr das Pedal mit sechszehnfüssigen Rohrwerken, deren glückliche Resultate ihn reichlich für die darauf gewandte unermessliche Mühe entschädigten.

Die expressive Orgel des königlichen Conservatoriums der Musik und der Declamation steht im Hintergrunde des Uebungssaales. Ihre Vorderseite besteht aus einem einfachen grünseidenen Vorhange, der mit Borten besetzt und an Knoten von vergoldetem Kupfer befestigt ist, und bildet den Grund der Ellipse, welche am Ende des kleinen, bloss zu Concerten bestimmten Theaters sich befindet. Die expressive Orgel kann sich folglich mit dem auf die Bühne gestellten Orchester verbinden; da die Register dieses Instruments so eingerichtet sind, dass der Schall nothwendig heraus verbreitet wird, so muss die Wirkung den Saal ganz erfüllen; der leichte Tast, welcher die Register verbirgt, kann die Qualität und Lieblichkeit des Tons nicht vermindern, wenn man ihn selbst im höchsten Grade pianissimo ansprechen liesse.

Nach allen diesen Anordnungen kann man sich die Empfindungen eines aufmerksamen Publikums denken, welches, ohne eine Zurüstung zur Aufführung wahrzunehmen, eine sanfte, gefällige und melancholische Harmonie ertönen hört. Diese Harmonie entwickelt sich allmählig zu höherer Stärke, und wird fähig, alle gegen einander kämpfenden Leidenschaften auszudrücken, wie es durch ein treffliches Orchester geschehen könnte.

Wenn acht Register, die des Pedals mit einbegriffen, solche Wirkungen hervorbringen, so sieht man wohl, dass dieses nur mittelst des beliebigen Anblasens von Seiten des Spielers und mittelst verschiedener mechanischer Vorrichtungen zum Behuf dieser Fähigkeit geschehen kann, auf welche sich alle andere beziehen.

Um zu bezeichnen, wie der Erfinder auf solche Resultate gelangt ist, genügt es, das Haupt-Mobile der Execution, d. h. den willkührlichen Druck zu kennen, welchen der Spielende zwey

Compressoren geben kann. Hr. Grenié giebt diesen Namen den besondern Blasbälgen, welche ganz die nämlichen Verrichtungen haben, wie die Lungen eines Sängers, wenn er die Fähigkeit des Aus- und Einathmens im Aushalten der Töne, oder je nachdem er plötzlich oder allmählig sie verstärken oder schwächen will, ausübt.

Ein gewöhnlicher Blasbalg ist ausschliessend für die expressiven Rohrwerke, welche sich in der grossen Orgel (im zweyten Klaviere) befinden, und für das Pedal bestimmt, ein anderer ähnlicher Blasbalg, besonders für die Principalregister und für das gewöhnliche Rohrwerk mit aufschlagenden Zungen, welche sich im Positiv (im ersten Klaviere) befinden. Aber diese beyden Blasbälge, welche durch den dazu hingestellten Bälgetreter, wie bey den Kirchenorgeln, bewegt werden, dienen nur, die Windlade zu füllen, und zwar mit Aufwand des muthmasslich stärksten Windes. Die beyden Compressoren, die unter der Windlade der expressiven Register angebracht sind, bringen allen diesen Wind unter die Disposition des Spielers, so dass er

1. die Hände auf die grosse Orgel oder das zweyte Klavier legen kann, ohne dass sich ein Ton hören lässt, obgleich die Tasten, auf die er die Finger gesetzt hat, um pianissimo anzufangen, niedergedrückt sind;

2. das Positiv oder erste Klavier, wie die gewöhnlichen Orgeln, spielen kann;

3. die Hände auf die grosse Orgel und den linken Fuss auf die Pedale setzen kann, um eine allmählige Anblasung zu erhalten, indem er mit dem leisesten pianissimo beginnt, und denselben Ton bis zum stärksten fortissimo steigert;

4. mit der einen Hand piano und mit der andern forte spielen, und überhaupt alle mögliche Nuancen hervorbringen;

5. auf der grossen Orgel, wie auf einer gewöhnlichen, sowohl auf den beyden Klavieren zusammen oder abgesondert, als auf den Pedalen spielen;

6. endlich abgesondert alle Werke oder Register spielen kann, um Solo's, Duo's, Trios u. s. w. auszuführen.

Nach diesen verschiedenen Mitteln der Execution, welche das Instrument darbietet, dürfte man vielleicht glauben, es sey zum Vortrag auf demselben nöthig, ein besonderes Studium aus den Arten des Spiels desselben zu machen. Wäre diess, so würden wir glauben, der Erfinder habe sein Ziel verfehlt, weil dann nur er selbst oder einige Eingeweihte der Ausführung mächtig wären; aber wir können das Gegentheil versichern; Jeder, der Orgel oder Pianoforte spielt, kann in wenig Minuten den Mechanismus, der den Ausdruck der Töne betrifft, oder ihre fixirte Beschaffenheit, wenn man das Instrument, wie alle gewöhnlichen Orgeln spielen will, kennen lernen.

Die beyden Compressoren, deren wir oben erwähnten, dürfen nur einmal durch einen Fusstritt, auf den der Spieler den rechten Fuss setzt, in Bewegung gebracht seyn, so ist es hinreichend, diesen Fusstritt mehr oder weniger niederzudrücken, um mehr oder weniger Ton zu erhalten. Die Wirkung der beyden Compressoren folgt nothwendig den Nuancen, die der Fuss angiebt, je nachdem der Druck leicht oder stark, plötzlich oder langsam, auf- und abschwebend (ondulé) oder aushaltend, abstossend oder gebunden, und mit einem Wort so beschaffen ist, wie die in den Musikstücken vorgeschriebenen Nuancen es fordern.

Wenn der Spieler mit der einen Hand piano und mit der andern forte spielen will, so setzt er beyde Füsse auf zwey kleine Fusstritte, welche zwey Compressoren, für jede Hälfte der Klaviatur einen, in Bewegung setzen, und die beyden Füsse moderiren oder drücken isolirt und nach Belieben die tiefen oder hohen Octaven. Will er, dass das ganze Klavier den gewünschten Ausdruck gebe, so genügt es, den rechten Fuss wieder auf den grossen Fusstritt zu bringen, und den linken die Verrichtungen auf der Klaviatur der Pedale übernehmen zu lassen.

Wir haben nun noch anzuzeigen, wie die Anblasung der Rohrwerke sich den Principalwerken (oder Flötenwerken) mittheile. Im Bau der Orgel ist es allgemein bekannt, dass zwey Register von derselben Natur sich verstimmen, wenn die Mündungen einander gegenüberstehen, da das Ganze des nöthigen Luftraums, um die Pfeifen rein und in der gehörigen Stimmungshöhe ansprechen zu machen, nicht getheilt seyn darf; aber in den Registern der expressiven Orgel geschieht gerade das Gegentheil. Die Anblasung der Rohrwerke scheint durch die Zunahme ihrer Stärke die Summe der bestimmten

Luft anzuziehen, welche die Flötenwerke ansprechen macht. Fügt man zu dieser Eigenschaft der freyen Rohrwerke die Fähigkeit, welche die Flötenwerke haben, fast unmerklich in die Execution mittelst der Bewegung des ersten Klaviers eingehen zu können, welches durch den Druck des grossen Fusstrittes unter das zweyte kommt, so wird man leicht begreifen, dass dadurch der höchste Grad der Kraft herbeygeführt werden könne, eben so als wenn die Flötenwerke wirklich einer allmählichen Anblasung eben so wohl fähig wären, als eben nur die expressiven Rohrwerke, mit welchen sie sich verbinden.

Was die Beschaffenheit des Tons der expressiven Rohrwerke betrifft, so ist er weich, melancholisch, schmelzend in den Piano's und in dem mezzo forte. Er hält dann die Mitte zwischen einem guten Fagott der grossen Orgel und einem Krummhornregister (Cromorne), das durch die Verbindung eines achtfüssigen Gedackts gedämpft ist (velouté). In den fortissimi bringt er die Wirkung mehrerer Clarinetten in Vereinigung mit Hoboen hervor, welche von Fagotten und Contrafagotten unterstützt werden. Aber ein Register, das seines Gleichen nicht hat, was Rundung und Schönheit des Tons angeht, ist ohne Widerspruch das Pedal des expressiven Rohrwerkes. Wenn man es mit dem sechszehn- und achtfüssigen Gedackt verbindet, giebt es dem ganzen Instrumente eine unbeschreibliche und zauberische Wirkung.

(Der Beschluss im nächsten Stücke.)

Briefe aus Paris von Louis Spohr.

Erster Brief.

den 18ten December 1820.

Ich hoffe, mein geliebter Freund, Du wirst es mir hoch anrechnen, dass ich Dir schon acht Tage nach unserer Ankunft schreibe, jetzt, wo das viele Neue noch so auf mich einstürmt, dass es mir schwer wird, mich gehörig zu sammeln. Allein mein eigener Vortheil will, dass ich des Stoffes nicht zu viel sich anhäufen lasse, weil ich sonst mich wohl gar nicht mehr herauszufinden vermöchte.

Mit klopfendem Herzen fuhr ich durch die Barriere von Paris. Der Gedanke, dass mir nun die Freude zu Theil werden würde, die Künstler persönlich kennen zu lernen, deren Werke mich schon in meiner frühesten Kindheit begeistert hatten, erregte diese lebhafte Bewegung in mir. Ich versetzte mich in Gedanken in die Zeit meiner Knabenjahre zurück, wo Cherubini mein Idol war, dessen Werke ich in Braunschweig durch das damals dort bestehende französische Theater früher kennen zu lernen Gelegenheit fand, als selbst die Mozart'schen; ich erinnerte mich lebhaft der Abende, wo die deux journées zum Erstenmal gegeben wurden, wie ich, ganz trunken von dem gewaltigen Eindruck, den dieses Werk auf mich gemacht hatte, mir noch am Abend die Partitur geben liess und die ganze Nacht darüber sass, und wie es hauptsächlich diese Oper war, die mir den ersten Impuls zur Composition gab. Den Schöpfer derselben und noch mehrere andere Männer, deren Werke auf meine Ausbildung als Componist und Geiger den entschiedensten Einfluss gehabt haben, sollte ich nun bald sehen!

Wir waren daher auch kaum unter Dach gekommen, als ich es mein erstes Geschäft seyn liess, mehrere dieser Künstler aufzusuchen. Von allen wurde ich freundlich empfangen, und zwischen mehreren und mir entspann sich bald ein freundschaftliches Verhältniss. Von Cherubini war mir gesagt worden, er sey im Anfange gegen Fremde zurückhaltend, ja finster; ich fand ihn nicht so. Er empfing mich, ohne dass ich eine Empfehlung gebraucht hätte, auf das freundlichste und lud mich ein, meinen Besuch so oft ich wollte zu wiederholen. —

Am Abend unserer Ankunft führte uns Kreutzer in die grosse Oper, wo ein Ballet mit lieblicher charakteristischer Musik von ihm: *Le carneval de Venise* gegeben wurde. Sängern und Tänzern der grossen Oper merkt man es an, dass sie gewohnt sind, sich in einem grössern Locale zu bewegen; sie tragen für diesen, im Vergleich mit dem verlassenen Opernhause, sehr beschränkten Raum viel zu grell auf. Mehrere grosse Opern, namentlich die Gluck'schen, können jetzt gar nicht gegeben werden, da man nicht einmal den nöthigen Platz für das ganze Orchester hat ausmitteln können. Daher hofft man schnlichst auf die Vollendung des neuen Opernhauses, das aber doch, so thätig man auch daran arbeitet, vor Mitte des Sommers nicht fertig

werden wird. Vor dem Ballet wurde die Oper: *Le devin du Village*, Text und Musik von Rousseau, gegeben. Soll man es loben oder tadeln, dass die Franzosen neben dem vielen Vorzüglichen, wodurch ihr Opern-Repertoire in den letzten zwanzig Jahren bereichert worden ist, noch immer die allerältesten Sachen geben, und ist es wohl ein Zeichen eines fortgeschrittenen, ausgebildeten Kunstgeschmacks, wenn man sie die ältesten Opern von Gretry in ihrer harmonischen Armuth und Incorrectheit mit eben dem Enthusiasmus oder wohl noch grösserem aufnehmen sieht, als die Meisterwerke von Cherubini und Mehul? Mir scheint diess nicht so. Wie lange ist es nicht schon her, dass die Opern von Hiller und Dittersdorf und anderu jener Zeit von unseren Repertoiren verschwunden sind, obgleich diese ihrem innern musikalischen Werthe nach den meisten Gretry'schen weit vorzuziehen sind. Freylich ist es auf der andern Seite wieder sehr niederschlagend, dass bey uns nur das Neue, es sey noch so fade und incorrect, Eingang findet und manches vortreffliche Aeltere darüber zurückgelegt und vergessen wird. Doch kann man es dem Kunstgeschmack der Deutschen hoch anrechnen, dass die Mozart'schen Opern allein eine Ausnahme davon machen, und nun seit länger als dreyssig Jahren fortwährend auf allen deutschen Theatern gegeben werden, weil es einen Beweis liefert, dass die deutsche Nation nun endlich von der unübertrefflichen Vollkommenheit dieser Meisterwerke durchdrungen sey, und in dieser Ueberzeugung auch nicht irre werden wird, wenn gleich das süsse musikalische Gift, was uns so reichlich von jenseit der Alpen zufliesst, noch so weit um sich greifen sollte. —

Das Orchester der grossen Oper zählt im Vergleich mit den übrigen Orchestern die meisten berühmten und ausgezeichneten Künstler, soll im Ensemble aber dem der italienischen Oper nachstehen. Ich kann darüber noch nicht urtheilen, da ich bis jetzt nur dieses gehört habe. In dem Ballet von Kreutzer, welches vom Orchester mit grosser Genauigkeit gespielt wurde, erfreute mich ein Oboesolo, welches von Hrn. Voigt meisterhaft vorgetragen wurde. Diesem Künstler ist es gelungen, seinem Instrumente eine vollkommene Gleichheit des Tons und der Intonation in dem ganzen Umfange von c bis zweygestrichen f zu geben, ein Bestreben, woran fast alle Oboisten scheitern. Sein Vortrag ist überdiess voll Grazie und Geschmack. —

Weniger wie das Erstemal habe ich mich vor einigen Tagen in der grossen Oper erbauet. Man gab *Les mistères d'Isis*. Nur zu gerecht sind die Klagen der Verehrer Mozart's über die Umstaltung der herrlichen *Zauberflöte* in diesen Machwerk, welches bey seinem Erscheinen von den Franzosen selbst in *les misères d'ici* umgetauft wurde. Man schämt sich, dass es Deutsche waren, die sich so an dem unsterblichen Meister versündigten. Es ist nichts unangetastet geblieben, wie die Ouverture; alles übrige ist durcheinander geworfen, verändert und verstümmelt. Die Oper fängt mit dem Schlusschor der *Zauberflöte* an; dann folgt der Marsch aus *Titus*, dann bald dieses, bald jenes Bruchstück aus andern Mozart'schen Opern, sogar auch ein Stückchen einer Haydn'schen Sinfonie. Dazwischen dann Recitative von des Hrn. Lachnith eigener Fabrik. Aerger aber als diess ist es, dass die Bearbeiter vielen freundlichen, selbst komischen Stellen der *Zauberflöte* ernsten Text untergelegt haben, wodurch die Musik dieser Stellen nun zur Parodie des Textes und der Situation wird. So singt z. B. hier die Papagena die charakteristische Arie des Mohrs: „Alles fühlt der Liebe Freuden", und das liebliche Terzett der drey Knaben: „Seyd uns zum zweytenmal willkommen" wird von den drey Damen gesungen. Aus dem Duett: „Bey Männern, welche Liebe fühlen" ist ein Terzett geworden u. s. w. Am ärgsten ist es aber, dass man sich sogar Veränderungen in der Partitur erlaubt hat: so fehlt z. B. in der Arie: „In diesen heilgen Hallen" bey der Stelle: „so wandelt er an Freundes Hand" der nachahmende Bass

der hier nicht allein der Harmonie wegen unentbehrlich, sondern auch auf das Wandeln deutend, so charakteristisch ist, ganz und gar, und die Bässe schlagen statt dessen nur das h einigemal an. Wie nüchtern und kahl diese in Deutschland so oft bewunderte Stelle nun klingt, kannst Du dir leicht denken. Ferner haben die Bearbeiter in den Gesängen der drey Damen, wo bey Mozart die dritte Gesangstimme nur

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. No. XX. 1800.

Musikalische Instrumente.

Wir haben Nachricht erhalten, daß einer der berühmtesten Instrumentenmacher Frankreichs, Sebastian Erard, mehrere Verbesserungen an verschiedenen Instrumenten gemacht habe. Unter diesen sollen sich besonders auszeichnen: Flügel-Fortepiano, Cabinetten-Fortepiano, Guitarren u. s. w. Diejenigen, welche diese Instrumente zu besitzen wünschen, belieben sich deshalb an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig zu wenden.

Berichtigung einiger Druckfehler in No. 40. d. Z.

Spalte 628. 21ste Z. statt gemischt und lieb gemischt sind Spalte 638. 11te Z. statt 7 Uhr 24

Ebend. vorletzte Zeile ganz unten in *) statt im Rhein. lies im Archive.

Bey Langhein und Klinger in Arnstadt und Rudolstadt sind so eben erschienen:

Forchner, J. H., Zwölf Arien vom Grafen Gleichen für Singestimme. Erste Sammlung. 1 Thlr. 16 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, Concertante pour Violon principal, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle, Alto et Basse, gb. 1 Thlr. 4 Gr.

Pleyel, 6 Lieder von Holty. 6te Sammlung. Op. 10. gb. 16 Gr.

Weidig, 6 Lieder von Matthison. 2te Theil. gb. 16 Gr.

Schneider, 6 Duos concertants pour deux Flutes. Op. 6. gr. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Basse. Op. 5. gr. 2 Thlr. 8 Gr.

Mozart, Oboe-Concertant pour Pianoforte, Hautbois, Cor, Basson, Violoncelle, Alto et Basse. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 12 Variations pour Pianoforte, gb. 12 Gr.

Boucher, Neue vollständige Sammlung aller Arien des Vaterländischen Dichters, Verfassers, Tragödien und Lustspiele für Sänger und Sängerinnen, Liebhaber und Liebhaberinnen, so wie auch für die Harfe. Tenart 2 Hefte. br. à 1 Thlr.

Dussek, 3 grande Sonates pour le Forte-piano. Op. 2. fl. à 1 Thlr. 8 Gr.

Knecht, Kleine praktische Elavierschule, womit sich der Anfänger selbst, so wie für etwas Geübtere, beschäftigen können, in 24 Vorübungen als zur leichten Handstücken. fl. 20 Gr.

Holzer, trois Sonates pour le Fortepiano avec Accompagnement de Viola et Violoncelle. cr. à 2 Thlr. 16 Gr.

Schmidt, deux Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 9. cr. à 1 Thlr. 8 Gr.

Vanhal, 12 Variations pour le Pianoforte. cr. 16 Gr.

Freystädtler, 12 Variations sur la Theme, mama mia non mi guidare. de l'Opera Etrangere à Cimarosa pour le Pianoforte. cr. 12 Gr.

— — 12 Variations pour le Pianoforte sur le Theme de l'Andante si ressolute de Mr. J. Haydn. cr. 12 Gr.

Vanhal, Trio Capricci per Pianoforte. cr. 1 Thlr.

Ferrari, Capriccio pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 2. cr. 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, Marcia per il Clavecin solo. cr. 8 Gr.

— — 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 7. cr. 2 Thlr.

Schmidt, 6 Polonoises pour le Fortepiano. Op. 5. cr. 12 Gr.

Knecht, 8 Variations pour Pianoforte. 12 cr. 12 Gr.

Ueberhaupt, 12 Variationen für Pianoforte über Andante Es-dur u. s. w. für 2 Flöten. 3 cr. 16 Gr.

durch die Violinen verstärkt und gestützt wird, auch Violoncelle und Contrabässe gesetzt, so dass der Bass bey diesen zarten, nur dreystimmig gehaltenen Stellen in drey verschiedenen Octaven liegt, was einem gebildeten Ohr unerträglich klingt. Und so giebt es solcher Versündigungen noch mehrere.

Man muss den Franzosen die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass sie von jeher diese vandalische Verstümmelung eines grossen Meisterwerks (die ihnen bey der Unbekanntschaft mit dem Original nicht einmal in ihrer ganzen Ausdehnung bekannt geworden ist) entschieden gemissbilligt haben; aber wie kommt es, dass die *mistères* demohngeachtet seit achtzehn bis zwanzig Jahren ruhig auf dem Repertoire bleiben, da doch hier das Publikum, wie ich das täglich sehe, so despotisch im Theater regiert und alles durchzusetzen weiss, was es will!

Die Aufführung konnte mir als Deutschen nicht genügen. Selbst die Ouverture ging nicht so gut, als sie von einem so herrlichen Verein vorzüglicher Künstler hätte gegeben werden können. Sie wurde zu schnell genommen, und nach dem Ende zu noch mehr getrieben, so dass die Geiger zuletzt statt der Sechszehntheile nur Achtel spielen konnten. Die Sänger der grossen Oper, die im declamatorischen Gesange ihre grossen Verdienste haben mögen, sind wenig geeignet, die zarten Gesänge der *Zauberflöte* befriedigend zu geben. Sie singen sie mit einer Derbheit, die alles Zarte davon abstreift. Die Ausstattung an Decorationen, Garderobe und Tanz ist anständig, doch nicht so prächtig, als ich erwartet hatte. — Gestern besuchten wir die grosse Oper zum drittenmal und sahen *Clari*, ein grosses Ballet in drey Akten, Musik von Kreutzer. So wenig ich auch das Ballet liebe, und so wenig mir selbst das Pantomimische des Aufwandes von Kunstmitteln werth scheint, die hier daran verschwendet werden, so läugne ich doch nicht, dass das Pariser einigemal, bis man durch die Monotonie der mimischen Bewegungen, und durch die noch grössere der Tänze ermüdet ist, angenehm unterhalten kann. Allein so ist so vollkommen gegeben, wie hier, erscheint mir die Pantomime in der Armuth ihrer Zeichen, die immer erst einer gedruckten Erklärung bedürfen, neben dem recitirenden Schauspiel, wie ein Schattenriss neben einer Zeichnung. Man mag ihn noch so sehr herausputzen durch goldenen Grund, verzierte Umgebung (wie hier das Ballet durch Pracht der Decorationen und Kleider), er giebt nur die Umrisse, und das Leben fehlt. So möchte ich auch das Schauspiel neben der Oper, einer Zeichnung neben dem Gemälde vergleichen. Durch den Gesang erhält die Dichtung erst das Colorit, und nur ihm, unterstützt von der Gewalt der Harmonie, gelingt es, die unnennbaren, bloss geahndeten Regungen der Seele auszudrücken, die die Sprache nur anzudeuten sich begnügen muss. Die Musik zu *Clari* ist sehr gelungen, und besonders im zweyten und dritten Akt von hinreissender Wirkung. Sie erleichtert durch richtiges Ausmalen der Leidenschaften das Verstehen der Handlung sehr, und enthält einen Schatz lieblicher Melodieen, von denen zu bedauern ist, dass sie nicht einer Oper zu Theil geworden sind. Demoiselle Bigottini gab die Hauptrolle und entwickelte ein tiefes Studium des Mienen- und Geberden-Spieles. Dass sie den Ausdruck ihrer Gesichtszüge bey höchst leidenschaftlichen Situationen bis zur Grimasse steigert, mag wohl daran liegen, dass sie bisher immer in einem grossen Lokale auftrat, wo der Entfernung wegen stark aufgetragen werden musste. Vielleicht scheint es mir als Deutschen aber auch nur so, denn der Beyfall war nie lärmender, als wenn sie (für mein Gefühl) die Gränze des Schönen und Graziösen überschritt.

Vor dem Ballet gab man *Le rossignol*, Oper in einem Akt, nach welcher die deutsche von Weigl componirte Oper: *Nachtigall und Rabe* bearbeitet worden ist. Die Musik der Französischen ist unbedeutend und wurde mir nur interessant durch das von Hrn. Tulou meisterhaft vorgetragene Flötensolo. Es ist unmöglich einen schönern Ton zu hören, als Herr Tulou seinem Instrumente zu entlocken weiss. Seitdem ich *ihn* hörte, kommt es mir nicht mehr so unpassend vor, wenn unsere Dichter den Wohllaut einer schönen Stimme dem Flötenton vergleichen.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar. Hofoper. Als Surrogat einer schon so lange

gehofften Novität erschien in der *Zauberflöte* Dem. Wilhelmine Schröder als Pamina, und Hr. Rosner als Tamino. Erstere realisirte ein vollkommenes Bild der zartesten Weiblichkeit; so lange dieser vom Dichter so schwankend gezeichnete Charakter auf unserer Bühne mit eben so vieler Unbestimmtheit dargestellt wird, gelang es vielleicht noch keiner Minne, der prosaischen Poesie eine solche rein idealisch poetische Seite abzugewinnen, wie dieser hoffnungsvollen Schülerin einer auf die Stufen der Meisterschaft gelangten Mutter, die den nicht alltäglichen Beweis lieferte, wie unglaublich ein so ganz gemeiner Dialog durch Sinn, Natur und Gefühl veredelt werden könne. Rechnet man dazu eine reizende Stimme, die sicherste Intonation, die deutlichste Aussprache, den gemüthlichsten Vortrag, der sich streng, jede fremde Zuthat verschmähend, den Ideen des Schöpfers anschmiegt; eine aetherische Nymphengestalt, eine ausdrucksvolle Gesichtsbildung, einen schmelzenden Zauberton; — wer zweifelt an dem enthusiastischen Jubelbeyfall, der der jungen Künstlerin im Einzelnen und Allgemeinen, aber ganz vorzüglich bey der Wahnsinn-Scene des zweyten Finals aus voller Ueberzeugung gezollt wurde? Nächstens wird sie uns als Emmeline in der *Schweizerfamilie* ein neues Fest bereiten, und es bleibt immer ein erfreuliches Prognostikon für die Zukunft, dass in dem Zeitalter des Gurgelns und Verschnörkelns die ungeschminkte Wahrheit doch noch den Weg zum Herzen findet, wenn gleich ein gleissender Flitterstaat, ein schaler Ohrenkitzel ihr den Eingang zu versperren drohen. Hr. Rosner sang die Bildniss-Arie recht artig; in der Folge wurde er zusehends schwächer, am wenigsten sagte ihm der recitativische Theil seines Parts zu, so wie dieser Anfänger überhaupt seine musikalische Ausbildung nicht sonderlich zu fördern scheint. — Die Operngesellschaft des *Theaters an der Wien* brachte mit ihrem bekannten lobenswerthen Fleisse Rossini's: *Italienerin in Algier* auf die Scene, und acquirirte dadurch ein brillantes Repertoire-Stück. Mad. Schütz — Isabella, Hr. Spitzeder — Taddeus, Hr. Seipelt — Mustapha waren ganz in ihrem Wirkungskreise; alles aber überstrahlte Hr. Jäger mit seinem herrlichen Gesange. Bey jeder Vorstellung müssen mehrere Pieçen wiederholt werden, darunter die in italienischer Manier, wirklich ächt komische Stretta des ersten Finals, und das humoristische Bufforterzett: *Pappa taceì*. Eine neue Pantomime des Balletmeister Horschelts: *Die Silberschlange* macht Casse, obschon Anfangs der Erfolg ziemlich zweifelhaft war, weil die Kinder sich erst allmählig in ihre Charaktere einspielen. Die Musik ist aus vielen bekannten und beliebten Motiven von Hrn. Roser zusammengesetzt, und manches den Situationen recht treffend angepasst; z. B. wenn der Bräutigam bey seiner Ankunft zu Wagen umgeworfen wird, und das Orchester dabey die Melodie spielt: „Welche Lust gewährt das Reisen" — oder mehrere Themata Rossini'scher Ouverturen, welche durch die Verwendung zu Arlequinaden erst eigentlich ihre wahre Bestimmung erhalten. — Im *Barbier von Sevilla* debutirte Dem. Canzi als Rosine mit einem Beyfall, der die Anwesenheit eines zahlreichen Heeres treu Alliirter zur Gewissheit machte. Wenn sie in der That die heissen Breter zum erstenmale betrat, so geschah diess mit solch einem unbefangenen Wesen, das ganz der Antipode jener bey Neulingen Nachsicht erheischenden Schüchternheit war, und wobey in jedem Falle Mässigung am rechten Platze gewesen wäre. Im Gesange gelang ihr die erste Cavatine am besten; in den Ensemble's trat sie nicht genugsam heraus; auch ist ihre Figur für die Bühne nicht empfehlend. — In der *Cenerentola* übernahm, wegen plötzlicher Krankheit der Mad. Schütz diese Partie Dem. Hornik nur mit einer einzigen Probe, und übertraf alle Erwartungen durch eine vollkommen sichere und liebliche Durchführung; allgemeiner Beyfall belohnte das anspruchlose, bescheidene Mädchen.

Concerte. Der königlich Würtembergische Kammervirtuos, Hr. Kraft liess sich mit seinem Sohne im Stadtsaale auf der Mehlgrube hören. Er trug ein brav gearbeitetes Violoncell-Concert in F und eine Phantasie, ländliche Scene getauft, mit wahrer Meisterschaft vor; sein Ton ist männlich kraftvoll, im Adagio schmelzend weich, in Bravour-Sätzen imponirend gross und kühn; seine Composition gehalt- und geschmackvoll. Der zwölfjährige Knabe spielte Variationen über: Là ci darem la mano mit vieler Taktfestigkeit und reiner Intonation; eine Ouverture von Hummel wurde gut gegeben, und Hr. Jäger sang eine neue Arie von Rossini ganz unverbesserlich. — Hr. dell'Occa, Mitglied der kaiserlichen Hof-

kapelle in Petersburg, gab im kleinen Redoutensaale Concert. Man kann auf dem Riesenin-strumente, dem Contra-Violon, ungemein mehr leisten, und dennoch ist der Erfolg nur sehr gering, denn die Eigenthümlichkeit geht verloren, die fremdartigen Flageolet-Passagen interessiren nur kurze Zeit, und das immerwährende Tempo rubato, so wie die Monotonie, welche aus dem durch die Stimmung nothwendigerweise beschränkten Harmoniewechsel auf die Tonleiter C und G hervorgeht, sind doch wohl nicht geeignet, das Ohr zu vergnügen. Eigentlich muss man die Jahre bedauern, die auf solch undankbares Studium vergeudet werden. — Im zweyten Gesellschaftsconcerte gab man zu Ehren des anwesenden Tonsetzers, Winter's Cantate: *Die Gewalt der Musik*. Die Aufführung befriedigte nicht ganz; die Chöre waren zu schwach besetzt und die Tempi meistentheils schleppend. — Am 22sten gab Mad. Catalani vor ihrer gänzlichen Abreise ihr erstes grosses Concert im kaiserlich königlichen grossen Redoutensaale; darin kam vor: 1. Ouverture aus *Faniska*. 2. Neue Bravour-Arie: Là tu vedrai ch'io sono, Motiv von Mad. Catalani, instrumentirt von Hrn. Clement. 3. Pianoforte-Concert, von *Ries*, gespielt von Hrn. Lemoch, Kapellmeister der Mad. Catalani. 4. Neue Variationen von Mad. Catalani, instrumentirt von Hrn. Clement. 5. Ouverture von Rossini. 6. Neue Arie: „Oh momento fortunato", Motiv von Mad. Catalani, instrumentirt von Hrn. Clement. 7. Variationen für den Fagott, von Hrn. Czeyka. 8. Cavatina von Guglielmi. — Das zweyte Concert, am 29sten, enthielt Ouverturen von Mozart und Rossini, Pianoforte-Variationen von Ries, gespielt von Hrn. Schunke, ein Doppelrondeau von Pechatscheck, und folgende Arien: 1. Gratias agimus tibi. 2. Della Tromba, von Portogallo. 3. Non più andrai farfalone amoroso, von Mozart (wurde da capo gefordert). 4. Variationen von Rode. Der Saal war beydemale überfüllt, der Beyfall kam von oben, wo bey dieser Gelegenheit der höchste Adel thronte. Von dem Compositionstalent der Künstlerin ist nichts erhebliches zu vermelden. Den jedesmaligen Schluss machte Haydns Volkslied, das Mad. Catalani wirklich herrlich vorträgt. Hr. Lemoch, ein geborner Pohle, ist ein tüchtiger, sehr brillanter Spieler.

Kurze Anzeige.

Liederkranz für eine oder mehrere Singstimmen mit und ohne Begleitung von Guitarre oder Pianoforte — — von Gottfried Weber. 51stes Werk. 1, 2, 3tes Heft. Mainz, bey Schott. (Pr. jeden Heftes 1 Fl.)

Hr. Gottfr. W. ist als ein vorzüglicher Liedercomponist, und als solcher vorzüglich dadurch bekannt, geachtet und empfohlen, dass er mit Geist, Kentnissen und Geschicklichkeit bey jedem Liede zu treffen und auszudrücken verstehet, was es im Ganzen der Empfindung sagt, und auch meistens glücklich die Form desselben in seiner Musik anzudeuten, dabey richtig zu declamiren und rein zu schreiben pflegt. Verschiedene seiner frühern Lieder, namentlich aus „Leyer und Schwerdt", sind daher überall eingeführt; und mehrere von den hier dargebotenen neuen verdienen es gleichfalls zu werden, wenn ihnen auch die Frischheit und innere Lebendigkeit jener abgehen sollte. Die beyden ersten Hefte enthalten Lieder für eine, der dritte die, für mehrere Stimmen. Verfehlt in irgend einer Hinsicht finden wir nicht eines von allen diesen Liedern; am meisten aber haben uns gefallen: erstes Heft, S. 2, Geistesgruss, (obschon der ältesten und einfachsten aller Melodieen auf diess Lied, der, von Reichardt, nicht ganz an die Seite zu stellen); S. 8, Frohsinn; S. 12, Tafellied; zweytes Heft, S. 18, Gesang und Liebe; S. 26, Aus der Geisterwelt; (wahrhaft originell und trefflich;) drittes Heft, S. 29, Aufmunterung, für vier Männerstimmen; und S. 34, Einigkeit, für zwey Sopranstimmen und einen Alt oder Bass, mit wechselndem Solo, als Gesellschaftslied.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. N° II. 1821.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1820 erschienen sind.

Kurpinski, Ch., Ouverture de l'Op: la reine Hedwig à grd Orch. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouv. de l'Op: la femme Martin au Serail à grd Orch. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Küster, J. H., 6 Duos progressifs p. 2 Violons. 1 Thlr. 16 Gr.
Lindpaintner, P., Ouverture a. d. Oper: Abrahams Opfer für ganzes Orch. 23s Werk. . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouverture de l'Op: Hiltrude à grd Orchestre. Op. 20. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Maurer, L., Ouverture de l'Op: Alonzo, à grand Orch. Op. 19. . . . . 2 Thlr.
Münnberger, J., Etude pour le Violoncelle. . . . . 16 Gr.
Mühling, A., 6 Walzes et 12 Ecossaises pour 2 Violons, Flute, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 28. . . . . 20 Gr.
Neukomm, Sd., Ouverture à gr. Orch. (D moll.) 1 Thlr. 8 Gr.
Rossini, Ouverture de l'Op: Elisabetta à grd Orch. 2 Thlr.
Voigt, C. L., Fantaisie pour le Violoncelle av. accomp. de Violon, Viola, Violoncelle et Contrebasse. Op. 11. 16 Gr.
Winter, P., de, Ouverture de l'Op. Mahomed à grand Orch. . . . . 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Fürstenau, C., Polonoise pour 2 Flutes principales av. accomp. de l'Orch. Op. 89. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— A. E., Adagio et Variations sur la Romance de Méhul: Ich war Jüngling (A peine au sortir) pour la Flute prin. av. acc. de l'Orch. Op. 4. . . . . 1 Thlr.
Gabrielsky, W., 10e Concerto pour la Flute av. acc. de l'Orch. Op. 48. (D dur.). . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— 9me Concerto pour la Flute av. Orch. Op. 80. (G dur.). . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— 3 Trios concert. pour 3 Flutes. Op. 66. . . . 2 Thlr.
— 6 Duos brillans et faciles pour 2 Flutes. Op. 82. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr.
Lindpaintner, P., Concertino pour la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 19. . . . . 2 Thlr.
— Concerto pour la Flute av. accomp. de l'Orch. Op. 28. (E dur.). . . . . 2 Thlr.
Meissner, F. W., Pièces d'Harmonie, Liv. 1. et 2. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.
Mühling, A., grand Concerto pour le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 24. . . . . 2 Thlr.
Neukomm, Sd., Duo pour la Flute et Pianoforte. 1 Thlr.
Prager, H. L. Andante et Thème varié pour la Clarinette av. acc. de l'Orch. . . . . 16 Gr.
Roy, C. R., nouveau Recueil de Walses, Tyroliennes, Sauteuses, Ecoss. etc. pour le Flageolet. Op. 26. de Danses. . . . . 8 Gr.
Tulou, Barnabé pour la Flute av. acc. de Pianoforte Op. 23. . . . . 12 Gr.
Vanderhagen, Ad., 24 petits Duos faciles et gradués pour 2 Cors, 1ere Suite. . . . . 16 Gr.
Weiss, C. N., Etude de Modulation ou Caprice pour 2 Flutes concert. dans tous les tons majeurs et mineurs. . . . . 12 Gr
— la Pastorale, Duo pour 2 Flutes avec une Prélude caractéristique pour une ou deux Flutes ou pour le Flute. . . . . 8 Gr.
— Solo concertant pour la Flute av. accomp. de Pianoforte. Op. 22. . . . . 8 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. v., Quatuor arr. pour le Pforte à 4 mains. No. 5. (A dur.). . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
Birnbach, H., 6 Allemandes pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 16 Gr.
Clasing, J. H., Fantaisie pour le Pforte av. acc. de l'Orch. No. 3. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Clementi, M., (nouvelle) Sonate pour le Pforte. Op. 46. B dur. . . . . 1 Thlr.
— Batti, batti, (Schmälle, lieber Junge) de l'Op: Don Giovanni de Mozart pour le Pforte. . . . 10 Gr.
Cramer, J. B., le retour du printems, Divertissement pour le Pforte. . . . . 8 Gr.
— la Parodie, Sonate nouvelle pour le Pforte. 10 Gr.
Dreyßig, L., Fantaisie pour le Pforte et Flute. Op. 36. . . . . 12 Gr.
— Fantaisie pour le Pforte et Flute. Op. 37. . . . 20 Gr.

Drouët, L., 2 Fantaisies obligées pour Pforte et Flute. Op. 38. . . . . 20 Gr.
Field, John, Chanson russe variée pour le Pforte. 2. 6 Gr.
Gerke, A., Amusement pour le Pianoforte. Op. 19. Liv. 1. . . . . 16 Gr.
Kazakowski, J., 3 Polonoises pour le Pianoforte. Op. 18. . . . . 6 Gr.
— Rondeau à la Polonoise pour le Pforte. No. 2. 12 Gr.
— Rondeau pour le Pianoforte. No. 3. . . . . 8 Gr.
Klose, C., Rondeau pour le Pianoforte. . . . . 10 Gr.
Lannoy, E., Baron de, 3rd Duo concert. pour Pforte et Violon. Op. 12. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Latour, T., Duo pour le Pianoforte à 4 mains. No. 1 à 9. . . . . chaque No. 12 Gr.
— Sul margine d'un rio, Chanson vénitienne variée pour le Pforte av. acc. de Flute ad libit. . . 16 Gr.
— Mamma mia, Air favori italien varié pour Pforte av. acc. de Flute et Violon. . . . . 16 Gr.
— Di tanti palpiti, Cavatine de l'Op. Tancredi variée pour le Pforte av. acc. de Flute ad libit. 12 Gr.
— la Cavarde, Divertissement pour le Pforte av. acc. de Flute ou Violon. . . . . 12 Gr.
— la Réplique, Divertissement pour Pforte et Flute ou Violon. . . . . 10 Gr.
— O dolce concento, Air de la Flute enchantée de Mozart, varié pour le Pforte av. Flute ou Violon ad libitum. . . . . 16 Gr.
— 6 petits Airs variés pour le Pianoforte. . . . 16 Gr.
— les Papillons pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— la Copenhague, la Guarache, la Leopoldine, 3 Walses variées pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— O Pescator dell'onda, Chanson vénitienne variée pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Lindpaintner, P., 12 Pièces pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 35. Liv. 1 — 4. . . . . à 1 Thlr.
Mühling, A., 12 Romances pour le Pfte à 4 mains. Op. 22. . . . . 8 Gr.
Müller, M., 6 Polonoises pour le Pfte à 4 mains. 12 Gr.
Neukomm, Sd., Duo pour Pianoforte et Flute. . . . 1 Thlr.
— le retour à la vie, gr. Sonate caracteristique pour le Pianoforte. Op. 30. . . . . 1 Thlr.
Oselow, G., 3 Sonates pour le Pfte et Violoncelle (ou Alto) Op. 16. Liv. 1. 2. 3. . . . à 1 Thlr. 8 Gr.
Prüger, H. L., Recueil de Pièces pour le Pianoforte. Op. 32. . . . . 1 Thlr.
Schwenke, Ch., grde Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. (Le duo.). . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., Quatuor, arrangé pour le Pfte à 4 mains. 1 Thlr.
Strave, J. B., Variations sur une chanson cosaque avec Introduction pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Weber, J. J. F., 24 Etrennes à 2 mains et 6 Ecossaises à 2 mains pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Musik für Gesang.

Brassel, Frz., 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung der Guitar. . . . . 12 Gr.
Häser, Wm., Hirtenlieder, v. Carl Gessnern mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Kittan, J. C. F., Selbstgespräch eines Bauermädchens nach der Schlacht bei Leipzig, v. Castelli mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 6 Gr.
Klein, Bd., Ave Maria, Hymne f. 4 Singstimmen mit willkührlicher Klavierbegleitung. . . . . 6 Gr.
— 6 Gedichte v. Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2te Sammlung der Gesänge. . . . . 12 Gr.
Lindpaintner, P., Canon a. d. Volksmährchen, die Sternenkönigin, für Sopran, Tenor u. Bass mit Pianoforte-begleitung. . . . . 8 Gr.
— 3 Lieder a. d. Oper: die Rosenmädchen für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.
Rossini, J., (le Cyrus Ieder) die türkische Leiter, Oper, vollständiger Klavier-Auszug, ital. u. deutsch. . . . . 6 Thlr.
— (il Barbiere di Siviglia) der Barbier von Sevilla. Oper, voll. Klavier-Auszug, ital. u. deutsch. . . . . 5 Thlr.
Sassi, Mariana, 10 Canzonette italiane con accomp. di Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Portrait von E. L. Gerber. . . . . 8 Gr.

Anfrage.

Wollen sich in irgend einem Lehrbuche der Musik alle mögliche anschlagbare Accorde vorrechnet, oder ist wenigstens irgendwo der Weg, sie aufzusuchen, angedeutet? die Beantwortung dieser Frage unter der Adresse der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig wird den Fragenden sehr verbinden.

Bekanntmachung.

Es ist eine sehr schöne, noch einer ganz neuen Invention geschmackvollen und für den Spieler bequemen Form gebaute Guitarre von vortrefflichem starkem Tone auf allen Griffen ganz rein, und vollkommen gut conditionirt in einem schönen und geschmackvollen Futterale zu verkaufen. Sie hat uns 50 Thlr. gekostet, soll aber, obschon sie durch das Spielen sehr am Tone gewonnen hat, jetzt zu einem höchst mäßigen Zwecke benannt, auch noch unter diesem Preise überlassen werden.

Nähere Nachricht ertheilt man bey Hrn. Mechanikus Wechsler im Schlosse Pleissenburg in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. N°. 10. 1821.

Nachricht von der im Uebungs-Saale des königlichen Conservatoriums der Musik in Paris aufgestellten, crescendo und decrescendo spielbaren Orgel (Orgue expressif).

Von Hrn. Perne, Inspector des königl. Conservatoriums der Musik.

(Beschluss)

Wir können diesen Bericht nicht besser schliessen, als wenn wir hier wörtlich einschalten, was Hr. Biot über die expressiven Rohrwerke des Hrn. Grenié in seinem *Précis élémentaire de Physique expérimentale*, T. I. p. 386 schreibt.

Nachdem er von den Pfeifen der Flötenwerke gesprochen, kommt er auf die Erklärung der Rohrwerke, die in den gewöhnlichen bisher bekannten Orgeln angebracht sind, und dann auf die der expressiven in den Instrumenten des Hrn. Grenié.

„Im Allgemeinen (sagt er) modificirt Alles, was auf irgend eine Art die Schwingungen der Luft aufhalten oder verzögern kann, es sey im Innern der Pfeifen, oder ausserhalb, den Ton, den man daraus zieht. So stehen die Pfeifen unter dem Einfluss ihrer Nachbarschaft selbst; denn wenn man in einer wohl gestimmten Orgel einige isolirt, indem man die angrenzenden wegnimmt, so ändert sich ihr Ton, und sie behalten nicht mehr ihre Stimmung. Von den Rohrwerkpfeifen: Das Mundstück Fig. 46: ist ein Schwingungsapparat, der durch einen Luftstrom in Bewegung kommt, und so in diesem Fluidum Töne erregt, deren Stärke man sehr vermehret, wenn man das Mundstück in einer Röhre von gehöriger Dicke und Länge vibriren lässt. Diese Vorrichtung besteht wesentlich aus einer Zunge AL, aus einer dünnen Messingplatte gemacht, und in A an einem cylindrischen Stück von Holz oder Metall AR befestigt, rinnenförmig ausgehölt nach AR, (welches letztere im Deutschen die Pfanne genennet wird). Man bringt diese Vorrichtung durch das Ende A in ein halbkreisförmiges Loch von gleichem Durchmesser ein, durch dessen Mitte ein Pfropf T geht, der die Röhre SUT (welche im Deutschen Stiefel genannt wird) genau verschliesst. Wenn man alsdenn durch die Mundung S bläst, welche absichtlich für diesen Zweck enger ist, so wird der Luftzug genöthigt, durch die Rinne zu gehen, um zu entweichen. Aber da die Rinne sehr klein ist, verglichen mit dem Durchmesser des Rohres (oder Stiefels) SVT, so geschieht es, wenn man stark genug bläst, dass die Luft, indem sie eindringen will, die Zunge AL gegen die Rinne stösst, und sie verschliesst. Allein da die Elasticität der Zunge fast sogleich zurückwirkt, so erhebt sie sich wieder, die Luft dringt vom neuem zu, druckt auf die Zunge, und diese wechselseitige Spiel dauert so lange, als man neue Luft durch die Mundung S geschwind genug einbläst. Wenn man diese Mundung auf den Kanal eines Orgelblasbalgs bringt, so werden die Abwechselungen geschwind genug, um einen Ton zu erzeugen, der gewöhnlich rauh und widrig ist, wenigstens wenn die Anordnung dieses Apparats auf diesen Grad der Einfachheit beschränkt ist."

„Die mehrere oder mindere Höhe dieses Tones hängt besonders von der Länge der Zunge ab, von dem Punkte an, wo sie befestigt ist. Er hängt auch von ihrer Elasticität, ihrem Gewichte und ihrer mehr oder minder concaven Krümmung nach aussen ab. Denn, wenn alle diese Umstände sich verändern, ändert sich auch der Ton, welchen das Mundstück gab."

„Es ist wichtig zu bemerken, dass es nicht die Zunge selbst ist, welche durch ihre Schwingungen abwechselnd die Rinne (der Pfanne) öffnet und schliesst; es ist die Luft, welche darauf stösst und zurückkommt; der Schall hängt von diesen Stössen und von dieser mehr oder minder schnellen Zurückkehr ab. Wenn der Befestigungspunkt und die Länge der Zunge bestimmt sind, so wird die Luft um desto mehr Kraft brauchen, um die Zunge gegen die Rinne zu führen, je mehr diese davon entfernt seyn wird. So wird die Vermehrung dieser Entfernung die Schläge seltener machen, und folglich den Ton tiefer, der daraus entspringt. Diess bemerkt man auch wirklich beständig. Im Gegentheil wird man den Ton höher machen, wenn man den freien Theil der Zunge verkürzt, wobey alles Uebrige unverändert bleibt, weil ihre Extremität weniger Weg wird zu machen haben, um sich der Rinne zu nähern, und auch weniger, um sich davon zu entfernen. Diese Veränderungen der Längen wirken mittels eines gekrummten Stieles von Eisendraht FE, welcher an die Zunge angepasst ist, und sie gegen die Pfanne durch ihre Elasticität drückt. Nachdem man dieses Stück, welches im Französischen Rasette (im Deutschen die Krücke) heisst, aufwärts zieht oder niederdrückt, bringt man den Befestigungspunkt der Zunge seiner freien Extremität näher oder mehr davon ab, und der Ton wird höher oder tiefer, aber nicht in dem Verhältniss des Quadrats der Längen, wovon ich mich durch Erfahrung überzeugt habe. Diess vollendet den Beweiss, dass das Rohrwerk nicht demjenigen der elastischen, an seinem Ende freien Streifen, die an dem andern befestigt sind, und von selbst vibriren, für ganz ähnlich gehalten werden darf. Uebrigens ist der Ton des Mundstückes so bestimmt durch die Schnelligkeit der Schläge, deren es fähig ist, dass er derselbe bleibt, wie auch die Natur der Luftart seyn, wodurch man ihn zur Sprache bringt."

„Der Luftstrom, der die Zunge in Schwingung setzt, wirkt darauf nicht bloss, wenn er durch die Rinne der Pfanne geht; er modificirt auch die Bewegungen durch die grössere oder geringere Schnelligkeit, womit er zieht und neuer Luft Platz macht. Durch eine nothwendige Folge dieser gegenseitigen Reaction geschieht es, dass die Gestaltung der Pfeifen, welche man auf den Mundstücken anbringt, äusserst viel Einfluss auf die Beschaffenheit der Töne hat, die man daraus zieht. Diejenigen, welche den Tönen die meiste Stärke geben, sind die konischen Pfeifen, die sich gegen die äussere Luft erweitern. Fig. 47. Wenn der Kegel umgekehrt ist, Fig. 48, wird der Ton dumpf. Aber wenn zwey gleiche Kegel, Basis an Basis entgegengesetzt, an das Ende einer langen konischen Pfeife Fig. 49 angebracht sind, so giebt diese Vorrichtung dem Tone Rundung und Stärke. Ueberhaupt, damit die Schwingungen des Mundstückes regelmässig und wohlklingend werden, müssen sie mit der Bewegung der Luft in der Röhre, wo die Zunge tönt, übereinkommen. Die Nothwendigkeit dieser Bedingung ist vor allem merklich in langen und dünnen Röhren, wie bey der Hoboe und Klarinette. Auch haben diese Instrumente Seitenlöcher, welche in Verbindung mit dem Ansatze der Lippen dem Musikus die gehörige Stimmung zu geben erlauben."

„Die Mundstücke, so wie sie hier beschrieben sind, haben immer einen rauhen schreienden Klang, dessen Härte von dem Schlage der Zunge gegen den festen Stoff der Pfanne herkommt; aber durch eine eben so einfache, als sinnreiche Modification ist Hr. Grenié, ein geschickter Musikliebhaber, dahin gelangt, ihnen alle Fehler zu nehmen, und dafür Eigenschaften zu geben, die sie nicht haben."

Hierzu macht er die Pfanne AR Fig. 50 von Holz oder Kupfer, aber mit scharfen Rändern und in Form eines Parallelepipedums. Die Zunge ist ein völlig ebenes Messingblättchen in Form eines Rektangels geschnitten, so dass es genau oder doch ziemlich genau die ausgehöhlte Seite der Pfanne ausfüllt. Eine sehr feste und dichte Krücke rr hält diese Zunge in der gehörigen Länge, und bestimmt unveränderlich den Punkt, von welchem aus sie vibriren muss. Wenn nun dieses Mundstück auf den Windbehälter (oder Stiefel) BCS gebracht ist, so wird, bey dem Blasen durch das Loch S, die keinen oder fast keinen Ausgang zwischen der Zunge und den Wänden der Pfanne findende zusammengedrückte Luft die Zunge stossen und hereintreiben. Nachdem eine kleine Quantität Luft durchgezogen ist, führt die natürliche Elasticität der Zunge sie in ihre erste Lage zurück, so dass sie von neuem der Luft den Weg ver-

schliesst; aber die Geschwindigkeit, die sie im Zurückgehen erlangt hat, macht, dass sie sogleich über diesen Punkt hinweggeht, und sie entfernt sich weiter in entgegengesetzter Richtung, indem sie die Luft vor sich forttreibt, bis der Widerstand, den sie findet, in Verbindung mit der Kraft der Elasticität, sie aufhält und wiederum in ihre vorige Lage zurückführt, wo die Luft sie ein zweytesmal in die Röhre treibt. Diess ist die allgemeinste Art der Bewegung, die man sich denken kann; und Hr. Grenié hat mir Gelegenheit verschafft, sie durch Erfahrung zu bestätigen, indem er eines seiner Mundstücke in einem Windbehälter (Stiefel) von Glas so einrichtete, dass man die Zunge vibriren sehen konnte. Man begreift, dass dergleichen Oscillationen, sobald sie hinlänglich schnell sind, einen Ton hervorbringen müssen, eben so wie die Schläge der Zunge in den gewöhnlichen Mundstücken, mit dem wichtigen Unterschiede, dass der Klang einen unvergleichlich sanfteren, wohlklingendern, gleichmässigern Charakter haben wird, weil die Messingplatte, statt wider das Holz, Messing oder Leder zu schlagen, wovon der Widerstand immer hart und unregelmässig ist, hier bloss ein vollkommen gleichartiges Fluidum, das compressibel und elastisch ist, nemlich die Luft, auf sich selbst zurückwirft. Auch haben die Mundstücke des Hrn. Grenié nichts von dem rauhen, schreienden Tone, der die gewöhnlichen widrig macht, und der auch nicht ganz in den Instrumenten verschwindet, wo das Mundstück durch das Spiel der Lippen modificirt ist. Ihr Ton in den höchsten, wie in den tiefsten Octaven ist eben so angenehm, eben so rein, wie der, der Instrumente, die mit dem Munde angeblasen werden, und man sieht wohl, dass diess nach der Art, wie die Luft in Schwingung gesetzt wird, so seyn muss."

„Ein anderer wichtiger Punkt der Construction des Hrn. Grenié ist die Festigkeit der Zungen und der Krücken, durch die sie zurückgehalten werden. Die Kraft jeder Zunge ist mit der Breite der Pfanne, welche dieselbe bedeckt, im gehörigen Verhältnisse, so dass der Luftstrom, der auf sie drückt, nie ihr mehr Umbeugung um ihre Axe geben kann; und da die Festigkeit der Krücke deren Länge unveränderlich macht, so folgt daraus, dass, wie stark auch der sie drückende Wind sey, sie doch nie den Ton verändern kann. Die Zunahme des Windes hat also keine andere Wirkung, als die Ausläufe der Zunge grösser zu machen, und so den Ton anzuschwellen; und der Spieler regulirt nach Belieben diess Anschwellen mittels eines Fusstrittes, welcher einen Blasbalg mit einer Feder in Bewegung setzt. So kann man willkührlich schwache oder starke Töne hervorbringen, und von einem Extrem zum andern durch ein eben so regelmässiges und eben so gehaltenes Crescendo übergehen, wie im Gesange oder auf Instrumenten, deren Ton durch die Bewegung der Lippen modificirt wird."

„Die Luft, welche die Zungen in Vibration gesetzt hat, entweicht durch offene Röhren, die konisch sich erweitern, und sich halbkugelförmig endigen, Fig. 51. Diese Erweiterung giebt, wie ich schon bemerkt habe, dem Tone Rundung und Stärke. Die Länge jeder Röhre ist immer der der Zunge gleich. Die Erfahrung hat diese Proportion kennen gelernt, so wie sie auf die günstigste Form der Röhre geführt hat. Herr Grenié hat nach diesen Verhältnissen die Pfeifen des Rohrwerks eingerichtet, welche sechszehn Fuss Ton mit einer wahrhaft ausgezeichneten Reinheit, Kraft und Regelmässigkeit geben. In diesem Falle ist die Zunge ein gerader Streifen von Messing, dessen Länge 0^m, 240, die Breite 0^m, 035, die Dicke 0^m 003 ist. Ihre Schwingungen sind so kraftvoll, dass sie die Röhre, die ihr zur Verlängerung dient, den Stiefel, (Windbehälter) auf welchem sie angebracht ist, den Fussboden selbst, und alle elastischen Körper in der Nähe, erzittern machen."

Nachdem wir diese Beschreibung der expressiven Rohrwerke von einem der berühmtesten Physiker mitgetheilt haben, bleibt uns nichts hinzuzusetzen, als dass die Solidität des Baues der Instrumente des Hrn. Grenié, sowohl der grossen Orgel des Conservatoriums, als der kleinen Kammerorgeln, die wir kennen, nichts zu wunschen übrig lässt.

Anmerkung zu obiger Nachricht.

Der Pater Amiot, nachdem er in seinem *Mémoire sur la Musique de Chinois*, von der Gestalt und von dem Baue verschiedener Instrumente geredet hat, äussert sich (p. 80) über

die Beschaffenheit und Gestalt des Cheng (Scheng), eines bey diesem Volke sehr geschätzten Instruments, folgendermaassen:

„Um in ihre Musik bey grossen Feyerlichkeiten ein Instrument einzuführen, welches die zahlreiche Klasse der Gemüse repräsentiren könnte, erfanden die chinesischen Gesetzgeber ein Mittel, das ihnen nicht sogleich gelang, aber auf den Weg zum gewünschten Ziel brachte; sie nahmen einen Flaschenkürbiss von mittler Dicke, durchbohrten ihn an der Seite, wo er an den Stängel gränzt, um ein Mundstück zu haben, und machten eine gewisse Anzahl Löcher an verschiedenen Punkten des Bauches, um verschiedene Töne zu erhalten. Der dumpfe und matte Ton, den sie aus dem neuen Instrumente zogen, brachte sie wieder von demselben ab. Sie dachten auf eine andere Auskunft; sie schnitten den ganzen Obertheil, der den Hals des Kürbisses bildet, ab, und behielten nur den Untertheil, so dass sie einen hölzernen Deckel darauf anbringen konnten, und durchbohrten diesen Deckel mit so viel Löchern, als sie verschiedene Töne haben wollten. In jedes Loch steckten sie ein Bambusrohr, mehr oder weniger lang, je nachdem es den Ton geben sollte."

„Die Construction dieser Rohre war ganz verschieden von derjenigen, wovon ich in den vorhergehenden Abschnitten gesprochen. Diese da gaben ihren eigenen Ton, wenn man quer über den runden Ausschnitt des obern Endes blies, anstatt dass die neuen Röhren nichts seyn durften, als der Kanal des Tons vom Kürbiss, und nur dazu dienten, diesen Ton durch ihre verschiedene Längen zu modificiren, um diesen oder jenen Ton hervorzubringen. Das innere Ende derselben Röhren, welches in den Körper des Kürbisses herein kam, war genau mit einem Stöpsel verschlossen; aber ein Ausschnitt von ungefähr fünf bis sechs Linien in der Länge, drey oder vier in der Breite, in einiger Entfernung vom Stöpsel, diente als Oeffnung. Man hatte da ein sehr dünnes Blatt von geschlagenem Golde angebracht, in dessen Mitte eine Zunge von wenig über zwey Drittel des Blattes ausgeschnitten war. Diese Zunge, die an das sehr dünne Blatt, von dem sie einen Theil ausmachte, nur mit einer ihrer Extremitäten reichte, konnte durch das schwächste Blasen in jeder Richtung in Bewegung gesetzt werden, und liess der Luft einen freyen Weg, man mochte sie mittels eines hölzernen Rohrs, von der Gestalt eines Gänsehalses, das man an den Körper des Kürbisses als Mundstück angesetzt hatte, forttreiben oder anziehen wollen".

Man kann in Laborde's Essai sur la Musique Tom. I. p. 129 das beygefügte Kupfer sehen, welches die Schengs von verschiedener Grösse vorstellt; und in des P. Amiot's *Mémoire* oder im sechsten Tome der *Mémoires sur les Chinois* Tafel [illegible] findet man auch Abbildungen aller Theile dieser Instrumente.

Briefe aus Paris von Louis Spohr.

Zweyter Brief.

den 31sten December 1820.

Vierzehn genussreiche Tage sind seit Abgang meines ersten Briefes verflossen, und viel schönes haben wir seitdem gesehen und gehört; doch muss ich mich für jetzt begnügen, Dir nur von dem zu schreiben, was in nächster Beziehung mit meiner Kunst steht.

Ich habe nun vor Künstlern und Dilettanten, Kennern und Layen, als Geiger und Componist debütirt, zuerst bey Hrn. Baudiot, erstem Violoncellisten der königlichen Kapelle, Tags darauf bey Kreutzer und seitdem in noch drey Gesellschaften. Bey den beyden erstern waren fast nur Künstler gegenwärtig, bey Kreutzer besonders fast alle ausgezeichneten Componisten und Geiger von Paris. Ich gab mehrere meiner Quartetten und Quintetten, und am zweyten Tage mein Nonetto zu hören. Die Componisten sagten mir viel schönes über die Composition, die Geiger über mein Spiel. Von letztern waren Viotti, beyde Kreutzer, Baillot, Lafont, Habeneck, Fontaine, Guerin und mehrere andere, deren Namen in Deutschland nicht so bekannt sind, zugegen und Du siehst wohl, dass es dasmal galt und dass ich mich zusammen nehmen musste, um meinen Landsleuten Ehre zu machen. Die Partieen der Blasinstrumente meines Nonetts waren durch die fünf Künstler besetzt, von deren meisterhaften Execution der Reicha'schen Quintetten Du oft in den Berichten aus Paris gelesen haben wirst. Ich hatte die Freude, zwey dieser Quintetten von ihnen zu hören,

behalte mir aber vor, Dir ausführlich darüber zu schreiben, wenn ich deren erst noch mehrere kennen werde. Auf allgemeines Verlangen der anwesenden Künstler, mussten wir mein Nonett an demselben Abend noch einmal wiederholen; und hatten mich die Mitspielenden schon das erstemal durch die Fertigkeit, mit der sie dieses schwere Musikstück a prima vista lasen, in Erstaunen gesetzt, so befriedigten sie mich bey der Wiederholung noch weit mehr dadurch, dass sie nun in den Geist der Composition eindrangen und ihn wiedergaben. — Der junge Klavierspieler Herz, von dem Du ebenfalls in dem Pariser musikalischen Allerley gelesen haben wirst, spielte auch an jenem Abend zweymal, zuerst Variationen von sich, über ein Thema aus der *Schweizerfamilie*, dann die bekannten Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch. Die ausserordentliche Fertigkeit dieses jungen Mannes setzt in Erstaunen; doch scheint auch bey ihm, wie bey allen hiesigen jungen Künstlern, die ich bis jetzt hörte, die technische Ausbildung der geistigen vorgeschritten zu seyn; er würde doch sonst wohl in einer Gesellschaft, in der nur Künstler zugegen waren, etwas anderes und gediegeneres als diese halsbrechenden Kunststücke zu hören gegeben haben. Es ist aber auffallend, wie alles hier, jung und alt, nur darnach strebt, durch mechanische Fertigkeit zu glänzen, und Leute, in denen vielleicht der Keim zu etwas Besserm liegt, ganze Jahre, mit Aufbieten aller ihrer Kräfte dazu verwenden, ein einziges Musikstück, was als solches oft nicht den mindesten Werth hat, einzuüben, um dann öffentlich damit auftreten zu können. Dass bey solchem Verfahren der Geist getödtet werden musse, und aus solchen Leuten nicht viel Besseres werden könne, als musikalische Automaten, ist leicht begreiflich.

Man hört daher auch in den hiesigen Musikgesellschaften selten oder nie ein ernstes, gediegenes Musikstück, etwa ein Quartett oder Quintett von unsern grossen Meistern; jeder reitet nur sein Paradepferd vor; da giebt es nichts als Airs variés, Rondos favoris, Nocturnes und dergleichen Bagatellen mehr, und von den Sängern Romanzen und kleine Duetten, und wenn diess alles auch noch so incorrect und fade ist, es verfehlt seine Wirkung nie, wen es nur recht glatt und süss vorgetragen wird. Arm an solchen niedlichen Kleinigkeiten, bin ich mit meiner ernsten deutschen Musik übel daran, und habe in solchen Musikgesellschaften nicht selten das Gefühl eines Menschen, der zu Leuten spricht, die seine Sprache nicht verstehen; denn wenn ich auch mannichmal von diesem oder jenem Zuhörer das Lob, was er meinem Spiele zollt, mit auf die Composition ausgedehnt höre, so darf ich darauf nicht stolz seyn, da er gleich nachher die trivialsten Sachen mit denselben Lobsprüchen begleitet. Man erröthet, von solchen Kennern gelobt zu werden.

Eben so ist es auch in den Theatern; der grosse, tonangebende Haufen weiss durchaus das Schlechteste vom Besten nicht zu unterscheiden; er hört mit demselben Entzücken *le jugement de Midas* wie *les deux journées* oder *Joseph*. Man braucht nicht lange hier zu seyn, um der schon öfter ausgesprochenen Meynung beyzutreten, dass die Franzosen ein unmusikalisches Volk sind. Selbst die hiesigen Künstler sind dieser Meynung und antworten mir oft, wenn ich in dieser Beziehung von Deutschland rede: ja dort liebt und versteht man Musik, hier nicht. So wird es auch erklärlich, wie in Paris eine herrliche Musik zu einem schlechten Theaterstück durchfallen, und eine erbärmliche Musik zu einem guten grosses Glück machen kann. Diess hat mir auch nun schon alle Lust geraubt, für eins der hiesigen Theater zu schreiben, wie ich früher wohl sehr gewünscht habe: denn abgerechnet, dass ich hier wie ein junger Componist von vorn anfangen müsste, da man von meinen Compositionen bis auf einige Violin-Sachen noch wenig oder nichts kennt; abgerechnet ferner, dass ich mich durch tausend Kabalen, die sich gegen mich als Fremden doppelt furchtbar erheben würden, durcharbeiten hätte, bis ich mein Werk zur Aufführung bringen könnte, so wäre ich am Ende mit dem Bewusstseyn, gute Musik geschrieben zu haben, doch des Erfolgs noch nicht gewiss, der hier, wie gesagt, fast allein vom Stück abhängt. Man sieht diess schon aus den Beurtheilungen neuer Opern in den hiesigen Journalen; wo vom Text seitenlang die Rede ist, und der Musik nur mit ein paar Worten im Vorbeygehn erwähnt wird. Wäre es nicht so lucrativ, für die hiesigen Theater zu schreiben, so würde sich schon längst kein guter Componist mehr dazu hergegeben haben. So aber, bey dem bedeutenden

Journal de Musique tire des meilleure Opéras français et Allemands arrangés pour le Pianoforte. Cahier 1. à 3. liv. à 10 Gr.

Haydn J. Echo pour 2 Flûtes. Hy. 10 Gr.

Kreuzer, Etude ou Caprices pour le Violon. Recueil 1. hy. 10 Gr.

Hofmeister, 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 32. hy. 1 Thlr.

Lorenz, Potpourri tiré de l'Opera die Weinlese der Kunze arrangé pour la Harpe. No. 1. hy. 12 Gr.

Knecht, Gemeinnutzliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Das ist: wahre Art, die Begleitungskunst in Verbindung mit einer vollkommenen Kenntniß aller Manieren nach Vogler'schen Grundsätzen zu lehren und zu lernen, mit sehr vielen harmonischen Tafeln und praktischen Notenbeyspielen begleitet. zum Gebrauche für Lehrer, Anfänger und Geübtere. Erste bis zste Abtheilung. ko. 1 Thlr.

Sixt, 2 Sonates pour Fortepiano avec Violon et Violoncelle obligée. Op. 6. gh. 2 Thlr.

Wölfl, 3 Sonates pour Fortepiano avec Violon. Op. 7. gh. 1 Thlr. 20 Gr.

Lickl, 3 Trios concertants pour Violon, Alto et Violoncelle. Op. 15. gh. 1 Thlr. 20 Gr.

Gyrowetz, Ouverture de l'Opéra le Sauvetage à grand Orchestre. Op. 50. gh. 1 Thlr. 4 Gr.

Zumsteeg, 3 Duos pour Flûte et Violoncelle. gh. 16 Gr.

Bachmann, Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, dedié à Joseph Haydn. gh. 20 Gr.

Gyrowetz, le Notturno pour le Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. Op. 21. gh. 1 Thlr. 8 Gr.

— — le Notturno pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 32. gh. 1 Thlr.

Neukaum, 3 Trios pour Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 1. gh. 1 Thlr. 8 Gr.

Samarting, 10 russischen Märsche für's Fortepiano. gh. 8 Gr.

Nicolai, 3 Sonaten mit Begleitung einer obligaten Violine. 2te Werk. ae. 1 Thlr. 16 Gr.

Teyber, grande Sinfonie à plusieur Instruments. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Hofmeister, 2me Concerto pour la Flûte. Op. 55. 1 Thlr. 16 Gr.

Stamitz, Pièces d'harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. Une Ile recueil tirée de l'Opéra: la Camilla par Peter. ae. 1 Thlr.

Mozart, 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 11. ae. 2 Thlr.

Mozart, Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Così fan tutte. Op. 60. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

André, Neue Theaterge-ange. 12ter Theil. ae. 1 Thlr.

Hummel, 2 Thèmes variés pour le Clavecin ou Pianoforte. lil. 16 Gr.

Reichard, L. F., und (Louise) 12 deutsche Lieder. ml. 12 Gr.

Coulon, Neun französische Lieder mit deutscher Uebersetzung. va. 20 Gr.

Eichner, Harmonien für 2 Hörner und einen Fagott, erste Samanlung. va. 8 Gr.

Mozart, Ouverture de l'Opéra: Don Juan arrangée pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle. lil. 16 Gr.

Schenbeck, Concert pour le Violoncelle principale accompagné de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, Viola et Basse. Op. 3. lil. 1 Thlr. 18 Gr.

Steibelt 2 Duos et un Trio, Scenes de l'Opera: Romeo et Julie avec Accompagnement du Clavecin ou Fortepiano. lil. 1 Thlr.

Winter, das Opferfest, grand Opéra arrangé pour 2 Violons, Alto et Basse par Neruda. liv. 2 à 6 Gr. leipz.

Eichner, grande Symphonie à plusieurs Instruments. Op. 3. Liv. 1. lil. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel, 3 Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 51. Liv. 2. lil. 1 Thlr. 16 Gr.

Solie, Ouverture de l'Opéra: Chapitre second arrangée pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement d'un Violon et Violoncelle. lil. 18 Gr.

Wilms, Concert pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement des plusieurs Instruments. Op. 2. lil. 2 Thlr. 8 Gr.

Viotti, 3 Duos concertants pour deux Violons. Op. 5. Liv. 2. lil. 1 Thlr. 18 Gr.

Rolla, 3 Duos pour Violon et Viola. lil. 1 Thlr. 12 Gr.

Zinkeisen, 6 Gesänge zum Fortepiano. 16 Gr.

Lanska, grande Sonate pour le Fortepiano. Op. 9. lil. 16 Gr.

— — grande Sonate pour le Fortepiano. Op. 10. lil. 20 Gr.

Schall, grand Solo pour le Violon. Op. 1. lil. 16 Gr.

— — 10 Chansons tirées des Oeuvres de Mr. Léonard pour le Pianoforte ou Harpe. lil. 16 Gr.

Haydn, Jos. Il Maestro e Scolare. Variazioni a quatro mani. lil. 10 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Gewinn, den eine Oper, wenn sie gefällt, auf die ganze Lebenszeit einträgt, entstehen fast täglich neue Werke; Dichter und Componist sinnen unaufhörlich auf neue Effecte, versäumen darüber aber nicht, das Publikum durch die Journale Monate lang zu bearbeiten; sorgen am Abend der Aufführung für eine gehörige Anzahl Klatscher im Parterre, um durch alles dieß ihrem Werke eine brillante Aufnahme, und sich durch diese oft wiederholte Aufführungen am Ende reiche Einnahmen zu verschaffen. Wäre in Deutschland auch nur halb so viel mit einer Oper zu gewinnen, so würden wir bald eben so reich an vorzüglichen Theater-Componisten seyn, wie wir es jetzt an Instrumental-Componisten sind, und man würde dann nicht mehr nöthig haben, das Fremde auf unsere Bühnen zu verpflanzen, das der Kunstbildung der Deutschen grösstentheils so unwürdig ist.

Dass wir nun nach einem dreywöchentlichen Aufenthalte die Theater alle und wiederholt besucht haben, versteht sich von selbst. Ich bin doppelt froh darüber, da sich jetzt bey vermehrter Bekanntschaft die Engagements für Mittag und Abend so gehäuft haben, dass wir in den nächsten vierzehn Tagen wohl nur wenige Abende dem Theater werden widmen können.

Vom Théatre français, dem Odéon und den vier kleinen Theatern schreibe ich Dir nicht, weil sie in musikalischer Hinsicht nichts bemerkenswerthes darbieten. In den beyden ersten hört man nur Entreacts, und in den vier andern fast nichts wie Vaudevilles. Dass diese Gattung von Theaterstücken (die, Apoll und den Musen sey es gedankt, bis jetzt noch in kein anderes Land verpflanzt worden ist) hier so sehr geliebt wird, dass vier Theater sie fast ausschliesslich geben, beweiset wohl am bündigsten, dass die Franzosen unmusikalisch sind: denn ärger kann die heilige Kunst nie und nirgends gemissbraucht werden, als in diesen Gesängen, die weder gesungen noch gesprochen, sondern in Intervallen herausgepoltert werden, die mit der vorgeschriebenen Melodie, und der sie begleitenden Harmonie im grellsten Widerspruche sind. Es sind auch alle Franzosen von Geschmack einverstanden, dass diese Vaudevilles, die früher nur in einem Theater gegeben wurden, durch ihre Vermehrung den Sinn für wahre Musik immer mehr ersticken, und daher auf die Kunstbildung sehr nachtheilig einwirken. Wir haben diese Theater jedes einmal besucht, um die berühmten Komiker Brunet, Pothie und Perlet kennen zu lernen, werden uns aber wohl zu keinem zweyten Besuche entschliessen können, da der Genuss, den jene Künstler durch ihren Witz und ihre unerschöpfliche Laune gewähren, durch das Anhören so schlechter Musik zu theuer erkauft wird. Merkwürdig wir eine in diesen Theatern die Geschicklichkeit der Orchester, mit der sie dem Sänger, der sich nicht im mindesten an den Takt und die Geltung der Noten bindet, zu folgen wissen. Diess ist aber auch ihr grösstes Verdienst; im übrigen sind sie ziemlich mittelmässig.

Das italienische Theater haben wir aber öfter besucht und manchen Kunstgenuss dort gehabt. Gestern sahen wir endlich denn auch *Don Juan*, nachdem er ziemlich lange ausgesetzt gewesen war. Das Haus war wieder, wie bey den frühern Aufführungen, überfüllt, und Hunderte von Menschen konnten schon eine halbe Stunde vor Anfang keinen Platz mehr finden. Ich wurde versucht zu glauben: die Pariser hätten nun endlich die klassische Vortrefflichkeit dieses Werks begriffen, und drängten sich in immer grösserer Menge herbey, um es zu geniessen; diese Meynung gab ich aber bald wieder auf, wie ich sah, dass die herrlichsten Nummern der Oper, das erste Duett, das Quartett, das grosse Septett und so manches andere, ohne Eindruck auf sie zu machen, vorüberging, und nur zwey Nummern rauschenden Beyfall erhielten, der überdiess mehr den Sängern wie dem Componisten galt. Diese zwey Nummern, die jedesmal Da capo verlangt werden, waren: das Duett zwischen *Don Juan* und *Zerline*: „Reich mir die Hand, mein Leben“ und die Arie vom *Don Juan*: „Treibt der Champagner“, ersteres, weil es Hrn. Garzia an Tiefe fehlt, in b, und letztere gar einen ganzen Ton höher, in c transponirt. Mad. Mainville Fodor, die wohl gewusst hat, dass die Gesangstücke der *Zerline* den Parisern mehr wie alles übrige der Oper gefallen würden, wählte sich wohlweisslich diese Rolle, und der Erfolg hat bewiesen, dass sie richtig kalkulirte. Was kümmert sie, dass die Oper nun ganz verkehrt besetzt worden ist, wenn ihr nur rauschender Beyfall zu theil wird. Diesen kann ihr der Kenner aber nur dann zollen, wenn er vergisst, dass sie die Rolle eines Bauermädchens giebt, wenn er ganz auf

Wahrheit der Darstellung Verzicht leistet. Denn sie schmückt die einfachen Gesänge ihrer Partie mit einer Menge hochtrabender Verzierungen aus, die, so herrlich sie sie auch ausführt, doch hier doppelt verwerflich sind, erstlich weil sie in Mozart'sche Musik überhaupt nicht hineingehören, und zweytens, weil sie dem Charakter der Rolle nicht angemessen sind. Dies abgerechnet, gewährt es freylich einen ungewohnten Genuss, diese Partie, die in Deutschland gewöhnlich durch die dritte Sängerin besetzt ist, hier von der ersten, und einer so ausgezeichneten singen zu hören. Hr. Garzia, als Don Juan, thut des Guten auch zu viel. Wo es sich nur einigermassen schicken will, ist er gleich mit einer Ellenlangen Verzierung bey der Hand. Am unschicklichsten sind diese in dem Ständchen, wo die figurirte Mandolinbegleitung auch die allereinfachste verbietet. Nichts destoweniger läuft er die kreuz und quer herum, und um diess bequemer zu können, lässt er das Tempo recht langsam nehmen. Dafür singt er aber seine Arie: „Treibt der Champagner" unvergleichlich, und ich gestehe, diese Arie noch nie so gut gehört zu haben. Es kömmt ihm dabey die geläufige italienische Zunge sehr zu statten, und anstatt dass unsern deutschen Sängern gewöhnlich der Athem dabey ausgeht, steigert sich bey ihm die Kraft bis zum Schluss. Die übrigen Rollen sind mehr oder weniger gut besetzt, keine aber schlecht, und man muss es mit Dank anerkennen, dass jeder sein möglichstes thut, um dem Werke Ehre zu machen. Man kann auch mit der Aufführung sehr zufrieden seyn, so bald man vergisst, zu welchen Ansprüchen man bey einem so berühmten Kunstlerverein berechtigt ist. So viel wird einem Deutschen aber doch bald klar, dass diese Sänger, die neu italienische, besonders Rossini'sche Musik in höchster Vollendung geben, die Mozart'sche nicht mit gleicher Trefflichkeit executiren können; die Gattung ist gar zu verschieden. Der weichliche, süssliche Vortrag, der bey jener ganz an seinem Platze ist, verwischt hier zu sehr den energischen Charakter, der dem *Don Juan* vor allen andern Mozart'schen Opern eigen ist.

Das Orchester, das die Pariser immer das erste der Welt nennen, gab an diesem Abend doch einige Blössen. Erstlich fehlten die Blasinstrumente zweymal recht auffallend und zweytens schwankte es mehreremale so, dass der Direktor zum Taktschlagen seine Zuflucht nehmen musste. Ich bin von neuem in der Ueberzeugung bestärkt worden, dass ein Theater-Orchester, sey es auch noch so vortrefflich, wegen der weiten Entfernung der beyden äussersten Enden, nicht anders als durch unausgesetztes Taktgeben dirigirt werden sollte, und dass es nichts taugt, wenn der Director selbst mitspielt, auch dann nicht, wenn er, wie Hr. Grasset, durch Bewegungen des Körpers und der Geige fortwährend den Takt markirt. Im Uebrigen ist diess Orchester wegen der Diskretion, mit der es den Gesang begleitet, mit Recht berühmt und könnte darin den übrigen Parisern, so wie manchem Deutschen zum Muster dienen.

Auch der Chor ist vortrefflich, und war beym Schluss-Allegro des ersten Finale von besonders kräftiger, herrlicher Wirkung. Warum wurde aber auch hier, wie fast allenthalben, dieses Allegro wieder so unmässig schnell genommen? Bedenken denn die Direktoren gar nicht, dass sie dadurch die Kraft nur lähmen, anstatt sie zu steigern, und dass die Triolen-Figuren der Geigen, die den breiten Massen erst Leben und Bewegung geben müssen, bey so rasend schneller Bewegung gar nicht mehr deutlich und kräftig herausgebracht werden können und man am Ende statt des lebendigen Ganzen nur skelettirte Umrisse ohne Ausfüllung zu hören bekommt?!

Wenn man so einem herrlichen Musikstücke durch falsches Tempo seinen Effect schmälern hört, wird von neuem der Wunsch rege, dass doch endlich die Bezeichnung der Tempi, auf Mälzel'sche oder Weber'sche Weise (oder besser noch auf beyde zugleich,) allgemein werden möchte! Freylich müssten die Directoren sich dann auch gewissenhaft darnach richten und nicht, wie jetzt, ihrem eigenen Gefühl unbedingt folgen wollen!

Pianoforte-Saiten von Platina.
Ein Vorschlag.

Durch vielfältige stufenweise Verbesserungen ist das Pianoforte jetzt wirklich zu einem hohen Grade von Vollkommenheit gediehen; doch ist wohl nicht zu läugnen, dass auch die trefflichsten, mit aller Einsicht und Sorgfalt gebauten Pianofortes dem Sachverständigen bis jetzt immer

noch manches zu wünschen übrig lassen. So scheint es z. B. immer noch eine schwierige Aufgabe zu seyn, den Ton der höhern Octaven zu den tiefern in das richtige Verhältniss zu bringen. Jeder Instrumentbauer hat diess wohl erkannt, und man hat sich durch die sogenannten Mensuren zu helfen gesucht, die auch desshalb so vielfältig von einander verschieden sind, indem jeder auf seinem eigenen Wege die höchste Vervollkommnung und Gleichheit des Instruments zu erreichen gesucht hat.

Sollte man nun nicht, durch die Wahl eines andern Metalls zu den Saiten der höhern Octaven, eine ganz besondere Vervollkommnung des Pianofortes erreichen können? —

Worauf sich diese Vermuthung gründet, ist folgendes. Nach den Versuchen des Grafen von Sickingen ist das Eisen zäher als das Kupfer. Wohl zu bemerken ist hierbey der Unterschied zwischen Zähigkeit und Dehnbarkeit: denn Gold ist das dehnbarste Metall, steht aber in der Zähigkeit dem Kupfer und Eisen sehr nach. Demnach bestimmt die Zähigkeit des Metalls den Ton: denn Stahlsaiten geben einen hellern Ton, als Messingsaiten, in welchen das Kupfer der vorwaltende Bestandtheil ist. Ein Eisendrath von $\frac{1}{15}$ Linie Dicke und 2 Fuss Länge zerriss erst von sechzig Pfunden und zwölf Unzen. Wie viel zäher ist dagegen, nach Guytons spätern Versuchen, das Platin, indem ein Platindrath von $\frac{8888}{10000000}$ Linien Durchmesser eine Last von zweyhundert und fünf und funfzig Pfunden trug, ehe er zerriss. Diess gränzt ans Unglaubliche; da ich es jedoch mehr als einmal so angegeben gefunden habe, schreibe ich es unbedenklich nach. Sollten nicht daher Platinsaiten in den höhern Octaven ganz vorzügliche Wirkung thun? und, da sich das Platin mit dem Eisen verschmelzen lässt, zu den mittlern Octaven Saiten von einer Mischung beyder Metalle sich eignen? Platinsaiten würden zwar viel theurer als Stahlsaiten seyn; doch würden sie auch Vorzüge vereinigen, welche die Stahlsaiten nicht besitzen. Auf Platin wirkt weder Luft noch Feuchtigkeit u. d. m. es rostet daher nie. Da sich ferner das Platin zu ausserordentlich feinen Fäden strecken lässt, so würde das Zerreissen der Saiten nicht zu fürchten seyn; und sollte diess ja vorfallen, so würde doch ihr Metallwerth unverloren bleiben.

Nach diesen Voraussetzungen scheint mir der Vorschlag wenigstens des Versuchs werth.

Frohburg im Februar 1821.

F. F. Fischer.

Nachrichten.

Leipzig. Am 26sten Februar gab Herr Friedrich Schneider, bisher Musikdirector der hiesigen Oper und Organist zu St. Thomas, nunmehr Kapellmeister des Herzogs von Anhalt-Dessau, sein Abschiedsconcert. Er war als ein junger Studierender hieher gekommen, hat seine ganze Carrière als Künstler und als Mann hier gemacht, und stets die verdiente Achtung und Liebe, so wie auch die verdiente Belohnung, hier gefunden. Beydes letztere bewies ihm das Publikum auch in diesem Concerte, indem es sich, ohngeachtet es ihn oftmals gehört, zahlreich eingefunden hatte, und dem, was es zu hören bekam, die grösste Aufmerksamkeit und einstimmigen Beyfall bezeigte. Diess bestand bloss aus eigenen Compositionen des Hrn. Schn., und sein ruhmlicher Fleiss hatte dafür gesorgt, dass darunter mehrere ganz neue Stücke waren, die hier zum erstenmale zu Gehör kamen. Neu waren nemlich zwey grosse Ouverturen und eine Kirchencantate aufs *Osterfest*. Die erste dieser Ouverturen schien uns mehr in der Ausarbeitung, als in der Erfindung ausgezeichnet, auch etwas zu lang; die zweyte, gleichfalls gründlich ausgeführt, zeigte auch viel Eigenthümliches in der Erfindung und Instrumentation. Die Cantate ist ganz über Worte der Bibel, die überaus glücklich gewählt und zusammengestellt sind, geschrieben, und passet weit mehr für die Kirche, als für das Concert, besonders nach einem Concert-Finale in Polonaisen-Art, das hier ihr unmittelbar vorherging. Sie fand freylich Beyfall, und besonders sind die drey letzten Sätze, zwey grosse Chöre, mit einem Wechselgesang für drey Solostimmen dazwischen, kunstreich, feurig und schön geschrieben: aber sie würde noch viel mehr Eindruck gemacht haben, wenn sie in der Kirche, oder sollte es im Concerte geschehen, wenigstens nach anderer Vorbereitung gegeben, und — besser gesungen worden wäre. Wir wissen nicht, wie es kam, dass eben heute der Chor der Thomaner, zwar nicht fehlte, aber doch des Guten so wenig that; und auch von den Solosängern

konnte nur der Bassist, Hr. Gay vom hiesigen Theater, durch schöne, helle Stimme und deutliche Aussprache einigermaassen befriedigen. Hr. Schneider selbst trug eines seiner Pianoforte-Concerte vor, dessen letzten Satz wir schon gehört zu haben glauben. In der Composition und im Vortrag gefielen besonders das Andante und das Finale. Hr. Schn. spielte auf einem neuen, ganz vortrefflichen Instrumente der hiesigen Breitkopf- und Härtelschen Fabrik. Der sehr starke und volle, aber doch auch jeder zarten Nuancierung fähige Ton schien uns vollkommen dem, der grossen Clementi'schen Instrumente zu gleichen. Zum Beschluss gab Hr. Schn., auf Verlangen, die Hauptsätze aus dem dritten Theile seines Oratoriums, *das Weltgericht*, das jetzt die Reise durch ganz Deutschland macht und überall die verdiente, ehrenvolle Aufnahme findet. Diese Stücke, obgleich die Besetzung und Ausführung der Chöre von Seiten des Gesanges, der früher hier stattgefundenen bey weitem nachstand, machten doch den lebhaftesten Eindruck; und so verliess ein jeder den Saal zufrieden und gegen Hrn. Schn. dankbar für so viele erfreuliche und ausgezeichnete Leistungen, die er, als Componist und Virtuos, uns im Laufe der Jahre hier geboten, und auch für nicht wenige, Anderer, die er, mit seltener Unpartheylichkeit und Dienstfertigkeit thätig unterstützt und gefördert hat. Seine Stelle als Musikdirector an der Oper, hat Hr. Präger erhalten, der früher schon hier, dann in Königsberg, Magdeburg und an andern Orten als Director angestellt gewesen ist, und auch als ein ausgezeichneter Violinspieler keinen geringen Ruf hat. Die Stelle eines Organisten zu St. Thomas ist dem zeitherigen, geschickten Organisten an der Universitätskirche, Hrn. Pohlenz, zu Theil geworden. Das nach seiner Umgestaltung seit Wiederherstellung der Kirche von der Verwüstung des Krieges vorzüglich schöne Werk verdient, dass Hr. Pohlenz allen Fleiss aufwendet, es aufs beste zu benutzen. —

Dass nun hier im Publikum Hrn. Kapellmeister Schneider sehr ungern verliert, ist natürlich und ganz in der Ordnung; dass man aber deswegen verbreitet, es sey von Seiten der Verwaltung nichts geschehen, ihn festzuhalten, ist unrecht, denn es ist unwahr. Wir wissen von sicherer Hand und ganz zuverlässig, dass in jener Hinsicht alles gethan worden ist, was, den nun einmal bestehenden Verhältnissen nach, gethan werden konnte: zu verlangen aber, dass über die bestehenden Verhältnisse, besonders wenn sie so anständig und günstig sind, noch hinausgegriffen werde, dazu hat wenigstens Niemand ein Recht. Wir wünschen Hrn. Schn., auch getrennt von ihm, ein zufriedenes, glückliches Leben, und seiner Wirksamkeit den besten Erfolg; uns aber, so wie allen Freunden der Tonkunst, dass er seine Kräfte als Componist zusammenhalte, um der Welt auch künftig Werke zu liefern, wie sein *Weltgericht*. An Anerkenntniss und gerechter Auszeichnung würde es diesen dann so wenig fehlen, als es diesem hieran jetzt fehlt, und hoffentlich noch lange nicht fehlen wird.

Recension.

1. *Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par Henri Birnbach.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)
2. *Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'un Hautbois ou Violon obligé, comp. — — par Henri Birnbach.* (Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 6 Gr.)

Wir kennen Hrn. B. noch gar nicht, und wissen nichts von ihm zu sagen, als dass er diese Sonaten geschrieben hat: aber wir finden diese neue Bekanntschaft interessant und können beyde Sonaten denen, welchen sie bestimmt sind, mit Grund empfehlen. Beyde sind, wenn auch im Ganzen, was Sinn und Schreibart anlangt, einander gewissermassen ähnlich, doch im Einzelnen sehr verschieden; was dem Verf. um so mehr Ehre macht, und um so mehr Vorzügliches von ihm erwarten lässt, indem daraus hervorgeht, er habe sich noch nicht in irgend einer Manier festgesessen. Die erste dieser Sonaten ist, und zwar für beyde Instrumente, ein figuren- und passagenreiches Bravourstück: bey der zweyten ist es mehr auf anziehende Gesang und sorgsam bearbeitete Harmonie angesehen. Die erste ist darum auch beträchtlich schwerer auszuführen, als die zweyte; jene verlangt viel Feuer und Fertigkeit, im Adagio grosse Gewandtheit und Leichtigkeit in Behandlung der breiten, vielgeschwänzten Figuren: diese, ausser Kraft und Sicherheit, mehr Bedachtsamkeit und Deli-

catéese des Vortrags. Darum ist jedoch die erste für beyde Spieler nicht übermässig schwer; diese, für beyde, nicht gerade leicht. Dort muss man sich mehr dazuhalten: hier mehr zusammennehmen. Dass der Verf. alle drey betheiligten Instrumente sehr gut kennt und jedes in seiner Eigenthumlichkeit, was den Mechanismus und auch den Ausdruck anlangt, zu behandeln versteht: das ist nicht zu verkennen. An musikalischem Gehalt ziehen wir die zweyte Sonate der ersten vor, sowohl in Hinsicht auf die Gedanken selbst, als in Hinsicht auf deren wohlabgemessene Behandlung: doch mag es wohl geschehen, dass manche der jetzigen Liebhaber des Klavierspiels, die das Rauschende und übervoll Tönende lieben, der ersten den Vorzug geben. Auf Tiefe des Gefühls und auf Gelehrsamkeit in der Ausarbeitung macht der Verf., wie die Werke selbst lehren, keinen Anspruch: das thun denn bey weitem die meisten, selbst geschickten Liebhaber gleichfalls nicht; und so werden sie um so eher hier zufrieden gestellt werden. Zu bemerken ist noch, dass der Verf. die linke Hand des Klavierspielers gern fleissig beschäftigt, und sie besonders mit laufenden Figuren nicht sparsam versorgt.

Die erste Sonate besteht aus einem lang und breit fortgeführten, bravourmässigen Allegro moderato aus A dur; einem sehr reich verzierten, für die Violin besonders vortheilhaften Adagio aus E dur, und aus einem etwas bunten und pikanten Allegro scherzando aus A dur, das uns etwas zu lang, oder wenigstens zu viel wiederholt scheint — nemlich den Gedanken selbst, nicht deren Einkleidung nach. Die zweyte Sonate enthält ein Allegro brillante aus D moll, wechselnd mit lebhaften Figuren und sehr gutem Gesang, ein Adagio con espressione aus B dur, wo die ausgezeichneten Melodieen der Hoboe oder Violine vom Pianoforte meistens nur begleitet werden, aber durch so wohlgewählte, keineswegs gewöhnliche Figuren, dass die Begleitung auch für sich interessant wird; und den Schluss macht ein Rondo, Allegro ma non tanto. Diess ist anmuthig, zierlich, und von schönem D ...il, doch aber zu lang; wenigstens hat es der Wiederholungen und neuen Ansätze mit dem Thema zu viele. Mit der Hoboe, die aber ausgezeichnet gut behandelt werden muss, nimmt sich diese Sonate allerdings am besten aus: doch verliert sie auch bey Begleitung der Violin nicht wesentlich. Freylich muss der Violinist Ausdruck und Portamento verstehen und nicht etwa mit halbem Bogen spielen! —

Gestalt der Rohrwerke

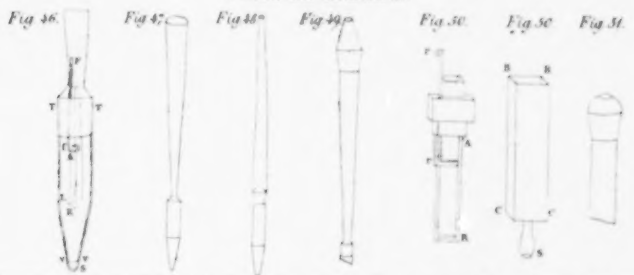

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Herausgeber.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1821.

Das Vaterunser von Naumann.

Schon längst war es meine Absicht, dem vereinten Wunsche so mancher Verehrer meines sel. Mannes nachzukommen, und sein Vaterunser zur öffentlichen Kenntniss zu bringen; schon früher waren deshalb Unterhandlungen angeknüpft worden, die zum Theil einen sehr erwünschten Ausgang versprachen, als der ausgebrochene Krieg, jedem weiteren Gedanken an die Ausführung dieses Unternehmens gänzlich unmöglich machte. — Jetzt nun, da längst der Friede zurückgekehret ist, und jede Kunst wieder Freunde und Anhänger gewinnt, erhalte auch ich von mehreren Seiten Aufforderungen, unter diesen günstigen Verhältnissen, das Vaterunser von Naumann herauszugeben.

Ich eröffne daher eine Pränumeration oder auch Subscription, und setze den Termin derselben bis auf die Leipziger Michaelismesse dieses Jahres hinaus, zufolge welcher die vollständige Partitur, zu dem Preise eines Friedrichsd'or, der Klavierauszug zu einem halben Friedrichsd'or erscheinen würde. Dass man eine richtige Angabe erwarten dürfe, das verbürge ich, als die Wittwe des Componisten, die keinen grösseren Wunsch hegt, als ihm dadurch ihrem verstorbenen Manne ein würdiges Denkmal zu setzen.

Uebrigens ersuche ich alle Verehrer desselben sich gütigst der Sammlung von Pränumeration oder Subscription zu unterziehen, welcher der gewöhnliche Rabat zustehen wird.

Berlin den 15. Januar 1821.

C. verw. Naumann.

Diejenigen Freunde, welche sich nicht unmittelbar an die Frau Wittwe wenden wollen, können ihre Bestellungen oder Zahlungen einsenden

in Leipzig an die Musikhandlung von Breitkopf und Härtel,
in Berlin und Stettin an die Nicolaische Buchhandlung,
in Hamburg an die Buchhandlung der Herren Perthes und Besser,
in Wien an Herrn Buchhändler Gerold,
in Dresden an Hrn. Buchhändler Arnold,
in Frankfurt a. M. an Hrn. Buchhändler Herrmann,
in Königsberg an Hrn. Buchhändler Unger,
in Breslau an Hrn. Buchhändler W. G. Korn,

so wie auch an alle andere Musik- und Buchhandlungen welche gern das Unternehmen unterstützen werden.

Verlags-Musikalien

von

Ernst Heinrich Georg Christiani in Berlin.

Bethe, F., neue Tänze für das Pianof. Heft 1. 2. à Werk 1. . . . . 10 Gr.
Berger, L., Air Norvegien avec douze Variations pour le Piano-Forte . . . . . 18 Gr.
— Douze Etudes pour le Piano-Forte . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Gesänge zur ersten gesellschaftlichen Liederspiele „die schöne Müllerin," mit Begl. des Piano-Forte . . . . . 1 Thlr.
— Lied zu Büchers Geburtstage mit Begl. des Pianoforte. (auch einstimmig zu singen.) . . . 4 Gr.
— Pyrenäenwalzer, f. Pianoforte . . . . . 6 Gr.
— Rondeau-Pastorale pour le Pianoforte . . . . . 8 Gr.
— drey Lieder mit Begl. des Pianoforte, ... 10 Gr.
Baisaldieu, Rondo mit Chor. „Rust uns zum Tanz" Aus Rhein Rothkäppchen für Pianof. . . . . 6 Gr.
— Romanze. „Nicht blendend lockt," Aus derselben Oper für Pianof. . . . . 4 Gr.
Dronet, L., sixième Concerto pour la Flûte avec accompagnement de l'Orch. Oeuv. 125. 2 Thlr. 12 Gr.
— di tanti palpiti. Air varié pour la Flûte avec Accompagnement de Pianof. Oeuv. 126. . . . . 20 Gr.
— sul margine d'un rio. Air varié pour la Flûte avec Accompagnement de Pianof. Oeuv. 123. 1 Thlr. 8 Gr.
— Cent Etudes pour la Flûte pour avancer les progrès de ceux qui desirent se perfectionner sur cet Instrument, avec les coulemens marqués pour la réspiration. Cah. 1. 2. 3. 4. à
— God save the King. Air varié pour la Flûte avec Accompagnement de deux Violons et Basse ou avec Accompagnement de Piano-Forte.
Ernemann, M., Dix Variations pour le Pianof. Op. 1. 2. 3. . . . . 14 Gr.
— Thème original varié pour le Pianof. Op. 3.
— Gesänge mit Begl. des Pianof. 12 Werk.

Ernst, C. F., 12 Variationen über die alte deutsche Volksliedmelodie: „Ich bin ja stets bei guter Laune" für Pianoforte, ... 16 Gr.

Fridericci, Hans, Fragen und Antworten an Emilie, mit Begl. des Pianof. oder Guitarre ... 4 Gr.

Gabrielsky, W., Trois Duos concertans pour deux Flûtes, Op. 42 ... 1 Thlr. 8 Gr.

— Variations pour la Flûte seule sur quelques thèmes favorits. Cah. 1. et 2. à ... 12 Gr.

Gelinek, Abbé, Variationen für das Pf. über das Andante in A moll von Beethoven 31ste Werk.

— Variations de P. Rode chantées par Mad. Catalani et mises pour le Pianof. ... 6 Gr.

Graulich, L. H., Six Pièces pour Pianof. à 4 mains. 20 Gr.

— Trois grandes Valses pour le Pianof. ... 8 Gr.

— Valse pour le Pianof. à 4 mains ... 4 Gr.

Händel, G. F., Semele, Oper im Klavierauszuge, mit deutschem Texte von J. O. H. Schaum. 4 Thlr. 8 Gr.

— Werke in Partitur mit untergelegtem deutschen Text, von J. O. H. Schaum.

Heinsius, Clara, Lieder mit Begl. des Pianof. ... 10 Gr.

Hellwig, L., Vierstimmige Gesänge ... 16 Gr.

Hurvitz, 8 Allemandes pour Pianof. ... 8 Gr.

Ignatius, Otto, Lieder mit Begl. des Pianof. ... 10 Gr.

Kalo, J. F., 6 Variationen über das Schwäbische Bauernlied: „I und mein junges Weib könne schön tanzen etc. von Carl Maria von Weber. Für Pianoforte ... 6 Gr.

Klein, B., Hymne für 4 Männerstimmen ... 18 Gr.

— Gretchen am Göthe's Faust. Für Pianof. ... 8 Gr.

— Rodrigo und Ximene. Wechselgesang mit Begl. des Pianof. ... 6 Gr.

— Sonate pour Pianof. No. 1. ... 1 Thlr.

— Neun Variationen für Pianoforte über das Schweitzer Volkslied: Steh nur auf du Schweizerbub." ... 8 Gr.

— Gedichte (eines reisenden Waldhornisten) von W. Müller. Mit Begl. des Piano-Forte.

Kreutzer, C., Wanderlied von Uhland. Lebewohl, Lebe-wohl etc. für Pianof. oder Guit. ... 6 Gr.

— Wanderlied von Uhland. Scheiden und meiden etc. für Pianof. oder Guit. ... 6 Gr.

— Wanderlied von Uhland. Lied in der Ferne etc. für Pianof. oder Guit. ... 6 Gr.

— Wanderlied von Uhland. Die Abreise etc. für Pianof. oder Guit. ... 6 Gr.

— Frühlingslied von Uhland. Frühlingsruhe für Pianof. oder Guit. ... 8 Gr.

— Frühlingslied von Uhland. Frühlingsahnung für Pianof. oder Guit. ... 6 Gr.

Krüger, F., 8 neue Tänze für Pianof. ... 6 Gr.

Lauer, von, Rose, die Müllerin. Ländliches Singspiel in zwey Abtheilungen von Adalbert von Thale, vollständiger Klavierauszug. v. Componisten. ... 3 Thlr. 12 Gr.

Lauer, v., Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof. ... 16 Gr.

Moritz, C. T., Lieder mit Begleitung des Pianof. 15. Werk.

Moscheles, I., Pensées libres über die Cavatine: Di tanti palpiti aus der Oper Tancred für Pianof. ... 8 Gr.

Neithardt, A., Neueste Berliner Cavatinen-Thèmes für's Pianof. Heft 1. 2. à ... 20 Gr.

— Gesänge für 2 Tenor- und zwey Bassstimmen. 1 Thlr.

Neukomm, S., Ouverture de la Tragédie: le Tasse de Mesnier, pour Pianof. à 4 mains ... 20 Gr.

Plathow, F. W., Variations pour la Flûte seule sur un Thème favori ... 6 Gr.

— Variations pour la Flûte seule sur trois Thèmes favorits. Op. 2. ... 16 Gr.

Reinicke, C. L., Gesänge mit Begl. des Pianof. ... 16 Gr.

Rossini, J., Lieblingsarien der Kronprinzessin von Preussen für's Pianof. ... 4 Gr.

Rungenhagen, C. F., Leierspielerin. Gedicht von A. W. Schlegel. „Wechselgesang für zwey Sopran Tenor und Bass-Stimmen ... 8 Gr.

— Der Cid von Herder

Sammlung der ausgewählsten Tänze für's Pianof. componirt v. d. vorzügl. Componisten. 12 Heft.

Schell, Grande Valse du Ballet Romeo et Julie p. Pf. 6 Gr.

Schmidt, J. F., Das Fischermädchen oder Haus und Liebe. Lyrisches Drama in einem Act, von Th. Körner. Vollständiger Klavierauszug von Componisten. ... 2 Thlr. 12 Gr.

Aus demselben Singspiele sind einzeln abgedruckt:

1) Die Ouverture für Pianof. ... 8 Gr.

2) Dieselbe zu vier Händen eingerichtet f. Pf. 16 Gr.

3) Romanze: „Die Königstochter so mild" u. s. w. für Pianoforte ... 8 Gr.

4) Duett: „Liebe führt durch Nacht und Dunkel" u. s. w. für Pianoforte ... 6 Gr.

Schmidt, J. F., An die Hoffnung, von Schink, mit Veränderungen für die Singstimme aus Anakreon 4 Gr.

— Wehmuth" von C. W. Contessa. Mit Begleitung des Pianof. ... 8 Gr.

— Ouverture aus der „Alpenhütte" von A. v. Kotzebue für das Pianoforte ... 8 Gr.

Stadler, Abbé, Dominus regit me, „Gott ist mein Hirt" für's Pianoforte ... 4 Gr.

Stöpel, F. C. D., Melodien, Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianof. ... 12 Gr.

Wanhall, J., Variations pour le Pfte. sur l'air de Pöpera: Jean de Paris „Welche Lust gewährt das Reisen" ... 10 Gr.

Eine ausführliche Anzeige über die Erscheinung der Hindelschen Werke ist in allen Musikhandlungen gratis zu haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. **N°. 11.** 1821.

Recension.

Missa; Musicam quatuor vocibus humanis, comitante Orchestra, concinendam concepit Antonius André, etc. Offenbachii ad Moenum, etc. Opus 43. Partitur. (Fr. 8 Fl.)

Der Hr. Verfasser, durch mehrere gehaltvolle Werke der musikalischen Welt schon lange ehrenvoll bekannt, hat uns hier endlich auch mit einem vorzüglichen Kirchenstücke bereichert, welches die Vorzüge alter und neuer Zeit: einen makellos reinen Satz, contrapunctische Bearbeitung durchaus edler Ideen, und alle Reize eines blumenreichen Instrumentenspiels vereinbart, ohne jemals die Gränzen zu überschreiten, welche die Verschiedenheit des Syls überhaupt, und die Würde der, Demuth, Anbetung, Lob und Preis der Allmacht verkündenden Worte, hier insbesondere jedem nach Wahrheit des Ausdrucks ringenden Tonsetzer unerlässlich vorzeichnen. In allen Abschnitten ist der ein für allemal bestimmt ausgesprochene Charakter festgehalten, keine ausserordentliche, die Einheit des Ganzen nur störenden Zwischenperioden haben sich eingeschlichen, und die, gleich den Farben zur Colorirung, mit Geschmack, Eleganz, und Einsicht angewendete Figuration sämmtlicher Instrumente in ihrem bedeutsamsten Wirkungskreise dient nur dazu, den Totaleindruck auf jene Stufe zu erhöhen, um durch die Macht der Töne nach Erforderniss wechselsweise die Empfindungen der Zerknirschung, der hingebenden Andacht, des unerschütterlichen Glaubens, der Heiligkeit des Gesegneten, und des Flehens um ewige Ruhe in den Gemüthern der zur Erbauung Versammelten zu erwekken. Bey dem wirklich fühlbaren Mangel ähnlicher, ihrem Zwecke vollkommen Genüge leistender Kunstprodukte, wäre eine blos oberflächliche Anzeige derselben eine nicht zu verzeihende Fahrlässigkeit, und für den, diese Blätter zur wissenschaftlichen Bildung und Belehrung nützenden Leser dürfte eine, die einzelnen Bestandtheile kritisch beleuchtende Detaillirung eben so angenehm seyn, als dem Referenten die Erfüllung einer heiligen Pflicht, wodurch er dem geachteten Autor wenigstens öffentlich einen kleinen Beweis seiner innigsten Hochachtung zu geben wünscht. Wer sich so ganz, aus Ueberzeugung und Neigung, mit Eifer und Liebe dem Studium der wahren Kunst hingiebt, keine Hindernisse scheut, alle Privatvortheile, den momentanen Schimmer selbst, muthig verschmäht, nur, um für seinen bleibenden Ruhm Würdiges zu schaffen, findet ja ohnehin selten einen andern Lohn, als den Dank ihm geistesverwandter Seelen; wohl dem, der sich daran begnügt! Er wird noch lange fortleben, wenn schon ein rauher Herbstwind so manches im kurzen Lenze üppig und stolz sich blähendes Blümlein längst entblättert hat; denn Egyptens Wunderpyramiden trotzen ja auch der Vergänglichkeit und den Elementen; sind nur Stoff und Materialien tüchtig, ist der Bau nach Regeln mit Verstand und kenntnissreicher Umsicht begonnen, geordnet und vollführt, so mag der Zahn der Zeit immerhin daran nagen; der Meister lächelt darob, denn sein Bewusstseyn sagt ihm, dass er kühn seinen Fundamenten vertrauen darf! — Und so wollen wir denn die Struktur dieses Tempels prüfend untersuchen, und dem Eingeweihten dessen Innerstes enthüllen. —

Das Kyrie — gleichsam als Introduction — in der Haupttonart Es, Andante moderato $\frac{4}{4}$ Takt, ist im vollen Sinne des Wortes der reine, herzinnigliche Bittgesang eines gläubigen, gottesfürchtigen Gemüthes, in kindlicher Ergebung des gütigen

Vaters Erbarmen anflehend. Das ausdrucksvolle, bedeutsame Vorspiel:

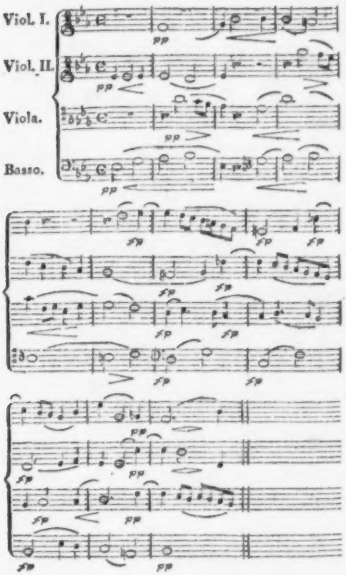

leitet die leise angestimmten Worte des Chors würdig ein, und andächtig, wie Brüder einer Gemeinde, umschlingen sich die Solostimmen im Christe. Bisher wird alles nur vom Quartette begleitet; erst bey der Wiederholung des Motivs gesellen sich in breiten, getragenen Harmonieen die Bläser hinzu, worüber die Violinen in einer lebhafteren Figuration kräftig einherschreiten. — Imponirend gross, und mächtig verkündend den Jubel der himmlischen Heerschaaren erschallt das: Gloria in excelsis; — Allegro, B dur, 𝄴 mit volltönendem Orchester,

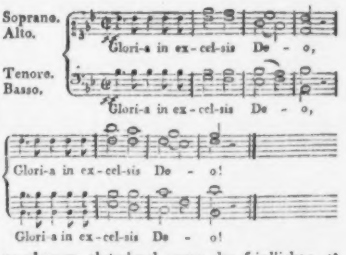

wundersam abstechend gegen das friedliche: et in terra pax. Vom Laudamus angefangen beginnt ein aussergewöhnlicher Einschnitt (Andante, Es, $\frac{4}{4}$) der auch das Gratias, Domine, qui tollis, und Miserere in sich schliesst, aus Wechselstellen für Solo's und Chöre construirt ist, beym Quoniam zum Anfangsthema zurückkehrt, und bey den Worten: Tu solus altissimus, in ein kurzes Fugato übergeht:

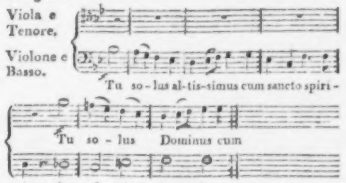

welches raschen Laufes in gewichtigen Massen zum Schlusse führt. — Ruhig majestätisch trägt das Credo — Allegro non molto

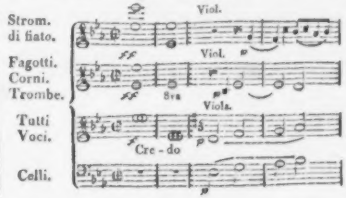

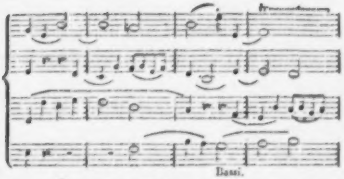

die Glaubensartikel vor. — Deum de Deo — qui propter nos homines ist den Solostimmen zugetheilt; eben so: et incarnatus est, ein sanftes Adagio — As dur — das sich in klagenden Melodieen bis zum Resurrexit — Allegro

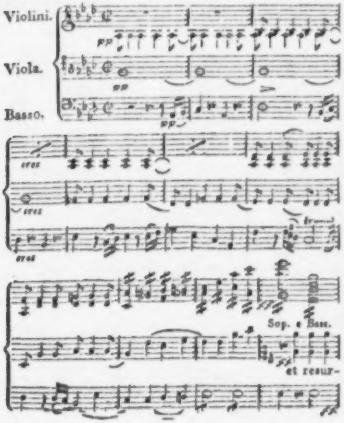

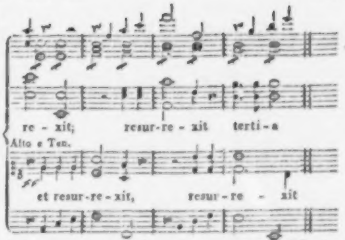

fortbewegt, in welchem das canonisch verflochtene Et iterum

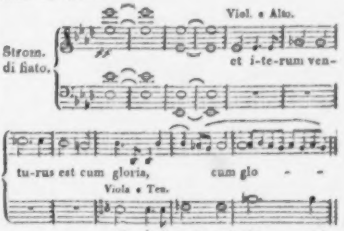

bis zum grandiosen Judicare, und: cujus regni non erit finis mit seinem colossalen Instrumentale meisterhaft, und erschütternd wirkend geführt ist. Von hier an: Credo in spiritum sanctum wiederholt sich der Anfang, und die Religionsgeheimnisse werden in Wechselperioden von allen Stimmen ausgesprochen, wo besonders auf eine schauerhafte Weise die Stelle: et expecto resurrectionem mortuorum herausgehoben, und et vitam als freye Fuge behandelt ist,

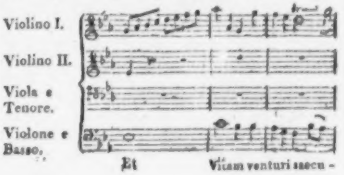

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

DRITTER JAHRGANG

vom 1. Oct. 1800 bis 23. Sept. 1801.

Carl Phil. Em. Bach

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

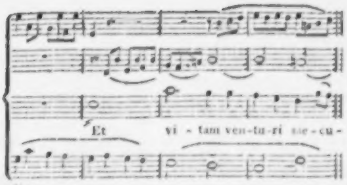

die durch Klarheit, Energie, und eine trefflich unterstützende Begleitung, so wie durch die überraschende Schlusscadenz dem alten Gregorianischen Kirchengesange nachgebildet, gleich anziehend und interessant wird. —

Ein pathetisches Largo von 14 Takten enthält die Textworte: Sanctus Dominus Deus Sabaoth, für acht Stimmen bearbeitet, und dient eigentlich nur dem Pleni zur Einleitung, einem canonischen Satze,

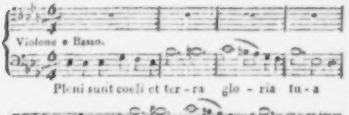

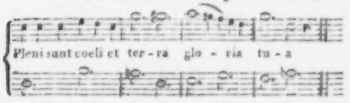

in welchem sämmtliche Eintritte der Instrumente von imposantem Effecte sind, und das Hosanna als Endfigur recht originell angereiht ist. — Im Benedictus — Larghetto, $\frac{3}{4}$, — concertiren Violine, Clarinette, Horn und Violoncell, die vier Solostimmen mit zarten Figuren verbindend, begleitet von 2 Violinen, 2 Violen und dem Contrabass, als Ripienstimmen subordinirt gehalten. Die Rückkehr des Osanna ist analog dem Vorhergehenden, nur mit dem Unterschiede, dass das Motiv der Fuge nun als Contrasubject in der Oberstimme über eine Choralmelodie gelegt ist,

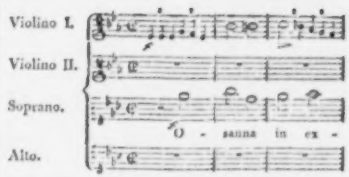

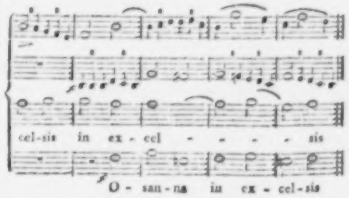

und in mannichfaltigen Wendungen, umgekehrt, zertheilt, und in die Enge geführt erscheint, so dass dieser meisterhaft durchgearbeitete Satz zu den vorzüglichsten in seiner Art, und des ganzen Werkes gezählt werden muss. Nicht minder preisenswerth ist das Agnus Dei, und Dona, ein Andante von hoher Einfalt und inniger Zartheit; ganz angemessen dem rührenden Flehen um Erbarmen. Das melodiöse Thema:

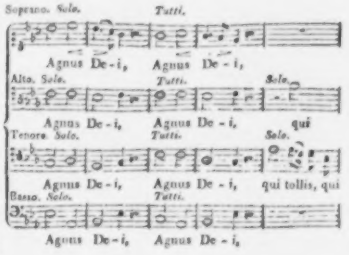

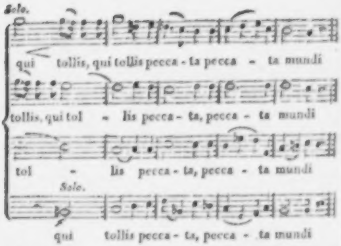

spinnt sich, von einer wogenden Violinbegleitung umwunden, von austönenden Accorden der Bläser getragen, in harmonischen Verschlingungen fort, und es gereicht dem Componisten zum doppelten Verdienst, dass er die hergebrachte Form, und so manche, in andern Fällen recht nachahmungswerthe Muster umgieng, alles ohne Veränderung des Zeitmasses aus einem Guss bildete, und die Bitte um Frieden nicht von allen Instrumenten mit stürmenden Jauchzen zum Throne des Ewigen hinauf schmettern liess. — Die Messe ist dem Könige von Portugall gewidmet, und sowohl in Partitur, als im Klavierauszuge, und in Stimmen elegant und correct gestochen, und, weil das Ganze durchaus klar und natürlich gehalten, für jeden Kirchenchor brauchbar, und mit geringen Hülfsmitteln auszuführen.

Briefe aus Paris von Louis Spohr.

Dritter Brief.

Paris den 13ten Januar 1821.

Mit erleichtertem Herzen melde ich Dir, mein geliebter Freund, dass mein öffentlicher Debüt nun auch glücklich überstanden ist. Es bleibt für einen fremden Geiger immer ein gewagtes Unternehmen, in Paris aufzutreten, da die Pariser, in dem Wahn befangen, die ersten Geiger der Welt zu besitzen, es beynahe wie eine Arroganz betrachten, wenn ein Fremder sich Talent genug zutraut, einen Vergleich mit diesen aushalten zu können. Ich darf mir daher wohl ein wenig auf die brillante Aufnahme, die mir vorgestern zu Theil wurde, zu gute thun, um so mehr, da ich den Zuhörern, etwa ein Dutzend ausgenommen, persönlich fremd war, und sich unter ihnen keine durch Freibillets erkaufte Klatscher befanden. Ich hatte mich aber auch sehr sorgfältig vorbereitet, und wurde durch das sorgsame, von Hrn. Habeneck geleitete Accompagnement gehörig unterstutzt. Auch war ich nicht im mindesten befangen, was mir sonst, wenn ich in einem fremden Lande zum erstenmale auftrete, wohl geschieht, und was noch im vorigen Jahre in London der Fall war. Den Grund davon glaube ich in dem Umstande zu finden, dass ich hier vor dem öffentlichen Auftreten bereits vor allen ausgezeichneten Künstlern gespielt hatte, in London aber schon acht Tage nach unserer Ankunft, ohne von irgend jemand vorher gehört worden zu seyn, im Philharmonischen Concerte auftreten musste.

Ehe ich in die Details des Concerts eingehe, muss ich Dir wohl erzählen, auf welche Weise ich es gab. Wenn es schon in jeder andern Stadt ein lästiges Geschäft ist, ein Concert zu arrangiren, so ist es vollends in dem weitläftigen Paris, wo täglich so viele Theater spielen, so vielerley concurrirt und so manches Hindernisse zu beseitigen ist, eine wahrhaft herkulische Arbeit. Ich glaube auch, dass diese die Ursache sey, warum so viel Künstler, die nach Paris kommen, darauf Verzicht leisten, ein öffentliches Concert zu geben, das freylich auch ausserdem, durch die enormen Kosten von beynahe 3000 Franken, immer ein gewagtes Unternehmen bleibt. Wenn mir nun schon an andern Orten diese Geschäfte im höchsten Grade zuwider sind, so kannst Du Dir denken, wie ich mich hier davor fürchtete. Um diesen nun auszuweichen, kam ich auf die Idee, der Administration der grossen Oper den Vorschlag zu thun, mit mir gemeinschaftlich zur Theilung der Kosten und der Einnahme eine Abend-Vorstellung zu geben, von der die erste Hälfte durch ein Concert, die zweyte durch ein Ballet auszufüllen wäre. Wider Erwarten aller derer, mit denen ich davon gesprochen hatte, wurde dieser Vorschlag angenommen.

Die Zustimmung des Ministers verzögerte sich aber so lange, dass das Concert nur drey Tage vorher angekündigt werden konnte, und diesem Umstande schreibe ich es zu, dass das

Haus, obgleich gut besetzt, doch nicht so angefüllt war, als ich es bey diesem, für die Pariser ganz neuen, und durch seine Neuheit anziehenden Arrangement erwartet hatte. Die Hälfte, die mir nach Abzug der Kosten zu Theil wurde, war daher freylich nicht sehr bedeutend; da ich indessen nicht darauf gerechnet hatte, hier viel zu gewinnen, so bereue ich dieses Arrangement keineswegs, da es mich unendlicher Mühe überhoben, und mir doch Gelegenheit verschafft hat, öffentlich aufzutreten.

Ich gab von meinen Compositionen: Die Ouverture aus *Alruna*, das neueste Violinconcert und den Potpourri über das Duett aus *Don Juan*. Dazwischen wurden eine Cavatine von Rossini, gesungen von Dem. Cinti, und ein Duett von ebendemselben, gesungen von den Herren Bordogni und Levasseur, eingeschoben. Die Ouverture war bey der Probe dreymal wiederholt worden und ging daher am Abend, wenn auch nicht so gut, wie das letztemal in der Probe, doch so, dass das Publikum der Execution seinen Beyfall nicht versagen konnte. Im Concerte sowohl wie im Potpourri, fehlten einige der Blasinstrumente ein paarmal aus einer, den Franzosen ziemlich gewöhnlichen Nachlässigkeit im Pausiren; es wurde aber dadurch glücklicherweise nicht viel verdorben. Der Beyfall des Publikums sprach sich in lebhaftem Applaudiren und Bravorufen nozweydeutig aus. Nicht so günstig lautet heute die Kritik der meisten Journalisten. Ich muss Dir diess Räthsel lösen. Diese Herren sind es gewohnt, dass jeder öffentlich auftretende, sey er Fremder oder Einheimischer, ihnen die Visite mache, sich ein günstiges Urtheil erbitte und einige Freybillette demüthigst überreiche. Fremde Künstler, um diesen unangenehmen Visiten zu entgehen, kleiden ihr Gesuch allenfalls auch wohl nur schriftlich ein und überschicken so die Freybillets; oder, was auch schon öfters geschehen ist, veranlassen ein, ihnen gewogenes Haus, an das sie empfohlen sind, die Herren Journalisten zum Mittagessen einzuladen, wo man ihnen dann am bequemsten zu verstehen geben kann, was man vor und nach dem Concert gern von sich gesagt haben möchte. Diess mag wohl dann und wann auch bey uns in Deutschland geschehen; doch glaube ich nicht, dass irgendwo die Kritik so feil seyn kann wie hier. Man hat mich versichert, dass die vorzüglichsten Künstler des Théâtre français, Dem. Mars und selbst Talma, bedeutende Summen jährlich an die Journalisten zahlen, um diese Herren immer beym Guten zu erhalten, und dass diese sich aus einer Geldverlegenheit nie sicherer herausheilen können, als wenn sie irgend einen geachteten Künstler so lange angreifen, bis er sich gutwillig zu einem Geldtribut versteht. Wie aber eine solche käufliche Kritik noch im mindesten geachtet werden kann, begreife ich nicht. — Genug, diese Supplicanten-Visiten hatte ich nicht gemacht, weil sie mir eines deutschen Künstlers unwürdig schienen, und glaubte, das Schlimmste, was daraus entstehen könnte, sey, dass die Journalisten meines Concerts gar nicht erwähnen würden. Da diess aber für ihre Person bey jeder Vorstellung der grossen Oper freyen Eintritt haben, so hatte ich mich darin doch geirrt. Sie reden alle davon; einige mit unbedingtem Lobe; die meisten hingegen mit einem Aber, wodurch das Lob nicht wie genug entkräftet wird. In allen diesen Berichten spricht sich aber die französische Eitelkeit recht selbstgefällig aus. Alle fangen damit an, ihre eigenen Künstler und ihre Kunstbildung über die aller andern Nationen zu erheben; sie meynen, das Land, welches die Herren Baillot, Lafont und Habeneck besitzt, brauche kein anderes um seine Geiger zu beneiden; und wenn man hier demnohngeachtet das Spiel eines Fremden mit Enthusiasmus aufgenommen habe, so sey diess bloss ein Beweis, wie gastfreundschaftlich die Franzosen überhaupt gegen Fremde seyen. Diese Eitelkeit abgerechnet, sind die Berichte aber doch sehr widersprechend. In der *Quotidienne* heisst es z. B.: M. Spohr aborde, avec une incroyable audace, les plus grandes difficultés, et l'on ne sait ce qui étonne le plus ou son audace ou la sûreté avec laquelle il exécute ces difficultés; im Journal des Débats hingegen: le Concerto exécuté par M. Spohr n'est point surchargé de difficultés, u. s. w. Eben so verschiedener Meinung sind die Herren über den Werth oder Unwerth meiner Compositionen. Die meisten finden sie gut, ohne indessen zu sagen, warum; der *Courier des Spectacles* aber, der mich überhaupt gewaltig mitnimmt, sagt davon: C'est une espèce de pacotille d'harmonie et d'enharmonie germaniques que M. Spohr apporte, en contrebande, de je ne sais quelle contrée d'Allemagne. Dafür ist aber Rossini sein Mann, von dem es

weiter unten heisst: cet Orphée moderne a défrayé de chant le concert de M. Spohr, et il lui suffit pour cela de prêter une petite aria et un petit duo bouffo. Als Geiger habe ich indessen etwas mehr Gnade vor seinen Augen gefunden; er sagt nemlich: M. Spohr comme exécutant, est un homme de mérite; il a deux qualités rares et précieuses, la pûreté et la justesse, schliesst dann aber seine Phrase als ächter Franzose: s'il reste quelque temps à Paris, il pourra perfectionner son goût, et retourner ensuite, former celui des bons allemands. Wenn doch der gute Mann wüste, was die bons allemands von dem Kunstgeschmacke der Franzosen denken!!!

Diese lächerliche Eitelkeit der Pariser äussert sich auch in ihren Gesprächen; spielt dieser oder jener ihrer Künstler etwas, so fragen sie gleich: nun, haben sie in Deutschland wohl etwas ähnliches aufzuweisen? — Oder stellen sie einen ihrer ausgezeichneten Künstler dem Fremden vor, so nennen sie ihn nicht etwa den ersten von Paris, sondern gleich den ersten der Welt, obgleich keine Nation das, was das Ausland vorzügliches besitzt, weniger kennt, wie sie in ihrer, für ihre Eitelkeit so glücklichen Unwissenheit.

Dass ich Dir bis jetzt noch nichts von den Musiken in der Hofkapelle schrieb, wird Dich gewundert haben; ich zögerte aber absichtlich damit, um auch erst einige von Cherubini's Messen gehört zu haben. Lesueur und Cherubini, die beyden Hofkapellmeister, wechseln nemlich alle drey Monat in der Direction ab; unsere Ankunft traf in das Semester von Lesueur, und das Cherubini'sche fing erst mit dem ersten Januar an. Die Kapellmeister dirigiren die Musik aber nicht selbst, sondern präsidiren nur in ihrer Hofkleidung an der Spitze des Sängerpersonals, ohne an der Aufführung thätigen Antheil zu nehmen. Der eigentliche Musikdirector ist Plantade; Kreutzer Vorgeiger bey der ersten, und Baillot bey der zweyten Violine. Das Orchester ist aus den vorzüglichsten Künstlern von Paris zusammengesetzt, der Chor kräftig und gut. Man macht von jeder Messe ein oder zwey sorgfältige Proben, und unter Plantade's sicherer und feuriger Direction geht alles sehr gut.

War ich gleich durch des Hrn. Sievers Berichte schon vorbereitet, hier Musik zu hören, die sich im Styl von dem, was man bey uns in Deutschland Kirchenstyl nennt, sehr weit entfernt, so wurde ich doch durch den brillanten Theaterstyl in einer Messe von Plantade, die ich beym ersten Besuch der Kapelle am 17ten vorigen Monats hörte, nicht wenig überrascht. Es ist darin auch nicht der leiseste Anklang von gebundenem Styl, keine Spur von canonischer Führung der Stimmen, noch viel weniger von einer Fuge. Diess abgerechnet, recht hübsche Gedanken und gute Instrumentirung, die in einer komischen Oper ganz an ihrem Platze wären. Das Schlussallegro, wahrscheinlich über die Worte: Dona nobis pacem (gewiss weiss ich es nicht, da die Franzosen das Lateinische auf eine, dem deutschen Ohr sehr unverständliche Weise aussprechen,) war besonders so ganz im Styl eines Opern-Finale, (wie diese gewöhnlich, mit drey oder viermal gesteigertem Tempo) dass ich beym Schluss, ganz den Ort vergessend, wo ich mich befand, erwartete, der Vorhang werde fallen, und das Publikum applaudiren.

Am 24sten December des Nachts 12 Uhr hörten wir die sogenannte Messe de Minuit, dasmal von Lesueurs Composition. Vorher mussten wir eine grosse Geduldsprobe bestehen, indem wir während zwey ziemlich langen Stunden, von 10 bis 12 Uhr, nichts als Psalmen, auf die eintönigste Weise abgesungen, dann und wann mit barbarischen Zwischenspielen der Orgel unterbrochen, anzuhören bekamen. Um 12 Uhr endlich fing die Messe an. Wieder derselbe frivole Theaterstyl, wie in der von Plantade, in der feyerlichen Mitternachtsstunde aber nur noch widerlicher! Was mich dabey am meisten wunderte, besonders von Lesueur, der hier in dem Ruf eines vorzüglichen Harmonikers steht, und als Harmonielehrer, wenn ich nicht irre, im Conservatorium Unterricht ertheilt, nicht einmal vierstimmige Führung der Gesangstimmen! Wenn es auch in der Oper zuweilen von Wirkung seyn mag, wenn man nur zweystimmig schreibt, die Soprane mit den Tenoren und die Alte mit den Bässen in Octaven gehen lässt, theils um den gewöhnlich schlechten Theaterchören die Execution zu erleichtern, theils um mehr materielle Kraft dadurch zu erreichen, so scheint es mir doch ganz barbarisch, dieses in der Kirche einzuführen, und ich möchte daher wohl wissen, was Hr. Lesueur, der gewiss ein denkender Künstler ist, dabey beabsichtigt. An die Stelle

des Offertoriums waren Variationen von Nadermann für Harfe, Horn und Violoncell eingeschoben, vom Componisten und den Herren Dauprat und Baudiot vorgetragen. Du weisst, dass mir in Deutschland ein ernster Sinfonieen-Satz an dieser Stelle schon zu weltlich vorkam, kannst Dir daher leicht denken, welchen widrigen Eindruck diese galanten französischen Harfenvariationen in einer Messe um die Mitternachtsstunde auf mich machen mussten, und doch sahe ich die Anwesenden andächtig beten. Wie gelingt es ihnen nur, bey solcher trivialen Musik einen frommen Gedanken zu fassen! Entweder ist diese für sie ohne alle Bedeutung, oder sie verstehen ihr Ohr gänzlich zu verschliessen, denn sonst müssten sie unausbleiblich dadurch, wie ich, an das Ballet der grossen Oper erinnert worden seyn, wo diese drey Instrumente bey den üppigsten Tänzen auf gleiche Weise gebraucht werden. Die Harfe, obgleich in uralten Zeiten das Lieblingsinstrument eines frommen Königs, sollte schon deswegen aus der Kirche verbannt seyn, weil sie zum gebundenen Styl, dem einzigen für die Kirche passenden, völlig untauglich ist.

Aber wirst Du es glauben, wenn ich Dir versichere, dass selbst der wurdige Meister Cherubini sich durch das böse Beyspiel hat fortreissen lassen, und dass auch in seinen Messen der Theater-Styl oft vorherrschend ist? Zwar entschädigt er bey solchen Stellen durch vorzügliche, effectvolle Musik, aber wer kann diese geniessen, wenn es ihm nicht gelingt, gänzlich zu vergessen, an welchem Orte er sie hört? Es wäre auch weniger zu bedauern, dass Cherubini sich ebenfalls vom wahren Kirchenstyl entfernt, wenn er nicht in einzelnen Nummern zeigte, wie würdevoll er sich darin zu bewegen weiss. Mehrere einzelne Sätze seiner Messen, besonders die kunstreich durchgeführten Fugen, und vor allen sein *Pater noster* (bis zum weltlichen Schluss), liefern die herrlichsten Belege dazu. — Hat man es aber erst über sich gewonnen, an diesem, oft ausschweifenden Styl kein Aergerniss mehr zu nehmen, so kann man den höchsten Kunstgenuss finden. Durch reiche Erfindung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen, und eine kluge, durch vieljährige Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel, weiss er so gewaltige Effecte hervorzubringen, dass man unwillkührlich mit fortgerissen wird, bald alles Klügeln vergisst, und sich nur seinem Gefühle und dem Genusse überlässt. Was würde dieser Mann geleistet haben, wenn er, anstatt für Franzosen, immer für Deutsche geschrieben hätte! —

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung von Pianoforte oder Guitarre, comp. — — von H. Matthaei. 11tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Diese Lieder sind mehr in der Canzonetten- oder Arietten-Form, als in der, eigentlicher deutscher Lieder; welchen letztern nur No. 6, welche auch dem Ref. die liebste ist, zugehört. Die Melodieen sind weniger eigenthümlich, als gefällig; die Schreibart für den Gesang bequem und fliessend. Die Begleitung, mehr oder weniger obligat, bleibt überall angemessen. Die meist muntern und wenig bekannten Texte sind im Ganzen des Ausdrucks nirgends verfehlt: aber die Declamation, selbst die Accentuation des Einzelnen nicht selten über Gebühr hintenangesetzt. Die auffallendsten Beweise vom letztern giebt gleich No. 1, eine Polacca, deren Musik sich sonst recht artig ausnimmt. Wer kann z. B. hier billigen — und noch dazu in einem durchcomponirten Stücke, wo mithin keine Rücksicht auf andere Strophen genirt hat:

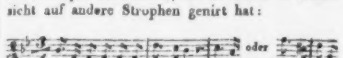

Ref. weiss wohl, dass in dieser Hinsicht den Liebhaberinnen, und wohl auch vielen Liebhabern, alles recht und einerley ist, wenn's nur fliesst: aber dem Componisten selbst darf doch nicht alles in dieser Hinsicht recht und einerley seyn. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten März. **N°. 12.** 1821.

Recension.

Trois Sonates pour Pianoforte et Violoncelle, comp. par George Onslow. Oeuvr. 16. 1, 2, 3 Livraison. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis jeder Lieferung, 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. O. gehört ganz gewiss unter diejenigen Meister der Instrumentalmusik unserer Tage, auf welche die Aufmerksamkeit und der Antheil, eben der einsichtsvollsten und gebildetsten Freunde der Tonkunst am meisten gerichtet ist; ja, unter denen, die, noch jung an Jahren, nicht schon eine geraume Zeit im fruher erworbenem Besitz eines grossen Rufs stehen, sondern sich diesen eben erst bereitet haben oder bereiten, durfte ihm, in jeder Hinsicht, wohl der erste, höchste Platz eingeräumet werden. Und das, nach des Rec. Urtheil, mit vollem Recht; besonders wenn man, wie billig, von seinen spätern Arbeiten den Maasstab hernimmt; z. B. von seinen Klavier-Trios, von seinen Violin-Quartetten, und von diesen seinen Sonaten fur Klavier und Violoncell. Es ist zu bewundern, und hilft selbst die Stufe mit bezeichnen, wohinauf die Instrumentalkunst in unsern Tagen gefuhrt worden ist — wie dieser Künstler gleich bedeutend anfing, und welche Fortschritte er in so wenigen Jahren gemacht hat. Von seinen frühern Werken ist in dieser und in der Wiener musikal. Zeitung zu seiner Zeit ausfuhrlich und grundlich gesprochen worden: betrachten wir nun die spätern, namentlich die so eben angefuhrten, so erzeugt sich in uns wie von selbst folgendes höchsterfreuliche Bild. Ein an Erfindung, und zwar an wahrhaft origineller, wahrhaft ihm eigen angehörender, schöner Erfindung, reicher Geist; der überdies in der, keineswegs engabgesteckten Gränze, wo er eigentlich zu Hause ist, sich überaus mannichfaltig und frey bewegt: mithin, wie er Andern sehr unähnlich ist, auch sich selbst in seinen Werken nicht weiter, als in allgemeinster Familienähnlichkeit, gleicht. Sollten wir diesen Geist fur die, welche ihn noch gar nicht kennen, durch (freylich hinkenden) Vergleich etwas näher bezeichnen: so wussten wir das nicht besser zu machen, als wenn wir sagten: Lebte Joseph Haydn, wäre jetzt jung, und hätte sich mithin jetzt gebildet, so würde, glauben wir, sein Geist sich ohngefähr so zeigen. Mit diesem Geiste verbindet sich ein tief fuhlendes Herz, das meist vom Ausdruck einfachedler, lebendiger, aber nicht stürmender, zarter, aber nicht weichlicher Gefühle ausgeht, (in den Hauptmelodieen,) aber diese fast immer (durch Ausarbeitung) weit ausbreitet und hoch steigert; ja letztes zuweilen bis dahin, wo es fast an Schmerz gränzt. In dieser Hinsicht möchten wir Hrn. O. zunächt mit Spohr vergleichen, in dessen Adagios und leidenschaftlichen Stücken. — Diess beydes nun darzulegen und ihm bey Andern den erwunschten Eingang zu verschaffen, besitzt Hr. O. eine ausgebreitete Kenntiss und grosse Gewandtheit in Hinsicht auf Harmonie; so wie alle Erfahrenheit und Geschicklichkeit in vortheilhafter Benutzung der Instrumente, besonders der Bogen-Instrumente; und was diess beydes betrifft, so möchten wir, den leidigen Vergleich zu beschliessen, annehmen, er habe sich Beethoven, in dessen Werken derselben Gattung aus seiner mittlern, und den vorzüglichsten aus seiner frühern Zeit, zum Muster und Vorbilde genommen. Was nun aber im Einzelnen die Behandlungsart des Pianoforte anlangt, und die Weise, wie Hr. O., gewissermassen schon in jenen Klavier-Trios, noch mehr aber hier, in diesen Sonaten,

von Seiten der Technik und des Mechanischen für diess Instrument geschrieben hat, so müssen wir bemerken: er betrachtet es als Stellvertreter fast aller, mithin und vorzüglich auch der Bogen-Instrumente; weshalb denn auch diese Werke im Wesentlichen wie Quartette gearbeitet sind, die Klavierstimme auf einem vorzüglich guten Instrumente und mit eben so viel Mannichfaltigkeit, als Delicatesse des Vortrags ausgeführt werden muss, auch viele Figuren, Lagen und Wendungen mehr violin-, als eigentlich klaviermässig zu nennen sind: und eben darum fällt es auch geübten Klavierspielern schwer, sie gehörig, wie sie gemeynt sind, auszuführen. (Einiges, besonders in der zweyten Sonate, ist dieserhalb sehr schwer; und man darf wohl wünschen, dass in dieser Hinsicht auch diess Genie sich ein wenig geniren möchte.)

Indem wir nun, so gut wir's vermocht, die wesentlichen Eigenheiten und Vorzüge dieses trefflichen Künstlers, wie sie aus dessen spätern und vorzüglichsten Werken hervorgehen, geschildert, und gesagt haben, dass diese drey Sonaten unter jene spätern und vorzüglichsten Werke gehören: so haben wir damit zugleich sie selbst geschildert, dem Geiste, dem Gefühle und den angewendeten Kunstmitteln nach, oder, was Erfindung, Ausdruck, Ausarbeitung und Schreibart betrifft; und so brauchen wir sie nur noch dem Inhalte nach kurz durchzugehn.

1. Allegro, F dur, Takt: bequemlich ernsthaft, abwechselnd übergehend da und dort in ziemlich belebte Heiterkeit; die Ausarbeitung mehr einfach, als künstlich. Andante, D moll, wechselnd mit dur, Dreyachtelteltakt: angenehm melodiös, schön variirt und im Ausdruck gesteigert. Finale, F dur, Zweyvierteltakt: interessantes, originell gestelltes Thema, sehr mannichfaltig, zum Theil auch feurig und glänzend figurirt. Das Ganze, dem Sinne nach, ohngefähr in der Sphäre sich bewegend, wie J. Haydns Quartette aus seiner vorletzten Zeit; der Schreibart nach, freylich moderner.

2. Allegro espressivo, C moll, Takt: leidenschaftlich, wie diese ganze Sonate, etwas trüben, schwermüthigen Ernst hinüberführend, bald zu klagender Melodie, bald zu heftigen Aufwallungen in ungewöhnlichen Figuren und Modulationen. In die Breite ausgearbeitet. Menuetto, Allegro, Dreyvierteltakt, C moll, Trio, As dur: heftig und forttreibend. Adagio cantabile, Es dur, Takt: sehr mild und angenehm, doch mit mehrern Anklängen von Schwermuth. Finale, Allegretto, C moll, Sechsachteltakt: ziemlich einfaches, aber affectvolles Thema, zwischen vielen lustigen, aufreizenden, keineswegs gewöhnlichen Figuren fortgeführt. Das Ganze, dem Sinne nach, ohngefähr auf der Stufe stehend, wo die leidenschaftlichern der sechs ersten Quartette Beethovens; der Schreibart nach ihnen gleichfalls gewissermässen verwandt, aber mehr figurirt und schwieriger.

3. Das Ganze heiterer, der erste Satz vorzüglich auf milde, schöne Melodieen abgesehn, und diese in, oft kunstreich verschlungenen, gebundenen Gängen ausgeführt. Allegro vivace, A dur, Dreyvierteltakt: das eben Angedeutete mitunter durch belebte Figuren gehoben, durch ausgesuchte Harmonie vertieft und geschmuckt. Ein kurzes, ernstes Adagio, F dur, Dreyvierteltakt, ist mehr ein Intermezzo, als ein selbstständiger Satz, und gehet über in's Finale, Agitato, molto espressivo, erst A moll, dann A dur, Zweyvierteltakt; ein vortreffliches Stück, mit so viel Leidenschaftlichkeit und so kunstreicher Ausarbeitung geschrieben, als jene, für das Ganze erwählte Sphäre irgend zulässt. Lässt sich das erste Allegro, dem Sinne und der Behandlungsart nach, vielleicht am besten mit Mozarts Weise in einigen der Violinquartette vergleichen: so nähert sich das Finale wieder Beethoven mehr.

Die Benutzung beyder Instrumente ist meisterhaft, (die Art, wie das Pianoforte hier angesehen ist, haben wir schon oben angegeben,) und eines so reich als das andere beschäftigt; allerdings das Violoncell mehr im melodischen, das Pianoforte mehr im harmonischen Antheil, und im Figuriren und Ausfüllen. Beyde Spieler müssen ihrer Instrumente mächtig seyn, und fähig, was der Componist will, ganz zu fassen und wenigstens hinlänglich auszudrücken. Wer nur Noten schnell lesen, frischweg abspielen will, und gewohnt ist, sich mit der allgemeinen Aufregung zu begnügen, die sich hierdurch von selbst erzeugt, für den sind diese Sonaten nicht; so wenig, als die andern, oben angeführten Stücke desselben Componisten. Für den Fall, dass es an einem guten Violoncellisten fehlt, hat Hr. O. dessen Stimme auch für die Viola bearbeitet beygelegt. Die zahlreichen Abänderungen sind mit

Wahl und Fleiss gemacht, und so auch hier ein gutes Verhältniss hergestellt: doch verliert die Composition, mit der Viola angeführt, freylich an Gravität und Nachdruck im Ganzen, und auch an Bedeutung und Eigenthumlichkeit in nicht wenigen einzelnen Stellen.

Die Sonaten sind sehr gut gestochen, und der Preis, nach Verhältniss, sehr billig.

Briefe aus Paris von Louis Spohr.

Vierter Brief.

Paris den 30sten Januar 1821.

Das Ende der zwey Monate, die ich für unsern Aufenthalt in Paris bestimmt habe, nahet heran. Da ich nicht weiss, ob es uns je vergönnt seyn wird, wieder hieher zu kommen, so beeilen wir uns, die von uns noch nicht gesehenen Merkwürdigkeiten aufzusuchen, und machen daher fast täglich Excursionen in und ausserhalb Paris. Um unsere ganze Zeit ausschliesslich dazu verwenden zu können, habe ich auch darauf Verzicht geleistet, vor unserer Abreise noch eine Soirée zu geben, wozu ich früher schon einige Anstalten getroffen hatte. Die vierzehn Tage, die ich dem Arrangement einer solchen fast ausschliesslich hätte widmen müssen, kann ich nun vergnügter und unabhängiger leben. Schwerer ist es mir geworden, auf ein zweytes öffentliches Concert Verzicht leisten zu mussen, von dem ich bey dem Beyfall, den das erste erhielt, einen glücklichen Erfolg mit Zuversicht erwarten durfte. Allein es war kein freyer Tag in diesem Monate mehr zu bekommen; von den drey noch übrigen Sonntagen (an einem Wochentage giebt die Administration das Theater nicht, weil da entweder grosse, oder italienische Oper gegeben wird) war der erste zu nahe, der zweyte als Todestag Ludwig des 16ten nicht zu erhalten, und der dritte bereits von Hrn. Lafont zu einem Concerte belegt. Unsern Aufenthalt bis über die Mitte des folgenden Monats auszudehnen, haben wir auch keine Lust, denn wir sind des geräuschvollen Lebens, und des immerwährenden Nachtschwärmens herzlich müde, und sehnen uns sehr nach einem ruhigern Aufenthalte.

In Privatgesellschaften habe ich aber in der letzten Zeit desto öfterer gespielt, und mit Freuden gesehen, wie hauptsächlich von Künstlern meine Compositionen bey jeder Wiederholung mit immer grösserm Enthusiasmus aufgenommen wurden. Diess gilt besonders von einem neuen Quintett für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott, welches ich für meine Frau geschrieben habe und womit sie, seit sie auf den Rath der Aerzte der Harfe ganz entsagt hat, einigemale aufgetreten ist. Den Hauptzweck meiner Hieherkunft, mich den hiesigen ausgezeichneten Künstlern bekannt zu machen, und mich ihnen näher zu befreunden, habe ich also vollkommen erreicht; ich kann überhaupt die Theilnahme und zuvorkommende Gefälligkeit der meisten unter ihnen nicht genug rühmen; sie haben wiederholt versucht, mich zu einem längern Aufenthalte zu bereden, und sich für den Fall, dass ich dann ein zweytes Concert geben wollte, nicht allein anheischig gemacht, mir die lästigen Geschäfte des Arrangements abzunehmen, sondern auch versprochen, mir das beste Orchester von Paris zusammenzubringen, ohne dass es mich einen Sous kosten sollte. Dieses Erbieten, obgleich ich nicht in den Fall kommen werde, Gebrauch davon zu machen, hat mich doch sehr gefreut. —

Einen andern nicht weniger wichtigen Zweck meiner Hieherkunft habe ich erreicht, indem ich Gelegenheit gefunden habe, die vorzüglichsten der hiesigen, jetzt anwesenden Geiger zu hören. Baillot gab mir auf mein Bitten eine Soirée bey sich; Lafont hörte ich in seinem Concerte, und den jüngern Kreutzer und Habeneck in Matinéeen, die zu dem Zweck veranstaltet waren. Fragst Du mich nun, welcher von diesen vier Geigern mir am besten gefallen habe, so nenne ich Dir, wenn von blosser Execution die Rede ist, unbedenklich Lafont. Er vereinigt in seinem Spiel schönen Ton, höchste Reinheit, Kraft und Grazie, und würde ein ganz vollkommener Geiger seyn, wenn er mit diesen vorzüglichen Eigenschaften auch noch ein tiefes Gefühl verbände, und sich das, der französischen Schule eigene Herausheben der letzten Note einer Phrase nicht so sehr angewöhnt hätte. Gefühl aber, ohne welches man weder ein gutes Adagio erfinden, noch es gut vortragen kann, scheint ihm, wie fast allen Franzosen zu fehlen; denn obgleich er seine langsamen Sätze mit vielen eleganten und niedlichen Verzierungen auszustatten weiss, so bleibt und

lässt er doch dabey ziemlich kalt. Das Adagio scheint überhaupt hier, sowohl vom Künstler wie vom Publikum, als der unwichtigste Satz eines Concertes betrachtet zu werden, und wird wohl nur beybehalten, weil es die beyden schnellen Sätze gut von einander scheidet, und deren Effect erhöhet.

Dieser Gleichgültigkeit dafür, so wie überhaupt der Unempfänglichkeit der Franzosen für alles, was das Gefühl anregt, schreibe ich es auch zu, dass mein Adagio und die Weise, wie ich es vortrage, hier weniger Eindruck machte, wie die brillanten Allegro-Sätze. Verwöhnt durch den Beyfall, den Deutsche, Italiener, Holländer und Engländer meinem Vortrage desselben insbesondere geschenkt haben, fühlte ich mich im Anfang gekränkt, es von den Franzosen so wenig beachtet zu sehen. Seitdem ich aber bemerkt habe, wie selten ihnen ihre Künstler ein ernstes Adagio zu hören geben, und wie wenig daher ihr Sinn dafür geweckt ist, bin ich darüber beruhigt. — Das Herausheben der letzten Note einer Periode, durch verstärkten Druck und schnelles Hinaufstossen des Bogens, selbst dann, wenn diese Note auf einen schlechten Takttheil fällt, ist allen französischen Geigern mehr oder weniger eigen, bey keinem aber doch so auffallend wie bey Lafont. Es ist mir unbegreiflich, wie diese unnatürliche Accentuation, die gerade so klingt, als wenn ein Redner die kurzen Endsylben besonders stark betonen wollte, entstanden seyn mag. Hätte man beym Vortrag des cantabile den menschlichen Gesang immer zum Vorbild genommen, (wie nach meiner Ueberzeugung jeder Instrumentalist thun sollte) so wurde man auf solche Abwege nicht gerathen seyn. Die Pariser sind nun aber an diese Unnatur schon so gewöhnt, dass ihnen das Spiel eines Fremden, der nicht eben so bizarr vorträgt, viel zu schlecht, oder, wie Hr. Sievers sich ausdrückt, viel zu schlank-weg vorkommt.

Dass Lafont's Virtuosität sich immer nur auf einige Musikstücke auf einmal beschränkt, und er Jahrelang dasselbe Concert übt, bevor er damit öffentlich auftritt, ist bekannt. Seitdem ich gehört habe, zu welcher vollkommenen Execution er es dadurch bringt, will ich dieses Aufbieten aller seiner Kräfte für den einzigen Zweck zwar nicht tadeln; doch fühle ich mich ausser Stande, es nachzuahmen, und begreife nicht einmal, wie man es über sich gewinnen kann, dasselbe Musikstück täglich vier bis sechs Stunden zu üben, noch weniger, wie man es anzufangen habe, dass man durch solch mechanisches Treiben nicht endlich aller wahren Kunst gänzlich absterbe. — Baillot ist im Technischen seines Spiels fast eben so vollendet, und seine Vielseitigkeit beweiset, dass er es sey, ohne zu jenem verzweifelnden Mittel seine Zuflucht nehmen zu müssen. Er spielt ausser seinen eigenen Compositionen auch fast alle andern der ältern und neuern Zeit. Er gab uns an jenem Abend ein Quintett von Boccherini, ein Quartett von Haydn, und drey Compositionen von sich, ein Concert, ein Air varié und ein Rondo zu hören. Alle diese Sachen spielte er vollkommen rein, und mit dem, seiner Manier eigenthümlichen Ausdruck. Dieser Ausdruck schien mir aber mehr ein erkünstelter als natürlicher zu seyn, so wie überhaupt sein Vortrag durch das zu scharfe Hervortreten der Mittel zum Ausdruck manierirt wird. Seine Bogenführung ist gewandt, und an Nüancen reich, aber nicht so frey, wie die von Lafont, daher sein Ton nicht so schön wie der von jenem, und die Mechanik des Auf- und Abstreichens des Bogens etwas zu hörbar. Seine Compositionen zeichnen sich vor denen, fast aller andern Pariser Geiger durch Correktheit aus; auch ist ihnen eine gewisse Originalität nicht abzusprechen; aber etwas erkünsteltes, manieriertes und versäutetes im Styl macht, dass sie meistens kalt lassen. Es ist Dir bekannt, dass er die Quintetten von Boccherini oft und gern spielt. Ich war begierig, diese Quintetten, von denen ich etwa ein Dutzend kenne, von ihm spielen zu hören, um zu sehen, ob es ihm durch die Weise, wie er sie vorträgt, gelingen könne, das Gehaltlose der Compositionen vergessen zu machen. So gelungen aber auch die Ausführung der von ihm gegebenen war, so fiel mir das, oft kindische der Melodieen, und die Magerkeit der fast immer nur dreystimmigen Harmonie, nicht weniger unangenehm auf, wie bey allen früher gehörten. Es ist kaum zu begreifen, wie ein gebildeter Künstler wie Baillot, dem unsere Schätze an Compositionen dieser Gattung bekannt sind, es über sich gewinnen kann, diese Quintetten (die nur mit Berücksichtigung der Zeit und Verhältnisse, in denen sie geschrieben wurden, ihr Verdienst haben) noch immer zu spielen! Dass sie

hier aber eben so gern, wie ein Mozart'sches gehört werden, beweisst von neuem, dass die Pariser das Gute vom Schlechten nicht zu unterscheiden wissen, und in ihrer Kunstbildung um wenigstens 50 Jahre zurückgeblieben sind.

Von Habeneck hörte ich zwey Airs variés seiner Composition. Er ist ein brillanter Geiger, der viel Noten in grosser Geschwindigkeit und mit vieler Leichtigkeit spielt. Sein Ton und sein Bogenstrich sind aber etwas rauh. — Der junge Kreutzer, Bruder und Schüler des ältern, liess mich ein neues, sehr brillantes und graziöses Trio seines Bruders hören. Die Weise, wie er es vortrug, vergegenwärtigte mir einigermaasen die Manier des ältern, und überzeugte mich, dass sie die gediegenste von allen der Pariser Geiger sey. Dem jungen Kreutzer fehlt es an physischer Kraft, er ist kränklich und darf oft Monate lang nicht spielen. Sein Ton ist daher etwas matt, im übrigen sein Spiel rein, feurig und voll Ausdruck. —

Ich habe vor ein paar Tagen nun noch zwey, und zwar ganz neue Quintetten von Reicha gehört, die er für die diesjährigen Matinéeen der fünf, Dir früher schon genannten Künstler geschrieben hat. Sie wurden in einer Probe gegeben, die mir nur veranstaltet schien, um unter den zahlreich Eingeladenen noch Subscribenten für die Matinéeen zu fischen. Es wurde wenigstens eine Liste herumpräsentirt. Es ist betrübt, zu sehen, welche Wege die hiesigen Künstler einschlagen müssen, um Theilnehmer für ihre Unternehmungen zu finden. Während sich die Pariser zu sinnlichen Genüssen drängen, muss man sie zu geistigen fast mit den Haaren herbeyziehen. — Die Composition dieser zwey neuen Quintetten fand ich, wie die der früher bey Kreutzer gehörten, reich an interessanten Harmoniefolgen, durchaus correkt in der Stimmenführung, und effectvoll in Benutzung der, im Ton und Charakter so verschiedenen Blas-Instrumente, dagegen aber in der Form oft mangelhaft. Hr. Reicha ist zu wenig haushälterisch mit seinen Ideen, und giebt oft schon im Anfange seiner Musikstücke vier bis fünf Themen, deren jedes in der Tonika schliesst. Weniger reich, wäre hier reicher. Auch sind seine Perioden oft schlecht verbunden, und klingen, als wenn er die eine gestern, die andere heute niedergeschrieben hätte. Doch sind die Menuetten und Scherzo's, als kurze Musikstücke, diesem Tadel weniger unterworfen, und einige unter ihnen, in Form und Inhalt wahre Meisterstücke. Deutsche Gründlichkeit und Tuchtigkeit sind auch dieses Meisters schönste Zierden. — Die Ausführung war in den geschwinden Sätzen wieder bewundernswürdig genau, etwas weniger befriedigend in den langsamen.

Vom Feydeau habe ich Dir, glaube ich, noch nichts geschrieben. Wir haben diess Theater viel weniger, wie die andern Opern-Theater besucht, weil der Zufall wollte, dass an Abenden, wo wir frey waren, gewöhnlich Stücke gegeben wurden, die uns wenig interessirten. Doch haben wir der ersten Vorstellung von Mehul's *Joseph* beygewohnt, der nach langer Ruhe wieder in Scene gesetzt wurde. Es schien aber nicht, als wenn das Publikum diess der Direktion grossen Dank wusste, denn die Aufnahme war ziemlich kalt. Als Beleg für meine Behauptung, dass die Franzosen nur Antheil am Stück nehmen, und die Vorzüglichkeit der Musik wenig zu würdigen wissen, galt es mir, dass die Tiraden im Dialog weit mehr beklatscht wurden, als die Gesangstücke. Den Sängern gelang es nur dann, Beyfall zu erringen, wenn sie im Uebermaass eines erkünstelten Gefühls, statt zu singen, zu schluchzen anfingen. Bey den schönsten Musikstücken der Oper, z. B. dem ersten Chor der Brüder, rührte sich keine Hand. Mehrere Tempi wurden ganz anders wie in Deutschland genommen, aber nicht zum Vortheil der Musik, so z. B. der herrliche Morgengesang der Israeliten hinter der Scene so schnell, dass er alles Feyerliche verlor. Auch war eine schreiende Geige, die den Sopranen zur Stütze diente, viel zu vorlaut dabey. Das Orchester spielte gut, und zeichnete sich hauptsächlich durch ein zartes piano aus.

Seit vier Wochen ist Moscheles hier. Er erregt durch sein äusserst brillantes Spiel grosse Sensation, und weiss Künstler und Dilettanten für sich zu gewinnen, ersteres durch den Vortrag seiner geistreichen Compositionen, letztere hauptsächlich durch seine freyen Fantasieen, in denen er sich dem Pariser Geschmack, so weit es ihm sein Deutschthum erlaubt, zu nähern weiss. — Auch die Bohrer sind heut von einer Reise in die Provinzen zurückgekommen, werden aber nur wenige Tage hier verweilen, und dann eine

Zu diesem Jahrgang gehören 9 musikalische Beylagen, 1 Kupfertafel und 14 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

neue Reise über München nach Wien antreten. Ich bedaure, diese Künstler, mit denen ich seit zehn Jahren nicht zusammentraf, nicht auch noch hören zu können. Sie wollten mich bereden, eine Reise von hier aus in die südlichen Provinzen zu machen, wo, ihrer Versicherung nach, etwas zu gewinnen sey. Ich habe aber nicht die mindeste Lust dazu. Die schlechten Orchester in den Provinzialstädten, der verdorbene Geschmack und das unangenehme Unterhandeln wegen Verminderung der Abgaben an Theater und Arme, würden mir eine solche Reise zu sehr verbittern.

In einigen Tagen werden wir über Nancy und Strasburg nach Deutschland zurückkehren, und Dich daher bald wieder im lieben Vaterlande begrüssen.

Bis dahin lebe wohl!

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Den 7ten gab der königl. Kammermusikus Hr. A. Schulz Concert, in dem er ein von ihm arrangirtes Violinconcert mit militairischer Polonoise, und mit dem früher rühmlich erwähnten königlich dänischen Kammermusikus Hrn. Wexschall ein Sinfonieconcertante für zwey Violinen von Viotti, mit grossem Beifall vortrug. Auch die Ouverture aus Mehuls *le jeune Henri* und eine neue Ouverture des in diesen Blättern schon öfter mit Auszeichnung genannten Hrn. Grafen von Redern, eines vortrefflichen Dilettanten, ein Adagio Rondo für die Flöte von Hrn. Gabrielsky und ein Rondo für die Oboe von Hrn. Griebel jun. vorgetragen, erwarben sich Beyfall.

Den 12ten wurde zum erstenmal und seitdem noch einmal mit vielem Beifall einer zahlreichen Versammlung gegeben: *Tancredi* (in italienischer Sprache); Musik von Rossini. Die Anwesenheit der Mad. Borgondio gab dazu Veranlassung. Da von der frühern Darstellung dieser Oper in deutscher Sprache auf dem hiesigen Theater schon im vorigen Jahre in diesen Blättern gesprochen worden, so bemerke ich nur, dass ausser Mad. Borgondio, die den Tancred gab, Hr. Bader als Arsir, Mad. Seidler als Amenaide und Hr. Devrient der jüng. als Orbassan vorzügliche Auszeichnung verdienten. Mit Beifall nahm man auf im ersten Akte: Arsirs, Orbassans und Isauras (Dem. Willmann) Terzett: Ed ecco o prodi Cavalier etc.; Amenaidens Scene: Come dolce all'alma mia etc.; Tancreds Partie: Tu che accendi questo core etc.; Arsirs Scene: Se ostinata ancor non cedi; Tancreds und Amenaidens Duett: Intesi assai etc. besonders die Schlussstelle: Oh si mora, e cessi omai etc., und im Finale das Terzett von Arsir, Orbassan und Tancred: Gli infelici affetti miei etc., und im zweyten Akte, Amenaidens Arie: Ah che non serve il piangere etc.; Arsirs und Tancreds Duett: Ah se de' mali miei etc.; Amenaidens Partie: Giusto dio che umile adoro etc. und Tancreds Scene: Perchè turbar la calma etc. Bey der Darstellung des *Tancred* konnte man noch besser, als bey den im vorigen Bericht erwähnten einzelnen Arien, das innere Leben des Gesanges der Mad. Borgondio, die Wahrheit und das Tragen des Tones, das Elegische und Grossartige in ihrem ganzen Vortrage bemerken. Noch verdient auch Hr. Concertmeister Seidler Auszeichnung, der den herrlichen Gesang seiner kunstreichen Gattin in der vorhin erwähnten Arie: Ah che non serve etc. mit seiner zart wetteifernden Geige vortrefflich begleitete. Sie sehen übrigens hier schon eine von den durch Umstände herbeygeführten Veränderungen in der im vorigen Bericht mitgetheilten Bestimmung der Carnevals-Opern. Gluck's *Orpheus und Euridice* wird wegen Unpässlichkeit der Mad. Borgondio nicht gegeben; Spontini's *Olympia* ist für spätere Zeiten bestimmt; statt Rossini's *Othello* ist sein *Tancredi* erschienen; von Catel's *Bajaderen* war nicht mehr die Rede.

Den 27sten war das erste Concert im neuen Concertsaale des neuen Theatergebäudes, und ward durch Händels *Alexanderfest*, unter Spontini's und Zelters Direction, vortrefflich begründet. Mad. Schulz und Dem. Eunike, so wie die Herren Stümer, Bader, Blume, Devrient der jüng. sangen die Solopartieen, die Chöre wurden vortrefflich durch die Singakademie, und die Instrumentalpartie von der königlichen Kapelle meisterhaft ausgeführt; das Ganze gewährte einen unbeschreiblichen Genuss. Da der Saal auch zum Balllocal dient, so war er schon am 10ten bey Gelegenheit des ersten Subscriptionsballs während des Carnevals eröffnet worden. Da bisher

über dieses Gebäude, eines der schönsten Berlins, noch keine Nachricht sich in der musikalischen Zeitung befindet, so will ich hier nur bemerken, dass das neue Schauspielhaus durch eine Königliche Immediatcommission unter dem Vorsitz des Generalintendanten der königlichen Schauspiele, des Grafen von Brühl, nach des geheimen Raths Schinkel Ideen erbaut worden ist. Es besteht aus drey getrennten Gebäuden; das Theater bildet das emporstehende Mittelgebäude, die Theaterökonomie, Garderoben- Ankleidungs- und Versammlungszimmer, Probesäle, Decorationsmagazine füllen den nördlichen, das Concert- und Balllocale den südlichen Flügel. Der Hauptsaal des letzten, unterhalb 76 Fuss lang, 44 Fuss breit, 45 Fuss hoch, ist an den beiden kurzen Seiten mit Tribunen versehen, die 21 Fuss hoch liegen, und deren jede durch sechs ionische Säulen und zwey Wandpilaster vom grossen Raume des Saals getrennt ist. Die Tribune an der Ostseite ist 24, die an der Westseite 8 Fuss breit, so dass der Saal mit diesen Tribunen in der obern Region 108 Fuss lang ist. Seine auf reich verzierten Consolen ruhende Gallerien führen aus den Tribunen an den langen Seiten des Saals fort, und verbinden sie mit einander. Die Decke des Saals ist eine horizontale Ebene mit Cassetten, die in Holz getäfelt, mit Schnitzwerk, Vergoldung und Malereien verziert sind. Die Wände des Saals unter der Gallerie sind mit goldeingefassten Marmortäfelungen von weisser Farbe verziert, in denen runde Nischen die Büsten berühmter Musiker, Theaterdichter und Schauspieler aufnehmen. Die Erleuchtung des Saals geschieht durch vier grosse Kronleuchter, und die Heizung durch grosse, aus Kupfer getriebene und mit durchbrochener Arbeit versehene Candelaber, durch welche die warme Luft aus den untern Heizanstalten unmittelbar in den Saal strömt. Von Sculpturen sind vorzüglich die sechszehn caryatidenähnlichen Statuen unter dem Hauptgesimse an der langen Seite des Saals auszuzeichnen, die sämmtlich von Rauch modellirt sind. An der Fensterseite stehen: Die Hoffnung, Ganymed, Victoria, Heros, Diana, Endymion, Täuserin, Eros, und an der andern Seite: Orpheus, Muse, Schäfer, Schäferin, Bacchus, Ariadne, Bacchant, Bacchantin. In den Nischen stehen vorläufig die Büsten von Fasch und Händel (von Schadow), Göthe, Iffland, Fleck und der Bethmann. Von den Malereien von Kolbe, Dähling und Völker sieht man am Plafond die auf Dichtkunst, Musik und Tanz Bezug habenden Vorstellungen in sechs Hauptgruppen: auf beiden Seiten der Mitte Apoll auf einem Schwan die Lyra spielend und Bellerophon mit dem Pegasus; auf der einen Seite daneben das Kriegerische und Religiöse, auf der andern das Pastorale und Bacchanale; ausserdem um diese in zwölf dreyeckigen Cassetten Figuren in musikalischen Beziehungen. Unter der Gallerie bezeichnen zwey Bilder die alte und neue Musik durch Orpheus und Cäcilia, von Dähling und Kolbe. In der grossen Tribune bilden die Wand- und Plafondgemälde von Schumann jun. auf dreyzehn Feldern einen Zug des Eros ab, in bacchanalischer Form durch Kinder vorgestellt; letztere in 21 Cassetten-Gruppen von Kindern und einzeln, auch in Verbindung mit Thieren in Bezug auf die verschiedenen Gattungen der Musik und Dichtkunst. Der neben der Tribune liegende hallenartige Vorsaal von Höcker gemalt, stellt in 22 Wandfüllungen Spiele kleiner Liebesgötter, die Wagenzüge der Götter etc. grösstentheils nach antiken Vorbildern, am Plafond in 21 Cassetten die Vorstellung der Stunden nach Raphael etc. dar. Das untere, zunächst dem grossen Saal liegende Vorzimmer enthält in 15 Wandbildern von Hensel Scenen aus den Tragödien des Aeschylus, Sophocles, Euripides, Shakespeare, Calderone, Göthe, Schiller und der Plafond in 21 Cassetten figürliche Darstellungen in Bezug auf das Theatralische und Bacchische. Vielleicht der schönste Saal auf der Erde in Hinsicht auf reine schöne Architectur und geschmackvolle Verzierung, ohne Ueberladung, der auch in akustischer Hinsicht grosse Vorzüge hat, und nirgends auch die leiseste Spur einer neckenden Echo zeigt.

Miscellen.

„— Schon der Platz am Klavier, den ich, um zu schaffen, eingenommen hatte, war, als mein letztes Hulfsmittel, ein übler Vorbote gewesen. — Der Tondichter, der von da seinen Arbeitsstoff holt, ist beynah stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu

geben. Denn eben diese Hände — diese verdammten Klavierfinger — die, über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen, endlich eine Art von Selbstständigkeit und eigenwilligem Verstand erhalten, sind bewußtlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft. Sie erfinden nichts Neues; ja, alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbubisch bitten sie, wie es ächten Handwerksleuten gebührt, aus alten, ihnen längst gelenkgerechten Tongliederchen ganze Körper zusammen, die fast wie neue Gestalten aussehen, und weil sie sogleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohre, als erster Richt-Instanz, beyfällig auf- und angenommen werden. — Wie ganz anders schafft denen, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge ist! dieses geistige Ohr um- und erfasst mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimniss, das, auf diese Art und Weise, nur(?) der Musik rein angehörig, dem Layen unbegreiflich bleibt: denn — es hört ganze Perioden, ja ganze Stücke auf einmal, und macht sich aus den kleinen Lücken und Unebenheiten hin und wieder, nichts, indem es, diese auszufüllen und zu glätten, dem spätern besonnenem Moment überlässt, der das Ganze auch in seinen Theilen bey Gelegenheit beschen, und allenfalls noch hier und da zurechtstutzen wird. Es will etwas im Ganzen sehen, dieses Ohr, eine Ton-Gestalt mit einem Gesicht, dass es einst auch der Fremde wiedererkenne und unter dem Gewühle finde, hat er es einmal gesehen. Das will es, nicht einen zusammengeflickten Lumpenkönig" — —

Diese, wenn zum Theil etwas seltsam, darum nur desto charakteristischer ausgesprochene Erinnerung von schlagender Wahrheit aus dem innern Leben eines Tonkünstlers liesst man in der neubegonnenen, interessanten Monatsschrift, die Muse, herausgegeben von Friedrich Kind, (1stes Heft, Leipzig, bey Göschen, 1821) und zwar daselbst in dem Aufsatze: Bruchstücke aus „Tonkünstlers Leben", von Carl Maria von Weber. Jeder Leser jener Zeitschrift, wenigstens jeder, der zugleich Leser dieser unserer Zeitung ist, wird mit uns wünschen, dass das Versprechen am Schluss: „die Fortsetzung folgt" — von Zeit zu Zeit in Erfüllung gehe.

Kurze Anzeigen.

Six Duos concertans pour Flûte et Violon par A. Bisetzky. Oeuvr. 5. à Paris, chez Boieldieu jeune. (Pr. 7 Fr. 50 C.)

Es fehlt diesen Duetten nicht an Gesange und unterhaltenden Passagen; doch haben diese grösstentheils etwas Veraltetes, und im Ganzen vermisst man Harmonie und wird durch viele Compositionsfehler beleidiget. Zur Fingerübung sind sie übrigens zu empfehlen; die Flötenstimme ist am besten gearbeitet. Das zweyte Duett in G moll ist wohl am meisten gerathen, und ausserdem sind die Zwischensätze, als Adagio's, Andante's etc. nicht übel.

Trois Duos faciles et dialogués pour 2 Flûtes par A. Bisetzky. 2. Livr. de Duos. à Paris, chez Frere fils.

Der Componist schein[illegible] mit zwey Flöten, als mit Violine und Flöte umgehen zu können; denn ob gleich [illegible] besondere Kunst in diesen Duos liegt, so ist doch hier die begleitende Stimme viel besser, als in den obigen. Die Manier ist jedoch meist veraltet, und verdrängt oft bald einen hübschen Gedanken, der etwa zum Vorschein kommt. Das Fliessende und Ausführbare ist ihnen nicht abzusprechen; doch gehören sie nicht zu den ganz leichten. Da sie aber von schweren Taktarten frey sind, können sie zum Unterrichte wohl gebraucht werden. Der Abdruck ist nicht frey von bedeutenden Fehlern.

Trois Duos concertans pour 2 Flûtes par A. Bisetzky. 3me Livr. de Duos. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Kein übles Werk des Componisten, und von allen dreyen das beste. Zwar auch nicht neu in Gedanken und Wendungen, jedoch unterhaltend, eignet es sich gut für das Instrument, hat manche hübsche Sätze und macht, im gehörigen Tempo gespielt, eine ziemlich brillante Wirkung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten März. **Nº. 13.** 1821.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hofoper. Endlich ist, wovon so lange pro und contra gekannegiessert wurde, die projectirte Verpachtung dieser Bühne aufgegeben, und mittelst eines Handbillets aus Laybach anstatt des einstweilig bestehenden Provisoriums eine Generalintendanz ernennt worden. Dieses ehrenvolle Amt bekleidet der geheime Rath, Graf Moritz von Dietrichstein, und ihm ad latus, als dirigirender Hofrath, Hr. von Mosel: zwey Geschäftsmänner von erprobter Thätigkeit und Einsicht, die das Gute ernstlich wollen, und auch mit Macht und fester Beharrlichkeit ihr schönes Ziel verfolgen werden. So öffnet sich denn, nach so manchen Stürmen, der wahren Kunst eine beglückende Aussicht, und ohne Vorurtheil und Einseitigkeit wird nur das Beste, rücksichtlos des Himmelsstriches, dem es entkeimte, ans Licht gezogen werden; und dann bewährt sich auch abermals die alte Wahrheit, dass durch gesunde, nährende Speisen selbst ein verdorbener Magen herzustellen, und ein entarteter Geschmack des Publikums nur durch eine geschmackvolle Auswahl der ihm dargebotenen Gerichte, zwar nur allmählig, aber auch desto gewisser von Grund aus zu heilen sey. Die liberale, humane, von reiner Kunstliebe beseelte Denkungsweise des Hrn. Oberstmusikgrafen, die in allen Zweigen der schönen Wissenschaften theoretisch und praktisch vielseitig ausgebildeten Kenntnisse des Hrn. Hofrath von Mosel, der als Aesthetiker, Dichter, Zeichner, Tonsetzer, Literator in allen lebenden Sprachen, und als kritischer Schriftsteller dem In- und Auslande gleich rühmlich bekannt ist, sind die Gewährsmänner, dass unbedingt die ächten Mittel zum Zwecke ergriffen werden. Möchten doch alle, die mit der neuen Geschäftsleitung in Beziehung stehen, bereitwillig der Reformation in die Hand arbeiten, denn sie befördern mit dem allgemeinen Wohl auch ihr eigenes, und solch einem reellen Doppelgewinn ist doch wohl eine momentane Schimäre aufzuopfern? —

Das neueste Ballet von Hrn. Aumer: *Johanna d'Arc*, nach Schillers *Jungfrau von Orleans*, mit Musik vom Grafen von Gallenberg, machte im Ganzen wenig Glück, weil, nach dem Ausspruche der Ballet-Mäcenaten, die pantomimischen Scenen zu häufig, die Tanzstücke zu sparsam angebracht sind: ein Uebelstand, der bey der Wahl eines solchen poetisch-historischen Stoffes auch nicht gar so leicht zu beseitigen gewesen seyn dürfte. — In Mozart's: *Mädchentreue* debutirte Dem. Unger, eine in Privatzirkeln beliebte Sängerin, als Dorabella. Sie war gewaltig befangen, und bey diesem ihrem ersten Erscheinen auf den heissen Brettern so heftig vom Kanonenfieber überfallen, dass jeder Ton das ungestüme Pochen des beängstigten Herzchens verrieth, und selbst der ermunterndste Applaus diese in unsern Zeiten etwas selten gewordene Furchtsamkeit nicht zu besiegen vermochte. —

Das Theater an der Wien machte gleichfalls einen Missgriff m. einer neuen, von Hrn. Drechsler componirten, militairischen Oper: *Pauline*, die Hr. Chordirektor Schwarzböck zu seiner Benefice gab, und welche, nach einer langgeweileerregenden Folge von Rettungs- und Erkennungsscenen, nur die Beliebtheit der Darstellenden, wenigstens am ersten Abende, vom gänzlichen Falle errettete, den jedoch die unbestechliche Nemesis am folgenden schonungslos herbeyführte. Von den Musikstücken, welche sämmtlich unvortheilhaft gestellt, und ohne Theaterkenntniss entworfen sind, sprach nur ein Evolu-

tionsmarsch an, welcher auch von der Banda eines hier garnisonirenden Regiments recht präcis, brillant und trefflich accordirend mit dem Orchester vorgetragen wurde. — Dem. Canzi gab die Ninette in der *diebischen Elster* ohne sonderlichen Erfolg, obschon ihr Spiel und der Vortrag mehrerer Gesänge grösstentheils tadelfrey war. Dagegen gefiel Dem. Hornick, wegen fortwährender Krankheit der Mad. Schütz, in der *Italienerin* recht sehr, und beurkundete ihre mehrseitige Brauchbarkeit als Supplentin auf die glänzendste Weise. — Das

Theater in der Leopoldstadt tischte verschiedenes auf, was jedoch fast durchgehends ungeniessbar befunden wurde, nemlich: 1. *Der Taubour*, und 2. *Der geraubte Schleyer*, nach Musäus, mit Musik von Gläser; 3. *Ist's was, oder ist's nichts*, Schwank von Gleich, componirt von Volkert (litt einen totalen Schiffbruch); ferner erschien Hr. Fenzl noch in einigen Gastrollen, und war nur im *Vielipuzli* und *Johann von Wieselburg* theilweise erträglich. 4. *Der Geist im Prater*, Posse von Meisl und Volkert u. s. w. Im

Josephstädter Theater unterhält sein Publikum ein Zauberspiel mit Gesang, *Tableaux*, und gymnastischen Schaukünsten: *Der Sinnadel in der Unterwelt*, in Musik gesetzt von Gläser. —

Concerte. Am 2ten, im kleinen Redoutensaale, der königlich bayerische Kammermusikus, Hr. Bärmann. Es wurde gegeben: 1. Ouverture von Herrn von Mosel. 2. Clarinett-Concert, componirt und gespielt vom Concertgeber. 3. Arie von Mozart, gesungen von Mad. Grünbaum. 4. Declamation. 5. Duett aus der *Italiana*, gesungen von den Hrn. Rosner und Forti. 6. Clarinett-Variationen, gesetzt und vorgetragen vom Concertgeber. Die Virtuosität desselben ist längst allgemein anerkannt; leider, dass selbe diessmal nur von einem kleinen Zirkel gewürdigt wurde. — An demselben Tage machte auch der Contrabassist, Hr. dell' Occa im Saale zum römischen Kaiser noch einen zweyten Versuch, der jedoch in jeder Hinsicht nicht erspriesslicher ausfiel, als der erste. Möchten sich doch fremde Tonkünstler daran ein warnendes Beyspiel nehmen, ohne einen ausgebreiteten Ruf, und vollgültige Empfehlungsbriefe, ja keine kostspielige Reise an einen Ort zu wagen, der besonders in den Wintermonaten von Zugvögeln aller Art überschwemmend heimgesucht wird, wodurch gegen unberühmte Namen einiges Misstrauen sich erzeugt, welches nicht selten der Erfolg rechtfertigt.

Auf hohes Verlangen gab am 6ten Mad. Catalani im grossen Redoutensaale noch ein drittes und am 16ten ihr Abschiedsconcert, dessen Ertrag den Wohlthätigkeits-Anstalten bestimmt war. In selbigem kam vor: 1. Ouverture aus *Anacreon*. 2. Scene von Puccita: Deh frenate. 3. Flöten-Concert nach Romberg, gespielt von Hrn. Khayll. 4. Variationen: oh dulce concento. 5. Volkslied: God save the King. 6. Ouverture aus *Don Juan*. 7. Arie von Puccita: la placida campagna. 8. Variationen für den Violon, componirt und vorgetragen von Hrn. Hindle; (der Künstler wurde sehr ausgezeichnet, und theilte die Ehre des Hervorrufens mit der Königin des Abends.) 9. Arie von Mozart: Non più andrai farfallone amoroso. Was man doch nicht alles erlebt! Bassisten singen den Tancred und die *Philomele* unsers Jahrhunderts — den Figaro!!! Der Inhalt des letzten Concerts war: 1. Ouverture zum *Coriolan* von Beethoven. 2. Arie von Guglielmi: Gratias agimus tibi. 3. Pianoforte-Concert von Dussek, gespielt von Hrn. Cramer, Schüler des Herrn Worzischeck. 4. Arie aus Mozart's *Figaro*: Dove sono. 5. Ouverture aus *Semiramis* von Catel. 6. Variationen über die Canzonette: la biondina in gondoletta. 7. Variationen für das Waldhorn, vorgetragen von Hrn. Herbst. 8. Arie: frenar vorrei le lagrime. 9. Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser. — Am 11ten liess sich im landständischen Saale Hr. Schoberlechner, Kapellmeister der Frau Herzogin von Parma, hören. Er spielte ein Pianoforte-Rondo und Variationen mit vieler Bravour, rein, nett und deutlich; besonders gelingt ihm das wiederholt schnelle Anschlagen eines Tones, und seine Sicherheit in Doppelgriffen setzt eine grosse Uebung voraus. Eine Ouverture aus einer von ihm in Italien geschriebenen Oper: *La famiglia araba*, trägt die charakteristischen Züge ihres Geburtslandes an sich, melodiöse Motive, eine leichte, tändelnde Durchführung, effectvolle crescendo's, sattsame forte's u. dgl. Mit dem Directionswesen scheint der Hr. Hofkapellmeister vor der Hand noch nicht sonderlich vertraut zu seyn, denn die Schuld des Heerführers war es wahrlich nicht, wenn

sich die wohlgeübte Armee durch Selbsthülfe der augenscheinlichen Verwirrung entzog. Fräulein Lindard und Hr. Lugano mögen in dieser Hinsicht bey ihrem Duette ansehnliche Schweisstropfen vergossen haben. —

Miscellen. Die Concerts spirituels, welche alle vierzehen Tage im Saale zur Mehlgrube unter der Leitung des Hrn. Franz Xavier Gebauer statt finden, haben auch in diesem Jahre ihren guten Fortgang. In denselben wird uns so manches zu Gehör gebracht, dessen Genuss wir sonst gänzlich entbehren müssten. Mit dem Schlusse dieser vergnügenden musikalischen Cercle's soll ein Inhaltsverzeichniss der stattgefundenen Productionen in diesen Blättern nachträglich folgen. — Auf unsern Bühnen erwartet man wieder zwey Geistesgeburten Rossini's; nemlich: *la pietra del Paragone*, und *Mose in Egitto*. —

Prag. Am 6ten Januar gab der Verein zur Unterstützung armer Hörer der philosophischen Lehrjahre, welcher unter der sorgsamen Leitung des würdigen Hrn. Reith und Professor Niemetscheck seit mehren Jahren so viel Gutes wirkte, eine musikalische Akademie im Redoutensaale, und obschon es bey Concerten dieser Art gewöhnlich mehr auf eine glänzende Einnahme als glänzende Kunstleistungen abgesehen ist, so können wir doch von diesem sagen, dass beiden Zwecken entsprochen, und die sehr zahlreiche Versammlung vollkommen befriedigt wurde. Mit Vergnügen erwähnen wir zuerst unsern reichbegabten jugendlichen Künstler, Karl Maria von Bocklet, welcher in Variationen über das Alpenlied von Rovelli den einstimmigsten und enthusiastischen Beyfall erwarb und verdiente. Es hat sich abermals bewährt, dass Hr. von B. schon unter die ausgezeichneten Violinspieler unserer Zeit gehört, und wir können mit Recht behaupten, dass der Vortrag dieser Variationen von dem Verfasser selbst uns nicht mehr Genuss gewährt hat. Dem. Reger sang eine Arie mit getheilter Theilnahme. Ein Trio für drey Flöten, von Hrn. Janusch, mit zweyen seiner Schüler vorgetragen, erfreute einen Theil der Zuhörer; doch hätten wir für rathsam gehalten, nur einen Satz vorzutragen, weil drey so hohe Stimmen ohne eigentliche Basis in der Länge dennoch eine Monotonie bewirken müssen, welche hauptsächlich im Concerte vor einem grossen Publikum zu vermeiden ist; denn wie jede Pflanze einen verhältnissmässigen Standort, so verlangt auch jedes Tonstück seinen Ort und seine Zuhörer, wenn es gedeihen soll.

Mad. Czegka, geborne von Auernhammer, vormals Sängerin am königlich ständischen Theater, gab gleichfalls eine musikalisch-deklamatorische Akademie, welche aus so verschiedenartigen Dingen bestand, dass man in dem Bestreben, das Ausgezeichnete dieser Kunstausstellung hervorzuheben, leicht in Gefahr geräth, nach dem alten Sprichwort, den Wald vor lauter Bäumen nicht zu sehen. Ein Duett von Nicolini, vorgetragen von der Concertgeberin und Dem. Brunetti, ermüdete sehr, da die beyden Sängerinnen vor lauter (nicht immer gelungenen) Verzierungen und — Empfindung?! sich schier ausser Athem sangen, so dass das Musikstück noch einmal so lang währte, als es vermöge des vorgeschriebenen Tempo hätte dauern sollen. Dem. Sonntag trug die Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* nach ihren jugendlichen Kräften zur allgemeinen Zufriedenheit vor. Von vaterländischer Composition hörten wir ein neues Rondo für die Violine, erfunden und gespielt von Joh. Kalliwoda. Das Motiv desselben ist ein bekannter Gassenhauer, und der Verfasser schien sich sehr darin zu gefallen, denn er verarbeitete es recht tüchtig, ja er wiederholte es sehr oft, nicht nur im Solo, sondern auch im Tutti. In einer Gesellschaft muntrer Zecher dürfte es zu seinem Platze seyn; doch möge der junge Künstler künftig besser erwägen, welche Achtung er dem Concertsaal und einem kunstliebenden Publikum schuldig ist, welches sein schönes Talent so freundlich aufnahm, und selbst diesen Fehlgriff nachzusehen schien. Grosse Scene und Arie von Rossini aus der Oper: *La pietra del paragone* mit vieler Kunstfertigkeit von der Concertgeberin gesungen, nimmt, um uns ganz kurz zu fassen, unter Rossini's schlechtern Arbeiten wohl einen der letzten Plätze ein. Sehr lieblich und gefällig war das Terzett von Götz, vorgetragen von Dem. Sonntag und den Herren Hauser und Pohl. Da die Declamationsstücke nicht so eigentlich in unser Gebiet gehören, so begnügen wir uns mit der Anzeige, dass unter andern die Mädchengedanken von St. Schütze von 8, sage Acht Frauenzimmern, en front aufmarschirt, vorgetragen wurden.

Der russisch kaiserliche Hofmusikus Hr. Gugel und sein 13jähriger Sohn gaben eine Privatakademie, worin sie sich in Doppelstücken auf dem Waldhorne hören liessen. Beyde besitzen viele Vorzüge und gehören ohne Zweifel unter die vorzüglichsten Waldhornisten unserer Zeit. Insbesondere zeichnet sich der Sohn durch viele Kraft und Ausdauer auf diesem schwer zu behandelnden Instrumente aus, und thut es darin manchem Erwachsenen zuvor. Dem. Reger sang eine Arie (schon wieder von Rossini) und, wo wir nicht irren, ein Duett mit Hrn. Pohl als Intermezzo. Die letzte Kunstausstellung gab uns eine gewisse Dem. H. aus Wien. Sie sang eine Arie mit Chor aus Rossini's *Cenerentola* (welche an innerer Zerrissenheit und Planlosigkeit wohl schwer ihres Gleichen finden dürfte) und eine zweite im Tempo di polacca von Caraffa. Wir können nicht begreifen, wie es diesem Frauenzimmer einfallen konnte, anderswo als in ihrem Zimmer und vor andern Ohren, als denen ihrer Eltern, Vettern und Basen zu singen, und warnen sie, den ja nicht für ihren Freund zu halten, der ihr den Rath ertheilte, ihr Licht in Prag leuchten zu lassen. Die Leser werden uns hoffentlich das Urtheil über ihre Kunstleistungen erlassen, welche vom Publikum nachsichtsvoll und ohne grosses Geräusch aufgenommen wurden.

München. Die berühmte Marianna Sessi, welche schon seit December des vorigen Jahres sich in hiesiger Stadt befindet, hatte die Ehre, am königlichen Hofe zu singen, gab den 15 Januar ein öffentliches grosses Concert, und trat den 16 Februar und 2 März in Cimarosa's: *Horaziern und Curiaziern* als Curiazo mit einem Beyfall auf, der alles, was bisher geschehen ist, verdunkelt. Sie wurde nemlich schon während der Dauer der Oper, in den Zwischenakten und auch bey andern ausgezeichneten Situationen herausgerufen: eine Sache, die auf unsern Theatern noch nie Statt gefunden, und einen lebendigen Beweis giebt von den herrlichen Eigenschaften, welche dieser Künstlerin eigen sind. Eine wirklich erwünschte und erfreuliche Erscheinung, indem seit dem Abgang von Velluti, dem Unnachahmlichen, und der trefflichen Festa, des Mittelmässigen so viel auch auf diesen Theatern sich sehen lassen, und eine daselbst eingeführte und als Lehre angenommene Singmethode, die dem ernsten Gesange wenig huldigt, das viele Gute, welches auf derselben noch einheimisch ist, immer mehr und mehr zu verdrängen schien. Es ist desswegen wohl nichts gedeihlicher, als mitunter wieder grosse Muster aufzustellen, welche dahin wirken, das Abwasser in seinen natürlichen Strom hinzuleiten und die Auswüchse des trillernden und schillernden Geschnackes zu beschneiden. Es frommt dieses der Intendanz, ermuntert das kunstliebende Publikum, und erfrischet die Kunst an und für sich selbst. Mad. Sessi soll für die noch übrige Theaterzeit der italienischen Bühne engagirt seyn, doch getrauen wir uns aus Unbekanntschaft mit selbiger nicht, dies zu verbürgen, indem der Launenwechsel hier wie bey andern Bühnen zu seltsam ist, als dass man von einer Woche zur andern etwas mit Bestimmtheit voraussagen könnte.

Stuttgard. In der letzten Zeit sahen wir auf unserer Bühne neu: *Maske für Maske*, komische Oper in zwey Aufzügen, mit Musik von Joseph Rösler, früher Kapellmeister bey dem Fürsten Lobkowitz, nachmals Musikdirector der italienischen Oper zu Prag. Die Composition ist melodiös und angenehm, klar und verständlich, charakteristisch und voll Jovialität; die Instrumentirung geistreich und effectvoll, ohne überladen und verkünstelt zu seyn. Cimarosa ist ohne Zweifel das Vorbild, welches sich der Verfasser bey seiner Arbeit gewählt hat. Mehrere Stellen erinnern sehr an *Matrimonio segreto*. Das Sujet der Oper scheint Junger's bekanntem Lustspiele gleiches Namens nachgebildet zu seyn. Die Bearbeitung dieses Singspiels nach dem Italienischen ist von Hrn. Hofrath Haug. Die rhythmische Behandlung der Gesänge ist rein, fliessend und singbar; der Dialog lebendig, in einandergreifend, oft sehr drollig, mit sarkastischer Laune gewürzt, und meist kurz gehalten, indem nur so viel gesprochen wird, als zur Verständlichkeit der Handlung nöthig ist. Hr. Petzold und Dem. Meyer, als Johann und Lisette spielten in ihren Verkleidungen als Herr und Dame besonders brav; auch von Seiten des Orchesters verdient die Darstellung Lob. Der Instrumental-Director Herr Müller, ein thätiger, sehr geschickter Mann, auch als Concertspieler auf der

Violine achtungswerth, dirigirte in Abwesenheit unseres Kapellmeisters diese Oper mit Feuer und Präcision. Sie wurde gut aufgenommen, aber es fand sich kein zahlreiches Publikum ein. Durch pomphafte Aufzüge, Schlachten, Lärmen und Getöse auf der Bühne und im Orchester verwöhnt, findet man jetzt Conversations-Opern ausser der Mode und langweilig; daher fand auch die kleine Oper: *Der Grenadier* oder *das Medaillon*, von Babo, mit gefälliger Musik von Umlauf d. j. wenig Eingang, so gerundet die Darstellung auch war. *Emma von Resburg*, grosse Oper in zwey Aufzügen, von Meyer-Beer, ist im eigentlichen Sinne des Worts componirt. Wenige Gedanken zeichnen sich durch Eigenthümlichkeit und Erfindung aus. Der pomphafte Luxus eines ganzen Heeres lärmender Instrumente, der fadgraziöse, charakterlose Singsang kann nur die Menge anziehen und ergötzen. Viele Stellen sind Rossini's unbestreitbares Eigenthum, der mancherley Wiederklänge aus deutschen Werken nicht zu gedenken. Dass Hr. Meyer-Beer den Satz versteht und correct schreibt, ist ihm nicht abzusprechen. Der Canon aus F dur im ersten Finale erinnert zu sehr an den in *Richard und Zoraide*, nur ist er bey weitem nicht so lieblich und natürlich fliessend als jener. Das Thema beginnt das Violoncell, begleitet von — obligaten Pauken. Diess möchte vielleicht des sonderbaren Contrastes halber neu seyn. Edmunds Arie im zweiten Akte, wo er sich verzweiflungsvoll seinen Feinden überliefert, liegt die wohlbekannte Melodie eines fröhlichen Tiroler-Liedes zum Grunde. Emma's Arie vor dem Schlusse der Oper (denn ein eigentliches Finale hat sie nicht) ist eine Nachahmung der: di tanti palpiti. Die Ouverture ist eine wahre Olla potrida. Der Bardengesang mit Harfenbegleitung und Emma's darauf folgende Arie sind zart und freundlich. Das Chor der Richter hält Ref. für eins der besten und wohlgelungensten Stücke der ganzen Oper. Die Uebersetzung des Stücks, welches *dem Grafen von Arles*, oder der Oper: *Helene* nachgebildet, aber seichter und langweiliger ist, ist ohne poetischen Werth. Sänger und Orchester wetteiferten, sich Ehre zu machen; auch die Chöre gingen recht gut. H. Hambuch zeichnete sich nicht nur im Gesang, sondern auch durch sein feuriges, gefühlvolles Spiel besonders aus. Dem. Stern unterstutzte denselben hingegen wenig oder gar nicht, was hauptsächlich in der Scene des Wiedersehens auffallend war. Auch war ihr Costüme nicht gut gewählt; denn sie glich weit eher in ihrer Verkleidung einer Elfen- oder Sylfen-Gestalt, als der eines Barden. Nur die Harfe im Arm liess allenfalls vermuthen, was sie vorstellen sollte.

Zu Hrn. Häsers Benefice wurde gegeben: *Iphigenie in Aulis* von Gluck. Die neue Instrumentirung von Winter zeigt von der vollkommenen Vertrautheit mit diesem Meisterwerke: sie ist sinnig, prunklos, und doch von grossem Effect. Die Vorstellung dieser Oper war in allen Theilen ein schönes würdiges Ganze. Ausgezeichnete Leistungen waren, was sowohl Gesang, als Spiel anbelangt, die Partieen des Agamemnons, des Achills und des Oberpriesters; durch die Hrn. Häser, Krebs (der aber doch im Ganzen weniger fistuliren möchte) und Petzold besetzt. Die Damen Stern und Hug als Iphigenia und Klytemnestra liessen allerdings von Seiten ihres Spiels und des Vortrags der durchaus rein deklamatorischen Recitative manches zu wunschen übrig; doch war ihr Fleiss unverkennbar: einzelne Stellen trugen sie recht brav und ausgezeichnet vor, und verdienen deshalb gerechtes Lob. Die an sich wenig bedeutende Partie des Patroclus hatte Hr. Hambuch aus Achtung für das treffliche Ganze übernommen. Auch die Chöre gingen durchaus rein, kräftig und präcis zusammen. Seitdem ist nun das Chorpersonale überhaupt vermehrt worden, was auch nothwendig war. — Noch sahen wir an Neuigkeiten: *Othello, den Mohren von Venedig*, von Grünbaum recht brav übersetzt, mit Musik von Rossini, zum Vortheile des Hrn. Krebs. Refer. stimmt dem richtigen und sinnreichen Urtheil über diesen Tonsetzer, und namentlich über dessen *Othello* in No. 47. dieser Blätter vom 22sten Nov. 1820. vollkommen bey. Der Beifall, der bey uns dieser Oper, trotz der guten und in einander greifenden Darstellung zu Theil ward, war im Ganzen getheilt. Besondere Auszeichnung erhielten: die Duette, wovon das eine im ersten Akt aus B dur zwischen Rodrigo und Jago (den Herren Hambuch und Häser), das zweyte zwischen Othello und Jago aus A dur, im zweyten Akt befindlich ist, sodann das kleine Duett aus G dur zwischen Desdemona und Emilie (den Dem. Stern und Hug,) und die Arie des Rodrigo mit obligater

Clarinette, welche Herr Hambuch sehr brav vortrug. Hr. Krebs als Othello, spielte besonders im letzten Akte recht gut. Fast allgemein schien man zu tadeln, dass derselbe in afrikanischem Costume erschien, welches überdem nichts weniger als geschmackvoll war. Unser Komiker Hr. Rohde tischte uns nun, gleichfalls zu seinem Besten, das Fastnachts-Singspiel: *Evakathel und Schnudi* oder: *die Belagerung von Ypsilon*, von Wenzel Müller (dem deutschen Rossini,) auf, welches in der That so manche gelungene Musikstücke in seiner Gattung enthält, und gleichsam als eine Parodie der neuern italienischen Opern-Musik gelten kann. — Als Wiederholungen gab man uns: *Titus, Jakob und seine Söhne, Je toller je besser* (une folie), *Alive, die Rosenmädchen, den Türken in Italien, das Opferfest, die Italienerin in Algier, Oberon, die Vestalin, die Schweizerfamilie*, (Dem. Hug als Emmeline,) *Emma von Resburg, Tonantes, Camilla, Axur, Don Juan, das neue Sonntagskind, Richard und Zoraide, die Sternenkönigin, Marc-Anton, Kapellmeister von Venedig, Tancred*, (Mad. Muller zeichnete sich als Amenaide aus,) *Pumpernickel, die Schwestern von Prag, Iphigenia in Aulis* (in kurzer Zeit zweymal wiederholt,) *Figaro's Hochzeit*, u. a. m. — Die Abonnementsconcerte der königl. Hofkapelle waren diesen Winter glänzend und zahlreich besucht, und verdienen, sowohl hinsichtlich der guten und verständigen Auswahl der aufgeführten grössern und minder grossen Werke anerkannter trefflicher Meister, als auch der braven Ausführung derselben, allgemeines und gerechtes Lob. Wir hörten darin auch zwey neue Compositionen von H. Lindpaintner: *Einen Glückwunsch zum neuen Jahr*, und: *Hornerklang*, eine Cantate, von Hiemer gedichtet, welche beyde mit lebhaftem und verdientem Beifall aufgenommen wurden. In erwähnter Cantate gefiel Ref. besonders No. 2. Gebet am Morgen, vierstimmig von Männern, mit untermischten Soli der Hörner gesungen, welches wurdevoll, zart und voll frommen Gefühls ist. Ein Doppelconcert von Westenholz für Flöte und Oboe, wurde von den Kammermusikern Hrn. Kruger und Schwegler dem ältern meisterhaft vorgetragen. Schade, dass Hr. Kruger zuweilen zu viel künstelt und überladet, und dass die Gewalt, mit der er seiner Flöte den Athem einhaucht, oft altenhörbar wird, und den Fluss seines Spieles nicht sehr angenehme hemmt. Hr. Schwegler, ein Mann nahe an den Sechszigen, noch ein Zögling der ehemaligen hohen Karls-Schule, verbindet, durch den ganzen Umfang seines Instrumentes, bey einem runden angenehmen Tone, grosse Fertigkeit, Stärke und Präcision mit Zartheit, Lieblichkeit und gemüthvollem Ausdruck. Nächst diesem zeichnet sich Hr. Wöhrle als ein recht braver Oboist aus; und Hr. Ruthard, ein junger Mann, Schwegler's Schuler, gleichfalls so wie jener, Mitglied der Kapelle, bewährte ohnlängst in einem Concerte sein Kunsttalent auf diesem schweren Instrumente, und machte seinem würdigen Lehrer, so wie sich selbst, Ehre. Zur Freude des Publikums nimmt an öffentlichen Kunstproductionen unser geschätzter Hüser nun wieder Antheil. Die musikalischen Unterhaltungen im Museum bieten fortwährend manche erfreuliche Kunstgenüsse dar, und die Direction derselben ist neuerdings in der Wahl mannichfaltiger, vorzüglicher Musikstücke recht glücklich. Der junge hoffnungsvolle zehnjährige Sohn des Kammermusikus G. Schunke des älteren, spielte daselbst vor einiger Zeit das Mozart'sche Klavier-Concert aus D dur No. 20. recht brav und nett: er berechtiget zu fernern grössern Kunstleistungen, da er viel Talent besitzt, und sein Vater, als ein grosser Künstler auf dem Waldhorn bekannt, ihn vor den schädlichen Einflüssen des allzufrüh, und über Verdienst gestreuten Weihrauchs zu bewahren wissen wird. — Von auswärtigen Künstlern hörten wir zuvörderst Hrn. und Mad. Boucher, welche durch eine pomphafte Anzeige ihres zu gebenden Concerts, nachdem sie sich bey Hofe hatte hören lassen, und auch durch die auffallende Aehnlichkeit, die Hr. Boucher mit dem Exkaiser Napoleon in der That hat, ein sehr zahlreiches Auditorium herbeylockten. Er annoncirte sich als ehemaligen Kapellmeister und ersten Violinspieler Sr. Maj. des verstorbenen Königs von Spanien, Karls des VI. Ehrenmitglied des schweizerischen Musikvereins, und anderer musikalischen gelehrten Gesellschaften; Sie als erste Klavier- und Harfen-Spielerin, auch ehemalige Lehrmeisterin der königlichen Prinzessinnen an ebendemselben Hofe. Hrn. B. stehen seltene Mittel zu Gebote: seine ausserordentliche Fertigkeit auf seinem Instrumente in Sprüngen, Läufen, Doppelgriffen und Schwierigkeiten aller Art, verleitete ihn oft zu einer übertriebenen Keck-

heit, die ihn in der Meinung der wahrhaft Kunstverständigen zu einem musikalischen Gaukler herabwürdigt; doch trägt er zuweilen einzelne Stellen und Passagen äusserst zart, lieblich und einfach vor, selbst im Adagio; weshalb ihm die gerechte Anerkennung der Bessern und Würdigern zu Theil werden muss. Sein Ton ist kräftig, stark und doch nicht rauh; sein Bogenstrich nach der neuen französischen Schule. Seine Gattin ist auf dem Pianoforte und der Harfe eine achtungswerthe Künstlerin, und trug besonders mit vielem Gefühl vor. Das Duett für Harfe und Fortepiano, welches sie allein und auf beiden Instrumenten zugleich spielte, war freylich nur eine, für sie höchst anstrengende, für die Zuhörer aber unterhaltende, musikalische Spielerey. Zuletzt erfreute uns Hr. W. A. Mozart (Sohn) durch ein öffentliches Concert; nachdem er ebenfalls in einem der königlichen Kammer-Concerte sich hatte hören lassen. Sein Spiel auf dem Pianoforte ist rund, gediegen, seelenvoll, und ohne allen äussern Flitterstaat, die sich ihm darbietenden Schwierigkeiten jedoch nicht verschmähend. Seine Compositionen sind klar, melodiös, gut durchgeführt, und verrathen gründliche Einsicht in das innere Wesen der Kunst; auch die Wahl der gegebenen Musikstücke machten dieses Concert zu einem der schönsten, das wir seit langer Zeit hörten; doch war der Saal nur mittelmässig voll.

Anekdote.

Einem Dorfcantor fiel ein, wie er das nahe Kirmessfest und dabey auch seine Wenigkeit durch Aufführung einer neuen grossen Kirchenmusik vor seiner Gemeinde einmal recht verherrlichen könnte. Telemann, der bekannte fruchtbare Kirchencomponist in dem benachbarten Gotha, sollte sie ihm componiren, seine Confratres aus der Nähe mit ihren Adjuvanten sollten zur Ausführung helfen. Hoffnungsvoll wanderte er zu Telemann und trug ihm sein Anliegen dringend vor. Telemann kannte den Cantor und die ganze Confraternität als armseelige Schächer, und machte Ausflüchte; aber umsonst: der Cantor wurde immer ungestümer und war nicht abzuweisen. T., den diese Zudringlichkeit halb verdross und halb belustigte, fragte endlich nach dem Texte zu dieser Cantate. Den „meynte der Cantor" möchte T. nur selbst wählen, einen Bibelspruch oder was er sonst passendes fände. T. sagte nun zu, hiess den hocherfreuten Cantor die Probe bestellen, und versprach, sich selbst dazu mit einigen Bekannten einzufinden. Am Morgen des Festes stellte sich T. richtig zur Probe ein; die Stimmen wurden aufgelegt; zum Text hatte T. den Spruch gewählt: „Wir können nichts wider den Herrn reden" und ihn als Fuge gesetzt. Nun, flusterte T. seinen Bekannten zu, sollen diese Kauze ihre Sunde beichten; die Fuge fing an und aus allen Kehlen erscholl es um die Wette in Misstönen, wie Jammergeschrey: „Wir, — wir, — wir können nichts, — nichts, — wieder, nichts, — wir können nichts, — wir können nichts —" bis die ganze Confraternität, welche lange, ohne Schlimmres zu ahnden, herzhaft losgeschrieen hatte, durch T.s und seiner Gefährten unmässiges Gelächter aus dem Traume geweckt, nun verblufft, und der arme Cantor ganz zermalmt, dastanden. Das macht sich freylich nicht gut, ihr Herren, sagte Telemann, und zog jedoch, um den zerknirschten Cantor zu trösten, ein anderes kleines Musikstück hervor, welches er dann mit seinen Bekannten in der Kirche aufführte.

Recension.

Sinfonie à grand Orchestre, comp. — — par Ferd. Ries. No. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 10 Fr.)

Diese treffliche Werk, womit Hr. R., wie durch mehrere seiner Quartetten, Quintetten und durch sein Pianoforte-Concert aus Es dur, seinen Platz unter den geistreichsten und lebensvollsten Componisten unserer Zeit behauptet — ist schon mehrmals in diesen Blättern, und immer mit gebührendem Ruhme erwähnet worden; auch stimmen alle öffentliche Nachrichten über seine Aufführung, wo sie auch stattgefunden haben mögen, darin überein, dass es den schönsten Effect, und zwar auf die Kenner, wie auf das vermischte

INHALT

des

dritten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. *Abhandlungen.*

Chladni, Ueber die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens. Seite 257-315. 353-359.

Christmann, An das scheidende Jahrhundert. 201-211.

Dornaus, Bemerkungen über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns, nebst einem Zusatze der Redaktion. 505-511.

Horstig, Laßt den Musikus doch selbst sprechen. 613-618.

Kellermann, Auch ein Wort über das Begeisterungsvolle, zur Widerlegung Herrn R. Figs. 757-768.

Knecht, Beantwortung der Frage: Was für Vortheile hat sich die praktische Musik von der Anwendung des Vogler-Chorsystems zu versprechen? 725-732. 740-750.

Krug, W. T., Einige Bemerkungen über Sprache und Gesang. 57-63.

Reichardt, J. F., Etwas über das Liederspiel. 703-717.

Rochlitz, Fr., Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels. 677-686.

Spazier, C., Einige Worte über den Volksgesang. 73-81. 89-93. 105-111.

Triest, Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung der Lehre vom Takte. 5-10.

— — Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im 18ten Jahrhunderte. 225-233. 241-249. 257-264. 273-286. 297-308. 321-332. 363-373. 383-391. 405-410. 421-432. 457-465.

Ungenannte, Bemerkungen über die zweckmäßige Einrichtung der Wirbel an der Violine, der Bratsche und dem Violoncell. 721-785.

— — Betrachtungen über Konzertzettel. 97-103.

— — Briefe über die Harfe. 697-701.

— — Fragen eines Layen über mancherley Gegenstände, welche Musik und Musiker angehen. 121-127. 136-143.

— — Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. 833-863.

— — Ueber die Aussprachsamkeit, die jeder dem Sänger schuldig ist. 752-761.

Vogler, Data zur Akustik. 517-525. 533-540. 549-554. 565-571.

S. Data zur

Weber, D. F. E. Ueber die Ausbildung und Verfeinerung des musikalischen Gehörs. 163-170. 185-190. 201-206.

— — Ueber komische Charakteristik und Karikatur in praktischen Musikwerken. 137-142. 153-162.

II. *Biographische Nachrichten.*

Joh. Gottf. Berwill in Berlin. 633-637.

Christmann, Nachrichte von Joseph und Heinrich Gugel. 825. 841.

Jos. Kraus in Copenhagen. 518-520.

David Traeg, Notenstecher in Görlitz. 18-21.

Pleyel's Leben und Werke. 661-668.

Reichardt, Biographie J. A. P. Schulzens. 153-157. 163-176. 537-546. 617-622. 633-637.

Rochlitz, Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben. 150-152. 232-237. 529-536.

— — Erinnerungen an Faustina Hasse. 802-818.

Ueber Joh. Schuster. 705-707.

B. Fr. Zink in Ludwigslust. 751.

III. *Recensionen.*

1) *Theoretische Werke.*

van Dallerg, J. H., Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie. 196-200.

— — Die Aeolsharfe, ein allegorischer Traum. 409-415.

Deutscher, Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte. 768-783.

Kirchner, Theoretisch-praktisches Handbuch zum — musikal. Unterricht. 778-781.

Klein, Lehrbuch der theoretischen Musik. 761-768.

Meister, Principes de Musique pour le Chant, av. la Solfege. 689.

Michiels, Ueber den Geist der Tonkunst. 593-713.

Vogler, (Abt) Choralsystem. 281-283. 289-293. 345-348.

2) *Musikalien.*

a) Gesang.

a) Kirchenmusik (Oratorien).

Haydn, J., Die Schöpfung, Klavierauszug v. A. E. Müller. 169-181.

Publikum, gemacht habe. Da bedarf es denn eben so wenig einer ausführlichen Recension, als einer weitern Anpreisung oder Empfehlung; und der Rec. glaubt seine Pflicht nicht zu verletzen, wenn er sich begnügt, den Raum, der solchen Recensionen hier eingeräumt werden kann, andern guten, aber wenig oder gar nicht bekannten Werken und Verfassern zu überlassen; allen Concertdirectionen zuzusichern, dass, wenn schon des Hrn. R. erste Sinfonie (wie recht und billig) bey ihnen Glück gemacht hat, diese zweyte noch viel mehr Glück machen werde; diesem in so vieler Hinsicht sehr ausgezeichneten Künstler Dank zu sagen für das grosse Vergnügen, das er auch ihm mit dieser Sinfonie gemacht hat, und bey jeder wiederholten Aufführung von neuem macht; und für die, hoffentlich nicht zahlreichen Kenner und Freunde dieses Fachs der musikalischen Composition, die diess Werk noch nicht kennen, einige Zeilen herzusetzen, die es ihnen etwas näher beschreiben.

Der erste Satz ist ein Allegro, ma non troppo, aus C moll, im Dreyvierteltakt. Das Thema ist ernst, kräftig und pathetisch; die Zwischensätze sind theils affectvoller und brillanter, theils sanfter und milder, (doch immer ernst,) und gruppiren sich so gleichsam nach beiden Seiten hin um jenes auf die angemessenste Art. Die Ausführung ist fest, stetig, consequent, ohne im Geringsten steif, kritlich und kleinlich, oder auch nur befangen und unfrey zu werden. Das Ganze hat in der Wirkung etwas Edles, Grosses, sehr Energisches. Vorwerfen kann man ihm, dass verschiedene melodische und harmonische Wendungen zu nahe an Beethovens Sinfonia eroica erinnern: doch wird derjenige daraus wenig machen, der bemerkt, wie sich Hr. R. diese ganz angeeignet, nicht etwa als eigentliche Reminiscenz angebracht hat.

Der zweyte Satz, ein nicht kurzes Andantino, aus As dur, im Zweyvierteltakt, ist ein, in Erfindung und Ausführung wahrhaft origineller, vortrefflicher Stück, das, je öfter man es hört, je mehr gefällt; (aufs Erstemal, als vom Hergebrachten sehr abweichend, vielleicht nicht allzusehr;) und das, je netter, deutlicher, zierlicher und lieblicher seine vielen, engverbundenen Figürchen ausgeführt werden, desto mehr an Reiz und Anmuth gewinnt. Auch gearbeitet ist es trefflich, im vollgültigsten Sinne des Worts.

Eine beygusgeführte, sogenannte Menuetto, Allegretto, voller Geist und Leben, aus C moll, mit ernstem Trio, aus C dur, ist an Originalität der Erfindung und Ausführung jenem Allegretto gleichzustellen, gehört unter die schönsten Stücke, die wir in dieser, jetzt so beliebten Gattung besitzen, und macht eine herrliche Wirkung.

Das Finale, Allegro, ma non troppo, aus C moll, im Zweyvierteltakt, könnte man Haydnisch erfunden und Beethovisch ausgeführt nennen, wenn man sicher wäre, die Leser dächten nicht dabey an eine Nachahmung, als welche hier gar nicht statt hat, und trieben, jener Namen wegen, auch nicht die Erwartung allzuhoch. Es ist, mit sammt seiner heftigen Stretta am Schluss, Ein Guss, und bey aller seiner gründlichen Ausarbeitung doch gar nicht schwer zu fassen, auch für die Menge nicht; eben deshalb aber, und bey seinem innern Leben und Reichthum, von vieler, und, für ein Finale, eben von der rechten Wirkung.

Das Werk ist, nach jetzigem Massstabe, weder zu lang, noch schwer auszuführen. In Hinsicht auf beydes überschreitet es kaum ein wenig das Maass von Beethovens erster Sinfonie. Es ist auch mit Masse besetzt: ausser dem Quartett, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Basspauke, Trompeten und Pauken. Hr. Ries hat es seinem Freunde und ehemaligen Lehrer, von Beethoven, gewidmet, und es zuerst vor zwey Jahren in dem berühmten Concert der philharmonischen Gesellschaft zu London aufgeführt. Der Stich ist deutlich und gut; der Preis, nach Verhältniss der Stärke des Werks, mässig; zugleich mit dem Original ist ein Auszug für das Pianoforte à 4 mains, vom Verf. selbst gemacht, in demselben Verlag herausgekommen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. **No. 14.** 1821.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Oper. Unsere Oper hatte durch den Abgang des braven ersten Tenoristen Hrn. Kleugels, welcher im Monat May vorigen Jahres das hiesige Theater mit dem Hamburger vertauschte, einen bedeutenden Verlust erlitten, welcher erst im Monat November durch das Engagement des Hrn. Höflers von der Frankfurter Bühne ersetzt werden konnte, indem Hr. Babnig von Wien, welcher früher von der Direction engagirt war und contractlich zugesichert hatte, im July einzutreffen, ausblieb; dadurch wurde das Einstudiren neuer Opern und das Wiederholen mehrerer älterer unmöglich, und die Direction musste das Publikum theils mit Gastrollen, theils mit solchen Opern regaliren, welche ohne eigentlichen ersten Tenor gegeben werden konnten. — Als Gäste traten in dieser Zwischenzeit auf: Hr. Gerstäcker, vom Hamburger Theater kommend, bey seiner Durchreise nach Dresden; — er gab den Belmonte, Tamino, Johann von Paris und Sargin. An eigentlicher Gesangsbildung hat Hr. G. in der Zeit, wo wir ihn hier nicht gesehen, wenig oder gar nicht gewonnen; seine Stimme hat sich aber gekräftiget, obschon der zarte Schmelz der Töne verschwunden war, und er es wohl auch bisweilen absichtlich darauf anzulegen schien, seiner Stimme eine grössere Tonfülle zu geben und dadurch der Zartheit, namentlich in den höhern Tönen, worin Hr. G. eben seine Eigenthümlichkeit hat, und der reinen Intonation schadete. — Desshalb müssen wir gestehen, dass Hr. G. als Belmont und Tamino, als er früher noch der unsrige war, bey weitem bessere Wirkung machte. — In *Johann von Paris* aber sang er in jeder Hinsicht trefflich, und bewiess, dass jenes Uebernehmen der Stimme entweder momentane Schwäche des Organs oder eben ein Verkennen seiner Eigenthümlichkeit war. — Als Schauspieler hat er sehr gewonnen. Nach Hrn. G. trat Hr. Bergmann vom Dresdner Hoftheater als Joseph, Jacob Friburg, Tamino und Murney auf, und erfreute sich des ungetheilten Beifalls, den seine schöne Stimme und deren verständige, von guter Schule zeigende Behandlung in vollem Maasse verdiente: als Schauspieler genügt er desto weniger. Später hatten wir auch das Vergnügen, Hrn. Baader von Berlin, als Joseph, Johann von Paris, Ottavio und Ramir in *Aschenbrödel* zu sehen. — Seine schöne volle Stimme, verbunden mit verständiger Behandlungsweise und einem ziemlich genügenden Spiel, wurde mit vielem Beifall anerkannt, und man entschuldigte gern die unreine Intonation, die man in der ersten Partie hörte, mit zufälligem, vielleicht durch die Reise veranlassten, organischen Hindernissen, indem Hr. B. in den spätern Rollen von dieser unreinen Intonation weniger und in mancher gar nichts spüren liess. — Als Licinius und Arzir trat Hr. Röckel auf. Beweglichkeit der Stimme und das, was man mit dem Worte Manier bezeichnet, ist ihm nicht abzusprechen, wohl aber die Stimme, wenigstens für diese Partieen; daher misglückte sein Versuch. — Zuletzt versuchte sich noch ein Hr. Rochow in einer ersten Tenorpartie. Es war offenbar ein zu gewagtes Unternehmen, als Anfänger in jeder Hinsicht, in einer Partie, die den Schauspieler und Sänger in gleichen Anspruch nimmt, zuerst das Theater zu betreten und vor dem hiesigen Publikum. R. nahm als Ramir in *Aschenbrödel* die Nachricht des Publikums in vollem Maas in Anspruch. Ob seine Stimme, die an und für sich einen guten Klang zu haben scheint, bey guter Schule sich herausarbeiten werde, muss die Zeit lehren. — Als Bassisten traten in Gastrollen auf: 1. Hr.

Krebs, der sonst als Tenorist rühmlichst bekannte Sänger. Hr. K. sang in den Zwischenakten eines Schauspiels eine Arie von Rossini, und stellte die Hauptscenen des Herzogs in Paer's *Camilla* dar. Er zeigte den guten Sänger, aber auch, dass alles Irdische dem Wechsel unterworfen ist: denn aus der verlornen Tenorstimme ist doch keine gute Bass-Stimme geworden. — Als Sarastro liess er diess noch mehr bemerken, denn hier fehlte der Tiefe aller sonore Klang. — 2. Hr. Hillebrand, ein junger Mann mit sehr vortheilhaftem Aeussern, trat als Blaubart und Graf in *Figaro* auf. — Seine Stimme hat viel Umfang, sie ist jedoch hohl und bedeckt, und sehr wenig ausgebildet. Sonach konnte er als Sänger nicht genügen: auch als Schauspieler zeigte er, wenigstens in der letzten Rolle, wenig feine Ausbildung. — 3. Hr. Staudacher von München erfreuete das Publikum in einigen Gastvorstellungen als Erzvater Jacob, und zweymal als Wasserträger, auch in einigen Arien des *Tancred*, die aber leider schon zu oft gehört worden sind und auch nicht geeignet schienen, Hrn. Staudachers Talente vortheilhaft zu zeigen; denn Hr. Staudacher ist ein wirklich dramatischer Sänger. Seine Stimme ist ein angenehmer Bariton, und man hört, dass er gute Schule gemacht, und gute Sänger sich zum Muster gewählt hat. Seine deutliche Aussprache und vor allem das wahre Gefühl, aus welchem jeder Ton seiner Stimme hervorgeht, thaten, vorzüglich in den Duetten mit Benjamin in *Jacob und seinen Söhnen*, grosse Wirkung, und es gereicht auch dem hiesigen Publikum zur Ehre, dass es diesen einzig wahren Gesang mit überaus grosser Anerkennung aufnahm, und dadurch bewiess, dass der neumodische Flitterkram mit allen seinen Verschnörkelungen der natürlichen Melodie, mit Cadenzen, Variazionen u. s. w. doch noch nicht allen Sinn für das wahrhaft Gute hinweggenommen habe, wenn nur der Sänger es recht versteht, diesen Sinn zu erfassen. Dass dazu freylich etwas mehr gehört, als durch Rossinische Passagen zu reizen, wollen diese der neuen Modeunart huldigenden Priester und Priesterinnen nicht einsehen. — Hr. Höfler trat mit Hrn. St. gleichzeitig auf, zeigte einen vortheilhaft gebildeten Sänger, mit etwas bedeckter hohler Stimme, und einen durch Fleiss und gute musikalische Kenntnisse vollkommen gesicherten Künstler. Sein Engagement an unserer Bühne war sehr erwünscht. — Auch Hr. Höfler huldigt dem neuen Unwesen nicht; hier hat das Publikum sich aber zu Unrecht vorzuwerfen, dass es diesen braven Künstler in vielen vorzüglichen Leistungen z. B. bey dem schönen Vortrag der Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön, und mehrerer anderer noch nicht gehörig zu würdigen scheint. —

Nachdem nun der fremden Künstler Erwähnung geschehen ist, soll auch der Leistungen der Oper überhaupt kürzlich gedacht werden. Neu einstudirt wurde im Sommer *Blaubart*, nach Gretry's Composition, von dem verstorbenen Kapellmeister Fischer in Wien neu und glücklich bearbeitet. Vorzüglich ist das Finale des zweyten Akts, welches ganz neu von Fischer componirt ist, sehr zu rühmen. In der Darstellung zeichneten sich vorzüglich Hr. Genast als Blaubart, und Mad. Werner als Marie aus. — Die Chöre gingen gut und auf das Arrangement und Garderobe war viel Sorgfalt verwendet. Das Quodlibet, *der Kapellmeister von Venedig* belustigte einigemal vorzüglich durch Hrn. Fischers Bemühungen als Peter. Hr. Fischer hat überhaupt viel Fortschritte gemacht, und ist zu den brauchbarsten Mitgliedern unserer Bühne zu zählen; nur Schade, dass er, indem er hinsichtlich des Spiels offenbar bedeutend fortgeschritten ist, im Gesang zurückgekommen zu seyn scheint. Da Hr. Fischer in den Rollen, die in seinem Spielbereich liegen, freilich manchmal hoch, manchmal tief singen soll, und dadurch der Stimme offenbar schaden muss, so hat er um so mehr Ursache, sich seiner Stimme durch fleissiges Solfeggiren nicht nur zu versichern, sondern ihr auch immer weitere Ausbildung zu erwerben: denn auch vom Komiker verlangt man guten Gesang. — Das lustige Quodlibet würde noch mehr unterhalten haben, wenn Hrn. Meixner, der die Partie des Kapellmeisters übernommen hatte, nicht alles fehlte, was zu einem italienischen Buffo gehört. — Der *Wasserträger*, Cherubini's Meisterwerk, wurde nach Ankunft des Hrn. Höflers neu einstudirt; und war in allen seinen Theilen eine sehr gute Vorstellung. Mad. Werner als Constanze, Dem. Böhler als Marcelline, Hr. Höfler als Armand erwiesen sich überaus brav; Hr. List, als Antonio, bemühete sich sichtbar, seine Aufgabe zu lösen; es fehlte

ihm aber, hinsichtlich des Spiels, die für diese Rolle nöthige kindliche Naivität: im Gesang detonirt er nur zu oft. Die Chöre gingen fest und sicher zusammen, vorzüglich das schwere Soldatenchor des zweyten Akts. — Noch waren neu einstudirt: *Die heimliche Ehe*, von Cimarosa. Sie war sehr gut besetzt, sicher einstudirt, und erfreuete sich des herrlichsten Erfolgs. Es musste jedem Musikfreund grosse Freude machen, ein Werk zu hören, welches voll wahrhaft schöner, ursprünglich-einfacher Melodieen ist: zwischen einer Cimarosaischen musikalischen Phrase und einer Rossinischen, welche Verschiedenheit! — Mad. Neumann Sessi sang als Caroline schön, obschon sie für diese Gesangsweise nicht recht geeignet ist. Dem. Böhler zeigte in der Dorine, dass sie sich befleissige, als Sängerin fortzuschreiten. Mad. Müller verdient als Fidalma unbedingtes Lob, eben so Hr. Höfler als Fernando, Hr. Genast als Graf und Hr. Fischer als Geronimo. — Die Oper *Aline* ging in Rücksicht des Arrangements und der Chöre ohne Tadel; dass sie aber, wiewohl es die wahrhaft schöne Musik und lebendige Handlung verdient hätte, nicht besser ansprach, lag vorzüglich an der Hauptpartie. Mad. Werner hat für solche Rollen durchaus zu viel — Ruhe. Auch schadet sie sich seit einiger Zeit in ihrem Gesange sehr durch einen dehnenden übersentimentalen Vortrag. Da nun von dieser Rolle alles Leben der Oper ausgeht, und das übrige Personale durch sie impulsirt werden muss, so konnte ohne diesen Impuls die volle Wirkung nicht erreicht werden.

Die einzige neue Oper, die uns zum Gehör und auch grossentheils zur Schau gebracht wurde, war: *Das Zauberglöckchen*, von Herold. Die Musik, ist sie auch nicht ausgezeichnet, und mangelt ihr auch die lebendige, geniale Frische, welche die ähnlichen Werke von Nicolo und Boieldieu auszeichnen, ist jedoch sehr lobenswerth, und in mehrern Stellen sehr charakteristisch. Dahin gehören die beiden Arien des Azolin, von Hrn. Höfler trefflich und der Composition ganz angemessen gesungen; das Chor: Feiert rings in lauten Preisen, und mehrere Sätze des zweyten Finals. — Dem. Böhler war als Lucifer ein höchst liebenswürdiger böser Geist. Hr. Fischer als Bedur und Hr. List, als Zedir, waren höchst possirliche Figuren; nur Schade, dass der Dichter diese beiden Karikaturen nicht vortheilhafter behandelt hat; diess hätte eben so leicht geschehen können, als es auch dann für das Ganze von grossem Vortheil gewesen seyn müsste. Hr. Gay als Sultan zeigte, dass seine schöne Stimme an Kraft gewonnen habe, und es ist sehr zu wünschen, dass Hr. G. fortwährend Fleiss anwenden möge, auf gutem Wege sich die Cultur zu erwerben, welche nöthig ist, um ein guter Sänger zu werden. Dass Hr. H. den rechten Weg nicht so ganz einschlage, ging daraus hervor, dass er bey einer Wiederholung dieser Oper, anstatt der einfachen Cavatine von Herold, eine Arie aus Rossini's *diebischer Elster* sang, die, ausserdem dass sie durchaus keine Gelegenheit giebt, wahren Gesang zu zeigen, auch ganz und gar nicht in die Situation passte. — Wenn wir auch desswegen, weil Hr. G. selten Gelegenheit hat, sich auf der Bühne als Sänger zu zeigen, nicht ganz missbilligen wollten, dass er eine andere Arie sang, so hätte sich doch wohl eine andere, für ihn und die Oper vortheilhaftere gefunden.

Die Oper ist von Seiten der Direction hinsichtlich der Scenerie, Garderobe u. s. w. auf eine Weise ausgeschmückt, die ihr wahrhaft zur Ehre gereicht, so wie überhaupt das Bestreben nicht zu verkennen ist, von Seiten des Aeussern alles nur mögliche anzuwenden. Vielleicht geschieht hierin auf Kosten des Innern und eigentlich doch des Wesentlichsten zu viel, wodurch überdiess das Publikum an dergleichen Aussendinge nur zu sehr verwöhnt wird, und wodurch, bey immer gereizter Augenlust, die Forderungen am Ende so gesteigert werden, dass nicht abzusehen ist, wie die Direction durch neue Reizmittel anlocken und befriedigen könne.

Von ältern Opern waren die Wiederholungen des *Don Juan* und der *Zauberflöte* die gelungensten. Nur war es Schade, dass Mad. Neumann-Sessi in den beyden Wiederholungen der *Zauberflöte* die Arie: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen, wegliess. Da diese Sängerin so selten auftritt, so ist es doppelt ungerecht, ihren zahlreichen Verehrern einen Genuss zu entziehen, auf den sie sich Rechnung machen. Dass Hr. Meixner bey der letzten Wiederholung auch seine Arie: In diesen heilgen Hallen auslies, wollen wir, obschon dadurch zwey Hauptstücke der Oper hintereinander verloren gingen, doch eher genehmigen, als dass er sich durch

einen so geschmacklosen Vortrag, wie er ihn in der frühern Vorstellung dieser Oper bewiess, aufs neue an den Manen des unsterblichen Tonsetzers versündigt hätte. — »Auch *Joconde* gehörte zu den gelungensten Wiederholungen. *Titus* konnte aber trotz des trefflichen Gesanges von Mad. Neumann-Sessi und Hrn. Höfler und der, vorzüglich im ersten Finale gut vorgetragenen Arien, darum nicht die gehörige Wirkung hervorbringen, weil die Partie der Vitellia (Mad. Müller) im Gesang und Spiel offenbar verfehlt wurde, in der Partie der Servilia wegen plötzlicher Unpäslichkeit der Dem. Böhler schnell ein anderes Individuum eintreten musste, und Arrius (Hr. List) abermals sehr detonirte. —

Dass wir bey dieser fragmentarischen Uebersicht Vorstellungen von Singspielen wie die *Schwestern von Prag*, *Sonntagskind* und *Donnerwetter* (*Bettelstudent*) übergangen haben, wird man nicht misbilligen.

(Der Beschluss folgt.)

Niederlande. Diess Land theilt sich in die nördlichen und südlichen Provinzen; von jenen weiss ich wenig zu sagen, ausser dass das National-Institut von Zeit zu Zeit Preise für die beste Composition auf einen vorgeschriebenen (holländischen) Text aussetzt; doch sind mir dort keine ausgezeichneten Componisten oder Virtuosen bekannt.

Brüssel, die Hauptstadt des südlichen Theils des Königreichs, welcher aus dem ehemaligen Belgien, dem Lütticher Gebiet u. a. besteht, hat ebenfalls keine ausgezeichneten Componisten; Hr. Messmacker und Borremann sind die einzigen, welche genannt werden können. Es besteht hier eine Gesangschule unter der Leitung eines Hrn. Raucourt, eines Zöglings des Pariser Conservatoriums, dessen Talente allgemein geschätzt werden. Ein begüterter Musikfreund, Hr. Robyns, giebt zuweilen Concerte. Erster Violinist der königlichen Kapelle ist Hr. Gensse: aber der vorzüglichste Künstler auf diesem Instrumente ist Hr. Van der Planken, oder Planken, wie er gewöhnlich genannt wird. In Brüssel sind an 80 Klavierlehrer: die geachtetsten sind Hr. Bertini, Messmacker und Michelot. Hr. Cardon ist erster Flötist; Hr. Artot erster Hornist. Die Harfe scheint immer mehr in Aufnahme zu kommen. Notturnen für Harfe, Horn und Violine sind jetzt die beliebteste Musik. Dem. Poitiaux ist indess die einzige bedeutende Lehrerin für die Harfe; Mad. Bertini, die Gattin des Klavier-Lehrers spielt diess Instrument mit grosser Fertigkeit. Der erste Violoncellist ist Hr. Platel; seine Concerte werden gerühmt.

Die Theatermusik ist sich in allen unsern Provinzen ziemlich gleich. Man giebt meist Opern von Gretry, der aus Lüttich gebürtig war.

Gute Anstalten für Kirchenmusik, auf welche man übrigens hält, hat Brüssel nicht, ausser einigen Schulen für eine kleine Anzahl Chorknaben.

Chöre von Militärmusik findet man in den meisten Brabantischen und Flandrischen Städten, und manche dieser Chöre besuchen mehrere Städte, um sich hören zu lassen.

Die Concerte der Societé d'Emulation in Lüttich sind sehr gut und werden regelmässig gehalten. Man giebt in denselben auch kirchliche Stücke und Oratorien. Ein achtstimmiges Te Deum mit gänzem Orchester und ein Oratorium: *Jephta*, componirt von Hrn. Ansiaux, Kirchenkapellmeister in Huy, welchen jene Gesellschaft auch deshalb zum Ehrenmitglied aufnahm, wurden darin sehr gut ausgeführt. Hr. Ansiaux ist fast der einzige Componist in diesem Lande, welcher grössere Werke, Opern, Messen und dgl. schreibt. Unter seiner Leitung und durch seinen Eifer hat sich in Huy, welches kaum 5000 Einwohner zählt, ein vollständiges Orchester von 60 bis 70 Musikern und Liebhabern gebildet, welches sich sehr auszeichnet, und schwerlich in irgend einer so kleinen Stadt seines Gleichen finden möchte.

In Lüttich ist Hr. Grillard der erste Violinist und wirklich von grosser Virtuosität; die beliebteste Musik sind hier die Romanzen für zwey Stimmen, welche man Notturni nennt.

In dem Saale für die Ausstellung der Producte inländischer Industrie hat ein Hr. de Volden eine Orgel mit crescendo aufgestellt und deshalb die grosse Ermunterungs-Medaille erhalten.

Nürnberg, im März 1821. Der im vorigen Frühjahre in diesen Blättern gegebene musikalische Bericht aus Nürnberg liess mit Recht fürchten, der nächstjährige müsse noch geringhaltiger ausfallen: das Bessere hat aber gesiegt! —

Wirklich lag auch den ganzen Sommer hindurch alles Bedeutendere darnieder, und nur die kurzdauernde Anwesenheit der Dem. Backofen, die ein Concert und mehrere Vorstellungen im Theater gab, hatte einige Bewegung hervorgebracht. Die Unternehmer des musikalischen Vereins, welche mit nicht unbedeutenden Opfern drey Jahre hindurch Concerte gebildet hatten, konnten sich nicht aufgemuntert fühlen, auch im vierten Jahre solche Opfer zu bringen, und begnügten sich daher, zum Besten der Armen am Weihnachtsfeste ein Oratorium zu veranstalten. Ihre Wahl fiel auf Händels *Samson*, nach der v. Moselschen Bearbeitung, und konnte glücklich genannt werden, da die Ausführung fast durchaus würdig gelang. Das zahlreiche Publikum aus allen Ständen zeigte neben seinem Sinne für Wohlthätigkeit, durch den es möglich ward, aus dem Erlös über 250 Arme mit Holz zu unterstützen, sehr viel Gefühl für das herrliche Werk selbst, dessen Genuss noch so wenigen Städten zu Theil geworden ist. — Kenner und Nichtkenner fanden sich mächtig angezogen und besonders die Chöre rissen allmächtig zur Bewunderung hin.

Je mehr man indess mit dieser Aufführung zufrieden war, und die Ueberzeugung fest stand, dass sich, trotz betrübender Ereignisse, immerhin in Nürnberg noch viel Gutes bewirken lasse, um so schmerzlicher fühlten die Freunde der Musik das Zurücktreten der bisherigen Unternehmer des musikalischen Vereins. Diese, welche nur der Nothwendigkeit gewichen und von dem Wunsche beseelt waren, nützen zu können, waren daher auch zur neuen Theilnahme bereit, als die Zurückkunft eines sich schon früher für Musik thätig gewiesenen Freundes neue Versuche veranlasste; und so bildete sich denn um Neujahr ein neuer musikalischer Privat-Verein, aus welchem sich nach dem vorgelegten Plane eine grosse musikalische Gesellschaft entwickeln soll. Im Januar begannen die Abendunterhaltungen, haben bis jetzt viermal stattgefunden, und erfreuen sich sichtlicher Theilnahme. Da kein Eintrittgeld bezahlt und die Beiträge zur Deckung der unvermeidlichen Kosten nur durch den Beitritt wirklicher Mitglieder aufgebracht werden, so ist ein grosses Hinderniss der thätigen Theilnahme mancher schätzbarer Dilettanten aus dem Wege geräumt. Mehrere widmen seitdem wirklich der Gesellschaft ihre Talente und viele werden diesem löblichen Beispiele folgen, wenn, wie bisher geschah, auf gute Auswahl und sorgfältige Proben gesehen wird.

Die gedachten vier Abendunterhaltungen boten manche Genüsse dar. Der Freund kräftiger Orchestermusik konnte sich an vier Sinfonieen von Haydn, Fesca, Romberg und Mozart (G b) laben, die alle vollständig und recht brav ausgeführt worden sind. Wer moderne Musik liebte, fand sich durch mehrere Arien und Duetten für Sopran und Bass, von fleissigen Dilettanten fleissig vorgetragen, so wie durch mehrere Instrumental-Partieen angesprochen. Unter diesen zeichnete sich besonders die, in der vierten Abendunterhaltung durch Mitglieder der Stadtmusik ausgeführte Serenade von Böhner, und früher ein Clarinett-Potpourri, aus. Durch den Vortrag des Mozart'schen Quintetts mit Begleitung der Blasinstrumente, einer Dussek'schen Sonate für vier Hände und der Beethoven'schen Fantasie mit Orchester und Chor, ward für die Freunde der Klavier-Musik gesorgt, und die gelungene Aufführung der Romberg'schen Hymne: Was bleibet und was schwindet etc. zeigte, dass sich ein recht braver Chor hier bilden lässt. — Nach einiger Pause werden die Unterhaltungen in gleichem Verhältnisse fortgesetzt werden, und es lässt sich mit Recht ein guter Erfolg erwarten, da so Manches eben zusammentrifft, was die Sache fördert. So ist z. B. bey Gelegenheit der mit grossem Aufwande aus den Stadteinkünften beschlossenen Verbesserung der Schulen, auch die Verbesserung des Gesanges im Allgemeinen ins Auge gefasst worden und es muss dieser nun in jeder Schule gelehrt werden. Die Knaben welche sich dort durch Anlagen auszeichnen, werden in besondere Singschulen vereinigt, und aus ihnen zu jeder Stadtpfarrkirche eine Anzahl Chorknaben gewählt. Eine Singschule ist auch für die Mädchen bestimmt. Dabey wird, der Gehalt der Lehrer und Cantoren im Verhältniss ihrer Dienste, vermehrt und für die Wittwen der Verheiratheten Pensionen ausgesetzt, so dass sie mit grösserer Ruhe und Liebe ihrem Berufe obliegen können. — Wenn im Allgemeinen für Bildung und Sittlichkeit viel Gutes aus diesen Schulverbesserungen hervorgehen wird, so muss — wird alles dem einsichtsvoll zu Grunde gelegtem Plane gemäss ausgeführt — in wenig Jahren viel Gutes auch in musikalischer Hinsicht daraus

erwachsen, da nun so manche Talente erweckt und erkannt werden, welche vielleicht ohne diess ewig geschlummert hätten.

Noch möchte Rechenschaft zu geben seyn von den Besuchen fremder Künstler: sie kann aber ganz kurz seyn, denn leider mussten mehrere vorzügliche abreisen, ohne dass man sie zu hören bekam, und nur wenige brachten es zu öffentlichen Concerten. Unter diesen aber ist vorzugsweise der, als Künstler und Mensch gleich achtungswerthe Hoffagottist Jacobi aus Coburg, zu nennen, der nach einem Hrn. Roeguer und vor Monsieur Boucher, dem Violinfechtmeister, hier war. Hatte letzterer alle Fechterkünste aufgeboten, um anzuziehen, so war es dagegen Gefühl und Sicherheit in Vortrag und Behandlung seines schwierigen Instruments, welche Hrn. Jacobi auszeichneten. Alles freuet sich daher, ihn im Frühlinge dieses Jahres wieder zu hören und auch er gefiel sich hier; allein Monsieur Boucher wird bey der Geringschätzung, mit welcher er die Einnahme von circa 100 Fl. baar einstrich (und dafür nur eine Begleitung des Quartetts wählte), so wie bey dem erhaltenen zweydeutigen Beyfalle wohl nicht der Mühe werth achten, je wieder in Nürnberg Proben seiner, Menschen und Thiere umfassenden Nachahmungs-Talents abzulegen und das kunstliebende Publikum Nürnbergs wird sich darüber — beruhigen. Seiner Gattin, der Harfenvirtuosin, liess man allen Beifall und Gerechtigkeit widerfahren.

Der nächste Bericht aus Nürnberg wird nun wohl der weltberühmten Sgra. Catalani geweiht seyn, denn auf ihrer Rückreise von Wien nach Paris wird sie — das kunstliebende Nürnberg zu ehren — den geraden Weg über unsere Stadt nehmen, und — Concerte geben.

Miscellen.

Theodor Körners Gedicht: der treue Tod, welches der Melodie einer früher vorhandenen französischen Romanze: *La Sentinelle*, untergelegt ist, hat mit dieser allgemeinen Beyfall gefunden und ist sogar ein Paradestück für öffentliche Sänger geworden. Sollte der verewigte Dichter, der ein abgesagter Feind von allem war, was Französisch hiess, wohl, wie einige behaupten, sein Lied eigends für diese französische Weise gedichtet haben? — oder hat ein musikalischer Schalk durch Zusammenstellung dieser deutschen Worte mit französischer Musik unsere Deutschthümler necken wollen?

In Italien sind mehrere Violincompositionen von dem berühmten Paganini herausgekommen, welche aber wenig Theilnahme finden. Da dieser Künstler sich nach keiner Schule und meist nur aus sich selbst gebildet hat, so hat er sich auch eine ganz eigenthümliche Manier angebildet. Seine Handstellung, seine Ausführung und Alles ist bey ihm eigenthümlich und von dem Gewöhnlichen abweichend, wodurch seine ohnehin schwierige Composition für Andere beynahe unausführbar wird und nur wirkt und gefällt, wenn sie von ihm selbst vorgetragen wird. Sechs Sonaten von ihm für Violin und Guitarre sind zwar leichter, aber auch sehr gehaltlos.

Der berühmte Violinist Hr. Rode, jetzt auf einer Reise in Frankreich, gab neuerlich in Marseille ein Concert, wo er mit allgemeiner Bewunderung gehört wurde; von da ging er nach Bordeaux, seinem Geburtsorte.

Von Christiania in Norwegen wird uns gemeldet, dass Hr. B. Romberg dort Concert gegeben habe, und von Petersburg, dass er jetzt dort erwartet werde. Hr. L. Maurer und zwey Violinspielerinnen aus Stockholm, auch der Guitarrenspieler Hr. Gätner sind jetzt in Petersburg.

Hr. Wilms in Amsterdam hat den von der königlichen Gesellschaft der schönen Künste in Gent auf die Composition einer Sinfonie für ganzen Orchester ausgesetzten ersten Preis und Hr. Angelet, ein Zögling des Pariser Conservatoriums und der vorzüglichste Clavecinist in Gent, den zweyten Preis erhalten.

Von *Hurby's Geschichte der Musik* wird jetzt eine deutsche Ausgabe mit Anmerkungen und Zusätzen des Uebersetzers, des Hrn. Dr. Michaelis in Leipzig, gedruckt, und zur Ostermesse erscheinen.

In einer zur nächsten Ostermesse bey Breitkopf und Härtel erscheinenden Schrift des Hrn. Dr. Chladni: *Beyträge zur praktischen Akustik*, wird derselbe auch alles, was die Theorie und den Bau des Euphons und des Clavi-Cylinders betrifft, bekannt machen.

Ein Hr. Richard van Rees hat durch eine, bey Erlangung der Doctorwürde geschriebene Inaugural-Dissertation über die Geschwindigkeit

der Fortpflanzung des Schalles in elastischen Flüssigkeiten, welche bey Altheer in Utrecht erschienen ist, einen schätzbaren Beytrag zur Akustik geliefert. In sechs Kapiteln werden darin folgende Gegenstände abgehandelt: 1. Allgemeine Eigenschaften der elastischen Flüssigkeit; 2. Analytische Theorie der Fortpflanzung des Schalles in solchen Flüssigkeiten; 3. Resultate verschiedener Versuche über die Geschwindigkeit des Schalles in der Luft; 4. Verschiedene Meynungen der Physiker über die Abweichungen der Erfahrung von der Theorie; 5. Darstellung der besondern Meynung des Hrn. La Place über diesen Gegenstand; 6. Vergleichung der Versuche, welche über die Geschwindigkeit des Schalles in andern elastischen Flüssigkeiten als der Luft angestellt worden sind, nebst den besondern Versuchen des Verfassers.

Hr. A. Choron in Paris (welcher sich durch die Herausgabe der *Principes de Compositions*, eines *Dictionnaire biographique des Artistes* und mehrere andere Werke um die Theorie, Geschichte und Literatur der Musik verdient und bekannt gemacht hat) ist jetzt, wie er uns meldet, mit einer französischen Uebersetzung der sämmtlichen Werke des Joh. Tinctoris (Tinctorius) beschäftigt. Seine Arbeit ist bereits so weit vorgeschritten, dass die Uebersetzung in einigen Monaten die Presse verlassen wird. Auch das Original-Werk wird zu gleicher Zeit, und als vierter Band der Sammlung der Schriftsteller über Musik aus dem Mittelalter erscheinen, welche der gelehrte Abt St. Blaise unter dem Titel: *Scriptores Ecclesiastici de Musica sacra potissimum* etc. herausgegeben hat.

Nekrolog.

Am 22sten October vorigen Jahres starb der herzogl. Anhalt-Dessauische Musikdirector, Leopold Karl Reinecke, im 47sten Lebensjahre, in voller Blüthe männlicher Jahre; und zwar, durch eine sonderbare Verkettung der Schicksale, auf der Reise, die er unternommen, um das Oratorium seines jetzigen Nachfolgers im Amte, des Hrn. Kapellmeisters Friedrich Schneider — *das Weltgericht* — kennen zu lernen und die Aufführung desselben in Quedlinburg zu unterstützen. Auf der Rückreise nemlich, am Abend des 15ten Octobers, wurden in Güsten die Pferde seines Wagens scheu, gingen durch, und rissen diesen in eine tiefe Grube. R.'n wurde ein Arm zerschmettert, und der Kopf, wiewohl nicht bedeutend, verwundet: aber sein Nervensystem war dabey so gewaltsam erschüttert, dass er, aller angewandten Hülfe ungeachtet, nach achttägigem schwerem Leiden, am fremden Orte, getrennt von Gattin, Kindern und Freunden, verschied. Er hinterlässt eine Wittwe mit acht grösstentheils noch unerzogenen Kindern, die in ihm einen treuen Gatten, liebevollen Vater und emsigen Versorger beweinen. Der Antheil der Bewohner Dessau's an seinem Schicksal war um so lebhafter, da er einem jeden als ein redlicher, sehr thätiger, gefälliger Mann, ein fleissiger, sorgsamer Lehrer seiner zahlreichen Schüler und Schülerinnen, ein geschickter und humaner Anführer der herzoglichen Kapelle und ein treuer Freund seiner Freunde bekannt war. Sein ruhiger, aber dabey doch auch nicht unbelebter Charakter und sein rechtliches, stets streng geordnetes Leben, erleichterten ihm, alles diess zu seyn und zu leisten; so wie sie die allgemeine Achtung, in welcher er stand, begründeten.

Reinecke war 1774 zu Dessau geboren, und von seinem Vater, fürstlichem Kammermusikus daselbst, zum Studium der Theologie bestimmt. Die Neigung des Sohnes zur Musik besiegte aber die Entwürfe des Vaters, so dass dieser endlich nachgab, und ihn nun auf den meisten Saiten- und Blasinstrumenten, theils selbst unterrichtete, theils unterrichten liess. Talent und unermüdlicher Fleiss setzten den Jüngling bald in den Stand, sich als praktischer Musikus, und zwar vornemlich auf der Violin und dem Fagott, auszuzeichnen. Von seinem gütigen Fürsten blieb diess nicht unbemerkt, und da der junge R. auch anfing, zur Composition wenigstens grosse Lust zu zeigen: so sandte ihn dieser 1796 nach Dresden zum verdienstvollen Oberkapellmeister Naumann, um unter dessen Leitung höhere Schule in dieser Kunst zu machen. Er gewann bald das Wohlwollen seines Lehrers, und der Ref. erinnert sich, damals von Naumann selbst gehört zu haben: (es befand sich eben auch Himmel noch unter den Schülern des trefflichen Meisters:) „Wenn Himmel Reinicke's Fleiss, und Reinicke Himmels Genie besässe: was für herrliche Künstler sollten mir aus beyden werden!"

R. blieb zwey Jahre bey Naumann, und sandte in dieser Zeit seinem fürstlichen Wohlthäter manchen Beweis seiner Fortschritte in nicht misslungenen Instrumental-Compositionen. Dann wurde er zurückberufen und in der Kapelle als Concertist auf dem Fagott und Vorspieler bey der Violin angestellt: bis er später, nach dem Tode des Musikdirectors Jacobi, dessen Posten erlangte.

Als Componist, Musiklehrer und practischer Musiker gehörte R. nicht unter die, welche in der grossen Welt Aufsehen gemacht und ihren Ruhm verbreitet haben: aber er hat in allen drey Beziehungen nur zum Guten mitgewirkt, und am Orte seines Aufenthalts dieses Guten nicht wenig geleistet. Unter seinen Compositionen sind mehrere Stücke der Opern, *Adelheid von Schroffeneck*, *Feodora*, *Pervonte*, und *Alfred*, so wie verschiedene seiner Lieder, (z. B. in der kleinen Sammlung, Berlin, bey Christiani,) mit vielem Lobe zu nennen. Sie verrathen weniger Genialität und Originalität als gründliche Kenntnisse, rühmlichen Fleiss und ein richtiges Gefühl. Seine Opern würden weit mehr Glück gemacht haben, wäre er mehr Sänger gewesen, und hätte er an Instrumentirung und vollstimmiger Ausarbeitung, in Kenntniss des Theaters und des Theaterpublikums, am rechten Orte weniger thun wollen. — Als Violinist und Orchesterdirector gebührt ihm der Ruhm, die herzogliche Kapelle auf der hohen Stufe von Ausbildung, worauf sie seit geraumer Zeit stehet, erhalten, und besonders bewirkt zu haben, dass sie grosse und schwere Instrumentalmusik mit viel Kraft und Feuer, Genauigkeit und Zartheit, zu eines jeden vollkommener Befriedigung ausführt. Der Ref. erinnert sich mit Achtung und Freude der Ausführung — z. B. von Beethovens heroischer Sinfonie, von dessen Sinfonie aus C moll, von den Sinfonieen Mozart's etc. durch jenen Kreis geschickter und wackerer Männer unter Reinicke's Leitung, und freuet sich, hier eine Gelegenheit gefunden zu haben, diesem werthen Manne, nach seinem so frühen Tode, ein nicht im Geringsten schmeichlerisches, sondern redlich verdientes, gutes Wort nachsagen zu können; ein Wort, in welches sicherlich alle die einstimmen, die ihn, den durchaus achtbaren Reinicke, gekannt zu haben.

Kurze Anzeigen.

1. *Sinfonie de Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains — — par P. Lichtenthal.* No. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

2. *Quintetto de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains.* No. 1. (Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

3. *Quintetto de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains.* No. 2. (Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

4. *Quintetto de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains.* No. 3. (Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Was gegen das Arrangiren voller Orchester-, und noch mehr gegen das, von Quartett-Musik, für das Fortepiano erinnert werden kann, und, auch in diesen Blättern, erinnert worden ist: das ist uns sehr wohl bekannt; was dafür gesagt worden, gleichfalls. Wir wollen das Erste nicht ableugnen, das Zweyte bestätigen, Beydes aber nicht wiederholen, da es ja den Lesern, wie uns, vorgelegt worden. Aber Einiges hinzusetzen wollen wir; zu dem Zweyten nemlich.

Dass seit einigen Jahren also eingerichtete Werke so zahlreich im Druck erschienen, ist ein sicheres Zeichen von vieler Nachfrage darnach; und dass fast nur sehr gehaltvolle und die ausgezeichnetsten Werke also eingerichtet worden, ein erfreuliches Merkmal von jetzt verbreiteter Liebe der Klavierspieler zum Gehaltvollen und Ausgezeichneten. Das muss laut und mit Achtung anerkannt werden. Und da nun, eben in Deutschland, von allen, die überhaupt Musik üben, wenigstens drey Viertel (allein oder neben Anderm) Klavier spielen: so berechtigt jene Erscheinung auch zu vernünftiger Freude und zu wohlbegründeter Hoffnung über und für die Tonkunst und ihre Schicksale in Deutschland überhaupt; denn dass die Meister und das theilnehmende Publikum in steter Wechselwirkung stehen, und, wissentlich oder unwissentlich, einander gegenseitig veranlassen, stimmen und leiten: das weiss wohl jeder, und kann es, gehöre er nun

zu den Einen oder den Andern, an sich selbst erfahren.

Unter dem Guten, was jenem Arrangiren ausgezeichneter Werke nachgesagt worden, ist auch: Sie helfen den Geschmack reinigen, ihn auf das Edlere, Gearbeitete richten, und für diess empfänglich machen. Und das ist auch wahr. Aber nicht minder wahr ist, und noch nicht öffentlich ausgesprochen: Sie bilden den Liebhaber auch für das rechte Auffassen und vollständige Geniessen der besseren Quartett- und Orchester-Musik in den Original-Compositionen. Und das ist sehr viel; ist um so mehr, je höher eben diese Musik-Gattungen jetzt stehen, und je schwerer es eben darum dem noch nicht weit vorgeschrittenen Liebhaber fällt, sie recht aufzufassen und vollständig zu geniessen. Dieser nemlich giebt sich solcher Musik gleichsam in Bausch und Bogen, auf Gnad' und Ungnade, oder vielmehr auf Treu und Glauben hin, und empfängt dafür, neben der allgemeinen, angenehmen, sinnlichen Aufregung, die gleichfalls allgemeinen Resultate derselben für seine Empfindung. Das ist wohl etwas, aber gar nicht viel; bey weitem nicht das Beste, viel weniger Alles. Er muss dabey auch lernen — erst, etwas Bestimmtes empfinden; dann, zugleich denken — das Rechte, das Bestimmte denken; zu dem Ende die Theile (die verschiedenen Stimmen etc.) sondern, jedem dieser Theile folgen, darüber aber das Ganze nicht aus den Augen lassen und in seinem Empfinden nicht gestört werden; so muss er lernen, das Einzelne im Ganzen, das Ganze im Einzelnen fassen, verfolgen, fühlen und beurtheilen: und daraus ergiebt sich erst der vollständige Genuss. Das kann er nun nicht — und Keiner kann es, selbst bey höchst empfänglicher, wohlorganisirter Natur — wenn er nicht, wenigstens bis auf einen gewissen, schon namhaften Grad, theoretische oder praktische Schule in der Composition gemacht, oder doch die Hülfsmittel oft und fleissig angewendet hat, die, für ihn und seinen Genuss, gewissermassen als Surrogat dienen und ihm für's Haus allenfalls genügen können. Nun: unter diesen Hülfsmitteln ist die nahe und genaue Bekanntschaft gewisser vorzüglicher Werke jener Gattungen vom Klavier her, sicherlich eines der zweckmässigsten und erfolgreichsten; zwar zunächst nur für jene, ihm schon bekannten Werke selbst: aber weiss es Einer nur erst mit einzelnen recht anzufangen, und hat daran die Bereicherung für den Geist, die Freude für das Gefühl empfunden: so sucht er beydes auch bey andern, kann es zu suchen nicht unterlassen, und wird es finden, denn er hat dort nicht nur die Sache und die Methode kennen und anwenden gelernt, sondern er ist dafür auch im Allgemeinen fähiger geworden; wie denn im Reiche der Geister überhaupt, nicht nur, was wir alle wissen, im moralischen, jeder Schritt vorwärts den folgenden erleichtert, jede recht angewendete Kraft Erfolg hat, und jeder Erfolg einen neuen vorbereitet. —

Was nun unter oben angeführten Titeln geliefert wird, sind folgende vortreffliche, jetzt endlich von der ganzen Welt als classisch anerkannte Werke Mozart's: die feurige prachtvolle Sinfonie aus D dur, ohne Menuet, mit dem Andante aus G dur; das ernst feyerliche Quintett aus C moll; das grosse, männlichheitere, aus C dur, und das reizende, anmuthige und freundliche, aus D dur. Das Arrangement ist durchgehends mit Sachkenntniss und Fleiss gemacht; so dass es sich, vielleicht einige Stellen in der Lage der Stimmen abgerechnet, schwerlich besser machen lässt. — Die Liebhaber solchen Klavierspiels erinnern wir bey dieser Gelegenheit an einige ähnliche, so viel wir wissen, noch nicht genug bekannte Werke, die früher erschienen sind: Mozart's Sinfonie aus Es, und die, aus C, mit der Schlussfuge, vom verstorbenen A. E. Müller in Weimar trefflich arrangirt und im Verlage bey Breitkopf und Härtel in Leipzig; (wo aber Müller, weil freylich diese fünfstimmig durchgeführte Fuge kein Arrangement, ohne im Gange der Stimmen ganz zerrissen und zugleich unspielbar zu werden, zuliess, statt derselben das Finale eben jenes, hier angezeigten Quintetts aus derselben Tonart eingerückt hat;) Beethovens heroische Sinfonie von demselben arrangirt, Leipzig, bey Peters; und eine Folge der schönsten Quartette von J. Haydn, (wir kennen sechs,) im Verlage von Simrock in Bonn die gleichfalls trefflich arrangirt sind. — Oben genannte Werke sind deutlich und sehr gut gestochen.

Vater-Unser, für 4 Solostimmen und Chor, ohne Begleitung. Partitur, nebst Stimmen. In Musik gesetzt von F. E. Fesca. 18tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

β) Opern.

Abeille, Amor und Psyche, ein Singspiel im Klavierauszug. 625–634.

Della Maria, Le Prisonnier — der Arrestant, eine Oper im Klavierauszug v. C. F. Schwenke. 250–251.

Winter, Die Brüder als Nebenbuhler, eine Oper, im Klavierauszug. 751.

γ) Kantaten, Lieder und andere Gesänge.

Zelling, Bertha und Hildemar, eine Ballade f. Klavier. 821.

Bergt, Terzette für 3 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, 15 H. 845–848.

Bernhardt, 12 Lieder mit Begl. des Klav. 614.

— — deutsche und ital. Lieder mit Begl. der Guitarre, 1ste Samml. 750. 751.

— — Die Seligkeit der Liebe. 736–737.

Caron, Rondeau av. acc. de Forép. 72.

Collection des airs pastiotiques arr. p. le Forép. Liv. 1. 162–165.

Durand, 6 deutsche Arietten für's Klavier. 703. 704.

Ehell, Monolog der Thekla. 113–118.

Fidel, 8 airs allem. p. le Clav. Op. 3. 756.

Hennicke, Glückseligkeit von J. B. Klein. 735.

v. Heyden, dem Unbekannten in einer Sommernacht, 734, 735.

Horlo, Die Schillarde. 818.

Lampert, Rondeau av. acc. de F. P. 249–250.

v. Lehmann, des Mädchens Klage, mit Begl. des Klav. 728–731.

Lisena, Die Sage der Unschuld, eine Ballade. 732–736.

de Marlet, Recueil de 12 Romances avec acc. de Harpe ou Pianof. 129–130.

Matthesius, 12 Lieder von Schink, f. Klav. 64–65.

— — 3 Gesänge aus Schinks Faust. 551. 552.

Reichardt, Gesänge, Märsche und Tänze aus der Oper Tancredi für's Klavier. 224–225.

— — neue Lieder geselliger Freude. 13 Heft. 772.

Romberg, 3ei Canzoni. 177–178.

Sattenhofen, Die vaterländische Ariadne auf Naxos. 526–529.

Schall, 12 Chansons pour le Pianof. ou la Harpe. 17.

Schink, recueil de petites pièces p. la Guitarre. Cah. I–V. 715.

Zelter, Gesänge aus Lafontaines sämmtlichen Werken, 18 H. 726.

Ulbricht, Der Kummer verschmähter Liebe, ein Deklamationsmusik. 514.

Wanhall, 8 deutsche Kinderlieder am Klavier. 776.

Weiss, Gesänge beym Klavier, 2te Theil. 831. 832.

Zumsteeg, 6 Gesänge f. m. St. 1076 u. 1077.

Zumsteeg, 8 neue Balladen und Lieder. 28 H. 821–824.

— — Ignaz, der Mühlstein, Klaggesang. 830.

— — Kenilworth, eine Ballade. 829–830.

δ) Instrumentalmusik.

α) Volle Orchestermusik.

André, Sinfonie d'un accomp. facile. Op. 2. Liv. 1 et 2. 402.

β) Konzerte.

Amon, Concerto pour Alto, Viola principale. Op. 10. 546–547.

André, 2me Concert pour la Flûte. Op. 10. 508. 509.

Baucke, Concert p. le Violon principal av. acc. de deux Violons, Viola et Basse, deux Flûtes et deux Cors. Op. 6. 868.

Reicha, Concerto p. Violoncelle principale. Op. 2. Liv. 2 et 3. 803.

Rode, 6me Concertio pour le Violon. 752.

γ) Quartetten, Trios, Duos

Blasiusser, 3 Quatuors conc. pour 2 Viol., Alto et Basse. Op. 6. 788.

Cannabich, 3ei Canzonette a tre ed a quattro Voci. Op. 5. 805, 806.

Duhan, 2 Duos p. Fl. et Violon. Op. 1. Liv. 1. 410, 411.

Gebauer, 3 Pot-Pourri en Quatuors pour Flûte, Clar., Cor et Basson. 503, 504.

George, Airs variés p. Violon av. acc. d'un Viol. 432.

Gyrowetz, 3 Quartetti pour 2 Violons et Vlle. Op. 29. 102, 103.

Ihme, 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 6. 87.

La Croix, Duo pour 2 Violons. Op. 12. 580.

Schneider, 6 pièces d'harmonie. 430.

δ) Sonaten für's Klavier.

Buchmann, Sonate pour le Pianof. av. Viol. 564.

Clementi, 2 Son. av. Viol. et Vlle., arr. d'après les Duos Op. 23. de Viotti. 621, 622.

Cramer, Sonate. 180.

Ebert, 2 Sonates à 4 mains. Op. 7.

— — 3 Trios p. le Pianf., Violon et Vclle. Op. 8. } 58–97.

— — 2 grandes Sonates. Op. 10.

Ferrari, 3 Sonatines. Op. 8. 165–166.

Guiller, 3 Sonates. Op. 13. 401–402.

Gyrowetz, 3 Sonates p. le Pianof. av. Viol. ou Flûte et Vlle. Op. 27. 130–133.

Hoffmeister, gr. Sonate p. Clav. avec Flûte obl. Op. 8. 103–120.

Kauer, Nehmt grosse Seeschlacht für das Pianoforte mit Violi. und Violoncello. 506–508.

Rheinlein, Sonate. Op. 5. 724.

Zumsteeg, 2 grosse Sonaten. Op. 3. 110.

Sonate, Oeuv. compl. p. Clav. Cah. I–VIII. 25–27. 51–54.

Hr. Concertmeister Fesca in Carlsruhe gehört unter die Componisten unserer Tage, die weniger Lärmen machen, als Antheil finden, weniger imponiren und hinreissen, als Hochachtung und Wohlgefallen erregen, weniger gepriessen, als genossen werden. Und in der That: er verdient diess stillere, oft dauerhaftere Glück; und verdient es am meisten durch seine Werke aus den Gattungen, die mit diesem Glücke selber gewissermaassen Aehnlichkeit haben: durch die besten seiner Quartette und die vollendetern seiner Gesänge. Zu diesen gehört nun, wie Verschiedenes in der kleinen Wiener Sammlung, (bey Mechetti,) auch das hier angeführte Vater-Unser. Hr. F. hat die einfachen, heiligen Worte tief aufgefasst, und in anspruchlosen, aber feyerlichem Style der ältern christlichen Kirche in Musik gesetzt. Dass dieser Styl gründliche Kunst und Kunstwissenschaft nicht beseitigt, vielmehr einschliesst und voraussetzt, das brauchen wir nicht erst zu sagen: nur alles Prunken damit, so wie eine kalt berechnende Kunstgelehrsamkeit, schliesst er eigentlich aus; obschon beydes in nicht wenigen Werken dieser Gattung, alten oder neuen, allerdings gefunden wird. Es gereicht Hrn. F. zur besondern Ehre, eben auch in dieser Hinsicht den rechten Punkt gefasst und festgehalten zu haben. Alles erscheint hier leicht und natürlich, indess dem Kenner das Schwierige und Kunstvolle nicht entgeht; besonders wenn er sich selbst in dieser Gattung versucht hat. Der reine Satz und schöne Fluss aller acht Stimmen, die nicht bloss doppelchörig wechseln, sondern meist recht eigentlich zu achten verbunden sind, auch alle nur in ihren natürlichsten und besten Tönen benutzt werden — gehört eben auch unter jenes Schwierige und Kunstvolle, das hier besiegt und gleichsam zur Natur zurückgeführt ist. Der Ausdruck im ganzen Stück ist der, sanfter Andacht und demüthiger Bitte; er erhebt sich aber, bey: denn dein ist das Reich etc. zu gläubigem, festem Vertrauen; ganz, wie es seyn soll. Die Theile stehen, auch im Technischen, gegen einander in guter Symmetrie: wenige, nur passende Wiederholungen der Worte, keine Bitte zum Nachtheile der andern zu weit hervorgehoben etc. Nur beym Preis des Allmächtigen zum Schluss findet sich etwas mehr Wiederholung, auch etwas mehr Wechsel und Aufwallen der Chöre gegen einander, bis sie in „Amen" alle, ganz beruhigt, wieder zusammentreten.

Wir glauben, alle Freunde der ernstern Tonkunst werden den Verf. mit uns, für diess kleine, aber sehr schätzbare Stück danken; und am meisten, die, fast in allen, nur einigermaassen namhaften deutschen Städten jetzt bestehenden Singvereine — wenn sie nemlich wissen, was sie sollen, und wollen, was ihnen frommt.

Rochlitz.

Andante e Polacca per il Violoncello con accomp. di 2 Violini, Viola, Flauto, 2 Oboi, 2 Corni, Timpani et Basso, da Bernardo Romberg. Op. 29. Lipsia, presso Peters. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Eine heitere, leichtfassliche, und doch dabey bedeutende und gründliche Composition, dem Virtuosen, wenn er nemlich einer ist, überaus vortheilhaft, und brav im melodiösen und auch bravourmässigen Vortrage; eine Composition mithin, die den Kenner und Nichtkenner ganz gewiss erfreuet! Das gefällige Andante ist nicht eben lang, die Polacca aber weit und breit ausgeführt. Das Thema zu derselben wird man vielleicht ungewöhnlicher wünschen: aber die Ausführung, und besonders die beyden Hauptstellen, die eine in Dur, die andere in Moll, wo das obligate Violoncell mit festgehaltener Figur so ausgreifend modulirt — verdient unbedingtes Lob, und zeigt den wahren Meister in der Composition sowohl, als im Spiel. Die Begleitung ist leicht, doch nicht ganz ohne Interesse. — Das Stück ist in derselben Handlung auch für die Violin, und zwar mit Begleitung bloss des Pianoforte, oder auch obiger Instrumente, zu haben. Ref. hat es auch so, nemlich für Violin und Pianoforte, versucht, und gefunden, dass es da allerdings verliert, doch aber ein gut unterhaltendes Stück bleibt. Die Bearbeitung, sollte sie auch nicht vom Verf. seyn, ist mit Einsicht gemacht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. Nº. 15. 1821.

Nachrichten.

Leipzig (Beschluss). Die wöchentlichen Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses boten auch in diesem Zeitraume mannichfaltigen Genuss dar. Die sorgfältige und umsichtige Direction war auch diessmal in der Wahl der uns zu Gehör gebrachten Compositionen nicht zu verkennen, wie man aus der Angabe der Stücke, die gegeben wurden, ersehen wird. Auch die Virtuosen wählten meistens vorzügliche Compositionen, und so bewährt sich dieses um die Cultur der Musik in hiesiger Stadt hoch verdiente Institut von Jahr zu Jahr immer mehr. Diess sollte freylich mit reger Theilnahme vom Publikum anerkannt und verdankt werden; — dass dies jedoch nicht so ganz geschieht, darf hier wohl ausgesprochen werden. — Die Instrumentalmusik fand in den Concerten immer und mit vollem Rechte die meiste Gelegenheit, sich auszuzeichnen, und hier mag der Ort seyn, die wahrhaft trefflichen Leistungen unsers Orchesters, die es, unter der lebendigen und sichern Leitung des höchst verdienstvollen Hrn. Concertmeisters Matthaei, in der Ausführung der Sinfonieen beweiset, mit gebührendem Lobe zu erwähnen; möchte auch der Wunsch eines zarten Accompagnements beym Gesang befriedigt werden, welcher um so lauter ausgesprochen werden muss, da das Orchester ja seit einiger Zeit auch hierin in der Oper so fortgeschritten ist, und dort bey weitem diskreter begleitet. — Da die Einrichtung der Concerte die frühere geblieben, so sollen nun die Hauptsachen kurz angeführt und anderes nur flüchtig berührt werden. —

Da unsere mehrjährige Concertsängerin, Mad. Neumann-Seasi das fernere Concertsingen, in der Verbindung mit der Erfüllung ihrer Obliegenheiten im Theater, für ihre Gesundheit nachtheilig fand, so sah sich die Concertdirection genöthigt, eine andere Sängerin anzustellen. — Dem. Comet von Prag war freilich kein Ersatz für Mad. Neumann-Seasi, aber es ist nicht zu verkennen, dass Dem. Comet viel Talent besitzt, und durch Fleiss auch, wenn mit entwickelter Körperkraft sich wahrscheinlich die Kraft ihrer Stimme vermehrt haben wird, einst eine bedeutende Sängerin werden kann. — Ihre Stimme hat sehr bedeutenden Umfang, ist äusserst klar; auch besitzt sie schon jetzt viel Geläufigkeit. — Alle diese Vorzüge entwickelte sie in den bis jetzt gegebenen Concerten mehr oder minder. Zu wunschen ist, dass Dem. Comet unter guter Leitung fortstudire, und dass sie über die Zulässigkeit von Manieren und Cadenzen eigener Erfindung Sachverständige zu Rathe ziehe, wie diess wohl in einigen Fällen kaum geschehen seyn kann, z. B. in der *Schöpfung* von Haydn: auch muthete Dem. Comet ihrer Stimme und ihren Kräften wohl bisweilen zu viel zu. —

An grössern Gesangswerken hörten wir: Haydns unsterbliches Werk: *Die Schöpfung*, in drey verschiedenen Concerten (im Ganzen genügend ausgeführt); *A. Romberg*s Cantate: *Die Harmonie der Sphären*; Haydns Chor: *La tempesta* (ward wohl in zu schnellem Tempo vorgetragen.) Einige Chöre aus Cherubini's *Medea*, welche, da sie ganz auf dramatische Handlung berechnet sind, nicht bedeutenden Eindruck machen konnten; — Das Chor aus den *Hussiten vor Naumburg*, von Schuster; Ein Finale zu *Johann von Paris*, von dem Musikdirector des Concerts, Hrn. *C. Schuls*; — Einige Sätze aus Ebel's Cantate: *Die Musik*; — Die Ouverture und Introduction aus der Oper: *Elise*, von Cherubini; — Diese in ihrer Art treffliche Musik konnte aus dem oben angeführten Grunde auch im Concert

Belke gefiel verdientermassen in einem Concerte von Berbiguier, wie nicht weniger Hr. Barth in Mozart's trefflichen Clarinettconcerte und in einem Concerte von Crusell. Der wackere Clarinettist Hr. Heinze trug ein Concertino von Weber und Concert von Crusell genügend vor, so wie ebenfalls die beiden Hornisten Herr Stäglich und Herre ein Adagio und Rondeau von Neithard. — Hr. Lorenz zeigte in einem gut geschriebenen Oboe-Concert von Krommer schönen Ton, bedeutende Fertigkeit und Sicherheit und sehr achtungswerthen Vortrag; es ist zu erwarten, dass Hr. L. es bey fortwährendem Fleisse zu einer bedeutenden Ausbildung bringen werde.

Zum jährlichen Benefizconcert für den Institutsfond wurde diesmal ein neues Oratorium von Kunath: *die letzten Stunden des Erlösers*, von unserm würdigen Veteran Hrn. Schicht in Musik gesetzt, unter bereitwilliger Theilnahme der Singakademie und Zuziehung der sämmtlichen Thomaner mit vielem Beyfall aufgeführt, welchen das Werk verdiente; eben so sehr würde es eine ausgeführtere Beurtheilung verdienen, wenn eine solche nach einmaligem Anhören möglich wäre und nicht zu erwarten stunde, dass nach wiederholter Aufführung oder bey mehrerer Bekanntschaft mit der Partitur, eine ausführliche Beurtheilung dieses Werks in diesen Blättern erfolgen werde. — Von fremden Virtuosen gaben folgende hier Concert: Hr. Johann Schneider, Organist an der Hauptkirche in Görlitz, Bruder von Fr. Schneider, welcher sich zweymal auf der hiesigen Universitätsorgel mit ungetheiltem Beyfall hören liess und alle Vorzüge eines guten Orgelspielers entwickelte; er dürfte in Deutschland wohl schwerlich einen Nebenbuhler finden, der ihm den Vorrang streitig machen könnte; seine Kenntniss der Registermischung ist wahrhaft bewundernswürdig. Den grossen Eindruck, den sein Orgelspiel hervorbringt, könnte der würdige Künstler um ein Bedeutendes erhöhen, wenn er die Stücke eigener Erfindung nicht zu sehr in die Länge zöge. Die Kunst, zu rechter Zeit zu enden, ist auch eine, und gewiss zuweilen von grosser Entscheidung. — Der berühmte Clarinettist Hr. Bärmann aus München gab uns Gelegenheit, seine Virtuosität kennen zu lernen. Wenn er, hinsichtlich der zarten Behandlung seines Instruments und der grossen, mit geschmackvollem Vortrag verbundenen Fertigkeit, seinen ihm vorangegangenen Ruf bewährte, so wollte er doch nicht allen denen vollkommen genügen, die das Höchste der Kunst darein setzen, Kraft mit der Milde angenehm zu verbinden; welches sie in Hrn. Hermstedts Spiel, welcher uns später erfreute, zu finden glaubten. Es ist nicht zu läugnen, dass Hr. Hermstedt, da er jetzt auch die feinsten Nuancen im Ton bewirken kann, welches ihm früherhin nicht so vollkommen gelang, alles zu vereinigen scheint, was zu einem vollendeten Clarinettvirtuosen gehört; dabey ist sein Vortrag so seelenvoll, dass er jeder Sängerin zum Muster dienen kann. — Hr. Fürstenau, königlich sächsischer Kammermusikus, gab mit ungetheiltem Beyfall Concert. Er behandelt die Flöte ganz ihrem Charakter gemäss, und verbindet die unglaublichste Fertigkeit mit dem geschmackvollsten Vortrage. Hr. Fürstenau gehört unbestritten in die erste Reihe der Virtuosen. Mad. Mariane Natorp-Sessi, die weltberühmte Künstlerin, erfreute uns durch ein Concert, worin sie mehrere Scenen und ein Duett mit ihrer Schwester, Mad. Neumann-Sessi, vortrug. Ihr, durch alte gute Schule fest begründeter Vortrag, welcher jetzt leider ausserdem verschwunden zu seyn scheint, riss vorzüglich in der Arie aus Mozart's *Figaro*: Dove son i bei momenti, allgewaltig mit sich fort, und obschon ihre Stimme nicht mehr die jugendliche Frische hat, so musste man doch ihre ungemeine Kraft und Ausdauer bewundern. Das Duett, welches beide Schwestern vortrefflich vortrugen, enthusiasmirte das Publikum. — Durch das spätere Auftreten im Theater als Pygmalion, wo Mad. Natorp-Sessi nicht recht bey Stimme schien, schadete sie in etwas dem Ruhme, den sie sich im Concerte erworben hatte. — In Hrn. Eduard Grund lernten wir einen der würdigsten Schüler von Spohr kennen. Von solcher Ausbildung, bey solcher Jugend — was lässt sich da nicht bey fortgesetztem Fleiss für die Zukunft noch hoffen? — Er erhielt verdienten Beyfall; nur wünschte man, er hätte statt eines Concerts von seiner Composition eines von seinem Meister gespielt. — Hr. Wolfram aus Wien, der im Klassischen Saale sich auf der Flöte hören liess, befriedigte nicht, weil wir eben diesen Winter durch bedeutendere Virtuosen verwöhnt worden

waren, und vorzüglich Fürstenau's Zaubertöne noch nachklangen. An

Kirchenmusik führt uns der würdige Cantor und Musikdirector Hr. Schicht fortwährend gute Werke vor; nur wäre es zu wünschen, dass die Auswahl mannichfaltiger seyn, und Hr. Sch. aus seinem reichen Vorrathe von vortrefflichen Musikwerken älterer Zeiten bisweilen etwas geben möchte, da hier die einzige Gelegenheit ist, solche Werke zu hören. — Eine etwas einseitige Wahl ist auch bey den Sonnabends-Vespern der Thomaner sichtbar, was um so mehr zu verwundern ist, da es an guten Motetten nicht fehlet.

Die Quartettunterhaltungen der Herren Matthaei, Lange, Meyer und Voigt gewährten auch diesen Winter durch vollendete Ausführung der besten Werke dieser herrlichen Gattung den Musikfreunden den angenehmsten Genuss; so wie auch die Singakademie und der Musikverein sich fortwährender verdienter Theilnahme und erfolgreicher Leistungen erfreuen.

Braunschweig, Ende März. Wir haben hier in diesem Monate einen Gastbesuch von zwey Mitgliedern des Hamburger Stadttheaters gehabt, welche früher bey der hiesigen Bühne engagirt waren. Dem. Emilie Pohlmann, erste Sängerin, und Hr. Friedrich Woltereck, erster serioser Bassist, kündigten für den 10ten März ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert im Schauspielhause an, wozu sie, wie man sagte, von einem Ausschusse des hiesigen Publikums besonders eingeladen waren. Dieses letztere muss jedoch wohl der Fall nicht gewesen seyn, denn das Concert fiel nichts weniger als glänzend aus, war vielmehr nur schwach besucht, und der reine Ertrag kann die Kosten nicht bedeutend überstiegen haben, was uns hinsichtlich der etwaigen Erwartung beyder Gäste leid thun musste. Dem. Pohlmann sang eine Scene vom Musikdirector Eule, so wie eine andere von Portogallo, und trug daneben ein Duett aus *Richard und Zoraide* von Rossini, mit Hrn. Cornet, so wie ein anderes von Robuschi mit Hrn. Woltereck vor. Ihre Stimme ist angenehm und jugendlich, auch versteht sie sich auf leichtes gefälliges Coloriren der Gesangstücke, indess es ihrem Tone für das eigentliche Portamento an Ausbildung, Stärke und Ausdauer gebricht; weshalb Ref., der die Wahrheit liebt und sich nicht auf unzeitige Schmeicheleien versteht, seiner Ueberzeugung gemäss, die Ansicht nicht verhehlen kann, dass Dem. P. sich für das Fach einer eigentlichen Prima Donna nicht eigne und besser gethan haben würde, sich für mittlere und eigentliche Spielparticen auszubilden. Ausser diesem Concerte trat die Sängerin noch in der Oper als Donna Anna (*Don Juan*), Myrrha, (*Opferfest*) und Sextus (*Titus*) auf und erhielt auch hier Beyfall, welchen sie wohl am meisten in der Partie des Sextus verdiente. Gegen die frühere Zeit gerechnet, war indess das Publikum ziemlich lau und Dem. P. wurde sogar nicht ein einzigesmal hervorgerufen, obgleich man diese Artigkeit hier selten unter ähnlichen Umständen zu versäumen pflegt. Eine Nachricht aus Braunschweig vom 19ten März, im Hamburger unpartheiischen Correspondenten, will zwar behaupten, diese Sängerin habe uns in einer kurzen Reihe von Gastrollen, so wie in einem glänzenden Concerte, unsern Verlust und den Gewinn der Hamburger leider zu fühlbar gemacht. Wenn der Verfasser unter diesem Uns das hiesige Publikum und namentlich die eigentlichen Musikkenner verstanden wissen will, so ist seine Behauptung, wie man hier allgemein bestätigen wird, offenbar unwahr, und der Referent, welcher sich als ausübender Musiker ein Urtheil in dieser Angelegenheit anmaassen darf, muss vielmehr gestehen, dass uns unser Gewinn bey dieser Gelegenheit fühlbar gemacht worden ist, indem der gediegene Gesang der hier als erste Sängerin angestellten Dem. Fischer die schwächere Leistung der Dem. Pohlmann in allen drey Gastrollen so bedeutend übertraf, dass der einheimischen Künstlerin da überall ein jubelnder Beifall gezollt wurde, wo nur einzelne Dilettanten dem Gaste die gebührende Höflichkeit erwiesen. Uebrigens ist Dem. Pohlmann eine angenehme Erscheinung auf der Bühne und wirkt als solche wohlgefällig auf diejenigen Zuschauer, welche es nicht strenger mit der höhern und ausgebildeten Kunst des Gesanges nehmen. Ihr Spiel hat sich jedoch keineswegs vervollkommnet und sie leistete darin namentlich als Myrrha durchaus nicht Genüge. —

Hr. Woltereck sang in dem früher erwähnten Concerte noch eine grosse Scene von Sutor und eine Arie von Maurer und gab darauf auf der Bühne den Don Juan. Sein Ton ist ange-

nahes, rund und klangvoll, doch scheint der Sänger seit seiner Abwesenheit an Höhe gewonnen, an Kraft der Tiefe dagegen verloren zu haben. Die tiefsten Töne D und E haben wenig Metall und können zum Orchester nicht den gebührenden Stand halten. Die Methode des Hrn. W. hat sich übrigens verbessert, auch hat sein Spiel in der Rolle des Don Juan unsere Erwartungen übertroffen, wobey wir jedoch bemerken müssen, dass dieselben in dieser Rücksicht in so fern keineswegs gespannt waren, als Hr. W. früher nur äusserst wenig Talent zum Schauspieler offenbarte. Fortgeschrittenheit ist dieser junge Künstler übrigens allerdings und es ist die Pflicht der Kritik, dieses öffentlich ehrend anzuerkennen. —

In der bevorstehenden Charwoche werden wir zwey Oratorien hören. Der Gesanglehrer Hr. Kiel schien durch die frühere Ankündigung des seinigen für den Charfreitag, dem vom Hrn. Musikdirector Hasenbalg intendirten den Rang ablaufen zu wollen; letzterer kündigte dagegen das seinige zum grünen Donnerstag (also um einen Tag früher), und zwar in demselben Locale (dem des medicinischen Gartens) an, und wählte Beethovens hier noch nicht gegebenen *Christus am Oelberge*.

Weimar. Seit meinem letzten Berichte im July 1819 sind bey dem grossherzoglichen Hoftheater in Bezug auf die Oper folgende Veränderungen vorgefallen. Hr. Pistor und Mad. Brede haben die hiesige Bühne verlassen. Neu engagirt wurden Hr. Kramer und Hr. Thieme. Hr. Kramer ist im Schauspiel sehr brauchbar, ersetzt aber in der Oper Hrn. Pistor auf keine Weise, da es ihm an musikalischer Kenntniss, und seiner Stimme an aller Bildung fehlt. Hr. Thieme, noch in den ersten Jünglingsjahren, hat durch mehre Rollen im Schauspiel bewiesen, dass er allgemeine Bildung besitze, die ihn in den Stand setzt, jede ihm zugetheilte Rolle richtig zu beurtheilen und derselben nach Kräften ihr Recht widerfahren zu lassen — und in der Oper durch mehre kleine Rollen und ein paar grössere, z. B. Jacob in der *Schweizerfamilie*, gezeigt, dass er durch brave musikalische Kenntniss und gute Gesangmethode die Mängel seiner Stimme (Bariton) ziemlich unmerklich zu machen verstehe. Es ist Hrn. Thieme zu wünschen, ferner von solchen Partieen verschont zu bleiben, welche zu hoch für ihn sind, ihm daher nur mit Anstrengung einigermaassen gelingen und seiner Stimme und Gesundheit gefährlich werden können. — Ein flüchtiges, wenig glänzendes Meteor an unserm Theaterhimmel, bey dessen unerwartetem Verschwinden die Direction und dieser und jener im Publikum, aber nicht das Publikum selbst verloren hat, war eine Dem. oder Mad. Trahndorf, die als Florine in *Fanchon* zum ersten und letztenmal auftrat.

Seit August 1819 bis Ende 1820 hörten wir folgende Opern, Operetten und Schauspiele mit Musik: A., *Titus* viermal, *die Zauberflöte* viermal, *Don Giovanni* italienisch dreymal, *den Wettkampf* zweymal, *Hadrian, die Schweizerfamilie* dreymal, *Fanchon, das rothe Käppchen, den Doctor und Apotheker, das Dorf im Gebirge* zweymal, *den Dorfbarbier, Nachtigall und Rabe, Jery und Bätely, Rochus Pumpernickel* zweymal — vierzehn deutsche Opern u. s. w. in 27 Vorstellungen. B., *Oedip zu Colonos* zweymal, *den Wasserträger, Johann von Paris, Je toller je besser, den neuen Gutsherrn* dreymal, *das Geheimniss* viermal, *den Schatzgräber* zweymal — sieben französische Opern u. s. w. in vierzehn Vorstellungen. C., *Tancredi* italienisch zweymal, *Ciro in Babilonia* italienisch, *Otello* dreymal, *die Italienerin in Algier* dreymal, *Sargino, Camilla, Agnese* italienisch, *die schöne Müllerin, die heimliche Heyrath* dreymal, *Lilla* zweymal, *Axur* zweymal, *die Dorfsängerinnen* zweymal — zwölf italienische Opern in 22 Vorstellungen. D., *die Waise und der Mörder* viermal, *Salomons Urtheil* dreymal, *Poscharsky* viermal, *Wallensteins Lager, den Schutzgeist, das Vogelschiessen* viermal, *die Ahnfrau* dreymal, *Cecilia und Lorenzo* zweymal, *Don Gutiere* zweymal, *Correggio* zweymal, *Götz von Berlichingen* — eilf Stücke mit Musik in 29 Vorstellungen.

Neu waren für Weimar: *das Dorf im Gebirge, Oedip zu Colonos, der neue Gutsherr, Otello, die Italienerin in Algier*, — neu einstudirt *Lilla und Axur* (Tarar). — *Wallensteins Lager, der Schutzgeist* und *Götz von Berlichingen* ausgenommen, waren alle übrige Stücke neu.

Wir würden vielleicht mehre neue Opern erhalten haben, wenn nicht im vorigen Winter öftere Unpäslichkeiten unter Sängern und Sängerinnen geherrscht hätten. Am längsten entbehrten

wir zu Anfang 1820 das Vergnügen, Fr. von Heigendorf, geborne Jagemann, auf dem Theater zu sehen, welche durch die lange Krankheit und den Tod ihres geliebten Bruders, des trefflichen Malers, Hofrath Jagemann, geistig und körperlich litt. Seit ihrer Wiederherstellung aber erfreut sie das Publikum durch desto öfteres Erscheinen.

Die gelungensten Vorstellungen waren: *Titus*, *die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *der Wettkampf*, *Hadrian*, *Fanchon*, *Nachtigall und Rabe*, *Oedip*, *der Wasserträger*, *Tancredi*, *Ciro*, *Otello*, *Sargin*, *Camilla*, *Agnese*, *die heimliche Heirath*, *die Dorfsängerinnen* — und die meisten der obengenannten Stücke. Ueber alle diese Vorstellungen ausführlich berichtend mehre Bogen zu füllen, würde nicht schwer fallen, aber weder für den Schreiber noch für den Leser interessant oder erfreulich seyn. Ref. beschränkt sich daher, wie es recht und billig ist, auf diejenigen Vorstellungen, welche zu besondern Bemerkungen Veranlassung geben.

Die Zauberflöte wird hier so trefflich gegeben, dass die Aufführung beynahe vollkommen genannt werden kann. Ref., der diese Oper in vielen grössern Theatern Deutschlands gehört hat, ist im Ganzen nirgends so sehr als in Weimar befriedigt worden. Die Herren Stromeier (Sarastro), Moltke (Tamino), sind in ihrem Gesang unerreichbar, Mad. Unzelmann (Königinn der Nacht) singt beyde Bravourarien, genau wie sie stehen, ohne die geringste Veränderung, mit einer Sicherheit und Leichtigkeit, die, verbunden mit Reinheit und Metall der Stimme, nichts zu wünschen übrig lässt. Mad. Eberwein (Pamina) führt ihre Partie ganz herrlich aus, Hr. Unzelmann (Papageno) ergötzt durch sein reges, heiteres und launiges Spiel, so wie durch das von ihm selbst allerliebst ausgeführte Glockenspiel — die übrigen Rollen sind, wenn auch nicht vollkommen, doch recht gut durchgeführt und die Chöre werden brav gesungen. Am Aeussern fehlt es ebenfalls nicht; und so bildet diese Vorstellung ein so schönes Ganzes, dass es nicht zu verwundern ist, wenn fast jedesmal das Haus zu klein befunden wird, um die aus der ganzen Umgegend herbeygeströmten Zuhörer zu fassen.

Don Juan, diese Mustersammlung fast aller verschiedener Arten der Gesangstücke, die nur in einer Oper vorkommen können, ist in den Hauptpartieen trefflich und in den übrigen recht gut besetzt — Don Juan, Hr. Stromeier, Donna Anna, Fr. von Heigendorf, Donna Elvira, Mad. Unzelmann, Zerlina, Mad. Eberwein, Don Ottavio, Hr. Moltke, Leporello, Hr. Deny, Masetto, Hr. Thieme, il Comendatore, Hr. Hunnius. Dass diese Oper nicht ganz so stark besucht wird, wie die *Zauberflöte*, kommt wohl allein daher, dass sie italienisch gegeben wird, ein Umstand, der zwar nicht der Menge, aber wohl den Gebildetern für die Wirkung günstig erscheint.

Die Oper: *der Wettkampf zu Olimpia*, vom Freiherrn von Poissl, wird fortdauernd vom Publikum mit vorzüglichem Beifall aufgenommen, den sie auch wegen ihrer vielen Schönheiten und wegen der trefflichen Ausführung durch die Herren Stromeier, Moltke, und die Damen Unzelmann, Eberwein mit vollem Recht verdient. Vielleicht hätte man wohlgethan, sie öfter zu geben.

Auch *Hadrian* gehört zu den Lieblingsopern des Publikums. Die eben genannten Sänger glänzen auch hier. Die Rolle der Emirenna sang sonst Fr. von Heigendorf, jetzt Mad. Unzelmann. Diese sang statt der ersten Arie von Weigl eine neue von Hrn. Häser, die zwar sehr brav gearbeitet, dem Styl der Oper ziemlich angepasst und der Stimme der Sängerin angemessen, aber für einen ersten, ganz einfachen Auftritt offenbar zu bedeutend gehalten und zu lang ist und daher keine grosse Wirkung machte.

Fanchon kam nach sehr langer Zeit wieder einmal auf die Bühne und erfreute die zahlreich versammelten Zuhörer.

Nachtigall und Rabe, diese liebliche Musik J. Weigl's, in der Mad. Unzelmann und Mad. Eberwein die Rollen der Phyllis und des Damon eben so hinreissend sangen, als brav spielten — und die Herren Deny und Hunnius den Amtmann und Lukas mit vieler Laune gaben, wurde leider nur einmal aufgeführt.

Rochus Pumpernickel, ein Gallerie-, aber auch Kassenstück, wurde das letztemal fast ohne allen Beifall gegeben, weil mehre Rollen neu aber nicht gut besetzt waren, und in andern der Beyfall durch die höchsten Grade der Karikatur erzwungen werden sollte, aber eben deshalb, und mit Recht, gänzlich verfehlt wurde. Wenn man nun einmal eine ergötzliche Posse, wie diese, zur Erlustigung des Haufens und zur Füllung

der Kasse giebt, so gebe man sie auch gut in ihrer Weise.

Oedip zu Colonos, von Sacchini, gefiel ausserordentlich. Die Vorstellung war eine der vorzuglichsten in jeder Hinsicht. Alle Theilnehmende wirkten mit Lust und Liebe zum Gelingen des trefflichen Werks, in dem besonders Hr. Stromeier (Oedip) und Mad. Unzelmann (Antigone) durch Gesang sowohl als Spiel sich sehr auszeichneten. Die Regie der Oper verdient den Dank der Kunstfreunde, dass sie über den neuern Compositionen der Mode nicht ältere, fast ganz unbekannte, classische Werke übersieht — und es ist eine erfreuliche Erscheinung, dass das Publikum solche Werke mit Freude und Erhebung, fast möchte ich sagen, mit Andacht aufnimmt, da hieraus deutlich hervorgeht, wie, trotz alles Klagens und Jammerns über Modesucht und Geschmacklosigkeit der Menge, diese doch immer geneigt ist, das wahrhaft Gute, wenn es auch in ältern fremden Formen sich darstellt, zu achten und freudig zu geniessen. Sacchini's Oper *Oedip* aber ist wahrhaft trefflich, in einem Style geschrieben, den man zuweilen den französischen nennt, getrost aber den dramatischen nennen könnte, und welcher dem Gluck's, in Wesen und Form fast gleich ist, wenn man die Modificationen desselben ausnimmt, welche aus dem nationalen und individuellen Charakter beyder Meister, so wie aus der Verschiedenheit der von ihnen bearbeiteten Sujets nothwendig hervorgehen mussten.

Der Wasserträger, den man lange nicht gab, war ebenfalls eine treffliche Vorstellung, in welcher besonders Hrn. Stromeier's eifriges, und in vielen Momenten höchst gelungenes Streben, auch im Spiel so brav zu seyn, als er es im Gesange bekanntlich längst schon ist, mit Wohlgefallen bemerkt wurde.

Der neue Gutsherr, im Ganzen recht brav gegeben, gewann vorzüglich durch des Bedienten (Hrn. Unzelmanns) feines und lebendiges Spiel. Schade, dass der Herr nicht eben so gut spielte als er sang.

Tancredi macht fortwährend Glück. *Otello* gefiel, doch weniger als *Tancredi*. Es schien, als sey man jetzt von Rossini's Musik so ziemlich gesättigt. Ref. erquickt es sich, über Rossini einmal etwas zu sagen, als, dass dem von einer Partei Ueberschätzten und von der andern unbillig und ungerecht Getadelten die Zeit, und wahrscheinlich die nächste schon, seinen rechten Platz anweisen wird. Bis dahin wird unmässiges Preisen oder Bekritteln eines Mannes, dessen ausgezeichnetes Talent man eben so wenig bestreiten, als seine verschiedenen Schwächen gegen die Kritik sicher stellen kann, doch zu nichts helfen, nur in der Wüste verhallen, und immer und ewig, nur in andern Phrasen wiedergebracht, zuletzt widerlich werden, wenn es das nicht zum Theil schon ist.

Camilla und *Agnese, die heimliche Heirath* und *die Dorfsängerinnen*, zwar oft schon gehört, erfreuten doch jedesmal bei ihrer Wiederholung.

Lilla und *Azur*, welche beide Opern wir beynahe seit zehn Jahren nicht mehr hörten, waren grossen Theils neu und durchaus gut besetzt, wollten aber doch nicht mehr so recht ansprechen.

Das Schauspiel *Pocharsky* ward in kurzer Zeit viermal gegeben. Ein seltener Fall bey uns. Grossen Theil an dem Beifalle dieses Stückes hatte die in dasselbe verwebte Musik von Hrn. C. Th. Theuss. Das Stück beginnt mit einer Hochzeit. Die Ouverture besteht aus mehren kunstreich verbundenen russischen Nationalmelodieen und leitet am Schlusse zum Gesange hin, der nun mit vieler Wirkung bey noch heruntergelassenem Vorhange im Chor beginnt. Nachdem einige russische Lieder (natürlich mit deutschem Text) gesungen sind, erhebt sich der Vorhang und Gesang verbindet sich mit Tanz. Alles das zusammen bildet ein schönes Ganzes und die beiden Ouverturen des zweyten und dritten Akts enthalten auf originelle Weise theils Erinnerungen an, theils Vorbereitungen auf die Handlung des Stücks. So war es dreymal. Aber bey der vierten Vorstellung wurden (auf Veranlassung wessen, weiss ich nicht) auch im ersten und zweyten Zwischenakte bey niedergelassenem Vorhange Gesänge angestimmt, die nur in sofern mit dem Stücke in Verbindung standen, dass ihnen russische Melodie, jenem ein Factum der russischen Geschichte zum Grunde lag. Man wollte des Guten zu viel thun, und störte den Effekt mehr, als dass man ihn erhöhte.

Auch zum *Vogelschiessen* von Clauren, das ebenfalls in kurzer Zeit viermal mit Beifall gegeben wurde, hat Hr. Theuss Musik geschrieben. Tadeln kann man sie nicht, da sie wirklich von

komischer Kraft ist, was der Posse, in der man sie hört, zugut kommt; sagen lässt sich aber doch, dass der Componist seiner neckenden Laune den Zügel gar zu frey gehalten hat.

Die übrigen Stücke mit Musik sind grösstentheils überall bekannt. Zu mehren derselben hörten wir kurze Chöre von Hrn. Häser, die der Situation angemessen, klar und einfach gearbeitet waren und vom Chor gut ausgeführt wurden.

Ueberhaupt fängt unser Chor an, recht gut zu werden und in mehren Opern sogar bedeutend mitzuwirken. Woran aber liegt es, dass diess nicht immer der Fall ist?

Im Anfang des neuen Jahres wird *Iphigenia in Aulis* (für uns neu) und bald darauf *Iphigenia in Tauris*, neu einstudirt, zur Aufführung kommen. Später, heisst es, werden wir eine neue deutsche Oper von Hummel und eine italienische von Häser hören.

Für Kirchenmusik geschah, seit des Hrn. Kammermusikus Eberwein's Anstellung als Director derselben sehr viel, mehr als früher. Dieser thätige Mann gab gewöhnlich alle vierzehn Tage kleinere Kirchenstücke, und so gut, als es bey den beschränkten Mitteln (das Orchester nemlich besteht nur an fünf oder sechs bestimmten Tagen des Jahres aus der Kapelle, sonst aus dem Stadtmusikus mit seinen Leuten und einigen Seminaristen) nur immer möglich war — z. B. mehre Hymnen und Cantaten von Mozart, Schulz, Naumann, Zumsteg, Danzi u. s., einzelne Sätze aus Haydn's *Schopfung*, Händel's *Messias*, Mozart's *Requiem*, Cramm's *Tod Jesu* u. s. w. Grössere Werke waren: mehre Missen von Haydn, Mozart, zwey von Hummel (beyde gedruckt), Psalmen von Himmel, Naumann, eine Cantate von C. Eberwein (kürzlich in dieser Zeitschrift angezeigt) ein Te Deum von Hasse u. a. m. — Solopartieen übernahmen zuweilen aus Gefälligkeit Fr. von Heigendof, Mad. Eberwein, Hr. Stromeier und Hr. Moltke, öfter waren sie, und nicht selten recht gut, durch Choristen besetzt. Im Ganzen aber hat das Schulchor doch seit einigen Jahren eher verloren als gewonnen: indess liegt die Schuld davon gewiss mehr in unvermeidlichen Umständen, als an Herrn Eberwein. — Am 30sten Jan. 1820 ward zur Feier des Geburtstages unserer allverehrten Grossherzogin ein Offertorium von Hummel aufgeführt, das aus einem Sopransolo und einem kurzen Chor zum Schluss, bestand, und den Ruhm des trefflichen Meisters wohl schwerlich bedeutend vermehren wird. Darüber äussert sich nun in dem literarischen Wochenblatte 1820. Nr. 19. der Verfasser der Briefe an eine Dame über theologische Literatur, nachdem er gleich vorher neben Hummel auch A. E. Müller, Zumsteg und C. Eberwein unter den jetzigen fleissigen Kirchencomponisten aufgezählt hat, folgendermaassen: „Sie haben sicher am 30sten Jan. das herrliche Offertorium von Hummel in Weimar gehört und zugleich die Weimarische Toleranz bewundert, dass man in dieser Kirchenmusik und zwar in einer protestantischen Kirche die Mutter Gottes anrufe." — Wenn das ernsthaft gemeint ist, wie es scheint, so ist es doch wirklich spashaft genug.

Von Concerten sind folgende zu nennen — Im December 1819 spielte Hr. Kapellmeister A. Romberg mit seinem Sohne im Dilettanten-Concerte ein Concertante für zwey Violinen, ein Potpourri auf Melodieen aus *Don Juan* für zwey Violinen, der Sohn Variationen über russische Melodieen. Mad. Eberwein sang den Monolog der *Jungfrau von Orleans*. Noch gab man ein *Pater noster* und Kosegarten's *Harmonie der Sphären*. Die Variationen (von B. Romberg) ausgenommen, waren alle übrige Compositionen von A. Romberg. Dass die Einnahme eben so gering, als im Allgemeinen der Beifall war, mag wohl eher dem Publikum, als den wackern Künstlern zur Last fallen.

Vierzehn Tage später gab der königlich Wirtembergische Kammermusikus Hr. Wiele Concert. Er spielte ein Concert von Baillot, A moll, und Variationen seiner Composition und erntete von der zahlreichen Versammlung den lautesten, gerechten Beifall. Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein, damals noch ganz neues, herrliches Concert in H moll, so vollendet, wie Alles, was er spielt, und Mad. Eberwein sang eine Arie aus *Sofonisbe*, von Pär, C dur, vortrefflich. Die Ouverture aus *Figaro* eröffnete, *der treue Tod* von Körner, mit Variationen für Pianoforte, Violin und Violoncell von Hummel beschlossen ein Concert, das eins der ausgezeichnetsten seit Jahren war. — Am zweyten Februar 1820 war bey Gelegenheit des Geburtstages Sr. königlichen Höheit des Erbgrossherzogs grosses Concert bey Hofe. Man gab eine Gelegenheitsmusik von

Hummel, bestehend aus Chor, Männertersett (gesungen von den Herren Stromeier, Moltke, Deny) und Schlusschor, die brav ausgeführt wurde, aber keine besondere Wirkung machte. Es schien, als sey ein neuer Text einer ältern Composition untergelegt. Polimelos (Partitur bey Peters in Leipzig gestochen) folgte und entzückte durch die originellen russischen Melodieen ebenso sehr, als durch die kunstvolle Verbindung und Behandlung derselben. Die Herren C. Eberwein und Th. Müller (der älteste Sohn des verstorbenen Kapellmeisters A. E. Müller) spielten ein Doppelconcert von Kreuzer sehr brav. Hr. Moltke sang eine Arie und mit Hrn. Stromeier ein Duett, und Hr. Hummel beschloss den genussreichen Abend mit dem obengenannten Concert in H moll.

Im März liess sich Hr. Koch auf der Mundharmonika (vulgo Maultrommel genannt) und im April Hr. Hierling auf der Mundharmonika hören. Beyde hatten vielen Beifall.

Hr. Kellner von London sang bey Hofe in einem Privat-Concert und in einigen Privatzirkeln. Ref. hatte nicht das Vergnügen, ihn zu hören. Man sagt, weder sein Benehmen, noch sein Gesang habe besondern Beifall gefunden.

Im Theater hörten wir den königlich preussischen Kammermusikus Herrn Belke auf der Bassposaune in einem Concert und in Variationen, beyde Stücke in F dur, später auch im Dilettanten-Concert. Wie unglaublich viel, und weit mehr, als man zu erwarten berechtigt ist, dieser fleissige, bescheidene Künstler auf seinem schwierigen Instrumente leiste, ist in dieser Zeitschrift schon bey anderer Gelegenheit aus einander gesetzt worden. Schade nur, dass ein Instrument, wie die Bassposaune, eben so wie der Contraviolon, in grossen Solosachen wohl Bewunderung erregen, aber schwerlich mehr als einmal viel Freude gewähren kann.

Hr. Th. von Hürt bliess im Theater ein Fagottsolo mit grosser Gewandtheit — sein Ton aber, der an sich recht gut ist, ist nicht eigentlicher Fagottton.

Der Portugiese Hr. Canongia bliess im Theater auf der Klarinette eine Fantasie mit Variationen in Form einer Gesangsscene von seiner Composition. Sein Ton ist vortrefflich, seine Fertigkeit bewundernswürdig und sein ganzes Spiel so nett und gerundet, dass er überall, auch wo man Bärmann, Hermstedt u. a. kennt, Beifall erhalten wird.

Die Dilettanten-Concerte, welche seit einiger Zeit der oben genannte Hr. Th. Müller leitet, waren oft interessant. Wenn diese Concerte auch nicht mehr eigentliche Dilettanten-Concerte sind, sondern durch des Directors Veranstaltung Musiker von Profession öfter als Dilettanten mit Solosachen u. s. w. auftreten, so verdient diess doch allen Dank, da von Concertmusik sonst hier nur selten etwas zu hören ist. Das Bedeutendere, was man in diesen Concerten gab, sey hier benannt. Hr. Hartknoch, Hummels Schüler, spielte seines Meisters bekanntes Septett mit vieler Fertigkeit und Kraft. Des Ausdrucks war weniger, vielleicht wegen der Härte des Instruments. Später spielte derselbe ein Trio von Hummel für Pianoforte, Violin und Violoncell und Variationen von Hummel für dieselben Instrumente auf die alte, schöne Minka — beydes, wie dem Ref., der nicht zugegen seyn konnte, versichert wurde, sehr brav. Hr. Th. Müller spielte ein von ihm componirtes Doppelconcert für Violin und Violoncell mit Hrn. Hofmusikus Ulrich — später ein Concert von Maurer. Hr. Müller, der noch Jüngling ist, wird bey fortgesetztem Studium als Virtuos, vielleicht auch als Componist brav werden. Dem. Riemann, Tochter unsers braven Musikdirector Riemann, spielte recht hübsche Variationen für Pianoforte und Flöte von Hrn. Hofmusikus Lobe mit dem Componisten. Dieser junge Mann ist ein sehr guter Flötist, hat ein nicht gewöhnliches Talent für Composition und wird bey seinem Eifer für die Kunst mit der Zeit, wenn er erst mit und in sich klar und einig ist, gewiss Treffliches leisten. Später spielte Dem. Riemann ein Quintuor für Pianoforte, Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott von Hrn. Häser, das seine vier Sätze zu einem Ganzen vereinigt, mannichfaltig abwechselnd, meist heiter und sehr brillant ist, ohne besonders schwer zu seyn. Die Oboe ausgenommen, welche von einem Dilettanten mit etwas herbem Ton und nicht überall ganz sicher geblasen wurde, war die Ausführung vortrefflich.

Hr. Aghte der jung., Mitglied der Kapelle (bey der zweyten Violin) bliess ein Concert für die Klarinette von Crusell, nicht allein mit gediegener Fertigkeit, sondern, was sehr viel ist, mit hinreissendem Ausdruck. Ein paar grelle

Rieder, Sonate pour le Fortépiano avec Violon et Vlle. Op. 768.
Rosenmüller, 3 gr. Sonaten. Op. 2. 10-18.
Schudeck, 3 große Sonaten für das Klav. 620-621.
Steibelt, 4 Sonates progressives p. le Pianof. av. Violon ad lib. Op. 35. 628.
Steub, Sonate. 256.
Wanhall, die Friedensfeyer, eine charakteristische Sonate f. d. Klav. 564.
— : — 3 Sonaten. 628.
Wölfl, 3 Sonates pour le Pianoforte av. Violon. Op. 14. 448-459.
— — Sonate pour le Pianof. av. Fl. obl. Op. 13. 756.

c) Andre Musik für's Klavier

Cramer, Rondeau p. le Forté-p. 352.
Eberl, Variations sur l'air; Ascolta Janette etc. Op. 9. 95.
Gabler, 6 Allemandes. Op. 18. 336.
Gelinek, Andante avec Variations. 804.
Geyer, 6 petites pièces a 4 mains. 156.
Grahl 12 Variationen. 1ste Samml. 831-833.
Hoffmann, 2 Rondos p. le Pianof. Op. 2. 863-865.
Jahn, Musik. Blumenstrauß. 710.
Lausha, 8 Variations sur l'air: Ich küsse dich u. s. w. 121.
Lütgert, 6 Variations sur l'air. Contre les chagrins etc. Op. 2. 692.
Müller, Ariette avec 10 Var. pour Clav. Op. 7. 103-104.
Nëzel, Sammlung von Quadrillen, Walzer, u. s. w. 535.
Preindl, Fantasie. Op. 5. 168.
Röster, Ronde. Op. 2. 296.
Schulthesius, 7 Variations. Op. 9. 750.
Steibelt, 12 Walzes p. le Pianof. av. acc. de Tambourin et Triangle. Op. 36. 178.
Teyber, 12 Menuetten. 167.
Vanhall, 6 Variazioni Polonese con Viol. 72.
Vogler, 16 Variations. 606, 607.
v. Weber, 6 Variationen. No. I. 255, 256.
Wölfl, 9 Var. sur le Chœur. die Höll' ist finster u. s. w. 296.

d) Orgel.

Umbreit, 12 Orgelstücke verschiedener Art. 143-145.
— — 15 leichte Choralvorspiele. 343-346.

e) Flöte.

Kraith, 12 Variations sur le Duo: Tyroler sind u. s. w. 536.

f) Harmonika.

Mozart, Quintetto per l'Armonika o Fortepiano con acc. 127-129.

g) Biographien.

v. Dittersdorfs Lebensbeschreibung. 478-563.
Zelter, *K. F.*, Fasch's Leben. 571-575. 581-590.

IV. *Beschreibung neuerfundener Instrumente.*

Chladni, Zweyte Nachricht von dem Clavicylinder. 586-587.
*Strasser*s mechanisches Orchester in St. Petersburg. 736-739.
Ueber die neue französische Lyra (Lyre-Guitarre) (Tab. I.) 786-788.

V. *Korrespondenz-Nachrichten.*

Aus *Altona*. Kurze Nachrichten. 866.
Amsterdam, Geschichte der musikalischen Anstalten daselbst. 658-660. 674-676.
Berlin. Briefe an einen Freund über die dortige Musik. 112-115. 130-135. 185-190. 193-196. 216-240. 281-286.
— — Kurze Nachrichten ebendaher. 87, 88. 255. 333. 517, 866, 867.
Briefe aus *Breslau* über den dortigen Zustand der Musik von L. A. L. Siebigk. 317-332. 360-367.
Cassel, Ueber den Zustand des musikal. Geistes daselbst. 117-151.
— — Kurze Nachrichten ebendaher. 368. 630.
Dessau — — 740.
Dresden, Briefe über den gegenwärtigen Zustand der Musik daselbst. 773-778. 783-796.
— — kurze Nachr. ebend. 69-72. 118, 119. 255. 515, 516. 560-562. 783-785. 866.
Hamburg, Briefe über Tonkunst und Tonkünstler daselbst. 545 546. 608-610.
Hannover, kurze Nachrichten. 690.
Italien, k. Nachr. 181, 182. 468.
Leipzig, Ueber die hier gewesenen Virtuosen und die öffentliche Musik daselbst von Michaelis 1800 bis Ostern 1801. 25. 30. 69. 218-221. 477-484. 502.
— — kurze Nachr. 304. 805.
London, — — 183. 334.
Ludwigslust, — — 731, 735.
Mannheim, — — 805.
Moskow, Briefe über den dortigen Musikzustand von Kefsler. 653 658. 686-689. 770-772.
München, kurze Nachr. 855. 802.
Nordhausen, — — 733.

Töne in der Höhe ausgenommen, läst sich seines Spieles in jeder Hinsicht nur mit auszeichnendem Lobe gedenken. Hr. Aghte ist noch jung und wird sich bey fernerm Studium einen würdigen Platz unter den ersten Virtuosen auf der Klarinette erringen.

Von Hrn. Joh. Schneider's Orgelconcert hat schon ein anderer Correspondent mit Auszeichnung in diesen Blättern gesprochen. Es sey hier nur noch bemerkt, dass dieser, jetzt vielleicht einzige, Künstler so bescheiden, kindlich fromm und heiter ist, dass er sich überall auch als Mensch Liebe und Hochachtung erwirbt.

Hr. Kammermusikus Eberwein gab im May 1820 ein Concert zum Besten des Schulchors und führte Haydn's *Schöpfung* auf. Die Solopartieen hatten gefällig übernommen Fr. von Heigendorf (Gabriel), Mad. Eberwein (Eva), Hr. Moltke (Uriel), Hr. Stromeier (Raphael und Adam) und das Orchester bestand aus der Kapelle. Die Ausführung des herrlichen Werkes war in den Solopartieen unnachahmlich, in der Instrumentalpartie vortrefflich und in den Chören durchaus brav. Hr. Eberwein verdient den Dank des Publikums für den schönen Genuss. Möge er bald wieder uns mit der Aufführung eines ähnlichen Werkes erfreuen.

Aus den projectirten Winterconcerten der Kapelle ist leider nichts geworden — warum, ist nicht bekannt.

Ueber manche interessante musikalische Productionen, die uns in den ersten Monaten des neuen Jahres erwarten, werde ich nächstens berichten.

Nekrolog.

Bernhard Anselm Weber,

königl. preussischer Kapellmeister und Ritter des eisernen Kreutzes.

Der geehrte, verdienstvolle Künstler, den die Ueberschrift nennt, wurde der Welt am 25sten März dieses Jahres, im 55sten seines Lebens, zu Berlin durch den Tod entrissen. Er war 1766 zu Mannheim geboren, und genoss in frühen Jahren den Unterricht, der ihm zum geistlichen Stande, als wozu ihn seine Aeltern bestimmt hatten, vorbereiten sollte; dabey nahm ihn aber auch der nachher berühmte Abt Vogler, damals Kapellmeister zu Mannheim, [illegible] seine Schüler im Klavierspiel und in den Elementen der Composition auf. Weber's lebhafte Neigung zur Musik, die schon damals hervordrang, veranlasste seine Aeltern, ihn frühzeitig auf die Universität Heidelberg zu senden, wo er [illegible]ung Gelegenheit fände, diese Neigung zu nähren, und desto mehre, sich den Wissenschaften zu widmen. Er ergab sich dieser Bestimmung eine Zeit lang, aber nicht, in wiefern sie ihn zum geistlichen Stande führen könnte, wogegen er eine entschiedene Abneigung fühlte. Darüber zerfiel er mit seinen Aeltern, vornemlich mit der Mutter, die die grosse, schöne Gestalt des Sohnes durchaus auf der Kanzel erblicken, und seine kräftige, weithallende Stimme von da herab vernehmen wollte. Nun einmal im Missverhältnis, überliess er sich auch auf gut Glück noch weiter seiner Neigung, und wendete sich ganz der Musik zu. Abt Vogler, der sich als die veranlassende Ursache dieser Differenzen betrachtete, und der jetzt in München in günstigen Verhältnissen lebte, nahm sich seiner an, liess ihn zu sich kommen, behielt ihn im Hause, und setzte seine Bildung zum Klavierspieler und Componisten fort. Weber zeigte den dankbarsten Enthusiasmus für seinen Lehrer und den grössten Fleiss für seine Kunst. Aber Voglers Geschick wendete sich nach einigen Jahren, und damit zugleich das Geschick seines Schülers. Jener ging nach Stockholm, und nahm zwar diesen mit sich: da aber dieser dort keine Anstellung finden konnte, schied er von seinem Lehrer, und reisete einige Jahre als Virtuos auf dem Pianoforte. 1787 kam er nach Hannover und übernahm das Directorium der Musik bey Grossmanns Schauspiel- und Opern-Gesellschaft; welches er auch drey Jahre beybehielt. Dieser Beruf weckte und übte sein Directionstalent, und gab ihm Gelegenheit, den Theatereffect näher kennen zu lernen. Von noch bedeutenderm Erfolg für seinen Geist war aber, dass er hier, wegen der nahen Verbindung Hannovers mit England, wo eben Händels Werke von neuem, und mit weit grösserm Glanze, als zu Lebzeiten des grossen Meisters, an die Tagesordnung gekommen waren — diese Werke zuerst kennen lernte, von ihrem hohen Geiste emporgerissen, und von der Tiefe ihrer Kunst zu dem Gefühl

genöthiget wurde, wie gar vieles ihm noch mangele, um ein Künstler in diesem Sinne zu seyn oder auch nur jemals werden zu können. Niedergebeugt von diesem Bewusstseyn, wendete er sich wieder an seinen Lehrer und Freund nach Stockholm. Dieser suchte ihn zu ermuthigen und lud ihn zu sich, um unter seiner Leitung Versuche zu machen, ob es ihm nicht auch auf diesem Wege gelingen möchte. Freudig gab Weber seine Stelle auf und eilete nach Stockholm, wo nun Vogler ihm, so weit das nach einmal verfolgter ganz anderer Richtung möglich seyn mochte, in declamatorischer Musik und im Contrapunkt arbeiten liess. In jener gelang es W.'n weit mehr, als in diesem, als wozu ihn auch sein stürmisches Naturel weniger fähig machte; erleichtert aber ward ihm jenes dadurch, dass er hier, und zum erstenmale, Glucks Opern, unter Voglers Leitung und des Königs glänzender Begünstigung, würdig aufführen hörte. Diese füllten nun bald, und nicht nur für jene Zeit, sondern für immer, seine ganze Seele aus, so dass von nun an, so zu schreiben, wie Gluck, seiner Meynung nach, in neuerer Zeit geschrieben haben würde, seine höchste Aufgabe, sein letztes Ziel, als Componist, ward; so wie sein schnlichster Wunsch, eine Gelegenheit zu finden, wo er dieses sein Idol in seinen Werken verherrlichen helfen und sich selbst in ähnlichen versuchen könnte. Dass ihn dieser sein, an sich rühmlicher Enthusiasmus zu weit, bis zur Einseitigkeit trieb, und wol auch zur Ungerechtigkeit gegen grosse Künstler ganz andrer Art — z. B. gegen Mozart, nicht als Instrumental- oder Kirchencomponisten, sondern als Componisten für die Oper — das ist nicht zu leugnen.

Doch hiermit haben wir der Geschichte seines spätern Lebens vorgegriffen, und kehren nun zurück in die frühere.

Der gewaltsame Tod seines Königs und manche Folgen desselben, wol auch die Unruhe seines Wesens, die ihn nirgends lange an einem Orte verweilen liess, hatte Vogler'n veranlasst, von Stockholm wegzugehen, und, nachdem er das übrige Schweden durchstrichen, durch Norwegen, Dänemark, die Niederlande und einen grossen Theil von Deutschland zu reisen, wo er seine Compositionen, und mehr noch sich selbst auf der Orgel, hören liess. Weber begleitete ihn, bis Vogler, von Hamburg aus durch Spanien, Portugall, Griechenland, (wo er in Klöstern wichtige Ueberreste altgriechischer Musik aufzuspüren hoffte,) und — wer weiss, wo sonst noch hin, gehen wollte. Das lag denn doch W.'n etwas zu weit, und er trennte sich von ihm, indem er sich 1792 nach Berlin wandte.

Hier war man eben daran, das deutsche Theater, und auch seine Oper, höher zu heben und reicher auszustatten. W. wurde, neben Wessely, als Musikdirector angestellt, und, nachdem er die örtlichen Bedürfnisse und Wünsche näher kennen gelernt, ausgesandt, vorzügliche Sänger und Sängerinnen zu werben. Er wandte sich vornemlich nach Wien, wo er fand, was er suchte, und für sich, seine Fähigkeiten als Theatercomponist und jene seine besondere Hinneigung in diesem Fach, durch lehrreichen Umgang mit Salieri, Glucks Schüler, nicht wenig gewann.

Nach seiner Zurückkunft, und in der ganzen Folge seines Lebens, theilte er — seit 1803 als königl. Kapellmeister angestellt — die Schicksale der Gesellschaft des Nationaltheaters, anfänglich unter Engels, dann unter Iffands Direction, und endlich unter der jetzt bestehenden Intendanz. Einsicht, Fleiss und Eifer in seinem Amte zeichneten ihn aus, bis in der letzten Zeit Kränklichkeit, und besondere, von ihm nicht abhängige Verhältnisse jene Vorzüge mässigten. Jener, besondern Hinneigung seines Geistes, seiner Liebe und seines Geschmacks blieb er immer treu; und veranlasste er damit, dass, besonders früher, für Werke anderer Gattungen nicht alles das gethan wurde, was wol hätte gethan werden können: so bewirkte er doch auch, dass eben jene Gattung, vor allem aber Glucks Werke selbst, zu Berlin in einer Angemessenheit, Herrlichkeit und Vollendung ausgeführt wurden, wie jetzt sonst nirgends, selbst in Paris nicht. Vornehmlich ges habe diess, so lange die vortreffliche, und eben für jene Gattung geschaffene Schick als erste Sängerin glänzte.

Diese geistvolle, musterhafte Künstlerin hatte denn auch nicht wenigen Einfluss auf seine Arbeiten, als Componist. Für sie zunächst schrieb er verschiedene seiner Monodramen und ähnliche Stücke; für sie componirte er mehrere grosse Scenen u. dgl., die sie in Werke anderer Componisten einlegte; für sie zunächst auch nicht wenige seiner ausgezeichneten Lieder und andre kleine Gesänge am Klavier. Er schrieb nicht schnell und das Arbeiten grösserer

Werke ward ihm nicht leicht: daher, und weil er freylich auch in seinem Amte reichlich beschäftiget war, ist ihre Anzahl nicht gross. Man findet sie, Einiges aus den letzten Jahren abgerechnet, in Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon unter seinem Namen (ster Bd. S. 519) vollständig verzeichnet.*) Hier möge es genügen, nur der grössern, und auch sonst vorzüglichern zu gedenken. *Madarra*, Oper, gedichtet von Herklots, vom Jahre 1799. *Hero*, Monodrama von demselben Dichter, v. J. 1800. *Salmalle*, Duodrama, gleichfalls von Herklots, v. J. 1802. Schillers Ballade, *der Gang zum Eisenhammer*, als grosses Declamationsstück, (und in dieser Aftergattung wohl das Schönste, was vorhanden ist,) um dieselbe Zeit. *Deodata*, gedichtet von Kotzebue, v. J. 1810. *Des Epimenides Erwachen*, nach Göthe's berühmtem Festspiel zur Feyer des allgemeinen Friedens im Jahre 1814. Auch ist Webers Musik zu mehrern grossen Schauspielen, z. B. zu *Wallensteins Tod*, zur *Johanna von Orleans*, zur *Weihe der Kraft*, zum *Wilhelm Tell* etc. mit Dank und wohlverdientem Ruhme zu erwähnen. Trefflich fasste er in den Werken der letztern Gattung den Sinn und Charakter des ganzen Gedichts auf, legte ihn in seine Musik, und liess es auch nicht im Einzelnen an sprechenden wohlgewählten Beziehungen und Hindeutungen fehlen. In allen hier angeführten Werken aber zeigt sich ein kräftiger, feuriger Geist, eine ausgezeichnete Kenntniss des Orchester- und Theatereffects, und ein eifriges, nicht selten glückendes Ringen nach dem grossen Ziele, das, wie wir schon oben erinnert, ihm von frühen männlichen Jahren an immerfort als das höchste, ja als das einzig rechte, vorgeschwebt hatte. Ausser jenen Compositionen zu grossen Schauspielen, sollten, unserm Urtheile nach, vorzüglich *Hero* und *Deodata* auf allen deutschen Bühnen, so wie der *Gang zum Eisenhammer*, in allen Concerten, eingeführt seyn. Die ersten sind es wohl, die Ballade wird es jetzt wahrscheinlich auch, da sie im Druck erschienen ist: wenn es aber mit jenen nicht der Fall gewesen und auch nicht werden sollte, so wollen wir glauben, es sey bey der *Hero* die nicht mehr sonderlich beliebte Gattung, und die grosse Schwierigkeit im Gesang und Spiel für die Sängerin, bey der *Deodata* aber die kaum mittelmässige Dichtung und das nothwendige Erfoderniss eines grossen Theaters, bedeutender Chöre und nicht wenigen Pracht, daran Schuld. — Als Director war W. unermüdlich, und feurig bis zum Uebermaasse; als Mann kräftig, entschieden, gebildet, und ein treuer Freund derer, die mit ihm übereinstimmten und von deren wohlwollendem Antheil er sich überzeugen konnte. Jungen Künstlern half er gern fort, und nicht selten benutzte er auch seine Kunst und amtliche Lage zur Unterstützung und Förderung wohlthätiger Anstalten. So wird sein Andenken in Achtung bleiben, und seine Wirksamkeit in ihren Folgen fortdauern.

*) Es sey hierbey bemerkt, dass, was oben von den Ereignissen in W.s Leben erzählt worden ist, mit dem, was Gerber berichtet, grossentheils übereinstimmt: dass aber, was bey Gerber nicht erwähnt ist oder abweicht, der Ref. aus nicht seltenen, eigenen und vertraulichen Mittheilungen W.s, oder aus nähern Beobachtungen seines Thuns und Wesens, erfahren hat. d. Verf.

Kurze Anzeige.

Fugue pour le Pianoforte, comp. — — par Charl Kurpinski. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Ohne Einleitung tritt gleich das populaire und lebhafte Thema in der Oberstimme ein. Ohne viel Künstliches, klar und wohlgeordnet, auch dem Instrumente angemessen, wird es ausgeführt, und ein freyerer, an Lebhaftigkeit gesteigerter Schluss vermehrt die beabsichtigte gute Wirkung. Einige zu gewöhnliche Fortführungen hätten vermieden werden sollen, obgleich sie an sich nicht zu tadeln sind.

Dem Andenken B. A. Webers gewidmet von C. Wigner.

Canon à 4 Voci.

Grave.

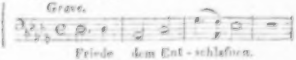

Friede dem Ent - schlafnen.
Re - qui - em ae - ter - nam.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. **No. 16.** 1821.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par Muzio Clementi. Oeuvr. 46.e à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Sieh, sieh: da tritt ja unser alter Vorgänger und Meister auch wieder auf den Plan, und zwar mit einer wahrhaft neuen Neuigkeit! Dass man im 69sten Lebensjahre, *) wird einem das seltene Glück, diess Alter, wie er, in Gesundheit und Kraft des Geistes und Körpers zu erreichen, in der über ein halbes Jahrhundert geübten Kunst noch etwas producirt, was, wenn auch nicht ohne Gehalt und Werth, doch nur wiederholt, was man früher geleistet oder was Einem wie von selbst aus der fortlaufenden Zeit angeflogen ist — das ist zwar nicht übel, aber auch nicht von grossem Belang: dass man aber dann, wie Clementi hier, (und wahrscheinlich in andern, ebenfalls jetzt herausgekommenen Compositionen, die der Rec. noch nicht kennt, sondern nur angezeigt findet,) etwas hervorbringt, das so vielen Gehalt, so grossen Werth hat, das will doch wirklich etwas sagen; und wenn nun diess Hervorgebrachte, wie eben diese Sonate — die „grosse" ist, nur nicht so heisst: wie bey vielen andern umgekehrt — wenn diess Hervorgebrachte, in der Erfindung grösstentheils so neu und eigenthümlich, im Ausdruck so innig und feurig, in der Ausarbeitung so tief greifend und beharrlich, im Ausschmückenden und Verzierenden so modern und zeitgemäss ausfällt: dann will es viel, sehr viel sagen. Wir wünschen dem geehrten Künstler hierzu von Herzen Glück, und ihm mit uns gemeinschaftlich, dass er noch eine feine Zeit in gleicher Weise, in gleicher Thätigkeit, unter uns verweile: kann's denn aber endlich nicht mehr anders seyn, dass er so frisch und rasch endige, wie diese seine Sonate. Den vielen jungen Künstlern unserer Tage aber wünschen wir bey dieser so natürlichen Gelegenheit, dass sie sich, auch an diesem Beyspiele Clementi's, überzeugen, es sey für das ganze, vielleicht lange Leben wahrlich nicht damit allein gethan, dass man in früher Zeit seine Kunst mit Talent, Eifer, Geschicklichkeit und Glück — ja, will's der liebe Gott, selbst mit Genie — übt: sondern, will man auch im Alter ehrenvoll produciren und wahrhaft als Künstler fortbestehen, so muss man, eben wie Clementi, schon früh recht eigentliche und strenge Schule machen, muss — das Wort ganz gemein genommen — 'was rechts lernen, muss viel lernen, Vieles recht lernen, und, will man am sichersten gehen, wie eben Clementi auch, nicht blos, was sich in Noten schriftlich oder auf einem Instrumente ausdrücken lässt, sondern auch, was den Mann überhaupt bildet, regelt und an Geist und Herz nährt, stärkt, erquickt.

Jetzt zum Werke selbst! Wir werden da keiner Weitläuftigkeit bedürfen; denn wer Kenntniss Clementi'n nicht, wie er in seinen grössern Sonaten auftritt — namentlich in den trefflichen dreyen, die zugleich herauskamen, aus G dur,

*) Wenn nemlich das Quarterly Musical Magazine and Review (deutsch, in den ersten Nummern dieser Zeitung vom jetzigen Jahre) Recht hat, oder gar im 75sten, wenn Gerber (im Tonkünstler-Lexikon), Cramer, Rochlitz u. A. Recht haben; denn nach jenem ist Clementi 1750, nach diesen, 1747 in Rom gebohren.

D moll und H moll: und eben so tritt er hier auf, nur dass er zugleich unverkennbare Beweise giebt, er sey, in Anschung der innern Gestaltung des Werks, der Fortführung einmal ergriffener Figuren, (besonders hier im letzten Satze,) und der höchst delicaten, gesangmässigen Behandlung des Instruments, mit der Zeit treulich fortgeschritten. Er beginnet mit einer kurzen Einleitung, Larghetto cantabile, B dur, C takt, ernst, aber doch heiter, und nicht im Geringsten pomphaft und anspruchsvoll. Ein Allegro con brio, in derselben Ton- und Taktart, schliesst sich an, dessen erste Gedanken weit weniger eigenthümlich sind und auffallen, als, was in der Folge dieses Satzes vorkömmt, mag man nun auf die Gedanken selbst, oder die Harmonie, Stellung und Ausarbeitung, oder auch auf den Effect im Ganzen sehen. Dieser ist überhaupt zwar lebhaft und frisch, aber nicht rauschend, sondern mehr angenehm, gefällig und munter. Jetzt folgt ein Adagio cantabile e sostenuto, Es dur, Dreyviertelteltakt, nicht kurz, innig und zart, ohne alles Weichliche, kunstreich und eigenthümlich, ohne alles Erkünstelte, Gezierte; ein wahres Meisterstück, den schönsten frühern Adagios dieses Meisters an die Seite zu setzen — und das will viel sagen, wie jeder zugestehen wird, der auf dem Pianoforte nicht blass dreinfegt, nicht das Instrument (nach Bachs Ausdruck) als ein Klavirhusar handhabt. Um aber doch auch etwas auszusetzen, wollen wir gestehen: es scheint uns Clementi'n hier in einigen Stellen, wie auch in einigen seiner frühern Adagios in gleichem Fall, gegangen zu seyn; nemlich, dass er, bey langen und nicht eben gewöhnlichen Rhythmen, diese selbst zu sehr verwischt und in manchen ihrer Schlussfälle nicht die beste Symmetrie in Hinsicht der Modulation beobachtet. Ohne weitläufige Erörterung lasse sich das nicht in Worten auseinandersetzen: wer aber geschärften Sinn dafür, und unsern Meister genau beobachtet hat, der wird uns verstehen. In dieser Hinsicht hat's doch Keiner, wer er auch sey, unserm Vater Haydn gleichgethan; viel weniger, dass ihn Einer übertroffen hätte! — Das Adagio verklingt sehr sanft, und nun tritt ein Finale, Allegro con fuoco, B dur, Zweyviertelteltakt, ein, das sein Beywort mit vollem Rechte führt. Es hat, im Ganzen genommen, den Zuschnitt und die Anordnung eines weit und breit ausgeführten Rondo; das Thema ist freundlich, gefällig, so sich nicht besonders auszeichnet: aber wenn es kommt, und was darum oder darumher angeknüpft wird, das ist, kurze angenehme, gesangmässige Zwischensätze abgerechnet, ernst und feurig, reich und mannichfaltig, dabey aber doch zum Bewundern stetig und festgehalten; vieles in den Figuren und Wendungen ist ganz neu und eigenthümlich; alles in gutem Fluss und von sehr lebendigem Effect. Der Satz läuft zehn grosse, nicht eben weitgestochene Seiten fort, und lässt den Spieler kaum zu Athem kommen. Darum, so wie wegen des Ungewöhnlichen mancher fortgeführten Figuren, muss dieser aber ein Mann seyn, der tüchtig mithaun — ein wahrer Bravourspieler, und ja nicht blass ein fertiger Passagenmacher.

Eines Vorzugs, den der letzte S. mit den andern theilt, und den wir oben schon kurz berührten, müssen wir hier noch besonders gedenken; und das ist die leicht-pianofortemässige Schreibart, die das Instrument, wenn es nemlich ein grosses und vorzügliches ist, in allen seinen Vortheilen und Eigenthümlichkeiten — so wie die verschiedensten Vortheile und Eigenthümlichkeiten der in Clementi's Weise ausgebildeten Spiel- und Vortragsart — zu Gehör bringt und gelten macht. Zu dem Ende hat der Verf. auch mit grösster Sorgfalt und Genauigkeit sich der eingeführten Bezeichnungen des Vortrags und Ausdrucks bedient: aber, wie gut und dankenswerth das ist, so bleibt's doch nur Fingerzeig, und Mittel, Missverständnissen zu begegnen; die Sache selbst muss man im Geist und in der Hand mitbringen. Die ersten Sätze sind für einen in dieser Weise geübten Spieler gar nicht schwer — selbst ein Anderer wird sie sich leicht zurigiren können; aber der letzte Satz giebt auch einem Spieler jener Art vollauf zu thun, und ein anderer, besitzt er Geschicklichkeit genug, wird ihn zwar herausbringen, wohl auch nett und deutlich herausbringen, aber dennoch schwerlich Glück damit machen oder auch nur den Kern der Sache herausfinden.

Das Werk ist schön gestochen. Die wenigen Stichfehler sind von der Art, dass ein jeder sie und die Verbesserung sogleich bemerkt, weshalb wir damit den Raum nicht verderben wollen.

Nachrichten.

Mailand, im März 1821. Ich werde Ihnen diessmal grösstentheils über die diesjährigen neuen Karnevalsopern in Italien Bericht erstatten, mit fast gänzlicher Hinweglassung der gegebenen ältern Opern, deren Aufnahme in diesen Blättern oft genug besprochen worden ist. Ich mache den Anfang mit

Mailand. Zur ersten Karnevalsoper gab man die *Fedra*, vom Dichter Romanelli, zu welcher Kapellmeister Simon Mayr die Musik neu componirte. Die Prima donna Belloc machte die Fedra, der Tenorist Tacchinardi den Teseo, die Signora Tosi (in männlicher Kleidung) den Ippolito, und der Bassist Botticelli den Teramene. Diess waren unsere Hauptsänger auf dem grossen Theater. Die Musik dieser Oper ist durchaus im Charakter gehalten und mit Einsicht geschrieben, wie man es von diesem gründlichen und erfahrenen Meister mit Recht erwarten kann. Das, was ein hiesiges Blatt dagegen bemerkt hat, gehört in das Reich der Ignoranz und ist in der That höchst lächerlich. Dass übrigens ein Mayr, der an die achzig Opern geschrieben, nicht mehr so originell seyn kann, ist leicht begreiflich; dass er die heut zu Tage in der opera seria so sehr üblichen Tanzmelodieen überhaupt und die Walzer insbesondere vernachlässigt hat, wird ihm wohl jeder richtig Denkende zum Lobe anrechnen: dafür hat er uns aber ausser einigen andern schönen Stücken eine sehr gut gearbeitete Ouverture (vielleicht die beste, die Mayr je componirte), ein herrliches Finale und eine überaus schöne, dramatische Scene oder grosse Arie, welche das Ganze schliesst, geliefert. Diese Oper hatte am ersten Abend weder einen günstigen noch ungünstigen Ausgang, sondern eigentlich gar keinen; denn man liess sie gar nicht endigen. Diess entstand daher, weil das Publikum die zum Erstenmale aufgetretene Tosi, versteht sich als Mailänderin, mit ganz besonderm Enthusiasmus applaudirte und nach ihrer Arie im zweyten Akte ohne Unterlass und mit Ungestüm auf die Scene rief; da es aber bey uns Gesetz ist, dass während des Akts kein Sänger hervorgerufen werden kann, und ein grosser Theil der Zuhörer bei alledem nicht nachliess zu klatschen, zu schreien und fuori! zu rufen, so sah man sich genöthigt, den Vorhang beizubehalten und die Oper unbeendigt zu schliessen. Als man denselben zu Anfang des zweyten Balletes abermals aufzog, ging der Lärm aufs neue an, und diess Ballet unterblieb daher ganz. Dass übrigens diese für ein Theater wie die Scala höchst ungeziemende Ausgelassenheit in Zukunft schwer geahndet werden wird, beweist eine Tages darauf an allen Ecken der Stadt im Drucke erschienene polizeiliche Verordnung. In der zweyten Vorstellung war alles ruhig, Kapellmeister Mayr und die Sänger wurden nach dem zweyten Akt auf die Scene gerufen; das nämliche hatte auch in der dritten Vorstellung statt. Was nun die genannten Sänger betrifft, so sage ich ihnen kürzlich, dass die obenein aus ihren Blättern längst bekannte Belloc sich diessmal als eine sehr vortreffliche Künstlerin zeigte, und ihre obenbenannte grosse Scene unverbesserlich sang; dass die Tosi eine recht schöne Stimme hat, und allerdings gefallen und brav werden kann, — nur muss sie keine Belloc oder dergleichen vollendete Sängerinnen an der Seite haben, sonst entsteht freylich ein misslicher Vergleich; — dass Tacchinardi abermals durchfiel, und dass Botticelli verdienten Beifall hatte.

In der ersten Hälfte des vorigen Monats gab man die unlängst von Rossini in Neapel componirte opera seria: *La donna del lago*, und zwar merklich verändert. Denn zwey ursprünglich für Tenor- und Alttstimme geschriebene Rollen gab man bei uns Sopranstimmen; überdiess wurden andere Stücke von Rossini und einem andern Maestro eingelegt, auch hier und da im Gesange einige Veränderungen vorgenommen; bei alledem fanden Oper und Sänger eine sehr gute Aufnahme und letztere (Tacchinardi zeichnete sich diessmal vortheilhaft aus) wurden zu Ende des Spektakels auf die Scene gerufen. Die *Donna del lago* gehört eben nicht zu den besten Rossini'schen Opern und ist, was Neuheit betrifft, eine seiner armseligsten. Doch verdient die ohne vorausgegangene Ouverture gleich beginnende Introduction mit einem Duette zwischen dem schottischen Könige Giacomo (Tacchinardi) und der Elena (Belloc) schön genannt zu werden; leider fehlt es ihr nur an Meisterschaft, denn in der Stretta derselben wollte Rossini einen harmonischen Berg erklettern, allein er fällt alle Augenblicke herunter und bleibt zuletzt unten liegen. Nun sagen einige, hätte R. seine Kunst besser

studirt, so wäre er auch ein sehr grosser(?) Meister; allein was helfen die grössten, harmonischen und contrapunktischen Kenntnisse ohne höhere Phantasie? Wie viele mit eben diesen Kenntnissen ausgerüstete Compositeurs und noch dazu Melodiker könnte man nicht aufzählen, die doch nichts Schönes und Grosses geliefert haben! Man höre hingegen die drey grössten Tonsetzer unsers Erdbodens, Mozart, Haydn und Beethoven, und derjenige, welcher von ihren Schöpfungen innig durchdrungen wird, muss mir, was ich so eben gesagt, gewiss zugestehen. — Ausser der Introduction enthält diese Oper noch eine sogenannte Kabalette von der Tosi, in der Rolle des Malcolm Gerome recht artig gesungen; einen etwas langweiligen Chor, im Unisono, gegen das Ende des ersten Akts, der aber zum Schlusse desselben mit marschmässiger Stimmenführung im Orchester, wobei ausser der Janitscharenmusik auch die kleine Trommel mitlärmt, abermals erscheint, und von guter Wirkung ist; ein aus Rossini's *Zoraide* eingelegtes Duett. Diese Stücke, und der Umstand, dass Tacchinardi die Canzonette des Protogonisten im zweyten Akte hinter der Scene singt, einige andere furberie musicali mitgerechnet, trugen hinreichend zur guten Aufnahme der Oper bei, welche von Reminiscenzen wimmelt. Wahrscheinlich gehört diese Canzonette, deren Schlussformel Rossini uns so oft hören lässt, gar nicht ihm zu, und letztere, die Schlussformel nemlich, ist auffallend aus einem Trio der bey Artaria in Wien gedruckten zweyten Lieferung der Mozart'schen Menuetten abcopirt. Um dieses Ihren Lesern deutlich zu zeigen, stelle ich ihnen das Wesentliche dieser Canzonette hieher:

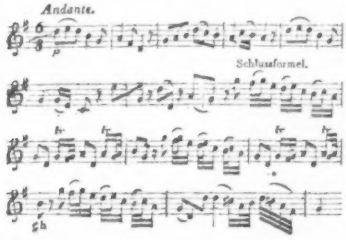

Im erwähnten Trio des achten Mozart'schen Menuetts heist es:

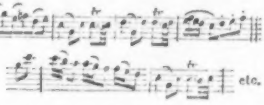

Rossini besitzt, wie er oft mich versichert hat, ein reiches Magazin von deutscher und französischer Musik. Die erwähnte Kabalette, bey welcher sowohl der schlechte als gute Takttheil mit Apoggiaturen bemäntelt ist, würde ohne diese eigentlich gar nichts heissen. Hier ist sie:

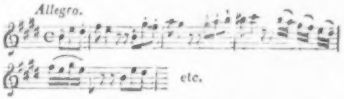

Hierauf wird gewöhnlich der erste Theil im Minore der Oberterz geschlossen. Diese von Rossini und seiner Secte so häufig gemissbrauchte Ausweichung, die man auch wohl nach der Unterterz oder dem eigentlichen Minore des Haupttons machen kann, ist nichts weniger als neu, und war bey den alten und ältern guten Meistern, selten angebracht, von guter Wirkung. Heut zu Tage ist sie schon allen zum Ekel geworden, und während ihre Schwester, die famose, ins unendliche verzierte, sogenannte Bettelcadenz $66\frac{6}{4}$ | $66\frac{65}{43}$ noch des Beyfalls des Publikums sich

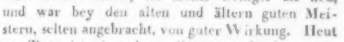

erfreut, irrt sie, die Bettelausweichung, allenthalben herum, ohne mehr beachtet zu werden. Die Ursache hiervon ist wohl diese. Besagte Cadenz mit ihren Varianten schliessen gewöhnlich das Stück oder dessen Hauptheil mit einem crescendo al forte und zwar grösstentheils im maggiore, folglich lebhaft und munter; daher erweckt sie auch beym Zuhörer jene specifische Stimmung, die ihn zum Beifall anlockt. Jene Ausweichung ist an und für sich ein schöner musikalischer Ingauno und sein klägligher Gesang verschafft dem Sänger eben alls den Beifall des Zuhörers, indem er, so zu sagen, dessen Mitleiden erweckt; allein eben darum darf diese musikalische Ziererei nicht

oft gebraucht werden, weil sie ihrer Natur und Beschaffenheit nach aus psychologischen Gründen zuletzt lästig werden muss. Wir haben übrigens in der heutigen Musik so viele andere furberie (Kniffe), welche als eben so vielen Beifall entlockende Mittel zu betrachten sind; mehrere von ihnen haben schon das Greisenalter erreicht und der Stammvater von allem, das Crescendo, liegt schon längst im Grabe, neben ihm ruhen in ewigem Frieden die Worte felicità, idol mio, der häufige Schluss in obern halben Ton anstatt in die Tonica, u. dgl. mehr. Von dieser nicht überflüssigen Digression komme ich auf unsere dritte Karnevalsoper. Sie hiess: *Emma, regina d'Egitto* und wurde von Hrn. Mosca neu componirt, mit genauer Noth aber bloss dreymal gegeben. Hrn. M.s Fach ist eigentlich die Opera buffa, und seine *Pretendenti delusi* gehören zu den schönen italienischen Opern; im ernsthaften Style ist er sehr wenig oder gar nicht zu Hause, welches er diessmal nicht nur im vollen Maasse bekräftigte, sondern er würdigte sich auch öfters zum Rossinismus herab, und tischte bekannte Sachen verschleyert oder gar in ihrer Nudität auf. Ein unverzeihlicher Fehler dieser Oper ist wohl, dass sie auch nicht einen Takt von orientalischer Musik aufweisen kann; dergleichen und andere musikalische Gebrechen sind gegenwärtig Mode, und werden fast nicht mehr beachtet. Dem Anscheine nach könnte Jemand glauben, dass Hr. Mosca um eine Tonstufe weiter als Rossini gegangen ist; denn während letzterer z. B. mit einem Sextensprung singt

macht Hr. M. einen Septensprung

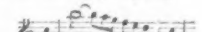

allein die Sache verhält sich so. Rossini gebraucht jenes zweygestrichene a als None der Dominante und keineswegs als Sexte der Tonica, mithin steht er hierin, harmonisch betrachtet, um eine Terz höher, in melodischer Hinsicht aber um einen Ton tiefer. In der zuckersüssen, ultraweichlichen Musik der modernen Oper fallen dem Beobachter überhaupt so manche Dingerchen auf, die ihm zwar nicht neu sind, aber doch seine Aufmerksamkeit rege machen, weil alles Spiel der Ziererei ist. Mit einem Worte: das musikalische X der heutigen Oper = Ziererei, die nach ihrer Beschaffenheit wohl auch in der zweyten oder dritten Potenz u. s. w. erscheinen, wie diess zum Theil einige bei einer andern Gelegenheit in diesen Blättern von mir angeführten Apoggiaturen zeigen. Doch genug von einem Gegenstande, von welchem es sich im Grunde gar nicht der Mühe lohnt, weiter hierüber zu sprechen.

Venedig. Die Hauptsänger auf dem grossen Theater alla Fenice waren: die Pasta, die Feron und Crivelli. Letzterer hat ungemein gefallen. Die Pasta, welche erst seit einigen Jahren öffentlich singt, eine eben nicht starke, doch liebliche und intonirte Stimme besitzt, hat ebenfalls vielen Beifall erhalten, der aber zuletzt abgenommen haben soll. Die Feron gefiel hingegen sehr wenig, oder gar nicht, und ihre Variationen wurden von den Meisten kalt aufgenommen. Die erste Karnevalsoper, *La Conquista di Malaca*, von Hrn. Nicolini neu componirt, machte fiasco. Die zweyte neue Oper, *Arminio* betitelt und von Hrn. Pavesi, machte furore. Einige behaupten jedoch, dass sie ohne Crivelli kein solches Glück gemacht haben würde, lassen aber dem bescheidenen und braven Pavesi alle Gerechtigkeit widerfahren.

Turin. Hier gab man diesen Karneval ebenfalls zwey neue Opern. Die erste (*Argene e Dalmiro*), von Hrn. Stunz, machte fiasco; in der zweyten (*Eroe di Lancastro*) vom Hrn. Nicolini, haben bloss sehr wenige Stücke gefallen.

Florenz. Sowohl Mayrbeers *Emma*, als die neue Oper *Il trionfo d'Emilia* von Marchese Zampieri, sollen eine gute Aufnahme gefunden haben.

Rom. Hier wurden für diesen Karneval, was wenigstens seit meinem eilfjährigen Aufenthalte in Italien noch in keiner Stadt und vielleicht niemals der Fall war, sechs Maestri verschrieben *), um sechs neue Opern zu compo-

*) Ich gebrauche hier das hier zu Land, ohne Distinction, sowohl den guten als den schlechten Compositeurs gegebene Prädicat: Maestro, als das deutsche Wort Meister, weil man es in Deutschland bloss dem gibt, der es wirklich ist; hoffentlich werden mir Ihre Leser diese Strenge nachsehen. (Der Correspondent.)

niren, wie dieses aus dem von einem Sachkundigen mir zugeschickten, vom 20sten Febr. aus Rom datirten Briefe deutlich zu ersehen ist. Im wesentlichen sagt dieser Brief folgendes: „*Argentina.* Dieses Theater, seinem Range nach das erste in Rom, wird vom Publikum dieses Jahr als das letzte betrachtet, da die Sänger durchaus nicht interessiren. Man bewundert die Kraft, die Declamation und Action des primo uomo (Carolina Bassi), aber der Klang ihrer Stimme gefällt nicht. Die prima donna, Signora Passerini und der Tenorist Bonoldi, missfallen gänzlich. Die erste neugeschriebene Oper von Hrn. Mercadante, *Scipione in Cartagine*, gefiel, machte aber immer leere Häuser, weshalb man schnell Mayrs *Rosa rossa e Rosa bianca* in die Scene setzte, welche, ohne furore zu machen, doch von allen Musikverständigen sehr goutirt, und als eine herrliche dramatische Musik anerkannt wird. Die zweyte neugeschriebene Oper sollte von Mayrbeer seyn, allein dieser wurde sehr krank, noch ehe die Composition des ersten Akts vollendet war, und man studirt nun statt dessen den *Tancred* ein. *Valle.* Dieses Theater der opera buffa wird ebenfalls diesen Karneval sparsam besucht, obgleich die Gesellschaft dieselbe ist, welche verwichenen Herbst viel Glück machte. Die erste neugeschriebene Oper *La Gioventù di Enrico V* gefiel den ersten Abend, allein das Publikum interessirt sich nicht für diese Musik, von welcher schon den dritten Abend kein einziges Stück mehr applaudirt wurde. Die zweyte neue Oper von Hrn. Trento, *Le nuove Amazzone* fiel gänzlich durch, und auch Rossini's *Gazza ladra* machte kein Glück, da man sie von der vorjährigen Gesellschaft weit besser gehört hatte. Jetzt studirt man dessen *Barbiere di Seviglia* ein. *Tordinone.* Dieses Theater, in dem fast nur elende Komödieen zu agiren pflegen, ist dieses Jahr das erste und Modetheater geworden, seitdem es der reiche Banquier Herzog von Torlonia an sich gekauft hat, und mit grossen Unkosten restauriren liess. Auch hat er für dieses Jahr die impresa selbst übernommen und alle Accessorien, als Decorationen, Kleider etc. sind ungemein prächtig ausgefallen; nur ist er in der Hauptsache „die Gesellschaft" schlecht berathen worden. Sie ist zwar sehr zahlreich (sieben prime parti), zählt aber kein einziges gutes Subject. Die erste Oper sollte Rossini neu schreiben; da er jedoch nicht fertig wurde, ging man mit seiner *Cenerentola* in die Scene, welche gefiel. Da Rossini auch zur zweyten Oper nicht fertig war, so gab man jene Oper, welche anfänglich zur dritten bestimmt war, *La feste della riconoscenza*, von einem Römer, Namens Grazioli, componirt. Diese Oper hat furore gemacht, und nicht unverdient. Obgleich ohne Tiefe und Kunstaufwand, ist sie doch in einem einfachen, anmuthigen Style geschrieben; die Behandlung der Worte ist zu loben, so auch das Bestreben des Componisten, nicht Rossini nachzuahmen. Das Buch ist allerliebst und hat zum Glücke der Oper viel beygetragen. — Nun ist auch bereits die Zeit vorüber, wo die dritte Oper in die Scene gehen sollte, und Rossini noch immer nicht fertig. Man fürchtet, dass diese Oper erst in die letzten Tage des Karnevals auf die Bühne kommen wird." — So weit dieser Brief. Dem Vernehmen nach ging diese neue Rossini'sche Oper *Matilde di Shabran, ossia, bellezza e cuor di ferro* den 25sten Febr., also in den letzten zehn Tagen des Karnevals, in die Scene. Hier in Mailand hiess es, sie hätte fiasco gemacht. Eine römische Zeitung (*Notizie del Giorno*) äussert sich hierüber folgendermassen: „Das Verdienst der Musik ist ausgezeichnet (segnalato). Das Quartett des ersten Akts, und das Septett des zweyten Akts überraschen und bezaubern. Die Introduction, die Arie des Moncada, das Duett zwischen der Liparini und der Parlamagni, rühren die unempfindlichsten (pitrose) Gemüther. Doch stellte der Ausgang der Oper das kriegerische Bild zweyer entgegengesetzten Factionen dar: auf der einen Seite kämpften jene, die bloss vom Widerspruchsgeist belebt sind, auf der andern Seite die leidenschaftlichen Liebhaber des harmonisch Schönen (!). Während des ersten Akts blieb der Streit ungewiss (mit all der rührenden Introduction, dem bezaubernden Quartett, u. s. w.!); aber im zweyten Akt mussten die ersteren freiwillig abziehen, und letztere trugen einen vollständigen Sieg davon." Der Verfasser des Aufsatzes lässt nun durch einen Genius ein neues Blatt in Rossini's Lorberkranz flechten, erinnert ihn jedoch, er möchte sich in Zukunft enthalten, eine und dieselbe musikalische Phrase so oft zu wiederholen, und ist der Meinung, dass die Musik dieser Oper den gegenwärtigen Sängern auf dem Theater Tordinone keineswegs angepasst und

ihre Kräfte übersteigt(?), in Neapel aber, wo sie nächstens gegeben wird, weit bessern Effect machen muss. Aus allem diesem erhellt mit Gewissheit, dass die Oper mit zwey Partieen zu kämpfen hatte; denn was hier zum Lobe derselbengesagt wird, kann ich eben so wenig verbürgen, als die Urtheile über Musik der Venezianer Zeitung, des Mailänder *Corriere delle dame* u. a. m., deren unreine Quelle, Partheilichkeit, Anmassung und krasse Ignoranz, schon aus ihren Artikeln hervorleuchten und Jedermann bei uns bekannt sind; weswegen auch Ihre Leser den aus diesen Blättern in einigen deutschen Zeitschriften zuweilen entlehnten Aufsätzen gewiss keinen Glauben beimessen werden. Hoffentlich kann ich ihnen in meinem nächsten Briefe bessere Auskunft über diese Oper geben.

Vermischte Nachrichten. Die hiesige Regierung, welche dermalen ad interim die Verwaltung unserer beiden Hoftheater übernommen, hat bereits für die Scala mehrere Operncomponisten und zwar folgendermassen engagirt. Frühjahr: Mosca, Stunz. Herbst: Mercadante, Weigl. Karneval (1822) Weigl, Mayrbeer. Die Herren Mosca und Stunz componiren bereits ihre neuen Opern.

Bekanntlich hat Schubert in seiner Aesthetik der Tonkunst den Ausdruck der Töne beschrieben, und so charakterisirte er As dur als Gräber'on, Gericht, Verwesung. Nun ereignete sich diesen Karneval bei uns folgender Fall. Ein sehr schönes Tanzstück von Beethoven aus Es dur, in welchem dieser Meister ein Trio in G dur anbrachte, wurde in einem Ballette dem Tone des vorhergehenden Stückes gemäss in E dur transponirt; natürlicher Weise wurde aus jenem G dur zur Erleichterung des Orchesters As dur. Dieses Trio bekam nun einen sehr heitern Charakter, so dass mir selbst der nach einer kurzen Modulation darauf wieder gefolgte aufjauchzend seyn sollende E dur Ton etwas matt zu klingen schien. Entstand dieses nun daher, weil dieses transponirte G dur im Grunde Gis dur war? Vielleicht nimmt sich ein Aesthetiker die Mühe, hierüber ein Wörtchen in Ihren Blättern zu sagen, und ich werde ihm Dank dafür wissen. —

Von der Rossini'schen vorletzten Oper, *Maometto secondo*, finden sich hier bei Ricordi bereits einige Stücke im Druck, die, versteht sich wohl, nach dem gewöhnlichen Rossini'schen Schlage fabrizirt sind. —

Paris, im März. Am 25sten Februar und 18ten März gab Hr. Moscheles von Wien hier im Theatre Favart Concert. Die Erwartungen waren um so gespannter, da der ihm, von Amsterdam und Brussel aus, vorangegangene Ruf sich noch durch die günstigen Urtheile mehrerer glänzenden Privatzirkel in Paris erhöht hatte, in welchen er seine Concerte hatte hören lassen. Sein erstes Concert eröffnete er mit einer Ouverture in C, welche den erhaltenen Beifall verdiente. Ein Concert in Es dur folgte, und die unerhörtesten Schwierigkeiten, welche der Künstler mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit und Anmuth im Vortrage überwand, konnten ihre Wirkung auf das empfängliche Publikum nicht verfehlen. Der Beifall war allgemein, wie auch bei den darauf folgenden Alexandervariationen, und verdoppelte sich bei einer improvisirten Fantasie, welcher der Künstler geschickt genug ein beliebtes Thema zum Grunde zu legen wusste. Der günstige Erfolg dieses Concertes liess ein zweytes Concert vermuthen. Dieses gab er auch am 18ten März im Verein mit dem berühmten Violinisten Lafont. Lafonts Ton und sicheres, petillirendes Spiel ist durch öffentliche Urtheile bekannt genug. Hr. Moscheles entzückte in diesem zweyten Concerte durch den eigenthümlichen und geschmackvollen Vortrag neuer hier componirter Variationen (A dur) über das Thema: Au clair de la lune. Die Composition, welche brillant und gefällig ist, schliesst mit einer überraschenden Imitation das Thema. Den schwächsten Eindruck machte ein Duo (von Hrn. Lafont Duo concertant genannt) für Violin und Pianoforte. Der Satz war nicht klar, und daher ohne Wirkung; das Publikum blieb ungewiss, was die beyden braven Virtuosen eigentlich damit sagen wollten. Doch, Ende gut, alles gut: diess bewährte hier Moscheles durch eine improvisirte Fantasie über Gretry's bekannten Trinkchor: Que le Sultan Saladin, welche mit rauschendem Beifall aufgenommen wurde. In beyden Concerten war das Haus übervoll, und liess den Künstler in vollem Masse die Ehre und den Vortheil ernten, auf welche ausgezeichnete Talente gerechten Anspruch haben.

VII

Ottensen bey Altona, k. Nachr. 827.

Furie, Briefe über Musik und Musiker daselbst. 36-40. 211-218. 411-419. 503 515. 556-560.

— — Fortsetzung der Nachrichten über die neuesten musik. Angelegenheiten daselbst. 821-831. 129-142.

— — kurze Nachr. 263-270. 367-368. 468. 517. 631.

Petersburg, Kurze Nachr. 555. 592. 617. 692.

Prag, K. Nachr. 162-167. 437-500. 632.

Salzburg, Kurze Nachr. 420.

Stuttgardt, — — 420.

Versailles, — — Zustand der Musik daselbst. 270-272.

Weimar, — — 113-120.

Warschau, — — 221-225.

Wien, Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen daselbst. 41-51. 65-69.

— — Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musikwesens daselbst. 602-617. 636-653.

— — Kurze Nachr. 200. 271-255. 367. 508. 604. 620. 439. 517. 565. 575-583. 613. 630. 705. 785. 737-800.

VII. *Miscellen.*

An Haydn. 852.

Anekdote von Ph. Em. Bach. 71.

— — vom verst. Konzertm. Enderle in Darmstadt. 55-56.

Vermischte Anekdoten. 85. 86. 155. 156. 167. 184. 516. 612. 825. 851.

Berichtigung einer Stelle in Forkels musikalischem Almanache f. 1795. 610-612.

Bruchstücke aus der Rede des franz. Ministers bey der Austheilung der Preise an die Zöglinge des Conservatoriums. 151-155.

Copie de la lettre adressée à J. Haydn par les artistes français, etc. 842, 845.

Haydns Antwort darauf. 867, 868.

Disposition der neuen Orgel in der St. Lamperti-Kirche zu Oldenburg. 523-532.

Etwas zu dem Aufsatze über das Intermezzo der Italiener. 851.

Gerber, Ueber musikal. Kalender. 725. 741.

Haydns Schöpfung. Aufführung derselben in Leipzig 21. in Paris 263. 270. in Nordhausen 723.

— — Jahreszeiten. Aufführung derselben in Wien. 556. 575-583.

Hellsberg, franz. Uebersetzung verschiedener von Mozart in Musik gesetzter Lieder. 202-214. 251-259. 793. 818-820.

Hertzig, über Harmoniumusik. 713-718.

Jager, D., Das Fest der Musik, ein Gedicht. 1-3.

Nina, Mein Lieblingswerk. (Piano) 809.

VIII

Nachricht über die Verfertigung musikalischer Instrumente in Neukirchen und Klingenthal. 21-23.

Notizen über die Erfindung der Oper, aus Rousseaus Musikwörterbuche. 541. 55

Quanz, J. J. Die Harmonika aus dem 17ten Jahrhundert. 127-131

Musikalische Schönheit. 467.

Sonnets auf Haydns Schöpfung. 88.

Ueber den Hrn. Abt Vogler. 241. 191-196. 236. 565.

Ueber den Nachlafs des verst. Kapellm. Schulz. 567.

Ueber Naumanns neue Oper: Aci e Galathea ossia i ciclopi amanti. 560-563.

Ueber ein neues Instrument zum Umwenden der Notenblätter. 763.

Vom Einflufs des Wasserstoffgas auf die Stimme. 223.

VIII. *Beylagen.*

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummern der Zeitungsstücke an, mit welchen die Beylagen oder Kupfer ausgegeben worden sind.

No. 1. Romanze aus der Oper: L'Opéra comique von Dimin. Della Maria. (7)

No. 2. Rondo von Garat. (17)

No. 3. Andante von J. Kraus. (18)

No. 4. Aria, aus der Oper Rosamunde von J. F. Reichardt. (21)

No. 5. *a* Thaklas Lied aus Wallenstein, mit Begleitung der Guitarre.

b) Ein Marsch f. Klav. von Hrn. v. Apell.

c) Romanze mit Begl. der Harfe, von ebend. (26)

No. 6. *a*) Lied von Herrn Behrisch, einer Wolfischen Komposition untergelegt.

b) Die Elfenkönigin von Kanne. (33)

No. 7. Die Jahreszeiten, nach Thomson, von Hrn. Baron Swieten. (Text) (34)

No. 8. Romanze aus der Oper: Les deux journées, von Cherubini. (42)

No. 9. *a*) Romanze aus der Oper: Annette et Lubin, von Martini.

b) Romanze von Pradere. (50)

IX. *Kupfer.*

Titelkupfer. Portrait C. Phil. Em. Bachs.

Tab. I. Abbildung der neuen Lyra. (17)

X. *Intelligenzblätter.*

Nummer I — XIV.

Frankfurt am Main. Uebersicht der musikalischen Leistungen im Monat März.

Theater. Der erste Tag dieses Monats bezeichnete eine wichtige Epoche für unser Theater. Hr. Kapellmeister Guhr trat in der *Vestalin* sein Amt als Director an. Der Ruf seines grossen, seltenen Directions-Talents zog eine ungewöhnliche Menge von Zuhörern herbey, die Zeugen seines ersten Auftretens seyn wollten, und Aller Erwartung wurde übertroffen. Seine ungemeine Lebendigkeit ging in das Orchester über, welches, wie aus einem Schlafe erwacht, nicht mehr zu erkennen war, und die sichern Winke seines neuen Führers mit solcher Virtuosität befolgte, dass das Zusammenspielen Aller nur mit dem Zusammentreffen der Tasten eines meisterhaft gespielten Klaviers verglichen werden kann. Ja, man kann sagen, Hr. G. verstehe mit Virtuosität das Orchester zu spielen, so wusste er die Kräfte jedes Einzelnen zum vollendeten Ganzen zu verbinden, und er hatte die Klugheit, ausser dem dazu Nöthigen noch ein Uebriges für die Zuschauer zu thun, die mehr auf seine Bewegungen, als auf die Handlung des Stückes blickten. Besonders zu loben ist auch, dass Hr. G. die Fermaten und General-Pausen recht lange aushält, wodurch die Aufmerksamkeit gespannt, die dramatische Wirkung erhöht wird, und auch das Ohr sich physisch zu neuem Tondonner stärken kann, was in Spontini'schen Sachen sehr nöthig ist. Schade, dass die Chöre noch gefrorne Massen in der regen Frühlingsfrische des Ganzen blieben; allein wir hoffen, sie werden an Hrn. G.s Feuer auch aufthauen. Möge von ihm entfernt bleiben, was ihn von uns entfernen könnte, damit wir ihn für immer besitzen. Seine Stelle ist mühe- und verdrussvoll, dann wer sie behaupten will, muss nicht nur den Pegasus, sondern auch den Bucephalus zu reiten verstehen. —

Museum. Den 2ten. Hr. von Möers sang mit klangvoller Stimme eine Arie aus Haydns *Jahreszeiten* im Klavierauszuge. Ein Violin-Trio aus A dur, von Kreutzer, wurde von Mitgliedern des Orchesters sehr brav ausgeführt. Dann sang Hr. Pillwitz mit Klavier-Begleitung ein Gedicht von Louise Brachmann, von ihm selbst in Musik gesetzt. Ueber diese Composition kann Ref. kein Urtheil fällen, weil der wahre Standpunkt, von welchem aus alle Vokalmusik beurtheilt werden soll, ihm mangelt: nämlich die Worthehandlung. Trotz aller geschärften Aufmerksamkeit gelang es ihm nicht, ein Wort des ihm unbekannten Gedichtes aus des Sängers Munde zu verstehen. Die Form liess eine Art von Ballade schliessen. Am meisten gefiel aber, und verdiente zu gefallen, ein Quintett für die Klarinette und vier Bogeninstrumente, von Herrn Doctor Andreas Romberg, ein sehr wacker gearbeitetes Tonstück, wie es von diesem Meister zu erwarten ist. Die Ausführung liess im Ensemble noch einiges zu wünschen übrig, indem manche Figuren der begleitenden Stimmen ziemlich incognito vorbeipassirten. Die Klarinettstimme fand in ihm. Reinhart ihren Meister.

Theater. Den 4ten. Wenn nach langen, düstern Tagen der trübe Nebel sich löst und wieder hell und rein das Firmament stralet, begrüsst man froh die enthüllten Sterne und freut sich neu ihres Glanzes. So gehen in neuer Klarheit die ewigen Sterne des musikalischen Himmels, die Welten Mozart's, an unserem Horizont auf, und die Harmonie dieser Sphären erfüllt unser Gemüth mit Entzücken. Eine, wenigstens von Seiten des Orchesters, sehr gelungene Aufführung der *Zauberflöte* bestärkte heute, als zweyte Leistung unsers neuen Musikdirectors, uns in unsern frohen Erwartungen und Hoffnungen. Die Ouverture, vielleicht für Ungeübtere Denker und Empfinder etwas zu rasch genommen, wurde mit unglaublicher Präcision gegeben, und musste wiederholt werden. Als Eigenheit fiel auf, dass Hr. Guhr die drey Accorde zwischen den beyden Theilen des Allegros (gleichsam ein Aequator zweyer halben Himmelskugeln, in deren jeder doch ein ganzer Himmel steckt) auf ganz ungewöhnliche Art, nicht wie sie in der Partitur stehen, sondern im Rhythmus des bekannten Freimaurer-Signa's: ∞-. angeben liess. Wollte er sich so den Eingeweihten zu erkennen geben? — Die Leistungen auf der Bühne blieben unter denen des Orchesters. Der weise Sarastro (Hr. Pillwitz) benahm sich anfänglich ganz würdig; „in diesen heilgen Hallen" aber verliess ihn seine Weisheit, indem er, seine Würde vergessend, die zweyte Strophe unnöthig variirte. Dem Publikum gefiel das Späschen, und es übte sein Da Capo-Recht aus. In einigen Stellen des ersten Akts wusste er seine Stimme bis zum grossen C zu ernedrigen, welches unmenschlich tief klang,

und grosse Klaue Kerny versprachen. Die liebe und unschuldvolle Pamina wurde im Spiel und Gesang von unserer Dem. Bamberger allerliebst dargestellt. Mad. Dobler, als Königin der Nacht, machte in ihren zwey grossen Arien das Unmögliche zu leisten. Kaum sind die drey Genien auf irgend einem Theater besser besetzt, als hier. Drey kleine Bambergers, Geschwister unserer Pamina, sangen diese schwierige Partie ungemein sicher und rein, besonders die kleine Eva, ein liebliches Mädchen, welche die erste Stimme hatte. Hr. Kastner sang als Tamino die Arie: „Diess Bildniss ist" u. s. w., bezaubernd schön. Papagenos Launen vertrieb viele Launen.

Concert. Den 9ten gab Hr. Thieme, Mitglied des hiesigen Orchesters, ein grosses Instrumental- und Vokal-Concert, in welchem er sich auf dem Contrabass hören liess. Die Untauglichkeit dieses Instrumentes zum Sologebrauch in ästhetischer Beziehung ist augenscheinlich, und es kann nur als Curiosität interessiren, wenn es vorzüglich gut behandelt wird. Hr. Thieme ist im Orchester ein recht tüchtiger Contrabassist; allein zum Solospieler fehlte ihm die nöthige jugendliche Kraft, und er unterlag in ohnmächtigem Steigen mit diesem musikalischen Ungethüm, welches während dem Kampfe brummte, schnaubte, heulte, zischte. Leiden und Mitleiden ergriff die Zuhörer, und alle wünschten, der Sieg möchte sich nur recht bald entscheiden. Zum Glück trat der Hr. Concertgeber nur in Einem Solostück auf, aber er liess es nicht an mancherley interessanten Tonstücken mangeln. Gleich zum Eingange hörten wir den ersten Satz einer Sinfonie von unserm Hrn. Guhr, in welchem er sich als eben gewandten auch in Fugensätzen geübten Componisten bekundete. Indessen verthiente man Originalität, und jenen innigen Zusammenhang aller einzelnen Theile, der ein Kunstwerk zum vollendetsten Ganzen macht. Auch konnte man hier nicht mehr Recht, als weiland Kronesler wie Mozart Quintetten in *Don Juan*, sagen: es waren der Posaunentöne doch zu viel. Besser gefiel die Ouverture zu dieser Oper *Siegmar*, die voll Feuer und Lebensfrische mit immer gesteigertem Effect bis zum Schlusse in einem Gusse fortströmt. — Mit vieler Lieblichkeit, ja fast allzusüss, blies Hr. Reinhart unbedeutende Variationen über Rossini's: *di tanti palpiti*, und erwarb sich stillen Dank voller zärtlicher Schönen, als nach einer kurzen Einleitung dieses Thema eintrat, und er so ihren Durst nach dem palpiti befriedigte. Hr. Schelble konnte grosser Heiserkeit wegen seine angekündigte Arie nicht singen, und Hr. Röder sang als Surrogat mit vieler Fertigkeit eine Polonaise. Ein Potpourri von Spohr wurde von seinen Schüler Hrn. G. Schmitt, recht brav vorgetragen. Dieser junge Künstler hat seit einem Jahre viele Fortschritte gemacht; doch an Reinheit, Ausdruck und Ruhe des Vortrags bleibt noch manches zu wünschen übrig. Mit schöner, kräftiger Bassstimme sang Hr. Dobler eine vortreffliche Arie von Righini, und machte durch diese Auswahl seinem Geschmack Ehre. Zum Schlusse sang Dem. Bamberger eine Arie mit Chor von Sim. Mayr. Wäre es nicht etwas so gewöhnliches, dass sie sehr gut singt, ich würde sie loben; allein sie hat uns so verwöhnt, dass man glaubt, es könne gar nicht anders seyn.

Theater. Den 10ten. *Johann von Paris.* Von den zwey grossen Hauptseiten des Gesanges, der deklamatorischen, die vorzüglich das Wort, und der undulatorischen, die vorzüglich den Ton berücksichtiget, herrscht immer fast ausschliesslich im Theater die letztere. Man geht so weit, nicht nur auf das Wort und den Verstand zu verzichten, sondern sie sogar als den sinnlichen Genuss störend zu hassen, und erlässt gern dem Sänger den Kopf, wenn er nur geübte Lunge und Kehle hat. Kömmt nun ein solcher kopfloser Kehlenheld mit sogenannter guter Methode, trillert und schnörkelt Unsinn an Unsinn, und bläst tausend Tönchen wie Staub in die Luft hinaus, dass man die ursprüngliche Melodie durch den Nebel nicht mehr erkennen kann, dann hört man gedehnte, miauende Bra-a-a-vo (ein ächter italienischer Bravo wäre dem Kulturverderber zu gönnen,) aus zerschmolzenen Herzen steigen, und nach der letzten chromatischen Cadenz bricht wüthend das Windmühlen-Geklapper des Beifalls los, und nöthigt den Ohnekopf zum Da capo. Die Gesangmaschine wird bewundert, im häuslichen Kreise nachgeahmt, und so die edle, einfache Liederkunst durch die Opernkarikatur verdrängt. — Dass die Musik im Gesang durch das Wort vergeistigt werde, indem die Schätze der Sprache mit den Schätzen der Harmonie, die Begriffswelt mit der Gefühlswelt, wie Seele und Leib, in Eines zusammenfliessen, davon hat man keine Ahnung. Die Worte sind

nur die Stange, um welche sich ohne organische Verbindung die Weinrebe der Töne ranken kann, ein nothwendiges Uebel, welches in künstlerischem Uebermuth eine undulatorische Riesin der neuesten Zeit sogar wegzulassen sich nicht schämt, und auf la, la, la, (wie Kinder einer Gesangschule) Violincompositionen singt. — Von allem hier Gerügten liess sich Hr. Grösser, der diesen Abend als Johann von Paris zum Erstenmal unsere Bühne betrat, nichts zu schulden kommen. Er neigte sich auf die deklamatorische Seite, legte grossen Werth auf das Wort, betonte alles richtig, und zeigte sich als sinnvoller, denkender dramatischer Sänger. Seine Stimme, die er zwar noch nicht ganz in seiner Gewalt hat, ist rein, angenehm, und wird bei fleissiger Ausbildung das noch zu Wünschende an Vollendung gewinnen. Das Publikum nahm seine Leistungen im ersten Akt kalt auf, denn es bekam keine Lieblingsflosskeln zu hören; der zweyte Akt aber gab ihm in der Romanze: „der Troubadour" Gelegenheit, auch seine undulatorische Seite zu entwickeln. Alles war auf diesen Moment gespannt, und ich fürchtete für ihn, aber siehe! mit grosser Sicherheit und Leichtigkeit sang er sehr geschmackvoll seine Strophe, und zum Erstenmal zollten ihm oszillirende Hände den schon lange verdienten Tribut. Er gewann sich seinen Kreis Freunde, die ihn nach geendigtem Stücke herausriefen.

Museum. Den 16ten. Das Theaterorchester gab uns heute unter seinem würdigen Director Hrn. Guhr, der nun auf sechs Jahre engagirt ist, manchen vollendeten Genuss. Das schon früher gehörte erste Allegro einer Sinfonie von Hrn. G., eröffnete den Abend, und wurde mit einer Präcision vorgetragen, die ins Unglaubliche ging. — Dem. Bamberger sang eine sehr kleine Cavatine allerliebst, die man eben deswegen zu kurz fand. In sehr brillanten, und geistvollen Variationen von L. Maurer entwickelte Hr. de Groot eine bedeutende Virtuosität auf der Klarinette. Dieser beliebte Künstler ist von einem genialen Streben beseelt, welches ihn nicht auf schon errungenen Kränzen ruhen lässt, sondern immer weiter zum Ideellen empor zieht, indem mancher, mit einem schönen Ton und glatter Fertigkeit zufrieden, nichts weiter wagen will, und sich mit galanten Sachen begnüget, die den Kreis des Gewöhnlichen nicht überschreiten. Den Schluss machte die, seit acht Tagen zum Drittenmal, und immer mit Beyfall gegebene Ouverture von Hrn. Guhr zu dessen Oper *Siegmar*.

Theater. Den 18ten. Im *unterbrochenen Opferfeste* trat Hr. Grösser als Murney auf. Die heroische Sentimentalität dieser Rolle gelang ihm weniger gut, als die humoristische Munterkeit des *Johann von Paris*. Doch war der denkende, gebildete Künstler nicht zu verkennen. Er ist nun bei unserer Bühne engagirt. Hr. Pillwitz gab den Mafferu im Gesang und Spiel vortrefflich. Schade, das Dem. Bamberger das äusserst zarte, naive Liedchen der Mirrha: „Ich war, wenn ich erwachte" durch eine Menge Töncben und übelangebrachte Triller verunstaltete.

Concerte. Den 19ten. Hr. Eduard Grund, Violinist aus Hamburg, der durch seine Bescheidenheit, und sein freundliches, anspruchloses Benehmen die Zuneigung Aller, die ihn kennen lernten, zu gewinnen wusste, gab heute ein öffentliches Concert, nachdem schon früher sein ausgezeichnetes Spiel die Bewunderung und Freude manches Privatzirkels war. Da er in der Kunst, und nicht nur durch die Kunst lebt, so sorgte er für lauter ausgezeichnete Tonstücke. Cherubini's Ouverture aus *Faniska* machte würdig den Anfang, und die Aufführung dieses Meisterwerks war selbst ein Meisterwerk, denn — Hr. Guhr dirigirte. Dann spielte Hr. Grund das vortreffliche Violinconcert in Form einer Gesangsscene von L. Spohr mit einer technischen und ästhetischen Vollendung, die schon in dem zarten Jüngling den reifen Virtuosen zeigte. Vollkommen reine Intonation, auch in den schwersten Doppelgriffen, sichere Bogenführung und bedeutende Fertigkeit, diese, einem Virtuosen unerlässlichen Eigenschaften mag noch mancher mit ihm gemein haben; aber so wie er, verstehen wenige den Tondichter, und wissen so den in die Notenschrift gebannten Geist zu entzaubern. — Als Gegensatz solfeggirte Hr. Pillwitz eine Arie von Righini. — Mit einem Potpourri von Spohr schloss Hr. Gr. die erste Abtheilung. Die zweyte ward eröffnet mit Spohrs Ouverture zu *Faust*. Die Ausführung dieses sehr schwierigen Tonstücks befriedigte nicht ganz. Besonders traten im Fugato die Figuren der Saiteninstrumente nicht genug hervor, theils wegen des etwas zu schnellen Tempo, theils weil die Blaseinstrumente etwas zu stark bliesen. — Mit Klavierbegleitung sang Hr. Kastner Beethovens

Adelaide. Zum Beschluss spielten Hr. Georg Schmitt und Hr. G. die grosse Violin-Concertante von Spohr, und dieser rühmliche Wetteifer zweyer künstlerischer Jünglinge gewährte in ästhetischer und humaner Beziehung grosse Freude. Beyde sind Schüler von Spohr, und der würdige Vater hätte sich diesen Abend gewiss nicht seiner Kinder geschämt.

Den 26sten. Der Cäcilien-Verein gab uns heute unter Hrn. Schelble's geschickter Leitung erste Meisterstücke der alten und neuen Zeit. Ein besonderer Anlass, die diesen Abend aus Laibach angelangte Nachricht über Neapel, machte die Gemüther für solche Musik empfänglicher, und von grosser Wirkung war der erste Chor:

„Des Staubes Söhne trauren,
Und sind voll Jammer,
Alles Volk seufzt, seufzt, seufzt,
Hängt das Haupt hinab
Tief zur Erden."

aus Händels: *Empfindungen am Grabe Jesu*, womit das Concert begann. Die zweyte Abtheilung bildeten das vierstimmige Lied von Gellert und Haydn: „Herr, der du mir das Leben", und die achtstimmige herrliche Motette: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, o Jesu." von J. S. Bach.

Dieser Verein ist eine schöne Frucht des beginnenden Strebens nach geistiger Ausbildung, wodurch Frankfurt seit einigen Jahren zeigt, dass auch der Keim eines höheren Lebens in ihm liegt, und es ist zu wünschen, dass er bald fester begründet werden möge, als durch die Persönlichkeit des Stifters, von welchem noch allein seine Fortdauer abhängt.

Museum. Den 30sten. Dieser Abend bot uns Schlechtes und Gutes. Mozarts G moll Sinfonie wurde recht brav ausgeführt, und wirkte mit zauberischer Gewalt auf die Zuhörer. Kleine Unachtsamkeiten von Einzelnen dürfen nicht dem Ganzen zur Last gelegt werden. Der erste und letzte Satz mögen wohl allzurasch genommen worden seyn. — Ein eifriger Musikfreund, Hr. Mylius, sang die wunderschöne Bassarie: Mentre ti lascio o figlia — die Mozart im Jahr 1787 den 25sten März in Wien für Hrn. Gottfried Jacquin schrieb. Da Herr M. zum Erstenmal öffentlich als Solosänger auftrat, so hemmte vom Anfang eine sehr verzeihliche Befangenheit den freyen Erguss seiner schönen Stimme, die durch eine gute Methode ausgebildet zu seyn schien. Ein Potpourri für die Flöte von Hrn. Keller, gespielt von Hrn. Anemüller senior, und ein Divertissement für Guitarre und Flöte, gespielt von den Gebrüdern Anemüller, passte nicht für diesen Zirkel, in welchem man nur gute Sachen zu hören gewohnet ist. Die falsch geblasene Flöte bildete mit der verstimmten Guitarre ein klägliches Bicinium. Die Ouverture zu *Henri quatre* von Mehul, das bekannte feurige, originelle Jagdstück, jagte uns zum Glück die widrigen Missklänge aus den Ohren, die sich so tief eingefressen hatten, dass es eines so kräftigen Mittels bedurfte. Sie wurde mit Geist und Leben gegeben, und acht Waldhörner, kräftig und rein geblasen, machten so gewaltigen Effekt, dass manchem Jagddilettanten das Herz im Leibe hüpfte.

Anecdote.

Eine junge, einfach erzogene Bürgerstochter hatte, wie es die Mode in ihrem Wohnorte mit sich brachte, die Singakademie besucht und manches artige Lied und Duett singen gelernt. Als sie einst von ihrem Lehrer mit zu einem grössern musikalischen Zirkel gezogen wurde, forderte sie ein junger Mann auf, ein Duett mit ihm zu singen, wozu sie sich um so mehr bereitwillig finden liess, als sie das ihr vorgelegte Musikstück schon kannte, und oft mit einer ihrer Mitschülerinnen gesungen hatte. Nun nannten sich aber die Singenden in diesem Duett „Du", und der Inhalt desselben war Liebe und Zärtlichkeit. Das schien ihr denn doch unanständig, und einen unbekannten jungen Mann öffentlich mit Du anzureden, völlig unschicklich. Um keinen Verstoss zu begehen, verwandelte sie daher beym Singen das „Du" frischweg in „Sie", welches sich zwar wunderlich genug anhören liess, jedoch hinsichtlich der Sylbenzahl eine Zeitlang passte. Als aber die Stelle kam: „Dir, vor Allen, sey mein liebend Herz geweiht", und sie nun mit heller Stimme sang: „Ihnen Allen sey mein liebend Herz geweiht", erhob sich ein Gekicher in der Gesellschaft, und der Musikmeister raunete ihr am Schlusse des Gesanges

ins Ohr, dass sie es nur noch schlimmer gemacht habe, und künftig lieber bei den vorgeschriebenen Worten bleiben möge.

Kurze Anzeigen.

Sonata di Bravura per il Pianoforte, comp. — — da Aloys Schmitt, Francfort sul Meno. Op. 26. Lipsia, presso Peters. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Mit Vergnügen und Achtung gegen den Componisten zeigen wir diese grosse Sonate an. Sie führt das näher bezeichnende Beywort mit vollem Recht, und ist in dieser Hinsicht, so wie in Hinsicht auf Schwierigkeit der Ausführung, ja auch gewissermaassen auf Geschmack, vielleicht am passendsten mit den drey grossen Bravour-Sonaten von Carl Maria von Weber zusammen zu stellen. Zeigen diese letztern noch mehr Feuer und originelle Wendungen, so zeigt jene mehr Stetigkeit in der Ausarbeitung und mehr Symmetrie der Theile gegen einander; womit jedoch durchaus nicht gesagt seyn soll, dass es der Einen oder der Andern an diesem oder jenem fehle. Der Entwurf, und diesem gemäss, der Ausdruck im Ganzen, so wie die Art, das Instrument zu behandeln, ist in's Grosse und Ernste angelegt; und selbst die Variationen, die das Finale bilden, obgleich sie über ein sehr sanftes Thema geschrieben worden sind, findet man in dieser Art ausgeführt. Die Hauptschwierigkeiten für den Spieler beruhen nicht auf weiten Sprüngen, unsichern Lagen der Hände u. dgl., sondern auf Fülle der Ausführung durch alle Stimmen und auf Weitgriffigkeit. Was die letzte betrifft, so wird diese — um es beyläufig zu sagen — jetzt doch wohl, und auch von Hrn. Schm., gar zu weit getrieben, in Werken nemlich, die nicht bloss für den Verf., sondern, indem sie gedruckt werden, für das Publikum sind; denn wenn Liebhaber, die nun einmal keine besonders grosse Hände besitzen, durch beharrliche Anstrengung auch endlich erreichen, was ihnen zugemuthet wird: so ist es ihnen doch oft geradezu unmöglich, diese in gehöriger Bindung und Fortschreitung der Stimmen vorzutragen, und verwöhnt sie auch allmählig zu einem unsichern und darum unreinen Spiele.

Die Sonate besteht aus einem sehr ernsthaften und kräftigen Allegro, (C dur, Viervierteltakt:) aus einem eben so trefflich erfundenen, als ausgearbeiteten, gesangvollen Adagio, (As dur, Dreyvierteltakt.) das besonders, was Modulation und Führung aller Stimmen anlangt, unter das Schönste gehört, was seit Jahren für das Pianoforte geschrieben worden ist; hierauf folgt ein sehr rasches, heftiges Menuetto scherzando, (C moll,) mit ruhigerem Trio (As dur) wechselnd; und, nach besonderm, kurzem Vorspiel, tritt Mehuls liebliche Romanze, aus *Joseph in Aegypten*, ein, und wird auf eine höchst mannichfaltige Art siebenmal variirt. Die letzte Variation, die aus zwey gross und frey auslaufenden Tempos besteht, ist mehr eine Phantasie über die Hauptideen des Thema zu nennen. Das Ganze, wie reich in seinen Theilen und wie verschieden im Ausdruck derselben es auch ist, schreitet doch nicht aus einem gewissen, für die Empfindung angenommenen Kreise, und so hält es diese um so fester, rundet sich um so mehr in sich selbst ab, und befriedigt am Ende um so sicherer.

Wir wünschen Hrn. Schm. Glück zu dieser Arbeit, und empfehlen sie allen, die Werke dieser Art lieben und bezwingen können.

VI Variations sur un Walse très favorit de C. Mar. de Weber, pour le Pianoforte comp. — — par Charl. Ed. Hoffmann à Prague. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Nach kurzer Einleitung folgt das ganz einfache, anziehende, sehr gefällige Thema, das man nicht lassen kann, mehr als einmal durchzuspielen; und dann wird diess, in, wenn auch nicht eigens erfundenen, doch modernen und sich meistens gut ausnehmenden Variationen für Spieler von mittler Fertigkeit und Geübtheit bearbeitet.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten April. **No. 17.** 1821.

Recension.

Deux Caprices en forme de Sonates pour le Pianoforte, comp. — — par Muzio Clementi. Oeuvr. 47. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der geehrte Meister pflegt es mit allem in seiner Kunst sehr genau zu nehmen: so hat er denn auch gleich den Titel dieses Werks vollkommen genau bestimmt. Er nennet es Capricen in Sonaten-Form; beyde grosse Musikstucke sind das wirklich: Capricen, in Erfindung, Ausführung, Kunst und Ausdruck: in Sonaten-Form, was die Anordnung der Sätze und ihren äussern Zuschnitt anlangt, und in so fern sie nicht sind, was man sonst freye Fantasieen oder Capriccio's nannte, sondern im gemessenen Takt, in ausdauernder Bearbeitung festbestimmter Thema's fortlaufen etc.

In dieser edlen, für Alle sehr anziehenden Gattung nun mussen wir diese beyden Werke, und das zweyte vorzüglich, ohne alle Einschränkung und in jedem Betracht unter das Trefflichste zählen, was nur vorhanden ist, und mit Bewunderung und Freude betrachten; welche Bewunderung und Freude der Erinnerung nicht bedarf, dass sie der Meister erst jetzt in seinen siebenziger Jahren geschaffen, aber durch diese Erinnerung noch einen besondern Zuwachs erhält. Letztes wird man mit uns, bis man sich durch nahe Bekanntschaft mit den Werken selbst davon überzeugt hat, hoffentlich schon darum theilen, weil man hier an Gedanken so vieles, an Ausführung fast alles, ganz neu und ganz eigen, ja grossentheils sogar von den andern Werken desselben Autors sehr verschieden erblickt. Und kann nun bey allen den Vorzügen, natürlichen und erworbenen, welche Clementi seit frühen männlichen Jahren dargethan, und bey einem so kräftigen und in jeder Hinsicht begünstigten Alter, voraussetzen, was er jetzt der Welt vorlege, werde an Ernst, Tiefe, Fleiss und Sorgsamkeit seinen besten Arbeiten aus früherer Zeit nicht nachstehen, ja es wohl eher übertreffen: so erlaubt sich wohl Niemand im voraus anzunehmen, dass es auch in Kraft und Feuer, so wie in Zartgefühl und Feinheit, jenen gleichkommen oder sie wohl gar übertreffen werde; und gleichwohl ist es so, vornemlich in der zweyten dieser Capricen.

Diess im Allgemeinen vorausgeschickt, geben wir nun eine Anzeige des Inhalts beyder Werke, in welche wir da und dort eine kurze Bemerkung einschalten.

I. Adagio. E moll, Zweyvierteltakt. Ernsthaft, aber mehr sanft, als düster. Frey phantasierend, mit Andeutung verschiedener Melodieen und Figuren, die dann in der Folge weiter benutzt werden. Ueberleitend in Allegro agitato, Seite 5. E moll, Dreyvierteltakt. Leidenschaftlich im Ausdruck; scharf in Modulationen und Harmoniefolgen; stetig in Ausarbeitung einmal ergriffener Ideen und Figuren. (Die allerdings ungewöhnliche Figur in harmonisch vorhaltenden, gebundenen Octavengängen, welche oft wiederkehrt und beharrlich fortgesetzt wird, will unserm Ohr und Gefühl nicht vorzüglich zusagen.) Adagio sostenuto, S. 13. C dur; Zwischensatz C moll; Zweyvierteltakt. Einfache, beruhigende Melodieen, von schön geführten Harmonieen begleitet; der Zwischensatz im Ausdruck verhältnissmässig gesteigert. (Diesen glauben wir, sowohl der Erfindung, als der trefflichen harmonischen Ausarbeitung wegen, vorzüglich rühmen zu müssen.) Der Satz schliesst auf der Dominante von E. Allegro vivace, S. 17. E moll,

wechselnd mit E dur, Dreyvierteltakt, und mit einem kurzen Presto, E dur, Dreyachteltakt, beschliessend. Der Ausdruck des Ganzen sehr lebhaft, aber ziemlich heiter, und das Presto zum Schluss brillant. Nach Entwickelung der Hauptmelodie, meist in gebundenen Viertelnoten, mit einem durchgehends auf Tonica oder Dominante beruhendem Bass in Staccato-Achteln, mit weiten Sprüngen — der freundlichere, ruhigere Zwischensatz in Dur; hernach das erste Thema als zweystimmiger Canon in der Octav, in der Folge mit Umkehrungen, Engführung und andern contrapunktischen Künsten; dann wieder jener mildere Zwischensatz in Dur, verändert und verkürzt, und nun das glänzende, heitere Presto zum Schluss.

II. Adagio sostenuto, in C dur beginnend, und im Fünfvierteltakt, ohne allen Zwang, ohne alle Künsteley, ausgeführt. Der Verf. modulirt auf eigene Weise nach allen, auch den entlegensten Tonarten hin, und doch im besten Fluss und auch meist melodiös. So schliesst der Satz abbrechend in Fis dur, als Dominante von H moll. Ein Allegro con espressione e passione, in H moll, Viervierteltakt, schliesst sich, Seite 26 an. Sein Charakter ist in jenen Beyworten so bestimmt angegeben, dass wir darüber nichts hinzuzusetzen haben. (An Erfindung herrlicher Melodieen, und oftmals ganz origineller, köstlicher Ausarbeitung der Harmonie, so wie an dem durch beydes bewirkten, höchstbestimmten, edlem und innigem Ausdruck, gehört dieser Satz ganz gewiss unter das Meisterhafteste und in jeder Hinsicht Vollendetste, was seit Jahren für das Pianoforte allein geschrieben worden. Ganz dasselbe müssen wir von dem folgenden Satz, in seiner Art, rühmen.) Adagio cantabile, S. 34, G dur, Zwischensatz G moll, Zweyvierteltakt. Sanft und einnehmend, aber dabey überall würdig und weit entfernt von gewöhnlicher, gefälliger Liedeley. Die Ausführung durch alle Stimmen unverbesserlich. Der Satz bekömmt eine Art von freyauslaufender Coda, S. 37, die sich an die Schlussfigur anschliesst, und, nach Art einer vollstimmig durchgeführten Cadenza, auf der Dominante von A moll leise aushallet. Jetzt folgt, sehr gut sich anschliessend, ein grosses Finale, S. 38 bis 46, Allegro vivace, C dur, Sechsachteltakt. Es ist voll Feuer und Leben. Der melodiöse Mittelsatz desselben, der S. 42 oben, in A moll zuerst eintritt, contrastirt effectvoll damit, und wird immer schön und ungezwungen wieder nach dem raschen Hauptthema hinübergeleitet. (Das Ganze dieser Capricce bildet ein, nicht nur technisch, und künstlerisch überhaupt, sondern auch psychologisch, vortrefflich zusammenhängendes Ganze, und lässt daher auch einen eben so bestimmten, als befriedigenden Eindruck im Gemüth des Spielers und Zuhörers zurück. Auch ist es, wie reich an Kunst, doch gänzlich frey vom Künsteln: was wir der ersten dieser Capricen nicht unbedingt nachsagen möchten.)

Auszuführen sind beyde Capricen freylich nicht leicht — die erste schwerer, als die andere — und alles vollkommen so auszuführen, wie es dem Sinn und der Vortragsart nach seyn soll, ist hin und wieder schwer: doch, ausserdem, dass nichts ohne bestimmten, aus der Sache fliessenden Grund erschweret worden ist, ist alles von wahrhaft gebildeten Klavierspielern recht gut darzustellen; und wenn nicht beym ersten Durchlaufen, so ist es auch hier der Mühe werth, oftmals dazu zurückzukehren und Fleiss darauf zu verwenden. Die Bezeichnung des Vortrags im Technischen und Mechanischen, aber auch, so weit das möglich, in Hinsicht auf Sinn und Gefühl, ist auf das sorgfältigste und genaueste angemerkt; wie man das an Clementi schon gewohnt ist.

Das Werk ist sehr schön und correkt gestochen; der Preis, nach Verhältniss, sehr billig.

Schliesslich möge auch noch, wenigstens als etwas gar nicht Gewöhnliches, angemerkt seyn, dass Hr. Cl. diese Capricen seiner Gattin gewidmet hat. Gewöhnlich mag's zwar seyn, dass Künstler ihren Frauen — Capricen darbringen: nur aber nicht solche! —

Nachrichten.

München. Diessjährige Leistungen der italienischen Oper bis gegen Ende März.

Nach einer Ruhe von ungefähr vier Monaten wurde diese Bühne den 6ten October vorigen Jahres wieder eröffnet. Zahlreich fanden und finden sich noch immer ihre Freunde und Kenner der Kunst bey ihren wöchentlichen Vor-

stellungen ein. Das Personal hat für diessmal wenig Abänderungen erlitten. Es kamen nur hinzu die beyden Bässe: Benetti und Coppini; und die Sopran-Sängerinnen: Boccabadati und Saglio, beyde noch in der ersten Bluthe ihrer Jahre. — Der gewohnte Einklang, das sinnvolle Zusammenwirken, die Genauigkeit und der Fleiss, welches alles die Gesellschaft bey ihren ersten Auftritten bezeichnete, sind noch eben so sichtbar. Man ist daruber einig, dass in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt. Vorzuglich ist die Art, die Gewandtheit und Richtigkeit, mit welcher die Opera buffa und semiseria vorgetragen wird, jedem erfreulich. Alle Monate wird ein neues Singstuck aufgefuhrt, zu welcher Zahl in diesem Theaterjahr gehören: *La Colpa emendata dal valore*, Opera semiseria mit Musik von Paccini, *Claudina in Torino*, in der nemlichen Gattung, von Coccia — Die Farse: *Il Fanatico per la musica*, mit Musik von Simon Mayer; sodann: *L'amor marinaro*, (die bekannte Oper: *Der Corsar*,) von Weigl, der Mozart'sche *Figaro*, beyde in der Ursprache hier noch nicht gegeben, und von der Gesellschaft neu einstudirt.

Wiederholt wurden: *Cenerentola*, der Rossini'sche *Barbier von Sevilla*, *Ser Marcantonio*, *die Italienerin in Algier*, *Adelina*; die lange nicht mehr gesehene, doch mit Beyfall immer aufgenommene: *Dama Soldato*, *La scelta dello sposo*, mit vielleicht noch ein paar ältern Farsen. — Von ernsthaften Opern wurden neu auf die Bühne gebracht: *Edoardo e Cristina* von Rossini, und: *Horazier und Curiazier* von Cimarosa, von dieser Gesellschaft nie gegebene und wovon sogleich ein Mehreres. Von den schon bekannten sang Sigra. Schiasetti in *Carlo magno* und *Celanira*, mit gewohnter Kraft und lieblicher Manier.

Wenn auf ein und derselben Bühne berühmte und berühmt gewordene Sängerinnen, wie: Valsovani, und Borgondio; endlich Künstler, wie Velluti und Festa sind und waren, in mehreren Darstellungen verschiedener Art, mit vollendeter Kunst, und diess in kurzen Zwischenzeiten auftreten, so ist es natürlich, dass sich bey dem Publikum ein gewisser Tact, ein gewisser Sinn für Kunst ausbildet, der, wenn Talente erster Grösse sich entfernen, oft schwer zu befriedigen ist. Man erwartet nemlich und fordert mehr, als bey dem besten Willen immer geleistet werden kann, und hinter welchem selbst so manche Opernbühne Italiens zurückbleiben muss; denn das Wandern, Wechseln und Ueberbieten der singenden Künstler macht es auch dort oft unmöglich. selbst bey grossem Kostenaufwande immer Talente erster Grösse aufzubringen. In Abrede konnte man indess doch nicht seyn, dass durch die zwey obenbenannten jungen Sängerinnen die ernsthafte Oper, in Vergleich mit dem Vorhergeleisteten, merklich in Schatten gesetzt wurde. Doch schon gegen Ende Decembers langte Sigra. Marianna Sessi hier an, sang am königlichen Hofe, dann in einem öffentlichen Concerte, und betrat am 16ten Februar die Bühne in den *Horaziern und Curiaziern* als Curiazio. Ein sehnlicher Wunsch ward hiermit erfüllt, und die Bereitwilligkeit der königlichen Intendanz an den Tag gelegt, immer das Beste, was sich nach Umständen auffinden lässt, sich anzueignen. Weit entfernt, anderes Verdienst übersehen zu wollen, sind wir im Gegentheil damit begriffen, selbigem, wo sich nur Gelegenheit dazu finden wird, unsere Achtung zu bezeugen. Wir glauben, bey den bisherigen hiesigen Leistungen dieser berühmten Frau etwas länger verweilen zu mussen, weil sie seit ihrem ersten Hierseyn vor mehrern Jahren, durch den Vortrag des Recitativs: *Che smania è mai questa* in Mozart's *Titus*, ihre grosse Kunst im lebhaften Andenken unter uns erhalten hat, und weil das ganze cultivirte Europa vom Jagus bis zur Newa von ihrem Rufe wiederhallt. Wir übergehen das öffentliche, von ihr gegebene Concert. Dio Künstlerin steht auf einer viel höhern Stufe, als dass ihr diese Gesangsart sehr zusagen dürfte. Erhabenheit des Ausdrucks, tief aus dem Herzen kommende und an das Herz gehende Empfindung, Poesie des Gesanges, und pathetische Declamation, diess sind die Eigenschaften, welche sie charakterisiren und ihren Gesang zu einem ächt theatralisch-lyrischen erheben.

Niemand zweifelt daran, dar sie in der Oper: *die Horazier*, gesehen, und sie gewürdiget hat. Und sie wurde gewürdiget: denn unser Publikum, oft bedächtig genug, und bey manchem Trefflichen geizend mit seinem Beyfall, war an jenen Abenden — die Oper wurde zweymal nach einander gegeben — wie begeistert. — Höchst merkwürdig ist der Vortrag ihres Recitativos. Jedes Wort, jede Sylbe erhält den ge-

hörigen Ausdruck, wie Dichter und Tonsetzer es nur mit aller Strenge fordern können. Dadurch ward denn auch Vielen das Wesen der italienischen Oper klarer. Es gab da zwischen Arie und Arie, oder einem andern Ensemblestück, keine Kluft, die oft genug, wenn der Sänger aus Mangel am Studium sich vernachlässigen muss, nur mit unbedeutenden Accorden ausgefüllt wird; und die Arie, so vorbereitet, drang inniger ans Herz. Wir heben zwey Punkte aus, bey welchen die Kunst der Sängerin in ihrem vollsten Glanz erschien. Es war diess zuerst in der Arie: Quelle pupille tenere, in welcher sie Anmuth mit einem imponirenden, doch immer in bescheidener Schranke sich haltenden Vortrag verband, und dadurch auch den blossen Liebhaber, der, besonders wenn er der Sprache unkundig ist, nur an dem flimmernden Aeussern hängt, zu sich hinzog. Auf den Gipfel ihrer Kunst aber hob sie sich in der Schlussscene des zweyten Aktes: frà queste tenebre, in dem Kerkergewölbe. Die Worte:

Ah chi vide mai di questa
Più terribile, funesta
Più crudel fatalità?

Wer möchte auch den Pathos dieser Worte schildern, durch den sie sich selbst gleichsam übertraf. Selbst Velluti gab so etwas nicht besser, und wir zweifeln, ob ähnliches bald wieder kann gehört werden. Denn man sage, was man wolle, nur eine eigentliche Sopranstimme, (ein Soprano acuto,) von der Kraft und Fülle, als Sigra Sessi sie besitzt, kann so etwas hervorbringen. Mögen auch die Altstimmen, oder, wie sie sich gerne nennen hören, diese mezzo — Soprani, mit den Rossini sein Wesen treibt, noch so sehr durch die Leichtigkeit, die ihnen auch bey weniger Uebung fast immer zu Gebote steht, alle Arten von Rouladen und Verzierungen hervorzubringen, Gefallen und Bewunderung erregen; sie mögen anmuthig, gefällig, ja sogar rührend singen; den ächten Ausdruck o.. Leidenschaft können ihre schnell wie Klaviermusik verschwindenden Töne doch nie erreichen, nie die Seele ergreifen, selbst wenn Mad. Catalani und Borgondio diese versuchten; denn dazu gehört: Halten, Schweben, Anschwellen der Stimme zum höchsten fortissimo, reine, scharfe Aussprache, Kraft und durchdringendes Erheben über alle Instrumente, welches eine Altstimme, wenn sie in ihrer beschränkten Sphäre bleibt, nie leisten kann; denn diese, wenn sie aus ihrer Sphäre herausgeht, und wie es so häufig geschieht, das Sopranregister anzieht, und ihre Natur verlässt, wird schreiend, heisser und schneidend und kömmt mit dem Wort nicht mehr fort, wodurch sie die Illusion und damit alle Empfindung stört und aufhebt. — Ueberraschend und ergreifend war aber auch die hervorgebrachte Wirkung der angeführten Stelle, und kaum hat man etwas ähnliches in unsern Theatern erfahren. — — Das Zweytemal zeigte sich die Künstlerin mit: Pygmalion. Die Schwierigkeit, in einem langen Monodrama — es spielte in zwey Abtheilungen länger als eine Stunde — bis ans Ende den Zuhörer in Aufmerksamkeit zu erhalten, ist nicht geringe: es wird dazu ein, mit Einsicht geordneter, wohl berechneter Gesang mit angemessenem Spiele erfordert. Die Composition dieses Drama schien uns anspruchlos, aber geeignet, der Sängerin alle Freyheit zu lassen, sich in allen mannichfaltigen Abstufungen des einfachsten Vortrages bis zum kunstvollsten zu bewegen. Sie besitzt in ihrer kraftvollen, alles durchdringenden Stimme eine ausserordentliche Höhe, welche das dreygestrichene c, d und e mit voller Deutlichkeit angiebt. Davon wurde nun in dem ersten Akte, wo so viel Gefälliges, Herzliches und Einfaches, besonders in der kurzen Arie: Incerto, dubbioso; und: Ah che veggo — vorkömmt, nur ganz am Ende desselben Gebrauch gemacht, welches auf eine überraschende Weise die Cavatine schloss. Gläuzender, kunstreicher wurde der zweyte Akt gehalten, besonders die letzte Arie mit Chor, welche alles enthielt, was eine, vom Geschmack geleitete Kunst leisten konnte.

Wir kommen zur dritten Darstellung, zu Mozarts *Figaro*. Dieses Meisterstuck musikalischer Composition endlich einmal in seiner Originalsprache, nicht in barbarischer Uebersetzung zu hören, und mit Recitativen, nicht mit vermischter, das musikalische Ohr zerreissender prosaischer Rede — war jedem Kunstfreunde eine erwünschte Erscheinung. Auch diessmal war das Haus — Mad. Sessi sang bisher nur in dem grossen neuerbauten königlichen Theater — ganz gefüllt, eine bey Benefizvorstellungen herkömmliche, doch diessmal nicht so auffallende Leere in den Logen ausgenommen. Mad. Sessi

legte in die Rolle der Gräfin jene weibliche Würde und jenen theatralischen Anstand, welchen nur eine lange Erfahrung geben kann. Die Verzierungen in den beyden Arien, eigentlich Cavatinen, waren mässig; und das verständige Auffassen jeder Situation in den Duos und Finalen bewährte ihren Kunstsinn. Das Einlegen der Arie: Sento mancarmi l'anima, in C minore, von Crescentini, hätten viele ihr gern erlassen, weil es uns nicht schicklich dunkte, der stillen, gefälligen, anmuthsvollen Mozartischen Grazie einen tragischen Kopfputz aufzusetzen. Es ist natürlich, dass eine Oper von Paccini oder Paini, oder jedem andern italienischen Componisten, der sich nach der Laune des Impresario und der Prima Donna bequemen muss, mehr Bravos und Lermen erwecket, als eine Mozartische Oper. Aber welcher Künstler, wenn er auf solcher Höhe steht, als Mad. Sessi, wird sich daran kehren wollen? Das schöne Zusammenwirken aller spielenden Individuen, der nach *einer* Geschmacksschule geregelte Vortrag, die schöne Sprache, die natürliche Lebhaftigkeit des Spieles, welches das, diesem Sujet so nöthige Anständige überall beobachtete; dazu ein Orchester, das, nicht Sclave des Sängers, doch nie mit seinen Fortissimo's und der Schnelligkeit der Tempo's die Stimme ersticket, und die Aussprache lähmet; in welchem Instrumente in gehöriger Besetzung sich gleichsam zu Einem Instrumente vereinen, und die Violine selbst der Viole nicht Abbruch thut *); dazu eine sichere Leitung — alles dieses bewiess, dass sich über dieses Institut ein Geist verbreitet, dem es Ernst ist, die Kunst zu fördern.

Noch lange wird dem Schreiber dieses jener Abend, an welchem er mit dem Geist des grossen Componisten erst recht bekannt geworden, im Andenken bleiben; doch erkannte er dabey, dass diese Oper dem ernsten Genius des grossen Tonmeisters nicht ganz zusagte, dass der italienische Dichter ihm nicht das leichtfertigste, von ewigen Incidenzen und Schlüpfrigkeiten durchwebte Produkt der französischen Witzbühne hätte darbieten, wenigstens in seiner Bearbeitung es hätte kürzer halten sollen. Die Musik, selbst jene der Opera buffa nicht ausgenommen, muss überhaupt ihre Haltpunkte haben, ohne welche sie verfliegt oder langweilig wird. Der Triumph des unsterblichen Meisters ist und bleibt demnach immer: *Don Juan*, besonders wenn man ihn mit jener Würde und dem Ernst aufführt, den das Sujet und der ganze Gang des Poems fordert, und wenn man nicht zuletzt, um ja bey jedem Verständigen allen vorigen Eindruck zu verlöschen, Pater Kochem's Hölle mit Teufeln in Allongeperücken auf die Bühne bringt.

Berlin. Uebersicht des März. Den 6ten gab die General-Intendantur das zweyte Concert unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel, dessen reicher Inhalt schon den herrlichen Genuss verkündigt, den es gewährte. Den ersten Theil eröffnete die Sinfonie von Mozart aus Es dur. Darauf trugen die Herren Buschmann und Möllinger eine Composition für das Terpodion, mit Begleitung von Blasinstrumenten von G. A. Schneider, und eine Polonaise für dasselbe schon früher erwähnte Instrument vor; auch begleitete Hr. Buschmann auf demselben den, von Mad. Stich schön, wie immer, gesprochenen Monolog aus der *Jungfrau von Orleans*: Die Waffen ruhn etc. Mad. Seidler und Hr. Bader sangen das schöne Duett aus *Axur*: Hier, wo die Frühlingslüfte etc., und die Herren Möser und Seidler trugen ein Doppelconcert für Violine von Kreutzer vor. Der zweyte Theil war nicht weniger inhaltreich, und gewährte besonders Genuss den Freunden der hier seltenen geistlichen Musik. Zuerst hörte man das Te Deum von A. Romberg, in dem die Solostimmen von den Damen Seidler und Turrschmidt und den Hrn. Bader und Gern vorgetragen wurden; dann ein Gloria von Winter, in dem Dem. Eunike, Mad. Turrschmidt und die Herren Stümer und Devrient der jung. die Solostimmen sangen; hierauf Naumanns Pilgrimsgesang, in dem Dem. Eunike und Reinwald, Mad. Turrschmidt, und die Herren Stümer und Devrient der jung., die Solopartieen ausführten; endlich ein Te Deum von Hasse, in dem Mad. Seidler und Turrschmidt, und die Dem. Reinwald und Willmann die Solostimmen vortrugen.

---

*) Bey einer letztern Aufführung des Don Juan auf unserer deutschen Bühne zählten wir, wenn anders das Auge uns nicht täuschte, sechzehn Violinen und nur zwey Violen. Das heisst ja doch des Guten zu viel, und dann wieder zu wenig thun.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1ten October **No. I.** 1800.

GEDICHT.

Das Fest der Musik.

Eine Kantate von D. Jäger.

Sey uns gegrüßt, du, Tochter des Olymps,
In deiner Herrlichkeit!
Mit deinen harmonischen Saitenstürmen,
Mit deinem ehernen Donnerklang,
Mit Flötengetön und Graziengesang.
Sey uns gesegnet heut!
Entzücken führt uns in dein Heiligthum,
Wir feyern dir, wir singen deinen Ruhm!

Wie große bist du, wie schön und mild:
Wer spricht die Wunder aus, die du vollendest,
Wer zählt die Gaben, die du spendest!
Wer malt uns deiner Reize Bild?
Fliegt auch ein Sterblicher zur Sonne auf
Und mißt ihr Lichtmeer, ihren Lauf?

Du kommst hernieder zur Erde,
Und schöner beginnt sie zu blühn:
Die Steppe trägt goldene Ähren,
Das graue Gebirge wird grün:
Hell schimmert um Grotten und Hütten
Das Morgenroth menschlicher Sitten,
Und überall folgt deiner Spur
Veredelte Natur!

Allmächtig waltest du und schaffst,
Nichts kann dir widerstehen:
Dir bebt der Dämon Leidenschaft,
Die Klage schweigt, der Schmerz erschlafft.
Es flehn des Lebens Wehen:
Dir flutet der Empfindung Meer,
Jezt voll und hoch, jezt wellenleer.

Göttin, woher ward die
Auf der Erde die Macht?
Weder Waffen, noch Herrscherstab
Trägt dein friedlicher Arm:
Was gebieret die Huldigung,
Was die glänzenden Siege dir?

Deine Macht ist Huld und Schöne,
Dein Sieg dein Saitenspiel:
Du redest wie der Gott der Liebe
Zum menschlichen Gefühl:
Und Sinn und Geist wird hingerafft
Von himmlischer Magnetenkraft.

Ha! wie dem Manne lodert der Muth!
Er wagt auf Leben und Sterben —
Wie mit erneuerter Jugendglut
Des Greises Wangen sich färben!
Wie des weicheren Mädchens Herz
Schmelzt in Wonne und Schmerz
Und entfesselt von irrdischen Trieben
Sich die Seelen begegnen und lieben.

Herrlich ist's, wie du entzückst,
Herrlich ist's, wie du beglückst!
Wen du an deinen Busen schließest,
Wem du den Kuß der Weihe küssest,
Dem ist das Loos der Götter verliehn,
Ewig zu leben, ewig zu blühn!

Den 9ten gab Dem. Nanette Milder, Schwester unserer berühmten Opernsängerin, Concert, in dem sie Arianna a Naxos von Haydn, instrumentirt von Rungenhagen, Scenen aus S. Mayrs *Lodoiska*, und mit Hrn. Stumer ein Duett aus Mozart's *Idomeneo*, vortrefflich vortrug.

Den 10ten veranstaltete die General-Intendantur das dritte Concert unter der Direction des Hrn. Musikdirectors Schneider, in dem Händels *Samson*, mit den von Mosel in Wien bearbeiteten und vermehrten Blaseinstrumenten, vortrefflich ausgeführt wurde. Da Mad. Milder und die Herren Stumer und Blume die Solostimmen ausführten, so blieb nichts zu wünschen übrig.

Den 14ten ward zum Erstenmal, und seitdem noch ein Paarmal mit vielem Beyfall gegeben: *Preciosa*, Schauspiel mit Gesang und Tanz, in vier Abtheilungen, vom königlichen Schauspieler P. A. Wolff. Musik von Carl Maria von Weber. Der Inhalt ist eine Novelle von Cervantes entnommen, und unterhält. Die Musik ist sehr charakteristisch, wie von dem denkenden Componisten erwartet wird; besonders gefielen die Ouverture, die Chöre der Zigeuner, die Zigeunermusik überhaupt, die melodramatische Behandlung der Monologe und das Lied der Preciosa, die von Mad. Stich, dem Charakter gemäss, sehr gut dargestellt wurde.

Den 16ten gab der Kapellmusikus Herr Schwarz sen. Concert, in dem er Variationen, ein Concert, Adagio und Rondo von Braun, auf seinem Fagott vortrefflich ausführte.

Den 24sten war das vierte, von der Generalintendantur im Schauspielsaale unter des Hrn. Musikdirector Schneiders Direction veranstaltete Concert. Nach der vollständigen Mozartischen Sinfonie C dur, sang Mad. Borgondio (die von ihrer Krankheit wieder hergestellt ist, und schon am 25sten zum Drittenmal als Tancred aufgetreten war,) eine Arie mit Chor von Rossini; Hr. Bärmann blies ein von ihm gesetztes Fagottconcert, so wie Mad. Schulz und Hr. Bader ein Duett sangen. Der zweyte Theil gab eine Sinfonie von Haydn, ein Adagio und Rondo für zwey Waldhörner von Lenz, geblasen von demselben und Hrn. Schunke, und ein Terzett mit Chor aus Righini's *Zauberwald*, vorgetragen von Mad. Schulz und den Hrn. Bader und Gern.

Der kürzlich erfolgte Tod des Propstes Hanstein an der hiesigen St. Petri-Gemeine, veranlasste zwey musikalische Aufführungen; die eine bey seiner Gedächtnissfeyer am 25sten in der Domkirche, wo der Hasmannische Sängerverein eine ältere werthvolle Musik von Reichadt brav ausführte; und die andere bey der Todtenfeyer am 28sten in demselben Local, zu einem wohlthätigen Zweck von der Zelterschen Singakademie. Ausser der schönen Gedächtnissmusik von Tiedge und Zelter: Der Mensch geht eine dunkle Strasse etc. (wovon auch die Composition zu demselben Zweck vor einigen Tagen bey Christiani erschienen ist) wurden vortrefflich, wie immer, von diesem einzigen Verein ausgeführt: Das Gebet Davids aus dem 86sten Psalm, nach Mendelsohns Uebersetzung, Musik von A. Romberg; vier Versette aus den Psalmen, Musik von Fasch, und eine Motette für zwey Chöre von Claudius und Zelter: Der Mensch lebt und besteht etc. Schöne Orgelspiele und Fugen, gesetzt und gespielt von den Hrn. A. W. Bach und Eduard Grell, leiteten ein, und füllten die Pausen aus.

Der Tod des verdienten königlichen Kapellmeisters Bernh. Ans. Weber ist in diesen Blättern schon angezeigt worden. Auch ist in diesem Monat der akademische Künstler J. G. Thielemann verstorben, der sich durch die von ihm verfertigten Guitarren auszeichnete.

Ueber den Zustand der Musik in Ungern.

Wie Ungern, diess in physischer Hinsicht so gesegnete und glückliche Land, hinsichtlich der Künste, wohl allen übrigen cultivirten Ländern nachsteht, so hatet es auch im Gebiete der Musik, worin noch am meisten geleistet wird, dem Kunstfreund wenig bemerkenswerthes. Doch ist wohl eben auch bemerkenswerth, wie wenig hier geleistet wird.

Vornehmlich sollte man in diesem Lande, wo die Geistlichkeit nicht nur der erste, sondern auch der reichste Stand ist, treffliche Kirchenmusik erwarten; aber vergebens sucht man sie sogar in den Kirchen der Hauptstädte. Selbst der Fürst Primas unterhält zu diesem Zweck noch keine eigne Kapelle. Nur in Eisenstadt, der Residenz des Fürsten Esterhazy, besteht noch der Rest der ehemals unter Jos. Haydn so glänzenden fürstlichen Kapelle, um Kirchenmusiken, das Lieblingsfach des kunstsinnigen Fürsten, aufzuführen. Diess ist der einzige Ort, wo für

gewöhnlich gute Kirchenmusik gehört wird. Nur selten, an hohen Festtagen, wird den Bewohnern der Städte Pesth, Ofen und Pressburg der Genuss, eine ziemlich gute Kirchenmusik zu hören, zu Theil, weil sich da gewöhnlich die Sänger und das Orchester des Theaters zur Aufführung grösserer Werke vereinigen. In Pressburg hört man im Winter in der Kirche der barmherzigen Brüder durch Beyhülfe des Theaterpersonals Jos. Haydnsche Messen recht brav ausführen. In der Domkirche daselbst hatte Ref. nur ein Einzigesmal das Vergnügen, gute Musik zu hören. Es wurde nemlich unter der Direction des Theaterkapellmeisters, Hrn. Eckschlagers, und mit Beyhülfe des ganzen Orchesters und der ersten Sänger und Sängerinnen des Theaters, das Mozart'sche *Requiem* aufgeführt. Die Aufführung war im Ganzen gelungen, doch wurden mehrere Tempos unrichtig, und namentlich die Fuge im Kyrie, und das Dies irae viel zu langsam genommen. In den übrigen Städten des Königreichs sind noch weniger Anstalten zu finden, ausser vielleicht in Raab, wo jetzt der kunstliebende und fördernde Ernst Fürst von Schwarzenberg als Bischof residirt. Doch ist von etwas Bedeutendem noch nichts bekannt geworden.

Mit der Theatermusik steht es etwas besser, doch wird auch hierin nichts ausgezeichnetes geleistet. Nur in Pesth (Ofen) und Pressburg sind deutsche Theater. Jedes dieser Theater besoldet ein vollständiges Orchester, worunter sich wirklich einige recht brave Künstler finden.

In Pressburg war die Theatermusik, besonders das Orchester, eine Reihe von Jahren hindurch unter den Kapellmeistern: Kienlen, Drechsler, Fuss und Eckschlager, und unter den Orchesterdirectoren Hildenbrand und Casimir von Blumenthal sehr brav. Ref. weiss nicht, welches leidige Missverhältniss mit der Direction C. von Blumenthal bewog, in der Mitte des Winters das Engagement unsers Theaters zu verlassen. Seit C. v. Blumenthals Abgang fühlt man den Mangel eines Orchesterdirectors nur zu sehr, da der Kapellmeister bey der Direction am Klaviere nicht Sänger und Orchester zugleich gehörig zusammenhalten kann.

Unter dem Sängerpersonale des Pressburger Theaters gebührt unstreitig der Mad. Ney der erste Platz: sie besitzt zwar keine wahre Kunstausbildung; allein ihre schöne, volle, sonore Stimme, ihr Talent, ihr Fleiss und ihre Bescheidenheit, haben sie zum Liebling des Publikums gemacht. Schade, dass sie nie Gelegenheit hatte, den Unterricht eines tüchtigen Singmeisters zu benutzen. Die zweyte — oder eigentlich dritte Sängerin, (denn eine zweyte fehlt uns ganz) Mad. Dunst ist eine brave Schauspielerin; als Sängerin aber fehlt ihr Kraft des Organs, und reine Intonation. Der erste Tenor, Hr. St. Dunst, hat gute Musikkenntnisse; allein auch ihm fehlt es an Kraft des Organs, und seine Coloraturen beweisen, dass er nicht mit der Zeit fortgeschritten ist. Der Baritonist, Hr. Fr. Dunst, ist in einzelnen Rollen, besonders als Figaro im Rossini'schen *Barbier von Sevilla* recht brav; es wäre nur zu wünschen, dass dieser Sänger, der von der Natur mit einer nicht unangenehmen Stimme und einem günstigen Aeussern begabt ist, auf alle seine Rollen gleichen Fleiss verwenden möchte. Der erste Bassist, Hr. Huber, besitzt eine ausgezeichnete, schöne und kräftige Stimme von grossem Umfange (er singt vom grossen C bis zum einmal gestrichenen E mit gleicher Stärke); doch fehlt es seiner Stimme an Biegsamkeit. Er ist übrigens ein guter Musiker und hält durch seine Festigkeit nicht selten das schwankende Ganze zusammen; ihm fehlt, um ein braver Sänger zu seyn, nichts als gute Schule. Der Chor besteht in Pressburg wie in Pesth aus lauter Naturkindern, und die Arbeit der Herren Kapellmeister (Kleinheinz und Tuczek in Pesth, Eckschlager in Pressburg) mag wohl oft eine herkulische seyn. Die besten Opern-Darstellungen in Pressburg seit zwey Jahren waren: *Titus* von Mozart, *die diebische Elster* und *der Barbier von Sevilla*, von Rossini.

Bey dem Pesther Theater zeichnen sich aus: Dem. Teyber, Mad. Zibulka und die Herren Babnigg und Ehlers, deren Leistungen auch schon in andern Blättern besprochen worden sind.

Ausübende Virtuosen giebt es in Ungern weniger, als Dilettanten, die es zu einer ziemlichen Virtuosität gebracht haben. Die vorzüglichern dem Ref. bekannten sind, auf dem Pianoforte: Hr. Winkler, Hr. Kleinheinz in Pesth, und Hr. Halm jetzt in Wien, wo er mehrere seiner Compositionen herausgiebt, denen es zwar nicht an schwülstigen Passagen und barocken Modulationen, aber noch sehr an Klarheit der Ideen und an Reinheit des Satzes fehlt.

Unter den Dilettanten zeichnen sich durch Eifer für wahre Kunst, und durch Kunstausbildung in Presburg die Herren Grafen Thadé Amadé und Guadagny aus; der erste ist ein vortrefflicher Pianofortespieler, und der zweyte ein eben so trefflicher Violinspieler. Mit achtungswürdiger Liberalität unterstützen beyde, sowohl durch ihre eigenen Talente als durch ihren Einfluss, alles was Kunst und Künstler heisst.

Der vorzüglichste Musikliebhaber in Presburg ist unstreitig Hr. Graf Zsapary. Er giebt wöchentlich Quartette und kleine Concerte in seinem Hause, und jeder gebildete Kunstfreund ist ihm dabey willkommen.

Noch sind vorzüglich zu nennen: die Gräfin Brunsvik, geborne von Just, Gräfin Bathiany geborne Gräfin Bolza, Eugenie Marschner, geborne Jaeggi u. m. Auf der Violine: Leop. von Blumenthal (Kammervirtuos bey der Gräfin Erdödi). Dieser Künstler hat einen vorzüglich schönen Strich und Ton, sein Vortrag ist grossartig; doch vermisst man in seinem Spiele Gefühl; auf dem Violoncello: Hr. Graf Benasvik in Ofen; auf dem Horn: Hr. Wanek, welcher seinem Instrumente einen sehr schönen Ton zu entlocken versteht: vorzüglich schön ist seine Tiefe; auf der Clarinette verspricht Hr. Dietrich ein recht vorzüglicher Künstler zu werden. Beyde letzteren sind Mitglieder des Presburger Theater-Orchesters.

Die Orgel, diess herrliche Instrument, ist in Ungarn gänzlich vernachlässigt. Ref. hörte schon di tanti palpiti und den Vogelfänger präludiren.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von G. Reissiger. 3tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Ref. kennet Hrn. R. blos aus diesem seinem dritten Werke; und nach diesem hält er ihn für einen jungen Componisten von nicht geringem Talent, und auch von nicht eben gewöhnlicher Bildung, als Musiker, und überhaupt. Sein Talent erweiset sich ihm durch manches Eigene und Schöne in der Erfindung und Gestaltung seiner Musik; seine Jugend — dass in dieser noch hin und wieder das rechte Mass und die feste Haltung fehlt; seine Bildung als Musiker, ausser der Schreibart im Allgemeinen, die Fähigkeit, den Totaleindruck der Gedichte auf die Empfindung passend in Tönen auszusprechen; und seine Bildung überhaupt, dass er die Gedichte, wenn nicht vorzüglich charakteristisch, und individuell, doch richtig declamirt, richtig accentuirt u. dgl. (Von Kleinigkeiten, wo dagegen gefehlt ist, wollen wir kein Aufheben machen.) Hat sich der Ref. in dem, was er aus Beschaffenheit dieser Gesänge auf die Persönlichkeit des Autors geschlossen, geirret: so haben doch die Leser dabey erfahren, was sie von diesen selbst erwarten dürfen. — Die Gedichte, die Hr. R. gewählt hat, sind weder im Inhalte (für die Empfindung wenigstens), noch in der Form sehr verschieden: doch sind sie, innerhalb ihres nicht weiten Kreises, nicht ohne Mannichfaltigkeit. Serenade, S. 6, und Erwartung S. 3, scheinen dem Ref., wie in Eigenthümlichkeit, so überhaupt, die gelungensten Stücke der kleinen Sammlung zu seyn. Der Gesang ist überall ziemlich fliessend und nicht zu unbequem für ein Organ, das natürlich ausgebildet worden; das Pianoforte ist obligat, schweift aber nicht zum Nachtheil der Singstimme aus, ausser etwa in einigen Stellen des vorletzten Stücks.

Variations pour le Pianoforte sur une romance de Méhul, comp. — — par W. A. Mozart fils. Oeuvr. 23. Leipzig, chez Peters. (Preis 12 Gr.

Das Thema ist die allerdings schöne, aber nun bald zu Tode variirte Romanze aus *Joseph in Aegypten*. Hr. M. hat sie hier fünfmal, unverkennbar mit Geist, Kenntniss solider Harmonie, und Geubtheit darin, dem Instrumente und seiner jetzigen Behandlung angemessen, variirt, für Spieler, die Ernsthaftes lieben und ziemlich Schwieriges ausführen können. Ueberkünstlich oder übertrieben schwer hat er nicht geschrieben. Der auf das Edlere gerichtete Geschmack und die vollstimmige Ausarbeitung dürften diese lobenswerthen Variationen am meisten empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten May. **№. 18.** 1821.

Abriss der Geschichte der Musik. Von einem Engländer.

Mit Anmerkungen des Uebersetzers *)

Unter den alten Völkern, scheint, mit Ausnahme der Griechen und Römer, keines sich besonderer Symbole zur Bezeichnung der Töne und Intervalle bedient zu haben. Die alte griechische Tonleiter bestand aus vier Noten (wie die neue aus acht zusammengesetzt ist,) und fünf solcher Tetrachorde, welche also eine doppelte Octave bildeten, machten ihr Tonsystem aus. Sie bezeichneten diese mit den Buchstaben ihres Alphabets, und da sie sich nicht einfach damit begnügten, die Octave jedes Tons mit demselben Buchstaben zu bezeichnen, so reichte ihr Alphabet nicht aus, und sie nahmen ihre Zuflucht zur Umkehrung, Verdoppelung oder Accentuirung der Buchstaben. Es ist daher von Kritikern vermuthet worden, dass Accente ursprünglich musikalische Noten waren, über die Worte gesetzt, um die Biegungen der Stimme anzuzeigen, wie diess West in seinem Pindar Bd. 2. umständlich erörtert hat. Die grosse Zahl von Symbolen machte nothwendig das Studium der Musik sehr schwierig, und man pflegte daher in dem Erziehungsplan eines gebildeten Jünglings in jenen Zeiten drey Jahre, vom dreyzehnten bis zum sechszehnten, ganz allein für das Studium der Musik auszusetzen. Wenn ein griechisches Gedicht in Musik gesetzt und von der Lyra begleitet wurde, so war es nicht ungewöhnlich, zwey Notenreihen über die Worte zu setzen, deren eine für die Stimme, die andere für die Begleitung diente. Nun sind in vielen Fällen diese Symbole völlig von einander abweichend, und man vermuthet daher, dass sie verschiedene Töne bezeichnen sollten, und dass die Griechen daher mit der Harmonie bekannt waren. Andere Gelehrte haben dies bestritten. Nach ihrer Ansicht soll, wenn zwey verschiedene Zeichen über demselben Worte stehen, derselbe Ton, den die Stimme angiebt, beym Singen des Worts auf der Lyra gespielt werden, oder mit andern Worten: sie sind im Unisono. Diese Schriftsteller führen den gelehrten Abeggius, den noch gelehrteren Meibom, und viele Andere zum Beweise an, dass es zur Bezeichnung jedes Tons wenigstens zwey Charaktere gegeben. Nun scheint es jedoch Menschen von schlichtem Verstande sehr unwahrscheinlich, dass die Griechen so thörigter Weise die Schwierigkeiten ihrer Bezeichnungen sollten vervielfältigt haben: lag es nicht am nächsten, wenn die Lyra dieselben Noten spielen sollte, die die Stimme sang, dieselbe musikalische Bezeichnung beyden zu geben? Es ist ausgemacht, dass es den Griechen schwer wurde, eine hinreichende Anzahl von Symbolen für ihre Noten zu finden, und sie sollten sich bemüht haben, Duplicate und sogar Triplicate für denselben Ton zu ersinnen? Ueberhaupt wird dieser anscheinende Widerspruch nur von den Schriftstellern vorgebracht, die den Griechen das Verdienst, mit der Harmonie der Töne bekannt gewesen zu seyn, nicht zugestehen wollen. Nun scheint es uns aber bey aller Achtung gegen diese

*) Da in neueren Zeiten wenig Gründliches von Engländern über Musik geschrieben wird, so scheint auch deshalb die Mittheilung des obigen Aufsatzes interessant, der ausserdem schon an und für sich durch einige sehr eigenthümliche, wenn auch nicht immer haltbare Ansichten lehrreich und unterhaltend ist. Er steht im Edinburgher Review, May 1820. S. 356 — 382. A. d. U.

Autoritäten höchst wahrscheinlich, dass die Griechen sich der Harmonie bedienten, und gerade der Umstand von der verdoppelten Reihe musikalischer Zeichen beweist, dass ihre Musik aus verschiedenen Theilen bestand. Harmonie ist auch wirklich nicht eine ausserwesentliche Eigenschaft klingender Körper, sondern in gewissem Sinne jedem Tone beywohnend, auf welche Weise er hervorgebracht wird. Jeder Ton ist eben so aus drey Theilen zusammengesetzt, wie ein Lichtstral aus sieben ursprünglichen Farben besteht. Sehr scharfsinnige Bemerkungen über diese Verwandtschaft zwischen Licht und Luft findet man in den philosophischen Werken von W. Jones (Vol. X. S. 55). Bey vielen klingenden Körpern kann man diese Töne deutlich vernehmen — so bey dem Läuten einer grossen Glocke, wo unter den Schwingungen des ersten oder ihres Grundtons, seine Duodecime und Decime Septime deutlich vernommen werden, d. h. die Tonica, Terz und Quinte, welche die volle Harmonie ausmachen, entstehen aus den Schwingungen des Tons, der unaufmerksamen Ohren nur ein einfacher zu seyn scheint. Diese begleitenden Noten oder Harmonieen, wie man sie nennt, hört man ebenfalls, wenn man eine von den untersten Tasten eines offenen Pianofortes anschlägt, oder was die Probe noch wirksamer macht, wenn man die tiefste Saite eines Violoncells klingen lässt. In dem letzten Falle ist es rathsam, die andern Saiten festzuhalten, so dass sie nicht mit der gestrichenen Saite zusammenklingen, und durch ihre Schwingungen die wirklichen Harmonieen zerstören. Vielleicht bittet die Aeolsharfe die Wirkungen der natürlichen Harmonie auf die vollkommenste und zugleich unterhaltendste Weise dar. Die Saiten werden auf derselben alle in Unisono gestimmt, und wenn der Wind auf sie fährt, bringen die Zusammenstellungen der natürlichen Harmonieen, die beständig wechseln, wie die Stärke des Windes sich verändert, eine Modulation hervor, welche, wenn man sie an einem stillen Abend hört, fast für eine überirdische Musik genommen werden kann; — Nun scheint es höchst unwahrscheinlich, dass diese natürliche Daseyn zusammenstimmender Töne den Griechen ganz entgangen seyn sollte, und wann sie es entdeckten, so ist es ungereimt, anzunehmen, sie sollten es wohl bey ihrer Musik angewandt haben. Bey weitem die vernünftigste Hypothese scheint die zu seyn, dass ihre Musik das Schicksal ihrer übrigen vergessenen Erfindungen theilte, die in den dunkeln Zeiten des Mittelalters untergegangen sind. In jedem Fall liegt eine Beruhigung darin, anzunehmen zu können, dass sie, ob erfunden oder nur wiedergefunden von den Neueren, so wie ihre Schwesterkunst zu einer eben so grossen Vollkommenheit wiedergebracht ist, wie sie sie vermuthlich je nur in den besten Zeiten des alten Griechenlands erreicht hat.

Wiewohl wir aber der Meinung sind, dass die Griechen von dem scientifischen Theile der Musik Kenntniss hatten, so sind wir doch geneigt zu glauben, dass sie so viel Geschmack hatten, die leichten und ungeschminkten Reize einer einfachen Melodie derjenigen Musik vorzuziehen, die unter dem Gewicht vollständiger Begleitung seufzt, welche nach dem verdorbenen(?) Geschmack neuerer Zeiten das grosse Kriterium der Vollendung ist. Die Meynung Rousseau's, welcher gegen den Contrapunkt der Griechen war (Dict. de musique Art. Harmonie), „dass vielleicht unsere ganze Harmonie, auf die wir so eitel sind, nur eine gothische und barbarische Erfindung sey, auf welche wir nie gekommen seyn würden, wären wir für die wahrhaften Schönheiten der Kunst und für die ächt natürliche und gefühlvolle Musik empfänglicher gewesen", ist nicht so paradox, wie Manche es meynen. Wir haben immer die Ansicht getheilt, dass die, durch ein einfaches, gut gesungenes Lied hervorgebrachte Wirkung weit höher geht, als jedes Vergnügen, welches das gelehrteste Concert, mit allem dem Lärm und der Heftigkeit darbieten kann, deren die vereinte Kraft der vollkommensten Musiker in der Welt fähig ist. *) Die geschickte Zusammenfügung der ver-

*) Anmerk. d. Ueb. Suum cuique! Der englische Historiker zeigt hier, dass er sich von der Musik nur eine sehr summarische Notiz verschafft hat, da er die Wirkung ganz verschiedener Gattungen und Dichtungsarten in der Musik durcheinander wirft, und einen blos subjektiven Grund, — wie ihm persönlich (Gleichnisweise zu reden) das Sanfte eines kleinen lyrischen Gedichts mehr behagt, als das Stürmische und Ungestüme eines Dithyrambus —, angiebt, um Rousseau's gänzlich einseitige Behauptung zu retten. Wenn die Griechen, was wohl nicht zu bezweifeln ist, die Harmonie gekannt haben,

schiedenen Theile, die glückliche Vereinigung der Consonanzen und Dissonanzen, wodurch die blendendsten Wirkungen hervorgebracht werden, die zweckmässige Combination der Instrumente nach der Gattung der Musik, der zu erregenden Leidenschaft, oder dem auszudrückenden Gefühl — alles diess wird dem Manne von musikalischen Kenntnissen unbezweifelt einen hohen Genuss gewähren; aber nur der Kunstgeubte ist im Stande, es gehörig zu würdigen, er allein wird alle diese Combinationen hören, und, ohne zerstreut oder verwirrt zu werden, alle ihre Beziehungen zu einander verstehen können *). Bey dem Gros der Zuhörer geht vieles von diesem allen verloren, sie fühlen, gleich einer modernen Versammlung, wenn ein Redner sie griechisch anreden würde; sie werden wohl merken, dass seine Perioden sanft dahin fliessen, und seine Ausrede poetisch und wohlklingend ist, aber sie würden nichts von dem Gegenstande verstehen. Und so geht es mit einem Concerte. Für den grössten Theil der Zuhörerschaft ist darin zu viel Gelehrsamkeit; die Musik klingt ganz weich und angenehm, es ist nichts Falsches oder Beleidigendes für das Ohr, aber es ist griechisch für sie **), sie dringen nicht in seine Vorzüge ein, und nachdem sie sich gezwungen haben, eine ziemliche Weile zuzuhören, fangen sie einhellig an zu gähnen, oder an andere Dinge zu denken ***). Dagegen lasse man bey dieser allgemeinen Langeweile alle Instrumente bis auf eins verstummen, lasse dieses eine wohlbekannte, einfache Melodie spielen: es wird augenblicklich verstanden werden, die schlummernden Zuhörer werden wieder ins Leben kommen und Beyfall klatschen; denn jetzt verstehen sie, was sie hören ****)

so bl-ibt die höhere Ausbildung derselben und die Erfindung des Contrapunkts doch ein Verd[illegible] neuerer Zeiten; und wenn man hier die Produkte wahrer Kunst nicht mit denen blosser Künsteley, oder gelehrter Pedanterie, oder gar Charlatanerie verwechselt, so wird der viel-ätzige und gebildete Kunstgeschmack doch gewiss niemals die Kunstvollkommenheiten reicher Harmonieseitze verkennen können. Wir theilten dennoch oben die befangenen Ansichten des englischen Kritikers mit, theils um seinen Ideengang nicht zu unterbrechen, theils aber auch um zu zeigen, dass der Zustand der Kunst in einem Lande nicht weit vorgerückt seyn kann, wo so gelehrte Britten, wie der Verf. zu seyn scheint, solche längst in Deutschland explodirte Behauptungen aufstellen mögen.

*) Der englische Historiker beweist zu viel. Was er hier gegen die neuere Musik sagt, kann im Grunde gegen das Produkt jeder Kunst gesagt werden. Hohe, von dem Laien oder gewöhnlichen Menschen nie geahndete Schönheiten und Genüsse gehen demjenigen auf, der sein Auge geübt und gebildet hat an den Erzeugnissen der Malerey, Bildhauerkunst oder Architektur, oder der seinen innern Sinn durch klassische Poesie gerührt hat. Der Ununterrichtete wird vielleicht gebtendet von dem Kolorit eines Tizian, ohne den eigentlichen ästhetischen Genuss davon zu haben. A. d. Ueb.

**) Gewissermassen ist die Mittheilung der Gefühle durch die Musik immer griechisch. Der unbestimmte Ausdruck, der dieser Kunst zu Gebote steht, kann nur von dem verstanden werden, der mit dem Erfinder oder Redner dieser Sprache auf einer gleichen Stufe der Ausbildung oder des Geschmackes steht. Daher jede Zeit ihre Musik hat, besonders auch, sofern von Melodie die Rede ist. Der Verf. irrt, wenn er die griechische Unverständlichkeit allein den neuern Concerten gemeinter Musikgattung zum Vorwurfe macht. So wie jedes Volk und jedes Zeitalter seine eigenthümlichen Lieder und melodischen Wendungen hat, so gehört eben der Modegeschmack, die Empfindungsweise dieses Volks und dieses Zeitalters dazu, die Reize derselben ganz zu fühlen und zu geniessen. A. d. Ueb.

***) Concertgeber, die sich oft darüber wundern, wie der Geschmack an sogenannten Concerten in dem Sinne, wo diese Wort musikalische Abendunterhaltungen bezeichnen soll, in unsern Tagen abzunehmen scheint, mögen obige Bemerkung beherzigen. Nicht der Dichtungsart gilt der Vorwurf, sondern denen, die dieselbe unrichtig behandeln. Wer die Concerte, für welches Instrument es sey, seit etwa zehnzig Jahren studirt oder nur gehört hat, wird wissen, welche Geschmacksrevolutionen die Mode in dieser Musikgattung hervorgebracht hat. Wie weit von einander verschieden in Anlage und Behandlung, sowohl des Instruments als der Composition selbst, sind z. B. Carl Philipp Emanuel Bach's Klavier-Concerte von denen Mozart's oder Dussek's. Wenn die bisher üblichen Formen jetzigen Zuhörern langweilig zu werden anfangen, so liegt es an der Armseligkeit der Componisten, deren Genieschwäche oder Bequemlichkeit von den hergebrachten Formen nicht abläßt, und ihre vielleicht nicht einmal neuen Ideen immer in dieselbe Form giesst. Es ist ein überaus genialer Gedanke Spohr's, wenn er seit seinem Aufenthalte in Italien den Anfang gemacht hat, ein Violin-Concert in der freien Form einer sogenannten Scene und Arie zu erfinden. Der Vorwurf des Verfassers würde, wenn solche neue Ideen fort und fort erschaffen werden könnten, bald wegfallen. Denn nicht blos das Neue, sondern das, dem gegenwärtigen Geschmack und Bedürfniss Zusagende wird die Aufmerksamkeit der Zuhörer fesseln. A. d. Ueb.

****) Auch diese Bemerkung verdient in so fern nicht übersehen zu werden, da sie für den Componisten und Concertgeber einen Wink enthält, abzuwechseln, da sie nur durch Abwechselung auch die beliebtesten und schönsten Formen gewinnen und erhalten können. A. d. Ueb.

Warum sind die Italiener das musikalischste Volk in der Welt? Weil ihre Musik mehr Melodie als Harmonie ist. Nach der eigenthümlichen Beschaffenheit ihrer Sprache (von der wir weiterhin umständlicher reden werden) ist ihre Musik mehr Vokal, als Instrumental; auf ausgearbeitete Begleitung achten sie nicht sonderlich, die Instrumente sind meist im Unisono mit der Stimme, und das volle Orchester ist nur bey Sinfonieen gebräuchlich, oder um die Zwischenräume zwischen den Gesangparticen auszufüllen. Nun erhellt aus den Proben der griechischen Vokalmusik, die auf unsere Zeit herabgekommen sind, dass ihr Accompagnement sehr häufig von dieser Art war, (auf die zwey Notenreihen, die manchmal dieselben, manchmal von einander ganz abweichend sind, gründen wir hauptsächlich unsere Meinung, dass die Griechen wohl Harmonie besassen, wenn sie sie zu benutzen nöthig fanden) dass nemlich der Sänger seine Stimme entweder im Unisono oder in der Octave begleitete. In solchen Fällen wurde kein Ton gestattet, der das Versmaass unterbrechen, oder die Einheit und Einfachheit der Melodie beeinträchtigen konnte. Ihre Musik mag eben so gebildet gewesen seyn, als ihre Poesie, so vollendet als ihre Bildhauerkunst, so ehrwürdig als ihre Architektur, ohne dass etwas einer Dissonanz oder Consonanz Aeuliches zu ihrer Composition erforderlich gewesen wäre. — Jedoch müssen wir diese Betrachtung der alten Musik auf sich beruhen lassen, von der wir wenig mehr als Muthmaassungen darbieten können, und welche wahrscheinlich immer eine Sache blosser Muthmaassung, oder ein Gegenstand müssiger Speculation bleiben wird, — um diejenige alte Musik zu betrachten, von der wir etwas Zuverlässigeres wissen *) **).

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Ungern. (Beschluss aus voriger Nummer.)

Concerte gedeihen übrigens hier nicht sehr: kömmt auch in Pesth oder Presburg eine sogenannte Akademie, von wohlthätigen Vereinen oder reisenden Kunstlern veranstaltet, zu Stande, so besteht sie gewöhnlich nur aus Mode-Ouverturen, Potpourri's und einigem Singsang, (das beste dabey müssen Deklamationen und Tableaux thun) und dann ist selten der Saal gefüllt. Doch gilt diess hauptsächlich nur von Presburg; denn in Pesth herrscht mehr Liebe zur Musik, obwohl (im Allgemeinen) auch nur zu ohrenkitzelnden Rossini'schen Melodieen. Wie leicht wäre es, in Pesth ebenfalls ein Institut, wie das stehende Concert in Leipzig, zu errichten, und durch Aufführung klassischer Musikwerke noch und nach einen bessern Geschmack zu verbreiten! An Mitteln dazu fehlt es nicht. Pesth hat ein sehr gutes Orchester, und reiche Magnaten und Privaten genug, die bey mehr Liebe zur Kunst wohl leicht so etwas ausführen könnten. Doch ist dazu noch keine Hoffnung vorhanden. Fehlt es doch selbst in Wien noch an einem solchen Institute! Die übrigen Städte der Monarchie alimen nur

*) Wenn auch dem Verfasser in der Voraussetzung beyzustimmen seyn mag, dass die Griechen Consonanzen gekannt haben, so geht er doch auf dem Wege blosser Conjectur gewiss zu weit, ihnen dieselbe Vollendung in dieser Kunst zuzutrauen, wie sie sich in andern Künsten hervorgethan haben. In dem Wesen der Harmonie liegt etwas, was nur dem durch das Christenthum erzeugten religiösen Geiste seinen Ursprung verdankt. Ueberdiess ist es selbst in unsern Tagen eine sehr gewöhnliche Erfahrung, dass Menschen von den grössten geistigen Fähigkeiten und dem entschiedensten Genie für die unendlichen Vollkommenheiten der Musik unempfänglich sind. Es gab und giebt namentlich sehr ausgezeichnete Dichter, denen jeder Sinn für die höhere Tonkunst und das wahre Wesen derselben abging. Wenn diess bey einzelnen Menschen der Fall ist, warum nicht auch bey einzelnen Völkern? — Der hohe Vorzug der Italiener in Sachen der Musik ist, wenn man das Ganze der Kunst und ihr verschiedenes Gebiet von einem höhern Standpunkte übersieht, zuverlässig nur beschränkt und gewiss im modernen Italien die Kunst der Erfindung nichts weniger, als auf einer hohen Stufe. Anders die Kunst der Darstellung und Ausübung. Die Arbeiten Rossini's und seiner Nachahmer behalten für die Kunstgeschichte zuverlässig kaum den Werth einer vorübergehenden Mode.
A. d. Red.

**) Ueber die Instrumente der Alten hat ein in Herkulanum aufgefundenes altes musikalisches Instrument neues Licht verbreitet. Man hält es für eine Posaune; die Italiener haben darnach ihre tromboni gebildet, aber man behauptet, dass kein neues, nach demselben Modell gemachtes Instrument ihm an Ton und Kraft gleichkomme. Der untere Theil ist von Bronze, der obere und das Mundstück von gediegenem Golde. Der König von Neapel hat dem verstorbenen König von England ein Geschenk damit gemacht.
A. d. Verf.

das nach, was in der Kaiserstadt geschieht; und so muss der gute Geschmack auch hier noch Geduld haben. —

Componisten giebt es in Ungern nur wenige; und die vorzüglichern bekannteren sind: Herr Heinr. Klein, Professor der Tonkunst in Pressburg. Dieser würdige Veteran der Musik (ein Schüler Kirnbergers) hat viele sehr schöne Messen und andere Kirchenmusiken geschrieben, die sich durch Reinheit des Satzes und wahrhaften Kirchenstyl auszeichnen. Schade, dass er sie nie durch den Stich, und sich selbst dadurch dem grössern Publikum bekannt machte. Sein letztes Werk, eine vierstimmige Messe, bloss mit Orgelbegleitung, ist ein wahres Meisterstück des strengen Satzes. Leider ist nur noch wenig von ihm zu erwarten, da er seine meiste Zeit dem Musik-Unterricht widmen muss, und — schon 64 Jahre zählt. Möchte doch dieser würdige, von allen Guten geachtete Mann, und so seltene Musikgelehrter ein ruhiges Asyl finden, um noch viele der Andacht geweihte Hymnen singen zu können. Es werden wenig Musiker in Pressburg leben, die nicht seiner freundlichen Verwendung ihr Fortkommen, oder die Ausbildung ihrer Kenntnisse verdanken. — Für die Kammer schreiben die Herren Kleinheinz und Winkler (beyde in Pesth). Ihre Werke sind hier beliebt, da sie dem jetzt herrschenden Geschmack schmeicheln. — Herr Kapellmeister Tuczek hat mehrere Werke für das Theater geschrieben, die zwar keinen rauschenden Beyfall fanden, aber nicht ohne Geist und Werth sind. Sein Oratorium *das jüngste Gericht* hat ebenfalls wenig Glück gemacht, doch kann Ref. nicht darüber urtheilen, da er es nicht hörte. — Joh. Fuss, dieser fleissige und correcte Tondichter, starb leider zu früh. Seine letzte Oper *Romulus und Remus*, die er eigentlich für das kaiserlich königliche Hof-Operntheater in Wien schrieb, (wo sie aber nicht aufgeführt wurde) wurde in Pesth einigemal nicht ohne Beyfall gegeben. Sie enthält sehr schöne Sachen; es steht aber nicht zu erwarten, dass sie jetzt neben dem süsslichen Rossini'schen Einerley Glück machen würde.

Unter den zahlreichen Privat-Musikliebern in Pressburg ist vorzüglich Hr. Heinrich Marschner zu nennen. Er ist ein trefflicher Klavierspieler, und hat alle Anlage, ein ausgezeichneter Compositeur zu werden. Ausser einigen Opern, welche zwar stellenweise von der Jugend des Verfassers und seiner nicht genugsamen Kenntniss des Theaters zeugen, übrigens aber reich an blühenden originellen Gedanken sind, kennt Ref. von ihm noch mehrere, sehr brave Klaviercompositionen, und eine Messe (sein neuestes Werk), welche die Beachtung der Kenner verdient. — Nächst ihm sind die Herren Schottl und Michalovics die vorzüglichsten Privatlehrer.

Ueber die Zigeuner-Musik, welche das gemeine Volk belustiget, schweig ich in diesem Berichte. Die Leistungen mancher besseren Zigeunerbande sind wirklich oft sehr charakteristisch, und wurden selbst von einer Gesellschaft gebildeter Virtuosen nicht getreu nachgeahmt werden können. Vielleicht ein anderesmal mehr davon.

Wien. Uebersicht des Monats März. Hofoper. Weigl's herrliche *Schweizerfamilie* sahen wir mit neuer vortheilhafter Besetzung. Herr Vogel gab den Grafen, Hr. Forti den Jakob, und Dem. Wilhelmine Schröder begeisterte durch ihre classische Darstellung der Emmeline sowohl ihre Umgebung, als die von der Wahrheit des Ausdrucks ergriffenen Zuhörer. Würdig an dieses Kleeblatt reihte sich der treffliche Veteran Weinmüller, der als Vater Richard unübertrefflich genannt zu werden verdient. Nicht so günstig urtheilte man von Hrn. Gottdank als Paul, der durch extemporirte Plattitüden zu glänzen sich bemühte, und durch solch einen armseligen Behelf nicht einmal den Gallerieen ein einziges Lächeln abzutrotzen vermochte. — Im

Theater an der Wien wählte das Spitzeder'sche Ehepaar zu seiner Benefice Nicolo's *Aschenbrödel*, und machte wahrlich nicht die Rechnung ohne den Wirth. Ein neuer Tenor, Hr. Rauscher, mit viel versprechenden Anlagen und einer wohlklingenden Stimme, debutirte als Ramiro, und wurde, so wie Dem. Canzi in der Partie der Cendrillon, beyfällig ausgezeichnet; auch Hr. Spitzeder ergötzte als Dandini durch Humor, und — man möchte beynahe sagen — durch frivole Laune, obschon im Durchschnitt die gegenwärtige Vorstellung mit jener im goldenen Zeitalter dieser Bühne, keinen Vergleich aushielt. — Rossini's *Moses* ist uns nun auch zu Gehör gebracht worden, und wenn der Meister auch noch nie bewiesen hätte, dass es nur

in seinem ernstlichen Willen stände, reines Gold, geläutert von allen Schlacken, zu Tage zu fördern, so hat er uns doch hier davon überzeugt; Ref. zieht wenigstens diese Arbeit allen übrigen, ihm bekannten, unbedingt vor. Die Einleitung der Ouverture, die streng pathetisch gehaltene Introduction, mehrere grossartig instrumentirte Recitative, einige meisterliche Stellen des ersten und zweyten Finals, so wie des Quartetts, und der Preghiera im dritten Akte sind Perlen, um die ihn zu beneiden die ersten Tonsetzer aller Zeiten sich nicht schämen würden, und deren erquickender Genuss nur immer viel zu schnell durch die beynahe ermüdende Wiederkehr oft benützter Lieblingsphrasen geschmälert wird, die gewissermassen erst — als Entschädigung dargeboten — die Mehrzahl enthusiasmiren, und denen — aufrichtig gesprochen — der gefeyerte Componist denn doch wohl nur eigentlich seine universelle Celebrität verdankt. Freylich sind alle Schleusen geöffnet, um par force Beyfall zu erpressen; für den Umfang des Theaters St. Carlo in Neapel mag wohl das Geschmetter von zwölf Trompeten, acht Posaunen, vier Hörnern, Serpents, Contrafagotts, Ottavini's, der gran Cassa, Catuba, Banda turca, Tamburo militare etc. etc. angemessen seyn; hier machen sie einen unbändigen Lärm, aber gewiss nicht fruchtlos, denn ohne denselben wäre das bizarre Allegro der Ouverture doch wahrlich nicht da capo gefordert worden. Wenn man nun mit Sir Samuel Smith, in Kotzebue's *Indianern*, die Frage aufwirft: „Wer trägt wohl die Schuld, dass so mancher Tonsetzer auf Abwege geräth, und durch Seiltänzerkünste zu effectuiren strebt?“ — so ist die Antwort jederzeit: „Derjenige Theil, der solch heillosen Unsinn goutirt, oder vielmehr protegirt.“ Mundus vult — ergo —

Die Aufführung dieser Oper war brav; die Herren Jäger, Rauscher, Seipelt und Schütz, die Damen Canzi und Spitzeder, so wie Orchester und Chöre wirkten precis und energisch, so wie die scenische Ausschmückung ihren verdienten Antheil am Gelingen des Ganzen hatte. — Der Raritätenkasten des

Leopoldstädter Theaters stellte zur Schau: 1. Eine Zauberposse: *Der Waldmann in dem Bruhl*. 2. *Der Zauberhammer*, Pantomime von Ramaldi. 3. *Meister Frühauf*, Sing-piel mit Musik von Ign. Schuster. 4. *Zwey Güter und die Braut*, Posse, Musik von Volkert. 5. *Der sechsköpfige Zauberdrache, oder: Arlequin, Colombine, Pierrot, Scaramuz und Kasperl, im Reiche der Phantasie*; Zauberspiel von Fenzl. III. 6. *Der Ehenteufel auf Reisen*; Musik von Volkert, worin der beliebte Komiker Raimund den Bewohnern des Paradieses zur Erlustigung in fünf verschiedenen Charakteren erscheint, und mancherley Schnickschnack zur Tödtung der Zeit, wenn auch nicht der langen Weile, zu Markte bringt. — Das

Josephstädter Theater lockt mit einer Parodie der Schiller'schen *Jungfrau*, unter dem witzigen Titel: *Johanna Dalk, die Jungfrau von Oberlaa*, wovon das Personen-Verzeichniss auf dem Anschlagzettel seiner Reichhaltigkeit nach beynahe einem compendiösen Dictionnaire de poche gleich kommt. Es gehört nun einmal zum Ton dieser Bühne, alles zu parodiren: möge nur die rächende Nemesis nicht gar einen wohlhabenden Bürger in einen bedürftigen Impresario travestiren! — Eine andere Posse — beyde componirt von Gläser —: *Die Plutzerbirne*, war Steinobst, und darum unverdaulich. — Nun kommen die

Concerte an die Tagesordnung; die gütigen Leser mögen mir vergönnen, bey denselben Umzahl zum Theil wenigstens dem Berliner Kurzen sein lakonisches Wesen abzuborgen, sonst verlieren wir Zeit, Raum, und am Ende — wohl auch die Geduld. — Am ersten Hr. Sedlazek, der ruhmlich bekannte Flötenspieler. Es wurde gegeben: 1. Harmonie-Quintett von Reicha; eine wackere Composition. 2. Pianoforte-Rondeau von Leidesdorf, gespielt von Dem. Blahetka. 3. Variationen über die Sentinelle, vorgetragen von ebenderselben und ihrem Lehrer, Hrn. Jos. Czerny; 4. Arie von Caraffa, und 5. Duett von Blangini, gesungen von Dem. Franchetti und Hrn. Lugano; 6. Declamation; 7. Flöten-Variationen über: God save the King. —

Am 7ten im Kärnthnerthortheater, von der Gesellschaft adelicher Frauen: 1. Ouverture aus den *Templern von Cypern*, von Gyrowetz; 2. Tableau. 3. Arie von Mozart, gesungen von Dem. Wilh. Schröder. Es ist zu unterscheiden: Man kann als darstellende Sängerin glänzen, ohne deswegen gleichen Beruf für das Concert zu haben. 4. Violin-Concert von Spohr, verdienstlich vorgetragen von dem jungen Leon de St. Lubin. 5. Declamation. 6. Bürgers Gedicht: *Das Dörfchen*, für zwey Tenor- und zwey Basstimmen,

recht idyllisch gesetzt von Hrn. Schubert. 7. Pianoforte-Variationen von Worzischeck auf zwey Instrumenten gespielt von den Desm. Schadt. Rauschender und gerechter Beyfall. 8. Tableau. 9. Ouverture aus dem Zauberglöckchen (la Chlochette), von Herold. 10. Arie von Mozart, gesungen von Dem. Unger. Gut. 11. Deklamation. 12. Göthes *Erlkönig*, von Schubert, vorgetragen von Hrn. Vogel. Ein Tonstück voll Fantasie und Empfindung; musste wiederholt werden. 13. Violoncell-Rondo von Romberg, gespielt von Hrn. Pehaczek. 14. Duett aus *Ricciardo* von Rossini, gesungen von Dem. Unger und Schröder. 15. *Der Gesang der Geister über den Wassern*, Gedicht von Göthe, für acht Stimmen gesetzt von Schubert; fiel ganz durch; der Componist war wohl mit sich selbst nicht einig, blieb daher auch unverstanden; 16. Schlusstableau. — Am 11ten im kleinen Redoutensaale, Hr. Krähmer: 1. Ouverture aus *Demophoon*. 2. Concertino von Gyrowetz für Oboe und Fagott, vorgetragen von den Herren Krähmer und Mittag. 3. Arie aus Mozart's *Entführung*, (schülerhaft) gesungen von Dem. Siebert. 4. Variationen für den Czakan, componirt und gespielt von Hrn. Krähmer. 5. Duett aus *Adelasia und Aleramo* von Simon Mayr, gesungen von Hrn. Siebert und Tochter. Hr. S. tenorisirte diessmal wieder gewaltig, und befasste sich sogar mit dem Taktiren, vermuthlich um dem Kapellmeister und Orchesterdirector in ihrem beschwerlichen Amte einigermassen unter die Arme zu greifen. 6. Adagio und grosse Variationen für die Oboe, gesetzt und vollkommen befriedigend vorgetragen von Hrn. Krähmer. — Am 18ten und 20sten im grossen Redoutensaale von der Gesellschaft der Musikfreunde, Weigl's Passions-Cantate, nach Grünbaum's metrischer Uebersetzung aus dem Italienischen des Carpani. Der Verein bestrebte sich, dieses ausgezeichnete Kunstwerk mit möglichster Vollendung zu geben, und es gelang; besonders glänzte Dem. Josepha Fröhlich in der Partie der Maria; was aber fehlschlug, war die dem Vortheile des Conservatoriums (in spe) gewidmete Einnahme. Solche betrug das Erstemal gegen 300, das Zweytemal, wo nach den Statuten auch Freybillete gelten, dreyssig Gulden Papiergeld, indess sich die baaren Auslagen über 4000 Fl. beliefen. Eine saubere Bilanz! Wer soll noch Mühe, Fleiss und Studium an ernste Arbeiten wägen? Mit welchem Erfolge wird deren Aufführung wahrscheinlich gekrönt? Den wahren Kunstfreund müssen solche Erfahrungen mit Unmuth und Trauer erfüllen. — Am 25sten im Kärnthnerthortheater, für den Armenfond: 1. Ouverture aus *Paris und Helena* von Hummel. 2. Tableau. 3. Deklamation. 4. Flöten-Variationen von Scholl, gespielt von dem 12jährigen Knaben A. Hirsch. 5. Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Dem. Unger. 6. Deklamation. 7. Cavatina aus *Sigismondo* von Rossini, gesungen von Dem. Vio. 8. Rondo für das Violoncell von Merk, gespielt von seinem Schüler, Hrn. Gross. 9. Arie und Chor aus Weigl's *Bergsturz*. 10. Ouverture aus *Lodoiska* von Cherubini. 11. Tableau. 12. Scene aus *Clotilde* von Coccia, gesungen von Mad. Grünbaum. 13. Pianoforte-Rondeau von Moscheles, gespielt von Dem. Caroline Dirzka. 14. Duett aus *Griselda* von Paer, gesungen von Dem. Vio und Unger. 15. Deklamation. 16. Chor aus Cherubini's *Medea*. — Am Abende desselben Tages, im Theater an der Wien, Hr. Operndirector von Seyfried: 1. Ouverture aus dem biblischen Drama: *Saul, König in Israel*. 2. Der 29ste Psalm, für Solostimmen und Chöre, mit voller Instrumentalbegleitung. 3. Tableau. 4. Deklamation. 5. Rondeau von Mozart: „Non temer amato bene", gesungen von Dem. Canzi, die obligate Pianoforte-Partie ausgeführt von Hrn. Schunke. 6. Allegro di bravura für die Clarinette, gespielt von Hrn. Friedlowsky. 7. Hymnus: Kyrie und Gloria. (C moll — dur). 8. Tableau. 9. Ouverture aus der Oper: *Er hält wahrhaftig Wort*; die concertirende Flöte gespielt von Hrn. Bayr. 10. Duett aus *Armida* von Rossini, gesungen von Dem. Canzi und Hrn. Jäger. 11. Deklamation. 12. Die Harmonie, Vokalchor für acht reale und vier Ripien-Stimmen. 13. Concert-Polonaise für die Hoboe, componirt und gespielt von Hrn. Sellner. 14. Drey Chöre aus dem Drama: *Saul*. 15. Schlusstableau. — Alle Compositionen des Concertgebers, besonders die erhabenen Kirchensätze, wurden mit wohlverdientem Beyfall aufgenommen; No. 10. so wie das reizend geführte No. 12. mussten wiederholt werden; die Herren Friedlowsky, Sellner, die ganze Sänger- und Tonkünstler-Gesellschaft dieser Bühne zeigten sich ihres bewährten Ruhmes würdig, und somit verliess die Versammlung

Wo weilt deiner frühern Sänger Chor?
Ihr Wandel ist über den Sternen,
Und noch hallt aus der Urzeit Fernen
Feyerlich laut ihr Lied hervor
In der Nachwelt staunendes Ohr!

Tochter des Himmels, wer preiset
In all' deiner Glorie dich?
Von deiner Gottheit begeistert,
Von deinen Wonnen bemeistert,
Verliert Gedanke und Ausdruck sich.

Lauter als Lied und Saite,
Tönen unsre Herzen dir heute,
Und ihr harmonischer Gesang
Ist Preis und Dank.

Abhandlung.

Ideen zu einer metaphysischen Entwickelung der Lehren vom Takt (in der Musik.)

Die Natur des Takts ist aus der Natur eines Tons an sich (aus seiner Konstruktion) und aus der Art der Vorstellung desselben (durch den innern Sinn, das Gefühl) zu erklären.

§. 1.

Ein *Ton* (*sonus*) entsteht, wenn vermittelst eines elastischen Körpers die Luft auf eine *gleichförmige* (nicht gleiche) Art in Schwung gesetzt wird, und zwar so, dafs dadurch unsre Gehörwerkzeuge auf eine *ähnliche* Weise afficirt werden.

Anm. a) Wenn durch die anstofsende Kraft (*vis motrix*) = x ein Körper = y die ihn umgebenden Lufttheile an einen = a oder mehrere Körper = a + b + c treibt, so, dafs sie von dort wieder bis zu unserm Ohre = o fortgestofsen werden, und hier eine Erzitterung verursachen, so heifst diese Wirkung ein *Schall* überhaupt.

b) Die Lufttheile von = y *allein* würden unser Ohr nur *drucken* = o, aber keine *Erzitterung* hervorbringen. Dies geschieht nur durch Repulsion von = a + b + c.

c) Die *Gleichförmigkeit* der Luftbebungen (die durch das *Maafs* von *Elastizität* von = y + a + b + c bestimmt wird) unterscheidet den *Ton* vom *Schall*.

d) *Rein* (d. h. *musikalisch*) ist der Ton, wenn die durch elastische Schwingungen gleichförmig eingetheilte Luftmasse, welche von = y + a + b + c fortgetrieben wird, mit den Erzitterungen im Ohre = o in einem *arithmetischen* Verhältnisse steht.

Obs. Dann heifst der so gebildete Ton ein *Klang* und es erklärt sich hieraus, warum wir in jedem Klange (auch dem einfachen) mehrere Töne besonders von der Tiefe zur Höhe wahrnehmen.

e) Die *Stärke* eines Tons hängt von der *Kraft* = x + y ab; seine *Höhe* von der *Quantität* = a + b + c. Ein neuer Ton in derselben Höhe wird blos durch Erneuerung (neue Impulsion) von = x + y hervorgebracht. Soll er höher oder tiefer seyn, durch *Veränderung* der Quantität von = a + b + c.

f) Das *Gehör* ist derjenige Sinn, wodurch wir die Bewegung der Luft *mittelbar* empfinden (wahrnehmen), *Unmittelbar* geschieht es durch das äufsere *Gefühl*.

§. 3.

Die Musik *an sich* ist schönes Spiel der Empfindungen. Sie beschäftigt sich also *eigentlich* (ihr höchster Zweck) mit *innern* Erscheinungen. Die Form ihrer Anschauungen ist die *Zeit*.

Obs. Die bildenden Künste beschäftigen sich mit *äufsern* Erscheinungen (als nächster, aber nicht höchster Zweck.) Die Form ihrer Anschauung ist der *Raum*.

gewiss zufriedener den Musentempel, als der Besitzer aus pecuniären Hinsichten Ursache hatte, mit derselben es zu seyn, denn es war leider noch Raum für viele — viele Gäste. — Am 29sten, im kleinen Redoutensaale, Hr. Bärmann: 1. Beethovens Ouverture zu *Egmont*. 2. Clarinett-Concert von Riotte, gespielt von Hrn. Bärmann. 3. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum. 4. Violin-Polonaise von Böhm, vorgetragen von Hrn. Helmesberger. 5. Duett aus *Ciro in Babilonia*, gesungen von Mad. Grünbaum und Hrn. Barth. 6. Adagio und Rondo für die Clarinette von Carl Maria von Weber, gespielt vom Concertgeber, dessen herrliches Talent, wie immer, im vollsten Masse gewürdiget wurde, der aber diesmal, so wie bey seiner ersten Kunstausstellung, zwar in honorifico gewann, und dagegen in utili einbüsste. Die alte Klage!

Miscellen. Beethoven soll seit Jahr und Tag an einer neuen Messe arbeiten; auch von der Cantate, deren Composition der Musikverein ihm übertrug, will noch immer nichts verlautbaren. — Von Weigl erwartet man eine neue Oper: *Der dänische Fischer*; im Theater an der Wien ein neues Feenballet: *Die Feuernelke*, von Hrn. Grafen von Gallenberg in Musik gesetzt. — Die Comité der Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates hat die Herren Khayll, Sellner, Friedlowsky, Hrudezky, Mittag und Herbst als Professoren für Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott und Horn, bey dem zu errichtenden Conservatorio angestellt. — In der Hofkapelle wurde ein Requiem vom Abbé Maximilian Stadler gegeben, welches in einem religiös einfachen Style geschrieben, und eben deswegen von ergreifender Wirkung ist. Dessen Oratorium: *Die Befreyung Jerusalems* wird hier nächstens bey S. A. Steiner und Comp. in vollständiger Partitur, Sr. Majestät dem Kaiser Franz zugeeignet, correct und in geschmackvoller Form erscheinen. — Die hiesige musikalische Zeitung wird bey dem Buchdrucker Strauss, von Hrn. F. A. Kanne redigirt, fortgesetzt. Es bleibt doch immer ein noch nicht gelöstes Problem, warum ähnliche, der wahren Kunst so ersprießliche Unternehmungen gerade in unserm südlichen Boden nie recht feste Wurzeln zu schlagen vermögen. — Die liebliche Philomele, Clara Metzger, nunmehr vermählte Vespermann, wird im kommenden May abermals auf Besuch — versteht sich, mit offenen Armen — erwartet.

Kurze Anzeige.

Das Vater-Unser, comp. — — von C. H. Rink. Nebst den besonders gedruckten vier Singstimmen. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Die Worte der Bitten sind sehr kurz; ohne alle Wiederholung, ausser einmal zweyer Worte, und so behandelt, dass sie, ohne bedeutenden Absatz, an einanderhangend fortlaufen; was, bedenkt man, ausser der Wichtigkeit, die grosse Verschiedenheit ihres Inhalts, so wenig zu billigen seyn möchte, als wenn man, auf dem entgegengesetzten Extreme, aus jeder einen besondern Musiksatz machen wollte, und nun bedenkt die gleichhohe Ansicht der Dinge und gleichhimmlische Stimmung der Seele, worin diese Bitten abgefasst sind. Jenes wird hier um so fühlbarer, da mit der Doxologie eine ziemlich lange Fuge mit einer dadurch nöthig gewordenen sehr vielfältigen Wiederholung der Worte eintritt, und so dieser Theil ausser allem Verhältniss zu jenem steht." (Das ganze Gebet besteht aus vier Takten Einleitung und 53 Takten Gesang, Adagio; das: „denn dein ist das Reich etc." aus 112 Takten, Allabreve!) Uebrigens aber ist die Einleitung feyerlich, jener Gesang edel und andächtig, die Fuge belebt und kräftig; so wie die Führung und der Fluss der Stimmen den Meister zeigt. — Die Anordnung des Stichs, dieser selbst, Papier und alles Aeussere, ist sehr gut.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1821.

Ankündigung.

Auf 12 fortschreitende, instructive Orgelstücke nehmlich Vor- und Nachspiele fürs volle und halb volle Werk, die Unterzeichneter im Steindruck herauszugeben gesonnen, und diese besonders für Seminarien, und Lehrer der Orgel bestimmt, können Liebhaber mit 16 Gr. oder 1 fl. 12 Kr. rhn. subscribiren. Das fünfte Exemplar haben die Sammler frei.

J. C. Rüttinger,
Organist und Musiklehrer am Seminar zu Hildburghausen.

Für Freunde des Gesanges ist folgendes wichtige Werk erschienen:

Chorgesangschule von J. Pfeiffer und G. Nägeli
Zweyte Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule.
Zürich und Leipzig bey Friedrich Fleischer.

So eben ist erschienen:

Vier Gesänge mit Begleitung des Piano-Forte. Gedichtet von Joh. Fr. Oswald, in Musik gesetzt von Fr. Ludw. Seidel, und Ihro Kaiserl. Hoheit der Gross-Fürstin aller Reusen Alexandra Feodorowna, gebornen Prinzessin von Preussen zugeeignet. 6½ Bogen, geheftet 20 Gr. (auf Velin-Papier 1 Thlr.)
Bureau für Literatur und Kunst in Berlin.

Dienstgesuch.

Ein Musiker, welcher bereits seit zehn Jahren Musikdirector an verschiedenen bedeutenden Theatern gewesen ist, wünscht, in derselben Eigenschaft — oder als erster Violinspieler, eine Anstellung zu bekommen. Nähere Auskunft ertheilt auf etwaige Anfragen

Dr. F. S. Gassner.
Musikdirector zu Giessen.

Neue Musikalien welche im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Baermann, Ch. gr. Concerto p. le Basson principal avec accomp. de grd Orch. Op. 1. C dur 2 Thlr. 12 Gr.
Baermann, H. Quintetto p. Clarinette principale, 2 Vlons, Viola et Basse Op. 22 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Quintetto p. la Clarinette en Si, 2 Vlons, Viole et Violoncelle (avec 2 Cors en mi ad libitum) Op. 23 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Concertino p. la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre Op. 24 ..... 1 Thlr.
— Polonaise avec Introduction p. la Clarinette av. accomp. de Pianoforte Op. 25 ..... 8 Gr.
Gabrielsky, W. Adagio et Polonaise p. la Flûte principale av. accomp. de grd Orchestre. Op. 69. (D dur) ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— 6 Thèmes variés pour la Flûte. Op. 51. .... 18 Gr.
— 3 grands Quatuors concertans pour 4 Flûtes, Op. 53. № 1. 2. 3. à 1 Thlr. ..... 3 Thlr.
Kuhlau, Fr. Ouverture de l'Op. la Harpe enchantée (die Zauberharfe) à grd Orchestre. Op. 27. ... 2 Thlr.
Martin, J. 12 petits Duos pour 2 Flûtes tirés et arr. de 12 Sérenades pour 2 Vln par F. Gebauer 1ere et 2me Suite ..... à 12 Gr.
Mühling, A. grand Concerto p. le Basson principal avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 24. (Es dur) ..... 2 Thlr. 12 Gr.
Sörgel, F. W. Ouverture à grd Orchestre. Op. 9. (Es dur) ..... 1 Thlr.

Uber, Fred., Ouverture de Pop. le Seif ernst, à grand Orchestre. Op. 6 ..... 1 Thlr.

Weiss, Ch. Brulant d'amour, ou le vaillant troubadour, Fantaisie avec Variations pour Flûte et Pianoforte ..... 16 Gr.

Clementi, M. 2. Capricen en forme de Sonates p. la Pfte. Op. 47 ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Fantaisie avec Variations pour le Pforte ou Fair: Au clair de la Lune. Op. 48 ..... 12 Gr.

Drouet, L. Fantaisie très facile p. le Pianoforte et Flûte. Op. 39 ..... 12 Gr.

Dupont, C. et N. Ch. Bochsa, 3 Nocturnes en Duo p. Pforte et Violoncelle (ou Violon) Liv. 1. Nº 1. 2. 3 ..... chaque Nº 18 Gr.

Kuhlau, Fr. 8 Walzes p. le Pforte à 4 mains. Op. 24. 16 Gr.

— Ouverture de l'op: Eli à pour le Pforte à 4 mains Op. 29 ..... 16 Gr.

— Sonate pour le Pfte. Op. 30. (B dur.) .. 1 Thlr. 12 Gr.

Reissiger, C. G. 6 Polonaises pour le Pforte .... 12 Gr.

Rossini, J. Ouvert. de l'Op. Armida p. le Pfte. .... 8 Gr.

— — Do. — — Il Barbiere di Seviglia.. 8 Gr.

— — Do. — — Demetrio e Polibio.... 8 Gr.

— — Do. — — l'Italiana in Algieri... 8 Gr.

— — Do. — — Edoardo e Cristina... 8 Gr.

— — Do. — — Adelaide di Borgogna.. 8 Gr.

Benelli, Ant. Pater noster à 5 voci pieno ..... 12 Gr.

— Salve Regina à 4 voci pieno ..... 8 Gr.

Blum, C. Ao Nanny. Aufforderung zum Tanze, im Freien zu singen, für 4 Männerstimmen. 54s. Wk. 16 Gr.

Lindpaintner, P. die Waise, Romanze a. d. Oper die Pflegekinder für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... 8 Gr.

Drexel, Fred. 8 Polonaises pour la Guiterre ..... 8 Gr.

Chladni, E. F. F., Beyträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders und damit verwandter Instrumente. 8. gr. 8. Mit 5 Zeichnungen ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens (a. d. gr. franz. Prachtwerke, Description de l' Egypte.) ..... 16 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, W. A., Quatuor arr. à 4 mains par Stegmann. No. 7. 8. 9. 10. ..... à 1 Thlr. 4 Gr.

Generali, Ouv. de l'Op.: Les fiancheuses pour le Pianoforte ..... 9 Gr.

Kirchberg, R., Parademarsche, Cavalleriemarsche und Walzer für das Pianof. ..... 16 Gr.

Berliner Ballthne zu 4 Händen für das Pianof. 12 Hft. 16 Gr.

Steibelt, D., la Chasse, Rondeau p. le Pianof. tiré du 5me Concerto ..... 16 Gr.

Westenholz, Polonaise pour le Pianoforte ..... 4 Gr.

Gaude, Th., 6 Escossaises brillantes p. le Pianof. 4 Gr.

Ouverture zum Quodlibet: der Kapellmeister aus Venedig für Clarier ..... 8 Gr.

Gluck, Ouverture aus Alceste, für 4 Hände eingerichtet von F. Kalo ..... 12 Gr.

Rieger, J. N., Sonate zu 4 Händen für das Pianof. Op. 1 ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Op.: Tancred arrangée à 4 mains ..... 12 Gr.

Vollweiler, C. J., Variations d'une difficulté progressive pour le Pianoforte, composées pour son fils Charles, âgé de 5 ans. No. 1. 2. 3. .. à 6 Gr.

Henkel, M., der Lehrer und Schüler, oder 24 progressive Pieces für's Pianoforte zu 4 Händen, 4stes Werk 1stes Buch ..... 1 Thlr.

— desselben. Werkes 2tes Buch ..... 1 Thlr. 6 Gr.

Favorit-Thme für das Offenbacher Casino, für das Pianoforte eingerichtet von C. S. ..... 16 Gr.

Henkel, M., sechs Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen ..... 16 Gr.

Rick, C. H., six Polonaises p. Pianoforte à 4 mains op. 51 .. .. 18 Gr.

Schmitt, A., Polonaise pour Pianoforte, tirée de l'Op. Tancred ..... 4 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur un Thème favori de l'Op.: Telemaque ..... 12 Gr.

André, A., six Sonatines progres. pour Pianoforte Oeuv. 34. No. 1. et 2. ..... à 8 Gr.

Kole, Ouverture aus der Oper: der Unsichtbare ..... 8 Gr.

Himmel, F. H. sechs grosse Walzer für das Pianoforte für 4 Hände eingerichtet ..... 22 Gr.

Righini, V. Cantate, pour une voix avec accompagnement de Pianoforte. Oeuvre posthume. 1 Thlr. 12 Gr.

Righini, V. Overture nell' Opera I' Incontro inaspettato, ridotta per il Pianoforte ..... 8 Gr.

— Overtura nell' Opera: il Demogorgone ridotta per il Cembalo ..... 8 Gr.

— Overture nell' Opera: La Vedova scaltra ridotta per il Cembalo ..... 10 Gr.

— Overture della Cantata: Il Natal d'Apollo ridotta per il Cembalo a 4 mani .. .. 16 Gr.

Spohr, Louis, Ouverture de l'Opera Alruna, arrangé à 4 mains ..... 22 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May. **N°. 19.** 1821.

Abriss der Geschichte der Musik.

(Fortsetzung.)

Dem Pythagoras verdankt die Musik zuerst den Anspruch auf den Namen einer Wissenschaft. Wir berufen uns nicht auf die abgeschmackte Anekdote, dass er die Grundsätze der Harmonie zufällig gefunden habe, als er die Musik gehört, welche ein Hammer in der Werkstatt eines Hufschmids hervorgebracht, sondern auf seine Entdeckung der musikalischen Proportionen bey der Erfindung des harmonischen Canons oder Monochords. Wenn wir nemlich die Luft als das Vehikel des Tons betrachten, so finden wir, dass die Erschütterung in den Theilen eines klingenden Körpers eine Bewegung oder eine Schwingung in den unmittelbar mit denselben in Berührung kommenden Luftschichten verursacht. Diese Schwingungen, welche sich gleichsam in concentrischen Kreisen um den Körper nach jeder Richtung hin ausbreiten, schlagen ans Ohr und erzeugen das Gefühl des Tons. Diese Beschreibung der Art, wie ein Ton hervorgebracht wird, verdeutlicht sich am besten, wenn man bemerkt, was bey einem andern Fluidum vorgeht, wenn seine Partikeln in Bewegung gesetzt werden. Wenn ein Stein ins Wasser geworfen wird, so verursacht diess, wie jeder bemerkt haben wird, eine ganz eigenthümliche Bewegung: die Oberfläche verwandelt sich in Wellen, welche die Gestalt von concentrischen Kreisen annehmen, und rasch auf einander folgend um den Erschütterungspunkt entstehen. Diese Kreise breiten sich nach allen Richtungen aus, und werden, wie die sich ausdehnen, schwächer und schwächer, bis sie zuletzt nicht länger von der glatten Oberfläche, auf der sie sich gesammelt haben, zu unterscheiden sind. Stossen sie in ihrer Bewegung gegen ein Hinderniss, wie das Ufer, so kommen sie in einer entgegengesetzten Richtung auf den gemeinschaftlichen Mittelpunkt zurück; wenn dieser Theil des Phänomens sich beim Ton ereignet, so entsteht das, was man Echo nennt.

Pythagoras, der diese Umstände entdeckte, war der Meinung, dass die Tiefe oder Höhe des Tons sich nach der Zahl der Stösse oder concentrischen Kreise, die er in einer bestimmten Zeit bilde, richte, dass diese Zahl von der Geschwindigkeit der Schwingungen abhange, welche ihrerseits wiederum durch die Gestalt und Beschaffenheit des klingenden Körpers bestimmt würden. Dann fand er aus, dass, wenn man zwey musikalische Saiten von gleicher Dicke und Spannung nehme, die längere den tiefern Ton hervorbringe, und dass, wenn die Länge sich wie zwey zu eins verhalte, der Ton der längern Saite eine Octave tiefer, als der der andern sey. Diess brachte ihn auf die Hypothese, dass die eine Saite zweymal vibrire, während die andere nur einmal, und dass folglich die Zahl der Schwingungen sich umgekehrt verhalte, wie die Länge der Saiten. Nach diesem Princip verfertigte er sein Monochord, welches nur eine Saite ist, eingetheilt nach den Verhältnissen der verschiedenen Intervalle, wie ½ das die Octave hervorbringt, ⅔ die Quinte, ¾ die Quarte und so fort. (Vgl. Cavallo's Abh. über die Eintheilungen des Monochords in den philosophical transactions von 1788). — Es ist nicht bekannt, durch welche fernere Folgerungen oder Versuche der Philosoph auf die ferneren Lehrsätze kam: auf mathematische Principien waren sie wenigstens wohlgebaut, bis Galilee *) ihre Wahrheit

*) Der Ref. meint den 1642 verstorbenen Galileo Galilei. Vergl. Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon. A. d. Ueb.

förmlich demonstrirte, indem er eine Analogie zusammtelte zwischen den Schwingungen einer musikalischen Saite und den Oscillationen einer Pendel durch sehr schmale Bogen (philosoph. transactions v. J. 1714). Eine an beiden Enden befestigte musikalische Saite ist gleichsam eine doppelte Pendel. Nun verhält sich bey einer Pendel die Zeit der Vibration wie die Quadratwurzel der Länge. Wir müssen demnach die Pendel auf das Verhältniss 1 : 4 zurückführen, wenn wir die Zahl ihrer Schwingungen verdoppeln wollen. Da aber eine musikalische Saite sich wie zwey Pendeln verhält, jede halb die Länge der ganzen Saite, so ist es nur erforderlich, sie auf das Verhältniss 1 : 2 zu reduciren, um sie zweymal so schnell vibriren zu lassen. Die Analogie zwischen einer musikalischen Saite und einer Pendel erläutert auch eine Erscheinung, deren Erklärung den Alten viel zu schaffen machte — dass der Ton nemlich, er mag laut oder schwach seyn, sich allemal auf derselben Stufe befindet. Der Grund davon ist, dass, der Bogen mag so lang seyn wie er will, die Schwingungen derselben Saite oder Pendel gleichzeitig, und daher wie der Ton abstirbt, der Bogen der Vibration geringer, folglich die vibrirende Bewegung langsamer, und die Erschütterungen des Ohrs weniger deutlich vernommen werden. Wenn zwey Saiten, deren Längen sich verhalten wie 1 : 2, zusammen vibriren, so ergiebt sich, dass wenn die eine zweymal vibrirt, während die andere einmal, sie im Anfange jeder wechselseitigen Schwingungen sich an einander befinden werden, und ihre Töne alsdann consoniren. Sobald die Saiten in diesem Verhältnisse stehen, so sind ihre Zusammenstossungen häufiger, als bey irgend einem andern Verhältnisse ihre Längen, und daher kommt es, dass die Octave die vollkommenste Consonanz ist. Wenn ihre Längen sich verhalten wie 2 : 3, was bey der Quarte der Fall ist, so coincidirt jede dritte Schwingung der einen mit jeder zweyten der andern; die Zusammenstossungen sind nicht so häufig, als bey den Octaven, und daher ist ihre Consonanz nicht so vollkommen. Sind die Längen der Saiten dergestalt beschaffen, dass sie niemals mit ihren Schwingungsbogen zusammentreffen, sondern im Vibriren beständig übereinanderschlagen: dann sind ihre Töne auch nicht übereinstimmend, und es entsteht eine Dissonanz. — Nach dieser langen Digression über die Theorie der Töne kehren wir zur Geschichte der Musik zurück.

Die Gebräuche und das Rituale der christlichen Kirche entstanden im Orient, wo das Christenthum zuerst gestiftet wurde, und von dieser Periode an erlangt unsere Kenntnis von den Fortschritten der Musik mehr Gewissheit. Der erste regelmässige Chor zum Hymnensingen und für den Dienst der Kirche wurde in den Zeiten Constantins zu Antiochien gegründet (Euseb. 2, 17). An diesem Platze wurde ein Mönchsorden gestiftet, den seine Regel verpflichtet, einen beständigen Gesang zu unterhalten, eine Art von unauslöschlichem Psalmenfeuer *), das die Mönchsschriftsteller laus perennis nennen. Diese Ceremonieen gaben einem Singinstitute den Ursprung, das nachmals zu Mailand errichtet wurde und unter dem Namen des ambrosianischen Gesangs, nach dem heiligen Ambrosius, der sie von Antiochien herüberbrachte, bekannt ist. Diese Methode, die Psalmen zu singen, erhielt sich mit geringer Veränderung fast zwey Jahrhunderte hindurch, als sie durch einen andern Vater der Kirche und ihrer Musik, den heiligen Gregorius, im Jahre 600 eine Reform erlitt. Er führte eine wesentliche Aenderung ein, indem er die vier von der griechischen Musik entlehnten und authentisch genannten Tonarten um vier andere vermehrte, die er Plagalen nannte (πλαγιος. obliqua, beygefügt) **). Er verbannte den Cantu figurato oder den aus Noten von zweyerley Art, nemlich einer Note von doppelter Länge wie die andern, zusammengesetzten Gesang. Diese waren von den Griechen entlehnt worden, deren nach den Sylben ihrer Verse sich richtende Tonlängen von dieser gedoppelten Art waren. Gregor hielt

*) Psalmensinnel in der Diöcese von Nismes ist nach einem dort mit ähnlichen Observanzen von einem syrischen Mönche aus Antiochien gegen das Ende des vierten Jahrhunderts gestiftet. A. d. Verf.

**) Die authentische Tonart ist der Theil der Tonleiter zwischen der Tonica und Dominante, und die Plagale ist der tiefere Theil zwischen der Tonica und Subdominante. In einer strengen Fuge werden die innersten Noten der authentischen von den äussersten Noten der plagalen beantwortet oder umgekehrt. A. d. Verf.

diess für ein heidnisches und abscheuliches Unwesen, und erlaubte nur den Gebrauch von Noten einer Länge. Daher der Name Canto fermo, der dem von ihm eingeführten Gesange nach seinem ersten und gemessenem Charakter beygelegt ward.

Man hat es auffallend gefunden, dass in dem Canto fermo sich so wenig Spuren von der Musik der alten Griechen und Römer finden sollten, welche so ausschweifend von allen Schriftstellern über diesen Gegenstand gepriesen worden ist. Doch müssen wir bedenken, dass die Verfolgung, welche die ersten Proselyten des Christenthums von den Römern erlitten, sie heimlich und Nachts sich zu versammeln und ihre Gebräuche in Höhlen und Schlupfwinkeln zu feiern zwang. Selbst die Fürsten, die zuerst der neuen Religion ihren Schutz angedeihen liessen, standen in zu grosser Ehrfurcht gegen die ausgedehnte Macht der römischen Herrschaft, um sich durch Vertretung einer Religion, der jene sich so widersetzen gerathen fand, gegen dieselbe offenbar aufzulehnen. Ausserdem wirkte auf die Verbannung der griechischen und römischen Musik noch eine andere Ursache ein. Aus verjährtem Abscheu, mit dem die ersten Kirchenväter die zügellosen Sitten und abgöttischen Gebräuche der Heiden ansahen, verboten sie auf das strengste die Annahme irgend einiger, wie entfernt es auch immer war, mit dem Heidenthum verwandter Ceremonieen, und darum vermieden sie nicht nur alle Nachahmungen weltlicher, sondern auch derjenigen Musik, die in den heidnischen Tempeln gebräuchlich war und bessere Muster, um nach ihnen den Gesang ihrer eigenen Kirche einzurichten, dargeboten haben wurden *). Die Melodie des Canto fermo war höchst einfach. Die einförmige Länge seiner Noten, welche, sie mögen nun eine viereckige oder rautenähnliche Gestalt haben, immer Intervalle von gleicher Dauer bezeichnen, hinderte die Mannichfaltigkeit des Ausdrucks in der Musik, den der Sinn der Worte häufig verlangte; keine zufällige Note wurde erlaubt ausser dem b, folglich herrschte eine grosse Armseligkeit in ihrer Modulation **), und ihre Cadenzen wurden blos mit der kleinen Septime bewerkstelligt, die vor dem Schluss um einen ganzen Ton stieg. Dieser Monotonie im Canto fermo, die er den lächerlichen Einschränkungen verdankte, welche Gregor ihm auferlegte, müssen wir die lange Kindheit und Unbedeutendheit der Musik zuschreiben, und wirklich ward erst bey der Errichtung des Theaters, das eine eigene Musik erforderte, die Wissenschaft aus der Begränzung des Klosters erlöst ***). Um diese Periode wurde die Musik in England eingeführt. Der Mönch Austin, den Gregor von Rom aus sandte, um die Sachsen zu bekehren, soll ihnen den ersten Unterricht in den Geheimnissen der griechischen Musik ertheilt haben. Im Jahre 668 wurden vom Papst Vitalian Sänger nach Kent geschickt, im Jahre 680 sandte Papst Agatho keinen geringern, als den Vorsänger der St. Peterskirche, um die Mönche von Weremouth zu unterweisen, und Singschulen im Königreiche Northumberland anzulegen. Um diese Zeit kamen auch Orgeln in Italien und Deutschland, und eben so in den englischen Klöstern allgemein in Gebrauch, und wir nehmen an, dass der scientifische Theil der Musik seine Ausbildung der Einführung dieses Instruments vorzüglich verdankt.

Guido Aretinus, ein Benedictiner Mönch, der ums Jahr 1020 lebte, ist der angebliche Erfinder des Contrapunkts. Er fügte zu der bis-

*) Hier verläugnet der Verf. abermals die Unpartheilichkeit des Historikers. Diesem ist es nie zu verzeihen, wenn er über eine Thatsache, die so sehr von allen Belegen entblösst ist, wie die absolute Vollkommenheit der griechischen Musik, blossen Geburten seiner Phantasie nachhängt. A. d. Ueb.

**) Die einzigen Durtonarten im Canto fermo waren C, seine Dominante und Subdominante, und die einzigen Molltonarten waren A und seine Dominante und Subdominante, und von diesen sechs war bey vier die Scala mangelhaft, da durch die Ausschliessung jedes zufälligen Intervalls kein Leitton oder Septime für G, A, D und E vorhanden war. A. d. Verf.

***) Auch diese Reflexion lassen wir auf sich beruhen. Es ist anerkannt, dass die Theatermusik in der höhern Kunst erst seit Gluck und Mozart eine Stufe erlangt hat und berechtigt ist, neben dem viel früher ausgebildeten Kirchen- und Kammerstyl einen Platz zu behaupten. Es ist nicht abzusehen, in wie fern die bis dahin nur Versuche zu nennenden Opern zu einer Emancipation im Sinne des Verfassers Kraft genug hatten. — In der folgenden Ausführung ist der Name Austin kein anderer, als der in Gerbers Lexikon übergangene Augustinus, dessen Geschichte ausführlich erzählt wird in Forkels Geschichte der Musik Bd. 2. S. 200. A. d. Ueb.

herigen Scale einige Töne hinzu, und diesen Tönen gab er die Namen Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, weil diese die ersten Sylben jeder Halbzeile in einer Hymne auf Johannes den Täufer waren, welche in der Musik zufällig eine Reihe von sechs regelmässig aufsteigenden Noten bildeten *). Die Note, die er unten hinzusetzte, ward nach der griechischen Bezeichnung Gamma, und daher wird die Scala wohl ein Gamut genannt.

Franco von Köln, der ebenfalls im eilften Jahrhunderte lebte, war nach Guido der nächste, der die Musik durch seine Entdeckungen bereicherte. Er ist Erfinder des musikalischen Zeitmaasses, und gab Werke, welche nachmals auf die Einführung der Halte leiteten. Ebenfalls erfand er den Punkt, der, nach einer Note gesetzt, ihre Dauer um die Hälfte verlängert, und diess war vielleicht die grösste Verbesserung, die er einführte. Bis zu dieser Periode waren die alleinbekannten Noten die Maxima oder Larga, die Longa, die Brevis und die Semibrevis, als Walter Odington, ein Mönch von Evesham, der unter der Regierung Heinrichs des Dritten lebte, die Kühnheit hatte, noch eine andere hinzuzufügen, die Minima. Er schrieb einen sehr gut ausgearbeiteten Tractat über die Kunst des Tonsatzes, in welchem er von dem blühenden Contrapunkte [contrapunctus diminutus oder floridus] mit grösserer Umständlichkeit, als einer seiner Vorgänger handelt. In demselben Tractate giebt er schätzbare Anweisungen zur Verfertigung von Orgelpfeifen und vortreffliche Recepte, Glocken zu giessen (vgl. den biographischen Artikel über diesen gelehrten Mönch bey Morerl). Um diese Zeit erschienen auch die Abhandlungen des Marchetto und des Johann de Muris (der von Einigen für einen Engländer gehalten wird), in welchen der Gebrauch der Dissonanzen als vortrefflich, um die durch eine Harmonie von lauter Consonanzen hervorgebrachte Uebersättigung zu verhindern, empfohlen wird. Erläuterungen von der Auflösung der Dissonanzen werden ebenfalls gegeben.

Die Fortschritte, die nunmehr in dem wissenschaftlichen Theile der Musik geschehen waren, trugen sehr viel zur Beförderung und Verschönerung des praktischen Theiles bey. Es ward eine Compositionsart, Motetten genannt, erfunden, von einer lebhafteren Bewegung, als der finstere und eintönige Canto fermo, und Versuche wurden gemacht, sie bey dem Dienst der Kirche einzuführen. Allein der strenge Eifer der heiligen Väter widersetzte sich männlich einer Neuerung, die so sehr nach weltlicher Profanheit schmeckte. Mit eifersüchtigen Augen hatten sie schon die Hinzufügung der Semibreve und der Minime angesehen; aber als man die Motetten einschwärzen wollte, konnten sie ihren Unwillen nicht länger zurückhalten. Sie verwandten sich bey Papst Johann XXII, dass er Maassregeln verstatten möge, um den Geist der Ungebundenheit, der sich so gefährlich zeige, zu hemmen, und um ihrer dringenden Vorstellung Gehör zu geben, erliess Se. Heiligkeit eine Bulle, in welcher er ernstlich die Missbräuche rügt, die sich in die heilige Kirchenmusik eingeschlichen. In Betracht, dass einige Profane verwegen genug gewesen wären, üppige Modulationen einzuführen, und die Melodie durch ungebührliche Eintheilungen zu zernacken **), und dass Andere mit nicht weniger Keckheit von diesen Fratzen und von den neuen Noten und Zeitmaassen der Anhänger der neuen Schule sich so sehr hätten einnehmen lassen, dass sie ihre

*) Der Vers, der zu dieser sonderbaren Benennung Anlass gab, heisst:

Ut queant laxis Resonare fibris
Mira gestorum Famuli tuorum
Solve polluti Labii reatum
Sancti Joannis. —

Die Italiener setzten Do an die Stelle des Ut, als für die Stimme leichter, und ungefähr vor 150 Jahren fügten die Franzosen die Sylbe Si hinzu, um die Septime zu bezeichnen. So ist die Scale bis auf den heutigen Tag geblieben.
A. d. Verf.

**) In der Bulle stehen die Worte: Melodias hoquetis intersecant. Der Papst spielt, wie es scheint, auf die neumae oder Halte an, die um diese Zeit in Gebrauch kamen, und zuerst in der Kirchenmusik als Abschnitte oder Pausen dienten, um den Sänger Athem schöpfen zu lassen. Für diese Unterbrechung des einförmigen Gesanges ward den Singern vorgeworfen, dass sie beim Singen aufschluchzten.
A. d. Verf.

Ohren lieber von den Semibreven und Minimen und dergleichen frivolen Erfindungen zwicken liessen, statt den orthodoxen und vorschriftmässigen geistlichen Gesang zu hören — verbietet er auf das Strengste den Gebrauch solcher Neuerungen bey Strafe seines apostolischen Fluches. Mit derselben preiswürdigen Verabscheuung des Neuen ermahnte Odo, Erzbischof von Rheims, die Nonnen des Klosters Villars, solche unanständige Musik zu vermeiden, die nicht besser sey, als ein närrischer und leichtfertiger Singsang, und nichts weniger tauge, als einen Theil der Andachtsübungen einer so frommen Schwesterschaft auszumachen.

Wir können uns daher nicht wundern, dass der Fortgang, den die Musik hatte, so langsam war, da die Geistlichen, die damals die einzigen Pfleger dieser und jeder andern Kunst waren, durch die eigensinnigste Bigotterie und die ängstlichste Bedenklichkeit ihrer Obern gehindert wurden. — Aber die Zeit war jetzt gekommen, wo die verschiedenen Ursachen, die allmählig eine Veränderung in den Sprachen des südlichen Europas hervorbrachten, auf gleiche Weise eine Revolution in seiner Musik bewirkten. Die Verbesserungen in den Sprachen des Südens, welche, indem seit der Zerstörung der römischen Herrschaft eine Vereinigung der lateinischen Sprache mit den verdorbenen Dialecten der nördlichen Eroberer herbeygeführt war, einen so wichtigen Einfluss auf die Poesie und Musik dieser Gegenden äusserten, verdienen hier eine nähere Beleuchtung.

Einige Zeit vor der Geburt der italienischen Sprache hatte sich in Gallien die Romanesque oder Romanze gebildet, so genannt, weil sie ihren Grund auf die römische Sprache gelegt hatte. Nachdem die südlichen Provinzen von den Visigothen und Burgundern und die nördlichen von den Franken und Normannen unterjocht waren, fand in jenem Lande von Norden her kein weiterer Einfall statt; während Italien noch einige Zeitlang den Invasionen von allen Richtungen her durch Germanen, Hungern, Saracenen ausgesetzt blieb, und es konnte daher, indem jeder Districkt seinen eigenthümlichen Dialekt behielt, keine allgemeine Sprache sich bilden. Italien stand darum gegen Gallien in der Bildung seiner Sprache zurück. Die Poesie und Musik der Provence war mehrere Jahrhunderte nach der Zeit Karls des Grossen der Stolz und das Muster von ganz Europa. Allein diess Supremat behauptete sich nur bis zur Zeit der Kreuzzüge, als die italienische Poesie und Literatur eine Wichtigkeit erlangt hatte, welche sie dem übrigen Europa bekannt machte und die der Troubadours zurücksetzte. Diese erhielt sich noch kümmerlich eine Zeitlang in Catalonien und Arragonien, und erlosch dann für immer. Dennoch hat sie eine wichtige Veränderung in dem Charakter der Musik jener Periode verursacht, und ihre Wirkungen auf sie waren von längerem Bestande, als auf die Poesie. Denn von Meistersängern, die ins nördliche Europa kamen, verpflanzt, machten sich jene Sprachverbesserungen in der Musik der fabelhaften Lieder und Romanzen geltend, welche dem Provenzalischen in den nördlichen Provinzen Frankreichs folgten.

Wiewohl die Franzosen früher als die Italiener ihre Sprache schrieben, so dauerte es doch bey ihnen weit länger, ehe sie sie bis zur Vollendung brachten. In Italien war der Gebrauch des Lateinischen bis zu einer sehr späten Periode in den Gerichtshöfen beybehalten, sehr gewöhnlich in feiner Unterhaltung, aber durchgängig in der Verfertigung z. B. von Predigten, Reden und Freundschaftsbriefen. Des Italienischen bediente man sich in der Poesie nicht vor dem zwölften Jahrhunderte. Und selbst in diesem Jahrhunderte muss es erst spät dazu gekommen seyn; denn Dante, der gegen das Ende des dreyzehnten blühte, erklärt, dass die Sprache nicht 150 Jahr alt sey. Ihre ersten Versuche in Versen waren kurze lyrische Gedichte, deren Ursprung sich wohl in der Poesie der Provence auffinden lässt. Die Könige von Sicilien folgten den Spaniern in der Regierung der Provence, und aus dem dadurch veranlassten Verkehr mit dem Troubadours entstand die Poesie, welche die italienische Sprache während ihrer Fortbildung an den Höfen der sicilianischen Herrscher einzog, und die nachmals nach Toskana und in andere Gegenden Italiens verpflanzt ward. Ehe Toskana unter die Herrschaft der Familie Medici kam, war die Regierungsform von Florenz demokratisch gewesen. Die unzähligen Veranlassungen, die hier die Bürger hatten, öffentlich zu reden, und die daraus hervorgehende Belebung der Volksberedtsamkeit und freyer Gedankenmittheilung waren Ursachen von der Sorgfalt, die

auf die Sprachen dieser einzelnen Provinzen verwandt wurde, und von der Verfeinerung, die sie so frühzeitig erhielten.

Wenig ist von der weltlichen Musik Italiens in dieser frühen Periode Italiens bekannt. Einzelne Proben von Canzonis oder Liedern der Toskanischen Giocolari haben sich in der florentinischen Handschriften-Sammlung erhalten, und ebenso von den Madriali alla Madre, Hymnen an die Jungfrau. Man erzählt: der Pöbel sey in den Strassen umhergezogen, und habe die Verse des Dante abgesungen: so sehr habe dessen ächte Original-Poesie, die erste, welche sie jemals vernommen, entzückt. Aber noch hatte der Charakter ihrer Musik keine Festigkeit, und wiewohl zu Petrarcha Zeit die Poesie fast ihre höchste Vollendung erreicht hatte, so entsprach der Zustand der Musik dieser keineswegs. Wirklich scheint in ihrem Vorschreiten zur Vollendung die Musik sich von allen schönen Künsten zu unterscheiden. In der Malerey, in der Poesie, in der Bildhauerkunst war nur ein Schritt nöthig von der Kindheit zum Mannesalter, von der Erfindung bis zur Vollkommenheit, von der Rohheit des unbehauenen Blocks bis zur höchsten meisterlichen Vollendung der Statue. Mit Miltons Ausnahme finden wir alle grössten Geister geboren in der Kindheit, und noch lebend in der Reife ihrer Künste. Seit den Tagen eines Chaucer, Shakspeare, Dante, eines Raphael, Michael Angelo, Leonardo da Vinci und ihrer gigantischen Zeitgenossen haben sich solche Constellationen des unerreichten Genius nicht wieder zusammengefunden. Männer von hohem Ruhm sind zwar in spätern Zeiten wohl aufgetreten, aber in langen Zeitzwischenräumen und einzeln. Milton, Tasso, Guido, Rembrandt, sind grosse Namen, aber bey allem dem Vortheil ihrer, von den Vorältern erlangten Erfahrung, stehen sie den grossen Heroen der Vorzeit nach. In der Musik ist dagegen, insbesondere in der Instrumentalmusik, so viel Wissenschaft mit der Kunst vermischt, dass es die Kraft des individuellen Genies übersteigt, sie zur Vollendung zu bringen. Ihr Gang muss in gewissem Betracht allmählig fortschreiten, sie muss durch das Jünglings- und Mannesalter emporsteigen, und in ihrer scientifischen Beziehung hat ihre Vervollkommnung keine Gränzen. Einmal ihrem rohen Zustande entrissen, mag sie durch das Genie eines Corelli einen plötzlichen Schritt thun, aber sie bleibt fähig nach den Erfindungen eines Haydn fortzuschreiten, und kann dann noch durch die Originalität eines Beethoven der Vollendung näher gebracht werden *).

Daher kommt es, dass, wiewohl Italien und andere Länder an Componisten und Theoretikern Ueberfluss hatten, wir herab bis zum siebzehnten Jahrhundert keinen finden, dessen Genius ausgereicht hätte, um der Musik ein neues Gepräge aufzudrücken. Zarlino war im sechszehnten Jahrhunderte ein Componist und Theoretiker von grossem Ansehen, aber er wagte sich kaum eine Handbreit von dem schon breitgetretenen Pfade. Palestrina, der etwas später lebte, that mehr für die Kunst, und galt für einen vortrefflichen Musiker, wie selbst das Beerdigungsregister hinreichend bezeugt: „In der St. Peterskirche unweit des Altars St. Simonis und St. Judä ward um seiner ausserordentlichen Geschicklichkeit willen feyerlich beygesetzt Pier Luigi da Palestrina, der grosse musikalische Componist und Maestro di Capella an dieser Kirche. Sein Leichenbegängniss ward von allen Musikern Roms gefeiert, und Libera me Domine, componirt von ihm selbst, in fünf Theilen von drey Chören gesungen." Früh im siebzehnten Jahrhunderte fing die Musik an, in ihrem Charakter etwas ungebundener zu werden, und gelegentlich wurden kleine Sätze und Capriccios eingeführt. So componirte Merula ein Musikstück auf die Worte: Quis vel qui, Nominativo qui quae quod etc., in welchem das Stammeln und Besinnen der Schulknaben, und die Berichtigungen des Lehrers auf eine sehr spashafte Weise nachgeahmt werden. Doch wir übergehen die übrigen Componisten dieser Periode und kommen ohne Weiteres zu der ersten sehr merkwürdigen Epoche der Instrumentalmusik — zu der Zeit des Arcangelo Corelli.

Dieser grosse Mann, dessen Werke und

*) Die Behauptung ist schon an sich ziemlich problematisch; das Beispiel scheint aber nicht im Mindesten passend. Ueberhaupt kann wohl eine Geschichte der Musik erst dann ein fruchtbares und zuverlässiges Resultat liefern, wenn man sie wie die Geschichte der Poesie behandelt, und nach ihr die allgemeine Geschichte von der Geschichte der einzelnen Musikarten unterscheidet. Viele Fehler würde der Verf. bey Festhaltung einer solchen Methode vermieden haben. A. d. Ueb.

praktische Geschicklichkeit der Instrumentalmusik einen Ruf verschafften, dessen sie sich bis dahin nie erfreut hatte — war geboren zu Fusignano im Jahre 1653. Er war nicht bestimmt, die Welt durch die Entfaltung frühreifer Talente in Erstaunen zu setzen; er war vor der Herausgabe seiner ersten zwölf Sonaten zu Rom im Jahre 1683 kaum gekannt, und erst mehrere Jahre später erlangte er den Namen eines grossen Spielers. — Er hatte ein ungemein bescheidenes und zurückhaltendes Wesen, und war nur mit Schwierigkeit dazu zu bringen, die erste Violinparthie, und die beschwerliche Arbeit der Direction zu Rom zu übernehmen. Das Werk, welches ihm seinen grössten Ruhm verschaffte, waren seine Solos für die Violine, die 1700 erschienen. Vor Corelli's Auftreten konnte die Instrumentalmusik wenig auf Schönheit, weder in Melodie noch im Ausdruck Anspruch machen. Bis zur Einführung der Oper hatte sie auch wenig wirkliche Hülfsquellen, die Kirchenmusik ausgenommen, deren nüchterner und eintöniger Charakter nicht im Stande war, viel Mannichfaltigkeit in die weltliche Musik zu bringen. Gross war daher die Umgestaltung, die sie durch das Genie und die Originalität Corelli's erfuhr. Er führte das Concerto ein, und war der erste, der ein regelmässiges Orchester organisirte, auf welches er eine so ängstliche Aufmerksamkeit verwandte, dass Alessandro Scarlatti, dessen herrliche Cantaten einer Menge seiner Nachfolger Ideen an die Hand gegeben haben, damals noch ein junger Mann, erklärte, wenn irgend etwas das Verdienst von Corelli's Compositionen überbieten könnte, so sey es die vortreffliche Leitung und wundervolle Präcision seines Orchesters. Die charakteristische Eigenthümlichkeit von Corelli's Musik ist ihre Einfachheit und Zartheit. Da ist kein Bombast oder Pedantismus, nichts Gesuchtes oder Unverständliches, und vor allem besitzt sie das grösste aller möglichen Verdienste, indem sie durchaus originell ist. Zugleich macht sich in derselben eine gewisse Uebereinstimmung, eine Manier bemerklich, die man eher einem Mangel an Quellen Schuld geben möchte. Er scheint es sorgfältig vermieden zu haben, irgend einem seiner Vorgänger nachzuschreiben, und verliert dadurch an Mannichfaltigkeit, was er an Eigenthümlichkeit gewinnt. Sein Beispiel brachte Instrumentalisten, besonders Violinspieler überall in Aufnahme, und die Fortschritte dieses praktischen Theils der Kunst haben nach unserm Dafürhalten einen wichtigen Einfluss auf die Theatermusik gehabt, die bald nachher eine grössere Bedeutung erhielt.

Unter denen, die in Corelli's Fusstapfen traten, können wir nur eine unbedeutende Notiz von Tartini geben, dessen Werk über Temperatur, um die Mitte des verflossenen Jahrhunderts geschrieben, wiewohl auf falsche mathematische Sätze gegründet, nichts desto weniger sehr scharfsinnig und originell ist. Er war ein fruchtbarer Compositor — Concerte schrieb er allein über zweyhundert. Er galt für den grössten Meister seiner Zeit, sein Zeitgenosse Veracini vielleicht ausgenommen, ein Mann, eben so merkwürdig wegen seiner Eigenliebe und Meinung von sich selbst, als Tartini es war wegen seiner Bescheidenheit und Furchtsamkeit. Bekannt ist aus Burney Veracini's Aeusserung zu Lucca gegen den dortigen Orchesteranführer Laurenti: Cosi si suona per fare il primo violino, Messer Laurenti! Er nannte seine zwey berühmten Geigen St. Peter und St. Paul.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Zürich, im Winter 1821. — Wenn auch der Züricher Jahresbericht seit zwey Jahren unterblieb, so gebrach es dennoch keineswegs an Stoff. Der Berichterstatter war zu oft abwesend; und da kein anderer diese musikalische Rolle, während alle andere bey uns wohl besetzt sind, übernehmen wollte, so muss eben der alte das Versäumte nachholen. Einiges hat er diessmal nur vom Hörensagen; er kann also nur nachsprechen, was übrig us kunstverwandte und gleichgesinnte Freunde von den Kunsterscheinungen, die sich in seiner Abwesenheit zugetragen, ihm Schönes erzählt haben.

Es wird erlaubt seyn, die fremden Künstler, welche seit zwey Jahren b y uns aufgetreten sind, diessmal in alphabetischer Ordnung aufzuführen; und wird erlaubt seyn, auch diejenigen aufzunehmen, welche zur Sommerszeit da gewesen und in Ermangelung von Concert-Gelegenheit sich nur in den Zwischenakten des Singinstituts haben hören lassen.

§. 4.

Das *Zeitmafs* also ist *in uns* selbst. Daher das Wort *Takt*, (von *tactus*).

§. 5.

Die *Anwendung* desselben (des Gefühls) auf Dinge *aufser* uns ist nur durch *Verbindung* (Wechselwirkung) des *äufsern* und *innern* Sinnes möglich. Diese Verbindung geschieht dadurch, dafs der, *an sich willkührlichere innere* Sinn das Naturgesetz des *äufsern* (das, der *gleichförmigen Repulsion*) zu seiner Richtschnur annimmt.

§. 6.

Hieraus entsteht eine *Analogie* beyder Sinnesäufserungen, und nur auf diesem *Wege* ist die *Bezeichnung* des Takts im *Raume* (in Noten und Zahlen) möglich.

§. 7.

Takt ist also *zugleich* ein Gegenstand der *äufsern Wahrnehmung* und der *Reflexion*, welche letztere aus der Verbindung des äufsern Sinnes mit dem innern entsteht.

§. 8.

Die Beurtheilung der *Richtigkeit* des Takts (d. h. in der Anwendung des Gefuhls auf äufsere Tonfolge) gehört, wie sich versteht, der *Reflexion*.

§. 9.

Richtig ist der Takt, wenn

1) der aufsere Sinn mit dem innern im *Gleichgewichte* steht;

2) der zur Hervorbringung einer Folge von Tönen nothige Mechanismus dieses Gleichgewicht nicht aufhebt.

3) die einzelnen Theile eines (durch die Verbindung beyder Sinne) gegebnen *Ganzen* mit *diesem* sowohl in der *Summe* übereinstimmen, als auch regelmafsig unter einander abgetheilt sind.

§. 10.

Hieraus läfst sich der *dreyfache* Gebrauch des Worts „Takt" in der Musik erklären.

1) Takt *in sich* haben (z. B. *Taktfest* seyn).

Obs. Taktfestigkeit erlangt man nur durch *Übung* mit *Reflexion* (Aufmerksamkeit auf *sich selbst*) verbunden. Das heifst: man mufs sich anstrengen, den innern Sinn mit dem äufsern in's Gleichgewicht zu bringen. Mit andern Worten: Ruhe des Gemüths ist eine nothwendige Bedingung zur *Taktfestigkeit*. Daher hält es für leidenschaftliche Menschen (d. h. die, deren innerer Sinn leicht affizirt wird,) schwer, taktmäfsig zu singen oder zu spielen.

Auch kann man sich hieraus erklären, warum man *für sich allein* keinen Takt *lernt*. Denn die ruhige Aufmerksamkeit auf den Zeitwerth der Töne wird beym Singen oder Spielen nur zu oft durch die (den Anfangern) noch unentbehrlichere Aufmerksamkeit auf Reinheit, Stärke der Tone, Noten, Fingersetzung dgl. gehemmt: daher also das Taktangeben, bis die Fertigkeit erlangt ist. (s. §. 9. No. 2.) Leichter kommt man zu dieser Festigkeit durch häufiges Zusammenspielen (oder Singen,) weil *hierbey* der Takt das *nichtigste* ist, u. s. w.

2) Takt *ausdrucken*.

(daher z. B. *taktmäfsig* singen — ein guter Ripienist seyn u. s. w.)

3) Takt *bezeichnen*.

(daher z. B. es fehlt in dem Takt $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{16}$ u. s. w. — ferner: Taktstrich (|) $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ Takt u. s. w.)

§. 11.

Takt also überhaupt (im weitesten Sinne) heifst: gleichförmige Bewegung. In der Musik, (*sensu strictiori*) das richtige Zeitverhältnifs der Tone unter einander. Im *engsten* Sinne: das *Gleichgewicht* des innern und äufsern Sinnes bey Hervorbringung (oder Wahrnehmung) einer Reihe von Tönen.

Obs. Hiervon ist nun noch eine andere — aus §. 10. no. 3. — abgeleitete Bedeutung des Worts „Takt" als Eintheilung eines Stücks in gleiche Zeitabschnitte, die wieder jeder für sich „ein Takt" genannt werden, zu unterscheiden.

Die Hrn. Gebrüder Bender und Mad. Bender aus St. Petersburg. Eine Sängerin, die heut zu Tage bey uns Aufsehn erregen will, muss wahrlich etwas leisten, wo eine Künstlerin wie Dem. Hardmayer und eine Dilettantin wie Dem. Koller uns mit der grössten Leichtigkeit, so wie mit der grössten Gefälligkeit, Alles zum Besten geben, was im Bravourgesang von Mozart bis auf Rossini in ganz Europa von den Sängerinnen ersten Ranges dem Publikum dargeboten wird. Dennoch hat Mad. Bender, obschon sie mit den Variationen über „O dolce concento" bey uns zu spät kam, als geschmackvolle und kehlkunstgewandte Sängerin bey uns grossen Beyfall erlangt, und das um so mehr, als sie persönlich auf dem Orchester mit dem höchsten Anstand erschien, und auch im Umgange als eine geistreiche und gebildete deutsche Frau sich bewährte: Eigenschaften, worauf wir bey unsern Sängerinnen auch sehen, und, weil sie auch ihnen persönlich beywohnen, eben auch mit ganz vorzüglichem Wohlgefallen. — Die Herren Bender hätten eigentlich bey uns drey Concerte geben können, wenn erst Einer gekommen wäre, dann wieder Einer, und endlich beyde mitsammen. So erhielten sie nur zwey, in beyden aber ein gewaltiges Auditorium, das zum zweyten Mal, wie zum ersten, unser grosser Concertsaal kaum fassen mochte. Ihr Spiel lässt sich mit wenigen Worten charakterisiren. Es ist fern von aller Rohheit und Derbheit, die denn doch der Clarinette, wo ihr von der tiefsten Tiefe bis zur höchsten Höhe Läufe und Sprünge der schwierigsten Art abgenöthiget werden, sonst eigen ist, als ächtes, reines, durchaus geläutertes Clarinettspiel, klar und nett.

Herr und Mad. Beutler aus München. Hr. Beutler war vormals unser Musikdirector. Wir hatten ihn, so wie er uns, recht lieb. Nun hat er in seinem Gast-Concert unser Orchester wieder recht freundlich dirigirt; auch sein Violin- und Klavierspiel war, als getreuer Ausdruck seines Charakters, recht freundlich, gefällig, zierlich und dabey doch herzlich. Wir haben ihn von Neuem liebgewonnen. Am Gesange seiner jungen Frau, die mit kräftigschöner Stimme einen imposanten Vortrag verbindet, haben einige Kenner, übrigens bey Anerkennung ihrer grossen Vorzüge, etwas Schwerfälliges finden wollen. Die Tröpfe! Lassen sie erst die junge Frau wiederkommen, und überzeugen sie sich dann, wie dieselbe ein ganz entwickeltes Organ hat, und damit den leichtesten und sichersten Vortrag verbindet.

Hr. Canongia aus Lissabon, Clarinettist. Dass kurz nach einander von St. Petersburg und Lissabon, den entgegengesetzten Enden Europas, Clarinett-Virtuosen zu uns kommen mussten, war uns auch eine der vielen Gewährleistungen, wie, sogar in einzelnen Zweigen, die Cultur der Tonkunst eine europäische geworden ist. Hr. Canongia nennt sich eigentlich — wenn wir recht gehört haben — Kammervirtuose seiner Portugiesischen oder Brasilianischen Majestät. Er ist seit manchem Jahr auf Reisen, und es scheint, er habe, statt sich im Zeitensturm einem unsichtigen Wellensturm anzuvertrauen, sicherer gefunden, mit Bequemlichkeit ein wenig auf dem Continent herumzuspazieren. So ist er letzten Sommer vom Gotthard her auch in unser kleines Zürichthal hinabgestiegen. Er wird mit seiner Clarinette, die er so kräftig als zierlich, so kunstreich als demuthsvoll spielt, gleichwie in den Schweizerthälern, in allen Kunstresidenzen guten Eingang finden und allerwärts concurriren können.

Hr. Keller, Hofmusiker von Donaueschingen. Ueber die Erscheinung dieses trefflichen Virtuosen, der nicht allein als geschmackvoller Flötenspieler, sondern auch als kunstfertiger Sänger und sprachgewandter Declamator die mannichfaltigsten Talente in sich vereint, bey uns auch wirklich schon aus den Wiener Kunstblättern als der Kunstgenosse und Kunstreisegefährte des berühmten Moscheles in grossem Rufe stand, haben wir uns ganz besonders gefreut, zumal da wir nun hoffen dürfen, denselben von Zeit zu Zeit wieder bey uns zu haben, da er in dem benachbarten Donaueschingen, im Dienste eines so kunstliebenden als liberalen Fürsten lebt, der seinen Künstlern öftere Ausflüge in die freye Schweiz gerne zu gönnen scheint. So wird die unter dessen Schutz neuaufblühende Kapelle für uns eine neue Donauquelle in geistigem Sinn, eine Kunstquelle, woraus uns gar viel Schönes landeinwärts zufliesst. So hat auch

Hr. Kapellmeister Kreutzer den letzten Sommer wieder bey uns zugebracht. Dass er mit seinen herrlichen Klavier-Fantasieen, die er uns in den Versammlungen des Singinstituts oft zum

Besten giebt, immer neu erscheint, ist nun bald ein altes Lob, das von ebendemselben Berichterstatter in diesen Blättern schon mehrmals bezeugt wurde — aber ein neues noch mehr sagendes Lob ist, dass derselbe sich letzten Sommer hindurch ununterbrochen mit neuen Compositionen beschäftigte, und deren zahlreiche und mannichfaltige zu Stande brachte, die, aus den durch seine Gefälligkeit uns bekannt gewordenen auf die übrigen zu schliessen, seinen verdienten Künstlerruhm immer weiter und allgemeiner verbreiten werden. So haben wir eben auch von Zürcher Ohren- und Augenzeugen vernommen, dass eine ganz neue, kürzlich in Donaueschingen aufgeführte Oper alle die zahlreichen, aus vielen herumliegenden Städten herbeygeströmten Zuhörer für den vielseitigen Künstler ganz eingenommen hat; so wie die erste Aufführung, woran auch einer Zürcher Künstlerin, der Dem. Huber, Theil zu nehmen die Ehre vergönnt war, vollkommen, wie in einer grossen Kunstresidenz, gelungen seyn soll.

Hr. Libou aus Paris. Es war eine Zeit, wo man an den Bogenkünstlern, vorzüglich den Parisern, den excellenten Bogenstrich ruhmen zu müssen glaubte. Der Strich dieses Bogenkünstlers ist so excellent, dass er wahrhaftig nicht mehr Strich ist. Man hört bey dem zartesten Piano eben so wenig etwas vom Streichen, als bey den gewaltigsten Passagen etwas von Streicheu, womit sonst so manche Bogenhelden unbändig genug einhauen. Im Cantabile hat er sein Instrument so sehr als möglich der Flöte, oder der Stimme genähert, und singt mit einem Tonhauch, wie er sonst nur aus Menschenbrust hervorgeht, unmittelbar zum Herzen.

Mozart, der Sohn. Dass in unsern Tagen unter den herumreisenden Concertgebern auch ein Mozart zum Vorschein kommen muss, ist aller Ehren werth; und dass er uns, reich an Gaben, nebst andern Meisterwerken seiner Composition, ein Klavierconcert zum Besten gab, war ganz in der Ordnung, da sein unsterblicher Vater vor einem halben Jahrhundert aus seiner überschwenglichen Gaben-Fülle eben auch als Klavierconcertgeber alle Welt hoch entzückte, unser kleines Zürich mit inbegriffen, wo noch mehrere greise Kunstfreunde mit jugendlicher Kunstliebe erlebt zu haben sich freuten, dass nun der Sohn in unserm alten Concertsaal an der geweihten Stelle, wo einst der Vater, von dem Grossvater hieher geführt, als junger Kunstheld auftrat, eine so schöne Wirklichkeit an eine so schöne Vergangenheit knüpfte. Möge der Kunstsegen des Grossvaters und Vaters auch auf dem Enkel ruhen! und möge zur Ehre und zum Kunstheil der deutschen Nation die erlauchte Dynastie der Mozarte blühen und herrschen von Geschlecht zu Geschlecht! Mir aber, einem grossen Freunde der Legitimität in diesem Sinne, sey noch der besondere Wunsch vergönnt, dass doch recht bald dieser oder jener edle deutsche Fürst, die gerechten Ansprüche dieser Erzherzoge der Kunst anerkennend, sich beeilen möge, denselben ein ehrenvolles Kapellmeisteramt zu übertragen, damit er eben sowohl, als er jetzt, die vornehme Modewelt geistreich unterhaltend, den Triumph des Augenblicks feyert, einst durch classische Werke, die denn doch nur da recht gedeihen können, wo der Kunstschöpfer unabhängig und frey eine bleibende Stätte hat, für die ganze Kunstwelt, Jetztwelt und Nachwelt, bleibenden Segen stifte.

Bernhard Romberg. Dieser Kunstfürst ward von uns so fürstlich, so vornehm wenigstens, behandelt, als es Freystädtern und Kleinstädtern nur immer möglich ist. Unsere Grossen richteten ihm Gastmahle aus; der Handelsmann Hofmeister nahm ihn in sein reizendes Landhaus auf, wo er unfehlbar finden musste „hier ist gut wohnen"; der Handelsmann Ziegler besorgte gleich sein Bildniss; und, um den Ehrenpreis wetteifernd, hat der junge Schultheiss ihm schöne Lieder zugedacht und nachgesungen. Das alles beweisst Ihnen schon, welch ein Beyfall — oder vielmehr, dass ihm der allgemeinste und höchste zu Theil geworden. Seine Kunst ist in Ihren Blättern schon so oft charakterisirt und gepriesen worden, dass es von Zürich aus kaum noch der Bestätigung bedarf.

Die Gebrüder Schunke aus Stuttgard. Noch klingen ihre Horn-Echo's in aller Herzen nach, und ich sage nichts weiter, als: Wär' ich Schweizerfürst, der fürnehmest, in dem grünumbüschten Alpenthal bauete ich ihnen ein Landhaus, und würde da, meiner und aller Welt Herrlichkeit vergessend, in stiller Welteinsamkeit den süssen Klängen lauschen. —

Verloren haben wir unsern Hrn. Musikdirector Wassermann, der uns in seinem Abschieds-

Concerte den Verlust durch sein gemüthvolles Spiel herzlich und schmerzlich fühlen liess. Da er aber nicht weiter als nach Donaueschingen gewandert ist, und uns zuverlässig oft besuchen wird, so können wir uns einigermaassen mit dem abest et non abest trösten.

Gewonnen haben wir dagegen Hrn. Casimir von Blumenthal, der so eben als neuer Director mit den besten aus Wien mitgebrachten Empfehlungen, die sich gleich bewährt erfunden haben, bey uns eingetreten, mit dem grössten Beyfall sein Eintritts-Concert gegeben, und uns in dem Beethovenschen Violin-Concert überraschend überführt hat, dass wir mit dem trefflichen Direktor zugleich — wenn ich so alltäglich sprechen darf — einen tüchtigen Virtuosen in den Kauf gewonnen haben.

Nach so vielfachen Kunstnachrichten über fremde Erscheinungen bescheide ich mich, diessmal von unsern einheimischen Kunstleistungen zu schweigen. Eins muss ich anführen, nemlich die Aufführung eines herrlichen Kirchenstücks, das unsere ernsteren Kunstfreunde sehr erbauet hat. Es ist diess das kürzlich erschienene Rink'sche „Vaterunser". Hr. Rink fand sich, als trefflicher Orgelcomponist, schon längst an der Schwelle des Heiligthums. Er hat nun auch in die einfachen Texteworte mehr wahre Andacht und kirchliche Würde, so wie in den doxologischen Schluss mehr „Kraft und Herrlichkeit" zu legen vermocht, als Manche mit ihren kunstreichen Bearbeitungen kunstreicher Umarbeitungen des Urtextes. Möchte doch jeder Berichterstatter, indem er von den Weltherrlichkeiten der leider! nur allzuoft bloss luxurirenden Tonkunst zu sprechen hat, seinen Bericht so schliessen können mit der Anzeige einer neuen, ächten, frommen Kirchenmusik, wie das Rinksche Vaterunser — Amen!

Kurze Anzeigen.

Rondeau pour Pianoforte — — par Aloyse Schmitt. Oeuvr. 18. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Die Klaviervirtuosen, wenn man sich beklagt, dass sie für die Liebhaber zu schwer schreiben, antworten gewöhnlich: Ja, wir wollen es eigentlich nicht, aber es gehet nicht anders, oder wir werden schaal, matt und uninteressant. Nun: Hr. Al. Schm. ist einer der grössten Klavierspieler unserer Tage, und hier liefert er ein Stück, das so leicht ist zu verstehen und zu spielen, wie sogar die kleinern Mozart'chen Sonaten u. dgl., und das dennoch nicht nur aufs vollkommenste frey ist von jenen Mängeln, sondern im Gegentheil sehr anziehend für Jedermann, Kenner oder nicht; ein Stück, das wahren Gehalt hat, dabey weder in Melodie, noch in Harmonie gewöhnlich ist, und endlich auch, was den Geschmack, was gewisse harmonische Stellungen und Wendungen, und was die Benutzung des Instruments betrift, von dem Neuesten Gebrauch macht. Man muss also doch wohl so schreiben können, ist man auch ein Virtuos, wenn man nur will, und wenn man wirklich etwas zu sagen hat, das nicht erst durch Verbrämung einen Schein von Bedeutung erhalten muss! — Nach einigen Takten Einleitung folgt das gefällige Thema, dessen Zwischensätze aus einem Gusse sind, und zwar in's Lebhafte oder in's Ernste übergehen, aber nirgends in's Lärmende oder Tragierende. In so angenehmen Wechsel, und oft sehr pikanter, doch aber ganz natürlicher Modulation läuft der Satz fort, endlich in freyer Cadenz aus, und nun kömmt das Thema mit veränderter Taktart wieder, und was darüber gesagt wird, führt belebt und rasch zu einem befriedigenden Schluss.

IX Gedichte aus den Alpenrosen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Karl Kaiser. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Die Gedichte sind angenehm, mannichfaltig, nicht schon oft componirt und von einem Inhalt, dass jeder Hausvater sie von den Seinen wird gern vortragen hören, jeder Liebhaber sie gern vortragen. Die Musik ist einfach, drückt den Sinn eines jeden Gedichts nicht übel, hin und wieder auch auf nicht gewöhnliche Weise aus: scheint aber auf einen Componisten zu deuten, der im Schreiben noch nicht sehr geübt ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten May. **N°. 20.** 1821.

Abriss der Geschichte der Musik.
(Fortsetzung.)

Der erste Versuch, ein ganz aus Musik zusammengesetztes Drama aufzuführen, geschah zu Florenz um das Ende des sechszehnten Jahrhunderts. Diess Drama hiess *Dafne*, geschrieben von Rinuccini, in Musik gesetzt von Caccini und Peri, und aufgeführt in dem Hause des Signor Corsi, eines grossen Gönners der Künste, im Jahre 1597, und in diese Zeit können wir die Erfindung des Recitativs setzen. Die erste öffentlich aufgeführte Oper war *Euridice*, ebenfalls zu Florenz um das Jahr 1600 geschrieben und componirt von denselben genannten drey Männern. In diesem Jahrhundert scheint die Oper keine sonderliche Fortschritte gemacht zu haben; wenigstens hat keine aus dieser Zeit einen grossen Ruf behauptet. Die prächtigste Vorstellung im siebzehnten Jahrhunderte war von der Oper *Berenice*, componirt von Freschi, und zu Padua im Jahre 1680 mit einer Decorationenpracht aufgeführt, welche selbst den Flimmer- und Flitterstaat unsers neuen Theaters übertrifft. Ein Chor allein bestand aus hundert Mädchen, hundert Soldaten, hundert Kürassiers, vierzig Corvets zu Pferde, sechs desgleichen Trompetern, sechs Trommelschlägern, sechs Fähnrichen, sechs Posaunisten, sechs Flötisten, sechs Octavflötisten, sechs Harfenisten, sechs Cymbalisten, zwölf Jägern, zwölf Stallknechten, achtzehn Kutschern, sechs Pagen, zwey Löwen und zwey Elephanten! Wir haben heut zu Tage keine Aufzüge, die sich damit vergleichen liessen. — Es waren damals nicht weniger als sieben Theater allein zu Venedig zu Aufführung von Opern bestimmt. Die berühmtesten Componisten in Italien aus dieser Periode waren Luigi, Cesti und Stradella, wiewohl die hauptsächlichsten Werke des Letztern mehr aus Cantaten, Madrigalen etc. als aus Opern und Oratorien bestanden. Aus Burney (vergl. Gerber im alten Lexikon) ist es erinnerlich, dass gedungene Meuchelmörder durch die Schönheit eines Oratoriums von Stradella bewogen wurden, von ihrer Absicht, ihn zu ermorden, abzustehen. Burney behauptet, dass wir diess Oratorium noch besitzen.

Im Anfange des verflossenen Jahrhunderts erhielt die italienische Oper einen grossen Zuwachs von Stärke, durch die Werke von Vinci, Leo, Hasse, Galuppi, Porpora und Pergolesi. Dem Vinci ist die grösste Verbesserung zuzuschreiben, welche die Oper bis dahin erfahren hatte, indem er die Singparthie von der Instrumentalparthie völlig trennte. Vor dieser Zeit war die Singstimme von den Instrumenten fast bedeckt gewesen: eine Compositionsmanier, der die Deutschen von Keiser abwärts hold geblieben sind. Vinci sah das Unsinnige davon ein, und machte eine Reform, indem er die Melodie und die Begleitung absonderte, beyde, aber insbesondere die letztere, die er so viel als möglich im Unisono hielt, vereinfachte *). Es gereicht dem Geschmack

*) Der englische Geschichtschreiber scheint diesem Vinci zu viel Ehre anzuthun, wenn er ihn als einen Reformator in der Oper charakterisirt. Die Bemerkungen über seine Compositionsmanier, welche von Piccini vollkommen abweichen, sind ersichtlich so unbestimmt, dass sich ein genauer Charakter daraus nicht zusammensetzen lässt. Nur so viel ist verständlich, dass er die Begleitung fast immer mit der Stimme im Einklang die Melodie abspielen liess, und diese Eigenthümlichkeit scheint doch wahrlich eher Geistesarmuth als ein besonderes Verdienst zu verrathen. Andere musikalische Schriftsteller erklären geradezu Vinci's leere Instrumentation für einen Fehler, der seiner Ungeduld beym Ausarbeiten und Ausfeilen

des Publikums zu Rom und Neapel nicht zur Empfehlung, dass es das Verdienst von Pergolesi's Musik nicht anerkannte, bis die Bewunderung des übrigen Europa auch ihre Aufmerksamkeit darauf lenkte und sie zwang, ihre Armuth an gesundem Urtheil einzugestehen. Die grosse Vorzüglichkeit, zu der sich die Oper jetzt erhob, verdankte sie hauptsächlich dem neuen Lichte, das Vinci und Pergolesi für die Behandlung der Melodie und Porpora für das Recitativ angezündet hatten, und doch hörte man sonderbar genug Pergolesi's schönste Oper, die *Olimpiade*, mit dem verdienten Beyfall erst 1755 nach seinem Tode. Er starb in dem frühen Alter von 55 Jahren, und in den letzten Jahren seines Lebens componirte er, von Krankheit erschöpft, sein berühmtes *Stabat mater*.

Unter dem Gewühle von Componisten, die jetzt Italien überfüllten, befanden sich viele sehr berühmte Namen von Männern, welche die Vokalmusik in Italien auf eine sehr hohe Stufe der Vollendung brachten, und allein übertroffen wurden sind durch die Verfasser des *Don Giovanni*, *Matrimonio segreto*, oder der *Melinara* *). Wir überheben uns hier der Mühe, Namen herzuzählen und Werke zu zergliedern. Aber der Unterschied der Vokalmusik Italiens von der jedes andern Landes ist so in die Augen fallend, dass wir uns veranlasst finden, einige Worte über die Ursachen dieses Unterschiedes zu sagen.

Die Harmonie hat ihren Grund in der Natur, und muss daher ein Gemeingut aller Nationen seyn. Die Melodie also wird den Charakter einer Nationalmusik bestimmen müssen, und was die Melodie charakterisirt, wirkt auf den Nationalcharakter der Musik überhaupt ein. „Würde man fragen, welche von allen Sprachen die beste Grammatik haben müsse, so würde ich die Sprache desjenigen Volks, das am vernünftigsten und richtigsten denkt, nennen; und würde man fragen, welches von allen Völkern die beste Musik haben müsse, so würde ich antworten, dasjenige, dessen Sprache sich am besten dazu eignet". Diese Antwort Rousseau's ist in einem gewissen Umfange richtig; die Melodie einer Nation ist in einem grossen Maasse von ihrer Sprache abhängig, aber nicht von der Vollkommenheit dieser Sprache. Ihr grammatikalischer Bau, die Symmetrie oder Kürze im Ausdruck derselben wird sie nicht zu einem mehr oder weniger vollkommenen Vehikel der Töne machen, oder in dem Volke, das sie spricht, eine grössere oder geringere Empfänglichkeit für Melodie hervorbringen. Diess wird allein von der Bildung ihrer Worte abhängen. Es ist nicht schwierig zu begreifen, dass einige Sprachen besser zur Musik sich eignen und, mit einem Worte, musikalischer als andere sind. Eine Sprache zusammengesetzt aus Worten, die weich, fliessend und wohlklingend sind, ohne rauhe und misstönende Häufung von uns Ohr schnarrenden Sylben und zugleich mit einer regelmässigen und häufig sich wiederholenden Betonung: das ist die Sprache des Gesangs. Und wenn in Europa ein Land ist, das eine solche Sprache zu besitzen behaupten kann, so ist es Italien. Die Häufung der Vokale, die dadurch nothwendig werdenden Elisionen bringen die Worte in einen engern Zusammenhang, und machen den Ausdruck sanft und fliessend. Auch sind die am öftersten wiederkehrenden Vocale selbst wohllautend, Diphthonge und Nasenselbstlauter sind verbannt. Die Regelmässigkeit der Betonung bringt eine deutliche und bequeme Aussprache mit sich, welche die einzelnen Sylben für sich und genau ohne Anstrengung oder Absetzung hören lässt — alles vereinigt sich, um den ganzen Sätzen und Gedanken einen melodiösen Guss zu geben.

Auf der andern Seite kann eine Sprache, die alle Arten von Tonmischungen enthält, deren Sylben mit Consonanten und Gutturalbuchstaben überladen ist, die nur rauhe und widerwärtige Töne hervorbringen, nicht für Melodie geeignet seyn. Die Steifheit der häufigen Consonanten wird der Musik selbst eine Steifheit geben, sie wird nicht sanft dahinfliessen, sondern dem be-

---

zuzuschreiben sey. Der den Deutschen wegen ihrer überladenen Instrumentirung gemachte Vorwurf ist nicht neu, aber beherzigungswerth, obgleich es nothwendig ist, wie Keiser zu der zweydeutigen Ehre kommt, in dieser Manier ein Ahnherr zu gelten. A. d. Ueb.

*) Unfügbar eine sehr buntscheckige Zusammenstellung von Werken, deren Werth und Eigenthümlichkeit himmelweit von einander verschieden sind. A. d. Ueb.

täubenden Gerassel eines unregelmässigen Körpers über einen holprichten Steindamm gleichen. Fehlt aber einer solchen Musik die Melodie, so wird der Mangel durch unnatürliche und fremdartige Schönheiten schlecht ersetzt, und mag die Harmonie der Theile noch so correkt seyn, so bleibt sie doch in der Mannichfaltigkeit des Ausdrucks von der Melodie abhängig. Umsonst bemüht sich der Componist, die Einförmigkeit der Melodie durch den Reichthum seiner Begleitung, durch die Gelahrtheit seines Satzes, die Schwierigkeit der Ausführung, die Menge und Fülle der Theile, die Mannichfaltigkeit seiner Modulationen zu ersetzen: alles wird ihm nichts nützen, wenn die Melodie mangelhaft ist. Was seiner Composition an Musik abgeht, füllt ein blosser Lärm aus.

Da die Vokalmusik lange vor der Instrumentalmusik existirte, so verdankt sie ihren Ursprung gewiss den verschiedenen Versuchen, den Sinn durch Töne auszudrücken. Diess bestätigt sich in der Musik der Griechen, deren Rhythmus ganz einfach der Eintheilung folgt, welche sich aus der mannichfaltigsten Zusammenstellung Langer und kurzer Sylben, der ihre Sprache ganz besonders fähig war, bildet, und je fliessender und poetischer diese Zusammenstellung, desto gefälliger und melodiöser wird die sich anschmiegende Musik seyn. Wenn die Prosodie einer Sprache schlecht, wenn sie regellos und unbestimmt ist, wenn die langen und kurzen Sylben im Verse immer sich gleich sind, so wird es schwer, ja fast unmöglich seyn, in derselben Zusammenstellungen zu bilden, die eine wohlthätige Wirkung auf das Ohr hervorbringen, oder ihre Töne so zu ordnen, dass dasjenige, was man Rhythmus oder Poesie nennt, zum Vorschein kommt; und der Fall ist mit denjenigen Eigenschaften des Tons, die seine Melodie oder Musik bestimmen, derselbe.

Nun vereinigen sich alle diese Umstände, um der italienischen Musik ihren eigenthümlichen Zauber zu verleihen. Ihre einfache und reine Melodie, ihre künstlichen Modulationen, ihr richtiges und anpassendes Accompagnement: alles kommt zusammen, um Gefühle zu erregen, die keine andere Musik hervorzubringen vermag. Wir haben schon der herrlichen Wirkungen gedacht, die die Art der Begleitung in der Vokalmusik der Italiener hervorbringt. Und diese Einfachheit, diese Einheit, in der Musik tausendmal wesentlicher als Einheit der Handlung im Trauerspiel, ist es, welche die italienische Musik von der französischen unterscheidet. In der letztern ist die Blösse der Melodie so viel als möglich hinter die Fülle der übrigen Theile versteckt: die Armuth der einen wird verborgen unter dem Reichthum der andern, und die Aufmerksamkeit wird von dem, was ihr Hauptgegenstand seyn sollte, durch ein Lärmen abgezogen, was dem Zwecke gänzlich fremd ist. In Italien vereinigt sich dagegen durch eine geschickte Anordnung der Theile in einer Composition alles, dem Wesentlichen Kraft zu geben, und den Ausdruck desselben zu verstärken, indem das Accompagnement dem grossen Plane überall untergeordnet ist, ihn verschönert, ihn ausfüllt, ohne ihn zu verstecken oder zu verdunkeln. Ihre Begleitung im Unisono macht die Töne der Melodie weicher und sanfter, und kommt zugleich dem Gedächtniss zu Statten, das nun die von der Melodie erzeugten Empfindungen gewisser festhält; sie macht die Musik kräftiger und lieblicher, ohne sie zu überladen und zu belästigen. Diese Begleitungsmanier ist im Allgemeinen bey der französischen Musik unthunlich, hauptsächlich wegen des verschiedenen Charakters, der ihre Vokal- und Instrumentalmusik bezeichnet. Das Unbestimmte und Ausdruckslose in ihrer Sylbenmessung verhindert eine effektvolle Verknüpfung des Einzelnen, so dass ihre Accompagnements, statt mit der Melodie sich zu vereinigen, die Aufmerksamkeit zerstückeln, indem sie mit ihr im Widerspruch sind, und die Wirkung der Vokalparthie schwächen, die im Grunde die Quelle aller Schönheiten des Accompagnements ist. Rousseau erzählt zu dieser Bemerkung gehörig folgende Anekdote: Ich sah, bemerkt er, in Venedig einen Armenier, einen geistreichen Mann, der nie in seinem Leben Musik gehört hatte, und bey dessen Anwesenheit in einem Concerte man einen französischen Monolog vortrug, der mit den Worten anfing:

Temple sacré, sejour tranquille;

und eine Arie von Galuppi, die so begann:

Voi che lusguite senza speranza.

Beydes wurde, das französische Stück mittelmässig, und das italienische schlecht gesungen von einem Manne, der blos an französische Musik gewöhnt, und damals ein grosser Verehrer

Rameau's war. Ich bemerkte bey dem Armenier während des ganzen französischen Gesanges mehr Verwunderung als Freude, aber Jedermann nahm bey den ersten Takten der italienischen Arie wahr, dass sich seine Augen und Mienen besänftigten, er ward entzückt, überliess sich ganz den Eindrücken der Musik, und wiewohl er wenig von der Sprache verstand, so erregten die einfachen Töne doch seine lebhafteste Theilnahme. Seit diesem Augenblicke konnte man ihn nicht wieder dazu bewegen, eine französische Arie anzuhören."

In der That hat die französische Musik wenig Angenehmes an sich selbst: sie verdankt jedes Verdienst, das sie besitzt, den willkührlichen Verzierungen oder üblichen Reizmitteln, welche am Ende nur den fesseln können, der sein ganzes Leben hindurch sich daran gewöhnt hat, sie zu hören, und Niemanden sonst; und daher erklärt es sich, dass ihre Musik, wenn mittelmässig ausgeführt, ihnen selbst unerträglich ist, und der Wetteifer ihrer ersten Künstler in Anspruch genommen werden muss, um sie den Ohren der Fremden erträglich zu machen. Italienische Musik dagegen entzückt immer, selbst wenn eine mittelmässige Stimme und ein ungebildeter Vortrag sie entstellt: denn ihre Schönheit liegt in der Melodie und nicht in der Geschicklichkeit der Sänger, sie bildet und berichtigt unsern Kunstsinn, und ihre vorzüglichsten Reize liegen in ihrem Wesen selbst. Rousseau fügt, wo er die obige Anekdote erzählt, hinzu: „Wir executiren die italienische Musik, sagen unsere Musiker mit ihrer gewöhnlichen Anmassung, und die Italiener können die unsrige nicht herausbringen: folglich ist unsere Musik besser als die ihrige. Sie sehen nicht ein, dass sie ganz anders schliessen und vielmehr sagen müssten: Folglich haben die Italiener eine Melodie, und wir haben keine!" *)

Von dieser Abschweifung, die länger war, als wir beabsichtigten, kommen wir auf unsere Musiker aus der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurück. Wir wollen erst einige Worte über die Musik unseres eigenen Landes sagen, ehe wir auf die deutsche kommen.

(Der Beschluss folgt.)

Ueber des Herrn Kapellmeisters Morlacchi neuestes Oratorium,

am Osterssonnabende 1821 in der katholischen Kirche zu Dresden aufgeführt.

Je weniger Musikwerke aus der Gattung des eb[illegible]genannten in die weitern Kreise der Kenner und Freunde treten, sondern gewöhnlich nur, besonders wenn, wie hier, die italienische Sprache zum Grunde liegt, in dem engen Raume der Stadt bleiben, für welche sie bestimmt waren, und wohl auch darin nur von wenigen gehört und gewürdigt werden, um so mehr scheint es bey wirklich gelungenen und verdienstvollen Leistungen dieser Art Pflicht zu seyn, in vielgelesenen Zeitschriften eine kurze Mittheilung über dieselben zu geben, und wir erfüllen diese hier mit Vergnügen.

Der Tod Abels, *la morte d'Abel*, von Metastasio, war der dem Kapellmeister Morlacchi in Dresden aufgegebene Text zu seinem neuesten Oratorio. Schon hatte er in einem Zeitraume von etwa sechs Jahren zwey andere vorher componirt und besonders bey dem letztern, *Jeanke Opfer*, das Recitativ mit grossem Erfolge rhythmisch deklamirt. Ein gleiches that er nun auch in diesem, und benutzte dabey die Winke und Lehren, die ihm seit seiner letzten Arbeit von Freunden und Kennern der Kunst gegeben worden waren. So strömt das Ganze in höherer, edlerer, eindringlicherer Deklamation nun hin, und hebt die Gefühle des Dichters lebendiger hervor, jede Ermüdung fliehend. Aber eben so hat der Tonsetzer auch mit vieler Kunst, um mehr Kolorit in das ganze Werk zu bringen, die Worte Metastasio's im blossen Recitative eines

*) Der englische Anhänger Rousseau's hätte erst den Begriff einer vorzüglichen Melodie näher analysiren müssen, wenn er der italienischen Musik darum die Supremazie zuerkennen will, weil sie eine Melodie habe. Keine Musik kann ohne Stimme und Vortrag entzücken, selbst die einfachste und leichteste nicht, und es scheint so wenig für ein Gesangstück ein Vorwurf zu seyn, wenn seine Aufführung Anstrengung und vorzügliche Gaben erfordert, als für einen Monolog Shakespeare's, wenn es nicht Jedem gelingt, durch Deklamation desselben die Welt von Empfindungen und Ideen zu entwickeln, auf welche ein tieferes Studium dieser poetischen Grösse hinleitet. A. d. Ueb.

Einzelnen, zu einem Duett und Quartett benutzt. Wir gehen nun auf das nähere Detail über.

Die sehr zweckmässig geschriebene Introduction in F schliesst sich an das Gespräch zwischen Abel und Kain an, in welchem die Stelle, wo Abel dem Bruder sein Opfer erzählt, *i primi della gregia* etc. in A moll, besonders lieblich und cantilenenartig behandelt ist. Abels erste Arie darauf: Quel buon pastor son io, ist mit Recht als Pastorale behandelt, in Es, und voll liebender Innigkeit. Sie ward auch von Cantù trefflich und mit grosser Wärme vorgetragen. Nun folgt Eva's Arie: Qual diverà quel fiume, in Fis moll, die sehr schwierig ist, durch die Virtuosität Sassaroli's, des Sopranes, aber, der den Part der Eva sang, vollkommen gut wiedergegeben ward. Kräftig ist Kains Arie: Alimento il mio proprio tormento, in B moll. Doch hat dem Tonsetzer der Text dabey zu wenig Stoff geliefert, und so kann sie keinen grossen Eindruck machen. Sie ward von Tibaldi, für dessen Stimme sie berechnet war, gut gesungen. Um so lieblicher trat dann wieder eine Arie von Abel: L'ape e la serpe spesso etc. in H dur ein, welche hauptsächlich von Blasinstrumenten begleitet ward, und eine schöne Wirkung hervorbrachte. Adams Auftreten ist mit Posaunen und Hörnern begleitet, und seine Recitative werden fortdauernd von diesen gehalten, wodurch der Charakter eine ansprechende Kraft erhält. In der Probe noch soll diese Stimme Benincasa höchst brav gesungen haben, da er aber zwey Tage vor der Aufführung in der Kirche krank geworden, hatte der Bassist Sassaroli sie nun übernehmen müssen. Es ist viel Gutes in seiner Arie aus E moll: Son miglior duce etc. und besonders kunstreich kehrt in dem Schlusse der ersten Stanze: Torni al primo sentier, das in der Einleitung vorherrschende Motiv an sehr passender Stelle wieder. Mit den Worten Eva's, Venite entrambi, o figli, lässt Morlacchi nun ein Terzett in A zwischen dieser, Kain und Abel eintreten, darauf eine preghiera der Eva in C moll mit obligaten Celli's auf die Worte: dunque si poco sperar posso da te! folgen, welches Sassaroli mit vielem Ausdruck sang, und nun bey der Stelle der Eva: o piacere, o con-

reisst, welche Vater und Mutter und Bruder in diesem Augenblicke empfinden. Einige Splitterrichter haben es zu theatralisch finden wollen. Aber hat denn die Freude einen andern Aufschwung, als den des regsten Lebens, wie es freylich auch von der Bühne herabtönt, und darf die Kirchenmusik, wenn sie nur nicht zur geregelten Tanzmusik herabsinkt, ihn nicht so lebendig malen, als es dem Tonsetzer nur selbst in der begeisterten Brust liegt? Ein fugirtes Chor schliesst nun mit vieler Kunst den ersten Theil, wo noch M. bey den Worten: Ah Signor, ne difendi, einen Canon angebracht hat, der ungemein gute Wirkung thut.

Eine Harmonie von vier Hörnern und drey Posaunen zeigt beym Beginn des zweyten Theiles an, dass der Tod nun sich der Erde nahe, und leitet die folgenden Scenen mit ihren Schrecken schauerlich ein. Aus den Worten Kains im heuchlerischen Zwiegespräch mit Abel: Al campo usciamo, hat der Tonsetzer mit beyfallswerther Kunst ein sehr geistreich gearbeitetes Duett zwischen den beyden Brüdern in E dur gebildet, und eben so Abels letzte Arie: Questi al cor fin ora ignoti, in ein Duett mit Eva in B moll, ohne den Worten die mindeste Gewalt anzuthun, umgestaltet, welches den rührendsten Ausdruck der Kindes- und Mutterliebe enthält, und auch trefflich wieder gegeben ward. Adams darauf folgende Arie in Es: *Dunque si sfoga in pianto* ist einfach, aber wahr gearbeitet. Das Auftreten des Engels und die ganze Haltung des Charakters in der Musik würde M. gewiss anders bezeichnet haben, wäre nicht dieser Part nothwendigerweise dem Altist Gentili zu übertragen gewesen, dessen Stimme so unangenehm und detonirend ist, dass der Meister sich genöthigt sah, sie im Recitativ und der Arie in F: Vivrai, ma sempre in guerra, mit Instrumenten zu überlegen, unter denen sie doch noch unergötzlich genug vorschallte. In Kains folgendem Agitato in A moll: Dell fallo mi avvedo, tag manches Gute, und besonders fein war der Zug der Schwäche, der sich, als von der Gewalt des Schmerzes entstanden, als Hauptcharakter darin ausspricht. Das ausgearbeitetste Musikstück des ganzen Oratoriums ist unstreitig die nun folgende

Schmerz der Mutter kund giebt, die am Schlusse derselben erschöpft in Bewustlosigkeit versinkt. Sie ist von ungemeiner Wirkung, und ward von Sassaroli mit der hinreissendsten Bravour gesungen. Der Schlusschor ist kurz und kräftig, und schliesst mit den sehr überlegt wiederholten Worten aus der Mitte derselben: Mortali a noi si parla! in F.

In den Recitativen, deren nähere Entwickelung uns zu weit führen würde, sind die Charaktere sehr gut gehalten: Abel ergiesst sich in unschuldsvoller Sanftmuth, Kain ist rauh und ernst, heuchelnd und Unheil brütend, bis zuletzt nach des Engels Anrede ihn die Zerknirschung ergreift; Eva ist leidenschaftlich liebend, besorgt für den Frieden beyder, endlich gebrochen in den schönsten Hoffnungen die strenge Richterin gegen Kain, besonders in dem vorzüglich sorgfaltig gearbeiteten Recitative: Mentisci, empio, mentisci! Adam endlich zeigt edlen Ernst und sinnvolle Weisheit.

So können wir denn mit vollem Rechte dem geehrten Tonsetzer zu einer Arbeit Gluck wünschen, die sein Talent wie seinen Fleiss gewiss jedem bewährt, der sie vorurtheilsfrey in sich aufnimmt.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des April. Am 3ten ward zum Ersteumal gegeben und seitdem noch einmal wiederholt: *Orfeo ed Euridice*, Oper in drey Abtheilungen von Calzabigi; Musik von Gluck. Sie wurde nach der ältern italienischen Bearbeitung, dem eigentlichen Original, nicht nach der Umarbeitung durch Gluck selbst bey der Aufführung in Paris 1774 gegeben, die wir bisher hier kannten. Die veraltete Form einiger Musikstücke, und die nicht allgemein verstandene Sprache (die italienische) waren die Ursachen, dass ungeachtet des herrlichen Gesanges der Damen Borgondio, Seidler und Eunike und des trefflichen Orchesters unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel, nur zwey Vorstellungen gegeben wurden, und dass die zweyte das Haus nur halb füllte. Besonders gefielen im zweyten Spettre: Nò, nò, nò etc. und im dritten Akte Euridicens (Mad. Seidler) Scene: Che fiero momento etc.

Den 5ten veranstaltete die Generalintendantur ein Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses, unter der Leitung des Hrn. Musikdirectors Schneider. Der erste Theil gab die vollständige Sinfonie aus G moll von Mozart. Darauf sangen Dem. Schmalz eine Scene von Gürrlich, und die Damen Borgondio und Milder Mayrs Duett: Per pietà deh non lasciarmi. Auch spielte Hr. W. Telle den ersten Satz eines neuen Concerts für's Fortepiano von Zimmermann. Im zweyten Theile sangen, nach einer Sinfonie von Haydn, die Herren Bader und Blum das von dem königlichen Componisten Hrn. C. Blum (jetzt in Paris) componirte Siegslied der Kreuzfahrer bey Eroberung des heiligen Grabes von Hölty; Hr. Tausch führte ein von Franz Tausch componirtes Andante und Polonaise für Clarinette aus, und der Chor der königlichen Schauspieler sang ein von W. Telle componirtes Gloria. Die Ausführung war ganz dem vortrefflichen Inhalt angemessen.

Den 10ten ward mit Bewilligung des Königs als Benefizvorstellung für Hrn. Unzelmann bey Gelegenheit dessen 50jähriger Dienstjubelfeier gegeben die beliebte Operette *Fanchon* von Himmel, in welcher der würdige Veteran immer und so auch an dem Tage als Tapezier Martin erheiterte und das überzahlreiche Publikum in die froheste Stimmung versetzte. Seit 1804, als das Stück zuerst auf die Bühne kam, hatte er diese Rolle mit allgemeiner Zufriedenheit gegeben. Bey dem Schluss erweiterte sich die Scene in einen Tempel, wo Thalia (des Jubelgreises Schwiegertochter, geborne Franz), umgeben von dem ganzen Theaterpersonal den Gefeierten mit dem verdienten Kranze schmückte, und ihn umtanzende Genien das von Hrn. W. Telle componirte Festgedicht sangen. Hr. Unzelmann ist 1755 in Braunschweig geboren, und seit 46 Jahren bey unserer Bühne. Bey dieser Gelegenheit erschien bey Dan. Loos eine Denkmünze, deren Hauptseite das Bild des Jubelgreises mit der Umschrift zeigt: Carl Wilh. Ferd. Unzelmann geb. 1 Juli 1755. Auf der Rückseite stehen Göthes Worte: „Dir wird die Welt, die wirst ihr nie vergeltest“ und darunter im Ab-

teutschen Bühne am 10 April 1821. Möge ein heiteres Alter das Leben des Mannes versüssen!

Den 12ten sang Mad. Borgondio, vor ihrer Abreise nach Hamburg, im Theater noch die Arie von Mosca: Qual dolce incanto, und Rossini's Rondo: L'onta altera alfin e doma, mit dem verdientesten Beifall.

Den 15ten führte Hr. Prof. Zelter, durch die Singakademie unterstützt, zu seinem Vortheil, und den 18ten Hr. Organist Hansmann mit seiner Singanstalt, zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts den *Tod Jesu* von Ramler und Graun, beyde vortrefflich auf.

Den 20sten war Concert im königlichen Concertsaale, wo unter der trefflichen Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel: *De Profundis*, von Gluck, und Haydn's Passionsoratorium: *die sieben Worte des Erlösers am Kreuze*, ausgezeichnet schön aufgeführt wurden. In dem letzten führten die Dem. Eunike, Reinwald, Leist und Schulz, und die Herren Bader, Weizmann, Gern, Blume und Devrient der jüngere, die Solostimmen aus.

Den 25sten gab der grossherzoglich weimarsche Hofkapellmeister Joh. N. Hummel Concert, in dem er abermals, wie vor sechs Jahren, alle Freunde der Tonkunst entzückte. Nach einer genialen Ouverture von seiner Composition aus Es, spielte er auf einem Kisting'schen Pianoforte das von ihm componirte Concert aus A moll und eine freie Fantasie. Auch diessmal bewunderte das überzahlreiche Auditorium in dem Jagor'schen, zu solchen Versammlungen zu kleinem Saale, des Meisters ungemeine Sauberkeit, die Elasticität, den runden, netten Anschlag, die vollendete Volubilität und die Ausdauer in den schwersten Passagen. In demselben Concert spielte der königlich wirtembergische Kammermusikus Hr. Wiele ein Violinconcert von Lafont, dessen Schüler er ist, wie man auch an der fleissig ausgebildeten rechten Hand besonders erkannte; er zeigte eine bedeutende Fertigkeit, reine Intonation, Sicherheit der Applicatur und einen eigenthümlichen Streich. Im zweyten Concerte des Hrn. Hummel am 30sten trugen er und die Herren Gabrielsky, Braun, Linz, Ritz jun., Krautz und Eissolt sein grosses Septett, so wie mit den Mann noch in einem günstigern Lokal, im neuen Concertsaale, zu hören.

Den 28sten war Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses, in dem die Intendantur Gelegenheit gab, Hrn. Boucher und dessen Gattin zu hören. Hr. Alexander Boucher, „ehemaliger Kapellmeister und erster Violinist des hochseligen Königs Carl IV. von Spanien, Ehrenmitglied des schweizerischen Musikvereins und mehrerer musikalischen Gesellschaften", führte ein Favoritconcert von Viotti und ein von ihm componirtes Capriccio aus. Sein Spiel ist eine merkwürdige Mischung des Barocken und Zarten, der Kraft und der Schlaffheit, der ausserordentlichen Fertigkeit und der Mishandlung der Violine, der vollendetsten Präcision und der schülerhaftesten Misgriffe, welche die Zuhörer bald zum Lachen, bald zum Beyfall hinriss. Celeste Boucher, „erste Klavier- und Harfenspielerin vom vorgenannten königlichen Hofe, Musiklehrerin der Infantinnen von Spanien", spielte ein von ihr componirtes Concert für die Pedalharfe und ein Duett concertante für Pianoforte und Harfe, letztes auf beyden Instrumenten zugleich. Sie trug mit vollendeter Präcision, Fertigkeit und seelenvollem Ausdruck vor. Bey dem letzten spielte sie mit der rechten Hand auf der Harfe (als Principale), und mit der Linken auf dem Pianoforte, auch abwechselnd mit beyden Händen, und erregte die Bewunderung der Gleichmässigkeit des Spiels bey gänzlicher Verschiedenheit der Applicatur beyder Instrumente.

Von den Zwischenspielen dieses Monats verdienen Auszeichnung: der königlich sächsische Kammermusikus, Hr. C. G. Kummer, der am 9ten ein Oboeconcert von F. A. Kummer vortrefflich blies, und Hr. Langenhaun, Schüler des königlichen Kammermusikus Hrn. Henning jun., der am 14ten das Violinconcert D moll von Kreutzer sehr brav vortrug; der Reinheit der Intonation, der Fertigkeit und Präcision, so wie dem guten Bogenstrich liess man volle Gerechtigkeit wiederfahren.

Recension.

§. 12.

Ob nun gleich der *innere* Sinn bey Empfindung und Ausübung des Takts das Naturgesetz des äufsern zur Richtschnur annimmt (s. §. 5.) so giebt er doch deshalb seine Eigenthümlichkeit (die der *Willkühr*) nicht *ganz* auf. Er versucht die Aufhebung der Gleichförmigkeit auf eine *doppelte* Art. Erstlich durch ungleiche (ungerade) Absonderung der einzelnen Theile eines gegebnen Ganzen.

Obs. Ungleich heifst die Eintheilung, in so fern *jeder* dieser Theile einen andern Zeitwerth erhält, als er nach dem *ursprünglichen* (aus dem Begriffe des Takts fliefsenden) *Maafse* erhalten sollte (z. B. *Triolen*).

Dies geschieht nun, indem man im Umfange eines gegebnen Ganzen eine ungerade Zahl von *Taktgliedern* (d. h. *den* Theilen, worauf der *innere* Sinn das *Gewicht* legt) wählt. (z. B. $\frac{1}{4}$, $\frac{3}{4}$ u. s. w.)

§. 13.

Das hierdurch verletzte *Gleichgewicht* (des äufsern und innern Sinnes) kann der *erstere* nur dadurch wiederherstellen, dafs er (der *nur gerade* Takttheile kennt) jedem seiner (nun ungeraden) Theile um *soviel* an Zeitwerth nimmt, als der Zusatz im Verhältnifs zur Zahl des Ganzen beträgt (z. B. in einem Takt von $\frac{1}{4}$ verliert jedes $\frac{1}{5}$ um $\frac{1}{7}$ von dem, was es sonst bey gerader Zahl (NB. nach dem Maafse gleicher Geschwindigkeit) erhalten würde. Im $\frac{2}{4}$ Takt ein $\frac{1}{5}$ u. s. w.)

Anm. a) Um den Antheil, welchen *jeder* Sinn an der Ausübung des Takts hat, von einander zu unterscheiden, bedient man sich zum Maafsstabe für das *Ganze* eines Bruchs, z. B. $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{1}{4}$ T. wovon der *Zähler* dem *innern* und der *Nenner* dem *äufsern* Sinn gehört. Durch *diesen* werden die *Takttheile*, durch *jenen* die *Taktglieder* (s. §. 12.) angedeutet.

Obs. Diesem Unterschiede korrespondirt in der Prosodie die Lehre von *äufserer* und *innerer* Quantität der Sylben.

Anm. b) Am vollkommensten (mithin auch am leichtesten) ist die Uebereinstimmung beyder Sinne im $\frac{2}{4}$ Takt: weniger im $\frac{3}{4}$, noch weniger im $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{4}$ u. s. w.

Anm. c) Man kann hieraus auch sehen, warum es nicht leicht ist, zu *geraden* Taktnoten Triolen *richtig* einzutheilen, besonders im langsamen Tempo, und wenn *Einer* beydes zugleich vortragen soll (der Klavierspieler).

§. 14.

Kann nun gleich der *innere* Sinn auf diesem Wege wenig über den *äufsern* erhalten: so versucht er es doch auf einem andern, wo es ihm besser glückt, d. h. wo er sich mit einem errungenen Triumphe leichter täuscht, — nämlich, durch *willkührliche Accentuation*. (*Verstärkung* eines Tones.)

§. 15.

Die *Accentuation an sich* ist Naturgesetz, denn sie entsteht aus folgenden andern Naturgesetzen:

1) mehrere Wirkungen *einer und derselben* Impulsion können *nicht gleich stark* seyn.

2) der *erste* Eindruck ist der *stärkste*.

3) die *Stärke* der *Empfindung* steht mit der Stärke der *Kraftäufserung*, wodurch sie *affizirt* wird, in Proportion.

Obs. α) Dies (s. oben den §.) ist bey der Konstruktion eines *Tones* überhaupt deutlich. Es ist nicht *dasselbe* Luftmafs, welches = y umgiebt, das auch an = o kommt. (s. §. 2. Anm. *a* und *b*.)

β) auch in den bildenden und Künsten ist Accentuation (Licht und Schatten) nothwendig.

§. 16.

Jenes Naturgesetz nun benutzt der *innere* Sinn und wendet das, was von *Einer* Impulsion *überall* gilt, *willkührlich* auf *mehrere* an, die einander *folgen*.

Obs. a) Dieses Verfahren ist in Rücksicht auf den *äufsern* Sinn zwar *willkührlich*, aber doch anderweitigen Regeln unterworfen, nämlich denen des *Ausdrucks*.

à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. G. hat noch nicht Vieles drucken lassen, aber auch nichts Gehalt- und Werthloses, und Einiges von wahrhaft bedeutendem Gehalt und ausgezeichnetem Werth. Darunter gehört nun auch offenbar diese Sonate; ja, sie gehört überhaupt unter das Beste, was seit einigen Jahren für das Pianoforte in dieser Gattung geliefert worden ist: sie gehört darunter der Erfindung, noch mehr aber dem Ausdruck, der Ausarbeitung und der zweckmässigen Behandlung beyder Instrumente nach. Was das Letzte anlangt, so ist namentlich das durchgehends obligate Violoncell nicht nur ganz seiner Natur und den ihm eigenthümlichen Vorzügen gemäss benutzt, sondern es ist auch in das beste Verhältniss zum Pianoforte gesetzt, indem es sich überall diesem eng anschmiegt, im Melodischen, wie recht und billig, vorherrscht, in seinen schönsten Tönen angewendet ist, und der Violoncellist zu der wirksamsten Vortragsart auf demselben hingeleitet wird. Ohngeachtet des keineswegs Gewöhnlichen in Erfindung, Figurirung, Ausschmückung; ohngeachtet des Soliden und Gründlichen, das in der Ausarbeitung durchgängig herrscht, ist doch die Sonate für einen jeden sogleich ansprechend, und für geschickte Spieler nicht sehr schwer auszuführen: mithin findet sich auch darin Besonnenheit und das rechte Mass. Die Fülle und Vollständigkeit der wirklich ausgesuchten Harmonie ist vielleicht gar zu weit getrieben, so dass damit der Wirkung des melodischen Antheils hin und wieder einiger Eintrag geschieht; und das erste Allegro ist vielleicht zu weit ausgesponnen und dadurch zu lang ausgefallen; wenigstens scheint es dem Rec. so. Irret er sich nicht in beyden, so ist diess beydes doch auch alles, was er an dieser ausgezeichneten Composition auszustellen findet. Sie besteht aber aus folgenden Stücken:

Adagio. Introduzione. Sechsachteltakt. F moll. Sehr ernst und feyerlich im Ausdruck. Frey und gewissermassen als Fantasie in der Schreibart. Nicht kurz. — Allegro moderato. Vierviertel-takt. F moll. Im Ganzen, ernst und kräftig; hauptsächlich auf einige bedeutende melodische Sätze gebauet; zwischen ihnen und mit ihnen verbunden, nach der einen Seite hin, sehr belebte Figuren, nach der andern, geistvolle contrapunktische Ausarbeitung. (In letzter Hinsicht muss die ganze grosse Stelle zu Anfang des zweyten Theils bis zur Rückkehr des Anfangs dieses Satzes, S. 8 bis 11 der Pianoforte-Stimme, meisterhaft genannt werden.) Von S. 12 bis 15, und bis kurz vor dem Schlusse des Satzes, verweilt der Componist in Dur, und das ist gut, sowohl für die Wirkung dieses Satzes selbst, als für die des folgenden, als welcher, wieder in nicht langsamen Tempo und wieder in F moll, sonst etwas Monotones in dieser Hinsicht empfinden lassen würde. Dieser Satz ist aber ein lebendiger, wahrhaft schöner Menuetto, un poco vivace, mit Trio, im Entwurf, Charakter und auch in der Behandlungsart einigermassen den Sätzen derselben Gattung in Beethovens frühern sechs Quartetten ähnlich; nur ohne dieses Meisters pikante Erfindungen. Das Finale ist ein Rondo, Allegretto grazioso, in F dur, Viervierteltakt. Hier zeichnen sich besonders die melodischen Sätze aus, meistens durch Eigenthümlichkeit, und sämmtlich durch Anmuth; doch fehlt es darum auch keineswegs sowohl an brillanten Zwischensätzen, als an contrapunktischer Stellung oder Ausführung, so dass dieses Rondo auf ein gemischtes Auditorium wohl den vortheilhaftesten Effect machen, aber auch den Kenner befriedigt und erheitert entlassen wird.

Das Werk ist schön gestochen. Zu grosser Erleichterung der genauen Uebereinstimmung beyder Spieler im Vortrag, welche eben hier, bey so enger Verbindung beyder Instrumente, um so nothwendiger ist — und auch zur Beförderung des Genusses beym Einstudiren, dienet es, dass die ganze Violoncellstimme in einer besondern Zeile der Pianofortestimme beygesetzt worden ist; wobey sichs aber von selbst versteht, dass sie auch der Violoncellspieler für sich noch einmal abgedruckt erhält.

Einer besondern Empfehlung des Werks an Freunde des Bedeutenden in der Instrumentalmusik und an geschickte Spieler wird es nicht bedürfen: die blosse Angabe des Befunds, wie sie hier niedergeschrieben worden, dienet schon dazu.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten May. Nº. 21. 1821.

Abriss der Geschichte der Musik.

(Beschluss)

Unter den musikalischen Ländern spielt England leider nur eine klägliche Figur; so klein ist die Zahl ihrer einheimischen Componisten, verglichen mit den Fremden aus Italien und Deutschland, dass es sich schwerlich eine eigenthümliche Musik zu besitzen rühmen kann. Es mag stolz seyn auf die metrischen Psalmodien von Thomas Sternhold und John Hoykins, oder auf die geistlichen Compositionen von Maister William Bird und Maister Giles Farnabie, oder das Carman's Whistle und Jhow cum Kiss me now, welche in der seltenen und merkwürdigen, *Queen Elizabeth's Virgin Book* genannten Sammlung aufbewahrt sind, oder es mag sich der ausgearbeiteten Werke des ausgezeichneten Professors Maister John Bull, Doctor of Musicke, rühmen, dessen Compositionen so schwer auszuführen sind, dass sie selbst Ihrer Maj. der Königin, wiewohl einer der ersten Spinett-Spielerinnen ihrer Zeit, zu schwer waren — und am Ende mag alle diese Musik doch nicht um ein Haarbreit besser seyn, als was Thomas Mace bezeichnet als whining, yelling, toling, screeking, short-square even ayres. Aber eine Art der dramatischen Compositionen kam jetzt in England in Aufnahme, welche das Mittel war, der Musik eine Modeherrschaft zu verschaffen, und die Kräfte der wenigen originellen und guten Componisten, deren diese Insel sich rühmen darf, aufzubieten. Unter der Regierung Jacobs I und Karls I war die Aufführung kurzer musikalischer, Zwischenspiele, Masques genannt, eine Lieblingsunterhaltung bey Hofe und in den Wohnungen des Adels. Diese wurden mit den glänzendsten Decorationen aufgeführt, und die Adelichen übernahmen zum Theil selbst die Partieen. Henriette, König Karls Gemahlin, fand an diesem Ergötzlichkeiten besonders Geschmack, und spielte häufig selbst die Hauptrolle. Ben Jonson war insgemein der Verfasser dieser Masken, und Harry Lawes, der wahrscheinlich durch Miltons Sonnett eher unsterblich werden wird, als durch seine eignen Arien, war der Componist. 1634 wurde die von ihm in Musik gesetzte Maske *Comus* zu Ludlow Castle aufgeführt. Von Lawes Compositionen, besonders von den Gesangstücken im *Comus* sprechen seine Zeitgenossen als von vortrefflichen und ergötzlich anzuhörenden Melodieen. Vielleicht sind wir jetzt, gegen die gute alte Zeit gehalten, ausgeartet; aber alles, was wir noch von Lawes gehört haben, schien uns so wenig Melodiöses oder Singbares zu haben, als die Weisen, die man spielt, um Bienen in einen Stock zu kirren. Aber ein Componist lebte bald nach dieser Zeit, und war zu Anfang der Regierung Karls II in seiner Blüthe, dessen Musiken, unserer Meinung nach, nie die eines Engländers vorher oder seitdem gleichgekommen ist — wir meinen Matthew Locke. Jeder, der seine Gesangsachen in Macbeth oder im Sturm gehört hat, muss ihre wilde Schönheit und Originalität gefühlt haben. Es ist unerklärlich, dass er so wenige Nachahmer fand; vielleicht wurden seine Werke von Musikern seiner Zeit nicht gehörig gewürdigt, denn kein Geschmack ist so schwankend als der in der Musik. Was uns jetzt ergötzt, mag vielleicht den Ohren der connoscenti von 2020 unerträglich vorkommen *). Aber

*) Der Verf. geht einmal hier wieder zu weit, oder spricht zu allgemein. Er unterscheidet nicht zwischen dem Gesang-

dennoch müssen wir es als einen Beweis von der hohen Vortrefflichkeit der Locke'schen Compositionen ansehen, dass sie fast die einzige ächte englische Musik ist, die man noch jetzt des Anhörens würdig findet. Purcell und Arne haben unstreitig sehr schöne Sachen geschrieben, besonders im Comus, welchen Arne 1758 abermals componirte, da man derzeit die Melodieen von Lawes unerträglich fand. Aber im Allgemeinen zu urtheilen, kopirten sie so gut wie Arnold die italienische Schule, in dem ihre Compositionen nicht die Ursprüngliche und Eigenthümliche haben, welches die von Locke charakterisirt.

Händels langer Aufenthalt in England trug vielleicht am meisten dazu bey, dem musikalischen Geschmack dieses Landes aufzuhelfen, und ihn zu bilden. Seine Opern waren die ersten, den ein ausgezeichneter Erfolg zu Theil wurde, und wirkten mehr, wie etwas sonst, dahin, den Sinn für diese Compositionsart einzuflößen, der nachmals die Gründung der italienischen Oper in London veranlasste. Diese wachsende Neigung für die Musik fremder Nationen wurde von den periodischen Schriftstellern jener Zeit sehr getadelt und verspottet, insbesondere im Zuschauer, wo Addison über die unsinnige Mode eifert, italienische Acteurs in der Oper einzuführen, die ihre Partieen in ihrer eigenen Sprache sängen, während die von Engländern besetzten Nebenrollen in deren Muttersprache gesprochen wurden *).

Händel zeigte sein erstaunenswerthes Genie für Musik schon in einem sehr zarten Alter. Er verdankte seinen ersten Unterricht einem Organisten in Halle, seiner Vaterstadt, und vollendete seine musikalische Bildung in Hamburg, wo er die besten italienischen und deutschen Muster studirte. Er war erst 18 Jahre **) alt, als er schon das zweyte Klavier in der hamburgischen Oper spielte, und in demselben Jahre componirte er eine Oper, die dreyssig Abende hintereinander mit rauschendem Beyfall gegeben wurde. Nach einem Aufenthalte von einigen Jahren in Italien kehrte er nach Deutschland zurück, und liess sich in Hannover nieder, wo er bey dem Churfürsten viele Aufmunterung fand. Die Verbindung zwischen den Höfen von England und Hannover bewegten ihn, 1710 der Einladung einiger Musikfreunde in London zu folgen, die ihn in Hannover kennen gelernt hatten. Sein erster Besuch dauerte nur ein Jahr, aber er eilete von Churfürsten bald nach seiner Zurückkunft die Erlaubniss, ihn zu wiederholen. Die ausnehmenden Anträge, die ihm in London gemacht wurden, veranlassten ihn, sich daselbst, trotz seiner Verbindlichkeiten gegen den Churfürsten, niederzulassen, der ihn diese Pflichtvergessenheit, als König von England, später fühlen liess. Händel suchte indess durch einen kühnen Kunstgriff seine Gunst wieder zu gewinnen. Eine königliche Lustfahrt auf der Themse war angekündigt worden, und vom Hofe der Befehl gekommen, dass sich dabey eine Bande mit Musikanten einfinden sollte. Händel erfuhr dies, und componirte für diese Gelegenheit die unter dem Namen von *Wassermusik* so berühmt gewordenen Musikstücke. Er dirigirte selbst, aber verkommt, um nicht entdeckt zu werden. Der König, der wirklich an deutscher Oper für Musik hatte, ward höchlich ergötzt, und erkundigte sich nach dem Namen

---

verschiedenen Grundgesetzen der Schönen selbst, auf Tiefe und Adel der Empfindung und Begeisterung des Künstlers beruht, Dieses ist unvergleichlich, es hindert dem Meisterwerke nicht, manchen Reiz zu allen Zeiten den Sieg über die vorherrschende Kunstgenossen davon. In der Musik sind aber diese Grundgesetze gegeben wie irgendwo. Die Kunst der Harmonie ist mathematisch gegründet, und die Gesetze des musikalischen Denkens aus den Lehren der Musik-Schriften Bach, unwiderruflich und unvergleichlich. Melodie, wird sie treffen, ist ein unwesentlicher Kunst in dem Labyrinthe der Geschichte: die Laune der Mode umwälzen, wo sie ihren harmonischen Reichthum erfunden wird. Aber Mittelmass wie Gott vor die König, oder Gott erhalte Franz den Kaiser, oder eine Charakterschilderen wollen genommen, und zwar auch Modern, wenn anders Religiosität und Adelung des Hörers in dem Wesen des Menschen selber gegründet und die Philosophieen von der Freiheit des Glaubens, und seiner Gewalt nicht blosse Hirngespinnste sind. A. d. Uebs.

*) Eine abscheuliche Verderbung der Kunst setzt in der Oper ergötzlichen Dekorationen und Maschinerien, wie singende Vögel, wirkliche Wasserfälle etc. steht im dritten Stücke. Aber bey seiner Freundlichkeit gegen die italienische Oper, darf man nicht übersehen, dass Addison überhaupt keinen Sinn für Musik, und dass sein Freund Steele bey einem andern Theater, dem durch die Oper gemeiner Abbruch geschah, Sitzen Zeuzeit hatte. A. d. Verf.

**) Nach Mattheson [illegible]

des Componisten. Ein deutscher Baron, der Händels Freund und mit im Geheimniss war, erzählte ihm, dass die Musik von einem Landsmann und treuen Diener Sr. Majestät geschrieben sey, der aber aus Besorgniss, die Unzufriedenheit eines so gnädigen Herrn zu erregen, es nicht wagen dürfte, auf eine directere Weise zu der Unterhaltung seines Königs beyzutragen. Dieser erklärte darauf, dass wenn Händel dieser Schuldige sey, er ihm hiermit gänzlich verzeihen haben wolle, und setzte ihm ausserdem eine jährliche Gratification von 200 Lstrl. aus. — Händels Grösse besteht in seiner geistlichen Musik. Doch haben von seinen vielen Oratorien nur wenige die Prüfung der Zeit bestanden. Selbst bey ihrer ersten Einführung waren mehrere sehr unglücklich; und sehr oft wurden sie bey einem so leeren Hause aufgeführt, dass der König Georg II, der ein beständiger Zuhörer war, fast allein das Publikum ausmachte. Als Lord Chesterfield eines Abends aus dem Theater kam, ward er von einem Freunde befragt, ob das Oratorium vorbey wäre? „O nein, sagte er, sie singen noch fort; allein ich hielt es am klugsten, mich zu entfernen, um den König nicht in seiner Privatandacht zu stören". Händel scherzte oft über die Leere des Hauses, wo die Musik dann desto besser klinge. In den letzten Jahren seines Lebens wurde er blind, fuhr aber doch fort, die Aufführung seiner Oratorien selbst zu leiten. Es muss ein wehmüthiger Anblick gewesen seyn, ihn an der Orgel dirigiren und dann vor dem Publikum seine gewöhnliche Verbeugung machen zu sehn. Es wird erzählt, dass er bey vielen Stellen seiner eignen Musik ganz besonders erschüttert worden sey, insbesondere bey der ergreifenden Arie im Samson:

Total eclipse — no sun — no moon,

die so ganz auf seine eigene Lage passte. Er starb am Charfreytage 1759, nachdem er mehrere Tage vor seinem Ende seinem Arzte Dr. Warren den Wunsch geäussert hatte, an diesem Tage zu sterben. 25 Jahre später, ein volles Jahrhundert nach seiner Geburt, wurde zur Feier seines Talents und Gedächtnisses das glänzende Musikfest in der Westminster-Abtei gegeben. Es bestand aus erlesenen Stücken seiner Composition, aufgeführt mit einem Orchester von 563 Instrumentalisten und 514 Vokalisten. Diese waren am westlichen Ende des grossen Chors placirt, der Hof und die übrigen Zuhörer bis zu der Zahl von 4000 Personen befanden sich beym östlichen Ende, und auf Gallerieen, die längs dem Chor hinliefen. Ein auffallender Beweis von der hohen Vortrefflichkeit der Theilnehmer ist, dass für die Aufführung jedes Tags nur immer eine einzige Generalprobe für nöthig befunden ward. Diess scheint wirklich auffallend, wenn man bedenkt, dass eine grosse Zahl von dem Orchesterpersonal nie vorher mit einander eine Musik aufgeführt hatte, indem Viele blosse Liebhaber waren, die unentgeldlich Theil nahmen. Die ganze Einnahme belief sich auf 12850 Lstrl., welche ungeheure Summe den besten Beweis abgiebt von dem Eifer, mit dem von allen Gegenden Menschen zu dieser glänzenden Ausstellung musikalischen Talents, um Vorzüge zu feiern, zusammengeströmt waren, welche sich so hoch über die gewöhnliche Stufe menschlicher Vollkommenheit erhoben hatten.

Es bleibt nur noch übrig, die Musik der Deutschen zu beleuchten. Ueber das Einzelne derselben verweisen wir auf die Biographieen von Haydn, welche Bombert, ein genauer Freund Haydns, in einer Folge von französich geschriebenen Briefen von Wien aus geschrieben hat, und von Mozart, die in Deutschland erschienen ist. Denn alles, was mit deutscher Musik zusammenhängt, ist in der Geschichte dieser zwey grossen Componisten jenes Landes enthalten.

Haydn, geboren 1732 von armen Eltern, zeichnete sich schon, ehe er zwölf Jahr alt war, durch sein musikalisches Talent aus. Er componirte mehrere Sachen vor seinem achtzehnten Jahre. Er pflegte sich täglich sechszehn bis achtzehn Stunden zu üben, und befand sich bis 1758 in der äussersten Dürftigkeit, als er in der Familie des Fürsten Esterhazy eine Anstellung erhielt. Dennoch war sein Leben sehr einförmig, der Morgen wurde zur Composition verwandt, der Abend zum Aufführen und Dirigiren von Opern. Die vollständige Zahl seiner Werke beläuft sich auf nicht weniger als 990. Wenn er sich zum Componiren niedersetzte, kleidete er sich allemal mit der grössten Sorgfalt, das Haar schön gepudert, und mit seinem besten Rocke. Friedrich II hatte ihm einen Diamantring verehrt, von dem Haydn erklärte, dass wenn er ohne ihn zu componiren anfange, er keinen einzigen Gedanken fassen könne. Er

konnte nur auf dem schönsten Papiere schreiben, und zeichnete die Noten so sorgfältig, als ob er auf eine Kupferplatte gravirte. Nach allen diesen kleinen Vorbereitungen fing er denn an, das Thema zu seiner Arbeit zu wählen, und bestimmte die Touarten, in die er moduliren wollte: das Tempo und die Behandlung motivirte er dadurch, dass er sich die Umstände einer kleinen Begebenheit oder eines Romans dachte.

Solche Eigenheiten scheinen unter Componisten gewöhnlich gewesen zu seyn. Wenn Gluck die Laune zum Componiren anwandelte, so liess er sein Piano auf eine schöne Wiese tragen, und versetzte mit einer Flasche Champagner zu jeder Seite seine Imagination nach Elysium. Sarti, ein Mann von glühender Einbildungskraft, zog die Grabesstille eines geräumigen, düster von einer einzelnen Lampe erhellten Saales vor. Cimarosa suchte Lärm und Jubel auf; umringt von einem Kreise lustiger Zechbrüder, entwarf er seine Opern, und wie sich die Ideen ihm darboten, fasste er sie auf und schrieb sie auf der Stelle nieder. Auf diese Weise entstand die schöne Oper *Il Matrimonio segreto*. Paesiello componirte seinen *Barbier von Sevilla* und *La Molinara*, im Bette, und Sacchini erklärte, dass er nur dann begeistert würde, wenn seine beyden Katzen ihm auf den Schultern sässen.

1790 im 59sten Jahre verliess Haydn Eisenstädt und besuchte London. Salomon, der daselbst zwanzig Concerte des Jahres gab, hatte ihn zu 50 Lstrl. für jedes Concert engagirt. Er blieb nur ein Jahr, kam aber 1794 noch einmal. Es ward ihm jedesmal die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil. Die Universität Oxford schickte ihm ein Doctordiplom: eine Ehre, die selten Jemanden, und selbst Händel nicht geworden ist.

Die Schöpfung wurde 1798 geschrieben, zwey Jahre später die vier Jahreszeiten. Diese waren die letzten grossen Werke seiner Feder. Seine Kraft nahm schnell ab, und seine Geistesfähigkeit war in der letzten Zeit seines Lebens fast ganz dahin. Dennoch fristete er sein Leben noch bis 1809, und starb gerade, als die Franzosen Wien eingenommen hatten.

Mozarts Leben (er ward geboren zu Salzburg 1759), die frühe Entwickelung seiner kolossalen Genialität, sein merkwürdiges Ende, die Veranlassung seiner grossen Messe in D moll, Requiem genannt, sind den deutschen Lesern zu bekannt, um ihnen auch nur im Abriss mitgetheilt werden zu dürfen.

Nachrichten.

Frankfurt am Main, im April. Theater. Den 10ten *Zemire und Azor* von Spohr. Der Zauber, der schon lange die Spohr'schen Opern bannte, und feindlich von unserer Bühne entfernte, ist nun gelöst. Hr. Guhr war der Talisman, und mit freudiger Erkenntlichkeit sey ihm für den Genuss gedankt, den uns dieses Meisterwerk heute gewährte. Das Haus war gedrängt voll, und so widerlegte dieser Abend die falsche Behauptung: Diese Oper sey zu gelehrt, niemand finde Gefallen daran, als einige einseitige Spohrianer, und die Casse (dieses Centrum aller hiesigen Bemühungen) leide darunter. (Die gefürchtete Schwindsucht suchte man durch Rossini'sche Eselsmilch zu verhüten.) Mit solchen Scheingründen wollte man den Vorwurf entkräften, dass die hiesige Bühne, wie eine Rabenmutter, ihr eigenes Kind verschmähe, indem Fremde es freundlich aufnahmen und pflegten. Die Aufführung war von Seiten des Orchesters, einige kleine Nachlässigkeiten des Fagotts und Waldhorns ausgenommen, vortrefflich, und ein Beweiss, dass Hr. Guhr, der die Tempi grösstentheils sehr richtig traf, die Oper mit vieler Liebe und Sorgfalt einstudirt hatte. Schade, dass wieder, wie gewöhnlich, das Vokale viel zu wünschen übrig liess. Die unsichtbaren Geisterchöre waren oft auch unhörbar, und folglich zu geisterhaft für unsere noch materiellen Sinne. Hr. Grösser als Azor, war seiner sehr schwierigen Aufgabe nicht ganz gewachsen. Indessen sang er doch Vieles, und besonders die letzte Arie sehr brav. Sein Spiel war ausgezeichnet gut. Dem. Bamberger erreichte als Zemire ihre Vorgängerin, die noch nicht ersetzte Dem. Friedel, nicht. Die einfachen Stellen gelangen ihr sehr gut, und machten durch ihre schöne, reine Stimme tiefen Eindruck; allein in melismatischen Verzierungen, Doppelschlägen und dergleichen, zeigte sie eine fehlerhafte Beschulung, indem sie die Töne theils verwischte, theils zu frühe und zu schnell sang, und dann bey der folgenden Note etwas warten

musste, um das Eilen auszugleichen; welches eine zwar kleine, aber doch fatale Lücke verursachte. Hr. Dobler sang den Sander mit seiner kräftigen Stimme sehr vernehmlich und rein, aber frostig. Hr. Leisring trug als Ali redlich das Seinige zur Verschönerung des Abends bey, und spielte vortrefflich. Mad. Hoffmann und Dem. Lange waren, als Schwestern der Zemire, die eine für das Auge, die andere für das Ohr, liebliche Erscheinungen. Die grosse Wirkung dieses klassischen Werkes auf das Publikum äusserte sich lebendig nach jedem Tonstück in freudigem Beyfall, und vergebens suchte eine kleine Anzahl musikalischer Ultra's und Ultramontaner zu op- und imponiren. —

Museum. Den 13ten. Ein Hr. Hollenstein spielte Variationen von eigener, und eine Sonate von Nadermanns Composition auf einer sehr schlechten Harfe. Sein Spiel zeigte Spuren von vormaliger Fertigkeit, allein jetzt mochten wohl mehr moralische als ästhetische Gründe die Vorsteher des Museums bewogen haben, diesen alten Mann auftreten zu lassen. Mitleiden ist sehr löblich, allein man muss es nicht auf Unkosten der Kultur ausüben, und ein Gemeingut Aller benachtheiligen, um ein Individum zu unterstützen, welchem man ja ohne das Gutes thun könnte, wenn man nicht immer etwas Eigennutz mit seinen Wohlthaten verbände, damit man sogleich seinen Lohn habe. Das Köstlichste, was die Menschheit besitzt, sind Ideen und Ideale, diese Strahlen aus der himmlischen Heimath des Geistes, und es ist die herrliche Aufgabe unsers Daseyns, sie durch Philosophie und Poesie immer mehr zu vergeistigen, um uns dem Göttlichen näher zu bringen. Einer so geachteten und einflussreichen Kulturanstalt, wie das hiesige Museum, liegt es nun ob, nicht nur zu verhüten, dass die heilige Flamme der Kunst nicht durch Gemeinheit getrübet werde, sondern sie sorgsam zu pflegen, dass sie immer reiner brenne. Diesen hohen Zweck beförderten zwey Psalmen Davids, nach Mendelssohns Uebersetzung, einfach und fromm componirt von Hrn. Abbé Max. Stadler, und mit Klavierbegleitung ganz vortrefflich gesungen von Hrn. Schelble. Nicht leicht wird ein Sänger eben so durchdachten und gefühlten Vortrag haben, und den zarten Sinn des Tondichters inniger zu verstehen und wiederzugeben vermögen, wie Hr. Seb., der durch die deutlichste Aussprache uns auch zugleich den ganzen Sinn des Wortdichters giebt.

Theater. Den 15ten. Zum Erstenmal: *Ferdinand Cortez*, von Spontini. Hr. Guhr scheint eine besondere Vorliebe für Spontini'sche Musik zu haben, denn die Vestalin war sein Debüt als hiesiger Director, und die erste Oper, die er neu auf unser Theater bringt, ist *Cortez*. — Der wackere Spontini hat, wie jedes Talent, viele Feinde, unter denen ihm keine gefährlicher sind, als die, welche unter der Maske der Freundschaft ihn so unmässig loben, dass man an den guten Mann Forderungen macht, die er kaum zu befriedigen im Stande wäre, wenn er auch seinen Geist so vielmal verdichten könnte, als die Physiker die Luft. Unlängst suchte ihn ein scheinbar freymüthiges Berliner Blatt unter einer solchen Last von Lorbern zu ersticken, dass selbst der gewaltige Mozart, an solche Bürden gewöhnt, sie kaum hätte tragen können. Andere Blätter, wie z. B. die hiesige Iris (welche, beyläufig gesagt, ihren Namen sehr bezeichnend nicht von der mythologischen Götterbotin, sondern von der physischen Iris, die aus Wassertropfen besteht, entlehnte) andere Blätter, die nichts für, und noch weniger etwas gegen Hrn. Spontini haben, sprechen aus Mangel an eigenem Urtheil in aller Unschuld wohlmeinend das übelgemeinte Lob nach, bloss um für Kenner zu gelten, wenn sie den Gerühmten auch rühmen. Auf solche Art verbreitet sich die für Hrn. Spontini sehr fatale Meinung, er sey ein Genie: man fordert nach diesem Massstab sein Unmöglichstes, und wird unwillig über ihn, wenn er die überspannten Erwartungen nicht zu befriedigen vermag, ohne zu bedenken, dass es ja nicht seine Schuld ist, wenn man zu hoch von ihm denkt. Aber nicht nur gegen Hrn. Sp., auch gegen Männer von ähnlichen Verdiensten, wie z. B. Rossini, Meyerbeer, regt sich eben so der Neid, und Gänsekiele tragen diese Notenpapiernen Drachen, wie Adlerschwingen die Schildkröten, recht hoch in die Wolken, dass sie desto tiefer fallen, wenn der Wind nachlässt. Diese Bosheit schmerzt mich, und da ich das wahre Verdienst schätze und hochachte, so will ich, was man von Hrn. Spontini zu fordern berechtiget ist, angeben, so wie es aus seinen Werken hervorgehet, um wo möglich zu verhüten, dass man ihn nicht mehr zu seinem Nach-

theil so überschätzt. Correctheit des Satzes in grammatikalischem Sinn, die jeder musikalische Ludimagister pedantisch von seinem Generalbass-Schüler fordert, suche man nicht bey ihm; denn die steifen Regeln von verbotenen Fortschreitungen und der Behandlung der Dissonanzen gehören bloss in die Schule, welcher unser Meister so glänzend entschwebte, dass man glauben möchte, er sey nie in einer gewesen. Und wäre er denn Meister der Töne, wenn er nicht alles mit Ihnen vornehmen durfte, was er wollte? — Suche man ferner nicht Poliphonie, die dem Layen, der nicht im Stande ist, mehrere selbstständige Tonreihen gleichzeitig zu erfassen, immer etwas verworren klingt, und die der veraltete Mozart in allen seinen Opern missbrauchte, da sie nur ins Gebiet der Fuge und Kirchenmusik gehört. Hr. Sp. giebt in seinen Ensembles die Melodie, wenn er welche hat, immer hübsch der Oberstimme und setzt die andere so bescheiden dazu, dass sie ohne Nachtheil wegbleiben könnten, wodurch eine mit dem besten Wasser wetteifernde Klarheit entsteht. Seine Melodien sind grössentheils sehr lustig, und sprechen, wenige finstere Sonderlinge ausgenommen, die ungerechter Weise von dem Ausländer deutsches Gemüth fordern, allgemein an. Eine besondere Stärke besitzt Hr. Sp., schöne Stellen (wie z. B. in *Cortez* der kurze Chor: „O armer Freund Alvar! es harret dein der Tod") dadurch von grosser Wirkung zu machen, dass er sehr selten welche anbringt. Auch weiss er die wilden gigantischen Kräfte des Orchesters und hauptsächlich der Posaunen, Trompeten und Pauken so zu entwickeln wie kein anderer, und manche Chöre seines *Cortez* geben ein erhabenes Bild wie die Töne in regelloser Ungebundenheit das Chaos durchstürmt haben mögen, ehe die Alles ordnende Hand der Allmacht sie in Harmonie brachte, und die Tonleiter erschuf. Soviel für diesmal gegen die geheimen Feinde unsers Meisters. Sollten diese aber, ärgerlich, dass ich ihre verkappte Absicht entlarvte, heftiger ihre Feindseligkeit gegen den Herrlichen fortsetzen, und immer unmässiger loben, so werde ich der Wahrheit zulieb, ohne zu ermüden, mich ferner ritterlich Hrn. Sp.s annehmen, und durch Beyspiele, deren ich schon mehrere Dutzend gesammelt habe, belegen, was ich hier zu seiner Vertheidigung behauptete. Er hat übrigens den nicht geringen Trost, dass nur solche, die von Musik nichts verstehen, ihn anfeinden, und mit ihrem Bleyzucker zu vergiften suchen; die wahren Künstler und Kunstkenner beurtheilen ihn sehr richtig, und betrachten ihn ohne Neid.

Ueber die Aufführung des *Cortez* sage ich aus Unmuth nichts, denn solche ideelle Werke sollten nicht aufgeführt werden, so lange man noch geringere von Mozart, Cherubini, Mehul u. s. w. zu verkörpern hat; sie verlieren immer zuviel dabey. Ja, so zarte Sachen, wie die von Rossini, Meyerbeer u. s. w. hätten nur Idee bleiben, und gar nicht geschrieben werden sollen.

Concerte. Den 20sten. *Die Schöpfung* von Haydn. Im Schauspielhause zum Vortheil des Hrn. Concertmeisters Hoffmann. — Die Physiker zerspalten den Lichtstral und die Philologen den Homer in kleine Theile. Dieses traurige Geschick erlitten heute Abend mehrere Erzengel. Gabriel wurde laut Programm in folgende Stücke zerlegt: No. 1. Mad. Hoffmann; No. 2. Mad. Dobler; No. 3. Mad. Urspruch; No. 4. Dem. Bamberger; No. 5. Dem. Wagner; No. 6. Dem. Heroux. Jede dieser Damen war also für heute nur $\frac{1}{6}$ Engel. Glücklicher kamen weg die Engel Uriel, der nur in drey (Hrn. Grösser, Gassner und Brauer,) und Raphael, der gar nur in zwey (Hrn. Pallwitz und Krumer) Theile zersetzet wurde. Spöttler behaupten, es sey unter dem Theaterpersonal kein ganzer Engel zu finden gewesen, deswegen musste man synthetisch, wie die Mosaik-Maler, so viel Stücke zusammenleimen, bis ein ganzer herauskam. Ohne dieses untersuchen zu wollen, muss ich gestehen, dass ich die Idee der Engel-Analyse sehr glücklich, und die Engelheit bezeichnend finde, indem, wenn z. B. Gabriel bald durch diese, bald durch jene Kehle singt, ein leibhaftiger Engel, der sich in beliebige Gestalten zu verwandeln weiss, vor unsere Anschauung tritt. — Hr. Dobler sang den Adam (der ja auch nichts von Methode, vom Portamento und von Manieren, lauter Erfindungen seiner Nachkommen, wissen konnte) sehr zweckmässig. Die Eva (Dem. Lange) liess sich den Morgen vor der Aufführung als unpässlich anmelden, und die Art, wie Hr. Guhe vor dem dritten Theil des Oratoriums dem Publikum es anzeigte, deutete auf willkührliches Uebelbefinden. In diesem Fall wäre das Factum

den Scholastikern von grosser Wichtigkeit, denn sie lernten daraus, dass Madam Adam im Paradiese schon vor dem Sündenfall ihre Launen hatte, und diese gar zu tief in der weiblichen Natur gegründet liegen. — Mad. Dobler übernahm aus Gefälligkeit für diesen Abend die Partie der Mutter aller Mutter. Die Aufführung, unter der Leitung von Hrn. Guhr, war im Ganzen sehr lobenswerth, besonders in den Tuttisätzen, und die Composition wirkte durch Popularität, einfache Grösse, und Reichthum an Ideen ungemein auf die Zuhörer. Alles wurde mit Ehrfurcht für den alten, herrlichen Haydn erfüllt, dem manche neuere Componisten gern alle Genialität absprechen, und ihn zum blossen Routinier erniedrigen möchten. Wer, aus dem heutigen Componisten-Volke kann sagen: ich bin ihm nahe?

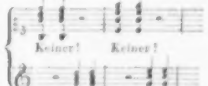

Den 22sten. *Das Weltgericht*, Oratorium von August Apel, in Musik gesetzt von Hrn. Friedrich Schneider, zum Vortheil des Hrn. Kapellmeisters Guhr aufgeführt im Schauspielhause. Da während der Messe alle Kräfte unsers Opernpersonals zu theatralischen Darstellungen in Anspruch genommen werden, so konnte man nicht die gehörige Zeit finden, die ein Werk von solchem Umfange zum Einstudiren erheischt, und nur mit einer Probe wagte Hr. Guhr, im Vertrauen auf unser geschicktes Orchester, und, wie Cäsar, auf gut Glück, die Aufführung, welche sehr gut gelang. Die Eile, womit die Chöre gelernt werden mussten, mag den Uebelstand entschuldigen, dass Hr. Baldeneccker sich mit der Violine mitten in die Reihe der Chorstimmen setzte, wie Apoll unter den Musen, und die erste Chorstimme mitspielte. Es hätte aber nur in Augenblicken der Gefahr, gleich einem schürzenden Genius, sein Völklein durch seine Saitentöne vor Verirrung bewahren, und nicht immer aus vollen Leibeskräften mitgeigen sollen, denn der dünne Ton einer Violine machte besonders in einigen Choralsätzen, wo die Saiteninstrumente pausiren, übeln Effect. —

Es wäre zu gewagt, wenn ich nur nach dem Anhören einer Probe, und der Aufführung, über ein Werk von so reicher Mannichfaltigkeit ein vollständiges Urtheil fällen wollte. Ich theile nur mit, was sich mir aufdrängte. Das Gedicht ist als Oratorium zu dramatisch, und nicht einfach und klar genug. Die handelnden und singenden Wesen sind bald Geister, (Engel und Teufel) und bald Menschen (Eroberer und Gläubige); aber alle die verschiedenen Chöre sondern sich nicht genug von einander ab, besonders wenn man (wie bey uns) zu wenig Menschen für diese heterogenen Nationen hat, und dieselben Individuen bald Engel, bald Menschen, bald Teufel seyn müssen. Es ist auch eine unglückliche Idee, den Satan (diesen buchstäblichen Carbonajo) als singende Person auftreten zu lassen. Was will der arme Teufel, der den Teufel zu singen hat, thun! Singt er schön, so ist es nicht teuflisch, und singt er teuflisch, so ist es nicht schön. Am besten ist's wenn er (wie unser heutiger Satan) diagonalisirt. — An einigen Stellen steigert sich das Dramatische des Gedichtes zum Theatralischen, und es ist ein wahrer Theater-Coup, wenn der Satan durch sein „Verworfene schweigt" die jubelnden, triumphirenden Höllengeister plötzlich unterbricht, oder wenn unter einer kriegerischen Musik das Heer der Eroberer aufmarschirt und die Gläubigen in Fesseln schlägt. Während dem Doppel-Chor der Eroberer und der Gläubigen ertönt der Schall der Todesposaune, die Katastrophe des Weltunterganges bezeichnend; der Kriegerchor verstummt mitten in der Melodie, der Chor der Gläubigen singt aber, obwohl auch todt, ungestört fort. — Wenden wir uns vom Dichter zum Componisten, der die schwere Aufgabe mit grosser Kraft und Beherrlichkeit gelöst hat. Es ist eine sehr erfreuliche Erscheinung unserer Zeit, dass die deutschen Componisten sich wieder zum ernsteren Studium des Contrapunkts hinneigen, und das oberflächliche Fixsteln den Italienern und den Schwächlingen, die dort ihre Lorbern suchen, überlassen. Hr. Sch. beurkundet in seinem Werke ein tiefes contrapunktisches Studium, welches ihm eine heut zu Tage seltene Gediegenheit verleiht. Der Styl, ob wohl nicht so strenge, wie man bey einem Oratorium wünschen möchte, ist meistens würdig und ernst, allein doch auch manchmal, durch das Gedicht verleitet, ins Gebiet des Theaterstyls hinüber-

schreitend, wie z. B. die Bravourarie Satans; die kriegerische Musik der Eroberer; die $\frac{8}{8}$ Chöre des zweyten Theiles u. s. w. Die Fugen sind klar, lebendig, sehr interessant durchgeführet, und von vortrefflichem Wortausdruck. Möge die Liebe, womit überall dieses Werk aufgenommen wurde, Hrn. Schn. zu einem neuen begeistern, und den jungen Componisten zeigen, dass man in Deutschland doch noch für etwas anderes Sinn habe, als für das Di tanti palpiti. — Schade, dass der dritte Theil nicht gegeben werden konnte! Ein Kyrie Eleison aus einer Messe von Hrn. Guhr zeigte, was dieser Componist in der gebundenen Schreibart zu leisten vermag, und wurde mit vieler Theilnahme angehört.

Theater. Den 25sten. Zum Erstenmale (!) *Egmont* von Göthe, mit Musik von Beethoven. Eine Kritik der Darstellung dieses Trauerspiels gehört nicht in das Gebiet dieser Blätter. Die Musik, eines der vortrefflichsten Werke des grossen Tondichters, ist herrlich und aus tiefem, begeistertem Gemüth entsprungen. Bald das frische, irdische Treiben, und den männlichen Kampf für Freiheit schildernd, bald wieder Anklänge aus der fernen Heimath, in welche Klärchen zurückkehrte, und wohin sich jedes Herz sehnt, wenn es hienieden nichts mehr zu lieben findet! — Die Ausführung aller Tonstücke befriedigte gänzlich, und man musste nur bedauern, dass Dem. Lindner, eine sehr vorzügliche Schauspielerin, nicht musikalisch genug war, die Beethovensche Composition der zwey Liedchen zu singen, durch deren Weglassen die Bedeutung mancher Stellen der Entreacte verlohr. Sie sang das Reichardtsche: Freudvoll, Leidvoll. —

Museum. Den 27sten. Heute war kleines, ja möglichst kleines Museum, denn es figurirte nur eine einzige musikalisch handelnde Person. Dem. Cullmann, eine hiesige Künstlerin, spielte sehr artig ein Rondo von Moscheles auf dem Pianoforte.

Notizen. Hr. Obermeier, ein sehr braver, und hier allgemein beliebter Komiker, hat leider! unsere Bühne verlassen. Das Publikum und die Direction verlieren ihn eben so ungern, wie er uns, denn er verstehet unsere lächerliche Seite zu treffen. Aber warum wollte er denn doch fort, und warum liess man ihn gehen? Das wissen die Götter, und besonders könnte uns Plutus ein Wörtchen darüber sagen. —

Es sind so viele Glieder unserer Oper unpäßlich geworden, dass man mehrere Tage keine geben konnte. Zwey rasche Uebergänge ohne Mittelglied sind schuld daran, der von grosser Kälte zu starker Hitze durch den Südwind, und der von behaglicher Trägheit zu lebendiger Thätigkeit durch Hrn. Guhr. Man erleichterte sich das Uebel durch einiges Schimpfen, allein man wird bald beydes gewohnt werden, denn hoffentlich ist die frostige Zeit des Winters vorbey.

Frau Catalani ist hier angelangt, und wird den 2ten May ihr erstes Concert geben. Künftigen Herbst gedenkt sie auch die Schweizer-Alpen mit ihrem Gesang zu beglücken.

Kurze Anzeige.

XXIV leichte Choral-Vorspiele für die Orgel von C. Kittel. Aus dem Nachlasse des Verf.s. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Die Vorspiele sind, nur mit einigen Ausnahmen, ganz kurz; sämmtlich durchaus orgel- und kirchengemäss, in gebundenem Styl und grossentheils ganz eigentlich fugirt; ohngefähr die Hälfte bezieht sich auf bestimmte Choräle, die auch angegeben sind, und so zwar, dass entweder die erste Zeile derselben zum Thema genommen und in den verschiedenen Stimmen ausgeführet, oder dass diese erste Zeile zu einem fugirt begleitenden Accompagnement angegeben wird. Die Arbeit ist brav, und Niemand wird diesen (den letzten) Schüler des grossen Sebastian Bach darin verkennen: doch können wir das Werkchen nicht freysprechen von allen Orgel-Gemeinplätzen, was Erfindung, und von allem Steifen, was Ausführung anlangt.

Druckfehler-Anzeige.

Seite 177 Zeile 26 lies Ringen statt Steigen.
— 181 — 11 — cresc. — cres.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten May. **No. 22.** 1821.

Weitere Nachrichten von dem neulich in der musikalischen Zeitung erwähnten chinesischen Blasinstrumente Tscheng oder Tschiang.

Von E. F. F. Chladni.

Die von Amiot im sechsten Bande der Mémoires sur les Chinois gegebenen, und hernach von Biot, und in der musikalischen Zeitung 1821, 9tem und 10tem Stücke mitgetheilten Nachrichten von dem chinesischen Blasinstrumente Tscheng oder Tschiang sind nicht hinreichend, um sich von dessen Beschaffenheit einen genauen Begriff zu machen. Einiges über dieses Instrument findet sich auch in dem Prachtwerke: *Le costume ancien et moderne de tous les peuples*, par *Jules Ferrario*, Vol. I. (Milan, 1816. Fol.) cah. 6. p. 277, nebst zwey Abbildungen auf der 66sten Kupfertafel, Fig. 5 und 6. Da in Leipzig Hr. Müller, Organist an der Nikolaikirche, ein dergleichen von dem Hrn. Hofrath Tilesius aus China, von seiner Reise mit Hrn. von Krusenstern mitgebrachtes Instrument besitzt, und er die Güte gehabt hat, mir dasselbe, oder vielmehr, weil es wegen Zusammentrocknen des Holzes aus einander gegangen, und manches auch wohl schon Anfangs nicht mag im gehörigen Zustande gewesen seyn, das, was von den Theilen desselben vorhanden ist, sehen zu lassen, so theile ich hier einige weitere Nachrichten davon mit.

Die ältern Chinesen, und die an alten Vorstellungen und Gebräuchen, mehr als irgend ein anderes Volk, hängenden neuern wollten gern bey ihren religiösen Feyerlichkeiten jede Hauptklasse der (nach ihren Ansichten geordneten) Gaben des Himmels durch irgend etwas aus dieser Klasse hergenommenes, was zu einem Klange könnte benutzt werden, repräsentiren lassen. Sie haben also (manche nicht zu dergleichen Feyerlichkeiten angewendeten Instrumente ungerechnet) acht verschiedene Arten von Klang angenommen, nemlich 1) den Klang der Haut (vermuthlich als Repräsentanten nützlicher Hausthiere) zu verschiedenen Arten von Pauken; 2) der Steine, zu dem King, von dem ich in meiner *Akustik* §. 165 und in den *neuen Beyträgen zur Akustik*. S. 72 mehreres gesagt habe, und welches ebensowohl aus Glas- oder Metallplatten, als aus klingenden Steinplatten bestehen könnte; 3) des Metalles, zu den Glocken, die meistens eine platte, mitunter auch unten ausgeschnittene Gestalt hatten, (das Gonggong oder Tamtam wird mehr zu Signalen gebraucht); 4) gebrannter Erde, zu topfähnlichen oder eyförmigen Gefässen, mit einigen Löchern, welche man als eine Art von unvollkommenen Blasinstrumente braucht; 5) der Seide, zu einem und andern Instrumente mit daraus verfertigten Saiten; 6) des Holzes, zu einem eimerartigen Gefässe, das mit einem Hammer geschlagen ward, und zu einem Instrumente, das wie ein liegendes Thier gestaltet war, und mit einem Stäbchen gestrichen ward, und auch zu mehreren an einander gereihten Täfelchen zum Taktschlagen; 7) des Bambusrohres, zu verschiedenen Blasinstrumenten; 8) der Kürbisse, zu dem Tscheng oder Tschiang. Sie wollten nemlich zu ihrer Musik bey religiösen Feyerlichkeiten auch etwas einen Klang gebendes haben, welches die Feldfrüchte repräsentire könnte, und da sie unter diesen nichts anderes zu dieser Absicht brauchbares mochten finden können, so sahen sie bey dem Instrumente, von dem hier die Rede ist, den Kürbis als das Klanggebende an, da er doch bloss als Windlade dient, um den hineingeblasenen Luftstrom in die aus Bambusrohr gemachten Pfeifen gelangen zu lassen, und dieser Windbehälter auch ebensowohl aus einem andern Material bestehen könnte.

Von einem solchen Instrumente im Ganzen

b) Die *Bezeichnung der willkührlichen* Accentuation kann nicht aus dem Gebiete der *Takt*bezeichnungen hergenommen werden, sondern wird durch / < p. f. sf. u. dgl. nicht *in der Reihe* der Noten, sondern *über* oder *unter* ihnen ausgedruckt.

c) Dem Unterschiede der *natürlichen* und *willkührlichen Accentuation* korrespondirt in der Redekunst der Unterschied zwischen *Wortton* und *Redeton*.

§. 17.

Trift nun die *willkührliche Accentuation* einen *guten Takttheil* (*thesis*, *nota buona*,) so wird dessen natürliche Accentuation dadurch *erhoht* (s. §. 15.) und durch die dadurch vergrosserte Aufmerksamkeit (siehe §. 15. n. 3.) täuscht der innere Sinn sich selbst, indem er das, was blos dem *Druck* zukommt, für eine Verlangerung des *Zeit*werthes hält.

Obs. Aus dem Begriff des Takts folgt, dafs dies *nur Tauschung* seyn darf, d. h. dafs der *Arsis* (s. §. 18.) nicht *wirklich* etwas an *Zeit*werth genommen werden soll denn sonst ist es *wahre* (obgleich nur augenblickliche) Taktverruckung, wie z. im *tempo rubato*.

§. 18.

Wird die *willkührliche Accentuation* auf einen *schlichten* Takttheil (*arsis*, *nota cativa*) gelegt; so ist jene Tauschung noch stärker.

Obs. Daher ist in solchen Fällen (z. B. in den Haydnschen Sätzen, Menuetten) doppelte Aufmerksamkeit auf den Takt nothig. Um hierbey Taktverruckung zu vermeiden (wenn sie vermieden werden soll) pflegt man das *sforzato* nur mit einem *kurzen* Druck und den verhergehenden Ton *schwach* anzugeben.

§. 19.

Das *Tempo* eines *ganzen* Tonstucks, d. h. die Bestimmung der *Schnelligkeit*, in welcher ein Takttheil dem andern folgen soll, wäre zwar zunächst und eigentlich Sache des *aufsern* Sinnes, in so fern *blos* von *langsamer* oder *geschwinder Bewegung* die Rede wäre. Aber unsre Bezeichnungen des Tempo gehören mehr dem *innern* Sinn, als *Allegro*, *Largo*, *Andante* u. s. w. Indessen werden einige darunter von manchen Komponisten auch nur zur Bezeichnung der Operationen des *äufsern* Sinnes gebraucht, z. B. *Allegro*, *Presto* u. s w. für die geschwinde, *Adagio*, *Andante* u. s. w. für die langsame Bewegung.

Triest.

Recension.

III grands Sonates pour Pianoforte, par Jer. Rosenmuller. Oeuvre 2. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 3 Fl.)

Von gar vielen jezt erscheinenden Sonaten kann ein Rec. nicht viel mehr sagen, als: sie sind da, sie sind leicht oder schwer zu exekutiren, sie sind angenehm oder schwerfallig gesezt, u. dgl. Hier ist denn endlich einmal ein Werk, welches so viel Stoff giebt, dafs man nicht weifs — wo man anfangen soll? Nun denn — beym Anfange! Der Titel — wie hübsch fällt er in's Auge! Besonders die, als Verzierung angebrachte wirklich artige Landschaft! Aber man verweile dabey etwas schärfer, und sehe das Schlaue und Schelmische darin! Im Vordergrunde viel *Rosen*; an der Seite eine tüchtige *Mühle*, (Rosenmüller) und über die ganze Breite hin, ein weites, weites *Wasser*! — Nun in's Werk selbst. Schönes Papier, vortrefflicher Stich, und 51 Seiten lange Noten (das leztere bezeichnet der Vers. doch wohl mit dem „*grand*" auf dem Titel: denn in andern Sinn kann er selbst es wohl nicht nehmen!) die Komposition — eine der seltsamsten Erscheinungen von der Welt! Von Originalität, Einheit, Ausführung, Charakter kann da gar nicht die Rede seyn: sondern es findet sich hier ein Chaos von, oft ganz und gar nicht zusammenhängenden, auch nicht einmal verbunden scheinenden Sätzen; Perioden, die, ohne dem Ganzen im mindesten zu schaden, weggelassen werden können: unmittelbar auf einander folgende pomphafte und *aufserst* leere, mattherzige Gedanken: unmittelbar abwechselnde, alte,

ist hier in der Beylage II. Fig. 1. eine sehr verkleinerte Abbildung gegeben, die aus dem angeführten Werke: *Le costume de tous les peuples*, entlehnt ist. Da bey dieser Einrichtung manche Verschiedenheit mag Statt finden, so kann ich hier nur von dem reden, was ich selbst zu untersuchen Gelegenheit hatte.

Der Windbehälter, ungefähr von der Gestalt und Grösse einer mässigen Kaffee- oder Chocolatentasse, welcher in Fig. 2. a von oben, und in Fig. 2. b im Profil in natürlicher Grösse dargestellt ist, besteht aus einem kleinen halben Kürbisse, und die obere Fläche aus einer eingeleimten Platte von Horn, und das Ganze ist mit einem schwarzen Lack überzogen. Der zum Einblasen der Luft bestimmte Hals, welcher beynahe wie der Hals manches meerschaumenen Pfeifenkopfes gestaltet ist, besteht wahrscheinlich aus einem eingeleimten Stücke von dem Halse eines Flaschenkürbisses. In der äussern Seite desselben, die, vermuthlich mehrer Festigkeit wegen, mit Elfenbein belegt ist, befindet sich ein viereckiges Loch, ohne Zweifel zum Einstecken eines (den Abbildungen und Beschreibungen zufolge) wie ein Gänsehals gekrümmten Rohres zum Einblasen der Luft, welches nicht mehr vorhanden ist, weshalb auch bey diesen Untersuchungen die Pfeifen einzeln mit dem Munde unmittelbar angeblasen werden mussten. In der obern Platte des Windbehälters befinden sich siebenzehn Löcher zum Einstecken der Pfeifen, die so gestellt sind, dass sie rechts etwas von einander abstehen, damit man mit den Fingern der rechten Hand dazwischen hineingreifen, und durch Zudrücken der Löcher an den Pfeifen die Töne hervorbringen könne.

Die Pfeifen, welche an ihrem unten verjüngt zulaufenden Ende in die Löcher der obern Platte des Windbehälters gesteckt werden, und von denen eine (die das zweygestrichene gis giebt), in Fig. 3 von der äussern Seite, wo die Zunge ist, in der 4ten Figur im Profil, und in der 5ten Figur von der innern Seite in natürlicher Grösse abgebildet ist, bestehen aus Bambusrohr, das der Länge nach durchbohrt ist. Bey den kleinsten beträgt der Durchmesser der innern Hölung noch nicht ganz $\frac{1}{4}$, und bey den grössern wenig über $\frac{1}{4}$ rheinischen Zoll. Sie sind zwar unter die Rohrwerke zu rechnen, aber von den gewöhnlichen Rohrwerken darin verschieden, dass die Zunge nicht etwa auf eine Pfanne aufschlägt, sondern frey hin und her schwingt. Eben desshalb hat auch der Klang nichts von dem Schnarrenden so mancher Rohrwerkregister mit aufschlagenden Zungen, sondern ist mehr dem eines Gambenregisters ähnlich, und man kann ihn durch stärkeres oder schwächeres Anblasen ohne Veränderung des Tones anschwellen oder abnehmen lassen; es ist auch einerley, ob man hineinbläst, oder den Athem zurückzieht. Die Einrichtung der Zunge und des Theiles, woran sie sich befindet *), ist unter allen möglichen die einfachste. Das Ganze besteht nemlich aus einem länglich viereckigen Stückchen Messingblech, etwa von einer gewöhnlichen Papierdicke, dessen mittlerer Theil nach oben und auf beyden Seiten ungefähr rechtwinklich so eingeschnitten ist, dass dieser nur unterwärts mit dem übrigen Bleche zusammenhängende Streif, welcher nach Verschiedenheit der Töne etwas mehr oder weniger lang ist, die Zunge bildet, welche von der durch den Einschnitt sich zwängenden Luft zum Hin- und Herzittern gebracht wird. Dieses, nebst dem Einschnitte zur Bildung der Zunge, in Fig. 3. aa, bb, in natürlicher Grösse abgebildete länglich viereckige Stückchen Messingblech ist auf einen etwas schiefen Ausschnitt des Rohres, der oberwärts etwa bis zur Hälfte der nach unten sich verengernden Aushölung gehen kann, mit Wachs aufgeklebt, so wie diese Stellung im Profil in Fig. 4. ab, zu sehen ist. Am freyen Ende der Zunge ist bey allen ein wenig Wachs angeklebt, vielleicht der Stimmung wegen, oder auch, um der Zunge nach dem Ende zu etwas mehr Gewicht zu geben. An jeder Pfeife befindet sich ungefähr einen halben Zoll hoch

*) Im Französischen würde dieser Begriff durch *anche* ausgedrückt seyn. Dieses bedeutet nemlich im Allgemeinen die Vorrichtung an dem Mundstücke eines Blasinstrumentes, welche zur Klanghervorbringung nothwendig ist, muss also im Deutschen, weil wir keinen allgemeinen Ausdruck dafür haben, nach Verschiedenheit der Sache, wovon die Rede ist, auf sehr verschiedene Art ausgedrückt werden. Es kann nemlich in Rohrwerken das ganze Mundstück bedeuten, in Hoboen das Röhrchen, in Clarinetten den Schnabel oder das darin befindliche Plättchen, u. s. w. und in Hörnern, Trompeten und

über der (in Fig. 3, 4, und 5 durch c c bezeichneten) Gränze des untern Theils, welcher zum Einstecken in die Löcher der obern Platte des Windbehälters rund und sich verdünnend geschnitten ist, ein rundes Loch, etwa zwey Linien im Durchmesser, (Fig. 3, m) welches mit dem Finger zugehalten werden muss, wenn eine Pfeife ihren Ton geben soll, weil sonst die durch den Zungeneinschnitt dringende Luft sogleich durch dieses Loch davon gehen, und die Zitterungen der Zunge nicht das zur Hervorbringung eines Tones nöthige Verhältniss zu der im Innern des Rohres befindlichen Luftstrecke haben würden. Bey den meisten Pfeifen befindet sich dieses runde Loch an derselben Seite, wo die Zunge angebracht ist, wie in Fig. 3, m; bey einigen aber auf der entgegengesetzten Seite, um den Ton mancher Pfeife durch Greifen von aussen, und mancher andern durch Greifen auf der innern Seite hervorbringen zu können. Die innere Seite ist bey jeder Pfeife durch ein paar chinesische Buchstaben bezeichnet.

An jeder Pfeife ist weiter oberwärts ein länglich viereckiges Loch eingeschnitten, Fig. 5. n g, bey den meisten auf der Seite, welche der, wo die Zunge sich befindet, entgegengesetzt ist. Dieses Loch dient zur Bestimmung der in der Pfeife schwingenden Luftstrecke, und der obere Theil, welcher sich noch einige Zoll über n hinaus erstreckt, scheint gar keinen Einfluss auf den Ton zu haben, und man hat ihn, ohne Rücksicht auf die Höhe und Tiefe der Töne, wohl nur der Symmetrie wegen, mehr oder weniger lang gelassen. Jede Pfeife ist nach aussen ein wenig convex, nach innen ein wenig concav gekrümmt, wie in Fig. 4 zu sehen ist. An der äussern und innern Seite hat man das Bambusrohr mit seinen Knoten unverändert gelassen, so wie ein dergleichen Knoten in Fig. 3. 4 und 5 zu sehen ist, aber an den beyden Seiten, wo die Pfeifen an einander gränzen, hat man sie gerade geschnitten, um sie näher an einander stellen zu können, weshalb auch Fig. 3 und 5 schmäler sind, als Fig. 4. Die Pfeifen, wenn sie in der obern Platte des Windbehälters festgesteckt sind, werden durch einen (in Fig. 1 angedeuteten) blechernen Ring zusammengehalten, dessen nach innen gebogene Enden in den rechter Hand befindlichen Zwischenraum gehen.

Unter den Pfeifen, deren Zahl, so wie die Löcher in dem Windbehälter, siebenzehn seyn sollte, sind fünf blinde, nemlich nur Stücke Bambusrohr, die so geschnitten sind, dass sie wie Pfeifen aussehen. Wahrscheinlich ein Betrug, so wie es dort sehr gewöhnlich seyn soll. Die Pfeifen, welche noch im gehörigen Stande waren, gaben lauter Töne, welche der diatonischen Tonleiter von E dur zugehören; der tiefste war das eingestrichene h, und der höchste das dreygestrichene e. Uebrigens waren die Pfeifen nicht genau gearbeitet; besonders waren die meisten Stückchen Messingblech nebst ihrer Zunge, so wie auch die obern länglich viereckigen Löcher schief und unregelmässig ausgeschnitten.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats April. Hofoper. Gretry's alter *Blaubart* verirrte sich hieher, nachdem er schon seit Jahren im Theater an der Wien zu spuken aufgehört hatte. Dem. Schröder gab die Marie vortrefflich, aber nicht in jener grellen und pikanten Manier, womit Dem. Eigensatz einst Epoche machte, und konnte eben dadurch das Andenken ihrer Vorgängerin nicht vertilgen, die noch obendrein den Vorzug des ersten Eindrucks und den Reiz der Neuheit einer solch energischen Parthie für sich hat. Hr. Forti als Raoul war ausgezeichnet brav, die Darstellung des Kurts von Hrn. Vogel klassisch, dagegen die Besetzung der Rolle des Vergi durch einen Sopran, Mad. Waldmüller, ein nicht zu entschuldigender Missgriff. Das Ganze erweckt kein Interesse mehr.

Theater an der Wien. Moses wird fortwährend jede Woche ein gemale dargestellt, ohne jedoch sonderlich volle Häuser zu machen, obwohl Ref. nach jedem wiederholten Anhören nur sein erst gefälltes Urtheil bestätigen kann, dass diese Oper grosse Schönheiten, und wahrhaft geniale Züge enthalte, und mit Hinwegräumung weniger Gemeinheiten zu einem ächt dramatischen Meisterwerke umgeformt werden könnte. Die vorzüglichsten Sätze, die den Kenner erfreulich ansprechen, und mit Achtung für den talentvollen Verfasser erfüllen, sind: 1. Die tragische Introduction, ein düsteres Largo in C minore, den Jammer des egyptischen Volkes während

der Finsternis schildernd, herrlich angelegt und durchgeführt, sowohl in den doppelten, unverändert festgehaltenen Figuren der Streich- und Blasinstrumente, als in den canonisch verschlungenen Singstimmen, und in den wirksamen Modulationen. 2. Die begeisternde Invocation Mosis, ein Recitativ, gleich imposant durch die majestätische Declamation, als durch die grandiose Begleitung der zahlreichen Metallinstrumente, und den höchst originellen Harmoniewechsel. Der Eintritt des allmählig zur gewaltigen Stärke anschwellenden Freudenchors beym Uebergang der entflichenden Nacht in strahlende Tageshelle erinnert zwar unwillkührlich an Haydn's *Schöpfung*, ist aber auch hier nicht minder effectvoll. Das sich anschliessende Quintett (F dur) entwickelt ungemein zarte und liebliche Melodieen, die jedoch leider im rauschenden Schluss-Allegro von oft gehörten, ziemlich alltäglichen Ideen verdrängt werden. Die grosse Trommel wird denn doch gar zu häufig zu Sünden wider den guten Geschmack gezwungen. 3. Das Liebeathmende Duett zwischen Elcia und Pherisis (A dur), in welchem besonders die begleitende Wechselfigur des Mittelsatzes (C dur $\frac{6}{8}$) der Violen und Violoncelli interessirt, und die theatralische Wirkung im letzten Marciale mächtig gesteigert wird. 4. Eine äusserst gesangvolle Zwischenperiode des Finals für Solo- und Chorstimmen, meistens als Vocalsatz behandelt, mit dem wehmüthigen Alternativ des Tenors (As moll), so wie die thematische Führung, und die erschütternde Kraft der Chiusa (C moll), wo Erde und Himmel in einem Flammenmeer stehen, und manche frappante Ausweichungen hinreissend überraschen. Im zweyten Akte das Duett des Pharao mit seinem Sohne, mit oratorischer Wahrheit entworfen, und die Cabaletta, bezaubernd colorirt. 6. Die grosse Scene in den Katacomben. Schon das meisterhafte Rfrornell erregt die gespannteste Aufmerksamkeit, da es alle später vorkommenden Motive in sich begreift, und nur für diese Bühne zu lang scheint, wo nicht, wie in Neapel, das ganze Theater seiner Breite, Tiefe und Höhe nach, mit labyrinthischen Schlangengängen versetzt ist, welche das liebende Paar alle erst durchwandern muss, eh es den Vordergrund erreicht. Auf das leidenschaftliche Recitativ (Es) folgt nun ein süsses Duettino (G), in welches der zimreiche Wechsel der harten und weichen Tonart, so wie parlante gehaltene Einschnitte regen Leben bringen. Der Augenblick der Ueberraschung durch die Königin und Aaron (C dur) ist treffend aufgefasst, aber unaussprechlich reizend der später sich entwickelnde, tief gefühlte vierstimmige Canon (As), durchaus sotto voce gehalten, und einzig von leisen Harfentönen begleitet, die recht wie geisterartige Anklänge über die den bewegten Herzen entseufzten Worte: „Es starren die Sinne — es stocken die Pulse" — dahinschweben, und wogegen die feurige Stretta (C moll-dur), trotz einiger störender Reminiscenzen, imponirend contrastirt. 7. Das zweyte Finale, eigentlich eine glänzende Arie der Elcia (E dur), in welcher ihr heimlich Verlobter, des Pharao Erstgeborner, eben da er Mosen verhöhnend in Fesseln schlagen lässt, vom rächenden Blitzstrahl getroffen entseelt zu Boden stürzt. Des Vaters Verzweiflung, des Weibes schmerzliche Klagen, Mosis heilige Würde sind in stark markirten Zügen ausgemalt, und zu einem schönen Ganzen verbunden. In dem äusserst kurzen dritten Akte, der nur den Auszug der Hebräer und die Vernichtung des sie verfolgenden Egypter-Heeres in sich schliesst, ist das Gebet (G moll- dur) von erhabener Wirkung. Die vereinigte Tonmasse all' Instrumente unterstützt mächtig das Flehen um Rettung eines ganzen, mit kindlicher Ergebung auf Gott und seinen Führer vertrauenden Volkes.

Weniger Gutes, als von dieser gelungensten Composition Rossini's, kann von seiner ersten Arbeit, der *Pietra del paragone*, gemeldet werden, die vor einigen Tagen zum Benefice des Hrn. Jägers unter dem Titel: *Weiberproben* in die Scene kam, und worin man gar nichts neues findet, wenn man nemlich seine spätern Werke bereits schon früher gehört hat. Hrn. Jägers seelenvoller Gesang, besonders in einer aus *Ermione* eingelegten Arie, das Wiedererscheinen der Mad. Schütz nach ihrer gefährlichen Krankheit, so wie Spitzeders Laune und stets frischer Humor verschaffen dennoch dem schwächlichen Kinde eine ziemlich freundliche Aufnahme; dauerndes Leben hat ihm jedoch ein Consilium sämmtlicher Aerzte per unanimia abgesprochen. Die Ouverture zu dieser Oper, nach dem Mailänder Klavierauszug von Stunz, besteht zwar aus den landesüblichen Ingredienzien, ist jedoch fleissiger als gewöhnlich gearbeitet, und gefällt

vielleicht aus eben diesem Grunde minder. Das komische Fechtterzett, ein melodiöses Vocalquartett, und ein Bravourfeger der Prima donna, in der Verkleidung eines Seecapitains vorgetragen, sprachen am meisten an. Ihre Sortita ist doch eigentlich nichts anderes, als ein uncorrigirter Bürstenabzug des hochgepriesenen: Di tanti palpiti. —

Concerte. Am 15ten, im kleinen Redoutensaale, der Contrabassist, Hr. Hindle; er hat es zu einer grossen mechanischen Fertigkeit gebracht, aber der Eindruck, wenn ein Riese zum Zwergen verstümmelt, der Grundpfeiler der ganzen Harmonie durch kleine Schnörkeleien entstellt, ja entwürdiget wird, ist keineswegs angenehm. Nebst zwey Gesangstücken, und einem Violin-Concert von Spohr, womit Hr. Grutsch, Orchestermitglied des Theaters an der Wien, einige Befangenheit abgerechnet, ziemlich beyfallswerth debutirte, wurde noch eine sogenannte ganz neue Ouverture gereicht, nach dem Urtheil des humoristischen Kanne, von Hrn. Ipse fecit componirt, einem Tonsetzer, der seit geraumer Zeit sein loses Unwesen treibt, gegen den, gleich von natürlichen Pucken verpesteten Häusern Warnungstafeln ausgehängt, und zur Radicalvertilgung ein allgemeiner literarisch-musikalischer Kreuzzug gepredigt werden sollte. — Am 5ten, im römischen Kaiser, der Flötist, Hr. Khayll. 1. Herrliche Ouverture in D von Spohr. 2. Doppelconcert von Arnold, gespielt vom Concertgeber und Hrn. Scheibel. 3. Cavatine aus Rossini's: *Donna del lago*, gesungen von Hrn. Haitzinger, einem Dilettanten mit einer vollen, umfangsreichen Stimme. 4. Declamation. 5. Flötenconcert von Lindpaintner, vorgetragen vom Concertgeber. 6. Arie von Cimarosa, gesungen von Dem. Hornik, bey welcher sich das Orchester auf eine unverzeihliche Weise verirrte. 7. Variationen für Pianoforte und Violoncell von Worzischeck, gespielt mit Hrn. Pehaseck vom Verfasser. 8. Adagio und Rondo vom Concertgeber, der, so wie alle Bestandtheile seiner angenehmen Abendunterhaltung, wohlverdienten Beifall erhielt. — Am 15ten im Josephstädtertheater, das Chorpersonale. 1. Ouverture aus *Prometheus*, von Beethoven. 2. Sopran-Arie, gesungen von Dem. Franz. 3. Declamation. 4. Quartett aus der Oper: *der unterirrdische Gang* vom Kapellmeister Roser. 5. Tableau. 6. Ouverture und Introduction aus dem Melodrama: *Aurengzeb*, vom Kapellmeister Gläser. 7. Sopran-Arie. 8. Chor: der Schiffbruch, von Mozart. 9. Tableau. 10. Declamation. 11. Kyrie und Gloria, von Gläser. Diese mimisch-plastisch-declamatorisch-musikalische Akademie war wenig besucht, und, dem Vernehmen nach, auch nicht sonderlich besuchenswerth. — An diesem und dem nächstfolgenden Abende gab die Tonkünstlergesellschaft bey ihrer 50jährigen Jubelfeier ein Oratorium: *La Betulia liberata*, von dem Gründer dieses Pensionsinstitutes, Hrn. Florian Gassmann, beym Beginne desselben im Jahre 1771 componirt, Klopstocks Ode, *die Frühlingsfeyer*, von Hrn. Abbe Stadler in Musik gesetzt, und Haydn's *Schöpfung*. Als Einleitung dienten Gesänge, vom Hrn. Hofkapellmeister Salieri, Gassmanns Schüler und Nachfolger, zum Lobe der Verblichenen eigends geschrieben. In dem Oratorium sind die Fugen von grossem Werth; Haydn's unsterbliches Kunstwerk wurde trefflich gegeben und mit neuem Entzücken aufgenommen.

Am 17ten fand eine dritte Aufführung von Weigls Passions-Cantate statt; die treffliche Composition, mit der sich der Meister ein bleibendes Denkmal gesetzt hat, wurde diesmal besonders gewürdiget. Der grossartige Styl, die edle, gesangreiche Führung der Stimmen, das originelle und doch nie überladene Accompagnement, die gewichtigen Bässe, und vorzüglich die bezeichnende Charakteristik der handelnden Personen sind gleich lobenswerth. Wie schön ist nicht der Contrast zwischen der frommen Ergebung der duldenden Maria, der ernsten Würde des Christus, und des leidenschaftlich wüthenden Judas! Unter so vielen ausgezeichneten Sätzen ergreifen besonders das Gemüth: A. Die Einleitungsscene des Caiphas mit Chören. B. Das Terzett zwischen Maria, Magdalena und Judas. C. Der erste Auftritt Jesus, seine Gefangennehmung, sammt der vorhergehenden Erscheinung des Engels. D. Die grosse, affectvolle Arie der Maria, mit obligatem Bassethorn, und fernem Jubelchor der Juden. E. Das Quartett, in welchem Petrus Christum verläugnet. F. Judas Flucharie, und das damit verwebte gräßliche Chor der Höllengeister. G. Die Gerichtsscene bey Pilatus, wo das dumpfe Gemurmel des Namens: Barnabas von höchster Wirkung ist. H. Ein wahrhaft heiliges Trio der drey Frauen mit

concertirendem Violoncell, u. s. f. — Am 18ten der junge Violinspieler Leon de St. Lubin, gegenwärtig Schüler des Hrn. Professor Böhm: 1. Quartett von Spohr. 2. Romanze aus *Joseph*, gesungen von Hrn. Rauscher. 3. Concertante für Pianoforte und Violine, vorgetragen vom Dem. Schad, und dem jungen Virtuosen, dessen schönes Talent früher Spohr auszubilden angefangen, und der jetzt, unter einer solchen sichern Leitung für die Zukunft herrliche Früchte hoffen lässt. 4. Komische Arie, gesungen von Hrn. Spitzeder. 5. Variationen von Rode. 6. Räuberchor aus der Oper: *Almazinde*, von Pixis. — Am 22sten im Kärnthnerthortheater, für die öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten: 1. Ouverture aus *Medea* von Cherubini; unverbesserlich executirt. 2. Göthe's Schäferspiel: *Die Laune des Verliebten*, in der Scene dargestellt von den kaiserlich königlichen Hofschauspielern. Wollte nicht zusagen. 3. Scene aus Generali's *Baccanali di Roma*, gesungen von Dem. Canzi, welche heute nicht recht bey Stimme schien. 4. Boleros von Lafont, gespielt von Hrn. Helmesberger. 5. Terzett aus *Richard und Zoraide*, vorgetragen von Mad. Grünbaum, Waldmüller und Hrn. Forti. Rauschender Beyfall. 6. Ouverture aus: *Les voitures versées*, von — was nicht zu errathen gewesen wäre — Boieldieu. 7. Arie von Pär, gesungen von Mad. Grünbaum. 8. Variationen für den ungarischen Czakan, mit Orchester-Begleitung, componirt und ausgeführt von Hrn. Krähmer. 9. *Die Nachtigall*, Gedicht von Unger, als Vocalquartett in Musik gesetzt von Hrn. Schubart; gefiel sehr, und musste wiederholt werden. 10. Bewegliches Tableau nach Teniers. — Am 30sten im landständischen Saale, Dem. Vittoria Senzi, und ihre Nichte Eugenia, hinterlassene Tochter der berühmten Imperatrice, welche nebst mehreren Gesang- und Zwischenstücken auch Pergolesi's: *Stabat mater* vortrugen. Die junge Künstlerin (sie soll erst dreyzehn Jahre zählen, und auf dem Pianoforte bereits grosse Fortschritte gemacht haben,) wurde freundlich ermuntert; möchte sie doch ihre zwar noch junge, aber doch klangvolle Stimme so ausbilden, um vielleicht einst die unvergessliche Mutter ersetzen zu können. Die schweren Vergehungen des elend begleitenden Quartetts möge der Mantel der christlichen Liebe bedecken; der magere besetzte Chor wetteiferte mit diesen Tyrannen um den Vorzug im — verhunzen. Pergolesi's Schatten! vergieb ihnen! Sie wissens nicht besser! —

München, gegen Ende Aprils. Deutsche Oper. Was seit mehrern Jahren so viele unserer Kunstcorrespondenten in auswärtigen Blättern angedeutet haben, und worauf endlich der Gang der Sache selbst hinführen musste, ist geschehen. Hr. de la Motte, Theaterintendant seit ungefähr eilf bis zwölf Jahren, ist entfernt.

Mit seltener Ordnung und tiefem Kunstblick hatte von Babo, dessen Name allein genügt, um sich zu überzeugen, dass er der Sache gewachsen war, seit 1799 bis zu jener Epoche diese Anstalt geleitet, und sie zu einer Höhe gebracht, die jedem Erforderniss entsprach.

Es würde zu weit führen, wenn man die Veränderungen, Geschmacksumwälzungen, welche unsere deutsche Oper seit seinem Abgang erfahren musste, auseinandersetzen wollte, wiewohl diess kein unwichtiger Beytrag zur deutschen Kunstgeschichte seyn möchte.

Unvermeidlich war die neu eingetretene Reform. Um den ganz zerrütteten Theaterhaushalt zu ordnen, schien zuerst wohl nichts nöthiger, als einen in dieser Sache versuchten Mann aufzustellen, dem nunmehro auch, nach gänzlicher Entlassung des wirklichen Intendanten, die Besorgung des Ganzen obliegt. Ihm zur Seite stehen mehre Comités, wovon jenes, welches die Section der Oper betrift, die Herren Fränzel, Tochtermann und Mittermaier zu seinen Mitgliedern zählt.

In wiefern dieses musikalische Triumvirat in die Kunst eingreife, welche Vollmacht oder Beschränkungen selbiges habe, kann der Correspondent aus Mangel ächter Nachrichten nicht angeben. Der Erfolg muss die Sache bewähren.

Ob diese Einrichtung fortbestehen werde, ob nach dem Beyspiele der neuorganisirten Wiener Bühne ein wissenschaftlich gebildeter und kunsterfahrener Mann, der Beweise der nöthigen Einsicht abgelegt, und auf welchen sich demnach das ganze theatralische Musikwesen beziehen müsse, noch auftreten werde, müssen wir von der Zeit erwarten.

Nach dieser nöthigen Voraussetzung, welche den gegenwärtigen Zustand der Dinge angieht, wenden wir uns nunmehr zu dem Neuen, was

seit dem halben Jahre, während welchem er besteht, gegeben worden. Wir müssen deswegen noch auf die Oper: *Adelaide und Comingio* von Paccini, wovon in diesem Blatte, aber nur wie im Vorbeygehen gesprochen worden, zurückkommen. Sie wurde nicht wiederholt, fand also wenig oder gar keinen Beyfall, wovon man doch die Schuld keineswegs dem Gedicht oder der Composition an sich beymessen kann. Ersterem wird in neueren Zeiten nicht leicht ein anderes an dramatischer Kraft, Charakter und Lebhaftigkeit beykommen; und Letztere ist immer klar, gefällig, mitunter etwas Rossinisch, doch mehr auf musikalische Declamation als auf Rouladen- und Variationenmacherey berechnet. Aber darin mag eben auch einer der Gründe des wenigen Beyfalls aufzusuchen seyn. Hr. Löhle war abwesend, und ist nun bald nach seiner Rückkunft wieder krank geworden. Man ist so endlich satt, Hrn. Mittermaiers Falset zu hören, wenn man es gleich zufrieden seyn muss, noch etwas Tenorähnliches zu vernehmen. Diese Stimme wird in Deutschland endlich noch gar ausgehen, und man wird sich mit lauter brummenden Bassstimmen, welche freylich eine grosse Instrumentirung mit Trommeln und Zinken, so wie das Schreckliche eines ächt deutschen Orchesterfortissimo eher vertragen, begnügen müssen.

Dem. Mezger sang die Noten ihrer Rolle, wie immer, sehr gut, variirte auch hin und wieder sehr artig. Höhere Forderungen macht das hiesige Publikum an sie nicht. Kehlfertigkeit und vollkommene Mechanik gehen ihm über alles. Auch würde sich die Künstlerin kaum auf etwas anderes, wenn es doch gefodert würde, einlassen. Sie ist nun Mad. Vespermann. Man hat Ursache zu wünschen, dass diese erfahrene Schauspielerin ihre Ideen über deutsche Sprache und Declamation in etwas berichtige, wenigstens in so lange, als bey unsern Opern das Recitativ nicht durchaus eingeführt ist. Denn geht es so fort, und suchen Sängerinnen einander nur in Variationen und Solfeggiren zu übertreffen; vergessen sie alles, was Sprache, Vortrag und Ausdruck gebieten, so möchten wohl Theaterdirectionen, denen der gute Geschmack nicht ganz fremd geworden, sich mit oder auch ohne Veranlassung ihres Publikums einst noch genöthigt finden, bey ihrer Bühne einen Schulmann anzustellen, um im Deutschlesen und Aussprechen Unterricht zu ertheilen. Wie Hr. Fischer, der Erfahrene, den Charakter des Marschalls so schief auffassen konnte, war Vielen unbegreiflich. Ein ergrauter Bonvivant, übrigens bieder und ritterlich gesinnt, launigt und geschwätzig, doch nicht gemein und spasshaft, sollte doch nicht wie La Fleur in der Comödie dargestellt werden. Wir dürfen glauben, dass die Oper wesentlich dadurch gelitten habe.

Was endlich die Verstümmelung des Ausganges betrifft, so möchte mancher wohl auf den Gedanken kommen, dass unserer Operndirection nicht nur die Worte, sondern auch die ganze poetische Einrichtung des Stückes als etwas ganz unwesentliches, ja etwas überflussiges, das nur des Herkommens wegen da ist, und beschaffen seyn mag, wie es will, erscheint; sonst würde sie es nicht gewagt haben, das Gedicht, dessen tragische Entwickelung so gut vorbereitet worden, wie ein Lustspiel zu enden, die besten Scenen wegzuschneiden, und etwas hinzuzusetzen, was unter der Kritik ist, und diess Alles vor einem Publikum, unter welchem so Viele sind, die mit dem Original des Stückes ganz bekannt sind. Es ist unbegreiflich, wie man sich so vergessen kann.

Die zweyte ganz neue Oper war: *Floreska*, auch wie vorige, von einem hiesigen Sprach- Wort- und Notenkünstler, — denn wir wissen nicht, wie wir sein undankbares Tagewerk benennen sollen — für die deutsche Aufführung bearbeitet. *Floreska* ist eine Arbeit von Soliva, und heisst im Originale: *La Testa di bronzo*. Sie erhielt den von dem Mailänder Conservatorium vor wenigen Jahren ausgesetzten Preis, und enthält eine kräftige, mit vieler Einsicht geschriebene Musik, ganz ohne Rossini'sche Tiraden, doch zu auffallend im Mozartischen Style. Sie wurde zweymal gegeben. In ihr trat Dem. Siegl zuerst als deutsche Sängerin auf. Sie war ein Jahr bey hiesiger italienischer Bühne engagirt, welche sie nun der deutschen überliess. Sie singt sehr artig, variirt auch ganz erträglich. Das Uebrige ist noch im Werden. Auch Hr. Löhle sang in dieser Oper gefällig, natürlich, verschwand aber bald wieder, denn er ist wieder krank. Hr. Fischer konnte es auch diessmal nicht zu grossem Beyfall bringen. Man versichert, dass er Kraft seines Contractes die Rollen selbst wählen und das, was ihm nicht gefalle, von sich weisen dürfe. So sollte er sich denn mit dem: Noisce te Ipium

mehr bekannt machen. Denn ist obige Sage wahr, wer kann ihn denn entschuldigen?

Von einer dritten Oper, *den Schwestern aus Prag*, wünschten wir nicht sprechen zu dürfen. Diese abgedroschene, dem Staberl- und Geistertheater des Jsarthores angehörige Farce hätte wohl auf der grossen Bühne, welche der ernstern Musse ausschliessend angehört, nicht erscheinen sollen. Aber es war Fastnachtsonntag, und da musste auch dieses Theater einen Fastnachtstreich machen, wie diess der Anschlagzettel ja selbst aussprach. Der Correspondent hat ihrer Vorstellung nicht beygewohnt. Er war nicht lüstern, die Fräulein Nanerl und Sepperl zu sehen, von Sängerinnen dargestellt, die an ernsten Gesang gewöhnt sind. Wer sollte so Verschiedenes auch nur erträglich leisten können?

Adrian von Ostade, von Weigl, ist die vierte bisher neugegebene Oper, eigentlich Operettchen, wobey die Musik allenfalls ganz wegbleiben könnte. Das Stück hat eine gefällige Dichtung, einige interessante Situationen und Tänze. Eine von Dem. Sigl eingelegte Arie sticht freylich mit dem Ganzen seltsam genug ab. Aber eine Oper ohne Arie musste einer Opernsängerin ein Unding scheinen. Sie wurde zweymal bisher gegeben.

Soviel von den seit October neu gegebenen deutschen Opern. Von den wiederholten führen wir nur zwey an: *Sargines* und *Don Juan*. In ersterer trat auf Dem. Friedel, aus Frankfurt am Main, als Gast, der aber dazu geladen worden, und zwar als Sargines. Sie erhielt Beyfall, erfuhr aber auch bald Widerspruch von einem Kunstrichter in dem hiesigen Kunst- und Literaturblatt: *Eos*, gegen welchen sie aber von *Flora*, einem andern auch hiesigen Blatte ähnlichen Inhaltes in kräftigen Schutz genommen wurde. Dem. Friedel — denn nun ist wohl auch die Reihe an den Correspondenten, seine Meinung anzugeben — hat eine sonore Theaterstimme, eine empfehlende Gestalt, ziemliche Bekanntschaft mit dem theatralischen Spiele. Singen selbst aber hat sie wohl nie gelernt, sondern sich nur ihrem Naturgesange überlassen. Methode, Vortrag, Verzierung, auch nur mässig, und so vieles Andere, was wir nicht berühren wollen, versteht sie so wenig, dass wir nicht einsehen, wie sie es noch sollte verstehen lernen. Sie müsste aus sich selbst heraustreten, und dann wäre sie nicht mehr, was sie ist, vielleicht sogar etwas weniger, als sie jetzt ist. Sie ist, wie es heisst, nun engagirt, da sie auch im *Opferfeste* und *Don Juan* als Elvire aufgetreten.

Ueber die hiesige Aufführung des *Don Juan* hat sich schon vor ungefähr zwey Jahren in einem der hiesigen öffentlichen Blätter eine ernste Stimme vernehmen lassen. Es wurde wenig darauf geachtet. Der Correspondent kann versichern, dass er beym Herausgehen aus dem Theater nicht weniger Tadel darüber auch diessmal mit angehört hat. Zuerst — um uns nur allein an die Musik zu halten — über die fürchterlichen Forte's, da, wo man noch mässig spielen sollte; denn bey den Strettos der Finale's ist man es ja ohnehin gewohnt, den offenen Mund der Sänger zu sehen, ohne etwas von ihrer Stimme zu vernehmen. Man scheint es darauf anzulegen, dieses Meisterstück deutscher Kunst, wie man es nennt *), so vorzutragen, dass der Gesang völlig von dem Orchester unterjocht werde. Sodann über die ganz unvernünftige Schnelligkeit der Tempo's, die es unmöglich machen würde, oft auch nur einen Theil der Worte auszusprechen, wenn doch Jemand sie aussprechen möchte. Schon das Allegro der Ouverture fliegt so schnell vorüber, dass die Blasinstrumente gleichsam nur nachgeschleppt werden, und man am Ende ist, ohne etwas gefasst zu haben. Wir übergehen Vieles und fragen nur, ob denn die Arie des Juan im zweyten Akte aus B, in einem solchen Prestissimo mit deutschen Worten verständlich kann gesungen werden, da man sie gewiss in der vokalreichen italienischen so nicht würde herausbringen können? Am ärgsten war es noch bey Zerlinchens Arie in F, beym Taktwechsel in $\frac{2}{4}$, wo in ältern Partituren nicht einmal eine Umänderung des Tempo vorgeschrieben ist, und wo Dem. Mezger so schnell zu singen anfing, dass das Violoncell, ungeachtet der bekannten Fertigkeit seines Spielers, im Takte nicht mehr folgen konnte. Da sollte die Comite, wenn sie anders nicht zur Schau da ist, einschreiten, Maass gebieten, der Sängerin den Text erklären, allenfalls ihr ihn auch lesen. Denn wenn es Jedem erlaubt ist, nach Laune, langer Weile oder

*) Eine Sinfonie gehört der ganzen Kunstwelt an; eine Oper aber der Nation, in deren Sprache sie geschrieben worden. Don Juan ist kein deutsches Produkt, so wenig als Iphigenie in Aulis.

Begierde nach einem baldigen Ende fortzueilen, und für sich zu singen oder zu spielen, so ist es schwer, den Vorwurf von sich wegzubringen, dass es dieser Kunstanstalt an einer Centralkraft fehle, welche das Ganze in geregelter Bahn zu erhalten wisse, oder wolle. Wie schwer im Finale des zweiten Aktes ein an Musik gewöhntes Ohr das As dur des angehängten Voglerischen Furienchores aus *Castor und Pollux* nach dem D minor, in welchem und seinen verwandten Tönen es so lange und so genialisch verweilt, auffasst, ist kaum zu sagen. Vogler selbst, wir können es versichern, war damit unzufrieden, und dem Sohn des grossen Componisten dieser Oper, der sich eben jetzt hier aufhält, mag es auch nicht gefallen haben, dass man das unsterbliche Werk seines Vaters noch am Ende entstellte. Doch diese Verstümmelungssucht ist auf hiesigem Operntheater einheimisch. Schon vor mehr als dreyssig Jahren hörte man bey den Worten: Vieni! c'è mal peggior — auf, liess alles folgende weg, um das Ballet der Höllengeister anzubringen. Die Kunst geht oft nach Brod, dafür hält sie sich auch oft lange genug an den Schlendrian.

Musikalische Nachrichten aus Weimar. In den drey ersten Monaten dieses Jahres gab man im Theater *Iphigenia in Aulis* zweymal, *Iphigenia in Tauris* zweymal, *die Zauberflöte*, *Don Giovanni*, *Mathilde von Guise* dreymal, *Fanchon*, *Alexander in Persien*, *die Schweizerfamilie* zweymal, *Poscharsky*, *Don Gutiere*, *das Vogelschiessen*, *der Schutzgeist*. — *Iphigenia in Aulis* von Gluck, und *Mathilde von Guise* vom Kapellmeister Hummel waren für uns ganz neu, *Alexander in Persien* vom Kammermusikus Hrn. Götz, war fast neu, da diese Oper vor zwey Jahren nur ein Einzigesmal gegeben wurde. Von den übrigen Opern und Stücken mit Musik ist früher berichtet worden.

Iphigenia in Aulis wurde mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen, den auch die sehr gelungene Ausführung dieses klassischen Werks mit vollem Rechte verdiente. Die Besetzung war folgende: Agamemnon Hr. Stromeier, Klitemnestra Fr. von Heigendorf, Iphigenia Mad. Eberwein, Achilles Hr. Moltke, Patroklus Hr. Unzelmann, Kalchas Hr. Deny, Arkas Hr. Hunnius, Diana Mad. Unzelmann. — Mad. Eberwein, Hr. mit hoher Kunst und dem lobenswürdigsten Fleisse, und wurden vom Publikum sehr ausgezeichnet. Die bedeutende Rolle der Klitemnestra erschien leider untergeordnet, da eine Unpäslichkeit Frau von Heigendorf zwang, am ersten Abend alle drey Arien wegzulassen und ihr am zweyten Abend nur eine zu singen erlaubte. Die übrigen Partieen wurden recht gut gegeben und auch die zahlreichen Chöre gingen gut zusammen. Dass sie aber nicht die ganze Wirkung machten, die Dichter und Componist in sie gelegt haben, ist vielleicht nur der geringen Anzahl der Chorsänger zur Last zu legen, die freylich bey solchen und ähnlichen Opern etwas auffällt. Der *Iphigenia in Aulis* folgten bald zwey Vorstellungen der *Iphigenia in Tauris*, in welcher Oper Frau von Heigendorf durch Spiel und Gesang, ganz vorzüglich in allen deklamatorischen Sätzen ihr grosses Talent und ihre gute Methode aufs neue bewährte. Das Chor der Priesterinnen bestand aus zwölf Frauen, von denen aber einige gar nicht, andere nur zuweilen sangen. Ref. weiss nicht bestimmt, ob das so seyn muss, oder seyn darf — aber, dass es nicht gut sey, ist klar. In der ersten Vorstellung dieser Oper gingen die Frauenchöre nicht gut, eins aber geradezu schlecht, obgleich der Dirigent im Orchester, nur leider völlig vergeblich, versuchte, durch heftiges Klappen die Priesterinnen wieder in den Ton zu bringen — in der zweyten Vorstellung aber hatte man dafür gesorgt, dass alles, wenn auch nicht trefflich, doch recht gut ausgeführt wurde. Wenn diess jetzt zu bewerkstelligen möglich war, warum nicht acht Tage früher!

Mathilde von Guise wurde dreymal durchaus gut und mit vielem Beyfalle gegeben. Das Buch ist im Ganzen und Einzelnen wenig werth. Wundert man sich, dass Hr. Kapellmeister Hummel ein solches Buch wählte, so muss man sich noch mehr wundern, dass er zu diesem magern Sujet und zu diesen einzelnen kalten Worten eine Musik fand, die zwar, als dramatisches Werk betrachtet, nicht als Muster aufgestellt werden kann, da ihr, offenbar durch Schuld des Textes, innere Einheit und Charakteristik beynahe völlig, und somit ein genügender Totaleindruck abgeht, die aber doch in jedem einzelnen Stücke so lebendig gehalten und so brav gearbeitet ist, dass man nicht umhin kann, jedes Stück für sich lobenswerth und mehre, besonders die Arien, wegen ihres schönen flies-

doch den Gesang keineswegs drückenden Instrumentirung, sehr ausgezeichnet zu finden. Die Oper erhielt, wie schon gesagt, in allen drey Vorstellungen vielen Beyfall, an dem die treffliche Ausführung durch Fr. von Heigendorf, Mad. Eberwein, Hrn. Stromeier, Hrn. Moltke grossen Theil hatte. Hr. Kapellmeister Hummel schrieb seine Musik schon 1808 oder 1809 in Wien, wo sie nicht besonders gefallen haben soll — veränderte aber hier mehre Stücke und setzte einige Arien ganz neu. Er hat durch diese Arbeit (die einzige dramatische, welche wir von ihm kennen) bewiesen, dass er auch für Operngesang Treffliches zu leisten vermöge, und es ist sehr zu wünschen, er möge bald ein, seiner Musik würdigeres Operubuch und Musse genug finden, um ein Werk zu schaffen, das nicht bloss gut und regelrecht und in Einigem ausgezeichnet, sondern im Ganzen trefflich und genial sey, und ihm auch in dieser Gattung musikalischer Composition bleibenden Ruhm erwerbe.

Alexander in Persien, vom Kammermusikus Hrn. Götz, wurde endlich nach zwey Jahren wieder gegeben, aber auch jetzt leider nur einmal, obgleich die Oper jetzt wie damals gefiel. Man hatte viel abgekürzt und gestrichen, wie sich aus dem Textbuche ergab, doch nicht immer mit Glück, da einige Sätze nun als blosse Andeutungen erschienen und wirklich nur anfingen, um zugleich zu enden. Ref. wiederholt es, dass Hrn. Götz für diese seine Composition, die oft originell, nicht selten wahrhaft genial ist, Dank und hohe Achtung gebührt, und bedauert es herzlich, dass dem bescheidenen, wackern Künstler nicht die Freude vergönnet ist, in öfteren Darstellungen seiner Oper eine Anerkennung und Achtung seines Werths als Componist zu finden, die ihm Anregung sey, mit frohem Muth auf dem so glücklich betretenem Wege fortzuwandeln.

Hr. Kammermusikus Eberwein fuhr fort, öftere Kirchenmusiken zu geben. Neu waren für uns (in öffentlicher Aufführung) J. Haydn Herr Gott dich loben wir, desselben Motette: Du bists, dem Ehr und Ruhm gebührt, C. Eberwein Motette: Geist der Wahrheit und Seb. Bach zweychörige Motette: Mein Jesu ich lasse dich nicht. Einige Sätze aus Händel's *Messias*, und Cantaten von Mozart, Zumsteeg, Danzi wurden wiederholt.

Das einzige öffentliche Concert während der drey ersten Monate dieses Jahres gab Hr. Boucher nebst seiner Gattin. Eine hier noch unbekannte Ouverture von Hummel (B dur) eröffnete das Concert. Sie ist brillant gehalten und von Wirkung, ohne eben ausgezeichnet zu seyn. Fr. von Heigendorf sang einen angenehmen Bolleru recht brav. Mad. Boucher spielte ein Harfenconcert eigener Composition (Es dur), das zweckmässig und recht solid gearbeitet ist, und trug es mit grosser Fertigkeit und schönem Ausdruck vor. Hr. Boucher spielte ein Violinconcert eigener Composition (H moll), in dem manche gute, originelle Idee nicht zu verkennen ist, das aber im Ganzen zu den Werken in der zerstückelten, verhackten Manier gehört. Die Ausführung, bey der es fast allein auf unglaubliche Fertigkeit abgesehen war, die jedoch zuweilen der Genauigkeit ermangelte, weiss Ref. nicht anders, als durch grotesk, nahe an das Seiltänzermässige streifend, zu bezeichnen. Der Menge imponirt man aber mit dergleichen, wenigstens eine Weile, und so erhielt denn auch Hr. B. den rauschendsten Beyfall. Der treue Tod mit Variationen für Pianoforte, Violin und Harfe von Hummel, gesungen von Hrn. Moltke und gespielt von Hrn. Kapellmeister Hummel, Hrn. und Mad. Boucher, ward mit Enthusiasmus aufgenommen, den die Composition, für sich und ohne alle Rücksicht auf anderes betrachtet, eben sowohl als die Ausführung, nicht aber die Idee verdiente. Denn Th. Körner's gemüthvolles, zartes Lied nach jeder Strophe mit brillanten Variationen durchweben, mag allenfalls originell seyn, ist aber, gelinde geurtheilet, sonderbar und nicht schön. Wenigstens weiss Ref. Lied und Variationen fast eben so wenig zu einen, als etwa sieben Walzer mit den sieben Bitten des Vater unser. — Den Schluss des Concerts machte ein Duett ausgewählter Melodieen für Harfe und Pianoforte von Mad. Boucher zugleich vorgetragen, welches, trotz der kleinen Charlatanerie, doch recht angenehm ansprach.

Im Dilettantenconcert spielte Hr. Nicolai von Rudolstadt ein Concert auf dem Contraviolon von M. Eberwein, und Hr. Th. Muller gab eine grosse Cantate von seiner Composition. Dem Ref. der nicht zugegen seyn konnte, ist versichert worden, dass Hr. Nicolai ausserordentlich viel auf seinem kolossalen Instrument geleistet, aber doch wenig gefallen habe — wahrscheinlich einzig darum, weil der Contraviolon nun einmal als Soloinstrument keine Freude gewähren kann, man mag es auch anfangen, wie man will — und dass in Hrn. Muller's Cantate neben manchen

Bizarrem doch auch viel Gutes sey und wenigstens in ihr Feuer und Leben herrsche, von dem man sich für die Zukunft wohl etwas versprechen dürfe.

Zur Feyer des Geburtstages Sr. königlichen Hoheit des Hrn. Erbgrossherzogs war am zweyten Februar Concert bey Hofe. Die treffliche Ouverture zur *Iphigenia in Aulis* eröfnete das Concert, Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein Concert in A moll mit der ihm eigenen Vollendung, und eine gut getroffene Auswahl mehrer Sätze aus Händels *Alexanderfest*, von den Solosängern Hrn. Stromeier und Hrn. Moltke, dem Chor und der Kapelle sehr brav ausgeführt, beschloss. Alle Musikfreunde, welche zugegen waren, bedauerten, dass die bey solchen Gelegenheiten dem Concert knapp zugemessene Zeit es nicht verstattete, das ganze Werk des herrlich grossen Meisters aufzuführen.

Am 11ten März gaben Hr. Kapellmeister Hummel, die Herren Kammersänger Stromeier und Moltke und die Herren Kammermusiker Hase, Schlömilch, Lobe, Muller in Jena ein Concert zum Besten der Armen. Viele Freunde der Musik in Weimar, unter ihnen auch der Ref., beklagen es, dass ihnen die Nachricht von jenem Concert, sonderbar genug, erst durch den, im Wochenblatte öffentlich ausgesprochenen Dank des Direktorium's des Armenwesens zukam und sie auf solche Weise ganz unschuldig um den schönen und seltenen Genuss kamen, die genannten trefflichen Künstler zusammen zu hören. Ref. weiss von diesem Concerte nur noch, dass die Einnahme sehr bedeutend und der den Künstlern gezollte verdiente Beyfall ausgezeichnet war.

Im Theater bliess Hr. Lobe Variationen für die Flöte von seiner Composition mit sehr vielem Beyfall, welchen auch die Composition und noch weit mehr die vortreffliche Ausführung verdiente. — Hr. Ed. Grund von Hamburg, noch Jüngling und daher bis jetzt nur an wenigen Orten bekannt, spielte im Theater Spohrs Violinconcert in Form einer Gesangscene so vortrefflich in jeder Hinsicht, dass sich mit voller Gewissheit vorhersagen lässt, Hr. Grund werde bey fernerem Studium einen sehr ehrenvollen Platz unter den ersten Virtuosen auf der Violin einnehmen. Wir wünschen dem braven Künstler überall die Anerkennung seines Verdienstes, welche er hier fand.

Hr. und Mad. Boucher, und später der Wirtembergische Kammermusikus Hr. Wiele, den certe zu hören, das Vergnügen hatten, spielten bey Hofe, jedoch nur im kleinen Zirkel.

Hr. und Mad. Unzelmann haben unsere Bühne so eben verlassen und sind unter ehrenvollen Bedingungen in Dresden angestellt. Beyde waren so sehr in der Gunst des Publikums und schienen sich in Weimar so wohl zu gefallen, dass man im Publikum nicht eher an ihren Abgang glaubte, als bis sie abreisten. Man sagt, drückende Missverhältnisse, herbeygeführt durch ganz eigene Veränderungen in der Regie des Schauspiels, haben dieses brave Künstlerpaar gezwungen, einen Ort zu verlassen, der ihnen sonst so theuer war. Wir wünschen beyden in ihrem neuen Verhältnisse alles Glück. — Möge der Direction des hiesigen Theaters das, etwas schwierige, Unternehmen gelingen, unsern Verlust bald zu ersetzen.

Recension.

III Airs Russes variés pour le Violon, avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncello et Contre-Basse, (Flûte, Basson et 2 Cors ad libitum) par Louis Maurer. Op. 14. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 5 Fr.)

Unter den mancherley Violin-Compositionen, die dieser ausgezeichnete Bravourspieler seit kurzem hat vernehmen lassen, ist diese eine der vorzüglichsten: sie theilt mit den andern ihre Vorzüge, und nimmt wenigen Theil an ihren Mängeln. Hrn. M. scheint nemlich die Gabe wahrhaft eigenthümlicher Erfindung, wenn auch nicht versagt zu seyn, doch sparsam und nur so zu fliessen, dass dadurch nicht neue Gedanken; oder neue Formen, sondern nur zuweilen eine eigene Einkleidung derselben — Figurirung, Instrumentirung etc. — an's Licht tritt. Dagegen ist er alles dessen, was das praktische Musikertalent, was gereifte Erfahrung und Routine, was vollkommene Kenntniss des Instruments und seiner zweckmässigen Behandlungsarten — mit Einem Worte: was Virtuosität auch für die Composition darzubieten pflegt, in nicht gewöhnlichem Grade mächtig. Den angeführten Mangel ersetzen nun hier die sehr artigen, und nicht schon abgebrauchten Volksmelodieen; und die gerühmten Vorzüge findet man hier so geltend gemacht, als irgendwo in Hrn. M.s Compositionen. Die Variirung ist, wie Hrn. M.s Spiel, im Bravourmässigen am glücklichsten; sie ist aber auch vorzüglich darauf angelegt. Sie verlangt einen

verlegene Passagen und modernste Verzierungen; grelle Ausweichungen, ohne dafs man weifs, woher? oder wohin? grobe Fehler, unreine Schreibart, *et caetera*. Belege zu alle diesem zu liefern und deshalb diese monströsen Sätze im Einzelnen durchzugehen, hält sich der Rec. für verpflichtet, (denn Freude macht das nicht — das weifs der Himmel!) weil der Verf. mit diesem Werke, wie es scheint, zuerst öffentlich auftritt. Er möge also einsehen (und so mancher junge lebhafte Mann mit ihm) dafs mehr dazu gehöre, um als musikalischer Schriftsteller aufzutreten, als einige Buch Papier mit Noten verschrieben zu haben; dafs nicht jeder, der etwa Musik gern hat, auch vielleicht im Praktischen etwas leistet, und in einzelnen lebhaften Stunden mit Feuer, (aber weiter nichts) an die Sache gehet, zum Komponieren — und noch weniger, seine Kompositionen der Welt darzubieten, Beruf habe. Es wird der Liebhaberey an Musik so gar viel unter uns — und das ist bey dieser Erfreuerin in Zeiten so mannichfacher Trauer, recht gut, unter den gehörigen Einschränkungen, dafs man nämlich das Verfolgen einer Liebhaberey nicht für Erfüllung seiner Pflicht nimmt, oder diese darüber vernachlässigt: wenn es aber so fort gehet — so wird das *öffentliche Liebhaben* uns die Geliebte verderben. Sollten wir durch diese Aeufserungen dem Verf., von dem wir übrigens durchaus nichts wissen, als was das Werk und sein Titel besagen, wehe thun; so bedauern wir es eben so, wie der Chirurgus, der einen Einschnitt zu machen hat, den leidenden Kranken bedauert: hoffen aber, er werde *in der Folge* mit uns eben so zufrieden seyn, wie der Genesene mit diesem bösen Arzte. Was gesagt ist, ist ja überdies ihm nicht allein gesagt. Jezt zu den oben versprochenen Belegen! Um sie zu geben bedarf man nur *eine* dieser Sonaten genauer durchgehen; und da sie einander an Gehalt ziemlich gleich sind — und der Raum geschont werden mufs, so begnügen wir uns mit ausführlicher Betrachtung der ersten, und erwähnen die zwey folgenden nur kurz.

Der erste Satz dieser in c ♯ geschriebenen Sonate, ist ein Allegro im $\frac{6}{8}$ Takte, das also anfängt:

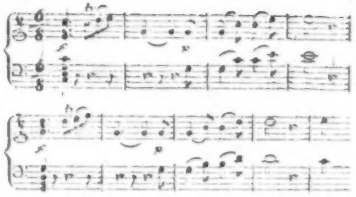

der Folge wegen, und auch um analogischer zu schreiben, mufste der 7te und 8te Takt also gesezt seyn:

Bis zum 27ten Takte wüfste Rec. nichts zu erinnern, aber mit diesem, und dann im Verfolg, kommen *gar* leere und matte Stellen vor! So moduliert der Verfasser schon im 27sten Takte nach A-mol, da er hier weit schicklicher und richtiger in c-dur hätte fortfahren sollen. Die Stelle sieht also aus:

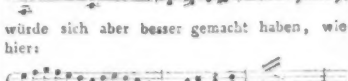

würde sich aber besser gemacht haben, wie hier:

wo das Thema in den Bafs gelegt ist. Die Modulation hätte dann etwa mit dieser Harmonie:

nach A-moll fortschreiten können.

auch seines Bogens vollkommen mächtigen Spieler. Dieser wird, diess Werkchen zu studiren, (so wie die andern,) beträchtlichen Nutzen haben; auch kann er sicher seyn, überall damit zu glänzen und Wohlgefallen zu erregen, wenn er es nemlich gut vorträgt. Bey kleinem Orchester, oder auf Reisen bey schlechtem, kann er der Blasinstrumente ohne allen Nachtheil gänzlich entbehren; und die Begleitung des Quartetts ist auch äusserst leicht. — No. 1., in A moll, das Thema etwas schwermüthig, hat eine phantasirende Einleitung, und wird dann dreymal variirt, so dass die letzte Variation, meist in Arpeggios, freyer ausläuft und auf der Dominante ausruhet. So schliesst sich No. 2. an: ein marschmässiges Thema in A dur. Auch dieses wird dreymal variirt, und ruhet dann auf der Dominante aus. Jetzt tritt das dritte Thema, wieder in A moll, und einem kosakischen Tanze ähnlich, ein. Nachdem auch dieses dreymal variirt ist, schliesst es mit einer sehr feurigen Coda. So ist das Ganze recht gut verbunden, und der Concertist kann sich auf verschiedene Weise hervorthun; er wird aber auch, hat er es vollendet, für den Moment genug haben: Sollte er glauben, das Ganze möchte, wo nicht ihm, doch seinem Publikum, zu viel, in dem doch etwas engen Kreise, worin es sich bewegt, werden: so wird er, wie es dem Rec. scheint, nicht übel thun, die zweyte Nummer wegzulassen. Der Uebergang, sowohl dem Ausdruck, als der Technik nach, bleibt auch so gut vermittelt; und da dem Ganzen dann auch noch Einleitung und Schlusssatz bleibt, rundet es sich auch so vortheilhaft ab. — Rec. verbindet mit dieser Anzeige die, von folgenden ähnlichen Compositionen des Hrn. M., da sich auf sie alles das anwenden lässt, was von jener so eben gesagt worden ist — ausgenommen, was die Oekonomie betrifft:

Marche variée pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Alto et Violoncelle — — Oeuvr. 15. Ders. Verleger. (Preis 2 Fr. 50 C., und

Variations sur la Romance: La Sentinelle, pour le Violon principal, avec accomp. d'Orchestre. Oeuvr. 16. Ders. Verleger. (Pr. 6 Fr.)

Der Marsch wird fünfmal, die Romanze siebenmal variirt. Die Begleitung der letzten besteht, ausser dem Quartett, aus Flöte, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken: sie werden aber nur wenig gebraucht. Die Concertstimme ist bey diesen beyden Werken (wenigstens dem Rec.) zum Theil noch schwerer auszuführen, als bey dem erstgenannten: doch bleibt bey solchen Bestimmungen der Grade allerdings die Individualität, des Menschen sowohl, als des Musikers, von Einfluss.

Ueber die Beilage, No. III.

Hr. Consistorialrath Mangeil in Meiningen, ein geachteter Dichter und inniger Freund der Tonkunst, wünschte Beethovens, in jeder Hinsicht vortreffliche Musik zu Göthe's *Egmont*, vollständig (Ouverture, Zwischensätze und Schluss) zu Gehör zu bringen; und da an seinem Wohnorte, zwar eine rühmenswerthe fürstliche Kapelle, aber kein Theater besteht, jene Musik aber ohne Erinnerung an die Hauptscenen des Schauspiels und Hauptsituationen der handelnden Personen, woran sie sich so eng und seelenvoll schliesst, nicht vollständig verstanden und genossen werden kann: so verfasste er ein Gedicht, worin diese Erinnerungen und Hindeutungen auf eine würdige, befriedigende und angenehme Weise gegeben werden, und welches als Declamationsstück zwischen den einzelnen Sätzen dieser Musik vorzutragen ist. So wurde nun diess Werk verwichenen Winter im hiesigen Concerte ausgeführt, und fand einstimmigen, ausgezeichneten Beyfall. Da wir voraussetzen dürfen, es werde, auf gleiche Art aufgeführt, denselben Beifall überall finden, vornemlich aber an den vielen Orten willkommen seyn, wo kein Theater besteht oder doch Göthe's *Egmont* mit Beethovens Musik nicht gegeben wird; da selbst beym Vortrag dieser Musik im Klavierauszuge durch Mitwirkung des Gedichtes der Genuss vermehrt und erhöhet werden kann: so lassen wir, mit gemeiner Verwilligung des Hrn. Verfs., diess Gedicht als Beilage zu diesem Blatte unserer Zeitung abdrucken, und hoffen allen vorhin Bezeichneten damit einen Dienst zu leisten.

d. Redact.

(Hiezu zwey Beilagen: II. Abbildung des Tscheng und III. Hrn. C. R. Fr. Mangeil's declamatorische Begleitung der v. Beethovenschen Zwischensätze zu Göthe's Egmont.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FM. 05390/051

Fig. 1.

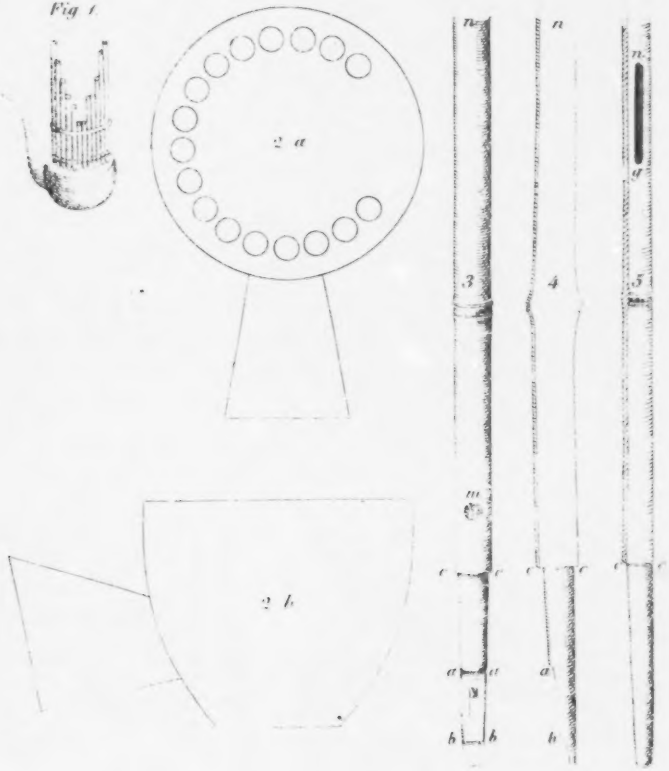

No. III. Beilage zu No. 22 der allgem. musikalischen Zeitung. 1821.

Beethovens Zwischenacte zu Göthe's *Egmont*;

mit declamatorischer Begleitung

von

Friedrich Mosengeil.

Zur Einleitung.

Nur allzuselten geht *Egmont* über die vaterländischen Bühnen, und ungern büssen viele Freunde dieses dramatischen Meisterwerkes mit ihm zugleich den Genuss eines musikalischen ein. Wir meinen die unvergleichlichen Zwischen-Acte, die Herr van Beethoven für jene Tragödie componirt hat*). Wollte man sie als Concert-Musik vortragen, so müsste ihre Wirkung grossentheils verloren gehn, so lange nicht die mangelnde Darstellung des Stückes selbst einigermaassen ersetzt, und durch irgend ein Kunstmittel poetische Einheit des Ganzen hergestellt würde. — Hiezu sind die nachstehenden Declamationsstücke bestimmt, welche Zuhörer voraussetzen dürften, die das grosse dramatische Gemälde selbst aus äusserer oder innerer Anschauung kennen, und denen daher eine Skizze zur lebendigen Hervorrufung der Hauptmomente genügt.

Vielleicht dürfte Beethoven's Musik mit dieser declamatorischen Begleitung besser gehört und gewürdigt werden, als bey der theatralischen Aufführung des *Egmont*. Denn wo ist ein Theater-Publikum, das musikalische Zwischenacte (zumal solchen Gehaltes!) mit der nöthigen Ruhe und Aufmerksamkeit anzuhören gestimmt wäre? Je mehr das Stück selbst die Aufmerksamkeit fesselt, so lange der Vorhang gehoben ist, desto mehr pflegt sie zu erschlaffen, wenn er sinkt; und leider ist man nun einmal daran gewöhnt, bey jeder dramatischen Darstellung, die sich nicht ausdrücklich als Oper oder Melodram ankündigt, die Musik nur als Dareingabe und Lückenbüsserey zu betrachten.

Auf diese Bemerkungen gründete der Verf. dieses Versuchs die Hoffnung: dass manchen Freunden der Tonkunst mit der Bekanntmachung dieser Zwischenreden zu jenen Zwischenacten gedient seyn möge. — Ein Declamator findet sich unter ihnen in unsern Tagen wohl überall; und mit seiner Beyhülfe könnte jene herrliche Beethoven'sche Composition auch in solchen musikliebenden Zirkeln aufgeführt werden, wo man sie ausserdem niemals zu hören bekäme.

Eine andere liebe Hoffnung will der Verf. nur flüchtig berühren; überzeugt, dass auch die umständlichste Darlegung ihrer Gründe beym Publikum doch nicht ansprechen würde, falls er vielleicht selbst über ihren Gehalt im Irrthum seyn sollte, — welches bessere Kenner entscheiden mögen.

Es scheint nemlich, als wäre mit diesem Versuch die Aussicht auf einen neuen Vereinigungspunkt verschwisterter Künste eröffnet: der Dichtkunst — durch welche die Sprache zur Musik, — und der Tonkunst, — durch welche die Musik zur Sprache wird: — und es dürften hier die sich so ruhmlich auszeichnenden Componisten unsres Vaterlandes noch gar manchen begeisternden Stoff zu bearbeiten finden.

Ueber die Unzulässigkeit der musikalischen Miniatur-Malerey — wie sie sich nicht selten in den Werken sonst guter Meister, (so z. B. hie und da bey Haydn) in manchen Melodramen, ja sogar in einigen wenigen Productionen unsers Beethoven findet, haben Kennerstimmen längst entschieden. Darüber sind sie indess wohl auch einverstanden: dass die Wirkung desto erfreulicher seyn müsse, wenn ein Meister der Tonkunst schon gegebene, dem Gemüthe der Nation vertraut gewordene poetische Darstellungen im Grossen aufzufassen, und gleichsam al fresco zu malen versteht. Hier handelt sich's nicht davon, das Piepen einzelner Vogelstimmen und „wie der Hund im Felde streift" — und wie's Tag und Nacht wird, — wie der Löwe brüllt, und der Sturmwind pfeift, und der Regen rauscht, anzudeuten. Nein, hier gilt's, grosse Gemüthszustände, die durch das Rein-Menschliche ihres Wesens leicht aus Seelen in Seelen übergehen, erst durch die göttliche Kraft des Dichters in sich selbst, und dann unwiderstehlich auch im Hörer hervorzurufen; — hier gilt's, das Höchste, was ein verhülltes Verhängniss und Tugend und Schuld, aus dem Freudenbecher oder aus der Zornschale über Menschenherzen ausgegossen, — Entzücken, Liebe, Freude, Friede, Trost; — Wehmuth, Jammer, Seelenqual,

*) In Stimmen sowohl, als im Klavierauszug vor einigen Jahren bey Breitkopf und Härtel erschienen.

Verzweiflung, — da wo keine Worte ausreichen, begeistert in Tönen auszusprechen, ja selbst, in so fern es die Grenzlinie des Schönen nicht überschreitet, auszuschreien und auszutönen.

Die Einförmigkeit, die in der Anordnung unserer, sich ins Unendliche mehrenden Sinfonieen allmählig auffallen muss, könnte vielleicht auf diesem Wege durch angenehmen Wechsel vermieden und einer der edelsten Künste immer mehr Ohren und Herzen gewonnen werden.

Beethoven hat sich zu seinen Zwischensätzen zum *Egmont* offenbar zunächst durch die Stellen des Stücks veranlasst gefunden, die ausdrücklich musikalische Begleitung vorschreiben. Aber er hat noch unendlich mehr geleistet, als gefordert, und als vielleicht im Allgemeinen bis jetzt erkannt worden ist. Hier glauben wir jene musikalische Fresco-Malerey als Muster aufgestellt zu sehn, und gewiss liesse sie noch bey vielen andern dramatischen Werken eine mannichfaltige Anwendung zu. Wir nennen hier nur: Göthe's *Faust* (der in seiner colossalen Gestalt ohnehin auf unsern Theatern nicht Platz findet). Auch grosse Meisterwerke eines, unserer Sprache fremden Genius, zum Beispiel die der griechischen Tragiker, welche weder als Uebersetzung noch als Umarbeitung sich der teutschen Bühne jemals recht aneignen werden, mussten, so aufgefasst und behandelt, ihren ewigen Werth gefallend und bildend kund thun. — Einzelne einfache Scenen könnten dialogisch recitirt werden. Hier und da müssten grosse Gesangchöre, den Totaleindruck ganzer Acte wiedergebend, eintreten; selbst mimische Tableaux, wie sie unsere Zeit erfand, würden mit kluger Sparsamkeit an rechter Stelle erscheinend, (z. B. Clärchens Bild in Egmonts Traum) von angenehmer Wirkung seyn. Kurz, es scheint mit dieser Ansicht ein weites, des Anbauens wohl lohnendes, Feld eröffnet für den Dichter, den Componisten und den Declamator; welcher letztere hier aus dem bisherigen engen Kreise heraustritt, und sich zum glänzenderen Rang der griechischen Protagonisten und Choregen erhebt.

Doch man sieht wohl, diese Idee spricht den Verf. des nachstehenden Versuches so innig an, dass er seinem ersten Vorsatze, sie nur flüchtig zu berühren, fast untreu geworden, und, von ihr übermeistert, fremdem Urtheil allzuweit vorangeeilt ist, statt es ruhig harrend zu erwarten.

Am Schlusse dieser Einleitung darf noch erwähnt werden, dass die erfreuliche Wirkung, welche bey der mehrmaligen Aufführung dieser Declamations-Stücke durch die wärmste Theilnahme eines sehr gebildeten Zirkels sich äusserte; — vorzüglich aber das billigende Urtheil, welches *Egmonts* grosser Dichter selbst ihnen schenkte, zur öffentlichen Mittheilung derselben ermuntert habe. Möchten Freunde und Pfleger der Künste diese Idee, so wie sie mit Liebe gegeben worden, auch mit Liebe auffassen, und den unvollkommenen Anfang kunstgerechter fortsetzen und vollenden! *Fr. Mosengeil.*

Nachschrift.

Hr. Consistorialrath D. Mosengeil theilte mir Unterzeichnetem das Manuscript der folgenden Poesie nebst der vorangehenden Einleitung freundschaftlich mit. Ich stimmte mit Freuden der schönen Absicht bey, Beethovens grosse Musik zu Göthe's *Egmont* durch poetisch-declamatorische Verbindung der durch die Handlung getrennten Stücke dem Concert anzueignen, wo sie öfterer und vollkommener als auf der Bühne genossen werden können, und theilte diese Idee der würdigen Direction des Leipziger Abonnementsconcerts mit, in welchem die grössten Werke Beethovens immer mit eben dem Feuer aufgenommen worden waren, mit welchem sie unter des Hrn. Concertmeisters Matthäi Leitung geübt und dargestellt wurden. Man nahm die Idee auf, um so mehr, da man die Beethovensche Musik bloss aus einer früheren theatralischen Darstellung des Götheschen *Egmont* höchst unvollkommen kannte, und des grossen Tonkunstlers Genius seitdem auch dem musikalischen Publikum sich immer mehr befreundet und seiner bemächtiget hat; und so wurde in dem hiesigen Abonnementsconcerte am 8ten März der Versuch, die einzelnen Beethovenschen Musikstücke zu Göthe's *Egmont*, durch eine, den Geist und Gang der Handlung jener Tragödie andeutende Poesie, auf eine dem Concert angemessene Weise zu einem Ganzen zu verknüpfen, mit einem solchen Erfolge aufgeführt, dass schon am 15ten April auf Verlangen eine Wiederholung erfolgte, wobey allerdings nicht zu übergehen ist, dass die poetischen Worte von Hrn. Stein, Mitgliede des hiesigen Theaters, dem Sinne des Ganzen sehr angemessen vorgetragen wurden.

Unterzeichneter hat den würdigen Hrn. Verf. um die Erlaubniss, durch öffentliche Mittheilung der poetischen Zwischenreden die Sache gemeinnütziger zu machen, und er antwortete, dass es ihm freuen werde, wenn das Meisterwerk des grossen Tonkünstlers nun fleissiger gehört und mehr gewürdiget werden dürfte, als diess ohne diese Zwischenreden der Fall gewesen seyn würde. So wird nun dieser Text, wie der Verf. ihn gegeben, nachfolgend mitgetheilt. Einige Anmerkungen bezeichnen die Abänderungen, welche bey der gedachten Aufführung in Leipzig damit vorgenommen wurden. Mit Vergnügen führe ich noch an, dass der Hr. Verleger einen besondern Abdruck dieser poetischen Zwischenreden für die Käufer und Besitzer der bey ihm erschienenen Musik veranstaltet.

Leipzig, den 30sten May 1821.

Prof. A. Wendt.

Prolog.*)

Der Geist, — bedrückt, gebunden in den Schrecken
Der engen, oft nicht heitren Wirklichkeit, —
Schwebt leicht und frey im Reich der Ideale.
Am Abend sinkt des heissen Tages Bürde,
Wenn aus der Musen klarem Himmelsquell
Mit neuem Muth wir neue Kraft uns schöpfen.
Dann wandeln, von der heitren Kunst geführt,
Wir fasellos in ihres Tempels Hallen;
Und dort im Hayn, wo auf der Göttin Wink
Die holden Wunderblumen freudig sprossen,
Die, zartgepflückt zum farbenreichen Kranze,
Ihr unvergeßlich um die Lyra blühn. —
Bald lauschen wir entzückt mit Ohr und Herz,
Wenn sie die goldnen Saiten mächtig rührt;
Und bald muss jener Vorhang auf sich rollen,
Der magisch schimmernd eine Welt enthüllt,
Wo sanftbewegt die lieblichsten Gestalten, —
Des Lebens Lust und Leid verschönend, — walten.

Wenn Carlos dort an Posa's Herzen ruht;
Wenn gross und mild Maria Stuart scheidet;
Zu ihrem Sternbild auf die Jungfrau schwebt; —
Wenn dann Torquato Tasso's hehre Schmerzen
In rauen Lauten tönend sich ergiessen;
Dann Götz die starre, kalte Eisenhand
Auf's weiche, warme, deutsche Herz sich drückt; —
Dann Egmont, — frey und treu und gross,
In mächt'ger Liebe für ein leidend Volk, —
Sein stolzes Haupt, von Lebenslust umkränzt,
Mit Wangen, die dem Tode nicht erblassen,
Dem Mordbeil des Tyrannen muthig reichet: —
Wo ist ein Herz, das dann nicht höher schlägt?
Ein Auge, dem die Thräne nicht entfällt,
Die tief der Menschheit heiligem Born entsteiget, —
Das Auge glänzend schmückt, — das Herz erweichet?

Wir wagen jetzt, auf neubetretner Bahn,
Verehrteste! solch edlem Ziel zu nahn.
Seyd uns geneigt, wenn wir ein grosses Leben,
Wie's uns ein grosser Dichter aufgestellt,
In kleinen, flücht'gen Bildern wiedergeben.
Uns ist ein edler Meister beygesellt,
Durch mächt'gen Ton das schwache Wort zu heben,
Ergänzend unser mangelhaftes Streben.
So möge denn, was sich dem Blick entzieht,
Gestaltenreich der Phantasie entsteigen!
Hier, wo der Kunst die Opfer-flamme glüht,
Wird sie in steinern Wahn den Hörer zeigen;
Sie wird begeisternd ihm ihr Eden zeigen,
Wie's ewiglang um ihren Tempel blüht.

Den Kenners Tadel, — ob er sich erhebt,
Und, wo wir straucheln, uns zu richten strebt, —
Er wird doch huldigend der Liebe schonen,
Die sich den Dichters edlen Freunden weiht,
Und, segend selbst, sich ihrer Hoffnung freut:
„Er wird ihr stiller Dank uns freundlich lohnen!“

*) Dieser Prolog wurde bey der Aufführung in Leipzig, wahrscheinlich wegen der Länge des Ganzen, angelassen, und Beethovens Ouverture machte so den Anfang. W.

(Ouverture.)

I.

Ein muthig Volk, das seine Kraft erkannt,
Es reichet nicht den wundgedrückten Nacken
Dem fremden Joch auf immer duldend hin.
Einmal erwacht, zersprengt es seine Ketten.
Dann bricht im Kampfe manches edle Herz:
Doch nicht umsonst! Das Vaterlanden Heil
Kennt aus der Kämpfer heil'gem Opferblut.

* * *

Erdrückend lag auf jenen Niederlanden,
Die jetzt sich freudig Herrschern anvertrauen,
Der span'schen Philippe blutbefleckter Zepter.
Ein wachsend Funklein, unserm Vaterland'
Entglommen, — ach! es wurde jenem Volk
Zur Fackel eines grossen, wilden Brandes,
Der weit durch Flanderns lebenreiche Au'n,
Vom Schwerdt geschürt, aus seine Flammen wallte.
Dorthin getrogen von des Dichters Flug,
Seht schaudernd wie die dunkle Wolke ziehn,
Die näher, immer näher blitzend drohn.

Noch unentwurzelt steht ein kräft'ger Baum,
Mit Blüth' und Frucht die Zweige weit verbreitend.
Wen dort die Furcht, wen hier die Liebe treibt, —
Er schlüsset sich dem edlen Grafen an,
Der's minder achtet, Prinz von Geure zu heissen; —
Den Namen Egmont nennet jedes Herz! —

Dem Feind ein Schrecken, kindlich mild dem Freunde,
Hat ihn der Ruhm gekrönt in heissen Schlachten
Und Bürgerdank in friedlich-froher Zeit.
Wo ihm bedrängt ein Flehender sich naht,
Gerettet geht und gesegnet er von hinnen.
„Hoch, — unser Egmont hoch!“ ruft Kind und Greis,
Wo sich der lebenfrohe Jüngling zeigt.
Ein hoffnungreiches Jauchzen ist sein Gruss,
Und jubelnder Getümmel sein Geleite.

Da führet aus dem fröhlichen Gedränge
Der Dichter uns zum stillen, kleinen Haus,
Wo Clärchen wohnt; — ein sonnhaftvolles Kind,
Das Aller Liebling sich zum Liebsten wählt,
Und, treugeliebt von ihm, den Lebens Glück
Nur seinen Blicken denkt. — Die Mutter warnt; —

Es steht der bleiche Freund, dem sie die Hand
Um Egmont nun entzieht, verzweifelnd da: —
Umsonst! — Kein Rückweg mehr! — In Egmont leben
Kann sie allein; — nu nicht — mit Egmont sterben! *)

O lasse nur dein hartig Lied ertönen!
Das Leben gilt, der Freude Lust verklingt,
Und durch den Jubel deiner Liebe dringt
Der ungeheuren Treuen banges Stöhnen. *
Wo Brackenburg verirrt von ferne steht,
Da singt auf ewig von der Lust des Lebens
Sich Mutterd los. Ein leiser Schauer weht,
Wie Todesahnung um der Töne Leben,
Ein tiefes Weh steigt aus zerrissenem Herzen; —
So singt sich Liebeslust mit Liedesschmerzen!

(Lied Clärchens: „Die Trommel gerührt," dem das Andante No. 2. a. folgt.)

II.

Dem kleinen Herzen, das sich jammernd quält,
Dünkt nur sein Leiden gross; — der grossen Seele
Wird eignes klein bey theurer Helden Noth. —
Nicht lange weilt die Mitleid bey dem Schwachen,
Der thatenlos in Liebespein vertagt.

Ein höhres Leid hilft unsern Blick gefangen!
Für einen ganzen Volkes Heil ersittern
Mann unser Herz mit ahnungsvollem Bangen.
Schon wächst der Aufruhr stürmend zu Gewittern;
Das gute Recht wird stündlichen Verlogen; —
Der Löwe schüttelt vor den Kerkers Gittern
Und regt den Schweif. — so hat mit wildem Toben
Des Pöbels Grimm entrüstungsvoll sich erhoben.

Doch wie ein Meersturm unter Flammenzeichen
Der Schiffer Schaar sieht ihrem Führmann schauen,
Das kühn das Steuer lenkend fasst: so grimm
In Egmont wir den Retter. Ihm vertrauet
Das Volk sein Heil. Beschämt und schweigend stimmen
Die Frecher, wo er naht; die Ordnung heut
Sich auf aus Trümmern; Hoffnung, neugeboren,
Sie athmet frey, und glaubt den Sturm beschworen.

(Allegro No. 2. b. **)

Wenn in des Schicksals sinnerstörtem Wechsel
Das höchste Glück, ein treuer Freund, bedauert, —
Ihm reicht das Leben keinen Trostenskranz,
Eh es mit zarten Rosen ihn durchflochten!

Wo Egmont wandelt, hoch auf steilen Pfad, —
Dem Spanier flugt verdächtig und verhasst, —
Da geht ein Feraud ihm warnend stets zur Seite.

An Hoheit, — nicht Sie [illegible]
Das Herzens auch, — [illegible]
Dem edlen Egmont [illegible]
Schützt er ihn [illegible]
Nah an den Abgrund [illegible]
Denn minder [illegible]
Hat Wilhelm seine [illegible]
Schon eahlt er Alba's Schritte, [illegible]
Die es den wilden Furien wie dem Volk
Tief in den Cimbrischen heissen Höhle
Geschmiedet. — Margarete's milden Zepter,
Es sieht es schon entwendet und entwohlt:
Sie selbst verscheucht vom Lande, das sie schützte; —
Da will er, dem Versöhnen zu entrinnen,
Durch sich — von Egmont folgt ihm nicht! — Umsonst
Hat [illegible] es dem theuren Freund unwillkommen,
[illegible] schuldet, auf treuges Recht
sich stützend, will er kühn dem Herzog stehen;
Will von ihm selbst des Königs Willen hören. —

Ihm ist das Leben nur ein munters Spiel;
Es mag um seinen höchsten Preis nicht gelten.
Es soll kein schleichend Mistrauen, kein Verdacht,
Die leichte Blut ihm hemmen und vergiften.
Ihm gilt für todt, wer stets den scheuen Blick
Auf eigne Sicherheit gerichtet hält.

„Wenn dir das Leben gar zu ernsthaft nähme, —
So fragt Egmont den besorgten Freund, —
Was ist denn dran? — Wenn uns der Morgen nicht
Zu neuen Freuden weckt, und keiner Lust
Der Abend uns zu hoffen übrig lässt:
Ist's weiter denn der Mühe und Anspannung werth?
Gepeitscht von unsichtbaren Genossen, gehn
Die Sonnenpferde ihrer kurzen Zeit
Mit unsers Schicksals leichtem Wagen durch;
Und uns taugt nichts, als muthig fest zu stehn;
Die Zügel straff zu halten, — rechts und links
Vom Steine hier, vom Steine da die Räder
Hinwegzulenken: — doch wohin es geht? — . .
Was weiss es? — . . "

Ach Deiner Wagen Lauf, — ihn kennt kein Freund!
Dem leicht er fort mit treuer Liebe Zähren
Als scheidend er am fernen Herzen liegt.
Noch will er ab der Pfeiler Spitze kehren,
Der schon herab aus dunkler Wolke liegt.
Sein Ruf verhallt. Den Schauer schaudernd decken
Vermag er nicht! Nur Alba kann ihn wecken!

(Larghetto No. 3.)

*) Die folgende Stelle wurde nebst Clärchens Lied, welches sich darauf bezieht, bei der Aufführung in Leipzig weggelassen, weil dieses Lied sowohl im Text, als in der musikalischen Behandlung, der ernsten Wirkung des Ganzen im Conzertsaale Eintrag zu thun schien. Dafür folgte unmittelbar das Andante tobst dem Allegro von drin No. 2. wie Beethoven selbst diese beiden Sätze zu einem verbunden hat, worauf die Deklamation fortfuhr: „Dem kleinen Herzen etc." W.

**) Siehe die vorige Anmerkung. Die Deklamation ging hier noch einer kleinen Pause ohne musikalische Unterbrechung fort. W.

III.

„Freudvoll und leidvoll" —
Das ist das Loos des Lebens und der Liebe! —
Noch freudvoll harrt, als schon der Abend sinkt,
Die Liebe dort in Clärchens stillem Haus,
So nah dem Leid, das ihr der Morgen bringet! —

Die Sehnsucht junger, heißer Leidenschaft
Und einer bangen Mutter düstre Klagen,
Sie rühren wechselnd uns in tiefster Brust.
Es klagt die Mutter: „Alles über Einem
Vergissest du! Und sieh! es kommt die Zeit,
Es hat die Jugend dann, die schöne Liebe,
Und Alles, Alles hat ein Ende!"

„Lasst kommen diese Zeit! rief Clärchen aus,
Sie komme, wie der Tod! — Daran zu denken,
Ist schreckhaft! — — Egmont! Dich entbehren? — Nein,
Nicht möglich ist's, — nicht möglich! ...."

(Lied: No. 4. „Freudvoll und leidvoll")

Und Egmont tritt herein! ... —
Zum letztenmal im irdischen Himmel schwebt
Ein Engel selig lächelnd ihm hernieder.
Doch das Gefühl, das ihre Herzen hebt,
Giebt nur das Herz, giebt nicht die Zunge wieder
Und was umsonst die Rede strebt zu sagen,
Das dürfen Töne aussprechen wagen. — —

(Allegro, No. 5. bis zum Marsche.)

Erwache Held! In deinem Vaterlande
Muss, wer es liebt, der Freude nun entsagen,
Ein Fremdling schüttelt Ketten, schmiedet Bande;
Dein edles Volk soll Sklavenfesseln tragen.
Das Richtschwerdt zuckt; die Fackel glüht zum Brande;
Nun gilt's, für Alles, treu Dein Alles wagen!
Für Volk und Recht, im Streite stark, zu siegen,
Und ist's verwehrt, doch strebend zu erliegen!

Dein Heerblut opfernd sollst du dich erheben
Zu bittrem Hass aus süssen Minneträumen!
Der Feind ist nah! Es harret mit Erbeben
Dein Volk des Retters. Kann sein Egmont säumen? —
Ihn ruft der Ruhm, — die Pflicht, — auf Tod und Leben
Zum Kampf hinaus, der Freyheit Bahn zu räumen.
In Brüssels Mauern führt mit kaltem Spotte
Der düstre Alba schon der Schergen Rotte!

(Marcia vivace)

IV.

Umgarnt vom Netz des schlauen Ränke steht
Nun Egmont, ahnungslos des nahen Falles,
Vor Philipps Todesboten, — Für das Volk
Erhebt er laut das Wort; von Pflicht und Recht,
Nicht der Beherrschten nur, des Herrschers auch, —
Lässt mächtig er die Rede sich ergiessen.

Ihm aber steht ein eisumgoss'ner Fels
Entgegen. — Alba kennt nur Sklavenwerth,
Ihm ist zum Kerker reif, wer frey sich dünkt.
Des Geistes ewig freyem Eigenthum,
Dem Glauben, will er enge Fesseln legen;
Und Egmont ruft, im Innersten ergrimmt:
„So fodre uns're Häupter! Ist es dann
Auf Einmal doch gethan! Oh unter's Joch,
Oh unter's Beil des Niederländers Nacken
Sich beugen soll, — es gilt dem Edlen gleich!
Umsonst, umsonst hab' ich so viel gesprochen! —
Die Luft erschüttert, — weiter nichts gewonnen!"

Und als der Edle jetzt mit stolzem Muth
Sich ab von jenem Sklavenkönig wendet
Da bricht hervor die schwerverhaltne Wuth.
Nun hat der Held die schöne Bahn vollendet! —
Es fallen fremde Soldner das Gemach.
Zu ew'gem Ruhm, — dem Feind zu ew'ger Schmach, —
Muss Egmont ihnermannt den treusten Degen,
Der Freyen zu des Knechtes Füssen, legen.
„Oranien!" ruft er aus. Des Freundes Mahnung,
Achtlos verachmäht, nun wird sie Schreckenserinnerung!
Des Kerkers Riegel klirrt .....

O mildert, sanfte Saiten
Den gräßlich herben Laut, der uns verletzt!
Dass mildes Mitgefühl das Auge netzt;
Dass mit dem Leidenden wir willig leiden! —
Wenn in des Meisters schmelzendem Accord
Der Schmerz uns naht, verstummt das rauhe Wort.

(Poco sostenuto, No. 6.)

V.

Die Eiche stürzt im Wetterstral zusammen;
Da sinket auch das Pflänzchen, dessen Reben
Den Stamm umgrünten, sterbend in den Flammen. —
O Clärchen! Treues Herz! Wie kannst du leben,
Wo blut'ge Henker deinen Freund verdammen? —
Noch sucht sie Hülfe; — will den Ruf erheben
Mit Mannesskraft! Die Zarte will es wagen
Des Aufruhrs Fahne selbst vorauszutragen!

Umsonst ihr heißes Flehn! Ein starres Schrecken
Lähmt Arm und Herz der Bürger. Nur Bedauern
Kann der Verzweiflung Schmerzensruf sich wecken;
Und unersteiglich sind des Kerkers Mauern.
Auf wird der Morgen nun die Bühne decken,
Wo Egmonts Mörder schon am Richtblock lauern! —
Still wird das Herz und bricht der Lebensmüden.
Aus ist die Zeit! — — — Sie sucht den ew'gen Frieden. —

(Larghetto, No. 7.)

(Melodram unter den letzten Tönen des Larghetto.)

Süsse Blume! Bald gepflücket,
Welkst du nicht am Freundesbusen!

Einem bluten deine Wunden.
Müde, müde
Glimmt das Lämpchen. *) — Nun wirds stille! —
Friede, Friede
Mit dem Geiste, mit der Hülle! —

(Kurze Pause.)

Hinweg aus diesem Todesdunkel strebt
Der bange Blick und suchet Trost und Licht.
Ach! wird er Licht und Trost im Kerker finden,
Wo Clärchens Freund der letzten Stunde harrt? —
Gesprochen ist das Urtheil: „Wenn der Morgen
Den Himmel röthet, soll sein edles Blut
Den Boden seines Vaterlandes röthen."

Doch seht den Helden in der Todesnacht!
Dort muss, wer sagt, zu festem Muth erstarken.
Ist diese Wange bleich? Diess Auge starr?
Hat die Verzweiflung dieses Herz ergriffen?
Deckt diese hohe Stirne kalter Schweiss? —

Der recht gelebt, — er weiss auch recht zu sterben! —
Er sinnet angebeugt den Wegen nach
Die ihn des Schicksals ernste Hand geführt,
Bis aus der Nacht ein goldner Morgen dämmert.
Er denkt der Freunde; — auch des letzten Freundes,
Den ihm noch jetzt ein wunderbar Geschick
In Alba's Schn geschenkt! — Der Jüngling kann
Den Grossen, der als Muster ihm geleuchtet,
Nicht retten zwar, — doch sich ihm ewig weihn,
Und dann den letzten Wunsch vom Herzen nehmen.

Er ist erfüllt! — Des Lebens Rechnung schliesset
Sich freundlich ab. Ein männlich festes Hoffen,
Dass nicht umsonst sein Blut er nun vergösset,
Zeigt ihm des Paradieses Pforten offen.
Ein süsser Traum zu frohem Trost entsprieszet
Dem letzten Schlummer. — Himmlisch übertroffen
Ist irdisches Verlangen in den Tönen,
Die ihn zum Sieg mit ew'gem Lorbeer krönen.

Und Clärchen reicht den Kranz! — Vorangegangen,
Frey von der Erde Fesseln, darf die Treue
Im Sternenkleid der Freyheit strahlend prangen. —
Dass sich der Band auf ewig nun erneue,
Winkt ihm des Engels schwebend Verlangen.
Süss wird der Tod, denn selig war die Weihe! —
O hört Ihn selbst, wie er den Sieg errungen!
Blickt hin, wie sich der Held zum Licht entschwungen!

(Melodram No. 8.)

Egmont.

Süsser Schlaf! Du kommst wie ein reines Glück, ungebeten, unerfleht am willigsten. — Du lösest die Knoten der strengen Gedanken, vermischest alle Bilder der Freude und des Schmerzes. Umschwebet fliesst der Kreis innrer Harmonieen; und, eingehüllt in gefälligen Wahnsinn, vergessen wir, und hören auf zu seyn."

(Musik; Egmonts Traum **).)

(Egmont erwacht.)

„Verschwunden ist der Kranz! — Du schönes Bild; das Licht des Tages hat dich verscheucht! Ja, sie waren's, sie waren vereint, die beyden süssesten Freuden meines Herzens. Die göttliche Freyheit, von meiner Geliebten borgte sie die Gestalt; das reitende Mädchen kleidete sich in der Freundin himmlisches Gewand. In einem ernsten Augenblick erschienen sie vereinigt, ernster als lieblich. Mit blutbefleckten Sohlen trat sie vor mich auf, die wehenden Falten des Saumes mit Blut befleckt. Es war mein Blut und vieler Edlen Blut. Nein, es war nicht umsonst vergossen! Schreitet durch! — Braves Volk! Die Siegesgöttin führt euch an! Und wie das Meer durch eure Dämme bricht, so bricht, so reisst den Wall der Tyranney zusammen, und schwemmt ertrinkend sie von ihrem Grunde, den sie sich anmasst, weg.

(Trommeln.)

Horch, Horch! Wie oft rief mich dieser Schall zum freyen Schritt nach dem Felde des Streits und des Siegs. Wie munter traten die Geführten auf der gefährlichen ruhmlichen Bahn! — Auch ich schreite einem ehrenvollen Tode aus diesem Kerker entgegen; ich sterbe für die Freyheit, für die ich lebte und focht, und der ich mich jetzt leidend opfre.

(Trommeln, näher.)

Ja, führt sie nur zusammen! Schliesst eure Reihen, ihr schreckt mich nicht! Ich bin gewohnt, vor Spiessen gegen Spiesse zu stehn, und ringsumgeben von dem drohenden Tod das muthige Leben aum doppelt rasch zu fühlen.

(Trommeln.)

Dich schliesst der Feind von allen Seiten ein! — Es blinken Schwerdter; — Freunde, höhren Muth! — Im Rücken habt ihr Aeltern, Weiber, Kinder! — — . Schützt eure Güter! Und euer Liebstes zu erretten, fällt freudig, wie ich euch ein Beyspiel gebe.

(Siegssymphonie rasch einfallend.)

---

*) Diese Worte kommen an die Stelle, wo im Larghetto das Verlöschen der Lampe bezeichnet ist. Uebrigens bleibt die Vertheilung dem Gefühl des Declamators überlassen. A. d. Verf

**) Anmerk. des Verf. Könnte bey der Aufführung der Beethoven'schen Musik durch ein mimisches Gemälde dargestellt werden.

Mit dem 48sten Takte kommt der Verfasser in g-dur; aber diese Veränderung scheint ihm noch mehr entkräftet zu haben: bis es ihm auf einmal einfällt, nach — fis-dur zu gehn. Wie er dies bewerkstelliget, und wie er seinen Weg zurück nimmt, mag der Seltenheit wegen hier stehn:

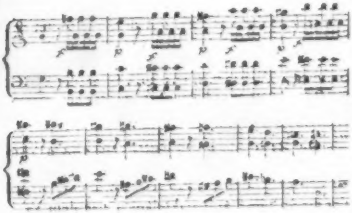

Schade, dafs der Verfasser diese kühne, und neue Modulation nicht noch ein wenig weiter fortgesezt hat. So moduliert sich's fein über das ganze Klavier hinweg. Das Ende des ersten Theils ist nicht minder wichtig. Nachdem diese Stelle:

mehrmal vorgekommen ist, schliefst der Verf. mit dieser neuen Figur:

Der 2te Theil fängt wie der erste an, nur dafs man hier in g-dur ist. Nach 8 Takten wird aus dem moll, und nun trift so etwas von Gelehrsamkeit ein, [illegible] jedoch freylich (Z. 5.) auch Quinten dieses

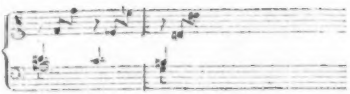

mit unterlaufen.

Dafs in diesem Theile wieder ganz dieselben Modulationen und Figuren vorkommen, wie im ersten, wird hier nur zum Ueberflufs bemerkt; doch hat der Verfasser auf der Stelle, wo er bey dem ersten Theile schliefst, hier nochmals das Thema wiederholt, welches ganz gut wäre, wenn er sich dabey hätte kürzer fassen wollen, als es geschehn ist, denn es können hier leicht ein Dutzend Takte zu viel seyn. Am besten hätte der Schlufs nach der Stelle bey NB. eingeleitet werden können:

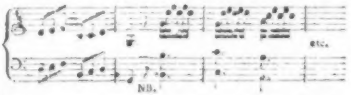

Das nun folgende Andante in F dur, ist dem Verfasser ein klein wenig besser gerathen. Zwar trift auch diesen Satz der Vorwurf, dafs besonders schon gleich im Thema, kein bestimmter Gesang und kein rechter Zusammenhang anzutreffen, und überhaupt das Ganze sehr bunt zusammengesezt sey. Man sehe als Beleg für diese Behauptung gleich den Anfang des Andante an:

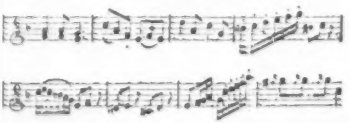

Der 3te Satz dieser Son. ist ein *Rondo Allegretto*, dessen Thema Rec. darum nicht gefallt, weil der Grundrhythmus darin zu wenig gedacht wird — denn schon mit dem 4ten Takte ist der Verf. formlich in g; auch kommen darin, besonders da, wo der Bafs figurirt ist, Härten vor, die leicht hätten vermieden werden können.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juny. **No. 23.** 1821.

Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neueren Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente.

Gesammelt von L. F. F. Chiadni.

In Frankreich haben ein Patent (brevet) erhalten:

André-Jean-Baptiste Thory von Paris, am 8ten August 1817 auf Zusätze und Verbesserungen zu dem Patente, welches er am 7ten Nov. 1815 auf einen Mechanismus der Harfe erhalten hat, auf zehn Jahre.

J. B. Dupont, von Paris, 1818 den 18ten May, auf Veränderungen an der Einrichtung der Trompete und des Waldhorns, auf fünf Jahre.

J. F. L. Merimée, 1818 den 11ten Juny, auf einen Mechanismus der Harfe, auf fünf Jahre.

Fr. Chanot, von Paris, 1818 den 6ten Nov. auf Zusätze und Verbesserungen zu dem Patente, welches er auf ein Verfahren zur Verfertigung der Saiten- und Bogeninstrumente am 10ten December 1817 erhalten hat, auf zehn Jahre.

Gebruder Mott, zu Paris, 1819, den 10ten Febr. für einen Apparat, um fortdauernde Töne von Saiteninstrumenten und andern zu erhalten, auf zehn Jahre.

Franc. Goliani de Serri 1819, den 12ten März, für einen Mechanismus, Chiroplaste genannt, welcher den Unterricht bey dem Pianoforte erleichtern soll, (über welchen einiges in der musikalischen Zeitung, 1818, No. 52 gesagt ist.)

In England sind patentirt worden:

Frederic Dize, 1818, den 31sten August auf eine neuentdeckte Verbesserung der Blasinstrumente.

James Wood, auf eine Verbesserung in der Bildung und Stellung der langen h und cis Klappen auf der Klarinette, um leichter zu spielen, 1818, den 18ten December.

Robert Willis, Gentleman, 1819, den 13ten Februar, auf eine und andere Verbesserung der Pedalharfe.

Wilh. Bainbridge, zu London, Musiker und Drechsler, auf Verbesserungen des doppelten und einfachen Flageolets, oder der englischen Flöte, 1819, den 6ten October.

Jac. Thau, Pianofortemacher, auf eine Verbesserung am Pianoforte, 1820, den 15ten Januar.

Robert Wornum, am 15ten May 1820, auf Verbesserungen des Saitenbezugs an Pianoforte's und andern Instrumenten, wovon im Quarterly Musical Magazine and Review No. VII. p. 305 weitere Nachricht gegeben wird.

Peter Hawkes, für eine Vorrichtung, die bey dem Spielen der Tasteninstrumente nutzlich seyn kann, den 1sten November 1820.

Von einer neuen verbesserten Harfe von Joh. Egan, Harfenmacher in Dublin, wird aus Ackermann's Repository of Arts, December 1820, Nachricht nebst einer Abbildung gegeben in Dingler's polytechnischem Journale, B. IV. H. 2. S. 180.

In Venedig hat bey einer Ausstellung Greg. Trentin wegen eines tragbaren Fortepiano's die goldene Preissmedaille erhalten, und Leonardo Indri wegen einer Fabrik von Saiten zu musikalischen Instrumenten, die silberne.

In Mailand hat das Institut die silberne Preissmedaille gegeben an:

Luigi Locatelli aus Venedig, ansässig zu Pavia, für Saiten aus blosser Seide verfertigt, (über die goldene waren die Meinungen getheilt) und an

Taccani aus Mailand, für ein Klavier, welches die Bogeninstrumente nachahmt.

In Augsburg haben bey der Ausstellung ein Preisdiplom erhalten:

Joseph Decker, Drechsler in Lauingen, wegen einer Queerflöte mit silbernen Klappen.

Leonhard Lindner, Sohn, Instrumentmacher in Augsburg, für eine Klarinette mit silbernen Klappen.

Franz Xaver Pfeifer, Instrumentmacher in Augsburg, (welcher auch Erfinder einer neuen, die menschlichen Töne nachahmenden Zungenharmonika genannt wird) für ein Fortepiano.

Ehrenerwähnung hat erhalten Andreas Beck, Stahlfabrikant in Augsburg, für Stahlfedern, welche in Theatern statt der Glocken dienen können.

Für Oesterreich hat Franz Schuster, Uhrmacher in Wien, auf sein unverstimmbares Klavier, Adiaphenon genannt, (wo Stahlstäbe vermittelst einer Klaviatur durch Zupfen zum Klingen gebracht werden) ein Patent auf sechs Jahre erhalten, am 15ten Februar 1819.

Nach der Wiener Zeitung 1821, No. 97 vom 27sten April, hat Anton Häckl ein Patent auf fünf Jahre erhalten, auf ein Instrument, wo durch den Wind aus messingenen und stählernen Federn, die in messingenen Körpern (welche ohne Zweifel auch ebensowohl von Eisen seyn könnten) befestiget sind, verschiedenartige Töne hervorgebracht werden, und sich nicht leicht verstimmen können. Dieses Instrument, welches er Physa-Harmonika nennt, kann wegen seiner geringen Grösse mit jedem Klavierinstrumente leicht in Verbindung gebracht werden. (Dieser Beschreibung zufolge kann es von dem Aeolodikon, wo an dem, welches ich in Frankfurth gesehen und gehört habe, dieselbe Idee sehr gut ausgeführt war, nicht wesentlich verschieden seyn. Man sollte doch die Namen nicht zu sehr vervielfältigen, sondern lieber, so wie jedes Tasteninstrument, wo Saiten durch Hämmer angeschlagen werden, ein Pianoforte ist, so auch jedes Tasteninstrument, wo Federn, ungefähr so wie bey der Maultrommel oder Mundharmonika, durch einen Luftstrom zum Klingen gebracht werden, ein Aeolodikon nennen.)

Nach den Jahrbüchern des Wiener polytechnischen Instituts, 2. B. S. 456 soll Schortmann in Buttstädt ein neues Tasteninstrument erfunden haben, dessen Töne durch eng an einander gereihte Ruthen von ausgetrocknetem Holze, von verschiedener Länge und Breite, hervorgebracht werden, welche durch einen Luftstrom in Schwingung gesetzt werden. Sein Pianoforte soll der Aeolodikie ganz ähnlich seyn, und das Instrument soll mit vieler Täuschung die Harmonika, Klarinette, das Waldhorn, die Hoboe und Violine nachahmen. (Es scheint also, eben so, wie das vorher erwähnte Instrument von Anton Häckl, von dem Aeolodikon nicht wesentlich verschieden zu seyn. Sollten aber nicht hölzerne Ruthen oder Federn, wenn sie auch noch so gut ausgetrocknet sind, bey Veränderungen der Nässe und Trockenheit der Luft eher einer Verstimmung ausgesetzt seyn, als metallene?)

Schreiber's, Kaufmanns in Crefeld, verbesserte Violin- und Guitarrenwirbel sind beschrieben und abgebildet in den Jahrbüchern des Wiener polytechnischen Instituts, B. 2. S. 281. (Von dessen Aura, oder sehr verbesserter Maultrommel, ist schon früher in der musikalischen Zeitung XVIII. 503. Nachricht gegeben worden.

Der Vorschlag in der musikalischen Zeitung 1821, 10tem Stück, Saiten von Platin zu dem Pianoforte anzuwenden, würde zwar bey den gewöhnlichen Preisen, die Unze zu 18 bis 20 Francs, etwas kosthar, aber doch wenigstens eines Versuches werth seyn. Es ist zu vermuthen, dass dieses Metall wegen seiner beträchtlichen Schwere und Zähigkeit wohl mehr zu den tiefen, als zu den höhern Tönen geeignet seyn möchte.

In dem Wiener Beobachter 1821, No. 11 wird gemeldet, dass Trexler in Wien (in der Rauhensteingasse) eine verbesserte Flöte mit siebenzehn Klappen und mit einer Tiefe bis in das g verfertigt habe. Sie kann vier Zoll länger seyn, als die gewöhnliche; ihr letztes Klappenstück ist im Verhältnisse zu andern ziemlich erweitert, in einer etwas plattgedrückten Form.

In der musikalischen Zeitung 1820, No. 41, p. 688 wird ein von G. Streitwolf in Göttingen verfertigtes chromatisches Basshorn von dem dortigen Musikdirector Dr. Heinroth sehr empfohlen. Es hat drey Fingerlöcher und neun Klappen, und für jeden halben Ton darf man nach der Reihe nur ein Loch oder eine Klappe öffnen. Der Umfang ist vom Contra B bis eingestrichnem g, und durch den Ansatz lässt sich auch wohl Contra G oder F herausbringen.

Legram in Paris, Musikus vom siebenten Gardeinfanterie-Regimente, hat Trompeten verfertigen lassen, wo durch einen mit dem Daumen

der rechten Hand zu bewegenden Schieber, der mit einer Feder versehen ist, (coulisse à ressort) leicht und schnell alle halben Töne der Tonleiter vom tiefsten g der Violine bis in das dreygestrichene c können hervorgebracht werden. Es wird nemlich, nachdem der Schieber ungefähr um 2 Zoll, oder um 4 Zoll oder um 6¾ Zoll herausgezogen (und also dadurch die im Innern der Trompete longitudinal schwingende Luftstrecke verlängert) wird, das ganze Tonsystem, welches der Trompete bey der ursprünglichen Lage des Schiebers zukommt, um einen halben Ton, oder um einen ganzen Ton oder auch um eine kleine Terz erniedrigt. Diese Art von Trompeten, welche von Hrn. Perne sehr gelobt werden, sind zu haben bey F. Riedlober, Messinginstrumentmacher, in Paris, rue Portefoin, No. 8.

Ebendasselbe, mit einer geringern Bewegung der Finger, und mit einem grössern Umfange der Töne, leisten die von Sattler in Leipzig verfertigten Trompeten, welche mit zwey Ventilen versehen sind, deren eines, vermittelst des zweyten, das andere vermittelst des dritten Fingers der rechten Hand nicht viel um einen Zoll tief niedergedrückt wird. Das ohne Niederdrücken eines Ventils Statthindende Tonsystem wird durch das Niederdrücken des ersten Ventils um einen halben Ton, durch Niederdrücken des andern um einen ganzen Ton, und durch Niederdrücken beyder um eine kleine Terz erniedriget. Man hat also folgende Töne in seiner Gewalt, bey deren Hervorbringung, so wie sie mir angezeigt worden ist, ich die gewöhnliche Lage der Ventile durch 0, das Niederdrücken des ersten durch 1, des zweyten durch 2, und das Niederdrücken beyder Ventile durch 1.2 bezeichne:

A, B, H, c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, cis, d, dis,
1.2 2 1 0 1.2 2 1 0 1.2 2 1 0 1.2 2 1
e, f, fis, g, gis, a, b, h, c, cis, d, dis, e, f,
0 1.2 1 0 2 1.2 2 1 0 1 0 1.2 0 1 0 2
fis, g, gis, a, b, h, c.
2 0 2 1.2 2 1 0

Die einzigen Töne, welche sich nicht hervorbringen lassen, (wenn man nicht etwa ein anderes Mittelstück einsetzen will) sind das ungestrichene cis, d, dis und gis (weil bey dem Abstande der ursprünglichen Töne c:g oder 2:3, und g:c oder 3:4, eine Erniedrigung um eine kleine Terz hierzu nicht hinreicht.) Ich habe eine Trompete dieser Art gehört, und kann unter den ohne Niederdrücken eines Ventils und den durch Niederdrücken eines oder beyder Ventile hervorzubringenden Tönen keinen Unterschied in Hinsicht auf die Güte und auf die Stärke der Töne bemerken, welches auch ganz natürlich ist, weil die Verschiedenheit bloss in mehrerer oder minderer Verlängerung der schwingenden Luftstrecke besteht. Hr. Sattler verfertigt auch Hörner mit drey dergleichen zum Niederdrücken bestimmten Ventilen, worauf man die Reihe der halben Töne, das ungestrichene cis ausgenommen, vom grossen G bis zum dreygestrichenen c hervorbringen kann.

Nachrichten.

Strassburg. Die verschiedenen Anstalten, welche bisher zu Erhaltung und Beförderung unserer Tonkunst beygetragen haben, bestehen zwar noch immer, doch ist keine mit dem musikalischen Zeitalter fortgeschritten. Oper und Concerte drehen sich seit zwey Jahren in demselben gleichförmigen Kreise herum; das Ohr ist beynahe gewöhnt, nichts neues mehr zu erwarten, dazu kommt noch die Monotonie des Personals, und so verliert manches vollständige Concert, bey der besten und gelungensten Aufführung allen Reiz vor dem grossentheils, Jahr aus Jahr ein, unveränderten Publikum.

Das französische Theater war vom 25sten März bis zum ersten October 1820 unterbrochen, wo Hr. Jausserand, von Nancy kommend, ehemals Mitglied des Theatre Feydeau in Paris, dasselbe mit den Opern: *La jambe de bois* von Gaveaux, und *L'avis au public* von Piccini (Sohn), eröffnete. Seine in Eil zusammengeraffte Gesellschaft bestand bloss aus zweyten und dritten Subjecten, worunter nicht ein einziges musikalisches Mitglied war. Hr. J. selbst besitzt noch einige Ueberreste einer Tenor-Stimme; sein Gesang ist daher nur in Vaudevilles oder Romanzen mit schwacher Begleitung erträglich. *Letztere* singt er mit vielem Geschmacke. Mit der so zusammengesetzten Gesellschaft konnte freylich keine Oper von einiger Bedeutung gegeben werden.

Eine Dem. Franville, welche sogar in Concerten sang, (obgleich unmusikalisch) galt als erste Sängerin. Die letzte Darstellung dieses Theater-Jahres, während welchem keine einzige neue Oper gegeben wurde, hatte am 15ten April statt. Wir sehen für das beginnende Theater-Jahr (Monat May) der Eröffnung des neuen Hauses entgegen.

Die deutsche Opern-Gesellschaft des Hrn. Schemenauer, welche ihre Darstellungen am 10ten September schloss, konnte wegen Krankheit der Mad. Roland, als erster Sängerin, während ihres viermonatlichen Aufenthaltes nur wenig Opern geben. Das Personal dieser Gesellschaft, welche von Bern zu uns kam, ist in No. 21 (vorigen Jahres) dieser Blätter gewürdiget worden; Ref. pflichtet vollkommen dem dort über das weibliche, nicht aber dem über das männliche Opern-Personal gefällten Urtheile bey. Die angenehm klingende Tenorstimme des Hrn. Beils ist Brust-stimme bis ins hohe e: ein Vorzug, welcher heut zu Tag selten ist, und Erwähnung verdient. Da hier nicht vom Spiel, sondern blos vom Gesang und Vortrag die Rede seyn kann, so kann Ref. versichern, dass Hr. B. ohnerachtet seiner Neuheit auf der Bühne, mehrere Partieen, worunter die des Murney im *Opferfeste* oben ansteht, als gefühlvoller, denkender, dramatischer Sänger, zu allgemeiner Zufriedenheit vorgetragen hat. Ausgezeichnet ist seine durchgreifende Stimme in den Finale's, wogegen die des mit ihm alternirenden Tenoristen Hrn. Werth schon im F in ein schwaches Falset übergeht. Der Bassist, Hr. Sedlmeyer, besitzt nicht viel Tiefe (g), aber eine gesunde, ächte Bass-Stimme, welche in Ensemble-Stücken durchaus von der besten Wirkung ist. An Biegsamkeit fehlt es seiner Stimme nur da, wo der Componist vergessen hat, dass er für Bass und nicht für Sopran oder Tenor schrieb; Hr. S. hat übrigens nichts weniger als einen Nasenton. Hr. Musikdirector Maurer leitete auch hier das Orchester, und gab sich zugleich als Componist und als Virtuos auf der Klarinette mit verdientem Beyfall zu erkennen, nicht selten aber vergriff er die Tempi auf die widersinnigste Weise. So z. B. der Anfang des ersten Finals im *Opferfeste*, überschrieben Moderato, wurde mit einer solchen Schnelligkeit geleitet, dass weder die Blasinstrumente, noch viel weniger die Sänger die Noten, nebst dem Texte in den Takt hineinbringen konnten, wodurch Verwirrung entstand. — Hr. und Mad. Schnorer, Bassist und Sängerin, welche früher hier mit Beifall aufgetreten waren, vermehrten die vor Bern gekommene Gesellschaft. Folgende Opern wurden von ihr mit Auszeichnung gegeben: *das Opferfest*, zweymal; Hr. Häser, königlich Würtembergischer Kammersänger, gab den Maffeus, als Gast, mit ungetheiltem Beifall: — *die Schweizerfamilie*; — *Finchon von Himmel*; — *das Waisenhaus* von Weigl, worin sich Mad. Maurer, als Therese, besonders auszeichnete; — *die Alpenhütte*, nach Kotzebue, Musik von Maurer; — *Titus*, worin Hr. Häser zwar den Titus vorstellte, aber keine Note von Mozarts Musik sang. Da die Partie des Titus für Tenor geschrieben ist, so war man genöthigt, den Anfang des zweyten Finals tiefer zu transponiren; Hr. H. hatte in den vielen Einlagen Gelegenheit, seinen Ruf als gebildeten Sänger zu behaupten, eben so als Notar in der *schönen Müllerin*, als Micheli im *Wasserträger*, und als Bed. Johann in den *Schwestern von Prag*. Da die Natur Hrn. H. mit einem äusserst biegsamen und sonoren Falset begabt hat, so wird wohl schwerlich in dieser Oper die Partie der verkleideten Dame täuschender als von ihm vorgetragen werden, auch erntete er lauten Beifall. Die letzte Oper, welche diese Gesellschaft gab, war *Oberon*, worin Dem. Roland als Oberon, wie gewöhnlich, allgemeines Wohlgefallen erregte.

Concerte. Sogleich nach dem Schluss der deutschen, und vor der Wiedereröffnung der französischen Bühne, stellte sich Hr. Alexander Boucher, welcher sich noch immer den Titel Ex-directeur de Musique et premier Violon de l'ancienne Cour d'Espagne, membre de plusieurs academies etc. giebt, nebst Mad. Celeste Boucher, première pianiste et harpiste (sic) de la dite Cour, ein. Das Künstler-Paar gab am 13ten September ein erstes, dann am 20sten ein zweytes und letztes, endlich am 25sten „pour repondre à l'enthousiasme honorable avec lequel le public a daigné les accueillir et afin de s'en rendre plus dignes," noch ein drittes letztes Abschieds-Concert, und zwar mit dem besondern Anhang: „s'expatriant de nouveau." Um auch den auf dem Lande wohnenden Kunstliebhabern Mittel an die Hand zu geben, an diesen Concerten Antheil nehmen zu können, hatte Hr. B. bewirkt, dass die Thore der Stadt „à cette occasion," wie die Anschlag-

zettel sich ausdrückten; erst um zehn Uhr Abends geschlossen würden! Von dem letzten Concert hatte Hr. B. den dritten Theil der Einnahme den Armen bestimmt, „afin de reconnaitre en quelque sorte, la bienveillance des respectables et aimables habitans!“ (Wie schmeichelhaft!) Was nun die Concerte selbst betrifft, so spielte Hr. B. dasjenige Violin-Concert von Viotti, „qui a tant contribué à la réputation de Mr. Baillot,“ wie er sagt; ferner ein anderes, welches er betitelt le chef d'oeuvre des Concerto de Viotti, (dasselbe, welches er in London vor Viotti spielte, dieser aber nicht mehr erkannte) endlich ein Concerto militaire, dédié aux braves, von Hrn. B. selbst componirt „dans un nouveau style.“ Es lässt sich von diesen marktschreierischen Ankündigungen beynahe auf das Talent des Künstlers selbst schliessen. Ref. unterschreibt unbedingt, was über das Spiel des Hrn. B. von dem Frankfurter Correspondenten, in No. 25 dieser Blätter (vorigen Jahres) gesagt worden ist. Nicht selten verirrte er sich am Schlusse seiner bizarren Fermaten in der Tonart; er benutzt sparsam die d und g Saite, verweilt daher desto mehr in den obern Regionen; die Unruhe, welche ihn beherrscht, ist wohl die Ursache, warum er selten das Adagio spielt; entschliesst er sich, eines vorzutragen, was hier nur einmal der Fall war, so ist es dermassen mit Zusätzen und Verzierungen überhäuft, dass es einem Adagio kaum noch gleicht. Hr. B. besitzt übrigens eine ausserordentliche Fertigkeit in Passagen, sein Spiel ist rein, er besiegt die grössten Schwierigkeiten. Von seinem Ton lässt sich nicht genau urtheilen, da er nicht oft einen gesunden Ton aushält. Mad. B. ist auf dem Fortepiano und auf der Harfe eine brave Künstlerin zu nennen: sie spielte unter andern ein Rondo von Moscheles, mit vieler Fertigkeit, Nettigkeit und Ausdruck; sie trägt besonders Duette auf dem Pianoforte (mit der linken Hand) und auf der Harfe (mit der rechten) zugleich, auf eine höchst überraschende Art vor; so spielte sie Variationen über le bon roi Dagobert und nel cor... auf beiden Instrumenten zu gleicher Zeit, mit vielem Beyfall.

Auch die sogenannten vier Wiener Sänger, Schiele, Kaplan, Fellauer und Daubler stellten sich bey uns ein; sie liessen sich viermal, am 28sten October, 1sten, 4ten und 8ten November mit vielem Beifall hören. Man sollte glauben, ihre vierstimmigen Gesänge ohne Begleitung müssten monoton erscheinen, da sie deren in jedem Concerte zwölfe auftischten; allein das treffliche Ensemble, das Schwellen und Abnehmen der Stimmen, die Wahl der bald ernsten bald scherzhaften, deutschen, französischen, italienischen und lateinischen Lieder, gewähren immer neues Interesse und eine angenehme Unterhaltung. Eine venetianische Barcarole von Mad. Gail, so wie ein Tyroler Lied, mussten wiederholt werden. Zu derselben Zeit traf auch der zehnjährige H. Larsonneur hier ein; das schon sehr gebildete Spiel auf der Violine dieses schönen Knaben fand Beifall in dem ersten von ihm gegebenen Concerte; er gab dann ein zweytes an demselben Abende (1sten Nov.), wo jenes der Herrn Schield u. s. w. statt hatte, und endlich ein drittes, welche mässig besucht waren. Er spielt arrangirte Concerte von Rode, Viotti, Kreutzer und Lafont. Wahrhaft bewundernswerth ist das seelenvolle Spiel dieses jungen Knaben, sein kräftiger und fester Bogenstrich, die Ruhe, der Anstand und die Sicherheit, mit welchen er seine Partie vorträgt. Wächst sein Talent mit seiner Person, so ist man zu hohen Erwartungen von ihm berechtigt.

Ref. hat bis jetzt, bey Gelegenheit der angezeigten Concerte, weder von den Orchesternoch von den Gesang-Stücken gesprochen, weil sie aus den alltäglichsten Sinfonieen und Ouverturen, und aus den oft und vielgehörten, sämmtlich von Mlle. Bonaud gesungenen Arien bestunden. Doch war einige Abwechselung in den Concerten des jungen Larsonneur, in welchen Mlle. Franville, vom französischen Theater, einige Scenen sang. Ihr Organ ist etwas schneidend und grell, sie besitzt eine biegsame Stimme und lässt besonders deutlich den Text des Gesungenen vernehmen; diess ist abe auch alles, denn sie hat weder Takt, noch Methode. Auch Hr. Jausserand sang eine Scene von Boi-ldieu aus *Zoraim* und *Zubaar*, ferner ein Duett mit Hrn. Larsonneur, dem Vater, aus dem *Jraito* von Mehul. Beyden Sängern fehlt zum Sing weiter nichts, als — Stimme.

Am 2ten December gab Hr. Jauch, ein hiesiger sehr geschätzter Klavierspieler Concert, in welchem er ein von ihm componirtes Concert und eine Fantasie nebst Variationen über russische National-Lieder hören liess. Da Ref. abge-

halten ward, demselben beyzuwohnen, so muss er sich mit dieser blossen Anzeige begnügen.

Am 19ten Hornung hatten wir den hohen Genuss, Hrn. und Mad. Spohr, auf ihrer Rückreise von Paris, in einem öffentlichen Concerte zu hören.

Am 21sten März gab der hiesige Klavier-Lehrer Berg Concert zum Besten der Armen; da die aufgeführten Solo-Stücke bloss von Dilettanten vorgetragen wurden, so hat sich Ref. bloss auf diese Anzeige zu beschränken. Am 28sten März gab die hiesige Sängerin Dem. Bonaud Concert, und zwar liess sie weiter nichts hören, als die Bravour-Scene aus der uralten Oper von Vinc. Martin, *der Baum der Diana*, und eine Polonaise vom Maj. Braun, worüber in diesen Blättern schon früher gesprochen worden ist. Die Concertgeberin besitzt ein wunderschönes Organ, ist aber in Absicht auf Kunst und Ausbildung im Gesange auf der nemlichen Stufe stehen geblieben, wo wir sie voriges Jahr fanden. Da die übrigen Stücke, nemlich die Ouverturen aus dem *Serail* und *Sargin*, eine concertirende Sinfonie von Winter, und eine Scene aus dem *Rossignol*, gesungen von Dem. Franville, kein besonderes Interesse darboten, so war der Zuspruch mässig.

Am 18ten und 24sten April gaben die von Paris kommenden Gebrüder Bohrer Concert. Hr. B. der ältere spielte auf der Violine jedesmal ein Concert eigener Composition, eben so sein jüngerer Bruder der Violoncellist; das Spiel des erstern hat seit zehn Jahren, als wir ihn zum letztenmale hörten, an Kraft und Sicherheit viel gewonnen, ist aber noch immer Styl- und Charakterlos, wozu die Composition wohl auch das ihrige beytragen mag. Der jüngere Bruder steht wohl auf der höchsten Stufe der Vollendung; ohne seiner vorigen Sussliehkeit gänzlich entsagt zu haben, verbindet er nun mit dem Graziösen einen durchaus grandiosen Vortrag. Die Duettartigen Stücke, welche die Gebrüder B. zusammen spielen, sind das Vollendetste, was man in dieser Gattung hören kann. Zuletzt wurde eine von dem ältern B. componirte Ouverture gegeben, welche im Concert von guter Wirkung ist, und ihm als Componisten in dieser Gattung viel Ehre macht.

Endlich hatte auch am 22sten April ein sogenanntes Concert spirituel statt, welches der Theater-Director Herr Jausserand veranstaltet hatte, um einen Herrn Libaros, Schüler des Pariser Conservatoriums, Mitglied der grossen Oper, und künftiges Mitglied seiner neuen Gesellschaft, hören zu lassen. Das Programm zeigte eilf Nummern an; Ref. konnte sich nicht überwinden, diesem Concerte beyzuwohnen, der Saal, sagt man, war leer und der angepriesene Sänger intonirte falsch. —

Die gewöhnlichen Liebhaber-Vereine begannen am 18ten Nov. 1820 und endigten am 5ten Hornung. Es hatten deren sechs statt; obgleich die Anzahl der mitwirkenden Künstler auf zweyundzwanzig gestiegen und die der Dilettanten auf eilf herabgeschmolzen war, so waren doch nur wenige Aufführungen als gelungen anzusehen. Die grosse Theilnahme, deren sich diese alte Gesellschaft auch dieses Jahr zu erfreuen hatte, nahm daher so ab, dass zwey angebotene Concerte (als Fortsetzung der sechs gegebenen) nicht mehr zu Stande gebracht werden konnten. Der Abgang der so brauchbaren Sängerin, Mlle. M. Bonasegla, und die Nicht-Theilnahme des Hrn. Kuttner, reducirte das Sing-Personal grossentheils auf die einzige Dem. Bonaud. Hr. Maj. Braun hatte die Direction der Vokal-Partie und sogar die Mühe übernommen, die bekanntesten Compositionen neu zu instrumentiren, wie z. B. die Scene der Camilla, das Terzett aus Righini's *Armida*, die Polonaise von Cannabich, worin die obligate Violine einer A Klarinette gegeben ist, u. s. w. Von seiner eigenen Composition gab er ein Duett: *Das Lebewohl* betitelt, gesungen von Dem. H. und einem Dilettanten (Tenor). Schade, dass die starke Instrumentirung die schwache Stimme des letztern bedeckte. Auffallend waren einige widrige Octaven-Fortschreitungen in dem neunten, zehnten und eilften Takt des Allegro, wo der Diskant mit dem Bass h und ces zu gleicher Zeit angiebt.

Bey dieser Anzeige muss es Ref. bewenden lassen, um nicht den vorjährigen, oder frühere Berichte zu wiederholen. Die Gesellschaft ist völlig eingegangen.

Der zweyte, unter dem Namen Concert d'émulation bekannte Dilettanten-Verein gab seine Concerte vom 25sten October 1820 bis zum 2ten April 1821. Diese Gesellschaft besteht aus etwa 26 Liebhabern und 4 Musikern; vieles Gute, auch vieles Mittelmässige wurde auch hier gegeben,

besonders präcis wurden Sinfonieen und Ouvertüren aufgeführt; Die Vokal-Partie gewährte den Zuhörern dieses Vereins mehr Abwechslung, da neben Dem. Bonaud und Dem. Franville, mehrere Dilettanten französische und italienische Scenen mit Beyfall sangen. Die Instrumental-Solo's wurden bloss von Liebhabern vorgetragen, welche Beyfall verdienen und für die Zukunft zu angenehmen Hoffnungen berechtigen. Unter mehreren neuen Compositionen verdienen zwey von Hrn. Kapellmeister Wackenthaler (bey der hiesigen Kathedralkirche) mit Auszeichnung genannt zu werden. Mehr über diesen Verein zu sagen, gestattet für jetzt der Raum nicht, da Ref. noch kurz die Entstehung eines

dritten Dilettanten-Vereins anzuzeigen hat, welcher jeden Sonntag in der Morgenstunde seine Exercices im Gasthof zum Geist giebt. Nach drey geschlossenen Uebungen hat eine öffentliche vermittelst Einladungs-Karten statt. Am 7ten Januar hielt dieser interessante Verein seine erste öffentliche Versammlung; Blasinstrumente und Gesang machen den vorzüglicheren Theil dieser Gesellschaft aus. Mit wahrem Interesse hört man die Solo-Partieen in diesen beyden Theilen an; durch längere Uebung und Beharrlichkeit werden auch die Ensemble- und Orchester-Stücke besser zusammengehen. Jeder Freund der Kunst muss diesem Vereine seine Theilnahme schenken; möge er in seinem Unternehmen zur Beförderung des Guten nicht ermüden!

Kirche. Da die Vorsteher der Kathedralkirche wenig auf vollständige Kirchenmusik verwenden, ja sogar, seit der Ankunft des neuen Bischoffs, die Tribune, auf welcher sich das Orchester befindet, dergestalt maskirt worden, dass das Sing-Personal nicht mehr sichtbar ist, so bekommen wir nur dann etwas Vollstimmiges zu hören, wenn die Stadt bey National-Festen die Kosten bestreitet. Dem Eifer des Kunstliebenden Hrn. Kapellmeisters Wackenthaler haben wir es zu danken, wenn in solchen Fällen etwas Würdiges aufgeführt wird; so hörten wir bey der Todtenfeyer Ludwig des XVI, am 21sten Januar zum Erstenmal das *Requiem* von Cherubini, worüber in diesen Blättern von dem Pariser Correspondenten schon öfters gesprochen worden, und welches hier seine Wirkung nicht verfehlte, da es mit aller Sorgfalt dirigirt und executirt wurde.

Amsterdam, Ende April 1821. Zu Anfang des vergangenen Winters besuchte uns Hr. Fladt, erster Oboist der königlich baierschen Hofkapelle in München, und gab ein Concert im hiesigen deutschen Theater. Wir hörten von ihm ein Concert, worin er, was schönen, angenehmen Ton, gebildeten, geschmackvollen Vortrag betrifft, nichts zu wünschen übrig liess; mit unserem Hrn. Thurner bliess er im zweyten Theil ein Doppel-Concert, welches, von beyden grossen Künstlern meisterlich vorgetragen, eine überaus schöne Wirkung that. Wir hatten etwas so vortreffliches dieser Art hier vorher nicht gehört. Beyde Künstler erhielten allgemeinen, ungetheilten Beyfall. Schade nur, dass das Publikum nicht zahlreicher versammlet war!

Die Einrichtung unserer stehenden Concerte war der vorjährigen ziemlich gleich; und sie erhielten sich in vollkommenem Beyfall. Dem. Sessi und Hr. Chiodi waren für beyde Concerte engagirt, Hr. Julius Miller sang auch im Concert von Eruditio Musica; in Felix Meritis war aber die Tenorpartie durch einige hiesige Liebhaber besetzt; auch sang Hr. Coeuriot, erster Tenor des französischen Theaters, in der zweyten Hälfte der Concerte hier einige Male. Der Gesang, wenigstens der Solo-Gesang, war also gut besetzt. Die Chöre, welche einige Arien begleiteten, waren ziemlich unbedeutend. Dem. Sessi erhielt sich auch diessmal in 40 Concerten, was gewiss keine Kleinigkeit ist, in dem vollkommenen Beifall des Publikums. Die Aufeinanderfolge der Stücke war in beiden Concerten der vorjährigen ziemlich ähnlich. So wurde z. B. in dem ersten Concerte von Felix Meritis gegeben: Sinfonie Es dur von Mozart, Aria von Hrn. Chiodi gesungen, das erste Allegro eines Concerts von Devienne und Variationen auf God save the King für die Flöte, von Drouet, geblasen von Dahmen junior, Arie, gesungen von Dem. Sessi, dann Ouverture aus *Joseph*, von Mehul. Im zweyten Theile: Das erste Allegro, D dur, einer Sinfonie von Krommer, Violinconcert und eine Polacca von Mayseder, von Hrn. H. C. Kleine ausgeführt, dann ein Duett, von Dem. Sessi und Hrn. Chiodi gesungen, und zum Schluss der letzte Satz der Sinfonie. Im ersten Concert von Eruditio Musica wurden folgende Stücke gegeben: Sinfonie, Es dur, von Spohr, Arie von Hrn. Chiodi, Concertante für zwey

Oboen, von Winter, von den Herren Fladt und Thurner vorgetragen, Trio von Pär, gesungen von Dem. Sessi und von den Herren Miller und Chiodi. Im zweyten Theile: das erste Allegro einer Sinfonie von Krommer, Arie, von Hrn. Miller componirt und gut vorgetragen. Violin-Concert (Hr. Kleine), Aria (Dem. Sessi), und Finale, letzter Satz der Sinfonie. Da es vielleicht unthunlich war, grössere Gesangstücke, Oratorien und dergleichen zu geben, so war der äussere Zuschnitt aller Concerte der nemliche. Von neuen Sinfonieen hörten wir nur zwey, eine von Spohr, welche er im verflossenen Jahre für das Concert der philharmonischen Gesellschaft in London geschrieben hatte, und eine von Wilms, welche im vorigen Jahre von der Gesellschaft der schönen Künste und Wissenschaften in Gent gekrönt wurde. Jene von Spohr wollte, dem Publikum wenigstens, noch nicht gefallen, man fand seine Erste besser, mehr im Sinfonieen-Styl, besonders was den Effekt betrifft; die Sinfonie von Wilms erhielt Beifall. Hr. Kleine gab uns auch einige neue Concerte für die Violine zu hören, und unter diesen ein vortreffliches Werk von Spohr. Der andere Hr. Kleine trat auch mit einigen neuen Sachen für die Klarinette auf. Von Hrn. Graff hörten wir ein paar neue Concerte fürs Violoncell, eins von ihm selbst, und das andere von Wilms componirt. Auch debutirte in diesem Concert ein junger talentvoller Violinist, Hr. van Bree, welcher in seinem Vortrag viel Gewandtheit und Geschmack zeigte, und verdienten Beifall erhielt.

Dem. Marinoni besuchte uns auch, und gab am 24ten December im deutschen Theater ein Concert, und ein zweytes im französischen Theater; auch sang sie im Concert von Eruditio Musica. Sie erhielt nur getheilten Beifall. Da diese Sängerin so ziemlich bekannt ist, so ist es unnöthig, mehr von ihr zu sagen. Der einfache Gesang gelingt ihr am besten. Den Umfang ihrer Stimme fanden wir um eine Octave kleiner, als den der Dem. Sessi.

Ausserdem wurden im verflossenen Winter wieder, wie gewöhnlich, von hiesigen Künstlern viele sogenannte Benefiz-Concerte gegeben, deren Anführung hier der Raum nicht verstattet.

Das hiesige deutsche Theater erhält sich fortdauernd in der Theilnahme des Publikums. Der Director desselben, Hr. Friedrich Haberkorn, giebt sich auch wirklich viele Mühe, diese durch die Wahl der Opern zu erhalten. Der übermässige Beifall der Rossini'schen Musik scheint hier allmählich abzunehmen. Glucks *Iphigenia in Tauris* wurde Einigemal gegeben, diese zwar schon ziemlich alte, hier aber neue Oper wurde von den Kennern mit Beifall aufgenommen; die durch den Rossini'schen Klingklang verwöhnten Nichtkenner aber wollte diese Musik freylich nicht recht ansprechen. Es wäre zu wünschen, dass diese Oper öfterer wiederholt würde. Mad. Schirmer als Iphigenia und Hr. Julius Miller als Orestes, zeichneten sich im Gesange rühmlich aus.

Ein hiesiger Musiker des französischen Orchesters, Hr. Stumpf, hat eine nützliche Erfindung gemacht, um die Pauken in sehr kurzer Zeit umzustimmen, und diess besser und richtiger, als es sonst geschieht. Die mechanische Einrichtung der Stimmung befindet sich inwendig in den Pauken, wir können also darüber nicht urtheilen; das Stimmen selbst aber geschiehet auf folgende Art: die Pauken stehen auf einem Gestell, an das sie unten befestigt sind; will man sie nun höher oder tiefer stimmen, so werden sie ein oder einige Mal herumgedreht, je nachdem der Abstand des Tons kleiner oder grösser ist. In einem gewöhnlichen Allegro C Takt, können die Pauken in einigen Takten rein und richtig umgestimmt werden. Dass diess eine grosse Erleichterung ist und von vielem Nutzen seyn kann, braucht hier wohl nicht näher auseinandergesetzt zu werden. Nach der Versicherung des Hrn. Stumpf kann diese Einrichtung, ohne grosse Kosten, an allen Pauken angebracht werden. In dem Concert von Eruditio Musica, wurden im verflossenen Winter diese Instrumente gebraucht. Um allen künftigen möglichen Irrungen wegen der Ehre dieser Erfindung vorzubeugen, war es nöthig, sie hier anzuzeigen. Hätte Hr. Winkel in Amsterdam gleich nach seiner Erfindung des musikalischen Zeitmessers, auch eine Anzeige davon in diesen Blättern gemacht, so wäre es nachher keinem Zweifel unterworfen gewesen, wem die Ehre der Erfindung zukomme, ihm oder Hrn. Mälzel.

Wir haben hier ein paar Gesanginstitute bekommen, in welchen jedoch der Unterricht

nicht auf die gewöhnliche Art, nach Noten, gegeben wird, sondern nach einer andern Methode, welche von einem Hrn. Galin in Paris in dem dortigen Institute für Blinde angewandt, und Methode des Meloplasts genannt wird. Statt Noten werden Ziffern gebraucht; diess ist wenigstens nichts Neues. Ein gewisser Hr. Mees aus Brüssel reist hier im Lande herum und sucht diese Methode überall einzuführen; nach der Versicherung dieses Apostels soll jedermann auf diese Art rein und richtig singen lernen können. Sollten sich mit dem Meloplaste erwünschte Resultate ergeben, so werden wir sie hier mitzutheilen nicht ermangeln.

Die Gesellschaft Eruditio musica gab, in Verbindung mit einigen der ersten hiesigen Künstler am 27sten dieses ein Concert zum Vortheil des Hrn. Thurner, welcher seit Neujahr leider wieder kränk war. Nach dem ersten Allegro einer Sinfonie von Krommer, wurde eine Concertante für Blasinstrumente von Wilms durch die Herren Dahmen (Flöte), J. C. Kleine (Klarinette), Potdevin junior (Horn) und L. Mann (Fagot), ausgeführt; Hr. Julius Miller sang eine Arie und die drey jungen Söhne des Hrn. Dahmen bliessen ein Trio für drey Flöten von Drouet. Im zweyten Theile wurde eine Ouverture von Hrn. Thurner ausgeführt; die Herren Kleine und Graff traten mit einer Concertante für Violine und Violoncelle von A. Romberg auf; Mad. Schirmer und Hr. Miller sangen ein von letzterem erst neulich componirtes Duett und zum Schlusse bliess Hr. Kleine eine für die Klarinette arrangirte, ursprünglich für die Oboe geschriebene Scene von Thurner. Alle diese Stücke wurden sehr gut ausgeführt.

Das hiesige französische Theater ist jetzt mit dem im Haag vereinigt und steht unter der Leitung des Hrn. Dangeville. Die Einrichtung ist dahin getroffen, dass die Oper und das Schauspiel vierteljährig abwechseln; spielt die Oper hier, so ist das Schauspiel im Haag und so umgekehrt.

Hr. Lavigne, premier sujet de l'Académie royale de musique, aus Paris, ist hier angekommen und will Concert geben; wir sind neugierig zu hören, was dieses premier sujet leisten wird.

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. par Frédt. Kuhlau. Op. 26, No. 1 et 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Preis jeder No. 5 Fr.)

Nur die zwey ersten Nummern liegen vor uns: die dritte mag noch nicht abgedruckt seyn. Der Verf. ist als einer der ausgezeichnetsten unter den jetzigen Klavier-Componisten den Lesern dieser Zeitung schon bekannt, und durch diese Sonaten, vorzüglich durch die zweyte, wird diess günstige Urtheil von neuem bestätigt. Man findet hier dieselben Beweise einer glücklichen Erfindung, wie in mehreren der andern Compositionen des Hrn. K., und dieselbe ausdrucksvolle Behandlung des Erfundenen: aber im Ganzen genommen mehr Heiterkeit, (besonders in No. 1,) als in mehrern jener frühern. An gründlicher, eigenthümlicher Ausarbeitung der Harmonie stehen beyde (besonders aber No. 2,) gleichfalls keiner seiner frühern Compositionen nach, und bekanntlich will das nicht wenig sagen. Dass alles wahre Pianoforte-Musik ist, erwartet man von Hrn. K. ohne unsere Versicherung; denen aber, welchen einige seiner früheren Klavierstücke zu schwer auszuführen gewesen, wird es lieb seyn, zu erfahren, dass von diesen No. 1 für nicht ungeübte, solide Spieler fast leicht zu nennen, No. 2 wenigstens nicht schwer ist. Der Denkende und seines Stoffs mächtige Künstler erprobt sich auch dadurch, dass beyde Nummern, wie den Gedanken und dem Ausdruck, so der Ausarbeitung und dem Styl, auch dem Grade der Schwierigkeit für den Spieler nach, ganz verschieden von einander sind. Ohne seine Eigenthümlichkeit damit zweifelhaft machen zu wollen, sondern nur, um den Erwartungen der Leser eine bestimmtere Richtung zu geben, sagen wir: No. 1 gleicht in allen jenen Hinsichten am meisten den grössern Solosonaten von Haydn, No. 2 denen von Beethoven, aus dessen mittler Zeit. Und so empfehlen sich beyde auch durch das Maass, das der Verf. zu halten gewusst hat, und ihr Publikum wird um so zahlreicher seyn; denn welcher Kenner oder Virtuos würde sie, und vorzüglich No. 2, nicht gern spielen? und doch kann auch jeder wirklich gebildete Liebhaber sie vollkommen bezwingen und

genirsam. — Die erste Sonate besteht aus einem Allegro molto aus G dur, lebhaft und angenehm, und aus einem lang ausgeführten, pikanten Presto assai in derselben Tonart, voll Feuer und Leben. Die zweyte Sonate enthält ein Allegro aus C dur mit dem wohlverdienten und nöthigen Zusatz: con discrezione. Sollte man von vorn herein die Gedanken etwas disparat und ihre Folge nicht natürlich finden: so lasse man sich nicht irren, der Verfolg bringt alles in's Gleiche, und oft, z. B. beym Eintritt des zweyten Theils, §. 9, auf eine sehr schöne Weise. Der Satz ist sehr gut gemischt mit kräftigen, bravourmässigen, und sanften, singbaren Stellen. Das Adagio sostenuto aus F dur, vollstimmig fortgeführt, wird man; der Erfindung und dem Ausdruck nach, meisterhaft finden. Dasselbe ist vom Finale, Rondo Allegro, zu rühmen, und es bleibt uns bey diesem nur der Wunsch, dass sich der Verf. der jetzt ohnehin durch allzuhäufige Anwendung etwas abgebrauchten Modulation von der Dominante des C dur in Es dur, oder in gleichem Verhältniss bey andern Tonarten, nicht so oft bedient hätte. — Wir sehen der dritten dieser Sonaten mit Verlangen entgegen. Sie sind sehr gut gestochen; auch ist uns kein Stichfehler bemerklich geworden.

Sattlersche Trompete.

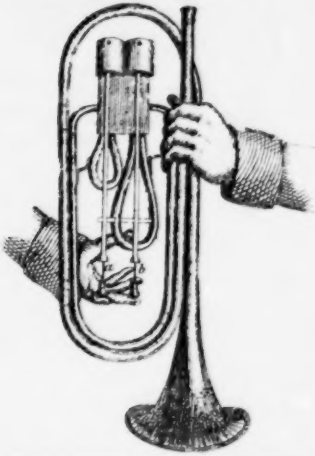

Legransche Trompete.

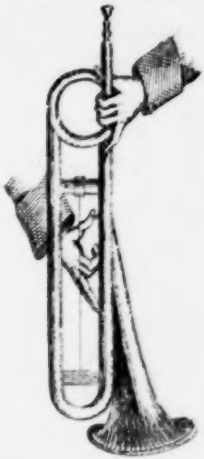

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Man sehe diese Stelle:

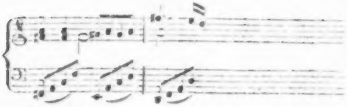

die sehr leicht hätte also verändert werden können, dafs im Bafs statt E, F gesezt worden wäre.

Auch mag folgende Stelle dazu dienen, um zu zeigen, wie ganz seltsamlich der Verf. dann und wann modulire. Nachdem nämlich das Thema 2 mal gehört worden, fährt er so fort:

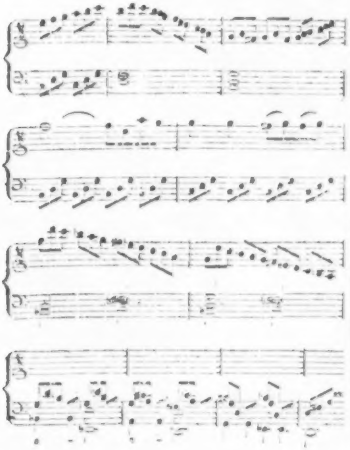

Schicklicher und besser angewendet, dürfte eine solche Harmoniefolge wohl passiren: aber so, wie sie hier steht, ist sie für Ohren, die an eine regelmafsige Fortschreitung gewohnt sind, unverdaulich. Was klingt ferner platter, als diese Stelle:

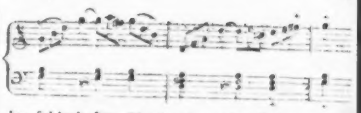

der fehlerhaften Verdopplung des Leittons und der daher entstehenden staven-Fortschreitung nicht einmal zu gedenken.

Dafs es der Verfasser mit der Auflösung der kleinen 7ma. auch eben nicht sehr genau nehme, dazu liefert dieser Satz hinlängliche Belege. Z. B. Seite 16, Takt 13 u. s. w.; so wie es denn auch an Reminiscenzen jeder Art, weder in diesem, noch in den andern beyden Sätzen fehlt.

Die 2te Sonate in g♯ besteht aus einem Allegro, über welches sich weiter nichts sagen läfst, als dafs es eben so gearbeitet ist, wie das Allegro der ersten Son.; einem Andante, das dem Verf. noch am besten gerathen ist, wiewohl sich auch gar vieles darinnen findet, das keinesweges zu loben ist, z. B. die Fortschreitung von einer falschen Quinte zur reinen, die hier mehr als einmal vorkommt. Man sehe deshalb diesen Takt:

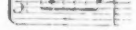

Warum nahm hier der Verf. statt des a nicht f oder g? Druckfehler ist es nicht; denn derselbe Fehler kommt noch 3 mal vor. Auch übel angebrachte Queerstände finden sich in diesem Andante, wie aus dem 1sten Takte, Seite 25 zu ersehn ist. Das Thema des dritten Satzes, worüber hier *nur* 16 Veränderungen stehn, ist dem Rec. schon seit 30 Jahren bekannt, und wenn er nicht irrt, vor Zeiten von Wagenseil oder Abel gleichfalls variirt worden. Indefs sind diese Veränderungen noch das Beste in der ganzen Sammlung. Die 3te Sonate fängt mit einem *Allegro con spirito* in F♯ an, wo das Leidliche wieder mit so vielen herben und harten, oft aufser allen Zusammenhang liegenden Aus-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juny. **N°. 24.** 1821.

Rodrigo und Zimene (*Chimene*).

Eine heroische Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von J. Casp. Aiblinger.

Unter diesem Titel wurde auf dem neuen königlichen Hof- und Nationaltheater in München, den 1sten und dann den 7ten May eine Composition gegeben, wovon schon vor ihrer Aufführung so viel ausserordentliches in das Publikum gebracht worden war, dass dadurch die Erwartung auf das höchste gespannt wurde. Eine original deutsche Oper, für das hiesige Singpersonal berechnet, von der Theaterintendanz selbst bestellt und auf alle mögliche Weise gefördert, wer hätte da nicht auf Ausgezeichnetes gefasst seyn sollen? — Keinem Freunde der deutschen Singbühne wird desswegen eine Nachricht über den Gehalt und den Erfolg dieses neuen vaterländischen Kunstproduktes unwillkommen seyn. Sie folgt hiemit, ohne vorgefasste Meinung und nur mit steter Hinsicht auf den Bedarf unserer musikalischen Theaterkunst selbst. Das denkende, und auch das nur hörende oder schauende Publikum von München hat, nach einer zweymaligen Vorstellung, sein Urtheil ausgesprochen, und der Referent darf glauben dass sein eigenes mit demselben keineswegs im Widerspruch stehen werde,

Dem Operngedicht liegt nichts Geringeres zum Grunde, als der *Cid* von Corneille. Man höre, wie der Stoff dieser berühmten Tragödie diessmal verarbeitet worden ist. — Cid schwört in der Kapelle seiner Ahnengruft, dass er die seinem ergrauten Vater Diego von Don Gormaz gegebene Ohrfeige rächen wolle. Don Gormaz kömmt im Triumphzug, wegen eines über die Mauren erfochtenen Sieges. Cid fordert ihn zum Zweykampf und erlegt ihn. Don Gormazens Leiche wird mit grossem Gefolge auf die Bühne gebracht, indem der Zweykampf ausser derselben vorging. Diess der Inhalt des ersten Aktes. — Im zweyten Akte erscheint Don Gormaz seiner Tochter Zimene im Traume, und giebt ihr zu verstehen, dass er mit seinem Mörder vollkommen ausgesöhnt sey, und sie ihn, da er zugleich ihr Geliebter ist, ohne weiteres heirathen könne. Die Mauren fassen nach dem Tod ihres bisherigen Besiegers neuen Muth. Sie rücken an. König Ferdinand verheisst dem, der sie besiegen werde, Zimenens Hand — sie ist also seit ihres Vaters Tod eine Krondomaine geworden. — Cid schlägt die Mauren, und da inzwischen sein Vater von einer Streifpartie aufgehoben worden, so geht er noch einmal ab und rettet auch ihn, worauf er auf den Schultern seiner Krieger hereingetragen und vor dem König gebracht wird, der ihm denn auch seine Zimene ausliefert. —

Wer bemerket nicht sogleich, dass der Dichter des Componisten Sklave gewesen, welcher, wie Ruf in der *Schachmaschine* nur Spectakel und Aufsehen liebte, jede rührende Situation aber, jede dramatische Verwikkelung, jede motivirte Charakterdarstellung als der Oper unwesentlich von sich wies, und seine Kunst nur an Schlachten, Leichen- und römischen Triumphzügen, Erscheinungen und Tänzen üben wollte. Denn unmöglich können wir glauben, dass es irgend einen Dichter in der Welt gebe, der, ohne auch ein so grosses Muster vor sich zu haben, als er es hatte, seinen Beruf und sich selbst, wenn er frey ist, so sehr vergessen und einen dramatischen Plan auf solche Weise ordnen würde. — Cid, der Held, wurde dargestellt von einer Sängerin, welche, wenn sie gleich in dieser Eigenschaft in jeder Rolle gefällt, doch ihr Aeusserliches nur als Zerline und Myrrha am vortheilhaftesten zeigt. Man wird es nicht müde, den Uebelstand bey der italienischen ernsthaften Oper, wo einst Sopranstimmen der Männer, und jetzt Alt-

stimmen der Weiber, den Helden des Stückes singen, zu rügen, und macht es doch in einer neuen deutschen Original- und Nationaloper, wo man die Stimmen wählen darf, nicht besser, ja, wenn man die Sache näher auseinander setzen wollte, noch viel schlimmer. Ohne Zweifel hätte man die Rolle des Cid für den ersten Tenor, oder, da dieser jetzt krank ist, für Hrn. Mittermaier bearbeiten sollen, Zimene für Mad. Mezger Vespermann. Dem Siegel hätte auf andere Weise in den Gang des Stückes sollen verwebt werden, etwa als Königstochter, welcher auch der Cid nicht gleichgültig ist, wie zum Theil schon im Corneille zu ersehen. So hätte man, wenn anders Ferdinand der König nicht viel mehr als Comparse, wie er war, geblieben wäre, das zur Durchführung eines musikalischen Ganzen erforderliche Quatuor der singenden Hauptstimmen erreicht, und einen Kampf der Leidenschaften, mit mannichfachen dramatischen Wendungen und Situationen vorbereitet. Hätte man sonach das Spektakel zweckmässig vertheilet, das Individuelle jedes Sängers in gehöriges Licht gesetzt, Duo's und Terzette aus dem Wesen des Stoffes hergeleitet, so wäre man wohl dem Effekt der Bühne näher gerückt, man hätte die Illusion nicht so auffallend gestört, sondern statt der Augen, das Herz und das Gemüth beschäftiget. So aber, wie die Sache eingeleitet worden, hörte die Oper auf, dramatisch zu seyn, sie sank herunter zu einem blossen Schau- und Spectakelstück, welches höchstens nur die Kunst eines sublimen und berühmten Componisten hätte auf einige Zeit halten können. — Wir wenden uns nun zu unserm Componisten, um zu untersuchen, welch ein Genius ihn bey seiner Arbeit geleitet habe. —

Zuerst ist wohl ein zu auffallendes Streben, den Beifall der nichtkennenden Mehrzahl erzwingen zu wollen, an ihm nicht zu verkennen; daher die übermässige vom Anfang bis zu Ende sich gleichbleibende Instrumentation, die kolossalischen Massen von betäubenden gehäuften Harmonieen, wobey man an das Spiel eines Organisten erinnert wird, der mit immer vollem Werke und allen gezogenen Registern die Sterilität seiner Gedanken zu bedecken sucht; die so häufig störende Veränderung des Tempo und der Tonarten, die gedehnten, aber nicht durchgeführten immer wechselnden Motive — man erkennt den Balletcomponisten, als welcher er sich in Mailand in letzterer Zeit ausgezeichnet hat. Daher sind auch die Chöre das am meisten hervorstechende seiner Arbeit, wobey man dann gerne gestehet, dass sie nicht leicht hätten pomphafter componirt und ausgeführt werden können. Desto weniger gerathen ist dagegen das, was die Hauptsache seyn sollte, Cantilene, Melodie, Ausdruck des Wortes, Schilderung des Affektes und des Charakters. Ist gleich die Einrichtung des Stükkes an sich fehlerhaft und ohne alle dramatische Handlung, so giebt es doch viele einzelne Stellen, in welchen der Dichter Stoff zur melodiösen Bearbeitung darbietet, worauf aber der Componist gar nicht geachtet, ja, sie vielmehr ganz vernachlässiget hat, entweder weil er, treu seinem diessmal gefassten Vorsatz, nur betäuben, nicht rühren wollte, oder weil er zwar vieles gehört, viele Partituren gelesen, übrigens aber in das Wesen einer dramatischen, auf ästhetischen Grundsätzen beruhenden Musik noch nicht eingedrungen ist. Man ist allgemein darüber einig, dass in der ganzen langen Oper auch nicht ein einziger melodiöser durchgeführter Satz vorkömmt, der auf das Gemüth des Zuhörers wirkte. Dazu noch die häufigen Reminiscenzen aus berühmtgewordenen Meisterstücken musikalischer Kunst. Nicht mit Unrecht bemerkt ein hiesiges Blatt, dass der Componist an Rossini, Maierbeer, besonders an Cherubini, Mozart und Winter erinnert, und diess zwar so häufig und so deutlich, dass selbst der Dilettant, der nur Klavierauszüge kennt, darüber nicht im Zweifel bleibt: denn nicht verarbeitet sind solche im Gedächtnisse geblieben Sätze, sie stehen vielmehr ganz isolirt für sich da, und arten desswegen in Plagiate aus. So hört man schon in Mitte des ersten Aktes ganz vernehmlich das Stretto aus Spontini's *Vestalin*, da, wo ihr der Schleier angeworfen wird, und bey dem Leichenzug des im Duell gebliebenen Grand d'Espagne brüllt der Donner unaufhörlich, vermuthlich, weil man, um den Effekt zu steigern, noch keinen Tamtam*) angeschaft hatte. Ein Geläute von zwanzig Glocken, wie man es an manchen Kathedralkirchen Spaniens findet, hätte neuen Effekt gegeben, wäre wenigstens poeti-

*) Dem Leser ist ja dies lärmmachende Schallinstrument der Pariser Oper bekannt, auch die Oper in Mailand hat es.

scher gewesen, als ein Donnerwetter bey heiterm Himmel. Hr. Bärmann bläst in der Ouverture, nach einem kurzen Vorspiel, ein förmliches Concertsolo, nach welchem das Orchester mit dem bekannten aus Cherubini's *Wasserträger* entlehnten Uebergange von dem Adagio in die Ouverture weiter fortgeht.

Die Längen sind oft unerträglich; die Scene der Mad. Vespermann — denn an den Cid denkt wohl Niemand — im zweyten Akte, bestehend aus zusammengeworfenen Cavatinen, Arioso und Arie mit einem noch darauf folgenden Duo, dauerte gegen drey Viertelstunden, und ungeachtet der so vielen schon vor der ersten Aufführung vorgenommenen Verkürzungen endete die Oper das Erstemal nur erst um 10 Uhr, nachdem sie um 6 Uhr angefangen.

Man verkennt an dem Componisten keineswegs eine grosse umfassende musikalische Wissenschaft, die grosse Fert keit eines geübten Tonsetzers, doch ist seine Fantasie vom Verstande nicht beherrscht. Er bedarf eines Dichters, dem er sich unterwirft, und der ihn leite. Dann wird der Beifall, nach welchem er diessmal auf eine so auffallende, ein Kunstpublikum eben nicht sehr ehrende Weise haschte, von sich selbst folgen; dann wird er auch eine gute deutsche oder italienische Oper zu schreiben geeignet seyn. Denn in der Gestalt, in welcher er dieses sein erstes Opernwerk gegeben, ist es nicht — ein Panorama, welches in schöner Runde, den Gegenstand vor mir enthüllt; es ist nur ein Guckkasten, in welchem jetzt das Louvre, nun die Tuillerien, und dann die Champs Elisés, in oft abentheuerlichen Zeichnungen vor dem Auge des Schauenden vorübergezogen werden.

Die Oper wurde mit allem Fleisse eingeübt, und im Ganzen mit ruhmwürdiger Genauigkeit aufgeführt. Von der Mad. Vespermann immer beliebtem Gesange wollen wir nicht sprechen, sondern nur bemerken, dass der Componist sie zu viel in die Höhe gehen liess, da ihre Mezzosopranstimme in diesen Tönen weder Aussprache, noch Portamento verträgt. Dem Siegel gefiel diessmal besonders, sie wurde nemlich an den geeigneten Platz gesetzt. Doch sollte sie nicht zu oft, um die Ungleichheit ihrer Stimme zu decken, den Mund ründen und verkrümmen, denn der so verstärkte Ton ist für Reinheit und Aussprache ganz verloren. Diese zwey Soprane hätten die Oper als Gesangstück allein halten sollen; denn Hr. Mittermaier, aus welchem so viel zu machen gewesen wäre, war zu sehr vernachlässiget, er musste in seinem schönen Barytone immer so in der Tiefe singen, dass seine Rolle nur als sehr untergeordnet kann betrachtet werden. Noch untergeordneter ist die Rolle des Königs, den Hr. Staudacher darstellte.

An Comparsen und Choristen, zusammen über 200 Menschen, alle in neuen prächtigen Gewändern, hat man hier nichts ähnliches gesehen. Die Theaterverwaltung wollte sich in ihrem Glanze zeigen und darthun, was sie alles vermöge. Nur möchte vielleicht schon die zweyte Vorstellung ihr manches zu denken gegeben haben. —

Schweizer, Benda, Mozart und Winter haben ächt deutsche Opern auf die Bühne gebracht. Warum verlässt man die Bahn, die sie mit so vielem Glücke eröffnet haben? Warum ahmt und äfft man nach, was ganz national ist, und weder unserer mehr nördlichen Bildung, noch unserer Sprache zusagen kann? Werden wir nicht mehr den Muth haben, selbstständig zu seyn, um auch auf unsern Opernbühnen einen Nationalgenius zu entwickeln, der bey so vielen andern uns so günstig gewesen? — Geht nun bey kunftigen Unternehmungen dieser Art nicht von ganz entgegengesetzten Grundsätzen aus, als man bey *Rodrigo und Zimene* gethan, so ist es wohl um die deutsche Oper geschehen: sie ist dann wahrscheinlich mit der *Zauberflöte* und dem *Opferfeste* schon zum Grabe getragen worden, und wir werden für die Zukunft nichts übrig behalten, als zu unserm Gebrauche verstümmelte italienische Opern mit zerfleischten deutschen Worten.

Der Dichter dieser Oper hat sich nicht genannt; der Maler hatte sich nicht nennen können, da seine Kunst nicht in Anspruch genommen worden. Dafür liest man auf dem Theaterzettel in grossgedruckten Buchstaben den Namen des Garderobeinspectors. Treffender hätte man wohl dieses Kunstwerk nicht leicht im Kurzen charakterisiren können!

Nachrichten.

Prag. Die Lage unserer Oper hat sich seit meinem letzten Berichte im vorigen Jahre

nicht gebessert, sondern im Gegentheil in der neuesten Zeit durch den Abgang des braven, mit Talent und Fleiss ausgerüsteten Bassisten Hauser und durch die langwierige Krankheit der Prima Donna, Mad. Becker, noch einen grossen Stoss erlitten. Gleichwohl geschah es auch hier, dass gerade aus dem höchsten Bedrängnisse die nächste Hülfe hervorgeht, und zwey jugendliche Talente, Dem. Brunetti und Sonntag, welche vielleicht noch länger in der Dunkelheit eines engern Wirkungskreises geblieben wären, durch die Nothwendigkeit, ihnen grössere Partieen anzuvertrauen, Gelegenheit erhielten, sich in einem günstigern Lichte zu zeigen.

Das Repertoire war bey dem schwachen Personalstande sehr beschränkt und die Erscheinung neuer Opern konnte natürlich weder zahlreich, noch von einem grossen Erfolge gekrönt seyn: es ist daher in den letztern Monaten wenig Neues auf die Bühne gekommen, noch weniger hat sich darauf erhalten. Spohrs *Faust*, neu in die Scene gesetzt, und die Hauptrolle von Hrn. Hauser recht brav vorgetragen, hat keinen grossen Antheil erregt; auch Boieldieu's *Rothkäppchen* wollte nicht sehr ansprechen. Hoffmanns *Undine* hat total missfallen, und eine neue Oper von Triebensee: *Die Ehemänner nach der Mode* erhielt weniger Beifall, als seine *wilde Jagd* im vorigen Jahre. Schon das moderne und etwas gedehnte Sujet ist für die Oper nicht günstig, und bietet dem Compositeur zu wenig Spielraum dar. Die Musik selbst ist correct, doch nicht ausgezeichnet, und könnte nur durch eine Besetzung, wie im Wiener Hofoperntheater, Interesse gewinnen. Nach dem Abgang (oder Abfahrt) welchen sich Dem. Zimmer gemacht hatte, erschien Dem. Reger aus München, als neuengagirtes Mitglied, und fand, trotz einer nicht günstigen Gestalt (welche ihrer Vorgängerin von so grossem Vortheil gewesen) und nicht viel grösserer Darstellungsgabe, mit einer hübschen doch nicht starken Stimme und ziemlich guter Methode, eine sehr freundliche Aufnahme als Myrrha, noch mehr aber als Ninette in der *diebischen Elster*; sodann erschien sie noch als Rosine im *Barbier von Sevilla* mit minderem Glück, und — verlor sich plötzlich von der Bühne und vom Repertoire, ohne dass officiell bekannt wurde, wohin sie gekommen. Um diese Zeit wagte Dem. Brunetti den ersten Versuch einer Solo-Partie als Emmeline in Weigls *Schweizerfamilie*, und, durch eine sehr nachsichtsvolle Aufnahme ermuntert, leistete sie in der sehr schwierigen Partie der Marie in *Blaubart* bey weitem mehr, als man von einem sechszehnjährigen Mädchen zu erwarten berechtiget war.

Das schöne Talent der Dem. Sonntag, welche schon früher in einigen zweyten Singpartieen mit Beifall gesehen wurde, wenn gleich ihre Stimme noch etwas schwach war, hat sich jedoch in den letzten Monaten so schnell und verwunderlich entfaltet, dass sie nicht nur die Rosine im *Barbier von Sevilla* und mehrere grosse Arien in Concerten mit grossem Beifalle sang, sondern dass wir auch das Vergnügen, die seltene Kunstfertigkeit des Tenoristen, Hrn. Gerstäcker kennen zu lernen, nur ihrer Gefälligkeit für die Direction und ihrer Gabe schneller Auffassung zu verdanken hatten.

Herr Gerstäcker kam eben während der Krankheit der Mad. Becker an, und man beklagte die Unmöglichkeit, ihn singen zu hören, welche die Direction aber doch zu besiegen suchte, und er erschien in vier Vorstellungen (die beiden ersten Male etwas heiser). In einem musikalisch-dramatischen Quodlibet gab er Scenen und Arien aus Mozart's *Entführung* (Belmonte), Winters *Maria von Montalban* (Montalban) und *Sargino*; das zweyte Mal erschien er als Joseph in Mehuls Oper gleiches Namens, und das dritte Mal als Johann von Paris.

Hr. Gerstäcker ist, unstreitig einer der ersten Tenorsänger der teutschen Bühne, der mit einer glücklichen Naturgabe solides Studium des Gesanges und ein sehr gewandtes Spiel vereint, welches letztere das seltenste Verdienst bey Tenoristen zu seyn pflegt. Seine Stimme ist vorzüglich in den Mittelтönen voll, schön und angenehm, und er versteht selbst, den Uebergang in das Falset (meistens, doch nicht immer) kunstvoll zu verdecken. Ich möchte ihn vorzugsweise einen teutschen Sänger nennen, weil er, wohl bekannt mit der italienischen Stärke und ihren Hülfsmitteln, sich doch diesem Genre nicht ausschliessend hingiebt, und jene somit unzweckmässig gebraucht, weshalb er uns auch im Vortrag teutscher Musik mehr ansprach, als in französischen und italienischen Compositionen. Vorzüglich gelangen ihm die Mozartischen Arien und das Duett mit Osmin aus der *Entführung*,

und wenn gleich der Beifall des Publikums bey diesen weniger rauschend war, als bey der brillanten Arie mit Chor von Winter, nach welcher er hervorgerufen wurde, so möge den denkenden Künstler der Dank der zahlreichen Verehrer Mozart's dafür entschädigen. Sargino schien ihm weniger zuzusagen, da es in dieser Partie, wenn sie schon von einem Manne gesungen wird, mehr auf Jugendglanz der Stimme als höhere Kunst ankommt. Dem. Sonntag sang im Duett die Partie der Sophie, und Hr. Gerstäcker wurde am Schlusse abermals hervorgerufen. Im Joseph vermissten wir die patriarchalische Einfalt dieses Charakters, die so sehr zu rühren vermag, und wurden von wehmüthigen Erinnerungen an Wild ergriffen. Seine Umgebung in dieser Oper, mit Ausnahme der Dem. Sonntag (Benjamin), war auch nicht geeignet, ihn zu heben. Der Patriarch Jacob war in Ermangelung des Hrn. Hauser an einen Schauspieler ohne Stimme gekommen, und Hr. Kainz (Simon), sonst ein braver und einsichtsvoller Künstler, scheint den Reuigen absichtlich in einen Tollhäusler zu verwandeln — um nicht auf einen andern Vergleich zu gerathen, der sich manchmal bey seinem Wüthen unwillkührlich aufdringt — so, dass man, um Unglück zu verhüten, immer schreien möchte: „Ketten her!“ und ich, ohne Scherz, nervenschwache Personen vor dieser Vorstellung warnen muss.

Hrn. Gerstäckers dritte Gastrolle war Johann von Paris, und diessmal, mit freier Stimme und vielfach schattirter Darstellung des Charakters, gefiel er noch mehr als die beyden ersten Male. Im ersten Akt hatte er eine Arie eingelegt, die ganz für seine Stimme passend, und schön vorgetragen, doch sich sehr sonderbar in dem heterogenen Ganzen ausnahm. Als der Anschlagezettel Dem. Sonntag (welche sonst den Pagen zu geben pflegte) als Prinzessin von Navarra ankündigte, so ist nicht zu läugnen, dass allen Freunden ihres liebenswürdigen Kunsttalents etwas bange für den Erfolg wurde, der jedoch die meisten Erwartungen weit übertraf. Sie führte diese schwierige Gesangspartie mit einer Präzision, Reinheit und Zartheit aus, dass man, obschon Mad. Grünbaum die letzte Künstlerin war, die wir als Prinzessin gehört hatten, in den rauschendsten Beifall ausbrach, und sie kaum zu Ende singen liess. Aber selbst den Enthusiasmus abgerechnet, zu welchem ihre im fürstlichen Prunk blendende Jugendblüthe und Lieblichkeit etwas beitragen mochte, muss ihr jeder Unbefangene zugestehen, dass sie mehr als billige Foderungen erfüllte und in Betracht auf ihre Jugend die Ehre wohl verdiente, nach dem ersten Akt und zu Ende der Oper mit dem kunstreichen Gaste die Ehre des Hervorrufens zu theilen; denn auch ihr Spiel war anständig und ausdrucksvoll, wenn man ihr gleich Anfangs etwas Befangenheit ansah, welche jedoch vielmehr zu ihrer Ehre gereichte; denn ein junges Mädchen, welches bey dem ersten Auftreten in einer so wichtigen Rolle ganz muthig beginnt, wird wohl gewöhnlich sehr niedergeschlagen enden. Dieses lobenswerthe Misstrauen in die eigene Kraft lässt zugleich mit Recht voraussetzen, dass sie den rauschenden Beifall des Publikums noch nicht als Tribut annehmen, sondern durch denselben nur befeuert werde, auf dem Wege fortzuschreiten, der sie einst zur Vollendung führen wird. Hr. Kainz gab den Seneschall zwar in einer etwas scharfen Manier, doch consequent und kunstgerecht in Spiel und Gesang; auch Hr. Schikaneder stellte seinen Wirth recht launig dar. Dem. Schlager die jüngere, welche wir bisher — mit Ausnahme ihres Debuts: „Evakathel“ — nur in ganz untergeordneten Partieen gesehen hatten, sang den Pagen recht brav, und gefiel ebenfalls. Das Arrangement des ländlichen Festes von Seiten der Direction war sehr gelungen und wurde beifällig anerkannt. Der allgemeine Wunsch des Publikums bewog Hrn. Gerstäcker, seine Abreise noch einen Tag zu verschieben und die Rolle des Johann am 29sten April mit demselben glänzenden Erfolge zu wiederholen.

Nach Hrn. Gerstäcker besuchte uns Dem. Kainz, ehemals ein Eigenthum unserer Bühne, jetzt Sängerin im Theater an der Wien, und fand eine sehr freundliche Aufnahme, die sie auch verdient. Sie erschien zuerst in einem musikalisch-dramatischen Quodlibet — die, wie Sie bemerken werden, bey uns schon in der Tagesordnung sind — und wir bedauerten mit Vergnügen die Sicherheit der Intonation und überhaupt die Herrschaft, welche sie über ihre starke und kräftige Brust-Stimme gewonnen hat; doch können wir die Wahl der Kunststücke (Arie mit Chor aus Rossini's *Aschenbrödel*, dann Polonaise und Variationen von Caraffa) nicht

eben so unbedingt billigen, da nur das erste Stück ihr Gelegenheit gab, ihr Talent in günstigem Lichte darzustellen, das zweyte, welches nur durch eine ganz eigene liebliche Individualität der Sängerin anziehen kann, im Concerte nicht recht am Platze ist, aber der Variations-Unfug kann höchstens durch eine Gesangkünstlerin vom ersten Range ein grosses Interesse gewinnen. Auch als Amenaide in Rossini's *Tancred* — obschon nicht so bey Stimme als das erste Mal — war doch ihr Gesang sehr brav, doch bemerkten wir mit Bedauern, dass sie im mimischen Vortrage nicht so rustig vorwärts gegangen war; sie vernachlässigte, wie die meisten Sängerinnen pflegen, den Charakter und die Situationen zu vielen Stellen und liess sich vorzüglich den Fehler sehr oft zu Schulden kommen, statt sich mit ihren Gefühlen zu beschäftigen, Blicke in's Orchester zu werfen, und mit dem Haupte wiegend, gleichsam zu taschen!! Was das Benehmen des Publikums gegen die junge Künstlerin betrifft, so hat sie wohl keinesweges darüber zu klagen. Wie löblich es nun gefunden werden mag, dass sich die Freude über die schönen Fortschritte eines jugendlichen Talents an den Tag lege, (doch ist Dem. Kainz nicht mehr Anfängerin, bey welcher man gewöhnlich lauter zu seyn pflegt, um sie zum fernerem Streben zu ermuthigen,) so kann ich nicht läugnen, dass eine so enthusiastische Aufnahme, welche auch für die erste Künstlerin keine höhere Auszeichnung übrig lässt, leicht zu dem falschen Wahn bereits erreigter Vollendung führen könnte; aber die bescheidene Art, womit Dem. Kainz diese Huldigung annahm, lässt uns hoffen, dass sie selbe wohl zu würdigen versteht, dass sie einen Theil des überreichen Applaudissements als Entschädigung für das Unrecht annimmt, mit welchem man ehedem ihr Talent zu wenig anerkannte, und dass sie sich durch diese Auszeichnung nur zum erneuten Kunststreben ermuntert fühlen wird.

Hr. Czabon, Sänger vom Hoftheater zu Baden, erschien beyde Male an der Seite der Dem. Kainz; aber man hat noch nicht herausfinden können, zu welcher Gattung von Sängern er gerechnet werden soll, da er zu wenig Höhe für den Tenor und zu wenig Tiefe für den Bariton hat; auch fehlt es seiner Stimme an Klang und Rundung. Das erste Mal sang er zwey Arien von Mozart und Paer mit einigem Beifall; doch als Tancred erschien er in besonders unvortheilhaftem Lichte. Sonderbar ist es auf unserer Bühne, dass in der Prosa (ehemals Mad. Grunbaum ausgenommen) niemand Tancred sagt; auch Dem. Kainz sagt: Tancred, und Hr. Czaban machte sogar manchmal einen Spondäus aus seinem Namen.

Das Concert der Osterwoche erfüllte den längst gehegten Wunsch vieler Musikfreunde, die schöne Cantate: *Kampf und Sieg*, gedichtet v. Wohlbruck, und von Carl Maria von Weber in Musik gesetzt, wieder einmal zu hören und sich an diesem klassischen Werke nach langer Entbehrung abermals zu erfreuen. Die Ouverture scheint den innern verschlossenen Unwillen des edlen Gemüthes über den Frevel der Tyrannei anzudeuten; zugleich aber ertönen darin Anklänge froher Ahnung der Zukunft; sie erhebt sich immer mehr zur Kraftäusserung, und verhallt endlich in bittres Rachegefühl, welche Stimmung auch im ersten Völkerchore fortwaltet, worauf der Glaube (Hr. Kainz) mit einem sanften Solosatze in B dur beruhigend eintritt, welcher durch zarte Violoncell-Solos in einen melodieenreichen dreystimmigen Gesang übergeht (G dur), in dem sich Liebe (Dem. Brunetti) und Hoffnung (Hr. Pohl) mit dem Glauben vereinigen, und worin vorzüglich die Stelle: „Eintracht ist Siegespfand" durch das sprechendste Gefühl auszeichnet. Dem Terzett folgt ein herrlicher Kriegerchor, kühn und in kurzen Rhythmen voll Entschlossenheit und Kampflust, zwischen welchem der österreichische Grenadier-Marsch in einer äusserst effektvollen Instrumentation durchschallt. Dumpfe Paukenwirbel gehen einem kecken Feindesmarsch zuvor, zwischen welchem der Gesang der Krieger aus Theodor Körners Gebet kunstvoll verwebt ist. Hier wie überall hat der Tonsetzer auf eine meisterhafte Weise den Marsch und Chor mit einander fortgehen lassen, ohne dass einer oder der andere etwas von seiner Individualität verlöre. Der Marsch verliert sich und die Wuth der Schlacht bricht herein — Trommeln treten ein, der Angriff der Schlacht, heisser Kampf, die Bedrängnis der Verwundeten, der Uebermuth des Feindes wird hier in grossen Tonmassen ausgedrückt. Das „ah ça ira" erschallt in fre-

chem Feindesjubel, und tritt während des Kriegerchores öfter wieder ein, welcher Anfangs Besorgniss ausspricht, dann aber in Hoffnung und erneute Kraftäusserung übergeht. Die Schlacht erneut sich, das ça ira tönt wieder, bis es endlich unter dem wachsenden Forte des Orchesters und dem Schall der preussischen Hörner erdrückt wird. Nun wird das Getümmel der Töne immer heisser und wilder bis zum Jubelruf: „Hurrah! er flieht! das God save the King ertönt von allen Blasinstrumenten, die Schlacht endet im Siegesmarsch, ihr Rauschen verklingt. — In diesem mahlerischen Theile der Musik sind durchaus alle kleinlichen, spielenden Mittel verschmäht, und dennoch wird der höchste Effekt erreicht. — Der Glaube beginnt nun wieder in feierlichen Tönen; mit ihm verbinden sich Liebe und Hoffnung zum Dreygesange, bis folgender gross gedachter Völkerchor das schöne Werk schliesst:

„Herr Gott! dich loben wir,
Ewiger Urquell des Guten!
Nimmer erlöschen im Menschengemüthe
Die Gefühle für Wahrheit und Recht,
Deines Odems heilige Gluten.
Herr Gott! wir danken dir!
Du hast des Unrechts Macht gefällt,
Dass wir auf Dir geweihten Altären
Ewig die himmlischen Gluthen ernähren;
Gieb und erhalte den Frieden der Welt."

Höchst majestätisch ist das Thema, und seine Wirkung wird noch durch bloss von Singstimmen immer rückkehrende Wiederholung des letzten Verses erhöht. Ein Vorwurf, den man diesem Werke schon bey der ersten Aufführung machte, ist, dass es von der gewöhnlichen Cantatenform abweicht, und sich oft beinahe dem dramatischen Style nähert; aber eben darin liegt der Beweis, wie sehr beide vereinte Künstler von dem Wesen ihres Stoffes durchdrungen waren, und, wie besonders der Tonsetzer jedes Hinderniss zu besiegen wusste, welches ihm im Wege stand, denn nur auf diese Weise konnte jene grosse herrliche Weltbegebenheit durch Töne gleichsam wiedergeboren werden, und es blieb noch immer eine der schwierigsten Aufgaben der Kunst, jene ohne alle Anschauung im Gemüthe zu wecken: so hat auch Hr. von Weber, überzeugt, dass dieser Stoff, unaufhaltsam vorwärts dringend, kein Retardiren duldet, dem Schmucke glänzender Arien entsagt, und vor Allem die gefährlichste Klippe aller Componisteurs, welche Kriegsscenen durch ihre Kunst wiedergeben wollen, diejenige nemlich, dass sie durch entsetzliches Getöse die Schlacht gleichsam in den Concertsaal einführen, und ihn mit Kanonen- und Pelotonfeuer erfüllen, aufs Glücklichste umgangen. Mit weiser Berechnung hatte er einzig den Totaleindruck im Auge, gab nur in grossen imposanten Massen die Gefühle menschlicher Natur wieder, und kann darum das Ziel nicht verfehlen, zum Gefühle zu sprechen.

Die Chöre und manche Instrumentalpartieen liessen in der Ausführung viel zu wünschen übrig und man schien an Proben gespart zu haben.

Kurze Anzeigen.

Die Feyer der Andacht. Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ohne Begleitung, in Musik gesetzt von Wilhelm Häser, königlich Würtembergischem Hofsänger. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Die Andacht durch Tondichtungen zu feyern, ist wohl dieses geschickten Opernsängers Sache nicht sonderlich. So wenig in diesen sechs Stücken ein routinirter Musiker und Sänger vermisst werden kann, so bleiben sie, was die Erfindung und Ausführung betrifft, doch bey dem Gewöhnlichen, berühren nur die Oberfläche des Gemüths und dringen nirgends in die Tiefe desselben. Non omnia possumus omnes. „Der gute Wille lockt die Thaten nicht hervor." Wir wollen damit diese Gesänge nicht geradehin verwerfen; was guter Wille, Geschicklichkeit und Routine in einem gewissen — nur nicht dem, eben hier erwählten Fache zu leisten pflegen, das findet man wirklich geleistet, und es sind der Liebhaber und Liebhaberinnen viele, die das befriedigt, ja die weiter Dringendes genieret, oder mehr entfernet, als ansieht: aber uns und Andern ist es um die „Feyer der Andacht", auch durch Töne, eine zu ernste Sache, als dass wir nicht gerade heraus hätten sagen sollen, was wir hier gefunden und nicht gefun-

den haben. No. 3 und 4, die kürzesten und einfachsten Stücke der Sammlung, dürften sich dem, was man unter jenem Titel erwartet, noch am meisten nähern.

Ave Maria, Hymne für vier Singstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit einer willkührlichen Klavierbegleitung, in Musik gesetzt von Bernh. Klein. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Hr. Kl. hat sich schon sonst als einen Gesang-Componisten von Geist, Einsicht und edlem Geschmack gezeigt: und so zeigt er sich auch in diesem, wiewohl ganz kurzem Stücke. Die bekannten Worte bis — Dominus tecum bilden einen kleinen, höchst einfachen Chor: die folgenden bis — Benedictus Jesus sind ein, ebenfalls kleiner, ebenfalls sehr einfacher dreystimmiger Tutti-Gesang, zu welchem ein obligater, mehr figurirter, aber durchaus nicht über die wohlgemessene Gränze schreitender Solo-Sopran gesetzt ist und das Ganze mehr belebt; dann kehrt mit: Sancta Maria — das erste Tempo und der erste Gesang zurück, wird etwas weiter ausgeführt, und schliesst sanft und kirchenmäsig. Die Wirkung des Ganzen ist andächtig, demüthig, mild und wohlthuend. Die Ausführung von Seiten der Sänger ist äusserst leicht, und verlangt, ausser wohlklingenden Stimmen, nur einen gut getragenen Gesang, dem bloss die Mitteltöne zugemuthet werden. Das Werkchen ist in Partitur gestochen, und den Gesellschaften, die zusammentreten, sich an solcher Musik zu erfreuen, bestens zu empfehlen. Nicht ohne Vergnügen setzen wir hinzu, dass solcher Gesellschaften, und eben an den gebildetsten Orten Deutschlands, jetzt immer mehrere werden.

Grand Rondo pour le Pianoforte sans accompagnement, comp. par Louis Maurer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Noten über Noten, und Figuren über Figuren! An Gedanken, und vollends an eigenen, nichts weniger, als reich; an dem, was man nur einigermaassen Ausarbeitung nennen könnte, arm. Die ganze Einrichtung, und auch die Erfindung und der Geschmack, ist fast, wie bey einem überaus langen Finale eines gewöhnlichen Violinconcerts, französischer Art. Diese unablässigen Figuren selbst aber — fast bloss für die rechte Hand — sind zwar nicht eben neu, doch modern und bravourmässig. Nun sind der fingerfertigen Klavierspieler und Klavierspielerinnen, die gerade so was vor allem haben und durchtreiben wollen, und die von andern sagen: es ist trocken, es ist gelehrte Musik, oder auch, es ist empfindsam und giebt nicht genug zu thun — solcher sind jetzt in Deutschland und Frankreich eine Unzahl; und diesen wird denn auch diess grosse Rondo sehr willkommen seyn, weshalb es ihnen hiermit bestens empfohlen wird. Es ist überdiess deutlich und gut gestochen, und auf dem Titel noch angegeben, dass man es auch mit Orchesterbegleitung für 2 Thlr. 4 Gr. haben könne

---

An die Versöhnung, von Christ. Küffner, in Musik gesetzt für vier Singstimmen vom Abbé Stadler. Partitur und ausgezogene Stimmen. Wien, bey Steiner und Comp. (Preis 12 Gr.)

Ein sehr einfacher, im freyen Chorstyl abgefasster Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass, Solo oder auch Tutti vorzutragen. Ausdruck des Ganzen, und Declamation auch des Einzelnen, sind gleich lobenswerth: Anordnung und Fortführung der Stimmen sind es ebenfalls; und so ist das Stück zu gesellschaftlicher Uebung mit Grund zu empfehlen. Da die Partitur, auf zwey Linien, wie ein Klavierauszug, beygelegt ist, kann es auch zu einsamer Unterhaltung für Eine Singstimme am Instrumente dienen. Es ist gut gestochen.

Den Verfasser eines uns in diesem Monate zugekommenen anonymen Aufsatzes ersuchen wir, uns, unserer Discretion versichert, seinen Namen zu nennen. *d. Red.*

Hierzu das Intelligenzblatt, No. V.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. *№ V.* 1821.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Breitkopf- und Hartelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1820 erschienen sind.

Dotzauer, J. J. F., 12 Pièces faciles p. 2 Violoncelles, à l'usage des commençans..... 20 Gr.

Kuhlau, F., Ouverture de l'Op.: la Harpe enchantée (die Zauberharfe) à grd Orch. Op. 27..... 2 Thlr.

— Ouverture de l'Op. Elisa à grand Orchestre Op. 29..... 1 Thlr. 16 Gr.

Küster, J. H., 6 Duos progressifs p. 2 Violons. 1 Thlr. 16 Gr.

Lindemann, J. D., 6 Walses et 4 Sauteuses pour 2 Violons, Flute, Clarinette, 2 Cors et Basse. Liv. 13..... 1 Thlr.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Op.: Hiltrude à grd Orchestre. Op. 20..... 1 Thlr. 12 Gr.

Maurer, L., Ouverture de l'Op.: Alonzo, à grand Orch. Op. 12..... 2 Thlr.

Münzberger, J., Etude pour le Violoncelle..... 16 Gr.

Mühling, A., 6 Walses et 12 Ecossaises pour 2 Violons, Flute, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 28..... 20 Gr.

Neukomm, Sd., Ouverture à grd Orch. (D moll.) 1 Thlr. 8 Gr.

Sörgel, F. W. Ouverture à grd Orchestre. Op. 9. (Es dur)..... 1 Thlr.

Uber, Fred., Ouverture de l'Op.: le Juif errant à grd Orch. Op. 6..... 1 Thlr.

Voigt, C. L., Fantaisie pour le Violoncelle av. accomp. de Violon, Viola, Violoncelle et Contrebasse. Op. 11. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H., Quintetto p. la Clarinette princip. 2 Violons, Viola et Basse. Op. 22.... 1 Thlr. 8 Gr.

— Quintetto p. la Clarinette en Si, 2 Vlons, Viola et Violoncelle (avec 2 Cors en mi ad libitum) Op. 23..... 1 Thlr. 4 Gr.

— Concertino pour la Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 24..... 1 Thlr.

— Polonoise avec Introduction pour la Clarinette av. accomp. de Pianoforte. Op. 25..... 8 Gr.

Bärmann, Ch. gr. Concerto p. le Basson principal avec accomp. de grd Orch. Op. 1. C dur 2 Thlr. 12 Gr.

Dronet, L., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 34..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 37..... 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 38..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Fantaisie pour Flûte et Pianoforte. Op. 81. 12 Gr.

Duos, 6 grands, et Rondos ou Etude pour la Flûte, extraits des Concertos d'Hugot .... 1 Thlr. 12 Gr.

Gabrielsky, W., Adagio et Polonaise pour la Flûte princip. av. acc. de l'Orch. Op. 49. (D dur.)..... 1 Thlr. 8 Gr.

— 2me Concerto pour la Flûte av. Orch. Op. 50. (G dur.)..... 2 Thlr. 8 Gr.

— 6 Thèmes variés pour la Flûte. Op. 82.... 18 Gr.

— 6 Duos brillans et faciles pour 2 Flûtes, Op 52. Liv. 1. 2..... à 1 Thlr.

— 3 grds Quatuors concert. pour 4 Flûtes. Op. 53. No. 1, 2. 3..... chaque No. 1 Thlr.

— 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 57..... 1 Thlr.

Lindpaintner, P., Concertino pour la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 19..... 2 Thlr.

— Concerto pour la Flûte av. accomp. de l'Orch. Op. 28. (E dur.)..... 2 Thlr.

Martin, J. 12 petits Duos pour 2 Flûtes, très et arr. de 12 Sérenades pour 2 Vln. par F. Gebauer 1ere et 2me Suite..... à 12 Gr.

Mühling, A., grand Concerto pour le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 24. (Es dur.)..... 2 Thlr. 12 Gr.

Neukomm, Sd., Duo pour Flûte et Pianoforte... 1 Thlr.

Prëger, H. L., Andante et Thème varié pour la Clarinette av. acc. de l'Orch..... 16 Gr.

Roy, C. E., nouveau Recueil de Walses, Tyrolliennes, Sauteuses, Ecoss, etc. pour le Flageolet. Op. 26. de Danse..... 8 Gr.

Tulou, Fantaisie pour la Flûte av. acc. de Pianoforte Op. 23..... 12 Gr.

Vanderhagen, Ad., 24 petits Duos faciles et gradués pour 2 Cors. 1ere Suite..... 16 Gr.

Weiss, C. N., Etude de Modulation ou Caprice pour 2 Flûtes concert. dans tous les tons majeurs et mineurs..... 12 Gr.

— la Pastorale, Duo pour 2 Flûtes avec une Prélude caractéristique pour une ou deux Flûtes ou pour le Flûte..... 8 Gr

Weiss, C. W., Fantaisie et Variations sur Fedr: le voyage de l'amour et du tems p. Flûte et Pfte, Op. 22. ..... 12 Gr.
— Solo concertant pour la Flûte av. accomp. de Pianoforte. Op. 23. ..... 8 Gr.
— Brulant d'amour ou le vaillant Troubadour, Fantaisie av. Variat. pour l'Alto et Pianoforte. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. v., Quatuor a r. pour le Pforte à 4 mains. No. 5. (A dur.) ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Birnbach, H., 6 Allemandes pour le Pianoforte à 4 mains. ..... 16 Gr.
— Variations pour le Pianoforte sur le thême: Schöne Minka etc. avec accomp. d'un Hautbois ou Violon obligé. ..... 10 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Op.: le Calif de Bagdad pour le Pianoforte. ..... 8 Gr.
— Ouverture de l'Op.: les Voitures versées pour le Pianoforte. ..... 8 Gr.
Cherubini, Ouvert. de l'Op.: Lodoiska p. le Pianof. 8 Gr.
Clasing, J. H. Fantaisie pour le Pforte av. acc. de l'Orch. No. 3. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Clementi, M., (nouvelle) Sonate pour le Pforte. Op. 46. (B dur.) ..... 1 Thlr.
— 2 Caprices en forme de Sonates pour le Pianoforte. Op. 47. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie avec Variations pour le Pianoforte sur l'air: Au clair de la Lune. Op. 48. .... 12 Gr.
— Batti, Batti, (Schnelle, lieber Junge) de l'Op.: Don Giovanni de Mozart pour le Pforte. .. 10 Gr.
Cramer, J. B., le retour du printems, Divertissement pour le Pforte. ..... 10 Gr.
— la Parodie, Sonate nouvelle pour le Pforte. 12 Gr.
Drouet, L., Fantaisie pour le Pforte et Flûte. Op. 36. ..... 12 Gr.
— Fantaisie pour le Pforte et Flûte. Op. 37. .. 20 Gr.
— 2 Fantaisies très-faciles pour Pforte et Flûte. Op. 38. ..... 20 Gr.
— Fantaisie très-facile p. le Forte et Flûte, Op. 39. 12 Gr.
Duport, L. et Bochsa, N. C., 3 Nocturnes en Duo pour le Pforte et Violoncelle (ou Violon) Liv. 1. No. 1. 2. 3. ..... chaque No. 18 Gr.
Field, John, Chanson russe variée pour le Pforte. .. 6 Gr.
Gerke, A., Amusement pour le Pianoforte. Op. 19. Liv. 1. ..... 16 Gr.
Kaczkowski, J., 3 Polonaises pour le Pianoforte. Op. 18. ..... 6 Gr.
— Rondeau à la Polonaise pour le Pforte. No. 2. 12 Gr.
— Rondeau pour le Pianoforte. No. 3. ..... 8 Gr.
Klose, C., Rondoletto pour le Pianoforte. ..... 10 Gr.
Kuhlau, F., 8 Wales pour le Pforte à 4 mains. Op. 24. ..... 16 Gr.
— Ouverture de l'Op. Elisa pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 29. ..... 16 Gr.

Kuhlau, F., Sonate pour le Pianoforte. Op. 30. (B dur.) ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Lannoy, F., Duetto de, grd Duo concert. pour Pforte et Violon. Op. 18. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Latour, T., Duo pour le Pianoforte à 4 mains No. 1 à 3. ..... chaque No. 12 Gr.
— Sul margine d'un rio, Chanson sicilienne variée pour le Pforte av. acc. de Flûte ad libit. .. 16 Gr.
— Mamma mia, Air favori italien varié pour Pforte av. acc. de Flûte et Violon. ..... 16 Gr.
— Di tanti palpiti, Cavatine de l'Op.: Tancredi variée pour le Pforte av. acc. de Flûte ad libit. 12 Gr.
— la Cinerella, Divertissement pour le Pforte av. acc. de Flûte ou Violon. ..... 12 Gr.
— la Replique, Divertissement pour Pforte et Flûte ou Violon. ..... 12 Gr.
— O dolce concento, Air de la Flûte enchantée de Mozart, varié pour le Pforte av. Flûte ou Violon ad libitum. ..... 16 Gr.
— 6 petits Airs variés pour le Pianoforte. .... 16 Gr.
— les Papillons pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.
— la Copenhague, la Guerche, la Leopoldine, 3 Walses variées pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.
— O Tenator dell'onda, Chanson vénitienne variée pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.
Lindemann, J. D., 9 Walses pour le Pianoforte. Liv. 12. ..... 10 Gr.
Lindpaintner, P., 12 Pièces pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 33. Liv. 1—4. ..... à 1 Thlr.
Mozart, W. A., Sinfonie arr. pour le Pianoforte à 4 mains No. 3. (C dur). ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Mühling, A., 12 Ecossaises pour le Pfte à 4 mains Op. 22. ..... 8 Gr.
Müller, M., 6 Polonaises pour le Pfte à 4 mains. 12 Gr.
Neukomm, Sd., Duo pour Pianoforte et Flûte. .. 1 Thlr.
— le retour à la vie, 42. Sonate caractéristique pour le Pianoforte. Op. 30. ..... 1 Thlr.
Onslow, G., 3 Sonates pour le Pfte et Violoncelle (ou Alto) Op. 16. Liv. 1. 2. 3. .. à 1 Thlr. 8 Gr.
Penny, (Elève de Field) 3 Etudes d'une difficulté extrême, pour le Pianoforte. ..... 8 Gr.
Prüger, H. L., Recueil de Pièces pour le Pianoforte. Op. 32. ..... 1 Thlr.
Reissiger, C. G. 6 Polonaises pour le Pianoforte. 12 Gr.
Rossini, L., Ouvertures pour le Pforte des Opéras: Il Barbiere di Seviglia — Armida — Demetrio e Polibio — Italiana in Algieri — Edoardo e Cristina — Adelaide di Borgogna. ..... à 8 Gr.
Schwenke, Ch., grde Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. (Es dur.) ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., Quatuor, arrangé pour le Pfte à 4 mains. 2 Thlr.
Struve, J. B., Variations sur une chanson suédoise avec Introduction pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.
Weber, J. L. F., 24 Ecossaises à 4 mains et 6 Ecossaises à 2 mains pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.

weichungen verbittert wird. Nachstehendes Beyspiel mag dies erläutern. Nachdem nämlich der Verfasser den ersten Theil in c-dur geschlossen hat, so fährt er also fort:

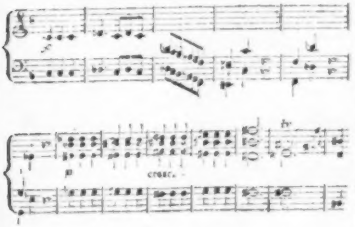

bleibt nun noch 8 Takte in h-moll, berührt alsdann, ehe er wieder zum Grundtone kommt, e-mol, e-dur, gis-dur, as-mol, a-dur, as-dur und f mol. Wohin man auf solche Weise nicht alles kommen kann! —

Das nun folgende Adagio in b-dur ist besser, aber viel zu lang. Den Beschluss macht wieder ein Allegro in f-dur, dessen Anfang aber gleich sehr leer und matt klingt, und das auch im Verfolg, wo die Gelehrsamkeit und Künstlichkeit des Verf. wieder durchbricht, nichts Auszeichnendwerthes hat. Der Satz ist darin ziemlich rein, bis auf folgende desto unreinere Stelle:

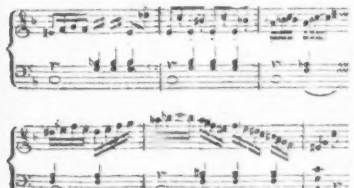

die analogisch-richtiger etwa so heifsen müfste:

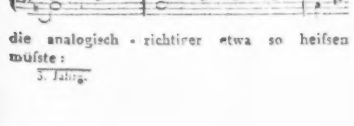

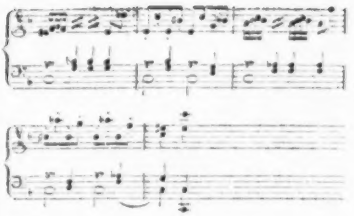

Druckfehler finden sich in diesem Werke wenig: nur Ein erheblicher stehet in der 10 Var. im 4ten Takte, wo im Diskant nach den 2 Sechzehntheilen h h die punktierte 16 theil Note d fehlt.

Biographische Nachrichten.

David Traugott Nicolai, Churfürstl. Sächs. Hof-Organist, wie auch Organist an der St. Petri und Pauli Kirche zu Görlitz.

Er war im Jahre 1733, den 24 August zu Görlitz geboren, wo sein Vater, Benjamin Traugott Nicolai, ebenfalls Organist an der Hauptkirche zu St. Petri und Pauli war. Seine grofse Anlage zur Musik, die sich schon in seinen frühesten Jahren zeigte, machte seinem Vater so viele Freude, dafs er sich sehr frühzeitig mit ihm Mühe gab, ihn in den ersten musikalischen Anfangsgründen selbst zu unterrichten: sein Geschmack daran, und die guten Fortschritte, die er machte, liefsen es seinem Vater schon da mit vielem Vergnügen bemerken, wie weit er es mit der Zeit noch bringen, und welche süfse Vaterfreuden ihm die Talente seines Lieblings in der Folge gewähren würden. Und diese angenehme Hoffnung erfüllte er auch im vollen Maafse. Denn in seinem 9ten Jahre spielte er schon die schwersten Stücke von Sebastian Bach mit aufserordentlichem Beyfalle, weshalb er auch an viele Orte von Beschützern und Liebhabern der Musik gebeten wurde, damit sie die seltenen

Musik für Gesang.

Bach, J. S., der 117ste Psalm ... xxx

Benelli, Ant., Patre noster à 5 voci piene ... 12 Gr.
— Salve regina à 4 voci piene ... 8 Gr.

Blum, C., an Nancy. Aufforderung zum Tanze. Im Freien zu singen f. 4 Männerstimmen. 54ste Wk. 16 Gr.

Drexel, F., 8 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung der Guitarre ... 12 Gr.

Häser, Wm., Heimweh-Lieder, v. Carl Grunicken mit Begleitung des Pianoforte ... 12 Gr.

Haydn, M., Litanie de venerabili aer. ... 2 Thlr. 16 Gr.

Kitten, J. C. F., Selbstgesprich eines Bauermädchens nach der Schlacht bei Leipzig, v. Castelli, mit Begleitung des Pianoforte ... 6 Gr.

Klein, Bd., Ave Maria, Hymne für 4 Singstimmen mit willkührlicher Klavierbegleitung ... 6 Gr.
— 3 Gedichte v. Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21te Sammlung der Gesänge ... 12 Gr.

Liedpainter, P., Canon a. d. Volksmährchen die Sternenkönigin, für Sopran, Tenor u. Bass mit Pianoforte-Begleitung ... 8 Gr.
— 3 Lieder a. d. Oper: die Rosenmädchen für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 3 Gr.
— die Weise, Romanze a. d. Oper: die Pflegekinder, für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte ... 8 Gr.

Marlachi, 2 Agnus Dei à 4 Voci ... 8 Gr.

Pér, Ferd. 24 Exercices pour voix de Soprano ou Tenore, contenant: Gammes variées et Solfèges. 1ere Suite ... 1 Thlr. 12 Gr.

Rossini, J. (le Cazza ladre) die diebische Elster, Oper, vollständiger Klavier-Auszug, ital. u. deutsch ... 6 Thlr.
— (il Barbiere di Seville) der Barbier von Sevilla kom. Oper, vollständiger Klavier-Auszug, ital. u. deutsch ... 5 Thlr.

Sessi, Marianna, 10 Canzonette italiane con accomp. di Pianoforte ... 16 Gr.
— Notturno à 2 Voci: Gli la notte s'avvicina etc. col accomp. di Pianoforte ... 4 Gr.

Carulli, F., Sul margine d'un rio, Ariette italienne variée pour la Guitare. Op. 142 ... 6 Gr.
— 3 Nocturnes conc. p. 2 Guit. Op. 145. No. 1. 12 Gr. No. 2. 8 Gr. No. 3. 16 Gr. 1 Thlr. 12 Gr.

Drexel, Fred., 3 Polonaises pour la Guitare ... 8 Gr.

Albrechtsberger, J. G., Anweisung zur Composition, mit Exempeln zum Selbstunterricht. Neue vermehrte Auflage ... 3 Thlr.

Chladni, E. F. F., Beyträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, mit-

tael die Theorie und Anleitung zum Bau der Clavicylinders und damit verwandter Instrumente. gr. 8. Mit 5 Zeichnungen ... 1 Thlr. 16 Gr.

Villoteau Abhandlung über die Musik der alten Aegyptier (a. d. gr. französischen Prachtwerke: Description de l'Egypte.) ... 16 Gr.

Portrait von E. L. Gerber ... 8 Gr.

Im Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikverlag von B. Schott Söhne in Mainz sind folgende neue Musikalien erschienen.

Weber, Gottfried, Theorie der Tonsetzkunst, 3ste und letzter Band.	Fl.	Xr.
Auf Velin Papier ...	7	12
Auf gutes Druckpapier ...	5	24

Pour divers Instruments.

Küffner, Ouvert. à gr. Orchestre. Op. 74. ...	2	45
— Choix d'airs de Fopera: Tancred p. 2 Violons	1	12
— do. do. do. Italiane in Algeri p. 2 Violons. ...	1	12
— do. do. do. Otello p. 2 Violons	1	30
— Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 89 et 90. chaque ...	2	24
— Otello arr. en Quatuor ...	7	12
— Le petit chaperon rouge arr. en Quatuor ...	7	12
— les deux mêmes Opera arr. p. Flute, Viol., Alto et Vielle, chaque ...	7	12
Bruno Held, 6 Walses p. 2 Viol., Fl., Clar., 2 Cors et Bass, Trump. et Timp. ad libit.	1	24
Bruchsel, 12 Walses et Ecoss. p. 2 Viol. ...	—	48
Berbiguier, Thème varié p. Flûte et Pianoforte. Op. 48 et 49, chaque ...	1	—
Drouet, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 74. Liv. 1 et 2. chaque Liv. ...	2	48
Faubel, 24 Walses p. 2 Flûte, Cah. 4 et 5, chaque	—	48
Gebauer, 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 24. Liv. 1 et 2, chaque ...	1	45
Henkel, 12 Duettinos pour 2 Flûtes. Liv. 1 et 2, chaque ...	1	—
Reicha, 6 Quat. pour Flute, Viol., Alto et Vielle, Op. 98 Liv. 1 et 2. chaque Liv. ...	4	—
Ruhlmann, 3 Var. p. 1 Flûte sur la Cav. de Tancred ...	—	24
Recueil de Romances pour 1 Flûte. No. 18 ...	—	48
Gambaro, 6 Caprices p. la Clarinette, Op. 9. ...	1	—
Fischer, Musique militaire Cah. 2. ...	3	—
Cahen Schule, ...	—	36

	Fl.	Xr.
Dickhut, Harmoniestücke für Cavalerie-Musik mit Klappenflügelhorn	9	30
Naumann, Serenade p. Guit. et Flûte. Op. 1	—	48
Strastny, B., 6 Solos p. Violle avec accomp. de Basse. Op. 12	1	48

Pour le Pianoforte seul.

Beck, Var. sur l'air: God save the King	—	56
Goetz, Marches et Danses. Op. 3	—	40
Moscheles, Var. sur la Marche d'Alexandre	1	30
Herold, 2me Potpourri, 2me Edit.	1	20
Rink, Var. über G. Webers Lied: Das Vöglein. Op. 61	—	56
Rossini, Choix d'airs de l'opera: Tancred	1	40
Rummel, Var. sur un thême espagnol. Op. 18	1	12
— Exercices instructives pour les 1ers Commençans. Op. 19	1	—
Spaeth, Rondo scherzando, Op. 4	—	36
Theater-Journal ohne Text. 31ter Jahrgang, 12 Hefte, jedes	—	45
— ohne Text 31ter Jahrgang, 6 Hefte, jedes	—	45
Favorit Walzer No. 128 bis 162. jeder	—	8

Pour le Pianoforte avec accompagnement.

	Fl.	Xr.
Henschkel, 3 Son. fac. avec Vlon ou Flûte ad libitum. Op. 4	2	—
Mozart, Cost fan tutti, gr. Opera avec Vlon obl.	8	—
Zulehner, Quatuor, avec Vlon, Alto et Vcelle. Op. 12	3	12

Pour le Pianoforte à 4 mains.

7 Marches des Operas: La Vestale 1. Tancred 2. Titus 3. Alice 4. Tancred 5. Gazza ladra 6. Elisabeth 7. arr. par Henschkel, chaque No.	—	24
Kreutzer, Conr., Sonatine en Fantaisie, Op. 25	1	12
Mozart, Ouvert. de l'opera: Idomeneo	—	48
Rummel, Introd. et Polonaise. Op. 17	1	36
— grande Sonate. Op. 20	3	—

Gesang-Musik.

Bichler, Missa in B. a 4 Singstimmen mit Orch.	4	—
Blum, Carl, Notturno für 6 Männerstimmen ohne Begleitung. Op. 48	1	30
— Das deutsche Lied, mit Klav. oder Guit. Begleit. für 1 und 2 Singstimmen, auch zu 4 Singstimmen ohne Begleit.	—	16

	Fl.	Xr.
Bocht, höhere Liebe mit Klavier	—	16
Carlmotti, 3 Lieder mit Klav.	—	36
Heilmann, 3 Gesänge mit Klav.	—	36
Kreutzer, 12 Gesänge für 4 Männerstimmen. Gedichte von Uhland ohne Begleit. Op. 26.	3	—
Morgenhafen, Lied zu Namenfeyer Luthers mit Klav. Begleitung	—	16
Mozart, La Clemenza di Tito, vollständiger Klavierauszug	6	—
Pillwitz, Palaces per Voce di Basso. Op. 3	—	45
Speyer, Die Stille, mit Klav. oder Guit.	—	30
Wagner, C., Der Lautenschläger, mit Klav. oder Guit.	—	48
Wiegand, 6 Gesänge für Sopran und Tenor mit Klavierbegleitung	1	30
Auswahl von Arien mit Guit. No. 206 bis 210 jed.	—	30
Komische Terzetten mit Guit. No. 10, 11, 12, jed.	—	20

Fischer's, Concertmeister zu Erfurt, evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischen-Spielen. 14tes Werk und 6tes für die Orgel

ist die IIte Abtheilung erschienen. Der gegenwärtig eingetretene Ladenpreis für dieses, 64 Bogen, in grössten Quartformat starke Werk ist 8 Thlr.

Spohr's ausgezeichnet günstiges Urtheil über dieses Choralbuch findet man in der Beilage No. 4 zur allgemeinen musikalischen Zeitung. Gotha, im May 1821.

Justus Perthes.

Eine ächte, gut erhaltene Violine mit langen Griffbret, von Jacob Steiner, gefertigt im Jahre 1670 und eine schöne Gambe, sind in Lobenstein zu verkaufen. Kaufliebhaber haben sich in frankirten Briefen an den Postmeister G. J. Lindig in Lobenstein zu wenden.

Unterzeichneter hat zwey sehr gute Violoncello, mit den dazu gehörigen Kästen, jedes einzelne für 10 Louisd'or in Golde, zum Verkauf. Briefe erbittet er sich portofrey.

Coburg den 16ten May 1821.

Gumlich.
Kammermusikus und Hoforganist.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Juny. **№. 25.** 1821.

NACHRICHTEN.

Copenhagen. Uebersicht des letzten Winterhalbjahres.

Wir fangen unsern Bericht mit dem Theater an. Fremde, die unsere Oper noch vor drey oder vier Jahren gekannt haben, werden jetzt bedeutende und vortheilhafte Veränderungen an derselben wahrnehmen. Vieles haben wir hierbey ohnstreitig Hrn. Siboni zu danken, der seit etwa 1½ Jahren als Director der hiesigen königlichen Singschule angestellt ist. Wenn auch noch vieles zu erreichen übrig bleibt, so ist es doch erfreulich, ein regeres Streben zu einem rühmlichen Ziele und wirkliche Fortschritte zu bemerken. Dass es damit nur langsam gehen kann, ist natürlich, da unser Theater jedes Subject selbst bilden muss, indem das Hinderniss der Sprache es unthunlich macht, anerkannte Talente von andern Theatern durch vortheilhaftere Bedingungen hieher zu ziehen.

Neuigkeiten von Bedeutung waren diesen Winter: *Tancred*, die erste und bis jetzt noch einzige Rossini'sche Oper auf dem hiesigen Repertoire. Die Rolle des Tancred ward Hrn. Cetti zu Theil, der sie allerdings sehr brav ausführte, als Bariton aber in dieser für mezzo Soprano geschriebenen Partie nicht ansprechen wollte. Dieses war hauptsächlich in den Ensembles der Fall. Die Partie der Amenaide sang Dem. Löffler, eine junge Sängerin, die, so wie Hr. Cetti, ihre Bildung Hrn. Siboni verdankt; sie verbindet mit einem angenehmen Aeussern eine höchst liebliche, ansprechende, wiewohl schwache Sopran-Stimme, deren Gränze in der Höhe zweygestrichnes b ist. In der ganzen Partie war es sichtbar, dass bey dem Einstudiren von Seiten des erwähnten Lehrers mit besonderer Vorliebe für diese Oper zu Werke gegangen war. Dem. L. entzückte als Amenaide das Publikum in jeder Vorstellung durch ihr graziöses Spiel und durch ihren Gesang. Leider war es nur zu sichtbar, wie sehr diese anstrengende Rolle die junge Sängerin erschöpfte, und dass viele dergleichen Rossiniaden ihrer ohnehin schwachen Brust ohnfehlbar verderblich werden müssten. Den Vater sang Hr. Zink. Man konnte sich nicht recht darein finden, den Vater sich im hohen Tenor bewegen zu hören, während die Zärtlichkeit des Liebhabers sich im Bariton vernehmen liess.

Ferner erschien im Januar, zum ersten Male auf unserer Bühne, Mozart's herrliches Meisterwerk *Figaro*, und wurde seitdem siebenmal mit immer steigender Theilnahme wiederholt. Da unsere Bühne an eigentlichen Bassisten, die wirklich Sänger sind, durchaus Mangel hat, so war die würdige Besetzung dieses unsterblichen Werks allerdings sehr schwierig. Hr. Cetti spielte und sang den Figaro mit Lebendigkeit und Laune; als Bariton fehlte ihm jedoch in den Ensembles die nöthige Kraft in den tiefen Tönen, wodurch zuweilen der Grundbass fast gänzlich verloren ging, welches ihm freylich nicht zur Last zu legen war. Graf Almaviva ward, in Ermangelung eines andern Subjects, unserm ersten Tenor Hrn. Zink zu Theil, der aber an vielen Stellen zu transponiren genöthigt war, welches auch den Effekt beeinträchtigte. Hr. Zink ist zwar ein sehr gründlicher Musiker, doch bey weitem nicht Schauspieler genug, um die sehr schwierige Rolle mit der von ihr erforderten Feinheit und Würde darstellen zu können. Die Gräfin sang Dem. Zrza, ebenfalls Zögling des Hrn. Siboni, und ein rauschender Beifall des Publikums wurde ihr zu Theil, vorzüglich nach der Arie: Dove sono; doch vermissten Kenner noch sehr den

richtigen Gebrauch eines schönen Portamento, dessen Stelle gewöhnlich ein, jedem gebildeten Ohre widriges, Ziehen vertrat. Auch müsste diese Sängerin, so wie Dem. Löffler, noch ein fleissiges Studium auf richtiges Athemholen, und auf gehörige Oekonomie des Athems verwenden, da derselbe oft sehr stöhrend eintritt. Uebrigens besitzt sie viel Leichtigkeit in Rouladen, vorzüglich in den höhern Tönen, und ihr Triller ist überall nett und genau. Die Susan gab Mad. Rind mit Naivität, wenn auch nicht mit der Feinheit einer französischen Soubrette. In den Ensembles war überall die erste Partie der Gräfin zugetheilt und von Dem. Zrza gesungen. Der Stimme der Mad. Rind mangelt es an Biegsamkeit und Portamento, welches Ref. besonders schmerzlich in der Arie des vierten Aktes: Deh! vieni, non tardar, vermisste. Da Mad. Zink als Page missfiel, so ward diese Partie später Dem. Schall zu Theil, die, seither Choristin, in dieser Rolle zeigte, dass die Freunde des Gesanges etwas bedeutendes von ihr erwarten können. Sie liess uns eine schöne, biegsame Alttstimme und einen gefühlvollen Vortrag, besonders in der Arie „Non so più, cosa son" hören. Auch Hr. Rosenkilde als Basil und Hr. Rind als Bartholo waren ausgezeichnet. Die Partie der Marzelline übergehen wir am liebsten ganz mit Schweigen. Das Orchester unter Leitung seines verdienten Concertmeisters Hrn. Schall trug auf alle Weise dazu bey, um diess Mozartische Meisterwerk zu verherrlichen; nur fand Ref. einige Tempi etwas verfehlt, z. B. das Duett: Via resti servita, Allegro, C Takt, im Finale des zweyten Akts, Susanna son morta, und das darauf folgende Allegro $\frac{4}{4}$ Takt: Signore di fuori, welche zu langsam, und das Duett im dritten Akte: Su l'aria, welches zu geschwind genommen ward.

Eine andere Neuigkeit, *das heimliche Fenster* von Batton, missfiel und wird wohl auf immer beygelegt bleiben. Zur Geburtstags-Feier unsers Königs erschien ebenfalls zum erstenmal *Zoraide und Zulnar*, eine ältere Oper von Boieldieu, welcher Ref. nicht beywohnen konnte. Nach dem Urtheile Anderer scheint sie jedoch trotz aller Pracht wenig Glück gemacht zu haben. Von ältern Opern sahen wir in diesem Winter wieder: Mozart's *Entführung* und *Don Juan*, *das Schloss Montenero* von d'Allairac, Kuhlau's *Räuberburg*, Weysse's *Schlaftrunk*, Cherubini's *Wasserträger* und Mehul's *Joseph*, welche letztere Oper seit drey Jahren geruht hatte. Die Partie des Jacob war Hrn. Nielsen, einem jungen angehenden Künstler, übertragen, der sich eigentlich zum jugendlichen, tragischen Liebhaberfach bestimmt, doch auch hier viel Talent bewies. Nur muss er noch viel mehr den Charakter der Gesangpartie studiren, da, wenn gleich Action und Maske uns treulich den alten blinden Greis darstellte, doch unserm Ohr die Jugend des Darstellers sich zu sehr verrieth. Warum manche frühere Abänderungen in der Partie des Jacob auch jetzt noch beybehalten worden, ist um so räthselhafter, da Hr. Nielsen den gehörigen Umfang der Stimme in der Höhe besitzt, um solche der Partitur getreu singen zu können und Mehul's schöne Melodie durch die Abänderungen offenbar verliert. Dieses ist namentlich der Fall bey dem Gebete: Dieu d'Israel, exauce ma prière, wo Hr. N. an einigen Stellen, statt aufwärts, in die untere Octave herabstieg. Noch erwarten wir vor dem Schluss dieser Theatersaison *Sargin* und Kuhlau's *Elisa*. Einen sehr empfindlichen Verlust erlitt das Theater zu Ende des Monats März durch den Tod des überaus schätzbaren Komikers Rind, der, wenn auch nicht eigentlicher Sänger, doch auch in den Opern seinen Platz als Buffo überall durch sein treffliches, sehr durchdachtes Spiel sehr gut ausfüllte. So wie manche andere Oper, dürfte nun auch *Figaro* fürs erste ruhen, wo wir diesen Künstler in Bartholo's Rolle vermissen.

Als ausgezeichnete Gäste erfreuten uns im October der Hr. Kapellmeister C. M. von Weber aus Dresden, der dem musikliebenden Publikum durch sein Concert im Schauspielhause einen herrlichen genussreichen Abend bereitete. Hr. von W. eröffnete das Concert mit seiner meisterhaft gearbeiteten Ouverture zum *Freyschützen* (Manuscript), trug dann auf einem herrlichen Pianoforte der hiesigen Richter- und Bechmannischen Fabrik ein Concert eigener Composition vor. Tiefe Stille während der Ausführung und rauschender Beifall nach derselben, belohnten den Künstler für sein unnachahmliches Spiel. Besonders wusste Hr. von W. am Schlusse des Adagio die Zuhörer durch ein Arpeggio hinzureissen, welches er vom leisesten Pianissimo bis zum Forte auf eine Weise schwellen liess, deren

man das Pianoforte kaum fähig gehalten hatte. Der erste Theil des Concerts schloss mit einer Tenor-Arie aus *Agnese*, gesungen von Hrn. Zink. Der zweyte Theil enthielt Mozart's Ouverture zu *Titus*, Arie: Parto, aus derselben Oper, gesungen von Dem. Zezi; Rondo brillant, und freie Fantasie für Fortepiano, beydes gespielt vom Hrn. Concertgeber. Nachdem uns alles dieses noch in dankbarer Erinnerung war, ward uns im December aufs Neue ein hoher Genuss durch den Besuch des Hrn. Bernh. Romberg bereitet, der im Schauspielhause Concert gab, nachdem er, gleich Hrn. von Weber, in einem Privatconcerte bey Hofe gespielt hatte. Hr. Romberg trug im ersten Theile, welcher durch eine noch ungedruckte Ouverture seiner Composition eröffnet ward, ein Schweizerconcert vor, so benannt wegen des im Rondo als Thema benützten Kuhreigens. Nach einer Arie von Rossini, gesungen von Dem. Löffler, schloss der erste Theil mit Variationen, vorgetragen von Carl Romberg, dem 10jährigen Sohne des Hrn. Concertgebers. Der zweyte Theil gab: eine Ouverture, ebenfalls Manuscript, nach welcher uns Hr. R. mit einem Rondo auf moldauische Themen, und einem Divertimento auf schwedische Lieder entzückte. Sämmtliche Instrumental-Stücke waren von des Künstlers eigener Composition. Auch der 10jährige Carl R. berechtigt uns zu sehr grossen Hoffnungen für die Zukunft. Er spielte auf einem kleinen, in Bratschen-Stimmung stehenden Violoncello mit einer für sein Alter bewundrungswürdigen Zartheit, und gewann in vollem Maasse den Beifall der zahlreichen Versammlung. Hr. R. bereiste von hier aus Stockholm, Upsala, Christiania, Gothenburg und traf im März wieder bey uns ein, wo er, den dringenden Wünschen aller Musikfreunde zufolge, am 22sten wieder ein Concert im Hoftheater gab. Da die königliche Kapelle täglich im Theater beschäftigt ist, und, des Dienstes wegen, ihn zu unterstützen ausser Stande war, so ward das Orchester von einer Gesellschaft Dilettanten gebildet. Hr. R. gab uns nun sein Concert A dur, eine Elegie F moll, und wiederholte auf Verlangen das Divertimento auf die schwedischen Lieder. Carl R. spielte ein vom Vater kürzlich für ihn componirtes Solo auch auf schwedische Themas, und bewies, dass er die zwey Monate der Reise nicht unbenutzt für seine Kunst gelassen, und Fortschritte, sowohl in Ueberwindung von Schwierigkeiten, als in Festigkeit des Bogens gemacht hatte. Unter der Leitung seines grossen Vaters dürfte er bey vorgeschrittenem Alter diesem einst mit Ehre zur Seite stehen. Unbedingte Reinheit war uns ein Beweiss seines musikalischen Ohres. Das Concert begann (nach dem ausdrücklichen Wunsche Hrn. Rs.) mit einer Ouverture Es dur von Hrn. Gerson, welche uns diesen genialen Dilettanten abermals als innig vertraut im weiten Reiche der Harmonie, und als einen Componisten kennen lehrte, der Melodie und Klarheit mit den strengen Forderungen des Contrapunkts zu verbinden weiss, wie das von einem ehemaligen Zögling von Andreas Romberg zu erwarten ist. Der zweyte Theil ward mit dem Allegro der von B. Romberg für die Stockholmer Kapelle componirten Sinfonie angefangen. Die beyden Vokalstücke, Aria buffa aus *Matrimonio segreto*, und Duetto von Paer, wurden, erstere von Hrn. Cetti und letzteres von ebendemselben und Dem. Zezi, gesungen.

Referent kann nun nicht unterlassen, mit besonderer Freude eines sehr gelungenen Unternehmens zu erwähnen, welches, so herrlich gediehen, von dem wachsenden und sich immer mehr verbreitenden Sinne für die Kunst, und so sehr für das Fortschreiten des Dilettantismus zeugt. Es hat sich nemlich im vorigen Herbst eine Gesellschaft zur Verbreitung der Musik gebildet, deren Hauptzwecke sind, theils den Dilettanten Gelegenheit zu weiterer Uebung und Ausbildung in der Kunst zu schaffen und in zwölf jährlichen Winter-Concerten vorzügliche Werke bedeutender Componisten, so viel als möglich, durch Dilettanten auszuführen. Der Gesang dabey steht unter Leitung des Singelehrers Hrn. Federsens, und einiger sachkundig n Dilettanten, und wird nur von Dilettanten ausgeführt: auch in dem, von Hrn. Kapellmusikus Foght geleiteten Orchester sind nur die Oboen, Fagotte und Bässe durch Künstler von Beruf besetzt. Die Gesellschaft, die unter 500 Mitgliedern etwa 100 ausübende zählt, hat von Sr. Majestät, unserm Könige, die Erlaubniss erhalten, das Hoftheater zu einem Concert-Lokal, woran es bis jetzt hier fehlte, eigends einrichten zu lassen, und zu ihren Concerten zu benutzen. In diesen hörten wir in dem letzten Winterhalbjahre von Opernmusik: Mozart's *Figaro* ganz, und von *Così fan tutte* den

ersten Akt; von andern grossen Vokalmusiken wurden folgende ausgeführt: Jos. Haydn, *La Tempesta*, Herbst und Winter aus den *Jahreszeiten*, der dritte Theil der *Schöpfung*, die 1. 2. 3. und 7te Nummer aus den *sieben Worten des Erlösers*; A. Rombergs *Lied von der Glocke* und *die Macht des Gesanges*, Mozart's Hymne No. 3. D dur, Beethovens (hier vorher noch nicht gehörtes) Oratorium: *Christus am Oelberge*. Wir hörten hier so manches herrliche Talent sich entwickeln, und wenn wir auch, um der Bescheidenheit mehrerer Dilettantinnen nicht zu nahe zu treten, uns versagen müssen, ihre Namen zu nennen, so können wir doch nicht umhin, mit Freuden den Genuss zu rühmen, den uns die meisterhafte Ausführung so mancher ausgezeichneten Solopartie gewährte. Hierhin rechnen wir namentlich die Sopranpartie in der *Glocke*, *der Macht des Gesanges*, der *Fiordiligi*, des Seraphs in *Christus am Oelberge*, so wie die Tenorpartie des Christus, des Ferrando. Herrlich und prachtvoll waren die mit einem Personale von 50 bis 60 Personen besetzten Chöre, deren exacte Ausführung von dem sorgfältigen Einstudiren derselben zeugte. Man erinnert sich nicht, früher hier so treffliche Chöre gehört zu haben, sowohl hinsichtlich der Kraft und Sicherheit, als besonders der genauen Beobachtung aller Nuancirungen. Auch von Hrn. Gerson's Composition hörten wir eine Cantate bey Gelegenheit des Geburtstages des Königs, so wie im letzten Concerte ein *Pater noster* für einen vierstimmigen Männerchor mit vier Soli ohne Begleitung. Von einzelnen Gesang-Nummern wurden ausgeführt: zwey Chöre aus Händels *Alexanderfest*, Sopranarie aus *Jeannot et Collin* von Nicolo, Duett aus dem dritten Akte von *Belmont und Constanze*, komisches Männer-Terzett aus *Agander und Pagander* von Dupuis, Terzett aus *Armida* von Righini, *Davids Testament* von Asioli. Von Sinfonieen gab man eine von Weyse, Es dur, die Stockholmer von B. Romberg, von A Romberg Es dur, von Beethoven D dur, von Mozart Es dur und G moll und von Haydn Es dur, welche mit dem Paukenwirbel beginnt. Die gegebenen Ouverturen waren: von C. M. von Weber Jubelouverture, von A. Romberg zu *Don Mendoza*, Beethovens erste Ouverture zu *Fidelio* C dur, Weysens Ouverture zur *Endlama Hule*. Gersons obenerwähnte Es dur, Glucks Ouverture zu *Alceste*. Als obligate Instrumentalstücke waren folgende gewählt: Violin-Concert von Viotti, Concertino für Klarinette von C. M. von Weber, Concerto für Fortepiano Cis moll von F. Ries, und C moll von Beethoven — letzteres mit vielem Geschmack, Kraft und Zartheit von einer Dilettantin vorgetragen — Potpourri für Violin auf Themen aus *Joseph*, von Gerson, Rondo für Violoncell von B. Romberg, Concert für Fagott von Kummer, Polacca für Bratsche von Schall, Notturno für Oboe von Turner. Die Gesellschaft erfreute sich häufig der Ehre des Besuchs Ihro Hoheiten des Prinzen Ferdinand und der Prinzessin Juliane, so wie Se. Durchlaucht des Prinzen von Hessen Philippsthal. Nach dem Schlusse der zwölf Concerte veranstaltete die Gesellschaft noch ein öffentliches zur Einnahme einer, zur Unterstützung alter abgelebter Seeleute errichteten Kasse, und wiederholte in demselben, nach Aufführung der gekrönten Musik von Weyse zu dem in dänischen Blättern vielbesprochenen dänischen Nationalgesang der Fräulein von Jessen *), und einer Ouverture von Kuffner, folgende Nummern: Terzett von Dupuis aus *Agander und Pagander*, Potpourri für Violin von Gerson, Jagd- und Winzerchor aus dem Herbst von Haydn; im zweyten Theile: Sopran-Arie: Come Scoglio, aus *Così fan tutte* und die von Gerson zum Geburtstage des Königs componirte Cantate. Eine zum zweyten Theile angekündigte Sonate für Harfe und Violin von Nadermann musste unterbleiben, da der Hitze halber die Saiten sprun-

*) Ueber diesen Gesang wird uns von anderer Hand folgende Notiz mitgetheilt: Se. Durchlaucht der Prinz Wilhelm von Hessen-Cassel hatte einen Preis für den besten dänischen Nationalgesang, und zwar zwey Thlr. Dänisch (5o Drcsten) für das Gedicht und eben so viel für die Musik dazu (welche für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, dann für vier Stimmen ohne und mit Begleitung des Orchesters und für Militairmusik gesetzt seyn sollte) ausgesetzt, und die Beurtheilung des Gedichtes und der Musik der königl. Akademie der Wissenschaften überlassen. Unter einigen hundert dadurch veranlassten Gedichten erhielt das von Fräulein von Jessen — Schwester des königl. geheimen Cabinets-Secretär und Etats-Rath von Jessen — den Preis; den Preis für die Musik dazu erhielt Hr. Musikdirector Weyse. Zu dem letztern Preise hatten sich nur wenige Bewerber gefunden, weil viele das Lied nicht volksmässig genug und auch in metrischer Hinsicht nicht zur Composition wohl geeignet halten wollten. d. R.

gen. Die Ausführung sämmtlicher Nummern war in allen Theilen gelungen zu nennen, die des Potpourris, der Arie: Come scoglio, und der Chöre aber meisterhaft. Der erwähnten Kasse erwuchs durch dieses Concert eine reine Einnahme von gegen 1100 Thlr. Papier, oder etwas über 1500 Mark Hamb. Banco. Viel weniger Glück hatte unser bekannter Oboebläser Barth in einem am zweyten Osterfeyertage gegebenen Concerte, wo er ein Concert in Form einer Gesangsscene, ein Allegro serio und ein Rondo, sämmtlich von seiner eigenen Composition, meisterhaft vortrug, und sich abermals als einen Künstler bewährte, der sein Instrument gründlich studirt hat. Wie fast immer, hatte Hr. Barth aber auch dieses Mal ein so leeres Haus, dass die Kosten schwerlich von der Einnahme gedeckt seyn mochten.

Am grünen Donnerstage fand in hiesiger Trinitatiskirche zur Einnahme der Witwenkasse der hiesigen königlichen Kapelle, in Gegenwart der ganzen königlichen Familie ein Concert statt, welches unter der Direction unseres Schall von der Kapelle und dem Theaterpersonale ausgeführt ward. Das *Requiem* von Cherubini, welches wir hier zum ersten Male hörten, und eine vor zwey Jahren vom Professor Weyse componirte Ostercantate waren der Inhalt desselben. Referent ist nach einmaligem Hören noch viel zu wenig vertraut mit Cherubini's Werk, um es gehörig aufgefasst zu haben; nur dürfte es, wie es scheint, in seiner etwas theatralischen Instrumentirung mehr für den Geschmack der Franzosen, als für ein in deutscher Schule gebildetes Ohr berechnet seyn. Weyse's herrliche Cantate hörte Ref. wieder mit erneuertem Vergnügen. Von ganz besonderer, aber trefflicher Wirkung ist die vom Componisten in dem Chore des Erdbebens angewandte Octavflöte, die hier, ohne die Würde zu beeinträchtigen, so sehr das Grausende erhöht. Am ersten Osterfesttage ward in derselben Kirche während des Gottesdienstes eine ganz neue Passionscantate von Weyse aufgeführt. Auch diese Composition zeugte wieder von unsers Meisters hohem ernstem Genius, und Ref. freuet sich sehr auf eine baldige Wiederholung derselben, die, wie man sagt, binnen Kursem, gegen Einnahme, Statt finden soll. Ref. hofft, der geschätzte Componist werde dafür sorgen, dass die Sopranpartie im ersten Quartett gut besetzt werde, damit wir dann auch diese Nummer unverdorben hören mögen.

Seit einigen Tagen findet sich Dem. Braun vom Hamburger Stadttheater hier, und wird, wie wir erfahren, ebenfalls die Ehre haben, sich bey Hofe hören zu lassen, bevor sie ihr öffentliches Concert giebt.

Ueber die, in den geschlossenen Gesellschaften der Harmonie und des freundschaftlichen Klubs Statt gehabten Concerte kann Ref. nicht berichten, da er nicht Mitglied dieser Vereine ist.

Berlin. Uebersicht des May. Den 3ten veranstaltete die Generalintendantur ein Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses, in welchem, nach der herrlichen Ouverture aus Mozarts *Figaro*, der schon in dem vorigen Bericht viel gerühmte grossherzoglich weimarsche Hofkapellmeister, Hr. Hummel, sein neuestes noch ungedrucktes Pianoforteconcert aus H moll mit dem melodienreichen Adagio aus G dur, mit zarter Begleitung von vier Hörnern, und dem feurigen Rondo unter dem grössten Beifall der zahlreichen Versammlung vortrug. Hierauf sang Hr. Stümer: *der Treue Tod*, von Körner (nach der Romanze: *La Sentinelle*), für Gesang mit concertirenden Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncello von Hummel, (ausgeführt von den Hrn. Hummel, Hennig sen. und Krautz) mit innigem Ausdruck; überraschend war der nach dem Schlusse des Liedes noch aus der Höhe nachklingende und sanft verhallende Gesang: „und meiner Liebe." Der zweyte Theil lieferte eine treffliche Ouverture von Hrn. Hummel, der, wie in den früheren Concerten, auch diessmal durch eine freie Fantasie auf dem Pianoforte alle Hörer entzückte, die seinen unerschöpflichen Gedankenreichthum und die geistreiche Combination der verschiedensten Sätze, z. B. der Themen des Marsches aus *Cortez*, einer Stelle aus dem ersten Finale von *Figaro*, des beliebten Non più andrai, der Vogelfänger bin ich ja etc., die mit der grössten Leichtigkeit verbunden wurden, nicht genug bewundern konnten.

Ein zweytes Concert veranstaltete die Generalintendantur am 9ten unter Direction des Hrn. Musikdirectors Schneider. Nach der herrlichen Jubelouverture von dem selbst gegenwärtigen Hrn. Kapellmeister C. M. von Weber, tru-

gen Mad. Seidler und Hr. Stümer ein Duett von Rossini vor. Hierauf spielte der im vorigen Berichte charakterisirte Hr. Boucher ein Violinconcert H moll von Viotti und Mestrino, instrumentirt von Cherubini, und Variationen aus G von Rhode, so wie mit seiner Gattin Duettconcertante und Fantasieen über spanische und italienische Lieder mit den schon früher erwähnten Tugenden und Fehlern. Mad. Boucher entzückte auch diessmal auf der Pedalharfe mit einem Pastorale, Solo und Variationen über Mozart's Thema aus der *Zauberflote*: Könnte jeder brave Mann etc.

Den 15ten veranstalteten die Herren Blume und Fried. Tausch eine musikalische Unterhaltung in den Mittagsstunden im neuen Concertsaale, wo die Neuheit des Lokals bey Tagesbeleuchtung zahlreiche Zuhörer herbeilockte. Der Inhalt war bunt und gut ausgeführt. Nach der Ouverture aus der *Vestalin* sang Mad. Seidler die Cavatine aus Rossini's *Barbiere di Sevilla*: Hr. Tausch blies ein Klarinettconcert; die Herren Stümer, Rebenstein, Blume und Wauer sangen die Romanze aus *Joseph*; Hr. Heuning sen. spielte die von ihm gesetzten Variationen für die Violine; Mad. Neumann (vom grossherzoglichen Theater zu Carlsruhe, die durch Schönheit, herrliches Spiel und deutliche Aussprache in den vielen Gastrollen, die sie bisher gegeben, auch als Benjamin in Mehuls *Joseph in Aegypten* am 5ten allgemein gefiel, und auch eine reine angenehme Stimme und natürlichen Vortrag hat) und Hr. Blume sangen das Duett aus *Don Juan*: Là ci darem; die Herren C. Maria von Weber und Tausch spielten Variationen für Fortepiano und Klarinette, und die Herren Stümer, Weitzmann, Rebenstein, Wauer, Hillebrand und Blume sangen zum Schlusse ein Notturno von C. Blume. Den 14ten ward zum erstenmale und seitdem noch einigemal gegeben die lang erwartete *Olimpia*, grosse Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Dieulafoy und Brisant, bearbeitet von E. T. A. Hoffmann (dem Verf. der Fantasiegemälde in Callots Manier etc.), Musik von Spontini. Da von den frühern Aufführungen dieser hier grossentheils umgearbeiteten Oper in Paris umständliche Berichte in der musikalischen Zeitschrift zu seiner Zeit geliefert wurden, so bemerke ich hier nur in Hinsicht des Inhalts, dass sich Statira und Olimpia nicht mehr tödten; Antigonus bekennt sein Verbrechen, den König Alexander ermordet zu haben; Statira befestigt den Thron, und verbindet Olimpia mit Cassander. Die Proben dieser Oper fingen am 15ten März an; die Gesangpartieen studirte der Componist selbst ein, und bewirkte mit den hiesigen Mitteln, dass er in zwey Monaten die Oper auf die Bühne bringen konnte, zu deren Vorbereitung in Paris an neun Monate erforderlich gewesen waren. Was die Besetzung betrift, so gab Hr. Bader den Cassander, Hr. Blume den Antigonus, Mad. Milder die Statira, Mad. Schulz die Olimpia und Hr. Hillebrand den Hierophant. Vorzüglichen Beifall erhielten die Ouverture: das Duett von Cassander und Antigonus: Helden Ruhmesgenossen etc.; Cassanders Arie: Schreckbild der Hölle etc.; Olimpias Arie: Ihm nah', den so heiss ich liebe etc. und ihr Duett mit Cassander: O süsses Wort etc.; der Chor der Priester und Priesterinnen: Das Fest zu verkünden etc.; der allgemeine Chor: Unsre Lust, unsre Wonne etc.; Statiras Partie: Wer wagt es mich zu wecken etc.; im zweiten Akte: Statiras Partie: Sie verhängten mein Leid etc.; ihre Arie: Götter verzeiht; das Terzett von Statira, Olimpia und Cassander: Augenblick der Wonne etc.; Statiras Partie: O Tochter und du Cassander etc., und das Finale; im dritten Akte: Olimpias Arie: Ach diese Gefühl der reinsten Liebe etc.; ihr Duett mit Cassander: Ha! ist das deine Lieb' etc., und das Finale. Die Generalintendantur hatte durch reiche Costums, neue scenische Einrichtungen vom Hrn. Regisseur Beschort, die Anordnung der Aufzüge und Märsche von Hrn. Hoguet, Ballets von Hrn. Telle, in denen die Herren Hoguet und Telle, und die Damen Lemière, Léquine, Gern, Gemmel, Vestris, Rönisch und Lampery glänzten, und durch neue Decorationen für die günstigste Aufnahme gesorgt; die letzteren waren nach Angabe und Zeichnungen des Hrn. Geh. Raths Schinkel von den Hrn. Gerst, Köhler und C. Gropius ausgeführt, und stellten einen grossen Porticus vor dem Tempel der Diana in Epheaus, einen Theil des heiligen Gehölzes, in dem dieser Tempel errichtet ist, einen Platz innerhalb der Mauern des Tempels und ein grosses kriegerisches Feld vor den Mauern desselben vor. Eine hier noch nie bemerkte Ehre widerfuhr dem genialen Componisten beym Schlusse der ersten Aufführung: er ward von dem überzahlreichen Publikum hervorgerufen, Blumen-

kränze flogen ihm entgegen, und ein lautjauchzendes Bravo, in das die Fanfare der Trompeten und Pauken einstimmte, sprach die allgemeine Freude über die vollkommene Ausführung des schweren Werkes aus.

Den 16ten veranstaltete die Generalintendantur das dritte Concert in diesem Monat unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Seidel; die Einnahme war mit königlicher Genehmigung für die Witwe des verstorbenen Kapellmeisters Weber bestimmt. Nach der Ouverture zum *Regulus* von Weber sprach Hr. Beschort Schillers *Gang nach dem Eisenhammer* mit Webers musikalischer Begleitung. Der zweyte Theil lieferte geistliche Musiken, die dem Tage, dem jährlichen Bettage, angemessen waren: das *heilige Lied* von Matthisson, in Musik gesetzt von P. Schmidt, in dem die Dem. Eunike, Reinwald, Schulz und die Herren Stümer und Devrient der jüng. die Solostimmen ausführten: Naumanns *Pilgrimsgesang*, in dem die Dem. Eunike, Reinwald, Willmann und die Herren Stümer und Devrient der jüng. die Solostimmen sangen, und A. Rombergs *Te Deum*, in dem Mad. Seidler, Dem. Schulz und die Herren Bader und Gern die Solostimmen vortrugen.

Den 25sten veranstaltete Mad. Milder zum Besten des Bürgerrettungsinstituts in der Garnisonkirche eine geistliche Musik, in der sie von der Kapelle und der Singakademie unter Leitung der Herren Möser und Zelter unterstützt wurde. Der Inhalt war: der 117te *Psalm*, in Musik gesetzt von dem mehrmals in diesen Blättern mit Ruhm erwähnten Hrn. Eduard Grell, Organist an der hiesigen Nicolaikirche; aus Händels *Messias*: das Recitativ: Tröstet Zion etc.; die Arie: Alle Thale macht hoch etc., beyde von Mad. Milder gesungen; der Chor: Denn die Herrlichkeit etc.; und das Dettingensche *Te Deum* von Händel. Hr. Grell schloss mit einer kräftigen Orgelfuge.

Den 26sten wurde in Gegenwart des Königs, des ganzen königlichen Hauses und einer zahlreichen Versammlung das neuerbaute Schauspielhaus eröffnet, welches das 1801 eingeweihte und am 29sten July 1817 verbrannte Haus ersetzt. Der Grundstein zu dem neuen, nach des oft in diesen Blättern rühmlich erwähnten Hrn. Geh. Raths Schinkel Ideen gebauten Hause war am 4ten July 1818 gelegt worden, und jeder Unbefangene gesteht, dass das neue Haus, von dem schon vor einigen Monaten bey Erwähnung des neuen Concertsaals in demselben das allgemein Interessante mitgetheilt worden, sich durch Geschmack, Reichthum und zweckmässige Einrichtungen auszeichnet. Es ward mit einem von Göthe gedichteten und von Mad. Stich gesprochenen Prolog eröffnet. Die Decoration überraschte beym Aufziehn des Vorhangs; sie stellte das neue Haus mit den beyden Gensd'armenthürmen vor, und war, nach Schinkels Angabe, von Gropius gemalt. Nach Beendigung des Prologs sang die ganze Versammlung das Volkslied: Heil dir im Siegerkranz etc. Darauf folgte Göthes *Iphigenie auf Tauris* mit der neuen Decoration eines Tempels, nach Schinkels Zeichnung von den Herren Gerst und Köhler gemalt. Den Beschluss machte die erste Darstellung eines neuen Ballets, das seitdem noch einigemal mit dem Prolog mit vielem Beifall gegeben worden ist, da das Haus bey der Eröffnung nicht alle Schaulustige fassen konnte. Es heisst: die *Rosenfee*, ist nach einem englischen Roman entworfen, und vom Balletmeister Telle für das Schauspiel eingerichtet. Da der Inhalt leicht zu übersehen ist, die Tänze von der Dem. Lermiere, Loquine, Vestris, Rönisch, Lampery, Gemmel und den Herren Hoguet, Senger, Telle gut ausgeführt sind, und Hr. Musikdirector Schneider eine passende Musik dazu geschrieben hat, in der besonders die Hörnersoli einen angenehmen Eindruck machen, so wird das Ballet auch künftig noch oft mit Vergnügen gesehen werden.

Den 27sten gab Hr. Concertmeister Möser Concert im Schauspielsaal in den Mittagsstunden. Nach der Ouverture aus Spontini's *Olimpia* sang Mad. Schulze eine Arie von Lafont, mit der von Hrn. Möser gespielten obligaten Violine; auch spielte er das neyte Violinconcert von Rode und seine Favoritpolonoise mit grossem Beifall. Die Damen Milder und Schulz sangen ein Duett aus der *Olimpia*, und die allbeliebte Mad. Neumann aus Carlsruhe sang das Hebelsche Gedicht: *Haus und Verein*, in schwäbischer Mundart, unter Klavierbegleitung.

Unter den Zwischenakten dieses Monats verdient der königliche Kammermusikus Hr. Belcke Auszeichnung, der am 31sten ein Concertino für das chromatische Tenorhorn und ein Thema mit

Variationen für die Basposaune, von Neithardt, geblasen hat.

Auf das neue Schauspielhaus sind zwey Medaillen erschienen. Die eine, vom Medaillen Götze, enthält auf der Vorderseite das Bild des Königs mit der Umschrift: Fridericus Wilhelmus III Borussorum Rex Fautor; auf der Rückseite das Gebäude mit der Umschrift: Theatrum et Odeum Berolini incendio consumta; im Abschnitt: restituit MDCCCXXI. Die zweyte lieferte der Medailleur Friedr. König der jüngere. Auf dieser schmückt die Hauptseite das Bild des Königs mit der Umschrift: Friedrich Wilhelm III. Schützer und Pfleger der Künste. Auf der Kehrseite ist das neue Haus dargestellt, an dem man (deutlich mit bewaffnetem Auge) die Figuren, Basreliefs, Verzierungen und einzelnen Theile erkennt. Die im Zusammenhange mit der Umschrift der Hauptseite und des Abschnitts zu lesende Umschrift ist: Rief aus der Asche; im Abschnitt: den schönern Tempel der Musen 1821.

Kurze Anzeigen.

Dernière Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon, comp. — — par Joseph Haydn. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Madame Moreau, die Gemahlin des grossen Feldherrn, hatte Vater Haydn kurz vor seinem Tode um eine Klaviercomposition von seiner Hand bitten lassen. Er schrieb ihr diese schöne Sonate, und sandte sie ihr zu mit einem anziehenden Briefe, der im Tone jener altgalanten Weise, die H. lebenslang gegen Damen zeigte und die ihn so überaus wohl kleidete, abgefasst, und der — wofür alle Freunde des berühmten, liebenswürdigen Mannes dem Verleger danken werden — in einem täuschend nachgeahmten Fac simile von Haydns Hand hier beygelegt ist. Die Sonate selbst ist, so viel wir wissen, noch nicht einzeln gedruckt, wohl aber in die Sammlung Haydnscher Klavierwerke (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel) aufgenommen worden. Sie bestehet aus einem vortrefflich erfundenen, geist- und seelenvoll ausgeführten Andante cantabile, das, wie das H. so oft und so gern machte, mehrmals frey variirt wird, und mit Es moll und Es dur wechselt. Dieser ziemlich lange Satz zeigt nicht das geringste Merkmal von siebenziger Jahren, und ist dem Schönsten, was H. in dieser Art in mittlern männlichen Jahren geliefert hat, an die Seite zu stellen. Der zweyte Satz, ein Allegro non troppo aus Es dur, ist zwar allerdings auch gut, aber mehreren dieser Art in den Sonaten mit Violin und Violoncell und in andern Stücken dieses Meisters, der Erfindung und Ausführung nach, zu ähnlich. — Die Violin ist obligat, doch dem Klavier untergeordnet; beyde Stimmen sind leicht auszuführen, nur verlangen sie ein ausdrucksvolles Spiel. — Das Ganze wird Allen, die es nicht schon in jener Sammlung besitzen, sehr willkommen seyn: aber wohl auch diese werden es, wenigstens um jenes Briefes willen, gern noch einmal hinnehmen. Es ist schön gestochen.

Rondo pour le Pianoforte et Violon, comp. — — par Aloys Schmitt de Francfort sur Mayn. Oeuvr. 19. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Nach einer ernsten Einleitung in D dur, folgt das Rondo selbst in D moll, wechselnd mit D dur. Es ist ein in die Breite ausgeführtes, mit vielen concertmässigen Figuren und Passagen ausgestattetes Bravourstück für sehr geübte Spieler. Dem Cembalisten ist bey weitem das Meiste und Schwierigste zugetheilt, doch muss auch der Violinist sicher und geschickt seyn. Die Melodieen erhalten meistens erst durch die harmonische Verarbeitung oder Figurirung etwas Eigenthümliches und mehr als gewöhnlich Ansprechendes; diese Verarbeitung und Figurirung aber ist sehr zu loben, und zeugt für einen Verf., der seiner Kunst und seines Instruments mächtig ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Fähigkeiten dieses talenfvollen Knaben selbst beobachten und bewundern könnten: so dafs auch der grofse Bach selbst den Wunsch äufserte, ihn bey sich in Leipzig zu sehen und spielen zu hören, aber leider vor der Zeit starb. Alle hohe Herrschaften, Freunde und Gönner der Musik, Minister von Sachs. und andern Höfen, unterliefsen es nie, wenn sie durch Görlitz reisten, diesen 9 jährigen Knaben sich vorspielen zu lassen, und jedem Kunstverständigen war es ein Räthsel, wie ein Kind von diesem Alter auf der bekannten *schweren* Görlitzer Orgel so gut spielen und zugleich ein so feiner und fertiger Klavierspieler seyn konne. Denn die Bemuhung seines Vaters vom Anfange an, ging dahin, ihn auf beyden Instrumenten zugleich zu einem vollkommenen Künstler zu bilden. Bey so vielen Anlagen und Fertigkeiten schon in frühesten Jahren, ist es wohl nicht zu verwundern, dafs mit den zunehmenden Jahren, auch diese so merklich zunahmen, und zu einem so seltenen Grad erhoben und ausgebildet wurden, wie sie es wirklich waren, und von allen Kennern bis an seinen Tod bewundert und geschätzt wurden.

Aufser diesen grofsen und seltenen Vorzügen, wodurch er sich in Rucksicht seines Klavier- und Orgelspiels von den Meisten seines Gleichen auszeichnete, besafs er auch noch sehr schätzbare Kenntnisse vom Orgelbaue, so dafs er allenthalben, wo man ihn kannte, zum Revisor und Censor, sowohl neuerbaueter, als reparirter Orgeln bestellt, und sein Urtheil darüber immer richtig und gegründet befunden wurde. Daher hatte man auch hier in Görlitz bey der grofsen und kostspieligen Reparatur der Orgel allgemein geglaubt, die Aufsicht uber diesen wichtigen Bau keinem einsichtsvolleren und rechtschaffenern Manne übergeben zu konnen, als ihm: allein man hatte es in der Folge für besser befunden, ihm diese Aufsicht zu entziehn, und alles dem Orgelbauer allein zu überlassen. Wie wenig diese Hintenansetzung und Geringschatzung seiner allgemein anerkannten Kenntnisse in diesem Fache seinen Geist aufheitern, und ihm angenehme Stunden verschaffen konnte, ist leicht einzusehen. — —

Seine übrige Zeit widmete er theils dem fleifsigen Studium im musikalischen Fache, worin er sich unermüdet bestrebte, immer grofsere Fortschritte zu machen, theils aber auch der Ausbildung seines ältesten Sohnes, mit dem er sich in Allem, was Musik betraf, fast täglich beschäftigte, und in dessen sichtbar zunehmenden Fertigkeiten er die angenehmste Belohnung seines Fleifses sah. Einige Jahre vor seinem Tode wurde dieser ihm im Amte adjungirt, und sein schätzbarer Wetteifer gewährte ihm manche sufse Vaterfreude, da er sich in ihm noch nach seinem Tode fortleben sahe.

In mechanischen Arbeiten hatte er es blos durch eigenes Nachdenken und eigenen Fleifs, zu einem nicht geringen Grade von Vollkommenheit gebracht: dies zeigt besonders die Erbauung von 2 Harmonika's, die sich dadurch auszeichneten, dafs sie mit Klaviatur, und alle die Schwierigkeiten dabey glucklich gehoben und vermieden waren, die man bey Verfertigung eines Instruments von dieser Art für schwer zu vermeiden halt, besonders in Hinsicht des feinen, angenehmen und sanften Tones, den man am besten nur mit den Fingern hervorbringen zu konnen glaubt. Die eine davon verkaufte er noch bey seinem Leben, die zweyte aber, welche die erstere an Schonheit und Vollkommenheit weit übertrift, hat er den Seinigen hinterlassen. Auch beschäftigte er sich zu seinem Vergnügen mit kleinern mechanischen Arbeiten. So verfertigte er z. B. ein Modell von der grofsen Peterskirche in Görlitz, woran er 3 volle Jahre arbeitete und wovon die Auslagen allein sich auf 300 Rthlr. beliefen. Als dies mühsame und künstliche Werk einige Ministers vom Sächs. Hofe bey einer Durchreise durch Gorlitz sahen, thaten ihm diese den Vorschlag, es dem Churfürstl. Kabinette zu überlassen, welches er denn sogleich bewilligte, und 50 Rthlr. zum Geschenk dafür erhielt.

Da seine ausgezeichneten Talente im Orgelspielen so allgemein bekannt waren, so ist es nicht zu wundern, dafs er so oft einen Ruf auswärts zu einer bessern Stelle erhielt: aber allzugrofse Vorliebe für seine Vaterstadt, und besonders

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juny. **N°. 26.** 1821.

Recension.

Abhandlung über die Musik des alten Aegyptens, von Villoteau. Aus dem grossen, französischen Prachtwerke: Description de l'Egypte etc. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1821. (Pr. 16 Gr.)

Was der achtungswerthe Kreis Gelehrter und Künstler, der Napoleon auf seinem Zuge nach Aegypten begleitete, von diesem Lande der Wunder alter und der Besonderheiten neuer Zeit gesehen, gedacht, dargestellt, und auf des Heerführers Befehl, in jenem bezeichneten und kostbaren Werke bekannt gemacht hat — das ist unter seinen Eroberungen, wenigstens den Folgen nach, gewiss nicht die kleinste, so wie das Verdienst dieser Männer aus seiner Umgebung gewiss nicht das geringste ist. Was war, um zu dem zu gelangen, was sie geleistet haben, nicht alles vorzubereiten, zu überlegen und zu besiegen! und von diesen ihren Leistungen lässt sich wohl behaupten, dass sie schon jetzt von grosser Bedeutung und entschiedenem Einfluss seyen, nicht nur auf Wissenschaften und Kunst in Europa, sondern auch auf jenes Land selbst, seine innere Verfassung und äussere Lage gegen andere Staaten, so wie auf Alle, die, auf welche Weise es sey, an ihm theilnehmen; und was die Zukunft anlangt, so scheint, was wir von dorther, oder sonst, wiewohl unvollkommen genug, über diesen Einfluss erfahren, auf Erfolge zu deuten von solchem Umfang, dass, wäre man auch näher unterrichtet, sie sich doch nur summarisch würden ahnen, nicht aber bestimmt absehen lassen. Doch davon kann nirgends weniger zu sprechen der Ort seyn, als in einer musikalischen Zeitung; und so lassen wir den Faden fallen, und wenden uns zu der Einzelnheit, wovon hier die Rede seyn soll.

Da jene Gelehrten und Künstler keine der Wissenschaften und Künste, die ehedem in Aegypten heimisch waren, ganz aus dem Auge liessen: so mussten sie freylich auch auf die Musik ihre Aufmerksamkeit richten, als welche bekanntlich, nach einstimmigen Nachrichten und Urtheilen der Alten, hier in frühester Zeit in einer Grösse und Herrlichkeit blühete, dass sie selbst Griechen, wie Pythagoras, Plato, Diodor von Sicilien, und zwar zu einer Zeit, wo sie bey ihnen im höchsten Flor stand, dort aber schon gesunken war, doch noch bewunderten und priesen. Gleichwohl war das Ergebniss der Bemühungen jener Gesellschaft französischer Gelehrten nirgends so unscheinbar und gering, als eben hier, bey der Musik. Das lag aber, dünkt uns, nicht an ihnen, auch nicht an Umständen, sondern unmittelbar an der Sache selbst. Was soll man von einer Kunst, die nur im Augenblick wirkt, nach mehrern Jahrtausenden begreifen? was soll man von einer Kunst für's Gehör, aus dem erfahren, was man etwa noch in verwitterten Trümmern siehet oder auch nur zu sehen glaubt? von einer Kunst, die in alter Zeit bloss durch unmittelbare Uebung, nicht durch Schriftliches, oder sonst in Zeichen Andeutendes, gelehrt wurde; die, als getrennt und für sich bestehend, noch gar nicht vorhanden, ja nicht einmal gedacht, sondern mit der Poesie und mit den feyerlichern und glänzendern Erscheinungen des Lebens gänzlich zu einer Einheit zusammengeflossen war? von einer Kunst endlich, in der in neuerer Zeit von Grund aus alles anders; die im Mittelalter — man kann sagen, ganz von vorn wieder angefangen, nach ganz andern Ansichten angefangen und in ganz anderer Richtung dann ausgebildet worden? Was wissen wir denn eigentlich, nach tausendfältigen Untersuchungen, von der Musik der Griechen, die uns der Zeit nach und durch

ihre Schriften doch so viel näher stehen, und die sogar für ihre Musik, wenigstens einigermaassen, sich schon schriftlicher Andeutungen bedienten — solcher Andeutungen, die auch für uns noch nicht gänzlich verloren gegangen sind?

Mit diesem Punkte wollen wir nun bey unserm Autor einkehren. Was er demselben vorherschickt, ist eine etwas pomphafte und prunkende allgemeine Ankündigung, die sich in Declamationen und rhetorischem Schmucke gefällt. Diese sehe man bey ihm selbst nach. Es sey genug, anzumerken, dass diese Parade-Rede, obgleich sehr gut geschrieben, der Abhandlung selbst nicht nützt, sondern schadet, indem sie Ansprüche macht und Erwartungen erregt, die hernach in dieser keineswegs erfüllt werden, und, wie wir glauben, auch nicht erfüllt werden konnten. — Wodurch sollten wir, meynt der Verf., (S. 18 folgg.) zu einem Begriff von der Tonkunst des alten Aegyptens kommen? Doch wohl aus Denkmälern oder aus Schriften der Alten. Was aber von jenen noch vorhanden ist, fällt nicht in die frühern Jahrhunderte der Civilisirung der Nation zurück, wenigstens nicht in den (hieroglyphischen) Verzierungen, die denn auch musikalische Instrumente u. dgl. darstellen: und die zweyten reden nur (wie vor allen Plato) in allgemeinen Lobpreisungen von jener Musik, oder berichten auch, (wie vornemlich Diodor) dass sie — wie mit Sicherheit anzunehmen, in späterer Zeit — von den Bessern des Volks als entnervend und sittengefährlich sey verachtet und verworfen worden. Der letzte, in jener unbedenklichen Voraussetzung nur scheinbare Widerspruch veranlasst die Eintheilung der Schrift in I. Darstellung der ersten Epoche der Musik in Aegypten; II. Darstellung der zweyten Epoche derselben — in welche letztere alles aufgenommen ist, was sich aus dem langen Zeitraume, von da an vorfindet, wo eingedrungene Fremde die Sitten, Gebräuche und sämmtlichen innern Verhältnisse des Staats zu ändern begannen, bis dahin, wo Aegypten zu einer römischen Provinz ward.

I. Maneros, Osiris, Horus. Die allegorisierenden Volkssagen von ihnen, nach den Griechen und ihren Commentatoren, sind, so weit sie hieher gehören, in der Kürze und angenehm zusammengestellt; auch der weite Umfang, und die dadurch, für tonkünstlerische Untersuchungen, fast ganz unbestimmte Bedeutung des Worts, Musik, (Gabe der Musen) und verwandter, nicht unbeachtet geblieben. Aus allen diesen Allegorieen dürfte am Ende nichts hervorgehen, als: Musik (in jenem Sinne) ist eine Gabe des Himmels, verbindet sich mit allem Schönen und Guten, und hilft in alles, womit sie sich verbindet, Ordnung, Maass und Uebereinstimmung bringen. Bey solchen Vorstellungen von Musik — von den Gaben der Musen — unter den Aegyptern und frühesten Griechen, ist es denn auch nicht mehr befremdlich, und bedarf keiner künstlichen Auslegungen, als wodurch diese einfachen Dinge erst verdunkelt und zweifelhaft werden — dass man gegen sie, die Musik, so grosse Verehrung hegte, so schwierig und bedenklich über ihre Gesetze und ihre Anwendung wachte, dass jedem Freygebornen ihr Studium zur Pflicht gemacht war, dass ihr so wundervolle Wirkungen zugeschrieben werden etc. Ist doch, die Sache cum grano salis verstanden, die ganze gebildete Welt noch heute derselben Ueberzeugung, und unterzeichnet noch heute, was damals aus dieser Ueberzeugung gefolgert wurde! Es ist aber nicht auszusagen, und kaum zu begreifen, welche Verwirrungen und Wunderlichkeiten in diese ganz einfachen Dinge — selbst schon dadurch gebracht worden sind, dass man bey den allgemeinen wörtlichen Bezeichnungen von Ideen an specielle Begriffe aus unserer heutgen Praxis gedacht hat; bey Musik — Musengabe — an unsre Geigen und Flöten, bey Musikern — von den Musen Begabten — an unsere Virtuosen und Spieler von Profession, bey Harmonie — Uebereinstimmung — an unsern Contrapunkt u. dgl. m. So haben wir wenigstens über diese Gegenstände immer gedacht, und es freuet uns, hier zu finden, dass Hr. V. und seine gelehrten Freunde von unserer Meinung sich nicht eben weit entfernen, obschon sie sie nicht überall folgerecht durchführen. (Das „Niemand", S. 36, *Z.* 4, dürfen wir wohl für einen Druckfehler annehmen, der gerade das Gegentheil von dem ausspricht, was ausgesprochen werden soll: können aber das Original nicht befragen, da es uns nicht zur Hand ist. Und dass in der, auf angeführter Seite anfangenden, oder auch späterhin beygebrachten Gegeneinanderstellung der Künste in der alten und in der neuen Welt, den letztern — nicht der Musik allein — durch Uebertreibung doch auch gar zu wehe geschieht: das brauchen wir kaum zu erwähnen. Nicht leicht lässt ein

französischer Autor solch eine Gelegenheit zu einer Reihe schroffer, auffallender Gegensätze unbenutzt; und artet, ist er nicht selbst hingerissen, stillschweigend voraus, besonnene Leser werden schon selbst abrechnen, was ihm mehr rhetorische Kunst, als klare Ueberzeugung, dictirt hat.)

Um eine bestimmtere Vorstellung vom Wesen(?) und der Wirkung der Musik der Alten vorzubereiten, schaltet Hr. V. hier einen Abschnitt ein, (von S. 39.) worin er, auf zahlreiche Stellen der Schriftsteller Griechenlands bauend, mancherley Erörterungen anstellt — „über die Natur jener Kunst, und besonders des Gesanges, bey den Alten; ihren Hauptgegenstand; ihren Gebrauch bey Ueberlieferungen vor Erfindung der Buchstabenschrift; über die Folgen der Erfindung dieser Schrift auf Musik und Poesie; über die Ausartung der Tonkunst und die nun sich bildende Abneigung der Aegypter gegen sie." Haben wir darin auch nicht oben Neues gefunden: so müssen wir doch die geschickte Zusammenstellung dieser Gegenstände, so wie die zweckmässige Wahl und Kürze, womit alles behandelt ist, rühmen. Der Musiker oder Musikliebhaber, der nicht als Gelehrter mit diesen Dingen schon bekannt ist, kann sich daraus richtige und für's Haus auch genügende Vorstellungen von ihnen bilden; aber selbst der Gelehrte wird das Zusammengestellte hier gern noch einmal übersehen — so zweckmässig und interessant ist es abgefasst. (S. 52: Es geschah „im" 6ten oder 5ten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung etc. ist wieder ein schlimmer Fehler — wir wollen glauben, des Druckers, nicht des Uebersetzers. Es ist gemeynt: „vor der" christlichen Zeitrechnung. Wird doch eine Stelle des Strabo dabey angeführt, der etwa zwanzig Jahre nach Christus geboren wurde!)

Jetzt kömmt der Verf., in einem neuen Abschnitte, zur geschichtlichen Fortführung seines Hauptgegenstandes zurück. Die Rubriken sind: „Ursprung der musikalischen Kunst in Aegypten, nach der Geschichte oder den gemeinen(?) Traditionen — Philosophische Richtung dieser Kunst — Ihr Charakter und erster Gegenstand — Art des Unterrichts und der Ausführung in derselben — Gebrauch, den man von ihr in den ersten Zeiten machte — Bewundernswürdige Denkmäler der gesungenen Poesie, nach welchen man die Vortrefflichkeit der alten Aegyptischen Musik beurtheilen kann." Wir begnügen uns, statt einer raumversplitternden weitern Nachweisung des Viel- und Mancherley, was hier geboten wird, mit einzelnen kurzen Bemerkungen. — Plato ist des Verf.s Hauptführer. Und das allerdings mit Recht. Die andern Schriftsteller werden jedoch nicht vernachlässigt, verglichen und, so gut sich das thun lassen will, mit ihm in Uebereinstimmung gebracht. Umsicht und Fleiss sind nicht zu verkennen: gleichwohl macht das Ganze des Vortrags den Eindruck, als sey der Verf. immer in einiger Verlegenheit gewesen, was er mit alle dem Gesammleten denn eigentlich für seinen Hauptzweck anfangen solle; es ist, als wenn er, obgleich in wohlgemessenen Schritten — dürfen wir uns des gemeinen Ausdrucks bedienen — nur um den Brey herumginge. Das sey ihm aber nicht zur Anschuldigung gesagt. Wir müssen auf oben schon Berührtes hier zurückkommen: was kann man über Gegenstände, die, der jetzigen Denk- und Sinnes- und Handlungs-Art gänzlich fremd, noch überdiess in einen dichten, bald dunkeln, bald schöngefärbten Nebel verhüllt sind, Bestimmtes, Klares, Ueberführendes sagen, wenn man sich nicht, nachdem die Sagen oder Philosopheme, als solche, einfach hingestellt sind, mit den allgemeinsten Resultaten daraus begnügen will — den Resultaten, die freylich weder auffallend, noch gelehrt aussehen, und mit denen man bald am Ende ist; wenn man aber doch auch nicht wunderliche, einander widersprechende und durchaus unhaltbare Hypothesen aufstellen mag, wie manche Gelehrte der Vorzeit gethan haben, sondern etwas geben will, das gewissermaassen als Geschichte sich ausnehmen soll? Dass man dieses Letztere solle, ist nun freylich nicht unsere Meynung: aber, weit entfernt, unsere Meynung irgend wovon als die einzig gültige Andern aufdringen zu wollen, vergessen wir auch nicht, dass ja selbst auf offenbar falschen Wegen, wurden sie mit Geist und Treue verfolgt, oftmals Schönes und Gutes, das man da gar nicht suchte, gefunden worden ist. Und wir möchten auch gar nicht behaupten, dass Hr. V. hier ganz ausser diesem Falle sey, oder dass er Andere nicht veranlassen könne, noch mehr in denselben zu kommen. — Die verwirrende Verwechselung, S. 102: die alten Aegypter erlaubten nur zweyerley Musik, die

milde, ernste, ruhige, passend, den Gemüthszustand eines weisen Mannes im Glück auszudrücken, und diese erhielt bey den Griechen den Namen der dorischen Tonart; dann, die heftige, affectvolle, angemessen der Stimmung eines im Unglück und Gefahr standhaften, muthigen Mannes, und diese ist unter dem Namen der phrygischen Harmonie bekannt — statt: in diesen Tonarten verfassten die Griechen diese Gesänge, weil sie jene zum Ausdruck jenes, diese zum Ausdruck dieses Gemüthszustandes am passendsten fanden — hätten wir, wiewohl sie sich die meisten frühern Philologen haben zu Schulden kommen lassen, nicht noch jetzt hier erwartet. So ist auch der eigentliche Punkt, warum die Aegypter die gymnastischen Uebungen mit Musik verbanden, und die Griechen, nach Plato, verbinden sollten, obschon er nahe liegt, nicht deutlich genug hervorgehoben; wenn er auch dem Verf. vorgeschwebt haben mag. Dagegen müssen wir loben, dass derselbe an Willkührlichkeiten, und leeren, wunderlichen, hin und wieder offenbar abgeschmackten Träumen des Abbé Roussier, in seinem, wenigstens vormals, in Frankreich nicht wenig bewunderten Werke, *Mémoire sur la musique des anciens*, weiter keine Aufmerksamkeit schenkt, als dass er dieser Träume beyläufig kurz erwähnt, und, S. 112, anleitet, wie sie zu vernünftigen Vorstellungen zurückzuführen sind. —

Im folgenden Abschnitte sucht nun der Verf. den zweyten Zustand der Musik in Aegypten zu schildern und zu erklären. Er verspricht in der Ueberschrift die Erörterung folgender Punkte: „Erste Ursachen, die diesen veränderten Zustand veranlassten — Ursprung und Quelle dieser Art von Musik waren Aegypten fremd — Sie hatte ihre Entstehung in Asien gehabt und stammte von der Instrumentalmusik her — Diese, Anfangs von den Aegyptern, als die Seele entnervend und die Sitten verderbend, verworfene Musik wurde in der letztern Zeit von ihnen mit Leidenschaft angenommen und mit Erfolg cultivirt."

Hier nun, auf festerm, eigentlich historischem Boden finden wir den Verf. nicht nur überhaupt, wie andere Geschichtschreiber der alten Musik gleichfalls, mehr zu Hause, und daher bestimmter, klärer und überzeugender: sondern hier kömmt ihm, vor jenen, die genauere Kenntniss der Localität, die eigene Anschauung schon sonst bekannter, oder auch mancher neuaufgefundener Denkmale — hier auch die Lebendigkeit zu statten, die sich für jeden würdigen Gegenstand weit leichter durch die unmittelbare Gegenwart und Einwirkung desselben, als durch mittelbare Kenntniss, aus Büchern, Abbildungen u. dgl., zu erzeugen pflegt. Wir müssen diesen, den letzten Abschnitt, unbedingt für den gelungensten und belehrendsten erklären; wenn wir gleich hinzusetzen müssen, dass für die Einsicht in das innere Wesen und die eigentliche Beschaffenheit jener Musik schwerlich irgend etwas gewonnen worden. Neu jedoch, oder wenigstens noch nirgends so umständlich dargethan, scheint uns: 1.) das Verderbniss der alten Musik der Aegypter wurde durch die (in Asien bewirkte, und den Aegyptern mitgetheilte) Vervielfältigung und Vervollkommnung der Instrumente, und deren, mit Vorliebe, Eifer und grosser Behutlichkeit durchgesetzte Anwendung zu einer reizenden Instrumentalmusik herbeygeführt — eine historische Deduction und Beweisführung, die auch für die Geschichte und Lage der Tonkunst unserer Tage noch ein ganz besonderes Interesse gewinnt; 2.) der Erweis, dass die hieroglyphischen und andern bildlichen Darstellungen, (in den Katakomben, Pyramiden etc.) wo viele und mancherley Instrumente abgebildet sind, sämmtlich aus der spätern, hier in Betrachtung gezogenen Zeit herrühren, und wenigstens nicht in frühere, als nach der Eroberung des Reichs durch Kambyses, hinaufreichen. Auf jeden Fall ist es ein bedeutendes Verdienst, wie Winkelmann zuerst durchgreifend für die bildenden Künste und geistreiche Philologen unserer Tage für die Mythologie gethan, so uns auch hier, die verschiedenen Epochen genauer gesondert, und Gelegenheit gegeben zu haben, die, aus Mangel an solcher Unterscheidung, vielfältigen Verwirrungen und Folgewidrigkeiten zu entfernen. Und an unserm Theile bleiben uns nur die Wünsche, dass Geschichtforscher, Philologen und Archäologen, was hier aufgestellt ist und wohin es führt, gründlich prüfen und in's Reine zu bringen suchen; dass diese Geschichtforscher, Philologen und Archäologen zugleich der Tonkunst kundig seyn mögen, wie unter den Zeitgenossen Böckh und Voss; und dass sie die Resultate ihrer Forschungen, so wie überhaupt den Befund, nicht bloss in grossen Werken bloss für Gelehrte — wie jetzt Böckh in den, auch über Musik reichen Excursen zu seinem Pindar —

sondern auch so einfach, klar und fasslich, wie es der ausser seiner Kunst, nur im Allgemeinen gebildete Musiker oder Musikfreund braucht, diesem mittheilen möchten; wozu wohl kein Organ passender seyn kann, als eben diese musikal. Zeitung.

Die Uebersetzung dieser Schrift mit dem Originale zu vergleichen, sind wir ausser Stande, da wir diess, wie wir schon oben gestanden, nicht zur Hand bekommen können: sie scheint aber treu zu seyn; nur hätte der Uebersetzer mehr Fleiss auf Anmuth und Fluss seines Styls wenden können. *Rochlitz.*

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May. Hofoper. Der Tenor, Hr. Gerstäker giebt seit einigen Wochen wieder Gastspiele, ohne jedoch so allgemein anzusprechen, wie bey seinem ersten Besuche. Die Darstellungen des Tamino, Belmonte, Sargines, Murnay werden zwar theilweise nach Verdienst gewürdigt, aber im allgemeinen findet man seine Stimme merklich schwächer, die Singmethode weniger gefällig, mit einem Worte, der Enthusiasmus, womit ihm vor zwey Jahren Huldigungen ohne Zahl dargebracht wurden, scheint nunmehr ganz und gar verraucht zu seyn. — Mit entschiedenem Wohlgefallen wird Weigl's neue Operette: *König Waldemar*, oder: *die dänischen Fischer*, gesehen und gehört. Die Fabel, von Hrn. Castelli nach dem Französischen bearbeitet, dreht sich zwar abermals um eine bis zum Ueberdruss da gewesene Rettungsgeschichte, und behandelt mit dem Ballete: *Alfred* einen und denselben Stoff, allein die äusserst liebliche Musik, voll heiterer, gemüthlicher Melodieen, entschädigt reichlich für manche uninteressante, ins Breite gesponnene Scene, und das rasch eingreifende Spiel, der meisterhafte Vortrag der Hrn. Vogel und Weinmüller könnte auch eine noch mattere Handlung erwärmen und beleben. Eine Cavatine, von Hrn. Rosner recht brav gesungen, und ein wunderhübscher, sotto voce gehaltener Chor mit eingewebten Solostellen müssen jedesmal wiederholt werden. Auch *Richard und Zoraide* kam wieder in die Scene, und wurde von der zahlreichen Rossini'schen Partei mit Jubel empfangen. Statt Mad. Waldmüller sang Dem. Unger, und statt Hrn. Babnigg Hr. Rosner: eine Veränderung, die, was wohl nicht immer der Fall zu seyn pflegt, zugleich auch eine Verbesserung war, und wesentlich vortheilhaft auf das Ganze einwirkte. Gegenwärtig wird Herolds *Zauberglöckchen* einstudirt. — Im

Theater an der Wien erschien ein neues Feenballet: *Die Feuernelke*, mit Musik vom Herrn Grafen von Gallenberg und Kapellmeister Riotte, welches herrliche Momente in der Erfindung, prächtige Decorationen und Kleider, und überraschende Maschinen dem Schaulustigen darbietet, dennoch aber weit weniger als seine Vorgänger: *Aschenbrödel*, *der Berggeist*, *Oberon* u. s. w. besucht wird, weil das Publikum allmählig von dieser Spectakel-Gattung übersättigt zu seyn scheint. — In der *diebischen Elster* betrat Hr. Haitzinger als Gianetto zum erstenmale die Bühne; er besitzt eine ausnehmend hohe, durchaus reine und wohlklingende Stimme, und ist eine wünschenswerthe Acquisition; die Aufnahme war glänzend. — Endlich ist die liebliche Metzger-Vespermann wieder in unsern Mauern, und bezaubert alle Ohren und Herzen in der *Mälleria*, und in Rossini's *Cenerentola*, in welcher sie besonders mit der Schlussscene furore macht. Ihr erster Auftritt glich einem National-Freudenfeste; ein solcher Willkomm müsste eine weniger bescheidene, bey so grossen Verdiensten doch so anspruchslose Künstlerin übertaubt machen. Wir hoffen, sie diessmal länger zu besitzen, und in mehreren Glanzrollen zu bewundern. Man spricht von der Zerline im *Don Juan*, der Desdemona im *Othello*, der Rosine im *Barbier von Sevilla*, der *Prinzessin von Navarra*, von der *Italienerin*, vom *Corsar aus Liebe*, u. s. f. — Schon recht; je mehr, desto besser; bey dieser Speculation gewinnen alle Interessenten: das Publikum, die Gastirende, und die Theaterkasse; wohlgemerkt: in utili s wohl, als in honorifico. Ein seltener casus! —

Das Theater in der Leopoldstadt führte ein Quodlibet auf, mit dem ominösen Titel: *Der Drache der Langenweile*, das zur Erre ng der letztern eine unversiegbare Quelle eröffnete; beyfälliger aufgenommen ward das neue Zauberspiel: *Der Pächter und der Tod*, mit einer artigen Musik von Wenzel Müller.

Auch die *Josephstädter Bühne* hascht nach frappanten Aushängschildern: so erschien jüngst

ein quasi Pasticcio, benamset: *Von Federn auf Stroh*, nebst einem Nachspiel: *Ananas und Kletzen* (hier zu Lande ein Synonimum für dürres Obst). Auch solche und ähnliche Nothbehelfe wollen nicht gedeihen, und beyde Tempel des Jokus sind jetzt gewissermaassen verwaist, da der zeitweilige Unternehmer sich als insolvent erklärt hat, und, dem Gerüchte zu folge, Hr. Director Hensler, welcher ehemals die Geschäfte mit Vortheil leitete, abermals eingeladen werden wird, den halbversunkenen Thespis-Karren aus dem Schlamme zu ziehen. —

Concerte. Am ersten May, im Augarten-Salon, Herr Pechatscheck. Alljährlich pflegt Wiens schöne Welt des Mayen Anfang in diesem angenehmen Lusthaine zu feiern, und da es nun einmal Mode geworden ist, dass ohne der Töne Klang kein eigentliches Vergnügen bestehen kann, so nützen die hiesigen Virtuosen wechselsweise die sich darbietende Gelegenheit, und bereiten der lustwandelnden Caravane, in der erfrischenden Morgenluft, nachdem unsere Geruchswerkzeuge den balsamischen Lindenblüthenduft eingeschlürft haben, und dem ungetsümsten aller Gläubiger bey dem Restaurateur Jahn der schuldige Tribut durch ein Déjeuner à la fourchette entrichtet worden ist, auch einen Ohrenschmauss. Diessmal wurden zwar nur aufgewärmte Speisen servirt, aber die Zubereitung war recht wohlschmeckend. Vom Concertgeber hörten wir eine brave Ouverture in F moll, und sein brillantes Violinconcert in E dur, wie immer, mit erstaunenswürdiger Bravour vorgetragen; die so gewaltig hübsche Dem. Botta vom Theater an der Wien sprach Tiedge's: Schifferinn; ein von Mutter Natur nicht minder freygebig beschenktes Fräulein Keil spielte Pianoforte-Variationen von Hieronymus Payr, und, um das Grazien-Kleeblatt, den reinen Dreyklang voll zu machen, sang eine Dilettantin, deren Name mir entfallen ist, eine Arie aus Rossini's: *Torvaldo e. Dorliska.* Die zahlreichen, mit der Bewirthung vollkommen zufriedenen Gäste, rechtfertigten die kaufmännische Industrie des speculativen Bestgebers. — Wahrscheinlich angespornt von diesem günstigen Erfolge versuchte Hr. Professor Böhm eine ähnliche Entreprise im Prater, und gab wöchentlich Dienstag Morgens eine Quartett-Musik, wobey er nebst seinen Commilitonen, den Virtuosen Weiss und Linke, sammt einem äusserst routinirten Dilettanten, Hrn. Holz, Meisterwerke von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, u. a. in der denkbar grössten Vollkommenheit zu Gehör brachte, und somit einen lange vergebens gehegten Wunsch vieler Kunstfreunde auf die befriedigendste Weise realisirte. — Die freytäglichen Concerts spirituels im Stadtsaale zur Mehlgrube, unter der Leitung des Hrn. Gebauer, hatten auch den verflossenen Winter über den gedeihlichsten Fortgang. Das Eigenthümliche dieses musikalischen Zirkels besteht, wie sich ein hiesiges Blatt eben so wahr als treffend ausdrückt, in dem Uebereinkommen der Mitglieder, dass sie gleich beym Beginnen dieser lobenswerthen Unternehmung allen Bravourgesang, sogar alle Arien und Instrumentalconcerte für immer von ihren Productionen ausschlossen, und ganz allein die Werke der alten und neuen Kirchenmusik, so wie auch grosse, in einem höheren Style geschriebene Chöre und Sinfonieen zur Aufführung bestimmten. Diess Gesetz deutet sattsam den ernsten Charakter an, welchen die Anstalt behauptet, und die jährliche Erfahrung bewährt die standhafte Wachsamkeit, mit welcher sowohl Hr. Gebauer, als seine um ihn versammelten Freunde ihren Plan unverrückt im Auge halten. Es ist also eigentlich diese Vereinigung als ein Damm zu betrachten, den die immer noch rege würdige Gesinnung für ächte Kunst bildete, um dem Andrange des jetzt so allgemein herrschenden Verzierungs- und Verzerrungsgeschmackes ein Bollwerk entgegen zu setzen, hinter das der Freund des Schönen sich flüchten, und seines Lebens doch für zwey Stunden gesichert seyn könne, in welchen er wenigstens nicht an Triolen und Capriolen, Fermaten und Staccaten, Sforzando's und Ritardando's, Polonaisen und Fadaisen, Cadenzen und Reminiscenzen seinen Geist aufzugeben, genöthigt wird." In wiefern der nachahmungswürdige Zweck erreicht ward, mag ein Verzeichniss der aufgeführten Tonwerke bezeugen, welche grösstentheils mit Sorgfalt und Präcision vorgetragen wurden, und unter welchen sich nur wenig Mittelmässiges eingeschlichen hatte. *A.* Sinfonieen: Beethoven: in A. F. C moll. B. Es. Fesca: in Es. D. Leidesdorf: in B. Krommer: in D. C moll. Haydn: in C. D. Es. G. Mozart: in Es. C. D. G moll Ries: in D. Romberg: in C alla turca. Pixis: in C. Spohr: in D mineur. *B.* Gesangstücke: Oratorien: Graun's *Tod Jesu*; Beethoven's *Christus am*

Oelberge. Messen: Hasse: in D. Haydn: in B. C. Cherubini: in F. Requiem in C moll. Sechter: in A. (ein junger Anfänger mit der entschiedensten Anlage zum strengen Style.) Seyfried: in G moll. Tomascheck: in Es. Vogler: in D. E dur. Chöre. Asioli: Motette: *Domine salvum fac.* Em. Bach: *Lasset uns aufsehen. — Leite mich.* Naumann: 103*te Psalm.* Albrechtsberger: *Alleluja.* Eybler: *Timebunt gentes. Te Deum.* Mozart: Hymne: *Gottheit dir sey Preis! — Splendete.* Romberg: *Te Deum.* Schnabel: *Antiphon.* von Mosel: drey Chöre, gedichtet von Mathäus von Collin. Stadler: Offertorium: *Magna et mirabilia.* — „Loblied." — Seyfried: Graduale: *Dextera Domini.* Offertorium: *Nocte surgentes.* — Vogler: *Veni sancte spiritus.* — *Christus natus est.* — Winter: *Miserere.* Zum Schlusse wurde in dem grossen landständischen Saale zum erstenmale Friedrich Schneiders nun bereits im Stiche erschienenes Oratorium: *Das Weltgericht* aufgeführt. Die gerechte Würdigung, welche dieses ausgezeichnet treffliche Werk eines hier beynahe unbekannten Componisten erhielt, bestätigt jenes günstige Urtheil, das Hr. Hofrath Rochlitz schon vorigen Jahres in diesen Blättern darüber fällte. Obschon das in poetischer Hinsicht sehr gelungene Gedicht durch seine Ausdehnung und Anhäufung verschiedenartiger Chormassen manchen minder erfahrnen, und wissenschaftlich gebildeten Tonsetzer nicht selten in Verlegenheit gesetzt haben würde, so hat dennoch unser Meister jegliche Hindernisse auf eine Art und Weise beseitigt, die seinem Verstande und seinem Kunsttalente gleich zur Ehre gereicht. Mit der gespanntesten Aufmerksamkeit — der schönste Autor-Lohn — genoss die zahlreiche und gewählte Versammlung jede ausgezeichnete Stelle, und belohnte den Eifer und die Anstrengung sämmtlich Mitwirkender durch lautauströmenden Beifall. Desselben hatten sich ganz besonders zu erfreuen: 1. Die einleitende Ouverture sammt dem ganzen ersten Chor: „Heilig, der da ist, und der da war", und seiner kräftigen Fuge; so wie der darauf folgende Spruch der Erzengel: „Ein Tag ist ihm wie tausend Jahr, ein Augenblick die Ewigkeit", welcher als eigentliches Hauptmotiv im Gedichte dreymal wiederkehrt, und vom Componisten schon in der Ouverture durch den ernsten Choral der Posaunen angekündigt wird. 2. Der wilde Jubelchor der Höllengeister: „Triumph! er hat es vollbracht!" und Satans durch eine reiche Figuration mächtig belebte Arie: „Wehe, sie sind verloren!". 3. Das Finale des ersten Theils, von der Stelle an: „Schon naht sein Bote" bis zu der glänzenden Hallelujah-Fuge. 4. Der Engel-Chor: „Triumph, sie erstehen wie der Fluren fröhliche Saat" dem jedoch das Metrum des daktylischen $\frac{6}{8}$ Taktes einen, Sphärenbewohnern nicht vollkommen zusagenden, beynahe zu pastoralmässigen Anstrich verleiht. 5. Der abermals künstlich ausgearbeitete fugirte Schlusschor: „Gerecht sind deine Wege, du König der Heiligen." 6. Das Quartett der vier Erzengel: „Des Kummers stille Thränen." 7. Der Apostelchor: „Für Wahrheit haben wir gestritten". 8. Die in patriarchalischer Einfalt entworfene, nur von einer Flöte und vier Violoncellen accompagnirte Arie der Eva: „Und muss die Wahrheit schweigen;" 9. Das Quadricinium der Erzengel: „Schon naht von Engeln gehoben" und dessen, jedes Gemüth ansprechender, so überaus herrlicher Schluss: „Maria, du Milde, du Susse!" 10. Die ganze Final-Scene; „Dein Blut, mein Sohn, mein Gott! Heilig! Barmherzig! und gnädig! Es ist vollbracht!" mit der Prachtfuge: „Sein ist das Reich, und die Kraft, und die Macht, und die Herrlichkeit, in Ewigkeit, Amen!" in welcher die Geisterheere aller Welten Lobgesänge zu dem Unendlichen emporjauchzen. Für den Eingeweihten hatten nebst dem noch die öfters wiederkehrenden Choral-Chöre ein hohes Interesse, die ganz dazu geeignet sind, den Geist für religiöse Empfindungen zu stimmen. Die Aufführung verdiente alles Lob; Orchester und Chöre waren reichlich und zweckmässig besetzt, und die Solostimmen in den besten Händen; Dem. Klieber und Fröhlich, Hr. Barth, Götz und Seipelt, wirkten mit sichtlichem Eifer und Liebe zur Verherrlichung dieses Meisterwerkes; allen ward dafür dankbare Anerkennung, vereint mit dem Wunsche eines bald wieder erneuten Kunstgenusses.

Miscellen. Ein hiesiger Klavierinstrumentenmacher, Namens Häckel hat für seine neue Erfindung, die *Physharmonica*, ein Privilegium erhalten. Dieses Pianoforte ohne Saiten und Pfeifen, kömmt im Tone dem englischen und Bassethorne, in den tiefern Corden dem Orgelpedale sehr nahe, verstimmt sich in einem langen Zeitraume kaum bemerkbar, und ist vorzüglich zum

crescendo und decrescendo zu benützen. Die Form und Tastatur ist jene eines Querpianoforte; auch soll diese ganze Vorrichtung bey jedem gewöhnlichen Klaviere angebracht werden können. Die Windlade wird mit dem Fusse getreten. Neugierige Grübler rathen auf ein innen verborgenes Rohrwerk. —

Grosses musikalisches Fest in Nürnberg.

Am Pfingstfeste, den 10ten Juny, fand auch hier, wie früher schon in Hamburg, Wien und Frankfurt etc. ein grosses musikalisches Fest in dem grossen Saale des Rathhauses statt. Die Hauptveranlassung war, zu versuchen, ob durch Ausführung grosser classischer Werke mit vereinten Kräften aller Musiker und Dilettanten unter allen Ständen die Theilnahme für ernste, höhere Musik neuerdings belebt werden könne, zugleich auch zu zeigen, dass, trotz vieler anscheinend ungünstiger Umstände, bedeutende Kräfte in unserer Stadt vorhanden sind und dass es bisher nur an einem Vereinigungspunkte gemangelt hat. — Damit wurde ferner der Zweck verbunden, aus dem Ertrage dieser und künftiger ähnlicher Aufführungen einen Fond zu gewinnen, um Gesangschulen zu errichten, in welchen alle jene Söhne und Töchter vereinigt und ausgebildet werden sollen, die sich bey dem, nun regelmässig in allen Schulen stattfindenden Elementar-Gesangunterricht durch Stimmen oder Talente auszeichnen. In diesem Sinne erliess der Stadtmagistrat, der so bereitwillig alles unterstützt, was die wahre Bildung des Volks befördert, eine Aufforderung an das Publikum und übertrug die Ausführung dem Hrn. Stadtmusikdirector Blumröder und mir, dem Unterzeichneten. Unserer Liebe zur guten Sache kam Alles mit Bereitwilligkeit entgegen, und in wenig Tagen war eine namentliche Unterzeichnung von mehr als 200 Musikern und Dilettanten jedes Alters beysammen, welche sich alle für die nöthigen Proben und die Aufführung verbindlich machten. Beauftragt zur Mitleitung des Ganzen, ziemt es mir nicht, über die Ausführung und die Bestimmung ihres Werths, ins Einzelne zu gehen; ich würde nicht einmal diese Bekanntmachung gewagt haben, hielte ich es nicht für Pflicht der Gerechtigkeit, das Geschehene geschichtlich darzulegen und öffentlich zu rühmen, wie alles im schönsten Einklange gewirkt hat, um das Würdige würdig auszuführen und auch anzuerkennen, dass die glänzende Versammlung von fast 600 Zuhörern durch ununterbrochene Aufmerksamkeit ihren Antheil und ihre Zufriedenheit ausgedrückt und aufs Neue beurkundet hat, dass der rege Sinn für ernste, classische Musik durchaus nicht erstorben ist.

Die Gegenstände des Festes waren:

1.) Händels herrliches Oratorium: *Samson.*
2.) Der erste Satz aus Mozart's Krönungssinfonie;
3.) Das Halleluja aus Händels *Messias.*

Zur Aufführung waren auf dem terassenförmig errichteten grossen Orchester vereinigt: an 80 Musiker und Dilettanten für die Instrumente, an Sängerinnen und Sängern ungefähr 120. (Mehrere Lehrer und Musiker von Fürth, auch einer von Erlangen hatten die Güte, Theil an der Ausführung zu nehmen.)

Möchte es einem gebildeten Musikfreunde gefällig seyn, recht bald sein Urtheil in diesen Blättern über dieses Fest niederzulegen! Es wird, beachtet er Zeit und Verhältnisse, günstig ausfallen und Allen, die daran Theil nehmen, ein Sporn seyn, ihre Talente auch künftig dem Guten und Schönen zu weihen, und ihren Mitbürgern den unvergleichlichen Genuss zu gewähren, nach und nach alle jene Meisterwerke der Tonkunst, welche die Namen ihrer Schöpfer unsterblich machen, zu hören.

Nürnberg, am 12ten Juny 1821.

Carl Mainberger.

Canon a 4 V. dà Fr. Kahlau.

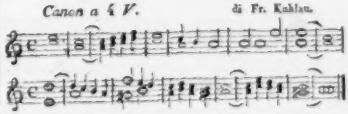

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1821.

Dem Einsender einer Abhandlung zur Beantwortung meiner Frage: Wie viel Akkorde giebt es u. s. w. bin ich für seine gütige Bereitwilligkeit, meinem Wunsche zu entsprechen, sehr verbunden und statte ihm hierdurch den herzlichsten Dank ab. Ich verdanke seinem Aufsatze manche scharfsinnige Bemerkung und originelle Ansicht, finde aber freilich in ihm keine völlige Befriedigung, da der Hr. Verf. darin sein System andeutet, welches mehr auf Vereinfachung ausgeht, als den Weg anzeigt, wie alle mögliche Akkorde zu finden sind. Ich kenne zwar diesen Weg, den jeder leicht findet, dem neben Kenntniss der Musik die Combinationslehre nicht fremd ist, wünschte aber ein Werk kennen zu lernen, in dem schon etwas ähnliches geschehen sey, um zu vergleichen u. s. w. Demnach danke ich nochmals dem Hrn. Verf. für seine Güte.

N.

In Nr. 15 der musikalischen Zeitung ist eine Mittheilung über den Zustand der Kirchenmusik in Weimar enthalten. Der Referent gedenkt dabey mit gebührendem Lobe der einsichtsvollen Bemühung des, seit dem Tode des Kapellmeisters Müller bey dem Schulchor daselbst angestellten Musikdirectors, des Hrn. Kammermusikus Eberwein, und begründet sein günstiges Urtheil über dessen Thätigkeit durch Nennung der vorzüglichsten Kirchenstücke, die unter seiner Leitung vom Schulchor gegeben worden sind. In diesen Angaben stimmt jeder Weimaraner dem Referenten bey und dankt es ihm, dass in einem so vielgelesenen Blatte, wie die musikalische Zeitung ist, ein freundliches und wahres Wort über den rühmlichen Eifer des Herrn Eberwein gesagt worden ist. Nur bey Einem Punkte in der genannten Mittheilung muss der Weimaraner anstossen, da nemlich, wo es heisst: „Im Ganzen aber hat das Schulchor doch seit einigen Jahren eher verloren als gewonnen; indessen liegt die Schuld davon gewiss mehr in unvermeidlichen Umständen, als an Hrn. Eberwein." Hierin werden diejenigen, die der Sache kundig sind, dem Referenten nicht beystimmen, vielmehr werden sie ihre Ueberzeugung dahin aussprechen, dass der Chor unter der jetzigen Leitung an musikalischer Bildung gewonnen habe, und dass man sich der Fortschritte freue, die derselbe unter seinem eben so gewissenhaften als kunsterfahrnen Führer gemacht habe.

Da es Herrn Eberwein nicht gleichgültig seyn wird, wie man in einem öffentlichen, geachteten Blatte über den Erfolg seiner Bemühung urtheilt, und da der unterzeichneten Inspection des Seminariums, dessen Zöglinge die Mehrzahl der Glieder des Chors ausmachen, sehr viel daran liegt, dass derselbe in seinem rühmlichen Eifer für die Fortbildung des Chors nicht gestört, sondern darin bestärkt werde, so hat sie es für ihre Pflicht geachtet, um Aufnahme dieser Bemerkung in die musikalische Zeitung zu bitten. Weimar den 4ten Juny 1821.

Die Inspection des Schullehrer-Seminariums.

K. Fr. Horn.

An die Freunde der Tonkunst.

Als ich im October des vorigen Jahres den Freunden der Musik die wirkliche Eröffnung meiner Musikalien-Leihanstalt anzeigte und das erste Verzeichniss derselben vorlegte, versprach ich die Fortsetzung nach Verlauf von sechs Monaten zu liefern. Durch die eben erfolgte Erscheinung des zweyten Verzeichnisses erfülle ich nun dieses Versprechen, indem ich zugleich es öffentlich anerkenne, wie sehr sich mein Vertrauen auf kräftige Theilnahme gerechtfertiget findet.

Möge das verehrte musikliebende Publikum aus der Reichhaltigkeit dieses zweyten Verzeichnisses ersehen, wie Ernst es mir sey, für diese schöne Theilnahme dankbar zu seyn, und mein Institut auf einen achtbaren Standpunkt zu bringen. Jeder Theilnehmer wird mich daher auch sehr verpflichten, wenn er mir von Zeit zu Zeit dasjenige bemerkt, was er von gehaltvoller Musik seines Faches vermisst, und darf versichert seyn, dass ich für die Folge beachte und anschaffe, was nur irgend möglich ist; denn obgleich meine Anstalt jetzt schon 1106 Nummern und in diesen über 3000 Musikstücke zählt, so werden doch bey den so unendlich verschiedenen Bedürfnissen, Manche Vieles ungerne vermissen.

Die Bedingungen bleiben unverändert, und ich bitte nur den §. 6. zur Folge, alle diejenigen verehrlichen Abonnenten, welche auf ein ganzes Jahr hergetreten sind, mit im Laufe des kommenden Juny Monats dasjenige auszuzeichnen, was sie als versprochene Darcingabe von 4 fl. — Werth nach freyer Wahl zu erhalten haben, damit ich die Bestellung gleichzeitig machen und die Ablieferung mit dem Schlusse des vierten Quartals bewerkstelligen kann.

Vielfältige Anfragen veranlassen mich noch zur Anzeige, dass alle in den Verzeichnissen enthaltenen Musikstücke auch käuflich durch meine Handlung zu beziehen sind, ich auch alle Aufträge um so leichter vollziehen kann, da seit Einrichtung meiner Musikalien-Leihanstalt der Musikalien-Verkauf

an Lebendigkeit sehr gewonnen hat, und ich daher in ununterbrochener Geschäfts-Verbindung, mit den geachtetsten Musikhandlungen stehe.

Nürnberg, am 15ten May 1811.

Carl Mainberger.
Besitzer der Kunst- und Buchhandlung
Riegel und Wiesner.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Vogler, Abt. Ouverture aus der Oper: Samori für das Pfte. . . . . 8 Gr.
— Ouverture aus derselben Oper, für das Pfte. auf 4 Hände. . . . . 12 Gr.
Zarzycki, M. v. Polonaise pour Pianoforte à 4 m. 6 Gr.
— 5 Polonaisen für das Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Albers, J. N. acht Parade- und vier Geschwind-Märsche für das Pianoforte eingerichtet. . . . . 12 Gr.
Dressler, R., première Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 49. . . . . 1 Thlr.
Schwencke, G. F., Quintetto per Pfte. Flauto, Violino, Viola e Violoncello. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Oelrich, J. H. D., Tänze für das Forte-Piano. . . 6 Gr.
Beethoven, L. van, Variat. sur une Danse Russe pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Diabelli, A., Sonate à 4 mains pour le Pianof. Op. 24. . . . . 12 Gr.
Gelinek, Sonatine pour le Pianoforte. . . . . 6 Gr.
Wilms, Variationen für Fortepiano und Flöte, über: Ey du lieber Augustin. . . . . 6 Gr.
Beczwarzowski, A., Sonatine pour le Pianoforte. 6 Gr.
Hompenius, S. A., Walse favorite de Nykerk . . . 4 Gr.
K . . . ka, Polonaise pour Pianoforte. . . . . 4 Gr.
Zwaneveld, M., Variations pour le Pianoforte. . . 10 Gr.
Wilms, J. W., Air tirolien varié p. le Pianoforte. 10 Gr.
Mozart, W. A., Quatuor arr. p. le Pf. à 4 mains par C. D. Stegemann No. 3. 10. à . . . 1 Thlr. 5 Gr.
Köhler, H., Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de Flûte obligée. Op. 25. . . . . 18 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 mains et d'une exécution facile. Op. 14. des pièces à 4 mt. 12 Gr.
Sterkel, grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, Oeuvre posthume publié par F. Lehritter No. 1. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.
Klotz, C., grande Sonate pour le Pianforte avec Violon obligée. Op. 16. . . . . 1 Thlr.
— trois Rondeaux pour le Pianoforte. . . . . 18 Gr.
Bierey, J. G., Variations sur la Polonaise d'Oginsky pour Pianoforte, ou Harpe, avec Violon ou Cor oblig. . . . . 18 Gr.

Wilms, J. W., Romance, Partant pour la Syrie, avec Variations pour le Pianoforte et Flûte obligée. Op. 55. . . . . 18 Gr.
Koulovsky, Polonaise nach der Ouv. aus der Oper: der Calif von Bagdad für Pianoforte No. VI. 4 Gr.
Rossini, Marsch im Klavierauszuge aus Tancred. . . 3 Gr.
Wilms, Rondo favorit p. le Pianoforte, No. 2. 3. à 8 Gr.
Dussek, J. L., Rondeau pour le Pianoforte, tiré du Concerto militaire. . . . . 12 Gr.
Isouard, N., Ouverture de l'Opera: Cendrillon, (Aschenbrödel) arrangée à 4 mains par J. Moscheles. . . . . 16 Gr.
Latour, T., Je suis un Enfant gaté, Air varié en Duo à quatre mains pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Gluck, Ouverture im Klavierauszuge aus der Oper: Orpheus und Euridice. . . . . 6 Gr.
Oginski, Grf., National Polonaisen für das Pianof. 6 Gr.
Berliner Balltänze, die beliebtesten, zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet, 2s Heft. . . 16 Gr.
André, Ant., Missa, Musica quatuor vocibus humanis comitante Orchestra, exercenda. Op. 43. Partitur. . . . . 4 Thlr. 16 Gr.
— Missa, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Bratsche, Viella und Contrabass, 2 Flöte, 2 Oboen, 2 Klar. 2 Fagotte, 2 Hörner, Bass-Posaune, Trompeten und Pauken. 45stes Werk. . . . . 4 Thlr. 16 Gr.
— dieselbe in einen Klavierauszug gebracht, mit ausgesetzten Singstimmen. . . . . 3 Thlr.
— dieselbe in einen Klavierauszug ohne ausgesetzte Singstimmen. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— Sinfonie für 2 Violinen, Bratsche, Violoncelle und Contrabass, 1 Flöte 1 Piccolo-Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 1 Baszposaune, 2 Trompeten und Pauken. 41stes Werk. . . . . 4 Thlr. 12 Gr.
Field, John, Polonaise favorite en forme de Rondeau pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Gelinek, l'Abbé, 2me Potpourri p. le Pianoforte tiré d'airs des Operas: Tancredi, Jean de Paris et la Famille Suisse. . . . . 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Druckfehler in der mit No. 22. dieser Zeitung ausgegebenen Beilage No. III.

Spalte 3, Zeile 12. statt: „aus der Töne Leben" — „aus der Töne Beben."
Ebendaselbst, Zeile 32. statt: „doch wie ein Meersturm" — „doch wie im Meersturm".
Ebendaselbst, Zeile 12. von unten statt: „Wenn in des Schicksals" — Wenn in des Schicksals."
Letzte Spalte, Zeile 8 von unten, statt: „das ganzhige Leben nun doppelt etc. — das einzige Leben nun doppelt etc."
Ebendaselbst, Zeile 16. von unten statt: „Geführten" — Gefhreten."

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

die grofse Liebe zu seiner Orgel, machten, dafs er auch die vortheilhaftesten Anerbietungen ausschlug: und man mufste sich damit begnügen, ihn an entfernte Orte holen zu lassen, um sein Spiel zu hören, wo er denn überall mit ungetheiltem Beyfalle sich hören liefs. Um ihn aber doch einigermafsen vor andern auszuzeichnen, und zu beweisen, dafs man seine Verdienste anerkenne und zu schätzen wisse, erhielt er im Jahre 1775 das Dekret als Churfürstl. Sächs. Hoforganist. Und da seine Stelle ohnehin nicht die einträglichste war, so wurde ihm von dem Magistrate zu Görlitz, zur Belohnung seiner Treue und Anhänglichkeit an seine Vaterstadt, eine jährliche Zulage von 25 Thlrn. auf seine Lebenszeit bewilliget.

Männer, die ihre Geschäfte als Lieblingssache treiben, wie er, sind gewöhnlich ununterbrochen fleifsig und thätig: dies bestätiget auch sein Beyspiel. Aufser den Zeiten seiner Berufs-Arbeiten, war er immer in seiner Stube beschäftiget, und verliefs sie nur, wenn er zu Tische gerufen wurde, und doch war er wieder ein gefälliger und unterhaltender Gesellschafter, wenn er einmal mit Andern zusammen kam. Er blieb thätig bis kurz vor seinem Tode, welcher nach einem vorher gegangenen Krankenlager von fast 3 Wochen in seinem 68 Lebensjahre erfolgte. Er nahm das Zeugnifs eines edlen Herzens mit in's Grab.

X. Y. Z.

Nachricht.

In einer gebildeten Gesellschaft hielt vor einiger Zeit ein junger Deutscher, der einige Jahre England durchreiset war, der englandischen Sitte, alles, was menschliche Geschicklichkeit und menschlicher Fleifs in mechanischen Künsten liefern konnen, in's Grofse, fabrikmäfsig zu betreiben — eine lebhafte Lobrede. Da auch Musiker gegenwärtig waren, fuhr er fort: Ich will Ihnen nur Ein — *meines* Wissens, wenig bekanntes Beyspiel anführen! Ich kenne einen kleinen Ort tief in England *), wo eine Hauptfabrik von musikalischen Instrumenten ist, und wo zuverlässig, alle Jahre, zwischen 20 und 30,000 Geigen, und eben so viel Bogen, die übrigen Instrumente noch gar nicht erwähnt — verfertigt werden. Fast alle Mitglieder der Gesellschaft erstaunten; verschiedne fanden es beynahe unglaublich. Ja, fuhr der Deklamator fort, so lange wir Deutschen für dergleichen Dinge nicht solchen Geist, Sinn und Fleifs haben: so — — Erlauben Sie, fiel ein alter *pater familias* am Ende der Tafel ein — schreiben Sie nicht einem Mangel an Geist, Sinn und Fleifs zu, was nur in unsrer Verfassung liegt. Was aber in's besondere jenes Beyspiel anlangt — meine Herrn und Damen, *nil mirari*! Es ist hier, wie nicht selten, der Fall: wir bewundern und staunen in fremden Ländern an, was wir daheim selbst besitzen, aber übersehen! Ich kenne ein Paar einander benachbarte Oertchen unsers sächsischen Vaterlandes, welche dieselbigen Artikel, und noch ähnliche dazu, weit zahlreicher liefern, als Herr N. von jenem Orte sie angiebt. Alles fuhr auf ihn ein, er sollte die Oertchen nennen — Aufzuwarten: Neukirchen und Klingenthal gegen die böhmische Gränze, sagte er ganz ruhig. Man hatte nie ein Wort von ihnen gehört, und die Geographien, die man nachschlug, erwähnten nur: hier werden viel musik. Instrum. gemacht. Jener Deklamator trieb den Patrioten zu beweisen, dafs wirklich *so viel* dort fabricirt werde: man wurde lebhaft, und endlich entschied die Gesellschaft, sie wolle sich an die Obrigkeit der Oertchen selbst wenden, und um ganz zuverlässige Nachricht darüber bitten. Wir glauben, dafs es manchem Leser der musik. Zeitung nicht ganz gleichgültig seyn werde, die Hauptpunkte des vollständigen, mit allen Belegen versehenen, aktenmäfsigen Berichts, der darüber einlief, hier zu lesen.

In Neukirchen arbeiten Jahr aus Jahr ein

*) Man vergebe es dem Referenten, dafs ihm der Name des Oertchens entfallen ist.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten July. **No. 27.** 1821.

Recension.

Semele, ein dramatisches Gedicht von Congreve, in Musik gesetzt von G. F. Händel, nach dem englischen Original bearbeitet und der Musik im Klavierauszuge untergelegt von J. O. H. Schaum. Berlin, bey Christiani. (Pr. 4 Thlr. 8 Gr.)

Möge erklären, wer es kann, dass in einem und demselben Zeitmomente Compositionen, die einander von den äussersten Enden der Tonkunst und in einer solchen Schärfe schnurstracks entgegenstehen, wie man sich Gegensätze in dieser Kunst nur irgend denken kann — dass Compositionen Händels und Rossini's neben einander den ausgezeichnetsten Beifall und überall Eingang in Deutschland finden; und möge von den kürzlich mitgetheilten Erklärungen dieser wunderlichen Erscheinung nicht die, die wahre seyn, dass, weil die Musikliebe in unsern Tagen zur Musikgier geworden, man nur Masse, immer mehr, immer schneller wechselnde, immer schärfer durch Contraste reizende Masse haben wolle, sie eilig und eifrig gleichsam zu verschlingen und bald wieder den Weg alles Fleisches gehen zu lassen; woher es denn auch komme, dass jetzt alles, nur nicht ganz Elende, gewissermassen und eine Weile gefalle, eben darum aber nichts recht und ausdauernd *). Wir wollen, was das laufende Rad der Zeit wahrhaft Gutes oder gar Vortreffliches nun eben wieder obenauf bringt, von welcher Gattung es auch sey, festfassen, mit Dank annehmen, und nach Möglichkeit benutzen. Dass aber Händels Werke zu diesem Guten und Vortrefflichen gehören, weiss die ganze Welt.

Hier bekommen wir nun dieses Meisters Semele, die bisher in Deutschland kaum mehr, als gar nicht bekannt gewesen ist. Händel schrieb sie — nach Burneys chronologischem Verzeichniss — im Jahr 1743, mithin im 58sten seines Lebens, 16 Jahre vor seinem Tode. Sie ist keine eigentliche Oper und auch kein eigentliches Oratorium, obgleich sie, des mythologischen Inhalts ungeachtet, gewöhnlich zu den letztern gezählt wird. Sie schwebt, in Anordnung, Behandlung und Styl, zwischen beyden, und ist bey ihrem Entstehen, wie verschiedene andere, wahrscheinlich mit Action auf der Bühne gegeben worden. Aus dieser ihrer Gattung und wahrscheinlichen nächsten Bestimmung ging nun hervor bey dem herrlichen Meister, der, weit entfernt von dem jetzt modischen Durcheinanderwerfen aller Gattungen und Schreibarten, seiner hohen Genialität unbeschadet stets vollkommene Besonnenheit bewiess, und ohngeachtet der reichsten Phantasie und lebhaftesten Empfindung stets zweckmässig und gemessen verfuhr — es ging daraus hervor, sagen wir, dass es hier nicht vor allem, wie in den eigentlichen Oratorien, auf grosse, weit und breit ausgeführte Chöre abgesehen ward, sondern mehr auf schönen, charakteristischen und ausdrucksvollen Sologesang, in Recitativen, Arien und mehrstimmigen Stücken, und dass diese Arien und anderen Solostücke auch im Ganzen kürzer, als dort, gehalten wurden. Da wir nun hier, nicht die Partitur, sondern den Klavierauszug erhalten, zur Klavierbegleitung aber der Sologesang sich mehr eignet,

*) „Das Eigne hat die gegenwärtige Zeit, dass sie ausgestreuter Saame irgendwo sogleich Grund fand; die Empfänglichkeit ist gross, Wahres und Falsches keimen und blühen lebhaft durcheinander". Göthe z. Nat. W. I, 3.

als grosser Chorgesang: so gereicht das diesem Werke eher zum Vortheil, als zum Nachtheil. Und dass es auch hier an schönen Chören nicht fehle, die entscheidendsten auch trefflich ausgeführt seyn, versteht sich von selbst, denn es ist von einem Werke Händels die Rede.

Vor allem ist nun der Charakter der Heldin des Stücks, von der es den Namen trägt, eben so bestimmt und in jeder Hinsicht meisterhaft gedacht und entworfen, als festgehalten und ausgeführt. Was Semele zu singen hat — und dessen ist viel — gehört ganz gewiss zu dem Anmuthigsten, Zartesten und Innigsten, was wir im Sologesang Händeln verdanken; und eine Sängerin, wie sie seyn soll, muss damit bey jedem Auditorio, das nur darüber hinaus ist, an dem Zufälligen und Ausserwesentlichen der Form Anstoss zu nehmen, einen tiefen und höchstwohlgefälligen Eindruck hervorbringen. Wo aber das Ganze — des Werks oder dieser Partie — nicht gegeben werden kann, da empfehlen wir solch einer Sängerin besonders folgende köstliche Stücke: Recitativ und Arie, S. 18 folgg., „Weh mir! Zuflucht find' ich nirgends" — und Duett, S. 70 folgg. (Semele und eine Nymphe) „Bald hört dein Ohr Unsterblicher Lied"; noch mehr aber: Arie, S. 55 folgg. „Holder Schlaf, warum entflichst du?" Arie, S. 87 folgg. „Nimm an des Herzens Dank", — und die kurze, rührende Sterbescene, S. 96 folg.: „Weh mir! umsonst ist meine Reu". —

Weiter in das Einzelne einzugehen, dürfen wir uns nicht verstatten, da wir doch eigentlich nur über den Klavierauszug, nicht über das Werk selbst, zu sprechen haben. Und so mögen hier nur noch die Sätze genannt werden, die, ausser jenen, wie oft wir dazu zurückgekehrt sind, uns immer von neuem, ja immer mehr gefallen haben. Einleitungschor, besonders von dem thematischen Eintritt an, S. 12: „Dann harret dein, getreues Paar, der Liebe Lohn" — Duett, S. 82: „Gieb deinen Stab in meine Hand" — das Chor, S. 98: „Wir staunen" — und die kleine, in ihrer Art aber vielleicht durch die gesammte musikalische Literatur einzige Arie, S. 80. Der Dichter hat da nemlich dem Componisten aufgegeben, den Schlaf in Person — den Gott des Schlafs — singend auftreten zu lassen, und zwar nicht etwa einzelne, abgebrochene Worte singend, sondern eine vollständige Arie. Und wie hat das Händel zu bewerkstelligen gewusst! Diese Arie — wie ist sie, erst als Musikstück überhaupt, originell, anziehend, wohlgefällig; und dann, in welchem Grade charakteristisch! Man glaubt nicht nur, gerade so müsse der Schlaf singen, sondern auch, Niemand als der Schlaf könne so singen. Es wäre sicherlich der Mühe werth, jeder Componist, der sich etwas zutraut, versuchte — wenn auch nur, wie zum Spasso — ehe er Händels Composition ansieht, die wenigen, einfachen Worte als regelmässige Arie in Musik zu setzen, und vergliche dann seine Arbeit redlich mit der Händelschen. Hier sind zu diesem Behuf die Worte:

Fort, fort, verhasstes Licht!
Umgieb mich, schweigende Nacht!
Leihe, warum verstägerst du deinen Lauf?
O murmle mich wiederum ein zur Ruh!

dergleichen Versuche — wenn man will: Spiele, Scherze — haben viel Gutes und sind bedeutende Studien der Charakteristik, ohne welche man Opern die Hüll' und die Fülle, aber keine dramatische Musik schreiben kann. (Der Rec. beredete zwey seiner Freunde, wackere wohlbekannte Meister, die Händels Semele nicht kannten, zu diesem Versuch. Der eine brachte zwey Compositionen, der andere eine; jede war gut an sich: aber am Ende waren wir alle einig, No. 1. sey bey weitem zu wenig charakteristisch, wiewohl sonst sehr angenehm; No. 2 bezeichnender, aber zu gekünstelt; No. 3 sehr bezeichnend, originell und auch nicht verkünstelt: aber, da der eigentliche Gesang den Instrumenten, der Singstimme hingegen nur ein fast monotones Lallen gegeben war, keine wahre Arie: und so behalte Händel bey weitem den Sieg.) —

Hr. Sch. hat nun hier das Werk gegeben mit Weglassung der unbegleiteten, auch in der Dichtung meist sehr prosaischen Recitative, und der Arien, die Händel blos als Zwischensätze behandelte. Da hier nicht die Partitur für Kenner und studierende Musiker, sondern der Klavierauszug für Liebhaber und gemischte Auditorien gegeben wird: so wird man schwerlich viel dagegen haben; zumal da Hr. Sch. den Zusammenhang ziemlich wieder herzustellen gewusst hat, so dass, bey der ohnehin lockern Verbindung der Dichtung, man in dieser sogar weniger Lücken vermuthen wird, als in der Musik an der zerrissenen Folge der Tonarten. Der Auszug ist

nicht so gemacht, dass die Noten der verschiedenen Stimmen mit peinlicher Aengstlichkeit über, oder, beym Uebersteigen derselben unter einander, durch einander, übel aufgeschichtet sind, sondern er ist durchaus spielbar — leicht spielbar gemacht; ja, Hr. Sch. scheint uns, wenigstens in den fugirten oder sonst thematisch gearbeiteten Sätzen, hierin gar zu weit gegangen, und der Mittelweg, den Hr. Clasing in Hamburg bey seinen Ausgaben Händelscher Werke in Klavierauszügen eingeschlagen, vorzuziehen zu seyn.

Der Stich ist deutlich und gut. Papier und alles Aeussere anständig und lobenswerth.

Nachrichten.

Prag, Concerte. Eine höchst willkommene Erscheinung im Gebiete unserer Tonkunst war der königlich Sächsische Concertmeister Hr. Polledro, der uns nach zehn Jahren noch dieselbe Eigenthümlichkeit und Delikatesse zeigte, die wir bey seiner ersten Anwesenheit an diesem ausgezeichneten Künstler bewunderten. Wir hörten von ihm ein neues Violin-Concert in C dur von seiner Composition: ein sehr interessantes Werk, das sich durch grosse, nur dem Kenner dieses Instruments auffallende Schwierigkeiten, durch ächt italienische Gesangführung und überaus brillante Wendungen und Nuancen auszeichnet. Besonders im Rondo entfaltete der Künstler seinen üppigen Reichthum, und wir müssen diess Stück als eines der genialsten anerkennen, welches auch die Zuhörer zu enthusiastischem Beifall hinriss. Auch das zweyte, uns bisher noch unbekannte Produkt des kunstreichen Tonsetzers, Variationen über eine beliebte italienische Ariette (deren überaus anmuthiger Vortrag durch Mad. Caravoglia-Sandrini uns, in frühern Zeiten, als wir diese Künstlerin noch die unsere nannten, vielen Genuss gewährte) trug Herr Polledro mit so viel Reiz, Geschmack und Naivität vor, dass jede Variation mit rauschendem Applaudissement aufgenommen wurde. Das dritte Solo-Stück war die schon bekannte Polonaise in E moll, die wir mit erneutem Vergnügen wieder von ihm vortragen hörten.

Auch der Armuth verschaffte die Anwesenheit des Hrn. Polledro eine reichliche Unterstützung, da er in einer von dem Declamator, Hrn. von Sydow zum Besten der Armen gegebenen deklamatorisch-musikalischen Akademie ein Trio von seiner Composition vortrug. Nicht minder erfreulich war Hrn. Polledro's letzte Erscheinung mit seinen neuen Duetten für zwey Violinen, welche er in den Abonnements-Quatuor des Hrn. Prof. Pixis mit demselben vortrug. Es war höchst interessant, diese beyden Künstler wetteifern zu hören, und obschon nur eine Seele, eine Stimme in beyden zu herrschen schien, so ging doch keineswegs eine Individualität in der zweyten unter, und der innere Charakter eines jeden Tonmeisters trat deutlich hervor. Nie haben wir Duetten so herrlich vortragen hören. Die Composition des Hrn. Polledro entspricht den Forderungen, die man an diese Gattung zu machen berechtigt ist, in vollem Umfang.

Das Conservatorium der Musik legt jährlich durch zwey Concerte gleichsam Rechenschaft über die Fortschritte dieses Instituts ab, und wenn die ernstern Kunstkenner seit einer Reihe von Jahren diesen Productionen schon desshalb einen Vorzug vor allen andern gaben, weil sie einestheils ganz vaterländisch, anderntheils die einzigen unverfälschten und von allen Modegewürzen freien Kunstgenüsse sind, so muss man gestehen, dass sie, von Jahr zu Jahr an Vollkommenheit und Zusammenklang zunehmend, im heurigen Jahre, vorzüglich in Bezug auf grosse Orchestermusik, fast nichts mehr zu wünschen übrig liessen.

Dass diese jugendliche Anstalt mit so schnellem Schritte ihrem hohen Ziele entgegen eilt und es beynahe erreicht zu haben scheint, ist wohl vorzüglich das Verdienst des Hrn. Directors F. D. Weber, welcher nicht allein durch unermüdeten, zweckmässigen Eifer und Sorgfalt das Institut auf die Stufe zu heben wusste, auf welcher es gegenwärtig blüht, sondern zugleich auf den Geschmack des Publikums und seiner Schüler, durch die Wahl klassischer und ansprechender Tonwerke älterer und neuerer Zeit zu öffentlichen Ausstellungen, wohlthätig einwirkt, und auch dadurch, dass unter seiner Leitung die Compositionen in ihrem wahren Geist aufgefasst und wiedergegeben werden, welches hier bey Productionen unter anderer Leitung selten der Fall ist. Ihm verdanken wir auch im heurigen Jahre den Genuss, die grössten und schwierigsten Produkte, welche die neueste Zeit hervorbrachte, glanzvoll und vortrefflich gehört zu haben. Den

ersten Beweis davon lieferte Beethovens grosse Sinfonie in A dur: erwägt man hiebey, dass die Ausführung dieses Werkes von Knaben und Jünglingen von zwölf bis zwanzig Jahren, von welchen der grösste Theil erst ungefähr vier Jahre im musikalischen Unterrichte begriffen ist, unternommen wurde, und dass sie allen Forderungen, welche man in diesem Genre zu machen berechtigt ist, vollkommen entsprach, und sogar das Ensemble der goldenen Zeit böhmischer Tonkunst beynahe übertraf, so kann wohl kein schönerer Beleg zu unserm obigen Ausspruch über den Kunstmeister gefunden werden, welcher seine Zöglinge zu solchen Productionen gebildet hat, und bedeutendes mit diesem jugendlichen Orchester leisten vermag.

Spohr's neueste Sinfonie in D moll (geschrieben für die philharmonische Gesellschaft in London) wurde ebenfalls vortrefflich durchgeführt.

In Winters Ouverture zu *Mahomet* (gross gehalten und imposant, doch aber die Blutsverwandtschaft mit ihren ältern Schwestern nicht verläugnend) bewunderten wir vorzüglich bey dem feurigen Zeitmasse die schöne Deutlichkeit der Violinen und die Zungengeläufigkeit der Blasinstrumente, welche alle mit höchster Genauigkeit zusammentrafen.

Die Solo-Productionen auf mehrern Instrumenten, als: Waldhorn, Flöte, Violin, Klarinette und Oboe, welche von den oben erwähnten Zöglingen, die erst vier Jahre im Institute sind, als erste Versuche geleistet wurden, geben die Hoffnung, dass sie in der Folge ihre Vorgänger übertreffen werden. Am meisten zeichneten sich die Zöglinge auf der Violine und der Klarinette durch Kunstfertigkeit und geschmackvollen Vortrag aus; der Oboist durch einen so vollen und zarten Ton, als man auf diesem Instrumente selten hört, dann durch Ueberwindung ziemlicher Kunstschwierigkeiten; man vermisste aber, was bey angehenden Künstlern so anziehend ist, dasjenige, was aus dem Herzen wieder zum Herzen spricht, welches entweder der Furcht oder einem etwas phlegmatischen Temperamente zuzuschreiben ist. Der Waldhornist that sich durch Weichheit im Ton und das Gelingen mehrerer schwierigen Stellen hervor, und er kann, bis er mit den Jahren mehr Lungen- und Lippenkraft erhalten wird, deren Mangel ihn manchmal einige höhere Töne nicht erreichen liess, etwas Bedeutendes leisten.

Ein Concertante für zwey Flöten, von zwey Knaben, wurde mit Zufriedenheit aufgenommen.

Die Zöglinge des Gesanges, welche gegenwärtig schon regelmässig zu diesen Akademieen gezogen worden, legten Beweise ihres Fortschreitens in folgenden Musikstücken an den Tag: Terzett aus Paers *Achilles*, aus Cimarosa's *Gli Orazj ed i Curiazj* und Mozart's *Titus* und Quartett aus des letztern *Idomeneo* (welche Stücke mit vieler Einsicht für den Effekt im Concertsaale als Achtung für die höhere Kunst gewählt worden waren); und indem wir es diesem Institute Dank wissen, dass es uns Concerte ohne Rossini'sche Arien und Catalanische Variationen gewährt, so gestehen wir auch gern, dass wir dieses letzte unübertreffliche Quartett, was Einheit und Präcision betrifft, nie besser gehört haben als von diesen Zöglingen. Unter den weiblichen Stimmen ist ein Sopran und ein Alt von vorzüglich guter Qualität; nur Schade, dass diese Stimmen bis jetzt in ihren Registern noch nicht egalisirt sind. Unter den Männerstimmen zeichnet sich ein Tenor durch einen grossen Umfang der Brusttöne, dann durch die Fülle und Gleichheit der Stimme in allen Registern vorzüglich aus. An der Stimme des Bassisten bemerkte man etwas Rauhes und eine ziemlich fehlerhafte Aussprache.

Den Schluss dieser Akademieen machte jedesmal ein grosser Chor, wozu diesmal Jos. Haydns grosser Chor: *La tempesta* und der Schlusschor der zweyten Abtheilung der *Schöpfung* gewählt waren. Diese Chöre, mit beynahe 50 Sängern im schönsten Verhältniss mit der kräftigen Orchestermusik besetzt, wirkten durch ihre Kraft, Fülle und Präcision, wie bey uns nur selten Chöre wirken.

Der Verein zur Unterstützung der Hausarmen hat ebenfalls einen bedeutenden Zufluss durch zwey jährliche musikalische Akademieen gefunden, welche vom Conservatorium mit Zuziehung einiger vorzüglichen Dilettanten ausgeführt werden, und sich von den oben erwähnten Concerten hauptsächlich darin unterscheiden, dass die Solo-Productionen nicht von den noch im Unterricht begriffenen Zöglingen jenes Institutes, sondern willkührlich von andern hiezu geeigneten Individuen ausgeführt werden.

Wir hörten in der ersten dieser Akademieen Winters grosse Schlachtsinfonie mit Chören, wel-

che allgemein als eines der gelungensten kriegerischen Tongemälde anerkannt wurde. Der Beifall war um so grösser, da die Composition und ihre Ausführung, eine der andern würdig im schönsten Verein zusammen wirkten. Die Phantasie für das grosse Orchester vom Hrn. Grafen von Nostiz hörten wir zum zweitenmal mit demselben Interesse, wie bey der ersten Production. Dieses originelle Tonstück behauptet ganz den Charakter einer Phantasie; Ernst, durch freundliche Blicke unterbrochen, ist der Hauptzug desselben; der freie und gebundene Styl erzeugen durch ihren Wechsel die nöthige Mannichfaltigkeit, ohne dass der Compositeur sich dem Potpourri genähert hätte. In einer neuen Ouverture über die Scala von unserm musikalischen Veteran Thomas Anton Kunz, hat der Verfasser die schwierige Aufgabe gelöst, über diese trockne, aus dem Schulstaube hervorgezogene Motiv eine feurige, interessante, effektvolle und mit Geschmack fugirte Ouverture zu gestalten. Er hat uns bereits durch mehrere Jahre mit gehaltvollen Ouverturen beschenkt, worunter die in F moll, der gleichfalls ein Fugensatz zum Grunde liegt, von vorzüglichem Effect ist.

Die Ouverture aus Kotzebue's *Deodata* von Gyrowetz hörten wir zum erstenmale; sie ist schwierig, besonders für manche Blasinstrumente und lärmend, doch ohne Fülle der Harmonie, und ohne thematische Durchführung.

Die Concertanten wurden durch Hrn. Bezdink auf der Violine, Hrn. Janatka auf dem Waldhorn, Hrn. Bettlach auf dem Fagott und den Hrn. Esser und Müllner auf der Flöte ausgeführt. Im Vortrage der Violine vermisste man Geschmack und Geist. Der Waldhornist überwand zwar manche Schwierigkeiten, aber mit stumpfen, herausgepressten Tönen, und scheint seines Ansatzes noch nicht sicher zu seyn, weil ihm mehrere Töne gänzlich versagten, andere aber übersprangen. Der Fagottist erwarb sich ungetheilten Beifall durch Variationen voll grosser Schwierigkeiten, die aber doch den Mangel an effektvollen Gesangstellen sehr empfinden liessen. Die beyden Flötisten führten eine Concertante (wenn wir nicht irren, von Kramer) aus. Die erste Flöte (Hr. Esser) zeichnete sich durch einen vollen und zarten Ton, durch reine Intonation besonders im Piano, und durch eine ziemlich präcise Geläufigkeit aus; die zweyte Flöte zeigte diese Erfodernisse eines guten Flötenspielers in weit minderm Grade.

Hr. Pohl, Tenorist bey der hiesigen Oper, sang die grosse Scene und Bravourarie in D dur, aus Mozart's *Idomeneo*; die übrigens angenehme und geläufige Stimme dieses jungen Mannes war jedoch für diese heroische Tonstück durchaus nicht geeignet. Dem. Sonntag sang in der zweyten Akademie die grosse Arie aus Isouard's *Lotterieloos*: „Nein, nein, ich singe nicht, mein Herr!" welche, von scenischer Darstellung entblöset, lang und ermüdend erscheint; auch verfiel Dem. Sonntag in den gewöhnlichen Fehler unserer Sängerinnen, über den Rouladen und Passagen den Text so ganz ausser Acht zu lassen, dass man auch nicht eine Sylbe verstand. Ihr Vortrag der Paerschen Arie aus *Sargino* (im Concert des Hrn. Polledro) war viel lobenswerther, und ein erfreulicher Beweis ihres Fleisses in der Singkunst. Zwey Schlusschöre aus Händels *Messias*, welchen wir leider seit Jahren nicht mehr gehört haben, gewährten den reichen Genuss, die Kraft und Majestät anzustaunen, welche dieser musikalische Riesengeist durch die einfachen aber grossartigen Massen der Harmonie hervorgebracht hat, und gern unterschreiben wir den Ausspruch, dass das *Hallelujah* das erste Meisterstück in dieser Art genannt zu werden verdient.

Die Frau Catalani in Frankfurt am Mayn.

„Dem Verdienste seine Krone!"

Mit den lieben Nachtigallen, die auf ihren musikalischen Kunstreisen auch Frankfurt am Mayn besuchen, (zwar ohne sonderliche Notiz von der Masse zu nehmen) und den ganzen Lenz hindurch in den herrlichen Anlagen rings um die Stadt Concert geben, traf auch die grosse menschliche Nachtigall, die Catalani ein, aber nicht, wie jene, um gratis, und aus seligem Herzen zu singen. Diese wandernde Memnonssäule erklingt nur beglänzt von den Strahlen des Goldes, und heut, den 2ten May, war der feyerliche Tag, an welchem wir gegen den Ton unseres Silbers den Silberton ihrer Stimme eintauschen konnten. Schon um halb sechs Uhr wurde die Wechselbank eröffnet, und wir kauften für vier Gulden eine Anweisung, die sie erst gegen neun Uhr zu honoriren gedachte. Sie hoffte, ihre Papiere würden ungemein gesucht werden, und setzte diese lange

Frist aus grosser Menschenliebe, damit deren je mehr je lieber in den Saal treten könnten, ohne sich im Gedränge zu hemmen. — Indessen war diese Sorgfalt überflüssig, denn seit ihrer letzten Anwesenheit fiel etwas der Cours, und um sechs Uhr war schon Alles da, was diese wichtige Frau, die die bedeutendsten Congress-Orte bereiset, und auf deren Stimme selbst die Monarchen hörten, sehen und hören wollte. Ohne Langeweile die lange Weile von drey Stunden zu durchharren, war nichts Leichtes. Wer keine eigenen Gedanken hatte, suchte sich an fremden zu ergötzen: daher die herablassende Gesprächigkeit manches Bekreuzten (durch vorgesetzte Kreuze erhöht man Töne und Menschen) und Besternten gegen seinen bürgerlichen Nachbar. Endlich verkündigte die Morgenröthe des allmählig erleuchteten Orchesters den baldigen Aufgang unserer Sonne, die in Schallstralen glänzt, und nach einer Ouverture trat sie blendend, königlich auf. Mit Recht nennt man diese Sängerin der Fürsten, Fürstin der Sängerinnen. Ist ihr im Universum etwas wichtiger, als ihre eigene Person? Hat sie Sinn für etwas Höheres, als Glanz und Reichthum? Kennt sie einen andern Massstab, die Menschen zu schätzen, als je nach dem sie ihr nützen können? Besitzt sie andere Vorzüge, als die der Geburt, ihre Stimme; und ist sie nicht mit Recht stolz darauf; denn ist das, was Gott unmittelbar giebt, nicht weit mehr, als was man sich selbst geben kann, eigene Verdienste?

Die vier Stücke, womit sie unsere vier Gulden, ohne Dreingabe des God save the King, ausglich, waren folgende: in der ersten Abtheilung, Recitativ und Aria „Deve o il Cimento" von Fazzi, und Aria „Mio ben per te questo anima" von Puccita. In der zweyten: Aria „Non più mesrai farfalone amoroso" von Mozart, und Variationen von Rode. Es wäre überflüssig, über ihren Vortrag jedes einzelnen Bravourstückes zu sprechen, da sie sich in Allen gleich blieb, und ich stelle sie dar, wie sie aus der Totalität hervor ging.

Der Mensch besteht bekanntlich aus Leib und Seele, und ist folglich halb Thier, halb Geist, obwohl oft leider! die erstere Hälfte auf Unkosten der zweyten sich gewaltig vergrößert. Es sey mir, für logischen Klarheit wegen, vergönnt, diese Zerspaltung auf unsere Sängerin anzuwenden. Ich berühre ihre glänzendste Seite zuerst, und spreche von der Frau Catalani als Thier. Nemlich nur in musikalischer Beziehung, denn von ihrem ganzen Körper ist mir, und vermuthlich auch den Lesern dieses Blattes, nichts interessanter, als was bloss beym Singen in Thätigkeit kommt, und das ist nur der geringste Theil der ganzen Masse. — Sollen aber Worte den unendlichen Reiz ihrer zauberischen Kehle beschreiben können? Giebt es eine Sprache, den Himmel ihrer herrlichen Stimme zu schildern? Erstaunen, Entzücken, Dank und Preise dem Herrn aller Himmel, dass er eine solche Seligkeit dem Hauche gab, ergreifen abwechselnd das Gemüth, und dann wieder tiefer Schmerz, dass diese hohe Gottesgabe nicht verstanden, und begeisterungslos zu rein irrdischen Zwecken missbraucht wird. O, dass diese italienische Kehle nicht zwischen einer deutschen Brust und einem deutschen Kopf stehet, um das Organ der innern Lebens der ersten, und das erhabenen Sinnes der zweyten zu seyn! — Ihr Athem ist unerschöpflich, ihr Triller unerhört, ihre Passagen sind rein, deutlich, auch in schnellster Bewegung, aber nicht weich, sondern etwas gewaltsam herausgestossen, und mehr wahre Produkte der Mode, als der wahren Methode. Ausser denen zum Singen absolut nöthigen Theilen, bewegt sie noch will- und unwillkührlich manche andere Organe auf Unkosten der weiblichen Anmuth. Sie wahrkelt z. B. mit dem Kinn in den Passagen auf eine unbegreiflich schnelle Weise, dass immer auf einen Ton eine Bewegung fällt, als wenn sie damit die Töne bilden müsste. Diese krampfhafte Erschütterung ist um so widriger zu sehen, je schöner das dadurch entstellte Gesicht ist, und folglich bey einer C. vollends unausstehlich. Ihr Mienenspiel ist bis zur Karikatur beweglich und gesteigert, indem sie, um den Sinn und das Gefühl ihrer grösstentheils sinn- und gefühllosen Arien auszudrücken, in einer Secunde zehnmal leidvoll, freudvoll, himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt, aussieht. Nach geendigter Hauptcadenz, wenn sie einen kolossalen Gang fortissimo in den Saal hinausgeworfen hat, wirft sie ihren Kopf und Oberleib rückwärts, wie ein Aequilibrist, der oben seinen Tour de Force verübte. —

An der Frau Catalani als Geist, versteht sich, auch wieder in musikalischem Sinne, finde ich nicht soviel zu loben. Ich bin schon a priori bey der Italienerin und Theaterheldin gewungen,

von der erhabenen Forderung abzugehen, dass sie, die edelste, heiligste Seite der Kunst erkennend, ihre religiöse Bedeutung erfassend, als geweihte, begeisterte Priesterin durch die Gewalt ihrer Töne die Herzen der Zuhörer über die irdischen Schlacken zu erheben, und zu den beseligenden Gefühlen der Andacht zu stimmen vermöge (sie wuchert mit ihrem Pfunde, aber nicht in evangelischem Sinne); das a posteriori vernichtete auch alle meine geringeren Erwartungen der untergeordneten Aesthetik. Die Auswahl ihrer Concertstücke beweisst, dass sie den Werth einer Composition nur darnach schätzt, je mehr sie ihr Gelegenheit giebt, durch eine Menge von Trillern und Passagen zu glänzen. Die Wichtigkeit des Gedankens, die Herrlichkeit einer einfachen Melodie sind ihr unbekannt. Sie besitzt weit mehr Ein- als Ausbildung; ist gleich der Nymphe Echo nichts als eine Stimme, und klingt antheillos Gutes und Schlechtes nach; denn wie könnte sie sonst mit der ernsthaftesten Miene so musikalische Dummheiten vortragen, und dabey noch aussehen, als hätte sie etwas Geistreiches mitgetheilt? Was würde man von der Geistesbildung eines Declamators sagen, der mit Gedichten von Hertel (Augsburg 1812) aufträte? Um die Schönheiten einer Composition von Puccita ganz zu erfühlen, müsste man lange Ohren haben, um damit recht viele Schallstralen auffangen zu können. Wählt sie einmal etwas vortreffliches, wie die Arie von Mozart, so catalanisirt sie es fast bis zur Unkenntlichkeit. Von den Rodischen Violin-Variationen liess sie gerade die interessanteste weg, welche ihr niemand hätte nachsingen können, die mit Doppelgriffen.

Nun noch einige Worte über die Accidenzien dieses Abends. Die erste Abtheilung eröffnete eine Ouverture für die Catalani geschrieben von Hrn. Fr. Clement, Orchesterdirector und Solospieler des kaiserlich königlichen Theaters an der Wien, momentanem Kapellmeister der C.; an der Spitze der zweyten stand die zu *Siegmar* von Hrn. Guhr. Die Ouverture der Catalani ist etwas veraltet, in gewöhnlicher schulgerechter Form, ohne sonderlichen Reiz, übrigens sehr rein im Satze, kann sich aber in keiner Beziehung mit der zu *Siegmar* messen. Hr. Cl. setzte als musikalisches Wunderkind alle Welt in Erstaunen, und spielte im Jahr 1790 als achtjähriger Knabe mit den grössten Beifallsbezeugungen vor dem ganzen königlichen Hause in London. Wahrlich wenn er, was ich glaube, so gespielt hat, wie heute Abend, so verwundert es mich nicht. In einem selbstgesetzten Andante mit Variationen für die Violine zeigte er sich durch seltene Reinheit und Fertigkeit als einen wahren Virtuosen. Nur die Art seines Vortrages war veraltet, und man fand, dass er darin hinter dem Zeitgeist zurückblieb. — Die Herren Reinhard und de Groot erwarben sich den ehrenvollsten Beifall in einer Concertante für zwey Klarinetten von Krommer. Diese beiden Künstler müssen die zärtlichsten Freunde seyn, wie Orest und Pylades, denn nur der vollendetsten Sympathie ist es möglich, so übereinstimmend zu spielen.

Heute den 7ten May gab die Fr. C. ihr zweytes Concert, wobey sie in gewohnter Art auf- und abtrat, nur dass sie andere Walzen in die Spieluhr ihrer Kehle setzte. Ein bürgerliches Intermezzo, welches sie zwischen beyden Concerten dem Publikum preiss gab, ist zu interessant, als dass ich es mit Stillschweigen übergehen dürfte. Es charakterisirt die Fr. Catalani als Geist noch von einer andern, nicht musikalischen Seite. Sie wollte nach ihrem ersten Concerte den Mitgliedern des hiesigen Theaterorchesters für Probe und Concert nicht das Honorar von 5½ Fl. bezahlen, welches sie bey ihrer frühern Anwesenheit vor einigen Jahren bezahlte, und nun auch diessmal vor ihrem Concert ihr abgefordert wurde. Ihr Grund war: sie sey gewöhnt, nie mehr zu bezahlen als den Eintrittspreiss. Damals habe sie einen Dukaten genommen, jetzt aber nur 4 Fl. „Wir sind mit der Zeit nicht schlechter geworden" erwiederte das Orchester. Die Sache machte im Publikum viel Aufsehen, und alle Stimmen waren auf der Seite des Orchesters, da dieses nicht aus Musikanten, sondern aus achtbaren Künstlern, gegen deren sittliches Benehmen nichts eingewendet werden kann, zusammengesetzt ist, seine Würde noch nie verletzte, und seine Uneigennützigkeit oft zeigte, indem es wahren, verdienstvollen Künstlern gratis spielte. Die unmusikalische Polizey musste endlich die Dissonanz lösen, und entschied für das Orchester. Man beurtheilt um so härter den Geiz der Fr. C. da sie so reich sey; allein da thut man ihr sehr unrecht. Armuth und Reichthum sind höchst relative Begriffe, und der Besitzer von drey Millionen ist arm, wenn er deren sechs

haben möchte. Wer kennt nun die Ideale der Fr. C. vom Reichseyn? — Nach diesem Vorfalle war das Orchester mit der Stimme der Fr. C. nicht mehr in Einklang zu bringen, deswegen holte ihr Kapellmeister Hr. Cl. aus einer benachbarten Stadt in aller Eile ein lebendiges Quartett, welches sie diesen Abend begleitete. Die angekündigten Ouverturen (aus *Titus* und aus Rossini's *Elisabeth*) wurden ohne Blasinstrumente gespielt, erinnerten an die Strassen-Concerte der Messe, und gewährten als unerhörte Erscheinungen in Frankfurts Concertsälen der Curiosität wegen den lebenslustigen Frankfurtern nicht geringen Spass. — Schliesslich baten einige anwesende Ausländer die Fr. C. um das God save the King, welchem erwarteten Begehren sie bereitwillig entsprach. —

In einem Rondo brillant für die Violine zeigte sich Hr. Cl. diesen Abend als einen sehr geschickten, und in einer phantasielosen freyen Phantasie auf dem Pianoforte als einen ungeschickten Künstler.

Magdeburg. In der That ist lange in dieser Zeitschrift die Rede von Magdeburg nicht gewesen: ich beschränke mich indessen für diesmal auf die Gegenwart.

Vom Theater kann ich schweigen. Die Gesellschaft des Hrn. Hostovsky ist abwesend, und die des Hrn. Brede hat nur auf ihrer Durchreise einige Vorstellungen gegeben. Ohnedies muss mit dem ganzen hiesigen Theaterwesen eine Veränderung vorgehen, wenn etwas Rechtes daraus werden soll.

Die Kirchenmusik kommt allein bey der Domkirche in Betrachtung, denn in den übrigen Kirchen wird bloss der Gesang der Gemeine, sonntäglich der Reihe nach wechselnd, durch einige Posaunen begleitet. Eigentliche Kirchenmusiken mit Instrumentalbegleitung giebt es zwar auch im Dom nicht; aber ein ziemlich zahlreicher Singechor wird bey dieser Kiche unterhalten, dessen Mitglieder theils im Domgymnasio freyen Unterricht erhalten, theils zugleich Mitglieder des mit diesem Gymnasio verbundenen, königlichen Landschullehrerseminarii sind. Dieser Chor ist Sonntags beym Gottesdienste thätig, und singt auch ausserdem Sonnabends Nachmittags in der Domkirche eine halbe Stunde lang einige Choräle, Arien und Motetten, zum Ersatz für das ehemalige Strassensingen. Musik- und Chordirector ist Hr. Wachsmann, der in diesem Geschäfte eben so viele Sachkenntniss und Geschicklichkeit als Sorgfalt und Geduld beweisst.

Winterconcerte geben seit vielen Jahren die Gesellschaften der Freymaurerloge und der Harmonie, wöchentlich wechselnd, jede in ihrem Lokale. — Wenn unser Orchester, zumal verstärkt durch einige hiesige Dilettanten von vorzüglicher Geschicklichkeit, sich die Zufriedenheit B. Romberga und Zelters, bey ihren Besuchen vor einigen Jahren, zu erwerben wusste, so gebührt ein bedeutender Antheil dieses Verdienstes dem vieljährigen Dirigenten dieser Concerte, dem hiesigen, auch in seinem eigentlichen Berufe sehr fleissigen und geschätzten Organisten Seebach, der auch die Musikübungen der Dilettantengesellschaft, und eines Singvereins mit dem rühmlichsten Eifer leitet; welche beyde Gesellschaften sich von Zeit zu Zeit zu grösseren Aufführungen mit recht glücklichem Erfolge vereinigen. Auch was Hr. Ebers als Musikdirector beym Theater geleistet hat, verdient Anerkennung, und die Hautboistenchöre der hier garnisonirenden Regimenter sind sowohl in Absicht einzelner geschickter Mitglieder, als ihres Zusammenwirkens, in letzterer Hinsicht vorzüglich das des 26sten Infanterie-Regiments, lobenswerth. Der Gesang in diesen Concerten ist in den letzten Jahren — die mehrmalige dankbar erkannte Gefälligkeit einer schätzbaren Dilettantin aus Dessau, und des hiesigen verdienten Gesanglehrers Hrn. Giehl, abgerechnet — meistens den ersten Sängern und Sängerinnen des Theaters übertragen worden. Da jedoch, der hergebrachten Sitte zu Folge, mit jedem dieser Concerte ein Abendessen verbunden ist, so musste man, aus Rücksichten, welche die Societät, bisweilen sogar die Moralität, gebot, auf manche nicht üble Stimme für diese Concerte Verzicht leisten. Wir haben in dieser Hinsicht gegenwärtig es doppelt zu beklagen, dass Hr. und Mad. Metzner die hiesige Bühne verlassen haben.

Ausser diesen Concerten ist seit zwey Jahren durch den jetzigen Oberbürgermeister Hrn. Franke, einen für das Gute nach seinen besten Einsichten und Kräften thätigen Mann, jährlich zweymal zu einem wohlthätigen Zwecke in einer

der hiesigen Kirchen die Aufführung eines unserer grösseren musikalischen Oratorien, unter der Direction des vorhin erwähnten Hrn. Wachsmann, veranstaltet worden. Das Domchor ward hiebey, besonders für die Solostimmen, unterstützt durch einen unter Hrn. W.s Leitung bestehenden Singverein, ohne dessen Beytritt allerdings namentlich der Mangel eines ersten Soprans sehr fühlbar geworden seyn würde. So aber ist es gerade diese Partie, welcher diese Concerte einen sehr bedeutenden Theil ihres Werthes und mithin auch ihrer Frequenz verdanken. Die Stimme der Dem. Kayser, einer Schülerin des Hrn. W. die seinem Unterrichte Ehre macht, übertrifft an Umfang und Fülle wie an Reinheit und Lieblichkeit wenigstens alles das, was wir seit geraumer Zeit haben unser nennen können. Mit eigentlichen Künstlerinnen die, Dilettantin — sey es zum Vortheile der einen oder der andern — zu vergleichen, geziemt sich nicht. Wie haben in diesen Kirchenconcerten (dergleichen übrigens jetzt in der preussischen Monarchie nur mit ausdrücklicher jedesmal nachzusuchender Bewilligung Sr. Majestät des Königs gegeben werden dürfen) Mozart's, auch sonst schon öfter, und zuerst durch den verewigten A. E. Müller im Jahr 1799. hier gegebenes *Requiem*, Naumanns hier noch völlig unbekanntes *Vater Unser*, und Fesca's (bekanntlich eines gebornen Magdeburgers) *neunten Psalm* gehört; und für das nächste derselben, im October dieses Jahres, ist Schneiders *Weltgericht* bereits angekündigt. Wenn hiezu die beyden erwähnten hiesigen Singvereine zusammenzutreten sich entschliessen könnten, und wenn es möglich wäre, Hrn. Kapellmeister Schneider selbst, der uns jetzt näher als sonst ist, zur Uebernahme der Direction, mit Unterstützung durch die Herren Seebach für die Instrumente und Wachsmann für den Gesang, zu vermögen, so liesse sich wohl etwas nicht Unbedeutendes erwarten. Möge die gute Sache nicht unter persönlichen Rücksichten leiden! Den Schaden trägt, wie in solchen Fällen immer, am Ende das unparteiische und unschuldige Publikum. —

Verzeichniss sämmtlicher Compositionen des Hrn. Joseph Mosca bis zum Frühjahr 1821 inclusive.

Hr. J. Mosca wurde zu Neapel im Jahr 1772 geboren und studirte daselbst die Musik unter Fenaroli im Conservatorio di St. Maria dell' Oreto. In seinem 19ten Jahre schrieb er seine erste opera buffa: *Silvia e Nardone* für das Theater Tordinone in Rom; sodann *I matrimonj liberi*, opera buffa (für Mailand) — *Chi si contenta gode*, opera buffa — *Ifigenia in Aulide*, opera seria (für die Catalani) — *La vedova scaltra*, opera buffa (alle drey zu Rom) — *Il Toletto*, opera buffa (Neapel) — *L'apparensa inganna*, Farsa (Venedig) — *Armida*, opera seria (Florenz) — *Le gare fra Limella e ve la ficco* — *La Gastalda* (beyde Farsen für Venedig) — *Il sedicente filosofo*, opera buffa (Mailand) — *La Ginevra di Scozia*, opera seria — *Le vipere hanno beccato i ciarlatani*, opera buffa — *Tomiri, regina d'Egitto*, Ballet (sämmtlich fürs Turiner Theater) — *Le quattro Stagioni*, opera buffa (Genua) — *La fortunata combinazione*, opera buffa (Mailand) — *Sesostri, ossia le feste d'Iside*, opera seria (Turin).

Nach dieser Epooche war er beym italienischen Theater in Paris neun Jahre als Director angestellt, während welcher Zeit er viele einzelne Stücke componirte. Nach seiner Rückkehr in Italien schrieb er: *Con amore non si scherza* — *I pretendenti delusi*, beyde opere buffe für Mailand — *Romilda*, opera seria (Parma) — *I tre mariti* — *Il finto Stanislao*, beyde opere buffe für Venedig — *Amore ed armi*, opera buffa (Neapel) — *Le bestie in uomini*, opera buffa (Mailand, in welcher Oper der hier zu Land sehr bekannte sogenannte Walzer di Mosca sich befindet) — *La diligenza*, opera buffa (Neapel) — *La gazzetta*, opera buffa (Mailand) — *Carlotta ed Enrico*, opera seria (Neapel) — *Il disperato per eccesso di buon cuore* — *Don Gregorio in imbarazzo*, beyde opere buffe für Neapel. Als Theaterdirector in Palermo schrieb er ausser vielen einzelnen Stücken auch folgende Opern: *Il Federico secondo* — *La Gioventù d'Enrico V* — *Attila* — *Il Marcotondo, ossia l'impostore*. Nach den daselbst ausgefallenen Unruhen verliess er Sicilien und schrieb dieses Jahr zu Mailand: *Emira*, opera seria und *La Sciocca per astusia*, opera buffa.

Hier endigt das mir brieflich mitgetheilte Verzeichniss des Hrn. Joseph Mosca, der bey *Gervasoni* abermals fehlt, und der mit seinem Bruder Ludwig, ebenfalls Compositeur, nicht verwechselt werden darf.

Wenn, wie es heisst, der berühmte Durante die ebenfalls berühmten Tonsetzer Pergolesi, Majo, Monopoli, Fenaroli, Guglielmi Vater u. a. m. gebildet, und der unlängst verstorbene, sehr alt gewordene treffliche Lehrer Fenaroli einen Sanducci, L. Salmi, Paisiello, Cimarosa, Zingarelli, die beyden Mosca, Orgitani und viele a. m. zu Schülern hatte, so sollte man glauben, unser hier zu Lande sehr bekannter Mosca müsste die beste Milch eingesogen, und so manches Gute und Schöne hervorgebracht haben. Allein alles reducirt sich dahin, dass Mosca populär schreibt, dass die opera buffa sein eigentliches Fach ist, in welcher man hier und da das Humoristische der napolitanischen Schule noch gewahr wird. Tiefe Sachkenntniss, grosse Phantasie und Originalität sind freilich bey ihm nicht zu Hause, und gegenwärtig verfällt auch er, wie mancher schwächer alter Compositeur, in den Rossinismus, dem er selbst zum Theil den Weg gebahnt hat. Sollten einige Ihrer Leser neugierig seyn, den oben erwähnten, auf allen italienischen Drehorgeln tausendmal abgeleierten Walzer di Mosca zu kennen, so finden sie ihn hier.

Walzer di Mosca

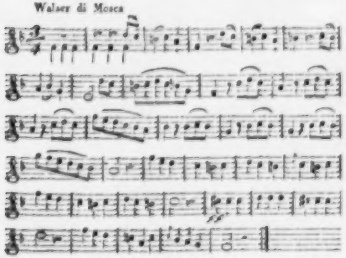

Kurze Anzeigen.

Trois Polonoises pour le Pianoforte, comp. — — par Emilie Zumsteeg. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Es scheint wirklich Einiges von dem Geiste des Vaters (an dem sich die Sänger und Sängerinnen schwer versündigen, wenn sie seine Arbeiten bey Seite gelegt seyn lassen) auf die Tochter übergegangen zu seyn. Neulich liess der Dichter Haug in einem an sie gerichteten Epigramme drucken, (ohngefähr) seine Lieder wären ihm erst durch ihre Melodieen werth und bedeutsam geworden: und diese Polonoisen machen geneigt, diess für mehr, als eine poetische Artigkeit zu nehmen. Sie sind interessant und angenehm, nicht ohne Eigenthümlichkeit und von wahrem Ausdruck: die Polonoise ernst und schwermüthig gereizt, das Trio sanft und beruhigend. Am meisten kann man diess alles der ersten nachrühmen. Hätte Dem. Zumsteeg das Manuscript vor dem Druck einem gründlichen und erfahrnen Musiker mitgetheilt: so würde dieser hin und wieder durch kleine Abänderungen in der Harmonie u. dgl. ihm genützt haben, wiewohl eigentliche Fehler uns nicht aufgestossen sind.

Amusement pour le Pianoforte, comp. — — par Aug. Gerke. Oeuvr. 19, Livr. 1, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Sieben der Form nach mannichfaltige Unterhaltungsstücke: ein lang ausgeführter Marsch, eine Polonaise, einige andere Tänze sehr verschiedener Art, sämmtlich länger als gewöhnlich fortgeführt, ein Scherzando etc. In den Gedanken, und auch in der Ausführung, vermeidet der Verf. das Gewöhnliche, zuweilen aber auf Kosten des natürlichen Flusses. Am meisten haben dem Ref. gefallen: No. 5, Quadrille, No. 4, Mazurka (ein originelles, pikantes Ding,) und No. 6, Scherzando. Zu spielen sind die Stücke nicht eben leicht; aus mehreren Figuren und Stellungen der Gänge erkennt man, der Verf. sey mehr Violin-, als Klavierspieler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

75 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen, Bratschen, Bässen, Harfen, Lauten, Cythern u. s. w. 26 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Bogen: 15, an messingnen mus. Instrum.: 24, an Floten, Clarinetten, Bassethörnern u. dgl.: 30, an Darmsaiten. Man nehme dazu die Instrumentenhändler, die Tischler, Goldschmiede, Schlosser und andere, welche Nebendinge dazu liefern, und man siehet, wie an diesem einzigen Orte über 300 Arbeiter von dieser Fabrikation leben. In einigen nahen Dörfern und dem darunter liegenden Flecken Klingenthal arbeiten 95 Meister (mit Gesellen und Lehrlingen) an Geigen; doch giebt es in den umherliegenden Städtchen und Dörfern noch eine Menge Instrumentenmacher. Was diese fleifsigen Menschen nun alljährig fertigen, läfst sich deshalb nicht genau angeben, weil nur auf Bestellung gearbeitet wird, und man sich nach diesen, von Jahr zu Jahr zu- oder abnehmenden Bestellungen, in Ansehung der Annahme der Gesellen, Lehrlinge u. s. w. richtet. Um jedoch einen Maasstab zu haben, setzen wir dies zuverlässige Resultat her. In Neukirchen *allein* ist als Mittelzahl des jährlich Gelieferten, nach Angabe bey der Obrigkeit, (die jedoch aus leichtbegreiflichen Ursachen, *zu klein* ist,) folgendes anzunehmen — Herr N.! belieben aufzumerken! rief bey wiederholter Zusammenkunft jener Gesellschaft, der alte Patriot: *zu klein* — steht da; *Mittelzahl* —! *aus Belegen* anzunehmen! Neukirchen *allein* —: 30,000 *Bund* Darmsaiten; 18,000 Geigen, 50 bis 60 Contrabässe, 6000 messingne Instrumente; 18,000 Bogen zu Geigen und Bässen. Doch giebt es Jahre, wo, vieler Bestellungen wegen, diese Angabe um gar *vieles* überstiegen worden ist: an Bestellungen aber fehlt es, im Ganzen, nie. In Klingenthal und den *zunächst* umherliegenden Dorfschaften werden jährlich wenigstens 36,000 — sage sechs und dreyfsigtausend Violinen gemacht — aber weniger andre Instrumente, als in Neukirchen.

Nun bey der heiligen Cäcilie — rief eine Dame: wo wird denn diese Unzahl von Violinen zerarbeitet?

Auch darüber giebt unser Bericht Auskunft; antwortete der Alte, und las ab: in der Schweiz, in Tyrol, Frankreich, Holland, England, Deutschland, Dänemark, Norwegen, Schweden, Rufsland und Pohlen — *zunächst*; sodann gehen deren, durch Spediteurs, nach Spanien, Portugall, der Türkey und Amerika — —

Welche Summen mögen mit diesem Handel verdienet werden! sagte der Alte, indem er niedersiegend die grofsen Bogen zusammenschlug. —

Wie viel Menschen mögen mit diesen Geigen ihre Zeit verderben! merkte der Schulrektor an —

Wie viele aber auch durch sie frohe Stunden geniefsen — setzte ein Dichter hinzu; und dazu tanzen! fiel ein freundliches, junges Mädchen ein.

Kurze Nachrichten.

Herr Abt Vogler hält sich noch in Berlin auf, wo *Hermann von Unna*, mit den Gesängen von seiner Komposition, oft und mit ausgezeichnetem Beyfall gegeben worden ist. Wir erwarten ihn nächstens in Leipzig. — Den 18ten September wurde Haydn's *Schöpfung* von einem Orchester von fast 150 Personen, und vor etwa 800 Zuhörern in der hiesigen Universitätskirche, zum Besten des Instituts für veraltete Musiker und deren Wittwen aus der hiesigen musikal. Gesellschaft des Konzerts und des Theaters, aufgeführt. — Unter den Virtuosen, die sich zur Michaelismesse hier aufhalten, ist der, als Komponist und Flotenspieler, auch aus diesen Blättern, vortheilhaft bekannte Herr Vogel: ferner Herr Seidler, Violinist aus Berlin, und der in dieser Zeitung schon mehrmal erwähnte, dreyzehnjährige Komponist und Klavierspieler, Maria von Weber aus München.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten July. Nº. 28. 1821.

Recension.

Gedichte von Ludwig Uhland, in Musik gesetzt von Xaver Schnyder von Wartensee. Leipzig bey Peters. (Fr. 1 Thlr.)

Recensent steht in der Ueberzeugung, dass bey unserm jetzigen Culturstande die Composition eines kleinen Liedes eine grosse Kunst ist, dass diese Kunst in unserer neuern Kunstwelt nie anders als von gründlich gebildeten, ja gelehrten Künstlern innegehabt und ausgeübt worden, dass aber auch die gründlichsten und gelehrtesten unter ihnen, wenn sie nichts weiter waren als gründliche und gelehrte Tonsetzer, jederzeit nur kleinere oder grössere Missgeburten zu Tage förderten. Der Tonsetzer, welcher Töne zu Worten setzt, muss eben auch den Wortsatz kennen, er muss die Worte mit Tönen so besetzen und versetzen, so künstlerisch, dass eine aesthetische Einheit daraus hervorgeht. Vermag er diess, ist diese Wort- und Ton-Einigung wirklich da, erscheint wirklich das Kunstwerk in seiner vollkommenen Dichtungs- und Gesangseinheit, so erscheint dann freylich das Kunstwerk, zumal wenn es eines ist, von kurzem Umfange, „als ob" — wie Klopstock sagt — „kunstlos aus der Seele schnell es strömte;" und wer unmittelbar nach dem empfundenen Eindrucke sich darüber ausspricht, der kann es wohl aus blosser augenblicklicher Begeisterung entquollen finden, und, wie Jacobi, beym Anhören einer alten Tonweise ausrufen: „Himmlisch muss die Seele des Künstlers gewesen seyn!" —

So verhält es sich aber nicht in der gegenwärtigen Wirklichkeit unserer Kunstwelt. Unser Kunstlied, auch das einfachste, ist etwas anders, als eine Psalmodie oder eine Kühreihenweise der Vorzeit. Mit geläutertem und gesteigertem Kunstgefühl empfinden wir nicht nur jedes Wort und jeden Ton — eine Fähigkeit, die wir übrigens auch unsern Voreltern nicht durchaus absprechen wollen — sondern wir fühlen — was eben die Frucht späterer und reiferer Cultur ist — Wort und Ton in stetem, durchgängigem Zusammenhange; jede Tonphrase muss uns zu jeder Wortphrase genau passen; die Tonglieder und die Wortglieder müssen sich uns, so zu sagen, in Einen organischen Leib zusammenfügen, müssen so eine Kunstgestalt zur Anschauung bringen, die wirklich ganz und gar aesthetisch zu durchfühlen und geistig zu durchschauen ist.

Unter „wir" ist hier freylich nicht das gesammte musikalische Publikum zu verstehen, nicht einmal das Corps der Künstler, nicht einmal das der Componisten, sondern gerade nur diejenigen, die in diesem speciellen Gebiete der Schönheit eine Wahrheit haben, die auf diesem Wege eine schöne Wahrheit oder wahre Schönheit gesucht und wirklich gefunden haben; die in deren Besitz und Genuss, schon, seit der unsterbliche Schulz seine „Lieder im Volkston" in einem bessern Ton und für ein besseres Volk, als er auch sang, glückselig, kunstselig leben, und daher auch nicht müde werden, unter dem tagtäglich sich mehrenden Unkraut die einzelnen frischen, unverwelklichen Blumen herauszusuchen, zu sammeln und zu pflegen.

Unser Kunstlied, auch das einfachere, ist schon ein combinatorisches Kunstwerk. Es gehört aber zum guten Combiniren ein guter Kunstverstand. Das Gefühl thut's nicht allein, das Genie nicht, die Begeisterung nicht. Ja alles geistige Schaffen ist wahrlich — wie man sonst im gemeinen Leben bey Verstandesaufgaben zu sagen pflegt — mehr Kopf- als Herzenssache. Kalt darf das Herz freylich nicht seyn. Der schaffende Künstler brauche aber nur recht tüchtig seinen Kopf, unbekümmert um's Herz; er wird nie kalt. Er lebt und webt ja ohnehin in einem

Gebiete, wo er dem Herzensdrange genug zu wehren hat. Denn das Menschenherz ist eben so ein Herz, und die Kunstschönheit ist eben so eine Schönheit, die es in tausendfachen Regungen ewig anzieht.

Auch nur der an Kunstverstand Gebildete verdient in vollem Sinne — um bey dem populären Sprachgebrauche zu bleiben — den Namen eines Mannes von Kopf und Herz. Er nur ist fähig und berufen, ächte Bildung, das heisst, im Gebiete des Schönen das Wahre zu fördern; und nur er ist unter den Künstlern der rechte Ehrenmann.

Ein solcher Ehrenmann ist der Componist der vorliegenden Liedersammlung. Das Hauptrequisit des Tonsetzers, dass er — wie wir oben als conditio sine qua non voraussetzten — den Wortsatz verstehe, beweiset er zuvörderst mit einem Zueignungsgedicht, womit er den gefeyerten Dichter ehrt und mitfeyert, womit er denn auch zugleich beweiset, wie er von dessen herrlichen Dichtungen herrlich durchdrungen ist. Der Componist, der seinen Dichter also verherrlichet, verdient es wohl in vollem Masse, dass auch ihm die würdigste Anerkennung zu Theil werde.

Und es ist nicht bloss ein sympathetischer Zug, der diesen Tonkünstler gerade zu diesem Dichter hinzieht — es sind ja die schönen Geister und die guten Geister alle mit einander verwandt — ohne Zweifel ist es die kunstwissenschaftliche Erkenntniss, dass die Uhlandischen Gedichte nicht bloss vortreffliche, nicht bloss ächtlyrische Gedichte, sondern dass es eben ächte Lieder sind, deren jedes sein bestimmtes Thema und seine specielle Form hat, die, ohne Wortgepränge, auch alles Tongepränge von sich abweiset, die als „ein sanfter süsser Hauch“ auch nur mit einem sanften, süssen „Tonhauch“ sich verschwistert. Die kleinen, die kleinsten Uhland'schen Lieder, eben die, welche der Componist sich ausgewählt hat, sind wohl „das zarteste, das die Erde trägt“, die lieblichsten Kunstblumen im Garten der Poesie, die daher durch nichts so sehr entstellt würden, als durch das Gehege oder Geschnörkel einer auseinandergezerrten, in die Länge gesponnenen Verzierungs- und Begleitungskunst, die sich dazu verhalten würden, wie das Gartengeländer zum Blumenflor. Wie der Dichter mit den einfachsten Kunstmitteln, mit wenigen Worten, in einer Anschauung, wie er aus einem zarten Keim seine Kunstblume erblühen lässt, so verleiht der Tonkünstler auch mit seinen einfachsten Mitteln ihr ihren schönen Farbenglanz und würzereichen Duft.

Die hier gebrauchten bildlichen Ausdrücke von Dicht- und Tonkunst passen so genau wie möglich auf die zu recensirenden Lieder. Man betrachte nur die nachstehenden Themata — nein! man singe sie und werde entzückt über den unübertrefflichen Wortausdruck, über die Klarheit und Wahrheit eines solchen Gesanges.

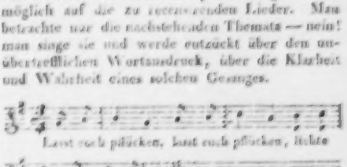

Wer wird nicht gern sich in einen Blumengarten hinlocken lassen, wo so liebliche Blumlein dem winken! — Recensent will indess nichts mehr seyn, als Recensent; aber auch nichts weniger; er ist nicht so zudringlich, das Publikum mit blossen Anrufungen herbeyrufen zu wollen. Er geht daher auf die Recension auch Eines dieser Lieder umständlich genug ein — Er würde noch tiefer, noch umständlicher, zuverlässig ohne sich zu wiederholen, darauf eingehen, wenn er nicht zu erwägen hätte, dass die Recension in eine Zeitung zu stehen kommt, die ein sehr gemischtes Publikum hat, und darunter eine Klasse von Lesern, die eine Zeitung wohl am liebsten lieset, wie eine Zeitung, eine Klasse, die wohl gerne sich berichten lässt, was in der musikalischen Welt vorgehe und erscheine, aber vielleicht ungerne bey einer neuen Erscheinung lange verweilt, wenigstens nicht gewohnt ist, auf die seltenen Kunsterscheinungen und ihr temporäres Eintreten in die Zeit die Lebenswahrheit anzuwenden: „Jahre wie nichtig, Augenblicke wie wichtig!“

Als Einleitung in die Recension dieses Einen Liedes stellen wir unser Hauptrequisit des Tonkunstwerks, als eines solchen, auf. Es ist die „Einheit im Mannichfaltigen — besser gesagt, Mannichfaltigkeit in Einheit, was überall zuerst nachgewiesen werden muss. Jedes Tonkunstwerk hat in dem Grade Bedeutung und Kunstwerth, in welchem viele kleine Theile für sich Theilganze ausmachen, die leicht aus dem Ganzen herausgehört werden, zugleich aber in der Kunstanschauung als Ein Ganzes, das Allganze so zusammengefasst werden können, dass der Beschauer (der Hörer) dasselbe als ein organisches auch in sein ganzes Wesen aufnimmt, ja, sich seinem Eindrucke hingebend, also aufnehmen muss. Diess letztere ist Sache der Nothwendigkeit; es giebt in diesem Sinne allerdings eine objektive Schönheit. Das wahrhaft ganze ausgerundete, im höchsten Sinne proportionirte Kunstwerk wird wirklich von jedem, auch nur einigermaassen Kunstfähigen und Kunstgebildeten als Ganzes aufgefasst: der Totaleindruck ist wahrhaft. Jenes aber, das Auffassen, contemplative Unterscheiden der Theile während des successiven Auffassens (Anhörens), ist Sache der Freiheit, die nur durch Bildung, durch Uebung in solchem Auffassen und Unterscheiden, allmählig erlangt wird. Demnach besteht die höchste Bildung darin, in einem ganzen, und auch in dem reichhaltigsten Werke der Kunst und der Schönheit alle speciellen Kunststucke, alle einzelnen Schönheiten herauszufinden — und eben demnach besteht die Aufgabe, ja die Wissenschaft und literarische Kunst eines Recensenten darin, vollständig und ausführlich nachzuweisen, aus welcherley einzelnen Schönheiten das Kunstwerk zusammengesetzt sey, und auf welcherley Zusammensetzungen das ganze Kunstschöne beruhe.

Dieses vollständige und ausführliche Recensionsgeschäft muss auch an einem kleinen Liede vollzogen werden können. Denn nach unserer oben ausgesprochenen Behauptung ist auch das kleine Lied — versteht sich, wenn es gut ist — schon ein grosses Kunstwerk; demnach muss hier am Relativ-Kleinen die relative Grösse nachgewiesen werden.

Nun schreiten wir zu Ausführung dieser relativ-grossen Unternehmung. Dabey müssen wir natürlich Schritt für Schritt gehen und dem geneigten Leser eben so natürlich zumuthen, dass er uns Schritt für Schritt folge. Wohl dürfen wir hoffen, dass ein so reizendes Lied auch seine Aufmerksamkeit reize.

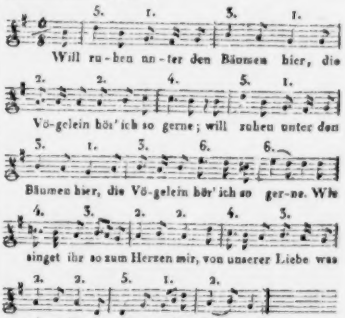

Zuvörderst fassen wir den bloss musikalischen Gehalt dieser Composition in's Auge.

Sie besteht — abgesehen von der Verbindung mit dem Texte — wirklich aus lauter kleinen Sätzchen in rhythmischen Gliedern von zwey Takten, deren jedes seine abgerundete, leicht heraus zu hörende Form hat, und so als Theilganzes aufgefasst wird. Schon der Rhythmus, an sich betrachtet, hat seine Form, die Melodie, an sich betrachtet, hat die ihrige; jener hat sie in seinen Längen und Kürzen, diese in ihrem Steigen und Fallen. Zusammengefasst, passt jeder dieser Rhythmen zu jeder an ihm haftenden Melodie so, dass dadurch eine schöne (fassliche, anschauliche) rhythmisch-melodische Theilform erzeugt wird. Diese Theilformen bilden zusammen ein Ganzes, eine Ganzform, die durch ihre Bedeutsamkeit — vorausgesetzt, sie passe zum Text — völlig geeignet ist, den Eindruck des Worts durch den Ton zu verstärken, den Text durch den Gesang zu beleben, und so dem Gedichte Eingang zu verschaffen.

Nach dieser Elementar-Ansicht gehen wir nun auf das Combinatorische ein.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Bremen, den 9 Juny 1821. Hier eine kurze Uebersicht des Neuesten aus unserer musikalischen Welt und zugleich ein Rückblick auf den verflossenen Winter. Selten haben wir in so kurzer Zeit so viel Schönes in Hinsicht des weiblichen Gesanges gehört. Den ersten Platz nimmt unstreitig Mad. Borgondio ein, deren wir daher billig zuerst gedenken. Sie gab hier zwey Concerte: das erste am 4ten Juny im Saale des Krameramthauses, worin sie eine Arie von Caraffa sang, von welcher Rossini's bekannte Cavatine im *Tancred* eine auffallende Nachahmung ist. Auf diese folgte eine Arie nebst einem Männer-Chor aus Zingarelli's Oper: *Romeo und Julie*, und zum Beschluss eine Arie von Rossini, sämmtlich mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen, den eine so zarte und höchst gebildete Altstimme, verbunden mit einem ungemein delikaten und seelenvollen Vortrage, wohl nicht verfehlen konnte. Ihre grösste Kunst besteht wohl in einem klaren Portamento, wobey sie ihre Stimme auch im leisesten Pianissimo noch so in ihrer Gewalt hat, dass sie deutlich anspricht. Im zweyten Concerte, gestern am 8ten Juny, im Schauspielhause, sang sie zuerst aus Rossini's Oper: *L'Italiana in Algieri*, ein Rondo: *Pensa alla patria*, von einem Chor begleitet; sodann die Cavatine aus *Tancred*: Di tanti palpiti; hierauf eine Cavatine von Pavesi: Perchè non puoi calmar mio core, und zum Schluss eine Scene und Rondo aus *Tancred*: Perchè turbar la calma, nebst Chor. Auch diesmal wurde ihr rauschender Beifall von der zahlreich versammelten Menge zu Theil. Mad. B. kam von Berlin und Hamburg, und denkt über Amsterdam und Paris nach Italien zurückzukehren. — Am 14ten und 21sten März gab Mad. Julie Bulgari Concerte, worin sie unter andern eine Arie von Morlacchi, eine Scene mit Chor aus der Oper: *Adelaide und Aleramo*, von Simon Mayr, ein Duett aus *Tancred* mit Hrn. Mejo, eine Arie mit Variationen von Caraffa und, am Schluss ein deutsches Gedicht: Auf Bremens Wohlergehn (Mel. God save the King) mit vielem Beifall sang. Am meisten gefielen die schwierigen Variationen von Pär auf die Arie: La biondina in gondoletta, die sie daher in Hrn. Ochernals Concerte den 28sten März auf Begehren wiederholte, ausser denen sie noch zwey andere italienische Arien sang. Die mittleren Töne ihrer kräftigen Sopranstimme, die bis in's hohe C geht, sind angenehmer als die höheren, die etwas Schneidendes haben und nicht ohne sichtbare Anstrengung der Brust hervorkommen. Mad. B., von Warschau und Hamburg kommend, reiset mit ihrem Gatten, dem Grafen B. (einem aus Corfu gebürtigen vornehmen Griechen aus der Familie Kantemir, den vormaligen Fürsten der Bulgarei) über Cassel und Amsterdam nach London, wo sie für diesen Sommer als Mitglied der italienischen Oper engagirt ist. — Mad. Mädel, geb. Gehlhaar, vom Hamburger Theater, trat im April auf unserer Bühne zweymal in der Gastrolle des Tancred auf und erntete vollen Beifall ein, den ihre Vaterstadt Bremen ihr noch um so bereitwilliger zuzuerkennen schien. Ihre biegsame und volle Brusttstimme umfasst zwey volle Octaven, bey richtiger Intonation, sicherem Spiel und sehr vortheilhaftem Aeusseren. Auch trat sie als Emmeline in der *Schweizerfamilie* auf. — Eine schätzbare Acquisition machten wir vorigen Herbst an der Mad. Köhl-Valesi, die als Kammersängerin der verewigten Erbprinzessin von Oldenburg, nunmehr nach dem Tode dieser Fürstin ihren Aufenthalt nach Bremen verlegte, wo sie schon in ihrer Jugend sich als Sängerin bildete und nun, als Gesanglehrerin wiederum eingeführt, eine freundliche Aufnahme gefunden hat. In ihrem zahlreich besuchten Concerte im December sang sie mehrere italienische Arien mit schönem Ausdruck, kräftiger Stimme und reiner Intonation. Auch bey ihr sind die Mitteltöne angenehmer als die Höhe. Die Methode ihres Unterrichts wird gerühmt und sie zählt bereits eine Menge von Schülerinnen. Sie hebt unsere Concerte häufig durch ihren freywilligen Beitritt. — Mad. Döll, vom Braunschweiger Theater, gab unserer Oper einen neuen Reiz: sie trat im Februar und März als Vitellia im *Titus*, als Elvira im *Opferfest*, so wie in den *Dorfsängerinnen* von Fioravanti und andern Opern, mit ungemeinem Beifall auf. Ihre Stimme ist biegsam, und sie besitzt eine besonders geläufige Höhe ohne Anstrengung. — Auch Mad. Maria Kramer, Mitglied der Oper unter Direction des Hrn. Pichler, erwarb sich in allen ihren Rollen z. B. als Myrrha im *Opferfest*, als Euphrosyne in der *Todenfackel* von W. Müller, u. s. w. durch ihre zarte und liebliche

obwohl etwas schwache Stimme, und rühmliches Studium, jedesmal die Zufriedenheit des Publikums.

Die Singakademie setzt ihre wöchentlichen Uebungen unter der Leitung des Hrn. Riem fort, und hat uns am Charfreytage durch die Aufführung von drey geistlichen Musikstücken in der Domkirche einen hohen Genuss gewährt. Es waren: Hillers Hymne: *Jammervoll mit heissen Thränen* (nach dem lateinischen *Stabat mater*), eine ruhige, einfache Composition, dann Händels Oratorium *Empfindungen am Grabe Jesu*, worin besonders eine Stelle im dritten Chor „Wer zu ihm um Hülfe rief, wer vaterlos etc." sehr rührend und ergreifend wirkte, und endlich einige der schönsten Chöre, Arien und Recitative aus Händels *Messias*, die mit dem berühmten *Halleluja* schlossen. So wie die vorjährige Aufführung von Rosetti's *Tod Jesu* in der Ausgarikirche durch die Singakademie, gelang auch diese unter der trefflichen Direction des Hrn. Riem vollkommen. Mad. Köhl-Valesi, Dem. Grabau, D. Schuffner etc. trugen ihre Partieen recht brav vor. Eine neue Composition von Hrn. Riem, zur Feier des 50jährigen Amtsjubiläums unsers Hrn. Dompredigers Nicolai, wurde den 25sten April in der hiesigen Domkirche, nach dem Gedicht des Hrn. Pastor Franke, von der Singakademie mit Begleitung des Orchesters aufgeführt und fand verdienten Beifall. Am 30sten May hörten wir nach langem Ruhen Haydn's *Schöpfung* in der St. Rembertikirche unter der Leitung der Hrn. Riem und Ochernal von einem Theil der Singakademie und mehrern Dilettanten vortragen. Mad. Köhl-Valesi sang die bekannte Adlerarie, zumal die Stelle: „Ihr reizender Gesang" mit vielem Ausdruck; besonders freuten wir uns, eine Dilettantin, Mad. Sengstack, deren Stimme noch immer so vorzüglich schätzenswerth und angenehm ist, in einer Arie der Eva einmal wieder zu hören, da sie ihrer Gesundheit wegen so lange gefeiert hat. Auch Hr. Lange, Dem. Grabau und Dem. Glocke wirkten zum Ganzen vortheilhaft mit.

In den Concerten der Herren Ochernal und Grabau wurde auch diesen Winter jedesmal ein grosses Gesangstück aufgeführt, z. B. *Kampf und Sieg* von C. M. von Weber; Winters Cantate *Die Musik*; Schillers *Glocke* von Romberg; Kosegartens Ode *Was bleibet und was schwindet*, von A. Romberg; die *Quelle*, eine vierstimmige Composition von Riem, ein liebliches Tongemälde, mit vollem Orchester; Scenen aus Cherubini's Oper *Elise*, oder *die Reise auf den St. Bernhardsberg*; Schusters *Lob der Musik* u. s. w. Das Talent der Dem. Grabau, Dem. Wienken, Hrn. Steinbrügge u. A. verdient hierbey einer rühmlichen Erwähnung. Die Virtuosität des 14jährigen Hrn. August Ochernal auf der Violine zieht insbesondere die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, er erwirbt sich jedesmal ungetheilten Beifall; sein fester Strich und seine Fertigkeit sind für sein Alter gewiss etwas Seltenes: sehr viel ist also noch für die Folge von ihm zu erwarten. Kürzlich noch trug er im zweyten Concerte der Mad. Borgondio ein Violinconcert von Rode in A dur mit grossem Beifall vor. Nicht minder verdienstvoll auf diesem Instrumente ist sein Vater, der in demselben Concert ein Adagio und Rondo für Viola von Arnold und früherhin ein Doppelconcert von Danzi mit seinem Sohne trefflich spielte. Auch veranstaltete er am 5ten Januar die musikalische Feier von Beethovens 50stem Geburtstag (statt am 17ten December 1820), wobey bloss Beethovensche Compositionen aufgeführt wurden, z. B. die Pastoralsinfonie, das Pianoforteconcert in C moll und die Polonaise mit Orchester, beyde von Hrn. Ganslandt recht brav vorgetragen; sodann eine Scene und Arie mit Orchester, gesungen von Mad. Köhl-Valesi. Ein zahlreiches Auditorium bewies die grosse Theilnahme für diesen beqühmten Componisten.

Der grossherzogl. mecklenburg-strelitzische Concertmeister Hr. Tomasini, ein sehr ausgezeichneter Violinist, gab hier zwey Concerte, worin er Compositionen von Polledro, Rode und Krommer mit höchster Vollkommenheit spielte. Auch Hr. Hörger, ein sehr fertiger Violinist und guter Compositeur, gab ein Concert, worin er eigene und fremde Sachen vortrug; er war Musikdirector bei der Oper und wir vermissen ihn ungern; er ging nach Cassel. Hr. C. M. von Weber gab im Herbst ein Concert auf seiner Durchreise und bewährte auch hier seinen Ruf als Pianofortespieler. Einen bedeutenden Verlust haben wir durch den frühen Tod des trefflichen Klarinettisten Hrn. Klingenberg erlitten, der zugleich Director des hanseatischen Militär-Musikcorps war. Zum Besten seiner Familie wurde ein Concert gegeben, das Mad. K. Valesi durch eine Aria aus Winters Oper: *Ogus*, und

Hr. Aug. Ochernal durch ein Violinconcert von Krommer verschönerten.

Mailand. Es müsste wohl eine komische Musterkarte geben, wollte man die Impresarj del teatro (Theater-Unternehmer) in Italien nach ihrem ursprünglichen Charakter und Stande aufzeichnen. Der Eigenthümer und Impresario unsers Theaters Rè z. B., welches nach der Scala am meisten besucht wird, ist der biesige Schuhmacher Rè; ein Mailänder Gastwirth ist jetzt der Impresario unserer beyden Theater Carcano und Lentasio. Und so könnte man andere ähnliche Fälle von Marqueurs in Kaffeehäusern, von Schiffern und Tänzern und dgl. aufstellen, die sich alle Glücksgüter erwarben und zu Impresarii der ersten Theater dieser Halbinsel emporschwangen; das sonderbarste bey der Sache ist, dass eben diese Individuen, von denen fast keiner nur die geringste Idee von Musik hat, das Theaterwesen oft besser verstehen und das Publikum weit besser unterhalten, als mancher gebildete oder gar adelige Impresario. Schade, dass unser Theater Leutasio unbedeutend und das schöne Theater Carcano zu weit entlegen ist, welches unseren Gastgeber wahrscheinlich abschreckt, sich mit einer bessern Gesellschaft zu versehen, denn in der Wahl seiner Stücke zeigt er sich oft gar nicht unklug. So gab er uns vergangenes Jahr unter andern Paisiello's *Molinara*, und verwichene Fasten liess er uns Cimarosa's *Matrimonio segreto* und Gazzaniga's Operette *Don Juan*, also Stücke von reinen und ächt italienischen Meistern hören, die leider hier zu Land schon ausgestorben zu seyn scheinen. Eine besondere Neugierde trieb mich nach dem Theater Lentasio, um der ebengenannten Operette beyzuwohnen. Im Ganzen genommen ist sie ein Auszug des Da Ponte'schen *Don Juan*, und die Musik derselben, wie man sagt, um zwey Jahre jünger, als die Mozart'sche; der Schluss enthält jedoch einige Variationen. Die Personen führen bis auf Don Juan, D. Ottavio und D. Anna ganz andere Namen. So heisst Leporello, Pasquarello — D. Elvira, D. Ximons — Zerlina, Matarina und Masetto, Biaggio. In der Scene, wo dieser Letztere mit den Bauerleuten auftritt, hört man im Duette eine schöne spanische Canzonette, wobey der Chor abwechselnd singt und mit Kastagnetten tanzt, welches zusammen von gar guter Wirkung ist. Zuweilen hört man auch spanisch sprechen. Ich gestehe, dass, ob mir schon die Sänger ganz und gar nicht behagten, und ich nothwendigerweise bey dieser Operette mit der wohlbekannten Oper dieses Namens Vergleiche anstellen musste, so gefiel mir doch manches darin, weil Gazzaniga gewisse Momente sehr richtig bezeichnet hat. Zuweilen trifft er sogar in einigen wenigen Takten mit Mozart zusammen, wie z. B. in der Introduction (Es dur), wo beym Heraustreten des D. Juans mit der Donna Anna aus des Gouverneurs Hause ein Allegro (B dur) mit den nemlichen Sechzehntheilnoten wie in der Mozart'schen Oper beginnt, was mich gewissermassen überraschte. Die Ouvertüre begann ebenfalls mit einem nicht üblen Andante in D moll, worauf ein Allegro in D dur folgt. Der Geist tritt ebenfalls in D moll auf, und sein Daherschreiten ist gut marquirt. Es versteht sich übrigens, dass zwischen dieser Farse und dem Mozart'schen Werke ein himmelweiter Abstand herrscht; doch verliess ich sie nicht unzufrieden, wohl aber mit einem wehmüthigen Gefühle über die Vergänglichkeit auf dieser Welt, denn heut zu Tage existirt wahre italienische Musik gar nicht mehr, und doch ist sie so zu sagen klimatisch!

Was nun unsere diessjährigen Frühlingsopern auf der Scala betrifft, so waren die Hauptsänger in dieser Stagione: die zwey Bassisten und Bussi De Grecis und Botticelli, der Tenorist Donzelli und die primadonna Belloc, von denen schon bey andern Gelegenheiten in dieser Zeitschrift die Rede war. Botticelli taugt mehr für die opera seria, zum buffo nobile aber weit weniger als De Grecis. Donzelli hat noch immer den Fehler nicht abgelegt, oft zu schreien anstatt zu singen, wodurch seine schöne Brusttstimme unausstehliche Töne hören lässt; auch hat er aus Sicilien ein Falset mitgebracht, das er sonst nicht hatte und weit besser thäte, es gar nicht zu brauchen. Weigl's *Uniform*, welche man hier schon 1809 mit vielem Beifall gab, eröffnete unsere Frühlings-Stagione, gefiel aber im Ganzen genommen wenig. Mad. Belloc war mit ihrer schönen Arie im zweyten Akte ganz und gar nicht zufrieden, und liess sich daher vom Hrn. Abbate Bonfichi eine neue, grosse und schöne Arie mit Chören schreiben, die weder neu noch gross und nichts weniger als schön ist, daher auch nicht gefiel. Dabey gewann die Sängerin dieses: In der Wei-

gel'schen Musik musste sie immer als Giannina, des Syndikus Tochter singen, nun glänzte sie in ihrer grossen Aria als eine Cleopatra, und das will doch wahrlich sehr viel sagen! Was sind aber die heutigen grossen Arien? eine elende Kabalette! — Sind sie schwer zu componiren? ganz und gar nicht; denn hat man die Melodie der Kabalette gefunden, so ist die Arie fertig, und gefällt die Kabalette, so gefällt auch die ganze Arie, deren Formel immer dieselbe ist, nemlich: Adagio — Chor — ein zweytes langsames tempo — abermals Chor (versteht sich, um die Sänger athmen zu lassen) — nun ein Allegro mit zuweilen untermengtem Chor, sodann kommt die Hauptseele, die Kabalette — Chor — Kabalette, Bettelcadenz, und der ganze Bettel ist auch fertig. — Ein besonderer Kniff (furberia) des Componisten ist es, wenn er dem Allegro eben keinen heiteren Charakter giebt, damit die Kabalette desto pikanter wird. Was soll man nun zu diesem ewigen Einerlei sagen, welches seit Rossini's Erscheinung unausbleiblich zwey- bis dreymal in jeder Oper zu hören ist, und werden wir dieser grossen Arien, die fast immer im Widerspruch mit dem Texte stehen, auch öfters einen gar nicht löblichen Gesang aufzuweisen haben, nicht bald ganz überdrüssig werden? Hat nun die Belloc mit ihrer grossen Arie Weigls *Uniform* verunstaltet, so that es Hr. Donzelli ebenfalls mit einer von ihm aus Rossini's *Odoardo e Cristina* eingelegten Arie, deren Kabalette mit dem Thema eines hier im Drucke erschienenen, sehr schönen Klengel'schen Rondo's sehr verschwistert ist, das sehr wahrscheinlich Rossini zu Gesicht gekommen ist.

Soviel über unsere erste Frühlingsoper. Von dem neuen grossen Ballette des Hrn. Clerico sage ich Ihnen bloss, dass leider sehr herrliche Musikstücke von den ersten deutschen Meistern eine so üble Figur darin spielen, dass es besser gewesen wäre, wenn er sie weggelassen hätte. Unter andern hören wir einmal sogar den Vogelfänger, der auf die Situation so wenig passt, dass er ein unwillkührliches Lachen erregte. — In der Mitte des May's gab man die von Hrn. Mosca neu componirte opera buffa: *La Sciocca per astuzia*. Einige nicht üble Gedanken abgerechnet, hörten wir in dieser Oper überhaupt nichts als Lärm und wieder Lärm, ungefähr ein Dutzend Walzer und eben so viele Crescendo's. Die böse Welt glaubte, er hätte alle diese Herrlichkeiten Rossini abgeborgt; allein beym wahren Lichte betrachtet verhält sich die Sache ganz umgekehrt, und Hr M. hat uns mit denselben schon vor vielen Jahren, nur mit etwas minderer Freygebigkeit als heute, beschenkt. Damals waren sie sowohl bey ihm als bey Generali wo nicht neu, doch für eine gewisse Volksklasse von grosser Wirkung, und machten in der That furore; nun wurden sie seither mehrmals in jeder Oper angebracht und erregen Ekel, daher auch dieser furore in ein Zischen und Pfeifen überging. Diese neue Oper hat übrigens bis auf wenige Stücke sehr wenig oder gar nicht gefallen, obwohl der Maestro von gewissen Individuen am ersten Abend zweymal auf die Scene gerufen wurde. — Verwichenen Sonnabend gab man endlich die von Hrn. J. H. Stunz neu componirte dritte Frühlingsoper, *Elvira e Luande*; dass die Aufnahme derselben eben nicht günstig ausfiel, ist dem elenden Texte von Romanelli zuzuschreiben. Der wackere junge Meister lieferte übrigens bey alledem nicht wenige achtbare Stücke, worunter im ersten Akte vorzüglich die Ouverture, die Introduction, das Terzett (das jedoch etwas zu lang ist) und manches im Finale gehören. Allein da das ganze Sujet weder Interesse noch Situationen hat, so wurde zwar bis gegen die Hälfte des ersten Akts alles applaudirt; aber von da an wendete sich das Blatt, doch wurde Hr. St. am ersten Abend auf die Scene gerufen. Der zweyte Akt, welcher auch in musikalischer Hinsicht dem ersten nachsteht, ist ganz verunglückt. Das Adagio der Ouverture verdient wohl eine Stelle in diesen Blättern, und ich setze es Ihnen ganz hieher.

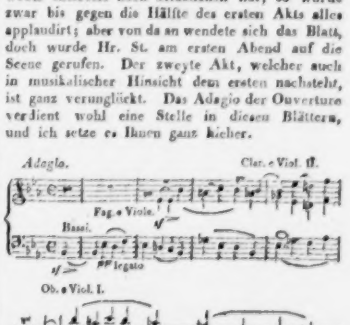

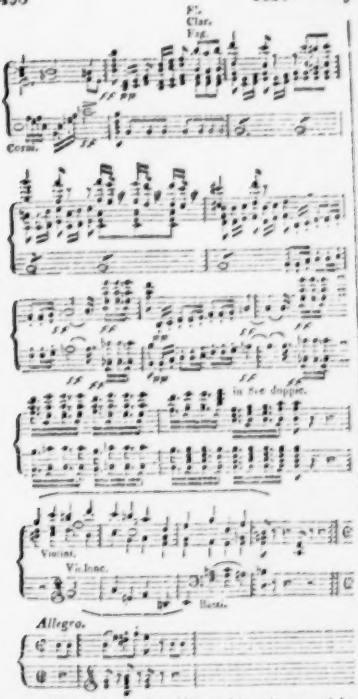

Das Thema des Allegro ist, wie man sieht, eine Figura diminutionis des Thema vom Adagio: das ganze Tempo ist von guter Wirkung. Wir wollen übrigens hoffen, dass Hr. Stunz zum letztenmale seine Mühe und Zeit an ein schlechtes Gedicht verschwendet haben wird.

In unserm beyden Theatern Lentasio und Carcano gab man dieses Frühjahr abwechselnd ältere Rossini'sche Opern, namentlich: *Il turco in Italia* und *Il barbiere di Seviglia*. Das einzige Individuum, welches ich Ihnen aus der ganzen Gesellschaft herausliebe, ist der Bassist Maggiorotti aus Turin, der eine schöne Baritonstimme nebst einem Tenorregister und eine ziemliche Geläufigkeit besitzt; vielleicht wird er einst ein braves Subject. Im Theater Carcano sahen wir überdiess ein armseliges Ballet von neuer Art, betitelt: *Il ritorno d'Orfeo dall' inferno, ossia: la gloria del celebre maestro Rossini* (Orpheus Rückkunft aus der Hölle, oder der Triumph des berühmten Meisters Rossini). Dieses langweilige Machwerk wird erst erklärbar aus folgender erscheinenden Inschrift: „L'invocato prodigio, che non potè eseguire la lira d'Orfeo, potrà effettuarlo l'armonia di Rossini" (was Orpheus mit seiner Lyra nicht bewirken konnte, das wird Rossini'sche Musik thun). Nun wird von einem Flötisten die Romanze aus *Otello* in G moll schlecht vorgetragen, worauf Orpheus seine Euridice wieder erhält. Jetzt hören wir nichts als Rossini'sche Musik und das Ganze schliesst mit der Ouverture aus der *Gazza ladra*, wobey die Groteskkänzer durch das Lärmen der kleinen und grossen Trommeln so in Bewegung gesetzt werden, dass ihnen die Dreschedern zerplatzen möchten. Ganz zu Ende umkehrt eine Reihe Tänzer ihre in der Hand habenden Tambourins, und, sieh da! auf jedem derselben befindet sich ein Buchstabe von VIVA ROSSINI und die ganze Lyra ist zu Ende. Opern und Balletts werden übrigens nurselten gegeben, weil sie fast Niemand besucht.

Bologna. Eine von Hrn. Mercadante für das hiesige Theater im vorigen Monate neu componirte Oper, *Maria Stuarda* betitelt, hat ziemlichen Beifall gefunden. Aus guter Hand erfahre ich, dass die Musik nichts als eine elende Rossini'sche Kopie ist. — Crivelli hat hier gefallen, desgleichen die Bassi, nicht so Mad. Feron.

Venedig. Rossini's *Donna del Lago* und *Mosè* sind dieses Frühjahr hier ganz verunglückt; bey letzterm soll jedoch grösstentheils die schlechte Aufführung Schuld gewesen seyn.

Florenz. Dem Vernehmen nach ist hier Pärs *Griselda* durchgefallen, Rossini's *Mosè* soll hingegen Beifall gefunden haben.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten July. Nº. 29. 1821.

Recension.

Gedichte von Ludwig Uhland, in Musik gesetzt von Xaver Schnyder von Wartensee. Leipzig bey Peters. (Pr. 1 Thlr.)
(Fortsetzung.)

Jede Melodie (melodische Tonweise) erhält ihre vorzügliche Bedeutung und Schönheit durch öfteres Steigen und Fallen. Dieses Gesetz ist absolut. Es entspricht dem steten Wogen und Wallen des Gefühls, auch einem Steigen und Fallen, und ist daher die künstlerische Aeusserung des Innern. Ferner müssen in jeder guten Melodie die sieben Töne der Scala verhältnissmässig so unter einander wechseln, dass keiner zu sehr vorherrscht, keiner zu häufig, keiner zu oft nach einander, keiner zu oft als accentuirt vorkomme. Nur wenn eine Melodie sich in so engem Tonumfange bewegt, dass sie von der Prime aus, als dem tiefsten Tone, nie bis in die Octave steigt, so fällt auch die siebente Stufe, weil sie nur als „Leitton" zu gebrauchen wäre, weg. Dieses Gesetz des Tonwechsels ist ebenfalls absolut, wie jenes; es entspricht ebenfalls dem Wogen und Wallen des Gefühls. Diese absoluten Gesetze sind freylich in keiner der vorhandenen Tonsatzlehren aufgestellt (daher man mit Recht behauptet, es könne eine Composition allen Regeln entsprechen, und doch nicht schön seyn). Demnach muss auch hier der Kunstverstand zu Hülfe kommen. Diese absoluten Gesetze finden sich auch nicht etwa gewöhnlich, ja nicht einmal häufig, in den einfachsten Tonweisen, den Volksmelodieen, enthalten, obwohl man glauben möchte, sie müssten vermöge ihrer Einfachheit am leichtesten da anzutreffen seyn, wo sich die Kunst der Natur, dem einfachern Gefühl und Ausdruck des Schönen nähert. Gewöhnliche Volkscomponisten — die es gern seyn möchten — stehen in der irrigen Meynung, man müsse, um volksthümlich zu seyn, ja nur recht einfach seyn, je einfacher, je besser, gerade so einfach wie möglich. Daher sind solche ihrer Compositionen meistens nichts weiter als schlechte Variationen der Kühreihen-Melodie, die ursprünglich nur zweyerley Grundformen hat, wovon die Eine vorherrschend durch die Scala, die andere durch den Accord hin und her schreitet. Zwar sind jene Ur-Melodieen des Kühreihens nichts Unschönes, sind aber auch nichts weiter, als die ersten schönen Laute eines zum Singen erwachten Volks. Unser der Kunst mündig gewordenes Zeitalter (Volk) ist damit nicht mehr zu sättigen; es verlangt auf seiner Bildungsstufe stete Nahrung, Wechsel, Mannichfaltigkeit, Neuheit. Allerdings mit Beybehaltung des Sinnes für Einfachheit, verlangt und bedarf es ein Kunstwerk jetziger Zeit, eine combinatorische Einfachheit. In welch hohem Grade ein musikalisches Kunstwerk, unbeschadet seiner Einfachheit, combinatorisch seyn kann, ist eine der interessantesten Untersuchungen. Hier ist indess zunächst nur vom melodisch-combinatorischen Gehalte des vorliegenden kleinen Liedes die Rede. Es ist eine Melodie, die im Umfange von vierzehn Takten dreyssigmal steigt und fällt. Der Tonwechsel ist so beschaffen, dass keiner der Töne der Scala (der siebente fällt aus oben angeführten Gründen bey dieser Melodie weg) auffallend vorherrscht; sie sind mannichfaltig gemischt. Diese Mannichfaltigkeit des Tonwechsels und des Steigens und Fallens ist aber nicht etwa durch Herumspringen nach allerley Intervallen gesucht worden; es kommen keine grossen weiten Sprünge vor; nur zuweilen wechselt mit der Secunden-Fortschreitung die Terzen-Fortschreitung; und nur zweymal

kommt gegen das Ende, dem Gesetze der Steigerung entsprechend, eine Quarten-Fortschreitung vor. Es findet sich demnach die Kunst des dreymaligen Steigens und Fallens, so combinatorisch sie erscheint, in den Schranken der befriedigendsten Einfachheit ausgeübt. Am Tonwechsel lassen sich die nemlichen Vorzüge nachweisen. Die Melodie bewegt sich grösstentheils im engen Umfange einer Quinte; nur zweymal wird die sechste Tonstufe nach oben, nur einmal die siebente nach unten, und nur einmal die fünfte nach unten berührt. Schon in den vier ersten Takten haben die Töne so gewechselt, dass jede der fünf Tonstufen ihr Gewicht erhält. Die zweyte Tonstufe kommt zwar am häufigsten, siebenmal, aber mehrmals nur schwach accentuirt, vor; die sechste hingegen nur zweymal, aber am stärksten accentuirt, indem sie in den höchsten Tönen der Melodie zugleich den Umriss bildet. Was aber der Melodie ihre höhere Einfachheit verleiht, ist diess: Die erste Tonstufe wird durch das Thema schon in den zwey ersten Takten also fühlbar gemacht, dass der harmonische Grundton (der Ton G), aus welchem das Stück geht, zugleich als der melodische, der tiefste der Melodie, erscheint. Hier müssen wir auf das allerwichtigste Gesetz der Einfachheit und Volksthümlichkeit einer Melodie aufmerksam machen. Gesetzt, es bewege sich ein Stück im Umfang einer Octave von C. bis C, so ist dieses Stück viel einfacher, fasslicher, als wenn es aus F. gehend sich in dem gleichen Tonumfange von C. bis C. bewegen würde. Weil nemlich im ersten Falle der melodische Grundton, die Prime, auch als der tiefste erscheint, so wird das Bedürfniss der harmonischen Beziehung leichter entbehrt, und die Melodie erscheint frey und unabhängig von Harmonie, von Accorden-Begleitung, Bassbegründung u. dgl. Ist hingegen die melodische Tonordnung so eingerichtet, dass der Ton, aus welchem das Stück geht, ungefähr in die Mitte zu stehen kommt, so dass die Prime fast eben so oft unterschritten als überschritten wird, so fühlt man das Bedürfniss der Harmonie irgend einer singenden oder spielenden Begleitung. Nach jenem Grundgesetze ist der grösste Theil der Schulzischen Lieder (in den drey Sammlungen der „Lieder im Volkston") gesetzt. Ja, es ist merkwürdig, wie sein Volkssinn, Volkstonsinn, sich sträubte, unter die Prime hinabzusteigen. Daher gehen seine meisten in G. und A. gesetzten Lieder so hoch, dass sie für gewöhnliche Organe tiefer transponirt werden müssen. Denn der sogenannte Charakter der Tonart kann hier nicht in Betracht kommen; es ist besser, diesen zu verletzen, als der Stimme Gewalt anzuthun.) Nicht so volksthümlich, wie die Schulzischen Lieder, sind, im Allgemeinen genommen, die Lutherischen Choralmelodieen, deren Mehrzahl, auf Harmonie berechnet, beym Volke nie beliebt worden ist, welches immer diejenigen Melodieen vorzieht, deren Tonordnung auf dem hier ausgesprochenen Grundgesetze der Volksthümlichkeit beruhet, wie z. B. „Wie schön leucht' uns der Morgenstern", „Ein veste Burg", „Sey Lob und Ehr" u. s. m. Recensent begründet daher seine Behauptung, dass die Composition eines kleinen Liedes eine grosse Kunst ist, noch mehr: die Composition, auch nur der Melodie eines kleinen Liedes, ist schon eine grosse Kunst. Es ist eine grosse Kunst, in so engem Umfange, so zu sagen, mit dem Minimum von Bewegung, sich schön und ausdrucksvoll zu bewegen. Und eben diese Kunst ist von grosser Wirkung. In wie engerem, in wie kleinerem Umfang (Tonumfang) der Künstler sein Werk zu formen, wie mehr Bedeutung er in die enge kleine Form zu legen vermag, je mehr gewinnt diese Form dadurch an intensiver Kraft, je geistiger wirket sie. Einem solchen Kunstwerke wird es auch nie an Eigenthümlichkeit fehlen. Es wird, wie Schulz in der Vorrede zu den Volksliedern sinnvoll gesagt hat, „den Schein des Bekannten haben, ohne das Bekannte selbst zu seyn", und so den Volkssinn gleichwie den Idealsinn ansprechen und nähren.

Nachdem wir die Vortrefflichkeit dieses Kunstwerkes an seinem melodischen Gehalt nachgewiesen haben, können wir uns nun über dessen rhythmischen Gehalt um so kürzer fassen. Wir müssen es aber auch, einerseits, weil wir hierbey in der Kürze nur missverstanden würden, zur gehörigen Ausführlichkeit es aber an Raum gebricht; anderseits, weil wir von dem Einen Künstler nicht wohl fordern dürfen, er müsse über sein Zeitalter hinausgeschritten seyn, während seine Mitkünstler, vornemlich die musikalischen Methodisten, ungeachtet der in unserm so mächtig vordringenden Zeitalter auch der Kunstphilosophie zu Theil gewordenen Aufklärung, noch immer nicht von der Stelle kommen

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October **№. 2.** 1800.

Recension.

Oeuvres complettes de Wolfgang Amadeus Mozart, au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Cah. I. contenant VII Sonates pour le Pianoforte.

Cah. II. conten. douze Themes varies pour le Pianoforte.

Cah. III. conten. VII Sonates pour le Pianoforte.

Cah. IV. conten. VI Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagn. d'un Violon.

Cah. V. conten. Trente Airs et Chansons pour le Pianoforte.

Cah. VI. conten. XIV differentes Pièces pour le Pianoforte.

Cah. VII. conten. IV Sonates pour le Pianoforte a quatre mains.

Cah. VIII. conten. VI Pièces pour le Pianoforte a deux et a quatre mains.

Mozart stehet, als dichtender Tonkünstler, *in seinem eigentlichen Fache*, nicht nur hoch, sondern bisher noch unerreicht — einzig: seine Kompositionen haben auf den Gang und die weitere Ausbildung der Tonkunst selbst nicht nur einigen, sondern den entscheidendsten Einfluss gehabt, haben ihn noch, und werden ihn noch lange haben — sie machen, im reichsten Sinne des Worts, Epoche: auch die Unternehmung, die sämmtlichen bedeutenden, und so zahlreichen Werke des Meisters herauszugeben, und zwar unter solchen Verhältnissen, ist in ihrer Art, wenigstens in Deutschland, die erste, bisher die einzige: es wird demnach erlaubt seyn, bey jedem dieser drey Punkte etwas länger zu verweilen.

Wenn man die Menge der Mozartschen Arbeiten übersiehet, so begreift man die Tiefe vieler kaum: wenn man die Tiefe vieler untersucht, so begreift man die Menge kaum. So ist es natürlich, wie man viele derselben, vor genauerer Ansicht, für untergeschoben halten, und die äussern, historischen Erweise ihrer Aechtheit nur mit halber Zuversicht hinnehmen kann. *Nach* genauerer Ansicht ist das anders. Die Werke Mozarts führen selbst einen unwiderleglichen innern Beweis ihrer Aechtheit, welchen zu fassen gewiss nicht schwerer ist, als die Erkennung der Werke wahrhaft grosser Maler — für die nämlich, welche sich einmal, eben sowohl in den Geist, als in die Manier der Künstler einstudiert haben. Aber Verwunderung wird die Menge der mozartschen Kompositionen, bey ihrer Verschiedenheit, immer erregen. Denn fürwahr — giebt es doch kein Fach der Tonkunst: giebt es doch keine bisher entdekte Form, in welcher der Musiker seine Melodien und Harmonien bilden kann, worin nicht auch Mozart gearbeitet hätte, und immer — freylich mit mehr oder weniger Glück.

Wollen wir nun unter der Menge sein Eigenstes: wollen wir seine wahre Eigenthümlichkeit kennen lernen: so müssen wir (scheint es) fragen: was gelang ihm am *allervorzüglichsten*, und misslang ihm *nie*? Seine Werke lassen sich unter folgende Nummern bringen. Er schrieb für das *Klavier* eine Menge Sachen der Galanterie — artig, leicht, anmuthig, zum Theil fein: sie misslangen ihm nicht, sind aber von andern Meistern übertroffen worden: er schrieb grössere ernsthaftere Sätze für dies Instrument — in jedem Betracht, worin Werke der Tonkunst angesehen werden können, sehr bedeutend, und ähnlich an Tendenz, Geist und Kunstwerth der dritten Nummer — seinen *Quartetten und Quintetten*, mit oder ohne Klavier. Diese sind nun,

können. Es ist das non plus ultra alles Unsinnes, womit unsere Methodiasten noch immer fortfahren, ihre Harmonielehre, eine Lehre des mehrstimmigen Tonsatzes, mit Elementarlehre, worauf jene erst gegründet werden soll, zu verwechseln; und nichts armseligeres kann es geben, als wie sie in immer wieder neu aufgelegten Harmonielehren, fälschlich Elementarlehren genannt, den Beweis führen, dass ihnen der Elementarbegriff ihrer Kunst eben so fremd ist, wie den gewöhnlichen methodistischen Recensenten die Elementaranschauung des Kunstwerkes selbst. Nach so vielen Beweisen beweisen es nemlich noch zwey solcher Methodenmacher, wovon der Eine sagt: „der Rhythmus ist nichts wesentliches", der Andere: „der Rhythmus ist in der Musik dasselbe, was in der Dichtkunst das Metrum". Und die so sprechen, sind sonst allerdings wackere Kunstmänner; nur sind es keine Philosophen, viel weniger Kunstphilosophen, noch viel weniger sind es, was hier noch viel mehr sagen will, Elementaristen! Bey solch gänzlichem und allgemeinem Mangel an kunstwissenschaftlicher Elementarbildung darf es daher nicht im mindesten befremden, wenn auch unser sonst so vielseitige, gelehrte, ja weise Künstler, so wenig als seine künstlerischen Zeitgenossen, von unten herauf oder von vorne herein in das Gebiet der Kunst eingedrungen ist, und daher in seinen Compositionen, wirklich auch in dem vorliegenden Liede, der rhythmische Gehalt nicht so vortrefflich und nicht so bedeutungsvoll ist, wie der melodische. Es will nach unserm jetzigen Culturstand schon viel sagen, dass in diesem Liede der Rhythmus die Melodie nicht schwächt, dass er, wenn auch nicht eben ausdrucksvoll, doch die Melodie hebt und trägt, ohne ihren Fluss durch Ecken zu stören, oder durch Fluchen zu hemmen, (welches da oft zu geschehen pflegt, wo mitunter die Längen mehrfach gelängt, die Kürzen mehrfach gekürzt werden) dass er nie im blossen Metrum steht, dass folgende drey verschiedene Rhythmen

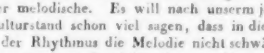

leicht aus der Eurhythmie des Ganzen herausgehört werden, und dass sie mannichfaltig unter einander wechseln.

Wie kommt es aber — könnte man fragen — dass der Künstler mit seinem überlegenen Kunstverstand zu einer meisterhaften Melodie einen bloss guten Rhythmus geliefert hat? Sollte der Kunstverstand für das Eine minder, als für das andere hinreichen? — Antwort: Sein Kunstverstand hat ihn hier als Vokalcomponist dahin geführt, wo durch passende Betonung der Worte auch eine vortreffliche Melodie erzeugt wird. Die Vokalcomposition ist zugleich auch weckend, leitend und bildend für den Componisten als Melodisten. Das erste Grundgesetz der Sprachdeclamation ist auch der Sangdeclamation (der musikalischen Betonungskunst) eigen. Wo nemlich der Sprachdeclamator (Schönsprecher) den Ton ändert, muss ihn der Sangdeclamator (Componist) auch ändern. Nicht eben, dass er ihn da erhebe (melodisch höher stelle), wo jener ihn erhebt; er, der Componist, kann auch durch einen Sprung in die Tiefe accentuiren; er kann es auch rhythmisch, vermittelst des Vortheils, den er vor jenem voraus hat, die Längen mehrfach zu längen; er kann es auch dynamisch durch sforzato oder Schwellton; ändern kann er also den Ton auf verschiedene Weise, aber ändern muss er ihn. Diese Nothwendigkeit fühlt jeder, der ein Gedicht gut — das heisst hier schön zu lesen vermag. Und das vermag ohne Zweifel unser Künstler, der selbst Dichter ist, und in den kunstvollen ottave rime seines Zueignungsgedichtes bewiesen hat, wie gut er das alles, was wir oben kurzweg den Wortsatz nannten, innehabe und auszuüben vermöge. Mit solchem, ebensowohl dichterischen als tonkünstlerischen Kunstverstand, hat er denn auch in dem vorliegenden Liede ein im Wortausdruck vollkommenes, im strengsten Sinne classisches Kunstwerk zu Stande gebracht, wie es so wenig einem blossen regelrechten Tonsetzer, als einem blossen Gefühlagenie je möglich ist, so wenig als es einem Haydn und Mozart möglich war, die bekanntlich heillos genug in die Liedercomposition hineingepfuscht haben; wovon man hier nur das allbekannte Lied „Wenn die Lieb' aus deinen blauen, hellen, lichten Augen sieht" anführen will; woraus leicht der Schluss zu ziehen ist: Wenn ein Genieheld, wie Mozart, so schöne Dinge, ja die allerschönsten in der Welt, wie die Liebe und die Augen, so schlecht besingt, wie es bey dem Heere seiner Nachlaller um die Liederkunst stehen müsse. Hier in diesem Meisterstücke kommen gerade nur die Wörter („Redetheile") als accentuirt vor, worin sowohl für Verstand als Gefuhl, logisch und aesthetisch, der

Sinn liegt. Diese Accente sind unter die verschiedenen Tonstufen in schönem Tonwechsel also vertheilt, dass keine im Ganzen zu oft, oder zu oft nacheinander vorkommt; was oben aus den über die Accent-Sylben und Noten gesetzten Ziffern zu ersehen ist. Schon in den vier ersten Takten wechseln die Tonstufen 1 bis 5 so unter einander, dass Wortfolge und Wortform durch Tonfolge und Tonform, so wie diese durch jene, verschönert wird, beydes zusammen aber die vollkommene Dichtungs- und Gesangseinheit bildet, die den Triumph unserer Lyrik ausmacht.

Mit den bisherigen Nachweisungen glaubt und hofft Recensent mehr gesagt zu haben, als manche seiner, der Kürze mehr als der Gründlichkeit beflissenen Mitrecensenten neuer Liedercompositionen, die mit ihrem „es ist richtig declamirt" schon genug gesagt zu haben vermeynen. Richtig ist freylich auch das höchste Kunstschöne. Aber nicht jedes Richtige ist zugleich auch bedeutungsreich und ausdrucksvoll. Dieses Richtige ist es aber so gewiss, als es vermöge der bisherigen Nachweisungen ein grosses, reichlich combinirtes Kunstwerk ist. Indess wollen wir die Ausdrucksfülle noch an einigem nachweisen.

Wie schön ist es, dass bey der Betonung

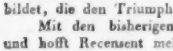

die dritte Sylbe wieder den nemlichen Ton der ersten erhält, und so durch das einfachste Mittel das Gefühl der „Ruhe" erzeugt wird! — wie genialisch, dass bey der Betonung

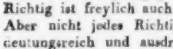

das Wort „hier" mit der Stamm-Sylbe des Worts „unter" den nemlichen Ton erhält, wodurch das Behagen am „Ruhen" so passend ausgedrückt wird! — wie mahlerisch, dass das dreysylbige Wort

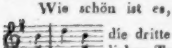

mit drey melodischgleichen, rhythmischungleichen Noten betont ist, wobey der Sänger seine Melodie, so zu sagen, einstellt, und dadurch seinem Mitgefühl mit den „Vögelein" worin auch Meisen und Wachteln mit ihrem verwandten Rhythmus einstimmen können, Platz macht! — wie herzig, dass bey der Betonung

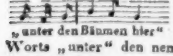

in der zweyten Hälfte des ersten Taktes die rhythmische Figur der ersten Hälfte nach der Kunst der „Progression" sich wiederholt, wodurch ein wiederholtes, wiederholt empfundenes „zum Herzen singen" ausgedrückt wird! wie tiefsinnig, dass zu den ersten zwey Sylben der Worte

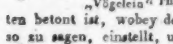

ein Ton, der durch die ganze Melodie hindurch nie vorkam, aus der Tiefe heraufgeholt wird, und dann bey den Worten „dieser weiten" die Melodie sich bis an ihr äusserstes Ende steigend erhebt, wodurch die „weite Ferne", so zu sagen, umschrieben (beumrisset) wird! — und wie combinatorisch-künstlich ist es vollends, dass die durch volle drey Zeilen, die ganze Hälfte der Strophe sich erstreckende Doppelfrage der Fragsinn (das Fragtonartige), worin die Kunst anderer Componisten sonst so oft scheitert, so ausdrucksvoll durchgesetzt ist.

Recensent, gewohnt nach Recensentenpflicht, von der Theorie immer aufs Praktische auszugehen, schreitet nun zur Nutzanwendung. Ist es wahr, dass die kritische Beleuchtung eines Kunstwerkes das ganze Gebiet der Kunst weithin aufhellet, so hat der Recensent seinen wahren Fackelträgerberuf so auszuüben, dass er allerwärts hinleuchtend, Jedem die Fackel der Aufklärung so nahe als möglich hält. Mögen auch die Kunstgelehrten, die schon im Lichte wandeln, dessen entbehren — den Kunstjüngern kann man es nicht nahe genug legen, dass sie an ebendemselben Kunstwerke kritisch alles Mögliche zu erschöpfen haben, um für Kunstanschauung und Kunsteinsicht das möglichste Licht zu schöpfen. Zu schöpfen aber giebt es reichlich an jedem ächten Kunstwerk, worin Leben und Schönheit quillet. Und wenn ein ehrlicher Recensent, nachdem er Vieles an dem Kunstwerk ausgehoben, versichert, er hätte, ohne sich zu wiederholen, noch weit Mehreres daran auszuheben, so wird vielleicht dieser und jener Kunstjünger sich ermuntert finden, wäre es vor der Hand auch nur zur Uebung der Beobachtung und des Schönheitssinnes, Manches von dem Nichtausgehobenen selbst aufzuspüren und sich klar zu machen. Uns liegt ob, ihm dazu einen sichern Leitfaden an die Hand zu geben.

Die erste Regel eines solchen Verfahrens ist ganz einfach. Das theilweise Auffassen ist Bedingung des Zusammenfassens. Die Totalan-

schauung wird nur vollständig durch Beschauung des Einzelnen. Man verweile also bey demjenigen Einzelnen, das auch ein Ganzes seyn könnte, das schon für sich einen bestimmten und gewissermaassen vollständigen Eindruck macht. Wer sich also an dem vorliegenden Liede üben und bilden will, der singe zuerst nur die erste Phrase von zwey Takten, und pausire dann eben so lange, oder noch länger, als er gesungen hat; so die zweyte; dann nehme er die dritte und vierte (weil sie eine Textwiederholung enthält) zusammen; hierauf verweile er wieder; sodann singe er auf gleiche Weise die fünfte Phrase; dann die sechste; endlich die siebente. Erst nachher, nachdem er an den einzelnen Phrasen seinen Schönheitsinn gleichwie seinen Kunstverstand geübt und geprüft hat, singe er das Ganze zusammenhängend noch einmal."

Mancher mag diese Zumuthung allzuwunderlich finden. Aber hat denn solch ein Verfahren etwas aesthetisch Ungereimtes? — Wir wollen sehen. Jede dieser Textphrasen — allenfalls mit Ausnahme der letzten, die sich an die vorletzte anschliesst — hat ihren logischen Inhalt und ihre aesthetische Bedeutung. So die erste Phrase „Will ruhen unter den Bäumen hier" worin sich schon ein menschlich Wesen kund thut, das Natursinn verräth; so die zweyte „die Vögelein hör' ich so gerne" — ein Wesen, das Schönheitsgefühl in sich nährt; so die dritte „was singet ihr so zum Herzen mir?" — ein Wesen, dem das Mitgefühl das Herz bewegt; so die vierte „von unserer Liebe was wisset ihr" — ein Wesen, das im Mitgefühl die Liebe ahndet; und so die fünfte „in dieser weiten Ferne" — ein liebendes Wesen, das, in die Weite sich sehnend, sich geistig erhebt.

Oder meynt man etwa, ein so kleines Lied sey in seiner Kleinheit etwas zu unbedeutendes, als dass man dabey so verweilen sollte? — Ist denn diese kleine Liederstrophe nicht schon ein vollständiges Gedicht? oder ist sein Inhalt, oder ist seine Ausführung zu geringfügig? Es wird ja in diesem Liede das Wesentlichste gesungen und besungen, was ein menschlich Wesen erfreuen und erheben mag. Und wie schön fliesst Eins aus dem Andern! aus dem Naturssinn das Schönheitsgefühl: aus dem Schönheitsgefühl das Mitgefühl: aus dem Mitgefühl die Liebe: aus der Liebe die geistige Erhebung. Nicht nur ist es ein vollständiges Gedicht, sondern es ist ein vollkommenes, weil daran alles wesentlich ist, weil es ganz und gar nichts von Wortgepränge, von Liedeley und Weiseley enthält. Ja, es ist eine wahre Perle der Liederkunst!

(Der Beschluss folgt.)

Vermischte Nachrichten:

Mailand. (Beschluss). Kapellmeister Weigl, der, wie ich bereits letzthin erwähnte, von der hiesigen Theaterdirection engagirt war, für die Scala zwey Opern zu componiren, kommt (man weiss nicht warum) nicht hieher, und man musste desshalb für den Herbst zu Hrn. Morlacchi seine Zuflucht nehmen, der sich bereits in Mailand befindet, und dessen jüngstes Oratorium, *Abele*, unlängst von Dresden aus unsern Journalisten die grosse Hallposaune schickte. Da wird denn in dem einen Blatte von dem lebhaften Eindrucke und dem hohen Genusse gesprochen, welche diese ausdrucks- und effektvolle, mit philosophischem Kriterium bearbeitete Musik des esimio maestro cavaliere Morlacchi, italiano (versteht sich), auf das gebildete Dresdner Publikum machte. Unser Zeitungschreiber liefert uns einen Brief aus Sachsens Hauptstadt, die er bey dieser Gelegenheit, aus leicht zu errathender Ursache, das Athen von Deutschland nennt, und bemerkt hiebey: „Da er aus guten Gründen auf diese Correspondenz vertraut, so theilt er sie seinen Lesern mit, ohne zu befürchten, dass er sie hintergehe." Hier wird nun ebenfalls von dieser grossen und charakteristischen Musik gesprochen, welche das Herz rührt, den Augen die Thränen entlockt und die Berühmtheit des Meisters noch länger bewähren wird. — Hr. Soliva, vom hiesigen Conservatorium, welcher in den verwichenen Jahren mehrere Opern componirt, wovon zu seiner Zeit in diesen Blättern Erwähnung geschah, ist von hier nach Warschau abgereist, wo er als Director des dasigen Conservatorium mit einem guten Gehalte angestellt ist. — Hr. Orland, maestro di Solfeggi am hiesigen Conservatorium, geht dieser Tage nach München, wo er in Gesellschaft des Hrn. Aiblinger der italienischen Oper vorsteht.

Hr. Anton Rolla, jüngster Sohn unsers Orchesterdirectors, bekleidet dieselbe Stelle in Bologna anstatt des so unglücklich aus der Welt

geschiedenen Radicali. — 'Hr. Sieber, Bassist vom Berliner Theater, wird künftigen Karneval auf dem hiesigen grossen Theater alla Scala singen, und das wird der erste deutsche Sänger seyn, den man in Mailand öffentlich hört.

Aus der neuen Rossini'schen Oper *Metilde*, von der ich Ihnen das Nöthige schon mitgetheilt habe, sind mir bereits mehrere Hauptstücke zu Händen gekommen. Diese alten guten Freunde verrathen aber eine solche Armuth an Gedanken, Wortverstellung und aufs höchste getriebene Verzierungen, dass es mir um Rossini sehr leid thun würde, wenn er künftig nichts besseres liefern möchte. Es soll in der That verwichenen Winter ernsthafte Händel zwischen ihm und der römischen Theaterdirection abgesetzt haben, weil er in seine gegenwärtige neue Oper so vieles aus seinen ältern aufnahm, weswegen ihm, wie man allgemein sagt, das Honorarium nicht ganz bezahlt wurde.

So eben habe ich eine dieses Jahr zu Padova herausgekommene Schrift, unter dem Titel: Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, di Andrea Majer, Veneziano, bey der Hand. Der Raum dieser Blätter und überhäufte Geschäfte erlauben mir nicht, eine Analyse des Ganzen zu geben, um so mehr, da das hier gesagte, historisch betrachtet, fast Jedermann bekannt ist. Ich theile Ihnen daher bloss das, was hier über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien ausgesprochen wird, als eine Recapitulation dessen mit, was ich grösstentheils in meinen einzelnen Berichten so oft berührt habe. Der Verfasser theilt sein Werkchen in vier Theile ein: 1) Betrachtungen über die Musik der Alten. 2) Entstehung und Kindesalter der italienischen Musik. 3) Jugendliches und reifes Alter, und 4) Gegenwärtiger Zustand derselben. Nach einer kurzen Einleitung zu diesem 4ten Kapitel heisst es: Folgende Punkte scheinen es zu seyn, auf welche man die merklichsten Ausschweifungen (stravaganze) der heutigen Musik reduciren kann. Der Wirrwarr so vieler verschiedener Style (generi); die nichtssagenden und trivialen Cantilenen; das Anhäufen so vieler Ideen (motivi), wo keine einzige die richtige ist; die Unmässigkeit eines wüthenden dithyrambischen Styles, welcher blos die Ohren betäubt, ohne das Herz zu rühren; die häufigen und unregelmässigen Sprünge vom Tone und Zeitmasse, ohne dass es die Worte erheischen; das Lästige der tausend und tausendmal wiederholten, blos in der Figur variirten Cadenzen; das Unsinnige des immerwährenden obligaten Chors; der scharlataneske Kunstgriff, den Blasinstrumenten die Violinpartie (parte del violino) zu geben, die melodischen Phrasen zu zerstückeln und unter die verschiedenen Instrumente zu vertheilen, als wenn die Worte einer Rede von mehreren Sprachen vorgetragen werden könnten; die Pedanterie, die kleinsten Appoggiaturen und Cadenzen der Singstimme auszusetzen und die willkührlichen Verzierungen des Gesanges in ein scolastisches Solfeggiren zu umformen; der Mangel an Originalität und charakteristischem Ausdruck der Melodieen, welche grossentheils Variationen auf dasselbe Thema sind (wie wahr!), denen man gleichgültige Worte unterlegt; die wunderbaren Kehlsonaten der heutigen Sänger, denen nichts mehr und nichts weniger als die Wissenschaft des portamento di voce, des Athemholens, des Takts und der Intonation fehlt; eine Verschwendung von nichtssagenden und manirirten Gurgeleien, die jede Idee von musikalischem Rhythmus zerstören; die Misshandlung (strazio) der Prosodie und das Innehalten oder Gurgeln auf den Sylben o, i, u. Dinge, welche vor dreyssig Jahren die Schulbuben nicht begangen haben würden; die Einführung einer ganz neuen Aussprache, welche die Wörter in zwey Theile spaltet, indem sie die letzte Sylbe mit einem dem Hammerschlage ähnlichen Stimmenknalle (scoppio di voce) hören lässt, vendet-aaaa, amo-reeee, cam-pooo *); der Missbrauch der kleinen Flöte, der leidigen grossen und kleinen Trommel und der türkischen Banda (banda turca); der schreckliche Lärm der heutigen Orchester u. dgl. m. Weiter unten sagt der Verfasser, man musste heut zu Tage ein grosser Alchymist seyn, um den gegenwärtigen Unterschied der opera seria und opera buffa zu kennen, und klagt mit Recht über die fast gänzlich ausgestorbene wahre Kirchenmusik, und dass man jetzt sogar die türkische Bande auf den Kantorien findet. Lächerlich ist es, sagt er ferner,

*) Ein auffallendes und unerträgliches Beispiel, möcht' ich sagen, liefert uns hievon das Quartett in E dur in Rossini's Bianca e Falliero, wo besonders das uuuuuuuuuuuu so schön klingt. Der Correspondent.

dass man bey uns gegenwärtig Frauenzimmer Kastratenrollen singen, und einen Tancredi, Alexander u. s. w. durch Mädchen vorstellen lässt. Merkwürdig ist es übrigens, dass in diesem ganzen Buche der Name Rossini gar nicht vorkommt. In einer Anmerkung heisst es einmal: „der Marini der modernen Musik, dem andern Marini (bekanntlich ein italienischer Dichter von verdorbenem Geschmack) auch in Betreff der Lebhaftigkeit der Phantasie ähnlich, entschuldigt sich damit, dass er seine Kunst um zu leben ausübt, und seinen Zweck schon erreicht hat, wenn nur seine Musik gefällt. Auch Lopez di Vega drückt sich auf eine ähnliche Weise mit folgenden Versen aus:

„E poiché paga il sciocco volgo, è giusto
Sciocamente compor per dargli gusto."

Diess wäre beyläufig der Inhalt des vierten Kapitels, welches, wie man sieht, in einem sehr strengen Tone abgefasst ist, und doch nicht alles erschöpft. Manches liesse sich hierüber noch sagen, und wahrscheinlich werde ich in meinen fernern Berichten Gelegenheit dazu finden.

Berlin. Uebersicht des Juni. Den 3ten gab Mad. Neumann, die im vorigen Bericht öfters genannte, schöne Schauspielerin aus Carlsruhe, Concert. Sie sang mit Mad. Milder ein Duett aus *Figaro* und mit derselben, Dem. Eunike und den Herren Stümer, Blume und Wauer das Sextett aus *Don Juan*, und entzückte auch hier ihre zahlreichen Verehrer.

Den 5ten liess sich Hr. Kunert auf der Mundharmonika hören. Er hat sechszehn verschiedene Instrumente nach der chromatischen Tonleiter gestimmt, wodurch er in der schnellsten Abwechslung durch alle Töne spielt, die er mit vieler Zartheit, Fertigkeit, Kraft und Harmonie aus dem unscheinbaren Stück Eisen hervorlockt. Nicht ungern hörte man mit dieser ihm eigenthümlichen Tonbildung vortragen ein Andante von Pleyl, Variationen über das Thema: Liebes Mädchen hör mir zu etc., Walzer und Polonoisen.

Den 6ten gab die Generalintendantur das dritte Concert unter Mitwirkung der in den vorigen Berichten schon charakterisirten Hrn. Boucher. Nach einer kräftigen Ouverture von Beethoven trug Hr. Concertmeister Schalk aus Prag eine Polonoise von Meyer Beer und nachher auch Variationen, die er auf ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* componirt hatte, mit wenig Beifall vor. Desto mehr erhielt Hr. Boucher für sein militairisches Concert in D dur und seine Variationen auf ein einfaches Thema; er entwickelte hier sein ganzes herrliches und oft lächerliches Talent. Gediegener war der Vortrag seiner Gattin bey dem Vortrag eines Harfensolo über eine Fanfare mit Variationen und einer Einleitung, und eines Duett-Concertante für Pianoforte und Harfe, welche Instrumente theils einzeln, theils zusammen von ihr gespielt wurden. Lauter Beifall krönte die talentvolle und bescheidene Frau.

Aufgefordert durch viele Freunde gaben die beyden trefflichen Violinisten, Boucher und Möser am 17ten, Concert. Hr. Concertmeister Möser spielte das Adagio und Rondo brillant von Mayseder, Hr. Boucher ein Recitativ und Thema mit Variationen, und beyde zusammen ein Doppelconcert für zwey Violinen von Viotti aus F dur. Sehr interessant war der Kampf beyder trefflichen Künstler, sich vor dem andern auszuzeichnen, und alle zahlreichen Zuhörer stimmten überein, dass beyde würdig den Kranz verdienten.

Den 18ten ward zum erstenmal und seitdem noch ein paarmal bey überfülltem Hause gegeben: *der Freyschütz*, Oper in drey Abtheilungen, zum Theil nach dem gleichnamigen Volksmährchen, von F. Kind. Musik von C. M. v. Weber. Seit der *Olympia* von Spontini hat keine Oper so ungetheilten Beifall gefunden, als des trefflichen Webers Composition. Alle Stücke wurden mit dem entschiedensten Beifall aufgenommen, und was Spontini wiederfuhr, geschah auch ihm: er ward hervorgerufen und mit Lorbeeren, Blumen und Gedichten beschenkt. Eine hämische Wendung de nie sich verläugnenden Dichterlings beantwortet. Hr. Kapellmeister von Weber auf eine männliche Weise in den öffentlichen Blättern. Auch erschien an jenem schönen Abende der bescheidene Künstler nicht allein, sondern führte auch Mad. Seidler und Dem. Eunike dem dankbaren Publikum vor, das auch die Bemühungen der Herren Rebenstein, Blume, Stümer, Hillebrand, Gern etc. ehrte.

Den 21sten führte der Organist Hansmann Friedr. Schneiders Oratorium: *das Weltgericht* auf. Der selbst gegenwärtige Hr. Kapellmeister Schneider aus Dessau leitete das Ganze, Mad.

Schulz, die Herren Stümer und Blume und die Mitglieder der Hausmann'schen Singanstalt führten die Solopartieen und Chöre, so wie die Mitglieder der königlichen Kapelle unter Leitung des Hrn. Kammermusikus Hennig sen. die Instrumentalpartie vortrefflich aus.

Den 25sten gab die Generalintendantur Concert im Verein mit dem Hrn. Kapellmeister von Weber. Nach der schönen Ouverture zu *Egmont* von Beethoven, blies Hr. Sedlatzek aus Wien Variationen für die Flöte auf das russische Thema: Schöne Minka, von Keller, und bewies viel Geläufigkeit, Seele, Ausdruck, einen vollen, weichen Ton, besonders in den mittel- und tiefen Tönen (deren Umfang er an seinem Instrumente bis zum tiefen g erweitert hat), gelungenes Abstossen und Verbinden der Passagen etc. Mad. Schulz sang hierauf eine Scene und Arie von Weber mit dem ihr eignen Ausdruck und Feuer. Hr. von Weber führte darauf ein hier geschriebenes Concertstück (Larghetto affettuoso in F moll, Allegro passionato, Marcia, Rondo giojoso) auf dem Fortepiano mit dem allgemeinsten Beifall aus. Im zweyten Theile bliessen die Herren Lenz und Schunke vortrefflich, wie immer, ein Adagio und Rondo für zwey Waldhörner, von der Composition des erstern. Darauf trugen Hr. von Weber und Hr. Boucher Variationen für Violine und Fortepiano von Weber vor, beyde meisterhaft; Hr. Boucher gab in einer Cadenz die Quintessenz der Themen aus dem *Freyschütz*, die er rasch improvisirte, damit den Componisten überraschte, und dem Publikum einen neuen interessanten Genuss gewährte. Hr. Adam, Mitglied des königlichen Hoftheaters zu Hannover, sang eine Arie aus Rossini's *Othello*, mit seiner schönen, vollen und gebildeten Tenorstimme. Den Beschluss des genussreichen Abends machte Hr. von Weber mit dem Vortrag eines von ihm componirten Rondo brillant für das Fortepiano.

Der vorher erwähnte Hr. Sedlatzek gab den Freunden der Flöte Gelegenheit, ihn noch einmal in seinem Concerte am 29sten zu hören, wo er ein Concert aus H moll von B. Romberg und eine Schweizer Solophantasie mit Variationen über ein Thema Hongrois mit Beifall vortrug.

Görlitz. Als ein höchst ehrenvoller Beweis von der Cultur der Musik in der Lausitz verdient das Musikfest eine Erwähnung in diesen Blättern, welches auch hier am 25sten May durch Aufführung des Schneiderschen Oratoriums *das Weltgericht* in der zur Ausführung grosser Musikwerke trefflich geeigneten Nicolai-Kirche gefeyert wurde, wie es gewiss allen andern Festen dieser Art mit Ehren an die Seite gestellt werden kann. Das Gesang- und Orchester-Personale bestand aus 154 Musikern und Dilettanten, theils aus Görlitz, theils aus andern Orten der Lausitz. Die Ausführung, welche von unserm verdienstvollen Hrn. Organisten Joh. Schneider (dem Bruder des Componisten des *Weltgerichtes*) und von Hrn. Cantor und Musikdirector Blüher geleitet wurde, war in jeder Rücksicht ausgezeichnet und von trefflicher Wirkung.

Kurze Anzeige.

Sechs vierstimmige Gesänge für zwey Sopran, Tenor und Bass, ohne Begleitung — — von Friedr. Schneider. Op. 44. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Die Texte sind leicht, heiter, zum Theil wahrhaft lustig, und nicht schon zu Grunde componirt: Gesellschaftslieder, meist in Form von sogenannten Rundgesängen. Die Composition ist durchgehends angemessen: gleichfalls leicht, heiter, zum Theil wahrhaft lustig, nicht ohne Eigenthümlichkeit, stimmengemäss, und ohne alle Schwierigkeit auch von nur mässig Geübten sogleich auszuführen. Dass sie gut deklamirt, rein und fliessend im Satze sind, und überhaupt die technischen Eigenschaften haben, die rechtlichen Compositionen zukommen: das brauchen wir bey Hrn. Kapellmeister Schn. nicht erst zu versichern. — Das Werkchen ist eine wahre und dankenswerthe Bereicherung der Sammlungen geselliger Liedervereine. Es ist in Stimmen gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten July. Nº. 30. 1821.

Recension.

Gedichte von Ludwig Uhland, in Musik gesetzt von Xaver Schnyder von Wartensee. Leipzig bey Peters. (Fr. 1 Thlr.)

(Beschluss)

Noch liegt aber eine weitere Nutzanwendung vor. Wer sich im Vokalwesen nach solchen Mustern kunstwissenschaftlich zu bilden trachtet, kann damit zugleich auch seinen Kunstsinn und seine Kunsteinsicht für die Instrumentalmusik in der allerwesentlichsten Beziehung wecken, bilden und nähren. Wer immer auf die Dichtungs- und Gesangeseinheit, darauf achtet, wie die Töne zu den Worten passen, folglich immer eine Wortreihe mit der ihr beygesellten Tonreihe in der Kunstanschauung zusammenfasst, der schliesst in sich selbst den Sinn auf für die polyphonische Kunst; er wird dadurch vorgeübt und fähig, auch zwey verschiedene gleichzeitig mit einander fortlaufende Tonreihen (die Produkte des doppelten Contrapunktes) zusammenzufassen. So empfängt er subjektiv die wahre Weihe der Instrumentalkunst, und alle ihre Herrlichkeiten werden ihm aufgeschlossen. Merkt euch das, ihr lieben Kunstjünger!

Nebst dieser allgemeinen Nutzanwendung ist eine besondere, eine ganz specielle aus der Kunstgattung zu ziehen, zu welcher vorliegendes Lied, so wie die meisten der Sammlung, gehört. Es ist der idyllische Gesang, eine Kunstgattung, die schon an sich volksthümlich, durch diese Volksthümlichkeit hochwichtig und doppeltwichtig ist, weil sie eben sowohl den Culturmenschen zur Natur zurückführt, als sie den Naturmenschen zur Cultur erhebt. Der Mensch von gesundem Natursinn, von regem Sinn für die schöne Natur, ist so leicht glücklich! Die Kunst aber, die Kunstcultur, lehrt ihn nicht nur, sein Glück inniger fühlen, sondern sie sichert es ihm, hält es ihm fest. Sie bildet durch ihre Mittel den Eindruck und Ausdruck der augenblicklichen Schönheitsgefühle in eine Situation aus, wie hier die des Wanderers oder Schäfers, der unter den Bäumen ruhend in den Vögelein die Boten und Zeugen der Liebe behorcht. Das ganze Schöne und Beglückende einer solchen Situation fühlbar zu machen, hat die Kunst mit weiser Beschränkung ihre Mittel gewählt und geordnet; die Kunsttheorie aber erhebt sie zum Bewusstseyn. Wer dann mit einem solchen Bewusstseyn eine solche Situation mit andern Situationen der Kunst und des Lebens philosophisch vergleicht, dem wird sie lieb und theuer, schon deswegen, weil so viele andere Situationen durch ihre Unnatur und durch ihre Verwickelung das Schönheitsgefühl trüben, und das je mehr und mehr, je häufiger bey der im Allgemeinen steigenden Cultur, der ächten sich immer auch falsche beymischt. Wie weit die Entartung der Cultur in der modernen Lyrik mit ihrem bunten Singsang und Klingklang von der Einfachheit und Bestimmtheit einer idyllischen Darstellung abgewichen ist und abgeführt hat, liegt am Tage. Um so verdienstlicher ist es, dass hier ein solcher Tonkünstler, sich an einen solchen Dichter anschliessend, eine fast erstorbene Kunst und einen fast versunkenen Geschmack wieder ins Leben ruft, und das lose Sängervolk unserer Zeit vom eiteln Prunk und Tand ab, in ein naturgemässes Kunstleben hineinzuführen trachtet. Er hat diess in der vorliegenden aus sechszehn Stücken bestehenden Sammlung auf verschiedene Weise, das heisst hier, in verschiedenen Tonkunstformen, mit glücklichem, ja glänzendem Erfolge geleistet — und nun kommen wir auf deren weitern Inhalt zu sprechen. Alle originellen, sowohl speciellen als combinatorischen

Schönheiten nachzuweisen, ist hier eine unmögliche Sache. Daher können wir bloss mit einzelnen Reflexionen nur so weit darauf eintreten, als wir voraussetzen dürfen, dass die Leser und die Zeitung uns dazu Zeit und Raum verstatten mögen.

Eine allgemeinere Reflexion müssen wir aber vorausgehen lassen.

Der so viele Vocalcomponisten treffende Vorwurf, „sie verstehen den Wortsatz nicht" trifft umgekehrt, mit sehr wenigen Ausnahmen, auch die Dichter: sie verstehen den Tonsatz nicht! Sie scheinen es nicht einmal zu wollen. Es ist unbegreiflich! Sie sind doch — Recencent hat es in seinem Kreise oft wahrgenommen — so gerne gesungen, und fühlen sich dabey so selig, als würden sie besungen. Die Schuld fällt aber auch auf uns Musiker zurück, und Recensent muss sich selbst anklagen, dass er eine längst entworfene Abhandlung „für Dichter, die gerne gesungen seyn möchten" noch nie ausgefertiget hat. Eins ist gewiss: sie sehen nicht ein, wie viel an dem Inhalt, ja an dem blossen Zuschnitt eines — vorausgesetzt lyrischen — Gedichtes liegt, um es betonbar und sangbar zu machen. — Bey solchem Culturstande schleichen sich denn auch in jede Liedersammlung Gedichte ein, die der beste Componist von der Welt unmöglich in durchaus schöne, durchaus angemessene Tonform bringen kann. Noch mehr! Die Liedercomponisten sind dadurch auf den grossen, der ächten Gesangscultur immer höchst nachtheiligen Irrthum gebracht worden, und sind noch immer, mit wenigen Ausnahmen, in demselben verhärtet, es sey, zumal beym Strophenlied, eine nur so im Allgemeinen passende Betonung genügend, ja einem speciell berechneten Wortausdruck vorzuziehen, das doch nicht vollkommen erreicht werden könne; welches gerade so viel ist, als wollte man behaupten, es komme bey einer Landschaft nichts darauf an, wie die einzelnen Bäume aussehen, wenn nur der Wald gut gemalt sey. — Unser Componist verräth offenbar eine bessere Kunstansicht. Bey zwey oder drey der gewählten Strophenlieder mag er sich aber in der Lage und Stimmung befunden haben, worin einst Claudius als Uebersetzer jenes geistreichen französischen Buches (von Martin) das naive Geständniss machte, man halte das Buch für unverständlich und daher eigentlich unübersetzbar, er sey auch der Meinung, habe sich aber wegen des Geistes, der darin wehe, doch nicht enthalten können, es zu übersetzen. — Nun zum Einzelnen.

„Lied des Gärtners". Steht mit Recht an der Spitze der Sammlung. Der Componist führt uns als ein rechter Lustgärtner in eine liebliche Idyllenwelt ein, die durch ihre reiche Bedeutsamkeit uns auch eine Ideenwelt für die Kunstanschauung abspiegelt. Rhythmus und Melodie runden den Wortausdruck aufs schönste aus. Nur bey der letzten Zeile „meiner schönsten Fürstin Brust" wird die Fürstin ohne Accent abgefertiget. Das ist nicht erlaubt, zumal es eine der fürnehmsten, eine Herzensfürstin ist. Es erklärt sich daraus, dass der Componist die Tonweise allen Strophen hat anpassen wollen. Die zweyte steht mit der ersten im Widerspruch. Die correspondirende Zeile der zweyten Strophe heisst „sinken ohne Glanz und Zier." Sie sinkt mit ihrem Wortinhalt von einem Wortfuss zum andern, dahingegen die erste von einem Fuss zum andern steigt. So hat der Wortausdruck scheitern müssen, unvermeidlich! Was soll aber der Componist in solchen Fällen thun? Durchcomponiren kann man nicht allen: das gäbe schon zu viel Noten; die Verleger würden sie nicht drucken; vieles bliebe uncomponirt. — Man componire eben nur die erste Strophe! Manche erste Strophe manchen Gedichtes ist ja schon für sich ein Gedicht. Die übrigen kann man ja im Nothfalle lesen. Der ersten Strophe gebührt wenigstens immer ein Vorrecht. Es sprechen auch aesthetische Gründe für diese Behandlungsart. Der Sänger soll schon durch das schönpassende Thema gestimmt, der Hörer soll dadurch ergriffen werden. Der Sänger soll schon durch die Schönheit der ersten Strophe erwärmt, der Hörer dadurch gewonnen werden. Der erwärmte Sänger ist dann auch um so fähiger, seine Vortragskunst an den folgenden Strophen also auszuüben, dass er die zufälligen Unebenheiten des Wortausdruckes auszugleichen vermag. Wo das durchaus nicht angeht, wo die correspondirenden Strophentheile nach Inhalt und Zuschnitt allzusehr divergiren, da wird das Strophengedicht wohl auch überhaupt seine Constructionsfehler haben, die es zur strophischen Composition untauglich machen.

„Lied eines Armen." Eine schöne, aber etwas flache Tonweise. Flach musste sie seyn,

wenn sie zu allen Strophen des reichhaltigen Gedichtes auch nur leidlich passen sollte. Es ist ein Gedicht, dessen Inhalt sich über das ganze Menschenleben ausbreitet. — Hier eine Grundansicht der Liederkunst! Alle ächtlyrischen Gedichte lassen sich füglich in zwey Hauptgattungen eintheilen, wenn man einerseits die Romanzen, welche in die epische Gattung hinübergreifen, andrerseits die dramatisirten Gedichte, welche, als Produkte höherer Combination, auch ein combinatorisches Criterium erheischen, davon ausnimmt. Es sind entweder Situations- oder Lebenslieder: entweder beschränken sie sich auf das Eigenthümliche, Aesthetischdarstellbare Einer Situation, und gerade in dieser Beschränkung bestehet hier die Kunst; oder sie breiten sich über das Menschenleben, sey es Individuallieben oder Gesammtleben (Menschheitsleben), aus, wenigstens über einen Hauptabschnitt, sey es auch wieder individuell z. B. die Jugendzeit, oder menschheitlich, was etwa im periodischen Culturleben eines Volkes vorkömmt, eine Sitte, ein Fest u. dgl. Nun leuchtet ein, dass die Lieder der erstern Hauptgattung strophisch zu behandeln (mit Einer Tonweise zu versehen) sind, die der letztern aber durchcomponirt werden müssen. Aus den Lebensliedern blosse Weisenlieder zu machen, war und ist der ächten Gesangbildung immer verderblich; es macht aller Kunst des Wortausdrucks den Garaus. Man sehe, was alles in dem vorliegenden Liede zu einer Tonphrase gesungen werden muss. Wir wählen die zwey letzten Zeilen der vier Strophen:

1. „Der bitter Kummer ist mein Theil,
seit sie begraben sind."
2. „Und wünsche Jedem guten Tag
so herzlich und so warm."
3. „Die Orgel und der Chorgesang
ertönen jedem Ohr."
4. „Dann komm' ich auch im Feyerkleid
und setze mich an's Mahl."

Einzig diejenigen Lieder, welche von einer bestimmten, bleibenden Situation aus Lebensansichten enthalten, worin demnach beyde lyrischen Hauptgattungen gemischt erscheinen, mögen sich, wenn sie einen Refrain (eine zu Anfang oder am Ende jeder Strophe wiederkehrende Textstelle) enthalten, wie z. B. das von so vielen Dichtern variirte „ich denke dein" oder „dahin möcht' ich ziehn", zur strophischen Behandlung eignen, weil man da doch wenigstens durch den Wortausdruck der Einen Textstelle, welche das Thema enthaltend die wichtigste ist, befriedigt wird.

„Die Zufriedenen." Ein in Fünfachteltakt gesetztes Stück. Dem Mann von Kopf und Herz gereicht es hier doch zum Vorwurf, dass der Kopf zu hoch über das Herz hinausragt. Mit Künstlerlaune lässt sich zwar nicht rechten. Warum aber muss sie hier gerade die Zufriedenen in's Gehege bringen, und manchen zufriedenen Sänger stören? In keinem Falle ist es volksthümlich, eine allem Volke fremde Taktart einzuschwärzen. Wäre nicht das Meiste dieser Sammlung so lieblichlockend, so könnte dieses Manchen zurückscheuchen. Die Musikmeister z. B. mögen nicht gern so zum Vorschein kommen, als hätten sie pflichtvergessen beym Elementarunterricht eine Taktart vergessen. — Das Lied lässt sich übrigens ziemlich leicht in den Sechsachteltakt umändern. Wäre es nicht eine doppelte Zudringlichkeit an Componist und Verleger, so möchte Recensent hievon eine neue um ein Sechstheil vermehrte Auflage empfehlen.

„Lebewohl." Kurz und gut; gut eben durch die Kürze; ganz verschieden von den meisten Lebewohlliedern, worin so viele affektirte Componisten durch Dehnungen, Verzierungen, Wiederholungen aus dem Lebewohllied ein Sängerwohlleben machen, womit diese im Hören nur den Schmerz erzeugen, dass sie so lange nicht scheiden. Hier ist das „Scheiden" so einfachherzlich ausgedrückt, dass man wünschen muss, dieser Sänger möge uns doch bald mit einem Wiedersehn begrüssen.

„Scheiden und Meiden." Ein Meisterstück, worin jedes Wort und jeder Ton empfunden ist. Die Melodie bildet zum oben zergliederten Liede den Contrast, als eine solche, wo die Prime in die Mitte des Tonumfanges gestellt ist.

„Morgenlied." Muthwillig, wie das Gedicht. Der Sänger entfliegt, von den leichtesten, luftigsten Tönen beflügelt, frühmorgens in die noch schlummernde Natur hinaus und setzt kurz und gut seinen Muth und seinen Willen durch, indem er ihr aus voller Brust ein zweyfaches Echo abnöthiget. Ex ungue leonem!

„Nachtreise." Ein Molltück, ganz im Charakter eines schaurigen Nachtstucks. Es ist aber eine eigene Sache um die Moll-Volkslieder.

sie erheischen eine obligate Begleitung, wenigstens eine Basbegründung, und entfernen sich dadurch vom klaren und wahren Volksthum. Schulzens wunderschönes Moll-Lied „Ach wenn sich doch alles vergessen so liess" ist eine Ausnahme, wie es keine zweyte giebt. Das vorliegende Lied ist wohl künstlich, führt aber doch nicht recht anziehend in die freye Natur hinaus. In der obligaten Klavierbegleitung wird der nachreisende Reiter sammt seinem Pferd ein wenig gemalt, allerdings gar fein und nur so von weitem hör- und fühlbar. So können die Liebhaber musikalischer Malereyen, z. B. die flötillen-Liebhaber, denen sonst das Trotten und Galoppiren behagt, hieran ihr Gefühl wenigstens verfeinern.

„Winterreise." Ein humoristisches Gedicht. Der Wanderer beginnt zu klagen über das Erstarren der Natur, den trüben Sonnenschein, die erloschene Liebe, und endet dann schalkhaft mit den Worten

„Im Dorfe mach' ich halt,
Da wärm' ich mir die Hände,
Bleibe auch das Herze kalt."

Es ist eine eigene Sache um den Humor in der Musik, um den gesungenen. Der Humorist wirft seine Gefühle, so zu sagen, ausser sich hin; er treibt damit ein geistiges, wenn's geräth, einziges, nicht aber herrliches Spiel. Solch ein Spiel ist allerwegen dem Tonstück fremd. Der Ton spielt und zielt mitten in das Menschenherz hinein. Sollen solcherley humoristische Lieder componirt werden, und wie? Recensent gesteht, dass er das Criterium zu dem vorliegenden nicht hat finden können.

„Abreise." Auch ein humoristisches Gedicht von ganz eigenem Humor; man möchte ihn den negativen nennen. Es ist ein wanderlustiger Geselle, der da gleichgültig von den Gleichgültigen scheidet, ihm ist's so auch recht; er singt so gleichgültig, als Einer singen kann; so vor sich hin, was sieht ihn ordentlich so hinschlendern, wie's eben kömmt; bey jeder Zeile hält er wieder inne. Diesen Wanderer-schlendrian hat der Componist durch einen scheinbar regellos hingeworfenen Rhythmus äusserst originell ausgedrückt. — Der sentimentale Zug der letzten Zeile wird müssen der Vortragskunst überlassen bleiben.

„Einkehr." Ein allerliebstes Kinderlied! Hier schweigt Recensent. Man lasse es die Kinder singen und beurtheile es nach dem Leben.

„Heimkehr." Die Vieldeutigkeit dieser Tonweise in der ersten Hälfte der Composition ist zu bewundern. Meisterhafter kann kein Componist das Schwanken (in der Melodie) und die Haltung (im Rhythmus) zugleich ausdrücken, wie hier bey den Worten

„O leicht nicht Sieg,
Du stimmst mehr,
O stirb nicht Leid,
Du schwer schwer."

Recensent erdreistet sich, gegen die Ueberschrift „Allegro" zu protestiren. Man beginne andante, und singe accelerando bis endlich zum presto. So ist das Stück von ungeheurer Wirkung.

Die bisher recensirten Lieder sind alles Volkslieder. Die Durstücke, mit Ausnahme des Fünfachtelstücks, sind es im edelsten Sinne. Jeder kann sie singen, der singen kann, und jeder wird sie gern singen, der mit ächtem deutschem Geschmack, der wälschen Zierereyen und der deutschen Unzier gleich abhold, gern schöne deutsche Lieder singt. — Nun folgen zwey Stücke in ganz anderm Styl. Zuvörderst, wer im Tonschwellen ungeübt ist, soll sie gar nicht singen; wer ferner nicht tüchtiger Klavierspieler ist, soll sich dabey nicht selber accompagniren wollen. Beyde haben sehr obligate Begleitung, bilden aber unter sich wieder einen Contrast. Die Begleitung des ersteren ist polyrhythmisch gesetzt; sie hat fast durchgehends einen dreyfachen Rhythmus. Es schreitet nemlich zu einer künstlichen Spieloberstimme, die in manchen Stelle die Singstimme concertirend nachahmt, der Bass in halben Noten, die Mittelstimme in Sechzehntheilnoten fort. Die Melodie ist wirklich, wie die Worte lauten, „ein sanfter süsser Hauch", und wird, so reichlich und künstlich die Begleitung ist, durch diese nie gedeckt oder gedrückt, wenn der Accompagnateur, wie man zu sagen pflegt, mit Discretion sein Spiel dem Gesange unterordnet. Im Ganzen kommt indess die fünfte Tonstufe zu oft accentuirt vor, besonders Seite 15 vom zweyten Takt an. — Gestehen muss Recensent, dass dieses das einzige Uhlandsche Gedicht ist, das ihn nicht befriedigt. Bey einer

fast ohne alle Ausnahme, höchst bedeutend — von festem Charakter, hoch gedacht, tief gefühlt, unerschütterlich gehalten, oft wahrhaft leidenschaftlich. In diesen Kompositionen, durchaus nur für erwählte kleinere Zirkel, gehet der Geist des Künstlers in seltener, fremdartiger Weise, gross und erhaben einher, wie eine Erscheinung aus einer andern Welt: und schmilzt er auf Momente in Wehmuth dahin, oder tändelt in fröhlicher Laune: so sind es *nur* Momente, nach denen er — wär' es auch gleichfalls nur auf Momente — sich wieder aufreisst in kühner, zuweilen wilder Kraft, oder sich windet in bitterm, schneidenden Schmerz, der dann, nach dem Siege zu triumphiren, oder im Kampfe zu ersterben scheint *). Mozart schrieb viertens grosse *Symphonien* — eine Gattung, in welcher sich das Genie am freyesten und verwegensten bewegen darf, wo es allgemeiner (und eben darum sehr viel, oder gar nichts) wirkt, wo es alles musikalische Zubehör als Mittel zu seinem Zweck aufbieten (und eben darum so leicht in Mechanism seiner Darstellung sich selbst verwirren) kann —: eine Gattung, von welcher sich also, in der Instrumentalmusik, wie vom Chor im Gesang, behaupten lässt, dass sie am sichersten den Künstler selbst darstelle. Mozarts Symphonien (nur von denen seiner reifen Jahre ist die Rede) sind an Tendenz und Geist den Quartetten ähnlich, nur noch freyer, noch kühner, noch reicher, noch energischer — aber auch hin und wieder noch wilder, schneidender, drückender, so dass der Geist des Künstlers zuweilen mehr die Gährung, als das durch Gährung Abgeklärte, mehr die aus dem Chaos sich selbst gebährende, als die aus ihm neu gebohrene Schöpfung giebt **). Der ordnende und geordnete Verstand dürfte sie also, mit Einwendung des *erst* hingerissnen, aber mit Einstimmung des *dann* gefühlten Gefühls, in Ansehung des *reinen* Kunstwerths, den schönsten Quartetten M.s nachsetzen, und *hier* dem würdigen Vater Haydn die Palme reichen. Mozart schrieb fünftens grosse *Konzerte* — Hier ging er von der, bis auf ihn einzigen Form ab, und schuf allein eine neue. Bis auf M. war es, ohne alle Ausnahme, allen Komponisten für diese Gattung, Grundsatz (deshalb auch in die Theorien einzig aufgenommen, und — wie es nun geht — als einzig-möglich in ihnen deducirt): im Konzert ist die Solostimme das einzige Bedeutende — ist alles. Das Akkompagnement ist allem *begleitend*, und nur da, jene desto mehr glänzen zu machen. Dies (mithin auch Ritornell u. s. w.) muss absichtlich, auch in Ideen und Ausführung, gewöhnlich, alles Erhebliche muss aufgespart, höchstens dunkel und flüchtig angedeutet werden, um den Solospieler und seine vorzüglich gearbeiteten Sätze desto herrlicher hervorgehen und seinen Vortrag desto mehr wirken zu lassen: Mozart erwählte und that das Gegentheil (ob mit *hinlänglichem* Grunde, ist hier der Ort nicht auszumachen). Er nahm an: das Konzert ist das Höchste der Musik *im Zarten* — als Gegensatz der Symphonie, des Höchsten *im Grossen*. Alles, was zur Erreichung dieses Zwecks beytragen kann, muss in höchst-mögliche Bewegung gesetzt werden: mithin müssen *alle* Stimmen vollkommen *gearbeitet* seyn, der Solospieler muss nur die hervorstechendsten *unter* diesen haben, die Ritornelle müssen grosse Erwartungen erregen, den Geist spannen, beflügeln; auch die *natürlichen* Reize aller Instrumente zum Akkompagne-

*) Damit man das nicht für leere Schwärmerey halte, sondern gleich in Einem Beyspiele finden könne, höre man *ganz gut* exekutiren (was nur von Personen geschehen kann, die, ausser der erforderlichen Fertigkeit, ein Herz und einen für Musik sehr fein gebildeten Verstand haben) Mozarts Quartett für Klavier, Violin, Viola und Violoncello, aus Es-dur — man höre es, studiere es dann, und höre es wieder. So — im Vorbeygehen gesagt — stelle man überhaupt jede wahrhaft bedeutende Komposition her, wo, warum? kann anderswo auseinander gesetzt werden. d. Verf.

**) Man vergleiche hier seine bekannten, wahrhaft grossen Symphonien aus Es-dur, c-dur (mit der Schlussfuge) und vornehmlich aus g-moll. d. Verf.

Univ. Bibl. München

poetischen Naturanschauung darf die Beziehung aufs Gemüth nie fehlen. Sie ist aber in den Worten „schon weckst du wieder die Frühlingslieder“ nicht eigentlich enthalten, und sonst nirgends als in der Ueberschrift: Frühlingsahnung.

Das folgende, „Frühlingsglaube“ hat bey reichem Harmoniewechsel eine rhythmisch einförmige, in gleicher Notengeltung vom Anfang bis zu Ende fortlaufende Bewegung. Ein solches Stück ist gar sehr von der Vortragskunst abhängig. Das dynamische Ebben und Fluten muss in feinen Abstufungen die Melodie der Singstimme heben und tragen. Die Melodie ist ungemein schwungreich. Ein Kunstsänger kann daran zeigen, was er in Schwelltönen und Portamento-Künsten zu leisten vermag.

Die drey folgenden Stücke sind eine Art Mitteldinge zwischen Volksliedern, die der Begleitung entbehren können, und Kunstliedern, die sie erheischen. Recensent kann diesen Styl, an sich betrachtet, nicht gut heissen. Er verlangt da, wo er das wahre und höchste bey einem Componisten, wie dieser, zu fordern berechtiget ist, durchaus, entweder eine auf sich selbst beruhende Tonweise, oder aber ein Kunstwerk höherer Combination. Denn ein so nicht obligater und doch obligater Harmoniegebrauch macht das Ganze unbestimmt und schwächt immer die Wirkung. Lässt man aber einmal diesen Styl gelten, so ist dann das „Lob des Frühlings“ in den Nachahmungen zwischen Singstimme und Klavier recht bedeutend, und dabey, was viel sagen will, recht zart und niedlich gesetzt, und treflich bis zum Schlusse durchgeführt, der auf die zwangloseste Weise wieder ins Thema zurückläuft. — Das letzte Lied „Frühlingsfeyer“ scheint einen individuellen Ursprung zu haben. Die Singstimme steigt bey den Schlusworten „so lasst mich ruhn und beten“ in die höchste Discanthöhe hinauf. Es ist dagegen nichts einzuwenden; alle Geschöpfe, auch die mit hohen Stimmen begabten, sollen den Schöpfer loben; aber ein Volkslied ist das nicht, was nur wenige Organe vorzutragen vermögen.

Angehängt ist der Sammlung: „Frühlingslied des Recensenten“, ein nicht bloss humoristisches, sondern satyrisches Gedicht. Tonrecensent vermag es nicht zu enträthseln, wie das Stück in diese Sammlung hineingekommen. Nur rathen kann er. Hat der Tonsetzer etwa — es ist ein dreystimmiger Canon, wobey der Singstimme nur ein Drittheil des Antheils bleibt, der ihr noch durch die im Spielbass angebrachte „Augmentation“ geschmälert und verkleinert wird — eine Satyre auf den Singcanon schreiben wollen? Oder wollte er beyläufig den Beweis führen, dass er auch Meisterstücke der contrapunktischen und canonischen Kunst zu setzen vermag, und wollte er zu verstehen geben, dass er solche schon zur Herausgabe in Bereitschaft habe? — heraus damit! — oder hat er endlich als ein genialischer Schalk, gleichgesinnt mit dem schalkhaften Dichter, auch seinen Recensenten necken wollen, wohlberechnend, was dann erfolgen oder nicht erfolgen würde? Ein Canon ist, als der Inbegriff aller Proportionen, so wie derjenige des Lysippus, das einzige Ding in der Welt — versteht sich, unter den schönen Dingen — das nicht recensirt werden kann. So hat er, vielleicht auch ahnend, verhütet, dass der Recensent ihm nicht zu viel Worte mache. — Und somit Recension am Ende.

Hätte nun Recensent den Zeitungslesern, statt ihnen ein wenig die Zeit zu vertreiben, ein wenig die Zeitungsleselust vertrieben, so verspricht er, nicht so bald, und nicht zur Unzeit, wiederzukommen. Nur wenn der Componist mit einem neuen Liederkranz geschmückt wiederkommt, wird er sich kaum enthalten können, sein Versprechen zu brechen, und will zum voraus hoffen, man werde ihm das Brechen seines Versprechens nicht zum Verbrechen anrechnen. Es bleibt ihm jetzt nur noch übrig, etwas nachzuholen, was die Recensenten sonst von vorne herein zu berühren pflegen. Es ist so ziemlich Recensenten-Sitte, wenn sie einen neuen Autor mit vorzüglichem Lob in die Welt einzuführen haben, von ihrem Verhältnisse zu demselben sprechend zu versichern, sie stehen mit dem Autor nicht in der entferntesten persönlichen Verbindung. Recensent muss sich in abweichendem Sinne erklären; wobey er zugleich den Vortheil hat, die Recension mit einem zeitungsgemässen Bericht zu schliessen. Er steht mit diesem Autor auch nicht in der entferntesten Verbindung — sondern in der allernächsten. Er hat ihn als seinen Landsmann der Kunst sich widmen, hat ihn als lieblichen Volkssänger in einem gesangliebenden und gesanglustigen Volke, dem Volke, dem einst Gessner seine Idyllen, Lavater seine Freyheitslieder

sang, aufzufühen, und in ihm eine neue schöne Hoffnung für die jetzige Sängerwelt aufgehen gesehen. Aber ungern sah er ihn von hinnen ziehen, ungern den heimathlichen Boden, den classischen Boden der Freyheit und auch des freyen Natur- und Kunstlebens verlassen, und in die grosse Welt hinziehen, die nur allzuoft den Künstler seiner edleren Bestimmung und so auch sich selbst entfremdet. Nun aber gereicht es ihm doppelt zur Ehre, dass er seit seinem Aufenthalt in der Hauptstadt Deutschlands, in welcher und deren nahen Umgebungen auch Potentaten und Repräsentanten des Kunststaates residiren und ihren permanenten Congress halten, seine Abstammung aus der Alpenwelt keineswegs verleugnet, sondern es seinen idyllischen Gesängen, die seine in der Schweiz zurückgelassenen Freunde auch „als ein herzliches Liebespfand aus der Ferne" ansehen, den schönsten Beweis geführt hat, dass er Sohn der Natur geblieben, seit er Herr der Kunst geworden

Hans Georg Nägeli.

Zustand der Musik in der Moldau.

Jassy im Juny. Man kann von dem Zustande der Musik in der Moldau keine richtige Vorstellung geben, ohne vorher einen Blick auf die Cultur dieses Landes thun zu lassen. Die Moldauer sind im Ganzen gastfrey, uneigennützig und lebhaften Geistes, und wiewohl der Druck der türkischen Herrschaft die Vervollkommnung ihrer bürgerlichen Verhältnisse sehr gehindert hat, schreiten sie doch mit schnellen Schritten der allgemeinen Bildung entgegen, zu der das übrige Europa bereits gereift ist. Die Literatur ist gewöhnlich der Weg zu dieser Bildung: diesen hat auch die Moldau eingeschlagen; man findet hier Männer, welche mit der Literatur bekannt sind, und mannichfaltige Kenntnisse besitzen, und da die Bojaren ihren Kindern von Jahr zu Jahr eine feinere Erziehung geben, so keimen endlich die schönen Künste auf.

So ist denn auch die Musik nicht vernachlässiget: Klavier wird fast in allen mittleren Häusern gelehrt; auch die Guitarre wird gespielt, weniger die Harfe. Man hört bisweilen die schönsten Sonaten auf dem einen oder dem andern Instrumente von moldauischen Frauen ausführen. Freilich findet sich diese Fertigkeit nicht unter dem gemeinen Volke die Musiklehrer sind immer Ausländer; Ausländer spielen in Jassy auf den Bällen und bey andern Lustbarkeiten nach Art der übrigen Europäer. Es giebt wirklich hier eine Gesellschaft fremder Musiker, die ein sehr vollständiges Orchester bilden kann. Hier darf man also den Nationalcharakter der moldauischen Musik nicht suchen.

Unter dem gemeinen Volke finden sich Zigeunerbanden, die bey gewissen Lustbarkeiten spielen, aber durchaus kein Musikchor, das einem Orchester gliche, wie man es im übrigen Europa sieht. Die gewöhnlichen Instrumente sind: die Violine, die Klarinette, die Flöte, die Querpfeife und eine Art Guitarre. Die letztere ist unter dem Volke allgemein und wird bisweilen mit der Stimme begleitet, doch ohne eigentliche Musikkenntniss.

Jedes Volk, selbst das ungebildeteste, prägt seiner Musik seinen Nationalcharakter auf. Da nun hier der Ort ist, den eigenthümlichen eines jeden Volkes zu bezeichnen, so muss vorerst bemerkt werden, dass der Charakter der moldauischen Musik ein durch den Einfluss verschiedener Völker entstandenes Gemisch ist. Die alten Römer legten, vorzüglich unter Trajan, in der Moldau Colonieen an; später wanderte mit der Herrschaft der Türken die ihnen eigenthümliche Musik ein, wie man sie noch täglich unter den Fenstern des in Jassy residirenden Fürsten hört; endlich haben die Griechen, die sich schon lange in diesem Lande verbreiteten, noch etwas Nationales in ihren Melodieen. So ist der Charakter der freylich überhaupt sehr unbedeutenden moldauischen Musik zusammengesetzt. Sie ist auf Melodieen von geringem Umfange, welche gewöhnlich schwermüthig, fast immer in Moll sind, und auf Lieder und Tänze beschränkt, mit Ausnahme einiger Musiken, die bey Hochzeiten oder andern Feierlichkeiten gegeben werden; bey diesen drückt das Instrument stets eine ruhige und ernste Stimmung aus.

Durch diese Musik schimmern noch Anklänge der alt-griechischen hervor, deren Umfang unter den Archonten mehr oder weniger in den Gränzen einer Octave blieb.

Vielleicht sind den Lesern einige hier beygelegte moldauische Musikstücke willkommen, die im Lande selbst gesammelt worden sind.

Moldauische Hochzeit-Musik, ohne Worte.

N° 1.

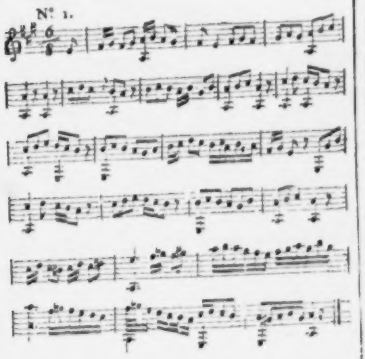

Moldauisches Lied.

N° 2.

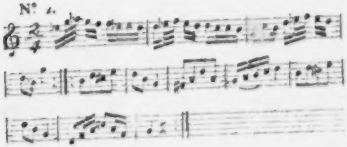

Moldauisches Lied.

N° 3.

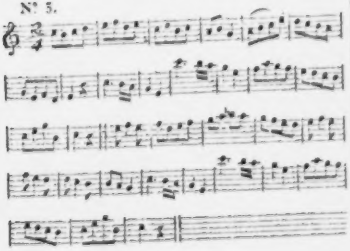

Moldauischer Tanz.

N° 4.

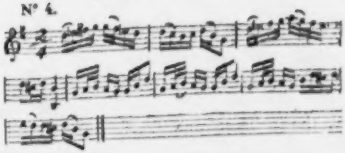

Griechisches Lied, welches in der Moldau gesungen wird.

N° 5.

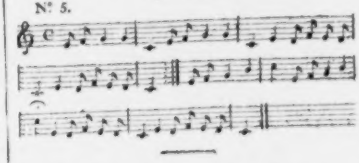

Kurze Anzeigen.

Trois Sonatines pour le Pianoforte dediées aux Amateurs par F. W. Grund. Hamburg, chez A. Cranz. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Für Anfänger schreiben, dass sie Nutzen und Freude daran haben, also die Sache ernsthaft nehmen und dabey doch diess und das geben, was zwar leicht sey, aber nach etwas klinge, hat, wie jeder weiss, der es versucht hat, seine Schwierigkeiten. Diese hat Hr. Grund in den vorliegenden drey Sonaten mit vielem Glück überwunden. Alle ihre Sätze sind, wenn man billig genug ist, an solche Arbeiten keine hohen Kunstforderungen zu machen, recht sehr zu loben, und werden solchen Schülern, denen die leichtern Sachen von Koseluch, Pleyl, A. E. Müller, und ähnliche neuere Compositionen passen, Vergnügen gewähren und sie um ein merkliches weiter fördern. Die Fingersetzung ist nur ein einzigesmal bezeichnet. Etwas mehr wird freylich der Lehrer thun müssen, obgleich ziemlich Alles (einige wenige Stellen, vers[illegible]auch die mit weiten Griffen z. B. ein paarmal Nonen, abgerechnet) gut und natürlich liegt. Auf Ueberschlagen der Hände, Ablösen derselben, Trillo

und andere Manieren, Triolen, Mannichfaltigkeit des Vortrags in Hinsicht auf fr. p. < u. s. w., Beschäftigung der linken Hand u. dgl. mehr, ist die nöthige Rücksicht genommen und auch die beliebte Höhe der neuern Instrumente ist hin und wieder benutzt. Kleine Flecken, deren einige sich freylich noch vertheidigen, aber doch auch mit Gründen antasten lassen, wird der Verf. bey fernern ähnlichen Arbeiten leicht vermeiden. Dergleichen finden sich z. B. Seite 3. Zeile 4. Takt 7. — S. 3. Z. 5. T. 1. — S. 6. Z. 4. T. 7. — S. 11. Z. 3. T. 3. — S. 13. Z. 4. T. 3. und T. 10. — S. 18. Z. 2. T. 2 und 3. — S. 19. Z. 1. T. 5 und 7.

Die drey Sonaten bestehen I. aus Allegro Moderato C Takt, C dur, Larghetto $\frac{4}{4}$ Takt, F dur, Rondò $\frac{4}{4}$ Takt, C dur. II. Einleitendes kurzes Adagio C Takt, G moll, Allegro moderato C Takt, G dur, Alla Polacca G dur. III. Allegretto $\frac{4}{4}$ Takt, A moll, Andante cantabile $\frac{6}{8}$ Takt, C dur, Rondò $\frac{4}{4}$ Takt, A moll.

Druck und Papier sind gut und der Stich sehr correct.

Fantasie und Fuge für das Pianoforte, comp. und dem Fräulein E. Otto zugeeignet, von A. W. Bach. Werk IV. Berlin, bey F. S. Lischke. (Pr. 12 Gr.)

Ein Maestoso von 60 Takten, die ersten 7 Takte im C Takt, die übrigen 53 in $\frac{3}{4}$ Takt, in welchem ein recht guter musikalischer Gedanke zuerst in C moll, dann nach etwas grellen Modulationen G moll, D moll, A moll, F dur u. s. w. und allzuschneller Rückkehr in C, in C dur erscheint und nach mancherley Ausweichungen, Des dur, As moll, E dur, A dur, H dur, H moll, G dur, G moll u. s. w., in C moll wiederholt wird, ist das, was der Titel etwas vornehm Fantasie benennt. Dieser Satz schliesst in der Dominante und nun tritt ein ziemlich brauchbares Fugenthema von 4 Takten (C moll, C Takt) ein, welches auf gewöhnliche Weise in 4 Stimmen (in der Ordnung Tenor, Alt, Sopran, Bass) einmal durchgeführt wird. Ein Zwischensatz von 8 Takten, in dem der comes benutzt wird, folgt — und das Thema erscheint wieder einmal im Bass und nach 6 Takten Zwischenspiel in den drey übrigen Stimmen zum Theil dreystimmig, zum Theil zweystimmig behandelt. Weiterhin hat nur der Bass das Thema noch zweymal ganz, und dreymal zur Hälfte. Sechs Takte Orgelpunkt führen zum Schluss in C dur. Der Satz hält 81 Takte und ist mehr die Skizze einer Fuge, als sie selbst. — Aus dem Ganzen erkennt man den rühmlichen Fleiss des Verfassers und seine gute Kenntniss des reinen Satzes, zugleich aber auch den Mangel an Fantasie und an Uebung in Composition, wenigstens in dieser Gattung. Grosse Schwierigkeiten enthält das Werk nicht, doch verlangt es einen soliden Spieler. Das Aeussere desselben ist anständig, der Stich correct, aber ungebührlich weitläufig.

La Parodie. Sonate nouvelle pour le Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. à Leipsic, Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Jedermann weiss, mit welcher Consequenz dieser Meister von jeher seine Compositionen für Spieler, die schon sehr ausgebildet sind, und für solche, die sich erst für das Bedeutendere ausbilden wollen, unterschieden hat. Jedermann kennet auch, wenigstens die vorzüglichsten seiner Compositionen der einen und der andern Art. Und da er nun — mit vollem Recht — in den einen, wie in den andern, sich selbst treu bleibt: so ist bey neuen, besonders der zweyten, kleinern Art, nicht nöthig etwas weiter zu sagen, als: sie sind da. Das sey denn auch von dieser neuen Sonate der zweyten Art genug. Sie bestehet aus einem lebhaften Allegro aus B dur, und aus einem gefälligen Rondo derselben Tonart, mit einem pastoralmässigen Thema. Das Rondo gleicht frühern, desselben Componisten, in derselben Gattung, vielleicht zu sehr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten August. **N°. 31.** 1821.

E. F. F. Chladni's Beyträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders und damit verwandter Instrumente. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, 1821, XVI. und 180 S. in 8. nebst 5 Steindrucktafeln.

Eine vom Verfasser abgefasste Selbstanzeige.

Da man sonst bey Untersuchungen akustischer Gegenstände und bey deren Anwendung auf den Instrumentbau fast ausschliessend sich mit den Schwingungen der Saiten und der Luft beschäftigt hatte, so hat der Verf. hauptsächlich alles, was nicht Saite oder schwingende Luft (nicht durch Spannung oder durch Druck, sondern durch seine innere Steifigkeit elastisch) ist, zum Gegenstande seiner Forschungen gemacht und auf den Bau solcher Instrumente anzuwenden gesucht, wo man die Töne, so lange man will, mit gleichbleibender, zunehmender, oder abnehmender Stärke kann fortdauern lassen. Klingende Körper dieser Art sind nemlich vorzugsweise hiezu geeignet, theils weil dieser Zweck bey deren Anwendung sich durch sehr einfache Mittel erreichen lässt, theils auch, weil sie bey einer gehörigen Behandlung unverstimmbar sind. Unter allen solchen klingenden Körpern ist ein Stab (d. i. eine für sich elastische einfache Strecke von Materie) der einfachste und also schon deshalb der brauchbarste. Es war also hier die Absicht, zu zeigen, wie freyschwingende Stäbe (d. i. solche, die an keinem ihrer Enden befestigt sind, und also unabhängiger von dem, woran man sie befestigt, schwingen, als andere), sie mögen gerade oder auf irgend eine zweckmässige Art gekrümmt seyn, zum Bau solcher Instrumente, von denen hier die Rede ist, auf mannichfache Art können angewendet werden, und zwar 1) durch Reibung einer sich umdrehenden Streichwalze vermittelst Annäherung durch Tasten, 2) durch Verbindung mit einem der Länge nach mit den Fingern zu streichenden Stabe. Da der Verf. diese beyden Arten der Klanghervorbringung zuerst ausfindig gemacht, und erstere zu Anfange des Jahres 1800, die andere aber zehn Jahre früher, zu Anfange des Jahres 1790 praktisch ausgeübt hat, und es dem ersten Urheber und Ausführer einer Idee allein zukommt, der Sache einen Namen zu geben, so ist jedes Instrument der erstern hier erwähnten Art ein Clavicylinder, und ein jedes der andern Art ein Euphon; wenn gleich von Andern, welche die von ihm gegebenen Ideen späterhin mit manchen unwesentlichen Verschiedenheiten ausgeführt haben, solchen Instrumenten manche andere Namen sind gegeben worden, und (weil doch Jeder gern als Schöpfer von etwas Neuem will angesehen werden) wohl auch in der Folge gegeben werden möchten. Der Verf. hat übrigens die Theorie solcher Instrumente, und alles, was bey den verschiedenen Bauarten derselben zu beobachten ist, hauptsächlich deshalb nicht früher bekannt gemacht, weil erst noch viele neuere Versuche und Baue nöthig waren, um die Sache von mehrern Seiten kennen zu lernen, und sie nicht gar zu unvollständig vorzutragen. Gegenwärtig hat er wissentlich nichts, was zur Sache gehört, verschwiegen, und auch Andern empfohlen, jede Verbesserung, die sie etwa könnten ausfindig gemacht haben, treulich bekannt zu machen.

Der erste Theil des Buchs enthält allgemeine Bemerkungen, den Clavicylinder und das Euphon gemeinschaftlich betreffend. In den Vorerinnerungen, welche den ersten Abschnitt ausmachen, wird zuvörderst eine Uebersicht der möglichen klingenden Körper gegeben, weil das im Allgemeinen die zu benutzenden Materialien sind und

hierauf eine allgemeine Uebersicht der musikalischen Instrumente. Die Haupteintheilung derselben ist in Singinstrumente (oder melodische Instrumente), wo der Klang durch irgend eine Art von Reibung hervorgebracht wird, und eben so lange, als diese, fortdauert, meistens nach Belieben mit anwachsender, gleichbleibender oder abnehmender Stärke, und in Klanginstrumente (oder rhythmische Instrumente), wo der Klang durch irgend eine Art von Schlag hervorgebracht wird, und allemal im ersten Augenblicke am stärksten ist, hernach aber mehr oder weniger schnell oder langsam verhallt. Jede dieser Hauptklassen erhält in Beziehung auf die dazu anzuwendenden klingenden Körper und sodann auf die Art, wie diese zum Klingen gebracht werden, mehrere Unterabtheilungen. Hierauf wird über den allgemeinen Begriff von einem Clavicylinder und von einem Euphon und über die nothwendigen Eigenschaften solcher Instrumente das Nöthige gesagt, und einiges zur Verwahrung gegen Ideenkapereyen hinzugefügt, über welche der Verf. manche Erfahrungen gemacht hat. Der zweyte Abschnitt betrifft die Schwingungen eines geraden oder gebogenen Stabes, soweit deren Kenntniss für den Bau solcher Instrumente nöthig ist. Diejenigen, welche sich noch weiter davon unterrichten wollen, werden auf die Akustik des Verf. verwiesen; indessen wird man doch auch hier wohl manches Neue finden, was in theoretischer Hinsicht bemerkenswerth seyn möchte, z. B. über die Richtung, in welcher ein jeder Theil eines Stabes, er sey gebogen, wie man wolle, schwingt; über verschiedene vorher noch nicht beobachtete Erscheinungen an gabelförmig gebogenen Stäben, u. s. w.

Der zweyte Theil betrifft den Bau des Clavicylinders. Der erste Abschnitt desselben enthält allgemeine Bemerkungen, über die Veranlassung zu dieser Erfindung; über deren Nützlichkeit (besonders um in der Folge, wenn dergleichen Singinstrumente sollten allgemeiner verbreitet, und auch, wie zu erwarten ist, immer mehr vervollkommnet werden, dem bey so Vielen gar zu ausschliessend herrschenden Geschmacke an blosser Geschwindigkeit und Fertigkeit einigermassen Einhalt zu thun, und einen Geschmack an ausdruckvollen und harmonischen Sätzen mehr zu verbreiten); über die Einrichtung der einzelnen Theile, welche allen Bauarten des Clavicylinders gemein sind, wie z. B. die Streichwalze, das Schwungrad und der Fusstritt; über manche nöthige Vorarbeiten; über einiges, was bey der Abstimmung zu beobachten ist; über manche kleinliche Verdrieslichkeiten und über die Mittel, um ihnen abzuhelfen; nebst einer Uebersicht der verschiedenen möglichen Bauarten eines Clavicylinders. Alle Bauarten kommen nemlich darin überein, dass klingende Körper (am besten eiserne parallelepipedische Klangstäbe, etwas schmäler, als der jedem Tone zukommende, Raum) durch Reibung einer sich umdrehenden Streichwalze (am besten mit gläserner Oberfläche, welche mit Wasser benetzt wird, durch Vermittelung eines schmalen Streifens von Tuch oder Filz) zum Klingen gebracht werden. Die Hauptverschiedenheit der Bauarten besteht aber darin, dass entweder diese Klangstäbe unverrückt bleiben, und ein daran gehörig angebrachter Streichstab (der von Holz oder sonst von einer steifen Materie seyn kann) der Streichwalze durch Niederdrücken der Taste genähert wird, oder dass die Klangstäbe selbst gegen die Streichwalze bewegt und von derselben gestrichen werden. Die Bauarten, wo die Klangstäbe unverrückt bleiben, und ein daran angebrachter Streichstab der Streichwalze genähert wird, werden im zweyten Abschnitte dieses Theiles abgehandelt, und können auf mannichfache Art ausgeführt werden, nachdem man den Klangstäben eine verschiedene Gestalt oder Lage giebt, und den Streichstab an einer andern Stelle anbringt. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen, über die Beschaffenheit und Befestigung des Streichstabes, über einige Vorzüge dieser Bauarten vor den andern, u. s. w. werden die hieher gehörenden Bauarten einzeln vorgetragen. Die zuerst beschriebene Bauart, wo der Streichstab in der Mitte eines geraden oder wenigstens an seinem mittlern Theile gerade bleibenden Klangstabes unter einem rechten Winkel angebracht wird, und der Resonanzboden senkrecht ist, empfiehlt sich vor andern durch Leichtigkeit und Sicherheit der Ausführung, und ist eines sehr beträchtlichen Umfanges von Tönen, und wenn die Dimensionen hinreichend gross sind, auch einer beträchtlichen Stärke fähig. Eine Anwendung gabelförmig gebogener Klangstäbe hat der Verf. ganz und gar nicht gut gefunden, weil bey allen von ihm damit angestellten Versuchen und Bauen ein stossender oder

rasselnder Vorschlag eines tiefern Tones, der sehr lästig war, sich bey schneller Angabe der Töne nicht immer ganz vermeiden liess. Die Ursache davon lag darin, weil, anstatt dass beyde Schenkel der Gabel gegen einander und von einander schwingen sollten, im ersten Augenblicke die Gabel im Ganzen geneigter war, hin und her zu zittern. Convergirend gebogene Stäbe, bey welchen der Streichstab an dem vordern oder an dem hintern Schenkel angebracht wird, lassen sich auf mannichfache Art anwenden, und sind auch von dem Verf. zu einem sehr im Kleinen ausgeführten Clavicylinder mit gehörigem Erfolge angewendet worden. Im dritten Abschnitte wird über die Bauarten, wo die klingenden Körper beweglich sind, und selbst der Streichwalze genähert werden, das Nöthige gesagt. Bey diesen kann entweder ein umgebogener äusserer Theil des Klangstabes, oder ein an dem gerade bleibenden mittlern Theile angebrachter fester Ansatz gestrichen werden. Da die erste dieser Einrichtungen den höhern Tönen, und die andere den tiefern Tönen angemessener sich zeigte, so hat der Verf. in einem früher gebauten Clavicylinder beyde vereinigt. Der vierte Abschnitt betrift das Spielen und die Wartung des Clavicylinders. Zu dem Spielen ist erforderlich, den Tasten nicht etwa eine Art von Schlag, wie bey dem Pianoforte, zu geben, sondern sie nur gelind niederzudrücken, es ist auch eine sehr leichte Hand als ein Haupterforderniss anzusehen, indem man ein feines Gefühl für alle zum augenblicklichen Anschwellen oder Abnehmen der Töne nöthigen Abstufungen der Stärke und Schwäche des Druckes haben oder sich zu erwerben suchen muss. Sanghar gehaltene und harmonische Sätze sind dem Instrumente angemessener, als solche, bey denen es hauptsächlich auf Fertigkeit ankommt; indessen ist das, was sich darauf ausführen lässt, nicht etwa so beschränkt, wie auf der Harmonika, sondern es lassen sich die meisten Orgelcompositionen darauf ausführen, wobey die Abwesenheit des Pedals und die mindere Stärke durch den mehrern Ausdruck vergütet wird. Wenn ein solches Instrument gut gebaut ist, muss in fugirten Sätzen alles in den tiefern Tönen mit derselben Genauigkeit und Deutlichkeit können vorgetragen werden, wie in den mittlern und höhern Tönen. Viele dem Clavicylinder ganz angemessene Sätze hat der Verf. besonders in den treflichen Orgelcompositionen des Hrn. C. H. Rink, Hoforganisten in Darmstadt, gefunden. Zu Ende dieses Abschnittes sagt der Verf. noch einiges über die Art des Tretens, welches von dem Spielen und von dem Takte ganz unabhängig seyn muss, und über einiges, was zur Wartung des Instrumentes erfordert wird.

Im dritten Theile wird der Bau des Euphons beschrieben. Der erste Abschnitt desselben enthält einige allgemeine Bemerkungen, und in dem zweyten wird die vorzüglichste Bauart abgehandelt, wo der Streichstab in der Mitte eines geraden Klangstabes unter einem rechten Winkel angebracht wird. Diese unterscheidet sich von der zuerst beschriebenen Bauart eines Clavicylinders nur darin, dass der Klangstab ganz fest und von Glas ist, und mit nassen Fingern der Länge nach gestrichen wird, dahingegen bey einem Clavicylider dieser Art er ein wenig beweglich ist, und durch Niederdrücken einer Taste gegen die Streichwalze aufwärts gezogen wird, um von derselben gestrichen zu werden. In dem dritten Abschnitte wird noch einiges über andere weniger zu empfehlende Bauarten gesagt, wo der Streichstab an einem äussern Theile des klingenden Körpers angebracht wird, (wie z. B. bey einigen, später als mein Euphon, von Andern gebauten Instrumenten dieser Art, an gabelförmigen Klangstäben) oder wo er zwischen zwey Enden eines einfach oder doppelt gekrümmten Klangstabes, oder auch zwischen zwey klingende Körper, die nicht sehr verschieden sind, geklemmt wird. Der vierte Abschnitt enthält Bemerkungen über einiges, was bey dem Spielen und der Wartung des Euphons zu beobachten ist, und auch über die für das Euphon brauchbaren Sätze, welche einfacher und leichter seyn müssen, als die, welche für den Clavicylinder passen, theils, weil sich auf dem Euphon nicht so vieles ausführen lässt, sondern nur in der Höhe so viel, als etwa für die Harmonica passt, und in der Tiefe etwas mehr, theils auch, weil bey diesem Instrumente es noch weniger, als auf dem Clavicylinder, darauf ankommt, Fertigkeit zu zeigen, sondern vielmehr, sangbare Sätze mit dem möglichsten Ausdrucke und mit einem möglichst angenehmen Klange vorzutragen.

Wenn nun Mancher das Buch benutzen will, um einen Clavicylinder oder ein Euphon zu bauen, so wird, ehe man den Bau eines Clavicylinders

anfängt, vor allen Dingen nöhig seyn, sich gläserner Röhren zum Ueberzuge der Streichwalze, ungefähr 2¼ oder 3 rhein. Zoll im äussern Durchmesser, und wenigstens einige Zoll lang, anzuschaffen, die vollkommen rund, und auf der Oberfläche glatt sind, indem man dadurch eine leichtere Ansprache und einen angenehmern Klang erhält, als durch eine metallene oder andere Oberfläche der Streichwalze. Um noch bessere Gläser, als die von dem Verf. angewendeten, welche nicht ganz genau concentrisch sind, zu erhalten, würde es am besten seyn, wenn sie auswendig so rund geschliffen würden, als ob sie auf einer Drehbank abgedreht wären, und hernach wieder gut polirt würden. Es ist wohl nicht zu zweifeln, dass diese auf mancher von den besten böhmischen Glasfabriken (wo der Verf. besonders aus der des Hrn. Grafen Buquoy manches sehr genau gearbeitete gesehen hat) wurden können in gehöriger Güte geliefert werden. Zu dem Bau eines Euphon's, welcher sehr leicht ist, sind keine besondern Vorkehrungen nöthig, und wenn jemand nicht sogleich undurchsichtige und farbige Glasstäbe hat (die nur in sofern besser sind, weil man keine Wassertropfen oder Schmutzflecke hindurch sieht), so wird man durch Anwendung gewöhnlicher Thermometer- oder Barometerröhren denselben Zweck eben so wohl erreichen können.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny. Hofoper. Die in diesen Blättern, besonders bey Gelegenheit der Pariser Aufführungen vielbesprochene Operette: *Das Zauberglockchen* wurde nun auch hier, aber ganz ohne Beifall gegeben. Herold's deklamatorisch gehaltene Musik, die freylich für den Stoff idealischer und mitunter phantasiereicher seyn sollte, taugt nun einmal, trotz ihrer blühenden, sorgfältig gearbeiteten, und nicht selten ungemein interessanten Instrumentirung, keineswegs für eine Zeitperiode, wo ein sinnwidrig verbrämter, mit einem Noten-Schwall überladener Gesang (versteht sich, à la Rossini, und Consorten) als das Höchste in der Kunst vergöttert wird, wo alles schön singen, zärtlich girren, schmachtend seufzen muss, wo man die Wahrheit zu Grabe trägt, alles Charakteristische, wenn es sich in die beliebten Cantilen- und Cabaletten-Formen nicht schmiegen will, unerbittlich in den Tartarus schleudert, wo man, mit einem Worte gerade und deutsch herausgesagt, die Tonkunst nur als Reizmittel für das Gehör, nimmer mehr als jene allmächtige Zauberin anerkennt, die in einer unbekannten, und doch allen Zonen verständlichen Sprache zum Herzen redet, jetzt Thränen der Wehmuth entlockt, nun das Gemüth mit Schauder und Entsetzen erfüllt, jetzt die Seele zum heitersten Frohsinn stimmt, und nun Gefühle der Andacht erweckt, die den Geist auf Aetherspittichen dem Irrdischen entrücken, die — doch genug, nur zu viel über einen Gegenstand, der ohnehin jeden wahren Kunstfreund in Trauer versenkt! — Was nun die Aufführung dieser Oper betrifft, wäre manches anders zu wünschen gewesen. So passte z. B. die physische Constitution der Dem. Vio, die am Mädchen uns eine sehr angenehme Augenweide gewährt, wohl ganz und gar nicht für das behende und luftige Teufelchen, welches (im Original Lucifer genannt) hier — sonderbar genug — in einen guten Geist transponirt wurde; auch Dem. Schröder hatte als Prinzessin keinen ihr zusagenden Wirkungskreis, Hr. Rosner ist mit den Geheimnissen der Darstellungskunst noch zu wenig vertraut, und dem Maschinenwesen fehlt bey dieser Bühne ohnehin die nothwendige Routine. Obwohl nun die Fabel viel romantisches und zart erfundenes darbietet, was unter günstigeren Constellationen ganz sicherlich effectuirt haben müsste, obschon Dekorations- und Kleiderpracht nichts unversucht liessen, wenigstens einen Sinn zu bestechen, so blieb doch alles fruchtlos, und statt dass Beifallsbezeugungen die vereinigten Anstrengungen belohnt hätten, zischten die Schlangen recht vernehmlich. — Eine alte Operette von Fischer: *Die Scheidewand* wurde als Ballet-Vorstück, wie gewöhnlich, ganz ohne Theilnahme angehört. — In Mozart's *Entführung* wagte Dem. Jos. Fröhlich, als Constanze den ersten Versuch; die schöne Stimme dieser Sängerin wurde schon oft in den Gesellschaftsconcerten bewundert; diessmal war auch kein Schatten von dem zu bemerken, was sie sonst zu leisten im Stande ist, solch panischer Schrecken

hatte sich ihrer bemächtigt. Sie wurde demungeachtet mit einer fast beyspiellosen Nachsicht behandelt, was an sich zwar lobenswerth, obwohl im Grunde nicht wohl abzusehen ist, warum selbst eine Hofbühne einen Tummelplatz für Anfänger abgeben soll. — Nach dem Wunsche Ihro. Maj. der Kaiserin sang auch Mad. Metzger-Vespermann vor ihrer Abreise und nach ihren geendigten Gastrollen im Theater an der Wien zweymal die Rosine im *Barbier von Sevilla*, einmal die Susanna im *Figaro*; sie verbreitete, wie bey ihrem jedesmaligen Erscheinen, Jubel und Entzücken um sich her; auch der beliebte Dilettant Hr. Götz, nunmehr kaiserlich königlicher Hofkapellsänger, debutirte als Bartolo nicht ohne Glück. —

Theater an der Wien. Hier sahen wir einen *Don Juan* Schiffbruch leiden: es war diess Hr. Toussaint, angeblich vom Dresdner Hoftheater, der sich wahrscheinlich dadurch verewigen wollte, dass er diesen Charakter auf eine bisher nicht bekannte Weise aufgriff; er gab uns nemlich einen Phlegmatiker, und so geschah es, dass in der Scene mit dem Kaufmann Martes beyde Rollen wechselten, und letzterer, der eigentlich gar nicht zum Schulden einfordern gelassen werden soll, da er nicht unterbrochen wurde, vielmehr als parleur eternel erschien. Selbst Mad. Metzger-Vespermann (Zerline) war ein Opfer ihres frostigen Verführers; das zärtliche Duettino (Là ci darem la mano) wurde rein ungeniessbar durch den ton- und geschmacklosen Vortrag, und die Künstlerin war nicht mehr im Stande, das Bittere zu versüssen; nur in ihren Arien war sie Selbstherrscherin, und der einzige Brillant unter Glassteinen. Auch der neue Tenor, Hr. Haitzinger hatte als Ottavio einen harten Stand in den Recitativen, feyerte dagegen durch die Arie des zweyten Akts (Il mio tesoro) wieder einen glänzenden Triumph. Die übrigen Darstellenden, mit Ausnahme des Comthurs (Hrn. Seipelt), hielten die goldene Mittelstrasse, will sagen: sie blieben in den Gränzen einer ziemlich alltäglichen Mittelmässigkeit. Noch glänzte Mad. Metzger-Vespermann als Prinzessin im *Johann von Paris* und Rosine im *Barbier von Sevilla*; die letztere Vorstellung wurde dadurch um so interessanter, dass Hr. Fischer aus München während seiner kurzen Anwesenheit zweymal den verschmitzten Figaro mit der ihm eigenen Lebendigkeit und Etourderie gab, auch Hr. Jäger ganz ausgezeichnet sang und spielte. — Dieser Bühne droht ein gewissermassen unersetzlicher Verlust: Hr. Horschelt ist vom König von Bayern als Balletmeister und Regisseur mit einem lebenslänglichen Gehalte von 3500 Fl. und andern bedeutenden Emolumenten engagirt worden, und wird zu Ostern künftigen Jahres seinen neuen Posten antreten. — Im

Leopoldstädtertheater gefiel ein sogenanntes Fresco-Gemälde von Bäuerle: *Die natürliche Zauberey* mit einer gefälligen, analogen Musik von Ignaz Schuster. — Da nun die Stagione der *Concerte* vorüber ist, so lassen sich mitunter fremde Künstler in den Theatern während den Zwischenakten hören. So unlängst der königlich dänische Kammervirtuos, Hr. Wexschall, welcher ein Violinconcert von Maurer mit grosser Vollkommenheit vortrug. Gleichfalls Hr. Schoberlechner, Kapellmeister der Erzherzogin Marie Louise, kurz vor seiner Rückreise nach Lucca, Pianoforte-Variationen mit Orchesterbegleitung aus eigener Fabrik, worin er Gelegenheit hatte, seine schon beym ersten öffentlichen Auftritte bewiesene mechanische Fertigkeit in mannichfaltigen Formen zu entwickeln. —

Kirchenmusik. Ausser Haslingers melodienreicher Vokal-*Messe*, welche am Pfingstmontage im Hospitale von einem gewählten Chore, an dessen Spitze die kaiserlich königlichen Hofkapellsänger Barth, Frühwald, Götz und Pfeiffer standen, mit grosser Vollendung ausgeführt wurde, hörten wir beym jährlichen Invalidenfeste am 16ten eine neue von Seyfried, in B, welche, hier bey S. A. Steiner und Comp. gestochen, ihrer Dauer nach zwar nur eine sogenannte Missa brevis ist, aber durch die treffliche Ausarbeitung, besonders bey einer so reichlichen und in allen Theilen gleich vollkommenen Besetzung, eine grosse, wahrhaft herzerhebende Wirkung hervorbrachte. Das Kyrie ist ein pathetisches Largo in B moll, mit einfachen, aber das Gemüth wehmuthsvoll ergreifenden Modulationen, worin die Stimmen in gehaltenen Accorden sich langsam feyerlich bewegen, und das blasende Orchester in ausdrucksvollen Zwischenspielen die Einschnitte verbindet. Mit dem Gloria in excelsis tritt ein pompöses Allegro in Es dur ein, welches, nachdem das Qui tollis im erschütternden Unisono, und das Miserere mit innigster Zerknirschung

sostenuto vorgetragen wurde, beym Quoniam in veränderter Taktart theilweise wiederkehrt, und mit einem kurzen, aber kräftigen Fugato auf die Worte: cum sancto spiritu rasch und feurig endigt. Credo (Maestoso, B dur) ist ein durchaus ernster Satz, dessen Hauptthema nach jeder Clausel angebracht, und die Glaubensartikel vom vollen Chor, ähnlich den recitirend abgesungenen Chorälen der katholischen Priester-Congregationen, angestimmt werden, wogegen das: et incarnatus est, ein rührendes Sopran-Solo, (Andante, G moll $\frac{3}{4}$) freundlich mild absticht. Das Sanctus spricht sich würde- und andachtsvoll, Osanna den Jubel der Sphären aus (B dur); doch mit dem Benedictus beginnt ein wahrer Engelsgesang (Es dur $\frac{6}{8}$, Larghetto), für acht Stimmen geschrieben, und an Melodie und Harmonie unbeschreiblich reizend. Das Agnus (Lento, B moll) ist dem Kyrie synonim angelegt, doch wirkt am Schlusse, zum Dona, die Ausweichung in die harte Tonart recht wohlthätig, und kleidet die Bitte um sussen Frieden in die lieblichsten Farben. Eben so verdienstliche Arbeiten sind die zwey Motetten, welche als Gradual und Offertorium eingelegt wurden (gleichfalls bey Steiner und Comp. herausgegeben), worin die Herren Jäger und Seipelt ihre Solopartieen ganz in dem religiösen Sinne ausführten, den diese Gattung, entfremdet des eitelen Prunkes, unerlässlich erheischt.

Alles ging unter des Componisten Leitung, wie man sagt, auf ein Schnürchen zusammen, und das herrliche Te Deum, welches eigentlich für diesen Freudentag alljährlich aufgespart zu werden scheint, eröffnete prachtvoll diess Fest des Vaterlandes. —

Miscellen. Eine italienische Operngesellschaft, welche nach Odessa verschrieben ist, soll, dem Vernehmen nach, bey ihrer Durchreise einige Gastvorstellungen geben. Beethoven beschäftigt sich, wie einst Vater Haydn, mit Notiren schottischer Lieder; für grössere Arbeiten scheint er gänzlich abgestumpft zu seyn. —

Der Musikverleger, Hr. Steiner in Wien, hat für die ihm verstattete Ueberreichung eines Exemplars des grossen Oratoriums, *das befreyete Jerusalem*, von Collin und Stadler, an Se. Maj., den König von Bayern, von demselben ein sehr gnädiges Handschreiben und eine Medaille durch die königlich bayersche Gesandtschaft in Wien ausgehändigt bekommen. —

Königsberg. Uebersicht von Michael 1820 bis Johannis 1821. Am 1sten October eröffnete Hr. Huray wieder die Bühne. Von lange nicht gegebenen Opern erschienen: *Faniska* (Benefiz für Hrn. la Roche), *die Uniform*, *die Räuberhole* (la caverne, Benefiz für Hrn. und Mad. Gossler), Stegmanns *Triumph der Liebe* (Benefiz für Hrn. Huray d. ält. S.) Neu waren: *Nachtigall und Rabe*, von Weigl (gefiel mässig), *die falsche prima Donna in Krähwinkel*, *Schloss Paluzzi*, Melodrama von Seyfried, *Silvana*, von C. M. v. Weber (zweytes Benefiz für Hrn. und Mad. Gossler, gefiel sehr), *Elisabeth, Königin von England*, von Rossini. (*Tancred* hatte mehr gefallen, und selbst erklärte Freunde Rossini'scher Musik werfen der neuern Oper Longueurs und Reminiscensen vor.) Im Frühjahr wurde die Bühne wieder geschlossen, und Hr. Huray bereiste Litthauen.

Der Kammermusikus Hr. Louis Maurer gab, bey seiner Rückkehr von Paris nach St. Petersburg, im Theater drey Concerte. In jedem derselben wurde eine Ouverture von seiner Composition und von ihm ein Violinconcert und ein Rondo oder Variationen vorgetragen. Im letzten Concerte liess er uns ein Violinconcert mit Chorbegleitung, oder vielmehr einen Chor mit concertirender Violine von seiner Composition hören. Sein vortreffliches Spiel ist zu bekannt und auch seine gehaltvollen Compositionen sind nunmehr durch den Stich so verbreitet geworden, dass ich darüber nichts weiter zu erwähnen brauche. Zwischen jenen Musikstücken wurden kleine Lustspiele gegeben, eine für den Virtuosen unvortheilhafte Einrichtung; denn sie zieht ein gemischtes Publikum herbey, das zum Theil für Musik wenig Sinn zeigt und die Hauptsache als einen Entreakt betrachtet. Ueberdem wird der auf dem Theater isolirt stehende Virtuose befangener, als wenn ihn das Orchester umgiebt und sein Concertspiel mit Gesang abwechselt. Der Bau unsers Concertsaals machte indess ein solches Arrangement nöthig. (Noch eins muss ich bemerken: Hr. M. stellte sich so, dass er die Sai-

ment müssen in hervorstechendes, anmuthiges Spiel geseat werden *) u. s. w. So wurden denn diese, in ihrer Art (trotz der Nachahmer zahlreicher Schaar, die uns gleichsam nur entfernteähnliche Skelette, statt der schönen Gestalten geben) auch jezt noch fast einzig dastehenden Werke geschaffen. Sehen wir nun auf ihren Charakter und auf ihr Vollendetstes: so findet sich — alles Zufallige allerdings abgerechnet — die gröfste Aehnlichkeit in Geist, Tendenz und reinem Kunstwerth mit den vollendetsten Quartetten M.s, und zwar so, dafs das, was dort als ganz vorzüglich und immer gelungen angegeben worden, auch hier ganz vorzüglich und immer gelungen erscheint.

Jezt zur Gesangmusik. Mozart schrieb erstens *kleine Lieder und Gesange* mit Begleitung des Pianoforte oder einiger wenigen Instrumente, traf sie gemeiniglich recht gut, manche ganz vorzüglich, verfehlte fast nie ein's im Ganzen, aber im Einzelnen liefse sich oft nicht wenig einwenden. Er schrieb gröfsere *Kantaten* — und in gleichem Masse, wie er freyeres Feld gewinnet, sich mehrere Mittel zu machtigen, sich mehr ausbreiten darf, werden auch seine Arbeiten charakteristischer, geistreicher, originueller, gedrangener, folglich reicher an Effekt, und selbst die Wortkritik bekommt weniger daran auszusetzen. Er schrieb *Opern* — Es mufs dem Rec., welcher diese in Zukunft, wenn ihre Partituren gedruckt sind, — anzeigen wird, überlassen bleiben, über sie ausführlich zu sprechen: zu meinem Zweck ist es genug, wenn ich auf diese ihre Folge aufmerksam mache: *Idomeneo, die Entführung aus dem Serail, Cosi fan tutte, Figaro, Don Juan, Clemenza di Tito* *). Ueberall bemerkt man, was grofs, erhaben, kühn, kraftig ist, giebt sein Genie am treuesten wieder. (Der *frühe Idomeneo*, wo der reiche, kraftige Geist noch mehr sich allein ergeben arbeitet, läfst sich in diesem Betracht mit den wildesten seiner Symphonien zusammenstellen). Das Anmuthige, Feine, Zarte gelang ihm, gelang ihm oft so herrlich: aber nie erscheint es so in sich vollendet und rein, wie sein Grofses, und er selbst in seiner Grofse, vollendet und rein dastehet. Wo er, aus Nachgiebigkeit gegen die oft so schwer auf ihm liegenden Umstande, dies sein Eigenthum verleugnete: da — nur da ist Mifslingen. Da hier die Rede ist, nur vom Geiste, der *dem Ganzen* inwohnt, so wird keine Rücksicht genommen auf einzelnes Vortreffliche, das diesen Sätzen widerspricht, so wie keine Rücksicht genommen ist auf einzelner Fehlerhafte in dem, was sie bestätiget — wohin gehört: die oftere Vernachlässigung der Worte (nicht des Sinnes) seines Textes, unrichtige Deklamation, u. dgl., Ueberladung des zartlichern Gesanges, Verdunkelung desselben durch Menge der Instrumentalmusik und Gelehrsamkeit der Arbeit u. s. w., welches letztere noch überdies oftige Sätze bestatigt. Endlich — Mozart schrieb *Kirchenmusik* in frühern Jahren, ehe er auf Reisen seine *laute* Schule machte, angenehm, zum Theil gar nicht unbedeutend, aber denn doch keine Kirchenmusik; spater wenig, aber zweckmäfsiger: und zuletzt, für die, welche es fassen konnen, sein himmlisches *Requiem*. Was soll ich davon sagen?

*) Es ist wohl nicht erst nöthig anzumerken, dafs der für Wissenschaften und Kunstphilosophie so gar nicht gebildete Mozarts diese Grundsätze nicht deducierte, diese Plane nicht entwickelte und berechnete (wie etwa ein Gluck, ein Mehul, und einige andere, manche ihrer glücklichen Theaterwerke), sondern ihm gab es in dammernder Ahndung, sein Gefühl — der Gott in ihm. Und so ist's auch schon recht. Der gebildete Liebhaber hingegen suche dergleichen dem Genie Eigenes auf, um dasselbe reicher zu geniefsen, der Künstler suche es auf, um die Harmonie zwischen Natur und grundlicher Theorie zu finden, und wenn sie sich finden, diese daraus zu bestätigen. Ob sie sich nicht, in Beschränkenheit seine Theorie zu bestätigen oder wegzuraumen. d. Verf.

*) Recht verstanden, ist es gewifs ein wahres Wort, was irgendwo (mich deucht, bey Lessing) steht: Kein Maler kann einen Kopf darstellen, als seinen eigenen. So weit ich Mozarts Geist kenne, stehet er am kenntlichsten da — in den Stunden jener tiefen und doch so innen Erdenlohn aufreibenden Unruhe, im *D. Juan*, in den Stunden jener edlen und heitern Ruhe, im *Figaro*, beydes vereinigt, im *Requiem*. d. Verf.

ten seiner Violine dem Publikum zukehrte. Sie werden meinen, das sey ja ganz natürlich und ganz richtig. So? — Nun, dann ist es unnatürlich und folglich unrichtig, dass unsere Violinisten im Opern-Orchester auf der rechten Seite, nach der linken hinblickend, sitzen, denn dadurch wird der Ton der Geigen, statt ins Haus, in die Scene geworfen und man hört die ohnehin schwachbesetzten Violinen, wenigstens beym Forte, gar nicht. Diess ist schon oft, hier und anderswo, erinnert worden, indess — die Grossväter sassen ja auch so, und Jedem wird sein Plätzchen lieb. Die liebe Gewohnheit!) —

Dass der böse Luftzug dem Hrn. M. während des Spiels die Blätter umkehrte, und ihn nöthigte, den meisterhaft geführten Bogen noch nebenbey als Notenhalter anzuwenden, wäre auch wohl zu rügen, wenn nur wohlgemeinte Rügen beachtet würden!

Hr. Musikdirector Riel führte im Spätjahr die *Schöpfung* von Haydn im Concertsaale, und dann auch in den letzten Tagen des Jahres zum Besten der Stadtarmen in der löbl. nichtschen Kirche auf. Wegen der strengen Kälte war jedoch die Einnahme nur gering, vielleicht auch desshalb, weil es hier einmal Gebrauch ist, die Proben bey offenen Thüren zu halten. Anderwärts muss man, wenigstens zu den Hauptproben, den Eintritt bezahlen; vernünftige Abänderungen des einmal Eingeführten finden hier aber grosse Schwierigkeiten. Eine junge Dilettantin, Dem. Herz, zeichnete sich als Eva aus; ihre volle Stimme verdient Ausbildung. — Am Charfreytage gab Hr. R. *den Tod Jesu* im Concertsaale; auch fehlte es zum Osterfeste nicht an Musik in verschiedenen Kirchen. — Unser Violinist, Hr. Eduard Maurer, trug in seinem Concerte neue vortreffliche Stücke von Spohr sehr brav vor; Dem. Knorre sang eine Arie von Mozart. — Dem. Theophile Neumann, Tochter des hiesigen Violinisten und Stadtmusikus Neumann, gab ein Concert und sang darin zwey Arien von Mozart und (nicht glücklich gewählt) Variationen von Ambrosch. Wir wünschen der tüchtigen Stimme und dem schönen Talente der Dem. N. Musse und Gelegenheit zur fernern Ausbildung. Schwerlich aber wird sie diese bey dem Elbinger und Danziger Theater (unter der Direction des Hrn. Schröder) erlangen können, bey welchem sie sich engagirt hat; denn ihr werden Singrollen übertragen werden, denen sie in physischer und artistischer Hinsicht noch nicht gewachsen ist, wodurch die Ausbildung der Stimme keineswegs befördert, wohl aber der Keim zu ihrem Ruin gelegt wird. — Die Herren Gebrüder Bender, kaiserlich russische Hofklarinettisten, gaben im Concertsale zwey Concerte. — Beyde waren, obschon in die beste Jahreszeit fallend, gedrängt voll und der Beifall sehr gross. Auch fand noch ein Privatconcert im Saale der drey Kronen-Loge Statt. Wir haben die Fertigkeit, grosse Präcision und Uebereinstimmung des Spiels beyder Brüder bewundert, wie ihr vortreffliches piano, pp und ppp (was nur zu oft wiederholt wurde). Davon sollten uns die Herren etwas zurückgelassen haben, wir könnten's brauchen. (Woher kommt es doch, dass so etwas, zwar mit Recht, so grossen Eindruck macht, und doch so selten zur Nachahmung reizt? Daher wahrscheinlich, weil sich der gewöhnliche Künstler oder Dilettant die Virtuosität als eine Sphäre denkt, die er nie erreichen kann und auf die er also gern Verzicht leistet. Wer sich aber nicht das Höchste zum Ziel nimmt, bleibt unter dem Mittelmässigen.) Die Herren Bender trugen Doppelconcerte von Danzi (mitunter gefällige, mitunter barocke) u. s. vor. Dem grössern Theil des Publikums gefielen vorzüglich die variirten Tyroler- und Schweizerlieder für zwey Klarinetten ohne weiteres Accompagnement, componirt vom jungern Hrn. B. und am Schluss beyder Concerte geblasen. Zu dem grossen Eindrucke, den sie machten, trug vielleicht bey, dass der Saal nicht erleuchtet war, und die Zuhörer sich demnach in einem Halbdunkel befanden. Das Orchester war beym ersten Concerte, zumal für die Ouverture zu Gluck's *Iphigenia in Aulis*, sehr dürftig besetzt. In diesem Concerte sang Dem. Knorre zwey Arien, von Gluck und Mozart, wovon aber die aus *Iphigenia in Tauris* keine Concertarie ist, so sehr sie in der Oper wirkt. Im zweyten Concerte sang Dem. Herz zwey Arien, dem Zettel nach von Nicolo und Paer; Kenner meinten aber, beyde seyen von Mozart, aus *Titus* und aus *Don Juan*. Werden die Zettel gemacht, ehe man noch weiss, was gegeben wird, wozu nützen sie denn? — Dass die italienische Sprache hier nicht beliebt ist, daran mussten sich Con-

certsängerinnen nicht kehren, und was ursprünglich italienisch ist, auch so singen, wie auch Dem. Knorre thut; es klingt für die Kenner einmal besser, und das „talamo d'Augusto" ist unverfänglich, das „Schweigen" aber auf jeden Fall bedenklich.

Wir sehen nun einem grossen, längstgehofften Genuss entgegen, indem Mad. Milderhauptmann uns besuchen, und, wenn Hr. Huray zu diesem Zweck seine Gesellschaft baldigst herfuhrt, in mehrern Gastrollen auftreten will. Davon soll Sie mein nächster Bericht unterhalten.

Hr. Pastenaci, hiesiger Musiklehrer und eifriger Musikfreund (dessen Walzer für Pianoforte vor weniger Zeit in dieser Zeitung nicht mit Unrecht, aber doch unverdient für den Verf. getadelt worden, weil diese Jugendsünden von ihm gar nicht zur Herausgabe bestimmt waren), hat, ohne sich durch das gewöhnliche Schicksal solcher Unternehmungen abschrecken zu lassen, in Verbindung mit zwey andern Musikfreunden, den Herren Saemann und Dorn, seit dem Herbste einen Verein zur Erhaltung des Geschmacks an Singmusik ernster Art gestiftet. Wer sollte nicht diesem Unternehmen, dessen Bedürfniss überall gefühlt wird, Dauer wünschen, zumal es ohne Eigennutz, aus reiner Liebe zur Sache begonnen hat! Und — welche grosse Lücke füllt es dem wahren Musikfreunde aus! Denn es findet sich wohl Gelegenheit, in Privatzirkeln manches Gute von Theater- und Kammermusik zu hören, was ohnedies unbekannt bliebe (welches Theater könnte alles geben?): wo hört man aber in protestantischen (und auch wohl in den meisten katholischen) Ländern, was die ersten Componisten Italiens und Deutschlands im strengen Style geschaffen, der die meisten Kunstwerke aufzuweisen hat, als in solchen Vereinen? Die Kirchenmusik ist ja fast überall eine musica oppressa, und muss sich daher in die Versammlungen ächter Kunstfreunde flüchten. Doch gehört freilich nicht viel Prophetengabe dazu, einem neuetablirten Schweizerladen oder ähnlichen, mehr ins Leben eingreifenden Institute eine längere Dauer zu verkünden, als einem Vereine dieser Art. Der obenerwähnte zählt jetzt 25 bis 30 Mitglieder und übte seit dem October in wöchentlichen Zusammenkünften kleine Versetten und Choräle von C. Phil. E. Bach und Fasch, kleine Kirchenstücke von L. Leo, Perti, Rovetta, Gallus, Leo Hasler, Danzi, Häser, Motetten von Schicht (4) und von J. Haydn, einzelne Chöre von demselben und von van Beethoven, Riem, Heine, von Mosel, Vogler, Mozart (*Davide penitente* und *Misericordias Dom.*) an grössern Sachen Händels *Judas Maccabäus* und den 100ten *Psalm*, Messen von Vogler (F) und von Fr. Schneider (F), so wie dessen *Weltgericht*, endlich von Hrn. Sämann, dem Mitunternehmer, ein *Tenebrae* und ein vollständiges, instrumentirtes Requiem, welches diesem noch jungen Manne wahrhafte Ehre macht und sehr gelungene Stücke enthält, wozu ich vorzüglich das Dies irae, Tuba mirum, confutatis maledictis u. m. A. zähle. Der Pianoforte Verfertiger, Hr. Häsen, gab mit rühmenswerther Uneigennützigkeit der Gesellschaft, gegen eine sehr geringe Vergütigung für Licht, Heizung u. s. w. sein passendes Lokale her. — Mögen nun diejenigen Kunstfreunde, welche an solcher Musik keinen Geschmack finden, (was wir auch nicht tadeln wollen, da Eins nicht für Alle passt) deshalb nicht höhnend auf die andern herabblicken, die, ohne Pietisten und Katholiken zu seyn, in solchen frommen Werken Erhebung für den Geist und Nahrung für den Verstand finden; mögen aber Alle, die etwas leisten können (und wie Viele giebts deren nicht auch bey uns!) freundlich zusammentreten, wenn es gilt, zur Ehre der Kunst und zur Freude des Publikums Kunstwerke zur Ausführung zu bringen, wie Händels *Judas Maccabäus*, Schneiders *Weltgericht*, Stadlers *Befreyung von Jerusalem*, und so viele andere, die die Vereinigung aller Kunstfreunde eines Orts unbedingt fordern dürfen, wenn ihnen ihr Recht widerfahren soll. — Ein ähnlicher Verein für die Instrumentalmusik wäre auch höchst wünschenswerth.

(Hierzu das Intelligenzblatt, No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1821.

Ein routinirter Opern und Concert-Sänger (Tenorist), der auch durch mehrere Jahre das Orchester in Opern und Concerten geleitet hat, fertiger Fortepianospieler und Componist ist, wünscht sich ein anderweitiges Engagement als Sänger der ersten Tenorparticen oder Musikdirector bey der Oper oder als solcher in Concerten. Namen und Wohnort desselben zeigt die resp. Redaction dieser Zeitung an.

Ein sehr gutes Violoncell von Jacobus Steiner ist zu verkaufen, und das Nähere durch portofreye Briefe zu erfragen bey Hrn. Kammermusikus Dotzauer in Dresden.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Methodisch praktische Anleitung zum Notensingen, für Lehrer und Schüler, in Bürger- und Landschulen sowohl, als auch für den Privatunterricht von J. C. Vater, gr. 8. (Preis 10 Gr.)

In dieser Schrift, welche so eben bey uns erschienen ist, wird der Schüler in einem, dem Kindesalter angemessenen, und an das Kind unmittelbar selbst gerichteten Vortrage stufenweise hingeleitet, auf die einzelnen Theile dieses Unterrichts, und in kurzer Zeit sicher sich bey einem zweckmässigen Gebrauch derselben in den Stand gesetzt, alle Choral- und Volksmelodieen vom Blatte zu singen. Durch häufig eingestreute Fragen, wird er genöthigt, die Sache lebhaft zu durchdenken. Ein Mensch von guten musikalischen Anlagen könnte sich, beym rechten Gebrauch dieser Gesanglehre, selbst im Notensingen unterrichten.

Von demselben Verfasser sind auch bey uns zu haben

a) Sonatinen fürs Fortepiano. 4 gr.
b) Leichte Gesänge mit Klavierbegleitung. 3 gr.
c) Tänze und andere kurze Sätze fürs Fort-piano. 8 gr.
d) Sechs Variationen fürs Fortepiano. 6 gr.

Keyserſche Buchhandlung in Erfurt.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen, und in allen guten Musik- und Buch-Handlungen zu haben sind.

Musikalien für Saiten- und Blase-Instrumente.

Crusell, B., 3 Duos d'une difficulté progressive pour 2 Clarinettes. Op. 6. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Dotzauer, Polacca per il Violoncello con Orch. Op. 60. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Gährich, Tänze für 2 Violinen, Flöte, Klarinette, 2 Hörner und Baß. . . . . 1 Thlr.
Hauptmann, M., Duos p. 2 Violons. Op. 2. 1 Thlr. 20 Gr.
Köhler, H., 3 Duos faciles p. 2 Flûtes. Oeuv. 128. 1 Thlr. 4 Gr.
Lipinsky, Variations p. Violon avec un second Violon, Viola et Violoncelle. Op. 4. . . . . 20 Gr.
Maurer, L., 3me Concerto p. Violon, avec Orch. 2 Thlr. 20 Gr.
Romberg, Andr., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes Op. 62. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 59. . . . . 4 Thlr.
— Ouverture à grand Orchestre. Oeuv. 60. 1 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., 2e Sinfonie à grd. Orch. Oeuv. 49. 5 Thlr. 12 Gr.
— 1ere Concertante pour 2 Violons, avec Orch. Oeuv. 48. . . . . 3 Thlr.
— Poipourri pour Violon et Pianoforte sur des thêmes de la Flûte enchantée. Op. 50. . . . . 1 Thlr.
Walch, Pieces d'Harmonie pour Musique militaire. 3me Livr. . . . . 2 Thlr.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Hummel, J. N., grand Concerto pour le Pianoforte avec Orch. Oeuv. 89. . . . . 5 Thlr.
Mozart, W. A. (Fils), grd. Concerto p. Pianof. av. Orch. Op. 25. . . . . 5 Thlr.
Beethoven, Ouverture zu Egmont, für 2 Pianof. eingerichtet. . . . . 1 Thlr.
Dressler, R., Sonate pour Pianoforte et Flûte. Oeuvr. 51. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Mozart, Fils, grande Sonate p. Pianoforte et Violon. Op. 19. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

Ries, F., 3 Sonates p. Pianof. et Violon ad libitum. Op. 82. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Schmitt, Aloys, Sonate pour Pianoforte et Violon. Op. 27. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, L., grand Rondo pour Pianoforte et Violon. Op. 57. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Potpourri p. Violon et Pianof. Oeuv. 50. . . . 1 Thlr.

Musik für Pianoforte allein.

Bach, J. S., Exercices p. le Clavecin. Op. 5 (Nouvelle Edition). . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B., grande Sonate p. Pianoforte . . . . . 16 Gr.
— Air de Nina, arrangé en Rondo p. Pianof. 12 Gr.
— Duo de Titus varié pour Pianoforte. . . . . 22 Gr.
— Polonoise favorite de l'Opera l'Ecole des Maris arrangée pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— Variations p. Pianof. sur l'air de Mozart: Ah perdona. . . . . 12 Gr.
— Fantaisie et Air russe av. Variat. p. Pianof. 12 Gr.
Fränzl, Ouverture de Carlo Fioras, arrangée à 4 mains p. Pianof. . . . . 20 Gr.
Gabler, C. A., Sonatine pour Pianof. Oeuv. 46. . . 12 Gr.
— Variations pour Pianoforte, Oeuv. 49. . . . . 20 Gr.
— Adagio et Rondo p. Pianof. Oeuv. 50. . . . . 18 Gr.
— Andante avec Variations pour Pianof. Op. 51. 10 Gr.
Gährich, 18 Tänze für Pianof. . . . . 10 Gr.
Kreutzer, 6 Pièces faciles à 4 ms. p. Pianof. Op. 54. 20 Gr.
Krommer, Sinfonie, arr. à 4 ms. p. Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.
Lange, Danses p. Pianoforte. Liv. 2. . . . . 10 Gr.
Lauska, F., Sonate pathetique p. Pianoforte Op. 43. 18 Gr.
— Rondeaux brillants et agréables pour Pianof. Op. 44. . . . . 20 Gr.
Maurer, L., grand Rondo pour Pianof. seul. . . . . 1 Thlr.
Mozart, Fils, Polonoises melancholiques p. Pianof. Op. 22. . . . . 8 Gr.
— Variations pour Pianof. sur la Romance de Mehul. Op. 23. . . . . 12 Gr.
Peres, S., Sonate pour le Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
Ries, F., Concerto pour Pianoforte. Op. 42 arrangée, pour Pianoforte seul. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Schmitt, Aloys, Sonata di Bravura pour Pianof. Oeuv. 26. . . . . 1 Thlr. 1 Gr.
Servaczinsky, Polonoises pour Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Siegel, Variations sur un thême de Figaro pour Pianoforte. Op. 17. . . . . 12 Gr.
Steibelt, D., Fantaisie pour Pianoforte sur la Polonoise: La placida campagna et autres Airs favoris, chantes par Mad. Catalani. . . . . 20 Gr.
Walch, Tänze für das Pianoforte. Liv. 3. . . . . 12 Gr.

Musik für Gesang.

Anacker, A., Gesänge mit Begleitung des Pianof. 1 Thlr.
Boieldieu, Duett aus der Oper Rothkäppchen: O bleib holde Nanette. . . . . 16 Gr.
Fink, G. W., Volkslieder, mit Pianof. Begleitung. 6r und letzter Heft. . . . . 12 Gr.
Kretzschmer, A., Romanzen mit Pianoforte-Begleitung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Liedertafel, 3r Heft, enthält 6 Gesänge für 4 Männerstimmen von L. Spohr und Fr. Schneider. 1 Thlr.
Romberg, Andr., 110r Psalm: „Dixit Dominus" für 4 Singstimmen und Chor. Partitur mit lateinischem und deutschem Texte. (Preis-Composition) 5 Thlr. (Von diesem Psalm ist der Klavier-Auszug unter der Presse.)
Schnyder von Wartensee, Uhlands Lieder mit Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
Sor, F., Arietta italiane con Pianof. . . . . 12 Gr.
Weber, der Gang nach dem Eisenhammer. Ballade von Schiller. Partitur. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
— Dasselbe Werk im Klavier-Auszuge. . . . . 1 Thlr.

Portrait von Louis Spohr. . . . . 12 Gr.
Obige Preise sind in Conventions-Gelde.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gelinek, l'Abbé, 3me Potpourri — tiré d'airs des Operas de Paer, Sargino, Camilla et Achilles. 16 Gr.
Latour, T., Di Tanti palpiti Cavatine de l'Opera Tancredi par Rossini, variée pour le Pianoforte avec Flute ad libitum. . . . . 16 Gr.
Sterkel, grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuvre posthume publié par F. Lehritter No. 2. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.
Wustrow, A. F., trois Sonates p. le Pianof. avec acc. d'un Violon oblige. Op. 1. No. 1. 2. à 1 Thlr.
Zumsteeg, Emile, trois Polonoises p. le Pianoforte. 10 Gr.
Gaede, Thdr., Ball-Musik für das Pianof. 9s Wk. 12 Gr.
Cramer, J. B., Introduction, Polonoise p. le Pianof. avec accompagnement d'une Flûte ad libitum. 14 Gr.
Vanhall, J. B., Variations pour le Pianoforte, avec Flûte ou Violon obligé. No. 15. . . . . 8 Gr.
Steibelt, D., Rondeau pour le Pianoforte. No. 4. . . 4 Gr.
Bach, A. W., Fantasie für das Pianof. 3s Wk. . . . . 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. **No. 32.** 1821.

Recension.

Fantaisie pour le Pianoforte, avec l'accomp. de l'Orchestre, comp. — — par J. H. Clasing. No. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.) Desgleichen No. 2 und No. 3.

Die grosse Ausdehnung, welche die meisten der neuesten Meister den Instrumentalstücken für Concerte, besonders den Symphonieen und Concerten, gegeben haben, und die, wie herrliche Werke auch auf diesem Wege erlangt worden sind, doch mit der Hast und Eilfertigkeit, womit so Viele jetzt von einem zum andern sich selbst treiben und hetzen — auch von einem Vergnügen zu andern — freylich ziemlich im Widerspruch steht: diese grosse Ausdehnung mag wohl manche Componisten unserer Tage, wenn sie gewohnt sind, sich ihr Thun und ihre Absichten dabey klar zu denken, veranlasst haben, Auswege zu ersinnen, wo sie dieser, nun einmal vorhandenen Eigenheit der Zeitgenossen sich möglichst fügen, ohne jedoch ihrer Kunst damit etwas zu vergeben. So scheinen, was die Symphonie betrifft, die sogenannten Orchester-Phantasieen (z. B. die trefflichen von Neukomm,) und die erweiterten Concert-Ouvertüren, die einen langsamen Mittelsatz mit einschliessen (z. B. einige gleichfalls ausgezeichnete dieser Art von A. Romberg, Lindpaintner u. A.); so scheinen auch, was die Concerte betrifft, die ebenfalls Phantasieen genannten, oder andere Stücke für ein obligates Instrument mit Orchester-Begleitung, wie wir deren mehreren wackern Meistern verdanken, entstanden zu seyn. In wiefern nun darüber die vorzüglichen jener grössern, ausgedehntern Werke nicht verdrängt werden — was aber jetzt, leider, an vielen Orten geschieht, wie die Verzeichnisse der aufgeführten Stücke in diesen Blättern am sichersten beweisen — in sofern ist gar nichts dagegen zu sagen; und was auch in diesen Gattungen Gutes und Schönes geliefert wird, mit Dank zu empfangen.

Unter solches Gute und Schöne gehören nun auch diese Klavier-Phantasieen des Hrn. Clasing in Hamburg; eines Mannes, der sich schon durch manche gelungene Composition, durch Herausgabe Händel'scher Werke und durch andere, öffentlich gerühmte, mehr örtliche Verdienste um die Tonkunst, rühmlich hervorgethan hat. Hr. Cl. hat sich — so scheint es uns aus diesen Compositionen hervorzugehen — vorzüglich durch Mozart'sche Klavierwerke für diess Fach gebildet; und zwar dem Geschmack, so wie der Schreibart für das Instrument, und der Behandlung desselben nach. Da sind denn diese Phantasieen nicht Parade- oder Reise-Stücke für gewaltige Virtuosen: wohl aber Stücke geworden, die, als Musik überhaupt, durch Melodie und Harmonie, einen milden Ernst und eine gemässigte Heiterkeit, Ordnung und Mass, überall denen gefallen werden, die so etwas wünschen und zu schätzen wissen; Stücke, die sodann als Klaviercompositionen, Spieler jener Art nicht eben zuwenig, aber auch nicht zu wenig beschäftigen, und sie (wie nun jetzt das Klavierspiel steht,) nicht wie Meteore glänzen, aber gelten und gefallen lassen. Nur in No. 1. ist dieses „gelten lassen" vielleicht zu wenig berücksichtiget, und möchte besonders ein in dieser Hinsicht mehr hervorstechender Schluss nicht unbillig zu wünschen seyn. Indessen ist es freylich wahr, — dass sich von einem Concertspieler auf dem Pianoforte, der überhaupt dergleichen Compositionen wählen soll, (so wie Mozart'sche Concerte, besonders frühere,) voraussetzen lässt,

er werde hier seine Persönlichkeit und deren Vortheile nicht zunächst in's Auge fassen, sondern sein Auditorium mit einer guten Composition unterhalten und unter den Ausführenden nur als der Erste, nicht allein, hervortreten wollen.

No. 1, die kürzeste und für die Ausführung leichteste der drey Phantasieen, fängt mit einem melodiösen Larghetto espressivo, E dur Zweyvierteltakt, an; diess Larghetto wird in angemessenen Figuren für das Soloinstrument fortgeführt, bis ein lebhaftes Allegro spiritoso, C dur, Viervierteltakt, einfällt, wo das Pianoforte, bey interessanten Modulationen, vornemlich mit Figuren gebrochener Accorde beschäftiget wird; (diesem Satze wünschten wir etwas breitere Ausführung und längere Dauer;) und nun kehrt das erste Tempo zurück, wird vom Pianoforte anders und reicher variirt, und beschliesst das Ganze. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett; wo das Violoncell meist selbstständig behandelt ist, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken.

No. 2 ist im Ganzen mehr als eigentliche Phantasie entworfen. Das Pianoforte fängt gleich in dieser Weise, und eine feine Weile ganz allein an, (F dur, Viervierteltakt, Andante,) und tritt auch hernach, wo das Orchester beginnet, in reichen, besonders in arpeggirenden Figuren vortheilhaft hervor; beym Schlusse des Satzes auf der Dominante nimmt es in einer ausgeschriebenen, effectvollen Cadenza wieder seinen freyen Gang allein und macht dann den Uebergang zu einem, gewissermassen als Rondo angeordneten Poco Allegretto, (F dur, Sechsachteltakt,) mit angenehmen, heiterem Thema und nicht wenigen lebhaften Passagen; worauf, auf gefällige Art, das Thema verzögert wiederkehrt, und nun ein rascher Schluss endiget. Einige dieser Passagen sind nicht eben leicht, alle aber dem Instrumente angemessen und dem Solospieler günstig. Das Orchester ist besetzt wie bey No. 1, nur dass hier zwey Flöten gebraucht sind. Trompeten und Pauken haben nur wenige Takte, machen aber, wie diese nun stehen, einen imposanten Effect.

No. 3. Hier fängt wieder das Pianoforte ganz allein an, führt aber diesmal eine singbare, sehr einfache Melodie, mit vollen, wohlgewählten Mittelstimmen, aus, (poco Adagio, Fis moll, Zweyvierteltakt,) das Orchester bringt dann einen ernsten Zwischensatz, und nun gehen beyde engverbunden ihren Weg mit einander, wobey das Pianoforte wieder in weiten Brechungen und ähnlichen Figuren beschäftigt ist, und zwar reichlich, aber, eine sichere Hand vorausgesetzt, nicht schwer. Ein originelles, in den Rhythmen verkürztes Thema, Allegretto, tritt ein, und wird lebhaft fortgeführt, (wir wünschten es etwas humoristischer benutzt, als wozu es gute Gelegenheit giebt,) worauf das erste Tempo und die erste Melodie für das Pianoforte wiederkehren, und, nach einer kurzen, freyauslaufenden Cadenza, jenes Allegretto wieder beginnt und vom Soloinstrument rasch figurirt wird. Die Besetzung ist, wie bey No. 1.

Diese Angabe dessen, was hier zu finden, wird mehr, als lobende Worte, diese Compositionen denen empfehlen, welchen sie bestimmt sind. Stich und Papier sind gut.

Concert des Herrn Moscheles in London, den 4ten July 1821.

London den 10ten July. Unter den vielen fremden Tonkünstlern, durch deren Talente dieser Sommer für die hiesigen zahlreichen Freunde der Kunst genussreicher, als vielleicht je einer seit Haydn's Hierseyn geworden ist, gebühren den Herren Moscheles und Kiesewetter, zur Ehre Deutschlands, gewiss die ersten Stellen. Denn weder die berühmten Sänger und Sängerinnen, welche von den neuen vortrefflichen Directoren der grossen italienischen Oper aus Italien verschrieben wurden, um diese ins Stocken gerathene Maschine wieder in Gang zu bringen, noch die Pariser Tulou und Dilon, jener als Virtuose auf der Flöte, dieser auf der Violine, können sich eines Empfanges rühmen, wie er diesen deutschen Künstlern zu Theil geworden. Von Hrn. Moscheles will diess um so mehr sagen, da er zu einer Zeit auftrat, wo ein grosser Theil des hiesigen Adels, des vorzüglichsten Beförderers schöner Künste, sich bereits aufs Land begeben hatte, und was sonst noch von Liebhabern zurückgeblieben, bereits von einer zahllosen Menge Concerte, welche unsere ersten Sänger und Spieler zu eigenem Vortheil gegeben, so übersättigt war, dass selbst seine Freunde an dem guten Ausgange seiner Sache zweifelten,

und ihm wegen seiner verspäteten Ankunft Vorwürfe machten. Dazu kam noch, dass ihm kein ausgezeichneter Ruf vorangegangen war; denn die lauten Lobeserhebungen, die man von Paris und Amsterdam aus über seine Meisterschaft auf dem Pianoforte machte, waren nicht bis hieher erschollen, und eben so wenig war er als Tondichter durch seine Werke bekannt. So geht es aber den meisten ausländischen Virtuosen, und diess lediglich aus Mangel an einer guten musikalischen Zeitung, die uns aus unserer düstern Unwissenheit über auswärtige Kunst und Künstler zöge. Das Einzige, was wir von dieser Art haben, die *Musical Review*, ein mittelmässiges Machwerk, hat sich noch nie getraut, den einheimischen Boden zu verlassen; und unsere politischen Zeitungen, deren Zahl, wie bekannt, erstaunlich gross ist, nehmen Kunst betreffende Artikel nur im Nothfall auf, wenn es Lücken auszufüllen giebt. Wie ehrenvoll also für Hrn. Moscheles, wenn er sich, trotz aller dieser ungünstigen Umstände, den beneidenswerthesten Beifall erwarb, einen Beifall, den er einzig seinem ausserordentlichen Künstlertalente zu verdanken hatte! Er kam gerade vor dem Schluss der philharmonischen Concerte in London an, und hatte nur eben Zeit, in dem letzten derselben seine Künstlergrösse zu verkündigen: welches ihm denn auch vollkommen gelang. Ein Künstler, dem es verstattet wird (und diess geschieht nur mit den ausgezeichnetsten), sich in diesen durch ganz Europa berühmten Concerten hören zu lassen, hat dadurch schon die allgemeine Stimme gewonnen. So kam es denn, dass Hr. M. zu dem Concerte, welches er hier den 4ten July in den New Argyle Rooms zu seinem Vortheil gab, ein gedrängt volles Haus fand. Von diesem Concerte und den Stücken, die darin vorkamen, will ich jetzt einen kurzen Bericht abstatten.

Erster Theil.

1. Ouverture zu *Clemenza di Tito*. Mozart, Beethoven, Haydn, und allenfalls die Romberge, Cherubini, Ries und Winter haben hier ausschliesslich die Ehre, ein Concert zu beginnen und zu beschliessen: entweder mit einer Sinfonie oder mit einer Ouverture. In den acht diesjährigen Philharmonischen Concerten galt es insbesondere Mozart und Beethoven, und sowohl hieraus als aus andern Anzeigen will man schliessen, dass der ehrwürdige Haydn hier nicht mehr wie sonst an der Seite dieser Heroen wandelt. Das Orchester war gut besetzt, und da es mit geringer Ausnahme beynahe aus denselben Spielern bestand, wie das in den Philharmonischen Concerten, so wurde sowohl diese Ouverture, als die übrigen vollstimmigen Stücke, vortrefflich gegeben. Die Gesangpartieen wurden von dem würdigen J. B. Cramer dirigirt, welcher sich überhaupt des Hrn. M. hier väterlich angenommen hat.

2. Arie: Parto ma tu ben mio, von Mozart, von Mad. Camporese gesungen. Diese herrliche Sängerin ist die prima donna bey der Italienischen Oper. Hat sie gleich nicht die Stimme der Catalani, so ist sie ihr jedoch in gründlicher Kenntniss der Tonkunst überlegen, und hat dabey den gebildetesten Geschmack.

3. Grosses Concert (Manuscript) fürs Pianoforte, vom Concertgeber. Das erste Stück in Es dur hat das einfache Thema

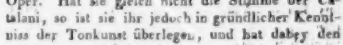

zum Grunde, und ist von einem sehr heroischen Charakter. Im Mittelsatze sind die Blaseinstrumente sehr obligat, und beschäftigen sich abwechselnd mit dem Thema, während beyde Hände in höchst schwierig figurirten Sätzen sich zeigen. Im dritten Solo sind die Doppelgriffe wegen des schönen Contrastes von herrlicher Wirkung, zumal wenn sie rein und deutlich ausgeführt werden, wie es hier geschah. Der Schluss wird ganz in Beziehung auf den Hauptgedanken herbeygeführt. Das Adagio in B dur, $\frac{6}{4}$ Takt, enthält schöne, überaus empfindungsvolle Stellen, und giebt auch Gelegenheit zu Bravouren, besonders in Trillern in den Mittelstimmen. Das letzte Stück hätte zwar eigentlich in demselben Tone als das erste seyn sollen, es waren aber Umstände vorhanden, die Hrn. M. veranlassten, den Schluss mit dem letzten Satz aus einem ändern Concerte in F dur (auch von ihm) zu machen. Hieran that er sehr wohl; denn dieser Satz ist in einem leichter fasslichen Style geschrieben, und erhöhte durch sein scherzhaftes Thema bey jedesmaliger Wiederholung ungemein die heitere Stimmung der Zuhörer. Ueber den glänzenden Beifall, den sich Hr. M. nicht nur mit jedem Solo, sondern auch

durch die Güte des Werks selbst erwarb, weiter unten.

4. Terzett: Di tanti palpiti, von Mad. und Demiles. Sehr gesungen. Wenn eine Arie hier einmal Wurzel geschlagen hat, so findet man sie wie Unkraut auf jeder Strasse. So geht es uns hier mit dieser Arie von Rossini — wir hören sie immer und überall.

5. Scene und Arie von Rossini, gesungen von Mad. Salmon. Diese herrliche Sängerin ist die Camporese, die prima donna des Englischen Gesanges: von ihr bey einer andern Gelegenheit.

6. Fantasie auf der Violine von Hrn. Libon aus Paris. Viel französische Leichtigkeit ohne alle Tiefe in der Anlage mit einem niedlichen, zierlichen Vortrage. Im Ganzen war sein Spiel so, dass unserm Kirsewetter nicht bange werden durfte.

7. Arie, von Mlle. Corri recht brav gesungen.

8. Glee, von den Herren Vaughan, Knyvett und Sale. In den Glees und Catches haben die Engländer ihre Stärke; — das Ding gefiel wegen seines Absteichs gegen die andern Stücke.

Zweyter Theil.

1. Adagio und Variationen vom Concertgeber, über das bekannte: Au clair de la lune: diess ist des Verf. neuestes Werk, und in Paris geschrieben. In einem singenden Adagio bereitet er durch leise Züge das Thema vor, welches dann scherzhaft mit Contrabässen pizzicato begleitet eintritt. Unter den Variationen, die sämmtlich höchst originell und brillant sind, verdient diejenige vorzüglich erwähnt zu werden, in welcher die linke Hand das Thema führt, während die rechte hüpfend in gebrochenen Akkorden höchst überraschende Modulationen herbeyführt. Nach einer überaus gesangreichen Variation tritt die Octaven-Variation im geschwindesten Zeitmass mit dem erstaunlichsten Effekt ein. Das Finale beginnt mit einem Fugensatze, welches die ersten vier Takte des Themas zum Grunde hat; nach den gewöhnlichen Eintritten und einigen „Engführungen" verlässt er den strengen Styl, um sich frey und ungebunden in ungemein brillanten und abwechselnden Bravouren für beyde Hände zeigen zu können, und den Schluss dankbar zu machen.

2. Duett: Amor possente nume, von Rossini; Mlle. Mori und Hr. Begrez. Ein schönes Stück, meisterhaft ausgeführt.

3. Scene und Arie von Beethoven. Hr. Braham. Dieser Götze des Englischen Publikums sang diessmal höchst erbärmlich.

4. Fantasie, extemporirt auf dem Pianoforte vom Concertgeber. Diess Stück war vom Anfang bis zu Ende Improvisation. Nach einigen Preambeln führte er das irländische Lied „my Lodging is on the cold ground" herbey, und bearbeitete es dann als Thema einer Fantasie, nicht nur im Variationen-Styl, sondern in den möglichst verschiedenen Arten contrapunktischer Ausführung.

5. Die Ouverture zu *Prometheus*, von Beethoven, machte den Schluss.

Ueber Hrn. M. als Componisten hier viel zu sagen, wäre unnütz, da man ihn längst im ganzen gebildeten Europa als einen vorzüglichen und sehr originellen Tondichter kennt; es sey also nur erwähnt, dass man auch hier seinen Compositionen volle Gerechtigkeit widerfahren liess. Aber wie soll ich den Beifall beschreiben, mit dem hier sein unvergleichliches Spiel gekrönt wurde.' So etwas kann stolz machen, und gewiss wurden Hrn. Moscheles kühnste Erwartungen übertroffen. Besonders war es seine freye Fantasie, die Krone und Vollendung seines Spiels, welche die Zuhörer dergestalt entzückte und hinriss, dass sie ihm nicht Zeit liessen, die einzelnen Solostellen zu beendigen. Nach Hrn. Moscheles Aeusserung trug diese Unterbrechung nicht wenig zu seiner Begeisterung bey. Wohl mag er sie Begeisterung nennen! Es war vom Anfang bis zu Ende ein unaufhaltsamer Strom von Ideen, der alles mit sich fortriss. Wenn etwas so ausserordentliches geschieht, dann bleiben wir hier nicht mehr in den Schranken des gewöhnlichen Beifallklatschens. Beym Schlusse dieser Fantasie erhob sich alles wie mit einem Schlag von seinen Sitzen, und was nur Hände, Füsse oder Stimme hatte, klatschte, polterte und tief brav rief, dass einem Hören und Sehen verging. Einstimmig erklärte man Hrn. M. einmüthig für den grössten Pianofortespieler, den man je in London gehört hatte. Ein Beurtheiler im *Morning chronicle* sagt: „he unites Clementi's science, Cramer's elegance and expression and Kalkbrenner's brilliancy." Ja, man stellte ihn noch höher und neben Hummel, dem

Unvergleichlichen und Field in Petersburg. Nach einem solchen Empfange ist es nicht zu verwundern, dass Hr. M. dem Zureden seiner zahlreichen Bewunderer Gehör giebt und sich, wie ich von ihm selbst höre, in London auf einige Zeit fixiren wird.

J. R. S. . .tz.

Auszug aus einem Berichte an das königlich Preussische Ministerium des Cultus, das Logiersche Lehr- und Unterrichts-System in der Musik betreffend.

Von Fr. Stoepel.

London, den 27sten *July* 1821. Schon früher durch zwey Aufsätze unseres, als Musikliterator bekannten C. F. Michaelis und dann vor Kurzem noch durch einen Bericht des Hrn. L. Spohr, ward ich auf eine wichtige Erscheinung im Gebiete der Musik, auf die Erfindung eines neuen Unterrichts-Systems der Musik durch einen Deutschen, Namens J. B. Logier, aufmerksam, der seit Jahren in England lebt, und als ein anderer musikwissenschaftlicher Zweck mich hieher führte, von dem königlich Preussischen Ministerium des Cultus mit dem Auftrage beehrt, das Sachverhältniss so viel möglich genau zu prüfen und über den Erfolg Bericht zu erstatten, da, nach jenen Nachrichten und dem, was ich aus einigen darauf Bezug habenden englischen Schriften, hatte mittheilen können, diese Erfindung einen wichtigen Fortschritt in der Musiklehre und in der Methodik des musikalischen Unterrichts zu begründen scheine, und die Anwendung desselben in den musikalischen Lehranstalten einen grossen Nutzen verspreche. — Bey der Wichtigkeit der Sache und weil hier die gültigsten und ausreichendsten Beweise gegeben werden können, habe ich geglaubt, meiner vaterländischen Musikwelt mehr wohl noch als Interessantes zu bieten, wenn ich hier einen Auszug mittheile aus meinem Berichte an das hochgedachte königl. Ministerium: über eine Prüfung der Schülerinnen*) des Hrn. Logier, welche am 25sten dieses Monats, unter Anwesenheit des königlich Preussischen Gesandten am hiesigen Hofe, mehrerer hiesiger vornehmen Familien und gelehrter Musiker, so wie endlich des Hrn. Ignaz Moscheles aus Wien, auf dessen, diesem meinem Berichte überall vollkommen beystimmendes Urtheil ich mich berufen kann, statt fand.

Hr. Logier hatte, um eine umfassende Uebersicht von dem Ganzen seines Wirkens zu geben, die verschiedenen Klassen seiner Akademie versammelt, und liess in folgender Art die Fertigkeiten und Kenntnisse der Schülerinnen sich entwickeln. Es nahmen vierzehn der letztern an den in dem gemeinschaftlichen Uebungszimmer befindlichen Instrumenten Platz, und je zwey oder drey spielten ein ihren Kräften angemessenes Stück; das den Schwächsten verhielt sich als Grundthema zum Ganzen: alle aber trugen so in Vereinigung ein schön gearbeitetes Musikstück, neben der naturgemässesten und schulgerechtesten Haltung des Körpers und der Hände, mit einer Präcision und unter so genauer Beachtung des Colorit gebenden Forte und Piano etc. vor, dass auch das geübteste Ohr eine Verschiedenheit oder Mehrzahl vortragender Personen nicht würde haben bemerken können; woraus zugleich — zu Begegnung eines Einwandes, den man öfter schon gegen dieses gemeinschaftliche Spielen gemacht hat — hervorgeht, dass dem gewandten Lehrer nicht entgehen kann, wenn auch nur ein falscher Ton der Hand einer kleinen Virtuosin entschlüpfen sollte. Nach solchem wechselsweis gemeinschaftlichen, oder Tutti- und Solospiel auf dem Fortepiano, worin sich überall, in Betracht der Zeit des Unterrichts (höchstens zwey Jahre und wöchentlich zwey Lectionen,) und des Alters der Schüler, so wie des Umstandes, dass hier keineswegs nur seltene Talente geprüft wurden oder geprüft werden konnten, eine ungemeine Virtuosität entfaltete, — wurde zur Prüfung in der Harmonie fortgeschritten. Als Herr Moscheles auf vereinigtes Bitten es übernahm, die desfallsigen Aufgaben zu machen, hat Hr. Logier — als ein Mann, der die feste Ueberzeugung hat, dass er auf gutem Grunde stehe, — der Kleinen nicht zu schonen. Waren wir nun vorher schon zur Bewunderung bewogen, so fanden wir uns nun zu

*) Es wird hier nur das weibliche Geschlecht nach diesem System unterrichtet.

freudigem Erstaunen hingerissen; denn nicht mühsames Forschen sprach hier beym Arbeiten, beim Lösen der schwierigsten modulatorischen Aufgaben sich aus; nein, gleich als aus einem überreichen Blumengarten, brachten hupfend die Kinder die schönsten Blumen zum künstlich schön geflochtenen Kranze. Nach einigen unbedeutenteren Arbeiten wurde zu Ausweichungen nach specieller Angabe des Hrn. Moscheles fortgeschritten. Mit der grössten Leichtigkeit und Sicherheit, ja mit eindringendem Scharfblick und erfahrner Umsicht, waren bald von den Kindern gemeinschaftlich die sub A hier beygesetzten Ausweichungen an einer grossen Tafel entworfen und gemacht, sammt der Bezifferung: Ausweichungen, von welchen jeder Sachverständige sagen muss, dass sie in demselben Maasse vollkommen rein und gut, als schwierig sind, zu welchen ich mir gern noch einige Bemerkungen insbesondere da erlauben möchte, wo eine bewunderuswürdige Feinheit des Kunstgeschmacks und Gefühls sich zeigt, müsste ich nicht fürchten, für den beschränkten Raum dieser Blätter zu ausführlich zu werden. Hr. Moscheles gab nun den Bass der Beylage sub B., ohne Signaturen, um drey Stimmen streng rein und cantabel dazu zu setzen. In weniger als zehn Minuten war der Bass beziffert und nach höchstens einer halben Stunde, unter höchst interessantem Räsonniren der Kleinen über das Bessere und Beste, die Arbeit vollendet. Wie die Kinder auch diese Aufgabe gelöst haben, wird jeder, der die Sache näher betrachten will, bald finden. Nach diesem allem wurde auf vier Instrumenten durch acht Spieler eine Introduction, Fuge, Canon und Schlussfuge und ein Trio für sechs Hände, beydes von Logier's Composition, mit Geschmack und der grössten Präcision vorgetragen. Hr. Logier zeigt in jenen contrapunktischen Arbeiten nicht nur, wie er vollkommen Meister im reinen Satze ist, sondern es spricht sich überall in seinen Werken, die wir zu hören Gelegenheit hatten, und die doch immer noch einen besondern methodischen Zweck haben und erreichen, Meisterschaft in der Composition mit heiterer Genialität verbunden, aus.

A. Ausweichungen.

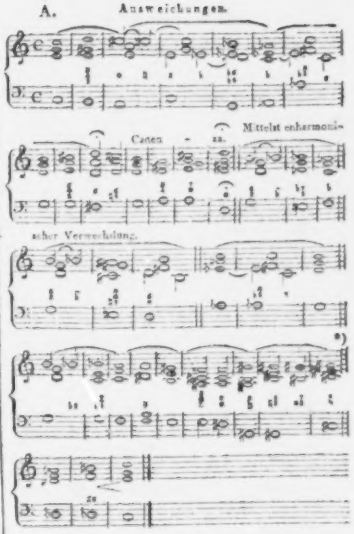

Der Bass ward von Hrn. Ignaz Moscheles gegeben, und von den Schülerinnen des Hrn. Logier beziffert und mit den drey Oberstimmen begleitet.

B. *Andante.*

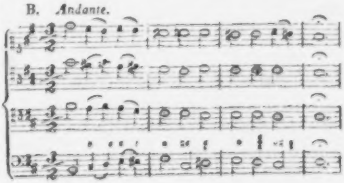

*) Hier ward der Schluss gemacht, als unaufgefordert eine Kleine kam und durch die enharmonische Verwechslung nach C ging, weil, meinte sie, doch in C angefangen wäre.

Von Heldenkraft erzeugt in glühender Stunde;
Kühn hingeworfen der Natur in Schoos.
Ob er, der Sohn, ergehen seinem Loos,
Erstarke, ob er zum Unsterblichen gesunde.

Und er erwuchs, der Heldensohn. Vom Bunde
Des Hergebrachten teilst sein Arm sich los;
Kühn blickt sein ädler Aug', auch schmachtend groß
Steht er, und hört aus kalter Richter-Munde:

Verwegner, wähnst du auf der Menschheit Grauen?
Nur Kreuz, nicht Palme lässt dein Glaube schauen,
Nur seine Thräne, ohne sein Vertrauen?

„Nacht deckt mich, doch vom Stern der Lieb' erhellt —
„(Ihr seht den nicht) so bin ich aufgestellt,
„Ein Bild der Werdens überirdischer Welt!

Man vergebe mir den Erguss der gerührten Seele, die es eben so wenig über sich gewinnen kann, nichts, als etwas Besseres zu sagen.

Nimmt man nun zusammen, was hier gesagt worden, und ist es gegründet: so ergiebt sich die Wahrheit dessen, was an einem andern Orte in diesen Blättern, über das Eigenthümlichste und Individuellste in Mozart's, des Komponisten, Charakter, gesagt ist: in *Erfindung, poetischer* und *artistischer*, Reichthum, unerschöpflicher Reichthum, und Glück: aber in Ausführung bey weitem am glücklichsten in dem, was grofs und prachtig, nicht so ganz auf's Reine in dem, was erhaben *ist* *).

Ein solcher Geist musste nun auch allerdings viel würken. M. hat gewiss bedeutend gewürkt auf seine Zeitgenossen auch ausserhalb der Gränzen seiner Kunst: doch davon weiter zu sprechen, liegt allzuweit entfernt von meiner jetzigen Absicht: auch ist hier zu vieles, was sich mehr im Allgemeinen ahnden und fühlen, als im Einzelnen des Breitern darlegen und erweisen lässt: zudem ist es jetzt weniger als je Zeit, manche Dinge, über die unsre Vorfahren stritten, aber denn doch sicher streiten durften, über die unsre Nachkommen einverstanden seyn und ihr Einverständniss (bald oder spät) laut werden bekennen dürfen — ernsthaft zu berühren. Also übergehe ich das, und sage nur einige Worte über das, *was er auf seine Kunst* selbst — deren Gang, weitere Ausbildung und Vervollkommnung — und *auf Künstler würkte*.

Alle wahrhaft-grofse, aus der vielbetretenen Heerstrafse schreitende Männer würkten Uebles und Gutes. So ist es nicht nur mit den guten, sondern auch mit den schlimmen: nur das Verhältniss wird hier geändert. Sie überfliegen ihr Zeitalter: daraus ergiebt sich schon ohne alles Weitere, dass ihr Zeitalter mehr vom Schlimmen, das sie würken, als vom Guten erfährt: dass, bey den folgenden Generationen es umgekehrt seyn musse. Sie überfliegen *ihr Zeitalter*: dies naget nun auch an ihnen und rächet seine Hintansetzung, nicht nur durch auferlegte Leiden, sondern — für die *Sache* am traurigsten — durch blindes Nachahmen ihres Zufälligen von Unverständigen, und durch Thorheiten, erzeugt oder gerechtfertigt durch ihre Unvollkommenheiten von Schwächlingen. So ist es überall — auch in der Artistischen Welt. Ich will die Beyspiele, die uns verschiedne Dichter unsrer Tage bieten, nicht anführen, da sie jedem bey der Hand sind: man gedenke beyspielsweise, dass Raphaels einfache Grofse — Trockenheit, Kälte, steifige Reislosigkeit, eine Zeitlang in die romanische: dass Correggio's Farbenzauber — leere Farbenspielerey, gezierte Licht- und Schattentändeley, eine Zeitlang in die lombardische Schule brachte. Aber das Zeitalter solcher grofser Männer welket bald und sinket, indefs sie rein und unverletzt bestehen, erwartend eine — frühe oder spate Generation, die ihr Vortrefflichstes zu fassen, ihr Unvollkommnes davon zu sondern, und dieses dem allgemeinen Charakter alles Menschlichen und alles irrdischen Lebens beyzulegen weifs. Auf diese ihre *Zeit*-Genossen — nur nicht der Chronologie nach — würken sie also am reinsten, auf diese gehet am kräftigsten ihr Gutes über. Von diesen wird gehegt, gepflegt, genossen nur ihr Bestes, indefs ihr weniger,

*) Man vergleiche den Aufsatz, *Raphael und Mozart*, im 3ten Stück des 2ten Jahrg. dies. Zeitung, wo auch die hier gebrauchten Worte genauer bestimmt und erläutert sind. d. Verf.

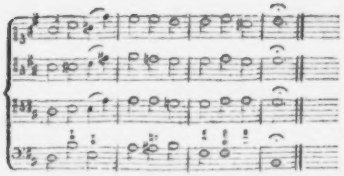

Wien, im July. Der Fürst Esterhazy hat im vergangenen Winter J. Haydn's Leichnam vom hiesigen Gottesacker nach Eisenberg versetzen lassen. Bey Eröffnung des Sarges fand man Haydn's Kopf abgeschnitten. Man gab sich alle Mühe, denselben wieder zu finden und es wurde auch einer entdeckt, der in den Sarg gelegt wurde, aber wahrscheinlich nicht der ächte ist. Für Gluck, Haydn und Mozart soll ein Monument hier errichtet werden, wozu schon ein Plan entworfen worden ist und wozu Se. Maj. der Kaiser und die Erzherzoge bereits subscribirt haben.

Bemerkungen
von F. L. Bührlen.

Der erste Eindruck eines Kunstwerks, so wie jeder Lebendigkeit, offenbart uns eine neue Welt, er bereichert uns absolut und specifisch, die folgenden nur beziehungs- und gradweise. Bey diesen stellt sich so leicht Etwas zwischen uns und das schöne Objekt, und sucht uns leise davon wegzudrängen. Der erste Eindruck entscheidet unsern Bezug auf den Gegenstand; die zartesten Fühlfäden berühren ihn, die geheimsten Bande knüpfen sich an, die tiefsten Hintergründe unseres Lebens öffnen sich, Unschuld und Jugend erstehen wieder. Ist die Lebendigkeit, das Kunstwerk etc. gross und reich, so geht unser ganzes Wesen in ihm auf, der Eindruck ist ein Bad, aus dem wir als neue Menschen mit erhöhterem Gemüth, mit umfassenderer Weltansicht hervorgehen. Diese — eine gewaltige Erregung — hat dann das ganze Gewebe unseres geistigen Wesens, ja selbst unseres physischen, in ein wohlthätiges Beben versetzt. Oft erschöpft ein Kunstwerk etc. sein ganzes Wesen im ersten Eindruck auf uns, und wir wundern uns, warum beym wiederholten Geniessen kein Ton mehr anklingen will. Oft ist er zu stürmisch, und gestattet kein harmonisches Aufnehmen. Das Klassische ist, das bey wiederholtem Geniessen immer neue Schönheiten darbietet, gleichsam ein Vorschieben neuer erster Eindrücke. Dennoch gleicht dieses Fortgeniessen mehr dem Glück der Ehe, das den ersten Eindrucks aber, der Seligkeit der ersten jugendlichen Liebe.

Wer im Leben reich werden will, und in der Kunst arm, der lege sich aufs Sammeln.

Sammle für eine Idee, aber für kein Namenregister.

Sammle Materialien zu Gebilden, aber keine Gebilde. Wer Gebilde sammelt, thut es für andere.

Warum trifft das Urtheil so schwer das Wahre und Richtige, und lenkt so leicht auf's Falsche ein?

Das Richtige ist eine Linie, dem Kernschuss des Schützen zu vergleichen. Sie ist die Eine unter einer unendlichen Zahl von Linien, die in allen Richtungen auf die Scheibe und ins Blaue gehen. Sie trifft den Gegenstand im Mittelpunkt, aber unendlich viel leichter ist's, ihn blos streifen oder ganz fehlen.

Frage Jemand um ein Kunstwerk, so sagt er dir selten das wahre Objektive, sondern wie es ihm in seiner Beschränktheit, in der zufälligen Stimmung, berührte; wie er es gern anders haben möchte, nemlich nach seiner Hinz- oder Kunzheit zugeschnitten; wie die Statue seyn sollte, um auf sein Kamin zu passen, das Gemälde — zu seinen übrigen, die Musik, damit er nach ihr süss erwachte, tanzte oder einschliefe. Die reiche Welt der Kunst berührt die meisten Menschen blos in einem Punkte. Es gehört Bildung d[illegible] den Nutzen und Gebrauch des Schönen ve[illegible] ner allgemeinen Wirksamkeit zu unterscheiden, und über dem individuellen Eindruck seinen Ausdruck im Ganzen nicht zu übersehen.

Wem ein Ganzes nicht zusagt, der pflegt auch über das Einzelne ungerecht zu urtheilen.

Gegen den Gipfel der Vollkommenheit hin werden die Forderungen wachsend strenger. Eine Wildenmusik hat genügsamere Geniesser und mildere Richter, als ein Haydn'sches Oratorium, oder eine Mozart'sche Oper. Die höhere Vollendung der Kunst schärft die Waffen der Kritik.

Wer ein Werk öffentlich ausstellt, fürchte nicht das Volk mit seinem derben Natursinne, nicht die ächten Kenner; er fürchte aber die Halbwisser, die jedes unschuldige Leben auf die Folter ihrer Theorie spannen; die Namenreiter, die nicht nach dem Kunstvermögen, sondern stets nur nach der Firma fragen; die Partey-gänger, die für ihre Helden den ganzen Lorbeerwald in Beschlag nehmen, und jedem Nacheiferer Fussangeln legen, damit er sich ja nicht gelüsten lasse, ein armes Reis zu erringen; die Abhängigen, die, von ihren hohen Obern beordert, als Bravorufer und Auspocher in den vordern Bänken stehen; die Bezahlten, die, um drey Groschen Schreibgebühr für die Spalte, am Buch des Nachruhmes bey ihrer Kunstanstalt arbeiten, und, wenn es die Direction gern sieht, Anfänger für erste Meister in die Welt ausposaunen.

Die Kunstgesetze sind da, dass man sie annähernd halte, sich nicht zu weit von ihnen entferne. Sie können keinen Genius binden, er schreitet stets anders, als die Berechnung. Das Genie vor dem Richterstuhl des Verstandes — ist eine wehthuende Erscheinung; er glaubt nicht daran, dass es alle Buchschulden mit freyen Gaben bezahle.

Das gewöhliche schau- hör- und leselustige Publikum kennt keine Billigkeit, es weiss nur zu vergöttern oder zu verdammen, zu erhöhen oder zu zertreten. Seine Günstlinge fehlen nie, und seinen Sündenböcken gelingt nie etwas. Der einmal erworbene Ruhm reisst alles auf seinen Weihrauchwolkenthron, die einmal verschuldete Schmach alles in ihren Schlamm.

Kurze Anzeigen.

Uebungs-Stücke für die ersten Anfänger im Klavierspielen — — von Ch. H. Rink. 1ste Partie. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Fr. 3 Fr.)

Das Werkchen wird, in seiner Absicht und Weise, noch näher durch den Zusatz auf dem Titel bezeichnet: „nach einer stufenweise geordneten Methode entworfen, für zwey und vier Hände, sowohl von zwey Schülern, als auch vom Lehrer und Schüler zugleich zu spielen.“ Und in einer erläuternden Vorerinnerung erklärt sich der Verf. noch weiter: die vorhandenen Klavierschulen hätten ihn vornemlich darum nicht befriedigt, weil der Stufengang vom Leichtern zum Schwerern nicht hinlänglich darin beobachtet werde; die seinige sey den allerersten Anfängern, von sechs bis acht Jahren, bestimmt; der Lehrling müsse von seinem Lehrer möglichst bald begleitet werden, damit er zu gewisser Sicherheit gelange und das Taktgefühl geweckt werde, weshalb hier die meisten Uebungen hierauf, und auch so eingerichtet wären, dass der Lehrer zwey Schüler zugleich unterrichten könne; (grossentheils vierhändig;) worauf noch einige specielle Nachweisungen folgen. Wir haben nichts hinzuzusetzen, als dass Hr. R., was er versprochen, mit Genauigkeit und Fleiss geleistet hat. Die Uebungen, abgerechnet, dass mehrere vierhändig sind, nähern sich in der Erfindung und Methode am meisten denen, von Aug. Eberh. Müller in seiner grossen Klavierschule: doch ist die Stufenfolge für den Zögling hier, bey Hrn. R., in mancher Hinsicht noch genauer abgemessen. Was den einzelnen Uebungen in Worten beyzusetzen nöthig war, ist kürzlich beygesetzt. Der ganze Text ist zugleich in französischer Uebersetzung geliefert. Die hier gelieferten Uebungen liessen sich unter die drey Klassen bringen: Handübungen, Taktübungen, Uebungen der nöthigsten Verzierungen. Es wird eine Fortsetzung versprochen.

XII Walses et VIII Ecossaises pour le Pianoforte, comp. — — par F. Baron de Boyneburgk. Oeuvr. 7. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 12 Gr.)

Diese Tänze zeichnen sich, wie auch schon frühere desselben Verfs, vornehmlich durch Mannichfaltigkeit und dadurch aus, dass sie sämmtlich wahrhaft tanzbar, meistens aufs Bequemste tanzbar sind. Dabey sind sie auch sehr leicht zu spielen, und verschiedenes ausserdem noch eigenthümlich erfunden; welches Letztere, eben bey solchen höchsteinfachen ganz kurzen Sätzchen, nicht wenig sagen will. In jeder Hinsicht am besten gefallen dem Ref. No. 5, 17 und 20.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. **N°. 33.** 1821.

Recensionen.

Die Befreyung von Jerusalem. Grosses Oratorium in zwey Abtheilungen, gedichtet von Heinrich und Matthaeus von Collin, in Musik gesetzt vom Abbé Maximilian Stadler. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 20 Fl. Conv. Gebl.)

Es ist ein Zeichen der Zeit, und wahrlich ein erfreuliches, nicht bloss in Hinsicht auf den Stand der Tonkunst und den Geschmack des Publikums an ihren Werken, sondern auch in Hinsicht auf den Sinn und die Stimmung der Zeitgenossen überhaupt, dass die, ohngefähr ein halbes Jahrhundert nur allzusehr zurückgesetzte herrliche Musikgattung, die, des höheren geistlichen Oratoriums, jetzt wieder von ausgezeichneten Meistern mit allem Aufwand ihrer Kraft und Kunst so würdig bearbeitet, und dass gar manche der vorzüglichsten Arbeiten dieser Art mit so grossem, weit verbreitetem Beifall aufgenommen werden, dass es gewagt werden kann, sie in vollständigen Partituren, ja auch in solcher Schönheit des Aeussern, wie unmittelbar nach einander Friedrich Schneiders *Weltgericht* und diese *Befreyung Jerusalems*, herauszugeben. Und wenn wir, was das letztere Werk betrifft, sowohl den Dichtern, (leider, dem einen im Grabe,) als dem Componisten, zu der Vollendung dieses ihres trefflichen Unternehmens Glück wünschen, und den Freunden edlerer Tonkunst zur Bekanntmachung desselben gleichfalls: so möchten wir dasselbe auch gegen die Zeitgenossen überhaupt thun wegen alles dessen, was die allgemeine Begünstigung solcher Werke und die Vorliebe der Mehrzahl gegen dieselben, im Sinn und Geschmack, in der Stimmung und Neigung, überhaupt voraussetzt.

Billiger Weise erwartet man nun von einem Werke dieser Bedeutung, dieses Umfanges und dieses grossen Kunstgehaltes, eben in dieser Zeitung eine recht eigentliche, eindringende und ausführliche Recension: aber dazu gehört — was man auch von der Gesichertheit durch vielfältiges Lesen bey anderer Erfahrung, welcher wir uns wohl auch rühmen dürften, sagen möge — dazu gehört nicht blos, dass man es mehrmals durchlese, ja sogar studire, sondern auch, dass man es höre; ja, kann diess irgend geschehen, es erst höre, dann studire, und nun nochmals höre. Bis jetzt ist aber diess Werk nur in Wien zur öffentlichen (und, wie allerdings zu erwarten, zur höchst beyfälligen) Ausführung gebracht worden, und dieser haben wir nicht beygewohnt. So würden wir am Besten thun, die Zeit abzuwarten, bis auch uns die Anhörung desselben zu Theil geworden: aber dann würde das Werk ohne Zweifel Vielen, denen daran gelegen, beträchtlich später bekannt, als sie sich und wir ihnen wünschen. Wir schlagen daher einen Mittelweg ein, bey dem Niemand verliert und Mancher gewinnt: wir geben von ihm hier blos eine allgemeine Uebersicht und vorläufige Anzeige, damit man etwas näher, als durch den Titel, erfahre, was man überhaupt hier zu erwarten hat, und behalten uns eine ausführliche Beurtheilung für spätere Zeit vor; weshalb wir hier selbst manches näher Eingehende über das Einzelne unterdrücken, was sich uns beym Studium schon jetzt dargeboten.

Der erste Theil des Werks, von Heinrich von Collin, dem Dichter des Regulus etc., enthält, ganz im Allgemeinen ausgesprochen, die Vorbereitung und den Anfang zur Erstürmung der heiligen Stadt: der zweyte, von Matthäus von Collin, bis auf die neueste Zeit dem Redacteur der trefflichen Wiener Jahrbücher der

Literatur etc., die völlige Erstürmung, den Sieg und die fromme Feyer desselben. Beyde Dichter haben ihren Gegenstand edel, für musikalische Composition sehr angemessen, sehr vortheilhaft, in christlichfrommer Gesinnung, und in einer würdigen Sprache behandelt; ja, was das Letzte anlangt, so möchten wir dem zweyten Theile noch den Vorzug vor dem ersten geben — wobey sich wohl annehmen lässt, dass Heinrich v. C. einigen einzelnen, zu prosaischen Stellen noch aufgeholfen haben würde, hätte ihn nicht der Tod übereilt. Für die Handlung selbst, und für die musikalische Ausführung noch mehr, ist es sehr vortheilhaft, dass beyde fortgehend den mitwirkenden oder sonst lauten Antheil, sowohl der himmlischen, als der höllischen Geister benutzt haben.

Der Componist, nicht nur als einer der grössten Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur, sondern auch durch seine Psalmen etc. als Meister dieser Gattung und ihrer Mittel, längst bekannt, hat offenbar vor allem seinen Text ganz durchdrungen, und, ohne Vernachlässigung irgend eines Einzelnen, ihn aus dem Ganzen, nach strengem, wohlerwogenem Plan, bearbeitet; weshalb auch in seine Musik eine so feste Haltung des allgemeinen Charakters und Styls gekommen ist, wie wir diese bey Werken dieser Gattung, auch bey den berühmten, mit hin und wieder noch glänzendern Einzelnheiten, aus der neuesten Zeit, schwerlich nachzuweisen wüssten. Der Zuschnitt des Ganzen, so wie aller seiner Hauptheile, ist in's Grosse, und, wenn man so will, in's Breite, nicht aber in's Lange gemacht; vielmehr alles gedrängt gehalten, ausser, was als Hauptmoment der Handlung, weiter ausgebreitet und ausgemalet werden musste; auch ist sorgsam und ruhmlich, fast ohne Ausnahme beseitiget, was die schwache Seite des Zeitgeschmacks, theils als bloss mechanische Effecte, theils den Solosängern, als Sängern, den Instrumentisten, als Instrumentisten, nicht als vereinten Gliedern eines Ganzen zu einem allgemeinen und höhern, keineswegs persönlichen Zweck, oder auch, was sie an leeren, an sich bedeutungslosen Ausschmückungen u. dgl. den Componisten zugestehet oder doch nachzusehen pflegt. Grossentheils dadurch, aber auch, weil unser Componist der Eigenthümlichkeiten des Gesanges, wie jedes Instruments, kundig ist, ist es denn auch gekommen, dass er diess Werk, ohngeachtet er auch von den kunstreichern Formen Gebrauch gemacht, doch für Sänger und Instrumentisten so gar nicht schwer, ja für die gebüteren Gesellschaften fast leicht hat schreiben können; denn, dass wir es beyspielsweise ausdrücken, jeder musikalische Verein, der Haydn's Messen oder seine *Schöpfung* gut ausführen kann, der wird auch diess Werk gut ausführen können; und die Besetzung, wenn gleich je stärker, desto besser, braucht doch nothwendig nicht stärker zu seyn, als bey der *Schöpfung* und ähnlichen Werken.

Das Werk bestehet aus folgenden Musikstücken. Ouvertüre: einleitendes Adagio und grosses Allegro assai, mit ganzem Orchester (auch drey Posaunen) besetzt. No. 1. Chor der himmlischen Geister, (Soprane, Alte und Tenore, keine Bässe — hier, wie durchgehends,) dann Tankred, (Tenor) endlich Chor der höllischen Geister, (erste, zweyte Tenore und Bässe — hier, wie durchgehends — welche Anordnung beyder Chöre sehr zur Verdeutlichung beym Anhören gereicht und auch die Wirkung vermehrt.) No. 2. Ein sehr kurzes Recitativ Tankreds, und ein Duett zwischen ihm und Rinaldo, (Tenor,) was durch (No. 3.) ein Chor der Wachen — blose Tenore und Bässe — im Wechsel mit dem Sologesang Tankreds geschlossen wird. Nach einem, wieder sehr kurzen Recitativ Tankreds, No. 4. Chor der himmlischen Geister. Hierauf ein feyerliches Recitativ, meist mit Begleitung, zwischen Gabriel, dem Schutzengel des Christenheers, (Sopran,) und Gottfredo, (Bass,) worin sich eine grosse Arie Gabriels schliesst, (No. 5.) die, nach recitativischem Ausgange, in ein kurzes Duett zwischen Gabriel und Gottfredo übergeht (No. 6). Ein kurzes begleitetes Recitativ wird vom Donner unterbrochen, und darauf fällt (No. 7.) ein charaktervolles Terzett zwischen Tankred, Rinaldo und Gottfredo ein. In kurzem Recitativ gebietet Gottfredo den Auszug, während dessen ein Doppelchor der himmlischen Geister Gelingen, der höllischen, Verderben verspricht. (No. 8.) Dem ersten ist noch zu besonderer Begleitung eine Harfe, dem zweyten sind die Posaunen gegeben. Uebrigens sind alle diese Musikstücke sehr mässig besetzt, und besonders die rauschenden Instrumente für die jetzt eintretende Folge aufgespart.) No. 9. Grosse kriegerische Arie Rinaldo's, mit dem Chor seines Heeres und sehr glän-

zender Begleitung; dieser Chor gehet dann in einen allgemeinen, feurigen, über. Ein sanfter, betender Chor folgt, wird von den dräuenden Höllengeistern und den flehenden Solostimmen der Heerführer mehrmals unterbrochen, und gehet über in die Fuge des allgemeinen Chors der Streiter (No 11.) mit dem trefflichen Thema:

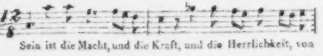

welche, gross und feurig, kunstreich und doch durchgehends klar, für sich schon ein gewaltiges Meisterstück, durchgeführt wird, und in leisem Nachklang der Engel schliesst. Damit endet die erste Abtheilung.

Die zweyte beginnet mit einem grossen Chor der Höllengeister, das von einem dreystimmigen Gesang jener christlichen Heerführer und kurzem Ausrufen ihrer Schaaren unterbrochen, hernach fortgesetzt, dann wieder von denselben, und nun auch von Gabriel, mehrmals unterbrochen, wieder fortgesetzt, und endlich, nachdem bisher die Schlacht geschwankt hat, vom Chor der Krieger, in Hoffnung nahen Sieges, beschlossen wird: (No. 12.) ein reiches, sehr mannichfaltiges, lebenvolles Gemälde, in der Partitur 56 Seiten füllend. Kurzes Recitativ Tankreds und Rinaldo's, und (No. 13) Duett zwischen diesen beyden, bloss von Saiteninstrumenten begleitet. No. 14, Arie Gabriels, mit Chor seiner himmlischen Gefährten, fortgesetzt von Goffredo und seinen Kriegern, während der weitern Verfolgung des Siegs und Vordringens zum heiligen Grabe; wieder eine grosse, schön belebte Darstellung. Kurzes Recitativ Gabriels und Goffredo's; dann Arie des letztern, (No. 15.) indem ihm die seeligen Schatten der Gefallenen erscheinen; worauf sich (No. 16.) die Vollendung des Sieges, im Chor, erst der Himmelsgeister, dann der christlichen Krieger, schliesst. (Beyde Chöre wechseln mehrmals unter sich und mit dem Sologesang Gabriels.) Feyerliches, demüthiges Dankgebet der Feldherren und ihrer Schaaren, in einem kurzen Chor, ohne alle Begleitung, (No. 17.) fortgesetzt durch Instrumentalmusik (bloss des Quartetts und einer obligaten Hoboe) und im recitativischen Gesang Gabriels, der mit sanftem Wohlgefallen die Betenden umschwebt, und Goffredo die Stiftung des neuen Königsreichs Jerusalem und seine Herrschaft über dasselbe verheisst. Da Goffredo sich unwürdig fühlt, freudigruhige Anerkennung seiner Thaten von Gabriel und den Kriegern im kurzen Chor, No. 18, der in Fortsetzung der Prophezeihung des Erstern recitativisch ausgeht, No. 19. Terzett der drey Heerführer — Preiss Gottes — wechselnd mit dem Chor der Krieger, während des Zuges zum heilgen Grabe und des Anlangens bey demselben. Hier vereint sich alles zu dem grossen, allgemeinen Schlusschor, einer Fuge über dieselben Worte, wie beym Schluss des ersten Akts, jetzt mit dem kräftigen Thema:

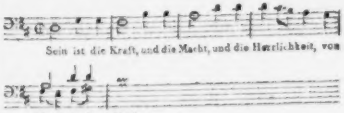

und mit freyem, glänzendem Ausgang, eben so trefflich als jene erste gearbeitet, und, wie eben jene auch, verhallend in leisem Nachklang des Gesanges der himmlischen Geister, worauf nur noch alle Instrumente den Grundaccord aufs stärkste angeben.

Ist diese unsere Inhaltsanzeige eines so reichen, lebenvollen Werks arm und matt: so theilt sie das mit allen blossen Inhaltsanzeigen; dass wir aber jetzt nichts weiter, als diese, geben, glauben wir durch das, was wir vorher gesagt, gerechtfertigt zu haben. —

Das Werk ist Sr. Majestät, dem Kaiser Franz I, gewidmet, trefflich gestochen, und in seinem Aeussern überhaupt aufs beste ausgestattet. Auch ist der Preis für 90 Bogen gross Folio nicht zu hoch angesetzt. Wir zweifeln nicht, dass der geachtete Verleger für die Herausgabe desselben entschädigt werden, und von allen, die hernach es näher kennen lernen, auch an seinem Theile Dank empfangen werde.

Dix Thèmes Russes, Ecossois et Tyroliens, variés pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte ou d'un Violon ad libitum, par Louis van Beethoven. Livr. 1 — 5. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Jedes Heft zwey Nummern, im Preise 3 Franken.)

Man ist schon gewohnt, von diesem originellen Geiste, der gänzlich seinen eigenen Weg geht, etwas zu empfangen, das man gar nicht erwartet hat: aber schwerlich dürfte man durch irgend eines seiner Werke, beym ersten Anblick, sich so stutzig und befremdet gefühlt haben, als hier, bey diesem. Klavier-Variationen — von Beethoven: wir wollen nicht auszumalen versuchen, was man, nach dieses Meisters frühern Arbeiten dieser Art, und nach dem Gange seines Geistes in seinen Werken überhaupt, wohl zunächst bey dieser Ankündigung erwarten mag; ein jeder bilde sich diess nach seinen eigenen Ansichten selbst aus. Was er aber auch diesen gemäss erwarte: das, was er hier, besonders beym ersten Durchblättern, findet, ist sicher nicht darunter. Denn was zeigt sich ihm da? Ueber die kehen kleinen, zum Theil gar wunderlichen Themata, eine Reihe Variationen, die beynahe sämmtlich aussehen, wie die, die man Schülern vorlegt, welche eben erst die Elementar-Uebungen überwunden haben; Variationen, grossentheils nur zweystimmig; fast überall im gewöhnlichsten äussern Zuschnitt; fast nichts von Excursen, vom Wechsel der Formen u. dgl.; nirgends harmonische Fülle, oder gar etwas Bravourmässiges in Figuren und Passagen; hin und wieder sogar Variationen, einfacher als das Thema selbst, in Octaven einstimmig fortgehend oder in blosse Accorde aufgelöset — und so weiter. Heisst das, von einem so grossen Künstler, nicht, mit dem Spiele spielen, oder gar, mit dem Publikum?

Nun sehe man sich aber die Sache näher an; spiele die grosse Menge kleiner Sätzchen durch, aber sehr sorgfältig und genau; lasse sich nicht stören, wenn diese Musik, besonders von vorn herein, nicht recht schmecken, ja zuweilen selbst nicht recht klingen will: und was wird man da finden? zwar immer das, was wir eben verzeichnet haben: aber mit welchem Geiste, mit welchem Sinn, zu welchen Zwecken ist es geschrieben! Vor allem findet man: eine so zahlreiche Summe von Erfindungen, sämmtlich neu, sämmtlich eigen, so dass von diesen vielen Variationen schwerlich eine irgend einer andern gleicht; und diese Erfindungen, wie geistvolle erste Entwürfe eines Malers, nicht im Geringsten aufgeputzt durch Schmuck oder auch nur durch Colorirung, nicht im geringsten hervorgehoben durch das, was Technik und Erfahrung über die Kunst des Effectuirens lehren, vielmehr so aufgestellt, dass bloss die Sache, ihr Nothwendiges, und diess einfach bis zum Nackten, zuweilen selbst zum Trocknen, ausgesprochen, und also, rücksichtlos und zutraulich, denen hingegeben wird, die für so etwas äussern und innern Sinn, zugleich aber Fähigkeit und Lust haben zu denken, Beharrlichkeit zu suchen, wo etwas sich nicht sogleich von selbst zeigen will, und Bonhommie, ruhig, ohne Tadel, wie ohne Lob, aufzugeben, was eben ihnen, auch nach solchem Verfahren, zusagt, in der Voraussetzung, dass diess ja eben so gut an ihnen, als an dem Künstler liegen könne.

So sind wenigstens wir damit verfahren, und das ist es, was wir auf diesem Wege gefunden haben. (Auch solches uns durchaus nicht Zusagende haben wir gefunden; besonders in den ersten Nummern.) Indem wir diess aufrichtig hier eingestehen, haben wir zugleich das sonderbare Werk selbst in so weit beschrieben, als es nöthig seyn möchte, um die Klasse von Künstlern und Liebhabern, für die es zunächst bestimmt scheint, zu bezeichnen, Missverständnissen und Missdeutungen zu begegnen, und ihm die rechte Art des Einganges zu verschaffen. Und das möchte alles seyn, was uns hier oblag. Zum Ueberfluss sey jedoch noch Zweyerley kurz berührt.

Erstens. Liebhaber, die noch gar nicht gewohnt sind, mit neuern Musikstücken, wie wir angegeben, zu verfahren, und doch auch diese Arbeiten des Meisters sich aneignen möchten, werden wohl thun, wenn sie mit den Nummern anfangen, die zugleich der Empfindung am meisten bieten und sich von der Art, jetzt Variationen zu schreiben, nicht gänzlich entfernen. Das sind aber die Nummern: Livr. 2, No. 3, über ein munteres russisches Thema; Livr. 3, No. 6, über ein sanftes schottisches Thema; Livr. 4, No. 7, über ein (bekanntes) schwermüthiges russisches Thema; und Livr. 5, No. 9, über ein gefälliges schottisches Thema. Diese halten wir denn auch überhaupt für die schönsten.

Zweytens. Es kann nicht fehlen, und dieses Werk deutet noch besonders darauf hin, dass Beethoven unter seinen Papieren eine Menge Entwürfe, Studien, Vorarbeiten, vielleicht aus frühern Jahren, besitzt, die im Grossen auszuführen er abgekommen und nicht mehr geneigt ist: da glauben wir denn, nicht nur in unserm, sondern auch im Namen vieler achtbaren Musikfreunde zu bitten, dass er — wie geistreiche Maler dergleichen Entwürfe u. dgl., leicht radirt, den Sachverständigen vorzulegen pflegen — auch diese nicht verloren gehen lasse, sondern nach und nach bekannt mache. Wir brauchen kaum hinzuzusetzen, dass — eben wie in der Malerey auch — durch dergleichen Mittheilungen, sind sie wirklich eines so vorzüglichen Meisters, dem Kenner und denkenden Liebhaber viel Freude verschafft, und auch auf junge Künstler wohlthätig eingewirkt wird, indem diese damit ihre Phantasie bereichern, nachdenken und ihre Gedanken auf das Wesentlichste und Nothwendigste richten lernen, wozu sie durch jugendliche Natur, sinnliche Reizbarkeit und Gefallsucht sonst selten geneigt sind — und was solcher nützlichen Einflüsse mehr sind. Möge uns daher der treffliche Meister keine Fehlbitte thun lassen! —

Die begleitende Flöten- oder Violinstimme heisst auf dem Titel willkürlich, ist es aber doch nicht überall so, dass sie nicht vermisst würde; und in einigen Stellen ist sie fast nothwendig. *)

Nachrichten.

Warschau, den 9ten July. Die Hauptstadt des Königreichs Pohlen erfreut sich nunmehr einer Anstalt, die von vielen schon als ein wesentliches Bedürfniss erkannt, doch bis jetzo immer nur zu der Rubrik der frommen Wünsche gezählt und lediglich durch die Bemühungen unsers Gouvernements ins Leben gerufen wurde — sie besitzt nemlich ein Conservatorium, an dessen Spitze als Director, Herr Joseph Elsner gestellt ist. Die Anstalt soll denen, die sich der Tonkunst, mit besonderer Rücksicht für das Theater widmen, eine Schule gründlicher Kunstbildung werden, in der sich die erforderliche technische Fertigkeit mit richtiger Einsicht in die theoretischen Grundsätze vereinigen soll.

Zu diesem Ende ist die besagte Anstalt folgendermassen eingetheilt:

I. in die Elementarschule, sich beschäftigend mit dem Elementarunterricht im Gesange und zwar
   1ste Klasse: Vocalisation
   2te Klasse: Gesang mit Verbindung des Textes
II. in das Conservatorium
   A. Gesang.
      1. vierstimmiger Gesang und Anfang des Sologesanges
      2. Sologesang mit besonderer Rücksicht auf dramatischen Ausdruck.
   B. Instrumentalmusik.
      a. Klaviaturinstrumente
         1. Fortepiano
         2. Orgelspiel, verbunden mit Unterricht im Generalbass
      b. Bogeninstrumente
         1. Violine
         2. Viola
         3. Violoncello
         4. Contraviolon
      c. Blasinstrumente
         1. von Holz — Flöte, Oboe, Clarinette, Fagot
         2. von Metall — Horn, Trompete, Posaune.
      d. Schlaginstrumente
         die Pauken, der Triangel und die Trommel.
   C. Vorlesungen über die Setzkunst, ihren grammatischen, wie rhetorischen Theil, gehalten von dem Direktor der Anstalt; (diese Klasse gehört zur Universität)

Zu II. (dem Conservatorio) gehört noch
   1. Sprache
      a. französisch
      b. italienisch
      c. pohlnische Literatur und Deklamation
   2. Tanz.

Das gesammte Institut führt den Namen:
Institut der Musik und Declamation.

Durch die Begründung dieser Anstalt geht dem Tonkunstliebenden Publikum endlich ein Stern der Hoffnung auf, die Musik überhaupt, das Theater aber besonders, auf eine bedeutendere Kunststufe erhoben zu sehen, als diess bisher, bey dem Mangel an Einheit

*) Diese Variationen sind ursprünglich auf die Einladung eines Musikfreundes in Edinburg geschrieben und auch daselbst zuerst im Stich erschienen.

in der Methode der für dieses Institut gebildet werdenden Zöglinge, möglich zu machen war. Herr Elsner, der durch seine vielfachen literarischen Kenntnisse, wie durch seine seltne künstlerische Bildung, und nicht minder durch seinen 28 Jahre lang bewährten Eifer, mit der edelsten Uneigennützigkeit für das Gedeihen der Tonkunst zu wirken, ganz für diesen wichtigen Platz geeignet ist, hat das Institut mit den bestmöglichsten Lehrern besetzt, und nur rücksichtlich des Gesanges hat die administrative Direction der besagten Anstalt ihm die Sorge, ein dazu geeignetes Subject zu finden, abgenommen und aus Mayland einen Gesanglehrer in der Person des Herrn Soliva berufen, dem ein Gehalt von 12,000 polnischen Gulden (3000 Thlr.) ausgesetzt worden ist. Er ist bereits angekommen und in seinen Wirkungskreis eingeführt. Wie gross die Wirkung seines Unterrichtes, bey der gänzlichen Unkunde der hiesigen Landessprache, und totalem Mangel der Stimme, seyn und ob überhaupt die Verbreitung des Geschmackes an moderner italienischer Musik, zu der man schon mehr, als wünschenswerth ist, hiesigen Ortes sich hinneigt, nicht störend in den Zweck des Instituts: für gediegene Werke der Tonkunst den Sinn empfänglich zu machen, einschreiten werde, muss, bevor nicht ein praktisches Resultat sich ergeben, dahin gestellt bleiben.

Als Lehrer für das Orgelspiel und den Unterricht im Generalbass ist Herr Würfel, für die unteren Gesangsklassen Herr Kratzer und Herr Anton Weinert, für das Pianoforte Hr. Peter Weinert und Herr Aloys Stolpe, für die Bogeninstrumente Herr Joseph Bilavski, erster Violinist im Theaterorchester, für die Blasinstrumente die Herrn Winen und Bailli angestellt worden.

Unsere polnische Oper gewährt für den gegenwärtigen Augenblick eine traurige Ansicht. Die erste und einzige Sängerin, Mad. Elsner, Gattin des Musikdirectors, hat wegen beständiger Kränklichkeit die Bühne verlassen. Sie besass bey einer obwohl schwachen Stimme eine sehr lobenswerthe Methode und viel richtigen Sinn, ihre Rollen im Geiste des Dichters durchzuführen. So bald möchte ihre Stelle nicht ersetzt werden können.

Der erste Tenorist, Herr Kratzer, der auch als Chordirector sich recht viele Verdienste um das Theater erworben hat, ist vom Entrepreneur entlassen worden, weil dessen Ohren der Gesang des zweyten Tenoristen, eines braven Halssängers, lieblicher vorkommt.

Von neuen Opern wurden aufgeführt *die Vestalin* von Spontini und *Emma* von Meyerbeer. Beyde werden eine Zeitlang ruhen, da durch den Abgang der zwei genannten Sänger Lücken in den Rollenbesetzungen entstanden sind; die erstere erfreute sich bey nehmaliger Wiederholung eines immer zahlreichen Besuches und die letztere ruhe im Frieden.

Seit Jahr und Tag war wieder ein Concert, ausgeführt von Dilettanten (oder wie sie hier sich lieber nennen hören — Amateurs) mit Beyhülfe der besten Artisten. Es war ein beträchtlicher musicalischer Küchenzettel; dem Auditorio wurde viel gereicht und zur leichtern Verdauung der etwas durcheinander gemengten Speisen erhielt der Geniesser blos $\frac{1}{N}$ vom jedesmaligen Gange. Das Concert begann mit der genialen Sinfonie Beethovens aus Fdur $\frac{4}{4}$ Takt; jedoch hörte man nur den ersten Allegrosatz, um unzähligen Soloproductionen Platz und Zeit zu gönnen. Von dem schönen Quintett von Hummel (eigentlich einem Septett) aus Dmoll, wurde gleichfalls nur der erste Satz gespielt. Zwey Violinisten spielten das Duo concertante von Spohr mit Orchesterbegleitung, ein Rondeau für das Violoncell von Lamare, eine Harmoniemusik von Reicha, und was noch alles mehr, füllte die Zeit des Concertes. Eine junge Israelitin trug eine Arie von Rossini vor und wirklich mit der liebenswürdigsten Unbefangenheit; sie dürfte es in mimischen Darstellungen weiter als im Gesange bringen. Als lebendiges Mälzelsches Metronom hatte sich der Dirigent des Musikcorps unserer Garnison hergegeben, und die Mitglieder, denen es einstweilen nur um eine sicht- und hörbare Bezeichnung des Takt's zu thun, und denen jedes Tonstück nichts anders, als eine Summe klingender, scharf abgemessener Zeittheile zu seyn scheint, sahen unter so energischer Leitung sich fest beschirmt und endeten ohne bedeutendes Unglück die ungewisse Fahrt auf den Wellen der Töne.

Herr Würfel gab in einem andern Locale ein Concert auf dem Fortepiano und spielte das fünfte Concert von Field aus C dur mit vieler Praecision und lobenswerthem Ausdrucke. Bey seinem Aufenthalt in Petersburg hat er sich die Spielart Fields

sehr zu eigen zu machen gewusst und er würde in Deutschland immer eine sehr willkommene Erscheinung seyn. Seine Compositionen, deren er hier mehrere schon herausgegeben hat, und wovon er zwey derselben in seinem Concerte vortrug, sind recht gefallig und gut für den Effect des Fortepiano berechnet.

Durch das Etablissement einer Noten-Lithographie ist hier das Leben unzähliger Tondichter rege geworden, die ohne dieselbe mit ihren Ideen in Grabesnacht gerathen wären.

Nürnberg, im July. Am 29. Juny hat Herr Jaeger, Hofmusicus, die 9te Academie des musikalischen Privat-Vereines durch den Vortrag eines Trio von Hus-Desforges und der Violoncell-Partie in Hummels *Sentinelle* ausgezeichnet und allgemeinen Beyfall eingeerntet. Dieser ward ihm auch am 5. July zu Theil, wo er ein eigenes Concert im rothen Rosse gab. Leider war, durch Schuld mehrerer zufälliger Umstände dieses Concert nicht zahlreich besucht; demungeachtet spielte der junge Künstler mit der grössten Sorgfalt und zeigte ein achtungswerthes Streben nach einem würdigen Ziele. Er hatte Gelegenheit, in zwey Concerten von Hus-Desforges und von Poisal für das Violoncell zu beweisen, dass er nicht bloss bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden, sondern auch die Zartheit im Vortrage zu erhalten wisse, die bey diesem Instrumente vorherrschen muss. Referent muss gestehen, dass, so sehr ihn diese Fertigkeit ansprach, es doch noch mehr sein seelenvoller Vortrag des Adagio that. — Die Musikfreunde der Orte, welche er in Begleitung seines, im Dienste der Kunst mit Ehren ergrauten Vaters, besucht, werden nicht bereuen, diesen achtungswerthen Künstler gehört zu haben.

Kurze Anzeigen.

Premier Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, dédié à Monsieur Boscary à Paris par Iwan Müller, Auteur de la nouvelle Clarinette et Clarinette-Alto, premiere Clarinette au grand Opéra et Membre de la Société Philharmonique à Londres, Correspondant de la 4me Classe de l'Institut royal à Amsterdam etc. etc.

Deuxième Quatuor pour Clarinette etc. dédié à Monsieur Hermstädt (stedt) etc. von Ebendemselben. Beyde bei I. André in Offenbach. (Preis jedes Quatuor 2 fl. 30 Xr.)

Durch diese Werke wurde Herr J. M. dem Rec., und vielleicht auch der musikalischen Welt zuerst als Componist bekannt, nachdem sich derselbe vor einiger Zeit, auch in Deutschland, als ausgezeichneter Virtuos auf der Clarinette einen grossen Ruf erworben, und durch seine Erfindungen, nach dem Zeugnisse sachverständiger Männer, dieses Instrument auf einen höhern, vielleicht den höchsten Grad der Vollkommenheit erhoben hat. Seine Instrumente sollen, beyläufig gesagt, in Reinheit und Gleichheit des Tons, (der vornehmsten, bisher aber noch sehr selten gefundenen Tugenden) alle übrigen übertreffen, und es soll, bei gehöriger Uebung, leicht seyn, auf denselben in allen gebräuchlichen Tonarten rein zu spielen. Deswegen nennt sich derselbe nicht ganz mit Unrecht: Erfinder der neuen Clarinette, wenn er auch nur Verbesserer der Alten ist. Die Alt-Clarinette, als deren Erfinder sich H. M. ebenfalls nennt, verhält sich, so viel Rec. bekannt, ohngefähr zu den übrigen Clarinetten, wie die Viola zu den Violinen: sie ist grösser und hat also einen tiefern Ton. Ob sie ausserdem besondere Vorzüge habe, ist dem Rec. nicht bekannt. Nach dieser kleinen Abweichung kehren wir wieder zu den Compositionen zurück. Wenn sich auch H. M. durch diese Werke eben nicht als einen ausgezeichneten Componisten zu erkennen giebt, so sind doch im Ganzen Geschmack und Eleganz in denselben nicht zu verkennen, besonders bei den Figuren und Veränderungen, zu welchen sie sehr reich sind. Verstösse gegen die reine Harmonie lassen sich beym Anhören derselben nicht bemerken.

Von diesen beyden Quartetten, die, wie sich voraussetzen lässt, concertant für die Clarinette sind, ist das Erste (B dur) das angenehmste und praktikabelste; es ist zwar ebenfalls nicht ohne Schwierigkeiten; doch sind diese leichter zu überwinden, als die, welche sich im zweiten Quartette finden. Die Anordnung der sangbaren Stellen und der Passagen

ist natürlich und gefühlansprechend. Das Adagio, Ges dur, ist nicht gross, aber von schöner Erfindung. Der letzte Satz, eine Polonaise, enthält unser dem sehr zusagenden Thema, mehr laufende als sangbare Perioden und wird eben darum dankbar für den Spieler, weil man gewöhnlich dergleichen gerne hört. Das zweite Quartett steht in einer Tonart, in welcher wohl noch nie ein Solostück für B Clarinette geschrieben wurde, nemlich in E moll, also für die Clarinette in *Fis* moll. Schon der Anfang des Allegro moderato: $\overline{\text{cis}}\ \overline{\text{fis}}\ \overline{\text{a}}$ beweisst, dass es nicht für gewöhnliche Spieler gesetzt sey, die wohl gleich am ersten Takte scheitern möchten, sondern für Spieler, die ihr Instrument in allen Tonarten mit Gewandtheit handhaben können, wie der, welchem das Quartett zugeeignet ist. Dieses Allegro ist mit kleinen Zwischensätzen durchwebt, die übrigen Stimmen sind etwas enger verbunden und die erste Violine hat einige Solos. Obgleich im grössern Styl geschrieben, fehlt ihm dennoch der Gesang nicht. Wenn daher die Schwierigkeiten, welche die Tonart veranlasst, besiegt sind, so ist es auch gefällig und belohnend. Diesem folgt ein Thema mit vier Variationen, von welchen die letzte, Allegretto, sich etwas weiter verbreitet und einen gehörigen Schluss bildet.

Praktische Orgelschule von Ch. H. Rink, grossherzoglich-hessischem Cantor, Hoforganisten und Kammermusikus in Darmstadt. IVter Theil. Vter Theil. Op. 55. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4ter Thl., 5 Franken, 5ter Thl., 5 Fr. 50 Cent.)

Ueber den Zweck dieses ausgezeichneten Werks, über die Mittel, wodurch der Verf. diesen Zweck zu erreichen bemühet ist, so wie über die Einrichtung und den Kunstgehalt desselben, ist in den ausführlichen Recensionen der zwey ersten Theile, und dann des dritten, in diesen Blättern gesprochen worden. Diess nun, und was auch sonst dort zum Lobe und zur Empfehlung des Werks gesagt worden ist: das lässt sich vollkommen, und in jeder Hinsicht, auch auf diese zwey Theile anwenden; und so bedarf es keiner Wiederholung. Es wird genügen, wenn wir blos den Inhalt näher angeben, und die Stücke im Einzelnen aufführen, die uns ganz besonders rühmenswerth scheinen.

Der vierte Theil enthält 18 fugirte Nachspiele mit wechselnden Manualen. Am vorzüglichsten finden wir: No. 2, 4, 7, 9, 10, 13, 14 und 15. In Hinsicht auf Schwierigkeiten ist die Vortragenden hat der Verf. auch hier weislich Maass zu halten gewusst; und wie glücklich er, ohngeachtet manches tiefen Eingreifens in contrapunktische Künste, Steifheit und effectlose Künsteley zu vermeiden gewusst hat, das verdient Bewunderung.

Der fünfte Theil enthält 6 Präludien und eine Phantasie in gebundener, ein Flötenconcert und Variationen in freyer Spielart. Jene sind in der Weise der vorhergegangenen; die Phantasie hat einen grossen Charakter, und ist wahrhaft meisterlich, auch vollkommen orgel- und kirchengemäss, ausgeführt. Das Flötenconcert (nach Voglers Art) will der Verf., wie sich's von selbst versteht, durchaus nicht als anwendbar beym Gottesdienste, sondern nur zur Uebung und Freude des Spielers geschrieben haben: er erklärt das selbst in der Vorrede; und so lässt sich eben nichts dagegen sagen. Zu gleicher Absicht, aber, unserm Urtheil nach, viel zweck- und orgelmässiger sind die, zum Theil sehr kunstreichen und mitunter wahrhaft originellen Variationen geschrieben. Sie behandeln das Thema: God save the King; und es sind ihrer nicht weniger, als 12, mit einem freyen und weiter ausgeführten Finale. Die vorzüglichsten Stücke dieses Heftes scheinen uns zu seyn: von den Präludien, No. 5 und 6, die Phantasie, und mehrere der Variationen. Bey den letztern ist, wie billig, noch mehr Rücksicht auf Wechsel und Mischung der Register genommen, und alles dazu Gehörige genau angegeben worden. Man erkennet auch hierin durchgehends den vielerfahrnen Meister.

Wir wünschen dem geehrten Verf. zur Vollendung dieses wahrhaft wichtigen Werks von Herzen Glück, und diesem seinem Werke allen den wohlthätigen Einfluss, den es haben kann, und zu haben so reichlich verdient.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

oder nichts bedeutendes untergegangen oder bey Seite gelegt ist — wie die Geschichte nur grofs aufgefast, grofs dargestellt und rein genossen wird, wenn die tausend und wieder tausend kleinen Details, an denen der Zeitgenosse hangt, untergegangen und bey Seite gelegt sind.

Ich habe durch diesen weiten Umweg versuchen wollen, ein — jezt arg verpöntes, ketzerisches Wort der Heterodoxie vorzubereiten, das ich sagen mufs, weil ich's für wahr halte. Bisher hat Mozart für die Kunst und deren Gang zum Ziele der Vollendung, im Ganzen mehr Uebles, als Gutes verursacht. Die wahren Kenner und gründlichen Verehrer seiner Verdienste, so wie die wenigen, wirklich vortrefflichen Künstler seiner Schule, werden sich durch dieses Urtheil nicht beleidigt finden: *sie* sind Ausnahme von der Regel; von der Regel kann aber nur hier die Rede seyn. Die meisten aus dieser Schule haben das Zufällige des Meisters, zum Theil sein offenbar Tadelnswerthes ergriffen, allein festgehalten, nachgeahmt, wohl gar nachgemacht. Es ist (ich wiederhole: Ausnahmen allerdings zugestanden) in die Klaviermusik ein rauher, zweckwidriger Symphoniengeist — von welchem man mehrere von Mozarts Arbeiten dieser Gattung nicht frey sprechen kann —; oder ein leerer, reich und voll *scheinender*, pomphafter, gelehrt *thuender*, nichts bestimmt sagender, folglich nichts bestimmt würkender Klingklang eingerissen — der von der Hulle, die Mozart dem hohen Geist verschiedner grofserer Werke dieser Art umwarf, und die von jenen für ihr Wesentliches genommen wird, herstammt. Es ist in die vollere Instrumentalmusik (Quartett, Konzert, Symphonie u. s. w.) ein geräuschvolles Aufbieten aller Mittel ohne bedeutenden Zweck, dadurch eine ermüdende Einformigkeit; eine Ueber-Künstlichkeit der Harmonie, dadurch ein kaltes Vernachlässigen des Melodiosen; ein ewiger Rechnungsgeist, dadurch ein Mangel an Würkung auf's Gefühl; ein widerwilliges sträubiges Zerstückeln und Durcheinanderwerfen der Ideen; ein rauhes, wildes, widerhaariges Treiben, Toben, Wüten, ohne dafs man weifs, woher? oder wohin? — aufgenommen worden. Die Gesangsmusik strozt von ähnlichen Künsteleyen, Ueberladungen, Verdunkelungen des Gesangs, hat Melodien, die kaum noch Melodien heifsen konnen; die Worte, die Charaktere der Personen, werden vergessen, und der Zuhörer, der mit diesen fühlen soll, gleichfalls: in Ensembles, Finales u. dgl. singt man die gemeinsten Dinge, welche zu singen, an sich schon thorigt ist, mit einer Wichtigkeit und Ausarbeitung der Instrumentalparthien ab, welche die wirklich bedeutenden Stellen nicht hervorgehen lassen und sie alles Effekts berauben; diese Parthien sind fast eben so geführt in Solo's und Arien, so dafs man nicht nur den Text, sondern allenfalls auch den Sänger entbehren und die Scene als *Sinfonie en programme* betrachten kann; die Verfehlung der Accentuation, Deklamation, und überhaupt der Mangel an gebildeter, würdiger Behandlung der Worte *im Einzelnen*, ist Ordnung des Tages geworden und bestärkt unsre Nachbarn, die Franzosen, in ihrem Urtheil über unsre neuern grofsen Musiker: „Genie, Kraft und Barbarey" —; kleinliche Wortmalereyen, tändelnde Nachbildungen des Tonenden in der Natur, sollen nicht selten Ausdruck heifsen oder seine Stelle vertreten; an dergleichen Uebeln kränkeln nicht nur so viele Opern jener Schule, sondern auch viele Kirchenmusik, selbst von manchem übrigens mit Recht berühmten und verehrten Meister, u. s. w. *)

Wem die Schatten dieser Schilderey zu schwarz scheinen, der führe nur zum dritten Theil so viel Werke der drey lezten Jahrzehnde dagegen an, als man so leicht dafür anführen kann.

*) Von den umherziehenden Virtuosen, die ihren Mangel an aller Bildung für Humanität — und Wissenschaften; die wohl auch ihre Ausschweifungen und Liederlichkeiten, mit einer Menge Anekdoten von Mozart, deren eine Hälfte wahrlich *ganz* erlogen, die andere, in's Ekelhafte übertrieben ist — rechtfertigen wollen, und, in der Erbärmlichkeit ihres Sinnes, glauben, dadurch dem Meister ähnlich zu werden — will ich nur gar nicht sagen.

d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten August. N°. 34. 1821.

NACHRICHTEN.

London, im August. Die musikalische Jahreszeit ist hier diesesmal durch die Krönung des Königs um einen guten Theil verlängert worden, indem deshalb noch verschiedene sogenannte Benefice-Concerte statt fanden, die sonst zu spät gekommen wären. Die gewöhnlichen zwölf Concerte alter (ancient) Musik, im Hannover Square-Saale, wurden nach der bestehenden Einrichtung und in der herkömmlichen Weise fortgesetzt; neue Talente, die einen ausserordentlichen Eindruck gemacht hätten, wurden jedoch nicht dabey, weder bey der Vokal- noch bey der Instrumentalmusik, bemerkt. Mad. Camporese, Signora Corri (welche mit Mad. Catalani auf Reisen gewesen ist,), Mlle. Salmon, und Miss Stephens, waren die vorzüglichsten Sängerinnen; und Mr. Braham, Mr. Begrez, Mr. Vaughan und Mr. Kellner (welcher einige Jahre in Italien gewesen ist,) die vorzuglichsten Sänger in diesen Concerten. Doch sind diese Concerte die einzigen in London, in welchen man viele Chöre hört, welche vortrefflich besetzt sind und ausgeführt werden. Denn in den sogenannten Oratorien, die im Covent-Garden und Drury-Lane Theater gegeben werden, sind die Chöre bey weitem nicht von der Wirkung, als in jenen Concerten. Die Instrumentalsachen, welche dabey gegeben wurden, waren von Händel, Corelli, Geminiani und andern alten Meistern. Um dem Leser den Umriss eines dieser Concerte zu geben, wird folgender Plan des diesjährigen siebenten derselben nicht unwillkommen seyn: Erste Abtheilung: Introduction aus Graun's *Te Deum*; Arie: pious orgies, aus Händel's *Judas Maccabäus*; Glee: gently touch the warbling lyre, von Geminiani; Chor: the Lord our enemies has slain, aus Händel's *Esther*; Concert: Ricciotti's No. 2. Recitativ: To heav'ns almighty king, und Arie: O liberty thou choicest, aus Händel's *Judas Maccabäus*; Quintett: Dominus a dextris, von Leo; Duett: let's imitate, aus Händel's *Alexander's fest*; grosser Chor: great is Jehovah, von Marcello. Zweyte Abtheilung: Ouverture aus Händel's *Otho*; Doppelchor: Your Harps and Cymbals, aus Händels *Salomon*; Arie: Water parted from the sea, aus Arne's *Artaxerxes*; Recitativ: My cup is full; Arie: Shall I in Mamre's, und Chor: for all these mercies, aus Händel's, *Joshua*; Duett: together let us range the fields, aus Dr. Boyce's *Salomon*; Arie: se pur cara, aus Gluck's *Alceste*; Recitativ: Such Jephthah was; Recitativ: Sound then the last, und Chor: when his loud voice, aus Händel's *Jephthah*. Concert: Martinis No. 1, aus Op. 8. Glee: here in cool grot, vom Grafen von Morlington, und Coronation-Anthem: Zadock the Priest, von Händel. Obgleich es nun gewiss ist, dass mit lauter solchen Concerten, in welchen nichts als alte Musik vorkommt, eines Theils zu viel geschieht, so lässt sich doch auch nicht läugnen, dass mit einer gänzlichen Vernachlässigung derselben auch am andern Theile zu viel gechehe. Die herrlichen vielstimmigen Chöre der ältern Componisten, wenn sie auch gleich, wie die egyptischen Pyramiden, zuweilen nur aus grossen einfachen Massen aufgethürmet sind, verfehlen doch selten einen tiefen und bleibenden Eindruck auf das Gemüth des Zuhörers, welches man bey den noch so fein verzierten, und noch so grell colorirten Werken mancher heutigen Componisten nicht zu erwarten, und zu befürchten hat.

Die acht Concerte der philharmonischen Gesellschaft im neuen Argyll-Street-Saale, sind auch fortgesetzet worden, und haben sich in der

wohlerworbenen Achtung erhalten, obgleich nicht mehr so viele Virtuosen vom ersten Range an die Ripien-Stimmen traten, als in den ersten Jahren. Der für die Concerte in diesem Jahre engagirte königlich-hannöversche Concertmeister, Hr. Kiesewetter, kam im März allhier an, und trat im dritten derselben zum erstenmale auf. Noch nie hat wohl ein Instrumental-Virtuose so allgemeinen, grossen und dauerhaften Beyfall erhalten, als Herr K., über dessen meisterhaftes Spiel nur Eine Meinung war, die nemlich: dass er Alles, was bey andern grossen Spielern als einzelne Schönheiten bewundert worden, in einem hohen Grade in sich vereinige. Einer schönern Führung des Bogens, eines seelenvollern Ausdrucks und einer erstaunlichern Fertigkeit in den schwersten einfachen und Doppelpassagen, wusste man sich hier nicht zu erinnern. Er wurde daher, so oft er nachher öffentlich, oder in Privatgesellschaften spielte, welches sehr oft geschah, jedesmal mit einer Erwartung, Aufmerksamkeit und Bewunderung gehört, deren sich sonst nur Sänger vom ersten Range zu rühmen haben, weil sie mit ihren Tönen Worte verbinden, und dadurch bestimmtere Gefühle erregen, als durch blosse Instrumentaltöne angeregt werden. Zum Beweise dieses grossen Beyfalls dient, dass er gleich am Ende seiner ersten Probe engagirt wurde, in allen noch übrigen Oratorien (drey auf Covent-Garden-Theater, und drey auf Drury-Lane-Theater) ein Concert zu spielen, und gleich nach dem ersten Concerte selbst, auf eine ähnliche Art zu Concerten in Liverpool und Manchester, welche er zwischen den nur alle viertehn Tage vorkommenden philharmonischen Concerten abwarten konnte. Bald nach diesem ersten Auftritte spielte Hr. Kiesewetter vier Abende vor dem Könige, und darauf vor den meisten Mitgliedern der königlichen Familie, bey dem Herzog und der Herzogin von Clarence.

Die übrigen in diesen philharmonischen Concerten noch aufgetretenen Instrumental-Virtuosen beschränken sich auf Hrn. Tulou aus Frankreich, und Hrn. Moscheles aus Deutschland. Ersterer, ist ein ausgezeichneter Flötenspieler, welcher einen schönen Ton mit einer ungemeinen Fertigkeit verbindet, und in der That Bewunderung verdient. Er scheint aber nicht genug befriedigt zu haben, auf welchem wohlbekannten Wege sein Vorgänger Drouet hier seinen Ruhm erworben hat, nemlich auf dem: nicht blos seiner Kunst als solche zu zeigen, sondern auch dem Ohr der Zuhörer zu schmeicheln, und diesen zu geben, was ihnen zusagt. Denn er spielte Compositionen, die den grossen Haufen nicht ansprachen.

Der zweyte, Hr. Moscheles, erschien hier zum erstenmale öffentlich im letzten der philharmonischen Concerte, und spielte ein Concert von seiner Composition, mit einem letzten Satze, der schon gedruckt ist, welches ungemeinen Beyfall erhielt. In seinem eigenen Concerte, welches von einer zahlreichen und angesehenen Versammlung besucht wurde, spielte er dreymal, nemlich: das erwähnte vorige Concert, mit einem andern Finalsatze; eine Arie mit Variationen, begleitet vom Orchester; und eine sogenannte freye Fantasie. Auch diesmal ward ihm ein höchst schmeichelhafter Beifall.

Im erwähnten letzten philharmonischen Concerte spielte auch Hr. Kiesewetter ein Concert von Polledro, welches so ausserordentlich applaudirt wurde, dass sein eigenes Concert, in der nächstfolgenden Woche, dadurch gewiss keine Zuhörer verlor, sondern ohne Zweifel noch viele gewann. In diesem Concerte spielte er ein neues Concert von Mayseder; eine Arie mit Variationen von B. Romberg und Kiesewetter und ein Pot-Pourri von A. Romberg und machte dadurch einen Eindruck, welcher ihn hier noch lange in rühmlichem Andenken erhalten wird. Dieses Concert, welches die Ehre hatte, unter des Königs „special Patronage" gegeben, und von dem Herzog und der Herzogin von Clarence und mehreren Mitgliedern der königlichen Familie besucht zu werden, hatte eine der vollsten und auserlesensten Versammlungen unter den diesjährigen Beneficeconcerten. Unter den hier bewunderten Eigenschaften des Hrn. Kiesewetter verdient auch seine meisterhafte Direction nicht übergangen zu werden, welche er im vierten und siebenten philharmonischen Concerte rühmlichst zeigte.

Als hiesige musikalische Hauptneuigkeit mag jedoch gelten, was bey der neuerlichen Krönungsfeyer des Königs geschehen ist, und wovon hier eine kurze Uebersicht folgen soll. Zu dieser Feyer wurden zwey Anthems componirt: das eine von Hrn. Knyvett dem ältern, und das

andere von Hrn. Attwood. (Ein Anthem ist ein über eine Stelle aus der Bibel gesetzter Tonstück, welches seiner Benennung zufolge, die von Antifona herkommt, durchaus nachahmend, oder Fugenartig seyn sollte.) Ueber diese beyden Stücke, welche zu verschiedenen Zeiten der Feyerlichkeiten vorkamen, war die herrschende Meinung, dass das von Herrn Knyvett weniger Effect mache, als das von Herrn Attwood. Referent aber glaubt, dass wohl beide, als gewöhnliche Gelegenheitsstücke, die Krönungsfeyer nicht überleben werden. Das Orchester bey dieser Feyer bestand aus funfzig Instrumentalisten, und etwa sechzig Sängern. Erstere erhielten eine Staatsuniform von einem Scharlachfarbenen, mit goldenen Tressen schwer besetzten Rocke, weisser Weste und Beinkleidern mit gleicher Besetzung. Diese Uniform war in zwey Klassen getheilt. Die erste Klasse, welche sich durch schwere goldene Aiguilletten vor der zweyten auszeichnete, trug der Kapellmeister, Hr. Shield, der englische Anführer, Hr. F. Cramer, der hannoverische Concertmeister, Hr. Kiesewetter, welcher auf Befehl des Königs mit Hrn. F. Cramer aus einer Stimme spielte und der Componist Hr. Knyvett. Die zweyte Klasse unterschied sich von der ersten nur darin, dass die Schulterbedeckung mit goldenen Franzen eingefasst war. Die Sänger, welche zu der königlich englischen Hofkapelle gehören, trugen über das gewöhnliche Chorhemd einen scharlachenen, etwas kürzern Mantel mit Goldbesetzung; die übrigen aber bloss das Chorhemd. Wie wenig bey dieser Gelegenheit sonst distinguirte Künstler auf ihrem anderweitigen Range bestunden, erhellet daraus, dass Hr. Spagnoletti und Hr. Mori lieber mit zu den Ripienstimmen traten, und Sir George Smart, Hr. Braham und Hr. Kellner lieber in den Chören mitsangen, als dass sie die Gelegenheit, im Mittelpunkte einer solchen Solennität mit gegenwärtig zu seyn, dafür aufgegeben hätten. Unter die Versehen, welche bey so ausserordentlichen Feyerlichkeiten gewöhnlich durch eine gar zu ängstliche Aufmerksamkeit entstehen, gehört: dass gleich am Anfange der grossen Procession von Westminster-Halle nach Westminster-Abtey, das Chor von Blase-Instrumenten in eine sichtbare Verlegenheit gerieth, in welcher nur ein paar Clarinetten fortbliessen, weil, wie es schien, in der Eile falsche Stimmen ausgetheilet waren, und sogar der Haupttrompeter eine andere Trompete erhielt. Dennoch machte dieses in dem erstaunlichen Durchkreuzen der Gegenstände nicht das geringste Aufsehen, und nur aufmerksamere Musiker bemerkten es, und belustigten sich im Stillen an der seltsamen Verlegenheit, welche indess sehr bald gehoben wurde.

Dass Mad. Catalani wieder hieher gekommen sey, werden vielleicht deutsche Zeitungen schon berichtet haben. Sie gab ohngefähr eine Woche vor dem Krönungsfeste ein Concert im Argyll-Saale, wo das Billet statt der gewöhnlichen halben Guinee eine Guinee kostete, welches aber dennoch eine starke und angesehene Versammlung hatte. Als eine vormalige Favoritin des Publikums wurde sie bey ihrer Wiedererscheinung auf die schmeichelhafteste Art bewillkommnet, und erhielt in den verschiedenen Stücken, welche sie sang, den lebhaftesten Beyfall. Diese waren: eine Arie von Sampieri, Della superba Roma; Rohde's Violin-Variationen in G; eine Arie von Pucitta; Mozarts Non più andrai, und zum Beschlusse: God save the King. In diesem Concerte war das Orchester nicht stark, denn es enthielt nur eines von jedem der Haupt-Blasinstrumente, Flöte, Hoboe, Clarinette und Fagott; und die Bässe waren nicht wie gewöhnlich den Sängern nahe gestellet. Es sang auch keine andere Sängerin als Madame Catalani und nur zwey Männer, Sigr. Placci, und Sigr. Angrisani, beyde Bassisten. Es war daher alles darauf berechnet, Mad. C. so viel als möglich hervorglänzen zu lassen; welches indes auch bey einer bessern Wahl der Compositionen und bey einem der stärksten Orchester, und an der Seite mehrerer grossen Sänger hatte geschehen können. Denn in der berühmten grossen Commemoration Händels in der Westminster-Abtey, sang Madame Mara an der Seite von vielen andern Sängern der ersten Classe, und mit der stärksten Orchesterbegleitung; und glänzte eben so vortheilhaft, oder vielleicht noch viel vortheilhafter, als es bey wenigern Nebenbuhlern und mit schwächerer Begleitung möglich gewesen wäre. Die Stimme der Mad. Catalani hat noch eben die unvergleichliche Stärke und Schönheit, und eben die bewundernswürdige Sicherheit und Fertigkeit in allen Arten von Vokal-Passagen, als da sie uns vor verschiedenen Jahren verliess. In einer Beschreibung ihrer ehemali-

gen ersten hiesigen Probe im Opernhause, sagt das Journal: La Belle Assemblée, von ihr: sie singe nicht bloss einzelne Töne, sondern zwey und mehr Stimmen zugleich und laufe durch zwey Octaven der chromatischen Doppeltonleiter in Terzen, mit eben der Leichtigkeit hinauf und herunter, wie ein angenehmer Gedanke einem durch den Kopf laufe. Uebrigens zeigt obige Angabe der gesungenen Stücke, dass Mad. Catalani ihre frühere Vorliebe zu Passagenwerken noch beybehalten, und sie dem seelenvollen, vom Herzen zum Herzen gehenden ausdrucksvollen Gesange vorziehe. Auch bemerkte man, dass schon bey ihrer ersten Erscheinung in London Madame Catalani durch Verziehung des Mundes bey schwierigen Passagen die Anstrengung zeigte, welche ihr solche machten und dass seit den Jahren ihrer Abwesenheit dieser Uebelstand mehr zu- als abgenommen habe.

Nachrichten von der neuesten musikalischen Literatur in Italien, mitgetheilt von E. F. F. Chladni, aus dem XVIIten und XXIsten Bande der Biblioteca Italiana. Nebst einigen von ihm beygefügten Bemerkungen über Bogenklaviere.

In dem ersten Bande eines jeden Jahrganges der Biblioteca Italiana wird eine Uebersicht dessen gegeben, was in dem vergangenen Jahre in den verschiedenen Fachern der Wissenschaft und Kunst in Italien geschehen ist; es wird also wohl nicht überflüssig seyn, hier das, was die musikalische Literatur der Jahre 1819 und 1820 betrift, aus dem 17ten und 21sten Bande kurz mitzutheilen.

(Tom. XVII. p. 102.) Als belehrend wird empfohlen: *Saggio Teorico-pratico musicale, ossia nuovo metodo di contrappunto, di Vincenzo Colla*, Piacentino. 2 voll. 4. Torino, presso la vedova Pomba. Der erste Theil, mit dem Bildnisse des Verfassers, enthält den Text und die Regeln; der 2te die Tafeln und Exempel. Es soll sehr klar seyn, und über viele vorher zweifelhaft und dunkel gebliebene Regeln manches neue Licht verbreiten.

(Ebendaselbst. und Tom. XXI. p. 261.) *Tritto*, Kapellmeister zu Neapel, hat eine *Scuola di armonia e di contrappunto* zu Mailand bey Artaria 1820 herausgegeben. Es wird dabey bemerkt, dass dies nicht das einzige Beyspiel sey, dass Componisten des südlichen Italiens ihre Werke lieber zu Mailand, als zu Florenz oder Neapel herausgeben.

(XVII. p. 162.) Der Werth der zu Mailand 1819 bey Ricordi, Artaria und Scotti herausgekommenen Musikalien wird auf 499,200 italienische Lire (einem Frank gleich) angegeben. Ricordi habe 145 Artikel verlegt, Girard in Neapel nicht über 25, und Lorenzi in Florenz 31. Ricordi habe auch zu Odessa am schwarzen Meere eine Musikhandlung errichtet, und (nach XXI. 265.) zu Mailand auch eine sehr beträchtliche Bibliothek von neuerer Musik, wozu er durch viele Theilnehmer unterstützt werde.

(XVII. 170.) *Carlo Gervasoni* (Kapellmeister zu Borgo-Taro), geboren zu Mailand, den 4. Nov. 1761, Verfasser vieler musikalischen Werke, starb zu Borgo-Taro den 4. Jun. 1819.

(XVII. 307.) Im *Giornale enciclopedico di Napoli*, fasc. 8 und 9. 1819, findet sich zu Anfange ein Aufsatz: *La musica antica; la moderna; lor paragone; attuale decadenza.*

(XVII. 159.) In den *Opuscoli letterari di Bologna*, fasc. II. 1818, findet sich eine Abhandlung von *Francesco Taccetti* aus Bologna, über die Fortschritte der Musik in Bologna, und im fasc. X. und XVI. 1819 eine Fortsetzung in zwey Briefen.

Zu Neapel sind bey Angelo Trani 1819 in 4. erschienen: *Elementi pratici di Musica*, von *Asioli*.

(XXI. 261.) Von *Bonifazio Asioli* ist eine Anleitung zum Pianofortespielen zu Mailand erschienen, unter dem Titel: *L'Allievo al cembalo*, bey Ricordi, ein grosser Foliobund, alles gestochen. Wird sehr gelobt und ein Auszug daraus gegeben.

(XXI. 426.) Das k. k. Institut der Wissenschaften und Künste zu Mailand hat (wie schon in einem andern Aufsatze von mir ist kurz erwähnt worden) die silberne Preismedaille ertheilt an *Luigi Locatelli*, wegen seiner *aus Seide verfertigten Saiten*, welche sehr gelobt werden, und an *Francesco Taccani*, wegen eines *Bogenklaviers* mit Darmsaiten, die vermittelst einer Art von Band gestrichen werden. Schon vorher hatte der Mechanikus *Elli* ein dergleichen Instrument gebaut; es hatte aber den Fehler, dass, wenn man mehr als zwey Töne angab, nur die äussersten gehörig ansprachen (wegen Nachgeben des Bandes), und dass sich bey mehrerem Drucke auf die Tasten der Ton veränderte (wegen mehrerer Ausdehnung der gegen das Band gezogenen oder gedrückten Saite).

Diesen beyden Uebeln hat Taccani abzuhelfen gesucht.

Zusatz von E. F. F. Chladni, Bemerkungen über Bogenklaviere enthaltend.

Das so eben erwähnte Instrument von Taccani scheint der Beschreibung nach im Wesentlichen eben so eingerichtet zu seyn, wie der vom Mechanikus Garbrecht in Königsberg recht gut gebaute Bogenflügel, welchen ich dort bey Herrn Superintendenten Wasiansky, welcher auch an dem Bau Antheil hatte, im Jahre 1793 sah. Das, was die Verrichtung eines Violinbogens that, war ein in sich selbst übergehendes auf der Oberfläche mit Pferdehaaren gehörig übernähtes Band, das um zwey vermittelst eines Fusstrittes mit einem Schwungrade in Bewegung zu setzende Rollen gieng, und welchem die Darmsaiten durch Niederdrucken der Tasten genähert wurden, um von demselben gestrichen zu werden. Eine gar zu starke Biegung des Bandes ward durch dicht über demselben angebrachte Rollen verhindert. Soviel ich mich erinnere, ruhten die Saiten hinterwärts nicht auf einem einzigen Stege, sondern waren, damit sie weniger in ihren Schwingungen gehindert wurden, auf mehrere kurze Stege vertheilt. Herr Mechanikus Garbrecht war damahls erbötig, für 180 Thaler ein dergleichen Instrument zu liefern.

Schon vor langer Zeit hat man sich bestrebt, Tasteninstrumente zu bauen, wo Saiten durch irgend etwas, das die Stelle eines Violinbogens vertritt, gestrichen werden, um fortdauernde Töne mit dem gehörigen Anwachsen und Abnehmen der Stärke zu geben. Eins der ältesten Instrumente dieser Art war wohl das von *Hans Hayden* in Nürnberg, wovon in Doppelmayer's Nachrichten von Nürnbergischen Künstlern und in Praetorii Syntagm. mus. einiges gesagt ist. Auch finden sich in den Schriften von Athanasius Kircher Vorschläge zu solchen Instrumenten, durch Abbildungen erläutert. Auch gehört hieher der von C. P. E. Bach erwähnte Bogenflügel von Hohlfeld (Posamentirer in Berlin), welcher, soviel mir bekannt ist, geraume Zeit hindurch im königl. Schlosse zu Berlin stand, wie auch das Bogenhammerklavier von Greiner in Wetzlar (wo ein dergleichen Mechanismus mit einem Pianoforte verbunden war), das Orchestrino von Poulleau, und mehrere andere. Bey dergleichen Instrumenten wurden die Saiten entweder gegen Räder, deren Rand glatt oder mit Pergamen überzogen und mit Colophonium bestrichen war, bewegt (ungefähr so, wie bey der Leyer, im Franz. vielle,) oder gegen ein in sich selbst übergehendes um zwey Rollen gehendes streichendes Band, wobey aber ein öfteres Verstimmen der Saiten, wegen der lateralen Auslehnung, nicht oder kaum zu vermeiden war. Man hat also dieser Unvollkommenheit dadurch abzuhelfen gesucht, dass man Stränge von Pferdehaaren, oder auch wirkliche Violinbogen, durch einen gemeinschaftlichen beweglichen Rahmen verbunden, zwischen den Saiten hindurch gehen liess, und durch Niederdrucken der Tasten diese Pferdehaare oder Bogen den Saiten näherte, wobey aber der Klang nicht so lange fortdauern konnte, als man wollte, sondern nur so lange, als der hin oder herwärts gehende Strich es verstattete. Das erste Instrument dieser Art hat Herr von Meyer in Görlitz, welchem ich die erste ganz rohe Idee dazu im Jahre 1790 oder 1791 gegeben hatte, nach vielen mühsamen Versuchen gebaut, und hernach sind ähnliche Instrumente, wiewohl mit mancher Abänderung oder Verbesserung, von Andern gebaut worden, wie das Orchestrino von Thomas Kunzen und die Xenorphica von Röllig und Matthias Müller.

Der Unbequemlichkeit, dass bey den Bauarten, wo die Saiten gegen die streichende Substanz bewegt werden, durch die laterale Ausdehnung der Ton leicht verändert wird, und die Saiten oft verstimmt werden, würde sich dadurch ganz abhelfen lassen, wenn man die Saiten nicht auf einen Steg des Resonanzbodens und auf einen Wirbelstock unmittelbar, sondern jede einzeln auf einer schmalen beweglichen hölzernen Leiste aufbringen wollte. Diese Leisten, oder Hebel, könnten sodann, an einer schicklichen Stelle auf dem Stege des Resonanzbodens, auf einen spitzigen Stift gesteckt, und an dem einen Ende mit einer hölzernen Feder versehen werden, um durch Niederdrücken der Tasten vermittelst eines Fadens ein wenig aufwärts gegen das, was die Stelle des Violinbogens vertritt, gezogen zu werden, so wie ich ähnliche Leisten (nach meinen Beyträgen zur praktischen Akustik, im dritten Abschnitte des zweyten Theiles) in Verbindung mit Klangstäben zu einer Art des Claviercylinders angewendet habe.

Ein Bogenklavier, wo Saiten auf irgend eine Art in die Quere gestrichen werden, mag übrigens

eingerichtet seyn, wie es wolle; so wird es doch nie so einfach seyn können, dass es einer allgemeinen Verbreitung fähig wäre, und wird vielmehr nur von solchen können gehörig benutzt werden, die selbst mechanische Künstler oder Kunstverständige sind, und jeder kleinlichen Verschiebung oder anderu Unordnung augenblicklich abzuhelfen wissen. Man wird also den Zweck, ein Tasteninstrument mit fortdauernden Tönen und mit willkührlich zunehmender oder abnehmender Stärke des Klanges zu haben, leichter, sicherer und dauerhafter erreichen können, wenn man hierzu keine Saiten, sondern Klangstäbe anwenden, und also anstatt eines Bogenklaviers lieber einen Clavicylinder bauen will, wozu ich in meinem neuern zur Ostermesse 1821 bey Breitkopf und Härtel erschienenen Buche die erforderliche Anleitung gegeben habe. Will man Saiten zu diesem Zwecke anwenden, so wird es am besten seyn, wenn man die nie einfach genug auszuführende Idee, diese in die Quere durch etwas einem Violinbogen ähnliches streichen zu lassen, ganz aufgiebt, und dafür lieber sich einer solchen Einrichtung bedient, wie sie von Herrn Kaufmann zu seinem Harmonichord ist angewendet worden, wo die Saiten vermittelst eines gehörig eingerichteten und zu der gehörigen Stelle angebrachten beweglichen Ansatzes, der von einer sich wendrehenden Walze (fast so, wie die Klangstäbe bey einigen Arten des Clavicylinders) gestrichen wird, zum Klingen gebracht werden.

Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des Hrn. Johann Pacini bis zum Carneval 1821 inclusive, nebst dessen kurzgefasster Biographie.

(Von ihm dem Einsender schriftlich mitgetheilt)

Johann Pacini, Sohn des bekannten Buffo Luigi Pacini, einesRömers, ist zu Catania in Sicilien im J. 1796 geboren. Die Anfangsgründe der Musik lernte er bei Hrn. Thomas Marchesi aus Bologna; hierauf setzte er seine Studien beim Pater Mattei in benannter Stadt fort und übte sich sodann im Valottischen Systeme während zwei Jahre unter Hrn. Furlanetto in Venedig. Anfangs schrieb er blos Kirchenmusik, allein im 18ten Jahre componirte er die erste Farse: *Anetta e Lucinda* für das Mailänder Theater Sta. Radegonda und begann hiemit seine theatralische Laufbahn. (S. Leipzig. musikal. Zeit. von J. 1816. No. 19.) Hier folgt das Verzeichniss seiner Compositionen:

Farse. *Anetta e Lucinda* (Mailand) — *L'evacuazione del tesoro* (Pisa) — *Rosina* (Florenz) — *Il matrimonio per procura* — *Della beffa il disinganno* — *Il carnevale di Milano* (sämmtlich für Mailand) — *L'ingenua* (Venedig.)

Opere buffe. *L'ambizione delusa* (Florenz) — *I sponsali de Silfi* — *Figlia il mondo come viene* — *Adelaide e Comingio* — *Il barone di Dolsheim* — *Il falegname di Livonia* (sämmtlich für Mailand) — Die Fortsetzung des *See Marcantonio* — *La sposa fedele* (beide für Venedig) — *Il califo di Bagdad* (Turin) — *La gioventù d'Enrico V.* (Rom.)

Opere serie. *Attila* (Padova) — *L'eroe cinese* (Mailand) — *La Sacerdotessa d'Ermanni* (Triest.)

Zwei Gelegenheits-Cantaten — Zwei Messen und andere Kirchenmusik — Drei Sestetti für zwei Flöten, zwei Hörner, Fagott und englisches Horn. Drei Ottavini für 2 Violinen, 2 Violen, Flöte, Oboen Violoncell und Pianoforte. Ein Violinquartett, und mehrere einzelne Theaterstücke. — So weit Hr. Pacini.

Dieser junge Componist war, wie aus diesem Verzeichnisse leicht zu ersehen ist, seit sechs Jahren ganz und gar nicht unthätig, und da er in Mailand seine vorzüglichsten Opern componirte, so lässt sich auch von da aus am besten über seine Musik urtheilen, und diese kann füglich mit folgenden wenigen Worten geschehen? Hr. Pacini, dem auch die deutsche Musik nicht fremd ist, zeigt allerdings einiges Talent, welches er wahrscheinlich mehr ausgebildet haben würde, wäre er nicht, wie mehrere andere seiner Collegen, von der Russischen Seuche angesteckt worden.

Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des Hrn. Ferdinando Orland, bis zum Jahre 1821, nebst dessen kurzgefasster Biographie.

(Bis 1812 aus Carnevali entlehnt, das übrige dem Einsender vom Componisten selbst mitgetheilt.)

Ferdinand Orland wurde im J. 1777 zu Parma geboren und studirte die musikalischen Anfangsgründe beim Organisten Rugarli in Colorno; er setzte sodann seine Studien in Parma unter den Hrn. Ci-

relli und Pär fort. Im J. 1795 lernte er den Contrapunkt am Neapolitaner Conservatorio della Pietà de Turchini bei Hrn. Sala, sodann bei Kapellmeister Tritta, und kehrte hierauf in seinem 22sten Jahre nach Parma zurück, wo er in die Dienste des damaligen Hofes aufgenommen wurde, bald nachher aber als Theatercomponist auftrat. Seit mehreren Jahren ist er Maestro di Solfeggio am k. k. Conservatorium zu Mailand. Hier folgt das Verzeichniss seiner Opern:

1801. *La pupilla Scozese* (Parma.) — *Il podestà di Chioggia* (Mailand.) — *Azemiro e Cunace* (Florenz.) — *L'avaro* (Bologna.)

1802. *I furbi alle nozze* (Rom.) — *L'amor stravagante* (Mailand.) — *L'amor deluso* (Florenz.) —

1803. *Il fiore* (Venedig.)

1804. *La sposa contrastata* (Rom.) — *Il sarto declamatore* (Mailand.) — *Nino* (Brescia.) — *La villanella fortunata* (Turin).

1805. *Le nozze chimeriche* (Mailand.) — *Le nozze poetiche* (Genua).

1806. *Il Corrado* (Turin.) — *Il melo-danza.* — *I raggiri amorosi* (beide für Mailand.)

1807. *Il Baloardo* (Venedig.)

1808. *La dama soldato* (Genua.) — *L'uomo benefico* (Turin.)

1812. *Il qui pro quo* — *Il cicisbeo burlato* (beide für Mailand.)

1816. *Zulema e Zelima* (Mailand.)

1820. *Rodrigo di Valenza* (Turin.) — *Fedra* (Padova.)

Ueberdiess componirte Hr. Orlandi unzählige einzelne Theaterstücke, fünf grosse Chöre zu Alfieri's *Alceste*, eine zweystimmige Cantate, vier Messen und andere Kirchenmusik und ein Ballet in fünf Akten nebst einem dreystimmigen Notturno. —

Dieser Componist, der im Ganzen genommen einen leichten fliessenden Gesang schreibt, nur etwas matt instrumentirt, hat von 1801—1807 selbst als Zeitgenosse eines S. Mayrs eine eigene Epoche in Italien gemacht. In diesen Zeitraum fallen die meisten seiner Opern. Von nun an ward er so zu sagen auf einmal wie vergessen und machte ziemlich lange Pausen, die sonderbar genug immer vier Jahre währten, nemlich 1808—1812—1816—1820, in welchen Jahren er in allem bloss sieben Opern componirte. Was ihm nun den eigentlichen Stoss gegeben, ist leicht zu errathen. Seit jener Epoche hörten wir nemlich Generali, Weigl, Mozart, Winter, Rossini; kein Wunder also, dass Hr. O. dadurch fast in Vergessenheit gerieth, und nur zuweilen von den Theaterunternehmern zur Abwechselung verschrieben wurde.

Kurze Anzeigen.

Romance de Blangini, arrangée pour la Clarinette avec Acc. de Piano ou Harpe, par Iwan Muller. Amsterdam, chez Steup (Bonn, chez Simrock). Preis (Fl. 1 Stbr. 8.)

Diese, dem Rec. sonst nicht bekannte Romance ist eine sehr gute Wahl, und zum Vortrag auf diesem Instrumente wohl geeignet. Sie ist mit geschmackvollen Figuren und kleinen Agrémens verziert, auch mit einigen Cadenzen ausgestattet; deshalb wird sie eine recht angenehme, obgleich nicht leichte, Kleinigkeit für gesellschaftliche Zirkel seyn. Die Begleitung ist leicht, und um das richtige Eintreffen noch zu erleichtern, ist über die Partie des Pianoforte die Solostimme gesetzt. Auch ist letztere für die Violine arrangirt.

Fantaisie pour la Clarinette avec Acc. de Pianoforte ou Harpe, von demselben und bei demselben Verlegern. (Preis 2 Fl.)

Etwas ernster und bedeutender erscheint diese Fantaisie. Nach zwei Takten Einleitung mit dem Pianoforte (in F moll, Adagio) beginnt die Clarinette ein kurzes Recitativ, worauf ein a Tempo in As dur folgt, welches sehr cantabel und gemüthlich ist. Der Uebergang durch As moll, Des moll, Ces dur, mit Verwechselung des Klanggeschlechts, nach H dur, giebt demselben auch einige harmonische Bedeutung, möchte aber, ob es gleich für das Pianoforte keine Schwierigkeiten hat, doch einen, in den Pedalen sehr geübten Harfenspieler erfordern, wenn es mit diesem Instrumente ausgeführt werden soll. Nach dem Rückgang durch E moll, G dur nach C moll, endigt dieser, einer Gesangscene etwas ähnliche Satz wieder mit einem kurzen Recitativ in C dur. Darauf folgt die bekannte Menuett aus dem *Don Juan*, mit fünf Variationen nebst Coda. Das Pianoforte ist in diesem Stück nicht ganz leicht; an den häufig vorkommenden gebrochenen Accorden erkennt man jedoch, dass es auch für die Harfe berechnet sey.

Fantaisie avec 9 Variations pour le Pianoforte, comp. — — par J. N. Mersmann. 7me Livr. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Was wir Deutschen eine Klavierphantasie nennen, findet man hier nicht: vielmehr eine Art etwas frey behandelten Allegros, mit Anspielungen auf das zu variirende Thema; fast wie in Steibelts Arbeiten dieser Gattung. Das Thema ist schön, und scheint nicht selbst erfunden, sondern von einem alten Meister zu seyn. Die Variationen zeugen von mehr Geübtheit und Routine, als Erfindungskraft. Einige gehen jedoch über das Gewöhnliche hinaus. Alles liegt bequem in den Händen und ist darum nicht schwer auszuführen.

Canon von Fr. Kuhlau.

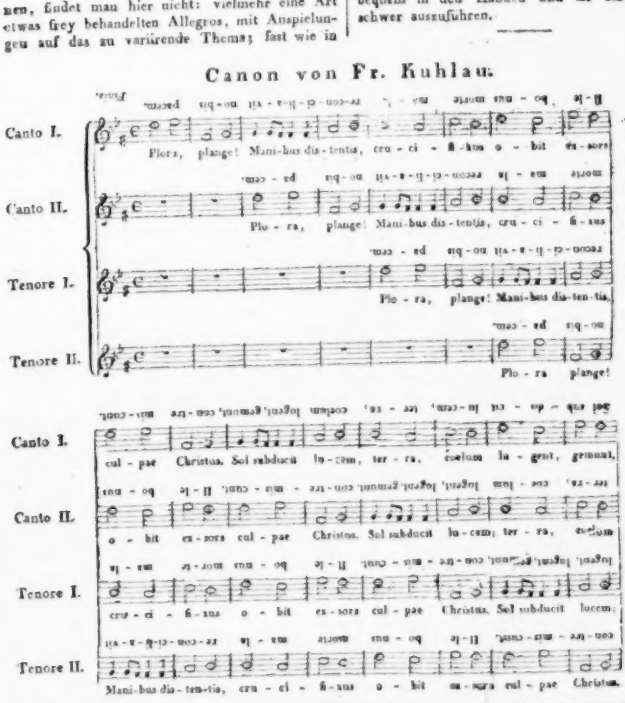

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten August. **Nº. 35.** 1821.

Nachrichten von neuern die Theorie des Schalles und Klanges betreffenden Aufsätzen, nebst einigen Bemerkungen, mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

Da ich sowohl in meiner Akustik (Leipzig, 1802) als auch in meinen neuen Beyträgen zur Akustik (Leipzig, 1817) nicht bloss eigene Untersuchungen geliefert, sondern auch, so viel mir möglich war, die Untersuchungen Anderer benutzt, und deren Schriften (es versteht sich, solche, die nicht bloss Meinungen und Spekulationen, sondern manchen auf Beobachtungen oder Berechnungen beruhenden Zuwachs unserer Kenntnisse enthalten) am gehörigen Orte angeführt habe; so ist hier die Absicht, von manchen Aufsätzen Nachricht zu geben, die seit der Herausgabe meiner neuen Beyträge zur Akustik erschienen und also von mir noch nicht benutzt sind. Das meiste in ausländischen wissenschaftlichen Zeitschriften und Societätsschriften enthaltene ist auch in Gilbert's Annalen der Physik mitgetheilt. Da nun diese am leichtesten für deutsche Leser zu haben sind, so führe ich sie zuvörderst an.

In Gilbert's Annalen der Physik, B. 55. (1817, 4tes Stück) S. 417. Ueber sogenannte Bauchredner, ein Bericht, abgestattet im Jahr 1815 an die physikalische und mathematische Klasse des französischen Instituts, von den Herren Hallé, Pinel und Percy, über eine diesen Gegenstand betreffende Abhandlung des Hrn. von Montègre. Enthält Bemerkungen über die Bildung der Stimme und über künstliche Veränderungen derselben, nebst mehrern Zusätzen des Prof. Gilbert, welcher auch schon im 38sten Bande (oder 1811, 5tes Stück) S. 96, Gough und Charles zufolge Bemerkungen darüber geliefert hat.

In B. 57, (1817. 4tes St.) S. 225. Ueber die (Länge des Sekundenpendels und die) Geschwindigkeit des Schalles in verschiedenen Mitteln, von Laplace. Aus einigen Aufsätzen in den Annales de Chimie et de Physique par Gay-Lussac et Arago.

Mit dem, was S. 231 etc. über die Wirkung zweyer Pendel oder Uhren auf einander gesagt wird, wo nach Versuchen von Ellicot und Breguet die Schwingungen, wenn sie nicht sehr an Dauer verschieden sind, einen gleichförmigen Gang annehmen, stimmt auch das überein, dass wenn Verhältnisse der Töne etwas unrein sind, bey dem weitern Fortgange des Schalles durch die Luft öfters die Schwingungen sich gegenseitig so ausgleichen, das in einer beträchtlichen Entfernung die Unreinigkeit unmerklicher wird, oder auch wohl ganz schwindet.

Von S. 233. an ist die Rede von der Geschwindigkeit, mit welcher der Schall durch feste und flussige Materien fortgeleitet wird. Die Geschwindigkeit der Fortleitung des Schalles durch feste Materien habe ich (in meiner deutschen Akustik §. 226 und in der französischen §. 219) zuerst bestimmt, und zwar vermittelst der Längenschwingungen, wo die Geschwindigkeit der Fortleitung des Schalles durch feste Materien um ebensoviel grösser seyn muss, als der Längenton eines geraden Stabes von irgend einer festen Materie den, einer ebenso langen Strecke von einer andern Materie an Höhe übertrift. Hrde la Place ist (wie er selbst nach S. 233 und 234 sagt) dadurch veranlasst worden, hierüber auch Untersuchungen anzustellen, und hat folgendes neue allgemeine Theorem für die Geschwindigkeit des Schalles in festen und flussigen Mitteln aufgestellt: „Wenn man die Grösse kennt, um welche eine Strecke von irgend einer Materie von der Länge eines Meters (oder überhaupt eines zum Grunde gelegten Maasses) durch ein ihr gleiches Gewicht ausgedehnt oder zusam-

mengedrückt wird, und man durch diese Verlängung oder Verkürzung die doppelte Zahl von Metern dividirt, welche ein schwerer Körper in der ersten (Sexagesimal-) Sekunde durchfällt, so giebt die Quadratwurzel dieses Quotienten die Zahl von Metern, welche der Schall während einer Sekunde in diesem Körper durchläuft." Von diesem Satze hat er eine besondere Anwendung auf die Geschwindigkeit der Fortleitung durch Messing gemacht, wo das Resultat (3560,4 Meter in einer Sekunde) nur ungefähr um ein Hunderttheil geringer ausfällt, als das von mir gegebene (3596,58 Meter.). Da nun bey festen Körpern ohne Zweifel ebensowohl, wie bey der Luft und bey Gasarten durch Zusammendrükkung einiger Wärmestoff frey wird, und die Geschwindigkeit ein wenig vermehrt, so ist die Uebereinstimmung als vollkommen anzusehen. Eine Bestätigung dieser Art auf einem ganz andern Wege, als der meinige war, kann ich mir also ebensowohl zur Ehre rechnen, wie ich im entgegengesetzten Falle mich gern von einem La Place wurde haben eines bessern belehren lassen. Was die Geschwindigkeit des Schalles im Wasser betrift, so ist das anfängliche Resultat (S. 237) durch ein Versehen zu gross ausgefallen, weil er bloss die lineare Raumverminderung durch Compression anstatt der ganzen Verminderung des Raumes in Anschlag gebracht hatte. Späterhin (S. 245) hat er dieses berichtigt, und die Geschwindigkeit in süssem Wasser viermal grösser gefunden, als in der Luft.

B. 58. (1818, 2tes St.) S. 138. Ueber den Einfluss des Windes auf die Stärke des Schalles von F. Delaroche. Nach den Annales de Chimie et de Physique p. Gay-Lussac et Arago, t. I. Aus den vielen von ihm angestellten Beobachtungen ergiebt sich manches, was von den gewöhnlichen Meynungen abweicht, z. B. dass der Schall noch besser in einer Richtung senkrecht auf den Wind, als in der des Windes selbst gehört wird, und dass auch fremde Ursachen, die auf Modificationen der Atmosphäre beruhen, auf dessen Verbreitung grossen Einfluss haben.

B. 58. (1818. 4tes St.) S. 401. Einige Gedanken über die Verbreitung des Schalles in die Ferne, von C. W. Fröhlich. Er ist geneigt, manche Modificationen des Schalles in die Ferne mehr den der Erde mitgetheilten Zitterungen, als der Luft zuzuschreiben, besonders zufolge des vom ihm wenige Meilen gehörten Kanonendonners der Schlacht bey Jena am 14ten October 1806. Scheint mir ganz richtig zu seyn, da ich denselben Kanonendonner zu Wittenberg, in Zimmern ebensowohl, als im Freyen, bey Anlegung des Kopfes an eine Wand besser, als durch die Luft, gehört habe, welches auch Andere, die ich darauf aufmerksam gemacht hatte, eben so fanden.

B. 65. (1820, 5tes St.) S. 26. Eine neue physikalische Eigenschaft, welche Glasstreifen zeigen, während sie Längenschwingungen machen. Von Biot. Besteht in Abänderungen des polarisirten Lichts, welche Biot bey seinen mit Savart gemeinschaftlich angestellten Versuchen gefunden hat.

Ebendaselbst, S. 31. Ueber die zunehmende Stärke des Schalles in der Nacht, von Alexander von Humboldt. Aus den Annales de Chimie.

Ebendaselbst, S. 43. Beweis des allgemeinen Theorems des Hrn. De La Place, über die Geschwindigkeit des Schalles in verschiedenen Mitteln. Vom Prof. Tralles, Sekretair der mathematischen Klasse der Akademie der Wissenschaften in Berlin. Das vorher erwähnte, in B. 58. S. 334 gegebene Theorem von La Place ist hier auf eine sehr einfache und deutliche Art bewiesen und erläutert.

In den Annales de Chimie et de Physique p. Gay-Lussac et Arago, November 1819, p. 225 etc. findet sich ein Bericht von Biot, im Namen einer aus den Herren Hauy, Charles, de Prony, Biot, Cherubini, Catel, Berton und Lesueur bestehenden Commission des Instituts über Untersuchungen, welche die Herren Blanc (Musikmeister) und Felix Savart (Doctor der Medicin) über die Schwingungen hölzerner resonanzbodenartiger Flächen angestellt haben, und über die, auf solche Scheiben von heterogenem Gefüge, eben so, wie ich es an Scheiben von homogenem Gefüge gezeigt habe, durch aufgestreuten Sand hervorzubringenden Figuren. Bey den meisten dieser interessanten Versuche haben sie den Klang durch longitudinales Streichen eines an den in Bewegung zu setzenden Körper in die Quere angebrachten gläsernen Röhrchens oder Stäbchens mit nassen Fingern hervorgebracht, eben so, wie ich diese Art der Klanghervorbringung an meinem Euphon im Jahre 1790 zuerst gezeigt und ausgeübt habe. Einige Nachrichten

Uebrigens will ich damit gar nicht gesagt haben, dafs es bey unsern Vorfahren besser war. *Anders* war es wohl, aber darum nicht *besser*. Es kommt am Ende auf Eins hinaus, ob alles z. B. Bachisch seyn will, oder alles Mozartisch. Besser wird es nur, wenn jeder das seyn will, was er ist, und jeder, der etwas ist, etwas Gutes in seiner Art seyn kann — nicht paulisch, nicht kephisch, nicht apollisch. Wer ist Paulus? wer ist Kephas? wer ist Apollo? *Diener* sind sie! — Dafs wir aber dahin noch lange nicht sind, und, auf dem jezt am meisten betretenen Wege uns wahrscheinlich mehr davon entfernen, als ihm nähern: das ist's, worauf ich gern aufmerksam machen wollte.

Doch das alles wird vergehen und fallen — wie die saftlosen, dürren Blätter der Steineiche, wenn der Frühling neues Leben in die gewaltigen Aeste treibt. Dann wird auch Mozarts Geist — nicht nur reiner erkannt, sondern auch besser genossen werden. Man wird dann weniger in enthusiastische Deklamationen für ihn entbrennen, man wird weniger jedes flüchtige Blatt von ihm vergöttern, als jezt hin und wieder: aber man wird seinem Eigenthumlichen mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen, wird nur sein Bestes festhalten, sich dessen erfreuen, sich dadurch belehren, erheben, stärken — nicht gerade es nachmachen wollen; wird sein Unvollkommnes vergessen und zur Masse des Unvollkommenen aller, auch der gröfsten menschlichen Werke rechnen — nicht gerade eigne Schwächen damit entschuldigen. Und dafs dies geschehen könne: dazu trägt die Sammlung seiner Werke — mit Sorgfalt geordnet, durch Wohlfeilheit weit verbreitet, auch im Aeufsern gefällig und anständig dargeboten — gewifs nicht wenig bey. Ueber diese Sammlung selbst und die bisher darin gegebenen Kompositionen nur noch wenig Zeilen! —

(Der Beschluſs *folgt.*)

Nachricht.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Paris. A. d. Franzöſischen.

Paris, Ende des Augusts.

Seit unserm zweyten Briefe (im 41sten und den folgenden Stücken des zweyten Jahrgangs d. Z.) hat sich nur Ein musikalisches Kunstprodukt in unsrer Hauptstadt so hervorgethan, dafs es die Aufmerksamkeit der Ausländer verdient. Diese sehr angenehme, ausdrucksvolle und von zartem Geschmack zeugende Komposition ist das Werk eines Weibes — der Madame De Vismes, Gemahlin des Direkteurs des Opernheaters, die durch ihr vortreffliches Spiel auf dem Pianoforte schon bekannt ist. Ihre Oper, *Praxiteles*, ist im gefälligsten und feinsten Geschmack gearbeitet; die Eindrücke, welche diese allerliebste Musik zurückliefs, waren sanft und zart, wie die interessante Verfasserin. Man findet in diesem Werk Melodien und eine Behandlung des Ganzen, die man den Grazien selbst zuschreiben konnte. Das Publikum nahm es mit schwärmerischem Beyfall auf. Ein himmlisches Chor, gesungen von Venus, den drey Grazien und Amor, die in einer Wolke herabschweben, hat im Zarten nichts über sich, und ist nur von Harfen und Blasinstrumenten begleitet. Mad. De Vismes hat die grofsen Meister ihrer Kunst studiert, aber sich entfernt gehalten — eben sowohl von allem dem Geräuschvollen in der Begleitung, als von den Künsteleyen in der Harmonie, die bey den meisten unsrer jetzigen grofsen Komponisten zur Mode geworden sind. Die Instrumentalpartien sind auf eine interessante und auf theatralische Wirkung wohl berechnete Weise zusammengesezt und geordnet. Die Verfasserin hat es verstanden, das Orchester und die Ohren der Zuhörer zu rechter Zeit in Ruhe zu lassen, den Eintritt der Musik dadurch desto angenehmer, und besonders die gröfsern musikalischen Scenen desto hervorstechender zu machen. Das unausgesezte und ewige Toben in vielen unsrer neuesten Opern macht sie, mit all' ihren

davon finden sich auch in dem neuen Journal für Chemie und Physik, von Schweigger und Meinecke, B. 28. H. 1. S. 88. In den Annales de Chimie etc. Juin 1820 hat Savart in seinem: Mémoire sur la communication des mouvemens vibratoires entre les corps solides, weitere Untersuchungen hierüber bekannt gemacht, und auch manches auf einen zweckmässigen und wohlfeilen Bau der Violinen anzuwenden gesucht. Ein Ungenannter, L. G. unterzeichnet, hat im Repository of Arts, Literature, Fashions, Manufactures etc. Vol. XI. No. 61, p. 21 und No. 62, p. 80 vieles von den Untersuchungen des Hrn. Savart nebst mehrern seiner Klangfiguren mitgetheilt; er rühmt Hrn. Savart selbst, so wie auch die, dessen Untersuchungen zufolge eingerichteten und auch durch geringen Preis sich empfehlenden Violinen, die er denen von Chanot vorzieht; er unterscheidet auch genau die mir zugehörenden Ideen von denen, welche Andern zugehören. Die Untersuchungen des Hrn. Savart verdienen allerdings allen Beyfall und es muss mir lieb seyn, wenn manche von mir gegebene Idee wackern Naturforschern Gelegenheit und Veranlassung zu immer weitern Forschungen giebt. Indessen finde ich für nöthig, folgendes zu bemerken:

1) Die Herren Blanc und Savart sagen, man könne auch an den Glocken einer Harmonika, selbst wenn sie wegen mancher Unregelmässigkeiten auf die gewöhnliche Art nicht recht brauchbar wären, gläserne Stäbe oder Röhren in die Quere anbringen und durch deren Streichen mit nassen Fingern nach der Richtung der Länge, so wie bey meinem Euphon, den Klang hervorbringen. Dieses ist zwar ganz richtig (und es könnten die Glocken ebenswohl von Metall als von Glas seyn); wenn aber die Vermuthung geäussert wird, dass mein Euphon auf diese Art möge eingerichtet seyn, und also das (damalige aber nun bekanntgemachte) Geheimniss desselben errathen sey; so verhält sich dieses nicht so; indem in meinem Euphon sich keine Glocken befinden, (welches zu gekünstelt und zerbrechlich seyn, und wozu auch in meinem Instrumente kein Platz gewesen seyn würde), sondern eiserne Klangstäbe, die an ihren Schwingungsknoten mit einem Resonanzboden in Verbindung gesetzt sind, und in deren Mitte ein gläserner Streichstab angebracht ist.

2) Hr. Savart widerspricht in den Annales de Chimie etc. Juin 1820, S. 116 — 119 dem, was ich in meiner deutschen Akustik §. 92, und in der französischen §. 79 über die Längenschwingungen eines Stabes, dessen eines Ende fest, und das andere frey ist, gesagt habe. Er versichert, er habe an solchen Stäben an sich, und ohne Verbindung mit einem andern klingenden Körper nie einen Längenton hervorbringen können, hält es also für unmöglich, und zweifelt daran, dass ich Versuche dieser Art wirklich angestellt habe. (Einen Zweifel dieser Art finde ich sehr unschicklich, da es eine zu arge Versündigung an der Wahrheit seyn würde, wenn ich jemals etwas bloss aus der Idee hergenommenes für einen von mir wirklich angestellten Versuch ausgeben wollte.) Wenn ein so leicht anzustellender Versuch einem so geschickten Experimentator, wie Hr. Savart sich sonst gezeigt hat, nicht hat gelingen wollen, so ist es nicht meine Schuld, und ich kann mir keinen andern Grund davon denken, als dass er den Stab an dem einen Ende nur mag aufgestemmt haben, anstatt ihn am Ende in einen Schraubstock möglichst fest einzuspannen, am besten in einer senkrechten Lage, wo der Schraubstock und die Grundlage am wenigsten nachgeben kann. Einen jeden, den es interessirt, kann ich durch Versuche von der Richtigkeit dessen, was ich in der angeführten Stelle meiner Akustik gesagt habe, sehr leicht überzeugen, und ich habe ganz vor Kurzem mehrere Versuche dieser Art, von denen kein einziger misslungen ist, an gläsernen, hölzernen und metallenen Stäben dem Hrn. Professor Gilbert gezeigt, welcher bald in seinen Annalen der Physik einiges von den Untersuchungen des Hrn. Savart mittheilen wird, nebst Bemerkungen von mir, und einer Bezeugung der Richtigkeit dessen, was ich gesagt habe, zufolge der von ihm gesehenen Versuche, worauf ich auch selbst das nöthige in den Annales de Chimie etc. zu sagen gesonnen bin.

In den Mémoires de l'Acad. R. des sciences de Paris, 1817, befindet sich eine Abhandlung: sur le mouvement des fluides élastiques dans les tuyaux cylindriques et sur la théorie des instrumens à vent, par M. Poisson, welche, so wie alles, was dieser ausgezeichnete Mathematiker und genialische Mann liefert, viel lehrreiches enthält, unter andern über manche Unterschiede zwischen beobachteten und berechneten Tönen, welche zum Theil von unrichtigen Voraussetzungen in Ans-

hung der Condensation und Geschwindigkeit der zur Oeffnung des Instrumentes hineingeblasenen Luft herrühren können. Er hat die Analyse angewendet 1) auf Luft in cylindrischen Röhren, 2) auf die Bewegungen der Luft in einer Röhre, die aus zweyen von verschiedenem Durchmesser zusammengesetzt ist, 3) auf Bewegungen der Luft und eines schweren Körpers, die beyde sich in einer Röhre befinden, 4) auf Schwingungen der Saiten, die aus zwey Theilen von verschiedener Dichtigkeit bestehen, 5) auf Bewegungen zweyer verschiedenen Flüssigkeiten in einer Röhre, die durch einen mit der Axe parallelen Sektor getrennt sind. Ein Auszug aus dieser Abhandlung befindet sich in den Annales de Chimie et de Physique, tome VII, p. 208.

Am 8ten und 15ten März 1819 hat M. Fournier in der Sitzung der Pariser Akademie der Wissenschaften vorgelesen: Essai sur la musique considerée sous le rapport de son influence sur l'homme en santé et sur l'homme malade, worin er theils von physischen Wirkungen der Musik, theils von deren Wirkungen auf die Einbildungskraft redet. Ein kurzer Auszug davon findet sich in der Biblioth. universelle, Août 1819, p. 290 und 291.

Eine in der musikalischen Zeitung schon erwähnte interessante Schrift von Richard van Rees, über die Geschwindigkeit des Schalles in elastischen Flüssigkeiten, ist vor ein paar Jahren zu Utrecht als physisch-mathematische Inauguraldissertation erschienen, in gross 4, 76 Seiten, mit Kupfern. Die Jahreszahl und der eigentliche lateinische Titel ist mir nicht bekannt, indem ich die Schrift nur aus dem Auszuge in der Biblioth. universelle, October 1820, p. 102 kenne. Ausser dem vielen andern lehrreichen, was der Verf. vorträgt, und wobey auch die Untersuchungen Anderer gehörig benutzt sind, hat er auch die von mir zuerst in Wien zugleich mit Hrn. Baron von Jacquin angestellten Versuche über die Töne verschiedener Gasarten in einer Orgelpfeife, welche hernach von Benzenberg und von Biot genauer als von mir, von Kerby und Merrik aber ziemlich unvollkommen angestellt worden sind, zugleich mit den Professoren von Frémery und Moll mit vieler Mannichfachheit und Genauigkeit ausgeführt, und über die Resultate eine Tabelle geliefert. Hr. Prof. Gilbert ist gesonnen, einiges aus dieser Schrift in seinen Annalen der Physik mitzutheilen.

In den Annales de Chimie et de Physique etc. Janv. 1818 und in andern Zeitschriften finden sich Nachrichten von Beobachtungen der Geschwindigkeit des Schalles in der Luft, welche in Chili bey San Jago von Don Jos. de Espinosa und Don Felipe Bausa sind angestellt worden. Sie fanden bey einer Temperatur von 23° des 100gradigen Thermometers eine Geschwindigkeit von ungefähr 374 Metern in einer Sekunde.

In den Philosophical transactions for 1820. P. II. p. 506 — 514, befindet sich eine Abhandlung von William Hyde Wollaston über Hörbarkeit gewisser Töne, wo er die grösste Verschiedenheit der tiefsten und höchsten noch hörbaren Töne auf mehr als neun Octaven, oder ungefähr wie 1 zu 600 oder 700 ann. st. Eine absolute Gränze würde sich nicht angeben lassen, weil vieles dabey von der Stärke und Bestimmtheit der Schwingungen abhängt, und weil auch viele individuelle Verschiedenheiten der Gehörfähigkeit Statt finden können.

Viel Belehrendes über die Gehörwerkzeuge enthält das Buch meines sehr achtungswürdigen Freundes, des Hrn. Dr. Ernst Heinrich Weber, Prof. der Anatomie zu Leipzig: De aure et auditu hominis et animalium, wovon der erste Theil, de aure animalium aquatilium, 1820 in 4. mit zehn von ihm selbst gezeichneten Kupfertafeln zu Leipzig bey Gerhard Fleischer erschienen ist. Von seinem Eifer lässt sich schon daraus urtheilen, dass er in der Absicht, um Fische des mittelländischen Meeres zu zergliedern, eine Fussreise nach Genova gemacht hat. Der erste Theil betrift die Gehörwerkzeuge der Krebse, Sepien und Fische. Da wir schon so viele treffliche Beobachtungen hierüber von Geoffroy, Camper, Scarpa, Monro, Cuvier und Andern hatten, war es wohl nicht leicht, noch manches Neue hinzuzufügen; und doch findet sich in dem Buche genug Neues, was auf zahlreichen und genauen Beobachtungen beruht, z. B. dass bey mehrern Arten von Fischen die Schwimmblase die Stelle des Trommelfelles vertritt, und die Schwingungen bey manchen durch eine Verbindung von Gehörknöchelchen, die dem Hammer, Amboss und Steighugel anderer Thiere analog, und in mannichfach gestalteten Erweiterungen der drey ersten Rückgradwirbel enthalten sind, bey einigen

andern aber durch zwey Kanäle den innern Gehörwerkzeugen mittheilt.

Ueber die Gehörwerkzeuge des Proteus anguinus finden sich Beobachtungen in folgenden Schriften: Del Proteo anguino, monografia pubblicata da Pietro Configliachi e da Mauro Rusconi, Pavia 1819. fol. p. 92, und in einer an die königliche Societät der Wissenschaften zu Göttingen geschickten Abhandlung: De Protei anguini encephalo et organis sensuum, disquisitiones anatomicae, Auctore G. R. Treviranо, wovon in den Götting. gel. Anzeigen 1819, 87 St. S. 868 ein Auszug gegeben ist.

Da ich hier Andern, die irgend einen Beytrag zur Kenntniss akustischer Gegenstände geliefert haben, gern habe Gerechtigkeit widerfahren lassen, so wird man es mir wohl nicht verdenken, wenn ich bey dieser Gelegenheit auch mein neuestes zur jetzigen Ostermesse 1821 in der Breitkopf und Härtelschen Buchhandlung zu Leipzig erschienenes Buch erwähne: E. F. F. Chladni's Beyträge zur praktischen Akustik, und zur Lehre vom Instrumentenbau etc. 8. mit fünf Steindrucktafeln. Wenn es gleich hauptsächlich das Praktische, und besonders den Bau meiner Instrumente betrift, so wird man doch auch wohl manches in theoretischer Hinsicht Neue darin finden.

Nachrichten.

Lissabon, im July 1821. Es wird die Leser dieser Zeitung nicht befremden, zu erfahren, dass auch hier die Rossini'sche Opernmusik mehr Glück macht, als die aller übrigen, auch der berühmtesten Componisten. Auf den Ankündigungszetteln liesst man gewöhnlich: „Muzica do immortal Rossini." Melodie ist ja fast immer das Einzige, was den Nichtkenner der Harmonie anspricht, und der Gesang, soll er der Menge gefallen, muss mit Verzierungen überladen seyn. Dieses und Mehres, was ein Correspondent im 18ten Jahrgange dieser Zeitung S. 429 u. 30 sagt, gilt auch jetzt noch; nur kann ich dem übertriebenen Tadel S. 431 nicht beystimmen. Wiewohl die Liebhaber-Concerte bey Hrn. Klingelhöfer keineswegs mit höchster Vollkommenheit ausgeführt wurden, so waren sie doch von den besten Musikern von Beruf angeführt und bey weitem besser, als sie jener Correspondent darstellt. Hr. Klingelhöfer hat im letzten Winter wieder diese wöchentlichen Concerte gegeben, welche diesmal, ungleich besser ausfielen, weil gegen 15 vorzügliche Musiker und nur wenigere der geübtesten Dilettanten sie ausführten. Vor zwey Jahren bildete sich durch Verwendung des Hrn. Driesel, eines achtungswerthen Musikfreundes, ein Musikverein, welcher in dem Gasthause Lahmeyers des ältern überhaupt 21 musikalische Abend-Unterhaltungen gab. Das Orchester bestand in ohngefähr 10 Violinen und Bratschen, 3 Violoncellen, 2 Contrabässen, 2 Clarinetten, 1 Oboe, 2 Flöten, 2 Fagotten, alles Liebhaber; die Hörner und Posaunen aber wurden von guten Künstlern geblasen.

Die Flöte ist hier das geübteste Instrument: ich kenne allein unter den Liebhabern ohngefähr zwölf, die die Concerte von Berbiguier u. a. recht gut vortragen, als: Hr. Brelaz, dessen schon der oben erwähnte Correspondent gedachte; Folque, dessen Spiel sehr geschmackvoll und vollendet ist; Martins, Madureira, J. Crisostomo, Negro, Hearn, Hirsch und mehre andere, die den meisten der Genannten nicht nachstehn. Die Violine wird viel weniger geübt, und ich kenne nur wenige ausgezeichnete Dilettanten auf diesem Instrumente; unter diesen sind die vorzüglichsten: Herr Fr. Lahmeyer jun. der im Spiel a prima vista stark und besonders gut für das Orchesterspiel ist, welches er gewöhnlich unter den Liebhabern dirigirt. Joze Maria Mendousa ist auch gut für das Orchester, und spielt Rode's, Kreutzers, u. a. Quartetten, die er studirt hat, recht artig. Der junge Scola, der als Liebhaber Mozarts u. a. Concerte fürs Horn recht artig blies, ist seit einiger Zeit abwesend: so auch der Contrabassspieler Cavigioli; der zweyte, Preisler, ist leider verstorben.

Das Pianofortespiel und der Gesang werden seit mehrern Jahren fleissig studirt. Vor etwa 12 Jahren waren vielleicht in ganz Lissabon kaum 20 Pianofortes; und jetzt dürften sich deren gewiss über 500 vorfinden (meist von Astor in London): dies ist denn auch Ursache, dass sich unter den Vielen, die das Pianofortespiel und Gesang erlernen, Mehrere vortheilhaft auszeichnen. Ihr früherer Correspondent nannte unter den Dilettantinnen nur Mad. Lodi und Dem. Lacerda; es gab aber gewiss noch mehrere andere talentvolle Liebhabe-

rinnen, die er vermuthlich nicht kennen lernte; unter diesen hätte gewiss Mad. Folque und Dem. Medeiros, auch Dem. Martius angeführt zu werden verdient; und ich habe noch Mehre gehört, die sich nicht weniger auszeichnen, deren Namen ich aber nicht im Gedächtniss behielt. Unter den Adelichen herrscht überhaupt viel mehr Musik-Liebhaberey, als unter den Bürgerlichen; doch kenne ich unter Männern nur wenige, die sich durch gebildeten und geschmackvollen Vortrag auszeichnen. Der Gesang aber wird unter ihnen, und noch mehr unter den Damen, mit besserm Erfolge geübt. Vorigen Winter wurde von einer Gesellschaft Adelicher in einem Haus-Theater des D. Gastao die Oper *il Fanatico per la Musica*, von S. Mayer, gut und besser, als erwartet werden konnte, gegeben. Kein Musiker von Profession und nur wenige Liebhaber aus dem Bürgerstande nahmen Antheil.

Die ausgezeichnetsten hiesigen Musiker hat der frühere Correspondent S. 432 genannt. Seitdem ist Caetano Giordani erster dirigirender Violinist im Theater S. Carlos geworden, welcher Stelle er sehr brav vorsteht. Canongia ist auf Reisen. Von ausländischen Musikern kamen vor etwa 4 Jahren vier Virtuosen von Italien, nämlich Persiana, Vater und Sohn, Contrabassisten, welche ungewöhnlich viel und gut, und mitunter so delikat, als es dieses ungeheure Instrument nur immer gestattet, spielen; aber nicht auf gewöhnliche Art, nach welcher die Saiten gegen das Griffbrett gedrückt werden, sondern durch Anlegen der Finger unter die Saiten; und Novaretti und Sartirano, Hornisten, Schüler des berühmten Belloli in Mailand. Nebst diesen erhielten wir an Cutinelli einen guten Oboisten, an Chaves, dem Vater, einen sehr starken Hornisten, und an dessen Sohn einen Violinspieler, der aber die Schule des Pariser Conservatoriums zu früh verlies. Der ausgezeichnete, besonders in London und Paris rühmlich bekannte Virtuos auf dem Pianoforte, Bomtempo befindet sich seit etlichen Monaten wieder hier. Er componirte eine Messe zum grossen Feste der Constitutions-Basis-Beschwörung, welche in der grossen Dominikanerkirche statt fand. Die Composition, im Kirchenstyle, erhielt von Kennern den verdienten Beyfall; der Menge aber, welche gewöhnt ist, in der Kirche die nämliche Musik wie im Theater zu hören, wollte sie nicht gefallen. Die Ausführung war, nach mehrern vorhergegangenen Proben, untadelhaft. Das Personale bestand aus etwa 100 Personen. Alle Sänger im königlichen, und Patriarchats- auch Domkirch-Dienste waren pflichtgemäss Theilnehmer, so auch die besten Instrumentisten, die noch durch einige Liebhaber verstärkt wurden. Für das grosse Local hätte jedoch die Besetzung des Ganzen stärker seyn sollen. Ein von Bomtempo vor etwa zwey Jahren in Paris geschriebenes Requiem ist besonders in Englischen Blättern gehörig gewürdigt worden. Seine Pianoforte-Concertos sind sehr brillant.

Unser Ital. Theater S. Carlos, welches vor etwa 30 Jahren durch die berühmten Crescentini, Catalani, Mombelli, Naldi, Tramezani etc. besetzt war, und in welchem zu jener Zeit Fioravanti, und Marcos Ant. Portugal (ein Portugiese, weshalb er im Auslande nicht Portogallo heissen sollte) die Compositeurs waren, hat in jener Epoche die Ohren des Publikums so verwöhnt, dass selbst andere vorzügliche Virtuosen, die nachher auftraten, als: M. A. Sessi, Eckhardt, Bertinotti-Martinelli u. a., nicht viel Glück machten. Die berühmte Catalani bildete ihr vortreffliches Organ erst hier unter Leitung des Crescentini und des Portugal höher aus, und hier verweilte sie auch in ihrem besten Alter; seitdem soll sie viel verloren haben. Das Theater erhält jährlich 50,000 Cruzados Unterstützung von der Regierung; dennoch ist es gegenwärtig nicht mit einem guten und starken Opern-Personale besetzt. Carol. Neri, Mad. Fenci, Martinelli und der Componist Trento, giengen schon vor etlichen Jahren wieder ab. Tenor Mari, Favini (Mad.) und Faccioli, Bartasinas, auch Piacentini reiseten vor einigen Monaten ab. Die ausgezeichnetste Sängerin und *Attrice* ist gegenwärtig Mad. A. D. Naldi, welche vor einigen Jahren in München war. Ihre *erste* Rolle war die *Puglia de la aria* von Paisi, in welcher sie aber nicht sonderlich gefiel, vermuthlich, weil sie bey schon vorgerücktem Alter noch zu wenig mit körperlichen Reizen begünstigt ist; seitdem aber hat sie in *Quinto Fabio* von Nicolini, und *Atar* von Coccia (unserm jetzigen Theater-Componisten), und in mehrern andern Stücken ziemlich gefallen. In *Gazza ladra* und andern Rossini'schen Opern, die fast immer gegeben werden, gefällt sie ebenfalls; doch nimmt der Beyfall schon sehr ab. Unter den Männern erhält den meisten Beyfall Dom. Vecani, ein Musiker, der

vielmehr Bariton, von nicht grossem Umfang der Stimme. P. Bolognese, der kürzlich von Italien ankam, wird den 15. diess zum erstenmale auf hiesigem Theater auftreten: er soll ein guter Tenor seyn. Die übrigen sind Decapitani, ein nicht schlechter Tenorist, aber mit einer unangenehmen schneidenden Stimme und missfälliger Action; Natal Veglia, Bassist — der oft detonirt, und dessen Spiel ziemlich unbeholfen ist; auch Gaspar Martinelli. Zweite Damen sind: Zappucci, Monati, und Herculana Bressa.

Der jetzige Theater-Unternehmer ist ein Deutscher, Namens A. Meyer, welcher dabey seine Rechnung besser als seine Vorgänger finden dürfte, theils durch Verminderung des Personals und durch grössere Sparsamkeit im Uebrigen, theils auch, weil das Theater seit der Revolution mehr als vorher besucht wird. Die Rossini'schen Opern sind fast Alle schon wiederholt mit Beyfall gegeben worden: die beliebtesten darunter sind: *Cenerentola*, *Gazza ladra*. *Tancred* und *Turco in Italia*. *Othello* und *Elisabeth* gefielen minder.

Die ehemals berühmte Sängerin Todi, welche nach Gerbers Lexicon 1793 gestorben seyn sollte, lebt noch, und wohnt in der Rua da Barroca; für die Kunst ist sie jedoch längst todt.

Jede Kunst gedeiht gewöhnlich da am besten, wo sie am meisten geschätzt und unterstützt wird. Desshalb war hier vor etwa 50 Jahren unter der Regierung des Königs Joseph, welcher ein grosser Liebhaber und Beförderer der Musik war, vielleicht die beste Musik jener Zeit. Dieser Fürst sparte keine Kosten, um die berühmtesten Virtuosen in jedem Fach vom Auslande an seinen Hof zu ziehen. Die damals in Dienst gekommenen fremden Musiker wurden hier ansässig; die Musik erhielt sich daher noch lange in gutem Zustande, und gerieth nur nachher, als der Hof begann sie minder zu beachten, nach und nach in einigen Verfall. Die Namen der meisten portugiesischen Künstler beweisen ihre italienische oder deutsche Abkunft. In den letztern Zeiten wurde die Musik durch die Versetzung des Hofes nach Rio de Janeiro hier sehr gestört; jetzt aber, da die königliche Familie grösstentheils wieder hier ist, werden die Musiker von Rio wahrscheinlich wieder zurückkommen, und dadurch dürfte diese Kunst sich hier wieder emporheben. Für das bessere Gedeihen derselben wäre zu wünschen, dass auch Hr. S. v. Neukomm seinen Aufenthalt in Rio mit dem gesündern und angenehmern in Lissabon vertauschte. Die Musiker im königlichen Dienste sind meistens auch im Dienste der Patriarchal-Kirche und (Sänger ausgenommen) auch im Theater. Auf dem Lande haben die Städte, wo ein Bischoff ist, Musik-Seminarien, und Vokal- und Instrumental-Musik, die mitunter gut seyn soll. Der verstorbene Leal, einer unserer besten Componisten, erlernte die Kunst in einer solchen Stadt, nemlich in Ovidos.

In Klöstern findet man mitunter geschickte Musiklehrer: unter diesen zeichnet sich hier in Lissabon Frey Jose Marques aus, dessen Compositionen auch beliebt sind. Ein Schüler desselben, Manoel Innocencio, dürfte hier wohl, wenigstens nach Bomtempo, der stärkste Pianofortespieler seyn: dieser hat die schwersten Studien von Cramer u. a. studirt, und eine ungemeine Fertigkeit erlangt; dabey ist er im Prima vista spielen sehr stark; ein schweres Quatuor von Tomaschock und einige andere schwierige Musiken, die er, wie ich überzeugt war, nie vorher gesehen hatte, spielte er so mit dem Accompagnement. Er ist noch nicht zwanzig Jahre alt und hat noch keinen bestimmten Geschmack in seinem Vortrage.

In den Landstädten giebt es häufig, aber meist schlecht ausgeführte Kirchenmusiken; will man etwas Besseres haben, so lässt man wohl 15 bis 20 Meilen weit die Musiker und Sänger von Lissabon kommen.

Im 18ten Jahrgange dieser Zeitung, Seite 790 zeigte der Correspondent an, dass Mozart's *Requiem* hier zum Erstenmale in zwey Kirchen gegeben worden seyn; ich habe es jedoch vor 18 Jahren in der Kirche N. S. da Graça, und zwar viel vollkommener und stärker besetzt, auch mit Bassethörnern, gehört.

Quartett-Musik wird hier viel gespielt, besonders Flötenquartetten; von Violinquartetten aber findet man die neuesten, besonders die des Fesca und Spohr, zu schwierig auszuführen: denn Künstler, die die darin vorkommenden Schwierigkeiten zu besiegen, und sie, nach Vorschrift und im Geiste des Setzers vorzutragen verständen, giebt es hier wirklich nur Wenige, und diese vereinigen sich selten zu einem solchen Zwecke.

Schon seit vielen Jahren werden einen Abend jeder Woche bey Hrn. Driesel Quartetten, Quintetten etc. von Mozart, Haydn, Romberg u. a. gespielt, die in den letzten Jahren viel an Vollkommenheit gewonnen haben. Die gewöhnlichen Theilnehmer sind João Ant. da Matta, und Franz Mocenig, als Künstler von Profession, und F. Lahmeyer, für die Violinen und Alto abwechselnd; Filipe Folque und Madureira für die Flöte; auch Fr. Assis, ein guter Clarinettist, und Driesel für das Violoncell, als Dilettanten. Der Bruder des gedachten Matta, Joze Maria und die Schwester derselben, D. Maria Isabel, welche unter den hiesigen Pianofortespielerinnen in Vollkommenheit des Vortrags vielleicht die vorzüglichste ist, spielen oft dabey Sonaten und Quatuors u. d. von Mozart, Romberg, Hummel, Clasing u. a. Manchmal erscheint dabey auch Pinto, der hier wohl der stärkste Violinist seyn dürfte, und der leidenschaftlich für Musik und der einzige Musiker von Profession ist, welcher eine bedeutende Sammlung von guten Musikalien in Concerten, Quartetten und besonders in Sinfonieen und Ouverturen besitzt: und dieselben, so oft als es ihm gelingt, Künstler und Liebhaber genug zusammen zu bringen, in seinem Hause gut ausführt. Auch Cazelli, ein Violoncellspieler, der im guten Vortrage keinem andern hier nachstehen dürfte, und ein anderer Violoncellist, Caetano Joze Soares, den schon der frühere Correspondent rühmte, und so auch der gute Violinist Caldini, helfen zuweilen diese Quartetten vervollkommnen. Bey Joze Dias hört man auch oft Quartetten gut vortragen, auch bey João Marques da Silva, João Petro da Matta, Francisco de Assis u. a.

Die Regiments-Musiken oder Harmonieen sind hier eben nicht sehr vollkommen; doch tragen sie viel dazu bey, dass die blasenden Instrumente nicht ganz vernachlässigt werden.

Unter dem Volke ist der Hymnus Nacional, ein Volkslied, welches sich auf unsere Revolution bezieht, mit Musik von unserm Theatercompositeur Coccia, zum Lieblings- und Mode-Gesang geworden: man hört auf den Strassen nichts Anders singen, trillern und pfeifen.

Kurze Anzeige.

Le Nozze di Figaro. Dramma giocoso in quattro atti, messo in Musica dal Signore W. A. Mozart. Bonna e Colonia, presso Simrock. (Pr. 70 Fr.)

Dieses Hauptwerk Mozarts, das er später selbst sein Lieblingskind nannte, und dem jetzt endlich — nachdem Er verweset — die ganze Welt, sogar die neue, volle Gerechtigkeit wiederfahren lässt; dieser köstliche Blumengarten, worin Alles Geist und Gefühl, Anmuth und Schönheit, Alles, wie oft er neu eröffnet werde, jung und frisch, blühend und duftend ist; dieses Hauptwerk, dem, in seiner Art, nichts Gleichvortreffliches besitzen, sogar das auf Vergangenes stolze Italien, das auf Eigenes einbildische Frankreich, das dem Fremden abholde England eingesteht — erscheint hier in jeder Hinsicht so würdig ausgestattet, dass man dem Herausgeber und Verleger sich dankbar verpflichtet fühlen und seinem Unternehmen die reichste Unterstützung wünschen muss. — Von dem Werke selbst kann hier die Rede nicht weiter seyn; nur von dieser Ausgabe der Partitur.

Sie ist ganz vollständig; auch die unbegleiteten Recitative finden sich hier, so wie die von Mozart für die Strinasacchi, als Susanna, später componirte wunderschöne Scene und Arie mit den Basethörnern. Da die Oper auf italienischen, deutschen und französischen Theatern gegeben wird, so ist auch den Singstimmen der italienische, deutsche und französische Text untergelegt; da aber die beyden letztern bekanntlich die unbegleiteten Recitative in gesprochenen Dialog (leider!) auflösen, so haben diese Recitative nur italienischen Text. Der Stich ist sehr deutlich und schön, und auch so correct, dass wenigstens dem Ref. nicht ein Fehler aufgestossen; dabey ist die Einrichtung des Stichs bequem, selbst für Sänger, die aus der Partitur singen wollen, und alles Aeussere durchaus anständig; auch der Preis, nach Verhältnis der Stärke des Werks, mässig. So bleibt denn nichts zu wünschen übrig, als was wir schon oben gewünscht haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. N°. 36. 1821.

Recension.

1. *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere, von Gottfried Weber.* 3ter und letzter Band der Theorie des reinen Satzes. Mainz, bey Schott. 1821.

2. *Notenheft zu Gottfried Webers Theorie der Tonsetzkunst.* Ebendaselbst. (Beydes zusammen 5 Fl. 24 Kr. oder 3 Thlr. Conv. Geld.)

Dieses wahrhaft verdienstliche Werk hat schon in den wenigen Jahren, seit Erscheinung des ersten Bandes, einen beträchtlichen Einfluss auf die Theorie und Praxis der Tonkunst erlangt, und auch in anderer Hinsicht ein, für Schriften dieser Art, ausgezeichnetes Glück gemacht. Wie man auch über das und jenes in seinem Inhalte denke, wie man auch seiner Form, unstreitig in diesem dritten Theile, abmerke, der Verf. habe in einer Lage geschrieben, wo, wie er sich in der Vorrede ausdrückt, der Staatsdienst, mit seinen unbedingten Pflichten, die Geistesthätigkeit des Beamten während des grössten und besten Theils seiner Lebensstunden in Anspruch nimmt, und ihm wohl Augenblicke der Erholung und Ruhe, nicht aber gute Stunden zu kräftiger kunstwissenschaftlicher Thätigkeit ausfallen: man wird dem Werke seine Achtung, und dem Verf., neben dieser, seinen Dank nicht versagen können, ja beydes ihm um so reichlicher darzubringen geneigt seyn, betrachtet man diese von ihm angedeutete Lebenslage und stellt damit im Geiste zusammen, wie Vieles und grossentheils Ausgezeichnetes hier geleistet worden ist. Und bestünde diese Geleistete auch (was jedoch bekanntermaassen durchaus nicht der Fall ist) bloss darin, dass in das bisherige, weitschichtige Convolut von Regeln und Erfahrungssätzen weit mehr Ordnung gebracht, dass das Unnütze herausgeworfen, das später Gefundene nachgetragen, und in die gesammte musikalische Technik mehr Geist gebracht worden wäre: wer könnte und würde schon diesem jene Achtung und jenen Dank verweigern, wer auch dem Werke sein gemachtes Glück nicht gönnen?

Die beyden ersten Bände sind in der musikalischen Zeitung ausführlich, und zwar so angezeigt worden, dass man sich bemühet hat, das Ganze desselben, dem Inhalt und der Form nach, anschaulich zu machen, und bey wenigen Einzelnheiten länger verweilt ist, wo etwas gerade hin nothwendig zu erinnern schien; wir dürfen daher annehmen, unsere Leser, selbst die, welche sich nicht indessen mit dem Buche selbst bekannt gemacht haben, sind darüber vorläufig unterrichtet; und da nun, was Form und Behandlungsart der Gegenstände betrifft, der dritte Band den zwey ersten ziemlich gleicht, wir aber genöthigt sind, unsern Raum möglichst zu schonen: so begnügen wir uns in unserer Anzeige diesesmal damit, dass wir den Inhalt dieses dritten Bandes nur in seinen Hauptrubriken, nicht nach der mit Genauigkeit ausgearbeiteten, vielgegliederten, speciellen Uebersicht des Verf.s, die er vorausschickt, angeben, und dann von dem, was wir über Einzelnheiten dieses Bandes uns beym Lesen aufgezeichnet, nur das mittheilen, was ohngefähr bis über das erste Viertel desselben hinausreicht. Letztes thun wir mehr um des Verf.s, als um der Leser willen, damit jener es prüfen und von dem, was er gegründet findet, bey etwaiger neuer Ausgabe und ruhigerer Ueberarbeitung des Werks, welche wir diesem wünschen, Gebrauch machen könne.

Nach dem allgemeinen Entwurf des Verf.s handelte das erste Buch, wie man sich erinnern wird, Vorkenntnisse, das zweyte, die Harmonik ab: das dritte, welches diesen neuen Band füllet,

giebt nun die Melodik, oder, wie sie der Verf. auch nennt, die Lehre von der Stimmenführung. (Man hat sich an diese seine zweyte Benennung zu gewöhnen, da sonst die gewöhnliche Kunstsprache einen engren Begriff damit verbindet.) Sie wird in folgenden acht Abtheilungen vorgetragen: 1, Von Stimmen und Stimmenführung überhaupt. 2, Bewegung. 3, Harmoniefremde Töne überhaupt. 4, Vorhalte. 5, Fortschreitung der harmoniefremden Töne. 6, Von einigen besondern Arten harmoniefremder Töne, welche nach andern Gesetzen statt finden. 7, Führung der harmonischen Töne. 8, Winke zur Uebung in der Kunst des reinen Satzes. Dass in dieser Ein- und Abtheilung manches Willkürliche sey, leuchtet von selbst ein; und waren die Abschnitte in Hinsicht auf Kürze oder Ausführlichkeit der Behandlung in den ersten Bänden schon nicht immer in ebenmässigem Verhältniss gegen einander: so findet diess in diesem dritten Bande noch mehr statt. Doch werden der Sache mit Ernst zugethane Leser gewiss sich nicht leicht beschweren, wo der Verfasser über das Verhältniss hinausgegangen ist, indem er immer interessant und lehrreich zu bleiben weiss, und eher, wo er (wie z. in der letzten Abtheilung) unter dem Verhältniss sich kurz gefasst hat.

In der Vorrede entschuldigt der Verf. zuerst die Verspätigung dieses Bandes mit seiner bürgerlichen Lage; was wir schon oben erwähnt haben. Dagegen lässt sich nichts sagen, wohl aber dagegen etwas, dass er als ganz unzweifelhaft annimmt, die Schöpfung eines Kunstwerkes und die Abfassung eines theoretischen Werks über die Kunst stehen sich darin vollkommen gleich, dass zu dieser, wie zu jener, gerade nur die besten und geisteskräftigsten Augenblicke gehören etc. Freylich bedarf man zu jedem wahrhaft bedeutenden besonders viel umfassenden Geisteswerke solcher Zeiten: (mit den „Augenblicken" wird der Theoretiker nicht einmal weit kommen:) aber es bleibt doch noch ein wesentlicher Unterschied in dieser Hinsicht zwischen einem Kunstwerke, wo Fantasie und Gefühl, und zwischen einem theoretischen Werke, wo Verstand und Urtheil vorherrschen müssen. Dann ist es der Verf. mit zweyen Autoren zu thun, bis sein Werk, noch ehe es vollendet, sehr — der erste offenbar über Gebühr, und sogar ohne ihn nur zu nennen — benutzt haben. Endlich erklärt er sich weiter darüber, dass sein Werk kein System seyn solle, sondern dass seine Absicht damit bloss sey, die Erfahrungen und Beobachtungen vom Wohl- und Missklingen dieser und jener Zusammenstellungen von Tönen und die von diesen Erfahrungen abgeleiteten Sätze „durch genauere Forschung zu sichten, durch eigene Beobachtungen zu vermehren, das Aehnliche und anscheinend Zusammengehörige zusammen zu stellen, in Verbindung zu setzen, und nöthigenfalls das Gegebene nach einem möglichst verständigen Plane möglichst geordnet vorzutragen." Wir wiederholen diese seine Worte um so lieber, da wir mit voller Ueberzeugung hinsetzen können, er habe diess nicht nur gewollt, sondern auch rühmlich geleistet. Hr. W. nennt diess an mehrern Orten auch die Grammatik der Tonkunst. Wir an unserm Theile haben nichts dagegen; doch sehen wir nicht, wie eine Grammatik, soll sie vollständig seyn, einzig und allein die Richtigkeit (sonst der Sprache, hier der Kunst) abhandeln, und alles, was man unter Benennung Syntaxis ornata (hier, wie dort) zu befassen pflegt, und wie hier, nicht nur thatlich, sondern S. 100 auch ausdrücklich behauptend, ausschliessen müsse.

Erste Abtheilung. Wir möchten fragen: Sind die Ausdrücke, Stimme, Melodie, Gesang, wie sie S. 2, und wie sie dann S. 4, und hernach öfter, gebraucht werden, wirklich ganz gleichbedeutend? Und da der Verf. „Bewegung" als gleichbedeutend mit „melodischer Fortschreitung gebraucht, hätte nicht, wo diese zum erstenmale geschieht, die aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entstehende Zweydeutigkeit dieses Ausdrucks, indem dieser sonst auf die Zeitverhältnisse eines Musikstücks bezogen wird — (z. B. „in mässiger Bewegung", „mit beschleunigter Bewegung" u. dgl. m. —) beseitigt werden sollen, wenigstens dadurch, dass auf S. 16 verwiesen worden wäre, wo diess aus einander gesetzt ist? Ferner: Ist es nicht wenigstens — sonderbar, (S. 8) zu schreiben: Ueber etc. soll in der Folge weiter gesprochen werden, wahrscheinlich in der Lehre von etc. Wenn auch der Autor, als er jenes schrieb, darüber noch nicht mit sich einig war: hätte diess nicht später, als er mit sich einig ward, im Manuscript nachgetragen und bestimmt nachgewiesen werden sollen? Nun kömmt

es aber in der Folge zu diesem ganzen Kapitel nicht; es gehört vielmehr unter die, welche am Schluss des Bandes als hierher nicht gehörig ausgeschlossen werden! In gleicher Weise wird S. 10 versprochen, man solle diess bey der Lehre von der fugenartigen Schreibart kennen lernen: es wird aber davon im Buche gar nicht die Rede, ja am Schlusse desselben wird die gesammte Lehre vom künstlichern Satze, mit ausdrücklicher Anführung des doppelten Contrapunktes und der Fuge, als hier unstatthaft, ausgeschlossen! und Aehnliches begegnet in der Folge öfters, z. B. S. 15, 48, 49 etc. Wie mag diess zusammenhängen, besonders bey einem Manne von so vielem und geordnetem Geist, der es auch mit Andern in Hinsicht auf Consequenz so streng zu nehmen pflegt, und auch sonst treffliche Autoren bey Missgriffen dagegen nicht selten so hart anlässt, wie unser Verf.? Wir meynen, es hängt also zusammen; und Vieles im Buche, ausser diesem Angeführten, scheint unsere Meynung zu bestätigen: Hr. W. wollte, wenn auch kein System, doch eine vollständige Lehre der gesammten Tonsetzkunst schreiben, von welcher die Lehre vom reinen Satze bekanntlich nur die erste Hälfte ausmacht. Nun wurde ihm aber über der Arbeit des Stoffs zu viel, vielleicht auch die einmal erwählte (damit im Ganzen von uns aber nicht getadelte) Behandlungsart zu breit, (und in der That, wir wüssten nicht, wie er das Rückständige, in gleicher Weise behandelt, in weniger, als wieder drey so starken Bänden, vollenden könnte,) oder was ihn sonst gegen das Ende dieses Bandes gestört haben mag; und da beschloss er abzubrechen, und, damit das Werk doch als ein Ganzes erschiene, es bloss als Lehre vom reinen Satze zu geben, unbekümmert um jene Nachweisungen, unbekümmert auch darum, dass gar Manches, und Ausführliches, und auch von dem Vorzüglichsten in diesem Werke, besonders in dessen erstem Theile stehet, was zur Lehre vom reinen Satze nicht gehört. Statt nun aber diess — welchem durch eine offene Erklärung leicht begegnet worden wäre — statt diess zu tadeln, wollen wir es lieber als eine Hindeutung auf künftige Fortsetzung und Vollendung des Ganzen in seinem vollständigen Umfang annehmen, und versichern, sicherlich nicht bloss in unserm Namen, dass wir dieser Fortsetzung und Vollendung mit wahrem Verlangen entgegensehen, zumal da über das, was noch bevorsteht, überhaupt nur wenig wahrhaft Bedeutendes und Ausgezeichnetes vorhanden, für den jetzigen Stand der Tonkunst eben hier viel, sehr viel zu thun ist, und der Verf. uns mit alle dem ausgerüstet zu seyn scheint, was nöthig und zu wünschen, damit es wirklich gethan werde. Möge die Weitschichtigkeit des Unternehmens, und in vielen Kapiteln die unbeträchtliche Vorarbeit Anderer, ihn nicht abschrecken: eben darum ist das Verdienst um so grösser und das Anerkenntniss desselben um so sicherer! mögen jene amtlichen und bürgerlichen Verhältnisse, auch wenn sie sich nicht änderten, ihn nicht abhalten: es muss ja so etwas nicht im Jahr und Tag geliefert werden! möge auch er — dass wir auch diess anhängen — über das, was wir hier und ferner aufrichtig, aber mit Achtung und Neigung gegen ihn und seine Arbeiten äussern, uns nicht den Krieg machen; er macht gern Krieg, eben so gern, als wir Frieden — weshalb wir auch gleich hier erklären, dass, wenn er es dennoch thäte, wir ihm nicht entgegentreten würden, gewiss, er selbst werde nach einiger Zeit schon davon zurückkommen, und aufmerksame, unpartheyische Leser werden schon zwischen uns zu entscheiden wissen. — Jetzt weiter im Buche selbst! —

S. 12: „auf einen Augenblick" — So? S. 13. „lässt sich nicht gerade allgemein bestimmen. Indessen lässt sich doch im Allgemeinen dieses bemerken" etc. Häufiges ähnliche Vergreifen des Ausdrucks, bey einem der Sprache so kundigen Autor wohl nur aus Uebereilung oder Störung entstanden, wollen wir nicht weiter anführen; zumal, da, was und wie es gemeynt ist, leicht gefunden werden kann. Es ist aber doch Schade bey solch einem guten Buche, und besonders bey einem Lehrbuche! — Der ganze Abschnitt, charakteristische Verschiedenheit des mehr- und weniger-stimmigen Satzes, S. 24 bis 35, ist in jeder Hinsicht vorzüglich schön ausgeführt, und auch, ohngeachtet so vieler bedeutenden, vollkommen gegründeten Bemerkungen, nicht über das Verhältniss zu andern fortgesponnen. So ist auch das ganze fünfte Kapitel, S. 56 bis 93, „Springende und gehende, diatonische, chromatische, enharmonische Bewegung", wobey auch die „Quervorstände", und unserm Urtheil nach, zum erstenmal klar und befriedigend, abgehandelt

werden, zwar vielleicht über jenes Verhältniss hinaus, aber wieder mit vieler Umsicht und Folgerichtigkeit ausgeführt. Ob indessen — hier und auch anderwärts — der keifende Spott über die „Strengen", über die „alten classischen Zeiten" u. dgl., selbst wo Tadel gerecht war, zu billigen, und besonders einem Lehrbuche angemessen sey: das wollen wir wieder nur fragen. Unsers Bedünkens ist eben jetzt unter den zu Belehrenden, und in der Musik bey weitem nicht allein, des Spottes, des Hohnes, der Herabsetzung dessen, was bisher gegolten und in Ehren bestanden hat — und was, wie eben auch, wovon dort die Rede ist, trotz der nachgewiesenen Mängel immerfort in Ehren bestehen wird bey Allen, welche das Wesentliche und Ausserwesentliche zu unterscheiden wissen — ohnehin nur allzuviel; und dass gerade die zu belehrenden gar nicht unter diejenigen gehören, welche jene Unterscheidungen zu machen, und das Würdige, ohngeachtet gewisser ihm anklebender Mängel, hochzuhalten vermögen: das wissen wir Alle, und — fühlen es eben jetzt wohl auch! — Doch damit mag es der Anmerkungen über Einzelnes genug seyn! —

Wie bey dem zweyten, so ist hier bey dem dritten Bande die grosse Anzahl von Notenbeyspielen (an 500, und viele aus mehrern zusammengefassten Nummern bestehend) in einem besondern Hefte beygelegt worden, den wir auch oben besonders angegeben haben. Diese Beyspiele, immer gut versinnlichend, oft zum Bewundern treffend, sind ein reicher Schatz, auch für den mündlichen Unterricht der Lehrer, selbst wenn sie diess Werk nicht zum Grunde legen wollten.

Die schon bey den andern Theilen anzustimmende Klage über die Menge Druckfehler, obgleich das Buch sonst vom Verleger gut ausgestattet ist, muss hier noch einmal wiederholt werden. *M.*

Nachrichten.

München, zu Anfang des Augusts. Den 29sten Juny wurden die diessjährigen Vorstellungen der italienischen Oper mit Cimarosa's *Horaziern und Curiaziern* geschlossen. Mad. Sessi behauptete auch diessmal ihren vorigen Ruhm. Einige Tage nach dieser Vorstellung reiste sie ab, wie wir hörten, nach Wien. Sie war, ausser den schon in letzterm Berichte angedeuteten Rollen, bisher noch aufgetreten in der seelenvollen Composition: *Romeo und Julie* von Zingarelli, als Romeo, und als Camilla in der Paerschen Oper gleichen Namens. Es wäre überflüssig, über ihre Kunst noch etwas zu sagen. Man könnte von ihr lernen, wie man singen — so wie aus: *Rodrigo*, wie man nicht componiren soll.

Da in Deutschland ein Opernorchester immer auch eine Hauptrolle mitzuspielen hat, folglich desselben auch gedacht werden muss; so können wir dem Orchester, welches für die italienische Oper zusammengesetzt ist, nachrühmen — und wir sind gewiss, dass uns darin Niemand widersprechen wird — dass es, ohne sich dabey etwas zu vergeben, unter der trefflichen Leitung des Hrn. Concertmeisters Moralt, allem dem vollkommen entspricht, was ein einsichtsvoller Sänger, Componist und Kenner fordern und erwarten darf. Auch fehlt es den Darstellungen dieser Oper überhaupt nie an jener Ruhe, Präcision, einfacher ungeschminkter Ordnung und Sicherheit, welche den ächten Kunstsinn derjenigen, welche diess alles zu schaffen und zu erhalten haben, bewährt. Seit einem Monat ist auch Maestro Orlandi, selbst Sänger und erfahrner Componist, hier angekommen. Er wird die Stelle des Kapellmeisters bey diesem Operninstitut über sich nehmen. Bereits hat er, auf Veranlassung, eine Art Singschule eröffnet, zu welcher alle, die sich dem italienischen Opern-Gesange widmen wollen, unentgeldlichen, doch mit gewissen disciplinarischen Vorschriften verbundenen Zutritt haben können, welche Schule wir indess noch nicht Conservatorium nennen wollen, um sie nicht mit unsern Conservatorien, Schränken und Kisten, in welchen alte Musik verwahret wird, zu vermengen.

Bey der deutschen Oper ist es seit *Rodrigo* ziemlich stille geworden. Zwar machte wohl auch *Ferdinand Cortez*, der nun wieder einmal auf die Bühne gebracht worden, den Lärmens genug; doch ist diess ein Lärm ganz anderer Art, als wir ihn in *Rodrigo* gehört haben, so wie auch der Kunstsinn des Hrn. Aiblinger wesentlich von jenem verschieden ist, der aus den Werken des Hrn. Simon Mayer hervorleuchtet.

übrigen' Schönheiten wahrhaft ungenieſsbar, oft unerträglich, für unsre — und wir glauben, für die Ohren aller, die Gefühl, Delikatesse und Geschmack, nicht aber durch stetes Getos abgestumpfte Organen haben.

Da wir diesmal den Lesern der mus. Zeitung keine Analyse von irgend einem andern bedeutenden Werke zu geben im Stande sind, so machen wir uns das Vergnügen, ihnen einige Bruchstücke aus einem noch ungedruckten eigenhandigen Manuscript über Musik von J. J. Rousseau abzuschreiben und mitzutheilen. Herr de Boisgelou hat es uns dazu übergeben, ehe er es in die Nationalbibliothek beylegte. Er vermuthet, dafs dies Manuscript gegen das Jahr 1763 von Rousseau niedergeschrieben sey.

Wo er von dem berühmten Gluck spricht, hat der Genfer Philosoph folgende Stelle:

„Ich bin weit entfernt, denen recht zu geben, die an Gluck den Gesang vermissen. Gesang ertönt in allen seinen Lauten. — Es fragte Einer Gluck, woher es käme, dafs seine Werke ihn, obschon er nicht Musiker wäre, so anzogen, dafs ihm jede Störung während der Vorstellung unerträglich wäre; und warum in den Opern vor seiner Zeit ihm alle Gesangsstücke einander ähnlich zu seyn schienen — Das kommt daher, antwortete Gluck: ehe ich ein einziges bedeutendes Stück ausarbeite, ist meine Hauptsorge, es dahin zu bringen, dafs ich vergesse, ich sey Musiker. Ich vergesse mich selbst, um nur meine Personen zu sehen. Der entgegengesetzte Fehler vergiftet alle Künste auf's traurigste. Will der Musiker nur glänzen, so erweckt er Langeweile und Uebersättigung. Die Musikstücken, die einander zu gleichen scheinen, gleichen sich nicht wirklich: ein Musiker wird darinnen sehr wichtige Verschiedenheiten bemerken: aber die Bemerkung bleibt darum doch abschreckend; denn wenn sie den nicht mus. talisch-gebildeten Zuhörern (*le commun des auditeurs*) gleich erscheinen, so sind sie wenigstens sicher ohne Effekt. — Gluck sagte oft, (es sind seine eignen Worte) er fange damit zu arbeiten an, dafs er erst jeden Akt, dann das ganze des Stücks, das er in Musik setzen wolle, streng durchdenke: dafs er sich nun in der Vorstellung in's Parterre versetze und da komponiere; dafs er seine Arbeiten, wenn sie so entworfen und die einzelnen Theile genau bestimmt waren, für vollendet ansähe, ohngeachtet noch keine Note niedergeschrieben wäre; dafs ihm aber diese Vorbereitung gemeiniglich ein ganzes Jahr, und oft eine bedeutende Krankheit koste — Was nennen dagegen die meisten: Gesänge schreiben! — ruft R. aus."

Rousseau schrieb einst einem Kenner:

„Ich habe viel italienische Partituren gesehen, worin sich schone dramatische Stücke befinden: aber Gluck allein scheint mir sich bestrebt zu haben, jeder seiner Personen ganz ihren, ihr eigenthümlichen Charakter in der Musik zu geben; am bewundernswerthesten ist mir jedoch, dafs er den einmal angenommenen mus. Charakter so ganz rein erhalt. Seine Bedenklichkeit in diesem Betracht hat ihn in seiner Oper *Paris und Helena* einen Anachronism begehen lassen. Hingerissen von dem Ausdruck in beyder Charakter, wünschte sich ein Liebhaber*) Erklärung über folgendes. Gluck hat — meynte er — mit dem gröfsten Reichthum alles Glanzende und zugleich alles Zarte, dessen die Musik fähig ist, über die Rolle des *Paris* verbreitet; er hat im Gegentheil der *Helena* eine gewisse Rauhigkeit gegeben, welche sie nie verlafst, selbst nicht bey'm Ausdruck ihrer Leidenschaft für Paris. Der Grund davon mag seyn, weil Gluck sich erinnerte, Paris war Phrygier, Helena Spartanerin; aber er hat die Epochen nicht bedacht. Sparta empfing das Rauhe seiner Sitten und Sprache erst durch die Gesetze Lykurgs, und Lykurg ist ein später Nachkomme Helenens. — Man hinterbrachte diese Bemerkung dem Komponisten. „Ich wäre glücklich, antwortete er, wenn eine bedeutende Anzahl von Zuhorern mir mit solchem Geist folgen konnte. Sagen Sie ihm, (Rousseau'n) dafs ich ihm für die Aufmerksamkeit, die er meinen Arbeiten schenkt, danke; versichern Sie ihn

*) Rousseau war dieser Liebhaber selbst.

Beyde sind unsere Landsleute, und wir müssen eben desswegen, um ja den Ruf der bekannten bey unsern Kunstinstituten herrschenden Unparteilichkeit nicht auf das Spiel zu setzen, ein strenges Gericht über beyde ergehen lassen und mit erster Gelegenheit ihren beyderseitigen Werth auseinander setzen, um eine gewisse Parallele, welche ein übrigens sehr erfahrener Kritiker in dem beliebten Blatte: der *Flora* angegeben, näher zu beleuchten. Hr. Mittermaier gab den Cortez, die Oper wurde mit Prunk aufgeführt, Pferde waren diessmal nicht dabey.

Bald nach Abreise der Mad. Sessi, trat Mad. Eberwein aus Weimar auf. Sie machte den ganzen Cyclus der beliebten deutschen und verdeutschten Opern durch. *Fidelio* von Beethoven, diess geniale Meisterstück des deutschen Singwitzes ohne Gesang, war ihre erste Leistung. Die Oper wurde das erstemal gegeben. Man rügte es öffentlich an ihr, dass sie bey dieser Darstellung, so wie in jener der *Vestalin*, öfter geschrieen, d. i. ihre Stimme sehr angegriffen habe. Der Schreiber dieses getrauet sich jetzt, da er etwas in den Partituren nachgesehen und ihm ein erfahrner Mann die Sache erläutert hat, zu behaupten, dass der Ausdruck des Wortes, die dramatische Lage der Künstlerin, so wie auch die Art der Instrumentirung eine solche Anstrengung nicht nur erlaubte, sondern sogar nöthig machte. Denn wenn der bloss singende italienische Darsteller bey seinem: dolore, crudele etc. sich zusammennehmen darf, so kann diess um so weniger bey der deutschen und französischen Compositionsweise ausser Acht gelassen werden. Es ist recht gut, sagt der launigte Ballastro in *Sargines* (1ster Akt, 4te Scene), wenn man das einigermaassen versteht, worüber man urtheilt.

Mad. Eberwein ist eine Sängerin, welche den dramatischen Theil des Gesanges studirt hat. Das Variationswesen kennt sie nicht, hatte wohl auch bey den Fordernissen, welche ein von den grössten Dichtern Deutschlands einst geleitetes und besuchtes Theater an sie machte, nicht Zeit, an so etwas zu denken. Es ist schlimm, wenn man andern so viel Zeit lässt.

Nach *Fidelio*, der Sophie in *Sargines*, der *Vestalin*, der Emmeline in der *Schweizerfamilie*, kam auch die Reihe an *Don Juan*, worin die Künstlerin als Donna Anna ihre grosse Einsicht in den theatralischen Gesang, so wie ihre Kenntniss in dem Vortrage Mozartischer Compositionen weiter beurkundete. Die Aufführung dieser Oper war übrigens in keinem Sinne von den früheren verschieden. Der musikalische Effect, ja, der muss herausgebracht werden, und sollte darüber auch ein ganzes Singpersonal zu Grunde gehen. Besonders auffallend war es, dass Zerlinchen von einer Altstimme, der Dem. Pessl, gesungen wurde, zu deren Erleichterung die bekannte Ariette aus F, in E dur übertragen wurde, welches eine seltsame Wirkung that. Vielen nöthigte diess, wie so manches Andere ein bescheidenes Zischen ab. Doch man musste sich bequemen. Mad. Vespermann ist von ihrer Wiener Reise zurück, aber noch nicht aufgetreten.

In der *Zauberflöte* war Mad. Eberwein Pamina, und Dem. Sigl, deren theatralisches Alter mit dem wahren von höchstens 19 Jahren, wie selbiges vor Kurzem in den Zeitungen angegeben wurde, nicht contrastirt, — die Königin der Nacht, Pamina's Mutter. Freilich kann man sich bey einer so weit zu treibenden Illusion eines Lächelns kaum erwehren. Doch sollten wohl musikalische Referenten, Kritiker und Recensenten, wie es hier so häufig geschieht, die Sache nicht missbrauchen und den Künstler sogleich um sein Alter befragen. Die Kunst, wie die Wissenschaft, braucht Zeit, um mit ihr vertraut zu werden. Auch könnte es wohl einmal geschehen, dass ein so befragter Künstler, der ohnehin gewöhnlich nur dann etwas von solchen Urtheilen hält, wenn sie ganz zu seinem Vortheile sind, auch seiner Seits um das Musikpatent seines Kritikers Nachfrage hielte, wobey wohl mancher aus uns nicht ganz ohne Verlegenheit wegkommen dürfte.

An Concerten hatten wir dieses Jahr bisher keinen Mangel. Zuerst die sechs gewöhnlich abonnirten Concerte der zweyten Abtheilung. Man muss gestehen, dass unsere Künstler immer ihren vorigen Beruf behaupten. Molique ist ein trefflicher Violinspieler; Hrn. Helds *Caprisen* machen noch immer ihre Wirkung. Nach einer langen Pause liessen sich in diesen Concerten wieder hören: Mad. Regina Lang mit einer Arie von Aiblinger; und Mad. Grazioli mit einer andern von Pavesi, beyde mit vielem Erfolg. Man gab eine neue Sinfonie von Spohr, eine neue wohlgeschriebene Ouverture von einem Componisten, der sich, — seltene Bescheidenheit! —

nicht nannte, einige Sing- und Instrumentalstücke von dem wackern thätigen Freiherrn von Poissl, endlich den 25ten April, zum Beschlusse des 12ten Concertes, Händels Halleluja, mit Begleitung einer türkischen Trommel. Von reisenden Virtuosen sprachen hier zu: im May der russische Contrabass-Bezwinger Ocea; und der portugiesische Clarinettist Canongia; beyde gaben ihre Concerte im Museum, welche Gesellschaft freundlich ihren Saal reisenden Künstlern öffnet, wenn das Theater aus irgend einem Grunde sich verschliesst. Im Juny gaben die Gebrüder Bohrer zwey Concerte in dem grossen neuen Theater. Die alte Bekanntschaft, das Ausgezeichnete ihrer Kunst zog viele Leute und erregte manche Erinnerung. Auch Dem. Belleville, eine geschickte, geschmackvolle Klavierspielerin, von hier gebürtig, wie der Correspondent vermuthet, aber im Auslande zur Kunst erzogen, gab ein Concert in dem eben benannten Theater, ein zweytes im Museumssaal. Es ist rühmlich, auf einem hier wenig geachteten, an sich undankbaren Instrumente, wenn nicht ein grosser Ruf vorhergehet, oder grosse Erfindungsgabe in Composition und Fantasie verbunden ist, das zweytemal Zuhörer zu haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Erfurt, den 3ten August 1821. Gestern Nachmittag wurde von dem hiesigen Sängerchor in Vereinigung mit den Musikern und Liebhabern Erfurts und einiger nahe gelegenen Dörfer, das *Weltgericht* von Fr. Schneider, in der grossen Predigerkirche, zur Vorfeyer des 3ten Augustes, als des Geburtstages unseres Königs unter der Leitung des Musikdirectors Müller, aufgeführt. Die Erwartung war auf das Werk selbst, und noch mehr auf die Ausführung desselben gespannt, weil man von dem hiesigen Sängerchore, welches seit einem Jahre erst sich wieder der gleichsam neu gebildet hat, so wie von dem sehr gemischten Orchester weniger hoffen durfte. Aber zur Verwunderung aller Anwesenden wurde das Ganze mit einer Genauigkeit, Fülle und Kraft in den schweren Chören und Fugen durchgeführt, die nur wenig zu wünschen übrig liessen, und jeden Zuhörer ergriffen. Der Totaleindruck und das allgemeine Urtheil der Anwesenden entschieden über die Vortrefflichkeit der Composition und die gelungene Ausführung, welche Aller Erwartung übertraf. Das Orchester spielte recht brav, nur Schade, dass die Stellung desselben gegen das Sängerchor — durch das Lokal zum Theil veranlasst, diesem ein zu grosses Uebergewicht über jenes gab, und dadurch das nöthige Gleichgewicht störte. Die Solo-Partieen liessen zwar noch manches zu wünschen übrig; das Ganze des Vortrags aber verdient ungetheiltes Lob, und unser Musikdirector Müller den Dank aller Freunde der Tonkunst, denen er den Beweis gab, dass Ausdauer und Thätigkeit in kurzer Zeit viel fördern können. Durch ihn sieht Erfurt in den Zöglingen des durch Hrn. Regierungs- und Schulrath Hahn neu gegründeten Seminars eine treffliche Schule für den Gesang aufblühen und den Sinn für die Tonkunst wieder aufleben. Bey einer zweyten Aufführung, die erwartet wird, dürfen wir etwas noch vollendeteres erwarten, indem man jetzt bemüht ist, kleinen Mängeln noch abzuhelfen, und weil die Bekanntschaft mit dem Geiste des Stücks die nächste Aufführung erleichtern wird. Noch besonders verdient erwähnt zu werden, dass der letztern nur Eine Hauptprobe mit vollem Orchester vorherging, und die zwey andern nur zur Bekanntmachung des Orchesters und der Sänger unter sich, so wie beyder mit der Composition dienten. Möchten die Nachklänge, welche diess Meisterwerk in den Zuhörern zurückgelassen, recht bald wieder neu belebt werden.

Nekrolog.

Hr. Carl Franz Dumonchau, geboren zu Strassburg am 11ten April 1775, Sohn des in dieser Stadt noch lebenden Violoncellisten, Hrn. Carl Joseph D. hat sich in der musikalischen Welt, durch seine Compositionen für Klavier, Gesang und Instrumentalmusik, ein bleibendes Verdienst erworben. Unter der Leitung seines würdigen Vaters, welcher jetzt ein Greis von 72 Jahren ist, betrat Hr. D. der älteste von zwölf Geschwistern, seine Laufbahn; er erlernte bey ihm die allgemeinen Anfangsgründe der Musik und zugleich das Violoncell. Der achtbare, noch lebende Hr. Berg (Vater des durch sein Spiel und Klavier-Compositionen bekannten Conrad Berg) gab ihm den ersten Unterricht im General-Bass und Hr. Baumeyer im Klavier. Auf

diesem letzten Instrumente, welches bald das Violoncell verdrängte, gelangte er bald zu einer grossen Fertigkeit. Ohnerachtet der Unterbrechung in seinen Studien, welche die Kriegsunruhen herbeyführten, während welcher er bey dem Kriegs-Fuhrwesen angestellt war, blieb sein denkender Geist den Musen immer treu; er widmete sich bald der Composition und schrieb sein erstes Werk Klavier-Sonaten, die er seinem Freunde Kreutzer zueignete. Er wurde deshalb in das Pariser Conservatorium aufgenommen. In dieser Anstalt bildete er sich weiter aus, er verliess sie nach einem Jahre, um den Privat-Unterricht des damals in Paris lebenden Herrn Wölfl zu geniessen.

Also ausgebildet, liess er sowohl während seines Aufenthaltes in Paris, als nachher in Strassburg und seit 1809 in Lyon, folgende Werke an das Licht treten. Mehrere derselben sind in diesen Blättern ausführlich beurtheilt, andere blos angezeigt.

Trois Sonates pour le Pianoforte. Op. 1. (Vgl. Mus. Zeit. 1r Jahrg. S. 457.)

Airs variés pour le Violoncelle avec accomp. de Basse. Op. 1. (Paris, déd. à Levasseur), ferner dergleichen Airs variés. Op. 5. Liv. 1 — Op. 7. et 21ème de Basse, dedié à Charles Dumonchau, son père.

Six Sonatines très-faciles pour le Pianof. avec acc. de Vol. ad libitum, comp. pour Mlle Eugénie Pleyel, agée de 6 ans. Op. 13, sind für Kinder dieser Altere sehr angenehm; sie erlebten mehrere Ausgaben, und wurden zu Amsterdam nachgestochen. (Vgl. Mus. Zeit. 9r Jahrg. S. 348.)

Les 28 Fables de Lafontaine, avec accomp. de Piano, dédiées à Louise Bonaparte.

Plaisir d'Amour, Air varié pour le Pianoforte.

Air tiré d'un thème de Mozart, varié pour le Pianoforte.

Six Sonatines pour Pianof. avec accomp. de Flute ou Violon ad libitum. Op. 15.

Six Sonatines pour Pianof. avec accomp. de Violon ad lib. Op. 16. Offenbach. (Vgl. Mus. Zeit. 9r Jahrg. S. 349.)

Grande Sonate et la Coquette pour le Pianoforte. Op. 19.

Concerto pour le Pianoforte avec accomp. d'Orchestre.

Trois Sonates pour Piano et Violon. Op. 23.

Trois Sonates pour Pianof. avec accomp. de Violon, déd. à son ami Jos. Wölfl. Op. 24. (Vgl. Mus. Zeit. 9r Jahrg. S. 432.)

Deuxième Concerto pour Pianoforte avec accomp. d'orchestre ad lib. Op. 25. dédié au Comte de Boudy. (E moll.)

Trois Sonates pour le Pianoforte. Op. 26.

Trois Duos pour 2 Bassons. Op. 27.

Grand Trio pour Pianof. avec accomp. de Violon et Basse. Op. 29.

L'Officier Cosaque. (Der Kosaken-Hauptmann) Opéra. (Vgl. Mus. Zeit. 5r Jahrg. S. 523.) Mehrere Nummern sind von Gianella componirt. Die Oper wurde auch deutsch in Strassburg aufgeführt.

Trois Sonates et trois Fugues pour le Pianoforte, dans le style de Haydn, Mozart et Clementi, déd. à Mad. de Montherot. (Don 30. Paris.) Vgl. Mus. Zeit. 11r Jahrg. S. 713.

Douze pièces favorites de l'Op. Don Juan, arr. pour Clarinette ou Flute ou Violon.

Trois Sonates de différens styles p. le Pianoforte avec accomp. de Violon ad lib. Op. 32. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Vgl. Mus. Zeit. 12r. Jahrg. S. 587.)

Trois Sonates pour le Pianoforte, avec acc. de Violon, dediée à Mr. Pleyel. Op. 33. Paris. (Vgl. Mus. Zeit. 9r Jahrg. S. 552.)

Grande Sonate pour le Pianoforte avec acc. de Violon et Basse ad lib. Op. 34. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Vgl. Mus. Zeit. 14r Jahrg. S. 584.)

Six bagatelles pour le Pianof. Op. 36. Leipzig. (Vgl. Mus. Zeit. 15r Jahrg. S. 695).

Douze Walses pour le Pianof. Op. 37. Leipzig. (Vgl. Mus. Zeit. 15r Jahrg. S. 488.)

Ausser den in diesem noch unvollständigen Verzeichnisse angeführten gestochenen Werken schrieb Hr. D. in Paris unter andern eine Symphonie concertante für Flöte, Oboe und Fagott, welche vielen Beyfall erhielt, und in Strassburg für das Concert der *Réunion des arts* mehrere Ouverturen, ein Horn-Concert und Gesang-Scenen, so wie eine Menge Gelegenheits-Compositionen, alles noch Manuscript.

Unverkennbar ist demnach das thätige, wirksame Leben des Hrn. D. Seine Werke haben besonders unter seinen Landsleuten Gutes gestiftet, in Absicht auf Verbreitung einer solidern Gattung von Composition. Mit besonderer Liebe studirte er Mozarts sämmtliche Opern; er verweilte oft und lange Zeit an einer einzigen Partitur, bis er zu einer andern schritt. In Lyon, wo er seine letzten Lebensjahre zubrachte, bildete er noch immer gründliche Schüler. Er bewohnte ein Landhaus, in einiger Entfernung von dieser Stadt, von wo aus er täglich seinem Beruf oblag. Er zog sich dadurch eine lange schmerzhafte Krankheit zu, an deren Folgen er in der Nacht vom 31sten December 1820 auf den 1sten Januar 1821, im Schoos seiner Familie starb. Seine hinterlassene Wittwe nebst vier Kin-

dern, betrauern in ihm einen guten Gatten und Vater, die Kunst ein wirksames, thätiges Mitglied, seine Eltern, Geschwister *), Freunde und Bekannte, einen guten Sohn und Bruder, einen treuen Freund, einen uneigennützigen, gefälligen Menschen. Allgemeine Achtung begleitet den dahingeschiedenen in sein allzufrühes Grab.

Kurze Anzeigen.

XXIV Choräle für die Orgel, comp. — — von Ch. H. Rink. 6stes Werk; 21stes der Orgelstücke. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Der verdienstvolle Verf. läst seit einiger Zeit sehr viel und sehr schnell drucken. Wir wollen darüber keine Anmerkungen machen, da alles, was er giebt — vorzüglich, was für die Orgel, und überhaupt in gebundenem Styl abgefasst ist — gut, meistens sehr gut, grossentheils vortrefflich genannt werden muss. Doch, dass er selbst gewisse Anmerkungen, die sich gar leicht ergeben, dabey machen möchte: das wünschen wir allerdings. — Diess hier angeführte Werk nun ist wieder, in seiner Art, ein wahrhaft ausgezeichnetes, und kann von neuem darthun, welch einen unerschöpflichen Schatz unsere herrlichen Kirchenchoräle dem ächten Contrapunktisten und gründlichen Harmoniker überhaupt, darbieten; so wie, dass Hr. R. solch ein Contrapunktist und Harmoniker, wie irgend Einer unter den Zeitgenossen, ist. — Der Plan des Werks ist einfach. Hr. R. giebt jeden Choral erst — meistens nach kurzer, auf den Anfang seiner Melodie anspielender Einleitung — mit irgend einer contrapunktisch gearbeiteten Figurirung, und dann einfach, wie ihn die Gemeinde mitsingen kann, mit ganz kurzen, in jeder Hinsicht musterhaften Zwischenspielen. Die Mannichfaltigkeit, die Hr. R. bey der Ausführung zu zeigen gewusst hat, und überall ohne zu künstlich oder für den Spieler schwer, wie viel mehr, ohne steif oder trivial zu werden, ist bewunderswerth; und mehrere Nummern gehören unter das Schönste, und zugleich für Orgel und Gottesdienst Zweckmässigste, was auf so leichte und einfache Weise in dieser Gattung jemals geliefert worden. Organisten, oder junge Männer, die sich für diese Art des ganz eigentlichen Choral-Vorspieles bilden wollen, können kaum etwas hierzu Nützlicheres thun, als dass sie diese Choräle recht fleisig studiren, und, ist das ihnen verliehen, andere auf ähnliche Weise selbst bearbeiten lernen; ja, sie würden auch wohl thun, wenn sie diese, so wie sie stehen, zuweilen als Vorspiele vor der Gemeinde vortrügen. Sie würden ohne allen Zweifel damit, bey Kennern sowohl, als bey der Menge, nicht nur Aufmerksamkeit erregen, sondern auch sehr gut auf die Gesänge selbst vorbereiten, die Gemüther in die gehörige Stimmung versetzen, und auch diejenigen Mitglieder der Gemeinde, die nur einigen Sinn für Musik haben, zu einer wahrhaft andächtigen Freude beleben. — Das Werk ist schön gestochen, billig im Preisse, und verdient ausgezeichnete Empfehlung.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, von A. W. Bach. Werk V. Berlin bey F. S. Lischke. (Pr. 12 Gr.)

Das Werkchen enthält fünf Gesänge, deren Texte wenig bekannt und meist ansprechend sind. Die Melodie ist zuweilen nicht fliessend genug, um nicht etwas steif, zu sagen, die Harmonie überall richtig, aber nicht immer frey und gewandt geführt. No. 1. scheint dem Ref. am meisten gelungen. No. 2. ist an sich gut, nimmt aber zu wenig Rücksicht auf das Mystische der Worte. Von No. 3. 4. 5. lässt sich nicht viel, weder Gutes noch Böses sagen. — Der Druck ist gut aber sehr weitläufig.

Druckfehler-Anzeige.

No. 35. S. 568. Z. 19. lässt der Corrector den Ref. gerade das Gegentheil von dem sagen, was er gesagt hat, indem er „nicht" auslassen lässt. Es muss heissen: „Anlagen, was eben ihnen — — nicht zuzog" etc.

*) Ein jüngerer Bruder des Verstorbenen, Hr. Silvio B. Violoncellist und Klavierlehrer, Gatte der beliebten Hausmusikerin, hat ebenfalls Klavier-Sonaten im Stich herausgegeben, und ist nicht mit ersterem zu verwechseln.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. **№. 37.** 1821.

Warum findet man so viele schlechte Orgeln, und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen seyn?

Die Erfahrung lehrt, leider! dass das herrliche, würdevolle, zur Hebung des kirchlichen Gottesdienstes unentbehrliche, und für die Kirchen so kostspielige Instrument, die Orgel, sich oft, besonders aber in den Kirchen kleiner Städte und des platten Landes, in so misslichem, ja oft fast unspielbarem Zustande befindet, dass sie, statt den Gesang zu heben und zu leiten, ihn vielmehr stört, und lieber ganz aus der Kirche hinweg zu wünschen wäre.

Es ist wohl der Mühe werth, die Sache einmal öffentlich zur Sprache zu bringen, um dadurch vielleicht manche von diesem grossen Uebelstande nicht unterrichtete Behörden darauf, so wie auf die Ursachen desselben und auf die Mittel ihm abzuhelfen, aufmerksamer zu machen.

Ein wichtiger Grund dieses Uebelstandes ist:

1.) Es ist jedem, der sich für einen Orgelbauer ausgiebt, erlaubt, neue Orgeln zu bauen und alte zu repariren, so bald er von irgend einem Kirchenpatron dazu aufgefordert wird. Nur wenige dieser letztgenannten können den Grad der Kenntniss, die zu einer solchen Arbeit unumgänglich nothwendig ist, beurtheilen und würdigen; oft ist ihnen kein guter Orgelbauer bekannt; und so gerathen sie nicht selten an herumreisende sogenannte Orgelbauer, die ihnen das, was ein geschickter Arbeiter für die verlangte Arbeit abgefordert haben würde, für die Hälfte des Preises zu leisten so gar schriftlich angeloben. Solche Herumläufer sind jedoch meist nur unwissende und ungeschickte Arbeiter, die eben deshalb Arbeit aufsuchen müssen, weil sie nicht zur Arbeit gesucht werden. Sie verfertigen schlechte Arbeit; sie haben weder Vermögen noch guten Ruf, woran man sich halten könnte, und so werden schlechte neue Orgeln hergestellt, und alte gute verpfuscht. Meist sind es Leute, die früher einem Orgelbauer aus der Lehre liefen, oder Tischlergesellen, welche früher bey einem Orgelbauer als Gehülfen arbeiteten, diesem einige Kunstgriffe ablernten und, aus Mangel an gründlichen Kenntnissen, sich für geschickt genug und befugt halten, selbst Reparaturen an Orgeln oder wohl gar Neubauten unternehmen zu können. Ist ihnen erst einmal eine solche Arbeit übertragen worden und haben sie sie zur Zufriedenheit des nicht sachverständigen Patrons vollendet, so finden sie um so eher an dieser Lebensart Gefallen, da sie mehrentheils, wo man ihnen Arbeit giebt, auch freie Wohnung und Kost erhalten, weshalb sie auch die Arbeit so lange als möglich verzögern. Ist der Patron mit ihnen nach geendeter Arbeit zufrieden, den sie auch wohl durch Anfertigung einiger Tischlerarbeit etc. zu gewinnen suchen, und gelingt es ihnen überdiess, schriftliche Zeugnisse von seiner Zufriedenheit zu erlangen, so sind sie ausser aller Verantwortung für die Zukunft, und so täuschen sie durch unbedeutend scheinende, doch in der That bedeutende Forderungen; sie veranschlagen Vieles, und versprechen Gutes, liefern aber Weniges und Schlechtes. Sie repariren oft Werke, die keiner Reparatur mehr fähig sind, und wo es zweckmässiger gewesen wäre, die Orgel daran zu geben, um für den daraus gelösten und für den für die Reparatur geforderten Preis und einen kleinen Zuschuss ein neues Werk von einem wirklichen Künstler anfertigen zu lassen, das dann seine Bestimmung erfüllen, und auf viele Jahre zur Erbauung der Gemeinde dienen würde. Bey Reparaturen an guten Orgeln verderben sie theils aus Unwissenheit noch das, was in gutem Zustande ist, oder zerstören wohl gar vorsetzlich das noch Gute so, dass sie nach einigen

Jahren, wenn ihre Reise sie wieder an den Ort hinführt, wieder eine Reparatur vornehmen können. Klingt nun gar die Orgel recht stark und macht sie vielen Lärm, so wird sie oft recht schön gefunden; der geschickte Mann wird gelobt und anderen Gemeinden und Patronen zu ähnlicher Arbeit empfohlen. Da nun kein Sachverständiger ihre Arbeit zu prüfen hat, so erhalten sie ihr bedungenes Sündengeld, verlachen den Kirchenpatron und wandern weiter, um auf Kosten irgend einer anderen Kirchenkasse ihren Unfug zu treiben, indess oft daneben der ehrliche und geschickte Arbeiter darbt. Jene Stümper stifften, wie sich durch viele Beyspiele beweisen liesse, unbeschreiblichen Schaden; so lange sie noch frey ihr Unwesen treiben dürfen, wird es schwer halten, dass gute Orgelbauer hervorgehen können.

Dieses Uebel kann zuerst dadurch beseitigt werden, dass jenen Zugvögeln alle Orgelbauarbeit so lange untersagt wird, bis sie in einer strengen Prüfung ihre Geschicklichkeit erwiesen haben. Diess scheint mir um so eher thunlich zu seyn, da überhaupt der kirchliche Gottesdienst und was zur Pflege desselben gehört, unter der Aufsicht höherer Behörden steht, welchen alle Mittel zu Gebote stehen, um auch hierin die gute Sache zu fördern. Schon dadurch würde dem Uebel kräftig entgegen gewirkt werden, wenn sämmtlichen Kirchenpatronen und Gemeinden aufgegeben würde, nie eher eine Orgelbauarbeit vornehmen zu lassen, bis der höhern Behörde davon Anzeige gemacht, und von dieser die Zuziehung eines Sachverständigen erbeten worden wäre.

Geschähe diess, so würden jene Pfuscher sich dadurch genöthigt finden, entweder unter Leitung eines geschickten Orgelbauers als Gesellen zu arbeiten, und sich so für die Zukunft zu geschickten Orgelbauern zu bilden, oder zu ihrem Tischlerhandwerk zurückzukehren.

2.) Der geschickte Orgelbauer wird oft durch unzeitige Knauserey der Kirchenpatrone, wenn es diesen bey den vorhabenden Bauten vorzüglich nur um Wohlfeilheit zu thun ist, so gedrückt, dass er, um die geforderte Arbeit nicht ganz zu verlieren, oder wohl gar einem Pfuscher überlassen zu müssen, sie lieber für den ihm gesetzten niedrigen Preis übernimmt, und, weil er sonst nicht dabey bestehen könnte, sich gezwungen sieht, seinen Vortheil in Folgendem zu suchen:

a.) Er legt das Gehäuse des Werkes so eng und mit so wenig Thüren an, als ihm diess nur immer möglich ist; denn er erspart dabey Arbeit und Holz. Die Folge davon ist: dass Niemand bequem zu den einzelnen Theilen des Werkes kommen und das nothwendige Tageslicht nicht gehörig hineingelassen werden kann. Hieraus entsteht nun wieder der Nachtheil, dass man bey vorfallenden Reparaturen nicht anders zu den zu reparirenden Theilen hinzukommen kann, als wenn alle im Wege stehenden Dinge erst vorher weggeräumt worden sind, und dass man dann doch, aus Mangel an Tageslicht, die Fehler nicht deutlich genug erkennen, und noch weniger sie zweckmässig, und oft ohne Nachtheil anderer daneben sich befindlicher, unwegräumbarer Dinge, verbessern kann. Schaut nun der Organist gar die Mühe des Wegräumens, so bleiben die Fehler so lange, bis sich nach und nach eine Menge derselben dazu gesellet, die nicht selten einer aus dem andern hervorgehen, und bis die Orgel nach einigen Jahren unspielbar und zu einer kostspieligen Reparatur reif wird.

b.) Er verarbeitet zu den Bälgen, Canälen und hölzernen Pfeifen das wohlfeilste Holz, das er nur erhalten kann, ohne Rücksicht, ob es gut, trocken und astfrey ist. Die Folge davon ist: Nach einem oder doch einigen wenigen Jahren trocknen die Windbehälter ein, die Aeste, wenn sie nicht gehörig verledert sind, fallen heraus, die Ventile und Schleifen werfen sich, die Windlade sticht durch; kurz: die Orgel ist nach einigen Jahren in schlechtem Zustande.

c.) Zu den Metallpfeifen nimmt er schlechtes Metall und macht sie so schwach, als es sich nur thun lässt; die Folge davon ist: die Töne verlieren nicht nur an Schärfe und Schönheit, sondern die Pfeifen können auch nicht so gut, wie es seyn sollte, intonirt und gestimmt werden, auch verbiegen sie sich leicht bey einer Berührung, die besonders beym Stimmen oft nothwendig wird, und werden frühzeitig vom Bleyzucker angefressen, also der Verderbniss preis gegeben.

d.) Er verbraucht da Eisendrath, wo, der bessern Dauer wegen, Messingdrath angewandt werden sollte. Er beledert das, was dreymal beledert werden sollte, zweymal, und das, was zweymal beledert werden sollte, einmal, wählt zur Belederung das wohlfeilste, aber schlechteste Leder. Die Canzellen werden von Fichten- statt

Eichenholz gemacht. Er schont seine Mühe, Zeit und den Hobel; kurz: das Ganze wird verpfuscht und ist nicht halb so viel werth, als dafür bezahlt wurde, denn nach kurzer Zeit geräth die Orgel in einen schlechten Zustand.

3.) Werden aus Mangel an Platz, wie aus unzeitiger Sparsamkeit die Orgeln an eine feuchte, wohl gar hölzerne Wand, oder an ein Fenster gesetzt, so dass sie dem Eindrucke der äussern Luft und der Feuchtigkeit ausgesetzt sind. In diesem Falle kann weder auf richtigen Bestand, noch auf lange Dauer der Orgel gerechnet werden. Eine Orgel muss, so viel als möglich ist, frey stehen; ist das Chor, wohin sie gesetzt werden soll, dazu zu eng, so muss es erweitert, ist es zu hoch, gesenkt werden, und ist es zu schwach, so dass durch das Gehen der Menschen eine Erschütterung desselben bemerkbar ist, oder wohl gar zu fürchten wäre, dass die Schwere der Orgel es mit der Zeit gefährden könnte, so muss ein Neues erbaut werden.

4.) Viele Orgeln sind nicht genug gegen Beschädigungen gesichert. Jede Orgel muss durch verschlossene Verschläge so verwahrt seyn, dass Niemand weder zum Aeusseru noch Innern des Werkes kommen könne, der nicht dazu befugt ist, nie die offenliegenden Pedalelaves niedergetreten, noch die vornstehenden Principalpfeifen berührt oder gar herausgenommen werden können.

Wann Ersteres geschieht, ohne dass die Windlade Wind enthält, so ist es möglich, dass durch die Pfeifen ein daselbst befindlicher Körper auf ein Hauptventil fallen kann; diese setzt sich dann, und die Orgel heult. Geschieht das Letztere, so wird die Pfeife sehr leicht verbogen, oder doch nicht richtig wieder eingesetzt, und wohl gar zerdrückt; der Ton fehlt oder er spricht doch unrein an. Um diess zu verhüten, muss jede Orgel durch Verschläge so gesichert werden, dass Niemand als der, welcher dazu beauftragt ist, an dieselbe kommen kann.

5.) Werden die Orgeln auch dann früh in einen schlechten Zustand versetzt, wenn die der Orgelbaukunst unkundigen Organisten, in der guten Absicht, dem Heulen der Orgel, oder einem sonstigen kleinen Fehler abhelfen zu wollen, diesen an einem unrechten Orte suchen, und, wann sie ihn zu finden geglaubt haben, durch Biegen, Klopfen u. s. w. Verbesserungsversuche machen und dadurch sehr leicht das, was gut ist, verderben.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des July und August. Den 8ten July gab die in den vorigen Berichten mehrmals gerühmte Mad. Celeste Boucher Concert. Sie spielte ein neues Duett-Concertante für Pianoforte und Harfe nach ihrer eigenthümlichen Erfindung auf beyden Instrumenten zugleich, und mit ihrem genialen, obgleich oft barocken Mann ein Concertante für Pianoforte und Violine von Moscheles und eine neue Fantasie für die Harfe und Violine. Dass beyde einstimmig grosses Lob erhielten, gehet ebenfalls aus den vorigen Berichten hervor.

Den 11ten ward zum erstenmal und seitdem öfters mit vielem Beifall gegeben: *Das öffentliche Geheimniss*, Lustspiel in drey Abtheilungen, nach *Calderon und Gozzi*, von Lembert. Ich erwähne dieses Stück nur wegen der Musik zu der Einleitung und den Zwischenakten vom Hrn. Musikdirector *Schneider*, von denen aber nur der erste Zwischenakt Beyfall erhielt.

Den 3ten August ward zur Feyer des Geburtstages des Königs im Schauspielhause (da das Opernhaus im Innern neu ausgemalt wird) Spontini's *Festmarsch* gegeben; Mad. Schröck sprach eine vom Hrn. Kriegsrath May gedichtete Rede, der sich der von Spontini componirte und von 300 Personen ausgeführte Volksgesang anschloss, von dem schon öfter in diesen Blättern die Rede war. Darauf wurde zum erstenmal und seitdem öfter nicht ohne Beyfall gegeben: *Jeannot und Colin*, Singspiel in drey Abtheilungen, mit Tanz; nach dem Französischen des Etienne, von Castelli; Musik von Nicolo Isouard. Der Inhalt ist dürftig und die Musik nicht viel besser; doch hielt sich das Stück durch die gute Darstellung der Herren Blum und Stümer, der Mad. Seidler und der Dem. Eunike.

Hr. H. Stöpel wird am 15ten October dieses Jahres eine Akademie für musikalischen Unterricht nach der neuen Erfindung des Hrn. J. B. Logier in London, von der er selbst No. 32. der musikalischen Zeitung nähere Nachricht mit-

getheilt hat, wahrscheinlich unter persönlicher Mitwirkung des Hrn. Logier, eröffnen.

Der hiesige Orgelbauer Kummer hat eine tragbare Orgel erfunden, die sich, obgleich die Pfeifen nur von Holz sind, durch Kraft der Töne und Harmonie auszeichnet. Sie wird nicht gespielt, sondern gedreht und getreten, spielt auf zwey Walzen 24 Melodieen und kostet nur 100 Thaler. Einige Dorfschaften in Hinterpommern haben von dieser Erfindung bereits Gebrauch gemacht, und der Erfinder hat bey der Regierung ein Vorrecht auf mehrere Jahre nachgesucht.

Das Musikfest in Köln am Rhein 1821.

(Eingesandt.)

Der Niederrheinische Musikverein, welcher schon im Jahre 1819 in Elberfeld und im Jahre 1820 in Dusseldorf, ausser andern vorzüglichen Kunstwerken, Händels *Messias* und *Samson* aufgeführt hatte, trat am 10ten und 11ten Junius dieses Jahres zum erstenmal in Köln zusammen, und führte im dortigen grossen Kaufhaus-Saale am ersten Tage Fr. Schneiders *Weltgericht*, am zweyten Tage Beethovens Sinfonie No. 5. in C moll, Händels 100ten *Psalm* mit Clasings Instrumentirung und Naumann's *Vater unser* auf.

Die Organisation eines solchen Festes musste an einem Orte, wo ein solches noch nie gefeiert worden war, mit bedeutenden Beschwernissen verbunden seyn, und es wurde, da bis Ostern noch Niemand einige Vorkehrungen dazu getroffen hatte, immerhin bezweifelt, ob es in Köln Statt haben werde. Doch traten nun einige hiesige Kunstfreunde, ausgerüstet mit anerkannten Kenntnissen, Kraft und Thätigkeit, auf und unterzogen sich, ohne Rücksicht auf manches der Kunst und dem schönen Zwecke fremde Verhältniss, der Anordnung und Leitung des Ganzen.

Ihrer Einladung folgten freundlich-bereitwillig die einheimischen Musikfreunde mit Hintansetzung kleinlicher Nebenrücksichten, welche früherhin Manche unter ihnen von einander entfernt, oder gar getrennt hatten, zu den veranstalteten Uebungen, und es war höchst erfreulich, zu bemerken, mit welchem Eifer und Liebe Alle zu einer würdigen Aufführung sich vorbereiteten.

Auch eine grosse Anzahl der benachbarten Tonkünstler und Dilettanten folgten eben so bereitwillig der an sie ergangenen Bitte und übten auch an ihren Wohnorten einzeln oder gemeinschaftlich die gewählten Musikstücke; und nur durch dieses allseitige kräftige Zusammenwirken ward es möglich, dass die Aufführung an den beyden Festtagen gelungen und von vortrefflicher Wirkung war, obschon dieses bey den verschiedenartigen Mitteln, welche unter einander wenig oder gar nicht bekannt waren, bey der Kürze der Zeit (der dritte Theil des *Weltgerichtes* kam nur sechszehn Tage vor dem Feste in Köln an) und den wenigen Generalproben kaum erwartet werden durfte.

Das Gesang- und Orchester-Personal bestand, mit Inbegriff der Dirigenten, aus 394 Individuen, wovon den Sopran 56 — Alt 57 — Tenor 61 — Bass 60 — erste Violine 35 — zweyte Violine 35 — Bratsche 23 — Violoncell 18 — Bass 12 — Flöte 4 — Oboe 4 — Clarinette 5 — Fagott 6 — Horn 6 — Trompete 5 — Posaune 5 — Serpent 1 — Pauken 1 besetzten.

Das Ganze führte Hr. Kapellmeister Burgmüller an, und am Flügel sass ein vorzüglich kunstgerechter Kölnischer Dilettant.

Mehr als vier Fünftel des ganzen Personals waren Dilettanten, mit welchen mehrere der vorzüglichsten Tonkunstler aus Aachen, Bonn, Cleve, Cobienz, Crefeld, Duisburg, Elberfeld und Köln durch ihre ganz ausgezeichnete Kunstfertigkeit im schönsten Einklange herrlich zusammenwirkten.

Zu der Aufführung war das ungeheure Lokal, das sogenannte Kaufhaus Gürzenich *), gewählt, in dessen oberem Theile, einem einzigen Saale von 175 rheinischen Fuss Länge, 70 Fuss

*) Die Stadt Köln erbaute dieses Haus im Jahr 1441; der untere Theil diente zur Niederlage von Waaren, welche da verkauft wurden, und der obere Theil war zur Feier grosser Feste bestimmt. So liest, gemäss der Kölnischen Chronik, der Rath von Köln 1474 dem Kaiser Friedrich III und seinem Sohne zu Ehren einen Tanz machen auf Gürzenich. Das nämliche geschah im Jahr 1486, als Kaiser Friedrich mit seinem Maximilian von Aachen, wo dieser als römischer König gekrönt worden war, zurückkehrte. Derselbe Kaiser sass auch dort zu Gericht gegen den Herzog von Jülich im Jahr 1475, als dieser sich weigerte, im Burgundischen Kriege bey Gelegenheit der Belagerung von Neuss Hülfe zu leisten.

Breite und 24 Fuss Höhe, welcher mit grossen Kosten in brauchbaren Stand gesetzt worden war, ausser dem Orchester, das beynahe ein Drittheil desselben einnahm, am 10ten Junius 1550 und am 11ten Junius 1782 Zuhörer sich befanden, welche alle von der vortrefflichen Musik hingerissen waren.

Den meisten Beyfall ernteten die Meisterwerke von Beethoven und Fr. Schneider. Vorzüglich schön wurden vorgetragen die Partieen der Eva und Maria und der vier Erzengel, sodann das Solo der 3 Violoncelle bey Eva's Arie und das Violinsolo im Quartett „Maria du Milde" des *Weltgerichtes*. Am zweyten Tage machten den meisten Eindruck die Sinfonie und die Naumann'schen Gesangstücke; die Sopranarie: „Er, der Hocherhabene" in A — die Pastoral-Scene für den Sopran in F und die grosse achtstimmige Schlussfuge. Die Namen der achtungswerthen Kunstfreunde (fast alle Dilettanten), welche diese Stücke vortrugen und welche, ausser Dreyen, alle die Stadt Köln unter ihre Einwohner zählt, hier zu nennen, würde ihre anspruchlose Bescheidenheit beleidigen; jeder anwesende Kunstkenner aber spricht gewiss bey jeder Rückerinnerung an das herrliche Fest das ihnen gebührende Lob in dankbarfreundlichem Gemüthe aus.

Sämmtliche Kunstkenner sollten auch ihren Beyfall der Ansicht, von welcher man bey der Wahl der aufgeführten Musikstücke ausgegangen war: es sollten nemlich Meisterwerke aus der alten Zeit (vom Jahr 1713) bis zur neuesten (1820) dargestellt werden. Eine besonders dankbare Anerkennung verdient auch Hrn. Clasing's in Hamburg ächt kunstfreundliches Benehmen, welcher auf die Bitte eines Kölnischen Kunstfreundes mit der herzlichsten Bereitwilligkeit, ohne Anspruch auf irgend einen Gewinn, die noch nicht dem Stich übergebene Partitur seiner trefflichen Instrumentation des Händel'schen Psalms herlieh.

Die obengedachten Kölnischen Musikfreunde, welche sich der Anordnung des Festes unterzogen hatten, konnten wegen ihrer häufigen Amts- und Berufsgeschäfte unmöglich allein das Detail der aussermusikalischen Einrichtungen besorgen; es gesellten sich deshalb ihnen drey andere geachtete Einwohner Köln's bey, und übernahmen das Kassenwesen, die Einrichtung des Lokals, die Handhabung der Ordnung ausserhalb des Orchesters und die verschiedenen andern Nebenverwaltungszweige. Die mit diesen Freunden angeordneten Vorkehrungen zur Handhabung der Ordnung und die Bestimmtheit in ihrer Ausführung, welche wegen der Menge der handelnden und zuhörenden Personen durchaus nothwendig war, wurden von den meisten Theilnehmern an diesem Feste als zweckmässig, sogar musterhaft anerkannt.

Für die auswärtigen Dilettanten, welchen in Köln nähere Bekannte mangelten, hatten mehrere geachtete Familien auf Veranlassung der anordnenden Musikfreunde eine gastfreundliche Aufnahme in ihren Häusern zubereitet; sie wirkten ebenfalls auf diese Weise in herzlicher Theilnahme mit zum schönen Zwecke, und alle fremden Kunstfreunde stimmten darin überein, dass Köln's Bewohner gewetteifert hätten, ihren Gästen den Aufenthalt möglichst angenehm zu machen.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, dass das Interesse an solchen gemeinschaftlichen Musikfesten immer höher steigt und sie jetzt fast allenthalben angeordnet werden. Mögen sie durch einträchtiges von allem Egoismus entferntes Streben der einzelnen Theilnehmer zum Gedeihen der Kunst immer gesegneter sich fortpflanzen und fortblühen. Es sey dabey der Wunsch erlaubt, dass jeder Verein dieser Art, wie schon einige es gethan haben, von seiner Entstehung, seinem Fortgange und Wirken in der allgemeinen musikalischen Zeitung Nachricht gebe: es würde auf diese Weise in diesem interessanten Blatt in einem allenfalls stehenden Artikel ein Archiv angelegt seyn, welches zum Gedeihen der Kunstanstalten gewiss hie und da kräftig einwirken könnte.

Das heisst spielen!

Eben waren die letzten Töne des herrlichen Pianoforte-Concerts, gedichtet und in höchster Vollendung ausgeführt von unserm treflichen Kapellmeister, unter ungewöhnlichem enthusiastischen Beifall der glänzenden Versammlung verhallt, als der kunstliebende Fürst gegen die Kapelle hin mit der Hand eine Bewegung machte, die das Auseinandergehen verbot — und sich darauf zu einer jungen fremden Dame mit den Worten wandte: nun, liebe Gräfin,, ich hoffe, nun spielen Sie uns noch etwas. Ich erschrak

und wünschte falsch zu hören — da ich aber zufällig dem Fürsten so nahe stand, dass ich unmöglich meinem Gehöre misstrauen konnte, so wusste ich nicht, ob ich über diesen, gegen alle gewohnte Etikette anstossenden Vorschlag lachen oder weinen sollte. Denn was konnte diese zarte Jungfrau, diese Gräfin und Dilettantin wohl noch spielen, ohne Mitleid zu erregen, nachdem einer der ersten und in seiner Spielart vielleicht der erste aller lebenden Virtuosen vor wenigen Augenblicken sein neustes, äusserst schwieriges Concert geendet hatte, das eben so sehr durch die geniale Composition, als durch den vollkommensten Vortrag entzückte. Sie wird sich wohl hüten, dachte ich — aber sie hütete sich nicht, sondern ging nach einer zierlichen bescheidenen Gegenrede an den Fürsten, von der ich jedoch vor Angst nicht alles verstand, mit muthigen Schritten an den Flügel, schaute freundlich lächelnd mit ihren wunderlieblichen Augen in der Versammlung umher, machte eine, ich möchte sagen, stolze Verbeugung und — richtig da sass sie.

Schauerlich leise, fremd wie Grabeston erklangen Contra und grosse E, und schwollen aushaltend zum Fortissimo an, der Himmel wusste, wie. Nun ging's die diatonische Tonleiter von E dur in Octavenläufern durch fünf Octaven herauf in Perlentönen, ungefähr in der Geschwindigkeit von 32 Theilen in einem Prestissimo — die beyden höchsten E verhallten nach und nach und wurden unbegreiflicher Weise vom Pianissimo in unzählbarer Menge von Anschlägen mit einem und demselben Finger in der vorigen Schnelligkeit bis zum Fortissimo gesteigert. Jetzt bog die Künstlerin mit malerisch reizendem Anstand ihren schönen Kopf zurück gegen die Kapelle hin, und ein feines sarkastisches Lächeln schwebte um den Purpurmund. Wir Herren von der Kapelle mochten da wohl verblufft und verdutzt aussehen und unsere etwas misersüchtigen Gesichter des langen Anschauens nicht werth seyn — denn ganz kurz war diese Art von Fermate — und darauf begann, was in Tönen darzustellen ein hoher Genius der Herrlichen eingab. Wer aber vermöchte die einzelnen tiefgefühlten, zu einem wunderschönen Ganzen vereinigten erhabenen Gedanken wieder zu geben — wer den seelenvollen Ausdruck in Worte zu fassen, den die Treffliche ganz besonders in sanfte einfache Gesangweisen zu legen wusste, womit sie denn Alle, die eben das für ächte Musik und für ächten wahren Vortrag halten, hinreissend bezauberte. Doch in unserer Zeit bedeuten blitzschnelle Läufer und Springer und alle dergleichen Seiltänzerkünste den Meisten mehr und beinahe alles — drum gab, sich herablassend, die Himmlische auch das, und zwar in unglaublichem Grade der Geschwindigkeit und mit einer Vollendung, die mir bis dahin unmöglich schien, aber doch mit einer Art des Vortrags, die etwas Neckendes und Höhnendes, ja Verachtendes und Wegwerfendes zu sich hatte, als wollte sie sagen: So was mögt Ihr Armen nun am liebsten — da habt Ihr's, aber erhebt Euch auch mit mir zum Bessern und Höhern. Solche Bravourpassagen, deren nicht wenige vorkamen, die aber immer nur gleichsam die glänzende Einfassung des für den Unkundigen unscheinbaren ächten Steins bildeten, lassen sich in Worten und Noten festbannen und ich will ein paar anführen, ohne besondere Auswahl, wie sie sich meinem Gedächtniss eben darbieten.

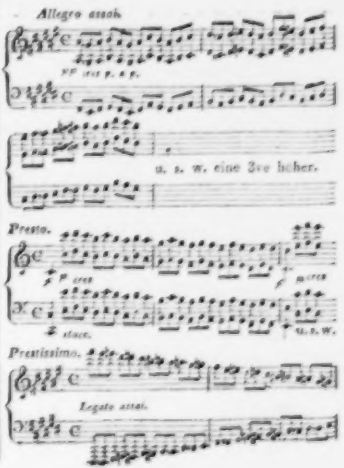

aber auch, dafs ich den Anachronism, dessen er mich anklagt, nicht begangen habe. Ich habe Helena's Charakter in der Musik etwas Ernstes gegeben — nicht weil sie Spartanerin war, sondern weil Homer selbst ihr diesen Charakter giebt: sagen Sie ihm, um die Sache mit einem Worte auszumachen, dafs sie vom Hektor geachtet wurde! —

Künstler, die ihr diesen Paragraphen leset, sezt R. hinzu — könnt ihr's fassen, was Gluck sagt? oder bekümmert ihr euch um dergleichen Dinge, und folglich um die Natur nicht?" —

Wir hören auf, diese Manuscripte*) Rousseau's auszugsweise mitzutheilen. Was wir davon geben, zeige den Lesern der mus. Zeitg. nur, dafs wir keine Gelegenheit vorbeylassen, wo wir ihnen etwas, vielleicht Interessantes, zu geben im Stande sind. Wir hoffen bald unsre Korrespondenz durch ein wichtiges neues Ereignifs mehr zu beleben. Der Patriarch der neuern Musik, der berühmte Haydn, wird in unsrer Hauptstadt erwartet. Herr Pleyel wird ihn, wie man sagt und hofft, bey seiner Zurückkunft aus Deutschland in unsre Mitte bringen **). Die Erwartung der Liebhaber ist besonders darauf gespannt, Haydn sein, von allen Orten her verherrlichtes Oratorium, *die Schopfung*, selbst bey uns aufführen zu hören. Der Klavierspieler Steibelt hat von seiner Reise durch Deutschland das erste Exemplar dieses Haydnschen Werks mitgebracht. Er will es französisch übersetzen und so bearbeiten lassen, dafs es auf dem grofsen Operntheater aufgeführt werden konnte. Man hat zu diesem Unternehmen nicht eben das beste Zutrauen in Paris, besonders da, wie man versichert, der Uebersetzer seine eigene Poesie: ja auch Herr Steibelt seine eigenen Harmonien den Haydnschen beyzumischen wagen will. Man darf sich über nichts von dieser Art verwundern, seit ein Musiker sich's hat einfallen lassen, der mozartschen Musik zur *Zauberflote* die seinige aufzuhängen. Unsre angenehmste Hoffnung bleibt, den grofsen Mann, auf welchen sich die Deutschen etwas zu Gute thun konnen, recht bald bey uns ankommen zu sehen. Mochte sein Auftreten unter uns den *guten* Geschmack von neuem beleben: mochte er uns Muster wahrhaft-*schoner* Kunst aufstellen — er der Vater, der's vermag! —

Kurze Nachrichten.

Herr Pleyel hielt sich geraume Zeit bey uns in Leipzig auf. Alle, die seine nähere Bekanntschaft machten, freueten sich, in ihm einen so wackern, angenehmen, und nicht für seine Kunst allein gebildeten Mann schätzen zu lernen. Er erfreuete uns durch noch nicht öffentlich erschienene Quartetten und andere Instrumentalkompositionen, die die schönsten von ihm bekannt gewordnen weit übertreffen und von ausgezeichnetem Werthe sind. Er geht jezt mit der, gewifs jedem Liebhaber Haydnscher Instrumentalmusik angenehmen Unternehmung um, in seinem Verlage zu Paris die vollständige Sammlung aller Quartetten J. Haydn's, in einzelnen Heften und mit einer Eleganz im Stich herauszugeben, wie kaum noch irgend ein Werk erschienen. Die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung hat sich für Deutschland mit ihm, in Absicht auf diese Unternehmung, in Verbindung gesezt. Einen der Hauptzwecke seiner Reise konnte Hr. Pleyel nicht erreichen — den, seinen würdigen, und von ihm so hochverehrten Lehrer Haydn zu sehen. Ohngeachtet aller Bemühungen konnte er nämlich keine Passe nach Wien bekommen. Vor einigen Wochen trat er seine Ruckreise nach Paris an.

*) Einige kurze Notizen über die Entstehung der Oper, aus denselben Manuscript Rousseau's, von denselben Verfassern mitgetheilt, folgt im nächsten Stück. d. Redakt.

**) Eine Hoffnung, die, wie so gar vieles Gute, und Schöne, und Erfreuliche, an den politischen Verhältnissen unsrer Tage gescheitert seyn dürfte. Man sehe die *kurzen Nachrichten* am Ende dieses Blattes. d. Redakt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

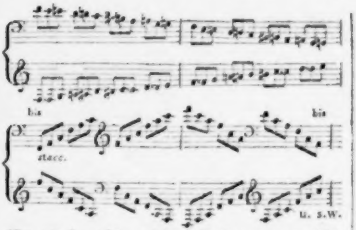

Alles mit der rechten und linken Hand genau so ausgeführt, wie es hier steht.

Bey jenen unbeschreiblich herrlichen Stellen, in denen sich die ganze Seele der Hohen, Mächtigen durch Töne aussprach, klar und rein, wie sanft sich kräuselnde silberfluthende Wellen des Meeres in stiller monderleuchteter Nacht, blieb man ziemlich ruhig und ernst — aber bey den obigen und ähnlichen Künsten erheiterte und verklärte sich das Antlitz Vieler so, dass man's deutlich sah, sie applaudirten gern dazwischen und schrieen auch wohl, um ihr tiefes Gefühl offen aller Welt darzulegen, wenn sich's nur schickte. Die Fantasie, die wahre, nicht eingelernte, ging, nachdem alle zu Anfang angedeuteten Ideen genial und kunstvoll aus- und durchgeführt, gesondert und wieder verbunden waren, kurz, da alles geleistet war, was man verlangen und auch nicht verlangen konnte, ihrem Ende zu und schloss mit einem Arpeggio in E dur, wie das oben in Fis dur, ausgehend vom höchsten Fortissimo und verschwindend im leisesten Pianissimo, als tönte es nur noch herüber aus unendlicher Ferne. Versunken im innern Anschaun erhob sich langsam, wie aus einem Traum erwachend die Göttliche — und nie gehörter Applaus und jauchzendes Bravarufen erfüllten prasselnd und schmetternd den Saal.

Es waren aber keineswegs die Herrschaften bey Hofe, die solchen tollen Spectakel trieben, sondern lediglich drey meiner lustigen Herren Collegen, die mich zu einer Landpartie abholen wollten und nun vor mir, dem Schlaftrunknen lachend dastanden, in die Hände schlugen, bravo schrieen und freundlich strafend also sprachen: Wir warten und warten und Er hält hier ganz ruhig sein Mittagsschläfchen!

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte comp. et déd. à Monseigneur le Duc de Slewig-Holstein-Sonderburg Beck par F. G. de Foltmar. Hambourg, chez A. Cranz. (Pr. 1 Thlr.)

Die vielen Compositionen, welche in neuester Zeit Dilettanten meist für Pianoforte liefern, lassen sich füglich in drey Klassen theilen; solche nämlich (die wenigsten), deren Verfasser Dilettanten heissen und wirkliche Künstler sind — andere (nicht seltene), die Talent, Geschmack und Fleiss, aber auch mehr oder weniger Mangel an eigentlicher Schule verrathen — und endlich diejenigen (die meisten), welche klingelnd, sausend und brausend sich gar gern das Ansehen geben möchten, als wären sie etwas, die aber nichts sind, als eitel Klingklang. Wenn die Kritik es mit denen der ersten Klasse genau nehmen darf, so muss sie es scharf nehmen mit denen der letzten — soll aber schonend verfahren mit denen der mittlern Klasse.

Dahin gehört die vorliegende Sonate, die aus vier Sätzen besteht: Allegro moderato G moll, C Takt — Andante sostenuto B dur $\frac{3}{4}$ Takt — Menuetto e Trio G moll, B dur — Allegro G moll $\frac{3}{4}$ Takt. Menuett und Trio sind in Idee und Ausarbeitung nur zu loben. Der erste Satz verspricht im Anfange sehr viel Gutes — aber die Ausführung genügt nicht ganz. Noch weniger ist diess der Fall im zweyten Satze, dessen graziöses Thema übrigens zu loben ist, am wenigsten aber im vierten Satze, der ebenfalls ein sehr brauchbares Thema hat. Ueberall jedoch offenbart sich des Verfasiers lobenswerthes Streben, sein Thema solid und kunstgerecht durchzuführen — und wenn ihm das auch in dieser Sonate nur in Menuett und Trio völlig, im letzten Satze fast gar nicht, im zweyten wenig und im ersten nur so ziemlich gelang, so möge er darum nicht verzagen, sondern mit Fleiss auf dem guten Wege, den er betreten, fortwandeln — endlich führt dieser Weg, Talent vorausgesetzt, was dem Verf. nicht abzusprechen ist, wenn auch etwas mühsam, doch um desto sicherer, zum Ziel. Im Einzelnen ist in dieser Sonate zu loben, dass auch die linke Hand hier und da gut beschäftiget wird und dass alles gut für die Hand liegt. Stellen, in denen gegen die

Reinheit des Satzes gefehlt ist, sind Seite 4. Takt 2. 17. — S. 5. T. 9. — S. 9. T. 10. — S. 10. T. 5. — S. 13. T. 14. — S. 14. T. 25. — S. 18. T. 23. 27. 28. 35. — S. 20. T. 6. Manche Modulationen sind lobenswerth, viele aber grell und hart, z. B. im zweyten Theile des ersten Satzes nach F dur, G dur, D dur, H moll, A dur, Thema in D dur, harter Uebergang ins Thema G moll — und mehr noch im dritten Satze, in welchem mit einer, bis zu ermüdender Eintönigkeit festgehaltenen, syncopirten Figur und ewigem sfz. in vielen Tonarten, am wenigsten aber in der herrschen sollenden Tonart G, ohne Plan herumgeschweift, Dur und Moll unangenehm durcheinander geworfen und erst in den letzten zwanzig Takten überschnell zur gewählten Haupttonart zurückgegangen wird. Solches Hin- und Herwandeln auf gut Glück und ohne zureichende innere Gründe ist nun einmal der Stein des Anstosses für Alle, die noch nicht viel geschrieben haben und für solche leider ausserordentlich reizend und verführerisch. Deshalb kann man nicht oft genug wiederholen, was alle Meister wohl wissen und auch gelegentlich sagen, keiner aber klarer und einfacher gesagt hat, als der alte Piccini, der sich ungefähr also vernehmen lässt: (vgl. Gerbers Tonkünstler-Lexikon) „Eine Tonart, die man kaum hat hören lassen, sogleich wieder verlassen, ohne Grund und ohne Ende herumschweifen, hin und her springen, um den Ort zu verändern, weil man sich da, wo man sich befindet, nicht zu halten weiss, kurz, moduliren, bloss um zu moduliren, beweist eine gänzliche Ignoranz des Zwecks der Kunst und ihrer Grundsätze und heisst einen Reichthum an Erfindung affektiren, um deren Mangel zu verbergen. Ueberdiess gehört zum Moduliren gar wenig Kunst, und selbst die enharmonischen Modulationen, welche den Unwissenden das Höchste der Wissenschaft zu seyn dünken, sind dem Eingeweihten ein blosses Spiel. Einen Gesang (ein Thema) aber nach einer gewählten Modulation ordnen, von dieser nur zur rechten Zeit abgehn, ohne alle Härte auf eine natürliche Art wieder zurückkehren und Veränderungen in der Modulation nur als Mittel des Ausdrucks und allenfalls zur nöthigen Abwechslung gebrauchen, darin besteht die eigentliche Schwierigkeit und Kunst. Auch richtet man durch ewiges Moduliren nichts aus, denn Moduliren ist nichts anders, als einen Weg zurücklegen; das Ohr will Euch auf Eurem Wege wohl folgen, ja es verlangt sogar, von Euch herumgeführt zu werden, aber nur unter der Bedingung, dass es, so oft Ihr es an einen Ort gebracht habt, etwas finde, was ihm seinen Weg belohnt und wo es auf einige Zeit wieder ruhen kann. Achtet Ihr nicht auf diese seine Forderungen und muthet ihm zu, dass es mit Euch unaufhaltsam fortrennen soll, so lässt es Euch endlich allein laufen und alle Eure Bemühungen, es wieder an Euch zu ziehen, ist nur verlorne Mühe." Man vergebe das lange Citat.

Das Aeussere des angezeigten Werks ist anständig, der Stich correkt.

Kurze Anzeige.

Siciliano et Rondeau pour la Clarinette avec Acc. de 2 Violons, Alto, Basse, Flute, 2 Hautbois 2 Cors et 2 Bassons, par Ivan Müller. Offenbach chez J. André. (Preis 3 Fl.)

Das Siciliano in D moll ist einfach und von angenehmer Melodie, jedoch nicht eben von grossem Gehalt; ohne eben auf Reminiscenzen zu stossen erinnert man sich dabei an ähnliches von Rode u. a. Das Rondo in F dur bietet dem Clarinettisten besonders Gelegenheit dar, sich in dem Vortrag nach der sogenannten französischen Schule zu üben; nämlich in der verschiedenen Art zu schleifen, zu stossen, zu trillern, einzelne Noten durch Drucker herauszuheben u. s. w. Es ist weit ausgeführt (4 Seiten lang) und enthält mannigfaltige Passagen, die, nach der sorgfältigen Bezeichnung vorgetragen, sich recht wohl ausnehmen. Die sehr einfache Begleitung schliesst sich der Solostimme gut an und beschränkt nirgends ihre Wirkung.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. *№ VIII.* 1821.

Anzeige.

Da mich die Erfahrung noch täglich lehrt, wie wenig die Musiker die Eintheilung meines Metronom auf eine zweckmäßige Art zu benutzen verstehen, welcher fehlerhafte Gebrauch sich dadurch, dass man ihn für nicht vielmehr als eine Schwarzwälder Uhr betrachtet, eingeschlichen hat, — so halte ich es für nothwendig die folgenden Worte zur Belehrung an empfehlen.

Ich habe die musikalische Bewegung, welche sich vorher in gewisser Unordnung befand, durch meinen Metronom systematisch eingetheilt und die zur Erklärung beygefügte Tabelle mag hiermit das Gesagte beweisen.

Tabelle 1.

zeigt die Gradation vom langsamsten bis zum geschwindesten Tempo steigende Bewegung. Diese zerfällt in drey Hauptheile.

1) Langsam (Adagio). 2) Mässig (Andante). 3) Geschwind (Allegro). Diese Bewegungen theile ich jede wieder in drey Theile ein als:

1°. Sehr langsam — langsam — nicht zu langsam.

2°. Sehr mässig — mässig — etwas geschwind.

3°. Mässig geschwind — geschwind — sehr schnell.

Ich nehme die Zahl 80 als Mittelpunkt an, weil in dieser Zahl sich die drey Grundbewegungen vereinigen, je nachdem man entweder eine Ztel Note, eine 4tel oder halbe Note mit derselben bezeichnen will. Achtzig Achtelnoten in einer Minute ist langsam, Achtzig Viertelnoten mässig, und Achtzig halbe Noten geschwind. Achtzig halbe Noten nenne ich geschwind, weil im $\frac{2}{4}$tel Takte 40 Takte auf eine Minute fallen. 120 halbe Noten nenne ich sehr geschwind, weil 60 Takte im Lauf von einer Minute sich beym ganzen Takte bilden. 60 halbe Noten in einer Minute, grünzt an das, was ich mässig oder Andante nenne, an. 80 Viertelnoten ist mässig, 80 Viertel grünzt an Adagio an, in welchem 80 Achtelnoten langsam ist, weil 20 Takte auf eine Minute fallen, und sehr langsam sich bilden muss, wenn man z. B. das Gegengewicht des Balanciers auf 66 stelle, wo nur 7 Takte in $\frac{2}{4}$tel Takte in einer Minute ausgeführt werden. Diese Darstellung beweist, dass man auf der Zahl des Metronoms deutlicher die Bewegung eines Tonstückes bemerken kann als durch vorgeschriebene Worte. Der Bequemlichkeit halber habe ich die erste Tabelle in Decimalzahlen eingetheilt.

Tabelle 2.

zeigt die Grade des Metronoms an. Ich bin bey seiner Eintheilung anfangs von 60 gleich auf 63 gegangen, weil 63, also ein Schlag in einer Minute mehr nicht bemerkbar ist. Ein gleiches Verhältniss findet bey den Taktschreitungen von drey zu dreyen, von vier zu vieren etc. statt.

100 zu 104 verhält sich wie 50 zu 52.
120 zu 126 — — — 60 zu 63.

Tabelle 3.

Jeder Musiktreibende wird das Mangelhafte einsehen, durch Worte eine äussere Bewegung bestimmen zu wollen. Die Worte können mit Verstand gebraucht wohl das innere Gefühl eines schaffenden Geistes ausdrücken, welches er sich bestrebt andern mitzutheilen; es liegt aber ausser ihrem Reich mit Bestimmtheit Maas und Zeit festsetzen zu wollen. Dieses ist so einleuchtend, dass es beynahe überflüssig scheinen möchte, das Gesagte zu beweisen, und doch ist es für diejenigen nothwendig, welche sich noch nicht entschliessen können, die Art und Weise ihrer Urgroseväter zu verlassen, sondern noch bis auf den heutigen Tag genug gethan zu haben glauben, wenn sie den Namen, Andante con moto, Allegro con fuoco e brioso (und wie die hundert und hundert Benennungen heissen mögen, welche von den italienischen Wörterbüchern geliefert werden) vor ihre Arbeiten setzen.

Für diese Tonsetzer halte ich es als Beleg zu meiner Behauptung für zweckmässig die verschiedenen Begriffe von musikalischer Bewegung, welche anerkannt berühmte Componisten bey ihren Worten verbinden, durch Beyspiele zu erläutern. Sie werden hinreichen das mangelhafte der bisher üblichen Formen darzuthun. Indem ich die Leser auf diese Tabelle 3 aufmerksam mache, muss ich bemerken dass die vorgezeichneten musikalischen Bemerkungen nicht von mir auf das Gerathewohl hergesetzt, sondern aus den vorhandenen gedruckten und gestochenen Werken dieser Meister gezogen worden sind.

Welcher Widerspruch liegt nicht in den Begriffen der verschiedenen Musiker. Während meiner Anwesenheit in London beklagte sich nemlich J. B. Cramer gegen mich wie niemand seine Exercices in dem von ihm gewünschten Tempo spielte, er numerirte seine beyden Werke in meiner Gegenwart, und in wiefern Numeration mit seinen vorgeschriebenen italienischen Zeitbewegungen stimmt, kann man aus beygefügter Tabelle sehen. Indem Hr. Cramer in seinen Exercices ein Moderato mit $\frac{2}{4}$ — 63. bezeichnet merkt er ein anderes mit $\frac{2}{4}$ 116 also fast das doppelte so schnell an. Während er ein Moderato im $\frac{2}{4}$tel Takt mit $\frac{2}{4}$ = 100 bezeichnet, merkt er ein anderes mit $\frac{2}{4}$ = 132 an. Wer sollte wohl den Sinn

des Musikers ohne Metronom errathen? Hr. Nicolo versteht unter Andantino im ¢tel Takt eine Bewegung welche er mit ♩ 52. bezeichnet, während Catel unter Andantino in der nemlichen Taktart, eine Bewegung angedruckt haben will, die er mit ♩ 126 bezeichnet.

Man untersuche diese wörtlichen Benennungen genau, welche in Folge dieser Tabelle die berühmtesten Componisten gebraucht haben, man vergleiche sie mit der metronomischen Bezeichnung und erlaube mir noch einmal die Frage: Ist es möglich dass es noch Musiker geben kann, welche mit weitläuftigen, gleichviel ob italienischen oder französischen oder deutschen Redensarten glauben können, mehr als eine innre Bewegung des Gemüthes ausdrucken zu wollen? Kann ein Wort den äusseren Gang ihres Tonstucks anzeigen, welches dadurch, dass diese erste aller Formen mit Bestimmtheit im Sinne des Componisten beobachtet wird, erst auf das Gemüth die beabsichtigte Wirkung hervorbringen kann? Meine Metronome haben sich nicht allein in Deutschland, nicht allein in Europa verbreitet — bey weitem mehr habe ich nach Baltimore, Philadelphia, Boston, nach Calcutta versandt und versende dahin noch täglich. Ich mag hier nicht zum Lobe meiner Erfindung sprechen, die Herren Salieri, Eybler, Beethoven, Weigl etc. in Wien — haben bereits im October 1815, wo die Herren Cherubini, Mehul, Catel, Berton, Nicolo, le Sueur, Boieldieu etc. in Paris und Cramer, Ries, Clementi, Kalkbrenner, Viotti etc. in London schriftlich ihren Ausspruch über die Zweckmässigkeit meines Instrumentes — niedergelegt, sie haben über seinen Nutzen nicht nur für Componisten sondern auch bey seiner Anwendung für Musiklehrer und Schüler sich so gründlich ausgesprochen, dass jede weitere Erwähnung als überflüssig geltend betrachtet werden kann.

Möchten diese Worte nicht mit Gleichgültigkeit überlesen werden, sondern die Herren Musiker zu einem höheren Interesse für meine Metronome auffordern, damit dieselben endlich in der Vollkommenheit deren sie fähig sind, von ihnen angewendet werden.

Mälzel.

Ankündigungen.

Bey Biedermann in Coburg ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Fr. Morgenroth's drey vierhändige Polonaisen fürs Pianoforte. (Preiss 6 Gr. sächs. oder 27 Xr. rhein.)

Bey Goeduche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben.

Adam, J. G., der lustige Klavierspieler. Eine reichhaltige Sammlung neuer fröhlicher Tänze und

anderer dergleichen Musikstücke für Pianoforte und Gesang. Zum Gebrauche beym Unterrichte im Klavierspielen. 2r Theil. gr. 8. geh. 1 Thlr. (2 Thle. mit 206 neuen Musikstücken. . . . . 2 Thlr.)

Adam, J. G., kurze und leichte Gesänge zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste und bey Singumgängen für grosse und kleine Chöre, vier- und dreystimmig gesetzt. 1r und letzter Heft. 8. geh. 16 Gr. . . . . (2 Hefte 2 Thlr. 14 Gr.)

Schreyer, C. H., neue Generalbassschule oder Geist vereinfachter Grundsätze des Generalbasses mit 100 Beispielen, nebst einem Anhange über das Accompagnement der Generalbassstimmen bey Kirchenmusiken für den Selbstunterricht, besonders zum Behuf für Choralspieler. 4. 1 Thlr. 6 Gr.

— neue Melodie des Herr Gott, dich loben wir' zur bequemen Begleitung mit Trompeten und Pauken nebst andern Instrumenten gr. 4. . . . . 6 Gr.

Auf Unterzeichnung erscheint nächstens

Die Glocke von Fr. von Schiller, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung gesetzt von J. G. Adam.

Bis zum 30sten September dieses Jahres wird darauf Unterzeichnung angenommen.

Der Subscriptionspreis ist 1 Thlr. 12 Gr., der nach Empfang des Werkes gezahlt wird.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellung darauf an.

Die Namen der Unterzeichner werden vorgedruckt.

Briefe und Gelder werden bis zum 30sten September Postfrey erbeten.

Meissen im August 1821.

Fr. W. Goedsche's
Buch- und Musik-Handlung.

Anzeige.

Dass die im 29sten Stücke dieser Zeitung enthaltene Nachricht von Magdeburg, nicht den dasigen Buchhändler, Hrn. Kretschmann zum Verfasser habe, bezeugen wir auf dessen Verlangen.

Die Redaction der mus. Zeitung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. Nº. 38. 1821.

Warum findet man so viel schlechte Orgeln, und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen seyn?
(Beschluss)

6.) Es ist leider mehr als zu wahrscheinlich, dass auch Orgeln bisweilen vorsätzlich verdorben werden: ein Frevel, der in jedem Falle und in welcher Absicht er immer verübt werden möge, die strengste Ahndung verdient, weil bey vorkommender Reparatur selten untersucht wird, auf welche Art die Orgel schadhaft wurde; der Orgelbauer, welcher auch nicht mit dieser Untersuchung beauftragt wird, ist zufrieden, dass sie schadhaft wurde und der begangene Frevel bleibt gewöhnlich unentdeckt. Als Bewegungsgrund eines solchen Frevels lässt sich nur annehmen, dass ein gewissenloser Organist auf dem kürzesten Wege Ferien zu erlangen wünscht; oder der Organist findet, dass seine Orgel einer Reparatur bedarf: er trägt beym Kirchenpatrone darauf an, dieser weiss aber von Hörensagen, oder hat es vielleicht in der Kirche selbst gehört, dass sie noch klingt, und verweigert die Reparatur, und der darüber erbitterte Organist, welcher sich nicht weiter mit ihr in diesem schlechten Zustande quälen will, verdirbt die Orgel vollends so, dass sie nicht mehr gespielt werden kann, und nun mit weit bedeutendern Kosten als vorher reparirt werden muss.

Diesem Uebel kann dadurch am zweckmässigsten entgegengewirkt werden, wenn

a.) der Schlüssel zum Innern des Werkes nur dem Organisten anvertraut wird, der nicht bloss als ein rechtlicher und besonnener Mann bekannt ist, sondern auch in einem dazu veranstalteten Examen bewiesen hat, dass er von der Struktur und Erhaltung der Orgel so viele Kenntnisse besitzt, dass er vorkommenden kleinen Fehlern, ohne der Orgel nachtheilig zu werden, selbst abhelfen kann. Kann er das aber nicht, so müsste der Orgel-Schlüssel in den Händen des Ortspredigers, oder des Patrons der Kirche bleiben, der ihn nur bey nöthig gewordener Reparatur oder Revision dem dazu Beauftragten einhändigte. Diess kann um so sicherer geschehen, da eine Orgel, wenn sie gut gearbeitet ist, einen guten und trocknen Stand hat, gehörig verwahrt ist, richtig intonirt und gestimmt wurde, und keine Zungenwerke hat, die nur sehr selten bey kleinen Orgeln anzutreffen sind, in vielen Jahren keiner Nachhülfe bedarf.

b.) Wenn dem Organisten bey Antritt seines Amtes die ihm anzuvertrauende Orgel mit einem über den Zustand, in welchem sie so eben ist, von einem geprüften und dazu beauftragten Sachverständigen *) aufgenommenen Protokoll übergeben, und er, besonders wenn ihm der Schlüssel zum Innern des Werkes anvertraut werden kann, für die daran entstandenen Schäden, wann sie erweislich Folgen seiner Verwahrlosung sind, zu haften verpflichtet wird.

Gewöhnlich übernimmt der Organist mit seinem Amte die zur Kirche gehörige Orgel ohne weitere Förmlichkeit; er betrachtet sie wie sein Eigenthum, und behandelt sie so, wie es seiner Meinung, Einsicht und Willen nach am angemessensten zu seyn scheint, kurz: er schaltet

*) Bey der Wahl des Orgelbauers, dem eine solche Prüfung der Orgel aufgetragen werden soll, ist indess mit Vorsicht darauf zu sehen, dass sie von einem gewissenhaften Manne geschehe, weil man im Allgemeinen annehmen muss, dass Orgelbauer es gern sehen, wenn neuerbaute oder reparirte Orgeln recht bald wieder schadhaft werden, weil aus diesem Schaden ihr Nutzen hervorgeht.

damit wie er will; er kann nicht dafür verantwortlich gemacht werden, und weiss auch, dass die Orgel, wenn sie verdorben ist, auf Kosten der Kirchenkasse wieder reparirt werden muss: er weiss ferner, dass sich Niemand eher darum bekümmert, als wenn er auf eine Reparatur anträgt, bey der, wenn sie wirklich geschehen soll, nicht erst lange gefragt wird, ob sie nothwendig sey. Unter diesen Umständen geschieht es freylich oft, dass Orgeln durch ungeschickte oder gewissenlose Organisten verwahrloset und verdorben werden.

7.) Mehrere Orgeln sind von oben her nicht gehörig gesichert, so dass leicht Kalk, oder wohl gar Regen und andere Körper in die Pfeifen, und von da in die Windladen fallen können, welches zum grössten Verderben einer Orgel gereicht.

Diesem entgegen zu wirken, muss der Theil der Kirchendecke, noch eher als die Orgel aufgesetzt wird, so breit und tief, als die Orgel ist, mit wohl in einander gefügten Breten fest verschlagen, oder das Innere der Orgel selbst mit einer sogenannten fliegenden Decke versehen werden. Diese besteht aus wohl- und einen Zoll tief in einandergefügten trockenen kiefernen Bretern, die, mit Kreuzzähnen versehen und, auf Stützen befestigt, so als ein Ganzes ruhen, dass sie in schräger Richtung, vorn über der Orgel hoch, und nach hintenzu niedrig, also schräg über die Pfeifen fortgehen, damit alles, was von oben herunter fällt, durch diese Decke abgeleitet werde.

Eine solche Decke hat auch noch den Nutzen, dass sie den Ton der Orgel freyer in die Kirche hinauswirft.

8.) Ist häufig dem Organisten, welcher seine Orgel selbst in gutem Zustande zu erhalten fähig ist, keine Vergütung für diese Mühe ausgesetzt. Man glaubt so zu ersparen, und schadet dadurch der guten Sache, weil selten Jemand nur der guten Sache wegen sich abmüht, und daher so manches Gute unterlassen wird, was wahrscheinlich geschehen seyn würde, wenn man die Mühe belohnte; so werden, statt jährlich vielleicht nur zehn Thaler, nach zehn Jahren Hunderte für eine Hauptreparatur nothwendig. Kein Orgelspieler bemuht sich, die zur Abhelfung kleiner Fehler nöthige Kenntniss zu erwerben; denn wenn er sich darum bemuht, und sich diese Geschicklichkeit erworben hat, so erntet er dadurch nur Mühe und Arbeit, und oft keinen Dank dafür.

9.) Schadet vieler Staub den Orgeln.

Es ist daher zu wünschen, dass zu jeder Orgel ein festes Tuch vorhanden wäre, womit diese zu der Zeit verdeckt würde, wann die Kirche vom Staube und Spinneweben gereinigt werden soll, und dass die Kirche vor solchem Ausfegen gehörig mit Wasser gesprengt würde. Endlich

10.) mangelt es überhaupt an wirklich geschickten Orgelbauern, und die geschicktesten wohnen meist nur in grossen Städten.

Dies wirkt deshalb nachtheilig auf die Orgeln, weil, wann ein solcher zum Neubau, oder zu einer Reparatur aufgefordert wird, seiner oft weiten Entfernung wegen, die Hin- und Zurückreise desselben allein oft eine ziemliche Summe, der Transport der neugebauten Orgel vielleicht eine noch grössere kostet, wenn sie nicht zu Wasser transportirt werden kann, was überdem bey einer weiten Entfernung nicht zu empfehlen ist. Wegen dieses bedeutenden Nebenaufwandes wird manche nöthige Reparatur so lange ausgesetzt, als es nur immer möglich ist.

Der Mangel an geschickten Orgelbauern entsteht wohl vorzüglich daher, weil a) beym Orgelbau nicht so viel als beym Bau von Pianoforte's erworben werden kann, und der Instrumentmacher diese Arbeit jener vorzieht;

b) weil seit längerer Zeit dergleichen Arbeiten selten gefordert wurden, und mancher Orgelbauer daher nicht mehr Arbeit und Erwerb genug findet;

c) weil die Pfuscher dem geschickten Arbeiter, der nicht wie sie für wenig Geld schlechte Arbeit liefern mag, auch noch den mässigen Erwerb, welchen er ohne diese finden würde, hinwegnehmen, so dass sich die Ermunterung zu gründlicher Erlernung und zu Betreibung der Orgelbaukunst immer mehr vermindert.

Ein grosser Gewinn für die gute Sache wäre es daher, wenn von den höhern Behörden geschickte Orgelbauer veranlasst würden, sich in gewisse, ihnen angewiessene Distrikte häuslich niederzulassen, um in denselben die vorkommenden Neubauten und Reparaturen, die ihnen dann nur allein zustehen müssten, zu besorgen. Ein solcher Mann wäre dann, wann er z. B. von seinem Mittelpunkte aus, ohngefähr 10 — 15 Meilen zu reisen hätte, stets in der Nähe, und könnte

vom grössten Theile der Gemeinden leicht herbeygeholt werden, und kleinen Fehlern mit unbedeutendem Kostenaufwande abhelfen. Die Orgeln würden auf diese Weise in gutem Zustande seyn, und grosse kostenspielige Reparaturen nur dann vorfallen, wann die Orgel vom Zahne der Zeit zerstört zu werden drohte. Auch könnte ein solcher angestellter Orgelbauer verpflichtet werden, alle zwey oder drey Jahre die Orgeln seines Distriktes, für festgesetzte Diäten, auf Kosten der Kirchenkassen zu bereisen, sie zu untersuchen, kleinen Fehlern abzuhelfen, grössere und bedeutendere aber zur Prüfung anzuzeigen. Bey Neubauten oder bedeutenden Reparaturen würde es der guten Sache sehr nützlich werden, wenn er verpflichtet wäre, zu der Zeit, wo die Orgel auseinander genommen ist, mehrere Organisten der Umgegend einzuladen, sich auf einen zu bestimmenden Tag daselbst einzufinden, und sie dann mit allen einzelnen Theilen der Orgel, wie mit ihrem Zusammenhange und der Wirkung derselben auf einander bekannt zu machen, ihnen die möglichen Ursachen anzugeben, wodurch Fehler, wie das Heulen und dgl. entstehen, und sie zugleich mit den zweckmässigsten Mitteln bekannt zu machen, wie unter diesen oder jenen Umständen dieses oder jenes Mittel am besten anzuwenden sey, um dem Fehler abzuhelfen.

Diess würde um so leichter ausführbar seyn, wenn ein solcher Mann bey vorkommenden Bezirksreisen, von einer Gemeinde zur Andern mit seinem Werkzeuge kostenfrey gefahren werden müsste.

Ihm könnte allenfalls auch ein anderer geprüfter und verpflichteter Sachverständiger zugeordnet werden, um ihn zu controlliren, damit er nicht allein willkürlich schalten könne. Dieser könnte mit ihm die Preise seiner Arbeit bedingen, diesem müsste der Orgelbauer zuerst verantwortlich seyn, ihm zuerst Rechenschaft über seine vorhabenden Arbeiten ablegen; in zweifelhaften Fällen sich von ihm Rath erholen. Dieser Zugeordnete müsste nicht nur bey allen nöthig scheinenden grösseren Reparaturen vorher untersuchen, ob und wann die verlangte Reparatur, zu welchem Preise, und auf welche Weise sie geschehen solle, sondern er müsste auch die Dispositionen zu neuen Orgeln entwerfen, sie veranschlagen lassen, die Veranschlagung revidiren, den Contract zum Baue aufsetzen, ihn der höhern Behörde zur Genehmigung zusenden, und dann die verfertigte Arbeit übernehmen.

Nur unter solchen Umständen wird es möglich, für diesen wichtigen Theil des kirchlichen Gottesdienstes wohlthätig zu wirken; nur auf diese Art werden gut disponirte, zweckmässige, in gutem Zustande befindliche Orgeln die Feyer des Gottesdienstes heben und ihre ehrwürdige Bestimmung erfüllen können.

Möchten doch die hier von mir angedeuteten Bemerkungen und Vorschläge nicht ohne Wirkung für die gute Sache bleiben! *)

Wilke.

Nachrichten.

Darmstadt. Die musikalische Zeitung hat lange nicht von Darmstadt gesprochen; eine kurze Notiz von dem gegenwärtigen Stande der hiesigen Musik, von dem, was darin geschieht und von den vorzüglichsten Künstlern, durch die es geleistet wird, wird daher den Lesern dieser Zeitung vielleicht nicht unwillkommen seyn.

Im Allgemeinen steht allerdings hier die Ausübung der Tonkunst (jedoch nur der dramatische Zweig derselben; die übrigen finden hier noch keine Gelegenheit, sich geltend zu machen) auf einem höhern Standpunkte, weil sie sich der

*) Die königlich preussische hochlöbliche Regierung zu Potsdam hat zur Verbesserung dieser ausserdem so sehr vernachlässigten Angelegenheit schon seit mehreren Jahren hochherzig viel Gutes gestiftet, indem dieselbe nicht nur alle zum Neubau und zu Reparaturen eingehende Anschläge von geprüften sachverständigen Nichtorgelbauern untersuchen, sondern auch von ihnen alle Orgelbauten prüfen und feststellen lässt. Dieselbe unterstützt nicht nur die Gemeinden, welche zur Anschaffung einer Orgel in ihrem Orte ein kleines Kapital zusammenbringen, mit bedeutender Kraft, sondern es werden auch von derselben redliche und geschickte Arbeiter durch Vorschüsse zur Anschaffung zweckmässiger Materialien ermuthigt, ihr Fach mit Neigung zu betreiben. Es ist ferner von derselben zu Potsdam ein Schullehrer-Seminarium errichtet worden, worin künftige Schullehrer nicht nur im Orgelspiel durch sehr tüchtige Lehrer Unterricht erhalten, sondern auch Gelegenheit haben, mit der Struktur, so wie mit der Erhaltung einer Orgel gehörig bekannt zu werden.

Möchte dieses schöne Beyspiel doch recht viel Nachfolge erwecken! W.

unmittelbaren Leitung eines kunstsinnigen Fürsten erfreut.

Was die grössten Meister Treffliches und Bestes in dieser Kunst geschaffen haben, und Werke, die nicht bloss ihren Ruhm begründet haben und deren Wahl auch dem geläuterten Kunstsinn und dem veredelten Geschmack eines Volkes Ehre macht: solche Werke, welche die höhere Weihe des Genius beurkunden, nur solche gelangen hier zur Darstellung und werden mit der genauesten Sorgfalt und mit allen zur würdigen Darstellung dienenden äussern Mitteln ausgeführt. Die hier im Laufe des Jahres gegebenen Opern sollen in einem besondern Berichte am Schlusse des Jahres genannt werden.

Das Operupersonal kann — etwas ganz vollkommenes ist überall nicht zu finden — als ein auserlesenes betrachtet werden, wie sich dies bey der Anführung einzelner Darstellungen erweisen wird.

Um zuerst mit den zuletzt einstudirten Opern anzufangen, sind

Zaire und *Mahomed*, beyde vom Kapellmeister Winter, zu erwähnen. Der Ruhm des Verfassers steht durch dessen *Opferfest* festgegründet; vielleicht ist diess Ursache, dass genannte zwey Opern, an solches oft erinnernd, in der Wirkung jenem nachstehen; denn was den Tonsatz betrifft, gilt von diesen, was von jenem gelobt werden kann: die einzelnen Tonstücke sind eben so fliessend und angenehm; — ob aber dramatisch? und namentlich, ob die Recitative nicht deutlicher den darzustellenden Gemüthszustand ausdrücken sollten? — —

Die letzte neue Oper war: *Zoraide*, in drey Akten, von Karl Blum. Sie wurde zweymal, und da der Verfasser auf seiner Rückreise von Paris eben hier gegenwärtig war, unter dessen Leitung, mit allgemeinem Beyfalle aufgeführt. Die Musik ist so gründlich als anziehend. Sollte sie auch auf andern Bühnen zur Darstellung gelangen, so dürfte sich wohl das allgemeine Urtheil dahin aussprechen, dass die deutsche Opernbühne sich zu diesem so klaren als kräftigen und gefühlvollen Tonsetzer Gluck wünschen darf; und dieser Beyfall wird deswegen ihm zu Theil werden, weil er neben der Kenntniss des Tonsatzes auch die des charakteristischen Gesang-Ausdruckes besitzt, und beyde auf das vollkommenste in der Anwendung zu vereinen weiss. Der Umfang der Gesänge ist immer der zu schildernden Gefühls- und Gemüthsstimmung, die harmonischen und melodischen Satzbaue der jedesmaligen Situation und Gemüthsstimmung angemessen. Ueberall singemässe Deklamation, überall ein wohlberechneter Gebrauch in der Vielheit der Töne: man hört einen Ton da, wo deren mehrere der Innigkeit des Gefühls widersprechen würden; viele Töne hört man da, wo wenige mit dem aufwallenden Gefühle im Missverhältnisse stehen würden. Die Darstellung der Oper war höchst gelungen zu nennen, und durch Mad. Frank, und durch den Gesang und das Spiel der Herren Wild, Oelcher und Hanwacker zu hoher Vollendung abgerundet.

Um den Raum zu sparen, will ich versuchen, über mehreres ein allgemeines Urtheil vorauszuschicken. *Othello*, welche Oper seit kurzem zweymal auf die Bühne gebracht worden, giebt hiezu die erste Gelegenheit, um anzudeuten, welche Anlagen und Kunstfertigkeiten die vorzüglichern Mitglieder des Personals für jede Rolle mitbringen. Nach dieser allgemeinen Schilderung werde ich für die Folge nur ihre Namen zu nennen, und etwa noch dasjenige zu bemerken haben, was als besonders bemerkenswerth ausser dieser Schilderung liegen möchte.

Hr. Wild (Othello) besitzt eine der seltenen Stimmen, welche nicht bloss Annehmlichkeit, Lieblichkeit und Kraft, sondern auch die gehörige Schmeidigkeit haben, um durch unbenennbare Schattirungen jede Gefühlsstimmung deutlich zu versinnlichen. Dabey besitzt er den Vortheil, dem Tone durch zweckmässigen Gebrauch seiner Stimmwerkzeuge den möglichsten Wohlklang zu geben und verbindet damit eine deutliche Aussprache, jedoch (was in der Gesangbildung eine wichtige und schwere Aufgabe ist) ohne deshalb dem Tone durch harte Aussprache zu schaden. Ferner ist sein Vortrag nicht einförmig, sondern mannichfaltig und unterscheidend und immer lebendig, so dass er die obengenannten Vorzüge stets zu rechter Zeit und am rechten Orte geltend zu machen weiss.

Dass diesen Talenten eines Sängers die Rolle des Othello eine reichhaltige Gelegenheit bietet, sich auf das mannigfaltigste geltend zu machen, leidet keinen Zweifel; wohl aber, ob mancher auch sonst gute Sänger diesen reichhaltigen Gelegenheiten und Aufgaben gewachsen seyn möchte,

da die ganze Rolle weniger aus Gesang (was man Gesang zu nennen pflegt), als aus Ton-Sprache (Declamation bezeichnet die Sache nicht genügend) besteht. W. lösste die Aufgabe seiner Rolle so, dass jeder Tadel eine Ungerechtigkeit seyn würde.

Mad. Krüger (Desdemona) hat ebenfalls in dieser Oper eine ihrer vorzüglichsten Rollen. Durch ihre klangreiche Stimme, Kehlfertigkeit und schöne Gestalt gewinnt sie stets den lautesten Beyfall.

Hr. Hähnle (Rodrigo), hoher Tenor, gehört zu den denkenden Künstlern, welche bey Ermangelung desjenigen Talentes, welches auch ohne Bildung schon Theilnahme und Beyfall erweckt, dennoch alle billige Forderungen unparteiischer Zuhörer durch den Vortrag befriedigen.

Hr. Deicher macht seine schöne volle Bassstimme immer mehr geltend. Seine Jahre gestatten ihm noch, sich dasjenige zu erringen, wodurch sich der wahre Künstler von dem bloss glücklich begabten unterscheidet. Möge er, durch gute Muster und durch strenge Freunde ermuntert, sich jene dauernden Vorzüge sichern.

Nächstens auch über diejenigen Mitglieder, deren hier keine Erwähnung geschehen ist.

Hildburghausen. Zu Anfang dieses Jahres kam eine, von unserm kunstliebenden Herzoge auf einige Zeit engagirte, Schauspieler-Gesellschaft an, die, unter der Direction des Hrn. C. Gerlach, wöchentlich vier Vorstellungen, und darunter gewöhnlich zwey Opern gab.

Während der beynahe halbjährigen Anwesenheit derselben wurden, ausser mehren Opern von gemeinem Schlage, (Wenzel Müller, Kauer und dgl.) auch folgende gegeben: *Die Schweizerfamilie*, *die Entführung aus dem Serail*, *Don Juan*, *die Zauberflöte*, *Titus*, *der Kalif von Bagdad*, *Johann von Paris*, *der Wasserträger*, *Jacob und seine Söhne*, *Abu Hassan* u. a. Wenn man nun nicht gerade den Massstab von grössern, stehenden Theatern anlegte, so fand man, dass sie doch ziemlich viel leisteten, und manche Oper recht gut gaben, z. B. *die Schweizerfamilie*, *Jacob und seine Söhe*, *Abu Hassan* u. a. Sogar die Aufführung des *Titus* hätte man recht wohl gelungen nennen können, wenn die Partie des Titus selbst angemessener besetzt gewesen wäre. Das Orchester unterstützte übrigens die Gesellschaft treulich, und spielte oft ausgezeichnet gut, welches auch von dem Publikum anerkannt wurde.

In der Zwischenzeit, als die Gesellschaft in Meiningen spielte, wurde den hiesigen und nachbarlichen Kunstfreunden ein anderer schöner Genuss zu Theil. Hr. Kapellmeister Spohr und seine Gattin besuchten bey ihrer Rückreise von Paris die herzoglich-sächsischen Höfe, und gaben bey dieser Gelegenheit auch hier in der Stadt noch ein Concert. Durch die Theilnahme des herzoglichen Hofes und mehrerer Personen aus der Umgegend, bildete sich ein ansehnliches und auserlesenes Auditorium. Alle Stücke, die den Inhalt des Concerts ausmachten, waren von der Composition des Hrn. Spohr. Zum Anfang seine erste Sinfonie in Es, die gleichsam wie ein solides Prachtgebäude unter andern kühnen Palästen wohlgefällig hervorblickt. 2) Concert in D moll, mit einem eingelegten, seelenvollen Adagio eines andern Concerts, und dem ganz originellen, unübertrefflich erfundenem Rondo in D dur. 3. Recitativ und Adagio für die Clarinette, vorgetragen von H. Mahr. 4. Grosses Quintett für Pianoforte etc. Eines der vorzüglichsten Stücke dieser Art, und wohl auch eines der besten dieses Meisters. Die Stimmen sind sehr zweckmässig verarbeitet, die Partie des Pianoforte sehr dankbar und dem Instrumente angemessen, die Modulationen frappant, ohne unnatürlich zu werden, die rhythmischen Verbindungen neu und ungewöhnlich. Mad. Spohr, die sonst vortreffliche Harfenspielerin, trug es mit der grössten Präcision und dem zartesten Ausdruck vor, so, dass der Wunsch, man möchte sie doch lieber, wie ehemals, auf der Harfe hören, verstummen musste. 5) Potpourri für die Violine über irländische Nationalmelodieen. Das fremdartige der Melodieen gewährt diesem Stücke viel Eigenthümlichkeit, die der Componist auch in die Zusammenstellung und in die Figuren zu legen gewusst hat. Ueber den vollendeten Vortrag desselben darf man kaum wagen, noch etwas hinzuzusetzen, da die musikalische Welt hierüber einstimmig urtheilt.

Am Charfreytage wurde in der herzoglichen Residenz, zum Besten der Armen, Graun's *Tod Jesu* aufgeführt, wobey mehrere Mitglieder des Theaters Gesangpartieen übernahmen. Die Ausführung war im Ganzen, wenn auch nicht ohne Mängel, doch ziemlich gelungen. Die Chöre waren

kräftig besetzt und gingen genau zusammen. Dem Ref. störten diesmal mehr wie ehemals bey einigen Arien die alten Formen und die Wiederholungen; dagegen trat das rein Kirchliche, Erbauliche und Ernste desto reiner und ergreifender hervor. Alles, was bloss Sache des Geschmacks ist, verliert immer mehr, je weiter es in die Vergangenheit zurücktritt; wogegen das Einfache, Ernste und Harmonische dadurch noch mehr gewinnt, sich noch mehr hervorhebt und vergeistigt. Auch das neue Aufleben der Händelschen Werke, so wie das Fortleben dieses Grauschen beweist dies. Was wird aber aus den Werken, welche nur dem Mode-Geschmack huldigen, wenn sie zurückgetreten und veraltet sind? Sie gleichen dann altmodischen, kalten, mit allerhand bunten und fadem Flitterstaat gezierten Statuen ohne Seele.

St. Petersburg. Nach langer Abwesenheit ist der berühmte Waldhornist, Herr Heinrich Gugel *) hierher zurückgekehrt. Leider wird er nur kurze Zeit bey uns verweilen, da er Willens ist, eine musikalische Reise über Riga, Warschau, Dresden, Leipzig, Frankfurt, Paris und London zu unternehmen. Vor seiner Abreise wird er uns jedoch durch ein öffentliches Concert erfreuen.

Es ist zum Erstaunen, welche Wirkung dieser Künstler durch sein Instrument hervorzubringen weiss. Diesen Effect bringt er jedoch nicht etwa durch das blosse Abspielen schwieriger Passagen hervor, die einzig und allein dem ungebildeten Ohre manches Zuhörers als das Höchste der Kunst erscheinen; er gewinnt seine Zuhörer durch die edelste Behandlung seines Instrumentes, durch seinen schönen Gesang, durch Einfachheit, Würde und Innigkeit seines Vortrags und seiner Composition; dabey ist sein Ton, bey dem bedeutenden Umfange von 3½ Octaven, in allen Lagen schön und kräftig, seine Intonation, auch in den entferntesten Tonarten, rein und bestimmt, und jede vorkommende Schwierigkeit wird von ihm mit der grössten Kraft und Präcision vorgetragen. Man kann wohl behaupten, dass durch Hrn. G. ein so mächtiger Vorschritt in seiner Kunst gethan und sein Instrument zu solcher Vollkommenheit erhoben worden ist, dass in geraumer Zeit schwerlich an weitere Vollkommenheit zu denken seyn möchte. Wem diess zu viel gesagt scheinen möchte, den bitten wir, sein Urtheil zurückzuhalten, bis er Hrn. G. selbst gehört; bis dahin wird unser Urtheil durch eine Schule und 24 Exercices in allen Tonarten, welche nächstens von ihm im Druck erscheinen, schon im Voraus zum Theil gerechtfertiget werden.

Es ist eine sehr angenehme Erscheinung, dass bey Hrn. G. hohe Kunstvollkommenheit auch mit einer vorzüglichen Geistesbildung verbunden ist.

Posen. Der Erzbischoff von Gnesen, welcher hier seinen Sitz hat, hält an dem hiesigen Dome eine Kapelle, von der sich nicht viel erhebliches sagen lässt; der Regens Chori, Hr. Graf, ist jedoch ein erfahrener Organist und seine Schwiegertochter führt bey den Messen die Sopran-Partie ziemlich gut aus. In der Pfarrkirche werden alle Sonn- und Feyertage Messen von dem daselbst angestellten Orchester, mit Zuziehung mehrerer Dilettanten und mit dem Gesange der am hiesigen Lyceum studierenden Jugend, unter Leitung des Hrn. Scigalski, gut aufgeführt. Hr. S. ist von der k. Regierung als Lehrer der Musik bey dem Lyceum angestellt. Mad. Hedinska singt dabey die Sopran-Stimme recht brav. Die Oper, welche unter der Leitung der Mad. Leuttner abwechselnd hier, theils in Thorn etc. spielt, ist nur mittelmässig; dagegen ist das Schauspiel vorzüglich gut, und das Haus schön und akustisch gut gebaut. Posen besitzt in Hrn. Ignaz Woykowski einen sehr achtbaren, eifrigen und thätigen Musikfreund, welcher durch seine Liebe für gediegene instrumental-Musik, und durch seine sehr beträchtliche musikalische Bibliothek viel wohlthätigen Einfluss auf die Anregung und Verbreitung des Kunstsinnes und auf die Bildung manches hiesigen Musikers hat. Hr. W. giebt wöchentlich dreymal Quartett, wobey er die Violine mit Fertigkeit

*) Herr H. Gugel ist nicht mit seinem ältern Bruder zu verwechseln, der gegenwärtig mit seinem Sohne, einem Knaben von vortrefflichen musikalischen Anlagen, auf Reisen ist.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October — Nº. 3. — 1800.

NACHRICHTEN.

Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien.

Theater-Musik.

Hier ist es, wo die Musik bekanntlich, anstatt Vervollkommnung, vielmehr, in mancher Rücksicht, bedeutenden Schaden erlitt. Die Direktion kann sich durchaus nicht frey machen von dem Vorwurf, dafs sie oft Kunst und Künstler misbrauche.

Italienische Oper.

Mad. Tomeoni, als *prima buffa*, wird mit Recht von dem Publicum sehr geschätzt; nur Schade, dafs sie öfters zu ausgelassen wird. Ihre Stimme ist geschaffen für das Theater und ihre Figur gleichfalls. Mlle Paer Riccardi, Frau des braven Componisten, ist sehr brav, singt und spielt mit Gefühl; zu wünschen wäre, dafs ihr die Natur mehr Stärke verliehen hätte, um bedeutende Rollen in den Opern mit eben den Kräften vollenden zu können, als sie anfängt. Die *Opera seria* scheint besonders ihr Fach zu seyn. Herr Simoni, Tenorist, ist, vermöge seiner Jahre, im Abnehmen, verdient aber alle Achtung. Pasqua, Tenorist, hat eine hohe Tenorstimme und flötirt viel, singt nach Castraten-Manier mit unaufhörlichen Rouladen; gefällt mehr den Weibern, aber der Kenner vermifst allzuviel jene einfache Singart, welche doch nur allein die wahre ist. Die beyden Bassisten Cypriani und Angrisani sind wahre *buffoni*, aber schlechte Sänger, sowohl in Ansehung der Kunst, als ihrer Stimmen, weswegen kein Quartett oder Finale die gehörige Wirkung thut, indem der Bafs immer zu schwach ist. Die übrigen italienischen Sänger und Sängerinnen sind weniger bedeutend. Dem Orchester fehlt es gar nicht an braven Leuten, aber desto mehr an gutem Willen, an Einigkeit und Liebe zur Kunst. Diese unegoistische Liebe scheint ihnen ganz unbekannt zu seyn, daher das Orchester auch oft schlecht (dem gemeinen Ausdruck nach) zusammen geht. Bey den Violons wäre zu wünschen, dafs nicht alle 5, fünfsaitig, und die Herren etwas weniger gemächlich wären. Bey grofsem Forte hört man mehr drein reissen und Rumpeln, als deutlichen, durchdringenden Bafston, der das Ganze erheben könnte. Der Direktor, Hr. Conti, ist seinem Platz offenbar nicht gewachsen: öfters geschieht es, dafs das halbe Orchester mit Substituten besetzt ist, welche die Herren schicken, wenn sie einem andern Verdienst oder ihrem Vergnügen nachgehen: der davon erfolgende Effekt läfst sich denken. Die Wahl der Opern ist gewifs nicht gut: die ältern, anerkannt guten, werden selten gegeben, die neuern, die bekanntlich kein Verständiger sämmtlich gut nennen kann, desto öfter. Man läfst diese aus Italien kommen, und zwar auf Empfehlung eines oder des andern Mitgliedes, oft einer schönen Rolle, oder auch nur einer brillanten Arie wegen. Es werden viele Opern gegeben, von denen man in der 1sten Probe versichert ist, dafs sie nicht gefallen können; — sollte Herr Weigel dabey die Absicht haben, dafs dann eigene Arbeiten desto besser gefallen sollen? Sollte er zu solchen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen haben? Hr. Paer hat 2 Opern hier geschrieben: sie sind schön, besonders ist's bekanntlich seine *Camilla*. Seine frühern Opern, so er in Italien geschrieben und hier aufgeführt hat, sind aber leer und oft seicht. Der verdienstvolle Hr. Salieri, dessen ältere Opern, zum Leid-

und solidem Vortrag spielt; und monatlich ein Concert, in welchem Werke von Spohr, Fesca, Romberg und andern vorzüglichen Meistern aufgeführt werden. Das Orchester wird von ihm honorirt und die hiesige musikalische Welt dazu eingeladen. Auch reisende Künstler finden bey ihm eine freundliche Aufnahme, und verlassen Posen gewiss immer mit dem Wunsche, auch an andern Orten die Theilnahme und Begünstigung solcher Freunde und Beförderer der Kunst zu finden.

Cracau. Auch hier arbeitet man an der Begründung einer Musik-Lehranstalt. Als erster Anfang dazu bildete sich vor ungefähr zwey Jahren, unter dem Vorsitze des kunstliebenden Grafen Sch. Sierakowski, Domherrn an der hiesigen Kathedral-Kirche, ein Musik-Verein, der sowohl die Aufführung grosser Sinfonieen, als auch die Begründung einer Sing- und Musik-Lehranstalt zum Zwecke hatte. Der obenerwähnte Hr. Graf S. als Präses, und der von wahrem Kunstgefühl beseelte Domherr Apc Iznowski sind die Seele des Vereins, und unterstützen denselben mit thätigem Eifer. Alle Sonntage giebt der Verein Concerte. — In welch einem blühenden Zustande hier die Kirchen-Musik unter den Königen aus den Häusern Jagello, Wasa und Bathory war, beweist die noch an der Schlosskirche befindliche Musik-Sammlung, welche viele schätzbare Manuscripte der alten italienischen Tonsetzer enthält, und die reichen, von den Königen eigenhändig abgefassten Stiftungen, die zur Erhaltung der Sänger und Instrumentalisten an dieser Kirche bestimmt waren; da aber in den neuern Zeiten, bey Errichtung der Republik, viele zu diesem Zwecke bestimmte Güter von dem hiesigen Territorio getrennt wurden, und die darauf fundirten Einkünfte wegfielen, so kann jetzt eine solche Musik-Anstalt nur durch die Protection des Senats und durch Beyträge der Kunstliebhaber erhalten werden. Unter den hiesigen Musikern zeichnet sich der Organist und Regens Chori, Goroneczkiewicz aus, durch dessen Veranstaltung in der Schlosskirche Messen von Mozart, Haydn und Beethoven mit mittlerer Besetzung, aber ziemlich gut aufgeführt werden. An dem Clarinettisten Krzyzanowski, dessen Ton vorzüglich schön ist, besitzt das Orchester einen sehr braven Künstler. Im Theater giebt man Schauspiele und Opern in polnischer Sprache, meist von Kurpinski und Elsners Composition. Unter den Dilettanten kennt man die Gräfin Grodzicka, Tochter des Senators Gr. Grodzicki, als Virtuosin auf dem Piano und als geschmackvolle Sängerin nennen.

Recension.

Grand Duo concertant pour Pianoforte e Violon, composé et dédié a Madame Catherine de Mosel née Lambert, par E. Baron de Lannoy. Oeuvre. 12. Chez Breitkopf et Härtel a Leipsic. [Pr. 1 Thlr. 16 Gr.]

Diese, an Inhalt und Umfang wirklich grosse und concertante Duo ist durchaus lobenswerth — man mag nun auf die Hauptideen seiner Sätze, den Stoff, oder auf die Ausführung derselben, das Wort im weitesten Sinne genommen, die Form sehen. In erster Hinsicht ist der zweyte und vierte Satz vorzüglich auszuzeichnen, welche beyden Sätze wahrhaft originell gedacht sind — in der zweyten Hinsicht aber ist kaum zu entscheiden, welchem der vier Sätze man den Vorzug zuerkennen solle. Denn überall behält der Componist seine Hauptgedanken fest im Auge, drehet und wendet sie in grosser Mannichfaltigkeit mit vieler Kunst, und macht aus ihnen, was sich nur machen lässt. Da aber seine Gedanken immer gut, oft trefflich und nicht selten ächt genial sind, so ist das meist sehr Bedeutende. Er modulirt viel, doch nicht allzuviel (vielleicht — denn wer mag hier eine feste Norm aufstellen — etwas zu viel im vierten Satze), oft neu und kühn, aber immer kunstgerecht und ohne hiezu zu werden, und lässt eigentlichen Gesang (dessen man allenfalls wohl etwas mehr wünschen möchte), den, wie recht und billig, vorzugsweise die Violine hat, in gutem Verhältniss mit Bravourpassagen und dgl. abwechseln. Auch haben die vier Sätze (Allegro A dur $\frac{2}{4}$ Takt $\frac{1}{8}$ = 160 10 Seiten, Largo molto A moll $\frac{6}{8}$ Takt $\frac{3}{8}$ = 88, 6 Seiten, Scherzo Presto Cis moll $\frac{3}{4}$ Takt, $\frac{1}{4}$ = 104, Trio Des dur $\frac{1}{4}$ = 96 Scherzo wiederholt mit Coda $\frac{1}{4}$ = 108, 5 Seiten, Finale Allegro A dur $\frac{2}{4}$ Takt $\frac{1}{8}$ = 120 10½ Sei-

ten) innern Zusammenhang unter sich in Anordnung des in ihnen herrschenden Geistes und Gefühls und bilden daher, ungeachtet ein jeder für sich besteht, ein schönes Ganzes. Die raschen Sätze sind sehr brillant, ja in gewisser Beziehung ist es selbst das Largo, das von ungemein schöner Wirkung ist. Grosse mechanische Schwierigkeiten giebt es nirgends; doch fordern alle Sätze sehr sichere und gebildete Spieler, welche an den schwierigern Tonarten keinen Anstoss nehmen und die ganz besonders die an sich todten Noten ins Leben zu rufen verstehn. Das gilt vorzüglich vom Largo, das ausserdem noch einen sehr guten Flügel und vom Spieler viele Gewandtheit, Kraft und Ausdauer verlangt. — Was sich allenfalls bekritteln, oder worüber sich disputiren liesse, dessen findet man wenig — und das Wenige wäre denn etwa Folgendes. Im zweyten Theile des ersten Satzes tritt der erste Gedanke, wie es dem Ref. scheint, doch etwas zu schnell wieder hervor — in demselben ersten Satze unterbrechen die vielen kleinen Ein- und Abschnitte zuweilen den Fluss des Ganzen — im Largo giebt es hier und da etwas grelle durchgehende und Wechselnoten — und an einigen Stellen ist mit dem Rhythmus doch etwas zu frey verfahren. Dass einigemal Sextolen stehen, wo offenbar nur Triolen stattfinden können, ist vielleicht nicht Schuld der Handschrift. Uebrigens ist der Druck sehr correct und das Aeussere des Werks dem innern Werthe desselben entsprechend.

Kurze Anzeigen.

5me Concerto pour la Clarinette avec Accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Trompettes et Timbales par Iwan Müller. Offenbach chez J. André. (Fr. 5 Fl.)

Die frühern Concerte des Hrn. M. sind Ref. nicht bekannt, dieses dritte aber ist ein Concert eigener Art und, nach der jetzt üblichen Benennungsweise, ein Concertino. Der erste Satz, *Allegro maestoso*, besteht blos in einem einzigen, nach einem Tutti von 32 Takten eintretenden Solo, welches sich, nach einigen kurzen Ausweichungen, in die Dominante wendet und, nach einer sehr langen Cadenz durch die höchsten und tiefsten Töne, zu einem Thema mit 6 Variationen übergeht. Die Melodieen sind sehr cantabel, die Läufe modern und nicht leicht. Die Variationen sind ebenfalls im modernen Styl, mit verschiedenen dem Instrumente angenehmen Bravourgängen. Sie schliessen, wie der erste Satz, mit einer vorgeschriebenen, eine volle Seite langen Cadenz, an welcher man den Meister auf diesem Instrumente erkennt. Das Ganze ist ein sehr gutes Uebungsstück. Die Begleitung ist einfach und leicht.

Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse, composé et dedié à Mr. Dittmaier par J. Kuffner. Op. 90. Mayence chez B. Schott. (Fr. 2 Fl. 24 Xr.)

Dieses Quartett trägt den Charakter der sogenannten Quatuors brillants, welche von Kreutzer und Rhode zuerst in Umlauf gesetzt wurden. Das erste Allegro (C dur C Takt) ist zwar fortwährend obligat für die erste Geige, leidet aber keineswegs an der harmonischen Leere, welche bey manchen Compositionen dieser Art an der Tagesordnung ist. Die Figuren reihen sich fast durchgehends in der Form an die Figur des Hauptthemas, und führen aus brillanten Passagen in gesangreiche Melodieen über. Die Kunst des Tonsetzers, welcher die verschiedenen Theile des Ganzen zu einem Ganze vereinigte, ist überall erkennbar. In dem Andante (g $\frac{2}{4}$ C) wird ein einfacher aber melodiöser Hauptgedanke durchgeführt. Der originellen Menuett folgt ein lebendiges Trio, voll Kraft und frischer Lebensfülle. In demselben Charakter ist das Presto ($\frac{6}{8}$) geschrieben, das bey seinem rauschenden und schnellen Gange dem Spieler vollauf zu thun giebt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten September. **№. 39.** 1821.

Kunstgeschichte Würtembergs.

Stuttgard. In der Kunstgeschichte Würtembergs älterer und neuerer Zeit zeichnet sich die beynahe fünfzigjährige Regierungs-Periode des Herzogs Carl in mancher Rücksicht als besonders merkwürdig aus. Die Beleuchtung seines Regenten- und Privat-Lebens eignet sich nicht für diese Blätter; darum beschränken wir uns hier auf eine Darstellung dessen, was er für die Kunst that, und heben das Bemerkenswertheste jenes glänzenden Zeitpunktes aus, weil manches in einem Zwischenraume von sechzig Jahren beynahe schon vergessen wurde, oder nur hier und da noch Bruchstücke aus vergangenen Zeiten übrig geblieben sind, deren Andenken wohl in den Annalen der Kunst aufbewahrt zu werden verdient.

Schon seit 1748, als der nachmals so berühmt gewordene Componist Jomelli von Neapel als Ober-Kapellmeister in die Dienste des Herzogs Carl mit einem Gehalt von 10,000 Gulden berufen wurde, schreibt sich jene glänzende Epoche des Theaters her, welches auch während dessen zwanzigjähriger Dienstzeit ununterbrochen im höchsten Flore war. Die berühmtesten Tonkünstler jener Zeit standen unter seiner Direction. Unter den vorzüglichsten verdienen genannt zu werden: Lolli (Violinist) und Nardini, (deren rühmliches Andenken noch jetzt gefeyert ist,) Baglioni, Martinez, Marzial Greiner und Deller, von welchem später noch insbesondere die Rede seyn wird, die Gebrüder Plà auf der Oboe, Steinhard auf der Flöte, Nisle und Rudolph auf dem Waldhorne, (letzter zugleich ehrenvoll bekannt durch die Composition mehrer grossen Noverre'schen Ballets,) Schwarz und Barth auf dem Fagott, Poli und Malter auf dem Violoncell und Passavanti auf dem Contrabasse. Neben der grossen italienischen Oper, wozu die vorzüglichsten Sopransänger und Sängerinnen verschrieben wurden, welche die Werke Metastasio's mit Jomelli's Musik mit dem grössten Aufwand und seltner Pracht darstellte, bestand noch eine französische Komödie, eine komische Oper (Opera buffa) und Ballet, welche in der schönen Jahreszeit auf die verschiedenen Lustsitze, wo kleine Theater erbaut waren, mit einem zahlreichen Musik-Personale berufen wurde und mit jenen abwechselte, wobey auch häufig Concerte Statt hatten. Unter den kleinern Opern zeichnete sich *La contesa per amore* von Deller vorzüglich aus, und wurde unzählige Male wiederholt; desgleichen fanden Jomelli's kleinere Opern und Gelegenheits-Compositionen, als: *La schiava liberata, il cacciator deluso, il matrimonio per concorso* und *l'isola disabitata* verdienten Beyfall. Welch grossen Aufwand vorzüglich die grössten Ballette erforderten, läßt sich aus den noch vorhandenen Programmen des berühmten Noverre schliessen. Es wurden nämlich bey jeder grossen Oper zwey, bisweilen auch drey grosse mythologische Ballette zwischen den Akten derselben aufgeführt. Neben Noverre (der bekanntlich über die Tanzkunst Verschiedenes geschrieben,) verdienen mit Auszeichnung genannt zu werden: Vestris, welcher sich nachmals in Paris so berühmt machte, Lepi, Balletti und Pic, welche eine Anzahl von sechzig männlichen und weiblichen Figuranten zur Seite hatten. Unter dem weiblichen Personale der Oper und des Ballets genossen die Damen: Agata, Toscani und Bonafini vorzugsweise die besondere Gunst des fürstlichen Gebieters. Die damals berühmten Maler Columba und Chevalier Servandoni waren zur Verfertigung von Decorationen angestellt; jener für die grosse Oper, dieser für das Ballet. In letzterm zeichnete sich besonders ein Tempel der Isis aus, welcher dreyssigtausend Gulden gekostet haben soll, und bey dessen Anblick noch in unsern Tagen der Zu-

schauer von Bewunderung erfüllt wird. Das Theater hatte damals eine Tiefe von achtzehn Coulissen. Eben so zeichnete sich eine für das Auge unabsehbar scheinende Galerie mit Säulen von Columba aus, welche einen überraschenden Anblick gewährte. — Als Kaiser Joseph II. bey seiner Anwesenheit in Stuttgard der Aufführung der Oper *Didone abbandonata* von Jomelli beywohnte, welche von den Zöglingen der nachmals von ihm zu einer Universität erhobenen Carlsschule und den Mädchen des weiblichen Erziehungs-Instituts in italienischer Sprache dargestellt wurde, nachdem schon mehrere Jahre vorher das berühmte grosse Orchester verabschiedet war, gerieth auch jener Monarch bey dem Anblick des gedachten herrlichen Galerie-Prospekts in frohes Erstaunen. Auch gefiel ihm die Jomelli'sche Musik — die mit der grössten Präcision ausgeführt und von dem damaligen Kapellmeister Poli, welcher viele Jahre als Violoncellist am Klavier neben Jomelli's Seite war, einstudirt wurde, indem er in dem Geiste des Compositeurs jede Nüance, jedes Piano und Forte u. s. w. so aufführen liess, wie ehemals bey dem Verein des grossen Orchesters, — so sehr, dass er sich von dem Herzog eine Kopie der Partitur ausbat, welcher ihm aber Jomelli's eigenhändige Partitur zum Geschenk machte. Spätern Nachrichten zu Folge soll der Kaiser nach der Aufführung in Wien geäussert und dem Herzog Carl geschrieben haben: „Es scheine, er habe ihm, der Execution der Musik nach zu urtheilen, nicht die rechte Musik der Oper geschickt, so wie er sie in Stuttgard gehört habe." Carl soll hierauf erwidert haben: „Die Musik sey zwar die nemliche; aber sein Orchester habe er dem Kaiser nicht zur Aufführung schicken können." Ein Beweis, wie sehr der Beyfall einer Musik von der genauen Einstudirung im Sinn und Geiste ihres Verfassers und dem Gelingen des Ganzen abhängt, welches schwerlich durch die Bezeichnung eines Mälzel'schen Zeitmessers und dgl. zu bewerkstelligen ist. Wie oft wird manche Musik, nicht sowohl durch ein zu rasches oder zu schläfriges Zeitmaass, als durch Mangel an Genauigkeit ihres Ausdrucks, in welchen der Directeur nicht immer einzugehen weiss, von einem Ort zum andern unkenntlich! — Nach der Auflösung des grossen Orchesters im Jahr 1768 wurden die Mitglieder desselben auf halben Sold gesetzt. Jomelli kehrte nach Italien zurück, wo er noch einige Jahre bey Neapel auf einem Landgut zu Aversa lebte und im August 1774 sein Leben endigte. Noch ehe er seine ruhmvolle Laufbahn beschloss, wurde er zu einigen Opern-Compositionen für das grosse Theater S. Carlo in Neapel eingeladen. Zum Beweis der allgemeinen Achtung veranstalteten ihm gegen 300 Tonkünstler zu Neapel auf ihre Kosten eine Todtenfeyer, zu welcher der Kapellmeister Salatini die Musik setzte, die von zwey Orchestern aufgeführt wurde. Seine zuletzt in Ludwigsburg (der zweyten fürstlichen Residenz) componirte Oper war *Fetonte*, eine seiner vorzüglichsten, welche noch nach seinem Abgange, unter der Leitung seines Nachfolgers Boroni, im Jahre 1772 von den zum Theil noch vorhandenen Mitgliedern jener glänzenden Kapelle aufgeführt wurde. Mit dieser wurde das bekannte Ballet *Orpheus* von Noverre mit Deller's beliebter Musik zum letztenmale auf dem dortigen grossen Theater verbunden. Es lässt sich nicht beschreiben, mit welchem Glanz der darin vorkommende Mohrenkönig (der zu dieser Rolle eigends vom Mannheimer Theater verschriebene bekannte Tenorist Raff) im Gefolge von 300 berittenen Mohren unter einem kriegerischen Marsch auf der Bühne aus weiter Ferne erschien. Kaum zehn Jahre zuvor wurde in der Nähe des Schlosses (wo jetzt in den vom verewigten König Friedrich gemachten Anlagen das grosse Bassin an dessen Stelle steht) jenes grosse Theater mitten im Winter vom Herzog Carl in unbegreiflich kurzer Zeit, zur Geburtsfeyer einer hohen fürstlichen Person, aufs geschmackvollste erbaut. Da hinter demselben eine grosse Ebene benützt werden konnte, so gewährte ein Lager in weiter Ferne dem Auge die schönste Perspective. Das noch vorhandene Personal, seine nahe Auflösung nicht ahnend, wetteiferte bey dieser Aufführung in Anstrengung seiner Talente, so wie Costume und Decorationen beytrugen, das Andenken daran zu verherrlichen. Zu gleicher Zeit zeigte sich die Kunstliebe des Herzogs Carl in seiner Neigung zum Bauen und wurde auch für die Beförderung der bildenden Künste sehr fruchtbar. Das in Stuttgard bald im Anfange seiner Regierung angefangene neue Schloss, wovon ein Flügel kaum zum Bewohnen fertig war, als es durch eine unglückliche Feuersbrunst wie-

der eingeäschert wurde (1762), das aber bald nachher wieder aufgebaut ward, so wie die nahe Solitude, mitten aus einer hohen gebürgigen Waldgegend hervorragend, welche er in wenigen Jahren zum reizendsten Musensitze umschuf, sind Beweise seines ausgezeichneten Kunstsinnes. Unter den vorzüglichen Künstlern, welche zur Dekorirung so vieler geschmackvollen Gebäude angestellt waren, zeichneten sich aus: der Galerie-Director Guibal durch seine trefflichen Plafonds, der berühmte Landschaftsmaler Harper, der Frescomaler Scoti, Le Jeune, Professor der Bildhauerkunst, desgleichen Bauer, sehr verdienstvolle Künstler, unter deren Leitung unser Dannecker als Zögling der Carls-Akademie die erste glückliche Richtung seines unvergleichlichen Künstler-Genies erhielt, das sich später in Rom durch tieferes Studium der Kunst noch mehr entwickelte; ferner unser rühmlichst bekannter Geschichts-Maler Hetsch, welcher in Rom mit Dannecker zugleich aus den unversiegten Quellen des Alterthums schöpfte, und Sonnenschein, ein sehr geschickter Stuccatur-Künstler. Schade, dass manche jener herrlichen Arbeiten nicht sowohl durch den Zahn der Zeit, als vielmehr durch den Drang der Umstände nachmaliger Zeit gelitten haben, und viele schöne Gebäude, darunter auch der herrliche Feigensaal in der Solitude, niedergerissen wurden, wodurch manches treffliche Werk der bildenden Kunst zu Grunde gieng! Ehe die späterhin so berühmt gewordene Carls-Akademie auf der Solitude unter dem Namen einer militärischen Pflanzschule errichtet wurde, bestand eine Akademie der Künste in Ludwigsburg, worin junge Leute Unterricht im Zeichnen nach Gips und der Natur und die geschicktesten bey der dortigen Porzellan-Fabrik Anstellung fanden. Doch wurde diese aufgelöst, weil die erwähnte Kunstakademie auf der Solitude sich immer mehr erweiterte und manche Lehrer und Professoren von jener bestandenen auch hier angestellt wurden. Späterhin wurde diese Akademie von der Solitude nach der Residenzstadt Stuttgard verlegt und vom Kaiser Joseph II. zu einer Universität erhoben. Wie Carl diese mit weiser und väterlicher Sorgfalt pflegte, welche Summen er mit grossmüthiger Aufopferung, trotz dem bedeutenden Ertrag so vieler, aus den entferntesten Gegenden Europens herbeyströmenden fremden Pensionnairs, aufwendete, ist noch in frischem Andenken. Von jener Stiftung an datirt sich gleichsam eine neue Periode seiner langen Regierung; ausser den Regentensorgen war ihm die unabläßige Sorge für das Wohl seiner Jugend, welche er seine Söhne nannte, die liebste. Alles, was für den menschlichen Geist wissenswerth, alles, was für die Brauchbarkeit zu künftigen Aemtern lernenswürdig war, wurde nun von diesem Institut umfasst. Mancher Zögling, sowohl im Ausland, als der längst in Amt und Brod stehende Würtemberger, wird noch Carls Andenken segnen und sich dankbar seiner genossenen Erziehung erinnern. — Kurze Zeit nach der gänzlichen Auflösung des glänzenden Theater- und Orchester-Personals wurden mehrere Zöglinge des kaum errichteten Instituts auf der Solitude zum alleinigen Kunstberuf für Theater, Ballet und Orchester gebildet. Als Lehrer waren die vorzüglichsten: Kapellmeister Boroni im Gesang und in der Composition; Poli im Violoncell; Seubert, ein in dem Elementar-Unterricht sowohl für blasende als Saiten-Instrumente geschickter und unermüdet thätiger Mann; Balletti als Tanzmeister; Professor Uriot als Lehrer der französischen Sprache, Declamation, und der übrigen erforderlichen Eigenschaften eines Schauspielers. Da nun damals auch noch eine weibliche Erziehungs-Anstalt von adelichen und bürgerlichen Töchtern bestand, wovon sich viele dem Gesang und der Tanzkunst widmeten, und denselben Unterricht von den zu diesem Behufe angestellten Männern erhielten, so konnte schon im dritten Jahr zur Feyer des Stiftungstages 1773 von den Zöglingen der Militair-Akademie auf dem Theater der Solitude das Lustspiel *L'Avare* von Moliere in französischer Sprache aufgeführt werden. Nach einem Ballet folgte zu Jedermanns Erstaunen eine italienische Operette, *I Pittagorici* vom Dichter Verasi, mit Musik vom Kapellmeister Boroni; zum Schluss folgte noch ein Ballet. Das nächstfolgende Jahr 1774 wurde zu jener Feyer Boroni die Composition der Oper *Le deserteur* aufgetragen, welche wegen ihrer melodischen Stücke oftmals wiederholt wurde. Nach Verlegung der Akademie nach Stuttgard wurde am nämlichen Tage 1775 von jenen Zöglingen zum ersten Male auf dem grossen Theater das Singspiel *Zemire und Azor* von Boroni mit allgemeinem Beyfall vor einer zahlreichen Versammlung gegeben. Während der Prüfun-

gen vor dem Jahrestag wurden fast jeden Abend öffentliche Concerte in dem Saale der Akademie gegeben, wozu allen Honoratioren freyer Eintritt gestattet war. Es ist kaum glaublich, wie Carl bey seinem feinen Geschmack und zarten Kunstgefühl die Mißgriffe und die widrigen Töne der Anfänger, nach kaum erhaltenem Elementar-Unterricht, anhören konnte. Er sah das Wachsthum ihrer Fortschritte von einer Woche zur andern; er wies jeden Fehlenden an seinem Pult mit väterlicher Geduld und Nachsicht zurecht und ermunterte den Aengstlichen mit liebreichen Worten. Das erste Zusammenspielen einer leichten Menuet, so wie die ihm bekannten leichten und melodischen Balletstücke von Deller, erfreuten ihn ungemein; und als bald darauf nach und nach Jomelli's feurige Sinfonieen an die Reihe kamen, bestimmte er selbst die Tempi und achtete auf die Nuancen im Vortrag mit Feuer und Liebe. Je mehr sich seine Zöglinge, durch die tägliche freundlichste Theilnahme ihres erhabenen Erziehers ermuntert, durch Fortschritte und Kenntnisse zu ihrem künftigen Beruf tüchtiger, und der Versorgung würdiger machten, wurden sie nun auch in verschiedenen Fächern der Staats-Verwaltung angestellt, und hierdurch erstreckten sich die Früchte jener vaterländischen Erziehungs-Anstalt auch auf die späteren Regierungs-Nachfolger Carls bis auf gegenwärtige Zeit, indem in unserm Vaterlande manche vorzügliche Staats-Aemter noch durch ehemalige Zöglinge zum bleibenden Ruhm ihres Erziehers bekleidet werden, so wie es jener Bildungs-Anstalt sehr zur Ehre gereicht, dass auch im Auslande manches bedeutende Amt von Männern besetzt ist, welche ihre Erziehung und ihre frühere Ausbildung jener Akademie verdanken. Schon von jener Zeit an, als das junge Orchester die erste Probe seines Fleisses durch die Aufführung seiner ersten italienischen Operette bewiess, wurde ihm auch die Besorgung der Kirchenmusik in der katholischen Hofkapelle auf der Solitude, so wie an hohen Festen, in der Charwoche, Ostern und am Fronleichnamsfeste in Ludwigsburg, wo der Hof damals noch grösstentheils seinen Sitz hatte, übertragen, und somit lernte es schon frühzeitig seine nachherigen Berufsgeschäfte allmälig im Voraus kennen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August. Hofoper. Der Tenor, Hr. Moltke aus Weimar, erschien in verschiedenen Gastrollen, erhielt als Tamino und Belmonte ziemlichen Beyfall, missfiel aber gänzlich als Rodrigo; die Natur hat ihn zwar mit einer gesunden Stimme beschenkt, allein er weiss sie nicht gehörig zu gebrauchen; Mozarts Opern sagen ihm wenigstens doch theilweise zu; in Rossini's verbrämten Gesängen ist er gar nicht zu Hause, und sein Mienenspiel ist bis zur Aengstlichkeit schülerhaft. — Als Novität — will sagen in deutscher Sprache — wurde Weigl's *Corsar aus Liebe* in die Scene gebracht, vor Jahren ein Lieblingsgericht, gewürzt von einer Tomeoni und Galvani, von einem Brizzi und Angrisani; jetzt fehlten diese kunstreichen Köche und die Gäste standen ungesättigt von der Mahlzeit auf. Dem. Unger — Corsar — Mad. Grünbaum — Claretta — waren ihren Aufgaben keineswegs gewachsen; mehr zufrieden konnte man mit Hrn. Rosner und Siebert seyn, welcher letztere in der Partie des Pasquale sich endlich wieder einmal als unmaskirter Basssänger hören liess. Hr. Götz gab den tauben Kapellmeister nicht ohne Humor; die ächte Bouffonerie blieb freylich spurlos; nur Hr. Vogel als Capitain Libeccio war eine schätzbare Reliquie aus der guten alten Zeit. — Der neue Ballet-meister Taglioni debutirte auf eine wahrhaft glänzende Weise mit einer neuen Composition der *Lodoiska*, welche, so wie die treffliche Musik von Hrn. Umlauf, allgemeine Würdigung erhielt und zu dem Ausgezeichnetsten gehört, was in dieser Gattung das jüngstentwichene Jahrzehend uns darbot. Schade, dass der geniale Tonsetzer, dessen Muse leider viel zu lange verstummte, durch Beschränktheit der Zeit verhindert wurde, sein herrliches Werk zu vollenden, und Hr. Kapellmeister Gyrowetz den dritten Akt ergänzen musste, dessen Arbeit zwar verdienstlich ist, welcher aber dennoch jene höhere Begeisterung, jene originelle Charakteristik, jene glühende Phantasie, jener wahrhaft poetische Aufschwung mangelt, wodurch Umlaufs Composition den Stempel der Meisterschaft erhält. Ein sehr brav gearbeiteter Klavierauszug davon ist so eben hier bey Steiner und Comp. herausgekommen; Lieb-

haber mögen zu den lieblichen Melodieen das unaussprechlich reizende Instrumentenspiel, besonders des effektvoll benützten blasenden Orchesters, sich aus der Erinnerung hinzudenken. — Das *Theater an der Wien* bot mancherley Abwechselung. In der *Italienerin* gefiel der neue Tenor, Hr. Haitzinger, als Lindoro so ausserordentlich, dass man ihn in dieser Partie wenigstens beynahe Hrn. Jäger vorzog. Nicht minder glücklich debutirten in der *diebischen Elster* die Geschwister Uetz. Der Bruder zeigte sich in der Rolle des Fernando als ein fester Barytonist und die Schwester liess uns als Ninette eine helle, klare und biegsame Stimme von besonders reiner Intonation hören, welcher selbst die natürliche Schüchternheit des ersten öffentlichen Erscheinens nicht zu schaden vermochte. — Eine Zauberposse, *Die Reise durch die Luft*, nach Musäus Märchen *Der geraubte Schleyer* lokal bearbeitet von Gleich, war eine Lockspeise für die Galerieen; nebst den beliebten Komikern Neubrul und Hasenhut mussten auch verschiedene Animalia, als da sind: Pferde, Kameele, Maulthiere, in Gänse verwandelte Mädchen u. s. w. ihre Anziehungskraft versuchen; der Erfolg blieb aber unter der Erwartung. Hrn. Kapellmeister Roseers Musik ist gefällig und angemessen. — Für die Gastspiele des Hrn. Raymund von der Leopoldstädter Bühne wurde die dort gern gesehene Parodie *Das Gespenst auf der Bastey* einstudirt, und füllte einige Male das Haus. Der in seinem Genre gefeyerte Buffon fand hier eine gleich freundliche Aufnahme, wie jenseits des Isters. — Die fleissige Operngesellschaft lieferte zwey Neuigkeiten, nämlich Pavesi's *Marcantonio* in einer ziemlich mundrechten Uebersetzung und Rossini's *Torvaldo und Dorlisca*. Ersterer wurde weniger Beyfall zu Theil, als vor einigen Jahren in der Ursprache, obgleich Mad. Schütz (Bettina) und Hr. Spitzeder (Marcantonio) ihre Partieen lobenswerth ausführten; denn der Reiz der Neuheit ist dahingeschwunden und Melodieen, die uns erst entzückten, sind nun, wiedergekäuet bis zum Ekel in jeglicher Form, alltäglich geworden. — Bey letsterer hatte man die Lehren eines klugen Gärtners befolgt und mit vorsichtiger Scheere alle schädlich wuchernden Auswüchse getrennt, damit der Hauptstamm frisch und gesund fortwachse und gedeihe. So wurde diese Oper von allen überflüssigen Längen und ermüdenden Wiederholungen — Uebelständen, welche ihr vermuthlich aller Orten einen regelmässigen fiasco zuzogen — gereinigt, und machte ungetheiltes Glück. Besonders zeichnete sich Hr. Haitzinger als Torvaldo aus; er schlug in einer eingelegten, wunderhübschen Arie von Mercadante das hohe E mit einer vollkommenen Sicherheit an, und bezauberte unwiderstehlich durch die Reinheit und Beweglichkeit seiner Kehle. Auch Dem. Hornik (Dorlisca), Herr Seipelt (Graf Ordow) und Hr. Spitzeder (Castellan) griffen lebendig in das Ganze ein und theilten sich in die Sieger-Palme, welche das armselige Buch wahrlich nicht verdient; denn dieses ist eine magere, inhaltleere Compilation aus *Lodoiska* und *Fanisca*, ohne Saft und Kraft, in der gewöhnlichen Manier aller Produkte aus italienischen Fabriken. — Die berühmte Sängerin Mad. Mariana Sessi liess sich bey ihrer Durchreise nach Petersburg bis jetzt zweymal öffentlich hören, und zwar zuerst in einem Concerte, worin sie Arien von Generali, Mozart und Zingarelli vortrug, denen Ouverturen von Persuis und Mehul, nebst dem Pianoforte-Potpourri von Ries über schwedische Volkslieder, von Hrn. Schunke ausgeführt, eingeschaltet waren, und dessen Schluss ein selbst componirtes Lied sammt militärischem Marsch als Introduction bildete, welchem pro tempore die Worte: „Viva Francesco, viva, l'onor di nostra età" untergelegt waren, was denn auch die erzielte Wirkung nicht verfehlen konnte, noch durfte. Zum zweytenmale erschien sie, kostumirt als Heros, in den Hauptscenen aus Cimarosa's *Orazi e Curiazi*; jedesmal konnte man die herrlichen Ueberreste kolossaler Grösse bewundern; aber, dass der Zahn der Zeit, der unerbittlichste Richter, unheilbare Zerstörungen anrichte, bestätigte sich mehr als jemals. Und, in der That! man muss unbedingt denjenigen beypflichten, welche sie vor ein paar Decennien als Ohrenzeugen vergötterten; diese Kraft und Ausdauer des Tons, diese reine dramatische Schule, dieses Feuer, diese Geschmeidigkeit der Kehle, dieses ächte portamento di voce beweisen genügend, was wir einst waren, und leider! nach dem Lauf der Dinge nun nicht mehr seyn können. Man ehrte also die Vergangenheit in der Gegenwart, und das ist zu loben. — Hr. Mozart (Sohn), zurückgekehrt von seinen Reisen aus Italien, der Schweiz und Deutschland,

vergnügte durch den sinnigen Vortrag eines Klavier-Rondo's als einen Intermezzo's zwischen einem Vorspiele und einem Ballette, und wird hoffentlich bey seinem nächstens zu gebenden Concerte nicht abermals gründliche Ursachen haben, sich über den Kaltsinn und die Undankbarkeit seiner Landsleute zu beklagen. Der Tenor, Hr. Jäger, welcher einen Urlaub von sechs Wochen dazu nützte, in Grätz Geld und Lorbeeren zu erobern, wurde bey seinem Wiedererscheinen in der *Italienerin* und im *Barbier von Sevilla* mit stürmischem Jubel bewillkommt. — Im

Theater in der Leopoldstadt fand ein neues Zaubermärchen: *Das Vergissmeinnicht*, mit Musik von Drechsler, eine kalte Aufnahme, und ist auch bereits schon wieder vom Repertoire verschwunden, somit — dem Titel zum Trotz — vergessen. —

Miscellen. Am 30sten August war die jährliche Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums. In der ersten Abtheilung wurde die Theorie des Gesanges durch Beyspiele erklärt, nachdem zuvor zwey Eleven, ein Mädchen und ein Knabe, in einer wohlgeordneten und vollkommen richtig pronunzirten italienischen Rede die Elementar-Principien derselben aufgestellt hatten. In den folgenden Abtheilungen lieferten die Zöglinge Beweise ihrer praktischen Fortschritte und Behufs dessen wurden nachstehende Tonstücke zu Gehör gebracht: 1. Variationen für die Violine von Rode (in G), gespielt von Büsenbeck. Ein tüchtiger, voller Ton, und für die Jahre ziemlich richtige Intonation. 2. Canon von Michael Haydn, gesungen von den Schülerinnen der zweyten Klasse. 3. Psalm vom Freyherrn von Doblhof, vorgetragen von den Knaben der zweyten Klasse. Beyde würdevollen Compositionen wurden mit gehörigem Schatten und Licht ausgeführt. 4. Adagio für vier Klarinetten, gesetzt vom Hrn. Professor Friedlowsky und mit bewunderswerther Zartheit gespielt von seinen Zöglingen. 5. Deutscher Chor vom Hrn. Kapellmeister Salieri, vorgetragen von den Schülern der ersten und zweyten Klasse. 6. Flöten-Uebungen, von vier Schülern ausgeführt. 7. Frühlingscantate von Hrn. Wischejansky, abgesungen von sämmtlichen Instituts-Kindern, ein gleich langes und langweilendes Tonstück. 8. Vierstimmige Violin-Fuge von Bayer. 9. Dreystimmige Gesang-Fuge von Salieri. Beyde Sätze wurden feurig und präzis gegeben. 10. Duett von Weigl, (aus dem *Waisenhaus*, B dur) gesungen von Schülerinnen der dritten Klasse. 11. Adagio und Allegro für die Hoboe, gespielt von Hirsch. Der Ton keck und volltönend; noch fehlt die Abrundung und das Verschmelzen desselben. 12. Sextett aus *Don Juan*. 13. Quartetten für Waldhörner, vorgetragen von Schülern des Hrn. Professor Herbst. In den gestopften Tonleitern missglückte Einiges, was durch die kurze Zeit des Unterrichts sich von selbst entschuldigt. 14. Psalm von Schubert, von vier Schülerinnen der dritten Klasse. Eine gemüthliche, nur etwas zu gedehnte Composition. 15. Chor (Alleluja) von Händl, gesungen von sämmtlichen Zöglingen, wobey die Instrumentalpartie gleichfalls von Schülern des Instituts auf eine sehr befriedigende Weise ausgeführt wurde. Eine zahlreiche Versammlung, in der sich die ersten hiesigen Tonmeister befanden, belohnte diese aufblühende Künstlerwelt mit ermunterndem Beyfall. — Dem Gerüchte zufolge soll neuerdings eine Verpachtung des Kärntnerthortheaters im Werke seyn. Man nennt den bisherigen Unternehmer von San Carlo in Neapel, Conte Barbaja und Hrn. Balletmeister Duport als Haupt-Interessenten. Eine mit der Jahreszeit wechselnde italienische und französische Gesellschaft verspricht man sich durch diese Veränderung.

Bemerkungen

von F. L. Bührlen.

Das Meisterhafte bleibt Seltenheit, das Mittelmässige wird in zahlloser Menge hervorgebracht. Zu diesem reichen einzelne Eigenschaften hin, zu jenem gehört volle Harmonie der reinsten Lebenskräfte.

Um die Höhe eines Berges zu würdigen, muss man ihn zu besteigen anfangen. Um fremdes Kunstverdienst zu achten, muss man sich selbst in einem Fache versuchen. Und je eifriger man sich bemüht, desto mehr wird man zu schätzen wissen, was Andere schon erreicht haben. Es sollte keiner ein Kampfrichter seyn, der nicht selbst einmal mitgerungen hat.

In der Kunst ist das, was den Werken die höchste Vollendung giebt, gerade das Entbehr-

lichste, wenn Wesenheiten mangeln. Ja, es ist widerlich, wenn eine Fertigkeit der andern vorschreitet und die Kunst von keiner Natur getragen ist. Und doch geschieht es so häufig, dass einer aufwärts gezerrten Bildung, einer verschrobenen Dressur Beyfall gezollt wird. Wenn ich einer Sängerin, die ihre Rossini'schen Rouladen mit Kehlfertigkeit, aber seelenlos und detonirend aborgelt, zuklatschen höre, so ist mir, als wenn einer Kammerkatze, die sich hinterm Rücken ihrer Gebieterin mit deren Schmuck spreizt, Reverenzen gemacht würden.

Was ist das Ansprechende, Anziehende, Hineinziehende bey jedem, auch dem einfachsten, ich möchte sagen, einfältigsten Originalkunstwerke? Es ist die Einheit der Fortschreitung, die harmonische Folge der Entwickelung darin, die unserm Sinn und Geist die Lust der mitgehenden Entfaltung gewährt. So nahe das Werk andern Original-Produkten stehen mag, ihm gehört die Eigenthümlichkeit der Evolution des schönen Keims bis zur Blüthe. Es ist ein Neues, Niedagewesenes, eine einzige schöne Individualität. Das ist's aber, was den Produkten der Mittelmässigen fehlt, dass sie keine Erzeugnisse, keine Schöpfungen sind, sondern Anhäufungen, Anschüsse von Worten, Redensarten, Formen, Formeln, Gedanken, Accorden. Es ist poetisches Gerölle, Nagelflühe statt festen Granits, ein vom Gewässer Aufgeschwemmtes, verbunden durch ein Cement. Wenn man oft nicht recht weiss, was einem fehlt, da man doch auf ziemlicher Höhe zu wandeln wähnt, so ist es, weil man auf solch' secundären Bergen geht, statt auf gediegenem Urgebirg.

Wer sein Leben recht theuer verkaufen will, der sey haushälterisch mit seiner beschränkten Kraft. Ein Künstler, der seinen Fonds, die eigentliche Mitte seiner Lebenstiefe, kennt, kann eine spärliche Quellenader durch Einfriedigung zum unversieglichen, hellfliessenden, labenden Born machen.

Nicht jede Mussestunde ist eine Musenstunde. Diese Göttinnen verscheucht schon das Anrücken des irdischen Geschäfts, der Anliegen des Tages, der Sorge fürs Zeitliche, und wenn nun der Nothstand vorüber gegangen ist, so zögern sie noch mit ihrer Rückkehr. Sie wollen das Haus gekehrt, die Luft gereinigt, sie wollen rund um sicher seyn vor neuer Störung.

Heinse behauptet in seinem Werke „Laidion", jeder Tondichter habe eine Grundmelodie, die in allen seinen Schöpfungen durchscheine und mehr oder weniger hörbar wiederkehre. (In dem nämlichen Sinne, wie man bey jedem Künstler, ja bey jedem Menschen gewisse Grundmaximen, eine gewisse Grundmanier annehmen kann, welche die Angel seiner sittlichen und künstlerischen Leistungen, der ewige Refrain seines Lebens zu seyn scheinen). An dem Künstler aber ist es, durch Uebung und Bildung von innen, durch Bereicherung von aussen dahin zu gelangen, dass er diese Grundmelodie aufs Mannichfachste zu variiren, sein stehendes Thema aufs Möglichste zu verstecken wisse.

Jede Zeit schafft sich ihre Kunstwerke, gefällt sich in ihren Schöpfungen, geniesst sie, und — wird ihrer satt. Diese Sättigung gesteht sie aber selten ein. Sie sammelt das Abgethane, stellt, hängt, fächert, schichtet es auf; es gehört zum Gemeingut, zum Besitzthum, ins Catastar und Namenregister, aber es ist der Masse zugewachsen, die man selten mehr mit Theilnahme betrachtet, die Wenige berühren, die Keiner mehr ins Leben hereinhebt.

Das Neue verschlingt alle Blicke, beschäftigt alle Sinne und Herzen; jenes starre Gut überzieht nun der Staub und Rauch der Zeit und irgend eine Volksumwälzung, Formen- und Interessen-Umwandlung oder Natur-Revolution bedeckt, verschüttet oder zerstört den Kunstreichthum der Väter. So wie sie mit ihrem Dichten und Trachten, ihren Freuden und Leiden Staub geworden, so werden es auch die Werke, die sie beschäftigt, erfreut, entzückt haben, und eine neue Welt baut sich auf den Schutt der zusammengesunkenen auf. Nur einige wenige Begünstigte, Hochgestellte sind es, deren Werke der Strudel der Zeit nicht hinabriss, die ihr Strom selbst über seine Katarakte unversehrt hin-

wegtrug. Sie sind gleich Standbildern angelehnt an die ewigen Tempel der Menschen, gleich Reliquien aufbewahrt im Heiligthum, und werden, da sie, in grossem Sinne gedacht, mit den einfachsten Mitteln die ewigen Anliegen der Menschheit beruhigen, die Interessen aller Zeit und jedes neuen Lebens berühren, auch im Cyklus jedes Jahres neu aufgestellt, bekränzt, genossen und gepriesen.

Kurze Anzeigen.

Oden und Lieder, von Klopstock, Herder und Göthe, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte — — von Andreas Romberg. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 6 Franken.)

Die Art, wie Hr. R. diese wohlgewählten Gedichte in Musik gesetzt hat, nähert sich (mit Ausschluss der zwey Romanzen) der Reichardtschen am meisten. Die fünf Oden Klopstocks sind, wie ganz recht, mehr declamatorisch behandelt; und die vierte, Heinrich der Vogler, scheint uns, wie die belebteste, so überhaupt die gelungenste zu seyn. Von den vier Liedern Herders ist das No. 7 vorzüglich angenehm. No. 10, Heidenröslein, von Göthe, ist angemessen und gut, kömmt aber der ganz volksmässigen Reichardtschen Melodie nicht bey. Die Romanzen, der Fischer und Erlkönig, schienen uns am wenigsten gelungen. Hier durfte es, der grössten Einfalt unbeschadet, an Originalität der Erfindung und an sinnlich ergreifendem, gleichsam dramatisch belebtem Ausdruck, am wenigsten fehlen. Dagegen sind die beyden letzten Nummern, 13 und 14, wieder sehr gut gelungen und ganz, wie sie seyn sollen. Dass alles in Hinsicht auf Declamation und Schreibart mit Geschicklichkeit und Fleiss gearbeitet ist, brauchen wir bey diesem Componisten kaum zu bemerken. Einige bedeutende Stichfehler hätten vermieden werden sollen: doch siehet jeder Sachkundige sogleich, wie sie zu verbessern sind.

1. *Premier Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par J. H. Clasing.* Oeuvr. 9, No. 1. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 8 Gr.)

2. *Deuxième Rondeau etc.* No. 2. (Pr. 8 Gr.)

3. *Troisième Rondeau etc.* No. 3. (Pr. 8 Gr.)

Für geübte, und auch im Heitern einen gewissen Ernst und eine gründliche Ausarbeitung liebende Klavierspieler. Das erste Rondeau ist mehr graziös und singbar; das zweyte rasch, feurig und etwas wunderlich; das dritte mit beydem gemischt. Gut vorgetragen machen alle drey eine sehr vortheilhafte Wirkung: es gehört aber, besonders beym zweyten, nicht wenig dazu, sie gut vorzutragen. Eine rühmliche Ausführung aller Stimmen, nicht nur rein, sondern auch kunstgeübt und fliessend, erwartet man von diesem Componisten schon ohne unser Erinnern, und wird sich hier so wenig, als in andern seiner Arbeiten getäuscht finden. Auch weiss man schon, dass seine Pianoforte-Musik wirklich Pianoforte-Musik ist.

Trois Sonatines pour le Pianoforte par Fred. Kuhlau. Oeuvr. 20. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Für Schüler und Schülerinnen, die über die Elementar-Uebungen hinweg sind, und nun doch etwas Zusammenhängendes und Angenehmes hören und vortragen wollen. Für diese sind diese Sonatinen sehr zweckmässig, betrachte man sie als Musikstücke überhaupt, oder als methodische Uebungen, oder, wie es seyn soll, zugleich in Hinsicht auf beydes. Sie sind fortschreitend, sowohl was die Fassungskraft, als was die Geschicklichkeit der Schüler anlangt. Nach Schreibart und Geschmack nähern sich diese Sonatinen den kleinen und leichten Klaviersachen Cramers. Sie sind schön auf Stein gedruckt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

wesen des Publikums, gar nicht mehr gegeben werden, hat uns mit seiner, auch in der musik. Zeitung schon rühmlich erwähnten, neuen Oper, *Cesare*, überrascht. Sie ist seiner ganz würdig: besonders ist der erste Akt an Schönheiten so reich, dafs der 2te dadurch etwas schwächer wird. Man hofft, dafs der allgemeine Beyfall, welcher ihm mit Recht für diese Oper ward, ihm die Unannehmlichkeiten vergessen machen werde, die ihm die Direktion erwiesen hat.

Deutsche Oper.

Mde Willmann Galvani, erste Sängerin, besizt sehr viel Kunst und sucht durch diese ihre ungleiche Stimme zu verbessern: überladet aber mit Trillern, Vorschlägen u. dgl. Sie ist eine gute Aktrize, und figurirt schon auf dem Theater. Mslle Gasmann hat eine schöne gleiche Stimme, ist aber etwas unbeholfen im Gesange, wie mit ihrer Figur. Sie sezt ihre Stärke in Bravouranen, von denen manche glückt: aber oft dissonirt sie. Theater-Kenntnifs besizt sie gar wenig. Herr Vogel, Tenorist, hat eine gute Stimme und viel musikalische Kenntnisse, ist aber dennoch auf dem Theater nichts weniger als angenehm, wegen seiner Grimassen: ohne diese und seine zu hohe Einbildung von sich selbst, würde er allerdings bedeutend seyn. Hr. Saal, Bassist, ist ein sehr verdienstvoller, angenehmer Sänger, der bey wahrer Kenntnifs sehr viel Fleifs besizt, und mühsam jene grofsere Besoldung sich verdienen mufs, die Andere mit weit weniger Verdienst längst haben. Seine Tochter macht seiner Schule Ehre. Sie ist ein vortreffliches Mädchen, mit vieler Anlage und viel Fleifs. Sie singt mit vielem Gefühl, und ihre Stimme nähert sich mit jedem Jahre der Vollkommenheit mehr. Der allgemeine Wunsch ist, sie für immer auf dem Theater zu sehen, wo sie nur zu Zeiten erscheint. Bis jezt hat man ihr allzuunbedeutende Gage geboten; überdies ist sie noch zu jung, und könnte leicht ihrer Stimme durch zu heftige Anstrengung schaden. Vater und Tochter zeichneten sich sehr in Haydns *Schöpfung* aus, als Adam und Eva. Die Herrn Saal und Vogl und die Damen Willmann und Gasmann singen auch bey der italienischen Oper. Hr. Weimüller ist ein braver Bassist, der eine sehr durchdringende Stimme hat. Schade, dafs er nicht so benust wird, als er sollte. Herr Lippert kann weder unter die Tenoristen, noch unter die Bassisten gezeit werden, er ist weder das eine noch das andere: seine Stimme ist eben so unangenehm, als seine Grimassen, und seine arrogante Manier zu spielen. Sein Vortrag des Gesangs ist unter aller musikalischen Kritik, wobey noch seine harte Aussprache das Ohr beleidigt. Und dennoch wagte er es, sich an Mozarts Meisterstucken, am *Don Juan* und *Figaro* zu vergreifen: nicht genug, dafs er seine schlechte Uebersetzung hergab, da man weit bessere anderswo hat, sondern er spielte selbst den *Figaro* und den *Don Juan*. Ohne von seinen Arien zu reden, wo mehrere auszublicken, kann man sich den Effekt in den prachtigen Quartetten und Quintetten und Finalen denken, wo kein ordentlicher Bafs gehört ward! Im *Figaro* gieng es noch besser, weil Hr. Saal den Grafen mit allem Beyfall spielte, aber im *Don Juan*, wo Hr. Saal gar nicht dabey war und der *Leporello* von dem armen Oman gespielt wurde, der mit alberner Aktion Stimme und Gesangskunst, die er nicht besizt, ersetzen wollte, da wurde die Verunstaltung ein wenig zu arg. Dazu kam noch, dafs eine junge Anfangerin als *Donna Anna* auftrat, ohne viel Stimme, zu einer so schweren Rolle zu haben. — Kleidung, Dekoration und aller äufsere Aufwand, womit wir oft verschwenderisch sind, war äufserst karg — kurz, ich kann mit gutem Gewissen dem Urtheil des verstandigsten Theils des Publikums, er sey darauf angelegt gewesen, die Mozartschen Opern herunterzubringen — nicht widersprechen. Uebrigens hat Herrn Lipperts poetisches Talent auch verschiedne franzosische Lustspiele zu Opern umzuschaffen, probiret. Ein *erster* Tenor fehlt ganz: Herr Mendel, der auch nur selten erscheint, kann selbst von seinen besten Freunden dafür nicht ausgegeben werden. Der gewifs schazbare Herr Schulz, von Frankfurt, soll, wie man sagt, zurückkommen: wir wissen gewifs seinen Verdiensten Gerechtigkeit wieder-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. Nº. 40. 1821.

Kunstgeschichte Würtembergs.
(Fortsetzung.)

Da bis dahin das Ohr des fürstlichen Beschützers, nur an die zarten Töne italienischer Sänger und Sängerinnen gewöhnt, nichts auf deutsche Musik hielt, so wurden nur immer italienische oder französische Opern nebst grossen mythologischen Ballets aufgeführt. Unter diesen waren die vorzüglichsten: *La fausse magie*, *Tom Jones*, *la servante maitresse* von Pergolese, *le deux avares* von Gretry, *Zemire et Azor* und *le deserteur* von Boroni. Von italienischen: *Didone abbandonata*, *Demofonte*, *il matrimonio per concorso* von Jomelli, *la buona figliuola* von Piccini, und endlich: *Calliroe* von Sacchini und *la grotta di Trofonio* von Salieri. Die grossen Ballette waren: *Medea*, *la morte d'Ercole*, *Rinaldo ed Armida* und *Orfeo*; sämmtlich nach den Programmen Noverre's, unter Leitung des Balletmeister Sannier, eines sehr geschickten Lehrers der Tanzkunst. Späterhin geriethen die nun herangewachsenen Zöglinge der Akademie auf den Einfall, mit Genehmigung ihres Vorgesetzten, in ihrem geräumigen Schlafsaale kleine deutsche Schauspiele aufzuführen, welche Herzog Carl zuweilen selbst besuchte, und über deren gutes Gelingen er seine Zufriedenheit bezeigte. Der Versuch, sich auch an ernstere und grössere Werke der dramatischen Kunst zu wagen, misslückte freylich öfter; diess war unter andern mit Göthe's Trauerspiel: *Clavigo* der Fall. Fr. Schiller, dessen vortreffliche Geistes-Werke nachmals ihm die Bewunderung und Hochachtung der ganzen literarischen Welt erwarben, spielte darin die Rolle des Clavigo, und entfaltete so wenig Darstellungsgabe, dass er lange Zeit nachher noch das Ziel des Spottes seiner Mitbrüder war. Zum Studium der Arzneikunde bestimmt, benützte er seine Erholungsstunden grösstentheils zur Lesung der alten Griechen und Römer, und der Werke Shakespear's, welcher nebst Homer sein grosser Liebling war. Doch vernachlässigte er keineswegs seine eigentliche Bestimmung, und erhielt öfters bey den öffentlichen Prüfungen den ersten Preis. Er liebte nebenbey die Musik leidenschaftlich; obgleich er sie zu erlernen kein besonderes Verlangen hatte. In der letzten Periode seiner akademischen Lehrjahre beschäftigte er sich sehr emsig mit der Dichtung seiner Räuber. Sein vertrauter Freund Zumsteeg setzte die darin vorkommenden Lieder in Musik, und sang sie oft Schillern vor, dem diess viel Vergnügen machte. Herzog Carl hätte ihn einst beynahe bey dieser geheimen Arbeit, wobey er sich gewöhnlich etwas gütlich that, das er sich per fas et nefas zu verschaffen wusste, und diess „seinem Pegasus Haber geben" nannte — überrascht. Durch jene Aufführungen kleiner deutscher Schauspiele entstand bey dem Intendanten der Akademie der erste Gedanke zur Errichtung eines deutschen Hoftheaters in der Residenz Stuttgard: welcher Vorschlag besonders wegen der bedeutenden Ersparnisse, die daraus erwachsen würden, Beyfall fand. Es wurden daher bald alle dem Theater gewidmeten Zöglinge und nächst diesen auch die des weiblichen Erziehungs-Institutes bey dem nun zu errichtenden deutschen Theater, und zwar mit sehr mässigen Gehalten von drey- bis vierhundert Gulden, angestellt, und der Anfang mit der deutschen Operette: *Der Schulz im Dorf* und *der Irrwisch*, (beyde von Dieter, einem der Zöglinge, componirt) gemacht. Bald folgten diesen viele der damals allgemein beliebten Singspiele von Weisse und Hiller, welche vom Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen und unzähligemal wiederholt wurden.

Mit diesen wechselten grosse und kleinere Schauspiele, ländliche Ballets oder Divertissements ab, grossentheils mit Musik von Deller. Durch steten regsamen Eifer und Anstrengung der Mitglieder vervollkommnete sich das Theater von Jahr zu Jahr immer mehr. Noch sind die Namen: Haller, der zugleich komische Partien sang, Gauss, Dem. Balletti (Tochter eines ausgezeichneten Tänzers, welche nachmals mehre Jahre hindurch in der Oper zu Paris der Liebling des dasigen Publikums war,) in ehrenwerthem Andenken. Die Damen Sandmaier und Schubart zeichneten sich als vorzügliche Sängerinnen aus. Kapellmeister Boroni, welcher nach Jomelli folgte, kehrte nach Errichtung der deutschen Bühne in seine Vaterstadt Rom zurück, wo er bis zu seinem frühzeitigen Tod als geschätzter Kirchen-Componist an St. Peter der Kunst lebte. Mazzanti, ein vorzüglicher Sänger des ehemaligen italienischen Theaters, nahm nun dessen Stelle ein, doch bekleidete er dieselbe wegen Alters und Kränklichkeit nur kurze Zeit. Diesem folgte der bisherige Concertmeister Poli, ein braver Violoncellist, und, im Vorbeygehen gesagt, ein grosser Antipode Mozart's und aller deutschen Musik, weshalb er auch, bey manchen Reibungen mit dem Sänger-Personale, nach einiger Zeit seine Entlassung nahm. Neben Poli stand der ausgezeichnete Violinist Celestino als Concertmeister und Lehrer der Violine in der Akademie. Herzog Carl nahm ihn bey einer Reise nach England in seine Dienste. Er verweilte jedoch zum grossen Bedauern seiner Schüler nur einige Jahre, indem ihn ein vortheilhafter Ruf nach Meklenburg-Schwerin zog, wo er auch starb. Zumsteeg, ein Schüler Poli's im Violoncell und der Composition, dessen vielversprechendes Talent schon bereits durch die Composition der *Frühlingsfeyer* und verschiedener anderer Arbeiten Anerkennug gefunden hatte, erhielt darauf die Direction des Orchesters mit dem Charakter eines Concertmeisters. An den Dittersdorf'schen Opern hatte man bis jetzt sich sehr ergötzt; nun belebte sich der Geschmack immer mehr, denn Haydn'sche Sinfonieen und Quartetten kamen an die Reihe und verdrängten die vielen, bisher so beliebten Pleyel'schen Compositionen. Auch blieben die vielen Opern von Salieri und Pär lange die Bewunderung aller Künstler und Kunstfreunde, bis zuletzt die schon im Auslande mit Bewunderung und Entzücken angestaunten Werke Mozart's auch auf unserer Bühne erschienen, und noch jetzt mit immer neuem Enthusiasmus gegeben und angehört werden. Nachdem Zumsteegs Compositionen, und besonders seine Balladen und Lieder durch die Breitkopf- und Härtel'sche Kunsthandlung in Deutschland bekannt und beliebt zu werden anfingen, und noch manches Schöne und Gute von seinem stets regen Talente zu hoffen gewesen wäre, raffte ihn der Tod im besten Mannesalter ganz unvermuthet dahin. Ihm folgte nun Concertmeister Abeille in der Direction so lange, bis der von Weimar berufene Kapellmeister Kranz ankam. Da dieser aber schon sehr bejahrt war, als er eintrat, so versah bey dessen zunehmender Kränklichkeit und nach dem bald erfolgten Tode desselben, Sutor, späterhin Concertmeister, dessen Stelle, bis Danzi, ein längst rühmlichst bekannter Compositeur aus München, angestellt wurde. Aber, obwohl von den Musikern und dem Publikum verdientermassen geschätzt, gefiel es ihm kaum einige Jahre auf diesem Posten; widerliche Verhältnisse und andere Rücksichten veranlassten ihn, seine hiesige Stelle mit der ihm in Carlsruhe angetragenen zu vertauschen, wo er zur Zeit noch ist. Nun folgte C. Kreuzer, ein bekannter guter Klavierspieler und talentvoller Compositeur. Mehre von seinen hier geschriebenen grössern und kleinern Opern, z. B. *die Insulanerin*, *die Alpenhütte*, *Almon und Zaide*, *Feodore* und *der Taucher*, gefielen sehr; hingegen seine früher in Wien componirte grosse Oper: *Conradin von Schwaben* machte trotz vieler darin enthaltenen Schönheiten kein Glück. Sein Spiel und seine Fantasieen auf dem Fortepiano erwarben ihm allgemeine Gunst und Beyfall. Auch er verliess nach einigen Jahren Stuttgard, machte mehre Kunstreisen, und lebt gegenwärtig in Donau-Eschingen, wo er als Director der kleinen, aber braven Hofkapelle des Fürsten von Fürstenberg angestellt ist. Nicht lange nach Kreuzer's Abgange erhielt Hummel von Wien, dem der ausgebreitete Ruf eines vorzüglich-grossen Klavierspielers und Componisten vorausging, die Stelle eines Kapellmeisters mit einem ansehnlichen Gehalte. Sein seltenes Spiel erregte auch hier bey allen Gelegenheiten, sowohl bey Hofe, als in den öffentlichen Concerten und Privatgesellschaften allgemeine Bewunderung und Erstaunen; besonders

aber seine freyen Fantasieen, in welchen er sein hohes Kunstgenie und seine Meisterschaft hauptsächlich beurkundete. Auch ihn besassen wir nur wenige Jahre, da er nach Weimar abging. Als Operncompositeur ist er uns ganz fremd, da wir während der Zeit seines hiesigen Aufenthaltes nicht eine einzige seiner Compositionen in dieser Gattung hörten. Seit dieser Zeit ist Lindpaintner, ein noch junger sehr talentreicher Künstler von München, an die Reihe gekommen, welcher sich durch seine braven Compositionen sowohl, als durch die treffliche Leitung des Orchesters rühmlichst auszeichnet. Dieser ist seit dem Abgange Jomelli's, nach kaum verflossenen funfzig Jahren, nun schon der zwölfte Kapellmeister, der Neben-Directoren, mit ihren neugeschaffenen Titeln, als: Instrumental-Director, Orchester-Director und Chordirector, nicht zu gedenken. Auch könnten viele Veränderungen in der Direction des Theaters selbst bey stetem Wechsel der Dinge aufgezählt werden. Sowohl neue Ansichten und Verbesserungen, als auch mehre eingeschlichene Missbräuche in der Verwaltung erforderten, bey dem überhand genommenen grossen Aufwande des Theaters, eine weise Einschränkung.

Noch ein Wort über Jomelli: Seine Sinfonieen waren originell, und übertrafen die nach damaliger Manier über einen Leisten geformten von Hasse, Galuppi u. a., an Feuer und Lebhaftigkeit bey weitem, verlangten aber auch eine sehr präcise Ausführung und genaue Beachtung der vorgeschriebenen forti und piani, um die von dem Compositeur beabsichtigte Wirkung zu erreichen. Der erste Satz bestand in einem kräftigen Allegro voll zusammenwirkender Passagen der Violinen und Contrabässe; zuweilen mit kurzen Solopartieen blasender Instrumente gewürzt; der Mittelsatz aus einem sanften, leicht bewegten Adagio, ohne Blasinstrumente, und der dritte Satz in einem Zweyviertel- oder Dreyachtel-Takt in schnellster Bewegung, worin hauptsächlich die mit drey Saiten bezogenen Contrabässe volle Aufgaben hatten, und ihre Fertigkeit in Auf- und Abspringen genugsam erproben konnten. Diese drey verschiedenen Sätze waren fast immer so eng in einander verflochten, und so kurz zusammengefasst, dass alles nur ein einzelnes wenige Minuten dauerndes Musikstück zu seyn schien, und daher weder auf die Handlung der Oper Bezug hatten, noch sonst einen besondern leidenschaftlichen Gegenstand schildern sollten, wie dieses in unsern Tagen — und nicht selten zur grossen Langeweile der harrenden Zuhörer — in vielen Ouverturen der Fall ist. Die Absicht schien vielmehr zu seyn, dem Zuhörer im Theater bey der Ankunft des Hofes Stille zu gebieten, und durch den Anfang der kurzen Sinfonie das Signal zum baldigen Aufziehen des Vorhanges zu geben. Die meisten und zum Theil schönsten Werke Jomelli's wurden durch die Einäscherung des kleinen Theaters im Jahre 1802. ein Raub der Flammen. — Da Herzog Carl an die raschen Tempi Jomelli'scher Sinfonieen gewöhnt war, so mussten die Zöglinge der Akademie sie auch in dem ihm sehr bekannten Zeitmasse vortragen, wobey er selbst den Takt mit seinem Stöckchen, unter oftmaligem Zuruf des *forte, piano* u. s. w. gab. Seine Lieblings-Sinfonieen waren die aus: *Didone abbandonata*, *Vologeso*, *Catone in Utica*, und die sogenannte Grafeneck-Sinfonie mit zwey obligaten Oboen und Waldhörnern. Die letzte wandte Jomelli noch in später Zeit, als er für das Theater S. Carlo in Neapel schrieb, wie früher schon bemerkt wurde, in seiner *Cerere placata* an. Herzog Carl war nicht ein blos oberflächlicher Kenner der Musik, sondern hatte sie in der That studirt, und accompagnirte fertig aus Partituren, was er bey den Proben zuweilen bewiess, wo er aus Liebhaberey Jomelli's Satz einnahm. Er verwahrte dessen Opern selbst in seinem Schlosse, und Jomelli musste sich verpflichten, keine seiner musikalischen Arbeiten, ohne seine Zustimmung, ausserhalb zu verbreiten, oder kopieen zu lassen. Nichts desto weniger aber wurden doch viele werkwürdige und beliebte Partieen seiner Opern auswärts bekannt. Von seinen hier noch vorhandenen Werken zeichnet sich besonders seine zuletzt in Ludwigsburg componirte Oper *Fetonte* aus, welche, nebst einigen andern, nachdem der Herzog später alle Partituren aus seiner Verwahrung gegeben hatte, zufällig anderwärts als im Theater selbst aufbewahrt waren, und daher nicht mit verbrannten. Alle seine Werke zeugen von Reichthum und Fülle der Fantasie, und seine Instrumentirung von Originalität und Kenntniss des Effekts; und so vermochte er oft, mit wenigen Noten so viel Kraft und Feuer auszudrücken, als manche neuere Componisten mit einer Ueberschwemmung von Noten und mit

Beyhülfe aller seitdem Mode gewordenen Blechinstrumente hervorzubringen im Stande sind. In allen seinen Werken finden sich die blasenden Instrumente nur sparsam, und der Harmonie gleichsam nur als Würze dienend, angewendet. Ueberhaupt bediente er sich nur der Oboen und Hörner, seltner der Flöten. Von Clarinetten, Trompeten und Pauken, vielweniger von den nun so überhandnehmenden Posaunen, wie auch den grossen und kleinen Trommeln, mit dem ganzen leidigen Heer einer betäubenden Janitscharen-Musik, machte man damals keinen Gebrauch; denn auch ohne diese Hülfsmittel wusste er in seinen Compositionen durch starke Besetzung der Violinen und verhältnissmässige Bässe die kräftigste Wirkung hervorzubringen. Seine instrumentirten Recitative sind fast unnachahmlich, und können als Muster gelten. Besonders gehaltvoll sind die der Opern: *Didone*, *Demofonte*, *Olimpiade*, *Fologeso* und *Clemenza di Tito*. Unter seinen Arien sind manche wegen des reinen Aethers der Empfindung, und der Wahrheit des Ausdrucks ihres Charakters im Andenken. Welch edle Simplicität, welch treffender Ausdruck in der Instrumentirung herrscht in der Arie des Sextus aus *Clemenza die Tito*: „Se mai senti spirarti sul volto"; in: „Se cerca, se dice" der *Olimpiade*; welche Würde und Anstand in: „Son regina" der *Didone*, und „Vò crescendo il mio tormento" in derselben Oper! Freylich wurden die zweyten Theile seiner Arien für die gegenwärtige Zeit dem verwöhnten Ohr etwas kahl und frostig vorkommen, weil er in denselben mehr theoretische Kunst durch mancherley überraschende Modulationen in Anwendung gebracht, wodurch er sich dem Kenner als einen in der Theorie gewandten Meister zeigte. Viele seiner Chöre und Ensemblestücke würden noch jetzt mit Bewunderung und Vergnügen angehört werden. —

Rückblick auf Nicolini's neue Oper: La conquista di Granada.

Aufgeführt auf der Fenice zu Venedig im Carneval 1821.

Diese Oper hat zwar im Ganzen nicht jenen rauschenden Beyfall erhalten, dessen so viele andere Produkte dieses Meisters seit einem Vierteljahrhunderte sich zu erfreuen hatten; indess sie trägt dort, wo Nicolini's Muse eigenthümlich hervortritt, den Stempel der besten italienischen Schule, Stoff genug, um sie einiger Aufmerksamkeit zu würdigen. — Da in Kraft der jetzt so gespenstig spukenden Modethorheiten, selbst in Italien dem Gesange seine Feudal-Rechte genommen werden, so muss jedes redliche Bestreben, welches den Sänger wieder in den Besitz seiner wohlerworbenen Gerechtsame setzt, vor dem Tribunal der Tonkunst um so mehr gewürdiget werden, als die lästigen Schwärme unmusikalischer Wespen mit ihrem widrigen Gesumse die Stimmen der Wahrheit allenthalben zu ersticken drohen. Diese Oper enthält für den Kunstverstand zwar keine Geheimnisse; aber da höhere ästhetische Bildung unsern Tonsetzer auszeichnet, so fehlt es seinem Gebilde nicht so leicht an dem wahren Adel des Schönen. Meist einfach und kunstlos in der Tonika und Dominante bewegen sich die Charakterathmenden Sätze, nirgends stören grelle Ausweichungen oder gesuchte Figuren den fliessenden Gesang, weshalb das Werk mit Gemüth, mit einer Art Ahnung des Ueberirdischen aufgefasst und vorgetragen zu werden verlangt. Diese war nun bey so manchen Stellen zur Freude der wahren Freunde des Schönen auch wirklich der Fall. Doch ist bey Nicolini ein für allemal zu bemerken, dass sein Fantasieflug nicht hoch, dessen Erfindung nicht tief, und die in Frage stehende Oper für die Kunstgeschichte nur fragmentarisch interessant ist. — Deshalb will ich anstatt trockener Analyse lieber einige Ansichten über die zu Ruf gelangten Sänger niederschreiben, und beigehends, wo es lohnt, praktische Blicke auf das Werk selbst fallen lassen.

Vor allem muss dem klassischen Crivelli die Palme des Sieges zugestanden werden, ungeachtet seine Stimme durch das Vorrücken der Jahre sowohl an Festigkeit als Umfang merklich gelitten hat. Oft beruht des Sängers höchstes Verdienst auf einem Geschenke der Natur, das sie nach der Jugendblüthe wieder zurückfordert; aber bey Crivelli bewährt sich wieder die oft bestrittene Behauptung, dass Kunst die Natur ersetzen könne. Sein seltener theatralischer Anstand verräth den grossen Schauspieler: er ist mit einer Würde und Anmuth, die sich nicht beschreiben lässt, edel, einfach und gross. Seine Verzierungen — immer am rechten Orte — sind voll Schönheiten und spros-

sen wie Blumen aus dem Motive. Wenn es je der Triumph des guten italienischen Sängers war, der einfachsten Melodie, der kunstlosesten Structur die unbeschreibliche Macht unwiderstehlicher Wirkung auf jedes empfängliche Gemüth zu geben, so hat C. hierbey alles geleistet. Wer hätte z. B. den durch so feingefühlte Nuancen belebten Vortrag jener Stelle: Damni la destra, oder das mit innigster Lieblichkeit ausgehauchte: Chi di noi rimanga in vita ohne Herzensantheil hören können?

Ueber Mad. Feron, die, nach der günstigen Aufnahme zu schliessen, die sie in Mailand und Venedig erhielt, sich hiesigen Landes auf längere Zeit niederzulassen scheint, kann der unparteiische Kunstrichter wenigstens bis jetzt nur klagen, ungeachtet ihre künstlerischen Fertigkeiten eine hohe Rangstufe einnehmen. Sie ist gerade das Gegentheil von Crivelli, welcher die wenigen Töne, die im Umfange seiner Stimme liegen, mit Oekonomie und Consequenz verwendet, und durch Ausdruck, Rundung und Vortrag dramatischen Effekt zu machen weiss; während jene, im Besitze von fast drey Octaven, in einem beständigen embarras de richesses begriffen, nur selten zur künstlerischen Ruhe gelangt, und auf den Zuhörer sogestaltig höchstens die Wirkung eines gut eingeübten Instrumentes machen kann. Ihr Gesang ist mehr darauf berechnet, das Publikum in Verwunderung zu setzen, als zu rühren, oder auch nur Wohlgefallen zu erregen. Das Schwellen einzelner Töne gelingt ihr ziemlich, dafür fehlt ihr aber die Kunst, Coloraturen zu egalisiren. Wenn sie trachten würde, aus der Brust zu singen, und nicht aus zusammengedrückter Kehle zu ächzen, wenn sie das reine Aussprechen der Vocale durch einfaches Tragen klarer Töne sich angelegen seyn liesse, und nicht so unbarmherzig den Ausdruck durch endlose Passagen und Bravouren zerstören würde: dann, aber auch nur dann dürfte diese so oft besprochene Concertsängerin auf der Scene einigen Werth erlangen.

Es ist nun noch übrig, die Sgra. Pasta, welche in der Rolle des Musico zum erstenmale auf der Fenice sang, in Erwähnung zu bringen. Diese zarte Sängerin hat zwar eine etwas magere, noch nicht ganz ausgebildete Stimme: (dünne Höhe, wenige Tiefe, liebliche Mitte) indess sie ist, um Schubert einen Ausdruck abzuborgen, eine Sängerin der Liebe, im Schoose der Grazien gebildet; sie singt mit hinreissender Anmuth und entwickelt sehr artige Feinheiten im Vortrage, die sie ungemein beliebt machen: hierzu trägt auch ihre liebliche Persönlichkeit vieles bey. In ihrem fröhlichen, klaren Auge, in ihrem empfindungsvollen Blick ist lauter Musik; das geflügelte Fortrollen der Töne und die Leichtigkeit, womit sie dieselben gleichsam an den Spitzen abpflückt, bestechen Alle, selbst die ernstesten Kunstrichter, die wohl hie und da manch gegründetes Wörtchen darein zu reden hätten. Sgra. Pasta ist nach Paris abgegangen, wo sie, während ich dieses schreibe, vielleicht schon einige Siege in der italienischen Oper errungen haben wird.

Ueber das Orchester und die ganze Ausführung kann ich nur Gutes sagen. Die Chöre thaten ihre Schuldigkeit.

Venedig.

Fr. S. Kandler.

In wie weit ist die polnische Sprache zur Musik geeignet?

Es kann dem denkenden Tonkünstler, besonders dem, welcher sich lange in Polen aufgehalten hat, nicht unbemerkt bleiben, dass die Polonaise, selbst nur als Tanzstück betrachtet, unter jene Gattungen von Musik gehört, welche vieler Mannichfaltigkeiten, sowohl in Rücksicht der Melodie, als der Harmonie, fähig sind. Dass dieselbe sich eben so glücklich bey Concerten, Sinfonieen etc., selbst im Opernsange anwenden lässt, beweisen zahlreiche hierin gemachte Versuche, und der Beyfall, mit welchem sie aufgenommen werden, wiewohl nur selten der wahre polnische Geschmack darin herrscht. Dieser kann wohl sehr schwer von dem Tonkünstler ausserhalb Polen getroffen werden, wenn ihm auch der eigentliche Charakter der Polonaise gut bekannt wäre. Wenn der Geschmack etwas ist, das sich besser empfinden, als beschreiben lässt, und der Vortrag die Seele der Musik ist, so scheint die Behauptung ganz gerechtfertiget, dass man nur in Polen glücklich zur Schöpfung dieser Gattung von Musik begeistert werden könne; denn ebendieselbe Polonaise von einem Polen oder einem Künstler, der sich dort aufgehalten hat, und von einem Virtuosen ausserhalb zu hören — welcher Abstand im Vortrage! Die übrigen Arten von

Tanzweisen will ich übergehen, als Mazurek, Krakowiak etc., und nur im Allgemeinen bemerken, dass das, was in den polnischen Tänzen vornehmlich ansprechen soll, eine sehr an die Melancholie gränzende Empfindung ist, und dass das, was fröhlich seyn soll, meist mit schwärmerischer Ausgelassenheit verwandt ist — oder vielmehr so muss das Gemüth abwechselnd gestimmt seyn, um eine musikalische Dichtung zu schaffen, welche den allgemeinen Beyfall der Polen erlangen soll. Uebrigens haben die Polen sehr viel Talent zur Musik und eine besondere Neigung für die Violine; man trifft Naturalisten auf diesem Instrumente an, die, ohne die Musik erlernt zu haben, und selbst ohne die Noten zu kennen, eine Polonaise mit vieler Annehmlichkeit vortragen.

Die polnische Sprache, in musikalischer Hinsicht betrachtet, ist eine der singbarsten und besonders vortheilhaft für den Sänger, so ungünstig auch die bis jetzt übliche Art, Verse zum Gesange zu scandiren, dem Compositeur ist. Ob eine Sprache mehr oder weniger singbar sey, scheint meist von dem mehr oder weniger klaren Klange der Worte abzuhängen, und es bedarf keiner langen Untersuchung, um wahrzunehmen, dass im Polnischen der vielen Consonanten ungeachtet, welche am Anfange und in der Mitte der Worte, aber äusserst selten am Ende zusammentreffen, und die Aussprache so sehr erschweren, der Ton derselben fast immer auf einem Vokale ruht, und dass fast die meisten Wörter, besonders die Declination und Conjugation sich mit Vokalen endigen. Es ist übrigens sehr schwer, ein polnisches Lied so in Musik zu setzen, dass der Gesang der ersten Strophe auf alle übrige passt, ohne den polnischen Accent zu beleidigen. Die Ursache ist hauptsächlich, dass man die Verse nur nach Sylben zählt, und bey längeren zwar in der Mitte noch eine Caesur beobachtet, aber auf die Länge und Kürze der Sylben fast gar nicht Rücksicht nimmt. Dadurch trifft es sich, dass jetzt die erste Strophe eines Vorschlages bedarf, indess die zweyte nothwendig mit dem Niederschlage anfangen muss u. s. w. Hierin mag vielleicht auch der Grund liegen, warum bis jetzt so wenig polnische Original-Opern (ausser den der Herren Elsner und Kurpinsky, und einigen kleinen Operetten von der Composition der Herren Kaminsky, Lessel und Steffani,) vorhanden sind, obschon die Sprache, trotz ihrer immer weiblichen Reime und ihrer sinnförmigen Baues der Wörter, (weil stets der Accent auf die vorletzte Sylbe fallen muss — so zwar, dass ein Wort, welches einer Biegung unterworfen ist, nie einen bestimmten Ton hat; z. B. milosc, hier fällt der Ton auf mi, und im Genitiv milosci auf lo etc.) übrigens sehr viele Biegsamkeit hat, und die Dichter nach Beschaffenheit des Stoffes mit leichter Mühe sehr glücklich rauhe und sanfte Töne mit einander abwechseln lassen können.

Recension.

1. *Messe à 4 Voix, avec accomp. de 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Basse, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, Timballes et Orgue, comp. par W. A. Mozart.* Partition. No. VII. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 20 Fr.)

2. *Messe à 4 Voix, comp. par W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte par Charl. Zulehner.* No. VII. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 10 Fr.)

Denen, welche zweifelmüthig seyn möchten, dass hier wieder ein noch nicht öffentlich bekanntes Werk aus dem überreichen Schatze Mozarts an's Tageslicht gefördert werde, versichert der Rec., dass er es schon seit dreyssig Jahren besitzt und aus der ächtesten Quelle, in Salzburg, wo es Mozart noch geschrieben und mehrmals selbst aufgeführt hat. Aber auch ohne diess wird der Kenner, wenn ihm unsers Kunstlers frühere Kirchenstücke bekannt sind, keinen Augenblick an der Aechtheit von diesem zweifeln. Bey aller Verschiedenheit in der Erfindung — haben sie sämmtlich eine unverkennbare Familienähnlichkeit im Geschmack, im Styl und auch in gewissen Zufälligkeiten. In dieser Hinsicht entwickelten sie sich aus der damaligen Zeit, (in Salzburg nämlich,) aus dem örtlichen Geschmack, (vorzüglich des Erzbischoffs, der auch darin schlechterdings seinen Willen haben wollte und von dem Mozart damals noch eine Versorgung verhoffte,) und aus den beschränkten Mitteln, die dem Componisten zur Ausführung dieser seiner Werke zu Dienste standen. Indem man diese Punkte etwas

näher bezeichnet, bezeichnet man zugleich diess (und jedes ihm ähnliche) Werk Mozart's selber; und so erlaubt sich der Rec., diess zu thun, da er durch seine Verhältnisse genau darüber unterrichtet und dieser Gegenstand zwar von Rochlitz (in den Anekdoten aus Mozart's Leben) schonend berührt, vor kurzem durch die aus dem Musikarchiv zu Bologna mitgetheilten Briefe von Mozart's Vater bestätigt, aber noch nicht vollständig zur Sprache gebracht ist; was man gleichwohl wünschen muss, damit dem grossen Manne von der urtheilenden Nachwelt, zu der wir schon gehören, auch in dieser Hinsicht sein Recht wiederfahre. Denn es ist schon geschehen, dass man auch in diesen Stücken einen Kirchenstyl, etwa wie im Requiem, gesucht, und da man diesen im geringsten nicht gefunden, gegen sie nicht nur, diese Stücke, sondern selbst gegen den Meister, achselzückend abgesprochen hat.

Mozart's Vater, ein gründlicher Kirchencomponist, der aber nichts wollte, als in und mit seiner Zeit achtbar einherschreiten, hatte bekanntlich den Sohn frühzeitig, auch für diess Fach, gleichfalls gründlich erzogen, und stand noch im Dienste des Erzbischofs, als Kapellmeister und Kirchencomponist. Aber die Jahre, häusliches Leiden und eine gewisse Art und Gewohnheit seines Patrons, nach welcher derselbe nur das Fremde hochhielt, das Heimische gleichgültig behandelte, wie damals noch die meisten deutschen Fürsten zu thun pflegten, dabey auch von den Seinen viel verlangte und ihnen so wenig, als irgend möglich, gab: diess vereinigt, hatte den Vater M.s endlich ermüdet und mürbe gemacht. Er schrieb nichts mehr, zog sich zurück bloss auf das, was man amtlich von ihm zu fordern berechtigt war, und liess das Andere gehen, wie es eben gehen wollte. Mozart der Sohn, voll Liebe und Begeisterung für seine Kunst, ertrug das nicht; und, wiewohl noch ein Jüngling, seiner Kräfte sich bewusst, vornämlich durch seine frühern Reisen und die Aufnahme seiner Arbeiten in Italien und Frankreich, überdiess hingehalten in der Hoffnung, dem Vater mit einigem Gehalt an die Seite gestellt zu werden — griff ein, als Componist und Director: da er aber am Orte fast nur Kirchenmusik zu öffentlichem Gehör, wenigstens nur zur Beachtung seines Fürsten bringen konnte, warf er sich in diese, und bequemte sich bey seinen Arbeiten, aus jenen angeführten Rücksichten, nach den nun einmal entschieden ausgesprochenen Forderungen, und aus Nothwendigkeit, nach den nun einmal vorhandenen geringen Mitteln. Jene Forderungen liefen aber auf Folgendes hinaus: Die Kirchenmusik muss seyn höchstpopulair, (nur eine Fuge wurde, gleichsam ehrenhalben, verstattet,) so kurz, als bey gehöriger Anwendung aller Textesworte der Liturgie möglich, und bey Verwaltung der gottesdienstlichen Handlungen thunlich; (nur die Schlusssätze beyder Hauptheile der Missa durften, und das Benedictus sollte länger ausgeführt werden;) im Geschmack und in der Schreibart sollte sie sich gar nicht, oder doch so wenig als möglich, von dem entfernen, was man Gutes früher nun eben gewohnt worden war; in der Erfindung und im Ausdruck sollte sie (in den lebhaftern Sätzen nämlich) so heiter und fröhlich seyn, als die Worte und die Kirche irgend zuzulassen schienen, wobey es sogar keineswegs ungern gesehen ward, wenn zuweilen etwas vorkam, das fast lustig hätte genannt werden dürfen; und in der Besetzung waren vorzüglich Trompeten und Pauken nicht zu schonen. Zu diesen Forderungen der Individualität setzte nun die Nothwendigkeit von Seiten der sehr beschränkten Mittel zur Ausführung noch hinzu: an den Sologesang müssen äusserst mässige Ansprüche gemacht, der Chorgesang muss sehr leicht und wie von selbst dahinfliessend, die Orchesterbegleitung wenigstens durchaus nicht schwer seyn.

In dieser Weise nun, aber freylich mit eigenem Geist, regsamen Gefühl und schon nicht wenig geübter Kunst, schrieb unser Mozart alle seine ziemlich zahlreichen Kirchenstücke in Salsburg, bis ihn Umstände, welche hieher nicht gehören, (im Jahr 1781) nach München und dann nach Wien führten. (Die vortreffliche Litaney, erst spät gestochen, die in ihren Hauptsätzen dieser gleichzustellende Missa aus F, die früher in Paris herausgegeben worden ist, und die grosse, noch nicht gestochene, ganz vielleicht gar nicht mehr vorhandene Missa aus C, von welcher Mozart später mehrere Hauptstücke zu seinem *Davide penitente* benutzte — wiewohl gleichfalls aus ziemlich frühen Jahren, gehören doch nicht hieher.) Indem wir nun aber diese Kirchenstücke überhaupt im Allgemeinen beschrieben haben, haben wir zugleich diese vor uns liegende Missa

im Allgemeinen beschrieben; denn sie ist ganz in dieser Weise verfasst, und es bleibt nur übrig, die Sätze im Einzelnen kurz zu verzeichnen. Und da auch jetzt noch an gar viele Directoren von Kirchenmusiken dieselben oder ähnliche Anforderungen, wörtlich von Behörden, oder durch die Neigung der Gemeinden und anderes Nöthigende gemacht werden; da vielen nur dieselben Mittel zur Ausführung zu Gebote stehen, und da, wie sich das von selbst versteht, das vorliegende Werk, in dieser Weise, von Geist, Ausdruck und Gehalt ist: so ist es damit auch diesen Directoren zur Anwendung empfohlen und bedürfen wir darüber weiter keiner Worte.

Die Missa besteht aus folgenden Stücken: Kyrie, Christe und Kyrie, Ein Satz, Adagio quasi Andante, G dur. Gloria, Allegro moderato, C dur. Qui tollis, Adagio, C moll. Quoniam, Allegretto, G dur. Cum sancto, nach kurzer Einleitung Adagio, Fuge Allegro, C dur. (Die Fuge ist brav durchgeführt, voller Kraft und Leben; sie darf aber im Tempo nicht zu schnell genommen werden, weil sie sonst, wie sie nun geschrieben und angeordnet ist, leicht undeutlich wird.) Credo, Allegro, C dur. Et incarnatus, Adagio, A moll. (O iginell, und, zugestanden, was hier zuzugestehen ist, schön und effektvoll.) Et resurrexit, Allegro, C dur. (voll Feuer und Regsamkeit.) Sanctus, Adagio, mit Pleni, Allegro, C dur. Benedictus, Andante, F dur. Agnus Dei, Adagio, C moll, mit Dona nobis, Allegro, C dur. —

Das Werk ist, sowohl in der Partitur, als im Klavierauszuge, schön gestochen; auch das Papier schön und haltbar. Den Preis wird man, nach Verhältniss, mässig finden. Der Klavierauszug ist, wie man von Hrn. Z. ohnehin erwartet, mit Fleiss gearbeitet und sehr bequem zu spielen. Beyden, der Partitur und dem Auszuge, ist, neben dem lateinischen Originaltexte, eine freye deutsche Uebersetzung untergelegt.

Kurze Anzeigen.

Zehn Gesänge mit Begleitung der Guitarre (und) der Demois. L. M. C. S. Josephine Strauch gewidmet von Pollak. 1stes Werk. Breslau bey Leukart. (Pr. 20 Gr.)

Unter diesen zehn Gesängen sind die ersten fünf ziemlich gut, die übrigen wenig zu loben, alle aber von der Art, dass man bey einiger Uebung in einer freundlichen Stunde dergleichen gar wohl Heftweise extemporiren kann. Da jedoch die Texte grösstentheils ansprechend und die meisten wenig bekannt sind, die Guitarre gut behandelt und durchaus leicht ist, auch gewöhnlich an diese Gattung der Composition nur sehr billige Forderungen gemacht werden, so wird das Werkchen immer seine Freunde finden. Bey spätern Werken aber wird Hr. P. hoffentlich mehr, als bey dieser ersten, von sich selbst fordern und Fehler, wie die fatalen Octaven in I. Takt 6. 7. die Störung des Rhythmus in VI. und VIII. und die Verletzung der Orthographie in VIII. vermeiden — für geschmackvollere und gesangreichere Veränderungen, als die in VIII. sorgen, und sich vor Malereien, wie die in X. welche fast nur von komischer Wirkung seyn können, hüten. — Das Aeussere des Werkchens ist gut und der Druck correkt.

XII Pieces faciles et agréables pour 2 Flutes composées par Henkel. Mayence chez B. Schott. (Pr. 48 Xr.)

Diese Uebungsstücke sind durchaus für Anfänger bestimmt und solchen werden sie nicht unangenehm seyn. Sie fallen in das Gehör und schränken sich, wie denn das hier seyn muss, auf eine noch befangene und wenig umfassende Behandlung des Instrumentes ein. Den Lehrern des Flötenspiels sind sie demnach für den frühern Unterricht zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № IX. 1821.

Anzeigen.

Unterzeichneter sieht sich veranlasst hiermit zu erklären, dass die Partitur seiner Oper Cantemire auf rechtmässigen Wege nur allein bey ihm selbst zu erhalten ist,

Carlsruhe den 15ten Sept. 1821.

F. C. Fesca.

Von dem anerkannt schätzbaren Werke:

Histoire de l'Opéra en France par Castil-Blaze. 2 Vol.

wird nächstens in meinem Verlag eine Uebersetzung, durch Herrn D. Fr. Stöpel besorgt, erscheinen, welches ich zu Vermeidung möglicher Concurrenz hiermit anzeige.

Berlin, im September 1821.

T. Trautwein.

Nachricht und Einladung.

Ein zweytes grosses musikalisches Fest (siehe über das erste No. 26 dieser Zeitung) wird am 14ten October dieses Jahres in Nürnberg statt finden, und

Haydn's Schöpfung,

von einem, aus Künstlern und Dilettanten bestehenden Verein von wenigstens 200 Personen aufgeführt, zum Gegenstande haben.

Sollten sich um die gedachte Zeit Künstler in Nürnbergs Nähe befinden und zur Verschönerung des Festes durch ihre Theilnahme beyzutragen gedenken, so werden sie herzlich willkommen seyn, wenn sie dem Unterzeichneten ihren Entschluss mittheilen die Güte haben.

Nürnberg, den 10ten September 1821.

Carl Mainberger.

Ankündigung neuer Orgelstücke.

Da der erste Heft der vor mir herausgegebenen Orgelstücke, unter dem Titel „30 Vorspiele für die Orgel, theils mehr, theils weniger thematisch bearbeitet, zum Gebrauche für Anfänger" selbst bey Geübtern und Kennern die Anforderungen befriedigt hat, und ich von mehrern Freunden der religiösen Tonkunst aufgefordert worden bin, die Fortsetzung hievon zu liefern; so zeige ich hierdurch an, dass nicht nur diese, weit gehaltreicher, länger und in der Bogenzahl stärker, sondern auch ein Heft grosser Orgelstücke mit Doppelfugen, ausgeführten Chorälen etc. nächstens erscheinen wird.

Um übrigens den Ankauf dieser Compositionen zu erleichtern, erlasse ich bis zu Ende dieses Jahres auf Pränumeration die Fortsetzung der leichtern zu 2 Kopfstück, und die für geübtere Spieler zu 3 Kopfstück. Nach Verlauf dieser Zeit wird der Preis von jenen 18 — 20 Groschen und von diesen wenigstens 1 Thaler betragen. Liebhaber wenden sich directe an mich.

Erfurt, den 16ten September 1821.

Ludwig Ernst Gebhardi.
Organist an der Predigerkirche,
wohnhaft an der Strasse No. 68.

Subscriptions-Anzeige.

Unter folgendem Titel:

Versuch eines möglichst vollständig — theoretisch-praktischen Unterrichts in den wesentlichsten Theilen der musikalischen Setzkunst. Oder: Ein für Lehrer und Schüler in der Composition zum Theil in Frag und Antwort abgefasste cursorisch systematisch-deutliche Abhandlung über alle Theile der Harmonie und der dahin gehörigen, auf melodisch rhythmische Gesetze gebauten, Ausweichungen, nebst einer Anweisung über deren ordnungsvollen Gebrauch bey kürzern und längern Tonstücken; desgleichen über den einfachen und doppelten Contrapunkt etc. etc.

kündige ich ein Lehrbuch der musikalischen Setzkunst in zwey Theilen, mit besondern Exempelbüchern, auf Subscription an.

Der Preis für den ersten Theil ist 1 Thlr. 18 Gr. S. Zur nähern Einsicht in die Tendenz dieses Lehrbuchs dient eine weitläuftige, dessen Inhalt umfassende gedruckte Anzeige, welche theils in der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung, theils bey dem Verfasser zu haben ist. —

Man bittet alle Buch- und Kunsthandlungen, Zeitungsexpeditionen, Vorsteher der Schullehrer-Seminarien, Musikdirectoren, Organisten etc. Subscriptionen auf dieses Lehrbuch anzunehmen. Auf 4 Exemplare wird das 5te gratis ertheilt.

Schlotz im August 1821.

G. F. Ebhardt,
Hoforganist.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1821.

Für Orchester und Saiteninstrumente.

Dotzauer, J. J. F., 12 Pieces faciles pour deux Violoncelles à l'usage des commençans, ... 20 Gr.
— Variations pour le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. Op. 59. . . . . 12 Gr.
Gerke, Aug., 5me Duo concertant pour 2 Violons Op. 16. . . . . 16 Gr.
Giorgetti, Fd., gr. Trio brill. pour Violon, Viola et Violoncelle. . . . . 16 Gr.
Hörger, G., Divertissement pour Violon, Viola et Violoncelle. Op. 4. . . . . 12 Gr.
— Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 5. . . . . 20 Gr.
Kuhlau, F., Ouvert. de l'Opera: Elba à gr. Orch. Op. 29. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Lindemann, J. D., six Walses et 4 Soutenus pour 2 Violons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse. Livr. 12. . . . . 1 Thlr.
Neukomm, S., Fantaisie à gr. Orchestre. Op. 27. Es dur. . . . . 2 Thlr.
Seyfried, Ign. Chev. de, Ouverture de l'Op. Feodore à gr. Orchestre. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Sörgel, F. W., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 11. . . . . 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Backofen, H., Concerto pour Cor principal en Fa avec accomp. de deux Violons, Viola et Violoncelle oblig. et des instrumens à vent ad libitum. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Bornhardt, J. H. C., 3 Thèmes variés pour Flûte, Violon et Guiterre. . . . . 16 Gr.

Drouët, L., 5 Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 54. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos non difficiles p. 2 Flûtes. Op. 77. 1 Thlr. 8 Gr.
— do. do. do. Op. 78. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 98. 1 Thlr. 8 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 101. 1 Thlr. 8 Gr.
Fürstenau, A. B., Concerto pour la Flûte principale avec accomp. de l'Orchestre. Op. 19. E moll. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 13. . . . . 1 Thlr.
— 3 Trios pour 3 Flûtes. Op. 14. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Gabrielsky, W., 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 57. 1 Thlr.
Köhler, H., 6 Sonatines faciles et agréables pour 2 Flûtes. Op. 129. . . . . 16 Gr.
Legrand, W., Pièces d'Harmonie tirées des operas de Meyerbeer et Nicolini, arrang. pour Flûte, 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons. No. 1. . 1 Thlr. 8 Gr.
— 6 Pièces d'Harmonie tirées des Operas de Rossini, Nicolini et Paccini arrang. pour les mêmes instrumens. No. 2. . . . . 2 Thlr.
Lindpaintner, P., Concertante pour 2 Cors avec accomp. de l'Orch. Op. 25. F dur. . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Martin, A., Nocturne pour 3 Cors en Fa. Op. 8. . 12 Gr.
Müller, F., Concertante pour Clarinette et Cor avec accomp. de l'Orch. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Roy, C., Eugène, mélange d'Airs choisis, contenant 30 Morceaux de Musique française, allemande, etc. avec différentes Variations arrang. pour le Flageolet. Op. 27. . . . . 10 Gr.
Six grands Solos et Rondos, ou Etude pour la Flûte extraits des concertos d'Hugot. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte.

Birnbach, H., 2 Thèmes variés (Schöne Minka und A Schüsserl und a Reinerl,) pour le Pianoforte avec accomp. d'un Hautbois ou Violon oblige. 10 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Op. les Voitures versées arrang. pour le Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Cramer, J. B., 5e Concerto pour le Pianoforte avec acc. de gr. Orch. Op. 48. C moll. . 2 Thlr. 16 Gr.
Gerke, A., Amusement pour le Pianoforte. Op. 19. Livr. 2. . . . . 20 Gr.
Gressler, F. S., 12 leichte Zustimmige Orgel-Vorspiele nebst 3 Nachspielen von F. G. L. Gressler. 12 Gr.
Kloss, C., Walses brillantes pour le Pianoforte avec accomp. de Violoncelle ad libitum. Op. 25. . . 9 Gr.
Kuhlau, F., gr. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 32. C moll. . . . . 2 Thlr.
Lindemann, J. D., 9 Walses p. le Pianof. Liv. 12. 10 Gr.
Marschner, H., 4 Polonoises pour le Pianof. à 4 mains. Op. 13. . . . . 12 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

fahren zu lassen, aber gestehen müssen wir auch, dafs er von seiner Stimme seit einiger Zeit viel verlohren hat. Von dem noch übrigen sehr zahlreichen Personale der deutschen Oper läfst sich Niemand weiter ausheben.

Die Wahl der Opern ist bey einem solchen Personale allerdings schwer; auch werden wenig neue gegeben, einige kleine von Süfsmajer oder Wranizky ausgenommen. Die ohne Vergleich bessern, von Mozart, Winter u. s. werden selten gegeben; Gluck, Naumann, Reichardt, Kunzen und andre gute neuere Meister, hört man nie. In jedem Betracht entspricht also die deutsche Oper den Erwartungen nicht, welche man sich von ihr, (in Deutschlands gröfster, Haupt-Kaiser-Stadt!) mit Recht machen konnte. Das Orchester besizt weit weniger gute Subjecte, als das von der italienischen Oper, die Bezahlung ist zu schlecht. Und doch hört man öfters Symphonien von Haydn, oder zuweilen auch eine Oper von Mozart weit besser exekutiren, als von jenem, welches man gröfstentheils seinem würdigen Direktor, Hrn. Paul Wranizky, zu verdanken hat. Desto schlechter aber gehen bey Komödien die Ouverturen und Zwischen-Akte!, meistens uralte Symphonien, unter der langsamen Direktion des Hrn. Reinhard.

Zum Schlufs dieses Kapitels merke ich noch an, dafs man auch hier die drey lezten Tempi im *Don Juan* wegliefs; dafs Hr. Weidmann, ein komischer Schauspieler, der aber ganz ohne nur einigermafsen bedeutende mus. Kenntnisse ist, eine Art von Direktion über die deutsche Oper führt; dafs aus Mangel solcher Kenntnisse der Herr Baron von Braun sich ganz andern, nicht immer von allen Seiten bewährten Personen anvertrauen mufs, und dafs also, wenn nicht eine bedeutende und durchgreifende Aenderung geschieht, die deutsche Oper, statt emporzublühen, immer tiefer sinken mufs *).

Oeffentliche Akademien.

Festgesezte Akademien giebt es keine, aufser jene vier, welche jährlich für den Wittwenfond der Musiker bestimmt sind. Diese waren vordem oft sehr schlecht; doch jezt, da P. Wranizky Sekretair dabey ist, hört man doch z. B. die *sieben Worte*, und die *Schöpfung* von Haydn, der durch W.'s Verwenden beygetreten ist. Das Orchester war bey der Aufführung der *Schöpfung* beynahe 200 Personen stark, und meistens die geschicktesten Personen. Wirklich gieng es sehr gut. Wäre das Theater nicht so unvortheilhaft gebauet, so hätte die Wirkung ganz aufserordentlich seyn müssen, da dies Werk so meisterhaft auf Effekt gearbeitet ist. Albrechtsbergers *Alleluja*, oder Werke von Händel, Gluck oder Gasmann hört man nicht mehr. Die *Schöpfung* ist jezt das Lieblingsstück geworden und trägt also am meisten ein — wobey man, bey *solchen* Anstalten, mit allem Recht, viel Rücksicht nimmt.

Dann sind gewöhnlich zwölf Musiken, im Augarten des Morgens, unter dem Nahmen Dilettanten-Musiken. Diese entstanden durch Hrn. Vice-Präsidenten von Kees; nach der Zeit, als Kaiser Joseph zu seinem ewigen Ruhm, den Augarten dem *öffentlichen* Vergnügen geweiht hatte, bestand das Personale, aufser den Blaseinstrumenten und Contrebässen, meistens aus Liebhabern. Selbst von dem höchsten Adel liefsen sich Damen hören. Das Auditorium war sehr brillant, und alles ging mit einer Ordnung und mit einem Anstand, dafs jedermann nach allen Kräften zur Unterstützung des Instituts gern beytrug. Den Ertrag des geringen Abonnements verwendete man ganz auf die Unkosten. Nachher übernahm Hr. Rudolph die Direktion. Es ging zwar noch immer gut, aber nicht mehr so glanzend: der Adel zog sich zurück, indem im Grunde der gröfste Theil desselben dem Kaiser Joseph zu Gefallen, hinausgegangen war — doch waren die Aufführungen noch immer sehr angenehm. Jezt hat sie Hr. Schupanzig und jenes aufmunternde Auditorium ist ganz weg. Kein Liebhaber von *wahrer* Bedeutung mag sich mehr hören lassen: selbst die Musiker spielen nur sehr selten Konzerts. Ueberhaupt ist das Feuer für

*) Man vergleiche über verschiedne Punkte dieses Kapitels die Nachschrift desselben Verfassers. d. Redakt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October. **Nº. 41.** 1821.

Recensionen.

Te Deum laudamus, Francisco I, Dei gratia Austriae Imperatori etc. dedicat Andreas Romberg. Op. LV. 18 vocal. Bonnae et Coloniae, ex officina mus. Simrock. (Preis 8 Franken.)

Diess Te Deum laudamus könnte von neuem beweisen, wie sehr Hr. Andr. R. den wahren Kirchenstyl in der Gewalt hat; bedürfte das erst eines Beweises. Es ist gänzlich in diesem Styl verfasst, ohne dass darum manche Vortheile der neuesten Musik, in so fern sie sich damit vertragen, vernachlässiget wären. Hr. R. hat das Ganze kurz behandelt, wie man es jetzt für den kirchlichen Gebrauch verlangt: die Anordnung und Abtheilung der Sätze weicht aber von der, der meisten kurzen Compositionen dieses Textes, hin und wieder ab; wie man bey der Angabe derselben bemerken wird. Die lebhaftern Sätze haben nicht wenig Kraft und sind auch nicht ohne Glanz; die sanftern, bittenden, zeichnen sich durch sehr guten Gesang aus. Sind die Ideen, entkleidet von der Bearbeitung und gleichsam nackt angesehen, auch nicht von besonders hervorstechender Eigenthümlichkeit: so sind sie doch alle würdig, und sowohl dem Charakter des Ganzen, als dem Sinne der einzelnen Stellen des Gedichts angemessen. Von contrapunktischer Schreibart ist Gebrauch gemacht, so weit als der Kirchenstyl es verlangt und es von Wirkung ist auch auf die gemischte Menge: nicht zu leerem Prunk; von den Vortheilen jetziger Instrumentation ist so viel angewendet, als die Sache zulässt, ohne dass man über die Gränzen der Gattung schreitet oder doch das Interesse vom Gesange ablenkt. Und so herrscht durch das Ganze dieselbe Zweckmässigkeit und verständige Fassung, die jeder in den Compositionen A. Rombergs überhaupt erkennt, und die — in wiefern das überhaupt möglich — zum Ersatz dienen kann für das, was Andern an Reichthum der Phantasie und an Originalität der Erfindung verliehen ist.

Das Werk fängt an mit einem Allegro moderato aus D dur, C takt und besetzt mit allen Orchesterinstrumenten; auch mit Posaunen. Der Chorgesang tritt schon im dritten Takte einfach und kräftig ein. (S. 5. ist im Texte durch alle Stimmen ein Stichfehler: potestatis, statt potestates — nämlich: proclamant.) Der Charakter ist lebhaft, doch nicht ohne Ernst. Das Sanctus hebt mehr sanft, als feyerlich an; worauf mit: Te gloriosus — das erste Tempo gar bald wieder anhebt und fortgeführt wird. Die Worte: patrem immensae majestatis — bis spiritum, sind, wie es der Sinn will, ganz eng verbunden, nicht, wie sonst gewöhnlich, zu Gunsten des blossen Musikeffekts, durch Einschnitte getrennt. Noch in demselben Tempo fährt der Verf. fort: Tu, rex gloriae — führt aber diese Worte mit einem neuen, thematischen Eintritt ein. Diess gute Thema wird vielleicht zu bald wieder verlassen, und in freyer Schreibart (mit in gloria patria) geschlossen. Feyerlich und ernst wird nun, ohne alle Wiederholung, (in D moll, Adagio,) vom Chore ausgesprochen: Judex crederis esse venturus. Die wenigen Takte dienen zugleich als Einleitung zu dem nicht kurzen Satze: Te ergo quaesumus — in derselben Tonart, Andante, Dreyvierteltakt, für vier Solostimmen, zuweilen vom Chore abgelöset, und, ausser dem Quartett, nur von Klarinetten, Oboen und Fagotten begleitet. Hier ist es fast durchgehends auf sanften Bittgesang abgesehen, und eben dieser ist vorzüglich gelungen. Man findet hier dieselbe,

der Worte vollkommen angemessene Abänderung in der Vertheilung der Sätze, wie oben bey: patrem — zu bemerken und zu loben: Hr. R. unterbricht die Bitte nicht, wie gewöhnlich, bey: Et, ego, eos; — wogegen man aber bey: Per singulos dies — wenn auch nicht einen neuen Satz, doch einige Unterbrechung und eine neue Wendung, wenigstens der Modulation, zu wünschen Grund hat. So wird der Gesang fortgeführt bis mit: Fiat misericordia tua super nos, wo er in der Hauptionart einen vollkommenen Schluss hat. Um consequent zu seyn, hätte aber Hr. R. auch noch: quemadmodum speravimus in te, daran knüpfen müssen. Dass er diese Worte wieder ernst und langsam aussprechen lässt, (als Einleitung zu: In te, Domine —) hilft nicht, da er Ton-, Taktart, Tempo und Alles wechselt. Wenigstens hätten diese Worte erst dort im Schlusse jenes Satzes ausgesprochen, und hier, nach dieser Weise, wiederholt werden sollen. Aber Hr. R. brauchte diese Einleitung gar nicht, zumal da es doch nicht die beste Wirkung thut, nach jenem langen langsamen Satze, wieder einen langsamen eintreten zu hören. Sollte ja das: In te — nicht ganz ohne Einleitung bleiben, so waren einige Accorde für die Instrumente allein, die auf der Dominante ruheten, hinlänglich und für die Wirkung besser. Der Satz: In te, Domine — kündigt sich gleich sogenmässig an; er hat aber eine eigenthümliche Verwendung — die zu beschreiben zu weitläufig wäre — ehe es zur eigentlichen Fuge kömmt. Diese ist nicht zu lang, nicht eben streng, aber durchaus brav fortgeführt, bis zu einem glänzenden, freyen Schlusse, dem dann, nach alter guter Weise, wie recht, ein ernstes, langsam und feyerlich beygefügt wird. —

Das Werk ist schön gestochen, und alles, was der Verleger daran gethan, rühmenswürdig. Der Partitur sey, zum Gebrauch für Privatgesellschaften und Begleiter, die das Partiturenspielen nicht in der Gewalt haben, ein fleissig gemachter, leicht spielbarer Klavierauszug untergesetzt. Der Preis ist, auch Verhältniss, nicht zu theuer.

Graduale (der 149ste Psalm): Cantate Domino canticum novum: für Singstimmen und Orchester-Begleitung; (Pr. 2 Fl. Conv. Münze.)

Offertorium (der 61ste Psalm): Te decet Hymnus Deus in Sion: für Singstimmen und Orchester-Begleitung; in Musik gesetzt von Ig. Ritter von Seyfried. — Wien bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 2 Fl. Conv. Münze.)

Diese zwey Kirchenstücke sind zu den erfreulicheren Erscheinungen unserer in dieser Gattung weniger fruchtbaren Zeit zu zählen, da sie, obschon nach den Erfordernissen des katholischen Ritus ziemlich kurz gehalten, dennoch von gediegenem Werthe, und im wahren religiösen Styl, Erbauung und Andacht zu erwecken, geschrieben sind. Das Graduale ist ein sanft dahin fliessendes Andantino in G dur $\frac{4}{4}$ Takt, dessen Thematen, nach einem passend einleitenden Vorspiel, jedesmal ein Solo-Tenor angiebt, und immer vom vollen vierstimmigen Ch[illegible] mit bisweilen recht unerwarteten Abweichungen respondirt wird, welches die Worte: canticum novum ungemein anziehend bezeichnet. Nicht minder wohlberechnet sind die natürlich herbeygeführten Modulationen in die befreundeten Nebentonarten, und von imposanter, wirklich überraschender Wirkung muss der majestätische Eintritt der Trompeten und Pauken in D seyn, bey der Clausel: „et exaltabunt Sancti in gloria" wodurch sich der Gesang jubilirend aufschwingt, und dagegen die Rückkehr zum melodischen Motiv, nebst dem milden Schluss: „laetetur Israel in Eo: Cantate! „Cantate" im reizend verschlungenen Stimmenwechsel herrlich contrastirt. — Nach einer ähnlichen Tessitur ist auch das Offertorium eingerichtet, (Moderato in B $\frac{4}{4}$ Takt) nur mit dem Unterschiede, dass hier ein umfangsreicher, kräftig einherschreitender Bass die Hymne anstimmt, gleichsam als Organ der ganzen Christenheit, dem diese im frommen Glauben nachbetet. Vorzüglich tief empfunden aufgefasst sind die Stellen: „beatus quem elegisti," die Gradation bey den Worten: „justus ut palma florebit", der, nach dem von allen Bässen im Einklang ertönenden Wiedereintritt des Thema „te decet hymnus" im beschleunigteren Zeitmass unter effektvollen Imitationen vorbereitete, choralmässig gelegte Schluss: „votum in Jerusalem," und noch besonders das schöne Wechselspiel der Instrumente; so halten z. B. die Bläser meistens die Harmonie in breiten Massen zusammen, die Violinen umschlingen sich in melodischen Bindungen, oder

wogen leise murmelnd dahin, wie bey der Stelle: „Benedices coronae anni“ welche üppige Fülle die Worte: „campi tui replebuntur ubertate“ treffend charakterisirt, und ein stolzer, nie ermüdender Bass, nach Händels herrlichen Mustern geformt, bildet den kräftigen Grundpfeiler, worauf das dauerhafte Gebäude fusst, welches, bey einigem Anstrich des Antiken, voll Ernst und Würde angelegt und ausgearbeitet ist, aber eben so wie die zuerst besprochene Motette für den Vortrag nicht die geringste Schwierigkeit darbietet. —

Mozart in Paris.

(Aus Grimm's und Diderot's Correspondenz von 1753 — 1779, an einen regierenden Fürsten Deutschlands gerichtet.)

Paris den 1sten December 1763.

Die ächten Wunder sind zu selten, als dass man nicht gern davon plaudern sollte, wenn man einmal das Glück gehabt hat, so was zu sehen. Ein Kapellmeister von Salsburg, Namens Mozart, ist hier so eben mit zwey ganz allerliebsten Kindern eingetroffen. Seine eilfjährige Tochter spielt das Klavier auf eine brillante Manier; mit einer erstaunlichen Präcision führt sie die grössten und schwierigsten Stücke aus. Ihr Bruder, der künftigen Februar erst sieben Jahr alt seyn wird, ist eine so ausserordentliche Erscheinung, dass man das, was man mit eigenen Augen sieht und mit eigenen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der grössten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und das mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasirt, und so sich der Begeisterung seines Genies und einer Fülle entzückender Ideen hingiebt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwar auf einander folgen lässt. Der geriebenste Kapellmeister kann unmöglich eine so tiefe Kenntniss der Harmonie und der Modulationen haben, welche es auf den wenigst bekannten, aber immer richtigen Wegen durchzuführen weiss. Es hat eine solche Fertigkeit in der Klaviatur, dass, wenn man sie ihm durch eine darüber gelegte Serviette entsieht, es nun auf der Serviette mit derselben Schnelligkeit und Präcision fortspielt. Es ist ihm eine Kleinigkeit, alles, was man ihm vorlegt, zu entziffern; es schreibt und componirt mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit, ohne sich dem Klaviere zu nähern und seine Akkorde darauf zu suchen. Ich habe ihm ein Menuet aufgesetzt, und ihn ersucht, den Bass darunter zu legen; das Kind hat die Feder ergriffen, und ohne dem Klaviere zu nahen, hat es dem Menuet den Bass untergesetzt. Sie können wohl denken, dass es ihm nicht die geringste Mühe kostet, jede Arie, die man ihm vorlegt, zu transponiren und zu spielen, aus welchem Tone man es verlangt; allein Folgendes, was ich gesehen habe, ist nicht weniger unbegreiflich: Eine Frau fragte ihn letzthin, ob er wohl mit dem Ohr, und ohne sie anzusehen, eine italienische Cavatine, welche sie auswendig wusste, begleiten würde; sie fing an zu singen. Das Kind versuchte einen Bass, der nicht nach aller Strenge richtig war, weil es unmöglich ist, die Begleitung eines Gesanges, den man nicht kennt, genau im Voraus anzugeben; allein sobald der Gesang zu Ende war, bat er die Dame, von vorn wieder anzufangen, und nun spielte er nicht allein mit der rechten Hand das Canse, sondern fügte zugleich mit der Linken den Bass ohne die geringste Verlegenheit hinzu; worauf er zehn Mal hinter einander ersuchte, von neuem anzufangen und bey jeder Wiederholung veränderte er den Charakter seiner Begleitung; er hätte noch zwanzig Mal wiederholen lassen, hätte man ihn nicht gebeten aufzuhören. Ich sehe es wahrlich noch kommen, dass dieses Kind mir den Kopf verdreht, höre ich es nur noch ein einziges Mal; und es macht mir begreiflich, wie schwer es seyn müsse, sich vor Wahnsinne zu bewahren, wenn man Wunder erlebt. Herrn Mozart's Kinder haben die Bewunderung aller derer erregt, so dieselbe gesehen haben. Der Kaiser und die Kaiserin haben sie mit Güte und Wohlwollen überhäuft, dieselbe Aufnahme haben sie in München und Mannheim erfahren. Schade, dass man sich hier zu Lande so wenig auf Musik versteht. Der Vater will von hier nach England überschiffen, und nachher seine Kinder über Niederdeutschland in die Heimath zurückführen.

Urtheil über Mozart.

Procul profani!

Als Curiosa mögen hier einige aus

„Joh. Bapt. Schaul's Conversazioni istruttive all' uso degli amanti della lingua italiana e delle belle arti, Frankfurt bey Willmanns,"

ausgehobene und übersetzte kritische Bruchstücke Platz finden, da diess Werkchen, welches ausserdem manches Nützliche und Gute enthält, schwerlich in die Hände vieler Musikfreunde gekommen seyn möchte. Der Verfasser ist, wie man sagt, ein wissenschaftlich gebildeter Mann, der selbst Künstler und Mitglied der königlichen Hofkapelle zu Stuttgard war, nun aber seit einigen Jahren sich dem Kunstleben entzogen hat.

„Gerade deshalb, weil Mozart Genie war, hatte er weit mehr Fehler, als jeder andere Compositeur. Das Genie will alles umfassen, kümmert sich nicht um Regeln oder ältere Vorbilder: die Meisterbahn, die so viele andere vor ihm betreten, verschmähend, will es selbst Original seyn, und alle übrigen, die mit ihm in die Schranken treten könnten, übertreffen."

Nachdem der Verf. den vollständigen Katalog von Mozart's Werken angeführt hat, fährt er fort: „Diese Ueberschwemmung von Arbeiten beurkundet zwar die Fruchtbarkeit seines Talents, aber zugleich auch ihre Aehnlichkeit mit einer Ueberschwemmung, welche alles verheert, und Erde und Pflanzen, Steine, Holz und Wasser unter einander wirft. Seine Werke enthalten Gutes, Mittelmässiges, Schlechtes, ganz Schlechtes: weshalb sie keines solchen Aufhebens werth sind, als seine Verehrer davon machen. Ich behaupte, dass die Melodie in den Singstimmen nicht selten gezwungen und schleppend ist, und den natürlichen Fluss entbehrt, welcher den italienischen Gesang auszeichnet. Seine Harmonie ist rauh, hart und gesucht; die Quartette, Quintette, Sextette und Finales seiner Opern sind allzuüberladen: ja wie oft hat er sich sogar gegen den gesunden Menschenverstand versündiget." — „Ist wohl das letzte Finale der *Zauberflote* mit der gesunden Vernunft zu vereinbaren, da er die drey Knaben in so schweren Semitonen singen lässt, welche selbst einem erfahrenen Sänger auszuführen Mühe kosten würden? — In der Oper *Titus* singt Sextus, von Gewissensbissen gequält, zu Titus ein Rondo. — Ist das Sextett aus Es dur im zweyten Akt des *Don Juan*, in welchem die Spitzbüberei des Leporello entdeckt wird, nicht in einem höchst tragischen Style geschrieben? anstatt, dass es nur theilweise einen tragischen Anstrich haben sollte? (mezzo carattere). In dem letzten Duett des *Don Juan* mit Leporello aus E dur sind die Flöten ganz gegen ihre Natur gesetzt; dergestalt, dass auch der geübteste Spieler nicht im Stande ist, die so schweren Stellen mit Deutlichkeit und Reinheit auszuführen. Uebrigens ist noch eine Arie der Donna Anna aus D dur, welche, man mag das Zeitmass auch noch so geschwind nehmen, immer für die Singstimme zu schleppend bleibt, hingegen für die Begleitung stets zu schnell ist, so dass ein Mischmasch daraus entsteht. In den Arien überhaupt ist er, wenige ausgenommen, niemals glücklich gewesen, weil die Begleitung meistentheils nur aus Nachahmungen besteht, nämlich: wenn die erste Violine eine Idee beginnt, so wird diese von der zweiten, von der Bratsche, dem Bass, oder von Blas-Instrumenten wiederholt, so, dass die Instrumente eine von der Singstimme ganz verschiedene und eigne Sprache reden. Und wie oft offenbart es sich, dass sein Hauptinstrument das Klavier war, und er wenig von der Natur der Instrumente verstand; indem er für sie setzte, was ihm eben beliebte, ohne sich um die leichte oder schwere Ausführung zu kümmern. — Die Begleitung muss einfach, natürlich und fasslich seyn, dann gewinnt sie an Ausdruck, Energie und Effekt. Aber man soll für ein Orchester keine Concerte setzen, und mit Gewalt die Saiten-Instrumente mit einer übertriebenen Anzahl von lärmenden Blas-Instrumenten übertönen, wie Mozart gethan hat, als: Posaunen, Hörner, Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Trompeten und Pauken, welche sich alle vereinigen, den armen Violinen sowohl, als den Singstimmen den Krieg zu erklären. Ich verdamme in dieser Rücksicht daher jeden Tonsetzer, sey er ein Deutscher oder ein Italiener. Doch in den italienischen Opern sind die Instrumente weit weniger gemissbraucht, als in den deutschen. Wo man aber solche Fehler findet, sind sie tadelnswerth und abscheulich, weil ein solcher üppiger Luxus zur Barbarey führt; und alle philosophischen Musiker sollten sich der Verbreitung eines solchen ausgearteten und verdor-

benen Geschmacks widersetzen. Wo ist der Sänger, dessen Stimme durch das Geräusch der Harmonie, durch die aufgehäuften Accorde und die Millionen von Noten durchzudringen vermag? — Man könnte mit Recht sagen, dass die Instrumente singen, nicht aber der Sänger. — Von allen Opern Mozart's, obgleich viel triviales darin ist, halte ich die *Zauberflöte* für die Melodiereichste. Es herrscht Einfachheit und Sparsamkeit darin. — Einige Stücke ausgenommen, ist *Titus* so trocken und so langweilig, dass diese Arbeit weit eher für die ersten Früchte eines aufkeimenden Talents, als für die eines ausgebildeten gelten kann." — „Das Wenige, was mir die Italiener geben, macht mir mehr Vergnügen, als alle Reichthümer der Deutschen, weil das Wenige zu Herzen geht; hingegen jener Reichthum nichts als Prahlerey ist, die mit ihrer Freygebigkeit Aufsehen erregen will."

Hr. Schaul lässt selbst J. Haydn's Urtheil über Mozart nicht gelten, welches derselbe im Jahr 1785 zu dessen Vater äusserte, nämlich: Ich sage Ihnen vor Gott und als ehrlicher Mann, dass ich Ihren Sohn (damals 29 Jahre alt,) als einen der grössten Componisten achte, weil er Geschmack mit so viel tiefer harmonischer Kenntniss in sich vereint. Und aus welchem Grunde lässt es Hr. Sch. nicht gelten? Weil diess Urtheil, so wie er sagt, ein Doctor der Musik fällte, und die Gelehrten öfters das Wissen und das Ungewöhnliche eines Talents nur darum belohnen, um ihre persönlichen Eigenheiten zu rechtfertigen. — Nachdem nun der Verfasser inzwischen Jomelli (den er den Gott der Harmonie nennt), Sarti, Salieri u. a. Meister der Tonkunst, deren grosse Verdienste längst gewürdigt und anerkannt wurden, und deren Ruhm niemand schmälern wird, bis in die Wolken erhebt, sagt er noch Seite 552. „Wenn Mozart seine Unzulänglichkeit gefühlt hätte, und den wahren Trieb zur Kunstausbildung, so würde er barfuss nach Bologna gewandert seyn, um Martini, den Nestor der Musik, zu Rathe zu ziehen." —

Was wird der Vers. sagen, wenn er die Briefe von und über Mozart, welche sich in No. 39 und 40 vorigen Jahres dieser musikalischen Zeitschrift befinden, und unter welchen auch einer vom Pater Martini an unsern Mozart ist, liesst? — Am Schlusse des Werkchens äussert er sich endlich — denn die Leser werden ohne Zweifel schon genug an dem Erzählten haben und wissen, was sie über seine musikalische Kunstausbildung zu denken berechtigt sind — noch folgendermaassen: „Jeder Barbiergesell oder Friseur von Rom, Neapel oder Venedig könnte den ersten Sänger in Deutschland abgeben." — Oh! die unglücklichen deutschen Künstler!!! —

Die gebräuchlichsten italienischen Theaterausdrücke.

(Fortsetzung.)

Apertura, Eröffnung. Dieses Wort bezeichnet vorzüglich das erst zu gebende Spectakel in einem neuerbauten Theater. So sagt man z. B. all' apertura del nuovo teatro a Siena si darà l'opera etc. zu Eröffnung des neuerbauten Theaters in Siena giebt man die Oper u. s. w. Dieses Wort drückt aber auch das erste Spectakel einer Stagione aus, und man sagt daher auch: Per l'apertura del carnevale scriverà il maestro N., das heisst die erste Oper des Karnevals componirt Hr. N. — *Apertura* heisst auch das, was die Franzosen und Deutschen Ouverture nennen, ist aber selten im Gebrauche, und im allgemeinen sagt man dafür Sinfonia.

Spettacolo heisst die Vorstellung, sey es eine Oper, ein Ballet oder Schauspiel u. s. w. Questa sera non c'è spettacolo, das Theater ist für heute geschlossen.

Inbalsamare, einbalsamiren. Dieses sonderbaren Ausdrucks bedienen sich einige, um die Wirkung, die ein schöner Gesang oder eine schöne Musik auf sie macht, zu bezeichnen, in welchem Falle man oft ausruft: *Questo pezzo m'ha inbalsamato*, dieses (musikalische) Stück hat mich einbalsamirt, d. i. bezaubert.

La donna ist eine Abkürzung von Primadonna, und man sagt daher häufig: la donna non canta male, die Primadonna singt nicht übel, u. s. f.

Mettere in scena, andar in scena, in die Scene setzen, in die Scene gehen.

Oratorio, opera sacra: Erstres ist am gebräuchlichsten und bezeichnet eine Oper, die einen Gegenstand aus der heiligen Geschichte zum Stoffe hat.

Attacca, von attaccare, anheften. Ist man in Zweifel, ob eine Oper etc. gut aufgenommen wird oder nicht, im Verlauf oder gegen das Ende

des ersten Aktes aber auf einmal Beifall erhält, so sagt man: l'opera etc. attacca, d. h. sie greift an, scheint gefallen zu wollen.

Sortita heisst eigentlich das Herauskommen der ersten Sänger bey ihrer ersten Scene in der Oper, überhaupt aber ihr erst zu singendes Stück, welches in der heutigen Modemusik eine Cavatine ist. Gegenwärtig erfordert auf grossen Theatern die Convenienz des ersten Sängers, dass nicht allein seine Cavatina oder Arie mit Chören untermengt ist, sondern dass in diesen auch ein glänzendes Ritornell seinem Heraustreten auf die Bühne vorausgeht und ihn so zu sagen ankündigt. Eine sehr schöne Sortita ist jene des Titus in der Mozart'schen Oper gleiches Namens mit dem imposanten Chor: „Serbate oh Dei Custodi etc." welche die Italiener ganz richtig einen einzigen Guss nennen. Eine andere herrliche Sortita ist jene des Mahomets in der Winter'schen Oper dieses Namens. Es wird in Italien sehr auf die Sortita gesehen; dass sie aber im ganzen nur sehr wenigen gelingt, ist eben so wahr, als dass eine schöne Sortita sehr oft einem mittelmässigen Sänger zum Nachtheile gereicht, weil sie die Zuhörer zu guten Erwartungen stimmt.

Cavero, arrâto: mit diesen Namen beschenkt man gewöhnlich die sehr schlechten Sänger.

Sipario heisst der Vorhang. Alzar, calar il sipario, den Vorhang aufziehen, herablassen.

Vuotar il sacco, den Sack ausleeren, sagt man von den Maestri, die sich ausgeschrieben haben.

Primo soprano nennt man, zum Unterschiede von Primadonna, die Kastratenrollen oder auch weibliche Soprane, welche Männerrollen spielen.

Musico heisst ebenfalls der primo soprano oder Kastrat, auch weibliche Soprane und Altstimmen in Männerrollen. Das deutsche Wort Musiker würde daher lächerlich klingen, wollte man es mit musico übersetzen, und man bedient sich dafür der Ausdrücke: professore, virtuoso, dilettante di musica u. s. w.

Banda nennt man die hier zu Land im Orchester befindliche türkische Musik, als: grosse Trommel, Teller, Triangel, welche die fortissimi unterstützen, während die Posaune bey den fortis gebraucht wird.

Platea, palco, palco scenico: Ersteres heisst das Parterre, welches in Italien nicht wie in andern Ländern abgetheilt ist, sondern ein Ganzes ausmacht. Palco heisst die Loge, und Palco scenico die Bühne selbst.

Opera nuova, opera vecchia. Eine opera nuova wird blos jene genannt, die ganz neu componirt worden ist. Eine opera vecchia nennt man auch jene, die sie das Theater, auf welchem sie gegeben wird, neu ist; doch sagt man in diesem Falle, ma nuova per questo teatro.

Castrati, virtuosi, attori. Alle diese Ausdrücke bezeichnen das deutsche Wort Sänger.

Compatito, bemitleidet. Findet ein mittelmässiger Sänger eine leidentlich gute Aufnahme, so heisst es: fu compatito, welches so viel sagen will, als: man hatte Nachsicht mit ihm.

A richiesta, a richiesta generale, la tutta applaudita, auf Verlangen, auf allgemeines Verlangen, die so sehr mit Beyfall aufgenommene. Dieses liest man sehr oft auf den italienischen Theaterzetteln, wenn eine Oper noch so sehr missfallen hat. Hiezu braucht es nur, ein paar Hände zu bezahlen, welche mit dem Pfeifen im unisono klatschen, und die guten Leute sind schwach genug, sich von dergleichen Aufschriften verführen zu lassen, und gehen wenigstens zu einer folgenden Vorstellung, bis der Betrug entdeckt ist.

Bemerkungen

von F. L. Bührlen.

Nichts ist seltener, als ein Kritiker, der das scharfe Auge eines Regelten mit dem milden Blicke eines Liebhabers und Schwärmers verbindet.

Der Mittelmässige glaubt vieles in sein Werk hineingelegt zu haben, was aber Niemand herausfindet; das des Meisters spricht mehr aus, als er absichtlich hineingelegt. Man wird überrascht, wenn man Ersteren sein Werk erklären, und wenn man verschiedene kritische Geister das des Letztern beurtheilen hört. Das macht, der Mittelmässige giebt uns ein Machwerk, des Meisters Schöpfung aber ist zugleich ein durch und durch organisches und belebtes Naturwerk, und seine Bedeutung ein Unendliches.

Das Ausschweifende, Uebermässige, Entzweite hat die meisten Verehrer; das rechte Mitte haltende Werk der Einheit und Mässigung die wenigsten, weil es das Beste dem Menschen selbst überlässt, weil es ihm ein grosses Zubringen von seiner Seite zumuthet.

Was man die Anfänge, die Keime des Schönen nennt, das ist oft schon die Blüthe. Man unterliegt hier leicht einer doppelten Täuschung, einmal, dass man an Entwickelungen glaubt, wo sich im jugendlichen Gewächse alles schon erschöpft hat; dann, dass man, wie beym Anschauen der Kinder, das Erfreuliche nicht an sich, und als ein in seiner Art Vollendetes geniessen will, sondern als blossen Vorbereitungszustand auf Enthüllung künftiger Schönheit und Vollkommenheit.

Eine jede Darstellung sollte also in zweyfacher Art betrachtet werden, einmal als Ding an sich, geschlossen und beziehungsweise vollendet, dann als der Uebergang aus einer unvollkommenen Kunstepoche zu einer vollkommeneren, als die Treppe von einem Tiefern zu einem Höhern. Der Geniesser versteht seinen Vortheil, der Kritiker sein Amt wenig, wenn sie sich nicht auf beyde Standpunkte zu stellen wissen. Wenn auch das Wenigste in der Welt absolut recht und schön ist, so kann man doch jedes redliche, von reinen Kunstkräften unterstützte Bemühen als ein relativ Schönes gelten lassen. Nicht jede Andeutung des Schönen kann in deutlichen Umrissen heraustreten, nicht jede Skizze kann runde Ausführung gewinnen.

Ist es doch mit der Kunst wie mit dem Leben, — unruhige Thätigkeit, unablässiges Höherstreben, Ringen nach einem vollkommenern Zustande, und daneben Ruhen auf jedem Zeit-Abschnitte, auf Tagen, Stunden, Minuten, Versenkung in jedem Augenblick, in welchem sich ja wieder das Wesen des ganzen Daseyns mehr oder weniger hell und deutlich abspiegelt.

Wenn die voranstehende Bemerkung ein Sächliches im Auge hatte, so soll die gegenwärtige auf das Persönliche gerichtet seyn:

„Hoffnungsvolle Anfänger.“ — Man hört diese Benennung gemeiniglich, wenn ein junges Talent sich vernehmen lässt, und neben dem, was es jetzt schon leistet, noch viel schönere künftige Früchte verspricht. Der Mensch glaubt gern das Angenehmste, und die Hoffnung zieht ihre Linien ins Unendliche hinaus in stets sich erweiternder Richtung. Demnach ist es räthlich, sich nicht vergeblich zu bereden, und im gegebenen Falle seinen Erwartungen Schranken zu setzen. Für Gönner und Directionen hat es sogar ein praktisches Interesse, in solchen Fällen von richtigen Maximen geleitet zu werden.

Die Reflexion kann aber freylich nur ein Netz über das unendliche Leben spannen, und den Takt nicht geben, der allein das Urtheil leitet, wenn es gilt. —

„Was eine Gabel werden soll, krümmt sich bald“ sagt das Sprichwort, und so kann man auch sagen: Was hochstämmig werden will, das schiesst sogleich stark und gerade auf. Je bestimmter die Richtung, je specifischer die Anlage, je entschiedener das Talent, desto früher zeigt sich die Stärke der bildenden Kraft. Sie äussert sich im jugendlichen Künstler durch ein gewisses Un- und Uebermaass, Ausschweifung, Ueberfülle, Uebermanntwerden der Form durch den Stoff, der Regel durch üppiges Leben. Wer frühe Abgerundetes, Fertiges zeigt, der wird schwerlich gross. Die künstlerische Dürftigkeit kann durch Fleiss sich anständig durchhelfen, aber der Ueberfluss, in seiner jugendlichen Verschwendungsliebe zur rechten Zeit gebändigt, wird schöner Reichthum.

Was aber ein Künstler werden kann, das enthüllt sich schon deutlich in den Entscheidungsjahren. Es ist die Zeit, wo ihm der Sinn fürs Leben aufgeht, wo er sich als Person fühlt, als Einzelnwesen (Jüngling, Jungfrau), nicht mehr bloss als Glied einer Kette, eines Kreises (Kind, Geschwister, Gespiele, Schüler), wo sein eigenes Schicksal beginnt, wo er Lieb' und Leid im eignen Herzen tragen muss. Die Neigungen, die Leidenschaften, Träger aller künstlerischen Leistungen, sind in das Gemüth eingezogen, und dieses schämt sich der Enthüllung derselben in der Maske der Kunst nicht mehr.

In dieser Zeit hat die neblicht-phantastische Welt den Formen der Wirklichkeit schon so weit Raum gemacht, dass die Anfänge einer richtigen, lebendigen Charakteristik bemerkt werden können. Um einen Zeitabschnitt, jedoch

ohne Pedanterie, zu bezeichnen, könnte man sagen: Wer mit zwanzig Jahren nicht grossartig sey, werde schwerlich gross werden. Hier muss sich die Fülle, Stärke, Geschmeidigkeit des Organs beym Sänger und Instrumentisten offenbaren; es tritt in die Epoche seiner höchsten Frische. Jeder hat eine bestimmte Anlage zur Fertigkeit, deren Maass, wenn die Schule zur rechten Zeit begonnen, von da an wohl nicht mehr in steigender Progression zunimmt.

Zu einem grossen Künstler wird ein Reichthum an mancherley Gaben erfordert, welche dem Haupterforderniss, einem vortrefflichen Organ, durch welche sich jede Kunstart ausspricht, zu Hulfe kommen. Je tiefer die Grundlage, je grösser der Fonds der Kenntnisse, der Lebenserfahrung, der Gefühle, des Geschmacks, des Formensinnes in weitester Bedeutung, ein desto grösserer Hochbau lässt sich erwarten.

Je später die Schule beginnt, oder je später die Umstände, welche die Bildungskeime entfalten helfen, zusammentreffen, desto später wird auch die Zeit eintreten, wo es sich bemerklich macht, was man von einem Zöglinge zu erwarten hat. Die Kunst der Musik hat aber das eigene, dass sie in frühester Jugend begonnen werden muss, weshalb auch das Urtheil über einen Kunstjünger früher als bey andern Künsten entscheiden kann.

Eine Kraft hilft die andere herausbilden, der richtige Takt in der einen mildert das Uebermaass in der andern; es giebt aber Hemmungen, Fehler, Schwächen, von denen man sich niemals weiss machen sollte, dass sie sich mit fortschreitender Uebung geben werden. Um nur ein Beispiel anzuführen: Wer als Sänger debutirt, und beharrlich detonirt, im Takt unsicher ist, ohne Gefühl vorträgt, ein ungefälliges Organ hat, undeutlich pronuncirt etc. von dem muss man nicht behaupten, er könne doch noch ein grosser Sänger werden, etwa weil er einen berühmten Lehrmeister, oder eine laute Stimme, oder viel Umfang, oder eine ziemliche Gewandtheit besitzt.

Andererseits, wenn eine Sängerin rein, taktmässig, mit Gefühl, Deutlichkeit, Wohlklang, Fertigkeit vorträgt, aber in besagten Jahren nach vieljähriger Uebung doch nur einen mittlern Grad der Kunst erreicht hat, so muss man nicht hoffen, dass sie wohl noch eine zweyte Catalani werden könne, weil sie ja erst in den Blüthejahren stehe. Man erinnere sich, dass die berühmtesten Sänger es schon vor dem zwanzigsten Jahre gewesen, oder wenigstens damals schon die Fulle des Talents, den Reichthum der Gabe enthüllt hatten; man sage es sich, dass in der Kunst, wie im Leben, uns die Beschränktheit der Anlage in die spätern Jahre hemmend zu begleiten pflege.

Kurze Anzeigen.

Petits Airs avec des Variations pour le Pianoforte, comp. par J. George. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Es sind zwey russische Themata, ein schwermüthiges und ein heiteres, die hier variirt werden. Dem ersten, da es überdiess in allen Einschnitten nach der Tonica cadenzirt, mehr Abwechselndes zu geben, hat es der Verf. mehrmals in Dur behandelt. Die Variationen sind zum Theil nicht gewöhnlich erfunden, meist gut fortgeführt, und nehmen sich vortheilhaft aus. Die kurzen Excursus am Ende sind schwächer. Schwer auszuführen ist nichts, und alles dem Instrumente und seiner Behandlung angemessen.

Variations sur un Thème espagnol pour le Pianoforte composées et dediées à Madem. L. de Dalwigk par Ch. Rummel. Op. 18. Mayence chez Schott. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Das Thema dieser Variationen ist höchst einfach, wird aber durch die geistreiche Behandlung in den Veränderungen zu einem Musikstück ausgesponnen, das dem fertigen Klavierspieler willkommen seyn wird. Von ausgezeichnetem Effekt, aber auch mit höherer Schwierigkeit als die übrigen Variationen ausgestattet, ist die sechste. Bey der siebenten Variation möchten wir die Anfangsfigur bedeutungsvoller wünschen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. Nº. 42. 1821.

Recension.

Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten; nebst Biographieen der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller, von Thomas Busby, Doctor der Musik. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Christ. Friedr. Michaelis. In zwey Bänden. Erster Band. Leipzig, bey Baumgärtner. 1821. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist seit einigen Jahren eine ziemliche Zahl Schriftsteller in England über Gegenstände der Tonkunst gerathen. Lehrbücher in sehr verschiedenen Formen und von sehr verschiedenem Werthe, von wahrhaft guten bis herab zu so schlechten, dass der Sachverständige darüber erschrickt — die aber darum doch meistens deutsch übersetzt werden — und Geschichten der Tonkunst: diese sind es vorzüglich, die jene Autoren in die Welt gesandt haben. Von letztern haben wir seit ganz kurzem, auch deutsch, zwey erhalten: die von Jones, welche neulich in diesen Blättern so lehrreich angezeigt worden ist, und nun vorliegende, von Busby. Jene ist bekanntlich überaus kurz, für den ersten Anlauf derer, die über Musik doch auch etwas Historisches wissen wollen: diese hält die Mitte zwischen Jones Ueberblicke in einem Bändchen und Burneys vier oder Hawkins fünf gewaltigen Quartanten mit zwey ziemlich ansehnlichen Octavbänden für die, welche zwar mehr und Mehrerley wissen wollen, aber breite Ausführung, weitläufiges Beywerk und gehäuften Apparat scheuen. Dass diese Position, inmitten zwischen jenen beyden Aeussersten, (und unserm Forkel dazu,) eine gute sey, wenn sie Einer hell zu überschauen, fest zu behaupten und anderes Andringende abzuschlagen versteht: das wird jeder gern zugestehen; ob aber unser Verf. so Einer sey, das mag die Folge lehren. Beyde jene neuen englischen Schriften sind nach diesen älteren gemacht, und grossentheils auch aus ihnen, aber mit Zusätzen über das und jenes, was neuer ist, als sie, so weit diess den neueren Verfassern bekannt geworden war; es war ihnen aber, wie wir aus Jones Schrift wissen, und aus der Vorrede zu der des Busby abnehmen können, von neuerer Musik, ausser in England, nur sehr wenig, und von neuerer Literatur über Musik, ausser in England, fast gar nichts bekannt. (Dass Hr. von Mosel bey jenem Werkchen in dieser Hinsicht treulich nachgeholfen hat, ist bekannt; und bey diesem will der Uebersetzer, der schon hier zuweilen eine Anmerkung beygefügt hat, in der Folge, nach einer Erklärung des Verlegers in öffentlichen Blättern, mehrere Zusätze und Berichtigungen liefern; was offenbar bey den neueren und neuesten Zeiten gar nöthig seyn wird.) Schon aus diesem leuchtet ein, dass die Wissenschaft an und für sich durch beyde Schriften nichts gewinnt: sie gewinnt aber, so wie jede Wissenschaft, durch Handbücher für den Dilettanten, wenn sie gut sind, in Hinsicht auf Verbreitung des Fasslichern, Nöthigern und Ansprechendern ihrer Lehren, und auch in Hinsicht auf Erregung oder Beförderung des Interesse für sie selbst und für ihre Sache bey solchen, die sonst von ihr keine, oder nur die allgemeinste Kunde genommen hätten; immer wieder in der Voraussetzung, dass diese Bücher wirklich gut sind. Erfüllen daher die Verarbeiter jener Haupttheile irgend einer Wissenschaft für das gemischte Publikum, dem Stoff und der Form ihrer Bücher nach, wenn auch nicht untadelhaft, doch im Ganzen befriedigend und zweckmässig, was man

von ihnen zu verlangen berechtigt ist: so sind sie gewiss nicht nur mit Achtung, sondern auch mit Neigung aufgenommen. Und wie nun das [illegible] Werkchen, [illegible] es vom deutschen Uebersetzer so ansehnlich bereichert worden, also auch in Deutschland aufgenommen worden ist, so würde auch diess, des Busby, also aufgenommen worden, erfüllte es die von ihm schon [illegible] trächtlichen Erwartungen nur eben so [illegible], wie jenes die weniger beträchtlichen, die man bey seiner Kürze mit Billigkeit hinzubringt, wirklich erfüllt.

Ueber diess neue Werk wollen wir nun den Verf. erst selbst in der Vorrede hören. Er gesteht (S. V.) zu, sein Verdienst bestehe vornehmlich darin, dass er das Wesentliche („die erforderlichen Punkte") des Burney und Hawkins, mit Zusätzen über das Neuere in der Musik, auf zwey Octavbände gebracht habe; doch versichert er auch (S. VI.), manche Eigenthümlichkeit („seine gelegentlichen Abweichungen von den Meynungen jener Männer") behauptet zu haben und ihnen nicht sklavisch gefolgt zu seyn. Er stellt sich bey diesen Aeusserungen etwas steif und pedantisch an, und schwankt, wie es Steif-Pedantischen zu gehen pflegt, hinüber und herüber zwischen Insinuationen über die Gewichtigkeit seines Verdienstes und zwischen überaus bescheidenklingenden Phrasen von seiner Anspruchlosigkeit, zwischen Versicherungen von seinen grossen historischen Sammlungen und Vorarbeiten und zwischen Bedauern der Eil, womit er, gedrängt von den Lesern seiner frühern Werke, aller habe arbeiten und drucken lassen müssen u. dgl. m. Hr. B. ist nämlich ein Gelehrter, der sogar den Lucretius übersetzt hat; er giebt diess auf dem Titel dieser Geschichte der Musik bey seinem Namen selbst an, so wie zwey andere, mehr hieher gehörige Werke, und setzt dazu noch zwey et cetera. Er hat, was diess neue Werk betrift, (S. V.) „empfänglich für die Wirkungen der Harmonie und nicht unbekannt mit dem Gegenstande ihrer Regeln, leicht veranlasst werden können, verschiedene Monate der Geschichte jener Kunst zu widmen, deren Fortschritte und Eigenschaften die Gelehrten aller Jahrhunderte zu untersuchen und zu erklären nicht verschmäht haben"; er „darf auch wohl bestehen, dass diess Geschäft nicht ohne einen Grad von Zutrauen in die Fähigkeiten übernommen [illegible] wurde) die ein ununterbrochenes vieljähriges Studium erwerben konnte." Ohne alles diess im Geringsten zweifelhaft machen zu wollen, müssen wir doch erwähnen, dass, um eine gute Geschichte, welches Gegenstandes sie auch sey, zu schreiben, doch noch etwas ausser dem hier namhaft gemachten, erfordert werde. — Dass der Verf. die Componisten, Virtuosen und musikalischen Schriftsteller seiner Nation, so weit es irgend möglich war, aufs vortheilhafteste hervorhebt und in Glanzlicht stellt: das wird ihm kein billiger Leser verübeln, wenn er auch in die Bestimmung ihres Werthes und den Ton ihres Preises bey weitem nicht überall einstimmen kann; er wird dem Verf. diess um so weniger verübeln, da es ihn nicht überrascht, sondern man diess von bey weitem den meisten englischen oder französischen Autoren schon gewohnt ist: eher dürfte das (so viel man aus der Vorrede und den wenigen hieher gehörigen Stellen im ersten Theile des Werks schliessen kann) zwar nicht Herabsetzende, aber doch offenbar über Gebühr Nachstellende im Urtheil über Ausländer, namentlich über uns Deutsche, einigen Anstoss geben. So z. B. stellt der Verf. in der Vorrede, eben da, wo er behauptet, „auswärtigem Verdienste die gebührende Ehre ertheilt zu haben", als mit gleicher Auszeichnung zu behandeln und wen ihm behandelt, einander gegenüber: Purcell und — Händel, Haydn und Mozart und — Arne und Arnold, ja selbst Boyse und Battishill. Was soll man dazu sagen, bey aller Achtung gegen diese Engländer und was sie, besonders was Purcell und Arne, geleistet haben? Oder was dazu, dass S. XI, eben wo der Verf. mit etwas starker Selbstgefälligkeit seine Bemühungen um unpartheiische Gerechtigkeit beschaut, der Leser versichert wird: „Für die italienische und englische Oper war eine anhaltende und feine Aufmerksamkeit erforderlich"; (für die deutsche und französische also nicht?) „und neuere deutsche und englische Kirchenmusik verdiente eine nicht minder sorgfältige Ueberlegung"; (und deutsche Instrumentalmusik nicht?) Diese — Eigenheit nun, wie wir's bloss nennen wollen, geht durch das ganze Buch, und darum wollen wir, nachdem wir sie hier bemerkt haben, die Gelegenheit vermeiden, darauf zurück zu kommen, ausser, wo diese gar zu sehr hervortritt. Es ist nun einmal so; und wir Deutschen übersetzen und

dies Institut ganz erloschen. Die Konzerte werden selten gut akkompagnirt: die Symphonien aber gehen besser. Da der Zweck des Unternehmers jezt nicht sowohl mehr Liebe zur Kunst oder Vergnügen, als vielmehr sein Nutzen ist: so ist es, bey dem geringen Abonnement gar nicht möglich, etwas Namhaftes auf die Musik zu verwenden. Das Auditorium, wie es jezt gemeiniglich zusammen kommt, ist zu wenig aufmunternd, zu wenig einladend; der Saal ist sehr gut, aber das Orchester übel gestellt, (gerade in die Mitte, ohne die mindeste Erhöhung) und was dergleichen grofsere oder kleinere Uebelstände mehr sind. Das grofste Verdienst des Herrn Schupanzig ist wohl sein kühnes Spiel, das also auch auf seine Art zu dirigiren, vortheilhaften Einflufs hat. Doch können wir, mit aller Anerkennung seines Verdienstes, dem ziemlich verbreiteten Ruf, als sey er das, was man einen *grofsen* Direktor nennet, nicht beystimmen. Damit das nicht Tadelsucht scheine, dürfen wir dem Kenner nur anführen: er ist ein sehr geschickter, aber doch bloser Praktiker, ohne alle Kenntnisse der Theorie und der Komposition. Der geschickteste und geübteste Direktor, dem diese Kenntnisse fehlen, kann, unserm Glauben nach, doch nichts weiter, als, seine Stimme richtig und gut abspielen, und wenn Schwanken im Tempo oder andere Fehler des Orchesters eintreten, (gewöhnlich auf beleidigende Weise) in seine Geige hineinreissen, und mit den Füfsen stampfen. Zum Verhüten solcher Fehler des Orchesters durch seines Entgegenkommen, von den Zuhörern unbemerktes Zusammennehmen des Orchesters (wie die gemeine Sprache sich ausdrückt) zum — von den Zuhörern gleichfalls nicht zu bemerkenden Verbessern und zur Ordnung Zurückbringen, wenn ja so ein Fehler vorgefallen ist — kurz zu allem, was den grofsen Direktor macht, gehört wahrlich mehr. Hr. Sch. ist übrigens ein guter Quartettspieler, trift sehr viel *a vista*; im Konzertspielen fehlt ihm jedoch das, was grofse Manier und feine Methode heifst. Er distonirt sogar oft bey Doppelgriffen oder in hoher Applikatur — woran seine starke Hand meistens Schuld seyn mag.

Zufällige Akademien von reisenden Künstlern giebt es verhältnifsmäfsig wenig, weil die Theater-Direktion selten, ohne grofse Verwendung, das Theater herleiht. Auch ist nicht eben viel dabey zu gewinnen. In der Stadt bey Jahn ist der Ort, wenn die Virtuosen das Theater nicht bekommen. Ich will nur einige aus diesem Jahre ausheben. Hr. Simon bekam das Theater auf hohe Verwendung, verdiente es aber wahrlich nicht, da er nur unter die mittelmäfsigen Hautboisten zu zählen ist. Die Komposition seines Konzerts ist unter aller Kritik. Mad. Plomer Salvini gab eine Akademie bey Jahn, 1 Dukaten das Billet; sie hatte, wie es schien, viel Unterstützung unter dem Adel. Ihre Stimme ist von grofsem Umfang, aber sie selbst ist noch sehr zurück in der Kunst. Sie distonirt sehr oft; ihre wilden Rouladen passen oft gar nicht zu dem Akkord u. s. w. die Polonoise, die sie eben am schlechtesten sang, mufste sie wiederholen; die schönen Symphonien von Haydn, die sehr gut gingen, wurden gar nicht bemerkt. — Herr Punto, der bekannte grofse Meister auf dem Horn, bekam das Theater und setzte mit Recht alles in Erstaunen durch seine Kunst. Sein Ton, seine Geschwindigkeit, und noch mehr sein Vortrag verdienen Bewunderung. Fast möchte man jedoch wünschen in seinem *schönen* Adagio mehr natürliche Töne zu hören. Herr Beethoven hatte die Gefälligkeit, ihm eine Sonate für's Fortepiano mit einem Horn zu schreiben, die vortrefflich war. Es that einem wohl, auch eine gute Komposition von Herrn Punto blasen zu hören, denn seine eigne Konzerte sind nicht eben bedeutend und hie und da sehr bizarr. Mit einer Symphonie von Méhul, die er gab, konnte sich aber kein einziger musikverständiger — oder auch nur überhaupt gebildeter Zuhörer aussöhnen. Méhul ist, nach dem Zeugnifs aller, die ihn näher kennen, ein Mann — nicht nur von Genie, sondern auch von vieler Wissenschaft. Wie vermochte er aber denn über sich selbst in diese sehr lange Jagdsymphonie, aufser dem schrecklichen, verworrenen Getöse, alle Arten gemeiner Jagermelodien, ja auch ganz klinliche und widerliche Malereyen anzubringen? Wir

kaufen das in Gottes Namen, während die Engländer von unsern Künstlern, ausser allenfalls, wenn sie bey ihnen gewesen sind, kaum einige, und von unsern Schriften über die Tonkunst, wenigstens aus neuerer Zeit, gar keine Notiz nehmen. So ist z. B. selbst unsers Forkels Geschichte der Musik für Hrn. B. so gut als gar nicht vorhanden. — Zu dem schon oben angeführten Geständniss des Verfs. von Burney und Hawkins, zwar die Materialien, die historischen und kritischen, „bey allgemeiner Richtigkeit ihrer Kritik", benutzt zu haben, doch in Gedanken und Ausdruck öfters von ihnen abgewichen zu seyn, wollen auch wir ein Geständniss anbringen; das nämlich: wir haben uns, bey dem nicht seltenen Herunf- und Abspringen des Verfs. mit und von seinen Gegenständen, und bey der grossen Weitläufigkeit jener ältern englischen Werke, nicht entschliessen können, diese überall zu vergleichen; wo wir es aber gethan, haben wir seine Erklärung mehr oder weniger bestätigt gefunden; womit aber keineswegs gesagt seyn soll, dass wir sein Abweichen, vornämlich von Burney, öfters theilen und nicht lieber bey diesem verbleiben möchten.

Was wir nun hier von dem Werke im Allgemeinen gesagt haben, zu belegen, so fern es ohne Weitläufigkeit geschehen kann, und zugleich den Leser in den Stand zu setzen, näher kennen zu lernen, was ihm hier geboten werde, gehen wir die ersten sechs Kapitel durch, zeigen ihren Inhalt näher an, und knüpfen an diese Anzeige nur einige Bemerkungen, ohngeachtet der Menge der Veranlassungen zu gar vielen.

Erstes Kapitel. „Ursprung und fruhester Fortschritt der Musik." Von jenem wissen wir eigentlich nichts, und können, historisch nämlich, nichts wissen: von diesem finden wir die frühesten Spuren in der Erfindung und allmähligen Ausbildung der Flöte (eigentlich Pfeife) und Lyra. Mehreres über beyde. Sie waren Hauptmittel, den Naturgesang der Menschen zum klaren Bewusstseyn zu bringen und einigermassen zu regeln: das meynt wohl der Verf., wenn er von einem System für diesen spricht etc. Ueber die Naturanlagen des Menschen zur Musik wird wenig, aber verständig gesprochen; der wichtige Punkt, vom Naturzwang, wie für seine Begriffe, zur Sprache oder vielmehr zu articulirten Tönen, so für seine Gefühle zum Gesang oder vielmehr zu unarticulirten Tönen, findet sich hier nicht, wenigstens nichts Bestimmtes und Klares. Von den Verhältnissen der Töne und den Hülfsmitteln, sie genauer zu bestimmen und weiter zu ordnen, bey den frühen Griechen, wird von S. 10 an recht gut gehandelt, auch das Vorgetragene möglichst anschaulich gemacht. Beym Pythagoras kömmt nun aber (S. 13) die ganze leidige Historie von dem Ambos und den Schmiedehämmern, ja in einer Anmerkung des Verfs selbst die, von der Entdeckung der Consonanzen durch den Diokles, als er zufällig mit dem Stocke an Töpfe stiess, wieder vor. Wenn doch nur einer der Nacherzählenden zuvor hinginge in eine Schmiede oder in eine Töpferwerkstatt, dort mit dem Hammer, hier mit dem Stecken, und versuchte, ob so etwas nur möglich wäre! — Was über Euklides, S. 18 folgg., gesagt wird, und was sich daran schliesst, dürfte schwerlich Jemand in's Klare setzen, der nicht schon darin ist. Dass wir aber über Mehreres des hier Vorgetragenen ganz anderer Meynung sind: das wird dem Verf. ganz gleichgültig seyn, und in so fern nicht mit Unrecht, als wir unsere Ansichten und Urtheile hier nicht auseinanderzusetzen, viel weniger begründen und bestätigen können; als welches in der Kürze nicht möglich ist. Einiges, was der Verf. behauptet, ist offenbar missverstanden und irrig. Um auch diess anzuführen überhoben zu seyn, verweisen wir nur auf das, was unser Landsmann, wenn auch mit englischem Namen — was Hr. Mortimer, auch in dieser Zeitung, über die alten Tonarten, eben so gründlich als umfassend, eben so bestimmt als deutlich gesagt hat.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des September. Drey Sängerinnen aus Wien haben in diesem Monate uns angenehme musikalische Stunden verschafft. Die erste war die kaiserlich königliche erste Hof- Kammer- und Hof-Opernsängerin, Mad. Antonie Campi. Sie sang in den beyden am 7ten und 13ten von der Generalintendantur veranstalteten Concerten; im ersten eine Scene und Cavatine von Bianchi, eine Bravourarie von Gyrowetz, eine Scene und Arie mit Chören von

Caraffa und Variationen von Riotte über die Romanze aus *Joseph in Aegypten*, und im zweyten eine Scene und Arie von Paer, eine Arie mit der von Hrn. Semler gespielten obligaten Bratsche von Morlacchi, eine Scene und Cavatine von S. Mayr, und Bravour-Variationen mit Chor über das Thema: God save the King, mit deutschem Text von Berner. Auch trat sie am 28sten als Constanze in Mozart's *Belmonte und Constanze* und am 30sten als Königin der Nacht in Mozart's *Zauberflöte*, beydemal in dem diesen Monat wieder eröffneten und neu im Innern restaurirten Opernhause auf. Sie entwickelte durch ihre vollen und weichen Mitteltöne, da die tiefen nicht bedeutend stark und die hohen dünn, aber noch bis zum dreygestrichenen E rein und angenehm sind; auch bewunderte man den unübertrefflichen Triller, das schöne Staccato, die vollkommenen Coloraturen und Passagen, das ausgebildete Portamento, die Schwingung des Tons durch verschiedene Nuancen von forte und piano, den chromatischen Lauf, die unübertreffliche Zartheit, Innigkeit, Lieblichkeit und Nuancirung ihres Gesangs. Wir haben Hoffnung, sie noch länger hier zu hören.

Die zweyte war Dem. Marie Therese Seisi, erste italienische Sängerin, Ehrenmitglied des philharmonischen Instituts zu Venedig und Cremona, und erste Hofsängerin von Wien und München. Sie sang auch in zwey von der Generalintendantur am 16ten und 25sten veranstalteten Concerten; im ersten die Scene und Cavatine: Quell' ardor che nel seno m'avvampa, von Nicolini, eine Scene und Arie von Rossini, eine Cavatine von demselben und die vom Ritter Castelli für sie componirten Variationen auf das Thema: Nel cuor più non mi sento etc., die sie auf Begehren auch im zweyten Concerte wiederholte, in dem sie die Scene und Arie: Quell' orror mi circonda, von Rossini, die Scene und Rondo mit Chor: Per queste amare lacrime, von Portogallo und die Arie mit Chor: Quell' ardir che in voi lampeggia, von Mayr, sang. Ihre schöne Stimme ist vom tiefen G bis zum dreygestrichenen E überall klangvoll, weich, fein und angenehm; die Intonation sicher und präcis, die Läufe nett und gehalten, die Coloraturen neu, der Triller rund und schön abgeschlossen. In diesem Concerte hörten wir auch eine Cantate von Hiemer, Hörnerklang, in Musik gesetzt vom würtembergischen Kapellmeister Lindpaintner, und ausgeführt von den Herren Eunike, Weinmann, Dorrient und Hillebrand mit dem Chor der königlichen Schauspiele, die aber durch ihre Länge und verbrauchte Figuren ermüdete.

Die dritte war Dem. Mariano Kainz, die in einem vom Hrn. Schauspieler Wauer zu Saiten gegebenen Concerte die Cavatine aus Rossini's Oper: *Der Barbier von Sevilla*: Una voce poco fa und Variationen über Mozart's Thema: Oh dolce concento sang, und mit der lieblichen Fülle und Weichheit der schönen, jugendlichen, ausgebildeten Stimme, der ächt italienischen Tiefe, der Klarheit und Reinheit der höhern Scala angenehm unterhielt. Wir haben Hoffnung, sie noch öfters zu hören.

Der oft genannte Hr. Alex. Boucher gab am 11ten sein letztes Concert, in dem er mit vieler Zartheit, Gediegenheit und Sorgfalt in dem Quatuor brillant, in der französischen Romanze mit Introduction und Recitativ und in einem Concerte von Seb. Bach die Wundergeige spielte, und namentlich auch das letzte, von vielen Freunden der ältern Musik gewünschte Concert ganz so kräftig und originell vortrug, wie es gestattet ist. Die Romanze sang Dem. Milder, Schwester unserer auch in diesem Monat von den nordöstlichen Provinzen des Staats zu uns zurückgekehrten berühmten Prima Donna, mit ihrer weichen, angenehmen, aber zu wenig ausgebildeten Stimme. Mad. Boucher spielte, wie immer, mit vollendeter Ausbildung und zartem Ausdruck, besonders des pianissimo, crescendo und diminuendo im Vortrag, die geistvollen Variationen auf Sul margine, und trug auch ein Duettconcertante für Pianoforte und Harfe auf beyden Instrumenten zugleich vor. In diesem Concerte producirte auch der Instrumentmacher Wilh. Vollmer sein neu erfundenes Orgelfortepiano, Melodica genannt, das zwey Pedale, aber keine Pfeifen hat, sich in den tiefen und Mitteloctaven den tiefen Blasinstrumenten und in der Höhe dem Geigenton nähert, und bey dem der Mechanismus auch ein angenehmes Fortefortando und decrescendo zuläßt. Die Herren Groll und Gröbel trugen auf demselben ein Andante und Variationen von Mozart zu vier Händen vor; aber die Wirkung ist nicht die der übrigen Instrumente dieser Art. Hr. Boucher hat acht Concerte mit grossem Beifall gegeben; dessen ungeachtet ward er in den öffentlichen Blättern auf-

gefordert, „noch ein allerletztes zu geben.“ Er hielt es aber mit Recht für eine Art von Charlatanerie, und erbot sich, in einem Concerte der Generalintendantur zu spielen, um Gelegenheit zu haben, „den Einwohnern der wahren Hauptstadt der Musik sein Lebewohl zu sagen.“ Wir werden ihn also nächstens wieder hören.

Am 19ten gab Hr. Organist Hansmann zum Besten des Bürgerrettungsinstituts in der Garnisonkirche Haydns *Schöpfung*, in der Mad. Schulz, Dem. Eunike, die Herren Stümer, Blume und Devrient die Solopartieen, die Mitglieder seines Singinstituts die Chöre und die königliche Kapelle unter der Leitung des Hrn. Henning senior die Instrumentalpartie vortrefflich ausführten.

Unter den Zwischenspielen zeichneten sich besonders die am 2ten aus. Der königliche Kammermusikus Hr. Krause blies auf einer ganz einfachen Trompete ohne Klappen ein von ihm componirtes Andante und Polonoise und ein Thema mit Variationen. Nur durch Stopfen der Töne und trefflichen Ansatz leistete er mit bewundernswürdigem Fleiss auf diesem wilden Instrumente ausserordentlich viel, und erlangte wegen seines präcisen und reinen Vortrags grossen Beyfall. Ein anderer königlicher Kammermusikus, Hr. Ludwig, blies ein von ihm componirtes Concert für die neuerfundene Basstrompete, die durch ihren starken Ton sich vorzüglich zum Gebrauch eines stark besetzten Orchesters und für die Militairmusik eignet, aber grosse Anstrengung bey der Ausführung von Obligatpartieen erfordert. So angenehm diese Unterhaltungen sind, so ist doch sehr zu beklagen, dass die Zwischenmusik auch hier selten dem Inhalte des Stücks entspricht, wie Ref. mehrmals in diesem Monat, z. B. am 19ten in Göthes Trauerspiel *Stella* und gewöhnlich in Charlottenburg zu seiner innigsten Bekümmernis empfand, die auch von vielen Anwesenden getheilt wurde.

Prag. Das Concert für den Pensionsfond der Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Societät lieferte uns im heurigen Jahre auch das Oratorium: *Davidde penitente*, von W. A. Mozart welches man hier fast nur dem Namen nach kannte, und noch niemals vollständig, sondern nur in einzelnen Stücken gehört hat. Die Aufführung dieses erhabenen Tonstücks gehört auf jeden Fall unter die wichtigsten und interessantesten Erscheinungen in unserer musikalischen Welt, und würde gewiss bey der starken Besetzung von beynahe 200 Individuen die grösste Wirkung hervorgebracht haben, wenn die Singpartieen mit gleicher Kraft und Präcision gewirkt hätten, oder zu wirken im Stande gewesen wären.

Nach dem einstimmigen Urtheil unserer Kunstkenner, welche in grosser Anzahl gegenwärtig waren, gehört dieses Werk, in Bezug auf seine Originalität, seine tiefgedachte und überaus kunstreiche Durchführung, dann in Rücksicht seines unermesslichen harmonischen Reichthums und hohen Ideenschwunges, so wie auch in Erwägung der Wahrheit im Ausdruck und des hinreissenden Stroms der tiefsten Empfindungen, nicht nur unter die ausgezeichnetsten dieser Art, sondern es ist eine der schönsten Zierden in Mozart's Künstlerkranz.

Da diesem Oratorium, selbst nach der Original-Partitur, die Ouverture (oder der Instrumental-Einleitungssatz) mangelt, und selbe die Akademie eröffnen sollte, so ersetzte man jene durch den ersten Satz der Mozart'schen Phantasie, welche Hr. Kapellmeister von Seyfried sehr wirksam vom Pianoforte ins ganze Orchester übertragen hat, und die Hr. Kapellmeister Triebensee hier dem Werke durch einen sehr guten harmonischen Uebergang anpasste, so dass der Eingang dadurch viel Feierliches und Imposantes erhielt, und nur strengere Kenner die Bemerkung nicht unterdrücken konnten, dass die Phantasie im freyen Kammerstyl, die Cantate selbst aber im strengen Styl geschrieben ist, und deshalb ihre Theile eigentlich nicht vermischt werden sollten. Jedes Stück des Werkes erregte die freudige Theilnahme der Zuhörer, welche diessmal grösstentheils aus Kunstkennern und Mozart's Verehrern bestanden, dessen hoher Genius sie oft unwiderstehlich zu lauten Aeusserungen hinriss. Noch weit grösser hätte der Erfolg seyn müssen, wenn das Sängerpersonale entsprechend in das Ganze eingewirkt hätte; leider aber überzeugten wir uns hier aufs Neue von der Richtigkeit des Satzes, dass es weit leichter ist, eine heutige Opernarie oder etwas dergleichen herab zu tändeln und zu gurgeln, als eine Singpartie im höhern Sinne des Wortes auszuführen; denn umsonst suchten wir hier Kraft und Fülle der Stimmen, Ausdauer des Athems, Festigkeit der Intonation, Unwandelbarkeit des Zeitmasses, richtige Accentuation

Gefühl und Wahrheit im Ausdrucke und Verständlichkeit des Textes. Die Arie der Sopranpartie: „Fra l'oscure ombre funeste“ mit dem folgenden Allegrosatz überstieg durchaus das geistige und physische Vermögen der Sängerin, welcher deren Vortrag zugefallen war, weshalb es zwecklos seyn würde, sich in eine Kritik derselben einzulassen. Das Terzett: „Tutte le mie speranze“ erregte den Wunsch, es noch einmal — aber besser! zu hören; denn, wenn es gleich mit „Allegro“ überschrieben ist, so war die Bewegung hier gleichwohl viel zu schnell, und die schönen, aber schwer auszuführenden Nachahmungen der Singstimmen unter einander, gingen in Verworrenheit unter, welche gänzlich unbefriedigt liess. Dieselbe Bemerkung machten wir leider an der Fuge: „Di tai pericoli non hà timor“, die dem Adagiosatz: „Chi in Dio sol spera“ vorangeht. Auch hier war das Zeitmaass viel zu schnell, wodurch sie an der solchen Tonstücken eigenthümlichen Erhabenheit so wie an der Deutlichkeit verlor. Die schönen und richtigen Figurationen der Singpartie traten nicht hervor (woran wohl auch die vor solcher Majestät sich äussernde Schüchternheit vieler, besonders der Opern-Sänger, Theil haben mag), sondern man gleitete gleichsam darüber weg, um so schnell als möglich aus dem Strudel herauszukommen, und der Todesgefahr, worin das über alles wichtige „Bravo! Bravi!“ diessmal schwebte, zu entrinnen. Nun bedenke man noch, dass sie dabey die Worte: „Non hà timor“ aussprechen — sollten. Mit grossem Missvergnügen bemerkten wir vorzüglich hier, wie wenig man noch immer die Grenzlinie zwischen der Kammer- und religiösen Musik in ihrer Ausführung zu beobachten Lust und Belieben trägt, oder wie viel man zu deren Beobachtung Einsicht und Beurtheilungskraft besitzt. Letztere verträgt sowohl in Rücksicht ihrer technischen als ästhetischen Beschaffenheit, bey weitem nicht jenes geschwinde Zeitmaass und jene zuweilen in einem reissenden und verheerenden Strom ausartende Schnelligkeit, wie die Compositionen der ersten Gattung; denn Feierlichkeit, Erhabenheit, Dankgefühl, Lob des Schöpfers, Staunen über seine Allmacht, Anbetung, Erhebung und Gemüthsruhe sind ihre eigenthümlichen Charakterzüge, und deshalb muss es das musikalische Gefühl zerfleischen, wenn man selbst in den Tempeln des Herrn den Zweck der religiösen Musik so ganz verfehlt, und durch übereiltes Zeitmaass den Geist und Sinn der Tondichtung gänzlich verunstalten hört.

Es dürfte übrigens schwer halten, einen Grund anzugeben, warum man dieses Werk nicht in italienischer Sprache, in welcher es ursprünglich geschrieben ist, aufgeführt hat? Die italienische Sprache ist hier doch so wenig fremd, da nicht nur zwey Lehrkanzeln derselben (an der Universität, und schon früher am Conservatorium der Musik) bestehen, sondern viele Italiener hier gewerbtreibend angesiedelt sind, und ihre Sprache durch die vor einigen Jahren hier garnisonirenden Regimenter noch grössere Verbreitung erhielt. Ueberdiess bestand Prag durch einen Zeitraum von 90 Jahren ununterbrochen eine italienische Oper, jeder gebildete Musikfreund ist dieser Sprache kundig, und es wäre ohne Zweifel viel zweckmässiger gewesen, statt eine unpassende und unmusikalische Uebersetzung der Musik unterzulegen, und sie eigens abdrucken zu lassen, den Originaltext mit einer beygefügten treuen (wenn gleich etwa prosaischen) Verdeutschung dem Zuhörer in die Hände zu geben. Diess scheint wirklich ein Misstrauen gegen das gebildete Publikum, ja gegen die Böhmen im Allgemeinen auszusprechen, die doch ein vor vielen Nationen ausgezeichnetes Sprachtalent besitzen. Wenn man aber, trotz aller dieser widerlegenden Gründe, der Meynung war, die Zuhörer würden den italienischen Text nicht verstehen, hat man denn vergessen, dass unsere Sänger auch mit einem deutschen Text so umzuspringen verstehen, dass man von demselben, der überdiess das Singen ob sehr erschwert, eben so wenig versteht?

Dem. Leopoldine Blahetka, eine eilfjährige Fortepiano-Virtuosin aus Wien, welcher ein sehr vortheilhafter Ruf vorausgegangen war, entsprach demselben vollkommen und gewährte in einem Privatconcerte, welches zu ihrem Besten veranstaltet wurde, den Freunden der Tonkunst viel Vergnügen; sie spielte in demselben das Hummelsche Klavierconcert in A moll, Variationen von Moscheles und ein Rondo von Warzischek, und einige Tage später im Theater das Rondo brillant in A von Hummel und Variationen von Bayer, und entsprach in allen diesen Stücken (die ersten beyden haben wir hier von den Tondichtern selbst gehört) nicht allein allen gespannten Erwartungen, sondern man muss der harmlosen, kindlichen Kleinen zugestehen, dass sie alles leistet, was

man nicht nur in ihren, sondern wohl auch in reifern Jahren von Klavierspielern zu fodern berechtigt ist.

Eine sehr interessante Erscheinung auf unserer Bühne war die kaiserlich königliche Hofopernsängerin, Mad. Antonia Campi. Diese ausgezeichnete Künstlerin hat sich bey der italienischen Operngesellschaft in Prag, unter der Leitung des Hrn. Domenico Guardasoni gebildet, und schon damals sich der Zufriedenheit und des Beyfalls des Publikums in hohem Grade erfreut, auf welche frühere Zeit sie auch in dem Recitativ ihrer ersten Arie anspielte, und desshalb dasselbe teutsch sang; aber leider ist man gewohnt, auf die Worte der Arie, und zumal der Recitation nicht zu achten (was auch bey den meisten unserer Sänger und Sängerinnen verlorne Mühe wäre) und so ging die Aufmerksamkeit der Künstlerin für den grössten Theil des Publikums, welches dergleichen kleine Artigkeiten sonst sehr gut aufzunehmen pflegt, verloren. Dass Mad. Campi unter die ersten Bravoursängerinnen unserer Zeit gerechnet werden muss, wird wohl niemand bestreiten, der weiss, was Gesang ist; und wie sehr sie in ihrer Kunst mit dem Geiste der Zeit fortgeschritten, an Ausdruck und Empfindung gewonnen, und in dieser Hinsicht überrascht habe, gestehen ihr auch jene zu, welche über den Mangel an jugendlichem Glanz und Schmelz der Stimme klagten. Dass eine Frau in den Jahren der Mad. Campi in dieser Hinsicht nicht mit Mädchen von 17 oder 18 Jahren wetteifern kann, ist natürlich; aber eine eben so ausgemachte Sache ist es, dass die achtzehnjährige Stimme noch nicht die Sängerin ausmacht. — Unter die ausgezeichneten Vorzüge der Mad. Campi gehört eine ausserordentliche Kraft und Biegsamkeit der Stimme im höhern Register, wie man sie in der That selten hört, nicht minder erfreut sie durch Deutlichkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Vortrages; ihre Triller sind kühn, richtig abgemessen, sehr gleichförmig und dürften, zumal in den höhern Registern, selbst jener berühmteren Künstlerin vorzuziehen seyn, welches sie uns durch bewundernswürdige Durchführung einer ziemlich langen Trillerkette bewies, und sie setzte durch die Sicherheit, womit sie sich vom tiefsten Tone bis zum höchsten hinaufschwingt, in Bewunderung, wie sie denn überhaupt die grössten Schwierigkeiten in Passagen mit grosser Festigkeit überwindet. Bey ihrer ersten Erscheinung sang sie drey Arien von Caraffa, Simon Mayr und Gyrowetz und zum Schluss Variationen über die Romanze aus Mehuls *Joseph und seine Brüder*, welche die schwersten sind, die wir bis jetzt gehört haben; doch sprachen sie nicht allgemein an, woran zum Theil das Thema Schuld war, dessen gemüthliche, fromme Melodie einem solchen glänzenden Modespielwerk nicht zusagen will. Ueberhaupt schien Mad. Campi nicht ganz nach ihrem Verdienste gewürdigt zu werden, und wir müssen gestehen, dass oft Sängerinnen, die in keiner Hinsicht mit ihr verglichen werden können, mit grösserm Enthusiasmus aufgenommen wurden; aber ein desto grösseres Triumph wurde ihr in ihrer zweyten Gastrolle zu Theil; sie gab den Sargino (ersten Akt) und einige Scenen aus dem zweyten Akt des *Tancred*, worin sie die Amenaide darstellte. Ihr Vortrag der italienischen Compositionen brachte die sonderbarste Wirkung bey den Freunden des Gesanges hervor, da sie selbe gleichsam in die schöne Zeit der italienischen Oper versetzte, während ihre Umgebungen uns schmerzlich an die Dürftigkeit der Gegenwart erinnerten. Dem. Sonntag (Sophie) schien anfangs etwas befangen, und es ist erfreulich und giebt schöne Hoffnung für die Zukunft, wenn sie, durch den stürmischen Beyfall, welcher ihr gewöhnlich zu Theil wird, nicht verblendet, einsieht, welchen Weg sie noch vor sich hat; doch fasste sie sich bald und sang ihr Duett mit Mad. Campi viel besser als früher mit Hrn. Gerstäcker. Auf das anhaltende Applaudissement des Publikums waren die Sängerinnen so gefällig, das Allegro zu wiederholen. Vorzüglich gelungen waren auch die Arien der Amenaide zu nennen, in welchen sie gleichsam durch den Zauber ihres Vortrags die Mängel der Rossini'schen Composition zu verdecken wusste. Hr. Pixis wetteiferte in der Arie mit obligater Violine mit der Künstlerin auf das rühmlichste und theilte ihren Beyfall. Ihre dritte Rolle war die Königin der Nacht, und nach dem Schlusse der Oper (von deren Aufführung im Ganzen wir — nichts sagen wollen, als, dass die Chorsänger sich meistens ein tace gemacht hatten, und die Chöre von kleinen, heisern, distonirenden Knaben herabgeschrieen wurden) sang sie die bekannte Violinpolonoise in E dur von Mayseder, ganz nach dem Original, nur mit dem einzigen Unterschiede, dass sie in C dur herabgesetzt war.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten October. **N°. 43.** 1821.

Recension.

Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten; etc. (Beschluss.)

Zweytes Kapitel. „Die alte Melopöie". Das ist nun freylich eine dunkle, nur theilweise urbare Region, und ganz billig sind hier nur geringe Anforderungen zu machen. Der Verf. gedenkt zuvörderst der Bezeichnungsart der Töne bey den Alten und zwar sehr kurz; dann kömmt er zur Melodie der Alten selbst und führt auch da sehr kurz das Bekannteste an, womit aber das weitverbreitete Dunkel nicht im mindesten erhellet wird, — wie es denn auch durch die grossen Bemühungen Anderer, z. B. Meiboms, nicht erhellet worden ist, noch höchstwahrscheinlich jemals nur einigermassen genügend erhellet werden wird. Die Hauptursachen hiervon sind erst kürzlich in diesen Blättern von Rochlitz, in der mit seinem Namen bezeichneten Recension des Werkchens Villoteau's: *Ueber die Musik des alten Aegyptens* (No. 26 dieser Zeitung) durchgreifend und überzeugend aufgestellt worden. Ueber den Rhythmus ist unser Verf., wie manche Andere vor ihm gleichfalls, klärer und befriedigender, obgleich, wie hier überall, und zwar seinem Hauptzwecke gemäss, nur kurz. — Von den bekannten sehr wenigen Ueberresten altgriechischer Melodie wird der fasslichste und beste, über mehrere Verse des Pindar, hier von neuem mitgetheilt, und zwar, nach Bürette, in unsern Noten, dann auch, wie bey Burney, Forkel etc., in unserer Takteintheilung und mit beziffertem Basse. Der Verf. hat wohlgethan, nur diess Stück zu wählen und es eben so seinen Lesern vorzuführen; auch hat er darüber, so wie über die andern Fragmente, unserer Ueberzeugung nach, vollkommen richtig geurtheilt.

Drittes Kapitel. „Der bestrittene Contrapunkt der Alten." Der Verf. nimmt das Wort, Contrapunkt, im weitesten Sinne, als gleichbedeutend, wie er sich ausdrückt, mit „Composition in Stimmen." Von Deutschen, die diesen Gegenstand untersucht haben, ist nur Marpurg angeführt. Der Verf. verhört erst die, welche dafür, dann, die dawider geschrieben haben, und entscheidet, wie nun wohl jeder Unterrichtete entscheiden wird, für die letztern. Die Sache ist von ihm klar, folgerecht und überhaupt lehrenswürdig, doch ohne irgend etwas Eigenthümliches geführt worden. Einige Zweifel, nicht über sie im Allgemeinen, wohl aber im Besondern, die durch einige Stellen des Plato, und mehr noch durch eine gewisse, nicht vom Verf., sondern vom Uebersetzer, wie schon früher von Andern, angeführte Stelle des Cicero veranlasst worden: diese Zweifel sind unerörtert und ungelöset zurückgelassen worden. Wir an unserm Theile sind über diesen ganzen Gegenstand vollkommen der Meynung von Rochlitz, welche dieser, und in den Hauptstimmungen zuerst und ihm eigen, aufgestellt hat. Da es vielleicht manchem Leser, der Gelehrter und nicht Musiker, oder Musiker und nicht Gelehrter ist, lieb seyn kann, wenigstens die Resultate der Ansichten und Urtheile jenes unsers Landmannes ganz einfach und zusammengedrängt aufgestellt zu bekommen: so wollen wir diess hier versuchen, indem wir zugleich Hrn. R. bitten, uns zu berichtigen, wenn wir ihn, wie wir jedoch nicht besorgen, in irgend etwas nicht ganz gefasst haben sollten. Jener Ansicht nach kömmt es also mit dem angeführten Streitpunkte darauf hinaus: Von dem, was wir Harmonie in unserer Musik nennen, indem wir jenes Wort unserer Kunst

gemäss im engern und bestimmtern Sinne genommen; mithin, von in mehreren Stimmen ausgeführter, ausgearbeiteter Composition, von Compositionen in mehreren reinen Stimmen, von Melodie auf und zu Melodie: davon kann bey den Griechen und bey den Alten überhaupt gar nicht die Rede seyn. Ihre ganze Ansicht, Behandlung und Anwendung der Tonkunst, besonders auch deren Verbindung mit ihrer Poesie ist gradezu dagegen; ihre Instrumente, und die Verhältnisse ihrer Töne zu einander, wie sie sie mathematisch bestimmt hatten, sind gleichfalls dagegen: bey so vielen, zum Theil ausführlichen Stellen über ihre Musik, über alle Theile derselben und deren Wirkungen bey ihren Schriftstellern, geschieht solch einer Harmonie nirgends die entfernteste Erwähnung etc. Das Wort, Harmonie, nehmen sie gar nicht in so engem und abgegränztem Sinn, vielmehr im weitesten (concentus); so dass es sogar öfters, wollten wir es nach unserer Terminologie und Kunstlehre übersetzen, mit Melodie übersetzt werden müsste etc. (So braucht denn auch z. B. Plato, wo er von Verbindung der Musik mit der Poesie spricht, μέλος και λόγος, und ἁρμονία και λόγος, im Wechsel, ohne bestimmte Unterscheidung.) Gleichwohl ist es etwas so gewiss, dass die Alten oftmals mehrere Töne zugleich und nicht blos (wie Mehrere gemeint haben) in Octaven, im Unisono, angegeben haben; und das mit Sinn, nach Wahl, in Uebereinstimmung, wie aus jenen Stellen, besonders der des Cicero, und aus der Beschaffenheit der erweiterten und vervollkommneten Lyra hervorgeht, und wie auch den für Schönheit, Maass und Uebereinstimmung überall so empfänglichen Griechen ohnehin zuzutrauen ist. Aber sie thaten das ohne eine besondere Harmonielehre, wie wir dies Wort nehmen; ohne irgend eine Harmonielehre, ausser, in wiefern eine solche aus den allgemeinen Gesetzen des Wohllauts von selbst hervorging, und nun auf den gegebenen Fall, die gegebene Melodie und den Ausdruck des Gedichts passend angewendet wurde. Wollen wir uns das nun im Besondern (in concrete) anschaulich machen, so bietet sich uns hierzu zweyerley dar: im Gesange selbst und zwar Mehrerer zugleich, harmonische Schlussfälle und Cadenzen (nach unserer Kunstsprache), wie sie ja auch bey uns, wer ein gutes Ohr hat, ohne alle künstliche Bildung für Musik von selbst findet, wie sie auch bey Völkern, die von unserer Musik nichts wissen, s. B. den Indiern, den Russen etc., gehört werden, worauf selbst der verschiedene Umfang der Menschenstimmen führt; und bey Begleitung des Gesanges durch die bey den Alten bey weitem zumeist gebrauchte Lyra, ein freyes den Rhythmen streng angepasstes, den Ausdruck der Melodie und der Poesie unterstützendes, verstärkendes, von der Begeisterung des Augenblicks eingegebenes phantasirendes Arpeggiiren, welches, wie wir den Musikverständigen nicht erst zu sagen brauchen, sehr anmuthig und eindringlich, selbst sehr geistreich und kunstvoll ausgeführt werden kann. So ist alles einfach, natürlich und klar; damit stimmt jede Stelle der Alten, ohne irgend eine Ausnahme, ganz zwanglos erklärt, überein; dahin leitet die Natur und Beschaffenheit ihrer Instrumente; das ist ihren Tonverhältnissen angemessen; daraus wird erklärlich, wie man von einem vorzüglichen Lyraspieler so grosses Aufheben machen konnte; so geschieht dem Schönheitssinne der Alten sein Recht. Und so weit unser Rochlitz! Aber das alles hat Hr. Busby offenbar gar nicht gelesen; und fast möchten wir fragen: selbst wie viele von den Deutschen, sogar von eben denen, welchen es zunächst Dienste leisten könnte, haben es denn gelesen und gehörig betrachtet? Wenigstens finden wir nicht, dass diejenigen Philologen und Archäologen unserer Tage, die wir nachgeschlagen, davon Gebrauch gemacht hätten; vielmehr plagt man sich immer noch und immer von neuem mit künstelnden Erklärungen und einander widersprechenden Hypothesen, bey denen die Aufrichtigern doch am Ende gestehen müssen, dass nichts Klares, Sicheres und Befriedigendes herauskomme. Und gedankt hat jenem Autor auch noch kein Mensch für seine, so viele weitläufige Forschungen und mühsame Vergleiche voraussetzende Mittheilung; ja, so viel wir wissen, hat sie selbst noch Niemand weiter erwähnt: auch der Uebersetzer des Busby'schen Buches nicht — zu dem wir nun, nach dieser, wir hoffen nicht überflüssigen Abschweifung, wieder zurückkehren.

Viertes Kapitel. „Vermeinte Wirkungen der alten Musik." In die Schildereyen der Alten, die freylich mehr Ausbildungen der Phantasie, als Berichterstattungen des abmessenden Verstandes sind — in diese schlägt unser Verf. nicht mit dem Zau-

ber-; sondern mit dem Schul-Stabe; und er schlägt derb, mit Spott und Lächerlichmachen. Indessen, von seinem Standpunkte aus, wo Ausmalen Berichterstatten heisst, kann man ihm nicht Unrecht geben. Nachdem er diess abgethan, lenkt er aber, S. 82, wieder ein mit dem Geständniss, Musik könne allerdings von grosser Wirkung seyn auf ein hochgebildetes oder ein rohes Volk. Ob er bestimmt ausschliesse, was zwischen innen liegt, oder ob jenes nur hinaufgetriebene Ausdrücke sind, das erfährt man nicht; es scheint aber letztes, denn es wird nur von jenen beyden, und so gesprochen, als ob es kein drittes gäbe. — Der Verf. sieht aber in der Musik, hinsichtlich ihrer Gewalt, und erklärt diese, als „eine körperliche Bewegung, welche sich unserer körperlichen Natur mittheilt und auf sie wirkt, und unsere Seele am meisten vergnügt, wenn sie die Nerven durchbebt." S. 83. (Diesem nach müssen wir uns für Spontini's sechsunddreyssig Trompeten in seiner *Olympia*, für den chinesischen Tintang in seinem *Cortez* und für die grosse Trommel mit der gesammten Janitschaaren-Cohorte, mehr Respect anschaffen. Daher wird unserm Verf. auch ein Hauptgegenstand, was von Wirkungen der Musik auf Kranke, zu deren Heilung, gelesen wird, und er kann sich nicht enthalten, darüber sehr weitläufig zu werden. Es kommen aber zwischendurch nicht selten mehr oder weniger in diesen Zusammenhang gehörende, sehr gute Bemerkungen vor; mögen diese nun ihm oder andern zugehören. Wir rechnen dahin vorzüglich, was S. 89 darüber gesagt ist, dass Musik in unserer Zeit nicht mehr die grossen, gewaltigen Wirkungen, wie in alter, hervorbringen kann und warum das so sey. — Ueber die Verbindung der Musik mit dem Drama der Alten wird von S. 95 an gehandelt, und das Bekannteste, doch nicht in bester Ordnung, vorgetragen.

Fünftes Kapitel. „Aegyptische und hebräische Musik." Diess weitläufige, und mit vielen langen Abschweifungen ausgedehnte Kapitel, das der Uebersetzer obendrein noch hin und wieder abgekürzt zu haben versichert, wollen wir desto kürzer erwähnen. Es ist ein, hin und wieder arges Durch- und Wider-Einander, wo nicht einmal das Erste geschehen ist, was mit der grossen Masse Notizen und andern Stoffs hätte geschehen müssen: es sind die, in so weiten Zeiträumen höchst verschiedenen, Perioden und Bildungsstufen nicht unterschieden, so dass, bey solchem Durcheinanderwerfen, dem, der es, ohne andere Hülfsmittel, zu einiger Klarheit darin bringen wollte, schwindelnd werden müsste. Das Beste und Deutlichste über diese Gegenstände kennt der Verf. gar nicht oder würdiget es doch keiner Beachtung. Von neuern Deutschen ist gar nicht die Rede, und selbst nicht von dem, was in dem berühmten grossen Werke über Aegypten durch Napoleons gelehrte Begleiter auf seinem Heerzuge von Villoteau, eben in jener Hinsicht wirklich lehrreich, gesagt worden ist, und was wir, wie schon oben erwähnt, vor kurzem auch besonders abgedruckt, deutsch erhalten haben. Und dennoch füllt diese wunderliche Mengerey nicht weniger, als dreyssig Seiten in gross Octav. Es lässt sich auf diess Kapitel vollkommen passend anwenden, was Hr. B. selbst am Schlusse von der Abhandlung des berühmten Pater Martini von Bologna über denselben Gegenstand (in dessen *Storia musica*) sagt, wir aber von dieser keineswegs so unbeschränkt behaupten möchten: „diese Untersuchungen verfolgen, ist so viel, als einem in einen so dichten Nebel gehüllten Gegenstande nachgehen, dass dabey alle Untersuchung vereitelt, die Geduld getäuscht, und der Unermüdlichkeit selbst Trotz geboten wird."

Sechstes Kapitel. „Alte Musik im Zusammenhange mit der griechischen Mythologie." Notizen über Notizen, Citate über Citate! Apollo, die Musen, die Sirenen, Pan, Olympus, Chiron, Orpheus, Linus, und so fort: alles das steigt auf aus der breiten Fluth, zeigt seine Stellen der Alten vor, und taucht wieder unter. Am Schluss erwartet man doch wenigstens ein geistiges Zusammenfassen von alle dem und ein daraus gezogenes durchgreifendes Resultat: nun, hier ist dieser Schluss, und es steht bey den Lesern, ob sie ihn für so etwas annehmen wollen: „Musik und Poesie waren in steter Verbindung und wurden allgemein geschätzt; die grossen Meister dieser Künste wurden von Königen, Fürsten und Helden hochgeachtet und geliebt; kein Gastmahl und keine öffentliche Feyerlichkeit war ohne den Beyträg dieser Künste vollständig und die allgemeine Begleiterin der Stimme war die Lyra." Uns scheint diess der Eyerkuchen im Sprichwort.

Siebentes Kapitel, „Tonkünstler und Dichter nach Hesiod und Homer;" achtes, „die öffentlichen griechischen Spiele," sind Fortsetzungen in

derselben Weise. Wir haben aber nur die sechs ersten Kapitel näher zu bezeichnen versprochen, und hören auf, uns in diesen Irrgärten zu ergehen, indem wir uns begnügen, vom weitern Gange blos die Hauptstationen anzugeben, wie sie in den Ueberschriften bezeichnet sind, und kürelich bemerken, dass in der Folge die Behandlung der Materien weiter aus einander geht, aber, nach den oft ausgezeichneten Vorarbeiten jener beyden frühern Engländer, bestimmter, deutlicher, anschaulicher, und dass auch manche schätzbare eigene Bemerkung eingeflochten wird. Die späterhin nicht seltenen Beyspiele in Noten dienen zur Verdeutlichung, und enthalten auch ausserdem mancherley Seltenes und den Sammlern alter Besonderheiten gewiss Willkommenes. Ein abgerundetes, belebt hervortretendes Bild ganzer Perioden, und ein geistreiches Zusammenfassen mehrerer in einen wohlgeordneten, im Fortschreiten sich klar und angenehm abschliessenden Cyklus von historischen Darstellungen, hat uns indessen nicht bemerklich werden wollen. — Sollte der Verf. diese unsere Anzeige zu Gesichte bekommen und unsern Tadel unserer Unfähigkeit, ihn ganz zu fassen, wo nicht gar einem übeln Willen zuschreiben: so wollen wir, von ihm, uns das gern gefallen lassen, da uns weder unbekannt, noch unerklärlich ist, wie ein, mit Belesenheit und gelehrten Kenntnissen gewisser Art ausgerüsteter Compilator, hat er nur mit Belegen von jenen Vorzügen und mühsam zusammengetragen, sich kaum denken kann, wie seinem Werke noch etwas fehlen möge, was andere Leute, und ungern, vermissen.

Das 5te Kapitel behandelt: „die alten musikalischen Theoretiker und ihre Werke;“ das 10te: „praktische Ansicht der alten Vokal- und Instrumentalmusik;“ das 11te: „Musik der alten Römer;“ das 12te: „Musik der frühern Christen bis auf Guido und die Einführung der neuen Orgel;“ das 13te: „Zustand der Musik von Guido an bis zur Bildung der Takttafel;“ das 14te: „Erfindung der Takttafel und fernerer Fortschritt der harmonischen Composition;“ das 15te: „Meistersänger, Troubadours etc. Allgemeiner Zustand der Musik von der Einführung der Takttafel bis zum vierzehnten Jahrhundert;“ das 16te: „Allgemeiner Zustand der Musik vom Anfange des vierzehnten Jahrhunderts bis zur Zeit des Hambois, des ersten Doctors der Musik;“ das 17te: „Zustand der Musik, vom Hambois, dem ersten Doctor der Musik, bis auf die Erfindung des Druckes;“ das 18te: „Zustand der Musik von Erfindung des Drucks bis auf die Zeit Josquin's del Prato;“ das 19te: „Josquin del Prato. Zustand der Musik im frühern Theile des sechszehnten Jahrhunderts;“ das 20ste „Zustand der Musik vom frühern Theile des sechszehnten Jahrhunderts bis auf die Regierung der Elisabeth.“ —

Die Arbeit des Uebersetzers sind wir nicht im Stande genau zu würdigen, da wir das Original nicht erlangen können. (Schreiber dieses lebt entfernt von Leipzig, und die Buchhändler seines Wohnorts sind ohne directe Verbindung mit London.) Die Uebersetzung scheint sich aber mit löblichem Fleiss an das Original, und auch an seinen Ton zu halten, selbst zuweilen auf Kosten der Deutlichkeit. (Man sehe in dieser Hinsicht gleich die ersten Worte des ganzen Buchs: „In der Bestimmung des Werths oder der Wirkungen einer besondern Kunst, scheinen Schriftsteller zur Ueberschätzung oder zur übertriebenen Herabsetzung ihrer Ansprüche auf Bearbeitung und Begünstigung, mehr als zu irgend einem andern Fehler, geneigt zu seyn.“) Einigemal, doch nur selten, hat er sich einige Abkürzungen erlaubt, besonders in dem Kapitel von den öffentlichen Spielen der Alten, welche ihm „fast zu umständlich behandelt scheinen.“ Nichts aber, versichert er, sey dem Leser entzogen worden, was nur einigermaassen mit der Hauptmaterie zusammenhing; und wir glauben das um so mehr unbesehens, da noch gar Vieles im Buche steht, wovon sich selbst diess „einigermaassen“ nur mit grosser Ausdehnung des Sinnes behaupten lässt. Versen in andern Sprachen, als der englischen, („fremde Verse“ nennt sie der Uebersetzer,) hat er, wie der Verf. eine englische, eine deutsche Uebersetzung beygefügt, und auch, wie wir schon bemerkt haben, zuweilen dem Texte eine Anmerkung untergesetzt. Hinzugethan hat er im ersten Anhange, was sich beym Cicero über Musik findet: das wird denen, welche diess überschen wollen, und Ernesti's Clavis oder sonst einen guten Index nicht zur Hand haben oder auch zum Aufschlagen nicht geneigt sind, lieb seyn; im zweyten Anhange hat er einen Abriss der allgemeinen Geschichte der Musik (der neuern, vom 15ten Jahrhundert an) aus *Gervasoni's Teoria* gegeben, mit

können es uns nicht anders erklären, als dafs diese Komposition aus seinen allerfrühesten Jahren ist, (er ist jezt noch ein junger Mann). Hr. Punto dirigirte sie selbst mit der Geige, machte sich aber durch jenen bekannten alt-französischen Charlatanisme und Grimassirerey lacherlich — was Einem, seiner übrigen grofsen Verdienste wegen, wehe that. — Endlich bekam doch auch Herr Beethoven das Theater einmal, und dies war wahrlich die interessanteste Akademie seit langer Zeit. Er spielte ein neues Konzert von seiner Komposition, das sehr viel Schönheiten hat — besonders die zwey ersten Sätze. Dann wurde ein Septett von ihm gegeben, das mit sehr viel Geschmack und Empfindung geschrieben ist. Er phantasirte dann meisterhaft, und am Ende wurde eine Symphonie von seiner Komposition aufgeführt, worin sehr viel Kunst, Neuheit und Reichthum an Ideen war; nur waren der Blasinstrumente gar zu viel angewendet, so dafs sie mehr Harmonie, als ganze Orchestermusik war. Vielleicht können wir etwas Gutes schaffen, wenn wir von dieser Akademie noch Folgendes anmerken. Es zeichnete sich dabey das Orchester der italienischen Oper sehr zu seinem Nachtheile aus. Erst — Direktorialstreitigkeiten! Beethoven glaubte mit Recht die Direktion, nicht Herrn Conti, und niemand besser, als Herrn Wranitzky anvertrauen zu können. Unter diesem wollten die Herren nicht spielen. Die oben gerügten Fehler dieses Orchesters wurden sodann hier desto auffallender, da B.s Komposition schwer zu exekutiren ist. Im Akkompagniren nahmen sie sich nicht die Mühe auf den Solospieler acht zu haben; von Delikatesse im Akkompagnement, vom Nachgeben gegen den Gang der Empfindungen des Solospielers u. dgl. war also keine Spur. Im zweyten Theil der Symphonie wurden sie sogar so bequem, dafs, alles Taktirens ungeachtet, kein Feuer mehr — besonders in das Spiel der Blasinstrumente, zu bringen war. Was hilft bey solchem Benehmen alle Geschicklichkeit — die man den meisten Mitgliedern dieser Gesellschaft im mindesten nicht absprechen will? Welchen bedeutenden Effekt kann da, selbst die vortrefflichste Komposition machen? Wer erfindet und lehrt uns das grofse Zauberwort, das Konvenienzen, persönliche und andre kleinliche Rücksichten verjagt, und Leben, Geist und Feuer für die Kunst selbst einflöst? Es kann seyn, dafs es an vielen andern grofsen Orten nicht besser ist; aber gerade wenn man überlegt, wie viel — in jeder Rücksicht, wie sehr viel wir hier, in der reichen Kaiserstadt, bey so viel Musikliebe, bey so viel Geschicklichkeit, seyn könnten, wenn wir nur wahrhaftig *wollten*: so mufs es Einem wehe thun, und man kann das Klagen und Wünschen und Beschuldigen derer, die Schuld haben, nicht lassen. — Herr Steibelt gab seine Akademie um den Subscriptionspreis zu 1 Dukaten im Augarten-Saal. Das Auditorium bestand meistens aus Adel. Ueberhaupt waren wenig Leute da. Seine Ankündigung, so wie sein Betragen, war hier, wie anderwärts. Indessen zeigte er sich als sehr fertigen Spieler, voll Feuer, und nicht ohne Ausdruck. Sein Konzert war sehr brillant; das Rondo mit dem Donnerwetter aber (lezteres hatte er besonders angekündigt) ist eine äufserst schwache Kopie von jenem, das Hr. Vogler auf seinen Reisen vor 10 Jahren auf der Orgel spielte. Seine Phantasie und Variationen waren etwas seicht und verriethen wenig Kenntnifs von tiefer Komposition.

Im allgemeinen liebt man die Akademien hier nicht sehr, weil man schon zu oft getauscht wurde, sowohl von fremden als einheimischen Spekulanten, worunter mancher brave Kunstler leiden mufs, wenn er nicht viel Protektion hat. Man erschwert ihm schon die Erlaubnifs genug und dann sind noch die Kosten sehr bedeutend.

Festgesezte Privat-Akademien von Bedeutung giebt es keine mehr. Selbst der würdige Baron van Swieten, dem wir noch allein zu verdanken hatten, zuweilen ein Oratorium von Hasse und Händel zu hören, gab dies Jahr nichts mehr. Bekanntlich ist er Verfasser des Gedichts der *Schöpfung* und der *vier Jahrszeiten*, an welchen Haydn nun arbeitet.

welchem, bey seiner Kürze (auf drey Blättern) und da blos Italien berücksichtigt ist, wir nicht recht wissen, was wir machen sollen; und drittens hat er ein kurzes Register über die wichtigsten Namen und Sachen beygefügt, wodurch der Gebrauch des Buchs beträchtlich erleichtert wird, und wofür deshalb, die es gebrauchen wollen, ihm zu danken verpflichtet sind. —

Der zweyte Band ist in der Vorrede zu Ostern 1821, jetzt aber, wie wir so eben in öffentlichen Blättern finden, zu Michaelis dieses Jahres versprochen worden. Bey diesem, versichert der Verleger in jener Anzeige, wird der Uebersetzer mehr Anmerkungen und Zusätze beyfügen. Das mag wohl ganz vorzüglich nothwendig werden, wenn von der neuern Musik der Deutschen und deren Literatur die Rede werden wird.

M.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats September. Hofoper. Nach geendeter Ferienzeit wurde diese Bühne mit Gretry's *Blaubart* wieder eröffnet, und wir sahen bey dieser Vorstellung eine neue, zweckmässig getroffene, dem Aug' und Ohre recht wohlgefällige Einrichtung des Orchesters. In einem weit ausgeschweiften Halbzirkel befinden sich nun auf der einen Seite die Blas-, ihnen gegenüber die Streichinstrumente; das Centrum bilden die Violoncelle und Contrabässe, und in ihrer Mitte leitet der dirigirende Kapellmeister blos mit dem Taktirstabe, ohne das so oft widerlich störende Spinet, das Ganze. — Als Gast besuchte uns Mad. Krüger Aschenbrenner, vom grossherzoglichen Theater in Darmstadt, und gab bisher mit getheiltem Beyfalle die Desdemona im *Othello*, die Emmeline in der *Schweizerfamilie*, die Amenaide im *Tancred*, die Caroline in den *Sängerinnen auf dem Lande*, und die Rosina im *Barbier von Sevilla*. Einzelne schöne Töne vermochten nicht für manches Missglückende, vornehmlich nicht für einen nur zu bemerkbaren Mangel an Schule und Methode zu entschädigen; am schlimmsten kam sie in letztgenannter Rolle weg; besser ging es mit der aus dem *Lotterieloos* eingelegten Arie: „Nein, ich singe nicht, mein Herr!“ in den *Dorfsängerinnen*. — Eine neue Operette: *Edmund und Caroline*, nach dem Französischen des Marsolier, von Treitschke, mit Musik von Weigl, erlebte keine Wiederholung; man fand die Fabel monoton und ermüdend, den Tonsatz uninteressant, und sprach sich bestimmt und deutlich in unzweydeutigen Zeichen des Missfallens darüber aus. — Während Hrn. Sieberts Abwesenheit erschien Hr. Götz als Podestà in der *diebischen Elster*, konnte jedoch nicht nur sein Vorbild nicht erreichen, sondern sank vielmehr tief noch unter die Grenze der Mittelmässigkeit herab. — Dem. Heberle vom Kinderballete an der Wien, hat nun das Flügelkleid abgelegt, und ist hier als Solo-Tänzerin eingetreten; sie wurde bey ihrem Debut in einem Divertissement nach Verdienst beyfällig empfangen. Das herrliche Ballet: *Lodoiska* ist noch immer en vogue. — Im

Theater an der Wien unternahm Mad. Schütz das Wagstück, die Molinara der vergötterten Vespermann nachzusingen; audaces fortuna juvat! diess lehrte der Erfolg, welcher für eine Priesterin, die erst seit Jahr und Tag in den Tempel aufgenommen ist, eben so ehrenvoll als glänzend war. Die Polacca von Caraffa, so wie die Variationen über: nel cor più non mi sento (eine Terz tiefer als im Original — in E dur) gelangen ihr besonders, und wurden da capo gefordert; im Spiel entwickelte sie eine liebenswürdige Naivetät, und ihre bedeutenden Fortschritte in der dramatischen Darstellung bewährten sich gleichfalls bey einer Reprise des *Marcantonio*, worin sie die carikirten Scenen mit vieler Lebendigkeit, und die Verkleidungen mit der Etourderie einer wahren Buffa ausführte. — Vom *Johann von Paris* fand kürzlich eine recht gelungene Wiederholung statt; Hr. Jäger sang hinreissend schön; auch Mad. Spitzeder befriedigte als Prinzessin. — Im *Berggeist* belustigte der Gastspieler Raymund sein Publikum; *Torwaldo und Durliska* gewinnt immer mehr Beyfall; gegenwärtig ist das neue Melodrama: *Ugolino*, oder: *Der Hungerthurm* an der Tagesordnung, eine aus dem französischen auf deutschen Grund und Boden verpflanzte Pièce à tiroir, voll Unwahrscheinlichkeiten, aber auch voll Theatereffekt, die wenigstens Hrn. Operndirector von Seyfried Gelegenheit verschaffte, die Kunstwelt mit einer ganz ausgezeichneten Composition zu

bereichern. Die Musik dieses Drama's ist in einem grossartigen Style gehalten, die Hauptmomente sind kräftig herausgehoben, die leidenschaftlichen Situationen energisch aufgegriffen, alles voll Charakteristik, so lebendig und wahr gezeichnet, dass durch dieses ausdrucksvolle Colorit der Töne das Ganze erst recht eigentlich dem Gemüthe anschaulich versinnlicht wird. Von vorzüglich ergreifender Wirkung — besonders hinsichtlich des originellen Instrumentenspiels — sind die schauerlichen Kerkerscenen, einige rührende Solosätze für das Violoncell, die Hoboe und die Klarinette, mehrere Chöre, unter welchen vornehmlich einem sotto voce gehaltenen in As dur der erste Rang gebührt, der achtstimmige, äusserst melodische Troubadour-Gesang, der insonders vom ersten Quartett, Hrn. Haitzinger, Rauscher, Seipelt und Spitzeder mit grosser Delikatesse vorgetragen wurde, und die pathetische Einleitung (C moll) zur Introduction, einem marschmässigen Freudenchor mit lieblichen Alternativen. Dass die Aktschlüsse so kurz und feurig markirt sind, erhöht ihren momentanen Eindruck, und beweisst neuerdings, wie innig vertraut der Tonsetzer mit der musikalischen Theatermalerey, mit den Geheimnissen der dramatischen Darstellung sey. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass Gerstenbergs tragische Katastrophe hier umgangen, und zur allgemeinen Beruhigung ein felix exitus herbeygeführt wurde. Ein Blitzstrahl spaltet nämlich den Thurm und Ugolino folgt dem Winke des Schicksals und klettert aus den Trümmern hervor; die entseelt zurückgelassenen Kinder werden vom herabströmenden Regen erquickt, im nächsten Akte vom menschenfreundlichen Burgvogt gefüttert und ans Tageslicht gefördert. Ugolino sammelt seine Freunde, überwindet in einem mörderischen Gefechte den furchtbaren Roger, der reuevoll zu seinen Füssen stürzt, indess die geretteten, todt geglaubten Kleinen in den Armen des wonnetrunkenen Vaters liegen, sein Rachegefühl ersticken und Versöhnung erflehen. Man kann aus dieser gedrängten Skizze leicht abnehmen, dass unter solchen Umständen bey Zusehern, die noch mit frommen Glauben an der Wahrheit der Scenerie hängen, die Thränendrüsen volle Beschäftigung erhalten, so wie anderntheils auch für die Schaulustigen erklecklich gesorgt ist, und somit wird es erklärbar, wie besagtes Rührspiel bereits achtmal ununterbrochen wiederholt wurde; wodurch es sich andern Bühnen als ein einträglicher Speculationsartikel empfiehlt, um so mehr, als der nothwendige Apparat äusserst unbedeutend ist, und sich selbst bey kleinern Bühnen die erforderlichen Individuen zur Besetzung der Hauptrollen vorfinden werden. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab mit ziemlich glücklichem Erfolg eine Posse von Gleich, mit einer nichtssagenden Musik von Volkert: *Der alte Geist in der neuen Welt*, worin Hrn. Schuster's humoristische Laune ergötzt; eben so wird im

Josephstädter Schauspielhaus ein Melodrama: *Der Bär und das Kind* zu wiederholten Malen dargestellt; auf beyden Bühnen erschienen die Komiker des Wienertheaters als Gäste, nämlich auf ersterer, Hr. Neubruk in den beyden Spadifankerln, im Kirchtag von Petersdorf etc. etc. auf letztgenannter Hr. Haseuhut als Xavier im *Schusterfeyerabend*, Lorenz im *Hausgesinde* und Lustig in der *falschen Primadonna*. —

Miscellen. Der wackere Violinist Pechatscheck hat in Gesellschaft des königlich dänischen Kammervirtuosen Weckschall eine Kunstreise über München, Carlsruhe und Strassburg nach Paris angetreten; der rühmlich bekannte Tonkünstler Karl Maria von Bocklet ist hier eingetroffen, und wird sich öffentlich hören lassen.

Mailand. So sehr auch unsere zahlreichen Theater, die Scala ausgenommen, verwichenen Sommer mit Spectakeln verschiedener Art versehen waren, so bietet mir doch diese Stagione, wie gewöhnlich, wenig Neues für Ihre Blätter dar; ja, das, was ich zu sagen habe, betrifft noch dazu grossentheils Rossini. Sollte ich nun Manchem Ihrer Leser Langeweile verursachen, so bitte ich um Geduld bis auf bessere Zeiten. Zur Sache also.

Auf unserm Theater Rè gab man vergangenen July die ältere, in Mailand noch niemals aufgeführte und doch per quandam analogiam sehr bekannte Rossini'sche Oper *Edoardo e Cristina*. Bereits vor zwey Jahren habe ich, als sie in Venedig im Frühjahre zum ersten Male gegeben und mit Enthusiasmus aufgenommen wurde, umständlich über dieselbe gesprochen. Diese Aufnahme und die in so verschwenderischem Maasse gespen-

deten Lobeserhebungen der Venezianer Zeitungen (S. musikalische Zeitung vom Jahr 1819 No. 52.) blieben mir immer ein Räthsel, und ich ging daher mit Ungeduld ins Theater Rè, um diese himmlische Musik anzuhören. Nicht wenig erstaunte ich aber, als ich im Ganzen grösstentheils ein wahres Quodlibet aus allen möglichen Rossini'schen Opern wahrnahm, welches überhaupt mehr einer musikalischen Akademie glich. Diese musikalische Akademie (denn Oper kann man sie wahrlich nicht nennen) lässt sich nun freylich anhören, und mag die Ohren der Venezianer, die die meisten Stücke nicht kannten, entzückt haben; wir in Mailand nahmen bloss diese bekannten pessaresischen Blümchen, obschon von derselben Art und Gattung, als einheimische Lieblinge auf, verhielten uns aber mit den Beyfallsbezeugungen ziemlich ruhig, da sich noch dazu in der ganzen Gesellschaft bloss der Tenorist Bertozzi so ziemlich auszeichnete. Die Venezianer hatten in dieser Oper die Morandi und ihre Landsmännin Cortesi, welche damals zum ersten Male das Theater betrat. Auch dieser Umstand trug viel zu jener Aufnahme bey. Was nun eigentlich dieser seynsollenden ernsthaften Oper angehört, ist zum Theil wieder nach dem gewöhnlichen Rossini'schen Schlage geformt, theils aber auch wirklich schön und von Effekt. Darunter rechne ich vorzüglich den Satz in As dur im ersten Finale, und einen Chor in F dur im zweyten Akt. Ein anderer Chor im ersten Akt ist dessen Antipode und ein ächter österreichischer Ländler. Der Himmel weiss, wie es zugehen mag, dass Rossini, der doch manche blitzschnelle Anwandlungen eines dramatischen Tonsetzers hat, in solche abscheuliche Gemeinheiten verfallen kann. Seine gegenwärtige Ouverture, die er auch bey mehreren Operu gebraucht, hat z. B. einen contrapunktisch bearbeiteten Einleitungssatz; darauf folgt ein so gemeines Allegro, dass man wider seinen Willen zu behaupten genöthigt ist, Rossini habe seinen contrapunktischen Satz irgendwo abkopirt; denn beydes zugleich kann doch schwerlich einer und derselbe Compositeur schreiben, wenn er nicht eine Parodie über sich selbst machen will. Eben gleich zu Anfange dieses Allegro's hören wir in der Oberstimme eine ¾ lange Appoggiatur his und in den Unterstimmen ais und fis, welche Härte das harmonisch gut gebildete Ohr sehr beleidigt; doch wer vermag sich gegen die Appogiaturen, diese mächtigen Säulen der heutigen Musik, zu stemmen! — Späterhin gab man bloss wenige Male Pavesi's *Dannidi romane*, desto öfterer aber die *Clotilde* von Hrn. Coccia.

Auf unserm grossen Theater alla Scala gab man den 15ten August, eingetretener Hinderaisse wegen, zur ersten Herbstoper die *Cenerentola*, also wieder Rossini. Auch über diese Oper habe ich schon bey einer andern Gelegenheit in diesen Blättern gesprochen. Sie hat eine sehr populäre Musik, einige gute Stücke und vernimmt sich überhaupt nicht ungern, bey all ihren Crescendos, Walzern und musikalischen Sünden. So hören wir z. B. einen Chor, der im Weinkeller des Fürsten Don Ramiro gesungen wird, der nichts mehr und nichts weniger als eine Jagdmusik enthält. Hier kann man allerdings fragen, wer verrückt sey, Rossini oder das Publikum, welches dergleichen Zeugs anhört? Der zweyte Akt enthält ein Lieblingsduett zwischen dem verstellten Kammerdiener Dardini und Don Magnifico. Die unbeschreibliche Wuth, in welche letzterer verfällt, als er entdeckt, dass der vermeinte Prinz ein Kammerdiener ist, wird nun von Rossini mit einer höchst lustigen Musik dargestellt, als wollten sich beyde vor entzückender Freude mit jedem Augenblicke um den Hals fallen! Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, einer Sache zu erwähnen, die ernsthafte Folgen haben kann. Ihre Leser wurden von mir schon mehrere Male auf das höchst ermüdende der heutigen italienischen Oper, sowohl für die Sänger als für das Orchester, aufmerksam gemacht. In Italien ist dieses fürs Orchester ins besondere doppelt nachtheilig, weil man zwischen den beyden Akten der Oper ein grosses Ballet giebt, und nach demselben ein kleines Ballet giebt, woraus eine tägliche fünfstündige und noch längere Anstrengung entsteht, welche besonders die Spieler der Blasinstrumente zu Grunde richtet, da man ihnen überhaupt nur wenige Pausen vergönnt. Wer sollte es glauben, unlängst betrug eine Oper . . Instrumental- und Singparticen gegen 1500 Bogen Papier! In der That sieht man jetzt unsere Klarinettisten, die am meisten mitgenommen werden, wechselsweise während der Oper und der Ballete auf dem Parterre herumspasieren und den Abgehenden durch einen Substitut ersetzt. Unser Flötist Rabboni, der

für die Scala unersetzlich und noch in der Blüthe seiner Jugend ist, klagt nun auch über Brustschmerzen, denn ihn trifft das Loos, auch die kleine Flöte blasen zu müssen, und das will in der modernen Musik nicht wenig sagen. Jene, welche Saiteninstrumente spielen, klagen über ihre Hände. Die Sänger jammern ebenfalls, und müssen nicht selten Tagelang das Bett hüten. Wohin nun diess alles hinaus will, und ob nicht die ganze Epoche der heutigen Oper, wenn sie anders so bleibt, nicht mit einer tragikomischen Farse endigt, wird die Zeit lehren.

Hrn. Morlacchi's neue opera buffa: *Donna Aurora*, vom Dichter Romani nach dem französischen Melodram: *Ma tante Aurore* bearbeitet, ging, nachdem sie ihrer grossen Länge wegen mehre Male und zuletzt sehr beträchtlich abgekürzt wurde, gestern Abend in die Scene und fand keine gute Aufnahme. Was war nun die Ursache dieses Falls? Meines Erachtens lässt es sich mit wenigen Worten erklären. Vorausgesetzt, dass der heutige musikalische Geschmack, unbekümmert um dramatische Richtigkeit, Situation, Lokalfarbe, u. s. w. das künstliche in der Oper nur dann goutirt, wenn es zugleich den Stempel des Schönen, Originellen und gewissermaassen Ueberraschenden trägt, den rein melodischen Theil der Oper aber, ohne weiteres, durch Neuheit der Ideen ausgezeichnet wissen will; so muss man unpartheiisch bekennen, dass Hr Morlacchi diessmal zwar manches Schöne und Gute geliefert, da es aber dem Ganzen an Originalität und an Reiz der Neuheit mangelt, so wurd auch dieses Gute und Schöne nicht gehörig gewürdigt. Ein Hauptfehler dieses Componisten bleibt immer, welches ich schon bey seinem *Giovanni di Parigi* bemerkt habe, dass er die Einheit in seinen musikalischen Stücken sehr oft ganz vernachlässigt, und von einer Idee auf die andere springt, also a Doro ad Phrygiam. Dass ihm dieses jetzt am meisten geschadet, hat eben so seine Richtigkeit, als das Buch selbst das Seinige zum Nichtgelingen der Oper beygetragen hat.

Noch habe ich Ihnen etwas über unsere dermalige Gesellschaft zu sagen. Sie ist im Grunde dieselbe, wie im vergangenen Frühjahr; nur besitzen wir noch an Hrn. L[illegible]asche (sprich Lablasch) aus Neapel gebürtig, einen vorzüglichen Sänger. Er hat eine angenehme leichtbewegliche Bassstimme, die nur leider in ihrem Umfange von G bis zum eingestrichnen E nicht von gleicher Stärke ist. Da er überdiess die Musik gründlich versteht und die schwersten Stücke fertig vom Blatte singt, so verdient er unter die Bassisten vom ersten Range gerechnet zu werden. Man hat ihn bereits für eine andere Stagione engagirt. — Dem. Schira Zögling des hiesigen königlichen Conservatoriums, betrat am 3ten October in der neuen Morlacchi'schen Oper zum ersten Male unsere Bühne. Da sich beym erstmaligen mit einer gewissen Furcht verbundenen Auftreten einer Künstlerin kein ganz sicheres Urtheil fällen lässt, so behalte ich mir dieses für meinen nächsten Bericht vor. So viel ist im Allgemeinen gewiss, dass sie unserm Conservatorium Ehre macht, und dass ihre Sopranstimme in unserm grossen Theater sehr vernehmlich ist.

Florenz. Verwichenen Sommer wurde hier zum Vortheile des Tenoristen Johann David eine Vorstellung gegeben, bey welcher Gelegenheit auch dessen Vater, der berühmte Nestor aller Tenoristen und Sänger, Jacob David in seinem 74jährigen Alter dieselbe Scene betrat, und nicht selten an seine Jugendjahre erinnerte. Beyde hatten vielen Beyfall und eine Einnahme von 1200 Scudi.

Neapel. Das Giornale delle due Sicilie erwähnt zweyer neuen Opern, welche unlängst in dieser Hauptstadt mit Beyfall gegeben wurden: eine auf S. Carlo von Hrn. Generali, welche *Elena ed Alfredo* betitelt war, und eine auf dem teatro Fondo von einem 18jährigen Schweizer, Namens Niedermeyer, welcher sehr viel Talent und Einsicht besitzen soll. Die Oper hiess: *Il reo per amore.*

Turin. Hier fand diesen Herbst eine neue Oper *la voce misteriosa* von Hrn. Mosca vielen Beyfall.

Padova. Hrn. Stunzens Oper *Constantino*, die er vergangenen Karneval in Venedig componirte, wurde diesen Sommer hier so entstellt gegeben, dass, wie man versichert, ihr nichts als das Finale blieb, und doch hiess diese Oper *Constantino!*

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten October. Nº. 44. 1821.

Etwas über die Tonkunst in Böhmen.

Die Tonkunst, von hohem Interesse für jeden gebildeten, oder auch nur bildungsfähigen Menschen, sollte es doppelt für den Psychologen und Staatsmann seyn, da ihr vor allen andern Künsten das schöne Vorrecht zu Theil geworden, die tiefen Geheimnisse unseres innersten Herzens enthüllen und aussprechen zu dürfen, zugleich aber auch wieder unmittelbar zum Gefühl zu sprechen, und auf den gesunden Sinn des Naturmenschen wie auf den geläuterten Geist des Weisen ihre Wirkung zu äussern; ja sie mildert die Rohheit, und bereitet das Gemüth zur Aufnahme der edelsten Regungen vor, so lange sie in ihrer Reinheit bewahrt und alle kleinliche und fremdartige Zier von ihr entfernt gehalten wird.

Der Mythos vom Orpheus ist gewiss eine der sinnvollsten politischen Allegorieen; und die Griechen behandelten die Tonkunst als eine Staatsangelegenheit, nahmen sie in öffentlichen Schutz, und wiesen ihr durch Gesetze Rang und Wirkungskreis an. Gleichwohl erhob sich ihre Musik nicht über die Stufe der Kindheit, und es ist eine unläugbare Erscheinung, dass diese Kunst — aus der Tiefe des Gemüths geboren, und alles Aeussere verschmähend — in eben dem Grade, als die Regierungen sich weniger um sie bekümmerten, zu höherer Kraft und Würde sich erhob; und so entwickelte sich auch ohne äussere Pflege, unter den mit Tonsinn reich begabten Slaven die Tonkunst zu schöner Blüthe.

Wenn wir auch keinen andern Beweis für den Hang und die Anlage slavischer Volksstämme zur Musik hätten, als die wohlgeordneten Fugen, welche die russischen Truppen auf dem Marsche singen, so wäre schon dieser hinreichend; doch eben so bekannt, als das angeborne Talent aller Slaven für die Tonkunst, ist der Umstand, dass unter keinem der verwandten Volksstämme diese Kunst sich reicher, als bey den Böhmen ausgebildet, und wenn sich Italien das Vaterland des Gesanges nennt, ist Böhmen ebenso als die Wiege der Instrumental-Musik anzusehen und selbst in der sangreichen Halbinsel dafür anerkannt worden.

In die zweyte Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts kann man das eigentliche goldene Zeitalter der böhmischen Tonkunst setzen, wo in der Hauptstadt und auf dem stillen Lande Alles Musik athmete, in jeder heitern Sommernacht auf allen Strassen Serenaden und Notturnen erschallten *), wo alle Grossen des Reiches und die bedeutenden Klöster und Stifter Kapellen hielten, die Geistlichen selbst sich der Tonkunst befliessen, die sie in bedeutender Fertigkeit ausübten, und das einzige Cistercienser-Kloster Ossegg unter seinen Brüdern zwanzig Concertisten und dreyzehn brave Orchestermusiker besass. Alle Kapellen Europens zählten Böhmen unter ihre vorzüglichsten Mitglieder; und Riegger in seinen Materialien zur Statistik liefert ein Verzeichniss von mehr als 300 Böhmen, welche durch die Tonkunst zur Berühmtheit gelangt sind; aber jenes Verzeichniss ist noch bey wei-

*) Diese sind zwar vor einiger Zeit wieder in die Mode gekommen, doch können die Serenaden der neuern Zeit — die gleich andern Ephemeren der Mode wieder vergangen sind — nur als kleinliche Spielereien, als Parodieen der alten Notturnen betrachtet werden.

tem nicht vollständig: so fehlt z. B. darin Maresch, der Gründer der russischen Jagdmusik *)

Prag besass zu jener Zeit eine italienische Oper, in welcher Sänger und Orchester, und der Unternehmer durch Herstellung des äussern Glanzes, um den Preis des Vorzugs wetteiferten. Zwey Sopransänger, mehrere ausgezeichnete Sängerinnen, vortreffliche Tenore und Bassisten zierten diese Bühne, die selbst in den Jahren ihres Verfalls (1803 — 1807) noch den Preis vor den besten teutschen Operngesellschaften verdiente. (Den gegenwärtigen Zustand unserer Oper übergehen wir mit Stillschweigen, da sie einer völligen Reorganisation entgegen zu sehen scheint.)

Mozart gründete hier durch die Productionen seines *Figaro*, *Don Juan*, *Così fan tutte* und *Clemenza di Tito* seinen Ruhm, der von uns durch ganz Teutschland erscholl, und sich in die übrigen Staaten Europens verbreitete. Er selbst hat sich oft geäussert: „Die Böhmen sind es, die mich verstehen!“

Böhmens Schoos hat nur Einen Gluck erzeugt (dem selbst eine Nation, die, eifersüchtig auf fremdes Verdienst, nur ungern anerkennt, was nicht in ihrer Mitte erwuchs, noch heute huldigt); aber ein solcher Geist erscheint auch nur in Jahrhunderten. Ehrenwerth bleiben doch immer, wenn sie auch nicht an jenen Heroen der Kunst reichen: Benda, Dussek, Gyrowetz, Hekurt, die beyden Kozeluch, Mislliweczek (dessen Andenken noch jetzt in Neapel geehrt ist), Praupner der ältere, Brixi, Reicha, Tuma, Wranitzky u. a. m: der vielen blos ausübenden Künstler nicht zu gedenken, die sich, besonders auf Blasinstrumenten, grossen Ruhm erworben haben und deren sich noch jetzt in den vorzüglichsten Kapellen eine grosse Zahl befindet.

Punto (Stich), der Patriarch des Waldhorns, ist ein Böhme; er hat auf diesem Instrumente so zu sagen Epoche gemacht, nicht nur durch seine ungeheure Kunstfertigkeit, wodurch er das Horn auf eine Stufe erhob, die es noch nicht erreicht hatte, sondern auch durch seine individuelle Art, es zu behandeln, wodurch er demselben eine Zartheit, Weichheit und zugleich Fülle und Kraft abzwang, die man vereint nur von dem Sänger, nicht von dem Waldhornisten, erwartete. Nie habe ich eine grössere Gleichheit zwischen den gestopften und Naturtönen gehört, als bey Punto's Vortrag, und es hat ihn darin auch bis jetzt schwerlich ein Künstler erreicht.

Die goldene Zeit der böhmischen Musik verbreitete ihren Segen sogar bis auf die Tanzmusik, und der böhmische Karneval zeichnete sich damals eben so sehr durch die Menge und Mannichfaltigkeit seiner Tänze und Tanzcompositionen aus, als der italienische durch seine reiche Gestaltung und ungezügelte Laune. Der Luxus ging darin so weit, dass für jeden Ball andere Walzer, Ländler, Ecossaisen u. s. w. gesetzt wurden; zu den Auswahlproben, welchen Tausende von Zuhörern und — Recensenten beywohnten, wurden die Compositionen, die gleich den Pilzen aus der Erde hervorzusprossen schienen, in Körben und auf Schiebekarren herbeygeschafft, und diese Musiken von einem Orchester, das weit zahlreicher ist, als das Opern-Orchester, mit einem Feuer und einer Präcision ausgeführt, worüber der Abt Vogler, als er während seines langen Aufenthaltes in Prag einer solchen Probe im Baadsaale beywohnte, so sehr erstaunte, dass er ausrief: „Nein! einen solchen musikalischen Aufwand für die Füsse habe ich in ganz Europa nicht gefunden!“ Das Wunderbarste bey diesem Reichthum war aber, dass sich unter der Menge auch sehr viel Gutes vorfand, und so lange Cibulka, Weber (der erfindungsreichste) und Wittasek sich zum Theil mit Tanzcompositionen beschäftigten, kann man mit Recht sagen, dass diese Gattung von Musik in Prag zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde, und in ihrer Art klassisch genannt werden konnte **)

Leider hat sich in den letzten Jahrzehenden auch in der Tonkunst der Satz bestätigt, dass Alles, wenn es eine gewisse Höhe erreicht hat,

*) Der gelehrte Bibliothekar des Stiftes Strahof, P. Siskara, führt in seinem böhmischen Künstlerlexikon noch eine weit grössere Anzahl an.

**) Auch heut zu Tage hat die Tanzmusik nicht an der Zahl, wohl aber an Gehalt abgenommen; denn seit jene genannten Tonsetzer sich von selbiger zurückgezogen haben, fiel sie meist in die Hände der Dilettanten, und von allen gegenwärtigen Tanzcompositionen zeichnen sich allein die von Hrn. Anton Bayer, Privatsekretair des Grafen von Clam-Gallas durch glückliche Wahl und gewandte Durchführung der Motion vortheilhaft aus.

meist auch seine Vernichtung aus sich selbst und dem Triebe zum Vorschreiten entwickelt. Gluck und Mozart hatten Alles übertroffen, was man in der Tonkunst für möglich gehalten hatte; geniale Erfinder, die ihnen folgten, wollten weiter gehen — sie verliessen die Bahn, deren Ziel jene erreicht hatten, verirrten sich hie und da in falsche Künsteleien, und vernachlässigten über Einzelnheiten und Nebenwerke das höchste Ziel aller Kunst — Schönheit, welche die Wahrheit immer in sich begreift; da jedoch ihrem Schöpfungen noch immer ein höherer Geist inwohnte, so entschädigte dieser für manche Fehler, und sie fanden Anhänger. Dieses verleitete geist- und talentlose Nachahmer, gleichfalls die alte Bahn zu verlassen, und auf dieser neuen durchaus ungeniessbar zu werden. Solchen neuen Amphionen war nun „Mozart ein Sänger des Waldes ohne Idealität, Gluck ein Pedant, auf den Kothurnen der Griechen wandelnd, für unsere Zeit und ihren Geist nicht mehr passend u. s. w.“ Ist es ein Wunder, dass in einer solchen Anarchie der Kunst der sinnliche Rossini mit seinem blühenden Reiz auf den Trümmern heiliger Kunsttempel sich einen Altar erbaute, auf dem ihn blinde Verehrer als Götzen anbeten? Doch muss man den Böhmen zugestehen, dass sie sich von dem falschen Glanze des Italieners weniger als ihre österreichischen Nachbarn blenden liessen, und dass blos *Tancred* durch den Reiz der Neuheit dieses Genres einige Epoche machte.

Die ausübenden Künstler, welche ohnediess meist nur einer fragmentarischen Bildung geniessen, und mehr durch Gefühl als Studium zu grössern Leistungen gebracht werden, nicht mehr ergriffen und durchdrungen von wahrer Schönheit und Grösse der Tondichtungen, betrieben ihre Kunst von Tage zu Tage handwerksmässiger, und gingen mit den Compositeurs Hand in Hand, Schritt vor Schritt — rückwärts! ja man wird es kaum glaublich finden, in demselben Lande, welches wenige Jahrzehende vorher dem Auslande seine besten ausübenden Musiker lieferte, kostete es im Anfange des neunzehenten Jahrhunderts Mühe, ein brauchbares Orchester zusammen zu bringen, welches nicht mehr aus angestammter Liebe zur Kunst, sondern um geringen Lohnes willen gleich Söldnern — musicirte.

Der Gedanke, dass ein Volk, welches von der Natur mit Hang und Anlage für die Tonkunst ausgestattet ist, ein Volk, das so viele Heroen dieser Kunst unter seine Söhne zählt, das selbst in dem Zustande der Ermattung noch einzelne Talente in seiner Mitte besass, die, in günstigere Beziehungen versetzt, der Stolz ihres Vaterlandes werden konnten — dass die Kunst dieses Volkes dem Verfall entgegen ging, war in der That eine unerfreuliche Aussicht; aber wohl dem Reiche, dessen kunstsinnige Grossen durch solche Betrachtungen nicht niedergeschlagen, sondern ermuthigt wurden, sich zu dem schönen Zwecke zu verbinden, die sinkende Kunst kräftig zu schützen und zu unterstützen, damit sie in der Zukunft wieder schöner erblühe, und der musikalische Ruhm des böhmischen Reiches sich erneue!

Dieser schöne Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, im Jahr 1810 gestiftet, wählte Vorsteher seines Bundes und gründete im Herbst desselben Jahres das erste Conservatorium der Musik ausserhalb Frankreich und Italien, welches gegenwärtig nach eilfthalb Jahren schon hinlänglich bewiesen hat, dass es die Hoffnungen, welche wir auf dasselbe bauten, vollkommen zu erfüllen im Stande ist. Schon werden dessen Zöglinge für Kapellen und Orchester gesucht, und das jugendlich blühende Institut hat schon seine Talente in mehrere Provinzen des Kaiserreichs, Polen und Russland ausgesandt.

Das Conservatorium wird durch unterzeichnete Beyträge jener vereinigten Adelichen erhalten, welche halbjährig vorausbezahlt werden. Der gewählte Ausschuss, unter dem Namen Direction des Instituts, besteht aus einem Präsidenten (Feldmarschall-Lieutenant Graf von Nostitz), einem Referenten und Geschäftsleiter (Graf von Klebelsberg), einem Kassierer (Geheim-Rath, Graf von Wrtby) und vier Beysitzern, dem geheimen Rath Grafen von Pachta, Graf von Clam-Gallas, Graf von Schönborn (welcher in Abwesenheit des Grafen von Klebelsberg das Referat führt) und Feldmarschall-Lieutenant, Freyherr von Koller. Die Direction hält, so oft es die Gegenstände erfordern, ihre Sitzungen, ernennt die Lehrer, bestimmt die Aufnahme der Schüler und erstattet jährlich in einer Generalversammlung aller in Prag wohnenden oder anwesenden Mit-

glieder, Bericht über den Fortgang des Instituts und den Zustand der Kasse.

Die Directoren (insgesammt thätige Beschützer der Kunst, worunter wir den Präsidenten, selbst als Tondichter bekannt und geachtet, und den alles Schöne und Gute mit lebhafter Theilnahme unterstützenden Referenten, vorzüglich erwähnen müssen) haben ihre Einsicht schon dadurch an den Tag gelegt, dass sie die Pflege ihres Instituts dem verdienstvollen Kapellmeister F. D. Weber als Director übertragen haben, dem selbst der Neid nicht absläugnen kann, dass er sich durch rastlose Thätigkeit zur Emporschwingung dieser Lehranstalt ein bleibendes Denkmahl in der Kunstgeschichte Böhmens gegründet hat.

Da der Hauptzweck dieses Instituts ist, tüchtige Instrumental-Musiker zu bilden, so ist auch dahin das erste Augenmerk gerichtet. Alle zu einem vollständigen Orchester erforderlichen Instrumente werden von eignen Lehrern gelehrt. (Violine und Viole von Pixis, Violoncell von Stiastny, Contrebass von Hause, Flöte von Janusch, Oboe von Bauer, Klarinette von Farnik, Fagott von Bettlach, Waldhorn von Zafauschan, Trompete und Posaune von Weiss. Lauter wackere und ihrem Fache gewachsene Männer, unter welchen sich zumal der erste als eine der wichtigsten Stützen des Instituts auszeichnet; nicht nur als einer der ersten Violinspieler unserer Zeit bekannt, hat er auch die glückliche Gabe, ausgezeichnete Schüler zu bilden, wovon wir schon mehrere sehr erfreuliche Beyspiele haben.) Im Gesang erhalten die Instrumental-Zöglinge nur derjenigen Unterricht, der zur allgemeinen musikalischen Bildung und insbesondere zur Composition nothwendig ist; doch ist seit einigen Jahren eine eigene Klasse für Sänger und Sängerinnen eröffnet worden, welche im Gesang durch Mad. Czegka und Hrn. Schnepf unterrichtet werden; letzterer ertheilt auch den oben erwähnten Unterricht in der ersten Instrumentalklasse. Nebst diesem wird allen Zöglingen die Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange vorgetragen, so dass man mit Sicherheit darauf rechnen kann, jeder mit einigen Anlagen begabte Knabe werde als ein braves Orchestermitglied heraustreten, das musikalische Genie aber die nöthige Unterstützung finden, um als selbstständiger Virtuose aus dieser Kunstschule hervorzugehen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland. Hr. Kummer, Violoncellist Sr. Maj. des Königs von Sachsen, gab verwichenen July im hiesigen Redoutensaale eine musikalische Akademie, worin er sowohl mit seinem Spiele, als auch mit einigen, zwar in der Eile, aber meisterlich über Rossini'sche Themas verfertigte Compositionen vielen Beyfall einernteté. Auch bey ihm sagte man sich ins Ohr, es wäre doch besser, wenn er mehr als Sänger auf seinem Instrumente glänzen wollte, da es sehr dazu geeignet ist. — Der junge Baron Braun aus Ungarn erregt mit seinem Violinspiel allgemeine Bewunderung in ganz Italien, und erhielt letzthin in Rom von Sr. päpstlichen Heiligkeit den Orden des goldenen Sporns, welches ihm in seinem noch zarten Alter zur grössten Ehre gereicht. — Die hiesige Zeitung machte sich vor einigen Monaten den Spass, den gegenwärtigen Liebling Europa's, Rossini, nach Amerika zu schicken, um daselbst neue Lorbeeren zu sammeln, und hat dadurch manchen im In- und Auslande zum Besten gehabt. — Italien und besonders Mayland hat unlängst einen seiner grössten Ballet-meister an Salvatore Vigano verloren. Jene, welche seine spätere, genievoll gearbeitete und stets neue Ballete gesehen haben, bedauern mit Recht diesen vielleicht für immer unersetzlichen Verlust. Schwerlich wird ihm einer in der Mimik und in der Darstellung höchst mahlerischer Tableaux so gleichkommen. Bey ihm konnte man sich jeden Abend mit einem, was immer beliebigen Individuum des Balletpersonals, und noch dazu mit einem Figuranten unterhalten: verschiedene mimische Stellung wusste er jedem insbesondere zu geben, und waren es hundert Individuen, so bewegte und gebehrdete sich jeder anders, aber zu demselben Zwecke. Aber auch in musikalischer Hinsicht ist sein Verlust zu bedauern, nicht zwar als Componist, denn das war wohl sein schwächstes Talent, aber er war derjenige, welcher seit vielen Jahren die deutsche Musik am ersten durch seine Ballete in Italien

und dadurch den Geschmack an derselben verbreitete. Er starb den 12ten August dieses Jahres an den Folgen einer Brustwassersucht. Mehrere Tausende aus allen hiesigen Ständen begleiteten ihn zum Grabe. Wahrlich, einen solchen Leichenbegängnissen können sich wenig hohe Personen rühmen. Sein letztes, unvollendet gebliebenes Ballet *Didone abandonata*, wurde von dessen Bruder Giulio beendigt, und vorigen Monat mit vielem Beyfall gegeben. — Hr. Soliva ist vergangenes Frühjahr von hier nach Warschau abgereist, wo er die Directorstelle des dasigen Conservatoriums bekleidet.

Ueber die Musik der Neugriechen, von Edward Dodwell Esq. *)

Die Musik der Neugriechen ist freylich etwas ganz anderes als das, was die der alten Griechen gewesen seyn mag: sie ist so rauh und für das Ohr so widrig, als ihr Wein für den Gaumen. Die gemeinen griechischen Gesänge sind genau von demselben Schlage, wie das rohe und einem fremden Ohre höchst missfällige, kunstlose Jodeln und Schreyen der italienischen Bauern.

Die wundervollen Wirkungen der alten Musik auf das Gefühl der Griechen werden gewöhnlich der Schönheit ihrer Harmonie zugeschrieben, aber sie sind wohl mit mehr Wahrscheinlichkeit der natürlichen Reizbarkeit des Volkes mehr als der innern Vortrefflichkeit der alten Musik zuzuschreiben. Die winselnde Lyra, die kreischende Tambours, die gellende Pfeife, die schwerfällige Trommel und selbst das unharmonische sklavonische Monochord, machen auf das lebhafte Gefühl der neuern Griechen die stärkste Wirkung. Ein Grieche kann selten singen, ohne zugleich zu tanzen, — und die übrigen Anwesenden können sie der Versuchung widerstehen, wie von einem natürlichen Drange hingerissen, mit einzustimmen; und wenn sie nun alle zusammen singen, so giebt diess einen wahrhaft abscheulichen Lärm. Die Gesänge und Musik, mit welchen man den Reisenden zur grossen Plage für seine Ohren und Nerven regalirt, gehören unter die kleinen Plakereien, die mit einer Reise in Griechenland verbunden sind. Denn ob man gleich anfänglich nur darüber lachen muss, so wird es doch, wenn die Neuheit vorüber ist, unausstehlich. Der Reisende wird damit oft von seinen Begleitern vom frühen Morgen bis zum Abend geplagt. Als ich Athen verliess, um nach Morea zu reisen, begleiteten mich einige Athenienser, denen ich es zur unerläslichen Bedingung machte, auf der Reise nicht zu singen. Ich bin gewiss, dass sie meinen Mangel an Geschmack nur bemitleideten, und einer meiner angenommenen Bedienten gab seine Stelle wirklich wieder auf, weil es ihm unmöglich schien, die vorgeschriebene Bedingung zu halten. Selbst die, welche mich begleiteten, waren nicht im Stande, ihr versprochenes Stillschweigen länger als einen Tag zu halten. Liebe war der gewöhnliche Gegenstand ihrer Gesänge, welche immer voll wunderlicher und lächerlicher Uebertreibungen waren. Eines dieser Lieder betheuerte, dass „wenn der Himmel Papier wäre und die See Tinte, so würden sie doch nicht hinreichen, um die Leiden des Liebhabers aufzuschreiben, der sein Herz in Athen gelassen hätte."

Να χανε ο Ουρανος χαρτι και η Θαλασσα μελανι
δεν να χραφαν τους πονους που αφησε δεν ηθελαν.

Ein anderes Lied fing mit folgendem bescheidenen Wunsch an: „O möchten die Berge einsinken und Athen sich meinen Augen zeigen, wo meine Theure einherschreitet, wie eine Gans *)." Ueber diesen seltsamen mit allem Feuer der Zärtlichkeit ausgesprochenen Vergleich muss bemerkt werden, dass die Athenienserinnen einen langsamen und schwerfälligen Schritt für zierlich und vornehm halten. So lächerlich uns der Vergleich scheint, so war es doch eine ganz ernstlich gemeinte Herzensergiessung. . . . . .

Die Griechen und Türken bewundern und verstehen keine andere Musik, als ihre eigene; die Musik anderer Nationen ist ihnen so unverständlich, als eine fremde Sprache. Die einzige Franken-Melodie, welche sie singen und von welcher sie rühmen, dass sie beynahe so schön sey, als ihre eigne, ist „Marlborough", welche

*) *Tour through Classical and topographical tour through Greece.* 2 Vols in 4to. London 1819.

*) *Να χαμη λογος να βουνα να βλεπα την Αθηνα*
Να βλεπα την αγαπη με που περπατει σαν χηνα.

von den Franken nach Constantinopel gebracht worden ist, und in manchen grösseren griechischen Städten gesungen wird. Ueberhaupt ziehen die Griechen lärmende Instrumente den melodiöseren vor. Pietro della Valle *), Lady Mary W. Montague **), Hr. Guys und d'Ohsson ***) sprechen begeistert von der Musik der Neugriechen. Sie müssen besonders glücklich gewesen seyn, da ich während eines beynahe dreyjährigen Aufenthalts in mehreren Gegenden der Türkey, kaum eine mir verständliche Melodie hörte, ausgenommen in einigen Inseln des Archipelagus, wo die Melodieen ihrer Lieder nicht allein verständlich, sondern auch dem Ohre angenehm sind.

Die jetzt in Attika gewöhnlichen Musikinstrumente sind folgende:

Die Lyra; sie hat beynahe die Form einer Mandoline und ungefähr dieselbe Grösse. Sie hat drey Saiten und wird mit einem Bogen gespielt, wie die Violine. Der Ton ist hell.

Die Laute ist besonders auf den Inseln gewöhnlich; sie ist breiter als die Lyra und wird mit einem Federkiele gespielt. Ihr Bau gleicht dem der Guitarre; ihr jetziger Name ist: *Λαγοῦτον*.

Den Dudelsack findet man nicht häufig, er wird *Σκοτζέλμπονο* genannt.

Die Tamboura ist beynahe von derselben Grösse und Gestalt, wie die Mandoline, aber ihr Griffbret ist viel länger. Sie hat bloss zwey Drahtsaiten und wird von den Türken Rebab genannt: es mag wohl die *γάφυρα* des Homer's seyn.

Das Monochord hat ziemlich dieselbe Form, jedoch nur eine Saite und davon seinen Namen; es ist sehr selten. Dieses Instrument wird von Ptolemäus Harmonicor. B. 2. c. 12. p. 127. erwähnt.

Eine lange Pfeife, welche die Türken in ihrer Militärmusik brauchen, wird *Καραμοῦσα* oder *ζουρνᾶς* genannt. Ihr Ton ist stark und schneidend.

Eine andere lange Pfeife heisst *ἀναμπᾶ* und eine kleinere *φλογέρα*.

Die athenienſischen Schäfer führen eine kleine Pfeife, den *μανάυλος*, aus welcher sie sehr angenehme Töne ziehen.

Die Hirten und das Landvolk lieben die Panspfeife, welche gewöhnlich aus zwölf Röhren besteht und von den Griechen *Σύριγξ* oder *Σιφγγα*, von den Türken Neith, nach Pietro della Valle *) aber von den ersten Syrinx und von den letztern Muscal genannt wird. Sie wurde im Alterthum aus sieben und zuweilen aus neun ungleichen fistulae **) gebildet, wie wir beym Theokrit **) finden, der sie *ἑπτάφωνον* nennt.

Den Tambourin (tambour de basque) gebrauchen vorzüglich die tanzenden Derwische bey ihren religiösen Ceremonieen: sein türkischer Name ist Daire.

Die Türken haben eine grössere und kleinere Pauke, Halbkugeln mit einer Haut überzogen.

Sie haben auch Zymbeln, aber ich sah sie in Griechenland nie gebrauchen.

*) Viaggi in Turchia, 1614.
**) Letters on Turkey.
***) Empire Ottoman.

*) Viaggi in Turchia, Lettera 2. 1614.
**) Virgil. Eclog. 2. v. 36.
***) Idyll. 8. B. v. 18.

Recension.

Concerto en Fa $\frac{2}{4}$ mineur pour Violoncelle avec accomp. d'Orchestre, comp. — — par Bernard Romberg. Oeuvr. 3e. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 10 Fr.)

Diess Concert aus Fis moll (der Mittelsatz D dur) ist den Musikfreunden, wenigstens der grösseren Städte in und ausser Deutschland, schon bekannt; denn der Hr. Verf. hat es auf seinen Reisen seit ohngefähr sieben, acht Jahren fast überall selbst vorgetragen, und damit, wo auch es es zu Gehör gebracht, nicht nur um seines Spiels, sondern auch um der Composition willen, den grössten Beyfall gefunden. Und das ganz von Rechtswegen. Es ist in jeder Hinsicht eines seiner schönsten Concerte, und dass das heisst, eines der schönsten für das Violoncell überhaupt, weiss Jedermann. Die, besonders auf diesem Instrumente, ungewöhnliche Tonart, wenn sie freylich die Ausführung beträchtlich erschwert, giebt dem Werke doch auch eine eigne Art von Ne-

Kirchen-Musik.

In der Hof-Kapelle zu St. Michael und zu St. Peter findet man gute Musik von Gasmann, Reuther, Albrechtsberger u. a.: manchmal auch von Mozart, und gut aufgeführt. Hr. Eybler bey den Schotten zeigt Anlage zu guter Kirchenmusik; Hr. Breindl und andre jüngere werden oft zu galant in ihrem Styl.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Oeuvres complettes de Wolfgang Amadeus Mozart, au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel à Leipsic.

(Beschluss.)

Ueber die Einrichtung dieser Herausgabe und über die bisher erschienenen Hefte kann ich sehr kurz seyn, da jene Einrichtung durch frühere Anzeigen und durch das weit verbreitete Werk selbst sehr bekannt, und der, bey weitem grösste Theil der bisher gelieferten Kompositionen schon früher einzeln öffentlich erschienen ist. Die Einrichtung ist, den Hauptsachen nach, folgende. Mozarts Werke werden, mit Ausschluss der ganz frühen und unbedeutenden Knabenarbeiten — in drey Heft-Reihen gedruckt, von denen jede für sich fortläuft und ihre besondern Nummern und besondere Pränumeration hat. Die erste Reihe liefert kleine Gesangstücke mit Begleitung des Klaviers, und alle Klavierkompositionen ohne, oder mit Begleitung eines andern Instruments. Die zweyte enthält Trio's, Quartetten, Quintetten, Harmonien für Blasinstrumente, Konzerte und Symphonien, in Stimmen gedruckt. Die dritte, die Partituren der Kantaten, Opern, und geistlichen Musiken. Jeder Heft der ersten und dritten Reihe bestehet aus 24 bis 30 Bogen, hat eine schöne Titelvignette (die meisten sind von Kininger und Böhm) und kostet 1 Thlr. 12 Gr. Pränumeration, oder 3 Thlr. Ladenpreis. Die Nummern der zweyten Reihe lassen sich, da immer ein, bald stärkeres, bald schwächeres Ganze einen Heft ausmacht, nicht so ganz festsetzen, sind aber noch etwas wohlfeiler, so dass z. B. jedes Konzert, mit allen Orchesterstimmen, einen Thaler Pränumeration kostet. Zudem wird dem Sammler noch das fünfte Exemplar frey gegeben. Von der Klaviermusik erscheinen jährlich wenigstens vier Hefte. Der Druck ist deutlich, schön, korrekt, das Papier sehr gut und stark. Es ist also gewifs alles gethan, was man von dem Verleger wünschen konnte. Da es, aus leicht begreiflichen Ursachen, dem Unternehmen nachtheilig hatte seyn können, wenn die Kompositionen nach den Jahren, worinn sie verfafst wurden, geordnet worden wären: so werden gewifs viele Liebhaber, mit uns wünschen, dafs am Ende jeder Heftreihe ein Inhaltsverzeichnis aller darin abgedruckten Kompositionen, mit Beysetzung des Jahres, wo sie geschrieben wurden, angehängt werde — was um so leichter wird geschehen können, da Mozart, seit seinen reifern Jahren, einen vollständigen Katalog über seine Arbeiten, mit Angabe der Zeit, gehalten hat.

Die Kompositionen der bisher erschienenen acht Hefte *Klaviermusik* (von den andern Kompositionen wird an einem andern Orte der Zeitung, von andern Mitarbeitern gesprochen werden), lassen sich unter diese drey Ansichten bringen: 1) Kleinere Handstücke, zu angenehmer Unterhaltung, früher Bildung, leichterer Uebung, zum Theil aus ziemlich frühen, meistens aus den mittlern, wenig aus den spätern Jahren des Künstlers. 2) Gröfsere Kompositionen, zu ernsthafterer Unterhaltung, reiferer Bildung, schwierigerer Uebung, zum Theil aus mittlern, meistens aus spätern Jahren des Künstlers — 3) Studien, vom Komponisten mehr für sich selbst, als für das Publikum bestimmt, fast sämmtlich aus spätern Jahren M.'s, und meistens zum erstenmal hier öffentlich bekannt gemacht. Indefs laufen, natürlicher Weise, die Gränzlinien dieser Klassen — besonders der ersten und zweyten, oft in einander, und man wird mit demjenigen nicht streiten, welcher vielleicht manches, was hier unter die erste gerechnet ist, in die zweyte setzen mochte. Der umgekehrte Fall wird nicht leicht eintreten, da die folgende Angabe eher zu streng, als zu gelind ist.

beninteresse, selbst für die, welche das nicht zu beurtheilen wissen oder davon wenig Notiz nehmen; denn sie ist, diese Tonart, von bedeutendem Einfluss auf den Charakter des Stücks und seinen innern Bau. Die eigene Art des Ernstes, die sie mit sich führt, und die weder schwermüthig, noch imponirend ist, sondern mild, aber hochgespannt, sagt unserm Verf., so wie seiner Spiel- und Vortrags-Art — welche denn der Virtuos, der das Werk übt und vorträgt, möglichst annehmen muss — ganz vorzüglich zu; und contrastirt mit dem heitern A dur, oder scharfen Fis dur, wenn der Verf. dahin ausweicht, um so vortheilhafter, da dieser Contrast keine grellen, und doch wohlgesonderte Gegensätze bildet. — Im äussern Zuschnitt und der Anordnung weicht diess Concert übrigens von dem, anderer grosser Concerte unserer Tage, nicht ab; dass aber die Gedanken bedeutender und eigenthümlicher sind, dass die Ausarbeitung, melodisch und harmonisch, weit gründlicher und edler ist, als in bey weitem den meisten von jenen; dass auch die Vertheilung und Instrumentation durchaus meisterhaft sich zeigt, überall, bey freyem und sicherm Eingreifen in die Saiten, doch ein wohlbedachtes Mass herrscht: das brauchen wir wohl kaum zu erwähnen; denn alles das sind Vorzüge, die man an unserm Meister schon gewohnt ist, und sonach auch bey dieser Composition mit Grund voraussetzt. — Der Solospieler hat sich sehr zusammen zu nehmen, wenn er auch noch so ausgezeichneter Virtuos ist; denn es wird ihm vieles, aber dafür auch durchgehends Dankbares zugemuthet. Und wer das ihm Zugemuthete nicht vollkommen bezwingen kann, und mithin nicht damit öffentlich auftreten will, der wird doch wohlthun, es fleissig zu üben und einzustudiren; denn er wird viel dabey lernen, nicht nur in Hinsicht auf mechanische Geschicklichkeit und Sicherheit, sondern auch in Hinsicht auf eigene Lagen und andere Hülfsmittel des Ausdrucks, so wie an diesem, dem Ausdruck selbst, gleichfalls. Die Orchesterpartie ist nicht leicht, aber auch nicht zu schwer, so dass dem Virtuosen von dieser Seite keine Hindernisse in den Weg geworfen sind. Sie ist besetzt, ausser dem Quartett, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten und zwey Hörnern — mithin mässig; dafür ist aber auch jedes Instrument aufs beste benutzt, und so die Wirkung viel besser, als bey einem Schwall bloss vervielfachend dareinschreiender Instrumente, ohne welche jetzt Viele es gar nicht mehr glauben zwingen zu können — woran sie freylich Recht haben, wenn es ihnen an Gedanken fehlt und sie gründlich auszuarbeiten nicht gelernt haben! — Das erste Allegro non tanto wechselt mit kräftigem Ernst und milder Freundlichkeit. Das Andante ist gefällig und anmuthig, und verlangt vom Concertisten einen leichten, graciösen Vortrag. Das Finale, Allegretto, wechselt mit affektvollem, ja leidenschaftlichem Ausdruck und mit beruhigender Heiterkeit, und giebt dem Spieler Gelegenheit vollauf, sich in beyden glänzend zu zeigen. — Das Werk ist sehr gut gestochen.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt und dem Fräulein Louise von Kleist zugeeignet von A. Baron von Lauer. Berlin bey Christiani. (Pr. 14 Gr.)

Die ersten drey Lieder sind aus E. Schuls Cecilia und gut. Der Text der No. 4, 5 ist so beschaffen, dass er die Fantasie des Componisten eher ermatten, als entflammen mag — und No. 6 will sich auch nicht ganz für Musik eignen. Dass nun auch die Musik von No. 1, 2, 3 im Ganzen recht gut ist, von No. 4, 5 wenig und von No. 6 nicht viel bedeutet, ist, so natürlich es auch scheint, doch immer ein gutes Zeichen und beweisst wenigstens, dass der Componist etwas Gutes zu geben weiss, wenn er dazu Veranlassung findet. Der Satz ist durchaus richtig, das Accompagnement aber ist zuweilen, vorzüglich im Basse, etwas trocken und unbeholfen. Davon trägt nur Mangel an Uebung die Schuld. Eben daher mag es auch wohl kommen, dass in No. 1 der erste Gedanke zweymal im Ritornell und gleich darauf zu Anfang des Liedes wieder zweymal erscheint, dass ebenfalls in No. 1 die drey letzten Zeilen jeder Strophe unglücklicherweise wiederholt werden, dass in No. II Takt 17 bis 19 der Rhythmus unterbrochen und daher zwischen ihnen und den ihnen entsprechenden Takten 24 bis 27 die nöthige Symmetrie aufgehoben wird — dass die Anlage der No. III, deren Melodie sehr zu loben ist, eine ungebührliche Wiederholung der

Worte nöthig machte und dass in No. IV die Singstimme (hier und in No. II Bass, in den übrigen Nummern Sopran) zu wenig eigentliche Melodie hat, sondern meist mit dem Basse der Begleitung einherschreitet. — Die Vorhalte in No. I, Takt 12, 16 machen sich nicht gut — in No. II, Takt 2, 4 ist die Harmonieenfolge ungewöhnlich und nicht angenehm (vielleicht ist eingestrichen G statt eingestrichen F zu lesen) — die Harmonie in No. V ist hin und wieder leer und die Stimmführung nicht fliessend.

Wer Kenntniss des Satzes und die Gabe der Erfindung besitzt, wie der Verf., kann dem, was noch fehlt, leicht abhelfen — und ihn dazu zu veranlassen, ist der Zweck der gemachten Bemerkungen. — Das Werkchen ist anständig und correkt gedruckt.

---

1. *Fantaisie pour le Pianoforte, comp. — — par C. de Schlötser.* Oeuvr. 5. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 8 Gr.)

2. *Zwey Gedichte von Schiller, in Musik gesetzt — — von K. von Schlötzer.* Hamburg, bey Cranz. (Pr. 8 Gr.)

Hr. von Schl. ist ein Dilettant, der seit kurzem mehrere Compositionen bald nach einander hat öffentlich erscheinen lassen; woraus zu schliessen scheint, dass sie Freunde gefunden haben. Vielleicht noch mehr Freundinnen; wenigstens dürfte diess mit den hier genannten Werkchen der Fall seyn. Das erste führt den Namen Phantasie nicht ganz passend; wenigstens nicht dem Sinne, und nur etwa der äussern Form nach. Nach einigen einleitenden Accorden enthält es ein sehr einfaches, gefälliges Marsch-Thema, das auch marschmässig fortgesetzt wird, nur mit zu vielen Wiederholungen; wie denn Hr. von Schl. überhaupt bey weitem zu viel, und oft Note für Note, wiederholt. Hieran schliesst sich ein Allegro moderato, das mit lebhaften und sanften Sätzen wechselt; worauf nach sehr kurzem Zwischenspiel, Adagio, jenes Marsch-Thema zurückkehrt und beschliesst. Das Ganze ist leicht auszuführen.

Die zwey, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzten Lieder Schillers sind: Thekla, eine Geisterstimme, und: das Mädchen aus der Fremde; beyde, wie schön auch sonst, doch für musikalischen Ausdruck nicht vorzüglich geeignet, da sie nicht zunächst Ergüsse des Gefühls sind, sondern das erste mehr reflectirend, das zweyte allegorisch ist. Hr. von Schl. hat beyde, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, durchcomponirt, und zwar jenes für eine, diess für zwey Singstimmen. Das erste ist ihm vorzüglich gelungen: der Gesang sagt, was er soll, und die Begleitung ist, ohne ihn zu bedecken, nicht ohne Interesse; auch ist jener sehr fliessend, und verschiedene Stellen dringen warm an's Herz. Fehler der Declamation und Accentuation — wie: „willst du nach (den Nachtigallen fragen)" — „dort ist auch (der Vater frey von Sünden)" — hätten vermieden werden sollen. Das zweyte Stück ist weit weniger gelungen und leidet besonders auch an verfehlter Symmetrie in Anschung der Modulation. So verweilt Hr. von Schl. bey weitem zu lange (S. 7, oben,) und zu entschieden in F dur, als Dominante von B, als dass nicht hernach der schnelle Rückschritt nach Es und das kurze Verbleiben in ihm zum Schluss, erst einen Anstoss veranlassen und dann das Gefühl zurücklassen sollte, das Stück sey (musikalisch angesehen) noch nicht zu Ende, man sey da noch nicht wieder zu Hause. Uebrigens ist der Gesang auch hier sehr leicht und kehlengerecht.

Sechs Lieder mit Begleitung der Guitarre, componirt und dem Herrn Franz Wild, grossherzoglich hessischem Kammersänger gewidmet von Hospodzky. Offenbach am Mayn bey Joh. André. (Pr. 1 Fl.)

Die Gedichte sind gut gewählt, die Melodie ist bey mässigem Umfange in richtiger Declamation gut geführt und die Harmonie kunstgerecht behandelt. Die Begleitung ist dem Instrumente angemessen und Alles leicht. So werden wohl diese Lieder, von denen die No. 1. 2. 3. 6 durchaus nur zu loben sind (No. 5. ist nicht übel, aber auch nicht besonders und No. 4. schleppt etwas) ihre Liebhaber finden. Vorschläge auf Pracht, Nacht und dgl. hätten sollen vermieden und Triolen von Sextolen an mehrern Stellen gehörig unterschieden werden. Das Werkchen ist gut und correkt gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. Nº. 45. 1821.

Etwas über die Tonkunst in Böhmen.

(Beschluss)

Das System, nach welchem hier Jünglinge zu Künstlern gebildet werden, beruht auf einer wohlberechneten Stufenfolge vom Leichtern zum Schwerern, und auf der ungetrennten Verbindung der theoretischen Kenntnisse mit der praktischen Fertigkeit. Von beyden müssen die Zöglinge in den öffentlichen Prüfungen (im April und September) Proben ablegen; jeder Einzelne muss die Aufgabe lösen, sein Instrument ohne Begleitung hören zu lassen, bis sich endlich alle diese jugendlichen Kunststrebungen zum Vortrag einer Orchestermusik vereinigen.

Die Theorie der Musik — in welchem Gegenstande sich die Kräfte und Talente am sichtbarsten theilen — trägt der Director Weber vor, und wer einer Prüfung beywohnt, kann kaum begreifen, wie er im Stande ist, diese abstrakte Lehre selbst den kleinsten Knaben, die oft kaum der teutschen Sprache mächtig sind, beyzubringen, und es ist selbst für den Uneingeweihten eine grosse Freude, hier die Kunst in ihren einfachsten Elementen dargestellt zu finden, aus welchen sich nach und nach die Harmonie-Lehre in ihrem ganzen Umfange entwickelt. Um den Director, welcher den Unterricht und die innere Verwaltung leitet, in Krankheitsfällen zu vertreten und denselben in den häuslichen Geschäften zu unterstützen, ist ihm ein Adjunct (F. T. Blatt, ein schon ausgetretener Zögling des Instituts) beygegeben. Weniger in Verbindung mit der Kunst selbst, um so mehr aber mit der dem Künstler unentbehrlichen Geistesbildung stehen die übrigen wissenschaftlichen Gegenstände; denn da es Grundsatz des Institutes ist, den Jüngling nicht nur zum ausübenden Künstler, sondern auch als Menschen auszubilden, so sind hier auch Religionslehre (vorgetragen von Pater Pantelschmidt), Logik, Geschichte, Geographie, Naturlehre, Mathematik (L. Diosk), teutsche Sprache und Styl, Prosodie, Poetik, Aesthetik und Mythologie (J. G. Sommer) und italienische Sprache und Literatur (W. A. Gerle *) mit dem Studium der Musik vereinigt.

Jedes Mitglied des Vereins hat das Recht, Schüler mit den ersten musikalischen und andern nöthigen Vorkenntnissen zur Aufnahme vorzuschlagen, und alle drey Jahre werden deren neun und dreyssig aufgenommen; nämlich dreyzehen für die Violine und Viole, drey für das Violoncell, drey für den Contrebass und vier für jedes Blasinstrument. Die Trompete und Posaune lernen die stärksten unter denen, welche sich den Saiten-Instrumenten gewidmet haben, beyher. Nach drey Jahren treten diese Schüler in die zweyte Klasse, und eine neue Aufnahme von neun und dreyssig nimmt ihren Platz ein. Diese zweyte Klasse, welche nun schon so weit vorgerückt ist, erhält von Jahr zu Jahre weniger Unterrichtsstunden von den Lehrern der Instrumente; dagegen werden sie mehrmals in der Woche in dem Uebungssaale versammelt, und im Vortrage grosser Instrumentalstücke und Concertanten geübt. Nach vollendetem Curs von sechs Jahren werden diejenigen, welche sich die Zufriedenheit ihrer

*) Prof. Gerle trug sonst mehrere der genannten Gegenstände vor; da jedoch seine Gesundheit ihm eine so bedeutende Anstrengung nicht mehr erlaubt, so hat Prof. Sommer einige seiner Lehrfächer übernommen und jenem ist nur der Vortrag der für Tonkünstler wichtigen italienischen Sprache geblieben, deren Mangel den frühern böhmischen Tonkünstlern sehr fühlbar war.

Lehrer vollkommen erworben haben, mit Zeugnissen der Direction, als Zöglinge des Conservatoriums entlassen; die Vernachlässigten aber müssen, nach Massgabe ihrer Mängel, ein oder mehrere Jahre, auch oft einen halben Curs wiederholen, und die ihnen fehlenden Gegenstände nachtragen, ehe sie ein Zeugniss erhalten können. Es wäre sehr zu wünschen, dass man allenthalben, wo ein junger Tonkünstler sich für einen Zögling des Prager Conservatoriums ausgiebt, auf Vorzeigung dieses Zeugnisses dränge, denn es ist leider schon öfter, und selbst vor Kurzem in Wien, der Fall gewesen, dass junge Leute, welche nur kurze Zeit in dem Institute gewesen sind, sich jenen Namen gaben, und freylich sonderbare Begriffe von dem Conservatorium verbreiten dürften!!

Die Zahl der Zöglinge ist eigentlich dem Plane nach auf acht und siebenzig Instrumentisten, zwölf Sänger und zwölf Sängerinnen bestimmt, doch geschieht es nicht selten, dass eine Aufnahme, statt aus neun und dreyssig, aus etlichen und funfzig Knaben besteht, welche erst nach und nach durch Entlassung der Schwächsten und Talentlosen auf die bestimmte Zahl herabgebracht wird. Dieses zahlreiche Zuströmen ist wohl in einem Lande begreiflich, wo das Volk im Allgemeinen — wenigstens die ächten oder minder vermischten Slaven — sehr empfänglich und gelehrig für die Musik ist, wo man unter den geringsten Klassen oft Knaben von glücklichen Anlagen findet, die ihren Lehrer, den Schulmeister bald erreicht oder überholt haben, und vor Errichtung des Conservatoriums meistens aus Mangel an höherem Unterricht ihr Talent einschlummern liessen. Ein Beweis dafür ist der Umstand, dass selbst in dem kleinsten Dorfkirchlein jedes fromme Fest mit Figural-Musik begangen wird. Der Bauer verlässt seinen Pflug und greift nach der Violine oder einem Blasinstrumente, um sich aufs Chor zu begeben, und der Knabe läuft von seiner Heerde, um seine Stimme beym Gottesdienst hören zu lassen. Noch mehr ist diess in den Städten und vor allem in der Hauptstadt der Fall; denn wenn gleich Prags Kirchenmusik auch nicht mehr den Werth hat, wie vor dreyssig Jahren, und man ausser den Kirchenfesten nur in der Domkirche, dem Stifte Strahof und den Kreuzherrn auf eine gute Musik rechnen kann, so wird doch keine religiöse Feyerlichkeit ohne grosse Musiken begangen, die minder verwöhnte Ohren vortrefflich finden würden, und vorzüglich zeigt der Fronleichnamstag, wie gross die Anzahl der Musiker — gute und schlechte durcheinander — in der Stadt sey. Dieses Fest wird in Prag zweymal begangen. Das erste Mahl, am Festtage selbst, geht der Zug auf dem Hradschin von der Domkirche aus, und wieder zu derselben zurück, und am darauf folgenden Sonntage hält die Altstadt, Neustadt und Kleinseite, jede ihren besondern Umgang. Die Häuser in den Strassen werden mit Blumen, Maienbäumen und Guirlanden geziert, Altäre, Pforten und Bogen von grünem Laub und Blumen erheben sich auf Terrassen und vor den Hausthoren, und manche kleineren Plätze und Gassen gleichen Gärten und Laubgängen. Hier führen nicht nur alle paradirenden Bürgergarden, sondern alle Zünfte der Stadt, jede ihre eigene Bande von Blasinstrumenten bey ihren feyerlichen Aufzügen mit sich, und es ist nicht selten der Fall, dass bey der Versammlung zum Umgang zehn solche Banden sich zugleich hören lassen; jede bläst einen andern Marsch und aus einer andern Tonart, ohne dass eine, selbst durch das lauteste Geschmetter, die andere aus dem Taktgewicht zu bringen im Stande ist. Auch andere Processionen zu Wallfahrtsorte werden unter musikalischer Begleitung unternommen, und ohne Blasinstrumente, Trompeten und Pauken kann auch der ärmste böhmische Bauer sich an seinem Ehrentage nicht behelfen.

Das musikalische Talent der Böhmen gewinnt ihnen überall Liebe und Antheil, und die böhmischen Studirenden werden in Wien nicht allein wegen ihres bekannten Fleisses und ihrer Liebe zu den Wissenschaften, sondern oft noch mehr wegen ihrer Kenntnisse in der Tonkunst aufgesucht. In jenen spanischen und portugiesischen Städten, wo böhmische Glashändler oder andere Kaufleute ihren Sitz aufgeschlagen haben, giebt es Liebhaber-Concerte, und die musikalischen Productionen derselben haben auch in der westlichen Halbinsel Europens den Ruhm böhmischer Kunst verbreitet. Auch als musikalischer Naturalist bewährt der böhmische Slave seine Kunstgaben, und vermag jeden Körper, dem ein Ton abzugewinnen ist, harmonisch zu behandeln. Der stählerne Triangel und die gestimmte Musik der böhmischen Bergknappen ist bekannt genug, minder die Kunst mancher Böhmen, die selbst

die Maultrommel und Strohfiedel einem gebildeten Ohre angenehm zu machen wissen. Hieher gehört auch noch das Hackebret (Cymbal), welches manche Gebirgsbewohner so gewandt zu behandeln wissen, dass sie förmliche Klavier-Sonaten und Variationen mit ungemeiner Fertigkeit darauf spielen. Die Dudelsackpfeifer, besonders im Egerischen Gebiet, sind auch in ihrer Art ausgezeichnet. In einen einzigen Bezirk von wenigen Quadratmeilen findet man mehr als dreyssig musikalische Banden von sechs, acht bis zehen Personen, welche jährlich regelmässig ihre Reise ins Ausland, besonders Niedersachsen, Westphalen und die Bäder von West-Teutschland machen, mit bedeutenden Summen, die sie dort erworben, heimkommen, und im Winter und Frühjahr ihre Hauswirthschaft bestellen.

Ein Aufsatz über die musikalischen Instrumente in den *Rieggerschen Materialien zur Statistik in Böhmen*, erwähnt einer recht artig klingenden Musik, welche nur aus grössern und kleinern gewöhnlichen Trinkgläsern bestand, die durch mehr oder weniger hereingegossenes Wasser gestimmt, und sodann mit hölzernen, mit Tuch umwundenen Stäbchen behandelt wurden. Noch giebt es eine Art von Instrument, welches den Stockböhmen eigenthümlich ist, und Kobos oder Bandoska genannt wird: Ein Krug wird zum Theil mit Wasser gefüllt, und darüber ein Stück Leder mit einigen Pferdehaaren gespannt, welche, mit angefeuchteten Händen hin und her gezogen, einen der Bassgeige ähnlichen Ton hervorbringen. Auch findet man viele Dörfer, wo die Schulmeister mit ihren Schulknaben eine ganze türkische Musik von zwanzig bis dreyssig Individuen mit vieler Präcision aufführen.

Auch im kaiserlichen Heere zeichnen sich die Slaven durch ihren Gesang und Behandlung verschiedener Instrumente aus, und es dürfte wohl kaum noch nöthig seyn, auf die vortreffliche Feldmusik der östereichischen, zumal böhmischen Regimente hinzudeuten.

Nachrichten.

Königsberg, am ersten October 1821. Die in meinem letzten Berichte geäusserte Hoffnung, Mad. Milder vom Berliner Theater hier auftreten zu sehen, ist erfüllt worden. Wenn ich bey den Leistungen dieser Künstlerin aufführlicher bin, als ich es seit geraumer Zeit bey Einzelnheiten gewesen, so geschieht diess nicht etwa, wie man mir wohl mit Unrecht vorwürfe, darum, weil ich das Einfache im Gesange so sehr liebe, dass ich darüber partheiisch werde und alles, was der entgegengesetzten Ansicht huldigt, verwerfe, herabsetze, verkleinere, (was ich nie gethan habe, wenn das, was meiner Ansicht widerspricht, nur wirklich in seiner Art ausgezeichnet ist, wie diess meine, Hrn. Fischer betreffende Aeusserungen in diesen Blättern bezeugen müssen) sondern, weil ich glaube, dass grosse Beyspiele mehr den Geschmack des Publikums bilden helfen, als alle Regeln und Lehren der Grammatik und Aesthetik. Wie ein Mozart, ein Rossini, auf ihr Zeitalter mächtig wirkten und wirken, so auch Sänger und Sängerinnen, wie Hr. Fischer und Mad. *Milder*, die, durch die Vortrefflichkeit ihrer Leistungen imponirend, die Menge bestechen und das Heer der Imitatoren reizen, es nun auch gerade so zu machen, ohne zu untersuchen, ob ihr Vorbild durchaus nachahmenswerth sey. Da ist es nun, wenn ein solcher Kunstheros eine Wage hinuntergeschnellt hat, gut, wenn ein anderer Heros entgegentritt und das Zünglein wieder ins Mittel bringt, damit die goldene Mitte — nicht Mittelmässigkeit — auch im Kunstgeschmack erhalten werde und denne quid nimis sein Recht widerfahre. Es ist wohl unwidersprechlich, dass die ausschweifende Verzierungssucht, welche, nachdem die grossen, ältern italienischen Tonsetzer und Singmeister ausgestorben waren, beym Verfall des Geschmacks in Italien entstand, und durch schlechte Singlehrer auch in Deutschland verbreitet wurde, im Gesange der Deutschen lange nicht Wurzel fassen wollte und stets lächerlich gefunden wurde. Mozart setzte diesem Unwesen durch seine gearbeitete Begleitung einen starken Damm entgegen; doch Hr. Fischer (der Sohn) fing an, selbst Mozartsche Musik durch Schnörkeleien zu entstellen, die, wenn gleich den Regeln der Harmonie trotzend, doch allerliebst erfunden und vortrefflich ausgeführt, die Hörer bezauberten und bey Enthusiasten gar die Meynung begründeten, dass Hr. F. die Melodieen zu Mozart's Harmonieen gefunden habe. (Einem schönen Gesichte steht freylich alles gut; ob es aber geschmackvoll wäre, die mediceische Venus mit einem modernen Häubchen zu schmük-

ken, ist eine andere Frage.) Von Hrn. Fischer hob nun eine neue Epoche im Gesange der Deutschen an, die des übervierzierten Gesanges, der sich nicht mehr um Ton, Ausdruck, Bedeutung der Worte, ja nicht mehr um die Worte selbst kümmert, sondern nur in ewig laufenden oder springenden Figuren unarticulirte Laute hören läßt, den Tönen der Vögel gleich, die auch Niemand mit Buchstaben darstellen kann, nur nicht so reizend und lieblich wie diese, schon darum nicht, weil der Mensch, dem die Sprache (nach der Vernunft das edelste Geschenk des Schöpfers) gegeben, nicht wie der Vogel singen soll. So kam mit einem Male, was man mehrere Jahrzehende am italienischen Gesange geduldet, aber für den deutschen Gesang verwerflich und lächerlich gefunden hatte, auch in diesem zu Ehren, und alles sang, wie Hr. Fischer, selbst einfache Lieder, wie: Kennst du das Land etc. als ob ein Kranker sich an Pillen würge. So wurde denn Rossini's Compositionen der Eingang in Deutschland gebahnt und eine abentheuerliche, verserrende Singweise, die den Regeln der Harmonie, der Deklamation, der Aesthetik Hohn spricht, um so leichter ausgebreitet, da Rossini's unbestrittenes grosses Talent ein mächtiger Verbündeter war, und der grosse Haufe sich um die Verletzung aller Regeln wenig kümmert. Das glänzende der Seelle rias nun selbst verständige Musikfreunde und Künstler hin, sich mit Verläugnung alles ihnen inwohnenden Geschmackes anschliesslich der Verzierungssucht hinzugeben. Das Uebel wurde noch vergrössert durch elende Kritiker, die, oft nicht einmal wissend, wovon die Rede sey, die Volksmasse im Urtheil ganz irre machten. So rühmt einer dieser Herren den Rossini'schen Arien nach, dass „an ihnen so viel durch eine gebildete Stimme neugeschaffen (?), so viel durch Ueberladung oder auch durch Mangel aller Manier (Fertigkeit) verdorben werden könne." — —. Gegen solchen Unfug hat Ref. immer geeifert, als gegen etwas ganz Unstatthaftes, das, ginge es so fort, uns in der musikalischen Kultur wieder um einige Jahrzehende zurückbrächte, und, Gottlob! er hat in diesem Streite, wie er mit Vergnügen liest, in allen bedeutenden Städten Deutschlands wackere Männer zur Seite. Darum hat es ihn denn herzlich erfreut, einmal wieder eine Sängerin zu hören, die, solchem falschen Schimmer nicht huldigend, durch einfachen Gesang zu imponiren, zu rühren, zu begeistern versteht, und eine Solche ist ohne Widerspruch Mad. Milder.

Der Verf. dieses Berichtes gehört aber nicht zu Jenen, die durch die Virtuosität oder auch durch die Persönlichkeit der Künstler oder durch noch andere Dinge befangen, nun ganz und gar nicht aus dem Lobe herauszukommen, und, wenn sie auch tadeln möchten, es nicht anzufangen wissen, aus Furcht, den oder die Gefeierte zu verletzen: noch weniger aber an der noch schlimmern Geissel von Kritikern, die etwa wegen eines verweigerten Freybillets, oder wegen einer Verpflichtung für andere Künstler des Tadelns kein Ende wissen und wenigstens jedem Lobe ein Aber anhängen: er, der Ref., darf sich vielmehr zu den Glücklichen zählen, die, nicht um die Gunst der Grossen (im bürgerlichen und im artistischen Leben) buhlend, in keinem beengenden Verhältniss stehend, frey und unbekümmert sich aussprechen dürfen, gäb' es auch hie und da einmal eine verdrüssliche Miene! In diesem Sinne und aus reiner Kunstliebe hat er seit zwölf Jahren für diese Zeitung geschrieben und wird so auch noch ferner schreiben, versichernd, dass ihm die Beförderung alles Guten und Schönen zu heilig sey, um es je, subjectiver Verhältnisse wegen, auf Kosten der Wahrheit vergrössern oder verkleinern zu wollen. —

Zuerst sey nun Hrn. Hurey gedankt, dass er, zufolge einer Unterhandlung mit Mad. Milder, seine Gesellschaft sogleich von Petersburg hierher führte, denn sonst hätte Mad. M. hier nur ein paar Concerte geben können, wir aber hätten manchen grossen Genuss entbehren müssen. Erwägt man alle Umstände, (die schlechten Zeiten, den darnieder liegenden Handel, den Sommer, der, freylich vegnicht, doch ein — Sommer war, die für Sperrsitze erhöheten Preise, die Badezeit in nahe gelegenen Seeorte Cronz) so ist es zu bewundern, wie ein Abonnement und ein recht gutes, auf vierzehn Vorstellungen zu Stande kam, von denen, dem Vernehmen nach, zwey Benefize für Mad. M. waren, zwölfe ihr aber von Hrn. Hurey mit 50 Friedrichsd'or jede vergütet wurden. In der Hälfte des July begannen diese Darstellungen. Sie waren: Emmeline in der Schweizerfamilie (zweymal), Ledoiska, Elvira im Don Juan (zweymal), Susanne in Figaros Hochzeit, Julie im Beruf zur Sängerin, (Particie durch Jul. von Voss arrangirt, mit hübscher Musik, dreymal,) Tamino in

der *Zauberflöte*, (Benefis für Mad. M.) *Fidelio* (zweymal,) Iphigenia in *Tauris* und *Adele von Budoy*, Oper (eigentlich Monodrama mit Chor, von P. A. Wolff, Musik von Conradin Kreutzer, Benefis für Mad. M.). Zur Ausfüllung einiger dieser Abende wurden kleine Lustspiele, einmal *Johann von Paris* gegeben. Auch sang Mad. M. am Vorabend des Geburtsfestes unsers Königs Haydns Volkslied: Gott erhalte etc. Bey den meisten dieser Vorstellungen war das Haus sehr angefüllt, mehreremale sogar überfüllt, und nie leer. Daher gab denn Mad. M. noch eine 15te Vorstellung, die Astasia im *Axur*, und dann noch auf Vieler Verlangen zum drittenmal die Emmeline, und schlüsslich zum viertenmale die Julie im *Beruf zur Sängerin*, in allem also siebzehn Darstellungen. Ausserdem sang sie noch in der Löbenichtschen Kirche, zum Besten armer Familien dieser Stadt, und gab auch noch am Tage vor ihrer Abreise ein Concert im Saale des kneiphofschen Junkerhofes zu einem Thaler Eintrittsgeld.

Um nun ins Einzelne zu gehen, so sey es vorangeschickt, dass wir, nach den oft sonderbaren und ungeschickten Berichten in öffentlichen Blättern von andersher (woran es aber leider auch von hier aus nicht mangelt) erwarten mussten, eine Sängerin zu hören, die, mit einer Riesenstimme begabt, nur steife kolossale Töne hervorbringen und so zwar imponiren, aber nicht rühren könne. Eben so war die Persönlichkeit der Künstlerin als imposant, aber ungelenk geschildert worden. Um so erfreulicher war es, alle diese Vorurtheile durch das erste Auftreten der Mad. M. widerlegt zu sehen. Sehr weislich hatte sie dazu die Emmeline gewählt, durch deren Darstellung sie alles entzückte, zu Thränen rührte und den einstimmigsten Beyfall errang. Wen sollte auch solch ein seelenvoller Gesang, solch ein vortreffliches Spiel kalt lassen? Mich wundert es nur, dass Manche die Figur der Mad. M. für eine Schweizerin zu gross und stark finden konnten; Hr. H. Clauren scheint ja seine Mimilia, Elalia, Kislia, ganz nach der Persönlichkeit der Mad. M. conterfeyt zu haben, und er wird es doch wohl wissen, wie ein gesundes Bergmädchen aussieht. Mit einer kränkelnden Fauchon wäre es freylich ein anderes. — Nebenbey sey noch erwähnt, dass Mad. M. wie in dieser Rolle, so immer, durch ein geschmackvoll gewähltes Costume und grosse Elegans im Anzuge alle Zuschauer ergötzte und (was viel sagt) auch alle Zuschauerinnen zufrieden stellte. Ihre Sprache war stets edel; der Vorwurf einer gewissen düstern Monotonie wird wohl dadurch verringert, dass ihr Fach das Tragische ist. Im Ganzen erinnert Mad. M. sehr an Mad. Händel-Schütz, die ihr Vorbild zu seyn scheint. Was ich früher so oft gelesen, dass Mad. M. nicht einen Vorschlag, Doppelschlag und dergl. machen könne, sondern alles steif absinge, wie es dastehe (was auch nicht immer ein Uebel wäre,), habe ich gar nicht bestätigt gefunden, vielmehr oft von Mad. M. kleine Verzierungen gehört, wo ich sie nicht einmal erwartete. Doch bleibt sie, den Zauber ihrer Stimme und das für diesen Passende erkennend, der Einfacheit treu und meidet den leeren Prunk. Die Stimme der Mad. M. ist nun aber wieder nicht so colossal, als sie so oft beschrieben worden, zwar stark, aber höchst anmuthig, wohlthuend und mild. Der Umfang dürfte vom a bis zum zweygestrichenen h, auch dreygestrichenen c anzunehmen seyn. Dass Mad. M. zu wenig piano, zu wenig a mezza voce singt, dass sie die messa di voce und den Triller (wo er nämlich durchaus hingehört) nicht genugsam hören lässt, kann nicht sowohl im Nichtkönnen, als — es sey gerade herausgesagt — im Nichtwollen seinen Grund haben, und da fragen wir: warum das? — Die tiefere Octave fand man der der Mad. Borgondio sehr ähnlich. — Lodoiska, als eine dem Genre der Mad. M. vorzüglich zusagende Partie, befriedigte mich nicht ganz; von zwey eingelegten Scenen gefiel die von Poissl nicht besonders, die Pregbiera der zweyten von Winter (aus *Zaire*, denk' ich) trug Mad. M. meisterhaft vor. Von den schönen Tönen im Finale des ersten Aktes (im Thurm) war nicht genug zu hören. Die Elvira im *Don Juan* ist gewiss eine der vorzüglichsten Rollen der Künstlerin, für ihre Stimme und Persönlichkeit passend (leider ging auch hier das schöne Terzett A dur im Fenster zum Theil verloren!). Da Mad. Gossler (Anna) und Hr. Hurray, älterer Sohn (Ottavio), den Gast so brav unterstützten, musste diesem Meisterwerke auch diesmal grosser Beyfall zu Theil werden. — (Ich bin gezwungen hier etwas einzuschalten, weil meine kurze (lobende) Aeusserung über Hrn. und Mad. Gossler in No. 6 dieser Zeitung vom Jahre

1820 missgedeutet worden ist. Wenn Mad. G. ihre grosse Kunstfertigkeit manchmal weniger benutzen und manchmal einfacher singen wollte, würde sie gewiss jede Partey zufrieden stellen, da sie allen sonstigen Anforderungen an eine erste Sängerin genügt und bey ihrer Musikkenntniss es recht gut wissen muss, welche Partieen Verzierungen zulassen, welche nicht. Auf Hrn. Gossler, der auch ein trefflicher Violinist und sonst gebildeter Mann ist, findet das hier eben Gesagte ebenfalls Anwendung. Auch er huldigt zu sehr der Partey, die alles gern recht bunt hat, und singt z. B. die zweyte Strophe von: In diesen heiligen Hallen, so, wie Sarastro sie nicht singen sollte. Diess — und nichts anderes — ist es, was ich an diesem schätzenswerthen Künstlerpaare zu tadeln finde, indem es mir immer leid thut, wenn ich sehe, dass der Künstler sich nach der ungebildeten oder verbildeten Menge bequemt, statt dass er sie bilden sollte.) Als Susanne im *Figaro* war das Spiel der Mad. M. äusserst anmuthig und beweglich. Schade nur, dass sie die allerliebsten Duetts des ersten Akts zu sehr in die Scene hineinsang, daher wieder manches verloren ging: auf unserm Theater ist die Stimme nur recht vernehmlich, wenn der Sänger ganz im Proscenio steht. Das Notturno im letzten Akt (F dur $\frac{6}{8}$) bexauberte. Hr. Huray der ältere hatte aus Gefälligkeit den Figaro übernommen und führte ihn gut durch. Im *Beruf zur Sängerin* sang Mad. M. 1.) als Schweizerin hübsche Variationen über ein Schweizerlied (ich denke: ä Schüsserl und ä Reinerl) und Conr. Kreutzers Uhlandsches: Lebe wohl, mein Lieb! Diese gemüthvolle Composition musste gewöhnlich wiederholt werden; 2.) als Pilgerin ein geistliches Lied von Bernh. Klein (Der Herr ist mein Hirt); 3.) als Zigeunerin eine spanische und portugiesische Romanze, beyde originell und die letzte besonders (Vivendo per te Mariglia) durch den einfachen Vortrag hinreissend; 4.) als erste Sängerin — ein auch'io sono! — eine Arie von Rossini, (ich glaube aus der *Cenerentola*) mit gehörigem Lauf- und Flugwerk. Mad. M. bewiess, dass sie auch so etwas gut singen könne. Wer wünscht sie aber nicht lieber im einfachen Gesange zu hören? Den Tamino sang und spielte Mad. M. vortrefflich. Doch kann es nie recht gefallen, wenn Damen Tenorpartieen übernehmen. In den mehrstimmigen Sätzen ist es nicht von guter Wirkung, wenn die Mittelstimme die Oberstimme überschreitet, wie das bey der hohen Lage des Tenors fast immer der Fall ist; aber auch die Arien verlieren, Tamino mag nun, wie Mad. M., in der Höhe des Soprans, oder, wie Mad. Marconi-Schönberger, in der Lage des Tenors singen. Das ist auch eines der Geheimnisse der Musik, was zwar zu messen und zu berechnen und doch nicht zu ergründen ist, warum der nämliche Ton, von einer männlichen oder weiblichen Stimme gesungen (z. B. das eingestrichene c) an Höhe gleich und doch an Wirkung ganz verschieden ist. Die Arie: Diess Bildniss etc. sang Mad. M. aus D dur und mit einigen Abänderungen, sie klingt aber, selbst vom Sopran, aus Es dur besser. Das Recitativ u. s. w. im ersten Finale wurde meisterhaft vorgetragen. Im *Fidelio*, einer Hauptrolle der Mad. M. waren meine Momente höchstergreifend. (Wenn ein anderes Blatt von hier aus die Nachricht mittheilte, *Fidelio* sey durchgefallen, so ist das wohl nur ein Druckfehler, wozu man auch die ganze Nachricht zählen kann.) Durch die Iphigenia bin ich nicht ganz zufrieden gestellt, vielleicht war ich darauf zu gespannt, vielleicht war die Künstlerin verstimmt oder kränklich. Die herrlichen Soli der Introduction gingen für das Publikum verloren, weil Mad. M. sich zu tief im Hintergrunde des Theaters befand. Doch sang Mad. M. vieles ausgezeichnet schön. *Adele von Budoy* hat eine interessante, stellenweise vorzügliche Musik von Conradin Kreutzer; das Stück besteht aber mehr aus Erzählung als aus Handlung, weshalb Texte hätten gedruckt werden müssen. Irre ich nicht, so liegt der Fabel des Stücks ein historisches Faktum der neuesten Zeit zum Grunde. Im Ganzen machte diese Darstellung keinen grossen Eindruck. Die Astasia war eine der vorzüglichsten Leistungen der Mad. M. Schade, dass das erste herrliche Duett mit Tarar so sehr geschwinde genommen wurde! Man glaubt es kaum, dass das Pärchen die Frühlingsluft con amore einathmen wolle. Beym Schlusse der letzten Darstellung der Mad. M. wurde ihr ein Kranz überreicht und ein Gedicht, welches sehr schön seyn soll, leider recht schlecht abgelesen, so dass man wenig verstehen konnte. Mad. M. dagegen nahm auf eine artige Weise vom Publikum Abschied, indem sie Uhlands Lebewohl parodirte.

Die Kirchenmusik zum guten Zweck bestand aus folgenden Stücken: Orgelpräludium. Hymne von Bernh. Klein (Salve regina) mit Orchesterbegleitung (warum nicht lieber mit dem Violinquartett, wie es der Componist geschrieben?) — Ouverture aus Händels *Messias*. Arioso: Tröstet mein Volk. Arie: Alle Thale etc. Chor: Denn die Ehre des Herrn. Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser etc. Chor: Halleluja! — Das Ganze dauerte kaum eine Stunde; die reine Einnahme war über 300 Thaler. Der Ref. muss gestehen, dass Mad. M. ihn nie unbefriedigter gelassen hat, als bey dieser geistlichen Musik. Das Salve regina machte keinen Eindruck. Auch die Sätze aus dem *Messias* sang Mad. M. wie es schien, ohne Lust. Ich weiss auch nicht, ob so abgerissene und durcheinander geworfene Theile des grossen Ganzen grosse Wirkung machen können. Da, wie in diesen Blättern unlängst sehr richtig bemerkt worden, Händelsche Musik das kurze Trillo nicht entbehren kann, so müsste Mad. M. dasselbe nicht weglassen. Man sagt, die Künstlerin sey missmüthig gewesen, in der Löbenichtschen Kirche singen zu müssen, da man hier doch schönere Kirchen habe. (Nur Schade, dass in allen diesen, allerdings grösseren und schöneren Kirchen die Einrichtung der Orgelchöre äusserst unbequem ist und grosse Musikaufführungen sehr erschwert.) Die beyden Händelschen Chöre gingen unter der Direction des Hrn. Musikdirectors Riel sehr exact. — Das Concert im Saale des kneiphofschen Junkerhofes war nicht sehr besucht, wie man nach siebenzehn Vorstellungen im Theater auch nicht erwarten konnte. Es ist aber zu rühmen, dass Mad. M. demungeachtet ausgezeichnet vortrefflich sang, und zwar 1.) *Adelaide* von van Beethoven, ein Stück, welches ungeachtet mancher Declamationsfehler so lange geschätzt werden wird, als Mozart's: Wenn die Lieb' aus deinen etc. d. h. sehr lange. 2.) Scene aus *Trajan* von Nicolini, einem der bessern neuesten Italiener. 3.) Cavatina von Cordella (mit Variationen): Sul margine d'un rio (warum aber vom Text nur immer die erste Strophe?) 4.) Von Cour. Kreutzer: Will ruhen unter den Bäumen hier etc. und: Lebe wohl etc. mit Begleitung von Pianoforte und Clarinette. Hr. Hostié trug ein Concertino für die Clarinette von Braune vor.

Der Ref. schliesst diesen Bericht mit herzlichem Danke für manchen grossen Genuss, den die Künstlerin ihm gewährte, wünschend, sie möge aus seiner Ausführlichkeit und selbst aus seinem Tadel die Aufmerksamkeit erkennen, die er ihren Darstellungen gewidmet hat.

Der Himmel will es einmal, dass ich Ihnen wieder, wie früher über Mad. Mar. Sessi und Mad. Borgondio, über zwey Sängerinnen zugleich Bericht erstatten soll. Denn Signora Marianna de Gregori, Sängerin aus Rom, gab bey ihrer Durchreise von St. Petersburg nach der Heimath am 21sten September ein grosses Vokal- und Instrumental-Concert im kneiphöfschen Junkerhofsaale. Das Orchester dieses grossen Concerts bestand aus einem Pianoforte, zwey Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und einer dritten Violine, welche die Soli der Blasinstrumente spielte. Der Zuhörer mochten ein halbes Hundert seyn. Mad. G. sang eine Arie aus *Coriolan*, von Rossini, ferner das di tanti palpiti aus *Tancred*, ein Rondo aus der Oper *Matilde* von Coccia und eine Arie mit Echo (welches der Ref. sonderbarerweise gar nicht bemerkt hatte, bis man ihm bedeutete, eine Roulade des Pianoforte sey das Echo gewesen) von Meyer (Simon Mayer oder Meier-Beer?). Die meisten dieser Sachen waren nur Variationen auf das di tanti palpiti zu nennen. Mad. G. die, der Ankündigung zufolge, in Deutschland überall mit grossem Beyfall gesungen haben soll, ist eine hübsche, ausserordentlich freundliche Frau mit einer nicht ganz übeln, doch sehr beschränkten Stimme ohne Tiefe, und in der Höhe schon beym zweygestrichenen f distonirend. Diese Stimme giebt sich aber zu allem her, was die Eigenthümerin mit ihr zu machen beliebt, zu Trillern und Roulader aller Art. An diesen lässt es denn Mad. G. wahrlich auch nicht fehlen und so wurde uns denn auch die einfachste aller Rossini'schen Compositionen, das di tanti palpiti recht buntscheckig aufgetischt. Der Verf. der Fantasiestücke in Callots Manier nennt die Verzierungen im Gesange (s. die Serapionsbrüder vierter Theil) „angenehme Schnörkel, der geraden Tour beygefügt, als liebenswürdiger Excess.“ Sehr wohl! so lange nämlich dabey die Liebenswürdigkeit Stich hält. — Am Anfange klatschten wenige, am Ende aber alle Zuhörer, theils aus Enthusiasmus, theils aus Gefälligkeit, theils aus Nachahmungstrieb, theils aus Mitleid u. s.

w. g. Die Donna will, wie es heisst, noch eine Repräsentation in Verbindung der Schauspielergesellschaft geben. Davon das Nächstemal. —

Kurze Anzeigen.

Trois Polonoises pour le Pianoforte a 4 mains, comp. par Th. Amad. Müller. Bonn et Cologne chez N. Simrock. (Pr. 3 Frcs.)

Von diesen drey weit ausgeführten Polonoisen, wie man sie jetzt liebt, B dur und moll, D moll, F dur und moll, ist, der Erfindung und Anlage nach, No. I recht brav, No. II bis auf den Mangel einer eigentlichen Melodie ziemlich gut, No. III sehr gut, ihre Ausführung aber ist in keiner Hinsicht zu loben. Denn in No. I Takt 25 bis 57, No. II Seite 9, Takt 15 ff. desgleichen S. 11, No. III Takt 21 bis 24 u. a. O. giebt es Noten und Noten, doch wenig Musik — nicht oft, aber doch zuweilen, z. B. No. I. gegen das Ende, S. 13 in der Mitte, S. 17 in der Mitte und No. III. im Trio, wird etwas grell modulirt und hier, wie an einigen andern Orten, dur und moll zu auffallend vermischt — falsche oder verzweifelte Harmonieen finden sich in No. I. Trio, Takt 8, 14, 15, 24. in No. III. Takt 9, 11 wiederholt Takt 53, 55. Trio, Takt 4, 7, 10, 19, 20 — mit durchgehenden und Wechselnoten ist oft wirklich zügellos verfahren: z. B. No. I im Trio, No. II Seite 11, No. III Takt 21 u. s. w. Trio, Takt 27 u. a. O. — selbst gegen den Rhythmus ist hier und dort gefehlt, z. B. No. I. Takt 23 bis 57 Seite 9 unten, Seite 11. Die Orthographie ist an vielen Stellen auf sehr auffallende Weise verletzt, z. B. No. I Takt 13, 14. Trio Takt 22. No. II. Takt 26, 28. No. III. Takt 5, 7, 26, 28 — und gegen die ersten, in der Natur begründeten, Regeln der Reinheit des Satzes ist durch zweckwidrige Verdoppelungen mancher Intervalle mehremal, z. B. No. I Takt 4, 8 Seite 5 Takt 5, 6. No. III. Takt 16 Seite 17 gegen das Ende, Trio Takt 8 — durch offenbare Quinten und Octaven (beydes zusammen), No. III Trio Takt 10, 12 und häufig verkommende offenbare oder wenig verdeckte Octaven in den äussersten (vier und fünf Octaven aus einanderliegenden) Stimmen, z. B. No. I Takt 30, 32. Trio Takt 4, 5. No. II Takt 4, 5, 6. No. III Trio Takt 22 gesündigt. In No. I Takt 1, 5 bey der Wiederholung dieser Takte und noch an ein paar Stellen kommen die beyden Hände der parte I in Collision, was bey einiger Aufmerksamkeit leicht zu vermeiden war.

Der Verf. scheint noch jung zu seyn und wahrscheinlich sind diese Polonoisen sein erstes Werk. Um deswillen mag er freylich wohl auf einige Entschuldigung und Nachsicht Ansprüche haben — besser aber ist es, wenn man erst ein paar Dutzend Werke blos zum eignen Gebrauch schreibt, ehe man öffentlich auftritt. Nur so kann man seine Achtung für die Kunst, das Publikum und sich selbst beweisen und ist, wenn man bey Talent, was dem Verf. nicht eben abgesprochen werden kann, sich durch jene Vorarbeiten die nöthige Kenntniss und Uebung verschaft hat, gegen gerechten Tadel gesichert.

Die Verlagshandlung hat für das Aeussere gut gesorgt, nur ist in Ansehung der Correctheit schwer zu entscheiden, ob ausser den angezeigten Fehlern, die ganz offenbar der Handschrift zur Last fallen, manche andere auf Rechnung des Verf. oder des Correctors zu setzen sind.

Grandes Variations pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse composées et dediées à Mad. la Baronne de Gagern par Ch. Rummel. Op. 16. Mayence chez Schott. (Pr. 2 Fl. 36 Xr.)

Ein marschartiges Thema ($\frac{2}{4}$) wird hier von dem rühmlich bekannten Componisten auf eine höchst glänzende und dennoch nicht allzuschwierige Weise variirt. Nach dem Thema und nach jeder Variation tritt ein, der Form des vorhergehenden Solo's entsprechendes, Tutti ein. Jeder einigermaassen geübte Klavierspieler wird diese Composition mit Vergnügen aus der Hand legen und sich der erfindungsreichen Phantasie so wie der Gründlichkeit des Tonsetzers erfreuen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Die erste dieser Klassen liefert also Kompositionen, welche zwar allerdings, verglichen mit den andern, weniger reinen bleibenden Kunstwerth haben und mehr dem Zeitgeschmack und der Mode unterworfen sind, aber besonders den Liebhabern, welche Musik als Sache der blofsen Unterhaltung, leichten Ergotzung und Galanterie betreiben, mit Recht sehr willkommen seyn mussen. Doch nicht diesen allein. Menschen, die überhaupt von der gutigen Natur ganz vorzüglich zu *etwas*, und ganz bestimmt zu *diesem* Ausgezeichneten erwählt und ausgerustet sind, thun und sagen alles, oft auch das Gemeinste, auf eine eigne, besondere, ihrer Hauptsache analoge Weise. So haben auch viele Kleinigkeiten von Mozarts Arbeit, ihr ganz Eigenes, Seltsames, und seiner grofsern, eigentlichern Bestimmung — wenn auch in Entfernung, Analoges, wodurch sie auch dem ernsten Kenner interessant werden konnen. Wir rechnen unter diese Klasse die Sonaten 1, 2, 3, 4, 5, 7, im ersten: 1 bis 6 im dritten — von denen die grofsere Zahl hier zum erstenmale offentlich bekannt gemacht ist; das Rondo aus D-dur und die Sonate im sechsten: die 3te und 4te Sonate fur vier Hande im siebenden, die meisten seiner variirten Themen im zweyten und sechsten: und die meisten seiner Lieder und kleinen Gesange im funften Heft, u. s. w.

Die zweyte dieser Klassen — so wie sie selbst bedeutender fur die Kunst, mehr fur jede Zeit, weniger für blofse Mode wird: so erscheint auch Mozarts eigenthumlicher Geist klarer, oft strahlend in ihr. Hierher rechnen wir einige seiner varürten Themen im zweyten, und die, für 2 Spieler im achten Heft: die Sonaten No. 6. im ersten, No. 7 im dritten, die meisten im vierten: verschiedne Gesänge im funften (etwa No. 2, 4, 7, 10, 13, 26), verschiedne Stucke im sechsten (besonders die Fantasie, die darauf folgende und dazu gehörige Sonate, das erste und dritte Rondo), die 4te Sonate (c-dur) im achten — noch mehr die 5te Sonate für zwey Spieler im siebenden und die erste (f-moll) im achten Heft, von denen man behaupten konnte, dafs sie in ihrer Art *ganz einzig* stehen u. s. w.

Die Studien endlich haben den sehr bedeutenden historischen und artistischen Werth der Handzeichnungen grofser Maler, mit welchen besonders diese mozart'schen Stücke ausfuhrlicher verglichen werden konnten, als der ohnedies schon langst uberschrittene Raum verstattet. Vielleicht sollte man hierher vorerst die, unter vorige Klasse gezählte ganz unvergleichliche Doppelsonate aus f-moll rechnen, die M. nicht öffentlich bekannt machte, sondern ursprünglich fur eine grofse Flotenuhr bestimmte. Die Gique des sechsten, die 1ste Fantasie und die Fugen des achten Hefts gehoren hierher; und vor allen, die wahrhaft grofse Overtura in Händels — Manier nicht nur, sondern auch in Händels Geist, im 6. Heft. Sie ist hier zuerst aus Mozarts hinterlafsnen Papieren mitgetheilt, und für alle, die sie zu beurtheilen und zu geniefsen gebildet genug sind, ein schon Geschenk — ein Edelstein, nicht nur der Seltenheit, sondern auch des innern Werths wegen kostlich.

Notizen über die Erfindung der Oper aus Rousseaus Manuscript.

(Zu den Nachrichten aus Paris im vorigen Stück gehörig.)

„Die Erfindung der Oper fallt gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts. Die Erfinder waren zwey berühmte Musiker, Peri und Caccini, die, indem sie gemeinschaftlich Untersuchungen über die Deklamation der alten Griechen anstellten, diese fanden, oder zu finden glaubten, in dem von ihnen erfundenen Recitativ. Ihr Freund, der Dichter Rinuccini, verfafste für sie eine idyllische Oper, *Daphne*; und sie setzten sie, nach jener Art von Recitativ oder freyen nicht abgemefsnen Gesang, *(chant non mesure)* in Musik. Ich sage „nach jener Art" — denn es ist das nicht eigentlich das Recitativ, das wir haben. Es ist eine Art syllabischen, nicht abgemefsnen Gesangs. Obschon ich die Arbeiten Peri's und Caccini's vor mir liegen habe, so ist mir's doch unmoglich, davon einen bestimmten Begriff zu geben: man mufs sie sehen, um sie beurtheilen

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № X. 1821.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1821.

(Beschluss.)

Mozart, W. A., Sinfonie arr. pour le Pianoforte à 4 mains. No. 3. (C dur)..... 2 Thlr. 16 Gr.

Pär, F., Variations sur le thème de Mozart: o dolce concento etc. chantées par Mad. Catalani arr. en Trio pour le Pianoforte..... 10 Gr.

Reissiger, G., Rondeau brillant p. le Pianoforte... 10 Gr.

Sörgel, F. W., 3 Pièces faciles pour le Pianoforte à 4 mains, Op. 10..... 16 Gr.

Zimmermann, J., Variations sur la Romance favorite: S'il est vrai que d'être deux etc. pour le Pforte. Op. 2..... 12 Gr.

— Fantaisie sur l'air: „Salut ô Sol hospitalier" pour le Pforte. Op. 3..... 12 Gr.

— Sonate pour le Pianoforte. Op. 5..... 16 Gr.

— Romance favorite de Blangini avec 10 Variations brillantes précedées d'un Prelude pour le Pforte. Op. 7..... 16 Gr.

Für Gesang.

Bach, J. S., Eine feste Burg ist unser Gott. Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur..... 1 Thlr. 6 Gr.

— Der 115te Psalm für 4 Singstimmen, Partitur. Nach des Componisten Original-Handschrift... 16 Gr.

Haydn, M., Litaniae de venerabili sacramento, 4 vocibus cum Orchestra, (mit untergelegtem deutschen Texte)..... 2 Thlr. 16 Gr.

Kucher, C., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

Lindpaintner, P., Duettino per il Soprano e Basso dell'Op.: Alessandro in Efeso coll' accomp. del Pianoforte (Ciele! forse questo sarà etc.) italienisch und deutsch. Op. 22..... 10 Gr.

— Preghiera per il Basso solo col accomp. del Pianoforte. Op. 21, italienisch und deutsch... 6 Gr.

Morlacchi, Fr., 2 Agnus Dei della Messa I. et VIa à 6 voci..... 8 Gr.

Pär, F., 24 Exercices pour voix de Soprano ou Tenore contenant Gammes variées et Solfèges 1ere Suite..... 1 Thlr. 12 Gr.

Rossini, J., (Il Barbiere di Seviglia) der Barbier von Sevilla, komische Oper, neuer vollständiger Klavier-Auszug (unter der Presse).

— Gehet aus der Oper: Moses in Aegypten, Klavier-Auszug, (italienisch und deutsch)..... 8 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, Ferd., Sol ongarese d'un tro, Arietta italiana variée pour la Guitarre. Op. 142..... 6 Gr.

— 3 Nocturnes concertans pour deux Guitarres, Op. 143. No. 1. 12 Gr. No. 2. 8 Gr. No. 3. 16 Gr..... 1 Thlr. 12 Gr.

Neukomm, S., Te Deum für ganzes Orchester, Partitur, Op. 24..... 2 Thlr. 12 Gr.

Gressler, F. S., 12 leichte Satzmässige Orgel-Vorspiele nebst 3 Nachspielen von F. G. L. Gressler. 12 Gr.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Michaelismesse 1821 erschienen sind.

Gathmann, Fr., Pianoforte-Schule, nach einer neuen Methode, zum Leitfaden für den Unterricht geordnet..... 1 Thlr. 8 Gr.

Musik für Violine.

Fesca, F. E., Ouverture de l'Opera: Cantemire à gr. Orchestre. Op. 19..... 2 Thlr.

Meyer, C. H., 24 neue Tänze in siebenstimmiger Musik, für das Jahr 1821. 1ge Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Strauss, Jos., Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 3..... 1 Thlr. 16 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Hermann, H., Andante avec Variations et Polonoise pour le Clarinette prine. avec accomp. de gr. Orchestre. Oe. 20 ..... 1 Thlr. 3 Gr.
Leipziger Favoritklänze für eine Flöte eingerichtet. 1. Lieferung ..... 12 Gr.

Musik für Guitarre, ohne Gesang.

Fürstenau, A. B., 4me Serenade pour Flûte, Basson, Alto et Guitarre. Oe. 11 ..... 20 Gr.
Reiner, 6 Variations faciles pour la Guitarre seule. Oe. 19 ..... 4 Gr.

Musik für Pianoforte.

Ebers, C F., 3 Sonates brillantes p. le Pianoforte. Oe. 43. Liv. 3 ..... 20 Gr.
Götze, Conr., 3 Scherzos orig. à 4 mains, pour le Pianof. No. 3 ..... 10 Gr.
Hellenenmarsch für das Pianoforte eingerichtet ..... 2 Gr.
Herold, Ouverture de l'Opera: la Clochette (Das Zauberglöckchen) pour le Pianof. ..... 8 Gr.
Leidesdorf, Choix des Compositions originales, faciles et agréables pour le Pianoforte. Cah. 5. 10 Gr.
— Rondeau à la Chasse pour le Pianoforte ... 20 Gr.
Leipziger Favoritklänze für's Pianoforte. No. 11, enthält Cotillon aus Barbier von Sevilla von Rossini und Triangelmelaer von Ypsilanti ..... 5 Gr.
Meyer, C. H., 24 neue Thäze, als langsame Walzer, Geschwindwalzer, Ecossaisen, Rondeau und Quadrillen für das Pianof. 19e Sammlung. ..... 12 Gr.
Müller, W. A., 12 neue Tänze im Modegeschmack für das Pianof. 4r Heft ..... 10 Gr.
Reissiger, C. G., 3 Marches brillantes à 4 mains pour le Pianof. Oe. 11. Liv. 1 ..... 16 Gr.
Richter, C., 18 Redoutentänze, best. in 2 Polonoisen, 3 Walzern, 2 Quadrillen, 3 Hopsern, 4 Wienern und 4 Ecoss. 3e Heft ..... 12 Gr.
Schulz, C. A., 5 Polonoisen und 2 Walzer für das Pianoforte ..... 6 Gr.
Siegel, D. S., Variations faciles sur le Thème „Die bringen wir voll Freude" aus dem unterbr. Opferfest, pour le Pianoforte. Oe. 18 ..... 10 Gr.
Thuss, Th., Potpourri pour le Pianoforte à 4 mains des pièces les plus fav. opp. 22 Dreme Pocharsky. Oe. 51 ..... 20 Gr.
Tomaschek, W. J., 6 Eglogues pour le Pianof. Oe. 63. Liv. 5 des Egl. ..... 20 Gr.

Musik für Gesang

Bach, J. C. und J. M., 9 Motetten für Singchöre. 2e Heft ..... 20 Gr.
(Kirchenmusik verschiedener Zeiten u. Völker, gesammelt v. Naue.)
Dorn, J. F., Festlied zum Stiftungstage für 3 Männerstimmen und Chor mit Begleit. des Pianof. 4 Gr.
Fesca, F. E., der neunte Psalm, Hymne für 4 Singstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters. Partitur, 21s Werk ..... 2 Thlr.
Fürstenau, A. B., 3 Lieder von Gramberg und Dr. Meyer, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 8s Werk. 3e Liedersammlung .... 6 Gr.
Schneider, Friedr., das Weltgericht, Oratorium von Apel. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten ..... 6 Thlr.

In unserem Verlage ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Grundzüge der Geschichte der modernen Musik, von Fr. Stoepel. Nebst einem Vorwort von Gottfr. Weber. (Pr. 1 Thlr.)

Indem wir uns jedes anpreisenden Urtheils über diese Schrift enthalten, bemerken wir nur in Absicht der äussern Einrichtung und des Wesentlichsten derselben: wie in zwey Abtheilungen eine Geschichte der Kunst und der Künstler und eine Literär-Geschichte der Musik gegeben ist, die von besonderm Interesse seyn muss für jeden Freund der Musik, weil sie bis auf die neueste Zeit (Reichardt und Türk) reicht, und für den gelehrten Geschichte-Forscher, weil hier zuerst die Materialien derselben in tabellarischer und chronologischer Ordnung so erscheinen, dass sich eine übersichtliche Ansicht von dem Entstehen und Wachsen der modernen Musik bis auf jene Zeit, gewinnen lässt.

Duncker und Humblot in Breslau.

Anzeige.

Einen Todesfalls wegen soll in Amsterdam eine, seit einer langen Reihe von Jahren mit Erfolg betriebene Handlung, zu welcher einige Kenntnisse in der Musik und ein mässiges Kapital gehört, unter deren allgemein bekannten und im besten Ruf stehenden Firma, unter sehr billigen Bedingungen verkauft werden. Man beliebe sich deshalb in portofreyen, mit dem Buchstaben A. bezeichneten Briefen zu wenden, an die Buchhandlung der Herren Marloff und Suhs in Amsterdam.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. Nº. 46. 1821.

Bemerkungen über Hrn. J. B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts" (New System of Musical Education.)

Von A. F. B. Kollmann, Organisten an der königlich grossbritannischen deutschen Hofkapelle, zu S. James.

1. Es ist zum Erstaunen, wie weit eine Sache mit dem Publikum getrieben werden kann, wenn nur der Unternehmer es versteht, ihr den Anschein von etwas ganz ausserordentlichem, und wundervollem zu geben; besonders wenn es ihm gelingt, die Modesucht für sie einzunehmen. Denn in solchen Fällen ist es vergeblich, noch so klar zu beweisen, dass die Sache denen, die versucht sind, sie anzunehmen, höchst nachtheilig seyn werde; der grosse Haufe will gewöhnlich lieber durch Schaden, als durch gute Belehrung klug werden.

2. Ein auffallendes Beyspiel des eben gesagten findet sich in dem, was Hr. J. B. Logier sein „Neues System des Musikunterrichts" nennt, und mit welchem er seit ungefähr sieben Jahren viel Aufsehen zu machen gewusst hat. Ich habe mich zwar ohnerachtet mehrerer Aufforderungen bisher enthalten, über diess System etwas öffentlich zu äussern, obgleich ein Theil desselben mich besonders angeht, wie sich unten erweisen wird. Theils war ich überzeugt, dass dasselbe von selbst fallen müsse, so bald das Wesen und der Zweck desselben genug bekannt seyn würden; theils, konnte ich ihm auch in dem Punkte, in welchem es mich selbst angeht, leicht eine Zeit lang geruhig zusehen, bis das Publikum seine Neugier an ihm befriediget haben, und dann einer billigen Blossstellung desselben Gehör zu geben geneigter seyn möchte, als Anfangs.

3. Da aber jenes System nun anfängt, so genau gekannt zu werden, dass es in England, Schottland und Irland wohl wenig Aufnahme mehr finden wird, und da ich vernehme, dass jetzt Versuche gemacht werden, dasselbe in Deutschland einzuführen, so halte ich es für meine Pflicht, meinem vaterländischen Publikum folgende Bemerkungen vorzulegen, welche hoffentlich hinreichen werden, zu verhüten, dass nicht noch mehrere von jenem System hingerissen werden, ohne es genugsam zu kennen; ich werde jedoch nichts anführen, als was auf Hrn. Ls. und seiner Mitgenossen eigene Bekanntmachungen und Aussagen, und auf solche öffentliche Behauptungen anderer gegründet ist, die meines Wissens nie von ihm bestritten, oder widerlegt worden sind.

4. Was Hrn. Logier selbst betrift, so habe ich auf Erkundigung erfahren, dass er ein Deutscher sey, sich jedoch seit vielen Jahren in England aufgehalten habe, und als Spieler und Lehrer militärischer Blasinstrumente bekannt gewesen, auch gegen das Ende des letzten Krieges als Anführer eines militärischen Musikchors an einem Orte in Irland, ohnweit Dublin, engagirt gewesen sey. Bis dahin hat er sich, so viel bekannt ist, nie als musikalischer Theoretiker, oder als Spieler auf dem Pianoforte und als Lehrer desselben ausgezeichnet. Aber um das Jahr 1814 trat er in Dublin als ein wundervoller Verbesserer des ganzen theoretischen und praktischen Musik- und Pianoforte-Unterrichts, mit so ungeheuren Prätensionen und Verheissungen hervor, dass es nicht verfehlen konnte, viel Aufsehen zu machen. Doch wusste der verständigere Theil des Publikums wohl, dass Männer, welche sich wahren Talentes und Verdienstes bewust sind, bey Bekanntmachung ihrer Werke oder sonstiger öffentlichen Unternehmungen immer bescheiden zu seyn und nicht zu Marktschreiereyen ihre Zuflucht zu nehmen pflegen. Dieses Unternehmen nun, welches Hr. L. sein „Neues System des Musikunterrichtes" nannte,

werde ich nach folgenden drey Fragen untersuchen: erstlich, welches sind die Eigenschaften dieses Systems? zweytens, was für Fähigkeiten hat Hr. L. bisher gezeigt, um sein System auf wahre Kunst und Wissenschaft gründen zu können? und drittens, welcher Mittel bedienet er sich zur Einführung und Ausbreitung seines Systems?

5. Die für und wider dieses System erschienenen Schriften, auf welche ich gelegentlich hinweisen werde, sind folgende:

Strictures on Mr. Logier's System of Musical Education. By H. De Monti, Master of Music. Glasgow.

General Observations upon Music, and Remarks upon Mr. Logier's System of Musical Education. Anonymous. Edinburgh.

An authentic Account of the Examination of Pupils instructed in the new System of Musical Education, before certain Gentlemen of the Philharmonic Society, and others. By J. B. Logier, inventor of the System. London 1818.

An Exposition of the Musical System of Mr. Logier, with Strictures on his Chiroplast, etc. etc. By a Committee of Professors in London. London, 1818.

A Refutation of the Fallacies and Misrepresentations contained in a Pamphlet, entitled „An Exposition of the New System of Musical „Education," published by a Committee of Professors in London. By J. B. Logier, Inventor of the New System. London 1818.

Ein langer Artikel im Quarterly Musical Magazin and Review No. 1. London 1818. Art. XVII.

6. Was nun die erste obige Frage betrifft, so bemühen sich zwar Hr. Logier und seine Mitgenossen, das Publikum zu überreden, sein System beruhe auf einer so vorzüglichen Methode des Unterrichts, dass die darnach unterrichteten Schüler nicht bloss im Pianoforte-Spiel weit sicherere und schnellere Fortschritte machten, als nach andern Methoden des Unterrichts; sondern dass mit diesem Spiel-Unterrichte auch eine solche Unterweisung in der Harmonie und Composition verbunden werde, welche selbst die jüngsten Kinder fähig mache, in wenig Jahren Corelli, Haendel, Haydn und Mozart nachzuahmen. Ob aber dieses sich in der That so verhalte, müssen seine seit sieben Jahren unterrichteten Schüler beweisen; und ob es überhaupt möglich sey, wird aus der Untersuchung seiner bisher bewiesenen Fähigkeiten unten folgen. Bey einer genauen Aufmerksamkeit auf sein ganzes bisheriges Verfahren findet es sich jedoch, dass das Haupt-Geheimniss des Logier'schen Systems die unerhörte Speculation sey: so viel als möglich allen Musikunterricht an sich und seine Mitgenossen zu ziehen.

7. Als Belege zu dem eben gesagten führe ich an: dass in seiner 1818 erschienenen Schrift „Refutation" pag. 51, Hr. Logier schon funfzig seiner Mitgenossen nennt. Und in dem, dieser Refutation angehängten Prospectus, pag. 2, sagt er, dass er einen „train des Unterichtes" entworfen habe, „welchen er selbst und alle seine „Mitgenossen, ohne irgend eine Abweichung von „demselben, befolgten;" und zwar so, dass wenn ein Schüler von einer seiner sogenannten Akademien zu einer andern, noch so weit entfernten, übergehe, der Punkt seiner Fortschritte sogleich erkannt werde, und er ganz auf dieselbe Art fortfahren könne, als wenn er den Lehrer nicht gewechselt hätte. Dabey sucht er es einleuchtend zu machen, wie viel Zeit und Geld bey andern Lehrarten verloren werde, wenn ein Schüler von einem Lehrer zum andern übergehe, welches nach seiner erwähnten Methode alles erspart werde. Auch fügt er sogar hinzu: „noch „ein nicht weniger auffallender Vortheil ist der, „welcher für die künftige Generation entsteht; „weil nach diesem Plan unterrichtete Mütter mit „gleicher Gewissheit im Unterrichte ihrer Kinder „verfahren können, ohne dazu eines Lehrers (N. B. „der nicht sein Mitgenosse ist,) zu bedürfen; und „dass, wenn sie solche einmal in eine Akademie „thun, (N. B. in eine Logier'sche Akademie,) die „Schüler ihren Cursus des Unterrichts von dem „Punkte wieder anfangen, bis zu welchem sie ge„kommen waren." Zeigt dieses nicht, dass Hr. L. in Verbindung mit so vielen Mitgenossen, als er erhalten kann, allen Musikunterricht, nicht bloss der gegenwärtigen, sondern auch der „künftigen Generation" zu monopolisiren sucht? Und dass er dieses nicht aus solchen philanthropischen Absichten thue, als man aus obigem schliessen möchte, wird aus dem noch folgenden erhellen.

8. Was das Logier'sche System, ausser dem eben erwähnten anmasslichen Bestreben, allen Musikunterricht an sich und seine Mitgenossen zu bringen, noch enthalte, wird in den bey 5. er-

wähnten „General Observations" pag. 35 gezeigt, wo es heisst: „Hr. L. selbst gestand in seiner öffentlichen Vorlesung in Edinburg, seine „Theorie enthalte nichts Neues, — und sie wäre „bloss eine Simplification der besten Theorieen „u. s. w." Worin besteht aber diese Simplification der besten Theorieen? Erweislich in nichts anderm, als darin, dass er nicht genug verstandene Grundsätze und Exempel verschiedener musikalischen Schriftsteller auf die Art unter einander wirft, welche er die obige Simplification nennt. Sein System besteht daher, ausser dem selbstsüchtigen Streben nach einem Monopole, in nichts weiter, als in dem was der Verfasser obiger „General Observations" pag. 39, eine „Mischung von Ignoranz, „Arroganz und bloss kindischen Kleinigkeiten" nennt. Das allgemein schädliche dieses Monopoles hat Hr. L. selbst in seiner Vorlesung in Edinburg, 1817, mit folgenden Worten zugestanden: „Es wäre vergeblich zu läugnen, dass der Success „seines Systems denjenigen" (nämlich Musiklehrern) „schaden werde, die es nicht annehmen." (General observations pag. 37.) Ja, aus der ganzen Natur seines Unterrichtes folgt auch, dass es selbst allen Schülern schaden muss, die es annehmen, weil sie dabey Zeit und Geld verschwenden, und harmonische wie praktische Unrichtigkeiten lernen, welche ihnen vielleicht lebenslang ankleben werden.

9. In Ansehung der zweyten bey 4. geäusserten Frage: was für Fähigkeiten Hr. Logier bisher gezeigt habe, um sein System auf wahre Kunst und Wissenschaft gründen zu können, ist es auffallend, dass selbst seine beyden ersten Werke für seine Schüler (Chiroplast Companion; und Sequel to the Chiroplast Companion,) auf die höchste Art zweckwidrig für einem guten Unterrichte sind, weil sie nicht bloss aus barbarischen, den Geschmack der Schüler verderbenden Uebungen bestehen, und weil darin sogar Fehler enthalten sind, worüber selbst Anfänger in der Harmonie getadelt werden; nämlich eine Menge verbotener Quinten und Octaven, und unregelmässige Fortschreitungen und Verdoppelungen der Dissonanzen. Auch in seinem dritten Werke für seine Schüler, (Theoretical and Practical Studies,) wo er Harmonieen auf ihre Grundakkorde zu reduciren unternimmt, finden sich eine Menge Unrichtigkeiten in seiner Erklärung der Akkorde. Selbst sein Concert, welches er dem Könige als damaligem Prinz-Regenten dedicirt hat, enthält ausser einer Menge grober harmonischer Fehler, auch die häufigsten rhythmischen Unregelmässigkeiten. Und sogar die Studien, welche er seine Schüler in Bücher schreiben lässt, so viel mir davon zu Gesichte gekommen ist, enthalten grobe Fehler und Ungereimtheiten. Alles dieses hier mit Beyspielen zu belegen, verbietet mir der beschränkte Raum dieser Blätter. Ich werde aber nicht ermangeln, es bey der ersten Gelegenheit oder Aufforderung nachzuholen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. Seit meinem letzten Berichte sind mehrere ältere Opern neu in die Scene gesetzt worden: die erste derselben waren *die vornehmen Wirthe*, deren Erfolg aber nicht eben sehr erfreulich genannt werden kann. Zwar sang Hr. Pohl den Villeroi recht brav und Dem. Sonntag (Pauline) leistete, wie gewöhnlich, mehr, als man zu erwarten berechtigt wäre, wenn man ihre zarte Jugend berücksichtigt. Auch der Wirth war durch Hrn. Schikaneder gut, und der Brigadier der Marechaussée durch Hrn. Allram sehr gut besetzt; leider aber gerieth die Seele des ganzen Werkes, die Rolle des Marquis von Ravannes, in die Hände des Hrn. Stöger, welche Vertheilung uns völlig unbegreiflich ist. Zwar giebt man gewöhnlich den Tenoristen, die schon an der Stimme gelitten haben, jene Partieen, welche mehr Spiel erfordern, weil sie meistens an diesem erwerben, was sie an jener verloren; doch ist das nicht der Fall bey Hrn. Stöger, welcher freylich von seiner ausgezeichnet schönen Stimme (die er aber selbst in seiner Blüthe, im parlanten Gesange gar nicht, und am vortheilhaftesten in der Romanze zu gebrauchen wusste,) nur einige Reste geblieben sind, ohne dass er aber an mimisch und plastischem Ausdruck gewonnen, ja selbst ohne dass er sprechen — was man auf der Bühne so nennen darf — gelernt hätte; und wir wollen noch immer lieber den Ramiro in der *Aschenbrödel* von ihm hören, als diesen leichten, flatternden Marquis, der eigentlich sehr gut gespielt und gesungen werden muss, wenn er wirken soll. Hr. Seydelmann bewies in der That eine überaus grosse Gefälligkeit für Direction und Publikum (dessen Liebling er in

hohem Grade ist,) die Rolle des Charlot zu übernehmen, den er mit vieler Laune ausschmückte. Nur hätten wir gewünscht, auch Dem. Brunetti hätte die Rolle der Dem. Schlager der jüngeren übernommen, der es doch ganz an Gesangsvortrag fehlt, und die zumal das allerliebste Liedchen am Spinnrocken ganz zu Grunde richtete.

In Nachtigall und Rabe hatte Dem. Sonntag die Phillis, im *Wasserträger* Hr. Schikaneder den Micheli übernommen, und so glücklich jene, so unglücklich war dieser; denn abgerechnet, dass es ihm zu dieser bedeutenden Singpartie ganz an Stimme gebricht, hatte er sich auch durch die Haltung und Tendenz des Ganzen zu einer gewissen sonderbaren Sentimentalität verleiten lassen, die seiner Natur fremd war, und diesen braven Schauspieler seiner gewöhnlichen wirksamen Eindringlichkeit völlig beraubte. Ein grosses Wagstück schien bey dem gegenwärtigen Zustande unserer Bühne die Aufführung der *Dorfsängerinnen*; doch glückte es über Erwarten. Die Verehrer der Dem. Sonntag fürchteten für sie, aber sie zog sich mit vieler Gewandtheit aus der Sache; und wo sie nicht mit siegreicher Kraft imponiren konnte, schmeichelte sie sich durch Zierlichkeit und Lieblichkeit ein. Was die Darstellung des Charakters betrifft, so stand ihr diesmal ihre angeborene, gutmüthige Naivität im Wege, und die Aeusserungen des Neides in der Kabale, selbst des Stolzes dieser Dorf-Prima-Donna hatten bey dem harmlosen sechszehnjährigen Mädchen mit dem Amorkopf durchaus keine Wahrheit. Die beyden Dem. Schlager gaben die Wirthin und Giannina, und die ältere war in manchen Stellen sehr brav, auch Hr. Stöger, als Goldat, war besser als in mancher andern Rolle; aber die vorzüglichsten Erscheinungen waren Hr. Allram als Marco (welcher die Leiden des Podagristen so lebhaft und doch so durch und durch komisch vorstellte, dass ihm an vielen Stellen die allgemeinste Anerkennung zu Theil wurde) und Hr. Schikaneder als Kapellmeister, der in der That den Mangel einer tüchtigen Stimme durch Charakteristik und Laune ganz ersetzte. Zwar war es kein italienischer Kapellmeister; doch eine höchst ergötzliche und aus dem Ganzen gebildete und gehaltene Gestalt; er hatte sich anstatt der Opern-Ouverture im zweyten Akte jene des Hrn. Schuster aus *der Generalprobe auf dem Theater* eingelegt, und liess seinem gutmüthigen Humor ganz freyen Lauf, wodurch er das Publikum so gut stimmte, dass er am Schlusse nebst Dem. Sonntag vorgerufen wurde; doch gestehen wir, dass Hr. Allram wohl verdient hätte, diese Ehre zu theilen.

Die letzte einstudirte Oper war *Pächter Robert*; sie machte aber keinen grossen Eindruck, und, die Arie der Dem. Sonntag ausgenommen, wurde fast kein Musikstück applaudirt.

Hr. Pohl hat einen Versuch mit der Darstellung des *Johann von Paris* gemacht, der über alle Hoffnung glückte, Gesang und Bewegungen waren gefällig und anständig, nur die Sprache lässt noch viel zu wünschen übrig.

Dem. Kainz, deren wir schon in unserm letzten Berichte erwähnten, hat noch die Pamina in der *Zauberflöte* und ein Quodlibet zu ihrem Benefice gegeben; sodann sang sie noch in den Zwischenakten des *Hans Klachel von Prélautsch* (welchen ihr Vater zu seiner Einnahme gewählt hatte) eine grosse Arie und Variationen über das Tyrolerlied, und bestätigte in allen diesen Stücken unser früheres Urtheil, obschon es uns vorkommt, sie sey nie mehr so ganz bey Stimme gewesen, als bey ihrer ersten Erscheinung. Hr. Gerstäcker besuchte uns auch auf seiner Rückreise wieder und erschien als Johann von Paris und Murney in Winters *unterbrochenem Opferfeste*. Vorzüglich gelang ihm die letztere Partie, welche in den Händen der meisten Tenoristen so sehr in Schatten tritt, und durch seine Darstellung wieder dasjenige Interesse gewann, welches der Tonsetzer ursprünglich hinein legte; besonders schön und ausdrucksvoll trug er seine Stellen im Finale des ersten Aktes und die Arie im Kerker vor, und der rauschendste Beyfall lohnte seine Kunstdarstellung. Dem. Sonntag stand würdig an seiner Seite, und wenn sie gewöhnlich durch reine Intonation, Biegsamkeit der Stimme und Nettigkeit der Passagen erfreut, so überraschte sie diesmal noch insbesondere durch eine höchst wahre und richtige Auffassung des Charakters, wie sie bey Sängerinnen selten ist, und da sie die Natur gerade mit demjenigen ausgestattet hat, was Myrrha bedarf, so war es natürlich, dass ihr der ungetheilteste Beyfall zu Theil wurde. Dass die äusserst schwierige Rolle der Elvira der Dem. Brunetti übergeben wurde, ist ein so unbegreiflicher als unverzeihlicher Fehlgriff der Direction, und es war hart von dem

Publikum, die Anfängerin durch eine höchst unfreundliche Aufnahme für die Schuld anderer zu strafen. Sie scheint noch sehr befangen, daher es ihr an Sicherheit und Festigkeit der Intonation mangelt, und sie zu schnell in erste Partieen einfuhren, heisst sie zu Grunde richten; weit vortheilhafter wäre es für sie, erst durch kleinere Partieen mit der Kunst vertrauter zu werden, und dann, wenn sie zu ihrer eigenen Kraft mehr Zutrauen gefasst hat, und zu fassen ein Recht hat, sie an grössere Aufgaben kommen zu lassen.

Ferner sahen wir Hrn. Gerstäcker in zwey Quodlibets, deren erstes eine, nicht ohne Sinn angeordnete Zusammenstellung von Situationen aus der Mozart'schen und der Wiener travestirten *Zauberflöte* darbot. Hr. Gerstäcker zeichnete sich vorzüglich in der Arie: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön!" und durch den herrlichen Vortrag des Recitatives vor dem Weisheitstempel aus. In dem zweyten, zu seinem Benefice gegebenen Quodlibet, erschien er in einzelnen Scenen aus *Sargino* und der *Italienerin in Algier* und bewies aufs neue, dass das italienische Genre (zumal die Rossini'sche Koketterie) nicht das Seinige sey. Den Schluss machten einige einzelne Gesangstücke des Beneficianten, mit solcher Vollendung vorgetragen, dass der Beyfall des Publikums sich bis zum Enthusiasmus steigerte. Das erste war die Romanze aus Mehuls *Joseph*, bey welcher das Accompagnement drey andern Singstimmen übertragen war, und die der Künstler nach unserer Meynung hier edler, einfacher und mehr im wahren Geist dieser Tondichtung vortrug, als in der Oper selbst — dann folgte Beethovens *Adelaide* und eine zweyte Composition dieses genialen Meisters, von Hrn. Kapellmeister Triebensee sehr vorzüglich auf dem Pianoforte begleitet, und dann mit Guitarrenbegleitung das bekannte und beliebte Lied von der Flasche, ein Schifferlied von Holbein und der Lebenslauf eines Sängers von Werner. Wir schmeichelten uns mit der Hoffnung, er werde vielleicht der unsere werden, die uns aber leider! wieder zu Wasser geworden ist.

Ein Hr. Toussaint, welcher ebenfalls von Wien hieher kam, gab als erste Gastrolle den Wasserträger und fand trotz einer Stimme, welcher es ganz an Metall fehlt und einer etwas manierirten Darstellung einigen Beyfall, auch an Gerstäckers Seite wurde er in dem Recitativ des Sprechers, das er gut vortrug, freundlich aufgenommen; aber die Arie des Herzogs in der *Camilla* und die Rolle des Masferu im *Opferfeste* erregte allgemeines Missfallen, und wir sahen ihn ohne Unlust scheiden. Der letzte musikalische Gast, der einmal über die Breter ging, war Hr. Röckel als Figaro im *Barbier von Sevilla*, den er mit grosser Anstrengung zu geben schien, und in dem er sogar bey der Arie etwas beklatscht wurde. Uebrigens hätte der Gastspieler nicht leicht eine minder passende und seiner Individualität weniger zusagende Wahl treffen können, als diesen pfiffigen, muthwilligen Barbier, der nur durch die grösste (nicht erkünstelte) Lebhaftigkeit und gesunden Humor ein wahres Interesse erregen kann. Dem. Sonntag ist die beste Rosine, die wir bisher hörten. — Man dürfte einwenden, das sey eine sehr mässige, ja fast verdächtige Lobeserhebung, da weder die flüchtig gewordene Dem. Zimmer, noch eine zweyte Sängerin, welche sie wenige Tage vor ihrer Entbindung noch gab, nur einigermassen dazu taugten — doch scheint sie uns für die Cavatine des ersten Aktes nicht ganz passend, wozu freylich viel beytragen kann, dass wir für den Vortrag dieses Tonstücks durch den siegreichen Gesang der Mad. Grünbaum einen Canon erhalten haben, dem wenige teutsche Sängerinnen sich nähern werden.

Sehr begierig sind wir, wie lange unsere Direction sich noch ohne eine eigentliche Prima Donna behelfen werde; denn so hoffnungsvoll und liebenswürdig Dem. Sonntag auch ist, so ist sie doch als einzige erste Sängerin für ein Publikum, welches, wie das Prager, an eine gute Oper und ausgezeichnete Sängerin gewöhnt war, nicht ausreichend, überdiess müssen wir bey dieser Lage der Sachen, abgerechnet, dass alle Mozart'schen, Cherubini'schen, Spontini'schen und andere Opern des höhern Genre's ganz für uns verloren sind (denn das sechszehnjährige Mädchen wird eben so wenig als Donna Anna, Vitellia und Julia glänzen, als das übrige Personale die Aufführung dieser Werke möglich macht), die zweyten und dritten Partieen gewöhnlich schlecht sehen und können Hrn. von Holbein keinen günstigen Fortgang seiner Direction prophezeien, wenn er nicht ernstlich darauf bedacht ist, die Lücken des Operupersonals auszufullen. Eine traurige Folge dieser Lücken ist der Umstand,

dass wir oft, statt einer Oper, ein sogenanntes musikalisch-dramatisches Quodlibet sehen müssen, womit sich sonst nur kleine Bühnen zu befassen und zu behelfen pflegen; und da vielleicht viele ihrer Leser so glücklich sind (von den Bewohnern grösserer Städte hoffen wir das im Allgemeinen voraussetzen zu können), diese zwitterhafte Kunstgattung nicht aus der Erfahrung zu kennen, so seyen uns einige Worte über dieselbe verstattet. Diese Quodlibets theilen sich in zwey Arten, deren erste — in dem Wiener Vorstadttheater nicht ungebräuchlich — gewisse einzelne Scenen und Charaktere aus bekannten Stücken in eine Art von Zusammenhang bringt, meistentheils in Gegensätzen, so z. B. dass die Eltern am Grabe des Guido (aus Kotzebue's *Schutzgeist*) knieen, und plötzlich bey Oeffnung des Sarkophags der Schneider Crispin hervorspringt, oder Tamino klopft am Weisheitstempel an, der sich eröffnet und der betrunkene Hausmeister aus dem *Sonntagskind* tritt mit seinem: „Wer „niemals einen Rausch gehabt" heraus, u. s. w. Die zweyte Art stellt Scene für Scene, Arie für Arie ohne Verbindung neben einander und ist für die Direction die bequemere, zugleich aber für jeden Menschen von Sinn und Geschmack noch viel unleidlicher, als selbst die possenhafte erstere. Auf unserer Bühne sahen wir seit dem gänzlichen Verfall der Oper die letztere, so oft ein singender Kunstgast kam, oder wenn ein Mitglied eben keine Travestie oder Parodie auffinden konnte, und doch — ein gutes Benefice haben wollte; zuletzt erschien ein Mischling von beyden Arten. Das Quodlibet begann mit der Ouverture, Introduction und dem ersten Duett aus der *Vestalin*, und wie sich Cinna und Licinius entfernten, complimentirten sich Master Staff und Strussel herein, bis es endlich zwischen beyden zum Boxen kam — siehe da trat Sarastro (Hr. Kainz) zwischen beyde und versöhnte sie durch die Arie: „In diesen heiligen Hallen", recht solid und geschmackvoll vorgetragen, wie man es ihm überhaupt nachrühmen muss, dass er mit der zweyten Strophe viel gnädiger umgeht, als die Sarastros pflegen. Bis hieher schien das Ganze ein Faden, welcher aber damit abriss, dass der Hohepriester die Versöhnten abführte; denn nun kam hintereinander Mad. Reich, aus der kleinen Oper die *Verwandlungen* (Mad. Allram) und klagte über die bösen Zeiten, Dem. Brunetti trat vor und sang das Mozart'sche: „Parto, ma tu ben mio etc." zwar nicht ganz unbefangen, doch glücklicher, als die grosse Arie der Elvira, und die Scene der Schusterin (Mad. Allram) mit dem Schuster (Hr. Allram) und dem Pilger aus Paers *verwechselten Weibern* nebst der Scene aus dem *Tausendsasa* mit der beliebten Nasenharmonika, machte den Beschluss der ersten Abtheilung; die zweyte fing mit der Ouverture aus der *Entführung aus dem Serail* an, dann folgte die Arie des Belmonte (Hr. Pohl) und Osmin (Hr. Kainz), beyde recht brav vorgetragen, und zwischen einigen Schauspielscenen auch dem Finale aus dem *Lotterieloos* hörten wir noch die Introduction aus der *Zauberflöte*, das erste Terzett der drey Damen, etwas schneidend gesungen, und die Arie des Tamino, von einem Anfänger, Hrn. Podhorsky mit Fleiss vorgetragen; sodann eine Scene aus dem *Lotterieloos*, worin Dem. Sonntag die grosse Arie der Adele recht artig sang. Zum Beweis grosser Sparsamkeit und Schonung der Theaterleute ging alles in einer Decoration vor. In einer Art von Vorsaal mit antiken Statuen suchte Belmonte des Bassa Selims Haus, eben da ruhte Licinius auf einem modernen Sessel, die Schusterin kam dahin vom Markte und traf daselbst mit dem Magus zusammen, und selbst die Schlange musste sich dahin bemühen, um den armen Prinzen zu bedrohen, dem man eine steinerne Bank hineingeschoben hatte!!! — Von solchen Kunstausstellungen erlöse uns, Apollo!

Hamburg, im October. Längst schon würde ich Ihren Wunsch, etwas Näheres über den Zustand der Musik in Hamburg zu erfahren, erfüllt haben, wenn nicht die Hoffnung, erfreulichere Nachrichten darüber geben zu können, mich abgehalten hätte. Da aber diese Hoffnung noch immer unerfüllt geblieben, auch eine baldige Erfüllung derselben nicht zu erwarten ist, so will ich nicht länger anstehen, mich meines Versprechens zu entledigen.

Die Aufführung von Kirchenmusiken musste zu der Zeit, als die Franzosen unsere Kirchen zu Pferdeställen und Magazinen machten, und der Gottesdienst nur in sehr kleinen, beschränkten Lokalen gehalten werden konnte, von selbst unterbleiben. Aber auch jetzt, wo die Kirchen

wieder ihrer Bestimmung gemäss benutzt werden, geschieht nichts zur Wiederherstellung der Kirchenmusiken. Wir haben seit der Zeit unserer Befreiung — im Verlaufe von acht Jahren also — ausser dem in Ihrem Blatte schon erwähnten Musik-Feste in der Michaeliskirche, nur drey oder vier Kirchenmusiken gehört, deren Aufführung durch besondere Festlichkeiten, als das Reformationsfest, die Einweihung der neuerbauten Paulikirche etc. veranlasst wurde. Die Versuche in diesem Wege von dem Hrn. Behrens, Organisten am Waisenhause, dürfen nicht übergangen werden, und es würde sehr ungerecht seyn, seinen guten Willen und Eifer für die Sache nicht anzuerkennen; dass er aber der Mann sey, die Kirchenmusiken in Hamburg aus ihrem Todesschlaf zu erwecken, ist zu bezweifeln. Der einzige, der es wahrscheinlich vermöchte, wenn er sich mit seiner früheren Betriebsamkeit der Sache annähme, wäre der sich vormals um die Ausbreitung der Musik so verdient gemacht habende Musikdirector Schwenke; doch dieser hat sich leider! seit langer Zeit ganz aus seinem Wirkungskreise zurückgezogen.

Die einzige Gelegenheit, öffentlich Musik zu hören, gewähren also nur die Oper und die Concerte fremder und einheimischer Künstler. Ob man die Concerte noch lange als Gelegenheit, öffentlich Musik zu hören, aufführen kann, ist sehr die Frage, da sie leider in den letztern Jahren hier so wenig belohnend und aufmunternd für die Künstler ausgefallen sind, dass, wenn nicht bald eine günstige Veränderung damit vorgeht, bedeutende Virtuosen gar nicht mehr bey uns einsprechen werden.

Mit der Oper steht es hier trauriger als jemals. So gut und vorzüglich das recitirende Drama ist und so sicher Hamburg in diesem Punkt sich den besten Bühnen Deutschlands gleich stellen darf, so schlecht ist unsere Oper.

Mademoiselle Pohlmann, unsere erste Sängerin, ist von einer Kunstreise nach Breslau, die von dem glänzendsten Erfolg gekrönt war, kürzlich zurückgekehrt und trat als Julia in der *Vestalin* von Spontini wieder auf. Man war sehr begierig, diese junge Künstlerin, die als eine gute Sängerin Hamburg verlassen, als vollendete Künstlerin, welche sie laut breslauer Berichten auf dieser kurzen Reise geworden, wieder zu hören. Doch niemals wurde eine Versammlung mehr in ihren Hoffnungen getäuscht; denn man fand nicht nur nichts von jener gepriesenen künstlerischen Vollendung, die Mademoiselle Pohlmann früher nicht gehabt, sondern man vermisste auch etwas, was Mademoiselle Pohlmann früher gehabt: eine angenehme, wenn auch nur schwache Stimme und eine reine Intonation. Man entschuldigte sie aber diessmal noch mit einer Heiserkeit, die durch die Strapazen der Reise entstanden. Doch hat sich bis jetzt ihre Stimme noch nicht wieder eingestellt, wie die nachfolgenden Vorstellungen im *Opferfest*, in *Fanchon* und im *Titus* bewiesen. Zu wünschen ist, dass diese Heiserkeit nicht von Dauer sey!

Der jetzigen zweyten Sängerin, Mad. Mädel, fehlt es nicht an Stimme, auch wohl nicht an gutem Willen, doch an Routine und hauptsächlich an Gehör. Sonderbar ist es, dass, ungeachtet sie vorzüglich eine Altstimme zu haben scheint, sie dennoch in der zweygestrichenen Oktave gewöhnlich bey weitem reiner singt, als in der eingestrichenen. So hielt sie im *Titus* als Vitellia, im Terzett aus G dur, das zweygestrichene h, die vier Viertel beyde Male sehr rein aus, obgleich sie diesen Ton nicht ohne Anstrengung zu haben scheint: dahingegen sang sie in der *Vestalin*, als Oberpriesterin, wo sie mehrere Male das eingestrichene c und das h der kleinen Oktave hat, fast immer um einen halben Ton zu tief, welches, da sie diese Töne, als ihrer Stimme natürlicher, mit voller Kraft angiebt, um so widriger wird.

Dritte Partieen in der Oper singt Mad. Fischer. Ihre Stimme ist sehr unbedeutend, doch intonirt sie rein.

Im *Joseph* liess sich noch Mademoiselle Naundorf als Benjamin vernehmen. Sie brachte bey einer freylich nicht bedeutenden aber doch angenehmen Stimme die vorgeschriebenen Noten rein heraus; das jedesmalige Retardiren beym Schlusse der Romanze aus A dur hätte sie ersparen können.

Unserm Tenoristen, Hrn. Klengel, dem es in manchem Betracht weder an Fleiss noch an Willen fehlt, und der sich von den erstgenannten Sängerinnen rühmlich dadurch unterscheidet, dass er rein singt, hat die Natur das erste und unentbehrlichste Requisit zum Singen, eine gute Stimme versagt. Ob er diesen Mangel selbst fühlt, und deshalb alle halbauszuhaltende Töne in

misslautende Rouladen umschaft, oder ob er auch von dem überall grassirenden Verbrämungs- und Verzierungs-Fieber angesteckt ist, wage ich nicht zu entscheiden, doch muss man zur Ehre seines Geschmacks hoffen, dass im ersteren der Grund seiner überhäuften Verzierungen liege. Wie dem aber auch sey, so wäre in jedem Falle zu wünschen, dass Hr. Klengel seine Neigung für diese Rouladen mit dem Studium der Harmonie theilen, oder doch, ehe er sich öffentlich mit jenen producirt, sie vorher von einem Sachverständigen durchsehen lassen möge, damit dem Zuhörer doch so manche musikalische Unbill erspart werde. Oft scheinen diese Rouladen in dem Augenblicke, wo sie von der Bühne herunterregnen, erst erschaffen zu werden. So wenig sich dagegen auch von einem mit der Harmonie vertrauten Sänger sagen lässt, so widerlich und anstossend ist es doch, wenn man, wie Hr. Klengel, dem vom Componisten vorgeschriebenen Akkord nicht gehörige Töne anklecksst. Sehr häufig ist dieses unter andern bey einer Fermate auf dem Sextakkord mit übermässiger Sexte der Fall, den Hr. Klengel mit so manchen andern, sonst vorzüglichen Sängern und Sängerinnen gewöhnlich wie einen Septimenakkord behandelt, oder ihn auch

wohl, wie hier 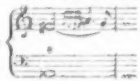 verziert.

Ausserdem wäre Hrn. Klengel noch die Kunst, richtig Athem zu holen, sehr zu empfehlen, damit er so manche sehr ungeschickte Absätze vermeiden lerne. Auch bey der Aussprache des r sollte Hr. Klengel weniger schnarren, da es ihm, wie es scheint, unmöglich ist, es mit der Zunge auszusprechen. — Zweyter Tenorist fehlt! —

Unter den Bassisten mag, weil er wohl als erster Bassist engagirt ist, Hr. Wolterеck zuerst genannt werden. Seine Stimme ist angenehm, dabey von dem nicht unbedeutenden Umfang von zwey Oktaven (vom grossen f bis zum eingestrichenen f.) Leider singt er aber meistentheils sehr unrein, mitunter aber ganze Rollen, wie z. B. die des Jacobs im *Joseph*, durchaus rein — eine unerklärliche Erscheinung! Geläufigkeit und Geschmeidigkeit der Kehle würde er bey mehrerem Fleisse wohl erwerben können, aber dieser, wie wahre Liebe zur Kunst, scheint ihm zu fehlen. Möchte Hr. Wolterek doch bald einsehen lernen, dass, eine erträgliche Stimme zu besitzen und ein Sänger zu seyn, zwey sehr verschiedene Sachen sind.

Ein anderer Bassist, Hr. Glay, hat keine unangenehme Stimme, singt rein und bey seinem Fleisse wird er sich auch wohl noch die ihm fehlende Geschmeidigkeit der Kehle erwerben.

Ein dritter Bassist, Hr. Reithmeier, macht wohl keine Ansprüche, Bassist vom ersten Range zu seyn, und darin thut er ganz recht.

Noch ist Hr. Schäfer zu nennen, ein recht achtungswürdiger Musiker, der sich durch den Eifer und die Unverdrossenheit, womit er das Einstudiren der Partieen mit vielen, weniger musikalischen Subjecten betreibt, ein besonderes Verdienst erwirbt. Nur ist bey ihm als Sänger zu bedauern, dass er oft wohl genöthigt ist, alte Rollen noch beyzubehalten, und neue zu übernehmen, deren Forderungen seine, sich immer mehr verlierende, Stimme keine Genüge mehr leisten kann. Sehr hart musste jeder Zuhörer diess in der Vorstellung des *Joseph*, wo er die Rolle des Simeons hatte, empfinden, wo er oft nicht nur einen halben, sondern bey länger auszuhaltenden höhern Noten, wie beym eingestrichnen c und des, wohl gar einen ganzen Ton herunter zog. Dass dieses bey Hrn. Schäfer nicht Mangel an Gehör, sondern Mangel an Stimme ist, die er eigentlich in der eingestrichenen Oktave gar nicht mehr hat, darf man wohl bey einem so musikalischen Manne nicht in Frage stellen.

Auffallend und tadelnswerth ist es übrigens noch, dass Hr. Schäfer, der, wie man sagt, die Sinfonieen und Ouverturen, die bey Schauspielen etc. in den Zwischenakten gespielt werden, zu bestimmen hat, immer so alte mit dem jetzigen Geschmacke in der Musik höchst contrastirende Compositionen auftischt. Sehr vielen Dank würde er sich bey allen hiesigen Musikfreunden erwerben, wenn er darin doch eine dem jetzigen Geschmacke gemässe Auswahl treffen wollte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

zu können. Die beyden Musiker liefsen ihr Produkt zu Florenz, auf einem Privattheater aufführen. Die neue Erfindung fand vielen Beyfall. Derselbe Rinuccini verfafste nachher für seine Freunde die tragische Oper *Eurydice*: sie wurde öffentlich aufgeführt zu Florenz, bey Gelegenheit der Hochzeit zwischen Maria von Medicea und Heinrich IV. Dies Werk wurde beynahe durch ganz Europa verbreitet, und brachte die Kopie aller Dichter und Musiker in Gährung. Man arbeitete für diese Gattung und die Oper wurde bald etwas bekanntes. — Die Liebhaber, welche sich ausführlichere Nachrichten über die Erfindung und Geschichte der Oper wünschen, finden sie in dem italienischen Werk: *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano, par Stefano Arteaga.* Das Werk ist mit Geist geschrieben und voll Belesenheit: sein Styl ist gebildet und rein: man siehet, sein Verf. war nicht blofs Gelehrter, sondern auch ein Mann von viel Kopf und Geschmack". — —

Anekdote.

Der etwa vor 7 Jahren in einem hohen Alter verstorbene Konzertmeister *Enderle* in Darmstadt, einer der ersten Violinisten seiner Zeit, war ein Mann von dem besten Herzen und besonders wohlthätig gegen Arme: aber kein Haushalter, ob er gleich eine starke Besoldung genofs und besonders bey der Krönung Josephs II, als in welche Zeit folgende Anekdote gehört, aufserordentlich reichlichen Nebenverdienst hatte. Oft mufste er seine Zuflucht zum Juden nehmen, wenn er keinen andern Freund fand oder ein dringendes Bedürfnifs ihn übereilte.

Bey Gelegenheit eines glänzenden Festes, das dem kaiserlichen Bothschafter bey der Wahl und Krönung Josephs, dem Fürsten von Lichtenstein, in Darmstadt gegeben wurde, erhielt Enderle, dessen Garderobe eben nicht in den besten Umständen war, von dem Landgrafen ein schwarz-sammtnes Kleid mit einer Weste von Goldstoff zum Geschenk. Der Gallatag erschien und Enderle war im schwarz-sammtnen Kleide, aber ohne reiche Weste. Der Landgraf bemerkte das, schwieg aber bis den andern Tag, wo Enderle sich bey der gewöhnlichen Abendmusik in *Arnoldstein* einfand *). Hier nahm ihn der gütige Fürst auf die Seite und sagte: Enderle! Du bist doch eben so liederlich, als Du geschickt bist. Wo ist die Weste, die ich Dir schenkte? — Der Konzertmeister erschrak und verstummte. Heraus damit! fuhr der Landgraf fort: wo ist die Weste? — Wenn Eure Durchlaucht mir Verzeihung versprechen, erwiederte Enderle, so will ich alles gestehen; und nun erzählte er die ganze Geschichte. Den Tag vor dem Feste nämlich kam ein reisender Virtuos zu ihm, den Krankheit und dadurch entstandener Mangel an Verdienst zum Bettler gemacht hatten, so, dafs er in den Lumpen, die seine Blöse kümmerlich bedeckten, nicht an Orten erscheinen durfte, wo er etwas hatte erwerben können: sondern er hatte sich bisher in den Bierschenken auf eine klägliche Weise durchgebracht. Ich konnte es nicht über mein Herz bringen, setzte Enderle hinzu, mufste ihm helfen: denn, weifs Gott, Ew. Durchlaucht — der arme Teufel spielt wie ein heiliger Engel! Ich hatte kein Geld und wufste auch keins aufzutreiben. Ich griff nach meiner Weste, weil ich sonst nichts von Werth habe, versetzte sie für zwanzig Gulden, kleidete ihn anständig, gab ihm noch einen grofsen Thaler auf die Reise und Briefe an ein paar Kaufleute nach Frankfurth mit, die ihm gewifs weiter helfen werden.

Der Landgraf hörte die Geschichte mit Wohlgefallen, ob er gleich seinen Beyfall mit einem väterlichen Verweis verband und hiefs dem Konzertmeister zehn Dukaten auszahlen, um die Weste wieder einzulösen.

*) Landgraf Ludwig VIII residierte für beständig auf diesem Jagdschlofs, und hatte seine besondere Kapelle bey sich, die ihn täglich Abends einige seiner Lieblingsstücke von Telemann und andern Zeitkompositeurs vorspielen mufste, wo sich denn oft auch Mitglieder von der Hofkapelle einfanden.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten November. **No. 47.** 1821.

Bemerkungen über Hrn. J. B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts."

Von A. F. B. Kollmann.

(Fortsetzung.)

10. Auf gleiche Weise verräth Hrn. Logier's ganzes Verfahren bey seinem Unterrichte eine auffallende Unbekanntschaft mit einer zweckmässigen Methode des Unterrichts, ja sogar mit den verschiedenen Anlagen, Bedürfnissen und Zwecken seiner Schüler, und den vielfältigen Veränderungen, welche dadurch selbst in der besten Methode des Unterrichts nöthig werden. Ersteres wird sich weiter unten erweisen, wenn ich seinen angeblichen Hauptgrundsatz des Unterrichts untersuche. In Ansehung des letztern ist wohl nie etwas unerhörteres vorgekommen, als Hrn. L.'s Unterweisung aller seiner Schüler auf eine und dieselbe Art, und nach einer und derselben Leyer der Uebungen und Studien; welches groben Widersinns er sich in der bey 7, aus dem Prospectus in seiner Refutation angeführten Stelle sogar berühmet, und ihn für einen grossen Vortheil seines Systems ausgiebt. Bey diesem Verfahren müssen also erwachsene Schüler von den glücklichsten Anlagen und vielen schon gebildeten Fähigkeiten, sich zu alle dem bequemen, was für die Kleinsten und Jüngsten brauchbar und nothwendig ist. Damen, die nur eine kurze und bestimmte Zeit Musik zu lernen Gelegenheit haben, müssen auf gleiche Weise nicht das, was zu ihrem Zwecke dienen kann, sondern die unabänderliche Leyer von Uebungen und Studien durchquälen, worauf das Logier'sche System sich stutzt. Wer sieht nicht beym ersten Anblicke die Unbekanntschaft mit den verschiedenen Anlagen und Bedürfnissen seiner Schüler, welche Hr. L. nach dem Obigen verräth?

11. In Ansehung der dritten bey 1. erwähnten Frage: welcher Mittel Herr Logier sich zur Einführung und Ausbreitung seines Systems bediene, ist es auffallend, dass alle diese Mittel verrathen, er selbst sey von der zweckwidrigen Natur dieses Systems und von seinem Unvermögen, solches auf wahre Kunst und Wissenschaft zu gründen, völlig überzeugt; wie diess aus jedem jener Mittel insbesondere erhellen wird.

12. Das erste dieser Mittel besteht in dem gar zu grossen Geräusche, welches Hr. Logier mit seinem System zu machen sucht. Beyspiele davon sind: erstlich, seine gar zu prahlerischen Anzeigen und Anmassungen; zweytens die Aufstellungen seiner Schüler, welche er Examina nennt, die aber von Andern Exhibitionen genannt werden; drittens die Anreden, welche er bey letztern an die Anwesenden hält und wobey er sie auffordert, ihre etwanigen Einwendungen zu äussern, und ihm und seinen Schülern Fragen zur Beantwortung vorzulegen: welche Antworten er jedoch, entweder gar nicht, oder auf eine sehr ausweichende Art zu geben, beschuldiget wird; viertens, die Art, wie er bey seinen Exhibitionen allemal eine überwiegende Partey für sich zu versammeln versteht, damit die gegründetsten Einwendungen verworfen und als blosse Missgunst aufgenommen werden können; fünftens, die Einführung eines Apparats, den er Chiroplast nennt, welchen ich unten insbesondere untersuchen werde; sechstens, das Gepränge, welches er mit seinem Unterrichte in Klassen macht, wo er nicht nur eine Menge Schüler auf zehn und mehr Pianofortes, und einer oder zwey kleinen Orgeln zugleich spielen lässt, so dass zwey oder auch drey an einem Instrumente sitzen, sondern auch die Schüler harmonische Studien auf liniirten Rechentafeln machen und hernach in Exercitienbücher eintragen lässt; siebentens, die Vorle-

sungen, welche er seinen Schülern (grossentheils Kindern) hält. Und dergleichen mehr.

18. Obgleich nun verschiedene der hier angeführten Mittel, Aufsehen zu erregen, schon von der Art sind, welche man Marktschreyerey zu nennen pflegt, so gehört dahin doch wohl insbesondere das Aufsehen, welches Hr. Logier eine Zeit lang in Dublin mit seinem Chiroplaste zu machen gesucht hat. Denn er hat daselbst eine Chiroplast-Halle errichtet, von daher er einen seiner Chiroplast-Werke datirt; und einen Chiroplast-Club, mit einem besondern Costume und emblematischen Knöpfen; er betitelt eines seiner Werke für seine Schüler: *A Chiroplast Companion*, und ein anderes: *Sequel to the Chiroplast Companion*; und macht überhaupt von dem Worte Chiroplast, in seinen Werken und Programmen, und vom Chiroplast selbst bey seinen Exhibitionen einen so überhäuften Gebrauch, dass es jedem vernünftigen Beobachter ekelhaft seyn muss.

19. Die eigentliche Ursache, warum Hr. Logier mit seinem Chiroplaste ein so grosses Aufsehen zu machen sucht, scheint zu seyn, dadurch die Aufmerksamkeit des Publikums von der Verwerflichkeit und allgemein schädlichen Tendenz seines Systems abzuziehen, und Leichtgläubige damit, als mit etwas sehr merkwürdigem und nützlichem, eine Zeitlang zu blenden. Mehreres über den Chiroplast wird weiter unten vorkommen.

15. Ein zweytes Mittel, dessen Hr. Logier sich zur Unterstützung seines Systems bedient, ist, dass er behauptet, sein System enthalte ein Geheimniss, für dessen Mittheilung er hundert Guineen nebst einer festen Zusicherung für die Verschweigung dieses Geheimnisses erwarte. Dieses beförderte auf eine gedoppelte Weise die bey 6. erwähnte unerhörte Speculation. Denn erstlich brachte es dem leicht zu überredenden Theile des Publikums sehr grosse Erwartungen von einem solchen Geheimnisse bey, welchen zufolge sie ihre Kinder dem Logier'schen System des Unterrichts gern und haufenweise anvertrauten; zweytens feuerte es Musiklehrer, welche die erforderten hundert Guineen aufbringen konnten, an, sich ein so schätzbares Geheimniss zu erwerben, um auch so viele Schüler zu bekommen. Ja, die Combination dieser beyden Effecte des so kostbaren Logier'schen Geheimnisses machte sogar, dass viele Musiklehrer sich wider Willen bequemen mussten, sich auf die erwähnten Bedingungen an Hrn. L. und seine Mitgenossen zum Nachtheil anderer anzuschliessen, wenn sie nicht ihre sauer erworbenen Connexionen, und mit diesen ihren bisher redlich verdienten Erwerb verlieren wollten.

16. Es ist daher die Frage, worin dieses, hundert Guineen nebst einer Bürgschaft der Verschweigung werthe, Logier'sche Geheimniss eigentlich bestehe? Aus einer Vergleichung aller Umstände *folgt*: dass es in nichts anderm bestehen könne, als erstlich, in der oben erwähnten Speculation, so viel möglich, allen Musikunterricht zu sich und seine Mitgenossen zu bringen; zweytens, aus einer festgesetzten Ordnung und einem Leisten des Unterrichts, welche bey allen Schülern unabänderlich dieselben bleiben, wie ich schon bey 10. erwähnet habe; und drittens, aus gewissen unnützen, oder zweckwidrigen Kleinigkeiten, wodurch Hr. Logier selbst seine Mitgenossen und Schüler, als durch etwas sehr merkwürdiges und nützliches, an den Glauben der Wichtigkeit seines Systems zu fesseln sucht. Ueber den ersten dieser Punkte ist schon oben bey 6, 7, ein hinreichendes gesagt worden. In Ansehung des zweyten Punktes ist es ganz unnöthig, die eigentliche Ordnung und Routine des Logier'schen Unterrichts zu wissen, da die Lectio en selbst aus den Exercitienbüchern der Schüler und aus seinen bey 9. erwähnten drey Werken für seine Schüler bekannt sind; und das ganze System überhaupt als allgemein schädlich und verwerflich erscheinen wird. Und unter die erwähnten Kleinigkeiten des dritten Punktes rechne ich solche, als in den „*General Observations* pag. 18. einige mnemonische Hülfsmittel und kleine Kunstgriffe" genannt werden, „wodurch Kinder im Stande sind, das wenige, das „sie wirklich wissen, und vieles, das auf die Benennung Wissenschaft keinen Anspruch hat, zur „Schau zu stellen:" nämlich das Abzählen oder Erinnern an den Fingern, welches sie, da sie einmal darüber angetroffen wurden, verstohlen mit den Händen hinter sich fortzusetzen suchten, und dergleichen mehr.

17. Ein drittes Mittel, dessen Hr. Logier sich zur Empfehlung seines Systems bedient, und welches mich insbesondere angeht, ist: dass er den Hauptgrundsatz meines Systems des Unterrichts für den wenigen und für einen Hauptvorzug seines Systems vor allen vorher bekannten aus-

gieht. Die Beweise hiervon sind, wie folgt: Im Jahre 1796, also achtzehn Jahre vor Hrn. L.s Herausgabe seines *Chiroplast Companion*, welcher, seiner Behauptung nach, auf jenen Grundsatz gebauet ist, gab ich mein kleines Werk für Anfänger heraus, betitelt: *The first Beginning on the Piano Forte* etc. (Der erste Anfang auf dem Pianoforte, nach einer verbesserten Methode, Anfänger zu unterrichten.) Der Grundsatz dieser Methode wird aus folgenden kurzen Auszügen aus diesem Werke erhellen:

18. Die Einleitung zu demselben fängt so an: „Es ist schwer, einen Anfänger so zu unterrichten, dass er eines Theils nicht durch trockne „Erklärungen aufgehalten und abgeschrecket werde, „ohne das Vergnügen des Spieleus zu geniessen; „und dass er andern Theils dem blossen Spielen „nicht zu sehr überlassen werde, oder in solchem „forteilen könne, ohne es regelmässig und gründlich zu lernen. Diese Schwierigkeiten hoffe ich „durch gegenwärtiges Werk aus dem Wege zu „räumen." — „Da aber die Methode, Anfänger „zu unterrichten, welche ich vorschlage, von den „bisher bekannten verschieden ist, so halte ich es „für nöthig, folgende allgemeine Regeln zu geben, „die bey dem Gebrauche dieses Werkes beobachtet werden müssen, nämlich: I. Der Schüler „muss mit keinen andern Regeln und Erklärungen „beschweret werden, als die zu seinem unmittelbaren Gebrauche erforderlich sind. II. Nichts „muss dem Schüler ohne hinreichende Erklärung „aufgegeben werden. III. Der Schüler muss durch „die verschiedenen Fächer der Kunst stufenweise „und auf solche Art geführet werden, dass nichts, „was zu seinem Zwecke wesentlich oder nützlich „ist, gänzlich übergangen werde etc."

19. Darauf folgen „Erklärungen der Anfangs-„gründe des Spieleus auf Tastatur-Instrumenten," von welchen der Lehrer bey jeder Lection so viel auszuwählen hat, als nach den vorhergehenden Regeln erforderlich ist. Aber der Anfang selbst ist mit der ersten Spiel-Lection zu machen, welche aus zwey kurzen Sätzen besteht, und blos die drey untersten Noten des Diskantes $\bar{c}$, $\bar{e}$, $\bar{g}$, enthält. Diese Noten, welche von gleicher Länge und allein im G Schlüssel sind, nebst deren Tasten, kann selbst das jüngste unterrichtsfähige Kind, aus wenig Worten der Erklärung, beym ersten Versuche völlig begreifen und nach den Noten in Ausübung bringen lernen. Dazu legt diese anscheinende Kleinigkeit, von nur drey Noten, den Grund zur methodischen Erlernung aller übrigen Linien, als Folge von zwey zu zwey Stufen des musikalischen Alphabets; und gewähret einem Anfänger die Freude, sogleich etwas angenehmes nach Noten spielen zu können.

20. In der zweyten Lection werden zu den obigen drey Noten auf Linien die drey Spatien h, $\bar{d}$, $\bar{f}$, gelernet, welches den Grund zur methodischen Erlernung aller Spatien legt, und mit den Noten h, $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, schon zwey bessere Sätze als die beyden ersten zur Uebung hervorbringt. Und auf diese Weise werden in den übrigen zehn Lectionen alle andere Noten, nebst den gebräuchlichsten Arten ihrer Dauer, so stufenweise eingebracht, dass ein wirklicher und gründlicher Fortschritt gemacht wird, und der Schüler schon zwölf kleine Stücke von verschiedenem Charakter, jedes mit einem Präludium, nach Noten spielen kann. Diese Lectionen sind alle in C dur, und enthalten blos zufällige Versetzungszeichen. Dann aber folgen sechs Sonatinen, jede von zwey Sätzen, in ein, zwey, drey Kreuzen und ein, zwey, drey Been, auch in zunehmender, doch nicht zu grosser Schwierigkeit. Und das ganze Werk ist für Kinder, deren Hände nicht mehr als eine Sexte erreichen können, eingerichtet, ohne dadurch dem Effecte zu schaden.

21. Wenn nun der Leser mit dem Obigen das vergleicht, was Hr. Logier über denselben Gegenstand von seinem System behauptet, so findet sich folgendes:

22. Im *Chiroplast Companion* stellt Hr. Logier die vorigen Systeme des Unterrichts fälschlich als in einem höchst erbärmlichen Zustande vor, um dagegen sein hochgepriesenes System zu erheben, von welchem er sagt: „Durch das gegenwärtige System werde alle diese Schwierigkeiten „vermieden" — „der S. üler fängt auf einmal zu „spielen an, und alle nöthigen Anweisungen werden in der Fortschreitung angebracht, wie sie „nöthig werden," — „des Schüler hat höchstens „nur fünf Noten für jede Hand zu lernen, und „alle andere nöthige Instruction werden stufenweise mitgetheilet, wie sie gebraucht werden." Und derselbe Grundsatz wird von Hrn. Logier's erstem Mitgenossen in London, nämlich von Hrn. S. Webbe, in seinem Prospectus, also ausgedrückt: „Die Schüler werden gleich bey ihrem ersten „Eintritte in die Akademie, die erste Lection zu

„spielen angewiesen, welche aus fünf Diskant- und „fünf Bassnoten besteht." — „Andere Noten etc. „werden allmählich und unvermerkt gelernet, wie „sie gebraucht werden." — „Es entsteht ein merk„liches Vergnügen für die Kinder dadurch, dass „sie auf einmal im Stande sind, ein Stück hervor„zubringen." u. s. f.

23. Nach dem Obigen und nach dem, was bey 18, 19, 20, gesagt worden, wird nun hoffentlich eine ganz auffallende Uebereinstimmung denen, was Hr. Logier von seinem Grundsatze sagt, mit dem meinigen, schätzen Jahre früher bekannt gemachten, unleugbar seyn. Und dass Hr. L. mit meinem bey 17. angeführten Werke nicht bekannt gewesen sey, lässt sich nicht denken, weil dieses Werk die ganze Zeit her gesucht worden, und also gar nicht unbekannt ist, wie mir die ersten hiesigen Musikhandlungen, und ungezehene Musikleher, die es gebrauchen, gewiss gern bezeugen werden: auch besonders deswegen, weil ich weiss, dass er mit meinen theoretischen Werken bekannt ist, in welchen es erwähnet wird; und weil er es daher, als besonders zu seinem Fache gehörend, nicht unbeachtet gelassen haben kann. Auch ist es unmöglich, dass Hr. L. den obigen Grundsatz selbst erfunden habe, ohne den meinigen zu kennen, weil jede Stufe seines Unterrichtes beweiset, dass er nicht im Stande sey, seinem hochgerühmten Hauptgrundsatze gemäss zu verfahren; welches nicht der Fall seyn könnte, wenn er jenen Grundsatz selbst erfunden und reiflich durchdacht hätte. Zum Beweise des eben gesagten dient Folgendes:

24. Schon die erste Lection im *Chiroplast Companion*, womit Hr. Logier seine Schüler anfangen lässt, ist seinem obigen Grundsatze schnurstracks zuwider. Denn sie besteht aus zehn verschiedenen Noten, von zwey Arten der Dauer, und in zwey Schlüsseln. Dies ist viel mehr, als ein junger Schüler auf einmal, nebst den dazu erforderlichen Tasten, so deutlich lernen kann, dass er es nach Noten, die er kennt, auf Tasten, die er auch kennt, in rechtem Zeitmasse ausführen könne. Aber Hr. Logier gesteht selbst in demselben Werke, „dass ein Schüler mit Hülfe seines „Chiroplast's die erste Lection spielen könne, ohne „eine Note der Musik zu verstehen, wenn er nur „auf die Nummern der Finger 1, 2, 3, 4 und 5 für „den Daumen, welche in den Fingerführern über „ihre Fächer angeschrieben sind, und die gleichen „Nummern über den Noten der Lection achte." Heisst das denn nach Noten spielen, oder nur nach Zahlen fingern? Heisst es, nur so viel aufgeben, als der Schüler auf einmal lernen kann, oder was mehrere Lectionen erfordert, um hinreichend gelernt zu werden?

25. Auf ähnliche Weise verfährt Hr. Logier auf jeder Stufe seines Unterrichts. Erst erlaubt er seinen Schülern nur Eine Art der Bewegung ihrer Finger, nämlich über einer und derselben Taste; und wenn er sie durch dreyssig Folioseiten seines Werkes auf diese Weise vom Zusammenziehen oder Weiterstrecken, vom Ueber- oder Unterarten, vom Springen etc. (welches alles ein Kind bey einer guten Methode unvermerkt mit lernt,) entwöhnt hat, so nimmt er den Chiroplast weg, und erwartet nun nicht blos alle diese Arten der Applikatur unter einander, sondern auch insbesondere Streckungen der Finger, welche für die kleinen Hände junger Kinder ganz unmöglich sind. Beweiset alles dieses, dass er seinem vorgeblichen Grundsatze gemäss zu verfahren verstehe? oder vielmehr, dass er ihn nicht einmal gehörig verstanden habe? Was sollen Kinder bey den ihren Fingern unmöglichen Stellen in seinen Lectionen thun? unrechte Noten greifen, oder tacet spielen?

26. Aber diese Unfähigkeit des Hrn. Logier, nach seinem anmasslichen Grundsatze zu verfahren, erweiset sich auch aus den Exercitien-Büchern, in welche er seine Schüler ihre Studien eintragen lässt. Den Anfang in denselben macht eine blos aufsteigende diatonische Scala von Einer Octave in C dur. Dann kommt eine chromatische aufsteigende Octave, in welcher aber His C vorkommt, welche eine unharmonische Stufe ist: und zum Beweise, dass dieses nicht ein blos zufälliger Fehler sey, sind die beyden Noten mit 13, 14, numerirt. Darauf folgt eine sogenannte unharmonische Tonleiter, welches aber nichts anders als eine diatonische ist, nämlich D E F G A H C D, jedes mit einem b. Solche auffallende Unrichtigkeiten im ersten Anfange der Studien sind doch in der That zu arg. Gleich darauf folgt die diatonische blos aufsteigende Octave, durch alle Töne von C bis His, mit zwölf Kreuzen, und von C bis Deades, mit zwölf Been, wo die Kreuze und Been nicht als Vorzeichnungen, sondern bey ihren Noten vorkommen. Heisst denn das nicht, zur Zeit mehr aufgeben, als was der Schüler zum wirklichen Gebrauche bedarf? Haben je Haendel, Haydn und Mozart, welchen Hrn. L.'s

Schüler nachahmen sollen, in zwölf Kreuzen und zwölf Been componirt? Oder sollen die kleinen Logier'schen Schüler sogar jene Veteranen in Kreuzen und Been übestreffen; und dieses gleich am Anfange ihrer Exercitien? Von diesem Anfange kann der Leser nun schon auf die ganze Folge dieser Exercitien schliessen.

27. Ein viertes Mittel, dessen Hr. Logier sich bedienet, um sein System darauf zu stützen, ist sein Unterricht in Klassen, oder für mehrere Schüler zugleich. Obgleich diese Art des Unterrichts in den Fällen, wo sie anwendbar ist und nach einer guten Methode angewandt wird, von entschiedenem Nutzen ist: so erweiset es sich doch, dass die Art, wie Hr. L. sie anwendet, nur hauptsächlich dazu dienen kann, seine bey 6, 7 gezeigte, allgemein gewinnsüchtige Speculation zu befördern. Denn er sucht dadurch das Ansehen zu gewinnen, dass seine Akademieen den bestmöglichen Musikunterricht gewähren, um als nützlich zu zeigen, dass in allen diesen Akademieen alle Schüler nach einer festgesetzten Routine, auf eine und dieselbe Art in Klassen unterrichtet werden.

28. Aber weiss denn Hr. Logier nicht, dass selbst die beste Methode des Unterrichts, im Allgemeinen genommen, nicht bey allen Schülern auf eine und dieselbe Art anwendbar ist, sondern dass sie sich bey jedem nach seinen Fähigkeiten und Bedürfnissen, nach der Zeit, welche er auf den Unterricht verwenden kann, und nach dem besondern Zwecke, zu welchem er Musik lernt, bequemen müsse? Wie kann er daher verlangen, dass seine jüngsten Schülerinnen, die für seinen zweckwidrigen Leisten von harmonischen Studien kein Gefühl haben, noch es haben können, dennoch diese mit den ältesten zugleich durchwürgen sollen; und dass Fähigere, die grössere Fortschritte machen können, als die Kleinsten, durch diesen Leisten daran verhindert werden sollen? Im Gegentheile sieht man, dass er das, wofür alle Schüler Gefühl haben, und haben müssen, weil sie davon den leichtesten und angenehmsten praktischen Gebrauch machen können, nämlich Generalbass, fast gänzlich vernachlässiget; weil bey einer seiner Exhibitionen seine Schüler, welche schon Melodieen harmonisirten, noch keinen bezifferten Bass spielen konnten (Exposition, pag. 55.). Auch in den Exercitien-Büchern der Schüler ist vom Generalbasse nichts zu finden.

29. Auch in Ansehung des praktischen Spielens lehrt die gesunde Vernunft, dass ein stetiges, oder nur häufiges Zusammenspielen mehrerer auf einmal, nichts anders als ein steifes Takthalten und einen rauhen gemeinen Anschlag und Vortrag hervor bringen könne; und alle unpartheiische Sachverständigen, welche bey einer Logier'schen Exhibition gegenwärtig gewesen sind, sagen einstimmig, dass dieses mit den Ausübungen daselbst der Fall sey. Wer sollte auch wohl glauben, dass Hr. L. behaupte, „durch eine solche „Vereinigung vieler Schüler von verschiedenen „Stufen der Fortschritte werden kleine Fehler ge„genseitig verbessert?“ Können denn Fehler verbessert werden, ehe sie begangen sind? Oder beym Begehen derselben, wie ist es da möglich, sie zu verbessern, wenn kein Einhalten statt findet, sondern ein jeder mit den andern fortzukommen streben muss? Der Leser sieht gewiss, dass gerade das Gegentheil von dem, was Hr. L. behauptet, Statt findet, und dass ein solches Zusammenspielen Vieler auf einmal, häufig Fehler hervorbringe, statt sie zu verbessern. Sollte er aber meynen, dass das Verlieren der Fehler in dem Geräusche des Ganzen, sie verbessern heisse, so würde er selbst dadurch bestätigen, dass auf keine Feinheit und Vollendung des Vortrags bey seinem Klassen-Unterrichte zu denken sey.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des October. Den 15ten, am Geburtstage des Kronprinzen, ward, nach einer von Mad. Schröck gesprochenen Rede des Kriegsraths May, Mozart's herrliche Oper *Titus* gegeben, in der Hr. Stümer, Mad. Schulz und Dem. Eunike die Hauptrollen vorzüglich gut ausführten. Das Ballet im ersten Akt und am Schluss der Oper, vom königlichen Balletmeister Telle, hatte eine von Hrn. Musikdirector Schneider geschriebene Musik, die aber nach Mozart's köstlichen Tönen nicht gefiel. Ausserdem gab das Theater an Neuigkeiten am 24sten *Aschenbrödel* oder das *Zauberkätzchen*, pantomimisches Ballet in zwey Abtheilungen, nach dem französischen: *Cendrillon ou la chatte merveilleuse*, für das königliche Schauspiel eingerichtet vom königlichen Balletmeister Telle; Musik von dem eben erwähnten Hrn. Musikdirector Schneider. Der Inhalt ist jedermann aus dem Mährchen bekannt; Dem. Lemière führte die Partie der Aschenbrö-

del, Dem. Rönisch die der Fee Minette und Hr. Hoguet die des Prinzen Alfonso vorzüglich gut aus; aber Undank ist der Welt Lohn, denn niemand dachte beym Beyfall an die ziemlich derbe Katze, die doch so schön die Kastanien aus dem Feuer langte, die Tassen so überraschend vom Tische warf, mit grosser Fertigkeit zum Fenster hinausprang u. s. w. Die Musik hatte nichts des Auszeichnens werthes. Den 28sten ward zum erstenmale gegeben und am vorletzten Monatstage in dem überfüllten Opernhause wiederholt: *Der Stralower Fischzug*, Volksstück mit Gesang, in zwey Abtheilungen, von Jul. von Voss: Musik von Hrn. Musikdirector Schneider. Wer je etwas von dem, am 24sten August jedes Jahres wiederkehrenden berlinischen Volksfeste des Stralower Fischzugs gehört hat, kennt den Inhalt der Posse, und nur Berliner oder mit der hiesigen Welt genau Bekannte können die zahlreichen Witzspiele des aus ähnlichen Schriften schon bekannten Hrn. Verf. verstehen; daher ist dieses Volksstück auch nur local und für auswärtige Bühnen unbrauchbar. Zu den einzelnen Personen, die schon den Inhalt ihrer Redensarten errathen lassen, gehören unter andern: die Tante aus dem Fleischscharn, der Onkel aus der Pfeifenbude, zwey Schneidermamsells, ein blinder Harfner, eine blinde Sängerin, ein Schneidergesell aus Weissenfels, ein Charlottenburg-Fahrer, ein Topfbinder aus Schwaben, ein Neunaugenhändler, ein Gurkenverkäufer, ein Polizeycommissair, ein Pfefferkuchler, ein Drehorgelspieler etc. Die schönen Decorationen stellten zwey der schönsten, einander gegenüberliegenden, Gegenden von Berlin vor: Stralow und Treptow. Die Musik von Hrn. Schneider war eingerichtet: die Ouverture, ein Pasticcio von Gassenhauern, die Gesänge Volkslieder. Der Beyfall war sehr getheilt; um ähnlichen lärmenden und störenden Auftritten, wie bey der ersten Vorstellung, vorzubeugen, wurde in den öffentlichen Blättern an die ältern Gesetze gegen Lärm in den Theatern erinnert.

Die schon im vorigen Berichte mit Beyfall genannte Mad. Campi aus Wien ist am 2ten als Donna Anna in Mozart's *Don Juan*, am 4ten als Constanze in Mozart's *Belmonte und Constanze*, und am 9ten als Königin der Nacht in Mozart's *Zauberflöte* aufgetreten. Ausgezeichnet war besonders die zweyte Vorstellung; namentlich wurde ihr Gesang: O so verzeih etc., ihre Arie: Martern aller Arten etc., das Quartett: Ach Belmonte! ach mein Leben! etc. und das Recitativ: Welch Geschick! o Qual der Seele etc. beklatscht. Auch Hr. Stümer, der den Belmonte gab, fand bey den Arien: Hier soll ich dich dann sehen etc., Constanze dich wieder zu sehen etc., Wenn der Freude Thränen fliessen etc. Ich baue ganz auf deine Stärke etc. und in dem erwähnten Quartett und Recitativ, auch Hr. Hillebrand als Osmin in der Arie: O wie will ich triumphiren etc. viel Beyfall. — Die auch schon im vorigen Bericht erwähnte Dem. Kainz aus Wien hat mit ihrem Lehrer, Hrn. Röckel, einigemal in Zwischenakten gesungen. Hr. Röckel war schon vor einigen Monaten hier, und liess sich, wie die damaligen Berichte meldeten, nicht ohne Beyfall in Zwischenscenen hören. Am 6ten sangen beyde in einem aus drey Scenen des Rossini'schen *Barbier von Sevilla* zusammengesetzten italienischen Intermezzo, und am 11ten in Scenen aus Rossini's Oper: *Die diebische Elster*, auch diessmal nicht ohne Beyfall.

Von den Concerten dieses Monats war das am 5ten von der Generalintendantur veranstaltete das erste. Nach der Sinfonie von Mozart aus G moll, sang die erwähnte Dem. Kainz die Arie von Nicolini: Con quel tuo pianto etc. und nachher Variationen von Winter über Caraffa's Thema: Oh cara memoria etc. Hr. Boucher, wie er sich in einer neuern Anzeige nennt, artiste et cosmopolite, spielte eine von ihm componirte Fantasie für Violino principale mit Orchester (Introduction, Allegro, Scherzo, Romanze, Polonaise) und mit Hrn. Concertmeister Möser ein Doppelconcert für zwey Violinen, von Viotti. Seine Gattin spielte ein Concert für Pedalharfe und das dritte Duett-Concertant für Pianoforte und Harfe; beyde mit den schon oft bemerkten Eigenthümlichkeiten. — Am 18ten gaben die Herren Boucher und Möser abermals Concert, und spielten gemeinschaftlich das Doppelconcert für zwey Violinen von Dupuy; so wie Hr. Möser allein ein Adagio und Rondo, und Hr. Boucher ein Allegro, Largo und Rondo. Auszeichnung verdienen noch in diesem Concerte die vierzehnjährigen talentvollen Zwillingsschwestern Lithander aus Stockholm, die eine concertirende Polonaise à 4 mains auf dem Pianoforte vortrugen. — Den 25sten wurde zum Besten des Friedrichsstiftes ein Concert veranstaltet, in dem zwey Ouverturen, von Spontini (*Cortez*) und Beethoven gespielt wurden. Auch hier trug Hr.

Boucher ein Concert und Rondo vor. Zum erstenmal sangen öffentlich Dem. Hoffmann und Carl, ehemals Zöglinge des Friedrichsstiftes und seit ein und einem halben Jahre im Singinstitut der Dem. Schmalz; sie sangen den Morgenhymnus: Tochter Saturnus etc. mit Chor, aus Spontini's *Vestalin* und das Duett aus Paer's *Sargines*: Man kann ihr ohn' Entzücken etc. Sie haben stark anstönende Stimmen, die bey fortgesetzter Uebung auch noch mehr an Biegsamkeit gewinnen werden. Auch sangen die jetzigen Zöglinge des Friedrichsstiftes unter Leitung ihres Singlehrers, des Chordirectors Seidel, den Chor an den Frühling von Göthe, componirt von Carl Blum. Die reine Einnahme des Concerts betrug 404 Thaler 5 Groschen 8 Pfennige. — Den 25sten gab Hr. S. Hermstedt, fürstlich schwarzburg-sondershausenscher Kapellmeister, Concert. Der schon vor mehreren Jahren hier mit Beyfall aufgenommene treffliche Klarinettist trug ein Concert von L. Spohr (Manuscript) und ein Concertino von Max Eberwein vor, und riss das bey der jetzigen Concurrenz leider! nicht zahlreiche Publikum hin durch seine Kraft und Kühnheit in den wildesten Läufen, in den schnellsten Sprüngen und in dem präcisesten Staccato, durch die kühnste Höhe bis zur Grenze des viergestrichenen c, dem höchsten b und die volle und kräftige Tiefe, die grösste Reinheit und Vollkommenheit gebundener und abgestossener Passagen, die Zartheit und Innigkeit im piano, smorzando, mancando bis zum leisesten Hauch einer Aeolsharfe. In diesem Concert trat auch zum erstenmale auf Dem. Catharina Canzi, aus Wien, Schülerin des Hofkapellmeisters Salieri. Sie hat eine mittlere Stimme, viel Schule und Gefühl, reine Intonation und geschmackvollen Vortrag. Nehmen Sie noch dazu ein liebenswürdiges Aeussere, und Sie können sich den Eindruck denken, den das liebe Mädchen auf das gebildete Publikum machte.

Durch eine Kabinetsordre hat der König alles, was sich auf die Musik beym Theater bezieht, Orchester, Annahme und Entlassung der Kapellmusiker, Darstellung der Opern und Operetten, Ballet etc. allein dem Generaldirector der Musik, Hrn. Spontini, übergeben, so dass der Generalintendant, Graf von Brühl, nur für das Trauer-, Lust- und Schauspiel sorgt. So wird denn nun jede der jetzt getheilten Behörden allein die Ehre und Schande der Darstellungen haben!

Magdeburg, im October. Dem thätigen Kunsteifer des Hrn. Musikdir. Wachsmann hatten wir am 25sten Sept. einen herrlichen Genuss zu verdanken: wir hörten Friedrich Schneiders *Weltgericht*. Gewöhnlich führt Hr. Wachsmann mit seinem Singvereine und dem von ihm errichteten Domchore, in der St. Johannis-Kirche zum Besten der Armen, Ostern und Michaelis, ein Oratorium auf; dieses Mal wählte er das *Weltgericht*. Herr Oberburgermeister Franke, welcher alles Gute kräftig unterstützt, bot auch hierzu die Hand und bewirkte, dass am 26sten ein grosses Concert auf dem Rathhause, und am 27sten eine Quartett-Unterhaltung gegeben wurde. Somit feyerten wir ein grosses Musikfest, welches der Oberbürgermeister Hr. Franke zu einem städtischen machte. Der Singeverein des Hrn. Organist Seebach, welcher nicht öffentlich auftritt, wohl aber zum Besten der Armen im Saale der Freimaurerloge alljährlich zwey Concerte giebt, wurde ebenfalls zum Beytritt eingeladen, wodurch das Gesangpersonale bedeutend anwuchs; und aus Sondershausen, Braunschweig, Helmstedt, Halberstadt, Blankenburg, Quedlinburg und Dessau trafen Künstler zur Unterstützung ein. Hr. Kapellmeister Schneider hatte, der Einladung zu Folge, die Güte, die Direction seines Kunstwerkes zu übernehmen; und so wurde die Aufführung so glänzend, als sie vielleicht noch nirgends Statt gefunden. Mit Liebe und Aufmerksamkeit folgten Alle dem Meister, der mit sicherer Hand das Ganze leitete: die Ausführung war des Werkes würdig. — Erste Violinen: 20, an der Spitze Hr. Concertmeister Probst aus Dessau; zweyte Violinen 22, geleitet vom Kaufmann Hrn. Fesca dem ältern; Bratschen 13, Violoncelle 10, Hr. Kammermusikus Müller der jüngere, aus Braunschweig, Hr. Dom-Musikus Barnbeck aus Halberstadt hatten die Soli; Bässe 7, unser brave Hesse und Hr. Kammermusikus Klotsch aus Dessau waren kräftige Stützen; Flöten 5, Oboen 4, Klarinetten 5, Fagotts 6, Contrefagotts 2, Hörner 4, Trompeten 4, Posaunen 4, Pauken 2.

Soprane waren 67, Alte 47, Tenore 45, Bässe 74; und vom Militair noch 34 Sänger zum Chor der Eroberer. Die Solopartieen hatten Fräulein Kayser, Fräulein Semler aus Berlin, Hr. Heinrichshofen der jüngere, Hr. Happich aus Quedlinburg und Hr. Beetmann.

Hr. Kapellmeister Schneider dirigirte aus der Mitte das Ganze; ihm zur Seite führten die Chöre

Hr. Organist Seebach und Herr Musikdirector Wachsmann, und am Fortepiano aus Hr. Musikdirector Ebers. Activ waren also 585 Personen. Ueber die höchst gelungene Aufführung war nur eine Stimme. Am 26sten auf dem Rathhause wurde gegeben: 1) Sinfonie C moll von Beethoven; 2) Neuestes Concert für die Klarinette von Spohr, geblasen vom Kapellmeister Hermstedt aus Sondershausen; Arie *aus Titus* von Mozart, mit obligater Klarinette, gesungen von Fräulein Kayser und begleitet von Hrn. Kapellmeister Hermstedt. Im zweyten Theile: 1) Ouverture aus der *Zauberflöte* von Mozart; 2) Duett aus *Sofoniebe* von Pär, gesungen von Fräulein Kayser und Hrn. Heinrichshofen dem jüngern; 3) Variationen für die Violine von Polledro, gespielt von Kammermusikus Hrn. Müller dem ältern aus Braunschweig; 4) Schlusschor aus: *Christus am Oelberge*, von Beethoven. Gross und herrlich war das Ganze, und ebenfalls geleitet vom Hrn. Kapellmeister Schneider. Am 27sten trugen die Herren Müller ein Quartett von B. Romberg vor; Hr. Concertmeister Probst ein Quartett von Fesca; Hr. Kapellmeister Schneider ein Quartett für das Pianoforte von eigener Composition; Hr. Müller der ältere, eine Polonoise von Mayseder; Hr. Kapellmeister Schneider und Hr. Probst ein Rondo von Spohr; und Fräulein Kayser sang eine Polonoise von Caraffa, und mit Hrn. Heinrichshofen dem jüngern das Duett aus *Belmonte und Constanze* von Mozart.

Möge Hr. Kapellmeister Schneider das musikalische Publikum bald wieder mit einem ähnlichen Werke erfreuen, und dieses Fest nicht das erste und letzte in dieser Art bey uns gewesen seyn!

Nekrolog.

Am 7ten September dieses Jahres verschied Hr. Johann Gottfried Fischer, Musikdirector und Lehrer am Gymnasium zu Freyberg. Er war geboren den 13ten September 1751 zu Naundorf bey Freyberg, besuchte von 1764 — 1774 das Gymnasium zu Freyberg. In Leipzig studirte er 1774 — 1777 Theologie und Musik. Ueberwiegende Neigung für die letztere bewog ihn, 1777 die Stelle als Organist an der Andreaskirche zu Eisleben anzunehmen; 1788 wurde er daselbst zum Musikdirector und vierten Lehrer ernannt. Nach einem ein und zwanzigjährigen Aufenthalte in Eisleben, wo er durch Amtstreue, Redlichkeit und Thätigkeit die allgemeine Achtung erwarb, und durch eine Schulorgel in dem dasigen Gymnasium, zu deren Erbauung er mit Uneigennützigkeit den Ertrag einer Anzahl von ihm veranstalteter und dirigirter Concerte verwandte, sich ein dauerndes Denkmal setzte, kehrte er 1799 nach Freyberg zurück. Hier übernahm er das Amt eines Musikdirectors und vierten Lehrers an dasiger Schule, welches er bis zur letzten Lebensstunde mit der grössten Thätigkeit, Uneigennützigkeit und Gewissenhaftigkeit verwaltete. Mit seinen ausgezeichneten musikalischen Kenntnissen und Talenten verband er die grösste Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit, welche ihn auch zurückhielt, sich dem grössern Publikum bekannter zu machen. Desto mehr aber arbeitete er für seinen unmittelbaren Wirkungskreis und für das musikalische Publikum, das ihn zunächst umgab. Denn ausser einer bedeutenden Anzahl grösserer und kleinerer Kirchenmusiken sind von ihm das Vater unser von Mahlmann, zwey Oratorin zum Charfreytage, (Text von Lingke und Biedermann) mehrere Psalmen etc. bearbeitet worden, von denen besonders die beyden Passions-Musiken den ausgezeichneten Beyfall mehrerer geachteten Meister fanden.

Kurze Anzeigen.

Potpourri pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par F. E. Fesca. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Eigentlich für eine, durchgehends obligate Violin, mit Begleitung der drey andern Instrumente. Die Themata sind gut gewählt, angenehm an sich, mannichfaltig im Ausdruck und nicht schon zu Grunde variirt u. dgl.; eben so gut sind sie verbunden, oder vielmehr nach einander eingeführt; die erste Violin ist sattsam beschäftigt, ohne zu schwer zu seyn; die andern Instrumente sind leicht: und so gewählt das kleine Ganze eine angenehme, und, da Hr. F. bekanntlich auch so trefflich die Violin zu behandeln versteht, eine zugleich nützliche Unterhaltung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten November. Nº. 48. 1821.

Bemerkungen über Hrn. J. B. Logier's sogenanntes „Neues System des Musikunterrichts."

Von A. F. B. Kollmann.

(Beschluss.)

30. Da schon bey 13, 14 vom Chiroplaste überhaupt die Rede gewesen ist, so werde ich nun noch über jeden seiner Theile insbesondere das nöthige bemerken. Diese sind eine Notentafel; ein Positions-Rahmen; zwey Fingerführer und Handgelenkführer.

31. Das erste Stück oder die Notentafel ist ein liniirtes Bret, welches dem Spieler gegenüber so aufrecht befestiget wird, dass jede Note des Instruments mit ihrem Namen, gerade über der ihr zugehörigen Taste erscheint. Diese Tafel soll, nach Hrn. Logier's Absicht, das Erlernen der Noten erleichtern. Aber sie ist unleugbar nichts anders, als was das offene Ein mal Eins und andere offene Tabellen für einen Schüler im Rechnen sind, nämlich Mittel, verwöhnte Kinder in ihrer Faulheit zu bestärken: weshalb sie auch bekanntlich mit dem Spottnamen Eselsbrücken belegt werden. Verstünde Hr. L. nach seinem vorgeblichen, bey 17. angeführten, Hauptgrundsatze zu verfahren, so hätte er nicht nöthig, auf eine Erleichterung des Notenlernens zu denken. Jeder Schüler lernt sie, nach meiner in dem Werke für Anfänger gezeigten Art, gründlich und geschwind, ohne kaum zu merken, dass, und wann er sie lernt; und Hrn. L.s Notentafel verzögert diess Erlernen vielmehr gar sehr.

32. Der zweyte Theil des Chiroplasts, oder der Positions-Rahmen, besteht aus zwey parallellaufenden Leisten, die von einem Ende der Tastatur zum andern reichen, und zwischen welchen die Hände beynahe bis an das Handgelenke gehalten werden sollen. Diese Leisten sollen die Hände in einer gewissen Höhe und Nähe der Tasten halten und verhindern, dass solche sich nicht höher oder tiefer, sondern nur von einer Seite zur andern bewegen. Der zumassliche Zweck dieses Theils des Chiroplast-Apparats beruht auf einem so widernatürlichen Grundsatze, dass es unerklärbar seyn würde, wie ein Mann von gesunder Ueberlegung auf so etwas habe verfallen können, wenn nicht das bey 14. erwähnte die handgreifliche Ursache davon zeigte. Hr. Logier behauptet und bestehet ganz fest darauf: dass alle Bewegung und Kraft des Anschlages der Finger beym Pianoforte-Spielen von den Fingern allein herkommen müsse, welche wie die Hammer des Instruments betrachtet werden sollen; und dass alle Theilnahme des Gewichts und der Muskeln der Hand und des Arms, an ihrer Bewegung und Stärke, beym Spielen nachtheilig sey. Dieses aber ist ohnstreitig dasselbe, als wenn er behaupten wollte, die ausschliesslich erforderliche Art gehörig zu sprechen wäre die: dass man die Zähne zusammengebissen halte, damit die Kinnlade sich nicht bewegen könne, und bloss die Lippen sich bewegen müssten. Ich will aber das Widernatürliche seines obigen Grundsatzes aus seinen eigenen Bemerkungen darzuthun suchen.

33. Im *Chiroplast Companion* pag. 6, sagt Hr. Logier: „wenn ein Kind zum erstenmale ans Pianoforte gesetzt wird, so zeigt sich eine gänzliche „Unbehülflichkeit und Gezwungenheit. Da die „Gelenke der Finger schwach sind, so sind die „Kinder allemal von Natur geneigt, in ihrem Bestreben die Tasten niederzudrücken, solche mit „dem Gewichte der Hinter-Hände und des Armes „zu unterstützen. In Lagen, wo ein Lehrer nur „selten Acht darauf geben kann, sind alle seine „Bemühungen, diesen natürlichen Hang der Kinder „zu verbessern, (wie er es nennt,) fruchtlos." u. s. w. Aber gesteht er denn nicht, dass alle

solche Dinge, als zu welchen alle Kinder, beständig, von Natur, und so sehr geneigt sind, dass sie sein Bestreben, solche zu verbessern, fruchtlos machen. Wäre der Natur sind, von welchen er zu lernen hat, und deren zweckmässige Richtung er zu erleichtern suchen muss; dass es aber unvernünftig und widersinnig sey, solchen wie Fehlern, die verbessert werden müssen, entgegen zu arbeiten? Auch die Schwachheit der Finger eines Kindes, welche er so oft erwähnet, wird durch seine unnatürliche Art, sie auf Tastatur-Instrumenten zu gebrauchen, sehr vermehret. Wenn Hr. L. im Stande wäre, nach seinem bey 18. erwähnten Hauptgrundsatze zu verfahren, so würde er nicht nöthig haben, von dieser Schwachheit der Finger so oft zu sprechen.

54. Der erwähnte dritte Theil des Chiroplasts begreift zwey Fingerführer; nämlich zwey messingene Platten, jede mit fünf Fächern, in solcher Weite, dass sie gerade über fünf zusammenliegende Tasten passen, in welchen der Daumen und die vier Finger sich bewegen sollen. Sie können für jede Hand über irgend einer Lage von fünf Tasten befestiget werden; und die Abtheilungen solcher Fächer bestehen aus dünnen Messingblechen, wie Stücke von Kartenblättern, welche mit den Tasten in gleicher Linie fortlaufen. Das Unnatürliche und Widersinnige dieser Fingerführer lässt sich auch nur nach dem bey 14. erwähnten erklären. Denn es kann kein einziger Zweck angegeben werden, zu dem sie nützlich wären; und sie sind in jedem ersinnlichen Betracht schädlich und verwerflich, wie aus dem folgenden erhellen wird.

55. Wenn irgend ein Nutzen dieser Fingerführer gedenkbar wäre, so müsste es der seyn: zu verhüten, dass die Finger der Anfänger nicht zuweilen die rechte Taste verfehlten. Nun bedenke man aber einmal: bey der Violine und andern Bogen-Instrumenten, wo die Tonstufen nicht durch Tasten bestimmt werden, und wo das Reingreifen so grosse Genauigkeit und lange Uebung erfordert, bedarf man keines mechanischen Fingerführers; und bey den beynahe zollbreiten Tasten des Pianoforte sollte man solche bedürfen? Wenn aber Hr. Logier darauf besteht, dass das Treffen der rechten Tasten auf dem Pianoforte schwer sey, so kann solches nur von seinen Fingerführern herrühren, welche die Finger erst verderben und dann auf einmal ihnen alles das abgelassen, wozu sie solche verdorben haben. Zufolge meiner bey 17. und ferner gezeigten Methode ist keine Schwierigkeit von der Art zu fürchten.

56. Aber das Merkwürdigste bey den Fingerführern ist, dass wenn man annähme, sie wären nützlich, so wäre doch diese von Hrn. Logier im höchsten Grade zweckwidrig. Denn er gebraucht sie nur dazu, die fünf Finger über fünf zusammenliegenden Tasten so zu vertheilen, dass keiner derselben seine bestimmte Taste verfehlen könne. Aber sie passen nur erwachsenen Händen so, dass die Finger mit den Abtheilungen in gleicher Linie laufen; und gerade diese Hände, für welche sie eigentlich passen, bedürfen ihrer gar nicht, weil ihre Finger gerade über den fünf Tasten liegen, und solche nicht verfehlen können. Und für kleine Hände, deren Finger nicht so weit liegen als ihre fünf Tasten, passen die Fingerführer nicht, weil die Abtheilungen derselben wie die Tasten gerade hin laufen, und die Finger in ausgebreiteten Linien wie ein Fächer; wegwegen kleine Finger sich gegen die Ecken der Abtheilungen reiben müssen, welches ihren weichen Knochen schädlich seyn kann. Ja, bey kleinen Händen, welches die einzigen sind, die anfangs zuweilen eine Taste verfehlen könnten, sind die Fingerführer deswegen höchst nachtheilig, weil, wenn die Kinder ihre Finger so weit, als bis in die Abtheilungen strecken sollen, sie solche nicht gehörig beugen können, und also gezwungen werden, mit gestreckten Fingern zu spielen, welches wider die Regeln einer guten Spielart ist.

57. Der bey 50. erwähnte vierte Theil des Chiroplasts begreift zwey Handgelenkführer, deren jeder aus einem bey jedem der Fingerführer angebrachten Messingdrathe, mit seinem Regulator besteht, und dazu dienen soll, die gehörige Lage des Handgelenkes zu erhalten und zu verhüten, dass es nicht auswärts gebogen werde. Hierüber habe ich nichts weiter zu bemerken nöthig, als dass dieser Theil des Apparats eben so lächerlich sey, als die beschriebenen andern Theile widernatürlich und einer vernunftigen Methode des Unterrichts gerade zuwider sind.

58. Obgleich aber der Chiroplast bis jetzt nicht mehrere als die beschriebenen vier Theile enthält, so scheint Hr. Logier doch noch einen fünften Theil derselben im Sinne gehabt zu haben, nämlich Schulter-Gewichte. Denn unter der Be-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *N*^{o}. *I.* 1800.

Ankündigung.

Um dem Wunsche verschiedener meiner Freunde, Schüler und Schülerinnen zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, eine Sammlung von 18 bis jezt noch ungedruckten Liedern für's Klavier oder Fortepiano in Musik zu setzen, und solche auf Pränumeration für den billigen Preis von 1 Thlr., in Louisd'or zu 5 Thlr., herauszugeben.

Ueber den Werth meiner Arbeit verbietet mir die Bescheidenheit ein eignes Urtheil; nur kann und darf ich versichern, daß mich theoretische und praktische Kenner der Musik zur Herausgabe dieser Lieder aufgemuntert haben, und ich werde gewiß dabey alles leisten, was meinen Kräften vergönnt ist. Ich hoffe daher, daß das Publikum mit der Musik sowohl, als mit dem Drucke, der bey den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig auf gutes Schreibpapier besorgt wird, zufrieden seyn wird. Wer sich dem Geschäfte unterziehet, Pränumeranten zu sammeln, welches bis in die Mitte des Monats November geschehen kann, erhält auf 5 Exemplare das 6te frey. Der Name der gütigen Beförderer dieser musikalischen Arbeit wird dem Werke vorgedruckt. Wegen der Pränumeration wende man sich gütigst an nachstehende Addressen, oder an mich Endesunterzeichneten.

In Berlin an den Herrn Buchhändler Franke.
— Braunschweig an den Herrn Organisten und Instrumentenmacher Lemme.
— Cassel an die löbliche Buchdruckerey des Waysenhauses.
— Detmold, an den Herrn S. B. Kestner, im Posthause.
— Dresden an den Fortepiano- und Harfenmeister Milchmeyer.
— Gera an den Herrn Buchhändler G. H. Illgen.
— Hamburg an den Herrn Buchhändler I. A. Böhme.
— Hannover an die Herren Buchhändl. Gebr. Hahn.
— Heilbronn an die Herren Buchhändler Ammon und Comp.
— Leipzig an die Herren Buchhändler Breitkopf und Härtel.
in Minden an den Herrn Postkommissair Kottenkamp.
— Oldenburg an den Herrn Buchhändler J. G. Oncken.
— Osnabrück an den Herrn Organisten Ellerbrock, und
— Rintela an den Herrn Professor Wachler.

Bremen, im Septemb. 1800.

J. T. Rauschelbach,
Domorganist.

Anzeige für Klavier-Meister, Spieler und Bauer.

Stimmbuch, oder vielmehr (eine) *Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Klavier-Instrument, sey es übrigens ein Saiten- oder Pfeifenwerk, selbst reparieren und also auch stimmen könne.* Von J. Buttner, Organisten in Groß-Glogau und E. Nachtsberg, Breslau; bey Adolf Gehr und Comp. 1801. 8. 8 Gr.

Eine höchst interessante Sammlung geprüfter Erfahrungen und geheimer Kunstgriffe, die jeden Dilettanten in Stand setzen, sein Instrument — es mag übrigens ein Klavier, ein Flügel, oder anderes Kielen-Instrument, ein Fortepiano mit, oder ohne Flöten, oder auch ein Positiv seyn, immer in gutem, spielbarem Stande zu erhalten und nicht nur selbst zu stimmen, sondern auch von allen andern Mängeln, ganz ohne fremde Hülfe und auf der Stelle zu befreyen. Dieses Buch verbindet mit dem Verdienste der Neuheit eine eben so anziehende, als darstellende Sprache, und ist ein wahres musikalisches Noth- und Hülfsbüchlein für alle Klavier-Meister, Spieler und Bauer.

Ferner ist bey den Verlegern dieses zu haben:

Hensel, C., neue Sammlung vermischter Klavier- und Singstücke. 1ste und 2te Sammlung. gr. 8. à 6 Gr.

Holenz, J. W., Unterhaltungen am Klavier für Ungeübtere und Liebhaber des Gesangs. gr. 8. 10 Gr.

Mozlak, F. A., Six Sonatines et Rondeaux faciles pour le Clavecin ou Fortepiano fol. 1 Thlr. 16 Gr.

schreibung seines Positions-Rahmen fügt er hinzu: „Die Schultern müssen auf alle Weise hinuntergehalten werden.“ Was haben aber die Schultern mit dem Pianoforte-Spielen zu thun? Berechtigt nicht diese Bemerkung das Publikum, zu vermuthen, dass seine mechanische Einschränkung der Hände, Finger und Handgelenke sich so unnatürlich fühle, dass sie seine Schüler veranlasse, die Schultern hinaufzuziehen, und andere ungehörige Bewegungen zu machen? Doch ich hoffe, dass das, was ich über den Chiroplast und seine Theile bemerkt habe, hinreichen werde zu beweisen, dass er in jedem Betrachte verwerflich und einer guten Methode des Pianoforte-Unterrichts schnurstracks zuwider sey.

39. Dass ein Verfahren, wie das bisher beschriebene des Hrn. Logier, nicht ohne Widerrede fortgehen konnte, lässt sich schon von selbst erwarten. Ich werde daher nun zu zeigen suchen, wie derselbe sich in Ansehung seines Systems zu seinen Gegnern benommen hat. Schon der blosse Argwohn, dass er allenthalben, in Edinburg, Glasgow und London, nichts als „Conspirationen“ finde, sein System zu „zerstören und zu unterdrücken,“ beweiset, wie sehr er überzeugt seyn muss, dass solches nichts anders verdiene. Niemand, der sich seiner guten Sache bewusst ist, wird dergleichen zu argwöhnen geneigt seyn. Soll aber jeder geschickte und rechtschaffene Musiklehrer ohne Widerstand zugeben, dass Hr. L. und sein Heer von Mitgenossen seinem wohlverdienten Erwerbe, ja gar seiner Reputation dadurch drohen, dass sie seine Schüler unter dem falschen Vorgeben zu erhalten suchen: sein Unterricht sey schlecht, und der ihrige unendlich besser?

40. Da Hrn. Logier's Betragen gegen seine Gegner in Glasgow und Edinburg, in den bey 5. erwähnten *Strictures* und den *General Observations* genugsam blossgestellet worden ist, so brauche ich mich dabey nicht aufzuhalten, und gehe sofort zu seinem Betragen gegen eine Committee von Musikern über, welche sich in London formiret hatte, um sein System zu untersuchen, und die schon erwähnte Schrift *An Exposition of the musikal System of Mr. Logier*, etc. herausgab. Auf diese erwiederte Hr. L. mit seiner oft erwähnten *Refutation* etc. in welcher er nicht bloss directe Antworten auf beynahe alle Punkte der obigen Exposition vermeidet, sondern auch sich die gröbsten Persönlichkeiten gegen die Verfasser derselben erlaubt, welche ihn mit der grössten Schonung behandelt hatten, und sie wegen Handlungen gegen ihn tadelt, welche er selbst in einem weit höhern Grade gegen sie und alle diejenigen Musiklehrer ausübt, die sich nicht an ihn anschliessen. Diese Handlungen können daher nur tadelhaft an ihm seyn; und an obiger Committee sind sie lobenswerth, wie aus folgendem deutlich erhellen wird.

40. Dass Hr. Logier directe Antworten vermeide, erweiset sich handgreiflich in seiner ganzen Schrift; und zwar so, dass der Titel *Refutation* solcher auf keine Weise angemessen ist. Er ward beschuldigt, dass er auf zweckmässige Fragen zu antworten, vermeide und verweigere, obgleich er selbst zu solchen Fragen aufgefordert hatte; und ich finde nicht, dass er sich gegen diese Vorwürfe vertheidiget hat. Sein Chiroplast, Chiroplast-Halle und Chiroplast-Club, mit einem besondern Costüme und mit emblematischen Knöpfen, sind als Merkmale der Marktschreyerey und Täuschung angesehen worden; und seine Antwort darauf berühret nichts von den letztern beyden Hauptsachen, sondern lautet so: „jede kleine „Schwachheit, welche meine Gegner an mir oder „an denen, die mein System angenommen haben, „aufsuchen konnten, ist erst veranstaltet und dann „auf die auffallendste Weise dargestellet worden.“ — „Selbst die Knöpfe meines Rocks sind „für die ernstliche Deliberation der Committee „hinreichend wichtig befunden worden.“ Und auf ähnliche Weise erscheinen alle seine übrigen Antworten nur als leere Ausflüchte.

42. Dass Hr. Logier die erwähnte Committee, welche ihn so anständig behandelt hatte, als sie konnte, auf die gröbste Art misshandelt, erscheint insbesondere aus der sarkastischen Dedication an sie, welche er seiner Refutation vorsetzt; und aus den gemeinen Persönlichkeiten, die er sich gegen die meisten derselben erlaubt. Eine solche Art der Widerlegung kann gewiss nicht verfehlen, bey der denkenden Klasse des Publikums eine seinem Erwarten ganz zuwiderlaufende Wirkung hervorzubringen. Wie sehr scheint diess zu rechtfertigen, was Hr. De Monti in den *Strictures* von „äusserst unverschämter Gemeinheit“ sagt; und wie leicht würde es der Committee seyn, die Bemerkungen, welche er über sie macht, mit Zinsen auf Zinsen zu erwiedern, wenn es der Mühe lohnte!

43. Eine der erwähnten persönlichen Misshandlungen, welche gegen Dr. Crotch gerichtet ist und besondere Aufmerksamkeit verdient, ist diese, dass nach vorhergehenden Bemerkungen Hr. Logier sagt: „Es heisst, dass der Hr. Doctor „wünscht, seine Schüler zehn oder zwölf Jahre „unter seiner väterlichen Aufsicht zu haben. Da „es nun meine Intention nicht ist, die meinigen „länger als zwey oder drey Jahre aufzuhalten, so „hoffe ich, der Hr. Doctor werde mit den übrigen „neun Jahren zufrieden seyn." (Refutation pag. 12.) Hier giebt Hr. L. selbst den Probierstein an, auf welchem die Wahrheit seiner Aussagen leicht geprüfet werden kann. Denn er hat nun über sieben Jahre nach seinem System unterrichtet, und von diesen ohngefähr vier Jahre in London. Wo sind nun aus den tausenden der Schüler, die, seiner Behauptung nach, schon nach seinem System unterrichtet worden sind, nur einige, die als Beweise aufgestellet werden können, dass sie in zwey bis drey Jahren irgend etwas richtiges und Bedeutendes nach seinem System gelernet haben? Und wie kommt es, dass nach den erwähnten sieben Jahren noch kein einziger seiner Schüler bekannt ist, der sich, ausser seiner Akademie und Gegenwart, in irgend einem der Fächer seines Unterrichts auszeichne???

44. Was Hr. Logier der obigen Committee besonders vorwirft, ist: dass sie „auf eine unrechtmässige Weise Privat-Zusammenkünfte in „Privat-Häussern und ins Geheim zu dem Zwecke „gehalten haben, sein System zu zerstören und „zu unterdrücken." Aber diese Zusammenkünfte sind erweislich zu keinem andern Zwecke gehalten worden, als das Wesentliche des Logier'schen Systems zu untersuchen, und die Musik lehrenden und lernenden gegen den Nachtheil zu sichern, welcher für sie daraus hervorgehen kann: weswegen jene Zusammenkünfte nicht nur untadelhaft, sondern höchst rechtmässig und lobenswerth waren. Hrn. L.s Behauptung, dass sie unrechtmässig und zu dem Endzweck gehalten wären, sein System zu unterdrücken, ist daher nichtig und verdient keine weitere Beachtung.

45. Man setze aber obigen Zusammenkünften einiger weniger Mitglieder der Committee diejenigen entgegen, welche Hr. Logier mit der grossen Anzahl seiner Mitgenossen hält und die um der Sache seines Systems willen privat seyn müssen, und bedenke, dass seiner eigenen Aussage zufolge dieses System allen denen schaden werde, die es nicht annehmen; so fallen alle obigen Beschuldigungen von Unrechtmässigkeit etc. auf seine eigenen Zusammenkünfte mit seinen Mitgenossen zurück und nicht auf die seiner Gegner.

46. Ein Beyspiel von der Art, wie Hr. Logier sich gegen etwanige Einwürfe zu vertheidigen sucht, wird in der *Exposition* pag. 61, u. f. gefunden, wo gesagt wird, dass bey der Exhibition in Edinburg am 17ten Nov. 1817. einige verbotene Quinten und Octaven in seinem *Chiroplast Companion* und dem *Sequel* angemerkt wurden, worauf er zuerst antwortete: „diese Werke „wären bloss für den Gebrauch seiner Akademie „unten gedruckt und nicht für allgemeine Verbreitung bestimmt;" aber darnach, indem er sich herzhaft herumkehrte, „er wisse, dass sie Fehler „enthielten, aber er halte es für nöthig, dass seine „Schüler solche Fehler üben und mit ihnen genau „bekannt werden sollten, um solche vermeiden „zu können." Jedoch hat er nachher eine zweyte Edition des obigen erstern Werks veranstaltet, in welcher diese Quinten und Octaven angezeigt werden. Dieses veranlasst aber natürlich die folgenden drey Fragen: erstlich, erinnern sich die Schüler des Hrn. L., dass er ihnen jene Fehler als Fehler bemerklich gemacht habe, ehe sie ihm von der Committee angezeiget wurden? zweytens, hat Hr. L. auch die grosse Anzahl anderer groben Fehler, welche in seinen drey Werken für Schüler und in den Exercitien-Büchern derselben enthalten sind, absichtlich, und zu ihrer Belehrung angebracht? und drittens, welches sind diese andern groben Fehler; — weiss er selbst etwas von denselben?

47. Ein anderes Mittel, dessen Hr. Logier sich zur Bestätigung seines Systems bedienen soll, möchte man einen Frevel nennen. Denn in der *Exposition* pag. 3, wird gesagt, dass er in einer Unterredung mit Hrn. Mazzinghi erkläret habe, „er sähe sich an als ein Werkzeug in der Hand „der Vorsehung, das ganze System des Musikunterrichts zu ändern. Und ehe die erwähnte Schrift herauskam, hatte ich schon von anderer sicherer Hand erfahren, dass er sich solche Ausdrücke erlaube.

48. Ich komme nun auf die Untersuchung der Hauptprobe, welche Hr. Logier in seiner *Refutation* pag. 41 u. f. von seinem System zu geben sucht; nämlich zu sechs Seiten von Exem-

peln, wie sie von seinen Schülern vor der Committee und andern gemacht worden; und wobey er bittet, es möge verstanden werden, dass die Authenticität dessen, was er producire, „eidlich „bekräftiget werden könne.“ Aber ist es nicht wunderbar, dass er hier von einer eidlichen Bekräftigung spricht? Hat er denn Ursache zu befürchten, das Publikum werde ihm ohne Eides-Erbietung nicht völlig glauben? Oder sucht er nur auf diese Weise die folgenden Exempel in den Augen des Publikums so erstaunend zu erheben, dass sie als fast unglaublich angesehen werden mögen? Ich denke inzwischen, dass nach dem, was ich über diese Exempel zu bemerken habe, niemand, der Harmonie versteht, an ihrer Authenticität zweifeln werde.

49. Die beyden ersten Exempel, welche pag. 1 ausmachen, sind Begleitungen der Dur- und Molltonleiter als Oberstimme, und das letztere auch als Unterstimme, welche gleichsam der Grund und Eckstein aller Logier'schen Harmonie sind. Am 26sten April 1817 hat Hr. L. selbst in Edinburg über die Begleitung der Tonleiter als Oberstimme eine Vorlesung gehalten, welche, so lange die davon in den *General Observations* pag. 52 u. f. gegebenen Nachrichten existiren, offenkundig bleiben muss. Der einfache Grund dieser Begleitung ist von den Exempeln zu Antoniotti's Arte Armonica Tab. 59 genommen; und eine einzige Abweichung, welche Hr. L. von solcher gewagt hat, producirt gleich einen der ärgsten Fehler der Harmonie. Auch in der Benennung, welche bey Antoniotti die natürliche Tonleiter ist, nämlich ohne Kreuze und Bee, sagt Hr. L. die Natur-Tonleiter: welcher Ausdruck, so viel ich mich erinnere, in englischen Büchern vor den meinigen, nicht vorkommt und bey Hrn. L. unrichtig ist; und er schmückt seine schon irrige Erklärung mit Bemerkungen über Tartini's und Rameau's System aus, welche beweisen, dass er auch in diesem Punkte meine „New Theory“ missverstanden habe.

50. Die erwähnte Begleitung der Tonleiter als Oberstimme ist auch einer der Hauptgegenstände in den Exercitien-Büchern der Logier'schen Schüler; und scheint bey allen seinen Exhibitionen die Hauptübung im Harmonisiren gegebener Melodieen gewesen zu seyn. Es ist daher gar kein Wunder, wenn Hrn. L.s Schüler damit so viel gethan haben, als die beyden Exempel bey pag. 1 enthalten. Aber Hr. L. hält das erste Exempel für correkt; und bemerkt im zweyten nur einen Fehler, welcher, wie er sagt, von der Committee nicht bemerkt worden war, und den er deswegen hat stehen lassen: ich finde aber in No. 1 drey und in No. 2 zwey offenbare Fehler, nebst verschiedenen anderen Irregularitäten und Verwirrungen; will er unternehmen, dieses alles auf seinen Einen Fehler zu reduciren?

51. Die zweyte Seite enthält zwölf Modulationen von einem Tone zu einem andern. Da aber in keiner derselben vorgeschrieben ist, ob die Tonwechslung natürlich oder abrupt seyn soll, ausser der Zehnten, wo es heisst „den kürzesten Weg“, so sind diese Exempel, selbst wenn sich nichts gegen ihre Richtigkeit sagen liesse, dennoch von keiner Bedeutung. Aber ich finde in verschiedenen derselben auch Unrichtigkeiten, wie die, einer versäumten Auflösung der Dissonanz; des zu weit Modulirens, und daher erforderlichen Zurückschreitens, u. s. f. Und ein auffallendes lächerliches Exempel ist das fünfte, welches von As nach A modulirt, nämlich einen halben Ton höher. Denn anstatt die Vorzeichnung in der Mitte des Zirkels zu ändern und statt Been Kreuze zu nehmen, wie alle Tonkünstler thun, geht dieses Exempel, anstatt nach A, nach doppel B, also nach neun Been, anstatt drey Kreuzen; und Hr. Logier fügt diese Note hinzu: „Irgend einem, „dem die Einführung von Doppel-Bee eine pe„dantische Verwirrung scheinen möchte, bitte ich „das folgende Axiom des grossen Philosophen Be„con empfehlen zu dürfen,“ wenn der Gebrauch grösser ist als der Nutzen, so brütet es grosse Perfection? Aber kann denn die Missanwendung eines noch so guten „Axioms“ beweisen, dass übel angebrachte Doppel-Been nicht eine pedantische Verwirrung sind? Und was müssen Hrn. L.s die Irgend einen des Publikums zu einer solchen Verhöhnung ihres gesunden Verstandes sagen!

52. Die dritte und vierte Seite der erwähnten Exempel enthalten, was die Ueberschrift nennte „einige Exempel besonderer Punkte der Prüfung „am 17ten Nov. (1817) vor der Committee.“ In Ansehung dieser wird es hinreichend seyn, wenn ich bemerke, dass ich die Fragen und Anmerkungen der Committee zu keinem besondern Zwecke dienend finde; und dass die Schüler in ihren Antworten und Exempeln viel Talent verrathen, so weit nämlich ihre Kenntnisse reichen.

53. Die fünfte und sechste Seite enthalten harmonisirte Melodieen. Aus einer Anmerkung unter No. 6 folgt aber, dass diese Exempel in zwey Klassen getheilt werden müssen, nämlich No. 4, 5, 6, in welchen die Schüler vorherige Uebung gehabt hatten; und No. 7, welches ihnen zum erstenmale vorkam. Und dieses scheint sich auch aus der Natur dieser Exempel selbst zu erweisen. Denn die erste Melodie ist bey No. 4, 5, auf zwey Arten harmonisirt; welches eine vorherige Uebung verräth. Das Exempel No. 6. scheint nach Partitur Art gemeint oder vorher geübt zu seyn, aber die Mittelstimmen sind auf eine sehr unbehülfliche Art angebracht. Das Exempel No. 7 aber scheint nicht vorher geübt zu seyn und daher zu beweisen, was die Schüler im Harmonisiren einer Melodie eigentlich verstanden.

54. Die Melodie derselben als Oberstimme, ist mit blossen Akkorden in drey, vier und fünf, ohne Ursache unter einander geworfenen, Stimmen begleitet. Schon der erste Akkord scheint den Satz gleich am Anfange zu endigen, weil er gar keine Bewegung ankündigt. Von diesem zum zweyten Akkorde finden sich Octaven zwischen dem Diskant und Tenor. Vom zweyten zum vierten Akkorde finden sich wieder Octaven in denselben Stimmen, welche durch den dazwischen kommenden unaccentuirten Akkord nicht verbessert werden, weil dieser nur eine Umkehrung des vorhergehenden Akkords ist, die dessen Eindruck nicht wegnimmt. Aber die Octaven vom dritten Akkorde des zweyten Takts zum Anfange des dritten, in denselben Stimmen, werden durch den Zwischenakkord verdeckt. Beym zweyten Akkorde des sechsten Taktes fangen drey Octaven an, zwischen denselben Stimmen; und vom dritten Akkorde an werden diese sogar auch Quinten zwischen dem Alte und Tenor beygefügt. Am Anfange des neunten Takts erscheinen Octaven zwischen dem Diskant und Bass; und am Anfange des eilften Taks zwischen dem Diskante und Tenor.

N? 7.

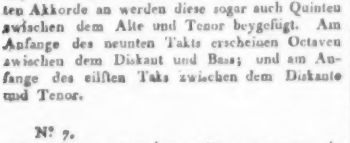

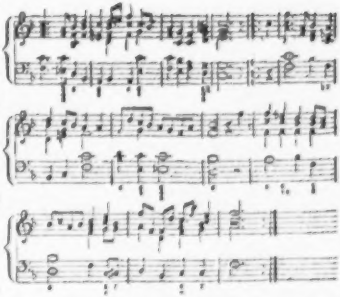

55. Obiges zeigt nun den wahren, und auf keine Weise gemissdeuteten Zustand dessen, was Schuler des Hrn. Logier, die er für fähig hielt, vor einer Versammlung von Musikern und Personen vom Rang und Ansehen einen Beweis von den allübertreffenden Eigenschaften seines Musikunterrichts, und insbesondere seines Unterrichts im Harmonisiren aufgegebener Melodieen, ablegen. Wenn man nun das eben gegebene Exempel ansieht und bedenkt, dass die zu der gegebenen Melodie gesetzte Harmonie nur aus blossen Akkorden besteht; und dass ausser den angezeigten Quinten und Octaven diese simplen Akkorde die unbehülflichste Behandlung der Mittelstimmen enthalten; auch dass die Grundfortschreitung (welche Hr. L. zu lehren vorgiebt) nebst der Bezifferung nicht ganz richtig, und solche Bezifferung in den drey vorhergehenden Exempeln sehr zweckwidrig sey: so muss man erstaunen, wenn Hr. L. am Schlusse der Exempel sagt: „Ich denke, dass ich „nach einer Untersuchung der vorhergehenden „Exempel meine Sache mit grossem Vertrauen „in den Händen eines Urtheilsfähigen Publikums „lassen kann.“ Denn ist er selbst so greulich unwissend, dass er alles angezeigte nicht sieht, und sich dessen schämet; oder hält er das ganze Publikum für so unverständig, dass es nicht abmerken könne, wie es mit seinem System und allen seinen Anmassungen aussieht?

56. Wenn das Logier'sche System auch nicht das allgemein schädliche, bey 6, 7 gezeigte Monopol zum eigentlichen Grunde hätte; so wäre doch

der Gebrauch seines Chiroplasts nicht bloss in jeder Hinsicht so verwerflich, als ich gezeigt habe, sondern auch die gröbste Herabwürdigung der menschlichen Natur. Da Hrr. L. so fleissig Stellen berühmter Autoren anführt, und unter diesen sogar eine aus der Bibel, nämlich aus Hiob, so kann ihm auch wohl eine aus eben dem heiligen Buche entgegengestellt werden, nämlich die, wo David sagt: „Seyd nicht wie Rosse und Mäuler, „die nicht verständig sind, denen man Zaum und „Gebiss ins Maul" (oder einen Chiroplast an die Finger, Hände und Handgelenke) „legen muss."

57. Und wenn Hrn. Logier's Unterricht in der Harmonie auch nicht so sehr unvollkommen und zweckwidrig wäre, als alles von ihm bisher erschienene uns ihn zu glauben zwingt; so bliebe es doch ein höchst ungereimtes Unternehmen, alle Musiklernenden des weiblichen Geschlechtes zu pedantischen Compositions-Pfuscherinnen machen zu wollen, wie sie es nach dem Logier'schen System zu werden gezwungen scheinen. Diejenigen Damen, welche, bey ausgebildeteren Talenten, Neigung zur höhern musikalischen Wissenschaft haben, mögen sie immer studiren; und lernen sie alsdann leicht. Aber kleine Kinder haben weder Gefühl noch Fähigkeit dafür. Doch sollten diese nach und nach Generalbass lernen; welchen wohl für alle Musikschüler nützlichen Theil des Unterrichts Hr. L. aber gänzlich zu vernachlässigen scheint.

58. Das deutsche Publikum erwartet gewiss keine eidliche Betheuerungen von Hrn. Logier selbst; noch die Exhibitionen einiger seiner besondern Schüler, unter seiner eigenen Aufsicht; weil man von letzterer Art schon Beyspiele in andern Fächern der Kunst und Wissenschaft gehabt hat, welche nur zu misstrauisch dagegen machen können: sondern unleugbare Proben, dass sein System bey dem Publikum diese sieben Jahre her das geleistet habe, was er verspricht. Ich meines Theils habe eine ziemliche Anzahl sowohl erwachsener als junger Schülen, gefunden, welche alle sein System aufgegeben hatten, weil ihre Erwartungen von demselben nicht befriedigt worden waren; und ich vernehme von verschiedenen Seiten her, dass jenes System allenthalben zu sinken anfange. Ja ich weiss aus sicherer Quelle, dass schon drey seiner Mitgenossen, nämentlich die Herren Cooke, Wilkins und Cutler, Hrn. L.s System wieder verworfen haben. Und so viel ich mich erinnern kann, habe ich vor etlichen Monaten in der hiesigen Zeitung eine Ankündigung von Hrn. L.s Sohne gelesen, in welcher er anzeigte, dass er auf beyderley Weise, nach dem Logier'schen und nach dem gewöhnlichen System, Unterricht ertheile, so auch eine Ankündigung gleichen Inhaltes von Hrn. L.s Mitgenossen, Dr. Essen. Diese beyden Thatsachen scheinen zu beweisen, dass selbst Hrn. L.s Sohn und noch einer seiner Mitgenossen anfangen, sein System aufzugeben? Und endlich, ist es möglich zu erwarten, dass Hr. L. selbst jetzt nach siebenjähriger Prüfung seines Systems in England, nun seine bey 6, 7 gezeigte Speculation in Deutschland auszuführen versuchen würde, wenn sein System allhier Stand halten wollte???

59. Diese Bemerkungen werden hoffentlich hinreichen, meine deutschen Landsleute gegen das Logier'sche System vorsichtig zu machen, damit sie sich nichts für dasselbe einnehmen lassen, bevor sie das von mir gesagte gründlich widerlegt finden. Denn dieses ist es allein, was ich bey dem gegenwärtigen Aufsatze beabsichtigte.

Nachrichten.

Stuttgard. Am Oster-Montage dieses Jahres gab Kapellmeister Lindpaintner im Theater zu seinem Besten ein neues von ihm componietes Oratorium: *Abrahams Opfer*, welches mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen wurde. Die Charaktere sind mit Einheit und Energie aufgefasst und durchgeführt: die Arien melodiös und ausdrucksvoll, die Recitative rein deklamatorisch gehalten, und die Chöre kräftig und feurig. Am Schlusse des Werkes befindet sich eine brav ausgearbeitete Fuge a due soggetti. Einen sehr guten Eindruck machen die Blech- und Blass-Instrumente, wie sie Hr. L. bey der Erscheinung des Engels benutzte; so wie überhaupt die Instrumentirung zweckmässig und nicht überladen ist. Die gute und sorgfältige Ausführung in allen Theilen verdient ein gerechtes öffentliches Lob. — In einem der letzten Concerte der Hofkapelle hörten wir L. Abeille's Aschermittwoch-Lied, von Jacobi gedichtet, welches, früher nur mit Klavierbegleitung bekannt, nun neu bearbeitet und für's volle Orchester eingerichtet, erschien, und recht beifällige Aufnahme fand. — Von Neuigkeiten sehen wir noch im Laufe des Winters auf unserer Bühne: 1) *Das*

Wunderglöckchen, Feenoper mit Musik von Herold, einem Schüler Mehul's; 2) Rossini's *diebische Elster*. Ersteres ging rasch und gut zusammen, und war auch hinsichtlich der Decorationen und Maschinerie reichlich ausgestattet, gefiel aber nicht besonders. Dem. Meyer als Page Lucifer zeichnete sich rühmlich aus. — *Die diebische Elster*, dem Zeitgeschmacke gemässer, gefiel um so mehr, da den Sängern ein weites Feld offen stand, ihre Geschicklichkeit in Läufen, Trillern, Gruppetten, Pralltrillern und — Schreien zu zeigen; sie wurde oftmals wiederholt. Dem. Stern sang als Ninette recht schön und nahm sich auch im Spiel zusammen. Recht brav war Petzold als Pippo; Hr. Krebs als Fernando war lobenswerth; vor allen aber zeichneten sich die Herren Hambuch und Häser als Giannetto und Podestà aus. Letzterer gab uns ganz den italienischen Buffo ohne Uebertreibung. — Von fremden Künstlern besuchte uns zuerst Hr. Adam, sonst in Hannover, und gab den Sargin, Sohn in der Oper gleiches Namens. Trotz seiner angenehmen Brust-Tenorstimme und einem wohlgefälligen Vortrag gefiel er nicht ausgezeichnet, da sein Kraftaufwand für unser grosses Theater nicht ausreichte. Sodann: Dem. Fischer aus Braunschweig, welche als Julie in der *Vestalin*, als Vitellia im *Titus* und Desdemona im *Othello* auftrat. Sie liess uns eine wohlklingende biegsame Stimme von bedeutendem Umfange, hauptsächlich nach der Höhe, hören, und verband nebst einer ausgebildeten Gesangs-Methode auch eine richtige, kunstgeübte Darstellung; daher sie ausgezeichnet gefiel. Als Julie that sie in ihrem Spiel, im zweyten Finale, des Guten offenbar zu viel; denn von der stillen, resignirten Dulderin aus Liebe war keine Spur vorhanden. Als Vitellia genügte sie Ref. im Durchschnitt am wenigsten; indem sie die einfach-schönen und gehaltvollen Cantilenen der Partie allzusehr verschnörkelte und modisch verzierte. — Ferner: Dem. Reger aus München, welche die Rollen der Myrrha, Elvira im *Don Juan* und der Ninette in der *diebischen Elster* sang. Die junge Künstlerin besitzt nebst einer niedlichen Gestalt auch eine recht niedliche Stimme und gewandten Vortrag; doch zeigte sie wenig Seele und scheint überhaupt noch Anfängerin auf der Bühne zu seyn. Recht geschmackvoll that sie die Ariette: „Ich war, wenn ich erwachte“ vor. — In den beyden letztgenannten Opern sang der Bassist Hr. Hauser aus Prag, (nun in Kassel,) als Gast, den Don Juan und Fernando. Er erfreute uns durch eine sonore kräftige Stimme und einen geregelten Vortrag, und gefiel besonders in der zweyten Rolle, in der er eine zweckmässige Aria — muthmaasslich gleichfalls von Rossini — einlegte. Als Don Juan genügte er hauptsächlich als Schauspieler nicht. Recht gut trug er die kleine Serenade, und zwar italienisch, vor und erhielt Beyfall. —

Der kunstsinnige und erfahrene Intendant des Theaters, Baron von Wächter, ist in den Ruhestand versetzt worden. — Mögen die guten Erwartungen, zu denen uns sein Nachfolger, Hr. von Lehe, berechtigt, erfüllt werden! — Vor allem ist zu wünschen, dass die Regie der Oper (wie es ehedem der Fall war,) mit mehr Geist, Umsicht und mit weniger allzutäglicher Einförmigkeit geführt werden möge; dieser Mangel wird nur zu oft in den scenischen Anordnungen, ja selbst in Erscheinung der Comparserie, fühlbar. — Unser Kapellmeister Lindpaintner hat von dem Könige, als einen Beweis höchster Zufriedenheit mit der bisherigen Leitung der Kapelle, als Geschenk eine goldene Dose erhalten. — Abgegangen sind: unser trefflicher Violinspieler Wiele nach Kassel, dessen Verlust wir sehr beklagen, desgleichen Dem. Meyer, welche im Schauspiele sowohl als in der Oper nicht nur recht brauchbar, sondern auch in verschiedenen Partieen sehr brav war. — Die Musikunterhaltungen im Museum hatten auch im Sommer von Zeit zu Zeit statt, und verdienten grösstentheils die ihnen gewordene Anerkennung. Nur scheinen die Proben nicht immer mit der gehörigen Sorgfalt und Musse gehalten zu werden. Hr. Fürst, Hofsänger aus Hannover, (ehemals Mitglied des hiesigen Hoftheaters,) sang bey seiner Durchreise daselbst eine, nicht eben geschmackvolle Bassarie von Maurer, mit Beyfall. Seine Stimme ist nicht unangenehm, seine Tiefe besonders stark und kräftig; doch sein Vortrag etwas veraltet und seine Auszierungen hin und wieder unbeholfen. Dort hörten wir auch zuweilen vierstimmige Gesänge von Männern, von Winter, Lindpaintner, Maurer, Eisenhofer, Call, Häser u. a., welche recht gut vorgetragen wurden. Dem. Zumsteeg, Tochter des noch unter uns in bleibendem Andenken stehenden Componisten, trug daselbst auch mehremal mit ihrer schönen Altstimme verschiedene Solo- und Ensemble-Stücke lobenswerth vor. —

Unsere Bühne blieb vom 15ten July an auf zwey Monate geschlossen: eine fast zu lange Zeit für die Freunde der Kunst! —

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey *Breitkopf und Härtel*. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December. N°. 49. 1821.

Einige Bemerkungen über die deutschen Gesang-Vereine, nebst Ankündigung eines neuen für sie geschriebenen Werkes.

Es ist für den Freund edler und würdiger Musik eine erfreuliche und tröstende Erscheinung, dass in der neuesten Zeit, wo der Geschmack an fader, nichts sagender Theater-Musik beym grossen Haufen immer mehr um sich greift, eine kleine Anzahl gebildeter Kunstfreunde Vereine gebildet hat, die durch zweckmässiges Wirken am sichersten dem gänzlichen Verderb des Geschmackes entgegen arbeiten, und nach und nach den Sinn für das Edlere wieder erwecken können. Ich meyne die jetzt fast in jeder deutschen Stadt bestehenden Gesang-Vereine. Bey meinen häufigen Reisen fand ich oft Gelegenheit, den Uebungen sowohl als Aufführungen vieler derselben beyzuwohnen und ihr Wirken zu beobachten. Ich darf daher wohl hoffen, dass einige Bemerkungen darüber den Mitgliedern solcher Vereine, die Leser dieser Zeitung sind, von Interesse seyn werden.

Erstlich fand ich fast allenthalben eine sehr ungleiche Besetzung der Stimmen, gewöhnlich noch einmal soviel Soprane als Alte, mehr Bässe als Tenore, wodurch, auch bey übrigens vorzüglicher Execution, doch aller Effekt verloren gehen musste.

So schwer es seyn mag, bey einem aus Dilettanten zusammengesetzten Chore ein richtiges Verhältniss der Stimmen zu erhalten, so sollte doch der Director alles anwenden, um obigem Uebelstande abzuhelfen; er sollte besonders alle die Damen, die eine kräftige Tiefe haben, überreden, zum Alt überzugehen, da dieser, der tiefen Lage wegen, selbst eine stärkere Besetzung, der Zahl nach, verträgt, als der Sopran.

Zweytens bemerkte ich bey mehreren Vereinen eine grosse Unordnung bey den Zusammenkünften; bald fehlten diese, bald jene, ohne nur einmal dem Director ihr Ausbleiben im Voraus angezeigt zu haben. Da, wo es ein ernstes Kunsttreiben gilt, wo durch das Ausbleiben einiger das Wirken aller gestört, ja unnütz gemacht wird, sollte man alles aufbieten, eine strenge Ordnung einzuführen. Man müsste niemand als Mitglied aufnehmen, der sich nicht verbindlich machen könnte, jeder Zusammenkunft regelmässig beyzuwohnen, ganz ausserordentliche Abhaltungen etwa abgerechnet. Auch müssten die Ungeübteren ihren Berufsgeschäften durchaus so viel Zeit entziehen können, um im Voraus für sich, oder mit Hülfe eines Lehrers, ihre Partieen einzuüben, damit sie mit den weiter Vorgerückten gleichen Schritt halten können. Geschieht diess nicht, so wird immer ein Schwanken im Takte und in der Intonation bemerkbar bleiben, und der Director schwerlich zur feinern Nuancirung des Vorgetragenen fortschreiten können.

Drittens (und diess ist nun der Hauptpunkt) bemerkte ich häufig eine zweckwidrige Auswahl dessen, was man einübte und vortrug. Meiner Meynung nach sollte schon jedes Musikstück mit stark besetzter Orchester-Begleitung ausgeschlossen seyn, (es sey denn, dass man ein solches zur öffentlichen Production mit grossem Orchester einübe,) weil die Orchester-Begleitung durch das Pianoforte nur höchst mangelhaft ersetzt und bey einigermassen stark besetztem Chore gar nicht gehört wird. Liegt nun bey einer solchen Musik die Bewegung in der Orchesterpartie und schreitet der Chor nur in grossen Massen einher, (wie diess gewöhnlich der Fall ist) so verliert eine solche, nur mit Piano-

forte begleitete, Aufführung alles Leben, und wird trocken und matt. Noch strenger sollte aber alle Opern-Musik ausgeschlossen seyn, nicht allein, weil überhaupt Musik, für die Scene berechnet, sich wenig zur Kammermusik eignet, sondern hauptsächlich, weil durch sie der Sinn für die ernstere Gattung zu leicht erstickt wird. Auch sind die Opern-Chöre für die Gesangstimmen in der Regel viel zu unbedeutend, um die Mühe des Einstudirens zu lohnen; und um die Solosachen zu singen, bedarf es keines so grossen Vereins von Stimmen. Auch wird durch das Vertheilen der Solopartieen die Eifersucht der Sänger zu leicht gereizt, wodurch Disharmonie und Trennung entstehen, und dem ganzen Unternehmen verderblich werden können. Will man indessen doch dann und wann zur Abwechselung Opernmusik singen, so sey es wenigstens Klassische von Mozart, Gluck und andern; nur keine neu italienische, oder neu französische. Eigentlich sollte man sich aber nur auf reine Vokal-Musik beschränken, ohne alle Begleitung, selbst ohne die des Pianoforte, ist nämlich der Chor so fest, dass er des Einhelfens nicht mehr bedarf. An solcher Musik, besonders alt italienischer von Leo, Durante, Bay, Marcello, Pergolese und andern ist nun zwar kein Mangel; allein theils ist sie sehr schwer, theils für die in der neuesten Zeit durch süsslich fade Musik verwöhnten Ohren ein wenig zu herbe und daher besonders den Dilettanten ungeniessbar. Es wäre daher zu wünschen, dass unsere jetzt lebenden Componisten mehr reine Vokal-Musik zum Gebrauch der Gesang-Vereine schrieben, die, ohne die Schranken des ernsten gebundenen Styls zu überschreiten, doch mehr den Anforderungen der jetzigen Zeit entspräche.

Diese würde für die Vereine ein immerwährender Sporn seyn und sie um so weniger in ihrem, für Geschmacksbildung so wichtigem, Streben ermüden lassen.

Um für meine Person mein Scherflein dazu beyzutragen, habe ich zum Gebrauch der Vereine eine Vokal-Messe geschrieben, die im Laufe des Winters im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig in Partitur und Stimmen erscheinen wird.

Sie ist für zwey fünfstimmige Chöre, wovon der eine möglichst stark, der andere nur schwach besetzt seyn soll, und fünf Solostimmen, zwey Séprane, Alt, Tenor und Bass. Ich schrieb sie fünfstimmig, weil vier Stimmen für manche Harmoniefolgen, besonders bey Orgelpunkten, nicht hinreichend sind, und das Theilen einer der Stimmen bey solchen Stellen ein Missverhältniss in der Stärke veranlasst. Die Soli sind oft nur vier- drey- selbst zweystimmig, die Chöre und Fugen aber immer fünfstimmig. Weil bey den meisten Vereinen der Sopran die am stärksten besetzte Stimme ist, so habe ich diesen getheilt. Sollte dadurch aber bey manchen ein Missverhältniss in der Besetzung entstehen, so bitte ich, den zweyten Sopran durch die höchsten Alttstimmen zu verstärken, so dass alle fünf Stimmen, wenn auch nicht der Zahl, doch der Stärke nach, vollkommen gleich besetzt sind. Den schwachen Chor wünsche ich mit den weichsten Stimmen und nur ein Drittheil so stark wie den grossen besetzt, so dass, wenn der grosse aus 45 Stimmen bestände, der kleine von 15 zu singen wäre. Sollte der Verein aus nicht mehr als dreyssig Stimmen bestehen, so würde der kleine Chor durchgängig von den Solostimmen zu singen seyn, wodurch das Werk freylich an Mannichfaltigkeit verlieren würde.

Indem ich schliesslich dieses Werk allen Gesang-Vereinen zu gütiger Aufnahme empfehle, bitte ich die, die sich daran versuchen wollen, um ein recht genaues Emühen und strenge Befolgung der vorgeschriebenen Nuancen von piano und forte, so wie der durch den Metronom bezeichneten Tempi, weil es nur dann die beabsichtigte Wirkung machen kann.

Dresden im November 1821.

Louis Spohr.

Nachrichten.

Stuttgard. (Beschluss) Nach Wiedereröffnung des Theaters sahen wir von neuen Opern: 1) *Baals Sturz* von Weigl (hier mit dem Nebentitel: *Daniel in der Löwengrube*) — 2) *Den blinden Gärtner* oder *die blühende Aloe* von Kotzebue und Lindpaintner. 3) *Marie von Montalban*, welche nur in so fern als Neuigkeit gelten kann, insofern sie neu einstudirt, grösstentheils neu besetzt, und seit einer Reihe von Jahren nicht

mehr zur Darstellung gekommen war. Weigl's Musik weicht von der gewöhnlichen Gattung, in welcher er sonst schreibt, fast ganz ab: sie ist (einige wenige Musikstücke abgerechnet, die zwar an sich, wie von diesem trefflichen Tonsetzer zu erwarten ist, schön und anziehend componirt sind, aber gleichsam nur Tongemälden en miniature verglichen werden können,) durchaus im grossen Style abgefasst, voller Kraft und sinnigen Gehaltes, reich an neuen lieblichen Melodieen und Harmonieen, und auf grossen Effect berechnet. Die Chöre (die sehr gut einstudirt waren) und die beyden Finale's besonders zeichnen sich durch Würde und religiöse Empfindung aus. Die Oper wurde von Seiten der darstellenden Personen sowohl, als der Hofkapelle mit allem Fleisse und aller Lust executirt. Die Hauptfiguren im Stücke sind: Darius, Dina und Daniel, welche von Hrn. Krebs, Dem. Stern und Hrn. Häser gegeben wurden: Hr. Krebs sang und recitirte nicht nur recht gut, sondern gab auch ein glückliches Charaktergemälde dieses vom Dichter gezeichneten Königs. Dem. Stern sang nicht weniger gut; nur war in den stummen Momenten ihrer Partie ihr Spiel allzu — stumm. Besonders gelang ihr die grosse Arie aus Es dur, vor dem letzten Finale, die sie mit reiner kräftiger Stimme intonirte, und durchaus einfach, wie es seyn sollte, durchführte. Zu Hrn. Häsers gelungensten Darstellungen neuerer Zeit, darf man wohl unbedingt die Rolle des Daniel zählen; schon sein Erscheinen erregte allgemeines Interesse. Kostüme und neue Dekoration trugen das ihrige auch bey, diese Oper zu heben. Sie wurde inzwischen wiederholt, was allen Kunstkennern besonders erfreulich war.

Bey dem jetzt immer fühlbarer werdenden Mangel an guten kleinen und grössern Opern waren uns die anspruchlosen, lieblichen Lieder vom Kapellmeister Lindpaintner zu dem *blinden Gärtner* eine recht erfreuliche Erscheinung. Dem. Hug, so wie die Herren Krebs und Hambuch, als: Bäuerin, Rittmeister und Felix trugen ihre Lieder recht zart und gefällig vor, und ernteten verdienten Beyfall. Hr. Pezold, als blinder Gärtner, verdient nicht minder Lob, und gefiel gleichfalls; doch vermisste man das gemüthliche, seelenvolle in seinem Vortrage; auch war, trotz der gewählten Maske des Alten, im Gang und Sprache seine Jugend zu hervorstechend. — *Marie von Montalban* hatte schon früher bey einer nicht minder guten Besetzung, trotz Winter's anerkanntem Verdienste um die Kunst, nicht besonders Glück gemacht, und diess war auch bey Wiedererscheinung dieser Oper derselbe Fall. — Wiederholt wurden die Opern: *Tancred*, *Iphigenia in Aulis*, *die Elster*, *Elbondokani* (*Kalif von Bagdad*) von Zumsteeg, *der Grenadier*, *der Turke in Italien*, *die Italienerin in Algier* u. a. — Als Gast erfreute uns neuerdings der Tenorist Hr. Bader aus Berlin, und sang den Joseph in *Johann von Paris*, Licinius und Rudolph im *Rothkäppchen* mit allgemeinem Beyfall. Er besitzt eine metallreiche, höchst angenehme, nicht unbeugsame Bruststimme, die aber mehr in der Höhe, als in den Mitteltönen von anziehender Wirkung ist. Auch zeigte er sich uns als einen gewandten, routinirten Schauspieler. Für die Rolle des Licinius fehlte ihm jedoch die nöthige Kraft und Ausdauer. Dem Vernehmen nach ist er für unsere Bühne engagirt. — An dem Hrn. Braun, Flötisten aus München, hat die königliche Kapelle eine schätzbare Acquisition gemacht. Bisher hörten wir ihn nur einmal in den Zwischenakten Variationen vortragen, mit denen er Beyfall erntete. Sein Ton ist voll, rund und angenehm, und er zeigt in seinem Spiele bedeutende Fertigkeit und Geschmack. — In der katholischen Kirche wurden Zeither öfter Werke anerkannt guter Meister würdig gegeben. Bey Gelegenheit eines feyerlichen Seelen-Amtes wurde daselbst von dem sämmtlichen Hof-Musik- und Theaterpersonale Mozart's *Requiem* aufgeführt. — Noch hat Ref. den vor kurzem erfolgten Tod des rühmlichst bekannten Virtuosen auf dem Horn, Michael Schunke (des jüngern) anzuzeigen, welcher alle Freunde der Kunst und seines wahrhaft grossen und herrlichen Talents mit inniger Theilnahme erfüllte. Zum Besten seiner Hinterbliebenen wurde bald nachher im königlichen Redoutenhause ein grosses Concert veranstaltet, welches stark besucht war. Die darin vorkommenden Stücke waren folgende: 1) Ouverture aus der *Vestalin*; 2) Rondo brillant für das Fortepiano, von Hummel, von dem jungen Louis Schuncke (dessen Ref. in einem der frühern Aufsätze mit Anerkennung seines aufkeimenden Künstlergenies schon gedacht,) sehr brav vorgetragen; 3) Arie von Pär mit obligater Violine; 4) Variationen für zwey Hörner über „God save the King", sehr

schön vorgetragen von dem sehr achtungswerthen Virtuosen Gottfried Schunke dem ältern (dem Vater des erwähnten jungen Klavierspielers,) und seinem Bruder Christoph Schunke, Kammermusikus aus Karlsruhe. Den zweyten Theil dieses Abends füllte der erste Theil von Haydn's *Schopfung* aus.

Wien. Uebersicht des Monats October. Hofoper. Mad. Krüger-Aschenbrenner wiederholte im Verlauf dieses Zeitraums noch einige ihrer bereits schon angezeigten Gastrollen, und errang noch den meisten Applaus als Susanne in Mozart's *Figaro*. Besonders lobenswerth war ihr Vortrag der grossen Arie des letzten Aktes (F dur, mit obligaten Basselhörnern), ein Hochgenuss, der uns ohnehin aus nicht zu begreifenden Ursachen so äusserst selten zu Theil wird. Von Novitäten gebar dieser unfruchtbare Monat nur ein Ballet von Hrn. Taglioni: *Das Schweizer-Milchmädchen*, welches theilweise ziemlich anspricht und wozu Hr. Kapellmeister Gyrowetz eine lieblich zarte, sehr melodieenreiche Musik gesetzt hat. Die erste Vorstellung desselben war zum Benefice der Mad. Rosier, und voraus wurde eine sogenannte musikalische Akademie gegeben, die wahrlich diesen Namen, der doch gar zu oft gemisbraucht wird, keineswegs verdiente; denn sie bestand ausser der Eingangs- und Schlussouverture, zwey Ladenhütern von Deklamationen, nur aus einem einzigen Gesangstücke, und solches war: Göthe's *Erlkönig*, von Hrn. Vogel, die Götter mögen wissen, zum wie vielltenmale, gesungen und am Piano von Hrn. Schunke begleitet. — Aufgewärmt wurde, in der That, zum Ueberfluss, Gareau's alter, *kleiner Matrose*; ohne Klang und Sang ging dessen Leichenfeyer vor sich. — Am Namensfeste Ihro Majestät der Kaiserinn erwartet man die erste Vorstellung von Carl Maria von Webers *Freyschützen*; mit sehnsüchtigem Verlangen hofft der wahre Kunstfreund, endlich einmal wieder etwas recht gediegenes zu hören, nachdem unser Gaumen durch immerwährendes Naschwerk gewissermassen völlig abgestumpft ward. —

Theater an der Wien. Eine exotische Pflanze, *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, von Gleich und Drechsler, verirrte sich aus der Inselstadt herüber; Hr. Raymund gastirte darin mit Beyfall, und seine Umgebung unterstützte ihn nach Kräften; besonders gefiel das Aelplerliedchen mit Dem. Demmer. Im Wald bey Bondy erschien ein neuer vierfüssiger Kunstschuler, der in der Lösung seiner Aufgabe eine tüchtige Theater-Routine beurkundete; auch seine zweybeinigen Consorten stellten dieses, das Gemüth wenigstens momentan ergreifende Drama recht lebendig dar, und so füllte ein am ästhetischen Parnass gewaltig verpöntes Stück neuerdings, zu wiederholtenmalen, Haus und Cassa. Horschelts neuestes Ballet: *Das Zauberglöckchen* spricht weniger an, als seine früheren Arbeiten; er hat sich diesmal manche Gemeinheiten zu Schulden kommen lassen, und mehrere Scenen erregen Langeweile; Hrn. Riotte's Musik hat wenig Originalität, macht aber desto mehr Lärmen: so wird z. B. ein graziöser Tanz von Gärtnermädchen mit türkischen Instrumenten begleitet.!!! Dagegen sind die Dekorationen von Neefe wunderhübsch und das kleine Völkchen bewegt sich in den ihm entfremdeten Masken der Colombine, des Pantalon, Arlequin, Pierot u. s. w. mit ziemlicher Unbefangenheit. — Zum Benefice der Dem. Hornik wurde Rossini's: *Eduard und Cristina* gegeben. Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte man immer und ewig ein und dasselbe Klagelied anstimmen; der so oft und mit Recht ausgesprochene Tadel entgeht auch dem beynahe in ganz Europa gehuldigten Componisten in diesem Werke nicht; als Ersatz bietet er uns dagegen abermals eine bedeutende Summe von ächtem Metall; des sybaritischen Pesaresen üppige Fantasie, seine blüthen- und blumenreiche Tonsprache, sein jugendlich frisches Colorit, jene unleugbaren Züge ächter Genialität, die selbst Verächter seines Styles ihm zugestehen müssen, höchstens mit dem Namen: ungeregelt, benennen können, — alle diese lieben, wahrlich nicht zu verschmähenden, Göttergaben finden sich auch hier, und von ihnen soll auch nur die Rede seyn; denn wo nun einmal nichts zu bessern, ist auch die Rüge vom Uebel; seinem Auditorium gilt: delectari als summum bonum; um Wahrheit, Consequenz, dramatischen Ausdruck, Haltung, Charakteristik, oratorische Regelmässigkeit, viel weniger contrapunktische Gelehrsamkeit bekümmert sich keine Christenseele; wir Deutsche haben angezogen; auch uns gefällt es, nur hö-

In denen im Gombartischen Verlage zu Augsburg erschienenen Sonaten für das Klavier von Rosenmüller sind folgende Stichfehler zu verbessern:

Seite 4. Zeile 1. von unten, ist im 6ten Takte statt *g*, *as* zu setzen, wie dies schon das Bindungszeichen andeutet.

S. 7. Z. 3. v. u. ist in 2ten Takte die letzte Baßnote *e* in *c* zu verändern, wie auch das mittlere Intervall in dem darauf folgenden Dreyklange *f* wegzustreichen.

S. 23. Z. 2 v. o. ist im 7ten Takte die letzte Baßnote nicht *d*, sondern *c*.

S. 28. Z. 11. v. u. ist im 8ten Takte das erstere *fis* in *e* zu verändern.

S. 31. Z. 3. v. o. ist im 5ten Takte vor das erste *c* ein *g* zu setzen.

S. 36. Z. 2 v. u. ist über den 9ten Takt das Wort *Allegro* zu schreiben, wie auch im 2ten Takte der ersten Zeile v. u. das im 2 Akkorde befindliche *c* wegzustreichen.

S. 39. Z. 5. v. u. sind im 9ten Takte statt der beyden *g*, zwey *b* zu setzen.

S. 42. Z. 4. v. u. muß das im 5ten Takte befindliche *d* durchstrichen werden, damit es *c* werde.

Unbedeutendere Versehen wird ein aufmerksamer Leser leicht verbessern können. Der Titel, wie er hier vor dem Werke stehet, rühret nicht von dem Verfasser der Sonaten her, die in demselben begangenen Sprachfehler sind folglich nicht seine Schuld.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

L. Hoyer, Six Romances pour la Guitarre. Op. 11. bh. 16 Gr.

Marin, Recueil de douze Romances avec Accomp. de Harpe ou Pianoforte. Liv. 1. 2 et 3. à 16 Gr.

Hoffmeister, Six Airs pour deux Flûtes traversieres. bh. 16 Gr.

Martini, Aria aus Capriccosa corretta: Am Busen des Weibes. rh. 8 Gr.

Muller, Symphonie aus den 2 Schwestern für's Klavier mit willk. Flöte und Violin. rh. 12 Gr.

Journal (Neues) des deutschen Theatergesanges. 9s Heft. rh. 12 Gr.

Mestrino, Sonate pour un Violon et Basse. tg. 12 Gr.

Teyler, 12 Menuetten und Trios für das Fortepiano, welche 1793. in dem K. K. großen Redouten-Saal für die Wittwen und Waisen der bildenden Künstler aufgeführt worden sind. tg. 12 Gr.

Kreutzer, Trois quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. tg. 2 Thlr.

Gallus, Trois Trios pour 2 Violons et Violoncelle. Op. 12. tg. 1 Thlr. 16 Gr.

Wölfl, 9 Variations sur le Choeur (die Hüll ist finster) aus dem travestirten Aeneas, 2r Theil, pour le Pianoforte. No. 7. tg. 12 Gr.

Kreith, Trois Duos pour 2 Flûtes, Op. 21. tg. 1 Thlr. 4 Gr.

Winter, Duos à 2 Flûtes arrangés de l'Opera das unterbrochene Opferfest. sk. 1 Thlr.

— — — — 2 — arr. de l'Opera Zauberflöte 2r Theil. sk. 20 Gr.

Mozart, Duos à 2 Flûtes arr. de l'Opera Hochzeit des Figaro. sk. 1 Thlr.

— — — — 2 — — — — Così fan tutte. sk. 1 Thlr.

Haydn, J., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. sk. 2 Thlr.

Mozart, Hochzeit des Figaro, en Quatuetti à 2 V. A. et Violoncelle. Liv. 1. sk. 3 Thlr.

Haydn, J., 3 Trios pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligés. Op. 96. sk. 2 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, Sonate à 4 mains. Op. 6. sk. 10 Gr.

Haydn, J., Variations pour le Pianoforte sur le Thême: Gott erhalte den Kaiser. sk. 8 Gr.

Beethoven, Rondo pour le Pianoforte. sk. 8 Gr.

— — Arietta varié: Es war einmal u. s. w., aus dem rothen Kappel. sk. 12 Gr.

Paer, Camilla, eine Oper in 3 Akten, deutsch und italienischer Text, Klavierauszug v. Caumbich. sk. 6 Thlr. 16 Gr.

André (Anton), Täntze fürs Klavier, 13 Heft. ae. 8 Gr.

Scelta di Scene, duetti ed arie. No. 20. 23. de l'Opera Camilla par Paer. ae. 1 Thlr. 4 Gr.

Beethoven et Hoffmann, Variations pour le Pianoforte sur le Quatuor: Kind willst du ruhig schlafen. ae. 1 Thlr.

Süssmayer, Ouverture à grand Orchestre de l'Opera der Marktschreier. ae. 1 Thlr.

André, Sinfonie d'un accompagnement facile destinée pour les concerts d'amateurs. Op. 11. Liv. 1 et 2. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

---

ren, nicht denken zu dürfen: darob werden wir auch heimgesucht von so manchem Emigranten, der noch vor kurzem, ausser seinem Vaterlande, keine günstige Aufnahme gefunden hätte. Doch nun zur genannten Oper, die in Italien, namentlich in Venedig a stelle ging, bey uns zwar gefiel, aber wenig Publikum zog. Die Ouverture ist dieselbe wie bey *Moses*; wahrscheinlich gehört sie eigentlich hierher, denn der Mittelsatz kehrt im letzten Finale wieder; wenigstens passt sie für diesen Stoff besser, als für jenen patriarchalischen. Die Introduction sowohl als die Sortita Eduards sind ziemlich alltäglich; in der Cavatine der Cristina herrscht reiner, fliessender Gesang; das Duett zwischen diesen beyden heimlich Vermählten, obschon nach dem gewöhnlichen Zuschnitt, enthält manche interessante Stelle, aber mit logischer Richtigkeit ist das darauf folgende Eusemble-Recitativ durchgeführt, welches Carlo's grosse Arie einleitet, von welcher vorzüglich das eingeschaltete Adagio (Des) äusserst wehmüthig auf das Herz wirkt. Im Finale ist besonders ein Quintett mit Chören von grossem Effekt, das bis auf die violinartig wogenden Tenori seinen zarten, gemüthlichen Charakter unverrückt behauptet. Die Stretta ist bloss auf Lärmen berechnet; ein Gang darin ist wirklich merkwürdig, weil es noch kein Sterblicher gewagt hat, solche unmotivirte Dissonanzen auf einander folgen zu lassen; die Oberstimme steigt nämlich eine volle Octave chromatisch aufwärts, der Bass fällt eben so in der Gegenbewegung herab; dazu sind nun Ausfüllungs-Intervalle gesetzt, die eine Akkordenfolge bilden, welche selbst der Meister aller Meister nicht zu beziffern vermöchte; zum guten Glück ist das Gepolter der Gran Cassa so unbändig, dass unser Gehör nur wie im vorüberrauschenden Fluge beleidigt wird. — Den zweyten Akt eröffnen zwey aufeinanderfolgende unbedeutende Chöre. Das Duett zwischen Vater und Tochter (Carlo und Cristina) A dur — entfaltet vortreffliche Stellen; der Wechsel der Leidenschaften ist besonders in einem Agitato, sotto voce (Fis moll) durch eine strenge Imitation beyder Stimmen entzückend schön und wahr ausgedrückt. Der nächste Chor (Es dur), gesungen von Freunden, welche den eingekerkerten Eduard zu trösten versuchen, würde dem ersten Meister der Welt zur Ehre gereichen; Plan und Durchführung sind gleich gross und imposant, das Thema, im unisono der tief gelegten Stimmen, ist die herzlichste Klage auf das beklagenswerthe Schicksal des gebliebenen Feldherrn; gewaltig contrastirt gegen diese Töne des Mitleids der Schreckensausruf beym Anblick des Gefesselten; wie unbeschreiblich schön ist nicht die Rückkehr des Motivs eingeleitet, welches nun den Violinen, Violoncellen, Fagotten und Posaunen anvertraut wird, und worüber die Chöre in vollen Harmonieen schweben! Wahrlich, Rossini verdient hier, als psychologischer Tonmaler, klassisch genannt zu werden! Das innige Rondeau Eduards (G dur) sucht an Ausdruck schwärmerischer Liebe seines Gleichen; die Cabaletta desselben gehört zu den einschmeichelndsten Melodieen, die je aus einer Feder geflossen sind. Das eigentliche Finale beginnt mit einer grossen Scene der Cristina, welche im Thurme aus einem fürchterlichen Traume erwacht, wobey das reich figurirte Orchester in fremdartigen Formen verschlungen ist. Die Preghiera erinnert zwar an Othello, hat jedoch viel eigenthümliches. Mit dem ersten Kanonenschusse, für die leidende Mutter das geahndete Todessignal des Gatten, beginnt eine meisterhafte Steigerung: der Kampf zwischen Angst, Furcht und Hoffnung, das herannahende Getümmel unter dem fortwährenden Donner der Feuerschlünde sind mit den lebendigsten Farben bis zu dem Momente gezeichnet, wo der siegende Eduard an der Hand des versöhnten Vaters in die Arme seines glücklichen Weibes stürzt, und mit einer wundersüssen Wechsel-Cantilene — eben jenem obenberührten Motiv aus der Ouverture — die Oper endet. *In Italien* soll noch ein ziemlich matter Schlussgesang gefolgt seyn, der aber hier, um den beruhigenden Eindruck nicht zu schwächen, wohlweislich weggelassen war. —

Die Darstellung war — nach Kräften der Gesellschaft — verdienstlich. Dem. Horuik — Cristina, — Mad. Schütz — Eduard, — Hr. Haitzinger — Carlo, zeichneten sich vortheilhaft aus; Hr. Seipelt, — Prinz Jacob von Schottland und Hr. Rauscher — Kapitain Engelström hatten Nebenpartieen. Das Orchester, vom Componisten wieder tüchtig bedacht, hielt sich wakker; die Chöre schieuen ihrer Sache nicht vollkommen gewiss, wirkten daher nicht mit der sonst gewohnten Gemeinkraft.

Theater in der Leopoldstadt. Ein Quodlibet: *Die Unterhaltung auf dem Schlosstheater,*

oder: *Apollo mit dem Violon*, mit Musik von Volkert, zum Benefice des Bassängers Pfeifer erlitt eine totale Niederlage. *Moderne Wirthschaft*, oder: *Don Juanstreiche*, Posse von Bäuerle und Wenzel Müller, eine Pièce, welche vor ein paar Jahren im Theater an der Wien, freylich durch die Schuld des damals dort gastirenden, rein unkomischen Schauspielers Walter aus Carlsruhe, durchfiel, macht hier Glück. — Auch das *Theater in der Josephstadt* hat wieder einen Treffer aus dem Glücksrade gezogen, und solcher ist benamset: *Nigitibigitis humoristische Spaziergänge durch die Welt*, mit Gesängen, Evolutionen, Mätschen, Gefechten zu Land und zu Wasser, Tableaux und den gewöhnlichen et ceteras. Dieses Zugstück ist, im wahren Sinne des Wortes, an der Tagesordnung, und füllt immer die Kasse, was dem Eigenthümer dieser Bühne, dem braven Carl Mayer, der nur nothgedrungen in seinen alten Tagen die Direction selbst wieder übernehmen musste, von Herzen zu gönnen ist.

Concerte. Im ersten Gesellschaftsconcerte wurde eine neue, ganz besonders fleissig und geschmackvoll gearbeitete Sinfonie von Krommer (in Es) mit grossem Beyfall aufgeführt. Nebst einem Terzett aus Paers *Achilles* und dem Spohr'schen Violinconcert in D moll, hörten wir eine vom Abbé Stadler componirte Hymne, welche wegen des schülerhaften Vortrags der beyden Solo-Sopranstimmen, die Gerstenbergs geistvolle Worte wie Abeschützen hersagten, keinen Eindruck machte. — Zum Besten einer durch Feuer verunglückten Stadt in Hungarn veranstaltete ein Dilettant, Hr. Lickl, im königlich kaiserlichen kleinen Redoutensaale eine musikalische Akademie, worin er Hummels Pianoforte-Concert in H moll, und mit seinem Bruder ein Divertissement von Field auf der von Häkel neu erfundenen Physharmonica spielte. Sonst kamen noch vor: eine Ouverture von Rossini, eine Scene von Nicolini und Violin-Variationen von Mayseder. Der Erfolg entsprach nicht der edlen Absicht. —

Miscellen. Vor ein paar Wochen starb hier Hr. Ritter von Gymnich, ein junger, um die wahre Kunst viel verdienter Dilettant, der als geübter, gründlicher Tenorsänger in allen Privatzirkeln geschätzt und geliebt war. Zu seiner Leichenfeyer wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche, unter Hrn. Gebauers Leitung, Mozart's *Requiem* mit hoher Vollkommenheit gegeben. — Die vielbesprochene Verpachtung des Kärnthnerthortheaters sowohl, als des Theaters an der Wien ist, dem allgemeinen Gerüchte zufolge, nun wirklich zu Stande gekommen. Man nennt als gemeinschaftliche Interessenten nebst den Herren Barbaja und Duport, noch die Grafen Ferdinand Palffy und Gallenberg. Künftige Ostern soll schon eine italienische Operngesellschaft hier eintreffen. —

Bemerkungen.

Von F. L. Bührlen.

Die Aeusserungen eines Enthusiasten, der kürzlich Glucks *Iphigenie* gehört hatte, streifen freylich ans Lächerliche, sie möchten aber doch für Manchen einen guten Sinn zulassen. Er rief nämlich seinem Freunde, wenn dieser im Gespräch über politische, wissenschaftliche oder Geschäfts-Gegenstände, wenn er im gesellschaftlichen oder häuslichen Benehmen sich nach gewohnter Weise derb, entschieden, absprechend, übermässig anliess, mit Lärmen zu: Das könntest du nicht behaupten, — nicht fordern — nicht thun — wenn du *Iphigenie* gehört hättest. Es wurde für Spass genommen und belacht. „Was geht denn — sagte endlich der Freund, „nachdem ihn dieser Zuruf mehrere Tage hin„durch verfolgt hatte — die *Iphigenie* meine Ansicht von Neapel und der Turkey, und meine „Kinderzucht an?"

„Sehr viel!" erwiederte der Enthusiast — „das Meisterhafte, das Klassische übt eine durch„dringende Gewalt auf unser Gemüth aus, und „wirkt, wie ein befruchtender Hauch, geheimniss„voll bildend auf unsere Seele. Ja, diese Wir„kung hat kein Ziel, und ich behaupte, von al„lem, was ein Mensch Grosses und Schönes recht „gesehen und gehört hat, müssen Eindrücke in „die Seelen seiner Nachkommen übergehen und „dereinst bemerkt werden. Wenn meine Frau gu„ter Hoffnung werden sollte, so ist mir's in dieser „Beziehung lieb, dass ich noch zuvor *Iphigenie* „gehört habe."

Das Fremde befremdet. Ein Verehrer des Schönen, der billig und vergleichungsfähig ist, hat oft viel mit den gewöhnlichen Geniessern, besonders wenn sie ein Urtheil haben wollen, auszustehen, wenn sie auf jedes neue Organ schmälen, nur weil sie es noch nicht gewohnt sind, während ihnen von ihren gewohnten Künstlern alles gut genug ist.

Eine verdienstvolle Sängerin erfuhr durch ihre Eigenthümlichkeit an einem Orte, wo sie Gastrollen gab, Aehnliches. Sie äusserte gegen Jemand, der ihr nach dem ersten Theaterabend, wo sie in der Oper *Romeo und Julie* die letztere Rolle mit Virtuosität gesungen hatte, mancherley Ausstellungen hinterbrachte, mit sarkastischer Miene: „Sagen Sie dem hiesigen Publikum, „dass die verstorbene Julie selbst, wenn sie wiederkäme, ihre Rolle schwerlich so gut singen „und spielen würde."

Der Kunstfreund lachte überlaut, und machte ein fragendes Gesicht, wohl ahndend, dass die beleidigte Sängerin etwas mit diesem sonderbaren Ausspruche sagen wollte, was ihm noch nicht ganz deutlich war.

„Ja, ja! — fuhr sie fort — es ist mir „Ernst, bitterer Ernst. Die meisten Theaterbesucher wollen eine Art wirklicher Wirklichkeit auf den Bretern sehen, und doch, wenn „man ihnen die rechte, eingefleischte Original-„Wirklichkeit geben könnte, so wäre sie ihnen „auch nicht recht. Diess sieht man in ihrem eigenen gemeinen Leben, wo sie an tausend malerischen Tableaux, herrlichen Naturscenen, wohlgefügten Gruppen, ansprechenden Momenten, „rührenden Situationen, gedankenlos, ungerührt, „ja wie blind und taub vorübergehen. Am meisten zu Danke macht man es ihnen, wenn man „ihnen das Merkwürdige bloss mit gehöriger Uebertreibung erzählt, denn alsdann bildet es sich „ein jeder nach seinem Bischen Phantasie fasslich „nach, und denkt sich die Seligkeit hinzu, wenn „er erst das Glück haben könnte, es leibhaftig „zu sehen und zu hören. Sie haben ein unbestimmtes Bild, und jeder ein anderes, wie die „von uns ihnen vorgetäuschte Welt wirklich ausgesehen haben möchte, und diese sollen wir, „Schauspieler und Sänger, ihnen wiedergeben. „Da ist ihnen aber der Gastspieler zu kurz oder „zu lang, zu hager oder zu fett, zu laut oder „zu still, zu ruhig oder zu beweglich. Sie messen den neuen Künstler nicht nach den Regeln „der Kunst, sondern nach dem Contrast mit ihrem gewohnten Meister Hinz und Kunz. Lässt „er ihnen aber Zeit, sich an ihn zu gewöhnen, „so kann er sich täglich ein halbes Dutzend „Hände zum Klatschen mehr erwerben. Niemand [illegible] welche Anstrengung, welche Kunstübung es erfordert, sich mit seiner Individualität in eine andere hineinzuarbeiten und diese „wiederzugeben, und doch wollen die Leute selbst „nicht aus ihrer starren Ansicht heraustreten."

„Sollten Sie nicht selbst ungerecht seyn — „sagte der Kunstfreund — während Sie über „fremde Ungerechtigkeit eifern? Das Publikum „hat ein dunkles Gefühl für sich, nämlich: jede „historische Person hat ein Aeusseres, sich Aeusserndes, welches mit ihrem Leben und Schicksal eine Einheit bildet, weil es deren Resultat „ist. Es kann also jeden Menschen nur einmal „geben, wie es sein Daseyn und Geschick nur „einmal gab. Diess kann man in gewissem Betracht auch bey den vom Dichter geschaffenen „Personen gelten lassen. Denken Sie an das Jesusbild, das im Grund beydes ist. Wenn nun „das Aeussere, und sich äussern des Darstellers „nicht recht zusammenfallen will mit dem Bilde, „das wir uns von der darzustellenden Person „machen, so sprechen wir unsere Meinung über „die gefühlte Zweyheit aus."

„Das möchten Sie — erwiederte die Sängerin — wenn der scheinbare Abstand sehr „bedeutend ist und der Kunst wehe thut. Im „Uebrigen wäre es besser, man hielte zurück „und gewöhnte sich an das Anfangs Befremdende."

„Eine Sängerin — entgegnete der Kunstfreund — hat hierbey doch viel weniger zu „leiden, als eine gleichgute Schauspielerin. Denn „so wie die Leute — ich sage es gegen Ihren „so eben ausgesprochenen Vorwurf gerichtet — „im Leben jedem gesunden Ton, jeder einfachen „Melodie oder Harmonie mit Liebe und Antheil „horchen, so nehmen sie auch die Leistungen „eines guten Sängers gewöhnlich dankbarer an, „als die eines gleich verdienten Schauspielers."

„Ich will mir diess gefallen lassen — sagte die Sängerin — aber im Ganzen ärgere ich „mich doch über das Publikum, das, wenn wir „ihm unsere Leistungen bey zufälligen Gelegenheiten, auf seinem Zimmer, an Strassenecken, „in Gärten, auf Spaziergängen oder Wasserfahr-

„ten Brockenweise darbieten würden, genügsam „wäre und seine herzliche Lust daran hätte, so „ungenügsam ist, wenn es sich in den Kunstsä„len einfindet, um ein schönes Ganzes zu genies„sen. Es hebt ein Blatt Käsepapier auf, und „liest es mit Lust, aber das ganze Buch voll „Weisheit lässt es stehen. Es bleibt eben doch „wahr: man muss sie hinreissen, wenn sie nicht „mit ihrem Wenn und Aber kommen sollen. „Und das herrliche Talent, das glänzende Organ, „dessen Ton sich ganz vom Instrument loszu„reissen und frey und gewaltig in den Lüften „zu schweben scheint, ist eines Beyfalls gewiss, „für den es sich der Mühe lohnt, sich zu Tode „zu singen oder zu spielen."

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Flûtes, composés par Raphel Dressler. Op. 52. Bonn et Cologne chez N. Simrock. (Pr. 6 Francs.)

Hr. D. weicht in der Form dieser Duetten von seinen frühern sehr ab. Warum? das wäre leicht zu beantworten, wenn, was besonders eine seiner frühern Partieen von Duetten betrifft, (das erste Duett ist $\frac{6}{4}$ Takt G dur,) diese nicht so schön, sowohl in Hinsicht der Harmonie als auch des Gesanges, gerathen wären. Mit wie vielem Vergnügen werden diese Duetten stets gehöret! man erwartete von der Zeit, dass mehrere dergleichen erscheinen würden; doch die Erwartungen wurden und sind nun vollends dadurch getäuscht, dass Hr. D. zu zeitig seine alte Bahn verlassen und einen neuen Weg eingeschlagen hat, ohne die Freunde seiner frühern Compositionen zu berücksichtigen. Inzwischen kann Hrn. D. zur Entschuldigung dienen, dass er nur habe zeigen wollen, er könne auch in einem andern Genre etwas Gutes liefern. Obgleich dieser Entschluss sehr lobenswerth ist, so bleibt dennoch zu wünschen, dass Herr D. noch eine Zeitlang auf seiner alten Bahn geblieben wäre, indem die neue Bahn nicht so glücklich betreten ist. Statt dass in seinen frühern Werken eine gewisse Ordnung und ein wohlbedachtes Verfahren sowohl in Hinsicht der Harmonie als auch der Melodie herrscht, wodurch das Ganze immer klar und verständlich wird, so ist in einen neuern Werken, und besonders in diesen Duetten, durch das Haschen nach Originalität der Zusammenhang sehr verloren gegangen. Hiervon abgesehn, kann man diese Duetten des darin herrschenden Geistes wegen empfehlen und besonders diejenigen darauf aufmerksam machen, welche das Necken, Streiten, Jagen etc. in der Musik lieben. Wenn des Muthwillens genug getrieben seyn wird, so wird gewiss Hr. D. durch einige solide Werke die Freunde seiner Composition wieder mit ihm aussöhnen.

Potpourri für die Flöte und Violine mit Begleitung der Violine, Bratsche und des Basses, gesetzt von H. Sussmann. Werk 7. Berlin bey Lischke. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. S. hat nach allen Kräften versucht, etwas brillantes für Flöte und Violine zu liefern; es scheint ihm aber eben so schwer geworden zu seyn, als vielen andern, die für diese beyden Instrumente geschrieben haben, welche, ihrer Natur nach, sich nicht leicht angenehm vereinigen lassen und viel Kunst in der Zusammenstellung erfordern, um eine gute Wirkung hervorzubringen. Diese Zusammenstellung scheint jedoch bey dem vorliegenden Werke gar nicht in Betracht gezogen worden zu seyn, und nur das Abwechseln der Solos und der zu häufig in Terzen und Sexten fortlaufenden Passagen, scheint das Augenmerk des Componisten gewesen zu seyn. Diess ist in sofern nicht zu loben, da man für zwey Solo-Instrumente mehr als das blosse Wechseln der Solos erwartet; hiervon abgesehen, ist übrigens der Fleiss, welchen der Componist auf die einzelnen Solos gewendet, nicht zu verkennen, und verdient Lob. — Die Flötenstimme ist brillant und zeigt, dass sie ein Kenner des Instrumentes geschrieben habe; nicht so die Violine. Ueber den Werth der Composition an sich lässt sich weiter nichts sagen, als — das Werk ist componirt und es begleiten, wie oben steht: eine Violine, Bratsche und Bass.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December. **No. 50.** 1821.

Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel mit einem vorangehenden Rückblicke auf die verblichenen Conservatorien dieser Hauptstadt.

Von Franz Sales Kandler.

Almen qui non vana cercano
Ei cerchi il vero intorno, e vegga come ragionano.
Dant.

Die Musikgeschichte dieses Landes ist mit der Geschichte der Conservatorien innig verzweigt. Gehen wir in die früheren Epochen dieser Kunst zurück, so finden wir, dass diese letztere ihre eigentliche und rechte Bedeutung erst im 16ten Jahrhunderte, mithin in demjenigen erhielt, in welchem Neapel seine Conservatorien errichtet hat. Es dürfte deshalb nicht unwichtig seyn, diesen Instituten, von denen so viel gesprochen und geschrieben worden ist, und die dennoch nur Wenige kennen, einen kurzen historisch-kritischen Blick zu widmen, da wir aus der vergleichenden Uebersicht den Kulturstand des heutigen Collegiums leichter abnehmen, und die resultirenden Ergebnisse heller ins Licht zu stellen vermögen werden.

Aus den in Händen habenden Urkunden *), die ich mit verweilender Aufmerksamkeit geprüft habe, ergiebt sich, dass Neapel im erwähnten 16ten Jahrhunderte und nach und nach vier Conservatorien errichtete. — I. Das erste und älteste darunter war das Conservatorio di S. Maria Loreto, welches im Jahr 1537 (nicht 1567, wie es in dem jüngsten Werke des Avvocato Grossi: *Le belle Arti*, Napoli 1820 angegeben ist) gegründet wurde. Giov. di Tappia, ein Spanier, Apostolischer Protonotar, stiftete mittels Allmosen die Kirche und das Institut, welches Anfangs gegen 400, späterhin immer wenigstens 200 Kinder der dürftigsten Bewohner Neapels in den nöthigsten Kentnissen und in einigen schönen Künsten, vorzüglich in der Musik, unterrichten liess. Indess zeigen sich erst ums Jahr 1684 unter dem Maestro Gaetano Veneziano und dem Vicemaestro Nicola Acerbo Spuren höherer musikalischer Ausbildung, so wie sich aus den in meiner Sammlung befindlichen Instructionen für Meister und Schüler jener Zeit, erst auf eine gewissere Bedeutendheit des musikalischen Unterrichtes schliessen lässt. Al. Scarlatti, Mancini, Porpora, Durante (dessen berühmte Schüler Sacchini und Traetta hier ihre musikalische Bildung erhielten), Manna, Gallo, Feuaroli, Valente waren die vorzüglichsten Meister dieses Conservatoriums. Der berühmte Violinspieler Franc. Fiorenza, Guglielmi, Cimarosa, der noch lebende Maestro Zingarelli, nebst einer Menge anderer bedeutender Künstler aus dem Gebiete der schaffenden und ausübenden Musik, sind Sprossen dieses Conservatoriums. Im Februar 1797 wurde dasselbe sammt allen seinen Renten mit dem Conservatorio San Onofrio verbunden, obwohl eigentlich letzteres seine Autonomie verlohr, weil das amalgamirte Conservatorium nunmehr Loreto hiess, und eigentlich nur das Lokal geändert hatte. — II. Beyläufig um dieselbe Zeit entstand das Conservatorio San Onofrio a Capuana. Dieses verdankt seinen Ursprung der Brüderschaft dè Bianchi di S. Onofrio, welche die verlassenen Kinder und Waisen auf der Strasse Capuana zu sich

*) Durch bedeutende, mit manchem persönlichen Opfer verbundene Anstrengungen, und mit Zuhülfnahme des wohlerfahrenen 84jährigen Archivars, D. Giuseppe Sigismondo, eines Zeitgenossen und Freundes Piccini's, Jomelli's, Cafaro's und Schülers Porpora's, ist es mir gelungen, eine namhafte Menge auf jene Institute Bezug habender Notizen und Dokumente zu erhalten, die seiner Zeit eben so ergiebige als unentbehrliche Materialien für eine ausgeführtere Kunstgeschichte darbieten werden.

nahm, und sie, durch Allmosen unterstützt, in der Religion und Musik unterrichten liess. Als späterhin diese Bruderschaft sich auflöste, suchten sich die Zöglinge ganz allein durch Musik zu erhalten; verschiedene fromme Vermächtnisse, Schenkungen, und vor allem der Schutz des Staates, machten dieses Conservatorium in kurzem zu einem so wohlhabenden Institute, dass es gemächlich 100 Zöglinge erhalten konnte. Schade, dass von diesem Conservatorium bey dessen Auflösung so vieles an Schriften und Büchern verloren gegangen ist! Unter die berühmten Meister daselbst gehören: Al. Scarlatti, Geron. Abbos (Malteser), Durante, Cotumacci, G. Insanguine (Monopoli), Porsiello (Maestro straordinario); unter den ausgezeichneten Schülern verdienen Piccini, die beyden Lima, Gazzaniga, der berühmte Violinspieler Gius. Pippo aus Lucca, und Paesiello vor den übrigen erwähnt zu werden — III. Das Conservatorio de' Poveri di Gesù Cristo ward 1589 durch Marcello Fossalaco gestiftet. Dieser Mönch aus dem Orden des H. Franciskus d'Assisi sammelte die armen Kinder von 7 bis 11 Jahren von den Strassen, Ställen, Schenken Neapels, kleidete sie mit dem Habit dieses Ordens und kaufte, mittels zu diesem Zwecke gesammelter Allmosengelder das Lokale, welches durch mehr als ein Jahrhundert einer Anzahl von 100 Zöglingen zum Unterkommen diente. Diese Kinder erhielten in den mechanischen Künsten und in der Musik Unterricht. Unter den Meistern findet sich der berühmteste Gaetano Greco (welcher die grossen Tonsetzer Vinci, Feo, und vor allem Pergolesi erzog) in den Annalen des Institutes verzeichnet. Nebst diesem erwähnen sie auch Scarlatti und Durante, die dort selbst aber nur beyher Unterricht gegeben haben. Dieses Institut wurde im Jahre 1715 zu einem Dioecesan-Seminarium, welches noch heute existirt, umgewandelt, die Zöglinge wanderten nach dem: IV. Conservatorio della Pietà de' Torchini, welches im Jahr 1592 von einigen Ordensbrüdern in der Rua Catalana (Catalaner-Strasse) gestiftet wurde. Man las die in erwähnter Strasse herumirrenden Knaben auf, und kleidete sie mit einem dunkelbraunen Oberkleide (woher der Name torchino). Gegen Ende des 17ten Jahrhunderts errichtete man, durch vielfältige milde Beysteuern und fromme Vermächtnisse in den Stand gesetzt, ein respektables Gebäude und errichtete eine eigene Commission von wohlhabenden Personen, denen man die Direction des Ortes anvertrauete, und diess war die Epoche, in welcher dort auch die Tonkunst zu blühen anfing.

Gegen das Jahr 1680 finden sich daselbst die Maestri D. Gio. Salvatore, Don Franc. Provenzale, D. Gennaro Ursino, wovon die ersten zwey vor Aless. Scarlatti in der Aula Palatina (Hofkapelle) Kapellmeister waren; D. Niccola Fago (erst Schüler, dann Meister des Conservatoriums), Andrea Basso, Giacomo Sarcuni, D. Gio. Brunetti, Geron. Abos, L. Leo, L. Fago (Sohn des Niccola), C. Cafaro, G. Tritto, N. Sala etc. Unter die bedeutendsten Schüler gehören: Fr. Mancini, D. Sarri, C. Cotumacci, G. Vignole, N. Sabbatini, D. Merolli, Eg. Dunz, N. Jomelli, welcher aus S. Onofrio dahin kam; P. Cafaro, welcher später an Abbos Stelle, und Sala, welcher an den Platz Cafaro's als Maestro ernannt wurde, Caruso di Cassorin, Tarchi, Fr. Bianchi, Gius. Farinelli, Diego Zucchinetti, Ercole Paganini, Gasp. Spontini etc. Dieses Institut war das fruchtbarste und wichtigste von allen, wie aus dem vorliegenden Namensverzeichnisse entnommen werden kann. Noch in den letzten Decennien des verflossenen Jahrhunderts äusserte sich die Sorgfalt des Königs für dieses Institut, indem Se. Majestät mittels Decrets vom 19ten Octbr. 1791 den um die schönen Künste und Wissenschaften so verdienten und allgemein bekannten Consigliere Sav. Mattei zum Delegaten der beyden Institute, S. Onofrio und della Pietà, so wie D. Niccola Piccini als Director derselben berief, und ein eigenes Musikarchiv anlegen liess. Indess nagte der Zahn der Zeit an dem Grundsteine und die bekannten Ereignisse der Revolution zerstörten den guten Saamen, welchen der gütige Monarch nach Kräften auszustreuen sich bemühte. Im Jahr 1807 wurde das Conservatorium S. Onofrio (oder eigentlich Loreto) mit der Pietà vereinigt, und das Gesammt-Institut erhielt den Namen Liceo filarmonico, welches dann später, am 26sten December 1818, ins vormalige Nonnenkloster S. Sebastiano verpflanzt wurde und den Titel Real Collegio di Musica erhielt.

Bevor ich den Faden der Geschichte weiter verfolge, sey es mir erlaubt, da gerade von den Klassikern der Neapler Schule die Rede war, jener Bemerkung ein Plätzchen zu gönnen, welche kürzlich in meinem zu Neapel erschienenen Werkchen: *Sulle vicende e sullo stato attuale della Mu-*

sica in Italia etc. bey Gelegenheit der Würdigung jener glorreichen Epoche gemacht worden ist. Majorum gloria posteris quasi lumen est. Die grossen Männer der Neapler Schule lebten und folgten sich, gleich den Klassikern der italienischen Malerschulen, in einem sehr kurzen Zeitraume. So wie ein Schriftsteller jüngst bemerkte, dass ein einziger Mann hätte Zeitgenosse aller grossen Maler Italiens seyn können, wenn er im Jahr 1477, nämlich in Tizians Geburtsjahr, geboren wäre, so kann man bey den musikalischen Klassikern dieser Schule Ähnliches behaupten, da die Natur in einem Zeitraume von 60 Jahren die grössten Tonsetzer daselbst hervorgebracht hat. Setzen wir z. B. das Geburtsjahr des A. auf 1710, beyläufig jenes des Egidio Duni (der 1709 zur Welt kam), so hätte A. mit dem Nestor der klassischen Componisten Neapels, Al. Scarlatti, noch 13 Jahre, mit L. Vinci 22, mit Pergolesi 24, mit L. Leo 35, mit Porpora, Durante, Majo (dem Vater), Perez, Duni über 40 Jahre, und mit andern grossen Tonsetzern als Jomelli, Piccini, Sacchini, Cafaro, Traetta, Palma, Majo (dem Sohne) noch geraumere Zeit leben können; ja er hätte sogar noch Fenaroli, Cimarosa, Paesiello, Zingarelli kennen gelernt. Welche erhebende Idee, Zeitgenosse solcher Männer gewesen zu seyn! —

Nachdem diese Institute in der Absicht gestiftet waren, um den älternlosen, hülfsbedürftigen Kindern ein Unterkommen zu sichern, so waren die Obern, besonders bey sich mehrender Anzahl solcher Armen, genöthigt, die Kleinen, wie gesagt, zum Verdienste anzuhalten; letztere mussten z. B. in den Kirchen und Kapellen, gegen monatliche und jährliche Stipendien, in und ausser Neapel, musikalische und aussermusikalische Dienste verrichten, bey Privat- und öffentlichen Festen, besonders zur Karnevals-Zeit in Mönchs- und Nonnen-Klöstern ihre poetischen und musikalischen Gaben (Komödien, musikalische Intermezzo's etc.) gegen Bezahlung darbringen; sogar in S. Carlo fanden die singenden Zöglinge della Pietà als Choristen eine Erwerbsquelle. Diese fortwährend geschäftige Thätigkeit, worin ein Institut das andere zu übertreffen suchte, trug zur Vervollkommnung der musikalischen Bildung der Zöglinge nicht wenig bey: ein Umstand, der heutzutage gänzlich wegfällt, erstlich, weil nur noch ein Institut vorhanden ist, und dann, weil die Zöglinge auf Staatskosten erhalten werden, ihnen folglich nicht erlaubt ist, auf Erwerb auszugehen. — Damals wetteiferten Meister und Schüler um die Ehre ihres Conservatoriums, indem sie besonders, wo es galt, klassische Meisterwerke jeder Gattung zu hören gaben, im Schaffen und Einüben nie ermüdeten; daher denn auch bey den Productionen jede geringste Nachlässigkeit auf das schärfste gerügt wurde: wie einst Durante den, die erste Violine dirigirenden Zögling, weil er bey einer musikalischen Function in der Kirche einige Nachlässigkeit sich zu Schulden kommen liess, auf zwey Tage unter Wasser und Brod in Arrest setzen und Tags darauf den Maestro Franc. Fiorenza auf Kosten des Zöglings dirigiren liess. Schade, dass mit den Conservatorien nunmehr die Soprani und Alti, ohne welche Kirchen-Werke nicht mit voller Wirkung aufgeführt werden können, zu Grabe getragen worden sind! Alle Kunstmittel, welche man mit den Tenoren und Bässen versucht hat, machen diesen Verlust nur immer fühlbarer. Was jedoch die wissenschaftliche Kultur anlangt, darin standen die Conservatorien ziemlich zurück und mussten die Zöglinge gewöhnlich erst bey ihrem Austritte um ihre geistige und praktische Bildung besorgt seyn. Paesiello, um viele andere Beyspiele zu übergehen, verstand nicht einmal seine Muttersprache, als er S. Onofrio verliess, und war genöthigt, sich an den dramatischen Dichter G. B. Lorenzi zu wenden, um sich den Sinn vieler Stellen des Buches erklären zu lassen. Diesem Dichter, der sich mit Wärme seiner Bildung annahm, verdankt jener Meister einen Theil des Erfolges, sowohl der erwähnten als seiner nachfolgenden Opern.

Dem sey wie ihm wolle, unbestreitbar bleibt es, dass die Conservatorien um jene Zeit, als die Regierung sie aufhob, im höchsten Verfalle begriffen waren; wenigstens wagte es noch kein laudator temporis acti, hier das Gegentheil zu behaupten. Die Kost war nach dem Zeugnisse aller damaligen Zöglinge so schlecht, dass sie sich auswärts um Nahrung bewerben mussten; die Meister hatten so unbedeutende Gehalte, (der höchste Gehalt des Maestro di contrapunto betrug 10 Ducati (16½ Fl.),) dass viele ihre Pflichten darüber vergassen, oder sich übellaunig dem Unterrichte widmeten. Die Instrumente, besonders die Blasinstrumente, waren in bedauernswürdigsten Zustande, und da es an besseren Methoden fehlte, so erstreckte sich am Ende das ganze Verdienst der

Zöglinge auf einige mittelmäßige oder schlechte Productionen alter, abgedroschener Stücke, so dass das Publikum, wollte es von einer schlechten Musik sprechen, nur kurzweg zu sagen brauchte, es sey Musica di Conservatorio gewesen. Mit den Finanzen stand es leider so schlecht, dass der vormalige Administrator Marcello Verrino bey dem Antritte seines Amtes im Jahre 1807, d. i. bey Amalgamirung der zwey Conservatorien (S. Onofrio und della Pietà), eine Schuld von 70,000 Ducati (116,666⅔ Fl.) vorfand, worauf Documente ausgestellt waren, ohne andere verschuldete Summen zu rechnen, für welche die Gläubiger Hypotheken besassen, und worüber bereits gerichtliche Sentenzen zu deren Gunsten ausgesprochen waren. Bey dieser Lage der Dinge war nunmehr, sollte diese Maschine nicht gänzlich zu Grunde gehen, die Vermittelung des Staates unentbehrlich. — Durch die rathsthätige Verwendung jenes verdienstlichen Administrators fing das Collegium an, mit den stehenden Einnahmen und durch kluge Wirthschaft nach und nach die frühern Schulden zu mindern; es erhielt, wie gesagt, ein neues schönes Lokal im aufgehobenen Nonnenkloster S. Sebastiano, ferner im Jahre 1809 neue gedruckte Gesetze *), welche sowohl die innere Verwaltung als die Pflichten der Obern, so wie die Obliegenheiten der Lehrer und Zöglinge genauer bestimmten. Damit die Kultur des Geistes nicht wie früher brach liegen blieb, errichtete man im Innern des Institutes verschiedene Lehrkanzeln der Literatur, alles auswärtige Musiciren, Kirchendienste ausgenommen, wurde förmlich eingestellt, so wie die entehrenden Stock- und Eisenstrafen durch zweckmäßige moralische Zwangsmittel ersetzt wurden u. s. w. Dieser Administrator leitete die Administration vom 21sten Februar 1806 bis zum 18ten May 1815. Mit vieler Anstrengung seines thätigen Geistes suchte er in der Verwaltung das Beste zu erkennen, und das Erkannte mit festem Sinne auszuführen; aber unglücklicher Weise war sein Eifer für die gute Sache nicht immer von der Klugheit geleitet, weshalb er früher endete, als er wollte und sollte. Es war damals die Aufgabe, die zurückbleibenden Elemente mit den neu hinzukommenden so zu gestalten, dass ein wohlgeordnetes Ganzes herauskäme. Ich will nun Behufs der Lösung dieses Problems versuchen, die Organisation des Institutes im Allgemeinen zu beleuchten, und aus den seit jenem Zeitraume sich ergebenen Resultaten die Lage und Verdienstlichkeit desselben, seiner Obern, der Lehrer und Schüler unparteiisch abzuleiten. Auch die jüngst errichteten und mit dem Collegium in Verbindung stehenden Elementar-Probeschulen, Scuole esterne genannt, sollen möglichst zu merksam geprüft werden, da sie ihrer Organisation und der bisherigen Leistungen halber immerhin einige Rücksichte verdienen.

Das heutige musikalische Collegium, welches dermalen 110 Köpfe (worunter 100 freye stipendirte Plätze — piazze franche genannt) fasst, steht unter der Direction von drey Gubernatoren, dem Duca di Noja, dem Consigliere di Cassazione De Rogatis und dem Cavaliere Marinelli, von denen jeder seine abtheilige Direction führet, so dass der erste die musikalische Bildung, der zweyte die literarische und sittliche, und der dritte die ökonomische Administration als ausschliessenden Zweig unter seiner Obhut hat. — Die Lokaldirection führet in administrativer Hinsicht der Rector — (Rettore) dermalen der ehrenwerthe Priester Gennaro Lambiase; dieser hat einen Vice-Rector (jetzt in der Person des D. Alessandro Petrelli) und verschiedene geistliche Präfecte zu der Seite. Der Rector ist des Oberhaupt des Hauses: er hat die Obliegenheit, die gute Ordnung und Disciplin handzuhaben, hat über die Sitten, Studien und Religion zu wachen, und Rechenschaft abzulegen. Seine Gewalt erstrecht sich über alle Personen des Hauses, er schlägt die zu wählenden Präfecte und die im Institute functionirenden Individuen den Gubernatoren vor. — Der Vice-Rector, der in Abwesenheit des Rectors dessen Stelle vertritt, ist als Fiscal (Contrôleur) des Collegiums zu betrachten. Dieser hat alle Gattungen Lebensmittel, Utensilien, musikalische Instrumente u. s. w., die in das Haus gebracht werden, unter Aufsicht; ohne sein Visto-buono kann nichts in Rechnung gebracht werden. Er hält strenge Zucht auf Einhaltung des Orario (Stundeneintheilung) etc., und hat täglich Bericht an den Rector zu erstatten.

*) Stabilimenti per l'istruzione Regolamento del R. Conservatorio di Musica di S. Sebastiano in Napoli 1809. dalla Tipografia di Angelo Trani.

Die Präfecte haben ausser den in den alten Instructionen der Conservatorien festgesetzten Obliegenheiten ein jeder 25 Zöglinge unter der Aufsicht, für deren Conduite sie verantwortlich sind; sie haben mit der unterstehenden Kamerate ein gemeinschaftliches Dormitorium und werden jedesmal vom Vice-Rector im Turnus gewechselt. — Die musikalische Direction führt Nicolo Zingarelli, welcher im Januar 1813 auf Befehl Bonaparte's Rom verlassen musste, um dieses Amt zu übernehmen. Er blieb seither im ungestörten Besitze dieser Anstellung *). Aufrichtig gesprochen, hat sich dieser gründliche Tonsetzer, dessen vortreffliche Eigenschaften mir übrigens ein ganz eigenes Gefühl der Verehrung einflössten, noch kein reelles Verdienst um diess Institut erworben. Er führt daselbst ein ziemlich passives Mönchsleben, indem er voll der Meynung, man müsse Gott mehr als den Menschen dienen, sich fast ausschliessend der Lektüre geistlicher Bücher und der Kirche zu widmen scheint. Die Gründe, warum Z. Cyniker geworden, dürften ausser ihm zu suchen und zu finden seyn. Die einzigen Schüler, welche seinem durch Rath und That ausgezeichnetem Beystande ihr glückliches Fortkommen als Componisten zu verdanken haben, sind: Manfroce, ein äusserst hoffnungsvoller Tonsetzer, der jedoch nach einigen sehr glücklichen Proben (seine *Ecuba*, welche er für Neapel, und *Zuleima*, die er für Rom geschrieben, haben ihm Ehre von den Kennern und Beyfall im grossen Publikum verschafft) im frühern Jünglingsalter starb; dann Mercadante, welchen Zingarelli, wie er mich wiederholt versicherte, nichts weniger als der Schule entlassen hat. Dieser Jüngling hat jedoch, sowohl in Neapel (wo er drey Serie und eine Semiseria schrieb) als in Rom, Bologna, Mailand unzweydeutige Beweise von Talent und Geschicklichkeit abgelegt, und seinen Ruf so vortheilhaft gegründet, dass er im nächsten Carneval auch schon für Venedig und Turin, und im nächsten Frühjahre wieder für das Teatro nuovo in Neapel verschrieben ist. Derselbe hat demnach bis künftigen März bereits für die Haupttheater Italiens geschrieben. Jetzt studirt ein aus Bologna gebürtiger Zögling, Bagioli mit Namen, unter Zingarelli, und scheint gute Fortschritte zu machen. Wohl dem Jünglinge, der das Glück hat, an der Seite solcher Männer sich zu bilden, und am Sonnenscheine ihrer Liebe zu gedeihen! — Zingarelli hat als Director 1200 Ducati (2000 Fl.) jährlichen Gehalt.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Ich bin es dem ehrenwerthen Maestro bey dem Umstande, dass weder Gerber noch Choron und Bertini Befriedigendes über ihn geliefert haben, schuldig, sobald mich mir Musse ergiebt, eine ausführliche Beschreibung seines Lebens und seiner Werke zu versuchen. Dermalen genüge folgende kurze, aus einem Briefe desselben entlehnte Note. Zingarelli ist im Jahr 1752 zu Neapel (S. Maria al borgo di Loreto) geboren, trat als Knabe in das Conservatorio di Loreto, wo er unter Fenaroli die Composition studirte. Im Jahr 1772 verliess er dasselbe und erhielt die Kapellmeisterstelle zu Torre dell'Annunziata. Im Jahr 1780 schrieb derselbe seine erste Oper: *Montezuma* für S. Carlo, die jedoch, obgleich voll Werth, im Ganzen dem Geschmacke des Publikums nicht zusagte. Z. hatte, obgleich er nach seinem Austritte aus dem Conservatorio unter Speranza Beissig fortstudirte, noch keinen festen eigenthümlichen Styl gebildet. Im Jahre 1785 berief man ihn nach Mailand, wo er für die Scala seine *Alcinda* schrieb. Diese Oper, worin er die Früchte eigenen Nachdenkens und ohne fremde Beyhülfe gesammelter praktischer Kenntnisse niederlegte, machte ihm grosse Ehre, und verschaffte ihm Ruf für die meisten grossen Theater Italiens. Seine vorzüglichsten Opern in Mailand waren: *Pirro*, *L'Artaserse* und *Giulietta e Romeo*; drey Opere buffe: *Il Mercato di Monfregoso*, *La Secchia rapita* und *il Ritratto*; in Venedig: *Il Conte di Saldagna*; in Neapel: *Il Trionfo di Davide* und in Rom: *La Gerusalemme liberata*. In Mailand schrieb er unter andern auch das Oratorium: *La Passione di Gesù Cristo* für den Duca Serbelloni. Als Kapellmeister von Loreto (wo er neun Jahre angestellt war) schrieb er viele Kirchenmusik; dann erhielt er den Posten zu St. Peter in Rom, welchen er durch fünf Jahre verwalt, bis er, wie oben gesagt worden, auf Befehl Bonaparte's im Jahr 1813 sich nach Neapel begeben musste. Seine Werke verdienen um so mehr ausführliche Erwähnung, als Z. gewissermassen die Reihe der Klassiker aus der Neapolitaner Schule vielleicht für immer geschlossen haben dürfte. Et meminisse juvabit hujus. Juvenalis.

Nachrichten.

Hamburg. (Fortsetzung der Nachricht in No. 46.) Bey der traurigen Besetzung der Solopartieen, lässt sich wohl erwarten, dass auch der Chor sich nicht in den besten Umständen befinden werde. Die Choristen unserer Oper widersprechen dem auch nicht und geben bey ihrem jedesmaligen Erscheinen die sprechendsten

und empfindlichsten Beweise ihrer Untauglichkeit. Nicht nur, dass der grösste Theil derselben — insbesondere der des Männerchors — immer zu tief singt, sondern er legt auch häufig seine Abneigung gegen das Pausiren wohl dadurch an den Tag, dass er vier, sechs bis acht Takte zu früh oder zu spät einfällt. Einige Choristen, namentlich Hr. Mentschel, zeichnen sich ausserdem noch durch ein gewaltiges Schreien aus, welches bey der schwachen Besetzung des Chors um so bemerkbarer und beleidigender wird.

Das Hauptübel unserer Oper ist jedoch der Mangel einer sichern und kräftigen Direction. Dass Hr. Eule, der Musikdirector, als Componist nicht ausgezeichnet sey, darin stimmen alle Kunstverständigen überein. Aber nicht nur diese, sondern auch das Publikum hat sein Urtheil über seine Werke ausgesprochen: namentlich in einer grossen Oper in drey Akten von ihm, welche sehr missfällig aufgenommen wurde. Die einzige von seinen Opern, die sich gehalten hat, ist eine kleine komische Oper *der Unsichtbare*, und dieses Glück verdankt sie wohl nur der lebhaften, ansprechenden Handlung, da die Musik dazu nicht gehaltvoller ist, wie die zu seinen andern Opern. Aber wenn Herr Eule auch als Componist nichts vorzügliches leistet, so könnte er sich doch durch Fleiss und Studium zu einem guten Dirigenten gebildet haben. Das erste, was man von einem Musikdirector verlangen muss, ist doch wohl, dass er sich durch fleissiges Studium der Partituren mit dem Geist und Charakter der aufzuführenden Musiken bekannt mache. Hiervon verspürt man aber bey Hrn. Eule wenig. Er lernt gewöhnlich, wie es scheint, erst in den Proben die Werke kennen, die er dirigiren soll. Kein Wunder also, dass bey so wenig Kunsteifer von einer geschickten und kräftigen Leitung der Oper die Rede nicht seyn kann. Der Musikdirector soll die Seele des Orchesters seyn; wo diese aber schläft, ist auch kein Ganzes vom Orchester zu erwarten. Der Fremde, welcher nach der Aufführung einer Oper im Schauspielhause einen Schluss über die Kräfte unsers Orchesters machen wollte, würde manchen braven Mitgliedern desselben sehr Unrecht thun, die mehrmals gezeigt haben, dass sie unter besserer Leitung etwas Gutes zu leisten vermögen. Doch bey einem Musikdirector, den es nicht einmal stöhrt, wenn die Trompeten ganze Takte überschlagen oder zu früh einfallen, wie das noch bey der letzten Aufführung des *Titus*, beym Marsch in Es dur, der Fall war, oder wenn, wie in der *Zauberflöte*, im zweyten Theile des Marsches in F dur in den aufeinanderfolgenden Sext-Akkorden die tiefsten Töne ganz wegbleiben und also eine Reihe von Quarten zur Welt kommen, bey einem Musikdirector, der heute ein Andante in Allegro umschafft, und morgen ein Allegro wieder mit einem Andante verwechselt, und der bey der Leitung der Musik seiner jedesmaligen Stimmung folgt — nicht dem, was er nach sorgfältigem Studium als richtig und wahr erkannt hat, kann man, ohne unbillig zu seyn, nicht mehr von Mitgliedern eines Orchesters erwarten, als die unsrigen leisten, zumal wenn sie, wie hier, in ihrer sehr knappen Gage so wenig Belohnung und Ermunterung für ihre musikalischen Geschicklichkeiten finden. Dass unter diesen Umständen sich keine eigentlichen Künstler und Virtuosen darunter befinden, versteht sich von selbst. Doch haben wir einige ganz brave und wohl routinirte Subjecte im Orchester. Hierher gehören: unter den Violinisten, die Herren Graf, Feuerberg und Goltemann: obgleich es dem erstgenannten als Vorgeiger an der erforderlichen Kraft und Lebendigkeit fehlt. Als Violoncellist verdienet Hr. Libau und als Contrabassist Hr. Bier, der in letzter Zeit bedeutende Fortschritte gemacht, genannt zu werden. Die Bratschen und Flöten sind nur mittelmässig und die Oboen schlecht besetzt. Hr. Wollrabe, erster Oboist, zeichnet sich in der That nur dadurch aus, dass er bey jedem Solo die Zuhörer auf eine sehr unangenehme und störende Weise auf die Schwierigkeiten seines Instrumentes aufmerksam macht, indem ihm entweder Töne ganz ausbleiben, knakksen oder überspringen, und dass er durch Verzierungen seiner Erfindung oft die schönsten Melodieen entstellt. Im Ganzen ist der erste Klarinettist Herr Hartmann sehr brav; nur wäre ihm bey der Execution obligater Stellen mehr Lebendigkeit und Geschmack zu wünschen. Dem ersten Fagottisten Hrn. Bähls fehlt es nur an Präcision und Delikatesse im Vortrag. Von den Hornisten ist der erste, Hr. Huth, schon jetzt recht brav; was ihm noch an Fertigkeit abgeht, wird er durch Fleiss erwerben. Der zweyte

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten October — No. 4. — 1800.

Abhandlung.

Einige Bemerkungen über Sprache und Gesang;

von

Wilhelm Traugott Krug, in Wittenberg.

Zu diesen Bemerkungen hat den Verfasser eine Abhandlung des Hrn. D. Weber in Heilbronn: *Von der Singstimme, ihren Krankheiten und Mitteln dagegen*, welche Abhandlung sich im 2ten Jahrg. in No. 41 u. ff. der musikal Zeitung findet, veranlafst. In dieser Abhandlung heifst es gleich anfangs: „Die *Singstimme* ist ein *Prarogativ der Menschheit*, ein Dokument ihrer Verwandtschaft mit Geschöpfen höherer Art, denen man den Namen der Geister zu geben pflegt. *Sprache* hat der Mensch *mit den Thieren gemein*, denn beynahe jedes Thier spricht eine, dem Ausdrucke seiner Empfindungen und Bedürfnisse angepafste Sprache. — Wenn man von *Vogelgesang* redet, so ist dies blofs eine *poetische Floskel, ein Kompliment*, welches man diesen groisen und kleinen Pfeifern und Schreyern macht. Denn *Singen* — das heifst mit ausgesprochenen Sylben und Worten, oder mit artikulirten Tönen, Töne verbinden, welche nicht artikulirt, aber in ihren Verhältnissen, Verbindungen und Fortschreitungen einer mathematischen Darstellung und Berechnung fähig sind — dies kann nur der *Mensch*. Denn *Singen* ist eben so sehr Sache der *Vernunft*, als es Sache der Sinnlichkeit und ihrer Werkzeuge ist: ja in gewissem Betrachte jenes noch mehr, weil die Bildung der Laute, worin das Singen besteht, einer Berichtigung, Vergleichung und Verbindung bedarf, die sich ohne Konkurrenz der Vernunft gar nicht gedenken lafst." Dann heifst es weiterhin noch einmal: „Daraus ergiebt sich, dafs man die instinktmäfsigen Intonazionen der Thiere keinen *Gesang*, sondern nur eine *Thiersprache* nennen sollte."

Diesen Behauptungen scheinen mir irrige Vorstellungen über *Sprache* und *Gesang* zum Grunde zu liegen. Es sey mir also erlaubt, hierüber einige Bemerkungen dem musikalischen Publikum mitzutheilen, aus welchen sich das Irrige in jenen Vorstellungen von selbst ergeben wird. Hr. D. Weber selbst wird als ein wahrheitliebender Mann dies nicht übel deuten, da diese Bemerkungen blofs zur Beförderung der Wahrheit geschrieben sind.

Das *Wesen* der *Sprache* besteht unstreitig darin, dafs *Begriffe* und *Gedanken* durch *artikulirte* Töne als *willkührliche* Zeichen — des *Gesanges*, dafs *Gefühle* und *Empfindungen* durch *unartikulirte* Töne als *natürliche* Zeichen angedeutet und mitgetheilt werden. Man bemerke wohl, dafs hier vom *Wesentlichen* der Sprache und des Gesanges die Rede ist, und man also abstrahiren mufs von *zufälligen Modifikazionen* beyder, mithin von dem, was an der Sprache Gesang, und am Gesange Sprache ist. Die Sprache entspringt aus der Verbindung von *Worten*, Worte aber, *als solche*, sind *artikulirte* Töne, welche *zunächst* und *unmittelbar* nur *Begriffe* und *Gedanken* anzeigen, und obgleich an ihnen etwas Natürliches und Unwillkührliches angetroffen wird, so sind sie doch der *Hauptsache* nach *künstliche* und *willkührliche* Zeichen. Kein Wort in der Welt zeigt unmittelbar Gefühl und Empfindung an, sondern, wenn sich Worte auf Gefühl und Empfindungen beziehen, so drücken sie nur die Begriffe von gewissen Gefühlen und Empfindungen aus, z. B. die Worte: Freude, Vergnügen, Schmerz, Traurigkeit. Selbst die Ausrufungen: O, ah, ey, au, weh u. s. w. bezeichnen nicht unmit-

Klarinettist, der zweyte Fagottist, der zweyte Hornist sind sehr mittelmässig. Den Trompeten fehlt es vorzüglich an Aufmerksamkeit und Geduld zum Pausiren; auch verstehen sie nicht, den Ton in den mit piano bezeichneten Stellen hinlänglich zu moderiren. Auch dem Paukenschläger, Hrn. Lanio, wäre mehr Aufmerksamkeit im Pausiren zu empfehlen und beym Stimmen ein genaueres Ohr zu wünschen: sonst trägt er im crescendo und diminuendo das tremendo trefflich vor. Die Bassposaune wird nur dann, im Fall sie sehr nöthig ist, gewöhnlich und am besten durch den Contrebassisten, Hrn. Läer besetzt. Tenor- und Altposaunen, Bassethörner etc. sind für unser Orchester noch nicht da! —

Hier haben Sie nun eine ungefähre Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes unserer Oper. Wenn Sie bedenken, dass unter dem ganzen Personale derselben sich kaum eine einzige Person befindet, die wahren und tiefen Sinn für die Kunst, und mehr als oberflächliche Kunstausbildung besässe, bedenken, dass von den bedeutenden Sängern und Sängerinnen der Werth der Compositionen nur in so fern geschätzt wird, als sie ihnen Gelegenheit giebt, durch Productirung ihrer musikalischen Fertigkeiten zu glänzen, und dass bey ihnen vom Auffassen des Geistes und des Charakters der Musikstucke gar nicht die Rede ist; ferner bedenken, dass die pecuniären Umstände der Mitglieder des Orchesters sie verhindern, den gehörigen Fleiss auf die Ausbildung ihrer Kunst zu verwenden, bedenken endlich, dass unser Musikdirector von alle dem, was zur würdigen Verwaltung seines Amtes erforderlich ist, so wenig besitzt und als Dirigent, so zu sagen, nur dem Namen nach da ist, so werden Sie leicht einsehen, dass es wirklich mit unserer Oper äusserst traurig steht.

Pianoforte-Saiten von Platina.

Ueber den Vorschlag in der musikalischen Zeitung No. 10. dieses Jahrganges, zur Benutzung der Fortepianos Platina-Drath anzuwenden, glaubt Unterzeichneter folgende Bemerkungen mittheilen zu müssen: Die Behauptung, dass Platina eine stärkere Spannung vertragen könne, als Eisen, scheint auf einem Irrthume zu beruhen; denn die von dem Verfasser jenes Vorschlags angegebenen Data stimmen mit dieser Behauptung durchaus nicht überein. Im Gegentheil gehet daraus hervor, dass die absolute Festigkeit des Eisens die der Platina bey weitem übertrifft. Es soll nämlich ein Eisendrath von $\frac{1}{10}$ Linie Dikke nicht über 60 Pfund 12 Loth, ohne zu zerreissen, tragen können; dahingegen ein Platinadrath von $\frac{1}{111111}$ Linie Dikke (welches beynahe $\frac{1}{9}$, folglich nahe an dreymal jener Dikke gleich ist) eine Last von 255 Pfund tragen können. Es verhält sich aber die Stärke der Metalldräthe nicht wie ihre Durchmesser, sondern wie die Quadrate der Durchmesser. Wenn demnach ein $\frac{1}{10}$ Linie dicker Eisendrath 60 Pfund 12 Loth trägt, so müsste ein anderer $\frac{1}{9}$ Linie dikker Eisendrath, nicht nur 255 Pfund, sondern 540 Pfund tragen.

Nach Muschenbroeks Versuchen soll die Festigkeit folgender Metalle in dieser Ordnung sich befunden haben: zuerst das Eisen, darauf folgt das Silber, dann das Kupfer, dann das Gold, dann Zinn, Wismuth, Zink, Spiesglanz, Bley. Nach des Grafen von Sickingen Versuchen mit Metalldräthen, folgt auf Eisen das Kupfer, dann Platina, Silber, Gold. Nach Guyton's Versuchen, Eisen, Kupfer, Platina, Silber, Gold, Zinn; Zink, Bley. S. Neumanns Physik, 1ster Thl. Seite 481.

J. C. Becker.

Mechaniku und Pianofortemacher in Hanau.

Pianoforte-Saiten von Platina.

Schon vor ungefähr sieben Jahren kam ein Engländer, (Hr. O. Dundee) auf den Gedanken, dass von Platin-Saiten, wegen der Schwere und Zähigkeit dieses Metalles, ein vorzüglich guter Ton zu erhalten seyn möchte; ohne erst die Sache durch genaue Versuche zur Gewissheit zu bringen, wurde sogleich, um nicht vielleicht einen andern hierin zuvorkommen zu lassen, ein Patent nachgesucht, und im Jahr 1815 gegen die gewöhnlichen Gebühren erhalten. Nun ging es frisch an die Arbeit: keine Kosten wurden dabey geschont, und alle Sorten von Platin-Saiten verfertigt; aber als es zur Probe kam, wollte sich kein befriedigendes Resultat zeigen! Die Schwierigkeiten, die sich der Benützung des Patentes entgegenstellten, vereitelten alle Bemühungen. — Die besten Pianofortemacher und Mechaniker wurden zu Rathe gezogen: aber an den zähen Nerven des vornehmen Hrn. Platin

scheiterten alle Versuche und Pläne. Man ging so weit, jede Saite des Pianoforte mit Platin zu überspinnen, aber alles umsonst; der allgemein bekannte und wohlfeile Meister Eisendrath blieb der beste Sänger. Seitdem liegt das Patent begraben und die Sache ist aufgegeben. Platin-Saiten sind aber jetzt noch zu haben bey Mr. Cary No. 182 Strand, die Unze zu 17 Lst. 6 d. oder ohngefähr 6 Thaler.

Augustus Voigt.
Musiker in London.

Anekdote.

Die geistreiche Opernsängerin Arnould in Paris hatte fast gar keine Stimme mehr; doch wusste sie durch den Zauber ihrer Gestalt und ihres Spiels die Zuschauer so zu entzücken, dass sie immer den rauschendsten Beifall gewann. Der Abbate G., welcher eines Abends, als auch Alles von dieser Sängerin entzückt war, als Kenner um seine Meinung über sie befragt wurde, sagte: „das ist das schönste Asthma, das ich in meinem Leben gehört habe."

Recension.

Sinfonie de Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. No. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Es ist das höchst geist- und kunstvolle musikalische Prachtwerk, aus C dur, mit der grossen Schlussfuge, was wir hier arrangirt erhalten; und es verdient wohl der Verlagshandlung zum Lobe nachgesagt zu werden, dass sie durch diese neue Bearbeitung die ältere, gleichfalls ihres Verlags, vom verstorbenen A. E. Müller, gewissermassen bey Seite gelegt hat: denn mit wie vieler Geschicklichkeit und grossem Fleisse diese auch verfasst war, so war sie doch durch die Willkührlichkeit des Bearbeiters in so fern wesentlich entstellt, als er das Finale weggelassen und an dessen Stelle das, aus Mozarts Quintett in derselben Tonart, gesetzt hatte. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass, wenn diese schon überhaupt zu misbilligen war, es diese noch viel mehr dadurch im Besondern wurde, dass diese Werk, wie irgend eines, aus Einem Gusse, aus einem, im Style ganz fremdartigen, und im Ausdruck noch fremdartigern — einen mehr sanften, zarten, lieblich scherzenden Schlusssatz bekam. Man würde diess Verfahren von einem so ausgezeichneten Künstler gar nicht begreifen, erinnerte man sich nicht, dass man es damals mit Arbeiten dieser Art überhaupt nicht so genau, wie jetzt, nahm; und dass es freylich höchstschwierig ist, eine so kunstreiche, in den Stimmen so äusserst verschlungene, eigentlich nicht blos vier- sondern fünfstimmige Fuge für vier Hände auf Einem Pianoforte zu arrangiren; soll nämlich nicht allzuviel aufgeopfert, der Gang der Stimmen nicht allzusehr zerrissen werden und alles spielbar bleiben. Ohne beträchtliche Aufopferungen ist es geradezu unmöglich; und wahrscheinlich mochte sich Müller, aus gerechter Würdigung dieses Hauptsatzes, zu solchen Aufopferungen mancher seiner Vorzüge nicht verstehen und griff darum nach jenem Auskunftmittel. — Die ersten drey Sätze hätten wohl aus Müllers Bearbeitung wiederholt werden mögen; das ist aber nicht geschehen. Es hat denn jeder von beyden Auszügen sein eigenes Gute, das der andere nicht hat. Der neue ist z. B. im Ganzen bequemer und leichter zu spielen, auch ist für Hervorheben der Hauptmelodieen, und somit zugleich für Erleichterung des Verständnisses lobenswürdig gesorgt. In der Fuge ist es freylich nicht ohne jene beträchtliche Aufopferungen geblieben, wie es nicht ohne sie bleiben konnte: aber man bemerkt einen sachkundigen und erfahrenen Bearbeiter leicht auch daran, wie sie vorgenommen worden sind; wie man denn einen solchen Bearbeiter in dem ganzen Werke nicht verkennen wird. — Der Stich ist sehr gut, und der Preis, nach Verhältniss, nicht hoch.

Canon für sechs Stimmen von Fr. Kuhlau.

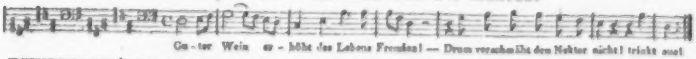

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December. **No. 51.** 1821.

Andreas Romberg,

Doctor der Musik und herzoglich sächsischer Kapellmeister in Gotha.

Dieser in allen für Musik gebildeten Ländern Europa's gekannte und hochgeschätzte Componist und Virtuos endigte sein thätiges, zur Bildung und edlern Freude Vieler bedeutend mitwirkendes Leben am 10ten November dieses Jahres, an den Folgen *wiederholter* Schlagflüsse, nachdem er schon seit acht Monaten gekränkelt hatte. Anerkennend seine bedeutenden Verdienste und dankbar für so manche durch ihn verschönte Stunde, bringen wir ihm hier dar, was man Entschlafenen eben darbringen kann: einen wohlgemeynten, herzlichen, darum aber gewiss nicht überschätzenden, schmeichlerischen Nachruf.

Von A. R.s Lebensgeschichte wissen wir (von ihm selbst) nur wenig, was nicht die Leser aus öffentlichen Schriften gleichfalls wissen können *). Wir wiederholen daher diese Lebensgeschichte nur im Umrisse.

Andreas Romberg war den 27sten April 1767 zu Vechte im Hochstift Münster geboren. Das musikalische Talent war, wie das auch bey andern nicht selten der Fall gewesen, in dieser Familie erblich; und ist diess noch jetzt. R.s Vater, Gerhard Heinrich, war als Kammermusicus, dann als Musikdirector an der Kapelle zu Münster angestellt. An dieser stand auch Anton, sein Bruder. Jener war zugleich Virtuos auf der Klarinette, dieser auf dem Fagotte. Die Väter waren und blieben lebenslang vertraute Herzensfreunde: die Söhne wurden und blieben es. Gerhards Sohn, Andreas, widmete sich von früher Kindheit an vorzüglich dem Violin-, Antons Sohn, Bernhard, dem Violoncell-Spiel. Schon im siebenten Lebensjahre unsers Andreas liessen sich beyde mit Beyfall öffentlich hören; im achten traten sie, unter Leitung des Vaters, in Amsterdam auf und erregten allgemeine Bewunderung. 1784 erfuhren die Väter und die Söhne dasselbe in Paris. 1790 nahm der Kurfürst Maximilian Franz von Cölln, in dem und seinem Bruder, dem Kaiser Joseph, sich das gleichfalls familienmässig innwohnende musikalische Talent am meisten ausgebildet hatte, beyde Jünglinge nach Bonn, und sorgte selbst für ihre, so wie für Beethovens und manches Andern, höhere Ausbildung, vorzüglich auch in Hinsicht auf Theorie ihrer Kunst und auf Composition. Diese schöne Institut des heitern, wohlwollenden, wohlthätigen Fürsten störte, wie so viele anderer Art, der Einfluss der französischen Revolution auf Deutschland. Maximilian wurde vertrieben; Beethoven ging nach Wien, beyde Romberge nach Hamburg, wo sie im Concert- und Opern-Orchester angestellt wurden. Sie genossen da allgemeine Achtung, ausgezeichneten Beyfall, und legten von dort aus ihre erste Compositionen der Welt vor. 1795 reiseten sie, brüderlich vereint, nach Italien, und machten in allen seinen Hauptstädten dasselbe Glück, wie im Vaterlande; am lautesten priesen die Italiener den schönen Ton, den beyde aus ihren Instrumenten zu ziehen wussten und das Gesangmässige ihres Vortrags. Auf der Rückreise lernten sie in Wien Vater Haydn kennen und flogen ihm mit jugendlichem Enthusiasmus entgegen. Haydn empfing sie, seinem einfachen, liebevollen Charakter gemäss, als allerfreundlichste, und half ihnen die günstigste Aufnahme in den ersten Häusern bereiten; nannte auch den

*) Man vergleiche Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon, Art. Romberg; R. Z. Becker in der Nationalzeitung der Deutschen, vom 28sten Nov. 1821; frühere Blätter dieser musikalischen Zeitung etc.

Andreas, besonders nachdem er eines seiner Quartette gehört, gern seinen Sohn, der er, als Componist, denn auch damals war. — 1797 kamen sie nach Hamburg zurück, wo A. seine Stelle, als erster Violinist, wieder übernahm: nach einiger Zeit aber sie aufgab, um ungestörter sich eigenen Arbeiten zu widmen. 1799 zog der muntere Bernhard von neuem aus, und zwar nach England, von da nach Portugall, Spanien und Frankreich: der stillere Andreas blieb bey seinem Componiren, bis er, im Herbste 1800, der Einladung Bernhards nach Paris nachgab und diesen dort aufsuchte. Von seinen Arbeiten aus dieser Zeit führen wir nur den trefflichen, erst vor kurzem gedruckten Psalm: *Dixit Dominus* — an, indem dieser nicht wenig beytrug, seinen Ruf, auch als Kirchencomponist, zu verbreiten, denn er erntete damit bey einer öffentlich ausgestellten und damals in Zeitschriften vielbesprochenen Aufgabe den ersten Preis. — In Paris schrieben beyde Romberge gemeinschaftlich die Oper *Don Mendoze* für's Theater Feydeau, und Andreas gab dort mehrere seiner Compositionen heraus; weshalb er auch, nachdem er sich 1801 mit Magdalene Ramcke aus Hamburg verheyrathet hatte, bis im Sommer 1802 daselbst blieb. Dann richtete er sich bürgerlich in Hamburg ein; arbeitete, glücklich in seinem Hause, überaus fleissig eine sehr beträchtliche Anzahl Werke verschiedener Gattungen aus, und gab Unterricht, besonders solchen, die sich einer höhern Ausbildung für die Tonkunst befleissigten; wo es ihm denn auch gelang, manchen wahrhaft ausgezeichneten Schüler, wie z. B. Hartmann, hernach in St. Petersburg, zu erziehen. 1809 ertheilte ihm die Universität Kiel ungesucht das Diplom als Doctor der freyen Künste und besonders der Musik. 1815 wurde er als herzogl. sächsischer Kapellmeister nach Gotha, an Spohrs Stelle, berufen, wo er weniger mit praktischer Musik, als mit Composition beschäftigt, den Rest seiner Tage vollbrachte. Mehre kleinere Reisen in diesem und dem vorhergehenden Abschnitte seines Lebens übergehen wir; sie überführten ihn aufs neue von allgemeiner Achtung, die man überall gegen ihn und seine Compositionen hegte. So wohl ihm dieß that, so verlor er doch allmählich an Heiterkeit, Regsamkeit und Lebensluft; und zu dem ihn oft beugenden Gefühl, das sey so, gesellten sich in den letzten Jahren auch mancherley körperliche Beschwerden. So nahete sich sein Ende; Andern wahrscheinlich unerwarteter, als ihm selbst. „Sein Tod erregte die innigste Theilnahme unserer Durchl. Landesherrschaft und der ganzen Stadt," schreibt sein Mitbürger, Becker, am angeführten Orte; „und das um so viel mehr, da er eine trostlose Wittwe mit zehn unversorgten Kindern, ohne Vermögen, hinterläßt." Zu dessen Besten wurde am 2sten Nov. in Gotha ein Concert veranstaltet, das man aufs reichlichste unterstützt sahe. Becker und andere Freunde des Entschlafenen in Gotha fordern nun zu ähnlichen Unternehmungen für denselben Zweck alle musikliebende Städte Deutschlands auf, da diese ohne allen Zweifel sämmtlich dem würdigen Künstler viele schöne Stunden zu verdanken haben. Wir wünschen und hoffen, daß diese Aufforderung Eingang finde; und kehren zu Betrachtungen über den Entschlafenen selbst zurück.

Als Musiklehrer haben wir A. R. nicht selbst und näher auch nicht durch Andere kennen gelernt. Die Neigung trieb ihn nicht eben zu diesem Geschäft, am wenigsten in spätern Jahren. Gleichwohl erfüllete er es, wo er's einmal übernommen, mit Treue und Sorgfalt; das versichern alle seine Bekannten, die wir darüber vernommen, und Verschiedene, die seinen Unterricht genossen und sich hernach in ihrer Kunst ausgezeichnet haben, bestätigen diese Versicherung durch den Erfolg.

Als Virtuos hat er seinen Ruhm früher durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien verbreitet; überall war man voll seines Lobes. Auch wir haben ihn mehrmals gehört; doch erst in spätern männlichen Jahren, wo er, fast ausschliesslich der Composition hingegeben, und im Gefühle, in mancher Hinsicht von einzelnen jüngern Meistern überflügelt zu seyn, sich schwerlich die immerwährend beharrliche, anstrengende Uebung zumuthete, welche die zum Erstaunen hochgetriebene Kunst der Ausführung in unsern Tagen dem Virtuosen nöthig macht, der mit den Ersten Schritt halten will. Gleichwohl zeigte er uns noch den trefflichen, würdigen, bewundernswerthen Praktiker. Sein Ton war (um uns der Kunstsprache zu bedienen) gross, voll und vielfältig nüancirt; seine Passagen, auch sehr schwierige, waren bestimmt, deutlich, klangvoll, obgleich ihm zuweilen das und jenes nicht mehr

vollkommen glückte; seine Vortragsart schien uns im Ganzen näher der, der ehemaligen Franz-Benda'schen, als der spätern französischen Schule verwandt; sein Ausdruck, im Allegro, mehr kräftig, als feurig, mehr körnig eingreifend, als brillant imponirend oder affektvoll fortreissend — im Adagio, edel, gehalten, männlich sanft, mehr das Gefühl bewegend, als es aufreizend und ihm schmeichelnd. So zeigte er sich uns als Concert-, mehr aber noch, und wohl auch lieber, als Quartett-Spieler. Von Quartetten haben wir ihn, ausser verschiedenen seiner eigenen, einige von Mozart, im Geist und Ausdruck, wie in der Spiel- und Vortragsart, ganz vortrefflich; aber auch einige von Haydn, in ihrer Art, bewundernswürdig vortragen hören.

Als Componisten kennet ihn Jedermann, der überhaupt neuere Musik kennt. Seine Werke, deren er über 150 verfasst hat, und fast aus allen Gattungen, *) sind in der ganzen musikalischen Welt verbreitet, haben auf viele Tausende erhebend, bildend, erfreuend gewirkt, und werden es hoffentlich noch lange. Es wäre unnütz, wollten wir uns über einzelne weiter erklären, und auch unpassend, da über nicht wenige derselben von uns und Andern schon in diesen Blättern gesprochen worden ist. Doch sey es uns erlaubt, wenigstens summarisch sie, nach ihren Gattungen, hier nochmals übersehen zu lassen, und unsere Meynung über das ihnen allen Zukommende, mithin ihm selbst vornehmlich Eigene, im Allgemeinen beyzufügen; wobey wir aber ausdrücklich bemerken, dass wir diese Zeilen für gar nichts geben, als eben für unsere — eines Einzelnen Meynung.

Andr. R. schrieb 1. für den Gesang: Kirchenstücke, Opern, Cantaten und andere Concertstücke, Lieder und Gesänge diesen verwandter Art. Von sämmtlichen Gesangstücken ist nur ein Theil durch den Druck bekannt worden; unter den bekannt gewordenen halten wir für die schönsten: jenen Psalm, *Dixit Dominus*, die Cantate, *Was bleibet und was schwindet*, und verschiedene der Oden oder Lieder Klopstocks und Herders mit Klavierbegleitung. Er schrieb für Instrumente: Symphonieen, Violineconcerte, Quartette, (Quintette,) Duette, und mancherley Solostücke mit mehr oder weniger Begleitung. Von den ersten sind, so viel wir wissen, nur drey, von den zweyten auch nur drey, durch den Stich bekannt. Unter jenen scheint uns die, aus C, mit der Schlussfuge, obgleich diese an die berühmte Mozart'sche als Vorbild erinnert; unter den Concerten das zuletzt gestochene, erinnern wir uns recht, aus C und G dur, am vorzüglichsten gelungen. Von seinen Quartetten, Quintetten und dgl. wollen wir keine ausheben: sie sind uns alle werth, die frühern (wie das Quintett aus E moll) noch besonders durch mehr heitere Belebtheit, die spätern noch besonders durch mehr bewundernswürdige Kunst der Ausarbeitung; und seine Violinduette halten wir, neben den Spohr'schen, für die vollkommensten, die es nur giebt. — Seine Eigenthümlichkeit, und darum seine Neigung, zog ihn, wie fast alle Componisten, die zugleich Virtuosen sind, mehr zur Instrumental- als zur Gesangs-Musik; und auch in seinen Gesangstücken rechnete er, wo es irgend thunlich war, in Hinsicht der Wirkung vorzüglich mit auf das Orchester, dem er daher gern reichliche Fülle und Ausarbeitung zukommen liess. In den Gattungen, wo Phantasie, was Erfindung, und Affekt, was Ausdruck anlangt, vorherrschen sollten, mithin vorzüglich in der Oper, war er weniger glücklich; in denen, wo zwar jenen gleichfalls die Herrschaft zugestanden, oder auch, eben jetzt, aufgedrungen wird, doch zugleich dem gründlichen und erfahrenen Meister ein Reichthum von Mitteln zu Gebote steht, vergessen zu machen, oder gewissermassen Er-

*) Von sicherer Hand ist uns folgendes Verzeichniss seiner gedruckten oder ungedruckten Werke, die er von 1782 bis 1821 verfasst hat, mitgetheilt worden. 23 Violinconcerte; 33 Violinquartetten; 10 Symphonieen; 30 Gesangstücke mit Orchesterbegleitung, worunter das Lied von *der Glocke*, die *Kindesmörderin*, *die Macht des Gesanges*, von Schiller, *die Harmonie der Sphären*, von Kosegarten etc. 8 Opern, wovon nur *Scipio* und *die Ruinen von Palmyra* bekannt sind; 12 Rondos und Capricios für die Violine; mehrere Mastercantaten; ein Te Deum; ein Preispsalm; mehrere lateinische Kirchenstücke, eine Missa mit grossem Orchester; 8 Quintette mit Flöte; 5 Sonaten für Pianoforte und Violine; 4 Zwischenakte, für Schröder in Hamburg geschrieben; 3 Flötenduette, ein Klavierquartett; 5 Harmoniestücke; 5 italienische Terzette für Sopran, Tenor und Bass, mit Orchesterbegleitung; 2 Doppelconcerte für zwey Violinen; ein Quintett mit Klarinette; mehrere Canons; 6 Lieder für vier Männerstimmen, mehrere dreystimmige, mehrere einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung; mehrere Maurerlieder; eine Psalmodie, und von einem Doppelquartett das erste Allegro, und die Menuet, mit Trio.

gats zu geben, wenn die Phantasie nicht immer frisch und neu sich aufschwingt, der Affekt in gemässigte, wenn nur würdige und nicht flüchtige Empfindungen zerflossen erscheint, mithin vornehmlich in der Symphonie und im Concert, war er glücklicher, wenn auch nicht unter den Allerglücklichsten. In den Gattungen hingegen, wo sich am passendsten die gleichförmig in Thätigkeit gesetzten Seelenvermögen innerhalb eines bestimmteren, wohlgemessenen Raumes, der jedes Aeusserste abschneidet, bewegen; wo auch Gelegenheit und Ruhe bleibt, dem Meister, die verborgenern Schätze seiner Kunststudien darzulegen, dem Zuhörer, sie leicht zu erkennen, und bey Beschäftigung des äussern und innern Sinnes zugleich klar zu denken — mithin im Quartett und den ihm verwandten Instrumentalstücken: da scheint uns Andr. R. bey weitem am glücklichsten, und auch am meisten in seiner Heimath zu seyn. Möge es nicht ganz ohne Grund geschehen, dass man auch diesen Werken, besonders dem ersten, und wohl auch dem letzten Satze mehrer, einen eigenthümlicheren Schwung der Begeisterung, mehr Originalität der Erfindung und öftere Entfernung von dem einigermassen Feststehenden gewisser Lieblingsformen wünscht: es fehlt doch nicht geradehin an jenem Schwung, jener Originalität, dieser Entfernung; sie sind sogar nicht selten, und am öftersten in den beyden Mittelsätzen, in reichem Masse da; und was musikalische Compositionen ausserdem zu wahren Kunstwerken macht: das mangelt hier nirgends, und findet sich oftmals in einem Grade und in einer Vollendung, wie bey Wenigen. Was aber die Schreibart betrifft, so bemerkt man zwar, dass Haydn, und noch mehr Mozart, in ihren Quartetten, auf R. entschiedenen Einfluss gehabt haben: aber er hat sich dennoch die seinige selbst geschaffen und sie immer vollkommener ausgebildet, so dass er auch von dieser Seite einen sichern und ehrenvollen Platz in der Geschichte musikalischer Kunst behauptet und immer behaupten wird. So wenig wir daher eine Zeit lang lauter R.sche Quartette hören möchten: so wenig möchten wir eine Zeit lang sie gänzlich entbehren. Und so, meynen wir, wird es andern, nicht einseitigen Freunden der Tonkunst gleichfalls gehen.

Als Menschen mögen unsern werthen Entschlafenen schildern, die ihn genauer als wir gekannt haben. Das aber wissen wir, und alle, die mit ihm in Berührung gewesen: er war ein durchaus achtungswürdiger, redlicher, zuverlässiger Mann, ein liebevoller Gatte, ein treuer Vater und Versorger seiner zahlreichen Familie, ein anhänglicher Freund, gerecht gegen fremdes Verdienst, auch wenn es mit dem seinigen collidirte, frey von aller Ueberschätzung dieses seines eigenen, und daher nicht im Geringsten anmassend, noch eitel und einbildisch: den Beyfall Anderer, auch der Menge, wusste er zu schätzen, ohne ihm nachzulaufen, Gegenbemerkungen achtsam und, verdienten sie es, dankbar aufzunehmen; er drängte sich nirgends hervor und zog sich in den letztern Jahren vom Oeffentlichen eher gar zu sehr zurück in sein einsames Arbeitszimmer — — So wird denn sein Andenken auch in dieser Hinsicht bey Vielen, wie bey uns, in Ehren bleiben; sie werden, wenn sie seine Compositionen hören, sich gern und theilnehmend auch seiner selbst erinnern, und ihm, wie wir hier thun, eine sanfte Ruhe in der Erde, und eine lange Wirksamkeit durch seine Werke wünschen.

Rochlitz.

Ueber den gegenwärtigen Zustand des königlichen Musik-Collegiums zu Neapel etc.

(Fortsetzung.)

Ich will nun die Meister des Collegiums mit Fleiss durchgehen, und ihre Talente und Bemühungen, so viel es in meinen Kräften steht, mit menschlicher Gerechtigkeit würdigen. — An der Spitze derselben steht 1) Hr. Giacomo Tritto, Maestro del Contrappunto. Dieser Meister hat gegen ein monatliches Honorar von 50 Ducati (85 Fl. 40 Xr.) die Obliegenheit, wöchentlich dreymal Unterricht zu geben. Der 82jährige Tritto, zugleich erster Hofkapellmeister, ist, wie ich aus dessen Compositionen und seiner persönlichen Bekanntschaft wahrgenommen, ein wohlgeübter Contrapunktist, erfahren in den Werken seiner vaterländischen Vorfahren; er versteht eine körnige Fuge, ein effektvolles Vocalstück alla Palestrina zu schreiben, ist ferner, wie d'Alembert von Dr. Barthez sagte, ein Schacht des Wissens (le puits de science), fast in allen musikalischen Fä-

chern wohlerfahren; doch sind ihm die ächten und rechten Instrumental-Effekte eine terra incognita, und er hat in diesem Fache nie mit sonderlichem Glücke gearbeitet. 2) Der Maestro di Partimento (der Begleitung nach den Regeln des Generalbasses) ist Gio. Furno; derselbe hat gegen ein monatliches Honorar von 12 Ducati (20 Fl.) dieselbe Verpflichtung der dreymaligen Lection in der Woche. Dieser sehr geschickte Meister wird einstimmig als der thätigste und fleissigste Lehrer im Collegium gerühmt. 3) Der Maestro des Pianoforte ist D. Giuseppe Elia; er hat dieselbe Verpflichtung und Bezahlung. Als Lehrer besitzt er unstreitig gute Eigenschaften: er ist ein denkender, fleissiger Mann, aber kein grosses Talent. 4) Der Meister im Gesange ist Hr. Luigi Mosca, welcher gegen ein monatliches Honorar von 30 Ducati (50 Fl.) dieselben Obliegenheiten hat. Dieser Mann, dessen Einsicht und gründliches musikalisches Urtheil ich sehr in Ehren halte, ist zweyter Hofkapellmeister, und verdient, seines soliden Charakters halber, auch als Mensch unsere ganze Achtung; er ist in Neapel allgemein und mit Recht geschätzt. Als Tonsetzer hat er sich durch eine Reihe theatralischer Werke bekannt und beliebt gemacht *). Als Kirchen-Componist versteht er sich auf den strengern Theil seiner Kunst zwar nicht so wohl als Tritto, er hat indess mehr Geschmack in der Instrumentirung, ist zweckmässiger in den Einleitungs- und Zwischensätzen, und schreibt auch für die Sänger dankbarer und mit mehr Wirkung. Als Meister im Gesange ist er vortrefflich, seine Grundsätze sind rein nach der alten klassischen Schule gebildet. Doch könnte und sollte er mehr Eifer für den Unterricht im Collegio an den Tag legen, und die ihm hiefür einberaumte Zeit gewissenhafter einhalten. 5) Der Meister im Solfeggio ist D. Gio. Salines; derselbe versteht sein Fach, und ist gegen ein monatliches Honorar von 12 Ducati gehalten, dreymal die Woche Unterricht zu geben. Die folgenden Meister haben sämmtlich dasselbe Honorar und dieselbe Verpflichtung; sie sind alle ihrem Fache gewachsen, und geniessen in Neapel einen wohlbegründeten Ruf. Es sind folgende: 6) D. Domen. Carabella; 7) D. Anto. Ciarretella, beyde Meister der Violine; schade, dass diese braven Lehrer nicht nur in ihren Lehrmethoden als auch in ihrem persönlichen Charakter so uneins sind, dass die übeln Folgen dieses doppelten Antagonism sich sehr unvortheilhaft auf ihre Schüler äussern; 8) D. Anto. Guida, Meister des Violoncells; 9) D. Felice Ferrazano, Meister auf der Oboe; 10) D. Pasquale Buongiorni, Meister auf der Flöte; 11) D. N. Rupp, Meister auf der Trompete; 12) D. N. Moritz, Meister auf dem Fagotte; 13) D. Giuseppe Ercolano, Meister auf dem Waldhorne. — Wenn nun über die Lehrmethoden im Allgemeinen ein Urtheil gefällt werden sollte, so würde ich zuerst folgenden Bemerkungen Raum geben. Warum liegen die vortrefflichen Schulen, welche der Exkönig Joachim eigens vom Pariser Conservatoire kommen liess, im Staube des Archives, um dort zu modern? Warum hält sie keiner der Professoren der Mühe werth, um sie zu durchlesen, und den Zöglingen vorzutragen? Hier wird fast lauter alte verschollene Waare zu Markte getragen, die eigenen Fabrikate zu geschweigen, über deren Werth oder Unwerth noch Niemand entschieden hat. Indess ist die allenthalben angenommene Maxime, sämtliche Zöglinge unter eine und dieselbe Methode zu pressen, äusserst fehlerhaft und unzweckmässig. Man macht keinen Unterschied zwischen dem Schwerfassenden, aber Festhaltenden, und den Leichtfassenden, aber schnell Vergessenden; man behandelt den ruhigen Kopf wie den Schwärmer, das Genie wie den beschränkten Kopf. Das Problem jeder Art von Bildung, die innere, sich selbst absolut bestimmende Thätigkeit dem Zöglinge frey zu geben, ist sowohl der Direction als den Professoren ganz unbekannt, so wie manche andere Grundsätze der physischen, moralischen

*) Die von L. Mosca geschriebenen Opern sind folgende:
L'Impresario burlato.
La sposa fra l'impostore.
Un imbroglio ne porta un altro.
Le stravaganze di amore.
I sposi in cimento.
L'amorose inganno.
L'audacia delusa.
Il ritorno impensato.
L'Italiana in Algieri.
L'inganno per amore.
La sposa a Sorte.
L'Impostore.
I finti viaggiatori.
Il Cinas riconosciuto.
Il Salto di Leucade.
La gazzetta Parigina.

und künstlerischen Erziehung, woran wohl die organischen Fehler im Systeme schuld seyn mögen. — Ausser den musikalischen Meistern sind noch Maestri di belle Lettere angestellt. Ueber die Fortschritte der Zöglinge in den schönen Wissenschaften geben wohl jährlich zwey öffentliche Prüfungen (so wie in der Musik eine) Rechenschaft. Ich habe keiner der ersteren beygewohnt, kann also darüber kein fundirtes Urtheil abgeben. Wenn jedoch den durch glaubwürdige Personen abgegebenen Versicherungen Glauben beygemessen werden darf, so verdient dieser Zweig ästhetischer Bildung nicht nur gar keine Berücksichtigung, sondern, weil die Fortschritte der Zöglinge ganz unter aller billigen Erwartung stehen, die Anstalt folglich ihrer Bestimmung gar nicht entspricht, das mitleidige Bedauern des unparteiischen Beobachters. Wenn es nach diesem Klageliede doch noch irgend Jemand interessiren könnte, zu wissen, worin eigentlich die literarische Bildung dieser Zöglinge bestehe, dem dürfte folgende kurze Notiz hierüber genügen. In vier Klassen trägt man folgendes vor: Erste Klasse. Elemente der Schönschreibekunst, der italienischen und lateinischen Sprache. Professor D. Serafino Miliotti. Zweyte Klasse: die Grammatik beyder Sprachen. Prof. D. Stefano Masi. Dieser Lehrer wurde jedoch demagogischer Umtriebe halber kürzlich entfernt; seine Stelle ist noch nicht besetzt. Dritte Klasse: Rhetorik, Geschichte und Philosophie; Prof. D. Domen. Porpora. Vierte Klasse: Poesie, Geometrie, Naturrecht. Prof. D. Giuseppe Gerboni. Die stipendiirten Zöglinge sind gehalten, bis zum 22sten Jahre im Collegio zu verbleiben; haben sie dieses Alter erreicht, so steht es ihnen frey, auszutreten; wollen sie aber bleiben, so wird es ihnen, falls sie sich durch ihr gutes Verhalten und Verwendung empfohlen haben, unter dem Titel: Alunni onorari, gerne gestattet, weil sie durch ihre mehrere Ausbildung für die Jüngern, und besonders als Professori delle Scuole esterne, wie wir gleich hören werden, von Nutzen seyn können. Das weibliche zum Collegium gehörige Institut enthält 24 Mädchen, welche sowohl im Singen, als im Pianofortespiel durch eigene Meister Unterricht erhalten. Gegenwärtig ist Parisi für das Pianoforte und Paolo Cimarosa für den Gesang angestellt. Mit den Fortschritten sieht es jedoch ziemlich schlecht aus. Dieses Institut hat im Wesentlichen dieselben Statuten und Vorschriften, und steht unter den vorbenannten Gubernatoren. Eine Direttrice und mehre Präfectinnen (Prefette) leiten die Angelegenheiten des Hauses. — Eine für das Gedeihen und die bessere Aufnahme des Institutes sehr nützliche königliche Verordnung erschien im Sept. 1817, welche die vom Collegio unabhängigen Elementarschulen, Scuole esterne genannt, organisirte, in welchen jene, die sich der Musik widmen, und einen Freyplatz im Collegio erhalten wollen, nach vorhergegangenem Probe-Unterrichte einer strengen Prüfung sich zu unterziehen haben. Aus dieser Prüfung sollen die Talente der Aspiranten für ein oder anderes Musikfach und der Umstand hervorgehen, ob dieselben mit Nutzen im Collegio fortgebildet werden können *). Die Anzahl der Schüler für die Probeschulen ist auf 100 festgesetzt, worunter 70 Knaben und 30 Mädchen seyn sollen **). Diese Zahl kann jedoch nach Bedarf vermehrt werden. Das Albergo de' Poveri gab anfangs hierzu 50 Knaben, die andern 50 wurden aus den competirenden Familien genommen, sie mussten jedoch zwischen zehn bis vierzehn Jahre alt und im Lesen und Schreiben unterrichtet seyn. Nach den ersten vier Monaten entscheidet die Prüfungs-Commission, ob der Schüler überhaupt natürliches Talent für Musik habe; zeigt sich das Gegentheil, so wird derselbe auf der Stelle entlassen. Alle Jahre im September wird öffentliche Prüfung gehalten, wozu fremde Examinatoren geladen werden, nachdem weder die Inspectoren noch die Maestri des Collegiums aus guten Gründen hierzu gerufen werden dürfen. Nach dem Befunde wird der Bericht an die Commission des Collegiums sowohl über die Art des Unterrichtes als über die Fortschritte der Schuler erstattet. Auch werden bey dieser Gelegenheit die etwaigen Modificationen, Abänderungen und Verbesserungen im Unterrichte zur Sprache gebracht.

*) Aehnliche lobenswerthe Einrichtungen scheinen sich in wenigen grösseren Städten Deutschlands ebenfalls zu finden. Wenigstens las ich unlängst (ich erinnere mich nicht genau des Landes), dass die Knaben, welche sich in den Schulen besonders auszeichneten, in Singschulen vereinigt werden, wo dann aus ihnen eine Anzahl Chorknaben Behufs der Stadtpfarren gewählt werden.

**) Für die Mädchen wurde jedoch diese Verordnung bis jetzt nicht in Ausübung gesetzt.

Die ausgezeichnetsten werden dem Minister des Innern zur Aufnahme in unentgeldliche Plätze des Collegiums vorgeschlagen, welcher nach Maassgabe der sich öffnenden Plätze disponirt. *) Jene Schüler, welche in das Collegium aufgenommen werden, sollen der Regel nach, wenn es gefordert wird, auch im Theater Dienste thun. Indess, da durch eine spätere Verordnung alle auswärtigen Dienste im Allgemeinen abgestellt worden (die Kirchen-Dienste jedoch ausgenommen), so scheint dadurch auch jene speciells Disposition aufgehoben worden zu seyn. — Die Leitung dieser Elementar-Probeschulen ist dem jedesmaligen ersten Kapellmeister des Collegiums, jetzt also dem Maestro di Contrapunto, Giacomo Tritto übertragen. Die Aufsicht und unmittelbare Leitung des Unterrichtes ist eigenen Inspectoren, der Unterricht selbst aber den älteren geprüften Zöglingen des Collegiums (den Alunni Maestri) anvertraut, welche nach der im Collegio gebräuchlichen Methode vorzugehen haben; hiefür ist der Director verbindlich gemacht. Bey den Lectionen intervenirt immer ein Präfect. Die dermaligen Inspectoren, welche, dem Regulamente zufolge, aus der Mitte verdienter Professoren gewählet werden sollen, sind folgende: 1) für das Partimento, D. Luigi Castella; 2) für den Gesang, D. Luigi Birago; 3) für die Violine, D. Giuseppe Festa. 4) für das Violoncell, D. Vincenzo Fenzi; 5) für die Blasinstrumente, D. Giosue Fiore. Diese Inspectoren müssen wöchentlich dreymal den Lectionen beywohnen, und finden sie, dass sich die Maestri mit Eifer verwenden, so stellen sie ihnen ein schriftliches Zeugniss aus, welches, wenn es mit der Unterschrift des Directors bekräftiget ist, den letztern einen Titel für die im Regulamente verheissene Gratification giebt. Doch das Gesetz über die Gratificationen schläft; es sind bis zur Stunde noch keine bewilliget worden. Die Inspectoren haben ein monatliches Honorar von 12 Ducati und die Anwartschaft auf die sich öffnenden Plätze der Professoren im Collegio. Ausser den musikalischen Elementen erhalten die Schüler auch Unterricht in der italienischen Sprache, wofür dermalen der Professor D. Giov. Gaeta — mihi nec injuria nec beneficio cognitus — angestellt ist; sie sollten nach den Statuten auch in der Arithmetik Unterricht erhalten, allein bis jetzt ist kein Professor für dieses Fach ernannt worden. Die sämmtlichen Ausgaben für Gehalte, Gratificationen, für Instrumente, Utensilien, Dienstpersonal etc. müssen auf Befehl des Königs aus der Dotazion des Collegiums bestritten werden. — Gehen wir jedoch wieder auf das Collegium zurück und prüfen wir dessen Leistungen seit der Reorganisation, das ist, seit dem Jahre 1808, woraus wir später den Grad der Verdienstlichkeit desselben parteilos folgern wollen. Die vorzüglichsten Individuen, die seither aus dem Institute hervorgegangen, sind folgende: A. Die Componisten: Maufroce, Mercadante, L. Carlini. Ersterer hatte, wie ich früher bemerkte, viel Talent, und gab Hoffnung, ein bedeutender Meister zu werden; aber ein früher Tod übereilte ihn an der Schwelle seiner Laufbahn. Der zweyte besitzt ebenfalls ein glückliches musikalisches Talent und wird, falls er seine Studien beharrlich und mit Rücksicht auf ein höheres Ziel fortsetzt, ein braver Meister werden. Haydn, Mozart und Gluck, so versicherte er mich wenigstens in Rom, wo ich dessen Bekanntschaft machte, sind die Sonnen, aus welchen er Licht schöpft und denen er sich nachzuschwingen sucht. Wenn dieses sich bewährt, so ist ihm von ganzem Herzen Glück zu wünschen. In seinen bisherigen Opern fand ich — mehre Uebereilungen abgerechnet — recht glückliche Spuren des besten musikalischen Ausdruckes und eines geregelten Verfahrens. Nur die Sinfonieen sind noch unter der Kritik, was mich um so mehr wundert, da gerade Haydn, dessen Sinfonieen in der kleinen Pariser Ausgabe er selbst auf seinen Reisen mit sich führt, ihm am meisten zu behagen scheint. Carlini hat ein paar nicht ganz unbedeutende Opern- und Ballet-Musiken für Neapel geschrieben. Dieser noch sehr junge Tonsetzer hat Talent und brennenden Eifer für die deutschen Componisten, deren Werke er zum Theile kennt. Doch ist derselbe viel zu früh der Schule entlassen worden. Indess deukt dieser Jüngling in dem engern Kreise, worin er bisher lebte, über seinen wirklichen Werth noch bescheiden. Auf der Violine scheint er sich

*) Im Julius 1819 wurden diese Probeschulen im Collegio von S. Sebastiano eröffnet, und es ergab sich während des Zeitraumes von zwey Jahren eine Anzahl von 25 talentvollen Zöglingen, welche als geeignet zur Aufnahme in stipendirte Plätze (posti franchi) des Collegiums erkannt worden, und nun auch wirklich untergebracht sind.

ist mit Glück praktisch fortzubilden. Andrissi, ein Schüler Tritto's, hat sich in dem strengeren Satze lobenswerth gezeigt; er begab sich jedoch noch vor seiner gänzlichen Ausbildung ins Kloster, und hat auf den öffentlichen Ruf verzichtet. B. Im Gesange und Pianoforte: Maestro Luigi Biraga; er macht dem Institute Ehre. Er ist ein guter, in Neapel gesuchter, Klavier- und Singmeister geworden. Paolo Cimarosa, Sohn des berühmten Domenico, ist Singmeister im Mädchen-Collegium, und als solcher geschätzt; er componirt auch rein und mit Geschmack. Eben so Carlo Conti, welcher in Neapel ebenfalls gesucht ist. Als Sänger sind die bemerkenswerthesten: Luigi Lablache, ein vorzüglicher Bass, welcher hier beliebt ist; dann die Tenore: Rafaele Dario, Alessandro Busti, Giuseppe Cicimarra, ist bey der Opera buffa al fondo in Neapel angestellt. C. Auf der Violine: Anto. Ciarretella, derselbe, welcher im Collegio als Meister angestellt ist. D. Soreani gehört ebenfalls unter diejenigen Schüler, die auf diesem Instrumente höhere Fortschritte gemacht haben. Er ist izt in Calabrien angestellt. D. Auf der Flöte: Pasq. Buongiorni, derselbe, welcher im Collegio Unterricht giebt. E. Auf dem Waldhorne: Vincenzo Marrà, ebenfalls im Collegio angestellt. Ich könnte zu diesen noch mehrere Namen beyfügen, aber ich fand, dass sie dem Institute keine grössere Ehre bringen dürften, als die vorbenannten; auch sind sie an Zahl ziemlich unbedeutend und leben zurückgezogen. Prüfen wir jedoch die gegenwärtigen Leistungen des Institutes. (Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Das königliche Schauspiel hat in diesem Monate nur eine Neuigkeit gebracht, am 22sten, *Donna Laura*, Lustspiel in drey Abtheilungen, mit Tanz, von Sophie von Knorring, geb. Tieck (Schwester der berühmten Brüder, des Dichters und Bildhauers.) Aber das Stück fand keinen Beyfall, theils wegen der Dürftigkeit des Inhalts, der schon in vielen ähnlichen Bearbeitungen verbraucht worden, theils wegen der Dehnung desselben durch drey langweilige Abtheilungen. Schade um die interessante Ouverture. Zwischenmusik und die übrige zur Handlung gehörende Musik (z. B. die Serenaden) von Hrn. J. C. Kienlen, vormals Kapellmeister des Theaters zu Presburg, der seit ein paar Jahren hier privatisirt; denn leider wird man sie schwerlich wieder hören. Von den vielen Concerten, die dieser Monat brachte, erwähnen wir zuerst die der Einheimischen. Am 6ten gab der königliche Musikdirector, Hr. Seidel Concert, in dem er die beliebte Ouverture zu Houwalds Trauerspiel: *das Bild*, das Gedicht *Cassandra* von Schiller, mit musikalischer Begleitung, und die Cantate seines verdienten Bruders, des hiesigen Prorector, Hrn. J. F. Seidel, alle von Hrn. Musikdirector Seidel componirt, dem zahlreichen Publikum mit vielem Beyfall darlegte. Von der musikalischen Begleitung des von Mad. Stich vortrefflich gesprochenen Gedichts: Cassandra, verdienen besonders die Strophen: Nimmer mit dem Schmuck der Bräute etc. und: Fröhlich seh' ich die Gespielen etc., und von der Cantate: Lob Gottes, die schöne Fuge: Dein ist die Herrlichkeit und Macht etc. eine rühmliche Auszeichnung. Ausserdem hörte man das Duett aus Mozart's *Figaros Hochzeit*, gesungen von Mad. Milder und Hrn. Blume, ein Concertino für die Klarinette, gesetzt von C. M. von Weber, geblasen von Hrn. Tausch, ein Duett von Spontini, gesungen von den Herren Stümer und Devrient jun. und Variationen auf das tiroler Lied: Wenn ich des Morgens früh etc. für den Fagott, gesetzt und geblasen von Hrn. Schwarz. — Den 20sten gaben die königlichen Kapellmusiker Hr. A. W. Schulz und C. Schönfeld Concert. Ersterer trug ein Violinconcert von Kreutzer, dieser ein Flötenconcert von seiner Composition und Variationen von Drouet, beyde mit Beyfall, vor. — Den 22sten gaben die königlichen Kammermusiker, Hr. Lenz und A. Schuche Concert. Sie trugen ein Concertante für zwey Waldhörner und letzterer mit seinen Söhnen von zwölf und dreyzehn Jahren ein Concertante für drey Waldhörner, beyde von Hrn. Lenz Composition, mit Beyfall vor. — Den 24sten gab der aus frühern Berichten schon rühmlich bekannte Hr. Organist Hanstmann, zum Besten der erblindeten Krieger, die von dem hiesigen vaterländischen Vereine unterstützt werden, die Cantate: *Die Todtenfeier*, gedichtet vom Kanzler Niemeier in Halle, und in Musik gesetzt von dem Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider in Dessau. Die Solopartieen sangen Dem. Canzi, Mad. S., die

telbar Gefuhl und Empfindung, sondern sind, *als bloße Worte*, nur allgemeine Ausdrucke von gewissen Gefühlen und Empfindungen überhaupt, nämlich der Freude, des Schmerzes, der Verwunderung u. s. w. Dagegen entspringt der Gesang aus der Verbindung von *Lauten*, Laute aber, *als solche*, sind *unartikulirte* Tone, welche *zunächst* und *unmittelbar* nur *Gefuhle* und *Empfindungen* andeuten, und obgleich auch an ihnen etwas Kunstliches und Willkuhrliches angetroffen werden mag, so sind sie doch der *Hauptsache* nach *naturliche* und *unwillkuhrliche* Zeichen. Der Laut an und für sich drückt nie einen Begriff oder Gedanken aus, sondern er ist der gleichsam abgenothigte Ausbruch eines bestimmten Gefuhls oder einer bestimmten Empfindung; daher auch jene Ausrufungen: O, ach, ey, au, weh u. s. w. Gefuhl und Empfindung, wenn sie gebraucht werden, nur in so fern andeuten, als sie *mit einem gewissen Laute ausgesprochen* werden, der naturlicher Ausdruck des Gefuhls oder der Empfindung ist, die in dem Ausrufenden eben angetroffen wird. Die Verschiedenheit dieses Lauts aber (der Betonung) kann selbst jene Ausrufungen zum Ausdrucke verschiedner Gefuhle und Empfindungen machen, daher z. B. O und Ach, je nachdem sie ausgesprochen werden, Freude, Schmerz, Verwunderung anzeigen konnen. Dies ist so wahr, daſs, wenn jemand die rührendste Stelle einer Rede oder eines Gedichts ohne alle Modulazion der Stimme monotonisch) hersagt, man wohl *begreift* und *denkt*, was der Redner oder Dichter andeuten wollte, aber nichts von demjenigen *fuhlt* und *empfindet*, was er selbst fuhlte und empfand.

Die Sprache überhaupt ist also nur in sofern Ausdruck des Gefuhls und der Empfindung, als sie mit einer gewissen Art des Gesanges verknüpft ist: daher zum ausdrucksvollen Sprechen nicht blofs *Artikulazion*, sondern auch *Modulazion* der Stimme oder *Deklamazion* gehört, wodurch sich die Rede dem Recitative, als der freyesten Art des Gesanges, nahert, indem das Recitativ gleichsam musikalische poetische Prosa ist. Beym Gesange an und fur sich betrachtet besteht hingegen die Hauptsache in der *Modulazion* der Stimme und der daher entspringenden *Melodie*; wird die Stimme zugleich *artikulirt*, so ist dies kein *reiner* oder *einfacher*, sondern ein, mit der Sprache *verknupfter* oder *gemischter* Gesang, wodurch der Gegenstand oder die Ursache und die verschiedenen Modifikazionen des Gefuhls und der Empfindung dem *Verstande* oder der *Vernunft begreiflich* gemacht werden. Wenn ich z. B. eine traurige Melodie hore, so wird diese schon an sich mein Gemüth zur Traurigkeit stimmen oder hinneigen; aber ich weifs noch nicht, was der Gegenstand oder die Ursache der Traurigkeit sey, und kann daher nicht recht von Herzen theilnehmen, mich gleichsam in das ganze Gefühl, die gesammte Empfindung des Singenden nicht hineinversetzen. Wenn aber nach dieser Melodie ein Lied ausgesprochen wird, worin uber den Tod eines Freundes oder einer Geliebten geklagt wird, so verstehe und begreife ich nunmehr die Traurigkeit des Singenden und kann an seiner Traurigkeit innigen vollkommnen Antheil nehmen. ..

Hierin besteht eben der Vorzug der *Vokalmusik* (des mit Rede verknüpften Gesanges) vor der *Instrumentalmusik* (welche eigentlich Gesang ohne Rede oder Nachahmung eines solchen Gesanges ist und daher ebenfalls Melodie haben mufs.) Wahrend jene bestimmte oder verstandliche Gefuhle und Empfindungen erweckt, erregt diese blofs unbestimmte oder unverstandliche: denn bey jener denkt man zugleich etwas Bestimmtes, bey dieser nicht. Daher kann auch Vokalmusik eher die Harmonie entbehren als die Instrumentalmusik, indem bey dieser die Harmonie verbunden mit der Melodie zur nahern Bestimmung und eben dadurch zur Verstarkung des Eindrucks der Melodie dient, da hingegen die Vokalmusik, indem sie der Melodie einen Text unterlegt d. h. mit den Lauten oder unartikulirten Tonen Worte oder artikulirte Tone verbindet, schon jene Bestimmung und Verstärkung bey sich fuhrt, und daher der Harmonie nicht so nothwendig bedarf als die Instrumentalmusik. Indessen lafst die Vokalmusik die Harmonie gar wohl zu, nur mit der Einschrankung, daſs die Melodie immer das vorzuglich Hervorstechende bleiben mufs. Daher verliert auch die Vokalmusik ihren eigenthumli-

Herren Stümer und Blume, die Chöre führten die Mitglieder des Hansmannischen Singinstitutes und die Instrumentalbegleitung die königliche Kapelle unter der Leitung des Hrn. Kammermusikus Henning sen. aus. Das Werk selbst machte nicht den vollen Eindruck der frühern Composition, des *Weltgerichtes*; man fand es hin und wieder zu frey und zu wenig dem kirchlichen Style angemessen. Dennoch liess man volle Gerechtigkeit wiederfahren dem Chore: Doch ihn umglänzt im Sonnenlicht etc., dem Recitativ: Wer sind die Strahlenden etc., dem Schlusschor des ersten Theils: Selig, o selig die Todten etc. und im zweyten Theile der Fuge: Der Frevler wird ihm nicht entrinnen etc. und dem Recitativ und Arie: Ertöne Trost des Himmels meinem Ohr etc.

Von fremden Künstlern gab Hr. C. E. Hartknoch, Schüler des Hrn. Kapellmeisters Hummel, am 3ten Concert. Er spielte das Pianofortecoucert A moll von Hummel, Variationen über das Lied: Gaudeamus igitur etc. von seiner Composition, la bella Capricciosa von Hummel und begleitete Hrn. Stumers Gesang: Adelaide von Beethoven. Seine Compositionen zeugen von reicher Phantasie und strengem Satz, und sein Spiel von vieler mechanischen Fertigkeit und tiefem Gefühl. Hr. Hartknoch hat auch in dem Concerte der Dem. Canzi am 14ten, Variationen, und in dem schon erwähnten Concerte der Herren Lenss und Schunke das Rondo brillant seines Lehrers vorgetragen, und dabey abermals grosse Fertigkeit und Präcision bewährt. Da er sich hier niederzulassen gesonnen ist, so hoffen wir, noch manchen Genuss durch ihn zu haben. — Den 15ten gaben die schon im vorigen Berichte erwähnten 14jährigen Zwillingsschwestern Lithander aus Stockholm Concert. Caroline L. spielte das schwere Fortepianoconcert in Es dur von Beethoven, und Eva die schwedischen Volkslieder mit Variationen für das Fortepiano und Begleitung des Orchesters, von Ries. Beyde sangen ein Duettino von Puccitta und venetianische Canzonetten. Ihre Brustatimme ist angenehm, aber weniger gebildet als ihr Spiel, bey dem man den leichten und elastischen Anschlag, den untadelhaften Triller, die ausserordentliche Fertigkeit, die sichere Haltung und den lebendigen Ausdruck über ihren Jahren fand.

Den 14ten gab die schon im vorigen Berichte rühmlich erwähnte Dem. Canzi aus Wien Concert. Sie sang die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, Una voce etc. den Bolero aus Carafa's Oper *Elisabeth in Derbyshire*, eine Arie mit Recitativ aus Generali's Oper: *I misteri eleusini*, mit Mad. Schulz das Duett mit Chor aus Rossini's Oper *Aureliano in Palmyra* und ein Duettino scherzando aus Puccitta's Oper: *La Caccia d'Enrico*. Sie bewährte auch diessmal ihre angenehme Stimme, besonders in den mittlern Tönen, einen gebildeten Geschmack im Vortrag und eine deutliche Aussprache. In dem Concerte der Herren Lenss und Schunke sang sie eine Arie von Paccini, und von ihrer Theilnahme an der Schneiderschen *Todtenfeier* ist schon vorher die Rede gewesen; ihr schöner Gesang des Recitatives: Ertöne Trost des Himmels etc. und der damit verbundenen Arie: Ich bin voll Zuversicht etc. wird noch lange wiederhallen. Im Theater hat sie dreymal, am 16ten, 21sten und 26sten, Röschen, in der lange entbehrten *schönen Müllerin* von Paesiello gegeben; und wegen ihres lebendigen und zarten Vortrags eben sowohl, als wegen ihrer angenehmen Schalkhaftigkeit und Laune sich vielen Beyfall erworben, namentlich in der Arie: Schuchtern voll Zagen etc., in dem Duett mit dem Notar (Hrn. Blume): O wahrhaftig mein Herr, Sie spassen etc., und in dem Finale der ersten Abtheilung; so wie in der zweyten in dem Duette mit dem Baron Felsenherz (Hr. Stümer): Mich fliehen alle Freuden etc. mit den schönen Variationen von Winter, in dem Duett mit dem Notar: Am frühen Morgen, eh' der Hahn noch kräht etc. und in dem eingelegten Rondo alla Polacca von Carafa. * Auch Hrn. Stumers Arie: O Freund lass dich beschwören etc., des Notars Arie: Ohne Zorn, gelehrte Herren etc. und des Amtsverwalters Knoll (Hr. Wauer) Arie: O rasende Leute etc. erlangten mit Recht vielen Beyfall. — Den 18ten gaben die Gebrüder Bohrer ihr erstes Concert. Sie waren seit 1811 nicht hier gewesen, und hatten bey ihrem mehrjährigen Aufenthalte in Russland, Schweden, England und Frankreich ihr schönes Talent und vortreffliches Ensemblespiel noch mehr ausgebildet. Nach einer etwas düstern Ouvertüre von Ant. Bohrer spielte dieser ein Violinconcert aus G, so wie sein Bruder Max ein Violoncelleoncert aus C dur, und beyde ohne Begleitung des Orchesters ein Duett über polnische Nationallieder. Ihr Spiel ist sehr gefällig, leicht, naiv, rein und sauber. Des Violinisten Strich ist lang, weich und doch kräftig; der Cellist

steht technisch höher, seine Flageolettöne sind bewundernswurdig, so wie die Sicherheit und Gleichmässigkeit der Töne selbst in den höchsten Applicaturen und die Gewandtheit der verschiedenartigsten Behandlung; beyde zeichnen sich endlich durch schönen Triller und angenehmen Vortrag aus. Aber das fantasiemässige Duett ward so meisterhaft übereinstimmend ausgeführt, dass man eine solche Doppelvirtuosität nur hören, nicht beschreiben kann. Dasselbe Resultat gab das zweyte Concert am 29sten, in dem Hr. A. Bohrer ein von ihm componirtes Violin-, Hr. M. Bohrer ein Violoncelleoncert von seiner Composition, und beyde die dem Könige von Preussen zugeeignete Simphonie militaire concertante mit Rondo über holländische Nationallieder vortrugen. — Das letzte Concert gaben am 27sten Dem. Cathinka Braun, zeither erste Sängerin des hamburger Stadttheaters, und der hiesige königliche Kammermusikus Hr. Wilh. Braun. Dem. Braun sang eine Arie von Rossini, mit obligater, von Hrn. Concertmeister Möser gespielter Violine, eine Arie aus Winters *unterbrochenem Opferfeste*, eine Arie von Generali, und mit Hrn. Stocks, Schüler des Hrn. Eunike, ein Duett von Paer. Sie hat schöne Mitteltöne und ausgezeichnete Tiefe; aber ihre Höhe ist weniger angenehm und ausgebildet. Hr. Braun trug ein Oboeconcert nach Krommer und ein von ihm componirtes Concertino mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor.

Die von Hrn. Concertmeister Möser jährlich veranstalteten Abonnements-Quartette haben den 28sten ihren Anfang genommen, in denen die Herren Möser, Henning, Lenss und Krautz, das erstemal das Quartett von J. Haydn aus D moll, von A. Romberg aus F dur und von Beethoven aus G dur meisterhaft vortrugen. Auch die Abonnements-Concerte der Gebruder Bliesener werden nächstens beginnen.

Von den Zwischenakten dieses Monats verdient der königliche Kammermusikus Hr. Krause Auszeichnung, der am 16ten ein von ihm gesetztes Andante und Rondo auf der Trompete mit der schon früher gerühmten Fertigkeit und Präcision blies.

Der auch aus der musikalischen Zeitung bekannte Hr. D. Franz Stöpel hat für diesen Winter nach seinen Grundsätzen der Geschichte der modernen Musik musikgeschichtliche Vorträge angekündigt, in denen er auch die wichtigsten praktischen Musikwerke jeder wichtigern Epoche analysiren will.

Da mehrere Componisten die Bewegung ihrer Tonstücke nach dem Mälzelschen Metrometer oder dem Vorschlag von G. Weber bezeichnen, so hat der hiesige Musiklehrer Hr. Lockstedt eine einfache Maschine angefertigt, und Webers Vergleichungstabelle dabey benutzt, die den Mälzelschen Metrometer entbehrlich macht, selbst wenn die Bewegung nach ihm bezeichnet ist, indem die Pendulschläge genau mit der Bewegung des Mälzelschen Metrometers berechnet sind. Die Maschine kann von jedem Tischler leicht angefertigt und bey einer Höhe von 29 Zoll durch einfache Einrichtung bis 56 Zoll verlängert, so wie der Pendul rasch verkürzt und verlängert werden; der Maassstab ist seiner ganzen Länge nach in Centimeter eingetheilt.

Canon für 28 Stimmen von Fr. Kuhlau.

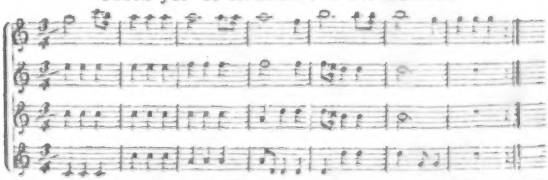

Hierzu die zum Intelligenzblatt No. VIII. gehörige (durch zufälliges Hinderniss verspätete) Beilage No. IV.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

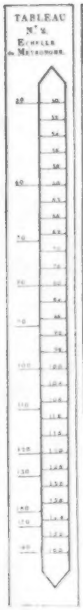
TABLEAU
N° 2.
ECHELLE
DE MÉTRONOME.

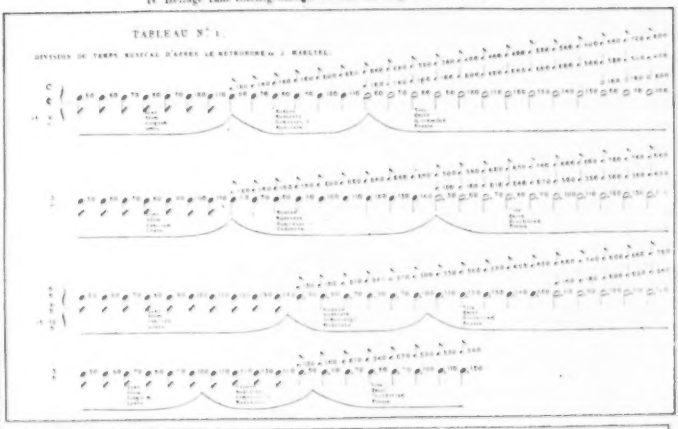
TABLEAU N° 1.

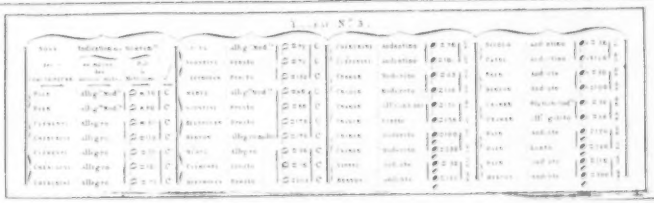
TABLEAU N° 3.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten December. **No. 52.** 1821.

Ueber den gegenwärtigen Kulturstand des königlichen Musikcollegiums in Neapel etc.

(Beschluss.)

Meine an Ort und Stelle gemachten vielfältigen Beobachtungen und Erfahrungen konnten mir bis jetzt noch keine vortheilhaften Begriffe, weder über die Verwendung der Lehrer noch über die Ausbildung der Zöglinge beybringen. Ersteren mangelt es, wie gesagt, nicht an Kenntniss und Tüchtigkeit, wohl aber vor allem an der nöthigen Aufmunterung, an einer genauen Controle, ohne welche in dergleichen Instituten nie etwas Gutes zu Stande kömmt. Es ist schon öfters bemerkt worden, wie wenig selbst die kräftigste Unterstützung über manche Lehrer vermag. Hier will es Nacheiferung, Lob und Tadel, wo sie hingehören, kurz warme Theilnahme der Regierung. Hier wäre eine Société d'Emulation, wie deren zu Paris, London und selbst auch in Neapel für andere Fächer der schönen Künste bestehen, am rechten Orte; dieses wäre vielleicht das einzige Mittel, dem fernern Verfalle Einhalt zu thun. Der Director Zingarelli, der seinen Zenith erreicht hat, und sich schon geraume Zeit gegen den Nadir bewegt, ist, wie gesagt, ein alter friedliebender Mann, der keinen Funken von Energie geltend machen kann und will; er imponirt keinem Meister, und lässt alles, gut oder schlecht, seinen Weg fortgehen. Die Gubernatoren sind, den Cavaliere Marinelli ausgenommen, welcher auf die ökonomischen Zweige nicht immer ohne Nebenabsichten einwirkt, mit heterogenen Geschäften überhäufte Staatsmänner, die zwar übrigens Verdienst und empfehlende Vorzüge besitzen, sich jedoch beruhigen, wenn die Maschine ihren Gang fortläuft, ohne strengere Anforderungen, weder an Lehrer noch an Schüler zu machen. Bezeigt sich ja doch das Ministerium des Innern mit den jährlichen Resultaten zufrieden; warum sollten jene Herren grössere, lästigere Anforderungen an das Institut machen? Das erwähnte Ministerium hatte in der bedrängten Epoche des letzten Jahrzehends diesem Collegio nicht den Grad von Sorgfalt gewidmet, oder widmen können, welchen das Interesse desselben gefordert hätte. So wie überhaupt nirgends Leben ist, wo nicht Allgemeines und Einzelnes in einander wirken, und in dieser Wechselwirkung sich zur Einheit gestalten, so wird auch bey solch einem Institute diese Wechselwirkung niemals entbehrt werden können. Man betrachtete (sehr fehlerhaft!) alle dergleichen wohlthätige Institute, deren Neapel freylich sehr viele besitzt, aus einem und demselben Gesichtspunkte, und vergass, dass dieses Collegium das einzige Ueberbleibsel jenes rühmlichen National-Denkmals sey, welches einst die Welt, mit Lalande übereinstimmend, auszurufen veranlasste: La Musica è il tricufo de' Napolitani. — Seit dem Julius dieses Jahres habe ich mehreren musikalischen Uebungen der Zöglinge, im September auch den öffentlichen Prüfungen derselben beygewohnt. —

Das Bessere, was man hier einstudirt und vorträgt, sind Sinfonieen von Hoffmeister, Haydn, ja einiges sogar von Beethoven, nebst anderen von italienischen Meistern, und die von den die Composition studirenden Zöglingen gesetzten Partimenti u. dgl. Der vierstimmige fugirte Vocalchor: Ai passi erranti, von Zingarell mit Orchesterbegleitung, (den ich hier nackt vorlege) scheint das Paradestück für Fremde, obgleich die armselige Besetzung der Singstimmen auf den ersten Anblick einen Begriff von der moralischen und materiellen Beschaffenheit der Singanstalt giebt. Die Ausführung dieses Chors war jedoch richtig und lobenswerth. — Ferner habe ich das reine Flötenspiel eines vielversprechenden Zöglings Sergio Negri mit Freude und Vergnügen bemerkt und bewundert. Dieser Jüngling spielte unter andern ein kleines Concert und Variationen über ein Thema Rossini's, von der Composition des Merca-

dante. Jenes Zöglings gut modifizirter ächter Flötenton ist vorzüglich für sanfte melodische Sätze geeignet; diesem angemessen ist auch sein Ausdruck und seine runde, vollkommen reine Intonation. Sein Spiel hat eine für dessen Alter sehr bedeutende Fertigkeit; seinen Vortrag bezeichnet Deutlichkeit und Bestimmtheit. Wenn in der Folge Leben und Gefühl zu den wechselnden Kunstmitteln hinzutreten werden, so kann und wird ein bedeutender Virtuos aus ihm werden. Ein anderer Zögling, welcher Aufmerksamkeit verdient, ist der Violinspieler, Zögling Tommaso Melani, welcher ziemlich schwierige Concertstücke und unter andern auch das bekannte Concert von Rode in E minor zu Aller Zufriedenheit vorträgt. Sein Strich ist zwanglos, seine Bogenführung frey und ungezwungen, sein Vortrag deutlich und angenehm. Er hat eine für Applicaturen schon jetzt ziemlich gelenkige Hand, und zeigt Fertigkeit und Sicherheit in Besiegung von Schwierigkeiten verschiedener Art. Er macht seinem Meister Ciarretella Ehre, und wird, wenn er Gelegenheit hat, fremde Virtuosen von Werth auf diesem Instrumente zu hören, bey seinem genialen Eifer sicher sich einen guten Styl anbilden. Unter den Sängern finde ich keinen der Erwähnung werth. Einige Blasinstrumentisten werden sich vielleicht in der Folge ausbilden, ich habe deren mit Anlagen gefunden: vorzüglich verdienen die kleinen zehnjährigen Waldhornbläser, die sich in den Haydn'schen Sinfonieen gar nicht übel benahmen, Anerkennung und Ermunterung. Die Kirchenmusiken, welche die Zöglinge auf jedesmaliges Verlangen und gegen Vergütung, welche in die Instituts-Kasse einfliesst, in verschiedenen Kirchen aufzuführen pflegen, sind mittelmässig und theils Compositionen der älteren Zöglinge (welches die Maestri der Conservatorien einst als crimen laesae majestatis betrachtet hätten), theils von Orlandi, Mosca etc.

Die Instrumentensammlung ist, obwohl nicht brillant, jedoch hinreichend; indess fehlt es an einem Pianoforte, an einer Handorgel: Instrumente, die in solchen Instituten unentbehrlich scheinen sollten. Die Musikaliensammlung ist bedeutend, vorzüglich was die Werke der klassischen Vorzeit anlangt, welche grossentheils aus dem Conservatorio della Pietà de' Turchini (worüber ein eigener gedruckter Katalog vorhanden ist), aus der Sammlung des dermaligen Archivars D. Giuseppe Sigismondi, und aus dem Vermächtnisse der vorigen Königin M. Carolina herrühren *). Indessen ist jetzt Alles in so trauriger Unordnung, dass selbst der alte Archivar Mühe hat, ein eben verlangtes Musikstück herauszufinden. Es existirt weder ein Verzeichniss, noch sonst irgend ein Document über diese schätzbare Sammlung, welche so viele Originalien von Piccini, Sacchini, Hasse, Jomelli, Durante, Porpora, Leo, Duni, Vinci, Cafaro, Paesiello, Cimarosa und andere wichtige ausländische Musikwerke zählt. Der einzige Archiv-Schlüssel bewahrt und controlirt ist die Schätze jener Meister; fällt dieser in unreine Hände, so theilt dieses Archiv dasselbe Loos, welches leider jene der übrigen Conservatorien, und so viele Musik-Archive in Rom, Bologna, Mailand, und vor allem das so übel mitgenommene Venedig getroffen hat. Der Archivar hat wohl in mehren Vorstellungen die Nothwendigkeit der Verfertigung eines solchen Verzeichnisses der Oberleitung vorgestellt. Weil indess die Beyhülfe eines zu honorirenden Adjuncten dazu erfordert wird, so konnte er seit Jahren noch keine Genehmigung dazu erhalten. Dopo la mia morte, ruft der gute Alte oft und mit durchdringender Wehmuth aus, l'Archivio non sarà più. Tutto sarà smarrito e perduto! Und doch denkt Niemand an die Nothwendigkeit dieser Massregel. Die Anschaffungen neuer Werke sind wegen Mangel an disponiblem Fond ungemein beschränkt. Es sollten, zufolge der organischen Gesetze und der hierauf Bezug habenden königlichen Verordnungen, die Partituren aller auf dem königlichen Theater S. Carlo und Fondo gegebenen Opern und Ballets eingeliefert werden; indess sind alle seit drey Jahren erschienenen Produkte, gegen 50 an der Zahl, rückständig, und das Collegium konnte, ungeachtet vieler sehr nachdrücklicher Vorstellungen, und ungeachtet

*) Der königl. Kunst- und Musikalienhändler Giuseppe Girard, welcher in dem Gebäude des Collegiums bisher eine Wohnung in einem Lokale für seine Notendruckerey inne hatte, übernahm dagegen die Verbindlichkeit, nicht nur alle Druckartikel für das Institut unentgeltlich zu liefern, sondern er hatte auch die contractmässige Obliegenheit, von allen Musikwerken, die in seinem Verlage herauskommen, drey Exemplare an das Archiv abzugeben. Auf diese Art wurde das Collegium auch mit den currenten Artikeln, ohne Auslagen machen zu dürfen, versorgt. Nachdem jedoch Girard auf eine so oben erwähnte Ministerialverordnung das Lokal räumen muss, so steht zu erwarten, wie diese Lieferungen in der Folge realisirt werden können.

derselbe Duca di N[illegible] (welcher einer der drey Gubernatoren des Collegiums ist) zugleich als Director der königlichen Spectakel angestellt ist, seine Rolle noch bis zur Stunde nicht verlernt zu haben. Man wisse über die verhüllenden Geschäfte einen Schleyer zu werfen! Sapienti sat!

Wenn wir nunmehr von dem, während der neuerlichen königlichen Institution erzielten Früchten auf die Verdienstlichkeit des Collegiums, seiner Obern und Lehrer einen Schluss ziehen wollen, so dürfte das Resultat eben so unergelog als unerfreulich und unrühmlich, für die einen so wie für die andern, sich darstellen. Selten hat wohl das Gefühl der getäuschten Hoffnung mein Herz mit so schmerzlicher Gewalt ergriffen, als da ich zum erstenmale das innere Wesen dieser Anstalt genauer prüfte. Umsonst hat man in den öffentlichen Zeitblättern den Zuwachs der Hälfte durch Prairialeyen gemildert: als wenn verfaultes oder warmstichig gewordenes Holz, mit Firniss überdeckt, die Fäulniss oder Verderbtheit verlieren könnte. Also weder im Gesange noch in der Instrumentalmusik leistet man im Ganzen, was Aufmerksamkeit verdiente, oder was mit dem Aufwande nur entfernt in ein Verhältniss gebracht werden könnte.*) All' talenti! das ist, sucht mit den vorhandenen Mitteln das Gröstmöglichste zu erreichen — war der Grundsatz des Foxischen Ministeriums. All' talenti! schrie man im Parlament, wenn es sich um Staatsaufwand handelte. Dieser Grundsatz sollte der Direction dieses Institutes vor Augen und Gemüth schweben: dann würde sicher Besseres erzielt werden! Wenn ich diese am Borne der Wahrheit geschöpften Erfahrungen zur Erleichterung meiner Herzens unumwunden mittheile, so möge man mir nur ja nicht Animosität vorwerfen: ich habe meine Behauptungen mit überführenden Belegen unterstützt. Schwiegen auch meine Klagen, so würden bald die hier immer lauter werdenden Klagen der Richtigkeit des Gesagten bewähren. Dieses Institut sollte gleich den ältern Conservatorien, der Erhalter des guten Geschmacks, der Beleber des Kunstsinnes und Erweckerin des Schönheitsgefühles in der Musik seyn: aber es muskennt seine Lage, regelt und ordnet sich nicht, und bleibet in den Anstalten und nothwendigen Bedingungen seiner Erhaltung zurück. Es scheint jetzt in derselben Lage sich zu befinden, in welcher die letzten Conservatorien zur Zeit ihres Unterganges standen. Wenn nicht schleunige, kräftige Hülfe gebristet wird, so dürfte es demnächst mit den vorhandenen Mitteln das Gröstmöglichste zu erreichen — war der Grundsatz des Foxischen Ministeriums. All' talenti! schrie man im Parlament, wenn es sich um Staatsaufwand handelte. Dieser Grundsatz sollte der Direction dieses Institutes vor Augen und Gemüth schweben: dann würde sicher Besseres erzielt werden! Wenn ich diese am Borne der Wahrheit geschöpften Erfahrungen zur Erleichterung meiner Herzens unumwunden mittheile, so möge man mir nur ja nicht Animosität vorwerfen: ich habe meine Behauptungen mit überführenden Belegen unterstützt. Schwiegen auch meine Klagen, so würden bald die hier immer lauter werdenden Klagen der Richtigkeit des Gesagten bewähren. Dieses Institut sollte gleich den ältern Conservatorien, der Erhalter des guten Geschmacks, der Beleber des Kunstsinnes und Erweckerin des Schönheitsgefühles in der Musik seyn: aber es muskennt seine Lage, regelt und ordnet sich nicht, und bleibet in den Anstalten und nothwendigen Bedingungen seiner Erhaltung zurück. Es scheint jetzt in derselben Lage sich zu befinden, in welcher die letzten Conservatorien zur Zeit ihres Unterganges standen. Wenn nicht schleunige, kräftige Hülfe gebristet wird, so dürfte es dem-

*) Läge es in meinem Plane, tiefer in die ökonomische Verwaltung und den tadelnden Gebrechen einzudringen, so könnten hierzu überzeugende Belege für den Beweis abgeleitet werden, dass diese Verwaltung noch weit hinter der musikalischen zu stehen kömmt. Folgender flüchtige Blick möge zum Beweise des Gesagten dienen: — Die jährliche, noch von den direkten Conservatorien herrührende Rente des Collegiums beträgt in 24000 Ducati (24000 Fl.). Unter-[illegible] noch weitere 12000 Ducati (12000 Fl.) für gewisse Zinsen von Häusern, die dem vorigen Kloster S. Sebastiano gehörten, und die der Staat zu seinem Kapitale geschlagen hat. Ausser diesen zwey Hauptsummen hat das Collegium noch verschiedene eventuelle Vortheile, theils in Geld, theils in Leistungen und Lieferungen, wenn verschiedene Privatpersonen gegen dieselbe contractmässig verbunden sind. Wenn man nun annimmt, dass dieses Institut nicht mehr als 126 Zöglinge zu erhalten hat, wofür es im verflossenen Jahre einem Fourniseur 25½ Gran (so viel als Xr.) pro Kopf und Tag zahlte, gegen welchen Preis er das Individuum mit Kost und den correcten Kleidungsstücken zu versorgen hatte, so begreift man nunmehro, wie der ungeheure [illegible] wissen hat, dass von der jährlichen Rente des Collegiums 18000 Ducati (18000 Fl.) durch Betrug und Veruntreuung abhanden kommen sollen. Dieses Jahr hat jener Fourniseur den Contract aufgegeben, aber die Sache bleibt beym Alten. Die Kost ist nicht nur in quantitativer und qualitativer Hinsicht zu gering, sondern auch unanständig; die Kleidung ist so armselig und schlecht, als man sie nur in den Armenspitälern antreffen kann. Gleich aus dem Bette der Schlafenden empfingen Leichen schleunige diese übereinander Nachtwächter in den öden weiten Gängen heim, und machten auf die besuchenden Fremden den Eindruck des Mitleids und der Lebatterung; ein Gefühl, das bey einem solchen, gewiss nicht schlecht dotirten königlichen Institute wahrhaftig nicht stattfinden sollte. Wie verschieden standen die Sachen noch zu Anfange der Verwaltung des Marcello Perrino, oder zur Zeit des Brunsfand, des spätern die Direction führte und für seine Person allein den monatlichen Gehalt von 800 Ducati (833⅓ Fl.) genoss. Damals hatten die Zöglinge drey gute Schüsseln Mittags und Abends, nebst einem zweckmässigen Frühstücke, hinsichtlich der Kleidung konnte der Luxus höhern Orten nicht genug

nächst vielleicht um seine Existenz geschehen seyn!. Und nun zum Schlusse noch einige Betrachtungen in Beziehung auf Kunst und die engen Wechselverhältnisse, welche zwischen ihr und solchen Bildungsanstalten bestehen. *)

„Dieses Collegium, gegründet im Vaterlande „des Gesanges, sollte bey dem jetzt so sehr ge„sunkenen Stande dieser Kunst, vor allem die „Bildung des klassischen Gesanges zum Hauptob„jecte seiner Bestrebungen machen. Da die Ju„gend, allen Eindrucken am offensten, diejenigen, „welche sie empfangen hat, zum Charakter der „künftigen Generation erhebt, so sollte jeder mu„sikalische Unterricht mit dem Unterrichte im „Gesange eröffnet werden." Im Gesange, sagte jüngst ein geistreicher Schriftsteller, liegt die höchste Kraft der Musik; hier tönt sie am musikalischsten; der Gesang kommt aus tiefer Brust, zeugt am deutlichsten von Gefühl und erweckt das Gefühl am kräftigsten. Die ersten Töne, welche der Mensch musikalisch hervorbringt, seyen ihm nicht von aussen gegeben, durch den Sinn erst in seine Seele dringend, sondern in seinem Innersten erzeugt, sollen sie aus demselben hervorquellen, als die wahrhaftigste belebteste Sprache dessen, was er innerlich fühlt. Dann wird es nimmermehr möglich seyn, eine Musik anders zu hören und zu geben, als mit dieser steten Beziehung auf das Innere, nicht möglich, einer Musik Beyfall zu zollen, die es mit nichts als dem äussern Sinne oder gar mit Seiltänzerkunsten zu thun hat. **) Und diess ist zugleich der Prüfstein unserer neuesten italienischen Compositionen, die, obschon voll der duftendsten Blumen, doch dem wahren Zwecke der Musik nicht entsprechen, folglich wenigstens in den musikalischen Studienanstalten möglichst hintangehalten werden sollen. ***) Nur in dem wahren Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selbst kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl fühlen lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüthes träumenden Geistern lebendes Bewusstseyn, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühles unser Inneres. —

*) Ich habe diese Bemerkungen theilweise auch an einem andern Orte gemacht; ich erachte sie jedoch hier noch schicklicher, und suche daher auf die Nachsicht jener Leser, denen mein früherer Aufsatz bekannt seyn dürfte.

**) Diese Ansichten, welche, um nicht weitläufig zu werden, hier abgebrochen werden müssen, habe ich in der meiner *Hassiana* (zweyter Auflage) vorangehenden Zueignung an das musikalische Lyceum von Bologna auf das Umständlichste motivirt. Da ein dortiges Journal jene Stelle angehoben und den Musiklehrern dringend ans Herz gelegt hat, so will ich den nachdrücklichen Zusatz für jene wiederholen, denen das Werkchen selbst nicht zu Gesicht gekommen.

„Possa prender coraggio la studiosa gioventù ed „infervorarsi sempre più a studiare que' sublimi modelli, „da quali soltanto apprenderà a pensare, ad immaginare, „a ragionare, a disporre, a scrivere! — Parecchi Com„positori moderni non curando affatto l'arte de' loro pre„decessori, non sanno, nè vogliono a fondare i loro com„ponimenti di quegl' ajuti, che sono troppo necessarj „perchè la Musica faccia sentire l'intera sua virtù: ondè, „che quest'Arte sublime vedesi per lo più ridotta alla „condizione di quelle illustre famiglie, le cui prerogative „non hanno più fede in generale per la lunghezza del „tempo, in cui esse languiscono sotto le vili spoglie dello „squallore e dell'indigenza. — Una nobile emulazione „dovrebbe ormai stimolare tutti Professori d'Italia, qualora „amino di accrescere o conservare almeno la gloria lar„ghita loro dai Maestri dell' arte, a far uso con ogni „studio della Scuola classica antica; ed ove indugiassero „vivali valenti a contendere all'Italia le palme e la pre„minenza!

***) Deshalb that der Director Zingarelli vollkommen Recht daran, wenn er die neueste Opernmusik den Zöglingen, ungeachtet ihrer öfmaligen nicht selten ungestümen Anfordernngen, verweigert, und Rossini bey jeder sich darbietenden Gelegenheit Vorwürfe über seine musikalischen Ausschweifungen macht. Als kürzlich dieser Meister mit dem Duo di Noja im Collegio einer Akademie beywohnte, sagte Zingarelli zu ihm: Signor Rossini! Voi mi guastate tutti li Scolari. R. Perche? Z. Perchè tutti vogliono imitare Voi. R. Fateli dunque imitare Voi. Z. Seppiate, che imitare Rossini è facile, ma imitare Zingarelli, un pò difficile! Rossini schwieg, und lenkte das Gespräch auf andere Dinge. Die Vorzüge der Arbeiten Rossini's sind, (wie unlängst eines dieser Blätter sehr richtig bemerkte) wenn man das Ganze der Kunst und ihr ausgebreitetes Gebiet von einem höhern Standpunkte betrachtet, ohne Zweifel nicht so bedeutend, als die heutige Modewelt sie so gerne proclamiren möchte; die Kunst seiner Erfindung steht nicht auf einer so hohen Stufe, als man gewöhnlich glaubt. Ich getraue mir wenigstens dreyssig Werke guter deutscher und italienischer Tonsetzer zu citiren, aus welchen R. so viele der mit Geschmack und feinem Kriterium compilirten Ideen zu wählen gewusst hat. Deshalb werden viele seiner Werke für die Kunstgeschichte blos den Werth einer vorübergehenden Mode behalten. Wie gar manches dürfte auf dem musikalischen Warnungstafeln als verbotene Waare aufgehangen werden! Anders verhält sich die Sache mit

Das leere, nichtige Eitelkeitswesen, der geist- und herzlose Klingklang sollen von solchen Instituten völlig verbannt seyn, wo mit reicheren Mitteln, mit freyerem Sinne und in höherer Potenz noch dem geleistet werden könnte, was andere Länder hierin Grosses und Nachahmungswerthes leisten. Der hier einheimische musikalische Dilettantism, der sogenannte sussliche Liebeln mit Musik, das vor lauter Saft nicht zur Kraft kommen kann, lässt sich nicht zur Liebe erheben, und da keine Kunst den Menschen innerlicher, den Genius gewaltiger, alle Gemüthe unumschränkter beherrscht, als die Musik, so ist es keinem Zweifel unterworfen, dass es Pflicht sey, dieselbe zweckmässig ins Leben eingreifen zu lassen. Der rohe Mensch, sagt Göthe, ist zufrieden, wenn er nur etwas vorgehen sieht, der Gebildete will empfinden, und Nachdenken ist nur dem ganz Ausgebildeten angemessen. Wie, wenn wir diesen auf Wahrheit und Erfahrung gegründeten Satz als Prüfstein der Leistungen dieses Institutes anwenden würden? Wie? sollte man hier nicht die Geschichte der verflossenen Zeit, die vielen Denkmäler des Ruhmes kennen, sollte man nicht mehr Kraft und Lust besitzen, um sich an dem Wahren, Hohen, Ewiggrossen, das der unbestochene Genius schuf, wieder zu erheben, und zu stärken?

„Wer die Werke der grossen Italiener kennt, „oder sie gehört hat und im Stande ist, sich die„selben vor seine Seele zu führen, der muss in „diesem Augenblicke selbst gross werden. Die „edle Prüfung, welche sie erzeugen, hinter„lassen der Seele einen eigenen Adel. Das muss „auch derjenige gestehen, der solche Kunstschätze, „wenn auch nur zum Vergnügen gesammelt hat. „Denn diese Werke entwickeln und beleben nicht „bloss die Kunstanlage, den Schönheitssinn der „Menschen, sondern, was weit höher steht, sie „steigern seine gesammte innere Seelenkraft. Solche „mit Gewissenhaftigkeit und Würde angewandte „Musik ist für Sinn und Seele, für Leben und Liebe, „für Tugend und Gottseligkeit das kräftigste Bil„dungsmittel, welches im Gebiete der schönen „Künste aufgefunden werden kann."

Möchten doch die Vorsteher dieses so herabgekommenen Institutes das unlängst in derselben *Hussiana* zu ganz Italien gesprochene eindringfahren auf eine so verdienstliche Weise unablässig nachgestrebt haben!

Mir wird, als müsse es die ganze Welt vernehmen, was ich in jener Stelle des unlängst in Neapel wieder aufgelegten Werkchens hierüber ausrief:

Italia! madre, e maestra de' cantanti e de' suonatori dell' universo! Voi Italiani, a cui pur si deve la gloria, di aver col vostro ingegno radrizzata la musica lasciata da barbari nelle irrazioni! In quale stato oggi non vi trovate, per esservi allontanati dalle orme de' vostri maggieri, e per aver voluto seguire il capriccio! Quali mirabili effetti non seguiterebbero a produrre, se vennssero studiati e presi per modello i vostri grandi maestri!

Wenig ist nur das Wahre, das wir zu ergründen
Glücklich, doch ist mir es theurer wie ein Kleinod.

Nachrichten.

Hamburg. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 50.) Erfreulicher wird der Blick seyn, den wir jetzt auf die Concerte fremder und einheimischer Künstler werfen wollen. Von jeher hat sich Hamburg eines zahlreichen Besuchs ausgezeichneter Tonkünstler zu erfreuen gehabt, die den Musikfreunden, zumal in letzterer Zeit, manchen schönen Ersatz für so manche Entbehrungen gegeben haben. Vorzüglich lebhaft erinnere ich mich hieby der Herren Spohr und Hummel, die uns durch den vollendet schönen Vortrag ihrer genialen Compositionen so viele genussreiche Augenblicke schenkten. Unter den andern ausgezeichneten Künstlern, welche uns in letzterer Zeit besucht, muss ich noch Hrn. Carl Maria von Weber, Kiesewetter, Mozart Sohn, Aloys Schmidt, Furstenau, Kuhlau und Hermstädt nennen.

Auch an fremden Sängern und Sängerinnen hat es nicht gefehlt, wovon sich aber nur sehr wenige als vorzüglich hervorthaten. Dass Mad. Catalani, dass Mad. Sessi hier gewesen, ist Ihnen bekannt, und ausser diesen wüsste ich von allen den hier später gewesenen Sängerinnen keine, die sich auszeichnet, als Mad. Grünbaum. Diese treffliche Künstlerin hat uns in mehreren Gastrollen und in einem zahlreich besuchten Con-

Verzierungen, ihr seelenvoller Vortrag, verbunden mit einem ungesprochenen Beachten, mussten natürlich hier ein allgemeines Entzücken erregen.

Von allen fremden Talenten, die sich hier haben hören lassen, ist keines dem bekannten Gemüthe, besonders der schönen Stimme, gleich gekommen. Von Virtuosen hier etwas zu hassen, wurde ich keinem zu ausgezeichnet zu nennen.

Bernhard Romberg, den wir in so langer Zeit noch nur als reisenden, durchreisenden Künstler ansehen konnten, hat sich zur Freude aller Musikliebhaber jetzt wieder in Hamburg niedergelassen. Wir hören ihn öfters, wenngleich immer noch spielend, Gelegenheit, seine hohe Kunst zu bewundern. Auch sein kleiner elfjähriger Sohn Karl hat sich schon mehr als Mal mit dem Violoncell mit verdientem Beifall hören lassen. Auch die Tochter des verstorbenen Komponisten, Dem. Bernhardine Romberg, möchte wohl lieber noch nicht öffentlich als Sängerin produciren. Ausserdem schweben wir uns noch mehrere einheimischer ausgezeichneter Instrumentalisten: hierher gehört Hr. Beer, Violinspieler, ein Schüler von Andreas Romberg und Spohr. In Hinsicht auf Fertigkeit entspricht er den Erwartungen, welche man nach seinen Lehrmeistern von ihm hegen könnte, auch fehlt es ihm nicht an Geschmack; doch scheint er zuweilen dem Ausdruck und Vortrag dem Bestreben, durch Fertigkeit zu glänzen, aufzuopfern.

Ein anderer ausgezeichneter Violinist ist der junge Hr. Eduard Grund, ein würdiger, vielversprechender Schüler von Spohr. Ich wünsche in der That noch nicht zu erfahren, die Spohrschen Compositionen besser und mehr im Geiste des Verfassers vorgetragen gehört zu haben, als von diesem talentvollen und anspruchslosen jungen Manne. Wenn man etwas an seinem Spiele tadeln wollte, so möchte es die allzutreue Nachahmung seines Meisters seyn. Bey seinen glücklichen Anlagen darf man jedoch hoffen, dass er, zumal wenn er in der Composition, worin er schon einige glückliche Versuche gemacht, weitere Fortschritte machen wird, auch mehr Eigenthümliches in seinem Spiel erhalten werde.

Ein dritter braver Violinist ist Hr. August Petersen, ein Schüler von Kiesewetter; der, wenn er auch den Erwartungen, wozu er uns als Knabe [illegible] entspricht, dennoch für sein Alter viel, und vorzüglich im mechanischen Theile seiner Kunst, leistet; doch geht ihm die Kraft und Genialität des Vortrags seines Lehrmeisters ab. Bey seinem leichten, hellern Sinne, der sich auch in seinem Spiele nicht verläugnet, wird er wohl nie die tiefen, gemüthvollen Compositionen eines A. Romberg, eines Spohr etc. [illegible] im Geiste des Componisten spielen lernen; dahingegen werden Compositionen eines Rode, Baillot etc. mehr ihm zusagen, und er wird diese vortrefflich wohl thun, sich diesem Genre ausschliesslich zu widmen.

Schreiben an die musikalische Redaction der Leipziger allgemeinen Zeitung.

P. P.

Ew. Wohlgeb. haben in Dero Intelligenzblatt, so wie manche andere Zeitung, in dem abgewichenen Monathen die Aufforderung eines gewissen ungenannten Directors einer deutschen Sänger-Gesellschaft eingerückt, nach welcher (Aufforderung nemlich) sich eine gute erste und eine gute zweyte Sängerin, ein vorzüglicher erster Tenorist und ein dergleichen Bassist, zu melden und ein sehr vortheilhaftes Engagement zu erwarten haben. Es sollen aber diese Subjecte sogar vom vorzüglichen Stimme, sehr musikalisch, von vortheilhaftem Aeussern und so Fixum gestimmt.“ Gütern kann ich die Stimmen nicht; denn ich erhalte die Blätter in unserm Lesezirkel (Ein Exemplar für 37 Mitglieder) auf zu kurze Zeit, als dass ich möglich machen könnte, mir etwas zu notiren, am wenigsten etwas, das mich nichts angeht; und ich setzte damals unbesonnen voraus, jene Aufforderung gienge mich nichts an: es ist aber wohl schwerlich zu befürchten, dass in dieser schlechten Zeit alle Exemplare Ihrer Zeitung so schnell aufgekauft wären, und Sie nicht noch eines zur Hand haben könnten, um nachzuschlagen, wo Sie denn gar leichtlich finden werden, worum hier die Rede ist. Was nun mein Verhältniss zu jener Aufforderung und die Absicht dieses Schreibens anlangt: so ist die Sache die!

Ich bin der endesunterschriebene Cantor hiesigen Oertchens; derselbige Mann, der Ihnen von Zeit zu Zeit eigene Compositionen der verschiedensten Art, so wie einige selbstverfasste

eben Reitz und Effekt, wenn die Instrumente, statt die Menschenstimme oder den tönenden Gesang zu begleiten und zu heben, ihn überschreyen und unterdrucken, so dafs man die Worte nicht auffassen kann, in welchem Falle sich die Vokalmusik in eine Instrumentalmusik verwandelt, die von der Menschenstimme, als blofser Stimme, begleitet wird.

Wenn nun der *eigentliche Gesang* in der *Melodie* oder der *Modulazion der Stimme* überhaupt besteht, so hat der Mensch den Gesang *mit den Thieren gemein*, weil auch die Thiere Gefühl und Empfindung haben, und einige derselben, (die mit Recht sogenannten *Singvögel*) ihre Stimme wie der Mensch zu *moduliren* im Stande sind. Die *Sprache* hingegen gehört *dem Menschen ausschliefsend* an, weil nur der Mensch denken und begreifen und zugleich seine Stimme so *artikuliren* kann, dafs sie seine Begriffe und Gedanken andeutet. Denn wenn etwan ein Papagey oder Rabe oder ein Staar, dem man die Zunge gelost hat, vom Menschen einige Worte aussprechen gelernt hat, so ist dies kein eigentliches *Sprechen*, sondern ein höchst unvollkommnes *Plappern*, indem der Vogel nichts denkt und nicht seinen Gedanken gemäfs die Tone willkührlich artikulirt, sondern nur die Tone, die ihm oft vorgemacht wurden, gedankenlos nachmacht, so weit es seine Organe gestatten. Wenn aber ein Vogel natürlich schreyt oder piept oder auch singt, oder ein Stier brummt, ein Ros wiehert, ein Hund bellt u. s. w., so sagt kein Mensch in der Welt, dafs ein solches Thier *spreche*. Die sogenannte *Thiersprache* heifst daher nur im uneigentlichen und weitern Sinne Sprache, ist aber allen Thieren, die irgend einen, wenn auch nur einfachen Laut von sich geben können, eigen, nicht blofs den Vogeln. Dagegen sagt jedermann, ohne Bedenken, wenn er die modulirende Stimme einer Lerche oder Nachtigall hört, dafs dieselbe *singe*, zum Beweise, dafs dies nicht blofs eine „*poetische Floskel*" oder ein leeres „*Kompliment*", sondern der wahre eigentliche Ausdruck für die Sache sey, wie ihn der allgemeine Sprachgebrauch mit sich bringt. Indessen hat doch der menschliche Gesang vor dem thierischen Gesange zwey Hauptvorzuge, nämlich 1) dafs der Mensch nicht *blos singen*, sondern auch *singend reden* oder Sprache mit Gesang verknüpfen kann, wodurch der letzte bestimmter und ausdrucksvoller wird: daher die Musik die ganze Zaubergewalt, womit sie unser Herz so mächtig zu ergreifen im Stande ist, nur in Verbindung mit der Poesie äufsern kann; 2) dafs der Mensch in einem *gröfsern* Umfange und *regelmäfsiger* singen und eben dadurch den Gesang mehr nach Willkur modifiziren und vermannichfaltigen kann, um nicht nur alle seine so verschiedenen Gefühle und Empfindungen überhaupt, sondern auch die feinsten Nuansen und Schattirungen derselben auszudrücken, so dafs der Gesang der Vogel, so sehr er auch als freyes Spiel der Natur unser Ohr entzückt und unser Herz rührt, dennoch in jeder Hinsicht hinter dem art kulirten Gesange einer gebildeten Menschenstimme weit zurück bleibt.

Wenn demnach Herr Weber in der oben angezogenen Abhandlung sagt: „Singen — d. h. mit ausgesprochenen Sylben und Worten, oder mit artikulirten Tonen, Tone verbinden, welche nicht artikulirt, aber in ihren Verhältnissen, Verbindungen und Fortschreitungen einer mathematischen Darstellung und Berechnung fähig sind — kann nur der Mensch:" so hat er in *diesem* Sinne des Wortes: Singen, allerdings Recht. Aber dafs er hier die Bedeutung des Wortes: Singen, willkürlich einschränkt, erhellet aus den obigen Bemerkungen zur Gnüge, so dafs die ganze Behauptung eigentlich den Sinn hat: „Menschlich singen kann nur der Mensch," welches freylich ein unbezweifelter Satz ist. Dafs aber Singen diese eingeschränkte Bedeutung ursprünglich gar nicht habe, ergiebt sich schon daraus: dafs man sagt, ein Lied singen, oder eine Rede absingen, wo der Gesang von der Sprache, die damit verknüpft ist, sehr genau unterschieden wird. — Ferner wenn es heifst, dafs das Singen „eben so sehr Sache der Vernunft als Sache der Sinnlichkeit sey"; so ist auch dieser Satz wieder nur in jener willkürlich eingeschränkten Bedeutung des Wortes: Singen, wahr. Das Singen *an und für sich betrachtet* ist gar kein Geschäft der Vernunft, wohl aber das Sprechen, und jenes ist sofern Geschäft der Ver-

wohl stets vergebens, zum Verlag angeboten hat. Nun braucht wohl schwerlich von allen, die die nachtheilige Aufforderung gelesen haben mögen, ig nd einer der verleumdete „sehr vortheilhafte Engagements" schlüger, als eben ich. Ich will Ew. Wohlgeb. nicht behelligen mit einer Schilderung meiner ökonomischen Lage; vielleicht genügt es einzuwenden, wenn ich nur summarisch bemerke, dass ich von vorerst Gulden Einem, einigen wenigen Freykarten, und den wöchentlichen Schulgeldzahlungen unserer Mädchenklasse, welche aber nur etwa die Hälfte der Actien eingeben, weil nur etwa die Hälfte der Actien Pfennige hat, mich selbst, meine Frau Schwiegermutter, meine liebe Margerithe und meine vier Kinderchen zu nähren und zu kleiden habe; wobey ich Sie anderen in öffentlichen Anstandsblättern schwarz gedruckt und verkohlt erscheinen muss, wie sie so beschwerlichen sind, da die schwarzen Tinte und das Leder-zeug von Jahr zu Jahr theurer und doch unentbehrlicher gewerden sind. Viel lieber, als solchen Jammer, erwähne ich, dass mir, wie denn jedes Uebel sein Gutes mit sich führet, seit geraumer Zeit bemerklich gewerden, der Hunger schlage bey mir, wie bey Gesangvögeln, der Stimme zu und mache sie heller und durchdringender.

So gut ich nun diesen Vortheil meiner gegenwärtigen Lage zu schätzen weiss, so scheinen mir doch die Nachtheile derselben überwiegend; zumal weil sich die Familie leichtlich vermehren kann und die Kleinen bald heranwachsen werden: da also ich dem nicht, warum ich eine grosse Verbesserung meines Zustandes, die sich ungesucht in jener Aufforderung mir darbietet, unachtsamigen oder von mir weisen sollte. Vielmehr ergreife ich sie, so viel an mir liegt, und bitte hiermit bescheidentlich um eine jener vacanten Stellen zu, indem ich zugleich in der Kürze, aber gewissenhaft und zu allen möglichen Beweisen der Wahrheit erbötig, darthue, dass ich mich dazu in jeder Hinsicht eigene. Verzeihen Sie nur, dass ich von mir selbst so viel Rühmliches sagen muss: aber woher sollten Sie und der ungenannte Hr. Director (dem ich mich gehorsamst empfehle) es denn sonst wissen?

Angezogener Hr. Director verlangt von den [illegible] — nicht nur vorzüglich ist, sondern anerkannt die vorzüglichste im ganzen heutigen Orte. Die Proben liegen am Tage, und werden von mir bey jeder Leiche und sonstigen Amtsverrichtungen, besonders aber bey den von mir aufgeführten Kirchenmusiken gefordert, wo ich gewöhnlich bin, alle Arien (die für Sopran oder Alt gesetzt in der Octave) selbst zu singen, indem die unmusikalischen Jungen oder Adjuvanten leicht verschwiegen, oder auch wenigstens in Todesangst, dass dies geschehen möchte, tacitum lassen. Hiervon also nichts mehr; und damit man den Umfang meiner Scala beurtheilen könne, sey nur öffentlich bekannt, unbeschadet Factum angeführt, dass ich am verschienenen Leichtfeste in meine Kirchencantate das „O Ihr und Oeorie", in wie dass „Wie stark ist nicht dein Zauberton", aus der grossen Mozart's Zauberflöte eingerückt hatte. Fort, versucht sich, mit gutherzigem Text- und unverdrossenem Arie, als die Solo Ihres Chors, nicht ohne Beyfall, insbesondere vorgetragen habe.

2. Sehr merklich. Darüber kann ich kurz seyn. Wer Stücke, wie die oben angeführten, ohne Anstoss und mit Beyfall singen, zugleich den Takt halten und einen Haufen meistens ganz unmusikalischer Chorsänger und Orchesterspieler leidlich in Ordnung halten, die Cantaten selbst arrangiren, ihnen eigenhändig andern Text unterlegen, und Compositeurs und Lehrbücher schreiben kann, wie ich Ihnen deren früher zum öftern eingesandt, (eine Auswahl liegt ich hier nochmals zur Durchsicht bey, will Ihnen dieselben erstlich zeye kleinten,) der muss doch wohl „sehr musikalisch" seyn — dächt' ich!

3. Von vortheilhaften Aeusseren. Ich gestehe, dass es mir schwer wird, mich darüber aufrichtig auszulassen: ich errithe fast, und würde schicklicher diesen Punkt meiner lieben Margerithe zur Beantwortung darreichen, wäre ihre Hand nicht gar zu unleserlich, wenn man sie nicht gewohnt ist. Es möge nur Folgendes angeführt werden. Ich halte 75 Zoll und 1 Strich; was ich so genau weiss, weil ich 1813 in Gefahr war, mit in den heiligen Krieg zu müssen, und darum ausgemessen wurde. Ich werde nächstes Walpurgis 31 Jahr und trage mich kerzengerade,

in pädagogischer Hinsicht. Aufrichtig gestanden: etwas abgemagert bin ich in meinem Haus- und Noth-Stande: es ist aber nicht zu zweifeln, dass ich, komme ich nur erst wieder in bessere und sattsame Kost, die hinten eingenähten Westen werde wieder auslassen müssen; auch sollte ich meynen, dass die vortheilhaftere Kleidung, besonders die Ritterracht, das Ihrige thun würde. Beym Singen öffne ich den Mund eher zu wenig, als zu viel, weswegen man auch, wie mir manche Leute gesagt haben, meine Worte nicht versteht. Da letztes aber fast bey allen Opern-Sängern und Sängerinnen der Fall, mithin das Publikum daran gewöhnt ist, und auch auf die Worte gar nicht zu hören pflegt: (ich weiss das aus der Residenz, wo ich im Seminarium stand, ehe ich hieher versetzt wurde:) so wird das nichts zu bedeuten haben; besonders da ich, muss es seyn, mich willig erbiete, künftig den Mund weiter aufzumachen.

4. An Fleiss gewöhnt. Dazu lach' ich, mit Ew. Wohlgeb. Erlaubniss! Wer von seinem 20sten Lebensjahre bis in sein 31stes mit 60 bis 70 Mädchen täglich sieben Stunden Schule gehalten, nebenbey für jeden Festtag die Kirchenmusik arrangirt, ausgeschrieben und mit dem hartherzigen, oft widerspenstigen Volke einstudirt, seine von neuem Holze erbaute und darum alle Augenblicke verstimmte oder klemmende Orgel ziemlich in Ordnung gehalten, Vielfaches, selbst Lehrbücher, verfasset für den Druck, (wiewohl vergebens,) Gevatter- und Hochzeit-Briefe in schönster Fractur schreibt und herumträgt, sein Gärtchen an Gottesacker selbst gräbt, bepflanzt, giesst, jätet und raupt; der zuweilen im Hause eines der Honoratioren einfallenden Privat-Musikstunden noch gar nicht zu gedenken, und auch der Sitte nicht, zu langen Winterabenden bey den Spinnrädern der Frau und Schwiegermutter, zu einigem Nebenverdienst und gewissermassen zum Vergnügen, Körbe zu flechten: der, sag' ich ohnmassgeblich, ist gewiss, wenn irgend ein Mensch zwischen Erde und Himmel, zum Fleisse gewöhnt.

Und so glaube ich denn die Forderungen des Hrn. Directors bestens zu erfüllen, bitte diess alles unverholen ihm zu wissen zu thun, und sehe dem sehr vortheilhaften Engagement mit Sehnsucht und Verlangen stündlich entgegen. Ihre berühmte Musikstadt wird sich für einige Mühwaltung ausserdem dadurch belohnet finden, dass Sie sieben ehrlichen Seelen (ohne die Magd) auf die Beine helfen, und zu Dank wollen wie alle es auch nicht fehlen lassen.

Der ich mit grösster Hochachtung pflichtschuldigstermassen verharre etc.

N. S.

Könnte ich nicht vielleicht zuerst als Sarastro auftreten? Ich habe mich in der Residenz einen heraussingen, damals herumreisenden Bassisten eine Menge gewaltiger Variationen zu „In diesen heil'gen Hallen", weggehört und in müssigen Stunden tüchtig eingeübt. Er wurde dafür vom Publikum namenlich applaudirt; aber sie sollten wohl auch aus meinem Munde ihren Effekt machen. Doch diess dem Herrn Director ganz unvorgreiflich!

Kurze Anzeige.

Chanson russe — — variée pour le Pianoforte — — par John Field. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 6 Gr.)

Das Liedchen, aus D moll, ist munterer Art. Der Variationen sind sieben. Sie führen das Thema nicht harmonisch aus, sondern figuriren es; und zwar, nicht nur — wie sich das bey F. von selbst versteht — auf moderne Weise, sondern auch mit manchem Eigenthümlichen. Sie können zugleich als Mittel, sich in solchem Vortrage zu üben, dienen. Sie halten ohngefähr die Mitte zwischen schwer und leicht.

Berichtigungen.

In No. 48 dieser Zeitung Seite 782 Zeile 22 lese man: So hielt sie im Titus als Vitellia im Terzett mit G der für energetischeres S die achte Viertel, und bemerke das energetischere h die fünf Viertel ohne rein aus.

Ebendas. Zeile 36 lese man: Neuendorf statt Neundorf.

Ebend. letzte Zeile lese man: ausnehmende statt halbausschlende.

Ebend. Seite 784 lese man: Gley statt Gley.

In No. 47 S. 747 Z. 13 lese man: leidet statt Leidet.

(Hierzu die musikalische Beilage No. V., die Inhaltsanzeige dieser Beylagen der allgemeinen musikalischen Zeitung und ein Titelblatt mit Andreas Romberg's Portrait.)

№ V. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung 1821. № 52.

Fuga a 4 di Nicolo Zingarelli

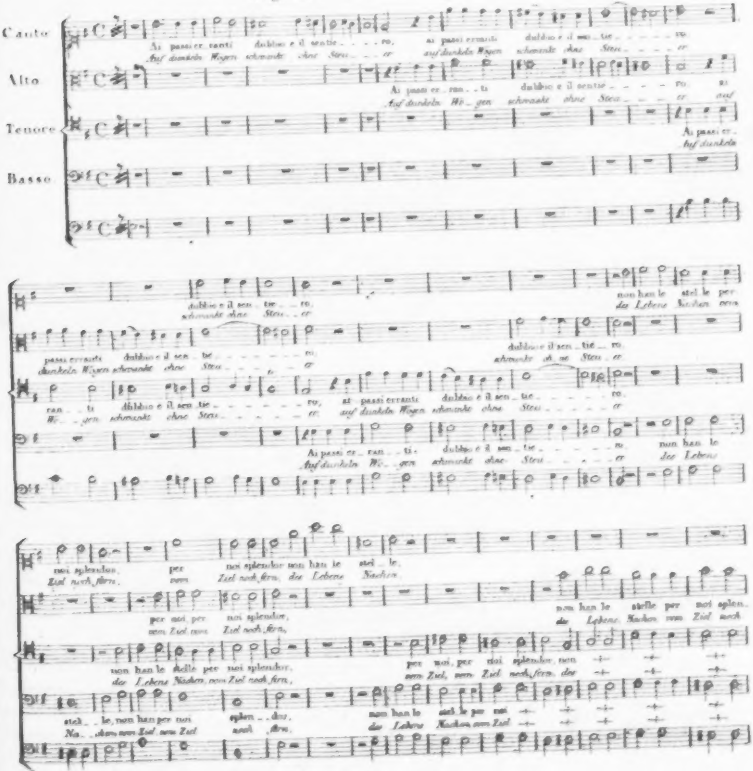

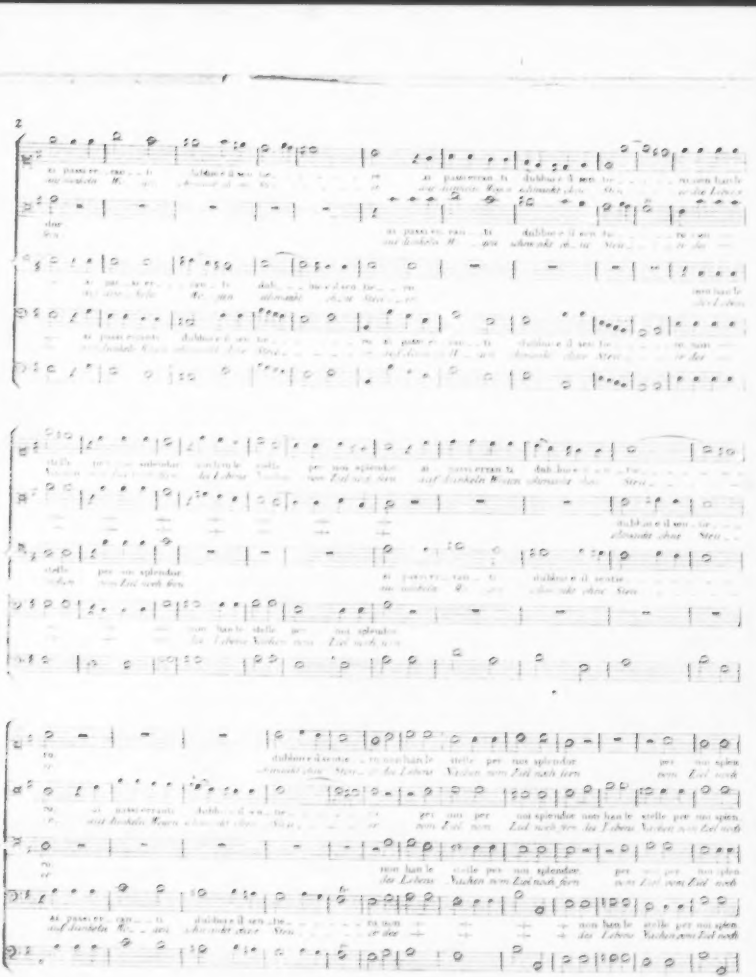

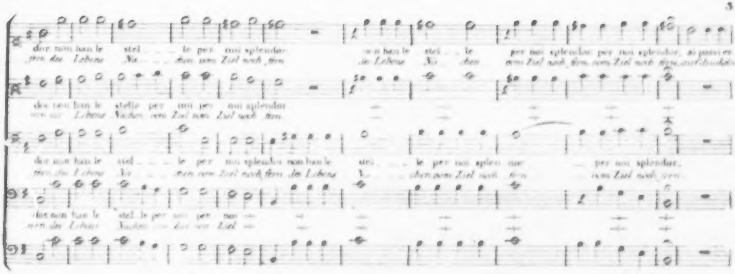
dass nun han le stel le per nei splendor
Leben Nach en zum Ziel nach fern
dass nun han le stel le per nei splendor
Leben Nach en zum Ziel nach fern
dass nun han le stel le per nei splendor nun han le stel le per nei splendor
Leben Nach en zum Ziel nach fern des Lebens Nach en zum Ziel nach fern
dass nun han le stel le per nei splendor
Leben Nach en zum Ziel nach fern

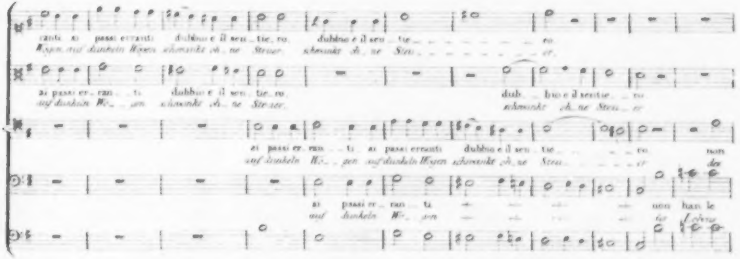
zieh ei passi erranti dubbio e il sen tie ro
Augen nie dunkeln Mien schmunkle ch ne Stern
ei passi er ran ti dubbio e il sen tie ro
auf dunkeln We gen schmunkle ch ne Stern
ei passi er ran ti ei passi erranti dubbio e il sen tie ro
auf dunkeln We gen auf dunkeln Mien schmunkle ch ne Stern
ei passi er ran ti nun han le
auf dunkeln We gen des Lebens

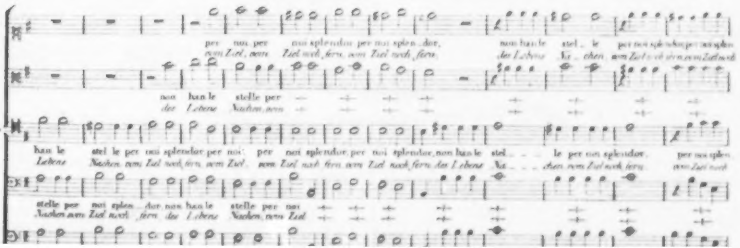
per nei per nei splendor per nei splen dor nun han le stel le per nei splendor
zum Ziel nach fern zum Ziel nach fern des Lebens Nach en zum Ziel nach
nun han le stelle per
des Lebens Nachen zum
han le stel le per nei splendor per nei per nei splendor per nei han le stel le per nei splendor per nei splen
Lebens Nachen zum Ziel nach fern zum Ziel nach fern zum Ziel nach fern des Lebens Nach en zum Ziel nach
stelle per nei splen dor nun han le stelle per nei
Nachen zum Ziel nach fern des Lebens Nachen zum Ziel

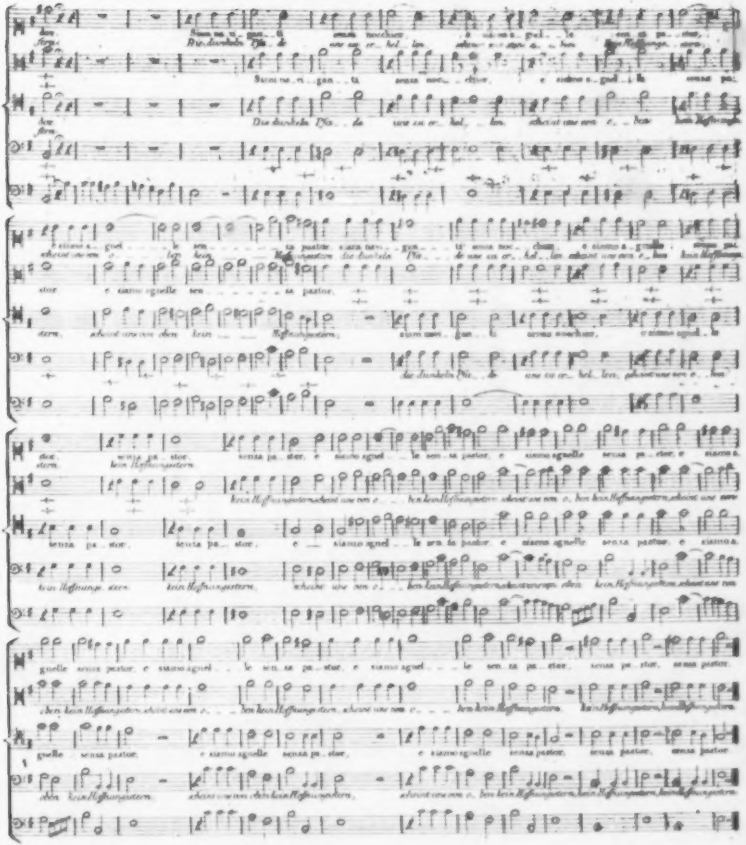

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIER UND ZWEYZIGSTER JAHRGANG.

vom 2. Januar 1822 bis 25. December 1822.

Ritter Gluck.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Universitäts
Bibliothek
Münster

V 61/230

INHALT

des

vier und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1822.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Chladni, E. F. F., Fortsetzung der Beyträge zur praktischen Akustik, enthaltend manche Verbesserungen und Zusätze, wie auch Nachrichten von einem vor kurzem auf eine ganz neue Art gebauten Euphon, Seite 789. 805. 821.

Gld. Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument, 501. 517. 533. 549.

Gleichmann, Ausstellung einiger von den alten Griechen hergeleiteten Grundsätze im Gebiete der Tonkunst, 193.

Häser, Ferd. Aug., Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesangslehre, 3. 17. 33. 53. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185.

Uebersicht der Geschichte der K. K. Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818; besonders in Hinsicht auf die Oper, 233. 249. 265. 281. 297. 317. 333.

Wilke, Ueber Stimmung der Orgeln, 727. 751.

II. Gedichte.

Andreas und Bernhard Romberg, von J. A. Leeser, 722.

Weihnachts-Cantate, nach den Worten der Schrift, von Fr. Rochlitz, 725.

III. Nekrolog.

Campi, Mad., 704.

Cantù, Giovanni, 326.

du Puy, Jean Bat. Ed. Louis Camille, 448.

Romberg, Andreas, 78.

Schwenke, Christian Friedrich Gottlieb, 736.

Uber, Christian Friedrich Hermann, 639.

Wagner, Karl, 836.

Werner, Johann Gottlob, 767.

Zawřal, Carl Eugen. 578.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Castil-Blaze, de l'Opéra en France. Vol. I., 433. 469; Vol. II. 881. 897.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bach, Joh. Seb., Eine feste Burg ist unser Gott, Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Part., 433.

Benelli, Ant., Salve Regina, a 4 voci primo, 80.

Fesca, F. E., Der neunte Psalm, Hymne für 4 Singstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters. 21tes Werk, 437.

Händel, G. F., Psalm, in vollständiger Original-Partitur, mit untergelegtem deutschen Texte, herausgegeben von J. O. H. Schaum, 421.

Haydn, Mich., Litaniae de venerabili sacramento, 4 vocibus

Tenori concertanti, con chori ed Orchestra, ridotta per il Cembalo e con parole italiane e tedesche, 644.

Neukomm, Sigism., Te Deum à grand Orch. Oeuvr. 24. 217.

Rink, C. H., Hallelujah für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63. n. 2, 436.

Romberg, Andr., Psalmus CX: Dixit Dominus etc. in unum quatuor vocum cum choro et omnibus instrum. mus. etc. Op. 61, 385.

— Psalmodie, bestehend in sieben 4- 5- 8- und 16stimmigen Psalmen und Lobgesängen, nach M. Mendelssohns Uebersetzung. 65s Werk, 2te der Gesangstücke. Partitur und Stimmen, 741.

Seyfried, Ign. Ritter von, Messe (in C.) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen (oder Clarinetten), zwey Hörner (ad libit.), Trompeten, Pauken, Orgel und Bass. No. I.

— Messe (in B) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, Trompeten, Pauken, Orgel und Bass. No. II. 613.

b) Oper.

Feska, F. E., Cantemire, eine grosse Oper in zwey Akten. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Klavierauszug, 832.

Kuhlau, Fedr., Die Räuberburg, grosse Oper in drey Aufzügen. Neuer, vermehrter und umgearbeiteter Klav. Auszug vom Componisten, 757.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

Beethoven, L. van, Meeresstille und glückliche Fahrt (von Göthe). Partitur, 675.

Hering, M. C. G., Gesänge für Männerchöre, 1. 2. Heft, 295.

— Jugendfreuden, in Liedern mit Melodieen und einer Begleitung des Klaviers oder Fortepiano. 2. Heft, 787.

Hientzsch, J. G., Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle für Männerstimmen, von verschiedenen Componisten, zunächst für Gymnasien. 1. Heft, 642.

Lindpaintner, P. Ciehl forse questo sarà l'ultimo Addio. — Duettino per il Soprano e Basso, dell'Op. Alessandro in Efeso, coll' accomp. del Pianof. Op. 22. 772.

Mosel, J. F., von, drey Hymnen aus dem Trauerspiele Ines, von Math. von Collin, mit Begleitung des vollen Orchesters. Partitur. 648.

Paer, Ferd., O dolce concento! (Das Klingt so herrlich etc.) Variations sur un thème de Mozart, arrangées en Trio et pour le Pianoforte, 432.

X. Schnyder von Wartensee, Die vier Temperamente, ein komisches Quartett für 2 Tenor- und 2 Basstimmen, ohne Begleitung. Partitur nebst untergelegtem Klavier-Auszug, 595.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Dietrichstein, Moritz von, sechs Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 8te Sammlung, 152.

Ehrenstein, C., Lieder aus Göthe's west-östlichem Divan fürs Pianoforte. 6. 8. Heft, 251.

Guillmick, Ch., 6 Romances avec accomp. de Guitare, 252.

Klein, Bernh., Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Fortepiano. 12. Heft, 739.

Kocher, Conr., sechs Lieder mit Begleit. des Pianof. 264.

Lindpaintner, P., Ciel pietoso (Lass dein Trauern): Preghiera, per il Basso solo, e accomp. del Pianof. Op. 21, 548.

Paer, Ferd., Vingt-quatre Exercices pour voix de Soprano ou Tenore, contenant gammes variées et solfèges. 12e Suite, 802.

Pillwitz, Ferd., Polacca per la voce di Basso, e accomp. del Pianof. Op. 8, 16.

Rungenhagen, C. F., Der Ciel im Leben, Lieben und Sterben, in Romanzen nach dem Spanischen von J. G. von Herder. 130tes Werk, 834.

Speier, W., Gesänge für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13, 772.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Beethoven, L. van, grande Sinfonie en Ut majeur (C dur). Oeuvr. 21. Part. 756.

Lobe, C., Ouverture à grand Orch. de l'Opéra: La Cage (der Käfich), 288.

Schneider, Fr., 4te Ouverture (tragisch) fürs ganze Orchester etc. 45tes Werk, 565.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orch. Begltg.

Berg, Conr., 2me Concerto pour le Pianoforte av. accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors, 82.

nunft, als es mit diesem verknüpft und durch Regeln geleitet wird. Folgender Umstand kann dies noch naher erläutern. Wenn wir einen Menschen in der Einsamkeit belauschen, der für sich selbst *singt*, so nehmen wir keinen Anstofs daran, sondern der Sänger oder die Sängerin erweckt unsre herzliche Theilnahme. Stossen wir aber plötzlich auf einen Menschen, der mit und für sich selbst *spricht*, so fällt uns dies auf und wir treten scheu zurück, indem wir besorgen, es möchte bey dem Menschen unter der Mütze nicht richtig oder er möchte durch eine heftige Leidenschaft aufgebracht seyn. Woher dieses verschiedne Benehmen? Der Grund ist kein andrer, als folgender. Das Sprechen ist lediglich Sache des Verstandes und der Vernunft, ein *Denken*, das sich *mittheilt*; wenn also jemand denkt und niemand da ist, dem er seine Gedanken mittheilen könnte, so wird er vernünftiger Weise und bey kaltem Blute auch nicht sprechen; spricht er dennoch, so findet man dies absurd und setzt voraus, das Denkvermögen selbst sey in Unordnung gerathen, wie bey Wahnsinnigen und Zornigen: wiewohl man das mit sich selbst sprechen auch bey Kindern und alten Leuten, die am Verstande Kinder sind, findet, wo es aus Schwäche des Denkvermögens entspringt. Das Singen hingegen ist an sich betrachtet lediglich Sache des Gefühls und der Empfindung; diese kann aber leicht so lebhaft werden, dafs sie in Laute oder Töne ausbricht, wenn auch Niemand zugegen ist, dem man sich mittheilen könnte. Gesetzt nun auch, dafs diese Laute Worte sind oder die Töne beym Singen artikulirt werden, wie wenn jemand ein Lied für sich singt, so nimmt man doch keinen Anstofs daran, weil man beym Gesange mehr auf die Modulation als die Artikulazion der Stimme merkt, und man bey dem, der singt, schon eine sehr lebhafte Gemüthsstimmung voraussetzt, die die Töne unwillkührlich hervortreibt. Daher mag es auch wohl zu erklären seyn, dafs wir in einer gut komponirten Oper über manche schönen Gesange sehr leicht den schlechten Text — den Schikaneder über dem Mozart vergessen.

Recension.

Zwölf Lieder von Schinck, in Musik gesezt von Friedrich Methfessel. Rudolstadt, bey Langbein und Kluger. (Pr. 8 Gr.)

Wenn unter der zahllosen Menge von Liederleyereien mitunter so eine Sammlung erscheint, die den Freund des guten Gesangs in mehrerer Rücksicht befriedigt, so ist es eine wahre Freude. Die Melodie ist edel und ausdrucksvoll, die Klavierbegleitung bestehet nicht in modischen, harpeggirten Akkorden, die sehr oft mit der Melodie, wider alle Regeln der Harmonie, dissoniren; sondern sie unterstützt den Gesang und verstärkt den Ausdruck. Es ist dem Recensenten unangenehm, dafs er, bey den sonstigen Vorzügen dieser Lieder, doch so viele Hauptfehler gegen den reinen Satz hat finden müssen. Hier folgen nur einige. In dem Lied: *Trost der Hoffnung*:

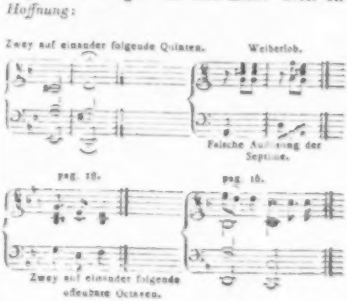

Wer wird wohl ein Lied mit dem Quartsextenakkord anfangen, wie hier das letzte Lied anfangt?

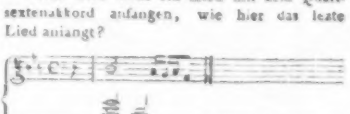

Berg, Conr., Rondeau brillant pour le Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basso, 1 Flûte, 2 Clarinettes et 2 Cors, 52.

Danzi, Fr., 3me Potpourri pour Clarinette avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (Flûte, Oboe, Basse e Cors ad lib.), 420.

Fürstenau, C., Polonoise pour deux Flûtes princip. avec accomp. d'Orch. Oeuvr. 59, 120.

Matthäei, A., 3° Conc. per il Violino, coll' accomp. di gr. Orchestra. Op. 23, 649.

Maurer, L., Adagio et Polonoise pour la Flûte avec acc. d'Orch. Oeuvr. 17, 156.

Romberg, B., 6me Conc. pour le Violoncelle, avec accomp. d'Orch. Oeuvr. 31, 119.

Schneider G. A., Concerto conc. pour Flûte et Hautbois avec accomp. d'Orch. Oeuvr. 107, 516.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Bärmann, H., Polonaise avec Introduction pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte. Oeuvr. 25, 408.

Berg, C., grosse Sonate, concertirend für Pianoforte und Violine, und

— Drey grosse Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 12, n. 1. 2. 3. 707.

Fesca, F. E., Quintuor pour Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 22, 183.

Henschkel, J. P., 4 Son. fac. pour le Pianof. avec accomp. d'un Violon ou d'une Flûte ad libit. Op. 4, 71.

Hummel, J. N., Grosses Quintett für das Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass. 87s Werk, 709.

Kreutzer, Conr., Sonate conc. pour le Pianoforte et Flûte. Op. 20, 331.

Kuhlau, Fr., gr. Son. pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obl. Op. 33, 215.

Kummer, Casp., Variations sur le thême: la Sentinelle, pour Flûte et Guitare. Op. 5, 32.

Lannoy, Ed. son, Grosses Trio für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, 15s Werk. — Dasselbe für Pianoforte Violin etc. 16s Werk, 31.

Pixis, J. P., Potpourri pour le Pianoforte et Flûte, 200.

Rica, Ferd., 2 Son. pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ad libit. Oeuvr. 81, 263.

— gr. Son. pour le Pianof. avec accomp. de Violon obl. Oeuvr. 85, 263.

Weiss, C. N., Etude de Modulation ou Capriccio p. 2 Flûtes concert. dans tous les tons majeurs et mineurs, 15.

— Brelant d'Amour, ou le vaillant troubadour, Fantaisie avec Variat. pour Flûte et Pianoforte, 400.

β) für Ein Instrument allein.

Beck, C. F., XII Variationen zur stufenmäßigen Fortschreitung und Uebung der rechten und linken Hand über God save the King, f. Pianoforte, 88.

Berg, C., Variationen für das Pianoforte über ein beliebtes Schweizerlied. Op. 6, 706.

Clementi, Mur., Batti, batti etc. de l'Op. Don Giovanni da W. A. Mozart, 72.

— Fantaisie avec Variat. p. le Pianoforte sur l'air: Au clair de la lune. Oeuvr. 48, 316.

— 12 Mouferrines pour le Pianoforte. Oeuvr. 49, 660.

— 5 Sonates pour le Pianoforte. Oeuvr. 50, 629.

— Gradus ad Parnassum, ou l'Art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices dans le style severe et dans le style elegant. Vol. 2, 773.

Czerny, Charl., 12e Son. pour le Pianof. seul. Oeu. 7, 382.

Gerke, A., Amusement pour le Pianof. Oeu. 19. liv. 2, 247.

Hartknoch, C. E., Sonate pour le Pianoforte, 102.

Kreutzer, Jos., 6 Variat. pour la Guitare seule sur l'air God save the King, 692.

Kuhlau, Fr., Fantaisie et Variat. sur des Airs et Danses Suedois, pour le Pianoforte. Oeuvr. 25, 484.

— Sonate pour le Pianoforte. Oeuvr. 30, 279.

Marschner, H., IV Polonaises p. le Pianoforte à 4 mains. Oeuvr. 13, 369.

— Trois grandes Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuvr. 16, 836.

Möller, Joh. Gottfr., 4händige Sonate fürs Pianoforte. Op. 7, 518.

Moscheles, Ign., Fantasie (im italienischen Style), verbunden mit einem grossen Rondo. Op. 58, 530.

Reissiger, C. G., dix Polonaises pour le Pianoforte, 168.

— Rondo brillant pour le Pianoforte, 580.

Riem, W. F., Drey Capricen für das Pianof. Op. 34, 611.

— 3 Sonatines pour le Pianoforte. Oeuvr. 35, 499.

Rink, C. H., 8 Variat. pour le Pianoforte sur l'air connu: Zu Steffen sprach im Traume. Oeuvr. 62, n. 5, 451.

Rummel, Chr., Introduction et Polonoise pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuvr. 17, 348.

Schmitt, Al., quatre Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 36, 724.

Soergel, F. W., 3 pièces faciles pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuvr. 10, 216.

Witzka, Variat. pour le Pianoforte sur un thême tiré d'un Ballet, 296.

Zimmermann, J., Variat. sur la Romance favorite: S'il est vrai, que d'être aimé, pour le Pianoforte. Oeuvr. 9, 627.

— Badinage pour le Pianoforte sur l'air: Au clair de la lune. Oeuvr. 8, 852.

V. Correspondens.

Nachrichten aus

Amsterdam, 389.
Augsburg, 314.
Bamberg, 767.
Berlin, 39. 117. 176. 271. 341. 401. 493. 635. 683. 755. 814.
Braunschweig, 375.
Bremen, 85. 229. 593.
Calcutta, 594.
Cassel, 524. 686.
Dessau, 442.
Dresden, 287. 310. 396. 495.
Elbing, 27.
Erfurt, 689.
Frankfurt am Main, 23.
Gotha, 191.
Hamburg, 211. 756.
Italien — Berichte aus den HauptstEdten, 277 fgg. 528 fgg. 545. 765 fgg. S. übrigens Mailand.
Königsberg, 43. 697. 708.
Leipzig, 682. 845.
London, 404. 618. 651.
Mailand, 66. 255. 524. 659. 762.
Meiningen, 247.
Mitau, 97.
Moskau, 343.
München, 147. 159. 208. 369. 514. 704. 784.
Nürnberg, 161.
Paris, 363. 430. 592.
Prag, 45. 222. 242. 413. 826.
Riga, (99 fgg.) 637.
Stockholm, 424.
Strasburg, 428. 556. 565.
Stuttgard, 129. 605.
Warschau, 273. 678.
Weimar, 572.
Wien, 129. 681. 141. 224. 503. 549. 456. 510. 585. 670. 717. 792. 837.
Wismar, 334.
Zürich, 559.

VI. Miscellen.

Anekdoten, 799. 816.
Bemerkungen von F. L. B., 134. 498. 529. 548. 579. 594. 609. 627. 706. 723. 738. 771. 801. 817. 850.
— über Flötenspiel, 115.
— eines Kunstfreundes, 199. 230.
Berichtigungen, 72. 296. 564. 708.
Brief-Fragmente, 166. 213. 344.
Chladni, E. F. F., Berichtigung und weitere Nachricht, einen von Greg. Trentin verfertigten Bogenflügel betreffend, 163.
— musikalisch-literarische Nachrichten nebst einigen Bemerkungen, 178.
Die Chöre der Derwische, 695.
Verzeichniss aller Compositionen von Gaet. Donizetti, 766.
Ueber eine Empfehlung der Drehorgeln zum Gebrauch in Landkirchen, von Wilke, 777.
Zur Einleitung, von Novalis, Göthe, Luther, 1.
Nachrichten aus einigen Städten Italiens über die diesjährigen Karnevalsopern, 277.
Miscellen, 368. 379. 397. 433. 451. 467. 690.
Ueber Morlacchi's Oper: Tibaldo ed Isolina, aufgeführt zu Venedig, 545.

VII. Beylagen.

No. 1. Beyspiele aus der Introduction der Oper: L'Esule di Granada von Meyerbeer.
No. 2. 1) Beyspiele zu Gids. Abhandlung: Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument.
2) Moldauisches Lied und Moldauische Tänze.
Andante aus Süssmayers Ballet: Il noce di Benevento, 531.
No. 3. Chöre der Derwische Mewlewi.
No. 4. Das Vater unser, von J. H. Clasing.
No. 5. Tafel zu Chladni's fortgesetzten Beytrigen zur praktischen Akustik.

VIII. Intelligenzblätter.

9 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. **N°. 1.** 1822.

Zur Einleitung.

Wer unglücklich in der jetzigen Welt ist; wer nicht findet, was er sucht: der gehe in die Bücher- und Künstlerwelt, in die Natur, diese ewige Antike und Moderne zugleich, und lebe in dieser Ecclesia pressa der bessern Welt. Eine Geliebte und einen Freund, ein Vaterland und einen Gott, findet er gewiss. —

Die Musik redet eine allgemeine Sprache, durch welche der Geist frey, unbestimmt angeregt wird; diess thut ihm so wohl, so bekannt und vaterländisch: er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner Heimath. Alles Liebe und Gute, Zukunft und Vergangenheit, regt sich in ihm; Hoffnung und Sehnsucht. —

Ein Genie muss durch genialische Berührungen der mannichfaltigsten Art versucht, erregt und gebildet werden; daher jeder Mensch, in Ermangelung lebendiger Genies, durch genialische Produkte. —

Man versteht das Künstliche gewöhnlich besser, als das Natürliche. Es gehört mehr Geist zum Einfachen, als zum Complicirten; aber weniger Talent. —

Das Wahre und Aechte scheint, als wenn es so seyn müsste, und nicht anders seyn könnte. Sucht nach Originalität ist gelehrter, grober Egoismus — — Das Hervorbringen neuer Ideen kann unnützer Luxus werden; es ist ein actives Sammeln: die Bearbeitung des Gesammelten ist schon ein höherer Grad der Thätigkeit. —

Beynah alles Genie war bisher einseitig: Resultat einer krankhaften Constitution. Die eine Klasse hat zu viel äussern, die andere zu viel innern Sinn. Selten gelang der Natur ein Gleichgewicht zwischen beyden: eine vollendete genialische Constitution. Durch Zufälle entstand oft eine vollkommene Proportion; aber nie konnte diese von Dauer seyn, weil sie nicht durch den Geist aufgefasst und fixirt ward: es blieb bey glücklichen Augenblicken. —

Man sagt nicht ohne Bedeutung, um die Schwierigkeit eines Unternehmens anzuzeigen — das Unternehmen sey kritisch. Die Kritik ist also gefährlich und mühsam. —

Novalis.

Wie Natur im Vielgebilde
Einem Gott nur offenbart,
So im weiten Kunstgefilde
Weht ein Sinn der ew'gen Art.
Diesen ist der Sinn der Wahrheit,
Der sich nur mit Schönem schmückt,
Und getreut der höchsten Klarheit
Hellstem Tag entgegenblickt.

Doch was wollen wir hie lange predigen und schulmeistern zum voraus? Lasset uns lieber zum Werk schreiten und angreifen fröhlich! Ihr aber wöllet aufhorchen, und achthun, so wir gut Ding aufweisen; fehlen wir aber und treffen eins fälschlich: so zeigen der Andern es feiner lassen, damit wir auch was haben aufzumerken und nachzuthun! Muss doch Einer des Andern harren und braucht Einer des Andern, und darf Keiner sagen: Siehe, hie bin ich und habs alleine! Also auch wir — —

Luther.

Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre.

Von August Ferdinand Häser.

Vorerinnerung.

Seit mehrern Jahren ist an vielen Orten Deutschlands in höhern und mittlern Ständen ernste Liebe für den Gesang erwacht und hat Singvereine gebildet, deren Einrichtung allein dazu geeignet ist, wenigstens unter den Dilettanten, dem seichten oberflächlichen Studium des Gesanges entgegen zu arbeiten, worüber man ehemals gerechte Klagen führte. Schon haben solche Anstalten hier und da manches Treffliche geleistet, und sie werden es immer mehr; ihr glücklicher Einfluss selbst auf die Art des Studiums unter den Sängern von Profession, so wie auf den Zeitgeschmack in Hinsicht der Werke für den Gesang und deren Ausführung, der sich zum Theil schon jetzt nicht verkennen lässt, wird gewiss in wenigen Jahren deutlicher noch sich zeigen, und so wird einst vielleicht Deutschland auch den letzten, ihm von Italien noch bestrittenen, Preis der Kunst, den des Gesanges, glücklich erringen.

Die Mitglieder der Singinstitute sind grösstentheils solche Männer und Frauen, die schon mit den Elementen der Musik überhaupt vertraut und mit einem Instrument, gewöhnlich dem Pianoforte, bekannt sind. Weniger vielleicht sind sie zum Theil kundig des Gesanges, da dieser in einem etwas weitern Umfange nicht eben seit vielen Jahren zum allgemeinen Jugendunterricht gehört. Dem Director des Instituts aber ist in Hinsicht auf eigentlichen Unterricht wohl nur äusserst selten möglich, mehr zu thun, als über die Art des eignen Studiums Winke und allgemeine Bemerkungen mitzutheilen — — und den besondern Unterricht eines Lehrers zu benutzen, möchte allen Mitgliedern der Anstalt nicht überall leicht und manchem auch wohl zu kostspielig seyn. — Freilich, wer den Unterricht eines Mannes erhalten kann, der mit der Gabe des Unterrichts überhaupt und mit den, dem Gesangslehrer nöthigen Kenntnissen und Erfahrungen insbesondere, zugleich die Kunst des Gesanges selbst in sich vereiniget und so auch Muster und Beispiel ist — der freilich hat für sein Gesangstudium am besten gesorgt. Selten aber finden sich alle genannte Eigenschaften in einem Einzelnen beisammen, und glücklich genug lehrt die Erfahrung, dass es nicht geradezu unumgänglich nöthig sey, ein guter Sänger zu seyn, um gut singen zu lehren, da es hier vorzüglich auf eine gute Methode des Unterrichts ankommt. Denn viele der trefflichsten, gepriesensten italienischen Sänger früherer Zeit sind aus der Schule von Männern hervorgegangen, die selbst wenig oder gar nicht sangen — ja, es hat sogar mancher sich zum braven Sänger allein nach schriftlichen Anweisungen durch eignes Studium gebildet.

Diese letzte Erfahrung — die jedoch nicht die Wahrheit umstösst, dass es dem Sänger überaus nützlich sey, einen Musiker zum Beistand zu haben, der die allgemeinen Eigenschaften eines Lehrers besitze, reine und sichere Intonation und gute Aussprache habe, und mit Einsicht in Harmonie Geschmack verbinde, wäre es auch nur wegen der etwaigen, dem Sänger selbst nur schwer bemerkbaren, Fehler und Angewohnheiten und wegen der Begleitung — ist es vorzüglich, die mich bestimmte, die vorliegende Abhandlung auszuarbeiten. Es war nicht meine Absicht, eine ausführliche Gesangschule mit den Elementen der Musik, Solfeggien u. s. w. zu schreiben, da wir dergleichen Werke schon genug haben; sondern ich wollte versuchen, eine zweckmässige Stufenfolge des Unterrichts vorzuzeichnen und den Weg für höhere Ausbildung mehr anzudeuten, als den vollständigen Cursus selbst zu liefern. Eine solche Schrift, möglichst kurz und gedrängt,

nur hinweisend auf Uebungstücke und alles Andere, was hier Noth thut, doch aber dem vorgesteckten Ziele nach vollständig und strenger geordnet, als diese und jene Singschule es ist, schien mir eine Arbeit zu seyn, die eben nicht überflüssig wäre, und vielleicht dem Lehrer des Gesanges als Leitfaden bey seinem Unterrichte, so wie dem angehenden Sänger beym eignen Studium nützlich seyn könnte. —

Ueber die Entstehung meines Aufsatzes sey mir noch erlaubt, folgendes zu erinnern. Ich widmete während sechs Jahren, die ich in Italien verlebte, einen grossen Theil meiner Musse dem Studium des Gesanges und suchte die alte italienische Methode mir zu eigen zu machen, die mit Recht allgemein für das höchste Muster gilt und ihrem Wesentlichen, Eigenthümlichen nach, auch jetzt noch in Italien als die einzig wahre betrachtet wird. Meine Verhältnisse verschafften mir die gunstige Gelegenheit, die vorzüglichsten Sänger und Gesanglehrer Italiens kennen zu lernen und mit ihnen selbst in genauere Beziehungen zu kommen. Ich strebte, mir die Grundsätze und Erfahrungen vieler trefflicher Künstler, theils durch den mittheilenden Umgang mit ihnen anzueignen, theils aus ihren Kunstproductionen zu abstrahiren. Meine Bemerkungen wurden unter den Zerstreuungen der Reise nur flüchtig aufgezeichnet und fast in ihrem ersten Entwurf in der musikalischen Zeitung (Ende 1812 und Anfang 1813) unter dem Titel: *Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode* gedruckt. Man nahm sie mit gütiger Nachsicht auf, und diese gab mir den Muth, zu ordnen, zu ergänzen und zu bessern, indem ich jene frühere Abhandlung jetzt nur als Materialien behandelte und sowohl die spätern Erfahrungen, die ich in meinen jetzigen Verhältnissen zu machen die Gelegenheit hatte, als auch einige gedruckte Werke z. B. die Singschule des Pariser Conservatoriums, die von Schubart, Hillers Anweisung zum musikalisch richtigen und zierlichen Gesange, *Mancini Riflessioni sul canto figurato*, so wie Hunnius Arzt für den Schauspieler und Sänger, Liscov Theorie der Stimme und einzelne Bemerkungen anderer Schriften benutzte. So entstanden diese Blätter.

Dass ich neben den deutschen Kunstausdrücken auch italienische brauchte, wird man hoffentlich nicht tadeln, da manche im Italienischen bestimmter sind als im Deutschen und für andere sogar noch ein allgemein eingeführter deutscher Ausdruck fehlt.

Möge mir gelungen seyn, das zu leisten, was ich zu leisten wünschte.

Einleitung.

Wer sich Fertigkeiten erwerben will, für welche natürliche Anlagen erforderlich sind, deren Mangel durch Fleiss und Anstrengung nie ganz ersetzt werden kann, der wird zuerst untersuchen, ob ihm die Natur jene Anlagen verliehen.

Für den, der sich zum Sänger bilden will, ist Stimme Haupterforderniss. Diese muss also untersucht werden. Finden sich, was nicht eben häufig der Fall ist, bleibende, sehr bedeutende und auffallende Fehler der Stimme, so ist gewöhnlich eine Unregelmässigkeit in den Stimmorganen daran Schuld. Die Untersuchung dieser aber, über welche man in Liscovius (K. S. T.) Theorie der Stimme, Leipzig bey Breitkopf und Härtel 1811. Seite 11 bis 16 Belehrung findet, ist Sache des Arztes, der aber doch nicht immer für sichere Resultate verantwortlich seyn kann. Andere Ursachen der Fehler der Stimme hängen von verschiedenen Umständen ab, welche z. B. Unpässlichkeit oder Geschlecht und Alter herbeyführen. Da diese Ursachen vorübergehend sind, so sind es auch ihre Wirkungen.

Ausser der Stimme ist aber auch dem angehenden Sänger musikalisches Gehör und einiger Sinn und Takt für Musik überhaupt unumgänglich nöthig. Glücklicherweise findet sich beydes in den meisten Menschen.

Stimme, Gehör und Gefühl giebt die Natur. Studium vermag zu bilden und zu vervollkommnen, aber die Kunst ist nicht im Stande, zu erzwingen, was die Natur versagte.

Alle Musik geht vom Gesang aus. Es scheint daher der Natur gemäss, ihren Gang bey der Bildung der Völker auch bey der Bildung des Individuum nachzuahmen. Aber die Erfahrung lehrt, dass es bey dem jetzigen höhern Stande der Kunst zweckmässiger sey, sich, vor aller Beschäftigung mit Gesang, eine allgemeine Kenntniss der ersten Elemente der Musik zu verschaffen und das musikalische Gehör einigermassen auszubilden. Beyde Absichten wird man durch Erlernung eines Instrumentes, am besten des Pianoforte, erreichen, da dieses zugleich die Fort-

schritte im Gesang überhaupt und besonders das, für die spätere, höhere Ausbildung im Gesange unerläßliche, Studium der Harmonie mehr als jedes andere Instrument erleichtert. Dazu ist jedoch keineswegs nöthig, das Instrument so beherrschen zu lernen, um auf den Namen eines Virtuosen Anspruch machen zu dürfen — ja, dies ist sogar für den, der die Singkunst zu einem Hauptstudium macht, nicht einmal gut und rathsam.

Hauptzweck aller Musik und einziger Zweck des Gesanges ist, Gefühle und Empfindungen wahr und schön auszudrücken, und so zu erfreuen und zu rühren. Wie dieser Zweck auf die möglich beste Art zu erreichen sey, müssen Vorschriften lehren, deren Anwendung und Brauchbarkeit die Erfahrung als unabhängig von Zeit und Ort bewährt hat.

Erster Abschnitt.

Elemente der Gesangslehre.

Erstes Kapitel.

Von der menschlichen Stimme überhaupt.

1. Die menschliche Stimme, welche als die wahrste und eigenthümlichste Aeusserung des Gefühls überall, ungeachtet aller Verschiedenheit der Sprachen und der Völker, dem Wesentlichen nach dieselbe ist, und für sich zwar nur undeutlich und unbestimmt, aber deshalb nicht weniger mächtig zum Gemüth spricht, ist nach Alter und Geschlecht verschieden. Denn die männliche sowohl als die weibliche Stimme erscheint in den drey Perioden der Alter des Kindes, des Erwachsenen, des Greises, als sich ausbildend, ausgebildet und vergehend. Ist aber die menschliche Stimme rein und nicht ganz roh und ungebildet, oder vor Altersschwäche klanglos, unsicher und schwankend, so hat sie, die Verschiedenheit in Hinsicht auf Höhe und Tiefe des Tons, auf eigenen Klang der einen und der andern, sey welche sie wolle, doch gleiche innere Vorzuge vor dem Tone eines jeden Instruments, nämlich den höchsten Grad der Fähigkeit, auf die mannichfaltigste Weise modificirt werden zu können, und durch die Sprache unterstützt, welche deutlich und bestimmt zum Verstande redet, die verschiedensten Empfindungen mit einer Wahrheit auszudrücken, welche keinem Instrumente erreichbar ist.

2. Man theilt die männliche und weibliche Stimme in tiefe, mittlere und hohe ein.

Die Stimme der Männer, welche der der Frauen zwar an Metall, Umfang und Biegsamkeit im Allgemeinen nachsteht, sie aber an Kraft und Fülle übertrifft und oft durch das ihr eigene Ruhrende und zum Herzen Sprechende sich auszeichnet, ist Bass, *basso* — Bariton, hoher Bass, *baritono* — und Tenor, *tenore*; die Stimme der Frauen, der Kinder und der Kastraten, welche letztern jedoch nur den Umfang jener und oft eine sehr grosse Geläufigkeit, nie aber den herrlichen Klang der Frauen- und Knabenstimme, sondern immer etwas widerlich tönendes haben, ist Alt, *contralto* — Mittelsopran, tiefer Sopran, *mezzo soprano* — und Sopran, hoher Sopran, *soprano*, *soprano acuto*.

Da von diesen sechs Stimmen die mittlern sich bald mehr der tiefern, bald mehr der höhern, sowohl in Hinsicht auf Umfang, als auf Charakter des Tons nähern, so ist die Eintheilung der Stimme in vier Gattungen, Sopran, Alt, Tenor, Bass fast eben so allgemein, und kann, aus der nur angeführten Ursache, bey allgemeinen Bemerkungen über männliche und weibliche Stimme überhaupt zum Grunde gelegt werden.

Die Erfahrung aber, dass manche männliche Stimme durch das sogenannte Falsett auch die höhern Töne der Weiberstimme, gewöhnlich aber nur gepresst, unnatürlich und unangenehm hervorzubringen im Stande sey, kann auf die obige Eintheilung keinen Einfluss haben.

3. Die Eigenschaften, die man von einer guten Stimme verlangt, sind im Allgemeinen für jede der vier genannten Arten dieselben; doch liegt es in der Natur der Stimme selbst, dass einige dieser Eigenschaften in höherm Grade dem Sopran oder Alt, andere dem Tenor oder Bass zukommen.

Eine gute Stimme ist rein, *intonata* — hellklingend, hat Metall, *chiara*, *limpida*, *sonora*, *di argento* — voll, *piena*, *di corpo* — hinlänglich stark, *gagliarda*, *robusta*, *forte* — von einiger Ausdehnung, *distesa*, *estesa*, — gleich, *eguale* — biegsam, *flessibile*, *ubbidiente*, *elastica*, *agile* — und angenehm, *grata*, *dolce*.

4. Das, was man durch *voce granita*, körnige Stimme, bezeichnet, besteht theils in Fulle und

Rundung der Stimme, theils in Kraft und Stärke derselben. Unter *voce pastosa* versteht der Italiener eine volle und dabey weiche, geschmeidige Stimme.

5. Die Ausdrücke: edle, rührende, zum Herzen sprechende, seelenvolle Stimme, *voce nobile, toccante, simpatica, che si accosta, che tocca il core*, sind klar an sich. Von welchen Ursachen aber eine solche Stimme die Wirkung sey, ist schwer zu entscheiden. Die Behauptung, dass sich die Seele des Sängers auch durch die Stimme ausspreche, hat viel für sich, doch widersprechen ihr zum Theil manche, nicht ganz seltene Erfahrungen.

6. Alle angeführten Eigenschaften einer guten Stimme verdankt ein Sänger selten oder nie der Natur allein, sondern die meisten, oder wenigstens den höhern Grad derselben, dem Studium.

7. Die auffallendsten und bedeutendsten Fehler der Stimme sind folgende. Die Stimme ist unrein, *stonata, stonante* — dumpf, hohl, *cupa* — im geringern Grade heiser, gleichsam mit einem Flor überzogen, *velata, appannata* — dünn, *sottile, filo di voce* — schwach, *debole* — von geringer Ausdehnung, *limitata* — ungleich, *ineguale* — hart, roh, schwer, faul, *dura, cruda, grave, pesante, pigra* — unangenehm, schreiend, kreischend, *ingrata, stridente, stridula*.

8. Der edlen Stimme ist die gemeine, *comune*, entgegengesetzt. Was oben über die Ursachen jener bemerkt wurde, gilt auch von dieser.

Zweytes Kapitel.

Von der Stimmbildung überhaupt.

1. Alle Uebung im Gesang ist Bildung der Stimme; hier aber bezeichnet das Wort besonders diejenigen ersten, die Kehle und zugleich das musikalische Gehör bildenden Uebungen des angehenden Sängers, deren Zweck ist, die etwa vorhandenen Fehler der Stimme entweder gänzlich zu heben, oder doch möglichst zu mindern — die guten Eigenschaften derselben aber zu vervollkommnen, und so den Grund zu legen zu unumschränkter Beherrschung der Stimme in ihrem ganzen Umfange.

2. Nimmt man das Wort in dieser Bedeutung, so folgt, dass Stimmbildung im Allgemeinen und Wesentlichen für alle Arten der Stimme dieselbe seyn müsse. Besondere Verschiedenheiten aber des Sopran und Alt, des Tenor und Bass machen im Einzelnen auch Verschiedenheiten in der Art des Studiums nothwendig, welche am gehörigen Ort bemerkt werden sollen, wenn sie sich nicht von selbst ergeben. Auf den Unterschied hingegen, der sich aus dem vorgesteckten nähern oder fernern Ziel des Lernenden, aus seinen geringern oder höhern Fähigkeiten und seiner Individualität überhaupt für die Art des Studiums ableiten liesse, kann, nach dem allgemeinern Zweck dieser Schrift, keine Rücksicht genommen werden.

3. Um diese ersten Uebungen zweckmässig anzustellen und um zu wissen, worauf man bey ihnen ganz besondern Fleiss zu verwenden habe, ist es nöthig, die Stimme in Beziehung auf die im ersten Kapitel genannten Eigenschaften zu untersuchen, und bey dieser Untersuchung vorzüglich auf das Fehlerhafte zu achten, weil dieses gewöhnlich schwerer als das Gute bemerkbar ist und es auch weniger Studium kostet, dieses zu vervollkommnen, als jenes zu heben.

4. Das beste Mittel, die Stimme für den angegebenen Zweck zu bilden, ist Singen der natürlichen Tonleiter, steigend und fallend, später mit Terzen, Quarten u. s. w. halben Tönen u. s. w. und das Studium der für diese Uebungen ausdrücklich geschriebenen Solfeggien.

5. Das Scalasingen, welches die grössten Sänger mit geringen Modificationen zeitlebens und täglich fortsetzen, ist wegen der mannichfaltigen und grossen Vortheile, die dasselbe gewährt und von denen weiterhin noch oft die Rede seyn wird, dem angehenden Sänger nicht genug zu empfehlen.

Soll es als Elementarübung seinen Hauptzweck erfüllen, so muss man anfänglich jeden Ton schwach angeben und ihn aushaltend zu der natürlichen Stärke anwachsen lassen, später diese Verfahren umkehren, und endlich beyde Arten, einen Ton zu nehmen und ihn zu halten, mit einander verbinden, wodurch man gleich anfänglich die sogenannte messa di voce (< >) wenigstens guten Theils in seine Gewalt bekommt. Da aber auf diese Weise ein Ton vielen Athem verlangt, so ist es nöthig, für jeden Ton besonders Athem zu nehmen.

In der harten Tonleiter nehmen manche Anfänger die Quarte zu hoch, die Terz und Sexte aber zu tief — in der weichen Tonleiter hingegen die kleine Terz und kleine Sexte zu

hoch, und die grosse Sexte (die, als der Molltonleiter fremd, eine Begleitung erfordert, welche in Beziehung auf die Molltonleiter stehe) zu tief. Beym Heruntergehen sind sie ferner geneigt, in der Molltonleiter die grosse Sexte statt der kleinen zu nehmen, wenn die Begleitung nicht ebenfalls von erwähnter Beschaffenheit ist. Auf die Verbesserung dieser Unsicherheiten in der Intonation ist daher mit allem Fleisse zu achten.

Es lässt sich nicht läugnen, dass das Scalasingen etwas einförmig und langweilig sey. Das Einförmige dieser Uebung lässt sich jedoch einigermaassen dadurch heben, dass man einmal alle Töne der Scala auf A singt, dann auch die übrigen Vokale und die Diphtongen übt — auch wohl die Töne mit ihren Buchstaben c, d, e u. s. w., oder ut, re, mi u. s. w., oder do, re, mi u. s. w. oder ähnlichen Sylben benennt. Welche Sylben man vorzugsweise wählen wolle, ist ziemlich gleichgültig, wenn man nur wohllautende nimmt, in denen alle Vokale vorkommen. Desshalb und wegen der in ihnen vorkommenden Consonanten b, p, d, t sind sehr zu empfehlen die von Graun zuerst vorgeschlagenen und nach ihm von Hiller, Schubart u. a. gebrauchten Sylben da, me, ni, po, tu, la, be, nämlich so angewandt, dass man die Töne ohne alle Rücksicht auf ihre Höhe oder Tiefe nach der Reihe mit jenen sieben Sylben benenne, und nach der letzten wieder von vorn anfange. Dass man hierbey nicht nöthig habe, immer jedem Tone eine Sylbe unterzulegen, versteht sich von selbst.

Abwechslung gewährt es ferner, wenn man die Uebung bald in der harten, bald in der weichen Tonleiter anstellt und auch zuweilen versucht, mehrere Töne in einem Athem gebunden und gestossen, mit gleicher oder mit zunehmender und abnehmender Stärke zu singen. Auch die Verschiedenheit der späterhin zu übenden Intervalle, Terzen, Quarten u. s. w. gross, klein u. s. w. bringt Mannichfaltigkeit in diese Uebung — und noch mehr die Veränderung der Taktart und des Rhythmus, die Versetzung der Tonfolge in einem Akkord z. B. ceg, ege u. s. w. ghdf, hdfg u. s. w.

Betrachtet man überall eine steigende Reihe von Tönen auch umgekehrt als fallend, und stellt man dieselbe Uebung, soweit es der natürliche Umfang der Stimme erlaubt, nach und nach in allen Tonarten an, so wird nicht allein Mannichfaltigeit, sondern auch geläufige Kenntniss der Tonarten und gleichmässige Ausbildung aller natürlichen Töne der Stimme in den verschiedensten Verbindungen derselben erreicht.

Die Uebung mehrerer auf einander folgenden halben Töne ist anfänglich mit einiger Schwierigkeit verbunden, aber durchaus unerlässlich. Sie müssen zuerst sehr langsam genommen, in einer natürlichen, eine erträgliche Melodie (z. B. cheeis, dcisddis, edisee, fefffis, g u. s. w.) bildenden Folge geübt und durch die möglich leichtesten Akkorde unterstützt werden, um der Reinheit der Intonation Sicherheit zu verschaffen — und nur allmählig mag man sie schneller nehmen. Der Grad der Geschwindigkeit darf jedoch nie sehr bedeutend seyn, da sonst eine Reihe halber Töne, wenn sie nicht sehr kurz ist, der Stimme nicht angemessen ist, und trotz der trefflichsten Ausführung, die man aber selten oder nie hört, immer nur als ein groteskes Kunststückchen zu achten ist, das sehr oft ans Lächerliche streift.

Mehrere ins Einzelne gehende Vorschriften über diesen Gegenstand findet man noch in § 7. und in jeder Singschule mit Worten oder Noten ausgedruckt.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats November. Hofoper. Wunder über Wunder! In unserer, mit Recht verrufenen, Affenskunst-Periode, in einem Zeitpunkte, wo nur musikalische Seiltänzerey, sinnloses Tongewirre und abgedroschene Klingklangs-Tiraden aufBrylli reclinen zu können schienen, hat Webers *Freyschütze* einen eminenten Sieg davon getragen, und einen Enthusiasmus hervorgebracht, der bey jeder Wiederholung gleich der ins Thal rollenden Lawine sich vergrössert, und Deutschlands Tonsetzern dadurch das erfreulichste Prognostikon stellt, dass sie nur etwas recht gediegenes zu liefern brauchen, um in ihren Landsleuten das durch italienische Leckerey eingelullte bessere Selbstgefühl, wenn auch etwas gewaltsam, aufzurütteln, und den unverdorbenen Sinn für das einzig Wahre und Schöne aus seinem lethargischen Schlummer

zu erwecken. Freylich waren nebst dem anziehenden Stoffe, der trotz einer nicht zu rechtfertigenden Verstummelung, indem das gute und böse Princip herausgestrichen, die Handlung um ein paar Jahrhunderte zurückverlegt, und das, Weidmännern allbekannte Kugelgiessen in verzauberte Armbrustbolzen metamorphosirt wurde, — dennoch inhaltsreich genug ist, um das Interesse auf das lebhafteste zu fesseln, freylich waren es besonders einige populäre Melodieen, hauptsächlich der Neck-Chor, des wilden Kaspers teuflisch frivoles Trinklied und die jubelnde Jäger-Fanfare im letzten Akte, wodurch die Menge sich angezogen fühlte; aber diese erklärten Favoritstücke verschaften auch allmählig den übrigen Theilen des herrlichen Ganzen gerechte Anerkennung, und jetzt wird auch die meisterliche Ouverture, eine treue Charakterzeichnung des ganzen Werkes, die grosse Scene mit dem Gebete, so die ächt satanische Triumpharie des Verführers, ferner Agathens leidenschaftliche Scenen, das schöne Trio des zweyten Aktes, das grausend effektvolle Finale mit den Spuk-Erscheinungen in der Wolfsgrube, endlich der wunderliebliche Gesang der Brautjungfern, nach Verdienst gewürdigt, und alle Stimmen vereinen sich zum Lob und Preise des denkenden, originellen, wahrhaft genialen Componisten, der das Vaterland gerade in dem Momente des dringendsten Bedarfes mit dieser köstlichen Geistesgeburt beschenkte, worin sich Harmonie und Melodie brüderlich verzweigen, und die ganze Kraft eines kunstgerechten deutschen Instrumentalisten in glänzender Herrlichkeit sich entfaltet. Die für das Orchester schwer auszuführende Musik wurde von dem wackern Künstlerverein mit grosser Präcision und Energie vorgetragen; in den Singrollen excellirte Dem. Schröder, Hr. Forti und Rosner, so wie auch in den kleinern Partieen Dem. Thekla Demmer, die Herren Vogel, Weinmüller und Gottdank nebst den tüchtig besetzten und eingeübten Chören trefflich zusammenwirkten. —

Theater an der Wien. **Baron Dolsheim,** Oper von Pacini, machte kein Glück; ohngeachtet eine ganze Musikbande von der Bulne mit Steutors Stimme herab das Signal gab: „plaudite, amici, plaudite!“ so wurde doch nur tauben Ohren gepredigt, und am Schlusse vernahm man

position mit vollem Rechte gebührten. Schade um Zeit und Mühe des Einstudirens; schade um den Fleiss, womit Mad. Schütz und Spitzeder, die Herren Jäger, Seipelt und Spitzeder — ihr Talent vergeudend — dieser Missgeburt Leben zu verläugern sich bestrebten.

Da mit dem letzten dieses Monates die Kinderballete vermöge allernächsten Befehles aufhören mussen, so wurden in diesem Zeitraume noch die beliebtesten hervorgesucht, und dazu der alte *Dorfbarbier* und das ditto *Hausgesinde* servirt. Hr. Spitzeder als Lux und Verwalter Kraft, Hr. Hasenhut — Lorenz — und Hr. Neubrik — Adam — ergötzten durch Humor und Witzspiele — Hr. Rauscher war ein unbeholfener Hr. Joseph, und Dem. Dermer bewährte sich als Meisterin — im Detoniren. — Das

Leopoldstädter Theater giebt fortwährend bey stets übervollem Hause ein Zauberspiel von Meisl, mit Musik von Müller: *Die Fee aus Frankreich*, worin Hr. Raymund in mannichfaltigen Charakteren belustigt und artige Couplets vorträgt. —

Concerte. Am 15ten zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, im Kärnthnerthortheater, wurde gegeben: 1. Ouverture aus *Fidelio*, von Beethoven; 2. Arie aus *Cenerentola*, gesungen von Dem. Fröhlich; 3. Violinconcert von Lafont, gespielt von Carl Maria von Boklet; 4. Duett aus Rossini's *Bianca e Falliero*, gesungen von Mad. Schütz und Hrn. Haitzinger; 5. Variationen für die Guitarre, componirt und vorgetragen von Hrn. Onorato de Costa; 6. *Das Mitgefühl*, Gedicht von Matthisson, in Musik gesetzt von Hrn. Ignatz Assmayer, gesungen von den Herren Rosner, Albert, Weinkopf und Siebert (wurde da capo gefordert); 7. Tableau; 8. Ouverture aus *Elisa*, von Cherubini; 9. Variationen über Caraffa's bekanntes Thema, von Winter, gesungen von Mad. Schutz; 10. *Die Harmonie*, Gedicht von Weidmann, für acht Stimmen gesetzt von Ritter Ign. von Seyfried, gesungen von den Herren Jäger, Haitzinger, Rauscher, Albert, Weinkopf, Seipelt, Borschitzky und Siebert (musste wiederholt werden); 11. Fantasie für die Phys-Harmonica, von Hrn. Hieronimus Payr. Dieses neue, von Hrn. Häckel erfundene Instrument intervenirte, indem es hier das erstemal öffentlich zu Gehör gebracht wurde, als

und durch die mannichfaltigen Abstufungen und Modificationen desselben; 12. Schlusschor aus *Fidelio*, die Singpartie vorgetragen von Desm. Fröhlich und Berg, den Herren Haitzinger, Albert, Weinkopf, Borschitzky, und den Chören; 13. Tableau. — Sämmtliche Stücke wurden beyfällig aufgenommen; besondere Auszeichnung erhielten No. 5, 6, 9, 10 und 11; nur Beethovens majestätisches Finale verunglückte auf eine unverzeihliche Weise. — Im zweyten Gesellschaftsconcerte hörten wir: 1. Beethovens Sinfonie in A dur; 2. Chor aus Tiedge's *Urania*, componirt von Hrn. Abbé Maximilian Stadler; 3. Variationen für das Violoncell über ein russisches Thema, von Bernhard Romberg; 4. Ouverture von Schubert; 5. die letzte Hälfte des zweyten Finals aus Mozart's *Don Juan*. Alles ging brav zusammen.

Miscellen. Am diessjährigen Cäcilienfeste wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche eine doppelchörige Messe von Eybler recht vollkommen gut ausgeführt. — Mit dem ersten December beginnt die neue vereinigte Administration des Kärnthnerthortheaters und des Theaters an der Wien, indem Hr. Domenico Barbaja, als Pächter des ersteren, zugleich Associé des letzteren ist. Viele Mitglieder haben bereits ihre Aufkündigung erhalten, viele sind im Gehalte verkürzt worden; nach italienischer Sitte wurde bereits ein Abonnement eröffnet, und nach dem Carneval soll die Operngesellschaft aus Neapel eintreffen. Der Fremdling verspricht ungemein viel; wie es mit dem Halten steht, wird die Zeit lehren. Das Publikum darf wenigstens einer grösseren Abwechslung entgegen sehen.

Kurze Anzeigen.

Etude de Modulation ou Capriccio pour deux Flûtes concertantes dans tous les tons majeurs et mineurs comp. par C. N. Weiss. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Capriccio's für zwey Flöten sind eine angenehme Erscheinung, und jedem, der einigermaassen Fortschritte auf der Flöte gemacht hat, und noch machen will, zu empfehlen. Hauptsächlich hat der Componist den Wechsel der Solos bedacht, indem das Accompagnement der einen Flöte, beym Solo der andern, nur leicht, (mitunter nicht fehlerfrey) und nur selten concertirend gesetzt ist. Durch diesen Wechsel des Schweren und Leichten scheint der Componist die nöthige Erleichterung des Spielers zu beabsichtigen, welchem er in den Passagen starke Aufgaben vorlegt, und der sich daher oft nach einigen leichten Noten sehnen muss, um sich zu erholen und zum andern Solo vorzubereiten. Doch scheint es noch mehr, dass diess Werk ursprünglich nur für eine Flöte componirt sey, indem es ein completes Uebungsstück für eine Flöte giebt, wenn man vom Solo der ersten zum Solo der zweyten Flöte springt, wobey man das Accompagnement nicht vermisst. Hieraus entspringt also ein doppelter Gewinn für den Besitzer, indem er sich allein und auch in Gesellschaft eines andern üben kann. Der Gesang dieses Werkchens ist sehr modern, die Passagen sind, wenn auch nicht eben halsbrechend, doch schwierig. Einige Einförmigkeiten, welche darin herrschen, verlieren sich durch den Wechsel der Tonarten sehr, so dass man das Ganze gern wiederholt.

Polacca per la voce di Basso con accompagnamento del Pianoforte, di Ferdinando Pillwitz. Op. 3. Magazin présso B. Schott. (Pr. 48 Xr.)

Hr. Pillwitz ist dem musikbefreundeten Publikum bereits als ein trefflicher Sänger bekannt, dem bey einer vorzüglich schönen Stimme eine gediegene Methode des Gesanges nicht fremd ist. Hier tritt er auch als geschmackvoller Tonsetzer vor uns auf, indem er ein zwar recht gefälliges, aber zugleich mit bedeutenden Schwierigkeiten ausgestattetes Gesangstück liefert, welches jedem Bassänger, dem es darum zu thun ist, seine Kunst auf eine glänzende Weise zu zeigen, mit Recht empfohlen werden kann. Das Accompagnement verräth ein gutes Studium des Contrapunkts, so wie denn auch schliesslich das Aeussere von der Sorgfalt des Verlegers zeugt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05355/016

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05391/052

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. **Nº. 2.** 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

6. Solfeggien, wenn sie ihren Zweck erfüllen und allgemein brauchbar seyn sollen, was sie der Hauptsache nach seyn können, müssen nur einen mässigen Umfang der Stimme erfordern, mehr lange als kurze Noten und die gebräuchlichsten Tonarten enthalten, wenn sie mit Text versehen sind, solche Texte haben, die mit Bedacht auf die Uebung der Aussprache gewählt sind und mit vorzüglicher Rücksicht auf die Verbindung der Register der Stimme, auf Portamento, die Kunst des Athemnehmens und auf die zu erreichende Fertigkeit in den Verzierungen geschrieben seyn. In welcher Form diess geleistet werde, ist weniger wesentlich. Dass sie die verschiedenen Gattungen des Recitatives, der Arie u. s. . . und zugleich die Begleitung des Pianoforte enthalten, ist gut, aber nicht geradezu nothwendig. Je glücklicher sie die Mitte halten zwischen einigen der neuern, welche die Gründlichkeit dem Geschmacke aufopfern, oder doch unterordnen, und mehrern ältern, bey denen meistens das Entgegengesetzte stattfindet, und deren manche wegen ihres gothischen Wesens wirklich ungeniessbar sind, desto trefflicher sind sie.

An Solfeggien, geschriebenen und gedruckten, ist kein Mangel. Doch möchten wohl nicht die meisten den obigen gerechten Forderungen ganz entsprechen. Die neuern sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, sie hier zu nennen. Unter den ältern werden in Italien am meisten geschätzt die von Andreozzi, Ansani, Aprile, Astorga, Bernacchi, Bononcini, Durante, Feo, Gasparini, Leo, Lotti, Marcello, Martini, Millico, Paisiello, Peres, Pistocchi, Porpora, Scarlatti. Die meisten dieser Componisten haben auch für das weitere Studium Cantate a voce sola und Duetti geschrieben, unter denen besonders zu rühmen sind die Cantate von Astorga, Durante, Marcello, Porpora, Scarlatti und die Duetti von Ansani, Aprile, Astorga, Durante, Marcello, Martini, Porpora, Scarlatti. Die trefflichen Duetten von Händel verlangen schon ziemlich sichere Sänger, sind aber für diese dann auch von dem grössten Nutzen. Dasselbe gilt, und fast noch mehr, von den herrlichen *Salmi di Benedetto Marcello*, von denen die meisten zweystimmig sind. Für angehende Sänger, doch nicht für die ersten Anfänger, verdienen ganz besondere Empfehlung 12 *Duetti di Steffani* für Sopran und Alt, deren erstes anfängt: Lungi dall' idol mio. Durch anhaltend fortgesetztes Studium dieser Duetten lernt man unfehlbar die Stimme vollkommen beherrschen. Die Erfahrung spricht für diese Behauptung, da einige der trefflichsten Sänger, welche sie zu ihrer täglichen Uebung benutzten, ihnen fast allein die Herrschaft der Stimme zu verdanken bekannten. Der Charakter dieser Duetten erlaubt nur sehr wenige Auszierungen und ihr Styl enthält hin und wieder einiges Fremdartige, was unserm Ohr nicht immer wohl thut. Das mag man aber wohl übersehen, da sie allen übrigen Forderungen, die man an solche Werke zu machen berechtigt ist, in sehr hohem Grade entsprechen.

7. Wenn mehrere Schüler zugleich diese Elementarübungen vornehmen sollen, wie diess z. B. in Chören der Schulen, Kirchen und Theater, zum Theil auch bey Singinstituten der Fall ist, so lässt sich noch leichter, als bey dem Unterricht des Einzelnen Mannichfaltigkeit erreichen und die Bildung des musikalischen Gehörs gewinnt, ohne dass die Kehlenbildung eben verlöre. Man kann nämlich alsdann den harten und weichen Dreyklang, auch wohl die übrigen am meisten vorkommenden dissonirenden Dreyklänge dreystimmig, oder mit Ver-

doppelung eines Intervalls auch vierstimmig und die gebräuchlichsten Septimenakkorde vierstimmig in allen möglichen Versetzungen üben, die wesentlichen Dreyklänge der Dur- und Molltonleiter C dur, F dur, G dur, A moll, D moll, E dur, auch wohl C dur, A moll, F dur, D moll, G dur, A moll, C dur, F dur, D moll, E dur u. s. w. in mancherley Verbindungen und in andere Tonarten transponirt, mehrstimmig angeben, die harten und weichen Tonleitern zwey- und dreystimmig in Terzen und Sexten u. s. w. und in verschiedenen Taktarten und Rhythmen, einmal mit der Tonleiter in der obern, das andremal in der untern Stimme singen, die halben Töne und die verschiedenen Intervalle im zweystimmigen Gesang einüben, sich mit mancherley Fortschreitungen, z. B. aus C dur, ohne vermittelnden Akkord nach F dur, G dur, As dur, D moll, E moll, F moll, A moll u. s. w. und aus A moll, eben so nach C dur, E dur, F dur, D moll, E moll u. s. w. durch drey- oder vierstimmige Akkorde bekannt machen, den sogenannten Quarten- und Quintenzirkel auf ähnliche Art durchwandern, und endlich Choräle und ihnen ähnliche Gesangstücke im ältern Style vortragen. Man findet mehrere dergleichen treffliche Stücke in der von Burney herausgegebenen, später bey Kühnel und in einer zweyten Ausgabe bey Peters in Leipzig abgedruckten: *Musica sacra, che si canta annualmente nella settimana santa* etc., welche vier- und mehrstimmige Gesänge von Allegri, Bai und Palestrina enthält und in *Martini Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo* etc. Bologna 1774. II Voll. Fol., welches Werk sehr reich an ausgezeichneter älterer Musik der genannten Gattung ist, u. a. m. Wie nützlich diese und ähnliche Uebungen in so mancher Hinsicht sind, weiss jeder Gesanglehrer aus Erfahrung. Da, so viel ich weiss, keine Anleitung zum Gesange vorhanden ist, welche auf mehrere Schüler zugleich besondere Rücksicht nähme und Uebungen, wie die ebengenannten, als Beyspiele enthielte, so wird freilich so lange, bis wir ein solches, gewiss sehr nützliches, Werk erhalten, jeder Lehrer sich das Nöthige selbst entwerfen müssen. Dann aber ist es, verschiedener von selbst sich ergebender Ursachen wegen, zu wünschen, dass jeder Schuler die Partitur dieser Uebungen, welche man sich ja ohne grosse Kosten verschaffen kann, vor sich habe.

8. Ausser dem Nutzen, welchen die bisher angegebenen Uebungen für den im § 1. angedeuteten Hauptzweck gewähren, lehren sie auch, wenigstens vorbereitend, das Treffen, welches wichtig genug ist, um schon hier beachtet zu werden. Eine der bedeutendsten Schwierigkeiten beym Treffen entsteht vielleicht dadurch, dass zuweilen ein und dasselbe Intervall in den verschiedenen Tonarten, unserm Notenplan nach, dem Anfänger verschieden erscheint. Da es nun einmal nicht gebräuchlich ist, die Gesangpartieen alle in C dur oder A moll zu schreiben, welche Schreibart das Treffen allerdings sehr erleichtern, aber auch manchen grossen Nachtheil verursachen würde, so ist es nöthig, bey allen Elementaruebungen für Verschiedenheit in den Tonarten zu sorgen. Eine andere, eben so bedeutende Schwierigkeit im Treffen kommt vom Mangel an Kenntniss der verschiedenen Akkorde her. Diesem Mangel nun wird eben durch die obigen Uebungen zum Theil abgeholfen, und durch sie dem Gehör die Verschiedenheit der Intervalle wenigstens in den leichtern und natürlichen Verbindungen eingeprägt. Stellt man, wie es nöthig ist, zuweilen besondere Uebungen im Treffen an, so ist es gewiss besser, die verschiedenen Intervalle aus der Dur- und Molltonleiter, aus den Dreyklängen und Septimenakkorden herzuleiten und ihr Treffen durch Hülfe dieser Akkorde, die das musikalische Gehör am sichersten leiten, zu erleichtern, als, nach alter, aber doch noch in mancher neuern Singschule gebrauchter Weise, sie dadurch treffen zu lehren, dass man, um z. B. von C die Sexte A anzugeben, in Gedanken gleichsam die Reihe der Töne c, d, e, f, g, a durchläuft. Wie weitläufig dieses Verfahren sey, ist in die Augen fallend, und dass es bey manchen Intervallen nur gezwungen anwendbar, in sehr vielen Fällen aber, z. B. ca bey der Begleitung des Akkords C Es Fis A, gar nicht zu brauchen und fast immer sehr unsicher sey, bedarf ebenfalls keines weitern Beweises.

Fertigkeit im Ueberblick der Intervalle, welche man sich leicht verschafft, wenn man die Bemerkung nicht übersieht, dass irgend ein Ton, als Grundton betrachtet, mit seiner Terz, Quinte, Septime, None gleichförmigen Stand habe, d. h., dass Terz u. s. w. auf einer Linie stehe, wenn der Grundton auf einer Linie steht u. s. w., hingegen für die Secunde, Quarte, Sexte, Octave, Decime der Stand mit dem des Grundtons ungleich-

förmig sey, erleichtert das Treffen sehr. Bedenkt man ferner, dass man die Secunde, Terz, Quarte, als einfache Intervalle, die Quinte, Sexte, Septime hingegen als zusammengesetzt betrachten könne, so nämlich, dass man zur Quinte (seltene Fälle ausgenommen) durch Hülfe der Terz, zur Septime eben so durch Terz und Quinte, zur Sexte hingegen bald durch die Terz, bald durch die Quarte gelangt, so wird es bey einigem musikalischen Gehör nicht schwer seyn, diese zusammengesetzten Intervalle zu treffen.

Eine deutliche Erklärung der Ausdrücke: gross, klein, übermässig, vermindert, consonirend, dissonirend, mit zweckmässigen Beyspielen, wird, wohl angewandt, im Treffen ebenfalls weiter helfen.

Welchen Nutzen die Kenntniss eines Instrumentes, besonders des Pianoforte verschaffe, ist schon in der Einleitung bemerkt worden.

9. Alles, was bisher über Elementarübungen erinnert wurde, betraf Stimmbildung im Allgemeinen. Wie jene modificirt werden müssen, um diese zu erreichen, wenn Besonderes in der Stimme zu beachten ist, zeigen folgende auf die guten und fehlerhaften Eigenschaften der Stimme im Einzelnen Rücksicht nehmende Bemerkungen.

10. Die erste Forderung, die man mit Recht an eine gute Stimme machen kann, ist, dass sie rein, *intonata* sey; denn wo diess ist, können alle übrigen Eigenschaften einer guten Stimme an einem Individuum in geringerm Grade anzutreffen seyn, ohne es ihm unmöglich zu machen, dennoch ein guter Sänger zu werden, da sie hingegen, selbst im höchsten Grade, nicht hinreichen, einen nur erträglichen Sänger zu bilden, wenn die Stimme unrein, *stonata*, *stonante* ist.

Intonation muss jedem angeboren seyn, kann aber dann durch Uebung sicherer und vollkommener werden. Wer aus natürlichen Ursachen, deren Erforschung nicht immer möglich ist, anhaltend distonirt und aus Mangel an musikalischem Gehör es wohl gar nicht einmal merkt, dem ist nicht zu helfen.

Der Mangel an gutem Gehör aber ist wohl nur äusserst selten Schuld der Natur und besteht weit weniger in einem Fehler der Gehörorgane, als in der Einbildungskraft, die bey Anfängern in Hinsicht auf Musik erst geübt werden muss; und die Unsicherheit der Stimme hat eben darin und in dem Mangel an Fertigkeit, die Organe gehörig zu brauchen, ihren Grund.

Daher ist, wenn eine ernste Prüfung des musikalischen Gehörs durch Angeben verschiedener Töne nach der Stimme des Lehrers oder nach einem Instrumente, durch Angeben der Töne eines Akkords, durch die natürlichste Auflösung der einfachern dissonirenden Akkorde u. s. w. für das Daseyn desselben entschieden hat, Gehör und Kehlenbildung das Erste und Nöthigste für den angehenden Sänger.

Distoniren der Anfänger bey diesem oder jenem Intervall, im Aufsteigen zu tief, *calando*, im Absteigen zu hoch, *crescendo*, hat zum Theil dieselben Ursachen, zum Theil aber ist daran auch Schuld unrichtige Oeffnung des Mundes und Unkenntniss in der Kunst des Athemnehmens. Man beachte daher die, an ihrem Orte aufgestellten, allgemeinern, für die Elementarübungen hinreichenden Regeln des Athemnehmens und gewöhne sich gleich anfänglich an eine richtige Oeffnung des Mundes, welche stattfindet, wenn man den Mund so öffnet, wie dann, wenn man lächelt, nämlich so, dass die Oberzähne in ihrer natürlichen perpendikulären Lage von den Unterzähnen getrennt werden. Zur Gewöhnung an diese Lage des Mundes, die zwar bey der Aussprache des I, O, U und einiger Diphtongen Veränderung, doch nie eine so bedeutende erleidet, dass sie die allgemeine Regel ungültig machte, ist Solfeggiren auf A ganz vorzüglich geschickt. Man singe, wenn die Stimme leicht aufsteigt, *cresce*, welches gewöhnlich schwache Stimmen, selbst wenn sie schon ziemlich gebildet sind, bey einiger Anstrengung thun, viel in der Molltonleiter; im entgegengesetzten Falle, wenn die Stimme leicht untersteigt, *cala*, was meist trägen Stimmen eigen ist, mehr in Durtonleitern. Uebung in den besonders schwierigen Intervallen nach dem der Stimme natürlichen Umfange und unterstützt durch leichte Akkorde, wird dann auch das Distoniren bey denselben nach und nach heben.

Im Allgemeinen ist der sichern Intonation wegen sehr zu rathen, anfänglich viel mit sogenannter halber Stimme, *mezza voce*, und mehr in langen als kurzen Noten zu singen und nur dann erst, wenn man hierin ziemlich fest ist, seine ganze Stimme zu brauchen und zu schnellern Noten überzugehen. In Ansehung des Gebrauches der halben

Stimme, der hier unterwärts mit Recht empfohlen wird, ist jedoch sehr darauf zu achten, dass er nicht zur Gewohnheit werde. Man versuche daher von Zeit zu Zeit, ob man auch mit voller Stimme ganz rein das vortragen könne, was mit halber Stimme gelang.

Gelegentliches, zufälliges Distoniren z. B. bey vorübergehenden Unpäslichkeiten, vorzüglich in jüngern Jahren und bey dem weiblichen Geschlecht, bey verschiedenem Wetter, wenn man ganz nüchtern ist oder auch gleich nach Tische u. s. w. ist zu heben, wenn man die Ursachen aufsucht und sie, wo es möglich ist, vermeidet. Wo dies nicht sogleich geht, wie z. B. bey Unpäslichkeiten, da ist es besser, den Gesang einige Zeit ganz ruhen zu lassen, als sich mit der Beseitigung einer Wirkung zu quälen, deren Ursache nicht gehoben ist. Sorgt man in diesem Falle für die Gesundheit, so wird zugleich für die Stimme gesorgt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Mehrere fremde Gäste von ungleichen Verdiensten besuchten uns seit meinem letzten Berichte. Der erste, Hr. Dall' Occa, gab ein Concert auf dem Contrabasse. Was er leistete, war sehr künstlich, aber (wie kann man einem Brumm-Bäre Nachtigallen-Töne abnöthigen wollen?) nicht schön. Da nun Musik eine schöne Kunst ist, so gehört sein Spiel nicht in ihr Gebiet, und es ist zu bedauern, dass der Hr. Concertgeber so viele Beharrlichkeit und Zeit auf eine so geist- und himmelsbrodlose Künsteley verschwendete. Er spielte fast alles in Flageolettönen, und konnte daher wenig mehr Modulationen anbringen, als ein Posthornvirtuos.

Die vierzehnjährige Klavierspielerin, Fräulein von Belleville, setzte alles in Erstaunen durch ihr meisterhaftes Spiel. Eine solche Vollendung in diesem zarten Alter gehört zu den seltensten Erscheinungen.

Als italienische Sängerin trat Mad. Bulgari auf. Wir fanden an ihr nichts gross, als den in Riesenformat gedruckten Anschlagzettel und den Eintrittspreis.

Ein lieber Gast war der eilfjährige Violinspieler Hippolit Lasonneur, welcher uns so erfreuliche Proben seines schönen Talents gab, dass wir gern seiner gedenken.

Es diene zur Beherzigung für auswärtige, reiselustige Künstler, die auf ihrer Sängerfahrt auch auf das spekulirende Frankfurt spekuliren, dass obige vier Concerte (wie gewöhnlich alle, wenn nicht ein ausserordentlicher Ruf und ausserordentlich viele Empfehlungsbriefe eine Ausnahme verursachen) bey fast ganz leerem Saale gegeben wurden. Jeder glaubt, er brauche mit leerem Beutel nur zu uns zu kommen, gleich werde unser Gold, wie die Luft in das Vacuum hineinschiessen. Wie unpraktisch! Wir haben zwar Geld, viel Geld, und geben es auch aus, aber nicht für etwas, das zu einem Ohr hinein und zum andern hinausfährt. Was zum Mund hineingehet, bleibet doch zum Theil im Leibe. —

Die Oper ist unter fortwährender Thätigkeit Hrn. Guhr's vortrefflich. Das Repertoire der Messe war ausgezeichnet brillant. In einer Woche hörten wir *Figaro*, *Faust*, *Cortez* und *Zemire und Azor*. Mit unserem Gesangpersonal kann, wenn guter Wille nicht fehlt, Alles geleistet werden. Wir haben zwar keinen ersten Sopran und keinen ersten Tenor, welche die Liebhaber der Bravour befriedigen könnten, allein — desto besser! — Um so reiner hören wir die ursprünglichen Melodieen guter Tonsetzer, und laufen weniger in Gefahr, dass durch die Anmassung eines musikalischen Bravo's eine herrliche Melodie ermordet werde. Dem. Bamberger und Mad. Brauer (die in diesen Blättern oft rühmlichst genannte Dem. Lange, verbrannte sich, gleich dem Phönix, auf dem Holzstoss des Ehebettes, und erstand aus der Asche in neuer Lieblichkeit als Mad. Brauer) sind unsere besten Sängerinnen. Erstere hat eine jugendlich frische, reine Stimme, ist aber zu wenig geistig lebendig, als dass sie, von einem Kunstwerke selbst ergriffen, uns die Tondichtung nach des Meisters Sinn wiederzugeben vermöchte. Sie ist nichts eigenthümliches, sondern der blosse Wiederhall ihrer Mutter und Lehrerin, und beweisst den gänzlichen Mangel an Selbstständigkeit dadurch, dass sie, gleich einer Spieluhr, ein da capo verlangtes Stück, der Idee eines Da capo im allerstrengsten Sinne entsprechend, das zweytemal bis auf die kleinsten Manieren und Trillerchen genau wieder so singt, wie vorher. — Die zweyte hat eine volle, runde, starke und sehr angenehme

Stimme, aber nur von kleinem Umfange. Ihr Vortrag ist oft gefühlvoll, ergreifend und man merkt an der Wahrheit, womit sie manche zärtliche Stelle wiedergiebt, dass sie singen kann: auch ich war in Arkadien. — Der Tenor besitzt an den Herren Grösser und Kastner zwey junge Künstler von entgegengesetzter Individualität. Jener neigt sich auf die humoristische, dieser auf die sentimentale Seite. Beyder Streben findet gerechte Anerkennung. — Ernst und würdig bildet Hr. Dobler seine schöne Basstimme aus. Etwas mehr Wärme, dann ist er vortrefflich. — Das Streben von Hrn. Pillwitz ist verkehrt und gegen die Natur des Basses. Sein Vortrag ist grösstentheils geschmacklos, denn überall, passend oder nicht, sucht er seine tiefen Töne anzubringen, und voltigirt so abentheuerlich die Tonleiter hinauf und hinab, dass man den Schwindel bekömmt, und immer fürchtet, er werde nun eine Sprosse verfehlen und den Hals brechen. Er hat zwar eine seltene Biegsamkeit der Kehle; Triller in der Höhe und Tiefe, dutzendweis, sind ihm ein Spass; er ist eine wahre Basso-Catalani, allein er hat dadurch seiner ursprünglich schönen Stimme viele Kraft geraubt, sie tenorisirend gemacht, und kann kaum mehr einen reinen Ton tragen. — An Hrn. Hassel haben wir einen sehr braven Komiker gewonnen. Erreicht er zwar an Laune noch nicht seinen Vorgänger, Hrn. Obermeier, so übertrifft er ihn doch weit als Sänger. Er ist noch jung, und macht er sich durch gute Schriften mit dem Humor vertraut, so kann er ein ausgezeichneter Komiker werden.

Unser Orchester (ein kostbares Gefäss, das auseinander zu fallen droht, wenn es nicht mit goldenen Reifen gebunden wird) hat durch den Abgang des vortrefflichen Klarinettisten Hrn. de Groot einen empfindlichen Verlust erlitten, und später verliess uns auch noch der andere Klarinettist, Hr. Reinhart. An die Stelle dieser beyden Künstler sind nun die Herren Bretschneider und Vaubel gesetzt, welche bey ihrer Jugend und ihren schönen Anlagen uns Hoffnung geben, einst wackere Virtuosen an ihnen zu besitzen, wenn sie durch den irrigen Gedanken: sie wissen schon genug, nicht von den nöthigen Studien abgehalten werden. Beyde traten hier schon als Concertspieler auf und zeigten ziemliche Fertigkeit, aber noch einen ungebildeten Vortrag.

In der Messe kamen neu auf das Repertoire: *Cantemira*, Oper in zwey Aufzügen, Musik von Fesca, und: *der umgeworfene Postwagen*, oder *List und Zufall*, Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen (*la Voiture versée*) von Dr. G. Döring bearbeitet; Musik von Boieldieu. Beyde machten nur geringes Glück. Hr. Fesca hat durch mehrere vortreffliche Quartette u. s. w. gezeigt, dass er meisterhaft den Styl kleinerer Kammermusik in seiner Gewalt habe; aber er trug diesen Styl, der auf dem Theater so wenig Effekt macht, als wenn man die Coulissen en miniature bemalen wollte, in seine Oper über. Eine Menge kleiner Figuren bedecken sich gegenseitig, und viele schöne Melodieen gehen unter in dem stürmischen Meere der immerwährend unruhvollen Modulationen. — Die zweyte, eine kleine Oper, die kaum den halben Abend ausfüllte, wurde mit Abonnement suspendu gegeben, wodurch die Erwartungen des Publikums sich so steigerten, dass sie, trotz der niedlichen Musik und der trefflichen deutschen Bearbeitung, nicht befriedigte.

Für diese verunglückten Novitäten entschädigte hinlänglich ein Meisterwerk, welches wir lange vermissten und nun wieder, neu einstudirt, in hoher Vollendung aufführen sahen. Ich meyne: *Faust*, eine grosse Oper von Ludwig *) Spohr. Von allen Fäusten ist zwar dieser Faust als dramatische Person der elendeste und ein unkräftiges, schwankendes Wesen, das kaum verdient, von einem so vornehmen Teufel geholt zu werden; allein die Musik ist so überschwänklich reich an Schönheiten, dass wir darüber gerne, wie bey den meisten Opern guter Componisten, den Text vergessen. Eine kritische Zergliederung derselben würde für meinen beschränkten Raum zu weit führen. Schade, dass so viele Schwierigkeiten, die nur von äusserst wenig Orchestern überwunden werden können, die allgemeine Verbreitung des Werkes verhindern!

Den 18ten November wurde zum erstenmal gegeben: *Die diebische Elster*, eine Oper in zwey Akten von Rossini. Man braucht nur den Verfasser zu nennen, um sogleich zu wissen, wess Geistes Kind sie ist. — Eine bekannte Anekdote erzählt: Einst fiel in einer deutschen Reichs-

*) Warum will dieser, in Allem so licht deutsche Künstler nur in seinem Namen französisch *seyn*, und sich immer Louis schreiben?

stadt ein so gewaltiger Schnee, dass ein wohlweiser Magistrat nicht wusste, wie er auf die Seite zu räumen sey. Endlich erklärte ein Bürger: er wolle die Reinigung der Strassen gratis übernehmen, wenn man ihm bis Pfingsten Zeit dazu lasse. Aus ähnlichen Gründen übernimmt Referent, (war noch keinem seiner Collegen gelingen wollte) den deutschen Kunsthain von dem Rossini'schen Wust zu säubern, wenn ihm die Frist von sechs bis acht Jahren vergönnt wird.

Das Museum ist diesen Winter, unter der Leitung von Hrn. Guhr, ausgezeichnet glänzend eröffnet worden. Wir hörten an Einem Abend Beethovens kolossale Sinfonia eroica; seine Musik zu Göthes *Egmont*, welchen Hr. Fr. Meyerbeer mit vielem Glück als Declamation bearbeitete; und eine grosse Sopranarie. Die Aufführung sämmtlicher Werke war tadellos. Die Talente des hiesigen Orchesters stehen mit Vergnügen unter Hrn. G.s Leitung, und wenn man von Seiten des Museums es an Talenten in griechischem Sinne, nicht mangeln lässt, so haben wir noch manchen herrlichen, genussreichen Abend zu erwarten.

Elbing. Es ist vor Kurzem der Wunsch geäussert worden, diese Zeitung zu Nachrichten über die jetzt häufiger werdenden Musikfeste zu benutzen. Diess veranlasst mich denn, Ihnen noch etwas über ein Fest dieser Art mitzutheilen, welches am 21sten October vorigen Jahres hier Statt hatte.

Elbing ist in diesen Blättern noch wenig oder gar nicht genannt worden, obgleich es eine feine, zierlich gebaute Stadt ist, die mit ihrem Gebiete wohl einige zwanzigtausend Menschen, und darunter viele wohlhabende, ja reiche Bewohner zählt. Der Kaufmannstand ist hier der vorherrschende. Im Ganzen ist das hiesige Publikum nicht unempfänglich für Kunstgenüsse, nur etwas zäh und gleichgültig, behilft sich daher und entbehrt, je nachdem diejenigen, die sich mit der Kunstleitung befassen, ihm Genüsse bereiten oder fehlen lassen. Das ist vielleicht überall so; und dass die Künstler dadurch nicht aufgemuntert werden, die Kunst dabey nicht gefördert wird, ist natürlich. Indessen geschieht doch manches hier: wir haben z. B. jeden Winter zwölf Liebhaber-Concerte auf Subscription, deren Vorsteher Kaufleute, jetzt die Herren Kindt und Silber sind. Im vorigen Winter war zu diesen Concerten Dem. Theophile Neumann aus Königsberg engagirt, welche nachher Mitglied der Schröderschen Schauspieler-Gesellschaft wurde, die in Danzig und hier wechselnd spielt. Unser Musikdirector Urban, ein Mann, der Alles, was er ist, (guter Violinist und Violoncellist, Director und Componist) sich selbst und seinem Fleisse, ohne fremde Anleitung, verdankt, dirigirt diese Concerte. Ihm danken wir denn auch den Genuss, von dem ich jetzt reden will. Die hiesige (katholische) St. Nicolaikirche hat nämlich eine Orgel, von Arndt in Danzig erbaut, erhalten. Die Einweihung derselben wurde zu einem Musikfeste benutzt. Die Kirche, der leider der vor mehren Jahren durch den Blitz eingeäscherte Thurm fehlt, ist geräumig und schön, sehr regelmässig gebauet, und daher zu grossen Musikaufführungen besonders geeignet. Man hatte Händels *Messias*, nach der Mozart'schen Bearbeitung, gewählt. Zur Aufführung fanden sich Künstler und Kunstfreunde aus Danzig, Königsberg, Marienwerder, Braunsberg, Pr. Holland, Mehlsack, Christburg und andern Orten zahlreich ein. Der Etat des Orchesters war bestimmt auf 40 Soprane, 20 Alte, 20 Tenore und 20 und einige Bässe, also über 100 Singende; dann 24 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 4 Contrabässe, 4 Flöten, 4 Oboen, 4 Klarinetten, 4 Fagotten, 8 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen (wovon die Bassposaune bey allen Chören die Bassstimme mitblies) und ein paar Pauken, zusammen 72 Instrumentisten. Es fanden sich aber bey der letzten Probe und bey der Aufführung noch mehre ein, so dass man das ganze executirende Personale wohl auf 200 Personen annehmen konnte. Die Aufführung war wahrhaft lobenswerth, denn Alles zeigte guten Willen, wodurch auch das Schwierige leicht wird. Mehre tausend Personen füllten die Kirche. Die Orgel, der diess Fest galt, spielte bey der ganzen Aufführung in allen Musikstücken die einfache Bassstimme mit, die Recitative wurden von ihr allein begleitet, auch wurden durch sie die einzelnen Musikstücke, vermittelst ganz kurzer Uebergänge verbunden, so dass sie, die Orgel, dem Rahmen der ganzen Musik zu vergleichen war. Vorzüglich gut gingen die Chöre, worüber nur eine Stimme herrscht, doch waren auch die Soli lobenswerth, und der

Gesang der Dem. Papua ist rühmlichst zu erwähnen. Das Orchester, obgleich sich unter einander fremd, that nicht nur seine Schuldigkeit, sondern leistete, von Lust und Liebe zur Sache begeistert, wirklich mehr, als man von ihm erwarten konnte. Manche Tempi wurden für das geräumige Lokale allerdings zu rasch genommen, wodurch die Klarheit der schön combinirten Figuren litt, da besonders die Grundstütze des Orchesters, die Contrabässe etwas schwankten und öfters voreilten. Auch wäre bey Anführung des Orchesters noch mehr Discretion und ein sorgfältigeres Schattiren zu wünschen gewesen, welches vornehmlich bey den Solopartieen vermisst wurde; woher es auch kam, dass die an sich etwas schwache Singstimme in der herrlichen Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt, von dem Strome der Saiten- und Blasetöne zu sehr bedeckt würde. Vorzüglich lobenswerth war die Ausführung des *Hallelujah*. In den beyden Zwischenpausen des Oratoriums trug Hr. Klose aus Leipzig (jetzt Organist der evangelischen Hauptkirche in Elbing, dessen in diesen Blättern schon von andern Orten her rühmlich gedacht worden ist,) zwey schön gearbeitete Fugen von Rink auf der neuen aber nicht ganz gelungenen *), achtfüssigen Orgel vor. (Durch freywillige Beiträge sollen nicht unbedeutende Summen eingekommen seyn, wie ich glaube, zum Besten der Kirche, was ich indess nicht genau weiss.) Tages darauf versammelten sich alle Künstler und Kunstfreunde, heimische wie auswärtige, im englischen Hause zu einer musikalischen Abendunterhaltung. Hr. Urban führte hier seine neueste Sinfonie in C moll und eine neue Ouverture in D dur von seiner Composition auf.

So haben sich manche Kunstfreunde und Kunstverwandte kennen gelernt, die sich sonst fremd geblieben wären, und es ist die Bahn zu Kunstgenüssen höherer Art gebrochen; vielleicht finden bald in den ehrwürdigen katholischen Domen Frauenburgs oder der heiligen Linde preussische Musikfeste Statt, wie in Thüringens evangelischen Domen; denn wir, zum grössten Theil evangelische Preussen, leben mit unsern katholischen Mitbrüdern sehr friedlich und freundlich.

*) Das Mislingen hat wohl zum Theil seinen Grund darin, dass man die Disposition und die obere Leitung des Baues nicht einem geschickten Manne vom Fach übertragen hatte.

Recension.

Salve Regina, a 4 voci piene, da Antonio Benelli, Virtuoso di Camera di S. M. il Rè di Sassonia. In Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Der königlich sächsische Kammer- und Kirchensänger, Hr. B., liefert hier einen sehr achtbaren Beweis, dass er seine Kunst nicht, wie jetzt fast alle Sänger, nur durch vielfältige Uebung erlernet, sondern zugleich durch sorgfältiges Studium sie und sich über mechanische Geschicklichkeit erhoben und durch gründliche Kunstwissenschaft gesichert hat. Es ist diese Composition im Geiste, und auch im Styl und der Form überhaupt (letzteres wirklich oft zum Bewundern glücklich), den altitalienischen und altdeutschen, einfachen und würdevollen Kirchenhymnen nachgebildet, und nur hin und wieder etwas mehr, doch immer mässig, mit schärfern Dissonanzen gewürzt, als jene Alten anzuwenden pflegten. Vielleicht hat sich Hr. B. den Durante, in dessen kleinern vierstimmigen Chorgesängen, zunächst als Muster vorgestellt; wenigstens scheint es uns so: und in der That wüssten wir denen, die jetzt sich bemühen wollten, jenen grossartig-kirchlichen Styl in die Gewalt zu bekommen, keinen Meister zu nennen, der ihnen in jeder Hinsicht so erspriesslicher Dienste leisten könnte.

Diess Werkchen bestehet aus einem einzigen vierstimmigen Chor, Larghetto, aus A moll, im Dreyzweyteltakt. Der Ausdruck des Ganzen, so wie auch der einzelnen Worte, ist dem bekannten, schönen Texte angemessen; der Gang der Stimmen höchst natürlich und fliessend, wie man das von einem so verständigen Sänger erwarten konnte: ja, es ist, diesen natürlichen Fluss überall durchzusetzen, in einigen Stellen noch mehr gethan, als nöthig gewesen wäre, oder als im Allgemeinen und unbedingt anzurathen seyn möchte; besonders in denen, wo eine Stimme die andere überschreitet. Diesen leichten Flusses ungeachtet, sind hin und wieder die Intervalle,

und noch mehr die Eintritte der Stimmen ungewöhnlich, bedeutend und eindringlich Wir erwähnen diess um so mehr, da eben diess, eines der Hauptmittel der alten Meister zur Erneuung und Festhaltung des Interesse, und zur Behauptung der Würde und Gröse des Ausdrucks — und welch ein einfaches, Allen verständliches, Alle ansprechendes, vollkommen sicheres Mittel! — von fast allen Componisten unserer Tage mehr oder weniger vernachlässigt wird; wogegen den von ihnen benutzten, künstlicher, weitentlegener Akkorde, durch Erhöhung oder Erniedrigung geschärfter und angehäufter Dissonanzen, und befremdender Effektstellen, wenn sie auch, von besonnener Einsicht und geschickter Hand angewendet, ihren Zweck nicht verfehlen, doch wenigstens nicht, wie jener, nachgesagt werden kann, dass sie einfach, Allen verständlich, Alle ansprechend und vollkommen sicher sind. — Die jetzt, zum grossen Vortheil der Tonkunst überhaupt und der Singkunst insbesondere, fast in allen grössern und Mittel-Städten Deutschlands zusammentretenden Gesang-Vereine werden Hrn. B. für diese Arbeit danken. Sie bekommen hier, gut gedruckt, ausser der Partitur auch die einzeln beygelegten Stimmen.

Kurze Anzeigen.

Grosses Trio für Pianoforte, Klarinette und Violoncell. Verf. und Sr. Kaiserlichen Hoheit und Em. u. s. w. dem Erzh. Rudolph von Oesterreich u. s. w. gewidmet von Eduard Freih. von Lannoy. 15tes Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. No. 3090. (Preis 5 Fl. Conv. Münze.)

Grosses Trio für Pianoforte, Violin u. s. w. (derselbe Titel). 16tes Werk. No. 3091. (Pr. 3 Fl. C. M.)

Beyde Nummern enthalten ein und ebendasselbe Werk, nur mit dem Unterschiede, dass im 16ten Werke die Partie der Klarinette durch die Violine besetzt ist, welche hier und da ein paar höhere Töne als jene, etliche Doppelgriffe und einige veränderte Passagen, im Wesentlichen aber die ganze Stimme der Klarinette hat und sie auch auf jede Weise vollkommen ersetzt.

Der Componist verdient für dieses treffliche, wirkliche Trio den Dank aller, die seine Arbeiten lieben, und das sind hoffentlich recht Viele. Die Ideen sind durchaus gut und schön, oft originell und immer kunstvoll ausgeführt, klar und fasslich und doch bedeutend; überall herrscht schöner Gesang, besonders, wie es recht ist, in den Stimmen der Klarinette (Violine) und des Violoncells, ohne dass darüber brillante Passagen u. dgl. vergessen wären, die zuweilen nicht eben leicht, aber doch auch nicht überschwierig sind; alle Instrumente sind äusserst zweckmässig behandelt und der Geist des Ganzen ist, obwohl ernst, doch immer gemüthlich, und sogar meist freundlich und heiter. Ein paar Modulationen, die dem Ref. hart klingen, obgleich sie in neuerer Zeit nicht ungewöhnlich sind, und etliche herbe Modeappoggiaturen abgerechnet, findet sich in dem Werke nichts, worüber sich mit gutem Grunde rechten liesse.

Die Sätze sind 1. Allegro $\frac{4}{4}$ = 159, $\frac{4}{4}$ Takt B dur, 11 Seiten. 2. Adagio Espressivo $\frac{3}{4}$ = 144, $\frac{4}{4}$ Takt, Es dur, 4 Seiten. 3. Menuetto e Trio, Allegro molto, $\frac{4}{4}$ = 92, B dur, 6 Seiten. 4. Rondo Allegretto grazioso, $\frac{4}{4}$ = 60, $\frac{4}{4}$ Takt, zweymal unterbrochen durch $\frac{6}{8}$ Takt, B dur, 8 Seiten. Alles Aeussere ist sehr gut.

Variations sur le thême, la Sentinelle, pour Flûte et Guitarre, comp. — — par Gaspard Kummer. Op. 5. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Flöte und Guitarre nehmen sich, der Eigenheit des Tons und der Natur jedes dieser Instrumente nach, gut zusammen aus, wenn sie nämlich ihrem Ton und ihrer Natur gemäss benutzt werden. Diess ist nun von Hrn. K. geschehen; und die Variationen sind auch für sich angenehm und nicht alltäglich. So ist denn diess Werkchen den Liebhabern mit Grund zu empfehlen; sie müssen aber beyde geübt seyn, und besonders muss der Flötist beträchtliche Fertigkeit besitzen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6 1ten Januar. **N°. 3.** 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

11. Das Sonore der Stimme, das, was man gewöhnlich Metall nennt, gewinnt, wenn es natürlich vorhanden ist, durch Uebung im Gesang überhaupt von selbst, ohne darauf besonders zu achten. Zeigt es sich im Anfange des Gesangstudiums nur schwach, oder scheint es von der Natur ganz versagt zu seyn, so kann fleissiges Singen mit halber Stimme und Uebung in langen Noten, die man schwach anfängt und dann etwas voller austönen lässt, oft vieles bessern, doch selten ganz abhelfen. Dieses Gedämpfte der Stimme, dass ich es so nenne, ist jedoch nur bey Tenor und Bass ein eigentlicher Fehler, da es der Alt- und Sopranstimme, wenn es nicht zu auffallend ist, ein gewisses Sanftes und Rührendes giebt, was dem Zuhörer wohl thut. Nur sind solche Stimmen nicht für grosse Lokale und nicht für grossen, hohen und kräftigen Ausdruck geeignet.

Verschieden von der gedämpften Stimme ist die heisere, schnarrende, rauhe Stimme. Diese Art, welche man zuweilen eine unreine, richtiger aber eine unreinliche Stimme nennt, lässt neben dem zu gebenden musikalischen Tone noch etwas fremdartiges hören, was ihn verdirbt und entstellt. Sie kann auf dieselbe Weise, wie die gedämpfte Stimme, doch selten ganz verbessert werden, da es scheint, dass die Ursache dieses Fehlers, wenn er bleibend ist, in einer Unregelmässigkeit der Organe liege.

12. Die Fülle, so wie die Stärke und Kraft der Stimme, welche hauptsächlich von dem Baue der Brust, der Mund- und Nasenhöhle abhängt, gewinnt allerdings durch das öftere Singen mit ganzer voller Stimme, vorzüglich in langen gehaltenen Noten; doch muss man hier mit vieler Vorsicht verfahren, anfänglich nur die Stimme in ihrer natürlichen Fülle und Kraft befestigen, *fermare la voce*, und sie dann allmählig zu grösserer Kraft und gleichsam Ausdehnung gewöhnen, *rinforsare, estendere, spandere la voce.* Diese geschieht am besten dadurch, dass man den Ton sanft angiebt, ihn anschwellen lässt und möglichst verstärkt, *coprire, modulare la voce*, ohne sich jedoch unnatürlich anzustrengen, da dies der Gesundheit und der Stimme höchst nachtheilig ist, auch die gedrückte, gepresste Stimme, *la voce sforsata*, leicht unangenehm und gewöhnlich zu hoch wird.

Dieses Anschwellen der Stimme aber, welches auch noch für andere Zwecke nützlich ist, darf nicht zur Gewohnheit werden. Manche Sänger geben es freylich gern für *messa di voce* aus; es ist aber oft nur die Folge der Unsicherheit in der Intonation und bewirkt statt des beabsichtigten Ausdrucks eine höchst ängstliche Einförmigkeit.

13. Grosse Ausdehnung kann nur dann, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden ist, und nur allmählig erreicht werden, wenn sie Werth haben, d. h. wenn die Stimme gleichmässig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet werden soll. Man erzwinge daher im Anfange nie einen Ton, der Anstrengung kostet, sondern achte allein auf die Bildung der Stimme in ihrem natürlichen Umfange. Dieser erweitert sich nach und nach von selbst bis zu der äussersten Grenze, welche die Natur vorschrieb. Diese aber überschreiten zu wollen, ist, wenigstens in Hinsicht der Höhe, vergebliche Mühe, da man die erzwungenen höhern Töne doch nie in seine Gewalt bekommt. Eher noch kann man durch besondere Uebung der tiefern Töne etwas für die Tiefe thun, doch schadet man dadurch der Höhe. Das Eine und das Andere aber, vorzüglich das Erste ist, wenn man in dem unnatürlichen Streben

Auch wird in diesem Lied: *Sidonia!* in jeder Strophe viermal, und noch dazu mit Tenuten und Zwischenspielen wiederholt. Die zärtliche *Sidonia* wird des Geliebten gedenken, ohne zwölfmal darum angeflehet zu seyn. Die Nachspiele sind wenigstens nicht in der jetzt gewöhnlichen Form.

Nachrichten.

Kurze Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten jetzigen Musikwesen in Wien.

(Beschluss.)

Liebhaberey.

Es wird wenig Städte geben, wo die Liebhaberey zur Musik so allgemein ist, als hier. Alles spielt, alles lernt Musik. Natürlich, dass es unter der grossen Menge auch sehr brave Dilettanten giebt: doch sind sie nicht mehr so häufig als sonst. Man sieht die Musik für zu leicht an, als wenn sie so im Vorübergehn zu erlernen wäre, glaubt gleich alles zu können, entschuldigt sich am Ende mit dem Worte *Dilettant*, und nimmt das Ganze mehr als Sache der Galanterie und des guten Tons. Doch giebt es hier wahrlich der soliden Kenner und Freunde der Musik, *als Kunst*, mehrere, als man auswärtig zu glauben scheint. Die Schuld davon, dass von ihnen weniger Geräusch ist, mag wohl darinn liegen, dass sie selbst kein Geräusch machen, sondern im Stillen ihrer Göttin und dem Genusse derselben huldigen. So genannte Privatakademien (Musik in vornehmen Häusern) giebt es hier unzählige den Winter hindurch. Da giebt's keinen Namens- keinen Geburtstag, wo nicht musiciert würde. Uebrigens lässt sich davon freylich nicht viel sagen; und gar nichts, wenn es nicht spasshaft klingen soll. Die meisten sind einander ziemlich ähnlich: so sehen sie aus! Vorerst ein Quartett oder eine Symphonie, welche im Grunde als nothwendiges Uebel angesehen, man muss doch mit *Etwas* anfangen!) und also verplaudert wird. Dann erscheint aber ein Fräulein nach dem andern, legt ihre Klaviersonate — wo möglich, nicht ohne Artigkeit und Grazie, auf, und spielt sie weg, wie es nun gehen will. Dann kommen andere und singen einige Arien aus den neuesten Opern, ebenfalls so. Die Sache gefällt — nun ja, warum nicht? und wer hat etwas drein zu reden, wenn sie blos als Familienvergnügen betrachtet wird? Aber als Sache für die Kunst muss man sie; als Künstlerinnen müssen sich die Theilnehmerinnen, etwanniger Höflichkeiten der Anwesenden halber, nicht betrachten wollen. Im Gegentheil hat gerade diese überall verbreitete, und gar zu leichte Liebhaberey, so wie die überhäuften kleinen Akademien mit ihrer dorthin passenden Musik den Geschmack verdorben und den Sinn für Gröfseres einschlummern lassen. Daraus erklärt sich die sonst auffallende Geringschatzung der Musiker von Vornehmen, sogar wenn sie selbst Dilettanten sind — wozu aber freylich die Rohheit und Unsittlichkeit mancher Musiker auch wieder das Ihrige beyträgt. Der grofste Schade dabey ist, dass der als Künstler und Mensch Bessere, mit dem Schlechtern gemeiniglich leidet, und die Kunst selbst an Achtung verliert. Um einen Begriff von der Ausbreitung der hiesigen Dilettantenschaft und zugleich von noch einigem Andern zu geben, setzen wir einige Worte über die Spekulationen durch *Musikliebhaberey* her. Jedes feine Mädchen, habe sie Talent oder nicht, muss Klavierspielen oder singen lernen; erstlich ist's Mode, zweytens (hier tritt der Spekulationsgeist ein) ist's die bequemste Art, sich in der Gesellschaft hübsch zu produciren, und dadurch — wenn das Glück es will — eine in die Augen fallende, besonders eine reiche Parthie zu machen. Die Söhne müssen ebenfalls Musik lernen; erstens ebenfalls weil es gehörig und Mode ist; zweytens, weil es auch ihnen zur Empfehlung in der feinen Gesellschaft gereicht, und die Erfahrung lehrt, dass gar mancher (bey uns wenigstens) sich an die Seite einer reichen Frau, oder in eine sehr einträgliche Bedienung musicirt hat. Die Studenten ohne Vermögen bringen sich durch die Musik fort, bekommen Stipendien und Anstellungen; will einer Advocat werden, so verschafft er sich durch Musik, indem er überall spielt, eine Menge Bekanntschaften und Partheyen; eben

anhaltend beharrt, sogar auch für die ganze Stimme und selbst für die Gesundheit gefährlich.

Man sey daher im Anfange selbst mit einem sehr beschränkten Umfange zufrieden und suche diesen nach Höhe und Tiefe hin, etwa monatlich um einen halben Ton zu erweitern. Nur so wird man nach und nach mit Sicherheit und ohne Nachtheil erreichen, was zu erreichen möglich ist.

Man verlangt in neuerer Zeit, besonders in Deutschland, einen zu grossen Umfang und liebt vorzugsweise die Höhe. Wenn auch das Klima die Hauptursache seyn mag, dass man in Deutschland tiefe Bässe und hohe Soprane findet, da Italien reicher an mittlern Stimmen ist, so ist doch wohl jene parteiische Vorliebe für die höhern Töne zum Theil die Ursache, dass wir so wenig Altstimmen unter den Frauen hören. Denn manche Sängerin verkennt die Natur ihrer Stimme, und zwingt sich zu einer Höhe, die ihr nie völlig gelingen kann, da sie durch Ausbildung der ihr eignen tiefern und mittlern Töne, in welchen weit mehr als in den höhern aller eigentliche Gesang liegt, ausgezeichnet werden könnte. Hoffentlich wird die ernste Liebe für den Gesang, die in Deutschland immer allgemeiner wird, diesen Modegeschmack verdrängen und nach und nach zum Bessern leiten.

14. Gleichheit der Stimme in ihrem ganzen Umfange zu erringen, ist mit manchen und grossen Schwierigkeiten verbunden. Aber sie sind durch ernsten Fleiss wohl zu überwinden und der Sänger, der das Höhere zu leisten den festen Vorsatz hat, muss und wird sie überwinden. Da man dem Bass und Tenor im Allgemeinen die Kopfstimme erlässt und erlassen muss, so haben diese beyden Stimmarten sehr viel weniger Schwierigkeiten als Alt und Sopran. Denn bey Bass und Tenor sind in der Regel nur die äussersten Töne sowohl in der Tiefe als in der Höhe den mittlern ungleich, jene nämlich dumpf und ohne Metall, diese roh und hart. Oeftere Uebung in lang aushaltenden Noten wird jene bessern, und der fleissige Gebrauch der halben Stimme diese mildern. Für Alt und Sopran besteht die gröste Schwierigkeit in der Verbindung der Register der Stimme. Wo daher von dieser die Rede seyn wird, da ist auch der Ort, über Gleichheit der Stimme im Allgemeinen die nöthigen Bemerkungen mitzutheilen.

15. Biegsamkeit, die sich gewöhnlich weit mehr an dünnen, schwachen, als an vollen, starken Stimmen findet, verschafft man, so weit es unumgänglich nöthig ist, selbst einer harten, meist zugleich schreienden Stimme und mildert eben diese Fehler am sichersten dadurch, dass man lange Zeit nie, oder doch nur sehr selten, die ganze Stimme gebraucht, vorzüglich nicht in den höhern Tönen, sehr viel Scala singt, die Töne der eben nicht stakkirt angiebt, sondern sie möglichst zu verbinden sucht, sie im Anfange sehr langsam und nur allmählig schneller nimmt, wenn sie dabey deutlich und bestimmt ansprechen, und sich bey allen diesen Uebungen nie einen schneidenden, schreienden und harten Ton verzeiht. Dergleichen Stimmen bringen es zwar freylich wohl nie zu einem sehr bedeutenden Grade der Geläufigkeit und Gewandtheit, bedürfen auch für die Verbindung der Register der Stimme und für das Portamento einer besonders fleissigen Uebung, sind aber, diese vorausgesetzt, kein wesentliches Hinderniss, sich zu einem guten Sänger zu bilden, und besonders für den Ausdruck des Grossen, Starken und Kräftigen geeignet.

16. Das Angenehme, Wohlthuende, welches in manchen Stimmen von Natur liegt, ist ein Vorzug, der zwar wohl auch durch die Kunst aus der Vereinigung der so eben beschriebenen guten Eigenschaften der Stimme und aus der Verbesserung der ihr etwa beywohnenden Fehler von selbst hervorgeht, aber doch fast nie in einem so hohen Grade möglich ist, als wenn natürliche Anlage dem Studium zuvorkommt und dasselbe erleichtert. Dass dergleichen Stimmen — deren zum Herzen Sprechendes wohl hauptsächlich darin liegt, dass sie metallreich, voll und dabey doch weich und sanft sind — in südlichern Ländern, vorzüglich in Italien, weit häufiger gefunden werden, als in Deutschland, ist bekannt. Die natürlichen Ursachen dieser Erscheinung entwickelt ausführlich und gründlich *Liscovs Theorie der Stimme*. Ausser den dort aufgeführten Ursachen möchte aber doch wohl auch eine bedeutende die seyn, dass es in Deutschland an eigentlichen Singschulen, wie sie die ältern italienischen Conservatorien hatten, wenigstens für das weibliche Geschlecht, gänzlich fehlt. Seit jene Conservatorien zum Theil eingegangen, zum Theil weniger unterstützt worden sind, und in den noch vorhandenen oder neu gegründeten weniger Ernst

und Gründlichkeit des Gesangstudiums zu herrschen scheint, ist auch in Italien die Klage über den Mangel an wahrhaft trefflichen Stimmen und grossen Sängern ziemlich allgemein.

Wenn man bedenkt, dass in den alten italienischen Conservatorien die Knaben und Mädchen, welche dereinst als Sänger auftreten wollten, drey Jahre hindurch in drey Cursen täglich auf den Gesang drey Stunden verwandten, und sich dann noch wenigstens drey andere Stunden mit Musik überhaupt beschäftigten, so begreift man freylich, wie aus jenen Schulen grosse Sänger hervorgehen konnten. Vergleicht man nun mit jenen Schulen das, was wir dem ähnliches in Deutschland haben, so wird es freylich auch klar, warum grosse Sänger bey uns so selten sind.

Es giebt mehrere Schulen in Deutschland, in denen junge Leute einzig und allein durch Musik verpflegt und unterhalten werden, dennoch aber, wie man sich ausdrückt, studiren und die Musik daher nur als Nebensache betrachten müssen, obgleich das Singen in Kirchen, bey Taufen, Hochzeiten, Leichenbegängnissen u. s. w. oft die besten Stunden des Tages in Anspruch nimmt. Wie viele auch der Abgehenden früh oder spät die gelehrte Laufbahn verlassen, sich ausschliessend der Musik widmen und nun die früher auf andere Studien verwandte Zeit betrauern — man lässt doch Alles beym Alten.

So lange man nicht, bey dem allgemeinen Mangel an besondern Musikschulen, einige solcher Anstalten ausschliessend für Musik bestimmen wird, so lange werden ausgezeichnete Sänger auch immer seltene Erscheinungen seyn.

17. Viele Fehler der Stimme sind nicht bleibend in der physischen Constitution des Individuums gegründet, sondern sehr oft nur die Folge einer vorübergehenden Indisposition oder übler Angewohnheiten. Im ersten Falle gilt allgemein, was oben in Hinsicht auf Unsicherheit der Intonation im Besondern bemerkt wurde. Im zweyten Falle ist freylich keine andre Regel möglich, als die, sich mit allem Fleisse von der üblen Angewohnheit loszumachen zu suchen, um dem Fehler abzuhelfen. Da diess aber nicht selten schwierig und langweilig ist, so ist es weit besser und auch leichter, gleich von dem ersten Anfange des Gesangstudiums an sich mit der grössten Sorgfalt vor dergleichen Fehlern in Acht zu nehmen. Es ist daher hier der Ort, vor den bedeutendsten solcher Gewohnheitsfehler zu warnen.

Zu weite Oeffnung des Mundes macht, dass man, nach dem allgemein gebräuchlichen Ausdruck, durch den Gaumen, zu hohe, dass man durch die Nase singt.

Einen ungünstigen Einfluss auf die Stimme hat es, wenn man die Zunge den Lippen zu nahe bringt, oder sie im Munde herumwirft, wozu Anfänger vorzüglich bey Passagen leicht verleitet werden, oder wenn man die Zungenwurzel, den hintern Theil der Zunge, niederdrückt, wenn man die Zähne schliesst und den Kopf vor- oder rückwärts oder zur Seite biegt u. s. w. Andere Angewohnheiten, wie z. B. Verdrehen der Augen, Verzerren des Gesichts, Runzeln der Stirn u. s. w. machen, wenn sie auch nicht eben nachtheilig auf die Stimme wirken, doch einen höchst widrigen Eindruck auf Andere und sind deshalb mit aller Achtsamkeit zu vermeiden.

Das Zittern der Stimme, *tremolo*, welches von manchen Sängern als ein Mittel des höhern Ausdrucks dargestellt wird, aber nur widrig und ein Zeichen einer schwachen Brust und des Mangels an Kraft ist, einen Ton festhalten zu können, daher man es häufig von bejahrten, sonst sehr verdienten Künstlern hört, kommt bey Anfängern gemeiniglich daher, dass sie noch zu wenig die Stimme zu beherrschen verstehen, und nicht zur rechten Zeit und nicht hinreichend Athem zu nehmen wissen. Wo es daher stattfindet, da suche man ihm durch fleissiges Aushalten einzelner Töne, durch sehr langsames Scalasingen und durch richtiges Athemnehmen bey Zeiten vorzubeugen, da es sonst leicht zur Gewohnheit wird.

18. Es ist wichtig, mit den Singübungen, wo möglich, schon im Kindesalter anzufangen. Geschieht diess aber, so ist auch die grösste Vorsicht nöthig, um nicht durch zweckwidrigen Unterricht und besonders durch zu anhaltendes Singen der Stimme und der Gesundheit zu schaden. Bey vorsichtiger Behandlung junger Sänger, besonders kurz vor und während der Mutationsperiode, wovon an einem andern Orte die Rede seyn wird, sind dann gewiss keine nachtheiligen Folgen des frühen Gesangstudiums zu befürchten, und die Behauptung einiger Gesanglehrer, dass das Singen

vor dem vierzehnten Jahre Kindern weiblichen Geschlechts gefährlich sey, hat keinen haltbaren Grund.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des December 1821. Der furchtbare Brand, der in der Nacht vom ersten zum zweyten November die Stadt Pritzwalk, in unserer Provinz Brandenburg, in einen Aschenhaufen verwandelte, veranlasste hier drey Concerte zur Unterstützung abgebrannter Familien. Am 14ten gab das Musikcorps des zweyten Garderegiments Concert im Jägerschen Saale, in dem die gewählten Stücke (Ouverture aus Spontini's *Cortes* und Mehul's *jeune Henri*, Ballet aus Spontini's *Olympia*, Finale aus Boieldieu's *Rothkäppchen*, Ouverture und Jägerchor aus Webers *Freischütz* etc.) richtig auf Blasinstrumente berechnet, so wie die Saiteninstrumente und zum Theil die Singstimmen auf die Klarinetten, Oboen, Fagotts, Bassons übertragen waren. Der Chor aus B. A. Webers *Hermann und Thusnelda*, der erste Scythenchor aus Glucks *Iphigenia* und der Volksgesang von Spontini, wurden von den militairischen Sängern aus mehrern hiesigen Regimentern unter Einwirkung des Hrn. Chordirector Leidel rein und fest vorgetragen. Die zweckmässige Leitung des Ganzen stand unter dem Director des Musikcorps, L. H. Weller, dessen Adagio und Polonoise den einzelnen Instrumenten Gelegenheit zu angenehmen Soli gab. Den 21ten veranstaltete die Generalintendantur zu demselben Zwecke eine dramatisch-musikalische Akademie im Opernhause. Im ersten Theile wurde, ausser einer Ouverture von B. A. Weber, die Schillersche *Glocke*, nach der auf dem Weimarschen Hoftheater gemachten Einrichtung, dramatisch aufgeführt. Der 2te Theil gab die Ouverture zu Righini's *Tigranes*, eine Arie aus Haydn's *Schöpfung*, gesungen von Dem. Eunike, so wie das Duett mit Chor aus demselben Oratorium, in dem Mad. Schulz und die Herren Blume und Weitzmann die Soli ausführten; das Duett aus Meier Beer's Oper *Romilda und Constanze*, vorgetragen von Mad. Milder und Seidler; und eine Arie aus *Samson* mit Chor, gesungen von Mad. Milder. Auch Hr. Boucher wirkte gefällig mit seiner Gattin zur Erreichung des schönen Zweckes. Er spielte ein Concert, und auf der vom Ingenieur Chanot neu erfundenen und vom französischen Institut Hrn. Boucher als Ehrenvioline zuerkannten Violine ein Thema mit Variationen, das ihm vom Componisten, Hrn. Maugold, erstem Violinisten des Grossherzogs von Hessen, zugeeignet worden. Die Verbesserung der Geige durch Hrn. Chanot besteht hauptsächlich darin, dass der Saitenhalter weggenommen ist, und dass die Saiten an der Decke selbst, ungefähr 2¾ Zoll von dem obern Rande der Geige befestigt sind; dadurch vibrirt der oberhalb des Stegs befindliche Theil der Saiten mit, und giebt die Octave der Quarte der angespielten leeren Saite. Auch hat Hr. Boucher an seiner gewöhnlich gebauten Violine die ihm eigenthümliche Erfindung angebracht, dass die Saiten von dem obern breiten Theile der Geige in den Zargen befestigt sind, und die ganze Länge des Instrumentes einnehmen; daher geben sie z. B. auf dem 4ten g die Octave von e, und in demselben Verhältnisse auf den übrigen. Mad. Boucher trug auf der Harfe ein neues Concert, und mit ihrem Gatten ein Duett concertant für Harfe und Violine über ausgewählte Themas mit grossem Beyfall des übervollen Hauses vor. Der dritte Theil gab ein Divertissement für das hiesige Ballet von Anatole eingerichtet, und von den vorzüglichsten Solotänzern und Tänzerinnen ausgeführt. Der Ertrag des Concerts war 2270 Thaler. Das dritte veranstaltete Hr. Musikdirector Seidel im Saale der hiesigen Loge Royal York, meistens mit Werken seiner Composition, die von der zahlreichen Versammlung mit grosser Theilnahme gehört wurden. Es waren die Ouverture aus *Honorine*, ein Canon für vier Singstimmen, an die Wohlthätigkeit, von Oswald, gesungen von Dem. Leist und Lens, Hrn. Weitzmann und Riese; das Duett, Selmar und Selma, von Oswald, gesungen von Dem. Leist und Hrn. Weitzmann; und Schillers *Cassandra*, gesprochen von Hrn. Beschort, mit Seidels Musikbegleitung. Auch das von den Herren Horzitzky und Hambach geblasene Potpourri für Flöte und Oboe erwarb sich lauten Beyfall.

Das Theater gab in diesem Monate zwey Neuigkeiten. Am 19ten wurde zum erstenmale und seitdem öfters gegeben: *Der Bär und der*

Bassa, Vaudeville burleske in einem Aufzuge, nach dem Französischen des *Scribe* bearbeitet von C. Blum. Zwey Menschen in vollem Bärencostume sind ein zu lockender Gegenstand für alle Arten von Freunden des Lachens, als dass wir nicht diesem Stucke das längste Leben prophezeihen sollten. Wird nun die Rolle des Marocco (der auch den weissen Bär launiger giebt, als Hr. Weitzmann den schwarzen) so brav ausgeführt, als von Hrn. Gern dem Sohn, so wird auch auf andern Theatern das Stück viel Gluck machen. Die Vaudevillen sind meistens Melodieen aus der *Zauberflöte*. Am meisten gefiel das Duett von Roxelane (Dem. Reinwald) und Marocco mit dem Chor: Lasst uns auf Mittel sinnen etc. Am 29sten wurde zum erstenmal gegeben: Raupachs dramatisches Gedicht: *die Erdennacht*, das ich hier nur wegen der Ouverture, Zwischen- und anderer zur Handlung gehörigen Musik erwähne, die von dem hier lebenden trefflichen Bern. Klein neu componirt ist, und dem schaurigen Inhalte der Tragödie vollkommen entspricht. Von den andern Zwischenmusiken in diesem Monat verdient nur das Concert Auszeichnung, das der königliche Kammermusikus Hr. Böhmer am 6ten auf der Violine nach L. Maurers Composition vortrug.

Ausser den im Anfange dieses Berichtes erwähnten Concerten waren in diesem Monat nur zwey. Den 10ten gab Hr. Musikdirector G. A. Schneider sein Oratorium: *Christi Geburt*, vom Freiherrn G. von Seckendorf. Es ist schon vor neun bis zehn Jahren einmal gegeben worden, und wurde auch diessmal mit verdientem Beyfall aufgenommen. Das Orchester trug unter Hrn. Concertmeister Seidlers Führung die zum Theil schwierige Composition mit grosser Präcision vor; die Solopartieen sangen Mad. Milder und Schulz, Dem. Reinwald, und die Herren Blume, Devrient jun., Gern und Stümer. Vorzüglich gefielen: Athas (Mad. Schulz) Romanze: Verkündet ward vor grauer Zeit etc.; Henors (Hr. Stümer) Gesang: Dein sanftes Lied etc.; die Chöre der Hirten: Wie sich jach die Wolken drehen etc. und Erbarmen etc.; der Chor der Engel: Ehre sey Gott etc. von weiblichen Stimmen hinter der hohen Gallerie des Saals ungesehen ausgeführt, und mit den lieblichen Harmonieen der Blasinstrumente im Orchester gut zusammenklingend; Gabriels (Mad. Schulz) Gesang: Fürchtet euch nicht etc. und der Chor der Engel und Hirten: Ehre sey Gott etc.; so wie im zweyten Theile die zwey Gesänge der drey Weisen aus Morgenland, (der Herren Blume, Devrient, Stümer) von denen der erste: Wir kommen her aus Morgen etc. von zwey Flöten und einer Klarinette mit kurzen Zwischensätzen begleitet, und der zweyte: Das Sternlein am klaren Himmelsgezelt etc., ohne Begleitung vorgetragen wurde, die sich nur den einzelnen Stimmen anschloss; Maria's (Mad. Milder) erstes Macatoso: O der kindlich süssen Ruh etc. mit der Begleitung von vier Violoncellos; ihr und Josephs (Hr. Stümer) Duett: O Wonne, wie noch nie empfunden etc.; Gabriels Gesang: Getrost, nichts wird das Kind verschren etc. und der Schlusschor: Amen. — Den 17ten gaben die Gebrüder Bohrer ihr drittes Concert. Hr. A. Bohrer trug ein von ihm componirtes neues Violinconcert; Hr. M. Bohrer das Militairconcert für Violoncello von B. Romberg; beyde Duettvariationen über das französische Lied: Le premier pas, ohne Begleitung des Orchesters und, auf allgemeines Bitten, das öffentlich noch nicht gehörte Rondo alla polacca vor.

Seit längerer Zeit ist von den Fortschritten der unter dem Hrn. Lieut. Fischer bestehenden Singanstalt auf dem hiesigen berlinisch-köllnischen Gymnasium, der blühendsten aller preussischen gelehrten Schulen, in diesen Blättern nicht die Rede gewesen. Die Gedächtnissfeyer der Wohlthäter dieser Anstalt am 19ten gab auch den nicht unmittelbar an der Anstalt theilnehmenden Bewohnern Berlins die angenehme Gelegenheit, über diese Fortschritte ihre Freude zu erkennen zu geben. Die Singklasse trug Tiedge's Lied: Der Mensch geht eine dunkle Strasse etc. nach der Composition des Hrn. Prof. Zelter, der seine Zufriedenheit mit der Ausführung laut äusserte, und mehrere Stücke aus Händels *Judas Maccabäus* mit Instrumentalbegleitung vor. Besondern Beyfall erwarb sich der Vortrag der Arien Simons: Verehrt! vernehmt, die Gottheit spricht durch mich etc., des Judas: Wie sehr o Volk entzückt mich dieser Muth etc. und einer Israelitin: Jehovah sieh von deinem ew'gen Thron etc. und der Chöre: Du Held, du Held, o mach uns frey und hör uns, o Herr der Gnade, Gott etc. — Bey einer Prüfung der zahlreichen Schüler und Schülerinnen des Hrn. D. Stöpel, der bekanntlich seit drey Monaten nach der Logier'schen

Methode eine musikalische Lehranstalt leitet, zeigten sich die Fortschritte selbst der noch mit keinen Vorkenntnissen versehenen Kinder, in der Mechanik des Spiels und im wissenschaftlichen Theile der Kunst ziemlich gross; künftig werden halbjährlich öffentliche Prüfungen statt haben, um diese Ueberzeugung noch mehr zu verbreiten.

Der Instrumentmacher W. Vollmer hat für die von ihm erfundenen und vor einiger Zeit in der musikalischen Zeitung erwähnten unverstimmbaren Tasteninstrumente, Melodien, ein Patent auf zehn Jahre erhalten. Der Ton wird bekanntlich auf denselben durch metallene, mittelst Luft in Bewegung gesetzte Zungen hervorgebracht, und ahmt Horn, Fagott, Klarinett und andere Blaseinstrumente nach.

Die während des vom 20sten Januar bis zum 19ten Februar dieses Jahres dauernden Carnevals vorläufig bestimmten Opern sind: Spontini's *Olympia*, *Cortez* und *Vestalin*, Glucks *Iphigenien in Aulis* und *Tauris*, *Armida*, *Alceste*, Cimarosa's *Horazier und Curiazier*, Sacchini's *Oedip*, Rossini's *Othello*, Catel's *Bajaderen* und Mozart's *Titus*: von diesen ist nur Cimarosa's Oper früher hier noch nicht gegeben.

Zu Weihnachten erschien (gedruckt bey Dieterici): *Liturgie zum Hauptgottesdienste an Sonn- und Festtagen und zur Abendmahlsfeyer für die königlich preussischen Armeen* (27 Seiten 8.), grösstentheils nach den Ideen Sr. Maj. des Königs selbst. Die Chöre werden von den Kirchensängern der Regimenter ohne Orgelbegleitung gesungen; sie sind vierstimmig, und müssen aus wenigstens acht Personen bestehen. Die Gesänge der Gemeine geschehen unter Begleitung der Orgel oder der Regimentsmusik.

Königsberg. Noch habe ich die Nachricht von einer musikalischen Feyer nachzuholen, welche hier am 18ten October statt fand. Hr. Carl Heinrich Sämann, ein junger Mann von dreyssig Jahren, früher Cantor an einer hiesigen Kirche und nachher als Lehrer am Friedrichs-Collegio angestellt, ein auch ausser seiner Kunst wissenschaftlich gebildeter Mann, welcher sich seit mehreren Jahren mit ernstem Eifer dem Studium der Composition gewidmet hat, veranstaltete diese Feyer. Von seinen Musikaufführungen zu guten Zwecken in der Kirche des Friedrichs-Collegiums (z. B. dem *Stabat mater* von Pergolese, dem *Miserere* des Allegri, dem *Requiem* von Jomelli u. m.) ist in diesen Blättern gesprochen und auch das rühmenswürdige *Tenebrae* von seiner Composition erwähnt worden. Kürzlich hatte er ein *Te Deum* von seiner Composition aufgeführt. Seinen ganzen Fleiss aber widmete er seit vier Jahren der Ausarbeitung eines *Requiem*, in streng kirchlichem Style, mit grosser Orchester-Begleitung. Da nach den bestehenden Verordnungen Kirchenmusiken für Bezahlung nur erlaubt sind, wenn ein guter Zweck damit verbunden ist, so verschaffte er sich die Erlaubniss, seine Musik am 18ten October, dem Jahrestage der Schlacht bey Leipzig, zum Besten der Invaliden der hiesigen Garnison, aufführen zu dürfen, und lud alle hiesigen Künstler von Beruf und Dilettanten zur Theilnahme ein. Zur Ehre Königsbergs gereicht es, dass diess lobenswerthe, uneigennützige Unternehmen viele Theilnahme fand. Die Soli wurden vorgetragen von Dem. Knorre der ältern und Dem. Cartellieri (Sopr.), Dem. Dorn der jüngeren (Alt), Hrn. Gotthold, Director des Friedrichs-Collegiums (Tenor), Hrn. Sämann dem jüngeren, Corrector an der Domschule und Hrn. Pastenaci, Musiklehrer (Bass.). Diese mit inbegriffen, bestand das ausführende Personale aus 27 Sopranen, 28 Alten, 21 Tenoren, 25 Bässen, überhaupt aus 101 Sängern; ferner aus 12 ersten, 14 zweyten Violinen, 9 Violen, 7 Violoncellen, 5 Contrabässen, 6 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten (und Bassethorn), 4 Fagotten, 1 Contrafagott, 2 Hörnern, 2 Trompeten, ein paar Pauken, 3 Posaunen, dem Orgelspieler (Hrn. Domcantor Gladau), in Allem aus 175 Personen. Die Orgel trat nur bey den Forte's der Chöre mit ihrer Macht ein, hatte aber bey den Soli's auch einige Stellen allein piano zu accompagniren, welches von guter Wirkung war. Die Einnahme betrug 666 Thaler 16 Groschen, wovon, nach Abzug aller Kosten, die Hälfte als reiner Gewinn für die Invaliden übrig blieb.

Nun sollte ich Ihnen wohl über das Werk selbst ein Urtheil geben; doch würde ich hierbey als ein Freund des Componisten den Anschein der Parteilichkeit nicht vermeiden können; auch kann ich den Eindruck, den das Werk gemacht, nur aus der Ansicht der Partitur vermuthen;

denn da ich an der Ausführung Theil genommen, so ist mir der Genuss entgangen, es von der Kirche aus selbst anzuhören. Aus dem Publikum aber habe ich von Kennern und Kunstfreunden, sehr wenige Individuen ausgenommen, nur rühmende Aeusserungen über dieses Werk vernommen. Selbst entschiedene Antagonisten aller ächten Kirchenmusik liessen dem Concerte Gerechtigkeit wieder ahren, und meinten nur, dass das Ganze mehr Fleiss als Talent verriethe. Ich meine aber, es sey eben in dieser Gattung wohlgethan, der Erfindungsgabe nicht zu sehr den Zügel schiessen zu lassen, sondern sich mehr an das gewählte Thema und dessen Durchführung zu halten.

Und welcher Lohn und welche Ehre würden dem wackern Künstler für sein lobenswürdiges Unternehmen? Verkleinernde Angriffe von einer misgunstigen Partey auf seine Arbeit und übelwollende Andeutungen in öffentlichen Blättern, worin man versicherte, dass bestimmt hier nur Einer sey, der es verstehe, sich an die Spitze von musikalischen Unternehmungen zu stellen. Doch hatten diese keine andere Wirkung, als den allgemeinen Unwillen zu erregen, welcher sich laut, und dann auch in jenen Blättern selbst aussprach.

Prag. Kirchenmusik. Am 8ten November wurde dem kunstliebenden Publikum unserer Stadt ein seltener musikalischer Genuss durch das Conservatorium der Musik zu Theil, welches jährlich seinen Lehrcursus mit einer so feierlichen Anrufung des heiligen Geistes beginnt, dass wir uns selbst aus der schönsten Periode der böhmischen Tonkunst keiner kolossalern Kirchen-Production erinnern, welches heut zu Tage eine um so erfreulichere Erscheinung ist, wo die geistlichen Musiken nebst der Orgel und dem spärlichen Sängerpersonale aus wenigen Violinen, Viole und Contrebass, ein paar Trompeten und Pauken bestehen, und höchstens mit ein paar Hoboen oder Klarinetten vermehrt werden, um die Feier der gottesdienstlichen Musik zu erhöhen. Es ist daher natürlich, dass Jung und Alt, was Musik ausübt, liebt und lehrt, aus allen Ständen herbeiströmte, um diesem Kunstfeste beyzuwohnen, wo diessmal ein Orchester von 100 Individuen im schönsten und zweckmässigsten Verhältniss seiner Glieder, mit imposanter Kraft und ausgezeichneter Einheit und Präcision (die bey so manich altig zusammengesetzten Körpern nur selten gefunden wird) eine *Missa solemnis* von Jos. Haydn und ein Offertorium (Chor) von Mozart aufführte. Auch das *Veni sancte spiritus*, von dem Gesanglehrer Hrn. Schnepf eigens zu dieser Feierlichkeit componirt, war eine erfreuliche Erscheinung; es ist ein im wahren Kirchenstyle verfasstes Tonstück, ganz im Geiste des Textes gehalten, das in eine kräftige Fuge ausgeht. Da wir von Compositionen dieser Gattung nur wenig Vorzügliches besitzen, so verdient der Verfasser um so mehr Dank für sein rühmliches Streben. Der absolvirte Institutszögling, Johann Kalliwoda spielte zum Graduale das Andante eines Rode'schen Violinconcerts, dessen erhabener und ernster Styl dasselbe ganz für diese Feierlichkeit eignete. Diese Production erweckte in allen Verehrern der wahren und höhern Kunst aufs Neue den Wunsch, dieses Institut möchte den Bewohnern Prags doch öfter als Einmal im Jahre einen solchen Kunstgenuss bereiten, und zu den vielen Verdiensten, die es sich schon erworben, noch das hinzufügen, dass es den Sinn für religiöse Musik, der leider durch eine Reihe von Jahren hier ganz entschlummert ist, aufs Neue erwecke und belebe. Die Laien in der Kunst würden endlich dadurch belehrt werden, welche Gaben die Tonkunst Gott, und welche sie der Welt darbringen soll; übrigens würden auch die ältern klassischen Werke dieser Gattung, die gegenwärtig in Musikalien-Schränken von Staub und Motten verzehrt werden, in erneutem Glanze wieder ins Leben treten.

Oper. Die wichtigste neue Erscheinung auf unserer Opernbühne war die Wiederholung von Gretry's *Richard Löwenherz*, welchen wir jedoch lieber in seiner ursprünglichen Gestalt gehört hätten; denn die Zuthaten der Nachfolger und die theils allzureiche Instrumentation überschwemmten die Gretry'sche Tondichtung so sehr, dass sie nur hie und da noch in ihrer ganzen Wahrheit und Wärme hervorbricht. Dem. Sonntag gab die Margarethe, welche Partie nicht eben in den Bereich ihres schönen jugendlichen Talents gehört, und verfiel in den gewöhnlichen Fehler der Künstler, wenn sie auf geradem Wege nicht leicht zu ihrem Ziele gelangen können, trügerische Nebenpfade aufzusuchen: sie häufte Verzierungen, die nicht immer passend und ge-

schmackvoll waren, und machte in ihrer grossen Arie eine Fermate, welche ihre physische Kraft ganz überstieg. Hr. Pohl (Richard) war in Gesang und Bewegung sehr brav, seine Stimme wirkt mehr als sonst, sein Fleiss und Studium sind unverkennbar und verdienen Anerkennung. Hr. Hassloch (Blondel) war im Gesang vorzüglicher als gewöhnlich, doch ist er der mimischen Darstellung der Rolle nicht gewachsen, worin er die Farben viel zu grell auftrug. Auch hätten wir es ihm gern erlassen, die Violinbegleitung des Gesanges im ersten Akte selbst zu übernehmen, denn die Sache würde in jedem Falle gewonnen haben, wenn diese Mühe auf Hrn. Pixis gefallen wäre.

List und Zufall oder die *Umgeworfenen*, von Boieldieu, ist eine französische Conversationsoper, welche viel Spiel erfordert und nicht ansprechen konnte, da fast niemand auf seinem Platze stand. Dem. Sonntag sang die Partie der jungen Wittwe recht artig; gleichwohl ist die Oper schon nach zwey Productionen vom Repertoire abgekommen. — *Das Zauberglöckchen* von Herold hatte ein ähnliches Schicksal. — Das biblische Drama: *Salmonäa und ihre Söhne*, aus dem Französischen, von Castelli, mit Musik vom Ritter von Seyfried: eine sonderbare Zwischengattung von Oper und Melodram, welche uns jedoch keine der glücklichern Kunstformen zu seyn scheint, da die verschiedenen Elemente der Musikbegleitung und der Rede gleichsam im Kampfe mit einander begriffen sind, und nicht selten sich wechselsweise stören. Das Melodram ist mit Chören durchwebt, von welchen der eine mit einem recht lieblichen Terzett von drey Mädchenstimmen beginnt. Die Musik erinnert zuweilen an Faust. Da Hr. von Seyfried unter diejenigen Componisten gehört, die den musikalischen Effekt hervorzubringen verstehen, ohne zu dem Lärm und Getöse der Blechinstrumente ihre Zuflucht zu nehmen, so wundern wir uns, dass er sich auch zuweilen von dem falschen Genius unserer heutigen Tonkunst verleiten lässt.

Preciosa, romantisches Drama von Wolf, mit Musik von Carl Maria von Weber, dürfte sich schwer auf dem Repertoire erhalten.

Von singenden Gästen sahen wir zuerst Dem. Katharina Canzi. Ihre Stimme ist gegen die Tiefe reizender als in der Höhe, wo man einige Schärfe bemerkt; was Ausbildung und Geläufigkeit betrifft, merkt man noch immer die Anfängerin, indem sie das Geperlte noch gar nicht in ihrer Macht hat. Diess wird am fühlbarsten, wenn sie Variationen singt, bey welchen man sich unwillkührlich an eine Catalani, Campi, Feron u. s. w. erinnert, und wer eine solche gehört hat, muss bey diesem Vortrag kalt bleiben; weniger geübte Sängerinnen sollten deshalb nicht glauben, es sey das Günstigste für sie, Arien von Pucitta, Coraffa und Rossini zu singen, die jetzt an der Tagesordnung sind, und schon mehrmals vortrefflich gehört wurden. Dem Vortrage der Dem. Canzi fehlt bis jetzt noch Seele und Gefühl, und da sie aus einer italienischen Schule hervorging, so wunderten wir uns vorzüglich, dass sie das Recitativ weder zu declamiren noch zu singen versteht. Ein Hr. Stein gab den Sarastro in der *Zauberflöte*, und wir können uns der Frage nicht entschlagen: warum er die Arie „In diesen heiligen Hallen" aus E dur in D dur herabgesetzt habe? — wahrlich nicht um grössere Tiefe zu zeigen, sondern wahrscheinlich, um den höhern Tönen zu entgehen. Er missfiel, wurde demungeachtet engagirt und spielt jetzt ganz untergeordnete Rollen in Oper und Schauspiel. Von einer Stimmbildung ist übrigens bey diesem Sänger gar nicht die Rede, denn jeder Ton wird auf eine andere Weise hervorgezwängt, und alles Uebrige steht mit diesen Eigenschaften im Einklange.

Mad. Werner aus Leipzig gab sechs Gastrollen, und erfreute sich keines so ungetheilten Beyfalls, als ihr während ihrer ersten Anwesenheit (vor fünf oder sechs Jahren) zu Theil wurde. Es dürfte schwer zu entscheiden seyn, ob dieser Umstand bloss in der Abnahme ihrer Stimme (die sehr an Kraft und Fülle verloren hat, wodurch wohl auch die überlangsamen Tempi und ein gewisses Phlegma in ihren Gesang kamen) oder in den Parteiungen unseres Parterres zu suchen sey, welches wohl das launigste in ganz Teutschland seyn dürfte. Bey uns ist Applaudissement eben so wenig mehr des Beyfalls, als Zischen Zeichen des Missfallens, denn oft wird ein Künstler hervorgerufen, weil — einige junge Herren sich einen Spass machen wollten!!! ein anderer wird mit Klatschen empfangen, und eine Gegenpartei erhebt sich mit Zischen, nicht etwa, weil ihnen der Künstler missfällt, sondern weil

vielleicht unter den Beyfallspendenden ein Mensch sich befand, der einem der zweyten Partei fatal ist!! so dass man eigentlich hier keinen Künstler, sondern das Publikum sich unter einander ausziecht. So wurde auch der freundliche Gruss, der Mad. Werner bey ihrer ersten Erscheinung als Prinzessin von Navarra empfing, unfreundlich unterdrückt, was ihre Befangenheit zu vermehren schien: dazu kam, dass man in der ersten Arie imponiren muss, um zu wirken, dass ihr aber manche ziemlich geschmacklose Verzierungen entwischten, und so wurde sie den ganzen Abend sehr kalt behandelt, obschon ihr Spiel anständig und geistreich war. Glücklicher war sie in ihren folgenden Rollen, Emmeline in der *Schweizerfamilie* (welche sie wiederholen musste), Myrrha im *Opferfeste*, Marie im *Blaubart* und Sophie im *Sargines*; und sie würde noch freundlicher behandelt worden seyn, wenn sie nicht das Unglück gehabt hätte, als sie nach der *Schweizerfamilie* gerufen wurde, ihre Freude zu äussern, dass sie doch nicht ganz missfallen habe: das nahm man als ein Zeichen, sie sey mit dem Maasse des Beyfalls nicht zufrieden, und nur der schönen Frau wurde ein solcher Verstoss wieder verziehen.

Im *Tancred* erschienen die beyden Töchter des würdigen Bühnenkünstlers Wohlbrück, als Tancred und Amenaide. Dem. W. die ältere (Tancred) schien, wenn wir ihre Leistung mit jenen vergleichen, die wir vor ein paar Jahren von ihr sahen, sehr unpass zu seyn, und die Unruhe des Publikums (welches sich diesen Tag weniger mit den Gästen beschäftigte, als mit dem Bestreben, durch Lachen, Zischen, Pochen und Applaudiren einen hiesigen Sänger aus seiner — Fassung zu bringen, welches ihm aber, Dank sey es der Gemüthsruhe desselben, nicht gelang) war eben nicht dazu geeignet, eine Debutante zu ermuthigen. Auch Dem. W. die jüngere (Amenaide) war Anfangs sehr befangen, doch sammelte sie sich und ihre schöne, kräftige und metallreiche Stimme gewann ihr, zumal in den beyden Arien des zweyten Aktes, den rauschendsten Beyfall. Am Schlusse rief man zuerst im Spasse den verfolgten Sänger, der klug genug war, nicht zu kommen, und dann, im Ernst, die talentvolle Amenaide, der wir nur anrathen möchten, bey ihrem weitern Kunststreben vorzüglich streng in Auswahl der Gesangverzierungen zu seyn.

Concertmusik. Bernhard Romberg hat uns mit seinem noch unübertroffenen Violoncell-Spiele aufs Neue entzückt. Er liess sich zweymal hören: im Redoutensaale mit einem uns noch unbekannten Concerte und einem Capriccio über russische Lieder. Auch führte er uns seinen vielversprechenden zehnjährigen Sohn mit einem Solo auf, der verhältnässig ganz im Geiste seines väterlichen Lehrers spielte und allgemeine Bewunderung erregte. Auch die Tochter des Künstlers, Dem. Bernhardine Romberg, sang die grosse Arie der Vitellia aus *Titus*: „Non più di fiori" und eine zweyte von der Composition ihres Vaters, mit einer vollen und sonoren Mezzo-Sopranstimme zur allgemeinen Zufriedenheit. Die jugendliche Künstlerin ist im Beginn ihrer Laufbahn, und giebt Hoffnung, noch vollendeter Ausbildung eine vorzügliche Concertsängerin zu werden. Im Theater fand bey gedrängt vollem Hause ein zweytes Concert statt, in welchem er durch den Vortrag seines Concertes (Schweizer-Gemählde zugenannt) und der schwedischen Lieder das zahlreiche Publikum zu dem stürmischsten Beyfalle hinriss. Auch der kleine Romberg erwarb sich wieder die lebhafteste Theilnahme, und Dem. Sonntag sang die Cavatine der Rosine aus dem *Barbier von Sevilla* mit grosser Virtuosität, welche vom Publikum auf die rauschendste Weise anerkannt wurde. Noch hörten wir in beyden Concerten zwey gehaltvolle Ouverturen von Romberg.

Ein drittes Advents-Concert gab unser wackrer vaterländischer junger Künstler, Johann Kalliwoda am 22sten December im Redoutensaale, vor Antritt einer Kunstreise zum Abschied. Diese Ausstellung bestand aus folgenden Stücken: 1. Neue Ouverture in E moll, beginnend mit einem ernsten Einleitungssatze, worin das Horn und die Flöte mit glücklichem Effekte sich wechselsweise antworten. Der darauf folgende Allegro-Satz in $\frac{6}{8}$ Takt ist in moutem Charakter, meistens thematisch, sehr brav durchgeführt. Das Ganze zeigt Einsicht und Geschmack, wirkt auf die Zuhörer, ohne zu den modernen Kunsteffekten seine Zuflucht zu nehmen, und macht dem jungen Verfasser Ehre; 2. Neues Concert für die Violine in drey Sätzen, componirt und gespielt vom Concertgeber. Dieses Produkt zeichnet sich durch soliden und geschmackvollen Tonsatz aus. In dem brillanten ersten Allegro wechseln Passagen von bedeutender Schwierigkeit mit einschmei-

cheladen Gesangstellen und nehmen in schönem Verein den Antheil der Hörer in Anspruch. Im Adagio war der junge Künstler darauf bedacht, mehr durch eine klare, schön geführte Melodie als durch häufige Verschnörkelungen zu wirken, was leider bey den heutigen Adagio's nicht immer der Fall ist. Das dritte Stück ist ein Rondo mit einem freundlichen Motiv, auf eine sehr brillante Art durchgeführt. Der Mittelsatz, worin der Tonsetzer eine Choralmelodie auf überraschende Weise, unter Begleitung der Streichinstrumente mit pizzicato eintreten lässt, worauf dieselbe Melodie von mehrern Blasinstrumenten im Einklang und in der Octave neuerdings wiederholt wird, während dagegen der Solospieler in schnellen Notenfiguren variirt, ist von schöner und wirklich nicht gewöhnlicher Wirkung. Was die praktische Ausführung dieses Concertes betrifft, so bewies der junge Künstler, dass er sein Instrument mit Kraft, Geschmack, Reinheit und bedeutender Kunstfertigkeit zu beherrschen weiss, und der ganze Abend beurkundete aufs Neue die Vortrefflichkeit des Unterrichts und der Leitung, welche er sowohl auf der Violine als in der Tonsetzkunst erhalten hat; 3. Neue Variationen für zwey Violinen, componirt vom Concertgeber und vorgetragen von ihm selbst und einem Dilettanten, seinem Schüler. Das Thema ist eigene Erfindung, im modernen Geschmacke variirt und auf Effekt für ein gemischtes Publikum berechnet. Die Ausführung liess sowohl in Rücksicht der Präcision als des geschmackvollen Vortrags nichts zu wünschen übrig, und lauter Beyfall begleitete jede Variation; er lohnte auch dem Schüler für sein rühmliches Streben in einer Variation, die er allein auf das Genügendste vortrug. Dem. Sonntag und Hr. Pohl unterstützten den Concertgeber mit zwey Rossini'schen Arien, erstere aus *Moses* und letzterer aus *Torvaldo und Dorliska*, und ernteten gleichfalls reichen Beyfall.

Kurze Anzeigen.

Rondeau brillant pour le Pianoforte, avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Clarinettes et 2 Cors comp. par Conrad Berg. A Offenbach chez J. André. (Prix 5 F.)

In demselben Verlage und von demselben Verfasser

Deuxième Concerto pour le Pianoforte, avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. (Prix 4 F.)

Zwey Compositionen, welche dem Zeitgeschmacke entsprechen. Die Hauptstimme sehr brillant, das heisst, reich an Formen und Figuren, um technische Geschicklichkeit zeigen zu können, besonders in dem ersten angezeigten Werke; die Begleitung einfach und leicht, ja fast zu entbehren, was indess bey dem ersten Stücke nicht räthlich seyn würde; der Umfang, besonders des Concertes, nicht zu gross; die Ansprüche auf geistige Kraft, von Seiten des Ausführenden mässig, wenn er nur ein geübter Spieler ist; und dabey doch Alles, so viel sich thun liess, auf Effekt — im neueren Sinne — berechnet. Und so werden wohl beyde Compositionen, obgleich an innerm Gehalt vielen der in dieser Gattung erschienenen Werke bey weitem nachstehend, doch ihre Freunde finden. In dem Concerte hat der Ur. Verf. wirklich etwas Gutes geleistet. Das Ganze hat Kraft und Leben; die Ideen, wenn auch nicht durch Neuheit ausgezeichnet, sind gefällig; der Wechsel der Gefühle ist natürlich; und nur an manchen Orten sinkt des Tonsetzers Kraft, und lässt jene Ausarbeitung vermissen, welche man mit Recht fordern kann.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1822.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Rossini, G., der Barbier von Sevilla, komische Oper in zwey Aufzügen, Klavierauszug (mit deutsch und italienischem Texte). Neue Ausgabe... 3 Thlr.

Birnbach, H., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 6. 16 Gr.
Field, J., Air russe varié pour le Pianof. à 4 mains. 8 Gr.
George, J., Rondo pour le Pianoforte. Op. 7.... 8 Gr.
— Fantaisie et Variations sur un Air russe pour le Pianoforte. Op. 8..... 8 Gr.
— Repertoire des Elèves, Recueil contenant un Choix de mélodies des compositeurs célèbres, arr. pour le Pianof. 1re Suite, Liv. 1 et 2. à 12 Gr.
— Etude pour le Pianof. en 24 grands Exercices, 2me Partie. Liv. 1 et 2..... à 1 Thlr.
Klein, Bern., Sonate pour le Pianoforte. Op. 7.... 8 Gr.
— Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 8..... 12 Gr.
— 10 Variations. Op. 9..... 12 Gr.
Kuhlau, F., Sonate pour le Pianof. Op. 34. G dur. 12 Gr.
Siegel, D. S., Air de l'Op.: Tigranes, varié pour le Pianoforte. Op. 21..... 10 Gr.
Zimmermann, J., Badinage pour le Pianoforte sur l'air: Au clair de la lune etc. Op. 8..... 12 Gr.

Gabrielsky, W., 3 grands Trios concertans pour 3 Flûtes. Op. 58..... 2 Thlr.
Kummer, G. H., Concerto pour le Basson avec accomp. de l'Orch. Op. 24. F dur..... 2 Thlr.
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec accomp. de l'Orch. Op. 5..... 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Polonoises pour le Violon av. accomp. d'un second Violon, Viola et Vcelle. Op. 9.... 18 Gr.
Pettoletti, J., Variations concertantes p. Violon et Guitarre..... 6 Gr.
Voigt, L., 2ms Duo pour 2 violoncelles. Op. 16.. 12 Gr.

Bach, A. W., Orgelstücke, Präludien und Fugen 1tes Heft..... 16 Gr.

Von dem classischen Werke, den Psalmen des Benedetto Marcello, unter dem Titel:

Estro poetico-armonico Parafrasi sopra li primi 25 Salmi, Poesia di G. A. Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello, in VIII Vol. in Fol. Venezia. 1805.

sind jetzt einige Exemplare zu 30 Thlr. netto bey uns zu haben.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig, Michaelis 1821 erschienen sind.

Musik für Saiten- und Blase-Instrumente.

Romberg, Bernh., Ouverture à grand Orchestre. Op. 34..... 1 Thlr. 18 Gr.

Dotzauer, Variations pour Flûte avec 2 Violons, Viola et Violoncelle. O. 61.. ..... 1 Thlr.
Hummel, J. N., Potpourri pour l'Alto, avec Orchestre. O. 94..... 2 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri pour Violoncelle avec Orchestre, O. 95.. ..... 2 Thlr. 12 Gr.
Landgraf, Abendunterhaltungen für eine Flöte 3r Heft. 12 Gr.
Romberg, Andr., Variations sur un Air ecossais pour le Violon avec Orchestre. O. 65. 1 Thlr. 12 Gr.
Stiastny, Pièces faciles pour Violoncelle avec Basse ad libitum. O. 9.. ..... 1 Thlr.
Walch, neue Tänze für Orch. 4te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.
Wiele, A., Variations pour Violon et Pianoforte... 20 Gr.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Himmel, F. H., Ouverture, (Oeuvre posthume,) arrangée pour Pianoforte, Violon Violoncelle par J. N. Hummel..... 1 Thlr.
Hummel, J. N., Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. O. 96..... 1 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., grand Quintuor pour Pianoforte, deux Violons, Viola et Violoncelle. O. 52..... 3 Thlr.
— grand Quintuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson. O. 52..... 3 Thlr.

so der angehende Arzt. Ich bin weit entfernt, diese Art sein Glück zu gründen, die denn doch gewifs weit edler ist, als so manche, die an andern grofsen Orten, vielleicht mehr als bey uns herrscht — gerade hin zu tadeln: sondern ich erwähne ihrer nur, um zu erweisen, dafs man von dem vortheilhaften Zustande der hiesigen Musik in Ansehung der Liebhaberey, nicht auf vortheilhaften Zustand derselben als Kunst, schliefsen darf. — Noch will ich hinzusetzen: das Glück reisender Künstler liegt in den Händen dieser Dilettanten, die wahrlich zu wenig Kenntnifs, aber oft viel Partheylichkeit besitzen. Erscheint der Fremde nicht bey jeder Einladung, schmeichelt nicht, findet lobpreisend überall Talent u. s. w., so mufs er ein Mann von *grofsem* Ruf seyn, um *allenfalls* durchzudringen. Sollte es ihm einfallen hier bleiben zu wollen, so ist das ganze *Corpus musicum* sein Feind. In Ansehung des Urtheils über Virtuosen hat man hier (da man so viele der allervortrefflichsten kennen gelernt hat) einen hohen Maasstab, und nicht mit Unrecht; aber dafs man, was jenen nicht ganz ähnelt, geradezu für nichts hält, ist wenigstens nicht aufmunternd, und sollte um so weniger seyn, da unter den hiesigen praktischen Musikern dann vielleicht nicht Einer ganz bestünde — wenigstens unter den Geigern keiner; nur etwa Beethoven und Wölffl, aber als Klavierspieler.

Aussichten für die Künstler.

Aus dem zulezt Gesagten ergiebt sich, dafs für reisende Künstler die Aussichten nicht gut sind, und warum sie es nicht sind. Sodann für den hiesigen —: alle vornehme und reiche Häuser, die sonst eigene Orchester hatten, haben sie entlassen. In dem Theater-Orchester hat er 2 bis 300 Gulden zu erwarten. Ohne Engagement kann nur etwa ein Klavierspieler sich gut fortbringen — doch mufs er auch noch Verleugnung genug besitzen, den Häusern, die ihn unterstützen, in sehr vielem zu Willen zu seyn, und dann vom Morgen bis Abend Lection zu geben. Die Geiger sind am schlimmsten dran; von ihnen verlangt man alles umsonst, indem gleich 10 Dilettanten da sind, die es mit Vergnügen — schlecht oder gut — thun. Bezahlte Privat-Akademien giebt es wenige, oder wo noch eine ist, so hat, aus mancherley Ursachen, der Musiker wenig Vortheil davon. Lection zu geben ist bey weitem nicht mehr so vortheilhaft, wie ehemals, indem immer Dilettanten für wohlfeile Preise zu haben sind; dasselbe ist es mit der sonst hier für den Musiker so einträglichen Quartettenmusik. Dafs er weniger als ehemals, in der Gesellschaft vornehmer bürgerlicher oder adelicher Häuser geachtet, oft erniedrigend behandelt wird, ist schon erwähnt; so wie auch das, dafs sich eine solche druckende Lage viele unsrer Musiker durch Mangel an Kultur, Rohheit der Sitten, ausschweifende Lebensart u. s. f. zugezogen haben. Allein, so wie es hier Ausnahmen unter den Musikern giebt, so finden sich auch noch würdige Häuser, auf welche jene Klagen gar nicht passen.

Nachschrift.

Vor einigen Jahren gab der Buchdrucker Schönfeld einen Katalog aller Musikliebhaber in Wien heraus. Man glaube nicht, dafs man *Einen* daraus richtig kennen lernen konnte. Das Ding ist nichts als eine Buchdruckerspekulation, von einem Unwissenden zusammengemacht. Der Verf. hatte nur *ein* ernsthaftes Bestreben dabey, das überall durchblickt — nehmlich jedem etwas Schönes zu sagen; um dies zu bewerkstelligen dichtet er manchem Geschicklichkeit auf Instrumenten an, die er kaum gehört hat, vergifst Andere u. s. f. — Mdlle Jagemann spielte die *Susanne* im *Figaro* mit Beyfall; noch weit mehr erhielt sie diesen aber als *Mariane* in den *drey Sultaninnen*. — Mdlle Saal ist engagirt mit 1500 Gulden. — Es ist nun ganz gewifs, dafs der Freyherr von Lichtenstein di. Direktion der hiesigen Haupttheater und deren Orchester bekömmt, so, dafs der Herr Baron von Braun nur das Oekonomische sich vorbehält. Wir erwarten erstern Ende des Octobers schon. Alle Wünsche vereinigen sich zunächst auf Emporbringung der deutschen Oper. Hr. v. L. kann viel thun; denn man kennt hier seine Verdienste, er fin-

Musik für Pianoforte allein.

Cramer, J. B., 12e Divertissement p. Pianoforte,.. 14 Gr.
Gerke, A., Amusement à 4 mains pour Pianoforte. O. 21..... 1 Thlr.
Hummel, F. H., Ouverture, (Oeuvre posthume,) arrangée à 4 mains p. Pianof. par J. N. Hummel. 20 Gr.
Lauska, F., Partant on Italie. Sonate pour Pianof. O. 45..... 20 Gr.
— Sonate agréable pour Pianoforte. O. 46.... 1 Thlr.
Potpourri sur des Thèmes de Rossini, pour Pianof. 20 Gr.
Ries, F., Air de Mozart: Al Bacia si faccia onore, arrangés en Rondo pour Pianof..... 12 Gr.
Reissiger, C. G., Variations brillantes pour Pianof. 16 Gr.
Steibelt, D., l'Orage sur Mer. Nouvelle Fantaisie pour Pianoforte sur la Barcarole vénitienne: la Biondina in gondoletta, Fair: Per questo amare lagrime etc. chantés par Madame Catalani..... 20 Gr.
Walch, Tänze für Pianoforte. 4te Sammlung..... 16 Gr.
Wenzel, Danses pour Pianoforte..... 12 Gr

Musik für Gesang.

Hauptmann, M., Anacreontische del Vittorelli con accomp. di Pianoforte..... 1 Thlr.
— Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, aus Faust von Göthe, mit Pianof. Begleitung.. 8 Gr.
Müller A. E., der Polterabend, Singspiel in einem Akte von Wolf. Klavierauszug. (Nachgelassenes Werk)..... 2 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, C. G., Lieder für das Pianof. 3te Samml. 16 Gr.
Romberg, A., 110r Psalm (Dixit Dominus) mit lateinischem und teutschem Texte im Klavierauszuge von Wustrow..... 3 Thlr.
— Berah., Die Vorsilt, eine Romanze, in Musik gesetzt nach Art und Weise, wie die jetzigen Griechen singen, mit Pianof. Begleitung... 8 Gr.

Neue Musikalien, im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Leipziger Favorittänze für Pianoforte No. 12 enthält: Russischer Walzer von Gährich und zwey Walzer aus dem Freischütz..... 5 Gr.
Thema, Sturmmarsch der Hellenen für 4 Hände... 6 Gr.
Reissiger, 3 Marches à 4 mains. Oe. 11. Liv. 2. 16 Gr.
Flötenschule, praktische, enthält Arien u. s. w. für eine Flöte. 4r. Heft..... 10 Gr.
Pocca, Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Oe. 20..... 2 Thlr.
Voigt, 2 Duos pour 2 Violoncelles. Oe. 16... 1 Thlr. 8 Gr.
Fürstenau, 4me Sérenade pour Flûte, Basson, Alto, et Guitarre. Oe. 11..... 16 Gr.

Musikverlag von Carl Cläser in Barmen.

Schlacht bey Belle Alliance, eine musikalisch deklamatorische Fantasie mit Pianoforte und Gesang von Poutkuchen und Cläser.... 1 Thlr. 4 Gr.
Neue praktische Klavierschule von Cläser. 1r Heft... 12 Gr.
Tema mit 4 Veränderungen für Guitarre von Cläser. No. 1 und 2..... à 5 Gr.
Tema mit 7 Veränderungen, für Guit. No. 3..... 4 Gr.
Neue Kinderlieder von Loth, für junge Klavierspieler in Musik gesetzt, mit beygefügtem Fingersatze. Heft 1 u 2..... à 12 Gr.
6 Walses pour le Pianoforte, avec Violon et Violoncelle ad libitum..... 12 Gr.
Tänze für das Pianoforte, von Cläser. No. 1..... 2 Gr.
Religiöse Gesänge, für eine und mehr Stimmen, mit Begleitung des Pianoforte von Cläser..... 18 Gr.
Liederbuch für Schulen, zum Vor- und Nachsingen bey dem früheren Unterichte im Gesange bestimmt..... Melodieenbuch dazu für den Lehrer. Zweyte, umgearbeitete Auflage. (ist unter der Presse)

Anzeigen.

In meinem Verlage erschien so eben:

Drieberg, Fr. von, die praktische Musik der Griechen. 1ster Theil, gr. 4. 1 Thlr.

Der durch mehrere theoretische Werke über die Musik der Griechen, rühmlich bekannte Hr. Verfasser, übergiebt in diesem das Resultat seiner fortgesetzten mühsamen Forschungen über einen so schwierigen, und von ihm auch niemals so gründlich und anschaulich behandelten Gegenstande. Sprechen die früheren Schriften des Hrn. von Drieberg vorzüglich den Theoretiker an, so wird obige ogne auch den praktischen Musiker sehr interessant seyn.

Ausgewählte Gesangstücke aus Händels Opern, im Klavierauszuge, herausgegeben von Friedrich Wollank. 1tes Heft, elegant brochirt. (Preis 1 Thlr.)

Berlin. *T. Trautwein.*

Unterzeichneter sieht sich veranlasst, hiermit zu erklären, dass die Partitur seiner Oper: Mathilde von Guise in drey Akten, auf rechtmässigen Wege nur allein bey ihm selbst zu erhalten ist.

Joh. Nep. Hummel.
Grossherzoglicher Kapellmeister in Weimar.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Januar. Nº. 4. 1822.

Uebersicht der Gesanglehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

19. Die beste Zeit des Tages für das Studium des Gesanges ist entweder der Morgen, doch nicht, wie wohl manche lehren, gleich nach dem Aufstehen, sondern erst dann, wenn man etwas Weniges genossen hat, weil sonst, wie man sehr leicht bemerken kann, die Stimme in jedem Betracht zu ungehorsam ist, oder vier, fünf Stunden nach dem Mittagsessen. Die schlimmste Zeit ist gleich nach Tische, der späte Abend und die Nacht.

In Ansehung der Dauer der Uebungen lässt sich nichts allgemein Geltendes festsetzen. Man beachte aber, dass es zur Erhaltung der Stimme, vorzüglich im Anfange des Gesangstudiums überhaupt, sehr wichtig sey, sich dann einige Minuten Ruhe zu gönnen, wenn man sich, wäre es auch nur wenig, angestrengt fühlt.

Man singe, ungeachtet der Behauptung einiger Sänger, dass man im Sitzen weniger Athem brauche, so viel als möglich stehend, damit der Körper in allen seinen Theilen desto freyer sey; oft auswendig, oder doch nur nach vorhergegangener Bekanntschaft mit dem zu singenden Stücke, wenn auch nur durch blosses Lesen, damit man durch das Lesen der Worte und Noten nicht in seiner Aufmerksamkeit auf alles Uebrige, was Noth thut, gestört werde; und zuweilen vor dem Spiegel, um sich an richtige Oeffnung des Mundes, gute Haltung des Kopfes u. dgl. durch eignes Anschauen zu gewöhnen und sich eben so vor manchen oben berührten Fehlern zu verwahren.

20. Zur Unterstützung des Gesanges, hauptsächlich in Rücksicht auf Intonation, ist ein rein gestimmtes und nicht zu vollgriffig gespieltes Pianoforte das zweckmässigste Instrument. Es bildet zugleich, wie schon früher erwähnt wurde, das Ohr des Sängers für Harmonie, macht ihn mit den Intervallen der Akkorde vertrauter, und erleichtert auf diese Weise ausserordentlich das Treffen der Noten. Vorzüglich wird es das thun, wenn man im Stande ist, sich beym Gesange selbst zu accompagniren. Da diess aber die besondere Aufmerksamkeit auf den Gesang zu sehr beschränkt, auch wegen der Lage des Körpers für die Singübungen in anderer Hinsicht schädlich ist, so ist es im Anfange fast ganz zu widerrathen und späterhin nur zuweilen anzuwenden.

21. Hier konnte nur von dem nächsten Zwecke des ersten Studiums des Gesanges, Stimmbildung, und von den Mitteln, durch die man jenen Zweck am sichersten erreicht, Skalasingen und Solfeggiren, die Rede seyn. Es versteht sich jedoch von selbst, dass man während dieser und auch der folgenden Uebungen, zur Erholung von dem unvermeidlich Einförmigen derselben, zuweilen Lieder, leichte Arien u. dgl. singen könne, wenn man nur darüber nicht das, was jedesmal die Hauptsache ist, aus den Augen verliert.

In wie weit sich mit diesen ersten Uebungen ohne Nachtheil die Vorbereitung für die Verbindung der Register der Stimme, für das Portamento, für die Kunst des Athemnehmens und für die gute Aussprache vereinigen lasse, ergiebt sich leicht aus den folgenden, hiervon besonders handelnden Kapiteln.

Drittes Kapitel.
Von der Verbindung der Brust- und Kopfstimme.

1. Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne auf zwey verschiedene Arten hervor, die tiefern auf die eine, die höhern auf die andere

Art. Von beyden Arten der Erzeugung musikalischer Töne handelt mit evidenter Gründlichkeit *Liscovius Theorie der Stimme.* Hier ist es genug, die Resultate jener Untersuchungen und Versuche darzulegen. Sie bestehen darin, dass von den beyden Hauptgattungen der menschlichen Stimme, die eine, die sogenannte Bruststimme, *voce di petto*, welche die tiefern Töne angiebt, einen vollern Klang hat und dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen scheint, die andere aber, die sogenannte Kopfstimme, auch wohl Halsstimme, Fistel, Falsett genannt, *voce di testa*, welche die höhern Töne hervorbringt, einen zartern, feinern Klang hat und nur in der Kehle zu entstehen scheint. Der wesentliche Unterschied dieser beyden Stimmgattungen, Register der Stimme, besteht also in ihrem verschiedenen Ursprunge, in ihrem verschiedenen Klange, in der verschiedenen Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden ist, und endlich darin, dass jede derselben ihre besondere Abtheilung von Tönen hat. Doch giebt es gewisse Mitteltöne, die beyden gemein sind und sowohl durch Bruststimme als durch Kopfstimme, von Natur aber durch die eine besser als durch die andere erzeugt werden können.

2. Der Umfang der sechs verschiedenen Arten der menschlichen Stimme und die Grenze der beyden Register, einer jeden derselben, lässt sich nicht ganz genau bestimmen. Ziemlich allgemein kann man jedoch folgendes annehmen. Der Umfang

des Basses ist	$F - \overline{e}$
des Bariton	$B - \overline{f}$
des Tenor	$d - \overline{g}$
des Alt	$g - \overline{e''}$
des tiefen Sopran	$b - \overline{f'}$
des hohen Sopran	$c' - \overline{g''}$

Höhere Töne, als die hier angegebenen, sind bey dem Basse, Bariton und Tenor, seltene Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfstimme. Bey den weiblichen Stimmen, so wie gewöhnlich auch bey den Stimmen der Knaben und Kastraten, sind die tiefern Töne bis in die Region vom eingestrichnen a bis zum zweygestrichnen d Brust-, die höhern Kopftöne.

Ein grösserer Umfang der Bassstimme in die Tiefe, so wie der hohen Sopranstimme in die Höhe, wird in Deutschland ziemlich häufig gefunden, doch sind dergleichen, über die angegebene Grenze hinausgehenden, Töne nur sehr selten so beschaffen, dass sie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniss des Klanges und der Stärke stehen, und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen. Dasselbe gilt auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Grenzen bey den übrigen Stimmen.

3. Die Töne der verschiedenen Register sind von Natur merklich genug von einander unterschieden, so dass die, für die Verbindung derselben nöthige Bestimmung, wo die Bruststimme natürlich aufhört und die Kopfstimme anfängt, in den meisten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen ist. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Register der weiblichen Stimme immer genau zu unterscheiden. Gewöhnlich sind beym Sopran und Alt die letzten Töne der Bruststimme schwach, weniger klangvoll, und die ersten Töne der Kopfstimme stark und grell; doch findet bey den Frauenstimmen nicht selten, bey Tenor und Bass aber immer, und zwar sehr auffallend das Entgegengesetzte statt.

Weibliche Stimmen, bey denen von Natur alle Töne fast vollkommen gleich sind, findet man zwar, doch äusserst selten und meist nur in dem frühern jugendlichen Alter.

4. Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beyden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde.

Hierbey aber hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Bass mit so grossen, oft beynahe unüberwindlichen, Schwierigkeiten zu kämpfen, dass man diesen Männerstimmen im Allgemeinen die Kopfstimme erlässt. Dennoch ist wohl zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche deswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht kennen zu lernen und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltene Naturgabe in ihr liegt, unbenutzt zu lassen. Denn man findet allerdings Tenor- und Basstimmen, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleissige Uebung mit den Brusttönen verbunden werden zu können.

Der Alt hat zwar mehr Schwierigkeiten zu überwinden, als der Sopran, kann aber, ernstes

Studium vorausgesetzt, eben sowohl wie dieser, die vollkommene Verbindung der Register erreichen.

5. Um diese möglich zu machen, ist die einzige zweckmässige Vorbereitung: die schwächern und schlechtern Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkern und bessern, wo möglich, vollkommen gleich sind. Vorzüglich schwierig ist diess bey den Tönen, welche die natürliche Grenze, *il ponticello*, bilden, weil diese, ausser ungleich zu seyn, gewöhnlich auch noch mehr oder weniger unrein und unreinlich sind. Diess ist besonders in den Tönen vom eingestrichnen e bis zum eingestrichnen a bey Männern der Fall, so wie in den Tönen vom eingestrichnen a bis zum zweygestrichnen e bey den Frauen. Die Töne dieser Grenzen bedürfen daher einer vorzüglichen Aufmerksamkeit und Uebung.

Hat man den nächsten Zweck dieser vorbereitenden Uebung erreicht, so singe man, anfänglich in langsamen, und nur nach und nach in schnellern Noten, solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust- und Kopfstimme abwechseln muss. Während der Uebung in langsamen Noten wird es gelingen, die schwächern und schlechtern Töne etwas anzustrengen, und die stärkern und bessern etwas zu mässigen, um so die möglichste Gleichheit zu erreichen; und eine solche Uebung, anhaltend fortgesetzt, wird es möglich machen, dann auch in schnellern Noten mit Leichtigkeit und Sicherheit von einer Abtheilung der Stimme in die andere übergehn zu können.

6. Bey diesem Studium sehe man zugleich darauf, die Grenzen der beyden Register so zu erweitern, dass die Grenze der einen Stimmart sich um ein paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Diess ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Anblick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört; und es ist von sehr bedeutendem Nutzen, indem man so im Stande ist, die Brust- und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher eine und dieselbe Stelle eines Gesangstücks mit der einen oder der andern Stimmart, je nachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen, weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen zu grosser Kraft anstrengen, nicht so leicht aber die tiefsten Töne der Kopfstimme zum klangvollen Ton verstärken kann, und so umgekehrt; auch, weil es nicht immer, z. B. bey kleinen Unpässlichkeiten, bey verschiedenem Wetter, ja selbst bey mehr oder weniger Wärme des Lokal's u. s. w. möglich ist, den äussersten Tönen beyderley Stimmen vollkommene Gleichheit zu geben.

Im Allgemeinen aber ist es aus den nur eben angeführten Gründen, und weil es auch in der Regel leichter ist, die Stärke der einen Stimmart zu mässigen, als die der andern zu verstärken, besser, zu hoch als zu tief zu wechseln.

7. Die Gewohnheit mancher Tenoristen und Bassisten, den natürlichen Umfang ihrer Stimme zu überschreiten und die ungebildete, der Bruststimme in Klang und Kraft ganz ungleiche, Kopfstimme zu gebrauchen, kann nur dann gerechtfertigt werden, wenn eine komische Wirkung dadurch hervorgebracht werden soll; ausserdem ist sie eine den Verständigen widrige Charlatanerie, die sich auch selten lange des Beyfalls der Unkundigen erfreut, sondern bald jene, nicht eben beabsichtigte, Wirkung macht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats December. Theater nächst dem Kärnthnerthore. Mit dem ersten dieses Monates begann die neue Pachtung. Interessenten dieser Administration, wie sie sich nennt, sind: Hr. Domenico Barbaja, Hr. Duport, Hr. Graf von Gallenberg und Se. Excellenz Graf Ferdinand Palffy, welcher obige Contrahenten zugleich als Associés seines Theaters an der Wien angenommen hat. Somit werden beyde Gesellschaften vereinigt auf beyden Bühnen wechselsweise wirken, und von manchen Vorstellungen darf man sich in der Folge eine bedeutende Vollendung versprechen. Anfangs hatte sich der Besuch ungemein vermindert; die Unzahl von Freybilleten war eingezogen, und das Publikum, Partei nehmend für manchen seiner Lieblinge, die theils entlassen, theils in ihren Besoldungen geschmälert wurden, zeigte sich ungünstig gegen die neue Direction. So kam es bey der ersten Aufführung der Spohr'schen Oper: *Zemire und*

Asor zu lebhaften Debatten, indem, wie einst in Paris die Gluckisten und Piccinisten, sich zwey heterogene Körper bildeten, die sich feindselig pro und contra berührten, da die kleinere Hälfte durch ungestümes Beyfall-Klatschen die Mehrzahl zum Widerspruch reizte, und, irre geleitet von der guten Absicht, zu nutzen, vielmehr den Fall der Oper beförderte. Allmählich scheinen sich jedoch diese Differenzen beyzulegen; so gefiel z. B. eine Darstellung der *Müllerin* durch die Gesellschaft des Theaters an der Wien, ungemein, und einzelne Individuen derselben. — Hr. Jäger, als Johann von Paris, Hr. Seipelt, als Podestà und Bartolo, Dem. Hornik im *kleinen Matrosen* und Hr. Neubruk im *Dorfbarbier*, fanden die freundlichste Aufnahme. Da durch den Austritt mehrerer Mitglieder das Repertoire gewissermaassen ins Stocken gekommen ist, so wurden vorläufig, bis das Ganze zweckmässig organisirt, und die italienische Operngesellschaft eingetroffen seyn wird, zur Ergänzung bey Balleten auch kleine musikalische Akademieen veranstaltet, wobey wir nebst Ouverturen und Gesangstücken, vorgetragen von Mad. Schütz, Grünbaum u. s. w. auch Gelegenheit hatten, den herzogl. Sächsisch-Meinungischen Concertmeister Grund, so wie den königlich bayerschen Kammermusikus Böhm, als irreflicho Virtuosen auf der Violine und Flöte kennen zu lernen. Von den bereits angekommenen Tänzern hat bisher nur Hr. Batiste Petit debutirt, und zwar zuerst mit einem eingelegten Pas de trois in *Johanna d'Arc*, und dann in einem neuen Ballet von Taglioni: *Joconde*. Er sprach eben so wenig an, als Vestris's, von Taglioni retouchirte, Composition, und die vermuthlich nach einer Correpetitions-Stimme arrangirte Musik von Hrn. Gyrowetz. — Und nun wieder auf Spohr's *Zemire und Azor* zurückzukommen, so dauerte ihr Blüthenleben leider nur zwey Abende; die unglücklichsten Constellationen bewirkten ihren Sturz: erstens, der Zwiespalt im Auditorium; zweytens, der siegreiche Vorläufer: *Freyschütz*, fortwährend begünstigter Liebling; drittens endlich, die keineswegs befriedigende Rollenvertheilung; Dem. Schröder ist für die Zemire nicht genug Bravoursängerin, dem jugendlichen Porti misslückte der Ausdruck des Vaterschmerzens, die beyden Schwestern und der Sklave Ali wetteiferten im Detoniren, nur Hr. Romer trat in einigen Momenten, die in dem Bereich seiner Stimme liegen, bedeutend hervor; im Ganzen steht ihm diese Partie zu tief. Abgesehen alles dieses, nebst dem doch wohl veralteten Buche, welches ungleich matter gestellt ist, als jene neuere Bearbeitung, die wir vor ein paar Jahren im Theater an der Wien mit Vergnügen sahen, sey es, unbeschadet dem allgemein anerkannten Verdienste des klassischen Tonsetzers, freymüthig gesagt, dass die treffliche Composition wohl schwerlich irgendwo einen bleibenden Eindruck hervorbringen dürfte. Sie nimmt den Verstand in Anspruch, aber erwärmt nicht das Gemüth; Fleiss, Kunst und Studium wird man zu allen Zeiten bewundern, aber die süssesten Melodieen, die originellsten Modulationen, das bezauberndste Instrumentenspiel, die regelmässigsten thematischen Führungen, wodurch wir im Concertsaale entzückt würden, gleiten hier ruhig, beynahe unbeachtet vorüber, denn es ermangeln die dramatischen Formen und Couturen; ein Miniatur-Gemälde verschwindet in den kolossalen Räumen der Petrskirche!! — Im *Theater an der Wien* machte Rossini's: *Armida furore*, und das um so mehr, von Rechtswegen, als sie in der That, besonders hinsichtlich der Einheit des Styls, und der weniger sich eingeschlichen Reminiscenzen, die beste hier bekannte Arbeit des fruchtbaren Tonsetzers ist. Man bemerkt mit wahrem Seelenvergnügen weniger Flüchtigkeit, als gewöhnlich, eine sichere Haltung des Colorits, richtige Auffassung der Leidenschaften, und in hohem Grade alle jene eminenten Vorzüge, die ihm, bey mehr Solidität, auch in den Augen des Kenners zum gefeyerten Tagehelden stempeln würden. Da diese Oper in unserm Vaterlande noch nicht irgendwo, ausser Wien, heimisch geworden, und bey einer allgemeinern Verbreitung allenthalben eines glänzenden Erfolges gewiss ist, so lohnt es sich wohl der Mühe, ausführlicher davon zu sprechen. Die Ouverture beginnt mit einem Trauermarsch in D moll, in welchem zwey Solo-Waldhörner nebst den Posaunen figuriren, und der den Tod des Feldherrn Dudo bezeichnet, einer an sich ganz unbedeutenden Person, von welcher nur gesprochen, und an dessen Stelle Rinaldo zum Scharenführer gewählt wird; das Allegro vivace D dur $\frac{4}{4}$, kann höchstens einen leichtfertigen Nymphentanz charakterisiren; es fliegt äusserst schnell vorüber, hat weder einen Schluss in der

Dominante, noch einen zweyten Theil, und scheint, bey einer früheren anderen Bestimmung, hier nur ein adoptirtes Kindlein zu seyn. No. 1. Introduction, F dur, ein brillanter Männerchor, mit einer damit verflochtenen Solo-Tenorstimme, welcher den Stempel der unleugbarsten Familienähnlichkeit an sich trägt; No. 2. Marsch-Chor zu Armidens Auftritt, C dur; originell entworfen und instrumentirt; No. 3. Quartett mit Chor (E dur), ein besonders in dem Mittelsatze — (Arioso, G dur) fleissig und consequent ausgearbeitetes Tonstück; No. 4. Arie des Gernand, A dur, fliessender, recht dankbarer Gesang; No. 5. Duett zwischen Armida und Rinaldo, Es, gleich verdienstlich in der Stimmenführung, Modulirung und glänzenden Orchesterpartie. Die Cabaletta, unbeschreiblich reizend, muss jederzeit wiederholt werden; No. 6. Finale (C dur). Es beginnt mit Rinaldo's und Gernand's Zweykampf, eine wirklich kraftvoll angelegte Scene; die darauf folgende, ein Sostenuto, in Es, ist meisterhaft geschrieben, und die Anwendung der Hörner, Posaunen und Pauken zu den sanft klagenden Violinen bringt eine wundersame Wirkung hervor. Die Stretta imponirt durch fremdartige Fortschreitungen, hat jedoch den bekannten Zuschnitt. Zweyter Akt. No. 7 und 8, zwey ganz vortreffliche Dämonen-Chöre (A moll und C dur), mit eben so vielem Verstand gedacht, als dem schauerlichen Effekte entsprechend ausgeführt. Nachdem die Gruppen der Rachegeister von der Erde verschlungen worden sind, ertönt ein himmlischer Sphärengesang, Armida schwebt mit Rinaldo aus den Wolken herab, und es entfaltet sich ein Wollust athmendes Duett, No. 9. (A dur), welches durch das Liebe säuselnde Violoncell eigentlich zum Triolett wird, und mit den vorhergehenden grausen Momenten ganz herrlich contrastirt. Hr. Linke zeigte neuerdings seine hohe Virtuosität. Mit No. 10 tritt das Finale dieses kurzen Aktes ein. Wohl berechnet ist der Tonwechsel von Es nach E dur in dem Augenblicke, als auf Armidens Zauberschlag Rinaldo sich urplötzlich aus der düstern Waldgegend in den Feenaufenthalt seiner Geliebten versetzt, von reizenden Nymphenschaaren und goldlockigen Amoretten umgaukelt sieht, die beyde mit Blumenketten zum Rosenthron geleiten. Unter Gesang und Tänzen, worin Armida mit einer zarten, reich variirten Cansonette hervorstrahlt, wird das Fest der Vereinigung gefeiert. Der dritte Akt spielt in Armidens Wundergärten. Ubald und Gernand, den verblendeten Waffenbruder aufsuchend, sind durch die Kraft des Demantschildes bis hieher vorgedrungen. Ein schönes Duett No. 11. (F dur), mit Harfen- und Harmoniebegleitung, eröffnet die Scene. Nachdem die Ritter den Sirenen-Gesängen und Sinneverwirrenden Lockungen (Tanz-Chor in A, No. 12.) glücklich widerstanden, sehen sie Armiden mit Rinaldo Arm in Arm einherwandeln, und entfernen sich. Das nun folgende Duettino, E dur (No. 13), ist ein Inbegriff von Lieblichkeit und Anmuth. Süss verschmelzen sich die Stimmen, und die concertirende Violine perlt darüber hin, wie eine kristallreine Silberquelle. Wie Rinaldo allein ist, nahen sich seine Freunde, und alle drey freuen sich des endlichen Wiedersehens. Um Rinaldo sich selbst wiederzugeben, hält ihm Uberto den Zauberschild vor, in dem er mit Schrecken seine, eines Christenritters unwürdige, sybaritische Gestalt erblickt. „Sind diess Rinaldo's Waffen?“ stammelt er beschämt und zermalmt im Gefühl des Verlustes seiner Ehre, und hier fällt das Terzett (No. 14, C dur), eines der schönsten Musikstücke, die vielleicht je geschrieben worden sind, ein, dessen canonisch gearbeiteter Anfang, vorgetragen wie hier, von drey so ausnehmend volltönenden und umfangsreichen Tenorstimmen, in vollendeter Uebereinstimmung jedesmal den Enthusiasmus auf den höchsten Gipfel steigert, und die Wiederholung unerlässlich macht. Das Finale No. 15. (Es) enthält nun die Abschiedsscene; Armida fällt in Ohnmacht, Rinaldo reisst sich gewaltsam los und wird von den Rittern mit dem Ausruf: „Zur See!“ abgeführt. Ungemein charakteristisch ist das Ritornell, während welchem Armida sich aus ihrer Betäubung erholt, durch eine stufenweise, langsam sich entwickelnde Modulation von Ges dur nach G dur. In einer schmachtenden Cavatine kämpfen in der Brust der Verlassenen Liebe und Rache; letztere behält endlich den Sieg; den magischen Stab ergreifend beschwört sie die Furien herauf zur Verfolgung des Treulosen; Larven umgeben sie, Zerrbilder entsteigen dem Boden, formen groteske, im blutrothen Feuer flammende Gruppen; sie selbst, im Vorgefühl ihres Triumphes, erhebt sich hoch in die Lüfte, und so, unter einem furchtbaren Strepitoso (Es, $\frac{4}{4}$ Takt) mit grellen

Akkorden, Verwüstung und Zerstöhrung lechzend, endet das Ganze. — Wenn auch in diesem Buche manche beträchtliche Abweichungen des Tassischen Heldengedichtes sich eingeschlichen haben, und alles mehr nach Art und Weise der neuern italienischen Opern gemodelt ist, so kann man doch nicht in Abrede seyn, dass wenigstens in Anordnung der Musikstücke zweckmässig für den Tonsetzer gesorgt wurde, welcher auch seinerseits alle Kräfte aufgeboten zu haben scheint, diessmal den Namen: „Meister" ehrlich und unbestochen zu verdienen. Die Vorstellung gehörte zu den gelungensten; Orchester und Chöre waren eine Seele; nüancirt wurde vortrefflich; alle Sänger — Hr. Jäger — Rinaldo, Hr. Haitzinger — Gernand, Hr. Rauscher — Uberto, Hr. Spitzeder — Hidraot, und Mad. Schütz — Armida, erfüllten die strengsten Forderungen; das Publikum war entzückt und rief dankbar die Darstellenden mehreremale hervor. Schwerlich dürften bey irgend einer Bühne die drey gleich starken Tenorpartieen vollkommener besetzt werden können. — In dem

Theater in der Leopoldstadt macht die Pantomime: *Der goldene Fächer* fortwährend Glück; dagegen ging ein neues Singspiel von Gleich: *Die drey Abentheurer*, mit Musik von Schuster, jämmerlich zu Grunde; das Auditorium spielte selbst mit; es pfiff, trommelte, zischte und lachte wechselsweise nach Herzenslust. — Im

Josephstädter Theater giebt man wieder ein Quodlibet: *Treffle, Pique, Careau, Coeur*; successive werden wohl sämmtliche Spielarten an die Reihe kommen. — Unlängst hörten wir im Burgtheater *Gallus* klassische Musik zum *Macbeth*; leider blieben die Hexenchöre weg; auch die Ausführung der Ouverturen und Zwischenmusiken liess vieles zu wünschen übrig; es war höchstens ein Schattenriss des gigantischen Bildes. —

Concerte. Am 2ten, im römischen Kaiser, Hr. Friedlovsky. 1. Ouverture aus *Faust*, von Spohr; 2. Concert für zwey Klarinetten von Krommer, vorgetragen vom Concertgeber und seinem Sohne Anton; 3. Variationen von Caraffa, gesungen von der ältern Tochter Eleonore; 4. Violin-Concert von Rode, gespielt von Franz Friedlovsky; 5. Duett aus Rossini's: *Moses*, vorgetragen von der jüngeren Tochter Maria und Hrn. Haitzinger; 6. Potpourri für zwey Klarinetten, ausgeführt vom Concertgeber und seinem Sohne Anton. Es war in der That ein seltener, einziger Genuss, den allgemein geschätzten Virtuosen nun zum erstenmal öffentlich, als Väter von vier hoffnungsvollen Kindern auftreten zu sehen, die sämmtlich bereits eine bedeutende Kunststufe erreicht haben, und durch ungetheilten Beyfall belohnt wurden. — An demselben Tage, im Lokale des Musikvereins, ein 11jähriges Mädchen, Fanny Salamon, Schülerin des Hrn. Joseph Czerny. Sie trug mit einer für ihr Alter wirklich überraschenden Fertigkeit ein Pianoforte-Quartett von Ries, und ziemlich magere Variationen ihres Lehrers vor; Beethoven's *Adelaide* wurde von einem Dilettanten unverzeihlich geradbrecht; dagegen zeichnete sich Hr. Gross in einem Potpourri für das Violoncell von Bern. Romberg vortheilhaft aus, und Dem. Unger sang beyfällig eine Rossini'sche Arie. — Die gewöhnlichen musikalischen Zirkel haben auch diesen Winter wieder in dem Hause des Hrn. von Hohenadel, eines ausgezeichneten Kunstfreundes, begonnen, und wir hatten dadurch Gelegenheit, ein Beethoven'sches Trio und Moscheles sogenannte Alexander-Variationen von seiner Fräulein Tochter mit der gewohnten Meisterschaft ausführen zu hören. Von Instrumentalsätzen wurde gegeben: Ein Quartett von Haydn, und eines von Helmesberger; Gesangstücke kamen vor: A. Rombergs Cantate: „Was bleibe und was schwindet," ein Buffo-Terzett aus Fioravanti's: *Virtuosi ambulanti*, und das erste Finale aus der *Italienerin in Algier*. Hr. Reissiger, aus Leipzig, bewährte sich als ein wackerer Basssänger. — Die Herren Sedlazek, Krähmer, Sedlak, Mittag und Hradetzky gaben auch dieses Jahr wieder auf Subscription die schönen Reicha'schen Harmonie-Quintetten; eben so haben die Concerts spirituels unter Gebauers Leitung den besten Fortgang; seiner Zeit soll ein näheres darüber folgen. — Die Tonkünstler-Gesellschaft gab in den Weihnachtsferien Haydn's *Jahreszeiten* nicht zum Besten; die meisten tempi wurden vergriffen, und die brave Theatersängerin Dem. Schröder hat nun einmal kein Geschick für den höhern Styl. —

Miscellen. Kapellmeister Bernhard Romberg hat nach vierzehn Jahren Wien wieder mit seinem Besuche beehrt; nächstens soll uns der Grossmeister aller Violoncellisten durch sein Zauberspiel entzücken, — Rossini wird mit seinem

Director Barbaja im März hieherkommen. — Die hiesigen Blätter erwähnen einer Merkwürdigkeit, die für Deutschland, ja für das ganze musikalische Europa einen zu universellen Bezug hat, als dass wir uns enthalten könnten, eine Anzeige davon hier abdrucken zu lassen. Sie lautet wörtlich: „Eine der interessantesten Sehenswürdigkeiten, die Wien gegenwärtig im Gebiete „Euterpens darbietet, ist vorzugsweise die hier „bestehende Manuscript-Sammlung von Beethoven's Tonwerken, die, so wie sie in Hinsicht „der Verständigkeit und Eleganz dasteht, die „einzige ihrer Art ist, und auch wohl für immer „bleiben wird. Diese herrliche Sammlung dankt „ihr Entstehen, so wie ihre Vollendung, dem als „Tonsetzer vortheilhaft bekannten Hrn. Tobias „Haslinger, Associé der-Musikhandlung des S. A. „Steiner, der, durch mehr als vier Jahre, weder „Zeit, Mühe noch Geld scheute, um alles, was „nur immer im Notensatze Beethoven's Seele entfloss, zu sammeln: und als ein Ganzes, auch in „der Ausstattung seiner würdig, der Nachwelt aufzubewahren. Nun ist sie vollendet und umfasst „in ein und funfzig gross Folio-Bänden auf circa „4000 Musikbogen wirklich alles, was Beethoven, „dem seine Zeitgenossen bereits die Palme der Unsterblichkeit gereicht haben, vom ersten flüchtigen Notensatz an bis zum 1sten October dieses „Jahres nur immer der Tonwelt überlieferte. Man „findet sonach hier die Partitur der Oper *Fidelio*, „das Ballet *Prometheus*, die Ouverturen zu *Coriolan, Egmont, Leonore*; *das Schlachtgemälde von „Vittoria*; das Oratorium: *Christus am Oelberge*; „eine Messe; dann eine Menge Sinfonieen, Concerto's, Septetten, Sextetten, Quintetten, Quartetten, Terzetten, Duetten, Sonaten, Serenaten, „Märsche, Rondo's, Fantasieen, Variationen, Präludien, Arien, Lieder, Gesänge, Romanzen, Bagatellen u. s. w.; so wie selbst jene Tonstücke, „die von Beethoven in seiner Jugend, als Beylagen zu Allmanachen und Zeitschriften oder auf „besondere Veranlassung etc. componirte. Sämmtliche Tonstücke sind mit einer bewundernswerthen Reinheit und Correktheit, was die Notenschrift betrifft, vom Hrn. Schwarz, der volle „vier Jahre daran schrieb, die Aufschriften, Ueberschriften und Titelblätter aber von der Meisterhand eines unserer geschicktesten Kalligraphen, Hrn. Warsow, geschrieben. Ein systematisch-thematisch-chronologisch geordneter Re„gister-Band schliesst das Ganze; und die beygebundene Original-Handschrift Beethoven's enthält die Bestätigung: dass sämmtliche in dieser „vollständigen Sammlung seiner Tonwerke aufgenommene Stücke wirklich von ihm selbst componirt sind. Diese Sammlung eignet sich ganz, „um in dem Museo eines hohen Gönners der „Kunst den würdigsten Platz einzunehmen."

„Mehrere Bände dieser herrlichen Sammlung „sind in der hiesigen Musikalien-Handlung S. „A. Steiner und Comp. zur Einsicht aufgestellt, „und jene, die sich diesen musikalischen Kunstschatz aneignen wollen, können eben daselbst „die näheren Verkaufsbedingnisse in Erfahrung „bringen"

„Wir müssen hier noch bemerken: Wahrhaft gross und kostspielig ist — wie wir uns „überzeugt haben — dieses Unternehmen, wahre „Würdigung dessen kann Hrn. Haslinger nicht „entgehen, muss aber auch den sehnlichen Wunsch „erregen: er möge eine ähnliche Sammlung von „Mozart's und Haydn's Werken veranstalten. — „Können wir wohl diese Heroen genug schätzen? „Können wir wohl genug beweisen, welchen „Stolz wir darein setzen müssen, dass auch sie „uns angehörten? — Wie gross würde also das „Verdienst des Hrn. Haslinger seyn, wenn er „uns auch die Schöpfungen dieser beyden mit „eben der bewundernswürdigen Reinheit und Correktheit in einer gleichen Handschrift mittheilen würde. Seine Vorliebe für classisch-musikalische Produkte, sein warmes Gefühl für das „Schöne, sein stets reger Eifer für das Gute hat „sich bisher deutlich ausgesprochen; Hülfsmittel, „die beynahe nur ihm zu Gebote stehen, machen „es vielleicht auch nur ihm möglich, diesen „Wunsch zu realisiren und solchergestalt sich um „den Dank der musikalischen Mit- und Nachwelt „hoch verdient zu machen."

Mailand im December 1821. Hrn. Mosacchi's neue Oper, *Donna Aurora*, nach deren ersten Vorstellung ich letzthin meinen musikalischen Bericht einschickte, erhielt sich nur sechs Tage noch auf der Bühne, worauf Mosca's Oper, *La Sciocca per astuzia*, dieselbe, welche verwichenes Frühjahr nach der durchgefallenen Stunz'schen Oper zur Aushülfe diente, wieder gegeben wurde. Man schliesse aber ja nicht aus dieser

erwiesenen Ehre, dass Hr. Mosca die Herren Stanz und Morlacchi übertroffen habe; denn im Grunde gefiel in seiner ganzen Oper bloss ein Duett im zweyten Akte, und da das Singpersonal (Lablache ausgenommen) dasselbe, wie im Frühjahre war, so nahm man, Bequemlichkeits halber, die *Sciocca per astuzia* bis zu der neu zu gebenden Mercadantischen Oper wieder hervor.

Was nun die *Donna Aurora* des Hrn. Morlacchi betrifft, so glaube ich, dass folgender Nachtrag, als nächste Ursache der üblen Aufnahme dieser Oper, vielleicht dem Compresiteur einigen Aufschluss, den er und fast Niemand geahndet, geben kann. Diese nächste Ursache liegt, meinem Dafürhalten nach, darin, dass Hr. M. den Sinn seines Gegenstandes fast gänzlich verfehlt, und statt eine komische romaneske Musik zu liefern, so wie es überhaupt das ganze Buch und besonders der Charakter der *Donna Aurora* erheischt, dem Ganzen und selbst komischen Stellen einen ernsthaften Anstrich gegeben habe, wodurch also der ohnehin in die Länge gezogene Text noch langweiliger werden musste. Vermuthlich wird Hr. M., wenn er andere diese Oper irgendwo wieder auf die Scene bringen sollte, von dieser freundschaftlichen Erinnerung Gebrauch machen und manche Abänderungen darin vornehmen. Das Beste, was er thun kann, ist: aus beyden Akten einen einzigen zu machen; denn eine lange Oper verträgt sich schwerlich mit der *Donna Aurora*.

Elisa e Claudio war unsere letzte, und zwar von Hrn. Mercadante neu componirte Herbstoper. Sie hatte eine sehr günstige Aufnahme, und bis zur letzten Vorstellung immerwährend volles Theater. Stets bemüht, in meinen musikalischen Berichten die grösste Unparteilichkeit vor Augen zu haben, werde ich ihnen auch diesmal über die erste Musik, die wir von diesem jungen Componisten kennen lernten, meine Meinung frey herausssagen. Vorausgesetzt, dass Ihre Leser, wenn vom Meister die Rede ist, dieses Wort in seinem wahren Sinne nehmen, so zeigte sich Hr. M., wenigstens dieser Oper nach zu urtheilen, keineswegs als solcher; doch ist er unter den heutigen italienischen Maestri, Paer, Generali und Rossini ausgenommen, wohl der beste. Was nun Genie oder eigene Schöpfung betrifft, das fehlt dem Hrn. M. fast gänzlich, und er bleibt immer Nachahmer, mitunter auch Kopist der ältern und neuern italienischen, wohl auch deutscher Musik. Doch zeichnet sich die seinige durch etwas aus, was sehr viel sagen will, durch eine ausserordentliche Sangbarkeit; und da es ihr auch an keiner effektvollen Instrumentation mangelt, so lässt sich die Gefälligkeit derselben leicht erklären. Dies im Allgemeinen. Was nun die Oper *Elisa e Claudio* betrifft, so ist sie wirklich vom Anfange bis zu Ende schön zu nennen. Die hervorstechendsten Züge ihrer Physionomie sind jedoch die Rossini'schen, obschon man auch Cimarosa in denselben nicht verkennt, und man könnte, salva venia, das Ganze mit einem Rossini'schen Palaste vergleichen, in welchem Cimarosa aus einem Fenster herausguckt. Uebrigens hören wir in dieser Oper auch Paesiello, Generali, Coccia, Haydn's *Schöpfung*, Mozart's *Titus* und *Zauberflöte* etc., und der Himmel weiss, was alles noch aus napolitanischen Gesängen darin aufgenommen wurde. Ich übergehe die musikalischen Verbrechen gegen den Text, diese sind in der modernen italienischen Musik ganz Mode: dass aber Hr. Mercadante die grosse Trommel oft missbraucht, und sie, z. B. gleich im ersten sehr rührenden Duette zwischen Vater und Sohn gebraucht, das ist ihm nicht zu verzeihen. Und da gerade vom Duette die Rede ist, will ich die Leser auf einen andern Umstand aufmerksam machen, den unsere heutigen Maestri gar nicht beachten. Dass ein Singduett, welches bloss in Terzen oder Sexten fortschreitet, dem Ideale desselben sehr wenig oder gar nicht entspricht, ist den Sachverständigen ohnehin bekannt. Ein weit grösserer Fehler ist es aber, wenn z. B., wie diess fast immer der Fall ist, die zweyte Stimme gleich zu Anfang den Gesang der ersten auf Worte wiederholt, die einen ganz andern Sinn enthalten, und wobey nicht einmal, welches der Sache doch gewissermassen abhelfen könnte, auf eine verschiedenartige Begleitung gedacht wird. Da aber unsere Opernschreiber überhaupt, sey es aus Unwissenheit oder Nachlässigkeit, sich um den Text wenig bekümmern, so hören wir auch sehr selten Ensemble-Stücke, welche diesen Namen verdienen. Aber zurück zu unserm Mercadante! Wer sollte es glauben? Dieser noch sehr junge Componist fängt schon jetzt an, Rossini auch auf eine andere sehr löbliche Art nachzuahmen, und uns in seiner gegenwärtigen neuen Oper Stücke aus seinen ältern

Opern aufmutschen. Dass man so geschwinder componirt, versteht sich wohl, ob man sich aber alte Waare für neue bezahlen lassen kann, das geben wir dem musikalischen Forum zur Entscheidung über.

Hat nun diese Oper, wie gesagt, fast durchgehends schöne Stücke aufzuweisen, so gebührt auch den Hauptsängern kein kleines Lob, und vor allem verdient der Bassist Lablache am meisten Auszeichnung. Sowohl im ersten Duetto serio, als im originellen napolitanischen Style, mit blitzschnellen note parole geschriebenen Duetto buffo des zweyten Aktes, hat er sich als wahrer Künstler gezeigt. Auch die Belloc nebst den Herren De Grecis und Donzelli trugen das ihrige zur sehr günstigen Aufnahme der Oper bey. Die in Hrn. Morlacchi's Oper zum erstenmale aufgetretene Sängerin Schira, die eigentlich Mezzo soprano ist, besitzt eine reine, biegsame, starke, dabey angenehme und geläufige Stimme, und erhielt so wie die vorhergehenden Sänger vielen Beyfall. *)

Ich komme nun auf unsere diessjährige erste Karnevalsoper. Sie hiess *Andromaca*, ward vom Hrn. Puccita neu componirt, und machte fiasco. Warum? das sollte vielleicht schon der Name des Componisten erklären; allein ob diess schon zum Theil wahr seyn mag, so trug doch auch das Singpersonal, einige andere hier zu übergehende Umstände mitgerechnet, nicht wenig zu dieser ungünstigen Aufnahme bey.

Die Musik der *Andromaca* ist im Ganzen genommen nicht so arg, als man sie glaubt. Einige Stücke sind in der That gar nicht übel; auch ist die ganze Oper im ernsthaften Charakter gehalten und weit kräftiger instrumentirt, als alle mir von Hrn. P. bekannte Singecompositionen; allein es fehlt ihr fast gänzlich der Reiz der Neuheit und hat auch übrdiess wenig Gesang.

Die Prima donna Tosi, welche bey ihrem vorjährigen Debut vieles versprach, scheint nicht mehr dieselbe zu seyn; und da Puccita für sie noch dazu oft sehr hoch geschrieben, so schreit sie zuweilen auf eine unausstehliche Weise. Für den Bassisten Sieber schrieb er wieder zu tief, und da seine an sich schöne Bassstimme für unser grosses Theater sich wenig ausnimmt, so hört man ihn in den Ensemblestücken fast gar nicht. Ich weiss übrigens nicht, ob der Maestro daran Schuld hat, und ob nicht beyde Sänger es selbst gewünscht haben, so für sie zu schreiben. Der Tenorist Winter (ein Napolitaner) gehört nicht zu den bessern; oft schreit er ohne Ursache, und das heisst freylich nicht singen. Die Pesaroni, eine im vollen Sinne vortreffliche Sängerin, macht den primo uomo; da aber die Altstimmen überhaupt auf unserm Theater selten Glück machen, und die ihrige durch zugestossene Unpässlichkeit etwas litt, insbesondere aber auch die Gestalt dieser Sängerin sich auf der Scene nicht vortheilhaft ausnimmt, so machte auch sie kein Glück. Wahrscheinlich wird sich bey ihr das Blatt wenden; wie es mit den übrigen Sängern gehen wird, muss die Zukunft lehren. Paveai und Mayrbeer componiren die übrigen Karnevalsopern; ich wünsche ihnen von Seiten der Sänger viel Glück.

Diess wäre nun die eilfte erste Karnevalsoper, die ich durch eilf Jahre hintereinander in Mailand habe fallen sehen. Ueberhaupt ist der St. Stephanstag hier zu Lande sehr gefährlich für den Maestro, den er betrifft, obschon es anderseits mehr Ehre ist, die erste Karnevalsoper,

*) *Verzeichnis sämmtlicher Compositionen des Herrn Mercadante bis inclusive zum Karneval 1822.*

(Von ihm selbst dictirt).

Saverio Mercadante, im Jahr 1798 zu Neapel geboren, hat unter Zingarelli im Conservatorium S. Sebastiano die Musik studirt, und anfangs durch sechs Jahre hindurch mehrere Instrumentalsachen, als: Ouverturen, Ballettmusik, Harmoniemusik etc. componirt. Zingarelli rieth ihm aber ernstlich, er möchte sich auf Vokalmusik verlegen. Er schrieb daher im Jahr 1818 eine grosse Cantate *L'unione delle belli arti* fürs Teatro Fondo, worauf er ein Engagement fürs grosse Theater S. Carlo erhielt, wesselbst die ein Jahr nachher von ihm componirte Oper *L'Apotosi d'Ercole* mit starkem Beyfalle gegeben wurde, und man ihn sogar mitte in der Oper, nach einem Terzette, auf die Scene rief. In demselben Jahre 1819 componirte er fürs Teatro nuovo die Opera buffa, *Violenza e Costanza*, die ebenfalls vielen Beyfall erhielt. Im Jahre 1820 gab man von ihm auf S. Carlo eine andere neue Oper, *Anacreonte in Samo* betitelt. Hierauf ging er nach Rom und componirte fürs Teatro Valle die Opera buffa, *Il geloso, ravveduto* und im Karneval 1821 die Opera seria *Scipione in Cartagine* fürs Theater Argentina. Vergangenen Frühjahr schrieb er in Bologna die Opera seria *Maria Stuart*, im Herbst darauf aber in Mailand die oben benannte Oper *Elisa e Claudio*, die so wie alle vorher benannte Opera grossen Beyfall fanden. Diesen Karneval 1822 componirte er die Opera seria *Andronico* für das nämliche Theater alla Fenice.

det Achtung, Vertrauen: findet einen bedeutenden Wirkungskreis, und gar viele, was ausgezeichnet gut seyn und werden *kann*. Hoffentlich wird er, zu seinem und unserm Vortheil, gute Subjekte für die deutsche Oper mitbringen, und uns auch Opern von auserlesenen, hier aber unbekannten Meistern geben. — Um durchaus Niemand unrecht zu thun, führe ich von den Personalen der oben geschilderten Opern noch an: Herrn Stengel, der Bariton singt, bey der deutschen Oper Alte spielt, eine sehr angenehme Stimme, auch Methode besitzt, dessen Aktion aber äußerst steif ist, und der also sein Gutes nicht geltend zu machen weiß; und Mdme Ascher, zweyte Sängerin bey der italienischen und deutschen Oper, welche aber gleichfalls ihre recht sehr hübsche Stimme nicht anzuwenden versteht.

Kurze Nachrichten.

Zu den Virtuosen, welche im 2ten Stück d. Z. dieses Jahrg., als zur Michaelmesse in Leipzig anwesend, genannt sind, sind noch nachzutragen: Herr Elmenreich, Baßsänger: Hr. Calmus, Violoncellist: Herr Steib, Klavierspieler: Hr. Wölffl aus Wien, Klavierspieler: Hr. Hiering, Harmonikaspieler; und Madame Tapka, bekannter unter ihrem Namen als Dem. Podoleska, Sängerin. Ueber diejenigen, welche sich öffentlich haben hören lassen. Etwas bey der vierteljährigen Uebersicht der Leipziger Musik. — Der Hr. Major von Weber, Vater des nemlich genannten jungen Komponisten und Klavierspielers, wird in Freyberg eine Officin für den noch wenig bekannten Stein-Noten-Druck, in welchem unter andern die vor kurzem angezeigten Variat. eines Sohnes erschienen sind, anlegen. — In Dresden ist vor kurzem Herr Benelli, der bey seiner Rückkehr aus England zufällig hier durchging, als erster Tenorist für die churfürstl. Oper engagirt worden. Er ist noch nicht öffentlich aufgetreten, soll aber alles übertreffen, was man seit mehrern Jahren von Sängern hier gehabt hat; und in der That lassen schon die äußerst vortheilhaften Bedingungen, unter welchen er engagirt ist, etwas ganz Ausgezeichnetes erwarten. Vor einigen Wochen wurde zum erstenmal Paers: *Griselda, osia, la virtù al cimento*, gegeben. Das Sujet ist nach Boccaccio zehnter Novelle. Die Musik stehet der, zur *Camilla* weit nach, hat aber viel Angenehmes, das überall gefallen muß. Doch ist besonders auch hier zu tadeln, was mit Recht schon an mehrern Kompositionen Paers ausgesetzt worden ist: daß er andere gute Komponisten zuweilen gar zu treu benutze. Besonders schienen hier, und mit Recht, zu gefallen, ein Duett der *Griselda* und *Lisetta*, die Bravourarie der *Griselda* mit obligater Violin (die Hr. C. M. Babbi sehr schön spielte), einige mehrstimmige Sätze, und das Finale des ersten Akts. Das Auditorium war sehr glänzend, indem, außer dem gesamten hiesigen Hofe, die jetzt hier anwesenden vornehmen Fremden — der Churfurst von Trier, Lord Nelson, Lady Hamilton u. s., gegenwärtig waren. Es traten in dieser Oper zum erstenmal Herr und Madame Gordigiani (letztere als *Griselda*) auf. Seine, besonders in der Tiefe, gute und starke Stimme wird durch die üble Angewohnheit, durch die Nase zu singen, unangenehm. Die Signora ist eine schöne Gestalt, von reizendem Wuchs und sehr interessantem Gesicht, hat eine von Natur sehr angenehme Stimme von weitem Umfang (sie singt bis in's dreygestrichene g); forcirt diese aber, wird dadurch weit weniger angenehm; ist geschickt in Passagen und Rouladen und übertreibt diese derwegen, bis auf den Grad, wo sie ihr gemeiniglich nicht mehr ganz glücken. Im Andante; Grazioso, u. dgl., für das sie vortrefflich wäre, wenn es ihr gefiele das zu seyn, was sie ist, überladet sie und gehet mit Takt und Tempo etwas barbarisch um. — Den 7ten Oktober gab Dem. Schmals aus Berlin, die sich einige Zeit bey ihrem Lehrer, Herrn Kapellm. Naumann, in Dresden aufhielt, daselbst eine Akademie, die auszeichnenswerth ist. Man liefs dieser so sehr vortheilhaft bekannten Sängerin, welche mit einem volltönenden und wohllingenden Organ, so ganz reine Intonation und Genauigkeit auch bey dem Schwersten, und eine

als die übrigen zu componiren. An jenem Tage nämlich kommt das Publikum, besonders die mittlere und untere Volksklasse, nach vorhergegangenem Schmausen, etwas angeheitert und mit weit mehr Prætensionen als gewöhnlich ins Theater, und wird es nicht nach Wunsch befriedigt, so äussern sich auf alle mögliche Art die Zeichen der Missbilligung.

Balletmeister Aumer aus Paris gab uns ein grosses Ballet (*Cleopatra*) und ein kleines Ballet (*I paggi del Duca di Vandoma*), wovon bloss letzteres gefiel. Sonderbar, selbst die herrliche, mitunter klassische Musik von Kreuzer im grossen Ballet wollte gar nicht gefallen, und man klagte allgemein, es mangelte ihr an Couleur. Um aber diesen Ausdruck zu verstehen, bemerke ich bloss, dass man hier gewohnt ist, in Balleten eine aus den Werken mehrerer Meister zusammengestoppelte, grösstentheils das Ohr kitzelnde Musik zu hören.

Vermischte Nachrichten. Von den im übrigen Italien gegebenen neuen Herbstopern sind mir, ausser den bereits letzthin angezeigten, bloss folgende zwey bekannt, nämlich: in Rom, *Lo sposo di provincia*, von einem gewissen Cardello, Napolitaner; sodann auf S. Carlo in Neapel, *Valmiro e Zaide*, von dem Bologneser Marchese Zampieri, die aber ein mageres Produkt seyn soll.

Nachdem der napolitaner Impresario Barbaglia unlängst auch die Direction der Wiener Hoftheater übernommen hat, so heisst es allgemein, dass Rossini künftiges Frühjahr in Oesterreichs Hauptstadt eine Oper componiren wird; andere schicken ihn zu dieser Zeit nach Paris oder gar nach London. Rossini muss bereits in Neapel mit einer neuen Oper fertig geworden seyn.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates faciles pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon ou d'une Flûte ad libitum, composées par J. P. Heuschkel. Op. 4. Mayence chez B. Schott. (Pr. 2 Fl.)

Compositionen für das Pianoforte, welche besonders dem Anfänger Gelegenheit geben, das Mechanische der Fingersetzung zu üben und zugleich den musikalischen Sinn zu nähren, sind nicht häufig; wir sind daher den Tonsetzern vorzüglichen Dank schuldig, welche ihr Talent einer solchen folgereichen und in höherer Beziehung dankbaren Arbeit widmen. Das oben angezeigte Werk erfüllt jede Forderung an diese Gattung billig. Freundliche und nicht gewöhnliche Melodieen werden mit harmonischer Kenntniss behandelt, und die Schranke, über welche der Anfänger nicht etwa dürfte schreiten können, bleibt vorsichtig beachtet. Die zweyte Sonate in D♯ können wir mit besonderm Lobe anführen; bey schwierigen Fällen ist die Fingersetzung bezeichnet.

Batti, Batti — Schmäle, schmäle, lieber Junge! — de l'Opéra, Don Giovanni da W. A. Mozart, par Muzio Clementi. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Ein Impromptü: aber wie es nur ein geistvoller Mann und erfahrener Künstler liefern kann. Die Einleitung, frey phantasirend über einen Gedanken, nicht jener trefflichen Arie der Zerlina selbst, sondern der ihrem Thema verwandt ist und recht eigentlich zu ihm führt — diese Einleitung ist, in Erfindung, Modulirung und Behandlung des Instruments wahrhaft ausgezeichnet; dann folgt die Arie Mozart's selbst, wie sie stehet, nur mit kleinen Verlegungen oder Verzierungen zu Gunsten des Effekts auf dem Pianoforte: und über zwey Figuren des Allegro jener Arie wird eine heitere und gefällige Coda beygefügt. Gut vorgetragen, nimmt sich das kleine Stück sehr artig aus; und es gut vorzutragen, ist nicht schwer.

Berichtigungen.

In der musikalischen Zeitung vom Jahre 1821:

No. 16 S. 271 Z. 23 lese man: Oper *La Gioventù di Enrico V.* von Pucitta.

In dem Aufsatze „das Musikfest in Köln am Rheine" (No. 37 der mus. Zeitung 1821) ist durch ein Versehen des Einsenders unter den Städten, aus welchen vorzügliche Tonkünstler mit den zahlreichen Dilettanten beym Feste mitwirkten „Düsseldorf" übergangen worden, welches hier zur Berichtigung aller Missverständnisse nachgetragen wird.

No. 20. S. 344 Z. 31 lese man: Lover statt Mor.

No. 50. S. 745 Z. 7 lese man: Carlo statt Lario.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Januar. N°. 5. 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

Viertes Kapitel.
Vom Portamento.

1. Unter Portamento, *portamento di voce*, versteht man theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tones in den andern, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfliesst, und so mit ihm aufs genaueste verbunden wird.

2. Ein solches Portamento vollkommen auszuführen, ist nur der menschlichen Stimme möglich, und in diesem Vorzuge vor den Instrumenten, welche dasselbe nur in geringerm Grade (Blasinstrumente noch am besten, weniger schon Saiteninstrumente) oder gar nicht haben (Tasteninstrumente), liegt ein grosser Theil des höhern Ausdrucks, welcher der Menschenstimme erreichbar ist.

3. Vom Portamento aber ist streng zu unterscheiden das widerliche distonirende Ueberziehen eines Tons in den andern, ähnlich dem Klange, der auf Saiteninstrumenten durch schnelles, jedoch allmähliges Fortgleiten des Fingers erzeugt werden kann, welches manche Sänger irrigerweise für Portamento halten. Dieses Ziehen, *tirare*, und, wenn es sehr auffallend ist, dieses Heulen, *urlare*, welches der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, *maniera affettata, smorfiosa* nennt, ist, oft und besonders zwischen entfernten Tönen angebracht, geradezu unausstehlich und daher mit aller Achtsamkeit zu vermeiden.

In sanften Stellen und zwischen zwey Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, wenn z. B. in einem Stücke aus G dur in die Dominante D dur modulirt ist, und der Sänger, etwa in einer Fermate, von d durch cis und e in die Terz h der Tonika G leitet, möchte es, gut ausgeführt, den Sopranen wohl noch gestattet seyn; bey tiefen Stimmen hingegen macht es jederzeit eine unangenehme oder lächerliche Wirkung.

4. Das Studium des Portamento kann nur dann erst mit Nutzen beginnen, wenn der Sänger die Gleichheit und Verbindung der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat. Die beste Uebung sind anfänglich Solfeggien auf A und E in längern, und nur nach und nach in kürzeren Noten. Man übe mehr steigende als fallende Tonreihen, weil jene sich vorzüglich für das Portamento eignen, diese hingegen leicht zum Fehler des Ziehens verleiten, und weil, der Erfahrung zufolge, die meisten Stimmen leichter fallen als steigen. Weiterhin singe man Choräle und choralmässige Gesänge, und solche Gesangstücke, die durch Zeitmaass, *largo, adagio, cantabile* u. dgl. und durch Styl, mehr eigentlichen Gesang als Declamation, für diese Uebung geeignet sind. Bey allen diesen Uebungen aber beachte man die Hauptregeln, welche in Ansehung des Athemnehmens in dem folgenden Kapitel aufgestellt sind.

5. Das Portamento gewährt dem Gesange einen hohen Reiz und ist ein bedeutendes Mittel des Ausdrucks; aber immer gebraucht, erzeugt es Monotonie und Weichlichkeit. Man gewöhne sich daher, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden, und dann wieder, sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen, da nichts nöthiger ist, als dem Gesange durch verschiedene Manieren Mannichfaltigkeit zu verschaffen.

6. Dem Portamento ist entgegengesetzt das Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, ohne doch eben, wie bey dem Stakkiren,

alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet es da, wo es Gewohnheit geworden ist, sprechend durch das Wort gurgeln, *gallinacciare*. Nur in seltnen Fällen und mit Mässigung, in Hinsicht des Markirens gebraucht, kann es von Wirkung seyn. Häufig angewandt, vorzüglich in Passagen, welche den Anfänger leicht dazu verleiten, ist es ein widerlicher Fehler.

Zu unterscheiden von diesem Gewohnheitsfehler ist das absichtliche Stakkiren der Töne, welches jedoch nur hohen Sopranstimmen gut steht, bey diesen aber, — wenn es nicht zu oft gebraucht und vollkommen ausgeführt wird und nicht zu lange dauert, am rechten Orte, z. B. in hohen Tönen im Ende einer Arie, die Bravour zulässt, — von trefflicher Wirkung ist.

Fünftes Kapitel.
Vom Athemnehmen.

1. Die Kunst des Athemnehmens beym Singen lässt sich durch die Beantwortung der beyden Fragen lehren: Wie soll man Athem nehmen, und Wo?

2. Die erste Frage lässt eine allgemeine Antwort zu.

Man gewöhne sich, selbst ohne zu singen, eine grössere Masse Luft, als man eben zum Sprechen, oder nur um Luft zu schöpfen gebraucht, schnell und unmerklich, ohne alles Schluchzen und Schnappen — welches nicht allein für den Zuhörer sehr ängstlich ist, sondern auch, wenn es zur Gewohnheit wird, zuletzt alle Kraft zerstört — einzuathmen, dieselbe so lange, als es ohne Anstrengung möglich ist, bey sich zu behalten und sie schonend und langsam, ohne die Brust durch Stossen zu erschüttern, gleichsam abfliessen zu lassen.

3. Diese Uebung, welche, mit Vorsicht angestellt, die Brust ungemein stärkt, übertrieben aber der Stimme sowohl als der Gesundheit höchst nachtheilig ist, kann dem Sänger nicht genug empfohlen werden. Denn das Bedürfniss, oft zu athmen, macht ihn eines höhern Grades des Ausdrucks ganz unfähig, da Herrschaft über die Stimme, vorzüglich Kraft und Fülle derselben, so wie die Möglichkeit, auch längere musikalische Gedanken zusammenhängend vorzutragen, allein durch eine grössere Menge Luft, mit der man sparsam zu verfahren versteht, zu erreichen ist.

4. Wie lange ein Sänger den Athem an sich zu halten vermögend seyn solle, lässt sich nicht allgemein bestimmen. Wenn man es zu Anfange des Gesangstudiums überhaupt dahin gebracht hat, den Athem zehn bis funfzehn Sekunden an sich zu halten, so lässt sich schon weit damit ausreichen, und nach und nach wird man es ohne Anstrengung noch bedeutend weiter bringen können.

5. Die zweyte Frage lässt sich wohl schwerlich im Allgemeinen erschöpfend beantworten. Doch werden die folgenden Vorschriften in den meisten Fällen hinreichen, und die Beachtung ihrer Gründe wird auch leicht in andern Fällen, die hier, um nicht gegen unsern Zweck zu sehr ins Einzelne zu gehen, unberührt bleiben mussten, das rechte Verfahren lehren.

6. Eine Hauptregel, von welcher die übrigen hier möglichen Regeln, streng genommen, nur Anwendungen sind, ist: Man suche jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken in einem Athem vorzutragen, da auf diese Art das Athemnehmen von dem Zuhörer gar nicht bemerkt wird. Ist diess wegen der Länge der Phrase entweder gar nicht, oder doch nur mit Anstrengung möglich, so nehme man aus demselben Grunde doch nur bey einem natürlichen Abschnitte des Gedankens neuen Athem, wo möglich bey heruntergehenden Noten, auch zu Anfange eines Taktes; und bey Stellen, die im Auftakte anfangen, vor der Note auf einem schlechten Takttheile, bey Stellen hingegen, die im Niedertakte anfangen, vor der Note auf einem guten Takttheile u. s. w.

7. Man sehe mit aller Aufmerksamkeit darauf, solche Stellen, an denen man schicklich Athem nehmen kann, zu benutzen, und verspare das Athemnehmen nicht unnöthigerweise zu lange. Dergleichen Stellen sind z. B. kleine Pausen, vor syncopirten Noten, Eintheilung längerer Noten in kürzere mit einer kleinen Pause u. s. w.

Da es nicht von jedem Sänger zu verlangen ist, dass er hinreichende Kenntniss der Composition besitze, um beym Athemnehmen in keinem Falle gegen harmonische Gründe zu verstossen, welche ausser dem oben angeführten z. B. auch noch verlangen, dass nach einer Dissonanz, die in der folgenden Note aufgelöst wird, kein Athem

genommen werden dürfe, so wäre es gewiss nützlich, die grössern und kleinern Ruhepunkte, wenigstens in mehrstimmigen Sätzen und da, wo sie nicht von selbst auffallen, durch einfache Zeichen, z. B. W und V anzudeuten.

8. Bey langen aushaltenden Noten, Fermaten und Passagen, welche letztern glücklicherweise jetzt nicht eben oft vorkommen, muss das Bedürfniss des Athems den Sänger entschuldigen, wenn er zu Anfange derselben, selbst mit Hintansetzung aller sonst geltenden Regeln Athem nimmt. Ja, man mag es ihm selbst nicht verargen, wenn er in Passagen, die in einem Athem vorzutragen unmöglich ist, und die doch nirgends einen schicklichen Ruhepunkt zum Athemnehmen darbieten, wie man denn solche wohl zuweilen findet, erleichternde Veränderungen vornimmt.

9. Hörbares Athemnehmen, welches bey manchen, sonst braven Sängern zur bösen Gewohnheit geworden ist, von andern aus Mangel an Kraft nicht vermieden werden kann, und nun von ihnen wohl gar für ein Mittel des höhern Ausdrucks ausgegeben wird, ist in tausend Fällen gegen einen fehlerhaft, und fast eben so ängstlich, als beym Schauspieler. Noch fehlerhafter aber ist es, wenn zusammenhängende musikalische Gedanken, ja wohl gar zusammengehörige Worte und Sylben willkührlich getrennt werden, da so jede schöne Wirkung des Gesanges unmöglich gemacht und aller Ausdruck zerstört wird.

Sechstes Kapitel.

Von der Aussprache.

1. Durch die Verbindung des Wortes mit dem musikalischen Ton der menschlichen Stimme entsteht erst eigentlicher Gesang. Deutliche Aussprache ist daher eine der ersten Forderungen, die man an den Sänger zu machen berechtigt ist, da ohne sie der Gesang fast seine ganze Bestimmung verfehlt. Ist die deutliche Aussprache zugleich auch angenehm und schön, so wird dadurch die Wirkung des Gesanges ausserordentlich erhöht.

2. Man beachte aber den wesentlichen Unterschied zwischen Aussprache (Pronunciation) und Artikulation.

Man spricht richtig aus, wenn man jedem Buchstaben, Vokal oder Consonant, und jeder Sylbe den Ton giebt, welchen der gute Gebrauch der Sprache bestimmt.

Man artikulirt richtig, wenn man die Verschiedenheiten der Sylben unter sich, also besonders ihre Consonanten merklich macht und diese daher mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinn und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

3. Daher ist in Ansehung des Ortes die Aussprache immer gleich, die Artikulation aber verschieden. Denn diese muss an Stärke zunehmen, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, je grösser die Zahl der Zuhörer und je stärker die Besetzung der begleitenden Instrumente ist. Es ist jedoch bey Befolgung dieser Regel wohl darauf zu sehen, nicht zu übertreiben.

4. Um sich nun eine gute Aussprache anzueignen, ist vor allem andern nöthig, sich so früh als möglich, auch im gewöhnlichen Sprechen, von allem Provinziellen loszumachen und sich dann auch einer hellen, tönenden Aussprache zu befleissigen.

5. Hierzu scheint die folgende Uebung die zweckmässigste zu seyn.

Man übe zuerst sprechend und singend die einzelnen Sprachlaute, spreche nach dem Muster der Italiener, besonders der Römer, jeden Vokal hell und vollтönend aus, und lasse jeden Consonant bestimmt nach seinem vollen Klange vibrirt ertönen. Die durch diese, nicht eben angenehme aber sehr nützliche, Uebung erreichte Vollendung im Einzelnen wird man sich dann auch im Zusammengesetzten zu eigen machen, wenn man Gedichte laut und langsam declamirt, und mit ausschliessender Rücksicht auf den vorliegenden Zweck solche Recitative singt, deren Umfang in Tönen der Stimme ang messen und bequem ist.

(Die Fortsetz. ag folgt.)

Nekrolog *).

Andreas Romberg

Andreas Romberg wurde am 27sten April 1767 zu Vechte im ehemaligen Niederstifte Münster geboren. Als er ungefähr drey Jahre alt

*) Hr. Consistorialrath und Professor Schlüter in Münster, ehe er von dem Aufsatze des Hrn. Hofrath Rochlitz (in No. 51 vorigen Jahres) über Andreas Romberg etwas

war, kam sein Vater Gerhard Heinrich Romberg nach Münster, wo er später als Hof- und Kammermusikus, zuletzt als Musikdirector angestellt wurde. Andreas ward in seinem sechsten Jahre von ihm auf der Violine unterrichtet, und schon in dem folgenden trug er ein von dem Vater componirtes Violin-Solo öffentlich vor. An eben dem Tage liess sich auch der noch um ein halbes Jahr jüngere Bernhard mit einem Violoncell-Solo hören. Die beyden Knaben nannten sich, wie ihre Väter, Brüder. Ihre gleichen Kunsttalente und Bestrebungen, so wie ihre gegenseitige Liebe, die in allen Perioden ihres Lebens sich gleich blieb, berechtigten sie zu dem Brudernamen.

Als sie acht Jahre alt waren, machten die Väter mit ihnen die erste Reise nach Amsterdam, wo Andreas mit einem Concert von Mad. Syrmen auftrat, und durch sein solides männliches Spiel die Herzen der Holländer gleich eroberte; insbesondere riss er alle Gemüther zur Bewunderung hin, da einige Takte vor dem Schlusse des ersten Solo seine Quinte sprang, und er blitzschnell, ohne im mindesten die Fassung zu verlieren, die untere Octave ergriff und die Passagen vollendete.

Von dem wackern Rimondi in Amsterdam erhielt er Unterricht auf der Violine. Nach ihrer Rückkehr wurde er mit Bernhard bey der Kapelle in Münster angestellt.

Im Jahr 1784 machte die musikalische Familie eine Reise nach Paris, welche die Ausbildung der beyden Jünglinge zum Zwecke hatte. Hr. Le Gras, damaliger Entrepreneur des Concert spirituel, der sie bey dem Baron de Bagge gehört, engagirte sie sogleich für seine Concerte.

Eines Abends war die Familie bey Filidor. Dieser, entzückt über den Vortrag der Jünglinge, liess sie ein und dasselbe Adagio, welches viele harmonische Schönheiten hatte, viermal hinter einander wiederholen. Dagegen war er nachher bey der Tafel so gefällig, einen Canon, den er mit seiner Gattin und noch einer Verwandten vortrefflich sang, weil er sie von der einfachen Harmonie dieses Gesanges ergriffen sah, eben so vielmal zu repetiren. „Ja, meine Kinder, sagte „er, ihr seyd auf dem rechten Wege. Fahret „so fort; dann werden eure Namen einst glänzen, „wie die eines Haydn und Gluck. Lasst euch „von der herrschenden Mode nicht hinreissen; „bleibt der Wahrheit getreu, denn nur sie dringt „zum Herzen.“ Andreas wurde dadurch noch mehr überzeugt, dass Harmonie das Erste und Letzte in der Musik sey.

Durch Filidor wurde auch endlich sein Wunsch erfüllt, Viotti, der damals nicht öffentlich spielte, zu hören, und noch mehr, ihm ward auch vergönnet, mit ihm zu spielen. Einen unauslöschlichen Eindruck machten auf ihn die Opern von Gluck und das *Stabat mater* von Haydn.

Im Jahr 1790 berief der Churfurst von Cöln, Maximilian Franz, der ein grosser Freund und Kenner der Musik war, die beyden jungen Künstler nach seiner Residenz Bonn, und stellte sie bey seiner vortrefflichen Kammermusik an.

Im September 1793 erhielten sie von ihrem Fürsten auf einige Zeit Urlaub zu einer Reise, und kamen im November nach Hamburg, wo sie sich in der Folge, da die Hofmusik in Bonn einging, bey den musikalischen Akademieen und Opern auf ein Jahr engagirten.

Zwey Jahre später, 1795, machten sie eine Reise durch Deutschland und Italien, leider zu einer Zeit, da der Musikzustand in Italien äusserst misslich war. Nur zu bald fanden sie ihn tief unter ihrer Erwartung, und schon hatten sie die Lust verloren, ihre Reise fortzusetzen, als sie in Bassano mit dem Prinzen Rezzonico, Senator von Rom, bekannt wurden, der sie wieder ermunterte. Dieser liebenswürdige Prinz, enthusiastischer Freund der Künste, machte ihnen oft die treffliche Bemerkung, dass der deutsche Tonkünstler zwar der eigentliche Meister in der Musik sey; dass er aber nicht selten, seinen grossen Kenntnissen im Contrapunkte, und seiner, jede Schwierigkeit besiegenden Fertigkeit in der Ausübung zu viel vertrauend, sich von der Natur entferne. Eine Reise durch Italien, über welches die blühende Natur ihr ganzes reiches Füllhorn ausgeschüttet, wo die Natur in ihrer ganzen Erhabenheit und im üppigsten Schmucke prange,

---

wusste, hat diesem seinen Freunde in unserer Zeitung gleichfalls ein Denkmal stiften wollen und obigen Aufsatz verfasst. Da beyde sehr wohl neben einander bestehen können und sich gegenseitig gewissermassen ergänzen, glauben wir den Wünschen, nicht nur der Freunde des Verstorbenen, sondern aller unserer Leser zu begegnen, wenn wir ihnen auch diesen Aufsatz vorlegen, unerklärt, auch da, wo er in Nachrichten und Urtheilen mit jenem frühern zusammentrifft.

d. Redact.

wo überall von süssen Stimmen die lieblichsten Melodieen ertönen — ein Aufenthalt in Rom und Neapel, wo so viele Heiligthümer von einer mit der Musik verwandten Kunst aufbewahrt seyen, könne nicht anders als einen wohlthätigen, unauslöschlichen Eindruck auf das für wahre Kunstschönheit empfängliche Gemüth des deutschen Künstlers machen.

Bey ihrer Ankunft in Rom sagte der Prinz, er habe sich, seitdem er sie nicht gesehen, in Gedanken viel mit ihnen beschäftigt, und sey Willens, dem römischen Adel ein grosses Instrumentalconcert zu geben, das von ihnen aufgeführt werden solle.

Diess Concert hatte Statt den 18ten Februar 1796, auf dem Capitol, zur Bewunderung der dazu eingeladenen glänzenden Gesellschaft, in welcher sich auch der Prinz August von England befand. Einstimmig sagte man, diess sey nicht spielen, sondern singen auf der Violine und dem Violoncell.

Der Prinz August gab ihnen ein Empfehlungsschreiben an die Königin von Neapel, die sie den 25ten May zum Handkusse liess. — In Neapel machten sie Piccini's und Paesiello's Bekanntschaft.

In demselben Sommer verliessen sie Italien, und gingen nach Wien, wo Haydn, als er die Quartette von Andreas von ihm selbst spielen hörte, beyde umarmte und seine Söhne nannte.

Im Februar 1797 kamen sie wieder nach Hamburg. Andreas nahm hier die Stelle des ersten Violinisten bey den musikalischen Akademieen und Opern an. Aber schon Ostern 1799 verliess er diese Stelle, und beschäftigte sich vorzüglich mit Composition, wobey er seine auf der Reise in Italien vervollkommneten Kenntnisse in der Vokalmusik benutzte.

Zu dieser Zeit (während welcher Bernhard eine Reise nach England, Portugall, Spanien und Frankreich machte) verfertigte er seine Composition über den lateinischen Psalm *Dixit Dominus*, die für meisterhaft erklärt wurde, und den ausgesetzten Preis erhielt.

Im Herbst 1800 ging er mit Bernhard nach Paris. Ob er, wie dieser, an dem dortigen Conservatorium wirklich angestellt worden, ist mir nicht gewiss. Er schrieb hier, gemeinschaftlich mit B., *Don Mendoza*, eine Oper, für das Theater Feydeau, und liess mehrere Compositionen stechen. Im Sommer 1802 kehrte er nach Hamburg zurück.

Im Jahr 1809 ernannte ihn die Universität zu Kiel durch ein Diplom, das von einem sehr schmeichelhaften Schreiben begleitet war, zum Doctor der freyen Künste, insbesondere der Tonkunst: eine Auszeichnung, welche in Deutschland höchst selten ist.

Vor ungefähr fünf Jahren verliess er Hamburg, und kam, an des berühmten Spohr's Stelle, als Kapellmeister nach Gotha, wo er seitdem blieb, und mit mehr Anstrengung, als jemals, alle Musse, die er gewinnen konnte, der Composition widmete, wodurch er sich noch weit mehr, als durch sein meisterhaftes Spiel, einen so grossen Ruf erworben.

Schon in seiner frühesten Jugend, als er die Quartetten von Haydn kennen lernte, die der neunjährige Virtuos mit Leidenschaft spielte, und worin ihm vorzüglich die Durchführung der Themate in allen Stimmen gefiel, zeigte sich sein grosser Hang zur Composition. Er konnte nicht begreifen, warum die damaligen Violin-Concerte, die er spielen musste, von Seiten der Composition nicht das waren, was er in den Haydn'schen Sinfonieen fand. Als er einigen Unterricht im Klavierspielen erhalten hatte, beschäftigte er sich in den Stunden, die zur Uebung der aufgegebenen Stücke bestimmt waren, mit Erfindung harmonischer Ausweichungen etc. Auch sein Schullehrer klagte, dass er, anstatt seine Lection zu lernen, und sich im Schreiben zu üben, nichts thue, als Noten klecksen. Der Vater wollte Anfangs diese Neigung zu unterdrücken suchen, weil er besorgte, dass das Componiren seinen für die Violine entschiedenen Talenten schaden möchte. Als er aber einst in der Nacht durch ein Geräusch, das über ihm war, aus dem Schlafe gestört, den in Feuer gerathenen jungen Componisten am Klaviere fand, gestattete er ihm mehr Freiheit, dem Triebe seines Genius zu folgen, und liess ihn in der Harmonie unterrichten. Diesen Unterricht ertheilte ihm Antoni, Organist am Dome in Münster.

Seine ersten Compositionen, die er, ohne etwas von den Regeln des reinen Satzes zu wissen, verfertigte, waren Sonaten und Variationen für die Violine. Als er sein erstes Concert, an dem er seine ganze Kunst verschwendet hatte, mit dem Orchester probirte, erschrak er über

die seiner Idee gar nicht entsprechende Wirkung desselben. Vergebens hat er seinen Vater, ihm Partituren von berühmten Männern zum Durchsehen zu geben. Dieser aber war der festen Meynung, der angehende Componist müsse zwar mit den Regeln des Satzes vertraut seyn, das eigentliche Componiren aber nicht aus fremden Partituren, sondern aus sich selbst schöpfen. „Du wirst es mir einst danken," sagte er zu seinem trauernden Sohne, „dass ich jetzt deinen Wunsch nicht erfüllt habe." Dieser arbeitete sein Concert um, und verfertigte gleich ein neues. Alsdann machte er sich an Sinfonieen, wo sich ihm ein minder beschränktes Feld darbot.

Einige Versuche, die er in der Sing-Composition gemacht hatte, und die zum Theil aus Chören bestanden, welche mit vielem Beyfall in Concerten waren aufgeführt worden, machten ihm Muth, eine Messe zu verfertigen, welche in jeder Hinsicht alle Erwartung übertraf, und also früh schon sein ganz vorzügliches Talent für den Kirchenstyl bewies.

In dem Conversationslexicon *) ist folgendes Urtheil über ihn ausgesprochen: „Andreas R. hat durch seine Instrumentalstücke, besonders durch seine Sinfonieen, Quartetten und Quintetten, voll des reizendsten Melodieenflusses und der interessantesten Modulation, das musikalische Publikum eben so als sein Vetter durch sein Violoncellspiel bezaubert. Am meisten nähert er sich hier dem grossen Haydn. Weniger allgemeinen Beyfall hat er als Gesangs-Componist (namentlich durch die Composition Schillerscher Gedichte, z. B. *der Glocke, der Macht des Gesanges* etc. mit Begleitung des Orchesters) erhalten; hier hört man nur zu oft den Instrumental-Componisten, und seine Declamation ist mitunter fehlerhaft." Wenn auch das Letztere nicht ganz zu läugnen ist, so muss dagegen doch bemerkt werden, dass Vieles ganz, und in Stücken von mannichfaltiger Zusammensetzung, wie z. B. in seiner *Glocke*, woran, eben in Betreff der Declamation die strengere Kritik manches auszusetzen findet, Einzelnes als unübertrefflich gelungen anerkannt werden müsse. Er selbst hielt die *Kindesmörderin* für seine beste Composition, und es giebt Mehrere, welche hier ein Stimmrecht haben, die alles, was man immer gegen die Wahl des Stoffes anführen mag, gern zugeben, und gleichwohl diese Meinung mit ihm theilen.

So ausgezeichnet als Künstler er war, ein so schätzbarer Mensch war er auch: ein trefflicher Gatte, ein zärtlich liebender, für das Wohl seiner Kinder sich hinopfernder Vater; von heiterer, selbst jovialer, dabey ruhiger und sanfter Gemüthsart; daher seine Nähe anziehend, seine Gesellschaft immer angenehm war. Er sprach gern und gut: mit einer sich stets gleich bleibenden lächelnden Miene, und in einem niedergehaltenen Tone, der, gleich der stillen Welle sich fortbewegend, das Ohr des Horchers in Anspruch nahm. Ob er gleich durchaus keinen wissenschaftlichen Unterricht erhalten hatte, so zeigte er sich doch in Allem, selbst in seinem reinen und correcten schriftlichen Vortrage, als ein Mann von ungemeiner Bildung, die um so höher zu würdigen ist, da er sie nur sich selbst verdankte. Was sein Aeusseres betrifft, so war er kleiner, gedrungener Statur; sein Gesicht nicht schön, aber geistvoll, edel, rein und offen, übrigens durch bedeutende Partieen, Stirne, Nase, Mund und Kinn, besonders durch das lebhafte, sprechende Künstlerauge ausgezeichnet: welches insgesammt in dem Bildnisse, das wir von ihm haben, fast bis zur Carricatur entstellt ist.

Er starb bekanntlich am 10ten November vorigen Jahres an den Folgen eines Schlagflusses im 54sten Jahre seines Alters. Eine Gattin und zehn Kinder, wovon das jüngste noch ein Säugling, beweinen seinen Verlust, der um so schmerzlicher ist, da er ihnen nichts hinterliess, als — die Ehre seines Namens. Abermals ein Beyspiel von dem nur zu gewöhnlichen traurigen Künstlerloose! Bedeutender, als irgend ein anderes, weiset es auf das dem Sterblichen beschiedene Mittelmaass des Glückes hin. Ist es nicht, als ob die gute Mutter Natur die Gabe des Genies, überhaupt ungemeine Talente, gegen die Glücksgaben so hoch in Anschlag bringt — zu hoch, als dass sie bey dem einmal bestimmten mittelmässigen Loose der Sterblichen beyde Gaben zugleich verspenden sollte; oder als ob — was wenigstens eben so wahrscheinlich ist — gemäss demselben Naturgesetze, nach welchem die ela-

*) unter dem Artikel Romberg, der, beyläufig bemerkt, einige Mängel und Unrichtigkeiten enthält. So ist z. B. das Geburtsjahr von Andreas eben so wenig als sein Geburtsort, Bernhards Geburtsjahr aber unrichtig (nämlich 1770) angegeben.

atische Kraft um so stärker losschnellt, je mehr sie zusammengepresst wird, das Genie unter dem Drucke leiden müsse, damit seine Schnellkraft, sein geistiges Vermögen, im Kampfe mit dem physischen Bedürfnisse durch Rückwirkung sich äussere? —

Inzwischen hat sich auch hier der in so manchem Betrachte gute Geist unsers Zeitalters, der rege Sinn für das Edlere und Schöne, und was damit zusammenhängt, der nicht minder rege Eifer, dem Verdienste zu huldigen, auf eine ausgezeichnete Art bewährt. Kaum waren bey der ersten Nachricht von seinem Tode jene Umstände bekannt geworden, so wurden an mehrern Orten Deutschlands mit dem edelsten Wetteifer öffentliche Concerte, als eine Erinnerungsfeyer, zum Besten der Hinterbliebenen veranstaltet: zuerst in Gotha, dann in Hamburg; hierauf folgten Münster, Frankfurt, Cöln, Berlin. In Osnabrück und wahrscheinlich auch noch anderswo wird ein Gleiches geschehen; und so ist zu hoffen, dass der wohlthätige Zweck vollkommen werde erreicht werden.

Münster.

Joh. Christoph Schlüter.

Nachrichten.

Bremen. Von unserer Oper, welche jetzt ganz darniederliegt und welcher auch für diesen Winter schwerlich aufzuhelfen seyn wird, will ich schweigen. Mit dem Abonnementsplan auf vier Monate, den Hr. Theaterdirector Pichler vorgelegt, und womit eine Verloosung von 1644 Billets verbunden werden soll, geht es nur langsam weiter, so thätig sich auch Manche dafür interessiren. Die Unthätigkeit der Oper scheint jedoch vortheilhaft zur Ermunterung achtbarer Dilettanten zu wirken, durch deren Talente und Eifer wir auch für den mangelnden Operngesang reichlich entschädigt werden. Die früher vom Hrn. Musikdirector Ochernal und dem Organisten und Gesanglehrer Hrn. Grabau gemeinschaftlich unternommene Concertanstalt, welche immer sechs bis acht Winter-Concerte im Kramer-Amtshause gab, hat sich aufgelöset und es haben sich daraus zwey besondere Anstalten gebildet. Hr. Ochernal setzt die Concerte in dem neu decorirten Kramer-Amthaussaale, welchen mehrere vorzügliche Mitglieder der Singakademie beygetreten sind, für sich fort. Hr. Grabau ist seinem Singinstitute treu geblieben, in welchem, jetzt in einem neuen Lokale, — den Sälen der vormaligen Stadtbibliothek, welche in Einen grossen Saal verwandelt worden sind — blos Gesangstücke ohne Orchester, von einem an achtzig Personen starken Sängerpersonale vorgetragen werden. Beyde Anstalten finden lebhafte Theilnahme. Völlig unabhängig und für sich bestehend sind dagegen die Singakademieen unter der sehr thätigen und sorgfältigen Leitung des Hrn. F. W. Riem, und sodann die Concerte der Gesellschaft *Union*, worin auch meist von Dilettanten volle Orchester- und Vokalmusik unter Hrn. Ochernal's Direction vorzüglich gut aufgeführt wird. Da diese beyden Anstalten durch eigene Fonds bestehen, also auf einer festen Basis beruhen, so können sie als der Stützpunkt angesehen werden, um welchen sich das Uebrige mehrentheils schwankend bewegt.

Einige nähere Details betreffend, so ist folgendes als das Vorzüglichste zu nennen. Im ersten Abonnements-Concerte im Krameramthaussaale, hörten wir das schöne Quartett in A dur aus Paër's *Camilla*, vorgetragen von Frau Coleman, Gemahlin des hiesigen brittischen Viceconsuls, Hrn. Coleman-Macgregor, in der Rolle des Loredan; von dem Hrn. Wilhelm von Sengbusch dem jüngern aus Riga, als Lienzo, von Hrn. W. Eggers als Duca, sämmtlich Dilettanten, und von dem Musiklehrer Hrn. Lange, als Gennaro. Die ausgezeichnet schöne Stimme der Frau Coleman scheint sich noch mehr ausgebildet zu haben und noch klangvoller geworden zu seyn. Ferner wurde der Canon aus *Camilla* in A dur für drey Stimmen, sehr schön und ausdrucksvoll gesungen von Fräulein Doris Mohr, Henriette Grabau und Hrn. Lange. Die Stimme der erstern Dilettantin hat ein angenehmes, reines Metall, verbunden mit richtiger Intonation, und ist der fortgesetzten Ausbildung vorzüglich werth. Schillers *Sehnsucht*: Ach, aus dieses Thales Gründen, eine herrliche Composition von A. Romberg, (Es dur) mit obligater Violin begleitet von dem talentvollen Hrn. August Ochernal, sang Fräulein Grabau mit Beyfall. Die grosse Trauersinfonie in C moll von Bernhard Romberg, auf den Tod der Königin von Preussen, „in Bezie„hung auf den kürzlich erfolgten Tod des Ka-

pellmeisters Andreas Romberg" gegeben, eröffnete diess erste Concert. Mit vielem Geschmacke trug Hr. A. Ochernal, der Sohn, das zweyte Violinconcert (in A) von Louis Maurer vor. Hr. Rackemann, der Sohn, spielte ein Quintett von A. Romberg für Flöte mit vieler Fertigkeit. — Im zweyten Concerte folgte, nach Kuhlau's Ouverture (F dur) aus dessen Oper die *Zauberharfe*, das bekannte Terzett aus *Camilla* in B, vorgetragen von Frau Coleman, als Loredan, Hrn. Kalkmann als Cola (Bass) und Hrn. Eggers als Gennaro (Tenor) mit gelungener Ausführung. Hierauf das erste Finale aus *Camilla*, gesungen von Frau Coleman, Fräulein Doris Mohr, Frau Schmidt, gebornen Schepeler, Fräulein Grabau, den Herren Kalkmann, von Sengbusch dem ältern und jüngern, Eggers, Lange und Waltjen, welches letzteren Bassstimme sehr kräftig ist. Auf dem Fagott hörten wir interessante Variationen von Mühling (in F dur) durch Hrn. Ulrici vortragen. Nach der Ouverture aus *Camilla* folgte das Duett in Es, aus dem zweyten Akte derselben Oper, von Frau Coleman und Hrn. Kalkmann, als Loredan und Cola. Nachher folgte das schwere recitativ-artige Duett: Ach dein Herz fühlt keine Liebe, in F dur, aus dem zweyten Akte der nämlichen Oper, sehr brav gesungen von Fräulein Doris Mohr als Camilla; den Herzog sang wiederum Hr. Eggers. Das grosse und schwierige Finale aus *Camilla*, von den nämlichen Dilettanten gesungen wie das erste, ging gut zusammen und machte den Beschluss.

Auch für die Singakademie wird durch neue Einrichtungen wirksam gesorgt. Die neuesten Musiken, die unter Hrn. Riems Leitung aufgeführt wurden, waren die achtstimmigen Motetten von Bach, Motetten von Homilius, Händels trooster *Psalm*, dessen *Te Deum laudamus*, *Empfindungen am Grabe Jesu* und *Judas Maccabäus*; Kirchenmusiken von Jacobus Gallus, dem altdeutschen Meister. Von neueren Deutschen folgendes: Messen von Mozart und Haydn, die Messe von Fr. Schneider in F dur, Winters *Stabat mater*, das Hallelujah der *Schöpfung* von Kreutzer, und einige zweychörige Psalmen, componirt von Riem. Gegenwärtig wird das *Weltgericht* von Fr. Schneider einstudirt, womit sich auch die Grabau'sche Singanstalt schon beschäftiget hat, und was wir nächstens wohl öffentlich hören werden. Von italienischer Musik hat die Singakademie vorgetragen das *Miserere* von Durante, geistliche Musiken von Jomelli, Passionsgesänge von Antonio Lotti, und insbesondere die *Musica sacra* der päbstlichen Kapelle während der römischen Charwoche. Diese Anstalt besteht seit dem Jahr 1815. Oft werden durch sie an Festtagen in den Kirchen Musiken vorgetragen, z. B. seit einigen Jahren regelmässig im Dome zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten, entweder eine Musik von Händel oder Compositionen von Hrn. Riem, letztere gewöhnlich nach dem Texte, den ein anderer geschätzter hiesiger Domprediger dazu zu dichten pflegt. So sind auch an den letzten drey Weihnachtstagen neue Compositionen von Hrn. Riem im Dome gesungen worden. — Am Sylvesterabend trug die Akademie auf der Börse vor einem gewählten Auditorium Bachs achtstimmige Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied" und sodann: „Des Jahres letzte Stunde" von Schulz, vor.

Kurze Anzeige.

XII Variationen zur stufenmässigen Fortschreitung und Uebung der rechten und linken Hand über God save the King, für das Pianoforte von C. F. Beck. Mainz bey B. Schott. (Pr. 36 Xr.)

Der Titel besagt schon den Zweck des Werkes, und die Frage ist nun, ob dieser wirklich erreicht worden sey? Wir freuen uns, diese Frage bejahend beantworten zu können. Der Schüler wird nach und nach über die Schwierigkeiten des Fingersatzes hinweg geleitet, so dass er in den letzten Variationen bereits eine nicht unbedeutende Aufgabe zu lösen im Stande ist. Hr. Beck scheint für Werke solcher Gattung die gehörige Erfahrung zu besitzen und würde in fernerem ähnlichen Bestreben sich ein grosses Verdienst erwerben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. Nº. 6. 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

6. Das beste Mittel, sich an eine richtige Artikulation zu gewöhnen, gegen welche am häufigsten bey den Endsylben und bey vielsylbigen Wörtern gefehlt wird, ist öfteres und lautes Lesen, langsamer, als es dem Inhalte nach sonst nöthig seyn würde, und gleichmässige Aussprache in Hinsicht der Stärke, ohne eben auf deklamatorischen Ausdruck anfänglich besondere Rücksicht zu nehmen, und das Singen solcher Recitative, wie sie § 5. empfohlen wurden.

7. Diese Uebungen sind dem deutschen Sänger unumgänglich nöthig. Denn die Aussprache des Deutschen hat beym Gesange bedeutende Schwierigkeiten, die nur durch streugen Fleiss, dann aber doch auch sicher, zu überwinden sind, und der Deutsche ist schon im Sprechen weniger an eine helle, klangvolle und daher deutliche Aussprache gewöhnt, als der Italiener. Die ziemlich allgemeine Gewohnheit der Deutschen nämlich, die in unserer Sprache oft vorkommenden harten Consonant-Verbindungen dadurch zu mildern, dass man über sie hinwegschlüpft, und den häufigen Kehllauten durch die möglichst sanfte Behandlung ihr Rauhes zu nehmen, äussert nach und nach auch Einfluss auf die Vokale und erzeugt eine schlaffe, klanglose und undeutliche Aussprache, die wohl schwerlich auf andere Weise, als durch die eben empfohlenen Uebungen zu bessern seyn möchte.

8. Zugleich werden diese Uebungen die beste Vorbereitung für die richtige Aussprache fremder Sprachen, vorzüglich der lateinischen und italienischen seyn, da das Lateinische bey uns grösstentheils den Gesetzen des Deutschen gemäss ausgesprochen wird, und das Italienische nur wenige uns völlig fremde Laute (c, g vor e, i und noch allenfalls gl, gu) hat.

9. Wenn aber durch die Befolgung der gegebenen Regel in Hinsicht auf Bestimmtheit der Aussprache eines jeden Vokals und Consonanten unvermeidliche Härten entstehen, so kann das dem Sänger nicht zur Last fallen, da Wohllaut in keiner Sprache, am wenigsten in der deutschen, höhere Rechte haben kann, als Deutlichkeit. Ueberdiess ist der Uebelstand nur gering, wird in den meisten Fällen von den Wenigsten bemerkt, eben weil man an das, was vielleicht dem Ausländer hart klingen möchte, gewohnt ist, und kommt bey so vielen andern hohen Vorzügen unserer herrlichen Sprache gar nicht in Betracht. Können jedoch dergleichen Härten, ohne der Deutlichkeit zu schaden, gemildert werden, wie diess oft möglich seyn wird, so soll es geschehen, da Leichtigkeit und Anmuth der Aussprache zur schönen Wirkung des Gesanges allerdings sehr viel beitragen.

10. Es ist bey manchen Sängern von Profession zur Mode geworden, die Vorzüge der italienischen Sprache vor der deutschen, beyde als Gesangsprachen betrachtet, so hoch anzuschlagen, dass kaum an eine Vergleichung zu denken ist. Man giebt in jener Alles für Wohllaut, diese durchaus für hart aus, glaubt dort alles leicht und findet hier überall Schwierigkeiten. Oft wird man aber zu bemerken Gelegenheit haben, dass diess gewöhnlich nur ein Versuch ist, die eigene schlechte Aussprache des Deutschen zu entschuldigen, die nur Folge des Mangels an Fleiss ist, keineswegs aber unserer Sprache selbst zur Last fallen kann.

Zwar lässt sich nicht läugnen, dass die italienische Sprache an Wohllaut und Leichtigkeit der Aussprache die deutsche übertreffe, da in dieser das Verhältniss der Consonanten gegen

sehr gute Methode verbindet — alle Gerechtigkeit wiederfahren. Sie sang im ersten Theile eine Arie von Himmel, und ein Duett von Schuster — letzteres mit unserm braven Tenoristen, Herrn Miksch. Dazwischen spielte unser sehr geschickter Klarinettist, der ältere Herr Rothe, ein Konzert auf der Klarinette von seines jüngern Bruders Komposition. Im zweyten Theile wurde der 1s. Akt von Naumanns vortrefflicher Oper *Protesilao* aufgeführt. Die Rollen waren durch Dem. Schmalz, Hrn. Miksch, und Herrn Paris; die Chore durch Kreuzschüler besetzt. Obschon die Komposition, wie bekannt, unter die schönsten gehört, die Naumann jemals geliefert hat, so würkte dieser Akt doch (besonders weil er so recht eigentlich für ein grofses Operntheater gearbeitet ist) auf den grofsen Theil des Auditoriums nicht so stark, als man vorher erwartete.

Anekdote.

Philipp Emanuel Bach lebte schon lange in Berlin, ohne dafs es Friedrich dem Grofsen eingefallen wäre, diesen Tonkünstler kennen zu lernen, dessen Ruf bereits halb Europa durchflogen hatte. Endlich bestürmte man den König mit dem Lobe dieses Mannes so sehr, dafs er den Befehl gab, Bach solle nach Potzdam kommen und vor ihm spielen. Der Kapellmeister erschien. Nach einer kurzen Unterredung über die Musik fragte Friedrich: „Kann er auch über unbezifferten Bafs aus dem Stegreif eine Melodie herunterspielen? — Ich will es versuchen, Eure Majestät! erwiederte Bach. Der König legte ihm die Bafsstimme einer Graunischen Symphonie, von der er gewifs wufste, sie sey nie in andere Hände, als die seinigen, gekommen, vor. Bach setzte sich auf des Monarchen Geheifs an's Klavier, stellte die Stimme verkehrt auf das Pult und spielte meisterhaft. Als er geendigt hatte, sagte Friedrich: Brav! nun sehe ich, dafs man mir nicht zu viel von Ihm gesagt hat und er sein Handwerk versteht! — Das war aber auch alles, wodurch der *deutsche* Künstler vom deutschen Friedrich belohnt wurde! —

Kurze Anzeigen.

*Rondeau, avec Accompagnement de Fortépiano, Paroles de ***, Musique d'Augustin Caron.* (Prix 1 Fl.) A Paris, chez Pleyel.

Den Freunden des französischen Gesangs wird dies Rondo eine angenehme Unterhaltung gewähren. Die Melodie ist gefällig und entspricht dem Text. In den Zwischensätzen sucht der Komponist durch entfernte Tonarten die gewöhnliche Monotonie dieser Stücke zu vermeiden. Es gehört jetzt zur Tagesordnung, dafs in dergleichen Tändeleyen die Harmonie in der Begleitung selten gut und rein ist; sie dissonirt zu stark mit der Singstimme. Beyspiele findet man hier häufig.

VI Variazioni Polonese per il F. P. con. Violino obligato dal sig. Giov. Vanhal. Vienna da Eder. (Pr. 1 Fl.)

Die Vanhalsche Manier in Variationen ist hinlänglich bekannt. Die Polonoise ist angenehm und einladend, und die Veränderungen sind leicht und gerecht für alle und jede Liebhaber. Das Aeufsere fällt gut in die Augen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

das der Vokale ausserordentlich überwiegend ist, der schwierigste Vokal I am häufigsten vorkommt, die, den Mund schliessenden, Consonanten b, p, m, n nicht selten sind, mehrere an sich schon harte Consonanten oft noch zusammen verbunden werden und die meisten Worte in Consonanten ausgehen; da hingegen in jener mehr Gleichheit zwischen der Anzahl der Consonanten und Vokale herrscht, welche letztern eigentlich nur mit vollkommen richtiger Oeffnung des Mundes singend ausgesprochen werden können, die Vokale A, E, O die häufigsten und die Consonanten seltener sind, nur in äusserst wenigen Worten harte Consonanten-Verbindungen stattfinden und, die fünf Worte il, non, con, in, per ausgenommen, alle übrigen ursprünglich mit Vokalen enden. Ferner sind unsere Diphtongen weniger günstig für die Aussprache, als die der Italiener und die häufigen Elisionen der Vokale in der italienischen Sprache kennt die deutsche gar nicht. Diess alles zusammengenommen mag also in oben angegebener Hinsicht zum Vortheil der italienischen Sprache entscheiden, wenn man ihr auch allenfalls noch die, sehr häufig in ihr erscheinenden, nicht eben angenehmen oder leicht auszusprechenden Laute c, g, sc vor e und i zum Vorwurf machen wollte.

Aber der Werth einer Sprache, als Sprache des Gesanges betrachtet, muss aus einem höhern Gesichtspunkte entschieden werden. Denn es ist wohl als Grundsatz anzunehmen, dass eine Sprache nicht sowohl dadurch zur musikalischen Sprache wird, dass sie sich gut aussprechen und singen lässt, sondern vielmehr dadurch, dass sie alle Arten von Bildern, Bewegungen, Empfindungen und Leidenschaften durch Worte, die dem Ohre etwas dem Gegenstande Uebereinstimmendes darstellen, zu bezeichnen geschickt sey. Ist nun dem wirklich so, so möchte es schwer zu beweisen seyn, dass die italienische Sprache den Vorzug vor der deutschen verdiene. Denn diese besitzt eine Menge nachahmender Töne, eine Menge von sanften, aber noch mehr einen grossen Reichthum an schallenden, prächtigen, den majestätischen und furchtbaren Auftritten in der Natur angemessenen Worten und Ausdrücken, und stellt diess der italienischen entgegen, wenn diese sie an Weichheit und Süssigkeit übertrifft. Ueberdiess ist die deutsche Sprache viel mannichfaltiger durch ihre hohe Fähigkeit, neue zusammengesetzte ausdrucksvolle Worte zu bilden, durch die Bestimmtheit der Länge und Kürze der Sylben, ist reicher an lyrischen Versarten, hat vielleicht eben so grosse Freiheit in Stellung und Verschränkung der Wörter, und es kommt daher nur auf den Dichter an, den Stoff der Sprache so zu beherrschen und zu bearbeiten, dass sein Gedicht, selbst nur deklamirt, schon eine Art von Musik sey. Wer mit unserer poetischen Literatur vertraut ist, wird leicht mehrere Belege für diese Behauptung auffinden.

Wendet man diese Bemerkungen, welche zu erschöpfen hier nicht der Ort ist, auch auf die lateinische und französische Sprache an, so ergiebt sich, dass die erstere als musikalische Sprache von bedeutendem Werthe sey, die letztere aber in jeder Hinsicht weit unter der deutschen stehe.

11. Die gewöhnlichsten Fehler in Hinsicht der Aussprache im Einzelnen sind: Man ähnelt das A dem O, das O dem U und umgekehrt, nimmt das I zu spitz, unterscheidet nicht genau das offene E von dem geschlossenen und giebt die einfachen Laute ä, ö, ü nicht bestimmt genug; man verwechselt den einen Diphtongen mit dem andern z. B. eu und äu mit ei u. s. w. und trennt, die Italiener ohne Bedacht nachahmend, die den Diphtong bildenden Vokale, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet gar nicht, oder doch zu wenig B und P, D und T, Ch und G, F und V, ja, man vermischt sogar die Laute B, W — G, J oder G, K — spricht st, sp aus, wie scht, schp z. B. in den Worten stehen, sprechen — lässt L und R nur matt und klanglos tönen, oder schnarrt das R u. s. w.

An allen diesen Fehlern, deren einige man vorzüglich an dem Süddeutschen, andere wieder an dem Norddeutschen bemerkt, ist zum Theil Verwöhnung früherer Jahre schuld, grossen Theils aber auch unrichtige Oeffnung des Mundes und Schliessen der Zähne.

12. Ueble Angewohnheiten sind: den Vokal, mit dem sich ein Wort anfängt, zu aspiriren, bey Dehnungen die Vokale zu verdoppeln oder wohl gar fremde einzumischen, übertriebenes Ziehen der Vokale, veranlasst durch die an sich gute Regel, den Consonant so spät, als möglich, dem Vokale anzuschliessen, die Endsylben zu markiren oder sie zu verschlucken, bey Con-

sonantendungen nicht mit dem bestimmt ausgesprochenen Consonant zu endigen, sondern denselben nach Weise der Italiener noch ein E leise nachtönen zu lassen u. s. w.

13. Noch ist zu bemerken, dass Sängerinnen des Studiums der Aussprache noch mehr bedürfen, als Sänger, da aus natürlichen Gründen den Weiberstimmen die Deutlichkeit der Aussprache schwerer als den Männerstimmen erreichbar ist.

Zweiter Abschnitt.

Höhere Gesangslehre.

Erstes Kapitel.

Von den Verzierungen des Gesanges.

1. Die bisher abgehandelten Gegenstände sind das Wesentliche alles Gesanges und weder dem Geschmacke eines Volkes noch der Mode einer Zeit unterworfen. Denn überall und immer sind schöne, wenigstens fehlerfreye Stimme, Intonation, Portamento und gute Aussprache die Haupterfordernisse eines Sängers, ohne welche der einzige Zweck des Gesanges, durch wahren und schönen Ausdruck zu vergnügen und zu rühren, nicht erreicht werden kann.

2. Zu Erreichung dieses Zweckes nun sind vielleicht die, in diesem Kapitel abzuhandelnden, Verzierungen nicht geradezu unumgänglich nothwendig, wohl aber können sie dazu mächtig mitwirken. Auch sind sie in der neuern Musik allgemein fast als unentbehrlich angenommen, und einige derselben sind wirklich von der Art, dass ohne sie der Gesang etwas steif und unbeholfen erscheint.

3. Die gewöhnlichsten Verzierungen (Manieren) des Gesanges, die man zuweilen in wesentliche (nothwendige, vorgeschriebene) und zufällige (willkührliche) eintheilt, sind: der Vorschlag, *l'appoggiatura*, der Doppelvorschlag, *il gruppetto*, der Schleifer, der Nachschlag, das Trillo, *il trillo*, der Pralltriller, der Mordent, *il mordente*, der Doppelschlag, kleine Läufer, *volatine*, das Schwellen der Stimme, *messa di voce*, und der Glockenton, *nota sostenuta*.

Ausser den genannten Verzierungen findet man in Lehrbüchern der Musik überhaupt und des Spiels der Instrumente insbesondere noch mehrere andere, deren Anwendung auf Gesang jedoch nicht allgemein seyn kann.

4. Vom Vorschlag ist vorzüglich Folgendes zu merken. Er ist veränderlich lang nach der Verschiedenheit des Werthes der Noten, denen er vorangeht, (accentuirter Vorschlag, melodischer Vorhalt) oder unveränderlich kurz. (Vorschlag schlechtweg, oder accentuirender Vorschlag.) Beyde Arten, besonders aber die erste, müssen, da sie immer auf gute Taktheile kommen, ein wenig stärker angegeben werden, als die Note, vor der sie stehen, mit dieser aber aufs genaueste verbunden und gleichsam in sie übertragen seyn.

Werden die Vorschläge so ausgeführt, so geben sie dem Gesange, indem sie etwas scheinbar Leeres in der Bewegung desselben ausfüllen und ihn besser verbinden, dadurch mehr Reiz und Leben, und machen selbst die Harmonie reicher und mannichfaltiger.

Die Regeln, dass der Vorschlag von oben einen ganzen Ton, von unten aber einen halben Ton betragen solle, und dass er vor einer Note von zwey, vier, acht gleichen Theilen die Hälfte derselben, vor einer Note aber von drey, sechs, neun Theilen zwey Drittheile derselben, so wie bey Bindungen den ganzen Werth der ersten Note gelten solle, sind bekannt; doch giebt es nicht selten Fälle, in denen man sich nicht ängstlich an diese Vorschriften binden kann, da die erste Regel sehr oft, z. B. in allen Sätzen, denen eine Molltonart zum Grunde liegt, Ausnahmen erleiden muss und die übrigen Regeln vorzüglich deswegen nicht allgemein seyn können, da in der Schreibart der Vorschläge viele Unbestimmtheit herrscht und nicht alle Componisten sie ganz genau bezeichnen. Man beachte nur die Akkorde, auch die besondere Art der Bewegung der begleitenden Instrumente, um vorzüglich bey erhöhten oder erniedrigten Vorschlägen nicht gegen die Harmonie zu verstossen und genau bestimmen zu können, welche Dauer man jedem Vorschlage geben müsse.

5. Vom Doppelvorschlag, zuweilen auch Anschlag genannt (z. B. h d — c, h d — c is, h dis — c is), wozu man auch den sogenannten Schleifer, (z. B. h c d — c u. s. w.) und ähnlich gebildete Manieren rechnen kann, gilt grösstentheils, was über den einfachen Vorschlag bemerkt wurde, nur dass er etwas schwächer als die Hauptnote angegeben wird, weil man gewöhnlich nicht wie

beym einfachen Vorschlage, diesem den guten Takttheil giebt, sondern ihn hier der Hauptnote lässt, und dass die grössere oder geringere Schnelligkeit mehr der Willkühr des Sängers überlassen bleibt, den Fall ausgenommen, wenn vor der ersten Note des Doppelvorschlages u. s. w. ein Punkt steht, wo dann der Doppelvorschlag u. s. w. einen solchen Theil der ihm zugehörigen Note gilt, als ein einfacher Vorschlag gelten würde. Hieraus ergiebt sich dann auch der Werth der einzelnen Noten des Doppelvorschlages und ähnlicher Manieren.

6. Die einfachen und doppelten Nachschläge, welche jetzt gewöhnlich mit grossen Noten ausgeschrieben werden, muss man etwas schwächer vortragen, als die mit ihnen genau verbundene Hauptnote, da sie immer auf ein schlechtes Taktglied kommen.

Eine Art Nachschlag ist das Vorausnehmen des folgenden Tons, von Einigen Anschlag genannt, *il cercar della nota*, indem man dem vorhergehenden einen kleinen Theil seines Werthes nimmt, den man dem folgenden giebt: eine Manier, die, mit Bedacht und Sparsamkeit angewandt, von guter Wirkung ist. Da sie aber fast überall angebracht werden kann, wenn man es mit der Harmonie nicht allzugenau zu nehmen gewohnt ist, so wird sie von manchen Sängern gemissbraucht.

7. Das Trillo ist die schwerste Manier und erfordert die meiste Uebung. Es ist daher zu rathen, das Studium desselben sobald als möglich, doch nur dann erst zu beginnen, wenn die Stimme hinreichende Festigkeit und völlig reine Intonation erlangt hat.

Wenn das Trillo ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte, und, da es auf guten und schlechten Takttheilen, auf stufenweise fortschreitenden und springenden Noten, also ziemlich überall stehen kann, allzuhäufig gebraucht wurde, so wird es dagegen in neuerer Zeit mit Unrecht zu sehr vernachlässiget. Denn, gut ausgeführt (gleich, bestimmt angeschlagen, körnig, leicht und mässig geschwind, *eguale, deciso ossia battuto, granito, leggiero e moderatamente veloce*) sparsam und an seinem Orte, z. B. in Cadenzen und Fermaten u. s. w. angebracht, ist es von sehr guter Wirkung.

Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme, aller Uebung ungeachtet, beynahe unmöglich sey, sich ein gutes Trillo anzueignen, doch sind diess nur seltene Ausnahmen und in den meisten Fällen kann man es sich wohl verschaffen, am besten dadurch, dass man als Vorbereitung fleissig alle solche Manieren und Figuren übe, welche Aehnlichkeit mit dem Trillo haben.

Wie das Trillo im Allgemeinen zu üben sey, ergiebt sich schon grösstentheils aus dem eben Gesagten. Man bemerke nur noch, dass man sich im Anfange damit begnügen müsse, das Trillo nur auf denjenigen Tönen zu üben, auf denen es noch am meisten gelingt, durch welche Uebung die Möglichkeit des Trillo auf andern Tönen sicher vorbereitet wird, und dass es am zweckmässigsten sey, anfänglich das Trillo mit halber Stimme und ziemlich langsam auszuführen, und nur nach und nach es mit voller Stimme zu versuchen und allmählig zu der hinlänglichen Geschwindigkeit überzugehen, die jedoch bey tiefen Stimmen geringer ist, als bey hohen. Die Nichtbeachtung dieser Regeln verleitet leicht zu einem fehlerhaften Trillo z. B. zu langsam, zu schnell, ungleich bewegt in der Mitte oder am Ende, zu eng, zu weit, (wenn man den Hilfston zu tief oder zu hoch nimmt) Bockstriller, *trillo caprino, cavallino* u. s. w., da ihre sorgsame Berücksichtigung dagegen vor allen diesen Fehlern verwahrt und es möglich macht, das Trillo nach und nach vollkommen mit verschiedener Stärke und in verschiedener Bewegung auszuführen. Und diess ist durchaus nöthig, wenn die beste Wirkung erreicht werden soll, da in dem einen Tonstucke, oder in dem einen Lokale mehr oder weniger Stärke und Geschwindigkeit als in dem andern erfordert werden.

Die Regel, ein sehr langes Trillo, welches überhaupt nur wenigen Sängern gelingt, sehr schwach und langsam anzufangen, und crescendo und stringendo durch alle Grade bis zum fortissimo und prestissimo überzugehen, ja wohl gar eben so umgekehrt zur ersten Stärke und Bewegung zurückzukehren, scheint für den Gesang nicht eben anwendbar. Wenigstens wird die Befolgung dieser Regel nur bey einer besonders ausgezeichneten Fähigkeit der Stimme zum Trillo, grosser Kraft der Brust und nach einem sehr sorgfältigen Studium gelingen.

Ueber die verschiedenen Arten des Trillo

mit und ohne Nachschlag, mit dem Zusatz von oben oder von unten, die Trillerkette, den sogenannten Doppeltriller der Sänger, *il cercar del trillo* z. B. e — d — e d e d . . . e d e d . . und allerley andere Auszierungen des Trillo findet man die etwa nöthige Belehrung in jedem allgemeinen Lehrbuche der Musik.

8. Der Pralltriller, der Mordent und der Doppelschlag müssen in langsamer sowohl als schneller Bewegung gebunden, bestimmt, vibrirt und markirt, *legato*, *deciso*, *vibrato*, *granito*, vorgetragen werden. Ist der Pralltriller und der Mordent oft wiederholt und also eine Art Trillo, so gilt von ihm so ziemlich Alles, was oben über das Trillo bemerkt wurde.

9. Volaten, kleine Läufer, die zwar, wenn man die Werke der neuesten italienischen Componisten ausnimmt, im Gesange nicht mehr so gewöhnlich sind, als ehedem, die aber nöthigenfalls zu machen jeder Sänger im Stande seyn sollte, müssen, eben so wie alle solche zufällige Verzierungen, die nicht aus den natürlichen, nach der Scala auf einander folgenden Tönen, sondern aus vermischten Intervallen bestehen, in einem Athem, bestimmt und mit gehöriger Geschwindigkeit ausgeführt werden. Die zu schnellen werden leicht undeutlich, *strisciature*, und sind ein widerlicher Fehler.

Kürzere Volaten u. dgl. von drey, vier Noten verbindet man gewöhnlich mit der ihnen folgenden, die längern mit der ihnen vorhergehenden Hauptnote. Ihr Zweck kann nur der seyn, der Melodie mehr Fluss und Verbindung zu verschaffen, und daher ist bey ihrer Anwendung hauptsächlich Strenge im Takte zu beobachten. Mehr davon weiter unten.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Mitau. Die Stimmen der Volksgeschlechter, nach Herders Ausdruck, sind am rechten Gestade des Baltischen Meeres sehr verschieden. Doch den Grundton macht nördlich vom Flüsschen Salis, hinter Riga, das finnische oder tschudische Geschlecht, zu welchem die Esthen gehören, südlich von demselben Flüsschen, bis ans Weichselgebiet, das lithauische Geschlecht, zu welchem die Letten und Preussen gehören. Schon zu Tacitus Zeiten ist das Verhältniss der Volksstimmen hier so gewesen; denn der Name Aestyones oder Esthen, Ostländer, welchen jetzt der finnische Zweig noch führt, bezeichnet nicht das Geschlecht, sondern die den Nordmannen östliche Gegend, und begriff sowohl das tschudische als lithauische Land. Man glaubt, dass Rosieny als der alte Mittelort des lithauischen Volksgeschlechtes, zu welchem die schon im hohen Alterthum bekannten Bernsteinleser gehören, anzusehen sey. Die Preussische oder Porussische Mundart, d. h. die an der Russe, bey Memel, ist mir von Seiten des Sanges und Klanges wenig bekannt: eben so wenig die lithauische: die verschwisterte lettische aber tönt mir im Sommer wohl bey jeder Lustwandlung ins Freye entgegen. Geht man da etwa auf dem Wege nach Riga zur Sommerzeit, so erschallt von Wald, Wiese oder Feld her unerwartet der, mir vorzüglich angenehme, ganz eigenthümliche Liga-Gesang, den die Mädchen und Knaben, vorzüglich von der Sommersonnenwende an, anzustimmen pflegen und der ein Hochgesang für die höchste Höhe der Sonne zu seyn scheint. Eine Vorsängerin hebt an. Sie besingt aus dem Stegreif das, was ihr vor Augen ist, und hält sich dabey in den vier zweygestrichenen Tönen c d e f, ohngefähr wie im Thüringer Walde in den Kirchen die Einsetzungsworte beym Abendmahl abgesungen zu werden pflegen. Der Reigen der übrigen Mädchen fällt nach einigen Zeilen mit dem Ausruf Ligo ein, hält beyde Sylben sehr lange (indem vielleicht eine nach der andern Athem holt) aus, die erste Sylbe auf zweygestrichenes d, die zweyte auf zweygestrichenes c. Dieser einfache Volksgesang macht doch einen unglaublichen Eindruck. Es ist als ob die Au selbst ihre Stimme erhöbe und durch diese baaren Laute dem Wanderer sich kund thäte. Das ist der lettische Reigengesang. Das einsame Hütermädchen und der Hüterjunge (deren sind hier mehr, als in Deutschland, weil die Bauerngesinde abgesondert liegen) verkürzt sich seine Zeit nicht minder durch Absingen seiner Volkslieder. Deren Töne sind Weisen im eigentlichen Sinne, aus einer oder zwey Zeilen bestehend. Die öftere Wiederholung ist gar nicht unangenehm, sondern dient, den einen Ton der Empfindung festzuhalten, der dem zuhörenden Lustwandler wohl den ganzen Tag im Ohre

und Gemüthe nachhallt. Der lettische Volksgesang hat etwas Sanftes und Liebliches.

Ein andermal begegnet uns auf demselben Wege ein Trupp Handwerksgenossen, der seinem wandernden Bruder das Geleite giebt. Der eine ein Hamburger, der andere ein Nurnberger, der dritte ein Dresdner u. s. f. aber alle durch das Sprach- und Liederband vereiniget. Sie stimmen die deutschen Zunftlieder an, und das im deutschen Mittelalter gegründete Leben zieht uns lebendig vorüber. Die Bürgerschaft der hiesigen Städte ist nämlich deutsch, und wenn wir vom Lande in die Stadt kommen, so glauben wir uns aus der Fremde mitten nach Deutschland versetzt. Doch verirren wir uns etwa nach dem Walle hin, so schallen uns auf einmal wieder fremde Naturtöne, und zwar recht martialische, gegen die sanften lettischen recht grell abstechende, entgegen. Sie kommen von den da einquartirten Russen (hier gleichbedeutend mit Soldaten), die mit dem Barte ihre energische Volksgeschlechtlichkeit nicht abgelegt haben. In Kurland werden uns ausserdem noch viele Kinder Israels begegnen, allein wir werden deren wohl eben so selten einen singend finden, als betrunken oder verliebt. Folgt man ihnen aber in ihre Synagoge nach, so hört man hier ihre heiligen Volks- oder Davidslieder in derselben volksgeschlechtlichen Weise, wie zu Jerusalem selbst.

Schon Reichard hat (s. das musikal. Kunstmagazin St. 3 S. 157) an den Nachsuchungen über das Hanaklsche ein Beispiel gegeben, wie auch das Fach des Tonkünstlers zu einem Mittelpunkte gemacht werden kann, von welchem aus sich zu allen andern, zur menschlichen Bildung gehörenden, Fächern, zur Geschichts- und Alterthumskenntniss, Länder- und Völkerkunde u. s. w. gelangen lässt. Und diese Bildungsart scheint für den Künstler gerade die rechte zu seyn.

Was zeigt uns denn aber hier zu Lande das gebildete Leben, in Bezug auf Sang und Klang? Hier ist die Grundlage unstreitig deutsch, und Riga ist als der Haupt- und Mittelort anzusehen. Denn obgleich die deutsche Colonie in St. Petersburg der Zahl nach wohl noch bedeutender ist, so ist sie doch in der grossen Hauptstadt immer nur etwas Untergeordnetes. Das gebildete, eigentlich kunstmässige Tonspiel, das der Kammer sowohl, als das der Bühne, wie auch das der Kirche, hat, volksthümlich genommen, hier gar kein Leben mehr. Die zunftmässige Grundlage, der Verein der sogenannten Stadtmusiker, ist hier aus der zunftmässigen Ordnung gekommen. Die Lehranstalten liefern bisher keine Sänger mehr. Keine Hof-Kapelle, keine Hof- oder Staatsbühne ist mehr da, und so ist denn auch die Kirchenmusik bloss aufs Orgelspiel und einen die Ohren beleidigenden Gemeindegesang zurückgeführt.

Dennoch hätte man Unrecht, wenn man behaupten wollte, dass es hier an musikalischem Leben fehle. Denn was das Volksthümliche abgehen lässt, das sucht die Liebhaberey der Einzelnen möglichst zu ersetzen. Die Bühne in Riga, deren Tochter die Mitauische ist, (auch in Libau und Goldingen wird zu Zeiten gespielt,) auch die zu Reval (nur die deutsche Bühne in St. Petersburg macht eine Ausnahme) sind Unternehmungen der Einzelnen. Durch diese Unternehmungen werden dann wiederum die Liebhaber-Concerte unterstützt.

An der Rigaischen Bühne war, unter andern guten Spielern, viele Jahre hindurch der, jetzt noch in Riga lebende, sehr brave, für den Concertglanz vielleicht nur etwas zu bescheidene Violinist Hr. Reinecke, aus Dessau, angestellt, welcher Quartette, am liebsten die A. Rombergischen, vortrefflich ausführte, und jetzt auch ein öffentliches Winterquartett in Riga eingerichtet hat. Früher nahm er an dem Privatquartett des Hrn. Rathsherrn Schuobelt, so wie auch oft in Mitau an dem im v. Bernerschen Hause Theil, wo auch die grössten durchreisenden Virtuosen ihre Kunst zeigten. An der Rigaischen Bühne stand auch mehrere Jahre, als Musikdirector, Hr. Eisserich aus Dresden, der Singspiele und Lieder, unter andern Tiedge's *Urania* mehrstimmig und sehr glücklich gesetzt hat. Aus letzterer verdiente das erste Stück, die Weihe, als Probe und Beweis mitgetheilt zu werden. Auch der jetzige Musikdirector, Hr. Louis Ohmann, hat französische Lieder im französischen Tone recht ausdrucksvoll gesetzt. An dem Organisten Hrn. Telemann, einem Verwandten des berühmten Musik-Schriftstellers, hatte Riga einen starken Contrapunktisten. Die mangelnde Kirchenmusik sucht übrigens in Riga Hr. Dr. Pacht sich zu ersetzen, indem er sonntäglich privatim einen Messgesang aufführt. Derselbe Musikfreund, Dr.

Forkel und meine Wenigkeit waren es, welche die Seb. Bachische Fuge für drey Instrumente öffentlich zu spielen den Muth hatten, welcher Ausführung noch jüngst in einer göttingischen Concertgeschichte gedacht wurde.

In Dorpat sind mehrere Hochlehrer Freunde und Kenner des Tonspiels und halten das Liebhaberconcert (für den nordischen Winter noch der einzige Trost) aufrecht. Hr. Colleg. Rath Prof. von Segelbach, aus Erfurt, wo die Organisten Kittel und Fischer den Kirchenstyl und stengen Satz in Uebung erhielten, interessirt sich besonders für diese Gattung. Auch hat man neuerdings an den Gymnasien, wie diese als Bildungsanstalten es erheischen, Singlehrer (zu Mitau Hrn. Kast, einen guten Theoretiker aus Fischers Schule) angestellt. Meines Erachtens wird indessen auch in diesem Stücke die Zurückführung des Veralteten nicht zum Zwecke führen. Aus dem Geiste und dem Leben unserer Zeit muss ein neuer Kirchengesang hervorgehen. Zu neuen Werken müssen unsere Tonsetzer solche Worte wählen, die frey sind von Dogmatik. Die alten Werke, wie Mozart's *Requiem* u. s. w. können nur dann für uns erbaulich werden, wenn unsere Dichter, nur mit tieferer Kunstkenntniss und Weihe als Klopstock und Ramler es versucht haben, die römischen Worte der Sprache und den Sinnbildern nach verdeutschen.

Der musikalische Verein zu Mitau hat durch die einträchtige Zusammenwirkung von allen Seiten den besten Fortgang. Die anordnenden Vorsteher (anfangs ich, dann Hr. von Morawetz, und in diesem Jahre Hr. Hofrath Dr. von Ockel) liessen es an Eifer nicht fehlen, und unser Musikdirector, Hr. Hachmeister aus Clausthal, derselbe, der bey der musikalischen Künstlerversammlung in Frankenhausen mitwirkte, besitzt diejenige praktische Tüchtigkeit, worauf es bey diesem Geschäfte hauptsächlich ankommt. Unser ehrwürdiger Veteran, Hr. Organist Rose, aus Quedlinburg, der, wie sein ehemaliger Klavierschüler Chladni, in die Fusstapfen der tonkünstlerischen Rochner getreten ist und durch seine mathematischen Grübeleyen für den auch wohlthätigen Zusammenhang der Tonkunst mit der Zahlenwissenschaft einen Beleg zu geben scheint, unterstützt die Aufführungen zugleich als wackerer Violoncellist, so wie seine Tochter durch ihr treffliches Spiel auf dem Pianoforte. Gegenwärtig hat der Verein die Aufführung des *Requiem* von Jomelli, mit untergelegtem deutsch-protestantischem Texte, vor, welcher bey der Gedächtnissfeyer der verewigten Herzogin Dorothea von Kurland in der hiesigen Gelehrten-Gesellschaft Statt finden soll.

Von durchreisenden Künstlern verdient rühmlicher Erwähnung Hr. Ludwig Maurer, der auf der Rückreise von Paris nach St. Petersburg uns sein meisterhaftes Violinspiel und seine treffliche Composition zu hören gab. Auf gleicher Reise sprachen die Klarinettisten, Hrn. Gebrüder Bender bey uns ein, die ganze Helden auf ihrem Instrumente, und selbst Vervollkommener desselben sind. Ausserdem haben zu Johanni Hr. Kohaut aus Petersburg als Hornbläser, und Mad. Gregory als Sängerin, in diesen Tagen aber Hr. von Gärtner als Guitarrenspieler und nachher Mad. Angiolini als Sängerin, Concert gegeben. In einer Zeit, wo, ausser dem Stocke, alles stockt, sogar die Vernunft, darf man sich nicht wundern, wenn auch für Sang und Klang eine wichtige Stockung sich zeigt, — die der Concerteinnahme. Doch die rechte Geisteskraft, oder virtuositas, weiss auch diesen Bann noch zu lösen.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par C. E. Hartknoch, elève de J. N. Hummel. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Sonate verdient von zweyen Seiten eine mehr als gewöhnliche Aufmerksamkeit bedeutender Klavierspieler, und wahrhaft gebildeter Musikfreunde überhaupt: um ihres Gehalts und Werthes, und um ihres Verf.s willen. Dieser ist ein Sohn des vor einigen Jahren in Dresden verstorbenen, angesehenen und sehr geachteten Buchhändlers, Hartknoch, (vormals in Riga, und auch damals durch seine Schicksale unter dem Kaiser Paul bekannt,) der, (der Sohn nämlich) nachdem er in früherer Zeit Musik nur als Nebensache getrieben, seinen wissenschaftlichen Cursus auf Universitäten mit Ehren vollendet, ein nicht unbedeutendes Glück, worauf er mit Zuversicht hoffen durfte, aufgab, um seinem indess hervorgedrungenen Talente für Musik, und seiner indess erstarkten Neigung für dieselbe, zu folgen;

der sich desshalb zu Hrn. Kapellmeister Hummel nach Weimar begab, dort als Componist und Klavierspieler sich höher auszubilden, und der nun in diesem Werke das erste Probestück seiner Gaben und Bestrebungen dem Publikum öffentlich vorlegt. — Mit grossem Vergnügen versichern wir, und werden schwerlich von irgend Jemand Widerspruch erfahren, dass diess Probestück fast in jeder Hinsicht so bedeutend und ruhmenswürdig ausgefallen ist, dass es Auszeichnung verdiente, wenn es auch nicht das erste, sondern das letzte eines achtbaren Componisten wäre. Es herrscht in ihm, und zwar der Erfindung und Ausführung nach, ein auf Ernst und Würde in der Kunst gerichteter, dabey gründlich belehrter, im Fleiss beharrlicher, aber darum gar nicht ängstlich rechnender oder trüber Geist; und ein, diesem analoges, lebendiges, kräftiges, auch in seinen Aeusserungen durchaus nicht monotones Gefühl. Der melodische Antheil ist keineswegs gering — am wenigsten im zweyten und dritten Satze: aber der harmonische ist noch reicher und ausgezeichneter. Die Schreibart ist durchgehends vollstimmig, nicht bloss vollgriffig, d. h. in allen Stimmen georduet, sorgfältig und beharrlich, nicht selten auch melodisch fortgeführt; und dürfte in dieser Hinsicht, besonders im ersten Satze, für die Gesammtwirkung und für das Pianoforte, eher zu viel, als zu wenig gethan seyn. Auf den Geschmack — was man nun alles unter diesen Ausdruck zusammen zu fassen pflegt — haben die neueren und neuesten Klavierwerke des Hrn. Hummel offenbar am meisten eingewirkt: doch ist diese Composition darum nicht eine blosse Nachahmung jener, in dieser Hinsicht so wenig, als in anderer, und der Verf. scheint uns seine Eigenthümlichkeit dem Lehrer nicht aufgeopfert, sondern nur nach der seinigen modificirt zu haben. Im ersten, grossen Allegro dürfte von der Eigenthümlichkeit des Hrn. H. am wenigsten, und von mancher des Hrn. Hummel in seinen neuesten Klavierwerken — z. B. die sehr breiten und darum nicht leicht aufzufassenden rhythmischen Einschnitte, und die Art, den Spieler gleichsam gar nicht zu Athem kommen zu lassen — am meisten zu finden seyn; auch zeigt da Hr. H. nicht die feste Haltung in dieser Breite, und die gesicherte Symmetrie der Theile gegen einander bey dieser fortströmenden Fülle, wie wir beydes an Hrn. Hummel bewundern, wenn wir auch nicht behaupten möchten, es sey an sich unbedingt zu preisen oder als allgemeines Muster aufzustellen: aber im Adagio und im Finale, die wir auch sonst bey weitem für die gelungensten Stücke halten, hat sich Hr. H. mehr frey gemacht von bestimmtem Nachbilden, und da findet sich auch nicht, was wir in jenen Hinsichten am ersten Satze aussetzen mussten. Fährt Hr. H. fort, wie er sich in den beyden vorzüglich gerühmten Sätzen gezeigt hat: so ist gar nicht zu bezweifeln, wir werden von ihm treffliche Arbeiten erhalten, und er wird die Aufmerksamkeit und Achtung, die er sich schon durch diess Werk sicherlich erwirbt, nicht nur stets behaupten, sondern immer mehr steigern. Eben darum müssen wir aber — und ihm noch mehr, als uns — wünschen, dass er künftig für die Ausführung des Spielers leichter zu schreiben sich bemühe. Im Anfange glaubt man, das gebe nicht, ohne dass man an Wesentlichem aufopfere: aber das ist erst Täuschung, und in der Folge meistens Bequemlichkeit. Er nehme es sich nur vor und beharre bey seinem Vornehmen: es wird gewiss gelingen. Und abgerechnet, dass Schiller wahrlich Recht hat, wenn er in jenem Epigramm den Meister des Styls an dem erkennen will, was er verschweigt: so braucht auch der Componist, um Glück zu machen, ein zahlreiches Publikum; und das kann nimmermehr von denen zusammenkommen, die ihr ganzes Leben, oder doch den grössten Theil desselben, dem Klavierspiel widmen: das müsste man aber, wollte man diese Sonate — so wie die, aus Fis moll, von seinem Lehrer, einige von Maria von Weber, und manche andere der neuesten Zeit — vollkommen so ausführen, wie es doch eigentlich seyn sollte. Wer sein Glück schon befestigt hat, der mag mitunter auch so Etwas, den Meistern zur Befriedigung, den Andern zum Studium und zur Aufmunterung mittheilen: aber wer es erst bauen will, wird immer auch an die Materialien, aus welchen, und die Bauleute, durch welche es aufgerichtet werden soll, zu denken haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. **No. 7.** 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

10. Die *Messa di voce* d. i. das allmählige Anschwellen und Abnehmen der Töne <> < > durch die Grade *p cr f dim p* oder *pp cr ff dim pp* ist eine Manier, die, gut ausgeführt und an ihrem Orte angebracht, eine treffliche Wirkung hervorbringt. Ihre Anwendung findet sie am meisten in mehrstimmigen Gesangstücken ernsten Styls, in Solosachen aber, vorzüglich in Fermaten, bey der Vorbereitung einer Cadenz u. s. w.: doch kann man sich derselben auch zuweilen im Verfolg des Gesanges bey Noten von längerer Dauer mit sehr gutem Erfolge bedienen, dann aber, besonders in hohen Tönen weniger markirt und mit geringern Gradationen des *p cr f dim p*, weil sonst der Gesang durch das öftere und zu scharf bezeichnete *cr* und *dim* weichlich, monoton und selbst ängstlich wird. Gegen die, von Unsicherheit in der Intonation herrührende Gewohnheit, diese Manier, wenn auch nur schwach angedeutet, bey jedem längeren Tone anzubringen, ist schon früher gewarnt worden.

Zur vollkommenen Ausführung der *messa di voce* ist vorzüglich nöthig, den Athem völlig in seiner Gewalt zu haben, weil von dem richtigen Verbrauche desselben die genaue Gradation und Proportion der Stärke und Schwäche des Tons abhängt. Es ist bequem, zu Anfange den Mund weniger, und nach und nach etwas mehr zu öffnen und so umgekehrt beim diminuendo. Sehr leicht wird eine noch nicht ganz feste Stimme beym *cr* zum Heraufziehen, *crescere di tuono*, und beym *dim* zum Herunterziehen, *calare*, verleitet; es ist daher nöthig, auf reine Intonation vorzüglich Acht zu haben. Nur sehr wenige Sänger sind im Stande, auf allen Tönen ihrer Stimme die *messa di voce* gleich gut auszuführen; es bedarf daher der Aufmerksamkeit, um auch in dieser Hinsicht seine Stimme kennen zu lernen.

11. Der Glockenton ist eine vielfache und nicht allmählig durch *cr* sondern durch *sfz* vom *p* schnell zum *f* übergehende *messa di voce*. Das Zeichen <> > > > ... erklärt das Gesagte vielleicht noch deutlicher. Selten angewandt, vollkommen rein in allen Absätzen ausgeführt, und diese nicht zu grell und schneidend angegeben, kann sie in hohen Tönen des Soprans zuweilen von angenehmer Wirkung seyn, bey tiefen Stimmen aber klingt sie lächerlich.

12. Die hier abgehandelten Verzierungen des Gesanges, so wie noch andere, die man etwa von Instrumenten entlehnen möchte, lassen sich erlernen. Ihre Anwendung aber, ihre Form und Anzahl, den ausdrucksvollen Vortrag im Einzelnen und Ganzen, dem Charakter der Musik, der Rolle, der Situation, dem Orte u. s. w. anzupassen, kann nicht allgemein gelehrt werden. Eben so wenig vermag man im Allgemeinen zu zeigen, wie und wo man die, vorzüglich in italienischer Musik brauchbaren, Veränderungen (indem man nämlich statt weniger Noten mehrere, auch wohl statt mehrerer weniger oder eben so viele andere singt) anzubringen habe, welche man jetzt fast ausschliesslich Verzierungen nennt: doch lassen sich einzelne Bemerkungen geben, die dem denkenden Künstler als brauchbarer Stoff zu weiterm Nachdenken dienen können.

13. Das Urtheil über die Wahl und den Werth der Verzierungen, im weitesten Sinne des Wortes, so wie über ihren Gebrauch überhaupt und den sich daraus zum Theil ergebenden Styl des Sängers, ist von dem Geschmacke oder Ungeschmacke der Zeit und des Ortes abhängig. Dadurch aber soll

sich der wahrhaft brave Sänger nicht irre machen lassen. Hat er mit Einsicht und Geschmack und nach dem Urtheile der Verständigern, zugleich mit der nöthigen Rücksicht auf seine Individualität, sich eine eigene Methode, frey von knechtischer Nachahmung gebildet und sich so das Höchste errungen, so mag er, wenn ihm auch nicht gleich Allgemeiner Beyfall zu Theil wird, doch muthig und getrost seinen als gut erkannten Weg fortwandeln: denn das Bessere wird zuletzt doch, selbst von der verwöhnten Menge anerkannt und mit bleibendem Beyfall belohnt.

14. Man lasse sich durch den Reiz der Verzierungen nicht zum Uebermass in dem Gebrauche derselben verleiten, woraus zuletzt ein ewiges Schnörkeln entsteht, wie man es eben jetzt in den allerneuesten, vom ungebildeten Haufen hochgefeierten italienischen Opern gleich vorgeschrieben findet, das von gothischem Ungeschmacke zeugt, die Stimme gewöhnlich vor der Zeit bricht und sie unfähig des höhern Ausdrucks macht, der doch gewiss durch ganz andere Mittel erreicht wird, und höchstens auf kurze Zeit der unverständigen Masse imponiren, nie aber dauernden Beyfall, selbst den der Menge nicht, erhalten kann.

Welches nun aber das rechte Mass im Gebrauch der Verzierungen sey, das zu bestimmen, muss jedes eigenem Gefühl überlassen bleiben, da eine allgemeine Bestimmung hier nicht möglich ist. Denn hohe Stimmen z. B. können sich mehrere Verzierungen erlauben, als tiefere; italienische Musik gestattet nicht nur, sondern verlangt geradezu manche Verzierungen, da deutsche und französische Musik nur wenige verträgt; diese italienische, deutsche oder französische Composition bedarf der Verzierungen mehr als jene; in grossen Lokalen machen viele Verzierungen, besonders solche, die aus einer Menge schneller Noten bestehen, keine Wirkung; deshalb, und aus Achtung für den Ort und aus Rücksicht auf die ernstere Gattung der Musik muss man in der Kirche sehr viel sparsamer, selbst in zweckmässig gewählten Verzierungen seyn, als im Theater; und hier soll man mit Fleiss auf die Situation achten, ob sie mehr den Darstellenden oder den Singenden verlangt. Wo das Letztere der Fall ist, da mag man freier und reicher verzieren, und daher auch im Concertsaale, wo man nun einmal grösstentheils nur Opern-Stückwerk singt, um als Sänger zu glänzen, da Guten so viel thun, als eben dieser Zweck verantworten oder doch entschuldigen lässt.

15. Wenn Verzierungen eine angenehme Wirkung hervorbringen sollen, so müssen sie dem Sinn des Textes und dem Charakter der Musik angemessen, folglich mehr auf Empfindung als auf die Kehle berechnet seyn, wodurch sie als wahr und nothwendig erscheinen, und daher nur auf Worte von Bedeutung kommen; sie dürfen nicht gegen die Harmonie verstossen, nicht der Deutlichkeit der Aussprache Abbruch thun, nicht die Strenge des Taktes aufheben; sie müssen endlich verständlich und fasslich seyn, mit grösster Deutlichkeit und Präcision und dabey doch mit Leichtigkeit und Ungezwungenheit vorgetragen werden.

16. Verzierungen sind nicht an ihrem Platze: zu Anfang eines Gesangstückes, in Gesangstücken, welche grosse Leidenschaften mit Wärme ausdrükken, auch in solchen, in denen Einfachheit und Unschuld im Ausdruck herrschen; und unerlaubt sind sie in Musik strengen Styles, im bloss begleitenden Gesange, im Unisono und in mehrstimmigen Stücken. In diesen müssen sie wenigstens entweder vorgeschrieben werden, wie z. B. in Chören, oder mit Rücksicht auf die Harmonie unter allen Sängern z. B. in Duetten, Terzetten u. s. w. verabredet seyn.

17. Man hüte sich mit aller möglichen Vorsicht vor gewissen Lieblingsmanieren, die sehr oft an dieser oder jener Stelle ganz unpassend sind, und deren öftere Wiederkehr den Gesang langweilig, einförmig macht, vor dem öftern Gebrauch überraschender Läufer und Sprünge, an die man sich sehr bald gewöhnt, und ahme nicht ohne Bedacht mancherley Manieren nach, die man von Instrumenten hört, da selten der Stimme gut steht, was auf diesem oder jenem Instrumente von Wirkung ist. Als Beyspiel dient die von einigen Sängern geliebte, und von dem unkundigen Haufen angestaunte und deshalb beklatschte chromatische Tonleiter. Sonst lernten Instrumentisten von den Sängern, jetzt scheint diess nicht mehr gewöhnlich zu seyn, sondern eher der umgekehrte Fall Statt zu finden. Dagegen nun ist nichts einzuwenden, da man jetzt gar wohl aus dem Vortrage auf Instrumenten lernen und viel lernen kann, wenn man nur die Verzierungen zweckmässig zu verändern und für den Gesang einzurichten vermag.

18. Wer einige Kenntniss der Composition mit Erfindungsgabe und Geschmack verbindet, wird ohne grosse Schwierigkeit ein Gesangstück auf verschiedene Weise wahrhaft auszuschmücken im Stande seyn; und sich hierin zu üben, ist sehr zu empfehlen.

Wem Kenntniss der Composition fehlt, dem ist, wenn er sich diese nicht erwerben kann und mag, wenigstens zu rathen, sich durch das Studium reich und geschmackvoll verzierter Gesangstücke eine gewisse Fertigkeit in Verzierungen zu verschaffen, wenn er nicht Schickliches und Unschickliches, Altes und Neues unter einander zu werfen in Gefahr seyn und immer der Hülfe eines Lehrers bedürftig bleiben will. Eine Sammlung aber solcher Gesangstücke verschiedener Gattungen ist meines Wissens nicht im Druck vorhanden, man wird sich daher einzelne, gedruckte oder geschriebene, selbst sammeln müssen.

Die meisten findet man unter italienischen Opernsachen. Denn die deutschen und die bessern der französischen Componisten schreiben sehr viel anders als die Italiener, und geben statt des Entwurfs das Werk selbst, ihre Melodie ist ernster und strenger, weniger biegsam, ihre Harmonie und Begleitung bindender. Deshalb duldet oder verlangt die meiste deutsche und französische Musik selten andere Verzierungen als die vorgeschriebenen, dagegen die meisten italienischen Arien reicher Verzierung fähig, ja zum Theil bedürftig sind, da sie mehr einen brauchbaren Entwurf, als das Stück selbst ausgeführt enthalten, in ihnen der Sänger fast nie von der Instrumentalbegleitung beengt, sondern diese immer und oft nur zu sehr dem Gesange untergeordnet ist.

Eine Ausnahme hiervon machen jedoch mehrere der neuesten italienischen Arien, deren Verfasser mit eilig zusammen gerafften, nicht immer geschmackvollen, und zuweilen sogar unharmonischen Schnörkeln den Mangel des innern Werthes der Composition zu ersetzen und wenigstens dem Haufen zu imponiren trachten, und nun dem Sänger kaum einen Vorschlag übrig lassen, nicht selten auch wohl arges Spiel und tollen Lärm mit den Instrumenten treiben.

Man findet daher vorzüglich unter den ältern italienischen Arien viele reich und mehrere auch zweckmässig und geschmackvoll verziert, da der Italiener grosse natürliche Anlage für den Gesang, Sinn und Takt für das Schickliche, Gefällige, Einschmeichelnde und angenehm Rührende hat, da sich seine Sprache jeder Behandlung fügt, und die italienische ernsthafte Opernmusik weniger bestimmten dramatischen Charakter hat und mehr Concertmusik ist, d. i. solche, die vorzüglich darauf berechnet ist, dem Sänger Gelegenheit zu geben, ohne besondere Rücksicht auf Darstellung allein durch Gesang zu glänzen. Dass aber solche Stücke doch eigentlich nur den todten Stoff nebst seiner Form enthalten, und Leben und Seele erst durch die Behandlung desselben empfangen, die nur unvollkommen durch Zeichen angedeutet werden kann, ist wohl zu bedenken.

Zweites Kapitel.

Von den Cadenzen, Fermaten und Passagen.

1. Die Cadenz in der veralteten Form, welche mit der *messa di voce* anfängt und mit dem *Trillo* endigt, ist aus dem neuern Opern- und Kammerstyl mit vollem Recht verbannt und wird nur selten im Kirchenstyl gebraucht. In ältern Werken muss sie ihr Recht behalten, da die Arien derselben, auch manche Duetten, wenn man nicht ihre ursprüngliche Gestalt abändern will, durchaus die Cadenz verlangen.

Diese richtet sich in Hinsicht der Bewegung einigermassen nach dem Charakter des Stücks, liegt auf dem Quartsext- oder Septimenakkord der Dominante, und beruht daher, wenn man nicht auf etwas sonderbare Weise einstimmig, also durch blosse Melodie, in andere Tonarten ausschweift, auf Veränderungen der Tonleiter und des Dreyklangs oder auch des Septimenakkords. Sie muss, wenn sie Werth haben soll, nicht aus einerley, überall angebrachter Lieblingsfigur bestehen, sondern Unerwartetes enthalten, am besten aus einem Hauptgedanken des Stückes selbst hergeleitet seyn, und diesen, wo möglich, weiter ausführen oder auch, welches leichter ist, enger zusammenziehen, und auf solche Weise mit dem Gesangstücke selbst in dem genauesten Zusammenhange stehen. Diess kann sie wohl allenfalls bewirken, schwerlich aber den Eindruck des ganzen Tonstücks lebhaft verstärken, welches man sonst von ihr zuweilen for-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten October — No. 5. — 1800.

Abhandlung.

Einige Worte über deutschen Volksgesang.

Es ist wirklich eine eigene Bemerkung, dafs fast alle europäische Nationen, die gebildeten und ungebildeten, die letztern fast noch mehr als die erstern, Volksgesänge haben, die auf die allgemeine Empfindung wirken und sich erhalten; bey uns Deutschen hingegen ist dies der Fall nicht. Man kann nicht sagen, dafs wir ächte Nationallieder besitzen, die nur angestimmt werden dürfen, um sogleich Herz und Sinn jedes Deutschen anzuregen: höchstens ist eine oder die andere deutsche Provinz, Schwaben zum Beyspiel, und wenn man die Schweiz dazu rechnen will, auch diese noch im Besitz von allgemein gangbaren Liedern, die Jung und Alt auswendig weifs und gern im Munde führt. Kommt ein und das andere Lied, oder was man dafür gelten lassen will, etwa vom Theater, durch die arrangirenden Klaviermeister in Familien oder aber sonst auf die Strafse und so unter die grofse Menge, so wird es eine Weile durchgeschrien, durchgeklimpert und in Gärten und an öffentlichen Wegen so lange durchgefiedelt, dafs man, wenn man es nur von fern anrühren hört, davon läuft. Und bald ist's ganz aus damit. Es kommt ein anderes auf, und dann wird jenes, so allgemein es auch aller Orten und Enden sich hören liefs und auf tausendfache Weise Mund- und Geigengerecht gemacht wurde, ganz rein vergessen und der Ekel darüber wird so allgemein, dafs es zur guten Lebensart gehört, alle Beziehung darauf zu vermeiden.

Das ist nun in Frankreich, in Italien und Spanien, selbst in Rufsland nicht so. Das Herz nimmt hier Lieder immer fester in sich auf, und dadurch erhalten sie endlich den Reitz des Romantischen, an welchem Kinder und Alte, Gemeine und Vornehme gern hängen. Bey diesen Nationen, wie auch bey den Danen und Schweden, bey den Engländern weniger — denn der Engländer räsonnirt oder schweigt oder — verdaut — sind Nationalgesänge eine Art von Landes- und Familieneigenthum, das sich von Eltern auf Kinder vererbt, und es ist rührend für diese, sich mit denselben Gesängen durch das Leben zu singen, mit welchen ihre Vorfahren schon sich aus der Kindheit heraussangen. Und neue Lieder kommen, vorzüglich bey den Franzosen, wo alles singt und sein rhythmisches Gefühl in Tönen und Tänzen übt, sogleich in Umlauf.

Bey uns, wie gesagt, ist das nun nicht so. Wenige Lieder von den unzähligen, die geschrieben werden — und das Liederschreiben und Herausgeben ist bey uns nach gerade eine Art von Fabriksache geworden — gehen in Gesellschaften, noch weniger auf die Nation über. Selbst die bessern Gesänge fuhren sich nur schwer bey uns ein und erhalten sich noch weniger, wie man an den vortrefflichen alten Hillerschen Liedern sieht, die doch ehemals gewifs das gröfste und allgemeinste Glück in Deutschland machten, und, was die Hauptsache ist, zu machen verdienten. Auch den gangbarsten Schulzischen Liedern geht es nicht besser. Kurz es ist nun so und lafst sich nicht leugnen. Und doch kann man gewifs nicht sagen, dafs Nationalleichtsinn uns zur Veränderung treibe. Die Franzosen sind, was Charakter und Temperament betrift, ganz andere Menschen wie wir, und doch kennt fast jeder Franzose seine *Charmante Gabrielle*: seinen Menuetgesang von Exaudet; sein *Sentir*

derte. Denn da sie in ihrer strengen Form nach einer alten Regel in einem Athem ausgeführt werden soll, so kann sie in Solosachen nur sehr kurz seyn, wenn man nicht diese Regel dadurch umgehen kann, dass man völlig unmerklich Athem zu nehmen versteht. Etwas anderes ist es freylich mit einer Cadenz, von zwey Sängern nach einem Duett ausgeführt, die, da bey ihr jene Regel keine Anwendung findet, auch Modulation schon eher auf natürliche Weise möglich ist, länger seyn und daher die obige Forderung einigermaassen befriedigen kann.

Eine solche Doppelcadenz muss im Wesentlichen dieselben Eigenschaften, wie die einfache haben, nicht immer in Terzen oder Sexten einherschreiten, sondern durch Nachahmungen abwechseln und von beyden Stimmen in gleichem, wenn auch willkührlich angenommenen Zeitmass ausgeführt werden. Dass dergleichen Doppelcadenzen, die zwar mehr leisten als einfache, aber im Vergleich mit den Cadenzen auf Saiten- besonders Tasteninstrumenten immer noch sehr beschränkt sind, wohl überdacht, aufgeschrieben und gemeinschaftlich von beyden Ausführenden einstudirt werden müssen, wenn nicht statt der beabsichtigten schönen Wirkung langweilige Einförmigkeit hervorgehen soll, ist klar an sich.

2. Anstatt der Cadenz in der beschriebenen Form, wodurch man sonst dem Schlusse der Arien u. s. w. einen besondern Reiz zu geben suchte, findet man in neuerer Zeit die meisten Arien, selbst manche Duetten, schon gegen die Mitte mit einer *Cabaletta* ausgestattet, d. i. einem kurzen graziösen Sätzchen, das gewöhnlich zweymal vorkommt, das erstemal einfach, das zweytemal variirt, beydemal aber ohne Strenge im Takt; ferner haben die Arien mehrere, oft nur allzuviele Fermaten und zu Ende einige Takte Passagen, die im allgemeinen weniger aus sehr vielen und schnellen Noten, als vielmehr, besonders bey hohen Sopranen, aus möglichst hohen Tönen bestehen; und ihnen folgt, um gut zu enden, anstatt des ehemaligen Schlusstrillo an dem völligen Schlusse des Stückes irgend eine brillante Figur, *una bella finale*, die eben auch gern in die Höhe geht und wo möglich einige stakkirte Töne enthält.

3. Ueber diese Einrichtung, die einer grossen Mannichfaltigkeit fähig und deshalb zu empfehlen ist, lässt sich Einiges bemerken.

Die Cabaletta spielt seit der Einführung des Rondo, dem sie ihren Ursprung verdankt, fast in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in der Arie, unter mancherley Gestalt, wesentlich jedoch immer dieselbe, oben beschriebene, eine ihr nicht gebührende bedeutende Rolle. Es ist nicht zu leugnen, dass sie zuweilen von ausgezeichnet trefflicher Wirkung seyn kann; da aber viele Componisten sie allzuoft anbringen, so ist dem Sänger zu rathen, sie nur dann durch reiche Verzierung und taktlosen Vortrag merklich hervorzuheben, wenn Wort und Ton durch bedeutende Wichtigkeit dazu berechtigen. Wo diess gar nicht oder weniger der Fall ist, da wird auch die reichste und geschmackvollste Verzierung den Schaden nicht ersetzen können, der aus Taktauflösung für die Wirkung des Ganzen hervorgeht.

Eben so sehr schwächen den Eindruck eines Gesangstücks, anstatt ihn verstärken zu sollen, die allzuhäufigen Fermaten, deren man in einigen neuern italienischen Arien wohl acht bis zehn, vielleicht noch mehrere antrifft. Man beachte daher nur einige von ihnen, die es durch ihren Platz verdienen und behandle sie auf die sogleich zu beschreibende Art.

Da die oben bezeichneten Verzierungen am Ende der Arie der Monotonie der in jedem Schlusse nöthigen Akkorde etwas aufhelfen, und wenigstens in die Form der Schlusscadenz einige Neuheit und Mannichfaltigkeit bringen, die selten eine glückliche Wirkung verfehlen, so ist ihr Gebrauch allerdings anzurathen. Sind sie aber nicht vom Componisten selbst angedeutet, was gewöhnlich nicht der Fall ist, und sollen sie dem Stücke in jeder Rücksicht angemessen seyn, so erfordert die Erfindung derselben, eben sowohl wie die der alten Cadenzen, Geschmack und Erfindungsgabe vorausgesetzt, Kenntniss der Harmonie.

4. Die Fermate ist einfach oder verziert. Die einfache giebt nur den einen vorgeschriebenen Ton, länger oder kürzer, am besten mit der messa di voce <= => oder => oder auch wohl, doch seltner =< ausgehalten. Sie findet vorzüglich dann Statt, wenn unmittelbar nach ihr eine fremde Modulation eintritt, da diese durch eine lange, verzierte Fermate ihre überraschende Wirkung verlieren würde. Die verzierte Fermate, deren längere oder kürzere Dauer sich aus den Umständen, welche sie veranlassen, ergiebt,

fängt mit der messa di voce an, denen einige Läufer, Sprünge u. dgl. folgen, wie sie Text und Musik des Stücks zulassen. Sie soll, wie die Cadenz, in einem Athem ausgeführt werden; doch mag man sich immerhin Ausnahmen von dieser Regel gestatten, wenn man nur im Stande ist, an Stellen der Fermate, die es erlauben, völlig unmerklich Athem zu nehmen.

In Rondo's und ähnlichen Arien kommen oft Fermaten vor, die von dem Sänger dazu benutzt werden sollen, aus der Nebentonart, in welche der Componist ausgewichen ist, in die Haupttonart oder das Thema wieder einzuleiten. Diese Fermaten, welche man auch Uebergänge nennt, sind zuweilen von dem Componisten vorgeschrieben. Ist das nicht, so verlangt der Entwurf derselben einige Kenntniss der Harmonie. In Hinsicht auf Ausführung derselben ist zu bemerken, dass man auf dem Haupttone so lange verweilen müsse, bis die begleitende Harmonie der Instrumente gänzlich verhallt ist, und dass die Noten nicht nach ihrem Werthe im Takte, sondern den Umständen nach langsamer oder schneller vorgetragen werden müssen, dass daher Eilen, Zögern u. s. w. hier ganz am Platze sey. Uebrigens, je tiefer die Stimmen, desto weniger Noten oder Figuren dürfen diese Verzierungen der Fermate haben.

5. Die Unsitte, welche vor einigen Jahrzehnden ziemlich allgemein herrschte, im Gesange weniger Rücksicht zu nehmen auf wahren und schönen Ausdruck der Empfindung, welche das Wort, der Charakter des Stücks und die Situation vorschreibt, als vielmehr Kunstfertigkeit überhaupt und grosse Geläufigkeit, Kraft u. s. w. insbesondere zur Schau zu tragen, ist glücklich genug jetzt verdammt. Daher sind denn auch alle eigentlichen Bravourarien u. dgl. grösstentheils verbannt und der einfachere, gehaltene und ausdrucksvolle Gesang, *canto sostenuto, spianato, espressivo, di espressione* ist wieder in seine Rechte eingesetzt.

Wenn es aber doch noch hier und da Sänger giebt, die jenem absurden und bizarren Passagenstyl, *cantare d'agilità*, treu bleiben und ihn wohl gar für ächt italienisch und für das Höchste der Kunst halten, so zeigen sie, trotz des rauschenden, lärmenden Beyfalls, den sie sich bey dem hohen und niedern Haufen durch ihre Imposturen ein paar Abende erringen, doch nur einen verdorbenen Geschmack und eine verschrobene Ansicht oder Unfähigkeit, das Höhere zu leisten, und können bey den Verständigen nur das Urtheil erreichen, dass sie gut und fertig zu solfeggiren und vokalisiren verstehen. Dass manche solcher Sänger dennoch zu Namen, ja zu grosser Berühmtheit gelangen, kommt, Unkunde der Tonangebenden Menge und erkaufte oder auf andere Weise erschlichene gedruckte Lobeserhebungen abgerechnet, zum Theil daher, dass sie gewöhnlich neben ihrer Kehlengeläufigkeit manchen andern innern und äussern Vorzug besitzen, z. B. schöne Stimme, hübsche Figur, Anstand u. s. w. wodurch dann das allgemeine Urtheil überhaupt bestochen wird; mehr vielleicht noch daher, dass sie in der Regel nur wenige Abende vor einem und demselben Publikum singen. Denn bey öfterm Auftreten würden sie auch den Vorurtheilsvollsten nicht mehr befriedigen, sondern ihn kalt lassen, indem der Beyfall, den man einer bewundernswürdigen Kunstfertigkeit im ersten Augenblicke zollt, nothwendig sinken und schwinden muss, da hingegen der Beyfall, den man sich durch eigentlichen wahren Gesang erwirbt, immer steigt.

6. Hat ein Sänger von der Natur ganz besondere Anlagen für diese Gattung erhalten, so mag er sich darin üben, doch darüber nicht das Bessere versäumen. Denn mechanische Kunstfertigkeit ist allerdings ein unerlässliches Mittel, um den Forderungen der Kunst ein Genüge zu leisten, aber nicht ihr Zweck — und es ist ganz etwas anderes, seiner Stimme einen, den natürlichen Anlagen nach, möglichst hohen Grad der Gewandtheit und Geläufigkeit zu verschaffen und diese zuweilen zweckmässig anzuwenden, als sich immer nur in ihr und durch sie zu zeigen, oder wohl gar ohne Anlagen dafür sich dazu zwingen zu wollen, da sie in diesem Falle doch nie vollkommen zu erreichen und darum in dieser, wie in jeder andern Hinsicht alles darauf verwendete Studium verschwendet ist.

Uebrigens bedarf es hier einer strengen Untersuchung und einer langen Erfahrung, um genau zu bestimmen, welche Art von Passagen z. B. Läufer herauf oder herunter, Sprünge, vermischte, synkopirte, zwey oder dreygliedrige Arpeggiaturen u. s. w. und welche Ausführung derselben z. B. stakkirt oder gebunden, mit voller oder halber Stimme, in gleicher Stärke, oder crescendo bey aufsteigenden, diminuendo

bey niedersteigenden Figuren u. s. w. einer Stimme natürlich sey und ihr gut stehe. Will man nun dergleichen zuweilen machen, so übe man die gewählten Passagen, von welcher Art sie auch immer seyn mögen, zuerst langsam, und noch und noch schneller und schneller, damit man im Stande sey, sie, wie es seyn muss, in jedem Tempo vortragen zu können, und strebe, sie vollkommen, vorzüglich rein, bestimmt und deutlich, und wenn sie aus gestossenen Noten bestehen, ohne ha und ga und Gurgeln überhaupt, wozu man sehr leicht verleitet wird, auszuführen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen über Flötenspiel.

Die Flöte, diess schon von den Völkern des klassischen Alterthums so hochgehaltene Blasinstrument, das beym Festgelag wie beym Tempeldienst, bey Triumphzügen und Leichenbegängnissen ein so wesentliches Erforderniss war, dass nach seinem Schalle Reden gehalten, Gedichte abgelesen und Hymnen angestimmt wurden, hat trotz seiner Abstammung aus einer dunkeln Vorzeit, nur erst in neuerer Zeit einen Grad der Ausbildung erreicht, den ich dessen Culminationspunkt zu nennen mich berechtigt halte, da, was seit Friedrichs des Einzigen Zeit, dessen Lieblingsinstrument bekanntlich die Flöte war, dafür geleistet worden, schwerlich noch überboten werden mag. Nicht nur ist Manier und Vortrag in unsern Tagen ungleich nüancirter, freier, ausgreifender und der Geschmack vielseitiger und luxurioser geworden, sondern die mancherley Genres, welche das neuere Theater der Stimme angewiesen hat, haben auch ihren Kreis so sehr erweitert und ihre Anwendung so unendlich vervielfältiget, dass die Flöte jetzt der Violine ziemlich gleich gekommen ist, und dass der Grad der Ausbildung, den unsere Vorgänger darauf erreicht haben, eben so wenig für unsere Zeit als ausreichend erkannt werden dürfte, als es gewiss ist, dass die alte Art, diess Instrument zu behandeln, verloren gegangen ist. Gleichwohl wird noch immer diess anerkannt lieblichste und wohltönendste Blasinstrument, das der menschlichen Stimme unstreitig am nächsten kömmt, von so vielen Flötenspielern theils falsch angewendet, theils dergestalt gemissbraucht, dass man statt des ihr eigenen melodischen Klanges nicht selten einen fremden trompetenartigen Ton vernimmt, welcher, als dem Charakter der Flöte völlig fremd, zum Theil das Vorurtheil mit begründet, dass man gegen die Flöte als Concertinstrument zu haben pflegt, und welches durch die gewöhnlichen Concert-Compositionen nur noch mehr verstärkt wird, da diese in der Regel viel zu einförmig sind, als dass sie die Aufmerksamkeit der Zuhörer mehrere Sätze hindurch zu fesseln vermöchten. Würde von jedem Spieler die Nachahmung von Stricharten der Violine, so wie das Legato und besonders das Staccato mit Fleiss geübt, so dürfte jedes Flötenconcert, statt dem Spiele einer Flöten-Uhr zu gleichen, das fühlende Herz ergreifen und fast gleiche Wirksamkeit wie die wohltönendste Menschenstimme äussern.

Der Begriff der Virtuosität besteht nach den Forderungen der heutigen musikalischen Welt, — obschon der Grundbedeutung des italienischen Ausdrucks virtuoso (alles, was in seiner Art wahrhaft trefflich ist) nicht ganz conform, — in einer überraschenden, oder wohl gar in Erstaunen setzenden Präcision und kunstvollen Fertigkeit, die das Halbbrechende auch als das aesthetisch-Vorzügliche geltend macht. Die Künstlichkeit ist ihr Gebiet: und wie diese sich immer der Natur entgegen stellt, so übt auch der Virtuose, auf Staunen und Bewunderung hinwirkend, seine Kraft häufig auf Kosten des Ohres, mit welchem er es jedoch um so weniger verderben sollte, da ja alle Musik sich auf das Ohr bezieht und nicht ausserdem gedenkbar wäre. Der wahrhafte Meister seines Instruments trägt mit schöpferischem Geiste die herzansprechendste Kraft der ganzen Tonkunst auf dasselbe über, und muthet ihm nichts an, was der Würde und Natur dieser Kunst oder dem Charakter des Instruments selbst entgegen ist. Von Innen nur geht die wahre Kunst aus; wo sie herrscht, muss ihr die Mechanik dienen und unterwürfig seyn; sie gebietet der Fertigkeit, und verschafft sich eine eigene Sprache, ihren tiefverborgenen Sinn zu offenbaren und in Andern zu erwecken. — Mögen manche Flötenspieler, welche ihrer Flöte häufig Fagott- oder Klarinett-Töne abzwingen wollen, diess beherzigen und nur, Ehre der Kunst dem Hauptcharakter derselben, dem Elegischen, mit der seelenvollsten Innigkeit und zartesten Sinnigkeit, getreu bleiben!

F.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Januars. Das Theater lieferte in diesem Monate eine Neuigkeit. Am 15ten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Bergknappen*, romantische Oper in zwey Abtheilungen, von Th. Körner, Musik von L. Hellwig (Musikdirector und Organisten an der hiesigen Domkirche). Das Gedicht ist aus dem poetischen Nachlasse des früh verewigten Dichters bekannt; die Musik hat mehrere treffliche Stellen, und ward von Mad. Milder, Dem. Eunike und den Hrn. Blume und Stümer brav ausgeführt; doch machte das Stück nicht den erwarteten Eindruck. Am meisten gefielen das Duett von Conrad (Hrn. Stümer) und Röschen (Dem. Eunike): Ach wie klopft mit heissen Schlägen etc., Albergas (Mad. Milder) Arie: Es zieht um alle Lebensquellen etc. und das Finale der ersten Abtheilung, so wie in der zweyten die Cavatine und Duett von Conrad und Alberga: Hier kenn ich nur den Schmerz etc.; Röschens und Runals (Hr. Blume) Duett: Drohn und Bitten ist vergebens etc.; Röschens Arie: Auf der Ungewissheit Wogen etc. und das Finale. — Die Oper ist erst einmal wiederholt worden. Auch dieser Monat brachte vielerley Concerte. Am 3ten gaben die schon früher erwähnten Zwillingsschwestern Lithander Concert; Eva spielte ein Fortepianoconcert von Field, Es dur; Caroline die Fantasie und Variationen über das Lied: Au clair de la lune, für Fortepiano mit Begleitung des Orchesters, von Moscheles; beyde sangen und spielten ein Divertissement für zwey obligate Fortepiano's und zwey Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, und trugen ein Duettino scherzando aus Pucitta's Oper *La caccia d'Enrico* vor. Eva spielte auch an diesem Abende mit Fertigkeit und Geschmack, Caroline mit Anmuth und Rundung; der Gesang beyder war naiv und niedlich.

Am 10ten gab Hr. Concertmeister Möser die seit geraumer Zeit hier nicht gehörten *Vier Jahreszeiten*, unter der Direction des Hrn. Generaldirector Spontini, der in diesem Monate auch den rothen Adlerorden der dritten Klasse erhalten hat. Mad. Schulz, die Herren Stümer und Blume sangen die Solopartieen; aber die Chöre waren schwach besetzt, und fielen nicht selten spät ein. Ueberhaupt gehörte die Ausführung nicht zu den erfreulichen Erscheinungen, und blieb weit hinter frühern Darstellungen zurück. Wir wollen hoffen, dass die Wiederholung des schönen Werkes in dem nächsten Monate besser ausfallen und dass namentlich auch die Leitung strenger seyn möge, sonst ist es besser, Vater Haydn ganz in Frieden ruhen zu lassen.

Den 16ten gab der Kammermusikus Hr. J. H. Krause Concert, in dem er auf einer einfachen, nicht mit Klappen versehenen Trompete ein Concert und neues Potpourri, beydes von seiner Composition, vortrug. Schon aus frühern Berichten sind bekannt seine reine Intonation, der sichere Ansatz selbst der fremdartigsten halben Töne, wie ges, des, fis etc., die höchste Fertigkeit der Doppelzunge, der Triolen und Passagen, die wohlklingende Höhe und der schöne Ton bis zur seltensten Tiefe, die ihm auch diesmal den einstimmigen Beyfall der zahlreichen Versammlung erwarben.

Den 17ten war Concert spirituel zur Gedächtnissfeier des verstorbenen gothaischen Kapellmeisters Andr. Romberg, wovon die Einnahme der Wittwe und den sehn Kindern des Abgeschiedenen bestimmt war. Den ersten Theil füllte die von A. Romberg componirte und hier noch nicht gehörte Ode von Klopstock: *Der Erbarmer*. Die Composition ist durch reinen Satz und sorgfältige Harmonie ausgezeichnet, und die Solopartieen waren geschmackvoll mit den Chören verbunden. Mad. Seidler zeigte in dem etwas zu figurirten Satze: O du der Seligkeiten höchste etc. ihre liebliche Stimme; auch das vom Hrn. Stümer trefflich gesungene: Du warst, du bist etc. machte tiefen Eindruck. Der zweyte Theil gab Mozart's unübertreffliches *Requiem*, das von Mad. Milder und Thürschmidt, Dem. Eunike und Blanc, den Herren Stümer, Gern und Reichert, so wie die Chöre von der Singakademie und die Instrumentalpartie von der königlichen Kapelle vorzüglich schön, unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter, von dem jeder Director noch viel lernen könnte, ausgeführt wurde. Der Ertrag war nach Abzug der Kosten 1005 Thlr. 20 Gr. —.

Den 21sten gab Hr. Boucher sein letztes Concert vor seiner Abreise nach Warschau, und bestimmte die Einnahme zur Hälfte für die Wittwen und Waisen der königlichen Kapelle und zur Hälfte für die hiesigen Stadtarmen. Er spielte eine grosse Polonaise für Violine principale und grosses Orchester, von Lipinsky, mit einem von ihm com-

ponirten Adagio, und mit seiner Gattin eine neue Fantasie für Fortepiano und Violine über Arien von Gluck, Mozart und Rossini, von Moscheles, und ein neues Doppelconcert für Hagse und Violine. Letztere trug auch ein von ihr componirtes Duetteoncertant für Pianoforte und Harfe auf beyden Instrumenten zugleich vor, wie immer, mit dem grössten Beyfall. Die Einnahme war, nach Abzug der Kosten, 929 Thlr. 22 Silbgr.

Den 31sten gab Hr. W. Töche, Schüler des Hrn. Louis Berger und Klavierlehrer, Concert. Er trug das Concert für Pianoforte von J. Field, As dur, und die *Aufforderung zum Tanze*, Rondo brillant, von C. M. von Weber, vor, und zwar mit vielem Beyfalle des vollen Saals, den sein leichter und elastischer Anschlag, die kühne Fertigkeit und die ruhige Haltung auch verdienten.

Nach officiellen Nachrichten sind, ohne die auf den Theatern zu Charlottenburg und Potsdam im vorigen Jahre gegebenen Vorstellungen, auf beyden Berliner Theatern 111 Singspiele und Opern, und 33 Opern mit erhöhten Preisen gegeben worden; die Zahl der gegebenen Ballets war 45. Die am häufigsten gegebenen Vorstellungen waren: *Olympia* neunmal, *der Freyschütz* zwanzigmal, *die Rosenfee* achtmal, *der Strelower Fischzug* achtmal, *Preciosa* neunmal. Neue und neu einstudirte Singspiele und Opern waren neun, Ballets drey.

Hr. D. Stöpel hat die in den vorigen Berichten erwähnten, von ihm angekündigten musikgeschichtlichen Vorträge unentgeldlich zu halten versprochen. Ob sie auf diesem Wege zu Stande kommen werden, wird die Zeit lehren.

Kurze Anzeigen.

Sixth Concerto militaire pour le Violoncelle avec accomp. d'Orchestre, comp. par Bernard Romberg. Op. 31. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 12 Fr.)

Ein neues Violoncell-Concert von Bernhard Romberg bedarf keiner ausführlichen Anzeige. Jedermann weiss, dass dieser Meister nichts herausgiebt, und am wenigsten ein grosses Instrumentalstück irgend einer Art, das er blos leicht hingeschrieben, nicht sorgfältig ausgearbeitet und genau durchgeprüft hätte; Jedermann weiss auch, dass er seinem eigenthümlichen, bedeutenden und heitern Genius treu bleibt, dass seine Violoncell-Concerte, in Erfindung und Ausarbeitung des Ganzen, so wie im Methodischen und in der Wirkung für das Hauptinstrument, die besten sind, welche existiren; und jedes derselben pflegt er auch, ehe er es drucken lässt, auf seinen Reisen den Kennern und Liebhabern überall selbst bekannt zu machen — wie dieses namentlich in den letzten Jahren mit vorliegendem militairischen Concerte, der Fall gewesen ist: was könnte also eine ausführliche Anzeige seyn, als etwas Unnöthiges und Raumversplitterndes? Es sey daher dem trefflichen Meister nur Dank gesagt für die Mittheilung auch dieses schönen Werkes; und der Leser sey an die wenigen Punkte erinnert, wodurch es ihm, hat er es gehört, wieder in's Andenken kommen wird, hat er es nicht gehört, ziemlich abnehmen kann, ob es eben für ihn und seine Verhältnisse passt oder nicht.

Polonoise pour deux Flûtes principales, avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, composée par C. Förstemann. Oeuvr. 59. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Den Flötenblasern wird das Erscheinen dieses Werkes gewiss um desto willkommener seyn, da es an solchen Werken wirklich mangelt. Obgleich das einfache Thema bey der ersten Ansicht wenig verspricht, so wird man durch die Ausführung desselben doch vollkommen befriedigt, und verkennt die sinnige Anordnung nicht, durch welche ihm der Componist eine treffliche Wirkung abzugewinnen wusste. Das Ganze ist brillant und doch sehr practicabel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Februar. Nº. 8. 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(*Fortsetzung.*)

Drittes Kapitel.
Vom Vortrage.

1. Der Hauptzweck der Musik im Allgemeinen und aller Zweck des Gesanges besonders, nämlich zu erfreuen und zu rühren, kann nur dann sicher und im möglichst hohen Grade erreicht werden, wenn die, durch den Dichter bestimmte und durch den Tonsetzer in Töuen angedeutete, herrschende Empfindung nach ihren verschiedenen Graden u. s. w. richtig, gut und schön dargestellt wird. Nur der Vortrag, der dieses leistet, ist der einzig wahre.

2. Ein Gesangstück mechanisch richtig und gut vortragen, heisst, dasselbe in der Bewegung vortragen, wie sie der Componist durch die gewöhnlichen Ueberschriften, oder durch Hulfe des Taktmessers angegeben hat, oder auch, wie sie sich aus dem Charakter selbst ergiebt; dabey jeden Ton rein, deutlich und bestimmt und auf die vorgeschriebene Art, z. B. gebunden, abgestossen, stark, schwach u. s. w. angeben, die einzelnen Taktglieder, welche zusammengehören, in ungetrenntem Zusammenhange darstellen und die Einschnitte richtig und deutlich andeuten, richtig und genau aussprechen und bey etwa angebrachten Verzierungen nicht gegen die Harmonie zu fehlen u. s. w., überhaupt es genau so auszuführen, wie es durch allgemein eingeführte Zeichen und Worte verlangt werden kann.

Die mechanischen Mittel des Ausdrucks aber, welche Licht und Schatten in das Tongemälde bringen, und welche von den Componisten gewöhnlich mit den allgemein bekannten italienischen Termineu vorgeschrieben werden, sind, ausser den im ersten Kapitel des zweiten Abschnitts abgehandelten Verzierungen, vorzüglich folgende: *pianissimo, piano, mezzo forte, forte, fortissimo — crescendo, decrescendo (diminuendo), calando, mancando, smorzando, morendo, perdendo — rinforzando* <, *sforzato* > — *parlante, sostenuto — leggiero, marcato — ritardando, risoluto — accelerando (stringendo), rallentando — legato, staccato — a piacere, a tempo* u. s. w.

Mechanische Richtigkeit ist nun zwar das erste Erfordernis des Vortrags, aber nicht das schwierigste. Denn ausser guter, wenigstens fehlerfreyer Stimme, musikalischem Gehör und hinreichender Kunstfertigkeit, welches man bey jedem Sänger voraussetzen darf, verlangt sie nur noch richtige Deklamation und Kenntniss der Musik, die sich erlernen lässt, und Genauigkeit, Fasslichkeit und Leichtigkeit in der Ausführung, welche Eigenschaften man sich durch Uebung ohne besondere Schwierigkeit aneignen kann.

3. Ueber Stimme, musikalisches Gehör und Kunstfertigkeit ist früher das Nöthige erinnert.

Für Deklamation kann es vollkommen hinreichen, wenn man fleissig und mit inniger Theilnahme Werke der bessern Dichter liest und sich diejenigen Stellen, die Geist und Herz vorzüglich ansprechen, mit ihrem richtigen passenden Tone und Accente denkt und auch laut recitirt. Sehr nützlich wird es auch seyn, wenn man solche Musik studirt, die so recht eigentlich deklamatorisch ist, wie z. B. Gluck's. Durch solche Uebungen wird man bey einigem Gefühl es wohl dahin bringen, im Gesange besondern Bedacht auf Deklamation nehmen zu können und durch sie an vielen Stellen zu erreichen, was durch die Noten an sich und durch Beachtung der möglichen musikalischen Zeichen nicht erreicht werden kann. Mehr für Deklamation zu thun, die Kunst tiefer und gründlicher zu studiren,

wird freylich Nutzen schaffen, scheint jedoch nicht eben unumgänglich nothwendig zu seyn; und viel und anhaltend, vorzüglich sehr lebhaft und leidenschaftlich zu deklamiren, ist der Stimme nachtheilig. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass kein Sänger und keine Sängerin des Theaters gezwungen seyn möchte, auch im Schauspiel jede Rolle zu übernehmen.

Dass eine allgemeinere Kenntniss der Musik dem Sänger, der über die Mittelmässigkeit hinaus will, kaum zu erlassen sey, bedarf wohl keines Beweises. Dass dennoch so viele Sänger sich mit den allerersten Elementen behelfen, deren Beschränktheit ihnen so oft fühlbar werden muss, scheint vorzüglich aus einem ziemlich allgemeinen Vorurtheil von der ausserordentlichen Schwierigkeit der Lehren des Generalbasses und ihrer elementarischen Anwendung, und aus einer gewissen Scheu vor dem im Anfange allerdings etwas Trockenen und Abschreckenden der Materie und Form herzurühren. Vielleicht würden Vorurtheil und Scheu gehoben und jene so sehr nützlichen Lehren allgemeiner verbreitet werden, wenn wir ein Handbuch des Generalbasses u. s. w. hätten, das in einer aus dem Gegenstande selbst sich ergebenden Ordnung mit philosophischem Geiste seine Lehren gedrängt, aber fasslich vortrüge, ihre innere Nothwendigkeit darlegte und so die Kenntniss und Uebersicht derselben erleichterte.

4. Ohne Genauigkeit und Deutlichkeit in jeder Hinsicht ist keine angenehme Wirkung eines Gesangstückes möglich: Fasslichkeit und Leichtigkeit in der Ausführung aber, die man allenfalls schon zum schönen Vortrage rechnen könnte, erhöhen die Wirkung so sehr, dass eine Gewöhnung an diese Eigenschaften des Vortrags nicht früh genug empfohlen werden kann. Denn, ausser den Störungen der mechanischen Richtigkeit des Vortrags, ist dem Zuhörer nichts unangenehmer und peinlicher, als mühsame Einrichtung zu gewahren und gesuchte, unnatürliche oder überkünstliche, schwer zu begreifende Dinge zu hören, die gewöhnlich an das Groteske, Seiltänzermässige streifen oder Schwierigkeit und Anstrengung bey der Ausführung von Seiten des Sängers zu bemerken, da ihm daraus eine gewisse Aengstlichkeit entspringt, die ihm den ruhigen und frohen Genuss raubt. Man suche sich daher Einfachheit, Fasslichkeit und Klarheit zu eigen zu machen, die sehr wohl mit Abwechselung und Mannichfaltigkeit verbunden seyn und dem Ueberkünstlichen, Unnatürlichen entgegenstehen können, ohne deshalb in Flachheit und Fadheit auszuarten; gewöhne sich an Ungezwungenheit und Leichtigkeit im Vortrage, d. h. alles so vorzutragen, dass man die Anstrengung nicht merkt, die es doch zuweilen kostet, und unternehme daher nichts, als was man mit voller Sicherheit ausführen zu können, überzeugt seyn darf.

5. Weit mehr, als der mechanisch richtige, verlangt der schöne Vortrag. Dieser lässt sich zwar eigentlich nicht geradezu lehren, da er ein leicht zu erregendes, lebhaftes Gefühl, berichtigt und begründet durch gesunde, aesthetische Urtheilskraft, d. i. Geschmack voraussetzt, welches beydes die Theorie der Kunst nicht erzeugen kann. Muss man sich nun aber gleich da auf beydes berufen, wo es unmöglich ist, alles in Regeln zu fassen, so lassen sich doch manche Regeln und Grundsätze von Mustern der Vortrefflichkeit abstrahiren, die in den Stand setzen, diese aus dem rechten Gesichtspunkte zu fassen und zu beurtheilen, sich selbst von verführerischen Abwegen zurückzuhalten, und Gefühl und Geschmack zu wecken, zu leiten und in Reinheit und Lauterkeit zu befestigen.

6. Kunstkenntniss im Allgemeinen aber muss das Gefühl für das Schöne unterstützen, wenn das Urtheil über Kunstschönheit begründet und treffend seyn soll. Denn der natürliche Geschmack für sich allein hält sich meist nur an das Allgemeine und übersieht leicht bey der Beurtheilung eines Kunstwerkes und seiner Ausführung die besondere Bestimmung, den innern Zweck desselben und die daraus hervorgehende Idee und Absicht des Künstlers, wodurch dann erst das Schöne bedingt wird. Daher die so grosse Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Kunst und ihre Darstellung von Seiten der Liebhaber und der Kenner.

7. Wer sich nun diese Kunstkenntniss erwerben will, der muss nach hinreichender Vorbereitung in den Elementen des Generalbasses und der Composition, in so weit wenigstens, als zum leichten Lesen und genauen Verständniss einer Partitur nöthig ist, sich durch das Studium trefflicher Compositionen, wissenschaftliche Analyse derselben und aufmerksames mit Reflexion verbundenes Anhören gut ausgeführter schöner

Werke stärken und bilden. Denn nur so kann es dem Sänger gleichsam zur Gewohnheit werden, Alles an seiner gehörigen Stelle und zu rechter Zeit zu thun: er wird vor dem ziemlich allgemeinen Vorurtheile bewahrt bleiben, eine beliebte Gesangsmanier oder selbst eine gewisse Grazie und Eleganz, die eine Zeitlang herrscht und dann wieder einer andern Art des Vortrags weicht, mit einem Worte, den Zeit- und Modegeschmack als das Schönste und Höchste zu betrachten — und wenn er mit diesem Studium zugleich das sorgfältige Erforschen seiner Individualität verbindet, wird er sich gegen alle Manier, d. i. die unaufhörliche Wiederkehr einer sklavischen Darstellung schützen und sich dagegen einen eigenen Styl bilden, d. h. zur Uebereinstimmung, Haltung und Bestimmtheit dessen kommen, was ihm natürlich sonagt und dabey den höhern Forderungen der Kunst entspricht.

8. Wer dieses Studium zu schwierig findet, und sich mehr auf sogenannte Praxis und Routine beschränkt, dem kann es, selbst bey dem herrlichsten Talent, nie gelingen, die Natur durch die Kunst zu veredeln und so beyde auf die einzig richtige Weise zu verbinden, und er wird entweder in dem roh Natürlichen befangen bleiben, oder, was vielleicht noch schlimmer ist, sich in dem künstlich Affektirten verirren, zu Lieblingspassagen und Manieren, überhäufigen Cadenzen und Fermaten, übertriebenen Verzierungen und ähnlichen Schnörkeln seine Zuflucht nehmen und dadurch der beabsichtigten schönen Darstellung selbst entgegenarbeiten, da alle solche Affektation bey näherer Bekanntschaft der Zuhörer mit derselben nichts weiter bewirkt, als das lästige Bestreben des Sängers merken zu lassen, zu imponiren und so den Beyfall gleichsam zu erzwingen. Weit besser aber ist es, verstanden und empfunden, als bewundert und angestaunt zu werden, da dieses nur kurze Zeit dauert, während jenes jede Darstellung immer wieder als etwas Neues erscheinen läßt.

9. Der Sänger soll das getreue Organ des Dichters und des Componisten seyn, den todten Buchstaben, die todten Zeichen ins Leben rufen, und das Tonstück mit Ausdruck d. h. mit vollkommener Darstellung der einzelnen Theile und des Ganzen, so wie Dichter und Componist es sich gedacht haben, vortragen.

So genau nun aber auch der Componist Zeichen und Worte für den Vortrag einzelner Stellen angeben mag, so läßt sich doch nicht eben so genau der eigenthümliche Ausdruck des Ganzen bezeichnen, der nur durch den angemessenen schweren oder leichten Vortrag, durch gehörige Stärke oder Schwäche im Ganzen, durch das Fühlbarmachen der Accente des Gesanges und durch zweckmässige Anwendung der Verzierungen erreicht werden kann.

Man muss daher durch mehrmaliges Deklamiren der Worte und durch achtsames Lesen der Musik oder Singen derselben ohne alle Ausziehrung, in den Sinn des Dichters und des Componisten einzudringen suchen. Ist man so mit Wort und Ton, mit den Ideen, Empfindungen und Leidenschaften, die durch Musik ausgedrückt werden sollen, und mit dem besondern Style des Componisten vertraut, so wird selbst ein kälteres, weniger reizbares Gefühl angesprochen und erregt werden, und durch die Art, wie man sich mit dem Einzelnen bekannt machte, wird der Geist die Empfindung leiten, vor Uebertreibung eben sowohl, als vor Kälte verwahren und so zur Wahrheit, ohne die kein Ausdruck möglich ist, führen. Wer aber richtig und wahr fühlt, was er vorträgt, wird und muss auch auf die Zuhörer wirken.

10. Schwerer Vortrag unterscheidet sich vom leichten dadurch, dass bey jenem die Töne fest an einander gebunden, nachdrücklich und ihrem vollen Zeitwerthe nach ausgehalten, bey diesem aber weniger gehalten und gebunden, kürzer und mit geringerer Festigkeit ausgeführt werden. Von beyden Arten die jedesmal passende zu wählen, so wie auch die gehörige Stärke oder Schwäche im Ganzen zu treffen, ist von grosser Wichtigkeit. Die Ueberschriften der Musikstücke aber können nur eine allgemeine Vorschrift geben und sagen daher nicht genug! Text und Musik nur können mehr Licht geben. Strengerer Styl z. B. verlangt schwerern Vortrag und mehr Stärke, als freier, eben so heftige Leidenschaft u. s. w. Die verschiedenen möglichen Grade aber des leichten und schweren Vortrags in Verbindung mit der jedesmal angemessenen Artikulation lassen sich nicht einzeln angeben.

11. Die Redeaccente, die im Texte liegen, mit den weit häufigern Accenten der Musik zu verbinden und beyde gehörig hervorzuheben, ohne

gegen den Fluss der Melodie, noch gegen die Gesetze der Harmonie zu verstossen, ist eben so wichtig.

Man unterscheidet bekanntlich drey Accente: den grammatischen, oratorischen und pathetischen. Der grammatische besteht allein in der Verschiedenheit langer und kurzer Sylben, für deren Andeutung die Musik gute und schlechte Takttheile braucht. Der oratorische hat es zwar eigentlich nur mit dem Verstande zu thun, indem er den Nachdruck gewisser Begriffe bestimmt, nähert sich doch aber sehr dem pathetischen, dessen Quelle allein die Empfindung ist, da in der Musik der Ausführende weit öfter den Begriff in Empfindung umwandelt und umwandeln muss, um ihn dem Gefühle näher zu bringen, als er ihn nackt und kalt ohne Malerey dem Verstande durch Töne darzustellen im Stande ist.

Da die musikalischen Mittel des Accentes sehr mannichfaltig sind und z. B. in einem längern Verweilen auf einem Tone, in höhern, verstärkten Tönen, im Punkte, Syntope, Vorschlägen, allen übrigen Manieren, Wiederholungen einzelner Worte u. s. w. bestehen, so ist schon der Componist, der allerdings die Hauptsorge für die Accente übernehmen soll, im Stande, sehr viel für dieselben zu thun; doch bleibt dem Sänger noch immer Gelegenheit genug, durch die unendlich verschiedenen Modificationen der Stimme ein Wort, eine Phrase, den einen oder den andern Ton vor andern hervorzuheben und so eine Mannichfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, die nie die trefflichste Wirkung verfehlen kann.

12. In Hinsicht auf Auszierung endlich ist es gewiss das höchste Ziel des Gesanges und der sicherste Beweis der vollkommensten Herrschaft über die Stimme, wenn der Sänger im Stande ist, selbst bey verschwenderischer Ausschmückung durch gewählten Ausdruck in den eigentlich zur Melodie gehörigen Tönen, durch besonderes Hervorheben derselben, durch die mannichfachen Grade der Stärke und Schwäche u. s. w. die Form und den ursprünglichen Inhalt der Melodie bemerkbar zu machen: bey dieser Art des Vortrags, die dem Tenor am leichtesten, dem Sopran am schwersten fällt, wird es dann ohne weitere Einwendung erlaubt seyn, solche musikalische Gedanken, die mehreremal wiederkehren, das erstemal einfach, und dann auf verschiedene Weise verziert vorzutragen, da nun der ursprüngliche Stoff durch die Verzierungen nicht unkenntlich gemacht, sondern durch sie nur um so mehr hervorgehoben wird.

13. Das sogenannte *rubamento di tempo*, oder *tempo rubato*, welches von manchen Sängern als Mittel des Ausdrucks angewandt wird, kann in seltenen Fällen und an besonders ausdrucksvollen Stellen von Wirkung seyn, wenn man es nämlich als eine Art Synkopation betrachtet, die entweder Anticipation oder Retardation ist, und also es so versteht, dass man in einem und eben demselben Takte der einen Note etwas von ihrem Werthe nimmt, was man der folgenden giebt, oder umgekehrt, oder diess Verfahren auch wohl auf zwey auf einander folgende Takte anwendet. Nur bedarf es einer genauen Prüfung, ob es an der gewählten Stelle sich mit dem Gang, der Bewegung und überhaupt der Art der Instrumentation vertrage, und vieler Vorsicht, um nicht durch öftern Gebrauch monoton zu werden oder wohl gar nach und nach in völlige Taktwillkühr überzuschweifen: eine sehr üble Gewohnheit, die man leider jetzt an vielen, sonst verdienten Künstlern, Sängern und Instrumentisten oft zu bemerken Gelegenheit hat, da es beynahe zur Mode geworden ist, weit mehr a piacere als a tempo zu singen und zu spielen, und wohl gar eben durch diese Willkühr sein tieferes Gefühl beurkunden zu wollen.

Es ist freylich nicht vom Concertsänger und noch viel weniger vom Theatersänger zu fordern, er solle Arien und Duetten so streng im Takte singen, als wären es Fugen, aber gewiss ist es immer weit besser, sich in die möglichste Strenge im Takte, als an Willkühr zu gewöhnen, da diese so oft, anstatt den beabsichtigten höhern Ausdruck zu bewirken, dem Zuhörer vielmehr eine Art ängstlicher Furcht vor gänzlicher Taktauflösung erzeugt, die ihm nothwendig seinen Genuss stören muss, da ferner jene böse Gewohnheit vorzüglich in Ensemble's sehr schlimme Wirkungen hervorbringt, und da man endlich zum Anhalten oder Eilen im Zeitmasse an Stellen, die dergleichen verlangen möchten, schon von selbst geführt wird. Ueberhaupt vermag nur ein richtiger und feiner Geschmack die Grenzen zu bestimmen, welche Taktwillkühr von gänzlicher Taktlosigkeit trennen, und nur die strengste Aufmerksamkeit kann die Beobachtung derselben möglich machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Stuttgard. Neuigkeiten sehen wir seither auf unserer Bühne nur wenige. *Der Unsichtbare*, von Costenoble, mit flacher und gedankenarmer Musik von Eule, wurde zweimal gegeben, und konnte sich nur durch das komisch-charakteristische Spiel unsers Rohde, als Plattkopf, erhalten, welcher das Zwerchfell der lachlustigen Zuschauer weidlich erschütterte. *Der Barbier von Sevilla*, von Rossini, wurde hingegen oftmals bey gedrängtem Hause wiederholt. Eine witzige melodiereiche Musik, welche sehr wohlgelungene komische Stücke von vielem Theater-Effekt enthält. Besonders lobenswerth sind die Duette, Figaro's Arie, das Quintett aus Es dur und das Terzett aus F dur im zweyten Akte. Dem sämmtlichen darstellenden Personale gebührt ein gerechtes Lob. Die Besetzung war folgende: Graf Almaviva — H. Hambuch, Rosine — Dem. Stern, Figaro — H. Häser, Bartolo und Basil — die Herren Rohde und Pezold. Wiederholt wurden: *Richard und Zoraide, die Zauberflöte, Ostade, Emma von Resburgh, die Entführung aus dem Serail, Axur* (worin Hr. Krebs billig den Tenor hätte abtreten sollen), *die Schwestern von Prag, der blinde Gärtner, der Teufelstein, das Wunderglöckchen, Cortez* u. s. — Von fremden Künstlern hörten wir zuvörderst die bekannte junge Schweizersängerin Dem. Hardmeyer, welche in den Zwischenakten die Arie des Sextus aus *Titus*: „Parto, ma tu ben mio", sodann aus *Tancred* ein Rondo mit Chor, mit Beyfall sang. Ihre Stimme ist rein, klangvoll und angenehm, doch nur von mässiger Stärke, ihr Vortrag nett und nicht ohne Geschmack; dem ohngeachtet fehlt es ihr noch an höherer Ausbildung. Auch sang sie bey Hofe in einem Kammer-Concerte, wo sich auf seiner Durchreise zugleich der Herzoglich-Coburg'sche Kammermusikus H. Jacobi auf dem Fagott hören liess. Nach Versicherung einiger hiesigen Künstler, welche Glauben verdient, soll Hr. J. sowohl in Ton und Fertigkeit, als auch in Ausdruck und Vortrag, dem längst anerkannten Fagottisten Antou Romberg gleich zu stellen seyn. Man unterhandelt gegenwärtig mit ihm wegen eines Engagements. Sodann erfreuete uns der königlich Bayersche Kammersänger Hr. Fischer mit einigen Gastdarstellungen, als: mit Figaro in Mozart's Oper und Bucephalo in den *Dorfsängerinnen*. Hr. F. ist schon seit lange als ein sehr braver Sänger und Schauspieler anerkannt. Er errang sich viel Beyfall und musste auf Verlangen die Arie: „Nicht mehr geht's nun an Damen Toiletten" wiederholen, welche er italienisch sang, und mit verschiedenen amorfio und lazzi in seinem Spiele anstaffirte. Sonderbar, dass er noch immer wie ehemals „non più andrai farfallone" anstatt farfalone, sprach. Seine Blüthenzeit als Sänger ist so ziemlich vorüber und seine Stimme in der Höhe ganz im Abnehmen. Einige tiefe Töne sind noch stark und melodisch. Er spricht zwar deutlich und vernehmlich aus, doch nimmt er den Mund zu voll, was sehr störend ist. Der Italiener bezeichnet diess zum öftern mit: latrar nel canto. Auch kokettirte derselbe ein wenig zu sehr mit seiner Persönlichkeit und der Rolle selbst. Als Bucephalo gefiel Hr. F. nur theilweise. Sein Spiel war weniger frey, gewandt und lebhaft und seine Mimik ohne viele Bedeutsamkeit. — Ferner gab Hr. Beils vom Augsburger Theater den Joseph in Mehul's Oper, den Murney und Tamino mit lebhaftem Beyfall, und wurde engagirt. Dieser junge Mann, welcher sich kaum erst seit einigen Jahren der Kunst widmete, berechtigt zu erfreulichen Hoffnungen, wenn er zur Ausbildung seines schönen Talents in die Hände eines braven Meisters kommt und das Studium der Musik vor allem sich zum Hauptaugenmerk vorsetzt. Er besitzt eine wohltönende, reine Brust-Tenorstimme. Wohlmeynend rathen wir ihm, seine Stimme nicht unnöthig zu forciren und ja immer recht einfach und ohne allen Zierath vorzutragen. — Noch hörten wir in den Zwischenakten und im Concert Signora J. Cerioli aus Bologna, welche mit einem bedeutenden Gehalte auf vier Monate als Kammersängerin engagirt ist. Sie hat eine nicht unangenehme Altstimme, aber von sehr mässigem Umfange, und die den Italienern sonst eigenthümliche Seele und das Feuer im Vortrage mangeln ihr. Das bekannte Sprichwort: „che canta più bella, che bene" bewährt sich an ihr. — Endlich sangen Hr. und Mad. Weixelbaum, vom Carlsruher Hoftheater, in der *Italienerin in Algier*. Er gefiel zwar als Lindoro, da er — obgleich seiner Stimme der frische jugendliche Zauber fehlt, er besonders viel falsettirt und als Schauspieler nicht bedeutend ist — eine

avec ardeur und mehrere Lieder von Dessaide und von Desaugiers und den Jagdgesang von Lagarde: *Et quoi, tu sommeilles?* und unzählige andere und viel ältere mehr.

Wir sind zu ernsthaft, zu feyerlich und umständlich im Umgange. Wir regen uns viel zu wenig frey und lebendig beym Ausdruck unserer geselligen Empfindungen. Aus Konvenienz spricht man wenig: wie sollte man frey aus dem Herzen singen können? Die Gedrängtheit mancher Menschen geht so weit, dafs sie es kaum vertragen mögen, in Gesellschaften *ihre eigene Stimme* zu hören. Ueberall herrscht, bald so, bald anders, bald mehr, bald weniger, eine gewisse Achtsamkeit auf Lokal-Rücksichten und Personalverhältnisse, wodurch manche junge Brust sich zusammengepreßt, manche Stimme sich gelähmt fühlt, die aufgefordert singen soll. Und so liefse sich eine ganze Tablatur von Bedenklichkeiten aufzählen, warum Gesänge bey uns nie Glück machen und das Singen nie zu einem allgemeinen Hulfsmittel der Gesellschaft erhoben werden wird. Was und wieviel auch sonst für das Bedürfnis eines geselligen Gesanges gesagt und hin und wieder auch gethan worden sey, so will das Alles nichts verschlagen. Unsere Societäten bleiben dennoch, wenigstens in sofern ihnen gröfstentheils das erheiternde Hulfsmittel des Gesanges abgeht, wozu der Franzos sich sogleich erhebt, ziemlich kalt und empfindungsleer; kein munterer Geist will sich so recht in ihnen regen, und vergebens harrt man darauf, dafs irgend ein gemeinschaftlicher Anklang von Liedern erfolge. Man will und mag nicht, und — man kann nicht. Immer bleiben es Ausnahmen, wenn der Zufall oder die Wahl freundliche Menschen zusammen bringt, die das Herz haben, offen und froh zu seyn und ihre Empfindungen in muntere Gesänge, die im Gedächtnisse hängen, zu ergiefsen.

Und das ist wohl recht Schade. Aber die Sache ist nun einmal, wie sie ist, und der Geist zum Gesange möchte schwerlich jemals so allgemein unter uns werden, als wohl zu wünschen wäre. Es gehörte nicht viel weniger dazu, als den deutschen frostig a Charakter, seine Tragheit und ein Heer von Begriffen und Gewohnheiten umzuschaffen, unter welchen wir sklavisch einher schleichen und wodurch wir uns so manche Lebensfreude methodisch verkümmern und — bey Ausländern lächerlich machen. Auch gehörte wohl dazu, dafs wir zu ächtem deutschem Patriotismus — wovon sich aber kaum einmal ein deutlicher Begriff geben läfst — entflammt und zur Vaterlandsliebe beseelt würden, wobey es uns Bedürfnis würde, und bliebe, diese grofse Idee, die die Quelle unzähliger schöner Empfindungen ist, in ächt vaterländischen Liedern lebendig zu erhalten, und was dergleichen mehr ist, was sich sehr weitläuftig ausführen liefse.

Unterdefs mufs man auch wieder gerecht seyn, und zugeben, dafs nicht gerade *Alles* auf den Charakter unserer Nation, am allerwenigsten auf den Theil davon, den man unter dem Namen des *Volks* begreift, geschoben werden müsse. Auch unser Volk singt recht gern: denn was hatte es sonst, das es bey seiner Lebensfast und Mühe erfreue, als Tanz und Gesang? Dieser ist ihm im Gegentheil grofses Bedürfnifs. Es liegt an noch ganz andern Dingen, warum es mit Volksgesängen nicht fort will. Eines Theils ist die Beschaffenheit der Lieder selber, sowohl dem Inhalte als den Melodien nach, daran Schuld: andern Theils der Umstand, dafs man es immer noch zu wenig recht anzufangen weifs, um Liedergesänge einzuführen und sie zu allgemeinen Volksmelodien zu erheben.

Statt uns nun hier abermals in Deklamationen über den unzählig oft schon durchgesprochenen Gedanken zu verlieren, wie gut und herrlich und verdienstlich es wäre, recht viel dafür zu thun, bleiben wir lieber bey einer, wenn auch nur kurzen und flüchtigen Untersuchung jener beyden Hauptpunkte stehen: denn so kommen wir vielleicht der Sache näher und machen auf das natürlichste, einige Mittel ausfindig, wie dieselbe am besten anzufangen wäre.

Also erstlich fragt sich, wie müfsten deutsche Lieder beschaffen seyn, um auf die allgemeine Empfindung zu wirken und insonderheit vom Volke verstanden und genossen zu werden?

schöne Gesangmethode besitzt; hingegen seine Gattin, die in frühester Zeit hier mit Recht Beyfall einerntete, missfiel diesmal gänzlich. Abgesehen davon, dass sie von einer Heiserkeit noch nicht völlig hergestellt war, konnte man die Partie der Isabella nicht wieder, da die Cantilenen derselben durchgängig verändert, verlegt, in die höhern Regionen des Soprans gesetzt und unnatürlich mit musikalischem Schnitzwerk verbrämt waren. Auch gab sie den Charakter der Rolle auf eine, an dieser sonst so braven Künstlerin ungewohnte Weise, höchst seelenlos, schläfrig und träge. — Die Eröffnung der Winterconcerte der Hofkapelle geschah mit Fr. Schneiders rühmlichst bekanntem Oratorium: *Das Weltgericht*, welches würdig, mit Präcision und regem Leben aufgeführt und besonders von den Eingeweihten der Kunst mit dem ihm gebührenden Beyfall und gerechter Anerkennung aufgenommen wurde. Die Chöre, Fugen und vierstimmigen Chorlie sind besonders schön und von ausgezeichneter Wirkung; nur hätte das Chorpersonale weit stärker besetzt seyn sollen, um so mehr, da die Tenore und Bässe, mit Nachtheil für den Totaleffekt, hinter einige Säulen postirt waren. Die Hinzuziehung von Dilettanten verschmähte man vielleicht nur darum, weil es ihnen um das Ernste selten Ernst ist und dieser Nicht-Ernst dem guten Gelingen einer Aufführung wohl mehr schadet, als frommt. Von grösseren Werken hörten wir in diesen Concerten *die Schöpfung*, *Abrahams Opfer* und einige andere guter Meister. Auch gab man uns *die Harmonie der Sphären* von Andr. Romberg zum Besten; so mehre Sinfonien von Beethoven, Haydn, Spohr Op. 49. C. M. von Weber's Zigeunersinfonie zu *Preciosa* und Spontini's Fest- und Sieges-Marsch, der als flüchtige Gelegenheits-Composition nicht zu verachten, hingegen mit den genannten Kunstprodukten in keiner Hinsicht zu vergleichen ist. Unsere Künstler erwarben sich in ihren trefflichen Leistungen den lebhaftesten Dank, so wie die gerechte Würdigung ihrer Verdienste um die Kunst. Besondere Erwähnung verdient ein Trio-Concert von Mayseder für Violine, Fagott und Violoncell, von den Hrn. Stern, Barnbeck und Kraft meisterlich vorgetragen; ingleichen ein Doppelconcert für zwey Flöten von Braun in Berlin, und gespielt von Hrn. Krüger und Braun, in welchen Stücken durch den edlen Wetteifer dieser wackern Künstler das Vergnügen und der Enthusiasmus des Publikums wesentlich gesteigert wurde. An dem Klarinettisten Herrn G. Reinhart aus Frankfurt am Main und dem Violinisten, Hrn. Nikola von Hannover, hat unser Orchester zwey sehr schätzbare Acquisitionen gemacht. Den jungen Violinisten Heim, der schon einigemal Proben seines bedeutenden Talentes zu allgemeiner Zufriedenheit ablegte, einen Schüler von Wiole, lässt unser König auf einige Jahre nach Paris reisen, um sich dort nach vorzüglichen Mustern der französischen Schule weiter auszubilden. Extra-Concerte fremder Virtuosen hatten folgende Statt:

Hr. Wolfram aus Wien, ein braver Flötist, der nebst einem schönen Tone bedeutende Fertigkeit mit Geschmack vereint; nur wäre an seinem Vortrage das zu oft wiederholte Ziehen und Schleifen der Töne in einander zu tadeln, worunter die Deutlichkeit leidet.

Der Kapellmeister C. Kreutzer, welcher schon lange als ausgezeichneter Klavierspieler und als sehr braver Componist rühmlichst bekannt ist, und uns mit ältern und neuern Compositionen seiner Muse erfreute. Auch gab er auf dem Pan-Melodicon uns einiges zum Besten. Dem. Hug sang in diesem Concerte Mozart's Arie: Come un scoglio, aus *Così fan tutte*, recht lobenswerth. Möchte diese junge Sängerin recht fleissig, und auf die schon einigemal aus guter Absicht an ihr gerügten Fehler aufmerksamer seyn. Concert des Klavierspielers Carl Schunke, Sohn des kürzlich hier gestorbenen Kammermusikers, dessen im Jahrgang 1816 dieser Zeitschrift No. 31 schon gedacht ist, jetzt neunzehn Jahre alt, und welcher einige Jahre in Berlin und Wien lebte. Was die Technische in seinem Spiele anbetrifft, Nettigkeit, Rundung und Präcision des Anschlags, Eleganz und Sicherheit, die grössten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit zu überwinden, könnte er wohl unbedingt den grössten Klavierspielern gegenwärtiger Zeit an die Seite gestellt werden und wird aller Orten, vielleicht auch schon wegen seiner Jugend Bewunderung erregen. Dass er auch mit Mässigung, Seele und gemüthvollem Ausdruck vortragen könne, bewies er unter andern in dem grossen Concerte von Ries aus Cis moll, das man nicht leicht besser und correkter zu spielen im Stande ist. Seine eigenen Compositionen und freyen Fantasieen aber sind zur Zeit

nichts weniger als geregelt geordnet, ein wildes Gemisch fremder aufgeraffter und compilirter Ideen, worin der jetzt herrschende Modegeist nicht zu verkennen ist und Rossini eine Hauptrolle spielt. Schade, wenn in diesem jungen talentreichen Manne das Intensive der Kunst durch das Extensive verdrängt werden sollte und er den Zweck, seinen Ruf zu gründen, verfehlte, denn zum Berühmtwerden gehört gar mancherley. — Ganz kürzlich spielte der Fürstlich Fürstenberg'sche Musikdirector, Hr. Wassermann, im Theater ein Violinconcert von Hoffmann und beurkundete sich als einen sehr geübten, gebildeten Künstler. Sein Ton ist kräftig, seine Spielart gediegen und geistvoll. Besonders zart und gemüthlich trug er das Adagio vor, welches aus einem Spohr'schen Concerte entlehnt war, und errang allgemeinen Beyfall. — Der Intendant unsers Theaters, welcher mit dem Kapellmeister auf Reisen war, um neue Mitglieder für die Oper zu engagiren, hat bis jetzt dem allgemeinen Wunsche des Publikums nicht völlig entsprechen können, und manche bedeutende Rolle befindet sich bey der Beschränktheit unsers Personales öfter in den Händen von Anfängern. Die Reform, welche Hr. Lindpaintner in der Dislocation der Instrumente im Orchester vorgenommen hat, ist offenbar im Vergleich der frühern, gleichfalls von ihm angeordneten, Stellung zweckmässiger und für die Executirung selbst vortheilhafter, da ihm, dem Director, z. B. die Violinen nicht mehr im Rücken, sondern zur Seite sitzen und die Bässe das Centrum bilden. — Die Klage über die so mittelmässigen Kirchenmusiken in den evangelischen Kirchen ist noch immer nicht beherzigt worden. So fehlt es durchaus an guten Organisten, und die Choräle werden meistens in dem alten geschmacklosen Schlendrian mit gedehnten Zwischenspielen, Läufen und Zierathen begleitet. Das zunächst der Residenz gelegene Kannstadt beschämt diese, da es in Hrn. Horzer einen recht geschickten und verständigen Orgelspieler besitzt. — Herr Griesinger (Gründer und Stifter aller frühern Singvereine und der jetzigen Concerte im Museum) lässt es sich sehr angelegen seyn, diess Institut zu heben, und erfreut uns mit seinem Talente als Sänger, da er eine angenehme Basstimme hat, selbst zuweilen. Besonders trägt er komische Arien u. s. w. mit anspruchloser Laune und Lebendigkeit vor. Unter den Dilettantinnen zeichnen sich dort die Damen Raht und Kaulla aus, welche unverkennbar einen guten soliden Unterricht geniessen. — Von den in der Zeitschrift „Der Gesellschafter" befindlichen kritischen Beleuchtungen über unsere Bühne, welche mit D. A. unterzeichnet sind, ist, was die Urtheile über Musik betrifft, nichts zu sagen, als dass der Verfasser einer der Leute ist, qui savent tout, sans avoir jamais rien appris! —

Bemerkungen.

Von F. L. Bührlen.

„Die Kunst, insbesondere die Musik, mil-
„dert das Uebermass der menschlichen Empfin-
„dungen, sie erhebt das Gemüth, erweckt schöne
„Gefühle und besänftigt die schmerzlichen." Auf diesem Gemeinplatze finden wir uns alle zusammen und stimmen in das Lob solcher Vorzüge mit ein, nur müssen wir dergleichen Wirkungen, welche die Kunst im Ganzen mit leisem Zuge leistet, nicht in jedem einzelnen Falle handgreiflich erleben wollen. Man begegnet Erscheinungen, die gerade auf das Gegentheil zu deuten scheinen. Es ist schon früher in diesen Blättern die Bemerkung vorgebracht worden, dass man nach dem Genusse einer guten Musik in einem gereizten Zustande sey und den kleinsten Misston, der dann im geselligen oder häuslichen Leben vorkommt, nur desto wehthuender empfinde, weil er so nahe an die eben genossene reine Harmonie grenze.

Diese Empfindung liegt viel näher und erfüllt uns gewaltiger, als etwa die Hoffnung, unsere Umgebung nach und nach auch auf einen reinern, jenen aesthetischen Zuständen verwandtern Ausdruck bringen zu können, welchem Bestreben sich überall die schwersten Hindernisse entgegenstellen.

Gerade umgekehrt pflegt dagegen der Genuss der Natur, der kunstlosen Schöpfung, von welcher zuweilen behauptet worden, dass sie den Sinn des Menschen verwildern könne, zu wirken. Von den weitschauenden Höhen, aus dem Walddunkel, aus der Thaleinsamkeit in den gesellschaftlichen oder häuslichen Kreis zurücktretend, wissen wir die Güter der Geselligkeit, des traulichen Beysammenseyns höher anzuschlagen, und

dieser Besitz scheint sich auf dem Hintergrunde des unendlichen Raumes und der Mannichfaltigkeit der leb- und empfindungslosen Schöpfung, in welche erst das Menschliche Bedeutung bringt, schöner abzuheben, als auf dem Hintergrunde der mit gedanken- und gefühlreicher Rede und seelenvoller Harmonie erfüllten Zeit.

Dennoch möchte sich, wenn wir nicht an einen vorübergehenden Wechsel der Zustände, sondern an die Gewohnheit der Jahre denken, behaupten lassen, dass ein ausschliessender Umgang mit der Natur, gleichsam einer taubstummen Schönen, von den feinern menschlichen Gefühlen entwöhne.

Die Leute von Ton legen sich bey ihren Urtheilen über Kunstleistungen gern auf die verneinende Seite. Satyre, Ironie, Persiflage sind vornehmer, als sich Begnügen und Loben. Man hat viel gesehen, man hat das Schönste genossen, wie könnte man mit Etwas vom zweyten Range zufrieden seyn! Es schob jemand die Ursache dieser fatalen Gewohnheit, durch welche sich ganze Assembleen um alle Freude am Guten und Schönen bringen, darauf, weil sie viel reden müssen und es sich von dem Nichtseyn, den Fehlern leichter reden lasse, als von dem Seyn, den Tugenden.

Wir wollen dem nicht widersprechen. Zu begründetem Lobe gehört tiefere Einsicht in die Forderungen der Kunst und in das Wesen einer Darstellung. Was nach dem richtigen Maasse und als ein in sich Harmonisches geleistet worden, das wird eben als Etwas genossen, das gerade recht ist, und nicht anders seyn kann. Was soll man darüber sprechen? Etwa die Theorie dieser Kunstgattung entwickeln? Wer wird diess fordern, wer es aus dem Stegreif leisten wollen? Das ist gerade das mit sich Uebereinstimmende, dass nichts besonders scharf hervortritt. Aber die meisten Kunstdarstellungen streifen da und dort an die Grenzen des Ungehörigen. Statt dass Alles in einen Fluss und Guss sich vereinen sollte, ragt Einzelnes als ein Unzureichendes, Mangelhaftes, Anstossgebendes hervor, und jeder will so scharfsinnig seyn, es bemerkt zu haben. Es ist ja leicht, einem Kunst-Bestreben, das die Unbeholfenheit der Natur, die Macht der Gewohnheit noch nicht ganz überwunden hat, die komische Seite abzugewinnen. Wenn das darstellende Individuum nicht die Forderungen überbietet, die Erwartungen in Bewunderung auflöst, so ist die Persiflage für alle diejenigen, welche nicht Bildung mit Ernst und Gutmüthigkeit vereinigen, beynahe Bedürfniss; es ist das, womit sie, die müssigen Geniesser, gegen den sich anstrengenden Künstler aufkommen und sich des Dankes auf eine noble Art entledigen.

Kurze Anzeige.

Adagio et Polonoise pour la Flûte avec Accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, composées par Louis Maurer. Oeuvr. 13. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

In der sinnigen Composition dieses Werkes erkennt man die geübte Hand eines Meisters: der Gesang ist edel und geschmackvoll und die Passagen sind brillant. Wollte man etwas zu tadeln finden, so könnte man die Passagen sowohl als auch das Ganze etwas zu lang nennen, auch bemerkt man hie und da in einigen unbequemen, mehr für die Violine geeigneten Passagen, dass Hr. M. nicht genau genug mit der Flöte bekannt ist, um dafür brillant, effektvoll und doch leicht ausführbar zu schreiben. Bey den grossen Fortschritten, welche das Flötenspiel in der neuesten Zeit gemacht hat, wird sich jedoch kein geübter Bläser durch diese Bemerkungen abschrecken lassen, dieses übrigens sehr empfehlungswürdige Werk zu studiren, und sie werden sich für die darauf verwendete Mühe vollkommen belohnt finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Februar. Nº. 9. 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

14. In Ensemble's hat der einzelne Sänger nicht genug gethan, wenn er seine Partie, einzeln an sich betrachtet, richtig und gut vorträgt, sondern er muss auch die Partieen der Mitsingenden kennen, um zu wissen, ob nicht bey mancher Stelle dieser oder jener hervorstechen solle, und nach dieser Beurtheilung seinen Vortrag, besonders in Hinsicht auf Stärke und Schwäche, einrichten zu können. Eben so muss er sich auch im Allgemeinen mit seiner Stimme nach den Stimmen aller Uebrigen richten, indem das Hervortreten des Einzelnen, wo es nicht vom Dichter und Componisten mit Bedacht beabsichtigt ist, die Wirkung des Ganzen stört, ohne dem, der sich auf solche Weise über die andern erheben und sich vor ihnen auszeichnen will, in der Meinung der Zuhörer zu nützen. Diess, und dass alle Arten der Verzierungen, so wie der Vortrag überhaupt, im Ganzen sowohl als im Einzelnen, in den Proben unter der Leitung des Directors gemeinschaftlich auf das genaueste bestimmt werden müssen, ist so natürlich, dass es scheint, es bedürfe deshalb keiner Bemerkung. Diese mag doch aber nicht überflüssig seyn, da man nicht eben selten gegen die aufgestellten Grundsätze fehlt. Die Anwendung dieser Bemerkungen auf die Ausführung der Chöre, deren Sorge billig dem Director anheim fällt, ergiebt sich von selbst.

15. Die Befolgung dieser Grundsätze wird doppelt nöthig bey Ausführung von Musik im strengen Styl, besonders der ältern, da diese, verschmähend alle Arten profanen Schmuckes, nur durch Hervortreten des Canto fermo, des Fugenthema u. s. w. durch pünktliche Uebereinstimmung im Vortrag, durch *p cr f* u. s. w., messa di voce, portamento u. s. w. den hohen Eindruck bewirken kann, dessen sie fähig ist.

16. Ist nun auch der Vortrag der Kirchen-, Kammer- und Theatermusik im Allgemeinen und Wesentlichen nicht verschieden, so verlangen doch die Verschiedenheiten des Orts in Ansehung der Grösse, der strengere oder freyere Styl des Componisten, der ernstere oder heiterere Charakter der Musik und ihr besonderer Zweck eine genaue Berücksichtigung, die dem denkenden Künstler bey einiger Erfahrung nicht schwer fallen wird, dem mechanischen aber, auch durch eine Menge ins Detail gehender Bemerkungen, in denen jedoch Vollständigkeit zu erreichen kaum möglich seyn möchte, nicht gelehrt werden kann.

Viertes Kapitel.

Von den verschiedenen Arten der Gesangstücke.

I. Das Recitativ.

1. Das Recitativ, eine Gesangsgattung, die vorzüglich für solche Theile eines musikalischen Gedichts gebraucht wird, welche Sentenzen, Betrachtungen, Erzählungen, Gespräche u. s. w. enthalten, ist eine Art musikalischer Deklamation, die gleichsam zwischen der Rede und dem Gesange mitten inne steht. Es unterscheidet sich von der Rede dadurch, dass der Ton nicht der gemeine Redeton, sondern ein musikalischer Ton ist, dass die einzelnen Töne der Sylben von dem Componisten vorgeschrieben sind und sich auf bestimmte Harmonieen gründen, die den Regeln der Setzkunst unterworfen sind. Von dem eigentlichen Gesange aber unterscheidet es sich dadurch, dass es nicht melismatisch sondern syllabisch ist, d. h. dass jeder Sylbe gewöhnlich nur

ein Ton zukommt, dass seine Bewegung (Zwischensätze der Begleitung abgerechnet) durchaus dem Sänger überlassen ist, dass die Begleitung, welche sie auch sey, nur die einfachen Akkorde angiebt, auf denen die Singstimme beruht und dass die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne weitere Rücksicht auf melodischen Rhythmus, beobachtet werden.

Der Dichter herrscht also vorzugsweise im Recitativ und der gute Vortrag desselben erfordert daher vor allem richtiges, inniges Gefühl und Kenntniss der Deklamation.

2. Aus dem Gesagten aber müssen sich auch für den Vortrag des Recitativ's in musikalischer Hinsicht die nöthigen Regeln ergeben.

Man unterscheidet das einfache Recitativ, *recitativo parlante*, mit blosser Begleitung des Basses und des Pianoforte oder der Orgel — und das obligate, *stromentato, cogli stromenti*, mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Obgleich zwischen diesen beyden Arten des Recitativ's eben so wenig ein wesentlicher Unterschied ist, als zwischen dem Recitativ der Kirche, der Kammer und des Theaters, so verlangt doch das einfache Recitativ und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieser Gattung hervorgehen, noch strenger, als das obligate Recitativ und das der Kammer und des Theaters, die Beachtung der folgenden Regeln.

3. Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte dem Sinne nach, und vollkommene Intonation sind Haupterfordernisse beym Vortrag des Recitativ's. Kaum weniger wichtig aber ist es, das Recitativ einfach, leicht und gewandt und mit dem möglichsten Ausdruck vorzutragen, *con maniera semplice, sciolta, leggiera ma espressiva*, da es nur so von Wirkung seyn kann. Denn da es als musikalische Deklamation eigentlich keine wirkliche Melodie, und, wie schon bemerkt, gewöhnlich für jede Sylbe des Textes nur einen Ton hat, so verträgt es — besonders das erzählende Recitativ, welches daher fast immer ohne Instrumente ist oder diesen doch nie eine selbstständige Begleitung oder Zwischensätze giebt, sondern sie nur die nöthigen Akkorde einfach angeben lässt — fast gar keine Verzierungen, wenn man leicht angebrachte Appoggiaturen u. dgl. ausnimmt; und kurz und leicht müssen in der Regel die Töne hervorgehen, da man im Recitative zwar nicht, wie manche, besonders italienische, Buffi Duo, wirklich sprechen, wohl aber gleichsam nur zu sprechen scheinen soll.

Ausnahmen können, vorzüglich in begleiteten Recitativen bey sehr leidenschaftlichen Stellen, auch wohl am Ende, allerdings statt finden, doch soll man sich auch dann mit Portamento, messa di voce und sparsam angewandten Coloraturen begnügen, damit nicht die Ausnahme zur Regel werde.

4. Die Recitative wurden von allen ältern Componisten und werden von den meisten neuern so geschrieben, dass die einzelnen Töne, wenigstens die auf guten Takttheilen, in der Harmonie liegen. Ein solches Recitativ aber genau, wie es nun da steht, vorgetragen, würde ziemlich steif und unbeholfen erscheinen. Man hat daher die bekannten alten Regeln von der Veränderung mancher Noten im Recitativ z. B. bey Tönen, welche mehreremal nach einander vorkommen, auf guten Takttheilen, d. h. auf langen Sylben, so wie für durchgehende Noten, durch welche mehr Fluss in den Gesang kommt u. s. w. Da diese Regeln in der Natur des Recitatives begründet und daher leicht zu merken und zu beachten sind, so scheint die Art einiger neuern Componisten, nämlich die Recitative genau so zu schreiben, wie sie dieselben vorgetragen wünschen, nur für sehr beschränkte Sänger empfehlungswerth; denn andere bessere werden gewöhnlich gegen diese Schreibart durch den etwas lächerlich confusen Anblick, den sie gewährt, so eingenommen, dass sie über der bunten krausen Form auch den, vielleicht trefflichen, Inhalt unbeachtet lassen und nun geradezu ihr eigenes Recitativ geben. Das mag aber nur dann ohne Nachtheil für den Componisten geschehen, wenn der Sänger hinreichende Kenntniss der Akkorde und der Deklamation besitzt, um nicht gegen die Harmonie zu verstossen und die Töne den Worten gut anpassend z. B. höhere für kräftige Worte, mittlere für zarte u. s. w. zu wählen.

5. Die Bewegung des Recitativ's ist verschieden nach den verschiedenen Empfindungen, die es darstellt und ganz in der Willkühr des Sängers, der hier nicht so, wie beym eigentlichen Gesange, an Takt und Rhythmus gebunden ist, sondern bald langsam, bald schnell deklamiren, hier eilen, dort zögern und da, wo Interpunktionen im Texte grössere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pausen machen darf.

Wo diese von dem Componisten vorgeschrieben und durch kurze Zwischenspiele der Instrumente, oder auch nur durch einzeln angegebene Akkorde ausgefüllt werden, da muss der Sänger die Instrumente völlig austönen lassen, ehe er seinen Gesang fortsetzt, dahingegen die Instrumente dem Sänger augenblicklich mit ihren Akkorden folgen müssen.

Selbst in den kleinen Sätzen mit arioso, a tempo u. dgl. bezeichnet, die in manchen Recitativen vorkommen, ist nur dann die grösste Strenge im Takt anzurathen, wenn sie durch die, vom Componisten mit Bedacht gewählte, Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird, weil sonst die Einheit und Verbindung des Ganzen leicht Störung erleidet.

6. Diese Mannichfaltigkeit, welche bey dem Recitativ durch die Verschiedenheit der Bewegung entsteht, wird ungemein erhöht durch die, mit steter Rücksicht auf die Worte angewandten oder von den Worten vielmehr angedeuteten, Modificationen der Stimme, durch *pp p mfr fr* u. s. w. wo nicht etwa der Ausdruck einer starken sich gleichbleibenden Leidenschaft nur einfache kräftige Diction erfordert.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar. Kärnthnerthortheater. Die Administration dieser Bühne, durch Unpäßlichkeiten einiger Hauptindividuen beträchtlich gehemmt, musste sich deshalb auf die Reproducirung bereits gesehener Darstellungen beschränken. So wechselten die Opern: *Der Freyschütz, die Müllerin, Joseph, Othello, Johann von Paris, die diebische Elster, der Barbier von Sevilla, die Zauberflöte, Zamire und Azor, die Schweizerfamilie*, und die kleinen Singspiele: *Milton, der Matrose, die beyden Ehen, der Dorfbarbier, die Junggesellenwirthschaft* u. s. w. mit den Balleten: *Lodoiska, Johanna d'Arc, Lise und Colin, Alfred, Joconde, das Milchmädchen, die beyden Tanten* etc. etc. Bisweilen werden auch als Surrogat der Vorspiele einzelne Ouverturen, Gesang- und Kammerstücke zum Besten gegeben; so ärntete unlängst unser Landsmann Reisiger zwiefache Lorbeeren, zuerst als Sänger durch den kraftvollen Vortrag der herrlichen Bass-Arie in H moll aus Händels *Messias*, sodann als Virtuose auf dem Pianoforte in einem ungemein solid gearbeiteten Concerte aus Es dur. — Als Novitäten werden erwartet: Rossini's *Donna del Lago* und ein Ballet vom Hrn. Taglioni. — Im *Theater an der Wien* gab man ein Melodram: *Die Zigeunerin von Dernoleucht*, nach einem Roman des Walter Scott, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Roser. Die Handlung dieses Spektakelstückes beruhet auf den nobeln Sentiments einer Zigeunerin, die, obwohl verschrieen als Hexe, dennoch als eine wahre Deus ex machina immer die Retterin der Unschuld ist, trotz einer Generalissima commandirt, was in den bedrängtesten Zufällen geschehen solle, überall erscheint, wo Hülfe von Nöthen, um die verborgensten Geheimnisse weiss, Schlachten liefert, und zum Schluss den gordischen Knoten des Ganzen nicht sowohl entzwey haut, als eigentlich so recht zersprengt; denn eine mit Korsarén gefüllte, unterminirte Höhle fliegt krachend in die Luft, und das heisst wahrer Knalleffekt. In der Musik zeichnen sich zwey Chöre, ein gemüthliches Lied mit Harfenbegleitung und ein concertirender Entreakt besonders aus. — Zu den ferneren Leistungen dieser Brissigen, man darf sagen: unermüdeten Gesellschaft gehörte: *Magadola*, oder: *Die Wunderperle*, indisches Märchen in vier Abtheilungen, in Musik gesetzt vom Hrn. Operndirector von Seyfried. Die Bearbeitung dieser, den dramatischen Novellen des Hrn. Friedrich von Heyden entlehnten Fabel, scheint von einer geübten, mit dem Bühnenwesen völlig vertrauten Feder herzurühren: der Dialog ist durchaus edel und kraftvoll, der Versbau rein und correkt, die Charaktere, besonders das Götterkind Magadola, treffend gezeichnet, und die ganze Dichtung verräth Phantasie und wahre poetische Begeisterung, die auch auf den Componisten übergegangen ist, und ihm neuerdings Gelegenheit gab, sein eminentes Talent für solch grossartigen Tonsatz zu bewähren. Gleich die Ouverture, ein, nach wenigen thetischen Einleitungsakten, kühn imponirendes Allegro agitato in G moll, bereitet auf ernste Ereignisse vor, und mahlt in stark markirten Zügen die Erbitterung der Gemüther, womit beyde fürstliche Brüder feindselig aufgereist sich gegenüber stehen, und wogegen die zart und sanft geführten Zwi-

schenperioden, sowohl, als die schön angebrachten Ausweichungen in befreundete Tonarten (D, B, Es, C, G dur) den milden Sinn der engelreinen Jungfrau, Brama's Tochter, in welcher sich kindliche Unschuld mit Seherkraft paart, so ansprechend bezeichnen. Den höchsten Werth verleihen aber diesem Drama die zahlreichen, meisterlich geschriebenen Chöre, die sämmtlich genau mit der Handlung verbunden sind und lebendig in das Interesse derselben eingreifen, und aus welchen wir nachstehende vorzugsweise anführen: 1. der Einzugschor der Göttinn des Ganges, ein überaus melodischer Frauengesang (As dur, $\frac{4}{4}$) mit Harfenbegleitung und eingeflochtenen Tänzen, in welchem die Stimmenführung musterhaft zu nennen ist; 2. der Brameneochor, während welchen sie ihre Wanderung antreten, (Andante, F dur C,) ein Tonstück von hoher Simplicität und Würde, Andacht und stiller Ergebung, bloss mit Quartett-Accompagnement, dessen Grundharmonie zuerst theilweise vom Orchester ausgeführt melodramatisch den Dialog begleitet und dann ganz unerwartet in den vollen Choralgesang übergeht; 3. der Wuth und Rache athmende Kriegerchor zum Schluss des ersten Aktes (Presto, D dur), welcher durch seine einfach kräftige Instrumentirung einen imposanten Charakter erhält; 4. der Chor der Braminen, die erschöpft und ermattet in der Wüste ihr Schicksal bejammern; (F dur $\frac{4}{4}$) im Orchester dominirt eine Hauptfigur, welche wechselsweise dem Fagott, Violoncell, der Flöte, Hoboe, Klarinette und endlich sämmtlichen Violinen zugetheilt ist, die über gehaltene Akkorde durch die Nebentonarten B, G moll, Es, As, F moll den ununterbrochenen Leitfaden fortspinnt und wozu gleichsam ganz unabhängig davon die Stimmen ihren Klaggesang ausströmen lassen; 5. ein entfernter Männerchor (B dur) ganz ohne Begleitung, in welchem Geisterstimmen dem Oberbramin die Zukunft enthüllen, während sich die Wüste in ein blühendes Eden umwandelt und Magandola, das Wunderkind, in einer Perlenmuschel den Wogen entsteigt; 6. der Brameneochor, (G dur $\frac{4}{4}$) welcher einzig in seiner Art, eben so originell, als von der herrlichsten Wirkung ist. Die Braminen nähern sich einzeln, sehen und furchtsam, glauben ihren Augen nicht trauen zu dürfen bey dem entzückenden Anblick dieses paradiesischen Eilandes; ihre Lippen stammeln: „O Wunder! — O Entzücken! — Ists „Täuschung? Ists Wirklichkeit? Ists Traum?“ — „Begreifet! „— Staunet!“ — Jede Stimme tritt besonders hervor, jede hat ihren eigenen Gang, das Orchester schwebt in reicher Figuration darüber, allmählich einet sich der Gesang, er schwillt an, und bricht los in voller Kraft und Stärke bey dem Worten: „Zu lichten Höhen steigt Brama's Lob empor!“ Unbeschreiblich schön empfunden ist nach diesem Ausbruch des höchsten Jubels der Uebergang zur tiefsten Zerknirschung, wenn, plötzlich abgebrochen, nach einer Generalpause, im Gefühl eigener Nichtigkeit, in frommer Anbetung, das wahrhaft klassische Tonstück im leisesten piano mit verhallenden Tönen endigt: „Doch wir — verstummt ist unser Mund, — „ein Blick — ein Blick thut unsre Rührung kund.“ — 7. Das zweyte Finale (C dur), ein nicht minder trefflicher Doppelchor. Der Oberbramin, das Götterkind in den Armen, durchwandelt die Fluthen des Ganges; Wassergeister erheben sich aus den Fluthen und bauen ihm eine Blumenbrücke hinüber ins Friedensthal, überirrdische Stimmen flössen ihm Muth zur Wanderung ein, die, im Staube gebückt, das neue Wunder anstaunende Braminen rufen ihrem sie segnendem Führer ein dankbares Lebewohl nach, der von jenseits auf einen erhabenen Hügel den verschönenden Engel Magandola in einem Strahlenmeer hoch empor hält. Diese ganze Scene ist mit ungemein reger Phantasie aufgefasst; beyde Chöre schmiegen sich innig an die sanft wogende Orchesterbegleitung, in welcher eine concertirende Flöte und Hoboe in üppigen Formen heraustreten, indess schwellende Harfenklänge den unsichtbaren Gesang unterstützen; 8. der Schlachtchor, (Es dur) eine recht ermuthigende Marschmelodie, die anfangs in grösster Entfernung, dann immer näher, endlich aber in voller Stärke gehört wird, wobey die raschen Eintritte der breiten Chormassen das kriegerische Colorit noch erhöhen. — Noch verdient die Musik zur Traumscene und dem damit verbundenen Sylphentanze die rühmlichste Erwähnung; sie ist von zartester Lieblichkeit, und klingt um so unheimlicher, als auch das kleinste forte sorgfältig vermieden ist und alle Bogeninstrumente mit Sordinen spielen. Als Zwischenmusik des zweyten und dritten Aktes instrumentirte unser Componist eine herrliche Sonate Beethovens (A dur $\frac{4}{4}$) mit jener allumfassenden Sachkenntniss, die wir schon oft in ähn-

lichen Fällen zu bewundern die Freude hatten. Die Nachwelt wird es ihm einst recht herzlich danken, dass er so viele Mühe und Fleiss daran wendete, um Meisterwerke von Mozart und Beethoven für das volle Orchester zu arrangiren; besser kann wohl unmöglich dabey zu Werke gegangen, tiefer nicht in den Geist der Tondichtung eingedrungen, noch zweckmässiger die Grundideen der mannichfaltigen Eigenthümlichkeiten der Instrumente angepasst werden; die Kunstwelt darf sich erneuerte Genüsse versprechen, denn verjüngt und zum zweytenmale ins Leben gerufen tritt manche verborgene Schönheit, manch geheimer Schatz, der sich sonst wie ein geschlossener Canon nur den Eingeweihten entschleyerte, nun ins hellste Licht hervor und windet dem Schöpfer neue Lorbeeren ums Haupt. — Die Aufführung des besprochenen Drama's war durchgehends lobenswerth; besonders befriedigte die junge Wirdisch als Magandola. Die Dekorationen und Maschinen gereichen ihren Erfindern und Verfertigern, den Hrn. Neefe und Roller zur besondern Ehre. — Auch dem Carneval musste ein wohlgefälliges Opfer gebracht werden. Der Komiker Neubruck suchte zu seiner Benefice die alte *Teufelsmühle* hervor, und hat sich wahrlich nicht vergriffen; mehreremale pfropfte dieser Ladenhüter die Gallerie voll; eine eingelegte Composition unsers wackern Kanne, betitelt: *Rolands-Lied*, trug den Sieg über alle Wenzel Müllersche Dudeleyen davon; es ist ein kräftiger, deutscher Gesang, mit einem wahrhaft alterthümlichen Firniss überzogen, und wurde recht energisch vorgetragen. — Das Spitzedersche Ehepaar gab zu seinem Benefice Fioravanti's *Virtuosi ambulanti* (*die reisenden Komödianten*), eine Vorstellung, welche durch die gefällige, mit ächt italienischer Komik ausgestattete Musik sich Beyfall erwarb; nur schadeten einigermaassen dem Ganzen, indem sie den raschen Gang der Handlung verzögerten, die zu häufigen Einlagen, denn Dem. Hornik und Hr. Haitzinger sangen Arien von Rossini und Mercadante, Hr. Spitzeder trug ein joviales Trinklied vor, welches Hr. Seipelt mit harmonisch gestimmten Trinkgläsern recht artig begleitete, und die Balletkinder führten ein niedlich zusammengesetztes, nur zu langes Divertissement mit gewohnter Präcision aus. Ganz vorzüglich gefiel das allerliebste Buffo-Terzett mit den Singübungen, welches auch von Mad. Spitzeder, Dem. Hornik und Hrn. Seipelt con amore ausgeführt und da capo gefordert wurde. Hr. Spitzeder, Dichter Spindel, und Hr. Neubruck, Bauer Lucas, wetteiferten im launigten, humoristischen Spiele, und Hrn. Haitzingers reine, hohe Tenorstimme excellirte glänzend. — Man erwartet eine neue Oper von Pixis und ein grosses chinesisches Ballet von Titus. —

Concerte. Bernhard Romberg, der Heros aller Violoncellisten, der König aller Virtuosen, feyerte in diesem Monate einen dreymaligen Triumph, jedesmal war der Saal überfüllt, jedesmal lohnte den Künstler enthusiastischer Jubelbeyfall. Es ist aber auch ein wahrer Göttergenuss, einen so ganz vollendeten Meister zu hören, bey dem man in Versuchung geräth, ob man mehr den spiegelklaren, seelenvollen Ton, die unnennbare Leichtigkeit in Besiegung jeglicher Schwierigkeit, oder die Eleganz, Originalität und künstliche Ausarbeitung seiner Compositionen bewundern müsse. Auch sein Sohn Carl und seine Tochter Bernhardine sind herrliche Blüthenzweige dieses kräftigen Stammes; ersterer hat bereits jetzt schon eine Ruhe, Sicherheit, Tonfülle und Delikatesse in seinem Spiele, die seine Jahre weit überflügelt, und letztere verspricht, eine bedeutende Sängerin zu werden. Die vorkommenden Musikstücke seiner Concerte waren: Im ersten A. Ouverture in E moll. B. Violoncell-Concert in A. — C. Variationen, gesungen von Mad. Grünbaum. D. Andante und Menuetto fandangato für das Violoncell, gespielt von Carl Romberg. — E. Capriccio über polnische Lieder und Tänze. — Im zweyten A. Ouverture in D. B. Violoncell-Concert (ein Schweizergemälde). C. Recitativ und Arie, gesungen von Bernhardine Romberg. D. Divertimento, gespielt von Carl Romberg. E. Capriccio über moldauische und wallachische Lieder. Im dritten A. Ouverture in D. — B. Militair-Concert in F. — C. Duett von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum und Bernhardine Romberg. D. Variationen, gespielt von Carl Romberg. — E. Potpourri über schwedische Volkslieder. — Dass sowohl die Ouverturen als die übrigen Kammerstücke ihrem Verfasser viele Ehre brachten, versteht sich von selbst. — Am 8ten fand im landständischen Saale ein Concert der vieljährigen Leopoldine Blahetka statt, in welchem die junge, talentvolle Künstlerin in einem grossen Ottetto für Pianoforte,

Violine, Flöte, Viola, Violoncell, Contrebass und zwey Hörner, ferner in einem Potpourri auf der Physharmonica, endlich in Doppelvariationen für zwey Pianoforte, sämmtlich Compositionen ihres gegenwärtigen Lehrers, Hrn. Hieronymus Payer, einstimmigen Beyfall errang, ohne dass sich jedoch diese gerechte Würdigung auch auf die Produkte ihrer Leistungen erstreckte. Eine Cavatine von Rossini, eine Polonaise für den Tenor von Assmayer, das grosse Duett in Es aus *Armida*, vorgetragen von Dem. Schröder und Hrn. Rosner, nebst einer Deklamation der kaiserlich königlichen Hofschauspielerin, Mad. Anschütz, füllten die Zwischenräume. —

Miscellen. Im nächsten Monate werden, wie verlautet, zwey berühmte Namen die Fremdenlisten zieren: Carl Maria von Weber und Gioacchino Rossini. — Salieri's *Axur* und Süssmayers *Spiegel von Arcadien* sollen auch wieder in die Scene gebracht werden. Eben so fabelt man von einem *Donauweibchen* im Theater an der Wien, da sich die *Teufelsmühle* so ziemlich ergiebig erwiesen hat. —

München den 26sten Januar. Gern werde ich, Ihrer Aufforderung zu Folge, in kurzen periodischen Uebersichten Nachricht von den bemerkenswerthesten Kunstleistungen in unserer Hauptstadt mittheilen, die ausgeführten Darstellungen und kritischen Würdigungen *) neuer Kunstwerke etc. aber Ihren andern hiesigen Correspondenten überlassen. Um meine Berichte an die letzten Nachrichten über München in Ihren Blättern anzuknüpfen und die seitdem gebliebene Lücke einigermassen zu ergänzen, muss ich vorher noch einiges früher geschehene berühren.

Bald nachdem Mad. Eberwein uns verlassen, besuchte uns ein alter, immer ungern vermisster Freund, Hr. Bader aus Berlin. Die Blüthe seines Gesanges, welche während seines vorigen Aufenthaltes unter uns so vielsprechend sich entwickelte, ist nun zur schönsten Reife gediehen. Er trat auf: in dem *Opferfeste*, in *Johann von Paris* und in dem *Rothkäppchen*. Ein ächt deutscher dramatischer Sänger, der eine schöne Stimme mit einer guten Methode, eine reine Aussprache mit einem trefflichen Spiele verbindend, sich in den drey Darstellungen als wackern Künstler erprobte. Sein Aufenthalt war nur kurz, gleichsam nur im Vorbeykommen. Er reiste schon mit September wieder ab.

Mit October fängt sich in hiesiger Stadt das neue Theaterjahr an, welches für diessmal deswegen zu erinnern, weil mit demselbem die längst vorgehabte Veränderung der Bühnenverwaltung in ihrer endlichen Vollendung erschien, indem der bisherige Intendanz-Rath Hr. Stich als wirklicher Intendant der beyden königlichen deutschen Theater ernannt worden ist. Man ist darüber einig, dass während seiner bisherigen interimistischen Administration, ungeachtet der so mannichfachen zu überwindenden Schwierigkeiten, ein neues Leben in allen Fächern der Bühne sich regte. Es liegt ausser dem Bereich dieses Blattes, alle jene Veränderungen und Bereicherungen, welche während diesem kurzen Zeitraume ihr zugegangen sind, anzugeben. Es muss hier genügen zu bemerken, dass die deutsche Oper keineswegs dabey zurückgeblieben, und dass eine unermüdete Thätigkeit und eine umsichtige Sorgfalt, die überall sich wirkend erzeigt, auch diesem Zweige des deutschen Kunststrebens eine seit langem nicht mehr fühlbare Pflege widmet. Wir geben deswegen zuerst eine kurzgefasste Anzeige der seit October aufgeführten Opern, wobey die beyden Rossini'schen Compositionen: *Othello* und *Tancred* voranstehen. Dadurch nun, dass auch neuere italienische Opern in deutscher Sprache aufgeführt werden, ist das Repertoire nicht nur allein bereichert, sondern auch dem Liebhaber und dem denkenden Künstler, so wie dem Kunstfreunde ein weiteres Feld zur Unterhaltung und Vergleichung des Neuesten mit dem Aeltesten geöffnet. Auch *Titus* wurde mit nicht mehr unterbrochenem Gesange und neu dazu gesetzten Recitativen zur allgemeinen Zufriedenheit auf die Bühne gebracht. Hr. Mittermair, sowohl wegen seiner herrlichen Stimme, der Kraft und Gewandtheit seines Gesanges, als auch wegen seines ausdruckvollen Spiels, eine der ersten Zierden unserer Bühne, gab den Othello und Titus. Mad. Merger-Vespermann, als Desdemona, Sextus und

*) Dergleichen näher eingehende kritische Darstellungen neuer Werke etc. von andern Verfassern sollen durch diese Correspondenz keineswegs ausgeschlossen seyn und wir ersuchen vielmehr die Kunstfreunde, welche uns bisher durch Beyträge dieser Art erfreuten, es auch fernerhin zu thun und unseres besten Dankes versichert zu seyn. d. Red.

Tankred erfreute die Kenner dadurch noch mehr, dass ihr glänzender Vortrag auch an dramatischer Kraft immer noch mehr gewinnt. *Tankred* ward, so wie genannte Opern, mit reichlichem Aufwand ausgestattet, und mehreres nach dem Bedürfniss einer deutschen Bühne eingerichtet. Auch *Richard und Zoraide* hat mehrere glückliche Darstellungen gehabt. Immer setzt sich Dem. Siegel durch ihr ruhmwürdiges Kunststreben in der Gunst des Publikums mehr fest, so wie Hr. Löhle in allen jenen ihm zugetheilten Rollen eine Lebhaftigkeit, eine Kenntniss des Theaters zeigt, welche eben seine Stimme und seinen reinen verständlichen Vortrag in das schönste Licht setzen.

Zemire und Azor, von Spohr, aufgeführt den 5osten December, hatte sich bisher nur einer Vorstellung zu erfreuen. Eine immer zu düster gehaltene Composition, aus welcher ein nicht genug bedecktes, zu angstvolles Studium zu sehr hervorleuchtet, konnte über das Ganze nicht jene Heiterkeit verbreiten, welche diesem launigten Feenmährchen eigen seyn sollte. Auch erinnern sich noch Viele an die leichten fröhlichen Gesänge von Gretry. Es fehlt so manchem Stücke der Spohr'schen Musik nicht an einem sehr schönen Gesange, an einer wirklich genialischen Behandlung des Textes. Bey vielen andern aber ist die Cantilene einem zu sehr dominirenden Instrumentenspiele und einem zu kunstreichen Satze gänzlich hingeopfert. Viele wünschen indess eine baldige Wiederholung dieser Oper. Die Kraft der Harmonie und eine eigene selbstgedachte Durchführung bringen, ungeachtet ihrer Seltsamkeit, eine erwünschte Abwechselung in unsere eingenden Bühnen-Vorstellungen, von welchen man gestehen muss, dass durch die neuesten sich zu ähnlichen, gleichsam sich selbst copirenden Arbeiten italienischer Meister ein viel zu monotoner Effekt hervorgebracht wird.

Von ältern deutschen Arbeiten, und zwar hiesiger Künstler, wurden aufgeführt: des Freyherrn von Poissl *Wettkampf in Olympia* und Hrn. Winters *Bettelstudent*, welches Operettchen, seines bedeutenden Alters ungeachtet, noch gerne gesehen und durch das Spiel und den natürlichen Gesang der Dem. Pössl und Hrn. Löhle am Leben erhalten wird.

Die italienische Singbühne eröffnete ihre diessjährigen Vorstellungen mit: *La Gioventù d'Enrico V.*, einer Paccini'schen Composition. Es ist schon so häufig von dem trefflichen Zusammenspiel und dem schönen natürlichen Vortrag, welcher überall, besonders in komischen Darstellungen dieser Bühne eigen sind, die Rede gewesen, dass man in diesem, so wie in allen künftigen Berichten darüber die Anerkennung derselben voraussetzen kann und in keine weitere Erörterungen mehr einzugehen braucht.

Der Komiker Zamboni, welcher nach Petersburg ging, wurde ersetzt durch Hrn. Ranfagna. Die Tenore dieser Gesellschaft sind: die Herren Vecchi und Rubini, wozu seit kurzem noch ein junger Sänger Giordani kam. Unter den Sängerinnen singen erste Rollen die Herren Saglio, Ruggieri und Bonsignori. Hrn. Paccini's Musik gehört zur modernen bloss nachahmenden Art.

Die zweyte neue Darstellung war: *La Donna del lago*, von Rossini, mit mancherley glänzenden Gedanken und einer reichhaltigen Instrumentirung. Die Direction gab bisher keine zweyte Vorstellung derselben, da die Urtheile über deren Werth getheilt schienen. Ungetheilten Beyfalles aber erfreute sich: *Mosa*, von eben demselben Meister, der mit der zweyten Vorstellung stieg, und noch mehrere erwarten lässt. Die Introduction schildert genialisch die Finsterniss, welche über Egypten liegt und die Klage des Volkes. Der folgende Anruf zur Gottheit ist gross gedacht; ein Quartett des zweyten Aktes und die Hymne des dritten gehören zu dem Besten was dieser fruchtbare Meister geschrieben, oder wenigstens unter uns bekannt geworden ist. Sigra Bonsignori, die Herren Santini, Vecchi und ein noch sehr junger Mann Pellegrini mit einer kraftvollen Basstimme, haben sich vortheilhaft hervorgethan. Darstellung, Dekoration und Costüme trugen das Ihrige bey, ihr einen bleibenden Werth zu sichern. Eine kritische Auseinandersetzung dieses berühmtgewordenen Kunstproduktes sey Jenen oder Jenen überlassen, welche durch Ein[illegible] der Partitur, oder öfteres Anhören und T[illegible]ahme an der Darstellung sich dazu berufen fanden. Sie dürfte in mancher Hinsicht Vielen erwünscht seyn und Manchen belehrend werden.

Kirchenmusik. Sie giebt einem Berichterstatter nur wenige Ausbeute. Die im November des letzten Jahres in der Hof-Kirche zu S. Michael stattgehabte Feyerlichkeit einer erzbischöf-

Die Antwort wäre kürzlich diese: Gerade so nicht, wie sie grofsentheils sind: und damit wäre man so ziemlich fertig. Allein diese Art die Frage aufzulösen, möchte uns in der Praxi nicht viel weiter bringen.

Worauf es bey aller Singmusik, also auch bey Volksliedern hauptsächlich ankommt, das ist der Text selber. Aber was wäre davon nicht alles zu sagen? Die Materie ist gar zu weitläuftig und schon genug durchgesprochen. So viel ist indefs einleuchtend: einfach, sehr einfach müssen Lieder seyn, die das Volk sich aneignen soll, der Materie und Form nach.

Der Inhalt mufs durchaus verständlich, populär, voll natürlicher, ungekünstelter Empfindung, so viel möglich der Vorstellungsart des ungebildeten Menschen angemessen, und Bilder und Gleichnisse müssen aus dem Kreise dessen, was *ihm* Natur (edle, versteht sich) ist, aus dem Bezirke seines Lebens und Unterrichts, seiner Wünsche und Meinungen, nicht aus dem Gebiete dichterischer Preziosität, oder der Empfindeley, der albernen Bilder- und Floskeltändeley, noch weniger aus der Mythologie oder gar der Kunst, wovon er nichts weifs und was ihm lächerlich ist, hergenommen seyn. Es mufs ein leichtes Spiel mit bekannten Bildern darin herrschen; und was man Gedankenschwere und Fülle nennt, mufs darin nicht anzutreffen seyn, weil der gemeine Mann wenig, und wenn er denkt, viel Einerley denkt. Man wird mich gleich verstehen, wenn ich das Schillersche Lied oder vielmehr seine Dythyrambe *an die Freude* zum Beyspiel anführe, worin der Geist von einem wichtigen Gedanken zum andern gleichsam mit Gewalt fortgerissen wird. Solch ein Zusammendrängen von Gedanken ist schlechterdings gar nicht für das Lied, am allerwenigsten für das Volkslied. Es gehört schon viel Uebung im Denken dazu, um dem Dichter bey solchen kühnen Ausgriffen rasch zu folgen und von einer Idee auf die andere schnell überzugehen. Im gemächlichen Volksliede sollen aber nur so viel Gedanken liegen, als uns gehören, einer Hauptempfindung, oder einem Gegenstande, welcher den Inhalt desselben ausmacht, Kraft, Bedeutung und Wärme zu geben. Wo Herz und Sinnen bewegt seyn sollen, da mufs dem Verstande keine *Arbeit* aufgetragen werden; das ist die ganze Theorie des Liedes.

Die *Romantik* enthält vielen, fast den brauchbarsten, anziehendsten Stoff zu Volksliedern. Der gemeine Mann ist, was auch wir grofsentheils sind, immerdar ein grofses Kind. Er läfst sich gern Feen- und Zaubermährchen erzählen, und Ihre will er nicht nakt und dürre und in feyerlichem Tone, sondern er läfst sich gern, wie das Kind die Zuckerschachtel, vom bunten Jahrmarkt, die Moral aus der Hand der Freude zustecken. Bürger wurde, wenn er gewollt und sich von Manchem hätte abthun mögen, was er für populär hielt und was zuweilen nur darnach aussahe, dem Volke in dieser Hinsicht recht wohlthätig haben werden können. Was aber das Edel-einfache, Herzdringende, recht herzlich Verständliche betrifft, da würde nie ein Dichter oder Liederverfasser mehr geleistet haben, als Gellert, wenn er weniger Lehrer und Prediger hätte seyn wollen, wenn er ein froheres Temperament, freyere Begriffe gehabt und andere Studien oder gar keine getrieben hätte. Es ist wohl recht Schade, dafs er nicht weltliche Lieder gemacht hat, wie seine geistlichen grofsentheils sind.

Es kam nur darauf an zu bestimmmen, ob unser deutsches Volk einen Hang zu romanzenartigen Gesängen habe, wie die nordischen Völker, die Russen (die Schweden, glaub' ich weniger) und Dänen. Die nordischen *Sagen*, die sich hier überall unter dem Volke erhalten, geben dazu vielen Stoff. Wir haben dagegen wenig oder gar keine eigentliche Volkssagen, bey welchen einem Deutschen etwa das Herz schlüge. Auch kann bey uns nicht der Hang zur Schwermuth, der eine Folge des Clima's oder des politischen Drucks im Allgemeinen wäre, wie bey den russisch asiatischen, auch zum Theil europäischen Volkerschaften, so allgemein angenommen werden. Im Gegentheil, unser Landmann ist mehr zur Lustigkeit und Ausgelassenheit aufgelegt. Unterdefs haben doch auch die Engländer, Schotten und Irländer, auch die Franzosen aus der

lichen Saibung veranlasste die Direction des Chores, dieser römischen Ceremonie mit einer Messe aus dem Palästrini'schen Zeitalter, bloss mit singenden Stimmen, ohne alle Instrumental-Begleitung auf passende Weise zu entsprechen. Dieses seltene Fest wurde unter einem grossen Zuströmen des Volkes begangen, wodurch es ausser jenen, welche an der Aufführung Antheil nahmen, Wenigen der Kunstfreunde möglich ward, diese ernste Kirchenmusik mit anzuhören.

Concerte reisender Künstler. Ein dramatisches Concert scheint an sich einen Widerspruch in sich zu schliessen. Doch ist uns auch diese Neuheit zu Theil geworden. Mad. Grassini, ein berühmter Name, hatte die wichtigern Scenen der Oper: *Die Horasier und Curiazier* in verkürzten und genauesten Zusammenhang gebracht und sie auf dem neuen Theater mit Comparsen und Choristen aufführen lassen, worin sie selbst in der Rolle der Curiazia auftrat. Uns war diese Künstlerin mehr durch die Grazie und den Reiz ihrer Darstellung, als durch die Methode ihres Gesanges oder die Frische ihrer Stimme merkwürdig.

Ein anderes in seiner Art seltenes Concert gab uns erst vor wenigen Tagen in dem Saale des Museums Dem. Schleicher aus Manheim, Virtuosin auf der Klarinette, und zwar mit nicht geringem Beyfall, den sie ihrer zarten, nicht selten kraftvollen Behandlung dieses Instrumentes verdankt. Unsere modernen Schönen wollen sich von keinem Theile der ausübenden Kunst ausgeschlossen wissen. Es ist nun wohl der Fagott und die Posaune allein noch übrig, auf welchem sie ihren Kunstsinn noch nicht öffentlich erwiesen haben.

Abonnirte Concerte. Diess ehrwürdige, seit langen Jahren nur selten in seiner Ausübung unterbrochene Institut, dessen Zweck offenbar nur dahin geht, der inländischen Kunst eine ehrenvolle Anerkennung zu verschaffen, und damit auch den stillen Fleiss und das oft verborgene Talent zu ermuntern, scheint demungeachtet seit kurzem mit einer erkaltenden Theilnahme kämpfen zu müssen. Noch sind erst sechs dieser Concerte vorüber. Wir ersparen es uns, darüber Nachricht zu geben, bis die sechs folgenden uns Gelegenheit darbieten werden, uns etwas ausführlicher über selbe erklären zu können.

Miscellen. Unser braver Hr. Stuns ist nun seit zwey Monaten wieder bey den Seinigen, nachdem er in Turin und Mailand mehrere seiner Kunstwerke zu Tage gefördert und zum zweytenmale in der italischen Kunstwelt seinem Namen Ruhm gegeben hat. Bey uns ist er noch immer auf ein unthätiges Privatleben beschränkt. Wahrscheinlich wird er nun bald wieder seinen Wanderstab ergreifen.

Hr. Kapellmeister und Ritter von Winter arbeitet, wie man vernimmt, an einer neuen Oper für das hiesige italienische Hofopern-Theater. Er war seit einiger Zeit für die Kapelle sehr in Thätigkeit, und gab noch letzte Weihnachten eine neue Messe, worin er den alten Kirchengesang mit dem modernsten Style in sehr sinnreiche Verbindung brachte.

Auch Freyherr von Poissl hat so eben wieder eine neue deutsche Oper, wozu er, wie er schon öfter gethan, das Poëm selbst verfertiget, vollendet. Sie wird nun bald auf hiesiger Bühne erscheinen. Sein, vor ungefähr einem Jahre im Stich erschienenes, *Stabat mater* im achtstimmigen Satze, ohne alle Instrumental-Begleitung, bezeichnet den Mann, der in das Innere der Kunst gedrungen und sich den Erfordernissen der strengern Schreibart eben so gut, als den Ansprüchen des guten Geschmackes zu fügen versteht.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt vom Grafen Moritz von Dietrichstein. Achte Sammlung der Lieder. Wien bey Steiner. (Pr. 1 Fl.)

Inniges schönes Gefühl, ziemliche Gewandtheit in den melodischen und harmonischen Formen, und eine richtige Auffassung des Textes im Ganzen, charakterisiren diese Lieder. Der Gesang fliesst einfach und natürlich dahin, und bietet dem im Vortrage Geübten öftere Gelegenheit dar, um sich mit vieler Wirkung auszusprechen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. **Nº. 10.** 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

7. Die gewöhnlichsten Fehler im Vortrage des Recitativ's sind: schleppender, wohl gar reich verzierter Gesang, oder auch das entgegengesetzte Verfahren, die Worte nur herauspolternd hinzuwerfen und mehr eigentlich zu sprechen als zu singen, was man besonders in der komischen Oper, doch mehr in Italien als in Deutschland hört; Uebernehmen der Stimme in ausdrucksvollen Stellen, nach französischer Weise — affektirter, weinerlicher Vortrag; Markiren, Betonen der letzten Sylben oder Verschlucken derselben; Vorschläge auf einsylbigen Wörtern bey einem Einschnitt oder auch bey männlichen Endungen, z. B. reich mir deine Hand, das ist gerecht u. dgl. Die schlimmsten Fehler aber sind, nicht zu verstehen, was man singt und undeutliche Aussprache.

8. Bey der Wahl der Recitative zur Uebung sehe man vorzüglich darauf, dass sie dem natürlichen Umfange der Stimme, besonders der Höhe nach, angemessen seyn, weil es sonst nicht möglich ist, die höhern Töne mit der Bestimmtheit und Leichtigkeit anzugeben und auf ihnen die Worte so vollkommen auszusprechen, als diese Gesangsgattung es durchaus verlangt. Um aber wahrhaft treffliche Recitative leichter aufzufinden, treffe man öfter eine Auswahl unter den Recitativen älterer, als denen neuerer Componisten, da man jetzt im allgemeinen weit weniger Fleiss, als sonst, auf das Recitativ zu verwenden scheint. Da man in Deutschland in den meisten Opern Dialog hat, wo der Italiener musikalisch recitirt so findet man auch sehr viel weniger deutsche als italienische Recitative. Diese letztern aber werden in neuester Zeit, wenigstens in der ernsthaften Oper, fast nie von dem Componisten der Oper selbst, sondern von armen Musikern des Orchesters oder von Choristen für wenige Groschen eilig zusammen geschrieben, daher denn auch die Recitative der meisten neuern ernsthaften italienischen Opern ohne allen Werth sind. Bessere findet man, in der Regel, in der komischen Oper; doch sind diese nebst den, ihnen ähnlichen, sogenannten pezzi parlanti wohl nur dem Sänger von Profession ernstlich zu empfehlen, dessen Rollenfach die, in ihnen herrschende, äusserst schnelle Aussprache verlangt.

II. Die Arie.

1. Die Arie, ein Gesangstück für eine Singstimme, besteht aus einem Satz, oder mehrern, gewöhnlich zwey Sätzen. Die erste Art pflegt man Cavatine, auch Ariette, die zweyte vorzugsweise Arie zu nennen. Die wesentlichen Verschiedenheiten aber, welche zwischen den mannichfaltigen Sätzen, aus denen Arien bestehen können, statt finden, lassen sich der Hauptsache nach unter den fünf Rubriken: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto, darstellen, welche Ausdrücke ausser dem Zeitmass der Bewegung zum Theil auch zugleich den Charakter des Stücks und die Art des Vortrags desselben bezeichnen.

2. Das Largo, welches in der neuern Musik weit seltener, als in der ältern vorkommt und in Solosachen oft mit Cantabile oder Sostenuto bezeichnet wird, ist ein Satz in sehr langsamer Bewegung, in welchem tiefes Gefühl, jedoch ohne heftige Leidenschaftlichkeit vorherrscht. Der Vortrag desselben verlangt, dass der Sänger seine Stimme unumschränkt beherrsche, den Athem völlig in seiner Gewalt habe und solche Auszierungen zu wählen wisse, die dem edlen Ausdrucke gemäss und eigen sind. Diese müssen,

wenn sich deren Behandlung nach dem Zeitmaass richtet, langsamer als sonst, aber doch mit Leichtigkeit und Geschmack ausgeführt werden, damit sie nicht durch die langsamere Bewegung schwerfällig erscheinen; mögen dann aber immerhin nicht zu sparsam angewandt werden. Verträgt aber irgend ein Cantabile wegen der etwa in ihm herrschenden ernsten, schwermüthigen oder sanften, wehmüthigen Empfindung keine reiche Verzierung, so wird man auch schon durch Portamento und öftere Anwendung der messa di voce den erforderlichen Ausdruck erreichen.

Besondere Anwendungen dieser allgemeinen Bemerkungen, welche mit geringen Modificationen auch die Sätze umfassen, die man mit Lento, Grave, Larghetto u. s. w. bezeichnet findet, werden sich in vorkommenden Fällen ohne Schwierigkeit machen lassen.

5. Das Adagio nähert sich in Bewegung und Charakter entweder dem Largo oder dem Andante, und es ist daher überflüssig, von seiner Ausführung besonders zu sprechen, da das, was darüber gesagt werden könnte, in dem Vorigen oder in dem Folgenden dem Wesentlichen nach erwähnt ist.

Das Andante und Andantino aber steht zwischen dem Langsamen, Largo, und dem Lebhaften, Allegro, so ziemlich in der Mitte und hat eine gemässigte Bewegung. Der Styl des Andante ist gewöhnlich sanft, gefällig und angenehm, daher der Vortrag desselben Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth erfordert. Die Verzierungen müssen, wenn sie dem Charakter des Stücks gemäss seyn sollen, von edler Einfalt seyn, dürfen, wenn sie auch verschwenderisch angebracht würden, doch die eigentliche Melodie nicht erdrükken und müssen in Hinsicht des Zeitmaasses der gemässigten Bewegung des Satzes selbst angemessen seyn.

Mit der Ueberschrift Andantino nehmen es weder alle Componisten noch alle Directoren sehr genau, indem es den Einen als ein lebhafteres Andante gilt, während es die Andern als langsamer betrachten. Die letztere Meinung ist die richtigere, wie sich aus der grammatischen Bildung des Wortes ergiebt. Die Bewegung wird am sichersten durch den Charakter des Stücks selbst bestimmt.

4. Das Allegro, unter welche Gattung ebensowohl heitere und fröhliche als feurige, leidenschaftliche, heftige Sätze gehören, hat eben deshalb auch sehr verschiedene Grade, die man, so gut als diese Ueberschriften vermögen, durch Allegro moderato, giusto, vivace, con brio, con fuoco, molto, assai, brillante, agitato u. s. w. zu bezeichnen sucht. Im Allgemeinen ist jedoch der Charakter, so wie die Bewegung desselben immer mehr oder weniger lebhaft und es verlangt daher auch einen lebhaften Vortrag. Es verträgt viele Verzierungen, die aber brillant und rasch ausgeführt werden müssen.

Hieher gehört die Bravourarie, die in ihrer ältern Form nicht eben mehr in der Mode ist, in der neuesten Gestalt aber doch immer noch denselben Zweck hat, nämlich dem Sänger Gelegenheit zu geben, Kunstfertigkeit überhaupt und Biegsamkeit, Umfang, Kraft und Gleichheit der Stimme im Besondern zu zeigen.

Da bey diesem Zwecke der Ausdruck der Empfindung nur in einzelnen Stellen berücksichtigt werden kann und immer als untergeordnet erscheint, so hat denn auch in dieser Gattung der Sänger das unumschränkteste Recht, zu verzieren, wie und wo und so viel er kann und mag, wenn er nur alles das, was er giebt, genau, bestimmt und in jeder Hinsicht vollkommen auszuführen vermag.

Das Allegretto steht bald dem Allegro, bald dem Andante näher und der Vortrag desselben richtet sich dann auch nach der nähern Verwandtschaft mit diesem oder jenem.

5. Ueber das Agitato, welches zwar nur eine Unterabtheilung des Allegro ist, lässt sich doch einiges Besondere erinnern. Es bezeichnet eine unruhige, leidenschaftliche Stimmung der Seele, und so ist der Styl desselben in der Regel auch unruhig, drängend und treibend und die Bewegung lebhaft und markirt. Nach der Verschiedenheit der Leidenschaften aber, welche diese Gattung des Gesanges darstellen soll, ist auch die Bewegung verschiedener Grade fähig. Verzierungen können hier fast nie angebracht werden und wenn sie doch zuweilen, wiewohl immer nur sehr selten Platz finden sollen, so dürfen sie nur kurz und vorübergehend seyn und müssen mit vielem Bedacht so gewählt werden, dass sie dem Charakter des Stückes nicht durch Sanftheit, Grazie oder Anhalten im Tempo u. s. w. widerstreben, sondern ihm durch Kühnheit, Raschheit u. s. w. genau entsprechen. Ihre Ausführung verlangt daher, so wie der ganze Vortrag

des Agitato, ganz vorzüglich Kraft und Sicherheit in schnellen, besonders springenden Noten.

6. Das Presto findet man nur selten in Arien, oft aber in Ensemble's, besonders in Opernfinalen. Wenn auch der Charakter des Presto nicht immer dem Agitato entspricht, so stimmt doch, da dessen Bewegung noch rascher ist, der Vortrag desselben mit dem des Agitato gröstentheils überein.

7. Von den eben betrachteten fünf Hauptgattungen der Arie findet man in neuerer Zeit selten in einer Arie nur die eine allein, sondern gewöhnlich zwey, zuweilen sogar drey, und man sucht auch für dieselben abwechselnde Formen, wie z. B. des Liedes, der Romanze, Polonoise u. s. w. zu benutzen. Am häufigsten haben unsere Arien eine Form, die sich in dem zweyten lebhaftern Satze mehr oder weniger der Form des Rondo nähert, welches zwar ursprünglich aus mehrern Strophen oder Reprisen besteht, nach deren jeder die erste wiederkommt, dessen ursprüngliche Gestalt aber hier, wie billig, nicht so streng beobachtet wird. So haben denn unsere meisten Arien einen gemischten Charakter, der in Hinsicht auf den Styl in der ersten Bewegung so ziemlich zwischen dem Largo und dem Andante, doch dem Charakter nach öfter dem ersten näher, als dem zweyten steht, in der zweyten Bewegung aber Allegro oder eine Abart des Agitato ist, mit dem Unterschiede nur, dass hier immer noch ein gewisser Ausdruck von Anmuth herrscht, der sonst dem Agitato fremd ist. Welchen Vortrag überhaupt, welche Verzierungen insbesondere und welche Ausführung derselben solche Arien verlangen, ergiebt sich leicht aus dem Vorigen. Nur ist noch zu bemerken, dass in dem eigentlichen Rondo und den ihm ähnlichen Sätzen, so wie in der jetzt fast überall vorkommenden Cabaletta, diese oder die erste Strophe, das vorherrschende Thema des Satzes, das erstemal in ihrer höchsten Einfachheit gegeben werden, bey ihrer jedesmaligen Wiederkehr aber mannigfaltig und immer reicher verändert erscheinen muss, wenn nicht ermüdende Einförmigkeit entstehen soll.

8. Als eine besondere Art der Arie lässt sich noch die syllabische, *Aria parlante*, aufstellen, in welcher gewöhnlich jede Sylbe nur eine Note erhält, da in dem bisher betrachteten melismatischen Gesange eine Figur von mehrern Noten, oder auch eine Folge von mehrern Takten, welche aus Passagen bestehen, oft nur eine Sylbe erfordert. Diese syllabische Gesangsgattung nun, deren man sich jetzt, seltene Fälle abgerechnet, fast durchaus nur in der komischen Oper, theils in ganzen Arien, theils nur einzelnen Stellen der Arien, Duetten u. s. w. bedient, ist, streng genommen, eine dem Recitativ ähnliche und von ihm sich nur dadurch unterscheidende besondere Weise, musikalisch zu sprechen, dass hier strengere Zeitmaass vorgeschrieben und die Begleitung ähnlich, wie in andern Arien, gearbeitet ist. Aus ihrem Wesen und Zwecke, so wie der meist lebhaften Bewegung ergiebt sich, dass in ihr fast alle Arten der Versierungen am unrechten Orte sind und dass ihr Vortrag vor allem andern Sicherheit im Takte, sehr feste Intonation, sorgfältige Aussprache und ein natürliches, nicht übertriebenes Fühlbarmachen des musikalischen Rhythmus durch wohl abgemessenen Nachdruck der Stimme verlange.

9. Ausser den angeführten Gesangsgattungen giebt es zwar noch mehrere anders benannte, aber sie sind nur Schattirungen von jenen und von ihnen abgeleitet. Kennt man daher die hier abgehandelten Grundgattungen, so wird es nicht schwer seyn, die abgeleiteten von einander zu unterscheiden, ihnen ihren Platz nach ihrer Ableitung anzuweisen und daraus ihren Vortrag zu bestimmen.

III. Das Duett, Terzett u. s. w.

1. Die Solosätze, die im Duett, Terzett u. s. w. vorkommen können, sind dieselben, wie sie eben bey der Arie beschrieben worden. Wo daher in diesen Ensemble's ein Solo vorkommt, wird man es gleichsam als einen Theil von einer Arie betrachten können und darnach den Vortrag bestimmen. Wo aber mehrere Stimmen zusammentreten, die entweder in kürzern musikalischen Gedanken einander nachahmend abwechseln, oder chormässig einhergehen, da wird man im ersten Falle auf Genauigkeit jener Nachahmungen besondere Rücksicht zu nehmen haben, im zweyten Falle aber gerade den Antheil am Ganzen nehmen, der einem mit Recht zukommt. Ueberhaupt aber wird es nöthig seyn, in Ensemble's sich der möglichst reinsten Intonation, einer vollkommenen Aussprache und grosser Strenge im Takt zu befleissigen,

Mehrere ins Einzelne gehende Bemerkungen über den Vortrag der Ensemble's finden sich im Abschnitt II. Kap. III. §. 14. 15.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München, den 5ten Februar. Freunden der Tonkunst ist so eben ein festlicher Abend geworden, an welchem Heroen der Vorwelt und Lieblinge der neuesten Zeit in traulichem Vereine an ihnen vorübergingen, und, indem so das nie hinfällige Verdienst mit dem noch blühenden in Vergleich gebracht wurde, des Kenners Urtheil, so wie des Liebhabers Nachsinnen in Anspruch nahmen.

Ein Concert, von der musikalischen Akademie am 1sten Februar veranstaltet und von 200 Tonkünstlern aufgeführt, gab in drey Abtheilungen Meisterstücke von ältern, neuern und neuesten Tonsetzern. Diese uns bisher ganz seltene Einrichtung, da seit so langer Zeit nichts mehr von ältern Componisten vorgekommen, und man nur immer an das Neueste sich zu halten pflegt, wurde von dem Publikum mit würdiger Theilnahme aufgenommen und mit verdienten Zeichen eines allgemeinen Wohlgefallens belohnt. Ganz geeignet, unsere Aufmerksamkeit anzuregen und über unser jetziges Streben Betrachtungen anzustellen, ist so ein neues Beginnen wohl werth, öffentlich gewürdiget zu werden, theils um zu noch mehr durchdachten Versuchen aufzumuntern, theils auch, um für künftige Unternehmen ähnlicher Art einen immer empfänglichen Sinn zu erhalten.

Wir zählen desswegen die aufgeführten Stücke her, mit der Bemerkung, dass sie von dem zahlreichen Musikvereine mit aller Genauigkeit und Geschmack sind vorgetragen worden; ohne dabey in den Werth derselben, den der Name der Meister führet, eingehen zu wollen.

Die erste Abtheilung eröffnete der grosse Händel mit der Introduction und der folgenden Tenorscene, aus seinem *Alexanderfeste*. Töne aus einer andern Welt, wie mancher der Zuhörer sich ausdrückte, deren Einfachheit vereint mit der Harmonieen-Kraft seltsam wirkte, und bey jenen, welche mit den Werken dieses hohen Meisters bekannt sind, den Wunsch nach einem seiner grössern fantasiereichen Chöre, die ihn unsterblich machten, aufleben machte. Dieser Scene folgte Martini's Ouverture aus: *La Bataille d'Ivry*. Immer klar, immer rhythmisch geordnet ist diese Composition, auch da, wo sie das Gemenge einer Schlacht schildert. Von dem Componisten der *Lilla* war es wohl nicht anders zu vermuthen. Der dramatische, nur auf Theaterspiel rechnende Gluck schloss diese erste Abtheilung mit einem grossen Chore aus: *Armida*, dessen Kraft man wohl fühlte, ohne eben die Schilderung derselben sich vernünftlich zu können.

In der zweyten Abtheilung kamen vor: Eine Sinfonie von Haydn; die bekannte Mozart'sche Arie aus *der Entführung aus dem Serail*, von Dem. Siegl gesungen, das erste Allegro eines Violinconcertes von Viotti, vorgetragen vom Hrn. Director Fränzel, und ein grosser Chor aus *den Tageszeiten* von Hrn. Kapellmeister von Winter.

Für die dritte Abtheilung, also als Muster des neuesten Geschmackes, waren gewählt: Die Ouverture aus *Egmont* von Beethoven: ein Klarinettconcert von C. M. von Weber, vorgetragen von Hrn. Bärmann, und eine Arie von Generali für Mad. Vespermann, welche aber wegen plötzlicher Erkrankung der Künstlerin nicht gesungen, sondern mit einem Terzett von Spontini ersetzt wurde. Das Ganze schloss mit der lärmenden Ouverture aus: *Gazza ladra*, einem berühmten Produkte des modernsten Volkscomponisten, den so Viele nachahmen, und dem es Keiner nachthun sollte; der es so trefflich versteht, die Sinne des Ungebildeten zu ergreifen, und selbst die Gebildeten auf einige Zeit ergötzt.

Ungern vermisste man in dieser Gallerie herrlicher Meister: Mehul und Cherubini, aber wohl nur desswegen, weil ihre anerkannten, für ein Concert geeigneten Meisterstücke, ihre Ouverturen, Jagdsinfonieen, schon oft unter uns gehört worden. Zufrieden ging jeder von diesem anziehenden Kunstgenusse hinweg. Das Streben der Akademie, uns durch Darstellungen mannichfacher Art zu unterhalten, verdient unsern ganzen Dank, und eine künftige Auswahl noch kräftigerer Stücke für die erste Abtheilung, unsere vollste Anerkennung. Vielleicht, dass auch das volle Haus, der sichtbare Antheil, den man an der Sache genommen, die Akademie schon für die sechs noch zu gebenden abonnirten Con-

certe veranlasst, ihrer Kunstausstellung grössere Stücke ernsten Gehaltes einzumischen, um dadurch ihrer, der Erhaltung des Eifers und Geschmacks an ächter Kunst so wesentlicher Unternehmung neuen frischen Aufschwung zu geben.

Nürnberg, im Februar. Unter günstigen Aussichten hatte zwar schon das vorige Jahr begonnen, aber sie verwirklichten sich, wenigstens in Hinsicht des damals neu erstandenen und erweiterten musikalischen Privat-Vereins, nicht. So sehr man es den thätigen Theilhabern erleichtert hatte, indem die Zuhörer nun als Gesellschaften zu betrachten waren, so herrschte doch immer noch eine gewisse Scheu vor öffentlichem Vortrage und wirkte sehr nachtheilig, da in den musikalischen Abend-Unterhaltungen nicht genug Abwechselung geboten werden konnte. Nicht wenig trugen auch mehrere der bessern Mitglieder des Orchesters bey, welche sich durch die Unternehmung von Seiten der Dilettanten zurückgesetzt und dadurch befugt glaubten, nicht den früher gezeigten Antheil durch den Vortrag von Concertpartieen zu nehmen, ohne zu bedenken, wie heut zu Tage nur durch innige Verbindung der Dilettanten und Musiker an solchen Orten, wie Nürnberg, wo keine Hofkapelle existirt, Gutes bezweckt werden kann.

Demungeachtet wurden in den neun ersten Abend-Unterhaltungen viele gute Sachen gegeben. Besonders zeichneten sich dieselben dadurch aus, dass fast jedesmal eine vollständige Sinfonie klassischen Gehalts gegeben wurde, die das Orchester mit eben so viel Liebe vortrug, als das Publikum dafür Empfänglichkeit zeigte. Freundliche Aufnahme und Beyfall fanden ferner mehrere Gesang-Partieen, von unsern fleissigen Dilettanten vorgetragen, und mit gleichem Erfolg wurden Romberge Hymne: *Was bleibet und was schwindet*, dann Ries's Cantate: *Der Morgen*, Winters *Waldhorn* etc. gegeben. Grossen Genuss gewährten auch einige der Abend-Unterhaltungen durch die Vorträge einiger fremden Künstler, namentlich des Hofmusikus Jaeger und des Hofmusikus Kummer für das Violoncelle. Letzterer besonders entzückte in der Abend-Unterhaltung alle Zuhörer.

Demungeachtet mussten die Unternehmer sich entschliessen, mit der neunten Abendunterhaltung aufzuhören, da grosse Spaltung der Musiker mit ihrem Director Erstere zu dem Plane eigener Concerte, mit Ausschluss aller Dilettanten, bewogen. Die Unternehmer konnten um so ruhiger abtreten, da keine Speculation, nur reine Liebe zur Kunst sie gereizt hatte, ihre Zeit und Sorge dem Gegenstande zu widmen.

Es traten auch diese Concerte seit dem October ins Leben, jedoch nur mit mässiger Theilnahme von Seiten des Publikums, welches wohl fühlt, dass zwar mehr gute Instrumental-Concertstücke von den Stadtmusikern gegeben werden, desto schwächer aber für Gesang gesorgt sey. Von letzterem ist daher gar nichts zu rühmen, von ersteren einige recht brave Vorträge Hahns des jüngern für Flöte, einiger Klarinett-Partieen, von G. Backofen und Saud etc. Unabhängig von diesen Zweigen stand in dem dritten Concerte Webers Composition zu Schillers Gedicht: *Der Gang nach dem Eisenhammer*, das durch den ersten Schauspieler Hötzl deklamirt wurde und Beyfall fand. Mit acht Concerten wird sich diese Unternehmung schliessen.

Von fremden Künstlern, die Concert gaben, sind als ausgezeichnete Virtuosen zu nennen: Jacobi aus Coburg für Fagott, Maurer aus Dresden, für Violoncelle, Al. Schmitt aus Frankfurt am Mayn, für Pianoforte und unser Landsmann Molique, nun bey der Münchner Hofkapelle angestellt. Jeder in seiner Art ist ausgezeichnet zu nennen, es möchte desshalb, erlaubte es auch der Raum dieser Blätter, eine Auseinandersetzung dessen, was sie gaben, sehr schwer seyn. Grossen Genuss gewährten sie alle und sind im freundlichsten Andenken bey allen Musikfreunden. Molique ist, indem dies niedergeschrieben wird, noch hier und wird im nächsten Concerte den Stadtmusiker durch Lafont's Variationen über Schweizer-Themas gewiss alle Zuhörer so erfreuen, wie in seinem eigenen, am 14ten Februar gegebenen Concerte. Der Vollständigkeit wegen darf die Erscheinung der Gesangkönigin Catalani bey uns im April nicht übergangen werden.

Wenn durch den bisherigen Bericht dargelegt ist, wie es an Concertmusik in Nürnberg gar nicht gebrach, so dürfen auch die Aufführungen grösserer und ernster Gattung um so weniger übergangen werden, als sie den sichersten Beweis lieferten, dass Nürnberg im Ganzen doch

mit der Musik vorwärts gehe. Das am Pfingstfeste Händels *Samson* mit einem Chor und Orchester von mehr als 200 Personen auf dem grossen Rathhaussaale würdig gegeben wurde, ist bereits in diesen Blättern erwähnt. Der Ertrag war bestimmt als Beytrag zur Erhaltung der neugebildeten Gesangschulen und wurde vermehrt durch die eben so gelungene grosse Aufführung von Haydns *Schöpfung* im vorigen Jahre, mit einem Personale von abermals 200 Personen. Gross war der Eindruck, den diese beyden erhabenen Kunstwerke auf die sowohl, welche sie vortrugen, als auch auf die Zuhörer machten: denn es vereinigten sich hier Fleiss und Aufmerksamkeit von Seiten der praktischen Musiker und Dilettanten, und kur erhebenden Stimmung wirkte die glänzende Versammlung in dem trefflichen Lokale des grossen Rathhaussaales, den bey der zweyten Aufführung vollständige Beleuchtung schmückte. Mit Freude und Vertrauen sieht alles neuen ähnlichen Aufführungen im laufenden Jahre entgegen und darf es, denn die Gesangschulen gedeihen, und durch die fortdauernden Veranlassungen bildet sich ein sehr guter Chor, ein Haupterfordernis bey solchen grossen Unternehmungen. Zu voller Zufriedenheit der den Saal überfüllenden Zuhörer konnte daher auch am Weihnachtsfeste Händels *Messias* zum Besten der Armen gegeben werden und manche dankbare Rührung lohnte das Streben aller derer, die mitwirkten, durch Anwendung ihrer Talente Gutes zu stiften.

Es erhalte sich nur der jetzt hier herrschende Sinn für das Gute und Schöne, dann darf Nürnberg auch in musikalischer Hinsicht von der Zukunft viel Gedeihliches erwarten, wie es diese von allen trefflichen Anstalten, welche die Gemeinde-Verfassung ins Leben gerufen hat, mit Zuversicht erwarten darf.

M.

Berichtigung und weitere Nachrichten, einen von Greg. Trentin verfertigten Bogenflügel betreffend.
Von E. F. F. Chladni.

Im 23sten Stücke der musikalischen Zeitung vorigen Jahres habe ich S. 394, einer deutschen technischen Zeitschrift zufolge, gesagt, es habe in Venedig der Abbate Gregorio Trentin wegen eines tragbaren Fortepiano bey einer Ausstellung die goldene Preissmedaille erhalten. Dieses ist aber ein Missverständniss, indem das Instrument vielmehr ein Bogenflügel ist, im Wesentlichen dem vom Mechanikus Garbrecht in Königsberg verfertigten sehr ähnlich, welchen ich nebst mehrern unter dieselbe Kategorie gehörenden Instrumenten in No. 34 der musikalischen Zeitung vorigen Jahres und auch schon bey andern Gelegenheiten erwähnt habe. Eine Beschreibung dieses Instrumentes, welches Violicembalo genannt wird, findet sich in der *Gazetta di Milano* vom 25sten Nov. vorigen Jahres, wo es von vielen unterschriebenen Musikern und Musikliebhabern sehr gerühmt wird, an deren Spitze sich Giannantonio Perotti, Kapellmeister der St. Markuskirche in Venedig, befindet. Wenn aber das Instrument auch noch so gut mag gelungen seyn, so kann es doch nicht, wie dort gesagt wird, als eine ganz neue Erfindung angesehen werden, da in Deutschland u. s. w. schon längst manche Bogenklaviere oder Bogenflügel und damit verwandte Instrumente sind gebaut worden, welches aber denen, die den Bericht abgefasst oder unterzeichnet haben, nicht scheint bekannt gewesen zu seyn. Hieher gehören die von Hans Hayden, von Hohlfeld, von Garbrecht, von Greiner, von Poulleau etc., die Vorschläge zum Bau solcher Instrumente in Kircher's Musurgia, die zu demselben Zwecke, wiewohl mit einer verschiedenen Art des Mechanismus ausgeführten Instrumente von Hrn. von Meyer, von Thomas Kunzen, von Röllig und Matthias Müller, (welcher mehrere von seinen Instrumenten, die er Xaenorphica nennt, verkauft hat) und gewissermassen auch das auf eine noch mehr davon verschiedene (wohl am meisten zu empfehlende) Art eingerichtete und nicht unter die Bogenflügel zu rechnende, sondern als eine eigene Art von Instrument anzusehende Harmonichord des Hrn. Kaufmann. Alle diese Instrumente, so wie auch wenigstens einer oder zwey, wovon sich Nachrichten und Abbildungen in den *Machines et inventions présentées à l'Académie de Paris* (einer Sammlung in mehrern Quartbänden) finden, kommen darin überein, dass Saiten durch Niederdrücken der Tasten einer streichenden Substanz auf irgend eine Art genähert werden, um die Töne nach Belieben mit anwachsender, gleichbleibender oder abnehmender Stärke fortdauern zu lassen, welches bey den Tasteninstrumenten, wo die Saiten durch einen Schlag

oder Stoss zum Klingen gebracht werden, nicht möglich ist.

Die äussere Gestalt des Violicembalo des Hrn. Trentin ist wie die eines Fortepiano von sechs Octaven. Die Saiten sind Darmsaiten von verschiedener Dicke, von welchen die zu den tiefsten Tönen mit Metalldrath umsponnen sind, und für jeden Ton ist nur eine Saite (so wie dieses auch bey jeder andern Art des Bogenflügels nicht füglich anders seyn kann). Am Ende einer jeden Taste ist ein horizontaler Hebel angebracht, durch welchen die Saite aufwärts gegen den Bogen bewegt wird. Dieser Bogen besteht aus einem mit seidenen Fäden übernähten wollenen Gewebe (also ohne Zweifel aus einem in sich selbst übergehenden schmalen Bande), welches horizontal um zwey an den Seiten befindliche kleine Walzen läuft, die vermittelst eines Schwungrades durch Treten mit dem rechten Fusse in Bewegung gesetzt werden (so wie bey dem Gasbrechtischen Bogenflügel, wo der Bogen aber aus einem in sich selbst übergehenden und zu dieser Absicht dreyfach genommenen mit Pferdehaaren übernähten schmalen seidenen Bande besteht). Als etwas Neues ist wohl anzusehen 1) dass die Saite bey dem Niederdrücken der Taste an dem vordern Ende des klingenden Theiles zwischen das mit Elfenbein belegte Ende des Hebels und ein Stückchen von starkem Hirschleder eingeklemmt wird, so wie eine Violinsaite zwischen das Griffbret und den Finger des Spielenden; 2) dass bey dem Aufwärtsdrücken der Saiten vermittelst einer an den Hebel angebrachten Feder die mehre Ausdehnung der Saite, welche ausserdem Statt finden, und eine Unreinigkeit und öftere Verstimmung zur Folge haben würde, vermieden wird. Dass die Ausführung des Instrumentes mit grossen Schwierigkeiten möge seyn verbunden gewesen, deren verschiedene in dem Berichte einzeln erwähnt werden, und dass zu deren Ueberwindung viele Ausdauer möge erforderlich gewesen seyn, daran ist wohl nicht zu zweifeln, besonders, da die Einrichtung, wie selbst in dem Berichte gemeldet wird, etwas complicirt ist.

Es wird auch in dem Berichte geäussert, diese Erfindung habe so manche andere in der und jener Zeitschrift nur ganz dunkel erwähnte Versuche, etwas Ähnliches zu leisten, niedergeschlagen. Ob dieses auch mit dem in No. 23 und 34 der musikalischen Zeitung vorigen Jahres von mir erwähnten Bogenklaviere von Francesco Taccani, wofür, nach der *Biblioteca Italiana*, tom. XXI. p. 496, das kaiserlich königliche Institut zu Mailand ihm die silberne Preismedaille ertheilt hat, derselbe Fall seyn werde, muss der Erfolg lehren. Der Beschreibung nach scheint dieses Instrument von dem vorher erwähnten nicht sehr verschieden zu seyn, und es ist ebenfalls die sonst durch die mehre Ausdehnung der Saite bey dem Aufwärtsdrücken derselben entstehende Unreinigkeit und öftere Verstimmung vermieden worden.

Brief-Fragmente.

Von F. L. B.

„Es ist doch zuweilen gut — liebe Julie! — wenn man in eine Oper die Ehrfurcht vor dem grossen Namen des Tondichters mit auf das weltberühmte Kunstwerk gespannte Erwartung mitbringt. Man ist sogleich in der rechten feyerlichen Stimmung und fasst alles mehr in seiner Tiefe auf. So ging es mir gestern mit Glucks *Iphigenie*. Du kannst nicht glauben, wie mir's war. Schwerlich werde ich einst meinem Bräutigam mit einer freudigern Beengtheit entgegen gehen, als ich in die Loge trat und dann der Ouverture horchte.

Zu einer andern Zeit hat es auch sein Schönes, wenn man nicht weiss, was man zu erwarten hat und den Antheil durch das Werk selbst erhält. Es war vor mehrern Jahren, als ich mit dem Onkel an einem neblichten Novembertage durch die rauhe Gebirgsgegend nach St. fuhr. Des Abends erreichten wir die Stadt und erfuhren im Gasthofe, dass heute Oper sey. Ich hatte gerade noch Zeit, mich ein wenig herzurichten, und kam nicht daran, den Onkel nur zu fragen, was denn gegeben werde. Der Vorhang war ein Aufrollen, als wir eintraten; ich war ganz Ohr, und liess es mich eben ergreifen, wie es kam. War es der Contrast der Musik, der Kunstwelt überhaupt, mit der unfreundlichen Natur, die uns den Tag über umgeben, oder war jene selbst so herrlich, so herzergreifend, kurz, meine wachsende Lust löste sich in wonnesüsse Thränen auf. Einen solchen Genuss hatte ich lange entbehrt; ach! dankbarer sass wohl keine Seele in dem Hause, als ich damals. Es ergab sich, dass es *Axur* von Salieri war, den ich seitdem

mit besonderer Liebe im Herzen trage, wie einen Freund, der uns zur rechten Stunde einen besondern Liebesdienst erwiesen.

Aber dass ich wieder auf den grandiosen Gluck komme — das war mir bald bemerklich, dass diese Musik einen ganz eigenthümlichen Charakter an sich trage. Ich möchte sie eine redneriſche, deklamatorische nennen, wogegen die andere sich als lyrisch, melodisch darstellt. Da ahndest wohl, dass ich diese Ausdrücke vom Onkel habe, der mir meine Andeutungen in Kunstworte übersetzt hat. Ich zweifle, ob sie dir so gefallen würde, wie diesem und — mit Bescheidenheit gesagt — mir. Es ist Alles dem Texte, den Aeusserungen und Zuständen der Personen, der Handlung angegossen, eingeprägt, oder dass ich dieses streuge Bild aus der Bildnerwelt mit einem lieblichern vertausche — der Text ist der Stamm, an dem sich, all seinen Biegungen folgend, das reiche Blumengeschlinge der Töne hinwindet. Sie sind ganz Sprache, und in dem Grade, dass man, wenn diese Musik recht in ihrem Charakter gegeben würde, sie über sich selbst vergessen und blos als einen wunderbaren Nachhall der Sprache nehmen könnte, wie, wenn bewegte, leidenschaftliche Menschen, bald einzeln, bald zu Gruppen vereint, in einer weiten Halle sprächen. Was sagt meine warme Rosaminezin hiezu?

Ein schlechter Text würde der Gluckischen Musik ungemein schaden, und ich meyne, ein italienischer — Gott verzeihe es der Deutschen! — setze sie erst in ihren wahren Werth. Wenn es nun ja eine seriöse Oper seyn soll, so glaube ich eine Gluckische noch am ehesten aushalten zu können, denn diese, eine ansprechende Handlung und Rede begleitend, wie die Meereswellen ein Fahrzeug bald sanft schaukelnd, bald hochwogend, dann brandend und brausend tragen — so ernst, so grandios und doch so einfach — diese giebt mir Kraft, drey bis vier Stunden lang tragische Empfindungen auszuhalten. Bey den meisten neuern Stücken, bey welchen der Componirte das Weinerliche oder Gramvolle durch eine entsetzliche reiche Beyspiele von melodischer Harmonie noch mehr verstärkt, fühle ich mich gewöhnlich durch die erste Hälfte so abgemattet, dass ich die zweyte nur anhalte, weil ich als Frauenzimmer kein Aufsehen erregen will, auch wohl, nach der gewöhnlichen Menschengeduld und Indolenz, im Stillen harre, ob denn nichts komme, was mir Ohr und Herz wieder ausheile.

Was du vielleicht an der Gluckischen Musik ausstehen würdest, ist, dass man nichts davon mit nach Hause bringt, als Alles; ich meyne, den herrlichen Eindruck des Ganzen, aber keine Melodie zum Nachleyern, kein Favoritstück für nächste Musikbrämchen. Der Onkel sagt, Gluck sey eben ein Riese, und kein kleines Herrchen, das sich von uns Frauenzimmern die Bonbons aus der Tasche nehmen lasse." —

Kurze Anzeige.

Dix Polonoises pour le Pianoforte, comp. — — par C. C. Reissiger. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Mancher ungewöhnliche, wohl auch dem Verf. eigene Gedanke; im Ganzen viel Belebtheit und ein gefallender Wechsel von Brillantem und Sanftem, wie das besonders die Polonoise liebt; sehr häufige Anwendung dessen, was in der allerneuesten Klaviermusik an die Tagesordnung gekommen ist, besonders der allerschärfsten, schneidendsten Dissonanzen, Vorhalte und Durchgänge, das oft unplötzlichen Umwerfens der Harmoniefolge bis ins Entlegenste, und was sonst noch junge, fertige Spieler oben jetzt vorzüglich wünschen. Diesen werden die vorzüglichsten dieser Polonoisen vielleicht auf einige Zeit zu Lieblingsstücken werden; und bey dem oben angeführten Guten ist es ihnen wohl zu gönnen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. 8.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1822.

Ehre, dem Ehre gebühret.

Unter den bey der vierten Industrie-Ausstellung zu Augsburg im October 1821, mit einem Preisdiplom beehrten Künstlern ihres Faches ist auch der Drechslermeister und Instrumentenmacher, Heinrich Häusler zu Memmingen. Derselbe fertigte zu besagter Ausstellung: a. Einen Fagott, wegen dessen, als eines „vorzüglichen Meisterstückes" die Jury den Verfertiger der Diplome würdig erkannte. Das Instrument ist von Buxbaumholz, mit acht elfenbeinernen Klappen. Gleicher Aufmerksamkeit wurde war 2. eine D Flöte von Ebenholz, mit Elfenbein garnirt, und mit neun silbernen Klappen versehen, nebst einem Stimmzuge am Kopfstücke. Unter jenen ist nicht nur eine tiefe C Klappe, sondern auch eine für das tiefe H angebracht, und zwar so, dass dieser letztere Ton gleich jedem andern rein und voll anspricht. Auch 3. ein B Klarinett von Buchsbaumholz, mit Elfenbein garnirt, und mit acht messingenen Klappen versehen. Endlich 4. ein Flauto piccolo mit Es- und C Stück, von Ebenholz, mit Elfenbein garnirt, und mit einer silbernen Klappe. Sämmtliche Instrumente, heisst es unter andern im Berichte über obige Gegenstände, sind sehr fleissig gearbeitet, von gutem Tone und billigen Preisen. Und Ref., der beschriebene Blasser genauer kennt, glaubt ihn mit vollem Rechte aller Empfehlung werth erklären zu dürfen. Dieser Künstler ist zwar ehemals in seiner Lehrzeit nur zur gewöhnlichen Drechslerarbeit angehalten worden; hat aber auf seiner Wanderschaft in mehreren Künstlerwerkstätten, wo Musikinstrumente gemacht werden, gearbeitet, und sich besonders in Manheim einige Zeit ausschliesslich diesem Fache gewidmet, auch schon von seinem damaligen Principal, Hrn. Andreas Greve, schöne Beweise der Zufriedenheit erhalten.

Indem wir ihn nun hauptsächlich durch eigenen Fleiss, Behutsamkeit und Nachdenken zu seiner gegenwärtigen Auszeichnung gelangen sehen, so scheint sein Verdienst und seine Achtbarkeit als Künstler um so grösser zu seyn, je bescheidener und anspruchloser er als Bürger auftritt, und je weniger in mancher Hinsicht eine besondere gute Unterweisung Mitgabe seiner Jugend gewesen ist.

Bekanntmachung.

Für die vacante Organisten-Stelle in der Bergstadt Clausthal wird ein junger Mann gesucht, der

1. ausser der erforderlichen Fertigkeit im Orgelspiel

2. hinreichende Kenntniss hat, um im Generalbass gründlichen Unterricht ertheilen zu können und

3. der noch ein Instrument, Violine, Bratsche oder Violoncell so fertig spielt, dass er als brauchbares Mitglied eines Orchesters betrachtet werden kann.

Ausser den Geschäften beym Gottesdienste liegt dem Organisten in der untersten Klasse der Knabenschule wöchentlich in 15 Stunden der Unterricht ob, welcher blos in Leseübungen besteht. Neben freyer Wohnung erhält derselbe ein jährliches Fixum von 200 Thaler, hat aber, da ihm der grösste Theil seiner Zeit frey bleibt, hinlängliche Gelegenheit zum Nebenverdienst.

Junge Männer, welchen diese Stelle annehmlich scheint, und die geforderten Qualitäten besitzen, werden aufgefordert, sich spätestens bis Schluss Aprils 1822 schriftlich zu melden. Sie sollen demächst eine Vorladung zu Ablegung der erforderlichen Probe erhalten. Demjenigen, welcher für die Stelle acceptirt wird, kann auch Vergütung der etwaigen Reisekosten zugesichert werden.

Clausthal den 9ten Januar 1822.

Der Magistrat daselbst.
Neimke. Hunäus.

Ankündigung.

Im Laufe dieses Monats wird bey mir erscheinen und an alle gute Musikhandlungen versandt werden:

Messe für fünf Solo-Stimmen und zwey fünfstimmige Chöre, in Musik gesetzt und den deutschen Gesang-Vereinen gewidmet von Louis Spohr, Hof-Kapellmeister in Cassel. (Pr. in Partitur 2 Thlr. 20 Gr., in Stimmen 3 Thlr.)

Der Verf. schrieb diesen Werk einzig für die jetzt zahlreichen Gesang-Vereine und was er damit bezweckt, und wie er es vorgetragen haben will, besagt sein deshalbiger Aufsatz in dem vorjährigen 4ten Stücke der Leipziger musikalischen Zeitung, worauf ich hiermit nicht allein hinweise, sondern um dessen Durchlesung ganz besonders bitte.

alten Zeit her, Balladen und Romanzen, und diese werden, insonderheit bey den ersten Nationen sehr häufig, noch immerfort gesungen. Wir dagegen werden, da wir doch nur bey phantastischen Mährchen stehn bleiben müssen, wenige haben, die in Lieder gebracht und worauf besondere Melodien vorhanden wären. Mir sind wenigstens keine bekannt, oder sie sind etwa in Schwaben und Tyrol gänge und gäbe *). Im Allgemeinen sind sie aber in unserm Vaterlande so selten und so charakterlos, dafs sie nicht zum Beweise der Allgemeinheit aufgestellt werden können.

Hierin wäre also wirklich für unsre Volksdichtung noch etwas zu thun. Das moralische Gefühl ist nicht ausgebreiteter und trift so überall auf das Herz, als gute Romanzen und Balladen auf das Ohr und auf die Phantasie selbst der Volksmenge treffen. Alt und Jung hört Mährchen gleich gern zu. Und ohnerachtet der rohere Naturmensch bey trauriger Stimmung eigentlich wohl nicht singt, sondern die Freude und der Jubel ihn erst zu Gesängen treiben, so liefsen sich dennoch leichte, natürliche Romanzenmelodien endlich auch wohl unter das Volk einführen. Und das müfste in der That geschehen, wenn man Lieder auf ewige Zeiten erhalten wissen wollte. Denn alle Lieder, alle Melodien verdrängen sich endlich durch andere; aber Balladengesänge bleiben immerdar.

Ich habe seit Jahren unendlich viele Melodien gehört: aber keine ist mir so erinnerlich geblieben als die Melodie eines französischen Liedchens, das ich an einem Abende um den Genfersee herum von einer Bäuerin singen horte und das so anfing:

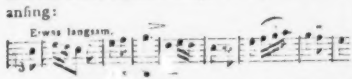

Auf das durch die Sexte markirte *d* legte sie einen naiven gehaltenen Accent und ich fühlte damals so ganz die natürliche Sprache der Empfindung, die besonders in nordischen Romanzen herrscht und die wir durch Erhöhung des Leittons so ganz vermissen. Ich hatte von dieser weiblichen Stimme, die noch dazu sehr süfs war, eine andere Melodie hören können; ich würde mich des schönen Abends lebenslang erinnert, aber ein gemeines Durliedchen sicherlich vergessen haben.

Einen Beweis, wie wenig man von einem solchen Liede fortkann, giebt die Erfahrung, die jeder an sich selber bey dem höchst schauerlich-süfsen Liede von Schulz: *Es tonten sonst frühe beym Melken der Kühe Gesänge der Knaben* u. s. w., machen kann. Wenn man es aus hat, will man es immer wieder von vorn anfangen; wenigstens ist es mir unzähligemal so damit gegangen, so dafs ich gewaltsam vom Klavier habe aufspringen müssen, um Ruhe vor meiner Wiederholungsgier zu haben. Dies Lied ist nun freylich nicht volksmäfsig, und es gehört schon eine gebildete veredelte Seele dazu, um sich darin mit Stimme und Herz zu finden. Aber es zeugt doch überhaupt von dem Zauber, der in solchem Gesange liegt, der nur mehr dem Volke gerecht gemacht zu werden brauchte, so dafs eben kein Bafs, keine Begleitung dabey nothwendig wäre und Symfonien daraus wegblieben, um eben die Wirkung auf dasselbe hervorzubringen.

Natürlicherweise mufs unsre Volksliederdichtung sich auf dieses Genre nicht beschranken, und es sey fern von mir, die Lieder-Gattung selbst so einengen und den Stoff, der tausendfaltig für angenehme frohe Gefuhle und Weisen sich findet, so zu vereinzeln. Wie kann man sich um die Menschen, insonderheit um die schwer und muhselig arbeitende und sein Leben wohl nicht wenig abkurzende Klasse derselben, mehr Verdienst erwerben, als wenn man sie froh und zufrieden macht? Also man gebe dem Volke der heitern munitern Lieder recht viel in die Hände! Sie werden von ihm sehr dankbar aufgenommen, wie man an mehrern der Schulzischen und an solchen Gesängen sieht, die sich vom Theater zu ihm auf's Land oder in die Werkstatt hin ver-

*) Der Herr Verf. erlaube uns hinzuzusetzen, dafs es deren in Böhmen ganz gewifs giebt. d. Redakt.

Herrn Spohr's Name verbürgt schon hinlänglich die Güte dieses seines Werks, und macht jede weitere Empfehlung desselben unnöthig, daher ich auch bloss den Wunsch beyfüge; dass recht viele sich dafür interessiren und dadurch nicht allein das Bestreben des Autors belohnen, sondern auch zugleich Annehmlichkeit und Nutzen verbreiten mögen.

Um den Gesang-Vereinen das zeitraubende Anschreiben der Stimmen zu ersparen und zur schnellen Aufführung dieser Messe behülflich zu werden, habe ich solche in Partitur und in Stimmen herausgegeben, und verkaufe letztere nicht bloss in vollständigen Exemplaren, sondern eine jede Stimme auch besonders und in so vielfacher Anzahl, als solche gewünscht wird, so dass jeder Verein nicht nur, so viele Stimmen als er benöthigt ist, unverzüglich erhalten kann, sondern auch, hinsichtlich der Richtigkeit und des Preises, besser als mit geschriebenen Stimmen bedient seyn wird; übrigens bitte ich, die Aufträge auf die einzelnen Stimmen mir recht bald zu ertheilen, damit ich solche in hinreichender Anzahl drucken lassen und jede Bestellung unverzüglich expediren kann.

Leipzig, den 1sten Februar 1822.

C. F. Peters.
(Bureau de Musique.)

Neue Wiener Musikalien.

Bey S. A. Steiner und Comp. Musikalienhändler in Wien, ist neu erschienen und in allen soliden Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Der Freyschütze, romantische Oper von C. M. von Weber. Vollständige Ausgabe mit Hinweglassung der Worte, für das Pianoforte allein eingerichtet von M. J. Leidesdorf. (Preis 4 Fl. 30 Xr. Conv. Münze.)

Hieraus ist einzeln für das Pianoforte allein zu haben:

	Xr. C. M.
Weber, C. M. von, Ouverture aus der Oper: Der Freyschütze, für das Pianoforte.	45 —
— Volkslied der Brautjungfern	10 —
— Spott- oder Lach-Chor	10 —
— Trinklied des Jäger Casper	10 —
— Jäger-Chor (im 3ten Akte)	15 —
— Introduction und Bauernmarsch	15 —
— Cavatine der Agathe	15 —

Für das Pianoforte zu vier Händen:

	Fl. Xr. C. M.
Weber, C. M. von, Ouverture aus der Oper: Der Freyschütze, zu 4 Händen	1 — —
— Volkslied der Brautjungfern	— 15 —
— Spott- oder Lach-Chor	— 15 —
— Trinklied des Jäger Casper	— 15 —

	Xr. C. M.
Weber, C. M. v., Jäger-Chor (im 3ten Akte)	20 —
— Introduction und Bauernmarsch	30 —
— Cavatine der Agathe	20 —

Olympia, grosse Oper von Casp. Spontini.

	Fl. Xr. C. M.
Für das Pianoforte (mit Hinweglassung der Worte) eingerichtet von M. J. Leidesdorf	3 30 —
Für das Pianoforte zu 4 Händen, von Ebendemselben.	4 — —

Anzeige.

Auf mehrmaliges an mich ergangenes Anfragen diene hiemit zur Nachricht: dass die Partitur des von mir componirten Oratoriums:

Das Weltgericht (Ladenpreis 15 Thlr.)

fortwährend nur allein in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung in Leipzig, welche die Commission dieses Werkes gütigst übernommen hat, zu haben ist; so wie auch allda die noch rückständigen Subscriptionsgelder in Empfang genommen werden.

Dessau, im Januar 1822.

Friedrich Schneider.
Herzoglicher Hof-Kapellmeister.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, W. A., Sehn, Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 31	12 Gr.
Schlözer, Tänze für Pianoforte. Lir. 2	10 Gr.
— do. do. Lir. 3	8 Gr.
Diabelli, A., Sonate très facile à quatre mains p. le Pianoforte. Op. 32	14 Gr.
— Sonate à 4 mains pour le Pianoforte. Op. 37.	18 Gr.
Dotzauer, J. J. F., Sonate pour le Pianof. et Flûte. Op. 46	1 Thlr.
Lingius, six Valses faciles pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon ad lib. Op. 2	14 Gr.
Zwanovelà, M., Polonoise pour le Pianoforte	10 Gr.
Weber, Carl Maria von, Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 71. 27tes Liederheft	1 Thlr.
Rink, Chr. H., 12 Adagios für die Orgel. Op. 57. 9te Sammlung der Orgelstücke	16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Berichtigung.

In No. 5 dieser Zeitung, S. 87. Z. 4. von unten lese man: *das Hallelujah der Schöpfung* von Kunzen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. **No. 11.** 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Fortsetzung.)

Dritter Abschnitt.

Von den, einem Sänger nöthigen, musikalischen und literarischen Kenntnissen.

1. Wer als Sänger nicht für immer beengt und beschränkt seyn und in kläglicher Mittelmässigkeit befangen bleiben will, der muss zuerst diejenigen musikalischen Kenntnisse sich völlig zu eigen machen, die man unter dem Namen der Elemente begreift, und das Pianoforte so spielen lernen, dass es ihm möglich sey, ohne besondere Schwierigkeit sich nöthigenfalls beym Gesange selbst begleiten zu können. Dann muss er auch im Stande seyn, jedes vorgelegte Musikstück, höchstens nach einer flüchtigen Ansicht, die der Noten und Worte wegen wohl verstattet seyn mag, vom Blatte zu singen; und endlich ist ihm eine für seinen Zweck hinlänglich ausgebreitete Kenntniss des Generalbasses kaum zu erlassen.

2. Werke, aus denen man die Elemente der Musik, die in mehrern neuern Schriften durch eine vernünftige Behandlung alles Abschreckende verloren haben, erlernen kann, giebt es in grosser Anzahl, und die bessern sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, sie hier zu nennen. Eben so haben wir viele treffliche Klavierschulen und zweckmässige Uebungsstücke für Anfänger und weit Vorgeschrittene, dass es also niemanden schwer fallen kann, sich das für sein Studium auszuwählen, was ihm am besten zusagt.

3. Fürs Treffenlernen wird schon durch das Pianofortespiel sehr bedeutend gesorgt, wie früher gezeigt wurde. Aber noch sicherer wird man im Treffen, wenn man fleissig mehrstimmige Sachen für Gesang ohne Begleitung, am meisten die im strengern Style singt, weil diese durch ihre kanonische, fugirte Schreibart, wo jede Stimme selbstständig ist und sich selten nach dem Gehör aus den übrigen so leicht finden lässt, wie in freyern Stükken, recht eigentlich für die Uebung im Treffen, für Erlangung der Sicherheit in Ton und Takt u. s. w. gemacht sind. Sie sind auch deshalb sehr zu empfehlen, weil sie wegen der öfter vorkommenden langsamen Tempi, die noch in anderer Hinsicht jeder Stimme so zuträglich sind, z. B. zur Stärkung, Befestigung derselben, Uebung in der Kunst des Athemnehmens u. s. w. dem angehenden Sänger das Lesen erleichtern, indem die Erfahrung lehrt, dass selbst manche gebildete Sänger öfters weniger durch die Schwierigkeit der Intervalle, als vielmehr durch die geringere Schnelligkeit des Auges, dass ich so sage, im Treffen gestört werden.

Gelegenheit zu solchen Uebungen ist glücklicherweise jetzt fast überall, da in den meisten Städten sich Singvereine gebildet haben, denen eben jene Gattung des Gesanges billig die Hauptsache ist.

4. Wer bey dem Studium des Generalbasses nicht einen mündlichen Unterricht erhalten kann, der den Elementen das Abschreckende nimmt und das Chaos erhellt, das immer noch in diesem Theile der Musiklehre herrscht, der muss sich freylich mit einiger Geduld rüsten, um eine Generalbassschule für sich zu studiren. Doch finden sich unter den neuern Werken über Generalbass u. s. w. manche z. B. von Türk, Koch, Schicht u. a. die sich einigermassen dem System nähern, das Nöthige grösstentheils deutlich, fasslich und ohne ermüdende Weitläufigkeit abhandeln und zweckmässige, erläuternde Beyspiele geben.

Sehr wohl wird man thun, wenn man mit diesem Studium gleich anfänglich kleine Uebungen in der Composition verbindet, weil nur so jene an sich todten Regeln des Generalbasses Leben und Bedeutung erhalten, ihre kalte Einförmigkeit verlieren und sich dem Gedächtnisse sicherer und fester einprägen. Bey diesen Uebungen aber wird es nur dem, der bey anhaltendem Fleisse viel Zeit darauf verwenden kann, möglich seyn, ohne die Hülfe eines Lehrers, allein durch Studium einer Anleitung zur Composition und durch Analyse klassischer Werke vorzuschreiten.

5. Jeder Sänger muss seine Sprache genau kennen und die allgemein als die beste angenommene Aussprache derselben völlig in seiner Gewalt haben. Von fremden Sprachen aber soll der Sänger die lateinische und italienische richtig und gut aussprechen im Stande seyn, und sie wenigstens in so weit verstehen, dass es ihm möglich sey, sich selbst mit Hülfe eines Wörterbuches eine, zum Verständniss des Textes hinreichende, Uebersetzung zu machen. Dieser Forderung zu entsprechen, ist sehr leicht, da für die Musik nur eine kleine fest bestimmte Anzahl lateinischer Texte gebraucht wird, und die italienischen neuern Operntexte sich alle so ähnlich sind, dass man fast behaupten möchte, die Kenntniss von etwa tausend Worten reiche hin, um jede italienische Oper zu verstehen.

6. Der Theatersänger bedarf ausserdem noch Kenntniss der Mythologie, Geschichte, Poesie und Kenntniss des Menschen überhaupt, wie er sich zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Völkern darstellt. Nur mit diesen Kenntnissen ausgerüstet wird er im Stande seyn, mit Geist in den Charakter seiner Partie oder Rolle einzudringen. Denn wenn auch z. B. ein Alexander heutiges Tages nicht so singen kann und darf, wie er gesungen haben würde, wenn er überhaupt gesungen hätte, so muss er doch wenigstens sehr viel anders singen, als etwa Johann von Paris oder Tamino. So einleuchtend diess aber auch jedem seyn muss, so berücksichtigen es doch nur wenige Sänger und viele äussern die Leidenschaften, die sie ein für allemal allgemein klassifizirt zu haben scheinen, in dem einen Charakter wie in dem andern und in jedem, oder sie geben auch wohl immer nur sich selbst.

Kenntniss des Theaters überhaupt und des sogenannten Theatereffekts insbesondere werden von vielen Sängern eben sowohl als Action ungebührlich vernachlässiget, da beyde doch gewiss sehr wichtig sind. Denn, so sehr durch Action die Wirkung des Gesanges unterstützt und erhöht wird, so sehr wird sie auch durch Mangel an Action geschwächt und oft gänzlich aufgehoben, und, da der Satz wohl schwerlich bestritten werden kann, dass das Publikum z. B. in Petersburg oder Moskau von dem in Rom oder Neapel weniger unterschieden sey, als der einzelne Russe von dem einzelnen Italiener, so giebt es auch gewisse Theatercoups, *colpi di scena, malizie di teatro*, sowohl im Gesange, als im Spiele, die nirgends ihre Wirkung verfehlen und es daher wohl werth sind, sich mit ihnen vertraut zu machen. Dass sie aber mit Bedacht und Natürlichkeit, also nur selten, ohne Anmassung, Affectation und Caricatur angewandt werden dürfen, wenn sie nicht in wirkungslose, wohl gar lächerliche Manier ausarten sollen, versteht sich von selbst.

Vierter Abschnitt.

Von der Erhaltung der Stimme.

1. In der Periode, in welcher beyde Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertreten, bewirkt die Natur eine bedeutende Veränderung in der Stimme. Obgleich für kein Geschlecht diese Zeit ganz bestimmt angegeben werden kann, so ist der Anfang derselben doch an der Stimme sehr leicht zu bemerken. Denn es zeigen sich eine gewisse Art der Heiserkeit, Unsicherheit in der Intonation, Kreischendes oder Dumpfes, Unangenehmes oder doch minderer Klang der Stimme, Anstrengung bey Hervorbringung der äussersten, vorzüglich der höchsten Töne, Schwierigkeiten im Athemnehmen und Halten der Töne u. a. m. Dann geht bey der sogenannten Mutation selbst, die zuweilen sehr schnell, oft aber auch erst in Jahresfrist sich bestimmt entscheidet, mit der männlichen Stimme eine so gänzliche Veränderung vor, dass sie einen von dem vorigen ganz verschiedenen Charakter bekömmt, und die weibliche Stimme erhält in der Regel mehr Kraft und Metall, oft auch mehr Umfang nach Höhe oder Tiefe hin, zuweilen sogar nach beyden.

2. Zeigen sich nun jene Symptome, so sind die Singübungen, wenn man sie auch nicht nach dem

Gebrauche einiger älterer Gesangslehrer eine Zeit lang gänzlich einstellen will, was für die Stimme nicht eben das Beste scheint und für die Gesundheit nicht durchaus nöthig ist, doch mit hoher Vorsicht zu leiten. Denn da zu dieser Zeit die Stimmorgane in einem gewissen Zustande der Schwäche und Erschlaffung sind, so muss man bey den, in dieser Periode anzustellenden, Singübungen jede Anstrengung, vorzüglich in den äussersten und am meisten in den höchsten Tönen vermeiden und diese Uebungen allmählig der nach und nach sich zeigenden neuen Stimme angemessen einrichten.

Diess ist nicht eben schwierig, da sich, nach mehrern über die männliche und weibliche Stimme angestellten Beobachtungen, selbst schon vor dem Eintritt der Mannbarkeit bey beyden Geschlechtern mit ziemlicher Gewissheit bestimmen lässt, welchen Charakter die Stimme nachher annehmen wird. Es verwandelt sich nämlich bey dem männlichen Geschlechte eine helle ausgreifende Stimme mit höhern leicht ansprechenden Bruttönen, welcher tiefere Töne schwerer und nur schwach und dumpf ansprechen, gewöhnlich in Tenor, bey dem weiblichen in Sopran. Findet das Entgegengesetzte Statt, so bildet sich bey den Frauen in der Regel der tiefe Sopran oder Alt und bey den Männern der Bariton oder Bass.

Diess ist der gewöhnliche Gang der Natur, wenn er nicht durch Krankheiten, Ausschweifungen verschiedener Art, überspannte Anstrengung im Singen, vorzüglich in der Mutationszeit, oder auch dadurch gestört wird, dass man zu früh oder zu spät sich für die neu zu erhaltende Stimme entscheidet und wohl gar es bald mit der einen, bald mit der andern versucht. Stellen sich während der Krisis Unpässlichkeiten ein, ihre Ursache mag nun seyn, welche sie wolle, oder verliert die Stimme zu schnell viele Töne ihres bisherigen Umfanges, wie diess besonders bey Jünglingen nicht selten der Fall ist, so müssen die Singübungen allerdings einige Zeit gänzlich aufhören, wenn nicht die Stimme ganz verloren gehn, oder doch weit unvollkommener werden soll, als sie sonst vielleicht geworden wäre.

Es wäre daher sehr zu wünschen, dass die Directoren der vielen in Deutschland befindlichen Schulchöre die ihnen anvertrauten Knaben und Jünglinge in der Mutationsperiode schonen könnten und wollten; aber leider ist diess nur selten der Fall, da die armen jungen Leute meist erst um die Zeit der Mutation anfangen, recht brauchbar zu werden und nun so lange mit der grössten Anstrengung Sopran und Alt singen müssen, bis sich die entschiedenste Unmöglichkeit dazu zeigt, und dann sehr oft, wenn nicht ihre Gesundheit, doch ganz gewiss ihre, vielleicht herrliche, Anlage zum Tenor oder Bass für die ganze Lebenszeit zerstört ist.

Wie manche gute und schöne Stimme überhaupt in Schulchören durch verschiedene Umstände, besonders durch das leidige Chorsingen im Gehen bey schlechtem Wetter verdorben werde, ist schon oft beklagt worden; aber man übersieht die Klagen, nennt sie übertrieben, wohl gar aus der Luft gegriffen und bleibt bey dem lieben alten Herkommen. Wenn man bey schlechtem Wetter gar nicht und sonst nur an gewissen Plätzen, nicht aber im Gehen singen liesse, so wäre der Zweck des Chorsingens wohl auch erreicht und dadurch, wenn nicht Alles, doch schon sehr viel gewonnen.

3. Der Sänger, der seine Stimme als Hauptsache betrachtet, darf sich auf keinem Instrumente, welcher Art es auch sey, mit zu grosser und fortgesetzter Anstrengung üben. Blasinstrumente, welche offenbar die Brust auf eine schädliche Weise angreifen, sind durchaus nicht für den Sänger. Aber auch Saiteninstrumente, selbst das, dem Sänger fast unentbehrliche und glücklicherweise am wenigsten schädliche, Pianoforte erhalten, wenn man es zu einer gewissen Virtuosität bringen will, die Muskeln in einem gespannten Zustande und in einer Anstrengung, die sich auch den Organen der Stimme mittheilen und derselben nach und nach gefährlich werden können. Dass man aber ohne alle Furcht, der Stimme zu schaden, täglich eine Stunde, auch wohl zwey Stunden, de h nicht hinter einander, der Uebung des Pianoforte widmen dürfe, wodurch man es dann bey einiger Anlage in ein paar Jahren hinreichend weit für den nächsten Zweck bringen kann, darf dreist behauptet werden.

4. Nichts schadet wohl der Stimme mehr, als öfteres und anhaltendes Singen solcher Gesangstücke, die in Ansehung des Umfanges, besonders nach der Höhe hin, der Stimme nicht angemessen sind. Weniger gefährlich ist jedoch das gelegentliche Erzwingen ein paar höherer Töne, als das Singen derjenigen Sachen, deren Tessitur im Allgemeinen

noch ist. Diess findet ganz vorzüglich in den französischen Opern sehr oft Statt, da es scheint, die Stimmen der französischen Sänger und ihre Art zu singen, nämlich die Töne meist schreiend herauszupressen, vertrage oder verlange vielmehr viele hohe Töne. Für den deutschen Sänger aber taugt das nichts und es ist wohl jedem zu rathen, sich dergleichen französischen und ähnlichen Gesang, so viel als möglich, abzugewöhnen oder abändern zu lassen, wenn und wo es ohne Nachtheil der musikalischen Gedanken geschehen kann. In italienischen Opern ist diess fast immer thunlich, in französischen oft, seltener in deutschen.

Aber auch anhaltendes Singen in unnatürlich tiefen Tönen schadet, wenn auch nicht so sehr, der Stimme und es ist daher eben sowohl zu bedauern, dass manche Tenoristen sich zu Bassparticen verstehen müssen, als dass Bassisten hohe Tenorpartieen übernehmen.

Man suche daher alles öftere oder anhaltende Singen dessen zu vermeiden, was der Stimme in irgend einer Hinsicht nicht angemessen ist; denn wer Alles singen will oder muss, der wird bald nichts mehr singen.

5. Dass das Uebernehmen der Stimme in starken deklamatorischen Stellen nach französischer Unsitte unnatürlich seyn und schädlich seyn müsse, kann man daraus sehen, dass dabey die Stimme oft überschnappt, d. i. dass der Ton gänzlich versagt, indem die Stimmorgane über den höchsten Grad ihrer natürlichen Spannung ausgedehnt werden und nun nicht mehr der nöthigen Erzitterung fähig sind, sondern unwillkührlich sich in eine natürlichere Lage zurückbegeben. Manche Sänger sind der Meinung, sie müssten in grossen Lokalen ihre Stimme in ihrer höchsten Kraft ertönen lassen, um durchzudringen. Die Erfahrung aber lehrt, dass selbst minder starke Stimmen ein grosses Lokal, welches der Musik nicht ganz ungünstig ist, hinreichend füllen, wenn sie ihre Stimme auch nur in ihrer natürlichen Kraft und Stärke geben, aber dabey in ihrem Vortrage die gehörige Rücksicht auf Einfachheit und Sparsamkeit in Verzierungen nehmen, weil viele und schnelle Noten in weiten, besonders nachhallenden Räumen, wie fast alle Kirchen sind, auch durch die grösste Stärke des Tons doch nie zur Bestimmtheit und Deutlichkeit gebracht werden können und daher immer eine üble Wirkung machen.

Fast eben so schädlich, als unnatürliches Anstrengen der Stimme, ist vieles Passagenwerk, welches die Stimme vor der Zeit ermüdet und bricht, wenn sie nicht von der Natur offenbar für diese Gattung bestimmt ist.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, Uebersicht des Februar. Auch in diesem Monat gab das Schauspiel nur Eine Neuigkeit, am 26sten, die romantische Oper: *Aucassin und Nicolette*, oder: *Die Liebe aus der guten alten Zeit*, nach einer Troubadoursage bearbeitet von J. F. Koreff (geheimen Medicinal-Rath), in vier Akten; Musik vom königlichen Musikdirector G. A. Schneider. Der Inhalt ist bekannt, da das Gedicht schon vor Jahren erschien. Die Musik hat viele gelungene Stellen, wie von dem talentvollen Componisten zu erwarten war. Besondern Beyfall erwarben sich die Finale; ausserdem im zweyten Akte der Gesang Nicolettens (Mad. Seidler) mit den Chören der Hirten und Hirtinnen; Aucassins (Hr. Stümer) Gesang: Wo soll ich sie suchen etc.; Nicolettens Gesang: Ihr Blumen seyd mir Worte; im dritten Akte der Gesang des Sultan (Hr. Blume) und Nicolettens mit dem Chore: Gelobt sey Allah etc. Nimmt man noch dazu die Masse der mitauftretenden Personen, die Tänze, namentlich der Circassierinnen, die einen Bajaderen-Tanz aufführen, wobey ein sehr frivoles Lied gesungen wird, die schönen Decorationen, namentlich im dritten Akte der Bazar mit der Ansicht der Trümmer von Carthago — und es wäre sonderbar, wenn das Stück nicht noch einigemal ein so zahlreiches Auditorium zusammenführte, als bey der ersten Darstellung im Opernhause versammelt war. Hr. Walter, vom grossherzoglichen Hoftheater zu Carlsruhe, gab am 13ten nicht ohne Beyfall in *den Schwestern von Prag* den Crispin. Mit ungleich grösserem Zulauf giebt er seit einigen Wochen in der von ihm mitgebrachten Posse: *Staberle's Reiseabentheuer*, diesen Wiener Parapluiemacher, Staberle, ganz im ächten Wiener Dialekt und mit den fröhlichen Launen der Bewohner der Kaiserstadt. Die von ihm componirten und angenehm gesungenen Lieder: Ein jeder sucht

des Lebens Glück etc., Es hat mich immer sehr verdrossen etc. und Komm liebes Geld etc. sind so eben in der Schlesingerschen Handlung erschienen.

Unter den Concerten dieses Monats war das erste am 5ten, von den in den frühern Berichten schon öfters genannten Gebrüdern Bohrer. Hr. Max B. trug ein vom ihm componirtes Violoncellconcert vor; Hr. Anton B. spielte mit dem Hrn. Concertmeister Seidler ein Doppelconcertante für zwey Violinen von Eck, und mit seinem Bruder eine Fantasie über die französischen Nationallieder: Charmante Gabriele und Vive Henri quatre, und ohne Begleitung des Orchesters ein Duo für Violine und Violoncelle; alle mit gewohntem Beyfall.

Den 11sten gab Hr. P. Escudero, aus Spanien, Schüler von Baillot, aus dem musikalischen Conservatorium zu Paris, Concert. Er trug ein Violinconcert von Viotti D moll, Variationen auf ein rustisches Lied und ein Rondo, beyde von Baillot, vor, und gewann wegen seines freyen, kräftigen Bogens, vollen Tones, energischen Ausdruckes und südlichen Feuers im Vortrage vielen Beyfall. In demselben Concerte trug Hr. Woldemar Middendorff, aus St. Petersburg, ein Pianoforteconcert vor; sein Spiel ist solid und fertig, vorzüglich mit der sehr ausgebildeten linken Hand. Neu war Cherubini's Cantate auf J. Haydns Tod, für drey, von den Herren Stümer, Bader und Stocks (Schüler des Hrn. Eunike) gesungene Stimmen, vier obligate Violoncelle und zwey obligate Hörner, mit Begleitung des Orchesters. Die Instrumentirung dieser hier noch nicht öffentlich gehörten Composition ist klar, die melodische und harmonische Behandlung edel.

Den 28sten gab der königliche Kapellmusikus Hr. Gabrielsky Concert, und bewährte durch den schönen Vortrag eines Flötenconcerts und Variationen mit Begleitung des Orchesters, beydes von seiner Composition, seinen wohlerworbenen Ruhm.

Hr. Dr. Stöpel will am 1sten April(!) eine zweyte Anstalt für den Unterricht im Pianofortespiel und in der Theorie der Musik eröffnen.

Am 20sten starb im 89sten Jahre der pensionirte Organist an der Garnisonkirche, Johann Daniel Schmalz, der früher in Diensten des Markgrafen Heinrich zu Schwedt war, merkwürdig auch als Vater der ehemaligen Sängerin, Auguste, die sich noch immer durch ihren trefflichen, in Naumanns Schule erprobten Unterricht im Singen, um jüngere Talente verdient macht.

Musikalisch-literarische Nachrichten, nebst einigen Bemerkungen mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung der in No. 23, 34 und 35 des vorigen Jahrganges enthaltenen Aufsätze).

In England haben ein Patent erhalten:

W. F. Collard, musikalischer Instrumentenmacher, am 8ten März 1821, (wovon bernach mehr) und

Will. Southwall, Pianofortemacher, den 5ten April 1821, beyde für gewisse Verbesserungen an Pianofortes.

In Frankreich haben ein Patent (brévet) erhalten:

A. M. J. Roller, rue vieille du Temple, No. 6, für einen Mechanismus zum Transponiren auf dem Pianoforte, auf fünf Jahre, den 16ten August 1820.

Für die Preussischen Lande hat ein Patent auf zehn Jahre erhalten Wilhelm Vollmer, Pianofortemacher in Berlin, für ein Tasteninstrument, wo metallene Federn durch Luft in Bewegung gesetzt werden, von ihm Melodika genannt. (Der Anzeige nach scheint es sehr mit dem Aeolodikon übereinzukommen, wovon sich in der bayerischen Anzeigen für Kunst und Gewerbfleiss 1815. No. 21, und in dem Oppositionsblatte, Beylage No. 38 vom 5ten May 1820 weitere Nachricht findet, und wovon ich ein sehr gut gebautes Exemplar in Frankfurt am Mayn gesehen und gehört habe, ingleichen mit der in der musikalischen Zeitung 1821 No. 23, S. 395 von mir erwähnten Physharmonika von Anton Häckl in Wien.)

In Venedig ist bey Altisopoli erschienen: *Dissertazione sopra il grave disordine ed abuso della moderna musica vocale ed instrumentale, che si è introdotta a nostri dì nelle chiese e nei divini uffizi* (148 S. in 8. Preis 1 lire 50 cent.) Es wird darin bemerkt, die Kirchenmusik müsse als Beförderungsmittel wahrer Andacht und zur Erweckung religiöser Empfindungen dienen. Es wird also das Unwesen, wohl mit allem Rechte, sehr gerügt, welches häufig mit dem Spiele der Orgeln und mit dem Baue getrieben wird, worin Vorrichtungen zu Hörnern, Pauken, Glocken-

spielen u. s. w. angebracht sind. Dieses stimmt mit dem überein, was der wackere Schultesius in den *Atti dell'accademia italiana* über denselben Gegenstand gesagt hat, wo er unter andern versichert, dass er einmal die Ouverture aus der *Lodoiska* von Kreuzer habe auf der Orgel spielen hören. (!) So habe ich auch einmal in Deutschland in einer Kathedralkirche zwischen einem sehr feyerlichen Hochamte die Ouverture von Mozart's *Entführung aus dem Serail* spielen gehört, wo es doch wohl nicht zur Beförderung der Andacht dienen konnte, wenn man dadurch unwillkührlich an die Späße des Osmin und Pedrillo erinnert ward.

Aus der zu Paris erscheinenden *Revue encyclopédique* ist folgendes mitzutheilen:

Tom. II. (1819) p. 559. Anzeige von den *Petites affiches musicales, ou Annonces, indications et avis divers, relatifs à la Musique française et étrangère etc.* à Paris, chez Chasseriau et Hécart, libraires, rue de Choiseul, No. 5. Erscheinen zweymal in der Woche. Preis 6 francs für drey Monate.

Tom. III. p. 408. Beurtheilung der Leipziger musikalischen Zeitung von Lambry aus Metz. Mit den Berichten aus Paris ist er nicht recht zufrieden.

Ueber Clementi's *Gradus ad Parnassum.*

Tom. IV. p. 192. Ueber das Instrument Schortmann's aus Buttstedt (welches von mir in No. 23 des vorigen Jahrganges der musikalischen Zeitung erwähnt ist.).

Tom. V. (1820) p. 368. Ueber: *Considérations sur la musique en général, par M. Gérard*, Professeur à l'école royale de Musique, à Paris, 1819, I Vol. in 8. Enthält vorzüglich Bemerkungen über die Prosodie der französischen Sprache in Hinsicht auf Composition.

Tom. VI. p. 391. (und tom. IV. p. 448). Anzeige von *Annales de la musique ou Almanac musical de Paris, des départemens et de l'étranger, pour l'an* 1820. (seconde année.) Prix 5 fr. 50 cent. et 45 cent. *de plus franc de port par la poste.* à Paris au bureau, rue Montorgueil, No. 96 et chez Paccini, *boulevard des Italiens*, No. 11. Enthält der Anzeige nach viele interessante Artikel, auch vieles aus Deutschland.

Tom. VI. p. 414. Zu Klausenburg in Siebenbürgen haben mehrere Magnaten eine Gesellschaft zu Beförderung des Geschmackes in der Musik, und zum Unterrichte im Gesange gestiftet.

Tom. VI. pag. 469. *Sur l'art musical des anciens*, ein Auszug aus verschiedenen Werken von M. de la Saleite; aus seinen zu Paris in zwey Bänden in 8. erschienenen *Considérations sur les divers systèmes de la musique ancienne et moderne*, und aus einer im Auguststücke der *Annales encyclopédiques* 1817 befindlichen Abhandlung: *Sur la notation musicale.* Er hat auch eine *Stenographie musicale* gegeben. Seine Ideen sollen sehr von den gewöhnlich angenommenen abweichen, und seine Werke von der Akademie der schönen Künste mit Beyfall aufgenommen worden seyn.

Tom. VI. p. 636. Die philharmonische Gesellschaft zu Metz hat eine Elementarschule der Musik errichtet, nach der Methode des gegenseitigen Unterrichts. Sie soll guten Fortgang versprechen.

Die hier zu Anfange erwähnte Veränderung an Pianofortes, worüber W. F. Collard (von dem Hause Clementi, Collard und Comp. und als geschickter Pianofortemacher bekannt) sich hat ein Patent geben lassen, besteht, nach dem Londner *Quarterly Musical Magazine and Review*, No. XI. pag. 318, darin, dass er hinter dem eigentlichen Hauptstege noch einen Steg (von ihm *the bridge of reverberation* genannt,) auf den Resonanzboden setzt, und zwar in einen solchen Abstande von dem Hauptstege, dass der hintere Theil der Saite, dessen Mitklingen sonst zu Vermeidung manches Uebelklanges gewöhnlich durch Auflegung auf eine weiche Unterlage oder vermittelst durchgeflochtenen Bandes verhindert wird, ein aliquoter Theil des klingenden Haupttheiles ist, und also einen mit dem Haupttone harmonirenden Ton giebt. Der Klang soll dadurch voller, freyer und anhaltender werden. Durch einen Zug kann man das Mitklingen des hintern Theiles der Saite nach Belieben Statt finden lassen, oder wegdämpfen.

Von einer Veränderung an Pianoforte's, worüber Stodart, Pianofortemacher für den König und die königliche Familie, sich hat ein Patent geben lassen, befindet sich eine Abbildung nebst beygefügter kurzen Beschreibung zu Ende des Londner

Quarterly Musical Magazine and Review, No. XII. An seinem *Compensation Patent Pianoforte* hat er nämlich, um die durch Ausdehnung bey mehrer Wärme und Zusammenziehung bey mehrer Kälte Statt findende Verstimmung der Saiten zu verhindern, oberhalb von dem Wirbelstocke nach der Anhängeleiste zu, neun der Länge nach parallel gehende Streben angebracht, die aus metallenen Röhren bestehen, wobey auch in der Abbildung fünf in die Quere gehende Streben zu sehen sind. Er versichert, das Instrument verstimme sich nicht im mindesten durch Veränderungen der Wärme und Kälte, der Klang der Saiten sey freyer und dauere länger, als bey andern Pianofortes, weil die Spannung von dem Resonanzboden weggenommen sey, und auch, weil die hölzernen Streben im Innern des Instrumentes wegfallen, und dieses hohler sey. Die metallenen Röhren sollten vermöge ihrer cylindrischen Gestalt auch etwas zum Tone beytragen(?), und da auf den äussern Körper des Instrumentes kein Zug laste (welcher von ihm bey einem Pianoforte von sechs Octaven einem Gewichte von 6½ Tonnen, oder 13000 Pfunden, gleich geschätzt wird), so werde dadurch die ursprüngliche gerade Richtung desselben nie verändert.

Das Patent Will. Southwall's betrift (nach dem *London Journal of arts and sciences* 31. Jul. 1821, p. 265) eine ziemlich zusammengesetzte Vorrichtung an Cabinet-Pianofortes (aufrechtstehende Pianofortes) wodurch der Anschlag stärker, und der Rückschlag des Hammers vermieden werden soll.

So lobenswerth es übrigens ist, wenn geschickte Instrumentmacher und andere mechanische Künstler sich bestreben, an musikalischen Instrumenten mancherley Verbesserungen oder wenigstens neue Einrichtungen anzubringen, und so wenig man es ihnen auch verdenken kann, wenn sie das Verlangen so Vieler, immer etwas Neues zu haben (wenn es gleich nicht immer besser ist als das, was man vorher schon hatte), zu ihrem Vortheile benutzen; so wäre es doch sehr zu wünschen, dass man sich mehr bestreben möchte, so manches schon vorhandene immer mehr zu vereinfachen, als ihm, wie gewöhnlich geschieht, eine immer mehr künstliche und zusammengesetzte Einrichtung zu geben.

In No. 35 des vorigen Jahrganges sagte ich S. 597 und 598 einiges über einen Aufsatz des Hrn. Savart, in den *Annales de Chimie et de Physique*, Nov. 1819, seine Versuche über die Schwingungen mancher klingenden Körper betreffend, und über das Unrecht, das er mir gethan hatte, wenn er äussert, ich möchte wohl über die Longitudinalschwingungen an Stäben, deren eines Ende fest ist, (weil deren Hervorbringung ihm nicht hat gelingen wollen) nicht selbst Versuche angestellt, sondern sie nur aus einer Analogie mit den Schwingungen der Luft in einer gedeckten Pfeife geschlossen haben. Ich hatte mich zugleich auf einen späterhin zu liefernden Aufsatz des Hrn. Prof. Gilbert berufen. Dieser Aufsatz, welcher das Wesentlichste von den Resultaten der Versuche des Hrn. Savart enthält, nebst einigen nothwendigen Bemerkungen von mir, und einem Zeugnisse des Hrn. Prof. Gilbert, dass ich ihm durch mannichfache Versuche an hölzernen, gläsernen und metallenen Stäben (die ich auch in meinen Vorlesungen vorzeige,) von der Richtigkeit dessen, was in meiner Akustik über diesen Gegenstand von mir gesagt ist, vollkommen überzeugt habe, ist seitdem erschienen in dessen *Annalen der Physik*, B. 68, (1821. 6stes St.) S. 113 — 166.

In Dingles *polytechnischem Journale* B. 5, H. 1, S. 21 sind Nachrichten von Savart's Untersuchungen und deren Anwendung auf den Bau der Violinen aus dem Englischen (im *Repository of arts*) übersetzt. Der Uebersetzer hat aber die englischen Benennungen der Töne nicht gekannt, welches auch bey manchen Andern scheint der Fall gewesen zu seyn; ich halte also nicht für überflüssig, diese Bemerkungen hier mitzutheilen. Die Tonleiter, welche wir C, D, E, F, G, A, H, C nennen, heisst im Englischen, so wie auch im Holländischen: C, D, E, F, G, A, B, C; die Erhöhung um einen halben Ton wird dadurch ausgedrückt, dass man im Englischen *sharp* und im Holländischen *kruis* anhängt, und die Erniedrigung im Englischen durch *flat*, und im Holländischen durch *bemol*. Der Ton, den wir in Deutschland H nennen, heisst dort B, und was wir B nennen, heisst in England B *flat*, und in Holland B *bemol*. In der erwähnten Uebersetzung muss es also S. 30 anstatt G scharf heissen Gis, anstatt B — H, anstatt B matt muss es heissen B, anstatt C scharf — Cis, u. s. w.

Recension.

Quintuor pour Flûte, deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. — — par F. E. Fesca. Op. 22. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 8 Fr.)

Der achtungs- und liebenswürdige F. liefert zu der Sammlung seiner Quartetten und Quintetten — der Gattung, welche ihm in der Instrumentalmusik am meisten zuzusagen scheint — ein neues Werk, das mit den früher herausgegebenen ihre Vorzüge theilt, und bey vielen Musik-Uebenden oder sonst Liebenden wahrscheinlich noch leichter Eingang finden wird, als verschiedene von jenen, da es leichter zu fassen und auszuführen, reicher an anmuthigen Melodieen ist und weniger künstliche Harmonieen hat, auch, im Ganzen genommen, heitererer Art ist. Jene Vorzüge aber, die es, was Erfindung, Ausdruck und Ausarbeitung betrifft, mit den früher erschienenen theilt, brauchen wir denen, für welche diese Musikgattung überhaupt Interesse hat, nicht erst zu bezeichnen: denn wer von ihnen kennete und liebte nicht F.'s Quartetten und Quintetten? — In diesem Quintette nun führt die Flöte zwar das Hauptwort, (ohne darum allzuschwer zu seyn,) die erste Violine tritt ihr aber nahe zur Seite; und die andern Instrumente, obgleich sie nicht hervorglänzen, sind doch wahrhaft gearbeitet und keineswegs gleichgültig behandelt. Es ist eben alles wahre Quartettmusik; nur dass jene Stimmen vorherrschen. — Der erste Satz, Allegro ma non troppo, C dur, Viervierteltakt, hat einen gewissen sanften Ernst, wechselnd mit gemässigtem, darum aber nicht mattem Feuer. Der zweyte Satz, Andantino, C moll, Dreyachteltakt, hat ausgezeichnet schöne Melodie, beharrlich durchgeführt und kunstreich verschlungen, und im Ausdruck etwas Mild-Schwermüthiges, das diesem Componisten so wohl steht. Der dritte Satz, Menuett und Trio, Allegro, jene C moll, dieses C dur, ist ein wahres Meisterstück — lang angeführt, (die Flötenstimme allein beträgt vier Folio-Seiten,) originell erfunden, vortrefflich verbunden und ausgearbeitet, leidenschaftlich den Spieler und Zuhörer mit fortreissend im Ausdruck. (Diese Menuett und das vorhergehende Andantino sind dem Rec. die liebsten Sätze des Ganzen; wie diese Mittelsätze auch in verschiedenen frühern Werken F.'s aus dieser Gattung ihm die liebsten sind.) Das Finale, Allegro moderato, C dur, Viervierteltakt, hat wieder sehr ansprechende Melodieen, und nähert sich in der Ausführung und im Ausdruck gewissermassen dem ersten Satze, nur dass es, wie ganz recht und der Wirkung des Ganzen vortheilhaft, mehr Feuer und Belebtheit hat. — Das Quintett ist von mittler Länge und dauert um ein weniges länger, als ein Mozart'sches Quartett. Es ist sehr gut gestochen.

Schlüsslich sey dem Rec. eine Frage erlaubt, die zwar nicht in eine Anzeige jenes Werks, aber, wie ihm scheint, allenfalls an jeden Ort einer musikalischen Zeitung hingehört: Wie mag es kommen, dass Hrn. Fesca's Oper, ausser in Darmstadt und Carlsruhe, noch (so viel verlautet) auf keinem einzigen Theater gegeben wird? Alle Nachrichten stimmen ja doch darüber ein: das Gedicht ist nicht ohne Interesse und viel besser geschrieben, als bey weitem die meisten Operngedichte; die Musik ist ausgezeichnet, in mehrern Hauptstücken ganz vortrefflich, auch von der Bühne von guter Wirkung; die Oper verlangt nur in den drey Hauptpartieen wahrhaft vorzügliche Sänger; macht auch nicht besondere, hohe Kosten nothwendig. Warum also wird sie nicht gegeben? Wollen denn die deutschen Theaterdirectionen durchaus nicht vorwärts, ausser etwa in Dekorationen und Kleidungen? oder sind die neuen Werkchen und Werkleinchen, von französischen oder deutschen Componisten, die seit einigen Jahren auf die Bühnen gebracht worden, und wenn auch nicht alle zu verachten, doch, fast ohne Ausnahme nur in einzelnen Stükken zu loben sind — sind diese ein „vorwärts?" —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten März. Nº. 12 1822.

Uebersicht der Gesangslehre, von A. F. Häser.
(Beschluss.)

6. Jede grosse Anstrengung der Stimme schadet derselben mehr oder weniger, es ist daher wichtig bey dem Studium, des Guten auch nicht zu viel zu thun und nicht dem Vorurtheile zu huldigen, die Stimme könne nicht genug geübt werden. Denn durch übermässige Uebung werden die Organe nach und nach immer mehr ausgedehnt und verlieren ihre Elasticität, wodurch vorzüglich das sogenannte Metall der Stimme leidet.

Deshalb wäre es sehr zu wünschen, dass an Operntheatern nicht, wie man es wohl wegen des bessern Gelingens der Aufführung thun zu müssen glaubt, wie es aber eigentlich nur des Herkommens und der Ersparniss des eigenen Studiums halber hie und da geschieht, eine Unzahl von Proben gehalten würde, durch welche nur ein, den Geist tödtender, Mechanismus herbeygeführt und manche Stimme vor der Zeit matt und klanglos gemacht wird, und dass es an jedem Operntheater möglich seyn möchte, jährlich zweymal allen Sängern, jedesmal wenigstens zwey Wochen vollkommene Ruhe zu gönnen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich zugleich, dass man, wenn man sich bey dem eignen Studium etwas angestrengt und ermüdet fühlt — was sich oftmals selbst bey lange anhaltendem Sprechen zeigt, indem sich ein unangenehmes Kitzeln, Stechen und Brennen im Halse oder auf der Brust, eine Art von Heiserkeit und Dumpfheit der Stimme, die man noch eher beym Sprechen als beym Singen bemerkt, Mangel an Athem, ja wohl gar eine gewisse Betäubung des Kopfes einstellt — sich nothwendig eine kleine Ruhe gönnen müsse. Oft sind schon wenige Minuten dazu hinreichend. Nur nach und nach und mit der nöthigen Vorsicht mag man sich an ein lange anhaltendes Singen gewöhnen, welches im Anfange des Gesangstudiums, anstatt die Brust zu stärken, sie nur schwächen, die Stimme an Unsicherheit gewöhnen und sie, wie man sich ausdruckt, brechen würde.

7. Sehr nachtheilig ist dem Sänger allzuviel Sitzen, Schreiben u. s. w., aber noch nachtheiliger sind ihm allzuheftige körperliche Bewegungen, wie Reiten, Fechten, Tanzen u. s. w. Es versteht sich, dass hier nur vom Uebermasse die Rede ist, da diese Leibesübungen, mit Mass und Vorsicht angestellt, eines Theils sehr vortheilhaft auf die Gesundheit wirken können und andern Theils für den Sänger des Theaters, insofern er auch als Schauspieler keine armselige Figur machen will, nöthig und nützlich sind. Jedoch sind sie kurz vor und nach dem Singen durchaus zu vermeiden. Wer viel liest und schreibt, thue diess wenigstens abwechselnd im Stehen und zwar an einem Pulte, das genau eine solche Höhe hat, die den daran Schreibenden zu einer völlig aufrechten Stellung zwingt und dadurch das für Stimme und Gesundheit höchst nachtheilige Niederbeugen des Oberkörpers, welches beym Schreiben im Sitzen immer mehr oder weniger stattfindet, unmöglich macht. Eine Gewohnheit von wenigen Tagen macht das Unbequeme der empfohlenen Stellung völlig unmerklich.

Man singe so selten als möglich im Sitzen, am wenigsten in der sehr unbequemen und angreifenden Stellung, die das Lesen einer Partitur, die ein Anderer am Pianoforte spielt, nöthig macht, und stehe im Singen vollkommen aufrecht, schliesse den Mund nie völlig und hebe die Brust frey heraus.

Wie schädlich Singen kurz vor oder nach körperlicher Anstrengung, vor und nach dem Essen sey, ist schon früher bemerkt. Eben so schädlich

irren. Aber man lasse mehr ab von der Schule und steige von seiner Höhe mehr zu seinem Kreise hernieder, wenn man will, dafs es Nutzen davon habe.

Dafs nicht künstlich verschlungene Verse und schwere Sylbenmafse darin vo kommen müssen, geht schon aus dem Begriff des Liedes an sich hervor. Das Ohr mufs hier am mehresten gleichartig wiederkehrende Fülle erwarten und durch nichts künstliches im Bau der Verse in seiner Empfindung gestört und aufgehalten werden. Am besten ist der Wechsel von weiblichen und männlichen Versen. Ueberall sey, wo möglich, gleiche Cäsur. Keine Zeile mufs unmittelbar in die andere überlaufen, oder der Sinn derselben gar erst in der Mitte des zweyten oder dritten Verses geschlossen seyn. Kurz, Rundung und Gleichförmigkeit im Bau ist das erste mechanische Erfordernifs der Volksverse. Vor allen Dingen aber mufs der *Reim* nicht fehlen, als welcher sich überhaupt nicht in Liedern, am wenigstens für das Volk, entbehren läfst. Der Reim ist nicht allein beynahe sein höchstes und einziges Merkmal der Poesie und, seiner Meinung nach, das künstlichste und Wunderbarste bey der ganzen Sache; sondern er dient auch, als das vorzüglichste Mittel, die Verse dem Ohr und Gedächtnis leichter einzuprägen *).

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung von I. R Zumsteeg. 2ter Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Herr Zumsteeg hat sich für die Anwendung seines Talents und seiner Kenntnisse ein Feld erwählt, dessen Gränzen nicht allzuweit abgesteckt sind, das eine sehr sorgfältige Kultur verlangt, und das denjenigen, welcher es so bauet, wie er, allerdings mit schonen und erquickenden Früchten lohnt — aber wenigstens nicht mit Ananas, die starker in's Auge und in's Geld fallen. Dafür kann freylich Hr. Z. desto vollkommner erreichen, was er beabsichtiget. Er will nicht allen Alles seyn, sondern denkt sich ein kleineres Publikum bestimmt und richtig, und würkt eben darum desto sicherer auf dasselbe. Je gemeiner den meisten geschickten Komponisten der Sinn ist, weil ihnen Eins gelang, so musse ihnen nun auch alles gelingen: desto mehr gereicht der entgegengesezte Sinn diesem Komponisten — seiner Kenntnifs und seiner Bescheidenheit — zur Ehre. Sein Zweck, sein Publikum, und seine Arbeiten selbst lassen sich vielleicht mit dem Zweck, dem Publikum, und den Arbeiten des liebenswürdigen Holty vergleichen. Holty war ein zart organisirter, tief fühlender, fein sich äufsernder; weicher, zur Schwermuth und sufser Schwärmerey geneigter Mensch. Sein Zweck war: in seinen Gedichten seine Individualität nirgends zu verleugnen, vielmehr überall *nur* sie zu geben, und dadurch Menschen — entweder ihm überhaupt ähnlich, oder doch in dieser und jener Stunde ihm gleich gestimmt — zu rühren, wie er gerührt war. Sein eigentliches Publikum sind also Manner von jener Art, ohne Anspruche auf das Höchste und Reinste in der Kunst; sind Manner, mit solchen Ansprüchen, aber in Stunden der Ruhe und gelassener Dahingebung; sind sodann vornehmlich Frauen, die mit Recht auf Kultur, aber weibliche, Anspruch machen. Holty's Arbeiten erfüllen ihre Bestimmung vollkommen, und mussen, ohne zu imponiezen, ohne grofses Aufsehen zu erregen, ohne in der Geschichte deutscher Dichtkunst ei-

*) Hieraus scheint die Bemerkung ziemlich wahrscheinlich hervorzugehen, dafs die Griechen und Römer keine eigentlichen Volkslieder gehabt haben können, da ihnen der Reim abging, der in ihren Sprachen nicht ist und den die Alten überhaupt nicht kannten. Dafs es einmal einen sächsischen Rektor in Colditz gegeben hat, der Luthers, aus den griechischen und lateinischen Antiphonien, in's Deutsche gebrachten Lieder wieder zurück in's Griechische und — sogar in etwas Grauliches, in's Hebräische und noch dazu in *Reimen* versitte, beweist blos, dafs man auch das Seltsamste kann, wenn man will und Pedant genug dazu ist. d. Verf.

ist auch anhaltendes lebhaftes Gespräch, wohl gar Singen während des Gehens.

8. Alles, was der Gesundheit schädlich ist, ist es auch mehr oder weniger der Stimme. Daher thut eine wohl eingerichtete Lebensart das Beste für die Erhaltung der Stimme, dahingegen Excesse aller Art, auch in der Arbeit, langes Aufsitzen in der Nacht u. s. w. die Stimme früher oder später verderben. Ganz vorzüglich äussern Ausschweifungen im Genusse der sinnlichen Liebe, so sehr auch das ganze geistige und körperliche Wesen des Menschen darunter leidet, vermöge des genauen Zusammenhangs zwischen dem Geschlechtsystem und den Stimmorganen auf diese doch zuerst und zunächst ihren verheerenden Einfluss.

9. In Ansehung des Genusses von Speisen und Getränken ist Mässigkeit Hauptforderniss, da jede Ueberladung wenigstens für den Augenblick nachtheilig wirkt. Was die Auswahl der Speisen und Getränke betrifft, so sind leichte und milde allerdings die besten, doch kann man sich, wenn man übrigens eine gute Gesundheit besitzt, füglich gewöhnen, so ziemlich Alles, wenn es nicht offenbar der Gesundheit nachtheilig ist, zu vertragen, ohne dadurch der Stimme zu schaden. Am meisten hat sich jedoch der Sänger vor dem häufigen Genuss saurer, scharfer und sehr fetter Speisen, der Nüsse, Mandeln u. dgl., geistiger Getränke, besonders saurer Weine zu hüten, da durch diese alles eine Störung der nöthigen Absonderung des Schleims, womit die Stimmorgane bedeckt sind, bewirkt und die Stimme rauh, übelklingend, heiser und unbehülflich gemacht wird.

10. Die Witterung äussert einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Stimme, und der Sänger, auch wenn seine Gesundheit noch so fest ist, muss sich allerdings vor den übeln Eindrücken schlechten Wetters, vorzüglich kaltfeuchter Luft, Wind, Zugluft u. dgl. so viel, als möglich, zu verwahren suchen. Doch ist ernstlich zu rathen, die Vorsicht nicht in übertriebene Aengstlichkeit ausarten zu lassen und sich nicht allzu weichlich zu gewöhnen, da es einmal nicht möglich ist, allem bösen Wetter zu entgehen und, gute Gesundheit vorausgesetzt, die Gewohnheit manche sonst nachtheilige Wirkung aufhebt. Nur sehe man immer, so viel es sich thun lässt, auf eine gleiche und mässige Wärme im Wohnzimmer, singe, wo möglich, nicht an sehr kalten und noch weniger an sehr heissen Orten, vermeide mit der grössten Achtsamkeit eine, dem Sänger des Concerts und des Theaters fast immer drohende, auffallende Abwechselung von Wärme und Kälte und trage lieber mit Geduld vor und nach dem Gesange, die Unbequemlichkeit eines viertelstündigen Wartens, als dass man sich der Gefahr aussetze, trotz der, der Absicht angemessenen und die grösste Sicherheit versprechenden, Bedeckung sich durch eine heftige Erkaltung die Stimme wenigstens auf einige Zeit zu verderben. Denn auch die zweckmässigste d. i. warme Bekleidung, besonders um Brust und Hals, die deshalb doch leicht und bequem seyn kann, vermag nicht vollkommen gegen die plötzliche Abwechselung der Luft zu schützen, deren schädlicher Wirkung ja auch die innern edlen Theile durch das Athmen ausgesetzt sind.

11. Die Integrität der Zähne ist für den Sänger sehr wichtig, indem durch Verderben und Ausfallen derselben die Stimme an Resonanz und Volltönigkeit weit mehr verliert, als man gewöhnlich glaubt, und man auch vollkommene Aussprache und Artikulation ausserordentlich erschwert wird. Es sind daher vorzüglich zu heisse und zu kalte Speisen und Getränke, besonders aber die schnelle Abwechselung im Genuss des Kalten und Warmen sorgfältig zu vermeiden und überhaupt die bekannten Regeln für Abwartung und Erhaltung der Zähne, unter denen Reinlichkeit oben an steht, zu beachten.

12. Der häufige, zur Gewohnheit gewordene Gebrauch des Schnupftabaks ist der Stimme sehr nachtheilig, indem durch denselben der Nasenkanal verstopft und so eine unangenehme Nasenstimme erzeugt wird. Zuweilen, z. B. bey Verstopfungen der Luftwege, beym Anfang des Schnupfens u. s. w. kann er jedoch von Nutzen seyn.

Rauchtabak, mässig gebraucht, ist der Stimme nicht schädlich und kann im Gegentheile dadurch, dass er den Schleim der Brust löset und ableitet, nützlich seyn. Tiefe aber bewirkt er eben so wenig, als der Genuss des Biers. Wohl aber kann durch beydes, im Uebermaasse genossen, auch die schönste Basstimme zu einem rauhen, knarrenden und brummenden Bierbasse werden.

13. Ist man durch ein Gesangstück, im Concert oder in der Oper, sehr angegriffen und hat man noch mehr zu singen, so hüte man sich vor allen sogr-

nannten, der Stimme und Gesundheit gefährlichen, Erfrischungsmitteln, als Eis, Limonade u. s. w. und begnüge sich mit wenigen Tropfen nicht zu kalten Wassers oder lauen Thees mit Zucker ohne andern Zusatz, wenn man nicht vielleicht ein wenig Reglisse (Lederzucker) oder etwas dem ähnliches vorzieht, nur um die Trockenheit des Mundes, welche in solchem Falle die meisten Sänger belästigt, zu heben. Hat man zwischen einem und dem andern Gesangstücke eine halbe Stunde Zeit, so kann man kurz vor Ende derselben etwas lauwarmen Haferschleim mit Zucker und einem Löffel guten Weins, oder das Gelbe von einem Ey, ebenfalls mit Zucker und Wein geniessen. Eygelb hilft jedoch nicht lange, wenigstens nicht jedem, da es manchem nach einiger Zeit die Trockenheit des Mundes sogar vermehrt. Man muss daher Versuche anstellen, welches von den angerathenen oder andern eben so unschuldigen Mitteln einem am besten zusagt.

14. Die gewöhnlichsten Unpäßlichkeiten der Sänger bestehen in Heiserkeit, Rauheit, Katharr, katharralischem Halsweh und vorübergehender Engbrüstigkeit. Dann sind, bey dem einen Uebel mehr, bey dem andern weniger, die Singorgane entweder erschlafft oder widernatürlich angespannt. Im ersten Falle leiden sie bey Anstrengungen an ihrer Elasticität, im zweyten aber tritt leicht ein schwächerer oder stärkerer Grad von Entzundung ein. Daher ist in Unpäßlichkeit, wo möglich, alles Singen zu vermeiden.

Sind nun die eben genannten Unpäßlichkeiten nur örtlich und mit keinem allgemeinen Uebelbefinden verbunden, so kann man wohl mit sogenannten Hausmitteln ausreichen; äussern sie aber Einfluss auf den Gesundheitszustand des ganzen Körpers, so ist ernstlich zu rathen, die baldige Hulfe des Arztes zu suchen.

15. Heiserkeit, die gewöhnlich mit Rauheit verbunden ist, entsteht zuweilen von zu vielem Sprechen und Singen und wird in diesem Falle bey einiger Ruhe leicht durch Gurgeln mit lauem Fliederthee und Honig gehoben. Gegen Rauheit besonders, die meist von vermehrter oder verminderter Feuchtigkeit der Luftwege herrührt, ist Thee mit Eydotter und Honig oder Zucker, Reglise, Haferschleim u. dgl. zu empfehlen. Ist die Heiserkeit katharralisch, so muss für die Wegräumung der Ursache derselben, des Katharrs, gesorgt werden. Heiserkeit und Rauheit, die durch den Genuss fetter, scharfer Speisen, scharfer, saurer Getränke entstanden ist, weichen langsamer und nur bey strengerer Diät. Wer oft und bey geringen Veranlassungen heisser und rauh wird, hat Ursache, für seine Brust besorgt zu seyn, da ein solcher oft und leicht eintretender krankhafter Zustand ein entschiedenes Zeichen von Schwäche der Brust ist. Angeborne, klimatische Rauheit, die man leider in unsern nördlichen Gegenden, weniger der Kälte als vielmehr der öftern Abwechselung von Kälte und Wärme und des häufigen feuchten Wetters wegen nicht selten antrifft, ist wohl nur äusserst selten, vielleicht nie zu heben.

16. Der Katharr, der meist von Erkältung herrührt, verlangt ein sorgfältiges warmes Verhalten und Schweiss befördernde Mittel, denen er, wenn kein anderes Uebel mit ihm verbunden ist, zwar langsam, doch gewiss weicht.

17. Katharralisches Halsweh, katharralisches Anschwellen der äussern und innern Drüsen des Halses, der Mandeln, des Zapfens wird geheilt durch das Auflegen eines Kräuterkissens von Kamillen u. dgl. und Gurgeln mit Fliederthee und Honig. Kann man den Ort des Uebels, weil er zu tief im Halse ist, nicht mit Gurgeln erreichen, so thut das Einfangen der Dämpfe des Fliederthees sehr gute Wirkung.

18. Engbrüstigkeit, kurzer Athem entsteht leicht durch Mangel an Diät, auch wohl durch allzulange Ruhe und Mangel an Uebung im Singen. In beyden Fällen ist sie leicht zu heben. Bey Anfängern besonders ist Mangel an Uebung und Unbehülflichkeit in der Kunst des Athemnehmens daran Schuld und in diesem Falle verliert sie sich bey fortgesetztem Studium nach und nach von selbst. Ist sie aber die Folge einer bleibenden Schwäche der Brust, so ist der Rath des Arztes unumgänglich nöthig, da sich sonst bey anhaltender Anstrengung das Uebel bis zur Gefahr verschlimmern kann.

Dass übrigens der Sänger, feste Gesundheit und geregelte Lebensweise vorausgesetzt, die schreckliche Krankheit der Lungensucht weit weniger zu fürchten habe, als es wohl scheinen möchte, weit weniger sogar, als der Schauspieler, lehrt die Erfahrung. Die Ursache dieser Erscheinung aber liegt vielleicht grösstentheils in dem Umstande,

dass der Schauspieler bey seinen Leistungen sich sehr viel mehr seinen eigenen Gefühlen und Leidenschaften überlassen kann, als der Sänger, der durch zu viele Fesseln, Takt, Pausen, Begleitung u. s. w. und durch die, eine vollkommene Täuschung, ein gänzliches Vergessen seiner selbst fast unmöglich machende, Unnatur der Oper glücklicherweise zu sehr beengt wird.

19. Es sey zum Beschlusse wiederholt, dass von allen den Arzneymitteln, welche dem Laien in der Arzneykunde bekannt und gegen die hier angeführten Unpäßlichkeiten, wenn sie ganz einfach sind, von guter Wirkung seyn können, absichtlich nur die bekanntesten und unschuldigsten benännt wurden, und es sey nochmals erinnert, dass, wenn die Unpäßlichkeit nicht entschieden bloss örtlich und ohne Bedeutung ist, man immer am besten thun wird, ärztlichen Rath zu suchen.

Nachrichten.

Gotha. Dass über den Zustand der Tonkunst in unserer Stadt, welche früher als einer der vorzüglichsten Tempel dieser Kunst betrachtet zu werden pflegte, seit langer Zeit keine Nachricht in das grössere Publikum gelangt ist, möchte leicht manche Kunstfreunde und namentlich die Leser der musikalischen Zeitung befremden und sie aus diesem Schweigen einen ungünstigen Schluss ziehen lassen. Wohl ist es nun wahr, dass es früher eine Zeit gab, wo sich die Tonkunst bey uns eines viel regeren Lebens erfreute als jetzt; doch, dass dem so ist, liegt keineswegs an der Mangelhaftigkeit unserer musikalischen Anstalten, oder an der Lauheit der dabey beschäftigten Künstler, noch an der Gleichgültigkeit unseres Publikums, sondern in Verhältnissen, deren Beseitigung nur von den Umständen zu erwarten ist. Eben so wenig, als früher, hat es auch bis auf die letzten Zeiten hier nie an trefflichen Priestern der Kunst gefehlt, welche sie auf würdige Weise geübt und durch Meisterwerke gefördert haben. Wir dürfen hierbey nur Spohr und A. Romberg nennen.

Dass aber im Kreise unserer Mitbürger sich immer ein reger Sinn für Musik erhält, bewährt sich bey jeder Gelegenheit, wiewohl bey den mässigen Mitteln einer Stadt dieser Grösse, besonders bey dem Mangel einer Oper, die Befriedigung beschränkter und seltener seyn muss. — Auch zeugt ein Singverein, der bereits seit mehr denn zwey Jahren besteht und bereits fünfzig Mitglieder zählt, nicht unzweydeutig von der Liebe der Gothaner zur Musik.

Eine kurze Notiz von dem, was in den letzten Monaten in Bezug auf Musik bey uns vorgefallen ist, wird übrigens zeigen, dass es uns nicht an Gelegenheit fehle, ausgezeichnete Künstler bey uns zu sehen und zu hören.

Gegen Ende des Novembers traf Hr. Peters, ein talentvoller Schüler des Hrn. Kiesewetter, auf der Durchreise nach Paris bey uns ein. Sein Spiel wurde, wiewohl die Wahl der Tonstücke nicht ganz glücklich war, sein Instrument auch nur mittelmässig schien, doch mit Beyfall aufgenommen, und berechtigt bey seiner Jugend zu schönen Erwartungen. Auffallend und interessant war der Unterschied, welcher sich hierbey zwischen der Schule, aus welcher er hervorgegangen ist und der Spohr'schen zeigte, an welche letztere, so lebendig ohnediess unser Andenken an sie ist, wir vor kurzem durch Hrn. Grund, jetzigen Musikdirector in Meiningen, lebhaft erinnert wurden. Um so mehr wurde die Erwartung der hiesigen Musikfreunde erregt, als im December Hr. Kiesewetter selbst bey uns anlangte, und in einem Concerte bey Hofe auftrat. Die Urtheile, die anderwärts über ihn gefällt worden sind, fanden auch wir vollkommen bestätigt: bewundernswürdige Fertigkeit, welche auch die gesuchtesten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, Zierlichkeit des Spieles und grosse Abrundung im Vortrage der Stücke, welche er spielt, traten als charakteristische Seiten hervor, und wenn gleich diess nicht alle Forderungen sind, welche an einen wahrhaft grossen Künstler gemacht werden, so muss doch jeder gestehen, dass er den genannten vollkommen Genüge leistet. — Einige Wochen nach ihm hatten wir das Vergnügen, die schon an mehrern Orten mit vielem Beyfalle aufgenommene Sängerin, Dem. Canzi aus Wien, bey uns zu hören. Nach den schönen Anlagen zu schliessen, mit den die Natur sie freygebig ausgestattet hat, scheint sie zu einem Stern erster Grösse am musikalischen Horizont bestimmt zu seyn. — Auch hatten wir das Vergnügen, den trefflichen Klavierspieler Aloys

Schmitt aus Frankfurt am Main zu hören. Die Bemerkung, dass ein Kunsttalent um so schneller und gewisser unsere Bewunderung erwirbt, wenn es mit achtungswerthen Eigenschaften des Charakters vereiniget ist, bewährte sich uns auch bey Hrn. Schmitt, der mit vollem Rechte die besondere Auszeichnung verdiente, welche ihm von Seiten unseres Hofes widerfuhr. Um sich eine genügende Vorstellung von seiner ungemeinen Fertigkeit, von dem grossen Style seines Spiels, von der Tiefe des Gefühls im Ausdruck und von der Originalität seiner Phantasie machen zu können, muss man ihn selbst hören, wozu uns ausser einem grossen Hofconcerte, mehrere Abendzirkel, welche eine hohe Beschützerin der Kunst bey sich veranstaltet hatte, eine sehr günstige Gelegeit darboten. Möge Hr. S. überall die freundliche Aufnahme finden, welche er so sehr verdient und uns bald wieder mit seiner Gegenwart erfreuen.

Ausstellung einiger, von den alten Griechen hergeleiteten, Grundsätze im Gebiete der Tonkunst.

Dankbar müssen die Tonkünstler die Forschungen gelehrter Männer über ihre Kunst erkennen, und Alles, was ihnen in dieser Hinsicht geboten wird, mit Wohlwollen aufnehmen.

Doch ist es auch erlaubt, und für Kunst und Wissenschaft förderlich, wenn sie dahin streben, über alles Dunkle mehr Licht, und über alles Zweifelhafte mehr Gewissheit zu erlangen.

Man muss daher zwar ebenfalls mit Dank erkennen, was Hr. von Drieberg insbesondere für die Kunstgeschichte gethan, indem er mit beharrlichem Eifer die Musik der alten Griechen, so viel diess möglich ist, studirt, und sie durch mehre Schriften darzustellen versucht hat. Aber erlaubt ist es auch, die vorkommenden Zweifel über einzelne seiner Angaben unverholen an den Tag zu legen, und dadurch nähere Erklärung zu veranlassen. In dem Werke desselben: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, in welchem mit Scharfsinn und mit vieler Belesenheit, obgleich auch mit zu grosser Vorliebe, das Wesen der alten griechischen Musik dargestellt ist, und woraus im vorigen Jahrgange dieser Zeitung einige Auszüge mitgetheilt wurden, finden sich mehre Stellen, die, nach anerkannten Grundsätzen, sehr zweifelhaft sind; und es sey daher erlaubt, diese Stellen zur öffentlichen Prüfung herauszuheben, und mit einigen Anmerkungen zu begleiten. Zum Eingang sagt H. v. D. folgendes:

„Wissenschaft ist die vollkommene Erkenntniss einer Sache; daher bey allem, was wir wissenschaftlich umfassen, kein Irrthum möglich ist. Wir umfassen jedoch nur diejenigen Gegenstände wissenschaftlich, deren Urbestandtheile wir kennen. Ein Urbestandtheil aber ist, was keiner Theilung unterliegt etc. Der Urbestandtheil der Harmonik ist der Klang." —

Da jeder Klang, bekanntlich, aus einer Reihe von einzelnen Schlägen (Schwingungen) besteht, die in einer gewissen Geschwindigkeit geschehen müssen, um als Ton zu erscheinen: so ist der Klang kein Urbestandtheil.

Ferner: „Die gemeinen Künste sind ohne wissenschaftliche Theorie, z. B. Kochkunst, Tischlerkunst, Reitkunst u. s. w. Wir müssen uns mit Erröthen gestehen, dass wir nur gemeine Künste haben. Denn welche von allen beruht auf wissenschaftlichen Grundgesetzen? Man frage Componisten, Balletmeister, Bildhauer, Baumeister, (nicht auch Dichter?) ob sie etwas davon wissen." — Vermuthlich werden sie alle über ihre nicht vornehme Kunst erröthen. —

Die Worte Symphonie und Diaphonie (Consonanz und Dissonanz) sucht der Verf. folgendermaassen noch deutlicher zu erklären:

„Eine Symphonie ist die vollkommene Vermischung zweyer Klänge, welche der Höhe und Tiefe nach verschieden sind. Diese beyden Klänge bilden, zusammen angeschlagen, gleichsam einen dritten Klang, der von den beyden Klängen, aus welchen die Symphonie besteht, verschieden ist. (?) Demnach hat es also mit der Symphonie der Klänge dieselbe Bewandniss, als wenn man Honig und Wein zu einem Meth zusammenmischt. Denn ist die Vermischung so vollkommen, dass man weder den Wein noch den Honig besonders hervorschmeckt, so ist auch dieser Meth weder Wein noch Honig, sondern ein drittes, von beyden verschiedenes Getränk. Schlagen wir nun einen hohen und tiefen Klang zusammen an, und die beyden Klänge vermischen sich so vollkommen, dass man weder den höhern noch den tiefern Klang besonders hervorhört, so ist der durch diese Vermischung entstandene dritte Klang, was eine Symphonie genannt wird. Vermischen sich aber die beyden angeschlagenen

Klänge, und der höhere oder tiefere Klang ist deutlich hervor zu hören, so heisst eine solche Nichtvermischung der Klänge eine Diaphonie." etc.

Wer sieht nicht, dass diese Erklärung ganz irrig ist, und weder auf Erfahrung, noch auf sichern Grundsätzen beruht? Zwey verschiedene Klänge können sich nie vermischen, und noch weniger so, dass ein dritter Klang daraus entstände, wie aus Honig und Wein Meth entsteht. Denn erstlich hört jedes gesunde Ohr, bey Angabe des einfachsten Zusammenklangs, der Octave, sehr deutlich zwey Töne, die, einzeln oder zusammen angegeben, immer dieselben bleiben, und man müsste nicht dem eignen Ohre, sondern einem blinden Glauben folgen, wenn man diess leugnen und eine Veränderung, oder Vermischung der Töne wahrnehmen wollte. Zweytens ist es auch mathematisch erwiesen, dass z. B. die beyden Töne der Octave zwey Reihen von Schlägen (Schwingungen) bilden, von denen die eine gerade noch einmal so geschwind ist als die andere, und die durch das Zusammenschlagen nur in sofern verändert werden, dass der tiefere Ton (die langsamere Reihe) durch das Zusammentreffen der Schläge fast unmerklich verstärkt wird. Eben so verhält es sich mit der Quinte, nur dass bey dieser durch das spätere Zusammentreffen der Schläge der erste tiefer mitklingende Ton entsteht; nämlich zu dem zweygestrichenen c g hört man das eingestrichene c leise mitklingen. Nur bey zwey oder mehren, ganz gleichen, Tönen findet eine Vermischung statt, aber daraus entsteht kein dritter, sondern nur ein einziger, verstärkter, Ton. (Siehe diese Zeitung, Jahrgang 7, pag. 277, und an mehren Orten.) Da nun das Zusammenklingen der Terz und ihrer Umkehrung unter ganz gleichen Umständen geschieht, wie bey der Octav und Quinte, eine Vermischung der Klänge bey diesen so wenig statt findet wie bey jener, und nur der mitklingende Ton bey der Terz um eine Octave tiefer ist als bey der Quinte, so ist kein Grund vorhanden, sie unter die Zahl der Dissonanzen zu verweisen, wie dieses in den folgenden Sätzen geschieht:

„Um die Vermischung zweyer Klänge recht deutlich wahrzunehmen, darf man solche nur auf der Orgel anschlagen, z. B. C F; wenn ein Klang etwas zu tief oder zu hoch ist, entsteht dadurch ein Abstossen (Schlagen); wenn die Töne aber rein werden, hört dieses Schlagen augenblicklich auf." Ferner: „Eine solche Vermischung findet nur bey den Klängen der Allviere, Allfünfe und Allachte statt. C und E (als Zweyton) verursacht ein Abstossen."

Dem Hrn. von Drieberg scheint nicht bekannt zu seyn, dass dieses Schlagen (Beben), welches man bey zwey unreinen Tönen auf der Orgel wahrnimmt, ebenfalls nichts anders ist, als ein Zusammentreffen der Schwingungen beyder Töne, welches aber, wegen des sehr entfernten Verhältnisses derselben, so langsam geschieht, dass es nicht als Ton, sondern als ein blosses Schlagen erscheint. Denn nach den bekannten Erfahrungen müssen wenigstens 32 Schläge in einer Secunde geschehen, wenn unser Ohr eine Reihe von Schwingungen als Ton vernehmen soll. Wenn die Töne aber rein sind, so ist das Verhältniss ihrer Schläge einfach, das Zusammentreffen geschieht viel früher, so, dass es entweder einen dritten leise mitklingenden Ton bildet, oder sich mit den Schlägen der angegebenen Töne vereinigt; dann hört freylich das Schlagen augenblicklich auf. (S. ebendaselbst.) Die Tern C und E kann also, wie schon oben erwiesen, kein Abstossen (Schlagen) verursachen, sondern es klingt, bey starktönenden Instrumenten, ein wirklicher Ton leise mit, nemlich zum zweygestrichenen c e das ungestrichene c; sie kann daher mit vollem Rechte nächst der Quinte ihren Platz unter den Consonanzen behaupten, und zwar um so mehr, da sie, wie jeder Tonsetzer weiss, den consonirenden Harmonieen nur allein erst Vollständigkeit gewährt, und dabey nicht fehlen darf. Nur dann wäre es möglich, dass bey der Terz eine Bebung entsteht, wenn beyde Töne so tief angegeben würden, dass die Schläge des sonst mitklingenden Tones die, so eben bemerkte, Geschwindigkeit nicht erreichten, die zur Bildung eines Tones erforderlich ist. Man weiss ja wohl, wie sehr der Wohlklang der Intervallen davon abhängt, in welcher Höhe und Entfernung sie gebraucht werden. Gleich den Planeten bey der Sonne, haben dieselben ihren, von der Natur angewiesenen, nahen und fernen Stand bey dem Grundtone; das Wohl- und Uebelklingen derselben hängt daher sehr von ihrem richtigen Gebrauche ab. Es ist bekannt, dass z. B. in der grossen Octave die Terz nicht mehr wohl klingt, und in den tiefsten Contratönen ist sogar die Quinte nicht mehr angenehm. Aus dem allen

erkennt man, dass es durchaus nicht leicht sey, eine neue und wahre Grenze der Wohl- und Uebelklänge aus der Natur herzuleiten, dass aber die hier mitgetheilte Lehre von Symphonie und Diaphonie sich am wenigsten dazu eigene. (S. Jahrgang 3. pag. 537.)

Aus den ferneru Aufschlüssen, die hauptsächlich in das Gebiet des Historikers gehören, dessen Beurtheilung sie überlassen bleiben, und die ein schätzenswerther Beytrag zur Geschichte der Musik seyn mögen, sind noch folgende Angaben in Bezug auf die neuere Tonkunst herauszuheben:

„Die Bezeichnung anderer Tonarten als der Dorischen, durch ♯ und ♭ ist eine alberne Erfindung neuerer Zeit." —

Ueber Takt wird Vieles gesagt; doch nebenbey auch: dass es eigentlich nur kurze und lange Taktzeit gebe. Dann folgen angebliche Beweise: dass die neuern Taktzeichen falsch sind. Hierauf folgendes:

„Ein System ist, was mehr als einen Klangraum enthält. Ein Klangraum aber, was zwischen zwey Klängen besteht, die in Hinsicht der Höhe und Tiefe verschieden sind.

Die Griechen gründeten die gesammte Harmonie auf Systeme von unzusammengesetzten Räumen, (Scalen) die Neuern hingegen auf Systeme von zusammengesetzten Räumen (Accorde). Diese Theorie ist durchaus falsch, weil hier die bestimmte Grenze mangelt"(?). —

Ueber Temperatur und Klavierstimmen sagt Hr. von D. unter andern: es sey nichts, dass die Quinten gemässigt (unterschwebend? gestimmt) werden könnten; nach Sexten und Terzen könne man gar nicht stimmen. Es müsse zutreffen, wenn alle Quinten rein gestimmt würden u. s. w. Die Griechen hätten ohne Temperatur nach Quarten und Quinten rein gestimmt. 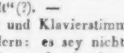 u. s. w.*)

Da nun dieses gegen alle Berechnung und Erfahrung anstösst, so stellt Hr. von D. als Auskunftsmittel die Hypothese auf: „ob wir nicht die Klangräume kleiner hörten als sie sind, (gleichsam perspectivisch) die tiefsten am kleinsten? Man soll das Gesetz dafür auffinden. So lange das aber nicht geschehen sey, gebe es keine mathematische Klanglehre. —

*) (S. Jahrgang 22. p. 849.)

Sympathie der Töne finde nur bey Symphonieen (vollkommenen Consonanzen) statt, bey andern sey platterdings nichts zu merken. —

Gegen Chladni sagt Hr. v. D.: es sey falsch, dass die Zahl der Schwingungen mit den Zahlenverhältnissen einerley sey. —

Dass die ersten Verhältnisse: 1, 2, 3, 4, 5, 6, oder deren Verdoppelung die ersten Consonanzen enthielten, sey eine Spielerey. —

Alle übermässigen und verminderten Intervalle werden für null und nichtig erklärt, weil der Zusatz, nach Chladni, von 25 — 24 ein irrationales Intervall sey — u. s. w.

Aus dem allen erkennt man, was für ein schwankendes Gebäude aufgeführt wird, wenn der Grund nicht haltbar ist. Manche alte, wohlbegründete Lehre musste verworfen werden, weil sie nicht mit der Lehre der Vermischung und Nicht-Vermischung der Klänge, und mit der dissonirenden Terz in Uebereinstimmung zu bringen war. Gerne und dankbar wollen wir die Verdienste der alten Griechen um Kunst und Wissenschaft anerkennen und rühmen; aber warum sollten wir uns einer solchen Vorliebe hingeben, die mehr findet, als da war, und die, wie es sich zeigt, Angaben hervorgebracht hat, die, wenn sie gegründet wären, beynahe alles umstossen müssten, was je die grössten Mathematiker, Physiker und Tonlehrer über diese Gegenstände gesagt und geschrieben haben; umsonst hätten Kirnberger, Marpurg und Vogler geschrieben, umsonst hätten sich unsere Zeitgenossen bemüht, neue Lehrbücher herauszugeben. Ueberdiess ist es nicht ganz einleuchtend, wie die Kenntniss der griechischen Musik noch einen entschiedenen Einfluss auf die heutige haben könne, da von der, gewiss sehr beschränkten, Sing- und Spielweise der Griechen, bey ihrer mangelhaften Tonschrift, beynahe so viel wie gar nichts zu uns übergegangen ist. Selbst ihre Tonarten können einen Componisten der jetzigen Zeit, wenn er sie ausschliessend anwenden wollte, nur beschränken: denn unsere heutigen gebräuchlichen Tonarten sind nach Massgabe der jetzigen, unendlich vollkommneren, Instrumente erweitert, und umfassen die Griechischen ohnehin. Nicht ganz mit Recht werden daher die letztern von Manchen für die besten Kirchentonarten gehalten: denn warum sollten auch gerade die Tonarten der Griechen die besten für die Chri-

sten seyn? Wir werden doch gewiss nicht in der Art singen, wie jene Völker sangen, denen die Tonarten angehörten. Wir wollen zwar darum nicht verkennen, dass wir sehr schätzbare alte Kirchengesänge in diesen Tonarten haben, aber hätte nicht der damalige fromme, gottesfurchtige Sinn sie erzeugt, so würden die Tonarten es nicht gethan haben; und gewiss lassen sich auch heutiges Tages in den modernen Tonarten eben so fromme Gefühle ausdrücken, wie damals, wenn sie nur in der Seele des Componisten leben. Daher kann die Kenntniss der alten griechischen Musik, da sie nirgends mehr in das Tonwesen der heutigen Welt einzugreifen vermag, kaum noch einen andern, als bloss historischen Werth haben; und auch dieser ist für uns nicht gering.

G l e i c h m a n n.

Bemerkungen eines Kunstfreundes.

Die Uralten eines Volkes, dessen Schicksal jetzt allgemeines Interesse erregt, bestraften Vergehungen gegen das Schöne und Schickliche. Möchten sich doch die alten Gesetze dieser Nation, der wir ja einen grossen Theil unserer Cultur verdanken, auch bey uns erneuen! Vielleicht (ich gebe mich dem tröstenden Glauben hin) vielleicht erlebe ichs noch, dass verstimmte Strassenorgeln confiscirt werden, wie unreife Kartoffeln, und dass ein Leyermann, der ein Stück in der Dominante schliesst, aus der Stadt gewiesen wird, gleich einem Vagabunden. Denn Selbsthülfe, wie Sebast. Bach sie an einem Klavierspieler, der eine Dissonanz unaufgelöset liess, durch handgreifliche Zurechtweisung nahm, ist ja verpönt: also muss eine Polizey ins Mittel treten, damit die Musikkundigen nicht verzweifeln; der Betenden und Addirenden nicht zu gedenken, denen durch einen ruchlosen Gassenhauer das Beten und Rechnen verleidet wird.

Kurze Anzeige.

Pot-Pourri pour le Pianoforte et Flûte, comp. — — par J. P. Pixis. à Breslau, chez Förster. (Pr. 18 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein sehr interessantes, in jeder Hinsicht schätzenswerthes Musikstück. Die Gattung, der wir eben so wenig im Allgemeinen das Wort reden, als ihr, wenn sie mit Einsicht und Geschmack behandelt wird, vielen und eigenthümlichen Reiz absprechen möchten — die Gattung ist in dem edlern Sinne gefasst oder auf die höhere Stufe gehoben, wie diess Spohr, nicht zuerst gethan, doch am trefflichsten ausgeführt hat. Die Themata sind gut, passen für einander, gruppiren sich vortheilhaft und sind nicht schon abgebraucht; die Ausführung derselben, und was ihnen beygegeben worden, ist nichts weniger, als gewöhnlich, und zeugt eben so von einem bedeutenden Talente, wie von ausgezeichneter Ausbildung. Der äussere Zuschnitt des Werkchens ist übrigens von andern dieser Gattung nicht eben verschieden: Hr. P. fängt mit einem, als freye Einleitung und gewissermaassen als freye Fantasie behandelten Poco Adagio an; ein einfaches, gesangmässiges, sanftes, doch heiteres Thema folgt, und wird dreymal variirt; die letzte Variation läuft wieder frey modulirend aus; ein lebhafter, pikanter, marschmässiger Zwischensatz nimmt sich eben da sehr gut aus, und gehet über in ein artiges, munteres Thema, Allegretto scherzando, das nicht sowohl variirt, als vielmehr, über das ein rondoartiger, brillanter Schlussatz geschrieben ist. Beyde Spieler werden, jeder der Eigenheiten seines Instruments gemäss, ohngefähr in gleichem Verhältniss, beyde aber auch reichlich und ziemlich schwierig beschäftigt, so dass sogar zwey Virtuosen mit diesem Stück öffentlich sich hervorthun können. — Stich und Papier ist nicht sonderlich.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1822.

Nachtrag zu den Bemerkungen über Hrn. J. B. Logier's sogenanntes Neues System des Musikunterrichts, im 46sten und folgenden Stücken der allgemeinen musikalischen Zeitung von 1821.

Von A. F. C. Kollmann.

Da die erwähnten „Bemerkungen" einen Gegenstand betreffen, dessen genaue Untersuchung dem musikalischen Publikum nicht gleichgültig seyn kann, so werde ich von Zeit zu Zeit nachholen, was darauf eine nähere Beziehung hat.

Am 25sten Januar dieses Jahres erhielt ich von Hrn. L. ein Schreiben, welches übersetzt also lautet:

Mein Herr.

Ich habe so eben einige Bemerkungen unter Ihrem Namen in der deutschen musikalischen Zeitung (German Review), über mich und mein System des Musikunterrichts gesehen.

Ich gestehe, dass mich dieses etwas gewundert hat, da es ein natürlicher Trieb eines jeden, der billig denkt, ist, zum wenigsten einige Bekanntschaft mit einem Gegenstande zu erhalten, über welchen er seine Mißbilligung zu äussern gedenkt; und das Gegentheil zu thun, zeigt, dass man nicht das Beste der Wissenschaft, oder des Publikums zum Augenmerk hat, sondern Gefühlen nachgiebt, die zu oft der Kritik zur Schande, und einem Manne, der sich ihnen überläßt, nur wenig zur Ehre gereichen.

Da jedoch Zurücknahme eines Irthums eine der besondern Eigenschaften eines aufrichtigen Mannes ist, so werde ich Ihnen einen Vorschlag thun, welcher Ihnen Gelegenheit geben wird, solche zu beweisen, oder mein System auf dem einzig soliden Grunde zu bestreiten, auf welchem ein Gemüth von Ehre fortschreiten kann: nämlich eine redliche Untersuchung der Sache, welche man bestreitet. Es ist überflüssig für mich, zu bemerken, dass Sie kein einzigesmal bey den Prüfungen meiner Schüler gegenwärtig gewesen sind, und daher gewiss in Ansehung der Fortschritte, die diese gemacht haben und des Plans, den sie verfolgen, unwissend sind.

Nun wird es mir sehr grosses Vergnügen machen, wenn Sie einen baldigen Tag bestimmen, an welchem Sie Sich dazu einfinden wollen, und es sollen solche bereitwilligst der Probe Ihres Urtheils unterworfen werden; oder wollen Sie, wenn Sie es vorziehen, und welches vielleicht die sicherste Art seyn wird, die gegenseitigen Fortschritte unserer Schüler zu bestimmen, eine gewisse Anzahl Ihrer Schüler nach meinem Hause bringen, so sollen sie mit den Meinigen, in Gegenwart von Personen von Rang und Wissenschaft, auf die unzweydeutigste Art, welche verlangt werden kann, einer Prüfung unterworfen werden. Ich bin auch zufrieden, dass Ihre Schüler aus denen gewählt werden, die fünf Jahre von Ihnen Unterricht gehabt haben, (mehr als meines von mir gehabt haben;) auch will ich Sie in Ansehung deren Alters auf ein oder ein paar Jahre mehr nicht einschränken. Diesen Vorschlag können Sie nicht anders als billig ansehen, und ich versichere Sie, dass er mit keinem solchen feindseligen Gefühle gemacht wird, welches natürlich genug durch die Anmerkungen hervorgebracht werden könnte, die Sie bekannt gemacht haben; sondern mit blosser Achtung für Wahrheit, welche der Gegenstand jedes Mannes seyn sollte, der entweder auf den Charakter eines Mannes von guter Sitte, oder von Wissenschaft Anspruch macht.

Ich bin u. s. w.

J. B. Logier.

An Hrn. A. F. C. Kollmann.

Auf dieses Schreiben ertheilte ich am 26sten Januar folgende Antwort, welche ebenfalls aus dem Englischen übersetzt ist:

Mein Herr.

Zur Antwort auf Ihre Zuschrift vom 22sten dieses, welche am 25sten bestellet wurden, meine „Bemerkungen" über Ihr System des Musikunterrichts in der allgemeinen musikalischen Zeitung vom 14ten November 1821, u. s. betreffend, gestehe ich, dass ich es befremdend finde, wenn Sie, anstatt mir zu danken, dass ich Ihnen eine Gelegenheit gegeben habe, Ihr System gegen die bestimmten Einwürfe, die ich dagegen gemacht habe, als andere vor mir, zu rechtfertigen, und so dadurch noch in einem grössern Umfange auszubreiten als vorher, sich bestreben, die Aufmerksamkeit des Publikums von jenen „Bemerkungen" ab-, und auf eine Prüfung Ihrer Schüler hinzulenken, bey welcher Sie mir vorschlagen gegenwärtig zu seyn; da Sie doch aus diesen „Bemerkungen" wissen, dass ich eine solche Prüfung für eine Probe Ihres Systems halte, die ich ausdrücklich verwerfe, und auf welche ich daher keine Rücksicht nehmen kann.

Und was kann die höchste Unschicklichkeit rechtfertigen, dass Sie sogar vorschlagen, einige meiner Schüler nach Ihrem Hause zu bringen, um da mit Ihren Schülern zusammen exa-

miniret zu werden, damit die Fähigkeiten unserer Schüler vergleichungsweise bestimmt werden? Könnten Sie irgend einen Fall angeben, wo es öffentlich oder nicht öffentlich versucht worden sey, nur den kleinsten Theil meines Systems der Harmonie und der Composition, oder auch meines Musikunterrichts, zu widerlegen, oder nur anzufechten? Und können Sie bestreiten, dass vom Anfange der Einführung Ihres Systems an, bis zu meinen erwähnten „Bemerkungen" viele Einwürfe gegen dieses System gemacht worden sind, von welchen Sie nie Notiz genommen, noch weniger sie zu widerlegen versucht haben? Wie können Sie daher irgend eine Erwartung von einer Vergleichung Ihrer Schüler mit den Meinigen haben; und sogar davon, dass ich einige meiner Schüler nach Ihrem Hause bringe, um eine solche Vergleichung Statt finden zu lassen! Meine angeführten „Bemerkungen" sind dem Publikum übergeben; und wenn Sie irgend einige Unrichtigkeiten oder Irthümer in denselben nachweisen können, so werden Sie mich sehr bereitwillig finden, sie in demselben Blatte, welches sie aufgenommen hat, zu berichtigen. Ich kann aber von keiner darin gemachten Aeusserung abgehen, bis Sie solche gehörig und öffentlich widerlegt haben.

Eine Uebersetzung Ihres Briefes an mich, und meiner gegenwärtigen Antwort muss, wie zu erwarten steht, den angeführten „Bemerkungen" in der allgemeinen musikalischen Zeitung nachfolgen. Und da Sie unsere Correspondenz im Englischen aufgenommen haben, obgleich Sie eben sowohl als ich, ein Deutscher sind, und da die erwähnten Bemerkungen in deutscher Sprache, und an das deutsche Publikum gerichtet sind, so finde ich mich dadurch aufgefordert, auch eine englische Uebersetzung dieser Bemerkungen, nebst Ihrem Briefe an mich, und meiner gegenwärtigen Antwort, herauszugeben.

Ich bin u. s. w.

A. F. C. Kollmann.

An Hrn. J. B. Logier.

Ueber obige beyde Briefe habe ich nichts weiter hinzuzufügen, als dass der Anfang meiner Antwort sich auf Hrn. Logier's Spott-Dedication seiner Schrift „Refutation", an die Committee, welche eine „Exposition" gegen sein System herausgegeben hatte, bezieht; worüber er selbst keiner Auskunft bedurfte, und welches ich hier nur zu derjenigen Leser willen bemerke, die mit jener Refutation nicht genug bekannt sind.

Seit seiner Zurückkunft aus Deutschland hat Hr. L. hier einen neuen Prospectus herausgegeben, in welchem er dem englischen Publikum bekannt macht, „dass er eine höchst schmeichelhafte Einladung von Sr. Excellenz dem Hrn. Staats- und „den öffentlichen Unterrichts Minister Hrn. Baron v. Altenstein erhalten habe, sich einige Zeit in Berlin aufzuhalten, „und da eine Akademie unter seiner persönlichen Aufsicht zu „errichten; und dass alsdald ein Haus zu diesem Endzwecke „vom Gouvernement angewiesen worden, unter dessen Schutz „(Patronage) Hrn. L's. Plan ausgeführt werden solle." —

Auch heisst es in demselben Prospectus: „Es wird Hrn. „L's. Freunden angenehm seyn, zu hören, wie allgemein sein „System angenommen worden. Es sind Akademieen nach seinen Grundsätzen in England, Irland und Schottland, in Spanien, in Ost- und Westindien, Amerika und Deutschland

„eingeführt. Seine Elementarwerke sind in die spanische, „französische und deutsche Sprache übersetzt worden. Die „Anzahl seiner in fünf (?) Jahren seines Aufenthalts in Grossbritannien verkauften Exemplare beläuft sich auf 32000. „Weder Hrn. L's. Feinde noch sagen, sein System habe keinen „glücklichen Erfolg? Diese Darstellung von Thatsachen wird „beweisen, dass er nicht vernachlässigt habe, sein dem Publikum im May 1818 in seiner „Refutation" gethanes Versprechen zu erfüllen: — Alle Opposition soll mein Bestreben „nur desto mehr befestigen: denn ich weiss, dass ich auf dem „festen Grunde der Wahrheit stehe, und dass die Zeit nahe „herbeykommt, da meine Feinde mit Schanden davon zurück„weichen werden, dass sie sich dem Fortgange einer Sache entgegengesetzt haben, welche jeder billige Musiker von Beruf „und Musikliebhaber stets seyn sollte, so viel in seinen Kräften steht, zu befördern."

Dieses alles klingt sehr pompös. Aber ich glaube doch, dass Hr. L., wenn er meine erwähnten „Bemerkungen" gekannt hätte, ehe er obigen Prospectus herausgab, wohl diese letzte „Periode aus der Refutation von 1818, nicht eben je zu wiederholen haben würde. Denn woher kommt der häufige Erfolg seines angenommen, und von mir zuerst gerügten Monopols anders, als daher, dass frühere Schriften über sein System die eigentliche Natur und Tendenz desselben nicht genug entdeckt und blossgestellt haben; und dass er daher von 1814 an, (nicht aber blos fünf Jahre, wie er es im Prospectus und in seinem Briefe an mich nennt) im vereinigten brittischen Reiche nur solchen Widerstand gefunden, der ihm mehr genützet als geschadet hat; und wofür er sogar seinen Gegnern den oben erwähnten spöttischen Dank zu sagen wegte.

Wenn Hr. Logier sich daher berühmt, in allen oben genannten Ländern von Europa, Ost- und Westindien und Amerika Akademieen nach seiner Art zu haben, so folgt daraus noch gar kein Verdienst seines Systems; sondern nur sein von mir zuerst gerügtes unerhörtes Bestreben, alles Musikunterricht an sich und seine Mitgenossen zu ziehen; und die von ihm selbst öffentlich erklärte Natur desselben, nämlich: „allen denen zu schaden, die es nicht annehmen." Auch ist es ja bey Aufwand einiger Kosten gar nichts Schwieriges, seine Elementarwerke in drey Sprachen übersetzt herauszugeben. Wenn aber meine „Bemerkungen", nebst dem gegenwärtigen Nachtrage, auch in allen den Sprachen und den Ländern herauskommen, wo er Akademieen zu haben sich berühmet, dann wird sichs zeigen, auf wessen Seite sein „fester Grund der Wahrheit" liegt, auf seiner? oder auf meiner? Aber in seinen oben gegebenen Auszügen aus seinem neuerlich erschienenen Prospectus stellt Hr. Logier dem englischen Publikum nun auch das königlich preussische Gouvernement als Beförderer seines Systems in Berlin vor. Darnach möchte es dem mit der Sache nicht genugsam bekannten Theile des Publikums vielleicht scheinen, als ob der wahre Ruhm des Hrn. L. schon Deutschland so durchdrungen hätte, dass das königlich preussische Ministerium des Cultus dadurch bewogen worden, ihn auf eine schmeichelhafte Art nach Berlin zu rufen, und die Errichtung einer Akademie nach seinem Plane zu befördern. Ich habe aber von dieser Sache folgendes gehört: Hr. Buschmann, Erfinder des Terpodion, welcher vor ungefähr einem Jahre mit seinem Instrumente in London war, erzählte mir bey einer gewissen

Veranlassung: dass er von Spohr's Beschreibung des Logier'schen Verfahrens, in der allgemeinen musikalischen Zeitung 3tstem Stück 1820, so hingerissen worden sey, dass er, da ihm einmal ein Herr Stöpel begegnet sey, demselben davon gesagt, und geäussert habe, dass er sich mit der Sache bekannt machen möchte, und vielleicht davon Gebrauch machen könne; dass auch Hr. Stöpel darauf beym königlich preussischen Ministerium um Unterstützung zu dem Zwecke nachgesucht und sie erhalten habe; und dass derselbe mit Hrn. Boschmann zugleich nach London gekommen sey. Da nun Hr. Stöpel sich hier zu das Logier'sche System angeschlossen hat, so ist natürlich zu erwarten, dass er keinen andern als einen höchst rühmlichen Bericht über dasselbe abgestattet habe. Da ich aber vernehme, dass auch Männer von Stande einer Logier'schen Exhibition, die er Prüfungen (Examens) nennt, beygewohnet, und von derselben einen vortheilhaften Bericht gegeben haben, so wird mir erlaubt seyn, hierüber zu äussern: dass zwar diese Herren ohnstreitig nach ihrer besten Ueberzeugung geurtheilet haben werden; dass dieselben aber wahrscheinlich nicht mehr von dem Logier'schen System erfahren haben, als was sie bey jener Exhibition hörten und sahen; und dass sie, wenn sie meine „Bemerkungen" und den gegenwärtigen Nachtrag genau untersuchen wollten, hoffentlich wohl eingestehen würden, dass jene Exhibitionen nichts weiter als ein Blendwerk sind, hinter welchem Hr. L. die wahre Natur seines Systems zu verbergen sucht.

Jetzt kommt es daher in Ansehung der Berlinischen Logier'schen Akademie wohl eigentlich darauf an, ob das königl. preussische Ministerium den Cultus meine, nicht blos auf Privatvortheil, Vorurtheil oder blossen ersten Eindruck, sondern auf lauter wohl überlegte Gründe gebauten Einwendungen gegen das Logiersche System in Erwägung zu ziehen geruhen, und Hrn. L. vielleicht aufgeben werde, sich gegen dieselben von Punkt zu Punkt, gründlich und ohne alle Ausflüchte zu vertheidigen.

Indessen werde ich meines Theils in dieser Sache nichts zu versäumen suchen, was ich dem Besten des Publikums und der Tonkunst ferner schuldig zu seyn glaube, und hoffe, in diesem Bestreben auf den Beyfall, und die bereitwillige Concurrenz eines jeden, der es mit der guten Sache wohl meinet, rechnen zu dürfen.

London den 10ten Februar 1822.

A. F. C. Kollmann.

Neue Musikalien, welche im Verlage bey Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen sind, als:

Leipziger Favoritlieder für das Pianoforte, No. 13. enthält Walzer nach der Melodie des Brautjungferchors aus dem Freyschütz und Cotillon von Wilhelm Rothe..... 5 Gr.

Siegel, leichte Variationen über die Arie aus Mozarts Entführung: Wenn der Freude Thränen fliessen, für das Pianoforte. 2ostes Wk..... 10 Gr.

Vogler, Abb., Hymni sex, quatuor vocibus canendi, subjectis verbis germ., et comitante, ei

placet, Organo sive Clavicymbalo, edidit Gottofr. Weber..... 1 Thlr. 4 Gr.

Köhler, Fr., 13 verschiedene Tänze in siebenstimmiger Musik für das Jahr 1822. 10te Lief... 20 Gr.

Strauss, Jos., Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oe. 5..... .... 1 Thlr. 16 Gr.

Prüger, gr. Duo concert. p. le Violon et Violoncelle. Oe. 41..... 18 Gr.

— 3 gr. Trios pour le Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 42. Liv. 1..... 1 Thlr. 4 Gr.

Eberwein, Max., Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Oe. 71..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Polonoise pour la Clarinette, avec accomp. de gr. Orch. Oe. 64..... 1 Thlr. 16 Gr.

Meyer, C. H., Fantaisie concert. pour Flûte, Clarinette, Cor et Basson, avec accomp. de gr. Orch. Oe. 20..... 1 Thlr. 16 Gr.

Thurner, Eug., 2me Concerto pour l'Hautbois avec accomp. de gr. Orch. Oe. 39..... 2 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Klein, Bernh., Rodrigo und Ximene, Wechselgesang mit Begleitung des Pianoforte..... 6 Gr.

— Gretchen, (Ach neige, du Schmerzenreiche etc.) aus Faust von Göthe, mit Begleitung des Pianof. 8 Gr.

— Hymne für 4 Männerstimmen mit Klavierbegleitung. 4s Wk. der Gesangstücke..... 18 Gr.

Belke, F., neue Tänze fürs Pianoforte eingerichtet. 10 Gr.

Mosel, J. F. von, Ouverture zur Oper: Cyrus und Astyages, vollständige Partitur..... 2 Thlr.

Mayseder, Joseph, sechstes Quartett für zwey Violinen, Viola und Violoncello. 25o Wk..... 1 Thlr.

Eberwein, Max, Ouverture à grand Orchestre de l'Opera: das Schachturnier, (le tournoi aux echecs)..... 1 Thlr. 6 Gr.

— Ouverture à grand Orchestre de l'Op.: Piedro ed Elvira..... 1 Thlr. 12 Gr.

Tausch, F., Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle..... 1 Thlr. 4 Gr.

Berg, Conrad, Rondò brillant pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse, Flûte, 2 Clarinettes et 2 Cors. Op. 24. 1 Thlr. 20 Gr.

— deuxième Concerto p. le Pianof. p. le Pianof. seul ou avec accompagnement du Quatuor, ou avec tout l'Orchestre..... 2 Thlr. 8 Gr.

Neithardt, Aug., neueste Berliner Carneval Tänze fürs Pianoforte. Heft. 1. 2..... à 10 Gr.

Grenlich, J. C. G., trois grandes Valses pour le Pianoforte..... 8 Gr.

gentlich Epoche zu machen, ohne den Geist der Zeit gewaltig umzuwenden (wie dies durch Werke Göthe's mehr als einmal in der Dichtkunst, wie es durch Werke Mozarts in der Musik geschahe) und ohne das zu stiften, was man eine Schule nennet —: sie müssen, sag' ich, immer *sehr* schätzbar, lieb, werth und theuer bleiben.

So denkt sich der Rec. auch Herrn Z. aus seinen Arbeiten; so erscheint ihm deren Zweck, deren Publikum: so erscheinen ihm sie selbst. Der Antiquar (auch die Musik hat ihre Antiquare) läfst sie hingehen, der *gemeine* Virtuos macht nichts daraus, der zugleich denkende und fühlende Kunstkenner schätzt sie und hat sie gern, der wahre Liebhaber, mehr überhaupt für Humanität, als besonders für Tonkunst gebildet — fühlt sich zu ihnen ganz vorzüglich hingezogen und liebt sie mit ganz besonderer Anhänglichkeit; der eitle Liebhaber macht denn das nach, weil das Weiche und Schwermüthige darin, gut vorgetragen, auch artig läfst.

Nach diesem Versuche einer allgemeinen Charakteristik, und da Herrn Z.s Kompositionen so bekannt sind, ist es nicht nöthig über die Stücke dieses ersten Heftes der kleinen Balladen und Lieder im Einzelnen weitläuftig zu seyn. Verschiedene darunter gehören zuverlässig unter die besten, mit denen Hr. Z. das Publikum jemals erfreuet hat; alle zeugen von Vorzügen, die nur der, überhaupt für Wissenschaft — nicht nur für seine Kunst, gebildete Musiker seinen Arbeiten geben kann: wovon wir nur anführen wollen, die Sorgfalt in dem, was der Komponist nennt, „seinen Text *aus dem Ganzen nehmen*;" und die Feinheit in der Behandlung der Worte im Einzelnen, besonders des hier nicht seltnen Dialogs — worin das Stück S. 31. folgg. ein Muster heifsen kann. Doch wollen die Stücke dieses Hefts nicht nach einander durchgespielt und durchgesungen seyn; da sie, fast sämmtlich schwermüthig, auf diese Weise ein Gefühl von Monotonie erzeugen, und also ihrem Werthe und dem Genufs des Liebhabers schaden würden. Wie Epigramme, oder hier schicklicher — wie petrarkische Sonnette: einzeln, allenfalls einige auf einmal: so wollen sie genossen seyn.

Noch einige Worte über einzelne Stellen! No. 1, ist zweckmäfsig-einfach, und der Schlufs vorzüglich gut musikalisch gehalten: doch möchte das Wort „Bräutigams" S. 3. Z. 2. der Singstimme, besser zu sprechen seyn. Das sehr zarte Lied S. 5. gleicht im Anfange einem frühern von Hrn. Z. zu sehr. Die Erwartung, S. 10-21, das längste Stück der Sammlung, ist kantatenmäfsig durchkomponiert und hat aufser manchem andern Guten, auch genugsame Beweise von des Verf. Geschicklichkeit, einen für die Komposition an sich gewifs nicht gut geeigneten Text, gut zu behandeln. Wir wollen in diesem Betracht nur auf die feine Behandlung der öftern Fragen des Horchenden und seiner traurigen Selbstantworten aufmerksam machen. Auf die etwas gemeine Stelle S. 11. zu den Worten: „ihr Zweige" u. f. folgt unmittelbar eine desto ausdrucksvollere, von den Worten an: „und all' ihr Schmeicheldüfte" — Die Worte S. 16, „die Traube winkt, die Pfirsche, zum Genufs" sind nicht gut; was soll aber auch ein Komponist mit solchen Stellen eines Gedichts machen? Die letzten Strophen, von S. 19. an: O sehnend Herz u. f." bis zu Ende, sind ganz vortrefflich. Solcher einzelnen Vorzüge ungeachtet, und obgleich der Komponist durch mannichfaltige Veränderungen in gemefsnem und ungemefsnem Gesang, in Taktart u. dgl.; durch zuweilen reich figurirtes Akkompagnement, durch öftere (zuweilen etwas *schnelle*) Ausweichungen in entfernte Tonarten u. s. w. sich bemühet hat, dem Stück Abwechselung und Interesse zu geben, behält es doch einige Eintönigkeit oder bleibt für Sänger und Zuhörer wenigstens zu lang. Das schöne einfache „Wiedersehn" S. 25. würde an Würkung gewinnen, wenn das Ritornell am Ende, mit seinem Zweyunddreyzigtheil-Laufer, nicht angehängt wäre. Rosegartens *Via crucis, via lucis*, S. 26 und 27. ist ganz charakteristisch. Es mufs einem Dichter, der von Komponisten so oft garstig gehudelt wird, Freude machen, sich so behandelt zu sehen; und ist er aufrichtig, so mufs er — wenigstens im Geiste — dem Komponisten die Hand drücken, und sagen: Ich danke dir, dafs du mir so nachhilfst! Vielleicht möchte mancher auch hier das Ritornell am

Belke, F., neue Töne für Pianoforte eingerichtet. Heft. II. ..... 10 Gr.

Mosel, J. F. von, der 120ste Psalm metrisch übersetzt von Joh. And. Cramer, als Chor zu zwey Sopran- und zwey Alt-Stimmen. Ohne Begleitung ..... 16 Gr.

Krommer, Franz, sechtes Quintett für Flöte, Violin, zwey Violen und Violoncell. 101s Wk. 2 Thlr.

Wagner, C, Ouverture zum Schauspiel: die Jungfrau von Orleans. 31. Werk ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Ouverture zu Göz von Berlichingen. 32s Wk. 2 Thlr.

Graff, Maria, Variations sur un air de Joconde pour le Pianoforte ..... 12 Gr.

Kuhlau, Ferd., Fantaisie et Variat. sur des airs et danses suedois pour le Pianoforte. Op. 22 .... 18 Gr.

Maurer, 3 Quartetti per il Violino primo concertante coll'accomp. di Violino secondo, Viola e Violoncello. Op. 17. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 3 Thlr.

Romberg, A., Oden und Lieder von Klopstock, Herder und Göthe, mit Begleitung des Pianoforte ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Stegmann, Ouverture caracteristique à gr. Orchestre. No. 1. 2. 3. ..... à 1 Thlr. 16 Gr.

Ruppe, F. C., grand Trio pour Pianoforte, Clarinette et Basson. Op. 2 ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Gollmick, six Romances avec accompagnement de Guitarre ..... 18 Gr.

Brandl, L, trois Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 40 ..... 3 Thlr.

Clasing, J. H., troisième Rond. pour le Pianoforte. Op. 9. No. 3 ..... 8 Gr.

Spohr, Lenis, Zemire und Azur, romantische Oper in zwey Aufzügen, vollständiger Klav. Auss. von Schwenke ..... 5 Thlr.

Sonnamann, H., Serenade für Pianoforte und Flöte, 122 Werk ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Kelz, J. F., Variationen für das Pianoforte, über Spontinis Preuss. Volksgesang. 74s Werk ... 12 Gr.

— neue Kindermusik für 2 Violinen, Bass und sieben Kinder-Instrumente, als: Kukuk, Wachtel, Nachtigall etc. 73s Werk ..... 16 Gr.

— hecorne, W., zwölf Täze zu 4 Händen. 1. 2s Heft ..... à 16 Gr.

Schnyder, X., die vier Temperamente, ein komisches Quartett für 2 Tenor und zwey Bassstimmen ohne Begleitung ..... 18 Gr.

Rink, Ch. H., Hallelujah, von Pfeffel, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63 ..... 18 Gr.

Romberg, A., 4 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte ..... 16 Gr.

Riem, W. F., trois Sonatines pour le Pianoforte. Op. 35 ..... 18 Gr.

Gammert, sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.

Bierey, drey Lieder und eine Cavatine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... 16 Gr.

Pixis, J. P., Potpourri pour le Pianoforte et Flûte. 18 Gr.

Arnold, Carl, vierstimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21 ..... 1 Thlr.

Blum, Carl, Lyra für Damen, Romanzen mit Begleitung des Pianoforte. No. 1 ..... 1 Thlr. 6 Gr.

— do. do. do. No. 2 ..... 20 Gr.

Klein, B., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt. 1s Heft ..... 20 Gr.

Goritz, C. F., Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 13s Werk. 3e Sammlung ..... 18 Gr.

Rungenhagen, C. F., Der Cid im Leben, Lieben und Sterben, in Romanzen nach dem Spanischen von Herder. 13s Wk. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Schärtlich, J. C., sieben Gesänge für 3 und 4 Männerstimmen in Musik gesetzt. ..... 16 Gr.

Arnold, Charles, Concerto pour le Pianoforte, avec accompag. de l'Orchestre. Op. 16 ... 2 Thlr. 12 Gr.

Händel, G. F., Werke in vollständiger Original-Partitur mit untergelegtem deutschem Texte von Schaum. 12 Bd. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Romberg, A., Der Erbarmer, Ode von Klopstock, Klav. Aus. Op. 64. Der Gesangstücke 21s Wk. 2 Thlr.

Ries, Ferd., gr. Sextuor pour le Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse où se trouve introduit l'air favori, the last Rose of Summer. Op. 100 ..... 2 Thlr. 4 Gr.

— dasselbe Werk für Pianoforte allein ... 1 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, J., Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse. No. 2 ..... 1 Thlr.

Rink, Chr. H., 24 kurze und leichte Orgelstücke für angehende Orgelspieler, mit und ohne Pedal zu spielen. Op. 66 ..... 16 Gr.

Kreutzer, Conradin, gr. Sonate p. le Pforte avec acc. de Violon et Violoncelle. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Kalkbrenner, F., gr. Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. No. 1. 2 ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Fesca, J. C., sechs deutsche Lieder mit Pianoforte. 18 Gr.

Kelz, J. F., Quintett für die Flöte mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Violoncell. 79s Wk. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. **No. 13.** 1822.

Recension.

Litaniae de venerabili sacramento, 4 vocibus comitante orchestra concinendae, autore M. Haydn. Lipsiae, apud Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Der Rec. lebt an einem Orte, der, auch für die Tonkunst, als eine der ersten Hauptstädte Deutschlands überall anerkannt ist. Das tausendfältige Musik-Lieben und Musik-Ueben in Familien und kleinern Vereinen unerwähnt, besitzen wir eine der besten Operngesellschaften, Concerte Fremder und Einheimischer in Menge, und auch unsere Kirchenmusik wird, den Maasstab freylich nicht von ehedem, sondern von der Gegenwart in Deutschland, Frankreich und Italien genommen, mit Grund gelobt. Der letzteren allein werde hier weiter gedacht. Sie bringt uns — sehr seltene besondere Musikfeste abgerechnet — was sie jetzt fast überall, wo man sie noch in Ehren hält, zu bringen pflegt: die Messen und andere Kirchencompositionen von Joseph Haydn, (die neuern, gedruckten,) von Mozart, (aus dessen frühester Zeit,) von Winter, Righini, Cherubini, Beethoven, und was sonst in neuester Zeit, weniger oder mehr nach der Weise dieser oder jener der genannten Meister, von Zeitgenossen, hiesigen und auswärtigen, geschrieben worden und hier zu erlangen ist. Wir sind also, auch in dieser Hinsicht, in der Zeit — mit der Zeit. Damit will ich nicht etwa einen versteckten Tadel im Allgemeinen ausgesprochen haben — zumal, da diess doch vergeblich wäre; sondern ich will nur sagen, was ist, um auf das zu kommen, was gewesen ist. Soll ich nun näher zu bezeichnen versuchen, was sich dort findet? Das ist unnöthig; denn Jedermann kennt es, da es ziemlich überall wie bey uns, gegeben wird. Ich möchte nur veranlassen, dass man sich recht klar machte, was man meist nur im Allgemeinen kennt und zu empfangen blos gewohnt worden ist. Dazu werden folgende charakterisirende Grundzüge vielleicht dienen. Es findet sich dort: viel, hin und wieder sehr viel Geist, Leben und Feuer; Neuheit der Erfindungen nicht selten, der Ausführung noch weniger selten; vielgeübte, vielgewandte Kunst häufig; und Glanz, Pracht, Reichthum und Mannichfaltigkeit effektvoller Instrumentation, und alles dessen, was man recht passend das Colorit in der Musik genannt hat, so wie überhaupt Effektstellen, am alleröftersten. Wir wollen bekennen, dass das viel, sehr viel, dass es Herrliches, Bewundernswürdiges ist — an sich nämlich; dadurch erlangen wir das Recht, eben so unumwunden auszusprechen: Frömmigkeit und Andacht überhaupt findet sich nicht oft; christliche, das heisst, vor allem demüthige, in Gott sich selbst und die Welt mit ihren Ansprüchen vergessende, sehr selten, und kirchliche, gerade heraus gesagt, fast gar nicht — solche gar nicht, wo (das Allgemeine auf unsern besondern Gegenstand angewendet) der Chor mit allen seinen Tönen und Tonwerkzeugen als die ideale, oder vielmehr als die zum Wortführen im Namen und in die Seele Aller auserwählte Gemeinde selbst betrachtet würde, wo das, was der Chor ausspricht, und wie er's ausspricht, von jedem Anwesenden gefasst würde, und nur das deutlicher und schöner ausdrückte, was jeder selbst sicherlich empfinden kann, und in der Voraussetzung der christlichen Lieb. auch wirklich empfindet. Kehren wir nun das Verhältniss um, so haben wir die Kirchenmusik von ehedem — nämlich in den guten Werken derselben, wie wir auch gute Werke der Zeitgenossen angeführt haben; und diess „ehedem" haben wir in Italien ziemlich

bis gegen die Mitte des letztverflossenen Jahrhunders zu setzen, in Deutschland aber, wenigstens im grössten Theile desselben, noch etwas weiter. (Das frühere Frankreich kennet der Rec. nicht.) Nun ist es zwar wahr, es lässt sich wenigstens denken, dass diese beyden einander gegenüberstehenden Gattungen auf noch höherer Stufe mit einander zu Einem Ganzen verschmolzen werden könnten: aber bis jetzt wenigstens ist diess noch ein bloss gedachtes, kaum gesuchtes, unbekanntes X.; man müsste denn sagen, Einer habe es, doch auch nur Einmal, und schon halb ein verklärter Geist, getroffen und gelöset — Mozart nämlich im *Requiem*; wogegen der Rec. wenig einzuwenden haben würde — —

Diese Betrachtungen, welche hier abzubrechen dem Rec. schwerer ankömmt, als es ihm ankommen würde, sie fortzusetzen — hatte man ihm zu Gute. Sind sie bey der Beurth.[1]ung eines einzelnen Musikstückes freylich nicht recht am Platze: so ist wenigstens eben das oben genannte Musikstück eine sehr natürliche und höchst würdige Veranlassung dazu; ja, es ist mit diesen Betrachtungen gewissermassen schon die Hauptsache, und vielleicht kürzer und deutlicher, als sonst möglich gewesen wäre, von dem ausgesprochen, was ihm, dem Rec., von diesem Werke selbst zu sagen nöthig scheint.

Sey nämlich dieses Werk noch in jener Periode von „ehedem" geschrieben, oder sey der tiefe, fromme, demüthige Meister desselben, in seinem engen, beschränkten Leben, und in seinem bis gegen die letzten Decennien mit der übrigen Welt nur wenig vermischten Salzburg, jener Periode, in seinem Sinne, wie in seiner Weise, nur so gänzlich treu geblieben: es ist eine „Kirchenmusik von ehedem," wie wir sie oben gemeynet haben, und unter den deutschen und öffentlich herausgegebenen in dieser Art und aus jener Zeit ganz gewiss eine der schönsten. Sie ermangelt alles dessen, was die neueste Zeit, was namentlich die oben angeführten Werke derselben, zuvörderst auszeichnet — wobey wir nur noch anzumerken haben, dass wir in jener Stelle „Geist" mehr im französischen, als im ältern deutschen Sinne genommen haben —: aber sie, diese vorliegende Composition, besitzt, und im reichen Maasse, was wir an ihnen weniger oder mehr, oder auch gänzlich vermissten; und diese wird darin vorgelegt auf eine einfache, würdevolle Weise, in den Hauptsätzen mit einer, dem ungeübten Auge vielleicht verborgenen, dem geübten aber unverkennbaren, wahrhaft bewundernswürdigen Kunst, in nur wenigen untergeordneten Stücken ohne Eigenthümlichkeit, überall aber höchst zweckmässig. Darum macht denn auch dieses Werk auf jeden, der überhaupt für das, was es will, empfänglich, und der geneigt ist, sich diesem mit gesammleten Gemüth hinzugeben, sicherlich einen ganz bestimmten, und eben den rechten, den beabsichtigten Eindruck; welcher Eindruck noch gemehrt und unverrückt forterhalten wird, dadurch, dass der Meister durchgehends, nicht nur dem ältern Kirchenstyle überhaupt, sondern auch eben dem hier erwählten, vollkommen treu bleibt, in der Wahl der Kunstmittel behutsam, in deren Anwendung sehr mässig ist, und in der Anordnung, Folge und Abmessung der einzelnen Stücke oder ihrer Theile, nirgends von der einmal gemessenen Bahn abweicht oder ausschweift. Und kennete man von Mich. Haydn kein Werk dieser Gattung, als eben diess: der Sachverständige würde ihn unter die Künstler zählen, die derselben und ihres Style vollkommen mächtig waren, und denen in dieser Hinsicht, wie man sich ausdrückt, die Kunst ganz eigentlich zur Natur geworden war.

Nach alle dem bedarf es wohl nur noch einer kurzen Angabe der einzelnen Stücke des Werks, und weniger Anmerkungen über dieselben.

Die grosse (ganze) Litaney zur solennen Feyer des heiligen Abendmahls, nicht, in einige ausführliche Stücke zusammengefasst, sondern in einer beträchtlichen Reihe von besondern Sätzen in Musik zu setzen, hat seine eigenen, grossen Schwierigkeiten, indem bekanntlich die vielen Versetten (will man die kurzen Sätze so nennen) in dem Allgemeinern ihres Ausdrucks, mithin in dem, was sie der Tonkunst bieten, sammt und sonders einander nahe verwandt sind; das „Miserere nobis" neben allen feststeht und sich immerfort wiederholt etc. Um bey solcher Ausarbeitung in die Breite mannichfaltig zu bleiben, läuft man eben so leicht Gefahr, über die streng gemessenen Gränzen hinaus zu schweifen, als man Gefahr läuft, wenn man innerhalb dieser Gränzen streng verbleiben will, monoton zu werden und die Zuhörer zu ermüden. Unser Meister ist der ersten dieser Gefahren vollkommen und überall, der zweyten kaum in einigen der untergeordne-

ten Sätze nicht ganz entgangen. Sein Werk ist auch in dieser Hinsicht bewundernswerth.

Nach kurzer Einleitung beginnet der Chor: Kyrie eleison — Adagio, G moll, Dreyvierteltakt, die Geigen mit Sordinen, die Besetzung, (wie überall, wo wir nicht eine Ausnahme angeben) blos, ausser dem Quartett und der überall genau bezifferten Orgel, zwey Hoboen und zwey Hörner. Der Ausdruck ist feyerliche Rührung und demüthige Bitte. Der ziemlich lange Satz umfasst die Worte bis zu: Panis vivus, qui de coelo descendisti — womit das Tempo und der Ausdruck viel lebhafter, ja, in den nöthigen Gränzen, freudig, in der Tonart aber B dur herrschend wird. Es ist diess Allegro fast ganz für den concertirenden Solo-Sopran geschrieben, und diess Solo der Form nach im Grunde eine Kirchen-Bravourarie, wie man sie sonst mehr liebte, als jetzt, und bey welcher einige Passagen (besonders Seite 21) wohl besser auf einfache Figuren zurückgeführt werden. Würdig und lobenswerth ist dagegen der Eintritt des Chors mit: Agnus absque macula — mit der thematischen Begleitung des Orchesters, und einige ähnliche Stellen der Folge, zwischen welche die Soli der andern Stimmen vertheilt sind. Doch hebt sich Geist und Ausdruck weit höher mit dem folgenden, wiewohl ziemlich kurzen Satze: Sacrificium omnium sanctissimum — Largo, Viervierteltakt, mit bewegterer Figur in den Geigen. Andacht und Demuth spricht er herrlich aus, nicht auf schwächliche, sinnliche Weise, sondern edel und feyerlich. Der Satz schliesst auf der Dominante von C moll, und in dieser Tonart verbindet sich mit ihm ein grosses, ernstes Bassolo, selten vom Chor unterbrochen, und begleitet bloss von drey Violen, den Bässen, Hoboen und Hörnern. (Von den Violen führen die beyden ersten obligate Stimmen; die dritte hat den gewöhnlichen Gang.) Die Worte sind: Coelestе antidotum etc. Das Ganze ist in sanfter Würde gehalten, wogegen hernach das: tremendum — stupendum — des Chors stark contrastirt und desto mehr eindringt. Der Satz ist trefflich, vorzüglich von dem Solo: Panis — Seite 41 an, bis zu Ende. — Es folgt: Incruentum sacrificium — ein ziemlich langes Quartett für die Singstimmen, mit der gewöhnlichen Begleitung; Andante, Es dur, Zweyvierteltakt. Es ist sanft und melodiös; den Singstimmen fehlt es nicht an Imitationen, gegensetigen Verschlingungen u. dgl. — Die Worte: Victimam in Domino morientium — sind zu einer herrlichen Einleitung (Grave, G moll,) benutzt für: Pignus futurae gloriae — eine meisterhafte Doppelfuge, mit künstreichen, ganz eigenthümlichen Wendungen, und dennoch überall klar, effektvoll, leicht zu fassen und leicht auszuführen. Wie muss man des Auffallenden und Schweren mächtig, oder vielmehr, wie muss man darüber hinaus seyn, um so fasslich und leicht in diesem Style zu schreiben! Die Fuge ist übrigens so entworfen, dass das Hauptthema, in grossen Noten, erst durch die vier Stimmen — von den Instrumenten blos unterstützt — hindurchgeführt, dann in Verkürzungen und andern künstlichen Wendungen, doch ohne allen Verzug, vertheilt vorgetragen, und nun zu einem freyen, vollkommenen Schluss in B dur geführt wird. Jetzt ergreifen die Instrumente eine neue Figur in kurzen Noten, als freyes Zwischenspiel: aber diese Figur zeigt sich bald, beym Eintritt des Singbasses, als zweytes Thema; als welches es denn auch durch die Stimmen geführt wird. Dann benutzen es die Instrumente wieder zu einem kurzen Zwischenspiel: nun aber tritt das erste Thema wieder ein, das zweyte wird Gegenthema, und nun wird der Satz immer anziehender, namentlich auch durch die Soli, mit umgekehrtem Hauptthema, und was darauf folgt — den gewaltigen Orgelpunkt, und die aufs kunstreichste zusammengedrängten Gestalten, in welchen beyde Themata sich über ihn aufbauen, allerdings nicht zu vergessen! —

Wer das Werk ausser beym Gottesdienste aufführt, muss hier die Hauptpause machen, welche dort durch die Liturgie von selbst herbeygeführt wird; sonst würde, unmittelbar nach jenem Satze der nun folgende, obschon wir ihn nicht im Geringsten herabsetzen wollen, zu sehr verlieren. Er besteht aus einem nicht kurzen Duett für zwey Soprane: Agnus Dei — ausser dem Quartett, (mit Sordinen,) begleitet von einer (ganz melodisch) concertirenden Violin, von zwey Flöten und zwey Hörnern (Adagio. B dur. Dreyvierteltakt). Der Ausdruck ist, nicht trübe, sondern sanfte, im Vertrauen selbst gewissermassen heitere Bitte. Den Schluss macht ein Ritornell, mit Fermate zur Cadenza der concertirenden Violin, zu welcher die andern Instrumente mit einer Figur einleiten, die der ähnlich ist, welche im ersten Satze den

Gesang des Kyrie einleitete und dann ihn wiederholt begleitete. Diese Figur selbst, und, unter gewissen nöthigen Abänderungen, auch dieser Gesang, kehrt nun mit eintretendem Chore: Agnus Dei — wieder; was eben so wohlüberdacht, als von schöner und rührender Wirkung ist. Dieser Satz, (G moll, Dreyvierteltakt,) enger zusammengehalten, dann mit verändertem und verlängertem Schlusse, beendigt das Ganze, und schliesst es aufs Befriedigendste ab.

Wir wünschen, dass es uns mit dieser Uebersicht der Theile, zusammengehalten mit unserer Ansicht vom Ganzen, einigermassen gelungen seyn möge, die Kenner und Freunde der Kirchenmusik „von ehedem" auf das, was sie hier zu erwarten haben, näher aufmerksam zu machen; näher wenigstens, als es durch eine blos allgemeine Anzeige und Berufung auf des Meisters langbewährte Verdienste geschehen seyn würde. Den Manen desselben sey aber herzlicher Dank gesagt für diess Werk, das ihm bey seinen Lebzeiten vielleicht nicht sonderlich verdankt, wofür er wenigstens schwerlich auf irgend eine Art belohnt worden ist. Doch was braucht es auch eines besondern Lohnes für Werke dieser Art! Der Meister war, während er es schrieb, ganz gewiss über alles Alltägliche gehoben, in seinem Innersten erbauet, und sonach auch wahrhaft glücklich; das war er, so oft er es hörete, gleichfalls: o wahrhaftig, diess ist und bleibt eben hier die beste Belohnung. —

Neben dem kirchlichen lateinischen Texte ist zugleich ein deutscher untergelegt. Der Rec. weiss nicht, von wem dieser herrührt: aber von einem der Musik Kundigen gewiss; weshalb er denn auch den Noten sehr gut angepasst ist. Dass dieser Text nicht überall, oder vielmehr selten, eigentliche Uebersetzung ist, möchte eben hier eher zu loben, als zu tadeln seyn, indem gar Manches, was im Latein des Mittelalters seinen guten Sinn, und durch den langen kirchlichen Gebrauch eine verehrliche Autorität hat, im Deutschen auffallen, ja da und dort sogar einigen Anstoss geben könnte: hingegen, dass der Uebersetzer nicht selten gar zu willkührlich irgend ein Quid pro quo gegeben, können wir nicht billigen; und dass er gar sich, z. B. gleich in den beyden ersten Sätzen, (statt spiritus sancte) an eine „heilige Gottheit" gewendet, ja sich verirret hat zu einem „Retter unserer Sünden": (welch ein Begriff! freylich ist gemeynt: unser Retter von Sünden!) das kann man mit gutem Gewissen nicht ohne Rüge hingehen lassen. —

Die Partitur ist deutlich und gut gestochen; das Papier stark und dauerhaft; der Preiss, für 77 sehr angefüllte Seiten Noten, im grössten Folio, wozu noch Titelblatt, Umschlag etc. — gewiss sehr billig; was bey Werken dieser Art und dieses Verdienstes um so mehr zu loben ist, da sie doch bey weitem zum grössten Theile in die Hände von Minnern kommen oder kommen sollen, die sie wohl hoch zu halten, aber keineswegs hoch zu bezahlen vermögen.

Nachrichten.

München. Uebersicht des Februars. *Margaretha von Anjou* war die vierte neue diesjährige Darstellung der italienischen Operbühne. Hrn. Maierbeer's gelungene Composition hatte auch hier einen glänzenden Erfolg. Eine Fülle neuer Gedanken und seltener überraschender Wendungen geben dem Kunstwerke einen in seiner Art bedeutenden Werth. Alles ist in ihm Feuer und Leben, und schon die Introduction mit einer Ausfuhrbarkeit und einem Aufwand von Gesang- und Instrumenten-Spiele bearbeitet, dass man für den Meister bange wird, ob er wohl auch noch seinen Effekt wird steigern können. Zu den ausgezeichneten Stücken gehören: die grosse Scene der Margaretha, von Sigra. Bonsignori mit Kraft und ausdruckvollem Spiele vorgetragen; das Finale des ersten Aktes, und eine Art canonischen Gesanges, von origineller Erfindung, im zweyten. — Der immer gefällige Gesang der Sigra. Schiasetti, so wie der mit jeder Vorstellung an Lebendigkeit zunehmende Vortrag des Hrn. Vecchi verdienen zugleich die ehrenvollste Anerkennung. Hr. Rafagna gab die Rolle des Wundarztes. Wer sieht nicht gern eine lustige Person vor sich, auch wenn die Sprache seiner Scherze uns verschlossen bleibt. Das Gedicht scheint der *Johanna von Montfaucon* in vielem nachgebildet, gewährt Abwechselung und ist reich an mancher lebendigen Situation.

Moses hatte bisher die dritte Aufführung. Unter andern schon bekannten Opern erwähnen wir der *Zerstörung von Jerusalem*, von Guglielmi,

da sie noch drey Vorstellungen aushielt. Dem. Schlösser, unter uns erzogen und zuletzt an dem hiesigen Singinstitute gebildet, und Hr. Giordani, sangen die Hauptrollen. —

Auf der deutschen Bühne kam in diesen kurzen, den Karnevalsbelustigungen angehörigen Monate, während welchem Thaliens Tempel öfter in Zaubergärten, Feenpaläste mit Erleuchtungen, die all' bisher Gesehenes übertrafen, umgewandelt war, nur eine Novität zum Vorschein, nämlich das *Lotterieloos* von Isouard, ein niedliches Singspiel mit gefälliger Composition, von Mad. Vespermann und Dem. Pössl, den Herren Löhle und Staudacher in schönem Vereine dargestellt. Wiederholt wurden: *Der Sänger und Schneider* von Hrn. Kap. von Winter, und Mehul's *beyde Füchse*, worin Dem. Siegel durch ihren variirten, immer in den höchsten Tönen verweilenden Gesang der ersten Romanze einen ungewöhnlichen Eindruck hervorbrachte, welcher eine zweyte Darstellung dieses niedlichen Operettchens herbeyführte.

Auf dem Theater an *dem Isarthore*, über dessen Entstehung und gegenwärtigen Zustand wohl auch einmal ein Wort dürfte gesagt werden, wird eben jetzt auch ein *Moses*, nämlich jener von Klinger, mit vielem Glanz und Aufwand gegeben: die dazu gehörige Musik ist von Hrn. Ritter von Seyfried.

Hr. Horschelt aus Wien, nun für uns gewonnen, da Hr. Crux, der verdienst- und einsichtsvolle bisherige Führer des königlichen Balletes nach langjähriger ruhmvoller Leitung desselben abgegangen, führte sein erstes Divertissement mit einem Erfolge auf, welcher den Erfinder, so wie die darstellenden Künstler in glänzendem Lichte zeigte. Man ist berechtiget, vieles zu erwarten, wird aber dabey auch nie seines trefflichen Vorgängers und der von ihm mit so vielem Sinn und Geschmacke auf die Bühne gebrachten pantomimischen Ballete, worunter wir nur: *Tenier*, *Gessner*, den *Maschinisten*, und aus frühern Zeiten, den *Tod Abels* nennen, vergessen. Die Musik des Horscheltschen Divertissements ist vom Hrn. Hofmusikus Kramer.

Die Direction der musikalischen Akademie veranstaltete den 1sten ein Concert, in welchem Werke älterer, neuerer und neuester Tonsetzer, nach ihren verschiedenen Kunstepochen geordnet, aufgeführt wurden. (Es ist davon schon in No. 10 Erwähnung geschehen.) Ihm folgte bald ein anderes, ganz für Singstücke der modernsten Composition allein berechnet, darunter vier von Rossini und eins von Generali, genannt von den Dem. Rothhammer und Schechner, und Hrn. Giordani, welche als Zöglinge des mit der italienischen Oper verbundenen Singinstitutes Proben ihrer Fertigkeit und ihres Geschmackes darlegten. Orlandi ist ihr Lehrer; doch verdankt das Institut selbst seine Entstehung und Einrichtung den Bemühungen des Hrn. Baron von Prinli, Intendanten der königlich italienischen Hofoper.

Zwey reisende Künstler, erfahren und gebildet, gaben zwar keine eigenen Concerte, liessen aber demungeachtet einen grossen Ruf ihrer Geschicklichkeit zurück. Hr. Schuncke aus Stuttgard, ein noch junger trefflicher Pianist, spielte am 11ten im Theater ein grosses Concert aus Es von Ries, mit einem Potpourri von eigener Erfindung. Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck sind ihm in hohem Grade eigen. Es war ein gewöhnlicher Tag des Schauspieles, an welchem vor dem Concerte gegeben wurde das Lustspiel: *Das zugemauerte Fenster*, nach selbem, *die Wittwe und der Wittwer*.

Auch der Posaune, diesem unter uns gänzlich vernachlässigten, nur bey Leichenzügen und Opernchören zum Ausfüllen gebrauchten Instrumente, wurde gehuldigt. Unerwartet und ergreifend war das Spiel des Hrn. Schmidt aus Cassel, der sich am Abende des 7ten abonnirten Concertes auf selbem hören liess. Der Ernst und die Fülle dieses mächtig wirkenden Instrumentes verträgt sich wohl nicht leicht mit schnellen Sätzen und Virtuosen-Künsteleyen, welchem Umstande man es auch zuschreiben muss, wenn so Manches im Vortrag des Allegro nicht ganz verständlich herausgebracht wurde, besonders da der Künstler auf der Tenorposaune spielte. Mit vollkommener Ründung, Reinheit und schönem an's Herz gehendem Tone, und einfacher schoinbar kunstloser Manier aber trug er Variationen, in der Tonart As, auf das bekannte Thema der Paesiello'schen *Müllerin* vor, und erprobte sich damit als Meister, der die Natur und Wirkung seines Instrumentes ergründet hat.

Nekrolog. Hr. Joseph Maria von Babo, der wie Lessing in den Annalen der deutschen Bühne fortleben wird, hatte in seinen frühern Jahren auch Musik gesetzt. Seine Kennerschaft in selber blieb immer anerkannt. Sohin dürfen wir

auch in diesem, der Tonkunst ausschliesslich gewidmeten, Blatte des Hingeschiedenen erwähnen. Seine Leiche wurde unter zahlreicher Begleitung hiesiger Künstler aller Art zur Erde gebracht. Dabey liess sich in Entfernung ein vom Hrn. Director kräftig componirter Trauergesang hören, der alle Zuhörer zur sanften Mitempfindung anregte. Einige Tage später war in der Pfarrkirche zu St. Peter seine Todtenfeyer, wobey die königliche Kapelle Hrn. von Winters *Requiem* absang. Zehn Jahre hindurch stand er der hiesigen Bühne vor; nach einem zweyten Decennium eines ganz zurückgezogenen Privatlebens starb er eines sanften, ruhigen Todes den 5ten. —

Miscellen. In der nunmehrigen Kathedralkirche zu Uns. L. Frau werden während der jetzigen Fastenzeit unter andern auch Messen von Orlando di Lasso mit einem hinlänglichen Singchor aufgeführt. Der Gedanke, dass der berühmte Meister in eben diesem Tempel, an eben dem Orte, (Platze) an der Seite der noch eben so gothisch wie vor dritthalb Jahrhunderten dekorirten Orgel, seine damals als Wundercompositionen angestaunten Arbeiten dirigirte, stimmt zum ernstern Nachdenken. Orlando's Harmonieen ergreifen noch unsere Seele. Werden wohl auch nach weitern drey Jahrhunderten unsere modernen Kirchen-Compositionen noch können gehört werden?

Hamburg. (Fortsetzung.) Einen sehr braven Violoncellisten besitzen wir in dem jungen Hrn. Prell. Mehreremale hat er sich schon mit verdientem Beyfalle öffentlich hören lassen. Die ihm noch fehlende Zartheit des Vortrages wird er, da er noch sehr jung und fleissig ist, sich noch zu eigen machen. Ein sehr braver Flötenbläser ist Hr. Sievers. Schade, dass dieser nicht an der Stelle des sehr mittelmässigen Flötenisten in dem Orchester unserer Oper sitzt. Auch dürfen wir eine junge Sängerin, Dem. Passche, die sich in der letzten Zeit vortheilhaft hervorgethan, nicht übergehen. Bey einer schönen, klaren und vollen Stimme, einer natürlichen Geläufigkeit und Geschmeidigkeit der Kehle besitzt sie viel musikalisches Talent, und es steht wohl nicht zu bezweifeln, dass sie bey fortfahrendem Fleisse mit der Zeit einen Platz unter den ersten und besten Sängerinnen erlangen werde.

Ehe ich zu den zwey Instituten, die hier errichtet sind, um vorzüglich den Sinn für religiöse Musik zu erwecken, übergehe, muss ich noch einer jungen Dilettantin, der Dem. David erwähnen, die in dem zarten Alter von zehn Jahren, als Klavierspielerin wohl die kühnsten Erwartungen übertrifft. Schon mehreremal hat sie sich öffentlich mit den schwersten Klaviercompositionen hören lassen. In dem vor nicht langer Zeit gegebenen Concerte der Hornisten Gugel spielte sie das Klavierconcert von Hummel, aus A moll, mit einer Präcision und mit einem Geschmacke, der bey ihrem Alter in der That bewundernswerth ist. Jetzt zu obgedachten beyden Musikvereinen. Der eine davon ist der sogenannte Verein des religiösen Gesanges, nach dem Zelterschen Singvereine zu Berlin eingerichtet. Die Stifter desselben sind die Herren Wilhelm Grund und Steinfeldt; auch wird er vom Hrn. Wilhelm Grund geleitet, der sich durch herausgegebene Werke schon als ein Mann von Talenten, Kenntnissen und Geschmack in der Musik bewährt hat. Diese Eigenschaften, verbunden mit wahrem Eifer für die Kunst, setzen Hrn. Grund in den Stand, auf eine würdige Weise diesem Institute vorzustehen. Dass bey einem solchen Leiter nur die besten und würdigsten Sachen zur Aufführung gewählt werden, braucht wohl nicht erst bemerkt zu werden. Mit Vergnügen fügen wir noch hinzu, dass mehrere Werke schon jetzt sehr brav von den Mitgliedern des Vereins ausgeführt worden: namentlich war die Aufführung des *Alexanderfestes* von Händel, wo die Singpartieen grösstentheils durch Mitglieder dieses Instituts besetzt waren, ausgezeichnet gut. Ein anderer Gesangverein ist von der Dem. Reichardt gestiftet und wird von ihr und dem Hrn. Clasing geleitet. Beyde an der Spitze stehende Personen sind wegen ihrer Verdienste um die Musik hinlänglich bekannt. Dem. Reichardt macht sich um Hamburg durch ihren Unterricht im Gesange sehr verdient und mehrere brave und ausgezeichnete Sängerinnen sind aus ihrer Schule hervorgegangen. Dass auch Hr. Clasing für diesen Singverein eine besondere Stütze ist, indem er die Stimmen am Pianoforte begleitet und dirigirt, bedarf keiner Versicherung. Ausserdem macht Hr. Clasing sich um die Verbreitung der Musik durch seinen gründlichen Unterricht, namentlich im Klavierspiel, sehr ver-

dient. Er selbst ist als Klavierspieler ausgezeichnet; und wenn er auch die verblüffende Fertigkeit so mancher Klavierspieler unserer Zeit nicht besitzt, so möchte er doch in Hinsicht des Vortrags vieles von diesen voraushaben.

Der Zweck beyder Vereine ist, wie schon oben angegeben, den Sinn für religiöse Musik zu wecken und zu bilden. Doch sollte in dem letztgenannten Vereine diesem Zwecke nicht durch die einseitige Wahl der Compositionen, die sich fast nur auf Händels Werke beschränkt, entgegengearbeitet werden? — Dass die Händelschen Werke in dieser Gattung der Musik noch immer den ersten Rang mit behaupten — besonders die herrlichen, genialen Chöre — ist gewiss und lobens- und nachahmungswerth ist es, diese trefflichen Compositionen der Vergessenheit zu entreissen und ihnen mehrere Verehrer zu verschaffen. Doch tadelnswerth wird es wieder, wenn darüber die guten Werke anderer Componisten vernachlässiget und zurückgesetzt werden. Dadurch begeht man nicht nur eine Ungerechtigkeit gegen die andern Meister, die sich auch in dieser Gattung, und zwar mit Glück versucht, sondern handelt auch dem vorgesetzten Zwecke entgegen, indem man eine tadelnswerthe Einseitigkeit einführt. —

Brief-Fragmente.

Von F. L. B.

„Ueber eine Eigenheit meiner Natur bin ich erst auf dieser Reise ins Klare gekommen, so wie ich letzterer überhaupt manche Aufschlüsse über mich und andere verdanke. Ich muss Dir es vertrauen. Ihr nennet die Musik eine Zerstreuung, eine Erholung, und sucht sie deshalb, wo ihr nur dazu kommen könnt, zu geniessen. Mir ist sie es nicht immer, und ich ahnde oft vorher, dass ich dabey manches leiden werde. Bey der mittelmässigen schon gar, die uns oft noch höchlich ergötzt. Das kommt nun von meinem Ohr, das mir der Schöpfer fast zu sehr geschärft hat. Wo andere, die ich fragte, selbst Musiker von Profession, nichts merkten, da hörte ich Misstöne. Ja fast Alles klingt mir zu hoch oder zu tief. Da mir nun aber das Rechte recht tönt, z. B. ein von guter Hand frisch gestimmter Flügel, so muss ich glauben, dass auf dieses Haupterforderniss in den meisten Singschulen nicht die gehörige Sorgfalt und Strenge angewendet werde. Wie oft höre ich Sänger, wovon der eine Theil auf- der andere abwärts dortonirt. Es ist öfter der Fall, als Du glaubst, und ich möchte mich jedesmal verkriechen. Ach! wie wohl thut doch ein reiner Ton! und was sind ohne ihn alle Fertigkeiten?

Doch, siehe da, die Weiberfeder schweift aus, denn das ist es eigentlich noch nicht, was ich Dir bekennen wollte. Ich hätte bey der guten Musik anfangen sollen. Diese — aber du lachst mich wohl aus — diese erregt mir, was wir das Gewissen nennen, und das Orchester wird oft mein Beichtstuhl; denn wenn ich nicht ganz schuldlos dastehe, so kommen mir Gewissensbisse. So wie wir Menschen überhaupt zur Freude erst nach vollbrachter Arbeit greifen sollen, so ruft mir die reine Harmonie vernehmlich zu: Ist auch in deinem Leben und Thun alles rein, ist alles abgethan? und da traut sich oft das Herz nicht „Ja" zu sagen.

Während solche Wohlklänge andere oft nur wie mit einer Skizze zu berühren scheinen, ergreifen sie mich in meinem ganzen Wesen, und die schönsten, heitersten Melodieen können mir scharfe Strafpredigten halten. Ich sehne mich dann ans Ende, und hinaus in den Kreis meiner Pflichten, um ein andermal geläuterter zu kommen. Ich thue, was ich zunächst kann, und verbaue mir so auf einige Zeit die ernste Ueberschauung, was ich im Ganzen seyn, was aus mir werden soll.

Doch, so eigen bin ich mit der Kunst überhaupt daran. Ich kann nichts sehen, hören, lesen, ohne zu denken: aus welchem Leben ist es genommen? aus einem bessern, als das deinige? Wie willst du dieses einrichten, dass es jenem näher gebracht werde? oder (wenn es die Schattenseite darstellt), was musst du meiden, dass es jenem nicht gleiche?

Dann beschäftigt, beunruhigt mich wieder das Talent des Künstlers selbst. Ich frage mich: was hat er an sich ausgebildet, um Solches leisten zu können? wie hat er es geleistet? und was vermagst du in deinem Kreise, das solchen schönen Leistungen einigermaassen ähnlich wäre?

Wenn nun aber die ernste Kunst nicht gerade deshalb auf der Welt ist, dass sie uns Bestimmtes lehrt und predigt, uns ermahnt und

straft, sondern dass sie uns überhaupt mit Würdigem umgiebt, damit wir in unserm eigenen Leben uns vom Gemeinen entwöhnen und zum Würdigen kehren, so bemühe ich mich bey jeder guten, ansprechenden Musik um eine würdige Stimmung als Text zu ihr. Du begreifst, dass ich ihm, wenn ihr Reichthum mit vollen Wogen auf mich einströmt, in meinem launenhaften Herzen nicht immer aufbringe, was dann nicht ohne Schmerz abläuft. Sie will Etwas von mir, und ich kann ihr nichts geben.

So quäle ich mich oft selbst, und bleibe doch, die ich bin, und komme damit vielleicht nicht weiter, als Andere, die dergleichen eben so hinnehmen als eine von ihnen bezahlte, für sie gemachte, erlaubte, zeitgemässe Unterhaltung und Sinnenfreude." —

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par F. Kuhlau. Op. 55. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Hr. K. hat seit kurzem nicht wenig Compositionen herausgegeben, aber gewiss nicht sie in so kurzem geschrieben; dazu sind sie zu bedeutend und zu sorgsam ausgearbeitet. Beydes ist auch diese Sonate. Sie besteht aus einem Allegro con spirito, in F moll: ernst und kräftig, in der Ausführung vorzüglicher, als in der Erfindung; einem lang und breit gehaltenen Larghetto, in C dur, mit sanfter, schöner Melodie, die nur vor den vielen über einander aufgebauten Noten nicht immer leicht und wirksam genug hervortritt, oder wenigstens, so diess geschehen, einen überaus discreten Pianofortespieler verlangt; und einem wirklich grossen Finale, voll Feuer und Leben, eigenthümlich in Erfindung und Ausführung, aus Einem Stück, ja just in Einem Athem — einem wahrhaft meisterlichen Satze in jeder Hinsicht. Mit diesem Satze macht Hr. K. tüchtigen Klavier- und Violinspielern ein sehr dankenswerthes, gewiss willkommenes Geschenk. Solche Spieler verlangt aber diese Sonate. Ohne dass sie mit Grillenhaftem oder der natürlichen Behandlungsart ihrer Instrumente Widerstrebenden geneckt würden, bekommen sie doch beyde vollauf zu thun; und leisten sie das ihnen Zugemuthete, wie es seyn soll, so gehet auch alles, vorzüglich aber der dritte Satz, für sie selbst vortheilhaft hervor. — Die gar zu langen Schlüsse, die Hr. K. liebt, sollte er, hier und allerwärts in seinen Compositionen, wenigstens da, wo sie bloss Schlüsse sind, zu beschneiden nicht unterlassen. — Das Werk ist schön gestochen.

Trois pièces faciles pour le Pianoforte à quatre mains, comp. — — par F. W. Sörgel. Ouvr. 10. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Ein kräftiger Marsch, mit sanftem Trio; ein sehr angenehmes Andante, im Neunachteltakt, und ein ziemlich langes, heiteres Rondo. Wir haben sie alle drey mit wahrem Vergnügen mehrmals gespielt. Es fehlt dem Verf. weder an interessanten Erfindungen, noch an innerem Leben bey der Ausführung derselben; und an Kenntniss und Geschicklichkeit in Hinsicht der Harmonie, an Fleiss in der Bearbeitung derselben, an Erfahrung über Effekt überhaupt und Effekt des Pianoforte im besondere, fehlt es ihm noch weniger. Da müssen denn wohl gute Unterhaltungsstücke für Geübtere, und gute Uebungsstücke für Scholaren herauskommen; und die sind auch hier wirklich herausgekommen, weshalb wir das Werkchen in Bezug auf Beyde mit Grund empfehlen können. Wenn wir die Scholaren nennen, so meynen wir nicht Anfänger; die drey Stücke sind nicht schwerer, aber doch auch nicht leichter auszuführen, als etwa z. B. die mittlern Klaviersonaten von Mozart. — Das Aeussere des Werkchens ist sehr gut.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. Nº. 14. 1822.

Recension.

Te Deum, à grand Orchestre, comp. — — par le Chevalier Sigism. Neukomm. Oeuvr. 24. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Mit grosser Achtung gegen den Componisten und dieses sein Werk empfehlen wir diess allen, die Musik dieser Gattung in Kirchen, grossen Concerten etc. zur Aufführung bringen können, und auch denen, die dergleichen nur studiren oder sich in Privatbeschäftigungen an Kirchenmusik erfreuen wollen. Keinem von allen diesen wird das Werk als Mittelgut erscheinen, und Jedem wird es um so werther seyn, je ernster er es mit dieser Gattung zu nehmen pflegt. Es hält im Styl ohngefähr die Mitte zwischen Hasse und Michael Haydn in ihren grössern Kirchencompositionen, indem es sich, in Lebhaftigkeit und Kraft des Ausdrucks, ohne alles Lärmende, mehr an jenen, in Vorliebe zu kunstreichern Formen der Tonkunst und Geschicklichkeit in ihrer Handhabung, ohne Steifheit oder schwerverständliche Ueberkunstlichkeit, mehr an diesen Meister anschliesst. Die letzte Eigenschaft eignet es vorzüglich zum Gebrauch in Kirchen und zum Privatstudium: die erste, auch zur Aufführung in Concerten oder bey andern feyerlichen Gelegenheiten. Dass der Componist, indem er jenen Styl erwählt und festgehalten, nicht etwa auch (in Figuren u. dgl.) angenommen hat, was veraltet oder sonst nicht mehr recht für unsere Zeit ist; dass er vielmehr von unserer vollern und effektuirendern Instrumentation, von unserer freyern und weiter umgreifenden Art zu moduliren, und von Anderm, was von der Weise unserer Tage sich mit jenem Style vertragen will, Gebrauch gemacht hat: das brauchen wir kaum erst zu versichern; und vielmehr, dass er darin nicht, mit vielen Andern, zu weit gegangen ist. Ein Vorzug dieser Composition ist noch, dass auf den Text, auch in seinen Einzelnheiten, mehr Rücksicht genommen worden, als gewöhnlich geschieht; dass z. B. nicht Stellen von einander getrennet worden sind, die eigentlich zusammengehören; dass nicht zu Gunsten gewisser musikalischer Effekte einzelne Worte und Phrasen hervorgehoben worden sind, die es, dem Sinne des Gedichts nach, nicht seyn müssten u. dgl. m.; in welcher Hinsicht bekanntlich viele, auch sonst treffliche Componisten dieses Textes, selbst ältere, wie z. B. Graun, gefehlt haben.

So viel zur Schilderung des Werks im Allgemeinen; jetzt gehen wir es im Einzelnen kürzlich durch. Nach kurzem Ritornell, Allegro moderato, Dreyvierteltakt, D dur, das die Hauptfiguren der Instrumente zu diesem Satze enthält, treten die Singstimmen unisono und kräftig, zu jenen fortgeführten Figuren der Instrumente ein: Te Deum laudamus — die Fortsetzung bis zu: Sanctus — ist in Hasse's würdiger und consequenter Art; und diess, Andante maestoso, ist, was das Beywort sagt. (Die kurze Vorschlagnote der Instrumente, wo sie die Singstimmen unterstützen, wurden wir weggelassen haben; so, wie es steht, dunkt es den Zuhörer fast, als hörte er: San Sanctus u. dgl.) Mit den Worten: Pleni sunt coeli — tritt, im etwas lebhaftern Allegro, als vorhin, ein leicht fassliches, fugirtes Thema ein, das mit grundlicher Kunst, doch überall klar und leicht, durchgeführt, im Effekt, doch nie tumultuarisch, gesteigert wird, und den ersten Hauptsatz schliesst. Te gloriosus apostolorum chorus — bildet wieder einen lebhaften Satz im Dreyvierteltakt, G dur, aber nicht selten auch in ziemlich entlegene Tonarten aus-

Ende weg, oder mit einem bedeutendern vertauscht wünschen. Der Mohrin Gesang S. 30 und 31 ist tief gefühlt und ausgezeichnet schön behandelt. So macht's durchaus nur der Mann von Geist, Gefühl und Geschmack. Es ist ein's der schönsten Stücke der Sammlung, so klein es ist. Ganz dasselbe gilt vom folgenden Stück: „Was ist Liebe?“ wo wir besonders auch die Veränderung in den $\frac{3}{4}$takt, S. 35., und was vermittelst dieser scheinbaren Kleinigkeit bewürkt ist; so wie die Behandlung der Worte: „So lieben Weiber! Lieben? Nein! Ein Spiel der Lüsternheit“ u. s. f. allen denen empfehlen, welche Sinn für so Etwas haben. Von der Ballade, *Richard und Mathilde*, zum Schlufs der Sammlung, sind Text und Musik weniger bedeutend. Letztere hat auch kleine Flecken in der Behandlung der Worte, z. B. S. 39. „Mädchen! klug!“ u. s. f. wogegen die Stelle: „Sie starb“ u. s. f. S. 43. desto besser ist.

Die hübsche Vignette auf dem Titel, wo die Tonkunst sehnsüchtig die vermählte Natur zu entschleyern wagt, ist für *diese* Gattung musikalischer Werke charakteristischer, als wahrscheinlich der Zeichner selbst vermuthete.

Anekdote.

Friedrich der Grofse ertheilte selten jemanden die Erlaubnifs seinen Konzerten beyzuwohnen und ihn auf der Flote zu hören. Ein junger vornehmer Engländer, der auf Reisen war, wufste sich demohngeachtet diese Gunst zu verschaffen. Der königliche Virtuose war eben guter Laune, unterhielt sich mit dem Fremden und fragte ihn zuletzt: Ob er auch ein Instrument spiele? — Ja, Sire! — Was? — Die Flote! antwortet dieser. Friedrich, dem nichts empfindlicher war, als sich von irgend jemanden, gleichviel ob als Feldherr, Staatsmann oder Flotenspieler, übertroffen zu fühlen, ahndete nicht, was ihm bevorstand, und ersuchte den jungen Mann sich hören zu lassen. Dieser zog bereitwillig sogleich seine Flote aus der Tasche, beklagte aber, dafs er keine Musikalien bey sich habe, und bat ohne weitere Umstände den König, ihm welche geben zu lassen. Man brachte verschiedene Quanzische Konzerte herbey, in deren Besitz niemand war, als der König selbst, ganz eigends für sein schweres Spiel gesetzt. Der Engelländer liefs, das erste das beste, das ihm in die Hände fiel, auflegen und spielte es mit einer solchen Präzision, mit so viel Ausdruck und Wahrheit, dafs selbst Quanz darüber erstaunte. Man gab ihm ein zweytes Konzert, schwerer noch als das erstere, und der Fremde, hier eben so wenig in Verlegenheit, leistete was er geleistet hatte, mit verdoppelter Kunst. Friedrich, schon ärgerlich, liefs sich seine Flote geben und spielte selbst vielleicht schlechter als sonst. Diesen Moment benutzte der Engländer und schlich sich zum Musikzimmer mit seinem Begleiter, der wahrscheinlich der Hofmeister war, hinaus. Der König wurde seine Entweichung gewahr, und liefs ihn in allen Gasthausern Potsdams aufsuchen. Allein der junge Mann, der es gewagt hatte ein Nebenbuhler Friedrichs auf der Flote zu seyn, war mit Extrapost verschwunden, und der gekrönte Tonkünstler hatte nicht einmal die Genugthuung, seine Neugierde zu befriedigen: denn nur aus dem Golde, womit der junge Flotenspieler im Gasthofe bezahlt hatte, und der Achtung, mit welcher ihm seine Bedienten begegneten, konnte man schliefsen, dafs der Fremde kein gemeiner Engelländer gewesen sey.

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesange zum Fortepiano von *C. G. Zinkeisen*. In Commission bey Boheim in Berlin. (Pr. 16 Gr.)

Wem es genügt, nur dann und wann aus der Tonika in die Oberdominante zu moduliren, Murkibasse zu leyern und dazu mit der rechten Hand Akkorde zu harpeggiren, und wem die Kunst des reinen Satzes nicht bekannt ist, dem mögen diese Gesange behagen. Die Nachspiele

weichend. Bis dahin, wo sich der Dichter bestimmter an den Heiland wenden, und wo auch der Componist mit Recht eine ganz andere Behandlung eintreten lässt, ist der Satz frey geschrieben, wechselt mit Solos und Chör, und giebt, im Ganzen genommen, einfachen Gesang mit meistens obligat fortgeführter Figurirung der Instrumente. (Eine dieser fortgeführten Figuren hat viel Aehnlichkeit mit einer, gleichfalls fortgeführten im ersten Allegro. Diess loben wir nicht; mag es nun der Verf. mit Absicht oder ohne Absicht gethan haben. Und diese Figur, wie sie nämlich hier gestaltet ist, scheint uns auch für diesen Styl und Charakter zu gewöhnlich, ja, aufrichtig gestanden, etwas trivial. Wo sie bloss begleitend vorkommt, mag es drum seyn: wo sie aber als Zwischenspiel u. dgl. mehr oder weniger nackt hervortritt, da fällt es auf. Z. B. S. 22, ohne alles Weitere:

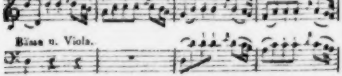

Trefflich und höchst würdig ist dagegen der thematische Eintritt der Singbässe mit den Worten des schon oben erwähnten Abschnitts: Tu rex gloriae — und die ganze Ausführung dieses Thema durch die Singstimmen allein, indess die Instrumente dazu ihre bisherigen Figuren gleichfalls unverrückt fortführen. Das Einsetzen der Stimmen oftmals, und ihre ganze Stellung gegen einander zeugt von der Meisterschaft des Verfs. in dieser schwierigen Form; und zeugt um so mehr dafür, da dieses Schwierigen ungeachtet, alles leicht zu fassen, leicht auszuführen, klar und auch effektvoll bleibt. Vielleicht werden Manche finden, dieser Satz sey, eben an dieser Stelle, etwas zu lang, und wir könnten ihnen nicht geradehin widersprechen: aber, wie er nun ausgearbeitet ist, möchten wir auch nichts davon missen. Wo die Liturgie oder andere Verhältnisse es zulassen, dass die Musik durch religiöse Handlung u. dgl. einige Minuten unterbrochen wird und der Satz so gewissermassen einen Schluss bildet, da fällt auch die Gelegenheit zu dieser Bemerkung weg. — Nach diesen, sämmtlich, nur mehr oder weniger, lebhaften und auch grösstentheils contrapunktisch gearbeiteten Sätzen ist ein ganz einfacher, sanfter, rührender Gesang nun am willkommensten; und unser Verf. giebt ihn mit den Worten: Te ergo quaesumus — und zwar, seine Wirkung auch für sich zu erhöhen, in Es dur, mit obligatem (sehr schön behandelten) Waldhorn, und, bey übrigens sehr mässiger Instrumentirung, wechselnd zwischen Solo- und leisem Tutti-Gesang. Der Satz ist durchaus, wie er seyn soll, und wirkt, was er wirken will: nur würden wir, an des Verfs Stelle, das Stück, S. 41, Syst. 2, Takt 8, bis S. 49, Syst. 2, Takt 2, herausgeschnitten haben, (mit Einem Takte Schluss, zum Uebergange, versteht sich!) denn der ganze Satz ist ohnehin lang, das Tenor-Solo ist (verhältnissmässig) es auch, die bezeichnete Stelle sagt, nicht etwa nur in den Worten, sondern auch im Ausdruck, nichts, was nicht vorher schon gesagt worden wäre, und das hier nur mehr Figurirte ist doch wohl bloss zu Gunsten des Tenorsängers geschrieben worden, damit dieser sich und seine Vorzüge mehr geltend machen könne. — In te, Domine, speravi — tritt der Bass mit einem grossartigen Fugenthema ein. Diess wird durch die vier Stimmen, erst in Dur, dann in Moll, nun wieder in Dur mit mancherley Verkürzungen, Engführungen, hernach verlängert, doch immer einfach ausgeführt und macht einen kurzen Schluss. Jetzt hebt der Sopran ein zweytes, bewegteres, in kürzern Noten ausgesprochenes Thema: Non confundar in aeternum — an. Auch diess wird, gewissermassen auf ähnliche Weise, nur kürzer, durch die Stimmen und in jenen Formen fortgeführt, und bekömmt eine Art Schluss auf der Dominante: da aber tritt (S. 49, letzter Takt) der Tenor mit dem ersten Thema wieder ein, der Sopran beantwortet es mit dem zweyten; und so entwickelt sich eine Doppelfuge, die, ungefähr achtzig Takte lang, mit grosser Consequenz, einer oft wahrhaft bewundernswerthen Combinationsgabe, und doch keineswegs den Zuhörer verwirrend, sondern deutlich, und auch voller Kraft und Leben, fortgeführt, und nun wahrhaft geendigt wird. — Angehängt ist noch, besonders für Krönungsfeyerlichkeiten, als wozu wohl auch diess ausgezeichnete Werk zuerst geschrieben worden ist, das: Salvum fac regem — ein herrliches, andächtiges und doch gegen das Ende sehr belebtes Stück, aus zwey unter einander verbundenen Sätzen, gewissermassen wie ein

solennes Offertorium behandelt. Ein kurzer, sehr feyerlicher Eingang führt von D nur Dominante von B dur, in welcher Tonart der erste Satz, Adagio, für die vier Solostimmen, nur vom Quartett begleitet, geschrieben ist, und zwar so, dass jene, vom Sopran geleitet, mit der sanft bittenden Melodie nach und nach canonisch eintreten; auf welchen sehr einfachen, schön fliessenden Gesang die Modulation nach der Dominante von D zurückgeführt wird. Auf dieser ruhet der Satz, und nun nimmt der Chor, all' unisono, (Allegro non tanto, D dur) mit den Worten: Gloria patri et filio etc. dieselbe uralte Melodie auf, womit diese Worte in der römischen Kirche vom amthaltenden Geistlichen intonirt werden, und führt sie ganz, wie sie ist, immer die vier Singstimmen unisono, bis zu Ende; hier ist ein contrapunktirender Bass in Vierteln, und für diesen wieder eine Figur in Achteln, den Geigen zugetheilt, ersonnen, womit dann beyde wechseln, die Blasinstrumente bald da, bald dort sich anschliessen, alles hernach zu einem freyern Schluss aus einander tritt, und dann zu einem glänzenden sich wieder vereinigt. Es ist meisterhaft und von grosser Wirkung. Möge Hr. N., der mit seinem König von Brasilien wieder nach Europa zurückgekehrt ist, aber den bekannten höchstungünstigen Verhältnissen in Portugall sich entzogen hat — möge er bald wieder in eine Verbindung kommen, wo er von seinen Talenten, Kenntnissen und Fertigkeiten eben in diesem Fache seiner Kunst vorzüglich Gebrauch machen könne; denn, wie sehr wir nicht wenige seiner andern Compositionen zu schätzen und zu benutzen wissen: eben im Fache der Kirchenmusik scheint er uns doch am ausgezeichnetsten, und auch, dürfen wir so sagen, am allerbesten zu Hause.

Uebrigens ist das Werk besetzt — in den Haupt-Chören mit allen Instrumenten der jetzigen Orchester, auch mit drey Posaunen. Eben diese verlangen sehr geübte Spieler; so wie jenes ange übte Hornsolo einen Spieler von schönem Tone und gesangmässigem Vortrag verlangt: sonst ist das Ganze, auch im Gesange, gar nicht schwer auszuführen. Die Partitur ist deutlich und gut gestochen; auch das Papier haltbar und der Preiss nicht zu hoch.

Nachrichten.

Prag. In dem Weihnachtsconcerte zum Besten des Tonkunstler-Wittwen- und Waisen Pensions-Instituts wurde *die Befreyung von Jerusalem*, grosses Oratorium, gedichtet von Heinrich und Matthäus von Collin und in Musik gesetzt von Abbé Maximilian Stadler, aufgeführt, welches jedoch keine so grosse Theilnahme erregte, als Schneiders *letztes Gericht*. Da der Dichter dem Tonkünstler die Bahn vorzeichnet, innerhalb welcher er sich bewegen soll, da er ihm Theils manche Klippe erspart, andern Theils aber auch unübersteigliche Hindernisse in den Weg legt, so halten wir es für nothwendig, um ein Urtheil über die Composition des Hrn. Stadler auszusprechen (welches freylich von jenen der Wiener Kunstrichter, die die Erwartungen wohl allzuhoch gespannt haben, etwas verschieden ausfallen dürfte), auch das vorliegende Gedicht in Erwägung zu ziehen. Wenn Dichter von Bedeutung es über sich nehmen, die Poesie zu einem musikalischen Werke zu liefern, so sehen sie freylich ein, dass ihre Arbeit neben der Composition in Schatten treten wird, und es pflegt daher mit diesen Dichtungen so zu gehen, wie in den Fällen, wo grosse Bühnenkunstler ganz kleine Rollen übernehmen, die sie so nachlässig spielen, dass dem Charakter oft in den Händen eines mittelmässigen Schauspielers mehr Recht widerfahren wäre. Das vorliegende Gedicht, von zwey der gefeyertsten und geistreichsten Dichtern des österreichischen Kaiserstaates, beginnt mit einem Chor der Himmelsgeister, welche die Stille und Heiligkeit der Nacht preisen, während mit ihnen abwechselnd Tancred (Tenor) seine frommen Gefühle ausspricht, und die Höllengeister dazwischen die Ankunft des Königs der Tiefe ankündigen — der aber nicht kommt, sondern Rinaldo (ebenfalls Tenor) drückt in einem Duett mit Tancred sein Missvergnügen über die Unthätigkeit im Heere aus, worauf sie sich ewige Freundschaft schwören. Dieser Zweygesang müsste sehr gewonnen haben, wenn einer der Helden für den Bass oder Bariton geschrieben wäre, da hier die beyden Tenorstimmen zu wenig Licht und Schatten bilden.

Nachdem sich Rinald wieder verlören hat, sehen die Wachen und Tancred eine Gestalt mit

Helm und Schild in der Luft, die jedoch wieder unverrichteter Sache verschwindet, und nachdem Tancred noch eine kleine Unterredung mit den Himmelsgeistern gehabt, folgt ein Duett zwischen Gabriel (die einzige Sopranpartie des Werkes, die übrigens nicht sehr wichtig ist) und Goffredo (Bass), und nachdem Gabriel den Herrn Willen kund gethan, spricht er zu dem Helden:

„Du schweigst, verstummst? o schweige nicht!
„Erhob zum Lobgesange dein Gesicht!

Auf einen gewaltigen Donnerschlag nach der Verkündigung des Engels, dass Goffredo noch an diesem Tage in das Grab des Erlösers steigen werde, fallen Tancred und Rinaldo ein, jeder meint, der andere sey vom Blitz getroffen, bis endlich Tancred sagt:

„Weh uns, Goffredo liegt wie todt

Rinaldo. Nimm lieber mich, gerechter Gott.
Tancred. Goffredo! sprich! o hörst du nicht.
Rinaldo. Umsonst! umsonst er regt sich nicht.
Tancred. Kann Freundesruf dich nicht zum Leben wecken?
Rinaldo. Soll ihn, den Helden, fremder Boden decken?
Tancred. Goffredo hör' uns
Rinaldo. Hör' uns! Ach, wach auf! —
Umsonst! vollendet ist sein Pilgerlauf.
Tancred. Wir rufen.
Rinaldo. Rufen,
Beyde. Rufen dich!
Goffredo! hörst du, hörst du nicht?

(Wir hoffen durch diess kleine Probchen hinlänglich dargethan zu haben, wie wenig poetisch und musikalisch die Dichtung des Oratoriums sey, denn fünffüssige jambische Verse ohne eine regelmässige Cäsur für die Composition zu schreiben, ist doch etwas arg.)

Goffredo erholt sich auf den letzten Zuruf, um die Helden zum Angriff zu ermuntern und Himmels- und Höllengeister singen dazwischen Chöre, von welchen jene die Zuversicht des Sieges, diese Hoffnung der Rettung ausdrücken. Rinaldo ruft das Heer an, und der Schluss der ersten Abtheilung enthält kräftige Chöre, worunter besonders die Schlussfuge sich auszeichnet. Im Beginn der zweyten Abtheilung triumphiren die Höllengeister, die Christenkrieger weichen, umsonst ermuntern sie die Anführer, bis endlich Gabriel erscheint. Die Höllengeister erzittern; der Engel verjagt sie in die ewige Nacht, und die Krieger eilen zum heiligen Grabe; nur Tancred und Rinaldo bleiben noch zurück, um — ein Duett zu singen! worauf Gabriel mit den Himmelsgeistern der Stadt und den Kriegern Heil singt, und, während die Eroberung der Stadt betrieben wird, lässt jener dem Goffredo die Schatten aller Helden sehen, die früher im Kampfe für das heilige Grab gefallen; nun betet Goffredo, bis die Sieger zurückkommen und abermals ein fugirter Chor das ganze Werk schliesst. Obschon das Ganze sich mehr zur dramatischen als oratorischen Behandlung zu eignen scheint, und besonders die Duette und Terzetten einen ganz theatralischen Gang haben, so hat sich der Tonsetzer doch im ernsten Styl des Oratoriums zu erhalten gewusst, und verdient in dieser Hinsicht alles Lob, so wie wir den ganzen Satz als regelrecht und gelehrt anerkennen müssen; leider aber können wir in Bezug auf Charakteristik und Originalität nicht dasselbe sagen, denn die Individualität der einzelnen Theile trat nicht gehörig hervor, an grossen und kräftigen Ideen wurde ein bedeutender Mangel verspürt, und obschon man den Tondichter eben keines Plagiats beschuldigen kann, so schien es doch bey vielen Stücken, als habe man dasselbe oder Aehnliches bereits in vielen Kirchenmusiken gehört, weshalb auch das Werk sehr lau aufgenommen wurde.

Auch die Ausführung liess manches zu wünschen übrig, obschon das Orchester mit 250 Personen besetzt war, und es schien fast, als ob eben der Menge wegen die Proben nicht hinlänglich gewesen wären. Die Solopartieen waren durch Dem. Sonntag (Gabriel) und die Herren Kainz (Goffredo) Pohl (Tancred) und Hasloch (Rinaldo) besetzt.

Wien. Uebersicht des Monats Februar. Theater nächst dem Kärnthnerthor. Rossini's: *Donna del Lago* wurde unter dem Titel: *Das Fräulein vom See*, recht glänzend ausgestattet in die Scene gebracht. Das Textbuch gleicht, wie ein Wassertropfen dem andern, den gewöhnlichen Fabrikprodukten; es hat manche Familienähnlichkeit mit *Emma di Resburgo*, *Eduardo e Cristina* etc. auch componirte bereits vor mehreren Jahren Hr. Kapellmeister Gyrowetz denselben Stoff, nämlich seine schöne, nur wenig bekannte Oper: *Helene*. Die Musik enthält abermals wahrhaft geniale Züge, und ein paar schon gehörte Arien, die vielleicht auch eingelegt sind, abgerechnet, weniger Reminiscenzen, als uns die-

ser Meister sonst aufsutischen pflegt. Für den Knalleffekt ist weislich gesorgt, denn ausser dem verstärkten Orchester wird auf der Bühne eine vollständige Banda und ein ganzer Chor von Trompeten tuchtig in Athem erhalten; letsterer muss sogar einzig und allein eine Arie accompagniren, was so hübsch klingt, und so praecise gegeben wird, dass man jederzeit die Wiederholung dieses niedlichen pezzetto verlangt. Statt der Ouverture ist nur ein Einleitungs-Ritornell zum Introductions-Chor, ein Wechselgesang von Landleuten und Jägern; die Cavatinen der Helene und ihres Geliebten, Malcolm, ein Duett der ersteru mit dem König, Douglas grosse Arie, mehrere Ensemble-Sätze des ersten Finals; ein Terzett und die Canzonette Jakobs hinter dem Vorhang erhielten den meisten Beyfall: auf die Variationen zum Schlusse, ein schon zu verbrauchtes Vehikel, der Prima donna Triumph zu bereiten, hätten wir herzlich gerne Verzicht geleistet. Mad. Grünbaum (Helene) entsprach diessmal nicht den Erwartungen; vollkommen befriedigte Mad. Schütz als Malcolm; sie excellirte in ihren Arien, und besonders in jener brillanten Cabaletta mit den obligaten Blechinstrumenten. Die beyden Tenore: Jäger und Rosner (König Jacob und Roderich) traten zum erstenmale miteinander in die Schranken; beyde bestanden ritterlich den Kampf; Hr. Forti (Douglas) gab seine Partie mit Anstand und Würde; vorzüglich gelang ihm der Vortrag seiner energischen Arie. Die prachtvolle Ausstattung des Ganzen verbürgte das ernstliche Bestreben der Administration, ihre Zusagen im vollsten Maasse zu erfüllen. — Von der Gesellschaft des Theaters an der Wien wurde die *Italienerin in Algier* mit ungetheiltem Beyfall dargestellt; nächstens soll auch die *Concerntola* hieher verpflanzt, und Rossini's *Mahomed* neu einstudirt werden. Der geniale Schöpfer des *Freyschützen* ist bereits in unsern Mauern; er wird sich aus dem hiesigen Künstlerverein die Subjecte auserwählen, welche er zur Darstellung seines neuen Werkes geeignet findet; das Opernbuch, welches er für diese Bühne unter der Feder hat, soll von der Dichterin Helmina von Chezy verfasst seyn. Von der italienischen Truppe sind bereits mehrere Individuen angelangt; ihre Vorstellungen dürften noch im Monat März beginnen. — Im *Theater an der Wien* sahen wir ein chinesisches Ballet von Hrn. Titus: *Kialing*, welches sich durch Pracht und geschmackvolle, mitunter originelle Tänze vortheilhaft auszeichnet; die Musik, nach dem Anschlagezettel, von verschiedenen berühmten Meistern, arrangirt von Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, ist wohl lärmend genug, aber nichts weniger als charakteristisch. Als Intermezzo bey demselben liess sich Dem. Caroline Schleicher aus Karlsruhe auf der Klarinette hören, welches Instrument sie mit solcher Zartheit und Lieblichkeit behandelt, dass ihr stürmischer Beyfall zu Theil ward. Einen beyspiellosen Zulauf erhalten die wiederholten Darstellungen einer neuen Pantomime: *Der goldene Schlüssel*, von einer Gesellschaft englischer Künstler unter der Direction des Hrn. Lewin; die Präcision und Mannichfaltigkeit der Maschinen, Flugwerke etc. ist in der That überraschend und bewundernswerth, so dass man darüber selbst die über allen Ausdruck erbärmliche Musik vergisst. Zur Einleitung wird eine Ouverture von dem 14jährigen Sohne eines Orchestermitgliedes, Erasmus Kessler gespielt, die recht fleissig gearbeitet ist, und viele Anlage verräth. Mad. Grassini, die vor einem Lustrum so hoch berühmte Sängerin, wird in Cimarosa's *Horatiern* debutiren; dann soll eine neue Oper von Pixis, nach Gozzi's *Raben* bearbeitet, an die Reihe kommen. — Das

Leopoldstädter Theater brachte in veränderter Gestalt die schon beyfällig gegebene Pièce: *Der Pächter und der Tod*, nunmehr: *Pächter Valentin* getauft, mit Müllers humoristischer Musik in die Scene. Ein neues, von Hrn. Drechsler componirtes Zauberspiel: *Amor als Heirathsstifter* machte kein Glück. —

Concerte. Kapellmeister Romberg gab auf allgemeines Verlangen vor seiner Abreise nach Warschau noch drey Concerte, nämlich am 25sten bey Anwesenheit des Hofes im Kärnthnerthor-Theater, bey welcher Gelegenheit Se. Maj. der Kaiser ihm als einen Beweis der vollen Anerkennung seines einzigen Talentes einen kostbaren Diamantring zustellen liessen, und am 12ten und 26sten im landständischen Saale das letztemal, zum Vortheile des Armeninstitutes, welches leider auffallend spärlich besucht war. Er wiederholte dabey seine Concerte in Fis und A, nebst dem „Schweitzergemälde" überschriebenen, und spielte, wie immer, mit höchster Kunstvollendung seine Capriccio's über russische, polnische und schwedische Lieder; seine Tochter, Bernhardine, sang eine

Arie ihres Vaters und zwey von Rossini; der kleine Hexenmeister, Carl, entzückte abermals durch sein gesetztes, männliches, mitunter auch muthwilliges Spiel in einem Trio und zwey Divertimento's über österreichische Nationallieder, und zur Einleitung wurden Ouverturen nebst dem ersten Satze einer Sinfonie in Es, gleichfalls von seiner Composition, gegeben. Lange noch wird uns das Andenken dieses Meisterkunstlers vorschweben; doch hoffen wir, dass er diessmal wenigstens nicht unzufrieden uns verlassen habe; seiner unübertrefflichen Virtuosität wurde noch Verdienst gehuldiget, und wenige Gäste nur dürften sich bisher noch solch einer reichlichen Ernte erfreuet haben.

Am 21sten führte Hr. Franz Xavier Gebauer, Unterlehrer der würdigen Concerts spirituels, um die Mittagsstunde — als Extra-Concert — Friedrich Schneiders Oratorium: *Das Weltgericht* auf. Da gerade vortreffliches Wetter war, so zogen viele die angenehme Basteypromenade im warmen Sonnenschein dem kühlen Saalgewölbe vor, und so geschah es denn, dass sich nur eine kleine Elitenschaar einfand. Mehr noch als bey der ersten Aufführung im vorigen Jahre, bestätigte sich diessmahl die Bemerkung, wie der geschickte Componist, bey einem Stoffe, welcher, in so viele kleine Theile zerschnitten, durch einen locker gesponnenen Faden, trotz mancher wirklichen poetischen Schönheiten, kaum ein recht eigentlich zusammenhängendes Ganzes bildet, gerade aus diesen Gründen mit Hindernissen zu kämpfen gehabt habe, die selbst mit dem besten ernstlichen Willen und Kräften wohl unmöglich ganz zu beseitigen gewesen seyn dürften. Einzelne gelungene Stellen, besonders die grossartigen, kunstreich gearbeiteten Fugen fanden laute Anerkenung; die Solo's wurden von Dem. Klieber und Weiss, den Herren Barth, Reisiger und Nestroy sehr gut gesungen, die Chöre von dem zahlreichen Orchester kräftig unterstützt, mit Präzision und Energie vorgetragen. — An demselben Tage, und zur selben Stunde, gab auch Hr. Franz Grutsch, Orchestermitglied des Theaters an der Wien, im Saale zum römischen Kaiser Concert, wobey die Zuhörer noch viel sparsamer gesäet waren. Es kam darin vor: 1. Ouverture von Jos. v. Blumenthal; 2. Spohr's sechstes Violinconcert, vorgetragen mit Fleiss und nur zu sichtlicher Anstrengung vom Concertgeber, der nicht ohne Talent, aber solchen Aufgaben, wenigstens vor der Hand, noch keineswegs gewachsen ist; 3. Arie von Mozart, gesungen von Dem. Antonie Friedlovsky; 4. Rondeau aus B. Romberg's Violoncellconcert, gespielt mit grosser Fertigkeit von einem Dilettanten, Hrn. Scheibel; 5. Duett aus *Moses*, von Rossini, gesungen von Dem. Marie Friedlovsky und Hrn. Albert; ist für die Scene berechnet, und gehört nicht in den Concert-Saal; 6. Violinvariationen, gesetzt und vorgetragen vom Besitzgeber, welcher den Wahlspruch: Ende gut, alles gut, nicht ordentlich zu beherzigt zu haben schien. —

Am 22sten veranstaltete Dem. Caroline Schleicher in dem Saale des Musikvereins eine Privatunterhaltung; sie trug ein Concertino von Carl Maria von Weber, selbst gesetzte Variationen für die Klarinette und ein Violin-Potpourri von Danzi vor; als Virtuosin auf dem ersten Instrumente hatte sie sich bereits im Theater an der Wien Beyfall und Ruhm erworben; auch als Violinspielerin leistete sie, mit Berücksichtigung ihres Geschlechtes, bedeutendes und befriedigte vollkommen; nächstens wird sie die Ehre haben, sich in einem Hofconcerte hören lassen zu dürfen. — Am 23sten war im kaiserlich königlichen kleinen Redoutensaale eine Abendunterhaltung zum Besten des Hospitals der barmherzigen Brüder, deren Hauptbestandtheil, eine von Ch. Kneffner gedichtete und vom Hrn. Professor Drechsler componirte Cantate: *Ruza von Viterbo*, durch einen recht gelungenen Tonsatz vortheilhaft sich auszeichnete, und in welcher die Principalstimmen von Dem. Fröhlich, den Herren Barth, Seipelt und Reisiger entsprechend besetzt waren. Zum Anfang wurde die Ouverture aus Hrn. von Mosels Oper: *Cyrus und Astyages*, und das Pianoforte-Concert in Cis moll von Ries, gegeben, durch dessen brillanten Vortrag die kleine Leopoldine Blahetka allgemeines Vergnügen gewährte. Die Mutter dieser jungen Virtuosin erweckte nicht minder ein besonderes Interesse durch ihr ausdrucksvolles Spiel der Franklinischen Harmonica, welchem Instrumente in der Cantate ein effektvolles Solo zugetheilt war. Der zahlreiche Besuch dieses Concertes begründete neuerdings die wohlwollenden Gesinnungen für den menschenfreundlichsten aller Orden. —

Bremen. Gleich nach Abgang meines letzten Berichtes, im Januar dieses Jahres, kam Dem. Mariane Kainz von Berlin über Hamburg hier an, und trat in den beliebtesten Opern auf; sie gefiel ungemein. Theater und Concert waren jedesmal stark gefüllt. Wir haben nun auch Rossini's *Barbier von Sevilla* (fast ganz) auf unserer Bühne von Dem. Kainz und Hrn. Röckel gesehen, der sie begleitet. Mad. Röckel sang auch einige Partieen z. B. in der *Zauberflöte* und der *Schweizerfamilie*, worin wir zugleich den angenehmen Bassisten Hrn. Meixner hörten, welcher später, als Dem. Kainz hier ankam. Aus Rossini's *Gazza ladra (diebische Elster)* wurde nur ein Bruchstück als Intermezzo gegeben. Aus Rossini's Oper *Elisabeth* sang sie mit Hrn. Röckel ein Duett im Concert der Union, nebst trefflichen Variationen auf eine beliebte Tirolese (Es dur), eine Arie von Mozart u. a. mit grossem Beyfall. An diesem Abend erhielt sie eine baare Gratification, nebst einem Brillantring; auch wurde ihr zu Ehren ein Ball gegeben, und ihr dabey ein Gedicht nebst einem Lorbeerkranz überreicht. Im zweyten Concerte des vortrefflichen Violinisten Hrn. August Gerke aus Kiow, dessen Fertigkeit bewundernswerth ist, sang sie Variationen auf die bekannte Arie der Catalani: La placida campagna, mit dem grössten Beyfall. Sie tritt noch fortwährend in Opern auf. Kürzlich gab Hr. Dr. Muller ein Concert, das sehr stark besucht war, und worin seine Tochter, Dem. Elise Muller, ein Beethoven'sches Pianoforte-Concert, eine vierhändige Sonate von Halm mit Hrn. Riem, und eigene Gesangcompositionen vortrug; auch wurde darin ein altes lateinisches Chor von Festa (von 1517), eine Motette von Nanini (von 1586) und ein Chor von Forzini (1760) gesungen: ein für uns seltener Genuss. Mad. Sengstack, geborne Grund, sang ein venetianisches Gondellied und Göthe's „Kennst du das Land" mit gewohnter Kunstfertigkeit und höchst gebildetem Geschmacke. Noch sind die Waldhornisten Gugel und Sohn aus Petersburg, und der Violinist Hr. August Petersen aus Hamburg zu nennen, die im letzten Herbste Concerte gaben, und uns durch ihr meisterhaftes Spiel erfreuten. Auch Hr. und Mad. Pagel und Dem. Lindner treten seit einigen Tagen in Gastrollen, z. B. Aschenbrödel, auf.

Bemerkungen eines Kunstfreundes.

Ich habe in meinem Leben vielleicht 200 Aufführungen des *Don Juan* beygewohnt, und sehr viele brave, mitunter vortreffliche Annen, manche gute, hin und her auch eine vorzügliche Elvira, von Zerlinen wenige, doch einige gute, die Ottavios, den Gesang betreffend, in der Regel gut, oft ausgezeichnet, doch in der Action gewöhnlich unbeholfen, den Helden des Stücks umgekehrt im Gesange gewöhnlich schlechter als im Spiel, die Leporellos dagegen bald schlecht, bald gut, und die Masettos in der Regel, mit wenigen Ausnahmen, ganz erbärmlich gefunden. Das alles ist, weil es sich aus den Rollenfächern erklärt, nicht so auffallend, als diess, dass man so selten, oder vielleicht nie einen genügenden Comthur hört, da doch diese Rolle dem ersten seriosen Bassisten zufällt. In der Anfangs-Scene sind die Herren ganz an ihrem Platze als — abgelebte Commandanten, nur als Repräsentanten der Geisterwelt wissen sie sich nicht würdig zu benehmen. Ich habe nichts gegen die Gravität, mit der sie als steinerne Gäste auftreten, nur treten sie, wahrscheinlich um ihr Incognito zu beobachten, oder auch wohl, um mit Anstand versinken zu können (wie wohl Manche auch abgehen, wie andere Erdensöhne) zu wenig in den Vordergrund, und so mystisch wie ihre Gegenwart, bleibt auch ihr Gesang. Aus Mozart's Partitur erhellet nun freylich, dass dieser Gesang des steinernen Mannes kein Rossini'scher ist, sondern immer in steinernen Noten mit Posaunen daherschreitet, ja nicht einmal die Oberstimme führt; wozu also da singen, wo man sich nicht geltend machen kann? —

Da es indess wohl die Illusion stören würde, wenn der Geist sich so weit ins Proscenium wagte, wie die Liebhaber in manchen Lustspielen, und es andrerseits auch schwer seyn mag, sich durch den Hall von drey Posaunen vernehmbar zu machen, so schlage ich — nicht etwa im Scherz, sondern im Ernste — vor, die Töne des Geistes durch ein Sprachrohr zu singen, was nicht geschehen kann. Der erste Bassist gebe die Rolle des Geistes einem Schauspieler von imponirender Figur und gutem Spiele, und er selbst (der erste Bassist) singe die Rolle zur Coulisse heraus durch ein Sprachrohr. (NB. Der Gouverneur in der Anfangs-Scene kann ein kleiner winziger Mann

und der Geist eine grosse stattliche Figur seyn; das ist nicht gegen die Ordnung im Leben.)

Eines Versuches wäre mein Vorschlag doch werth. Man versucht jetzt ja so manches, fängt z. B. Wallfische durch Congreveſche Raketen, vielleicht liesse sich auch Mozart's Geistesgesang durch Sprachröhre fangen. Bis jetzt steht er nur auf dem Papiere. —

Ein Correspondent eines Unterhaltungsblattes setzt eine Mad. — in die Reihe der grössten Gesangkünstlerinnen, weil sie an einem Abende den Tancred und am andern die Pamina gesungen habe, und staunt über den Umfang einer Stimme, die solche Tiefe und solche Höhe in sich vereiniget. Billig müssen alle Leser über die Unwissenheit des Mannes staunen, der nicht weiss, dass beyde Partieen in dem Umfange von zwey Octaven und einem Paar Tönen, der von jeder guten Theaterstimme gefordert wird, liegen — und der dennoch es übernimmt, musikalische Kritiken zu liefern. Er hätte nicht den Umfang, sondern die Kraft und Gleichheit der Stimme zu rühmen gehabt.

Kurze Anzeigen.

Lieder aus Göthe's west-östlichem Divan, in Musik gesetzt für's Pianoforte — — von C. Eberwein. 6tes Heft. 8tes Heft. Hamburg, bey Böhme. (Pr. 14 Gr.)

Hr. E. ist, so viel wir wissen, der erste, der aus dem reichen Liederschatze des angeführten Werks auswählt, was sich zu musikalischer Bearbeitung ihm vorzüglich zu eignen scheint — denn bekanntlich sind viele jener Lieder nicht ganz eigentlich so zu nennen, sondern kleine Lehrgedichte, witzige Scherze, epigrammatische Zeilen u. s. w. — und nun diese in Musik zu setzen. Ueber die Wahl wollen wir nicht streng rechten: können wir sie nicht durchgehends glücklich nennen, so ist sie doch auch nirgends geradehin unglücklich. Die Musik hat in der Erfindung und in den Ideen selbst sehr wenig Eigenthümliches und gar zu viele, an sich nicht üble, aber doch auch ganz gewöhnliche, eben jetzt vorzüglich übliche Gemeinplätze und Singphrasen; die Harmonie aber zeigt einen geschickten und fleissigen Musiker; so wie die Verzierungen und Ausschmückungen des Gesanges einen Mann, der mit dem zur Genüge bekannt ist, was man eben jetzt gern hat und gern macht. Auf die Behandlung der Texte, was Declamation und Accentuation betrifft, ist gleichfalls Fleiss verwendet, obgleich auch hier das Eigenthümliche der meisten kleinen Ganzen der Gedichte, und das näher Bezeichnende ihrer Einzelnheiten, meist unbeachtet geblieben oder doch nicht genug hervorgehoben ist. So sind es denn Gesänge geworden, wie ihrer gar viele sind; denen man aber Unrecht thun würde, wollte man sie verwerfen oder abschätzig behandeln. Viele Dilettantinnen und wohl auch nicht wenige Dilettanten werden sich ihrer so, wie sie sind, sogar lieber bedienen, als wenn sie besässen, was wir an ihnen vermissen. Jeder Heft enthält sechs Lieder; der zweyte auch eines, das vierstimmig gesungen werden kann. Das „sechste" und „achte" Heft auf den Titeln zählt wahrscheinlich die Liedersammlungen des Hrn. E. überhaupt, nicht, wie die Worte sagen, die Lieder aus jenem Göthe'schen Werke.

Six Romances avec accomp. de Guitare — — par Charl. Gollmick — — à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Herr G. hat französische Texte gewählt, und sie sind, mehr oder weniger, alle artig und gut. Dasselbe läsat sich von seiner Musik sagen; auch sie ist durchgehends artig und gut, in der bekannten, und gar nicht mit Unrecht beliebten ächtfranzösischen Romanzenmanier. Dass der Verf. den Gesang, so wie das Instrument, verstehe, zeigt sich leicht. Vorzutragen ist hier nichts schwer, wie denn auch Schweres hier am unrechten Platze wäre; wer französische Romanzen in der ihnen zukommenden Weise vortragen kann, wird mit diesen sich und Andern Vergnügen machen. Papier und Steindruck sind sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. No. 15. 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818;

besonders in Hinsicht auf die Oper.

Die Geschichte irgend einer Kunst, welcher es sey, an irgend einem wahrhaft bedeutendem Orte — d. h. an einem solchen, wo sie, auf beträchtlicher Höhe stehend, zugleich zur weitern Ausbildung, Förderung und Verbreitung derselben überhaupt, entschieden mitwirkt — und der vorzüglichsten Institute solch eines Orts, wodurch diess zunächst geschieht, hat immer für die Freunde solch einer Kunst, ja für die Freunde alles dessen, was menschliche Cultur ist und erzeugt, ein namhaftes Interesse; so wie sie von mannichfachem, und, will man das, von vortheilhaftem Einfluss seyn kann auf diese Kunst und ihre Schicksale, namentlich am Ort, und in wiefern diese Schicksale von denen abhängen, die das Ganze zu überblicken und zu leiten haben. So gewiss nun für die Theaterkunst (das Wort im umfassendsten Sinne genommen) Wien solch ein Ort ist; so gewiss die kaiserlich königlichen Hoftheater solche Institute von jeher gewesen und noch sind: so gewiss kann auch eine Geschichte derselben von jenem Interesse, und, will man's, von diesem Erfolge seyn. Diess, und diess allein, ist die Ursache, warum wir gewiss besondere Verhältnisse, die sich uns jetzt darbieten, haben benutzen wollen, solch eine Geschichte, von den frühesten Zeiten bis auf den in der Ueberschrift angegebenen Zeitpunkt, aufzusetzen; obgleich hier nur in einer möglichst kurzen Uebersicht und gleichsam im Grundrisse, da eine ausführliche Darlegung derselben theils für den Raum dieser Blätter, theils für den Antheil der meisten ihrer Leser nicht passend wäre; und auch in der angegebenen nächsten Berücksichtigung der Oper, da hierzu eben in diesen Blättern vorzüglich der Ort ist. Wir werden aber die Punkte dieser Uebersicht nicht so wählen, dass alles nur ganz kurz berührt, und damit wie ein Auszug oder eine vollständige Inhaltsanzeige aus einem grössern Werke gegeben würde — was immer trocken und unfruchtbar herauskommen wird: sondern dass nur Momente ausgehoben werden, welche, indem sie nicht ohne historischen Zusammenhang unter einander, zugleich von, wenigstens denkbarem, Zusammenhang mit der Folgezeit, und auch für sich von einigem Interesse sind — letztes, wenigstens für die, welche an dem Gange der dramatischen und musikalischen Angelegenheiten in Deutschland überhaupt und im östreichischen Kaiserstaate ins besondere, speciellen Antheil nehmen wollen.

Diesen Ansichten, Zwecken und Vorsätzen gemäss beginnen wir gleich mit der Erklärung, dass wir die ältesten fragmentarischen Data zur frühesten Theatergeschichte Deutschlands, wie viel oder wie wenig sie begründet seyn mögen, so gut als gänzlich übergehen. Wir lassen es demnach auf sich beruhen, dass schon am Hofe Karls des Grossen Schauspiele aufgeführt worden seyn sollen; dass im 11ten Jahrhundert es an Mimen, Possenreissern und Spielleuten auch an den deutschen Höfen nicht fehlte; dass im 12ten und 13ten Jahrhunderte die Mönche mit ihren Schülern an Festtagen oder zu besondern Gelegenheiten Schauspiele in den Klöstern aufführten; dass im 14ten Jahrhundert die Mysterien (theatralischen Vorstellungen religiöser Gegenstände) in Kirchen und auf öffentlichen Plätzen gewöhnlich wurden, noch im 15ten Jahrhunderte fortdauerten, und wir sie da mit den Fastnachtsspielen vermehrt finden etc. An alle dem, wie es in den übrigen Kreisen Deutschlands da und dort, hier besser, dort schlechter hervorkam,

nahm auch Oestreich Antheil; doch ohne dass wir Beweise hätten, es habe diess auf eigenthümliche, originelle und individuelle Weise gethan. Und diess ist eben ein Hauptgrund, warum wir davon weiter nichts erwähnen. Dass es dabey fast ohne alle künstlerische Ordnung und Regel herging, ist ein zweyter.

Der Anfang solch einer Ordnung und Regel dürfte wohl erst in die Zeit gesetzt werden müssen, wo, nach neuerweckter Kenntniss und Liebe des Alterthums, bey der Erziehung der Jugend die lateinische Sprache wieder zu einem Hauptgegenstande ward, und wo die Jugendlehrer, ihre Zöglinge darin zu üben, lateinische Schauspiele schrieben und diese von den Fähigsten aus ihnen aufführen liessen. An diesem Verfahren nahm Oestreich frühzeitig Antheil. 1501 z. B. wurde zu Linz, im Beyseyn des Kaisers Maximilians I. von der dortigen gelehrten Gesellschaft (den sogenannten Donau'ern) das erste regelmäsige lateinische Schauspiel eines Wiener Dichters aufgeführt; worüber noch ausführliche Nachrichten vorhanden, nur aber in einer musikalischen Zeitung nicht an ihrem Platze sind. Mehr ist es die Anmerkung, dass dieser ruhmwürdige Monarch seine Liebe zu den Künsten und Wissenschaften überhaupt, auch noch ganz besonders der Tonkunst zuwendete, und namentlich die grössten Tonkünstler und Virtuosen aller Art an seinem Hofe versammelte. Und diese Liebe zur Tonkunst finden wir denn von jener Zeit an, mehr oder weniger, bey allen Nachfolgern Maximilians, so dass einige derselben, deren in der Folge weiter gedacht werden wird, die Tonkunst zu einer Höhe emporgehoben haben, dass Wien in dieser Hinsicht an den andern Hauptstädten der gesammten gebildeten Welt nur Rivalinnen gehabt hat, aber selten, bloss von einzelnen, und bloss auf kürzere Zeitabschnitte, wirklich übertroffen worden ist.

Von jenem angegebenen Zeitpunkte an sehen wir nun in Wien die Ton- und Schauspielkunst Hand in Hand ihre Fortschritte machen. Im Jahre 1509 kam aber auch (in lateinischer Sprache) das erste musikalische Lehrbuch in Wien heraus; einer der ältesten und seltensten Wiener Drucke überhaupt. (Der Verf. hiess van der Eiken.) 1514 wurde in Wien das erste Theaterstück gedruckt. (Reuchlins *Scenica Progymnasmata.*) Auch diess war zugleich auf Musik abgesehen; die Gesänge sind vierstimmig gesetzt. Andere dramatisch- musikalische Stücke aus den nächstfolgenden Jahren und gleichfalls in lateinischer Sprache übergehen wir.

Die ersten deutschen Dramen in Wien finden wir gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Seit 1540 führte Wolfgang Schmelzel, Schulmeister bey den Schotten, jedes Jahr mit seiner Schuljugend ein deutsches Schauspiel auf und fand vielen Beyfall. Das erste gedruckte und noch vorhandene ist von 1542: *Aussendung der zwelf Poten* d. h. der zwölf Apostel. Diese Stücke sind in Knittelversen; und oft in sehr argen. Der Mann wurde berühmt und gab 1545 seinen *verlornen Sohn*, zum Preiss der Stadt Wien, sogar vor dem kaiserlichen Hofe. Nach ihm kamen aber die deutschen Schauspiele in Wien einigermaassen ins Stocken oder verschlechterten sich wieder — die geistlichen, wie die weltlichen: die lateinischen dagegen hoben sich desto mehr, vorzüglich durch die Jesuiten, die nun in Wien festern Fuss fassten, in jedem ihrer Collegien ein Theater besassen, und besonders den Schluss jedes Schuljahres von der ihr anvertrauten Jugend durch ein Schauspiel krönen liessen. Hier ging nun alles schon stattlicher her. Die Professoren führten die Leitung. Die Bühne, besonders die der untern Jesuiten, war gross; Kleidungen, Decorationen schön; auch Verwandlungen mit Maschinen und Flugwerken sah man schon hier. Musikalisch-dramatische Vorstellungen von Bedeutung, aber auch von entschiedener, finden wir nun erst wieder seit Anfang der Regierung Kaiser Leopolds I, im Jahr 1657. Er war bekanntlich ein grosser Freund der Tonkunst; spielte selbst Klavier; componirte auch mehrere Arien und Cantaten, von denen einige jetzt noch vorhanden sind. Bey diesen seinen musikalischen Kenntnissen und Geschicklichkeiten bekamen seine Bemühungen zu Gunsten der Tonkunst auch mehr Plan, bessern Zweck und bleibendern Erfolg; und so verdankt Wien ihm eigentlich die Grundlage, wie seiner bessern Institute jener Art, so der weitern Verbreitung der Geschicklichkeit in dieser Kunst und der Liebe zu ihr, am Hofe nicht nur, sondern bey allen, die einigermaassen auf Bildung Anspruch machen. Von den vielen rühmens- und noch jetzt verdankenswürdigen Leistungen dieses Monarchen zu jenem Zwecke mögen nur folgende hier erwähnt werden.

Er sammelte und unterhielt eine ansehnliche Kapelle, Sänger und Instrumentisten, meist Italiener; unter ihnen auch Castraten. 1659 liess er auf dem Reit- (jetzt Josepha-) Platz ein grosses Schauspielhaus, das schon drey Reihen Logen und Gallerieen für die Zuschauer enthielt, errichten. Unter den ausserordentlich glänzenden Festen, womit 1666 sein Beylager mit der spanischen Infantin Margaretha Theresia gefeyert wurde, war auch eine grosse Spectakel-Oper: *Pomo d'oro*, mit Musik von Cesti, zu welcher, auf dem jetzigen Burg-Platz, ein ungeheures Theater von Holz erbauet war. Leopold selbst, sein Hof und der hohe Adel trugen Sorge für eine so reiche und prachtvolle Darstellung, als kaum jemals irgendwo stattgefunden haben mag. Betrug doch die Zahl der auf der Bühne erscheinenden Personen auf tausend! (Talander liess 1708 eine weitläuftige Beschreibung dieser Prunk-Vorstellung in Leipzig drucken.) — Seitdem ward es gewöhnlich, dass sich der Hof im Fasching mit Schauspielen und Opern, auf dem grossen kaiserlichen Theater und meist italienisch gegeben, ergötzte; und auch ausser diesen Wochen wurden, bey feyerlichen Gelegenheiten, bis 1679, öfters italienische Opern aufgeführt. Vom letztgenannten Jahre bis 1695 hatte die Kaiserstadt mit Pest, Krieg und anderm Unglück zu kämpfen: da kam es denn freylich nicht zu solchen Vergnügungen. Bey der zweyten türkischen Belagerung aber, 1683, musste selbst das grosse kaiserliche Theater, weil es von Holz erbauet war und der Stadt Gefahren drohete, niedergerissen werden; wobey die furchtbare Scene statt hatte, dass, weil man die stützenden Säulen zu früh verletzt hatte, das ganze Gebäude unter seiner eigenen Last krachend zusammenstürzte. — Nach aufgehobener Belagerung liess Leopold diess Haus zu erneueten Vorstellungen wieder herstellen, doch gegen Ende des Jahrhunderts auch wieder abbrechen, weil er gesonnen war, an dessen Platze ein sehr grosses, solides Bibliothek-Gebäude aufzuführen. Dagegen errichtete er, seit 1697, ein neues, grosses Theater hinter der Burg: doch, nachdem man zwey Jahre daran gebauet, brannte es in der Nacht des 16ten Julius 1699 vor seiner Vollendung wieder ab.

Als eine kleine Episode in dieser Uebersicht und als Andeutung, wie weit schon damals in Wien die Geschicklichkeit in der Instrumentalmusik verbreitet gewesen, sey kürzlich erwähnt, dass bey einem Balle, der dem Czaar Peter dem Grossen, bey seinem Besuche 1698, in Gumpendorf gegeben wurde, die Musik mit nicht weniger, als 170 Instrumenten besetzt war.

Kaiser Leopold hinterliess einen ungeheuern Musikalien-Vorrath. Die Werke sind alle mit dem kaiserlichen Wappen bezeichnet und sollen sich noch jetzt im Hof-Archiv für Musik befinden. Sie dürften leicht alles Ausgezeichnete italienischer und deutscher Compositionen bis auf jene Zeiten enthalten, und, wie von grossem Interesse für die Kenner, so auch nicht ohne wohlthätigen Einfluss auf gewisse Fächer der Tonkunst und den Geschmack an ihnen zu unserer Zeit seyn, wenn sie (vielleicht als ein Theil der kaiserlich königlichen Bibliothek) den Studirenden und andern Musikfreunden zugänglich gemacht würden. — Oberkapellmeister Leopolds war der berühmte Contrapunktist, Joh. Jos. Fux, der jenem Amte mit Ehren und würdigem Einfluss 40 Jahre lang, unter jenem Kaiser, so wie unter Joseph I. und Karl VI., vorgestanden hat.

Joseph I. erbte seines Vorfahren Musikliebe. Er vermehrte und verbesserte die Kapelle; setzte ihr im Marchese von Santa Croce, einem der grössten Musikkenner jener Zeit, einen berühmten Chef vor; und gab der italienischen Oper eines der herrlichsten Lokale. Diess Theater, durch die beyden berühmten Brüder Bibiena erbauet, (zwischen der Bibliothek und der Reitschule,) enthielt zwey Säle: einen kleinern, der im Fasching zu italienischen Schauspielen, aber auch sonst zu andern Hoffesten gebraucht wurde; und einen grossen, das eigentliche Hoftheater, für ernsthafte italienische Opern bestimmt. Diess galt für das grösste und prächtigste Theater damaliger Zeit; so wie die darin gegebenen Aufführungen, der musikalischen Compositionen und der Ausführung, der Pracht von Kleidungen und Decorationen; den Tänzen und anderm Schmucke nach, alles übertrafen, was man bis ahin in Wien gesehen hatte. Diese herrliche Opernhaus wurde 1748 abgebrochen und zu einem öffentlichen Redoutensaale hergegeben; nach 1752 wurden hierzu beyde Säle vereinigt, durchaus von Stein erbauet, und, mit mancher dem jetzigen Zwecke angemessenen Veränderung und Verschönerung, bis zu unsern Tagen den öffentlichen Redouten bestimmt. —

sind elend und ermüdend. Das erste Lied hat ein Nachspiel von acht Takten. Alle Cäsuren dieses Lieds sind in der Tonika c-dur. Welche Monotonie! Das dritte Lied hat ein Vorspiel von einem Takt und beginnt mit dem Sekundenakkord. — Im vierten Lied endigt sich die fünfte Zeile mit einem ?, das der Verf. mit dem Septimenakkord und einer Tenute auszudrucken sucht; was aber für die übrigen Strophen Unsinn ist. In dem fünften Lied ist die Rhythmopöie ganz vernachlässigt. Doch — schon zu viel von diesem Machwerk.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes comp. par Chapl. Chym. (Khym?) Oeuvr. 6. Augsb. chez Gombart. (Pr. 1½ Fl.)

Diese Duo's sind angenehm und recht gut geschrieben. Da sie nun überdies nicht eben schwer zu exekutiren sind, so können sie Liebhabern zur Uebung und zum Vergnügen recht wohl empfohlen werden.

Kurze Nachrichten.

Am 3ten October wurde zu Berlin in der Garnisonkirche, von der Direktion der Faschischen Singakademie eine feyerliche und sehr gut ausgeführte Aufführung des Mozartischen *Requiems* veranstaltet. Die Akademie verband dabey zwey sehr edle Zwecke: das Andenken ihres ehrwürdigen, für die Kunst unvergeßlichen Stifters zu begehen, und dem Bürger-Rettungs-Institut Vortheile zu verschaffen. Die Berliner behaupteten auch da ihren allgemein anerkannten und wohlverdienten Ruhm — wohlthätig zu seyn und gern zum gemeinen Besten mitzuwirken; es kamen über 1500 Thaler ein, die als festes Kapital niedergelegt sind, und dem menschenfreundlichen Entzweck des Instituts gemäs verwendet werden sollen. Vielleicht verdient es noch eine besondere Erwähnung in diesen Blättern, daß zwey Ungenannte ihre Billette — der eine mit hundert, der andere mit funfzig Thalern einlöseten. — Zum Geburtsfeste der Königin Mutter wurde kürzlich in Berlin eine neue ernsthafte Oper: *Tamerlan*, vom Herrn Kapellmeister Reichardt komponiert, mit Beyfall gegeben.

Sonnet

Haydn's Schöpfung.

Holde, fremde Zauberflöte binden
unsern Sinn, daß ihm die Welt vergeht
und das alte Chaos neu entsteht,
neu dem Chaos Welten sich entwinden.

Schüchtern muß der niedre Sinn erblinden,
wenn hervor die neue *Schöpfung* geht.
Wo der Schöpfergeist harmonisch weht,
darf der höhere Sinn nur kühn empfinden.

Ist's ein *fremder* Geist? und streift im Schweben
sein vorüberrauschender Gefieder
fremde Luft nur mit harmonischem Beben?

Liebend läßt er sich zur Heimath nieder
in dir selbst, mein Geist! Harmonisch Leben
kommt vom Geiste, kehrt zum Geiste wieder.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Von diesen theatralischen Hauptfesten u. dgl. sind nun aber die theatralischen Vorstellungen in der Stadt ganz zu unterscheiden. Diese standen, während dieses ganzen langen Zeitraums, noch in der Kindheit und waren ganz eigentlich Volks-Belustigungen — jenes Wort in dem Sinne genommen, wie man es bis auf die neuesten Zeiten zu nehmen gewohnt war. Wandernde oder sonst zusammenlaufende Truppen trieben ihr Wesen bald in Häusern, bald in hölzernen Buden. Sie führeten auf — theils strotzende Haupt- und Staats-Actionen voller Mord und Todtschlag, theils Possenspiele, in denen der Schalksnarr stets die Hauptperson war. (Dieser war jedoch verschieden, national gestaltet. Zwey feststehende und vorzüglich beliebte Charaktere (oder vielmehr Individualitäten) der Narrheit waren: der Pikkelhäring und der Rüpel; jener mehr spasserlich und gewandt, dieser mehr naiv und schwerfällig.) Die nahe Verbindung mit Italien, die Nachahmung des Hofes, und wohl auch der reichliche Schmutz, der bey dem übrigens ächten Volkswitz freylich mit unterlief, waren aber Ursache, dass diese deutschen Schauspiele durch italienische Farsen einigermaassen überflügelt und verdunkelt wurden. Und diese Farsen blieben denn, mit ihrem Arlequino, bis zum Anfange des 18ten Jahrhunderts das Lieblings-Schauspiel der Wiener. Mit dieser Liebhaberey verband sich die, unter Leopold und Joseph I. immer mehr ausgebreitete Neigung zur Musik und Geschicklichkeit in ihr: so kamen die vielen und vorzüglich beliebten Aufführungen italienischer Singspiele an die Tagesordnung. Ausser diesen beyden Gattungen besass man auch Pantomimen und Marionetten-Spiele; die sogenannten Krippelspiele, die bis jetzt sich erhalten haben, nicht zu vergessen.

Karl VI. begunstigte und unterstützte die Tonkunst nicht weniger, als sein Vorfahr. Namentlich vervollkommnete er die Kapelle, dass sie keiner gleichzeitigen nachstand. Er spielte selbst mehrere Instrumente und besass gründliche musikalische Kenntnisse; besonders aber ein so feines, ausgebildetes Gehör, dass ihm kein Fehler der Execution entging. Er erhob die Oper zu einer Vollkommenheit, welche sie vorher nie, und zu einer Pracht und Herrlichkeit, welche sie weder vor- noch nachher gehabt hat. Zwar besassen die ersten Theater Italiens einzelne grössere Sänger und Sängerinnen; aber weder einen Dichter, wie Metastasio, (bekanntlich Karls Hofdichter,) noch ein so vollendetes Orchesterspiel, (noch unter Fux's Leitung,) noch auch so ausgesuchte und geschmackvolle Pracht der Tänze, der Decorationen und andere Ausschmückungen. Im grossen Opernhausse wurde alljährlich nur Eine grosse Oper gegeben; sonst wäre, weder jene Vollkommenheit der Aufführung bey so übergrossem Personale u. dgl., noch jener Aufwand, auf die Länge möglich gewesen. (Solch eine Oper kostete gewöhnlich 60,000 Gulden; und wie viel gelten 60,000 Gulden in jener Zeit!) Die erste Vorstellung hatte allezeit am 4ten November, dem Namensfeste des Kaisers, statt; dann wurde sie wiederholt. Jeder anständig Gekleidete konnte ihr beywohnen, und ohne alles Eintrittsgeld. Sonst war auf diesem Theater nur bey ganz besondern Festen Oper; wie z. B. bey der Vermählung der Prinzessin, Maria Theresia, das grosse Prachtwerk, *Achille in Sciro*, von Caldara, gegeben wurde. Dagegen sahe man im Sommer alle Jahre eine Oper in der kaiserlich königlichen Favorite auf der Wieden; und zwar die erste Vorstellung stets am 28sten August, dem Geburtstage der Kaiserin. Diess Lustschloss (wo sich jetzt die kaiserlich königliche Theresianische Ritterakademie befindet) war in dieser Jahreszeit der gewöhnliche Aufenthalt des Hofes. Die Bühne und ihre Einrichtung waren einzig in ihrer Art. Jene wurde im Garten über dem grossen Wasserwerke, und von ungeheuerm Umfange errichtet. Die Fontainen und andern Kunstwasserwerke wurden bey angemessenen Gelegenheiten mit in die Vorstellung selbst gezogen, und so als Decorationen benutzt; auf dem grossen Bassin wurden wirkliche Wasserfahrten, Schiffbrüche, Seetreffen vorgestellt etc. Kleinere theatralische Vorstellungen übergehen wir. Auf die Hofkapelle wurden jährlich 200,000 Gulden verwendet. Ihr gesammtes Personale bestand aus 151 Individuen. (2 Kapellmeister, 3 andere Componisten, 8 Solo-Sängerinnen, 28 Sänger etc.) Die verwittwete Kaiserin Amalia hatte aber noch ihre besondere Hofmusik. Director der Oper war Fürst Pio, ein kunsterfahrener Mann; erster Kapellmeister, der schon erwähnte Fux, bekanntlich ein eben so grosser Theoretiker, als Componist, und vollendeter; zweyter, Caldara, edel und würdevoll in seinen dramatischen, und noch mehr in seinen kirchlichen Arbeiten; Stampiglia, Apostolo Zeno

und Metastasio waren Hof- und Theaterdichter; von denen der zweyte den dritten an Reichthum der Phantasie und Grösse des Charakters eben so noch übertraf, als dieser jenen an Zartheit des Gefühls, Wohlklang der Verse und feiner, kunstreicher Ausbildung. Die Florentinerin, Vittoria Tesi, zeichnete sich als Sängerin am meisten aus. —

Die theatralischen Angelegenheiten in der Stadt gingen den oben angegebenen Weg, bis zu Anfang des 18ten Jahrhunderts ein geordnetes italienisches Theater errichtet, von verschiedenen, zum Theil ausgezeichneten Truppen besetzt und verwaltet, und damit zuerst ein ordentliches, feststehendes Stadt-Theater begründet wurde, so dass die bisherigen wandernden Truppen nur in Marktzeiten zum Vorschein kamen. Das Schauspielhaus für jene Gesellschaft, (damals Ristori,) mithin das erste Stadttheater, liess der Magistrat am Kärnthner Thore erbauen; und da bald darauf Ristori's Gesellschaft aus einander ging, nahmen endlich die deutschen Schauspieler, unter Direction des Joseph Stranitzky, von diesem Hause Besitz. (1712.) Dieser Joseph Stranitzky ist denn auch als der eigentliche Stifter des deutschen Schauspiels in Wien, wie dasselbe nun bis zum heutigen Tage bestehet, zu betrachten. (Er war ein Zögling der, für jene Zeit ausgezeichneten, Veltheimschen deutschen Schauspieler-Gesellschaft in Leipzig.) Stranitzky brachte die ersten übersetzten Lustspiele Molière's auf unsere Bühne; dichtete selbst viele sehr beliebte Stücke, (sämmtlich aber nur in einigermaassen geregelten Entwürfen und zum Extemporiren eingerichtet, sämmtlich auch noch mit dem Hanswurst,) war selbst ein trefflicher Komiker, und erhielt sich und seine Gesellschaft gegen 20 Jahre in Beyfall; worauf er sich, Alters wegen, zurückzog und erst später durch Prehausen vollständig ersetzt wurde. 1728, nach dem Tode dieses achtbaren Mannes, bekamen Borosini und Sellier ein 20jähriges Theater-Privilegium. Sie gaben deutsche Schauspiele, machten den Anfang mit kleinen deutschen Singspielen, führeten auch italienische Opern auf, (im Ballhause auf dem Franziskaner-Platz,) und gaben selbst gute Ballets, die mit den deutschen Vorstellungen verbunden waren. (Im Vorübergehen sey bemerkt, dass auch die lateinischen Schauspiele der untern Jesuiten nicht nur noch fortdauerten, sondern, aus Theilnahme des Hofs, sich immer mehr hoben. Sie wurden im Karneval und in Ferien von der studirenden Jugend gegeben. Das Seminarium besass jetzt auch eine ausgezeichnete Pflanz-Schule für Tonkünstler.) Jene Unternehmer thaten vieles für ihre Gesellschaften, für das Orchester und für die Aufführungen selbst: der herrschende Geschmack des Publikums, und nicht bloss der untersten Volksklassen, blieben aber die Possenspiele; wo denn der schon genannte Komiker, Prehausen, (als Hanswurst) die Seele des Ganzen war, und durch ausgezeichnete Talente, grosse Routine, Fleiss und Kenntniss seines Publikums, sich immer steigenden Beyfall erwarb. Seit 1734 bekam er in Weiskern einen sehr bedeutenden, und seit 1737 in Kurz einen, ihm, und, da dieser sich einen neuen feststehenden komischen Charakter schuf, (den Bernardon,) sogar dem Hanswurst überhaupt gefährlichen Nebenbuhler. — Nach Kaiser Karls Tode begunstigten Franz und Maria Theresia, überhaupt dem Ausländischen weniger zugethan, das deutsche Theater noch mehr; liessen deshalb auch (1741) im alten Ballhause neben der Burg ein neues — das jetzt noch bestehende Hoftheater nächst der Burg — erbauen, und auf diesem, im Wechsel mit dem Kärnthnerthor-Theater, die Deutschen spielen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. Der Freyschütz, romantische Oper in drey Aufzügen von Kind, mit Musik von C. M. von Weber. Wir müssen gestehen, dass der Text dieser Oper, aus Apels herrlichem Mährchen entlehnt, unter die besten gehört, die wir bis jetzt besitzen, wenn g ich manches zu wünschen übrig blieb, und, nach unserer Ansicht, manches noch mehr musikalisch hätte werden können. Da jedoch die Tendenz jener Erzählung tragisch ist, und das Publikum an einen fröhlichen Ausgang der Oper gewöhnt ist, dem sich beyde Künstler fugten, (wir wollen hier nicht untersuchen, ob sie daran ganz wohlgethan haben, da der Untergang des Gefallenen dem Dichter das Werk sehr erleichtert, den Tonkünstler zwar manches schönen, muntern Musikstücks beraubt, dagegen ihm aber auch Raum gegeben hätte, in

einem Schlussfinale seine ganze Kunst zu offenbaren); so ist doch nicht zu läugnen, dass der wackere Kind wohlgethan haben würde, die häufigen Ahnungen und Anzeichen zu beschränken, die dort auf den Fall des Helden vorbereiten, hier aber grossentheils müssig dastehen. Wenn wir auch das zweymalige Herabfallen des Bildes, in denselben Momenten, wo Max mit dem Bösen in Berührung kommt, billigen wollen (obschon die dramatische Wirkung, die dadurch hervorgebracht wird, nicht eben sehr bedeutend ist), da sie gleichsam die Missbilligung des Alten und eine Warnung desselben für den Jüngling ausspricht, der jedoch keine Strafe dafür erduldet, dass er die Warnung nicht achtet; so wird doch Agathens Traum, obschon der Dichter ihm eine angemessene Wendung zu geben suchte, der es jedoch an innerer Wahrheit fehlt, der Todtenkranz in der Schachtel und vorzüglich der Ausruf „Schiess nicht! ich bin die Taube!“ ganz überflüssig, und es ist nicht zu läugnen, dass Max selbst durch den Klausner schlecht genug entschuldigt wird, und, wie wir ihn hier kennen lernen, weder des Amtes noch des Mädchens würdig ist.

Der Gegensatz der beyden Mädchen, der frommen schwärmerischen Agathe und des lebensfrohen Aennchens, ist vom Dichter eben so kunstgerecht angelegt und bis in die kleinsten Nuancen der Lebensansicht durchgeführt worden, als der Tonsetzer mit nicht geringer Kunst ihm zu folgen verstand. Nur schade, dass beyde zur Hervorhebung des sinnigen Contrastes mehr Darstellungsgabe erfordern, als man gewöhnlich bey Sängerinnen zu finden pflegt.

Was nun die Composition betrifft, so ist Hr. v. Weber schon deshalb nicht genug zu loben, dass er, als wahrer deutscher Künstler, es wagte, dem falschen Geschmacke, der sich seit einiger Zeit aller Hörer und Sänger bemeistert, muthig entgegen trat, und ein wahres Widerspiel zu den Rossiniaden unserer Tage bildete, dem es durch Kraft und Genialität gelang, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zu ziehen, und selbes erkennen zu lassen, dass es ausser jenem Gebiete lieblicher Sinnlichkeit auch noch ein Heil in der Tonkunst gebe.

Schon die Ouverture thut uns den ächten Tonmeister kund und ist als charakteristisches Werk um so erfreulicher, als wir heut zu Tage entweder nur ein Ensemble-Stück vor dem Aufrollen des Vorhangs hören, welches durchaus in keiner wahren innern Verbindung mit der darauf folgenden Oper steht, und (wie es bey Rossini'schen Ouverturen oft geschieht) von einer Oper zu einer andern übertragen werden kann; oder aber missverstehen manche Tonsetzer den Ausspruch, dass die Ouverture gleichsam der Prolog oder Exposition des Ganzen seyn solle, auf so arge Weise, dass sie die Handlung, oft Scenenfolge, der Oper in kleinlichen Massen in der Ouverture ausdrücken, die dadurch gleichsam anzuschauen ist, wie eine Oper en squelette. Hr. von Weber hat beyde Klippen glücklich vermieden, und seine Ouverture führt uns die Elemente des Ganzen in selbstständiger Kraft und Schönheit vor, und liefert einige gar herrliche, phantastisch reizende Motive, die dann auf eine höchst romantisch und charakteristische Weise in der Oper durchklingen.

Die Introduction und der Lachchor sind höchst charakteristisch und erfreulich, doch scheint uns der letztere hier zu schwach besetzt, und dem Chorführer (Hrn. Fleischmantel) fehlt es zu sehr an Stimme, um die Rechte dieses Tonstücks geltend zu machen. Sehr wahr gedacht und lieblich in ihrem Eingange ist die Arie des Max, leider aber liegt die ganze Partie in vielen Stellen für Hrn. Pohl zu tief, und er kann, trotz seines fleissigen Studiums derselben, nicht gehörig wirken.

Höchst rührend sind beyde Arien Agathens und ihr Duett mit Aennchen, deren freundliche Lieder, als Gegensätze zu dem tiefen Gefühle jener, von nicht geringerem Kunstwerthe sind. Dem. Sonntag (Agathe) sang ihre Partie sehr brav, und fand sich von Vorstellung zu Vorstellung mehr in Gesang und mimischen Ausdruck, welcher letztere ihr jedoch nur stellenweise vollkommen gelang. Weniger gelang Dem. Wohlbrück die Darstellung des Aennchen. Der Jägerchor, oder besser zu sagen, das Jägerlied im dritten Akte ist sehr kräftig und lebensvoll, und muss fast jedesmal wiederholt werden. Meisterstücke der charakteristischen Musik sind nähmlich der schauerlichen Scene in der Wolfsschlucht, die beyden Gesangstücke des Caspar im ersten Akte, das romantisch phantastische Trinklied mit seiner sonderbaren Begleitung und die kraftvolle Schlussarie, die wohl für ein Finale gelten kann,

wie denn überhaupt der Charakter des Casper vom Dichter und Tonsetzer vortrefflich durchgeführt und eine gar wirksame Gestalt in einem romantischen Drama ist. Hr. Kains stellt diese Rolle mit Kraft und Fleiss dar, nur wünschten wir seiner starken Basstimme etwas mehr Metall. Auch wäre es für das Ganze sehr ersprieslich, wenn der Erbförster und Eremit in bessern Händen wären, und Herzog Ottokar (Hr. Hasloch) etwas mehr fürstliche Würde besässe.

Die ganze Musik ist zu tief, um auf das erstemal begriffen und genossen zu werden, weshalb auch Beyfall und Theilnahme mit jeder Aufführung zunehmen.

Mozart's *Zauberflöte* und *Don Juan* sind wieder einmahl über unsere Bretter gegangen, und wenn wir gleich nicht sagen können, dass beyde ihres Verdienstes und des unsterblichen Tondichters würdig ausgestattet worden wären (was bey dem gegenwärtigen Zustande unsers Opernpersonales wohl unter die Wunderwerke gezählt werden müsste); so halten wir es doch für unsere Pflicht, eine kurze Relation über die Darstellung dieser Meisterwerke abzustatten. Hr. Wallbach, als Schauspieler in mehrern Rollen mit dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen, wagte seinen ersten Versuch im Gesange als Don Juan — wahrlich ein kühner Versuch! — und wenn wir gleich nicht behaupten wollen, dass er als Sänger eben so brav sey, wie im recitirenden Drama, ja nicht einmahl, dass er die Idee des Wüstlings, der in der Mayenblüthe seiner Sünden dahingerafft wird, mit all der nöthigen Kraft und Lebendigkeit versinnlicht habe, so ist doch nicht zu läugnen, dass er viel Verdienstliches leistete, und vielleicht in einem kleinen Lokale vortheilhafter wirken würde, denn seine Stimme ist zu schwach für unser Haus, und er konnte in den Ensemble-Stücken nicht durchgreifen. Sein Spiel (was doch bey Don Juan sehr in Betracht kommt, und für dessen Mangel selbst eine kräftige Stimme nicht ganz entschädigen kann) zeigt von lobenswerthem Studium, wenn es gleich noch nicht immer gleich, und öfter nicht keck und frevelhaft genug erschien, was sich vielleicht in spätern Wiederholungen noch ändert.

Dem. Wohlbrück (Donna Anna) ist noch zu sehr Anfängerin, um sich ganz in die Tiefe dieser äusserst bedeutenden Partie hinein zu denken, und sie liess in Bezug auf den Ausdruck noch manches zu wünschen übrig; vorzüglich gelang ihr die grosse Arie des zweyten Aktes. (Glücklicher war sie mit der Darstellung der *Königin der Nacht*, welche nicht nur ihr jenen überströmenden Applaus verschaffte, der seit dem Verlust der Mad. Grünbaum täglich seltner wird, sondern zugleich uns die gewisse Hoffnung gewährte, in ihr eine Sängerin heran reifen zu sehen, welche die grossen Partieen der Mozart'schen Opern einst wieder zu geben im Stande seyn wird.

Von Dem. Schlager (Elvire) können wir freylich keineswegs behaupten, dass sie alle Forderungen dieser schwierigen Partie erfüllte, doch leistete sie manches Gute, und es durfte für eine Sängerin von so schwacher Stimme schon lobenswerth seyn, jene ohne Fehler durchgeführt zu haben. Hr. Pohl scheint sich (mit Ausnahme des Tamino) auch in der französischen und italienischen Musik besser heimisch zu fühlen, als in Mozart'schen Werken und sein Don Ottavio zeigte nur einzelne gelungene Momente. Hr. Kains eignet sich ganz zur Darstellung des Gouverneurs und gab selben vorzüglich gut. Wir haben uns die erfreulichste Erscheinung des Ganzen zum Schluss gespart, nämlich Zerline, welche wir in langer Zeit nicht so liebenswürdig sahen, so lieblich hörten, als von Dem. Sonntag, die von der Natur dazu gebildet scheint, uns das lebensfrische Landmädchen im zartesten Lichte darzustellen. Wir sahen in früheren Zeiten zwey sehr bedeutende Künstlerinnen in dieser Rolle, doch eignete sich die eine mehr zu ernsten Charakteren und hatte zu wenig Humor, während eine zweyte uns etwas mehr gab, als die gewöhnliche, allen Mädchen angeborne Gefallsucht, so dass Dem. Sonntag selbst vor jener der Vorzug gebührt, denn sie war ganz Lust und Liebe, und doch zugleich — ganz Unschuld.

Die Direction hatte Alles für die äussere Ausstattung gethan, Garderobe und Decoration waren anständig, letztere sogar prächtig zu nennen, die Chöre reich besetzt, das Orchester zeigte sich seines alten Ruhmes würdig — nur das Publikum erschien heute über alle Massen streng und kalt; es hatte sich zwar in solcher Menge eingefunden, dass schon zeitig das Haus überfüllt war, und eine grosse Anzahl Schau- und Hörlustiger unverrichteter Sachen wieder zurückgehen musste, aber während der ganzen Vor-

stellung wurde (mit Ausnahme der Arien der Dem. Wohlbrück und des Hrn. Pohl) kein Musikstück beklatscht, und wo sich ein Beyfall regte, dieser sogleich durch Zischen unterdruckt. Man dürfte sich diese Erscheinung durch grosse Foderungen eines mit Mozart so vertrauten Publikums, und dessen Unzufriedenheit mit der Besetzung einiger Rollen erklären wollen, dann aber hätte man doch — was sonst immer geschieht — die wohl executirte Ouverture, man hätte die Arien der Zerline und das kräftig durchgeführte Finale des ersten Aktes mit Theilnahme aufnehmen müssen, bey welchen sich — gleichfalls keine Hand rührte.

Meiningen. Auch hier wurde, am 21sten März, von der herzoglichen Kapelle im Verein mit ausgezeichneten Dilettanten ein Concert zum Besten der Witwe und Kinder des verstorbenen Kapellmeister Andreas Romberg, und darin unter andern Musikstücken eine von Hrn. Fl. Rappe gedichtete, componirte und den Manen des verstorbenen Künstlers gewidmete Trauer-Cantate gegeben.

Kurze Anzeigen.

Amusement pour le Pianoforte par A. Gerke. Oeuvr. 19. Livr. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Das erste Heft dieses Werkchens ist mit verdientem Beyfall aufgenommen worden: diesem zweyten ist derselbe Beyfall um so sicherer zu versprechen, da es dem ersten an Mannichfaltigkeit der Stücke und Eigenthümlichkeit der Erfindung oder Ausführung wenigstens nicht nachsteht, die Schreibart des Verfs aber hier klaviermässiger geworden ist, und daher die Stücke, zwar nicht eben leicht, aber doch leichter auszuführen sind. Man findet folgende Nummern: 1. Polonoise melancholique mit Trio: diese halten wir für keins der gelungensten Stücke, besonders auch darum, weil wir zu wenig Symmetrie in den einzelnen kleinern Theilen (was man musikalische Phrasen zu nennen pflegt) und zu wenigen technischen Zusammenhang, obwohl ästhetischen, darin bemerken können. 2. Walse mit Trio; eigenthümlich und sehr artig, besonders der Walzer selbst. 3. Masur en Rondeau; desgleichen. 4. Scherzo; pikant. 5. Quadrille. 6. Angloise en Rondeau: heiter und angenehm. 7. Walse en Capriccio; interessant und capriciös, wie die Aufschrift sagt. Dass sämmtliche Stücke nicht eben leicht auszuführen sind, ist schon erwähnt; besonders muss der Spieler auch an weite Griffe gewöhnt und in Sprüngen sicher seyn. Dass jedes seinem ihm eigenthümlichen Ausdruck und Ton diesem angemessene Vortragart bekommen muss, wenn es gefallen soll, das braucht nun erst bemerkt zu werden; denn es versteht sich bey allen Stücken, die eigenthümlichen Ausdruck und bestimmten Charakter in sich tragen, von selbst. — Stich und Papier sind schön.

Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra, La Cage, (der Käfich) comp. — — par C. Lebe. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Der Ref. kennet die Oper nicht, zu welcher diese Ouverture eigentlich geschrieben ist, und überhaupt noch keine Composition des Hrn. L.'s; er glaubt aber aus dieser Ouverture denselben Talent für das Heitere und Gefällige, Kenntniss der Instrumentation und Erfahrung über Instrumentaleffekte zutrauen zu können. Die Ouverture fängt mit einem kurzen Adagio an, wo die melodiösen Soli verschiedener Blasinstrumente mit den wenigen abwechselnden Akkorden der Quartette die Aufmerksamkeit erregen; und lenkt dann fort in einem muntern und fröhlichen Allegretto, in Sechsachteltakt. Das Ganze dauert nicht länger, als die, von Rossini, den italienischen Opern gewöhnlich vorgesetzten Ouverturen, und dürfte am meisten den Directionen als Vor- oder Zwischenspiel zu Lustspielen zu empfehlen seyn. Es ist zu wünschen, dass der Verf. sein Talent für's Heitere und Fröhliche in der Composition weiter ausbilde und ihm treu bleibe; denn daran haben wir Deutschen nie Ueberfluss gehabt und jetzt fast gar Mangel.

Berichtigung.

In No. 9. dieser Zeitung S. 132. Z. 14. und 15. lese man: Sängern statt Singerinnen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. **№. 16.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1810;
besonders in Hinsicht auf die Oper.
(Fortsetzung.)

Diess war nun der Zustand der deutschen Bühne in Wien, als, grösstentheils durch Gottscheds und anderer Leipziger Einfluss, die entscheidende Revolution im deutschen Theaterwesen hereinbrach und auch nach Wien erscholl; die nämlich, welche das Theater vom Grunde aus reformiren und nach dem Muster der Alten — oder vielmehr nach der Art, wie die Franzosen die Alten aufgefasst und in ihrer Weise nachgeahmt hatten — umgestalten sollte. Durch viele Bemühungen gelang es 1747 dem Schauspieler Weidner, ein regelmässiges, ganz ausgeführtes und in Versen geschriebenes Trauerspiel, *die Allemannischen Brüder*, gedichtet von Krüger, zur Vorstellung zu bringen. Die Neuheit reizte, die Kasse befand sich wohl dabey: nun schaffte auch der Director, Sellier, regelmässige Stücke herbey, und engagirte sogar Schauspieler aus Sachsen, namentlich den verdienten Koch; welche Fremden den 15ten Jun. 1748, im Trauerspiel *Essex*, zum erstenmale und mit grossem Beyfall auftraten. Dass ein grosser Theil des Volks sich die selbsterfundenen Späse seiner frühern Lieblinge nicht wollte schmälern, viel weniger rauben lassen; dass es deshalb bald Parteyen und Streit gab; dass an die Spitze der Volkspartey eben jene Spassmacher, Prehausen, Weiskern und Kurz traten, Koch'n das Leben sauer machten, bis dieser wieder abging etc. werde hier nicht weiter ausgeführt, da es, wenigstens direct, die Oper nicht anging. 1751 übernahm Baron Lopresti, wie früher die ausländische, nun auch die deutsche Buhne, und liess, wiewohl ein Ausländer, das angefangene Neue nicht fallen; versuchte vielmehr, ihm durch nicht seltene Aufführung übersetzter Goldoni'scher, Corneille'scher und Voltaire'scher Stücke einen festern Grund unterzulegen. Jeden Donnerstag wurde ein Trauerspiel und stets den dritten ein neues aufgeführt; auch beschränkte die jetzt zuerst eingeführte Theater-Censur jene extemporirenden Komiker in ihren Frivolitäten, derb neckenden Anspielungen und sonstigen Keckheiten; womit sie ihnen und ihrer ganzen Spasshaftigkeit allerdings grossen Schaden brachte. So gewann die Partey der „Neuen." Diese wurden denn auch, wie es nicht anders seyn konnte, vom Hofe begünstigt: aber, liberal und dem Volke seine Späse gönnend, so lange sie nur nicht von der einen oder der andern Seite zu weit ausschweiften, nahm er sich erst 1752 jeder Bühne direct an und führte so eine neue Periode für dieselbe herbey. Maria Theresia nämlich hob die bisherigen Privilegien (mit kaiserlich-reicher Entschädigung der Privilegirten) auf; übertrug die obere Direction auch dieser Buhne, dem Grafen Franz Esterhazy und dem Grafen Durazzo, die nähere Aufsicht über dieselbe aber dem Magistrat, dessen Commissarien mit denen des Hofs in der Verwaltung conferirten; auch warf sie eine ansehnliche Summe zur Erhaltung guter und auch in die Augen fallender Vorstellungen aus — und was der zweckmässigen und dankenswerthen Vorkehrungen mehr waren. Die Kaiserin wenniger, als mehrere Grosse des Hofs und hohen Adels, wünschten jetzt aber neben dem deutschen ein französisches Schauspiel; und auch diess kam, nebst französischer Operette, schnell zu Stande. Nach dieser neuen Verfassung bestand nun im Kärthnerthor-Theater das deutsche Schauspiel aus 14 Schauspielern und 13 Schauspielerinnen, das Ballet aus 6 Solo-Tänzern und 4 Solo-Tänzerinnen — die unterge-

ordneten Personen ungerechnet, die bey beyden aushelfen mussten; (Orchester: 22 Personen;) im Theater nächst der Burg, das französische Schauspiel, aus 12 Acteurs, 10 Actrizen, das Ballet aus 3 Solo-Tänzern und drey Solo-Tänzerinnen — auch hier die untergeordneten Personen bey beyden unerwähnt. Allein, ohngeachtet aller Bemühungen beyder Gesellschaften, die regelmässigen Stücke auch in der Gunst des grössern Publikums empor zu bringen, wurden die extemporirten doch von diesem noch immer weit lieber gesehen, mithin weit mehr besucht und reichlicher unterstützt. So wurden denn auch die Vorstellungen der „neuen" Deutschen allmählig wieder seltener, und es wäre vielleicht wieder eine Trennung des Hofs und der Vornehmen vom grössern Publikum in jener Hinsicht, zum Nachtheil aller Parteyen zu Stande gekommen, hätte nicht (Ende 1760) Graf Durazzo, jetzt einziger Director, mehrere ausgezeichnete Schauspieler für jene neuen deutschen verschrieben, wären nicht Kurz zurückgetreten, Huber gestorben — und was dergleichen günstige Umstände mehr waren. (Wir erwähnen hier nur im Vorübergehen, dass 1761 das Feuer in einigen Stunden, nach der Vorstellung de *Don Juan*, das Kärnthnerthor-Theater gänzlich verzehrte. Der Wiederaufbau desselben wurde baldigst wieder begonnen, und das neue Haus durch die deutschen Schauspieler 1763 wieder eingeweiht.)

Obschon die angeführten Bemühungen, und die mancherley zusammentreffenden günstigen Umstände die Uebermacht der oft erwähnten extemporirten Burlesken brach, so stürzten sie sie dennoch nicht; dies thaten erst: 1) die, damals noch gar nicht, wie jetzt, gewöhnlichen, und eben darum so entschieden eingreifenden Flugblätter, die zahlreich gegen sie versteuert wurden, und die in dem mitunterlaufenden Schmutz und Unsinn jener Volksstücke allerdings Gründe, sie zu bekämpfen, fanden; 2) die jetzt erscheinenden Volkslustspiele, die mit eben so viel national-komischem Geist und poetischer Laune, aber zugleich mit weit mehr Plan, Zusammenhang und Ordnung, als jene blos entworfenen, ausgeführt waren und trefflich vorgestellt wurden — Stücke, die, unerwartet, sehr zahlreich und in reissender Schnelle, aus einem genialen, sehr talentvollen, und das Publikum sichtig fassenden Autor hervorquollen. Die besten jener Flugschriften waren von Sonnenfels, die eifrigsten von Klein; jener Regierungsrath und Professor, dieser, Theater-Secretair;) die gemeynten Lustspiele sind die, von Hafner, von denen manche, wie *die Schwestern von Prag*, *das Sonntagskind* etc. noch jetzt belustigen. (Hafner starb sehr jung. Da er in dem, was er geliefert, offenbar mit schnellen Schritten aufwärts ging, hätte man von ihm wahrscheinlich noch Treffliches, vielleicht gar ein für immer begründetes, wahrhaft deutsches originales und nationales Lustspiel erhalten können. Da Hafner den Wienern so wienern eigene Charakterspiele bewiesen hatte, so könnten lustige Originalstücke — nicht nur erfinden und aufführen, sondern auch niederschreiben: so folgten in kurzem ihm Viele nach, nur aber, leider, nicht mit seinem Talente und Humor. Klein und Lautes gaben vorzüglich Stücke aus der Wiener Localität und für sie; Hensfeld wollte höher hinaus. Dass jene, so wie Hafner, doch noch etwas von Humoristen, nur unter andern Namen und andern eingekleidet, beybehielten, war klug, war sogar nöthig, und ein Hauptgrund ihres Sieges. —

1761 erhielt der Directorium über beyde Theater der um dieselben und das Wiener Schauspielwesen überhaupt so reichverdiente Graf Spork: der Tod Franz I. im folgenden Jahre und die nunmehrige Mitregentschaft Josephs II. hinterten aber der Veränderungen, und der schnellen Wechsel in diesen Veränderungen so viele bey — übernahmen doch z. B. innerhalb zehn Jahren sieben verschiedene Pächter der Theater-Institute und giengen fast alle zu Grunde — dass wir, sie im Einzelnen zu berichten, lieber ganz unterlassen; zumal da dies in der Kürze zu thun unmöglich wäre, und das Institut, von welchem in der jetzigen Periode hier zunächst die Rede seyn muss, die italienische Oper nämlich, bey allen diesen Veränderungen unabwandt und auch, im Ganzen genommen, den bisherigen Gang weiter fortsetzte. Wir finden bey diesem Institut jetzt noch als Kapellmeister und Componisten den achtungswürdigen Florian Gassmann; an Solo-Sängern 7, an Solo-Sängerinnen 10 Personen, welche weniger eminente Talente, als eine bedeutende Geschicklichkeit und ein sehr gutes Ensemble aufwiesen. Da täglich in beyden Theatern gespielt wird, hat man auch zwey Orchester gebildet, von denen jedes, nicht stark, aber gut besetzt ist, in dem Verhältnis von 6 ersten

6 zweyten Violinen, 3 Contrebässen etc. Als Maasstab für die Leistungen der italienischen Bühne kann gewissermassen dienen, dass sie in der Zeit der Uebernahme des Theaters durch den Grafen Cobary, (1770,) bis zu dessen Zurücktreten, (1776,) 65 neue Opern gab. Wir nennen sie nicht, denn alle sind seitdem verschollen, bis auf *Orfeo e Euridice*, und allenfalls *Paride ed Elena*, beyde von Gluck, die, mehr in Frankreich, als in Deutschland, sich erhalten haben, und nur jetzt auch unter uns, wenn nicht auf die Bühnen, doch zum Privatgebrauch für Kenner und Liebhaber, wieder hervorgezogen worden sind.

Da, wie eben erwähnt, im Jahr 1776 Graf Cobary die Unternehmung aufgegeben hatte, so Mancher vorher, auch bey Einsicht, gutem Willen und löblichem Streben, zu Grunde gegangen war, dadurch Andere abgeschreckt, die Verwirrung aber und die Kosten sehr hoch gestiegen waren: so nahm endlich der Hof das Theaterwesen wieder in seine unmittelbare Obhut. Ohne grosse Veränderungen konnte man es nicht fortsetzen. Man fing damit an, alle ausländische Schauspieler und Operisten (folglich auch die italienischen) zu entlassen. (Auch Noverre's vortrefflicher, doch zugleich äusserst kostbare Ballete hatten ihr Ende erreicht.) Dem deutschen Schauspiele wurde das Burgtheater eingeräumt. Es erhielt den Namen Hof- und National-Theater und wurde auf Rechnung des Hofs verwaltet. Zugleich wurde bekannt gemacht, für das Kärnthnerthor-Theater werde kein ausschliessendes Privilegium weiter ertheilt werden; es könne jede in- oder ausländische Truppe dort Vorstellungen, aber auf eigene Rechnung geben. Kaiser Joseph liess wöchentlich viermal deutsches Schauspiel aufführen; und die Eintrittpreise waren bestimmt: eine Loge im ersten und zweyten Stock, drey Gulden; erstes Parterre 1 Gulden, zweytes, 20 Xr.; dritter Stock, 30 Xr., vierter, 7 Xr. Anfänglich fand diese erneute Bühne, wie alles, was von Joseph ausging, vielen Widerstand: die tägliche Gegenwart und thätige Theilnahme des Kaisers aber füllete nach und nach dennoch das Haus; auch wirkte gewiss zu diesem Erfolge mit, dass alle gute deutsche Stücke, und meistens vorzüglich aufgeführt wurden. (Unter den Mitgliedern wird es genug seyn, die trefflichen Brockmann und die Jaquet zu nennen.) — Die Verstattung, auf dem Kärnthnerthor-Theater Vorstellungen zu geben, benutzte, nach schnell vorübergegangenem andern Versuch, eine, zum Theil aus entlassenen Mitgliedern der vorigen gebildete, neue italienische Operngesellschaft. Sie spielte auf eigene Rechnung, war fleissig und gut, und erlangte darum das Recht, in den vom deutschen Schauspiel freygelassenen Tagen auch auf dem Burgtheater Vorstellungen zu geben. Sie bestand aus 7 Solo-Sängern und 6 Solo-Sängerinnen; unter diesen die Cavalieri. Auf dem Kärnthnerthor-Theater wechselte mit ihr Wäser, der aus Preussen angekommen war mit einer Gesellschaft, stark an Zahl, sich versuchend mit deutschem Schauspiel, deutscher Oper und Ballet: aber diese Gesellschaft war in allen dreyen ohngefähr gleich schlecht und ging gar bald zu Grunde.

Es war damals noch, wie in allem, so im Theaterwesen, Kaiser Josephs Lieblingsgedanke, sich, wiewohl er die italienische Oper gern hatte, auch dadurch als deutschen Kaiser zu erweisen, dass er alles Deutsche vorzüglich begünstigte; alles möglichst in deutscher Sprache und nach deutscher Weise haben wollte. Dieser Gedanke, seine vielseitigen Kenntnisse, seine grosse, rasche Thätigkeit und seine Liebhaberey an Theater und Musik (für beyde besass er bekanntlich auch selber ausgezeichnete Talente, Einsicht und Geschicklichkeit) brachten in kurzem Vielerley hervor, was auf die eine oder die andere Weise von wohlthätigem Einfluss ward, und von noch wohlthätigerem hätte werden müssen, wäre Josephs Wille immer so befolgt worden, wie das allerdings hätte geschehen sollen. Schon im Jahr 1777 wurde z. B. auf seinen Befehl und unter seiner eigenen Nachhülfe der Plan zu einer Pflanzschule für's Theater, und zur Errichtung und Auswahl einer Theaterbibliothek ausgearbeitet; auch beydes gar bald, bis auf einen gewissen Grad, in's Werk gesetzt. Es wurde bekannt gemacht, jeder Dichter, der ein Theaterstück liefere, das wirklich aufgeführt werden könne und aufgeführt werde, habe die gesammte dritte Einnahme als Honorarium zu beziehen. Bald liess Joseph auch eine förmliche Gesetzgebung für die Mitglieder des Theaters ausarbeiten, woran es bis jetzt gänzlich gefehlt hatte, und wobey die Pariser Gesetze der königlichen Schaubühnen zu Grunde gelegt wurden. Gegen Ende des Jahres machte Kaiser Joseph sogar den Versuch, eine ursprünglich deutsche Oper, die nicht übersetzte oder

bearbeitete Stücke gäbe, zu begründen. Er wählte selbst zur ersten Probe ein kleines Werkchen von Umlauf, das nur vier Singpartieen und einen Chor hatte: *Die Bergknappen*. Das ganze Gesellschaftchen bestand aus Dem. Cavallieri, Mad. Stierle, Hrn. Ruprecht und Hrn. Fuchs, von denen die beyden letztern sogar noch nie eine Bühne betreten hatten. Umlauf war ihm als Musikdirector, Heinr. Müller (ein feiner Kopf und gewandter Mann) als Regisseur vorgestellt. Joseph ergötzte sich selbst an den Zurüstungen, an Proben etc. das neue, kleine Unternehmen, das erst verlacht und verspottet wurde, errang sich selbst, da es nun (am 17ten Februar 1778) zur öffentlichen Darstellung kam, grossen, und bey den Wiederholungen bald allgemeinen Beyfall. Sogleich vermehrte Joseph nun die Gesellschaft mit zwey Sängern und einer Sängerin; und so gab sie im Laufe dieses Jahres dreyzehn neue, theils grössere, theils kleinere Singspiele: und die deutsche Oper war für immer begründet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Mailand, den 23sten März 1822. In meinem vorigen Briefe blieb ich bey unserer ersten Karnevalsoper stehen, und prophezeihte, des Singpersonals wegen, eben nicht die besten Aussichten für unsere künftigen Spektakel. Bey alldem hatten wir Mala mixta bonis. Die Sänger wollten sich mit Rossini retten, legten in Puccita's Oper einige Stücke von demselben ein, machten aber die Sache noch ärger. Nun ging Pavesi's neue Oper: *Antigona e Lauso* in die Scene, hatte den ersten Abend unverdienten Beyfall, lähmte aber gleich Abends darauf alle Hände, und stellte den verdienten fiasco in der reinsten Anschauung dar. So sehr ich auch Pavesi schätze, muss ich doch gestehen, dass diese Oper eine seiner schlechtesten ist, und begreife ganz und gar nicht, wie er sich diessmal in Rossini und in die kleine Trommel so hat vergreifen können.

Alles war nun auf Mayerbeers neue Oper: *L'Esule di Granada* (*der Verbannte aus Granada*) gespannt. Diese ging aber erst vergangene Woche in die Scene, und das zuweilen höchst launigte mailänder Publikum war es auch bey der Aufnahme dieser Oper. Man applaudirte im ersten Akte die Introduction, das darauf folgende Duett gar nicht; die Cavatina der Pesaroni gefiel, das Terzett und Finale hingegen äusserst wenig; im zweyten Akte hatte die schlecht gesungene Arie des Tenoristen keinen, jene der Tosi ziemlichen, und das Duett zwischen der Pesaroni und Lablache (der zu dieser Oper eigends verschrieben wurde) rauschenden Beyfall. Hier endigte die Oper, und man rief Meister und Sänger auf die Scene. Auch in der zweyten und dritten Vorstellung wurden Meister und Sänger nach dem zweyten Akte auf die Scene gerufen, und die Aufnahme der einzelnen Stücke war der des ersten Abends gleich; nur kam am dritten Abende das grosse Rondo der Pesaroni hinzu, welches ebenfalls Beyfall hatte. Da nun der zweyte Akt dem ersten weit nachsteht, und in der letzten Vorstellung, welche mit dem Schlusse der Stagione vorgestern Statt hatte, im ersten Akte zwey Stücke und im zweyten blos eines wiederholt, überhaupt aber alles bey sehr vollem Hause mit weit grösserer Aufmerksamkeit angehört wurde, so mag das, was ich oben von der Laune der Mailänder gesagt, so ziemlich wahr seyn. Uebrigens hat die herrliche und prachtvolle Musik der Introduction dem Verlaufe des ersten Akts viel geschadet, denn diese wiegt eine ganze Oper auf, und würde gewiss eine der schönsten seyn, die je geschrieben wurden, wäre sie nicht etwas zu lang, welcher Fehler auch den übrigen Stücken der Oper anhängt. Doch es lohnt sich der Mühe, Ihre Leser, wenn auch nur einigermaassen, mit dieser Introduction bekannt zu machen.

Sie beginnt bey heruntergelassenem Vorhange mit einem kurzem Instrumentalsatze (der zugleich die Stelle der Ouverture vertritt) aus C moll, in dunkler Haltung und gebundenem Style, der auch die erste Scene, die Berathschlagung der Verschworenen in dunkler Nacht, passend vorbereitet (S. musikalische Beylage No. 1.) Bald aber nimmt das Thema eine marschartige Wendung, der Vorhang hebt sich und man sieht einzelne Pelotons der Zegris die Gegend durchspähen, ob sie menschenleer sey, Wachen ausstellen etc. Nachdem dieses geschehen, verwandelt sich plötzlich der Charakter der Musik in ein feuriges alla Breve. Die Häupter der Verschworenen (der Chor) umringen den eintretenden Ali, und überschütten ihn mit Vorwürfen

wegen seines Zauderns (S. musikalische Beylage No. 2.) Ich lege diesen Chor ganz bey, da seine Figur unter den mannichfaltigsten Beziehungen in diesem Verschworenen-Rath wiederkehrt, dessen Häupter ihre Meynung immer in Recitativ-Form aussprechen, und von dem trotzigen Chor häufig, und stets mit dieser Figur, unterbrochen werden. Diese Scene endigt sich mit einem Allegro furioso in C moll (dem Bundesschwur der Verschworenen), und wird auf dem verminderten Septimenaccord von F ♯ plötzlich durch einen starken Glockenschlag unterbrochen, der die Oeffnung der Moschee und den Anbruch des Tages anzeigt. In weiter Entfernung hört man hinter der Scene ein Harfenpräludium, welches die Annäherung der Procession verkundet, die, um den glücklichen Ausgang der Schlacht und die Rückkehr des Königs zu erflehen, sich in den Tempel begiebt; die Verschworenen verstummen. Nun beginnt der interessanteste Theil der Introduction, nämlich die Procession und die Preghiera. Sie beginnt mit einem religiösen Thema von vier Waldhörnern (dessen letzte Takte als Refrain auf sehr verschiedenartige Weise im Laufe dieser Scene wiederholt werden), während dessen die Imans aus der geöffneten Moschee der Procession entgegen ziehen. Jetzt singt Azema (die Primadonna) hinter der Scene dieses Thema als Preghiera, bloss von der Harfe begleitet, bis zum Refrain, wo die Waldhörner wieder ppmo einfallen. In diesem Augenblicke erscheinen die ersten Reihen der Procession auf der Bühne, und die Verschworenen ziehen sich zurück, Tod und Verwünschung auf das Haupt des Königs rufend. Diese zwey Takte der Verschworenen, Allegro ♯ Takt, die ohne weitere Vorbereitung in das ♯ Adagio der Preghiera hineinstürmen, und ohne weiteres Ritornell sich in das ♯ der wiederkehrenden Waldhörner verlieren, sind von ganz eigener Wirkung. Nun tritt Azema auf, und singt eine kleine Cavatine; hierauf begiebt sich der ganze Zug in den Tempel, aus dessen Innerm wieder die Preghiera erschallt, diesmal aber zwischen Azema und dem Weiber-Chor dialogisirt, und ausser der Harfe im Tempel noch mit einer neuen Figur in der Orchesterbegleitung bereichert. Auf diesen Punkt ist der Theatereffekt der Preghiera am höchsten gesteigert. Das ganze Stück wurde auch den letzten Abend da Capo gerufen. Es war mir indess nicht möglich, irgend etwas davon in der Musik-Beylage zu geben, da das Ganze zu lang dazu ist, und doch zu verkettet, um eine Trennung zu gestatten. Lieber benutze ich daher den kleinen Raum meines Notenblattes, um eine Anschauung der mannichfachen Wendung zu geben, womit der Meister in der Stretta der Introduction ein höchst einfaches Thema von bloss vier Noten immer auf eine neue Weise wiederbringt. Im Anfange, da man die Musik des herannahenden Heeres von weitem vernimmt, spielen es vier Pauken im Orchester Soli (S. Beylage No. 3. (a)); die Trompeten hinter der Scene wiederholen das Thema mit einer einfachen Hornbegleitung (S. Beylage b); nun singen es die Acteurs 4stimmig mit steten Imitationen (c); endlich dass das wiederkehrende Heer begleitende Chor im Unisono, während das Orchester, ganz verschieden vom drittenmale, darunter harmonisirt (d). So oft auch dieses Thema ganz, oder theilweise in dieser Stretta wiederkehrt, so geschieht es entweder mit veränderter Instrumentation, oder andern Figuren, oder neuer Harmonisirung.

Wie wohlthuend ist es übrigens nicht, nach dem ewigen Klingklang, den man das ganze Jahr hindurch gegenwärtig in Italien hört, wieder einmal Musik zu hören! Bey der Stretta dieser Introduction fragt sich der wahre Kenner unwillkührlich: „Hat Rossini je so 'was geschrieben? wird Rossini je so 'was schreiben können?“ Aber welche herrliche Wirkung wusste Mayerbeer nicht mit seinen vier Noten auch auf das ungebildetste Ohr hervorzubringen! Wahrlich in ihm wird man des grossen Voglers würdigen Zögling gewahr, dem man nebst seinen harmonischen und contrapunktischen Schätzen auch Geist, Geschmack und Originalität zugestehen muss, da er uns in seiner *Margarita* und in dieser neuen Oper viele Beweise davon gegeben. Was nun die übrigen Stücke des ersten Akts betrifft, so ist das köstliche Terzett mit seinem vorausgehenden grossen Recitative, das Finale mit seinem kanonischen Quintette gewiss meisterhaft gearbeitet und sehr schön zu nennen; aber selbst mehrere unpartheiische Mailänder wissen sich die kalte Aufnahme beyder Stücke nicht zu erklären, und sagen dabey: il nostro publico è delle volte assai singolare. Das so sehr günstig aufgenommene Duett im zweyten Akte kann besagtem Terzette gewiss nicht an die Seite gesetzt werden, hat aber einen gewissen so genannten Theatereffekt auf das Pu-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. N°. II. 1800.

Musikalische Preisaufgabe.

Durch einen unangenehmen Vorfall, ohne des Preisrichters und Preisgebers Schuld, ist, nachdem der Preis schon ausgetheilt war, eine meisterhafte Komposition über den lateinischen Psalm: *Dixit Dominus* eingetroffen, der man kein geringeres Honorarium als von 50 Dukaten anbiethen darf. Nach geschehener Eröffnung der Devise: *Il guiderdone della virtù è la gloria*, hat sich der schon rühmlich bekannte Name Andreas Romberg vorgefunden.

Deutschland, im October, 1800.

Anzeige an das musikalische Publikum.

Bey C. F. Wappler und Beck; dann bey L. Hochenleitter und Comp. in Wien; ferner bey Breitkopf und Härtel in Leipzig; auch bey Varrentrapp und Wenner in Frankfurth am Mayn ist zu finden:

Gründliche Abhandlung über die Unnütz- und Unschicklichkeit des H *im musikalischen Alphabete, oder: Wiederhergestellte reine deutsche Musikleiter: nebst einer, die künstlichen Töne betreffenden Anmerkung, und einer seltenen Kupfertafel zum Klaviere. Von einem Freunde der Tonkunst. Herausgegeben und mit einer Vorrede begleitet von J. F. Schwanenberg.* Wien und Leipzig 1797. Sehr schöne mit anpassenden Vignetten gezierte Ausgabe in 4. Konst brochirt 45 Xr. im 20 Fl. Fuße, oder 12 Gr. Sächs. Courant.

Ein Theil der Vorrede.

Unter der grosen Anzahl verschiedener musikalischer Schriften, die besonders seit den vortrefflichen Herausgaben des rühmlichst bekannten Herrn Martin Gerbert, Fürstabtes zu St. Blasien, die Litteratur der göttlichen Tonkunst bereichert haben, findet sich doch keine von dem Inhalte derjenigen, womit ich hier den eifrigen Verehrern der Musik aufzuwarten die Ehre habe.

Viele der berühmtesten Musikgelehrten, besonders dieses Jahrhunderts, (welche in der Abhandlung getreulich zitirt werden) geschieht schon Erwähnung von der sehr unschicklichen Ordnung, die, seit der Zeit, als sich das unnütze H eingeschlichen hat, in dem musikalischen Alphabete herrscht, und doch erschien niemals eine besondere Abhandlung darüber, welche, meines Erachtens, zur Wiederherstellung der ehemaligen alphabetischen Ordnung schon lange zu wünschen gewesen wäre, besonders, da bey mancher Lehrart in diesem Falle, Undeutlichkeit oder Unterschied gegen Andere obwaltet. Endlich begann einer meiner vormaligen Scholaren in der Musik (dessen Name schon vorkömmt) aus freyem Lieblingsgeschäfte, über die gedachte konfuse Ordnung des musikalischen Alphabets eine besondere, und ich muß gestehen — gemeinnützige Abhandlung abzufassen, wozu ich auch einen Theil der berühmtesten Autoren aus meiner musikalischen Büchersammlung mittheilte, so, daß gesagt werden kann, „der Herr Verfasser hat aus den besten Quellen geschöpft."

Um nicht etwa Einwürfe dawider erwarten zu dürfen, hat der Hr. Verf. diese Abhandlung nicht nur mit eigenen guten Gründen und Beyspielen unterstützt, sondern auch und hauptsächlich mit den ausgesuchtesten Beweisen der vorzüglichsten Gelehrten unsers musikalischen Staates auf das sorgfältigste belegt, u. s. w.

Der Herausgeber.

Gedanken und Bemerkungen eines grosen Freundes und Kenners der Musik im ganzen Umfange über gegenwärtiges Werkchen.

Diese Abhandlung, die zwar der Verfasser (vermuthlich aber nur im scherzhaften Sinne) der deutschen musikalischen Nachkommenschaft gewidmet hat, ist in mehr als einer Hinsicht dem musikalischen Publikum sehr zu empfehlen, denn auserdem, daß darin vorzüglich das wahrhaft Unschickliche des H in der deutschen Gamme, und dann eine bessere Ordnung in den Benennungen der Klänge (Töne) oder Noten dargestellt wird; auserdem ferner, daß sie zugleich eine Erzählung der Entstehung des musikalischen Alphabetes und der in selbigem vorgefallenen Veränderungen, (die Manchem, besonders unter der Zahl derjenigen, die, neben dem ausübenden, auch an dem edlen wissenschaftlichen Theile der Musik Geschmack finden, angenehm seyn muß) überdies noch, verschiedene aufklärende Anmerkungen enthält; so dienet sie auch dazu, den Oberhand zu nehmen scheinenden Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch ein und an-

blikum für sich, e cio basta. — Die Pesaroni ausgenommen, welche in dieser Oper eigentlich erst zu gefallen anfing, war unser berliner Maestro mit seinen Sängern eben nicht gut daran, denn selbst Lablache sang immer mit heiserer Stimme.

Mailand. Vermischte Nachrichten. Verwichenen Winter gaben die beyden Künstler. Hr. Vimercati und Hr. Schoberlechner, ersterer auf der Mandoline und letzterer auf dem Fortepiano, zwey Concerte im hiesigen Theater alla Scala, und zwar mit Beyfall. Zufälligerweise konnte ich beyden Concerten nicht beywohnen. — Rossini ist in den Ehestand getreten. Seine Vermählung mit der Sängerin Colbran wurde den 15ten dieses zu Castenaso, unweit Bologna, wo letztere ein Landgut hat, vollzogen. Einige Tage nachher reisten beyde nebst den Sängern David, Nozzari und Ambrogio, die sämmtlich so eben aus Neapel in Bologna angekommen waren, nach Wien ab. Hier wird Rossini seine *Zelmira* in die Scene setzen, sodann über Paris nach London gehen, daselbst eine neue Oper componiren, darauf aber wieder nach Wien zurückkehren, und auch da eine neue Oper schreiben, wozu er den hiesigen Dichter Romani um ein Buch ersucht hat. Was nun die Colbran betrifft, so ist diese, aus Spanien gebürtige, ausgezeichnete Sängerin zwar über die vierzig hinaus; allein sie ist reich, und der ohnehin ziemlich wohlhabende Rossini wird durch diese Heyrath und die ihm bevorstehenden schönen Summen Geldes, die er sehr liebt, einst der reichste Componist, den es je gegeben hat. Jemand (vielleicht ein Spassvogel) zu Bologna machte bey Gelegenheit dieser Vermählung folgendes Distichon:

Etsi calcle est mulier pulcra marito:
Venturum etiam quis negat inde genus?

Hr. Abbate Gironi, Bibliothekar auf der hiesigen kaiserlich königlichen Bibliothek Brera, sagte mir neulich, dass er gegenwärtig ein Werk über griechische Musik schreibt. Was es eigentlich ist, kann ich um so weniger begreifen, da nach seiner eigenen Aeusserung sich über diesen Gegenstand wenig oder gar nichts mit Gewissheit sagen lässt. — Der berühmte Violinspieler Paganini befindet sich nach einer langen Abwesenheit wieder hier in Mailand, und gedenkt nächstens ein Concert zu geben, sodann aber eine Kunstreise nach Deutschland zu unternehmen. Ich fragte ihn dieser Tage scherzweise, ob er auf seinem Instrumente seither Fortschritte gemacht habe? er antwortete mir: „Ja! und ich kann jetzt sogar die Begleitung des Orchesters entbehren!“ In der That höre ich sowohl von ihm als von andern, dass er sehr schwere Variationen mit eigenem Accompagnement spielt. — Hr. Luigi Pini, Musikdilettant, überreichte letzthin J. Maj. der Herzogin von Parma ein von ihm erfundenes tiefes B-Waldhorn mit acht Klappen, worauf man in allen Tönen der chromatischen Leiter, ohne Krummbögen zu gebrauchen, spielen kann. — Im letzten spät herausgekommenen December-Hefte der *Biblioteca italiana* befindet sich ein langer Brief des Hrn. Carpani in Wien an den Herausgeber dieser Zeitschrift, worin über den Mangel an Gesang der heutigen deutschen Opern, namentlich des Weber'schen *Freyschützen* geklagt wird. Keine Melodie (heisst es) wird fortgeführt, und kaum erscheint sie, so verschwindet sie auch. Das Ganze gleiche den Glorien einiger alten Mahler, in welchen man bloss etwas weniges von den Köpfchen und Gliedmassen der Engel gewahr wird: übrigens machen Mozart, Weigl u. a. m. eine Ausnahme hiervon. Zum Schlusse wird bemerkt, dass Rossini und Mercadante die europäische Musik gerettet haben (Rossini e Mercadante salvarono la musica europea). Letzteres abgerechnet, möchte ich Hrn. Carpani nicht Unrecht geben. — Kürzlich lasen wir in der Neapolitaner Zeitung ein langes Raisonnement über Rossinische Musik überhaupt, welches um so mehr auffiel, da sich Rossini zur selben Zeit gerade in Neapel befand. Das Ganze ist eine mit verfälschten Ingredienzen zubereitete Quintessenz eines sehr grossen Artikels gegen Rossini aus der *Antologia di Firenze*, die in ihre bittere Arzney auch den herben Extract eines französischen Artikels, ebenfalls gegen Rossini gerichtet, aufgenommen hat. Der Neapolitaner Artikel sagt uns von allem diesem nichts, und tritt mit einem Gespräche auf. Ueberzeugt, dass dieser Aufsatz für die Leser Ihrer Zeitung manche belustigende Stelle enthält, theile ich Ihnen einen Auszug desselben mit. — Das Gespräch besteht zwischen einem Kapellmeister und einem jungen eleganten Herrn, deren Streit endlich durch den Beytritt eines ehrwürdigen, mit tiefen musikalischen Kenntnissen ausgerüsteten Mannes ausgeglichen wird. Kürze halber nenne ich den Kapellmeister A., den jun-

gen Herrn B., und den ehrwürdigen gelehrten Musiker C.

A. Was haben wir neues? B. Nichts bedeutendes. Die neuesten Blätter enthalten fast gar nichts politisches, aber Lobsprüche in Menge über Rossini. A. Ist es möglich, dass dieser Mann in wenig Jahren ganz Europa behexen konnte, dass bloss er seit Adamszeiten die wahren Geheimnisse der Musik entdeckt habe? B. Und warum nicht? gefallen seine Opern nicht in ganz Europa? Wohl giebt es einige, denen Rossini's Ruhm in die Augen sticht, und welche das Genie hassen; allein zu ihrer grössten Verzweiflung ist und bleibt er die Sonne der Harmonie, vor welcher alle andere Sterne ihr bleiches Licht verbergen. A. Ihr Styl ist ganz Rossinisch, aber die jungen Herren gebrauchen mehr das Sinnliche als die Vernunft. Man unterweise seine Opern mehr den unwandelbaren Regeln des Schönen, da wird man gleich das Flittergold vom wahren Golde unterscheiden. B. (etwas hitzig) Hr. Kapellmeister! wohl kann es hierüber Debatten zugeben, allein das Factum spricht zu Gunsten Rossini's; er hält nun den musikalischen Scepter in der Hand; er vereinigt in sich den Enthusiasmus der Menge und die Bewunderung der Sachverständigen; seine Musik bildet die reichsten Schätze der italienischen Theater, und wird auch im Auslande sehr hoch gehalten. Stuttgard, Darmstadt, die beyden Frankfurt, Salzburg, wo Mozart geboren und Haydns Asche ruhet, München, welches stolz auf seinen Winter ist, verlangen jetzt nichts mehr als des Pesaresischen Schwanengesang (!!!); in Wien — A. Nicht so hitzig! Niemand läugnet ja, dass Rossini auch jenseits der Berge gefällt, aber nicht in Preussen. In Wien gefiel bloss einigermassen die *Gazza ladra* im allgemeinen tadelt man aber Rossini's Musik als leicht, weibisch und ohne alle Philosophie. Die deutschen Journale vergleichen sie mit einem Haufen Blasen von tausend Farben, und mit einer bis zur Stirne geschminkten aber schlecht gekleideten Frau (hier werden sogar die Romantiker mit ins Spiel gezogen). B. Glauben Sie mir, der Geschmack ändert sich nach einem gewissen Zirkel von Jahren. Als Sie jung waren gefielen den Damen die mit Degen und Perukken gekleideten Männer; diese Schönheiten dienen jetzt zu Masqueraden. Vor zwanzig Jahren sang man allenthalben Paesiello's Nel cor non più mi sento, jetzt aber Di tanti palpiti. Rossini ist dermalen der Tirteo Deutschlands, und Neapels Piccini, Cimarosa und Paesiello. A. Hierin liegt eben der Irrthum. Das Schöne ist nur eins und einfach, schliesst zugleich jede pompöse Zierrath von sich aus; erinnern Sie sich nur jenes griechischen Malers, der keine schöne Venus zu malen verstand, und sie daher in einem prächtigen Anzuge darstellte. C. (der endlich dem Streite ein Ende macht). Meine Herren! Mir gefallen die ältern Compositionen, weil sie die wahren Schönheiten der italienischen Musik enthalten, allein ich verachte nicht die neuern. Und wie könnte ich den Verfasser der *Agnese* verachten? Die seltene Mässigkeit (para sobriété) eines Mayrs, das Gefällige und Gelehrte eines Cherubini nicht loben? Was nun Rossini, diesen Koriphaeus der musikalischen Romantiker betrifft, so glaube ich, dass, wenn man ihn je eines Plagiats an sich selbst beschuldigt, so geschieht diess keineswegs aus Armuth, sondern aus der grossen Eile, mit welcher er componirt (doch nicht in den letzten Jahren — Der Correspondent.) Alle Meister behaupten, dass er Fehler gegen den Contrapunkt begeht, das ist theils wahr, theils steckt eine Eifersucht(?) dahinter. Er sündigt gegen die Worte, allein diese werden gegenwärtig im Theater wenig beachtet; daher nimmt er seine Zuflucht zu einem immerwährenden Conflict von musikalischen Phrasen, die aber selten eine fortgeführte Melodie und Einheit der Gedanken darstellen; dabey vergisst er, dass das Einfache das erste Element der Schönheit ist, und dass der instrumentirende Theil bloss als Hulfsmittel dienen, dass das Gehör ergötzt, nicht aber unterdrückt werden soll. Im vorigen Jahrhunderte ging man nach der Oper aus dem Theater mit ruhiger und heiterer Seele, man wünschte sie nochmals zu hören; während man in der Rossini'schen Oper vor lauter Noten gar nicht zu Athem kommen kann, und von dem lärmenden Geräusche der Instrumente, welche die traurigsten Scenen in Bacchanale in Carousels verwandeln, betäubt wird. Diess ungeachtet besitzt doch Rossini bey alldem eine grosse Menge harmonischer Vorzüge (armoniche prerogative — soll vermuthlich musicali heissen), je vielleicht besass Niemand so viele (wirklich?). Einer seiner Fehler ist unstreitig der, dass er mit denselben allzuverschwenderisch verfährt. Allein

die Ungeduld im Componiren (schon wieder?), die Sucht zu gefallen, der Mischmasch von hundert heterogenen Elementen, der Mangel an jener vom unsern alten Meistern so sehr beherzigten Mässigung, haben das glücklichste Genie, was je die Harmonie hervorgebracht, irre geleitet. Das Resultat von allem diesem ist (so schliesst der Aufsatz): die Künste haben ihren Ursprung, Fortgang und Verfall, und all unsere Bemerkungen werden den gewöhnlichen Weg keineswegs verzögern.

Recensionen.

1. *Deux Sonates pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ad libitum, comp. par Ferd. Ries.* Oeuvr. 81. (Fr. 9 Fr.) und

2. *Grande Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé, comp. par Ferd. Ries.* Oeuvr. 85. (Fr. 4 Fr.) Beyde im Verlage von Simrock, zu Bonn und Cöln.

Alle drey sind Bravour-Sonaten, berechnet auf Effectuiren; diese beyden Worte nämlich in dem Sinne genommen, wie sie die gewöhnliche Kunstsprache jetzt zu nehmen pflegt. Damit ist zugleich der Kreis von Liebhabern und Liebhaberinnen angedeutet, welchem sie bestimmt sind, und, wie mehrere ähnliche derselben Componisten, willkommen seyn werden. An laufenden und andern Passagen, an vollgriffigen Accorden und Phrasen, an scharfen, zuweilen urplötzlich nach dem Entlegensten greifenden Modulationen fehlt es so wenig, als an Lebhaftigkeit, an Angemessenheit für die Instrumente und für die Spieler, so wie an allem, was eine so grosse Routine, als Hr. R. besitzt, zu gewähren pflegt. Eigentlich neue Gedanken und eigenthümliche Art der Ausarbeitung wird man dagegen vermissen; welche aber auch jene Liebhaber und Liebhaberinnen nicht eben suchen, ja oftmals, wird sie ihnen geboten, gesucht, unbequem, ohne Effekt finden.

„Eines schickt sich nicht für alle;"

und wer verlangt, dass man ihn bey seinem Sinne und Geschmacke ungestört lasse, der muss dasselbe auch den Andern zugestehen. Die Violin ist bey den ersten zwey Sonaten nicht so ganz willkurlich, wie der Titel sagt; bey der dritten ist sie reichlich und sehr gut beschäftigt. Für Spieler von Fertigkeit und Geubtheit sind sie alle drey nicht eben schwer: erhalten sie aber, wie sie es eben wollen, durchgehends in Athem. — *Die erste jener zwey Sonaten* bestehet aus einem Allegro con brio, einem kurzen Adagio con moto, bloss als Zwischensatz behandelt, und einem Rondo Allegro; die zweyte, die uns lieber ist und auch mehr Eigenes hat — aus einem Allegro con spirito, einem gleichfalls kurzen, reich figurirten Larghetto, und einem Rondo Allegretto. Dort ist Es dur, hier D moll die herrschende Tonart. Die dritte Sonate bestehet aus einem Allegro con brio in D dur, einem Andantino con moto, aus D moll, wechselnd mit dur, und aus einem Rondo Allegro vivace, in D dur. — Beyde Werke sind sehr gut und correct gestochen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforta, in Musik gesetzt von Konrad Kocher. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Fr. 16 Gr.)

Wohlgewählte, nicht schon zu Grunde gesungene Texte; passende, gefällige, fliessende, wenn auch nicht überall neue Melodieen; leichte, doch nicht uninteressante Begleitung. In letzter hätten einige Stellen harmonisch berichtigt, mehrere von Merkmalen von einiger Unbeholfenheit befreyet werden sollen. Mehrere Nummern sind durchcomponirt; die beyden letzten sind am vorzüglichsten gelungen.

(Hierzu die musikalische Beilage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Beispiele aus der Introduction der Oper Ursule di Granada v. Kayserber.

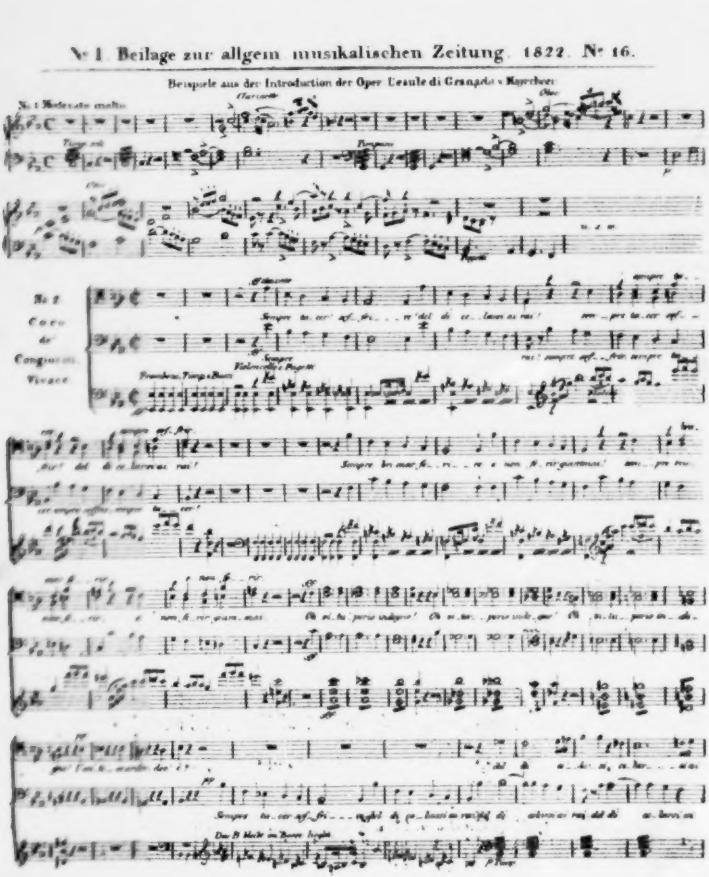

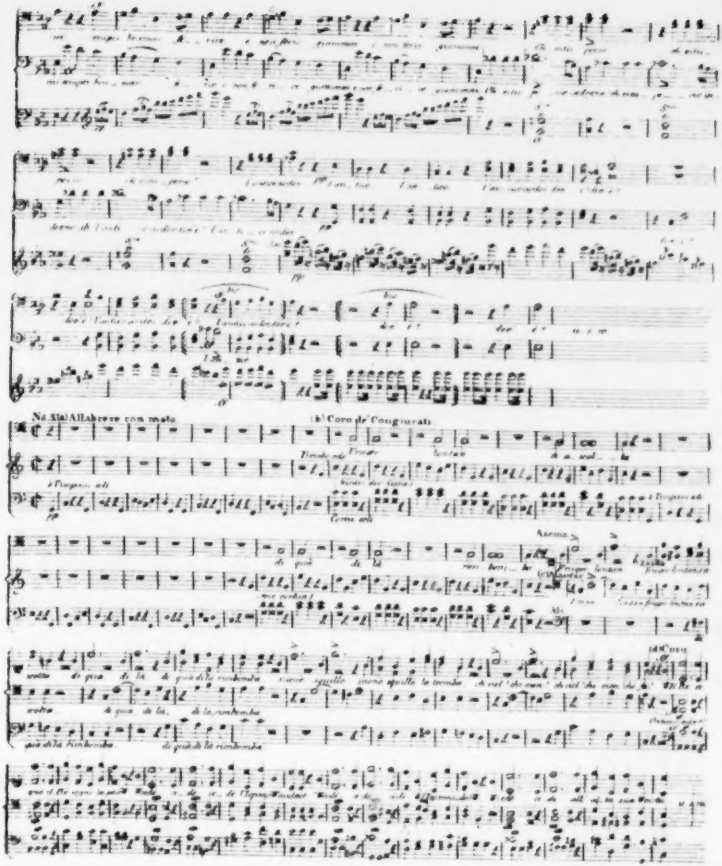
Nº XIII Allabreve con moto
(b) Coro de' Congiurati

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten April. **No. 17.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818; besonders in Hinsicht auf die Oper.

(Fortsetzung.)

In den Jahren 1779 und 1780 hatten alle diese Institute ihren bisherigen Fortgang. Kleine Episoden in ihrer Geschichte brauchen blos einiger Worte. Kinder-Komödie und Kinder-Ballet auf dem Kärnthnerthor-Theater, zum Theil durch Zöglinge der vor Jahr und Tag gestifteten Schauspielerschule besetzt, wurden (und das mit Recht) bald wieder aufgegeben; das Directorat des deutschen Schauspiels durch den bekannten Stephani den jüngern, worin die ohnehin noch schwache deutsche Oper hart bedrängt wurde, ging, da es überhaupt kein rühmliches war, bald zu Ende. (Am 13ten April begann der grosse Künstler, Schröder aus Hamburg, der 1781, obgleich nur auf wenige Jahre, Mitglied unserer Bühne ward, eine Reihe Gastvorstellungen; und zwar mit dem König Lear.) Vom 29sten Nov. 1779 an bis gegen Ende Januars 1780 waren die Theater, wegen des Abscheidens der durch alle Zeiten verehrungswürdigen Maria Theresia, geschlossen. Auf dem Kärnthnerthor-Theater siedelte sich eine französische Gesellschaft, mit Schauspiel, Operette und Ballet, an: theils war sie aber zu unbeträchtlich, theils erhielt sie sich zu kurze Zeit, als dass wir mehr von ihr zu sagen für nöthig hielten.

1781 erhielt Carl Marinelli das Privilegium, ein neues Theater in der Leopoldstadt zu errichten, welches denn auch, da das Haus schnell gebauet und eine Auswahl von Mitgliedern einer früher in Baden etc. spielenden Gesellschaft benutzt wurde, bald eröffnet werden konnte. Der Entwurf dieses Institute war gleich vom Anfang an mit Klugheit zunächst auf die, noch immer beträchtliche Anhänglichkeit an die alte, mehr bourlesque, Volks-Komik angelegt; und diesem Plane ist dieses Bühne bekanntlich bis zum heutigen Tage, im Ganzen treu geblieben. Ihre Hauptperson war bey der Errichtung Johann Laroche, eine feststehende komische Person unter dem Namen Casperle; und jener talentvolle Mann machte durch oft sehr witzige, auch wohl kecke, augenblickliche Einfälle, und als allmälig immer mehr ausgebildete volksmässig-komische Personage, grosses Glück. Da diese Theater, wiewohl in der Geschichte des Wiener Theaterwesens, ja selbst, in seinem Einflusse überhaupt, keineswegs unbedeutend, doch, seinem Zwecke und seiner Beschaffenheit nach, für unsere Absicht von, wenigstens der Hauptsache nach, nur wenigem Belang ist: so soll nur ein Weniges aus seiner spätern Geschichte gleich hier beygebracht werden. 1812 starb Marinelli; sein bisheriger Schauspieldichter, (denn allerdings bedarf solch ein blos, lokales Institut auch eigener, lokaler Poeten,) Fried. Heusler, übernahm bey der Minderjährigkeit der zwey Söhne Marinelli's, die Pachtung auf 15 Jahre. Er gab Lust- und Singspiele, Ritterstücke, Travestieen, Pantomimen und Ballete, und genoss Achtung und Beyfall. 1814 verkaufte er sein Pachtrecht an Leop. Huber, behielt aber die Direction bis 1816, wo er die Leitung des Theaters an der Wien, unter der Oberdirection des Eigenthümers desselben, des Grafen Ferdin. Palffy, übernahm und bis Ende 1817 fortführte. Dieses Marinelli'sche oder Casperle-Theater hat immer einen zahlreichen Zuspruch, und mithin, da zugleich die Direction im Aufwand Maass zu halten wusste — was bey den Hoftheatern und dem Theater an der Wien bey weitem nicht immer der Fall war — einer guten Kasse sich zu erfreuen gehabt. In der That sind ihm diese Vortheile auch zu gönnen,

da es stets seinen Zweck mit Geschicklichkeit und Fleiss zu erfüllen gesucht und durch seine lustigen Lokalstücke viel Freude verbreitet hat; auch hat die Nähe dieses Theaters, so wie seine angenehme Lokalität überhaupt, und auch seine sehr zweckmässige innere Einrichtung, zur Erlangung jener Vortheile nicht wenig beygetragen. Unter den Dichtern, die für dasselbe geschrieben, haben sich vorzüglich Bäuerle und Meisel, unter den Componisten Wenzel Müller hervorgethan. Alle diese wissen recht gut, was sie wollen, und an diesem ihrem Platze, in dieser ihrer Sphäre auch sollen; und wenn das Ausland sie geringschätzig behandelt hat, so ist das nur, weil es diesen ihren Platz, diese ihre Sphäre nicht kennt, nicht beachtet, ganz andere Anforderungen an sie macht, und ihre Produkte in ganz anderer Weise vorstellt, als sie gemeynt sind. Ref. hat sehr oft den Fall selbst erfahren, dass Fremde, vornämlich aus dem nördlichen Deutschland, mit dem Vorurtheile, das „Casperle" sey der Tummelplatz des Widersinnes und ganz eigentlicher Abgeschmacktheit, hieher kamen; aber gar bald, nachdem sie an Ort und Stelle gesehen und gehört — nur aber sich hingeben, nicht vorsätzlich widerstrebend — lachend eingestanden, sie haben sich geirrt und seyen nun bekehrt. Und so wird es, glauben wir, immer seyn, wenn nur die Leitung dieses Theaters sich nicht beygehen lässt, andere, wenn auch feinere oder höhere Zwecke zu verfolgen; an Talenten für die ihr eigenthümliche Gattung so wie an Regsamkeit dafür, bey den Dichtern, Schauspielern und Zuschauern, wird es hier niemals fehlen; wir müssten denn einmal aufhören, Wiener zu seyn, und in den allgemeinen Brey uns auflösen — was der Himmel ja wohl verhüten wird! Genug, und vielleicht hier schon zu viel, von dieser Volksbühne! —

Das kaiserlich königliche Hof-Schauspiel war jetzt zu einer Vereinigung von so mannichfachen, zum Theil so wahrhaft ausgezeichneten, ja eminenten Talenten gelangt, und gab seine Vorstellungen mit einer solchen Präcision, Würde und Wirksamkeit, wie niemals, weder vor-, noch nachher. Da wir es hier mehr mit Musik zu thun haben, wird es genug seyn, vom Personale aufzuführen: dass Brockmann jetzt seine schönste Zeit hatte, Catharine Jaquet in ihrer herrlichsten Blüthe stand, die Saus die übrige noch nicht verloren hatte, Schröder und seine Frau (seit April) Mitglieder waren, Joseph Lang und die Adamberger aufzublühen anfingen etc. Dazu nun die Neuheit und Frische der Werke der ausgezeichnetsten deutschen Dichter jener Zeit und — Shakspeare's; denn Joseph liess alles Gute geben! Und endlich, als gegen den Herbst die hohen nordischen Gäste eintrafen, und zu deren Bewirthung auch das damals treffliche Manchner Ballet, mit seinem kunsterfahrnen Meister, Crux, verschrieben worden war und Vorstellungen gab; von diesem verschönt, von den herrlichsten Talenten ausgeführt, aufs vollkommenste eingeübt und mit möglichster Pracht und Würde ausgestattet, nun Glucks Opern, *Iphigenie in Tauris*, deutsch, und *Alceste*, italienisch, gegeben wurden: da feyerten die vereinten Theaterkünste Feste, wie sie ganz gewiss seitdem in Deutschland schwerlich sind zu Stande gekommen; wie sie aber auch nie und nirgends sich auf ihrer Höhe lange erhalten können. Auch in Wien konnten sie es nicht lange; und hätten es nicht gekonnt, wäre auch gar nichts Störendes von aussen dazugetreten, schon gleichsam durch die innere Schwere ihres Gehalts und Apparats. Es ist wohl der Mühe werth, eben in diesem glänzenden Zeitpunkte, wenigstens den Personalbestand des kaiserlich königlichen National-Theaters, wenn auch nur summarisch, zu übersehen. Zur Direction, (unter dem Präsidenten, Grafen Rosenberg), zur Verwaltung und mannichfachen Beyhülfe angestellte Personen: 23; Professionisten: 60. Deutsches Schauspiel: 21 Männer, 14 Frauenzimmer, ausser allem, was zu den Statisten oder sonstigen Aushelfern gehörte. Deutsche Oper: 10 Solosänger, (darunter z. B. die Bassisten, Fischer und Gunther,) 8 Solosängerinnen, (darunter die Cavalieri, die Weiss, die Lang, die Bernasconi,) 15 Choristen, 15 Choristinnen etc. Ballet: 4 Solotänzer, 4 Solotänzerinnen, 12 männliche, 12 weibliche Figuranten. Orchester (gewöhnliches; bey besondern Gelegenheiten verstärkt): Ant. Salieri, erster, Umlauf, zweyter Kapellmeister; 6 erste, 6 zweyte Violinen, 3 Violoncelle, 3 Contrebässe und in diesem Verhältnisse die Uebrigen: 57 Personen. Die Gesammtzahl der in den Jahren 1781 und 1782 wirklich angestellten und thätigen Individuen — folglich mit Ausschluss aller für besondere Gelegenheiten Angenommenen, der Statisten, der Pensionaire etc. — 242 Personen! Besonderer Betrachtungen darüber enthalten wir uns, und

erwähnen von diesem Jahre nur noch, dass im Frühling Salieri's erste deutsche Oper, und zwar mit grossem Beyfall, gegeben wurde. Sie hiess der *Rauchfangkehrer*.

1782. Mit Schluss des Faschings war der Contrakt jener Gesellschaft beendigt und sie wurde entlassen. Die deutsche Operngesellschaft gab sogar einige italienische Opern; und die erste deutsche von Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*. Sie fand ungemeinen Beyfall. Kaiser Josephs Urtheil darüber an Mozart, so wie dessen kecke Antwort, ist bekannt. Im Ganzen trug aber, im Geiste und Vollendung der Darstellungen, jetzt das deutsche Schauspiel den Preis davon, und Joseph belohnte die vorzüglichsten Mitglieder, ausser ihren sehr ansehnlichen Gehalten, bey besondern Gelegenheiten noch ausserordentlich und wahrhaft kaiserlich. Dennoch begannen unter allen diesen Gesellschaften und mehrern ihrer vorzüglichsten Mitglieder schon jetzt Missheiligkeiten und Streitigkeiten aller Art, und wurden von Feineren, die jene Vorzüge und Vortheile beneideten, heimlich genährt, an die höhern Behörden, selbst an Joseph gebracht, und so wurde leise untergraben, was ohnehin, wie schon gesagt, in seiner Vollkommenheit nicht lange, nur länger hätte bestehen können. Das erste, ins Oeffentliche tretende Resultat war, dass mit Ende des Faschings des Jahres 1783 mehrere der ausgezeichnetern Mitglieder der deutschen Oper abgingen; (darunter Fischer, Günther mit seiner Frau etc.) die Gesellschaft nun aufgelöset, ihre zurückbleibenden Mitglieder mit den Italienern vereinigt, die Gesellschaft dieser ansehnlich, ja mit einigen der grössten Meister vermehrt wurde, und diese nun mit erneuter Gunst, erneutem Glanz, aber auch in wahrer Vortrefflichkeit auftrat. Ihr Personale an Solosängern und Solosängerinnen war jetzt: Herren: Ruprecht, Hofmann, Adamberger, Saal, Benucci, Mandini, Bussani, Ochelli, Fugnetti, Marchesi; Damen: Cavalieri, Teyber, Haselbeck, Lange, Bernasconi, Saal, Storace, Mandini, Manservisi; ihre erste Vorstellung, am 22sten April: *La Scuola dei Gelosi*, von Salieri. Noch lieferte sie, mit ausgezeichnetem Fleisse, bis Ende des Jahres neun neue Opern, von denen wir nur die nennen, welche auch in unsern Tagen noch nicht ganz vergessen sind; nämlich: *L'Italiana in Londra*, von Cimarosa, und *Il Barbiere di Seviglia*, von Paisiello. Das deutsche Schauspiel, sich noch einmal zum Kampfe durch Verdienste vereinigend, gab in derselben Zeit an neuen Stücken, meist Trauerspiele und neunachn Lustspiele.

Da im Jahre 1784 die Vorstellungen fremder Unternehmer im Kärnthnerthor-Theater zu Ende gingen, übernahm auch dieses noch der Hof auf eigene Rechnung; doch blieb es bis um die Mitte des folgenden Jahres verschlossen. Die Intrigen mehrerer Einzelnen von Bedeutung, ganzer Parteyen ihrer Anhänger am Hofe und im Publikum u. dgl. m., die indessen immer weiter gediehen waren, brachten es endlich dahin, dass die Gesellschaft der deutschen Schauspieler in eine Art Apathie versank, der berühmte Schröder um seine Entlassung einkam, Andere abgingen, die italienische Gesellschaft dagegen noch neuen Zuwachs erhielt. Mit diesen grossen Kräften und eben so grossen Vergünstigungen brachte sie in diesem Jahre sehn neue Opern zu Stande, und darunter *Il Rè Teodoro*, welche Oper Paisiello auf Kaiserr Josephs Aufforderung componirte und in Wien selbst dirigirte; wogegen die Deutschen, und keineswegs mit der bisherigen Vollendung, nur 3 neue Trauerspiele und 2[illegible], zum Theil sehr unbedeutende Lustspiele neu auf die Bühne brachten. Die Italiener aber, ihrer nunmehrigen Ueberlegenheit sich bewusst und gehoben durch Begünstigungen aller Art, lieferten, unter ihrem kunst- und erfahrungsreichen Anführer, Salieri, ihre Vorstellungen, durch Vereinigung so ausgezeichneter Talente, grösseren Fleiss und unterstützt von einem, nun wahrhaft vollkommenen Orchester, in einer Vollendung, sowohl des Einzelnen, als des Ensemble, dass den Freunden kein Wunsch, und selbst den Feinden kein Stoff zum Tadel übrig blieb.

Bald nach Anfang des Jahres 1785 nahm Schröder öffentlich Abschied, unter grossen Auszeichnungen der Freunde des deutschen Schauspiels. — Um die Mitte des Jahres wurde nun das Kärnthnerthor-Theater, als mit dem kaiserlich königlichen Burgtheater vereinigt, eröffnet, und zwar mit der ernsthaften Oper *Giulio Sabino*, von Sarti, worin der berühmte Luigi Marchesi zum erstenmale auftrat; worauf dieses Theater vorzugsweise der deutschen Oper bestimmt wurde. Marchesi sang jenen Abend, (den 4ten August) und dann in den fünf Wiederholungen, so in jeder Hinsicht vollendet und bezaubernd, dass

Kaiser Joseph ihm zu den 600 Ducaten, die der Sänger sich von der Direction ausbedungen hatte, das Geschenk machte von einem sehr kostbaren Brillant-Ring und von der gesammten Einnahme dieser sechs Vorstellungen, welche 10,000 Gulden betrug — indess Mozart jährlich 800 Gulden Gehalt erhielt, und weiter nichts, darum aber doch seinem verehrten Kaiser treu blieb und fremde Anträge ablehnte. — Mitte Octobers nahm nun die deutsche Oper von jenem Theater Besitz, begann ihre Vorstellungen mit *Felix* oder der *Findling*, und lieferte noch drey andere neue Stücke. Ihr Personale bestand aus 9 Solosängern, 6 Solosängerinnen — die meist schon oben bey der italienischen Oper genannt worden sind, und von denen Dem. Cavallieri und Hr. Saal verbunden waren, auch ferner in der italienischen Oper zu singen — und aus 30 Choristen und Choristinnen. Die Italiener gaben in diesem Jahre acht neue Opern, darunter die erste dramatische Arbeit Righini's, (*L'incontro inaspettato.*) *Gli sposi mal contenti*, von Storace, *La Grotta di Trofonio*, von Salieri, und *La Villanella rapita*, von Bianchi, zu welcher Mozart die bekannten trefflichen Einlage-Stücke componirte und einlegte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. *Uebersicht des Marz.* Die einzige, aber sehr angenehme Neuigkeit der königlichen Schauspiele in diesem Monate war am 21sten *Aline, Königin von Golconda*, grosses Ballet in drey Abtheilungen, von J. Aumer. Balletmeister der grossen Oper zu Paris; für die hiesige Bühne bearbeitet und in Scene gesetzt vom königlichen Solotänzer, Hrn. Hoguet, zur beybehaltenen Musik von C. Blum. Der Inhalt ist ganz der bekannten Oper dieses Namens entnommen, und ward daher leicht übersehaut; die Musik hat viele treffliche Stellen, wie sich von dem braven Componisten erwarten liess, und ward daher sehr beyfällig aufgenommen.

Unter den Concerten des Monats war das erste am 7ten vom Concertmeister Hrn. Seidler. Er spielte brav, wie immer, mit Hrn. Ant. Bohrer ein neues Concertino für 2 Violinen von der Composition des letztern, und ein Concertante für zwey Violinen und Violoncell, von Kreutzer, mit den Gebrüdern Bohrer. Die schöne Mad. Seidler sang eine Arie aus Paers *Griselda*, mit der von diesem Manne gespielten solobegleitenden Violine, Variationen über: Nel cor più non mi sento, aus der *Camilla* von *Mallerini*, und mit Mad. Milder eine Scene und Duett aus Meyerbeers *Constanze und Rosalda*. — Den 14ten gab der Königliche Kammermusikus, Hr. Fr. Belke Concert. Nach einer neuen Ouverture vom Grafen von Redern, die verständlicher als die frühern Arbeiten des jungen Componisten ist, und sanft und ohne Ueberladung der Tonart dem Kräftigen vereinigt, trug Hr. Belke ein neues Concert für die Baspraxune von A. Seithardt vor, und blies ein Thema mit Variationen von demselben Componisten für das chromatische Tenorhorn, eine obligate Trompete, eine Basstrompete, ein chromatisches Horn und drey Waldhörner, mit den Herren Krause, Ludwig, Grossmann, Bliesener jun., und Pfeife sen. Hr. Belke zeigte auf der Baspraxune die grösste Fertigkeit und Stärke des Tons, und auf dem chromatischen Tenorhorne eine geschickte vervollkommnete Behandlung des an Quantität des Tons vorzüglichen Instruments. Herr Kammermusikus Krause trug auf einer einfachen, nicht mit Klappen versehenen, Trompete ein von ihm gesetztes Potpourri mit ungemeiner Fertigkeit vor. Auch dieses Concert verschönerte Mad. Seidler durch den trefflichen Gesang der Cavatine: Una voce poco fa etc. Der schon im vorigen Jahre bey seiner Anwesenheit und auch von andern Orten in der musikalischen Zeitung gerühmte Hr. Drouet, erster Flötenspieler bey Sr. Maj. dem König von Frankreich, entzückte die Freunde seines herrlichen Flötenspiels in zwey Concerten. In dem ersten, am 16ten, trug er ein neues Concert aus D dur und Variationen über: God save the King, und am zweyten am 23sten ein neues Concert aus D und erst hier componirte Variationen über: Sul margine d'un rio mit vollendeter Technik, unbegränzter Herrschaft über sein Instrument und künstlerischer Ruhe und Sicherheit vor. — Den 21sten wurden endlich die öfters angekündigten *Jahreszeiten* von Haydn, für Hrn. Chordirector Teichel, diesmal unter der Leitung des königlichen Musikdirectors Hrn. Schneider vortrefflich gegeben; auch diesmal sangen Mad. Schulz-

und die Herren Blume und Stümer die Solopartieen. — Den 5ten gab Hr. Aloys Schmitt, aus Frankfurt am Main, Concert. Nach einer nicht ganz klaren Ouverture vom Concertgeber, trug er ein von ihm gesetztes Concert für das Pianoforte und Variationen auf *der Treue Tod* vor. Merkwürdig war ein Doppelconcert für zwey Pianoforte von Dussek, vorgetragen von dem 15jährigen talentvollen Felix Mendelssohn (Enkel des berühmten Philosophen Moses, und Schüler des Hrn. Louis Berger) und Hrn. Schmitt, der sich bey seinem Spiel als Meister zeigte, und durch seine Fertigkeit, Praecision und Reinheit allgemeinen Beyfall erwarb.

Der schon im vorigen Bericht genannte Hr. Walter, vom grossherzoglichen Hoftheater zu Carlsruhe, gab den 18ten den Adam in Schenks *Dorfbarbier*. Mehr Beyfall verschafften ihm aber die Wiederholung seines Staberle in den *Reiseabenteuern* und die am 20sten zum erstenmale und seitdem öfters gegebene *Staberl's Hochzeit*; Posse in drey Abtheilungen, von A. Bäuerle, in der er ebenfalls den Staberl zur Belustigung aller Lachlustigen gab.

Von den Zwischenspielen verdient nur Auszeichnung das am 21ten vom königlichen Kammermusikus Hrn. Dam vorgetragene Adagio und Polonaise für Violine, von Schall.

Den 20sten veranstaltete Hr. Dr. Stöpel eine Versammlung der von ihm seit dem October vorigen Jahres nach Logier's System unterrichteten Schüler und Schülerinnen, die ein militärisches Duett, mehrere Piecen aus Logier's Pianoforteschule und ein grosses Trio, alle von Logier's Composition, auf elf Instrumenten zugleich ausführten, und auch von ihrem theoretisch-praktischen Arbeiten zur Zufriedenheit der zahlreichen Zuhörer sprechende Beweise ablegten. Kann man auf diese Art über das Unangenehme und Trockene der Elemente leicht wegkommen, so verdient diese Methode aufmersame Beachtung!

Warschau, den 21sten März. Zu Ende Januars wurde im hiesigen Conservatorio das halbjährige Examen unter Vorsitz des Ministers für den Cultus und öffentlichen Unterricht, zweyer Staatsräthe, so wie der übrigen diesem Institute vorstehenden Personen gehalten. Billigerweise ist wohl von den Fortschritten der Zöglinge in einer so kurzen Zeitfrist, die obendrein, wie jedes beginnende Werk, mit der Befestigung der ersten Einrichtungen zu thun hat, wenig zu fordern und die Aufmerksamkeit dürfte lediglich auf die Lehrer und die von ihnen gewählte Methode gerichtet seyn. Den grössten Theil des Examens, das die Form eines Concertes trug, füllte der Gesang aus, der, wie schon früher in diesen Blättern erwähnt ist, von dem als Gesanglehrer aus Mailand hieher berufenen Hrn. Soliva gegeben wird. (Beyläufig nur ist die Nachricht eines Ihrer Correspondenten aus Mailand, der Hrn. Soliva als Director des Conservatoriums nach Warschau reisen läst, dahin zu berichtigen, dass derselbe in allen hiesigen amtlichen Listen als Gesangsvirtuose aufgeführt ist.) Hrn. Soliva ist das Zeugniss eines, wenn auch nicht durch reiche Erfindung, doch durch thematische Ausführung der Ideen sich werthmachenden Componisten nicht abzusprechen; dabey ist er vertraut mit den Werken der grössten Tonsetzer alter und neuer Zeit. Trotz dieser Vorzüge steht Hr. Soliva als Gesanglehrer, wenigstens in Warschau, nicht an seiner Stelle. Hier gerade bedurfte es eines mit schöner Stimme begabten und im Besitze einer streng geregelten Methode sich befindenden Lehrers, um den Zöglingen durch Lehre und Beyspiel nützlich zu seyn. Dass Hr. Soliva, wenn gleich ohne Stimme, doch im Besitze einer guten Methode seyn könne und seyn müsse, geht schon aus seinem Aufenthalte in dem Vaterlande des guten Gesanges, so wie aus den Verhältnissen, in denen er dort mit Bildungsanstalten für den Gesang und verschiedenen bedeutenden Theatern stand, hervor. Aus welchem Grunde er aber hier den Weg der blossen Dressur einschlägt, ist dem Referenten ein Räthsel. Arien von Gluck, Rossini, Simon Mayer (man denke, nach Verlauf eines halben Jahres) wurden von den Schülern auf eben nicht erfreuliche Weise bey Gelegenheit des Examens vorgetragen. Die Coloraturen waren, wie man sie nur eben bey halbjährigen Schülerinnen ohne vorgängige stufenweise fortschreitende Uebungen zu hören Gelegenheit haben kann; an ein gutes portamento di voce, messa di voce, geschicktes Uebergleiten von einer Tonstufe zur andern, o nicht doch! nur an einen schülerhaften Versuch dieser Dinge, war nicht zu denken. Das Accompagnement des Hrn. Soliva auf dem Fortepiano war meisterhaft und

derer unrichtiger Tonbenennungen zu hemmen, deren sich sehr viele Musiker und sich so nennende Tonlehrer (aber freylich keine ächten Lehrer) bedienen. Nur ein Beyspiel hiervon, und zwar eines von denen, die der Verfasser an — nur aber zu wenig ausführet, dem ich daher, um es auffallender zu machen, hier nur mehr Ausdehnung geben will: wie Viele giebt es nicht, sonnal im östlichen Deutschlande, welche die Note *bE* anstatt *Es Ebe* oder *Dis*, und diejenige Duttonart, die zur Vorzeichnung drey *b* hat, anstatt *Es Ebe*, meistens aber gar *Dis* nennen? und noch obendrein starrsinnig darauf beharren, dafs es so recht sey, ohne zu wissen, dafs die Tonart *Disdur*, wenn sie ja gebräuchlich wäre, zur Vorzeichnung nicht 3*b*, sondern 9# haben müfste, da ihre Skale diese ist: *Dis, Eis, Fisis, Gis, Ais, Bis*, (bisher *His*) *Cisis*. *Dis*! In der Ausübung ist allerdings zwischen *Dis* und *Es* kein Unterschied, vernehmlich auf Klavierinstrumenten, indels ist es, aus obenangeführt grundlicher Ursache, immer grob gefehlt, die Tonart *Es-dur* oder *major*, *Dis* zu heifsen; und die Benennung *Abe*, (ingleichen *Abe* *) anstatt *As*, u. s. f.) ist eigentlich ein Barbarismus. Dergleichen Misbräuche und Austartungen aber, wenn das musikalische Publikum nicht gewarnet wird, können in der Folge der Zeit sich eben so gut einschleichen und allgemein werden, wie ehemals das *h*.

Die zu Ende beygefügte Kupfertafel ist eine ganz artige Erinnerung, sie enthält viel, und ist für Anfänger im Klavierspielen, besonders für jene, denen es an guten Meistern fehlet, unstreitig sehr interessant und nutzlich. Zwar verstehet es sich von selbst, dafs in Ansehung dessen, was von den diatonischen und chromatischen Tonen in Hinsicht der langen und kurzen Tasten gesagt wird, hier nur von der *Haupt*- oder *primitiven Tonart C* und derselben diatonisch-chromatischen Klangleiter die rede ist.

Ein Paar sich zeigende Versehen **) in dem, was der Verf. wörtlich über Noten anführet, mögten in der Anmerkung über die künstlichen Töne, verdienen wohl kaum gerügt zu werden, weil die Hauptsache, von welcher daselbst Erwähnung geschieht, keiner Einwendung überliegt. Angenommen aber auch, diese Versehen wären nicht so unbedeutend, als sie es sind, so müfste man sie, blos in Rücksicht des Werths der Abhandlung allein, gleichgültig daher gehen lassen, da uns durch selbe endlich eine, nur zu lange schon vermifste, besser geordnete musikalische *ABC-Leiter* wiedergegeben wird, ohne dafs jedoch deshalb das bisherige allgemein angenommene System ***), das ist die stufenweise Folge der Klänge (Töne) im mindesten eine Verrückung oder Abänderung erleide. Kurz, aus die einzige Note *A* nimmt ihren vormaligen schicklichern Namen *b* wiederum an, verändert dabey aber ihre Lage auf der diatonischen Stammleiter *C* nicht, wo sie immer die siebente Note bleibt, mithin den nächsten Klang unter der Oktave bezeichnet. Und nichts ist natürlicher als dafs diese Note, wenn sie um einen kleinen halben Ton erniedrigt ist, anstatt wie bisher *b*, *Ges* heifse.

Wie sehr hat nicht ein Mattheson, ein L. Mozart gegen den Gebrauch des *H* geschrieben? Und zahlen wir unter diesen zweyen und den übrigen in der Abhandlung angeführten beruhmten musikalischen Schriftstellern und Tonlehrern, nicht deren noch mehrere, die diese Tonbenennung misbilligen? Vorzüglich aber gehört in diesem Falle unter den Neuern Hr. J. J. Klein, in Eisenberg ****), der, in einem durch die *allg. musikal. Zeitung*, im 41sten Stück des ersten Jahrgangs bekannt gemachten gewissen Vorschlage, sich wegen des *A* im Ganzen folgender Weise ausdrückt: „Dem unschicklichen; überflüssigen und unbequemen, dem hauchenden „und unnützen Athem verschwendenden *h* sollte man „den Laufpafs geben, und statt dessen das *b* in die dia„tonische Skala einrücken, worin dieser Buchstabe ehe„mals schon seinen Platz hatte, und nur durch jenen „daraus verdrängt worden.

Den 1ten October 1800.

Filarmonico.

---

*) Im nördlichen Deutschlande kennt man dergleichen Auswüchse wie *Ebe* und *Abe* nicht!

**) Seiner Vorrede zu Folge, hätte der Herausgeber nicht verfehlen sollen, zu seiner Zeit dem Verfasser diese Versehen, um sie zu verbessern, bemerklich zu machen; vielleicht ist es aber einer Bedächtigkeit des Gedächtnisses zuzuschreiben, dafs er selbe nicht wahrgenommen hat.

***) Dafs diese bereits seit Guido Aretino's Zeit, folglich, seit beynahe acht Jahrhunderten, in Italien, Frankreich, Deutschland, England und andern Staaten, kurz, im ganzen musikalischen Reiche, nicht vom *A*, sondern vom *C* (*Ut*) zu zählen anfangen, ist eine bekannte Sache, wobey es nun einmal sein unabänderliches Verbleiben haben mufs. Der Gebrauch der umstrittenen hingegen, hat sich erst in neuern Zeiten blos in Deutschland eingeschlichen.

****) Hr. Klein ist bereits als Verfasser seines beyfallswürdigen Werkes, betitelt: *Versuch einer Lehrbuches zur praktischen Musik, u. s. w.* rühmlich bekannt.

---

bestätigte das oben Gesagte rücksichtlich seiner Einsichten in die Kunst.

Die Instrumentalmusik lieferte zwar noch keine Bravourstücke, ein stetiger Gang im Unterricht war aber dabey nicht zu verkennen. Das Institut, das an Hrn. Bilavski, grossen Geiger des Theaterorchesters, einen Künstler besitzt, der rücksichtlich der Reinheit seines Tones, wie auch der Fertigkeit im Lesen a prima vista ausgezeichnet ist, darf mit ihm, auch in der Eigenschaft eines Lehrers, höchst zufrieden seyn. Nicht minder ausgezeichnet als Lehrer sind die beyden Franzosen, Wineu und Bailli, und Warschau darf die gegründete Hoffnung hegen, in der Folge beym Theaterorchester das Unkraut vom Weizen gesondert zu sehen.

Auf der Orgel gaben drey bis vier Zöglinge nach einander Praeludien von Rink zum Besten, denen jeder noch eine kleine Einleitung aus eigenem Gedankenvorrathe vorausschickte. Der Cultur des Orgelspiels ist von Herzen eine schnelle Entwickelung zu wünschen, da wohl kein Land in Europa schlechtere Organisten in Masse aufweisen kann, als Polen, einige wenige Ausnahmen, deren Krakau sich erfreut, abgerechnet. Freylich sind die Salarien dieser Männer so beschaffen, dass ein junger Mann nicht durch sie angelockt werden möchte, dem Studium des Orgelspiels ein Menschenleben zu widmen; indessen kann auch nicht geläugnet werden, dass bisher kein wahrer Eifer für die Ausbildung zu einem braven Orgelspieler unter den angehenden Musikern statt fand. Der, die würdige Feyer des katholischen Gottesdienstes stets beachtende, Minister, Herr von Grabowski, wird gewiss auch in der Folge für die kirchlich musikalischen Beamten in Betreff der Erhöhung ihrer Salarien thätig seyn, so wie Warschau ihm bereits die Einrichtung einer Universitätskirche und einer sonntäglich darin stattfindenden Messe verdankt, die unter der Direction des Hrn. Elsner von den Akademikern, welche Antheil an den Musikstudien nehmen, mit Beyhülfe der an dem Institute angestellten Professoren aufgeführt wird.

Im Theater wurde ein neues Melodram: *Abrahams Opfer*, aus dem Französischen übersetzt, mit Musik von Elsner, gegeben. Der in so vielen Gattungen von dramatischer Musik rühmlich versuchte Autor hat auch in diesem Melodram eine geistreiche, einzige, dem jedesmaligen Situationen des Stücks genau entsprechende Musik geliefert, die unter seiner eigenen Direction einen so günstigen Eindruck auf das Auditorium machte, dass es ihn als den Compositeur am Schlusse des Stücks hervorrief. Das Stück wird sehr oft und mit demselben Beyfall gegeben.

Concerte giebt es hier selten, da der Concertgeber die Verpflichtung hat, den vierten Theil an den Entrepreneur des Theaters abgeben, nebenbey auch noch an die Armencasse eine beträchtliche Summe zahlen muss. Im Laufe eines Jahres haben wir daher bloss Hrn. Serwaczinski, Violinisten aus Hamburg und neuerdings Hrn. Romberg gehört. Die musikliebenden Einwohner sind demnach lediglich auf den Genuss der Chor- und Kirchenmusiken beschränkt. Die erstere dürfte, wenn nicht schnell junger Zuwachs an Sängern gewonnen wird, bald ihre Leichenfeyer halten, da wieder eine Sängerin, Mad. Dmusevska, das Theater verlassen will. Kirchenmusik giebt es zwar in mehrern Kirchen, doch steht sie noch auf einer sehr niedrigen Stufe. Ausser der schon erwähnten in der Universitätskirche, von der als einer neuen Einrichtung erst die Folgezeit wird urtheilen können, ist noch die bey den Piaren zu erwähnen, bey welcher sich ein grosser Theil Dilettanten, so wie mehrere Mitglieder des Theaterpersonals einfinden. Die Haydn'schen Messen werden am vorzüglichsten executirt, da sie am öftesten vorgelegt werden. Zu bedauern ist nur der Mangel an Sängerinnen für Sopran und Alt. Letztern singen Männer mit Falsetstimme in seiner wirklichen Lage; Tenor und Bass sind zu stark besetzt.

Die lutherische Gemeinde veranstaltet in der Regel an den drey hohen Festen eine Kirchenmusik. Am verflossenen Weihnachtsfeste wurde Himmels *Vater unser* zur Aufführung gebracht. Auch hier fehlte es an gleichmässiger Besetzung der Stimmen, und der unglückliche zweyte Chor, den man eine Etage höher als den ersten postirt hatte, hätte sich mit Sprachröhren versehen sollen, um nur der christlichen Gemeinde in Wort und Ton verständlich zu seyn. Durch die schwankende Direction eines hiesigen Elementarlehrers ging alle Wirkung der ohne sie an vielen Stellen matten Musik verloren.

Nachrichten aus einigen Städten Italiens über die diesjährigen Karnevalsopern.

Turin. Hauptsänger: der Tenorist Tacchinardi nebst den beyden Sängerinnen Pasta und Feron. Man wählte zur ersten Oper Rossini's *Ildoardo e Cristina*, oder eigentlich nur den Schatten derselben; denn im ersten Akte sang Tacchinardi eine Cavatine von Generali; die Feron sang eine andere, aus der Musik Rossini's, Carafa's und eines venetianer Maestro zusammengestoppelte, Cavatine; die Pasta sang die Cavatine des Tenors aus *Otello*; die Arie der Feron war die Hälfte von Rossini und die andere Hälfte von Mercadante; das Duett zwischen der Pasta und der Feron war aus der *Zoraide*; die Arie des Tacchinardi theils von Rossini, theils von Generali — und nun im zweyten Akte: Das Duett zwischen der Feron und dem Tacchinardi war aus Mayrs *Adelasia*; das Gebet der Pasta aus Zingarelli's *Giulietta e Romeo*; ein Terzett aus der *Zoraide*; das Rondo der Feron war ein Adagio von Pucitta mit Variationen von Mercadante und endlich das Rondo der Pasta aus der *Elisabeth*. So was hätten sich doch die Venezianer vor drey Jahren wahrlich nicht träumen lassen, als sie diese Oper bey ihrem ersten Erscheinen auf ihrer Bühne so sehr und bis zum Himmel erhoben. Ein solcher *Ildoardo e Cristina* hat nun freylich sehr gefallen müssen, und die nachher zur zweyten Oper gegebenen *Riti d'Efeso* von Farinelli machten naturlicherweise fiasco.

Venedig. Diese Stadt hatte im gegenwärtigen Karneval unter ihrem Singpersonale folgende vortreffliche Individuen: Velluti (primo uomo), Crivelli (Tenorist) und die Festa als Primadonna. Mercadante machte mit seiner neuen Oper *Andronico* wenig oder gar kein Glück; desto mehr gefiel Morlacchi mit seiner neuen Oper, *Teobaldo e Isolina*. Beyde Venezianer Blätter enthielten hierüber ausführliche Berichte. Die *Gazzetta di Venezia* wusste nicht Worte genug herzunehmen, um M's. Triumph zu beschreiben, und behauptete, „ohne zu lügen", kein anderer Componist hätte einen solchen Sieg davon getragen (?). Zuletzt theilt sie gar einige Stellen eines Schreibens des Hrn. Perotti mit, wo er unter andern den Wunsch äussert, man möchte doch Morlacchi nachahmen, dadurch eine musikalische Contrerevolution stiften, und den guten Geschmack wieder aufleben lassen. — Der *Osservatore veneziano* erzählt die Sache so: „Die Ouverture wurde ziemlich applaudirt: mässig war der Beyfall in der Introduction und bey den Cavatinen der Primadonna und des primo uomo; das Terzett zwischen diesen und dem Basse erregte einen Anfang von Enthusiasmus (un principio d'entusiasmo); Crivelli erregte die Aufmerksamkeit des Publikums in seiner Cavatine, und hohes Entzücken äusserte sich in einem darauf folgenden Duetto zwischen diesem und dem Soprano; das Finale, mit vielem Studium geschrieben, hatte zur Folge, dass der erste Akt allgemein gefallen, und man nach demselben sowohl den Maestro als den Sänger auf die Scene rief. Die Scene der Primadonna im zweyten Akte befriedigte nicht so ganz, jene des Crivelli hingegen machte „Furore"; eine leidliche Aufnahme fand das Duett zwischen der Primadonna und dem Soprano. Das Adagio der grossen Scene dieses letztern zeigte, was ein vortrefflicher Künstler zu leisten im Stande ist, obschon der Rest dieser Scene dem Anfange nicht entsprach. Zu Ende der Oper wurde nebst dem Maestro und den Sängern auch der Theatermaler und der Poet auf die Scene gerufen." Hier in Mailand hiess es, diese Ehre wäre sogar dem Theaterschneider widerfahren!

Rom. Im Theater Argentina fand Pacini's neue Oper, *Cesare nelle Indie* nicht die beste Aufnahme; hingegen machte Hr. Donizetti mit seiner *Zoraide di Granada* einen starken und verdienten furore. Sowohl öffentliche Blätter als Privatnachrichten, die mir von Sachkennern über diese Oper mitgetheilt wurden, loben ungemein diesen jungen Künstler, welcher in der Schule Mattei's in Bologna, und (als Bergamasker) im steten Umgange mit S. Mayr, die besten Lehren eingesogen, die er nun an seinem Talente geltend zu machen sucht. — Im Teatro Valle wollte die neue Oper des Carafa, *La capricciosa, e il soldato* eben nicht sonderlich gefallen; die zweyte neue Oper von Pucitta: *La Festa del villaggio* fiel gänzlich durch.

Parma. Ein sehr mittelmässiges Singpersonal, worunter jedoch die einzige Belloc glänzte, gab zur ersten Karnevalsoper Mozart's *Don Juan*, der allen übereinstimmenden Nachrichten zu Folge erst nach mehreren Vorstellungen gefiel. Ein Artikel aus Parma in der Bologneser Zeitung enthielt über diese Oper unter andern folgende

komische Stelle: „Bellchè non sia mancante nella sua melodie, pure tanto nella prima rappresentazione che nelle susseguenti, il teatro è stato assoluto dagli ammiratori di questa musica divina (obschon sie (die Oper *Don Juan*) eben keine einnehmende Melodieen aufzuweisen hat, so wurde das Theater doch sowohl in der ersten als in den folgenden Vorstellungen von den Bewunderern dieser göttlichen Musik stark besucht)." Nachher gab man Rossini's *Cenerentola*, und zuletzt Mercadante's *Elisa e Claudio*, welche letztere Oper jedoch wegen Unpäßlichkeit des Bayisten keinen sonderlichen Effekt machte.

Florenz. Mayr's *Ginevra di Scozia* war hier die erste Karnevalsoper und fand eine sehr glänzende Aufnahme; Rossini's *Elisabetta* die zweyte, und verunglückte ganz: Beweis genug, dass man an den Ufern des Arno's noch gesunde Ohren hat. Die beyden Zöglinge des Mailänder Conservatoriums, die Bonini und die Ekerlin, ganz besonders aber Simon Mayr werden in der Florentiner Zeitung hoch gelobt.

Neapel. Sowohl Generali's neue Oper *La sposa indiana*, auf S. Carlo, als auch des Hrn. Marchese Zampieri neue Oper, *la Foresta d'Ostropol*, auf dem Teatro Fondo, fanden keine gute Aufnahme. Die Neapolitaner Zeitung sagt von letzterer blos, dass sie unter aller Kritik wäre. Rossini's neue Oper *Zulmira* ging endlich vorwichenen Monat in die Scene, und dasselbe Blatt äusserte hierbey, *Mosé* wäre überhaupt die Krone aller Rossini'schen Opern, *Zulmire* aber die Krone des *Mosé*. — Eine fürs Teatro nuovo von Generali componirte Oper, *la testa maravigliosa* betitelt, soll gefallen haben. Den 4ten dieses gab man abermals auf dem Teatro Fondo die neue Oper, *la Carcia di Enrico IV*, von einem gewissen Raimondi, die im ganzen genommen gelobt wird, vorzüglich aber ein Duett im zweyten Akte.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par F. Kuhlau. Oeuvr. 3o. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. K. hat diese erste Composition sehr ausführlich behandelt, und gleich beym Entwurf offenbar es auf solche Ausführlichkeit angelegt. Dass ihn seine Individualität zu dieser Gattung geneigt, macht ist Jedermann bekannt und braucht in Anwendung auch auf diess Werk kaum angemerkt zu werden. Dass Hr. K. in solcher Ausführlichkeit zuweilen zu weit geht, besonders bey Uebergängen zum Thema, bey Schlüssen u. dgl., ist schon von Andern und bey andern seiner Werke bemerkt worden, und kann daher gleichfalls als bekannt vorausgesetzt werden. Desgleichen, was von seiner ausgezeichneten Gewandtheit und Geschicklichkeit im harmonischen Theile seiner Kunst, von seiner Rechtlichkeit und Genauigkeit im Grammatischen derselben, und von seiner Art, das Pianoforte recht eigentlich als Pianoforte zu behandeln, gerühmt worden ist. Und da nun diess alles auch auf diese Sonate vollkommen angewendet werden kann: so bleibt über dieselbe kaum etwas zu sagen, als dass dem also sey. Sie besteht aus folgenden Sätzen: aus einem Allegro con giusto, in B dur, Viervierteltakt, eilf Seiten lang: das gefällige cantable Thema, womit der Satz anfängt und das hernach vielfach benutzt wird, wechselt mit tüchtigen Bravoursätzen; einem Larghetto molto espressivo, in Es moll und dur, Sechsachteltakt: das sanfte, liebliche Thema wird vielleicht mit allzuvielen Noten, vollstimmig oder figurirt, versetzt; einem sehr lebhaften Menuetto, in G moll, mit freundlichem Trio, in G dur; und einem ganz bravourmässigen Rondo, Allegro, in B dur, Zweyvierteltakt, wo die herrschende Figur mit grösster Beharrlichkeit durchgeführt wird, und das von Seite 18 bis 8. 35 reicht. — Das Ganze verlangt kräftige und fertige Spieler; für solche ist es aber nicht übertrieben schwer, da alles gut in den Händen liegt und der natürlichen Behandlung des Instruments angemessen ist. Der Stich ist schön und alles Aeussere des Werks zu loben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten May. **№. 18.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818; besonders in Hinsicht auf die Oper.

(Fortsetzung.)

1786. Der Enthusiasmus Kaiser Josephs war allmählig in Gränzen zurückgetreten; nun that er wieder Verschiedenes, auch das deutsche Schauspiel neu zu beleben und durch Aufmerksamkeit zu ehren. Unter diese seine Unternehmungen gehörte die Errichtung einer „Schauspieler-Galerie". Der Hofmaler Hickel sollte nämlich die Bildnisse aller der Deutschen liefern, die sich in Wien ausgezeichneten Beyfall, aber auf die Dauer, zu erwerben gewusst hätten. Es wurde sogleich zur Ausführung geschritten. Unter den zunächst gelieferten waren (und gewiss mit Recht) jene drey nationalen Komiker der frühern Zeit, Prehausen, Weiskern und Müller; unter neuern, Lang, Brockmann, die Adamberger, die Saus, die Catharine Jaquet. Diese, wahrhaft grosse, in ihren Fächern (junge Heldinnen, tragische Liebhaberinnen und Anstands-Damen) niemals übertroffene Künstlerin, der Liebling der Gebildetsten im Publikum und ein Gegenstand wahrer Hochachtung selbst bey der gemischten Menge, wurde der Bühne den letzten Januar durch einen plötzlichen Tod im 26sten Jahre ihres Alters entrissen; und Kaiser Joseph setzte mit eigener Hand unter ihr Bildniss in jener Galerie, wo sie als Ariadne auf Naxos gemalt ist: Sie starb allgemein bedauert. —

Marchesi verliess noch in diesem Jahre die Bühne. Andere, über das Ganze der Institute nicht entscheidende, Ab- oder Zugänge übergehen wir, hier und in der Folge. Das deutsche Schauspiel lieferte in diesem Jahre zwölf, die deutsche Oper acht, die italienische eilf neue Stücke; unter letztern: *Gli Equivoci*, von Storace, *Le Nozze di Figaro*, von Mozart, und *Una cosa rara*, von Martini, welcher diese Oper in Wien componirte und selbst dirigirte. Sie machte grosses Glück; Mozart's *Figaro* gefiel zwar allerdings auch, doch (in den ersten Jahren nämlich) machte er nicht furore. Kaiser Joseph hatte ihn sehr lieb und zog ihn allen frühern Opern Mozart's bey weitem vor. Dieser selbst gleichfalls.

Im Jahre 1787 wurde im fürstlich Stahremberg'schen Freyhause auf der alten Wieden von einem Hrn. Rosbach ein neues Theater erbauet und den 7ten October mit einem Zauberstück eröffnet. Diess ist nun das nachher, und noch jetzt, so viel besprochene und in späterer Zeit so sehr ausgezeichnete Theater an der Wien, in seinem Anfange. Eman. Schikaneder, damals Schauspielunternehmer in Brünn, brachte es (wie wir gleich hier im voraus beybringen wollen) vom Erbauer 1790 an sich und gab daselbst bis 1801 komische und Spektakelstücke, Opern und Ballets mit vielem Beyfall. Dieser Mann, der in der Wunderlichkeit und unruhigen, oft leichtsinnig verwegenen und doch gescheidten Thätigkeit seines Wesens es zu machen wusste, dass immer von ihm Redens war, und der vom grossen Mozart, welcher bekanntlich für ihn und sein Theater die *Zauberflöte* in Musik setzte, sogar, als deren Dichter, mit zur Unsterblichkeit hinübergeschleppt wurde; — dieser Mann, in seiner glänzenden Zeit eine Art Stadt- oder Vorstadt-Merkwürdigkeit, war in der That von mancherley, wahrhaft ausgezeichneten Talenten; aber freylich wüst und roh, und in gar mancher Hinsicht auch wohl noch schlimmer als das, wiewohl auch nicht ohne eine gewisse Gutmüthigkeit. Poetische Anlagen waren ihm nicht abzusprechen; man erkennet sie in nicht wenigen der vielen Stücke, die er schrieb, und neben dem argen, mitunter unsin-

nigen und wahrhaft frechen Wesen, das darin spukt. Seine *Zauberflöte*, der sogar Herder die Ehre anthat, ihr (in der Adrastea) einen höhern Sinn unterzulegen, und Göthe, sie fortzusetzen, wo ihm aber auch, wenigstens im Verse-Machen, einige Bekannte halfen, hob ihn und sein Bewusstseyn, besonders wenn er in ihr als Papageno glänzte, über die Sterne. Als Schauspieler zeigte er wirklich viel Talent und Geschick für's Komische; als Director, ausser andern nöthigen, ihm selbst sehr ersprieslichen Kenntnissen und Erfahrungen, vorzüglich die, sein Publikum und dessen temporairen Geschmack zu fassen und richtig zu treffen. Darein wusste er sich nun auch mit vieler Gewandtheit zu fügen; eben damit war er des Beyfalls desselben gewiss, und beherrschte seinen Beutel. Den seinigen verstand er aber desto weniger zu beherrschen: er verschwendete ungeheure Summen, und brachte es dahin, dass er, der in einigen Perioden seiner Existenz wahrhaft fürstlichen Aufwand gemacht und sich so ziemlich in allen Passionen eines fürstlichen Wüstlings versucht hatte, endlich in grösster Dürftigkeit, nicht gehasst, auch nicht verachtet, wohl aber verlacht starb. Nach dieser Abschweifung über diese seltsame, eine Zeitlang einflussreiche Original, kehren wir zum Fortgang unserer Geschichte zurück.

Da die deutsche Oper mit der italienischen fast in keiner Hinsicht Schritt hielt und auch andere Rücksichten nöthig wurden, ward derselben den 15ten October ihre Entlassung angekündigt; die Lang, geb. Weber, die Arnold, geb Teyber, und Adamberger, Saal und Arnold wurden jedoch beybehalten, und theils der italienischen Oper, theils dem deutschen Schauspiele zugegeben. Bis dahin hatte die deutsche Oper sechs neue Stücke gegeben; die italienische gab ihrer aber im ganzen Jahre acht. Unter letztern zeichneten sich aus: *Le trame deluse*, von Cimarosa, und *l'Arbore di Diana*, von Martini, welche Oper dieser in Wien componirte und bey Gelegenheit der Vermählung des Prinzen Anton von Sachsen mit der Erzherzogin Therese selbst aufführte. — Uebrigens starb in diesem Jahre (den 15ten Nov.) der grosse Meister, Ritter Gluck, im 75sten Lebensjahre; und Dem. Storace, angezogen vom Metallreiz englischer Guineen, verliess die Bühne. Ueber jenen herrlichen Mann, der bis zu seinen letzten Tagen noch voll war von Enthusiasmus für seine Kunst und von grossen, wahrhaft neuen und originellen Planen zu deren Verwendung für ganz eigentlich vaterländische Angelegenheiten, hier noch etwas zu sagen, wäre nicht nur unnöthig, sondern verriethe auch Misstrauen gegen die Leser. Wie auch eine spätere Folgezeit mit seinen Werken verfahren möge: die Geschichte wird und muss seiner, so lange sie selbst existirt, mit Ehre und Ruhm gedenken, denn er schuf sich selbst eine eigene, edle, höchstwürdige Gattung, und führte diese auch mit einer Vollendung aus, wie es keinem nach ihm gelungen ist. Jener Sängerin, der Storace, aber ist nachzurühmen, dass sie für die Bühne ein unersetzlicher Verlust war, indem sie, wie damals keine in der Welt, und wie nur wenige jemals, alle Gaben der Natur, der Bildung und der Geschicklichkeit, die man sich für die italienisch-komische Oper wünschen mag, in sich vereinigte. So machte sie sich und die Gaben auch in London eine Reihe von Jahren geltend, und starb daselbst erst 1817.

Im Jahre 1788 wurde wieder ein neues Theater erbauet — das in der Josephstadt — und erhielt ein sehr ausgedehntes Privilegium. 1813 wurde es mit vielem Geschmacke erweitert und erneuert. Die ungünstige Lokalität aber, und noch mehr die Unbedeutendheit der darauf sich zeigenden Talente, haben es nie aus seiner untern Sphäre heraufkommen lassen; weshalb auch, hier mehr von ihm zu sagen, nicht nöthig scheint. — Die italienische Oper, die durch den Abgang der Storace und andere Veränderungen im Personale nicht wenig gestört war, lieferte dennoch acht neue Opern, und darunter, ausser der ersten, von Jos. Weigel, dem Schüler Salieri's und hernach so vorzüglich beliebten Componisten, (*Il passo per forza,*) *Il Talismano*, von Salieri, *La Modista raggiratrice*, von Paisiello, *Axur, Rè d'Ormus*, von Salieri, und *Don Giovanni*, von Mozart. Es ist bekannt, dass die vorletzte dieser Opern, eine neue und meisterhafte Umarbeitung des *Tarare*, der etwas früher in Paris viel Aufsehen und grosses Glück gemacht hatte, nun auch in Wien gleich vom Anfange an den verdienten, ausgezeichneten Beyfall erhielt; dass diess aber mit der letztern, dem *Don Giovanni* Mozart's nicht der Fall war — woran, wenigstens zum Theil, Schuld seyn mochte, dass sie weder so gut besetzt, noch so gut ausgeführt wurde, als nöthig und gerecht gewesen wäre.

1789. Das deutsche Schauspiel versank immer tiefer in innere Zwistigkeiten und ermüdete des Kaisers Geduld immer mehr; auch erlitt es durch den Tod der ausgezeichneten Aichinger (sie starb im 24sten Jahre) einen bedeutenden Verlust. Die italienische Oper, die auch namhafte Störungen durch Veränderungen des Personale erlitt, auch in den letzten Jahren die belebenden Anregungen des Kaisers Joseph, der damals mit ganz andern, als theatralischen Angelegenheiten bis zum Uebermaass beschäftigt und niedergebeugt war, nicht mehr wie sonst erfuhr, brachte es auch nur zu fünf neuen Stücken; von denen die merkwürdigern waren: *La Cifra*, von Salieri, und, wenigstens als damals noch ungewöhnliche Erscheinung, *l'Ape musicale*, ein Pasticcio, zusammengesetzt aus Stücken von zwölf verschiedenen Componisten.

1790, den 20sten Febr., starb der Kaiser Joseph, da eben er selbst, so wie der Staat, in mannichfacher, grosser Bedrängniss war. Es wäre vermessen und auch sonst unstatthaft, über diesen geistvollen, kenntnissreichen, höchst thätigen, oft aber auch voreiligen und eigenwilligen Regenten hier Worte zu machen. Nur daran zu erinnern scheint am Orte, dass er, wie bey allen seinen Unternehmungen, so auch bey seinen theatralischen Vergnügungen, nur wollte, was er für das Beste hielt. Namentlich das deutsche Schauspiel hielt er zur Bildung und Freude seines Volkes nicht nur für förderlich und heilsam, sondern selbst für nothwendig; und wenn aus manchem oben Erwähnten einigermaassen abgenommen werden kann, bis zu welcher Höhe er (und im Grunde, er allein) es, wenigstens für einige Zeit, gehoben hatte: so wird aus jenem nicht ersichtlich, was doch sein Verdienst um diess Institut erst gehörig würdigen liesse — mit welchen Hindernissen und Schwierigkeiten er dabey zu kämpfen hatte. Als wahrer Kenner der Tonkunst, wenigstens der italienischen, und vor allem der neuern Oper dieser Nation, und als eifriger Liebhaber dieser Kunst sein ganzes Leben hindurch, (er übte sie auch aus, und namentlich sang er wahrhaft ausgezeichnet in italienischer Weise,) war und blieb die italienische Opera buffa sein Lieblingsvergnügen, und sonach ganz natürlich, dass er für diese alles ihm Mögliche, und, seit das deutsche Schauspiel ihn nicht mehr, wie früher, befriedigte, auch bey weitem am meisten that. Durch seine gewöhnlich sehr zweckmässigen Massregeln dabey, besonders durch Zusammenstellung der trefflichsten Künstler Italiens, Belebung derselben vermittelst unverhehlten Antheils etc. und durch eigene Wachsamkeit, dass jene Künstler ihre vorzüglichen Kräfte auch wirklich aufs Beste, vorzüglich an einem unübertrefflichen Ensemble verwendeten — dadurch gab er auch dem Geschmack der Bildungsfähigern im Publikum eine Feinheit, und der Praxis der Musik einen Schwung, wie, beydes vereint, damals, ausser Wien, (wenigstens in jenen Fächern) eben so wenig, als eine so vollkommene Opera buffa, irgendwo gefunden wurde. Allein, auch die Rückseite der Karte ist nicht unbeachtet zu lassen: durch seine Vorliebe zu jener Gattung von Musik, in Verbindung mit seinen Ansichten von Religion und seinen Gesinnungen gegen sie — oder vielmehr, was er dafür hielt — liess er die, jener Gattung am entschiedensten entgegenstehende, die der Kirchenmusik, vorzüglich im Styl und der Weise der Deutschen, nicht etwa nur ganz unbeachtet, sondern so weit es von ihm und der Regierung überhaupt abhing, richtete er sie gradehin zu Grunde, indem er sie in den Kirchen seines ganzen Reichs aufhob; ja, indem er damit auch die sicherste und beste Pflanzschule für diese Art des Gesanges und für die Leitung und Bildung des Sinnes und Geschmacks an dieser Gattung erstickte, ward er Schuld, dass sie, diese Gattung, auch für die Folgezeit nicht wieder aufkommen konnte, nicht wieder aufkommen kann, bis etwa im Lauf der Jahre und bey Veränderung des Zeitgeistes etwas eben so Entschiedenes für sie gethan werden möchte, als er gegen sie that. — Schauspiel und Oper haben seit Josephs Tode nicht wenig Treffliches geleistet und leisten es noch; beyde haben ausgezeichnete Talente, sogar einzelne noch ausgezeichenetere, als andere einzelne in jener Zeit, aufzuweisen gehabt und haben es noch: aber zweyerley ist seitdem nicht wieder in diesem Maasse, viel weniger in dieser Ausdauer und Beständigkeit erschienen: die Richtung der Kräfte der Ausübenden und des Sinnes der Geniessenden auf das Geistige in den hier betheiligten Künsten; und das wohlgemessene Zusammenwirken der Mitglieder zur Abrundung der Vorstellung als eines in sich zu vollendenden Ganzen, so wie die Ansicht, das Urtheil, der Genuss des Publi-

kums an der Vorstellung als eines solchen Ganzen. Virtuosität, und oftmals bewunderns-, ja zuweilen erstaunenswürdige, für den Augenblick entzückende Virtuosität Einzelner und für die Wirkung des Einzelnen ist, mehr oder weniger, da wie dort, in den Bestrebungen der Leistenden und im Sinn und der Neigung der Geniessenden, an jene Stelle getreten, und entscheidet, kaum mit einzelnen Ausnahmen, über das Schicksal der Künstler und der Kunstwerke. Was hiervon im Allgemeinen, zusammengehalten mit der Idee oder einem idealen Zustande der Kunst, zu urtheilen: so wie, was hieraus, verglichen mit der Geschichte einzelner Künste in vergangenen Zeitaltern, für die hier erwähnten und ihre Zukunft zu schliessen seyn möchte: diess zu berühren ist nicht unsers Orts und unsers Geschäfts, da wir nichts zu thun haben, als in Umrissen ein möglichst treues Bild dessen zu liefern, was in dem angegebenen Kreise hier ehemals war, und ward, und ist. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Dresden. Kurze Uebersicht des Bemerkenswerthesten in den Leistungen der deutschen und italienischen Oper, und der Concertmusik, in den letzten zwölf Monaten.

Am 22sten Februar 1821 ward *Maria von Montalban*, Oper von Pet. von Winter gegeben und dann einigemal wiederholt. Die Musik ist effektvoll, wenn auch der Anklänge aus dem *unterbrochenen Opferfeste* und andern Opern desselben Componisten darin gar viele sind. Dem. Willmann, Dem. Funk, ingleichen die Herren Gerstäcker und Bergmann zeichneten sich darin sehr durch ihren Gesang aus und die Oper gefiel sehr. Den 14ten März: *Leonora, ossia l'amor conjugale*, Oper von Paer. Diese Oper war seit langer Zeit nicht gegeben worden und war nun neu besetzt. Dem. Willmann sang die Leonore mit viel Fleiss und Bravour, konnte uns aber durch ihre hohen schönen Töne nicht für die hässlichen Mitteltöne ihrer Stimme entschädigen. Mad. Miksch als Marcellina, (eine hohe Sopranpartie, die Paer noch für die damalige Dem. Häser geschrieben) war nicht im Stande, die hohen Töne im ersten Finale und in dem Duett mit Leonora im zweyten Akte rein heraus zu bringen, wodurch ein Ohrenzerreissendes Distoniren entstand. Hr. Cantù war als Florestano höchst lobenswerth, so wie Herr Tibaldi als Don Pizarro. Den 21sten März: *La Vestale*, Oper von Spontini. Hr. Cantù, als Licinius, sang vortrefflich, mässigte auch in dieser Rolle seine, ihm Freylich sehr leicht und geläufig werdenden Verzierungen. Er gefiel ungemein; auch sein Spiel war lobenswerth. Den 4ten April, zum erstenmale: *Le donne curiose*, Oper nach Goldoni, mit Musik von Hrn. Joseph Rastrelli. Das Stück, welches als Lustspiel schon trocken genug ist, ist als Opernsujet noch langweiliger. Die Musik macht wenig Ansprüche; man hört sie wohl mit an, aber man vergisst sie eben so bald wieder. Den 5sten April: Im *Wettkampf zu Olimpia*, Oper vom Freyherrn von Poissl, trat Mad. Unzelmann, nunmehr engagirtes Mitglied unserer Bühne, als Aristäa auf, und gefiel, so wie in der Folge als Constanze in der *Entführung*, und als Königin der Nacht in der *Zauberflöte*; denn Bravour-Passagen, besonders in der Höhe, bestechen unser Publikum immer, wenigstens das erstemal. Den 15ten May, zum erstenmale: *I pretendenti delusi*, Oper von Mosca. Eine schwache, gehaltlose Musik, die sich, trotz des guten Spiels von Mad. Sandrini und Hrn. Benincasa, auch in der Folge keines Beyfalls erfreuen konnte. Die bessere deutsche Musik deutscher Meister, so wie Rossini's effektreiche italienische Musik hat das Ohr des hiesigen Publikums zu sehr verwöhnt, als dass solche schwache, gehaltlose Werke nicht ganz unschmackhaft gefunden werden müssten. In dem am 31sten May zum erstenmale hier gegebenen *Donauweibchen*, dem ersten Theile, und dann auch im zweyten Theile desselben gefiel vorzüglich der angenehme Gesang und das gute Spiel der Mad. Hause. Von der Musik selbst kann weiter nicht die Rede seyn. Den 25sten September: *Don Juan* von Mozart. Das Orchester unter der Leitung des Hrn. Kapellmeister von Weber war vortrefflich; weniger wollten die Singstimmen gefallen. Dem. Willmann, als Donna Anna, hatte nur einige glückliche Momente, wo sie mit ihrer Stimme in die Höhe reichen konnte; wogegen in den mehrstimmigen Sätzen das kreischende ihrer Mitteltöne nichts weniger als angenehm war. Mad. Unzelmann, als Elvira, gefiel nicht, wozu das spitze und knabenartige ihrer Stimme viel beytrug. Hr. Unzelmann, der mehr ein mezzo [illegible]

hatte nicht Kraft genug für die Rolle des Don Juan. Hr. Keller, als Leporello, hatte wenig Stimme und im Spiel keine Laune. Masetto wollen wir ganz übergehen. Hr. Meyer, als Comthur, hatte viel Kraft, aber bey seiner fehlerhaften Aussprache der Vokale war es schwer, ihn zu verstehen. Mad. Haase als Zerline, zeigte, wie gewöhnlich, gute Stimme und angenehmes Spiel und erwarb sich aufs Neue die Gunst des Publikums; ein gleiches gilt von Hrn. Bergmann als Ottavio, besonders in der, später von Mozart eingelegten, Arie in G ♯ „Ein Band der Freundschaft etc. — Die Oper schliesst hier mit Don Juans Höllenfarth. Auf Dekorationen und anderes Beywerk war viel verwendet. Den 29sten September, zum erstenmale: *La Donna del lago*, von Rossini. Mit dieser Vorstellung ward das neu dekorirte und besser beleuchtete Haus eröffnet, und die Oper erfreute sich die erstenmale deshalb eines zahlreichern Besuchs, als sonst gewöhnlich der italienischen Oper zu Theil wird. Die Musik hat wieder viel schöne Melodie, viel interessante und effektvolle Partieen; aber die ewigen crescendo's und die stretta's mehrerer Musikstücke, die ein anderer Beurtheiler dieser Oper sehr artig: „Rossini's Malerzeichen" nennt, schaden ihr offenbar, und man möchte sie desshalb lieber „Harlekinaden" nennen. Den schönsten Eindruck verdirbt uns eine solche stretta, und es ist gewiss, dass, wenn ein gewandter Musiker solche Stellen wegschneiden oder verändern würde, diese und alle Opern von Rossini dadurch ungemein gewinnen könnten. Dass es auch dieser Oper an Anklängen aus frühern Opern von Rossini nicht fehlt, versteht sich von selbst. Die Ausführung war sehr gut. Dem. Funk sang, wie immer, mit guter Gesangmethode die Partie der Ellena. Mad. Miksch sang den Malcolm mit etwas klanglosrr Stimme. Von einem Tenor gesungen, würde sich diese Partie besser ausnehmen. Hr. Cantù, als Uberto, war, wie immer, nur zu loben. Den 30sten October zum erstenmale: *Eulistan*, Oper in drey Akten von Dalayrac. Die Oper hat ein hübsches Sujet, welches jedoch nicht für die matte Musik entschädigen kann. Ausgeführt wurde sie recht gut. Den 21sten November zum erstenmale: *La repressaglia*, Oper vom Freyherrn von Poissl. Eine gute, effektvolle, mehr deutsche, als italienische Musik, entfernt von Rossini'schen Anklängen, mehr fürs Concert als fürs Theater sich eignend, und etwas zu breit. Den 6ten zum erstenmale: *Friedrich von Homburg*, Schauspiel von Heinrich von Kleist. Zu diesem Schauspiel hatte Hr. Heinrich Marschner eine Ouverture und Märsche gesetzt, und darin viel Talent für ausdrucksvolle Musik gezeigt, wiewohl man noch Manches zu gesucht fand. Den 13ten December zum erstenmale: *Der neue Guthsherr*, Oper in einem Akte, von Boieldieu. Ein schwaches Produkt, das vielleicht auf einer französischen Bühne vorgestellt, gefallen mag, den deutschen Musikfreunden aber nicht zusagen wollte. Doch gefiel es, trotz der Plattheiten des Textes und der Musik, dem grossen Publikum sehr. Den 5ten Januar 1822, zum erstenmale: *Clotilde*, Oper von Coccia. Die Musik zu dieser Oper ist ungemein matt und leer, und diese konnte sich daher auch nicht halten. Den 26sten Januar, zum erstenmale: *Der Freyschütz*, Oper in drey Akten von C. M. von Weber. Der Ref. kann über diese vortreffliche deutsche Oper nur kurz seyn, weil er sonst genöthigt wäre, zu wiederholen, was seit ihrem Erscheinen öffentliche Blätter bereits darüber vielfältig ausgesprochen haben. Auch bey uns verfehlte sie ihren Eindruck nicht, und der geniale Tonsetzer genoss den verdientesten Dank und Beyfall des Publikums. Die Ausführung war sehr gelungen zu nennen: Dem. Funk als Agathe, Mad. Haase als Aennchen, Hr. Bergmann als Max und Hr. Meyer als Casper, waren sehr lobenswerth. Decorationen und Maschinerie waren, trotz der engen Räumes des Theaters, sehr gut. Möchte uns doch Hr. Kapellmeister von Weber bald mit einer oder der andern seiner frühern Opern erfreuen, namentlich mit seiner *Silvana*, die hier noch so gut als ganz unbekannt ist! — Den 6ten Februar, *Sargino, ossia Tallievo d'amore*, Oper von Paer. Ich erwähne diese Oper wegen Hrn. Cantù's trefflichen Gesang und Spiel als Sargino figlio. Diese Partie kann schwerlich mit mehr Ausdruck, Innigkeit und mit mehr Fertigkeit in den Passagen gesungen werden, als es von diesem jungen liebenswürdigen Künstler geschah.

Noch ist der Concertmusik und der Leistungen fremder Künstler und Künstlerinnen in Gastrollen und Concerten zu gedenken.

Den 16ten März 1821 gab Hr. Vimercati ein Concertino und Variationen auf der Mandoline

und bewiess grosse Fertigkeit; da aber die Mandoline keinen angenehmen Ton hat, so kann man sich nicht erwehren, die Zeit und Mühe zu bedauern, die der Künstler auf ein so undankbares Instrument verwendet hat. Dem. Funk und Hr. Cantù sangen, ersterе eine Arie von Paer und letzterer eine Arie aus *Otello* von Rossini; auch bliess Hr. Kammermusikus Dietze ein Concert von Kummer für die Oboe. Den 30sten März: Hr. Kammermusikus Peschel gab mit Unterstützung der königlichen Kapelle Concert. Die Jubel-Ouverture vom Hrn. Kapellmeister von Weber eröffnete es; hierauf bliess der Concertgeber ein Fagottconcert von Joseph Schubert und ein Andante und Ongeroise von C. M. von Weber mit vollem schönen Tone: eine Composition, die sich durch eigenthümliche Erfindung auszeichnet. Mad. Reicherdt sang eine Arie von Paer und mit Hrn. Bergmann ein Duett. Hr. Kammermusikus Fürstenau bliess mit Hrn. Kressner ein Doppel-Concert für zwey Flöten, und Hr. Carl Krägen spielte das schöne Rondo brillante in A dur für Fortepiano von Hummel mit viel Fertigkeit und Geschmack. Am 3ten April Vormittags gab Hr. Alex. Boucher mit seiner Gattin ein Concert, worin er seine Vorzüge und auch seine Geschmacklosigkeit auf der Violine beurkundete; seine Gattin gefiel mit ihrer Duett-Concertante für Harfe und Fortepiano weit mehr. Beyde erregten übrigens nicht den Enthusiasmus, der ihnen in der Folge in Berlin zu Theil ward. Hr. Gerstäcker sang in diesem Concerte noch ein paar Arien von Righini und Mozart. Den 9ten April: Zum Besten der hiesigen Blindenanstalt hatte Hr. Kapellmeister von Weber ein sehr interessantes Concert veranstaltet, worin, nach der originellen Ouverture zum *Freyschütz*, Hr. von W. sein schon früher (1809) componirtes und hier gespieltes Fortepiano-Concert in C dur mit vieler Fertigkeit vortrug. Hr. Kammermusikus Dotzauer spielte ein von ihm componirtes Concertino für Violoncell. Dem. Funk sang die Arie aus den *Jahreszeiten* von Haydn: „Willkommen jetzt, o dunkler Hain" etc. ganz vortrefflich, und zum Schluss ward der *Frühling* von Haydn gegeben, worin Dem. Funk, Hr. Bergmann und Hr. Toussaint die Solo's hatten und das königliche Theatersingchor die Chöre sang. Das Concert war sehr besucht. Den 4ten May gaben die königlichen Kammermusiker Peschke, Schmiedel, Limberg und Dotzauer ihre letzte Quartett-Akademie, bey einem, wie immer, sehr vollem Saale. Wir hörten, ausser einem Quartett von Mozart und A. Romberg, noch Hrn. Carl Krägen in Hummels grossem Septett für Fortepiano, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell und Contrebass, welcher hierin, so wie in der darauf folgenden *Sentinelle* von Hummel für Gesang, Fortepiano, Violine und Violoncell, viel und verdienten Beyfall einerntete. Den 12ten May gab Hr. Sedlatzek mit Unterstützung der königlichen Kapelle ein Concert. Er bliess ein Concert von Bernh. Romberg für Flöte, und Variationen, ferner gab er ein Harmonie-Quintett von Reicha für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Den 31sten July: Im Theater sang Dem. Kainz aus Wien die schöne Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* von Rossini: una voce poco fa etc. und einige Scenen mit Hrn. Röckel aus der nämlichen Oper in italienischer Sprache und im Costum. Dem. Kainz besitzt eine herrliche ansprechende Stimme, eine volle Tiefe und bequeme Höhe; dazu kommt eine reine Intonation, bedeutende Fertigkeit und geschmackvoller Vortrag. Kein Wunder war es daher, dass sie allgemein gefiel und den Wunsch erregte, sie bey uns zu behalten. Sie gab hierauf die Emmeline in der *Schweizerfamilie*, welche ihrer Stimme freylich nicht so angemessen war, als italienische Musik. In den folgenden Tagen sang sie noch einmal eine Arie aus *Concerten* von Rossini und Variationen von Caraffa und in der Oper *Aschenbrodel* von Nicolo die Partie der Clorinde mit fortdauerndem Beyfall. Den 12ten October gab Herr Kammermusikus Fürstenau ein Concert. Nach der Ouverture zum *Freyschütz*, sang Mad. Unzelmann eine Arie von Nasolini. Hr. F. bliess ein von ihm componirtes Flötenconcert mit seiner gewohnten Fertigkeit und Delikatesse. Er gab ferner ein Concertino für zwey Flöten, von ihm und seinem Schuler Hrn. Kressner geblasen, und zum Schluss ein Potpourri für die Flöte von seiner Composition. Hr. Bergmann sang noch eine Arie und mit Madam Haase ein Duett. Den 15ten October: Dem. Canzi aus Wien, Schulerin des Hrn. Kapellmeister Salieri, besuchte uns auch, und sang im deutschen Schauspiel zwischen den Akten die Cavatine von Rossini: una voce poco fa etc. eine dergleichen von Caraffa und eine Scene mit Chor von Rossini. Eine jugend-

liche frische Stimme, gute Gesangmethode, verbunden mit einem gefälligen Aeussern, erwarben ihr viel Beyfall. Man bedauerte, dass sie uns so schnell verliess, und dass wir sie nicht in einer Oper hören konnten! Den 16ten November gab Hr. Kammermusikus Kummer Concert. Nach einem Fagottconcert, welches er blies, spielte sein kleiner Sohn ein Fortepiano-Concert von Dussek und Klengels *Promenade sur mer*; auch sang Mad. Unzelmann noch eine Aria von Nicolini. Den 23sten November gab Hr. Kapellmeister Hermbstedt, welcher uns lange nicht besucht hatte, ein Concert. Nach der effektvollen Ouverture zu *Egmont* von Beethoven, blies er ein neues, für ihn componirtes, Klarinetten-Concert von Spohr. Die Composition war höchst interessant, und wurde mit dem schönen Tone, der Kraft und Fertigkeit vorgetragen, die man an Hrn. Hermbstedts meisterlichem Spiele schon gewohnt ist. Ein gleiches gilt von den darauf folgenden Variationen, ebenfalls von Spohr componirt. Dem. Willmann sang eine Scene aus *Adelaide di Borgogna* von Rossini, und Variationen über: oh dolce concento, beyde mit grosser Fertigkeit und geschmackvollem Vortrag. Hier, bey einer ihr günstigen Composition, wo sie ihre Stimme in die Höhe gehen lassen konnte, gefiel sie weit mehr als im Theater. — In den folgenden Tagen blies noch Hr. Hermbstedt einmal im Theater ein Concertino von Max Eberwein und Adagio und Variationen von Ebendemselben.

(Der Beschluss folgt.)

Ueber P. N. Petersen's Verbesserungen an der Flöte.

Dem Einsender nachfolgender Zeilen ist noch in keinem öffentlichen Blatte eine Anzeige zu Gesicht gekommen über Petersens Erfindung eines Mechanismus an der Flöte, um das Crescendo und Decrescendo auf derselben rein hervorzubringen. Nun sind aber bereits Flöten mit dem erwähnten Mechanismus nach England gesendet; wie leicht kann es nicht seyn, dass ein von da weiter verbreitet werden; dass irgend ein Künstler ähnliche Instrumente verfertiget, sich wohl gar ein Patent darüber verschafft und dann als Erfinder einer Sache gilt, welche die Frucht vieljährigen Forschens eines deutschen Mannes ist? — — Dem vorzubeugen, hält Ref. es für Pflicht, über diesen Gegenstand zu sagen, was er weiss, und wovon er sich persönlich überzeugt hat.

P. N. Petersen, ein geborner Hannoveraner, jetzt 61 Jahr alt, kam als Knabe von eilf Jahren nach Hamburg, und ergab sich schon in so früher Jugend mit dem regsten Eifer dem Flötenspiel. Seitdem hat er Hamburg nicht mehr verlassen, und was er in dieser langen Reihe von Jahren dem musikliebenden Publikum als Virtuos, seinen zahlreichen Schülern als geschickter und treuer Lehrer gewesen und bis jetzt noch ist, reicht allein hin, ihn zu den verdienstvollen Tonkünstlern Deutschlands zu zählen. Es genügte ihm aber nicht, sein Instrument nur zu brauchen; auch dessen Veredlung war seit 20 Jahren der Gegenstand seines Nachdenkens.

Bekanntlich verstimmt sich kein Blasinstrument leichter als die Flöte; noch auffallender wird dies beym Crescendo und Decrescendo, bey jenem steigt der Ton übermässig, bey diesem fällt er zu tief. Instrumente, welche mittelst eines Blattes geblasen werden, wie Fagott, Hoboe, Klarinette etc. sind bey einem guten Ansatze sicherer in der Stimmung zu erhalten. Bey der Flöte sucht man dem Dissonireu durch verschiedene Mittelstücke oder durch Ausziehen abzuhelfen; dies bleibt aber immer unvollkommen.

P. hat durch unermüdetes Nachdenken und vielfache Versuche einen Mechanismus erfunden, der wegen seiner Wirkung und Einfachheit gleich schätzbar und empfehlenswerth ist: Ein kleiner Hebel von 1 Zoll Länge, durch den Daumen der linken Hand äusserst leicht zu bewegen, ist es, wodurch die Flöte im Augenblicke um ½ Ton höher oder tiefer gestimmt und während des Spiels beym Crescendo und Decrescendo vollkommen rein erhalten wird; mit Hülfe einer an diesem Mechanismus angebrachten Stimmschraube ist die Flöte mit leichter Mühe zu stimmen, ohne die Wirkung des Hebels zu unterbrechen.

Die ganze Vorrichtung ist höchst einfach und übertrifft, ihrer Construction ich, an Dauer jede Klappe.

P. bemerkte ferner, dass die gewöhnlichen Kopfstücke durch das darin befindliche Metall dem Tone schaden, weil das Holz nach und nach zurücktritt, das Metall dadurch einen Vorsprung macht, das Mundloch also sich nicht gleich bleibt

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November **№. 6.** 1800.

Abhandlung.

Einige Worte über teutschen Volksgesang.

(Fortsetzung.)

Was nun die *Melodien* betrifft, so ist nichts leichter hingesagt, als dafs sie ebenfalls hochst einfach seyn sollen. Aber worin diese Einfachheit bestehe; was alles dazu gehöre und wie schwer es sey, leicht, simpel und dabey nicht trocken, vielmehr angenehm und Gehaltvoll zu schreiben, das weifs nur der, welcher sich darin selber versucht hat. Es macht sich — versteht sich, wenn man überhaupt das Zeug dazu hat — eine Opernarie leichter als ein ächtes Volkslied, und Gretry hat Recht, wenn er alljährlich auf das bestgerathenste Volkslied einen Preis ausgesezt haben will. Man mufs Melodien erfinden können, und den Gesanges sehr mächtig seyn, das heifst eben soviel, als merkliches Talent haben, einen richtigen Takt für rhythmische Bewegung haben, worauf gar sehr vieles ankommt, und mehr, als man wohl glaubt; an Selbstverleugung des Künstlers gewöhnt seyn; mit grofser Sicherheit sich gehen lassen können, und vor allen Dingen ächtes, tiefes und reines Gefühl haben, um glücklich auf den wahren Naturton und Ausdruck der Empfindung geleitet zu werden, wenn man wie ein Schulz, und Hiller und einige Andere in diesem Liederfache glücklich schreiben und das Herz und Ohr des Volkes treffen will.

Wie schwer und selten das aber sey, bezeugen die mifslungenen Bestrebungen so vieler, selbst solcher Komponisten mitunter, die in anderm Betracht gar vieles Verdienst haben, die aber an der Leichtigkeit, mit welcher ihnen das Komponiren von der Hand gehet, sich die Unfehlbarkeit des allgemeinen Eindrucks ihrer Lie-

der abstrahiren. So glaubt mancher, Volkslieder komponirt zu haben, während er weiter nichts zu Markte gebracht hat, als, entweder gewöhnliche Paradegesänge, oder kahlen, steifen und holzernen Kram, plump und ohne Schick und Wesen. Um natürlich zu seyn, ist es nicht genug, von der Natur zu singen und zu sagen, und wer da wähnet, wenn man nur gerade aus gehe, und schreibe, was einem in den Sinn kommt, so werde die Natur sich schon von selber herausmachen, der irrt gar sehr. Noch mehr aber verfehlt ein Komponist die Sache, wenn er es zum absichtlichen Geschäft macht, mit einem Liedertexte gleichsam anatomisch umzugehen; das heifst, wenn er es am besten zu machen vermeint, indem er, als stände dem Naturgesange nicht mehr zu, jeder Sylbe nicht mehr und nicht weniger als Einen Ton giebt oder Wunder wie grofsmüthig und über die Naturschranken hinausgegangen zu seyn glaubt, wenn er hier und da eine Mittel- und Verbindungsnote anbringt und sich etwa bey halben oder ganzen Schlufsfällen eine ganz unscheinbare Kadenz in der Melodie erlaubt, oder der grammatischen Gewissenhaftigkeit wegen so eben vor der Schlufsphrase das Gewicht der vorlezten Note durch einen Septimennachschlag theilt, damit seine stimmige Harmonie hübsch bey Ehren bleibe. Ich meyne, wenn er statt:

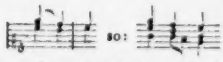

schreibt, und was dergleichen mehr ist.

Solche Kompositionsart giebt uns die dürren Melodien, wenn anders Gesangweisen noch so heifsen können, denen alle Anmuth, aller Reiz, alles Fliefsende abgeht, wo der Text eine so

und daher der Ton schwerer hervorzubringen ist. An seiner Flöte sind jetzt die beyden Unterstücke in einem Ganzen vereiniget, das Mittelstück ist mit einem kleinen Aufsatze versehen, dieser aber von jenem, wegen der an beyden angebrachten, oben beschriebenen Mechanismus nicht zu trennen, und nun folgt, frey von allem Metalle, die nur vier Zoll lange Kopfstück, an welchem das Mundloch befindlich ist. Dieses Kopfstück wird wie ein Klarinettschnabel aufgesetzt.

Durch alles dieses hat Petersen's Flöte eine Vollkommenheit erreicht, wie man sie bisher an diesem Instrumente nicht kannte. A. S. Wolf in Hamburg, ein Schüler des berühmten Rinker, arbeitet schon seit mehreren Jahren nach P.'s freundschaftlicher Anleitung, hat besonders dessen Verbesserungen mit grosser Genauigkeit ausgeführt und soll jetzt, wie P. versichert, ein wahrer Meister seiner Kunst seyn.

A. in Wien 1822.

Eduard Feind.

Kurze Anzeigen.

Gesänge für Männerchöre, herausg. — — von Mag. Carl Gottlieb Hering. 1sten, 2ten Heft. Beym Herausgeber in Zittau, bey Gerh. Fleischer in Leipzig und bey Tode in Dresden. (Preis, jeder Heft 12 Gr.)

Hr. M. Hering hat sich schon längst durch seine musikalischen Lehrbücher, welche manches Eigenthümliche in Lehrart und Methode enthalten, als einen denkenden Musiker, und durch mancherley kleine Compositionen für Klavier, Orgel, Gesang etc. als einen geschickten Componisten in gewissen Fächern, dem Publikum gezeigt. Auch diese Gesänge verdienen zur Uebung und Unterhaltung empfohlen zu werden. Sie sind nicht sämmtlich, aber bey weitem zum grössern Theile von seiner Composition; wenigstens finden wir nur über einigen einen fremden Namen, nämlich den des Hrn. Bergt. Der Herausgeber hat, wie es scheint, den Vereinen männlicher Sänger für jedes der gewöhnlichern ihrer Bedürfnisse irgend etwas liefern wollen; darum sind hier kleine Motetten und Psalmen, zum Theil mit Chorälen, geistliche Lieder, Gesellschaftslieder ernster und fröhlicher Art etc. zusammengestellt. Es sind in beyden Heften zusammen zwölf Nummern. Sie sind alle leicht und bequem auszuführen; mit Ausschluss von zweyen oder dreyen, sogar äusserst leicht. An Kunstwerth sind sie freylich sehr verschieden. Im Ganzen genommen ist die Erfindung ihre schwächste, die zweckmässige Behandlung (sowohl in Hinsicht auf die Texte, als in Hinsicht auf die Bedürfnisse solcher Sänger) ihre stärkste Seite. Folgende Stücke haben uns am besten gefallen: Heft I. das erste, (von Bergt,) das vierte, das sechste; Heft II. das erste, (wieder von Bergt, und, wie uns scheinet, das vorzüglichste der ganzen Sammlung) das vierte und das sechste. Die Texte sind, zu den Motetten, wie sichs versteht, aus der heiligen Schrift, die andern aus vorzüglichen deutschen Lyrikern gewählt. Der Stich sollte correkter seyn.

Variations pour le Pianoforte sur un thème tiré d'un Ballet comp. par Wittke. Chez Gombart et Comp. à Augsbourg. (Pr. 1 Fr. 12 Xr.)

Ein gefälliges Thema erscheint hier in mannichfaltigen Formen, welche hauptsächlich darauf berechnet sind, die Fertigkeit des Ausführenden glänzen zu lassen. Der Fleiss in der Bearbeitung desselben ist unverkennbar. Auch ist das Bestreben des Hrn. Verfs lobenswerth, dem einfachen Satze durch mannichfaltige Harmonieengänge eine vielfache Bedeutung abzugewinnen, wenn gleich dadurch manche Modulationen, z. B. in der achten Variation, hart werden, je dem Charakter des Hauptsatzes widersprechen. Das Andantino sostenuto im § hat dem Rec. am meisten gefallen.

Berichtigung.

In der neuen Ausgabe der „Geschichte der kaiserlich königlichen Hofkapelle zu Wien" etc. in No. 15. dieser Zeit. ist, Seite 240, Zeile 3 von unten, das Hauptwort „Diensteseifer" ausgefallen. („vollendetster Diensteseifer.") Wir bitten die Leser diese Berichtigung nicht zu übersehen, da sonst der Satz unrichtig erscheint und eine Wiederherstellung nicht leicht erwartet werden kann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May. **N°. 19.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818; besonders in Hinsicht auf die Oper.

(Fortsetzung.)

Kaiser Leopold II, wiewohl persönlich vielleicht mehr gewissen Fächern der Wissenschaften, als den Künsten, beförderlich, und unter mannichfach bedrängten Verhältnissen die Regierung ergreifend, nahm doch auch die bestehenden kunstlerischen Institute, namentlich die Theater, in Schutz und Obhut: ja er beschloss, der italienischen Opera buffa noch eine seria beyzufügen und auch ein Ballet zusammenstellen zu lassen. Die Theater blieben bis Mitte Aprils in Trauer geschlossen. Indessen erhielt die Oper, mit Rücksicht auf jenen Entschluss, nicht unbeträchtlichen Zuwachs, und lieferte nun im Reste dieses Jahres fünf neue Stücke, worunter die vorzüglichsten waren: *Nina* und *Molinara*, beyde von Paisiello, und beyde mit vielem Beyfall aufgenommen.

Im Jahre 1791, wo die Oberdirection der sämmtlichen Theater dem Grafen Uggarte übergeben war, erschien das wohlthätige Decret Leopolds, nach welchem die deutschen Hofschauspieler, im Verhältniss der kaiserlich königlichen Beamten und Diener, für pensionsfähig erklärt wurden. Jene beyden neuerrichteten Institute begannen ihre Vorstellungen im November: die Opera seria mit *Teseo a Styge*, von Nasolini, das Ballet mit *Capitain Cook auf Otaheiti*. Jene, so wie die Opera buffa, erhielt noch einige neue Mitglieder; dieses bestand aus 5 Solotänzern, 8 Solotänzerinnen, 12 männlichen, 12 weiblichen Figuranten. Die Vorstellungen beyder Institute wurden abwechselnd in beyden Theatern gegeben. An neuen Opern wurden acht auf die Bühne gebracht; darunter: *Finmalione*, von Cimadoro, *i Zingari in fiera*, von Paisiello, und die schon erwähnte, *Teseo a Styge*, von Nasolini. — Den 5ten Dec. starb Mozart, in seinem 35sten Lebensjahre, nachdem er bekanntlich in der letzten Zeit, ausser mehreren Gesang- und Instrumental-Werken, das unsterbliche *Requiem* — seine eigene Verklärung — *die Zauberflote* für das Schikanedersche Theater, und *la Clemenza di Tito* für Prag zur Krönung Leopolds II, in kaum begreiflicher und ihn selbst vollends aufreibender Schnelligkeit geschrieben hatte. Von seinen Verdiensten sagen wir kein Wort: so weit man in allen Welttheilen Musik übt, kennt und ehrt, liebt und rühmt man sie. Sein früher Tod fand ganz den lebendigen Antheil, der dem herrlichen Künstler gebührte; hätte man diesen nur auch im Leben ihm und seinen Leistungen immer geschenkt! Dieses Wunsches kann man sich hier, und in ähnlichen Fällen, niemals, der Klage kaum erwehren: aber mit der gleichfalls gewöhnlichen Anklage sollte man sich nicht übereilen. Mozart's Loos war das, aller, die, in ihrer Art, ihr Zeitalter weit überflügeln; diess muss sich erst an ihnen herausbilden, an ihnen herausheben, ehe es sie selbst und ihre Leistungen ganz fassen, ganz würdigen, ganz geniessen kann: Mozart theilte nur das Geschick der Elite der Menschheit überhaupt. Wurde er nun früher abgerufen, als bis sich das Zeitalter an ihm gebildet, erhoben hatte: so wird das, der ihn abrief, sicherlich schon auszugleichen gewusst haben! —

Am 1sten März 1792 starb Kaiser Leopold, in gleichem Grade verehrt und geliebt. Wenn nach seinem Tode und bis auf unsere Tage ein sehr bedeutendes Zurücktreten der Theater bemerkbar ward, so hatte diess vorzüglich seinen Grund in der stürmischen, schweren Zeit, die zunächst durch die französische Revolution herbeygeführt war, nun auch Oesterreich immer näher trat und

bis gegen den Schluss des von uns erwählten Zeitraums vom entschiedensten Einfluss war. — Kaum waren (den 24sten April) die Theater eröffnet, so folgte die verwittwete Kaiserin ihrem entschlafenen Gemahle, weshalb sie von neuem geschlossen wurden; und nun erschien (den 1sten July) die öffentliche Bekanntmachung, dass die kaiserlich königlichen Theater in Pachtung gegeben werden sollten, und unter welchen Bedingungen. Bestürzung und Verwirrung verbreitete sich, nicht nur unter allen Mitgliedern derselben, sondern auch unter denen, die an diesen Instituten, an ihrem Wohl und dem Verdienstlichen, was sie geleistet, nähern Antheil nahmen. Der 15te September war als Termin der Verpachtung bestimmt. Mehrere Pachter meldeten sich; darunter auch zwey Italiener, die nicht deutsch verstanden, und Schikaneder, der zwar deutsch, nicht aber sich selbst verstand: die zu dem Geschäft ernannte Hofcommission fand alle, die sich gemeldet hatten, zu der Unternehmung nicht geeignet. Da entschlossen sich Se. Majestät, unser verehrter Kaiser Franz, dieselben auch künftig unter Rechnung des Hofs fortführen zu lassen und übertrugen die Oberdirection dem Fürsten Rosenberg, (der ihr schon unter Joseph vorgestanden) unter Assistenz des Grafen Kuefstein. Die für die Opera seria bestimmten Mitglieder, bis auf eines, das man der buffa zugesellte, wurden entlassen; und an neuen Stücken acht gegeben, worunter das Hauptwerk, *Il matrimonio segreto*, von Cimarosa, das der geniale lebensvolle Meister in Wien schrieb und selbst aufführte.

1793. Da wir, über das Ganze der Institute nicht entscheidende Veränderungen im Personale und dgl. aufzuzeichnen nicht für nöthig finden, so ist es genug, zu bemerken, dass die italienische Oper nur sechs neue Vorstellungen zu Stande brachte, und darunter keine, die uns noch jetzt interessant seyn könnte, es müsste denn die, von Cimarosa's *l'Impressario in angustie* seyn.

1794 entschloss sich der Hof, von neuem eine deutsche Oper zu errichten; was schon seit einiger Zeit der lebhafte Wunsch nicht weniger Musik- und Theaterfreunde gewesen, und was, bey dem jetzt beginnenden Verhältniss der deutschen Opernmusik gegen die italienische, nicht nur am Orte, sondern überhaupt, allerdings auch zu wünschen war. Die Einrichtung und nachherige Leitung derselben wurde Müller, dem Vater, einem unterrichteten, erfahrnen Manne, übertragen, und auch bald in's Werk gerichtet. Unter den schnell berufenen Mitgliedern waren mehrere sehr ausgezeichnete; z. B. Mad. Lang, Dem. Wilhmann etc. Süssmayer wurde Kapellmeister dieser neuen Oper. Indem sie eben eröffnet werden sollte, wurde, sehr überraschend und für den Augenblick störend, Hr. Baron von Braun als Vice-Director beyder kaiserlich königlichen Theater in Pflicht genommen, und so zwar, dass er dieselben auf eigene Rechnung, unter einem Zuschuss vom Hofe, (10,000 Gulden Conv. Munze) fortzuführen hatte. Den 1sten August begann diess neue Verhältniss, nachdem mancherley Schwierigkeiten beseitigt waren; den 1sten Sept. war die erste Vorstellung im Burgtheater, das indess neu ausgeziert und erweitert worden war. (Unter diesen Zierden war auch der treffliche Vorhang, von Füger erfunden und gezeichnet, von Abel und Schönberger, unter seiner Aufsicht ausgeführt.) Unter den sieben neuen italienischen Opern dieses Jahres zeichnen wir aus: *La Principessa d'Amalfi*, von Weigel, und *Le nozze improviso*, von Paer, letzte, als die erste seiner Opern in Wien, obgleich seine bessern erst aus späterer Zeit sind. Die entworfene, aber da Hr. von Braun nur für Erhaltung des deutschen Schauspiels, der italienischen Oper und des Ballets verbunden war, schon vor ihrem Beginn in's Stocken gerathene, deutsche Oper gedieh im Reste dieses Jahres nicht bis zu wirklichen Vorstellungen. Das vom Hrn. von Br. übernommene deutsche Theater bestand aus 17 Schauspielern, 19 Schauspielerinnen; (Pensionisten und dgl. unerwähnt,) die italienische Oper (unter Ant. Salieri, als erstem, und Jos. Weigel, als zweytem Kapellmeister) aus 7 Solosängern und 7 Solosängerinnen; das Ballet (unter Muzarelli und Vigano, als Balletmeistern) aus 10 Solotänzern, 10 Solotänzerinnen, 12 männlichen, 12 weiblichen Figuranten.

1795. Der Wunsch, die deutsche Oper zu Stande zu bringen, war nicht aufgegeben und kam nun in Erfüllung, obgleich allerdings nach dem Maasstabe, den die jetzigen Umstände nun einmal nothwendig machten. Diess ward möglich, indem man verschiedene Mitglieder, des deutschen Schauspiels sowohl, als der italienischen Oper, die dazu fähig waren, zur Theilnahme an ihr verpflichtete. So kam eine Gesellschaft

zusammen, welche aus folgenden Personen bestand: Männer: Saal, Schulz, Stengel, Vogel, Baumann, Wallascheck; Frauen: Gassmann die ältere, Gassmann die jüngere, Willmann, Tepfer, Tuliani. Die italienische Gesellschaft bestand aus Folgenden: Männer: Saal, Lotti, Viganoni, Mombelli, Angrisani der ältere, Angrisani der jüngere, Cavanna; Frauen: Tomeoni, Sessi, Vestris, Gassmann die ältere, Gassmann die jüngere, Sessi (Matilde), Tuliani. Jene gab an neuen Opern: *Die gute Mutter*, von Paul Wranitzky, *Achmet und Almansine*, von Schenk, *edle Rache*, von Sussmayer; diese: sieben, worunter jetzt noch unvergessen sind: *Palmira*, von Salieri, und *i Fratelli rivali*, von Winter, in Italien geschrieben.

1796. Mehrere und zum Theil bedeutende Mitglieder der italienischen Oper gingen ab, (darunter beyde Sessi und die Tomeoni; unter den Männern, Mombelli, Viganoni —) unter den neuerworbenen waren aber die gleichfalls bedeutenden Sänger, Baglioni und Simoni. Für die Deutschen war Weinmüller ein achtbarer Gewinn. Von den sechs neuen Opern der Italiener hat sich keine erhalten; von den drey der Deutschen: *der Dorfbarbier*, von Schenk, und das *unterbrochene Opferfest*, von Wiuter, nach des Meisters Rückkunft aus Italien, in Wien für Wien geschrieben, und hier gleich Anfangs mit grossem verdientem Beyfall aufgenommen. — Uebrigens wurde dieses Jahr (den 25sten December) zum erstenmale zum Besten des Fonds für Theater-Arme im grossen kaiserlich königlichen Redoutensaale eine Akademie gegeben, und von Sr. Maj. befohlen, dass von nun an jedes Jahr an diesem Tage ein Gleiches geschehen solle.

1797. Am 12ten Februar, dem Geburtstage des Kaisers, wurde in allen Theatern Wiens und der Provinzen zum erstenmale das, seitdem zum wahren Volks- und National-Liede gewordene: „Gott erhalte Franz, den Kaiser", gedichtet von Haschka, in Musik gesetzt von Joseph Haydn, mit herzlichem, freudigem Antheil gesungen. — Den 1sten May starb der, als Mensch und Dichter sehr beliebte Theater-Secretair, Johann von Alxinger, Verf. des *Doolin von Mainz*, *Bliomberis* etc. worin er Wielanden mit Glück nachgefolgt war. — Den 7ten April trat zum erstenmale der berühmte Crescentini hier auf, und zwar in Zingarelli's *Romeo e Giulietta*. Ausser dieser hier neuen Oper, wurden von den Italienern deren noch sechs gegeben, worunter sich auszeichneten und bis auf unsere Tage erhielten: *Gli Orasj e i Curiasj*, von Cimarosa, und *l'Amore marinaro*, von Weigl; von den drey neuen der Deutschen: Salieri's *Axur*, deutsch bearbeitet.

1798. An Alxingers Stelle war der weit und breit bekannte Theaterdichter, August von Kotzebue, berufen worden. Ende Januars traf er ein. Neben den gewöhnlichen Geschäften eines Theatersecretairs war ihm zur Pflicht gemacht, ein kritisches Journal über die Hoftheater zu schreiben, von dem man sich viel Gutes versprach. Er begann es mit Geist und Theater-Kenntniss: aber gar bald musste er, von den bestürmten Behörden bedeutet, ablassen und das Journal aufgeben. Dagegen wurde er beauftragt, kürzere (und schonendere) kritische Theater-Nachrichten für die Hofzeitung abzufassen. Er that es, und mit Bescheidenheit, auch mit möglichster Schonung: dennoch regte er damit den Unwillen der Beurtheilten aufs heftigste auf; diese ermangelten nicht, Parteyen im Publikum zu werben, welche bey den Vorstellungen sich gegenseitig wieder aufregten, gegen einander bis zu Handgreiflichkeiten laut wurden etc. so dass man glaubte, auch diese Anzeigen aufheben, und so dem Verfasser gradehin untersagen zu müssen, was man ihm kaum einige Monate vorher zu einer seiner ersten Pflichten gemacht hatte. Kotzebue bequemte sich und schwieg: aber auch das half ihm wenig; die Behörden wurden mit Klagen aller Art gegen ihn überlaufen, er selbst nach Möglichkeit beleidigt. Seine Regie wurde nun untersucht: man fand nichts ihm vorzuwerfen; die andern Klagen wurden geprüft: man fand sie unstatthaft und grundlos. Selbst das half ihm wenig; man fuhr fort, ihm das Leben sauer zu machen, bis er, nach fast lächerlich kurzer Dienstzeit von wenigen Monaten, um seine Entlassung einkam und sie erhielt. Kaiser Franz hingegen, immer gütig und zum Ausgleichen geneigt, ernannte ihn zu seinem Theaterdichter auch für die Zukunft und wo er sich aufhalten möchte, mit einer lebenslänglichen Pension von 1000 Gulden. — Den 9ten May betrat der berühmte Marchesi zum zweytenmale unsere Bühne, und zwar als Pyrrhus in Zingarelli's Oper, *Pirro, Rè d'Epiro*. Wiewohl in Jahren vorgerückt, verdiente und fand er doch den ausgezeichnetsten Beyfall. — Das deutsche Schauspiel hatte unter

Kotzebue's Regie mehrere neue Mitglieder, und darunter einige treffliche erhalten; (Rose, Koch und seine Tochter etc.) auch war es, aller Händel ungeachtet, zu so lebhafter Thätigkeit von ihm angeregt worden, dass es 26 neue Stücke auf die Bühne gebracht — eine Zahl, wozu es noch nie gekommen, unter welcher aber freylich auch manches Unbedeutende war. (Nicht weniger, als neun, waren von Kotzebue selbst.) Die italienische Oper hatte an Mad. Paer, der Frau des Componisten, eine vorzügliche Sängerin und Schauspielerin erhalten, und sechs neue Stücke gegeben; darunter, ausser dem angeführten *Pirro*, zwey von Paer, (*L'intrigo amoroso* und *Il Principe di Taranto*) und Sim. Mayrs *Lodoiska*. Von den drey für neu geltenden Stücken der deutschen Oper sind Mozart's *Figaro* und *Don Juan* anzuführen, die, deutsch übersetzt, bey der deutschen Gesellschaft heimisch wurden, bis jetzt es blieben, und hoffentlich für alle Zeiten es bleiben werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats März. Kärnthnerthortheater. Ein wahres Nationalfest fand am 9ten statt, als Hr. Kapellmeister von Weber zum erstenmale seinen *Freyschützen* dirigirte. Das jedesmalige Erscheinen des herrlichen Meisters war ein Signal zum allgemeinen Jubel; viermal wurde er auf die Scene gerufen, Gedichte flogen herab, und ein Lorbeerkranz auf die Bühne. Diese Vorstellung war zur Benefice der Dem. Schröder, das Haus überfüllt, der Enthusiasmus beyspiellos, und das Ganze ging unter einer solchen präcisen, scharf markirten, und dennoch ganz geräuschlosen Aufführung vortrefflich zusammen. Der liebenswürdige Künstler hat uns bereits wieder verlassen; kommenden Herbst erwarten wir einen zweyten Besuch, und eine neue Oper zum köstlichsten Geschenke. Dagegen befindet sich Rossini hier; in seiner Gesellschaft die Herren Nozzari, David, Bassi und seine Frau, Mad. Colbran, mit welcher er sich auf der Hieherreise, in Bologna, trauen liess. Er ist ein sehr gebildeter Mann, von angenehmen Sitten, empfehlender Gestalt, voll Witz und Laune, heiter, zuvorkommend, höflich, und wahrhaft humoristisch. Die Gesellschaften, in welchen er bereits eingeführt worden ist, sind von seinem Umgange und seiner (wenigstens sich äussernden) Ansprechlichkeit ganz bezaubert. Nach seiner Ankündigung wurde die *Aschenbrödel* (*Cenerentola*) zu Ostern aufgeführt; für die meisten Sätze bestimmte er ein schnelleres Zeitmass, was sich mit der schweren deutschen Sprache nicht wohl vertrug; indess erklärte er, dass bey seiner Musik an den Worten wenig gelegen, und allein der Effekt Hauptsache sey; wer wagt es, zu widersprechen? Im Allgemeinen gefiel diese Oper weniger, als *Tancred* im Theater an der Wien; nur Hr. Jäger und Mad. Schutz in ihrer Schlussscene wurden ausgezeichnet, Hr. Seipelt und die Damen Spitzeder und Dermer blieben unbemerkt; selbst Hr. Forti, der diese Wahl zu seiner Emahme getroffen hatte, fand als Dandini eine lose Aufnahme, indem er diesem Buffo-Charakter keine ansprechende Seite abzugewinnen verstand. Nach der Osterwoche werden die italienischen Sänger mit Rossini's *Zelmira*, welche ganz Neapel exaltirte, debutiren; dann soll dessen *Mathilde von Schabran* folgen. — Grossen Beyfall erhielt ein neues Ballet von Hrn. Taglioni, *Margaretha Königin von Catanea*, durch die verständliche Anordnung und rasche Durchführung der Handlung, so wie durch äusserst gelungene Darstellung der Hauptfigur von einer neuen Mime, Mad. Couvin. Gleiches Lob verdient die charakteristische Musik des Hrn. Grafen von Gallenberg; sie ist gefällig, harmonisch, ideenreich, glänzend instrumentirt und den Situationen genau angepasst. — Die Reproduzirung von Nicolo's lieblichen *Joconde* erregte neuerdings Theilnahme, obschon wie dieses erotische Singspiel vormals in einzelnen Theilen vollkommener und abgerundeter gesehen hatten. — Im *Theater an der Wien* gab Hr. Seipelt zu seinem Vortheile das *Donauweibchen*; er fand seine Rechnung, weniger die Direction; nach der dritten Vorstellung stürzte sich die veraltete Nixe für immer in ihr Wellengrab. — Eine merkwürdige Erscheinung war Mad. Grassini, welche während ihres hiesigen Aufenthaltes als Orazia in Cimarosa's *Horatiern* die Bühne betrat. Sie rechtfertigte vollkommen den grossen Beyfall, welchen ihr einst Gallien und Albion gemeinschaftlich zollten; noch immer beherrscht sie eine klangvolle, umfangreiche Stimme, über deren höhere

Corden der Zahn der Zeit allein seine Allgewalt auszuüben vermochte; ihr Vortrag gehört der altitalienischen Meisterschule an, im Spiele reiht sie sich zu den ersten dramatischen Künstlerinnen, die Deklamation und der Ausdruck ihres Recitatives verdient klassisch genennt zu werden. In dem kurzen Zeitraume von einigen Wochen hatte sie sowohl einer jungen Dilettantin, Dem. Frenchetti, als dem Tenor, Hrn. Haitzinger, die bedeutenden Partieen des Curiazio und des Publio Orazio so glücklich einstudirt, dass beyde in der ihnen entfremdeten Sphäre nicht nur über alle Erwartung befriedigten, sondern letzterer besonders im Terzett, in seiner grossen Scene und dem leidenschaftlichen Final-Duett den gespanntesten Forderungen genügte. Die Oper wurde in zwey Abtheilungen gegeben, nur die Hauptstücke nebst den Chören waren beybehalten, und Arien von Portogallo, Cyrowetz u. a. eingelegt: das Ganze hiess: dramatisches Concert. — Das

Theater in der Leopoldstadt macht gute Geschäfte mit einem neuen Produkte von Bäuerle: *Der blöde Ritter*, Musik von Roser, so wie im

Josephstädter Theater eine Parodie des Calderon'schen: *Leben ein Traum*, unter dem Titel: *Das Leben ein Rausch*, an der Tagesordnung ist, in welcher Posse die fünf Modificationen der Räusche, nämlich: Weinrausch, Bierrausch, Brantweinrausch, Punschrausch und Liebesrausch, zwar als Fresco-Gemälde, aber ziemlich drollig und nicht ohne attisches Salz, abgehandelt werden. —

Concerte. Am 3ten: Gesellschafts-Concert im grossen Redoutensaale. 1. Sinfonie von Mozart (C dur); 2. *Der Geist der Liebe*, Gedicht von Matthisson, in Musik gesetzt auf vier Männerstimmen von Franz Schubert; 3. Mayseders drittes Violinconcert; 4. Beethovens Ouverture zum *Egmont*; 5. Finale aus der Oper: *Silvana*, von Carl Maria von Weber. Diese Composition, auf dramatische Handlung berechnet, war für den Concertsaal ein Missgriff. — Am 4ten: im Kärthnerthortheater, vor einem Ballette: Dem. Caroline Schleicher; sie spielte ein Klarinett-Concert von Göpfert, selbst fabricirte Variationen und accompagnirte der Dem. Unger die Arie: Parto, ma tu ben mio, aus Mozart's *Titus*. Das reizende Spiel der bescheidenen Künstlerin erregte abermals die lebhafteste Theilnahme. — Am 10ten im landständischen Saale, Hr. Professor Böhm: 1. Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber. Eine glänzende Composition, deren Ausführung, wegen mehrerer dem blasenden Orchester zugetheilten Passagen in der schwierigen Tonart E dur und H dur, nur nach wiederholten strengen Proben vollkommen gelingen kann; 2. Violin-Concert, gesetzt und vorgetragen vom Concertgeber; 3. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum; 4. Pianoforte-Rondo, componirt und ausgeführt von Hrn. Worzischek; 5. Schwertlied von C. M. von Weber; 6. Spohr's herrliches Doppel-Concert, gespielt von Hrn. Halmesberger und dem Concertgeber, der auch heute durch Eleganz, Correktheit, Reinheit und Ausdruck seines Meisterspiels, wie immer, entzückte. — Am 14ten im kleinen Redoutensaale Hr. Kapellmeister von Weber: 1. Jubelouverture: ging diesmal ungemein präciser zusammen; der Schluss, wo das Thema des Volksliedes in der Harmonie liegt wollte Ref. noch immer nicht recht klar werden; 2. Concertstück für das Pianoforte, (Adagio affettuoso — Allegro passionato — Marcia — Rondo giojoso) mit voller Orchesterbegleitung; eine edle, tief gefühlte Composition, deren düsteres Colorit den Eindruck im allgemeinen schwächt; nur das Marsch-Tempo mit einem crescendo, à la dernière mode, äusserte seine magnetische Kraft; 3. Arie aus *Don Juan*, gesungen von Mad. Grünbaum; 4. Schlummerlied, für vier Männerstimmen, gesungen von den Herren Jäger, Rosner, Feitl und Seipelt; die Zwischenspiele auf dem Pianoforte nach jeder Strophe thaten der rührenden Melodie Eintrag; 5. Polonaise für die Hoboe, componirt und vorgetragen von Hrn. Professor Sellner; 6. Freye Fantasie und Rondo, auf dem Pianoforte. Man vergötterte den Concertgeber als Tonsetzer des allbeliebten *Freyschützen*, man fand sich zahlreich ein, applaudirte und meinte am Ende, es wäre kluger gewesen, auf den Ruhm als ausübender Virtuose zu verzichten. Hr. von Weber ist ein denkender, wahrhaft solider Klavierspieler, welcher sich freylich nicht umwenden modernen halsbrecherischen Fiefelanz kümmert, und dem ein ausdrucksvoller Gesang als höchstes Princip gilt. Nun zählt Wien aber eine Legion sogenannter Hexenmeister, die die Kunst, Sand in die Augen zu streuen, ex asse verstehen; zu dieser Fahne hat freylich unser Meister nicht geschworen, und musste somit durch die leidige Vergleichungssucht natürlich verlieren. Indess war die freye Fantasie in der That eine

etwas gar zu leichte Waare, und eigentlich nichts mehr und nichts weniger als ein ausgesponnenes Präludium zum nachfolgenden Rondo. Ein interessantes Thema, tüchtig nach den Gesetzen des Contrapunktes ausgearbeitet und durchfugirt, würde wenigstens die Hoffnungen der zahlreich versammelten Kunstkenner nicht getäuscht haben. — Am 17ten im landständischen Saale: Dem. Antonia Ostera. 1. Ouverture aus *Titus*; 2. Das dritte Pianoforte-Concert von Dussek; 3. Cavatine aus Fulacca von Caraffa, gesungen von Mad. Pfeifer; 4. Deklamation; 5. Arie von Rossini, vorgetragen von Mad. Pfeifer; 6. Deklamation; 7. Grosse Variationen über den Favoritenmarsch des Grossfürsten Michael, componirt von Hrn. Hieronymus Payr. Die zehnjährige, wirklich talentvolle Klavierspielerin erhielt wohlverdienten, ermunternden Beyfall. — Am demselben Tage, in dem Döcheschen Heermals, zu einem wohlthätigen Zwecke, auf Veranstaltung des dasigen Pfarrherrns: 1. Ouverture aus der Oper: *Die Blinden von Toledo*, von Méhul; 2. Arie aus Rossini's *Eraviane*, gesungen von Hrn. Jäger; 3. Erster Satz aus Hummels Pianoforte-Concert in H moll, vorgetragen von Hrn. Joseph von Szalay; 4. Duett aus der Oper: *Die Italienerin in Algier*, gesungen von den Herren Jäger und Seipelt; 5. Rondo für die Violine, gesetzt und gespielt von Hrn. Jansa; 6. Jägerchor aus dem *Freyschützen*. — Am 18ten im landständischen Saale: Hr. Carl Maria von Bocklet: 1. Ouverture von Mozart; 2. Violinconcert von Rode, gespielt vom Concertgeber; 3. *Adelaide*, gesungen von Hrn. Titze; 4. Variationen über ein Tyrolerliedchen, von Rovelli, vorgetragen vom Concertgeber: 5. Klavier-Concert von Ries (in Es), gespielt vom Concertgeber; 6. Deklamation; 7. Variationen für das Pianoforte, componirt und ausgeführet vom Concertgeber, der uns bereits als geschickter Violinspieler achtungswerth war, und sich heute als Klavierist von noch ungleich höherm Range introducirte. Diese seltene Kunstfertigkeit auf zwey so heterogenen Instrumenten fand einstimmige Würdigung. — Am 24sten ebendaselbst: Hr. Siebert, bey seinem Abgange von der hiesigen Bühne: 1. Ouverture von Mozart; 2. Arie von Righini, gesungen vom Concertgeber; 3. Duett von Rossini, vorgetragen von Dem. Unger und Clara Siebert; 4. Introduction und Variationen für die Hoboe, componirt und gespielt von Hrn. Krähmer; 5. Romanze: *Die schöne Zauberin*, in Musik gesetzt und gesungen vom Concertgeber; 6. Das erste Finale aus dem *Freyschützen*, vorgetragen von ebendemselben; 7. Arie von Rossini, gesungen von Clara Siebert; 8. Duett aus Rossini's *Mosen*, gesungen von Hrn. Haitzinger und Siebert; 9. Variationen für die Flöte, gespielt von Hrn. Sedlazeck; 10. Göthe's *Sehnsucht*, componirt vom königlich bayerischen Musikdirector Häusler, und vorgetragen vom Concertgeber; 11. Grosse Scene der Agathe, aus der Oper: *Der Freyschütz*, gesungen von Clara Siebert; 12. *Des Sängers Abschied*, gedichtet auf eine Melodie von Mozart, und vorgetragen vom Concertgeber, welcher, so lange er in den Regionen eines ächten Bassängers verweilte, sich als Künstler von entschiedenem Werthe beurkundete, der aber auch leider wieder zuweilen in die Manier des Tenoristrens und in die leidige Schnörkelsucht verfiel, was besonders bey Göthe's kindlich zartem Liede: *Kennst du das Land*, höchst sinnwidrig war, und die ernstlichste Rüge verdient. — Am demselben Tage fand im kaiserlich königlichen grossen Redoutensaale um die Mittagsstunde das vierte und letzte Gesellschafts-Concert statt, worin nebst Beethovens Sinfonie in C moll, C. M. von Webers Jubelcantate gegeben wurde, deren Aufführung theilweise nicht befriedigte, indem z. B. der Sopran gewaltig detonirte, und die Chöre nur zu oft schwankten. Demungeachtet konnte man in der Composition manche ausgezeichnet schöne und sehr effektvolle Stellen erkennen, worunter ein vortrefflich gearbeitetes Quartett und die überaus reizende Tenorarie, von Hrn. Titze ganz unverbesserlich gesungen, die günstigste Aufnahme fanden. — Der Flötist Khayll gab im Saale zum römischen Kaiser eine Privatunterhaltung, worin er seine Kunstfertigkeit sowohl in einem Concerte von Lindpaintner, als in einem Duett mit seinem Bruder für Flöte und Hoboe von Moscheles neuerdings erprobte. Zuthaten dieses musikalischen Vesperbrodes waren: Arien, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Haitzinger, ein Gedicht, von Hrn. Heurteur deklamiert, ein Pianoforte-Rondo von Worzischeck, sehr brillant von Fräulein Biler vorgetragen, nebst einer schönen, brav executirten Ouverture von Bernh. Romberg. — Am 26sten im landständischen Saale: Hr. Alexander von Boucher, mit seiner Gattin Coelestine. 1. Ouverture vom Freyherrn von Lannoy; 2. Concert für die Pedalharfe, ge-

spielt von Mad. B.; 3. Viotti's Favorit-Concert, vorgetragen von Mad. B.; 4. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum; 5. Fantasie über spanische und italienische Lieder für Violine und Harfe, componirt und ausgeführt von dem Künstlerehepaare. Die Frau ist eine sehr angenehme und solide Spielerin, welche ihr Instrument mit Verstand und Gefühl beherrscht; der Hr. Gemahl, Oberintendant, Musikdirector und erster Violinist des verstorbenen Königs von Spanien Karl IV Majestät, Ehrenmitglied mehrerer Akademieen, gelehrter Gesellschaften etc. — doppelt interessant durch die auffallende Gesichtsähnlichkeit mit dem Einsiedler auf St. Helena — ist ein wahrer Tausendkünstler; er weiss, dass Klimperu zum Handwerk gehört, und sucht daher durch allerley Eigenheiten die Aufmerksamkeit zu erregen; so musste z. B. in dem Schlussstück der ersten Harfen- und Pianofortemeisterin des Madriter Hofes, auch Musiklehrerin der Infanten, eine Saite springen, auf dass der schnellgefasste Gatte zur Ausfüllung der Zeit des Aufspannens mittelst einer Solo-Fantasie in der Fantasie verschiedene Gaukel- und Teufeleyen zum Besten geben konnte. Uebrigens giebt er manche Stelle mit ganz ausgezeichneter Virtuosität, dass andere, recht tüchtige Violinisten kaum die Möglichkeit des Hervorbringens begreifen, improvisirt selbst in den Ritornellen, verbrämt und verschnörkelt jeden Gedanken, wagt mit einer beyspiellosen Kühnheit das Unglaubliche, ohne sich jedoch um das Gelingen sonderlich viel zu kümmern. Man lächelte mitunter, und würdigte das wahrhaft schätzenswerthe nach Verdienst. — Am 28sten ebendaselbst: Hr. Wilhelm Ehlers, ehemals Mitglied der hiesigen Bühnen: 1. Fantasie (als Ouverture), gedichtet von Curt Waller, gesprochen von der Concertgebers zehnjähriger Tochter Louise, und mit Musik begleitet von Baron Lannoy. Der Inhalt war eine Apologie auf die berühmtesten Tonsetzer, mit kurzen Motiven aus ihren Werken; die Neuheit der Idee sprach an; 2. Gesänge, wechselweise begleitet vom Pianoforte und der Guitarre, abgesungen, mit einer für das Lokal ziemlich schwachen Stimme, vom Concertgeber; 3. Deklamationen von der Gattin des Concertgebers; 4. Variationen für Pianoforte und Violine von Pixis, recht vorzüglich gut vorgetragen von Dem. Leopoldine Blahetka und Hrn. Leon de St. Lubin; 5. Der Mund, die Augen und der Dichter, von Langbein; gesprochen von Ehlers Vater, Mutter und Töchterlein; 6. Auf vieles Verlangen (???) *Sehnsucht*, von Göthe, mit Musik von Häusler, gesungen (eigentlicher verbalhornt) von Siebert; ein Witzbold meinte, es hätte sich auf der Affiche ein Druckfehler eingeschlichen, und sollte vielmehr heissen: *Sehnsucht nach Beyfall*; 7. Deklamation; 8. *Freundschaft*, Gedicht von A. Schreiber, nach Mehul's Melodie der Romanze Josephs, für vier Männerstimmen arrangirt vom Concertgeber. Die Idee war besser als die Ausführung; besonders wunderlich nahm sich der halbe Auftakt aus, den in der Partitur die Violen einleiten, und welche in dieser Verarbeitung pleno unisono angestimmt wird. — Der Zuspruch war äusserst spärlich. — Am 31sten gab die Tonkünstler-Societät zum Vortheile des Pensions-Institutes ihrer Wittwen und Waisen Abbé Stadlers Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem*. Die wahren Vorzüge dieses herrlichen Werkes erregen bey jeder Wiederholung eine grössere Theilnahme. —

Miscellen. Unser Beethoven scheint wieder für Musik empfänglicher zu werden, welche er, seit seinem zunehmenden Gehörübel, beynahe als Misogyn geflohen hat. Er phantasirte bereits schon einigemale in einem geselligen Zirkel ganz meisterlich zur allgemeinen Freude, und bewies, dass er noch immer sein Instrument mit Kraft, Lust und Liebe zu behandeln verstehe. Hoffentlich wird die Kunstwelt aus dieser erwünschten Veränderung die herrlichsten Früchte entkeimen sehen. —

Dresden. Kurze Uebersicht des Bemerkenswerthesten in den Leistungen der deutschen und italienischen Oper, und der Concertmusik, in den letzten zwölf Monaten.

(Beschluss.)

Seit 1812 waren wir hier ohne ein stehendes Concert geblieben, indem in jenem Jahre das ehemalige sogenannte Dilettantenconcert aufgehört hatte, auch die seit ein paar Jahren bestandene Quartett-Akademie geschlossen worden war. Endlich wurden vergangenen Herbst die Wünsche der Musikfreunde in so weit befriedigt, dass sich ein Verein der königlichen Kapelle zu einem Abonnements-Concert bildete.

war für uns neu; der Componist der *Vestalin* war darin nicht zu verkennen. Fünftes Concert den 26sten Februar: Sinfonie von Ries, (die ältere in D dur) und Mehul's bekannte Jagd-Ouverture. Dem. Funk und Hr. Cantù sangen jedes eine Arie, und beyde das schöne Duett aus *Armida* von Rossini. Hr. Kammermusikus Peschke spielte ein von ihm componirtes Violinconcert, und Hr. Kammermusikus Dietz bliess Variationen für die Oboe von Kummer. Sechstes und letztes Concert für diesen Winter, den 5isten März: *I Pellegrini*, Oratorium von Naumann. Die Arien in diesem Oratorio sind freylich etwas veraltet (es ist in den Jahren 1791 oder 1792 componirt), und die Recitative, die alles Schmucks der Begleitung entbehren, besonders in einem Concerte, langweilig; doch zeichnen sich darin der bekannte fünfstimmige Pilgergesang mit Chor: *Le porte a voi disserra* etc., eine Arie des Sopran in F dur, welche in der Folge in ein Quartett übergeht, und der kraftvolle Schlusschor im zweyten Theile, aus. Die Ausführung war sehr gut. Die Damen Sandrini, Drewitz und Miksch, so wie die Herren Tibaldi und G. Sassaroli sangen die Solo's, und das Theatersingchor die Chöre.

Von Kirchenmusik ist seit Jahresfrist nichts Bedeutendes bey uns gegeben worden. In der katholischen Hofkirche wurden nur ältere Messen von Schuster und Naumann wiederholt, weil der Sopran Hr. Sassaroli, so wie die Herren Kapellmeister von Weber und Morlacchi auf längere Zeit abwesend waren. — Die in der Kreuzkirche gegebene Musik war nur unbedeutend, da das ganze Institut der Kreuzschule, in Betreff des Gesanges, an einer Lethargie zu leiden scheint. Schwerlich werden jetzt aus dieser Schule, wie früherhin, Sänger hervorgehen, wie Gerstäcker, Bergmann, Pillwitz, Zeibig, Eisrich u. a. m. Es ist zu wünschen, dass man bey Besetzung der Cantorstelle, die jetzo durch Ubers Tod erledigt ist, auch darauf Rücksicht nehme, einen Mann zu wählen, der Kenntniss und Enthusiasmus genug für Musik besitzt, um diess Institut für den Gesang, welches ausdrücklich nach seiner Fundation bestimmt ist, gute Sänger, Stadtcantoren oder Organisten, keineswegs aber Gelehrte zu bilden, wieder zu heben. — Hr. Cantor Schwarz an der Neustädter Kirche, gab vorigen Herbst im Saale des Gewandhauses *das Weltgericht*, von Fr. Schneider, vollständig, und früher schon die ersten zwey Theile. Ob ihm nun wohl nicht grosse Mittel zur würdigen Ausführung eines solchen Werkes zu Gebote standen, indem das Orchester aus mehreren Musikchören zusammengesetzt war, die Chöre und der Sologesang gar vieles zu wünschen übrig liessen, auch durch seine unsichere Leitung des Ganzen manches Schwanken entstand, so sind wir ihm doch vielen Dank schuldig, dass er uns jenes Werk kennen lehrte, welches vielleicht noch lange Jahre für uns fremd geblieben wäre. Er war es auch, der vor einigen Jahren aus reiner Kunstliebe Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*, hören liess, welches er in der Neustädter Kirche aufführte.

Augsburg im April 1822. Manches Erfreuliche wurde auch diesen Winter wieder in unserer Stadt im Reiche der Töne geleistet. So unterhielt uns z. B. die hier bestehende musikalische Liebhabergesellschaft in zehn Concerten sehr angenehm, bald durch die schmeichelnden Melodieen von Rossini und Consorten, bald schloss sie uns die Tiefen der Harmonie durch Beethoven's, Mozart's und Haydn's, bald ihre Fülle durch A. Rombergs, Carl Marias von Weber und Winters Kunstwerke auf. Eben so lobenswerth, als die Auswahl der gegebenen Musikstücke, war auch grösstentheils die Ausführung derselben. In das Detail einzugehen, verbietet der Raum; ich begnüge mich daher, hier bloss von einem Concerte, welches Hr. A. Reithmayr, unser erster Violinist, am 31sten März gab, ausführlichere Nachricht zu geben. Es wurde eröffnet mit einer Sinfonie von A. André aus Es dur (Oeuvre 25). Unseres Wissens ist dieselbe noch nicht im Druck erschienen, sondern war bis jetzt nur im Manuscript unter den hinterlassenen Musikalien Sr. Durchlaucht des Churfürsten von Trier, unseres unlängst verstorbenen Fürst-Bischoffs, vorhanden, dem sie dedicirt und für dessen Kapelle sie eigens geschrieben war. Der recht wacker ausgeführten Sinfonie folgte eine Arie von C. M. von Weber, welche Mad. Scharrer (Sängerin vom hiesigen Nationaltheater) Gelegenheit gab, ihre metallreiche, kräftige Stimme aufs schönste zu entfalten. Ihrem unermüdeten Streben nach Vervollkommnung wird es hoffentlich noch gelingen, einige rauhe

dürftige Umgebung von Tönen hat, dafs man dabey eben die Empfindung als bey dem Anblick eines Menschen hat, der in Haut und Knochen hängt. Man darf nicht glauben, dafs so etwas für das Volk gerade recht sey. Im Gegentheil, es weis mit solchem trockenen eckigten Zeuge nichts anzufangen. Es wird nicht von ihm gefafst, noch weniger behalten. Das heifst die Einfachheit zu weit getrieben.

Um das nächste Beyspiel zu ergreifen, so beliebe man nur das Beyspiel noch einmal anzusehen, das ein Recensent in diesen Blättern vor kurzem (im 52 Stück des 2. Jahrg. d. Z.) in eben der Absicht aus einem Volksliederbuche — denn Bücher für Bürger- und Landschulen sind das doch wohl — angezogen hat. Was ist an diesem Singsang wohl für Melodie? Wie können Kinder und Leute aus der Volksklasse solch frostiges Notengerippe goutiren? wie lernen und behalten? Nein, man muis Volksmelodien nicht ganz von allem melismatischen Schmuck, von Kadenzen und angenehmen Uebergängen und kleinen leichten Singefiguren entkleiden! Von Ueppigkeit, von Ueberladung und Verschnörkelung ist noch nicht die Rede und bis dahin noch weit hin. Wenn nur der Grund, gleichsam *der Zeug* der Melodie einfach gehalten ist und sich von selber singt und bewegt, so hat das damit nichts auf sich. Aber gerade das ist eben das Schwere, den gehörigen Mittelweg einzuschlagen. Mittheilen, durch Regeln erklären und lehren läfst sich das aber nicht. Wer solche Melodien nicht selbst erfinden und nach andern Mustern in seiner eigenthümlichen Weise, die aber mit der allgemeinen der Gattung nicht in Widerspruch stehen darf, nachkomponiren kann, der wird das Volkslied sich nie zu eigen machen.

Wie gesagt, jenes ist nicht die eigentliche, dem Volke wohlgefällige Einfalt. Es liebt eine andere, die in der leichten Konstruktion des ganzen Liedes liegt und die noch immer einige Anmuth und Verzierung zuläfst. Findet es sie nicht, und das Lied gefällt sonst, so macht es sich selbst eine, und setzt der Melodie so lange zu, bis es sich dieselbe mundgerecht gemacht hat.

Man höre nur in der Kirche zu, wie der gemeine Mann die Choräle verschnörkelt, besonders das Frauenzimmer, das in geistlichen und weltlichen Dingen allemal eher und lieber zu Worten und zu Stimme kommt, als das männliche Geschlecht, das gewöhnlich nur als Fundament hinzutritt. Diese Verschönerungsgier kommt aber nicht allein daher, weil man glaubt, dem lieben Gott damit eine Ehre anzuthun, sondern weil man sich selbst gern hört und etwas weiter ausgreifen mag, als die Vorschrift besagt und weil man das einfache Choralgetön für gar zu schlicht, für unzulänglich zum eigenen Genufs hält. Wenn die gemeine Brust einmal auslegt, so legt sie recht aus, und die gemeine Andacht, wie die gemeine Freude und Lustigkeit, singen ganz anders, als die veredelte, welcher man auch im Gesange eine ätzendere, edlere Form vorschreiben kann, in welche sie ganz sich fügt. Das mufs man wissen und beobachtet haben, um darnach schreiben zu können. Das Schleichende, dürftig an einander Gefügte ist also, wenigstens für den frohen Volksgesang nicht. Es gehören, aufser der wirklichen Bewegung, auch rasche Aufschwünge, leichte und gefällige Manieren dazu und dergleichen mehr. Ehe das Volk sich also selber ungeschickt vorgreift, und darüber sich Klaglichkeiten einführen, schreibe man lieber gleich so, dafs sein Hang zum Tonschmuck befriedigt und es ihm unmöglich gemacht werde, anders zu singen, als man will, dafs es singen soll.

Ein Grund, warum man jezt weniger als je den Ton zu Volksmelodien trift, ist die allgemein überhand nehmende Sucht nach — was man *Neuheit*, das *Frappante* nennt, was aber im Grunde weiter nichts, als Bizarrerie ist. Man thut ekel, vornehm und genialisch. Man will nicht gemein seyn, und wird darüber barock, schwerfällig, überkünstlich, und die natürlichen einfachen Melodien gehen darüber verlohren und werden höchstens nur als ein Fichu geachtet, das über ein Prachtwerk hinweggezogen ist. Dadurch gewöhnt man sich an eine gezierte Schreibart und verlernt melodisch setzen. Wer verschmähte nicht gegenwärtig, wenn er nur irgend dazu kommen kann, die Wiederkehr gleichartiger

Töne der zweymalgestrichenen Octave (etwa die von f — h) zu verbessern. Dann trat Hr. A. Reithmayr mit einem Violinconcerte von Spohr (H moll) auf, und erinnerte uns durch die Kraft und Reinheit seines Spiels, durch die schöne Führung seines Bogens und die Präcision seines Vortrags sehr an diesen grossen Meister. Ueberhaupt hat dieser achtungswerthe Künstler, der aber leider hier verkannt, oder doch wenigstens nicht nach Verdienst geschätzt ist, kaum einen andern Fehler, als — dass er hier lebt und darum mit den Propheten gleiches Schicksal theilt, die nirgends weniger gelten, als in ihrem Vaterlande.

Die erste Abtheilung des Concerts beschloss ein Concertino für die Flöte von Schneider (E moll), vorgetragen von Hrn. Hasslocher, einem jungen Künstler aus Carlsruhe, der erst seit kurzer Zeit hier lebt. Die Fertigkeit auf seinem Instrumente, seine Zunge, seine Reinheit sind sehr lobenswerth; sein Ton ist, besonders in den mittlern und höhern Regionen, angenehm, seine Tiefe aber schwach und hat nicht Deutlichkeit genug. Ob der Grund hiervon im Instrumente, oder im Mangel an Fleiss des Künstlers liege, müssen wir unentschieden lassen.

Die zweyte Abtheilung eröffnete Hr. Boucher (erster Tenorist beym hiesigen Theater) mit einer Arie vom Ritter von Winter. Seine Stimme ist zwar angenehm, aber schwach; Schule mangelt ihm ganz, auch fehlt es ihm entweder am nöthigen Studium, oder an eigentlichem Kunsttalente; überhaupt ist er noch viel zu sehr Anfänger, um den Posten, dessen Lücke er bey unserm Theater ausfüllt, würdig ausfüllen zu können. Hierauf folgte ein Concertino für die Oboe von Maurer, vorgetragen von Hrn. Reinhart, einem Dilettanten, der, obgleich erst Anfänger, sein Instrument mit der nöthigen Zartheit zu behandeln weiss, und, wenn er so fortfährt, gewiss noch einmal viel auf diesem, bey uns, mit Unrecht sehr vernachlässigten Instrumente, leisten wird. Aller Aufmerksamkeit war gespannt auf die nunmehr folgenden Variationen (A dur) von dem hiesigen Kapellmeister A. Schmidt, welche Hr. Ellenrieder, ein junger Künstler und Schüler des genannten Schmidt auf der Posaune vortrug, und wirklich wurden von ihm unsere Erwartungen nicht bloss befriedigt, sondern weit übertroffen. Man sollte kaum glauben, dass man es auf einem so undankbaren, unbehülflichen Instrumente zu solcher Fertigkeit, zu solcher Deutlichkeit bringen, dass man ihm so viel Seele und Leben einhauchen könne. Den Beschluss des Ganzen machte eine Polonoise für die Violine von Mayseder (A dur), vom Hrn. Concertgeber so vorgetragen, wie wir es von einem Manne, der zwar nicht Spohrs Schüler ist, doch es zu heissen verdient, erwarten durften.

Kurze Anzeige.

Fantaisie avec Variations pour le Pianoforte sur l'air: Ah clair de la Lune — comp. par Muzio Clementi. Oeuvr. 48. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Auch diese neue Composition zeigt, dass dem geehrten Meister das seltne Glück wird, sich selbst bis in hohe Jahre gleich zu bleiben, ohne darum mit dem Moment in ein Missverhältniss zu gerathen. Sie ist, dem äussern Zuschnitte nach, den vielen sogenannten Klavier-Phantasieen mit Variationen, die Steibelt vor einiger Zeit herausgab, nicht unähnlich: aber allerdings dem Geiste, der Methode und Schreibart nach, von diesen sehr verschieden und in Clementi's eigener Weise, wie sich diess in den leichtern und gefälligern seiner Werke ausgesprochen hat. Nach einer ernsten Einleitung folgt das sehr einfache Thema, und nun beginnen die Variationen, nicht bloss figurirt, sondern sämmtlich mehr oder weniger frey behandelt, verschiedene mehr oder weniger unter einander verbunden, einige sich ausführlicher über das Thema verbreitend. Das Ganze unterhält angenehm und ist nicht schwer auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May. **№. 20.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818;

besonders in Hinsicht auf die Oper.

(Fortsetzung.)

Vom Jahre 1799 finden wir nur anzumerken, dass die Italiener sechs, die Deutschen vier neue Opern gaben. Unter jenen haben sich bis jetzt erhalten: *La Donna di genio volubile* von Portogallo, und *Camilla*, von Paer — wo nicht seine beste, gewiss eine seiner besten Arbeiten; unter diesen: *Soliman II*, von Süssmayer. 1800 waren neu — bey den Italienern sechs Opern, bey den Deutschen nur eine. Unter jenen: *Paolo e Virginia*, von Guglielmi, und *Cesare in Farmacusa*, von Salieri. Das deutsche Schauspiel zeigte sich in beyden Jahren fleissig.

1801. Joseph Haydn, aufgefordert vom Baron von Braun, führte seine *Schöpfung* im Jan. im grossen Redouten-Saale auf, und eine Dame (Mad. Frank, geb. Gerhardi) veranstaltete gleichfalls eine Akademie; der gesammte Ertrag beyder Abende wurde zur Pflege verwundeter kaiserlich königlicher Krieger verwendet und betrug um 17000 Gulden. — Iffland erschien zum erstenmal in Wien und gab 20 Gastrollen. — Schikaneder hatte, in Verbindung mit Zitterbart, den Bau eines neuen Schauspielhauses an der Wien, seitdem gewiss eines der ausgezeichnetsten von allen jetzt bestehenden, jetzt vollendet; und weihete es am 13ten Juny ein mit der Oper *Alexander*, von ihm selbst gedichtet, von Franz Teyber in Musik gesetzt. Das Theater gefiel allerdings mehr, als diese Werk. Die deutsche sowohl, als die italienische Oper erhielten verschiedene neue, und darunter wahrhaft ausgezeichnete Mitglieder: diese, ausser Marchesi, (nur bis zum folgenden Jahre) Brizzi, der als Achill in Paers neuer Oper dieses Namens mit vielem Erfolg zuerst auftrat. Die drey neuen Opern der Deutschen sind jetzt sämmtlich verschollen; von den vier der Italiener haben sich in Beyfall erhalten: *Achille*, von Paer, und *Ginevra di Scozia*, von Simon Mayr.

1802 kam das deutsche Schauspiel wieder an die Reihe, ausgezeichneten Zuwachs zu erhalten. (Korn, Krüger etc.) Die Italiener verloren, ausser Marchesi, die Damen, Paer und Willmann-Calvani; die Deutschen gewannen Dem. Schmalz. Jene blieben denn auch in Zahl und Wahl neuer Stücke zurück: von ihren vier hat sich keines erhalten; diese thaten sich hervor mit fünf, und darunter ganz vorzüglich mit der ersten hier gehörten Oper Cherubini's, *die Tage der Gefahr*, (*Les deux journées, Wasserträger,*) welche den grössten Erfolg, wie billig, hatte. Unter den andern waren ausgezeichnet: Martini's *Baum der Diana*, Sachini's *Oedip zu Colonos*, und Cherubini's *Medea*, freylich alle übersetzt. Cherubini ward Held des Tages in der Opernmusik und von nun an geraume Zeit von grossem Einfluss auf unsere Componisten; von günstigem, auf die geistvollen, die ihn würdigten und benutzten, von ungünstigem, auf die andern, die ihn anbeteten, nachäfften, und, statt bisher nicht eben verwerfliches, zuweilen gefälliges Mittelgut, nun affektirte, meist widrige Karikaturen lieferten. Es ging mit Beyden, dem Guten und Nichtguten, hier wie anderwärts in Deutschland. Ueberhaupt wurde seit jener herrlichen Erscheinung und deren glänzendem Erfolg auf unserer Bühne die Aufmerksamkeit und Vorliebe der Musikliebhaber mehr, und in den folgenden Jahren nur allzusehr, auf französische Opern, Operetten und Operettchen gerichtet. Der Verfolg unserer Verzeichnisse wird es beweisen, ohngeachtet wir das Unbedeutende, wie vielmehr das Schlechte, übergehen. Denn es wurde durch jene Aufmerksam-

keit und Vorliebe, wozu bey den Directionen noch die Leichtigkeit und Wohlfeilheit der Erwerbung kam, wie nicht wenig Schönes und einiges Vortreffliche, so allerdings auch viel Mittelmässiges und manches Schlechte über den Rhein herübergeholet, wovon das Eine, wie das Andere, nicht ohne leicht bemerkbaren Einfluss blieb, wobey in jedem Fall aber deutsches Talent und deutsche Kunst zurückgesetzt ward.

Von den neuen Opern des Jahres 1805 ist dasselbe, wie von denen des vorigen, zu sagen: die drey der Italiener hielten sich nicht; von den sechs der Deutschen wenigstens *Maria Montalban*, von Winter, und von den französischen: *Die Räuberhöhle*, (*Caverne*) von Lesueur, und *Helene*, von Méhul.

1806 machte der vortrefflichen, wenigstens in ihren Hauptlichern weder vor- noch nachher übertroffenen Adamberger Zurücktritt und feyerlicher Abschied vom Theater, so wie ihr bald darauf folgender Tod, Epoche in der Wiener Theatergeschichte; da sie aber ganz dem deutschen Schauspiel angehörte, müssen wir es hier bey dieser kurzen Notiz bewenden lassen. Beyde Opern-Institute machten bedeutende Erwerbungen: das italienische vorzüglich durch Mariane und Vittoria Sessi, das deutsche durch die Schwestern Laucher, die Eigenste etc.; der berühmte Crescentini gab Gastrollen. Vom Ballet war der treffliche Balletmeister Vigano abgegangen. Die Zahl der neuen Stücke aller Gattungen nahm immer mehr zu, da, nach dem Beyspiele der Franzosen, hier, wie allerwärts in Deutschland, die kleinen und ganz kleinen Werkchen immer gewöhnlicher wurden. So lieferte das deutsche Schauspiel, ohne allzugrosse Anstrengung, in diesem Jahre 26 Neuigkeiten, die italienische Oper acht, die deutsche Oper zwölf; Neuigkeiten nämlich, die es hier waren. Auszuzeichnen finden wir, von italienischen: *La Clemenza di Tito*, von Mozart, *Alonzo e Cora*, von Simon Mayr, *i Fuorusciti*, von Paer, und *Le Cantatrice villane*, von Vioravanti; von deutschen (verdeutschten): *das Singspiel*, von della Maria, *Aline*, von Berton, die *Verwiesenen von Kamtschatka*, (*Benjowski*) von Boieldieu, *Madchentreue* (*Così fan tutte*) von Mozart, und *die beyden Savoyarden*, von d'Alleyrac.

In den Anfang dieses Jahres fallen auch die Unterhandlungen, welche das Schicksal des grossen, neuen Theaters an der Wien für die Folge bestimmten. E[illegible] Theaterfreunde des hohen Ad[illegible] darauf an, dieses Theater zu b[illegible] Es war aber der Wunsch des Hofes, d[illegible] in eine Art Verbindung mit [illegible] zu bringen, wobey diese eben so, wie jener, gewinnen könnten; noch mehr musste dasselbe der Wunsch des Barons von Braun seyn, da leicht abzusehen war, dass, käme solch eine Verbindung nicht, wohl aber jener Kauf zu Stande, die Hoftheater und damit er selbst beträchtlich verlieren könnten. Zatterbart brachte mit sich herunterhandeln lassen, bis auf eine Million und 60,000 Gulden Wiener W. Unmittelbarer Ankauf und unmittelbare Verbindung jenes Theaters mit denen des Hofes, liessen die Zeitumstände nicht wohl zu. Der Kaufpreis ward daher von Seiten der Regierung dem Baron von Braun vorgeschossen, auf den Besitz des Theaters mit fünf p. C. notirt, und in zwey bald auf einander folgenden Terminen wurden beträchtliche Summen baar angezahlt. Durch dieses Geschäft sah sich Baron v. Braun als alleiniger Unternehmer und Director der drey ersten Theater Wiens, hatte keine Rivalität zu fürchten, konnte alle Arten von Schauspielen nach Gutbefinden geben, sein Repertoire für alle drey Theater, so wie die Personale derselben, nach Befinden der Umstände und anderer Verhältnisse von allen Seiten günstig ordnen und einrichten — und war der grossen Vortheile mehr als [illegible]. Der Contrakt wurde den 11ten Febr. unterzeichnet und den 16ten das Theater an der Wien nach dieser neuen Bestimmung mit der Oper *Ariodante*, von Méhul, eröffnet. Joseph von Sonnleithner erhielt die Leitung desselben. Das Personale dieses Theaters war jetzt folgendes. Direction und zur Verwaltung angestellte: 22 Personen: Joseph von Seyfried, Theaterdichter, Ignaz von Seyfried, erster Kapellmeister, Teyber, zweyter. Schauspieler und Sänger, 25, Schauspielerinnen und Sängerinnen, 191 Chorsänger, 15, Chorsängerinnen, 3, und 10 Chorknaben. Orchester: 6 erste, 6 zweyte Violinen, 2 Violaucelle, 1 Contrabässe, und in diesem Verhältniss die Uebrigen, mit den Kapellmeistern 70 Personen. Maler, Theatermeister, Maschinisten, Professionisten, Gehülfen aller Art, 43: alle zusammen nicht weniger, als 389 Personen.

1805. Unter den Veränderungen im Personale dürften die bedeutendsten seyn: der Ab-

gang der Tomeoni und der Mariane Sessi; das Auftreten der Campi zuerst als Marie Montalban. Die Italiener gaben acht neue Opern, von denen keine sich später erhalten hat; die Deutschen neun, von denen folgende noch jetzt gelten: *Die Uniform*, von Joseph Weigel, (um mehrerer vortrefflicher Musikstücke und um des ungeheuern militairischen Geräusches willen mit grossem Beyfall aufgenommen,) *der Kalif von Bagdad*, von Boieldieu, *Raoul Crequi* und *die Wilden* von d'Alleyrac, *der kleine Matrose*, von Gaveaux.

1806. Da die italienische Oper seit mehrern Jahren im Verhältniss zu ihren Kosten offenbar allzuwenig geleistet, und der Antheil des Publikums sich eben so offenbar, vergleichungsweise, viel mehr der deutschen Oper zugewendet hatte: so wurde jene, von Ostern an, gänzlich aufgelöset, die Campi, die Milder und die Marconi aber wurden der deutschen Oper gewonnen. Die Eigensatz ging ab. Jene wichtige, entscheidende Maassregel machte viele kleinere Veränderungen nothwendig, welche einzeln anzuführen zu weitläuftig und zu uninteressant seyn würde. Mehrere wird man aus der Uebersicht des jetzigen, sehr günstigen Bestandes der deutschen Oper von selbst abnehmen können. Diess war ihr Bestand: Ant. Salieri, kaiserlich königlicher erster Hofkapellmeister. Joseph Weigel, Operndirector und Kapellmeister. Adalb. Gyrowetz, Compositeur und Kapellmeister. Rösler, desgleichen. Umlauf, Kapellmeister-Substitut. Treitschke (der bekannte Verfasser, Uebersetzer und Bearbeiter vieler Theaterstücke) Regisseur. Sänger, 14, (darunter Vogel, Weinmüller, Ehlers etc.) Sängerinnen, 10, (darunter die schon genannten Campi, Milder, Marconi, beyde Lauchert etc.) 25 Choristen, 9 Choristinnen: ein Verhältniss, das durch den Gebrauch blosser Männerchöre in vielen der jetzt herrschenden französischen Opern einigermaassen gerechtfertigt wird. Von den neun Opern, die die Deutschen, wirklich, oder doch hier, oder auch nur in deutscher Sprache neu gaben, sind folgende noch jetzt mehr oder weniger in gutem Andenken und meistens auch im Gebrauch: *das Singspiel an den Fenstern*, von Nicolo Isouard, *Faniska*, von Cherubini, (welche dieser, hieher berufen, bey uns schrieb, und, so wie mehrere seiner andern Opern, unter grossem Beyfall selbst aufführte,) *Idomaneus, König von Creta*, von Mozart (hatte nicht den erwünschten Erfolg), *die heimliche Ehe*, von Cimarosa, *Gulistan* von d'Alleyrac, *die zwey Blinden von Toledo*, von Méhul, und *Agnes Sorel*, von Gyrowetz (mit Recht günstig aufgenommen).

Da die überaus schwierigen Zeit-, und besonders die unglücklichen Kriegsverhältnisse die weitere Zahlung des Kaufpreises für das Theater an der Wien, von Seiten des Hofes, so wie die Führung des vom Baron von Braun übernommenen Theatergeschäfts, äusserst erschwerten und die Lage dieses Mannes höchst kritisch machten, kam er einer Gesellschaft des hiesigen hohen Adels mit dem Antrage zu dem entgegen, was sie früher im Sinne gehabt; nämlich, ihr jenes Theater, und nun zugleich sein bis 1819 dauerndes Pachtrecht käuflich zu überlassen. Neun Häupter erster Häuser traten zusammen, unterhandelten, schlossen mit dem Baron von Braun ab, und zahlten ihm für jenes beydes 1,150,000 Gulden, welche Summe sie unter sich zu actienmässigen Beyträgen, von denen der höchste in 150,000 Gulden, (Fürst Joseph Schwarzenberg) der geringste in 20,000 Gulden bestand, vertheilt hatten. Fünf von ihnen übernahmen zugleich die Verwaltung unter diesen, von ihnen beschlossenen, nähern Bestimmungen: Fürst Esterhazy wurde zum Präsidenten des Unternehmens erwählt; Graf Palfy übernahm die Leitung des Schauspiels; Fürst Lobkowitz die, der Oper und der Musik überhaupt; Graf Zitschy die, des Ballets und der gesammten Oekonomie; Graf Lodron, die Aufsicht über die Baulichkeiten. Mit Anfang des Jahres 1807 trat diess neue Verhältniss in Wirksamkeit. Die erste Vorstellung, am Neujahrstage, war, im Burgtheater, *Bianca della Porta*, Trauerspiel von Collin, im Kärnthnerthortheater, *Iphigenia in Tauris*, Oper von Gluck, im Theater an der Wien, *Almare der Maure*, Oper von Seyfried. Da gewisse Veränderungen in der gegenseitigen Stellung und in andern Verhältnissen der Theater für den Moment nicht über das Ganze entscheidend waren, so übergehen wir sie hier, und bemerken nur, dass das Schauspiel einen namhaften Zuwachs (darunter Ochsenheimer) erhielt. Es lieferte zwanzig, die Oper sechs deutsche oder verdeutschte, und drey italienische neue Stücke. Die letztern wurden ausgeführt, ausser verschiedenen dazu fähigen Mitgliedern der deutschen Oper, durch Brizzi und die Imperatrice Sessi, Bertinotti und Bolla.

Es waren: *Sargino*, von Paer, *Ines de Castro*, von Zingarelli, und *Adelasio e Alarano*, von Sim. Mayr. Unter den deutschen Opern waren: *Kaiser Hadrian*, von Jos. Weigel, *die Junggesellenwirthschaft*, von Gyrowetz, *Ostade*, von Jos. Weigel, und *Orpheus und Euridice*, gedichtet und in Musik gesetzt von Kanne — des Autors erster, von Talent zeugender theatralischer Versuch, der durch Antheil an ihm selbst, beste Besetzung und treffliche Ausführung, lebhaften Beyfall fand, sich aber nicht erhielt.

Mit Anfang des Jahres 1808 legten die Grafen Zitschy und Ludron ihren Antheil an der Geschäftsleitung des Theaters an der Wien nieder; er wurde einstweilen dem Regierungsrath von Hartel übertragen. — Zwey berühmte Gastspieler traten öfters und mit grossem Beyfall auf: Düport, erster Tänzer der Pariser Oper, und Iffland. Die vortreffliche Schauspielerin, Roose, Kochs Tochter, geb. zu Hamburg 1778 und in Wien angestellt seit 1798, starb, allgemein bedauert, und in jeder Hinsicht dieses allgemeinen Antheils würdig. — An Neuigkeiten gab das Schauspiel 22, die Oper, neu oder als neu, acht. Unter letztern: *Zwey Worte*, von d'Alleyrac, *Armida* und *Iphigenia in Aulis*, von Gluck, *der Ueberfall*, von Bierey, und *das Waisenhaus*, von Jos. Weigel. Die vorletzte Oper hatte der Componist hier in Musik gesetzt und selbst auf die Bühne gebracht; sie gefiel nicht wenig, (sie cherubinisirte) hielt sich aber doch in der Folge nicht. *Das Waisenhaus* machte, durch die eben damals beliebte, etwas weichliche Sentimentalität des Gedichts, die durchaus lobenswerthe, in nicht wenigen Hauptstücken treffliche Musik, und durch musterhafte Ausführung, viel Glück, erhielt sich geraume Zeit und verbreitete sich überall.

Während der Invasion der Franzosen 1809 führte von Hartel die Direction der Hoftheater, wie dessen an der Wien. Das Schauspiel gab sechszehn, die Oper sechs Neuigkeiten. Unter letztern: *Leonore*, von Paer, *die Schweizerfamilie*, von Jos. Weigel, welches ausgezeichnete, mit überaus lieblicher Musik ausgestattete Werk bald überall bekannt wurde und noch jetzt mit Recht auf allen deutschen Theatern beliebt ist. Bey seinem reichen Gehalte, bey der vortrefflichen Ausführung und bey der rührenden, doch weniger weinerlichen Sentimentalität des Gedichts, fand es, als es hier zuerst erschien, den grössten einmüthigsten Beyfall.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Cassel. Ein Jahr ist nun verflossen, als man hier in grosser Erwartung der Dinge war, die da kommen sollten. Wohl war es vorauszusehen, dass mit dem Regierungsantritt Sr. königlichen Hoheit des Kurfürsten Wilhelm II vieles eine andere Gestalt annehmen, und dass für die Kunst im allgemeinen, wie fürs Theater insbesondere, eine glänzendere Periode beginnen würde. Unsere Hoffnungen sind gerechtfertigt, unsere Erwartungen in manchen Hinsichten übertroffen worden. Aus allem geht deutlich hervor, dass der Kurfürst der Kunst Bestes will. An Mitteln, dieses Wollen zu vollbringen, fehlt es nicht, und wenn diese nur eine zweckmässige Verwendung finden, so darf der Kunstfreund hoffen, die schönen für die Kunst so ergiebigen Zeiten Friedrichs des Zweyten noch schöner wiederkehren zu sehen.

Unsere Bühne war mit dem Ableben des Kurfürsten Wilhelm I. gleichsam als aufgelöst zu betrachten. Mehrere Mitglieder der Oper, unter ihnen die achtungswerthe Sängerin Mad. Gahr, welche ihrem schon früher von hier abgegangenen Gatten folgte, verliessen die hiesige Bühne, und nur Hr. Berthold, Hr. und Mad. Steinert, die Herren Wüstenberg und Schmale blieben. Mit Wiederbesetzung der entstandenen Lücken, und überhaupt mit der Errichtung einer neuen Bühne *), wurde Hr. Feige beauftragt, ein Mann, der sowohl seiner Kenntnisse und vieljährigen theatralischen Erfahrungen, als auch seines rechtlichen Charakters wegen, auf dem ihm angewiesenen Posten steht.

Wie es indess überhaupt keine leichte Aufgabe seyn mag, ein Theater neu zu organisiren, so fand auch Hr. F. besonders darin ein grosses Hin-

*) Früher war das Theater blosses Privatunternehmen, welches der Kurfürst durch einen jährlichen Zuschuss von mehreren tausend Thalern unterstützte. Erst ums Jahr 1820 ward es auf herrschaftliche Kosten verwaltet, wo schon Hr. Feige als Director dem Ganzen vorstand.

dernis, dass das Beginnen seines Geschäfts in eine Zeit (um die Mitte des März vorigen Jahres) fiel, wo die meisten Bühnen-Künstler schon ihre Contrakte abgeschlossen zu haben pflegen, und wo es ihm daher schwer fallen musste, für unsere Bühne gute Subjecte zu gewinnen. Eine Reise, welche Hr. F. unternahm, mochte daher wohl zunächst nur den Zweck haben, die besten Theater Deutschlands zu besuchen, um vielleicht manches Gute derselben in der Folge auf das hiesige zu verpflanzen. Während seiner Abwesenheit war man hier mit Errichtung eines neuen Orchesters und Singchors beschäftigt. Die Leitung dieses wurde Hrn. Baldewein übertragen, die Direction jenes dem Hrn. Musikdirector Benzon.

Hr. Gerstäcker, damals eben auf Reisen und ausser Engagement, (für unsere Bühne ein glückliches Ohngefähr) nahm die ihm gemachten Anerbietungen an, und wurde hier angestellt. So auch Hr. Hauser. Mad. Metzner, welche auf einer Kunstreise Cassel besuchte und hier ein Concert gab, gefiel und blieb bey uns. Das Operphaus wurde neu eingerichtet und ungemein verschönert, welches mit Einschluss der neuerbauten Nebengebäude einen Kostenaufwand von 80,000 Thalern verursacht haben soll.

Um die Mitte Juny vorigen Jahres, nachdem Hr. G. D. Feige von seiner Reise zurückgekehrt war, und Dem. Dietrich aus Berlin, Hrn. Ziechka aus Bremen und Hrn. List aus Leipzig mitgebracht hatte, war der Bestand des Operupersonals, wie es für das nächste Jahr bestimmt war, vollständig, und die Besetzung der Rollenfächer folgende:

Erste Sängerinnen: Mad. Metzner und Dem. Dietrich. Mad. Metzner *) hat in den wenigen Rollen **), welche sie bis hieher gesungen, bewiesen, dass sie eine kunstgerechte Sängerin sey. Ihre Stimme hat einen Umfang von drittehalb Octaven (vom eingestrichenen c bis zum dreygestrichenen f), ist rein, kräftig, und in ihrem ganzen Umfange gleich gebildet. Schwierige Rouladen macht sie mit vieler Präcision und Leichtigkeit; ihr Triller ist vollkommen schulgerecht. Bey ihren bisherigen Leistungen schadete sie sich durch eine zu grosse Befangenheit, welche sich dem Zuhörer unwillkürlich mittheilt. Auch hat sie wohl auf ihr, der Ausbildung noch sehr bedürftiges Spiel die grösste Aufmerksamkeit zu wenden.

Dem. Dietrich steht zwar an Kunstfertigkeit Mad. Metzner nach, nicht aber an Talent. Dass dieses einer höhern Ausbildung werth sey, wurde von der Direction erkannt, und desshalb wurden ihr die meisten Rollen zugetheilt, worauf wohl Mad. Metzner, hinsichtlich des Gesanges, Ansprüche hätte machen können. Unverkennbar sind aber auch ihre bereits gemachten Fortschritte, wiewohl das, hinsichtlich der Befangenheit und des Spiels, von Mad. M. gesagte, auch auf Dem. D. noch anwendbar ist. Wenn sie die besondere Begünstigung von Seiten der Direction anerkennt, die für sie so günstige Situation benutzt, mit Eifer und Bescheidenheit die Bahn verfolgt, welche zur höhern Vervollkommnung führt, so wird sich einst die deutsche Bühne in ihr eines sehr würdigen Mitgliedes erfreuen. Mad. Steinert ist zwar fürs Fach der zweyten Singpartieen engagirt, singt aber auch zuweilen dritte Partieen, welche sie, da ihr Persönlichkeit und Lebendigkeit des Spiels hierbey sehr zu statten kommen, gut und mit vielem Beyfall ausführt. Nach Wiedereröffnung der Bühne trat sie nur selten auf, weil öftere Kränklichkeit, welche selbst auf ihre in der That schöne Stimme nachtheilig wirkte, sie daran hinderte. Bey vollem Gebrauche ihrer Stimme singt sie vom ungestrichenen g bis zum dreygestrichenen d. Ihre Tiefe, wie die Mitteltöne, sind kräftig und ihre Höhe ist angenehm. Biegsamkeit und reine Intonation sind lobenswerthe Eigenschaften ihres Gesanges. In der Ausführung ihrer Rollen behauptet sie unter unsern Sängerinnen den ersten Platz.

Dritte Sängerin: Mad. Gerstäcker hat eine schwache Stimme, singt jedoch rein und richtig. Hätte die Natur ihre Stimme weniger stiefmütterlich bedacht, so würde sie viel leisten, weil sie einen Schatz von musikalischen Kenntnissen besitzen soll.

Mad. Schmidt singt und spielt das Fach der Mütter recht sehr brav.

Zuweilen, doch leider zu selten, singt in der Oper auch Dem. Mayer, eine junge brave Schauspielerin, deren schöner Alt, so wie ihr

*) Der Correspondent eines andern öffentlichen Blattes macht unrichtiger Weise Mad. M. zu einer zweyten Sängerin.

**) Julie in *der Vestalin*, Constanze in Mozart's *Entführung*, Elvire im *Opferfeste*, Coriola in *Aschenbrödel* und Constanze im *Wasserträger*.

Gesang überhaupt, immer ungetheilten Beyfall erhalten hat.

Erster Tenor: Hr. Gerstäcker, durch seine frühern Anstellungen bey den vorzüglichern Theatern Deutschlands und durch seine Kunstreisen hinlänglich bekannt, findet auch bey uns den Beyfall, den sein ausgezeichnetes Talent verdient. Eine klangvolle Stimme, deren Höhenumfang bis in die zweygestrichene Octave, ohne Anstrengung und Gebrauch der Fistel, hinaufreicht, natürlicher und ausdrucksvoller Vortrag, wozu seine deutliche Aussprache viel beyträgt, und Feuer im Spiel, sind Vorzüge, welche man in ihm vereinigt findet.

Hr. Steinert, ebenfalls für die ersten Tenorrollen angestellt, wäre wegen seiner Stimme und seines Gesanges unter die bessern Tenoristen zu rechnen, wenn sein Spiel besser, und er überhaupt auf dem Theater einheimischer wäre. Er soll übrigens selbst schwierigere Sachen prima vista singen, und so ohne fremde Hülfe seine Partieen einstudiren können. Auch Hr. Lieber soll noch angestellt seyn, wie wohl man diess bezweifeln möchte, weil er nach der Reorganisation des Theaters die Bühne noch nicht betreten hat. Hr. List, früher beym Leipziger Theater, fürs zweyte Tenorfach engagirt, spielt aber mitunter Tenorbouffons. Er gefällt hier. Um als Sänger zu werden, was er bey seiner Stimme seyn könnte, müsste er sich einer reineren Intonation, besonders in der ersten Ters der eingestrichenen Octave, befleissigen. Selten er detonirt er in der Tiefe. Warum Hr. Schmale, welcher früher diesem Fache so gut vorstand, sich so ganz zurückgezogen hat, wissen wir nicht. Nur dann und wann tritt er in Singspielen, in unbedeutenden Rollen auf. Auch in diesen wird er gern gesehen.

Erster Bass: Hr. Berthold, in jeder Hinsicht ein trefflicher Künstler. Kräftig und schön, wie seine Stimme, ist auch sein Vortrag, und sein Spiel lässt in allen Situationen nichts zu wünschen übrig.

Ein Sänger von vieler Kunstfertigkeit ist Hr. Hauser; auch soll er ein guter, namentlich theoretischer Musiker seyn. Harmonisch richtig sind daher seine freyen Coloraturen, mit welchen er, doch zu häufig, seinen Gesang ausschmückt, und so Zweck und Mittel verwechselt. Hr. H., welcher ausserdem als ein denkender und fortstrebender Künstler Achtung verdient, kann diese Bemerkung nicht übel deuten. Sein Spiel hat in der kurzen Zeit, seit welcher er hier ist, bedeutend gewonnen.

Zweyter Bass: Hr. Zischka. Ungeachtet er bisher seinem Fache ruhmlich vorgestanden, und ihm der Vorzug vor seinen Vorgängern gebührt, so hat er doch bis jetzt wenig Beyfall gefunden. Die Ursache hiervon mag wohl in dem ersten Eindrucke liegen, den er auf das Publikum in Rollen gemacht hat, welche früher sehr vorzüglich gegeben wurden, und die nicht in sein Fach schlugen. Er debutirte nämlich als Seneschall in *Johann von Paris*, und als Osmin in der *Entführung*. Er wird Cassel verlassen. Ob wir durch eine andere Besetzung seine Fachs gewinnen werden, wird die Zeit lehren.

Komiker: Hr. Wüstenberg: er ist in drollig witzigen Einfällen unerschöpflich, daher er sich des Beyfalls, auch des gebildeteren Theils des Publikums, zu erfreuen hat. Als Sänger leistet er, was man von ihm als Komiker verlangen darf.

Diess ist der Bestand unsers sämmtlichen Opernpersonals. Jeder unbefangene wird zugeben müssen, dass eine Opernbühne, welche solche Künstler aufzuweisen hat, zu den bessern zu zählen sey. Diess hat sich auch bereits durch manche gelungene Vorstellung, und manchen uns dadurch zu Theil gewordenen schönen Kunstgenuss bewährt. Demungeachtet verlauten nicht selten im Publikum Aeusserungen des Unwillens, indem man vieles nicht in der Ordnung finden will. Wahr ists, das Repertoire der Opern war anfänglich sehr beschränkt, und da jede angesetzte Oper, ehe sie zur Aufführung reifte, eine Menge Proben erforderte, wurden häufige Wiederholungen dadurch unvermeidlich, dass Dem. Dietrich, welche erst hier ihre theatralische Laufbahn begonnen haben soll, in zu wenig Rollen einstudirt war. Diesem Anstosse abzuhelfen, und eine gute routinirte Sängerin zu erhalten, geschah von Seiten der Direction alles, was geschehen konnte. Sie stand mit Dem. Willmann, Dem. Kainz, Dem. Braun (letztere wird in kurzem hier eintreffen) u. m. a. in Unterhandlungen, welche jedoch ohne Erfolg blieben. — An das Einstudiren hier noch neuer Opern konnte daher wenig gedacht werden. Wir sahen deren in einem Zeitraume von ohngefähr fünf Monaten

(vom August bis mit dem December) drey: *die Vestalin*, *den Barbier von Sevilla* und *Nachtigall und Rabe*. *Die Bacchanten*, deren Aufführung man in kurzem entgegen sah, wurden, da um diese Zeit Hr. Kapellmeister Spohr gleichzeitig mit Dem. Canzi hier eintraf, und das Gastspiel der letztern die Aufführung dieser Oper hinderte, einstweilen zurückgelegt. Spohr ist nunmehro der unsrige, und Dem. Canzi, welche anfänglich nur Gastrollen zu spielen Willens gewesen war, hat ein achtwöchentliches Engagement angenommen. Hiervon weiter unten.

Das Singchor bey unserer Oper ist ansehnlich verstärkt, und hat unter der gegenwärtigen Leitung rühmliche Fortschritte gemacht. Die vier Stimmen desselben stehen jedoch unter sich, so wie das Ganze zu dem starken Orchester in keinem Verhältnisse. Der Bass, dem Tiefe mangelt, bedarf deshalb einiger Verstärkung, und wünschenswerth wäre die Besetzung des Alts durch Frauenzimmer.

Kapelle. Als Musikdirector wurde, wie schon erwähnt, im vorigen Frühjahre Hr. Benzon aus Mainz angestellt, ein Mann, welcher, wenn er sich auch nicht so ganz zum Musikdirector an einer Bühne, wie die unsrige, eignete, doch als Geiger und Compositeur achtbar ist. Seine Direction war jedoch von kurzer Dauer. Wegen eines Streits mit einem Sänger, wobey er, wie vorauszusehen war, den Kürzern ziehen musste, wurde er, wie es anfänglich hiess, suspendirt, die Folge hat aber bewiesen, dass er gänzlich entlassen war. Ob ihm hierdurch nicht zu viel geschah, mag ich nicht entscheiden. Hr. Baldewein, welcher blos für den Chor engagirt war, musste nun die Führung des Ganzen einstweilen übernehmen. Wenn gleich Hr. B. noch Neuling in diesem Geschäft war, und gewiss zu bescheiden ist, sich in die Reihe der vorzüglicheren Operndirectoren zu stellen, so verdient doch seine rastlose Thätigkeit, und sein uneigennütziges Bestreben, stets das Beste der Oper zu befördern, da das überdiess nicht ohne Aufopferung seiner Seits geschehen konnte, dankbare Anerkennung. Auch Seine königliche Hoheit unser Kurfürst gab ihm einen Beweiss der allerhöchsten Zufriedenheit durch seine Ernennung zum Musikdirector, und durch Ertheilung einer ansehnlichen Gratification.

Die Direction war inzwischen darauf bedacht, einen Tonkünstler von anerkannter Tüchtigkeit als Kapellmeister anzustellen, welches hier aus eigenen Gründen sehr nöthig war. Die mit Hrn. Kapellmeister von Weber angeknüpften Unterhandlungen waren bereits so weit gediehen, dass man seine Ankunft erwartete. Er zog sich jedoch zurück. So ging es auch mit Hrn. KM. Lindpaintner u. a. bis es uns gelang, in Hrn. Spohr einen trefflichen Virtuosen, Componisten und Director zugleich zu erhalten.

Unser Orchester, welches manchen vorzüglichen Musiker aufzuweisen hat, ist beynahe doppelt so stark, als sonst, und wird, wie verlautet, durch mehrere fremde Künstler einen noch grössern Zuwachs erhalten. Man spricht jetzt von Errichtung einer Kammerkapelle. Zu wünschen ist, dass sie ausgeführt werden, und dass so das Orchester ein eignes Institut bilden möge, dem nur der Theaterdienst oblöge, welches bey mehreren Mitgliedern, besonders bey denen vom Militair, nicht der Fall ist; dass aber auch diejenigen vom Militair, welche eine Anstellung in der Kapelle verdienen, sie dabey finden mögen.

Seit der Wiedereröffnung der Bühne gaben Gastvorstellungen in der Oper: Mad. Schmidt aus Braunschweig, Hr. Fischer aus München und Dem. Canzi aus Wien. Mad. Schmidt sang die Mirrha im *Opferfeste*, die Susanne im *Figaro* und die Henriette im *Schiffskapitain*. Sie erntete den Beyfall, der ihr, als einer vielseitig gebildeten Künstlerin, gebührt.

Hr. Fischer sang den Figaro im *Barbier von Sevilla* mit ungetheiltem Beyfall. Weniger Glück machte sein Don Juan.

Dem. Canzi trat zuerst als Rosine im *Barbier von Sevilla* auf. Der liebliche Gesang und das natürliche Spiel dieser jungen Künstlerin machten solche Sensation, dass sie am Schlusse der Oper einstimmig hervorgerufen wurde: eine Auszeichnung, deren sich bis jetzt noch kein Gast bey seinem ersten Auftreten hier zu erfreuen hatte. Die Mirrha im *Opferfeste*, ihre zweyte Gastrolle, gab sie, unerachtet der Kürze der Zeit, in welcher sie diese ihre neue Partie einstudiren musste, zur allgemeinen Zufriedenheit. Dass überhaupt alle Individuen des Sängerpersonals eifrig bemüht waren, unter Spohr's Direction, welcher mit dieser Oper seine Functionen antrat, ihr Bestes zu leisten, war unverkennbar.

Als Röschen in der *Müllerin*, ihre dritte Gastrolle, gefiel sie auch; über die Oper selbst, oder vielmehr über deren neues Arrangement waren jedoch die Meinungen getheilt.

Nach dieser Vorstellung wurde Dem. Canzi eingeladen, ihr Gastspiel bis Ostern fortzusetzen. Sie nahm den Antrag gegen ein Honorar von 600 Thalern und zwey kostenfreye Concerte an, und wir sahen von ihr noch Susanne im *Figaro*, Annchen im *Freyschütz* und Zemire in Spohr's *Zemire und Azor*.

Dem. Canzi verläßt uns nun, begleitet von dem allgemeinen Wunsche, bald wieder in unsere Mauern zurückzukehren.

Kurze Anzeige.

Sonate concertante pour Pianoforte et Flûte, comp. par Conradin Kreutzer. Chez Gombart et Comp. à Augsbourg. Op. 35. (Pr. 2 F. 24 Xr.)

Es ist erfreulich, von Zeit zu Zeit neue Werke von diesem Meister erscheinen zu sehen. Er verbindet Lieblichkeit im Gesange mit vielem Effekte, und beweisst dabey Gewandtheit in der harmonischen Behandlung; auch fehlt es bey ihm nicht an manchen Stellen von sinniger Bedeutsamkeit. Die Entwickelung seiner Ideen ist natürlich und fasslich, und das ganze Gebilde gestaltet sich mit vieler Leichtigkeit, die eben kein geringes Verdienst des schaffenden Künstlers ist. Da er nun auch für das Instrument sehr angemessen setzt, so wird er sicher Beyfall und ein immer grösseres Publikum gewinnen.

Auch das vorliegende Werk ist sehr geeignet, Viele zu befriedigen. Das erste Stück aus G dur beginnt mit einer ernsten und feyerlichen Einleitung im $\frac{4}{4}$ Takt. Andante maestoso, worauf ein Allegro in derselben Taktart folgt. Hauptsächlich wird der Quintengesang, und eine aus diesem gebildete Gesangform vom Componisten zur weitern Ausführung benutzt. Diese nun hätte freylich überhaupt interessanter, bedeutender erscheinen sollen, und hier ist auch die schwache Seite dieses Werkes. Doch suchte der Componist diesen Mangel durch die Lebendigkeit zu ersetzen, welche im Ganzen, vorzüglich aber gegen das Ende des zweyten Theiles im stringendo und con moto, herrscht, und mit welcher das erste Stück unter stetem Wechsel brillanter Passagen schliesst. Hier wurde Rec. in der Flötenstimme, statt folgender Passage:

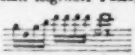

welche ohnehin einen schweren Kampf mit dem volltönigen Fortepiano zu bestehen hat, lieber diese:

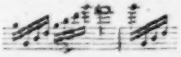

gesetzt haben. So würde sich mehr Kraft und Gleichheit mit der von dem Fortepiano im Wetteifer vorgetragenen Figur:

entwickelt haben.

Auf dieses brillante Allegro nimmt man gerne das liebliche Andantino im $\frac{3}{4}$ aus C dur auf, welches sich in einem sanften Flusse ergiesst. Sein Umfang ist kurz; die Ausführung noch geringer als jene im Allegro; die Gefühle, welche es darstellt, sind mild, jedoch ohne Tiefe. Rec. möchte rathen, den ersten Theil nicht zu wiederholen, weil sonst derselbe Gedanke, in derselben Form, nur in den beyden Stimmen abwechselnd, viermal nach einander vorkommt.

Hierauf folgt das Rondo aus G dur im C, Allegro molto. Es hat viel Leben und anziehende Heiterkeit, erhält auch durch einen raschen Vortrag vielen Effekt, der aber mehr in der äussern Construction, als in dem Gedankeninhalte desselben liegt. Denn es entbehrt durchaus das bedeutendere Motiv, durch welche sich das Ganze hätte heben, und das, in dem Hauptsatze schon gegeben, zu einem bedeutendern Tongebilde hätte benutzt werden können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten May. **N°. 21.** 1822.

Uebersicht der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater in Wien, bis zum Jahre 1818;

besonders in Hinsicht auf die Oper.

(Beschluss.)

1810. Die durch die höchst ungünstigen Zeitläufte herbeygeführte Schwierigkeit der Theaterverwaltung überhaupt, und so auch des Theaters an der Wien, und bey diesem das sich ergebende Deficit in den Einnahmen, (schon in den Jahren 1807 und 1808 über 100,000 Gulden, Wiener Währung; im Jahr 1809 allein, 85,000 Gulden) bewog mehrere der Herren Theilnehmer, wenn auch mit beträchtlichem Verlust, zurückzutreten und sich aus dem ganzen Unternehmen zu ziehen. Zu Ende des Jahres folgten die andern, bis auf den Fürsten Lobkowitz, der seinen Einfluss auf Oper und Musik überhaupt behielt, und den Grafen Palfy, der dann zum Director der kaiserlich königlichen Hoftheater ernannt wurde und eine neue Geschäftsorganisation in's Werk richtete. — Die Bethmann von Berlin, und der Sopransänger Velluti, beyde bekanntlich unter den Vorzüglichsten ihrer Fächer, gaben auszeichnenswerthe Gastrollen. Der gleichfalls vorzügliche und mehrere Jahre sehr beliebte Tenorist, Siboni, trat zum erstenmale auf und ward engagirt. Der brave Komiker und brave Mann, Jos. Weidmann, geb. zu Wien 1742, starb. Das Schauspiel gab zwanzig Neuigkeiten, die Oper zehn. Unter letztern sind auszuzeichnen: *Uthal*, von Mehul, *Mathilde von Guise*, von Hummel, *der Einsiedler auf den Alpen*, von Jos. Weigel, *das zugemauerte Fenster*, von Gyrowetz, und *die Vestalin*, von Spontini. Jene alle fanden Beyfall, doch mässigen, und hielten sich nicht; diese hatte, hier wie allerwärts, glänzenden und noch jetzt ausdauernden Erfolg. Auch wurden drey italienische Opern zu Stande gebracht: *Alceste*, von Gluck, *Coriolano*, von Nicolini, und *Trajano in Dacia*, gleichfalls von Nicolini, in welcher letztern erst Velluti, hernach Siboni, als Trajan, auftrat.

1811 wurde zwischen dem Grafen Palfy und dem Fürsten Lobkowitz der Vertrag geschlossen, dass letzter das Kärnthnerthor-Theater für Opern und Ballete auf eigene Rechnung, ersterer aber das Burgtheater für Schauspiele, das Theater an der Wien für gemischte Vorstellungen als alleiniger Eigenthümer übernahm. — Zwey ausgezeichnete, schon früher uns werthe, und, wiewohl nun an Jahren vorgerückte, mit vielem und verdientem Beyfall aufgenommene Gastspieler waren: Brizzi (debütirte als Achilles) und Mariane Sessi (debütirte als Griselda). Unter einigen neuen Erwerbungen des Schauspiels war Heurteur. Lang, der Vater, wurde, auf sein Ansuchen, und mit verdienter Auszeichnung, in den Pensionsstand versetzt. Castelli, bekanntlich Verfasser, Uebersetzer und Bearbeiter nicht weniger Stücke, wurde als Theaterdichter angestellt. Von Opern waren neu, nicht mehr, als drey: *Quinto Fabio Rutiliano*, von Nicolini, italienisch gegeben, *die Feuerprobe*, von Mosel, und *der Augenarzt*, von Gyrowetz. Die vorletzte erhielt den Beyfall der Kenner, machte aber kein sonderliches Glück; die letzte wurde sehr gern gesehen, weit verbreitet und erhielt sich geraume Zeit, wegen mehrerer, besonders in Melodie und Instrumentation wahrhaft ausgezeichneter Musikstücke, und wegen der interessirenden und etwas weinerlichen Gedichts.

1812. Das Deficit bey der Oper und dem Ballet des Kärnthnerthor-Theaters stieg von Monat zu Monat; Fürst Lobkowitz übernahm zugleich (vom ersten August) das Burgtheater, auf diesem Wege vielleicht Günstigeres zu erreichen; Graf Palfy behielt bloss das privilegirte

Fälle in Melodien, ohnerachtet sie öfters von wahrer Nothwendigkeit für das Gefühl sind? Man nehme z. B. folgenden volksmäfsigen Satz:

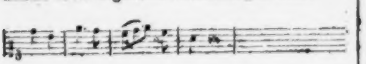

Was ist nothwendiger und wozu drängt das Gefühl mehr, als zu folgendem durchaus ähnlichen Satz:

Es scheint nicht allein, es ist keine wahre Befriedigung für das Ohr anders zu finden, als so. Und doch würde man jetzt dieser Wiederholung auf alle Weise auszuweichen, aber daran sehr unrecht thun. Es ist eine gemeine Stelle, die ich da anführe, es ist wahr. Aber was schadet das zu meinem Zweck: wenn ich nur dadurch verständlich werde. Die alten Rösalien, die der ehrliche Riepel nicht übel Schusterflecke nannte, nun freylich wir sind ihrer in der edleren Musik los, ohnerachtet sie auch da zuweilen, in anständigerer Form, und nur in einem Paar Aufschritten, zumal in Chören, von herrlicher Wirkung seyn können. Allein in der Volksmusik sind sie sehr gut angebracht und der gemeine Mann freut sich herzlich schon im Voraus, wenn er einen solchen Fall von fern kommen hört. Seine Stimme verstärkt sich alsdann. Er nimmt gleichsam einen frischern Ansatz zu dieser behaglichen Stufenfolge von traulichen Tönen, welche seine Phantasie schon im Voraus beleben und sein Herz erfreuen. In dem muntern Liede von Schulz, das zwar eigentlich, des vornehmern Textes wegen kein Volkslied ist und werden kann: *Seht den Himmel! wie heiter* u. s. f., worin ja nicht der Rhythmus übersehen werden mufs, der dem Liede ganz besonders frohen Charakter giebt; wie willkommen ist die Rosalie dem Gefühl:

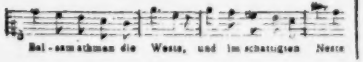

Bal - sam athmen die Weste, und im schattigten Neste

Der Komponist, einer der denkendsten, die je lebten, wufste wohl, was er schrieb, indem er so schrieb.

Was dem Volksliede, wie überhaupt wohl dem melodiosen Gesange, Abbruch thut, das ist — der *kritische Sinn*, der zwar, unter unsern Komponisten des Tages so häufig eben nicht ist; aber doch wirklich manchen braven Tonsetzer in einem zu hohen Grade beherrscht, um ihn in der Erfindung von Melodien zu stören. Dies mag in einem Blatte sonderbar klingen, das selber Achtung für Kritik und für den vernunftig entworfenen und kunstmäfsig gehaltenen Gesang hat und darauf zum Theil hinarbeitet. Allein die Sache ist richtig: man darf sich nur darüber mit einander verständigen.

Es ist nämlich davon die Rede, wie die zu weit getriebene, gar zu ängstliche Sucht nach absoluter Korrektheit in allen Stücken einem Komponisten die Flügel der Begeisterung lähmen und ihn dahin bringen könne, eine schone expressive Melodie, die sich ihm im glücklichen Moment der ersten Erfindung darbietet, von der er aber fühlt, dafs sie nicht das Bureau der lauernden Kritiker passiren und ihr dort der Stempel der Aechtheit versagt werden würde, dieser Nebenvorstellung aufzuopfern und dafür eine andere zu wählen, die zwar genauer dem Texte anliegt und richtiger nach dem Accente der Sylben, aber bey weitem nüchterner und kraftloser, als die erste ist. Die Erfahrung davon mufs jeder machen, der im Fache der Singmusik schreibt und es mit der Kunst bey seinen Arbeiten ehrlich und redlich meynt. Dies ist aber einer von den Fällen, von denen es nicht gut ist, dafs man laut davon von den Dächern herabspricht: denn es ist wohl eher noth, dafs man, bey der Fahrlässigkeit und sogar völligen Sinnlosigkeit, womit Texte unter uns bisweilen behandelt werden, laut und aus allen Kräften zu dem Gegentheile ermuntere. Allein, wie gesagt, die Sache ist gegründet, zumal in der Anwendung auf Volkslieder.

(Der Beschlufs folgt.)

Theater an der Wien. — Von Veränderungen im Personale scheint das Engagement der Therese Sessi für die Oper anmerkenswerth. Vierzehn Opern kamen neu oder als hier neu zu Stande; darunter deutsch: *Johann von Paris*, von Nicolo Isouard, und *Ferdinand Cortez*, von Spontini, beyde mit vielem und bleibendem, *der Bergsturz*, von Jos. Weigel, mit mässigem Beyfall aufgenommen; italienisch, vier, die sämmtlich nicht sehr eingriffen und darum ungenannt bleiben können. — Den 12ten April starb der in seinen bessern Jahren so treffliche Schauspieler, Brockmann, geboren 1745 zu Grätz in Steyermark. Er hatte seine höhere Ausbildung seit 1771 in Hamburg unter Schröder empfangen, und war, seit 1773 vom Kaiser Joseph nach Wien berufen, ein mit Recht vorzüglich geachtetes Mitglied unserer Bühne.

* * *

1813 zeigte sich, grösstentheils durch die fortwährenden kriegerischen Zeitläufte und deren Folgen, ohngeachtet jener vorhin angegebenen Maasregel, ein immer grösseres Deficit bey den kaiserlich königlichen Hoftheatern. Es wurde eine Hofcommission zusammengesetzt, die Angelegenheiten zu erwägen und Vorschläge zu deren Verbesserung zu thun. Nach deren Berathung übernahm der Hof, als Beytrag, die Entschädigung der Betheiligten für hinlänglich begründete Anforderungen, und setzte einen Verwalter des ökonomischen Theils der Administration, während Fürst Lobkowitz den wissenschaftlichen und künstlerischen Antheil behielt. — Theodor Körner, durch treffliche poetische Anlagen und mehrere ausgezeichnete Beweise derselben im Lyrischen und Dramatischen eben so geehrt und berühmt, als hernach durch seine heroische Laufbahn als vaterländischer Krieger, war als Theaterdichter angestellt, und fand bekanntlich einen frühen, wahrhaft heldenmüthigen Tod, an welchem ganz Deutschland lebendigen Antheil nahm. — Das Ballet wurde aufgelöset und sein gesammtes Personale entlassen. — Die Schönberger (sonst Marconi) gab mit vielem Beyfall Castrollen in der Oper, und zwar männliche, in der Lage des Tenors; (z. B. Tamino in *der Zauberflöte*, Belmonte in *der Entführung*, Titus im *Titus*) die königlich bayerische Hofsängerin, Harlass, als Gast, gefiel gleichfalls sehr in ersten Sopranpartieen. Noch grössern Beyfall erhielt aber die Grünbaum, geborne Müller, vom Prager Theater, in ihren glänzenden Gastrollen, und wurde hernach als erste Sängerin für die Oper gewonnen. Unter den sechs, überhaupt oder nur hier, neuen Opern zeichneten sich aus: *Salem*, von Mosel, ein gründliches, sehr achtungswürdiges, aber dem Zeitgeschmacke weniger zusagendes Werk, als *die Bajaderen*, von Catel; ein Werk, das jedoch, ausser den leicht zu entdeckenden Ursachen seiner Beliebtheit, zugleich wahren sehr bedeutenden Werth besitzt.

1814. Auch die eben angegebenen Maasregeln halfen dem presshaften Finanzzusande der kaiserlich königlichen Hoftheater nicht auf: Fürst Lobkowitz glich sich mit dem Grafen Palfy aus, trat zurück, und dieser übernahm den Pachtcontrakt jener Theater (der bis 1824 in Hoffnung günstigerer Zeiten verlängert wurde), indem er zugleich alleiniger Eigenthümer des Theaters an der Wien blieb. — Nach glücklicher Umwandlung der politischen und kriegerischen Verhältnisse wurde die Rückkunft des Kaisers durch mehrmalige Aufführung des Festspiels, *die Weihe der Zukunft*, von der Bühne gefeyert. — Vom August an wurde die Hofoper mit der, des Theaters an der Wien vereinigt, so dass die meisten Mitglieder der ersten (gegen Entschädigung) zugleich für diese verpflichtet wurden. Die innere Einrichtung des Kärnthnerthor-Theaters wurde erneuert und verschönt; die Eintrittspreise in den Hoftheatern wurden (vom October an) erhöhet; Schreyvogel, dieser geistreiche, welterfahrene Mann, unter dem Namen Benjamin West als Dichter ruhmlich bekannt, wurde zum Secretair der kaiserlich königlichen Hoftheater ernannt; Treitschke, der zeither beym Theater an der Wien angestellt gewesen war, bekam wieder, wie früher, die Regie der Hoftheater; das Personale des Schauspiels und der Oper erhielt neuen Zuwachs, (darunter die letzte den sehr bedeutenden an dem trefflichen Tenoristen, Wild, an Forti u. A., indess Siboni und die Sessi abgingen,) das kürzlich entlassene Balletchor wurde wieder angenommen, und da man während des bevorstehenden Congresses mannichfaltige, ausgezeichnete Darstellungen zu geben gesonnen war, verschrieb Graf Palfy einige der berühmtesten Täuser und Tänzerinnen aus Paris, die denn auch fast sechs Monate lang mit grossem Beyfall auftraten. — Das Schauspiel lieferte 27 neue Stücke; eine beträchtliche Anzahl zu liefern, war seit einigen

Jahren, wie schon bemerkt worden, immer leichter geworden, da die höchst bequemen einaktigen Werklein sich zu häufen angefangen hatten. Von den sieben neuen Opern finden wir nur Beethovens *Fidelio* auszuheben; diess, wenn auch weniger theatralische, doch durch Reichthum an neuen Ideen und innigem Ausdruck treffliche, den kundigern Musikfreund immer von neuem anziehende Werk, das auch bald bey allen guten Theatern Deutschlands Eingang fand und lange ihn behalten wird.

1815. Das Schauspiel gewann durch Engagement der Frauen, Löwe und Schröder; die Oper durch das, der Seidler-Wranitzky. Jenes gab achtzehn Neuigkeiten, (darunter sieben einaktige) diese fünf. Unter diesen zeichneten sich aus: *Joseph und seine Brüder*, von Mehul, und *Joconde*, von Nicolo Isobard, beyde bekanntlich aus dem Französischen, und mit Recht auf allen Bühnen sehr beliebt. — Die Milder und Seidler-Wranitzky, so wie Wild, alle drey eben so ausgezeichnet, als beliebt, und im Besitz der ersten Rollen fast aller eben gangbaren Opern, kamen ein um Urlaub zu einer zweymonatlichen Reise, erhielten ihn, kehrten aber, ihren Contrakten entgegen, nicht wieder zurück, und setzten damit die Operndirection auf geraume Zeit in die grösste Verlegenheit. Was sie über ihren Schritt anführten, verdiente zwar Berücksichtigung der Billigkeit, konnte aber ihn selbst keineswegs rechtfertigen. Einige neuerworbene Mitglieder konnten diesen Verlust bey weitem nicht ersetzen; und so wurde für den Herbst 1816 die bisher auf dem Theater zu München spielende italienische Operngesellschaft berufen, für die grosse Unvollkommenheit der deutschen Oper so gut als möglich zu entschädigen, zumal da die ehemalige nahe Verbindung Oesterreichs mit Italien durch die Wiederherstellung voriger politischer Verhältnisse gleichfalls wieder stattfand, und auch nicht wenige der gebildetsten und angesehensten Theaterfreunde, des Uebergewichts französischer Musik, und selbst der mittelmässigen oder geringen ihrer Produkte, überdrüssig, die Errichtung einer neuen italienischen Oper gewünscht hatten. Die Gesellschaft konnte zwar mit der, in früherer Zeit in Wien, nicht verglichen werden: aber sie besass einzelne treffliche Mitglieder, ein ziemlich gutes Ensemble und Fleiss. So fehlte es ihr, der leicht vorauszusehenden Opposition ungeachtet, nicht an Beyfall und Unterstützung; und hätte sie, ausser den, allerdings von reicher Gabe, frischer Erfindung und vieler Lebendigkeit zeugenden, aber meist leichtsinnig und leichtfertig hingeworfenen Compositionen Rossini's, auch noch andere, wahrhaft bedeutende und in anderer Gattung zu geben gehabt; so würde es ihr an Beyfall und Unterstützung noch weniger gefehlt haben. Sie zu vervollständigen, wurde der Tenorist von grossem Rufe, Tachinardi, aus Italien verschrieben. Bis zu seiner Ankunft gab die Gesellschaft nur kleinere Opern — *Adelina*, von Generali, *L'inganno felice*, von Rossini etc. — Den 7ten December trat Tachinardi zuerst in Rossini's *Tancredi* auf. — Vier neue Stücke der deutschen Oper griffen nicht ein und erhielten sich nicht.

1817. Die Verwirrungen und mannichfaltigen übels Verhältnisse der Hoftheater, die in den letzten Jahren sich immer erneueten, bewiesen auch immer von neuem den entscheidendsten nachtheiligen Einfluss auf die Einnahmen. Die Italiener, wiewohl beliebt, konnten diesen nicht aufhelfen, da sie neue, sehr beträchtliche Kosten machten, und durch Reizung einer Opposition im Publikum sogar neuen Schaden brachten. Da erfüllte denn der Hof endlich das Gesuch des Grafen Palfy, ihn (den 1sten April) der Pachtung der kaiserlich königlichen Hoftheater zu entheben, so dass nun er bloss Eigenthümer und Director des Theaters an der Wien blieb, welches dadurch von jenen gänzlich getrennt und nun wieder ein ganz für sich bestehendes Institut ward. Jene übernahm der Hof wieder auf eigene Rechnung, übergab die oberste Leitung derselben dem Finanzminister, Grafen von Stadion, und dem Hofrath von Fulgod die nähere Verwaltung des Oekonomischen, als einem provisorischen Commissair.

Und so wären wir mit unserm Abriss der Geschichte der kaiserlich königlichen Hoftheater, vorzüglich in Hinsicht auf Musik, bis zu dem Jahre und der neuen Anordnung gekommen, die wir uns, mit gutem Vorbedacht, zur Gränze gesetzt hatten. Dass wir eben hier abbrechen, und auch, dass wir über die letzten der hier berührten Jahre so kurz gewesen sind, das rechne man nicht uns, als Willkühr oder Bequemlichkeit, oder sonst als etwas Tadelnswerthes zu, sondern gewissen, hier und auch auswärtig waltenden

besonders Verhältnissen, und unserm Wunsche, nicht etwa durch Aeusserungen, welche Persönlichkeiten reizen oder sonst Abneigung erwecken möchten, manches Gute, das aus unserer Besorgniss der Vergangenheit für die Gegenwart oder Zukunft abgenommen werden könnte, selbst zu hindern. Soll man doch überall, zwar nichts sagen, als was man als wahr erkennt: aber darum nicht alles, was man als wahr erkennt. Denkt Jemand über jene Ursachen unsers Abbrechens anders, hat er mehr und bessere Gründe für seine andere Meynung, als wir für die unsrige, und ist er sonst der Mann darzu: so setze er unsere Uebersicht bis auf unsere Tage fort; an Stoff wird es ihm nicht leicht, und um so weniger fehlen, da, was er zu berichten hat, hier noch in frischem Andenken, und das Besprechen der Theater-Angelegenheiten in neuer Zeit zu einem nur allzugewöhnlichen Artikel der öffentlichen und geselligen Unterhaltung geworden ist. Für die grosse durchgreifende Veränderung, die mit den Angelegenheiten der Hauptheater der Kaiserstadt in diesen unsern Tagen vorgenommen worden ist und die ohne Zweifel von sehr beträchtlichen Folgen seyn wird, ja in mancher Hinsicht diess schon ist: für diese Veränderung sey uns nur der Wunsch verstattet, dass, wie es der neuen Unternehmung gelungen ist, gleich Anfangs manche grosse Missbräuche rasch abzuthun, es ihr auch bald gelingen möge, wahrhaft Vorzügliches und Befriedigendes, ohne Einseitigkeit, ohne Beeinträchtigung der einen oder der andern Gattung, ohne Zurücksetzung des Geistigen gegen das Sinnliche etc. mithin etwas wirklich zu Stande zu bringen, wie es Wien in vergangener Zeit schon gehabt hat, oder wenigstens, wie es diesem sich nähert. Missbräuche abschaffen, ist verdienstlich, selbst dann, wenn manches an sich nicht Ueble dabey einiger maassen beeinträchtiget werden müsste: aber wahrhaft Gutes an die Stelle setzen, ist nicht nur verdienstlicher, sondern auch das sicherste, wo nicht das einzige Mittel, jenem Verdienstlichen Anerkenntniss zu verschaffen, und diese Beeinträchtigungen nicht zu schwer, nicht feindlich empfinden zu lassen. An Kräften und Hülfsmitteln zu solchem Guten, ja Trefflichen, fehlt es hier nicht; auch nicht an Sinn und Bildung dafür, wenn es nur geboten wird, und behärrlich geboten wird. Dann — aber, wie wir glauben, auch nur dann — wird es auch nicht an gerechter Würdigung aller zweckdienlichen Massregeln, an Auszeichnung jedes wahren Verdienstes, und an genügender Unterstützung fehlen, ob auch eine Zeit lang schreyet, wer unsanft berührt werden muss, oder unsanft berührt zu werden fürchtet, oder auch sonst seine besondern Absichten dabey hat. Die lebhafte Beweglichkeit der Wiener, dahin, dorthin, ist bekannt, und, wenigstens für Deutschland, gross: aber es liegt dem wechselnden, flüchtigen, leicht aufbrauselnden Aufwallungen etwas fest, ausdauernd und unwandelbar zu Grunde; und das ist ein natürlichgerader Sinn, ein natürlichrichtiger Takt, eine treue Anhänglichkeit am Aechten, Wahren und Trefflichen, sobald man sich nur erst so weit besonnen hat, um es zu erkennen — wie im Leben, so in den Künsten. Diess im Grunde Ruhende kann im Augenblick für den Augenblick überdeckt, leicht überdeckt werden, ist oft überdeckt worden: aber es dringt bald und sicher wieder hervor, und entscheidet am Ende überall, wo die Rede von dem ist, was bleiben, was ausdauern soll. Und wie auch, wer es will, jenes Fluchtige belache, (wir lachen selbst am besten und liebsten darüber,) oder es für den Augenblick benutze: diese Widerhaltige im Grunde muss zunächst beachtet, muss werthgehalten, und darauf muss gebauet werden, was bestehen, fortwährend erfreuen, und fortwährend dem Bauherrn selbst auch nützen soll.

Wir schreiben diess im Februar 1822, und beschliessen unsern Aufsatz mit einer Uebersicht des Theaterpersonals, damals, wo der Hof die kaiserlich königlichen Theater (1817) wieder übernahm, eine neue Epoche in so fern begann, und die allerneueste nun jetzt eingetretene, sich gewissermaassen vorzubereiten anfing. Oberster Director: Minister, Graf von Stadion. Provisorischer Commissair: Hofrath von Fugold. *Burgtheater.* Schreyvogel, Präsidialsecretair und Canzleydirector. Zur speciellen Verwaltung angestellte Künstler, Aufseher, Professionisten, Gehülfen, Diener: 56 Personen. Schauspieler: 28: (von diesen Einer, Consulent, Einer, Inspicient, Viere, Regisseure, und noch ein Regie-Adjunct;) Schauspielerinnen: 25. Dazu noch: zwey Soufleure, ein Nachleser und sechs Hausstatisten. *Kärnthnerthortheater.* Oberdirection, andere Beamte, Angestellte etc., fast sämmtlich, wie beym

Burgtheater. *Oper.* Treitschke, Theaterdichter und Regisseur. Stegmeyer, Regie-Adjunct und Chordirector. Ant. Salieri, erster kaiserlich königlicher Hofkapellmeister. Jos. Weigel, Kapellmeister und Operndirector. Gyrowetz, Kapellmeister. Umlauf, Kapellmeister. Ant. Wranitzky, Orchesterdirector. Klorschinsky, Vice-Orchesterdirector. Solosänger, 16; Solosängerinnen, 16. Vier Hausstatisten. *Ballet.* Aumer, Balletmeister. Horschelt, Vice-Balletmeister. Solotänzer, vier; Solotänzerinnen, fünf, mehr zum Pantomimischen: vier Männer, fünf Frauenzimmer; zwölf männliche, zwölf weibliche Figuranten.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des April. Die erste Woche dieses Monats brachte uns zwey alte treffliche Compositionen wieder in Erinnerung: am 3ten führte Hr. Organist Hausmann Graun's *Tod Jesu* in der Garnisonkirche zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und der Orchester-Wittwen- und Waisenkasse, und am 5ten Hr. Prof. Zelter Händels *Messias* zu seinem Benefice in dem königlichen Concertsaale auf. Beyde Dirigenten wurden durch die königliche Kapelle und die unter ihrer Leitung stehenden Singvereine unterstützt, und erfreueten sich eines sehr zahlreichen Besuchs.

Von den übrigen Concerten verdienen zwey eine Auszeichnung. Mad. Milder gab am 11ten, unter Leitung der Herren Schneider und Möser, als Concertmusik Rossini's *Gazza Ladra*, in der sie selbst die Partie der Ninetta vortrefflich sang, und in den übrigen Partieen von Mad. Turschmidt und Dötsch und den Herren Stümer, Blume, Devrient und Hillebrand unterstützt wurde. Die Composition ist schon oft in Ihren Blättern besprochen worden, und kann daher füglich übergangen werden. Der königliche Kammermusikus, Hr. Aug. Schulz, gab am 24sten Concert, und trug ein Violinconcert von Viotti und ein Adagio mit militairischer Polonaise nicht ohne Beyfall vor.

Das königliche Schauspiel gab zwey Neuigkeiten. Am 25sten wurde zum erstenmale vorgetragen: *Der Eremit von Sanct Avella*, Spiel mit Gesang, in einem Aufzuge, frey nach *Melesville* bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Das Stück ist eines der schwächsten neuern dramatischen Produkte Frankreichs, und dürfte sich schwerlich auf dem Repertoire erhalten, obgleich der fleissige Blum eine recht angenehme Ouverture und Arien dazu componirt hat, und obgleich die Herren Krüger und Stich und Dem. Reinwald sich alle Mühe bey der Darstellung gaben. Den Tag darauf wurde ebenfalls zum erstenmale gegeben: *Der Unsichtbare*, Operette in einem Aufzug, von Costenoble; Musik von dem Musikdirector C. Eule in Hamburg. Hoffentlich wird diese höchst dürftige Piece nach ein Paar Vorstellungen gänzlich vom Repertoire verschwinden. Der schon in Lustspielen mit Beyfall aufgetretene Hr. Meaubert, vom grossherzoglichen Hoftheater zu Mecklenburg-Strelitz, gab den Kaffewirth Hans Plattkopf (den mystificirten Unsichtbaren) nicht ohne Beyfall. Von den Musikstücken ward nur Käthens (Dem. Reinwald) Arie: Die Männer taugen selten viel etc. günstig aufgenommen. Ausser Hrn. Meaubert sind von fremden Sängern aufgetreten, am 16ten Hr. Siboni, erster königlich Dänischer Kammersänger, Director der Vokalmusik und des königlichen Singinstituts zu Copenhagen, als Licinius in der *Vestalin* vom Generalmusikdirector Spontini, der kürzlich auch den grossherzoglich Hessischen Ritterorden erhalten hat. Hrn. Siboni's Zeit ist vorbey; seine Stimme zeigt nur noch wenig von ihrer ehemaligen Stärke und Lieblichkeit, und sein Spiel ist ganz der französischen tragischen Schule nachgebildet; er konnte daher unmöglich gefallen. Dagegen gefiel Mad. Milder als Oberpriesterin (besonders in der Scene: Ein Unhold ist Amor etc.) und Mad. Schulz als Julia (namentlich in den Scenen: O keine Macht bezähmt dieser Pflicht Grausamkeit etc. und Göttin des Herzen durchforschenden Blicks etc.) allgemein; auch die Scene von Cinna, Julia und Licinius: O Freund etc. erwarb sich lauten Beyfall. Den 14ten und 28sten trat Dem. Minna Schäffer, von hier, als Königin der Nacht auf. Sie ist eine Schülerin der königlichen Sängerin Dem. Schmals, und folgt ganz dem grossartigen Vortrag dieser zu ihrer Zeit vortrefflichen Sängerin. Schon bey der vorher bemerkten Aufführung des Graun'schen Oratorium hatte Dem. Schäffer durch ihren Gesang sich Beyfall erworben; aber auch in der Oper hat sie in ihren ersten Debuts zu den angenehmsten Hoffnungen berechtigt, und ihre Arien: Zum Leiden bin

ich auserkoren etc. und der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc. erwarben ihr lauten Beyfall. Bey der ersten Vorstellung gewann auch Hrn. Beders Vortrag der Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc., Hrn. Hillebrands Arie: In diesen heil'gen Hallen etc., und der Gesang der Dem. Joh. Eunike (Pamina) und der drey Knaben: Zwey Herzen die vor Liebe brennen etc. nicht unverdientes Lob. Bey der zweyten Darstellung der *Zauberflöte* gab Hr. Wehrstedt, Sänger und Regisseur des herzoglichen Theaters zu Braunschweig, den Sarastro, nachdem er schon am 25sten als Jacob in Méhuls *Joseph in Aegypten* debutirt hatte. Er hat eine kräftige Brust-stimme im Umfange vom hohen f bis zum tiefen a, gute Methode und viel Ausdruck. Wir haben die angenehme Aussicht, ihn noch öfterer zu hören.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdient der königliche Kammermusikus, Herr Eichbaum, Auszeichnung, der am 9ten ein Adagio und Polonaise für Fagott, von Bärmann, sehr brav blies.

Moskau, im März. Der berühmte Klavierspieler und Componist Hr. Field lebt jetzt in Moskau, wo er, da hier ein weit grösseres musikalisches Publikum als in St. Petersburg ist, durch öffentliche Concerte noch bessere Rechnung als dort findet. In dem Concerte, welches er zu Anfange dieses Monats gab (und welches ihm eine Einnahme von 6000 Rubel B. A. trug) hörten wir den ersten Satz seines siebenten Concertes, dessen Adagio und Rondo er noch nicht vollendet hatte. Sein sechstes Concert haben wir ebenfalls gehört.

Auch Hr. Kapellmeister Hummel hat uns diesen Winter besucht und hier drey Concerte gegeben. Die Musikfreunde hatten daher Gelegenheit, zwey der berühmtesten Klavierspieler zu vergleichen. Die allgemeine Stimme gab in Rücksicht des Spiels Hrn. Field bey weitem den Vorzug.

Vor einigen Tagen starb hier der bekannte Klavierspieler und Componist Hr. Hässler. Drey Monate vor seinem Tode gab er noch ein Concert, welches er mit dem Zusatze ankündigte, dass es sein letztes seyn würde. Dieser verdienstvolle Künstler, welcher ein Alter von beynahe 80 Jahren erreichte, war, wie in seinem ganzen Leben, so auch in der letzten Zeit desselben noch sehr thätig und gab noch kurz vor seinem Tode Unterricht.

Es erscheint jetzt hier ein Journal de Musique, welches durchgängig nur Compositionen hiesiger Künstler bestritt. Ob es sich bey den Schwierigkeiten, mit welchen dergleichen Unternehmungen hier verbunden sind, lange erhalten werde, muss die Zeit lehren.

Brief-Fragmente.

Von F. L. B.

„An der Wirthstafel wurde von Jemand, der in der Oper des Orakels Bekanntschaft gemacht hatte, die Frage in Wurf gebracht, ob das gesungene oder das gesprochene Wort tiefer wirken könne? Der Frager schien auf die Seite der Rede zu neigen, der Orakel dagegen auf die des Gesanges. Mehrere Tischnachbarn nahmen an dem freundschaftlichen Streite Theil, den ich die, so gut mir das Wesentlichste geblieben, hier geben will. Willst du auch meine Reiseuotizen und Bemerkungen nicht lesen, so muss ich sie doch schreiben. Also:

„Wie sollte nicht ein emphatischer Gesang tiefer wirken, da er mit zwey mächtigen Potenzen zugleich wirkt?“

Es leidet die Frage, ob nicht die eine durch die andere zerstört wird.

„Gerade umgekehrt! sie verstärken sich wechselseitig. Lassen Sie ein Mädchen einem Jünglinge sagen: Ich trage dich im Herzen, oder sie singe eine Melodie, in welcher er dieses Bekenntniss musikalisch angedeutet findet, so wird freylich Beydes seine Wirkung nicht verfehlen. Aber sie halte dieses in jene Töne, so wird es ihn entzücken.“

Ihr Beyspiel scheint mir nicht gut gewählt, denn gewöhnlich werden die Liebesgeständnisse nicht in deutlich ausgesprochenen Worten, geschweige in gesungenen dargelegt, und ich weiss nicht, ob hier nicht ein versichernder Blick, oder sonst ein mehr entschlüpftes als gegebenes Zeichen dem Anbeter eine grössere Wonne gewährt, als alles Sprechen und Singen thun würde.

„Nun so denken wir an Gegentheiliges, an Zorn, Hass, Verachtung, oder an gemischte Em-

pfindungen, an Resignation, an Reue, Verzeihung, Versöhnung, wie sie in unsern dramatischen Tonwerken vorkommen."

Auch hier kann ich Ihrer Ansicht nicht beytreten. Wir wollen bey unserm Streit die Wirkung der Musik im Allgemeinen, und als solcher, d. h. als einer unsere Gefühle lösenden und entbindenden Gewalt, von derjenigen unterscheiden, welche sie im Einzelnen als Ausdruck bestimmter Gefühle und Gedanken, in Verbindung mit dem gleichlaufenden Texte hat. Ich gebe in dieser Beziehung gern zu, dass wir in einer Oper schöner erregt sind, als wenn uns der Text, gesetzt auch, dieser wäre der beste in seiner Art, als blosses Schauspiel gegeben würde.

„Nun, was will ich mehr? Sie geben mir ja meinen Satz zu."

Mit nichten! Ich stelle nämlich jetzt die Frage so: Gilt es ein Wort des wärmsten Gefühls, des höchsten Affekts, mächtiger Leidenschaft, das ein lang Verhaltenes, tief Verschlossenes auf einmal enthüllt, das alle Rücksichten überwältigt, das eine verborgene Welt aufdeckt, das eine weite Aussicht in reizende Gefilde, oder in eine Gegend des Schreckens eröffnet — wer kann es aussprechen dieses Wort? kann es die Rede oder vermag es besser der Gesang? — Ich behaupte, die Rede, nicht aber der wenn auch kunstvollste Gesang.

„Wie können Sie diess behaupten? wie können Sie es beweisen, ja nur es uns glauben machen?"

Behaupten muss ich es nach den von mir gemachten Erfahrungen, die ich in meiner Erinnerung abgehört; Beweise lassen Geschmackssachen nicht wohl zu, aber überzeugen glaube ich Sie zu können. Erinnern Sie sich aller der Worte, in welche unsere dramatischen Meister die ganze Gewalt ihrer Dichtkunst, den Hebel der herrlichsten Situationen, ja den Angel des Drama selbst gelegt haben; setzen Sie eines um das andere in Musik, und sehen Sie zu, ob jene Wirkung herauskomme.

„Diesmal scheint Ihre Hypothese zu hinken. Ich müsste im angenommenen Falle fordern, dass das ganze Stück zur Oper gemacht würde."

Dann wäre noch mehr verloren. Das führt mich auf Etwas, was jetzt vorgebracht werden muss. Die Oper zieht alles hinein in das süsse Allgemeingefühl, was ihre Musik im Ganzen anspricht. Der beste Text wirkt hier nicht mehr mit seiner eigenthümlichen Macht, mit seinen individuellen Lichtern und Schatten, sondern durch das lasirende Mittel der Musik. So werden zu pikante Arzeneien den Kindern mit Syrup versüsst, immer auf Kosten ihrer Wirksamkeit. Im Drama aber hat der Dichter unbeschränkte Gewalt, dem Worte durch auserlesene Diction und Rhythmus, durch Seelengrösse und Gemüthstiefe des Sprechenden, durch Stellung der Verhältnisse, durch Spannung der Situation — die höchste Macht und Wirkung zu geben, deren es nur irgend im Menschen-Leben fähig ist. Der Sprechende selbst ist in der künstlerisch wahrern Lage, als in der Oper, seiner Brust entringt sich mit dem eindringendsten Lebenston die Rede. Lassen Sie diese, unter welchen Umständen Sie wollen, gesungen werden, so wird dem fliegenden Pfeil Schwungfeder und Spitze genommen. Was ich meyne, das könnte fast nur im leidenschaftlichen Recitative vorkommen, und wie sollte es hier so tief wirken, da dieses meist nur als ein nothwendiges Uebel angehört wird. Ueberhaupt ein Operntext kann dergleichen nicht bringen; es kann und wird niemals eine Oper, eine Musik von solchen gewaltigen Spannkräften, wie sie die Tragödie besitzt, es wird keinen Sänger von so hoher tragischer Kunst geben. — Für den Fall, den ich gesetzt, ist die redende Stimme der Menschenbrust im tragischen Affekt über alle Musik, ja sie ist die höchste Musik selbst.

„Noch gebe ich mich nicht gefangen. Wenn unser Göthe im *Egmont* uns durch sein Clärchen recht tief rühren will, so unterbricht er seine prosaische oder jambische Rede, und lässt sie das Lied: „Leidvoll und freudvoll" singen, merken Sie wohl — singen. Oder wollten Sie es lieber gesprochen haben?"

Wenn es nicht aufs allerbeste gesungen wird — lieber recitirt.

„Wenn es aber recht schön und innig gesungen wird?„

Es liegt ausser unserm Streit, der etwas allgemein begann, wie es bey solchen freundschaftlichen Wortwechseln zu geschehen pflegt, so dass wir Anfangs an bedeutende Worte überhaupt dachten, von welchen ich wohl zugeben konnte,

dass sie sich zuweilen gesungen viel besser ausnehmen, als gesprochen.

„Sie sagen: „zuweilen"; ich möchte sagen: in der Regel und fast immer. So hörte ich einst den Monolog der Maria Stuart: „Eilende Wolken, Segler der Lüfte!" von einem Frauenzimmer mit solchem tiefen Ausdruck singen, dass mir später eine berühmte Schauspielerinn, als sie ihn mit hoher Kunst recitirte, an jene Dilettantin nicht zu reichen schien."

Ich kann es zugeben.

„Und nun, welche Worte, welche Stellen sollen denn in unsern Streit gehören? Etwa auch nicht: „Kennst du das Land?" — wenn es Mignon mit dem rührendsten Ausdruck singt, und alle Tiefen des Mitleidens und der Sehnsucht uns öffnet?"

Auch dieses nicht.

„Und wenn eine Stadtgemeinde nach langen Jahren der Bedrängniss am Friedensfest im Dome den Choral tausendstimmig beginnt: „Nun danket alle Gott!„ Diesen ausserordentlichen Eindruck wollten Sie unter den setzen, wenn etwa der Prediger die Verse spräche? Ich bitte Sie! was wollen Sie streiten, um zu streiten? Geben Sie sich gefangen."

Sie haben nun wohl all' Ihr Pulver verschossen? Ich muss Ihnen aber sagen, dass ich unsern Kampf auf die Spitze stelle. Ich streite also darum, ob, wenn von der höchsten, wir wollen sagen, tragischen Wirkung die Frage ist, das gesprochene oder gesungene Wort von der grössern Wirksamkeit sey, und das tiefere Gefühl hervorzubringen vermöge. Und nun frage ich Sie bloss, wo glänzte Ihr Auge vor Freud' und Wonne, wo vergossen Sie Thränen der innigsten Theilnahme, wo sträubten sich Ihnen die Haare vor Grausen, wo waren Sie so ausserordentlich erregt, wie selten oder nie im Leben, wo hätten Sie den Kunstschöpfer, den Darsteller, ja die ganze Welt um eines einzigen Wortes willen umarmen mögen? In der Oper? oder im Drama? Reden Sie!

„Sie haben gewonnen!"

Kurze Anzeigen.

Introduction et Polonaise pour le Pianoforte à quatre mains, composé et dédié etc. par Ch. Rummel. Oeu. 17. Mayence chez B. Schott. Pr. 1 F. 36 Xr.)

Nach einer imposanten, im grossen Style geschriebenen Introduction tritt ein höchst gefälliges Polonaisen-Thema (Es dur) ein, welches nach einem brillanten Zwischensatze widerkehrt und im leichten Uebergange nach dem Minore (C moll) führt. Dieses währt ungefähr 40 Takte und geht dann, durch eine enharmonische Rückung, nach E dur, A moll und C dur, worauf das Minore zurückkehrt, bald aber wieder durch die Haupttonart und das erste Thema abgelöst wird. Das nun folgende Trio (As dur) tritt mit einer eigenthumlichen Klarheit hervor; ihm folgt ein brillanter Satz in der Haupttonart, welcher das Ganze zu einem gediegenen Schlusse rundet.

Ciel pietoso, (Lass dein Trauern) Preghiera per il Basso solo col accomp. del Pianoforte, comp. da P. Lindpaintner. Op. 31. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 6 Gr.)

Ein einfacher, wahrhaft schöner, würdevoller Gesang für eine gebildete Bassstimme mit keineswegs uninteressanter Begleitung. Das Ganze macht ganz die Wirkung, die es machen soll; im Einzelnen glauben wir ganz besonders die eben so originelle, als kunstvolle, und doch ganz natürlich scheinende Stelle, S. 4, Syst. 1 und 2, rühmen zu müssen. Guten Basssängern, für die mit Begleitung des Pianoforte verhältnissmässig zu wenig geschrieben wird, werden sich diese Stück bestens empfohlen seyn lassen und gewiss oftmals dazu zurückkehren.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ IV.* 1822.

Neue Musikalien,

welche

im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig seit Michaelis 1821 *erschienen sind.*

Beethoven, L. v., Ouverture de l'Op. Fidélio, à grand Orch. (E dur) . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Boyneburgk, F. de., 2 Polonoises, 6 Walses et 6 Ecossaises pour 2 Violons, Flûte, Clarinette, 2 Cors et Basse. Op. 11 . . . . . 1 Thlr.

Dotzauer, J. J. F., 2 Airs variés p. le Violoncelle et Basse. Op. 49 . . . . . 10 Gr.

— 12 Pièces faciles p. 2 Violoncelles à l'usage des commençans Op. 58. 2me Livr. . . . . 20 Gr.

Hörger, G., Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 6. (E dur) . . . . . 2 Thlr.

Lipinski, C., Variations p. le Violon av. acc. de l'Orch. Op. 5 . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

— Rondo alla Polacca p. le Violon av. acc. de l'Orch. Op. 7 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 Polonoises p. le Violon av. acc. d'un acc. Violon, Viola et Vlle. Op. 9 . . . . . 18 Gr.

Onslow, G., (nouveau) Quintetto pour 2 Violons, Viola, Violoncelle et Basse. Op. 17. 18. 19. chaque Oeuvre 1 Thlr. 8 Gr.

Pettoletti, J., Variations concertantes pour Violon et Guitare . . . . . 6 Gr.

Prüger, H. A., Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 54 . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Voigt, L., 2me Duo pour 2 Violoncelles. Op. 15. 12 Gr.

— 5me Duo pour 2 Violoncelles. Op. 17. . . . . 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Drouet, L., 3 Airs favoris variés pour Flûte et Pianoforte, No. 1, 2. 3 . . . . . à 16 Gr.

Gabrielsky, W., *Thème* varié pour la Flûte princip. avec accomp. de 2 Violons et Basse. Op. 54. 12 Gr.

— 3 Trios pour 3 Flûtes. Op. 55 et 56 à 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 grands Trios concert. pour 3 Flûtes. Op. 58. 2 Thlr.

— grand Duo concertant pour 2 Flûtes. Op. 59. 20 Gr.

Jansen, P., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate pour la Flûte princip. avec accomp. de Pianoforte. Op. 6. . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, F., 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 39. 2me Livr. des Duos . . . . . 2 Thlr.

Kummer, G. H., Concerto pour Basson avec acc. de l'Orch. Op. 24. (F dur.) . . . . . 2 Thlr.

Müller, F., 6 Pièces pour 3 Cors . . . . . 12 Gr.

Roy, C. E., 3 Divertissemens ou Potpourri burlesque des plus jolis airs du jour pour le Flageolet. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Banke, Ferd., (Elève de Hummel) 6 Polonoises pour le Pianoforte. Op. 2 . . . . . 12 Gr.

Beethoven, L. van, Ouverture d'Egmont arr. pour le Pianoforte à 4 mains . . . . . 16 Gr.

Birnbach, H., 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 6. 16 Gr.

— Sonate pour le Pianoforte avec acc. d'un Violon oblig. Op. 7 . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Variations pour le Pianoforte sur l'air: Freut euch des Lebens. Op. 8 . . . . . 6 Gr.

Boyneburgk, F. de, 2 Polonoises, 6 Walses et 6 Ecossaises pour le Pianoforte avec accomp. de la Flûte ou de Violon. Op. 11 . . . . . 12 Gr.

Clementi, M., 12 Monferines pour le Pianoforte. Op. 49 . . . . . 1 Thlr.

— 3 Sonates (dédiées à L. Cherubini) pour le Pianoforte. Op. 50 . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Field, J., Air russe varié pour le Pianoforte à 4 mains. 8 Gr.

— 5me Nocturne pour le Pianoforte . . . . . 4 Gr.

— Rondeau favori pour le Pianoforte. No. 2 . . . . 4 Gr.

George, J., Etude pour le Pianoforte en 24 grands Exercices. 2me Partie. Liv. 1 et 2 . . . . . à 1 Thlr.

— Repertoire des Elèves. Recueil contenant un Choix de mélodies des compositeurs célèbres arr. p. le Pianoforte, 1ere Suite Liv. 1 et 2. à 12 Gr.

— Rondo pour le Pianoforte. Op. 7 . . . . . 8 Gr.

— Fantaisie et Variations sur un air russe pour le Pianoforte. Op. 8 . . . . . 8 Gr.

Herold, J., Ouverture de l'Op.: la Clochette, pour le Pianoforte à 4 mains . . . . . 8 Gr.

Klein, Bernh., Sonate pour le Pianoforte, Op. 7. 18 Gr.
— Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 8. . . . . 12 Gr.
— 10 Variations pour le Pianoforte. Op. 9. . . . 12 Gr.
Kuhlau, Fr., Sonate p. le Pianoforte. Op. 34. (G dur.) 12 Gr.
— Divertissement pour le Pianoforte. Op. 37. . . . 1 Thlr.
— 6 Rondeaux faciles pour le Pianoforte. Op. 41. 1 Thlr.
Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Rondeau (tiré de l'Oeuvre 10) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . .
Mozart, W. A., Ouverture de l'Op.: Don Juan, arr. pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: l'Enlèvement du Serail arr. pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 10 Gr.
Münzberger, J., 3 Nocturnes en Duo pour le Pianoforte et Veelle ou Flûte. No. 1. 2. 3. à 20 Gr.
Neukomm, Sd., Elegie sur la mort de Mme la Princesse de Courlande, p. le Pianoforte. Op. 28. 6 Gr.
Pfeffinger, Ph. J., Aussitôt que la lumière etc. Air favori de Maitre Adam avec 11 Variations et Finale pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Prüger, H., Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé. Op. 33. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Rossini, J., Ouverture de l'Op.: la Donna del Lago pour le Pianoforte. . . . . 6 Gr.
Schwenke, Ch., 6 Marches pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr.
Siegel, D. S., Air de l'Op.: Tigrane, varié pour le Pianoforte. Op. 21. . . . . 10 Gr.
Sörgel, F. W., 10 Walses et 4 Ecossaises pour le Pianoforte. Op. 12. . . . . 10 Gr.
— 8 Polonoises tirées des Opéras de Rossini et C. M. de Weber, pour le Pianoforte. . . . . 10 Gr.
Woete, J. B., grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 30. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Zimmermann, J., 1er Concerto pour le Pianoforte arr. en Sextuor. . . . . 2 Thlr.
— Badinage pour le Pianoforte sur l'air: Au clair de la lune etc. Op. 8. . . . . 12 Gr.

Klein, Bernh., Hiob, Cantate mit Chören. Partitur. 2 Thlr.
— dasselbe Werk im Klavierauszug. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— 6 Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— 3 Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass. . . . 6 Gr.
Rossini, J., der Barbier von Sevilla, komische Oper, Klavierauszug (mit deutschem und italienischem Text). . . . . 3 Thlr.
— (Il Turco in Italia) der Türke in Italien, Oper, Klavierauszug (mit deutschem und italienischem Text). . . . . 3 Thlr.
— (Cenerentola) Aschenbrödel, Oper im Klavierauszug (unter der Presse).
— (La Donna del Lago) das Fräulein vom See, Oper im Klavierauszug (unter der Presse).
— (Mosè) Moses, Oper im Klavierauszug, (unter der Presse.)

Schlums, Aug., Romanze von Theod. Körner für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Bach, Joh. Seb., Praeludium und Fuge über den Namen: Bach, für das Pianoforte oder die Orgel. No. 2. . . . . 8 Gr.
— Fuge für die Orgel. No. 2. . . . . 4 Gr.
— A. W., Orgelstücke, Praeludien und Fugen, 1e und 2e Heft. . . . . à 16 Gr.

Hiller, A. F., Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. (aus der allgemeinen musikalischen Zeitung besonders abgedruckt). . . . 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlag der grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung von B. Schott Söhne in Mainz von Michaeli 1821 bis Ostermesse 1822 erschienen sind.

Musique Théorique.

	Fl. Xr.
Mitains, praktische Singschule. 1ten und 2ten Hft. à	— 40
Der musikalische Hausfreund, neuer Kalender für das Jahr 1822, Allerley im Ernst und Scherz. . .	— 36
Weber, Theorie der Tonsetzkunst. 1ster Band, 2te unveränderte Auflage.	3 40

Musique pour Orchestre.

9 Fastingswalzer für 2 Violinen, Bass, Flöte, Clarinette und Horn, unter dem Namen Schlingewalzer bekannt, mit Glockenspiel, Schellengrassel, Ambos, Thurmuhr, Peitschenknall, Posthorn, Gesang, Ratschen, Kukuk, Triangel etc.	2 —

Musique de Harmonie.

Küffner, 5me Potpourri pour Musique Militaire, Op. 110.	3 —
— Ouverture de Jean de Wiesselbourg (6me Potpourri.) Op. 111.	3 —
Rummel, gr. Harmonie pour 2 Obos ou Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et grand Basson. Op. 40.	3 —

Musique pour Violon.

Küffner, 4me Choix d'airs de l'Opera: Elisabeth, en Duos pour 2 Violons.	1 24
— 5me Choix d'airs de l'Opera: Barbier de Seville, en Duos pour 2 Violons.	1 36

Masse, 3 Quat. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Fl. Xr.
Oeuvre 7. No. 1. 2. 3..... à 1 48
Moralt, Concertante pour 2 Violons avec Orchestre. 4 30

Musique pour Hautbois.

Flad, Concertino pour Hautbois avec Orchestre,.... 3 —

Musique pour Cor.

Heuschkel, 12 Trios pour 3 Cors, Oeuvre 9.... 1 12

Musique pour Pianoforte avec Accompagnement.

Fl. Xr.
Brenner, 6 Walses pour Pianoforte et Flûte. Op. 16. 1 24
Heuschkel, 3 Sonatines pour Pianoforte avec Acc. de Flûte ou Violon. Oeur. 6 Livr. 1..... 1 —
— 3 Sonatines pour Pianoforte avec Accomp. de Flûte ou Violon. Oeuvre 6. Livr. 2..... 1 36
Lannoy, B. de, gr. Var. pour Pianoforte et Violon avec acc. de l'Orch. ad libit. Oeuvre 15.... 2 —
Moscheles, J., Concerto pour Pianoforte avec acc. de l'Orchestre, ou en Quatuor. Oeur. 45... 4 30
Rummel, Var. sur une Walse suisse pour Pianoforte et Clarinette ou Violon. Oeuvre 35..... 1 36
— Var. sur une Marche de l'Opera: Aline pour Pianoforte et Clar. ou Violon. Oeuvre 36... 1 24
Schmitt, Aloys, gr. Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuvr. 35..... 3 12

Pour Pianoforte à 4 Mains.

Schmitt, Jacob, Rondo. Op. 5..... — 48

Pour Pianoforte seul.

Küffner, Oeur. de Jean de Wieselbourg arr. pour Pf. — 48
Moscheles, J., gr. Var. sur une Walse autrichienne. Oeuvr. 42..... 1 12
— la Tenerezza, Rondoletto. Oeuvr. 52..... — 48
Schmitt, Jacob, Var. Op. 4..... 1 12
Weber, C. M. de, Ouverture zur dem Freyschütz. — 40

Partitions.

Blum, C., Zoraide, oder der Friede von Granada, Oper in drey Aufzügen..... 24 —
Vogler, Abt, Requiem..... 9 36

Mehrstimmige Gesänge.

Singstimmen zu Händels Oratorium: Empfindungen am Grabe Jesu. 1 Fl. 36 Xr. jede Stimme einzeln — 24
Zumsteeg, R., Lied an Emma, von Rudersdorf dreystimmig mit Guit..... — 16
— Sicilianisches Schiffergebeth 4stimmig mit Guit. — 16

Zumsteeg, R., Grablied aus der Seemannsjungfrau, Pf. Xr.
4stimmig..... — 16

Lieder mit Klavierbegleitung.

Rossini, der Türke in Italien, vollst. Klav. Auszug. 10 —
Weber, C. M. de, der Freyschütz, Klavier Auszug. 7 —
Die einzelnen Arien sind aus beyden Opern zu haben.

Musique pour Guitarre.

Blum, C., le Bouquet. 3 Nocturnes pour Flûte, Violon et Guit. Oeuvre 64. No. 1. La Rose. No 2. La Fleur de Lys. No. 3. La Violette. à 1 12
Küffner, J., Ser. pour Guitarre, Flûte ou Violon. Oeur. 97..... 1 12
— 3me Potpourri pour Guit. Fl. ou Viol. Oe. 103. 1 36
— 4me — — — — — 104. — 48
— 5me — — — — — 105. 1 12

Subscriptions-Anzeige.

Der als Violin-Concert-Spieler und Tonsetzer bekannte B. Campagnoli, pensionirter Musikdirector weyland Sr. königlichen Hoheit des Herzogs von Sachsen Curland, hat die Erfahrung gemacht, dass die grössten Schwierigkeiten beym Spielen der Violine in der Haltung und Behandlung dieses Instrumente liegen, er hat demnach eine auf langjährige Erfahrung gegründete

neue Violinschule über die mechanische Behandlung des Violinspielens

verfertigt, und wird solche im Laufe dieses Jahres im Druck erscheinen lassen. Sie ist so eingerichtet, dass sie die Liebhaber in den Stand setzen wird, jede Schwierigkeit zu überwinden.

Man kann darauf mit einer Pistole oder 9 Fl. 36 Xr. in 24 Fl. Fuss in allen Musikhandlungen unterzeichnen. Das Werk enthält 152 stufenweise Lectionen für zwey Geigen und 110 für eine allein. Es sind zwey Kupfer dabey, welche die Haltung der Geige und die Lagen der linken Hand zeigen, und eine Erklärung der Regeln. Alles ist mit Sorgfalt auf gutem Papier gedruckt.

Das Ganze ist in 5 Hefte eingetheilt, wovon das

1ste enthält: Die Elemente der Musik, die Regeln der Modulation und des Mechanismus, die verschiedenen Takte, einfach und zusammengesetzt, die Intonation in ♯ und ♭ in allen 12 major und minor Tonarten, die verschiedenen Bogenstriche, und die Behandlung des Bogens, um jede Art von Ausdruck hervorzubringen.

2te. Die Uebung in Doppelgriffen, Harpeggien, Verzierungen, Consonanzen und Dissonanzen, Triller und Schwebungen.

3te. Die sieben Hauptlagen der Finger, das Anschwellen und Abnehmen des Tons, die Verzierungen im Adagio, die Behandlung einer Saite, ihrer Länge nach, und aller vier Saiten zusammen, die Kunst auf einer Saite zu spielen.

Recension.

Deux Sonates à quatre mains pour le Clavec. ou Pianoforte. Op. VII.

Trois Trios p. l. Pianoforte, Violon et Violoncelle obligés. Op. VIII. No. 1.

Trois Trios — — — Op. VIII. No. 2.

Trois Trios — — — Op. VIII. No. 3.

Variations sur l'air: Ascouta Jeannette. Op. IX.

Deux grandes Sonates pour le Clavec. ou Fortépiano, la premiere avec accompag. d'un Violon obligé et d'une Basse ad libit.. la seconde acc. d'une Clarinette ou Violon oblige et d'une Basse ad libit. Op. X. — Sämmtlich komponirt von Ant. Eberl und verlegt zu St. Petersburg bey Gerstenberg und Dittmar.

Der Verf. dieser Kompositionen, der dem Rec. zuerst durch diese Werke bekannt geworden ist, zeigt sich in diesen, sämmtlich (die Variationen ausgenommen, wo es sich von selbst verbietet) *sehr* lang gehaltenen Kompositionen als einen Mann von Talent und musikalischem Erfindungsgeist; dem aber sehr vieles abgeht, was — nicht etwa nur Schule, sondern überhaupt musikalische Bildung heifst. Mit diesen Paar Worten ist im Grunde alles gesagt, was sich, der Hauptsache nach, über die Werke selbst sagen liefse; man hat nun nicht mehr nöthig, über zuweilen fast gar nicht verbundene, äufserst heterogene Sätze, über die seltsamsten Ausweichungen und Modulationen, über die grofse Menge Fehler gegen den reinen Satz u. dgl. zu klagen, obschon man bedauern mufs, hier alles das so reichlich zu finden. Damit jedoch dieses Urtheil nicht ganz ohne Beleg dastehe, so führen wir Einiges im Einzelnen über das kürzeste, aber artigste dieser Werke — bey dem auch, der Natur der Sache nach, alle jene Fehler weniger häufig sind — über die Variationen an. Sie sind brillant geschrieben, und lassen sich, wenn man jene Mangel andert, sehr wohl hören. Aber schon das Thema ist keinesweges gut dargestellt. So stehet im Thema der 5-8 Takt:

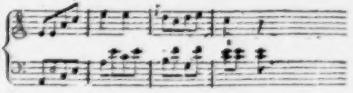

S. 6. Takt 2. gehet die falsche Quinte über sich; S. 7. Takt 1 und 17. ist diese Harmonie:

S. 7. Var. VI. Takt 4. diese:

und die Folge beweiset, dafs das *C* nicht etwa Druckfehler sey. In eben derselben Variation kommt die Folge vor:

die ja so leicht etwa also geschrieben worden wäre:

S. 9. Var. 10. Takt 6. Stehet dieser Sprung:

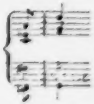

u. s. w.

Der Verf. könnte gewifs etwas Gutes liefern, aber auf dem in diesen Werken verfolgten Wege allein, wird er's schwerlich.

4te, Uebungen, um ohne vollständige Leichtigkeit, Stärke und Fülle des Tons zu erlangen, und mechanische Finger-Uebungen, um alle Schwierigkeiten zu besiegen; harmonische und disharmonische Skalen; die Regeln, das Pianoforte zu spielen.

5te. Die Erklärung aller Regeln, in französischer und deutscher Sprache, um es den Anfängern und Lehrern zu erleichtern, und jene, die schon fertig spielen, zu vervollkommnen.

Sammler von Subscriptionen bekommen das elfte Exemplar frey.

Sobald das Werk gedruckt seyn wird, tritt ein viel höherer Ladenpreis ein.

Alle Buch- und Musikhandlungen werden ersucht, gegen die gewöhnliche Vergütung, Subscription auf dieses Werk anzunehmen.

Nachdem ich mich überzeugt habe, dass die neue Violinschule des Hrn. Musikmeister Campagnoli sehr vollständig und ganz dazu geeignet ist, das Spiel der Violine zu lehren: so kann ich solche Jedem allen, welche schnelle Fortschritte in dieser Kunst machen wollen, auf das beste empfehlen.

Hannover im März 1822.

C. G. Kiesewetter,
Concertmeister und Musikdirector
Ihrer Maj. des Königs von England und Hannover.

Unterzeichneter, nachdem er die Violin-Methode des Hrn. Campagnoli durchgesehen, verfehlet nicht, ebenfalls zu bezeugen, dass er sie sehr gut zum Unterricht und vortheilhaft für jeden Violin-Spieler findet.

A. Gerle,
Concertmeister und Musikdirector in Kiew.

Anzeige für Musiklehrer.

Bamberg, bey dem Verfasser, und in Commission der Göbhardt'schen Buchhandlung in Bamberg und Würzburg ist erschienen:

Elementarbuch für Pianofortespieler,

in welchem die Anfangsgründe der Musik und insbesondere des Klavierspiels sokratisch-katechetisch entwickelt, in zusammenhängenden Uebungsstücken die Regeln der Fingersetzung praktisch gelehrt, die üblichen Kunstausdrücke erklärt und angewendet, die Verzierungen, die vorzüglichsten Dur- und Molltonarten und beyde Hände auf gleiche Weise geübt werden, von A. Walter, Elementarlehrer in Bamberg 4.

Das erste Mädchen dieses Werkes zeigt in vier Unterredungen, wie man den Musikunterricht auf eine angenehme, leichte und doch gründliche Weise zur Kenntniss der musikalischen Alphabeten, der Tasten, der Noten des Violin- und Bassschlüssels und zur Kenntniss der Tonverwandtschaft führen, zu diesem Unterrichtsstoffe den kindlichen Geist über, und den Zögling auch ausser der Lehrstunde nützlich beschäftigen kann.

Der Ladenpreis des ersten Mädchens ist 1 Fl. 36 Xr. rheinisch (1 Thlr. 8 Ge.) wofür es durch die oben genannten Handlungen, so wie auch durch die Breitkopf und Härtel'sche in Leipzig, bezogen werden kann. Wer aber baare Zahlung unmittelbar an mich frankirt einsendet, erhält das Exemplar um die Hälfte des Ladenpreises.

A. Walter.

Anzeige für Musikfreunde.

Auf Veranlassung und nach dem Wunsche seiner Freunde und mehrerer Freunde der Tonkunst hat sich Unterzeichneter entschlossen, sechs von ihm in Musik gesetzte Lieder, nämlich:

Zwey alt-deutsche Minnelieder von Sch. Ochsenkun, vom Jahr 1550, und verdeutscht von F. v. Herxthal;

Drey Gedichte aus Tiecks Phantasus, zur Brathlug von der schönen Magelone; und das

Sal oder Sal von K. Lappe, denen er noch einen alten lateinischen Klostergesang mit einer guten deutschen Uebersetzung, den er für drey Stimmen und einen vom Perne zu singenden Chor componirte, hinzufügen wird,

herausgeben, und ladet zu diesem Zwecke sowohl seine Freunde, als das ganze musikalische Publikum zur Subscription darauf ein, die nicht nur er selbst, sondern auch jede gute Buch- und Musikhandlung annimmt. Der Subscriptions-Preis, wovon ich den gefälligen Subscribenten-Sammlern einen verhältnissmässigen Rabatt bewilligen, ist 1 Thlr. sächsisch, und sobald durch eine hinreichende Subscribenten-Zahl die Kosten gedeckt sind, wird der Stich veranstaltet, nach dessen Vollendung der Ladenpreis bedeutend erhöhet wird.

Hr. Friedrich Hofmeister in Leipzig hat die Subscriptions-Sammlung gütigst übernommen, und den letzten Termin zur Anmeldung auf das Ende des Monats August a. c. festgesetzt.

Weimar, den 31sten Febr. 1822.

K. Ed. Hartknoch.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten May. **No. 22.** 1822.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats April. Kärnthnerthor-Theater. Am 15ten debutirte, bey der gespanntesten Erwartung einer wie Häringe in der Tonne zusammengepressten Volksmenge, die neapolitanische Opera-Seria-Gesellschaft mit Rossini's jüngster Geistesgeburt: *Zelmira*. Der Meister hatte wohl das Ganze einstudirt, und in die Scene gesetzt, dirigirte aber nicht selbst, indem er sich mit seiner Unkunde in diesem Geschäfte, welches in Italien dem ersten Violinspieler obliegt, entschuldigte, und zugleich als feiner Weltmann dem Orchester das Compliment machte, dass es bey eigener Vortrefflichkeit fremder Beyhülfe entrathen, und, ihre gewohnten Heerführer an der Spitze, stets des Sieges gewiss seyn könne. Die Fabel dieses Drama's, von Sigr. Andrea Leone Tottola, ist, was doch wahrlich viel sagen will, vielleicht noch das schalste Produkt neuerer Zeit, und ohne das nachweisende Textbuch kann sich der Zuhörer gar nicht erklären, um was es sich eigentlich handelt. Es ist nämlich ein guter König von Lesbos, Polydoro, von dem Beherrscher Mitylenes, Azorre, entthront, und dieser wieder von einem Usurpator, (Antenore) der sich auch mit Hülfe seines Feldherrn Leucippo als Regent über beyde Länder huldigen lässt, meuchlings ermordet worden. Eine zärtliche Tochter, Zelmira, vertraut dem Tyrannen, dass sich ihr königlicher Vater in den Tempel der Ceres geflüchtet habe, welcher auch sogleich in Brand gesteckt, und somit sie wegen solchen Verrathe selbst von ihrem siegreich heimkehrenden Gemahl, dem trojanischen Prinzen Ilio, des Vatermordes beschüchtiget wird. Indess ist alles nur Finte, und ein Pfiff, um den alten Herrn desto sicherer zu retten, der auch bereits in dem Grabgewölbe seiner Vorfahren einen schützenden Zufluchtsort gefunden hat. Wie ein von den Todten erstandener tritt er am Ende daraus hervor, erweiset der Tochter Unschuld, und wird von seinem tapfern Schwiegersohne, der den Usurpator überwindet, als rechtmässiger Herrscher wieder eingesetzt. Diesen magern Stoff belebte Rossini durch eine Musik, welche, ausser jenen Vorzügen, wodurch er sich seine gegenwärtige Celebrität errungen, auch eine Feile verräth, die man bey seinen früheren Werken mit Bedauern vermisste. In allen seinen Werken, die er für Neapel mit Musse, ohne auf den Zeitraum einiger Wochen beschränkt zu seyn, schrieb, nämlich, den uns bekannten: *Othello*, *Moses* und *Armida*, stösst man auf weniger Reminiscenzen und oberflächliche Behandlungsweise; vieles scheint reiflich überdacht und erwogen zu seyn, und der Wahrheit wird öfters der Modegötze geopfert; hier, bey seiner *Zelmira*, mag er wohl schon Deutschland vor Augen gehabt haben; das Bestreben nach Correktheit ist nicht zu verkennen, das Instrumentale, obgleich mitunter geräuschvoll, schwächt dennoch nie die Wirkung der Stimmen; es ist äusserst glänzend, reich, und nicht selten originell; ohne sein Grund-Princip: „effetto! effetto!" zu verletzen, suchte er seine Melodieen den Situationen anzupassen, die Leidenschaften wahr und treu auszumahlen, und somit seinem Werke den Stempel der Einheit aufzudrücken. Fänden sich nicht ein paar Crescendo's, einige Cabaletta's mit pizzikirenden Violinen, und gewisse stufenweis fortschreitende Tera-Sextengänge, die durch die Verdoppelung in den erhöhten Oktaven recht fatale, das Ohr beleidigende Quinten auswerfen, so hätten vielleicht die Neapolitaner ihren Liebling in seiner neuesten Schöpfung gar nicht wieder erkannt, oder wohl gar dem mit so vieler Vatersorge grossgezogenen Kind-

lein die gewohnte freundliche Aufnahme verweigert. Einen besondern Fleiss hat der Meister diessmal auf die Führung der Bässe, und auf eine, man möchte beynahe sagen: contrapunktische Ausarbeitung seiner Motive verwendet; rechnet man nun hiezu einen unerschöpflichen Ideenreichthum, die üppig blühende Phantasie, die Allgewalt, womit er sein Orchester zu beherrschen, Harmonie und Melodie zu verzweigen pflegt, endlich einen Vortrag, ganz im Geiste und Sinne des Tonsetzers, von einer Künstlergesellschaft, die, obschon anfänglich einigermaassen befangen, beym ersten Auftritte in einem fremden Lande, in einem, gegen den Kolosse S. Carlo so äusserst beschränkten Lokale, dennoch zur Anerkennung ihrer Meisterschaft hinreisst, so konnte der vollkommenste Triumph nicht entstehen, und alle wurden mehrmale, der gefeyerte Componist viermal mit stürmischem Jubel herausgerufen. Am meisten schien am ersten Abende Mad. Rossini-Colbran durch eine kleine Unpässlichkeit in ihrer Kunstleistung gehemmt; obschon ihre Blüthenzeit vorüber ist, so entzückt dennoch ihr voller Contra-Alt und ihr ausdrucksvoller, edler Vortrag. Sigra. Ekerlin, aus einer deutschen Familie, vom Florentiner Theater, ein jugendlich liebliches Geschöpf, mit einer süss flötenden Nachtigallenstimme, gab Zelmiren's Freundin, und ist bereits erklärte Favorite des ganzen Theaterpublikums beyderley Geschlechtes. Ohne eigentlichen Bravourgesang, weiss sie sich durch den Schmelz, Wohllaut, Anmuth und Gleichheit ihrer durchaus netten und eleganten Methode höchst interessant zu machen, obschon sie hier nur eine zweyte Partie auszuführen hatte, und ihr wahres Fach die Prima donna in der opera buffa seyn soll. Ein seltenes Meteor ist Sigr. David (Ilio) mit einem unerhörten Stimmenumfang, er versteigt sich bis in das hohe E und Fis, mit einer Leichtigkeit und Stärke, als ob es ihm nicht die geringste Anstrengung kostete; dabey sind seine tiefern Töne eben so klar und rein, seine Verzierungen deutlich und geregelt, sein Triller ganz vortrefflich; wie ein zweyter Cäsar scheint sein Erscheinen schon den Sieg zu verkünden, denn nichts misslingt ihm, so grandios das Wagstück auch seyn mag; und wäre, so wie selbst die Sonne nicht fleckenlos ist, auch an diesem Virtuosen ein Tadel aufzufinden, so dürfte es die Uebersetzung in den Falset seyn, woran man sich, vermöge eines gewissen Anklangs des komischen, erst allmählig gewöhnen muss. Die beyden Bässe, Sigr. Ambrogi und Botticelli (Polydoro und Leucippo) sind sonor, und in der Höhe wie in der Tiefe gleich metallreich, klangvoll, und besonders ächte Grundpfeiler in mehrstimmigen Sätzen. Nicht minder vortrefflich ist der Bariton des Hrn. Nozzari (Antenore), der sich in einem Umfange von vollen zwey Octaven (A bis A) mit erstaunenswerther Sicherheit bewegt, und in allen Verzweigungen der Gesangskunst seine Meisterschaft bewährt. Alle Glieder dieses eminenten Künstlervereins zeichnen sich noch vorzüglich in den energischen Recitativen, so wie durch das einzige Zusammenwirken bey Ensemble-Stücken aus; hierin ist das Colorit, die Abstufungen von Licht und Schatten, das Aneinanderschmiegen der Stimmen, die Behandlung des forte und piano, ein mezza voce, welches man den Culminationspunkt der Vollendung nennen möchte, über jedes Lob erhaben. Unter den Musikstücken erfreuen sich eines, bey jeder Wiederholung der Oper annehmenden, rauschenden Beyfalls: 1. Die Introduction (denn auch die *Zelmira* entbehrt, nach Rossini's neuester Gewohnheit, einer Ouverture) Arie mit Chören von Antenore, Sigr. Nozzari, (D dur) deren Cabaletta eben so allerliebst erfunden, als ausgeführt wird; 2. Romanze des Polydoro (Sigr. Ambrogi — Fis moll), voll wehmuthigen Ausdruckes und tiefen Gefühles; 3. Terzett von Zelmira (Mad. Rossini), Emma (Dem. Ekerlin) und Polydoro (A dur): ein ächt dramatischer Wechselgesang, worin der von oben in die Grabeshallen herabtönende Kriegermarsch (C dur) frappant effecturirt; 4. Ilio's (Sigr. David) Sortita: Triumpheinzug mit Banda (beynahe schon conditio sine qua non) und Chören (C dur): ein Paradepferd für den Sänger, der sogleich alle Kunst- und Natur-Schätze darin zur Schau stellen kann; 5. Duett von demselben mit seiner Gattin Zelmira (Es); das Accompagnement ist ausgezeichnet wirksam; 6. Ein herrliches Duettino von beyden Sopranen (F moll — dur), bloss mit Harfe und englischem Horne begleitet; die zarteste Cantilene, welche man sich nur zu denken vermag; 7. Finale, in welchem die unisono gehaltenen Priesterchöre, ein schön verschlungenes Vokal-Quartett und die strepitose Chiusa (D moll) die Glanzpunkte sind. Der zweyte Akt ist hinsichtlich der Zeit bedeutend kürzer; (der Erste währt nämlich volle

zwey Stunden) als Krone desselben, und wohl auch des ganzen Drama's, prangt; 8. das Duett zwischen Illo und Polydoro (E dur), worin man zweifelhaft wird, ob die melodiösen Motive, die sinnvolle, gleich einem künstlichen Gewebe ausgearbeitete Begleitung, oder die ästhetisch richtige Auffassung des Momentes, die überraschenden Modulationen, der klassische Vortrag der Virtuosen unsere Bewunderung mehr in Anspruch nehmen sollen; 9. die Arie der Emma (F dur); begeisterte nicht sowohl durch den innern Werth der Composition, als durch den überausgebildeten, zum Herzen sprechenden Gesang der Sigra. Eberlin; 10. das grosse, phantasiereiche, leidenschaftliche Quintett (C dur), in welchem nebst der Sigra. Rossini, als dominirende Stimme, auch der feste Grundbass des Sigr. Botticelli excellirte; 11. ein kräftiger Kriegerchor (E dur); 12. das Finale, eine brillante Scene der Zelmira, mit Chören und der Banda (in Es). Um auch dem einheimischen Verdienste volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, muss gesagt werden, dass Orchester und Chöre, nebst den Herren Rauscher und Weinkopf, welchen die kleineren Partieen anvertraut waren, entscheidend zum Totaleffekt mit einwirkten, und in ihren Leistungen den kühnsten Anforderungen entsprachen. — Eine nicht minder freundliche Aufnahme erhielt, verhältnissmässig, das Operettchen: *Die musikalische Akademie*, nach Marsollier von Treitschke, mit Musik von Hrn. Hieronymus Payr. Dieser, auf dem hiesigen Platze so beliebte, Klavierspieler versuchte sich darin zum erstenmal mit vielem Glücke im Theaterstyl; sein natürlich fliessender Gesang, gefällige Motive und ein nett gearbeitetes Instrumentale bahnten ihm den Weg zum Ziele; nebst dem hatte der umsichtige Feldherr die taktische Präcaution gebraucht, alle Minen springen zu lassen: so nahm er die Virtuosität der Herren Mayseder, Merk, Scholl und Khayll zu concertirenden Variationen für Violine, Violoncell, Flöte und Hoboe über das naive Brautjungfernlied aus dem *Freyschützen* in Anspruch; ja selbst Dem. Fröhlich musste sich zu dem Kunststückchen bequemen, mit der einen Hand das Pianoforte, und mit der andern die Physharmonica zu spielen; lauter Curiosa, wodurch dem Publikum Aufmerksamkeit abgerungen wurde, was bey einem solchen Voreasen zu einem Ballete, wozu man in der Regel nur die Augen mitzubringen gewohnt ist, schon sehr viel sagen will. — In der *Italienerin* erschien als Gast Hr. Gned, ehemals Bassänger im Theater an der Wien, in der Rolle des Mustapha, und machte einen totalen fiasco; von der italienischen Gesangsweise scheint ihm nicht die entfernteste Idee beyzuwohnen, denn lahmer und eckiger als seine Coloraturen lässt sich nichts denken. — Die National-Hofschauspieler brachten Kotzebue's *Hussiten vor Naumburg* neu in Scene, welche Darstellung in so fern vor unser forum gehört, als dazu eine anonyme Instrumentalmusik componirt wurde, welche die Meisterhand des geistreichen, mit der Rhetorik und Poesie der Tonkunst gleich innig vertrauten Hrn. Hofraths von Mosel nicht verkennen lässt. Sie bestehet aus folgenden Sätzen: 1. Ouverture, in welcher der Charakter im Allgemeinen trefflich aufgefasst ist; 2. die Einleitung, der fröhliche Auszug der Schnitter; 3. ein rührender Choral, unter welchem das Volk in einem gesprochenen Gebet des Himmels Rettung erfleht; 4. die Introduction zum dritten Akt, welche der Eltern Schmerz in dem Augenblicke schildert, als sie ihre Kinder als Fürsprecher in Feindeslager senden; 5. die Einleitung des folgenden Aktes, worin durch ein helleres Colorit die glückliche Abwendung der drohenden Gefahr angedeutet wird; 6. die populaire Tanzmelodie, während welcher der versöhnte Procop die um ihn her jubilirenden Kleinen mit Speise und Trank bewirthet; eine höchst originelle Idee, ganz im Geiste einer nationalen Bergknappenmusik erfunden, welche später auf das volle Orchester übergeht, und von diesem allmählig veredelt und des weiteren fortgesponnen wird. — Man wird fragen, warum die charakteristischen Chöre, in welchen der geniale Tonsetzer ein so fruchtbares Feld gefunden hätte, ausgelassen wurden? Dient zur Antwort: Weil ein Punkt des Pachtcontraktes mit Hrn. Barbaja diesem die Aufführung recitirender Schauspiele im Kärnthnerthortheater, und reciproce dem Hoftheater jeden Gebrauch mehrstimmiger Ge[illegible] untersagt.

Theater an der Wien. Die neue Pantomime des Hrn. Lewin: *Harlekin im Zaubergarten*, zu welcher doch wenigstens eine menschliche Musik von Hrn. Roser applicirt wurde, (denn jene zum *goldenen Schlüssel* war wirklich teuflisch für

gesunde Ohren) fand einen ungleich geringern Zuspruch, als seine erste, gerade vielleicht, weil der Reiz der Neuheit hinwegfiel, obgleich auch für jene der Karneval und die Fastenzeit eine günstigere Theaterperiode war. Die Direction hat diessmal viel daran verwendet, und es herrscht die grösste Mannichfaltigkeit in den Decorationen, Maschinen und Metamorphosen, indess die glückliche Nebenbuhlerin nur höchst nothdürftig, beynahe stiefmütterlich ausgestattet ward; dennoch trat der entgegengesetzte Fall ein: dort ging aus Nichts Etwas hervor; hier aus Etwas — Nichts. — Endlich kam die vielbesprochene, lange erwartete, von Hrn. Pixis componirte Oper: *Der Zauberspruch*, nach Gozzi's *Raben* bearbeitet, zum Vorschein. Wem das herrliche, phantasiereiche Mährchen nicht fremd ist, wird sich zürnend von dieser Missgeburt abwenden, und ohne eine vertraute Bekanntschaft mit demselben kann schwerlich jemand aus einer solchen bis zum Unverstand gesteigerten Unverständlichkeit klug werden; mit einem Worte: es mangelt Hand und Fuss, Plan, Ordnung und Zusammenhang; nur für den feindseligsten aller Gäste — für die Langeweile — ist reichlich gesorgt. Auch die Musik liess kalt, weil sie zu sehr die Physiognomie der Gelehrsamkeit, eines gewissen mathematischen Studiums, an sich trägt, das Orchester zu ungeheuern und dennoch effektlosen Schwierigkeiten zwingt, die Freyheit der Sänger beschränkt, und ihnen unsingbare Perioden zumuthet, und endlich auch noch öfters und recht aufmerksam gehört seyn will, um von der Mehrzahl der Layen auch nur halbwegs begriffen werden zu können. In einem Momente, wo sich ganz Wien von Sirenenstimmen in einen wollüstigen Taumel einlullen lässt, ergiebt sich das Resultat von selbst: nur einige eingestreute Bonbons, modellirt à la Rossini, setzten die Klatschwerkzeuge in Bewegung; im übrigen bildeten vernehmlich zischende Schlangen die dominirende Oppositionpartey: die erste Vorstellung war zur Beneficevorstellung des Hrn. Jäger; noch ist keine weitere erfolgt. Wenn der talentvolle Componist, der durch seine erste Oper: *Alonzainde*, zu schönen Erwartungen berechtigte, diessmal das Unglück hatte, durchzufallen — ein Loos, welches er, zu seinem Troste sey es gesagt, mit den berühmtesten Tonsetzern aller Zeiten theilt — so sind der nahen und entfernten Ursachen so mancherley, dass sie ausser dem Bereiche dieser Notizen liegen. Zu den ersteren, die eigentlich ihm selbst zur Last fallen, gehören: Die Wahl eines ohne dramatische Kenntniss zusammengestoppelten Buches, ein zu gesuchter, mit Modulationen aller Art prunkender Styl, ein ängstliches Haschen nach Originalität, und besonders die Vernachlässigung einer natürlich geregelten Stimmenführung, wodurch die beschäftigten Künstler: Mad. Schütz, Hr. Forti, Jäger, Seipelt und Spitzeder, in ihren Leistungen wirkungslos beschränkt waren. Indessen entstanden diese Mängel doch wohl grösstentheils aus dem sonst lobenswerthen Grundsatze: Des Guten kann nicht zu viel geschehen, obschon diess hier ohne Verneinung öfters der Fall seyn dürfte. Allenthalben geht das Bestreben hervor, etwas recht gearbeitetes zu liefern, Fleiss und Verstand beurkunden viele sorgfältig gefeilte, mit wahrer Inspiration erfundene und meisterlich instrumentirte Sätze, wie z. B. die Introduction, eine ausdrucksvolle, ungemein melodische Arie mit Chor, des Jennaro, (Hr. Jäger) D dur — ein charakteristisches Duett zwischen diesem und dem Magier Norrand (Hr. Seipelt) nebst dem lebendigen Chor des Schiffsvolkes (B dur) — des wahnsinnigen Königs Milo (Hrn. Forti) Arie (D moll), in welcher der Wechsel der Leidenschaften mit Rembrauds Pinsel ausgemahlt ist, — zwey in der Orchesterpartie thematisch vortrefflich geführte Zwischensätze des ersten Finals in Es (F dur D dur) — das grandiose Entre-Duett des zweyten Aktes (As) — der pompöse Trauungsmarsch, (E dur) — Armilla's (Mad. Schutz) hochtragische Schlussscene (B dur D dur) u. s. w. — Dagegen ist ihre Sortita (F dur), ihr Duett mit Hrn. Jäger (E dur) nebst der komisch seyn sollenden Scene des Tartaglia (Hr. Spitzeder) mit dem Mädchenchor (D dur), nach dem technischen Ausdruck: undankbar, und Hrn. Seipelt's Wuth und Rache schnaubende Arie gleicht mit ihren rastlosen Ausweichungen einem wahren perpetuum mobile, worin man nur mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit aus dem ersten und letzten Takte die Grundtonart (G moll) herauszugrübeln vermag. Die Ouverture (D dur) nebst dem einleitenden Seesturm (D moll) ist männlich kräftig gehalten; sie verdiente und erhielt ungetheilten Beyfall; man erwartete ausserordentliches — da murmelt Don Alfonso kopfschüttelnd: „Finem laudat" — und es geschah also. — Mit dem

Theater in der Josephstadt hat sich eine

Veränderung ergeben: Hr. Hensler übernimmt die Direction, und wird zugleich auch in den Sommermonaten Baden bereisen; er lässt die Bühne bauen und erweitern; deshalb ist jetzt Waffenstillstand, und die aufgelöste Gesellschaft kann sich nach Belieben auf dem Thespis-Karren in Dörfern und Marktflecken herumtreiben. —

Concerte. Am 7ten zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, im Kärnthnerthortheater: 1. Ouverture aus *Egmont*, von Beethoven; 2. Scene und Arie, gesungen von Mad. Schütz, und eigens für sie componirt von Antonio Benelli; 3. Variationen über den Alexandermarsch, von Moscheles, vorgetragen von Carl Maria von Bocklet. So lautete die Annonce; da aber der Kunstler erkrankte, so trug statt derselben Hr. Lemoch einen Satz des Hummel'schen Concertes in H moll vor; 4. Frühlingsgesang, in Musik als Vokal-Quartett gesetzt von Hrn. Fr. Schubert; 5. Recitativ und Cavatine, gesungen von Mad. Grassini; 6. Chor aus der Oper: *Der Thurm von Gothenburg*, von Dallayrac; 7. Ouverture von Pixis; 8. Duett aus *Semiramis* von Pavesi, gesungen von Mad. Schütz und Hrn. Rosner; 9. Introduction, Variationen und Rondo, für die Pedalharfe und Violine mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von Monsieur Alexandre de Boucher und seiner Frau Célestine; 10. Grosse Scene und Rondo aus *Giulietta e Romeo* von Zingarelli, gesungen von Mad. Grassini; 11. Chor aus der Oper: *Almazinde*, von Pixis. Das Ehepaar Boucher und Mad. Grassini machten am meisten furore; sie wurden stets nach ihren Leistungen hervorgerufen, und letztere musste sogar das Rondeau wiederholen. Die beyden Chöre sind für die Darstellung berechnet, und blieben als Concertstücke ohne Wirkung. — Am Ostermontage, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde: der hochfürstlich fürstenbergische Kapell- und Concertmeister, Conradin Kreutzer, aus Donaueschingen. Von seiner Composition waren: 1. eine ernste Ouverture; 2. ein brillantes Pianoforte-Concert; 3. sehr schwere, und wenig dankbare Variationen für zwey Waldhörner; 4. die durch den Stich bekannten und beliebten Frühlingslieder, welche er mit Mad. Grünbaum und Hrn. Tietze vortrug. Er bestätigte den wohlbegründeten Ruf eines soliden, fertigen, besonnenen und denkenden Pianisten, welche rühmenswerthe Eigenschaften sich noch mehr in der freyen Phantasie auf einem trefflichen Conrad Graffschen Instrumente, so wie auf dem, vor mehreren Jahren hier von Leppich erfundenen, Panmelodicon (dessen Töne durch die Reibung harmonisch gestimmter Metallstäbe entsteht) offenbarten, und ihm den Achtungs-Zoll der leider in geringer Anzahl versammelten Kunstfreunde erwarben. — Zur selben Stunde, im kaiserlich königlichen kleinen Redoutensaale: Die Gebrüder Wranitzky: 1. Ouverture aus Méhul's *Ariodant*; 2. Violin-Concert von Maurer, gespielt von Anton Wranitzky; 3. Scene und Rondo von Rossini, gesungen von Mad. Anna Kraus, geborne Wranitzky; 4. Rondo für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Friedrich Wranitzky; 5. Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Mad. Kraus; 6. Doppelvariationen für Violine und Violoncell, gespielt von den Concertgebern, welche nebst ihrer Frau Schwester, vor ihrer Verehelichung eine Zierde der Hofoperbühne, und des Publikums auserwählter Liebling, abermals freudig empfangen und mit Beyfall belohnt wurden. — Am 21sten Mittags, im Kärnthnerthortheater: Hr. Alexander von Boucher mit seiner Gattin Coelestine: 1. Ouverture aus *Preciosa* von Carl Maria von Weber: eine geniale Composition, in welche das im Stücke prädominirende Zigeunerwesen recht pikant verwebt ist; 2. Rode letztes Concert aus H moll, dem geäusserten Wunsche zufolge Note für Note gespielt von Hrn. von B.; 3. Erster Satz eines neuen Harfenconcertes, nebst Variationen ohne Begleitung, componirt vom Concertgeber, und vorgetragen von seiner Frau; 4. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 5. Introduction, Recitativ und grosse Concertant-Variationen über deutsche und russische Themata für Pedalharfe und Violine, verfasst und ausgeführt von dem Künstlerpaar. Mit dem: Note für Note spielen wollte es nicht recht fort; der Virtuose schien gefesselt, und die Hörenden, oder vielmehr die Sehenden kamen um den gehörigen Spass zu kurz. Dagegen bot das letzte Stück reichlichen Ersatz dar: Laune und Muthwille wurden zur allgemeinen Kurzweil losgelassen, und das Publikum ergötzte sich darob. Das gerundete, wahrhaft künstlerische Spiel der Frau erhielt auch diesmal die vollste Anerkennung. Die Eintrittspreise waren, wie bey den Vorstellungen der italienischen Oper, erhöht, durch welche keineswegs erspriessliche Finanzspeculation

die Bänke grösstentheils unbesetzt blieben. — Am 28sten im landständischen Saale: Hr. Sedlatzek: 1. Ouverture von Reissiger, eine gelungene Arbeit; 2. Flötenconcert von B. Romberg, gespielt vom Concertgeber; 3. Duett von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum und Dem. Unger; 4. Adagio und Rondo für das Pianoforte von Hieronymus Payr, gespielt von Dem. Leopoldine Blahetka; 5. Neue Variationen für die Flöte von Weiss, vorgetragen vom Concertgeber; 6. Beethovens grosse Phantasie, die Klavierstimme von Hrn. Pfaler, der Gesang von Mad. Grünbaum, Dem. Unger, Dem. Weiss, Hrn. Rosner, Titze und Reissiger ausgeführt. Schade, dass über dieses herrliche Werk ein Unglücksstern zu walten scheint, denn noch nie hörte es Referent vollkommen gut vortragen; jedesmal wurde bey den Eintritten des Orchesters gefehlt, und in dieser verhängnissvollen Stunde schwankte die Production so sehr, dass man des öftern an einem gemeinsamen glücklich zu Endebringen beynahe zu zweifeln versucht ward, und viele Verehrer des grossen Meisters aus dieser gerechten Besorgniss mit ängstlichen Schritten dem Saal entflohen. — Nachdem nun auch die diessjährigen, von Hrn. F. X. Gebauer veranstalteten Concerts spirituels beendigt sind, so ist es an der Zeit, die Leistungen dieser preiss- und nachahmungswerthen Anstalt, deren Tendenz und Grundbasis schon in den frühern Jahrgängen dieser Zeitschrift angedeutet wurde, namhaft zu machen. Im ersten Concerte hörten wir: Sinfonie von Jos. Haydn, in B: Beethovens Messe, und Te Deum von Seyfried. Im zweyten: Sinfonie von Mozart in C; Chor: „Leite mich nach deinem Willen" von Ph. Em. Bach; Psalm: „Beatus vir" von Salieri; Ouverture von Righini aus *Tigrane*; Chor: „Domine Dominus noster" von Salieri; Chor und Schlussfuge aus Mozart's Cantate: *Heiliger sich gnädig*. Im dritten: Sinfonie No. 1. von Beethoven; doppelchörige Messe, Gradual und Offertorium von Eybler. Im vierten, zur Feyer von Mozart's Begräbnistage: *Mozart's Grab*, Cantate, gedichtet und in Musik gesetzt von F. A Kanne; Sinfonie in G moll, von Mozart; Motette: *Misericordias Domini cantabo*, von ebendemselben; dessen Phantasie in C moll, für das ganze Orchester arrangirt von Seyfried; Kyrie und Dies irae aus des verklärten Meisters unsterblichem *Requiem*, dessen Manen durch diese Huldigung seines erhabenen Genius das würdigste Opfer dargebracht wurde. — Im fünften: Sinfonie in D, von Louis Spohr; Messe vom Freyherrn von Poissl; der 9te Psalm, componirt von Fesca. — Im sechsten: Neue Sinfonie vom Freyherrn von Lannoy, (in C) — Gloria aus einer Messe von Gänsbacher; Hymne von Mozart: *Preis dir! Gottheit!* — Ouverture aus Méhuls *Ariodant*; Credo aus Abbé Voglers Pastoralmesse; Halleluja aus dem Occasional-Oratorio von Händel, mit vermehrter Instrumentalbegleitung von J. F. v. Mosel. — Im siebenten: Sinfonie von Haydn, in G; gewählte Stücke aus Händels *Messias*. — Im achten: Sinfonie in D von Beethoven; das Halleluja der *Schöpfung*, Oratorium von Kunzen. — Im neunten: Sinfonie in C moll von Krommer; drey Hymnen aus dem Trauerspiele: *Bertes*, von Math. von Collin, in Musik gesetzt von J. F. von Mosel; Ouverture zu demselben Meisters Oper: *Cyrus und Astyages*. — Im zehnten: Sinfonie in D von Fesca; *Die Worte des Erlösers am Kreuze*, Oratorium von Jos. Haydn. — Im eilften: Sinfonie in Es von André; Chor aus Schillers *Braut von Messina*, in Musik gesetzt von Simon Sechter; mehrere Stücke aus einer neuen Messe von Horzalka. — Im zwölften: Sinfonie in Es von Haydn; Mozart Cantate: *Davide penitente*. — Im dreyzehnten: Sinfonie in D von Mozart; mehrere Sätze aus einer neuen Messe von Halm; Dies irae aus Cherubini's *Requiem*; Chor aus dem Oratorium: *Tobias*, von Jos. Haydn, als Motette bekannt mit den untergelegten Textworten: „Insanae et vanae curae". — Im vierzehnten: Sinfonia eroica von Beethoven; Hymnus an die Engel von Gebauer; *Stabat mater* von Stunz. Im funfzehnten: Neue Sinfonie in Es, von Krommer; *„im Frühling"*, Gedicht von Theodor Körner, componirt von Baron Lannoy; *Stabat mater*, von Danzi. — Im sechzehnten und letzten: Beethoven's Pastoral-Sinfonie (F dur); Allelujah, von Albrechtsberger; Mozart's Phantasie in F moll, für das volle Orchester arrangirt von Seyfried; Gloria aus Cherubini's dreystimmiger Messe. — Aus vorstehendem Schema geht das rühmliche Bestreben des kunstsinnigen Unternehmers hervor, für die grösstmöglichste Abwechselung zu sorgen, und in der mannichfaltigen, ergötzenden Mischung nebst den Meisterwerken der Vergangenheit auch die Kunstversuche der Mitwelt zu Gehör zu bringen. Ueber erstere hat die allgemeine Stimme längst entschieden; Hayd'ns, Beethoven's und Mozart's Rie-

sensinfonieen, des letztern zwey wahrhaft ideale Phantasieen, so wie selbe, von einer geübten Feder ganz im Geiste des Schöpfers als grosse Instrumentalwerke eingerichtet, bereits vor einigen Jahren bey Breitkopf und Härtel in Leipzig im Stiche erschienen sind; die Kirchenstücke dieses einzigen Triumvirats tragen den Stempel der Classicität in sich; die Namen: Salieri, Eybler, Vogler, Spohr, Krommer, Righini, Bach, Fesca, Mehul, Haendel, Kunzen, André, Albrechtsberger stehen jeder nach seiner Individualität jenen Heroen würdig zur Seite; in die zweyte Rubrik gehörig ist des Freyherrn von Lannoy Sinfonie, eine recht gehaltvolle Arbeit, die sich durch Klarheit, verständige Anordnung und kunstreiche thematische Ausarbeitung den gewählteſten Mustern dieser Gattung ehrenvoll anreiht; die beyden *Stabat mater* von Danzi und Stunz sind vortreffliche Compositionen, eben so Hrn. Hofraths von Mosel charakteristische Chöre, nebst der bey Erscheinung der Oper nach Verdienst gewürdigten Ouverture; Simon Sechter hat sich bereits bey verschiedenen Gelegenheiten als tüchtiger Contrapunktist bewährt; bey dieser Apostrophe aus Schillers *Braut von Messina* traf er vollkommen den wahren Ton; die einfache Würde, die alterthümliche Form, die analogen Rhythmen, der dumpfertönende Einklang repräsentirt auf eine ganz eigenthümliche Weise den ernsten Mysticismus des hellenischen Chorus. Cherubini's gigantisches Gloria und Dies irae dienten nur dazu, die Ohnmacht der Nebenbuhler noch bemerkbarer zu machen. So ist in Freyherrn von Poissl's Messe wohl Melodie und ein fliessender Gesang, aber vergebens der ächte Kirchenstyl aufzusuchen; was die Herren Horzalka und Halm in diesem Genre als Probe lieferten, sinkt in der Wagschale noch tiefer; aus manchem blickt zwar Studium und Fleiss hervor, aber die religiöse Begeisterung mangelt, und jede beliebige Textworte würden vielleicht diesen Thematen zweckmässiger angepasst werden können, als jene, deren Sinn auszudrücken letztere ursprünglich erfunden seyn sollten. Gänsbachers Bruchstück steht bey weitem auf einer höhern Stufe, und Michael Haydn scheint sein Vorbild zu seyn. Kanne hat, so zu sagen, eine Occasional-Cantate angefertiget; bey ähnlichen Bestellungen ist in der Regel die Zeit spärlich zugemessen, und solche Umstände mildern die richterliche Strenge; um so mehr ist an dem Dichter und Tonsetzer zu loben, dass seine Arbeit nirgend eine Flüchtigkeit gewahren lässt, vielmehr eine recht wackere glänzende Fuge das Ganze ungemein imposant beschliesst. Nicht minder ehrenvoll debutirte der Gründer und Erhalter dieses Institutes, Hr. Gebauer, mit seiner schönen Hymne, in der er selbst die Bahn bezeichnet hat, auf welcher ihm sein Genius fortzuwandeln befiehlt. — Möge sein Eifer für die gute Sache nicht erkalten, und dieß verdienstliche Unternehmen versprochenermaassen sich alljährlich erneuern. —

Miscellen. Beethoven hat endlich seine neue Messe vollendet; sie soll von einem ungewöhnlichen Umfang seyn, und die Dauer von zwey ganzen Stunden zur Aufführung erheischen; man hofft selbe in einem Concerte zu hören, welches der Autor im nächsten Spätherbst zu diesem Endzwecke zu veranstalten gesonnen ist. — Von den deutschen Sängern wird der *Freyschütz* und *Richard und Zoraide* im Theater an der Wien dargestellt, und besonders der zweyte Aktschluss durch die Wunder der Scenerie verherrlicht werden. Auch spricht man, dass Rossini seinen *Moses* dort in der Ursprache in die Scene zu bringen wünsche: jüngst war er bey seiner *Armida* gegenwärtig und schien theilweise sehr zufrieden; besonders interessant dürften ihm die drey Tenoristen, und die Solospieler Clement und Linke gewesen seyn. Die Partie der Armida, (eigentlich Sopran) und für Mad. Schütz umschrieben, konnte dem Vater unmöglich Freude machen, so verdienstliches darin auch die Sängerin nach ihrer Eigenthümlichkeit leistet. — Die nächste opera semiseria ist dieses Meisters: *Corradino, ossia: bellezza e cuor di ferro*, für Rom unter dem Titel: *Matilda di Schabran* componirt. — Bey S. A. Steiner sind von Türks Anweisung zum General-bass-Spielen, und von Knechts musikalischen Katechismus neue und vermehrte Auflagen mit eingedruckten Notenbeyspielen erschienen; ein Beweis der allgemeinen Verbreitung, und des anerkannten Werthes dieser nützlichen Lehrbücher. — Der berühmte Violinspieler Paganini wird hier auf Besuch erwartet; Pechatscheck ist von seiner Pariser Kunstreise zurück; er fand dort, so wie in mehrern Städten Deutschlands, namentlich in München die vollste Anerkennung seines ausgezeichneten Talentes. —

Paris. Académie Royale de musique. Am 10ten März wurde in diesem Theater zum erstenmal Rossini's *Elisabeth* zum Besten der hier sehr beliebten Sängerin Mad. Mainvieille-Fodor aufgeführt. Diese Oper hat (obgleich man ihr im Ganzen *Otheilo*, von demselben Tonsetzer, vorzieht) ausserordentlichen Beyfall gehabt. Mad. Mainvieille hat mit ihrer gewöhnlichen Kunstfertigkeit ihre Rolle gegeben. Garcia, von einer langwierigen Krankheit kaum genesen, hat viele sehr gelungene Momente gehabt; auch Bordogni als Leicester hat rühmlich zum Ganzen mitgewirkt. Das Orchester war, wie gewöhnlich, vortrefflich. Mad. Mainvieille wurde am Ende der Oper mit Enthusiasmus hervorgerufen. Die Vorstellung, die noch um Mitternacht nicht geendigt war, wurde mit dem beliebten Ballet *Flore et Zéphir* geschlossen. Die Einnahme war 16,176 Francs.

Am 18ten März. Vorstellung zum Vortheil der Schauspielerin am ersten französischen Theater, Mlle. Volnais, die mit dieser Vorstellung ihre theatralische Laufbahn schliesst: Gretry's *Raoul, Barbe bleue*, ein Lustspiel: *Mad. de Sévigné*, von Bouilly, der erste Akt von Rossini's *Gazza ladra* und ein Ballet wurden zur vollkommenen Zufriedenheit der äusserst zahlreich versammelten Zuhörer gegeben. Mlle. Volnais wurde am Ende hervorgerufen.

Aladin's *Wunder-Lampe* leuchtet mit immer zunehmendem Glanze; jede Vorstellung bringt 6, 7, bis 8000 Francs ein. Das Glück, das diese Oper macht, ist ein neuer Beweiss, dass der bey weitem grösste Theil unsers Publikums die Musik mit den Augen hört.

Da Nachrichten von Debuts unbekannter, ja meistens bloss angehender Künstler unsern teutschen Lesern vollkommen gleichgültig seyn müssen, so wollen wir sie damit verschonen und nur bloss im Vorbeygehen anzeigen, dass man bey solchen Gelegenheiten an den Ruhetagen der beseligenden Lampe, zuweilen die beyden *Iphigenien, die Vestale, Fernand Cortez* und *die Danaïden* giebt, welche Meisterwerke nie ihre grosse Wirkung verfehlen.

Opéra comique (*théatre de Feydeau*): *Le petit souper*, opéra comique en 1 acte, hat nur eine Vorstellung erlebt. Da das Publikum weder den Namen des Dichters noch den des Tonsetzers zu kennen begehrt hat, so wollen auch wir die Todten im Frieden schlummern lassen. — *La Clochette*, opéra en 3 actes, musique d'Herold, ist neuerdings in die Scene gebracht worden, und wird mit dauerndem Beyfalle wiederholt gegeben. Die Musik ist recht artig, und der junge Tonsetzer berechtigt zu bedeutenden Erwartungen.

Diess Theater hat durch den Tod des Schauspielers Moreau einen beträchtlichen Verlust erlitten. In der Blüthe seiner Jahre wurde er durch eine langwierige Krankheit weggerafft. Sein Andenken als Mensch und als Künstler wird ihn noch lange überleben.

Am 23sten März. Die Vorstellung vom *Paradis de Mahomet, ou la pluralité des femmes*, opéra comique en 3 actes von Scribe und Melesville, mit Musik von Kreutzer und Fréderic Kreubé. Diese Oper hat Beyfall gehabt, obgleich die erste Vorstellung in Hinsicht der Ausführung manches zu wünschen übrig liess. Man hat seitdem manches abgekürzt, und das Werk hat dadurch gewonnen.

Chenard, Sänger dieses Theaters, hat seine letzte Vorstellung zu seinem Vortheil gegeben. Obgleich dieser verdienstvolle und allgemein beliebte Künstler seit vierzig Jahren diesem Theater unermüdet gedient hat, so ist sein Talent doch noch so kräftig, so jugendlich möchte ich sagen, dass es schwer halten wird, ihn zu ersetzen.

Diese Vorstellung bestand aus dem zweyten Akte von *Raoul de Créqui*, von Daleyrac; dann folgte das hier so verschriene und doch besuchte drame germanique, drame larmoyant etc. *Menschenhass und Reue*, von Talma und Mlle. Mars in der höchsten Vollkommenheit dargestellt. Den Schluss machte eine beliebte alte Posse *les réveries renouvellées des Grecs*, in der die beyden grössten Komiker unserer Zeit, Perlet und Potier, als Oreste und Pylade erschienen. In dem von Gardel eigens hiezu componirten Divertissement tanzten alle ersten Tänzer und Tänzerinnen der grossen Oper. Acht Tage vor der Aufführung waren schon alle Billete genommen und die Einnahme hat bey den sehr erhöhten Eintrittspreisen über 25,000 Francs betragen.

Théatre Royal italien. Rossini, Rossini und immer Rossini! Manchmal wird denn doch auch den Verehrern der Musse unserer halbverdrängten Mozart, Cimarosa, Paesiello etc. ein Abend geopfert.

Mad. Pasta, die Krone unserer hiesigen italienischen Sängerinnen, ist von ihrer Kunstreise zurück, und erschien wieder zum erstenmal in

Romeo e Giulietta, weil Garcia's Unpäßlichkeit ihr keine andere Wahl übrig gelassen.

Wir haben diesen Winter hindurch so viele Concerte gehört, dass eine bloss oberflächliche Anzeige davon schon beträchtlichen Raum einnehmen würde. Die Concerte werden hier entweder im Theater oder im Concertsaale de l'intendance des théatres royaux (des ehemaligen Conservatoire de musique) oder in irgend einem Salon unserer Klavier-Instrumentenmacher gegeben, unter welchen sich die herrlichen Säle oder vielmehr Galerieen der berühmten Brüder Erard vorzüglich auszeichnen. Da es sehr schwer hält, die Erlaubniss im Theater zu erhalten, da überdiess die Kosten äusserst beträchtlich sind, so werden sehr selten Privat-Concerte im Theater veranstaltet, und zwar bloss immer nur von solchen Künstlern, die zum Voraus mit Sicherheit auf den Abgang ihrer Billete rechnen können, wozu nicht allein ein vorausgegangener grosser Ruf, sondern eine Menge günstiger Nebenumstände beytragen müssen.

Mr. Massimino, der eine Musikschule nach den Grundsätzen des wechselseitigen Unterrichts errichtet hat und seit einigen Jahren fortsetzt, giebt aller 14 Tage in seiner Wohnung eine Soirée de musique, wo man nicht nur Sänger und Sängerinnen des italienischen Theaters, sondern auch die ersten, die bedeutendsten Instrumental-Virtuosen hört. Diese Concerte sind stark besucht, ebenso die Quartett-Abende, die Baillot auf Subscription giebt. — Am 25sten Februar. Théatre de l'Académie royale de musique, Concert von Lafont und Moscheles. Letzterer hat vorzüglichen Beyfall in seiner freyen Fantasie gehabt. Weniger Glück hat Beethovens *hommage à l'harmonie* gehabt. Man hat die Idee gar zu bizarr gefunden, und noch vor dem Ende hat man mehrere Merkmale des Missfallens geäussert, wozu wohl die mit dem Lobe der Harmonie im Widerspruche stehenden Misstöne der schlecht singenden Chöre am meisten beygetragen haben. Die Einnahme hat 8000 Francs betragen. Im Cercle des arts wurde unter Paers Direction eine Soirée gegeben, wo abwechselnd literarische und musikalische Produkte vorgetragen wurden. Unter den musikalischen zeichnete sich vorzüglich eine Composition von Paer aus: *Le temple de l'harmonie*. Bey dieser Gelegenheit hörte man zum erstenmale Mlle. Paer, deren schöne Stimme und Methode allgemeinen Beyfall erhielt.

Am 3ten März, im hôtel des fermes, Concert von Hrn. Pechignier, einem unserer bedeutenden Klarinettisten.

Am 10ten März, Salle de l'intendance des théatres royaux, Concert des Hrn. Vogt. Das Talent dieses wahrhaft grossen Künstlers (Oboisten) ist allgemein bekannt. In diesem Concerte, das ein neuer Triumph für den Concertgeber war, hörte man auch Baillot, Moscheles, die Sänger und Sängerinnen Mad. Pallar-Rizault, und die Herren Pellegrini und Bordogni.

Am 13ten März, Concert von Mlle. Morel (pianiste). Die Concertgeberin spielte mit vieler Genauigkeit und Ausdruck ein Beethovensches Klavier-Quartett, Dusseks 12s Concert und am Ende Variationen von ihrer Composition. Vidal, einer unserer vorzüglichen Violinspieler und Mengal der jüngere, ein talentvoller Hornist, haben ebenfalls an diesem Abende verdienten Beyfall eingeerntet.

Am 18ten März, bey Hrn. Erard, Concert von Mlle. Lebeau (pianiste). Quintett und Concert von Dussek und Variationen von Pradler. Alles recht gut vorgetragen; ferner ein Violin-Concert von Viotti, gespielt von Mlle. Mosso, einer talentvollen Schülerin von Baillot. Variationen für die Hoboe, gespielt von Brod. Die Singstücke vorgetragen von Mlle. Naldi und den Herren Pellegrini und Bordogni.

Galerie de Wenzel, Concert von dall'Occa, Contra-Bassist des kaiserlich russischen Hoforchesters. Dieser Künstler, dessen Ruf bereits in Deutschland vortheilhaft gegründet ist, hat sich auch hier durch seine seltene Kunstfertigkeit grossen Beyfall erworben.

Am 24sten März, Salon de Mr. Erard, Concert von Herz. Dieser junge, talentvolle, vielversprechende Künstler ist einer unserer vorzüglichsten Klavierspieler; welches hier bey der äusserst grossen Anzahl guter Pianisten allerdings bedeutend ist.

Salle del'Intend. des théatres royaux, Concert von Tulou (am 31sten März). Dieser längst berühmte, obgleich noch junge Künstler, den man hier für den ersten Flötisten von ganz Europa hält, hat in diesem Concerte wieder den lautesten, verdienten Beyfall eingeerntet. Lafont und Mad. Pasta und Bordogni haben zur Verherrlichung dieses Concert-Morgens rühmlichst beygetragen.

Die an Kraft-Aufwand bedeutendsten Concerte dieses Jahres waren wohl unstreitig die vier Concerts spirituels, die die Administration der

Betrachtungen über Konzertzettel.

Jener Eingekerkerte dachte nach über die Bewegung der Stäubchen im Strahl der Sonne, wenn sie einige Stunden hindurch in seine einsame Zelle fiel. Ich, gleichfalls eingekerkert, in meine kleine Landstadt, forsche und suche gleichfalls umher —; und wie das ehemalige eifrige Treiben der Physik jenen Naturforscher gerade für seinen Gegenstand bestimmte, so bestimmt das ehemalige eifrige Treiben der Musik mich für den meinigen. Er brachte viel Verständiges am Ende heraus; wenn man, was ich herausbringe, nur nicht unverständig schilt! — Ich habe ziemlich lange Zeit in den grofsten Städten Deutschlands gelebt, habe ihre Musik hin und wieder fordern helfen, habe sie wenigstens mit ganzer Seele genossen; nicht nur das ist nun vor meinen Augen verborgen, sondern ich bin so weit (musikalisch) reducirt, dafs ich von Neuigkeiten der Konzerte, Opern u. dgl. aus den bedeutendsten deutschen Städten nichts geniefsen kann, als die — Zettel. So wie ich mein natürliches Jahr beginne mit dem neubelebenden Frühling, so beginne ich mein musikalisches, mit dem, lange Abende bringenden Herbst. Jezt eben beym Empfang neuer Sendungen von Konzertzetteln aus Hamburg, Dresden, Berlin u. s. f. packe ich die, vom vorigen musikalischen Jahre traurig zusammeh, und um nicht über meine Lage zu kritteln, krittle ich über das zusammen zu schnürende Paket.

Die Berliner liegen oben auf, denn sie sind die zahlreichsten. Es ist, sehr wenige Aufführungen ausgenommen, hier nur immer die Rede (meistens auch an den andern Orten) von öffentlichen Konzerten *Fremder*; es sind deren also sehr viel dort angeflogen: dieses wäre nicht geschehen, wenn die Berliner nicht den Ruf hätten, Musik zu lieben, und Musiker zu unterstützen: und wenn fremde Virtuosen einen Ort in solchen Ruf bringen sollen, so müssen sie Gründe genug, und zwar baare dazu haben: hier entscheidet also wohl der gemeine Ruf nicht wenig. „Aber Berlin ist grofs." — Freylich; aber lafst uns das Verhältnifs übersehen. Berlin hat z. B. noch einmal so viel Einwohner, als Dresden, aber noch zehnmal mehr öffentliche Musik, besonders Konzerte — wie meine Zettel beweisen; nun weis ich aber, dafs man in Dresden weit mehr Musikliebhaberey vorgiebt, als in Berlin: ist das also *nur* ein Vorgeben? oder mag oder kann man nur Konzerte, und vornehmlich Fremde nicht unterstützen? ist man vielleicht in seeliger Ruhe bey dem, was man seit langen Jahren hat, und mag nichts weiter — was gar nicht übel ist, wenn man nur so lange und so tief ruhen kann, ohne schläfrig zu werden. — —

Doch ich habe angelegentlichere Fragen auf dem Herzen. Das Paket ist geschnürt, und welch eine Schwere! Was ist natürlicher, als die Frage: hat wahre Kunstliebe durch alle die Musiken Befriedigung, stärkende Nahrung gefunden? Doch diese Frage ist zu relativ, und ich getraue mir wohl, sie selbst, wenn auch nur aus *meinen* Quellen da vor mir, mit ziemlicher Sicherheit zu beantworten. Also lieber eine andere: *bringen die Bravourkonzerte der Kunst Gewinn?* — *Bravourkonzerte*! Warum sollte man die Konzerte herumreisender oder einheimischer Virtuosen, in welchen sie ihre Fertigkeit im Singen oder auf irgend einem Instrument ausstellen, nicht *ad modum Bravouraria*, *Bravourkonzerte* nennen dürfen? Bringen also *diese* Konzerte der Kunst Gewinn? Und was heifst Gewinn für die Kunst? Ehe wir hierauf antworten können, müssen wir uns zuvor über den Zweck der Tonkunst einverstandigen.

Die Kunst, halte ich dafür, hat nur einen einfachen Zweck: Wirkung aufs Herz: der Künstler einen zweyfachen: Wirkung auf Kopf und Herz. Indem der grofse Künstler für das Herz arbeitet, erfullt er zugleich den Kenner mit Bewunderung der Mittel, deren er sich bedient, seinen Zweck zu erreichen, und so würkt er auf den Verstand. Bey ihm ist dieser Zweck dem ersten mit Recht untergeordnet, so dafs man ihm die Wirkung auf den Kopf fast gar nicht anrechnen kann: bey dem kleinen Kunstler — der

Academie royale de musique am 1sten, 3ten, 5ten und 7ten April im théatre Louvois gegeben. Man hörte in diesen Concerten ausser Mozart's herrlicher Sinfonie in G moll und Haydn's Sinfonie in Es, eine recht unbedeutende, profane Ouverture von Paer. Ferner ein *Ave verum corpus* von Mozart. Einige Stücke von Beethovens *Christus am Oelberge*, eine Passions-Arie von Paer, ein *Benedictus* von Beethoven, einige Fragmente von Pergolese's *Stabat mater*. Leider hat man hier das Vourtheil, nie ein Werk ganz zu geben: alles ist immer nur Stück- und Flickwerk. (Auch in Deutschland soll diess Unwesen immer mehr überhand nehmen?! —) Im letzten Concerte wurden gegeben: Im ersten Theile: Sinfonie von Haydn, Offertorio von Jomelli, Duo concertante von Moscheles, von Lafont und vom Autor. Duo aus *l'Olympiade* von Paesiello, Fragmente von Paer's *Trionfo della chiesa*. Air varié de Lafont. Im zweyten Theile: Ouverture aus *jeune Henry*, von Méhul. Rondo mit Chören von Rossini. Improvisation von Moscheles. Fragmens de *la création* d'Haydn. — Wir geben geflissentlich das ganze Programme dieses Concertes (die übrigen unterscheiden sich bloss davon durch mehrere Instrumental-Concerte), um zu zeigen, durch welch ein buntes Gemengsel man hier das Publikum anzuziehen bemüht ist. — Sollte es denn wohl unmöglich seyn, die Pariser für ein ganzes Werk zu gewinnen? Haydn's *Schöpfung* hat in ihrer Neuheit hier, ganz gegeben, den lärmendsten Beyfall gehabt. Obgleich die ersten Talente in hinlänglich grosser Anzahl und unter Baillots Leitung bey diesen Concerten mitwirken, so ist die Wirkung davon doch bey weitem nicht dem Aufwande von Kräften entsprechend: sollte die Ursache davon nicht in dem leidigen Fragment-Unwesen liegen? — Der Himmel bewahre unsern deutschen Musiksinn vor dergleichen Concerts spirituels!

Vermischte Nachrichten. Cherubini ist so eben zum Directeur der Ecole royale de musique (des ehemaligen Conservatoire de musique) ernannt worden. Diese längst verdiente Beförderung ist für das Gedeihen der Kunst von der grössten Wichtigkeit, und wir können nun bestimmt erwarten, dass unter Cherubini's Leitung dieses vortreffliche Institut, das seit mehreren Jahren durch die zweckwidrigste Administration gänzlich in Verfall gerathen war, wieder neu aufblühen werde. —

Neukomm hat von Sr. Maj. dem Kaiser von Oesterreich einen prächtigen Brillantring zum Geschenk erhalten.

Miscellen.

Erst in neuester Zeit haben die Italiener die Bassstimme in ihre Opera seria eingeführt; sie hielten diese Gattung Stimme bisher für zu rauh, und benützten bloss den Tenor und den Contralt zu Heldenrollen. Sonderbar! der Bass ist doch die wahre Stimme des Mannes; in Mozart's *Don Juan* sind vier Bassisten, nur der Schwächling Ottavio singt Tenor. Wollt ihr wurdevoll und kräftig seyn, Componisten, so ehrt die Rechte der Natur und schliesst des Ohrenkitzels wegen das Starke und Imponirende nicht aus.

Man fordert gewöhnlich vom Sänger weniger Spiel als vom Schauspieler, und irret gewaltig. Während des Feuers eines raschen Dialogs, während einer Erzählung, die alle Gemüther fesselt, wie bald bleibt da eine falsche Geberde, eine Ungelenkigkeit unbemerkt! in der Oper wird jede Situation durch den Gesang gedehnt, sie wiederholt sich; wie weh thut da jede Ungeschicklichkeit, die keinem Blicke entgehen kann! wie weh, wenn z. B. der Sänger witzig seyn will, die murmelnden Bäche im Orchester und Parterre verfolgt, Westwinde und Wiederhall in den Logen sucht und die Scene selbst unbeachtet lässt! Der Sänger muss plastischer, aber eben so richtig, mahlen, als der Schauspieler, und viel aufmerksamer seyn, weil da ein Verstoss weit üblere Folgen nach sich zieht. *F. v. L.*

Kurze Anzeige.

IV Polonoises pour le Pianoforte à quatre mains, comp. — — par H. Marschner. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Eine gewisse Frischheit, in den Ideen und der Art, wie sie aufgestellt sind und nicht wenig Belebtheit im Ausdruck, machen diese Polonoisen interessant, und werden ihnen unter nicht gar zu wenig geübten Liebhabern viele Freunde erwerben. Auch die Harmonie ist keineswegs vernachlässigt und manche Wendung derselben ungewöhnlich und anziehend.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny. **N°. 23.** 1822.

NACHRICHTEN.

München. Uebersicht der Monate März und April. Der Freyschütz, schnlich erwartet von allen Freunden des Neuen und den Lesern der Tageblätter, erschien endlich auch auf unserer deutschen Bühne. Man glaube nicht, dass der Verfasser dieses Monatsberichtes mit seinem: „Endlich" in die Klagetöne, welche sich so häufig über dessen verzögertes Auftreten hören liessen, mit einstimmen wolle. Eine Bühne, welche, wie die hiesige, Schauspiele, Oper, Ballet und Pantomime, jedes in seinem ganzen Umfange vereint, kann nicht immer das Allerneueste anderer Bühnen sich aneignen. Das Vorliegende muss gefertigt, Proben müssen mit dem sinnreichsten Eingreifen in die immer zu beschränkten Tagesstunden geordnet, Dekorationen gemalt, Maschinen erdacht und von oft trägen Händen gefördert, Schnupfen und Erkältungen geschont werden. Und der *Schutze*, der in Berlin sein Daseyn erhielt, in Wien erstarkte, hätte er wohl früher auf seinen Wanderungen uns erreichen können? —

Dass bey einer deutschen Oper die Musik ausschliessende Sache, das Gedicht nur tief untergeordnet sey, ist eine Behauptung, welche wir auch diessmal vorzüglich bewährt finden. Weswegen wir auch sogleich zur Composition des Kunstwerkes übergehen; denn sie ist es wohl allein, welche den Freund des Wahren und Schönen anspricht.

Eine trefflich gearbeitete Ouverture, Spott-Braut- und Jägerchöre, mit Originalität entworfen; kunstreich verwebte Duo's und Terzette, besonders aber die phantasie- und melodiereiche, mit poetischer Gerechtigkeit geschaffene Arie der Agathe, werden immer der allgemeinen Anerkennung des Kenners sich zu erfreuen haben. Ueberall sprühen Funken eines schöpferischen Genius, überall schallen Harmonieen, überraschend und tief ersucht, entgegen. Ein genialisches Tongemälde hat Hr. von Weber aufgestellt; aber ein klassisches Kunstgebilde, das auf Dauer und Nacheiferung Anspruch zu machen hätte, ist damit noch nicht gewonnen. Die Dichtkunst behauptet ihre Rechte, und auf sie hat der Verfasser des Operupoems nicht geachtet. So viele ermüdende Längen in Prosa, ohne Interesse und Werth; Hundegebell und Pferdewiehern, der Satanas in seiner Höllenglorie — — ein Volksmährchen in Akte und Scenen gebracht, ohne dramatische Kunst, ohne poetische Haltung, all dieses ist wohl nicht geeignet, dem Werke ein bleibendes Verdienst zu versprechen. Denn die der Tonkunst eigene Kraft konnte eben deswegen nicht aus sich selbst sich entwickeln, nicht mit weisem Vorbedacht gesteigert und über das blosse Ergötzen gebracht, sie musste zersplittert und in vereinzelte, unter sich getrennt dargestellte Figuren zersetzet werden, welche weder in einander greifen, noch zu Einem schönen Ganzen sich vereinen. Die Scheibe einer Volksoper hat der Schutze wohl getroffen, das Ziel einer Nationaloberhaupt einer ächten Oper aber gänzlich verrucket, oder doch viele Stadien weiter hinausgesetzt. Wie viele Nachahmungen wird er demungeachtet nicht in unserm so gerne nachahmenden Vaterlande hervorbringen: Flurschützen, Bogenschützen, Wildschützen u. s. w. Doch wird sie alle, und auch ihn, Tamino und Myerbalang überleben.

Die hiesige Darstellung der Oper selbst ist in jeder Hinsicht über allen Tadel hinaus; denn wer sich bey der durchaus trefflichen Anordnung noch an eine nicht deutlich genug ausgedrückte Eule oder Fledermaus halten kann, muss nur bloss ein scharfes Auge mitgebracht haben. In

den Charakteren sollen die Spielenden hin und wieder manches vergriffen haben. Aber wer mag denn auch immer richtig auffassen, wo das Ganze in Zauberdämmerung gehüllt ist? — Alles, was Dekoration, Maschinerie und Beleuchtung zur vollsten Sinnentäuschung nur immer wirken können, wurde mit Aufwand, Einsicht und Geschmack geleistet. — Das Orchester war nun wieder einmal in luminöse Stellung gesetzt, worin es sich auch sehr gefiel. Die höchste Schwierigkeit war ihm nur leichtes Spiel. Doch ist wohl eigentlich selbiges der Zauberstab, wodurch der Componist seine Wunder wirkt. Der Menschenstimme vertraut er weniger. Man kann sie nicht wie das Instrument beherrschen.

Hr. von Weber soll nun wieder mit einer neuen dramatischen Tonarbeit beschäftiget seyn. Wer erwartet es nicht, wünscht aber nicht auch dabey, dass bey der Schöpfung des Gedichtes, *Urania*, nicht der Satanas den Vorsitz führen möge!

Der *Freyschütz* wurde zuerst gegeben den 15ten April, wiederholt den 16ten. Zwey weitere Vorstellungen fanden bis Ende des Monats Statt. Eine fünfte ist für den 5ten May angekündet. Aus allen Viertheilen der Stadt drängt sich das Volk zum neuen königlichen Hoftheater, und Wallfahrer aus Augsburg und dem entlegenern Regensburg langen an, um an dem Guss der Wunderkugeln und an der Arie der Agathe Aug und Ohr zu ergötzen. —

Auf der italienischen Singbühne traten während beyden Monaten zwey Benefizvorstellungen ein. Sigra. Schiasetti wählte (den 20sten März) zur ihrigen den seit langem, aber nur im deutschen Costüme uns bekannten, *Sargino*, der immer von einer Frau vertreten wurde. Der Held ward diessmal in seine Rechte eingesetzt durch Hrn. Rubini, dessen frische Stimme und jugendliche Figur mit seinem ihnen entsprechenden theatralischen Spiele diesem seltsamen Charakter mehr Wahrscheinlichkeit, als wir vorher an ihm wahrzunehmen glaubten, verlieh. Man war erfreut, wieder einmal eine kräftige Composition zu hören. Sigra. Schiasetti hat sich sowohl durch diese Wahl, als durch ihren Gesang neues Verdienst um uns erworben. — Von modernem Sinne geleitet gab uns Sigra. Bonsignori den 19ten April Hrn. Maierbeers *Emma*, welcher glücklichen Wahl öffentlich die zufriedenste Anerkennung bezeugt wurde, indem, wie man sich aussprach, diese Composition vorzüglich geeignet sey, die deklamatorischen Vorzüge, nämlich die anerkannte Gewandtheit ihres Spieles und die Kraft eines ausdrucksvollen und geistreichen Gesanges in das schönste Licht zu stellen. Wer deklamatorisch singen will, muss, und diess ist die Meinung, welche man der oben angeführten entgegensetzen will — der muss auch eine deklamatorische Composition, eine solche nämlich, welcher der Sinn des Poem's und der Ausdruck des Wortes heilig sind, vor sich haben. Nun scheint aber keine Compositionsart, ungeachtet ihrer andern Vorzüge, zu diesem Zwecke weniger geeignet, als die neueste à la Rossini, da sie, über alles Aesthetische des Gedichtes und Charakters sich hinwegsetzend, für jeden Text, oder eigentlich für keinen passt, ja erst am Piano gespielt, oder mit Blas- oder andern Instrumenten ohne singende Stimme aufgeführt, ihre vollste Wirkung hervorbringt, wie uns hierüber die ohne Worte abgefassten Klavierauszüge, womit Deutschland seit einiger Zeit überschwemmt wird, und die Harmoniemusik der Wachparaden überzeugend belehren. Aber sollte Jemand wortlose Klavierauszüge eines Händel'schen Chores, einer Gluck'schen Scene, einer Sachini'schen oder Simon Maier'schen Arie, eines Paesiello'schen Duo wagen wollen, würde sein Unternehmen gedeihen, würden seine Noten verstanden werden? Sollte also Sigra. Bonsignori mit ihrem Gesange sich zum deklamatorischen, oder mit andern Worten, zum dramatischen Verdienst, welches zu erreichen ihr keineswegs abgesprochen wird, erheben wollen; sollte sie singen, wie einst Pachierotti, Crescentini sangen, und jetzt Velluti singt, so konnte ihr keine Composition weniger dabey zusagen, als die von ihr gewählte: weswegen man den talentvollen Künstlern der italienischen Gesangbühne, welche die Freiheit haben, sich ihre Benefizvorstellungen selbst zu wählen, freundlich zurufen möchte, nach dem Beyspiele der Sigra. Schiasetti ihrem eignen Genius zu folgen, und das tödtende Einerley des modernen Gesanges manchmal mit einem Kunstwerk aus dem klassischen Zeitalter zu unterbrechen.

Hr. Horscheit gab schon den 24sten März ein zweytes weiter ausgeführtes Divertissement, eigentlich Ballet: *Der Wildschütz*, wobey schon jetzt viele Kinder sich zeigten und frühes Lob

ernteten. Die Musik ist, mit wenigen Ausnahmen, von Hrn. Riotte.

Die zwölf abonnirten Winterconcerte wurden am Abende des 2ten Aprils geschlossen. Unter andern Kunstprodukten von grösserem Umfang gab man auch von Händels *Simson* den ersten Theil, in der trefflichen Bearbeitung des Hrn. von Mosel. Ungeachtet der häufigen oft lautgewordenen Anspielungen über das Unbedeutende und sich zu Aehnliche der für diese Concerte ausgewählten Stücke wurde doch, freylich wahrscheinlich nur von solchen, denen Händels Sprache unverständlich bleiben muss, so vieles hin und her gesprochen, dass die Direction das weitere dieser Aufführung aufgab, und dafür Naumanns *Vater unser* anstimmen liess. — Sängerinnen und Sänger, Virtuosen und Componisten traten während der Dauer dieser Concerte muthvoll in die Schranken, bestanden den Kampf und wurden nicht selten mit der Ehrenpalme gekrönt. Zu Letztern, den Componisten, gehört Hr. Battonne, in dem Pariser Conservatorium zur Kunst erzogen, welcher durch seine Instrumental-Arbeiten vieles leistet, und für den Gesang Manches verspricht. Eine weitere Auseinandersetzung dieser Werke, ihrer Entstehung und ihres Zweckes, überschreitet den vorgezeichneten Raum dieses Berichtes, und muss andern überlassen werden.

Reisende Virtuosen. Von ihnen erwähnen wir zuerst des Violinisten, Hrn. Pechatscheks, aus Wien, eines rüstigen Athleten, welcher durch seine kunstvollen Doppelgriffe, staunenerregende Sprünge und Läufe eine bedeutende Niederlage unter Myriaden von Noten anrichtete, die Kraft eines Scanderbeg'schen Arms bewährte, die Kühnheit seines Kampfes in blendendem Glanze zeigte, und damit allgemeine Bewunderung gebot. Er gab sein Concert den 29sten März im grossen neuen königlichen Theater. Ihm folgte, den 13ten April, der bescheidene Jüngling Kalliwoda, Zögling des Prager Conservatoriums. Anmuth, Gefälligkeit, eine liebliche Manier, ein schönes einschmeichelnder Ton, ein netter anspruchloser Vortrag, sind Vorzüge, welche sein Spiel in hohem Grade auszeichnen. Der grosse Haufe meint freylich, er habe mit seinem Gelärme entschieden. Doch — Grammatici certant; denn Geschmack, ein gesangreiches Spiel und ein einfach edler Styl sind unter uns noch nicht um allen ihren Credit gekommen.

Am 26sten April öffnete das Museum seinen Saal zu gleicher Stunde zweyen Kunstlern, dem Hrn. Schoberlechner, Hofkapellmeister, Ihrer Maj. der Königin Maria Louise, Infantin von Spanien etc. und Hrn. Vimercati, den wir schon vor einigen Jahren gehört und bewundert haben. Er ist der Phönix, das Non plus ultra aller Virtuosen auf der englischen Mandoline, davon hat er uns auch diessmal überzeugt. Doch weiss der Schreiber dieses nicht, wie ihm geschah, dass er während diesem kunstvollen Spiele an jenen sicilianischen Künstler dachte, welcher, ohne je zu fehlen, Linsen durch ein Nadelöhr zu werfen verstand, und welchem König Hiero, zur Belohnung seiner Fertigkeit, ein Maass Linsen zum Geschenke reichen liess. Hr. Schoberlechner gehört nicht in die Klasse der Pianostürmenden Künstler. Seine Harmonieen fliessen lauter und klar in nicht unbeblümten Ufern. Von dem Kapellmeister hätte man etwas einer Phantasie ähnliches erwartet. Beyde gehen nach Russland.

Kirchenmusik. Die Zeit der Fasten mit der darauf folgenden stillen Woche ist in den Landen des katholischen Ritus die eigentliche Feierzeit der heiligen Musik. Man hört während selber in hiesiger Stadt Compositionen aus Palästrina's und Orlando's Zeitalter. Dabey schweigen alle Instrumente, sogar die Orgel, und der harmonische Strom der Menschenstimmen ergiesst sich alleinherrschend über die Hallen der geheiligten Gebäude. Gewiss ein lobenswerthes Unternehmen, welches dem Gottesdienste seine Würde wiedergibt, zum Studium älterer Meister ermuntert, und die in voriger Zeit manchmal bis zum Aergerniss tändelnde Musik von diesen Tagen zurückhält, wenn es anders nicht in Pedanterie ausartet, und Musikarchäologen, deren immer mehr erstehen, die Kindheit der Kunst nicht als ihr männliches Kraftalter anzupreisen sich bemühen.

Hr. Kapellmeister von Winter liess in der königlichen Hofkapelle Miserere's von Leo, Jomelli und andern grossen Meistern aufführen, mit Würde und geeigneter Vorbereitung. An den Abenden des Donnerstags und stillen Freytags gab er ein von ihm neu componirtes Miserere, an welchem man, wie an allen seinen Arbeiten, die Reinheit, Klarheit und Würde des Satzes bewundern alle Ursache hat.

In der Kirche zu S. Michael ging die Di-

rection bis in das 15te Jahrhundert, zu dem Niederländer Ockenheim zurück, dessen am 31sten März aufgeführte Messe, nach einer gedruckt vertheilten Anzeige, in das Jahr 1410 fallen soll, und verband damit die Composition eines der jüngsten Tonsetzer, des Hrn. Ett, welcher, als geschätzter Mitarbeiter an den Leistungen dieser Kirche, zugleich als Kenner älterer Kunst, die Passion, so wie auch eine Misse in Musik brachte, sich aber von den ehrwürdigen ältern Formen nicht entfernen zu dürfen glaubte. Ueberhaupt möchte es wohl immer ein schwieriges Unternehmen bleiben, einem Tonstücke, dessen Wesenheit in fortschreitenden Harmonieen bestehet, Melodie und Rhythmus aneignen zu wollen. Leo und Jomelli scheinen die Grenze bezeichnet zu haben, welche man nicht überschreiten kann, ohne den Charakter dieser Compositionsart gänzlich aufzuheben.

Die Kathedralkirche schloss ihre, während diessjähriger Fastenzeit in alten Tonweisen angestimmten Gesänge am stillen Freytag Abends mit einem doppelchörigen Miserere von Orlando, welche nämliche Composition eine Stunde später auch in dem hehren Tempel zu St. Michael mit untermischten Choralsätzen gehört wurde. Zur Hervorbringung eines Toneffektes kömmt es überall viel auf das Gebäude und auf die Stellung an, in welche ausführende Künstler gebracht werden. Denn die akustischen Anlagen der Alten werden bey neuern Gebäuden nicht beachtet; ihre Kenntniss ist vielleicht ganz verloren. Wenn durch vortheilhafte, auf zweyen von oben bedeckten Tribunen angebrachte, Vertheilung der Sänger in ersterm Tempel der Gesang, besonders beym Zusammenschmelzen der beyden Chöre mit seltsamer ergreifender Kraft wirkte, so sprachen wieder die im zweyten mit Genauigkeit und Zartheit vorgetragenen, in stiller Feyer an dem ungeheuern Tempelgewölbe hinschwebenden Harmonieen auf die angenehmste Weise zu unsern Gefühlen. Immer werden Ausführungen dieser Art, zu welchen in jeder der beyden Kirchen gegen 50 Sänger sich vereinten, der vollsten Anerkennung jedes Musikfreundes sich zu erfreuen haben.

Braunschweig. Ausser dem, was das Theater uns an neuen Opern dargeboten hat, lässt sich nicht viel Bedeutendes im Gebiete der Musik aus dem vergangenen Vierteljahre von hier anführen. Das in der Burgkirche zum Vortheil von einem grössern Musikvereine zur Aufführung gebrachte *Weltgericht* von Apel und Schneider wurde allerdings sehr würdig ausgeführt; doch musste die von Vielen gewünschte zweyte Wiederholung unterbleiben, woran vielleicht die Lokalverhältnisse in der Kirche selbst oder andere Collisionen, welche hier zu berühren nicht der Ort ist, Schuld seyn dürften. Die eigentlichen Winterconcerte, welche sich freylich in den vorletzten Jahren nur auf eine von der Opernsängerin Dem. Fischer und dem Kapellisten Hrn. Müller sen. unternommene musikalische Abendunterhaltung (mit Quartett-Begleitung) beschränkten, sind in diesem Winter gänzlich ausgefallen, und nur einige durchreisende Virtuosen und unter diesen die beyden Schunke, Vater und Sohn, und der blinde Tenorsänger Burow aus Elbing, liessen sich in besondern Concerten hören. Auch gaben die Herren Müller sen. und Kiel (ehemaliger Tenorist bey der hiesigen Bühne, jetzt Musiklehrer) zwey besondere Concerte im Saale des medicinischen Gartens, und zwar Hr. Kiel das seinige am Charfreytage, wozu er Haydns *sieben Worte* als Hauptgegenstand gewählt hatte. Die hiesige Bühne betreffend, muss Ref. zuerst der darauf stattgefundenen Gastdarstellungen des königlich Baierschen Kammersängers, Hrn. Fischers erwähnen, und dieselben um so mehr rühmend anerkennen, als diesen Künstler das Loos getroffen hat, nach einer einzigen leichten Uebereilung sein unbestreitbares Talent überall befeindet und angefochten zu sehen. Er gab kurz hinter einander den Masseru, Osmin, Figaro, den Barbier von Sevilla (in der Rossini'schen Oper gleiches Namens) zweymal, und Bucephalo, und erntete überall, mit Ausnahme des Masseru, wo er nicht bey Stimme war, verdienten Beyfall durch seinen ächt dramatischen Gesang und sein ungemein lebhaftes und gewandtes Spiel ein. Sollte Hr. Fischer, wie mehrere behaupten wollen, bey der Münchner Bühne, deren Mitglied er ist, sich unterdrückt und zurückgesetzt sehen, so dürften sich wahrscheinlich die Berliner, welche seinen Werth noch vollkommen zu schätzen wissen, und ohne Zweifel jene frühere Uebereilung längst vergessen haben, weiterhin ausgleichend in das Mittel legen, um diesen wackern Künstler wieder an seinen eigentlichen Platz zu befördern, was

wenigstens zum Besten beyder Theile zu wünschen wäre. Noch gab Hr. Fischer, im Vereine mit seiner schon vorhin erwähnten Schwester Dem. Wilhelmine Fischer und seiner Pflege- und Adoptivtochter Anna, ein Concert auf dem Redoutensaale, worin alle Theile grossen Beyfall einernteten.

An neuen Opern hörten wir, nach der Zurückkunft des Hrn. Kapellmeisters Wiedebein aus Italien, vorzüglich Glucks Meisterwerk *Iphigenia in Aulis*, welches mit ausnehmendem Fleisse einstudirt war und wobey unsere, in der letzten Zeit meist an Rossini'sche Compositionen gewöhnte Sänger sehr rühmlich bewiesen, wie es ihnen keineswegs fremd geworden sey, ächt deklamatorische Musik vorzutragen. Dem. Fischer war eine sehr würdige Iphigenia, Hr. Wehrstedt ein trefflicher Agamemnon, Hr. Cornet, mit gänzlicher Entsagung seiner Lieblingsmanieren, ein Achilles, wie Gluck ihn fordert, und die Herren Stolz und Berthold, als Patroklus und Kalchas, behaupteten ebenfalls ihren Platz auf eine rühmliche Weise. Die Chöre waren so fest eingeübt, wie wir dergleichen lange nicht gehört hatten, und es that dem wahren Musikkenner recht wohl, eine ältere klassische Musik, welche durch so viele neuere Effektwerke nie verdrängt werden wird, in diesem Sinne und Geiste aufgeführt zu hören. Rossini's *Othello* wurde nach Herrn Wiedebeins Rückkunft in den früher ausgelassenen Recitativen nachstudirt, wollte sich aber eben so wenig, wie dessen *diebische Elster* auf dem Repertoir festsetzen. Dagegen wurde Spontini's *Vestalin*, welche hier von innen und aussen gleich grossartig ausgestattet ist, und an ächt klassisches Werk und Wesen erinnert, mehreremale wiederholt, so wie denn diese Oper eine wahre Zierde der hiesigen Bühne ist. — Den ungewöhnlichsten Beyfall erhielt jedoch in der neuesten Zeit Carl Maria von Webers überall mit Triumph auf die Scene gebrachter *Freyschütz*, ein vom ersten Takte der Ouverture bis zum letzten des Schlusschores so genial, kräftig und im deutschen Geiste durchgeführtes Werk, dass wir demselben, ausser Mozart'schen Opern, namentlich was die Phantasie betrifft, nichts ähnliches an die Seite setzen können. Die Aufführung dieser Oper übertraf, in Vereinigung mit dem Scenischen, Alles, was wir in ähnlicher Weise bis jetzt gesehen hatten, und es dürfte wohl am rechten Platze seyn, das ungemeine Verdienst des Directors der hiesigen Bühne, des Hrn. Dr. Klingemann, welches er bey Herstellung dieser Oper auf eine neue und überraschende Weise bewährte, hier anzuerkennen, da es nur wenige deutsche Bühne geben möchte, die sich eines so kunstsinnigen und praktisch-geübten Führers zu erfreuen haben. Es stand in dieser Oper alles auf seinem richtigen Platze, und man sah deutlich ein, wie jedes Einzelne in seiner Verbindung aus einem allgemeinen Gesichtspunkt angeordnet war. — Noch nie haben wir Hrn. Cornet als Max so einfach und doch so das Herz ansprechend vortragen gehört; Hr. Wehrstedt war ein wilder, kräftiger Casper; Dem. Fischer eine sehr liebliche Agathe und Mad. Schmidt ein neckisch-freundliches Aennchen. Nicht minder verdienen die Herren Günther, (Kilian) Berthold (Erbförster) und Gerber (Fürst) genannt zu werden, und selbst Hr. Devrient der jüng. versuchte sich nicht ganz ohne Glück (wenn man auch hin und wieder dem schüchternen Anfänger nachsehen musste) in der kleinen Partie des Eremiten. Die Chöre griffen bey den meisten Vorstellungen trefflich in einander, besonders musste der Jägerchor im dritten Akte jedesmal wiederholt werden, auch die Ouverture, ein Meisterstück von charakteristischer Durcharbeitung, erhielt fast immer am Schlusse ein lebhaftes, hier sonst ungewöhnliches Bravo. Die Scenerie war meisterhaft gestellt; und wenn es auch hier nicht der Ort ist, darüber weitläuftig zu werden, so muss Referent doch bemerken, dass namentlich das wild und schauerlich Romantische in der Wolfsschlucht so zu dem innern Tone des Werkes eingriff, dass der ungemeine Effekt, den das Ganze machte, dadurch ausnehmend befördert wurde. Die Oper ist bereits viermahl gegeben worden, und man verspricht sich noch neue Genüsse nach der künftigen Wiederholung derselben, da mehrere eingetretene Urlaube der Sänger und Sängerinnen für die nächste Zeit eine Unterbrechung gemacht haben. — Vor der Abreise derselben hörten wir noch eine Aufführung von Mozart's *Così fan tutte*, zu welcher Musik Hr. Herklots in Berlin eine neue dramatische Bearbeitung untergelegt hat. Diese Oper enthält einen so ungemeinen Schatz von musikalischen Schönheiten, dass es sich nicht geziemt, nach der ersten Vorstellung darüber ausführlicher zu werden, und Referent nur vorläufig bemerken darf, dass

die Aufführung im Allgemeinen und mit Ausnahme verschiedener Härten im Einzelnen, sehr lobenswerth war, und jeder Musikkenner eine Wiederholung mit Sehnsucht erwarten muss.

Miscellen.

Der Copist spielt in der Tonkunst eine bedeutende Rolle. J. J. Rousseau, dieser herrliche Geist, den man trotz der besten Absicht so oft missverstanden, er, der durch That und lebendiges Wort der wahren Seelenmusik in Frankreich den Sieg verschaffte, lebte lange Zeit hindurch vom Ertrage der Musikalien, die er abschrieb, und hinterliess uns treffliche Vorschriften über die Kunst, die er lange ausgeübt. Mehreres hiervon hat die Zeit unbrauchbar gemacht, denn man bedurfte damals weder sechszehn-, noch zwanzigliniges Papier, und mit geringern Mitteln brachte man grössere Wirkungen hervor; da aber jetzt ohne vier Hörner, Posaunen, Pauken und Trommel auf die Menge nicht gewirkt wird, handelt es sich bloss darum, seine Vorschriften zu erweitern, ohne sie zu ändern, um das, was er gesagt, auch auf die Werke der jetzigen Componisten anwendbar zu machen. Zuerst spricht er vom Notenpapiere und zieht mit Recht jenes vor, wo blasse Linien hat, wogegen er für den Copisten selbst sehr schwarze, nicht glänzende Dinte verlangt. Handelt es sich nun um die Abschrift einer Partitur, so soll man zuvor die Takte mit deutlichen Linien abtheilen, und zwar so, dass nicht allein alle Stimmen dabey bequem Platz finden, sondern auch die kleinste Unterabtheilung der Noten ohne Zwang hineinpasst. Obenan kommen die Violinstimmen, unter diese die Bratsche, weil nach der neuern Methode letztere viel mehr zu thun hat, darauf folgen Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken, Possaunen, Trommel, Violoncell und Bass. Diese Ordnung muss dieselbe bleiben durch das ganze Stück, denn eben die Anomalien, welche man sich der Kürze wegen in gestochenen Partituren erlaubt, machen sie oft viel schwerer zu lesen. Die Schlüssel, Versetzungs- und Taktzeichen werden bloss Anfangs deutlich ausgedrückt und nur bey eintretenden Veränderungen ebenfalls geändert. Bey der Abschrift selbst muss immer ein Taktheil genau unter den correspondirenden gesetzt werden, dieser leichtert ausserordentlich die Uebersicht. Die Zeichen des Ausdrucks sind bey jeder Stimme punktlich anzusetzen, sowohl der Ausführung wegen, als für den Fall, wo die Stimmen ausgeschrieben werden, weil dann die Copisten meistens zu sorglos sind, um ein bey der ersten Violine und dem Basse blosse ausgesetztes Forte oder Piano auch auf die übrigen auszuzeichnen. Gehen zwey oder mehrere Stimmen unisono, so sind sie nur einmal auszusetzen, man schreibt z. B. Oboe col Flauto u. s. w., doch ist hier bey den Klarinetten und überhaupt allen Instrumenten, die nicht denselben Schlüssel haben, darauf genau zu sehen, damit beym Ausschreiben kein Irrthum unterläuft und ich finde es gerathener, die Bratsche ganz auszusetzen, als des Ausdruckes, col Basso, oder des Basschlüssels sich zu bedienen. Die blosse verschriebenen Noten muss der Copist verbessern, nicht so die etwanigen Fehler, denn der Abschreiber soll nicht meistern wollen. Daraus erhellt, dass ein guter Copist nicht allein ein guter Harmoniker, sondern auch ein Kenner seyn muss, der mit der Art und Weise der verschiedenen Componisten vertraut ist. Ueberdiess giebt es ja zuweilen Takte zu ergänzen, wobey auf analoge Stellen genau zu sehen ist.

Handelt es sich darum, ausgeschriebene Stimmen wieder in Partitur zu setzen, theilt man das Papier ab, wie oben, stellt dann alle Stimmen in gehöriger Ordnung zu seiner Linken, so dass, z. B., die Sekund- nur eine Zeile der Primvioline entdecken lässt u. s. w., schreibt dann eine Zeile der ersten Violine ab und bezeichnet mit Bleistift, wo man geblieben, stellt diese Stimme dann zu seiner Rechten u. s. f.; beym Basse muss man besonders die Akkorde durchlaufen und ihn erst schreiben, wenn man sich von ihrer Richtigkeit überzeugt hat; später kommen alle Stimmen wieder zur Linken und es wird gleichmässig fortgefahren.

Beym Ausschreiben einer Partitur in Stimmen ist auf das Umwenden, auf die Zeichen des Ausdruckes, auf die Abtheilung der Takte, die nie von einer Zeile zur andern abgebrochen werden dürfen, auf die Bratschenstimme, die, wenn sie im Originale mit col Basso bezeichnet ist, dennoch nie höher als die Violinen zu stehen kommen darf, auf das Einfallen der Instrumente nach langen Pau-

sen, wo der Gesang einige Takte zuvor angesetzt werden muss, auf die Directionsstimmen bey Sinfonieen und Ouverturen, wo alle Soli der Blasinstrumente angemerket seyn sollen, endlich bey Singstimmen auf die genaue Unterlegung des Textes zu sehen. Die Worte müssen leserlich und orthographisch richtig geschrieben seyn, aber die Interpunction scheint da durchaus überflüssig, wo die Noten schon für sich den Text ausdrücken und abtheilen. Nur ein Wort noch zum Schlusse. Es giebt viele Hindernisse und Schwierigkeiten mancherley Art, welche zwischen dem, was der Tonsetzer im Augenblicke der Weihe erschafft und dem, was die Zuhörer bey der Aufführung zu hören bekommen, gestellt sind; der Copist muss eben die beyden entgegengesetzten Glieder dieser Kette, so viel möglich, vereinigen, damit der lebendige Gedanke, so wie er gefasst ist, auch versinnlicht werde.

Eine der schwierigsten Arbeiten für den Copisten ist das Transponiren, worüber sich im Ganzen keine andere Regel geben lässt, als die Musik gründlich zu lernen. Sollte indessen über die Zahl der Versetzungszeichen ein Zweifel obwalten, so gehen sie folgende zwey Formeln genau und für alle Fälle ohne Ausnahme an. Bezeichnet man durch a die Zahl der Stufen, welche den Ton der Frage vom Grundtone scheiden, so hat man für alle Kreuztöne die Formel: $\frac{(a-1)2}{7}$, bey welcher der Divisionsrest die Zahl der Kreuze genau angiebt. Für B Töne hat man dagegen: $\frac{(a-1)5}{7}$, wo dasselbe eintrifft. Z. B. ein in C dur gesetztes Stück sollte in A dur transponirt werden: so ist hier $a = 6$; folglich giebt die Formel: $\frac{(6-1)2}{7} = \frac{5 \times 2}{7} = \frac{10}{7}$; der Divisionsrest ist hier 3, folglich gehören drey Kreuze zu A dur. Wäre aber das Intervall, welches der Ton der Frage mit dem Grundtone bildet, vermindert, so handelte es sich um Bees und man müsste die zweyte Formel brauchen. Man wollte z. B. von C dur in As dur transponiren, so hat man $a = 6$, folglich $\frac{(a-1)5}{7} = \frac{(6-1)5}{7} = \frac{5 \times 5}{7} = \frac{25}{7}$, was 4 zum Reste giebt, folglich sind bey As dur vier Bees. Das Vorhergesagte ist nur auf Durtöne anwendbar; handelt es sich um Molltöne, so muss man dem Tone der Frage die kleine Tera desselben unterschieben und eben so verfahren. Um in Fis moll zu transponiren, nehme ich die kleine Terze desselben a und habe die Formel $\frac{(a-1)2}{7}$, welche eine wie oben 3 zum Reste giebt.

F. v. L.

Recension.

Premiere Sonate pour le Pianoforte seul, comp. e déd. à Mad. la Bar. Dor. d'Ertmann née Graumann par Charles Czerny. Oeuvr. 7. Vienne chez Artaria e Comp. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der Verfasser dieser Sonate, die gross ist, ohne so zu heissen, nicht allein in Ansehung ihrer Ausdehnung (36 ziemlich eng gestochene Seiten) sondern auch in Hinsicht auf Anlage und Ausführung, bewährt sich in ihr und durch sie als einen ausgezeichneten Pianofortespieler, als sehr vertrauten Kenner des Instrumentes und seiner Wirkungen, und als talentvollen und kenntnissreichen Componisten. Er schreibt schwierig, zuweilen sehr schwierig, doch nicht auf eine Weise, dass es, wie in einigen neuern Compositionen für Pianoforte einer Art von Hexerey bedürfte, um durchzukommen — wohl aber so, dass auch ein gründlich gebildeter Spieler eines sorgfältigen Studiums bedarf, wenn alles so kommen soll, wie es der Verf. sich gedacht, und durch Worte und Zeichen mit fast übertriebener Sorgsamkeit angezeigt hat. Denn überall sind beyde Hände mit allen Fingern beschäftiget, es giebt hier und dort sehr weite Griffe, mancherley Sprünge in grosser Geschwindigkeit und ähnliche mechanische Schwierigkeiten — die gewählten Tonarten der Sätze sind die ungewöhnlichern — und, was die Hauptsache ist, der Ausdruck, mit dem es der Componist im Einzelnen so weit als möglich treibt, fordert, dass jene Schwierigkeiten mit der höchsten Sicherheit und Leichtigkeit überwunden werden. — Der Charakter der ganzen Sonate ist sehr leidenschaftlich und hat selbst in sanften Stellen, die nicht eben selten sind, etwas düsteres, meist aber ist er unruhig und ungestüm, zuweilen melancholisch und wild. Diese Bemerkung, die, wie sich von selbst versteht, nicht Tadel ist, macht es doch, wenn man zugleich die Ausdehnung des

Werkes beschtet, begreiflich, dass es geistanstrengend sey, die ganze Sonate hinter einander wegzuspielen. Glücklicherweise ist das aber auch nicht nöthig, da sie, ungeachtet ihre fünf Sätze allerdings innere Einheit haben und ein achtungwerthes Ganzes ausmachen, doch von der gewöhnlichen Form der Sonate etwas abweicht, und fast jede zwey oder drey Sätze, in welcher der möglichen Combinationen man sie auch nehmen mögr, recht gut für sich bestehen können. Diese Einrichtung, die sich wahrscheinlich nur zufällig ergeben hat, wäre allen neuern ähnlichen Compositionen zu wünschen, da diese seit einiger Zeit anfangen, so lang zu werden, dass sie oft selbst dann ermüden, wenn die Qualität der Quantität entspricht, was bekanntlich nicht immer der Fall ist. — Die fünf Sätze sind: 1. Andante Allegro moderato (?) e espressivo As dur $\frac{2}{4}$ Takt, sechs Seiten. 2. Prestissimo agitato, Cis moll Des dur $\frac{4}{4}$ Takt, neun Seiten. 3. Adagio espressivo e cantabile, Des dur $\frac{4}{4}$ Takt $6\frac{1}{2}$ Seiten. 4. Rondo Allegretto, As dur und moll $\frac{4}{4}$ Takt, $10\frac{1}{2}$ Seiten. 5. Capriccio fugato. Tempo moderato. As moll $\frac{2}{4}$ Takt, $4\frac{1}{4}$ Seiten. — Der zweyte Satz zeichnet sich durch Originalität der Ideen und ihrer Ausführung aus, der dritte spricht am meisten zu wegen seines schönen gesangreichen Thema's, das sehr brav durchgeführt ist; der erste ist, gut vorgetragen, ebenfalls von schöner Wirkung. Der vierte und fünfte Satz haben ihren Werth, stehen aber doch den drey ersten nach. Im Einzelnen ist zu loben, dass der Verf. wenn er auch zuweilen etwas scharf modulirt, es doch nie aufs Gerathewohl thut, sondern immer mit guter Absicht, kunstgerecht und ohne grell zu werden, dass manche gute ungewöhnliche Harmonieen und Harmonienfolgen hin und wieder erscheinen, Mannichfaltigkeit in den Figuren herrscht und viele gut behandelte Nachahmungen vorkommen, die in mehren Stellen von trefflicher Wirkung sind. Zu tadeln sehr ist, dass der Verf. an einigen Stellen offenbar ganz absichtlich Octaven, und zwar recht übelklingende, macht, mit Vorhalten, nämlich scharf und grell dissonirenden und mit durchgehenden und Wechselnoten es doch wirklich allzuweit treibt, ein paarmal ans Schwulstige streift und in No. 4. die, von der Form (eine Art Rondo) gestattete Freiheit, häufige Cadenzen in der Tonart zu machen, etwas missbraucht. Noch wünschte Ref. hier und da mehr eigentliche Melodie, das, was man schönen Gesang nennt und die Vermeidung selbst des einzigen auf S. 37. vorkommenden Verstosses gegen die Orthographie. Man sieht zwar wohl ganz deutlich, dass Hr. Cz. absichtlich so schrieb, aber falsch ist und bleibt es und schlimm obendrein, wenn auch manche neuere, selbst grosse Componisten, aus sonderbarer Laune, bey enharmonischen Modulationen es ähnlich machen. Solche Beyspiele stiften mehr Unheil, als es vermeidet scheinen möchte, und statt, dass die unrichtige Bezeichnung der Töne dem Anfänger eine Uebersicht der Accorde erleichtert (und etwas anders kann man doch wohl dabey nicht beabsichtigen), verwirrt sie ihn vielmehr und macht ihm die Kenntniss der Accorde so lange unmöglich, bis er sich eine solche Stelle richtig bezeichnet. Von Dilettanten aber, welche grosse Klaviersonaten und dgl. spielen, und von Musikern eines Orchesters zu verlangen, dass ein gis, welches einem as folgt u. dgl. sie nicht stutzig und verlegen mache, ist doch gewiss nicht unbillig. Das barsche Wort des alten Mattheson's (wahrscheinlich in seinem *vollkommenen Kapellmeister*, den man jetzt ziemlich vergessen hat, obgleich mancher Kapellmeister noch recht viel aus dem originellen Werke lernen könnte) „nur ein Stümper darf gegen die Orthographie sündigen" verdient daher wohl Beherzigung. Dass übrigens diese Expectoration weniger dem Hrn. Cz. als Andern gilt, sey hier noch zum Ueberflusse bemerkt. Wenn Hr. Cz. gern die tiefsten und höchsten Töne zusammen stellt, mit fff. und ppp. nicht zufrieden noch ein fortissimo fff. und pianissimo ppp. verlangt und für die Bezeichnung des Ausdrucks eine wirklich beyspiellose Menge von Worten und Zeichen verbraucht, so sind das Eigenheiten, welche vielleicht zum Theil mit zur Mode gehören, über die sich jedoch weder viel Gutes noch viel Böses sagen lässt. Das Aeussere des Werks ist (bis auf einige unbedeutende Druckfehler, die jeder sogleich als solche erkennt) sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Juny. Nº. 24. 1822.

Recension.

Psalmus CX. Dixit Dominus etc., in usum quatuor vocum cum choro et omnibus instrumentis musicis, modis exhibitus atque in partitionem dispositus, opus proposito praemio condecoratum, atque Frederico Augusto, potentissimo Saxoniae regi, dedicatum ab auctore, Andrea Romberg. Op. 61. Lipsiae, ex officina musica Peters. (Pr. 5 Thlr.)

Es ist diess der Psalm, der erst vor kursem, in dem würdigen, vollkommen gerechten Ehrendenkmal, das Rochlitz dem verstorbenen Romberg in diesen Blättern gesetzt hat, unter den Kirchen-Compositionen dieses Meisters ganz mit Recht vorzüglich hervorgehoben, und der früher, bey der durch Vogler zu Stande gebrachten Preisaufgabe, gekrönt worden ist. Er ist eine wahre Bereicherung der Sammlungen ausgezeichneter Kirchenmusik neuer Zeit und neuer Art. Die Anlage ist in's Grosse und Breite gemacht, sowohl im Ganzen, als auch in der Ausführung der einzelnen Sätze. (Im letzten ist vielleicht an einigen Orten sogar zu weit gegangen.) Der Ausdruck ist überall würdig und edel, wo es am Platze ist, sehr kräftig und auch glänzend, ohne irgendwo in das Theatralische oder auch eigentlich Concertmässige abzuschweifen. Diesem gemäss ist auch die Schreibart; dabey oftmals sehr kunstvoll, ohne darum dunkel, schwerfällig oder gesucht zu werden; und sonach wahrhaft kirchlich. Im Geschmack und in der Manier — was man nun so nennt — gleicht das Werk vielleicht am meisten den Hauptsätzen grosser Messen von Joseph Haydn; und ist es nicht so reich an originellen, an und für sich schon glänzenden Erfindungen, als diese, so bleibt es dafür dem wahrhaft Kirchlichen getreuer. Es bestehet aus folgenden Sätzen. Dixit Dominus — ein sehr gemässigter, aber würdevoller Einleitungschor; B dur, Moderato. Virgam virtutis — ein kräftiger, pathetischer Satz; Basssolo, wechselnd mit Chor; G moll, Allegro (doch ja nicht im Tempo zu übereilen.). Tecum principium — ein einfacher, sanfter Sologesang für Sopran, Alt und Tenor; (Es dur, Larghetto;) bis, mit den Worten: Juravit Dominus — der Bass feyerlich eintritt, und der Chor die Modulation nach der Dominante von G moll führt; worauf denn mit den Worten des Schwures: Tu es sacerdos in aeternum — in dieser Tonart der Tenor folgendes nachdrückliche Thema eines Allabreve beginnt:

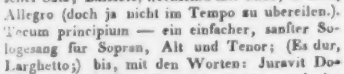

Diese Fuge ist ein Meisterstück strenger und consequenter Ausführung, in Disposition überhaupt, in Wahl und Mischung der Nebenthemas, und gewissermaassen auch in einfachwürdevollem Effekt, der: Tu rex gloriae — in Graun's grossem *Te Deum laudamus*, ähnlich, auch ihr kaum nachzustellen; was denn, wie jeder Kenner weiss, gar viel sagen will. Sie ist auch, wie diese, bloss rein vierstimmig, ohne alle Beymischung von Figuren, Füllungen etc., ausgearbeitet, so dass die vier Chorstimmen nur von den Saiteninstrumenten unterstützt werden. Diese drey Sätze sind als die erste Abtheilung des Ganzen anzunehmen, und wo diess nach einander (ohne kirchliche Handlung u. dgl.) aufgeführt wird, wird es die Wirkung sowohl des nun beendigten, als des hernach beginnenden Satzes vermehren, wenn

gewöhnlich nur Vergnügen und Bewunderung beabsichtigt — ist Wirkung aufs Herz nur zufällig. Man giebt noch einen Zweck der Tonkunst an: Wirkung auf die Einbildungskraft. Ich mag hierüber lieber gar nichts sagen, weil ich sonst zu weit ausholen und zu weit gehen mufste; nur einen Vergleich erlaube ich mir. Mich dunkt, der Künstler, der für die Einbildungskraft arbeitet, verhält sich zu dem, der für das Herz arbeitet, gerade so, wie der Liebhaber, der Liebe um Liebe sucht, zu dem, der durch Glanz und Gold zu erobern strebt. Durch die Einbildungskraft sucht der Künstler das Herz zu bestechen. — Aber die *Sinnen*? Ich halte sie für die Wegweiser zu dem Herzen, der wahre Künstler benuzt sie als solche, als Vehikel; der Alterkünstler sucht nur sie zu belustigen, ihnen zu schmeicheln; bey seinen Kunsteleyen amusirt sich das Gesinde und die Herrschaft sieht zu.

Gewinn für die Kunst ist jedes neue Mittel ihren ersten Zweck zu erreichen, jede Gelegenheit, ihre Wirkung zu äufsern.

Man kennt die Virtuosenkonzerte, und wird leicht selbst entscheiden, ob sie darzu geeignet sind, den ersten erhabnen Zweck der Tonkunst zu begünstigen, zu befordern, oder ob sie vielleicht gar Hindernisse der Ausbreitung, der Bestätigung, des richtig verstandenen Flors der Tonkunst sind. Doch zum Ueberfluss noch ein paar Worte zu diesem Behuf, als Beantwortung der Frage: was bringt der Kunst Gewinn?

1) Diejenigen Erfindungen, Veränderungen, Verbesserungen im Gebiete des ausübenden Tonkunst, die eine Folge des mit der Zeit fortgerückten Studiums der Theorie der Kunst sind, Erfindungen u. s. w., welche der philosophische Künstler oder Kunstrichter auch in folgenden Jahrzehnden, Jahrhunderten, für reinen Kunstgewinn, für ächte Ausbeute anerkennen mufs und wird —: nur diese machen das wirkliche Plus in der Bilanz des Gewinns und Verlustes der Kunst, in einem Zeitraum gegen den andern aus.

2) Solche Veränderungen, Neuerungen u. s. w. hingegen, die blofs Erzeugnisse der Laune einzelner, den Ton gebender oder sich anmafsender Künstler sind, und die, so bald sie sich mit den Grundgesetzen der Kunst nicht vertragen, schon zur Zeit ihrer Entstehung, ihres Umlaufs von Kunstmeistern verworfen werden, und keinesweges Anspruch machen können, in den Annalen der Kunst, unter der Rubrik: *Fortschritte der Kunst* registrirt zu werden —: solche Veränderungen u. s. w. sind, meines Dafurhaltens, blos uppige, luxuriöse, bald bisarre, bald unter der Harlekinsjacke ernsthaft thuende Moden, keine, wenn ich so sagen darf, solide Nationaltrachten, die jedes Alter — die Kindheit ausgenommen — und jeden Stand — den Hanswurst ausgenommen — kleiden.

Die Klage, die hin und wieder angestimmt wird: dafs die Musik in unsern Tagen mehr als Handwerk, denn als Kunst behandelt werde, ist wohl nicht ganz ungegründet. Nicht immer richtig verstandner Drang, nicht Aufruf des Genius, nicht wahrer innerer Beruf zum Künstler, erzeugt so viele Kunstjunger, sondern — Spekulation, oder zu deutsch: *die vierte Bitte*, deren Auslegung dem guten Luther, wenn er sie jezt verfassen sollte, wohl etwas mehr zu thun machen mochte. Die Kunst geht nach Brod! Wenn ist dies Sprüchwort wohl mehr eingetroffen als in unsern Tagen? Daher das stete, muhsame, ängstliche Wettrennen der Musikanten mit Geigen, Hörnern, Pfeifen und — ohe! Brummeisen! Sehr vieles — ich mufs mir in der That Gewalt anthun, nicht zu schreiben: *das meiste* — läuft jezt beym grofsten Theil der ausübenden Tonkünstler auf honette Taschenspielerey, und beym Komponisten auf Ohrenkitzel der Menge hinaus. Das mag alles sehr schön seyn, sagt der gewohnliche Schauspieldirektor, indem er einen Wallenstein bey Seite legt: aber es macht keine Kasse! Und so sagen's, oder meynen's wenigstens Opern-Konzerts- und überhaupt Musik-Direktoren auch.

Dafs ich Ausnahmen gerne zugebe, dafs ich nicht alle ausübende Tonkünstler, alle sich hören lassende Virtuosen, ohne Unterschied in Eine

man hier eine kleine Pause macht. — Dominus a dextris — ist ein grosser, kräftiger, und besonders durch reich figurirte Geigen und körnige Bässe sehr belebter Chor, in freyem Styl. Die Modulation greift hier zuweilen weit aus, ohne im Geringsten gesucht oder abenteuerlich zu werden. B dur. Allegro molto. De torrente in via bibet — ist ein einfacher, sanfter Gesang für die vier Stimmen soli, mit sehr gemässigter Begleitung. Er ist zwar nicht eben lang, hätte aber doch, dünkt uns, mit Vortheil noch etwas kürzer gehalten und mehr zusammengedrängt werden können. F dur. Andante. — Jetzt beginnet die Doxologie: Gloria patri et filio — und zwar beginnet sie vortrefflich mit einem Adagio in D moll, wo, zu einfacher, aber ausgewählter Begleitung, die Singstimmen, soli, einander imitirend eintreten, und, contrapunktisch verschlungen, eine schöne Wirkung machen. Dann tritt der Chor ein und führt die Modulation zur Dominante von B dur, worauf nun eine grosse Fuge, mit den Worten: Semper et in saecula saeculorum — durch den Bass angefangen worden. Nannten wir die erste Fuge dieses Werkes mit gutem Bedacht ein Meister-Stück, so nennen wir diese gleichfalls mit gutem Bedacht eine Meister-Arbeit. Und diess ist sie in einem Maasse, wie jetzt gewiss nur sehr Wenige sie hätten liefern können. Dass die Preissaufgabe auf sie von Einfluss gewesen, so nämlich, dass der Componist hier recht eigentlich hat zeigen wollen, was er in dieser Gattung wisse und vermöge: das scheint uns offenbar. Darum hat er sie wohl so sehr lang ausgeführt; darum fast alles angebracht, was die Theorie der eigentlichen Kunstfuge — nicht eigentlich, als solle es in jeder vorhanden seyn, sondern als zur Gattung gehörig und nach Verhältniss anzubringen — aufzustellen pflegt; darum hat sichs wohl absichtlich hin und wieder schwer gemacht etc. Wir führen diess an, nicht als einen Tadel, sondern mit Respekt, damit man mit eben den rechten Erwartungen an diess grosse Musikstück gehe und sonach auch ihm Gerechtigkeit im Urtheil widerfahren lasse. Eine Analyse, die hier gar nicht schwer und für den Verf. von vielem Interesse wäre, erlauben wir uns nicht: sie müsste sehr weitläufig, mit vielen Notenbeyspielen gespickt werden; und der Kenner braucht sie nicht, der Nichtkenner wüsste sie nicht zu brauchen. Das Thema selbst, das wir hersetzen, deutet jenem schon an, worauf es abgesehen ist: es bestehet eigentlich aus zwey mit einander contrastirenden Themas, wovon aber das eine zum Gefährten des andern gemacht werden, und so den Stoff zu der ganzen kunstvollen Ausarbeitung hergeben kann: ja, wollte man scherzen, so könnte man sagen, es deute, da es an sich doch wohl etwas zu lang ist, auch darauf, dass der Satz diess gleichfalls werden möge etc. Hier ist diess Thema:

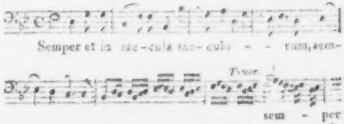

Nur die letzten Takte werden freyer, glänzender Chor, ohne dass darum, fast wie bey Händel, die Instrumente von jener laufenden Figur ablassen könnten. Wie schon gesagt: Es ist Meister-Arbeit; und wir würden dem wackern Romberg gern Glück dazu wünschen, wenn er's im Grabe nur hörte. —

Besonders schwer auszuführen ist das Werk weder von den Sängern, noch von den Instrumentisten. Kann es stark besetzt werden, so wird das seiner Wirkung sehr vortheilhaft seyn. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken; mithin ohne Flöten und ohne Posaunen. — Neben dem Originaltexte sind den Singstimmen auch deutsche Worte untergelegt, die nicht eigentliche Uebersetzung, aber dem Ausdruck nach gleichfalls passend sind, ziemlich die kirchliche Sprache halten und sich an die Noten, ohne irgend eine beträchtliche Abänderung derselben, gut anschliessen. — Stich und Papier sind schön. Der Preiss ist zwar nicht höher, aber auch nicht niedriger, als er sich nun einmal nach und nach eingeführt hat: Werke eben dieser Art, die zum grössten Theile von Männern gekauft werden, die ganz gewiss nichts übrig haben, sollten aber doch nicht so hoch angesetzt werden, wie Galanteriesachen für Liebhaber, denen an etwas mehr oder weniger für das, was sie wirklich lieb haben, nichts ge-

legen ist. Am Ende sind hohe Preisse für Kirchenpartituren den Verlegern nicht einmal vortheilhaft: Cantoren und Musikdirectoren kleinerer Institute schreiben sie sich ab oder lassen sie sich abschreiben, wenn die Schreibgebühren beträchtlich geringer ausfallen, als der Preiss des Drucks.

NACHRICHTEN.

Amsterdam, im May. Zuvörderst habe ich, meinem Versprechen zufolge, noch einiges über Hrn. la Vigne, Sänger der französischen grossen Oper in Paris, nachzuholen. Er war im verflossenen Sommer hier, und gab einige Concerte im französischen Theater. Die Meinungen über ihn waren sehr getheilt: die Freunde des französischen Theaters, und überhaupt die Franzosen erhoben ihn bis an die Wolken; die Freunde des deutschen Theaters und andere gebildete Kunstfreunde hingegen konnten seinem Gesange keinen Geschmack abgewinnen. Hr. la Vigne hat eine starke, dabey aber scharfe, schneidende Stimme, von dem Umfange eines gewöhnlichen Tenors; der Ton derselben ist aber nichts weniger als tenorartig, denn ihr fehlt das Angenehme und Abgerundete; sie klingt mehr wie eine hohe Basstimme. Er singt Tenor-Arien, diese jedoch in einer Schreimanier, welche vielen unerträglich war, andern aber sehr wohl gefiel, und worin sie seine kräftige Stimme bewunderten. Die Tenor-Arie aus der *Schöpfung* verfehlte er aus der eben angeführten Ursache gänzlich: auch ist sein Vortrag nicht genug ausgebildet, wenigstens nicht für diese Art Musik. Einige kleine französische Arien sang er indess ausgezeichnet schön, und fand damit vielen Beyfall. Zu bewundern war, dass er auch französische kleine Romanzen in einer angenehmen Manier sang, und hiebey seine starke Stimme so sehr zu mässigen wusste, dass man den Schreier gar nicht wieder erkennen konnte. Ein Chor von dreyssig bis vierzig Stimmen, gleich der seinigen, müsste eine ungeheure Wirkung machen. Weil Hr. la Vigne gewohnt ist, in Paris in einem grossen Lokale zu singen, so mochte es ihm allerdings schwer werden, seine Stimme dem hiesigen kleinen französischen Theater anzupassen. Seine Concerte wurden stark besucht.

Mad. Bulgari gab verwichenen Sommer auch ein Concert im eben genannten Theater, missfiel aber gänzlich.

Mad. Borgondio traf am Ende des Sommers hier ein, und gab Concert in dem oben genannten Theater. Sie sang vier Stücke, wovon die drey ersten nur unbedeutend waren, im vierten aber, einer Arie von Nicolini, erhielt sie ungetheilten Beyfall. Ihre angenehme Altstimme und ihr einfacher, gefühlvoller Vortrag, sprechen zum Herzen. Einige Zeit nachher gab sie einige Scenen aus *Tancred*, welche aber der Erwartung nicht entsprachen. Sie ging von hier nach dem Haag, wo sie sich im verflossenen Winter aufgehalten hat.

Im letzten Winter war hier wieder viele Musik zu hören. Unsere stehenden Concerte Felix Meritis und Eruditio Musica bewährten auch diessmal ihren verdienten Ruf, und verschafften uns manchen herrlichen Genuss. Die Sinfonieen in Eruditio Musica wurden gut ausgeführt, doch hörten wir keine neuen, ausser einer von Krommer und einer von Fesca, welche beyde sehr wohl gefielen. Eine ältere von Fesca, hier noch nicht gegeben, sprach weniger an. Der Sopran-Gesang war durch Dem. Sessi wieder sehr gut besetzt; sie erhielt sich immer im vollen Besitze des ungetheiltesten Beyfalls, und das will in vierzig Concerten viel sagen. Auch Hr. Chiodi war wieder engagirt und sang mit Beyfall. Hr. Coeuriot aber konnte nur am Schluss des Winters einigemal in diesen Concerten auftreten, und zeigte sich auch nun wieder als einen gewandten Sänger. In Felix Meritis sangen zuweilen Dilettanten. Grössere Gesangstücke, welche für die Bildung des Geschmacks so fördernd sind, konnten leider nicht gegeben werden; die Damen Schirmer und Hofmeister und die Herren Neumüller und Gollmik vom deutschen Theater, sangen nur abgerissene Stücke aus Opern. Das Unternehmen, *die Schöpfung* von Haydn in italienischer Sprache zu geben, kam nicht zu Stande. Unsere Instrumental-Concertspieler behaupteten sich auch diessmal wieder ehrenvoll auf ihrem Platze, und verschafften dem Publikum manchen Genuss.

Von fremden Künstlern wurden wir wenig besucht. Die Herren Thomas und Soistmann, Waldhornisten aus der Kapelle des Grossherzogs von Darmstadt, liessen sich einigemale in Zwischenakten im deutschen Theater und in unsern

stehenden Concerten mit Beyfall hören. Sie zeigten grosse Fertigkeit und Sicherheit; ihr Vortrag würde aber merklich gewinnen, wenn sie mehr angenehmen, einfachen Gesang hören liessen, für welche das Horn mehr noch als manche andere Blasinstrumente geeignet ist.

Hr. Wild, Kammersänger des Grossherzogs, war uns eine sehr erfreuliche Erscheinung. Er gab verschiedene Gastrollen, und sein trefflicher, gebildeter Gesang gefiel allgemein. Mit seiner männlichen Tenorstimme trug er alle Partieen, nicht zu sehr ausgeschmückt und überladen, aber einfach und würdig vor: und das war es eben, wodurch er sehr gefiel. Im Murney zeichnete er sich besonders aus; der Don Juan wollte ihm aber nicht recht glücken. Die *Adelaide* von Beethoven sang er in Felix Meritis ganz vortrefflich schön, und bezauberte damit alle Hörer.

Hr. de Groot, Klarinettist, vorher in Frankfurt, jetzt hier im benachbarten Haag, gab ein Concert im französischen Theater, und erhielt wegen seines soliden, gebildeten Vortrags, wegen des schönen Tons, welchen er dem Instrumente entlockte, und der grossen Fertigkeit und Sicherheit, auch in den schwierigsten Stellen, allgemeinen Beyfall. Von grosser Wirkung ist die merkliche Abwechselung des Forte und Piano, die er ganz in seiner Gewalt hat. Wir wünschten sehr, auch unsere hiesigen Klarinettisten suchten davon mehr Gebrauch zu machen: ihr sonst so lobenswerther Vortrag würde dadurch noch sehr gewinnen.

Die hiesige deutsche Oper ward zu Ende des April einstweilen geschlossen; sie wird diesen Sommer ruhen, und im künftigen Herbst wieder anfangen. Die meisten Mitglieder, und auch Hr. Julius Miller, sind zu unserm Bedauern abgegangen. Hr. Miller liess uns vor einiger Zeit eine Scene aus einer von ihm componirten Oper, *Merope*, hören, welche grossen und verdienten Beyfall erhielt. Ist die ganze Oper eben so gut gearbeitet, so wird sie gewiss überall, wo sie gut gegeben werden kann, beyfällig aufgenommen werden. Die deutsche Oper hat uns manchen trefflichen Genuss gewährt. Möge auch die künftige Gesellschaft so beschaffen seyn, dass ihre Leistungen wenigstens nicht geringer ausfallen, und möge sie, würdig auf der Bahn ihrer Vorgänger fortwandeln.

Da die französische Oper, welche sich unter andern durch die Aufführung von Rossini's *Barbier von Sevilla* vortheilhaft ausgezeichnet hat, anfangs dieses Monats wieder nach dem Haag abgegangen ist, wo sie drey Monate bleiben wird, so wird die Musik in diesem Sommer hier gänzlich ruhen.

Mein voriger Bericht erwähnte eine neue Methode des Gesangunterrichts, *Melodist* genannt, durch welche die Schüler in kurzer Zeit viel weiter und sicherer fortrücken sollen, als auf dem gewöhnlichen Wege. Am Schlusse des vorigen Jahres wurde davon eine öffentliche Probe gegeben, welche aber nichts weniger als erfreulich ausfiel und gerade das Gegentheil von dem bewiess, was sie beweisen sollte. Die Schüler sangen sehr oft ganz unrein. Die ganze Methode läuft auf die sogenannte Transposition hinaus, wobey der Hauptton, gleichviel welcher, immer (hier Do) genannt wird. Dass die Sänger, auf diese Art gebildet, keine richtige musikalische Einsicht erlangen, und dass ihre musikalischen Kenntnisse, wenn sie nebenbey nicht ein Instrument, z. B. das Pianoforte spielen, sehr dunkel und verworren bleiben müssen, ist einleuchtend. Bleibt der Gesang im Hauptton, so mag diese Methode gut seyn; kommen aber viele und schnelle Ausweichungen, so muss es um das sichere Treffen schlecht stehen.

Hr. Winkel, der Erfinder oder Miterfinder des Mälzelschen Metronomen, (denn man sagt, Hr. Mälzel habe sich bey seinem Hierseyn mit Hrn. Winkel dahin verglichen, dass ihm die Eintheilung desselben, so wie sie jetzt ist, zukomme) hat hier im verflossenen Winter ein mechanisch musikalisches Werk producirt, welches durch eine ganz neue Erfindung die Aufmerksamkeit und Bewunderung der Kenner auf sich zog. Die innere Einrichtung des Werks scheint der einer musikalischen Spieluhr zu gleichen; doch hat es den grössern Umfang von C bis etwa zum viergestrichenen c, also fünf Octaven; es ist übrigens nicht so gross als Mälzels Panharmonicon; es spielt gewöhnliche Musikstücke, z. B. die Ouverture *der Zauberflöte*, ein Notturno von Spohr mit türkischer Musik, die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles u. m. a. ausgezeichnet richtig. Die eigentliche Erfindung aber, welche dieses Instrument vor andern ähnlichen auszeichnet, ist diese, dass es gewissermassen willkührlich phantasiert. Es spielte nämlich einen Marsch und veränderte diesen bis ins Un-

endliche, jedesmal auf eine ganz verschiedene Weise, die der Erfinder selbst nie vorher bestimmen konnte. Das ist doch wirklich eine bis ins Unbegreifliche getriebene Mechanik. Die hiesigen Mechaniker haben sich hieran bis jetzt vergeblich die Köpfe zerbrochen; denn der Erfinder hält die Sache weislich geheim. Der Name Componion, welchen er dem Instrumente gegeben, ist jedoch nicht gut gewählt.

An Hrn. Graff, unserm ersten Violoncellisten, welcher im Herbste des vorigen Jahres starb, haben wir einen sehr würdigen Künstler verloren. Er war als ein redlicher Mann, als ein treuer Freund seiner Freunde, als ein geschickter Concertspieler und Accompagnist auf seinem Instrumente und auch als ein kenntnissreicher und fleissiger Lehrer sehr achtungswerth. Wie viel unsere Musik an ihm verloren hat, war auch in unsern Winter-Concerten zu bemerken. Der Tod seiner Gattin, welche ungefähr ein Jahr vor ihm starb, beugte ihn tief, und wurde wohl mit eine Ursache seines frühen Todes. Er hat mehreres für sein Instrument geschrieben, und darunter Einiges, das, wenn er es hätte vollenden können, ihm viel Ehre gemacht haben würde.

Bremen, im April. Die rühmlich bekannte Sängerin, Dem. Mariane Kainz aus Prag, die schon in Wien, Berlin und Hamburg ausgezeichneten Beyfall gefunden hat, hat sich in Bremen nunmehr auf längere Zeit fixirt, wodurch unsere Oper sich schnell wieder belebt hat, so dass bereits mehrere neue Mitglieder engagirt oder zu Debütrollen eingeladen werden können. H. August Röckel, Lehrer der Dem. Kainz und Begleiter derselben auf ihren Kunstreisen, hat seit Mitte März die Direction der hiesigen Bühne in Verbindung mit dem bisherigen Director, Hrn. Pichler, übernommen. Schon ist ein dreymonatliches Abonnement von 40 Vorstellungen seit dem 15ten April schnell zu Stande gekommen, nach dessen Ablauf sich das ganze Opern-Personal zu Ende Juny nach Pyrmont begeben wird. Nach dem Aufenthalte in Pyrmont ist es seine Absicht, nach Bremen zurückzukehren und hier ein zehnmonatliches Abonnement vom September bis Juny zu veranstalten. Man zweifelt nicht, dass es zu Stande kommen werde: denn noch fortdauernd findet Dem. Kainz hier ausserordentlichen Beyfall. Hr. Devrient, Neffe des berühmten Schauspielers in Berlin, ist hier als Tenorist engagirt und gefällt; der Bassist Hr. Meixner aus Leipzig, ebenfalls. Der Tenorist Hr. Cornet aus Braunschweig wird hier nächstens in Gastrollen auftreten. *Così fan tutte*, *die Italienerin in Algier*, und *der Freyschutz* sollen hier nun bald (zum erstenmal) auf die Bühne kommen. Frau von d. Klingen gefällt als Preciosa ungemein. Am Palmsonntage wurde Haydns *Schöpfung*, worin auch Dem. Kainz mitsang, im Schauspielhause, und am Charfreytage Grauns *Tod Jesu* von der Singakademie unter Riem's Leitung im Dome, beydes vortrefflich aufgeführt. Nach Hrn. Ochernal's viertem Abonnements-Concerte, worin er mit seltener Praecision ein Pianoforte-Concert von Mozart vortrug, folgte noch ein Extraconcert zum Besten seines Sohnes, worin letzterer ein neues Violinconcert von Maurer und ein Potpourri von A. Romberg mit vielem Beyfall spielte, und Dem. Kainz unter andern die beliebten schweren Rode'schen Variationen der Catalani so schön sang, dass unter stürmischem Applaus ein Da Capo erfolgte. Früherhin sang sie das bekannte: *La placida campagna* mit gleicher Anmuth. Die zehn Unions-Concerte, die sehr besucht waren, und worin das Spiel und der Gesang mehrerer Dilettanten und Künstler rühmliche Erwähnung verdient, auch die Direction des Ganzen sehr thätig ist, sind am 30sten März unter andern mit Beethovens Ouverture zum *Egmont* und Pastoral-Sinfonie beschlossen worden.

Ueber die Musik in Calcutta *).

In Calcutta ist nur ein Theater, welches der Stadt gehört und sehr gross ist. Es ist jetzt an den Colonel Young und Dr. Wilson verpachtet. Jeden Freytag werden hier des Abends von 7 bis 12 Uhr Opern gegeben, die jedoch nicht eigentliche Opern, sondern eine Art Liederspiele sind, welche nur dort bekannte englische, irländische und schottische Volkslieder ent-

*) Diese Notizen verdanken wir dem schon seit mehreren Jahren in Calcutta lebenden Hrn. Musikdirector K. Mar, einem Bruder des rühmlich bekannten Componisten in Copenhagen. *d. Red.*

halten. In den Zwischenakten, während welcher der Vorhang aufgezogen bleibt, werden grosse Symphonieen, Concerte u. s. w. von dem Orchester-Personale ausgeführt. Ganze Concerte finden im Theater nicht Statt. Will ein Virtuos sich hören lassen und ein Concert geben, so geschieht es in Townhall, einem Gebäude, welches zu den öffentlichen Bällen bestimmt ist.

Das Theater hat nur eine Etage Logen, welche nicht gesperrt sind, und wozu der Eintritt theurer als zu den übrigen Plätzen ist. Dieser Theil des Theaters ist sehr brillant erleuchtet, und die Erleuchtung dauert den ganzen Abend hindurch, ohne während des Spieles eingestellt oder vermindert zu werden.

Das Orchester ist, ausser den Violinen, mit 1 Bratsche, 2 Violoncellen, (keinen Contrabässen) 2 Fagotten, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken besetzt, und wird von Delmar, dem ersten Violinspieler, dirigirt, der auch öfters zwischen den Akten der Oper Solos spielt. Neuerlich ist ein Virtuos auf der Violine, Hr. Scheitelberger, aus Madras, in Calcutta angekommen.

Unter den Schauspielern zeichnen sich Hr. Dr. Wilson (einer der Unternehmer des Theaters) und Hr. Bianchi-Lacy aus; unter den Schauspielerinnen und Sängerinnen die Mistriss Bianchi-Lacy, Cooke, Kelly und Miss Williams.

In der Stadt ist nur eine Musikhandlung, die des Hrn. Greenwallers. Uebrigens gehen täglich die Schwarzen, welche alle Musik, ohne Ausnahme oder Wahl, auf den Auctionen erstehen, in den Häusern herum und bieten Musik zum Verkauf aus. Die Pianofortes, welche man hier findet, sind fast durchgängig von Broadwood oder von Clementi et Comp.

Man spielt hier viel Quartett, und am liebsten Compositionen von J. Haydn. Kirchenmusiken giebt es hier gar nicht. Der Choralgesang wird mit der Orgel begleitet. Concerte von fremden Virtuosen, besonders von Engländern, sind hier nicht selten. Das Concertbillet kostet 16 Rupees. Ist der Concertgeber gut empfohlen, so werden leicht vier bis sechs Concerte für ihn subscribirt. Das Concert, welches Hr. Musikdirector Kuhlau vor seiner Abreise nach Europa hier gab *), brachte ihm eine Einnahme von 4500 Rupees. Die bessern Musiklehrer werden mit 8 bis 16 Rupees für die Stunde honorirt.

*) Von diesem Concerte sagt die Calcuttaer Zeitung Folgendes: Das Bassethorn-Concert des Hrn. Kuhlau war eine sehr gehaltvolle Arbeit, und es viel wir wissen, von ihm selbst für diese war erst in der neuesten Zeit eingeführte Instrument geschrieben, welches die höhern zarte Töne der Klarinette an den tiefern Tönen der Hoorn verbindet. Die Ausführung des Concertes auf diesem schwierigen Instrumente war so vollkommen, dass es gewiss den Beyfall der strengsten Auditoriums in Europa gewonnen haben würde. Die Leistungen des nemlichen Sohnes des Hrn. Kuhlau auf drey verschiedenen Instrumenten nach einander, auf der Violine, der Flöte und dem Pianoforte, waren, in Betracht seines zarten Alters, bewundernswerth, und zeugten zugleich von den glücklichen Anlagen des Knaben und von der Einsicht und dem Eifer des Vaters in der Ausbildung dieses hoffnungsvollen Talentes.

Nekrolog.

Giovanni Cantù.

Dieser treffliche Sänger, die Zierde der italienischen Oper in Dresden, bey welcher er als erster Tenorist angestellt war, und der Liebling des musikalischen Publikums, das ihm so manchen herrlichen Kunstgenuss verdankte, hat früh seine rühmliche Laufbahn beschlossen. Er starb am 9ten May dieses Jahres im kaum angetretenen 24sten Jahre seines Alters.

Er war aus Mayland gebürtig und im Gesang ein Zögling des Hrn. Gentili. Vor ohngefähr drey Jahren begann er in Dresden zuerst seine theatralische Laufbahn. Seine Fortschritte im Gesang und im Spiel waren bewundernswürdig. Die Natur hatte ihn mit allen, einem Bühnenkünstler wünschenswürdigen Vorzügen im reichsten Masse begabt, mit einer wohlgebildeten Gestalt und einnehmenden Gesichtsbildung, und mit einer trefflichen starken, vollen, umfangreichen Stimme, die schon an sich, besonders wenn er sie in ihrer natürlichen Weichheit hören liess, alle Hörer entzückte. Seine sichere Herrschaft über diese schöne Stimme, die bewundernswürdige Leichtigkeit und der gute Geschmack, welche er in jeder Lage derselben, bey den Manieren und Verzierungen des Gesanges bewies, und seine

deutliche Aussprache zeugten von der besten Schule, und von seinem ernsten Studium und rühmlichen Streben nach Vollkommenheit. Mit diesen seltenen Vorzügen verband er einen liebenswürdigen Charakter, eine Bescheidenheit und Uneigennützigkeit, die ihm auch als Menschen allgemeine Achtung und Theilnahme gewannen. Er war schon jetzt unstreitig einer der ersten Tenorsänger unserer Zeit. Welche hohe Vollkommenheit hätte dieser seltene Mensch noch erreichen können! Die Theilnahme an seinem frühen Schicksale war allgemein und sein Andenken wird noch lange hier fortleben.

Miscellen.

Der Discant war vor Zeiten eine Art Contrapunkt, der nicht in Noten ausgedrückt wurde, und den die obern Stimmen ohne Vorbereitung nach dem von Bass und Tenor angegebenen Grundakkorde absangen; man kann sich leicht denken, in welchem langsamen Zeitmaasse die damaligen Gesänge aufgeführt wurden und wie einfach sie waren. Johann von Muris schleudert Feuer und Flammen gegen die Geschmackverderber seiner Zeit, die aus Unwissenheit die Harmonie verhunzten und beschliesst seine Diatribe mit folgenden auch jetzt noch oft anwendbaren Worten: Mihi non congruis, mihi adversarius, scandalum mihi es; o utinam taceres! non concordas, sed deliras et discordas. (Du sagst mir nicht zu, du bis mir ein Feind, ein Aergernis; o schwiegest du! du stimmst nicht, sondern faselst und verstimmst!) Es ist noch nicht so gar lange, dass man darauf verfallen ist, die Melodie als Leiterin des Ganzen anzuerkennen; die ältern Componisten leiteten alles von der Harmonie ab.

Vor Zeiten sah man es als einen Fehler an, wenn man zwey Terzen auf einander folgen liess, wenn man von der kleinen Terz zur Octave ohne Vorbereitung stieg u. s. w. und dennoch beleidigen die Werke älterer Tonsetzer oft durch Härten unsere Ohren, so wie die vielfach flüchtigen Arbeiten der Neuern uns durch Fehler und Gehaltlosigkeit anekeln. Das Genie darf sich Kühnheiten erlauben, die Mittelmässigkeit muss die Regel ehren. Beethoven sündigt nicht, wohl aber dessen Nachahmer. Ueberhaupt ist das Ohr der oberste musikalische Stuhlrichter, der alle harmonischen Processe entscheidet; Gemüth und Phantasie sprechen dagegen über Tod oder Leben der Schöpfungen, und die mathematischen Tonsetzer mögen grübeln, wie sie wollen, sie bringen es doch nicht heraus. Ein solcher Aristarch, durch veraltete Leistungen und schelen Neid fast berühmt, der mir eben eine begangene Sünde verwiess, fügte seiner Belehrung bey: einen Fehler dieser Art hätte sogar Mozart nicht gemacht!! Dieser Ausdruck schreckte mich, ich floh und kam nicht wieder.

Durch geregelte Kühnheit und schöpferische Erfindungsgabe gelang es dem Italiener, Johann Lulli, sich auf den Gipfel des musikalischen Parnasses in Frankreich zu schwingen und die Oper, die noch in der Wiege lag, dem Jünglingsalter zuzuführen. Er schrieb neunzehn grosse Opern, die noch jetzt als Seltenheiten die Aufmerksamkeit des Kunstkenners verdienen und wurde vom Dichter Quinault, der ihm die Stoffe dazu lieferte, herrlich unterstützt. Er starb zu Paris 1687 an den Folgen einer Quetschung am Fusse, die er sich beym Taktschlagen mit dem Stocke gemacht. Als man ihm verkündete, dass Lebensgefahr da war, übergab er seinem Beichtvater sein letztes Werk: *Achilles und Polyxena*, was der Geistliche, dem, nach den damaligen Vorurtheilen, Arbeiten dieser Art ein Gräuel waren, einige Tage darauf wirklich verbrannte. Ein Fürst, der Lulli später besuchte und ihn weniger leidend fand, machte ihm Vorwürfe darüber. Wie, Batista, sagte er, Du hast deine Oper verbrannt? du warst wohl ein Narr, einem schwärmerischen Jansenisten Glauben beyzumessen und eine so schöne Musik zu vertilgen. Still, still, gnädigster Herr, erwiederte der Kranke leise, ich wusste, was ich that; ich habe noch eine Abschrift davon. Doch bald darauf wurden die Schmerzen wieder heftiger; von Schrecknissen umgeben, von Gewissensbissen gequält, band sich Lulli einen Strick um den Hals, that öffentliche Abbitte und sang mit Thränen in den Augen Sterben musst du, Sünder u. s. w. So endete

ein Künstler, der auch im Umgange äusserst liebenswürdig war, obgleich seine Scherze die guten Sitten oft beleidigten.

Orlando Lasso war der berühmteste Tonkünstler des sechszehnten Jahrhunderts; von ihm sagt ein schlechter Dichter:

Hic ille Orlandus lassum qui recreat orbem.

Ein anderer Reimschmid setzte ihm folgende sonderbare Grabschrift:

Dilant hab' ich als Kind gesungen,
Als Knabe weint' ich nach dem Alt;
Dem Mann ist der Tenor gelungen,
In Tiefen jetzt die Stimm' verhallt.
Leb', Wandrer, Gott dem Herrn sey Lob
[illegible] Buss mein Thun, die Seele bey Christ.

Warum erfreuet die Musik den Menschen? Warum heilt sie Krankheiten, giebt dem Müden neue Kraft? ist es das Gefühl der Ordnung, des Rhythmus, welche in den musikalischen Schöpfungen herrschen, das dieses Vergnügen hervorbringt? ist es blosser Genuss des Ohres, das an Wohllaut sich erlabt? zum Theile gewiss. Ist es die Freude, Dissonanzen entwickeln und auflösen zu sehen, den Gedanken des Componisten im Voraus zu errathen, welche den Kenner entzückt? sie trägt auch das Ihrige bey. Aber die Haupteffekte der Tonkunst sind magnetisch: unser Ich besteht aus zarten Fibern, welche von den Tönen in Bewegung gesetzt werden und nach Beschaffenheit der Individuen verschieden vibriren. Darum gefällt dasselbe Tonstück nicht allen, darum ist das Vergnügen grösser, je seltener man es geniesst, je reizbarer die Nerven sind. Musik ist die Kunst der Jugend, sie geht unter, wo man sie zu emsig pflegt: die Fibern werden straff, die Rührung verschwindet, am Ende steht statt des gluhenden Bewunderers der kalte Kunstrichter da und grübelt, wo er empfinden soll. Die jetzige Tendenz nach Virtuosität muss die Musik selbst aus ihrem Heiligthum verdrängen.

Die Musik ist die Kunst der Jugend: als Knabe soll man bereits Beyfall erhalten und das Publikum entzückt haben. Der Tonsetzer, dessen Arbeiten nicht schon in seinem ersten Jünglingsalter Theilnahme gefunden haben, derjenige, der erst bey reifern Jahren sich auf die Bahn wagt, kennt die ewigen Muster zu gut, um an sich selbst grosses Wohlgefallen finden zu können, um an sein eigenes Talent zu glauben; er ist mit dem Publikum, mit dem Werthe des gewöhnlichen Beyfalles zu vertraut, um zu sehr darnach zu geizen; ihm fehlt folglich der Stachel, der zum Höchsten spornt; er kann sich Geld machen und Cours habende Pieçen schreiben, ein grosser Meister wird selten aus ihm.

F. v. L.

Kurze Anzeige.

Brulant d'Amour, ou le vaillant troubadour, Fantaisie avec Variations pour Flûte et Pianoforte, comp. par Charl. N. Weiss. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die Fantaisie ist nur eine Einleitung gewöhnlicher Art. Die Variationen sind nur für die Flöte von Bedeutung; aber auch, in Hinsicht auf Technisches und Instructives, von beträchtlicher. Man erkennet leicht einen Verf., der selbst ein ausgezeichneter Flötist seyn muss, und besonders auch mit den modernsten Figuren, Bravoursätzen und Vortragsnoten der schwersten und neuesten Concerte bekannt ist. An solchen findet sich hier vieles und in vieler Mannichfaltigkeit. An diesen fleissig zu studiren, ist geübten Flötisten mit Grund anzurathen. Zu diesem Behuf hat auch der Verf. die Bezeichnung des Vortrags, in zweifelhaften Stellen die Applicatur, und überhaupt beygesetzt, was dienlich ist. Der Variationen sind sieben; die sechste ist aber so eingerichtet, dass sie einen genugenden Schluss für das Ganze abgeben kann, indem die siebente, und vor ihr das Thema marschmässig, für eine Terzflöte geschrieben ist, die nicht jeder zur Hand oder geübt hat. Man siehet auch daraus, wie überhaupt, dass der Verf. Bedachtsamkeit und Sorgfalt angewendet hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny. N°. 25. 1822.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des May. Den 9ten gab Hr. Concertmeister Möser ein Concert. Man darf nur den Meister nennen, um den grossen Genuss zu kennen, den er — den jedoch nicht zu zahlreichen Zuhörern — verschaffte. Die höchst reinen Doppelgriffe in Passagen, der runde und volle Triller, die geschmackvollen Cadenzen, das meisterhafte Staccato etc. erregten auch diessmal allgemeine Bewunderung. Er trug ein Violinconcert von Viotti, in die Tonart H dur umgesetzt, mit dem schönen Adagio in Fis dur, und mit dem zweyten königlichen Concertmeister, Hrn. Seidler, das beliebte Doppelconcert für zwey Violinen von Dupuy vor.

Den 13ten veranstalteten die Gebrüder Bliesener für Hrn. Carl Ebert, Schüler des Hrn. A. F. Bliesener, ein Concert, in welchem der brave junge Mann, der sich eine vorzügliche Kunstgeschicklichkeit erworben, und seinen erblindeten armen Vater zu ernähren und zu pflegen hat, eine Introduction und Variationen von C. Bärmann und ein Concert von Iwan Müller auf der Klarinette mit Beyfall vortrug.

Bey Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Alexandrine mit dem Erbgrossherzog von Mecklenburg-Schwerin ward am 27sten Juny zum erstenmal gegeben und am 30sten wiederholt: *Nurmahal* oder *das Rosenfest* von Caschmir, lyrisches Drama in zwey Abtheilungen, mit Ballets; Musik von Spontini. Das Drama ist nach dem englischen Gedicht *Lalla Rukh* des Th. Moore von Hrn. Herklots bearbeitet, und daher dem Inhalt nach auch deutschen Lesern der schönen Uebersetzung dieses Romans von dem hiesigen Bibliothekar Spieker bekannt. Trotz der wenigen Handlung und der nicht zu läugnenden Längen, die schon bey der Wiederholung Abkürzungen nothwendig machten, entzückte das Drama die in der schönsten Jahreszeit überzahlreich einströmenden Zuhörer. Die ausserordentliche Pracht des Costumes, die schönen Dekorationen (der Garten des kaiserlichen Palastes, die Aussicht auf das Thal von Caschmir und der Prachtsaal im Schalima, oder kaiserl. Palast, nach den Zeichnungen des geheimen Oberbaurath Schinkel, von den Herren Köhler, Gerst und C. Gropius ausgeführt) und die schönen Ballets, in denen die Solotänze von den Damen Lemière, Lequine, Gern, Gemmel, Habermann, Hoguet-Vestris Rönisch, Lampery, Riebe und den Herren Hoguet, Telle, Hagemeister und Richter ausgeführ wurden, stehen allerdings einen Theil des grossen Beyfalls an sich. Aber ausgezeichnet schön war auch die herrliche Darstellung der gehaltreichen Musik und der Gesänge und Chöre. Hr. Bader gab den mongolischen Kaiser Dschehangir, Mad. Seidler seine Gemahlin Nurmahal, Hr. Devrient der jüngere seinen Vertrauten Bahar, Mad. Schulz Bahars Schwester Zelia, Mad. Milder die Zauberin Namuna, Hr. Blume den Vater Nurmahals, Atar, entthronten Beherrscher Caschmirs, Dem. Joh. Eunike den Genius des Quells Dschindara. Sie sehen, die ersten Künstler standen ihren Rollen vor, und schwer lässt sich einem oder einer die Palme geben, denn jeder stand an seiner Stelle und führte das Ganze meisterhaft aus. Ueber die Musik nach zwey Vorstellungen umständlich und entscheidend urtheilen zu wollen, wäre anmassend; Spontini's Musik lässt sich erst nach mehrfachem Anhören gründlich beurtheilen. Daher begnüge ich mich, hier nur diejenigen Stücke zu nennen, die bey der zweyten Vorstellung allgemeinen Beyfall erhielten: Ouverture, die bey der Probe prima vista ausgezeichnet schön und ohne eine Wiederholung

nöthig zu haben, gespielt wurde; Zelias Arie: Welch' Gefühl durchströmt mein Wesen etc. und ihr Duett mit Dschehangir: Hat der Lenz, wenn er hold erwacht etc.; Nurmahals Arie: Verzweifelnd, versagend etc. und die Scene mit Atar: Wer ist der Kühne etc., und im zweyten Akte Nurmahals Arie: Ich fühl' im liebenden Herzen etc.; Namunas Gesänge: Halte Maass, den Gram zu nähren etc., und: Hell, unberührt von Schande etc., so wie ihr Wechselgesang mit Nurmahal: Pflücke die Blumen etc.; des Genius Gesang: Mich lockt duft'ger Mondblumen Kranz etc., Nurmahals Gesänge: Rieselt Bäche, sprudelt Quellen etc. und: O Herr lass Gnade etc. Ein Theil der Musikstücke in der Oper ist aus dem vorjährigen Festspiel *Lalla Rukh* beybehalten, aus dem Hr. Spontini selbst einen Klavierauszug in der hiesigen Schlesingerschen Handlung besorgt hat, z. B. der Marsch, die Romanzen der Nurmahal und Peri, die Tänze.

Von fremden Künstlern traten in diesem Monat wiederholentlich auf die in dem vorigen Bericht schon genannten Herr Wehrstädt von Braunschweig und Hr. Meaubert von Neustrelitz. Jener gab am 3ten den Grafen Ubaldo in Paers *Camilla* und den 7ten den Grafen Almaviva in Mozart's *Hochzeit des Figaro*. In der ersten Rolle gefielen seine Arie: Schöpferin sanfter Triebe etc., das Duett mit Camilla (Mad. Schulz): Nein du hast mich nie geliebet etc. und das Quartett mit Loredano (Hrn. Bader), Lisnio (Hrn. Weixmann) und Jennaro (Hrn. Wiedemann): Theurer Onkel, welch' Geschick etc. vorzüglich; ausserdem gewannen viel Beyfall Colas (Hrn. Wauer) Arie: Dich Heymath wiedersehen etc.; Loredanos Arie: Du trägst o sanfte Seele etc.; Loredanos und Colas Duett: Nun mach geh vorwärts etc.; Camillas Scene: Dich soll ich sehen, geliebter Sohn etc. und: Vorüber ist der Abend etc. Hr. Meaubert ist am 10ten noch einmal als Hans Plattkopf im *Unsichtbaren* aufgetreten, von dem schon früher berichtet worden. Mit dem ausgezeichnetsten Beyfall aller Verehrer der Schönheit ward, wie im vorigen Jahre, Mad. Neumann vom grossherzoglichen Theater zu Carlsruhe aufgenommen. Von ihren Darstellungen im Schauspiel kann hier natürlich nicht die Rede seyn. Aber auch als Sängerin debutirt sie, und am 8ten und 11ten trat sie als Preciosa in Wolfs Schauspiel dieses Namens, am 19ten als Zerline in Mozart's *Don Juan* und am 21sten als Fanchon in Himmels Operette dieses Namens auf. Sie hat eine leichte, klare, angenehme, nur zuweilen unreine Bruststimme; aber ihre natürliche Grazie und liebliche Naivität verleiht ihren Darstellungen und ihrer angenehmen Persönlichkeit einen allgemein anziehenden Reiz.

Von Zwischenspielen dieses Monats kann nur das von Nisle componirte und Hrn. Julius und Carl Schunke am 31sten geblasene Adagio und Polonaise für zwey Waldhörner ausgezeichnet werden.

Berlin wird in diesem Jahre noch ein drittes am Volkstheater, erhalten, da Hr. Cerf die Erlaubniss zur Errichtung des Königstädtertheaters vom König erhalten hat. Er lässt es in seinem schönen Hause am Alexanderplatz erbauen. Der Director desselben ist aber noch nicht ernannt.

Diessjährige Concerte der Philharmonischen Gesellschaft in London.

London, am 30sten April. Seit der Stiftung dieser auch im Auslande berühmten Anstalt im Jahr 1810, hat sie ihre alljährlichen acht Concerte wohl nie unter ungünstigern Umständen und mit minderer Aussicht auf einen erwünschten Erfolg begonnen, als eben dieses Jahr. Schon die Wahl der Directoren, von denen im Grunde alles abhängt, liess wenigstens nicht das Vorzüglichste erwarten. Sonst pflegten deren immer zwölf zu seyn; diesmal haben wir uns mit sieben begnügen müssen: Dance, Horsley, Kramer, Latour, Potter und die beyden (Brüder) Smart, deren Namen, mit geringer Ausnahme, hier zu Lande eben so unberühmt, als auswärts unbekannt sind. Dance, ein lieber Alter und vieljähriger Lehrer auf dem Pianoforte, hat das Reich der Töne während seines langen Lebens nur mit einigen Uebungsstücken (Exercices for the Pianoforte) bereichert, welche recht tüchtig gearbeitet seyn sollen und bereits die vierte Auflage erlebt haben. Ausserdem ist Dance auch deshalb nennenswerth, dass er einer der Stifter und thätigsten Beförderer dieser Philharmonischen Gesellschaft war. Horsley, ebenfalls ein Klaviermeister, aus jener alten Schule, welcher Arne, Boyce, Callcott und mehrere andere englische Tonsetzer für den Gesang geläufiger sind, als Mozart, Haydn

und Beethoven. Auch Er macht nicht die mindesten Ansprüche auf Unsterblichkeit. Am glücklichsten ist er noch in Zusammensetzung (denn wie könnte ich's mit gutem Gewissen anders benennen?) der ächt englischen Gesangstücke, *Catches und Glees* genannt. Kramer aus Hannover, und nicht zu verwechseln mit unserm berühmten Johann Baptist Cramer aus Manheim, nimmt in der ausländigen Reihe unserer Landsleute, welche hier ihr Glück gemacht, einen sehr ehrenvollen Platz ein. Er ist das Haupt bey unsers Königs vortrefflicher Bande (master of the King's band), und es ist allbekannt, dass er bey Seiner Majestät nicht nur wegen seiner Meisterschaft auf der Klarinette, sondern auch wegen seiner vielfachen, gründlichen Kenntnisse hoch angeschrieben steht. Jetzt, da der König die eingebornen Künstler so sehr vorzieht, und die fremden sämmtlich von sich entfernt, welches so weit geht, dass er in seinen Privatconcerten, worin freylich der Gesang, und namentlich Catches und Glees, wegen seiner besondern Vorliebe dafür vorwalten, nicht einmal einen Cramer, Kalkbrenner oder Ries, sondern den sehr mittelmässigen Bishop am Pianoforte hat, ist jenes Glück für Kramer um so schmeichelhafter. — Latour, ein geborner Franzose, und wie er sich selbst nennt: Pianist to His Majesty the King, ist ein unermüdlicher Arbeiter unten am Fusse des musikalischen Parnasses, ein alle Zeit fertiger Variationen-Fabrikant, leicht, lieblich, aber seicht und oberflächlich, wie ein Franzose nur immer seyn kann. Dass seine Machwerke, nachdem wir uns hier daran übersättigt, nun auch in Deutschland nachgestochen werden, ist wahrlich nicht die beste Vorbedeutung für das Fortschreiten der Kunst. — Von Potter, dem fünften Director weiter unten. Von den Gebrüdern Smart ist Georg, der Ritter, am berühmtesten. Bey den meisten grossen öffentlichen Musikvorstellungen ist er der Hauptanordner und Director; wozu er sich auch wegen seiner durch lange Erfahrung erworbenen praktischen Kenntnisse recht gut passt. Wie er aber zu dem Ritterschlage gekommen, ist mir nicht bekannt. Unser vortrefflicher Organist Samuel Wesley, bekannt durch seine unbegränzte Verehrung für den grossen Sebastian Bach, vermuthet, „that he must have been knighted on the score of his merit, it certainly could not have been on the merit of his score", welches gewiss eben so witzig als wahr ist, sich aber wegen des Wortspiels in score nicht übersetzen lässt. — Ein weit grösseres Uebel schien aber unsern diesjährigen Concerten der ärgerliche Streit zu drohen, welcher kurz vor Anfang derselben zwischen den Directoren, und Mori und Spagnoletti entstand. In dem ungeheuern London, welches mehr Einwohner zählt, als ganz Norwegen mit Island Bewohner, giebt es nur zwey Leute, die eben genannten, welche mit Anstand in einem öffentlichen Concerte die erste Stimme bey einem Violinquartett übernehmen können. Diess wissen sie leider eben so gut, als die Menge, und sie spannten darnach ihre Forderungen. Was Spohr, Kiesewetter und andere Ausländer bekommen hatten, das verlangten sie auch. Da dieses nun ungefähr 500 Dukaten beträgt, sie aber für die acht Concerte, alles zusammengenommen, sonst nicht einmal 200 bekamen, so stand leicht zu erwarten, dass die Directoren, ehe sie ein so unerhörtes Ansuchen genehmigten, erst zu andern Mitteln greiffen würden. Sie wandten sich daher in aller Schnelle an Mayseder in Wien, an Baillot und Lafont in Paris, an Paganini in Mayland, und zuletzt, da ein unglückliches Zusammentreffen von Umständen es allen diesen unmöglich machte, ihrer lockenden Forderung Gehör zu leisten, an Kiesewetter in Hannover. Da dieser vortreffliche Künstler nun voriges Jahr zu demselben Behuf hierher verschrieben wurde, so war diese Auszeichnung für ihn um so schmeichelhafter. Es war eine Ehre, gleich der, wenn in der City ein Bürger zweymal nach einander zum Lord Major gewählt wird. Seine Ankunft konnte aber nicht zeitig genug geschehen, um zu verhindern, dass Mori und Spagnoletti nicht den grössten Theil ihrer Forderungen erhielten. Die Directoren mussten förmlich zu Kreutz kriechen; denn ohne diese beyden Violinen — was für ein klägliches Concert? Dieses so hochberühmte Orchester, was ist es, wenn Mori, Spagnoletti, Lindley, Dragonetti und die Griesbache fehlen? Ja, als noch Viotti, Salomo, Vaccari, Weichsel, F. Cramer und Baillot mit ihren Schülern, alle im besten Einverständniss und aus reiner Liebe zur Sache daran Theil nahmen, da war's etwas Anderes.

Die Philharmonische Gesellschaft hat, wie unsere Staatsverfassung und wie so manche andere zeitliche Einrichtung, viel von ihrer ur-

Klasse werfe, wird man mir wohl zutrauen. Wann nur einem wahren Künstler, der sich auf irgend eine Art auszeichnet, nicht immer ein ganzer Trofs Affen nachhuckte. Alles was jezt sich der Tonkunst widmet, will vor allem, Klavierspieler, will Virtuose werden. *Künsteley*, nicht *Kunst*, ist jezt das Ziel, wornach man ringt. Man lasse sich das Schellengetön, das von Studien, Harmonie, Systemen u. s. w. von dort und daher ertönt, nicht irren. Auch die Harmonie mufs sich jezt zur Puppe, mit dem mancher musikalische Schriftsteller sein lächerlich-ernsthaftes Spiel treibt, gebrauchen lassen, auch an der Theorie wird gekünstelt. Das kommt auf Eins hinaus, führt mich aber zu weit von meinen Zetteln ab.

Der einzige Nutzen, der aus den Bravourkonzerten für *Kunstler* entspringen mochte, müfste der seyn: dafs sie zur Nacheiferung in Hinsicht auf das Studium des Gesanges, und der Instrumente reizten, nachahmungswürdige Vorbilder dem jungen Künstler darstellten, und die Bildung desselben beförderten. Bekanntlich braucht die Tonkunst zur Darstellung ihrer Werke, Hände, Lungen, Kehlen. Es fragt sich nur: ob Modevirtuosen die Künstler sind, die zur Darstellung grofser bedeutender Werke der Tonkunst taugen? Es soll nicht immer der Fall seyn, und die Kunst würde auf diesem Wege wenig Gewinn ziehen. Und überdies ahmt der junge, oder mehrere Stufen tiefer stehende Tonkünstler, nicht immer das — oft wenige — Wahre, Grofse der Virtuosen nach, sondern fast gewöhnlich nur das, was am meisten glänzt und laut bewundert wird, ohne empfunden zu werden, und werden zu können. Es ist aber nicht alles Gold was glänzt; und glänzende Zahlpfennige mit launigem Gepräge in den Schatzkasten zu legen, wäre das Gewinn?

Die Kunst würde Gewinn aus den Virtuosenkonzerten ziehen, wenn diese den Geschmack berichtigten, veredelten, den Sinn für die Kunst verfeinerten, und Verlangen nach ganzen Werken, nicht nach Bruchstücken erweckten. Allein ich befürchte gegentheilige Wirkung von solchen Konzerten; ich befürchte, sie verderben vielmehr den Geschmack, verwöhnen den Sinn für grofse Musik, schärfen ihn für Künsteley und verstumpfen ihn für Kunst; sie unterhalten die Begierde nach Neuigkeiten, zum Hüpfen und Springen von einem Gegenstand auf den andern. Sie erzeugen und nähren einen Hang zur Kunstrichterey beym grofsen Theil, der nur geniefsen sollte. Sie geben oft Gelegenheit zu Ungerechtigkeiten entweder gegen einheimische Virtuosen, oder gegen solche Künstler, die sich nicht der Virtuosität, sondern der Kunst bestimmten. Selbst die Virtuosen sehen nicht selten mit einem souverainen Blick auf die Nichtvirtuosen herab, und verleiten, durch ihre angemafste Autorität, das unmündige Publikum zur Geringschätzung manches würdigen Tonkünstlers, sey er Sänger oder Instrumentist, der vom unbestochenen Kenner gewürdigt, mehr eigentlichen gültigen Künstlerwerth besitzet. —

Hier wäre denn eine ganze Sammlung von Vorwürfen gegen die Bravourkonzerte. Jeden einzeln weitläuftig zu handhaben: das sey andern überlassen.

Eine andere Bemerkung, die sich mir beym Vergleichen meiner Zettel aufdringt, ist diese: dafs es unter so vielen Anzeigen von *grofsen* Konzerten, so blutwenig giebt von Anzeigen *grofser* Musik, von Aufführungen *ganzer* Meisterwerke. Theatermusiken, Opern, kommen hier nicht in Betracht. Dergleichen Musiken gehören in die Ordnung des Tages, und man weifs, was man wenigstens von den leztern meistens zu halten hat. Schade für manches musikalische Meisterwerk, das so manchem Dichterunsinn zur Seite treten mufs. Doch still von hundertmal erhobenen und vergebens erhobnen Klagen! Selbst die Konzerte, die sich durch zahlreiches Zusammentreten bedeutender Musiker, durch feyerliche Veranlassungen u. dgl. auszeichneten (sehr wenige ausgenommen) bestanden aus lauter Bruchstücken, konnten also keinen bestimmten Zweck für die Kunst selbst haben. Dafs sie in ihrer Art vortrefflich gewesen seyn, dafs sie alles geleistet

sprünglichen Güte verloren. Nicht nur dass die Grundgesetze nicht mehr alle in ihrer anfänglichen Strenge beobachtet werden, sondern, was weit schlimmer ist, es herrschen unter den Spielern selbst, und wiederum zwischen ihnen und den andern nicht zu dieser Gesellschaft gehörigen Tonkünstlern, als Neid und Eifersucht, so viele Kabalen, dass man schon mehrmals eine gänzliche Auflösung dieses schönen Vereins prophezeihet hat. Die Gebrüder Cramer *), deren Ansehen hier so viel gilt, nehmen gegenwärtig gar keinen Theil daran. Was da spielt, thut es, wie wir an dem Beyspiel von Mori und Spagnoletti gesehen, mehr um des leidigen Verdienstes willen, als aus Eifer für die Sache. Was Hr. Spohr von den grossen Vorzügen der Saiteninstrumente rühmt, leidet seine sehr bestimmte Einschränkung, und eine noch weit bestimmtere, dass dieses das beste Orchester in der Welt seyn soll. Das Münchner, Dresdner, Berliner, Wiener und so gar das Darmstädter geben ihm gewiss nichts nach, und sind ihm in mancher Rücksicht sehr überlegen. Nicht ich, sondern Männer denken so, deren Urtheil eben so gut Achtung verdient, als das von Hrn. Spohr. Man frage Kieswetter über die Saiten-, und Griesbach über die Wind-Instrumente. Ist es nicht fast etwas Unerhörtes, dass letztere nicht schleppen, dass die Hornisten nicht viele andere Fehler, besonders in grossen Sinfonieen von einem raschen Tempo machen? Bloss richtige und eine mechanisch vollkommene fehlerfreye Ausführung kann man unsern Philharmonisten im Uebrigen nicht streitig machen; es fehlt ihnen aber zu oft, wie diess unter den englischen Spielern so gewöhnlich ist, das, was man die eigentliche Seele des Spiels nennt: Gefühl, Ausdruck, Geschmack und ein vollkommenes Eindringen in den Geist des Dichters. Am meisten kommen sie diesen Forderungen in einem violmals gespielten Stück unter einem guten Anführer nach. — Ich wende mich nun zu den diesjährigen Concerten selbst, und hebe aus jedem nur das Merkwürdigste heraus. Das erste hatte am 25sten Februar statt und begann unter der Anführung und Leitung der Gebrüder Smart mit einer Sinfonie von Mozart, der in D dur ohne Menuet. Es werden nämlich von dieser Gesellschaft nur folgende sechs Sinfonieen, als seine vorzüglichsten gegeben: zwey in C dur, zwey in D dur, eine in Es dur und endlich die herrliche in G moll. Das Orchester weiss diese auswendig und spielt sie eben so gut ohne, als mit Noten, woher es sich erklärt, dass, ungeachtet der schläfrigen Anführung, das Ding wenigstens leidlich ging. Das zweyte Stück ist jedesmal ein Gesang, und ist er für Eine Stimme, so erfordert es eine Catalani, um dem mächtigen Eindruck einer kräftig ausgeführten Sinfonie von Beethoven, Mozart oder Haydn, einigermassen das Gleichgewicht zu halten. Schwächlinge, wie es deren unter den italienischen Arien so viele giebt, zumal von einem Bellamy oder einer Goodall vorgetragen, verfehlen nie, den merklichsten Abfall zu bewirken. Auf jene Sinfonie folgte nach einer ganz kurzen Pause „O voto tremendo" und ein Marsch aus *Idomeneo*, einer Oper, die man hier neuerlich weit mehr als sonst in Anspruch genommen. Miss Goodall, die Herren Terrail und Sale, welche dabey vorzüglich in Betracht kamen, sollten lieber bey ihren Catches, oder einem Pray G. bleiben, als sich in diese Regionen verstehen. Es war traurig, den vortrefflichen, classischen Begnes, einen Italiener, in dieser Gesellschaft zu sehen. Es gehört unstreitig zu den besten lebenden Tenoristen. Nach diesem Quartett ein Klavierconcert von unserm Hummel, gespielt von Hrn. Heinrich Field aus Bath. Es ist dieses ein ganz junger Mann, der wegen seiner sehr ausgezeichneten Talente als Klavierspieler verdienter Weise grosse Aufmerksamkeit erregt. Dies Concert ist zwar, was der Engländer nennt, keine Sinecure; Hummel ist aber ein viel zu guter Kenner des Instrumentes, als dass er je die Schranken der Ausführbarkeit überschreiten sollte. Zudem hat sich Hr. Field diesen vortrefflichen Meister zu seinem fast ausschliesslichen Liebling erkohren, und sich das Charakteristische seiner Sets- und Spielart ganz eigen gemacht. Hiermit ist ihm zugleich ein sehr grosses Lob gesprochen; denn unsere Pianofortes sind bekanntlich so undienstwillig, so unnachgiebig, dass den blitzschnellen Hummel auf einem schwerfälligen Broadwood spielen, ungefähr so viel heisst, als sich mit einem Mayseder'schen Rondo brillantissimo für die Violine auf dem Contrebasse hören lassen. Hrn. Field's

*) Dass Franz Cramer und Loder, welche mit jenen ungefähr auf gleicher Stufe stehen, eind nicht in London wohnhaft.

Spiel gab jedoch zu solchen Betrachtungen auch nicht den entferntesten Anlass; und erinnerte eben so wenig an die Hindernisse des Instrumentes, als an die Schwierigkeit des Stückes, welches man sehr passend mit Hrn. Rochlitz ein eigentliches Virtuosen-Concert nennen könnte. Es war das treffliche in H moll, womit der Componist selbst vor zwey Jahren in Wien so glänzend auftrat, und ist schön genug, um in Deutschland hinreichend bekannt zu seyn. Die Vorzüge von Hrn. Fields Spiel bestehen in einer ausserordentlichen Fertigkeit, verbunden mit der grösstmöglichen Sicherheit und Klarheit im Ausdruck. Dadurch gehört er unmittelbar der Wiener, oder besser der Hummel'schen Schule an, und kann mit allem Recht neben Moscheles, Kalkbrenner, Potter und John Field gestellt werden. Ausdruck und Geschmack mangeln ihm am fühlbarsten und er wird wohl thun, von nun an fleissig in die classische Schule Cramer's zu gehen. Hr. Field bestand mit diesem Concert in diesem strengsten aller Gerichtshöfe in Angelegenheiten der Tonkunst, seine Künstlerprobe, und wie er diess that, davon zeugte der enthusiastische Beyfall, welcher ihm bey seinem Abtreten zu Theil ward. Diess war das dritte Stück; es folgen nun noch acht, die ich ohne alle weitere Bemerkung hersetze; 4. Recitativ und Duett aus *Don Juan* „Fuggi crudel" von Miss Goodall und Signor Begnez; 5. Ouverture aus *L'hotellerie Portugaise* von Cherubini. Zweyter Akt. 1. Sinfonie in B dur von Haydn; 2. Recitativ und Arie „Ah se colpa" von Pacini, gesungen von Mrs. Salmon; 3. Violinquartett von Mayseder, gespielt von Mori, Watts, Guynemer und Lindley; 4. Terzett von Winter „Mi lasci" aus *Il ratto di Proserpina*, von Miss Goodall und Begnez; 5. Ouverture aus *Fidelio* von Beethoven. Das zweyte Concert nach einer Zwischenzeit von vierzehn Tagen, wie es die Regel ist, wurde den 11ten März unter der Anführung und Leitung des Hrn. Mori und *Ries*, also unter sehr guter Vorbedeutung gegeben. *Mori*, ein Schüler Viotti's, ist ein feuriger, tüchtiger Violinist und hat als Anführer, nur Einen über sich, auf den wir bald kommen. Das erste Stück machte die siebente Sinfonie von Beethoven in A dur, und wurde vortrefflich gegeben, wiewohl man nicht sagen kann, dass sie allgemein verstanden, und also mit verdientem Beyfall aufgenommen wurde. Das letzte Stück des ersten Aktes war eine vortreffliche Ouverture zu *Don Carlos* von Ries, welche ganz auf den Effekt berechnet ist, wie die Beethoven'schen. Die zweyte Sinfonie war von Haydn aus D moll und die zweyte Ouverture, nämlich das letzte Stück, zu *Proserpina* von Winter. Dass wir die beyden in jedem Concert vorkommenden Ouverturen (Eröffnungsstücke) jedesmal ans Ende der beyden Akte stellen, ist ein kleiner Missgriff, der uns nicht den mindesten Anstoss giebt. Im Uebrigen hatte das Concert einen guten Erfolg. Das dritte, am 25sten März, unter Spagnoletti's und Potter's Anordnung, begann mit der hier so sehr beliebten, und unter dem Namen Jupiter bekannten Sinfonie in C dur von Mozart, mit der Fuge im letzten Satz. Ein Concert wird immer gut geheissen, wenn nur diese Sinfonie vorkommt und einigermaassen gut aufgeführt wird, sollte alles Andere auch noch so mittelmässig seyn.

Das zweyte Stück war „Placido é il mare" aus *Idomeneo*, von Mad. Salmon, Mlle. Goodall, Hrn. Begnez und Salle. Ueber die unvergleichliche Schönheit der Stimme der Mad. Salmon ist nur eine Stimme. Wenn man durch die Catalani mehr in Erstaunen gesetzt wird, so kann man nicht läugnen, dass die Salmon uns mehr entzückt und zur Bewunderung hinreisst. In Händelschen Arien steht ihr auch die Catalani weit nach; denn dazu gehört mehr als das blosse Organ. Zum dritten erhielten wir ein neues Manuscript-Concert mit charakteristischem Rondo und Chorus von Steibelt, gespielt von Hrn. Neate. Die Composition ist von der Art, dass sie die Aufmerksamkeit in steter Spannung erhält, zumal im letzten Satze, wo das Einfallen der Singstimmen mit den Worten:

The terrors forces of war
Now yield their hoarse alarm etc.

von ausnehmender Wirkung ist. Die Melodieen sind, wie in den meisten Steibelt'schen Sachen, nicht zu tief, aber lieblich und verständlich. Die Instrumentation im ersten Satze ist ganz vorzüglich schön. Zwar machte es nicht das erwünschte Glück, diess lag aber auch sehr am Spiel. Hr. Neate ist allerdings ein sehr fertiger klarer Spieler, aber so schrecklich kalt, dass selbst die himmlische Flamme eines Mozart unter seinen Händen rein vereist. Das letzte Neunenswerthe dieses Abends war eine niedliche Barcarolle variée, womit sich

ein Hr. Mazas aus dem Pariser Conservatorium hier zum erstenmal auf der Violine hören liess. Die Schüler aus Kreutzer's und Rode's Schule stehen hier in dem Ruf eines guten Bogenstrichs, in allem übrigen hält man dafür, dass sie Franzosen sind; d. h. dass sie zehnmal mehr tändeln und schnörkeln als Noth thut. Gerade so ist's mit diesem Hrn. Mazas; Gediegenheit des Spiels geht ihm ganz und gar ab. Es ist ein immerwährendes Herumspringen auf den Saiten, ohne dass man einen einzigen vollen Ton zu hören bekommt. Der Lärm, welcher ihm voranging, dass er eine ganze Reihe von Variationen auf di tanti palpiti auf der Quinte allein spiele, konnte ihm in dieser Gesellschaft wenig zu Statten kommen. Aus Artigkeit gegen Fremde empfing man ihn wohl und damit wir ihn auf einmal verabschieden können, so erwähnen wir zugleich, dass er im fünften Concerte mit einem Violinquartette von Beethoven wenig Ehre einlegte, weil er diesen grossen Mann so viele Dinge sagen liess, worin er gewiss nie gedacht hatte. So würde sich Beethoven gewiss für die Flageolettöne bedanken, welche Hr. Mazas für gut fand, in jedem fünften oder sechsten Takte anzubringen. Viertes Concert, den 16ten April; also nach einem längern Zwischenraume als sonst, der Osterfeyertage wegen. Mit Bedauern erwähnen wir, dass das erste Stück, eine Sinfonie in Es dur von unserm vortrefflichen Spohr, gänzlich verunglückte. Fern sey es von uns, die mindeste Schuld der vortrefflichen Composition selbst beyzumessen, denn als dieselbe vor zwey Jahren unter des Componisten eigener Direction gegeben wurde, erregte sie allgemein die höchste Zufriedenheit. Die Spieler hatten zu dem diessmaligen Director Hrn. Heinrich Smart kein Zutrauen: daher ging das Ding so schläfrig und lahm. Es rührten sich am Schlusse kaum zwey oder drey paar Hände, welches hier ungewöhnlich auffallend ist. Von Hrn. Potter, welcher das dritte Stück, ein Klavierconcert von Beethoven, mit ausserordentlichem Beyfall spielte, ist mehr zu sagen, als der Raum diesmal verstattet. Sey es also genug zu erwähnen, dass er an der Spitze der eingebornen Klavierspieler steht. Last not least erwähnen wir unsers hochverdienten Landsmannes Kiesewetter. Er kam noch gerade zur rechten Zeit, um die Ehre der Directoren, welche für die Güte der Concerte zu sorgen haben, zu retten, den Hrn. Mazas aus dem Felde zu schlagen, und endlich die Herren Spagnoletti und Mori zur Vernunft zu bringen. Mit Worten ist's nicht zu beschreiben, wie man ihn hier empfing, und zwar nicht nur in diesem Concert, sondern überall, wo er öffentlich aufgetreten. Die Freude, welche sich der Zuhörer bey seinem Erscheinen bemächtigte, brach in den lautesten Beyfall aus, dessen man sich je erinnert. Er konnte nur von dem Jubel übertroffen werden, mit welchem ihm beym Schlusse des Stücks gehuldigt wurde. Er spielte mit Smart, Mountain und Brooks das brillante Violinquartett in G dur von Mayseder und hatte besonders zu Ende des letzten Satzes Gelegenheit, seine ganze Meisterschaft zu beurkunden. Die Meinung über ihn ist: dass an Fertigkeit und Nettigkeit ihm auch nicht ein Einziger Violinspieler von allen, die seit der Stiftung dieser Gesellschaft sich hier haben hören lassen, gleich kommt, viel weniger ihn übertrifft. Am meisten hat man ihn, wie sehr natürlich, mit Hrn. Spohr verglichen, und ohne diesem vortrefflichen Künstler im mindesten nahe treten zu wollen, so kann man nicht verbergen, dass Kiesewetter's Feuer und Lebendigkeit den Engländern mehr zusagt, als Hrn. Spohr's hohe Classicität. Hr. Spohr kann aber bey der Fülle, Schönheit, Kraft, man möchte sagen, Vollkommenheit seines Tones, worin er Hrn. Kiesewetter, dem es hierin, besonders in der Tiefe sichtlich mangelt, offenbar überlegen ist, immer den kleinen Abbruch wegen minderer Fertigkeit leiden. Mit Vergnügen bemerken wir, dass Hr. Kiesewetter wahrscheinlich dem allgemeinen Wunsch nachgeben, und sich in London fixiren wird. Wir werden daher Gelegenheit nehmen, auf ihn in unserm Bericht über die letzten vier Philharmonischen Concerte wieder zurück zu kommen. Zum Schluss diene die Nachricht, dass Hr. Moscheles so eben aus Paris hier eingetroffen, und dass er Willens ist, sich hier bis gegen Ende July aufzuhalten, und dann eine Kunstreise nach Berlin zu machen. Uebermorgen spielt er in der Gebrüder Cramer Benefice-Concerte, mit J. B. Cramer ein Duo für zwey Pianoforte's, welches sie gemeinschaftlich componirt haben. Mad. Catalani giebt eine Folge von Concerten, welche sehr besucht werden, obgleich selbige, abgesehen von ihren eignen Leistungen, nur ärmlich ausgestattet sind. Es ist diess das letzte Jahr, dass sie öffent-

lich auftritt, auch singt sie nirgends, als eben in diesen Concerten, beydes auf ihre ausdrückliche Erklärung.

Prag. Die interessantesten Nachrichten der heurigen Concerte waren jene des Conservatoriums der Musik, welches von Jahr zu Jahr die Hoffnungen mehr erfüllet, welche die Liebhaber und Verehrer vaterländischer Kunst auf dieses Institut gründeten. Die erste dieser musikalischen Akademieen wurde eröffnet mit der grossen Phantasie in C moll von Mozart, von Hrn. Kapellmeister von Seyfried fürs grosse Orchester eingerichtet. Dass der Vortrag einer Phantasie, und zwar einer solchen Klavierphantasie mit einem Orchester von mehr als 50 Personen, unter die schwierigsten Aufgaben gehört, wird wohl kein Musikkenner bezweifeln, und ohne uns hier in eine Zergliederung der Vortrefflichkeit dieser Production einzulassen, begnügen wir uns mit der Versicherung, dass diese Phantasie, nach dem Ausspruch aller ältern Kunstkenner, durchaus streng in Mozart's Geist (denn der grösste der Tonmeister spielte selbe in Prag sowohl öffentlich als mehrmals in Privatzirkeln) aufgeführt worden ist, und dem Conservatorium seinen schönsten Triumph verschafft hat. Doch müssen wir auch erwähnen, dass Hr. von Seyfried sehr glücklich in der Instrumentation dieses klassischen Werkes war, und nicht nur dem Genius ganz treu blieb, sondern auch dadurch seine Kunstkenntniss beurkundete, dass er die dem Klavier ganz eigenthümlichen Stellen mit so vieler Umsicht und so wohl berechnetem Effekt in das Orchester übertrug, dass er nichts zu wünschen übrig liess, als etwa, es möge ihm gefallen, auch die zweyte Mozart'sche Phantasie in F moll eben so zum Concertgebrauch einzurichten, da die Instrumentalmusik schon durch jene erste einen Gewinn von gediegenem Gold erhalten hat.

In derselben Akademie hörten wir noch Ouverture (A moll) aus *Romeo und Julie*, einer hier noch ganz unbekannten Oper von Winter. Dass dieser bekannte und geschätzte Meister sich niemals verläugnet, und in allen Situationen wieder zu erkennen ist, beweisst diese Ouverture aufs Neue, welche, von unserm jugendlichen Orchester mit Feuer und Präcision durchgeführt, mit dem rauschendsten Beyfall aufgenommen wurde: 3. Concertante für vier Principal-Violinen von Hampeln, von vier braven Zöglingen des Instituts vorgetragen. Diesem Tonstück, welches, seiner Seltenheit wegen, die Neugierde, besonders der Violinliebhaber, schon im Voraus in hohem Grade erregt hatte, liegt das beliebte Thema aus Weigels *Amor marinaro* zum Grunde, welches Hr. Hampeln mit allen ihm für das Instrument zu Gebote stehenden Hülfsmitteln recht brav durcharbeitete, das aber doch wegen der Monotonie, die bey vier concertirenden Stimmen nothwendig eintreten muss, keine ausgezeichnete Wirkung hervorbringen konnte; 4. Oboe-Solo von Thurner, von dem Zögling Malik mit einem ungewöhnlich kräftigen, weichen und vollen Ton und grosser Kunstfertigkeit vorgetragen, gewann lauten und einstimmigen Beyfall; 5. Concertino für zwey Flöten, von Cramer, wurde von zwey Zöglingen zwar schulgerecht mit bedeutender Kunstfertigkeit und reiner Intonation vorgetragen, doch fehlte es dabey noch an Geschmack und Gefühl. Was den Gesang betrifft, so zeigten die Schüler und Schülerinnen diessmal ihr Fortschreiten schon in Arien und Recitativen. Dem. Herbst sang die grosse Scene der Vitellia („non più de' fiori") aus Mozart's *Clemenza di Tito* als ersten Versuch zur allgemeinen Zufriedenheit. Ihrer starken und ausgiebigen Stimme ist mehr Biegsamkeit zu wünschen, so wie auch mehr Gleichheit zwischen den verschiedenen Corden derselben. Eine Cavatine von Marchesi (D'un grato giubilo) ward von dem bis jetzt alleinigen Schüler des Tenor mit Reinheit und Kehlgeläufigkeit, jedoch mit zu wenig lebendigem Ausdruck und leider heiserer Stimme vorgetragen. Desto gelungener war das grosse Terzett (B dur) aus Paers *Sargino*, welches mit vielem Feuer und Präcision, und der Mittelsatz ohne Instrumental-Begleitung mit grosser Reinheit und Zartheit durchgeführt wurde.

In der zweyten dieser Akademieen hörten wir: Symphonie in D von Jos. Haydn, welche alle Verehrer Haydns entzückte, und so, wie 2. Ouverture zur Oper *Hiltrude* von Lindpaintner mit rauschendem Beyfall belohnt wurde; 3. Polonoise in E dur für die Violine von Mayseder, vorgetragen von dem Zögling Slawik, überraschte die Zuhörer auf die erfreulichste Weise: denn in der That ist der Vortrag dieses funfzehnjährigen Jünglings weit seinem Alter vorgeeilt, und man darf die Hoffnung

nähren, dass er, wenn Hr. Professor Pixis seine Ausbildung wird vollendet haben, als junger Virtuose die Aufmerksamkeit der Kunstwelt rege machen und verdienen wird; 4. Concertino für die Klarinette von Bärmann, von dem Zögling Paur mit schönem Ton und viel Fertigkeit vorgetragen, jedoch ist hie und da durch Athmen zur Unzeit manches verwischt worden; 5. Neues Quartett für vier Waldhörner vom Director Weber, aus drey Sätzen bestehend und von vier Zöglingen vorgetragen. Sowohl die geniale, mit vieler Sachkenntniss auf den höchsten Effekt, dessen diess Instrument seiner Natur nach fähig ist, berechnete Composition, als die ganz gelungene Production derselben brachte einen wahrhaft enthusiastischen Beyfall hervor, und das Finale (La chasse) musste wiederholt werden, welches im Concert eine uns neue und ganz ungewöhnliche Erscheinung war. Eine andere Schülerin, Dem. Schopf, sang diessmal (gleichfalls zum erstenmal) eine Arie von Rossini, und zwar die beliebte Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* mit Reinheit und schöner Kehlengeläufigkeit, aber auch zum Theil mit excentrischen und grellen Verzierungen. Warum denn in Rossini'schen Compositionen noch von dem hinzufügen, was ohnediess im Uebermaasse vorhanden ist und beynahe Ohrenkrämpfe und Schwindel verursacht? Das Quintett aus *Così fan tutte* (sento oh Dio!) wurde so präcis und im Mozart'schen Geiste vorgetragen, dass wir uns nur aus der italienischen Oper erinnern, es mit gleichem Vergnügen gehört zu haben. Weniger gelang die Ausführung eines Duetts aus *Ginevra di Scozia* von Simon Mayr, zwischen Mezzo-Sopran und Tenor.

In den beyden Concerten des Privatvereins zur Unterstützung der Haussarmen bestand das Orchester gleichfalls aus den Zöglingen des Conservatoriums unter der Leitung ihres Directors, und war noch durch ausgezeichnete Dilettanten und mehrere Mitglieder des Opernorchesters verstärkt. Wir hörten in selben nebst mehrern braven Ouverturen — z. B. von Th. A. Kunz in F moll (Fuge), von Kuhlau (aus der *Zauberharfe*), von Stunz, und der aus *Figaro*, deren Ausführung wahrlich nichts zu wünschen übrig liess — auch auf Verlangen noch einmal die grosse imposante Schlachtsymphonie von Winter, mit sehr verstärktem Orchester, welche abermals die grösste Wirkung hervorbrachte. Von Concertstücken, welche in diesen beyden Akademieen ausgeführt wurden, ergötzte am meisten ein Potpourri für die Alto-Viola von Hummel, sehr brav und mit vieler Reinheit und Zartheit von einem absolvirten Zögling des Conservatoriums, Stowiczek, vorgetragen. Wir freuten uns um so mehr, als die aus den Concerten seit langer Zeit verbannte, sanft tönende Altviole, auf Veranlassung des Hrn. Director Weber, wieder ihren siegreichen Einzug hielt und wünschen von Herzen, dass sie bald einmal im trauten Verein mit der verwandten Violine, mit einer eben so interessanten Composition als Hummels Potpourri uns einen nicht minder angenehmen Genuss gewähren möchte.

Ein Duett von Rossini (nicht, wie der Zettel fälschlich angab, aus *Torvaldo und Dorliska*, sondern aus der Oper *Moisé*) welches, nachdem es beynahe zehn Minuten unsre Langmuth geprüft hatte, mit einer Janitscharen-Musik schloss, gleichsam, als wolle der gefeyerte Tonsetzer diejenigen, welche bey seinen zarten Tönen entschlummert seyn dürften, wieder aus dem Schlafe erwecken. Wir bedauerten, dass Dem. Sonntag und Hr. Pohl nicht eine bessere Wahl getroffen hatten. In der zweyten Akademie sang Mad. Czegka eine Arie von Portogallo (dieselbe, welche Mad. Catalani hier gesungen hatte: „Frenar vorrei le lagrime") und suchte, was ihr an Stimme und Athem abging, durch Reichthum der Geberden zu ersetzen. Noch unglücklicher fiel ein Duett aus *Romeo e Giulietta* von Zingarelli, von Mad. Czegka und Hrn. Hasloch vorgetragen, aus.

Die zehn- bis eilfjährige Tochter des hiesigen Vicebürgermeisters, Hrn. Thomas Patzelt, gab aus edlem Unterstützungseifer zwey Concerte zum Vortheil des musikalischen Wittwenvereins und der Elisabethinerinnen, in welchen sie sich auf dem Pianoforte in Compositionen von Hummel und Ries hören liess. Obwohl diese Tonstücke nur für Klavierspieler vom ersten Range geschrieben sind, und eben daher bey so jugendlichen Kunsttalenten nicht nach dem ganzen Umfange ihres Gehalts ausgeführt werden können, so beurkundete Frl. Patzelt doch durch diese Leistungen ihre schönen Kunstanlagen, welche bey sorgfältig fortgesetzter Pflege und methodischer Leitung die schönsten Früchte für die vaterländische Kunstwelt hoffen lassen.

In der letzten Akademie der Prager Tonkünstler-Societät wurde Schneiders *Weltgericht* bey vollem Hause wiederholt, über welches wir schon im vorigen Jahre Bericht erstattet haben.

Von fremden Künstlern erschien Mad. Marianna Sessi, eine der berühmtesten italienischen Sängerinnen der ältern Zeit, und gab zwey Vorstellungen auf unserer Bühne. Die erste war *Pigmalion* von Cimadoro. Da die Composition eben nicht von der Art ist, einer Sängerin auf leichte Weise und mit geringen Mitteln einen ausgezeichneten Beyfall zu verschaffen, so verdankt Mad. Sessi die Theilnahme, die sie darin fand, ganz allein ihrer Kunst, indem sie mit einer, zwar nicht mehr jugendlichen, aber dennoch kräftigen Stimme die Vorzüge und Reize des ehemals allein geachteten grossen Gesang-Genre's zum Erstaunen unsers, grossentheils sehr jugendlichen, Parterre-Publikums aufs glänzendste entfaltete. Nur Schade! dass ein entstandener Feuerlärm sie in ihrer Darstellung störte, und den Strom ihres Gefühls in etwas zurück hielt. Rauschender Beyfall lohnte ihre Kunstdarstellung. Die zweyte Vorstellung war ein Theil der Zingarelli'schen Oper *Romeo e Giulietta*, wo uns noch deutlicher wurde, was Kraft und Ausdruck, Deutlichkeit im Vortrage und richtige Declamation auf das Gefühl des Zuhörers wirken kann; aber leider mussten wir uns auch mit etwas neidischem Gefühl bekennen, dass diess nur italienische Sänger zu geben im Stande sind, und die teutschen im wahren Gesange durchaus nicht mit ihnen in den Wettkampf mit eingehen dürfen. Es wäre ungerecht, hier Dem. Sonntag (Giuliettа) unerwähnt zu lassen, welche von der Nähe dieser grossen Künstlerin begeistert schien, und durch italienisches Feuer und deutlichen Wortausdruck sich mit ihrem Romeo mehr zu assimiliren schien, als wir erwarten durften. Zum Schluss der dramatischen Vorstellung sang Mad. Sessi ein Lied auf Kaiser Franz I, mit Janitscharen-Musik begleitet, von ihrer eignen Composition, über welche wir mit gutem Gewissen nur sagen können, sie sey für eine Dame gut genug, doch dürfte sich die grosse Künstlerin durch diese Tondichtung schwerlich ein neues Reis in ihren Lorberkranz gewunden haben.

Hr. Siboni, Director der königlich dänischen Vokalmusik und Kammersänger, der uns, als er noch bey uns war, durch eine Reihe von Jahren in der italienischen Oper durch seine ungemein schöne und kräftige Stimme, seine ausgezeichnete Kunstfertigkeit und seine energische Darstellung bis zum Entzücken erfreuete, gab auf seiner Durchreise ein Concert im Redoutensaale, worin er mit einer Arie (uns unbekannt und ungenannt), einem Duett aus *Sargino* im Verein mit Dem. Sonntag, und endlich in Variationen über die *Sentinelle* von Hummel, sich hören liess. Ohngeachtet Hr. Siboni nur noch Reste seiner herrlichen Tenorstimme übrig hat, so erkannten wir doch auch in diesen noch den grossen Sänger (das, was der Italiener gran professore nennt) und er erregte durch seine ungewöhnliche Kunstfertigkeit, üppigen Kunstaufwand und fast jugendliches Feuer allgemeine Bewunderung und einstimmige Theilnahme. Diess ist ein neuer Beweis der auf Erfahrung gegründeten Wahrheit, dass der wahrhaft grosse Sänger erst sehr spät altert, da hingegen eine nur schöne Stimme ohne grosse Ausbildung nur allzubald Glanz und Interesse verliert. Dem. Siboni (die Tochter des Concertgebers) füllte einen grossen Zwischenraum durch die Ausführung des längsten aller langen Concerte, nämlich des Hummelschen Klavierconcerts in H moll. Es ist nicht zu läugnen, dass die jugendliche Pianofortespielerin schöne Anlagen für dieses Instrument, viel Fingergelenkigkeit und auch mitunter ein schönes zartes Gefühl im Vortrage der Gesangstellen an den Tag gelegt habe; aber eben so wenig war zu verkennen, dass sie in Bezug auf Regelmässigkeit im Gebrauche der Finger, Deutlichkeit in schnellen und schwierigen Passagen, welche fast durchgehends mit gehobener Dämpfung abgefertiget wurden, und Beurtheilung im Vortrage noch manches zu wünschen übrig liess. Schwierigkeiten, ja fast unmögliche Schwierigkeiten überwinden zu können, gehört zwar unerlässlich zum heutigen Klavier-Virtuosen, aber sie verschaffen ihm nur dann Lob und Bewunderung, wenn er sie kräftig und doch rein und geperlt, mit der grössten Schnelle und doch mit höchster Deutlichkeit, mit Geschmack und Delikatesse mit heldenmüthiger Kühnheit, doch aber auch mit grosser Besonnenheit so überwindet, als wenn es dem Spielenden nur ein Spielwerk wäre, vom Augenblick ohne vorhergegangene Bemühung erzeugt. Wenn wir nun offen gestehen müssen, dass Dem. Siboni diesen Forderungen nicht ganz entsprach, so dürfte

wohl auch die Composition selbst mit Schuld seyn, dass das Fehlende auffiel, da dieses Concert nach dem einstimmigen Urtheil aller Kunstkenner sich mehr zum häuslichen Studium eignen dürfte als zur öffentlichen Production, wenn nicht Hummel selbst es vorträgt. Hr. Prof. Pixis unterstützte den Concertgeber mit seiner Violine in den Variationen auf das Kräftigste, Effektvollste und Brillanteste, Hr. Kutschera mit dem Violoncell nach seinen besten Kräften und recht lobenswerth. Von Hrn. Siboni's Darstellung des Licinius in der *Vestalin* auf unserer Bühne wollen wir ganz schweigen, da er zwar viel Schönes leistete, doch aber gar zu wenig seiner würdig umgeben war, um so wie in früherer Zeit auf wirken. Ueberhaupt scheint sich der Verfall unserer Oper täglich mehr zu entscheiden, und wir sahen in längerer Zeit nichts Neues, als *Mathilde von Guise* von Hummel, welche gar nicht gefiel, und wohl mit zwey bis drey Productionen wieder vom Repertoire verschwinden wird. Ein Hr. Müller (Bariton) gab Gastrollen und gefiel. Er hat viel Routine, wenn gleich sein Spiel manchmal etwas kleinstädtisch ist, und eine nicht sehr angenehme Stimme. Seine beste Rolle war der Rossini'sche Barbier (wenn er gleich im Gesang nur negativ an unsern, leider verlornen, tonreichen Hauser erinnert), die schwächste unstreitig Don Juan, in welcher wir fast noch Hrn. Wallbach vorziehen möchten.

Als ein Komet an unserm musikalischen Horizont, erschien der Flötenspieler Dronet, Kammersänger Sr. Maj. des Königs von Frankreich, welcher fünf Concerte im Theater gab, wovon das erste zahlreich besucht, die vier folgenden aber so überfüllt waren, dass Hunderte wieder umkehren mussten, und jedesmal am Tage vor dem Concert schon weder Logen noch Sperrsitze zu bekommen waren. Ein Detail von den Leistungen dieses Künstlers würde uns zu weit führen, und wir begnügen uns, das einstimmige Urtheil aller Kunstkenner aufzuführen, dass, was Hr. Dronet auf der Flöte leistet, vor ihm noch niemand auf diesem Instrumente leistete. Er hat das für dieselbe bis jetzt für unmöglich Geglaubte möglich gemacht, und der Beyfall, der ihm zu Theil wurde, war allemal stürmisch und enthusiastisch; man applaudirte nicht nur jeden einzelnen Solosatz, sondern rief ihn nach jedem Stück hervor, und bewog ihn Anfangs sogar zu Wiederholungen, die er jedoch nachher unterliess. Aber nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch die anspruchslose Bescheidenheit, womit er alle diese Huldigungen anzunehmen scheint, ist er in doppelter Hinsicht der Liebling des ganzen musikalischen Publikums geworden.

Kurze Anzeige.

3me Pot-pourri pour Clarinette, avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, (Flûte, 2 Hoboes, 2 Bassons et 2 Cors ad libitum) comp. — — par Franç. Daniel. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 Cs.)

Es sind drey ariettenmässige Themata, die für die concertirende Clarinette variirt, unter einander verbunden, und mit einem freyern, concertmässigen Schluss beendigt werden. Die Themata sind gefällig und ansprechend, verschieden im Ausdruck, und nicht schon abgebraucht; die Variationen und Zwischensolos sind dem Instrumente vollkommen angemessen und dem Spieler vortheilhaft; dabey auch, zwar hin und wieder nicht leicht, doch auch keineswegs allzuschwer. Die Begleitung ist einfach, doch hinlänglich. Von den willkürlichen Instrumenten, würde der Ref. rathen, wenn nichts thun lässt, wenigstens die Hörner noch aufzunehmen. Obschon sie wenig zu thun haben, so helfen sie doch dem Ganzen zu einem günstigern Verhältniss. Dass der Solospieler einen feinen Geschmack, besonders in den nicht wenigen gesangmässigen und dann zuweilen (gewissermassen nach Rossini's Art) reich verzierten Sätzen, besitzen und zeigen müsse, denn der Verfasser besitzt und zeigt einen solchen Geschmack: das mag zum Ueberfluss noch erwähnt seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juny. **Nº. 26.** 1822.

Recension.

Psalm von G. F. Händel, in vollständiger Original-Partitur, mit untergelegtem deutschen Texte, herausgegeben von — — J. O. H. Schaum. Berlin, bey Christiani. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

So kömmt es denn doch noch dazu, dass ein lange gehegter Wunsch der Kenner der Tonkunst und nicht weniger der achtungswürdigsten ihrer Liebhaber erfüllt wird; der nämlich: Händels, unsers grossen Landsmannes, sämmtliche Gesangwerke in ganz unveränderter Partitur, wie sie sind, nur mit passend untergelegtem deutschen Texte, statt des englischen, correkt und in mässigen Preisen, in Deutschland erscheinen zu sehen. Zwar sind Händels sämmtliche Werke bekanntlich in der grossen Londoner Ausgabe in Partitur schon vorhanden: aber ausserdem, dass dort, wie natürlich, bloss der englische Text untergelegt ist, hat sich diese Ausgabe selbst in England, wie vielmehr in Deutschland, selten gemacht, ist darum jetzt sehr kostbar, und, was eine Hauptsache ist, so finden sich darin nur allzuviele und zum Theil sehr entstellende Stichfehler. Hr. Sch., der jetzige Herausgeber, hat sich auf diess Unternehmen, wie er versichert, lange vorbereitet, und man kann ihm das um so leichter glauben, da er schon vor ohngefähr funfundzwanzig Jahren in öffentlichen Blättern den Wunsch ausgesprochen hat, zu diesem Unternehmen unterstützt zu werden; was aber damals — wie leicht zu erklären, bedenkt man die damalige Lage der Tonkunst in Deutschland — ohne Erfolg blieb, ohngeachtet sich bedeutende Männer, wie Schulz, Reichard u. A., lebhaft dafür verwendeten. Jetzt, wie es um die Tonkunst in Deutschland steht, und besonders bey der neuerwachten grossen Theilnahme an den Werken Händels, können Herausgeber und Verleger, wie uns dünkt, eine, wenn auch nicht glänzende und bereichernde, doch eine dankbare und die Kosten deckende Aufnahme mit Sicherheit erwarten, wenn sie, wie zu hoffen, mit Treue und auch mit der nöthigen Vorsicht zu Werke gehen. Was sie in Hinsicht auf beyde an diesem Psalm gethan haben, der doch wohl als Probeheft angesehen werden soll, (er hat zugleich den allgemeinen Titel: *G. F. Händels Werke in vollständiger Original-Partitur* etc. erster Band,) damit kann man eigentlich zufrieden seyn. Dahin gehört, dass sie mit den sogenannten Anthems, worunter auch dieser Psalm zu rechnen, anfangen — die Krönungs- und Trauer-Anthems mit eingeschlossen, welchen dann, nach ihrer Ankündigung, die *Te Deum* und *Jubilate* folgen sollen — denn diese Anthems sind in Deutschland, mit Ausschluss einiger wenigen, fast gar nicht bekannt und überall, auch bey schwachem Orchester, ausführbar; auch giebt es bey ihnen keine Collisionen mit andern Verlegern Händelscher Werke. Zu dem, was hier geschehen, gehört ferner, dass der Text gut untergelegt ist, ohne dass nur einigermaassen bedeutende Trennungen langer, oder Verbindungen kurzer Noten nöthig geworden wären — was aber auch bey deutscher Uebertragung englischen Textes nicht zu schwer fällt, versteht man nur die Sache; dass der Stich weder zu eng noch zu weit, und wenn nicht vorzüglich schön, doch deutlich, nicht übel in's Auge fallend, und, bis auf einige Noten, correkt, auch das Papier gut, haltbar, und der Preis nicht zu hoch, auch versprochen ist, wenn das Unternehmen genügende Unterstützung fände, den Bogen für zwey gute Groschen zu liefern, da ihn bekanntlich die jetzigen Verleger

sonst zu vier Groschen, oder doch nahe dran, zu berechnen pflegen. Einen Unterschied aber, den diese Ausgabe vor der englischen hat und behalten wird, müssen wir noch besonders erwähnen. Es ist der Partitur ein Klavierauszug beygesetzt worden, welcher aber nichts enthält, als was ein geübter und geschickter Signaturen-Spieler bey der Begleitung auf dem Pianoforte oder der Orgel nach dem bezifferten Basse anschlagen würde; wodurch denn diese Ausgabe, ohne alle Störung des ursprünglichen Händelschen Originals, zugleich für kleinere Gesangvereine und für in jener Geschicklichkeit nicht geübte Begleiter brauchbarer wird. Auch das ist nur zu loben und zeugt gleichfalls für die angewendete Umsicht und Vorsicht.

Vorliegendes Werk nun enthält folgende Sätze: Einleitung, für Hoboen, Violinen, Viola und Bass, bey welchem jedoch die Fagotte einige Gänge allein ausführen. Sie ist in der damals gewöhnlichen Form ernster und gemässigt pathetischer Ouverturen, und schliesst auf der Dominante, worauf der Chor, wechselnd Soli und Tutti, vierstimmig, von denselben Instrumenten und von Trompeten begleitet, einfällt. Der Chor ist mässig lang, in schönem Wechsel ernster und freudiger Feyerlichkeit, überall aber sehr einfach ausgeführt, und so geschlossen, dass er überleitet zu der folgenden Arie für die Bassstimme, die nur von zwey Violinen und dem Basse begleitet wird. Sie ist mehr kurz als lang, und edlen Charakters. Ein ganz kurzes Recitativ mit Begleitung für die Altstimme folgt, und gehet über in ein schönes, sanftes Arioso, mit zwey Tempos. Hierauf ein ganz kleines, geschickt verschlungenes und doch sehr leichtes Duett für Alt und Bass, ohne alle Begleitung, ausser dem Fundament. Dann wieder eine Arie für den Bass, in damals gewöhnlicher altedler Form, und nun ein grösserer, origineller, schöner Schlusschor, von denselben Instrumenten, wie der erste Chor, begleitet.

Eine ausführlichere Beschreibung oder eigentliche Recension eines Werks, das wenigstens hundert Jahre alt seyn mag, glauben wir uns nicht erlauben zu dürfen; und so bleibt uns nur noch zweyerley zu wünschen übrig: dass das musikliebende Publikum das Unternehmen genügend unterstütze, damit es nicht nur überhaupt, sondern auch in nicht zu langen Zwischenräumen fortgesetzt werden könne; und dass der Herausgeber sich mit der Sprache der deutsch-lutherischen Bibel, vorzüglich in den Propheten und Psalmen, aus welchen Händel seine Anthems meistens zusammensetzte, genauer bekannt mache, und sich bey seiner Unterlegung ihrer überall und allein bediene, ohne alle Beymischung moderner Redensarten, Wortfügungen, Beywörter u. s. w., als wovon er sich hier nicht ganz frey gehalten hat. Es gehört zu dieser Art ganz eigentlicher Kirchenmusik durchaus und wesentlich, dass auch bloss kirchlicher Text gesungen werde; und die englische und unsere deutsche Bibel nähern sich in der Sprache einander so sehr, dass solch ein Uebersetzen recht wohl möglich, und ja auch von Ebeling und Klopstock früher in grösster Vollkommenheit schon ausgeführt worden ist. Bey Te Deum, Magnificat, und andern solchen Stücken, wo Händel zwar, nach englischer Sitte, auch des englischen Textes sich bedienen musste, ist neben dem deutschen, will man diesen auch da beybringen, zugleich der lateinische Originaltext beyzufügen, da dieser, eben bey diesen Kirchenstücken, nicht nur in den Gemeinden katholischer sondern auch lutherischer Confession als kirchlich autorisirt und feststehend anzunehmen ist.

Nachrichten.

Stockholm. Zuvörderst sey mir vergönnt, noch in einer kurzen Uebersicht das Bemerkenswertheste aus dem vorigen Jahre nachzuholen. Das neue Jahr (1821) fing hier mit einer glänzenden Erscheinung am musikalischen Horizonte an. Hr. Bernhard Romberg traf am 1sten Januar hier ein und liess sich dreymal öffentlich hören. Zuerst im Theater des Operahauses, welches, der sehr erhöheten Preise ungeachtet, sehr voll war; zum zweytenmale im Saale des Börsenhauses; und zum drittenmale in einem zum Vortheile der Pensions-Kasse der königlichen Kapelle gegebenen Concerte. Ref. glaubte bey Hrn. R.s übrigens vollendetem Spiele diessmal zuweilen ein gewisses Zischen des Tones zu bemerken, (wobey der Meister selbst einen fast unmerklichen, aber doch ernsthaften Blick auf seine Saiten und seinen Bogen zu werfen schien) wel-

ches bey Hrn. R.s vorigen Besuchen in Stockholm nicht der Fall war. Ob dieses zufällig war und von den Saiten oder dem Bogen herrührte, oder von dem nun gegen sehn Jahr älter gewordenen Arme des Führers, bleibt unentschieden. Auch der zehnjährige Carl Romberg, der sich auf dem Violoncell hören liess, ergötzte das Publikum sehr und bewies, dass es ihm Ernst sey, in die Fusstapfen seines grossen Vaters zu treten. Von hier ging Hr. R. nach Christiania in Norwegen, wo er in acht Tagen vier Concerte, jedesmal bey vollem Hause, gegeben haben soll. Fleissiger und eifriger, um seinen musikalischen Mitmenschen frohe Stunden zu verschaffen, kann man doch nicht seyn! —

Auch Hr. Drouet besuchte uns dieses Jahr, im Herbste. Wer kennt nicht auch diesen Namen, dieses ausgezeichnete Talent? In zwey Concerten entzückte er das Publikum mit seinem herrlichen Spiele. Was Ref. vielleicht mehr als manchem andern innig wohlgethan hat und ihm ein ganz besonderes Verdienst des Hrn. D. scheint, ist, dass er es in diesem Zeitalter der Schnörkeleyen gewagt hat, zu beweisen, wie man einen einfachen Gesang wirklich mit ganz einfachen Tönen, und doch so wahrem Ausdruck, so schön, so effektvoll vortragen kann. Wie wünschenswerth wäre es nicht, dass dieses Vorbild recht sehr viele anfeuerte, seinem Beyspiele zu folgen!

Einen einheimischen Künstler, Namens Randel, der hier noch nicht öffentlich aufgetreten ist, hörten wir in Privat-Zirkeln. In dem zarten Alter von vierzehn Jahren spielt er die Violine auf eine Art, die zu den schönsten Erwartungen berechtigt. Eine ausnehmende Reinheit, eine grosse Fertigkeit, die sich unter andern in den schwierigsten doppelgriffigen Passagen bewährt, und ein überaus lieblicher Ton sind ausgezeichnete Vorzüge seines Spieles. Man erzählt von diesem Knaben, dass er, von sehr armen Eltern in Carlskrona geboren, in einem dortigen Kaufmannsladen öfters Violinsaiten verlangt habe und einstmals, auf die Bitte des Kaufmanns, seine Violine mitgebracht und (damals etwa sieben bis acht Jahre alt) dem Kaufmann etwas vorgespielt habe; dieser habe sich veranlasst gefunden, einige Mitglieder der harmonischen Gesellschaft in diesem Städtchen auf den armen Knaben aufmerksam zu machen, welche sich dann seiner angenommen, und seine erste Bildung befördert hätten. Man sagt jetzt, dass unser verehrter Kronprinz sich des Jünglinges huldreich angenommen habe, und für dessen fernere allseitige Ausbildung auf seine Kosten sorgen werde.

Die Schwestern Desmoiselles Borgmann, aus Gothenburg gebürtig, die sich hier schon mehreremal auf der Violine haben hören lassen, kamen von ihrer Reise durch Finnland nach Petersburg und Moskau, auf der sie allenthalben wegen ihres verdienstlichen Spieles Beyfall und Aufmunterung gefunden hatten, wieder hieher zurück, und hatten sich in einem grossen, wohl besuchten Concerte neuer Beweise von grossem Beyfall zu erfreuen.

Ein anderes schwedisches Schwestern-Paar, die Zwillinge Lithander, die sich schon in ihrem eilften Jahre auf dem Pianoforte öffentlich mit Ehren hören liessen, gaben zu Ende des Aprils 1821 hier wieder ein Concert, und liessen sich auch im Gesange hören. Da sie noch nicht vierzehn Jahre alt waren, konnte man nicht erwarten, dass ihr Gesang so ausgebildet sey, als ihr Spiel; doch berechtigten sie durch eine für ihr Alter ungewöhnliche Stärke der Stimme, Fülle und Klarheit des Tones, zu der Hoffnung, dass sie bey fortgesetzter guter Bildung ausgezeichnete Sängerinnen werden. Sie sind seit dem Anfange des März mit ihren Eltern auf Reisen. In Copenhagen fanden sie, sowohl am Hofe als in einem öffentlichen Concerte, lebhaften Beyfall und wurden mit einer sehr huldreichen Aufnahme von der königlich dänischen Familie und mit einem Geschenke von Sr. Majestät dem Könige beehrt.

Es sey dem Ref. vergönnt, bey dieser Gelegenheit noch einen Beweis anzuführen, dass wir Nordländer doch auch etwas Vorzügliches in musikalischer Hinsicht leisten können, und Mad. Casagli, eine gebrne Schwedin, verheirathet mit dem vormaligen ersten Tänzer an unserer Oper, Hrn. Casagli, zu erwähnen. Schon seit einigen Jahren ist sie in Italien, wo ihr schöner Gesang allenthalben den grössten Beyfall findet.

Von den Leistungen unsers Theater sey diessmal nur soviel erwähnt, dass wir diesen Herbst den seltenen Genuss gehabt haben, Hrn. Karsten nach vieljähriger Unsichtbarkeit auf der Bühne als Oedip in Sachini's schöner Oper dieses Namens wieder auftreten zu sehen. Ref. glaubt sich nicht zu irren, wenn er Hrn. K.'s

haben mögen, was von dergleichen Musik billigerweise sich erwarten läfst — das will ich gern annehmen: allein, wie gesagt, die Kunst gewinnt nicht darunter.

Man hört jezt trillern, pfeifen und geigen *ad nauseam usque*, und wenn fortan weiter nichts gethan, als getrillert, gegeigt und gepfiffen wird, so möchte die Kunst — die mancher, der über dieselbe wie der Blinde über die Farbe urtheilt, jezt auf der obersten Sprosse sieht, statt sich auf dieser zweifelhaften schwankenden Höhe zu erhalten, in schnellerm Tempo herabsteigen, als sie hinaufklimmte. Sie bedarf öfterer Gelegenheiten, nicht als Seiltänzerin und Taschenspielerin, sondern in ihrer Würde und Kraft sich zu zeigen. Sie mufs aber auch *sich fühlen*, und dies kann nur durch Ueberzeugung vom erreichten Zweck, durch Ueberzeugung von der Macht ihrer Kräfte, durch Ueberzeugung von Theilnahme und Huldigung bewirkt werden. So lange auf allen Strafsen den Modegötzen Tempel errichtet werden, und die Altäre der Kunst verschlossen stehen, mufs das heilige Feuer, das die Herzen zum Guten, Edlen, Schonen erwärmt, verlöschen.

Kurze Anzeige.

Ariette avec dix Variations p. l. Clavecin comp. et dediés à Mr. A. Huet par Carles Guillaume Müller. Oeuvr. VI. à Bronsvic. au Magaz. à la Höhe, à Hambourg chez Spehr et Comp. (Pr. 8 Gr.),

Es sind schon in der 33sten Nummer des 3ten Jahrg. dieser Zeitung Variationen dieses Herrn Müller in Halberstadt von einem andern Rec. mit Beyfall angezeigt worden, und der gegenwärtige findet die hier anzuzeigenden in mancher Rücksicht noch besser bearbeitet. Das Thema ist aus *Una cosa rara*, und *Martin* kann mit der Harmonie, die ihm hier gegeben worden, sehr wohl zufrieden seyn. Die Variationen sind melodios, entstellen und secieren das Thema, in seinem Charakter, seiner Melodie und Harmonie, nicht so sträflich, wie so viele, und sind doch nicht arm an Abwechselung der Melodie und Harmonie. Dabey ist der Styl rein, ausgebildet, fest; die Ideen sind weder zu schwer zu fassen, noch zu gemein, haben viel angenehmes, gefälliges; alles ist nicht schwer zu exekutiren: und dabey ist noch der, Manchem gewifs interessante Vortheil, dafs es schwerer auf dem Papier aussiehet, auch für den, der nicht selbst Klavier spielt, schwerer beym Vortrag scheint, als es wirklich ist (ein Fall, der bey allen verständigen Komponisten von wirklich guter Schule *fur ihr Instrument*, eintritt, und daraus zu erklären ist, dafs sie nichts setzen können, als was in der Hand und guter Applikatur liegt) — Gründe genug, das kleine Werkchen allen Liebhaben bestens zu empfehlen. Dem Recens. haben die zweyte und neunte Variation am besten gefallen. In der lezten kann sich sein Auge eher, als sein Ohr, mit dem *h* im Bafs des ersten und fünften Takts aussöhnen. Da die fünfte bis achte in der Behandlungsweise denn doch einige Aehnlichkeit haben: so würden sie besser — nicht unmittelbar auf einander folgen. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Alter auf einige und sechzig Jahre angiebt, und doch noch, welche Stimme! Dass die Kraft des Organs abgenommen, ist ganz natürlich; aber immer noch ein Klang, eine Anmuth der Stimme, die sich wohl hören, mit dem innern Gefühle vernehmen und geniessen, aber wahrlich nicht beschreiben lässt! Ein ausgezeichneter charakteristischer Vorzug des Gesanges des Hrn. K. war ins besondere früher, da die grösste Stärke ihm noch zu Gebote stand, dass man immer, auch durch's fortissimo des Orchesters, jede Sylbe seiner Worte deutlich hörte.

Seit vielen Jahren sind auch in Stockholm mehrere musikalische Vereine unter Liebhabern errichtet, aufgelöst, wieder erneut und wieder aufgelöst worden. Seit dem Jahre 1820, kam wieder ein neuer Verein unter dem Namen: *die harmonische Gesellschaft* zu Stande. Diese Gesellschaft hat sich in zwey Hauptabtheilungen, eine für die Vokalmusik, die andere für die Instrumentalmusik, getheilt, deren jede wöchentlich einmal zu ihren Uebungen zusammentritt. Aller vierzehn Tage vereinigen sich beyde Abtheilungen einmal zur Aufführung vollständiger Concerte, doch ohne Zutritt anderer Zuhörer, als der eigentlichen Mitglieder der Gesellschaft und ihrer Angehörigen.

Der Tod unsers, den 3ten April dieses Jahres (1822) am Schlagflusse verstorbenen Kapellmeisters, des Hrn. Professors Dupuy, wird allgemein betrauert. Er war ein Mann von wahrem Kunstgenie, hoher Ausbildung und gründlichen, vielfältigen Kenntnissen. Wir haben in ihm einen vortrefflichen Dirigenten und zugleich einen ausgezeichneten Schauspieler und Sänger verloren. Bey dem Leichenbegängnisse wurde Mozart's *Requiem* in der hiesigen St. Jacobskirche gegeben; dieselbe Musik wurde auch einige Tage später zum Besten seines jetzt in Upsala studierenden sechszehnjährigen Sohnes wieder aufgeführt.

Man sagt, dass unser sehr achtungswerther Concertmeister, Hr. J. Fr. Berwald (ein geborner Stockholmer) des Verstorbenen Stelle einnehmen werde, und dass der treffliche Violinist, Hr. Beer in Hamburg, Hrn. Berwald als Concertmeister folgen werde.

Noch haben wir den Verlust eines andern achtungswerthen Musikers, des Hrn. Conrad Stieler, der in der Mitte des verwichenen Aprils starb, zu bedauern. Er war im sächsischen Erzgebirge geboren, ein Zögling der Thomasschule in Leipzig, seit einigen und zwanzig Jahren in Stockholm, erst als Bassänger bey der Oper, hernach als Gesanglehrer bey einer hiesigen Schule und an der königlich musikalischen Akademie angestellt. Kurz vor seinem Tode gab er eine Gesanglehre, die erste in schwedischer Sprache, heraus. Er war nicht nur als ein sehr geschickter Lehrer seiner Kunst, sondern wegen seines biedern Charakters, wegen seiner wissenschaftlichen Ausbildung und als ein treuer Freund seiner Freunde allgemein geachtet.

Strassburg. Theater. 1821 bis 1822. Die Eröffnung dieses Theaterjahres geschah am 30ten April 1821 in dem alten Hause zu St. Stephan, unter der Direction des Hrn. Jauserand. Mancherley Hindernisse hatten die Eröffnung des neuen Schauspielhauses verspätigt, man war also genöthigt, bis zum 20sten May in dem ersteren zu spielen: der Beschluss wurde darin mit Boieldieu's Oper *Zoraide und Zulnare* gemacht. Es scheint, das Gebäude wird seiner ersten Bestimmung, einer Kirche, wieder gegeben; die innere Theater-Einrichtung ist gänzlich verschwunden. Demnach wurde am 23sten May das neue Haus, nach einem der Gelegenheit angemessenen Prolog, und der Krönung von Molieres Brustbild, mit der *Etrusse Magie* von Gretry eröffnet.

Indem Ref. diese historischen Bemerkungen voraussschickt, glaubt er zugleich, in diesen der Kunst gewidmeten Blättern etwas über das hiesige neue Theater-Gebäude aufzeichnen zu müssen.

Dieses Gebäude, welches der Stadt Strassburg eine Summe von 2,200,000 Franken kostete, erhebt sich am Ausgange des Spaziergangs des Broglio, ungefähr an demselben Platze, wo das im Jahr 1798 abgebrannte Haus stand. Es ist mit vielem Fleiss von dem hiesigen Stadtbaumeister Hrn. Villot, einem Schuler Durand's, erbaut worden. Der Vordertheil ist einfach und edel, die Eingänge breit und hoch, die Stiegen elegant und bequem, die Schönheit der innern Gänge übertrifft die aller Pariser Theater. Auf das Fussgestell oben auf dem Fronton, senkrecht mit den sechs äussern Säulen, werden eben so viel Musen, von sieben Schuh Höhe, aufgestellt werden. Der hiesige Bildhauer Ohmacht wird nächstens diese Statuen liefern.

Die innere Eintheilung des Gebäudes ist zweckmässig und bequem, und besonders bleibt in akustischer Hinsicht nichts zu wünschen übrig, so dass auch bey vollem Hause der Wirkung des Schalls nichts im Wege steht; hiezu trägt die besondere Einrichtung der innern Oberdecke das ihrige bey. Diese bildet nämlich eine Art von Kuppel, welche aus blossem Lattenwerke besteht; in der Mitte der Kuppel ist eine runde Oeffnung, unter welcher der Leuchter hängt; rings um diese Oeffnung vereinigen sich die Latten, wie die Strahlen einer Sonne; das Ganze ist mit Leinwand überzogen, worauf Malereyen angebracht sind. Demnach ist die so gestaltete Kuppel in zwölf Abtheilungen eingetheilt; in neun derselben befindet sich eine Muse in kolossalischer Form, und von drey zu dreyen erscheinen die Figuren des Homer, Aristophanes und Sophokles. Zwischen jeder Figur ist auf weissem Marmor die obere Hälfte eines Genius mit goldenen Palmen abgebildet, dessen unterer Theil sich in Verzierungen endigt. Die Friesborte, welche die ganze Kuppel umgiebt, so wie die Arabesken, worauf jede der Figuren ruht, sind sehr reich. Die Höhe des Hauses enthält vier Stockwerke; jede Loge ist durch eine weissen Marmor vorstellende Säule unterschieden mit goldenen Kapitälern und Fussgestell.

Die erste Gallerie ist auf dem äussern Getäfel von einer mit Gold auf weiss gemalten Friesborte geziert; Kinder spielen auf mehrern Instrumenten und mit Schwanen. Ueber dieser Gallerie sind auf dem Range der ersten Logen, auf weissem Grunde, Kinder mit blauen Kränzen und goldenen Schattirungen angebracht; in der Mitte eines jeden Getäfels ist ein Gegenstand in Farben. Auf den zweiten Logen sieht man Kinder, welche Greifen zu trinken geben, nebst verschiedenen Verzierungen, in Gold auf weiss. Das Getäfel des dritten Ranges stellt blaue Drapirungen mit goldenen Franzen vor.

Auch das Proscenium besteht aus blauen Drapirungen. Auf der Mitte des Vorhanges befindet sich Apoll; die Einfassung dieses Vorhanges besteht aus Kränzen, in deren Mitte der Name eines französischen Dichters oder Componisten angebracht ist; die Friesborte desselben stellt weissen Atlas vor mit goldenen Zierrathen. Zwölf Medaillons, worauf die zwölf grossen Gottheiten der Fabelwelt abgebildet sind, erscheinen an derselben.

Die Scene ist zu allen möglichen augenblicklichen Umwandlungen eingerichtet.

Es sey endlich hier bemerkt, dass sämmtliche Malereyen im Innern des Hauses zwar wohl, als der prachtvollen Dekorationen, von den Pariser Malern Herren Ciceri, Gigué, Philastre (Landschaftsmaler) und Gosse, ausgeführt worden sind, deren Ruf allgemein vortheilhaft bekannt ist. Ref. bemerkt noch, dass sich im Innern des Gebäudes ein ziemlich geräumiger Concertsaal mit einer Gallerie befindet, in dessen Bauart jedoch die Regeln der Akustik wenig berücksichtigt worden sind.

Was nun die Oper selbst und ihre Aufführung betrifft, so ist das Urtheil hierüber kurz zu fassen. Unter dem während des, am 29sten März 1822 beendigten, Theaterjahres anwesenden Operapersonale waren die einzigen Mitglieder Mad. Demarthe, als erste Sängerin, Hr. Monroue, vormals in Lüttich, als Bariton (Martin) und Hr. Mezeray als Bassist auszuzeichnen. Unter den neuen Opern, welche Erwähnung verdienen, und nun auch auf die deutsche Bühne verpflanzt worden sind, nennt Ref. das Glöckchen und den todten und lebendigen Autor, beyde von Herold, das Rothkäppchen und die umgeworfenen Wagen, von Boieldieu. Da zur Ausführung der Opern auch das Orchester des Seine beyzutragen hat, so muss Ref. die Schwäche und Unvollständigkeit desselben beklagen. Hr. Tailler dirigirt mit vieler Einsicht; allein ausser dem ersten Geiger Hrn. Nani, sind die sieben übrigen ausser Stand, durchzugreifen, so dass die obendrein schwache Harmonie dennoch die Saiteninstrumente deckt. Die Mittelstimmen, deren mehrere gänzlich unbesetzt sind, bleiben bey besonders Orchester-Effekten unvernehmbar; dahin gehöre u die zweyte Oboe, das zweyte Horn u. s. w. Diese Ungleichheit der Orchesterbegleitung ist in dem geräumigen Hause auffallend und für das Ohr des gebildeten Zuhörers beleidigend. Es ist daher zu wünschen, dass diesem Uebelstand abgeholfen werde.

Ueber die Concerte und sonstigen musikalischen Anstalten nächstens.

Paris. Académie Royale de musique. (Grosse Oper.) Salieri's Meisterwerk *Tarare* (das der

Autor später unter dem Namen *Aeur* umgearbeitet hat) wurde im 1ten Januar wieder in die Scene gebracht. Der hohe Werth dieses vortrefflichen Kunstwerkes ist längst allgemein anerkannt; die Aufführung entsprach in jeder Hinsicht dem Werthe. Das Ballet im zweyten Akte, in den mit gefärbten Gläsern erleuchteten Gärten des Serails, war von zauberischer Wirkung. Diese Werk ist seitdem öfter wiederholt und immer mit wachsender Theilnahme aufgenommen worden. Am 6ten Februar zum erstenmal: *Aladin, oder die Wunderlampe* (*la lampe merveilleuse*) von Etienne; die Musik von Nicolo Isouard und Benincori. Letzteres hat nach Nicolo's Tode sich der undankbaren Arbeit unterzogen, diese Werk zu vollenden. Auch Benincori ist nicht mehr; er starb einige Wochen vor der Aufführung dieser Oper. Das Zeugniss von der allgemeinen Achtung, die er als Künstler und als Mensch verdiente und genoss, ist wohl die schönste Blume, die wir auf sein frühes Grab streuen können. Wir verweisen übrigens den Leser auf den Artikel Benincori in Gerbers Lexikon. Die *Wunderlampe* hat Beyfall gefunden. Die Musik ist mehr im gefälligen, als im grossen Style geschrieben, und nicht ohne Verdienst. Die Dekorationen von Ciceri und Degnere übertreffen an Pracht alles, was bisher gesehen worden. Die Ballete sind, wie immer, äusserst anziehend; Sänger und Orchester tragen mit allem Fleisse zur Wirkung des Ganzen bey, und so wird diese Oper, die sich bis jetzt in unverminderter Theilnahme erhält, noch lange in der Scene bleiben. Bey der ersten Aufführung sah man auch zum erstenmale den grossen prachtvollen Lustre, der, so wie ein Theil des Theaters, mit Gas-Licht erleuchtet wird. Uebrigens brennen in der Scene noch über 800 Quinquets, wovon über 400 der im Pallaste des Licht-stehenden, strahlenwerfenden Sonne (von 6zöllig Fuss im Durchmesser) das Licht geben.

Théâtre Royal de l'Opéra comique. Die Administration dieses Theaters scheint aus ihrem langen Schlummer zu erwachen. Unter mehreren aufgewärmten ältern Werken hat vorzüglich *Romeo et Julie* von Steibelt gefallen und wird hoffentlich lange eine willkommene Nothhülfe dieses Theaters bleiben.

Théâtre Royal italien. Noch immer ist Rossini ausschliessend der Gegenstand enthusiastischer Bewunderung der hiesigen schönen Welt, die ihr Anathem auf die Geist- und Geschmacklosen herabdonnert, die noch Mozart's und Cimarosa's Schlendrian huldigen. *Clotilde* von Coccia hat gänzlich missfallen und wird hoffentlich nicht mehr gegeben werden.

Second Théâtre français. (*Théâtre de l'Odéon.*) *Athalie*, Trauerspiel von Racine mit den Chören von Schulz. Hr. Choron, Director der hiesigen königlichen Singschule, hat diese Chöre vorgeschlagen und von seinen Zöglingen aufführen lassen, welches allerdings ein gewagtes Unternehmen war, da in dem ersten französischen Theater *Athalie* mit den Chören von Gossec gegeben wird, die hier in grossem Rufe stehen. Obgleich die Chöre von Schulz sehr abgekürzt worden sind, fand man sie doch noch zu lang. Sie missfielen bey der ersten Aufführung, die freylich manches zu wünschen übrig liess; doch scheint man sich allmählig an die anfangs als sonderbar verschrieene Musik zu gewöhnen. Vorzüglich gefallen zwey Terzette, von drey Knaben recht gut vorgetragen, und der Eid, ein ziemlich lang ausgeführter Chor. Diese drey Stücke sind nicht von Schulz, sondern von einem bekannten, hier privatisirenden deutschen Tonsetzer, der bedauerungsweise verlangt hat, ungenannt zu bleiben.

Am 21sten Januar (dem Todestage des Königs Ludwig XVI.) wurde in der Kirche zu St. Denis von der königlichen Kapelle Cherubini's meisterhafte *Messa pro defunctis* aufgeführt. Die Probe dazu wurde in einem grossen Saale im Pallaste der Tuillerien gehalten. Die Wirkung war hinreissend. Ueberhaupt sind die Aufführungen in der königlichen Kapelle über alle Beschreibung vortrefflich: es ist hier ein seltenes Zusammenwirken der ersten Talente von Paris. Kreutzer führt die erste Violine an, Baillot die zweyte. Alle ersten Sänger und Sängerinnen der königlichen Theater singen sowohl die Solo- als die Ripien-Partieen. Ref. hofft in der Folge ausführlichere Nachricht über die königliche Kapelle geben zu können.

Schliesslich noch ein Verzeichniss der Tonsetzer, die während des Jahres 1821 für die hiesigen Theater gearbeitet haben, nebst den Namen ihrer Werke:

Alexandre, *Les Mélodrames*; Auber, *Emma*; Boieldieu, Cherubini, Kreutzer, Paer, *Blanche de Provence* (Pasticcio); Berton (Sl.) *les Caquets*;

Blangini, *le jeune Oncle*; Benoit, *Léonard et Felix*; Cavalla, *Jeanne d'Arc*; Champein (fils) *La Française*; Dussuigne, *Anpasie*; Jadin, *le grand Père*; Kreutzer, *le Négociant d'Hambourg*; Clary (Ballet); Kreubé, Pradher, *le philosophe en voyage*; Mareese, *les projets de sagesse*; *l'habit retourné*.

Miscellen.

Französische und italienische Musik. Gluck und Piccini und jüngst Rossini haben in der musikalischen Welt zu manchen Streitigkeiten Anlass gegeben, die noch in frischem Gedächtnisse sind. Nicht so bekannt mag der Zwist seyn, welcher im neunten Jahrhunderte zwischen den römischen und französischen Sängern Statt fand und durch Karl den Grossen entschieden wurde. Eine Stelle der zu Frankfurt 1596 gedruckten Annalen der Franken von 708 bis 900 giebt darüber Aufschluss; hier ist sie in deutscher Uebersetzung.

„Und der fromme Kaiser Karl kehrte zurück „und feyerte das Osterfest zu Rom mit dem apostolischen Herrn. Nun entstand während den Festtagen ein Streit zwischen den Sängern der Römer „und jenen der Franken. Die Franken sagten, sie „sängen besser und schöner als die Römer. Die „Römer sagten, ihr Vortrag der geistlichen Lieder „sey der gelehrteste, ganz nach der Vorschrift und „dem Unterrichte des heiligen Papstes Gregorius „eingerichtet, wogegen die Franken auf eine verderbte Art sängen, und die gesunden Weisen des „Gesanges zerrissen und vernichteten. Dieser Streit „kam dem Herrn König Karl zu Ohren. Die Franken durch den Schutz des Hrn. König Karl ermuthigt, schimpften wacker auf die römischen „Sänger los; die Römer, auf ihre Lehrmethode „stolz, behaupteten, die Franken seyen Narren, „ungelehrte und unwissende Menschen, die man „dem wilden Viehe vergleichen könne, und zogen die Lehre des heiligen Gregorius der ungeschlachten Grobheit derselben vor. Und da „der Streit von keiner Seite aufhörte, sagte der „fromme König Karl zu seinen Sängern: sprecht „ohne Umschweife! welcher von beyden ist reiner und besser, der lebendige Quell, oder die „daraus entspringenden Bächlein? alle antworteten zugleich, der Quell, als Ursprung, sey reiner; die daraus entspringenden Bächlein aber, „je mehr sie sich vom Ursprunge entfernten, je „schmutziger und durch allerley Unrath getrübt „seyen sie; und darauf versetzte der Hr. König „Karl: so kehrt Ihr mir denn zum Quell des „heiligen Gregorius zurück, weil ihr offenbar den „Kirchengesang verderbt habt. Bald darauf begehrte der Hr. König Karl Sänger vom Papste „Adrian, um den Gesang in Frankreich zu verbessern. Und er gab ihm den Theodor und „den Benedict, zwey der gelehrtesten Sänger, „welche vom heiligen Gregor selbst unterrichtet „worden waren und gab ihnen Antiphonarien „(Gesangbücher) des heiligen Gregorius mit, die „von letzterm selbst in römischen Noten aufgesetzt waren. Als aber der Hr. König Karl nach „Frankreich zurückkehrte, sandte er einen der „Sänger nach Metz, den andern nach Soissons und „befahl, dass alle Gesanglehrer in allen französischen Städten ihre Gesangbücher dahin zur Verbesserung bringen, und von ihnen singen lernen „sollten. Die französischen Gesangbücher wurden „also verbessert, da sie zuvor jeder nach seinem „Gutdünken durch Hinzufügen und Hinweglassen „verfälscht hatte und alle französischen Sänger „lernten den römischen Gesang, den sie nun fränkisch nennen, nur dass sie die Triller, die Vorschläge, die geschliffenen und gestossenen Noten nie recht zu machen erlernten, „da sich bey der barbarischen Rauheit ihrer „Stimme die Töne mehr in der Gurgel brachen „als klar herauskamen. Doch blieb die Metzer „Gesangschule immer die beste; und so sehr die „römische Weise die Metzer übertrifft, so sehr „übertrifft die Metzer die übrigen Gesangschulen „der Franzosen. Eben so unterrichteten die römischen Sänger die sogenannten französischen „Sänger in der Kunst des Orgelspielens (in arte „organandi) *) und der Hr. König Karl nahm „Sprach- und Rechenmeister wieder aus Rom „nach Frankreich mit und befahl, die Pflege der „Wissenschaften überall zu verbreiten. Denn vor „dem Hrn. König Karl wurden die liberalen Künste „in Frankreich gar nicht gepflegt."

*) Nach Thomas d'Aquino hat man nur 1250 angefangen, sich der Orgel in den Kirchen zu bedienen; indessen sandte Constantin Kopronymus, griechischer Kaiser, schon in der zweyten Hälfte des achten Jahrhunderts, eine Orgel dem Pipin, König der Franken.

Wie vieles aus dieser düstern Vergangenheit mahnt uns an die Gegenwart! wie charakteristisch ist der Umstand, dass die Franken den römischen Gesang später den fränkischen nannten, sich das fremde Gut ohne Nachweisung des Ursprunges zueignend! wie anwendbar, was über die Geschmeidigkeit der Kehlen gesprochen wird!

Unter allen Künstlern pflegen meistens die Musiker am empfindlichsten gegen gesprochenen und gedruckten Tadel zu seyn. Die Ursache liegt klar am Tage. Sie sind nebst den Schauspielern und Sängern die eitelsten Künstler. Ein bloss mechanischer Virtuose ist nichts, wenn seine Virtuosität angefochten wird. Der Tonsetzer legt freylich sein ganzes Ich nicht in eine Sonate, in Variationen, in eine Oper selbst, dennoch nimmt er wärmer die Vertheidigung seines Werkes als ein Dichter des seinigen, was hinwieder der häufig vorkommenden Einseitigkeit seiner Bildung zuzuschreiben ist.

Für jene Tonsetzer, die in betäubendem Geräusche ihr Heil suchen, z. B. in einem Marsche mit sechs und dreyssig Trompeten, möge folgende Stelle aus Tartini's Werken hier angeführt werden, die Beherzigung verdient. Zur Bequemlichkeit der Leser liefere ich sie bloss in deutscher Uebersetzung:

„Im vierzehnten Jahre des gegenwärtigen „Jahrhunderts (1714) war zu Anfang des dritten „Aktes einer Oper, die man damals eben in Ancona aufführte, eine Zeile Recitativ, die bloss „vom Basse begleitet wurde, und sowohl in uns „Professoren als in den übrigen Zuhörern eine „solche Gemüthsbewegung erregte, dass jeder dem „andern, wegen der auffallenden Veränderung „seiner Gesichtsfarbe, dabey ansah. Nicht Rührung brachte diese Stelle hervor (ich erinnere „mich sehr gut, dass die Worte Verachtung ausdrücken), sondern eine gewisse starre Kälte im „Blute, welche in der That die Seele ergriff. „Dreyzehnmal wurde die Oper gegeben und immer erfolgte dieselbe Wirkung, was auch das „vorhergehende allgemeine und todte Schweigen „bewiess, mit welchem die Zuhörer sich auf „die Stelle vorbereiteten.“ Es wäre vielleicht schwer, die Oper, von welcher Tartini spricht, aufzufinden, aber die Recitative in Graun's herrlichem *Tod Jesu* können mit den besten Mustern in dieser Gattung wetteifern; nur hört man sie höchst selten leidlich vortragen.

F. v. L.

Kurze Anzeige.

Hallelujah von Pfeffel, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte von Ch. H. Rink. Op. 63. No. 3 der vierstimmigen Gesänge. Bonn und Cöln bey Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Ein schätzbarer Beytrag zu den Repertorien der Singvereine. Der Text enthält eine blosse Doxologie. Sie ist vom Componisten mit Würde und Kraft musikalisch behandelt worden; zeigt dabey von sicherer Kunst und Erfahrung, und ist auch nicht im Geringsten schwer auszuführen. Ein kurzes Maestoso macht die Einleitung; ein kräftiges Fugenthema schliesst sich an, wird durch die vier Stimmen geführt und gehet dann in freyem Styl aus; ein kurzes Andante maestoso, Bassolo und Chor folgt; und nun kehrt jenes Fugenthema zurück, wird, anders gestaltet und für den Effekt gesteigert, wieder durch die vier Stimmen geführt und gehet dann wieder in freyer Form aus. Das ganze Stück verträgt, oder wünscht vielmehr, eine starke Besetzung des Chors, die ihm auch um so eher zu Theil werden kann, da es so leicht auszuführen ist. Der Partitur sind auch die Singstimmen, besonders gestochen, beygelegt; was auf dem Titel nicht bemerkt ist.

(Hieran das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1822.

Anzeigen.

C. Wagners grosse Oper: Chimene.

Mit besonderem Vergnügen machen wir dem kunstliebenden Publikum, und insbesondere den Theater-Directionen bekannt, dass der geistvolle und ästhetisch gebildete Tonsetzer, Ritter Wagner, Grossherzoglich Hessischer erster Hofkapellmeister, die Partitur seiner neuesten, von so vielen Seiten mit höchst ehrenvollen Auszeichnungen gekrönten grossen Oper, Chimene, den Unterzeichneten abzutreten, um die correcte Abschrift davon gegen ein angemessenes Honorar zu erlassen. Liebhaber wollen sich daher nicht an ihn selbst, sondern lediglich an uns Unterzeichnete wenden, und der promptesten Bedienung versichert seyn.

Wir fügen die Bemerkung bey, dass diese Oper nur bey uns rechtmässig zu haben ist, und dass der Tonsetzer von der Rechtlichkeit der resp. Theater-Directionen erwartet, dass keine derselben sein rechtmässiges Eigenthum durch weitere Mittheilung von Abschriften an Privaten oder andere Theater-Directionen schmälern wird.

Mainz, im May 1822.

B. Schott Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Ebendaselbst ist erschienen und in allen soliden Musikhandlungen, so wie bey unserm Commissionair Hrn. C. H. F. Hartmann in Leipzig zu haben:

C. M. von Weber, der Freyschütz, grosse Oper, vollständig, mit leichter Klavierbegleitung von Zulehner. (Pr. 7 Fl. oder 4 Thalr.)

Ein hundert und funfzig (früher 120) einzwey- drey- und vierstimmige Lieder, zur Vermeidung der geschriebenen Notenbücher ausgewählt, für Kinderstimmen eingerichtet und in drey Heften herausgegeben von dem Breslau'schen Schullehrer-Verein. Zweyte vermehrte Auflage. Breslau 1822. Im Verlage des Vereins.

(Alle drey Hefte gelimt, einzeln geheftet, mit einem Deckel versehen und beschnitten, 16 Bogen stark, bey unmittelbarer Beziehung 12 Sgr. Preussisch oder 9 Gr. 9 Pf. Sächs. oder 44 Kr. in 24 Fl. Fuss.)

So eben hat vorstehende Sammlung zum zweytenmal die Presse verlassen, und kann jetzt wieder unmittelbar von unserm Rentmeister, dem Hrn. Hospital-Inspector Knoll am Schweidnitz'schen Thore hieselbst, oder durch jede Buchhandlung, vermittelst derer von Josef Max und Comp. Gratz, Barth und Comp. hieselbst und Ambrosius Barth in Leipzig bezogen werden. Der schnelle Absatz der, 3000 Abdrücke starken, ersten Auflage, welche in 5 Monaten erfolgte, machte es uns unmöglich, in den letzten Monaten den Bestellungen zu genügen. Ueber den Verkauf dieser zweyten Auflage ersuchen wir folgendes fest, wornach wir jeden sich zu richten bitten, weil sonst seine Bestellungen nicht befriedigt werden können. Wer unmittelbar vom Hrn. Inspector Knoll Abdrücke beziehen will, muss zugleich entweder das Geld selbst oder in sichern Anweisungen kostenfrey einschicken, und zahlt für alle drey Hefte 12 Sgr. Preuss. (9 Gr. 9 Pf. Sächs. oder 44 Kr.), nämlich für das erste (einstimmige) drey, für das zweyte (zweystimmige) vier und für das dritte (drey- und vierstimmige) 5 Sgr. Preuss. gut Geld. Jedes Heft ist getrennt von den beyden übrigen zu haben. Wer elf Abdrücke nimmt, zahlt nur für zehn: wer hundert und funfzehn nimmt, nur für hundert. Wer sich aber an Buchhandlungen wendet, zahlt in Schlesien 16 Sgr., ausserhalb Schlesien 20 Gr. oder 1 Rthlr. Geld für alle drey Hefte.

Breslau, den 8ten April 1822.

Der Breslau'sche Schullehrer-Verein.

Subscriptions-Anzeige.

Der im Jahr 1805 von mir herausgegebene erste Cursus der Anweisung zum Singen wurde in wenig Jahren vergriffen. Die nach und nach herangewachsenen musikalischen Schüler bedurften nun stärkere Nahrung, welche ich ihnen, durch Herausgabe der Beyspiele zum zweyten Cursus, darreichte. Dieser zweyte Cursus nun (Text und Beyspiele) liegt vollständig ausgearbeitet da, und soll, sobald sich eine hinlängliche Anzahl Subscribenten findet, in Gesellschaft einer neuen Auflage vom ersten Cursus, erscheinen.

Damit sich jedoch Niemand für hintergangen achten möge, bemerke, ich 1) dass der Hauptzweck beyder Cursen dahin geht: die Jugend stufenweise zur Ausübung vierstimmiger (sey es auch für die Mehrzahl nur Choral-) Musik heranzuziehen; 2) dass daher der erste und wohlfeilere Cursus recht wohl allen Schülern, als Lehr- und Beyspielbuch, der zweyte aber nur den weiter fortgeschrittenen zum Selbststudium in die Hände gegeben — von den Lehrern, besonders in zahlreichen Klassen, an welche ich hauptsächlich bey der Ausarbeitung dachte, als Hülfsbuch beym ersten Unterricht angesehen werden kann.

Hr. Ch. E. Kollmann, Buchhändler in Leipzig, nimmt auf den ersten Cursus 4 Gr. und auf den zweyten 18 Gr. Subscription an. Die wirkliche Erscheinung hängt von der Zahl der Subscribenten ab.

Altenburg.

J. F. S. Düring,
Cantor.

Einladung.

Für die künftigen Winter-Concerte der Gesellschaft Felix Meritis und des Musik-Vereins Eruditio Musica in Amsterdam, wird eine Sängerin vom ersten Range, gleichviel von welcher Nation, gewünscht, welche im Stande ist, italienische Gesang-Musik in jeder Hinsicht gut auszuführen. Die Anzahl der Concerte ist vierzig, deren wöchentlich zwey statt finden; sie fangen mit dem Monat November an und endigen in den ersten Tagen des Monats April, so dass die Zeit des Engagements fünf Monate dauert. Diejenigen, welche zu diesem Engagement geneigt seyn sollten, werden ersucht, sich mit Bemerkung ihrer Bedingungen an den Componisten Hrn. J. W. Wilms in Amsterdam zu wenden. Zur Nachricht dient inzwischen, dass man eine Sängerin wünscht, von deren anerkannten Talente sich mit Vertrauen erwarten lässt, dass sie, in einer Stadt eine Stelle mit Ehre zu bekleiden im Stande sey, wo sich nicht allein beynahe die ausgezeichnetsten Talente von Europa haben hören lassen, sondern wo man auch während der drey letzten Winter den hohen Kunstgenuss an dem Gesange der berühmter Sängerin M. T. di Sessi hatte! —

Neue Musikalien, welche im Verlage bey Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen sind, als:

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien. Fünfter Nachtrag. ..... 8 Gr.

Ebers, C. F., Fantaisie für das Pianoforte über Melodieen aus dem Freyschütz von C. M. von Weber. Op. 46..... 12 Gr.

Beethoven, Musique de Ballet en Forme d'une Marche av. pour le Pianoforte à 4 mains, composée pour la Famille Kohler..... 12 Gr.

Gährich, W., 24 beliebte Tänze verschiedener Art für das Pianoforte. 4te Sammlung..... 16 Gr.

Wieck, Fr., Troisième Collection des Dances à 4 ms pour le Pianoforte. Oeuv. 10..... 12 Gr.

Thuns, Th., dritten komische Terzett, ein Schwank für 2 Tenore und Bassstimme, mit Begleitung von Guitarre, Violine und Horn. Op. 5t.... 12 Gr.

Fürstenau, C., Variations sur le Thème: „Ich bin liederlich, du bist liederlich" pour la Flûte seule. 6 Gr.

Stievenard, Alex., Air varié de l'Opera: les petites Savoyardes p. le Violon prine. avec acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Oe. 45. 16 Gr.

Gährich, W., 24 beliebte Tänze verschiedener Art in sieben- oder achtstimmiger Musik für das Jahr 1822. 4te Sammlung..... 1 Thlr. 12 Gr.

Stievenard, Alex, Ah! vous dirai — je Maman, varié pour la Guitarre av. accomp. de 2 Violons et Violoncelle. Oeuv. 48..... 12 Gr.

Lorentz, J. H., Russisches Thema mit Variationen für die Hakenharfe. Op. 10..... 6 Gr.

Gebhardi, L. E., 24 Orgelstücke, eine Fortsetzung der Vorspiele des Sten W. Op. 6..... 16 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Weber, C. M. de, grande Polonaise pour le Pianoforte, arrang. à 4 mains par Stegmann..... 12 Gr.

Rink, Ch. H., 24 leichte Orgel-Präludien für die ersten Anfänger, mit und ohne Pedal zu spielen. Op. 65..... 16 Gr.

Ries, Ferd., di tanti palpiti, Cavatine de Tancred variée p. le Pianoforte à 4 mains..... 16 Gr.

Kuhlau, Fr., gr. Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon oblige. Op. 33. 1 Thlr. 8 Gr.

Kochler, H., trois Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains avec Flûte. Op. 133..... 18 Gr.

— Potpourri pour Pianof. et Flûte tiré de la Vestale, Cendrillon, etc..... 16 Gr.

Gelinek, 6e Potpourri pour le Pianoforte, tiré du Chaperon rouge etc..... 12 Gr.

Grande Bataille initée sur le Pianoforte avec accomp. de Violon, Violoncelle et Tambour..... 18 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. **N°. 27.** 1822.

Recension.

Der neunte Psalm, Hymne für vier Singstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters, in Musik ges. — — von F. E. Fesca. 21stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 2 Thlr.)

Ein Kunstwerk läßt sich nicht nach einem bestimmten Leisten bestellen; und wer das thäte, möchte er es als Künstler bey sich selbst oder als Liebhaber bey diesem — der verdiente bedienet zu werden, wie er es ohne Zweifel werden würde: er bekäme ein künstlerisches Geschühe — etwas, das allenfalls für ein bestimmtes äusseres Verhältniss und für kurze Zeit dienen könnte, dann aber weggeworfen würde und weggeworfen zu werden verdiente. Dagegen ein ganz Anderes ist es, bevor man sich zum Abfassen eines Kunstwerkes begiebt, mit sich selbst oder mit unterrichteten Freunden zu Rathe zu gehen; sich in's Klare zu setzen, einig zu werden und sicher über den nähern, den bestimmteren Zweck desselben, über die beste Art, diesen zu erreichen, eben jetzt zu erreichen, über die Methode, über die Mittel u. dgl. m.; wobey es sogar den Meisten (wenigstens den meisten Musikern, aus bekannten Ursachen) nothwendig, Allen aber förderlich, Allen auch erleichternd seyn würde, an die grössten Vorbilder eben in dieser Gattung und eben in dieser Art zu denken; nicht, um sie, das Einzelne im Einzelnen, nachzumachen — das wäre eben der Leisten und würden die Schuh — auch nicht, sie eigentlich nachzuahmen: sondern sich das ihnen Eigenthümliche vollkommen bekannt zu machen, dann sich alles Einzelnen darin und daran gänzlich zu entschlagen, und, kömmt die rechte Stunde, bloss aus dem früher bereicherten, geleiteten, befestigten Innern selbst etwas zu schaffen. Gute Dichter, Maler und andere Künstler haben das von jeher gethan; Musiker der vergangenen Zeit, wo es ziemliche Schulen gab, wohl auch: jetzt aber geschiehet es von sehr Wenigen aus ihrem, so wie von sehr Wenigen aus dem Schauspielerorden; beyde begnügen sich meist — entweder mit Nachahmen, wo nicht Nachmachen, Einzelner und des Einzelnen — sie nehmen eine Manier an; oder damit, dass sie getrost sich selbst aussprechen, wie sie nun eben in dieser Stunde, unter diesen zufälligen und flüchtigen Verhältnissen sind — sie bleiben Naturalisten.

Käme nun jetzt Einer jener Wenigen, der freylich auch übrigens ein tüchtiger Künstler wäre, und sagte: Ich habe im Sinn, ein geistliches Werk zu schreiben; es soll ein kürzeres, aber desto feyerlicheres und lebensvolleres werden — etwa ein Psalm zum Preise Gottes; es soll der Kirche dienen, mehr bey besondern Festen, als beym wöchentlichen Gottesdienste; es soll auch für grosse Concerte und zahlreiche Vereinigungen vieler Musiker geeignet seyn: in welcher Weise ohngefähr und mit welchen Mitteln zunächst glaubst du, dass ich dies, und eben jetzt, erreichen könnte? so würde der Befragte freylich sich ausführlich darüber zu erklären haben; aber „der langen Rede kurzer Sinn" würde, dünkt uns, darauf hinauslaufen: Mache dich mit Händeln, seinem Geiste, Sinne (künstlerischem Charakter) und Style ganz vertraut; denke dir, so weit du das vermagst, wie er jetzt schreiben würde: und diesen idealen Vorbilde ringe nach. — —

Verstehet nun der Rec. Hrn. Kapellmeister Fesca in diesem und noch einigen geistlichen Gesangwerken recht — in diesen, aus diesen: denn ihn selbst kennet er nicht, und keines dieser Werke enthält eine Vorrede u. dgl. — so gehört er, Hr. F., unter jene Wenigen, welche fragen, und zwar

sehr ernstlich, wenn auch vielleicht nur sich allein; und die hernach, gerade für die Gattung, welche wir eben näher bezeichnet, sich selbst vollkommen so genugthuend haben, wie es uns schien, dass jenem angenommenen Frager zu antworten wäre. Hr. F. hat sich ganz offenbar Händeln, seinem Geiste, Sinne und Style nach, zum Vertrauten in diesem Fache gewählt; er hat in Händels Werken dieses Fachs abzusondern gewusst, worin diesen oft beschränkte äussere Mittel, besonders aber der damalige Stand der Instrumentalmusik nöthigten, oder worin er, wie jeder Sterbliche, seiner Zeit sein Sühnopfer brachte, und was dergleichen Zufälliges und Untergeordnetes mehr ist; er hat sich ein Bild zu entwerfen gewusst, davon, wie dieser musikalische Heros in der jetzigen Zeit, mit den jetzigen Mitteln etc. z. B. seinen 100sten Psalm (das Utrechter *Jubilate*, deutsch zuerst von Hiller herausgegeben) schreiben würde — als welcher Psalm dem vorliegenden doch wohl noch besonders zum Muster und Aureiz gedienet haben mag: und so hat er zu schreiben versucht, wie weit ihm diess seine Natur, seine Gefühlsart und seine künstlerische Eigenthümlichkeit überhaupt hat verstatten wollen.

Damit sind nun zugleich die Haupteigenthümlichkeiten dieses trefflichen Werks bezeichnet. Man erwartet hiernach z. B., dass es in den freudigern Sätzen weit mehr auf Grösse und ernst-feurige Erhebung des Herzens, als auf glänzende Reize und frohbelebten Aufschwung der Sinne; dass es in den ruhigern, vor allem auf den Ausdruck männlich-sanfter, mildfreundlicher Hingebung abgesehen ist; dass in den grössern Chören die gebundene Schreibart vorherrscht, in den kleinern die grösste Einfalt, bis zum Choralmässigen; dass die Instrumentalmusik, wenn auch für sich noch so interessant, doch überall dem Gesange nachgesetzt ist, und dieser, Wort und Ton, entscheidet u. dgl. m. diess wird man, nach Obigem, erwarten, und diess wird man auch finden. Uebrigens ist das Werk also gestaltet:

„Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen" etc. wird, als Einleitung, kurz und gewissermassen choralmässig, mit herrlicher Begleitung der Blasinstrumente, vorgetragen. Daran schliesst sich: „Ich freue mich und bin fröhlich in dir" — gleichfalls kurz, als Solo in gebundener Schreibart für die vier Singstimmen, ohne alle Instrumente; welche letztere nur beym Schluss, durch das Chor, mit einigen sehr starken [illegible] einfallen. Mit „Lobet seinen Namen" — tritt ein kräftiges und populäres Tugendlied [illegible], das mit Geist und Leben, auch mit vieler Gemüthlichkeit in dieser Schreibart, dabey stets verständlich und effektvoll durchgeführt wird. Im Verhältniss zum Vorhergegangenen, und wohl auch zum Ganzen, könnte die Fuge etwas kürzer seyn; und im Verhältniss zum Schlusssatze sollte sie es. Die Zwischenrede, mit allen Instrumenten, aufs Stärkste und in grossen Noten: „Den Allerhöchsten" — sind von ächt Händelscher Wirkung. Diese Stücke, die Einen grossen Satz bilden, sind in E dur. Von rührender Lieblichkeit ist nun gleich der melodiöse Eintritt des folgenden Satzes in C dur: „Der Herr ist des Armen Schutz" — nur von den sanftesten Blaseinstrumenten, die einander oder die Singstimme immerfort imitiren, und dem Quartett der Seiteninstrumente, die meist nur die Grundharmonieen in kurzen Noten leise anschlagen, begleitet. Den sehr leichten, fliessenden, ausdrucksvollen Gesang führt eine Sopranstimme. — „Denn er gedenket" — ist nach Art der ältesten Kirchenchoräle und ihrer wunderbar ergreifenden, unvermittelten Fortschreitungen in Dreyklängen, ohne alle Begleitung, vom Chor in A moll vorzutragen. Von sanft feyerlicher, innig rührender Wirkung ist der ausgeführte folgende Satz in E moll: „Herr, sey mir gnädig" — in feyerm Styl, für die vier Singstimmen Soli, mit sehr einfachem, im Vortrag der Töne gut zu verbindendem Gesange, der nur dann und wann von den zartesten Blaseinstrumenten durch gebundene Accorde unterstützt wird, indess die Bässe die Grundnoten kurz vorschlagen und die Geigen durch das ganze Stück eine bewegte, nachschlagende Figur fortführen, wodurch in dem Ganzen, fast malerisch, das Bild frommer Hingebung bey noch nicht ganz gestillter geheimer Sorge und Unruhe erregt und festgehalten, aber auch technisch dem Satze ein eigenes, vortrefflich abgewogenes Verhältniss gegeben wird. Er ist überhaupt meisterhaft. Nachdem er auf der Dominante geschlossen, tritt (Allegro, E dur) der Chor mit aller Kraft in lauter ganzen Taktnoten mit einer choralmässigen Melodie, alle Singstimmen als Unisono, ein; die Seiteninstrumente führen, gleichfalls mit aller Kraft und all' Unisono, in Achteln den Bass (Continuo der Alten) aus; die hohen Bla-

einstrumente verstärken in der obern Octave die Choralmelodie; die tiefern, besonders Hörner und Posaunen, halten, ebenfalls mit aller Kraft und in ganzen Taktnoten, die Accorde aus: und so bleibt alles fest und unverrückt diesen ganzen Schlusssatz hindurch, nur dass kurz vor dem Ende auch die Singstimmen aus dem Unisono zu den Accorden übertreten. Wer es weiss und an sich selbst erfahren hat, was auf diesem oder ganz ähnlichem Wege Händel (wie z. B. im *Gloria* des Jubilate), Durante, Jomelli und andere frühere Meister erreicht haben, dem brauchen wir nicht zu sagen, dass dieser Satz, besonders von einem grossen und kräftigen Sängerchor ausgeführt, von herrlicher, würdevoller und wahrhaft hinreissender Wirkung ist. Gleichwohl erlauben wir uns, überzeugt, Hr. F. wünsche das mehr, als unbedingtes Lob, zwey Anmerkungen darüber, und zwar beyde zugleich nach dem Bilde, das wir uns von Händeln, als einem Zeitgenossen entworfen haben. Es scheint uns 1, Trompeten und Pauken wären besser, nicht so, wie hier geschehen, sondern nur bey den entscheidenden Schlussfällen, dann aber nicht in grossen Noten, sondern drein schmetternd und wirbelnd, und das tüchtig, angewendet worden; 2, von dem, was hier kurz vor dem Schluss mit den Singstimmen vorgenommen ist — dass sie nämlich in die Accorde treten — wünschten wir, es wäre schon ohngefähr in der Hälfte des Satzes (Seite 38, vorletzter Takt) vorgeschrieben und dann der Schluss selbst so eingerichtet, dass er noch vollständiger das Ganze abschlösse, indem er entweder in kürzeren Noten für Singstimmen und Blechinstrumente (vielleicht alternirend) jubelnder gesteigert wäre, oder indem in den langen Noten des Gesanges und den kurzen des Quartetts, bey nach und nach verstummenden Blasteinstrumenten, alles allmählig leiser geworden wäre und ausgehallt hätte; worauf, nach einer Generalpause etwa von zwey Takten, alles mit hinzugesetztem „Amen“ nochmals in aller Kraft und Fülle, wie hier Seite 45, letzter Takt, bis Seite 44, Ende, hereingebrochen wäre. Hr. Kapellmeister F. möge selbst entscheiden, wer von uns beyden Recht hat; die Ursachen der ersten Abänderung, die nicht eben viel, und auch der zweyten, die etwas mehr sagen will, brauchen für einen solchen Künstler nicht erst angeführt zu werden. Für andere hingegen, die nun vielleicht auch diese Form frischweg nachzumachen und damit sie herunterzubringen bey der Hand seyn möchten, sey nur dies Einzige erwähnt: Soll sie, diese Form, von der erwünschten Wirkung seyn, so darf sie nur sehr selten, nur kurz, nur am sehr erwählten, vollkommen passenden Orte, nur in Werken, wo der gebundene Styl und Grösse des Charakters herrschend ist, angewendet werden: häufig, oder am unrechten Orte, bey Werken andern Styls und andern Charakters, lässt sie nicht bloss gleichgültig, sondern sie wird — wie das mit dem meisten Sonderlichen in den Künsten, also angewendet, der Fall ist — sie wird sogar abstossend und widerwärtig. Wer mithin seiner Sache nicht vollkommen gewiss ist, der lasse sie doch ja bey Seite liegen.

Die Partitur ist deutlich und gut gestochen. Das Papier sollte dauerhafter und der Preis mässiger seyn, eben bey Werken dieser Gattung. Für Tänze, Opernarien u. dgl. wäre beydes ganz in der Ordnung. — Hr. Kapellmeister F. nehme noch schliesslich unsern Dank für diese wahre Bereicherung unserer Sammlungen für Kirchen, Concerte und Gesangvereine. Irren wir nicht sehr, so blühet ihm eben in diesem Fache noch ein ganz besonderer Kranz; eben in diesem, wo er auch der Mitbewerber, die ihm gefährlich werden könnten, jetzt gewiss nur wenige hat.

Rochlitz.

Nachrichten.

Dessau. Ihrer Aufforderung, Ihnen zuweilen kurze Uebersichten von den bemerkenswerthesten musikalischen Kunstleistungen, welche hier statt fanden, mitzutheilen, genüge ich um so lieber, da es manchen Freunden der Tonkunst auffallend gewesen seyn kann, so selten in Ihrem Blatte etwas von Dessau zu lesen.

Durch welchen traurigen Unfall wir im October 1820 unsern Musikdirector Reinicke verloren, ist den Lesern dieser Zeitung aus No. 14 des vorigen Jahres bekannt. Das lebhafte Gefühl des bedeutenden Verlustes, welchen wir, durch den Tod dieses eben so kenntnissreichen, als um das Fortschreiten des hiesigen Orchesters und vieler Musikfreunde zu einer höhern Stufe mu-

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. III.* 1800.

Folgende neue Musikalien sind bey Hrn. Breitkopf und Härtel in Commission zu haben:

Ign. Pleyel. Rondo favorit p. le Cl. ou P. F. 8 Gr.
— — 3 leichte Klaviersonaten. I. Heft. 16 Gr.
L. A. Gabler, 8 Walzer für das P. F. 8 Gr.
L. Hanstein, VIII Angloises pour le Cl. ou P. F. 8 Gr.

Anzeige.

In der Literatur der Musik ist ein dem gegenwärtigen Zustande der Tonkunst entsprechendes *musikalisches Wörterbuch* ein wahres Bedürfniss der Zeit. Das vor 28 Jahren von Walthern herausgegebene Werk kann gegenwärtig den, der sich durch ein Werk dieser Art über Gegenstände der Tonkunst belehren will, unmöglich befriedigen. In dem theoretischen und praktischen Theile derselben, sind seit dem mächtige Fortschritte gemacht worden, das organographische Fach hat man mit neuen Erfindungen, und die ganze Kunst mit einer Menge neuer Kunstwörter bereichert. Dieses alles fordert an Walthers Statt ein neues Werk dieser Art *).

Weil nun die Hoffnung verschwunden ist, die dem musikalischen Publikum ehedem zu einem solchen Wörterbuche gemacht wurde, so habe ich seit geraumer Zeit auf erhaltene Veranlassung angefangen, ein musikalisches Lexikon auszuarbeiten. Mein Werk wird so vollständig seyn, als es überhaupt, und mir insbesondere möglich ist. Es wird sich

1) vorzüglich über alle Zweige der theoretischen und praktischen Tonkunst verbreiten. Die dahin einschlagenden Artikel werden kürzer oder länger seyn, je nachdem es der Gehalt des Gegenstandes fordert. Auch werde ich, wenn es nöthig seyn wird, die Geschichte berühren.

2) werden in meinem Lexikon alle wissenswürdigen musikalischen Kunstwörter erklärt werden, nicht allein die modernen, sondern auch die Kunstwörter, die bey den Griechen und Römern üblich waren. Bey den modernen werde ich aber, besonders wenn sie Hauptüberschriften der Tonstücke ausmachen, oder eine eigene Art des Vortrages bezeichnen, u. dgl. ausführlicher seyn, als bey den alten. Eben so werde ich mich

3) bey der Beschreibung und Charakterisirung der veralteten und der modernen Tonstücke verhalten.

4) sollen alle musikalische Instrumente, von den ältesten bis auf die neuesten, sie mögen noch gebräuchlich oder veraltet seyn, so viel die Nachrichten darüber erlauben, beschrieben werden.

Dieses Werk, mit dessen Bearbeitung ich so weit fortgerückt bin, dass der Zeitpunkt, wenn es der Presse übergeben werden soll, bestimmt werden kann, und welches ich daher durch diese Blätter ankündige, um unangenehme Kollision zu verhüten, wird in einem mässigen Bande in gross Octav, oder in gewöhnlichem Lexikon-Formate, unter dem Titel: *Kurzgefasstes, jedoch möglichst vollständiges Hand-Lexikon der musikalischen Wort- und Sacherklärung, für Kenner und Liebhaber der Tonkunst*, in dem Verlage des Herrn Buch- und Kunsthändlers August Herrmann zu Frankfurt am Mayn, erscheinen.

Bey der ganzen Arbeit, deren Umfang ich dem Publikum so eben dargestellt habe, kommhe ich mich, den Beyfall der Kenner und Liebhaber zu erhalten.

Rudolstadt, im October 1800.

Heinrich Christoph Koch.

*) Die vor einiger Zeit herausgekommenen kleinen Wörterbücher, nämlich: *Wolfs kurzgefasstes musikalisches Lexikon*; das *musik. Handwörterbuch*, welches im Jahr 1786 in Weimar erschien; und *Knechts kleines alphabetisches Wörterbuch*, sind blos für Anfänger der Kunst bestimmt, und haben nicht die Absicht, ein vollständiges Werk dieser Art entbehrlich zu machen.

sikalischer Ausbildung höchst verdienten Mannes erlitten hatten, spannte unsere Erwartungen wegen der Wahl seines Nachfolgers in nicht geringem Grade; obwohl wir uns der beruhigenden Hoffnung hingaben, dass bey der anerkannten grossen Gunst, welche der Herzog und die Herzogin, beyde im Besitze von eigenen bedeutenden musikalischen Talenten und Kenntnissen, der Tonkunst schenken, diese Wahl nicht anders als befriedigend ausfallen könne.

Diese Hoffnung wurde auch dadurch auf das völlkommenste gerechtfertiget, dass einer unserer geachtetsten deutschen Meister, Hr. Friedrich Schneider von Leipzig, am 23sten März des vorigen Jahres als Kapellmeister hieher berufen wurde. Eine solche Wahl musste natürlich allgemein als höchst glücklich anerkannt werden.

Der vorherrschenden Neigung des Hrn. Kapellmeisters Schneider für religiöse Musik zeigte sich bey uns sehr bald ein zwar sehr fruchtbares, aber dabey noch sehr unangebautes Feld. Denn wir können es nicht läugnen, dass bis zu Hrn. Kapellmeister Schneiders Ankunft unser Kirchengesang schleppend und fast kläglich, unser Singchor nicht einmal mittelmässig, und dabey fast ohne alle Disciplin und zweckmässige Organisation war, und auch die Singakademie in ihrem Zusammenwirken nur auf den ersten Stufen musikalischer Ausbildung stand. Hr. Kapellm. Schneider wusste die bedeutenden Mittel, welche sich ihm darboten, den alles Gute und Schöne befördernden Sinn unsers gütigen Herzogs, die Bereitwilligkeit, mit welcher das Consistorium und die hiesigen Geistlichen seine Vorschläge unterstützten, und die Anerkennung, welche dessen Verdienste und grosser Eifer für seine Kunst bey den hiesigen Musikfreunden fanden, sehr glücklich zu einer fruchtbaren Wirksamkeit in diesem Theile seines Geschäftskreises zu benutzen.

Das Singchor wurde bedeutend, bis auf 52 Choristen, vermehrt, zugleich auch zu seiner hauptsächlichsten Bestimmung, zur Leitung des Kirchengesanges in den drey hiesigen evangelischen Kirchen zweckmässig organisirt, und da Hr. Kapellmeister Schneider, aus Neigung zum Orgelspiel die Organistenstelle der hiesigen Schlosskirche übernahm, so wurde diese Kirche zugleich eine Normalanstalt für die zweckmässige Leitung des Kirchengesanges in dem grössten Theile unsers Landes; indem aus dem Chore die Zöglinge des hiesigen Landschullehrer-Seminars, die auch in dieser Anstalt noch Mitglieder des Chores bleiben, hervorgehen. Die Fortschritte des Chores unter Hrn. Kapellm. Schneiders Leitung sind für den Zeitraum eines Jahres wirklich höchst bedeutend, und wir haben wöchentlich Gelegenheit, uns davon zu überzeugen, da seit dem Februar dieses Jahres die Einrichtung getroffen worden ist, dass wir entweder in der Sonnabendsvesper oder des Sonntags in der Schlosskirche eine vom Chore aufgeführte Kirchenmusik hören. Ein grosser Mangel wird uns dabey jedoch sehr fühlbar, der einer guten Orgel. Es wird indessen seit einigen Jahren an einem grossen Orgelwerke für diese Kirche von unserm geschickten Hoforgelbauer Zuberbier, gebauet, das, wie wir hören, noch in diesem Jahre aufgestellt werden soll, und wir sehen dem Genusse entgegen, Hrn. Kapellm. Schneider auch als Orgelspieler zu hören.

Der Singverein erhielt bey Hrn. Kapellmeister Schneiders Ankunft und dessen Uebernahme der Direction einen bedeutenden Zuwachs, indem nicht nur einige unserer Damen den Sopran und Alt noch verstärkten, sondern auch mehrere gesangliebende Männer sich durch Hrn. Kapellm. Schneiders Persönlichkeit hingezogen fühlten. Der Singverein besteht jetzt aus 53 Mitgliedern, und wenn wir auch beym Bass und Tenor gute Solostimmen vermissen, so finden wir doch bey denselben desto mehr kräftige, von Eifer und Musikkenntniss geleitete Chorstimmen. Beym Sopran und Alt dagegen besitzt die Akademie mehrere schöne Solostimmen. Da Hr. Kapellm. Schneider immer für Abwechselung sorgt und bey allem ernsten Eifer, mit welchem er die Uebungen des Singvereins leitet, doch nicht durch übertriebenes Wiederholen ermüdet; so sind die wöchentlichen Uebungsstunden fortdauernd zahlreich besucht und der Verein schreitet daher sehr bemerkbar zu höherer Ausbildung fort. Im vergangenen Sommer wurde von grössern Werken vorzüglich Schneiders *Weltgericht*, im Winter Mozart's *Requiem* eingeübt.

Auch eine Liedertafel von zwölf Freunden heiteren Gesanges hat sich, auf Hrn. Kapellmeister Schneiders Veranlassung, nach dem Muster der Leipziger Liedertafel gebildet, die den Mitgliedern manche frohe Stunde gewährt.

Unser Orchester, welches schon seit längerer Zeit einen vorzüglichen Rang unter den deutschen Künstlervereinen behauptet, sucht seinen künstlerischen Werth unter Hrn. Kapellmeister Schneiders Leitung noch zu erhöhen. Und diesem Bestreben musste es offenbar gar sehr zusagen, dass von dem Intendanten der Kapelle, dem Hrn. Kammerherrn von Berenhorst, welcher als warmer Freund der Musik das Interesse derselben überall zu befördern sucht, der zwar sehr einfache, aber doch nur so selten gehörig beherzigte Grundsatz: es müsse in einem Künstlervereine jedem Mitgliede desselben der Platz angewiesen werden, auf welchen ihn Talent, Fleiss und Jugendkraft berufen, mit Einsicht zur Ausführung gebracht wurde. Die Richtigkeit dieses Grundsatzes, welche schon dem gesunden Menschenverstande einleuchtet, wird kein Kunstkenner bezweifeln: wir können aber dabey nicht läugnen, dass dessen consequente Durchführung für ältere achtungswerthe Künstler, welche, die Jugendkraft ausgenommen, im Besitze von allen übrigen Kunsteigenschaften sind, etwas Hartes mit sich führt, und eben deshalb nur zu oft an Rücksichten scheitert, die wir als Menschen ehren, als Verehrer der Kunst aber gänzlich verwerfen müssen. Es ist nun einmal so und nicht anders der launenhafte Wille der Kunst, dass sie ihre schönsten Gaben nur dem jugendlichen und kräftigen Alter schenkt, dem höheren Alter aber versagt. Dass sie diese Laune den Tonkünstlern, vorzüglich rücksichtlich der Blaseinstrumente, in höherem Grade empfinden lässt, wollen wir zwar gern mit manchem wackern alternden Künstler beklagen, ihm aber doch dabey rathen, sich lieber dem Willen der Unerbittlichen zu fügen, als ihren rächenden Launen Preis zu geben. Wenn wir daher, in Gemäszheit dieses Grundsatzes, manchen unserer braven Künstler von den Blaseinstrumenten zu den Veteranen-Bänken der zweyten Violinen und Altviolen wandern sahen und früher oder später noch wandern sehen werden, so freuet es uns und wird uns freuen, dass er hier zwar anspruchlos, aber doch noch thätig für den Triumph seiner Kunst wirkt, und wir werden auch hier seiner Blüthenzeit gern gedenken, dankbarer, als wenn er uns an seinem vorigen Platze zwar öfter und lebhafter, aber auf eine weniger angenehme Weise, daran erinnerte.

Das Orchester besteht jetzt aus 38 Personen, kann aber leicht bis auf 45 bis 50 Personen verstärkt werden. Als Solospieler zeichnen sich Hr. Concertmeister Probst, in dessen Person Hr. Kapellmeister Schneider sich zugleich einen wackern Gehülfen, rücksichtlich der Saiteninstrumente, erfreuet, und Hr. Lindner bey der Violine, Hr. Schlotter bey der Flöte, Hr. Lorenz bey der Oboe, Hr. Tausch bey der Klarinette, Hr. Fuchs beym Horne aus, und wir gedenken mit Vergnügen mancher vorzüglichen Kunstleistung, die sie uns gewährten. Um so mehr aber müssen wir bedauern, dass wir im vergangnen Jahre so selten Concerte gehört haben. Wir beruhigen uns indessen durch die von dem Hrn. Intendanten und Kapellmeister erhaltene Versicherung, dass daran allein der Bau am Vorhause des Schauspielhauses und der Mangel eines passenden Locals schuld sey, und hoffen, da der von unserm gütigen Herzoge erbaute sehr schöne Concertsaal nunmehr vollendet ist, für diese Entbehrung entschädiget zu werden. Ob der von den Musikfreunden im Stillen genährte und nur deshalb, weil wir fühlen, wie viel wir der Gnade des Herzogs schon verdanken, nur seltener laut gewordene Wunsch, dass unser der Kammersängerin, Dem. Olivier, noch ein guter Tenorist und Bassist als Kammersänger angestellt werden möchten, erfüllt werden wird, wollen wir der Zukunft überlassen.

Unter den bedeutenden Kunstleistungen, deren Genuss wir uns in dem vergangenen Jahre erfreueten, war vorzüglich die Aufführung von Schneiders *Weltgericht* am 24sten October vorigen Jahres, in der hiesigen Schlosskirche, zum Besten der Witwen und Waisen verstorbener Mitglieder der Kapelle, bemerkenswerth. Mit Ausnahme des Hrn. Heinrichshofen aus Magdeburg, welcher mit seiner schönen, zu solchem Gesange vorzüglich geeignenten Tenorstimme die oben erwähnte Lücke unserer Akademie auszufüllen die Güte hatte, des Hrn. Bethmann von Magdeburg, der mit seiner kräftigen Basstimme die Partieen des Satan übernahm, und der ausgezeichneten Posaunisten von Magdeburg, wurde die Aufführung allein durch das hiesige Personal, welches aus hundert Sängern und funfzig Instrumentisten bestand, bewirkt. Auch hier wurde diesem Meisterwerke die gebührende Bewunderung gezollt, und die Bestrebungen des aufführenden Personals befriedigten nicht nur die Kunstkenner

sondern auch das grosse Publikum in hohem Grade. Der Zuhörer waren etwa 2000 und unter ihnen viele Fremde aus der umliegenden Gegend. Eine zweyte bedeutende Kirchenmusik hörten wir bey der Einweihung der hiesigen reparirten und vergrösserten St. Georgenkirche. Es war dabey die sehr angemessene und nachahmenswerthe Einrichtung getroffen worden, dass die Musik bey passenden Stellen der Predigt eintrat, wodurch, wie wir auch bey den sonntäglichen gewöhnlichen Kirchenmusiken zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, die Wirkung der Musik eben so wohl als die der Predigt ungemein erhöhet wird. Die Composition war vom Hrn. Kapellmeister Schneider, und wir fühlten uns vorzüglich durch das herrliche Chor über die schönen Worte unsers Hrn. Pfarrers de Marées:

Die Menschen-Geschlechter vergehen
Wie fallendes Laub.
Jahrhunderte fliehen, wie den Staub
Die Lüfte verwehen.
Nur ewig ist, und ewig, ewig währt,
Gott, deine Huld. Heil Jedem, der dich ehrt!

tief ergriffen und hingerissen, Hrn. Kapellmeister Schneiders grosses Talent, in dem Ausdruck der Musik bis in die tiefsten Falten des menschlichen Gemüthes zu dringen, und die dunkeln, darin verborgenen Ahndungen des Unendlichen hervorzurufen, auch hier zu bewundern.

Von Künstlern des ersten Ranges beehrten uns im vergangenen Jahre Hr. Kapellmeister Hummel und Hr. Kapellmeister Spohr mit ihrer Gegenwart. Einen andern höchst genussreichen Abend gewährte uns das Concert der Dem. Kainz aus Wien, am 7ten September des vorigen Jahres. Was uns vorzüglich in dem Gesange dieser jungen Künstlerin anzog, war die ungemeine Anmuth ihrer Stimme und ihres Vortrags. Wir wollen jedoch hierbey die grosse Biegsamkeit ihres Organs und ihre bedeutende Kunstfertigkeit nicht verkennen und dem Hrn. Röckel, der diessmal als Lehrer derselben bey uns auftrat, es Dank wissen, wenn er zu deren Ausbildung etwas beytrug; dabey auch, in diesem vorausgesetzten Falle, es gern übersehen, dass wir bey seinem Gesange das uns schon früher als ein unangenehmer Nothbehelf oder eine üble Angewohnheit aufgefallene Tremuliren auch in diesem Concerte zu tadeln fanden. Auch der rühmlichst bekannte Hr. Fürstenau aus Dresden gab uns im Winter ein Concert. Wir können nicht läugnen, dass wir beym Anblick des Concertzettels es für gewagt hielten, drey Productionen auf der Flöte in einem Concerte zusammen zu fassen, demungeachtet wusste dieser ausgezeichnete Künstler unsere Bewunderung bis zum letzten Tone festzuhalten. Das Klavierspiel des blinden Hrn. Grothe aus Berlin, der im Sommer ein Concert gab, erschien uns zwar sehr künstlich, aber doch nicht als eine bedeutende Kunstleistung; nicht der Künstler, sondern der Blinde sprach unser Gefühl an. Dagegen gedenken wir rühmlich des Klavierconcerts, mit welchem Hr. Baron von Mantey als Componist und sehr fertiger Klavierspieler im Februar dieses Jahres im hiesigen Theater auftrat.

Schliesslich kann ich nicht unbemerkt lassen, dass wir während der fünf Wintermonate, November bis März, unter der Direction des Hrn. Gerstel, eine Schauspieler- und Operngesellschaft hier gehabt haben, welche die Erwartungen, die man billiger Weise von einer Gesellschaft, die, wie diese, nicht zu den stehenden gehört, hegen kann, wirklich übertrifft. Sie zählt unter ihren Mitgliedern in den Personen der Herren Raeder, Mager und Mühling, und der Mad. Gerstel und Dem. Ambrosius einige recht brave Sänger und Sängerinnen, deren Talenten und fleissigen Uebungen unter der Leitung des Musikdirectors der Gesellschaft, Hrn. Lübkens, (Hr. Kapellmeister Schneider dirigirt bloss bey der Hauptprobe und der Vorstellung) wir manchen befriedigenden Kunstgenuss verdanken. Von den vorzüglich gelungenen Vorstellungen erwähne ich nur der von *Johann von Paris*, *der Schweizerfamilie*, *Tancred*, *Joseph und seine Brüder*, *Cosi fan tutte*, *Don Juan*, *der Entführung aus dem Serail* und *dem unterbrochenen Opferfeste*, und überlasse andern hiesigen Kunstfreunden, die sich dazu berufen fühlen, an einem andern Orte das Verdienst des Hrn. Gerstel und seiner Gesellschaft ausführlicher zu würdigen, als mein Zweck mir hier erlaubt.

Nekrolog.

Jean Batiste Edouard Louis Camille Du Puy wurde 1793 im Dorfe Corselles nahe bey Neufchatel geboren. Sein Vater, Vorsteher der dor-

tigen Bergwerke, sandte ihn, als er vier Jahre alt war, nach Genf, um ihm unter Aufsicht seines Onkels eine gute Erziehung geben zu lassen. Hier blieb D. bis zu seinem dreyzehnten Jahre. Während dieser Zeit, und nachher während seines bald darauf folgenden Aufenthalts in Paris erhielt er von seinen Lehrern Chabran und Dusseck seinen ersten Unterricht auf der Violine und in der Musik überhaupt. In dieser Kunst machte er so schnelle Fortschritte, dass er schon in einem Alter von sechszehn Jahren als Concertmeister bey dem Prinzen Heinrich von Preussen in Rheinsberg angestellt wurde. Er wurde von diesem Fürsten mit sehr viel Güte behandelt, und blieb ungefähr vier Jahre in dessen Dienste. In Berlin, wohin er den Prinzen begleitete, nahm er bey dem berühmten Fasch Unterricht in der Harmonie und Composition. Hierauf machte er mehrere Reisen, besuchte einen Theil von Deutschland und Polen, wo er Concerte mit vielem Beyfall gab; 1793 kam er zum erstenmal nach Schweden, und liess sich bey Hofe, und öffentlich hören. Kurz darauf wurde er als zweyter Concertmeister in der königlichen Kapelle und einige Jahre später zugleich als Sänger bey der königlichen Oper angestellt. In Stockholm blieb er bis zum Jahre 1799 wo er Schweden verliess und nach Kopenhagen ging. Einige Zeit nachher wurde er dort vom Hofe ebenfalls als Concertmeister und Sänger bey der königlichen Oper angestellt. Als die Engländer unter Nelson die bekannte Expedition gegen Kopenhagen machten, trat D. 1801 in ein Freycorps, welches zur Vertheidigung der Hauptstadt errichtet wurde, blieb auch ferner in diesem Militaircorps bey dem spätern Bombardement 1807. Während dieser Gelegenheit zeichnete er sich mehreremale durch Tapferkeit aus, und wurde zum Lieutenant befördert. Seine musikalischen Dienstpflichten versäumte er jedoch während seiner militairischen Laufbahn nicht. Im Jahre 1805 verheirathete er sich in Kopenhagen mit der Tochter eines Kupferstechers Muller, welche ihm mehrere Kinder gebahr. 1809 verliess er Kopenhagen und reisete nach Paris, wo er sich bis zum Herbst des Jahres 1810 aufhielt; von da kehrte er wieder nach Schweden zurück und lebte theils in Schonen, theils in Stockholm, bis er 1812 abermals als Sänger, königlicher Hofkapellmeister und Professor angestellt wurde.

D.'s Compositionen bestätigen es, dass die Werke wahrer Künstler das Gepräge ihrer eigenen Individualität tragen, und dass die Seele des Verfassers sich immer in seinen Arbeiten abspiegelt. So erkennt man auch in allen Werken D.'s eine eigene Lieblichkeit der Formen, Witz, und die Gewandtheit und Leichtigkeit im Ausdruck, welche sein ganzes Wesen so vortheilhaft auszeichneten. Durch Fasslichkeit, Klarheit, liebliche Melodie, reiche Instrumentirung (besonders durch geschickte Benutzung der Blasinstrumente) wusste er seiner Musik einen Reiz zu geben, durch den sie sowohl den gebildeten als den minder gebildeten anzog. Schon während seines ersten Aufenthaltes in Schweden machte er sich durch seine Compositionen für Violin und durch kleinere Gesangstücke bekannt und beliebt; doch arbeitete er besonders in den letztverflossenen zehn Jahren viel für das Theater. Seine Opern, welche durch Aufführung bekannt geworden sind: *Une folie* und *Félicie*, fanden den verdienten Beyfall. Die Aufführung seiner vorzüglichsten Oper: *Björn Järnsida*, eines schwedischen Nationalstücks, erlebte er jedoch nicht. Ein tödtlicher Schlagfluss endigte am 3ten April dieses Jahres ganz unvermuthet sein Leben.

Das Muntere, Witzige, Feurige und Kräftige gelang ihm am besten; dass er jedoch auch das Ernsthafte und Traurige würdig darstellen konnte, bezeugen seine Compositionen zur Begräbnissfeyer Königs Carl XIII und dessen Gemahlin. Sein Talent in Anführung des Orchesters war allgemein anerkannt, und seiner Leitung ist hauptsächlich das herrliche Ensemble, welches diess Orchester in den letzten Jahren gewonnen und wodurch es sich rühmlich auszeichnet, zuzuschreiben. Als Sänger und Virtuos auf der Violine zeichnete D. sich besonders durch reine Intonation und einen sehr gebildeten Geschmack aus. Seine schöne, klare und biegsame Stimme hörte man im Theater immer mit Vergnügen, und sein Verlust wird auch in dieser Hinsicht von dem musikliebenden Publikum sehr beklagt; diejenigen aber, welche in geselligen Zirkeln Gelegenheit hatten, den seinen angenehmen Umgang erheitert zu werden, können am besten bezeugen, wie mächtig sein schöner Gesang wirkte, um Frohsinn zu verbreiten.

Miscellen.

Unter den zahlreichen Arbeiten des berühmten Orlando, welche die königliche Bibliothek in München verwahret, finden sich auch vierstimmige Lieder in französischer und italienischer, vielleicht auch Einiges in deutscher Sprache, und Horazische Oden. Sollte es wohl ein ganz überflüssiges und unbeachtetes Unternehmen bleiben, wenn irgend ein Kenner dieser ehrwürdigen Vorschule, etwa Hr. Ett, den Versuch machte, einige wenige, aber gewählte derselben in die nun angenommene Tonschrift zu bringen und sie dem Publikum vorzulegen? Ein Orlando'sches Trink- oder Liebeslied vor, oder nach dem: *Di tanti palpiti*, in einem traulichen Verein abgesungen, welche sonderbare Urtheile und Reflexionen müsste eine solche Zusammenstellung nicht anregen!

Kurze Anzeigen.

VIII Variations pour Pianoforte sur l'air connu: Zu Steffen sprach im Traume — comp. par Ch. H. Rink. Oeuvr. 62, No. 5 des Variat. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Compositionen in freyem Styl, in denen man jetzt zuvörderst einen originellen Aufschwung der Phantasie und einen Reichthum verschiedenartigen, innigen Gefühls wünscht, sind nicht die Stärke dieses Componisten, der als einer der grössten Contrapunktisten unserer Tage mit vollem Recht geehrt wird. Indessen: worin ein tüchtiger Mann nicht seine Stärke hat, darin ist er deshalb noch nicht schwach; und wenn man den Leuten nicht das giebt, was sie zuvörderst wünschen, so giebt man ihnen darum noch nicht Unerwünschtes oder nicht Wünschenswerthes. So zeigt sichs auch hier; und der Leser wird aus dem Gesusserten von selbst abnehmen, wie wir diese Variationen gefunden haben. Diejenigen von ihnen, wo der Componist sich seinem eigentlichen Fache einigermassen nähert, wie No. 2 und 4, sind die besten. Die letzte läuft in eine kurze Coda aus. Zu spielen sind sie gar nicht schwer. Das Thema hat Hr. R. wahrscheinlich nur aus dem Gedächtniss niedergeschrieben und diess ist ihm, nicht zum Vortheil des Stücks, besonders im zweyten Theile, etwas ungetreu gewesen.

O dolce concento! (Das klinget so herrlich!) Variations sur un Thème de Mozart — — arrangées en Trio et pour le Pianoforte par Ferd. Paer. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 10 Gr.)

Ein gewiss Vielen angenehmes, heiter unterhaltendes Gesangstück! Das Pianoforte spielt erst Mozart's Thema vor, dann nehmen es die drey Singstimmen, Sopan, Tenor und Bass, auf und tragen es einfach vor; hierauf folgen die drey Variationen, von denen die letzte einen ausführlichern, sanften Schluss hat. Die Hauptmelodie und die Hauptfiguren der Variationen hat die Sopranstimme allein: aber die andern beyden Stimmen haben auch nicht blosse Wiederholungen, sondern sind jedesmal anders, in der zweyten Variation ganz besonders angenehm, behandelt. Diese auszuführen, ist leicht: aber jene ist für eine nicht ungeübte Sängerin auch nicht eben schwer, zumal da alles bequem und natürlich in der Kehle liegt. An Umfang der Töne wird der Sopranistin nur B in der Tiefe und B in der Höhe zugemuthet, ja, auch letztes nur in der bequemsten Folge. Das Letzte — was übrigens recht gut so ist — mag seinen Grund darin haben, dass diese Variationen ursprünglich für Mad. Catalani geschrieben und von ihr (mit grösstem Beyfall, meldeten damals die Journale) in Paris in der Oper, *La sposa stravagante*, als ein eingelegtes Ziehstück, vorgetragen worden sind. — Das Pianoforte unterstützt nur nach jenem Vorspiel.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. **Nº. 28.** 1822.

Recension.

De l'Opéra en France, par Castil-Blaze. 2 Vol. in 8. Paris 1820.

Die Literatur der Tonkunst hat vielleicht kein Werk über diesen Gegenstand aufzuweisen, das mit so vieler Wärme für diese von Vielen nur noch halbgekannte und nicht genug gewürdigte Kunst entworfen, mit so vieler umfassender Kenntniss durchgeführt ist, als gegenwärtiges, welches wir hiermit, wenn gleich durch Umstände verspätet, unsern Lesern anzuzeigen uns gedrungen fühlen. Vorurtheile, die eine seit Langem in Zeit- und andern Schriften berühmter Männer verbreitete Meinung gleichsam geheiligt, zu zerstreuen, den Sinn für Kunst zu schärfen und auf Wahrheit hinzuweisen, schien dem Verfasser desselben für sein Vaterland ein eben so heilsames, als nur Herbeyführung einer gesündern Beurtheilung der Sache an sich selbst nöthiges Unternehmen. Er schrieb deswegen sein Werk eigentlich nicht für jene, welche aus Beruf ihr Leben der Kunst widmen. Diese sind über das Wesen derselben einverstanden. Nie, oder doch nur selten wird eine Composition, woher sie auch kommen mag, von ihnen verkannt oder auf verschiedene Weise beurtheilt werden. Der ausgezeichnete Tonsetzer aus Neapel wird von seinen Kunstgenossen in Petersburg eben so, wie in seinem Vaterlande gewürdiget. Jenen nur wünscht er nützlich zu werden, welche, ohne je eigentlich die Kunst geübt, oder sich jemals auf irgend eine Weise mit geschärftem Sinne in selbiger umgesehen zu haben, doch als Beurtheiler in ihren Berichten über Dinge absprechen, die ihnen nicht klar seyn können, oder in Theatern und Gesellschaften den Ton ansugeben sich anmassen; sie will er auf einen Standpunkt führen, von welchem aus sie das Gebiet der Kunst mit richtigem Blicke auffassen lernen sollten. Gewiss ein ersprießliches Unternehmen, nicht nür für Frankreich, sondern auch für andere Länder, wo die eigentliche Theorie einer musikalischen Aesthetik und Kritik noch in der Wiege liegen. Auch kann man dabey gar nicht in Abrede seyn, dass unser Verfasser dieses sein Ziel scharf ins Auge gefasst, und, ohne davon abzukommen, bis ans Ende standhaft verfolgt hat. Sein Buch kann schon deswegen als eine in der musikalischen Literatur seltene Erscheinung gelten, da es durchaus in einem Style verfasst ist, der sowohl von Seiten seiner Klarheit als seiner Zierlichkeit, klassisch genannt werden darf, und der selbst abstracte Gegenstände in einem blumenreichen angenehmen Gewande darstellt. Es sind der Stellen nicht wenige, in welchen eine glühende Phantasie, eine rednerische Begeisterung den Verfasser zu jenem Range von Schriftstellern erhebt, welchen vor ihm nur Rousseau, der beredte Kunstphilosph, behauptet hat.

Demungeachtet ist es nicht wahrscheinlich, dass dieses schätzbare Werk in Deutschland viel in Umlauf kommen, und einer vollständigen Uebersetzung sich zu erfreuen haben werde, da zwey ziemlich starke Bände über eine Kunst, deren Produkte man lieber anhört, als dass man über sie liesst, besonders da sie so vieles Lokale enthalten, kaum die zu einem solchen Unternehmen nöthigen Leser finden würden.

Der vorgezeichnete Raum dieser Blätter erlaubt nicht, einen umfassenden Auszug des Werkes zu geben. Es muss uns genügen, dem deutschen Leser das Ganze auseinander zu legen, das, was besonders ihn anziehen und auf seine Begriffe belehrend wirken dürfte, kurs aufzufassen und überhaupt anzuzeigen, wie der Stoff be-

handelt worden, um vielleicht unter uns einen geist- und kenntnissreichen Schriftsteller zu ähnlicher Arbeit zu wecken. Nur selten wird demnach der Recensent seine eigenen Bemerkungen *) einstreuen und eigentlich nur dann, wenn er für uns eine Sache näher zu beleuchten und deuten zu müssen glaubt.

So viele Schriften, ohne alle praktische Kenntniss unserer Kunst, nur nach vorgefassten falschen Grundsätzen verfertiget, und das Deräsoniren so vieler Tageblätter haben den Autor zu seinem Werke Anlass gegeben. Berühmte Gelehrte schrieben über Musik so, dass sie dem schwächsten Musiker ein Lächeln abzwingen mussten. Diese Dilettanten, Kritiker und Laien will er nur zurecht weisen, und ihnen Grundsätze, an die sie sich halten können, aufstellen.

Nachdem er in einem kurzen Vorberichte diesen seinen Zweck angedeutet, giebt er in der darauf folgenden Einleitung eine mit vieler Sachkenntniss in's Kurze gezogene Geschichte der Oper selbst. Man suchte nach Wiederherstellung der Wissenschaften im funfzehnten Jahrhundert die Tragödie und fand dafür die Oper; denn die Alten, die Griechen nämlich, kannten die Oper nicht. (Die italienische nun wohl freylich nicht. Aber ist denn die ächte Gluck'sche Oper so wesentlich von der griechischen Tragödie verschieden?) Etwas abweichend von Arteaga nimmt er als erste Oper an: *La Conversione di S. Paolo*, welche 1450 in Rom öffentlich aufgeführet worden. Erst dreyssig bis viertig Jahre nachher findet man Nachrichten über Opern profanen Inhalts. Philipp von Neri; der Heilige, darüber ungehalten, gab in der Congregatione dell' Oratorio grössere Musikstücke, und ist folglich der Urheber der Oratorien. Selbst die Päpste hatten schon 1550 in ihren Pallästen Theater mit Maschinen und Dekorationen. Alles war übrigens über ein Jahrhundert blosses Recitativ, und man war darüber entzückt. Erst Peri in seiner *Euridice* 1660 liess etwas einer Arie ähnliches hören. Frankreich kannte diese Zeit über nur Ballete, worauf man Ungeheures verwendete. Das berühmte Ballet, welches Catharina von Medicis 1580 bey Gelegenheit der Hochzeit des Herzogs von Joyeuse aufführen liess, soll zwölfhundert tausend Thaler (?) gekostet haben (*douze cent mille écus*). Cardinal Mazarin gab seinem königlichen Zögling die: *finta pazza*, deren erster Akt mit einem Affen- und Bärentanz, der zweyte mit einem Tanz von Strausen, der dritte mit einem Aufzug von Papageyen schloss. (Herrlich!' wie viel bleibt nicht noch unsern deutschen Opernbühnen zu thun übrig!)

Der Verfasser handelt sodann ausführlicher über die ersten Versuche der grossen französischen Oper, als deren erste er die in dem Ballhause aufgeführte *Pomone* angiebt. Er kömmt sodann auf das Zeitalter von Lulli, von Rameau, und endlich auf Gluck, welchem Heros er so wie unserm Mozart bey jeder Gelegenheit die höchste Verehrung bezeiget. Das Eis war gebrochen, die grosse Oper, so wie die Opéra comique wurden immer durch neuere vortreffliche Compositionen verherrlicht, grosse Geister, wie Cherubini, Le Sueur, Mehul, Spontini etc. erschienen. Das Conservatoire wurde errichtet (1793) und auch unser Verfasser hielt sich, wie er später es sagt, einige Zeit als Zögling in demselben auf.

(Der Beschluss folgt.)

*) Diese Bemerkungen sind immer mit ( ) eingeschlossen.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May. Theater nächst dem Kärnthnerthore. Auf die stets mit gleichem Beyfall gekrönten Wiederhelungen der Rossini'schen *Zelmira* folgte dessen *Corradino, ossia: Bellezza e cuor di ferro*, dem trefflichen, von Mehul componirten Opernbuche: *Euphrosine, ou: le Tyran corrigé*, nachgebildet, oder eigentlicher, nach gewöhnlichem Brauch verballhornt; denn, wenn dort Euphrosine mit ihren beyden Schwestern sich bereits auf dem Schlosse des Vormundes befindet, und im Einverständniss mit dem Hausarst ihren Plan, des Ritters Weiberhass zu bekämpfen, verfolgt, so erscheint hier, dem decorum zum Trotze, Matilde von Shabran (der ursprüngliche Taufname dieser opera semi-seria) als testamentarisches Erbgut in der Burg des väterlichen Waffenbruders ganz allein, und unternimmt prima vista, ohne fremde Hülfstruppen, den Sturm auf das Eisenherz, welches sie mit ganzen Batterien von Artigkeiten, worunter die Benennungen: villano — buffone u. s. den ersten Platz behaupten, blockirt, und auch auf der Stelle butterweich macht, obschon man, unbeschadet

der drohenden Worte, der fürchterlichen Mienen, der vollen Rüstung, des Schlachtschwertes und des Riesenspeeres, schon früher versucht ward, vor diesem Löwen, Teufel, Cerberus u. s. w. nicht im geringsten zu erschrecken, da er sogar wundersüss girret, dass aller Herzen schmelzen, ehe noch das seinige von Amors Pfeilen unheilbar verwundet wird. Noch sind in dieser Bearbeitung als Ausfüllungsfiguren hinzugekommen: Eduardo, ein junger gefangener Ritter, welchen die Gräfin d'Arco, gleichfalls eine Speculantin auf Corradins Herz und Besitzungen, als Lockspeise gebraucht, des letztern Eifersucht aufzuregen; ferner, des Junglings Vater: Raimondo, welcher, indem er den Sohn befreyen will, geschlagen wird, und flüchtig umherirrt; desgleichen: ein von Hunger und Durst gequälter Dichter, Isidoro geheissen, der erst in Fesseln gelegt wird, und dann auf die Geliebte des angeschossenen Ebers Verse machen muss; endlich: Ginardo, Torriere (? vielleicht Thurmwächter, oder: Burgvogt), um in den Ensemble-Sätzen die tiefste Grundstimme zu singen. Die erste Vorstellung währte über vier Stunden; das wollte den lebensfrohen Wienern, die vor Mitternacht auch noch den Tafelfreuden zu huldigen pflegen, keineswegs zusagen; viele wechselten um zehn Uhr, nach dem ersten Akte, das schweisstreibende Lokale mit jenem ungemein einladendern der Restaurateur's und Hotels garnis; somit war die Aufnahme bey einer ziemlich allgemein sich ausbreitenden Verstimmung einigermaassen lau, weswegen der Autor für den nächsten Abend beträchtliche Abkürzungen vornahm, wodurch die ewigen Wiederholungen, die für den Componisten beym Instrumentiren gar so bequemen come sopra's, in die Brüche fielen, und das Ganze an Gedrängtheit und Ründung gewann. Von den Sängern erhielt und verdiente Sign. David (Corradino) die grösste Auszeichnung; diese Kraft, Tonfülle, Ausdauer, diese Biegsamkeit, Leichtigkeit und Eleganz, ein solcher Stimmumfang (er berührte in seiner brillanten Arie, die wir nun schon in der dritten Oper verspeisen mussten, das Violin G über der fünften Linie) sind eine wahre cosa rara; das Metall der beyden Bässe, Sign. Ambrogi (Dottore Aliprando) und Signor Botticelli (Ginardo) ist in mehrstimmigen Gesängen von der imposantesten Wirkung, und nur die so beliebte Sigra. Ekerlin hatte zum grössten Missvergnügen ihrer zahlreichen Verehrer in der Partie des Eduardo einen allzubeschränkten Wirkungskreis. Dem. Mombelli erschien zum erstenmale als Matilda und der Buffo Bassi als Poeta Isidoro; die Stimme der Donna ist etwas dünn, ihre Intonation mitunter schwankend, doch macht sie manche Sächelchen recht nett und präcise; das freye, ungezwungene Spiel, die lebendige Mimik und der heitere Humor des genannten Komikers erinnerten mich unwillkürlich an seinen wackern Namensollegen, der uns, selbst als er statt zu singen nur zu sprechen vermochte, dennoch in Dresden und Leipzig so oft durch seine, der Natur abgelauschten, Kunstdarstellungen entzückte. Dem. Unger, welche zur Besetzung der Rolle der Gräfin als Nothbehelf verwendet wurde, zog sich recht honett aus der Affaire, und dominirte zuweilen über ihre Nebenbuhlerin, was auch alle jene Vorurtheilsfreye, denen der Prophet im Vaterlande etwas gilt, dankbarlich anerkannten. — Die Musik ist wieder einmal ächt Rossinisch; man befindet sich in einem Kreise trauter Freunde; wollte man jeden einzeln begrüssen, man würde mit Bücklingen und Reverenzen kaum ans Ende kommen; so bemerkt Hr. Sievers in seiner Recension sehr treffend: „der Tonsetzer habe abermals viel geborgt, aber von einem musikalischen Millionair, von sich selbst." Der Theaterzettel wollte uns zwar weiss machen, dass die Ouverture, die auch beym *Moses* und bey *Eduard und Christina* sich befindet, eigentlich zu dieser Oper gehöre; solches ist aber chronologisch unrichtig, indem *Moses* in Wien früher gegeben, als *Matilde von Shabran* in Rom componirt wurde, was auch die seit Jahren in Italien existirenden Klavierauszuge beweisen, und selbst der zum Scheingrund nothdürftig veränderte Mittelsatz nicht zu widerlegen vermag. Zu den effektvollsten Sätzen gehören: Die charakteristische, nur viel zu gedehnte Introduction; — des Poeten launigte Arie: Ho una fame, una sete, ein würdiges Seitenstück zu *Figaros* frivoler Sortita, von welcher sich auch bedeutende Anklänge vernehmen lassen; — zwey Duetten der Matilde mit Aliprando und mit der Contessa; — ein gewaltig langes Quintett, und ein sehr schön achtstimmiges Vokale im ersten Final. Der zweyte Akt ist zwar viel kürzer, aber auch ungemein schwächer, schon aus der natürlichen Ursache, weil das Gehör bereits übersättigt ist; ein

Sextett und Corradins Rondo sprachen am meisten an; letzteres schiffte von der *Donna del Lago* herüber, und wurde mittelst Transposition von dem Bereich des Alts für den Tenor accommodirt. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass alle Sänger nach jedem Musikstück ein oder auch zweymal, und der Maestro am Schlusse der Aufzüge fora — gebrüllt wurde. Dieser scheint auf das Sprüchwort: omne trinum perfectum etwas zu halten, und gab zum Benefice seiner Frau als trifolium dieses Geschwisterpaares seine *Elisabetta*, *Regina d'Inghilterra*, welche Partie dieselbe wirklich mit künstlerischer Vollendung gab, und eine wahre Königin des Abends war; Sigre. David (Norfolc), Sigre Nozzari (Leicester) rangen mit ihr um die Palme und das Ganze gewann sehr durch ein neu dazu (?) componirtes Quartett, nebst dem aus *Ricciardo e Zoraide* eingelegten Duett für zwey Tenore. Ersteres kam auf den Platz von Elisabeths Eintritts-Arie, weil solche vielleicht nicht so ganz mehr für den Umfang der Donna Isabella Rossini, geb. Colbran, passen mochte, weswegen wohl auch die Schlussscene um einen halben Ton tiefer stand; somit büssten wir eine oft gehörte Arie, und ein ziemlich gewöhnliches Duett ein, erhielten bessere Waare dafür, und solcher Verlust ist Gewinn. Das Publikum nahm diese Oper, welche in deutscher Sprache, freylich bey mangelhafter Besetzung, ziemlich unbeachtet vorüber zog, mit rauschendem Beyfall auf; sie, und ihre jüngste Schwester *Zelmira* werden den tragi-komischen *Cuor di ferro* wohl bald zum Rückzug zwingen. — Das neue, possenhafte, äusserst triviale Ballet von Hrn. Titus: *Monsieur Dechalumeaux*, mit Musik von Gyrowetz, erhielt ein feyerliches Leichenbegängniss unter Trommeln und Pfeifen; per vota unanimia wurde der Stab gebrochen, und gerechter wohl nie eine Sentenz gefällt. — Das *Theater an der Wien* machte noch einen zweyten und letzten Versuch mit dem *Zauberspruch*, worin diessmal alle Musikstücke ganz wüthend applaudirt wurden. Schreiber dieses sowohl, als einige unbefangene Fremde sahen sich ganz verwundert umher, ohne bey der Legion unbesetzter Bänke den eigentlichen Ursprung dieses überirrdischen Beyfalls mit logischer Wahrscheinlichkeit ergründen zu können. Mein Nebenmann im Parket, von dem mich freylich ein leerer Platz von mehreren Schritten trennte, und der bisher immer lautlos mit seinem Stocke sich an der Nase spielte, und dabey sarkastisch lächelte, rückte mir endlich im Zwischenakte näher, präsentirte mir eine Prise Pariser Rappee, und eröffnete mittelst dieses landesüblichen passe par tout das Zwiegespräch, indem er mir in Verfolg desselben zugleich als ein neuer Oedip das Räthsel löste. Der freundliche alte Herr meinte in der Einfalt seines Herzens, welche mir jedoch ein gewisses satyrisches Augenblinzeln einigermaassen zweifelhaft machte, diess wäre nur ein sogenannter patriotischer Beyfall; deutsche Kunst müsse aufrecht erhalten, und in dieser kritischen Epoche gegen die longobardische Invasion eine chinesische Mauer gebaut werden; Europens Herz sey Deutschland, Italien doch nur der Stiefel; Confekt verderbe den Magen, nur nahrhafte Kost gedeihe; unter gegenwärtigen Auspizien sey für ein gründliches Studium kein Lohn zu hoffen, u. s. f. Ich fand das recht hübsch, und — leider! nur zu wahr. Indess als mein gesprächiger Alter nach einer kurzen Entfernung sich wieder an meine Seite pflanzte, wiegte er bedenklich das schneeweisse Lockenhaupt, und eröffnete mir seufzend, dass trotz den erfreulichen Ereignissen kein günstiger Erfolg für die gute Sache zu hoffen sey, indem er so eben die Cassirer belauscht und mit Schrecken vernommen habe, wasmaassen durch die heutige Einnahme nicht einmal die täglichen Unkosten gedeckt, mithin an eine Wiederholung dieses Kunstwerkes fürder nicht mehr zu denken wäre. Mein Kundschafter beschloss seine Relation mit der, alle Schleyer zerreissenden Nachricht, dass der sich ereignete Spektakel von einer tüchtigen Anzahl Freybillets herrühre, welche an rüstige Streiter, mit einem doppelten Händepaar, vertheilt worden waren; daraus erklärte ich mir auch, wie es sich zutragen konnte, dass ein Theil dieser nicht schulgerecht organisirten Elite so oft ganz zur Unzeit losfeuerte, indess der andere, gegenüber postirte, wahrscheinlich irre geleitet durch schlecht collationirte Stichwörter, die sich heldenmüthig aufopfernden Kammeraden feigherzig im Stiche liessen. — Einige Tage nach dieser siegreichen Schlacht, bey welcher sich jedoch kein Gegner eingefunden hatte, gab man den *Don Juan*; das Haus war beynahe voll, eine Seltenheit in dieser Jahreszeit, und in einer Epoche, wo die italienische Oper selbst bey erhöhtem Lagegeld alle

Theaterfreunde an sich lockt, und überhaupt bey dem sich immer fühlbarer äussernden Mangel des verminderten Papier-Geldes die Theilnahme an dieser Volkslustbarkeit allmählig in Abnahme geräth. Diessmal gestaltete die Vorstellung sich zu einem wahren National-Fest; schon die Ouverture erregte einen Beyfalls-Sturm, der sich nicht anders als durch eine complete Wiederholung derselben, obschon die Courtine bereits aufgezogen war, beschwichtigen liess; alle Musikstücke wurden lebhaft beklatscht, alle Schönheiten mit Enthusiasmus aufgegriffen, mehrere Favorit-Gesänge: die Champagner-Arie, das Duetto amoroso, das Trio im ersten Finale, die Romanze mit der Mandoline da capo gefordert, kurz, alles vereinte sich, den Manen des unsterblichen Meistersängers aus reinem Herzen ein Dankopfer darzubringen. Die Vollkommenheit des Orchesters dürfte wohl noch nie in einem so hohen Grade ans Licht getreten seyn; jeder war von einem und demselben Geiste beseelt, innig durchdrungen von der ewigen Jugendschönheit dieser Schöpfung; das piano glich einem lispelnden Zephirhauch, im crescendo wähnte man ein heranziehendes Gewitter zu vernehmen, das Forte war ein Katarakt; kein Nötchen ging verloren, dem der Tondichter nur einige Bedeutung verliehen hatte, und gerecht war jede würdigende Auszeichnung, welche für ein so wunderherrliches Ensemble sowohl im Allgemeinen, als speciell für ihre Bemühungen den beyden Chefs, Hrn. von Seyfried und Clement, uneingeschränkt gezollt wurde, welche das Ganze mit so regem Eifer und ächtem Kunstsinn leiteten. Don Juan gehört zu Hrn. Fortis gelungensten Rollen; heute übertraf er sich selbst; Mad. Spitzeder (Elvira), Dem. Hornik (Zerline), Hr. Haitzinger (Ottavio), Hr. Spitzeder (Leporello) waren ganz in ihrer Sphäre, und Hr. Seipelt ist bestimmt nach Hrn. Strohmeyer in Weimar der beste Commendatore. Allein, da es nun einmal unterm Monde nichts Vollkommenes geben soll, so hatte sich auch hier ein Uebelstand eingeschlichen, nämlich eine gewisse Mad. Ernst, die eine Woche zuvor im Kärnthnerthortheater die Constanze ohne Beyfall gesungen hatte, und nun hier die Donna Elvira verarbeitete. Da nun diese Provinzial-Sängerin gar keine Schule besitzt, nicht einmal ihre gesunde Stimme zweckmässig anzuwenden versteht, so überschrie sie sich in den ersten Nummern, worüber das Publikum sich unwillig zeigte, zischte, jedoch zur Ehrenrettung des allgeliebten Verklärten desto eifriger die Schlussritornelle applaudirte. Wegen solch augenscheinlicher Hintansetzung und nicht zu bezweifelnder Missbilligung erbosste die hübsche kleine Frau dergestalt, dass sie — gar nicht mehr sang, sondern durch immerwährendes Räuspern, und einen hohlen, kaum vernehmlichen Grabeston eine plötzliche Heiserkeit affektirte. Das hiess Oel ins Feuer schütten, und wäre vielleicht scharf gerügt worden, hätte es sich nicht um die Apotheose des vaterländischen Heroen gehandelt. Indess kam die besonnene und gewandte Oberregie darüber keineswegs aus der Fassung; Hr. Clement, der mit seinem wunderfestem Gedächtniss den ganzen Mozart von A bis Z auswendig weiss, supplirte alles Abgängige auf der Violine, und im zweyten Akte ward noch umsichtiger Rath geschafft. Dem. Hornik sang verschleyert das Terzett in A dur am Fenster, half im Sextett bis zu Zerlinens Auftritt zwischen der Coulisse aus, und erschien bey der Tafelscene des letzten Finals im vollständigen Ornate der verstummten Donna Elvira, für welche momentane Aushülfe die wackere Stellvertreterin jubilirend empfangen und mit den übrigen Hauptpersonen nach gefallenem Vorhang vor die Schranken citirt wurde. Bey den in kurzen Zeiträumen erfolgten Wiederholungen dieser Oper blieb sie im Besitz der ihr vom Zufall aufgedrungenen Rolle, und wir sahen in Dem. Vio ein recht artiges Zerlinchen. Der Beyfall verminderte sich keineswegs, desto mehr der Zuspruch. Immer musste die Ouverture zweymal gespielt werden, womit selbst Mozart's abgöttische Verehrer nicht so ganz eigentlich einverstanden sind. Was nämlich — ein in Wien unerhörter Fall — als Resultat des Augenblicks reine Huldigung des hohen Talentes ist, verliert Wirkung und Werth, wenn es zur Alltäglichkeit herabgewürdiget, und von einigen Dutzend fanatischer Hände gewaltsam, und gleichsam muthwillig ertrotzt wird. Nun triumphiren diese affectirten Deutschthümler, welche nichts desto weniger, vielleicht bey so mancher schalen Rosiniade auch in Verzuckung gerathen, und vermeinen, endlich etwas aufgefunden zu haben, um dem musikalischen Napoleon Widerpart zu halten; wahrlich das grösste Compliment, das wohl jemals dem gepriesenen Possessen gemacht wurde.

Anfrage.

Sollte jemand die Stücke: No. 4. 10. 16. 27. 30. 42. vom ersten Jahrgang der musikalischen Zeitung gegen Vergütung abzulassen geneigt seyn, der beliebe es den Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig anzuzeigen.

Ein Abbonnent d. mus. Zeitung.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

André, Tänze für 2 Violinen, Bass, Piccola-Flöte, Trompete, 2 Clarinetten und 2 Hörner. 1. Heft. Tonart C. ae. 16 Gr.

Rode, Sixième Concerto pour le Violon. ae. 1 Thlr. 20 Gr.

Stumpf, 12 Duos pour 2 Violons tirés de l'Opéra: Camilla. ae. 1 Thlr.

Olivier-Aubert, Etudes pour le Violoncelle d'une difficulté progressive. ae. 1 Thlr.

Kircher, 12 Arien zum Gebrauch für Singechöre. Erste Sammlung. ko. 16 Gr.

Kreuzer, Etude ou Caprices pour le Violon. No. 6. hy.

Pleyel et Dusseck, 24 Leçons avec le Doigté tirées de la Méthode pour Pianoforte. hy. 1 Thlr.

Fodor, 2 Caprices pour le Violon. hy.

Wessely, Air de danse de l'Opéra Armide de Gluck varié pour le Pianoforte. bh. 16 Gr.

Schall, 3 Duos concertants pour 2 Violons Op. 2. bh. 1 Thlr. 8 Gr.

Khym, 3 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 6. gb. 1 Thlr.

Schneider, grande Simphonie à plusieurs Instruments. Op. 9. gb. 1 Thlr. 20 Gr.

Khym, 12 Variations pour Pianoforte sur la Marche de Buonaparte. gb. 10 Gr. Op. 5.

Gyrowetz, 7 deutsche Lieder beym Klavier zu singen. Op. 24. gb. 1 Thlr.

Rosenmuller, 3 grands Sonates pour Pianoforte. Op. 2. gb. 2 Thlr.

Gyrowetz, Simphonie périodique à plusieurs Instruments. Op. 35. gb. 1 Thlr. 8 Gr.

Häufsler, 3 Gedichte für's Klavier gesezt. gb.

Sixt, 6 geistliche Lieder zu 4 Stimmen in Musik gesezt. gb. 10 Gr.

Umbreit, 15 leichte Choralvorspiele für die Orgel. va.

Bornhardt, Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flöte, mit einer willkührlichen Begleitung der zweyten Flöte. No. 15. 16. 17. 18. 19. à 1. Gr. sr.

Geyer 6 petites pièces à quatre mains pour ceux qui sont encore des écoliers. No. 1. sr. 8 Gr.

C. G. Müller, Ariette avec 10 Variations pour le Clavecin. Op. 6. sr. 8 Gr.

Archives de Musique du Théatre françois contenant les Airs, Duos et autres pieces interessantes de meilleurs opéras françois. No. 1. et 2. sr.

Dittersdorf, 20 englische Tänze für das Fortepiano. sr. 12 Gr.

Apollo, Tempel des Gesanges, Sammlung der besten Lieder älterer und neuerer Zeit. No. 27-30. à 2 Gr. sr. 1 Thlr. 4 Gr.

Wranitzky, 20 Variations pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon. Op. 7. ae. 12 Gr.

— — 3 Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncelle. 38s Werk. ae. 2 Thlr. 8 Gr.

Devienne, 9me et 8me Concerto pour la Flûte. ae. à 1 Thlr. 16 Gr.

Hänsel, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 7. ae. 2 Thlr.

Päfsler, (Dem.) Lieder verschiedenen Inhalts für das Klavier oder das Pianoforte. ko. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreuzer, Ouverture de l'Opéra. Lodoiska à grand Orchestre. hl. 1 Thlr. 12 Gr.

Tarchi, Ouverture de l'Opéra. Trente et Quarante pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle. hl. 18 Gr.

Mozart, Ouverture pour 2 Clarinettes, petite Clarinette, petite Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, Serpent, Clarine et Trompet. hl. 1 Thlr. 1 Gr.

Stenp, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte avec accompagnement d'une Flûte et Basse oblig. hl. 21 Gr.

Berwald, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2. hl. 1 Thlr. 18 Gr.

Steibelt, 3 Airs, Scènes de l'Opéra: Romeo et Julie. hl. 1 Thlr. 1 Gr.

(*Wird fortgesezt.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

wenn nur ein *Don Juan* seinen Glanz zu verdunkeln vermag! Achtbar ist der Feind, den man mit den auserlesensten Kerntruppen bekämpfen muss, und bescidenswerth der Künstler, dem man allein mit dem ersten Meisterwerke des ersten Meisters zu opponiren wagt! Wahrlich! die Cisalpiner werden wohl auch die Hände nicht in die Tasche stecken, und vielleicht die erste beste Gelegenheit zu Repressalien ergreifen, und somit dürfte vielleicht der in Paris verjährte Hader der Gluckisten und Piccinisten wohl gar noch in unserm lieben — nun endlich einmal — Dank sey es unserm hochherrigen Fürstenbunde! — friedlichen Germanien sich erneuern! — Quod Dii avertent! — Indem nun während der Anwesenheit der italienischen Sänger die deutsche Operngesellschaft beynahe ganz unbeschäftigt im Stadttheater ist, so müssen die Mitglieder derselben, gemäss ihrem neuen mit der vereinten Administration abgeschlossenen Vertrage, auch auf dieser Bühne Dienste leisten; bisher erschienen die Herren Rosner und Forti im *Barbier von Sevilla*, der jedoch schon seine vorige Anziehungskraft eingebüsst hat; nächstens will man sogar, wie verlautet, den *Freyschützen* mit der ganzen bestehenden Besetzung, und nach Kinds Original hieher verpflanzen, wenn anders, hinsichtlich des Kugelgiessens, Samiels, Eremiten, der Erscheinungen in der Wolfsschlucht etc. etc. die Censurstelle nicht mit einem Veto dazwischen tritt. — Von Kanne erwartet man ein neues Melodrama: *Die eiserne Jungfrau*, nach dem französischen Spektakelstück: *Ogier le Danois, ou: le temple de la mort.* — Im

Theater in der Leopoldstadt wurde eine Parodie der Grillparzer'schen Triologie: *Die erste Medea*, von Meisl, Musik von Müller, unter Zeichen des Missfallens dargestellt, und verschwand bey einer solch ungünstigen Constellation nach wenig Tagen wieder vom Repertoire. — Der neue Bau des

Josephstädter Theaters schreitet rüstig vorwärts; Anfang Octobers soll schon wieder gespielt werden, und dem thätigen Hensler ist bey diesem riskanten Unternehmen der beste Erfolg zu gönnen. —

Concerte. Das Frühlingsfest des ersten Mays verherrlichte in diesem Jahre im wahrhaft kaiserlichen Augarten-Saale Hr. Clement. Diese Morgenunterhaltung begann mit Spohr's grossgedachter Ouverture zur Alruna; dann folgte: Eine Violin-Polonaise, componirt und mit gewohnter Kunstfertigkeit vorgetragen vom Concertgeber; 2. Pianoforte-Concert von Ries, recht beyfallswerth gespielt von einer jungen, talentvollen Schülerin der Fräulein Paradies; 3. Eine Rossinische Arie, gesungen von Hrn. Haitzinger; 4. Phantasie, für die Physharmonica gesetzt von Hrn. Hieronymus Payr, und von seiner Eleve, einer Baronesse Dubsky auf eine so delikate Weise ausgeführt, dass die Eigenheiten dieses reizenden Instrumentes dadurch effektvoll hervorgingen; 5. Producirte Herr Leonhard Mälzl seine neue, aus 36 Trompeten zusammengesetzte und mittelst einer Tastatur ansprechende Spielmaschine; im Freyen mag sich diese Erfindung nicht übel ausnehmen; zwischen vier Wänden ist das Geschmetter denn doch zu arg. — Am 27ten gab Alexander von Boucher im Theater an der Wien sein drittes und letztes Concert; er spielte ein Concert (auf Begehren) von verschiedenen Meistern ausgewählt und eine Polonaise, von eignem Gewitter unterbrochen; seine Frau aber ein Duo concertant, und ein Solo-Rondo für die Pedalharfe mit ganzem Orchester. Das Duo bestand in einem Wechselspiel, indem sie, wie bekannt, mit der einen Hand die Harfe behandelt, und sich zu gleicher Zeit mit der andern auf dem Pianoforte accompagniet; ein Problem, welches die geschickte Künstlerin äusserst präcis gelöst hat. Unser Virtuose machte heute wieder furore; sein ausserordentlich fester Bogenstrich, dieses herrliche staccato, seine reine Octaven-Passagen, die vollste Sicherheit in den entferntesten Sprüngen, verdienen in der That hohe Bewunderung, und gerne druckt man ein Auge zu bey so mancher Charlatanerie, oder, gelinder gesagt: Sonderbarkeit. Dahin rechnen wir das musikalische — soit dit — Donnerwetter, welches sich glücklicherweise in einen wohlthätigen, segenbringenden Regen auflösste, indem der Meister — benützend die Anwesenheit des Monarchen — in einer Cadenz das Haydnsche Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" improvisirte und damit einen Haupteoup auf die Unterthanliebe der biedern Oesterreicher ausführte, welche mit einer dreymaligen General-Decharge einstimmten, und mit einem Freudenjubel die ihnen ins Herz gegrabene Melodie übertäubten. — Noch kam eine Rarität vor, nämlich: Ouverture aus: *la Folles-*

nella rapita, von W. A. Mozart, für alle Zeitgenossen terra incognita. Bekanntlich liess Kaiser Joseph der Zweyte diese Oper in Form eines Pasticcio componiren, mehrere Tonsetzer: Cimarosa, Paisiello, Salieri u. a. lieferten Beyträge; Mozart schrieb sein süsses Terzett: „Mandina amabile“ und das lebendige Quartett: „Dite almen in che mancar;“ mehr nicht eine Note. Diese Ouverture nun steht in G dur, die Trompeten, Pauken und ein paar Waldhörner in derselben Tonart, das andere Paar in D; der Mittelsatz ist ein langes, altväterisches Tempo di Menuetto, und zweymal, in der Dominante und in der Tonica, kommt ein modernes crescendo vor, was alles damals nicht an der Tagesordnung war. Sollte dieses opusculum dennoch vielleicht aus Mozartschen weniger bekannten Symphonien zusammengestoppelt seyn, so gehört wenigstens die Instrumentation der neueren Zeit an, und gerade dieses verräth den literarischen Betrug. — Dass auch Nachgiebigkeit eine Tugend des — ci devant — Hrn. Oberintendanten sey, bewiess er — auf Verlangen — durch noch ein Concert (aber nicht: allerletztes) im Kärnthnerthor-Theater, worin vorkam: 1. Ouverture von Herold; 2. Variationen vom Freyherrn von Lannoy über ein Thema aus Rossini's *Zelmira*, gespielt von Hrn. Boucher; 3. Duett für Pianoforte und Harfe, auf beyden Instrumenten ausgeführt von Mad. Boucher; (siehe oben) 4. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Hornik; 5. Das schon früher gehörte Rondo mit Introduction und Variationen für Violine und Harfe, welches Tonstück Hr. B. auf einem ihm von dem Institute der Musik in Paris verehrten Instrumente vortrug. Nach der Zahl der Anwesenden zu schliessen, extendirte sich das grossgedruckte: „Verlangen“ auf keine allzu grosse Menge; dagegen verdoppelte jeder Einzelne seinen Beyfall, um wenigstens durch die Qualität für die Quantität zu entschädigen. — Am 26sten im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten: 1. Ouverture aus *Lodoiska*, von Cherubini; 2. Deklamation; 3. Violin-Rondo von Baillot, gespielt von seinem Schüler, Hrn. Escudero (allgemeines Missfallen); 4. Geist der Liebe; Gedicht von Matthisou, in Musik gesetzt von Schubert, vorgetragen von den Herren Barth, Titze, Nejebse und Nestroy, mit Klavierbegleitung (wenig interessant); 5. Arie aus *La Donna del Lago*, gesungen von Dem. Ekerlin; 6. Ouverture von Schoberlechner (Cose note! cose note!); 7. Piano-Variationen mit Orchester-Begleitung, gespielt von dem vorgenannten Componisten (schulgerecht, ohne höhere Inspiration); 8. Deklamation: 9. Cavatine aus *Figaro*: „Ihr, die ihr des Herzens Triebe kennt,“ in deutscher Sprache vorgetragen von Dem. Ekerlin; (als Concertsängerin erwies selbe weniger Geschick.) 10. Introduction und Variationen für das Waldhorn, ausgeführt von Hrn. Bergonzi, welcher auch verschiedene Instrumente nachahmen wird. (Diese Imitationen fielen ins Läppische; übrigens ist er ein schätzenswerther Künstler.) — Am 28sten im landständischen Saale: Hr. Drouet: 1. Ouverture aus *Figaro*; 2. Flötenconcert; 3. Arie aus *Don Juan*, gesungen von Mad. Grünbaum; 4. Andante aus Haydns Militairsymphonie; 5. Flöten-Variationen über di tanti palpiti. — Gross war der Ruf, welcher dem berühmten Virtuosen vorherging; dennoch wurden selbst die gespanntesten Erwartungen überboten. Sein Ton macht alles bisher Gehörte vergessen; im Adagio, im leisesten Piano wähnt man Sphärenklänge zu vernehmen; nichts kommt dieser Schnelligkeit in allen Passagen gleich; zuweilen wird man versucht, zwey zu hören: oben spielt er das Thema und in der Tiefe volle Arpeggien: so wird das Ohr durch solch unglaubliche Beweglichkeit getäuscht. Dieser schmelzende Vortrag, diese Klarheit, Ründung, Eleganz, Energie und Sicherheit in allen Figuren, diese vollendete Kunst des Athemholens gewinnt einen erhöhten Reiz durch den edeln Anstand, womit kaum als möglich Gehabtes geleistet wird; ohne eine Miene zu verziehen, in der ruhigsten Haltung, gleichsam nur spielend vollbringt der Meisterkünstler sein Zauberwerk; hier wiederholte sich Bernhard Romberga Huldigungsfeyer, und die dankbare Anerkennung eines wahren Phönix-Talentes wird hoffentlich noch öfters diesen Hochgenuss erneuern. — Schliesslich ist noch von ein paar Privatunterhaltungen zu sprechen. Zwey Knaben, Anton und Carl Ebner, neun und zehn Jahre alt, versprechen recht geschickte Violinspieler zu werden; sie liessen sich im Lokale des Musikvereins mit Compositionen von Kreutzer und Rode unter grossem Beyfall hören, welchen ihr reines und für ihr Alter ungemein solides Spiel im vollsten Masse verdiente. Die Intermezzi bilde-

ten ein Klavier-Satz von Fräulein Paradies und Variationen von Worsischeck, beyde vorgetragen von einem recht geschickten Mädchen Fanny Diwald; ferner ein Duett von Rossini und C. M. von Webers Schwertlied. — Auch Hr. Weiss brachte seine neuesten Compositionen zu Gehör, nämlich: 1. Ein fleissig gearbeitetes Violinquartett, mitunter wieder gar zu ängstlich à la Beethoven; 2. Brillante Variationen für die Flöte; 3. Lied von Castelli: „Mein Ideal," mit Pianoforte-Begleitung; 4 Concertant-Duett für zwey Klarinetten, gesang- und effektvoll. Der wackere Künstler wurde von seinen Commilitonen, den Herren Böhm, Helz, Linke, Sedlazek, Rauscher, Friedlowsky Vater und Sohn auf das freundschaftlichste unterstützt.

Miscellen.

Wenn man die einfachen, anscheinend kunstlosen Partituren der alten Opern ansieht, meint man, es sey eben keine Kunst, etwas solches zu Tage zu fördern; man vergisst zu leicht, dass sich das Genie nie nachahmen lasse, man übersieht die Verschiedenheit der Zeitalter. Eben so dünkt sich ein neugebackener Mathematiker leicht weiser als Archimedes, und doch hätte er die Grundsätze der Hydrostatik nicht erfunden. Die Alten haben uns so viel vorgearbeitet, dass wir unser Leben in blossem Nachbeten vergeuden.

Wo die melodische Einheit mangelt, ist auch kein musikalischer Genuss. Viele Produkte des Tages bestehen aus Lappen, die nicht einmal an einander genäht sind und auch das Schicksal der Lappen erfahren; man giebt sie den Kindern, ihre Puppen damit zu bekleiden.

In den musikalischen Compositionen des vierzehnten Jahrhundertes diente dieselbe Zeile mit vier verschiedenen Schlüsseln den vier Vokalstimmen; der Bass hiess damals Tenor, der Tenor Contratenor, der Alt Motetus, der Sopran Triplum; man sieht daraus, dass es ziemlich schwer war, auf diese Weise zu schreiben, dafür aber stand die Harmonie in engerer Verbindung. Im Ganzen muss man jetzt zur vollständigen Vokalharmonie sechs Stimmen unterscheiden: zwey Soprane und einen Alt in den Weiber-, zwey Tenore und einen Bass in den Männerstimmen, dadurch wird die nöthige Entfernung und das Verhältniss immer beybehalten.

Der französische Tonsetzer Destouches schrieb seine erste Oper, *Issé*, ein Hirtenspiel, ohne je den Satz studirt zu haben und musste sie durch andere instrumentiren lassen. Sie gefiel ausserordentlich; Ludwig XIV sagte verbindlich zum Tonsetzer, dass er jetzt Lulli's Tod nicht mehr beweine. Darauf lernte Destouches den Satz und — brachte nichts Gutes mehr hervor. Ein neuer Beleg zu der Wahrheit, dass man die Geländer am Wege früher errichten und dann erst seine Reise antreten soll. Destouches schrieb auch eine Semiramis und wurde mit 4000 Franken jährlicher Pension lebenslänglich angestellt.

F. v. L.

Kurze Anzeige.

Polonoise avec Introduction pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte, comp. par H. Bärmann. Oeuvr. 25. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Die Einleitung besteht aus zwey kurzen Tempos; die Stimme des Pianoforte ist sehr leicht; die, der Klarinette, verlangt einen tüchtigen Spieler und hat alle Melodie und alle Passagen. Diese beweisen, dass der Verf. des Instruments vollkommen kundig ist und es zu alle dem sehr verschiedenen Ausdruck, vom Brillantesten bis zum Zartesten, wozu es in neuester Zeit ausgebildet worden ist, zu benutzen weiss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July. Nº. 29. 1822.

Recension.

De l'Opéra en France par Castil-Blaze. 2 Vol. in 8. Paris 1820.

(Beschluss)

Der Verfasser eröffnet nun seine eigentliche Kunstschule und handelt zuerst von den Eigenschaften eines guten Operngedichtes, widerlegt die auch in Frankreich herrschenden Vorurtheile, dass es der Bemühungen eines grossen Dichters unwürdig, und dass es genug sey, artige Worte zusammenzufügen, um dem Componisten Gelegenheit zu geben, seine Kunst zu üben. Die Italiener hatten bey Entstehung ihrer Oper noch keinen tragischen Dichter, sie sangen, und konnten nur theatralische Concerte wollen. Anders ist diess in dem Lande der Corneille's und der Racine. Eine gute Musik kann zwar ein mittelmässiges Operngedicht auf einige Zeit halten, doch nie es vor seinem allmähligen Verfall sichern. Schon Cahusac, in der Mitte des verflossenen Jahrhunderts, suchte gegen Boileau's Vorurtheile zu erweisen, dass der Operndichter eine viel schwerere Aufgabe zu lösen habe, als jeder andere dramatische Dichter (eine Behauptung, die nach den neuesten Ergebnissen unsere neuesten deutschen Dichter eben so wenig als Boileau einsehen werden). Denn auf schöne Worte, zierliche Phrasen, gerundete Silbenmasse alleriey Art kömmt es dabey wenig an; eine Periode aus Montesquieu ist oft musikalischer, als der künstlichste Versbau einer Opernscene. (Aber was soll denn der Dichter anfangen, wenn er in dem, was er für das Vorzüglichste achtet, sich beschränken muss?) *Homer*, schaffen, dichten soll er, den Plan des Gedichtes musikalisch entwerfen, sangbare Charaktere mit den, aus ihnen entwickelten Leidenschaften erfinden: denn nicht jeden Affekt kann die Tonkunst schildern; die Arien, Duos u. s. w. aus der Natur des Gedichtes herführen, ordnen, gegeneinander abwägen, und zu einem poetischen Ganzen vereinen. Ist diess geschehen, so mag er sich um das Wort selbst weniger kümmern; ist diese innere Maschinerie richtig geordnet, so kann bey einer passenden Composition der Effekt nicht ferne seyn. Mit Ausnahme einzelner Stellen in den Dialogen (Recitativen also) und allem jenem, was in den Ensemblestücken auf die dramatische Handlung unmittelbaren Bezug hat, sind die Worte dem Componisten von wenigem Belang, sie dürfen es ihm auch nicht seyn (im Original heisst es gar: „les paroles, mit der benannten Begränzung nämlich, wobey nothwendig nur die Arie und das Duo können gemeint seyn, ne sont rien et ne doivent rien être"); denn würde er jeden Gedanken des Dichters mit eigenem Motiv begleiten wollen, so müsste damit die Aufmerksamkeit des Zuhörers auf zweyerley Gegenstände geleitet werden, wodurch man dem menschlichen Geiste, anstatt ihn auf angenehme Weise zu unterhalten, nur eine mühsame Anstrengung verursachen würde. (Gehaltvolle, in das Wesen der Kunst tief eingreifende Betrachtungen, welche, wie so viele andere in diesem ersten Kapitel gegebene, aller Aufmerksamkeit werth sind. -)

Die Sache ist übrigens nicht so leicht, als man glaubt, auszuführen. Die schwachen erstern Operngedichte, mehr ein Haufe zusammengestoppelter Scenen, als ein in seinen Umrissen gerundetes Ganze, erweisen es. Mit Gluck musste auch die Opernpoesie reformirt werden. Dieser grosse Mann blieb nicht bey seiner Musik allein stehen; er leitete die Chöre und Tänze, die vor ihm wenig in das Ganze eingriffen, und wirkte wesentlich auf den

Dichter. Seinen umfassenden Genius zu bezeichnen, werden vier Verse angeführt, welche er in die umgearbeitete *Armide* einschaltete, und die eines Quinault nicht unwürdig sind. Hier sind sie:

O ciel! quel horrible menace!
Je frémis, tout mon sang se glace:
Amour, puissant amour, dissipe mon effroi,
Et prends pitié d'un cœur, qui s'abandonne à toi.

(Grosser Mann, wie wenig konntest du in deinem Vaterlande wirken, wie wenig würdest du vielleicht auch jetzt noch es können!)

Die schalen Einwürfe, welche schon St. Evremont gegen die Oper vorgebracht, werden sonach widerlegt und sie als ein für sich bestehendes Kunstwerk in Schutz genommen. Denn ist, um nur Einiges hier anzuführen, der Gesang eine für sich bestehende Sprache — und diess wird man wohl nicht in Abrede seyn können — so muss auch die Oper, wenn sie in ihrem innern Zusammenhange den Aussprüchen der Vernunft und der Schilderung der Leidenschaften entspricht, als ein Kunstprodukt gelten, welches eine Natur, aber eine verschönerte Natur darstellt, wie diess als das Wesen jeder andern Kunst anerkannt ist. Es worden zugleich mehrere Eigenschaften angegeben, welche das gesungene Drama vor dem bloss recitirten voraus hat: a) Das Vernehmbarwerden einer Stimme auch in der grössten Entfernung, so wie Crescentini von dem tiefsten Hintergrunde des Theaters in den *Horaziern* die Worte: che densa notte, che silenzio — mit unbeschreiblichem Effekte sang, wo der Schauspieler nur hätte schreyen können. b) Die Möglichkeit, zwey entgegengesetzte Leidenschaften zu gleicher Zeit auszudrücken, wie wenn Orest singt: Le calme rentre dans mon coeur, wobey die Instrumente den Kampf und die Leiden seiner Seele ausdrücken. c) Die Kraft und das Einwirken der Chöre, welche in der Tragödie blosse Statisten bleiben müssen. d) Die Verwickelung der Finale und e) die sinnreiche Bemerkung, dass das häufige Beyseitereden, welches selbst in dem Lustspiel nur zu oft undeutlich und Verwirrung erregend bleibt, hier an seinem Platze steht. Das viele Hin- und Herreden in dem Lustspiel: *Figaro* ist fast immer, selbst bey der besten Aufführung, verloren; bey der Mozart'schen Composition erscheint es in dem ersten Finale, so wie in dem Sextett der Erkennung, in dem schönsten Verhältniss und in natürlicher Klarheit. Der Verfasser will eben die lyrische Bühne nicht über die Gloire des französischen Theaters setzen. Allein: la perfection n'existe nulle part. So geniesse also jeder nach seiner Weise.

Ueber keine Kunst sind übrigens seltsamere Urtheile gefället worden, als über die musikalische. Wenn die Einen ihr Domaine in das Unendliche ausdehnen, finden die Andern an ihr nur ein angenehmes Geräusch. Zwar ist die Instrumentalmusik an sich ein Proteus, den nur das Wort fesseln kann. Aus dem Vereine von Beyden entsteht die göttliche Sprache der Tonkunst. Deswegen muss das Poem immer das vorzüglichste Studium des Componisten bleiben. Denn jede Leidenschaft hat ihren eigenen Styl. Selten gelingt dem Italiener dieser Contrast. Er schildert gewöhnlich nur das Zärtliche, seine Musik ist selten dramatisch, nie tragisch. Tankreds Gesang: di tanti palpiti, würde er Babettchen, wenn sie ihrem Geliebten einen Blumenstrauss überreicht, nicht mehr anstehen, als dem Helden von Syrakus, dem furchtbaren Nebenbuhler des Orbessan? Nie soll indess der Componist zu ängstlich sich an das Wort halten, wie Deutsche es thun. (Der Recensent wüsste nicht nachzuweisen, welche Compositionen in deutscher Sprache dieser Tadel treffen könnte, vielleicht eben so wenig unser Verfasser.) Niemand hat die Kraft der Tonkunst beredter geschildert als Rousseau in seiner Abhandlung über den Ursprung der Sprachen. Nicht minder anziehend ist die Beschreibung, welche der Verfasser über die Scene an Giuliettens Grabe, von Crescentini vorgetragen, giebt. Bey musikalischen Malereyen kömmt alles darauf an, dass die Sache mit Verstand und am gehörigen Orte, vorzugsweise aber nur von dem Orchester angebracht werde. Nie soy sie zu natürlich; denn bey den Künsten muss der Zauber und die Illusion immer die Hauptsache bleiben, und die gemeine Natur nie sichtbar werden.

Melodie und Harmonie. Das Erfinden schöner Melodieen ist eine Gabe der Natur, ein Kunstinstinkt. Er ist unter alle Völker verbreitet, bemerkbar an dem Irokesen wie an dem Tiroler. Nur durch die Entdeckung und Ausbildung der Harmonie wurde Musik zur Kunst, welche die Griechen als solche nicht kannten da sie nur im Unisono sangen, wie die noch vorhandenen Chö-

zulmelodieen es unläugbar beweisen, folglich ohne Harmonie waren.

Die Melodie ist demnach die Frucht einer innern Eingebung, Inspiration; die Harmonie aber das Resultat des wissenschaftlichen Calculs. Ihre Regeln konnten erst nach langer Erfahrung und Beobachtung erscheinen. Sie sind nicht willkührlich, wie die Versmasse einer Sprache. Unzählige Versuche mussten vorhergehen, ehe ein Harmoniesystem von Franchini im 15ten Jahrhundert (1460) konnte entworfen und bis auf Catel und Albrechtsberger immer mehr entwickelt werden. Es ist unveränderlich an sich, nur der Styl ändert sich. Für den Tonsetzer giebt es also nur Ein Vaterland, er wird überall verstanden, sein Verdienst überall anerkannt. Man beklatscht auf französischen Theatern italienische und deutsche Kunstwerke, und würde selbst die englischen Componisten ehren, wenn England deren hätte. Anders verhält es sich mit den Dichtern. Mit welcher Bitterkeit wurde nicht Milton von Voltaire, der göttliche Racine von Schlegel behandelt? Alles verhält sich hier anders, Sprache, Geschmack, das Nationale, andere Ideen u. s. w. Es folgen nun Lobsprüche über die neue französische Tonschule, und Vorwürfe, welche in Frankreich der deutschen und englischen Tragödie gemacht werden, mit beygefugter Vertheidigung, welche man ihnen entgegenstellen könnte. Sie, die Deutschen, wären nämlich berechtiget, wie der gutmüthige Verf. meint, zu erwidern, dass sie selbst, die Franzosen, in der Musik nicht weiter sind, als die Deutschen in der Tragödie. Ist Gretry (welch' ein seltsamer Vergleich!) in seinem Style nicht ein wahrer Schüler? Doch auch für Deutschland wird einst noch ein Racine, so wie für Frankreich ein Mozart aufstehen, und der neue Styl immer mehr emporkommen, denn Geoffroi, der rastlose Vertheidiger des Alten, ist nicht mehr. (Es liegt wohl ausser dem Berufe des gegenwärtigen Recensenten, diese Tiraden näher zu beleuchten.)

Immer war die Menschheit für Musik höchst empfänglich; sie selbst aber wirkt nur nach dem Masse der Kenntnisse, welche der Mensch in selbiger besitzt (eine Erklärung, welche freylich nur auf unsere neuere Europäische Musik anzuwenden ist; der Grieche und Schottländer wurden und werden von ihrer Musik viel tiefer gerührt, als sie es in unsern besten Opern werden, doch kannten und kennen sie nur Melodieen. In so fern mass denn wohl ein Händelscher Chor für Ohren, welche an den Gesang eines Euripidischen Chores gewöhnt waren, leeres Getön seyn, wie er es gewiss noch heute für ein türkisches ist. Untersuchungen, welche doch immer nur dahin führen, dass sie die grosse Macht der Melodie über blosse Harmonie darthun.) Lesenswerth sind die historischen Zusammenstellungen über die Wunder, welche, immer doch nur Sänger, in ältern Zeiten hervorgebracht haben, von David bis Alfred, von Blondel bis zu dem deutschen Tenor Raaff; über die Ehrenbezeugungen, welche Virtuosen, zum Beyspiel, dem Flötenspieler Terpander, dem Sänger Farinelli zu Theil wurden. Helden, Könige und Päpste, führt der begeisterte Verfasser fort, haben Musik studirt und geübt, von Achilles bis zu Charlemagne (aber auf welchem Instrumente war denn dieser Virtuose?), von da bis zur Prinzessin Amalia in Weimar; doch mit dem Unterschied, dass diese trefflichen Männer und Frauen so wie die Philosophen Griechenlands und Roms wirkliche Kenntnisse von Kunst hatten, indess unsere Gelehrten (nämlich die französischen) auf die possierlichste Weise über dieselbe gefaselt haben, die, indem sie über eine Sache schrieben, die weit über den Bereich ihrer Kenntnisse lag, uns die unverwerflichsten Beweise einer grossen Unwissenheit gegeben haben. (So mag denn auch unter uns jeder musikalische Berichtgeber in seinen Busen greifen! —)

Die Kunst selbst ruhet indess gewiss auf sichern Regeln, nur der Styl und die Liebhaberey ändern sich. Ob auch Gluck noch einst könne verdrängt werden? wird aus Gründen, die Beherzigung verdienen, verneint. Racine und Corneille haben die Gränze der Tragödie (der französischen nämlich) bezeichnet, so wie Gluck und der göttliche Mozart die Gränze der Oper. Wer hat Raphaelen übertroffen, wer den Phidias?

(Der Recensent glaubt über jene Erörterungen, in welche der Verfasser in Betreff der Eigenschaften der menschlichen Stimmen und des dermaligen Singwesens in Frankreich so wie über die zweckmässige Vertheilung der Opernrollen eingeht, nur Weniges bemerken zu dürfen.) Vor der Revolution wurden in den verschiedenen Maitrisen der Kathredalen und andern Kirchen (Singanstalten für Knaben, Kapellhäuser für den Dienst des Kirchen-

gesanges, wie man deren auch bey deutschen Domstiftern überall fand) über 6000 junge brauchbare Sänger erzogen. Das Conservatorium in Paris zählte deren nie funfzig, et quels chanteurs encore? Sollte es in Frankreich nicht endlich noch ergehen, wie in Schweden, wo nach dem Tode Carl XII im ganzen Lande nur noch zwey Männer waren, welche Noten lehren konnten, so müsste doch, wenn anders die Maitrisen nicht könnten hergestellt werden, in jedem Departement wenigstens eine Musikschule mit unentgeldlichem Unterrichte errichtet werden; denn so wie die Kunst in der Hauptstadt emporkömmt, eben so sinkt sie, aus Mangel jeder sie befördernden Anstalt, in der Provinz zu Boden. Er fertigt sodann jene seiner Landsleute, welche noch immer glauben, dass eine Rolle in der Oper gut zu spielen die Hauptsache sey, und es dazu genüge, sich, ohne selbst Noten zu verstehen, den Gesang einlernen zu lassen, etwas derb ab. Der Pauker, so drückt er sich aus, muss in einem Orchester der Musik erfahren seyn, und der Sänger, das Oberhaupt (Chef suprême) jeder Musik, soll nicht Tonkünstler, Musiker aus Beruf seyn dürfen? Wahrhaftig! (immer seine Worte) die buffonste Idee, welche jemals in dem leichtsinnigen Kopf eines Franzosen entstanden ist! *Sänger*, und wieder *Sänger*, und nur Sänger muss man zuerst bey jeder lyrischen Bühne sich verschaffen. Sie mögen sodann, wenn sie es können, auch gute Darsteller werden. Der Himmel bewahre uns vor einem Opernacteur, (so nennt man Sänger noch immer in Frankreich) dessen Spiel man ohne Aufhören angreift. Es ist der sicherste Beweis, dass er weder Stimme noch musikalisches Talent besitze. (Gewiss sehr tolerant! doch, wie Recensent glaubt, kein Anlass, um deutsche Sänger und Opernsängerinnen zur Vernachlässigung eines passenden Spieles zu verführen.)

Nach dem Gesange kömmt die Reihe an die Instrumente, von deren jedem eine kurze Geschichte seiner Erfindung und allmählichen Verbesserung gegeben wird. Gretry's Gedanke, dass wohl einst die Orgel ein Orchester von 100 Musikern ersetzen könne, wird belächelt, wie er es verdient. Alles Dramatische der Kunst müsste ja so schon ganz aufgehört haben. Die Violine ist Universalmonarchin, sie beherrscht jedes Orchester; das Piano ist das Eigenthum des Sängers und des Harmonisten. Man trifft auf viel Lehrreiches über die Behandlung und die Wirkung der Instrumente. Besonders werth ist dem Verfasser der Fagott. Er gleicht einem in dem Gebüsch verborgenen Veilchen, welches seine Wohlgerüche über die Wiese ergiesst, indess es in dem sie umgebenden Blumenkranz verborgen bleibt, wenn er nämlich blos ausfüllt und nicht Solo spielt. Viel Sinnreiches wird auch über die Pauke gesagt. Der Verfasser räth, noch eine dritte, dem Spieler gegenüber, anzubringen, so dass alle drey einen Triangel bilden, und sie, diese dritte, in die Secunde zu stimmen, bey Majortonarten in die Secunde von oben: C D G; bey den Minortonarten in jene von unten: C $\overset{\text{m}}{\text{B}}$ G; denn somit würde der Tonsetzer nicht gezwungen seyn, bey seinen Modulationen oft mitten im Schwunge seiner Harmonieen das Spiel dieses Instrumentes, das oft bezaubernd ist, abzubrechen. Doch will er damit gar nicht die Schläge dieses Instrumentes vervielfältiget wissen; er meint, es wäre ohnehin schon zu viel geschehen, und nirgend Mässigkeit und Nüchternheit mehr zu empfehlen.

Nicht immer sind bey einer lyrischen Composition die Instrumente blos begleitend. Auch das Orchester spricht zu seiner Zeit, es singt, wird dramatisch, trägt die Melodie, den Hauptgesang, und supplirt die Leidenschaft des Sängers, wie diess aus dem Eingangs-Duo, wo Figaro das Cabinet ausmisst, und aus dem, dictirten Briefe der Gräfin an Susanne, in der Mozart'schen Composition, klar erhellet. Bey einer Erzählung, einem Orakelspruch, dem Ablesen einer Schrift, kann der Sänger blos in einfachen Tönen sich ausdrücken; da spricht nur für ihn das Orchester und schildert seine Empfindungen. Erscheint die Leidenschaft, die Empfindung wieder in ihrer ganzen Klarheit, so behauptet auch der Vokalgesang wieder seine Rechte und das Orchester begleitet nur. Weitere Beyspiele aus Cherubini's *Wasserträger*, aus *Don Juan*, und besonders aus *Figaro*, welche Oper unser Verfasser als eine wahre Perle, eine unerschöpfliche Fundgrube und Modell für alle Compositionen dieser Art bey jeder Gelegenheit anpreiset. „Nie werde ich es unternehmen, fährt er fort, auch nur das erhabene Finale desselben zu zergliedern. Ein Buch würde nicht hinreichen, die Schönheiten, die es enthält, auszuzeichnen.“ Ueberhaupt ist bey einer guten Composition jeder Ton einer Hoboe,

jeder Schlag der Pauke sprechend und nicht umsonst gesetzt. Das obligate Recitativ bietet einem Tonsetzer die schönste Gelegenheit dar, den Zauber des Instrumentalgesanges zu entwickeln. Es giebt Situationen, wo das Orchester Hauptsache ist und seyn muss, wo das ganze Singchor nur da ist, um zu erklären, was das Orchester aussprechen will. (Vielen möchte nun wohl hier zu entgegnen seyn: denn wie kann wohl bey einer dramatischen Musik das Orchester einen Theil des handelnden Ganzen ausmachen, so dass der Zuhörer von der handelnden Person auf selbes könnte hingewiesen werden?) In einer ernsten Sprache sieht dann der Verfasser zu Felde besonders gegen La Harpe, welcher auch über eine Kunst schrieb, worüber er nie ins Klare gekommen, wie die so vielen andern begegnet, die immer mit ihren Accompagnements da sind, ohne einzusehen, dass diese Accompagnements oft genug wahre Melodieen sind. Zugegeben nämlich, dass Melodie der Hauptbestandtheil des musikalischen Gespräches ist, so folgt doch nicht daraus, dass immer die obere Stimme sie führen müsse; sie kann eben so gut in der Mittel- oder untern Stimme liegen. Dann dienen die andern Stimmen ihr, und sind ihr gleichsam unterworfen. Wer das sogenannte Accompagnement mit dem Rahmen eines Gemäldes, oder dem Piedestal einer Statue vergleicht, irret sehr. Denn woraus besteht denn eigentlich das Ganze eines Tonwerkes? Aus Melodie und Harmonie, aus Gesang und Begleitung, folglich ist wohl letztere auch ein integrirender Theil, und man kann das Eine nicht hinwegheben, ohne das Ganze aufzuheben. Eben so sehr täuschen sich jene, welche das sogenannte Untersetzen für eine bloss mechanische Arbeit halten. Ein guter Componist entwirft alles mit einem Wurf; Melodie, Motive mit deren Entwickelung, und Instrumentalsatz sind in ihrer Erfindung immer nur Eins. Deswegen sollte der Tonsetzer eben so gut wie der Dichter Horazens Poetik studiren. Eine mager geschriebene Partitur, wie sie der hochgepriesenen alten französischen Oper eigen war, müsse wohl von einer, in edlem einfachen Styl geschriebenen unterschieden werden. Die Menge übereinander gehäufter Stimmen macht die Sache nicht aus. Ein Quartett für Instrumente von Haydn oder Mozart ist an Harmonie eben so reich, als das Ersten *Schöpfung* und als das *Requiem* des Zweyten. Gluck war es, der zuerst von den Blasinstrumenten den gehörigen Gebrauch machte und das Orchester in seine Rechte einsetzte. Piccini und Sacchini folgten ihm mit einer gewissen Schüchternheit, nur Mozart enthüllte dessen Zauber zum blendendsten Glanze. Cherubini und Mehul traten in seine Fusstapfen und eine complete Reform des Theaterstyles war die nächste Folge. „Unsere trefflichsten Tonsetzer verbinden nun, sind die Worte des Verfassers, im glücklichsten Verein, die Grazien der Melodie mit der Kraft des Contrapunktes.“ Und —

Veninus ad summum fortunae,
Pallimus Achivis doctius.

welches er zum Wahlspruch seines Werkes gewählt, findet demnach eben hier seine vollste Anwendung.

Es folgen noch Bemerkungen über das Rhythmische der Begleitung, über die Ausführung eines Musikstückes, Klagen über den Verfall der Tonkunst, ein bitterer Seitenblick auf Rousseau's vorgeschlagene neue Notenschrift, welche noch von Vielen soll vertheidigt werden. Damit schliesst der erste gehaltreiche, oft sehr belehrende Band, wovon der Recensent sich bemüht hat, den Hauptfaden, welcher durch das ganze Werk hinläuft, seinen Lesern in gedrängter Kürze darzulegen. Vielleicht ist es diesen erwünscht, die Aufschrift der viersehn Kapitel zu sehen, in welche er, dieser erste Theil, zerfällt. Es sind folgende: Von den Worten eines lyrischen Bühnengedichtes, von der Musik, deren musikalischem Ausdruck und Nachahmung, von der Melodie, der Harmonie, von der Composition, von den Wirkungen der Tonkunst, von den Stimmen und dem Vokalgesang, von den Rollen und ihren Vertheilungen, von den Verwendungen der Sänger und von den Rollen, von den Instrumenten, von dem Orchester, dem Instrumentalgesang, der Begleitung, und der Ausführung.

Nachrichten.

Warschau den 30*sten May* 1822. Diessmal bin ich allerdings sehr lange mit meinen Nachrichten über Warschau im Rückstande geblieben: theils durch zufällige Hindernisse, theils

auch absichtlich, um nicht zu früh und vorschnell den hier herrschenden Ansichten über manche Personen und Dinge mit meinem Urtheil entgegen zu treten, wiewohl ich die Meinung der wahren Kunstverständigen immer mit der meinigen übereinstimmend fand. So gab Mad. Bulgari hier zwey Concerte, von welcher, als einer gebornen Litthauerin, durch ihre Verehrer grosser Lärm von Berühmtheit schon voraus verbreitet und selbst nach ihrem Concerte noch behauptet werden wollte, wiewohl es sich fand, dass sie wohl besser gethan hätte, noch Unterricht im Gesange zu nehmen als zu geben, um weniger zu detoniren, um das Meckernde ihrer Passagen und ihres Trillers zu verbessern, und sich überhaupt einen bessern Geschmack anzueignen. Mit dem schönen Metall ihrer Stimme würde sie dann allerdings viel Gutes leisten können. Um indess so Manches, was ihr missglückte, zu beschönigen, warf man die Schuld, durchaus mit Unrecht, auf eine nachlässige Begleitung des Orchesters, (welches in beyden Concerten von Hrn. Kurpinsky dirigirt wurde,) und als es ihren Freunden dennoch hier nicht gelang, sie zu einer berühmten Sängerin zu machen, so half — der Hamburger Correspondent, sie dazu zu erheben und sie als solche bey ihren Kunstreisen der musikalischen Welt zu empfehlen. —

Im May 1820 begann hier ein von Hrn. Kurpinsky redigirtes musikalisches Wochenblatt, welches, obwohl nur einen halben Bogen stark, monatlich eine musikalische Pièce mittheilte, bald aber wieder einging. Im Januar 1821 erschienen diese Nachrichten, von dem hiesigen Schauspieler (Komiker) Zolkowski redigirt, unter dem Titel *Comus*, als Anhang eines andern literarischen Blattes: *Wanda* betitelt; doch durfte nach einigen Wochen auch dieser *Comus*, vielleicht wegen mancher missfälligen und gewagten Anspielungen, nicht mehr erscheinen.

Nun vereinigte sich Hr. Kurpinski zu einem ähnlichen Blatte mit dem Musikhändler Letronne, welcher dritte und letzte Versuch jedoch auch bald seine Endschaft, und zwar noch früher als die Letronnesche Kunst- und Musikhandlung selbst, fand. Ein früher über diese Erscheinungen ausgesprochenes Urtheil würde vielen anstössig, von Manchen selbst als eine abgünstige Opposition gegen das Streben der hiesigen Kunst, oder vielmehr gegen polnische Künstler gedeutet worden seyn.

Auch bin ich Ihnen noch einen nähern Bericht über das Institut der Freunde religiöser und nationaler Musik schuldig geblieben, welcher sich hier gebildet hat; es schon in der Piaren Kirche, wo sich Sonntags die Mitglieder zur Kirchenmusik versammeln, zuweilen und besonders an hohen Festtagen sehr gute Kirchenmusiken aufgeführt worden sind. Diess schon über acht Jahre hier bestehende Institut ist allerdings eine Merkwürdigkeit; doch verschiebe ich noch meinen Bericht darüber, weil dem Institute eine Reorganisation bevorsteht, durch die es in ökonomischer und dabey auch hauptsächlich in musikalischer Hinsicht noch besser begründet werden soll. Besonders lässt sich diess der Appellations-Richter und Präses des Handlungs-Gerichtes, Jozef Chrzenski, der schon mehreres componirt hat, nebst mehrern andern Freunden der Tonkunst sehr angelegen seyn, indem Hr. Professor Elsner, der jeden Sonntag in der Universitätskirche mit den Eleven des Conservatoriums und mit Zuziehung der Studenten, die musikalisch sind, während des Gottesdienstes Musiken aufzuführen beauftragt ist, nun nicht mehr so vielen Antheil an der Leitung dieses Institutes nehmen kann. Praeses dieses Institutes ist der Divisions-General Roiniecki und Graf Zabietto ist Vicepraeses desselben.

Was die Errichtung des hiesigen Conservatoriums der Musik betrifft, so enthält ein früherer Bericht darüber in der musikalischen Zeitung schon Alles, was davon vor jetzt gesagt werden konnte, und es kann nur noch von der ersten öffentlichen Prüfung, die in den Monat July fällt, gesprochen werden.

Von Concertisten hörten wir Hrn. Bärmann, den berühmten Fagottisten, welcher allgemeinen Beyfall, leider aber in seinen beyden Concerten kein so zahlreiches Auditorium fand, als es sein Talent verdient.

Der vorige Reichstag, und vorzüglich der Aufenthalt Sr. Maj. des Kaisers und Königs während demselben in Warschau war Ursache, dass fast zu gleicher Zeit drey berühmte Sängerinnen bey uns erschienen. Mad. Campi aus Wien, die hier zuerst auftrat, erhielt ausserordentlichen Beyfall, und fand auch die grössten Vortheile, wozu der Umstand nicht wenig beytragen mochte, dass sie eine Polin von Geburt ist. Eine Arie mit unterlegtem polnischen Texte: ich begrüsse dich, theures Vaterland etc. war das erste, was

sie vortrug. Sie gab drey Concerte und trat als Amenaide in *Tancred* von Rossini auf. Mad. Sessi sang nur in zwey Concerten, gefiel im ersten, besonders in der Scene aus *Romeo und Julie* ebenfalls ungemein, und wollte sich noch in Scenen hören und sehen lassen; allein durch ein Missverständniss in Rücksicht der ferneren Preiserhöhung, unterblieb dieses. Dieselbe Ursache entfernte von uns auch Mad. Campi, die aber das Glück hatte, von Sr. Maj. mit einem Fermoir, mit Brillanten besetzt, beschenkt zu werden, obschon für diessmal Se. Maj. nicht im Theater waren. Mad. Catalani, die ihre Superiorität besonders durch die Erzwingung einer noch grössern Preis-Erhöhung der Plätze beurkunden wollte und der es nicht gelang, trat nicht öffentlich auf; sie entzückte ihre Verehrer durch ihren Gesang nur in ihrer Wohnung, und in einigen Privat-Gesellschaften.

Im Februar vorigen Jahres gab Hr. Arnold mit seiner Frau (geb. Küsting) einige Concerte, die aber, wiewohl das Talent dieses Klaviervirtuosen und Compositeurs in Warschau sehr vortheilhaft bekannt war und wiewohl seine junge Frau schon vorher in Privatzirkeln viel Beyfall gefunden hatte, nicht zahlreich besucht waren.

Auch zwey Concerte, welche Hr. Würfel, jetzt der erste Klaviervirtuose in Warschau, gab, das erste, um einen seiner Schüler öffentlich zu produciren, das zweyte aber zu einem wohlthätigen Zwecke, fanden nur sehr mässige Theilnahme. Diess letztere Concert, welches eine nähere Erwähnung verdient, begann mit der Ouverture aus *Aschenbrödel* von Rossini. Das Orchester zeichnete sich dabey unter Hrn. Kurpinski's Leitung durch rühmliche Präcision aus. Hierauf folgte das erste Allegro eines neuen Concerts fürs Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Würfel; beydes, Composition und Vortrag, erhielten vielen und verdienten Beyfall. Mad. Elsner verschönerte dies Concert durch eine Scene aus *Sargino* von Paer, mit obligater Klarinette, welche von Hrn. Bielawski geblasen wurde. Den Beschluss der ersten Abtheilung machte ein Adagio mit Polonoise als Rondo von Cavos für Waldhorn, von Hrn. Bailly schön vorgetragen. Die Solos der zweyten Abtheilung waren folgende: Potpourri von Spohr für Violine, gespielt von Hrn. Bielawski; die Leichtigkeit und der gute Geschmack, mit welchem dieser noch sehr junge Mann, jetzt der vorzüglichste Violinist in Warschau, Schwierigkeiten und doch mit Geschmack vorträgt, als auch die bis auf die kleinsten Nuanzen reinste Intonation werden ihm überall, wo er sich auch hören lassen möchte, grossen Beyfall erwerben. Ein Adagio und Rondo von Cremont für den Fagott, geblasen von Hrn. Vinnen, der durch seine Virtuosität und seinen schönen Ton auf diesem Instrumente rühmlich bekannt ist. Endlich spielte noch Hr. Würfel das Rondo des Pianoforte-Concerts; und eine Phantasie ohne Begleitung auf dem Aeolimelodikon, in welcher er die Romanze aus der Oper *Joseph* von Mehul mit vielem Geschmacke variirte, um alle Vorzüge dieses neuen Instrumentes hören zu lassen. Noch vor diesem Concerte gab Hr. Kapellmeister B. Romberg, begleitet von seinem Sohn und seiner Tochter, zwey Concerte, nach welchen er uns, mit Warschau nicht sehr zufrieden, wieder verliess.

Bald darauf gaben Hr. Donati und Mad. Perroni, zuletzt Mitglieder der durch die Zeitereignisse nun aufgelösten italienischen Gesellschaft in Bucharest, im hiesigen Theater zwey Intermezzo's, den *Maestro fanatico* und *La serva capricciosa*. Hr. Donati ist ein sehr braver Buffo comico; Mad. Perroni besitzt eine ziemlich gute Stimme: schade, dass sie nicht musikalisch ist, um ihre Stimme mit mehr Vortheil zu benutzen. Sie fanden sehr viel Beyfall. Hierdurch, und durch die erste ziemlich reichliche Einnahme ermuntert, wiederholten sie in einigen Tagen diese Intermezzos mit Zugabe einiger Arien und einem Duo, welches sie als Concert ankündigten. Doch schon der Name: Concert, muss hier abschreckend wirken, denn das Theater war fast leer.

Ueberhaupt scheint die jetzige Zeit, auch ausser den Hindernissen, die die Gesinnung der hiesigen Theaterunternehmungen auswärtigen und selbst hiesigen Künstlern entgegenstellt, für alle Virtuosenconcerte sehr ungünstig zu seyn; dagegen ist das Theater, wenn es auch in Hinsicht der Oper nichts Neues bietet, nebst den Redouten und Maskeraden *) immer sehr gefüllt. Diese Umstände

*) Unter Maskerade versteht man hier eine Abend-Unterhaltung, wobey Redoute und Schauspiel verbunden sind. So beginnt zum Beyspiel um acht Uhr Abends eine Komödie in einem Akte, nach welcher man sich aus Logen und Parterre in die Redoutensäle, entweder zum Tanz

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November **№. 7.** 1800.

Abhandlung.

Einige Worte über deutschen Volksgesang.

(Beschluſs.)

Lieder am Klaviere oder gesellschaftliche Lieder für gebildete Menschen müssen, wo möglich, alles erfüllen, was sie zu *guten* Liedern stempelt, wenigstens durchaus nichts enthalten, wogegen der Verstand und Geschmack etwas einwenden könne. Allein Melodien *für das Volk*, wenn sie sonst den rechten Charakter haben, vertragen schon immer eher Unebenheiten und Inkongruenzen in Absicht auf das Sylbenmaſs, nur nicht völligen Sinnwiderspruch, so daſs z. B. eine traurige Melodie sich auf einen raschen Text forschleppe und umgekehrt. Diese Unebenheiten muſs der glückliche Erfinder einer Volksmelodie nicht gar zu hoch anschlagen und eine Melodie, von welcher er an ihrem ganzen innern Leben und an dem Rhythmus fühlt, daſs sie Volkseigenthum werden muſsste, wofern sie gehörig in Umlauf gebracht würde, einer solchen kritischen Bedenklichkeit keineswegs zum Opfer bringen. Was hat das von vielen Millionen Kehlen in ganz Deutschland unendlich oft durchgeschriene, von vielen Tausenden von Fiedeln durchgestrichene Lied: *Freut euch des Lebens*, dessen Melodie eigentlich von einem Pleyelschen Rondeau entlehnt ist, aber unter der Nägeli'schen Firma, durch die Freymäurerlogen, zuerst in Gesellschaften und auf die Stadt- und Landstrafse gekommen ist, was hat dies Lied — vor dessen Rückerinnerung jedem Kunstfreunde gegenwärtig graut — zu seiner Zeit, für unendliches Glück gemacht, trotz seiner ganz abscheulichen Accentuation vorne ein:

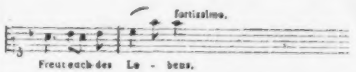

die in allen Strophen, bey der immer gleich schlechten Endsylbe, wieder vorkommt! Aber der Aufschwung in der leichten natürlichen Harmonie des Grundtons, dieser war es, der gleich zur totalen Begeisterung die Menge des Volks mit fortrifs; es klingt gleich, als würfen Handwerksbursche und Bauern Beine und Hüte in die Höhe. An Accent der Sylben kehrte sich kein Mensch. So arg und schändlich muſs nun nie ein Volkskomponist seine Melodie vernachlässigen, als hier; aber kleine Unebenheiten muſs er nicht so sehr hoch achten, und lieber eine sonst herrliche Melodie mit einem solchen kleinen Makel, der nun einmal sich nicht verwischen läſst, ohne das Ganze in seinem Effekte zu zerstören, getrost in die Welt hineinlaufen lassen.

Wer hat sich je an die kleine syllabische Unebenheit in dem lieben alten Hillerschen Liede:

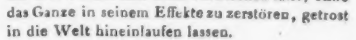

gestoſsen? und wer in der Welt möchte wohl, daſs ein Purist damit ungefähr folgende kritische Korrektion vornähme:

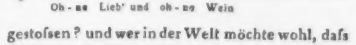

Ich wenigstens werde gern alle Intervalle in einem Volkssatze, zu dem man nur mit Siebenmeilenstiefeln kommen kann, gegen einen so

waren auch wohl Ursache, dass Hr. Heinrich Zöllner, ein junger talentvoller Künstler *), besonders ein trefflicher Orgelspieler, welcher von Posen, wo er als Gesanglehrer am Lyceo angestellt gewesen war, hieher kam, sich hier nie öffentlich hören liess, wiewohl er über ein Jahr lang in Warschau lebte und oft zu einem Concerte aufgefordert wurde. Er hat jetzt Warschau verlassen und geht nach Deutschland zurück, um da einen seinen Fähigkeiten angemessenen Wirkungskreis zu finden.

Eine nähere Nachricht über den jetzigen Zustand der hiesigen polnischen Oper muss ich mir noch vorbehalten, doch muss ich einer neuen Oper: *Die Zigeuner* (*Cygany*) gedenken, welche mit der Composition von Hrn. Mirecki, einem polnischen jetzt in Paris lebenden Componisten, am 23sten May gegeben wurde. Diese Oper (das Gedicht) ist schon vor ohngefähr dreyssig Jahren von Kniasnin, einem der berühmtesten polnischen Dichter geschrieben und ist schon damals mit Musik von Lessel (dem Vater) in Pulaw am fürstlich Czartoriskischen Hofe gegeben worden. Das Krakauer Journal, *die Biene*, kündigte zwar im Voraus Hrn. Mirecki's Musik als etwas ausserodentliches an; doch wollte sich diess bey der übrigens sehr sorgfältigen Ausführung nicht finden. Die Musik hat zwar einige Stücke, welche von Talent zeigen und für die Zukunft manches Gute von dem Componisten hoffen lassen, doch ist sie im Ganzen gesucht, und dabey zu arm an gutem Gesange und neuen und eigenthümlichen Gedanken, auch keineswegs contrapunktisch rein. Reife Einsicht in das Wesen der dramatischen Musik und einen sichern Styl vermisst man darin noch sehr. Hr. Mirecki schreibt jetzt die Musik zu einer neuen, von dem allgemein geachteten Hrn. Niemcewik gedichteten, Oper: *Piast*, die wir nun von Paris erwarten und von welcher wir mehr Gutes sagen zu können, wünschen und auch hoffen.

Einen empfindlichen Verlust erlitt unsere Musik durch den Tod des Hrn. Ludwig Feuillide, eines trefflichen Sängers, der mit Recht den ersten Tenoristen beyzuzählen war. Mit seinem Talente als Sänger verband er eine achtungswerthe Geistesbildung und war als Mensch so wie als Künstler allgemein geschätzt. Er starb am 21sten März dieses Jahres. In vorigem Jahre verstarb auch hier Hr. Anton Stolpe, der jüngere, einer der besten Klavierlehrer in Warschau, bekannt durch einige Klavier-Compositionen und ebenfalls ein Mann von achtungswerthem Charakter und von gründlichen Kenntnissen.

*) oder zur Conversation begiebt; um sehn Uhr wird eine kleine komische Oper abgesungen, dann wird die Redoute besucht; die Theater-Unterhaltung endigt gewöhnlich um zwölf Uhr mit einem kleinen Ballete, worauf man sich nach Belieben nochmals in die Redoutensäle bis nach zwey oder drey Uhr, oder nach Hause begiebt.

*) Mehrere kleinere Klaviercompositionen von ihm, Rondeaux, Notturni, Variationen u. s. w. sind hier in der Letronneschen Musikhandlung herausgekommen. Ein *Veni Creator*, von ihm zur Investitur des Bischoffs von Kalisch geschrieben, ist ein sehr achtbares Werk. Seine noch ungedruckten mehrstimmigen Männergesänge wurden in Privatzirkeln hier oft und mit Beyfall gesungen.

Kurze Anzeige.

Fantaisie et Variations sur des Airs et Danses Suédois, comp. pour le Pianoforte par Frèd. Kuhlau. Op. 25. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Ein Stück zur Unterhaltung, und vielleicht noch mehr zur Uebung fertiger und kräftiger Bravourspieler; in der Erfindung weniger, als in der Anordnung und Ausführung ausgezeichnet, und den gründlichen Componisten, so wie den erfahrenen Klavierspieler, eben so augenfällig verrathend, wie andere Arbeiten desselben. Eines möchte ihm jedoch, hier und bey mehrern seiner andern Compositionen zu rathen seyn; nämlich: dass er nicht zu viel wiederholen möchte, (wenn auch mit kleinen, unwesentlichen Abänderungen, z. B. in den höhern oder tiefern Octaven,) und dass er seine Schlüsse nicht so lang ausdehnete. Das Werk ist sehr gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten July. **№. 30.** 1822.

Recension.

Eine feste Burg ist unser Gott. Cantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt von Joh. Seb. Bach. Partitur. Nach Joh. Seb. Bachs Original-Handschrift. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ist die Rede von tiefsinnigen, ganz originellen, man darf sagen: sonst wahrhaft unerhörten Combinationen im Reiche der Harmonie, vorzüglich zu Gunsten der allerreichsten Vollstimmigkeit, dieses Wort im höchsten und strengsten Sinne genommen; ist die Rede von Erfindung ganz eigenthümlicher Mittel, diese Combinationen zu Stande zu bringen und zu Tage zu legen; von erstaunenswürdiger Geschicklichkeit und Sicherheit, diese Mittel zu handhaben; und von einer Grösse und Strenge des Sinnes, welche nichts, gar nichts will, als die Sache, und auch alles verschmäht in dem Streben zu dieser, ausser, was auf dem Wege, für den man sich einmal entschieden hat, weil man ihn für den besten hielt, vorliegt: ist davon die Rede, und man spricht über Tonkunst und Tonkünstler: so ist und bleibt Joh. Sebastian Bach, nicht nur, wie sich das bey jedem so durchaus originellen Geiste von selbst versteht, einzig in seiner Art; sondern er ist und bleibt auch der Erste, der Höchste, in dieser ganzen Gattung, von keinem seiner Vorfahren und Zeitgenossen erreicht, von allen Spätern weit geschieden. Jedes seiner grössern Werke, das — endlich dem Publikum aus dem Ueberreste seiner Handschriften vorgelegt wird, ist ein neuer, evidenter Beweis dafür. Das vorliegende gleichfalls; und zwar ein sehr merkwürdiger, sehr dankenswerther. Mag es seyn, dass alle diese Werke für die öffentliche Aufführung in Kirchen oder Concerten unserer Tage nicht mehr sich eignen; sie eignen sich hiezu nicht mehr, vornämlich, weil die Zeitgenossen durch die ganz entgegengesetzte Richtung, die die Tonkunst zuletzt genommen, so weit von ihnen und ihrer ganzen Art abgekommen sind, dass selbst die in dieser Kunst leben und zwischendurch sich auch mit jenen alten Werken bekannt machen, dennoch, sind sie aufrichtig, werden gestehen müssen: auf einmaliges Hören, wie es dem gewöhnlichen Anwesenden in der Kirche oder in dem Concerte zu Theil wird, können wir selbst dem wundervollen Meister oftmals gar nicht, und selten wie es seyn soll, nämlich mit Geist und Herz zugleich, folgen —; mag es also darum seyn, dass diese Werke für die öffentliche Aufführung sich nicht mehr eignen: sie müssen wahrlich dennoch, so weit sie noch vorhanden sind — denn bey weitem das Meiste ist ohnehin schon verloren — vom Untergang gerettet und durch den Druck vervielfältigt werden; und wo es geschieht, da hat man es mit Erkenntlichkeit aufzunehmen: zumal da der Verleger davon keinen Gewinn hat, besonders wenn er, wie hier geschehen, bey anständigem Aeussern der Ausgabe einen so mässigen Preis setzt. Es muss aber jenes geschehen, nicht nur, wie man gewöhnlich anführt, um dem erhabenen Stammhalter deutscher Harmoniker einigermassen sein Recht zu thun, dem ernsthaft Studierenden Stoff und Reiz auch zu Studien dieser Art darzubringen, dem Kenner und geübten Kunstfreunde eine Freude zu machen, in dem mehr seine ausgewählten Sammlungen vermehrt u. dgl.; es muss geschehen, aber ehe es noch zu diesen Ursachen kömmt, ganz im Allgemeinen schon darum, weil diese Werke höchst merkwürdige Proben dieser ganz eigenthümlichen Richtung des musikalischen Geistes überhaupt, und weil sie das Vollendetste

sind, was in dieser ihrer Art überhaupt vorhanden ist: alles aber, was eine ganz eigenthümliche Richtung des menschlichen Geistes beurkundet und zugleich in seiner Art unter das Vollkommenste gehört, muss gewissermassen als ein Heiligthum, das der gesammten gebildeten Menschenwelt angehört, betrachtet, und, kann man nichts weiter dafür thun, wenigstens erhalten und den Theilnehmenden zugänglich gemacht werden. Wir durchwühlen die Erde und graben nach Denkmalen vergangener Zeiten, nach, wenn auch noch so kleinen, Proben des Sinnes und Thuns der Väter; wenn wir da etwas finden, so freuen wir uns, wäre auch der Fund in derselben Art schon vielfältig vorhanden; wir lassen das Erlangte in Kupfer stechen und commentiren es oft weitläufig genug, auch wenn wir, so wie die ganze Welt, nichts daraus haben können, als eben solche kleine Denkmale, solche kleine Proben; es ist wohlgethan: aber wir dürfen doch da nicht zurückbleiben, wo wir, so wie die ganze Welt, ausserdem noch viel mehr, etwas an und für sich selbst Wichtiges, Geistvolles, oft Erhebendes, stets Bildendes und Erfreuendes haben; und etwas, was wir so fast um gar nichts dem Untergange entrücken, verbreiten und uns zu eigen machen können. — —

In wie weit über ein solches, ohngefähr hundertjähriges Werk jetzt noch eine Recension verstattet seyn könnte, in so weit steht sie im Obigen, wenn wir nicht irren. Aber einer genauen Anzeige bedarf etwas so ganz Neues, (der Sache nach,) und so ganz Besonderes: und diese möge hier folgen. Kleine Bemerkungen, die wir einstreuen, möge man als Randglossen geneigt mit hinnehmen. —

Wann das Werk geschrieben worden ist, das gehet aus ihm selbst nicht entschieden hervor, und historische Nachricht hat wenigstens der Rec. in allem, was über Bach gedruckt worden ist, nicht finden können. Einiges in der Arie No. 2., und in dem Duett, No. 7, scheint uns aber auf die oben angegebene Zeit, mithin die frühere Bachs in Leipzig, hinzudeuten. Auch findet man ganze Arien von der Anordnung, wie No. 4, aus seiner spätern Zeit schwerlich.

Der erste, und Hauptsatz ist in seiner Art gewiss einer der bewundernswürdigsten Chöre, die es giebt. Der Tenor, unterstützt von der Viola, fängt mit einem Fugenthema über die freyer dargestellte Choralmelodie: *Ein' feste Burg ist unser Gott* — und mit diesen Worten auch der Alt, unterstützt von der zweyten Violin, folgt — und so fort nach den Gesetzen der Fuge. Der Satz ist aus D dur, im Vierviertelstakt geschrieben und die Hauptnoten des Thema sind halbe. Gleich vom Anfang an tritt der Instrumentalbass mit ein und macht in freyen und mannichfaltigen Bewegungen die Begleitung, bis der Singbass eintritt, wo er sich, und dann immer, zwar in den Hauptnoten an diesen hält, aber in Nebendingen figurirter sich hervorthut. Diesen Instrumentalbass führen aber die Violoncelle ganz allein, und zwar durch das ganze Stück aus: Violone und Orgel (auf welche letzte hier, wie in Werken jener Zeit überhaupt, sehr gerechnet ist) schweigen. Das scheint, eben bey diesem Styl, und bey einem Satze so kräftigen Ausdrucks, sonderbar. Jetzt gehe man weiter, und man findet im zwölften dieser Doppeltakte Folgendes. Jener fugirte Chor gehet ganz ungestört, in seinen vier Sing- und Instrumentalstimmen, fort: hier aber — wer hat erhabener, erschütternder überrascht? — hier tritt die Orgel (es versteht sich, Manual und Pedal) mit den Violons ein und brauset in ganzen Noten der tiefsten Octave dazu: Ein' feste Burg ist unser Gott — die Choralmelodie, ganz, wie sie stehet, als eine Art Grundbass des Grundbasses! Und so bleibt alles durch das ganze Stück hindurch, so dass jenes Fugirte zwischen diesen Choralzeilen gleichsam die Zwischenspiele und zu ihnen die figurirte Begleitung macht; es bleibt so, bis, nicht etwa jene erste Zeile des Chorals mehrmals wiederholt angegeben, sondern die ganze Choralmelodie, wie sie die Gemeine singt, zu Ende geführt worden ist: unermüdet, ungestört das Eine durch das Andere, ohne Wiederholung, ohngefähr hundert und zwanzig Doppeltakte hindurch. Welch ein Entwurf; und welch eine Ausführung desselben! Aber — wir sind noch nicht am Ende! Alles das ist dem alten Tausendkünstler noch nicht genug; sondern, wie die altdeutschen Steinmetzen vielfache Verzierungen aller Art aufs köstlichste auch da anbrachten und mit grösstem Fleiss ausarbeiteten, wo sie eigentlich Niemand sehen kann der nicht mühsam, wo nicht gefahrvoll, hinaufkletterte; oder wie die altdeutschen Maler Fi-

gürchen bis in die fernste Ferne hinaus hinstellete und aufs sorgsamste ausarbeitete, obschon sie kaum Jemand ohne das Mikroskop erkennen kann: eben so, sich selbst Genüge zu leisten, indem man alles macht, was man als thunlich irgend ersinnen kann, sich selbst zu ergötzen an seiner Arbeit, und allenfalls einen Freund, der sich genau damit befassen mag — hat Vater Bach dem oben geschilderten gewaltigen Grundbasschoral (wahrscheinlich hat er sich diesen als Gesang der Völker gedacht) noch einen zarten Gesang (wahrscheinlich der Engel) an die Seite gesetzt, der wieder zugleich mit ertönt, und — wieder der Choral selbst ist, und wieder ihn ganz, wie er ist, hören lässt! Diesen letzten führen die Hoboen aus; und da kommen denn diese beyden, indess, wie gesagt, der Chor über dasselbe Thema vierstimmig immer fort fugirt, in solche und in der Folge noch schwierigere, doch aber einfach und natürlich scheinende Beziehungen:

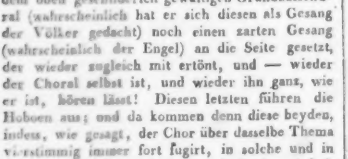

Diess sey genug zur Andeutung dessen, was man in diesem ersten Chore zu finden hat.

Der zweyte Satz ist eine Arie für eine tüchtige Basstimme, und also angeordnet: die Geigen und Violen gehen mit einander und führen durch das ganze Stück eine lebhafte, kräftig rauschende Figur in Sechszehntheilen aus. Die Singstimme geht gänzlich ihren eignen Weg, rasch und feurig, ja man darf sagen, stolz und trotzig. (Sie hat es auch Ursache; denn sie spricht Worte aus, wie: Alles, was aus Gott geboren, ist zum Siegen auserkoren etc.) Die Instrumentalbässe machen, fast immer in einander ähnlich gebildeten Achteln, den herkömmlich stattlichen Continuo. Das alles ist denn gut und wäre für andere genug: aber nicht für unsern Meister. So wie der Singbass kaum begonnen hat, in laufender Figur sich der Bestimmung, zu siegen, hell zu erfreuen, tritt eine Sopranstimme dazu, unterstützt von der Hoboe, und singt — nicht etwa darzwischen, sondern dazu: Mit unserer Macht ist nichts gethan: wir sind gar bald verloren etc. So singt der Sopran die ganze Strophe, und wer es will, kann sonach die Ansicht auch umkehren und sagen: der Satz enthält die Choralmelodie, wie sie ist, vom Sopran vorgetragen, wozu aber, ausser einem fortlaufenden Bass, zwey höchst verschiedene, figurirte Variationen, jede selbstständig ausgearbeitet, von den hohen Saiteninstrumenten und dem Singbass zugleich mit gehört werden, und so, dass alles Ein abgeschlossenes, vollkommen zusammenstimmendes und auch nicht schwer zu verstehendes Ganze ausmacht. Die Choralmelodie wird übrigens hier hin und wieder mit kleinen Verzierungen ausgeschmückt, (Agrémens nannte man sie damals,) als worin die Singstimme mit ihrer Gefährtin, der Hoboe, alternirt. Es ist, wie man schon nach dieser wörtlichen Angabe siehet, etwas sehr Sinniges und sanft Rührendes, selbst in dem Grundgedanken und Entwurf zu diesem Stücke; und dass die Ausführung desselben in ihrer Art vollkommen sey, brauchen wir nicht erst zu versichern. Sie stellt das Bild eines kühnen Christenhelden, dem ein himmlisches Kind, mit freundlicher, liebender Warnung sanft nach oben deutend, entgegenschwebt, fast malerisch ausgeführt vor das Auge hin. Und zu alle dem bedarf unser Meister gar keiner Mittel, als der von uns angegebenen; wie man vom Guercino erzählt, er habe einige reiche Compositionen effektvoll und in jeder Hinsicht befriedigend nur mit drey Farben gemalt.

No. 3. ist ein kurzes Recitativ ohne Begleitung für die Basstimme da a tempo ausgehet; No. 4, eine Arie für den Sopran, in jener Art, wie ihrer damals noch viele geschrieben und da hingestellt wurden, wo sie nur als anständige Zwischensätze dienen und den Zuhörer gewissermassen zu Odem kommen lassen sollten. Sie ist nämlich (in H moll, Zwölfachteltakt) bloss für die ziemlich figurirte Singstimme und den gleichfalls figurirten Bass, zu dem nun in jener Zeit der Begleiter auf dem Kielenflügel oder der Orgel nicht etwa bloss die Accorde anschlug, sondern zugleich melodische Gänge in den Füllun-

gen und kunstreiche Verbindungen in den Mittelstimmen auf der Stelle selbst erfand und frey ausführte; in welcher, jetzt wohl ziemlich verlornen, Kunst und Geschicklichkeit diese Männer ihre Meisterschaft im Begleiten gern bewährten und sich eben darauf, gewiss nicht mit Unrecht, wohl etwas zu Gute thaten. (Bekanntlich sollen hierin die grossen Geister, Sebast. Bach und sein Lieblingsschüler, Krebs, in Leipzig hernach, etwas später Händel in London und Durante in Neapel, das Möglichste geleistet haben.)

In No. 4 war denn der Choral ausgesetzt und der Zuhörer ist durch diess leichte Zwischenspiel — dürften wir so sagen — wieder zu Kräften gekommen, um etwas Kunstvolleres und überaus Kräftiges gehörig aufnehmen zu können. Dass es nun wieder auf Fortsetzung des Chorals abgesehen sey und dass man auf dessen Wiedererscheinen zu merken habe: daran wird gleich durch den Anfang des Ritornells erinnert; denn dieser ist eben der Choral selbst wieder, nur ganz anders, in kurzen Noten und als freye Figur aufgestellt und von allen Saiteninstrumenten im Einklange stark angegeben:

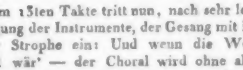

Im 13ten Takte tritt nun, nach sehr lebhafter Bewegung der Instrumente, der Gesang mit Luthers dritter Strophe ein: Und wenn die Welt voll Teufel wär' — der Choral wird ohne alle Abänderung, wie er steht, gesungen, und zwar — denn zum Ausdruck dieser Worte gilt's widerstämmiger Kraft — von allen vier Stimmen des Chors im Einklange aufs Stärkste; indess das Orchester voller Leben und Energie, unablässig fortsetzt, was es begonnen und wie es begonnen, so dass es sich auch, und nicht selten, begiebt, dass dieselbe Zeile des Chorals (in kürzern Noten) zu derselben Zeile des Chorals (in längern) die Begleitung abgiebt — wie gleich beym Eintritt; oder, wie noch öfter, die eine zur andern, u. s. w. Und diess alles ist schlechterdings nicht Künsteley — Erzeugniss kalt grübelnden Scharfsinnes, verbunden mit grösster Geschicklichkeit: vielmehr ist es ganz offenbar aus voller, tiefbewegter Brust entsprungen, und wie es nun da vor uns stehet, nimmt es sich auch so natürlich aus, und ist eben darum von so wahrhaft grosser, erschütternder Wirkung, selbst auf jede gemischte Kirchengemeine, wenn sie nur überhaupt nicht geradezu roh und für alles Geistige unzugänglich ist, dass man hier, wie in technischer, so auch in dieser Hinsicht der Humanität, den erhabenen Meister zu bewundern nicht aufhören kann.

Ein kurzes Recitativ für den Tenor, das, wie das erste, wieder als Arioso ausgehet, bildet die Einleitung zu No. 7 — einem rauftührenden, herrlichen Duett für den Alt und Tenor. Diese Sänger, so wie alle begleitenden Stimmen, deren jede durchaus obligat und selbstständig ist, bewegen sich in leicht fasslichen, fliessenden, trefflich verschlungenen Melodieen; so dass dieser Satz fast mehr in Händels, als in Bachs sonstiger Art, geschrieben erscheint. Besetzt ist das Duett von einer Oboe di Caccia oder Solo-Viola, einer Solo-Violin und dem Bass, die ersten beyden gegen einander concertirend. Statt jener Hoboe würde sich, wünschte man etwas Abstechenderes, als die Viola, das Bassethorn, zart geblasen, sehr gut anwenden lassen; denn die Oboe di Caccia möchte wohl nirgends mehr zu finden, ja vielleicht kaum einigen unserer Leser noch vom Hörensagen bekannt seyn. (Sie ging ehedem auch unter dem Namen, Althoboe, tiefe Hoboe etc. stand eine Quinte, manche auch nur eine Terz, tiefer, wurde meist in den mittlern Tönen angewendet, und gewährte den Vortheil, diese ohne Schärfe, mild und zart, und doch kräftig zu erhalten; weshalb man sie auch eigentlich bloss für das sanfte, doch ernste Cantabile gebrauchte. Auch aus diesem gehet hervor, dass unser, weit später erfundenes und weit vollkommneres Bassethorn an ihre Stelle zu setzen ist.) Der Satz ist übrigens ziemlich lang ausgeführt.

Den Schluss des Ganzen, als No. 8, macht die vierte Strophe des Chorals: Das Wort sie sollen etc. als Kirchenchoral, in welchen die Gemeine mit einstimmen soll, bloss vierstimmig ausgesetzt.

Es stehet einem Beurtheiler nicht wohl, in Enthusiasmus zu gerathen, und erregt, wenn es geschieht, eher das Gegentheil von dem, was es erregen soll. Wir haben uns desshalb möglichst davor gehütet, ohngeachtet es hier an Gelegenheit und Aufreizung nicht fehlte. Wir haben nichts gethan, als erst unsere Meynung von der Gattung, dem Autor, dem Werke überhaupt kurz angedeutet: hernach diess letzte in seinen Eigen-

heiten und Gliedern, für die eigene Betrachtung, Erwägung und Beurtheilung der Leser, beschrieben; so weit das nämlich in unsern Kräften, und ohne grosse Weitläufigkeit und häufige Notenbeyspiele möglich war. Möge uns damit gelingen — wenn nichts Weiteres, doch, dass diejenigen, für welche solch ein Werk überhaupt eigentlich bestimmt ist, sich dieses bestens anempfohlen seyn lassen, Andere aber, und wäre es nur aus einer Art Neugierde, es sich, nach unserer Handleitung, näher ansehen; was sich an ihnen sicherlich belohnen, übrigens aber beytragen wird, dass nach und nach mehrere dieser jetzt noch verborgenen Kunstschätze zu Tage gefördert und Allen leicht zugänglich gemacht werden.

Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Am 7ten gaben Hr. Donati, Mitglied des philharmonischen Instituts zu Bologna und Mad. Peroni, italienische Sängerin, Gastrollen. Sie waren von Bucharest durch die wilden Turken vertrieben worden, und seitdem in mehrern Städten Russlands und Polens als Gesangkünstler aufgetreten, wie Fama sagt, mit Beyfall, den ihr trauriges Schicksal zum Theil herbeygeführt hatte. Sie traten in zwey hier unbekannten, wenigstens nicht öffentlich gegebenen Opern auf: *Il fanatico per la musica*, vielleicht die schlechteste Composition Rossini's, und: *La serva capriciosa*, von Paer, zu der die Ouverture von Rossini's *Gassa ladra* einen an diesem Abend angenehmen Eingang bildete. Beyde Stücke bestanden nur aus zwey Partieen, so dass ausser den beyden Fremden keine andern Sänger oder Spieler auftraten. Hr. Donati zeigte viel Kraft und Regsamkeit, eine sprechende Mimik, einen vollen Mittelbass, deutliche Articulation im schnellsten Parlante, feste Haltung und volle Sicherheit. Weit tiefer stand die Siguora. Beyde debutirten nicht wiederholt.

Den 18ten ward zum erstenmal und seitdem öfters mit stets gesteigertem Beyfall gegeben: *Der Barbier von Sevilla*, komische Oper in zwey Abtheilungen, aus dem Italienischen frey übersetzt von Kollmann; Musik von Rossini. Der Inhalt sowohl, als die Musik sind den Lesern der musikalischen Zeitung durch Nachrichten von der Aufführung der Oper an andern Orten bekannt. Hier gab die treffliche Besetzung wohl die Hauptveranlassung zu dem Beyfall, mit dem sie hier und im nahen Charlottenburg aufgenommen wurde. Hr. Stümer gab den Grafen Almaviva, Hr. Blume den Doctor Bartolo, Mad. Seidler die Rosine, Hr. Wiedemann den Basilio, Hr. Devrient der jüngere den Figaro etc. Lauten Beyfall erwarben sich: des Grafen Arie: Sieh schon die Morgenröthe etc.; Figaros Arie: Ich bin das Factotum etc.; desselben und des Grafen Duett: Strahl auf mich der Glanz des Goldes etc.; Rosinens Cavatine: Seiner Stimme sanfter Ruf etc.; derselben und Figaros Duett: Also ich? meinst du es wirklich etc. und das Finale; so wie im zweyten Akte: Bartolo's Arie: Einen Doctor meines Gleichen etc.; Rosinens Arie: Ein Quell der Freuden etc. und Marcelinens (Mad. Lanz) Arie: Nur die Jugend darf sich schmücken etc.

Den 20sten gab Hr. Sämann, Musiklehrer beym Friedrichscollegium zu Königsberg in Preussen, eine Kirchenmusik, die in einem Requiem von seiner Composition bestand, zum Andenken der in der Schlacht bey Belle Alliance gefallenen vaterländischen Krieger und zum Besten der Invaliden der hier in Garnison stehenden Truppentheile. Ueber den Werth der Composition von einer einzigen Aufführung zu urtheilen, wäre anmassend; daher nur die kurze Nachricht, dass sie nicht missfiel, besonders da auch mehrere Mitglieder der Singakademie und der königlichen Kapelle unter der Leitung des Hrn. Concertmeisters Möser sie unterstützten. Die Herren Bader und Gern führten die Solopartieen, wie immer, vortrefflich aus. Der reine Ertrag war 16 Stück Frdrchsdor und 1 Thlr. 20 Gr.

Den 25sten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Nachtwandlerin*, Singspiel in zwey Abtheilungen, nach Scribe bearbeitet und in Musik gesetzt von C. Blum. Der aus Pariser Nachrichten schon bekannte Inhalt des Stücks eignet sich eigentlich weniger für die Bühne, und kann nur bey einer zarten Behandlung der Somnambule das Gefühl nicht zu sehr beleidigen. Hier war die Partie in den schönsten Händen; die schöne Mad. Neumann von Carlsruhe gab einigemal die liebeskranke Caroline, und gewann sich neue Verehrer und dem Stück eine günstige Aufnahme. Auch die andern Sänger waren ausgezeichnet,

und ich nenne Ihnen nur die Herren Gern, Bader, Blume und Devrient den jüngern, um den guten Erfolg der wiederholten Darstellungen zu beweisen. Die Composition ist sehr brav, wie sich von dem fleissigen und talentvollen Blum erwarten läßt; besondern Beyfall erwarben sich: Carolinens Arie: Durch sie bot in den nächsten Tagen etc.; Rudolfs (Hr. Blume) Arie: Ich lobe mir das kleinste Städtchen etc.; Carolinens und Gustavs (Hr. Bader) Duett: Sie scheinen Rudolf nicht zu kennen etc. und das Finale; so wie im zweyten Akte Gustavs Arie: Sie vergass den Schwur der Treue etc., die Begleitung des Melodrams und das eingefügte Duettino von Caroline und Gustav, das jedes für sich sang: Lust und Schmerz der jungen Jahre etc. und Carolinens Arie: Noch vernehm ich seine Worte etc. Mad. Neumann ist noch am 5ten als Zerline in Mozart's *Don Juan* und am 14ten als Fanchon in Himmels Operette mit vielem Beyfall aufgetreten, und hat bey ihrer Abreise die Sehnsucht nach ihr in vielen Gemüthern zurückgelassen.

Als Zwischenakte verdienen Auszeichnung: das Doppel-Violinconcert von L. Spohr, das am 12ten der königliche Kammermusikus Hr. Böhmer und Hr. E. H. Eichbaum brav vortrugen, und Hr. Hambuch, Mitglied des Theaters zu Stettin, der am 27sten Josepha Recitativ und Arie aus Mehuls Oper mit angenehmer Bruststimme und gutem Ausdruck sang.

Dresden, den 24sten Juny 1822. Ich sende Ihnen wieder einen Bericht von unsern musikalischen Neuigkeiten von Ostern bis Johannis dieses Jahres.

Am Charfreytage wiederholte man in der Kreuzkirche ein von dem verstorbenen Cantor Uber componirtes Oratorium, welches einzelne gute Stellen enthält. Dass der Componist die sieben Worte, worauf das Oratorium gebaut ist, immer einzeln einer Basstimme, die in einiger Entfernung vom Orchester gestellt war, zugetheilt hat, machte keine gute Wirkung; es erinnerte häufig an die Orakel in der Oper, die oft die beabsichtigte feyerlich ernste Wirkung verfehlen und dadurch vielmehr lächerlich auffallen. In der Neustädter Kirche gab man am nämlichen Tage *den Tod Jesu* von Graun. Das Orchester war zwar schwach, doch ziemlich gut besetzt, die Sänger aber liessen zu viel zu wünschen übrig. In der katholischen Hofkirche führte man das, schon vor eilf bis elf zwölf Jahren von Paer componirte Oratorium: *Il santo sepolcro*, auf. Paer ist ein zu guter Operncomponist, als dass sich auch von ihm als Kirchencomponisten ausgezeichnetes erwarten liesse. Bey seinem frühern Aufenthalte in Dresden war er indess auch als Kirchencomponist angestellt und schrieb wahrscheinlich jenes Werk zufolge eines erhaltenen Auftrags. Es zeugt, dass er ernstlich gestrebt habe, nicht in den Theaterstyl zu fallen, doch ist ihm dies nicht immer gelungen. Da der Text ihm wenig Gelegenheit zu Recitativen, desto häufiger aber zu mehrstimmigen Sätzen und Chören gab, so gewann seine Composition dadurch an Abwechselung und Interesse; sie ist übrigens voll schöner Melodie und effektvoll instrumentirt. Der bey uns erst kürzlich engagirte Basso, Signor Zezi, sang darin die Basspartie, die vorzüglich in einer grossen Arie mit Chor besteht, mit einer kräftigen, wenn gleich noch nicht völlig ausgebildeten Stimme, die viel Gutes in der Folge verspricht. Die Ausführung war, wie sich immer von unserer Kapelle erwarten läßt, vortrefflich.

Das am 12ten April von den Zöglingen der Blinden-Erziehungsanstalt im Hôtel de Pologne mit Unterstützung der königlichen Kapelle gegebene Concert konnte, den wohlthätigen Zweck abgerechnet, wohl wenig Erfreuliches darbieten, da ausser einer Ouverture alles übrige von den Blinden allein ausgeführt wurde. Den 18ten April blies Hr. Drouet, der berühmte Virtuos auf der Flöte, im Theater zwischen den Akten ein Concertino in G $\frac{6}{8}$ und Variationen über: „di tanti palpiti" etc. beydes von seiner Composition, und gab den Tag darauf im Hôtel de Pologne Concert, wo er ebenfalls ein Concert und Variationen über: God save the King, spielte. Sein Ton ist sehr angenehm, mit einem sehr leicht ansprechenden Ansatz, ohne dass er das Athemholen, wie andere Künstler auf diesem Instrumente, hören läßt. Seine Fertigkeit ist bewunderungswürdig, besonders der Gebrauch der Doppelzunge; auch weiss er in den Fermaten den Ton bis zu der möglichsten Stärke anschwellen und wieder abnehmen zu lassen. Dass übrigens alle Figuren, die sich nur auf der Flöte herausbringen lassen, benutzt waren, versteht sich von selbst. Referent gesteht aber, dass auf ihn alle die vielen Seiltänzerkünste auf einem Instrumente, wie die

Flöte, die nur für einen einfachen, sanften, natürlichen Gesang geeignet ist, immer einen höchst widrigen Eindruck machen. Warum will man ferner diesem kleinen Instrumente eine Tiefe abzwingen, die es gar nicht, oder nicht natürlich hat, und es gegen seine Natur zur Trompete machen? —

Den 20sten April machte Dem. Constanze Tibaldi, die Tochter unsers wackern Tenoristen, den ersten theatralischen Versuch auf dem italienischen Operntheater als Tancredi in der Oper dieses Namens. War sie auch beym ersten Auftreten und in den ersten Scenen etwas schuchtern und befangen, welches einer jungen Sängerin eher zum Lobe als zum Tadel gedeutet werden kann, so verlor sich doch diese Befangenheit allmählich und noch mehr bey den folgenden öftern Wiederholungen dieser Oper so gänzlich, dass man nicht mehr eine Anfängerin, sondern eine schon geübte Sängerin und Schauspielerin zu hören und zu sehen glaubte. Ihre Stimme, ein Mezzo Soprano, von jedoch nur mässiger Höhe, ist sehr angenehm und verhältnissmässig stark genug für ihr jugendliches Alter; dabey zeigte sie eine gute Gesangmethode, sowohl in den Passagen als im Ausdruck und im Vortrag des Recitativs; da sie nun überdiess auch als Schauspielerin glückliche Anlagen zeigte, welche von einer einnehmenden Gestalt und natürlichen Grazie sehr begünstigt werden, so war es kein Wunder, dass sie mit Enthusiasmus empfangen und nach der Oper einstimmig gerufen wurde.

Auch unsere brave Willmann führte als Amenaide ihre Partie — in welcher sie schon den Wettkampf mit Mad. Bender und Mad. Borgondio rühmlich bestanden hat, — trefflich aus. Sie sang die schwierige Arie mit obligater Violine und die darauf folgende noch schwierigere mit höchster Präcision und viel Geschmack. Wenn man bedauert, dass ihre Mitteltöne nicht alle gleich ansprechend sind, so hat man auch den einzigen Fehler genannt, der ihr zur Last gelegt werden kann. Dagegen besitzt sie eine treffliche Methode, einen sehr gebildeten Geschmack und eine ungemeine Geläufigkeit und Sicherheit. Sie überwindet die grössten Schwierigkeiten, ohne je zu fehlen und führt, was sie unternimmt, immer mit Genauigkeit aus. Dabey hat sie das Verdienst einer stets reinen Intonation. Ihre Gänge in den halben Tönen singt sie so rein und richtig, als würden sie von einem Instrumente vorgetragen. Ihre gehaltenen Töne und ihr Triller sind bewunderswerth. Eine angenehme Gestalt und ausdrucksvolle Gesichtsbildung mit schönen Zügen und sprechenden Augen kommen ihr bey ihrem lebendigen und gefühlten Spiele sehr zu statten. Sie fand daher auch bisher in allen Opern, in welchen sie eine Partie hatte, worin sie ihre Virtuosität entwickeln konnte, selbst wenn die Oper, wie z. B. *Clotilde*, übrigens wenig Glück machte, lebhaften Beyfall.

Hr. Sibert aus Wien gab den 23sten April den Seneschall im *Johann von Paris*, ferner den 5ten May den Richard Boll in *der Schweizerfamilie* und den 7ten den Osmin in *der Entführung aus dem Serail* als Gastrollen. Er hat eine kräftige Bassstimme und viel Gewandtheit; als Schauspieler ist er jedoch nicht bedeutend. In der Folge gab er noch im Saale des grossen Gartens mit seiner Tochter, die viel Anlage zur Sängerin zeigte, ein Concert. Den 9ten Juny trat Dem. Veltheim vom Würzburger Theater als Donna Anna im *Don Juan* auf; sie gab einige Tage darauf noch die Aschenbrödel in der Oper gleiches Namens, und die Agathe im *Freyschütz*. Da sie, wie verlautet, bey uns engagirt ist, so werden wir in der Folge Gelegenheit haben, auf sie zurück zu kommen. Vorjetzt zeigte sie eine recht angenehme, jedoch in der Höhe etwas spitze und knabenartige Stimme, dabey aber eine reine Intonation und lobenswerthe Präcision in der Ausführung. An guter Gesangmethode scheint es ihr noch zu fehlen; diese wird sie jedoch bey fortgesetztem Studium und Fleisse gewiss auch erwerben, da es ihr hier an guten Lehrern und guten Mustern nicht fehlen kann.

Dass übrigens dieses Vierteljahr über keine neuen Opern gegeben wurden, daran war wohl theils der Verlust des trefflichen Tenoristen Cantù, theils die Kränklichkeit mehrerer Mitglieder der deutschen Operngesellschaft schuld; es konnten deshalb kaum einige Wiederholungen des beliebten *Freyschütz* statt finden.

Bemerkungen:

Anstossend darf ein Kunstwerk wohl seyn, aber nicht anstössig. Jenes erregt, dieses beleidigt.

Die meisten Kunstwerke sind Gelegenheitswerke, aber in einem höhern Sinne, als was wir gewöhnlich unter Gelegenheits-Gedichten etc. verstehen. Der Meister hat ein Ereigniss, einen Akt, ein Fest etc. im Auge gehabt. Dieses in die Gegenwart Einrückende, diese Gelegenheit ist die höhere Resonanz seines Werkes. Auf dieses Element ist sein Leben berechnet. Er hat auch wohl die Zeit, den Ort und mehrere andere einwirkende Verhältnisse abgewogen, er hat auf die Kunstfertigkeit, die Vorzüge seiner ausübenden Kunstverwandten sorgsame Rücksicht genommen. So nur wird es am herrlichsten wirken.

Jetzt aber wird die Masse der todten Zeichen, ohne den belebenden Geist, den der Meister, als Lenker des lebendigen Ganzen, demselben einzuprägen weiss, in die Welt versendet. Das Kunstwerk wird unter allen erdenklichen widrigen Umständen, von allen Seiten gehindert, beschränkt, beschnitten, verkümmert gegeben, es heisst aber doch das bekannte grosse Werk des bekannten grossen Meisters, und Freunde der Kunst wissen in solchen Fällen nicht, was sie dazu sagen sollen. Um dem Meister nicht Unrecht zu thun, ist es gut, wenn sie sich sagen, dass das Kunstwerk seine ursprüngliche Heimath verloren habe.

Was halten Sie von dieser Sängerin?
Ihre Schule ist vortrefflich.
Ihre Schule mag gut seyn, aber ihre Kirche taugt nichts.
Wie verstehen Sie das?
Ach! ich meine, sie hat keinen Resonanzboden, keine Stimme.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte, comp. —— par W. F. Riem. Op. 35. Hambourg, chez Cranz. (Fr. 16 Gr.)

Ref. kennet unter den zahlreichen Sonatinen und ähnlichen Stücken für Klavierspieler, die über die ersten Elemente — welche man aus Uebungsalten, nicht aus zusammenhängenden Musikstücken, in die Gewalt bekommen muss — hinaus sind, aus den letztern Jahren kein einziges, worin, bey interessanten, zum Theil auch wahrhaft eigenthümlichen Ideen, und bey solider keineswegs gewöhnlicher Harmonie, so bestimmte und wohlbedachte Rücksicht auf das jetzige Spiel — ganz eigentlich des Pianoforte, und seine Eigenthümlichkeiten genommen wäre, als eben in dem hier angeführten geschehen ist. So ist es denn gekommen, dass dieser achtungswerthe Componist hier eine Reihe kleiner, auch in der Form und im Ausdruck sehr mannichfaltiger und verschiedener Stücke geliefert hat, mit denen sich der Lehrling gern beschäftigt, die aber auch der Lehrer gern hört; und mit denen der erste zugleich auf eine sehr zweckmässige, für die Folge einflussreiche Art gefördert wird. Dass dergleichen zu liefern, keine Kleinigkeit ist, weiss jeder, der es selbst versucht hat, dergleichen zu liefern; wobey ihm nur gar zu oft die Erfahrung gekommen seyn wird, dass entweder über dem Methodischen der Geist und das Gefühl, oder über dem Geist und Gefühl das Methodische zurückgeblieben ist. Nicht also bey Hrn. R., wenigstens in den vorzüglichern dieser seiner kleinen Stücke: im Andante, S. 3, im Allegro, S. 4, im Allegro, S. 7, (das aber schon einige, dem Lehrlinge ziemlich schwierige Stellen hat,) und im Andante, S. 9. Das sind allerliebste Sätzchen, die gewiss auch mancher beträchtlich Fortgeschrittene mit Vergnügen durchspielt. Die oben bemerkten besondern Rücksichten auf die jetzige Spielart, und auf das Pianoforte in seinen Eigenthümlichkeiten, einzeln durch Beyspiele nachzuweisen, würde zu weitläufig seyn; es sey genug, zu bemerken, dass nicht nur die richtige Applicatur, da, wo sie dem Lehrling zweifelhaft seyn könnte, die genaue Bemerkung der Vortragszeichen u. dgl., sondern selbst Gegenstände, wie der rechte Gebrauch und der rechte Ort des Aufhebens der Dämpfer, der rechte Gebrauch und der rechte Ort zum Spiel mit einer Saite u. dgl. nicht vergessen sind. — Einer weitern Empfehlung wird das Werkchen nun nicht bedürfen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July. **N°. 31.** 1822.

Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument.

Fux, in seinem *Gradus ad Parnassum* P. 1 Cap. 25, warnt die Componisten, das diatonisch-chromatische Geschlecht nicht in den Compositionen a capella, die man ohne Orgel abzusingen pflegt, zu gebrauchen: man könne versichert seyn, dass der gehoffte Endzweck niemals erreicht werde; denn bey diesem Styl könne kein anderes als bloss das diatonische Statt finden. Im zweyten Buche wird diese Warnung wiederholt, und zur Ursache, warum das vermischte Geschlecht da, wo es an Unterstützung von Instrumenten fehlt, nicht zu gebrauchen sey, die Schwierigkeit der Intonation angegeben. Diess schrieb Fux vor beynahe hundert Jahren in Bezug auf die Chromatik seiner Zeit; von der heutigen, stände er wieder auf, würde er sagen müssen, dass sie den Sängern die Kehle zuschnüre, und dass unseren genialischen Kirchenmusiken im neuesten romantischen Geschmack durchaus Singbarkeit mangele. Doch, er lebt ja noch unter uns, denn keiner hat je seiner Versicherung widersprochen, selbst Mattheson nicht, und es muss denn also wahr seyn. Zum Gehen zwar bedarf der gesunde Mensch keiner Krücken, weder von Natur, noch wenn Kunst seinen Gang zum Tanz steigert; zum Singen aber, wenn Kunst im Gesange hervortreten will, sind Krücken oder Balancir-Stangen unentbehrlich; die Musik der Menschenstimme ist also, wenn chromatisirt wird, = Invalens oder Seiltänzerey; die Unnatur der chromatischen, wie vielmehr der enharmonischen Dichtung liegt demnach klar zu Tage, und man sieht nun, was zu dem Verderben der schönen griechischen Musik, somit an dem politischen Untergange der Griechen selbst, Schuld gewesen. — Zwar wenn Fux nur die Schwierigkeit der Intonation, und nichts weiter, zur Ursache angiebt, so ist damit noch nicht eingesehen, wie der gehoffte Endzweck durchaus unerreicht bleiben müsse: nur als schwieriger ist die Chromatik dadurch vorgestellt, nicht als schlechthin unbrauchbar zu Compositionen a capella. Zu dem gehofften Endzweck gehört vor allen Dingen, dass die Sänger im Ton bleiben können, und gewiss darin bleiben werden, wenn sie richtig intoniren. Wenn nun der Tonsetzer im Tone geblieben ist, so werden gute Sänger — und von guten darf je nur die Rede seyn, — auch ja müssen darin bleiben können, es sey Diatonik oder Chromatik; und, wenn es einer Warnung bedurfte, so sollte diese an die Componisten gerichtet seyn, nicht allein es nicht gar zu kraus und bunt zu machen, sondern auch noch sonst, was den Ton betrifft, besonders auf ihrer Hut zu seyn, dass er nicht unvermerkt alterirt werde. Aber nein, das ist nicht die Meinung des alten Oberkapellmeisters; er macht keinen Unterschied, und billigt überhaupt nur maasshaltende Chromatik; von dieser bloss, und von allem übrigen ist gar nicht die Rede; auf diese bezieht sich seine Versicherung. Sein Beweis ist zwar nicht zureichend, aber seine Versicherung soll doch gelten: er, der Versichernde, weiss es aus vielfältigem Gebrauch und Erfahrung; jedermann also, schliesst er, werde dasselbe erfahren, und das Gegentheil zu erfahren sey unmöglich. — Aber sollte doch hier seine Erfahrung ihm nicht einen Possen gespielt haben? — Wenn in der Chromatik das Intoniren nur als schwieriger zu erweisen ist, so lehrt Erfahrung nur eben auch nichts weiter als diess; die Unmöglichkeit aber, in der Chromatik dem Zuge des Tones treu zu bleiben, — will jemand sie behaupten, — muss anderswoher als aus unzureichendem Grunde und misslungenen Versuchen bewiesen werden; lehre die Erfahrung so-

süfsen schmeichelnden Satz, trotz seiner grammatischen Unebenheit, hingeben.

Keiner — man mufs bey diesem Genre von Komposition immer auf den Mann zurück kommen, von dem diese Zeitung so eben das Bildnifs geliefert hat, das aber nicht so ganz getroffen ist — keiner hat Alles in einem so hohen und beynahe einzigen Grade erreicht, als der sel. Schulz, bey dessen Volksliedern, die mit Recht überall in Deutschland und in den angrenzenden Ländern, wo man deutsch spricht und singt, gekrönt und geschätzt sind, gewifs Niemand mit dem schärfsten Auge so leicht ein Mifsverhältnifs irgend einer Art entdecken wird. Und doch sind diese Lieder so natürlich, so ungezwungen und leicht, dafs es einem vorkommt, als würde man das alles, ohne die geringste Mühe, eben auch so gemacht haben, und als könne es nicht anders seyn, als wie es da ist. Aber das ist eben die grofse, dem gemeinern Komponisten — wozu manchmal sehr gelehrte gehören — geheime Kunst, die, so leicht sie scheint, dennoch sehr schwer ist, und eine glückliche Vereinigung von Talent, Empfindung und sehr gebildeten Kunstverstand voraussetzt. Schulzens Lieder mufs daher jeder studiren, der je Volksgesänge schreiben will.

Wieviel wäre nun nicht von einem der wesentlichsten Bestandtheile des Volksliedes, dem *Rhythmus*, zu sagen, der, je fuhlbarer, wechselnder und bestimmter er ist, um so gewisser die Melodie dem Ohr und Herzen des Volkes zuführt! Hierin darf nichts vernachlässigt werden; denn aller Menschen, Gebildeter und Ungebildeter, Gefuhl ist hierin der strengste und allgemeinste Richter. Durch zweckmäfsigen Rhythmus, durch wohlberechnete Zeitfalle, durch Symmetrie in den besondern Takttheilen von Satzen, die mit einander korrespondiren, oder verschiedenartig mit einander wechseln, kann man Wunder ausrichten, auf Armeen und auf die Volksmenge überhaupt. Man kennt die Macht der Tanzmelodien auf das Gefühl, welche hauptsächlich in dem rhythmischen Bau derselben liegt; besonders mufs man sich aber von der eigenthümlichen Kraft des Rhythmus überzeugen, wenn man die besondern deutschen Provinzial- und anderweitige Nationaltänze nimmt. Kurz: der Effekt desselben ist aufser allem Zweifel. Wenn die so sehr unvollkommene Musik der Alten auf das Gefühl der Menschen so viel Wundereffekte hervorgebracht haben soll, als wir davon die Berichte haben, so kann es nur höchstens durch den verschiedenartigen rhythmischen Bau der Melodien geschehen seyn, zu welchen die Dichter das erste unverfehlbarste Muster in ihren Versen gaben, die den Melodien zum Grunde lagen.

Hierin liegt also eine grofse Aufgabe für Volksdichter und Volkskomponisten, und viel ist noch darin unter uns zu thun übrig. Die Franzosen, welche überhaupt theils durch das Studium der Alten und ihrer eigenen Nationaldichter, theils durch die Deklamation auf ihrem Theater mehr an rhythmisches Gefühl gewohnt werden und bey welchen es, selbst wenn man auf die gemeine Volksklasse sieht, mehr ausgebildet wird, diese sind darin in ihren Kompositionen weit vor uns voraus. Wenn auch der harmonische oder übrige Kunstgehalt darin oft nicht von grofser Bedeutung ist, so zeichnen sich doch die mancherley rhythmischen Wendungen darin aus, und in ihren Volksliedern ist gewifs, auch die Melodie ungerechnet, meistentheils viel rhythmischer Charakter. Dies müssen wir ihnen nachthun und den Bau der musikalischen Perioden, den symmetrischen Wechsel der Noten nach ihrem Zeitgewicht, mehr gegen einander berechnen.

Doch diese Materie liefse sich von dem, der sich einmal recht eigentlich darauf einlassen wollte, in Bezug auf den Volksgesang, mit vieler lehrreichen praktischen Weitläuftigkeit ausführen. Ich bin so schon so weitläuftig geworden, dafs ich davon abbrechen mufs.

Doch eine Anekdote kann ich nicht unerzählt lassen, welche die Gewalt des Rhythmus beweiset.

Als unser Naumann seine Oper *Amphion* in Stockholm aufführte, war alles im Parterre in lauter Bewegung bey dem letzten Chore, das glaub' ich, so gehet:

senderley Mögliches, ehe der Wissenschaft ein Licht darüber aufgeht, — das Unmögliche wird sie nimmer lehren, weder es nennen noch beweisen. — Doch möge Fux recht behalten, und hören wir ihn weiter. Die Sänger zu unterstützen, dass sie richtig oder leichter intoniren, nennt er, einmal die Orgel, das anderemal Instrumente. An der Orgel haben wir genug. Es frägt sich nun, welche Orgel? die vollkommene der Wissenschaft? — Nein! denn diess Instrument ist nur in abstracto, nur in der Theorie vorhanden; es muss eine mit Händen gemachte seyn, und zwar nicht eine, dergleichen unsere Vorfahren hatten, mit besondern Tasten für Klänge commatischer Differenz, sondern die für die Finger bequemste, in deren Stimmung das Comma nach dem zu Hülfe kommenden Urtheile des Ohres vertheilt ist: wie es denn ja — setzt Fux hinzu — keinem, der sich auch nur ein wenig in der Musik umgesehen, unbekannt seyn kann, was für Vortheil und Pracht die Musik, ungeachtet des Verlustes ihres mathematisch-wissenschaftlichen Charakters, durch diese Stimmung erhalten, und wie viel Lob und Ruhm deswegen mit allem Recht der erste Urheber derselben, der alte Philosoph Aristoxenos verdiene. — Also eine Orgel mit gleichschwebender Temperatur will Fux, und er will sie zur Unterstützung der Sänger. Die Orgel lasse man ihm hingehen; wie aber die eben beschriebene Orgel zur Unterstützung der Sänger dienen könne, das scheint schlechthin unbegreiflich: denn bis auf nur einen Klang nebst dessen Octaven, stimmen Sänger und Orgel während der ganzen Dauer eines Tonstücks nimmer überein, vorausgesetzt, dass die Sänger der Wissenschaft gemäss rationell *) d. i. richtig intoniren, und ein Aristoxenos die Orgel gestimmt hat. Diese Orgel intonirt, bis auf die Tonica des Grundtons, aus welchem das Stück geht, jeden Klang, jedes Intervall, jeden Accord nothwendig falsch: sollen nun die Sänger mit dieser Orgel übereinstimmen, so müssen auch sie falsch intoniren, und zwar sowohl auf gleiche Weise als in gleichem Maasse. Es frägt sich daher: wie intoniren, sich selbst überlassen, die Sänger? übereinstimmend mit — Gott weiss welcher Theorie? oder mit der aristoxenischen Temperatur? Fux frägt nicht so, aber er glaubt das letztere, und er muss, diess geglaubt zu haben, für seine Antwort gelten lassen, sonst hätte er offenbaren Unsinn gesagt. Oder möchte er von der Sache etwa diese Vorstellung gehabt haben, dass die Sänger, sofern sie ihrer natürlichen Freiheit beraubt und einer temperirten Orgel unterthan gemacht werden, diesen fremden Herrn willig anerkennen und sich in alle seine Schickungen fügen, es möge die gleichschwebende oder eine andere Temperatur seyn. Beydes läuft doch auf eins und dasselbe hinaus, dass der Rationalismus der Wissenschaft nur etwas an sich, nur ein Abstractum sey, das der Vervollständigung durch Temperatur bedürfe, damit ein allgemeines, ein an und für sich Wahres entstehe.

Hier sind wir auf einen lichten Punkt angelangt: Ohne Temperatur, so lautet das empiristische Glaubensbekenntniss, ist keine Musik möglich, weder Vokal- noch Instrumental-Musik, oder — wie man sich richtiger ausdrücken würde — weder leiterfreye noch leitergebundene, — denn Menschenstimme ist eigentlich nichts anders als Flötenstimme, Klaviaturstimme, Posaunenstimme etc. auch Produkt eines Instrumentes. Was man bey Fux halb errathen muss, spricht Marpurg (Versuch über die musikalische Temperatur. 1776.) mit dürren Worten aus. „Es ist bekannt", sagt er § 204, „dass sowohl die Singstimme, als ein „jedes Instrument die Töne temperiren muss, „theils um die Melodie an sich in ebendemselben „Zirkel einer zum Grunde gelegten Tonart zu „erhalten, und z. B. nicht in b oder d dur zu „endigen, wenn das Tonstück aus dem c dur ge„setzt ist, theils um die Intervalle so praktisch „rein als möglich herauszubringen, und die häss„lichen Disharmonieen zu verhüten, die noth„wendig entstehen müssen, wenn jede Stimme „ihre Melodie für sich in lauter theoretisch rei„nen Verhältnissen fortführen wollte." Und hiezu die Anmerkung: „Wenn man von einem Sänger „oder Spieler sagt, dass er rein singt und spielt, „so verstehet man dadurch nicht, dass er alle „Töne in ihrer vollkommenen arithmetischen Rei„nigkeit, sondern dass er solche dieser Reinigkeit „so nahe als möglich hervorbringet, und keine „Consonanz in eine Discordanz verwandelt". — Da haben wir's: um nach Gottes Gebote keusch

*) Alle aus den Combinationen von zwey, drey und fünf entspringenden Verhältnisse, ohne Unterschied, ob consonirende oder dissonirende, heissen mir in diesem Aufsatze rationale; so wie dagegen irrationale alle übrigen.

und süchtig zu leben, muss man nach dem Laufe der Welt ein wenig viel Unzucht treiben; die theoretisch reinen Verhältnisse bedürfen einer Verunreinigung, sonst weiss die Musik nichts mit ihnen weder anzufangen, noch fortzuführen, noch zu endigen. Und diess ist nicht etwa Marpurgs eigene närrische Meinung, sondern etwas bekanntes, etwas so ausgemachtes, dass es nicht den mindesten Zweifel leidet oder Beweises bedarf, obgleich Kirnberger (nach § 220) behauptet hatte, „es sey nicht möglich, im Singen zu temperiren", und Marpurg selbst aus dem, was er im § 219 nach Robert Smith erzählt, durch richtige Folgerung auf denselben Satz hätte gerathen müssen, dass leiterfreye Instrumente, die Menschenstimme, die Geigen, nicht temperiren, vorausgesetzt, dass ein musikalisches Ohr die Stimme und Finger in Bewegung setzt. Man sollte denken, Marpurg hätte, was leiterfreye Instrumente betrifft, seine Sache gegen Kirnberger verloren und wäre mit Schande abgezogen. Nichts weniger als das! Will man einen Zeugen für ihn, so höre man statt Aller den Einen, der als Akustiker noch einen besondern Beruf hatte, die Sache zu untersuchen und durch Experimente ausser Streit zu setzen, welches leicht zu bewerkstelligen war. Hr. Chladni hat in seiner Akustik (1802) einen ganzen Abschnitt von nothwendigen Abänderungen der Tonverhältnisse, oder von der Temperatur, § 30 bis 41. So lautet es dort im § 30.... „wollte man auch, sowohl im Gesange, „als auf Instrumenten, wo die Höhe und Tiefe „der Töne durch Greifen bestimmt wird, jedes „einzelne Tonverhältniss vollkommen rein ausführen, so würden doch, wenn jeder Ton gegen „den folgenden in dem reinen Verhältnisse stände, „die Töne nicht das gehörige Verhältniss gegen „den Grundton behalten, und man würde sich „immer weiter von dem ersten Standpunkte entfernen; wenn man hingegen die Töne so ausüben wollte, dass jeder gegen den Grundton das „gehörige Verhältniss hätte, so würden die Töne „unter einander nicht in den gehörigen Verhältnissen stehen können." Nachdem diess durch ein Beyspiel (von welchem nachher –) erläutert und namentlich Marpurgs dabey gedacht worden, ist im § 31 von Hrn. Chladni erwiesen, „dass die „Intervalle, mit Ausnahme der Octave, nicht „ganz rein dürfen und können ausgeübt werden, „und dass man also jedes Intervall so sehr der „vollkommenen Reinigkeit zu nähern suchen müsse, „als es ohne merklichen Nachtheil der andern „möglich ist." — Dass die Erfahrung, in Bezug auf leiterfreye Instrumente, dieses Erweises spöttet, ist dem Verfasser unbemerkt geblieben. Gleicherweise, welch ein Charivari das geben muss, wenn in Chören geschieht, was Marpurg § 204 für sich und für alle zu wissen versichert, „dass „eine Singstimme nicht just wie eine andere temperirt, ein Geiger nicht just wie der andere", auch darüber ist Marpurg ganz ruhig, und bemerkt nicht, dass er uns als Barbaren, unsere Musik als Geräusch und Auswuchs der Rohheit charakterisirt.

Aller Beweis, dessen man sich für die Nothwendigkeit einer Temperatur des vollkommenen Instruments bedient, wird entweder aus der Wahrnehmung oder aus der Theorie hergenommen. So heisst es bey Marpurg, was vermeintliche Erfahrung betrifft, § 219, jemand hatte durch Berechnung und Vergleichung (Addition und Subtraction) der Intervalle eines gewissen Choralgesanges gefunden, dass, wenn die Choristen diesen Gesang vier- oder fünfmal wiederholten, sie um einen ganzen Ton hätten gesunken seyn müssen, dass sie aber gleichwohl nicht im geringsten von der zu Anfange genommenen Standhöhe abgewichen wären. Es hatten also, sagt Marpurg, die Choristen nicht in lauter reinen Intervallen gesungen, sondern temperirt; — es hatten also, sage ich, die braven Choristen nicht temperirt, sondern in lauter arithmetisch reinen Intervallen gesungen, und den Gesang hatte ein guter Componist gesetzt. — So heisst es ferner bey Marpurg, § 204: wenn man ebendenselben Gesang von zwey gleichen Stimmen einklängig, oder von zwey verschiedenen Stimmen in Octaven ausführen lässt, so werden beyde Stimmen temperiren, aber die eine nicht just wie die andere. Dasselbe gelte von zwey Geigern. — Ich behaupte, dass hier keine Stimme, kein Geiger temperiren wird, wenn die Composition gut ist; dass sie aber allerdings selten und kaum je, ohne sich vorher eingeübt zu haben und in Ansehung des Modus genau einverstanden geworden zu seyn, Note für Note übereinstimmen werden; dass aber, sie mögen übereinstimmen oder nicht, das was

Marpurg für Temperiren hält, kein Temperiren *), sondern ein Alteriren, und der Mangel an Uebereinstimmung die Verschiedenheit ist, dass der eine hier, der andere dort alterirt, welchem Mangel, im Allgemeinen, abseiten der Sänger oder Spieler nur, wie gesagt, durch Uebereinkunft abzuhelfen ist, vorgebeugt aber werden kann abseiten des Componisten nur durch Hinzufügung so vieler Parallel-Melodieen, als erforderlich ist, den Modus eines jeden Abschnittes des Gesanges ausser Zweifel zu setzen. Man sieht hier, was der Gesang des Einzelnen, wenn kein Anderer mitsingt, voraus hat, dass es nemlich — ausser andern Vorzügen — die höchste Freyheit ist, die Klänge der durch den sie trennenden Ton bestimmten Tetrachorde auf mannichfaltigere Weise zu alteriren, als es die Gesetzlichkeit des vielstimmigen Satzes gestattet. Darum, glaube ich, haben die freyheitliebenden Griechen keinen Trieb gefühlt, den künstlich-vielstimmigen Satz zu erfinden, oder die von selbst sich darbietenden Anfänge desselben zu verfolgen und Vielstimmigkeit bey sich einheimisch werden zu lassen **). Daher taugt es auch nicht, wenn Choristen ihre

*) Bis § 221 braucht Marpurg immer und allein den Ausdruck: Temperiren; in diesem § kommt auch der Ausdruck: Alteriren, aber als gleichbedeutend mit jenem, und demselben nicht scharf entgegengesetzt, vor. Dessen Grösse ist aber das syntonische Comma daselbst.

**) Man sage entweder so: Hätten die Griechen vielstimmigen Gesang geliebt, so hätten sie die Kunst ihn zu verfertigen erfunden und vielseitig ausgebildet; — oder so: Wären die Griechen hierin Erfinder gewesen, so hätten sie den vielstimmigen Gesang geliebt; — man sage entweder diess oder jenes, so müssten, wäre die ohne wissenschaftliche Grundsätze nicht gesicherte Kunst der Polyphonie bey ihnen ausgebildet worden, Denkmähler übrig geblieben seyn, Nachrichten und Beschreibungen sowohl von ausgezeichneten Kunstwerken als Kunstwerke selbst oder Bruchstücke; denn der Kunstwerke mussten nicht allein viele hervorgebracht, sondern die vorzüglichsten der grössten Meister durch Vervielfältigung der Abschriften weit verbreitet worden seyn, — nicht zu erwähnen der auf Abstraction von Regeln gewandten Bemühungen, und der Lehrbücher, deren man entweder eine Menge verschiedener, oder wenn nur wenige, diese in häufigen Abschriften erforderlich gefunden hätte.

Wenn, so wie die Naturanlage der Sprache sich durch Kunst früher zur Poesie als zur Prosa ausbilden, — ebenso die der Musik sich früher zum strengen oder gebundenen Styl als zum freyen ausgebildet haben, — dort aber die Periode der Mythen vorangeht; ging denn nicht hier die der Monodie vorher? Wie fielen unsere christlichen Alten darauf, nur bekannte Melodieen zu contrapunktiren? Ist nicht zu vermuthen, dass ihnen jeder Cantus firmus ein musikalischer Mythos war? —

Die schönsten Melodieen für Eine Stimme, und den schönsten, mannichfaltigsten, ausdrucksreichsten Vortrag derselben, wird man den Griechen nimmer mit einigem Fug absprechen können; in diesen Theilen der Kunst leisteten sie, eben wie z. B. in der Bildhauerkunst, vermuthlich noch weit mehr als wir im Allgemeinen mit unserer Phantasie erschwingen und nach unsern kühnsten Vorstellungen für möglich halten. Die Klagen über Verfall oder Verderben ihrer Musik begannen zugleich mit dem Eintreiben von Neuerungen, besonders dem Ueberhandnehmen begleitender Instrumente, und beziehen sich vornehmlich auf das Theater; die älteste Musik der Griechen wusste nichts von üppigem Gebrauch begleitender Instrumente. In ihrer blühendsten Periode haben also auch hiernach die Griechen weder Polyodie, noch weniger eine wissenschaftlich begründete Kunst derselben gehabt. Und wenn nun die begleitenden Instrumente sich geltend machen wollten; musste es nicht, nachdem die Periode der blossen Zwischenspiele verlassen und man ihrer satt geworden war, durch akkordirende Melodieen geschehen? — Aber, bis die Kunst, solche nach Grundsätzen zu verfertigen, erfunden war, konnten keine, der Abstraction von Regeln fähige Kunstwerke, sondern anfänglich nur rohe Versuche, und gegen ein gewisses Ende hin nur eingermassen anmuthige Naturprodukte, zum Vorschein kommen. Diese war der Verfall der alten göttlichen Kunst. Aber diese Periode des Verderbens hat die griechische Musik nicht überlebt, wenigstens setzet kein Schriftsteller der spätern Griechen die Musik seiner Zeit an Vortrefflichkeit der verlornen alten gleich; wie der Gegentheil bey den heutigen wohl mit geschieht, denen sich der Glanz der alten Götter durch den romantischen Schimmer einiger neuen verdunkelt. — Und wie weit auch die spätern Griechen es in der Kunst, Melodieen zu verbinden, gebracht haben möchten: welch ein Abstand, in der Sphäre dieser Kunst selbst, von dem Anfangspunkte derselben, wo der Künstler sich von seinem Thun noch keine Rechenschaft zu geben wusste, bis zu dem unendlich höhern, wo er die Gesetze seiner Thätigkeit kennt! —

Erfindung ist seine Thätigkeit der Vernunft als Versandes, sondern ihres als Phantasie, die man darum schöpferische nennt. Das Erfundene ist im Anfange schlechthin ein Geistiges und der Erfinder ist sich der Gestaltung desselben durchaus nicht bewusst; erst wenn er sich seiner Thätigkeit um dasselbe bewusst wird, tritt es ihm als Gegenstand zum Denken ein. Dann mag er es erkennen versuchen. Bringt der Erfinder schöner Melodieen es zum Erkennen, so eröffnet sich ihm die unendliche Sphäre der Composition, d. i. der Kunst, seinen Anschauungen Gegenständlichkeit zu ertheilen. In dieser findet er zum unendlichen Stoff zum Denken, und es

Stimmen einzeln für sich lernen und einstudiren; das Einstudiren muss gleich vom Anfang gemeinschaftlich von allen Stimmen geschehen. Eben so müssen die Solosänger zum Einstudiren die Harmonieen vor Augen haben, sonst können auch sie z. B. nicht wissen, — welches Beyspiel John Wallis in seinem Appendix, und früher schon Salinas gegeben hat — ob sie, was sie beym Mitgehen einer Basstimme auf ein Haar wissen, e $\frac{7}{5}$ d ♯ c $\frac{4}{2}$ h, oder e ♯ d $\frac{7}{5}$ c $\frac{4}{2}$ h, intoniren sollen, oder, setze ich hinzu, e ♯ d ♯ c $\frac{4}{2}$ h, intoniren dürfen. Wenn im vielstimmigen Satze die Sänger verschiedentlich alteriren, der eine hier, der andere dort, so hat es der Tonsetzer halb oder ganz zu verantworten: entweder ist der Satz schwierig, oder er ist fehlerhaft; der begangene Fehler steckt gemeiniglich in Verdoppelung eines zu alterirenden Klanges. In dem in der Beylage No. II. sub A. aufgestellten Gesange, um doch auch selbst und ein gröseres Beyspiel zu geben, ist eine schwierige Stelle, und es können zum Theil die Intervalle in verschiedenen Verhältnissen dem Ohre zugemessen werden; welche die richtigen seyen, das ist nur durch Contrapunction mehrerer Melodieen bestimmbar und erweislich. Soviel, was den vermeintlichen Beweis aus Erfahrung betrifft.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny. Kärnthnerthortheater. Die vierte italienische Oper war Rossini's: *Gazza ladra*, mit folgender Besetzung: Podestà: Sigr. Ambrogio, — Fernando: Sigr. Botticelli, — Giannetto: Sigr. David — Ninetta: Sigra. Mombelli, — Pippo: Sigrà. Ekerlin, Isacco: Sigr. Bassi, — Fabrizio: Hr. Seipelt, — Lucie: Dem. Unger. Die Fanatiker erhoben wieder ein stentorisches Geschrey; der Meister musste sich gleich nach der Ouverture zeigen, andere wurden nach beliebten Pieçen vier bis fünfmal hervorgerufen, wie es nun schon die grassirende Epidemie mit sich bringt, gegen welche noch kein Arzt ein heilsames Präservativ herausgeklügelt hat, weil sich die Patienten in ihrem exaltirten Zustande wohlgefallen, und hartnäckig jedes, die nüchterne Besonnenheit zurückbringende Mittel verschmähen. Es soll aber jedoch keineswegs geläugnet werden, dass es auch — freylich dünn angesäet — Indifferenten giebt, die da meinen: diese Oper hätte sich sonst, von Deutschen dargestellt, theilweise hübscher ausgenommen; Sigr. David reisse zwar, wie immer, mit seinen moussirenden Coloraturen zur Bewunderung hin, vermöge aber nicht, wie Hrn. Jägers seelenvoller Gesang, Thränen stiller Rührung zu entlocken; Dem.

---

kann seinem Denken den Charakter der Allgemeinheit erringen. Das mochten auch die Griechen. Aber in dieser Sphäre scheinen sie nur wenige Bestimmungen des Denkens gefunden zu haben: die Melopöie war ihnen nur ein einzelner Theil einer Wissenschaft, nemlich der Harmonik, und nicht Wissenschaft selbst, sondern bloss Forderung praktischer Anwendung dessen, was in der Harmonik — bey weitem nicht vollständig — gelehrt wird. Den Neuern ist die Tonsetzkunst auch zwar als Wissenschaft noch nicht erschienen; doch lassen die Neuesten ihren empiristischen Versuchen den Namen davon nicht fehlen. —

Wenn Salinas (Libr. 5. Cap. 25.) keinen Grund sieht, warum die Griechen nicht vielstimmigen Gesang gehabt haben sollten, er vielmehr wahrscheinlich, und sogar beweislich findet, dass sie ihn wirklich gehabt haben; so widerspricht er doch der Behauptung Glareans nicht, dass die Kunst des Contrapunkts eine neuere Erfindung sey, und meynt er also auch ohne Zweifel bloss Naturproducte oder erste Versuche einer wissenschaftlich arbeitenden Kunst, die, wäre sie durch die Griechen ausgebildet in die Welt gekommen, unmöglich hätte ganz verloren gehen können. — Forkel nennt (Geschichte der Musik I. S. 593) Salinas unter denen, die den Griechen die Polyphonie abgesprochen haben. Woher hat Forkel diess? — Ohne Zweifel aus Burney's *Hist. of Music* Vol. I. Diss. Sect. 8 pag. 119 der zweyten Ausgabe. Und woher hat Burney es? — Von Salinas selbst und belegt mit dessen eigenen Worten. Und doch hintergehen uns beyde Geschichtschreiber! Salinas selbst, wenn man sein Kapitel liest, sagt gerade das Gegentheil von dem, was Burney den dort in der Note angeführten Worten in den Sinn schiebt. Burney wird zur Büchtig. Forkel muss nie, das Kapitel über Glarean etwa ausgenommen, einen Blick in das höchst wichtige und lehrreiche Werk des in der Speculation und der Geschichte gleich gründlichen Salinas gethan haben; sonst müssten ihre Darstellungen der griechischen Musik, so wie ihre Urtheile über dieselbe, ganz anders ausgefallen seyn, und sie hätten z. B. in der Lehre von den Tropen wenige sich noch ihre Leser mit unnöthigen Zweifeln und ungereimten Missgriffen gequält. Selbst die Vorrede müssen sie nicht gelesen haben, daselbst heisst es doch schon pag. 3. Fuerit*que* apud antiquos cantus plenum verum, consideratur, et Aristotelis testimonio, ac efficacibus argumentis, apud eos in usu fuisse, confirmatur.

Ekerlin, dem Gerüchte zufolge, mittelst Beystandes der Polizey-Behörde von der Administration zur Uebernahme ihrer kleinen Partie gezwungen, liesse die Unlust nur zu deutlich gewahren, und könne mit Dem. Laucher keinen Vergleich aushalten; auch übe im Allgemeinen die liebe Gewohnheit ihr altes Recht, und es sey eben nicht leicht, sich mit dem veränderten Zeitmasse der meisten Tonstücke so schnell zu befreunden, indem die Andante's rascher, die Allegro's gemässigter genommen werden, woraus ein entfremdender Gefuhl entsteht, welches selbst die nicht zu bestreitende Wahrheit: dass dem Autor hierin das votum exclusivum, mit vollem Rechte gebühre, nur einigermassen zu beschwichtigen im Stande ist. Auf der andern Seite zollen diese Moderatisten den beyden kräftigen Bassängern Ambrogio und Botticelli gerechtes Lob, welches bedingungsweise auch Dem. Mombelli verdient, wenn sie nemlich mit der reinen Intonation nicht in offner Fehde lebt. — Ohne Divinationsvermögen kann man jedoch, trotz dem Beyfalls-Orkane, auch dieser Oper, die zum Ueberdusse auch schon unzähligemale gehört wurde, das Prognostikon des *Corradino* und der *Elisabetta* stellen, denen selbst die unbarmherzigsten Amputationen nicht vollkommen auf die Beine zu helfen vermochten, und *Zelmira* ist und bleibt — wenigstens für diese Stagione — der Triumph; daher wählte sie auch Sigr. David sehr weislich zu seinem Benefice, und erfreute sich einer ungemein gesegneten Ernte; er that auch noch ein Uebriges, und sang, als Intermezzo der beyden Akte, im Costum die grosse Scene aus Simon Mayer's: *Misteri Eleusini*, jenes berüchtigte Freudenpferd, worauf sich beynahe schon alle Tenor-Helden herumtummelten, und entgegnete somit jedem Vorwurfe, als ob er bey diesem Opfer mit Spenden gekargt hätte; so wie es überhaupt der ganzen Gesellschaft zum Ruhme nachgesagt werden muss, dass sie es nie, selbst dann nicht am unermüdetsten Eifer und Fleisse fehlen lässt, wenn der Sporn einer zahlreichen Versammlung ermangelt. — Eine andere Novität war ein anakreontisches Ballet von Hrn. Taglioni, worin sein Töchterlein Marie mit Beyfall debutirte; selbst für die bescheidene Firma: Divertissement, ist die Handlung denn doch gar zu geringfügig: die Musen nemlich lassen sich eigensinnig herab, einer jungen Nymphe Unterricht zu ertheilen, die so gelehrig ist, dass sie augenblicklich das ihr Gezeigte nachahmt, und dafür doppelten Applaus — von Oben und Unten — einernitet. Es folgen somit Tänze auf Tänze, mitunter recht artig, aber auch ermüdend, sowohl für den passiven als activen Theil; die Musik könnte gefälliger ausgewählt seyn; das interessanteste ist noch ein von Mayseder componirtes Pas de trois, worin er die brillante Solopartie der obligaten Violine ganz meisterlich ausführt. — Auch das alte: *Singspiel auf dem Dache*, mit der freundlichen Musik von Fischer, ist wieder vom Tode erstanden; und muss sich gefallen lassen, unter dem Geklapper der Sperrsitze und Logenthuren, den Vorläufer der chorcographischen Haupt- und Staatsaction zu machen, bis zu welchem entscheidenden Momente das Kommen, Gehen, Plaudern, Kichern, Zischeln, Conversiren und Anekdotisiren ausschliesslich privilegirt zu seyn scheint. — Im *Theater an der Wien* wurde nun auch Webers *Freyschütz* von den Hofoperisten dargestellt; man hatte von der Scenerie vermuthlich die übertriebensten Erwartungen gehegt, welche schon aus diesem Grunde nicht befriedigend erfüllt werden konnten, um so weniger, als der eigentliche tolle Zauberspuck, worauf in der Anlage der Wolfsschlucht gerechnet, unterbleiben, und das früher statuirte Simplificationssystem eine clausula beobachtet werden musste. Demungeachtet hat diese Dekoration einen recht pittoresk schauerlichen Ton, und die Nebelgestalten der wilden Jagd bringen im Verein mit den monotonen Chören und dem grässlichen Geheul der Hörner den allerunheimlichsten Effekt hervor. Nicht minder verdienstlich sind die charakteristische Försterstube und Agathens wunderliches Gemach; die Leistungen der Darstellenden wurden schon früher besprochen, und nach Verdienst gewürdigt; die Chöre waren von den Individuen dieser Bühne besetzt, und griffen äusserst prompt, feurig und präcise zusammen; eben so vortrefflich executirte das Orchester, angeführt vom Hrn. Operndirector von Seyfried; es war Ein Körper und Eine Seele, hochbegeistert von Webers genialer Dichtung; die herrliche Ouverture wurde in grösster Vollendung, kühn und energisch vorgetragen; der Jubel der entzückten Versammlung dauerte noch lange fort, als bereits der Vorhang sich geöffnet, Kilian seinen Glückasschuss gemacht hatte, und das: „Victoria!“ des ersten Gesang-

stückes vom Dacapo-Ruf des Publikums accompagnirt wurde, welche Wiederholung jedoch nicht ausführbar war, da die Bläser schon in die Tonart der Introduction umgestimmt waren und der Bauernmarsch auf der Bühne einfallen musste. Mehrere Reprisen dieser National-Oper fanden leider in unserm diesjährigen italischen Sommer nur geringen Zuspruch, welcher ungünstige Conflikt sich auch bey Kanne's neuem Melodrama: *Die eiserne Jungfrau* in noch höherm Grade äusserte, obschon darin — die sinn- und hirnlose Handlung abgerechnet — für die Schaulust erklecklich gesorgt ist, auch die Märsche, Gruppirungen, Evolutionen, Waffentänze recht wohl geordnet waren. Einige Chöre sind brav gearbeitet, doch würde der Eindruck sich verstärken, wenn sie kürzer gehalten und die zu häufigen Wiederholungen vermieden worden wären; zwey Vokal-Gesänge, einer bloss für Knaben-Stimmen, der andere mit einem doppelten Echo, sprachen am meisten an; den ersten trugen 36 Zöglinge der für diese Bühne neu gegründeten Singschule mit ziemlich reiner Intonation und gutem Portamento vor. Eigentliche melodramatische Perioden, welche den Sinn der Rede bezeichnen und die Leidenschaften ausmahlen, findet man nicht, sondern das Orchester spielt kürzere oder längere Sätze, und das wirkende Personal macht die Pantomime dazu. Das ist ziemlich bequem. —

Concerte. Im landständischen Saale liess sich Hr. Drouet noch zweymal hören; er spielte immer ein Concert und Variationen von eigener, sehr verdienstlicher Composition, und bewiess immer mehr seine Infallibilität. — Man kann nur staunen und bewundern, wird von der Wirklichkeit überzeugt, ohne die Möglichkeit zu begreifen; mit einem Worte: Dieser Künstler hat es bis zum non plus ultra der Virtuosität gebracht, und sein blosses Erscheinen ist das Signal zum Jubel. Auf solchen Furore speculirte auch die Administration, und brachte ihn noch dreymal mit grossem Vortheil im Theater an der Wien zu Gehör, bey welcher Gelegenheit auch eine Ouverture von einem Hrn. Halevy aufgeführt wurde. Dieser ist Eléve des Pariser Conservatoriums, Cherubini's Schüler, hat in der Prüfung Grave, dann Allegro agitato, endlich kurn Finale eine galante, ellenlange Polonaise. Transeat! — *Notis.* Spontini hielt sich auf seiner Durchreise nach Italien eine Woche hier auf. Er soll sich verbindlich gemacht haben, im Herbst die *Olympia* in die Scene zu setzen, und auch eine neue deutsche Oper für Wien zu componiren. —

München, Ende Juny. Uebersicht der Monate May und Juny. Die italienische Gesangbühne unterhielt uns während dieser beyden Monate mit drey Neuigkeiten: einer *Geisterburg*, einer *Phädra* und einem *Triumph des schönen Geschlechtes*. Erstere hat eine fassliche, leicht und dünn dahin fliessende Composition und mehrere lustige, auch spasshafte Scenen. Meister Mercadante ist ihr Tonschöpfer. Sie gehört zu den letzten Produkten Italiens. *Phädra* sang sehr artig. Mit tragischem Stoffe hatte Hr. Orlandi, dessen gefällige Schreibart uns aus andern seiner Werke bekannt geworden, sie nicht überladen. Sigra. Schiassetti sang den Hippolyt. Die dritte dieser Neuigkeiten trägt eigentlich schon ein Alter von beynahe dreyssig Jahren an sich, denn seit so langer Zeit ist der Tartar: *Ogus* auf italienischer und deutscher Bühne bekannt. Immer Ehre genug, wenn so etwas nach Rossini's und seiner Nachahmer Tonspielereien noch gerne gehört wird. Es war, wie man versichert, an der Originalpartitur nur Weniges geändert. Hr. Ritter von Winter, dessen bekannter Componist, wurde gerufen, und er säumte nicht, sich dem über sein langes Wirken erfreuten Publikum darzustellen. Mit der Wiederholung dieser Oper wurde diese Singbühne für ihr das 1 geendetes Theaterjahr geschlossen, doch nach wenigen Tagen wieder geöffnet mit einer Benefizvorstellung des *Moses*, nicht etwa für einen beglückten oder verunglückten Gesangkünstler, sondern zum Besten der durch Brand ganz zu Grunde gerichteten Einwohner von Sulzbach.

Auf der deutschen Bühne ist der *Freyschütz* noch immer neu. Er erschien auf selber seit dem 16ten April bis 24sten Juny acht mal; eine Ehre, welcher sich ausser der Schi[illegible]schen *Jungfrau* [illegible]

permann als Agathe, immer wird ihre schöne Arie freudig aufgenommen; denn ihr Gesang ist einfach und rührend. Den Max hat ein seltsameres Geschick betroffen, indem Hr. Löhle, in dessen Fach diese Rolle gehört, eben vor der dritten Vorstellung schnell von einer Unpäßlichkeit befallen wurde. Nur vier und zwanzig Stunden waren noch übrig und man war in Furcht, diese so sehnlich erwartete Darstellung zu verlieren; als Hr. Mittermaier, der schon so oft ähnliche Beweise einer grossen Theatereinsicht und seltene Bereitwilligkeit, das Beste der Kunst und der Bühne zu fördern, gegeben hatte, es auf sich nahm, als Max aufzutreten, wofür ihn auch das überraschte Publikum bey seinem ersten Hervorkommen mit einem allgemeinen herzlichen Zuruf lohnte. Da nun aber bald darnach auch Hr. Mittermair an einer Heiserkeit litt, so ward endlich Hrn. Schimon, einem noch wenig gehörten Sänger, der erst seit Kurzem in den hiesigen Bühnenverein getreten, die erwünschte Gelegenheit, von seinen Bühnentalenten ehrenvolle Zeugnisse zu geben. Hr. Staudacher ersetzt durch richtiges und einsichtsvolles Spiel, was ihm als Sänger in seiner vom Gesange sehr entblössten Rolle zu leisten versagt ist. Auch die Chöre wurden mit aller Präcision ausgeführt; sie machten seltene Wirkung. Das Jägerlied musste Da capo gesungen werden und niemals fehlte ihnen ein rauschender Beyfall. *Die Preciosa* hatte sich einer dreymaligen Vorstellung zu erfreuen. Man findet Hrn. von Webers Liedercompositionen passend und im Charakter geschrieben. Nur wundert man sich, wie er einer Dichtungsbagatelle seine Kunst, freylich auch in einer Kleinigkeit, aufhängen mochte.

Zu den Wiederholungen gehörten *das Opferfest* und *die wandernden Comödianten*, in welcher letzteren Hr. Fischer, der eben das ganze nordwestliche Deutschland durchwandert hatte, und bis an den Belt vorgedrungen ist, als Director in vollem Glanz erschien, aber auch, wie man vernimmt, das letztemal — unter uns nemlich — erschien. Mangel an Beschäftigung sagt seiner Thätigkeit nicht zu und er will noch nicht auf seinen Lorbeeren ruhen.

Kurze Anzeige.

Concerto concertant pour Flûte et Hautbois avec accomp. d'Orchestre, comp. par G. Abr. Schneider. Op. 107. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 8 Fr.)

Hr. G. Abr. Schn. ist den Musikern und Musikliebhabern längst bekannt als ein Componist, dem es an angenehmen, gefälligen Melodieen gar nicht fehlt, der diese auf eine leicht fassliche, fliessende und wirksame Weise aufzustellen und zu behandeln versteht, die Instrumente und ihre Eigenthümlichkeiten genau kennt, und mit alle dem, wenn auch nicht Aufsehen, doch nicht Wenigen Vergnügen macht. Gerade so [illegible] er sich auch in diesem Concerte, und wir haben darum über diess im Allgemeinen nichts weiter zu sagen. Ueber Einzelnes wird Folgendes genug seyn. Die beyden concertirenden Instrumente sind nicht zu wenig beschäftiget, und jedes in seiner Weise, mithin auch vortheilhaft; darum sind sie aber nicht schwer auszuführen, und, für Concert-Stimmen, sogar leicht. Das Orchester bedeckt sie nirgends, ist leicht, und doch nicht eben uninteressant. Es besteht aus dem Quartett, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Die Bläser sind sehr mässig beschäftigt: es können auch die Solospieler, wo das etwa nöthig seyn möchte, besonders mit den zweyten, leicht ein Arrangement vornehmen. Dass die Klarinetten, da, wo Flöte und Hoboe als concertirend auch im Tone hervorstechen sollen, vermieden worden sind, ist wohl bedacht. Das Ganze ist, nach jetzigem Maassstab, eher kurz, als lang gehalten. Es besteht aus einem Allegro, C-Takt, F dur; einem kurzen, cantabeln poco Adagio, Dreyvierteltakt, C dur; und einem muntern, heitern Rondo, Sechsachteltakt, F dur. Der letzte Satz gefällt dem Ref. am besten.

(Hierzu die musikalische Beilage No. II.)

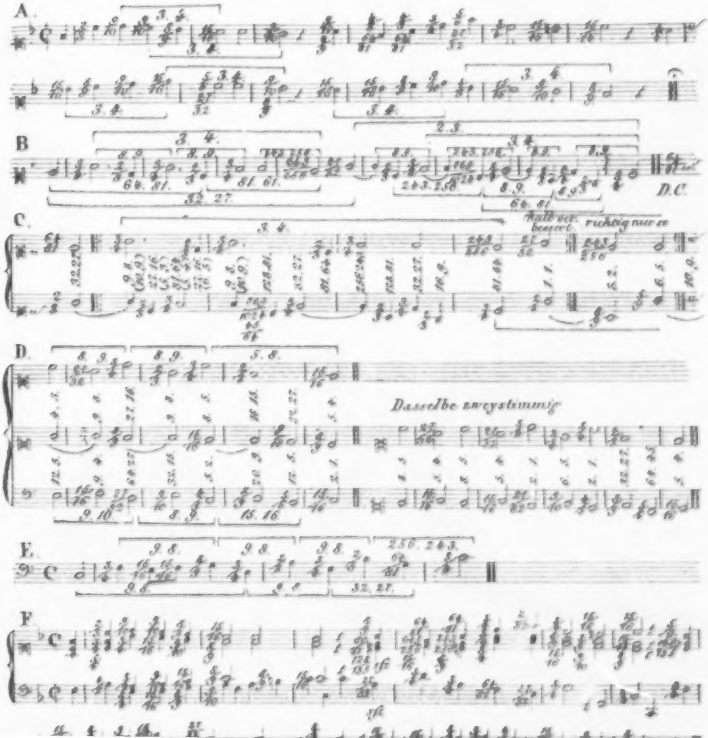
A.
B
D.C.
C.
Nicht so, sondern richtig wie es
D.
Dasselbe zweystimmig
E.
F

Moldauisches Lied.

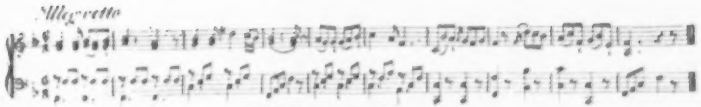

Moldauische Tänze.

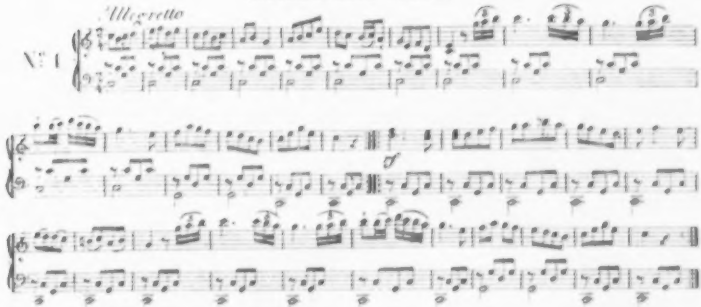

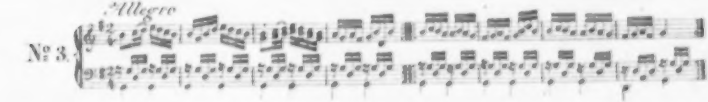

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. **Nº. 32.** 1822.

Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument.

(Fortsetzung.)

Mit dem vermeintlichen Beweise aus Erfahrung läuft es auf ein blosses Versichern und Fehl- statt Wahrnehmen hinaus. Am Ende stützt er sich auch, als Abweichung von der Theorie, selbst auf Theorie. In der Theorie soll denn auch, nach Meinung der meisten Temperisten, der Hauptbeweis von der Nothwendigkeit des Temperirens liegen. Was aber lehrt denn nun die Theorie, die Harmonik, so sonderbares, das gewusst als ein Wahres erkannt wird und doch nicht in der Erfahrung ist, — oder das, wenn es gewusst wird, nur darum gewusst wird, um als ein Unwahres verworfen zu werden? — Sie lehrt, soviel ich weiss, dass wir in der Musik nur bis fünf, aber, Gottlob! doch so weit zählen. Sie beweiset aus der Geometrie, dass nur die Rationen 1. 2. 3. 4. 5. 6, und die unmittelbar aus denselben entspringenden sich wesentlich von allen übrigen mittelbar entspringenden unterscheiden. Sie stellt somit einen Unterschied zwischen Consonanz und Dissonanz *) auf: die Beziehungen zwischen Consonanz und Dissonanz gehen von

*) Leibnitz schrieb 1712 an Goldbach (Ep. ad diversos, Epist. 154): Rationem consonantiae petendam puto ex congruentia ictuum. Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. (Gut! Aber ist es nur ein Zählen? Und, wenn die Seele zählt, hier Schwingungen, — etwa einer in sich erschütternden Saite, — gehört denn nicht die Saite, oder jedes andere, immer doch ein Körper, eher dazu als die Erschütterung? Ist denn die verborgene unbewusste Thätigkeit der Seele nicht beydes zumal, Figuriren und Zählen?) — Et multae congruentiae insensibiliter ordine voluptas; in octava secundus ex alterutro ictus unius ictuum series congruit cuncta ictui alterius seriei; in quinta tertius quisque unius seriei et secundus alterius consentiunt. Polygona circuli corpora regularia et alia hujusmodi licet ab acutissimo Keppleo adhibita detegendarum sunt, cum ad arithmeticam numerorum rationalium non pertineant. Dieser Ausspruch über Keppler ist eine natürliche Schlussfolge aus dem vorhergehenden, worin uns die Ursache des Consonirens geoffenbaret seyn soll. Aber was giebt uns Leibnitz dafür? Sonderbar! eine Ursache, die selbst nur erst Erscheinung, nur ein Factum, und weiter nichts ist. — Doch man lasse sie gelten; — wie entsteht denn weiter das Dissoniren? Wo entsteht es? Wo ist die Gränzscheide? Und wenn die Gränzscheide gefunden ist, warum und wodurch ist sie es? Warum kann der animus se numerare animus nur bis fünf und nicht bis sieben zählen? — Diese alles hätte Leibnitz selbst besser wissen und lehren sollen, statt des einen oder andern aber treibt er sich lieber in seinen Einbildungen der Transcendenz herum: Non impossibile est, schreibt er, esse alicubi animalia (†) quae plus quam nos musicae (*) sensibilitatis habeant, et delectentur musicis (*) proportionibus, quibus nos nimis effluimur. (Es muss dies, was L. für möglich hält, schlechterdings unmöglich seyn; sonst wäre von dem, was man unter Harmonie begreift, nimmer auch nur eine Ahndung in des Menschen Seele gekommen.) Sed putem, majorem sensum nostrorum subtilitatem magis nobis noxiturum, quam profuturum, (das glaube ich auch; aber diesen Glauben erhält mir nicht zum Erkennen, —) multa enim vim, effectu, tactu, ingrata sensorii exercent; et qui simia subtilis sensus sunt in musica, offendantur quibusdam aberrationibus practicorum a organorum constructione non bene exitabilibus, quibus tamen auditorium offendi non solet. (Statt zu einem Buche von der höhern Seligkeit der Nichtdenkenden gegen die schlechtern der Auserwählten.) Hoc in musica non numerosus ultra quinque. Si paulo plus subtilitatis daretur, ponemus procedere ad numerum primitivum 7. Et tales reapse dari puto. (Ich hätte geglaubt, dass vor Leibnitz nur John Wallis — Appendix in F. — dergleichen Träumereyen nachhängen können. —) Itaque nec numerum 7 veteres religiosum plane. (— aber in der Harmonik machte niemand Glück damit; die Sieben verschwand, und ist noch seit Vogler wieder verschwunden. In der Rhythmik aber, als welche

Lebhaft.

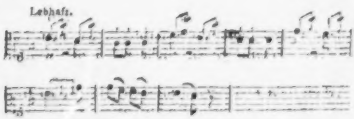

und worin sodann auch diese Stelle vorkommt:

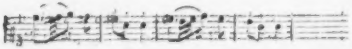

In den Takten, wo ich Pausen gemacht habe, gehn die Bässe nicht mit, sondern fallen erst in den folgenden ein, streichen dann aber tüchtig die stoccirten Noten im Grundton mit. Die Melodie ist nun, was man gemein nennen könnte; aber diese rhythmische Bewegung riss aller Gefühl mit fort, so dass der Komponist, als er aus der Oper nach Hause ging, zwey gemeine Leute sich um die Melodie auf der Strasse lebhaft streiten hörte und von ihnen, als ein Gentleman, der auch in der Oper gewesen sey und es wohl besser behalten haben würde, um sein Urtheil über diesen musikalischen Zwist angesprochen wurde. Der humane Komponist gewährte ihren Wunsch, sog sie in ein Haus hinein und sang ihnen hier die Melodie mit aller ihm eigenen Freundlichkeit mehrmals vor, ohne ihnen jedoch sich im geringsten als den berühmten Verfasser kenntlich zu machen. — Die Leute dankten ihm, freuten sich ihrer Acquisition und sangen sich zufrieden nach Hause.

Noch ein Paar Worte von der *Modulation*, dem *Unisonus* und dem *Refrain*.

Was die Modulation betrift, so begreift sich, ohne dass man es erst weitläuftig auseinander setze, dass sie sehr einfach und natürlich seyn, und schon in dem Gange der Melodie selber liegen müsse. Alles Gelehrte, Künstliche, Grammatisirende muss aus dem Volksliede durchaus verbannt seyn. Am besten, wenn es gar nicht aus dem Grundton und der Dominante herausgehet. Aber die letztere, die Dominante, muss darin vorkommen, weil jeder Ton der Natur sich zu seiner Oberquinte neigt, und, bey der jetzt einmal vorhandenen, wiewohl noch so geringen Bildung in Tönen, selbst das gemeinste Ohr sich durch unsere jetzige Stufenfolge (vermittelst des sogenannten Leittons) zur Quinte, als zu einem gewissen frohen Ziele für das Gefühl, hinauf schwingt, von welchem es sodann eben so gern wieder in den ersten positiven Ton der Ruhe zurückkehrt.

Die Melodie muss von der Art seyn, dass der Bauer sich seinen Bass, ohne welchen sich doch nun einmal, selbst auf dem Heuboden und in der Dorfschenke keine rechtschaffene Musik machen lässt, allenfalls selber dazu machen kann. Dieser muss aus der Konstruktion des Gesanges von selbst folgen, und nicht auf einer willkührlichen Stellung beruhen.

Ein vollkommener unisoner Gesang in der strengsten Bedeutung genommen, so dass er keine andere Stimme, wenn auch nicht gerade nicht zulässt, doch wenigstens alle Neben- und Hülfsstimmen schlechterdings überflüssig macht, ist an sich sehr schwer, aber auch wirklich beym Volksgesange nicht räthlich; denn es ist besser, da doch einmal in diesem Falle viele Menschen mit einander singen, ihnen so vielen Sang und Klang zu gestatten, als, dem Ganzen unbeschadet, natürlicher Weise zugelassen werden kann. Dass es bey den leichtesten begleitenden Intervallen bleiben werde, ergiebt sich aus der Natur der Sache. Ich, nach meinem Gefühl, bin daher nicht für den unisonen Gesang, in ganzen fortlaufenden Melodien nämlich; denn bisweilen kann es wohl nichts Herrlicheres und Kräftigeres geben, als den Unisonus, und er bringt den Effekt der Freskomahlerey hervor. Die Komponisten scheinen mir also ihres Zwecks zu verfehlen, welche Volksmelodien allein für den unisonen Gebrauch einrichten. Es kann nicht anders kommen, als dass diese steif und nüchtern werden und von dem Fliessenden verlieren, wofür das gemeinere Ohr ganz eigentlich Empfindung hat, weil es nur die leichtesten Verhältnisse der Töne fassen kann, und für das sogenannte *Bedeutende* in den Fortschritten der Intervalle so gut als gar keinen Sinn hat.

Sehr vielen Effekt scheinen beym Volke *Refrains* zu machen. Ueberhaupt sind sie unter

der Consonanz aus: Consonanz ist das sich Wiederherstellende, Dissonanz das Verschwindende, in dem Allgemeinen, dem Wohlklange, der Emotio, Concinnität, nicht wird von Dissonanz durch Consonanz in Dissonanz zurück, sondern von Consonanz durch Consonanz oder Dissonanz in Consonanz zurückkehrend ein Gang vollbracht: daher kann nur mit Consonanz angefangen, geschlossen, und geendigt werden. Dissonanzen sind geschlechtlos; in der Verbindung der Consonanzen zeigt sich Geschlechtsverschiedenheit *); — daher hartes und weiches Klanggeschlecht in allen Spissationen, deren es, nach vorhergegangener Deductione oder Genesis aller Consonanzen, nicht mehr geben kann als drey, diatonische, chromatische, enharmonische. Alle die zwischen Consonanzen eingeschlossenen Verhältnisse, deren Grösse verschiedentlich bestimmbar ist, sind ergänzendes Material zu Klang- oder Tonleitern: die Möglichkeit verschiedentlich bestimmbarer Leitern macht, dass die Theorie sich in Ansehung derselben nicht als Zahl- und Maass-, sondern nur als Maassbestimmend, d. h. Richtigkeit prüfend, verhält. Was die Theorie weiter lehet, gehört nicht hierher; in dem angeführten finde ich aber so wenig einen Grund der Nothwendigkeit, oder eine Berechtigung zu temperiren, dass es vielmehr dazu selbst an Beispielen zu fehlen scheint. Die Theorie muss also noch etwas lehren, das ich nicht weiss, oder übersehen habe, oder nicht anerkenne. Nein! die Theorie nicht, sondern gewisse Theoristen lehren noch etwas mehr, nämlich die Nothwendigkeit einer normalen Tonleiter im Diapason, verbunden mit der Nothwendigkeit consonirender Dreyklänge in allen Combinationen. Weil diese beyden Nothwendigkeiten einander widersprechen, so entspringt denn, wie Hr. Chladni § 41 und bestimmter Marpurg selbst im § 225. es richtig nennt, das Uebel der Temperatur. Hrn. Chladni's normale Leiter, z. B. in C, ist:

$$\begin{array}{ccccccccccccc} 1, & \frac{8}{9}, & (\frac{9}{10}) & \frac{4}{5}, & \frac{3}{4}, & \frac{2}{3}, & (\frac{3}{5}) & \frac{8}{9}, & (\frac{8}{9}) & \frac{4}{5}, & 2. \\ c, & d, & ce, & e, & f, & g, & ae, & a, & b, & h, & \bar{c}. \end{array}$$

(Andere constituiren andere Normalleitern, Kepplern eine bessere **); aber darauf kömmt hier nichts an.) „Verbindet man nun (sagt der Verfasser im § 30) „von folgenden sechs Tönen, g, c, f, d, g, c, „deren consonirende Verhältnisse, welche § 12,

*) „Heutigen Tages (sagt Marpurg in s. kr. Einleitung 1753. § 107. S. 128.) finden nicht mehr Modi statt, als ihrer zwölfe, der harte und der weiche, in deren Umfange alle übrige nur mögliche gute Tonarten enthalten sind. Der „harte ist der von Glarean sogenannte lonische, und der „weiche der kolische. Die Redaction der zwölf Tonarten „auf diese zwo haben wir der Mitte des vorigen Jahrhunderts, und zwar einem Tonmeister in Frankreich zu danken, dessen Namen ich vor langer Zeit in einem „Buche, worauf ich mich nicht mehr besinne, gelesen „habe. Ich habe zu der Zeit keine Acht auf diese so „merkwürdige Veränderung gehabt, die den Grund zu „einer ganz neuen Art von Melodie gemeiniglich gelegt „hat. Vielleicht weiss oder entdeckt jemand andere den „Namen dieses geschickten Tonkünstlers. Er verdient in „der Geschichte der Tonkunst einen vorzüglichen Platz." — Dass in einer Sphäre, worin zwey Modi oder Tonarten enthalten sind, daneben noch sehr andere seyn können, — begreife ich; unbegreiflich aber ist mir, wie diese zwölf Tonarten in zweyen enthalten seyn. Doch auf eine Verwechselung des Ausdrucks für verschiedene Begriffe kommt es Marpurg eben so wenig an, als in denselben § darauf, dass in der griechischen Harmonik so mittelmässige Saiten, der eben so wie Zarlino C als den ersten enharmonischen oder dorischen Tropus setzt, für Glarean, der unrichtig D setzt, herhalten zu lassen. — — Wer aber hat den wahren Geschlechts-Unterschied zuerst bemerkt, und denselben den für die Grade der Spissation ursprünglichen Gesetzen und vom Klanggeschlecht eingeleitet? Ein französischer Tonmeister mag es gewesen seyn, irrig aber setzt Marpurg die Erfindung in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts, sie ist älter; Keppler, der gegen 1619 schrieb, spricht von ihr als einer bekannten Sache: „Sunt enim „illa vulgo celebrata duo Cantus genera; et prius quidem „Maiores Cantus vocitant etc." Lib. 3. Cap. 6. Aber Salinas, der 1577, und, wo ich nicht irre, auch Zarlino, der sein letztes Werk, die Supplimenti 1588 drucken liess, kannten beyde noch diesen Geschlechts-Unterschied nicht.

**) Keppler ist, wie Pythagoras und Zarlino, einer von denen, welche eine Normalleiter erfunden oder aufgestellt haben. — Keppler hat die einzige selbst erfunden und nennt sie schlechthin die natürliche, — ohne mit derselben die Nothwendigkeit consonirender Dreyklänge in allen Combinationen zu verbinden. Diese Theoretiker erkennen, was der vollkommene Instrument heisst, kein Temperiren, d. i. Verstellen des Einzelnen Comme nach irgend einer Regel der Annäherung an consonirende Reinheit, sondern statuiren ein Alterieren der Verhältnisse, d. i. willkürliche Abweichen von dem Gesetze

Univ. Bibl. München

„5 : 4, 6 : 5, 5 : 4 und 3 : 2 seyn sollen, gehörig „mit einander, so erhält man folgende Reihe „von Zahlen:

g c f d g c.
243 : 162 : 216 : 180 : 240 : 160.
3 : 2, 3 : 4, 6 : 5, 5 : 4, 3 : 2.

Verhältnisse von dem Canon derselben, in der diatonisch-chromatischen Diehrung — die enharmonische übergehe ich — um die jedesmalige, keine Annäherung bezweckende Größe des syntonischen Comma 81. 80. — Zarlino, Salinas, Keppler und andere ältere, erkannten das Wesen der Temperatur viel richtiger als die Neuern. Man temperirt in Wahrheit nicht einen Begriff, den Begriff von Consonanz, und von dieser oder jener Consonanz, sondern individuelle Verhältnisse, die in ihrer Ursprünglichkeit und ihrem materiellen Daseyn als diese oder jene bestimmten Klänge, der Forderung einer bestimmten Consonanz-Qualität nicht entsprechen, aber durch ein geringes Vermehren oder Vermindern ihrer Größe dem geforderten Entsprechen sollen gebracht werden können. Der Begriff ist unwandelbar; nur das ist seiner Ursprünglichkeit ihm nicht Entsprechende wird gewandelt, und dadurch, soviel man will oder soviel als möglich, jenem zugewandt, das ist, temperirt. So erscheint denn zwar der Begriff nicht rein, aber sein mattes Erscheinen lässt sein reines Seyn unberührt.

Der Canon eines bestimmten Dreyklangs ist z. B.

C e a e
1 + 5. 6 + 4. 5 + 6. 5 = 2;

so erscheint dieser Dreyklang canonisch oder consonirend-rein in Barbieri's Tonleiter; nicht rein aber erscheint er, sondern dissonirend, anders in dem System des Pythagoras, nämlich so: C e a e
1 + 81. 64 + 4. 5 + 32. 27 = 2; anders in Kepplers Scala, nämlich so:

C e a e
1 + 5. 6 + 27. 20 + 32. 27 = 2.

Die Temperatur oder Participation hat in ihrem Begriff nach die Freyheit des Gebrauchs des syntonischen Comma, ebenso wie die Freyheit, einige Intervalle in ihrer canonisch-arithmetischen Reinheit bestehen zu lassen; gebunden aber ist sie darin, nämlich in ihrem Begriffe, an Anfindung einer Regel, die jener Freyheit Gränzen setzt, und — der Anzahl nach — mehr oder weniger Abweichungen von kleinern Größen als die des syntonischen Comma fordert. Keine chromatische Scala, in welcher kleinere Größen der Differenz als die des Comma 81. 80 vorkommt gebildet, ist eine temperirte, sondern eine normale, und, in Bezug auf Temperatur, eine zu temperirende.

Diese hätte Marpurg, wo nicht aus sich selbst, so aus allen guten Büchern wissen können; aber er selbst hat wenig gründlichen und meistens nur flüchtig gelesen und geschrieben, und zu seiner Zeit war es vielleicht schon vergessen, dass, ehe man vernünftigerweise daran gehen kann, etwas zu temperiren, nothwendig etwas zu diesem Behuf vorhanden oder da seyn muss, dass aber dieses Etwas nicht gegeben, sondern ein Hervorzubringendes und, wenn hervorgebracht, ein Erzeugnis menschlichen Geistes ist. Absolut da sind nur, mit Namen genannt: G ♯ B ♯♯ H ♯♯ c ♯ d ♯♯ e ♯♯ f ♯ g, und hierin ist nichts weder zu alterirem noch zu temperiren. Aber an diesen Verhältnissen genügt uns nicht, der Geist fordert ihrer mehrere, die Diapason zu füllen, und sonach beginnt er das Fühlen oder Dichten. Dazu bedarf er einer Regel; diese nimmt er nun sich selbst, aus seinem Begriff. Aber in seinem Begriffe findet er die Regeln mehrere; demnach entspringen ihm verschiedene Normal-Denotionen: das Gedichtete aber, als ein Ganzes der Länge ohne Breite, nennen wir Scala. Irgend eine dergleichen Tonleiter ist nun das leitergebundenen Instrumenten entweder eigen oder das Object der Temperatur. Marpurg denkt sich das Erstehen solcher Leitern, deren er in seinen Anfangsgründen S. 51 — 59 vier verschiedene aufstellt, als ein beliebiges Addiren und Subtrahiren, oder Zusammenhängen von Rationen; darum sind ihm eben dieselben, für leitergebundene Instrumente einer Temperatur bedürftige, im Verfolge seines Buchs Kap. 11 § 9. S. 113, zugleich temperirte von ungleich-schwebender Art. So giebt es denn, — lustig genug! — in seinem Versuch § 147 Folgendes zu lesen: „Ich füge „zu der vorigen ungleich schwebenden Temperatur annoch „folgende drey hinzu, deren erste dem berühmten Keppler, „der ein grösserer Mathematiker als Tonkünstler war, „zugeeignet wird;" — und es folgt darauf dieselbe Leiter, von der es in den Anfangsgründen S. 59 hiess, sie habe den berühmten Mathematiker Keppler zum Verfasser; aber so wie dort ist sie auch hier, zum Zeugnis von Marpurgs oder seines Uebertieferers Geistlosigkeit, eine G — g in C — c versetzt, und dadurch aller Spur ihrer Genesis beraubt. Beydes hätte Keppler sich, nicht träumen lassen, dass es je geschehen könnte, erst seine Scala verderben, und dann sie gar für eine temperirte ausgeben. Türk hatte mit Marpurg denselben verworrenen Begriff von Temperatur; aber er will „den berühmten Keppler" doch lieber gar nicht, als im Vergleich mit dem — vermuthlich grossen Marpurg — einen gewiss nur kleinen Tonkünstler seyn lassen. „Die nachstehende Temperatur" (sagt Türk in s. Anl. 1809. § 387 S. 493) „will sich „von dem grossen Mathematiker Keppler herschreiben." Hier folgt dann ebendieselbe, ohne Zweifel von Marpurg entlehnte; „und, nach kritischer Sichtung derselben, am Schluss § 389 S. 496, die erbauliche Note: „Wira „Keppler wirklich der Erfinder derselben gewesen, so „gäbe sie einen Beweis mehr, dass man ein Mathematiker von der ersten Grösse seyn, und dabey doch eine „nicht brauchbare Temperatur erfinden kann." — Keppler hatte doch ein eigenes Kapitel, es ist das zwölfte, de consonantiis adulterinis geschrieben! — Aber das Schicksal wollte es nun so, dass Keppler sich musste über die Achseln sehen, und von der Unwissenheit, sogar bis zum Erbarmen über ihn selbst, meistens lassen!

„hier erscheint also g das erstemal als 243, das „zweytemal als 240, und c das erstemal als 162, „das zweytemal als 160; man würde also um „das Verhältniss $\frac{1}{80}$ tiefer endigen, als man angefangen hätte." (Ey, wenn das nun eben die Absicht wäre? Wenn es ein Kunststuck seyn sollte? — Man hätte dann nur zu zweifeln, ob irgendwo ein Sänger zu finden wäre, der es dem Kunstler zu Dank ausführte. — Doch weiter im Text!) „Wenn nun diese Folge von Tönen „mehreremale wiederholt würde, so würde man „sich immer weiter von der ersten Tonhöhe entfernen, und wenn mehrere Stimmen ihren Gesang auf diese Art fortsetzten, so würde die „eine mehr, die andere weniger" (warum nicht Alle gleichmässig?) „in die Höhe oder Tiefe gerathen, und es würde schlechterdings keine erträgliche Zusammenstimmung" (um mehr nicht als um Erträglichkeit sollte es in der Musik zu thun seyn? —) „Statt finden können." Hieran lässt sich schon zur Genüge ersehen, welche schlechte Bewandtniss es mit Prästabilirung einer Normalscala zu diesem Gebrauch habe; dennoch hält der Verfasser daran fest, anstatt die Sache für ein Hirngespinnst zu erklären. Doch hören wir ihn selbst. — „Um nun auch zu zeigen," heisst es weiter, „wie in dem vorigen Beyspiele sich „die Töne gegen einander verhalten wurden, wenn „man in der Absicht, den vorigen Uebelstand zu „vermeiden und immer in einer Tonhöhe zu bleiben, die Intervalle so ausüben wollte, dass jeder Ton gegen den Grundton das richtige Verhältniss hätte, so werde ich hier die reinen Verhältnisse dieser Töne gegen den als 1 angenommenen Grundton beyfügen:

g,	c,	f,	d,		g,	c,
$\frac{3}{2}$:	1 :	$\frac{4}{3}$:	$\frac{9}{8}$	(oder $\frac{10}{9}$) :	$\frac{3}{2}$:	1.

„Auch bey diesem Verfahren erhält man eben „so unrichtige Verhältnisse. Nimmt man c : d „wie 9 : 10, so beträgt die Quarte d : g nicht 3 : 4 „sondern 20 : 27, sie ist also um $\frac{1}{80}$ zu gross. „Nimmt man c : d wie 8 : 9, so ist d : f nicht „6 : 5 sondern 32 : 27, und also um $\frac{1}{15}$ zu klein." (Was hat denn diese kleine dissonirende Terz 32 : 27, nur aus vier Zahlen, nur aus acht Gliedern, nämlich 2 mal 2 mal 2 mal 2 mal 2 = 32, und 3 mal 3 mal 3 = 27, bestehend. — was hat sie gesündigt, dass man sie nicht hören möchte? da man doch in der gleichschwebenden Temperatur lauter consoniren sollende Quinten zu hören bekommt, deren Verhältnisse und Glieder durch keine Zahlen darzustellen sind, setzte man ihrer auch eng zu einander so viele zusammen, als der Umkreis des Universums .... Hier fehlen mir die Worte; Hr. Chladni aber schliesst siegreich so:) „Wen gegenwärtiges Beyspiel etwa noch nicht hinlänglich von dem Satze: dass „es (wenn man nicht etwa bloss auf die zu den „Dreyklängen des Grundtons und der Quinte gehörigen Töne sich einschränken will) unmöglich „sey, eine Folge von Tönen rein auszuüben, „überzeugt hat, der wird durch Berechnung anderer in reinen Intervallen fortschreitender Tonfolgen ebenfalls keine andere, als unrichtige Resultate erhalten können."

Alles was Hr. Chladni hier gesagt hat, ist eine kurze, von Eitelkeit und Unredlichkeit freye Darstellung dessen, was andere, namentlich Marpurg, weitläufiger vortragen. Er hat es auf Treu und Glauben von seinen Vorgängern angenommen und ruhmt sich keiner eigenen Untersuchung oder Prüfung der behaupteten Phänomene. Ist seine Akustik, — als Akustik ohne Zweifel ein vortreffliches Werk, — zugleich das beste neuere theoretische Werk über Musik, so ist es diess letztere, — sonderbar genug, da es nichts Neues enthält, — gewiss ohne sein Wissen geworden; ich will nun versuchen, mit meinem Wissen einen kleinen Beytrag zu einem guten künftigen Werke über nur einen Theil der theoretischen Musik zu liefern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Mailand, den 30sten Juny 1822. Die heisse Witterung, die uns in Italien seit anderthalb Monat Tag und Nacht belästigt, hat auch in den musikalischen Neuigkeiten eine ziemliche Dürre veranlasst, und ich gestehe, dass ich diessmal etwas verlegen meinen Bericht beginne, weswegen ich auch um die Nachsicht Ihrer Leser bitte. Ich mache den Anfang mit

Mailand. In den letzten Tagen der verwichenen Fastenzeit, während das Theater alla Scala geschlossen war, übernahm ein hiesiger Friseur die Impresa des hiesigen Theaters alla Canobiana.

Er raffte eiligst eine gar nicht löbliche Gesellschaft zusammen, kündigte Rossini's *Turco in Italia* als zu gebende Oper an, setzte einen Gulden Abonnementspreis für acht Vorstellungen auf den Anschlagezettel, und deckte glücklich seine ganze Auslage schon am ersten Abend, nachdem er ziemlich viele Abonnenten gemacht, und sehr viele Spassvögel, die den Juks mit anhören wollten, herbeygelockt hatte. In der folgenden Vorstellung war das Theater leer, aber das Wenige, was in die Kasse ging, war reiner Gewinnst. — Auf dem Theater Carcano gab man gleichzeitig Rossini's *Barbiere di Seviglia*, der mit einer etwas bessern Gesellschaft gegeben, auch vielmehr besucht wurde.

Unsere Frühlingsspektakel auf der Scala machten den Anfang mit einer neuen Oper von Hrn. Mosca, *la Dama locandiera* betitelt; da die Musik aber lauter wiedergekautes Zeug war, so erlebte sie auch mit Noth nur einige Vorstellungen. Man wiederholte eiligst Mercadante's: *Elisa e Claudio*, und das um so mehr, weil die Gesellschaft fast dieselbe wie im vorigen Herbste war. Vorigen Monat gab man Rossini's *Pietra del paragone*. Diese Oper, welche vor sehn Jahren hier so viel Glück machte, und über die ich Ihnen damals kürzlichen Bericht erstattete, wurde diesmal, aus leicht begreiflichen Ursachen, kalt aufgenommen. In der Folge verunglückte Coccia's ältere Farse: *Arrighetto*. Endlich, um die Langeweile aufs höchste zu treiben, beschenkte man uns noch mit einem der Erstlinge Rossini's. Es war seine Farse: *L'occasione fà il ladro*, die wir, ohne sie zu kennen, schon längst gehört haben; daher sie auch bey manchem Zuhörer Lachen und Aerger zugleich erregte. Hätte man nicht in gegenwärtiger Stagione weiland Vigano's Ballet: *Il Noce di Benevento* durch mehrere Wochen gegeben, so würde uns die Last der Hitze und der Musik ganz erdrückt haben. Süssmayers herrliche und sehr charakteristische Musik zu diesem Ballete (S. musikalische Zeitung vom Jahr 1815 No. 26) ist in der That klassisch zu nennen, und er übertraf in ihr ganz gewiss Joseph Weigl, den der seel. Vigano den Papa der Balletmusik nannte. In einer Scene, die jener mit den drey Genien im zweyten Akte der *Zauberflöte* sehr ähnlich ist, ahmte S. die Mozart'sche Musik so schön nach, dass ich nicht umhin kann, dieselbe Ihren Lesern hier beyzufügen, obschon zu vermuthen ist, dass man an ihr Hand angelegt habe. Eine ganz besondere Rolle spielt in diesem Ballete die Hoboe, welche das Näseln der vorkommenden alten Hexen ganz komisch ausdrückt. Die ganze, von schönen und männlichen Melodieen wimmelnde Musik ist übrigens im Durchschnitte vierstimmig geschrieben; hier gehen die Violen höchst selten mit dem Basso, und jede Wiederholung ist neu behandelt und anders harmonisirt; alles hat seine Ursache, warum es so und nicht anders dasteht; hier und da hat S. sogar gewisse Applicaturen in den Violinen berechnet und vorgeschrieben, auch die Bratschen benutzt, um die Action und Situation genau zu markiren. Während nun Rossini's *Zelmira* ganz Wien entrückte, labten sich die Mailänder an Süssmaiers alter, ganz geräuschloser Balletmusik, und staunten nicht wenig, wie man Sängern, die hier entweder wenig beachtet oder gar fiasco machten, eine so glänzende Aufnahme schenken konnte. David hat zwar auch in Mailand gefallen, doch bey weitem keine besondere Sensation erregt; denn was Gesang betrifft, so steht er z. B. Crivelli, wenn dieser Künstler anders singen will, weit nach. Dass aber die Italiener den Gesang zu beurtheilen etwas besser als die Wiener verstehen, wird höchstlich Niemand abläugnen. Die Verwunderung stieg aufs höchste, als hier bey Ricordi einige Stücke aus der *Zelmira* im Drucke erschienen, und man in denselben nichts neues, wohl aber die alte Leier fand; ja, ein nicht unverdienter Maestro italiano schloss sogar daraus: Rossini habe den Sack ausgeleert! Wie ganz anders sprechen die Wiener Zeitschriften, die selbst alle Rossinischen musikalischen Schnitzer und Mängel entweder zu entschuldigen, oder sogar zu beschönigen suchen. Wir leben überhaupt in einer bis zum Schwindeln exaltirten Epoche, wo so vieles Krumme für gerad, und das Gerade für krumm gilt. Merkwürdig ist es genug, während deutsche Blätter dem pesareischen Maestro so sehr huldigen, eine musikalische Zeitung sein Sitzen in der Loge mit Extase beschreibt, eine Klagenfurter Zeitung (und aus ihr die Grätzer) dessen Ankunft in ihre Stadt als die eines grossen Prinzen verkündet, den so viele anzugaffen und seine Herablassung und Affabilität zu bewundern das Glück hatten; während Wiener Briefe nach Mailand berichteten, dass eine Menge Leute tagtäglich vor seinen

Fenstern stehet, und ihm beim Ausgehen haufenweise nachläuft — während all diesem, lasen wir hier in mehreren italienischen Zeitungen, namentlich in der Napolitaner, Florentiner und Mailänder, lange und herbe Kritiken über Rossini's Musik *) — Diess alles sey jedoch ohne die geringste Leidenschaft ausgesprochen. In der That würde es die grösste Thorheit verrathen, über die jetzige musikalische Periode ein Heautontimorumenos zu werden. Der hellsehende Musiker lese übrigens alles heutige musikalische Geschwätz mit der grössten Gleichgültigkeit; gebe es denen zurück, die es von sich gegeben, und denke sich das Beste dabey. —

Neapel. (St. Carlo) S. Mayers Oratorium: *Atalia* wurde erbärmlich zugerichtet, und von ganz andern Sängern, als für welche es ursprünglich geschrieben wurde, gegeben; doch gefielen darin die Chöre, das Quartett und die Schlussarie. — Die neue Oper *Anco Marcio* von Pavesi fiel durch. — (Teatro Fondo) Die neue Farse, *la Dama Colonello* von Hrn. Raimondi fand eine gute Aufnahme. — (Teatro nuovo) Ein gewisser Sogner schrieb hier zum erstenmale die Oper *Amore per finzione*, die erst nach einigen Abkürzungen gefallen hat. — Die neue Farse: *La Zingara* von Hrn. Donizzetti wurde mit Beifall aufgenommen.

Hr. Barbaja, Director der hiesigen und Wiener Hoftheater, hat nach dem *Giornale delle due Sicilie* folgende Individuen für Neapel und Wien engagirt:

Für die Oper. Sängerinnen: Fodor, auf ein Jahr mit dem unglaublichen Gehalte von 50,000 Franken. — Feron, auf zwey Jahre. — Fabre, auf zwey. — Comelli und Rubini auf drey. — Dardanelli auf drey. — Tenoristen: David und Rubini auf drey. — Nozzari auf zwey. — Basisten: Lablache und Ambrogi auf drey (ersterer hat 400 spanische Thaler monatlich) — Benedetti auf drey. — Botticelli Giovanni auf zwey. — Bassi auf ein Jahr.

Fürs Ballet. Die Herren: Duport, Mitglied der Wiener Theaterdirection — Henry und Taglioni Ferd., Tänzer und Balletmeister auf drey Jahre — Taglioni Salvatore, ebenfalls Tänzer und Balletmeister auf zwey — Hus, Balletmeister auf drey — Vestris Carlo auf vier — Rozieri auf drey — Baptiste auf eins — Titus auf zwey — Vestris Armand auf eins. — Tänzerinnen: Legros, Conti, Courtin auf eins — Peraud Taglioni, Miliere, Naley Neuville auf zwey — Roziers auf drey — Vestris Ronzi auf vier. — Für die Mimik die Querian Henry und Campilli auf drey; die Herren: Gioja Ferd. auf zwey — Durante auf drey — Demasier auf eins — Calvarola, auch Tognino genannt, auf sechs Jahr fürs komische Ballet.

Es versteht sich, dass wenn eins von diesen Individuen nach Wien geht, es spesenfrey ist. Noch citirt die napolitaner Zeitung den Maestro Carafa als auf mehrere Jahre engagirt; allein dieser versicherte mich hier unlängst bey seiner Durchreise nach Paris, dass bloss die Rede davon sey; dass er künftigen Herbst seine neue Oper *Tamerlan* in Neapel in die Scene setzen, nächsten Karneval eine neue Oper in Rom, und im darauf folgenden Frühjahr eine andere neue Oper in Wien schreiben werde.

Rom. Rossini's ältere Oper *Torvaldo e Dorliska* verunglückte; hingegen gefielen Cimarosa's *Trame deluse*, und die neue Oper *la Rappresaglia* von einem gewissen Cianciarelli, einem Römer. Ueber letzteres Buch haben bereits neuerdings vier verschiedene Compositeurs geschrieben, unter andern Hr. Stuns, und, wenn ich nicht irre, auch Freyherr von Poissl.

Bologna. Hier folgte man dieses Frühjahr dem löblichen Beyspiele Turins (S. meinen vorigen Bericht). Unter andern gab man die ältere Oper *Alzira* von Manfroci. Die Ouverture war von Hrn. Stuns, die Introduction von Manfroci und Tadolini, eine Cavatine von Mercadante, eine Arie und Duett von Carafa, eine Polacchetta von Donizzetti, das Finale von Manfroci, Rossini und Tadolini. Im zweyten Akte waren Musikstücke von Celli, Morlacchi, Rossini und Carafa eingelegt; Alles insgesammt machte fiasco.

Von benanntem Celli habe ich noch nachzutragen, dass die hier verwichenen Herbst von ihm componirte Oper *Emma* (salvo errore) zwar gefiel, aber bloss wenige Abende gegeben wurde.

*) Ein gewisser Previdali, Ex-Poet und Ex-Zeitungsschreiber, macht es sich seit kurzem zur Pflicht, dergleichen Artikel in der venetianer Zeitung zu beantworten. Seine sehr langen und sehr skelhaften Aufsätze drehen sich darauf herum, dass Rossini gefällt.

Anmerk. des Correspondenten.

Turin. Ausser den ältern Opern *la Foresta di Hermannstadt* (eigentlich *Clotilde*), von Coccia, und *Elisa e Claudio* von Hrn. Mercadante, die beyde gefallen haben sollen, wurde hier die neue Opera buffa: *l'Ammogliato nubile* von Hrn. Feliciano Strepponi, Kapellmeister in der Domkirche zu Monza, und Zögling des Mailänder Conservatoriums, mit Beyfall gegeben. Die Turiner Zeitung lobt darin mehrere Stücke, wünscht aber zugleich, die Musik hätte mehr Couleur haben und etwas brillanter seyn sollen.

Genua. Ich citire heute diese Stadt blos des sehr seltenen Beyspiels wegen, dass man hier Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa* dieses Frühjahr zum fünften Male gab.

Florenz. In der gegenwärtigen Stagione wurden auf drey Theatern Opern gegeben, und zwar auf dem Teatro nuovo: *I pretendenti delusi* von Mosca und die *Adelina* von Generali, gefielen ziemlich. Cocomero: *L'Italiana in Algeri* und *la Pietra del paragone* von Rossini, deren Ausgang mir unbekannt ist. Pergola: Mayers *Rosa bianca e Rosa rossa*, worin sich die Bassi und der Tenorist Piermarini auszeichneten.

Venedig. Mercadante's *Elisa e Claudio* fiel hier durch, und es ist bemerkenswerth, dass diese Oper, welche verwichenen Herbst in Mailand so sehr gefiel, auch seither in Parma und Brescia ein ähnliches Schicksal erlebt hat (S. übrigens Turin). Meyerbeers *Margarita d'Anjou* gefiel ziemlich.

Der berühmte bergamaskische Orgelbauer Serassi hat hier unlängst in der Kirche del Carmine eine neue Orgel erbauet, die sehr gelobt wird.

(Der Beschluss folgt.)

Bemerkungen.

Die Franzosen scheinen dem Text zu lieb zu singen, die Deutschen der Melodie zu lieb, daher letztere sehr häufig verfälschte, ja unsinnige Texte vorbringen. Die Franzosen singen deklamatorisch, rhetorisch, dramatisch, charakteristisch, die Deutschen lyrisch, melodisch. Sie machen ihre Volkslieder zu Chorälen und lassen sichs auf jedem Ton wohl seyn. *Jene* sprechen mehr, als sie singen, diese singen, wenn sie sprechen. Bey beyden wird der wahre Gesangston auf eine andere Weise verdorben.

Auf dem N.. er Theater sind zwey gerühmte Sängerinnen, beyde kunstreich, viel beklatscht, in jeder Oper unentbehrlich; jede hat ihren Anhang. Mir gefiel die zweyte besser als die erste, ja, ich finde einen Unterschied unter ihnen, wie zwischen Tag und Nacht. A. thut durch ihr Singen sich und vielen Musikfreunden weh; B. sich und jenen wohl. A. muss singen, aber aus lauter äussern Veranlassungen; B. aus innern. A. wird krank, so oft sie singt, B. wenn sie nicht singt. A. treibt sich zum Singen, B. wird durch inneres Singen zum Singen getrieben. A. bleibt immer uns schuldig, wir immer der B.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Moscheles, I. — Fantasie (im italienischen Style) verbunden mit einem grossen Rondo. Op. 50. Musée musical des Clavecinistes, Cah. 2. Wien bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Xr. C. M.)

Deutschland, Frankreich, Holland und England kennt, ehrt und bewundert Hrn. Moscheles als einen der ersten jetzt lebenden Klavierspieler; auch seine Werke haben Eingang gefunden, werden allgemein geliebt und eifrig gesucht; denn er schreibt verständlich, elegant, glänzend, originell und versteht sich vollkommen darauf, die Vorzüge seines Instruments ganz besonders geltend zu machen. Bey diesem angezeigten Kammerstücke finden sich nicht minder diese Eigenschaften im hohen Grade, nur ist noch mehr als anderswo die Gemeinnützigkeit berücksichtigt, und selbst Spieler von geringerem Fähigkeiten dürfen sich ungescheut daran wagen; mit einigem Fleiss und Uebung werden sie recht wohl damit zu rechte kommen, und viele Freude für die daran gewandte kleine Mühe haben. — Die Fantasie besteht aus einem Adagio eroico (C moll) und einem Marciale (C dur), deren beyde Motive mit vielem Geschick vereinigt und durchgeführt sind. Das dieser Introduction folgende Rondo (Allegro non troppo) ist ungemein niedlich, gesangvoll und blüthenreich; wahrscheinlich bezieht sich die Signatur: „im italienischen Style" auf die darin vorherrschende Galanterie. — Sämmtliche Ausgaben gereichen der Verlagshandlung zur Ehre; Stich, Druck und Papier sind vorzüglich, unbedeutende Fehler leicht zu verbessern.

Aus dem Ballete: Il noce di Benevento (die Zauberschwestern vom Benventerwalde), von Süssmayer.

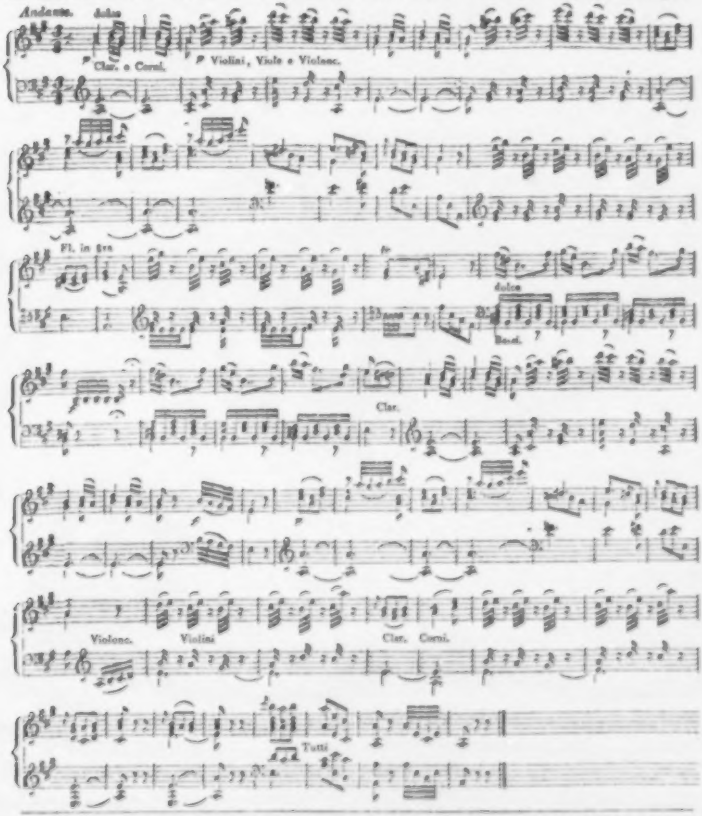

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. Nº. 33. 1822.

Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument.

(Fortsetzung)

Derjenige Theil der Harmonik, welcher den Bau eines vollkommenen musikalischen Instrumente lehrt, weiss nichts von Temperatur. Dies ist meine Behauptung. Sie bedarf, als Ausspruch der Vernunft, keines Beweises, sondern blos des Nachweisens in der Erfahrung für den, der die sinnliche Gewissheit als das Prius setzt. Autoritäten verschmähe ich, sonst dürfte ich vor allen Spaniens Salinas *) anführen; einen Mann, dem Deutschland, könnte es nicht seinen Keppler nennen, keinen zur Seite zu setzen hätte. Das schlechthin vollkommene Instrument existirt, der Möglichkeit nach, nicht blos und allein theoretisch oder idreell, sondern auch praktisch und reell; beydes in der Wissenschaft und in dem gebildeten musikalischen Talent; in letzterm doch nur, wenn es nicht solcher Werkzeuge sich bedienet, deren von aussen beweglicher Mechanismus auf einen Willen hinweiset, der ein mannichfaltig Bestimmbares zu einem einfach Bestimmten gemacht hat, sondern solcher, die jeden Klang vollkommen so wie er gedacht, d. i. gemessen oder innerlich gehört, erhorcht wird, anzugeben fähig sind. Bis sich etwa ein besserer Ausdruck findet, unterscheide ich hiernach leiterfreye von leitergebundenen Instrumenten. Der Ton, aus dem ein Stück geht, oder in welchem es gesetzt ist, soll nicht alterirt werden, wenn das Stück vorgetragen wird; diess lehren alle Theoristen. Allgemeiner drückt sich das so aus: der zum haltenden Princip (τόνος, tenor) angenommene Ton darf weder von dem Tonsetzer, noch von dem Sänger oder Spieler alterirt werden. Wird dem Verbote zuwider doch alterirt, so thut's der eine oder der andere; hat es der erste gethan, so verwandelt sich für den andern das Verbot in ein Gebot, zu thun, was dem Princip zuwiderläuft; die Natur, die Theorie, ist immer unschuldig. Durch den Vernunft-Instinct ist dafür gesorgt, dass im einstimmigen Satz der Ton nimmer alterirt wird **), weder von dem Componisten, noch von dem Sänger oder Spieler. Ebendaher geschieht es auch in den einzelnen Melodieen des vielstimmigen Satzes nicht. Wenn aber die Melodieen zusammengehen sollen, so kann es bey verdoppelten Klängen ungewiss werden, ob z. B. g. 8 oder 10. 9, entweder 5. 4 oder 81. 64 genommen werden soll; dann kämpfen zwey Stimmen im Einklange oder der Oc-

*) Veram humanae facile flecti possunt, quoniam et ratione ducti propter harmoniae vim sibi naturaliter insitam semper eligunt, quod perfectum est, et ubicunque volunt, valunt consistere: et omnes consonantias, (nämlich alle in concreto von dem Componisten gesetzten, nicht dieselben als blose in abstracto gedachten, —) atque omnia minora intervalla in mis legitimis proportionibus juxta numerorum harmonicorum naturam in cantu custodiunt; nisi aliquod interveniat impedimentum, propter quod id facere non possint, ut cum artificialibus applicantur instrumentis, tunc enim eorum imperfectae consonantias, atque intervalla coguntur; a quibus cum recedunt, ad vera et sibi naturalia redeunt intervalla. Salinas de Musica. Lib. 3. Cap. 13. Quod musica quibus utimur instrumenta imperfecte habeat vero omnes consonantias, et ab instrumento perfecto (quod ἐναρμόνιον Graeci vocant) derivantur per Commatis distributionem, sed non omnis eodem modo.

**) Denn, kommt man auf einen Punkt, wo alterirt werden müsste, z. B. durch den Quarten- und Quinten-Zirkel

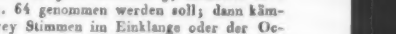

so macht man es noch immer so, wie weiland Pythagoras: er liess h in diesem System oder Tenor nicht zu, schnitt den Faden ab, (daher Comma) und lenkte wieder ein. Die Abstraction hat hieran ihr Verbot des Querstandes.

tave gegen einander, und es entscheidet die Macht der Stärkern, ob der Ton unverrückt bleibe oder (was doch nur selten geschieht) alterirt werde. Oder die zusammengehenden Melodieen sind in verschiedenen Modis gesetzt. Von letzterem giebt Marpurg, § 218, Fig. 17, das in der Beylage zu No. 31, No. II. sub B abgedruckte, verfängliche Beyspiel: hier sind zwey nach einander verbundene Sätze, die man trennen und simultan zusammengehen lassen kann. Thut man das nun auf ungeschickte Weise, wie Marpurg absichtlich oder unabsichtlich gethan hat, sich aber nicht vermeiden lässt: so wird mit der dissonirenden Terz 32. 27 angefangen, was durchaus unstatthaft ist, jedoch sich abändern lässt, wenn man den Modus überall gleich macht, und z. B. die Anfangsnote $\bar{e}$ in $\bar{g}$ verwandelt, wie hier unten bey der angedeuteten Wiederholung des Satzes geschieht; wo dann aber noch der Verstoss sich zeigt, dass mit der dissonirenden Terz $\frac{c}{c} = 81.\ 64$ geschlossen wird, welches auch unstatthaft ist und den Beweis einer fehlerhaften Gleichmachung des Modus liefert: folglich nicht C dur, sondern A moll ist der wahre Modus dieses Gesanges; in C dur fängt es nur an, aber mit der Quinte $\frac{\bar{e}}{a} = 3.\ 1$ will geschlossen seyn; dann ist, was in jenen beyden Fällen ganz oder halb als Adulterium erachten, ein Connubium oder Matrimonium. Man sehe nun den Satz, zweystimmig, ohne und mit Abänderungen, in der Beylage No. II. sub C.

Was Marpurg über diesen Gesang sagt, lese man bey ihm selbst. Ihn verfolgt allenthalben das Proton-pseudos, dass es der Theorie kein Ernst sey mit dem, was sie lehrt. Er kennt und anerkennt nur consonirende Dreyklänge mit den Terzen 5. 4 und 6. 5. Dass die dissonirenden, welche die Terz 81. 64 oder 32. 27 haben *), deren Gebrauch in jedem schönen und kräftigen Gesange weit häufiger als die Erscheinung der nur zu Schlussfällen erforderlichen Consonirenden ist, gleichen Anspruch mit jenen auf Vollgültigkeit in der Ausübung machen, ist ihm nie in Gedanken gekommen, eben so wenig als er beachtet hat, dass die Quarten und Quinten, gleicherweise wie die Octaven, immer arithmetisch rein genommen, und nur die andern Consonanzen und Intervalle, wenn man eine Normalscala voraussetzt, alterirt werden, das Alteriren aber immer mittelst des Comma 81. 80. geschieht, ohne diess Comma keine Mannichfaltigkeit der Bewegung, kein Verwickeln und Entwickeln, kein Differenziren und Identificiren, mit einem Wort kein Moduliren und Ausweichen (modulos et modos facere) möglich wäre, und nie andere als aus den Combinationen von 2, 3 und 5 entspringende Verhältnisse musikalisch gesungen werden.

*) Marpurg ist dem Ditonus und Triemitonium des pythagoreischen Canons spinnefeind, diese Terzen heissen ihm häßliche Disharmonieen. Hieran aber sagt Marpurg eine doppelte Unwahrheit. Nicht sind sie Disharmonieen, das wäre Negation der Harmonie, sondern sie negiren blos die Consonanz, das ist, sie sind Dissonanzen. Eben darum sind sie auch nicht häßlich, denn ihre Lage ist nicht ausser, sondern innerhalb des harmonischen Kreises, ihre Verhältnisse haben mit den Consonanzen dieselben Wurzelzahlen. Disharmonieen dagegen sind Klänge, die mit den harmonischen durchaus kein Verhältniss eingehen, mit ihnen auf keine Weise zusammen bestehen können, und, wo sie zugelassen werden, jene schlechthin vom Platze verdrängen. Ein geregeltes System der Disharmonie ist die gleichschwebende Temperatur; sie negirt alle Harmonie im harmonischen Kreise, und lässt von diesem nur den Umkreis bestehen, weil sie, ohne allein in ihm, auf andere Weise selbst nicht bestehen könnte.

Marpurg sagt ferner, (Versuch § 221.) jedes gesunde Ohr spüre mehr Vergnügen an weniger als an mehr alterirten Verhältnissen. Die Meinung hiervon könnte seyn: jedes gesunde Ohr spüre Vergnügen an alterirten, aber mehr an temperirten Verhältnissen. Das soll sie aber nicht seyn, wie die Folge zeigt, wo von widrigen Alterationen und Extremitäten gesprochen wird. Die Behauptung ist vielmehr: das gesunde Ohr werde verletzt und leide in beyden Fällen, es möge ungleich oder gleich temperirt werden. Nach Marpurg ist also Musik, man fasse ihren Begriff und lasse sie erscheinen, wie oder in welcher Gestalt man wolle, eine Kunst, den gesunden Ohren wehe zu thun und etwa nur die ungesunden — unmusikalischen, unharmonischen — zu vergnügen. Man muss unentschieden seyn, welche Art Ohren man vorziehen, oder, wo man die Wahl hat, sich wünschen solle. Aber bey dem grossen Einfluss der Musik auf die Sittlichkeit der Völker ist Marpurgs Behauptung von Wichtigkeit, da sie auf Allgemeinheit Anspruch macht. Ihr zu widersprechen, muss der Ueberzeugung, dass nur Ein Begriff der wahre, und nur Erscheinung diesem gemäss die vollkommene der Musik sey, um so mehr erlaubt seyn, als damit über weniger vollkommene noch eben nicht der Stab gebrochen, sondern nur gefordert wird, dass sie durch anderweitige ihr eigne, jener nicht zu Gebote stehende Mittel, Ersatz zu bieten haben müs-

Aus lauter Sehnsucht und Liebe zur Musik fürchtet und hasst Marpurg nichts so sehr als Musik, wenn sie, die geliebte Unbekannte, sich zu erkennen gebend in wahrhafter Wirklichkeit ihm erscheint. Eben so Hr. Chladni; ihm sind es „arge und unrichtige Resultate," welche dieses und noch ein anderes Beyspiel Marpurgs gebe. Dieses zweyte ist dreystimmig; ich lasse es, mit Bezeichnung der darin enthaltenen Rationen, hier in der Beylage No. II. sub D folgen; wüsste aber, ohne den vorurtheilsfreyen Leser zu langweilen, nichts dabey zu bemerken. Was Marpurg selbst darüber bemerkt, enthält sein § 219 des Versuchs.

Ich hoffe jetzt zur Genüge nachgewiesen zu haben, dass es Wahn und Selbstbetrug ist, sich einzubilden, rationale Musik sey nicht möglich, und es existire für alle musikalische Instrumente sammt und sonders die absolute Nothwendigkeit zu temperiren. Ich habe gezeigt, dass sie für leiterfreye Instrumente nicht existirt, habe diess gerade an den zum Beweise der Nothwendigkeit aufgestellten Beyspielen gezeigt, und vermehre die Zahl der Beyspiele nur nicht, weil das jedermann selbst nach Belieben thun kann. Wer es thut, keinen Fehler dabey begeht, aber auf Widersprüche stösst, der kann sich daraus abnehmen, dass es noch ein Kriterium des reinen Satzes giebt, von welchem der Verfasser der Kunst des reinen Satzes nur noch etwas ahnete, seine späteren Nachfolger aber auch dessen sich nicht zu rühmen haben. Jetzt habe ich nachzuweisen, dass auf leiterfreyen Instrumenten schlechterdings nicht temperirt werden kann. Marpurgs eigenes Geständniss und Behauptung, (§ 204) dass ein Sänger, ein Geiger, nicht just wie der andere temperirt, sollte zwar, darf mir aber dazu nicht hinreichend seyn; denn Marpurg weiss zwar alles, er weiss aber niemals, ob er weiss oder nur wähnt, und traue eher seinem Wähnen als seinem Wissen. — Der Sänger intonirt entweder rational oder irrational. Im ersten Fall weiss er, was er thut, er weiss es unmittelbar, und kann es, — denn das ist die Macht der Ration, — unzähligemal wiederholen, ohne im mindesten zu fehlen, so lange physische Kraft nicht nachlässt; die innere des Geistes bleibt ungeschwächt sich immer gleich. Im zweyten Fall aber kann der Sänger nicht für sein Thun einstehen, denn er weiss es selbst nicht, kann unmöglich es wissen, kennt unmittelbar nur bestimmte Gränzpunkte, zwischen denen die Stimme versirt, und lässt das einemal mehr, das anderemal minder differiren, — nescit vox missa reverti, — aber die Gränzen bleiben ihm unverrückt. Diess ist es, was Marpurg damit meint, dass ein Sänger, ein Geiger, nicht gerade so temperire wie der andere. Unmittelbar muss Marpurg hiermit auch meinen und behaupten, dass ein Sänger nicht just jedesmal so temperire, wie er das einemal temperirt. Aber diess Differiren zwischen: dieser so und jener anders, zwischen: diesmal so aber ein andermal nicht so, — ein Temperiren nennen, ist widersinnig. An den Begriff von Temperatur ergeht doch wohl die Forderung der Bestimmtheit, dass jedes zu temperirende Instrument seine Weihe zur Irrationalität nach einer Regel und für die Dauer empfange. Diese Forderung bleibt hier unerfüllt, obschon sie die erste und zum Grunde liegende ist. Diess fälschlich etwa sogenannte Temperiren ist, wahrhaft zu nennen, ein Falsch-Singen, und Marpurg hat uns hier an schlechte Sänger oder Geiger verwiesen, die der Schule zu frühe entlaufen sind und nicht einmal die leichtesten Intonationen mit Sicherheit zu machen vermögen, oder denen es wenigstens an demjenigen musikalischen Talente fehlt, welches seine Werkzeuge mit Freyheit des Geistes zu Formirung des Stoffes braucht.

Wenn denn nun also, wie ich für hinlänglich gezeigt und bewiesen halte, Temperatur der leiterfreyen Instrumente weder nothwendig noch möglich, folglich ein Unding ist, Temperatur der andern Instrumente aber auch nicht mit Nothwendigkeit, sondern bloss aus leidiger Noth entsteht und nur in so weit als Noth gebietet, etwas ist, das einen Ursprung, Grund, Natur, Wesen, und was dergleichen mehr, haben kann; so hat die Musik als Kunst offenbar einen zwiefachen Charakter, und ist sie einerseits vollkommen freye schöne Kunst, andererseits dasselbe auch als Invention und Composition, als mechanische Ausübung aber oder Hörbarmachung des schönen Kunstwerks, nur angenehme Kunst, wo nicht blosses Handwerk. Nach Marpurg, haben wir gesehen, ist sie durchaus nur das letzte, nämlich gemischte Kunst, wo der Tonsetzer arbeitet, als wenn der Logos der Wissenschaft auch für die mechanische Ausführung gälte, letztere aber denselben beliebig meistert und modelt. — Die Noth offenbarte demnach auch in der Musik so-

Umständen wohl jedem Ohre lieb und angenehm; denn wer wiederholte nicht gern einen hübschen dichterischen Gedanken, wie einen angenehmen melodischen Satz? Es wäre also sehr zweckmäfsig, wenn unsere Dicher ihre Volkslieder insonderheit dafür einrichteten, damit nicht Komponisten, wie es häufig geschieht, aus diesem Gefühl der Nothwendigkeit einer Wiederholung, sich verleiten lassen, Verse unschicklicherweise zu wiederholen, die entweder als abgerissene Theile keinen Sinn für sich geben, oder keiner Wiederholung werth sind.

Noch wäre die Untersuchung der wichtigen Frage übrig: Wie bringen wir aber am *leichtesten* und *sichersten* Lieder unter das Volk? Denn was kann alles Andeuten, wie es seyn sollte und mufste, was können sogar die herrlichsten Lieder selbst, von Seiten ihres Wort- und Musikgehalts, helfen, wenn sie nur ein Depot einiger Wenigen, vielleicht gar nur des Verfassers und Verlegers bleiben, wenn man sie nicht unter die Menge bringen kann? Allein so gern ich auch versuchen mochte mich darauf einzulassen und meine unmafsgebliche Meinung uber die dahin gehörigen Mittel zu sagen, so mufs ich doch, fur jezt wenigstens, davon abstehen. Man wird es überdies dem bisherigen Aufsatze genug ansehen, dafs er mehr mit flüchtiger Feder entworfen, als gründlich ausgeführt ist und es bleibt mir daher nichts Angelegentlicheres übrig, als die achtungswerthen Leser dieser Blatter, wegen meiner, nur lose an einander gereiheten Ideen sehr ernstlich um Nachsicht zu bitten. Die Materie schien mir aber doch wichtig genug, um einmal wieder zur Sprache gebracht zu werden.

Karl Spazier.

Recension.

VIII Variations pour le Fortéplano sur l'air (Ich küsse dich o Schleier) aus der Geisterinsel vom Herrn Kapellmeister Reichard, par F. Lausch. Music chez M. Falter. (Prix 36 Xr.)

Um zu zeigen, wie man *nicht* variiren solle, dazu liefern diese Veränderungen gar manchen Beleg. Wenn gleich nicht geläugnet werden kann, dafs schon das Thema dem Verfasser die Arbeit habe erschweren müssen, da es, so treflich es auch zu den Worten pafst, worüber es geschrieben ist, sich keineswegs zu Veränderungen qualifizirt; so dürfte dies den Verf. der Var. doch nur wenig entschuldigen, da die Wahl des Thema's von ihm allein abhing. Belege glaubt Rec. zur Bestätigung seines Urtheils hier nicht anführen zu müssen, da das ganze Werk als Beleg dienen kann.

Korrespondenz.

Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin.

Erster Brief. Anfang des Octobers.

Der Musikdirektor Herr Lehmann, gab am 2ten October d. J., in der Nicolaikirche, wie gewohnlich, seine jahrige Musik zur Feyer des Erndtefestes.

Zuerst ward Schulzens Hymne von Tharup, die von Vofs sehr glücklich in's Deutsche übersezt ist, gegeben. Mad. Müller, vom Königl. Nationaltheater; Herr Hurka, aus der Königl. Kammer, Herr Fischer, von der Königl. Oper, und Hr. Lehmann, sangen die Soloparthien. Die Ausführung der Musik war diesmal viel besser als sonst. In den Chören war Kraft und die Instrumentalmusik war, im Ganzen, gut besezt. Die Posaunen fehlten, aus dem wahrscheinlichen, vernünftigen Grunde, um nicht alles zu verderben. Man kann aber den Stadtmusikern die Schuld davon nicht so gerade zu aufbürden, weil dieses Instrument wenig gebraucht und geachtet wird. Die jungen Leute legen sich lieber auf Instrumente, wobey ihnen mehr Ehre, Luft und Verdienst wird, als bey den Posaunen. Die Musik selbst, gehört zu den lezten Werken des verewigten Komponisten. Sie hat fast durchaus einen einfachen, edlen Styl;

wohl die Endlichkeit und damit die Zufälligkeit der Wissenschaft als der Kunst? Aber man frage sich selbst, ob Musik in ihrem lebendigen ungetrübten Begriffe nicht etwas höheres oder edleres sey, als wozu die Ultra-Temperisten durch Verunreinigung des Begriffs sie machen.

(Der Beschluss folgt.)

Vermischte Nachrichten.

Mailand. (Beschluss von No. 32.) Eine Gesellschaft Musikliebhaber hat neulich zu Roveredo in Welsch-Tirol ein zwar kleines, doch niedliches Privattheater für Singspiele errichtet. In diesem Frühjahr gab man bereits die erste Opera seria: *l'Ombra di Samuele*, von Hrn. Giuseppe Aloysi, einem Napolitaner, welcher dieselbe vor mehr als zwanzig Jahren in Florenz schrieb, nun aber als Maestro in Roveredo privatisirt und besagtes Theater dirigirt. Die singenden Dilettanten waren: le Signore de' Telani e de' Fedrigotti; i Sigg. Giovanni e Ludovico de' Fedrigotti, Abriani e Barchetti. Die Oper wurde mit Beyfall aufgenommen. — Nach der venetianer Zeitung singt Hr. Karl Siebert, Bassist vom Berliner Theater, dermalen mit Beyfall auf dem Theater zu Padova. — Der Abbate Gironi, Director der hiesigen Bibliothek zu Brera, ist bereits fertig mit seiner Schrift über griechische Instrumentalmusik (s. die *vermischten Nachrichten* meines vorigen Berichtes), von welcher aber bloss wenige Exemplare im Drucke erscheinen und unter Freunde vertheilt werden. Das Ganze wird aber in der Folge in dem Prachtwerke: *Costumi antichi e moderni* des Hrn. Abts Ferario zu lesen seyn. Mir hat der Verfasser ebenfalls ein Exemplar versprochen, welches ich, auf was immer für eine Weise, für Ihre Blätter zu benutzen gedenke. — Seit einigen Wochen befindet sich der Abbate Trentin mit seinem Violicembalo und Pianoforte organistico hier. Von beyden wurde bereits umständlich in der Leipziger musikalischen Zeitung gesprochen (S. 19n Jahrgang No. 51. und 23n Jahrg. No. 23. vgl. Jahrg. 24. S. 163.) Beyde wollen eben nicht viel sagen. Das Violicembalo nimmt sich in den Mitteloctaven bloss als ein Violoncello con sordino aus, und kann daher allenfalls zur Begleitung der Violoncellpartie eines Quartetts u. s. w. verwendet werden; sowohl die hohen als tiefen Töne taugen nichts. Vielleicht mag ein geübter Spieler auf demselben eine etwas bessere Wirkung hervorbringen. Das Crescendo ist nicht übel. Im Allgemeinen fand es hier keinen Beyfall.

In dem zuletzt erschienenen Juny-Hefte der hiesigen *Biblioteca italiana* befindet sich ein über zwey Druckbogen langer Artikel des Hrn. Carpani in Wien über Rossini's Musik überhaupt und über dessen *Zalmira* insbesondere. Ich gebe hier einen gedrängten Auszug aus demselben, ohne mich jedoch hierbey in Anmerkungen einzulassen, die sich ohnehin von selbst verstehen.

In der Einleitung verspricht Hr. C. keine genaue Beschreibung von dieser *opera sublime*, weil hiezu ein ganzer Band erforderlich seyn würde, wohl aber von den höchst seltenen Vorzügen ihres Schöpfers und von den harmonischen Eigenschaften seiner Musik, die schwerlich mit Worten beschrieben werden können. Das Buch wird getadelt, sodann behauptet, dieser wunderbare Proteus habe in seiner *Zalmira* bloss zwey Takte und eine kleine Stelle aus seinen übrigen 46 (?!) Opern aufgenommen, und sey in ihr ein ganz anderer Compositeur. Bald höre man Gluck, bald Traetta, bald Sacchini, bald Mozart und Händel; die Basspartie sey weit studirter; die Uebergänge gelehrt; der natürliche, auf die Worte passende, niemals gemeine Gesang werde sehr belebt von einer schönen Instrumentation. Dieser Gesang sey eine elegante und ausdrucksvolle Zeichnung. Doch um das Bild vollkommen zu machen, brauche es eines Tizians, um die Farben darauf zu geben; Rossini habe dabey wie Tizian verfahren, nachdem er die sublimen Konture nach Raphael gezeichnet. Die Recitative seyen durchgehends sehr studirt und wimmeln von neuerfundenen Gängen, Stellen, Harmonieen, glücklichen Vertheilungen der Accorde und Bewegungen, welche letztere Haydn und Mozart so berühmt gemacht. Cimarosa habe aus der Phantasie dieser beyden Meister geschöpft, allein Rossini brachte es hierin mit seinen neuen Erfindungen auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit. Der Unterschied zwischen diesen beyden deutschen und italienischen Meistern bestände darin, dass die erstern ihre Singpartie mit den Instrumenten allzusehr amalgamirten, welches bey letztern der Fall nicht ist; darum wünschten auch die ersten Sänger der letztern Epoche, wie Pac-

chierotti, Babini, Marchesi, nie Mozart'sche oder Haydnische(!) Opern zu singen. Hiebey ruft Hr. Carpani aus: Mit welchem Vergnügen und Glück würden jene grossen Virtuosen nicht die Opern des grossen Rossini (magno Rossini), der leider allzuspät für sie und für uns erschien, gesungen haben!

Darauf wird von den Stücken der Oper mit ungemeinem Lobe gesprochen. Hier sollte nun Hr. C. seinen Brief endigen; allein er ist, wie er sagt, von der Grösse und Erhabenheit dieses italienischen Genies so voll, dass er nicht umhin kann, sein Herz zu eröffnen und seine Gedanken über dasselbe frey heraus zu sagen.

Die erste unerreichbare und göttliche Eigenschaft Rossini's, fährt der Verfasser fort, ist die Neuheit seiner anmuthigen, natürlichen und einschmeichelnden musikalischen Gedanken; er beziehet sich bey dieser Gelegenheit in einer Anmerkung auf den eilften Brief seiner *Haydine*, wo behauptet wird, das musikalische Vergnügen sey mehr physisch als intellectuell; nebenbey geschieht auch ein Ausfall auf einen berühmten deutschen Componisten. Die zweyte Eigenschaft Rossini's ist der grosse Ueberfluss dieser originellen Ideen; er ist noch reicher als der sehr reiche Cimarosa. Die dritte ist der Gesang, der bey ihm von der ersten bis zur letzten Note vorherrschend ist. Die vierte ist der oft, sowohl im komischen als ernsthaften, glückliche Ausdruck, und wenn er ja nicht ganz streng beobachtet wird, so liegt der Grund hievon in der Weisheit (sapienza) selbst des Meisters, welcher zuweilen den Ausdruck oder den Gesang aufzuopfern gezwungen ist, und er verlässt lieber den ersteru als den letzteru; denn in der Musik muss man zuerst die Musik retten, und da, wo der Gesang aufhört, zerissen alle Fäden des musikalischen Gespräches. Ich wünschte, sagt Hr. C. dass endlich die Bekämpfer der heutigen deutschen Schule von dieser Wahrheit überzeugt wären, und fügt hiebey in einer sehr grossen Anmerkung wesentlich folgendes hinzu: „Dieses Aufopfern des Gesanges dem Ausdrucke ist eine von den vier Cardinal-Ursachen, warum die deutsche ernsthafte Oper, welche invitis diis et hominibus erst zur Hälfte des vorigen Jahrhunderts entstand, sich nie vervollkommenen und nie die italienische opera seria erreichen wird, obschon die natürlichen Anlagen jenes grossmüthigen Nation es, in was immer für oller Production, mit jeder andern aufzunehmen im Stande sind. Man beobachte nur, wie viel herrliche Cantilenen in Beethovens *Fidelio* und in Webers *Freyschütz* wegen dieser blinden Abgötterey der Worte abgerissen sind, da doch in diesen gelehrten Opern bloss die sangbaren Stücke am meistru Beyfall erhielten! — Die drey übrigen Ursachen, warum die deutsche Oper nie die Gränzen der Mittelmässigkeit überschreiten wird, liegen vorzüglich in der Sprache, die fast gänzlich in Mitlauter endigt. Ohne Zweifel muss es aber in den 60,000 Wörtern, woraus diese Muttersprache zusammengesetzt ist, 1000 geben, die weicher, wohlklingender und artiger sind (molli, sonori e gentili); und warum sucht man sie nicht aus? Metastasio, welcher in einer der musikalischesten Sprachen schrieb, reducirte aus Liebe zum Gehör sein dramatisches Wörterbuch auf blosse 1000 Wörter und nicht mehr. So lange die Deutschen nicht eben so verfahren, werden sie nie eine tragische Oper (tragedia cantata) aufweisen können. Ein anderes Hinderniss zum Fortschreiten der deutschen Oper ist die Sucht der Meister, als gelehrte Contrapunktisten zu erscheinen, und dadurch die schönen melodischen Formen zu vernachlässigen. Eine Fuge mit sechszehn Realstimmen, und doppeltem Subjecte macht jeder, der Zeit und Geduld hat; allein einen schönen, geschmackvollen, gut ausgeführten Gesang findet man nicht im Lehrbuche (canoni) des Hrn. Fux, sondern muss durch Nachdenken über die grossen Muster erlernt, und mehr das Herz als der Generalbass (numeri) befragt werden. Ein viertes Hinderniss ist die oberflächliche Kenntniss, welche die deutschen Meister von der Singkunst haben, und die Kunst des Sängers nicht zu benutzen verstehen." — Die fünfte Eigenschaft Rossini's (heisst es weiter im Texte) ist die Wissenschaft, die seiner Phantasie jedoch keine Gesetze vorschreibt, und die bey ihm vielmehr das Resultat (figlia) wiederholter Erfahrungen eines vollkommenen und zarten Organs, eines ausgebreiteten Geschmacks, als der contrapunktischen Lehren ist, die man bey jedem armen Dorforganisten erlernen kann. Man sehe nur den freyen und kühnen Gebrauch, den er von diesen Regeln macht, und man möchte sagen, er habe sie vielmehr entdeckt als erlernt. Daher auch das Geschrey jenes Haufens, wenn er manchmal von

ihnen abweicht; diese Leute bemerken nicht, dass derjenige, welcher die Regeln weiss und sie überschreitet, ein höheres Wesen als die Regeln, und dass solches Verfahren ein Privilegium des Genies ist (che il sorpassare le regole è in chi le sà un essere più dalle regole ed il privilegio esercitare del genio.)

Dass Rossini aber ein Genie im ganzen Umfange des Wortes ist, beweisen genugsam die Zahl, der Werth und die Aufnahme seiner Werke. Wirft man einen Blick auf den Zustand der Musik vor ihm, und was sie durch ihn geworden, so sieht man, dass uns die Vorsehung bey Zeiten mit diesem wirksamen Genie beschenkt hat. Ich rede vom Jahre 1812. Die grossen Sänger, welche durch ihre Kunst auch die mittelmässigsten Compositionen zu beleben wussten, waren nicht mehr; viele der vortrefflichen Meister des verflossenen Jahrhunderts waren todt; Paisiello, Zingarelli, Fioravanti, Salieri, Pär, Portogallo schrieben nicht mehr; Winter Weigl, Mayr waren noch die einzigen Veteranen, welche unsicher (con dubbia sorte) die Bahn durchliefen, auf der sie vorhin so viele Lorbeeren gesammelt; Cherubini und Spontini waren in Frankreich, und also für italienische Musik verloren; die wenigen noch vorhandenen Meister waren Pavesi, Farinelli, Coccia, Nicolini, Generali, die aber für unsern theatralischen Bedarf nicht hinreichten, weil sie allzusehr den Cantilenen und der musikalischen Form und Structur des Piccini, Paisiello, Cimarosa, Bertoni etc. ergeben waren. In diesem Zustande der Dinge erscheint der pesaresische Orpheus, entwickelt ein neues melodisches System, und im Reiche der Harmonie magnus ab integro saeclorum nascitur ordo. Hier werden nun mehrere Rossinische Schönheiten aufgezählt, darunter der sehr häufige Gebrauch der Piani und Forti, welches das Chiaroscuro weit besser markirt(!!!) und dem pesaresischen Meister zum Rembrand und Caravaggio in der Musik macht; ferner die variirten, neuen Crescendo, die von unsäglicher(!!!) Wirkung sind; Neuheit, Reichthum und Ueberfluss an Cadenzen, die von enharmonischen Uebergängen aufgehalten werden; grösstentheils aber die Neuheit, Schönheit, die Anmuth und der Fluss des Gesanges. Durch diese und viele andere Eigenheiten wird die musikalische Welt gerührt, entflammt (s'accende) und giebt sich für besiegt hin. Nun will man nichts hören, als Rossini; er ist der Abgott der Ohren (idolo degli orecchi), der Stern der Theaterunternehmer, die Stütze der Musikhändler, die Favoritspeise, das Thema aller philharmonischen Versammlungen von einer Extremität Europas zur andern. In weniger als sechs Jahren machte er die schönste und unerhörteste Eroberung: die allgemeine Eroberung der Ohren (la conquista generale degli orecchi). Ganz anders erging es dem verstorbenen Eroberer auf St. Helena. Die musikalische Welt gehört Rossini; seine Siege kosten bloss Freudenthränen; die Besiegten geben ihrem Sieger Beyfall; sein Reich wird daher lang seyn und nie eher enden, bis uns die Welt wieder ein ähnliches Genie schenkt.

Hierauf wird denn gegen die Antirossinianer losgezogen, versteht sich wohl im Ganzen genommen damit, dass die heutige Musik überall gefällt. Dabey wird gesagt, die Geschichte habe, seitdem die Welt steht, keinen solchen Schreiber (scrittore) aufzuweisen. Rossini hat 46 (?!) Opern von verschiedenem Genre(!!!) in zehn Jahren componirt, die fast alle von ganz Europa mit Entzücken aufgenommen wurden. Unsere Nachkommen werden dieses Wunder nicht glauben.

Hr. Carpani erwähnt nun auch die Flecken der Sonne der Harmonie, wie er Rossini nennt. Diese sind: 1) der Missbrauch, den er zuweilen von der Prosodie macht; diess sey aber bloss der Eile zuzuschreiben, mit welcher er componirt. 2) Das Vermengen des musikalischen Styls, in welchen Fehler, ausser Gluck und Salieri, auch andere grosse Meister verfielen. 3) Der schreckliche Lärm der Instrumente, der oft die Ohren des Zuhörers betäubt; etwas weniger Lärm könnte ebenfalls ein herrliches Chiaroscuro hervorbringen, und würde seinen edlen Werken (nobilissimi lavori) nichts schaden. 4) Die ausserordentliche Länge mancher Stücke.

Man wirft übrigens Rossini vor, dass er sich oft wiederholt; allein wenn man 46(?!) Opern in zehn Jahren componirt, so sind Wiederholungen unvermeidlich. Mozart wiederholte sich freylich nicht, denn er schrieb dreyzehn Opern in 24 Jahren, deren nur eine auf zwey Jahre kommt; Rossini hingegen schrieb mehr als neun (!!!!!!!!!) alle zwey Jahre.

Zum Schlusse wird von den Sängern der *Zulmira* gesprochen, von welchen schon vorhin im allgemeinen gesagt wird, seit Menschengedenken

habe kein solches Ensemble vortrefflicher Künstler auf dem Theater existirt. — Ein Postscriptum beantwortet noch auf drey Seiten die bereits oben unter der Rubrik *Mailand* erwähnte Florentiner Kritik.

Ueber die Oper: Tebaldo ed Isolina, von dem königlich sächsischen Kapellmeister Hrn. Ritter Morlacchi.

(Aufgeführt im Theater Fenice in Venedig.)

Von Hrn. Giannagostino Perotti in Venedig.

(Nach dem Italienischen.)

Indess so manche neue Opern unserer Tage bey ihrer ersten Erscheinung lauten Beyfall, bey wiederholten Darstellungen aber immer kältere Aufnahme finden und bald wieder in Vergessenheit gerathen, hat hier die neue Oper *Tebaldo und Isolina*, von dem Hrn. Ritter Morlacchi, wiewohl sie nun schon dreyssigmal gegeben wurde, einen immer steigenden Beyfall gefunden, und einen Triumph davon getragen, der dem genialen Tonsetzer desto mehr Ehre macht, da der gebildete und sichere Geschmack des hiesigen musikalischen Publikums anerkannt ist, und sein Urtheil daher auch immer von den grössten Meistern, als eine ziemlich allgemein gültige Autorität geachtet worden ist. Schon bey der ersten Darstellung wurde jede Stück dieser Oper mit lautem Beyfall aufgenommen und der Componist hervorgerufen; diss geschah auch nachher noch zehnmal, so lange er sich in Venedig aufhielt; das Haus war bey allen dreyssig Vorstellungen sehr voll. Wir finden uns hierdurch veranlasst, jetzt, nach dem Schlusse der Vorstellungen, einen Blick auf dieses Werk zu werfen, und zu zeigen, durch welche Mittel es dem Meister gelungen ist, jene Wirkung hervorzubringen. Es zeigt sich offenbar, dass H. M. dahin strebte, durch seine Musik das Ohr zu ergötzen und zugleich das Gemüth durch wahren Ausdruck der Gefühle anzusprechen. Die Introduction ist feurig, kriegerisch und dem Charakter des Dramas angemessen. — Der Chor, welcher der Sortita der *Isolina* vorausgeht, ist sehr lieblich, die Octavflöten thun dabey schöne Wirkung. Das mit Blasinstrumenten begleitete Terzett bringt die angenehmste Ueberraschung hervor; Kunst und glückliche Erfindungsgabe wetteifern darin. Das obligate Recitativ, nach welchem die Arie von Bacmondo eintritt, ist ein sehr gelungenes Stück. Das Duett zwischen Vater und Sohn, eine der besten Situationen des Dramas, ist auch eines der vorzüglichsten Stücke der Oper. Das Andantino nach dem ersten Allegro drückt den Inhalt der Worte auf das sprechendste aus und ist höchst anziehend. Ungemein schön ist der Anfang des Finales und zeugt von dem guten Geschmacke, so wie von der Kunst des Componisten. Der erste Akt schliesst mit einer Musik, welche die höchste, bis zur Verzweiflung gesteigerte Leidenschaftlichkeit ausdrückt. Nach dem so allgemeinen Beyfall, welchen der erste Akt erhielt, war es nicht leicht, auch durch den zweyten Akt gleiches Interesse zu erregen; doch ist es dem Componisten gelungen, darin durch neue Mittel neuen und vielmehr noch grössern Beyfall zu gewinnen. In der Scene von Bacmondo drückt das Recitativ die Affekte, welche ihn bestürmen, vortrefflich und auf originelle Weise aus. Der Chor: Volte è all' occaso ist Glucks würdig; die mit dem Chor verwebte Arie zeigt den kunstgewandten Meister, welcher aus Einem Motiv eine Musik zu entwickeln wusste, welche in ihrem Fortschreiten immer bedeutender wird und sich bis zum höchsten Ausdruck steigert, dabey jedoch die innere Einheit festhält. Diess ist unstreitig das beste Stück der Oper. Lobenswerth ist auch das Duett von zwey Sopranen, welches, ob es gleich unmittelbar auf jenes grandiose Stück folgt, doch sehr gefiel. Auch die Romanze des Tebaldo erregte das lebhafteste Interesse. Hr. R. Morlacchi hat in dieser Oper häufig und mit Geschicklichkeit die Blaseinstrumente angewandt, um den Ausdruck der verschiedenen aus den Situationen hervorgehenden Empfindungen zu erhöhen und stärkere Fortes anzubringen, wo eine stärkere Kraft nöthig war, ohne jedoch diese Mittel zu missbrauchen, wie diess jetzt sonst so häufig geschieht. Gute Harmonie und gute Melodie sind in seinen Compositionen immer vereint; die Führung und Neuheit der Modulationen ist bewundernswerth überall aber ist die Einheit festgehalten, welche ein wesentliches Erforderniss aller Kunstwerke ist.

Wie indess nichts vollkommen ist, so dürfen wir auch manche Flecken an diesem Werke, quas humana parum cavit natura, nicht verschweigen. Zuerst bemerken wir die Wiederholung des nämlichen Tonüberganges im ersten und zwey-

ten Tempo der Ouverture; dann ist auch der Missbrauch bemerkbar, der in mehrern Stücken mit dem Trugschluss (inganno) getrieben wird, dass man nämlich von der Quinte der weichen Tonart auf die Quarte der damit verwandten harten übergeht, wo dann der Ton herabfällt. Mehrere Stücke der Oper sind zu lang. Auch hätten manche schon bekannte Gedanken sollen vermieden werden: z. B. im Finale bey den Worten Sigerto in dolci modi, in der Introduction des zweyten Aktes, gesungen von Geroldo, und vom Chor wiederholt bey den Worten: E terribile il mistero etc. Das Duett vor der letzten Scene erinnert an Zingarelli's Manier in dem Duett: Superbo di mia sorte in der Oper *Il conte di Saldagna*. Das Quartett des Finals im ersten Akte auf die Worte: Ah non so vincere, gleicht vielen Stücken ähnlicher Gattung von einem jetzt angenommenen Zuschnitte, wo alle vier Stimmen denselben Gesang wiederholen, welches bey einer der Stimmen, und daher auch überhaupt, keine gute Wirkung thun kann. Doch ist die ganze Oper zu reich an trefflichen Stücken, als dass man die eben berührten Mängel nicht übersehen sollte, und wir begrüssen Hrn. R. Morlacchi als einen würdigen Meister, der als solcher nicht bloss die Achtung Italiens, sondern auch des Auslandes verdient.

Die Ausführung der Oper war sowohl von Seiten des Orchesters als des Gesanges vollkommen zu nennen. Die schöne umfangsreiche Stimme der Sigra. Festa, ihre reine Intonation und ihr präciser Vortrag sind bekannt genug. Auch Hr. Crivelli, durch seine kräftige, sonore Stimme und vortheilhafte Persönlichkeit begünstigt, gewann durch seinen Gesang und sein Spiel lebhaften Beyfall und bewährte seinen wohlerworbenen Ruhm. Der höchste Preis gebührt jedoch Hrn. Velluti, diesem einzigen Sopransänger, den jetzt Italien noch besitzt, und welcher allein noch als Muster und Denkmal jener klassischen Meister des Gesanges übrig ist, welche die Geschichte der vergangenen Zeiten preist. Auch die Chöre trugen durch ihre treffliche Ausführung zu der glücklichen Wirkung dieser Oper bey.

Bemerkungen.

Was man im Ganzen liebt, und nicht entbehren kann und will, das nimmt man auch in seinen Einzelnheiten in Schutz. Die Neigung im Ganzen despotisirt das Urtheil im Einzelnen.

Es giebt beym Gesang in der Melodie noch eine Melodie, nämlich die des Wechsels der Vokale. Wir verlangen sie, auch wenn wir die Sprache nicht verstehen; wir ahnden durch sie wohl selbst einen Sinn in das Vorgetragene hinein. Unter zehn Sängern ist kaum Einer, der die Vokale und Diphthongen wohl unterschieden zu vernehmen giebt. Aber eben weil der Gesang gern alles in ein Nasen-A, Ae, oder Ue hineinzöge, muss der Sänger sich Zwang anthun, und beyden, dem Gesang und der Sprache zugleich ihr Recht wiederfahren lassen.

Wir wissen oft nicht, warum uns ein schöner Gesang kalt lässt, „Der Sänger singt ja doch," sagen wir uns, und merken nicht, dass er im Grunde nur schön leyert.

Dass bey den Menschen alles Reden nichts hilft, merkt man daran, weil die einfachsten Grundsätze tausendmal gesagt, und doch fast nirgend beobachtet werden.

Das rechte musikalische Plündern sollte bey den ältern musikalischen Klassikern statt finden. So z. B. bey Gluck, Graun, Hasse, Piccini und den noch ältern Italienern. Besser die grossen Ideen dieser Männer neu ans Licht rufen und kunstgerecht in zeitgemässe Werke verweben, als sich mit einer erzwungenen Genialität krampfhaft abquälen, oder sich in Effekthascherey abmühen.

Führt man alles Klassische nach, warum lässt man das Musikalische vermodern? Will denn jede neueste Zeit immer nur ihr eigenes Geleyer und Gedudel hören? *F. L. B.*

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. Nº. 34. 1822.

Das vollkommene und unvollkommene musikalische Instrument.
(Beschluss.)

Mir ist nur noch übrig, auch zu zeigen, wie es möglich sey, und wie es wirklich geschehe, dass innerlich das harmonisch-richtige meditirt oder gemessen, und äusserlich auf dem Instrumente abgemessen werde. Dass es geschieht, dass Sänger und Spieler im Tone bleiben, wenn der Tonsetzer nicht entweder gestrauchelt, oder kraftübersteigende Forderungen gemacht hat, lehrt die Erfahrung und vernehmen wir unmittelbar; wie aber das unmittelbare Wissen in Handlung und That übergehe, oder nach welchem Gesetz der Gedanke in die Sinnenwelt übersetzt werde; diess will erforscht seyn. Mir bewährt sich folgendes.

Im Tone zu bleiben wäre unmöglich, wenn es nicht in Bezug auf Consoniren und Dissoniren gewisse unverrückbare Verhältnisse gäbe, welche auf leiterfreyen Instrumenten durch Messung nach prämeditirendem Gehör zu treffen und zu manifestiren, so wie durch das Ohr aufzufassen und zu erkennen, die allererste Bedingung und die Anzeige von dem Daseyn des musikalischen Talents ausmachte. Solche Verhältnisse aber giebt es; und es ist merkwürdig genug, dass die Griechen sie als solche bezeichnet haben. Die Lehre der Griechen, dass im Diapason alle Verhältnisse, ausser denen der Octave, Quinte und Quarte, diaphon seyen, ist nicht die unsrige; wenn sie aber lehrten, dass ausser Octave, Quinte und Quarte, (das ist, ausser denen der nicht mitgezählten diasyllabischen Dichtung, nämlich Hypate, Syllaba, Dioxia und Nete,) alle übrigen Klänge bewegliche, so wie jene dagegen stehende seyen, und unter Klängen hier Verhältnisse zu verstehen sind, so gilt diese Lehre für alle Zeiten. Als Consonanzen sind die Terzen und Sexten 5. 4, 6. 5, 5. 3 und 8. 5, auch stehende Verhältnisse; aber es kann etwas Tera oder Sexta heissen, was nur in Bezug auf Stufe, nicht in Bezug auf Consonanz, der dritte oder sechste Klang ist, und solche Terzen sammt ihren Umkehrungen sind auch bey uns, übereinstimmend mit der Lehre der Pythagoriker, in der Harmonik nicht symphon sondern diaphon, wenn sie gleich in der Lehre vom Contrapunkt — einer von der Harmonik wesentlich verschiedenen, in unsern Zeiten durch den allein herrschenden Aristoxenismus, der am Ende zum Libertinismus der süssellosesten Willkührlichkeit führt, höchst verunreinigten Wissenschaft, — häufig für symphon gelten. Da die strenge Schule der Griechen die consonirenden Terzen und Sexten nicht als consonirende kannte, — denn sonst hat, lange vor Didymus, der Tarentiner Archytas die Ration 5. 4, und Eratosthenes die Ration 6. 5 gekannt und gebraucht, — so war auch in diesem Stück ihre Lehre ganz richtig, und bloss Mangelhaftigkeit ist ihr vorzuwerfen: die Terzen 81. 64 und 32. 27, so wie die Sexten 128. 81 und 27. 16, sind concinne, aber dissonirende Verhältnisse. Was aber von den Medianten, wie von allen übrigen Intervallen gilt, dass sie können alterirt werden, da gilt nicht von Octave und Domitanten, diese sind schlechthin unbeweglich, es betreffe das Neben-einander im Raume, (Harmonie) oder das Nach-einander in der Zeit (Melodie); und wenn es dennoch Intervalle dieses Namens mit andern als consonirenden Verhältnissen giebt, so sind dergleichen Dissonanzen nicht durch Alteration, das ist, durch ein bestimmtes Minder oder Mehr, mittelst dessen kein Maass überschritten wird, entsprungen, — sondern durch Chromatisiren oder Diesiren, das ist, durch ein Maass überschreitendes Vermehren oder Vermindern, — heissen dann auch nicht schlechtweg

Octave, Quinte, Quarte, sondern führen Beywörter; und dasselbe thun auch dergleichen Terzen und Sexten. Ein bestimmtes Mehr oder Minder ist es: denn das vollkommene musikalische Instrument, zugleich Princip der in der Sprache sich nur anders gestaltenden Articulation, misst und zählt immer, misst aber eher als es zählt. Die Grösse dieses Bestimmten, oder die Differenz der Alteration, ist das 81. 80. Dieses Comma lässt die Dichtung (spissatio, densatio) bey dem Namen bestehen, den sie führt, z. B. diatonische; erst die Theilung der Töne (toni majoris et minoris) constituirt ein Chroma, so wie demnächst die der Semitonien ein Enharmonion.

Ich behaupte also, ganz gegen die Basis der Temperatur, dass in der rationellen, der allein wahren und dem ewigen Begriff entsprechenden Musik-Ausübung, ausser Einklang und Octave, auch Quarte und Quinte, beständig und ohne alle Ausnahme, in den arithmetisch reinen Rationen z. B. 4 intonirt werden. Der Beweis davon gehört in die Wissenschaft, aber des Beweises unbedürftig muss es sich in der Erfahrung finden, oder es ist nicht wahr. Jenen hier zu liefern, wäre zu weitläufig, für unser, wie gemeint wird, so fortgeschrittenes, die Wissenschaft bereits lange schon hinter sich habendes Zeitalter, auch überflüssig; ich berufe daher mich hier blos auf Erfahrung, und fordere jeden auf, der es vermag, meine Behauptung, wenn sie irrig wäre, zu widerlegen. Kann man mir beweisen, dass in dem, in der zu No. 31 dieser Zeitung gegebenen Beylage No. II. sub E aufgestellten Satz anders als nach meiner Angabe, von einem guten, seiner natürlichen Unbefangenheit überlassenen Sänger intonirt wird, was sich am Klavier probiren lässt, wenn die Saiten: c $\frac{4}{3}$ e $\frac{4}{3}$ f $\frac{4}{3}$ g $\frac{4}{3}$ h $\frac{4}{3}$ c, arithmetisch rein gestimmt sind; so will ich schon halb verloren geben.

Nur einiges, was dem wissenschaftlichen Beweise nahe geht und auch dem Empiriker einleuchten muss, will ich anmerken.

Der vollkommene Musiker ist Alles in Allem; also von ihm auch, als selbst dem vollkommenen Instrumente, gehen alle mit Händen machbare Instrumente aus. Unmittelbar hat der Mensch zum Material des Werkzeuges nichts als die Stimme, und zum Werkmeister das Ohr: an dem Ohre bildet sich die Stimme. Aber beyde, Ohr und Stimme entziehen als Inneres sich der äusseren Betrachtung: der Tonsetzer horcht, hört, singt, horcht und singt wieder, alles nur innerlich, braucht wenigstens nicht mehr zum Erzeugen; um der Betrachtung zugänglich zu werden, muss das Innere erscheinen und sich als ein Aeusseres gestalten; somit ist es Gegenstand der Erfahrung auch für Andere. Nur Gedankenlosigkeit setzt das Urtheil des Ohres in falsche Beziehungen. Ist das Ohr Geist, so urtheilt es richtig und übereinstimmend mit dem, was der Geist auch auf andere Weise ausspricht; ist es aber nur Sinn, so urtheilt es gar nicht, sondern vernimmt blos; ob der Sinn richtig vernehme, das weiss nur der Geist. Als Geist ist das Ohr sich selbst gleich, an keine Zeit, an keine Sitte gebunden, ist vielmehr das Sittenrichtende, und findet z. B. in der Angemessenheit der Musik zu einem Zeitalter keine Fortschritte, wenn keine gemacht sind; als Sinn aber lässt es sich gewöhnen und verwöhnen, und kann es, der sittenverderbendsten Musik Weyrauch zu streuen, Hände und Kehle und Schreibfedern in Bewegung setzen. Gebührte dem Sinn, in Angelegenheiten der Wissenschaft und Kunst zu entscheiden, so dürfte auch ein Verruchter mitsprechen, da diesem doch nur das traurige Recht zukommt, allein zu sprechen. — Ist der Klang eine gewisse Weise des materiellen Seyns unveränderlicher Naturgesetze, und als solche erkennbar, so fällt die Erkenntniss einer seiner Seiten in die Mathematik, die an ihm den Raum und das Eins der Zeit, von welchen beyden es eine bestimmte Identität oder Weise der Einheit ist, betrachtet. Im Klange, dem Allgemeinen, sind also dem Harmoniker die Klänge erkennbar, wie dem Geometer im Raum die Räume, dem Arithmetiker im Eins die Einen mit den Andern. Das Erkennen ist sonach möglich, und das Erkannte ist nothwendigerweise das Gewisse, das Gewisse aber das Wahre. Der Sinn nimmt nur auf Treu und Glauben etwas für wahr; wahr mag es auch immerhin seyn, was er dafür nimmt; wahr ist es wirklich, wenn der Geist es unmittelbar weiss; ob es aber dasselbe Wahre sey, was ein anderes Wahres ist, oder ob, wenn jenes nicht dasselbe was dieses ist, dieses letztere aber alle Momente der Vermittelung hindurchgegangen ist, jenes doch auf gleiche oder vielleicht noch höhere Dignität Anspruch zu machen habe, — das lässt sich vernünftigerweise nicht wissen, als nur im ersten Fall, wenn die Erfahrung es schon bestätigt hat.

und im letzten, wann und nachdem der Geist sein unmittelbares Wissen zum Gegenstand seiner Forschung gemacht, und er uns wissenschaftlich das Resultat kund gethan haben wird. Ist Rationalismus oder Irrationalismus, Gesetzlichkeit oder Willkühr, Ordnung oder Zufall etc. ist hiervon eins oder das andere das ewige Naturgesetz, so ist, seitdem Keppler das Fundament der rationellen Harmonik wissenschaftlich sicher gestellt hat, — ein unsterbliches Verdienst! — keine Forderung billiger, als die, dass die Temperisten endlich einmal doch auch den Irrationalismus als eine gleiche oder gar vorzüglichere Naturgesetzlichkeit zur Erkenntniss bringen, und uns begreiflich machen, dass, wie nach Hegel den Newtonianern das Licht aus fünf oder sieben Dunkelheiten gusammengesetzt sey, harmonischer Wohlklang aus drey Uebelklängen (Kakophonien) bestehe. Aber schon Aristoxenos war taub für den Sinn *) dieser Forderung, und alle seine Anhänger sind es bis auf diesen Tag geblieben; letztere vermuthlich, um sich nicht lächerlich zu machen, wie ihr Meister es that; — oder soll etwa ihre Stummheit zu verstehen geben, entweder dass sie Musik nur für eine gemeine Kunst halten, von der, wie von andern Gewerben, Nahrungsteuer an den Staat zu entrichten sey? oder vielmehr dass es ihnen vermessen dünke, das Göttliche dieser erhabenen Kunst in den gemeinen Kreis der Erkenntniss herabziehen zu wollen? — Aber Gott will, dass allen Menschen geholfen werde und sie zur Erkenntniss der Wahrheit kommen. — Wenn einer weiss, nicht nur dass, sondern warum den Octaven ihre arithmetische Reiheit unverkümmert, den Gränzen ihre Unverrückbarkeit bleibt, so weiss er auch schon halbwegs, warum dasselbe den Dominanten (diese eben darum vielleicht so genannt) im vollkommenen Gesange geschieht, und warum ferner dieses den Medianten nicht geschieht, sondern diese bloss als den Modus mitbestimmend nothwendig Consonanzen sind. Dem Pythagoras blieb die Consonanz-Qualität an den Terzen und Sexten verborgen, weil er alles aus dem Quarten- und Quinten-Zirkel nahm, so weit es damit gehen mochte; erst die Neuern haben sie, wo nicht zuerst erhorcht, doch in die Theorie aufgenommen; jene Verkennung ist aber dem in einseitiger Consequenz befangen gewesenen Griechen weit weniger aufzurucken, als den so weit fortgeschrittenen Deutschen die Annahme des Ausdrucks: Uebelklang, für Diaphonie oder Dissonanz. — Erlöse uns von dem Uebel! — nimmer hätte ein Grieche, und auch hat kein Römer einen Begriff, der nicht minder als sein entgegengesetzter, Emmelie oder Concinnität zur Mutter hat, so sinnwidrig und ekelhaft ausgedrückt.

Man könnte fragen, woran der Sänger er-

*) Von einem wohlthätigen Sinnenbetruge, dass nämlich das Ohr eine kleine Abweichung von der ursprünglich naturgemässen Reinheit sich gefallen lasse, war dem Aristoxenos noch nichts zu Ohren oder in den Sinn gekommen; er behauptete in allem Ernst, dass das Ohr richtiger messe als die Geometrie. Er behauptete damit eine andere Naturgesetzlichkeit als die von Pythagoras dafür erkannte, und in Bezug auf Geometrie entweder eine andere Mathesis als die daher gekannte oder Unwissenheit damaliger Mathematiker.

Pythagoras deducirte das musikalische Ohr, indem er, mittheilend, äusserlich es am Monochord auf die Probe setzte; Aristoxenos liess es sich gegeben seyn, indem er, unmittheilend, innerlich es an einer Wahrnehmung erprobte. Bey Pythagoras ist es ein Bestimmen und Mittheilen; bey Aristoxenos bloss ein In-sich-finden und Für-sich-behalten. Wenn Aristoxenos seine Empfindung mittheilen, andere mit ihm sie theilen lassen wollte, so blieb er unverständlich, denn im Begriff der Vermittelung kommt es nicht zur Bestimmtheit weder von Quantität noch von Verhältniss; es liess sich also keine davon aussagen.

War Aristoxenos, nachdem seine Lehre bekannt und von Gegnern war bestritten worden, den letztern gantwortet habe, wissen wir nicht; mit allem Fug aber dürfen wir schliessen, dass er sich, von dem psychologischen Boden hinweg, mit ihnen auf mathematischen gestellt habe, wie er denn schon nur Theilung seiner Tones und Halftones in concreto Maass und Zahl von der hierum selbst armen Mathematik gehorgt hatte. Noch Jahrhunderte nach seinem Tode würdigte Cl. Ptolemäus seine Lehrsatze einer ernsthaft endlichen mathematischen Widerlegung. Wozu die, wenn Aristoxenos in seiner ihm unbestreitbaren Empfindung sich festhielt? — Aber dazu gehört, dass er es gekannt hatte. Der Beweis seiner Lehrsatzes war zu seine, oder ich will zugeben, ist zu eide mystische Person geknüpft, nicht allgemein die Menschen, sondern nur gewisse Menschen können vielleicht den Satz in den ihrigen machen, aber einen Orgelbauer z. B. kann er nicht bilden; denn dieser setzt nicht die gleichschwebende Temperatur, sondern den mathematischen Canon der ursprünglichen Differenz in der harmonischen Allheit, als das Erste oder Normale, und jene oder eine vogleichschwebende Temperatur als das Zweyte. Diese = eine Art Kuhblattern.

kennen sollte, in welchen Verhältnissen die der Alteration unterworfenen Intervalle zu intoniren seyen, da dieses nicht vom Componisten vorgeschrieben wird. Ob es nicht etwa gut, oder wohl gar nothwendig wäre, solches vorzuschreiben, und Zeichen dafür zu erfinden? — Darauf würde ich antworten, dass es weder des einen noch des andern bedarf. Im Alleingesange kann der Sänger nicht fehlen; denn, wenn er irgendwo alteriren soll, aber die Wahl hat, entweder hier oder dort es zu thun, so trifft er unbewusst immer leicht und sicher das rechte. Wenn es Chorgesang ist, so sind Proben erforderlich; denn im vielstimmigen Gesange giebt es nirgends freye Wahl. Thun die Sänger ihre Pflicht, und es will doch nicht gehen; schwanken sie an dieser oder jener Stelle, so ist die Composition fehlerhaft, und der Fehler steckt gemeiniglich darin, dass ein bloss accordirender Klang verdoppelt ist, den die eine Stimme natürlicherweise um das syntonische Comma höher oder tiefer intonirt, als die andere ihn, auch natürlicherweise, intonirt. Solchen Fehler, der zur Folge haben kann, dass der ganze Chor die Tonhöhe verliert, begeht kein guter Tonsetzer, ausser wenn er muss — wovon nachher. Ist es aber ein Grundklang, der alterirt werden soll, so darf er verdoppelt werden, ja er fordert die Verdoppelung um so mehr, als seine schnell eintretende Herrschaft nur kurz dauert. Für diesen Fall hat man das Zeichen sfz oder sf, um sein Daseyn, wie zugleich, was Rhythmus betrifft, die Forderung einer hemiolischen oder epitritischen Theilung anzudeuten. Etwas schwieriger wird dann zwar, aber nicht unsicher oder schwankend, die Intonation. Noch schwieriger wird sie durch Hinzutreten anderer auch zu alterirenden Klänge; ist aber nur nicht den Hauptton zu alteriren gefordert, so hat es damit nichts auf sich, es mag etwa nur ein paar Proben mehr kosten, der Chor bleibt gewiss im Tone. Beydes ist im dritten und vierten Takte der Fall in der obigen Melodie des Gellertschen Liedes: Diess ist der Tag, den Gott gemacht. Obschon darin ziemlich stark modulirt, und ein gut Theil leiterfremder Klänge gebraucht wird, so ist doch nirgend weder F, noch B, noch C, — das ist, nirgend eins der den Ton bestimmenden Verhältnisse alterirt. — Man sehe in der Beylage No. II. sub F diesen Gesang vierstimmig.

Das vorhin erwähnte unzulässige Verdoppeln accordirender Klänge entsteht aus Noth nicht selten in Compositionen des strengen Styls. Nur solche Composition meint Fux, da er an dem genannten Orte bloss von Kirchenmusik spricht; und so behält der Alte am Ende doch Recht, dass Kunstwerke des diatonisch-chromatischen Geschlechts zu ihrer Ausführung der Stütze von Orgel oder andern Instrumenten bedürfen; wenigstens behält er in so weit Recht, als der Meister des gebundenen Styls in seinen Canons und Fugen nicht vorsichtig genug oder glücklich gewesen ist, alles zu vermeiden, was den Sänger verwirren muss und ihn hindert, die richtige Intonation in seinem Innern vorzuwissen und sie darnach mit Sicherheit hervorzubringen. Dass aber doch Orgel und Sänger-Chor, jeder Theil seinen eigenen Weg geht, — ist nicht minder wahr; das Ganze der Hörbarmachung ist nicht wahre Musik selbst oder gemäss ihrem Begriff, sondern bloss eine wahre und wirkliche Vorstellung von einem Stück an und für sich wahrer Musik, dessen Erscheinung hier von dem Ohre nicht rein, sondern getrübt wahrgenommen wird.

Gld.

Nachrichten.

Strassburg. Concerte. November 1821 bis April 1822. Während dieses Zeitraumes waren hier die Concerte, man möchte sagen, in Permanenz: nie, zu keiner Zeit, wurde mehr concertirt, als in diesen Wintermonaten. Ausser den musikalischen Unterhaltungen, welche beynahe Concerten gleichkommen, bey den Herren Kuttner, Jauch und Berg, so wie jeden Sonnabend bey der Frau Generalin von Lacroix, hätte Ref. von 5y. sage neun und dreyssig Concerten Rechenschaft zu geben. Um daher nicht die Geduld der Leser eben so zu missbrauchen, als öfters jene der Zuhörer missbraucht wurde, wird Ref. sich in möglichster Kürze fassen.

Die zwey hier bestehenden Dilettantenvereine, der eine in dem grossen Lokal der sogenannten Réunion des arts, der andere im Gasthof zum Geist (S. den vorigen Jahrgang) gaben, ein jeder zwölf Concerte.

Ersterer, auf der Réunion des arts, konnte diessmal wieder, seinem Ursprung getreu, von

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05392/053

sie ist klangvoll, rein und in einem Geschmack gearbeitet, der mit der Zeit bestehen kann: denn sie ist ziemlich frey von solchen Formen und Figuren, die sich einzeln herausheben und nachmachen lassen, dadurch aber mit der Zeit alt werden, zuletzt Ueberdruss erwecken, und das werden, was man alt-frankisch nennt. Dabey ist schone Bedeutung, sowohl in den Massen, als im Ausdruck; Oekonomie ohne Armuth und Fleiss ohne Trockenheit. Wenn Freunde des vortrefflichen Komponisten, die mit seiner hohen Kunstbildung und seinem beständigen Hinarbeiten auf aesthetische Zwecke genauer bekannt sind, etwas vermissen sollten: so wäre es vielleicht eben in aesthetischer Hinsicht. Es fehlt nämlich dem Ganzen, eine gewisse Progression — ein Mangel, den man daran bemerkt, dass das Ganze nicht recht von der Stelle will. So sind z. B. alle Chore in dieser Musik, aus dem *d dur* geschrieben. Man konnte hiergegen einwenden, dass Schulz gerade darin etwas gesucht habe: dass zwischen diesen Choren, einzelne zwey und dreystimmige Solosätze aus dem *a-dur*, *g-dur* und *h-moll*, auch eine Bassarie aus dem *g-moll*, befindlich waren, die entweder den Ton *d* wieder neu machen oder mit Fleiss wieder nach dem Ton *d* führen sollten. Dieser Einwurf rettet aber das Ganze keineswegs gegen den Vorwurf der Monotonie, und so wäre diese Spekulation immer als mifslungen anzusehen. Zu den Forderungen der Kritik gehört auch noch, ein gewisses Maafs der einzelnen Stücke. Es ist höchst unaesthetisch, dass manche Komponisten ihre Arien zu einer verdriefslichen Länge ausspinnen, die gar kein Ende nehmen will, und theils durch Melismen, theils durch Wiederholungen, am Ende die ganze Bedeutung so zerreissen und zerstücken, dass kein Wort an der Sache wahr bleibt. Das ist nun hier nicht der Fall; allein der Guten darf auch nicht zu wenig seyn. Die beyden Stücke „*Du winkest! Sonnenglanz entfloss*" und die Bassarie aus *g-moll*, sind mir bey genauer Betrachtung und öfterm Hören offenbar zu kurz. Die Bedeutung eines jeden Stücks mufs durch seine Tonart, sein Thema und seine Bewegung erst im Gemüthe des Hörers etablirt werden und Platz nehmen, wozu eine gewisse Zeit gehört, die wohl ausgefüllt seyn mufs, wenn die Wirkung erfolgen soll: denn in dieser liegt doch eigentlich das Vergnügen, was bey einem Werke der Kunst empfunden wird. Wenn eine solche etablirte Empfindung aber zu früh aufgehoben, abgeschnitten oder durch beliebige Kontraste zerstört wird, so verwandelt sich das Gefühl des Schonen in ein Gefühl des Schmerzes, das der Empfindung gleichen könnte, wenn einer seiner Liebe beraubt wird. Und daraus würde eine geheime Regel entstehen, freylich nur für die Meister der Kunst: allein wenn diese uns durch ihre Werke einmal zur Bewunderung der Schonheit zwingen, so dürfen wir's auch merken lassen, wenn sie ihren eigenen Gesetzen ein andermal nicht treu bleiben.

Dafs diese geäufserten Forderungen nur von Geweiheten verstanden werden können, bescheide ich mich gern; allein ein Beyspiel zur Erläuterung des Gesagten mag die Sache für jeden Andern so anschaulich als möglich machen. Der folgende Chor in dieser Musik, erfüllt alle meine Forderungen:

Ströme preisen dich, o Gott!
Und Donner hallen du bist Gott!
Oh hochgethürmte Meere heulen
Ob Felsen fafst der Erde Säulen!
Doch waltest du, o Jehovah!
Dein Will' ist Heil, Hallelujah!

An diesem Chor ist nichts zu kurz, nichts zu lang: nichts zu reich, nichts matt; er ist erschrecklich und froh zugleich; das Bild eines unendlichen Meeres, das sich mit Macht auf und ab bewegt, wogegen sich menschliche Kraft verhält wie das Kleinste gegen Alles, ist von dem Komponisten, mit solcher Wahrheit dargestellt, dafs es, bey mir, alle Vorstellung aufhebt. Man verliert sich in die Sache selbst, man wird ergriffen und hingerissen; es gleicht einem fürchterlichen entsetzlichen Traume, von dem man bey den Worten: *Dein Will' ist Heil! Hallelujah!* erwacht und zum sanften Bewufstseyn seiner selbst zurücke kehrt.

Ich kann nicht aufhören dieses unvergleichliche Stück zu bewundern. Worinn eigentlich nichts zu bewundern ist, weil alles so natürlich

einem Dilettanten dirigirt werden. Die Eröffnung der Concerte geschah am 17ten November, der Beschluss am 23sten März 1822. Dem. Hollenstein, die jüngere mehrerer Schwestern, Schülerin des Hrn. Kapellmeister Danzi in Carlsruhe, war zur Führung der ersten Gesangpartieen engagirt. Um nicht zu vielen Wiederholungen Anlass zu geben, spricht Ref. sogleich hier sein Urtheil über diese junge Sängerin aus. Der einzige Vorzug ihrer noch ungleichen und in einigen Mitteltönen unreinen Stimme, ist eine ausserordentliche Höhe, bis in das viergestrichene g, wohin sie nämlich ohne alle Anstrengung mit Sicherheit und Reinheit singt; zugleich sind diese hohen Töne flötenartig und daher angenehm. An Bildung und Schule gebricht es ihr noch sehr, und nur durch grosse Anstrengung wird sie die Kunst lernen, welche bey dem Gesange das Herz anspricht: denn unmöglich kann man sich immer mit Bravour-Gesang begnügen, welcher kalt lässt und wobey der Hörer bloss das Mechanische der Kunst bewundern kann. Auffallend war dagegen der Contrast, welchen der bey dieser Gesellschaft wirkende Tenorist, Hr. Pezzotti, hervorbrachte, dessen gebildeter Gesang, lebhafte Deklamation und tiefgefühlter Vortrag allgemein gewürdigt wurde. Seine Stimme ist übrigens ziemlich dünn und seine theoretischen Kenntnisse scheinen beschränkt. Unter den, während der zwölf Concerte gegebenen Gesangstücken, zeichnet Ref. folgende aus: Gesangscenen, sämmtlich von Dem. H. gesungen: diese waren von Giordaniello, von Orlando, Danzi, Paer, (aus *Sargin* mit obligater Klarinette, welche von einem Dilettanten recht brav geblasen wurde,) von Zingarelli, Guglielmi, Blangini, Rossini (aus *Tancred* mit Chor,), Mozart (aus *Titus*,) u. a. Der Italiener Hr. Pezzotti sang Scenen von Generali, Rossini aus der *Gazza ladra*, *Cenerentola*, und *Italiana in Algieri*, aus letzterer Oper die Arie: Languir per una bella, mit obligatem Horne, welches von einem Liebhaber mit besonderer Zartheit und Ausdruck vorgetragen wurde; ferner von Cimarosa: Pria che spunti etc., von Danzi, von Mosca, Sim. Mayr, Portogallo, Winter u. s. w. Ein ungenannter Dilettant sang Buffo-Arien von Fioravanti, Cimarosa, Farinelli, Winter aus *Fratelli rivali*; Duette: zwey aus *Tancred*, durch Dem. H. und Hrn. Kuttner; letzterer sang mit Hrn. Pezzotti jenes aus Paers *Achill*: Vanne, vanne etc. mit vorzüglichem Beyfall; ferner aus *Mithridate* von Nasolini, und aus Paers *Sargin*, durch Dem. H. und Hrn. P. — Terzette: Aus den *Horaziern* von Cimarosa und jenes nach Mozart's: Das klinget etc. mit dem Texte O dolce concento, für die Sopranstimme variirt, wobey sich die Bassstimme eines Dilettanten vortheilhaft auszeichnete. Quartette: *Die Musik*, Quartett mit Chor, ferner *das Waldhorn*, beyde von Winter, wurden recht brav von Dem. H. und Liebhabern gesungen, auch von Seiten des Orchesters mit vieler Präcision gegeben. Merkwürdig ist es, dass sich unter den Blasinstrumentisten dieses Orchesters nur ein einziger Künstler (Oboist) befindet. Die schwierige erste Hornpartie, von Dreyen, wurde in dem letztern Quartett meisterhaft geblasen.

Die gegebenen Symphonieen von Haydn, Mozart und Krommer wurden mit besonderer Genauigkeit und Vollständigkeit ausgeführt, auch die zweyte Symphonie von Ries, welche Ref. zum ersteumal hörte, ging sehr gut zusammen. Unter den Ouverturen ist die des Frhrn. von Mosel zu *Cyrus und Astyages*, als ganz vorzüglich auszuzeichnen; die Violoncelle, deren hier gewöhnlich sechse sind, thaten dabey die erwünschte Wirkung; ferner wurden jene zu Rossini's *Elisabetta*, eine von A. Romberg, von Méhul zu *Timoleon* und dessen Jagd-Ouverture, eine von Neukomm, zwey von Winter zu *Mahomet* und *Marie Montalban*, eine von Lichtenstein, von Wakkenthaler, von Küffner, von Paer zu *Sargin*, und die Ouverture der *Zauberflöte*, mit verdientem Beyfall in Hinsicht der Ausführung und Composition aufgenommen. Eine andere zu *Wilhelm Tell* von Destouche mit Gesang, wollte nicht gefallen; Erfindung und Composition sind für die Bühne berechnet, daher auch vermuthlich, wegen des Gesanges in den Coulissen, die Blasinstrumente zur Unterstützung der Singstimmen unisono zu spielen haben.

Unter den von Dilettanten ausgeführten Instrumentalsolos waren mehrere schwache und wenig erhebliche Stücke; auszeichnenswerth waren jedoch ein Concertino für die Flöte, von Cramer, eine empfehlungswerthe Composition, geblasen von einem jungen Liebhaber, welcher die glücklichsten Anlagen verräth, ferner von einem andern, ein Flöten-Concert von Berbiguier; Variationen für den Fagott von Kummer, recht brav gebla-

sen von einem Liebhaber: er besitzt einen schönen und gleichen Ton, bringt er noch mehr Deutlichkeit und Methode in die Passagen, so lässt er nichts zu wünschen übrig; er blies ferner Variationen für Klarinette und Fagott von einem nicht genannten Verfasser; beyde Dilettanten zeichneten sich würdig aus. Eine liebliche Erscheinung war die 13jährige Dem. Kuttner, Tochter des hiesigen Klavier- und Singlehrers, sie spielte auf einem vorzüglichen Wiener-Flügel ein Concert von Dussek mit wahrer Virtuosität; der Ausdruck und die Nettigkeit ihres Spiels erhielt lauten Beyfall; sie berechtigt zu grossen Erwartungen. Endlich wurde eine concertirende Symphonie für Flöte, Oboe und Fagott von Wiederkehr durch zwey Dilettanten und Hrn. Rhein sehr brav gespielt. Mehrere Harmonie-Stücke, worunter das variirte Tyrolerlied von Küffner, gefielen sehr.

Auch viele Musiklehrer producirten sich mit Auszeichnung: Hr. Nani auf der Violine spielte mehrere Potpourri's und Concerte von Viotti; Hr. Wackenthaler ein Klavier-Concert von Cramer; Hr. Baxmann auf dem Violoncell eine Polonaise von B. Romberg; Hr. Rhein auf der Oboe eine Phantasie von Danzi; Mad. Dumonchau auf der Harfe eine Phantasie von Bochsa, Hr. Graf von Colmar ein Violin-Concert von Lafont, mit der Virtuosität, wie man sie an diesen wackern Künstlern gewohnt ist.

(Der Beschluss folgt.)

Zürich. Die oft ausgezeichneten Leistungen der hiesigen allgemeinen Musikgesellschaft sind seit so geraumer Zeit von Ihrem bisherigen Correspondenten mit Stillschweigen übergangen worden, dass folgende kurze Notizen darüber Ihren Lesern vielleicht nicht unwillkommen seyn werden. Ein neues Leben ist für unsere Musik aufgegangen, seitdem die Musikgesellschaft das Glück hatte, Hrn. Musikdirector Casimir von Blumenthal aus Wien als Anführer ihres Orchesters zu gewinnen. Hr. von Blumenthal ist nicht nur ein vortrefflicher Director, sondern auch ein ausgezeichneter Solo-Geiger. Er debütirte mit dem Concerte in Form einer Gesangscene von Spohr, und mit vieler Virtuosität trug er in seinem Benefiz-Concerte das einzige Violin-Concert von Beethoven (D dur), später auch zu unserm grossen Vergnügen die *Airs suisses* von Lafont und Variationen über *La Sentinelle* von Mayseder vor. Unter seiner energischen Leitung sind die letztjährigen Tagsatzungs-Concerte, so wie die vergangenen Winter-Concerte, man kann sagen, für ein Liebhaber-Orchester oft recht glänzend ausgefallen.

Letztere wurden mit Beethovens grosser Sinfonie in A eröffnet, durch deren gelungene Aufführung das Orchester seinen Fleiss und neu aufgeregte Präcision beurkundete. In dem ersten Concerte zeichneten sich ferner aus: eine Diskant-Arie von L. Penna, von Dem. Huber sehr brav vorgetragen, eine Phantasie für Flöte von Müller, durch Hrn. Fiesler und Variationen von Polledro durch Hrn. von Blumenthal gespielt.

Im zweyten Concerte waren vorzüglich: die Sinfonie in D. von Fesca, Cavatine von S. Mayr „La pace la calma" von Fräulein Hirzel, Variationen für die Klarinette von L. Kreutzer durch Hrn. Ott-Imhof und die erste Hälfte des ersten Akts aus *Così fan tutte* von Mozart, in welchem die Fräulein Huber, Hirzel und die Herren Liste und Gebrüder Schulthess die Solopartieen übernommen hatten.

Im dritten Concerte gefielen besonders die Cavatine aus *Elisabetta* von Rossini „Quanto è grato" und eine Canzonette mit Variationen und Chor aus *Emma* von Mayerbeer „Il piacer" durch Fräulein Haggenmacher. Die Sinfonie von Haydn in Es und Ouverture aus *Lodoiska* von Cherubini, gingen brav, besser als eine Concertante für Flöte, Fagott und Horn von Jadin, welche nicht ganz zusammenzog. Im vierten Concerte (in der Weihnachts-Woche) hörten wir die schöne Messe von Beethoven und zwey Hymnen von Blumenthal, im Verein mit der Listischen Singgesellschaft aufgeführt. In den letzten zwey Hymnen bewährt sich Hr. von Blumenthal als ein gründlicher und denkender Componist; die erste derselben, für vier Singstimmen mit Orchesterbegleitung gesetzt, sprach den Ref. besonders an. Im fünften Concerte traten die beyden Kapellmeister (d. i. die mit dem Arrangement der Concerte beauftragten Beamten der Gesellschaft) Bürkly-Füssli und Ott-Imhof, ersterer mit einem Potpourri für Flöte von C. Fürstenau, letzterer mit Variationen für die Klarinette von Gambaro, wie immer, zu unserer vollsten Zufriedenheit auf; eine Arie von Mazzoni, durch Fräulein Haggenmacher gesungen, zeichnete sich ebenfalls besonders aus. Das sechste Concert begann mit

einer der Musik-Gesellschaft gewidmeten Sinfonie von J. Zeugheer, einem jungen Künstler von hier, welcher seit einigen Jahren in München studirt, und dort sich schon verschiedentlich ausgezeichnet hat. Ein Beweis eines grundlichen Studiums ist diese Sinfonie allerdings; Originalität vermisste man jedoch darin, mit Ausnahme des Scherzo und Menuetts, welche wirklich eigenthümlich und anziehend geschrieben sind. Grossen Genuss gewährte eine Ouverture von Bernh. Romberg, ebenfalls der allgemeinen Musikgesellschaft dedicirt, welche das Orchester mit sichtbarer Liebe und Präcision aufführte. Das Orchester-Personale erinnerte sich mit Lust der Zeit, wo Romberg selbst dieses sein würdiges Geistesprodukt hier dirigirte, und alles prieß den hohen Meister, der die ihm hier bewiesene Liebe durch Uebersendung dieser Ouverture so schön belohnte. Wir hörten in diesem Concerte ein Klarinett-Concert, von Hrn. Ott ungemein zart vorgetragen, und ein Harfen-Concert von Steibelt, von Mad. Bodmer-Stockar, welche durch ihr sehr dankenswerthes Auftreten alle Zuhörer erfreute. Im Concerte No. 7 kam die lärmende Ouverture aus der *Gazza ladra* von Rossini zum Vorschein; ihr folgte (sonderbare Anordnung des Kapellmeister-Amtes) eine ernsthafte Scena ed Aria aus *Ines de Castro* von C. M. von Weber „Sei tu sempre il mio," worin Dem. Huber allgemeinen Beyfall errang. Wir wünschen dieser lieblichen Sängerin Glück, die Schule des Hrn. von Blumenthal, die sichtbar aus ihrem Gesange hervorleuchtet, so wohl benutzt zu haben. Ausser einer Concertante für zwey Violinen und Violoncell von Kreutzer durch die Herren von Blumenthal, Schweitzer und Call, und einem hübschen Flöten-Concert von Tulou aus A, durch Hrn. Klauser geblasen, gefiel dem Referenten besonders das Schlussstück „Gran Scena, Terzetto e Quintetto" aus *Mahomed* von Winter, welche die Fräulein Huber und Hirzel, die Herren Gebrüder Schulthess und Hr. Eslinger sehr lobenswerth ausführten. Schade, dass die obligate Harfenpartie, von dem schönen Hornsolo begleitet, für das Pianoforte eingerichtet werden musste. Im achten und letzten Concerte (Dank dem neu angenommenen System des Kapellmeister-Amtes, uns armen Zürichern, die wir durchaus kein Theater besitzen sollen, jedes Jahr eine klassische Oper, wiewohl nur als Concertstück, zum Besten zu geben) hatten wir den Genuss, wie vor einem Jahre die *Zauberflöte*, jetzt *Don Juan* von Mozart zu hören. Die Aufführung, zu welcher sich die Musikgesellschaft wieder mit dem Listeschen Singinstitute vereinigt hatte, war wirklich sehr zu loben, das Orchester war tüchtig eingeübt, und die Sologesang-Partieen waren in guten und sichern Händen. Schade, dass Fräulein Haggenmacher, durch Krankheit abgehalten, wenige Tage vor der Aufführung ihre Partie Donna Anna zurückgeben musste, und wir der Hoffnung entsagen mussten, diese treffliche Sängerin in dieser Oper zu hören. Desto verdienstlicher war es aber von den Fräulein Huber und Hirzel, dass sie, um die angesagte Aufführung nicht zu hemmen, diese Partie grösstentheils übernahmen, und, wie es ihre eigenen Rollen, Donna Elvira und Zerline, erlaubten, dieselbe unter sich vertheilten. Der Amtsrichter, Hr. Schulthess-Escher, sang den Don Juan mit Auszeichnung, und sein Bruder, Hr. Carl Schulthess, war als Leporello ganz in seiner Sphäre und gewährte uns ungemeines Vergnügen. Hr. Arter und Hr. Eslinger theilten sich in die Partie des Don Ottavio; ersterer sang die schöne Arie No. 8. im zweyten Akte wirklich recht brav. Die beyden unvergleichlichen Finales des ersten und zweyten Aktes griffen trefflich in einander.

Das Benefiz-Concert des Hrn. von Blumenthal bot uns einen schönen Genuss: Ouverture aus *Jean de Paris*, Arie aus *Adeline* von S. Mayr „Esporta o Dio" von Dem. Huber, Violin-Concert No. 2 von Rode, durch Hrn. von Blumenthal mit äusserster Zartheit vorgetragen und Terzetto aus *Sargino* von Paer. Im zweyten Akte hörten wir das schöne Septett von Beethoven in Es, Arie mit Chor aus *Carlo Magno* von Nicolini, ganz vorzüglich schön durch Dem. Haggenmacher gesungen, und endlich die Polonaise für Violine No. 5 von Mayseder, welche der Concertgeber mit der ihm eigenen Lebendigkeit, und auch in den schwierigsten Staccato-Gängen sich nie verlierenden Nettigkeit und Rundung vortrug und damit den rauschendsten Beyfall der zahlreich versammelten Zuhörer einerntete.

Mit Concerten reisender Künstler wurden wir dieses Jahr nicht wie in dem vorhergegangenen überhäuft. Ref. erinnert sich nur zweyer. Das erste gab Dem. Josephine Seel, königlich baierische Hofsängerin aus München, welche den verflossenen Winter bey der Musikgesellschaft in Basel

im Engagement stand und nun auf ihrer Rückreise Zürich besuchte. Sie soll eine Schülerin von Winter seyn, und besitzt allerdings eine vorzügliche Methode. Ihre Stimme neigt sich eher zum Alt. Wir hörten von ihr die Arie della Tromba, von Pucitta, eine Cavatine von Soliva und Variationen über „Nel cor piu non mi sento" von Winter, welche sie mit vieler Kunst vortrug. Ein zweytes Concert gab Hr. Theod. von Hurt, ehemaliger Fagottist Sr. königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen. Einen schönen, kräftigen, vollen Ton und viele Fertigkeit besitzt dieser Künstler allerdings; indessen wollte es Ref. nicht gefallen, dass er sich mit zwey alten, fast möchte man, wenigstens von der erstern, sagen, abgelebten Compositionen von Schneider und Butinger hören liess. Eine Sonate für Pianoforte und Fagott von Liste, von dem Componisten und Hrn. von Hürt gespielt, sprach dagegen sehr an, beyde Künstler fanden dabey reichliche Gelegenheit, ihre Talente zu entfalten.

Kurze Anzeige.

Vierte Ouverture (tragisch) für ganzen Orchester, verfasst und Herrn Opern-Director Ignaz Ritter von Seyfried gewidmet von Friedrich Schneider. 45stes Werk. Wien bey S. A. Steiner. (Pr. 2 Fl. 30 Xr. Conv. Münze). (In Orchester-Stimmen.)

Wieder einmal reines, gediegenes Gold, ohne fremdartige, unedle Beymischung. Der wackere Meister ist auch ein eifriger Wahrheitsverfechter, deren zum Glück Deutschland noch so Manche aufzuweisen hat, die, alle Glieder einer Kette, Bundesbrüder in der Zeit der Gefahr, mit deutscher Treu und Glauben, mit festem Willen und vereinter Kraft jenem Strome entgegen dämmen, welcher, wie einst des Varus Legionen, den vaterländischen Kunstboden zu überschwemmen droht. Indess der weichlichere Süden von einer Aftergöttin sich bethören lässt, blieb der ernstere Norden noch so ziemlich frey vom Joche der Sinnlichkeit, und so lange noch ächte Kunstschöpfungen Eingang und Theilnahme finden, darf man auch die Hoffnung einer bessern Zukunft nicht aufgeben, da einer unnatürlichen Aufreizung, Abspannung, und dem höchsten Grade des Paroxismus die lindernde Krise zu folgen pflegt. Handelt sich daher nur darum, dass man die entartete Hydra mit gefeyten Waffen bekämpfe, die Charlatanerie entlarve, die Erbärmlichkeit des modernen Flitterwesens in ihrer ganzen Blösse darstelle, und als Gegensatz solche Werke zu Tage fördere, die allen Anforderungen der Kunstrichter entsprechen, und auch jene Reize besitzen, mit welchen sie, Kraft einer unwiderstehlichen Ueberredungsgabe selbst auf Uneingeweihte wirken. Unsere klassischen Tonsetzer bescheuken uns von Zeit zu Zeit mit solchen bleibenden Denkmälern ihrer Meisterschaft, und auch diese Ouverture gehört in diesen Kreis, zu dem Erlesensten, was in dieser Gattung geleistet wurde. Sie bildet, dem Style und der Ausführung nach, ein hohes, tragisches Gemälde; das feyerliche Einleitungs-Adagio (E moll $\frac{4}{4}$ Takt) bereitet auf ernste Momente vor, und die rührenden Klagen der Hoboe und des Horns sprechen das innerste Gemüth an. Das kräftige Thema des energischen Allegro (gleichfalls C moll, Viervierteł-Takt) kündet sich würdig an; wird mit grosser Umsicht, wie es sich von einem so gründlichen Fugisten erwarten lässt, in mannichfaltigen Zusammenstellungen ausgeführt, und contrastirt angenehm mit dem zarten Mittelsatze, so wie dieser wieder den wirksamsten Uebergang zu den grandiosen Schlussperioden macht, in welchen sich die vereinte Gewalt der Instrumente entwickelt, deren Kräfte der Componist seinem Zwecke dienstbar zu machen wusste. Sowohl im Theater, um das Gemüth für den Eindruck einer tragischen Handlung empfänglich zu machen, als im Concertsaal, wenn dieser nicht bloss durch schales Tongeklingel entweiht werden soll, wird diese gediegene Composition ganz an ihrem Platze seyn, vorausgesetzt, dass sie auch mit Leben und Feuer, mit Geist und Liebe vorgetragen werde. —

Berichtigungen.

1813. Seite 132. Zeile 28, statt: des Tonmasses ist zu lesen: der Tone masse.

1820. S. 854. Z. 9. von unten, statt: menschlicher Messen — menschlichen Wesen.

S. 868. Z. 6. statt würdig — bündig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten August. N°. 35. 1822.

NACHRICHTEN.

Strassburg. (Beschluss von No. 34.) Der zweyte Dilettanten-Verein im Gasthof zum Geist gab seine zwölf Abonnements-Concerte vom 28sten October 1821 bis zum 24sten März 1822, Sonntags in den Morgenstunden von 11 bis 1 Uhr, unter der Direction der Musiklehrer Laucher und Betz, zu deren Belohnung am 25sten Februar ein Extra-Concert gegeben wurde. Der Wunsch, den Ref. voriges Jahr über diesen Verein äusserte, ist zum Theil in Erfüllung gegangen. Vieles Gute wurde auch hier zur Beförderung der Kunst geleistet; Dilettanten und Dilettantinnen scheuten es nicht, in den eigens gedruckten Programmen sich mit Namen bezeichnen zu lassen: diese Maassregel hat das Gute, dass sie zum Nacheifer aufmuntert; doch bleibt der fremde Beurtheiler in der Ungewissheit, ob er einen Künstler oder einen Dilettanten vor sich hat. Ref. hält sich daher an die officielle Anzeige eines jeden Concertes, und um auch hier nicht zu vielen Wiederholungen Anlass zu geben, bemerkt er im Allgemeinen, dass rücksichtlich des Orchesters, die Saiten-Instrumente, in dem ohnehin unvortheilhaften Lokal, schwach und kraftlos gegen die Besetzung der Blasinstrumente erscheinen. Die Execution ist übrigens noch schwankend, so wie die Wahl der tempi; doch da der Verein erst im Entstehen ist, so wird sich dieses in der Folge geben. Oefteres Zusammenspielen und Uebung von Symphonieen könnte diesem Uebelstand vorbeugen, allein diese Uebung wurde gerade am wenigsten berücksichtigt, da in den eilf Concerten (von zwölf), welchen Ref. beywohnen konnte, nur fünf Symphonieen, nämlich zwey von Haydn, eine von Krommer, André und Beethoven gegeben wurden. Dagegen wurden desto mehr Ouverturen aufgeführt, nämlich von Rossini aus *Tancred*, *Turco in Italia*, *Cenerentola* und *Elisabetta*, letztere liess in Absicht auf Reinheit in den Saiteninstrumenten viel zu wünschen übrig; ferner von Paer, aus *Achill und Agnese*, andere von Wagner, Maurer, Weber zu *Wilhelm Tell*, Winter zu *Proserpina*, Poissl zu *Athalia*, Righini zu *Ariadne's Triumph*, endlich jene aus *Don Juan*. Instrumental-Solos: Doppel-Concert für zwey Klarinetten von Tausch, geblasen von Hrn. Jundt und A. Kern, mit vieler Fertigkeit; bringen sie Schatten und Licht in ihr Spiel, so lässt es nichts zu wünschen übrig. Concertino für Pianoforte zu vier Händen, von Mascheck, mit Harmonie-Begleitung, sehr brav gespielt von den Dem. Jordy. Flöten-Concert von Gabrielsky, geblasen von Hrn. Hickel; sein Spiel ist bey weitem das ausgebildetste der Liebhaber dieses Vereins; es liess dasjenige der Dilettanten, welche das fünfte Concert von Berbiguier und die Polonaise von Wilms spielten, im entferntesten Dunkel zurück. Wollte Hr. H. das Athemholen besser berechnen, und dadurch nicht laufende Passagen am unrechten Orte unterbrechen, so würde er dadurch viel gewinnen. — Compositionen für die Harfe, sämmtlich von Bochsa, mit Ausnahme eines Trio für drey Harfen von Nadermann, wurden beynahe in jedem Concert gegeben; Dem. Christiani verdient hier mit besonderer Auszeichnung genannt zu werden. Unter den Klavier-Compositionen zeichneten sich aus: ein Concert von Ries, gespielt von Dem. Jundt; das Rondo brillant von Hummel, auch jenes von Berg, vorgetragen von den Dem. Marchal und Jordy; die Phantasie von Beethoven mit Chor, gespielt von Mad. Conrad; u. s. w. Compositionen für Klarinette: Variationen von Präger, andere von Dansi, wurden von Anfängern geblasen; endlich ein Klari-

nettconcert von Cramer, durch Hrn. Jansa. — Für Bogeninstrumente wurde nichts anderes gegeben, als Variationen von Rode und ein Doppel-Concert von Pleyel für zwey Violinen; endlich das militärische Concert für Violoncell von Romberg, vorgetragen von Dilettanten, welche guten Willen zeigten und für die Zukunft etwas versprechen.

Vokal-Musik ward von blossen Dilettanten und Dilettantinnen vorgetragen; unter ihnen ist als Sängerin von Bildung und angenehmen Organ Dem. Brackenhoffer auszuzeichnen, auch Mad. Reichard als Altistin. Männliche Stimmen (mehrentheils Russisten) sind noch zu weit von Bildung entfernt, als dass Ref. sie einzeln beurtheilen könnte; blosse der gute Wille ist hier lobenswerth und verdient Aufmunterung; allein Ref. glaubt, es sey Pflicht eines jeden Sing-Lehrers, seine Schüler vor einer zahlreichen Versammlung nicht eher auftreten zu lassen, als bis sie wenigstens rein singen. Unter den Sopran-Arien sind zu bemerken: Scene aus *Pärs Agnese*, mit obligater Klarinette, vorgetragen von Dem. A. Jundt; eine Cavatine aus der *Italiana in Algieri* mit Chor, sehr brav gesungen von Dem. Brackenhoffer; Scene mit Chor aus *Elisabetta*, durch Dem. Jordy; eine andere aus *Emma von Resburg* von Meyerbeer, durch Dem. Br. Endlich zwey Scenen aus *Figaro* und eine aus *Fratelli rivali*, für Bass. Unter den Duetten ist eines aus *Mosé in Egitto* auszuzeichnen; ein anderes aus dem *Turco in Italia*, welchem die komische Laune abging, machte keine Wirkung: eben so ein, sogar eigends instrumentirtes, *della Molinarella* von Paesiello. Folgende Terzetten wurden gegeben: aus der *Caccia di Enrico IV* von Puccita, — aus *Armida* von Righini, durch Dem. Jordy, Jundt und Hrn. Ehrmann, Tenor, — aus der *Schweizerfamilie*, — aus dem *Opferfest*: Mein Leben hab ich ihm zu danken etc. ziemlich unrein; — aus *Deux jaloux* von Mad. Gail; — das Trichordium nach Rousseau, von Vogler, wurde ebenfalls aufgeführt. Das Quartett: *Die Nacht der Krieger*, durch vier Männer-Stimmen, erhielt Beyfall. Endlich wurde das Sextett aus *Don Juan*, worin sich Dem. Br. abermals auszeichnete, lobenswerth gesungen: es war dieses die gehaltvollste aller Gesangcompositionen.

Extra-Concerte. Am 3ten December 1821. Hr. Dall' Occa, Contrabassist an der Petersburger Kapelle, liess sich auf diesem kolossalen Instrumente hören, er spielte auf einem dreysaitigen Contra-Violon ein Andante nebst Rondo, welches Rode für die Violin componirt hat, und Variationen über ein russisches Nationallied. Sein Spiel setzt den Kenner in Staunen, er zieht aus der Tiefe, Mitte und Höhe des Instruments die angenehmsten Töne, macht nicht die, sonst bey Concertisten dieser Art gewöhnlichen, Bocksprünge, sondern trägt mehr singende und concertirende Passagen mit Geschmack und vieler Mannichfaltigkeit im Bogenstrich vor. Der Vorwurf, dass er zu häufig in den Flageolet-Tönen spiele, als ob auch hierin keine Virtuosität zu suchen wäre, kann nur dem Componisten, und nicht ihm gemacht werden. Er erhielt übrigens vielen Beyfall. — Am 12ten December. Zur Eröffnung des Wärme-Saals in dem neuen Theatergebäude, gab die Direction ein grosses Concert; der überaus reiche Saal, welcher in Hinsicht auf Decorirung nichts zu wünschen übrig lässt, war nicht besonders angefüllt; man gab in allem neun Stücke; nämlich zwey Ouverturen, zwey Romanzen, eine Scene von Rossini mit Klavierbegleitung, gesungen von Mad. Demarthe, zwey Arien von Mozart und Pär, gesungen von Dem. Bonaud, ein Tercett aus *Tulipano* von Paesiello und einen Potpourri für das Orchester; also kein Instrumentalsolo und blosser Gesang, von Mitgliedern der Bühne vorgetragen. Am 25sten December wiederholte die Direction ihren Versuch; das Concert bestand aus eilf Nummern, mithin konnte es Ref. nicht über sich nehmen, demselben beyzuwohnen. Das Programm bot nichts neues dar. —

Am 3ten Januar 1822. gab Hr. Wolfram aus Wien Concert; er blies auf der Flöte ein Concert von Bayer, Variationen von Fürstenau über die Romanze aus *Joseph* und eine Polonaise von Mayseder. Das Spiel dieses jungen äusserst bescheidenen Künstlers ist seelenvoll und spricht auch den Nichtkenner an; sein Ton ist hell, in Höhe und Tiefe, sein mit vielen Klappen versehenes Instrument geht bis in das tiefe a, wo es dem Ton des englischen Horns nicht unähnlich wird. Hr. W. wendet das Schleifen eines entfernten Tones an den andern sehr glücklich im Cantabile an, seine Passagen sind nicht mehr, wie es in frühern Berichten heisst, unartikulirt, sondern wo es nöthig ist, abgestossen und deutlich. Am 25sten Hornung hatte im Gasthof

zum Geist das Concert der Herren Laucher und Betz statt, wovon oben gesprochen worden. Diese Herren liessen sich nicht persönlich hören, sondern einige ihrer Schüler für Horn und Klarinette gaben verschiedenes zum Besten. 1. Symphonie von Beethoven; 2. Scene aus *Torvaldo* von Rossini, gesungen von Dem. Jundt; 3. Variationen für die Flöte von Keller, geblasen von Hrn. Hickel; 4. Quartett für vier Hörner; die Composition war unbedeutend und die Unsicherheit der begleitenden Hörner schwächte den Eindruck um so mehr; 5. Klarinett-Concert von Cramer, durch Hrn. Jundt; (S. oben) 6. Duett aus Pärs *Agnese*, gesungen von Dem. Jordy und A. Kern; 7. Jagd-Ouverture von Méhul. — Am 25sten März. Concert von Hrn. Nani, erstem Geiger beym hiesigen Theater. Das Programm dieses Concerts bestand aus zehn Nummern, und bot nichts erhebliches dar; da Ref. verhindert war, demselben beyzuwohnen, so kann er keine weitere Bekanntschaft davon geben. Hr. N. ist übrigens als Virtuos auf der Violine schon hinlänglich bekannt. — Am 1sten April gab Dem. Bonaud Concert im Theater. Auf eine Ouverture von Hrn. Baillet, Musikdirector beym hiesigen Theater, sang Dem. B. das bekannte Duett aus *Oedipe*, mit Hrn. Mezerai, Bassisten bey der französischen Oper. Diese Composition ist bloss theatralisch und nicht für das Concert geeignet. Hr. Nani spielte auf der Violine einen Potpourri; dann sang die Concertgeberin die eingelegte Scene zu Pärs *Sargin*, mit Chor. Ihr wohltönendes Organ gewinnt mit den Jahren an Kraft, allein nicht sonderlich an Methode und Bildung; ihr Gesang ist noch immer ohne Seele, wozu die vernachlässigte Aussprache das ihre beyträgt. Sie sang ferner mit Hrn. Pezzotti ein Duett aus der *Cenerentola* recht brav, und endlich eine Cavatine aus dem *Barbiere di Seviglia*. — Tags darauf, am 2ten April, gab der Musik-Verein auf der réunion des arts ein Concert zum Besten der Armen. Auf die Ouverture aus *Tancred*, sang Dem. Hollenstein eine für ihr Organ vortheilhaft geschriebene Scene von Zingarelli, mit Beyfall. Mad. Dumonchau spielte sehr brav die von Bochsa für Harfe variirte Cavatine di tanti palpiti. — Scene von Farinelli, gesungen von einem Liebhaber. — Violin-Concert von Viotti, gespielt von Hrn. Nani, mit besonderer Auszeichnung. — Recitativ und Polacca von Pauwels (ehedem Musikdirector zu Brüssel), gesungen von Mad. Demarthe. Sie trug sie in französischer Sprache als routinirte Sängerin mit rauschendem Beyfall vor. Darauf folgte ein von Tulou für die Flöte variirtes Lied (dem Ref. unbekannt), geblasen von einem Dilettanten; den Beschluss machte ein schönes Terzett aus Winters *Tamerlan*, welches von Mad. Demarthe und den Herren Delys und Mezeray ganz theatralisch gesungen wurde. — Ref. bemerkt, dass er, der Zeitfolge nach, von zwey Concerten zu sprechen unterlassen, welche am 4ten und 6ten März statt hatten; nämlich am 4ten dasjenige des Hrn. Pezzotti, worin dieser Sänger in seiner gewöhnlichen Manier zwey schöne Scenen von Nicolini und von Talghi sang, und Hr. Jauch ein von ihm componirtes Pianoforte-Concert sehr brav spielte; und am 6ten dasjenige des Hrn. Berg zum Besten der Armen. Letzteres enthielt folgende ausgezeichnete Nummern: Symphonie von Beethoven aus A. Das diessmal versammelte Publikum wollte ihr keinen Geschmack abgewinnen; liegt die Schuld an der Composition oder an der Execution? Ref. überlässt die Beantwortung dieser Frage den Kennern, welche gegenwärtig waren. Scene mit Chor aus *Cenerentola*, brav gesungen von einer Dilettantin. Quartett für zwey Harfen, Horn und Cello, von Nadermann; Klavierconcert von Hummel, durch eine Liebhaberin. Ouvertüre aus Winters *Mahomet*; — Rondo mit einer Einleitung für zwey Pianoforte, componirt vom Concertgeber, und gespielt von zweyen seiner Zöglinge; — *Invocation à l'harmonie*, componirt von Mazas für eine Singstimme, eine obligate Violine und Chor. Sämmtliche Liebhaber, welche bey diesen Stücken wirkten, zeichneten sich als würdige Schüler ihrer Lehrer aus; Hr. Langhans, welcher in den letztern die obligate Violine spielte, distonirte häufig. — Am 5ten April, als am Charfreytage, wurde von Hrn. Baumann, Cantor bey der neuen Kirche, *die Schöpfung* aufgeführt; er selbst hatte die Partie des Uriel übernommen; das Orchester war schwach an Saiten-Instrumenten, die Chöre waren kräftig und gut einstudirt, auch Dem. Bonaud als Gabriel und Eva sang, einige mit dieser Composition unverträgliche Zierereyen abgerechnet, brav. Raphael und Adam wurden von Dilettanten gesungen. Möchte doch Hr. B. aufmerksamer auf seine Aussprache seyn, und nicht statt Schnee, Schuie, statt Mensch, Minsch

u. s. w. singen. Die tempi waren grossentheils vergriffen, so beym Eintreten des Chors: Verzweiflung, Wuth, — der zweyte Theil der Arie: Leise rauschend etc. Die Chöre: Die Himmel erzählen etc. Der Herr ist gross etc. Der Sterne hellster etc. sämmtlich bey weitem zu langsam. Am 9ten April gab der Dilettanten-Verein ein Extra-Concert zum Besten der Mad. Demonchau, worin sie unter andern auf der Harfe ein seit langer Zeit nicht mehr gehörtes Concert von Steibelt (Es), mit der ihr eigenthümlichen Virtuosität und ungetheiltem Beyfall spielte; die übrigen Stücke waren unbedeutend. — Am 10ten April gaben die Herren Dupont, ein hiesiger ausgezeichneter Violoncellist, und Delys, abgehender Tenorist beym hiesigen Theater, welchen Ref. vor vielen Jahren in Cassel hörte, Concert. Ref. konnte demselben nicht beywohnen. — Am 14ten April und 5ten Juny gab Mad. Germany, Italienerin, Concert. Politische Ereignisse haben diese Sängerin gezwungen, ihr Vaterland zu verlassen und für ihren und ihres Gatten Lebensunterhalt Gebrauch von ihrem musikalischen Talent zu machen. Ihre Stimme ist ein mezzo Soprano, sie besitzt eine besondere Geläufigkeit der Kehle und singt die Rossinischen Compositionen ganz in der vorgeschriebenen Manier. Ihre Methode ist in dem Cantabile besonders zu sehr mit Zusätzen überladen, gleichviel, ob sie in den Takt hineingehen oder nicht, das Orchester mag sehen, wie es zurecht kommt. Sie sang in beyden Concerten folgende, hier noch unbekannte Stücke: Invitta Roma, Scene mit Chor von S. Mayr, — Dunque io son? Duett mit Hrn. Pezzotti, aus Rossini's *Barbiere di Seviglia*, — Pensa della patria, Rondo mit Chor aus der *Italienerin in Algier*, — Scene mit Chor aus der *Cenerentola* (im Theater) wurde durch das schlechte Einfallen des Chors verunstaltet, und die, aus Mangel der Original-Partitur in Eil herbeygeschaffte Instrumentation machte das Ganze beynahe unkenntlich. Die übrigen Gesangstücke waren aus *Tancred* und bereits bekannt. Dem. Benaud sang eine Scene mit Chor daraus mit Beyfall; mehrere Zuhörer wollen behaupten, sie habe in deutscher, andere in italienischer Sprache gesungen; Ref. zählt sich zu den erstern, da einige deutsche Worte ganz vernehmlich bis zu ihm kamen. Warum singt man aber in der Uebersetzung? —

Soviel über die hiesigen Concerte. Ref. hätte noch über die interessanten und gehaltvollen musikalischen Unterhaltungen, welche periodisch bey den Herren Jauch, Kuttner und Berg statt haben, zu sprechen, worunter diejenigen bey Hrn. K. als Klavier- und zugleich Singlehrer, der Gesangpartie halber, die vorzüglichsten sind, da sogar Chöre gegeben werden, — wäre nicht dieser Bericht schon hinlänglich ausgedehnt.

Es sey bloss noch erwähnt, dass sich seit dem vorigen Winter mehrere musikalische Lehranstalten nach der wechselseitigen Methode gebildet haben, welche von Schülern jedes Alters, männlichen und weiblichen Geschlechts, häufig besucht werden, und für die Zukunft gründliche Subjecte in allen Gattungen der Musik versprechen. Die öffentlichen Uebungen, welchen Ref. beygewohnt hat, erweissen, dass die Schüler bereits fertig solfeggiren und vorgespielte oder gesungene Melodieen sogleich niederschreiben. Die Lehranstalt des Hrn. Baxmann, in welcher, unter dessen verständiger Leitung, die Methode des Hrn. Wilhelm befolgt wird, ist die vorzüglichste; eine andere der Dem. Horber, in welcher jene von Massimino und Gerard angewendet wird, hat dessgleichen brave Schülerinnen aufzuweisen; erst in der Folge wird der Nutzen dieser und noch anderer Anstalten dieser Art fühlbar werden.

Weimar. April 1821 *bis Ende Juny* 1822. Veränderungen im Opernpersonale des Hoftheaters waren folgende. Für das Fach, welches der nach Dresden abgegangene treffliche Künstler, Hr. Unzelmann, im Schauspiel und der Oper ausfullte, wurden nach und nach angestellt die Herren Adolfi, Müller (auch schon wieder abgegangen) und Hr. Finke. Ohne diesen Herren ihr Verdienst abzusprechen, lässt sich doch nicht leugnen, dass wir immer noch Hrn. Unzelmann schmerzlich vermissen. Hr. Finke gab manche sehr gelungene Darstellungen im Lust- und Schauspiel, aber für die Oper ist er zu wenig zu brauchen, da es ihm an Stimme und, wenn auch nicht an Kenntniss der Musik überhaupt, doch an Kenntniss des Gesanges insbesondere fehlt. Für die hohen Sopranpartieen, welche sonst Mad. Unzelmann sang, ward Dem. Rolaud von Augsburg engagirt, die fast noch auf der Gränze zwischen dem Kinde und der Jungfrau steht, aber schon

so Treffliches leistet, dass sie in kurzer Zeit und mit vollem Recht die höchste Gunst des Publikums gewann. Sie hat eine herrliche, jugendlich frische Stimme vom eingestrichenen c bis dreygestrichenem f, die in Allem, was nur billigerweise verlangt werden kann, gehorcht, und ist auch als Schauspielerin in den Rollen, welche ihrer Individualität zusagen, recht brav. Seit ihrem ersten Auftritt im August 1821 hat sie durch Studium schon merklich in Gleichheit der Stimme, Festigkeit der Intonation, Sicherheit und Genauigkeit der Ausführung, auch, wie es scheint, in Kenntniss der Musik überhaupt gewonnen, und wenn sie, wie sich von ihrem bisher bewiesenen Fleisse erwarten lässt, ferner verhältnissmässig gleiche Fortschritte macht, so kann sie, da die Natur sie mit Vorliebe begünstigte, sich bald einen ehrenvollen Platz unter den ersten Sängerinnen Deutschlands erringen. Ihre gelungensten Darstellungen waren: Oberon, Myrrha im *Opferfeste*, Sophie im *Kapellmeister von Venedig*, *Saalnixe* (*Donauweibchen*), Königin der Nacht, Emirenna im *Hadrian*, Aennchen im *Freyschütz* (ausgezeichnet trefflich gesungen und gespielt) und Armandine in *Je toller je besser*. Als Königin der Nacht wünschte man freylich wohl der Sängerin eine etwas grössere und imposantere Figur, aber man vergass doch diesen Wunsch, dessen spätere Erfüllung bey der Jugend der Dem. R. nicht unwahrscheinlich ist, sehr bald über ihrem Gesang. Möge Dem. R., die sich auch ausser dem Theater durch ihr musterhaftes, sittliches Betragen die innigste Achtung Aller erwirbt, die sich ihrer Bekanntschaft erfreuen, recht lange bey uns bleiben. —

Der als Schauspieler sehr beliebte und früher auch in der Oper recht brauchbare W. Deny starb Ende Januar dieses Jahres im Irrenhause zu Jena, wohin man ihn ein paar Wochen vorher wegen Geisteszerrüttung hatte bringen müssen, plötzlich am Nervenschlage. Die durch seinen Tod für den Augenblick entstandene Lücke in der Oper füllte bis jetzt recht lobenswerth Hr. Franke aus, (bisher Chorist) der zwar keine ausgezeichnete, aber doch gute Stimme hat, vollkommen rein, fest und streng im Takte singt und sehr deutlich ausspricht. Er gab bis jetzt den Omar in *Mahomet*, den Doctor im *Apotheker und Doctor*, Cervetti in *Je toller je besser* und den Larifari im ersten und zweyten Theile der *Saalnixe* (*Donauweibchen*.) Wenn sein noch etwas zu jugendlich tönendes Organ, besonders im Sprechen, bey zunehmenden Jahren einen männlichern Ton bekommt und er im Gesang und Spiel ferner vorschreitet, wie bisher, so erhalten wir in ihm ein sehr brauchbares Mitglied für die Oper.

In dem oben angegebenen Zeitraume hörten wir folgende Opern, Operetten und Stücke mit Musik: *Apotheker und Doctor* zweymal, *Dorfbarbier*, *Fauchon* zweymal, *Freyschütz* sechsmal, *Hadrian*, *Hieronimus Knicker*, *Kapellmeister von Venedig* dreymal, *Mahomet* zweymal, *Oberon* viermal, *Opferfest* zweymal, *Schneider und Sänger*, *Saalnixe*, erster Theil viermal, zweyter Theil viermal, *Wittekind* zweymal, *Zauberflöte* zweymal, *Zinngiesser*, *Cira in Babilonia* italienisch dreymal, *Tancredi* italienisch viermal, *Dorfsängerinnen*, *Heimliche Heirath* zweymal, *Müllerin* dreymal, *Wegelagerer* zweymal, *Geheimniss* zweymal, *Je toller je besser*, *Nacht im Walde*, *Oedip*, *Wasserträger* dreymal — *Ahnfrau*, *Corregio*, *Erdennacht*, *Leuchtthurm*, *Marschall von Herrengosserstädt*, *Schutzgeist*, *Vogelschiessen*, *Waise und Mörder*, *Wallensteins Lager*, *Wilhelm Tell*.

Viele der genannten Opern u. s. w. waren in einzelnen Partieen neu und meist gut besetzt, einige seit mehren Jahren nicht gegeben und daher fast als neu zu betrachten — wirklich neu aber waren: *Mahomet*, *Freyschütz*, *Wittekind*. *Mahomet* hat einzelne herrliche Stücke, wie sie sich von dem würdigen Veteran Winter erwarten lassen — das Ganze aber sprach, ungeachtet der trefflichen Ausführung, doch nur wenig an, woran die meiste, vielleicht alle, Schuld das langweilige nach italienischer Form zusammengestoppelte Buch hat. *Der Freyschütz* enthusiasmirte auch hier, wie überall, und das mit allem Recht. Die Ausführung war ausgezeichnet brav. Ueber das jetzt weit verbreitete geniale Werk ist von Andern genug gesprochen und es ist glücklicherweise so allgemein als wahrhaft trefflich anerkannt, dass Ref. es sich und den Lesern ersparen kann, seine einzelne Meinung auszusprechen, zumal da sie mit der allgemeinen in der Hauptsache übereinstimmt und übereinstimmen muss. — De grosse ernsthafte Oper *Wittekind Herzog der Sachsen* hat Hrn. Lobe, Mitglied der Kapelle (als braver Flötist bekannt) zum Verfasser. Das

Gedicht ist zwar nicht vorzüglich, doch im Ganzen brauchbar, die Musik hingegen zeugt von Hrn. L.s schönem Talent, von sehr guten Kenntnissen der Composition und von grossem Fleiss — dennoch wollte sie nicht recht gefallen und die Oper scheint nach zwey Vorstellungen bey Seite gelegt zu seyn. Die Schuld der verfehlten Wirkung trug wohl hauptsächlich das geringe Interesse mehrer Scenen und die von dem Verfasser und Componisten vorgeschriebene, aber seinem Werke ungünstige Besetzung einiger Rollen. Hr. Stromeier und Mad. Eberwein zeichneten sich aus, und Hr. Moltke leistete das Mögliche, aber seine Rolle und sein Gesang waren (eben so, wie bey dem verstorbenen Deny) wenig auf ihn berechnet, daher er mit dem besten Willen und aller Anstrengung nicht den Beifall erreichen konnte, den man ihm sonst fast immer zu zollen gewohnt ist.

Nur drey neue Opern in einem Zeitraume von 15 Monaten scheinen vielen im Publikum doch gar zu wenig — wenn man aber billig genug ist, die mancherley ungünstigen Umstände zu berücksichtigen, mit welchen die Regie der Oper in diesem Zeitraume zu kämpfen hatte, und bedenkt, dass mehre ältere, aber seit vielen Jahren nicht gegebene, Opern durch die fast ganz neue Besetzung beynahe derselben Vorbereitung bedurften, als wenn es neue gewesen wären, so verdient die Regie weit eher Lob für ihre Umsicht und Thätigkeit, wodurch unter den obwaltenden Umständen noch so viel geleistet wurde, als Tadel darüber, dass nicht mehr geschah. — Der berühmte Komiker Hr. Wurm spielte als Gast in sechs Vorstellungen, unter denen die Operetten *Kapellmeister von Venedig*, *Schneider und Sänger* waren. Er gefiel, doch bey weitem nicht so sehr, als an andern Orten. — Ueber die Stücke mit Musik ist grösstentheils früher gesprochen worden. Ein paar neue enthielten bloss Lieder oder kleine Chöre u. dgl. worüber nicht viel zu sagen ist.

Hr. Kammermusikus Eberwein führte in der Kirche auf ein paar Missen von Haydn, Hummel; ein Te deum von Hasse, eins von Haydn; Cantaten, Hymnen u. s. w. von Danzi, C. Eberwein, Haydn, Mozart, Naumann, Zumsteeg — 100sten Psalm von Händel, 146sten Psalm von Himmel, einzelne Sätze aus dem *Messias* und der *Schöpfung* — Motetten von J. S. Bach, Haydn, Schicht u. a. Die meisten dieser Werke, deren Werth die Namen der Verfasser verbürgen, waren uns schon bekannt, welche Bemerkung jedoch keinen Tadel enthalten soll, da es weit besser ist, schon bekannte Werke von entschiedenem Werthe zu wiederholen, als immer nur nach Neuem ohne andere Rücksicht zu trachten *).

Von fremden Virtuosen hörten wir Dem. Wettich von Rudolstadt, (im Dilettanten-Concert) deren Gesang Beyfall erhielt — Hrn. Kummer, königlich sächsischen Kammermusikus (im Theater) in einem Violoncell-Concert eigner Composition, (C moll und dur) das sehr brav gearbeitet ist und mit ausgezeichneter Virtuosität ausgeführt wurde — Hrn. von Bülow, (blind) der mit Beyfall sang und Guitarre spielte — Dem. Canzi (im Theater) in einer trefflich gesungenen Scene und Arie aus Rossini's *Cenerentola* und in Variationen über „Mich fliehen alle Freuden", welche mit rauschenden Beyfalls-Bezeugungen aufgenommen wurden. —

Hr. Wilh. Schneider, Schüler des hiesigen braven Stadtmusikus Hrn. Aghte, blies im Theater ein Horn-Concert (von C. M. von Weber) mit gutem Ton und lobenswerther Genauigkeit — Dem. Schmidt, die 14jährige Tochter des geschickten ersten Fagottisten der grossherzoglichen Kapelle, spielte, ebenfalls im Theater, ein Adagio

*) In meinem vorigen Berichte (1821. S. 245 fgg.) standen, nachdem des Fleisses und der Thätigkeit des Hrn. Kapellmeisters Eberwein mit gebührender Anerkennung gedacht war, folgende Worte. „Im Ganzen aber hat das Schulchor doch seit einigen Jahren eher verloren als gewonnen; indess liegt die Schuld davon gewiss mehr in unvermeidlichen Umständen, als an Hrn. Eberwein." Hr. Oberconsistorial-Rath K. Fr. Horn, als Inspector des Schullehrer-Seminars, bemerkt dagegen im Intelligenzblatt 1821. No. VI. dass diesem Urtheil des Ref. diejenigen Weimarener, welche der Sache kundig sind, nicht beystimmen werden, sondern vielmehr u. s. w. und lässt seine Gegenbemerkung deshalb in die musikalische Zeitung einrücken, damit Hr. Eberwein in seinem rühmlichen Eifer für die Fortbildung des Chors nicht gestört, sondern darin bestärkt werde. Der Ref. erwidert darauf nur, dass sich aus seinen bisherigen Berichten ergeben müsse, ob er darauf ausgehe, irgend jemand in seinem nützlichen Wirken zu stören und ob er der Sache so weit kundig sey, ein Urtheil aussprechen zu dürfen. Mehr über eine Angelegenheit zu sagen, die Auswärtige nicht interessirt und deren Entscheidung der Ref. eben so gern als Hr. Oberconsistorial-Rath Horn den Weimarensern überlässt, ist unnöthig.

Der Ref.

kömmt und seinen Gang geht, und doch muß ich aufhören, weil ich mehr zu sagen habe.

Auf diese Hymne von Schulz folgte ein langes, sehr langes Orgelkonzert, welches vom Komponisten selbst, sehr gut und brav gespielt wurde. Dieser Komponist ist kein anderer, als der hiesige Organist bey der Parochialkirche Herr Kaufmann, unstreitig der beste unter den Schülern des verewigten Fasch.

Er ist schon seit langer Zeit der beste Organist in Berlin und ein Mann von sehr reellen harmonischen Kenntnissen. Das konnte man auch in diesem Konzert gewahr werden, worinn sehr viel Gutes ist. Indessen will ich Ihnen auch das Urtheil anderer Leute nicht vorenthalten, und Herr Kaufmann, der so viel Lob verdient, mag sich auch einigen Tadel gefallen lassen. Dieser besteht nun darin, daß das Konzert offenbar zu lang ist und besonders die Ritornelle, von denen das erste beynahe eine ganze Sinfonie vorstellen könnte. Wahrscheinlich ist der Komponist lange an diesem Konzerte gesessen und dann wird man nicht fertig, man möchte gern alles hinein bringen, ohne zu bedenken, daß noch mehr Tage folgen, wo es wieder kann gehört werden. Das zweyte Stück in diesem Konzerte ist ein Adagio für Orgel, Violine und Violoncell, worinn Langsamkeit, Simplicität und Ausdruck herrschen, was leztere Art obligate Violine und die Violoncell-Partie vorzüglich interessant machen, welches nicht übel klingt. Das leztte Allegro ist von der meisten Lebhaftigkeit und hat recht schöne Abwechslungen. Das Akkompagnement des ganzen Konzerts ist schwer und würde wirklich gut ausgeführt, welches hier viel sagen will, indem alle akkompagnirende Instrumente nicht etwa bey der Orgel, sondern unter der Orgel auf einem andern Chor standen und von Kennerspieler nicht gehört werden konnten. Reichthum und blühende Modulation in dem Konzert, überzeugen sehr deutlich, daß Kaufmann die Fugen lange im Kopfe herum getragen. Die Gedanken gehören zum Theil in die neuesten Bachschen Konzerte, und in die ältesten Haydnschen Sinfonien, auch Hayns, sind aber mit so viel Geschmack und Feinheit geordnet, daß sich ihre Ueberbleibsel recht gern in so angenehmer Gesellschaft zusammen finden müssen.

Das 3te Stück war der 100 Psalm, von dem alten, würdigen Hiller in Leipzig, worinn drey fugirte Sätze, ein Duett und eine Arie mit einander um den Ausdruck wetteifern und die Sie selbst hören müssen, um davon gehörig unterhalten zu können, denn Sie wissen wohl, daß ich mich auf das Fugenwesen nicht gern einlasse, weil es meistens Unfug ist. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Bey Gelegenheit der musikalischen Beylage No. I.

Noch immer erhält sich auf den besten deutschen Opernetheatern, der *Prisonnier* de Pierre, würdigen Della Maria, und wir dürfen es vielleicht uns schmeicheln, daß unsre Blätter durch die erste Bekanntmachung und frühe Empfehlung dieses so sehr angenehmen Stücks, zur allgemeinen Aufnahme desselben etwas beygetragen haben. Aber nur diese kleine Stück Della Maria's scheint man allgemein zu kennen, nicht seine übrigen, unter welchen sich die Opern comiques am vortheilhaftesten auszeichnen. Nur zwey Opern ist sie, so viel uns bekannt, auf Theatern gebracht worden. Das Gedicht ist eben so artig, als jenes, etwas weniger verwickelt, aber noch feiner; hat den Vortheil, daß nur drey Personen (Vater, Tochter, Liebhaber) darin auftreten, daß alle Rollen leicht sind, und nur feine Leutchen verlangen; die Musik ahmt der des *Prisonnier* zuweilen vielleicht etwas zu sehr; ist noch reicher an den kleinen witzigen, freundlichen, zarten, niedlichen Liedchen, durch die sich die französischen Opernetten so sehr vor den unsrigen auszeichnen, ist übrigens recht leicht, exekutirbar, und kann mithin in jeder Rücksicht, ein kleines Lieblingsstück jeden Theaters seyn, das nur einige nützlich gebildete Personen hat

und Thema mit Variationen für die Pedalharfe und volle Orchesterbegleitung (von A. F. Häser) mit ungezeichnetem Beyfalle, den auch die heitere freundliche Composition sowohl, als die nette Ausführung derselben vollkommen verdienten — und Hr. C. Th. Theuss liess in einigen geschlossenen Zirkeln hier in Weimar, und dann in Erfurt, Gotha, Eisenach und vor dem grossherzoglich sächs. Hofe in Wilhelmsthal das Aeolsklavier zum Besten der armen Familie des kürzlich verstorbenen Verfertigers, dessen Name dem Ref. entfallen ist, hören. Dieses Tasteninstrument, erfunden von dem Gutsbesitzer Hrn. Schortmann in Buttelstedt bey Weimar, giebt die Töne mehrer Blas- und Saiteninstrumente sehr täuschend und macht in solchen Nachahmungen, besonders in langsamen und mässig geschwinden Sätzen, eine schöne Wirkung. Seine Töne werden durch aufrechtstehende, an dem untern Ende befestigte, bis zu einem gewissen Grad verkohlte Holzstäbchen von eigner Form erzeugt, welche ein Luftzug in Schwingung setzt. So schön aber auch der Ton dieses Instruments ist, so möchte es doch schwerlich weit verbreitet werden, da es ziemlich kostbar ist und selbst bey sehr zarter Behandlung dem Verstimmen durch den Einfluss der Witterung und dem Verderben im Einzelnen leicht unterworfen zu seyn scheint.

In den Dilettanten-Concerten, welche grösstentheils recht interessant waren, spielte Dem. Riemann die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles, mit Orchesterbegleitung von Th. Müller, ausgezeichnet brav — Hr. Hartknoch führte Hummels Concert H moll vortrefflich aus — Hr. Mieding blies ein ungemein schwieriges Hornconcert, von Ulrich, mit lobenswerthem Fleisse und ein junger Seminarist Franke ein schönes Flötenconcert von Lindpaintner mit vielem Beyfalle — Hr. Ulrich spielte ein Violoncellconcert eigner Composition mit gutem Ton und vieler Präcision — und ein Duo von Bochsa für Pianoforte und Harfe, ein Potpourri für die Violine von Gerke, ein Rondo von Hummel, Spohrs Nonett, ein Violinconcert von Rode, ein Quintett von Beethoven u. a. m. wurden meist von Dilettanten recht wacker ausgeführt. An vollstimmiger Instrumental- und Vokalmusik gab man Ouverturen von Mehul, Th. Müller, Spontini, Rossini, Ulrich, Kapellmeister von Weber, Winter u. a. Winters *Schlacht bey Leipzig*, dessen *Timotee*, Fr. Schneiders *Weltgericht* und mancherley Opernarien. Wenn der Ref. noch bemerkt, dass der billige Beurtheiler die Ausführung fast aller genannten und übrigen Musikstücke nur loben kann, so wird man ihm keinen Vorwurf darüber machen, dass er etwas ausführlicher von einer Privatanstalt sprach, die sich immer grössere Achtung erwirbt.

Am Charfreytage ward, unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Riemann, von der Kapelle, den Solosängern Mad. Eberwein, Dem. Roland, Hrn. Moltke, Hrn. Stromeier und dem Stadtchor zum Besten des Frauenvereins Grauns Oratorium, *der Tod Jesu*, gegeben. Die Ausführung war durchaus lobenswerth und in manchen Sätzen wahrhaft vortrefflich, so dass das Ganze allen Verehrern des klassischen Werkes einen hohen Genuss gewährte.

Bey Hofe war, da der Frau Grossfürstin Erbgrossherzogin K. H. acht Monate in Russland waren, (in ihrem Gefolge befand sich auch Hr. Kapellmeister Hummel) ausser einem Concerte im engen Zirkel ein einziges grosses Concert, in dem aber nur Wiederholungen statt fanden, unter denen sich das von Hrn. Kapellmeister Hummel in höchster Vollendung gespielte Concert eigner Compositon (H moll) auszeichnete.

Seit Ende 1821 besteht nun auch unter der Leitung des Hrn. Kammermusikus Eberwein ein Singverein, von dessen Leistungen der Ref. jedoch noch nichts sagen kann, da derselbe, wie ganz natürlich, noch nicht öffentlich gesungen hat.

Nekrolog.

Am 24sten December 1821 starb zu Amsterdam in dem zarten Alter von achtzehn Jahren Carl Eugen Zawřel, einziger Sohn des ersten Oboisten am holländischen Nationaltheater, Joseph Zawřel. Er entschlief sanft in den Armen seines Vaters, der ihn von frühester Jugend an auf das sorgfältigste erzog und in ihm den Grund zu grossen Erwartungen legte, die nun leider für alle Verehrer der Kunst zu früh vereitelt geworden sind. Carl Eugen Zawřel schrieb schon in seinem eilften Jahre eine Sinfonie für ganzes Orchester im reinsten Satze, voll neuer Ideen, und hat seitdem eine Menge grosser und kleiner

Werke gesetzt, von denen jedoch nur noch wenige bis heute gedruckt sind. — Eine so zarte und vielfältig fruchtbringende Pflanze erschien gleich einem Frühlingsblümchen, das schnell wieder verwelkt! Allein die nachgelassenen Werke des talentvollen Jünglinges sind ein bleibendes Denkmal seines Wirkens. Friede seiner Asche!

Bemerkungen.

Viele gute Künstler könnten noch besser seyn, aber sie werden in ihrem Fortschreiten von der Menge der ihnen vorgestreuten Lorbeerzweige aufgehalten. Wenn ein Künstler einmal einen Namen hat, so getraut sich niemand mehr, ihm ein kritisches Wort zu sagen.

Der Sinn fürs Schöne will Totalität, wie der fürs Wahre. Schon deshalb sollte man alte Musik wieder ins Leben rufen, und eine Reihe von Concerten zu einer Kunstausstellung aller Style, zu einer Geschichte der Musik in Beyspielen machen. Ein Gegensatz fordert den andern, und giebt man uns immer nur das Aehnliche, so stumpft sich der Sinn ab. Alles will den ganzen Cyklus, aesthetisch wie religös und geschichtlich; jedes Einzelne klingt in die Tiefe des Ganzen hinein und verstärkt sich so durch den Wiederhall.

Widrig ist ein Mensch, der für vieles Sinn hat, und sich niemals dazu bringt, etwas Eigenes zu erschaffen. Er gleicht einem Trinker, der die köstlichsten Weine zu sich nimmt, und doch kein heiteres oder tiefes Wort spricht.

Wer erkennen will, wie hoch ein Berg ist, und wie beschwerlich zu ersteigen, der muss nicht bloss vor ihm stehen bleiben, sondern selbst zu klettern anfangen. Seine Mühe giebt ihm alsbald einen fühlbaren Maassstab für das ganze Unternehmen. So auch in der Kunst. Wer nichts darin gethan, der hat gar keine Stimme. Man darf zwar tadeln, ohne es besser machen zu können, aber versucht haben muss man es doch.

F. L. B.

KURZE ANZEIGE.

Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. — — par G. Reisiger. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. (Pr. 10 Gr.)

Das Beywort bezeichnet den Charakter dieses wahrhaft ausgezeichneten Stücks nicht genau: obgleich es allerdings brillante Sätze hat, so ist es doch mehr gesangmässig und von zartem Ausdruck. Der Verf. zeigt, eben für diese schöne und von Klaviercomponisten jetzt nur allzuselten bearbeitete Gattung, eine jugendlich frische Phantasie, viel Delikatesse des Ausdrucks, eine nicht geringe Kenntniss und Geschicklichkeit in Erfindung und Ausführung interessanter Harmonie; und in Verbindung mit diesen rühmlichen Eigenschaften, auch einen löblichen Fleiss. So ist hier ein Musikstück geliefert worden, das der Ref. einigen frühern desselben Componisten, die ihm bekannt geworden, bey weitem vorzieht, und allen nicht ungeübten Liebhabern, die Musik von Noten in Einsicht, Empfindung und Vortrag unterscheiden können, mit gutem Gewissen aufs beste empfehlen kann. Leicht auszuführen ist diess Rondeau nicht, doch auch nicht schwerer, als z. B. die grössern Stücke aus Hummels mittler Zeit. Da Hr. R. so zu schreiben vermag, so sollte er doch ja um so strenger gegen sich selbst frühere Arbeiten oder flüchtige Erzeugnisse des Augenblicks zurückbehalten und nicht in's Publikum bringen. Eben so wird er am besten für seinen Credit sorgen, das Glück seiner Arbeiten begründen, und es vielleicht dahin bringen, in seinem Fache einer der Lieblinge des Publikums zu werden. Dass er auch ein ausgezeichneter Pianofortespieler seyn müsse, gehet gleichfalls hier aus seiner Art, die wahren Vorzüge des Instruments zu benutzen, und zu schreiben, deutlich hervor.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VI. 1822.

Bekanntmachung.

Mit Vergnügen hat das Directorium des hiesigen stehenden Concerts bisher fast ohne alle Beschränkung fremden Tonkünstlern, welche sich allhier in besondern Concerten hören lassen wollten, hierzu den zu Musikaufführungen vorzüglich geeigneten Saal des Gewandhauses, welchen es miethweise inne hat, gegen eine sehr mässige Vergütung überlassen. Allein in der neuern Zeit haben sich die Gesuche um Ueberlassung dieses Saales so sehr vermehrt, dass das Directorium, um die ausserdem unvermeidliche Beeinträchtigung des stehenden Concerts abzuwenden, sich zu gewissen Einschränkungen dieser Ueberlassung genöthiget sieht. Es wird daher

1. Der Concertsaal im Gewandhause von nun an öfter nicht, als Einmal in jedem Monate, fremden Tonkünstlern zu Extraconcerten überlassen.

2. Die Ueberlassung geschieht nur unter der Bedingung, dass der Concertgeber, er sey Componist, Instrumentalist oder Sänger, in einem der seinem Extraconcerte zunächst vorhergehenden Abonnement-Concerte sich wenigstens mit Einem Musikstücke hören lasse, nämlich ein Componist mit einer hier noch nicht gehörten Composition, und ein Virtuose mit einem Solostücke für ein Instrument oder für den Gesang. Ausnahmen von dieser und der vorherigen Bedingung können unter keiner Voraussetzung Statt finden. Dagegen wird

3. jedem fremden Tonkünstler, welcher sich auf die unter 2. angegebene Weise im Abonnement-Concerte hat hören lassen, der Saal zu dem zu gebenden Extraconcerte unentgeldlich überlassen.

Es ist nicht zu besorgen, dass Künstler von wahrem Werthe durch diese Bestimmungen sich abhalten lassen möchten, Leipzig zu besuchen, indem diejenigen, deren Ruf bereits begründet ist, fast immer auf ein zahlreiches Auditorium rechnen dürfen, minder bekannte hingegen durch das Auftreten im Abonnement-Concerte Gelegenheit finden, dem Publikum bekannt zu werden, und im übrigen jedem Künstler freystehet, sich zu Extraconcerten eines andern Saales zu bedienen.

Alle fremde Tonkünstler aber, welche die Absicht haben, den Gewandhaussaal zu den von ihnen hier zu gebenden Concerten zu benutzen, werden ersucht, von obigen Bestimmungen gefälligst Kenntniss zu nehmen, und sich einige Zeit vorher schriftlich zu melden, um sich dadurch aller etwanigen Unannehmlichkeiten bey ihrem hiesigen Aufenthalte zu überheben.

Leipzig, im Monat August 1822.

Das Directorium des Concerts im Gewandhause.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Musik für Saiten- und Blase-Instrumente.

Mathaei, A., 3e Concert pour Violon avec Orch. Oe. 15. ..... 3 Thlr.

Maurer, L., 4e Concert pour Violon av. Orch. 2 Thlr. 20 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orch. 20e Sammlung. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Musique d'Harmonie, contenant trois Quatuors de Mozart, arrangés par Hermstedt. 1r Cahier. 2 Thlr. 8 Gr.

Romberg, Bernh., Ouverture à grand Orchestre. Oe. 34. ..... 2 Thlr. 18 Gr.

— Elegie sur la mort d'un Objet chéri. Composition pour le Violoncelle avec 2 Violons, Viola, Violoncelle et Contrebasse. Oe. 35.. 1 Thlr. 16 Gr.

— Introduzione e Pollacca per il Violoncello con acc. di 2 Violini, Viola, Basso, Oboi, Corni e Fagotti. Oe. 36. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Romberg, Andr., Variations sur un Air ecossais pour Violon avec Orchestre. Oe. 66. .... 1 Thlr. 12 Gr.

Spohr, L., 2e Concert pour la Clarinette avec Orchestre. Oe. 57. ..... 3 Thlr. 12 Gr.

Stiastny, Rondo et Variations pour Violoncelle avec 2 Viol., Viola et Violoncelle. Oe. 12. ..... 1 Thlr.

Walch, Neue Tänze für Orch. 4e Samml. .. 1 Thlr. 8 Gr.

— Pieces d'Harmonie pour Musique militaire. 4e Litr. ..... 2 Thlr. 20 Gr.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Hummel, J. N., Variations pour Pianof. avec acc. de 2 Viol., Viola, Violoncelle et Basse (2 Flûtes et Cors ad libitum.) Oe. 9. ..... 2 Thlr.

— Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle Oe. 96. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Payer, H., Variations brillantes sur un thème favori de Carafa, pour Pianoforte avec 2 Viol., Viola et Violoncelle (ou avec gr. Orchestre.) Oe. 71. ..... 2 Thlr.

Spohr, L., grand Quintuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Oe. 52. ..... 3 Thlr.

Spohr, L., grand Quintuor pour Pianof., 2 Viol., Viola et Violoncelle. Op. 65. . . . . 5 Thlr.
— Potpourri pour Violon et Pianoforte concertans, sur des themes du Sacrifice interrompu, Op. 56. 1 Thlr.

Musik für Pianoforte.

Clementi, M., 3 Sonates pour Pianoforte dediées à Cherubini. Op. 50. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— 12 Monferrines pour Pianof. Op. 49. . . . . 1 Thlr.
Cramer, J. B., grande Sonate pour Pianoforte dediée à Hummel. Op. 63. . . . . 2 Thlr. 4 Gr.
— Capriccio pour Pianof. sur plusieurs Airs tirés des Operas de Mozart. Op. 64. . . . . 16 Gr.
— 13e Divertissement, pour Pianof. . . . . 12 Gr.
Field, J., Exercice nouveau pour Pianoforte. . . . . 8 Gr.
— 7e et 8e Nocturne pour Pianoforte. . . . . 10 Gr.
Gabler, C. A., Rondeau en forme de Walse à 4 ms. pour Pianoforte, Op. 52. . . . . 12 Gr.
Gerke, A., Amusement à 4 mains pour Pianoforte, Oe. 21. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Hummel, Ouverture, arrangée à 4 mains par Hummel. 20 Gr.
Lauska, F., Sonate pour le Pianoforte. Oe. 45. . . 20 Gr.
— Sonate agréable pour le Pianoforte. Oe. 46. . . 20 Gr.
Meyer, Neue Tänze für Pianoforte. 20e Sammlung. 16 Gr.
Mozart, Fils, Rondeau pour le Pianoforte. . . . . 16 Gr.
Potpourri pour le Pianoforte. No. 1. 2. sur des themes de Rossini. . . . . à 20 Gr.
Potpourri pour le Pianoforte No. 3. sur des themes de Mozart, Rossini et Spontini. . . . . 20 Gr.
Ries, F., Allégri di Bravura per il Pianoforte. . . . 1 Thlr.
— Choeur favori de Mozart arrangé en Rondeau pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— Polonoise de l'Opera Tancred arrangée pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— 8e Fantaisie pour Pianoforte. . . . . 16 Gr.
— 9e Polonoise à 4 mains pour Pianoforte. . . . 16 Gr.
Romberg, And., 1ere Sinfonie, arrangée à 4 mains pour Pianoforte. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— 3me Sinfonie arrangée à 4 ms. p. Pf. 1 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., 1ere Sinfonie arrangée à 4 mains pour Pianoforte. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
Steibelt, D., L'Orage sur mer, Nouvelle Fantaisie pour Pianoforte sur la Barcarole venitienne etc. . . 20 Gr.
Wanzel, Danses pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Musik für Gesang.

Spohr, L., Messe für 5 Solostimmen und 2 fünfstimmige Chöre (ohne Begleitung.) Partitur. 54s Werk. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
— Dasselbe Werk in Stimmen. . . . . 3 Thlr.
Hauptmann, M., Anacreontiche del Vittorelli, con accomp. di Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Hauptmann, M., Gretchen vor dem Bilde der Mater dolorosa, aus Faust von Göthe, mit Pf. Begleit. 8 Gr.
Maurer, L., Lieder für das Pianoforte. . . . . 20 Gr.
Müller, A. E., Der Polterabend, Singspiel in einem Akte. Klavierauszug. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, 6 Gesänge für Pianoforte. . . . . 14 Gr.
Romberg, And., Der 114te Psalm, mit lateinischem und deutschem Texte. Klavierauszug von Winstrow. 3 Thlr.
Romberg, Bernh., Die Vorzeit, eine Romanze, in Musik gesetzt nach Art und Weise, wie die jetzigen Griechen singen, mit Pianof. Begleitung. 8 Gr.
Schmitt, Aloys, Die Bitte, Gedicht von Seume, mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Musik für Guitarre.

Hildebrand, C., Lieder für Guitarre. Oe. 3. . . . . 12 Gr.
— Fantaisie pour Guitarre. Oe. 4. . . . . 6 Gr.
— Divertissement pour Guitarre. Oe. 5. . . . . 8 Gr.

Anzeigen.

Unterzeichnete Redaction der musikalischen Zeitung will Theater-Directionen, die eines Musikdirectors benöthiget sind, ein dazu brauchbares Subject auf an sie unter der Adresse:

An die Breitkopf und Härtelsche Musikhandlung

eingehende Anfragen nachweisen.

Leipzig, den 15ten July 1822.

Die Redaction der Zeitung.

Ein Tonkünstler und Tonsetzer, Zögling des Conservatorium in Paris, wünscht eine Anstellung als Director eines bedeutenden Orchesters oder als erster Geiger, oder auch beydes zusammen. Anfragen darüber in frankirten Briefen beantwortet die Andrésche Musikhandlung in Offenbach a. M.

Ankündigung.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende, von Gottfried Weber. 8. Darmstadt, bey Leske; geheftet. (Pr. 18 Gr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. Nº. 36. 1822.

Recension.

De l'Opéra en France par Castil-Blaze. Zweyter Band.

Nachdem unser Verfasser im ersten Bande über eigentliche Theorie und Aesthetik der lyrischen Bühne sich ausgesprochen, gehet er in diesem zweyten mehr in das Praktische ein und untersucht die an sich verschiedenen Bestandtheile, aus welchen eine Oper gewöhnlich zusammengesetzt ist. Er nimmt deren funfzehn an, nämlich: die Ouverture, die Introduction, das Recitativ, die Arie, das Duett, Terzett, Quartett, Quintett, Sextett, das Finale, den Chor, den Marsch, die Balletmelodie, den Zwischenakt.

Seltsame Lehren und Meinungen voll Irrthum haben die französischen Literatoren verleitet, die abentheuerlichsten Urtheile über die Eigenschaften und Einrichtungen dieser Musikstücke zu wagen. Sie schreiben in das Kreuz und in die Quere über eine Kunst, die ihnen im Dunkeln liegt. Ihr Ausspruch, dass die Ouverture eine Analyse, ein Gemälde der in der folgenden Oper herrschenden Leidenschaften darstellen müsse, verdient nicht einmal eine Widerlegung; denn der Instrumentalmusik ist so etwas für sich, ohne Worte, nicht möglich, und wäre diess auch, wie sollte man dem folgenden Ganzen vorgreifen, und des Dichters Werk und Wirken durch vorzeitiges Enthüllen desselben entkräften dürfen? Rousseau, dieser grosse musikalische Denker, den nur die Unwissenheit deswegen belächelt, weil er kein Contrapunktist gewesen — oder seyn mochte — hat die Natur und Eigenschaft der Ouverture in seinem musikalischen Wörterbuche richtig bestimmt und beschrieben. Sie bereitet vor, stimmt den Geist für das Tragische oder Komische, für das Hirtenmässige oder Kriegerische, je nachdem es der Charakter des Poems erfordert. In das Weitere darf sie nicht eingehen, kann es auch nicht. Glucks Ouverture zu *Ifigenia in Aulis* steht als Muster für sich. Der grosse Künstler hat auch hier, wie in so vielen andern, das Höchste angegeben. Schon zu Lully's Zeiten wurden Ouverturen aus Frankreich in andere Länder verschrieben. Die Italiener haben sich in dieser Art von Composition immer weniger ausgezeichnet. — Unser Verfasser hat wohl der Ouverture zu *Gazza ladra* noch nicht beygewohnt. Sie übertrifft an kriegerischem Trommellärm, aber auch nur an Lärm, alles, was in dieser Art geschrieben worden; bereitet aber auch gewiss am wenigsten für den Charakter des Gedichtes, dessen Heldin ein Kammermädchen ist, vor. —

In italienischen Opern schliesst sich sogleich der Ouverture eine Art von Einleitung an, die oft von grosser Wirkung ist, nicht selten imponirt und den Zuhörer in die Mitte der Handlung versetzt. Auf der französischen lyrischen Bühne wurde diess später eingeführt und ist ihr keineswegs noch wesentlich. Mehul's *Ariodante* soll die beste Instrumentalintroduction enthalten, welche das französische Opernrepertoire darbietet.

Die Schwierigkeit, ein Recitativ gut zu setzen, ist ja selbst in Frankreich, wo Sprache und Prosodie zum Höchsten ihrer Ausbildung gelangt sind, wo Gluck und seine Nachfolger so grosses geleistet haben, noch immer fühlbar genug. Es werden dem gekrönten Componisten der *Vestalin* nicht wenige Versehen nachgewiesen, deren er sich schuldig gemacht hat. Dem Tonsetzer muss demnach das Studium der Sprache und ihrer Prosodie wichtig, ja heilig seyn. Die Italiener vernachlässigen — die Neuern nämlich — das Recitativ zu sehr, sie kümmern sich um den Ausdruck der Worte zu wenig. — Und die Deutschen, welche dermalen nichts

angelegentlicheres haben, als diese Vernachlässigung gut zu finden, alles, was in ihrer Sprache noch Gutes vorhanden sich findet, was noch Gutes könnte gebildet werden, für Nichts zu achten, und sich mit einem leeren Tongeklingel zu begnügen, wobey weder Componist, noch Sänger mehr einen durch das Wort erklärten Sinn hineinlegen, wo ein Recitativ weder mehr richtig componirt, noch mit Ausdruck vorgetragen wird, wo man übereingekommen ist, alles Vernünftige und Rührende der Vorzeit zu belächeln, und nicht mehr will, als eine Art von Bravour, begleitet von artigen Instrumentensolo's — Doch der Referent soll ja hier nichts weiter berühren, er hat nur über den Inhalt des Castil'schen Werkes Rechenschaft zu geben, welches die Wichtigkeit des Recitatives, besonders des obligaten, und die Wirkungen, die es hervorbringen könnte, einsichtsvoll auseinandersetzet. Es finden sich gewiss viel mehrere gute Arien, als gute Recitative. Und ist die Kunst, Letzteres gehörig vorzutragen, wie ganz verschwunden; so darf man freylich nur von ausgezeichneten Sängern, denen ein höherer Kunstsinn geöffnet ist, als sie ihn vorjetzt auf unsern Bühnen bedürfen, hoffen, dass sie eine Reform bewirken und das Recitativ wieder in seine Rechte einzusetzen vermögen. Denn aus der richtigen Verbindung des Recitativs mit der Arie, und aus dem richtigen, jedem derselben eigenen Vortrage, kann ja nur allein die ächte Oper hervorgehen. Ein Menschenalter möchte, auch wenn es Ernst wäre, etwas in der Sache zu thun, dazu nicht hinreichen. Der Rossini'sche Triller macht die grandtour de l'Europe, und es ist nicht abzusehen, wann der ächte Kunstsinn bey uns wieder zusprechen werde. Feenmährchen, Spuk- und Koboldsgeschichten, Teufelsholereien reichen dabey nicht aus. Der Componist findet dabey wohl seine Rechnung für Einzelnheiten. Das unserer Würdige, Grosse und Ernste der lyrischen Bühne wird aber auf diesem Wege nicht erreicht. Zu wünschen wäre es allerdings, dass unsere Dichter (Reimern ist so etwas überflüssig) das Werk unsers Verfassers, besonders einige Kapitel des ersten Bandes, ihrer Aufmerksamkeit nicht unwerth fänden. Sie allein können unsere Oper emporbringen. Treffliche Componisten zählt Deutschland auch jetzt noch Mehrere. —

Die Arie ist, nach der Worterklärung unsers Verfassers, der Ausdruck der Empfindungen, wovon die darstellende Person in dem Moment ihres Gesanges ergriffen ist. Sehr ansiehende Stellen aus Rousseau entkräften und bemitleiden die — in unsern Zeiten noch fortdauernden — Bemerkungen schaaler Kritiker, welche es unnatürlich finden, dass man Leidenschaften singend ausdrücke, und singend denselben erliege. Die vielen Wiederholungen der Worte in denselben, wenn sie ungeschickt angebracht sind und ohne Bedeutung nur zur Ausfüllung der Noten dastehen, wenn dabey die Worte noch zerrissen, zerfleischt werden — wie es in unsern gepriesenen modernsten dramatischen Produkten an die Tagesordnung gekommen, — können freylich dem gerechten Tadel nicht entgehen. Einige überdachte Wiederholungen, wovon Beyspiele angeführt werden, setzen die Leidenschaft in volles Licht, und sind geeignet, des Zuhörers Herz ganz zu ergreifen. Diess alles kann übrigens nur von der eigentlichen italienischen Charakter-Arie gelten. Die Bravourarie, ein Auswuchs derselben, hat mit so etwas nichts zu thun. Ihr Zweck geht nur dahin, den Umfang einer schönen Stimme und derselben Fertigkeit herauszuheben. Grosse Tonsetzer haben sie deswegen immer von ihren Werken ausgeschlossen und dem Concerte überlassen; und findet man sie in Mozart's *Entführung*, im *Titus* und der *Zauberflöte*, so kann man darauf zählen, dass er, so wie andere grosse Meister, aus Zwang sich einer Convenienz unterwerfen musste, der sie nicht entgehen konnten. Metastasio, so sehr auch Er schon über den verderbten Geschmack der Sänger seiner Zeit eiferte, hat doch durch seine Vergleiche und Concetti, die er zum Inhalt seiner Arientexte nur zu oft wählte, viel zu diesem Verderbniss beygetragen — aber wohl auch nur aus Convenienz und weil er sich den Bedürfnissen seines Zeitalters fügen musste. — Unter dem Artikel: Arie, zergliedert der Verfasser auch noch das Rondeau, den Bolero, (ein spanisches Lied, im Dreyviertelttakt) die Barcarola, die Polonaise, die man eben in einer ernsten Oper nicht anbringen soll, die Cavatine, das Lied und das Vaudeville, die einzige Gesangsart, welche die Franzosen erfunden haben, die ihnen allein angehört, um welche sie, wie es mit vieler Laune gesagt ist, andere Nationen nie beneiden, sondern sie gewiss recht gern im Alleinbesitz derselben lassen werden. Ein langes Verzeichniss derjenigen Arien, welche auf den französischen lyrischen Bühnen als Muster anerkannt werden, schliesst

den Artikel. — Da in der neuesten Oper alles, mehr oder weniger, zu Bravour geworden, so möchte es wohl ein verdienstliches Unternehmen seyn, wenn irgend ein Kenner ein ähnliches Verzeichniss von italienischen Arien aus jener Zeit, wo Poesie und dramatischer Gesang noch etwas galten, gäbe, damit, wenn wir einst wieder zur Resipiscenz gelangen, der junge Tonsetzer doch etwas fände, woran er sich halten könne. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats July. Kärnthnerthortheater. Verwaist ist nun diese Bühne, in tiefer Trauer die Kaiserstadt, denn die italienischen Gesangshelden haben ihren Rückzug angetreten; Maestro Rossini sammt Gattin bildeten den Vortrab, die übrigen machten paarweise die Nachhut. Ersterer erhielt noch eine Benefice, obschon Niemand eigentlich weiss: wofür? und wählte dazu seinen *Ricciardo e Zoraide*, in einen Akt zusammengezogen, mit Beybehaltung und Veränderung der besten Musikstücke, wie sich die Annonce eben nicht sonderlich bescheiden ausdrückte; auch war am Schlusse das letzte Tempo, die Cabaletta nemlich, des beliebten Duetts aus *Armida*: „Cara, per te quest' anima" angehängt, und die Aufführung geschah, was im Allgemeinen der ganzen Gesellschaft zum Ruhme nachgesagt werden muss, mit grossem Fleiss und ausserordentlicher Genauigkeit; Sigr. Nozzari — Agorante, Sigr. David — Ricciardo, Sigra. Ekerlin — Zomira, sangen vortrefflich; dasselbe Zeugniss könnten wir auch der Sigra. Rossini Colbran ertheilen, wenn ihr nicht in der Partie der Zoraide häufiger als sonst der Unfall, zu detoniren, begegnet wäre, woran sich selbst unsere deutschen Ohren nicht gewöhnen wollen, die doch als weniger delikat verschrieen sind. Nebst dieser Oper wurden auch die früher dargestellten: *Zelmira*, *Corradino*, *Elisabetta*, *la gazza ladra*, jede noch zweymal wiederholt, so zwar, dass der am wenigsten goutirte Cuor di ferro den Kehraus machte. Da ging es denn in der That voll und toll genug zu; als ob die ganze Versammlung von der Tarantel gestochen wäre, glich die ganze Vorstellung einer Vergötterung; das Lärmen, Jubeln, Jauchzen, viva und fora Brüllen nahm gar kein Ende; David allein musste, wenn ich nicht irre, zehn oder eilfmal erscheinen, seine anstrengende Scene, so wie das grosse Septett im zweyten Akte wiederholen, tutta la compagnia ward einigemale in corpore und einzeln mit stürmischem Beyfall überschüttet, und hätte die Polizeystelle keinen Strich durch die Rechnung gemacht, so würde es zweifelsohne Huldigungs-Sonette geregnet haben. Einen schnurrigen Vorfall, welcher sich am Abend nach Rossini's Einnahme zutrug, kann ich unmöglich unsern Lesern vorenthalten, da er so ganz die Physiognomie jener extravaganten Leidenschaftlichkeit hat, die im innersten Wesen des südlichen Nationalcharakters gegründet ist. Es hatte nämlich der Meister nach der Vorstellung des *Ricciardo* die dabey beschäftigten Mitglieder zu sich zum Souper gebeten, und da zugleich mit dem Zuwachs in utili et honorifico das Namensfest seiner Frau gefeyert wurde, so ging es lustig und flott zu, bis ein zunehmendes Geräusch auf der Strasse ihre Aufmerksamkeit erregte, und sie bestimmte, diessfalls Erkundigung einzuziehen. Der Rapport des von der Recognoscirung wiederkehrenden Domestiken lautete, wie folgt: Vor dem Hause befinde sich eine grosse Menschenmenge, meistens compatriotische Gemüther, die vernommen hätten, es würde von den ersten Künstlern Wiens ihrem Lieblinge ein Ständchen gebracht werden, und die nun der Dinge harrten, die da kommen sollten. Rossini, wohlmerkend, wie seine Landsleute entweder zufällig oder absichtlich durch ein ausgestreutes Gerücht irre geleitet worden wären, machte seinen, vom Champagner jovial gestimmten Gästen den Vorschlag, als Ersatz der vereitelten Hoffnung dem kunstliebenden Strassenpublikum selbst etwas zum Besten zu geben, öffnet das Piano, und accompagnirt seine Isabella eine Scene aus *Elisabetta*. Freudengeschrey von Unten hinauf „viva! viva! sia benedetto! ancora! ancora!" David und die Ekerlin singen ein Duett; neuer Jubel; verstärktes: „ancora!" Nozzari lässt seine Sortita aus der *Zalmira* ertönen; das Entzücken auf dem Trottoir kennt keine Gränzen, als endlich auch die Nominalisante mit ihrem *Rinaldo* das schmelzende: Cara, per te quest anima, girrt; die ganze Singerstrasse ist mit Menschen übergeeßet; fora! fora! il maestro! donnerts im schmetternden unisono; unser Giocchino tritt, dankbar sich

verneigend aus offne Fenster, — höchster Ausbruch des Enthusiasmus: Viva! Viva! Cantare! Cantare! schallts durch die Lüfte; da trillert ihnen der gutmüthige Meister in seiner allerliebsten Manier das frivole: Figaro qui, Figaro quà, und denkt damit des Guten übergenug gethan zu haben. Doch nicht also das Parterre, welches a la maniera italiana diesen Kunstschmauss gar zu gerne bis zum anbrechenden Morgen hinaus verlängert hätte. Indess vermeinen die da oben, wenn man eine grosse Oper herabgesungen, und noch obendrein ex abrupto eine piccola Academia musicale als Zuwage gratis hinzugethan habe, so wäre zwey Stunden nach der Geisterstunde allenfalls einem jeden Christenmenschen die heilsame Ruhe zu gönnen; weil sich nun der Klumpen auf der Strasse gar nicht entwirren will, so hebt man die Tafel auf, thut die Lichter aus, und zieht sich in die innern Gemächer zurück. Doch damit wollen sich die Heisshungrigen unten nicht beschwichtigen lassen; anfangs herrscht jene gefährliche Stille, die den nahen Sturm als unausbleiblich verkündet; da nun die egyptische Finsterniss in den Zimmern auf einen totalen Rückzug deutet, so entsteht vorläufig ein dumpfes, unwilliges Gemurmel; dieses wächst allmählig zu einem furchtbaren Crescendo heran, wie der Meister selbst in allen seinen Werken so zahlreiche Muster davon giebt; man mopirt sich, schimpft, lärmt, tobt, und würde auch zweifelsohne das Projekt, so viele zuvorkommende Gefälligkeit mit Steinwürfen zu vergelten, in Ausführung gebracht haben, wenn es nicht den zahlreichen Sicherheitswachen, die sich schon früher unbemerkt in diese Congregation gemengt hatten, mit Vernunftgründen und Androhung ernstlicher Maassregeln gelungen wäre, den fanatischen Haufen endlich zu zerstreuen. So endete ein für Wien wirklich ganz neues Abentheuer, welches jedoch weniger befremdendes für einen welschen Componisten hat, der es ja in seinem Vaterlande gewohnt ist, an einem Abende mit einer Oper, die durch eine unselige Constellation missfällt, solemniter ausgepocht, und dagegen am nächsten in einer accreditirten Lieblings-Piece wieder a stelle gehoben, und bey Fackelschein mit Janitscharenmusik im Triumphe nach seiner Wohnung accompagnirt zu werden, wie Schreiber dieses in Mailand, Rom, Turin und Neapel selbst des öftern Augen- und Ohrenzeuge war. — Nachdem nun die Sonnen unserm Theater-Horizont entschwunden, hat sich auch eine vollkommene Ebbe in der Kasse eingestellt, welche selbst die schon zum Absegeln bereit gehaltenen Novitäten nicht in Fluth zu verwandeln vermochten. Es waren: das in Paris durch die Bigottini berühmt gewordene Ballet, *Clari*, mit einer vortrefflichen Musik von Rudolph Kreutzer, und Kotzebue's Operette; *Die Alpenhütte*, componirt von dem gegenwärtig hier anwesenden fürstlich Fürstenbergischen Hofkapellmeister Conradin Kreutzer. No. 1, eine Art von Nina, langweilte gröstentheils, weil die Hauptpartie der nicht mehr jugendlichen Mad. Courtin, sonst eine sehr wackere Mime, wenig zusagt; den Gegensatz zu Rud. Kreutzer's geist- und seelenvollem Tongemälde machen die von Hrn. Grafen von Gallenberg neu componirten Ballabile's, in welchen einzig und allein dem modernen Schlendrian gehuldigt wird. In Kotzebue's sentimentalem Ruhrspiel fanden einige melodische Gesangstücke Eingang; die Deutschthümler complottirten wieder, und riefen den Meister am ersten Abend hervor; damit vermeint man Alles gethan zu haben, und kümmert sich in der Folge den Henker mehr um seinen Protegé. — Ferner fanden Reprisen statt vom *Freyschützen* und *dem Barbier*; im ersterem sang mit glücklichem Erfolge Dem. Hornik die Agathe, während der Abwesenheit der Dem. Schröder; als Rossine debutirte beyfällig Dem. Sonntag vom Prager Theater, über welche Sängerin weiter unten ausführlicher gesprochen werden soll; der Tenor Romer scheiterte beydemal; die gehoffte Kunstausbildung scheint krebsgängig zu werden; überhaupt wurden diese sonst so gierig verschlungenen Lieblingsgerichte beynahe gar nicht goutirt: vielleicht hat die in jüngster Zeit so übermässig genossene Leckerey den Gaumen verdorben. — Bey dem

Theater an der Wien ist der Mimiker Lewin mit seiner Gesellschaft engagirt; bisher lieferte er noch nichts, als ein Quodlibet, zusammengestellt aus seinen beyden Pantomimen: *Der goldene Schlüssel* und: *Harlekin im Zaubergarten*; nebst einem sogenannten Divertissement: *Robinson Crusoe auf der unbewohnten Insel*, welches, bey einer unbeschreiblichen Armuth an Handlung, nichts weniger als divertirte, und schon beym zweyten Erscheinen das Schauspielhaus unbewohnt liess. Auch diese Bühne sucht sich in einer so feindlich

gesinnten Jahreszeit mit Gastspielern fortzuhelfen; von Stuttgard besuchten uns Hr. und Frau Maurer, die in Lust- Schau- und Trauerspielen sich producirten, und Hr. Hambüch, welcher als Jägerbursche Max, Johann von Paris, Don Juan und Simeon auftrat, und, mit Ausnahme der vorletzten Rolle, die nicht im Bereich seiner Stimme liegt, allgemein befriedigte. Sein Tenor eignet sich zwar nicht für Rossini'sche Contr'alt-Partieen, hat auch keinen besondern Schmelz; aber er versteht zu singen, ist auf den Bretern wie zu Hause, und belebt seine Darstellung durch ein sinniges, eingreifendes, scharf markirtes Spiel. Für die Conversationsoper scheint er ganz geschaffen zu seyn, und die hiesige Administration hat sich gewiss nicht verspeculirt, wenn sie, wie verlautet, bereits mit diesem brauchbaren Künstler einen Contrakt abschloss, der mit Beendigung seiner Verbindlichkeiten am Würtemberger Hofe beginnen wird. — Ferner zeigte sich die erste Sängerin des königlich ständischen Theaters in Prag, Dem. Sonntag, bis jetzt als Prinzessin von Navarra und als Agathe. Viele kritische Blätter und Journale beeifern sich seit Jahr und Tag, dieser jungen, und — was sie auch keineswegs verschweigen — schönen Prima Domina Weihrauch zu streuen, und ihr Lob in allen vier Windgegenden auszuposaunen; wir freuten uns daher wirklich auf den Augenblick der Selbstüberzeugung, welche uns auch belehrte, dass diessmal Miss Fama, wider ihre Gewohnheit, nichts weniger als übertrieben habe. Schon der blosse Anblick einer jugendlich holden Gestalt, voll Grazie und Ebenmaass, die liebenswürdigen Züge, der blühende Körperbau, geschmackvoll umhüllt, übte sein altes Recht, kraft dessen die edlen Formen der mediceischen Venus, des belvederischen Apollo selbst nach Jahrtausenden noch bewundert werden. Wann aber auch ein silberheller Glockenton uns die Lust des Reisens mahlt, und in der reizendsten Farbenmischung sich Kunst und Natur verschwistern, da fliegen ihr alle Herzen zu, und der mühsam zurückgehaltene Jubelausbruch macht sich endlich ungestüm Luft. In der That besitzt Dem. Sonntag so wunderherrliche Anlagen, wurde von der Natur so freygebig ausgestattet, dass sie nur tüchtiger Vorbilder, und einer gewissenhaften Leitung bedarf, um das schönste Ziel zu erreichen. Ihr Organ ist metallreich, biegsam, wohlklingend; der Umfang bedeutend; die Töne voll, rund und im schönsten Verhältniss sowohl in der reinen Höhe, als in der sonoren Tiefe, die man bey einem so zarten Geschöpfe kaum suchen würde; bey Sprüngen gewahrt man viele Sicherheit, sie besitzt ein vortreffliches messa voce, macht die Rouladen elegant und präcis, und bewiess vorzüglich im Troubadour ein festes Portamento. Das Duett mit dem Prinzen wurde eben so fein nuançirt, als im Dialoge sich der lehrreiche Unterricht ihrer würdigen Mutter offenbarte. Seit der unvergesslichen Buchwieser hörten wir diese Rolle nicht verständiger sprechen. Auch als Agathe war der Erfolg glänzend; in der grossen Scene sowohl als in der Preghiera wechselte Kraft, lebendiger Ausdruck, inniges Gefühl, Liebes-Sehnen, Andacht und kindliche Unschuld; alle Abstufungen waren so psychologisch wahr verbunden, dass diese schwere Aufgabe nicht erschöpfender gelöst werden konnte, und des Schöpfers wohlthätiger Einfluss bey seiner Durchreise vor einigen Monaten in dieser Beziehung sich errathen liess. Da Hr. Forti eine kleine Kunstreise angetreten hatte, so übernahm Hr. Seipelt in der Zwischenzeit den Kasper, und gab diese Partie recht verdienstlich. Als Intermezzo bey einem Schauspiel sang auch Dem. Sonntag eine Scene aus Rossini's *Torvaldo*, und die grosse Arie mit obligater Klarinette aus *Sargino*, worin sie auch als Bravoursängerin eine seltene Kunstfertigkeit entwickelte. — Zum zweyten Versuch wählte sich der Baritonist, Hr. Wiedermann, den Erzvater Jacob im *Joseph und seinen Brüdern*; es mag genug seyn, zu sagen, dass er als Anfänger jeder billigen Forderung entsprach. Sein Vortrag war rein, ruhig und anständig; die Rede klar, herzlich und gefühlvoll. In dem Gebet und dem Duett mit Benjamin gelang ihm besonders der getragene Gesang, wo er in den höhern Corden liegt; der einzige Stein des Anstosses war das Recitativ im zweyten Finale; Recitative sind, wie bekannt, nicht jedermanns Sache; viele stolpern hier, die mit einer Arie in vollem Gallop dahinfliegen; wer wird gegen einen armen Sünder den Stein aufheben, der erst zum zweytenmal im kaum begonnenen Künstlerleben die verhängnissvollen Bretер unter seinen Sohlen glühen fühlt? — Im

Leopoldstädter-Theater liefen aus dem Werfte des noch immer fruchtbaren Wenzel Müller abermals wieder zwey Schnellsegler vom Stapel, geheissen: *Die Wilden aus Indien*, Posse, und:

Nina, Nannerl, Nanny und Nannette, Gelegenheitsstück, oder quasi Angebinde zu dem hier hochgefeyerten Namensfeste jener Schönen, die sich gerade in Wien vielleicht zahlreicher als in irgend einem andern Winkel unsers eyrunden Erdapfels vorfinden; beyde Corvetten hatten in ihrem Wesen und Fluge in der That etwas rabenähnliches, und wurden von einem sich erhebenden Winde pfeilschnell unserm Gesichtskreise wieder entrückt. — Der Komiker Schmelka aus Breslau gastirte auf dieser Bühne mit glücklichem Erfolge, und bewies in einer Folgenreihe mannichfaltiger Charaktere eine ausgebreitete Darstellungsgabe. Die gelungensten seiner Leistungen waren: Fausts Mantel, das Neusonntagskind, die Prager Schwestern, die falsche Prima Donna, das Hausgesinde und Rochus Pumpernickel. Man erzählt sich sogar, er habe Anträge von Seiten der Intendance des kaiserlich königlichen Hofschauspielhauses in der Burg erhalten. —

Miscellen. Der Virtuose Drouet hat sich richtig noch einmal im Kärnthnerthor-Theater, auf Verlangen (wie's gedruckt stand) producirt; er spielte ein neues Flötenconcert und die schon ein paarmal gehörten Variationen über ein Mozart'sches Thema. — Der Violinist Pechatschek tritt unter sehr vortheilhaften Bedingnissen als Concertmeister in die Dienste des Königs von Würtemberg. — Rossini soll einige Tage vor seiner Abreise noch von einer Gesellschaft hoher Standespersonen zu Gaste geladen, und ihm nach geendigtem Mahle auf einem silbernen Präsentirteller 3500 Stück Ducaten mit der Bitte überreicht worden seyn, diese Kleinigkeit als eine dankbare Anerkennung unschätzbarer Verdienste, und als Ersatz für das genossene, unbezahlbare Vergnügen nicht zu verschmähen. Relata refero. — Auch einen Schwanengesang hinterliess uns der ins Vaterland heimziehende Meister; als Rossini's allerneueste Composition wird nämlich ein polonaisenartiges Liedchen angekündigt, betitelt: *la Partenza*, das vermuthlich gar nicht für diesen Zweck berechnet war, wenigstens auch keine entfernte Beziehung auf die Gegenwart hat, und, unter uns gesagt, ziemlich leichte Waare ist. — Die königliche Hofsängerin Dem. Sigl ist zu Gastrollen verschrieben und bereits hier eingetroffen; ihr erstes Debut soll die Königin der Nacht seyn.

Paris. Der Sommer ist hier wie überall eine der Kunst ungünstige Jahreszeit. Die herrlichen Umgebungen der Hauptstadt locken die ganze feine Welt hinaus ins Freye, und selbst die unterste Klasse des Volkes kann, bey den äusserst geringen Preisen der eben so eleganten als bequemen Fuhr-Gelegenheiten aller Art, sich diesen Genuss verschaffen. Die Theater werden daher nur wenig besucht, wenn nicht etwa ein ausserordentlicher Aufwand von Kunstmitteln etwas Ausgezeichnetes verspricht. Da es für teutsche Leser wenig Interesse haben möchte, von den Debutanten zu hören, die, aus den Provinz-Städten kommend, auf den hiesigen Theatern mehr oder weniger gelingende Versuche machen und gewöhnlich eben so schnell wieder verschwinden als erscheinen, so werde ich diese für die Kunst gleichgültigen Ereignisse immer mit Stillschweigen übergehen.

Académie Royale de musique. Am 26sten Juny wurde zum erstenmal gegeben: *Florestan, ou le conseil des Dix*, opéra nouveau en 3 actes, de Delrieu, musique de Garcia. Glaubwürdige Leute versichern, Garcia habe diese Oper in vierzehn Tagen! componirt. Man könnte ihm also höchstens den Vorwurf machen, nicht mehr Zeit auf seine Arbeit verwendet zu haben. Das Haschen nach gewagten, gewaltsamen Uebergängen, einige moderne gewöhnliche Gesangformeln und viel Orchester-Wesen werden Hrn. Garcia wenig bleibenden Ruhm als Tonsetzer erwerben. Doch fehlt es ihm keineswegs an natürlichen Anlagen, und bey ernsterem Streben könnte es ihm wohl noch gelingen, mit Beyfall für eine Bühne zu schreiben, auf welcher man Gluck's, Salieri's, Piccini's und Spontini's Meisterwerke zu bewundern gewohnt ist.

Théatre Royal Italien. Mad. Bonini, deren Erscheinung auf dieser Bühne längst mit Ungeduld erwartet war, trat am 8ten Juny in Rossini's *Cenerentola* auf. Man erwartete Wunderdinge von dieser Sängerin; leider war sie von der Schüchternheit, die ihr die imponirende Menge ihrer Zuhörer einflösste, so sehr befangen, dass sie ihrer Stimme durchaus nicht mächtig war. Doch konnte man in einzelnen gelungenen Momenten wahrnehmen, dass sie eine gute, nicht gewöhnliche Methode habe, und sie wurde deshalb nachsichtsvoll aufgenommen. Ihre letzte Arie gelang ihr ganz vorzüglich und erwarb ihr den lautesten Beyfall. Seitdem ist sie öfter und

und nicht bloſs glänzen will, sondern interessieren, so wie jedes Publikums, das nicht blos sehen und sich verwundern, sondern leicht gerührt und sanft erfreuet seyn mag. Wir geben zum Beweise dessen, was wir Vortheilhaftes von dem kleinen Produkt gesagt haben, eins jener artigen Liedchen im Klavierauszuge. Um einige der speciellen, neckenden, schelmischen Beziehungen des Dichters, die dem Komponisten auch, wie man siehet, keineswegs entgangen sind, desto besser zu finden, muſs man aber wissen, daſs die ganze kleine Familie poetisirt: der Vater, mehr kritisirend, der Liebhaber, mehr produzierend, das Mädchen mehr komponierend. — Könnten wir doch diese ganze Gattung der wahren *Operette*, mit der sich die Bildung der Deutschen für Theatermusik so schön anfing, allen Liebhabern von Gefühl und Geschmack recht nahe an's Herz legen, damit sie sich laut dafür erklärten, und die, welchen es an Gefühl und Geschmack gebricht, wie immer, dann nachsprächen, und so diese kleine freundliche Blüthe vereinter Dicht- und Tonkunst, welche wir fast nahe gekommen sind, um wieder unter uns gehegt und gepflegt würde! Wir fragen jeden Verständigen — mag er übrigens Kenntniſs der Dicht- und Tonkunst haben, oder nicht: ob ein Liedchen, wie z. B. *Lorsque dans une tour obscure* im *Prisonnier*, oder wie das hier als Beylage gegebene, nicht in der Musik, (vom Gedicht versteht sich's ohnedies) und ganz besonders in *solcher innigen Vereinigung* der Musik und der Verse, zehnmal mehr Werth habe, als so viele unsrer zahllosen Bravourscenen, von denen eine der andern so ähnlich sieht, wie ein Strohhalm dem andern; oder so viele unsrer endlosen Finalen, wo wir, ohngeachtet aller Trompeten, Pauken und verminderten Septimenakkorde, gähnen *müssen*, und wo man uns, nicht selten unter einem Aufwand von Instrumentengeräusch, als sey die Rede von Troja's Eroberung, Dinge *vorsingt*, die zu *sagen* sich ein Handwerksbursch schämen würde? wie z. B. in einer der neuesten, sogenannten *groſsen* Opern:

Eure Gnaden pardonisen,
Es ist freylich unschicksam,
Daſs ich, mich zu präsentiren,
Mir die groſse Freyheit nahm — —
Wenn Sie gnädigst es befehlen —
Hi — ich schäm' mich's zu gestehn,
Stephon möcht, aus Grund der Seelen,
Sich halt gern verehlichen.

Gräfliche Antwort: Hat er sich was auserkiesen?
Ich will nicht dagegen seyn. — —

Zitsch, der Vater fällt daneben
Weil der Graf mit's Mädchen gab.
Steph. Wirst du dich nicht fortbegeben,
Schlag ich Arm und Bein dir ab.

Er verdient daſs Sie ihn bläuen,
und es wird mich herzlich freuen,
Wenn Sie ihn recht tuchtig schlagen.
Machen Sie mir doch den Spas.

Und nun seine allgemeine Bemerkungen, wie?

Haha, das ist zum Lachen! (Wenn's das nur wäre!)
Die Leute sind verrückt. (Darum eben)
Dergleichen närrische Sachen
Hab ich noch nie erblickt.

Kurze Nachrichten.

(Aus Dresden.) Den ersten November hatten wir das Vergnugen, den groſsen Tenoristen Penelli zum erstenmal in der Oper: *il Matrimonio segretto* zu hören, und er übertraf wirklich unsere Erwartung. Man erinnert sich hier nicht, einen Künstler wie er, der zugleich so Sanger und Schauspieler wäre, besessen zu haben. Eine von ihm selbst verfertigte Arie machte besondere Wirkung auf das ganze Publikum, welches durch seinen Gesang reichlich für die unausstehlich falschen Tone zweyer mitspielenden Damen entschädigt wurde. Besonders brav spielte auch Herr Bonaveri. Das Orchester gieng ganz vortrefflich, nur war ich mit einer Stelle sehr unzufrieden, bey welcher ein Violin- und Fagottsolo im Unisono vorkömmt. Der Violin-

zuletzt auch in der *Gazza ladra* mit wachsendem Glücke aufgetreten. — *Tancredi* und *Otello* sind jetzt an der Tagesordnung. Zuweilen giebt man auch den *Barbiere* von Rossini, in dem die schöne Mlle. Naldi die Rolle der Rosina rein, aber seelenlos singt. Im *Tancredi* gelingt es Mad. Pasta (Tancredi), dieser schönen Amenaide (Mlle. Naldi) Geist und Leben einzuhauchen; ihr Duett gehört unstreitig zu den gelungensten Kunst-Darstellungen.

Mad. Pasta bezaubert immer mehr und mehr durch ihr herrliches Talent. Sie ist unstreitig die erste und einzige italienische Sängerin, die bloss durch ihr wahres, seelenvolles Spiel unwiderstehlich hinreisst. Der Zauber ihrer rührenden Stimme, die aus einem übervollen Herzen bey oft mit Mühe zurückgehaltenen Thränen quillt, giebt ihrem Gesange jenes unnennbare Etwas, das ins Innerste der Seele dringt. Ihre Stimme ist eigentlich ein mezzo Soprano von grossem Umfange , stark, aber nicht gellend, sondern gleichsam mit einem mystischen Schleyer umhüllt; dabey stehen ihr alle Kunstfertigkeiten (Triller und Läufer aller Arten) in hoher Vollkommenheit zu Gebote, wovon sie aber weislich nur sparsamen Gebrauch macht. Talma, dieser grosse Tragiker, sagt, dass er es nach vierzigjährigem anhaltendem Streben in seiner Kunst noch nicht so weit gebracht habe, als diese junge Frau, die erst vor sieben Jahren zum erstenmale auf der Bühne erschien und damals kaum bemerkt wurde. Bey allen diesen Vollkommenheiten ist Mad. Pasta, wie alle wahrhaft grossen Talente, äusserst bescheiden. Ihr schöner, rein-antiker Antigone-Kopf trägt das Gepräge ächt weiblicher Zartheit und Herzensgüte. Ihre häusliche Tugenden erwerben ihr auch in ihrem Privatleben allgemeine Achtung. — Wer ein recht treues Bild dieser unübertreffbaren Künstlerin schauen will, der lese unsers geistreichen Hoffmanns meisterhaften Aufsatz über *Don Juan*. — Mad. Pasta ist oft ganz seine Donna Anna.

Garcia, als Otello ist im höchsten Grade tragisch, Spiel und Gesang sind gleich vollkommen. Er hat diesen wilden, heftig leidenschaftlichen Afrikaner trefflich aufgefasst; seine Mienen und Geberden stellen diesen Charakter mit einer oft an das Grässliche gränzenden Wahrheit dar.

Bordogni erscheint in dieser Oper, so wie in allen seinen übrigen Darstellungen, als ein sehr kunstfertiger Sänger.

Man verspricht uns *la Clemenza di Tito*. Mad. Pasta als Sesto und Garcia als Tito werden uns hoffentlich Mozart's Musik so vortragen, dass sie den Parisern neben Rossini nicht langweilig dünke.

Bemerkungen.

Es ist bedauernswerth und könnte einem oft Thränen entlocken, wenn man sieht, wie viel Zeit, Geld und heisse Bemühung aufgewendet werden, um am Ende bey viel Kunstfertigkeit doch zu missfallen. Manches mittelmässige Talent erwirbt sich bey halber Anstrengung zehnmal mehr Lohn und Dank in andern Sphären. Es ist ein Glück, wenn Eltern und Erzieher darüber früh ins Klare kommen, wohin die nachhaltigste Kraft, die bestimmteste Richtung der Kinder geht, und wenn sie nichts erzwingen wollen.

Da es so wenige Virtuosen unter den Musikern, Schauspielern, bildenden Künstlern, Dichtern (und gesellschaftlichen Menschen) giebt, so sollte man vor Allem auf ein erträgliches Ensemble absehen. Dadurch, dass jeder an seinen Platz gestellt, und ihm Gelegenheit gegeben wird, das Seine auszuüben, verdeckt sich die beschränkte Kraft, die eigenthümliche Individualität, die begränzte Manier, die Armuth an Ideen, die Unbehülflichkeit zu mancherley Gestaltungen; und das Ganze täuscht eine Vollendung vor, die nicht nur eine Addition, sondern eine Multiplication der einzelnen Vermögen ist. Wären Viele genöthiget, als Gesellen an grössern Werken zu arbeiten, so gäbe es nicht so viele Sänger auf eigene Faust, und der Welt drohete nicht das Ersticken unter Kunstwerken.

Wenn man im Jura oder andern Kalkgebirgen wandelt, so kommt man auf den Gedanken, das Meer der Vorwelt müsse damals durch Ueberzeugung zu lauter Muscheln und Schnecken geworden seyn. So könnte wohl auch zu befürchten stehen, das Meer der Literatur möchte bald zu lauter Gedichten und Musikalien werden.

Wer viel dunkle Ideen von Vollkommenheit, aber den rechten Sinn, die gute Naturanlage nicht hat, viel Begriffe und wenig Anschauungen und Gestalten; wer sich die Theorie verschafft, aber selbst nichts versucht; wer nicht weiss, was dazu gehört, ein Künstler, Dichter etc. zu werden, vor dem findet gewöhnlich nur das Allervortrefflichste und Höchste Gnade, nicht weil er einen so feinen Geschmack, sondern weil er so grobe Nerven hat. Er gleicht dem Bauer, der, wenn er zur Stadt kommt, nur das allerweisseste Brod isst und gut findet, das er selbst nicht bäckt.

Es ist pöbelhaft, zu meinen, Musik müsse immer erfreuen, eben weil es Musik ist. So tritt in der Messe ein Saiten-schabender Geiger, oder ein Rohrdommel von Klarinetbläser, eine mekkernde Donna an die Tafel und versäuert einem Gottes Gabe. Sie nehmen es noch übel, wenn man ihnen die Ohrenfolter abkaufen will. Erst nach der Tortur darf man die Folterknechte bezahlen. Nichts ist hässlicher, als das Gefühlstörende, Gefühle gewaltsam Erregende.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Die vier Temperamente, ein komisches Quartett für zwey Tenor- und zwey Basstimmen ohne Begleitung, von Xaver Schnyder von Wartensee. Partitur, nebst untergelegtem Klavierauszug zum Einüben. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Hr. Schn. von W. zeigt in diesem Quartett, dass er seiner Kunst in einem nichts weniger, als gewöhnlichen Grade mächtig ist. Der Entwurf dieses ziemlich langen, und für die Wirkung des Komischen wohl zu sehr in die Breite ausgearbeiteten Stücks ist folgender. Jede der vier Singstimmen repräsentirt eins der vier Temperamente und tritt seinem Charakter gemäss auf: der Sanguinische entzückt sich über die heitere Frühlingszeit bis zum Juchhe; der Melancholische findet ein aufgeschmücktes Jammerthal, aus dem nur der Tod rettet; der Cholerische will die Kerls beyde in's Teufels Namen von seiner Thür wegjagen; der Phlegmatische erwacht aus tiefem Schlummer, klagt, dass man ihn in seiner Ruhe störe, gähnet gewaltig und schläft wieder ein. Für jede dieser wörtlichen Aeusserungen hat nun der Componist eine vollkommen bezeichnende, man könnte sagen, eine malende Melodie ersonnen; und diese vier Melodieen, an sich einander widerstrebend wie Feuer und Wasser, treten nach und nach zusammen und mischen sich, wie Feuer und Wasser endlich auch, nun wunderlich brodelnd und zischend alle mit einander eine feine Zeit, bis endlich, wie billig, der Phlegmatikus den Platz, den er nicht verlassen, behauptet, ihm mit einem langen Gähner die Stimme ausgeht und damit die Sache zu Ende ist. — Die ganze Musik ist durch alle Stimmen und alle Charaktere mit unverrückter Beharrlichkeit folgerecht durchgeführt; alles (einzelne Härten in der Harmonie zugestanden) vollkommen kunstgemäss, ja mit Gelehrsamkeit geschrieben; auch ist es, zwar keineswegs leicht, doch aber singbar und stimmengerecht, und überdiess auch im Einzelnen, nicht bloss richtig und genau, sondern selbst bezeichnend und schlagend declamirt und accentuirt. So ist denn der Scherz mit vielem Ernst versetzt, und macht ihn dieser etwas schwer, (nicht bloss für die Ausführung,) so hebt er ihn doch nicht auf oder zieht ihn zu Boden; und die deutschen Musiker und Musikfreunde wollen ihn so. Hiergegen ist denn auch nichts zu sagen, wenn man nur auch so billig ist, dem leichtfüssigen, unversetzten italienischen Scherz, wo dieser, wie z. B. in Rossini's *Barbier von Sevilla*, auftritt, gleiches Anerkenntniss zu Theil werden zu lassen. — Dass der Partitur der Klavierauszug, nicht zum Begleiten, sondern nur zum Einüben untergelegt ist, sagt schon der Titel: es sind aber auch die Stimmen einzeln gestochen dem Werkchen beygelegt. Möge es Vielen Vergnügen machen! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. **N°. 37.** 1822.

Recension.

De l'Opéra en France par Castil-Blaze. Zweyter Band.

(Beschluss.)

Ueber das Unnatürliche des Duettes haben sich französische Kunstrichter, unter diesen in gewissem Sinne selbst Rousseau, mannichfach ausgesprochen. Man ist über diese Streitsache hinaus, und begreift nun gar wohl, dass nicht nur die Affekte der Liebe und Zärtlichkeit, sondern auch Zorn, Stolz und andere Leidenschaften dem Duett zum Gegenstand dienen können, ohne dabey in das Gemeine zu fallen. Das Duett kann auf mehrfache Weise angelegt und behandelt werden. Die canonische Bearbeitung des Terzettes in den ältern Opern von Monsigny und Philidor bleibt immer bemerkenswerth, doch sind die Neuern auf anderer Bahn vorgeschritten. Ihre Werke muss man studiren, um in der Behandlung dieser und der oben angeführten mehrstimmigen Gesangstücke auf das Reine zu kommen. Mozart's, dessen Name unsern Verfasser immer begeistert, dessen unsterbliche Werke er alle auswendig weiss, Mozart's Sextett aus *Don Juan* wird als das erstaunenswertheste Produkt, welches der menschliche Geist in dem lyrisch-dramatischen Style hervorgebracht, bezeichnet.

Als Erfinder der Finale's wird ein gewisser Logroscino, ein Zeitgenosse von Pergolesi angegeben. Paesiello führte sie zuerst in die ernste Oper ein. Später geschah diess in Frankreich. Ueber die Wichtigkeit derselben braucht man sich nicht zu erklären; so wie auch die Vorzüge unsers Chores, im Vergleich mit der Unbehülflichkeit des Griechischen, herausgehoben zu werden nicht nöthig haben, welches alles weiter ausgeführt, mit einer dahin passenden Stelle aus Kalkbrenners Musikgeschichte belegt wird. Unter Ramean bildeten freylich die Choristen noch nichts anders als Reihen von Statuen, an beyden Seiten der Coulissen vertheilt. Der grosse Deutsche, Gluck war es, der auch diesem Theil des lyrischen Drama Leben gab, und keine Mühe scheute, auf der Bühne selbst alles zu ordnen und zu lenken. Er ist der Schöpfer des dramatischen Chores. Uebrigens ist der Chor wohl nie das Meisterstück eines Anfängers.

Immer hat Frankreich in Erfindung von Tanzmelodieen sich ausgezeichnet, es hat darin einen Vorzug vor andern Nationen. Aber auch hier blieb die Reform nicht aus. Man ist, wenigstens bey Opernballeten, nicht mehr auf die Chaconne, Sarabande, Gigue etc. beschränkt. Man tanzt nunmehr Adagio's, Andante, Finale etc. — Ob dabey das Charakteristische der Compositionen dieser Art nicht sehr leide und endlich verschwinde, will der Referent eben nicht bestimmen. Dass wenigstens unter uns, wo man bey militairischen Evolutionen so häufig Walzer zu hören bekömmt, das Charakterische der Märsche wie aufgehoben ist, muss jedem bemerkbar werden. — Die religiösen Märsche aus *der Zauberflöte* und aus *Alceste* werden nach unserm Verfasser als Meisterstücke angenommen.

Bey der grossen französischen Oper sind eben so wenig wie in der italienischen, Zwischenakte eingeführt. Bey der sogenannten komischen können sie, wie man bey *Joseph* und *Richard* sich überzeugt, mit grosser Wirkung angebracht werden. Denn, wie Rousseau sagt, die Musik spricht, rührt, bewegt, auch wenn Niemand auf der Bühne aufgetreten ist.

Uebersetzte Opern — so fährt unser Verfasser in seinen weitern Betrachtungen fort — angefangen von der *Serva Padrona* bis zu *Don Juan* 1805

haben auf französischen Bühnen nie Glück gemacht. Die Ursache liegt nicht so wohl in den schlechten Bearbeitungen, als in dem Genius der Nation und ihrer Sprache. Die Opera buffa und die Opéra comique nahmen eine ganz verschiedene Wendung, um zu ihrer Ausbildung zu gelangen. Erstere verzichtete, um schön singen zu hören, bald auf die poetische Gerechtigkeit. Die Sänger sind ihr nur Automaten, welche der Componist nach Willkühr in Bewegung setzt. In Frankreich that man auf das Richtige eines Bühnengedichtes, so wie auf die Reinheit und Verständlichkeit der Sprache, nicht Verzicht. Wenn gleich weniger harmonisch als die italienische, wollte man sie doch zuerst und hervorherrschend hören. Die Opéra comique nahm das Recitativ nicht auf. Das Gedicht ist bey ihr die Hauptsache, die Musik nur eine glänzende Zugabe. Ganz in ihrem Wesen verschieden sind diese beyden Opern. Die Eine lässt, um nur eine gute Musik zu erzeugen, alle Ungereimtheiten zu; die Andere verträgt derley Abirrungen nur selten. Dennoch sollte man nicht anstehen, wenigstens Mozart's Opern auf die französische Bühne zu bringen. Auf ärgerliche Weise ist Haydn's *Schöpfung* und Mozart's *Zauberflöte*, beyde in ihren französischen Uebersetzungen misshandelt und verstümmelt worden. Man versuche die Sache noch öfter, endlich wird es doch gehen. Der Bearbeiter eines Textes muss selbst Componist seyn. Der poetische Rhythmus wird von dem musikalischen aufgehoben und man muss bey einem solchen Unternehmen auf ganz eigene Weise zu Werke gehen. Hr. Castil-Blaze hatte *Figaro* und *Faniska* mit französischem Texte bearbeitet. Beyde Opern waren im Theater Feydeau einstudirt; allein das französische Theater (la comédie française) und die Melodramenbühne verhängten einen Proces — seltsam genug nach unsern Begriffen theatralischer Rechte — und die wirkliche Aufführung musste eingestellt werden. Nur in Frankreich, man muss es zu unserer Schande gestehen, ruft hier der beleidigte Kunstfreund aus, nur in Frankreich hat das Talent mit solchen Hindernissen zu kämpfen.

Auch hat wohl in den Tageblättern jede Kunst, jede Wissenschaft ihren eigenen Kunstverständigen, ihren eigenen Literator. Nur in der Tonkunst allein giebt ein Marmontel, ein Laharpe, ein Midas-Geoffroi, der ihre Feder ererbet, den Ton an. Warum hat denn Paris nicht auch nach dem Beyspiel der Leipziger musikalischen Zeitung ein Blatt, ausschliessend Gegenständen der Tonkunst gewidmet?

Es werden nunmehro die Pariser Journalisten apostrophirt und ihnen die Auflösung einer Aufgabe vorgelegt, einer Aufgabe, die man an sich den schwächsten Harmonisten nicht zumuthen dürfte. Ob sie nämlich den Componisten einer Oper durch blosses Anhören je errathen würden, wenn dessen Name nicht auf dem Anschlagezettel bemerkt wäre? Gewiss nicht Einen. Den grössten Unfug mit den Lehren der Tonkunst trieben die Encyclopädisten, selbst Rousseau nicht ausgenommen, da wo er in die Grundsätze und das Wesen der Harmonie eingehen will. Weder La Borde, noch Du Bois, noch Roussier besassen die Kenntnisse, um mit Kunst sich befassen zu können; denn wer, wie Barthelemy und Brümoi das Tonsystem der Griechen, oder die egyptischen und jüdäischen Toninstrumente erklärend darlegt, ist deswegen noch lange nicht geeignet, eine Composition auch nur von ferne zu beurtheilen. Wer über Tonkunst schreiben, oder mitsprechen will, muss selbst Tonkünstler seyn! — Wehe! wie wenige Kunstnachrichten und musikalische Verlagsartikel werden wir dann zu lesen bekommen! — Nur dem grossen Jean Jaques, nur ihm allein kam es zu, seine Stimme zu erheben. Zwar praktischer Componist von Bedeutung war er nicht — das hat er sich auch nie angemaasst — aber Philosophie der Kunst, der göttliche Instinkt, der edelste Geschmack war ihm eigen: und das ist wohl mehr werth, als eine gelehrte achtstimmige Messe zu setzen. Er war der Erste der Kenner, er war einzig. Er allein verstand den Gluck. Er erhebt sich auf den Fittigen seines Genius und spricht von der Kunst, nicht wie ein Pedant auf seinem Katheder, sondern wie ein beredter und gefühlvoller Dichter. Man sammle seine Blätter, man lese und lese wieder, was er über Gluck geschrieben. Er allein konnte ihn würdigen. Man habe aber auch Nachsicht mit den Irrthümern, die ihm in der Kunst noch anklebten; denn

Ses fautes sont du temps, ses vertus sont de lui.

Wenig anziehend ist die Schilderung der Oper in den Provinzen, wo der Geschmack an Schauspielen, ungeachtet der äussersten Wohlfeilheit des Eintrittes, sich immer mehr verliert; ganz abschreckend aber das Gemälde, welches

über den schweren Stand eines Tonkünstlers in Frankreich entworfen wird. Die grössten Genies finden kaum Unterhalt für ihre Familien. Man beklagt sich über die wenigen Virtuosen, welche diess Land hervorbringt. Es sind ihrer noch zu viele. Die Composition führt da zu Nichts. Keine Kapellmeister-Stellen, keine Versorgung für das Alter! Man wendet sich also an das Theater. Heias! Poem und Musik sind fertig, beydes von der Bühnenverwaltung angenommen; allein, das kleine Königreich Sardinien hat vier lyrische Theater; Frankreich mit seinen 30 Millionen Einwohnern nur zwey, auf welchem jedem alle Jahre nur Eine neue Oper ausgeführt wird. Und zwanzig andere im Manuscript, auch schon angenommen, liegen vor. Wenigstens muss also auch im glücklichsten Falle zehn Jahre gewartet werden, bis die Reihe an sie kömmt. Und dann welche Ungewissheit des Erfolgs! — Mit Hindernissen dieser Art hat nun wohl ein deutscher Componist nicht zu kämpfen. Er weiss nur nicht immer, was und wie er schreiben soll, um auf der Bühne fortzukommen — Was nun zu thun? Sinfonieen, Sonaten componiren? Alle Magazine der Verleger sind mit dieser Waare überfüllt. Im Orchester mitspielen? Da fangen die Leiden des Tonkünstlers nun erst eigentlich an. Ein Violinspieler des Odeon, des zweyten Orchesters in der Welt(!!!) bezieht das Jahr nur 300 Franken, also nicht einmal zehn Sous des Tages. Unterricht geben? Damit nährt sich wohl der Mann. Allein, Unterricht geben ist das Grab der Talente, oder, wie der Verfasser sich ausdrückt, l'eteignoir du génie. (der Lichtlöscher des Genies).

Aber wenn das Leben eines Tonkünstlers so viel Bitteres mit sich führt, warum wählen es doch so Viele? L'amour propre, meint der Verfasser, wäre es, die dazu verleite. Der Financier, der Staatsmann, der Minister finden sich in einer Gesellschaft; sie werden kaum bemerkt, denn der Künstler tritt ein, alles drängt sich um ihn, alles will ihn sprechen, ihn hören; die Damen wetteifern, ihm Angenehmes zu sagen — hier lässt sich wohl das: Tout comme chez nous, nicht anwenden. Doch das Gemälde wird bald wieder düster. — „Wie glücklich, sagt man, sind doch unsere Tonsetzer! Eine gerathene Oper, und ihr Glück ist gemacht". Leider sieht man nur die glänzende Seite, und bedenkt nicht, dass, wenn auch unter Hunderten Einem das seltene Glück wird, eine Oper auf dem Repertoir zu erhalten, tausend andere zurückbleiben, von Schwierigkeiten abgeschreckt, oder vom Hunger zu Boden geworfen, welcher alle Jahre Hunderte der Künstler dahinrafft. — Ist wohl zu hyperbolisch ausgedrückt! Wie es auch sich verhalten möge, so schlimm steht es wohl mit den Tonkünstlern in Deutschland nicht, wo die Höfe so vieler kunstliebenden Fürsten und ihre Kapellen, auch ständische Bühnen grösserer Städte dem Talente, wenn nicht ein glänzendes, doch sicheres Asyl verschaffen. — In Frankreich, der Ref. fährt in seinem Auszoge fort, ist die Musik eine hintangesetzte Kunst, ohne Schutz (un art abandonné, sans asyle). Die Regierung wendet nichts auf dieselbe. Ein inländischer Componist muss sich entschliessen, Pädogog zu werden — nämlich Lection geben — oder hungern. Den ausländischen wird ein besseres Loos. Gegen sie, die kaum die Sprache (die französische) verstehen, zeigt man sich nichts weniger als haushälterisch. Wir bezahlten dem Zingarelli mit schwerem Geld (au poids de l'or) eine Antigone, welche nur die Gelehrten verstehen; dem Paesiello eine Proserpine, die kaum das Tageslicht erblickt; dem Winter — Hrn. Ritter von Winter, Kapellmeister in München — einen Castor und Pollux, an welchem nichts zu bemerken ist, als die Decorationen.

Den Zustand der Tonkunst in den Provinzen kann man sich demnach selbst vorstellen. Es giebt dort wohl noch hie und da einige gute Componisten, doch ein Harmonist würde in den Departements für einen wahren Phönix gelten. Denn mit den Organisten ist auch die Wissenschaft der Harmonie ausgestorben. Sie, die Organisten, waren eigentlich die Conservatoren der harmonischen Kunst. Nur die Wiederherstellung der Maitrisen an den Kathedralen könnte die ganz verfallene Kunst wieder emporbringen. Geschickte Männer würden sich dazu bald wieder finden. Vieles haben auch die Klöster für die Aufnahme und Erhaltung der Kunst gethan. Pater Martini besass eine Sammlung musikalischer Werke von 17 tausend Bänden. Man muss auf die Hoffnung, jemals eine musikalische Literatur zu besitzen, gänzlich verzichten, wenn nicht die Nation Künstlern eine schützende Hand reicht. — Aber Frankreich hat ja sein berühmtes Conservatoire, und wir andern müssen ohne alle Kunstanstalt uns

zorthelfen? — Vierzig Literatoren sitzen in dem Institute, darunter nur sechs Componisten. — Aber in welcher deutschen Akademie, sey es eine der Wissenschaften, oder der Künste, sitzt denn auch nur Einer? — Italien zählt zwanzig Musik-Akademieen, wir (Franzosen) sechs Akademiker — und wir Deutsche? Nicht Eins von Beyden. Doch wozu diess alles? Möchten nur die Besten, die Verständigsten, die wahren Freunde der Kunst überall unter uns einen Verein bilden, der, durch Verbreitung ächter Grundsätze, durch Hinweisen auf das Wahre, und auf das, was die Erfahrnen jeder Nation für gut und schön hielten, das Blendwerk einer Pseudokunst, das Schimmern eines falschen Geschmackes zu zerstreuen und durch Würdigung und Ermunterung ächtes Verdienst zu erheben sich bestrebe, der den Künstler in seinen Strebungen leite und den Neid und Missgunst, womit oft genug seine eigenen Kunstgenossen ihn feindlich anblicken, von ihm verscheuche. Diess zu bewirken braucht es eben keiner dotirten Caste, der man seine Feder vermiethet. —

Der Referent folgt nun seinem Führer nicht weiter. Ungern trennt er sich von ihm. Aber was gegen das Ende über Dilettantismus, über Conscription der Künstler und über so Manches noch vorkömmt, und mit eben so vieler Freymüthigkeit als Laune ausgesprochen ist, kann hier übergangen werden. Sollte übrigens die Anzeige dieses seltenen Buches, welches an Menge des Stoffes, an Gediegenheit der Gedanken und an Blüten einer schönen hellen Diction so reichhaltig ist, dahin führen, dass Mancher es selbst zur Hand nimmt; sollten insonderheit Jene, welche Kunstinstitute zu leiten haben, und welche oft mehr Liebe zu — als Kenntniss von der Sache besitzen, sich in demselben manchmal Raths erholen; so denkt er, der Referent, dafür Nachsicht zu erhalten, dass er seine gebildeten Leser zu lange damit aufgehalten.

Nachrichten.

Stuttgard. Seit meinem letzten Berichte erschienen auf unserer Bühne neu: C. M. von Webers längst ersehnter *Freyschütz*, *die Jungfrau am See* von Rossini, und *die Pflegekinder* von Lindpaintner (in einem Akte.) Erstgenannte Oper wurde nicht nur im Allgemeinen mit dem glänzendsten Beyfalle aufgenommen und in einem kurzen Zeitraume beynahe an zwölfmal bey stets überfülltem Hause wiederholt, sondern auch jedes einzelne Musikstück mit Enthusiasmus ausgezeichnet, und spricht noch fortwährend durch die Fülle und Tiefe der Harmonie und Melodie lebhaft an. Auch hier hat es jedoch, so wie an manchen andern Orten, nicht an musikalischen Finsterlingen gefehlt, die geheim und öffentlich, nach Rabulisten Art, dieses Werk mit liebloser Tadelsucht, die in unserer Zeit, freylich nicht zum Besten der Kunst, überhand nimmt, und, ohne sich auf ein gründliches Urtheil oder eine ruhige Beleuchtung ihrer Meinung einzulassen, herabzuwürdigen sich bemühen, und nur dem Aftergeschmacke des Auslandes huldigen. Der Wahlspruch dieser Herren scheint zu seyn: Et nul n'aura d'esprit hors nous et nos amis! — Die Darstellung von Seiten des Sängerpersonals, so wie die Leistungen unserer Hofkapelle verdienen das gerechteste Lob; auch war von Seiten der Direction für die würdige äussere Ausstattung dieser Oper in Maschinerie und Dekorationen wohlgesorgt. Die Besetzung der Rollen war folgende: Max, Hr. Hambuch, der seine grosse charakteristische Scene im ersten Akt trefflich sang und spielte. Anna und Agathe, die Dem. Stern und Hug, welche ihre Partieen mit Feuer und Seele vortrugen. Letztere besonders feierte jeden Abend in ihrer Arie des zweyten Akts einen Triumph, da diese Rolle sich wegen ihrer Einfachheit für die schöne, klangvolle, zu Herzen sprechende Stimme der Sängerin trefflich eignete, und eigends für sie geschrieben schien. Dem. Goldenberg, eine junge talentvolle Sängerin mit angenehmer, reiner Stimme, Schülerin unsers Häsers, der den Caspar ausgezeichnet gab, sang einigemal für Dem. Stern, welche krank war, die Anna, und wurde beyfällig vom Publikum aufgenommen; nachdem sie schon früher im *Donauweibchen* und einigen andern Partieen ihren Beruf für die Bühne, auch als Schauspielerin, dargethan hatte. Auch die weniger bedeutenden Partieen waren gut besetzt. Die Chöre gingen rein und präcis zusammen. Besondern Eindruck machte das Jägerchor, welches beynahe jedesmahl wiederholt werden musste. Möchten nur die Herren und Damen in dem äusserst gefälligen Spottlied weniger stark auftragen, weil die

Gränzen des Anständigen zu leicht überschritten werden, und die gemeine Wirklichkeit nie schön auf der Bühne ist. So sollte billig das Braut-Jungfern-Chor, welches überdem in einem etwas zu raschen Tempo gespielt wurde, zarter und inniger vorgetragen werden, und keine Stimme vor der andern hervortreten. Die Herren Häser und Pezold alterniren neuerdings in den Rollen des Caspar und Eremiten ohne Zweifel desshalb, weil die erste bey öftern Wiederholungen zu anstrengend ist. Ob nun gleich Hrn. P.s Fleiss und Anstrengung nicht zu verkennen und zu loben ist, so steht doch seine Darstellung im Vergleich mit der Kraft, der Klarheit und dem Anstande, mit dem sein Vorgänger diese Rolle durchführt, im Schatten, man wünscht sie lieber von Hrn. H. zu sehen. — *Die Jungfrau am See* hat einzelne recht allerliebste Gesangstücke, welche von der gewöhnlichen Schreibart Rossini's wesentlich abweichen; die meisten Stücke dieser Oper sind jedoch flach, charakterlos, und Melodie und Harmonie gleichsam aus seinen übrigen Werken buchstäblich abgeschrieben. Nicht ohne Originalität und brav gearbeitet ist der Bardenchor im ersten Finale mit Harfen, wo die Grundidee desselben durchaus von den Singstimmen im Einklang verschiedenemal wiederholt, und von dem Orchester in figurirten Sätzen begleitet wird. Dem. Stern und Hr. Pezold, jene als Jungfrau, dieser als Malcolm, wetteiferten um den Beyfall des Publikums. Zu wünschen wäre, dass Dem. Stern die Kunst des Athemholens nicht dergestalt vernachlässigen möchte, nicht nur einzelne Wörter und Silben gewaltsam zu trennen, sondern auch zuweilen den Sinn eines Satzes zu verunstalten und dadurch unverständlich zu werden. Zu dem stört das allzuhörbare Heraufziehen des Athems, gleichsam ein Schluchzen, den angenehmen Eindruck ihres Gesanges. *Die Pflegekinder* von Lindpaintner fanden nur theilweise Beyfall. Die Musik scheint eine frühere Jugendarbeit des Tonsetzers zu seyn, und zeichnet sich weder durch geistreiche Erfindung, noch auch durch Haltung der Charaktere aus. Eine rühmliche Ausnahme hiervon macht jedoch die Bassarie des Wachtmeister Brand, welche auch verdienten Beyfall erhielt, so wie ein vierstimmiger Canon am Ende des Singspiels, dem aber um desswillen die gerechte Würdigung entging, weil der Tenorist Hr. —, welcher die Rolle des Liebhabers gab, unachtsam und nur obenhin memorirt hatte, seine Mitcollegen in Verlegenheit brachte, und das so hübsche Musikstück beynahe ganz umgeworfen hätte. — Wiederholt wurden: *Iphigenia in Aulis* (Ref. begreift nicht, warum neuerdings die Arie des Agamemnon No. 5. E minor, die zur Exposition des Stücks wesentlich nothwendig ist, ausgelassen wird.) *Der Wasserträger*, (bey welcher Aufführung wir einmal die Chöre in ihrer ursprünglichen Gestalt ohne Beschneidung hörten,) *Vestalin, Kapellmeister aus Venedig, Zinngiesser, Pumpernickel, Tankred* u. s. w. Hr. Pezold giebt den Tankred recht gut, doch verlieren Partieen, die für einen musico oder eine Altstimme gesetzt sind und heut zu Tage von Damen gegeben werden, namentlich in den Ensembles, nicht nur wegen des eigenthümlichen Reizes, der diesen Stimmen eigen ist, sondern auch wegen des harmonischen Verhältnisses der Töne zu einander, sehr viel, wenn sie von Bassisten vorgetragen werden. Uebrigens möchte Hr. P. den Triller besser studiren, ehe er uns darin seine Kunst zeigen will. Ein solcher Bocktriller verwischt mit einemmale den guten Eindruck einer ganzen Arie. — Unsern Komikern wäre bey Burlesken, wie die oben benannten, zu rathen, nicht durch, dem bessern Theile des Publikums anstössige, Impromptüs und Persönlichkeiten um den Beyfall der Gallerie zu buhlen. Als neu einstudirte Wiederholungen älterer Opern, die seit Jahren nicht mehr gegeben wurden, erschienen *Oberon* und *Romeo und Julie*. In erster sang Dem. Stern die jüngere, zum ersten theatralischen Versuch, den Oberon, und wurde gefällig aufgenommen. Sie besitzt eine frische, klangvolle, hohe Sopranstimme, von wenigem Umfang nach der Tiefe, in welcher die Töne ungleich und belegt sind. Noch fehlt es ihr aber an Schule und Ausbildung. — In der zweyten gab Hr. Kreba (der vor Zeiten in dieser Partie glänzte) den Romeo, und zeigte sich uns in seinem 49sten Jahre als zwanzigjährigen Jüngling; Hr. Hambuch hingegen erschien als Vater der Julia!! — Gäste sahen wir auf hiesigem Theater: Dem. Böhler, Hrn. Genast und Mad. Neumann-Sessi, sämmtlich aus Leipzig; so wie Mad. Braun vom Breslauer Theater. Dem. Böhler gab die Zerline, die Schusterin in der *Weiberkur* von Pär, und den Benjamin in *Joseph und seine Brüder*, und gefiel hauptsächlich durch ihre Naivität und durch

ihr sinniges Spiel. Ihre Stimme ist von mässiger Stärke, und nicht eben metallreich, doch ihr Vortrag rund, einfach und gemüthlich. Hr. Genast erschien als: Don Juan, Oberseneschall, Figaro und als Patriach Jakob. Man erkennt in ihm einen talentvollen, gewandten und routinirten Schauspieler, doch fand man sein Spiel sehr manirirt, und oft in manche rohe Bewegungen ausartend. Als Sänger können wir ihm, namentlich in den höhern Tönen seiner Stimme, wenn er sie mässigt und nicht unnöthigerweise forcirt, eine gewisse Anmuth und Wohllaut nicht absprechen; seine Mitteltöne hingegen sind ungleich und rauh, durch den Gaum gebildet, und verhindern die, durch Fleiss und Aufmerksamkeit auf sich selbst vielleicht noch zu erlangende Deutlichkeit und Klarheit, die selbst auf die Aussprache nachtheilig wirkt. Seine gelungenste Darstellung in Spiel und Gesang war: Jakob. Hr. Häser gab im *Don Juan* den Leporello. — Mad. Neumann-Sessi trat als: Prinzessin von Navarra und als Agathe im *Freyschützen* auf, und rechtfertigte den ehrenvollen Künstlerruf, der ihr vorging. Ihre Stimme zeugt zwar nicht mehr von der ersten Jugendfrische, und ist in der Höhe etwas scharf und schneidend; doch ist ihr Vortrag sinnig und nicht, nach Sitte unserer Zeit, überladen; so wie ihr Spiel, besonders in der Rolle der Agathe, alles Lob verdient. Noch sang sie einigemal mit grossem Beyfall zwischen den Akten einige italienische Arien älterer und neuer Meister, und zeigte sich als eine sehr brave Concertsängerin. — Mad. Braun sang die Partieen der Amenaide im *Tankred*, der Constanze in der *Entführung aus dem Serail* und der Anna im *Freyschütz*, letzte Rolle ausgenommen, wozu ihr durchaus Jugend und Lebhaftigkeit fehlte, mit Beyfall. Sie ist hauptsächlich Bravoursängerin. Die Rollen der Blondchen und des Pedrillo sind in übeln Händen, und die Unzufriedenheit des Publikums gross!! — Die italienische Sängerin, Sigra. Cerioli gab vor ihrer Rückreise in ihr Vaterland ein Abschieds-Concert, worin sie seit ihrer hiesigen Anwesenheit vielleicht am besten sang. Ein Concert gab ferner im Saale des königl. Redoutenhauses Dem. Carol. Schleicher aus Karlsruhe, in welchem sie sich sowohl auf der Violine, als auf der Klarinette hören liess, und uns als eine recht brave Künstlerin auf beyden Instrumenten erfreute. Auch wurde von den Mitgliedern der königl. Hofkapelle zum Besten der hinterlassenen Elternlosen Waisen des verstorbenen Hofmusikus Schmitt ein grosses Vokal- und Instrumental-Concert veranstaltet, welches sehr voll war, und sich durch eine treffliche Auswahl von Musikstücken auszeichnete. Frau von Riedesel, eine sehr geschätzte, geistreiche Dilettantin, trug darin Variationen von Moscheles auf dem Fortepiano mit vieler Kunstfertigkeit und seelenvollem Ausdruck vor; so wie Dem. Henr. Kaulla, gleichfalls eine sehr geschickte und geehrte Kunstfreundin, eine Arie von Rossini und ein Duett mit Hrn. Häser, recht brav sang. — In einem der letzten ausserordentlichen Concerte der Hofkapelle spielte Hr. Julius Benedikt, Sohn eines hiesigen Banquiers und Schüler von Carl Maria von Weber, ein Klavierconcert seines Meisters mit vieler Fertigkeit und Ausdruck und bewiess zugleich sein aufkeimendes Talent für Composition in einer für die Tenorstimme gesetzten (von Hrn. Hasbuch gesungenen) und für's ganze Orchester bearbeiteten italienischen Cantate von Metastasio: *L'amor timido*. Auch spielte darin der 16jährige Sohn des Kammermusikus Kraft ein Rondo nebst Variationen auf dem Violoncell, und berechtigte durch seine erste öffentliche Leistung zu guten Hoffnungen, da es ihm bey Fleiss und Studium unter der Leitung seines trefflichen Vaters nicht fehlen kann, sein Talent auszubilden. — Zuletzt, ehe unsere Bühne, wie im vorigen Jahre, auf zwey Monate geschlossen wurde, hörten wir noch die seit Jahren als Künstlerin geschätzte Sängerin Mad. Marconi-Schönberger, welche aus Italien nach Deutschland zurückgekehrt war, um ihre Eltern und Verwandte zu besuchen, bey Gelegenheit einer dramatisch-musikalischen Abendunterhaltung, welche ihre Schwester Dem. Marconi, ein geschätztes Mitglied unsers Theaters, (das sie nun verlässt) zu ihrem Benefice gab. Der Vortrag der Mad. Schönberger gefiel, zumal, da sie in italienischer Sprache und im Kostüme sang, verdientermassen sehr; auch ist ihr Spiel bedeutungsvoll, obschon in ihren Gesten und ihrer Haltung etwas übertrieben und ausgreifend; ihre Stimme aber ist nichts weniger als ans Herz dringend oder angenehm; ein Mittelding zwischen Contra-Alt und Tenor. Am wenigsten sprach von ihr die Introduction und Romanze aus *Joseph* an, die sie verkünstelte, und

welche, von einer mässig guten Männerstimme, einfach und gefühlvoll vorgetragen, einen weit grössern Eindruck hervorbringt. — Die musikalischen Kränzchen im Museum sind seit einiger Zeit in's Stocken gerathen; hingegen haben die Richter'schen Harmonie-Unterhaltungen erwünschten Fortgang. Eine für alle Verehrer der Kunst sehr erfreuliche Nachricht ist: dass der rühmlichst bekannte Virtuos auf der Violine Hr. Pechatscheck aus Wien, von dem Könige seit kurzem angestellt ist: ein bedeutender Gewinn für das hiesige Musikwesen.

Bemerkungen:

Es gilt oft für Laune, Eigensinn, wenn ein Künstler sich nicht produciren will. Aber sein Merken auf den günstigen Augenblick, auf die glückliche Constellation der Umstände ist verzeihlich. Bey dem Gemeinen, dem Geschäft, der Noth, dem, was der Tag bringt, ist es immer rechte Zeit. Aber die Kunstleistung ist nichts, wenn ihr nicht die rechte Stellung und Beleuchtung wird. Es muss eine Sehnsucht, ein Bedürfniss für sie da seyn, eine Andacht zu ihr; sie muss in die Gegenwart als ein schöner Keim zu mannichfacher Erregung gesetzt werden.

Ich ging täglich an der Wohnung eines Waldhornisten vorüber, und hörte, wie er eine chromatische Passage eine ganze Woche lang einübte; er besass ungemeine Fertigkeit, aber eine gewisse Schnelle genügte ihm nicht, und er schien oft in grossen Kunsteifer, ja in Zorn zu gerathen. Sein Ton war dabey wild und rauh, und diess um so mehr, je ärger er sich abjagte. Mein Gott! dachte ich — was soll das auf diesem Instrumente? erhalte dir doch dein herrliches Portamento! was will dieses Geschnörkel? Ists am Ende nicht einerley, ob so eine Roulade neunzehn oder zwanzig Secunden lang dauert?

Jeder sage seine Anliegen und Wünsche, was ihm in seinem Kreise aufgestossen, wo Abhülfe nothwendig, und Besserung möglich ist, so wird bald Alles gesagt und der ganze Schaden aufgedeckt.

Warum giebt es so viel Einseitige?
Weil die Kunst so vielseitig ist.
Warum giebt es so wenig Meister?
Weil das Rechte nur Eins ist.

Die Kunst der Alten war objectiv. Ihr Zweck war Darstellung des Schönen um sein selbstwillen. Der Modernen ihre ist subjectiv, ist absichtlich, sie soll etwas bewirken — Rührung. Gingen die Alten einem edeln Waidwerk nach, so halten die Neuern ein Scheibenschiessen nach unserm Herzen.

Das Anschauen und Anhören eines Schlechten mit glänzenden Eigenschaften martert auf eine eigene Art. Es ist mit einseitigem Talent gemacht, es enthält Virtuositäten, die wir so nicht erreichen können und wollen, es zieht auf unser Bestes herab, und ist doch kein rechter Massstab für dasselbe. Es steht am Platz des ächten Schönen, und nimmt ihm denselben weg. Der Beyfall, der ihm wird, macht uns an der Welt und an unsern eigenen Bestrebungen irre: wir verlieren die Kraft zur Arbeit, wenn falschen Werken solche Kränze zufallen.

Was den Einen Unterhaltung, Erholung ist, kann den Andern Anstrengung und Arbeit seyn. Wer vom Fach ist, auf die Construction sieht, der liest Romane mit Studium, und hört Musik mit analytischem Ohr. Ihn strengt auch das Seichte und Misslungene an, weil er es im Geiste reformirt.

Dein Werk ist fertig, es scheint dir vollendet, du nimmst es noch einmal vor dich, du weist nichts mehr beyzufügen, es hat deinen Lebensertrag, dein Bestes noch von Gestern und Heute. Es spricht heiter zu dir, und diess, hoffst du, werde es auch bey Andern thun.

Nun wandelt es aber durchs Richthaus der Kritik. O Himmel! Mit Kreuz- und Querstrichen, mit Merk- und Warnungszeichen, mit einem langen Fehlerregister kommt es zurück. Deine Vertheidigung reicht nicht aus, der Richter hat Recht, aber er fordert, dass du ein Anderer seyest. Dein aesthetisches Gewissen regt sich,

du fühlst die Beschränkungen, die Eigenthümlichkeiten deines Wesens, du ahndest, was du seyn solltest und vielleicht nie erlangen wirst, wenn du nicht dein Liebstes, Gewohntes aufgiebst.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Drey Capricen für das Pianoforte, comp. — — von W. F. Riem. Op. 54. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 16 Gr.)

Hr. R. zeigte schon in seinen ersten öffentlich (vor etwa funfzehn Jahren) erschienenen Klaviercompositionen etwas wahrhaft Eigenthümliches in der Erfindung und Anordnung derselben, so wie eine Vorliebe und grosse Geschicklichkeit für ausgesuchete und — wie man sich auszudrücken pflegt — gearbeitete, durch alle Stimmen kunstgemäss fortgeführte Harmonie. In Hinsicht auf diese, und die Art, sie zu behandeln, näherte er sich Clementi'n, in dessen spätern und neuesten Werken, vielleicht am meisten. In alle dem ist er nun in seinen neuern Arbeiten, vorzüglich auch in vorliegender — und das mit vollem Recht — sich selbst treu geblieben; und was man an verschiedenen der ältern auszusetzen fand — dass er nicht selten gar zu sehr in die LÄnge ausspann, zu viel wiederholte, durch Fülle der Harmonie die Melodie zuweilen verdunkelte und unwirksamer machte u. dgl. m. — davon hat er sich, wie diese Capricen darthun, rühmlich losgemacht, auch seinen Melodieen, diese für sich genommen und noch nicht an die harmonische Bearbeitung derselben gedacht, mehr Anmuth und Reiz zu geben gewusst — wie sich das hier besonders an der ersten und zweyten Caprice zeigt. Daraus gehet nun schon von selbst hervor, dass diese Werkchen, so wenig Bogen es enthält, ganz gewiss unter die vorzüglich auszuzeichnende neue Klaviermusik gehört, und Kennern und für das Solide gebildeten Liebhabern bestens zu empfehlen ist. Beyden werden diese Capricen noch dadurch noch lieber werden, dass sie alle drey, in Hinsicht auf Ausdruck, Charakter und Schreibart, sehr von einander verschieden sind; und dass in ihnen das Eigenthümliche guter Pianofurte auf mannichfaltige Weise geltend gemacht wird. Was jene Verschiedenheit des Ausdrucks, des Charakters und der Schreibart betrifft: so ist No. 1. mehr als einfach, leicht, heiter, in Freiheit der Behandlung dem Spiele guter Improvisatoren sich nähernd; No. 2. — in der Form eines ziemlich grossen Rondo, melodiös, in sanftem Ernst und mit vieler Ausdauer (doch vielleicht etwas zu lang) ausgeführt; No 3. — kräftig und ernsthaft, mehr im imitirenden Styl abgefasst und gewissermassen den grossen Präludien alter Meister ähnlich. Daraus gehet denn auch hervor, dass Hr. R. nicht unter die Componisten gehöret, die, wenn sie sich zum Schreiben hinsetzen, sich bloss ihrer Stimmung überlassen, sondern dass er zuvor denkt und prüft, was er will, und wie diess am zweckmässigsten zu erreichen seyn möchte. Jene und ihre Freunde werden sagen: das benimmt den Compositionen eine gewisse beliebte Leichtigkeit, Gefälligkeit und Natürlichkeit. Es mag seyn: aber es kömmt an diese Stelle Charakter, Gediegenheit, Mannichfaltigkeit und wahre Kunst, und da wäre es ja wohl thöricht genug, erst zu fragen, ob dabey gewonnen oder verloren werde. — Das Werkchen ist gut gestochen. Einige Stichfehler sind von der Art, dass sie jeder sogleich verbessern kann. Auszuführen sind alle drey Sätze — zwar nicht gerade leicht, doch auch nicht schwer. Dass sie, in Hinsicht auf Geist und beabsichtigten Ausdruck wohlverstanden, in Hinsicht des mechanischen Baues und Vortrags genau angesehen seyn wollen, und dass man bey der Ausführung beydes sorgsam darlegen müsse, brauchen wir kaum zu erwähnen, denn es versteht sich bey solcher Musik von selbst.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

spieler beschnörkelte solo-Solo, während dem der Fagott ganz dem Gehör dieser Stelle gemäfs seinen Gesang mit edler einfacher Rührung vortrug. Ueberhaupt mufs es immer, und immer wieder, gerügt werden, dafs viele Orchesterspieler, z. B. in einer Oper, das Wörtchen Solo so oft für einen Erlaubnifsschein annehmen, eine Menge nicht zum Sinn des Ganzen passender Verzierungen anzubringen, wenn es auch gleich nichts anders heifst, als dafs statt *sechs* Geiger *einer* geigen, oder statt zwey Bläser, *einer* blasen soll, *was da geschrieben* steht. Führt die Solostimme, ohne dafs sie ihr Recht mit einer andern theilt, den dominirenden Gesang, dann erst sey es ihr erlaubt, zum Zwecke des Ganzen gehörige Verzierungen (mit genauester Uebereinstimmung der begleitenden Harmonie) einzumengen. — Die vortheilhaft bekannte Opernsängerin aus Wien, Mde Willmann, ist seit einigen Tagen hier. Man hatte Hoffnung, sie auf dem hiesigen italienischen Operntheater als *Pamina* zu sehen: allein — wollte man Mdlle Babbi durch das Wegnehmen dieser Rolle nicht kränken, oder sind andere Verhältnisse daran schuld — es wurde nichts daraus. Der erste angeführte Grund hat jedoch hier alle Wahrscheinlichkeit, da ohnehin die schöne Altstimme der Mlle Babbi durch das Zwingen in die Höhe so gelitten hat, dafs sie nun das f kaum mehr hervorzubringen im Stande ist, wovon wir in der letzten Oper neue Beweise hatten. Wir bedauern sie mit Grund indem die Oper, wenn sich die Stimme nicht wieder giebt, wirklich ein sehr brauchbares Subject an ihr verliert. Mde Willmann giebt uns Hoffnung, sie in einem Konzerte zu hören, das sie vor ihrer Abreise geben wird. —

(Aus Weimar.) Hier hat Hr. Ellmenreich, Sänger und Schauspieler, durch einige komische Intermezzo- und seinen *Hieronymus Knicker* viel Beyfall gefunden. In den ersten nimt er den ruhmlich bekannten Bianchi sehr glücklich nach; spielt gleichfalls, nach von ihm selbst umgearbeiteter Komposition Paisiello's, *den Schauer*; Cimarosa's *den Kapellmeister* u. dgl. Zu seinem Vortheil mufs besonders gesagt werden, dafs er, bey aller theatralischen Gewandtheit und Laune für's Komische, dieses doch nicht outrirt.

Kurze Anzeigen.

II Grandes Sonates pour le Fortépiano composées par François Lauska. Oeuvre 9 (Pr. 16 Gr.) *et 10.* (Pr. 20 Gr.) A Hambourg, chez I. A. Bohme.

Wieder zwey Hefte, wo man die bekannte Frage wiederholen mufs: *Sonate, que veux-tu?* Es ist nicht zu läugnen, dafs sich nicht manches Gute in diesen Werken befinde; aber dagegen ist des leeren Klingklangs auch wieder so viel, dafs man jenes Lobenswerthe gar bald darüber vergifst. Ernstes Studium nur dürfte daher Herrn Lauska, dem es übrigens an Talent nicht fehlt, gar sehr zu empfehlen seyn. Nur dadurch würde er sich in den Stand setzen, seinen Werken mehr, als blos ephemeren Werth zu geben, und die gerechten Erwartungen zu bestätigen, die man von einem Künstler hegt, der sich allenthalben als Mozarts Schüler bekannt macht. Der Stich ist, bis auf einige Kleinigkeiten, korrekt und gut, besonders schön aber ist das Papier.

(Hierbey die musikalische Beylage. No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VII. 1822.

Verkaufs-Anzeige einer praktischen Notensammlung.

Der verstorbene Hofsekretair Ernst Ludwig Gerber in Sondershausen, der bekanntlich nur für Musik lebte, und mit rastlosem Eifer alles zusammentrug, was für seine Kunst förderlich und wichtig seyn konnte, hatte unter andern auch eine schöne Sammlung praktischer Notenwerke angelegt. Sie ist, nach dem darüber gefertigten Kataloge gegen 1900 Nummern stark, die grösstentheils in Kupfer gestochen oder gedruckt sind, und umfasst alle Gattungen von Musik. Unter vielen kostbaren Werken enthält sie auch manche alterthümliche Seltenheit. Der einzige Wunsch des Verstorbenen war, dass diese schöne Sammlung nach seinem Tode nicht zersplittert würde, sondern in die Hände eines Mannes käme, der, von gleicher Liebe für die Kunst beseelt, auf dem von ihm gelegten Grunde fortbauen und so nach und nach seiner Sammlung einen Umfang geben möchte, durch welchen sie für die Musik bedeutungsvoll werden könnte. Da ich den Wunsch des Verstorbenen ehre, und meinerseits gern alles thun möchte, was der Erfüllung desselben förderlich seyn könnte, so biete ich hiermit jene Sammlung zum Verkauf aus, mit der Versicherung, dass ich Liebhabern, die sich in frankirten Briefen deshalb an mich wenden wollen, nur mit den annehmbarsten Bedingungen entgegenkommen werde.

Nordhausen, den 12ten August 1822.

Caroline Trautvetter
des Verstorbenen Cousine und Erbin.

Es ist wohl voranzusetzen, dass der Verfasser des Tonkünstler-Lexikons und so mancher Schrift, die eine genaue, unmittelbare Kenntnis auch der alten Meister und der seltenern ihrer Werke darthut, bey seinem langen Leben und fortwährendem Bemühen wahrhaft Ausgezeichnetes werde zusammengebracht haben; und so wäre es gewiss Manchem von Nutzen, Mehrerm zur Freude und überall interessant, wenn sein und der Seinigen Wunsch in Erfüllung ginge.

Leipzig.

Friedrich Rochlitz.

Neue Musikalien, welche im Verlage bey Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen sind, als:

Jocus, Sammlung komischer Gesänge No. 17 bis 21 enthält 5 Lieder von Polt mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, nämlich: Liebesständeley von Körner; Der Kussarat von Reinsiger; Wie viel Liebchen, von W. Gerhard; Lied von den alten Weibern; Lob der Nacht von Töpfer. à 4 Gr.

Eberwein, Max, Scena und Aria für eine Sopranstimme aus der Oper: das befreyte Jerusalem, mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Marschner H., 3 Lieder aus der Erzählung Märthchen von Fr. Kind, mit Begleitung des Pianoforte, 12tes Werk. . . . . 14 Gr.

— grand Divertissement p. le Pianoforte. à 4 ms. Oe. 17. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Fodor, A., Concerto pour le Pianof. avec l'Accomp. de grand Orchestre. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Kuhlau, F., 6 leichte Rondos für das Pianof. 40s W. 16 Gr.

— leichte Variationen über 6 Oesterreichische Volkslieder für das Pianoforte. Op. 42. No. 1. . . . 10 Gr.

Schneider, Fr., 5 Fugen aus dem Oratorio das Weltgericht, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt von K. Fr. Ebers. . . . . 1 Thlr.

Mühling, A., 12 instructive Duettinen für zwey Violinen für die ersten Anfänger. 25s Werk. 2 Lieferungen. . . . . à 10 Gr.

Leipziger Favoritthöre für eine Flöte eingerichtet. 2te Lieferung. . . . . 12 Gr.

Praktische Flötenschule oder Sammlung leichter Arien, Romanzen etc. für eine Flöte. 5s Heft. . . . . 10 Gr.

Lorenz, J. H., Sonate p. la Harpe à crochets. Oe. 11. 12 Gr.

Kittel, J. C., Variationen über 2 Chorlle für die Orgel (als Anhang eine Fuge von Händel und Menuett von S. Bach). . . . . 10 Gr.

Müller, J. A., verschieden Orgelstücke, Vorspiele, Fugen und Choräle. 1ro Werk. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Neue Musikalien, welche bey C. G. Förster in Breslau erschienen sind:

Berner, F. W., Rondeau brillant p. Pfte. Oe. 21. 16 Gr.

— Variations faciles sur un Thème favori pour Pianoforte Oe. 22. . . . . 12 Gr.

— Rondoletto für Pianoforte. Op. 23. . . . . 16 Gr.

— Introduction et Variations brillantes pour Pianoforte sur le Motif d'un Chœur (coro) de l'Opéra der Freyschütz. Op. 24. . . . . 16 Gr.

Bierey, G. B., russische Ouverture zum Schauspiel das Alpenröslein, für das Pianoforte auf 4 Hände. 14 Gr.
— russischer Walzer für das Pianoforte..... 4 Gr.
— 3 Lieder und 1 Cavatine mit Begleitung des Pianoforte..... 16 Gr.
— Marsch aus dem Ritterlustspiel: Das Turnier zu Kronstein, für das Pianoforte..... 6 Gr.
— derselbe Marsch in Partitur..... 16 Gr.
— Lied aus dem Trauerspiel: Jacob Thau, mit Begleitung der Guitarre und des Pianoforte... 6 Gr.
— Ouverture zu dem Schauspiel: Stanislaus, für das Pianoforte..... 8 Gr.
— Ouverture zu dem Schauspiel: Heinrich der Vierte vor Paris, für das Pianoforte..... 6 Gr.
Claudius, Otto Carl, 12 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 2tes Heft, No. 1, 2, ... à 12 Gr.
Fesca, F. E., grande Sinfonie arr. pour le Pianoforte à 4 mains par E. Köhler..... 1 Thlr. 8 Gr.
Köhler, E., Geschwindwalzer mit Coda nach Melodieen aus der Oper der Freyschütz, für das Pianoforte auf 4 Hände..... 8 Gr.
— Introduction et Polonoise sur un Air de l'Opéra der Freyschütz, pour Pianoforte..... 8 Gr.
— Introduction et Variations brillantes sur un Air de l'Opera der Freyschütz, pour Pianoforte.. 12 Gr.
Pixis, J. P., Ouverture à grand Orchestre. 1 Thlr. 18 Gr.
— Ouverture pour Pianoforte à 4 mains..... 20 Gr.
— Potpourri pour Pianoforte et Flûte..... 18 Gr.
Santo, 3 Duos faciles pour 2 Violoncelles..... 16 Gr.
Schnabel, J., Vesperae de Confessore, 4 vocibus cant., 2 Violin., Viola, 2 Ob., 2 Corn., Clarin., Tympano et Organo..... 2 Thlr.

Ankündigung.

In der Sanderschen Buchhandlung in Berlin ist erschienen, und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Die heilige Cäcilia. Geistliche Lieder, Oden, Motetten, Psalme, Chöre und andere Gesänge von den vorzüglichsten Kirchen-Componisten älterer und neuerer Zeit. Für Kirchen, Gymnasien, Schulen, Singevereine und alle Freunde edlen Gesanges. Mit Berathung der Herren Dr. *G. A. L. Hanstein, Probsten und Oberconsistorial-Raths, G. A. Schneider, Königl. Preussischen Kammermusikus, B. A. Weber, Königl. Preussischen Kapellmeisters und Fr. Zelter, Professors der Musik in Berlin, gesammelt und zum Theil mit verbesserten oder neu übersetzten Texten herausgegeben von J. D. Sander.* 5 Abtheilungen in gross Quart, auf sehr schönem Notenpapier. 96 Bogen Musik und 10 Bogen Text.

Der Beyfall, mit welchem diese Sammlung aufgenommen worden ist, bürgt für die Vorzüglichkeit derselben, und beweiset, dass durch sie einem allgemein und lebhaft gefühlten Bedürfnisse abgeholfen wird. In der gegenwärtigen Zeit, in welcher die Ueberzeugung immer lebhafter wird, dass die Musik es hauptsächlich ist, welche den Gottesdienst belebt und feierlich macht — muss es jedem, welchem dieser grosse Gegenstand am Herzen liegt, doppelt erfreulich seyn, in der heiligen Cäcilia einen reichen Schatz des Vorzüglichsten und Besten gesammelt zu finden. Der Herausgeber hat, wie jedem Kenner einleuchtet, weder Mühe noch Kosten gescheut, um die unsterblichen, grösstentheils wenig oder gar nicht bekannten geistlichen Compositionen der berühmtesten Meister zu sammeln. Ueberall hat er passende, der Würde des Gegenstandes angemessene deutsche Texte untergelegt, oder die fehlerhaften verbessert. Bey der grossen Mannichfaltigkeit von Stücken kann sich ein jeder das für ihn Brauchbare auswählen, da auch für leichte Musik, namentlich unter den Liedern, gesorgt ist, welche auch an Orten aufgeführt werden können, wo es an Mitteln oder Kunstfertigkeit fehlt, um die schwereren ausführen zu können.

Der Herausgeber hat es sich übrigens zum Gesetz gemacht, nichts aufzunehmen, was irgend einem Christen, zu welcher Confession er auch gehören mag, anstössig seyn könnte, so dass die heilige Cäcilia für römisch-katholische Kirchen nicht minder brauchbar seyn wird, als für evangelische.

Um die Anschaffung dieses trefflichen Musik-Werkes den Schulen, Kirchen, Gymnasien und Freunden religiöser Musik möglichst leicht zu machen, so hat die Verlagshandlung den Preis für ein complettes Exemplar mit Text auf Acht Thaler oder Fl. 14. 24 Rhein. netto gesetzt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Korwara, Schlacht von Prag, im Klavierauszuge... 10 Gr.
Cramer, J. B., Polonaise favorite pour le Pianoforte de l'Opéra l'Ecole de Maris, arrangée en Rondo pour le Pianoforte..... 12 Gr.
Wilms, J. W., trois Sonates pour le Pianoforte avec Flûte obligée. Op. 15..... 20 Gr.
Drouet, L., gr. Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 40..... 1 Thlr. 20 Gr.
Schnyder de Wartensee, Xaver, grande Sonate pour le Pianoforte..... 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. Nº. 38. 1822.

Recensionen.

Messe (in C) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen (oder Clarinetten), zwey Hörner (ad libitum), Trompeten, Pauken, Orgel und Bass; No. I.

Messe (in B) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken, Orgel und Bass. No. II. verfasst von Ig. Ritter von Seyfried. Wien bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. jede 4 Gulden.)

Wiewohl die letzten Jahrzehende in diesem würdigsten Zweige der Tonkunst vieles ausgezeichnet Gute und Vortreffliche erzeugt haben; wiewohl die Namen: Jos. und Mich. Haydn, Mozart, Beethoven, Naumann, Salieri, Cherubini, Righini, Fasch, Vogler, Winter, Schicht, Schneider, Stadler, Hummel, Neukomm, Eybler, Tomaschek, Weber u. s. f. noch lange mit Ruhm genannt bleiben werden, so erfordern doch die meisten Produkte dieser Meister, wegen ihrer kunstreichen contrapunktischen Ausarbeitung nicht nur ein stark besetztes, wohl eingeübtes Orchester, sondern auch einen zahlreichen, besonders im Vortrage fugirter Sätze tüchtig bewanderten, schulgerechten Sängerchor. Leider stehen nun dergleichen unerläßliche Mittel der Mehrzahl unserer Kirchenchöre bey ihrer allzugeringen Dotation nur selten zu Gebote, und wagen sie sich, im überkühnen Vertrauen auf ihre beschränkte Kraft, demungeachtet an die Ausführung solcher schwieriger, auf grosse Tonmassen berechneter Werke, so ist der Erfolg meist kleinlich, in vielen Theilen mangelhaft, nicht selten Aergerniss erregend. Desto grösseres Verdienst erwerben sich demnach die Tonsetzer, welche, bloss um einem allgemein gefühlten Bedürfnisse zu entsprechen, so zu sagen, freywillig in den Schatten treten, ihrem Genius Fesseln anlegen, und die Welt mit Arbeiten beschenken, die durch Kürze, Fasslichkeit, leichte Besetzung und Vermeidung aller Schwierigkeit gleich brauchbar und gemeinnützig erscheinen, ohne deswegen den wahren innern Gehalt vermissen zu lassen, der am wenigsten bey Tonstücken religiöser Tendenz fehlen darf. — In diese Klasse gehören nun auch die oben angezeigten beyden Werke; Hr. von S., welcher sich hauptsächlich im Kirchenstyle eine bedeutende Celebrität erworben hat, wie solches competente Ohrenzeugen, die in Wien den Aufführungen seiner grösseren Missen und biblischen Dramen beyzuwohnen Gelegenheit hatten, einstimmig bekräftigen, bediente sich hier — was nur der ächten Meisterschaft vollkommen zu gelingen pflegt — geringer Mittel zur sichern Erreichung eines schönen Zweckes: ein kleines Orchester, von dem selbst im Nothfall ein Theil der Bläser durch die Orgel ersetzt werden kann, ein leicht und durchaus harmonisch geführter Chor, nur mit eingestreuten kurzen Soletten, alles sorgfältig vermieden und beseitigt — Fugen und canonische Sätze, enharmonische Verwechslungen und fremdartige Modulationen u. dgl. — was den Vortrag erschweren oder undeutlich machen könnte, und so nur auf ein vorgesteckles Ziel, auf einen festbestimmten Totaleindruck hingearbeitet; so dass die über das Ganze waltende ruhige Würde und stille Grösse besonders in grandiosen Tempelhallen von imposanter Wirkung seyn muss. — Vom Allgemeinen nun zum Einzelnen. — Missa No. 1. Kyrie (Andante, C dur $\frac{4}{4}$), ein kindlich frommer Bittgesang, mit religiöser Einfalt entworfen; die Stimmen umschlingen und verketten sich wie Glieder einer Gemeinde, und ohne eine

entferntere Tonart als die Dominante zu berühren, fliesst diese Hymne, als eine reine Herzensergiessung gläubiger Gemüther, sanft dahin, bis mit dem: Gloria in excelsis (Allegro, C dur, $\frac{4}{4}$ Takt) unter dem Jubel des vollen Orchesters das Lob der Gottheit angestimmt wird. Mit einem leisen unisono aller Stimmen ganz ohne Begleitung

wendet sich der Satz nach Es und kehrt zum: Laudamus, wieder in die Grundtonart zurück. Ohne Veränderung des Zeitmasses werden die übrigen Klauseln: Gratias, Domine, pater omnipotens etc. nur ganz kurz, wie bey einer sogenannten Missa brevis üblich, berührt; unter sonderbaren Harmoniefolgen befinden wir uns bey dem Wehklagen des zerknirschten Sünders im schauerlichen H moll (qui tollis peccata mundi, miserere nobis!). Plötzlich, nach einer Generalpause, durch die originelle Wendung eines einzigen Taktes, erschallt wie hervorgezaubert als Reprise des Anfangssatzes in dem makellosen C dur das jubilierende: Quoniam tu solus sanctus, nach welchem in schnellerer Bewegung die mit Kraft herausgehobenen Worte: cum sancto spiritu den glänzenden Schluss bilden. Das Credo (Allegro moderato, C dur $\frac{4}{4}$) ist gleichsam in die Form eines recitirten Gebetes eingekleidet; die Singstimmen sprechen wechselweise, theils einzeln, theils zusammen verbunden, in einfach klaren Perioden die Glaubensartikel aus, indess die Violinen alternirend eine analoge Begleitungsfigur festhalten und der Bass in abgemessenen Schritten majestätisch einherschreitet. Nach einer Halbcadenz in der grossen Oberterz (Es dur) entwickelt sich ein lieblich zartes Andante (A dur) zu den Worten: et incarnatus est, welches Motiv später dem crucifixus recht sinnig in der Molltonart angepasst ist; den Uebergang zum: et resurexit, machen die Trompeten und Pauken, indem sie leise die Harmonie von C dur anschlagen, worauf im tempo primo die noch übrigen Versikel dieser Hymne auf dieselbe Art und Weise wie Anfangs, nur mit veränderten Ausweichungen, vorgetragen werden. Im Sanctus (F dur, Largo $\frac{4}{4}$) spricht sich Demuth, im Benedictus (As dur) Wonne über die Erscheinung des Gesegneten aus; das Osanna, beydemal in C dur, contrastirt damit als Lobgesang sehr effektvoll. Das Agnus steht in dem lugubern C moll; der Stufengang der Bässe mit dem darüber gelegten Accorden-Wechsel, das erschütternde unisono der scalaförmig emporschwellenden Stimmen, die wundersame Modulation bey dem: Miserere, sind von grosser, herzerhebender Wirkung; zum Dona (C dur, $\frac{4}{4}$) ist die Begleitung des Kyrie, wie sich dieser Fall bey bewährten Componisten oft vorfindet, verwendet, und dessen Melodieen dieser zweyte Text angepasst, so, dass das Ganze mit den frommen Empfindungen endet, womit anfangs die Christenschaar des Erbarmens Gnade anflehte.

Missa No. 2. Kyrie (B moll, Moderato alla breve) schildert in kräftigen Zügen des Sünders Zerknirschung, seine Reue und inbrünstiges Flehen zum Vater; die Stimmen bewegen sich in breiten Formen, vom Orchester in einfachen Begleitungsfiguren unterstützt; die sehr natürlichen Ausweichungen in die befreundeten Tonleitern von F moll, As dur, Des dur, Ges dur, Es moll, bringen ein interessantes Colorit hervor, so wie die ausdrucksvollen Nachspiele der Bläser bey jedem Abschnitt den Faden sinnig fortspinnen. Das Gloria ist ein prachtvolles Allegro maestoso, Es dur, gleichfalls alla breve Takt; einen überaus schönen Gegensatz bilden die zarten Stellen: et in terra pax, adoramus und: gratias agimus tibi zu den prachtvollen: laudamus, glorificamus, und: Domine Deus, Rex coelestis; mit dem: qui tollis, tritt ein langsameres Zeitmaass ein (C moll); im Einklang ruft der volle Chor zu wiederholten malen: qui tollis peccata mundi, und höchst rührend ist nach dieser Gradation das darauf folgende: miserere nobis, suscipe deprecationem nostram, sowohl in aesthetischer, als melodisch- und harmonischer Hinsicht. In veränderter Taktart (nämlich in $\frac{4}{4}$-Allegro) kehrt zum quoniam das Anfangsmotiv wieder, an welches sich auf die Worte: cum sancto spiritu eine kurze Fugette reiht, welche nach den vier Eintritten frey in die Enge geführt, und sodann umgekehrt wird. Das Credo (B dur Allegro non troppo $\frac{4}{4}$) hat durchgehends einen ernsten, würdevollen Charakter; das kräftige Thema:

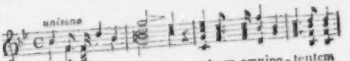

Credo in unum De-um patrem omnipo-tentem

ist zum öftern recht consequent angebracht, und im schönen Einklang damit stehen die dem ältern respondirenden Choralstyl nachgebildeten Zwischensätze. Mit einem zarten Vorspiel der Klarinetten und Fagotte beginnt das: et incarnatus est, ein einfach mildes Larghetto in G moll $\frac{3}{4}$, als Solo für den Sopran behandelt, in welchem der leise einfallende Chor beym: homo factus est, und: et sepultus est, von erhebender Wirkung ist. Vom: resurexit angefangen, wiederholen sich analoge Ideen der ersten Hälfte dieses Satzes, und werden bis zum Schlusse desselben mit Modificationen, welche die Textworte erfordern, fortgeführt. Das edle Sanctus, voll Andacht, so wie das begeisternde Osanna machen gleichsam nur die Einleitung zu dem trefflichen Benedictus (Andantino Es dur $\frac{6}{8}$), worin die vier Solostimmen mit den Chören ein liebliches Wechselspiel beginnen, welches besonders bey der Reprise als ein achtstimmiger Satz an Interesse gewinnt, und des Verfassers Meisterschaft bewährt. So innig verschlungen das Ganze auch wirklich ist, so erschwert dieses dennoch nicht im geringsten die leichte Ausführbarkeit, da in allen Theilen desselben der Gesang fliessend, und in harmonischer Ordnung fortschreitet. So wie in der Messe No. 1. sind auch hier beym Agnus und Dona die Grundmelodieen des Kyrie beybehalten; durch die Verwechslung der Taktart ($\frac{4}{4}$) und den verlängerten Schluss in der Dur-Tonart erhält dieser Satz einen eigenthümlichen Reiz, und erhebt das Gemüth zu frommem Vertrauen; so sollte eigentlich dieses Gebet um heilige Ruhe und ewigen Frieden jederzeit aufgefasst werden; denn es bleibt doch immer störend, wenn diese Bitte, die fromme Sehnsucht und demuthsvolle Ergebung ausspricht, in rascher Bewegung, mit geräuschvoller Begleitung, unter Pauken- und Trompetenschall vorgetragen wird: ein Missgriff, der sich wohl noch aus einer Periode herschreibt, wo man die Meinung hegte, eine solenne Kirchenfunction müsse so pompös als möglich enden, und zu diesem Zwecke hierher, ganz inconsequent, grosse, reich figurirte Fugen mit einem glänzenden Instrumentale verlegte, wo ein einfach klarer, tief empfundener Satz allein nur die wahre Wirkung hervorbringen, und jene religiöse Erbauung fördern kann, welche, im Einklange mit der heiligen Handlung am Altare, der alleinige Zweck dieser Musikgattung seyn muss. Die Ausgabe beyder Werke ist gefällig, der Stich deutlich und grösstentheils fehlerfrey, der Preis ist billig. Möge die geachtete Verlagshandlung fortfahren in ihrem ruhmwürdigen Unternehmen, und uns bald wieder einen neuen Beytrag zu einer Sammlung schenken, die gegenwärtig schon so zahlreich, durch eine sorgliche Auswahl nur desto schätzbarer, und, da leider für dieses Fach so wenig zum allgemeinen Besten gethan wird, keine Nebenbuhlerin hat.

Nachrichten.

London, den 19ten July 1822. Die hiesige volle Jahreszeit, welche gemeiniglich vom Januar bis Ende Juny währt, ist in Hinsicht auf öffentliche Musiken diesmal eben so lebhaft gewesen, als in vorigen Jahren. Könnte und wollte einmal jemand, der Gelegenheit und Musse dazu hätte, ein Verzeichniss aller hiesigen Concerte in einem Jahre aufstellen, so würden deutsche Leser gewiss mit Verwunderung lesen, wie erstaunlich viel dieser Art sich hier durcheinander tummelt und drängt.

Die italienische Oper, vormals von Privat-Eigenthümern unternommen, die fast alle schlecht dabey zu fahren schienen, wird noch wie voriges Jahr von Standespersonen (Noblemen) verwaltet, unter deren Direction der Buchhändler Ebers alle Geschäfte versieht, und hat sich dieses Jahr in einem sehr achtbaren Zustande befunden, so dass die grössten Opern von Mozart und andern Meistern gut besetzt werden konnten. Unter den Sängerinnen zeichnen sich aus: Ronzi de Begnis, Camporese, Caradori und Cinti; und unter den Sängern: Ambrogetti, de Begnis, Angrisani und Zuchelli. Nur ist dabey zu bemerken, dass die erstern vier lauter Soprane, und die letztern lauter Bässe sind, und dass keine einzige principal Contraltstimme, auch nur ein einziger guter Tenorist, nämlich Begros, dabey ist. Der Anführer des gut besetzten Orchesters ist Spagnoletti, und der Begleiter am Pianoforte Scappa.

Von der grossen Menge englischer Theater in London ist zu bemerken, dass ihre Orchester eben so gut besetzt sind, als ähnliche Theater in Deutschland; dass aber bey jenen, wiewohl sie

die Schule eines ächten und gebildeten Nationalgesanges seyn könnten und sollten, auf diesen Gegenstand wenig Rücksicht genommen wird. Auf den beyden Haupttheatern, Covent Garden, und Drury Lane, erscheinen zwar die besten englischen Sänger; die Compositionen sind aber lange nicht mehr von der Art gewesen, wie vormals, da sich fast alle Lieder dem Gehöre und Gefühle so aufdrängten, dass jeder sie sogleich auswendig wusste, und sie seit vielen Jahren her noch nicht vergessen hat, und nie vergessen kann, weil sie ihm immer, wie seine eigenen Gefühle, gleichsam natürlich sind, und von diesen unzertrennlich bleiben. Und eben diess gilt auch von den kleinern Theatern.

Die Oratorien, welche hier seit dreyssig bis vierzig Jahren erst auf Covent Garden Theater allein, seit etlichen Jahren aber auch auf Drury Lane Theater, in der Fasten, und ausserdem an solchen Tagen gegeben worden, wo keine Schauspiele und weltliche Unterhaltungen geduldet sind, waren dieses Jahr wieder auf Covent Garden allein beschränkt. Der diessjährige Unternehmer derselben war Hr. Bochsa, ein Harfenspieler, von welchem das Publikum sich vielleicht erinnert, schon vor etlichen Jahren aus Paris her gehört zu haben. Sir George Smart, einer der letztern Unternehmer der Oratorien in Drury Lane, hatte sich mit demselben dahin vereinigt, dass er bey diesen Oratorien am Pianoforte und an der Orgel präsidirte. Hr. Bochsa producirte ein neues Oratorium von seiner Composition, betitelt *die Sündfluth* (*Deluge*) auf englischen Text von dem Theater-Dichter Dibdin. Da dieses auf eine Art dramatisirt ist, wozu der biblische Text keine Veranlassung giebt, so wird ein kurzer Umriss desselben hier nicht am unrechten Orte stehen. Die Hauptcharaktere darin sind: Noah; seine drey Söhne; seine Familie überhaupt; zwey dienstbare Geister (attendant Spirits), männliche und weibliche Engel, auch ein Knabenengel; ein Mann und seine Frau, mit ihrem Kinde; ein Chor der Gottlosen; ein Chor der Sterblichen. Auffallend ist bey dieser Anlage, dass Engel auch zugleich Menschen vorstellen, und dass dieselben Chorsänger, welche man sich nun als die Gottlosen vorstellen muss, auch Noah und seine Familie, und zuletzt eine Vereinigung von Engeln und Sterblichen bedeuten u. s. w. Die in diesem Oratorio vorkommenden Schilderungen sind mehr phantastisch als poetisch. Dem Progamm zufolge sollen sie darstellen: die Schönheit und Lieblichkeit des Morgens vor der Fluth. Einen dienstbaren Geist singend. Gebet und Danksagung Noahs und seiner Familie, in einem Chore. Betrachtungen Noahs, den ein etwas alter Engel (Mr. Bellamy) vorstellte. Verheissene Sicherheit der Bewohner der Arche, von einer Engelin (Mrs. Salmon.) Das böse und rebellische menschliche Herz, und die Rache des Himmels (vom ersten dienstbaren Geiste, Mr. Sapio.). Rasendes Götzenfest (Frantic Orgies) der Gottlosen, (Chor.) Simphonie, die Todesschrecken der steigenden Fluth, und Zernichtung der Gottlosen. Furchtbare Dunkelheit, Regengüsse, Krieg der Elemente, höchstes Elend der Menschen; Riesen der Erde ersteigen (scale) die Berge: das Gewitter nimmt zu; Verzweiflung der Welt; allgemeines Elend. (Chor und Quartett von Engeln.) Erklärung der Rache Gottes. (Halb-Chor von Engeln.) Gefahr und Noth einer noch lebenden Familie. (Recitat. Mr. Finney, hier als Mensch.) Angstgefühle des Mannes und seines Weibes mit ihrem Kindlein, umringt von den Wellen (Duett von Miss Stephens und Mr. Sapio als Menschen.). Verzweiflung der Sterblichen (Chor.) — Zweiter Akt: Furchtbarer Zustand der Welt beym Abnehmen der Wasser. Erneuerung der Natur, und himmlisches Erbarmen. (Engelin.) Annähern der Arche zum Berge Ararat (zweyter dienstbarer Geist, Mr. Pyne.). Anrufung Gottes (Chor, Noah und seine Familie). Das Ausfliegen der Taube aus der Arche (Recitativ. Noah.). Ausfliegen und Wiederkunft der Taube (Simphonie.). Zweyte Ausflucht der Taube (Engelin, Recitativ.). Die Söhne Noah drücken ihre Sehnsucht, Furcht und Hoffnung aus (drey Menschen, die sonst Engel vorstellen.). Die Taube kommt mit dem Oelblatte zurück. Letzte Flucht der Taube (Engel.). Hohe Dankbarkeit der Familie Noah (Chor.). Noahs Ausgang aus der Arche (dienstbarer Geist.). Hymne (eine Engelin;) und ein Chor mit feyerlichem Marsche zum Opfer. Das Opfer angenommen, und der Zorn gestillet (Mr. Nelson, als Mensch.) Schliessung des Bundes (Miss Stephens, als Engelin.). Ermahnung an die Seraphinen, den Schöpfer zu preissen (Mrs. Bellchambers, als Engelin.) Hallelujah (Chor von Engeln und Sterblichen.). Eine umständliche Beschreibung und eigentliche Beurtheilung *dieses* Stücks, welches keinen besondern

Eindruck gemacht hat, ist hier unnöthig. Obige Theater-Concerte, welche bisher Oratorien genannt worden, durften ursprünglich nur aus wirklichen Oratorien, oder aus solchen geistlichen Miscellanstücken bestehen, die in der Fasten, und an Tagen erlaubt wurden, wo keine Schauspiele und weltliche Musiken statt fanden; sie sind aber von Stufe zu Stufe etwas freyer geworden, bis endlich fast alles, was Zuhörer zusammenbringen konnte, selbst Lieder aus komischen Opern sich in solche wagten, wodurch sie zu wirklichen geistlichen und weltlichen Miscellan-Concerten wurden, obgleich die Benennung Oratorien in den Programmen noch beybehalten wurde. Dieses Jahr ist aber auch selbst diese Benennung aufgegeben worden, und die Ankündigungen sagen „Grosse Aufführung alter und neuer Musik," welches alles bey den geistlichen Autoritäten bis jetzt so hingegangen ist; das gutmüthige Publikum aber besucht sie noch immer in der Meinung, es gehe ins Oratorium.

Unter den eigentlich sogenannten Concerten, haben die der alten (ancient) Musik, auch dieses Jahr den ersten Rang behauptet; weil sie ein zahlreiches und ausgesuchtes Orchester, nebst einer guten Manualorgel haben; weil in demselben jedesmal mehrere Chöre mit Kraft ausgeführt werden und weil die vornehmsten Personen, indem es gewissermaassen zum guten Tongehört, darauf subscribiren, weil der König Patron derselben ist, und zwölf vornehme Edelleute unter dem Titel Directoren sie unter ihrer Aufsicht haben. Doch haben sie das Grundgesetz, keine andern Compositionen zu geben, als die, welche dreyssig Jahre vor der Stiftung dieses Institutes geschrieben worden sind: eine Einrichtung, welche freylich der Ausbildung der Musik nicht günstig ist. Es fehlt nur noch, dass man dabey den Zuhörern vorgeschrieben hätte, in keiner Tracht zu erscheinen, die nicht vor dreyssig Jahren Mode gewesen wäre.

Nächst den obigen Concerten haben wir auch die der philharmonischen Gesellschaft zu erwähnen. Diese Gesellschaft selbst besteht aus einer Anzahl von Musikern von Beruf, welche sich, ihrer Ankündigung zufolge, ursprünglich dazu vereinigte, in einer gewissen Anzahl jährlicher, Concerte, gute und hauptsächlich volltönige Musik auszuführen. Doch findet sichs, dass man dabey vornehmlich auf volltönige Instrumentalmusik bedacht gewesen sey und dass dabey kein Singe-Chor, wie bey den Concerten der alten Musik, besteht. Auch hat sich der anfängliche Plan, gar keine Solos, selbst keine Concerte für ein Principal-Instrument zuzulassen, nach und nach verloren und diese Concerte bestehen jetzt gewöhnlich aus Sinfonieen zum Anfange des ersten und zweyten Akts, aus Ouverturen zum Ende derselben und aus zwey Vokal- und einem Instrumentalstücke zwischen diesen, in jeder Abtheilung, so dass Vokal- und Instrumentalstücke abwechseln. Die Gesellschaft überhaupt ist in zwey Klassen getheilet, nämlich in die der Mitgenossen (associates;) und die der Mitglieder (members.) Erstere haben keine Stimme bey der Gesellschaft, sondern nur das Vorrecht, dass aus ihnen die Mitglieder erwählet werden; und dass sie selbst und die zu ihrer Familie gehörenden, zu den Concerten weniger subscribiren, als Fremde. Die zweyte Klasse hält Zusammenkünfte, in welchen die Angelegenheiten der Gesellschaft verhandelt werden, d. i. Mitgenossen aufzunehmen, aus sämmtlichen Mitgenossen Mitglieder zu wählen, und aus diesen jährlich eine sich nicht immer gleich gewesene Anzahl von Vorstehern zu ernennen, welche, wie die adelichen Vorsteher der Concerte alten Musik, Directoren genannt werden. Ausser diesen Geschäften wird auch in den erwähnten Zusammenkünften beschlossen: welche Vokal- und Instrumental-Virtuosen für die Concerte engagirt werden sollen, wenn Prüfungen neuer Stücke nach Art der Proben angestellt werden sollen und überhaupt alles, was in Ansehung der Concerte und übrigen Angelegenheiten der Gesellschaft erforderlich ist. Die Anzahl der diessjährigen Directoren war sieben, die der Mitglieder vier und dreyssig, die der Mitgenossen sechs und dreyssig und die der übrigen Subscribenten zu den Concerten sechs hundert sieben und funfzig. Diese Concerte werden vierzehntägig und deren überhaupt achte jedes Jahr gegeben. Von den sechszehn darin gegebenen Sinfonieen waren nur drey neu: eine von Kalkbrenner, und wie man sagte, noch nie in England gegebene, eine von Ries und eine von Bochsa. In einer der Proben war auch Beethovens prächtige, und mit Recht gross genannte Sinfonie in F, No. 8, versucht worden; sie wurde aber nicht gegeben. Die in diesen Concerten neu aufgetretenen Sänger und Sängerinnen waren: die Herren Sapio und Zuchelli und die Damen Sig-

nora Caradori, Ronzi de Begnis und Miss Ashe. Fremde Instrumental-Virtuosen: Mons. Mazas und Hr. Kiesewetter (Violine;) und Hr. Moscheles (Pianoforte.) Nebst diesen liess sich auch Hr. Henry Field, ein junger Engländer, auf dem Pianoforte hören, nachdem er eine Zeitlang im Auslande gewesen war. Die Herren Sapio, (Baritou) und Zuchelli (Bass) sind nicht bloss sehr kunstgerechte Sänger, sondern auch deswegen sehr brauchbar, weil sie mit einer guten italienischen Gesangmethode eine gute Aussprache des Englischen verbinden. Signora Caradori hat eine schöne reine Sopranstimme und ein sehr richtiges Ohr; sie singt schon jetzt vorzüglich gut, und lässt, da sie noch jung ist, für die Zukunft viel Gutes hoffen. Mad. Ronzi de Begnis singt hinreissend schön und ausdrucksvoll, und ist überdiess eine komische und launige Actrice vom ersten Range. Miss Ashe, eine Tochter des geschickten Flötenspielers dieses Namens, welcher einige Jahre Unternehmer und Director der Concerte in Bath war, zeigt eine sehr gute Schule, ein gutes Ohr und viele Fertigkeit. Mazas, ein sehr braver Violinist, welcher nicht ohne Beyfall spielte, dirigirte auch im sechsten philharmonischen Concerte. Hr. Kiesewetter, welcher dieses zweyte Jahr, unmittelbar nach dem vorigen, von Hannover her engagirt war, gefällt hier je länger je mehr. Schon bey seinem ersten Auftritt im Orchester wurde er auf die schmeichelhafteste Weise bewillkommnet und fand, so oft er hier gehöret wurde, nicht bloss grossen, sondern den grössten Beyfall, dessen sich ausserdem nur Sänger vom ersten Range zu erfreuen haben. An seinem vor kurzem gegebenen Beneficeconcerte nahmen die grössten hiesigen Vokal- und Instrumental-Künstler thätigen Antheil und es war von einer zahlreichen und glänzenden Versammlung besucht. Hr. Moscheles spielte im letzten philharmonischen Concerte ein noch ungedrucktes Concert von seiner eigenen Composition mit vielem Beyfall und liess sich auch in J. B. Cramers, in Kiesewetters und seinem eigenen Benefice-Concerte mit gleichem Erfolg hören. Es ist zu bemerken, dass Hr. J. B. Cramer demselben auf alle Weise seinen grössten Beyfall bezeugt und sogar von Hrn. Moscheles einen neuen zweyten und dritten Satz zu seinem beliebten Duett für zwey Pianofortes setzen lassen und dass er dieses Duett in seiner neuen Gestalt mit Hrn. Moscheles zweymal öffentlich gespielet hat. Eine solche allzunahe Zusammenstellung zweyer ausgezeichneten Talente, in einem und demselben Fache, wird sonst gewöhnlich vermieden, weil der Erfolg davon selten für beyde Parteien gleich angenehm ausfällt. In Ansehung des obigen Cramerschen Duetts, welches für zwey Spieler auf einem Instrumente gedruckt und sehr beliebt ist, kann man auch nicht errathen, warum die beyden letztern Sätze unterdrückt, und mit andern von einem neuern Meister vertauscht worden sind. Ueberdiess wird dadurch die Einheit des Charakters der Composition aufgehoben. Selbst die Spielart, womit diese beyden Virtuosen das Duett vortrugen, war nicht diejenige, nach welcher Hr. Cramer es ursprünglich mit Mad. Billington vorgetragen hat, und welche wohl immer die beste bleiben wird, nämlich die, nach welcher man jeden Satz, zwar mit Gefühl und Geschmack, aber doch nach einem festgesetzten Tempo spielt, sondern diejenige, welche man hier jetzt für die neueste deutsche Mode-Spielart hält, und nach welcher man sich an kein festgesetztes Tempo bindet, sondern ganze Perioden von längern Notengattungen langsamer, und die von kürzern Notengattungen geschwinder und als das herrschende Tempo es erfordert. Ersteres soll eine höhere Art des Ausdrucks vorstellen, ist aber nur eine Verzerrung desselben; und letzteres soll ein höherer Grad des brillanten Spieles seyn, gleicht aber nur der Aengstlichkeit, in welche furchtsame Schüler bey bunten Passagen zu leicht verfallen, und durch welche nicht nur alle wahre Declamation, sondern selbst manche wirkliche Note verloren geht. Von dem erwähnten steten Verändern des Tempos ganzer Perioden ist jedoch das gelegentliche kleine Dehnen einzelner Noten, in welchem Dussek glücklich war und wodurch das Tempo nicht verrückt wird, wohl zu unterscheiden. Denn dieses hat allerdings seinen Werth, wenn es zweckmässig angebracht wird.

Unter den hier dieses Jahr erschienenen auswärtigen Virtuosen war auch Hr. Lafont aus Paris. Er war zwar nicht für das philharmonische Concert engagirt, gab aber im Opern-Theater ein Concert, in welchem seine grosse Fertigkeit viel Beyfall fand. Doch vermisst man in seinem Spiele den seelenvollen Ausdruck, welchen man

hier von Kieswetter, Spohr, Vaccari, Salomon und ihres Gleichen gehört hatte.

Mad. Catalani hat hier erst in den reichsten Provinzial-Städten, und zuletzt im Argyll-Saale in London, Concerte gegeben, womit sie, wie es hiess, ihre musikalische Laufbahn in England beschlossen, und sich noch eine bedeutende Summe erworben hat. In der Oper ist sie nicht erschienen, weil diese schon mit tüchtigen Sängerinnen besetzt war und wohl auch desshalb, weil ihre Stimme von einem hohen zu einem tiefen Sopran übergegangen ist und sie also ihre vorigen Rollen nicht mehr ohne Transposition singen kann, welche aber nur in wenigen Fällen auf eine Art möglich ist, wobey die Windinstrumente brauchbar und wirksam bleiben und wobey auch der Zusammenhang nicht ganz zerrissen wird. Es ist nur zu beklagen, dass diese allgemein und mit Recht bewunderte grosse Sängerin seit den letztern Jahren angefangen hat, mehr auf Stärke des Tons und auf Passagenwerk, als auf den Ausdruck, welcher doch die eigentliche Seele des Gesanges ist, zu sehen. Denn statt zu beherzigen, was ihr Landsmann Tosi mit grossem Rechte sagt, nämlich: „fiedelt weniger mit der Stimme, und „singet mehr mit den Instrumenten," gefiel sie sich darin, Rodes Variationen für die Violine allenthalben zu singen.

Unter die hiesigen musikalischen Neuigkeiten gehöret, dass schon seit einiger Zeit die Rede davon ist, die hiesige philharmonische Gesellschaft gehe damit um, sich zu einem, dem Conservatorium in Paris ähnlichen Institute zu gestalten. Am 16ten July fand sich in einer der hiesigen Zeitungen (und vielleicht in mehrern,) ein Artikel mit der Ueberschrift: „Königliche Akademie der Musik," welcher übersetzt also lautet: „Wir vernehmen, dass ein Institut „für die Beförderung der Musik und für die Er„ziehung und Unterhaltung einer gewissen Anzahl „von Schülern dieser Wissenschaft, welche die „königliche Akademie der Musik genannt werden „wird, unter königlichem Schutz etablirt worden, „und dass zu deren Gründung sehr freygebige „Subscriptionen eingegangen sind. Das Ganze wird „unter der Aufsicht einer Committee von Adelichen „und andern angesehenen Personen stehen. Dr. „Crotch ist zum Chef der Akademie ernannt und „die Mitwirkung der grössten Musiker von Beruf „zum Unterrichte der Schüler wird nun noch fest„gesetzt. Die letzteren werden in der Musik nach „allen ihren Zweigen unterrichtet werden, und es „wird zuversichtlich erwartet, dass vermittelst die„ses Etablissements das musikalische Talent und „Genie unsers eigenen Landes so cultivirt und be„fördert werden werde, dass wir dadurch in Rück„sicht auf diesen angenehmen (delightful) Zweig „der schönen Künste, ins künftige von andern „Nationen weniger abhängig werden, als bisher."

Nach einem Privatverzeichnisse der bis jetzt gewählten Professoren sollen deren bis jetzt sechs und zwanzig angestellt seyn, nämlich: fünf für Saiten-Instrumente, fünf für Wind-Instrumente, fünf für die Orgel und das Pianoforte, sechs für englischen und italienischen Gesang und fünf für Harmonie und Composition. *A.*

Bemerkungen.

Die strengsten Kunstrichter und rechte Gross-Inquisitoren für die heilige schulgerechte Kunst und gegen alle aesthetische Ketzerey sind diejenigen, denen der Himmel bey viel Scharfsinn und Verstand das Hauptorgan für die Kunst, z. B. für die Musik — Ohr und Gemüth versagt hat. Ist nun gar einmal eines ihrer erquälten Werke durchgefallen, so haben sie immer den schrecklichen Sanbenito, ein Nessusgewand für den Sünder, bey der Hand, und dürsten nach Autos da fe.

In der Jugend singt uns Musik die kommenden Lebensweiten, all' das noch nicht Gekannte, dem wir zureifen. Den Mann führt sie in die Jugend zurück. So scheint sie nur zu singen, was sie nicht hat. So sehnen wir uns in einer mannichfachen, schön beleuchteten, Gegend von unsern Höhen hinüber auf die jenseitigen. Sind wir aber drüben, so suchen wir im Einzelnen vergebens den schönen Eindruck des Ganzen, und was wir verlassen haben, scheint nun im warmen Dufte zu schwimmen.

So wäre es also der über die Ferne verbreitete Lebenshauch, der die nie zu befriedigende Sehnsucht erweckte; das Schöne lebte eben in der Harmonie des Ganzen, und darin, dass es sich uns nur vorhielte, darstellte, aber nicht gäbe. Es reiste uns ewig zur Analyse, welche ihm doch den Tod brächte.

Wer nicht das Höchste aus seinem Werthe macht, und die Kunst versteht, das, was gerade nur Er, absolut, oder bey der jeweiligen Nachfrage, leisten kann, im theuersten Preise zu verkaufen, der wird mehr benutzt, als belohnt und geehrt. Denn während bey dem Zudrängen zu Kunstleistungen um Geld und Beyfall der Mittelmässige mit Anmassung durch Nebenmittel sich vorschiebt, und sich für so kunstreich hält, als jener, was denn die grosse Zahl der Nichtkenner wohl gelten lässt, wird Letzterer von Stelle zu Stelle zu immer Geringern zurückgeschoben, bis er endlich danken muss, dass man ihn noch als Handlanger benutzen mag.

Was als Eigenliebe und Eigenlob erscheint, ist oft sehr verzeihlich. Es geschieht nämlich, dass ein Kunstreicher sich bescheiden zurückstellt; er möchte jedoch anerkannt seyn, und den Andern ein Bild seines Wesens, seiner Bemühungen und Leistungen geben. Die Gelegenheit ist aber von den Benamten, Betitelten schon immer vorweggenommen. Sein menschliches Ringen nach dem, worin jene als in ihrem täglichen Elemente schwimmen, kann leicht als Eitelkeit erscheinen. Und doch, wie Mancher könnte mehr leisten, als er darf, und würde mit Anerkannten um den Kranz ringen.

Nur das Grossthun mit kleinem Kunsttalent ist beschwerlich.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Variations sur la Romance favorite: S'il est vrai que d'être deux, pour le Pianoforte, comp. — — par J. Zimmermann, professeur à l'école royale de musique à Paris. Oeuvr. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Wir lernen Hrn. Z. durch diess Werkchen zuerst, und zwar als nichts weniger, als einen gewöhnlichen Variations-Fabrikanten kennen; wir freuen uns dieser Bekanntschaft um so mehr, da aus der Nummer abzunehmen ist, Hr. Z. sey noch jung, und doch aus der Arbeit selbst, es fehle ihm nicht an Originalität der Erfindung, und noch weniger an Einsicht, Neigung und Geschicklichkeit für das Solide, wahrhaft Kunstgemässe, in der Ausführung; aus welchem, zusammengenommen, sich mit einiger Sicherheit erwarten lässt, wir werden noch gar manches Ausgezeichnete, und mit der Zeit vielleicht Vortreffliches, von ihm erhalten. — Die Romanze selbst (erinnern wir uns recht, von Boieldieu, dem auch das Werkchen gewidmet ist) ist gefällig und melodiös. Die Variationen — es sind ihrer dreyzehn — bewegen sich, nach verständig geordneter Mannichfaltigkeit, in einem Kreise, vom Sanft-Anmuthigen, bis zum Lebhaft-Bravourmässigen. Eine Vorliebe zum Vollstimmigen — nicht bloss Vollgriffigen — leuchtet fast überall hervor; sie zeigt sich hier am vortheilhaftesten in fliessender, gesangmässiger Fortführung der Mittelstimmen, so dass man verschiedene dieser Variationen, fast ganz wie sie stehen, von einem Quartett der Bogeninstrumente ausführen lassen könnte. Das ist denn sehr zu loben; obgleich noch hinzuzusetzen ist, dass man nicht selten bemerkt, der Componist wird durch diese Schreibart noch genirt, Manches erscheint darum hin und wieder noch etwas gezwungen, manche Harmonieen sind nicht rein, manche durchgehende Noten unstatthaft u. dgl. Alles das, wenn man es auch anders wünschen muss, darf doch nicht hindern, dem Geiste und der Kunst in dem Ganzen eines Werks Gerechtigkeit und Lob wiederfahren zu lassen; und überdiess legt es nach und nach ein Künstler, der, wie wir von Hrn. Z. gern glauben wollen, ohne Einbildung und Dünkel, mit Fleisss und Sorgsamkeit auf dem wohlgewählten Wege fortwandelt, schon von selbst ab, ohne dass man ihn durch scharfen Tadel vielleicht zu kränken oder furchtsam zu machen nöthig hätte. Am meisten und mehr oder weniger in allen den angegebenen Beziehungen haben uns gefallen: Var. 5, 5, 7, 11, 12 und 13. In der letzten wird die herrschende Figur zu einem länger ausgeführten, freyen Schluss verarbeitet. — Das Werkchen verlangt geübte Spieler, ist aber für solche nicht eben schwer auszuführen. Wir müssen, um der Sache selbst willen, wünschen, solche Spieler auf Hrn. Z., und was er etwa weiter liefern möchte, aufmerksam zu machen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

No. 1.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

ROMANCE aus der Oper L'Opéra comique.

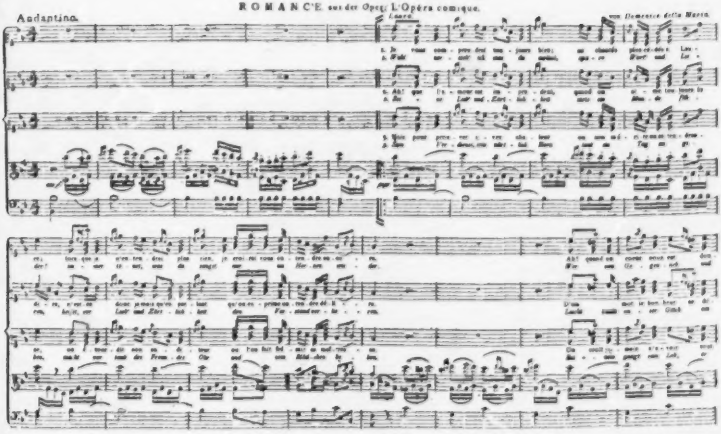

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten September. **N°. 39.** 1822.

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. Cherubini par Muzio Clementi. Oeuvr. 50. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Das musikalische Publikum erhält in diesem, dem neuesten Werke des längst berühmten Meisters drey Sonaten, denen das Beywort, grosse, in jedem Sinne zugekommen wäre; nicht etwa nur in Hinsicht auf Umfang — obgleich auch in dieser — sondern vorzüglich in Hinsicht auf Charakter und Schreibart. Den Charakter werden wir bey Anführung der einzelnen Stücke näher nachweisen; sollten wir aber diese nähern Bestimmungen unter einen allgemeinern Begriff zusammenfassen, so würden wir sagen, es herrsche überall ein strenger Ernst bey affectvoller Aufgeregtheit: und sollten wir die Schreibart im Allgemeinen bezeichnen, so würden wir sagen, es sey bey ihr durchgehends auf kunstvoll Harmonisches, vorzüglich aber auf eigentlich Vollstimmiges, im Vollstimmigen Ungewöhnliches und Ausdrucksvolles abgesehen. In beyden, jenem Charakter und dieser Schreibart, ist es wohl erlaubt, auch einen der Gründe zu vermuthen, warum der Meister eben diess Werk Cherubini'n gewidmet hat.

Die erste Sonate fängt an mit einem Allegro maestoso e con sentimento; A dur, Viervierteltakt. Was für die Empfindung und mithin für den Ausdruck hier herrscht, ist vom Componisten selbst in dieser Ueberschrift genau bezeichnet. Im Ganzen ist der Satz, auch in Hinsicht auf Breite (gleichsam langen Athem) der Rhythmen, dem ersten Satze einiger andern der grössten Sonaten aus des Meisters mittler Zeit nicht unähnlich. Die Ausarbeitung des zweyten Theils, bis dahin, wo der Anfang wiederkehrt, (S. 4 und 5) scheint uns ganz vorzüglich gelungen; wie denn eben dieser Abschnitt der Allegrosätze Hrn. Cl. überhaupt ganz vorzüglich zu gelingen pflegt. Bekanntlich ist es bey vielen andern Componisten gerade umgekehrt, und eigentlich das Schwerere. — Adagio sostenuto e patetico, A moll, Dreyvierteltakt; ein Meisterstück, vorzüglich der Hauptsatz selbst. Dieser ist, der Erfindung, dem Ausdruck, und auch dem Styl nach, vielleicht am besten zu vergleichen mit den singbaren Andantes Sebast. Bachs in den grossen (den sogenannten englischen) Suiten, die dort nach alter Art Sarabanden heissen und jedem Kenner für Perlen gelten. (Sollte es nicht besser gewesen seyn, beym zweyten Haupteinschnitt, Syst. 3, Takt 2 und 3, nach der Tonica und nicht wieder nach der Dominante zu moduliren? Hr. Cl. nimmt die Stelle, sieht man wohl, nur als ausgeschriebene und ein wenig veränderte Wiederholung; wogegen sich freylich nichts einwenden lässt: doch wollen wir nicht leugnen, dass es uns, so oft wir den herrlichen Satz spielen, an der bezeichneten Stelle nach A moll hinziehen will.) Die Schreibart ist übrigens hier durchgehends fünfstimmig. Nach dem Schluss mit grosser Terz lässt der Componist, Andante con moto, Zweyvierteltakt und Dur, einen nicht schwer zu fassenden und singbaren Canon in der Quinte eintreten und führt ihn musterhaft durch; worauf der erste Satz, abgekürzt, wiederkehrt und schliesst. So vollkommen in seiner Art dieser Canon ist, so finden wir ihn, als Musik vorzüglich für den Verstand, unmittelbar nach und vor solcher innigen Herzensmusik — mit dieser zu Einem Ganzen verbunden — nicht recht an seinem Platze. — Das Finale, Allegro vivace, A dur, Viervierteltakt, ist

ein langes, kräftiges Bravourstück, lobenswürdig für sich, und als Schlusssatz dieses Ganzen.

Zweyte Sonate. Allegro non troppo, ma con energia, D moll, Viervierteltakt: ein treffliches Musikstück, aus bedeutenden Gedanken und kräftigen Passagen, welche beyde durch gewählte Harmonie gehoben werden, zusammengefügt, und zu sehr bestimmten, affectvollem Ausdruck gesteigert. Von desto vortheilhafterer Wirkung ist das folgende Adagio con espressione, B dur, Sechsachteltakt; sanft und anmuthig, mehr auf Melodie und deren gefällige Ausschmückung, als auf Harmonie und deren Fülle oder künstliche Ausführung angelegt. Es beruhigt, und auf die angemessenste Art, so weit man beruhigt werden soll; lässt aber Geist und Gefühl keineswegs sinken. (Die verzierenden Figuren der rechten Hand wollen mit möglichster Leichtigkeit und Delikatesse vorgetragen seyn.) Das Finale, Allegro con fuoco, ma non troppo presto, D moll, Zweyvierteltakt, in kurzen, scharf abgesetzten Rhythmen und in Einem Guss vorübereilend, ist ein überaus feuriger, affectvoller Satz, der, ganz so vorgetragen, wie er gemeynt ist — wozu aber nicht wenig gehört — den Zuhörer heftig aufregt, fortreisst und nicht eher entlässt, bis es der Meister selbst thut. So bildet denn auch diese Sonate ein wahres Ganze, selbst psychologisch angesehen; eben so, wie die erste.

Die dritte Sonate ist nun noch in dem besondern Sinne charakteristisch, in welchem die Franzosen diess Beywort, so viel wir wissen, zuerst gebraucht, indem sie es gewissermaassen an etwas Historisches geknüpft haben. Hr. Cl. weiset gleich durch die Ueberschrift selbst darauf hin; er nennet sie: Didone abbandonata. Scena tragica. Eine tragische Scene ist sie in der That, und zwar eine so klar gedachte und so bestimmt ausgedrückte, dass es gar nicht schwer fällt — nicht etwa nur bey jedem Hauptsatze, sondern auch bey jedem Haupttheile eines solchen, den Verlauf wechselnder Gefühle, der hier entwickelt worden ist, wörtlich nachzuweisen. Erleichtert wird diess für die, welche dabey der Erleichterung bedürfen, durch das vorgehaltene Bild einer verlassenen Dido, wie diess, in seinen allgemeinern Umrissen, nun wohl ein jeder Gebildete aus den Dichtungen der Alten und Neuen in der Phantasie trägt, und an welchem wirklich alle die Empfindungen geistig zur Anschauung kommen, welche hier ausgedrückt werden, und auch in der Reihenfolge, in der Abstufung, so wie in dem Adel, wie sie hier ausgedrückt werden. „Die Empfindungen;“ die Resultate der Vorgänge in der äussern Welt für die innere des Gefühls: nicht jene Vorgänge selbst, wie, nach dem Missverstand ihrer Kunst und ihrer selbst, manche Andere, freylich vergebens, diese auszudrücken versucht haben — wie z. B. Ditterdorf (um nur einen Entschlafenen anzuführen) an der Verwandlung Actäons, dem Sturz des Icarus u. dgl. m., nach Ovids Metamorphosen, mit guten Kräften und vielem Geschick, doch lächerlich sich abgemühet hat. Wie es hier von Hrn. Cl. gemeynt ist, (wir glauben ihn nirgends falsch zu verstehen, obgleich wir Niemand und nichts darüber befragen können, als die Noten selbst) wollen wir andeuten, doch nur in den Grundlinien, theils Weitläufigkeit zu vermeiden, theils das Vergnügen weiteren Ausinnens dem aufmerksamen Musikfreunde nicht wegzunehmen.

Die Scene selbst ist noch nicht eröffnet; der Zuschauer (der geistig Zuschauende nämlich, der sich den Gegenstand selbst einbildet) wird im Allgemeinen auf das vorbereitet, im Allgemeinen für das gestimmt, was ihn erwartet: Introduzione, Largo patetico e sostenuto, G moll, Dreyvierteltakt; nur vier Zeilen lang, als Musikstück überhaupt würdig und gut, doch keineswegs das Hauptinteresse schon im voraus hinwegnehmend; als Einleitung mithin vollkommen angemessen. Diese Einleitung schliesst auf der Dominante; während der Fermate eröffnet sich die Scene, (so hat man sich zu denken) und das sich anschliessende Allegro, ma con espressione — G moll, Dreyvierteltakt — heisst uns, nicht mit Worten, sondern durch sich selbst, die grosse, ihres Werths und ihrer Kraft, jetzt aber auch ihres Unglücks und ihres Schmerzes sich bewusste Königin in Einsamkeit uns vorzustellen. Sie erwägt ihr Schicksal; mehr das künftige, als das zunächst vergangene, sagen die Melodieen aus. Der ernste Gedanke wird zwar zuweilen von wehmüthiger Sehnsucht, zuweilen von Zorn und stolzem Gefühl erlittener Kränkung unterbrochen; aber er behauptet die Obergewalt. (Dieser Wechsel, dieser Kampf, ist am schönsten in den abgebrochenen Sätzen des zweyten Theils, von Seite 43 oben, und dann in dem, was folgt, bis die leidende Stimmung. Seite 45 Mitte, wieder in die betrachtende

zurückkehrt, ausgedrückt. Dido kann dieser betrachtenden Stimmung nun nicht mehr so lange treu bleiben; der Affect kehrt stärker zurück und steigert sich selbst höher — Seite 48 — doch ohne sie zu leidenschaftlicher Selbstvergessenheit hinzureissen. Damit schliesst der erste Satz.

Man hat sich, meynen wir, nun zu denken, dass die Aufwallung für den Augenblick die Kraft beynahe erschöpft hat: da muss die wehmüthige Trauer die Oberhand gewinnen; und so wehmüthig trauernd führt uns nun der zweyte Satz, Adagio dolente — Sechsachteltakt, wieder G moll, doch im Verlauf fast alle Tonarten berührend, — die verlassene Königin vor. (Auch als Musikstück überhaupt ist diess ein sehr schöner, rührender Satz.) Seite 50 oben, wird ihr Gefühl zur sanftesten Klage; dann schärft es sich wieder, und steigt, Seite 51, zu bitterm, schneidendem Schmerz, so dass es nun nicht anders kommen kann, als dass diess er, bey zurückgekehrter Kraft, in heftigen Affekt, in fast wilde Leidenschaftlichkeit übergeht, die nur noch hier und da von einer sanfteren Wehmuth oder sonst einem mildern Gefühl flüchtig unterbrochen wird, und endlich in Verzweiflung ausbricht, deren Sturm die Empörte dahinreisst, dass sie ihr Leben gewaltsam endet. Die Ausführung dieses Bildes innerer Seelenzustände ist (im dritten Hauptsatze) so bestimmt und deutlich, so lebensvoll und dahinreissend; der Satz dabey, auch als Musikstück überhaupt und abgesehen von seiner besondern Bedeutung, so geistreich, consequent und kunstvoll, dass wohl jeder, der ihn seinem Sinne gemäss vorträgt oder vortragen hört, ihn unwidersprochen zu dem Trefflichsten und Meisterhaftesten zählen wird, was in der letzten Zeit für das Pianoforte geschrieben worden ist. Nähere Nachweisungen über Einzelnes darin, zur Erleichterung seines Verständnisses und seiner gerechten Würdigung, scheinen uns unnöthig: doch mögen wenigstens einigen von solchen, die sich in der Kürze abthun lassen, folgende Zeilen vergönnt seyn. — Der Satz ist überschrieben: Allegro agitato e con disperazione; G moll, Zweyvierteltakt. Er schliesst sich eng an jenes Adagio an: der bestimmte heftige Ausbruch an die unbestimmte gewaltsame Anregung. Er strömt in Einem Gusse zehen Seiten lang dahin. Das Thema, womit er beginnet, liegt überall zu Grunde, ganz oder theilweise, seine obern oder seine untern Stimmen, strenger oder freyer behandelt. (Man wird nicht vergessen, in dieser Hinsicht auch das Technische der Arbeit genau zu betrachten, und sich für seine Bemühung vielfach belohnt finden.) Jenes Thema, wie es die Grundstoffe des ganzen Stücks in sich trägt, deutet auch den Gesammtinhalt desselben für die Empfindung schon bestimmt genug an; und das alles in den wenigen Takten:

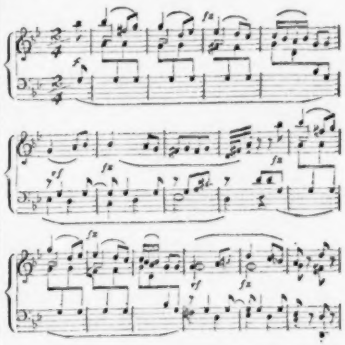

Geraume Zeit (bis Seite 54, letzte Zeile) bewegt sich alles ziemlich innerhalb dessen, was diess Thema angiebt, der Erfindung und dem Ausdrucke nach; nur auf kurze Momente wird das Gefühl weicher — wie Seite 53, Syst. 2; oder auch heftiger — wie dieselbe Seite unten und dann auf der folgenden. Der erste wilde Schrey, dürfen wir so sagen, wird erst Seite 54 unten gehört, und nur augenblicklich; worauf vielmehr, wieder nur einige Augenblicke, eine wehmüthig rührende Stelle eintritt — Seite 55 oben; (eine köstliche Stelle — hier, und wo sie hernach ausgeführter wiederkehrt, besonders Seite 56;) dann aber wird allmählig alles drängender, heftiger, verwickelter, die Sprünge vom Wehmüthigsten zum Heftigsten werden schneller, (besonders Seite 60 Mitte,) und in dieser Heftigkeit geht es zum Ende. —

Das Werk ist sehr schön und ganz correct gestochen, auch alles Aeussere ausgezeichnet gut

und dass der Preiss darum doch um eine Kleinigkeit noch niedriger angesetzt ist, als man ihn jetzt für gewöhnliche Musik zu bestimmen pflegt, ist wohl auch anzuführen. — Zu spielen ist das Werk — will man es bloss durchgehen, um es kennen zu lernen, nicht eben leicht; will man es aber genau, wie es seyn soll, ausführen, schwer. Doch da alles wahre Pianoforte-Musik ist und bleibt, der Gehalt des Ganzen die Spieler befeuert, und die durchaus folgerechte, geregelte Schreibart die Uebersicht erleichtert: so werden gute Klavierspieler es nicht zu schwer finden und ihm auch gern die nöthigen Stunden des Einstudirens widmen. Das Verständniss des Sinnes und beabsichtigten Ausdrucks, so wie die Vortragsart in technischer Hinsicht, hat Hr. Cl., wie weit das möglich ist, durch die genaueste Benutzung aller hierzu üblichen Zeichen zu erleichtern und anzugeben gesucht. Um dieser angeführten Rücksichten willen (der wesentlichern und höhern Eigenschaften wegen ohnehin,) ist das Werk auch geschickten Pianofortespielern zu ihrer Uebung und weitern Förderung bestens zu empfehlen.

Indem wir hiermit von diesem Werke scheiden, sey es uns erlaubt, noch mit einem Worte dem Meister zu dessen Erzeugung in Hochachtung und theilnehmender Freude Glück zu wünschen. Wir würden uns dazu verpflichtet gefühlt haben, wäre er, als er es hervorbrachte, halb so alt gewesen, als er wirklich war: wie viel mehr nun! „Lange leben ist nichts," wie Salomo sagt; aber lange in voller Kraft wirksam seyn, eben in dem, eben so vorzüglich, ja mit der Zeit aufsteigend, wirksam und in dieser seiner Wirksamkeit anerkannt und glücklich seyn: das ist ein Seltenes und ein Grosses; es ist, um noch einmal mit Salomo zu sprechen, „eine Krone der Ehren." —

Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin den 3ten September. Uebersicht des July und August. Diese beyden Monate haben uns keine musikalischen Neuigkeiten geliefert, und nur zwey fremde Sängerinnen gaben dem stagnirenden Leben einige Bewegung. Mad. Werner vom Stadt-Theater in Leipzig, war die erste. Sie trat am 13ten und 26sten als Agathe in Webers *Freyschütz* (wo ihre Arien: Wie nahte mir der Schlummer etc. und: Und ob die Wolke sich verhülle etc. lauten und gerechten Beyfall erhielten), am 16ten als Emmeline in Weigels *Schweizerfamilie*, am 18ten als Donna Anna in Mozart's *Don Juan*, am 21sten als Pamina in Mozart's *Zauberflöte*, am 23sten als Fanchon in Himmels Operette dieses Namens, am 28sten als Susanne in Mozart's *Hochzeit des Figaro* und am 3ten August, am Geburtstage des Königs, dem zu Ehren auch Spontini's Volksgesang und Festmarsch gegeben wurden, als Sophie in Paers *Sargines* auf. Sie sehen aus diesem Cyclus der von ihr gegebenen Rollen das Genre, in dem sie sich bewegt; die nähere Charakteristik finde ich überflüssig, da sie oft und gerne in Leipzig gesehen wird.

Den 24sten July gab Mad. Freund, Tochter des hiesigen Musikdirector Schneider, die früher Mitglied der Theater zu Reval, Bamberg und München gewesen war, nicht ohne Beyfall, Susanne in Mozart's *Hochzeit des Figaro*.

Schon am 25sten July starb hier der Kammergerichtsrath Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann. Er war 1775 zu Königsberg in Preussen geboren, und nachdem er 1806 durch den damaligen Krieg sein Richteramt in Posen verloren hatte, einige Zeit Musikdirector in Bamberg und nachher Musikdirector der Secondaischen Opernbühne in Leipzig und Dresden. Merkwürdiger denn als Jurist und thätiger, einsichtsvoller Jurist, war er als Verfasser der Phantasie-Stücke in Callots Manier und einiger andern in musikalischer Hinsicht weniger merkwürdigen Schriften und als Componist der *Undine*. Auch hatte er grosse Kenntnisse in der Malerey, und bey dem von Moskwa in Warschau gegründeten Musikverein hatte er in dem Hause desselben nicht nur die Ideen zu den Gemälden angegeben, sondern auch bey der unglücklichen Ausführung derselben sie selbst originell gemalt. Auch hat er in früherer Zeit sehr thätigen Antheil an der musikalischen Zeitung genommen. Möchte doch einer seiner Freunde — und wir fordern hierzu vorzüglich die Herren Criminalräthe Moskwa und Hitzig auf — über seine frühern Lebensverhältnisse sichere Nachrichten mittheilen, und ihn als Menschen, als geistreichen musikalischen Aesthetiker und hauptsächlich als Musiker von Seiten seines Wissens und Wirkens würdigen!

Riga. Zu Ende des Aprils dieses Jahres erfreute uns Hr. J. N. Hummel durch seinen Besuch. Dieser längst erwartete Gast hielt sich zehn Tage in unserer Stadt auf, und jedem Musikfreunde, der den genialen Meister persönlich kennen lernte und öfters hörte, waren diess eben so viel Festtage. In seinen zwey sehr besuchten öffentlichen Concerten hörten wir: die Ouverture zu *Mathilde von Guise*, sein A moll Concert, das einzig schöne grosse Septett, die Sentinelle und ein Graduale in F für den vierstimmigen Chor. Im engern Kreise gab er uns noch sein grosses Trio in E, ein noch ungedrucktes, aber bereits seit zwanzig Jahren niedergeschriebenes Quintett in Es moll (ein vortreffliches Werk, welches allein im Stande wäre, den Ruhm seines Schöpfers bleibend zu gründen) — dann wieder das Septett — seine grosse vierhändige Sonate (die er mit einer sehr fertigen Klavierspielerin, der Tochter eines Landpredigers vortrug) und endlich, in der ganzen Zeit seines Hierseyns, acht freye Phantasieen, von welchen insbesondere die, welche er privatim spielte, als Muster von Kunstwerken betrachtet werden mussten. Auch als Orgelspieler hatten wir Gelegenheit, Hrn. Hummel zu bewundern: er phantasirte beynahe eine Stunde lang auf unserer schönen Orgel in der St. Peterskirche; von dieser seiner Geschicklichkeit hatte noch nie ein fremdes Blatt zu uns gesprochen. Nochmals den freundlichsten Dank dem grossen Meister für all' diess Schöne!

Es sey uns erlaubt, hier noch einige Mittheilungen niederzuschreiben über ein Institut, von welchem zuerst aus dem uns benachbarten Mitau in Ihren Blättern Erwähnung geschah. Wirklich besteht hier bereits seit vier Jahren ein Gesangverein für ernste Musik, der vom September bis zum May wöchentlich Sonntags nach dem Gottesdienste in einem Privathause zusammenkömmt, um irgend eine Kirchenmusik aufzuführen. Freylich ist der Chor nicht besonders zahlreich — ihn bilden höchstens zwanzig Personen — indessen wird alles aus reiner Liebe zur Kunst und mit immer wachsender Theilnahme betrieben. Die Begleitung zum Gesange geschieht gewöhnlich mit dem Pianoforte; bey grössern Musiken wird dieses durch ein ausgesucht gutes Quartett von Bogeninstrumenten unterstützt. Die bis jetzt gegebenen grössern Werke waren: von Joseph Haydn sechs Messen, von Michael Haydn eine Litaney und ein Requiem, von Mozart zwey Messen und das Requiem, von Beethoven eine Messe, von Hummel zwey, von Naumann und Seyfried eine Messe, von Händel *der Messias*, *Samson* und ein *Te Deum*, von Fesca der 9te *Psalm*, von A. Romberg ein *Te Deum* und sein 110ter *Psalm*. Den Freunden der höhern Tonkunst dient dieser Verein als Ersatz für die uns gänzlich mangelnde Kirchenmusik. — Ueberhaupt sieht es mit unsern Musiken, die wir öffentlich zu hören bekommen, grösstentheils sehr traurig aus. Die Oper ist seit dem Abgange der Familie Gossler nicht wieder ganz herzustellen gewesen, und in Ermangelung einer guten Oper, so wie eines kräftigen Musikdirectors lässt sich auch vom Orchester in seinen Leistungen nur Mittelmässiges erwarten. Am liebsten hört man auch hier die ewig neuen Opern Mozart's: *die Entführung*, *Don Juan*, *Figaro*, *die Zauberflöte*. Kein besonderes Glück hat Boieldieus *Rothkäppchen* gemacht; mehr gefiel *die Räuberburg* von Kuhlau, am meisten eine in Deutschland wenig beliebte Oper Nicolo's, nämlich dessen: *Ein Tag in Paris*. — Das singende Personale zählt einige achtungswerthe Mitglieder und besteht aus den Damen Dölle, Schwerin, Clortian, Paulmann, Ackermann und den Herren Dölle, Schwerin, Freisleben, Funk, Georgi. Ein Theaterchor fehlt gänzlich. Die seit vielen Jahren bestandenen regelmässigen Abonnements-Concerte der Musiker haben auch aufgehört. Statt derselben gab es in diesem Winter sehr besuchte musikalische Unterhaltungs-Abende von Dilettanten, und hier wurde die gute alte Sitte beybehalten, eine jede Zusammenkunft mit einer vollständigen Symphonie zu eröfnen, wo man denn auch mitunter Meisterwerke dieser Gattung von Mozart, Haydn, Beethoven und A. Romberg zu hören bekam. Vereint mit den hiesigen Dilettanten, gaben die Musiker und Sänger des Theaters zweymal während des Winters geistliche Musiken in der Peterskirche. Die erste bestand aus Joseph Haydns Messe No. 1 in B und A, Rombergs *Te Deum*; die zweyte, zum Besten der Musiker-Wittwen und Waisen, enthielt die erste Messe von Hummel (in B) und einige Instrumentalsätze aus dem ältern berühmten Werke J. Haydns: *Die sieben Worte des Erlösers*. Viel Schönes und Vollkommenes würden wir in unse-

rer Stadt auch zu hören bekommen, wenn eine grössere Uebereinstimmung statt fände unter Allen, die das Ihre zum Gelingen einer bedeutenden Musik beytragen können. — Einen kleinen Beweis davon gaben auch die beyden eben genannten geistlichen Concerte. —

Nekrolog.

Am 2ten März 1822 starb Christian Friedrich Hermann Uber, Cantor und Musikdirector an der Kreuzkirche in Dresden im 41sten Lebensjahre, zu früh für die Kunst, für seine Familie und seine Freunde.

Er war am 22sten April 1781 geboren. Sein Vater, der in Breslau als Justiz-Commissarius lebte, war nicht nur ein eifriger Musikfreund, sondern selbst Componist und Virtuos, und so erhielten seine Kinder schon in früher Jugend gründlichen Unterricht in der Tonkunst. Zum Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, empfing der junge Uber auf dem Elisabethaner-Gymnasio zu Breslau seine erste gelehrte Bildung; die Erholungsstunden füllte er, dem Willen des Vaters gemäss, mit musikalischen Uebungen aus.

Das Haus seines Vaters war der Sammelplatz der besten Tonkünstler Breslau's. Es wurden hier die vorzüglichsten Kunstproductionen aufgeführt, woran der junge Uber mit seiner Violine Antheil nehmen musste, und so konnte es dem schlummernden Talent des Jünglings nicht an Ermunterung und Ausbildung fehlen.

In seinem 19ten Jahre bezog Uber die Universität zu Halle, um sich der Rechtswissenschaft zu widmen, aber nicht aus eigner Wahl, sondern um seines Vaters Willen zu erfüllen; doch zog ihn seine Neigung unwiderstehlich zur Tonkunst hin.

Der Musikdirector Türk aus Halle, welcher Ubers entschiedenen Beruf für die Musik bemerkte, ward sein Freund und Lehrer und zeichnete ihn im Jahre 1801 dadurch ehrenvoll aus, dass er ihm die Direction der Winterconcerte zu Halle übertrug.

In dem gedachten Jahre trat Uber dort zuerst öffentlich mit einem Violinconcert aus D dur, seiner ersten Composition auf, und erntete allgemeinen Beyfall. Gleich günstig wurde seine erste grosse Cantate: *das Grab*, in den erwähnten Winterconcerten aufgenommen. Zu eben dieser Zeit schrieb er auch eine grosse Oper: *die Ruinen von Portici*, die er jedoch nicht vollendete und von welcher nur die Ouverture und einige Arien bekannt wurden.

Zwar kehrte Uber zu Ende des Jahres 1803 nach Breslau zurück, um dort seine juristische Laufbahn zu beginnen; allein in seinem Innern war er fest entschlossen, sich ganz der Tonkunst zu widmen, wozu er auch endlich im Jahre 1804 die Einwilligung seines Vaters erhielt. In eben diesem Jahre componirte er die zweyte grosse Cantate: *die Feier der Liebe*.

Zu Ende des Jahres 1804 lernte der Fürst Radzivil, gegenwärtig Statthalter des Grossherzogthums Posen, Uber zu Breslau kennen, und bewog ihn, ihm nach Berlin zu folgen. In Berlin lebte Uber unter dem Schutze des Fürsten Radzivil, ohne eigentlich in seinem Dienste zu seyn. Hier machte er die Bekanntschaft des gefeierten Bernhard Romberg, durch dessen Empfehlung er bey dem Prinzen Louis Ferdinand von Preussen in sein erstes Engagement trat: ein Verhältniss, das jedoch durch die Ereignisse der Jahre 1805 und 1806 bald wieder aufgelöst wurde.

Im März 1806 gab er in Berlin sein erstes grosses Concert im Saale des grossen Opernhauses. Die Gegenwart des ganzen Königl. Preussischen Hofes und vieler hohen Fremden, und der ungetheilte Beyfall, den der junge Künstler fand, wurde ihm eine kräftige Ermunterung auf seiner Künstlerbahn.

Im folgenden Jahre wurde er als Violinist an der Herzoglich-Braunschweigischen Kapelle angestellt.

Im December 1808 ward er als Violinist in die Königlich Westphälische Kapelle nach Cassel berufen und im Januar 1809 als Musikdirector der deutschen Oper daselbst angestellt. Hier verband er sich mit seiner Gattin, mit welcher er in zufriedener Ehe mehrere Kinder zeugte, von den ihn aber nur drey überlebt haben.

In Cassel setzte Uber, ausser mehreren kleinen Concerten, Duetten u. d. auch das Intermezzo: *der falsche Werber*, ingleichen Schillers *Taucher*, dessen melodramatische Composition zu seinen vorzüglichsten Werken gehört.

Im Jahre 1809 ward das deutsche Theater in Cassel aufgehoben und Uber, der hier auch

die Musik zu dem Klingemann'schen Drama: *Moses*, setzte, mehrere französische Opern zu componiren aufgefordert, von den sich die Oper: *Les Marins*, in seinem Nachlasse vorgefunden hat, die übrigen aber, bey der Auflösung des Westphälischen Königreichs, von den fliehenden Franzosen mit fortgenommen oder vernichtet worden sind.

Nach der Befreiung Deutschlands von fremder Herrschaft im Jahre 1814 verlor er seine bisherige Anstellung in Cassel; doch erwarb ihm der Ruf seiner Talente bald ein neues Engagement. Im Januar 1815 wurde er in Mainz als Musikdirector des dortigen deutschen Nationaltheaters angestellt und hier componirte er die Operette: *der frohe Tag*. Im März 1816 kam er als Musikdirector bey der Joseph Secondaischen Truppe nach Dresden. In diesem Posten componirte er die Musik zu dem allegorischen Stück: *Saxonia*, und erwarb sich auch dadurch den Beyfall der Kenner und Freunde einer gediegenen Musik.

Indess bekleidete er diesen Posten, da die Unternehmung des Hrn. Joseph Seconda schon zu Ostern 1817 aufhörte, ebenfalls nicht lange. Uber blieb nun als Privatmann in Leipzig, bis er im Februar des Jahres 1818 als Cantor und Musikdirector an der Kreuzkirche in Dresden berufen wurde.

Ubers Anstellung in diesem Posten, wo Homilius und Weinlig, der Oncle und der Neffe, so viel Gutes gewirkt und geleistet hatten, berechtigte zu grossen Erwartungen und es mangelte ihm auch weder an Talent noch an festem Entschluss, sie zu erfüllen. Allein fortdauernde Kränklichkeit, die ihn oft auf ein schmerzhaftes Krankenlager warf, hemmte seine Thätigkeit und verhinderte nicht bloss die Vollendung eines grossen theoretischen Werks über die Musik, wovon sich mehreres bereits von ihm ausgearbeitet in seinem Nachlasse vorgefunden hat, sondern vereitelte auch Hoffnungen, die man auf seine Kenntnisse und Fähigkeiten zu bauen berechtigt war. Doch verdanken wir den wenigen leidenfreyen Stunden, die er hier verlebte, manche treffliche Früchte seines Künstlertalents, worunter sich die grosse von Friedrich Kuhn gedichtete Cantate, welche er im Jahre 1818 zur Vorfeier des Regierungsjubelfestes unsers verehrten Königs in Musik setzte, und in der hiesigen zu diesem Zwecke herrlich erleuchteten Frauenkirche aufführte, und wofür er von dem Monarchen mit einer goldenen Tabatiere, von dem Stadtrath aber mit einer silbernen Jubelmedaille beehrt wurde; ferner eine von Hohlfeldt gedichtete Cantate: *die Feyer der Auferstehung Jesu* und die Musik zu dem Theaterstück: *der ewige Jude*, vorzüglich aber sein Oratorium: *die letzten Worte des Erlösers*, gedichtet von Arthur vom Nordstern, ruhmvoll auszeichnen.

Diess nur gedachte Werk war nebst einer Trauermusik auf den Tod des Kirchenraths und Superintendenten Dr. Tittmann im December 1820, wozu Hohlfeldt die Dichtung gefertigt hatte, zugleich Ubers Schwanengesang, und feyerlich wehmüthig tönten ihm die frommen Akkorde jenes Oratoriums am Charfreytage jetzigen Jahres nach in sein Grab!

Uber, der Mensch, war im Familienleben ein zärtlicher Gatte, ein guter Vater und ein treuer Freund; im öffentlichen Leben zeigte er sich als biederer Deutscher und als hochherziger Mann. Widrige Schicksale, die ihn von der Wiege an bis ans Grab verfolgten, würden ihn nicht gebeugt haben; aber sie vereinigten sich mit steter Kränklichkeit und so ward er die Beute eines frühen Todes. In seinem Fache war er ein strenger Kritiker, der überall, in der Kunst wie im Leben, das Gediegene wollte, und jede Oberflächlichkeit hasste. Viele traurige Erfahrungen machten ihn gewissermassen zu einem Menschenfeinde und gaben ihm bisweilen einen rauhen Anstrich; aber unter der harten Schaale lag ein milder Kern verborgen.

Er ruhe in Frieden!

H—dt.

Kurze Anzeigen.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Choräle, für Männerstimmen, von verschiedenen Componisten. Zunächst für Gymnasien und Seminarien. Herausgegeben von J. G. Hientsch, Oberlehrer am Seminar zu Neuzelle — — 1stes Heft. Züllichau und Freystadt, bey Darnmann. 1822. (Pr. 14 Gr.)

Der Titel giebt bestimmt an, was die Sammlung enthält, und für wen zunächst der Herausgeber sie gewählt und zusammengestellt hat. Für seinen Zweck durften die Gedichte nicht ohne praktischen Werth und mussten vornämlich auch sittlich rein seyn; religiöse Gegenstände mussten vorwalten, aber geselligheitere, unschuldigfröhliche nicht ausgeschlossen bleiben; zwischendurch waren auch die Festlichkeiten solcher Institute und andere sie angehende besondere Veranlassungen zum Gesange zu berücksichtigen. Die Musik musste gut, rein, leicht zu fassen, leicht auszuführen seyn, obgleich nicht — oder doch guten Theils nicht — für blosse Anfänger. Diese Aufforderungen nun, und was sich aus ihnen von selbst ergiebt, hat der Herausgeber, wie die Sammlung selbst lehrt, an sich gemacht, und wir müssen gestehen, er hat sie auch erfüllet, und im Ganzen so, dass wir gegen einiges Einzelne Erinnerungen zu machen, weder nöthig, noch rathsam finden, zumal da sie keine Hauptsachen betreffen. Die Aenderungen, die durch Vertheilung an blosse Männerstimmen nöthig wurden, sind mit Einsicht gemacht. In Hinsicht auf Harmonie hat der Herausgeber deren auch hin und wieder, zur Erleichterung der Ausführung, vorgenommen, namentlich in Chorälen, die sonst nach Kühnaus Choralbuche gesetzt sind. Auch hier wollen wir nicht einreden, obschon wir manche Stelle zu ändern nicht eben nöthig gefunden hätten, einige auch nicht so geändert haben würden. Man findet der Stücke 51; manches davon wird aber erst drey-, dann vierstimmig, unter derselben Nummer gegeben. Sie sind von folgenden Componisten: Kunzen, Bergt, Berner, B. A. Weber, Methfessel, Schmidt, Mar. v. Weber, Flemming und einigen Andern; zu denen nun die bekannten Kirchenchoräle kommen. Man siehet aus diesen Namen, dass Hr. H. — und das mit Recht — schon genugsam bekannte, und die schon in andern, ähnlichen Sammlungen stehen, nicht von neuem hat sammeln wollen; mithin auch nicht so manche treffliche Stücke jener Gattungen, und zu diesem Zwecke gar sehr geeignete von Schulz, Reichardt, Nägeli u. A. Wenn dieser Heft Beyfall findet, will Hr. H. noch einige folgen lassen. Wir wünschen beydes. Das Werkchen ist in Typen gut gedruckt.

Cantata: Davidde penitente, a Soprani e Tenori concertanti con chori ed Orchestra, composta da W. A. Mozart. Ridotta per il Cembalo e con parole italiane e tedesche. Bonna e Colonia, presso Simrock. (Pr. 8 Fr.)

Diese vortreffliche, eben so gründliche als originelle Composition Mozart's ist allen Kennern seiner Werke bekannt und theuer, auch durch die im Stich vor etwa funfzehn Jahren erschienene Partitur weit verbreitet, obgleich unsere Concerte, wie sie nun sind, sie kaum da oder dort einmal zu Gehör bringen. Dieser mit Sachkenntniss verfasste Klavierauszug kann beytragen, dass sie nun öfter wenigstens von ernsten, wahrhaft gebildeten Liebhabern in Privatzirkeln oder in sogenannten Singakademieen ausgeführt wird. In beyden hört man ja ohnehin jetzt weit mehr gehaltvolle und würdige Musik, als in gewöhnlichen Concerten, die immer mehr, was den geistigen Gehalt anlangt, zusammenschrumpfen, was mechanische Geschicklichkeit der Virtuosen oder rauschenden Apparat betrifft, aufquellen. — Ueber das Werk selbst etwas zu sagen, wäre unnöthig, und, da ein Auszug anzuzeigen ist, auch nicht am Orte. Der Stich ist gut und für die Ausführenden bequem eingerichtet, auch der deutsche Text neben dem italienischen mit Kenntniss untergelegt.

Canon von C. Lobe.

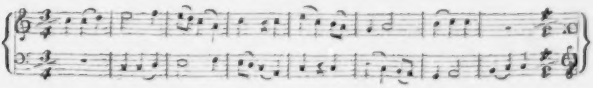

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. Nº. 40. 1822.

Recensionen.

Drey Hymnen aus dem Trauerspiele, Bules, von Matthaeus von Collin, mit Begleitung des vollen Orchesters, in Musik gesetzt von J. F. von Mosel. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp.

Hr. von Mosel ist von den Kennern und Freunden der Tonkunst gekannt und hochgeachtet als lehrreicher, angenehmer Schriftsteller über diese Kunst, (man erinnere sich an seine Bearbeitung von Jones' Geschichte, an seine Analysen Händelscher Werke in diesen Blättern u. s. w.) und als geistvoller, gründlicher Componist, vorzüglich von deutschen Liedern, die, weit verbreitet, Vielen fortwährend theuer sind, so wie von einigen grossen Opern, die man aber, da sie ernsten Inhalts und in einem, dem Gluck'schen sich nähernden Style abgefasst, ausser Wien noch nicht auf die Theater gebracht hat. Diesem nach lässt sich voraussetzen, Kenner und Freunde der Tonkunst werden mit angenehmen, nicht geringen Erwartungen auch nach diesen Hymnen greifen. Wir können versichern, dass sie sich in ihren Erwartungen nicht getäuscht finden werden; und das um so weniger, je mehr sie diese Erwartungen nicht in's Blaue hinaus fliegen lassen, sondern bestimmt fassen, auf den rechten Punkt richten. Und hierzu wünschen wir durch unsere Anzeige beyzutragen; dann wird sich das Werk die gerechte Würdigung und verdiente Aufnahme schon selbst bereiten.

Collins *Bules* ist, wie antiken Inhalts, so antiker Form: ein Trauerspiel mit Chören. Diese Hymnen sind drey Hauptchöre desselben: die erste, an die Nymphen der Bacchosquelle; die zweyte, an Aphrodite; die dritte, an Bacchos. Die Dichtungen sind edel und würdig. Wir führen die zweyte Hymne, als die kürzeste, an:

Gern im Gefolge Dionyses weilt
Sie, die verwundet und lieblich heilt,
Die goldene Aphrodite.
Wie so bald sie den Sürkatos erellt!
Macht, o nicht trugt' ich es, hehre Macht,
Und es ward ihr holdseelige Pracht,
Die des Sterblichen Sorge verlacht,
Der goldenen Aphrodite.
Und sie siegt durch Lächeln; sie siegt
Durch süsses Gekos', so das Herz einwiegt,
Durch der Seufzer Macht, sanft lockenden Blick,
Und die Thräne.
Wem sie naht — ich wähne,
Er entgeht nicht frohem Geschick.

Es war nicht leicht, diese drey Dichtungen — man sieht es schon aus der angeführten — den unter uns gangbaren, und nun einmal als nothwendig erachteten musikalischen Formen anzupassen; in ihnen sie richtig, fasslich, ungezwungen, angenehm und auch so vortragen zu lassen, dass ihre Rhythmen und ihr metrischer Bau nicht zerstört werden. In keiner Weise, sich dieser musikalischen Formen zu bedienen, konnte wohl diess gelingen, als eben in der, die Gluck sich für ähnliche Gesänge geschaffen, oder vielmehr aus alten, nicht thea ralischen, geistreich und zweckgemäss umgebild t hatte; in der Weise, die man, wiewohl kaum zur Hälfte bezeichnend, die declamatorische zu benennen pflegt: mithin die, wo der Componist zunächst darauf ausgeht, den Gesang so einfach als möglich zu halten, in ihm den Text, was den S nn anlangt, nur, dem Ausdruck des Ganzen gemäss, was die poetische Form betrifft, so weit nachgebildet, als thunlich, überall aber in Declamation und Accentuation möglichst bestimmt, klar und deutlich aussprechen zu lassen: alles Einzelne hingegen, sowohl in Hinsicht des Ausdrucks, als in Hin-

sicht auf die weitere Ausmalung dessen, was einer solchen bedarf, oder doch eine solche zulässt, dem Orchester vorzubehalten, und dazu sich aller Mittel, die diess darbietet, zu bedienen; wodurch denn auch das Ganze der Musik an sich die nöthige Mannichfaltigkeit und Belebtheit, so wie auch (vorausgesetzt, es gelingt,) den uns nun einmal unentbehrlich gewordenen stärkern Sinnenreiz empfängt. Diess finden wir in den Chören und Ensembles aller spätern, oder in späterer Zeit umgearbeiteten Opern Glucks; und darauf kömmt am Ende hinaus, dünkt uns, was ihm als wesentlich zugehört, was man seine Manier zu nennen pflegt; darauf — nicht auf Zufälliges, was in der Zeit gilt, wo es zuerst gefunden und glücklich dargelegt wird, aber mit dieser Zeit veraltet und einem Andern Platz macht — darauf haben mithin die vor allem zu sehen, die sich jenen geistvollen Künstler zum Muster nehmen, und dabey (mit vollem Recht: das versteht sich!) nicht aufgeben wollen, was Er nicht besass und sie hoffentlich besitzen, oder was in der Tonkunst damals noch nicht vorhanden und üblich war, nun aber es ist. Darauf scheint uns nun auch Hr. von M. in diesem Werke ausgegangen zu seyn; und darauf müssen nun die Zuhörer eingehen, sollen sie geniessend alles das empfangen, was es bietet, und sollen sie urtheilend ihm sein Recht wiederfahren lassen. Fragt man uns nun, ob Hr. von M. erreicht habe, worauf er, dieser Voraussetzung nach, ausgegangen: so antworten wir: Ja, er hat es erreicht; im Ganzen genommen, mehr durch die Ausführung, als durch die Erfindung, mithin weniger überraschend und hinreissend, als interessant und wohlgefällig.

Nach diesem möge eine etwas nähere Beschreibung des Werks selbst folgen. Wie es hier vorliegt, als von dem Schauspiel gesondert und für sich bestehend, ist es als ein bedeutendes Concertstück anzusehen; und zwar als Eines, so, dass die drey Sätze nach einander gegeben werden. Sie gruppiren sich dann sehr gut, dem Ausdruck, der Form, und selbst den Tempos und Tonarten nach; auch unterstützt dann einer den andern in der Wirkung. Der erste Chor (D moll, C-Takt, Allegro giusto) fängt gleich mit der Sache, kömig und kräftig an; die reichen Figuren der Saiteninstrumente, namentlich auch der durchgehends obligat behandelten Violoncelle, wie sie das Ganze heben und beleben, so bringen sie auch die in den Textworten erwähnten verschiedenartigen Bewegungen der Gewässer ohne alle kleinliche Malerey vor die geistige Anschauung. Die Declamation ist wahrhaft bewundernswerth und meisterhaft; auch so bestimmt und bezeichnend, wie in einem gut geschriebenen Recitative. Diess gilt von allen drey Sätzen; von dem ersten aber ganz vorzüglich. Die Blasinstrumente sind mässig, aber eben an den rechten Orten gebraucht. Die Stelle, S. 11., „Und es schweigt der Vögel Chor so bang" — in leisem Chorgesang ohne alle Begleitung, ist von schöner Wirkung: doch scheint sie uns zu lang, und wir würden bey den Worten: „Und es senkt der Adler Fittig und Haupt" — das Quartett, doch nur in leisen, aushaltenden Accorden, haben hinzutreten lassen. Eben so schön und wirksam ist gleich darauf die allmählig wieder eintretende und steigende Bewegung in den Instrumenten, bis der Chor kräftig einfällt: „Er aber, der den mächtgen Gang über die Erde schreitet, der Sturm" — von wo an, wie billig, sich alles in Kraft und Leben bis zu Ende erhält. Nähme man den Chor ein- in für sich, ohne Rücksicht auf das Schauspiel, und auch ohne Rücksicht auf den hier folgenden zweyten Satz — was man aber freylich nicht soll: so würde man ihn gegen das Ende noch etwas länger fortgehalten, noch etwas mehr in die Breite und Fülle ausgesponnen wünschen. Wie er jetzt ist, lässt er den Zuhörer, ohngeachtet seines vollkommenen Schlusses, noch auf eine Folge warten; und diese findet er in dem zweyten Chore. (A dur, Zweyvierteltakt, Andante espressivo.) Dieser, nur für Sopranstimmen geschrieben, ziemlich kurz, sanft, einfach, sehr mässig instrumentirt, eignet sich zu einem Zwischensatze vollkommen. Die Melodieen sagen aus, was sie sollen; wollte man wünschen, dass sie diess, der Erfindung nach, auf etwas eigenere und mädchenhaftere Weise thäten: so würden wir nicht widersprechen. Desto hervorstechender und aufregender tritt die einleitende, und dann oft wiederkehrende, originelle, kräftige, und sehr bezeichnende Figur (all' unisono) zum dritten Chor ein. (E dur, Sechsachteltakt. Vivace, ma non troppo.) Dieser ganze Chor, ein wahrer bacchischer Hymnus, ist nun auch der ausgeführteste, begeisteriste, eigenthümlichste, und der, welchem auch von der Menge ein ausgezeichneter Beyfall am sichersten

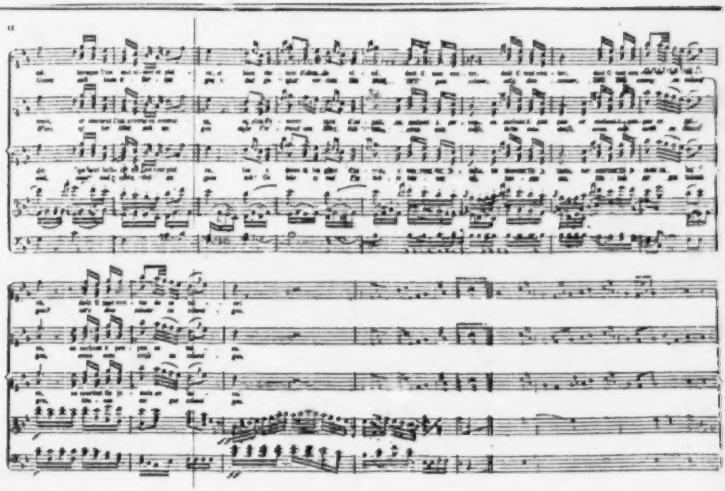

zu versprechen ist.. Der erste Abschnitt ist nur für Frauen-, der zweyte nur für Männerstimmen: dann treten beyde zusammen und bleiben bis zu Ende vereint. Die wenigen, aber sämmtlich feurigen und charakteristischen Figuren der Saiten-Instrumente werden mit gründlicher Kunst durchgeführt, indess der Gesang plan und kräftig dahinschreitet. So ist alles, dem Ausdruck wie der Ausarbeitung nach, zu wahrer Einheit eng verbunden, und bürgt für des Componisten Kunstvermögen nicht weniger, als für seine Einsicht und seinen sorgsamen Fleiss. — Das Orchester ist besetzt, ausser dem Quartett: im ersten Chor, mit zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken; im zweyten, mit zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern; im dritten, mit den Instrumenten des ersten, und mit Triangel, Becken und grosser Trommel. — Das Werk ist schön und fehlerfrey gestochen.

Rochlitz.

Terzo Concerto per il Violino coll' accomp. di grand' Orchestra, comp. — — da A. Matthaei. Op. 15. Lipsia, presso Peters. (Pr. 3 Thlr.)

Hr. Concertmeister Matthäi ist als ein Meister seines Instruments, der vor Jahren seine höhere Schule unter Kreutzer in Paris, ohne dabey das Deutsche seines Ausdrucks und seine Individualität überhaupt aufzuopfern, gemacht hat — als solcher ist er überall, wo man ihn kennen gelernt, hochgeachtet und beliebt; und seine Compositionen, vorzüglich die für sein Instrument, sind beydes gleichfalls. Sonach bedarf dieses neue Concert keiner langen Empfehlung, ehe es die Liebhaber und Virtuosen zur Hand bekommen: haben sie es aber zur Hand, so bedarf es deren noch weniger; denn alsdann empfiehlt es sich gewiss von selbst. Es theilt alle Vorzüge der beyden frühern Violinconcerte des Autors: aber an innerer Belebtheit und an Ausdruck, so wie an Eigenthümlichkeit nicht weniger concertirenden Figuren, übertrifft es, nach des Rec. Meynung, sie alle beyde; und das am meisten im zweyten und dritten Satze. Den ersten könnte man vielleicht, wie bey der Mehrzahl der neuesten Concerte, etwas kürzer wünschen. Der zweyte, ein Siciliano, ist von schönem, sehr einschmeichelndem Gesang; wogegen das Minore, ernst und nachdrücklich, fast ganz für die G-Saite des Concertinstruments geschrieben, effektvoll contrastirt, so dass hernach die Wiederkehr des Dur und der ersten Melodie in höherer Octave um so anmuthiger anspricht. Das Finale ist ein grosses Rondo mit gefälligem Thema, und raschen, kräftigen, zum Theil sehr pikanten Zwischensätzen. Im ersten Satze, einem ernsten Allegro, findet man mehrere durchgeführte Bravourstellen, die ausdauernde Kraft verlangen, aber für den, der diese besitzt, nicht allzuschwierig sind. Dies letztere ist auch von dem Finale zu behaupten; doch werden mehrere Figuren in diesem, sollen sie herauskommen, wie sie gemeynt sind, auch dem geübten Concertspieler nicht eben leicht fallen. Und das ist schon recht; dafür ist es ein Concert, und dafür steht die Ausbildung des Mechanischen in der Tonkunst jetzt nicht nur so hoch, sondern ist auch fast etwas Gewöhnliches geworden; selbst zum Nachtheil des Geistigen. Gelingt es dem Concertisten mit diesem Werke, nicht nur den Noten, sondern auch dem Sinne nach, und gelingt es ihm vorzüglich also mit dem Finale, eben nach jenem Siciliano: so kann er um das „plaudite" ganz unbesorgt seyn; es wird sicher nicht aussenbleiben. Es herbeyzuführen trägt auch die lebhafte, volle, brav gearbeitete Orchesterpartie das Ihrige bey, zumal da sie, dieser Eigenschaften ungeachtet, die Solostimme nicht verdeckt — etwa einige Stellen im ersten Allegro ausgenommen. In diesem dürften auch die Ritornelle etwas zu weit ausgesponnen erscheinen; in den beyden andern aber nicht. — Der Satz ist rein, und nur einige Stellen könnten von dieser Seite, doch mehr für's Auge, als für's Ohr, in Anspruch genommen werden. Jedes Instrument ist seiner Natur gemäss behandelt; wären indess die Blasi strumente im ersten Satze etwas mehr gespart, u d gingen sie nicht so oft bloss füllend mit: so w rden sie noch mehr wirken. Im zweyten und dritten Satze ist jene Oekonomie mehr beobachtet, und da fehlt denn auch diese Wirkung nicht. Dass der Componist, als erfahrner, wahrhaft ausgebildeter Virtuos, dafür gesorgt haben werde, dem Con ertisten Gelegenheit zu geben, sich in den verschiedensten Arten des Ausdrucks und des Bogenstrichs — in welchem beydem er selbst ein so vorzüglicher Meister ist — hervorzuthun: das wird man ohne

unsere Versicherung voraussetzen; und in dieser Voraussetzung wird man sich nicht im Geringsten getäuscht finden. Auch fehlt es nirgends an genauester Bezeichnung der Vortragsart — so weit nämlich diese überhaupt bezeichnet werden kann und nicht aus dem Charakter und Styl jedes Werks abgenommen werden muss; und hat man sich beym Einstudiren pünktlich daran zu halten. Dann und dadurch wird diese Einstudiren auch zu einer guten Schule für geübte Dilettanten; wie das, aus derselben Ursache, z. B. mit Spohrs Compositionen auch der Fall ist. — Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Klarinetten, (eym Siciliano,) zwey Hörnern, zwey Trompeten und Pauken. Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Nachrichten.

London den 23ten August. Bericht über die diesjährigen philharmonischen Concerte.

(Beschluss der Nachrichten in No. 35 dieser Zeitung.)

Das 6te Concert, am 13ten May, wurde mit einer Sinfonie von Haydn (C moll) eröffnet: Hr. Mazas, als sogenannter Leader, führte an, und Hr. Ries als Conductor am Pianoforte hatte die Leitung. Hr. Mazas hatte in den frühern Concerten Manches zu wünschen gelassen, und so kam es, dass wegen des mangelnden Zutrauens unter den Spielern die Orchesterstücke nur mittelmässig ausfielen. Hr. Kiesewetter, im dritten Stücke des ersten Theils, bewährte in einem Violinconcerte von Mayseder A dur seinen alten, wohlerworbenen Ruhm: sein Feuer, seine Besonnenheit verlassen ihn nie, und sein Spiel ist darum jederzeit gleich hinreissend und verständlich. Es gilt hier nun für den vollendeten Meister, den man sich zum Muster aufstellen muss. Das letzte, fünfte Stück, eine Ouverture zu *Corinne au Capitole*, von Hrn. Mazas, vor der Hand noch ungedruckt und hier zum ersteumale gegeben, ist ganz im Zuschnitt der ächt französischen Ouverturen lärmend und dabey doch ohne eigentlichen harmonischen Gehalt. Im Uebrigen hatte er sich so sklavisch an Cherubini gehalten, dass man diesen beynahe in jedem dritten Gedanken wieder erkannte. — Die zweyte Abtheilung des Concerts war gegen die erste in Wahl und Ausführung des Vorkommenden entschieden überwiegend. Eine neue Sinfonie von Hrn. Ries machte den Anfang, und da sie mit ausgezeichnetem und wohlverdientem Beyfall aufgenommen wurde, so wird eine nähere Anzeige davon hier nicht am unrechten Orte seyn. Da jedoch eine nur einmalige Anhörung eines so ausgearbeiteten Werkes es fast unmöglich macht, dessen einzelne Theile aufzufassen, so begnügen wir uns, die Anfänge der Hauptsätze herzusetzen. Schon aus diesen wird man ersehen, dass diese Sinfonie nicht nur von den Haydn'schen und Mozart'schen, sondern selbst von den frühern des Componisten, ihrem Charakter nach, merklich abweicht. Die eben nicht kurze Einleitung macht ein Larghetto con moto, welches ganz anspruchlos und ruhig mit wenigen Saiteninstrumenten beginnt, allmählig aber immer nachdrücklicher den hier beygefügten Hauptgedanken mit der vereinten Stärke aller Instrumente durchführt:

Larghetto con moto.

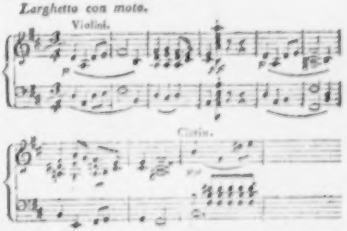

Hierauf folgt nach einem überaus leichten Uebergange ein Allegro, durchweg so heiter und munter, als es vielleicht kein anderes Werk desselben Autors ist.

Allegro.

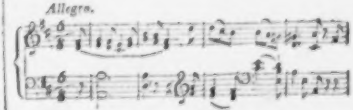

So spielend leicht, und man ist versucht zu sagen, so tanzmässig dieser Anfang auch scheinen

mag, so ist dennoch alles, wie sich diess von Hrn. Ries von selbst versteht, tüchtig gearbeitet. Doch verstattet das noch zu sagende nicht, in die kunstreiche Stimmenführung, ihr Ineinandergreifen, ihre Gegenbewegung, in die Modulation und Gradation weiter einzugehen, und wir setzen nur folgende Stelle her, wegen der ausserordentlichen Wirkung, die sie durch die plötzliche Aenderung des Rhythmus auf die Zuhörer hervorbrachte.

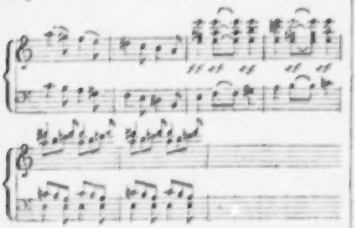

Statt dass nun nach der hergebrachten Form das Adagio eintreten sollte, kommt zuerst die Menuett, die Krone des Ganzen, und also überall willkommen und am rechten Orte. Wir geben hier als ein Ex ungue leonem nur ein paar Takte:

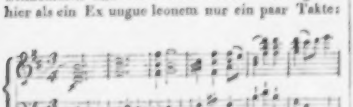

Diese kräftige, feierliche Erhabenheit, durch Idee und Ausdruck vielleicht ein wenig an den grossen Händel erinnernd, hält sich gleichförmig vom Anfang bis zu Ende, und man kann mit Wahrheit sagen, dass die Spieler, von des Dichters Gefühlen durchdrungen, auf den Zuhörer eine ergreifende Wirkung hervorbrachten. Hierauf ein sehr einfaches, anspruchloses, überaus liebliches Trio in H dur. Die Wiederholung der Menuet geschieht mit bedeutender Abänderung. Erstlich ist das Tempo schneller und zweytens wird der ganze erste Theil piano von nur sechs Blasinstrumenten (Flöten, Klarinetten und Fagotten) gegeben, und zwar so, dass der Contrabass solo immerfort in Achteln geht, wogegen er zuvor Viertel hatte; nämlich:

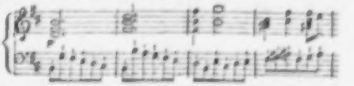

Wenige Contrabassisten werden diese, wegen des raschen Tempo schwierige Stelle so rein herausbringen, als unser berühmter Dragonetti. Auch im zweyten Theile der Menuet ist bey der Wiederholung diese Abänderung getroffen, dass der Contrabass zwar noch immer Achtel hat, jetzt aber die Violinen allein das Thema führen, welches Anfangs durchs ganze Orchester geschah. Nur die letzten acht Takte werden von sämmtlichen Instrumenten aufgenommen. Das nunmehr folgende Adagio Larghetto con moto, alla breve, G dur, hat einen sehr wehmüthigen, sanften Charakter, ist aber bey weitem nicht so durch hervorstechende Neuheit ausgezeichnet, wie die übrigen Sätze. Jedermann wird der zweyte Takt auffallen.

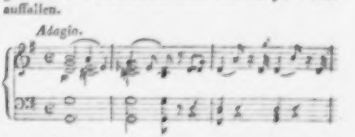

Seine Stelle hinter der Menuet hat es um des letzten Satzes willen; es schliesst daher nicht, sondern bleibt mit dem Septimenakorde auf der Dominante von D dur, zum Uebergange in den letzten Satz. Dieser ist ein Allegro ma non troppo, welches nicht unmittelbar mit dem beygefügten Thema, sondern mit vier gleichsam vorbereitenden Takten in Accorden anfängt.

Die Wiederholung des ersten Theils geschieht nicht vom Anfang, sondern ungefähr 55 Takte vom vorn herein, wo das Thema pp Anfangs von neun Saiteninstrumenten gegeben, hernach aber abwechselnd von den Windinstrumenten wiederholt wird. Ein feuriges Presto wird als eine Coda accelerando vorbereitet und der Schluss ganz kurz in achtzehn Takten mit dem Hauptthema gemacht. Zu bedauern ist, dass Hr. Ries Werke, wie dieses, nicht auch in Deutschland bekannt werden lässt; durch Verkauf derselben an die philharmonische Gesellschaft sind sie für die übrige Welt so gut wie vergeben. Die Scheu, welche unsere Musikhändler vor der Herausgabe vielstimmiger Tonstücke haben, ist von einem Ort wie London, wo die Liebhaberey an der Musik sich immer mehr verbreitet, in der That befremdend. England ist bekanntlich im Besitz höchst schätzbarer Werke von Pergolesi und anderen grossen Meistern, die der Bekanntmachung werth waren; es geht aber damit wie mit unsern herrlichen Gemälden aus der italienischen und holländischen Schule; begüterte Kunstliebhaber entziehen sie der Welt und bewahren sie als Zierde ihrer Landsitze. — Die Arie: „Parto; ma tu, ben mio etc." von Mozart, gehört unter die Lieblingsstücke der Engländer, besonders so wie sie von Mad. Camporese und Hrn. Wilman gegeben wird. Auch das berühmte Beethovensche Septett, worin Hr. Kiesewetter abermals mit sanftest, verfehlte den verdienten und gewohnten Beyfall nicht. Beyde werden gewiss, wenigstens in Einem der acht Concerte gegeben. Sigra. Ronzi de Begnis und Sigr. Sapio, beyde auf verschiedene Weise vortrefflich, sangen zu allgemeiner Zufriedenheit ein Duett aus der *Festalin* des sehr beliebten Componisten Paritta „In questo lieto istante." Das letzte Stück, welches meistens erst gegen Mitternacht vorkommt, wird gewöhnlich den leeren Bänken zum Besten gegeben, wäre es selbst, wie diesmal, eine Beethoven'sche Ouverture (Prometheus.)

Das siebente Concert hatte nach der gehörluchlichen Zwischenzeit von vierzehn Tagen den 27sten May statt, und es kamen darin vor: eine Sinfonie von Haydn, ein Terzett: „Qual sirlenzio", gedichtet von einem Unbekannten, in Musik gesetzt, und recht gut, von Attwood, und gesungen, aber nur mittelmässig, von Begrez, Kellner und Vaughan (wird ausgesprochen „Wähn".). Hr Attwood, Organist an der St. Paulskirche wurde vor mehrern Jahren von unserm regierenden Könige, als er noch Prinz von Wales war, in besondern Schutz genommen, zur Ausbildung seiner musikalischen Anlagen auf Reisen geschickt, und namentlich dem grossen Mozart auf einige Zeit zum Unterricht auf dem Klavier anvertraut. In seinem Spiele sucht man jenem unsterblichen Meister vergebens, aber nicht in seinen Werken, denn in diesen hat er sich nur zu oft dessen Gedanken mit lobenswürdiger Treue zu Nutze gemacht und damit viel Beyfall eingeerntet. Dennoch gebührt seinem Oratorium zur Krönungsfeyer unsers Königs, auch durch rein Attwood'sche Ideen, das verdiente Lob. Drittens gab uns Hr. Ries sein wohlbekanntes Klavierseptett, Op. 25, auf einem Flügelpianoforte von ganz eigenem Ansehen. Man macht sich davon am leichtesten eine richtige Vorstellung, wenn man sich den ganzen Kasten, ausser der Klaviatur umgekehrt denkt, so dass sich der obere Deckel unterwärts befindet und der Resonanzboden nebst den Saiten gleichsam nach der Erde zu hinsieht. Wenn sonst die Hämmer durch ihren Anschlag die Saiten von dem Stege wegzuschnellen streben, so drücken sie sie hier gegen denselben, und mithin auch gegen den Resonanzboden. Diesem Umstande schreibt der Verfertiger, Hr. Broadwood, es zu, dass der Ton so ungemein laut, hell und glasartig ist. Beym Abnehmen des obern Deckels erblickt man nichts als Balken, Stäbe, und was sonst zum innern Bau eines Flügels gehört, des untern die Saiten und den Resonanzboden. Man hat Hrn. Ries sonst wohl den Vorwurf gemacht, dass er sein Klavierspiel vernachlässige; aber diesmal wurde es allgemein bemerkt, dass er seit undenklicher Zeit nicht so gut gespielt habe. Mit Uebergehung der beyden nächsten Stücke wenden wir uns gleich zu der neuen grossen Sinfonie des Hrn. Bochsa, womit der zweyte Theil eröffnet wurde. Hr. Charles Bochsa, ein geborner Pariser und Sohn des unlängst verstorbenen Böhmen gleiches Namens und höchst würdigen Andenkens, gehört unter die wenigen Franzosen, die in diesem Lande nicht nur ihr Glück gemacht haben, sondern auch angesehen und beliebt sind. Diess ist um so mehr zu verwundern, da hier aus dem Pariser Moniteur von 1817 und sonst nur so

wohl bekannt ist, was ihn nach London geführt hat. Seit jener Zeit hält er sich in London mit aller Unbefangenheit auf, und unterrichtet diejenigen englischen Damen, welche sich an manche Aeusserungen öffentlicher Blätter, vorzüglich des Morning Chronicle über ihn nicht stossen, auf der Harfe, sonst zu dem billigen Preisse von anderthalb Guineen die Stunde. Die erwähnte Stelle im Morning Chronicle vom 25sten Februar dieses Jahres, über Hrn. Bochsa's neues Oratorium: *The deluge*, ist folgende: „The whole Oratorio is one continued series of common place passages, and of horrible noises. One chorus: „The wicked at their orgies" excited our attention, for we had heard it mentioned as being curiously descriptive, but we could not make out the nature of the wickedness intended to be described, and wether the unhappy beings were swindlers, or forgers, or bigamists, we have still to learn etc." Der ganze lange Aufsatz, so wie alles, was über jenes Werk in andern Nummern erschien, ist im höchsten Grade bitter und persönlich. Was aber die horrible noises betrifft, so hat es damit seine vollkommene Richtigkeit, denn Hr. B. hatte alle mögliche Instrumente, europäische und aussereuropäische, sogar die chinesische Gong zusammengebracht, nur fehlte dasjenige, was man am ersten erwartet hatte „die Harfe." Nicht viel glücklicher als mit diesem Oratorium ging es ihm mit jener Sinfonie. Sie fiel gänzlich durch, und nur der überwältigende Schall so vieler Instrumente liess den Unwillen nicht laut werden, welcher sich aller Zuhörer bemächtigte. Sie währte eine volle halbe Stunde, und in diesem Punkte, aber auch nur in diesem, einzig in seiner Art. Man würde indess unrecht thun, wenn man nach alle diesem schliessen wollte, dass auch die andern Compositionen des Hrn. B. werthlos wären. Im Gegentheil haben seine kleinern Stücke: Sonaten, Phantasieen, Variationen u. dgl. für die Harfe einen sehr ausgebreiteten und wohlverdienten Ruf und es ist ausgemacht gewiss, dass er in England und Frankreich für den ersten Harfenspieler und Componisten gilt. Aus dem zweyten Theile dieses Concerts verdient noch Erwähnung ein Violinquartett, theils von Spohr, theils von Mayseder, gespielt von Mori, einem leidenschaftlichen Nebenbuhler Kiesewetters und Erzfeind ausländischer Künstler, Watts, Gnynemer, einem französischen Ankömmlinge von entschiedenen Talenten für die Bratsche, und Lindley, mit vieler Genauigkeit und nicht ohne Ausdruck.

Den 10ten Juny gab man uns das achte und letzte Concert. An Sinfonieen-Exercitien aufstrebender Kraftgenies hatte man sich satt gehört, und es lässt sich nicht beschreiben, mit welchem Entzücken die beyden unvergänglichen Meisterstücke: Mozart's Sinfonie in Es, Anfangs des ersten, und Beethoven's in C moll, Anfangs des zweyten Concerttheils aufgenommen wurden. Nach jener ersten von Mozart wurde aus Haydn's *Schöpfung* gesungen „Now heaven in fullest glory shone" von Signor Zuchelli oder eigentlich Mr. Kelly, dessen Namen man aber italienisirt hat, weil hier nun einmal das Vorurtheil herrscht, man müsse, um ausgezeichnet zu singen, ein Italiener, so wie, um ausgezeichnet zu spielen, ein Deutscher seyn. Hr. Zuchelli oder Kelly hat bey seltener Tiefe eine wahre Stentorstimme, und man kann mit Wahrheit sagen, dass er die Zuhörer erschütterte. Das dritte Stück war ein neues Klavierconcert unsers Moscheles, gespielt von ihm selbst. Das Concert als Composition gefiel wegen der Länge, und weil es in der weichen Tonart ist, die die Engländer so ungern haben, vielleicht nicht allgemein, desto mehr aber der unvergleichliche Spieler. Damit man aber in Deutschland erfahre, wie in England über den jungen Künstler geurtheilt werde, welcher in so kurzer Zeit und ohne alle Gönnerschaft der hiesigen Grossen, allein durch eigene Kraft, so viel Glück gemacht hat, so füge ich einige Stellen aus den zahlreichen Kritiken unserer vorzüglichsten Zeitschriften in der Ursprache bey. Ueber sein Spiel im grossen Theater Coventgarden sagt die *Times* vom 27sten May 1822: „Mr. Moscheles performed a Fantasia on the grand Pianoforte. It is quite impossible to give an adaquate idea of his rapid and brilliant execution..... He selected a very simple theme for his fantasia, but he pursued it through all the compass of the notes, and introduced so many extraordinary combinations and amazing involutions, that the capabilities of the instrument seemed to be almost exhausted. The most energetic plaudits rewarded the exertions of this wonderful performer." Eine andere Zeitung, die *Morning Post*, auf Seiten der Minister und täglich an den drawing rooms vornehmer Damen, sagt vom 26sten Juny: „The surprising powers of Moscheles were

displayed at his Concert on Monday night with an effect which called forth the most enthusiastic applause. His Variations on the „Fall of Paris“ *) were the ne plus ultra of brilliancy and fine execution..... The execution of four pieces in one concert, and all with such undiminished perfection and fine, was certainly one of the most extraordinary efforts we have ever witnessed.“ Die berühmte Oppositions-Zeitung, die *Morning Chronicle*, welche sonst mit ihrem Lobe eben nicht zu freygebig ist, drückt sich über dasselbe Concert für Hrn. Moscheles noch viel schmeichelhafter aus. Aus dem ausführlichen Aufsatze nur diese Stelle: „The three distinct pieces of his own that he (Moscheles) performed, shewed either the extent of his scientific knowledge, the originality and fertility of his genius, the astonishing powers of his execution, or the enlivening gaiety and brilliancy of his manner. His extemporaneous effusion was quite wonderful, and so far as our experience enables us to affirm, has never been paralleled in this country.“ So überaus günstige Urtheile, von den geachtetsten öffentlichen Blättern und von ganz ungleich gesinnten Kunstrichtern ausgesprochen, konnten nicht anders als Hrn. Moscheles an die Spitze unserer Pianofortespieler stellen und für ihn ein Glück begründen, welches er durch seine gefälligen Sitten, und durch Klugheit im Umgange mit eifersüchtigen Nebenbuhlern, zu erhalten wissen möge. Dass er hier bleibt, ist nunmehr fest bestimmt; auch macht er dieses Jahr nicht die beabsichtigte Reise nach Hamburg und Berlin, sondern geht mit Hrn. Kiesewetter, der mich gleichfalls aufgefordert hat, sein Hierbleiben, in seinem Vaterlande, wo er neuerlich so wenig Aufmunterung und Anerkennung seiner herrlichen Talente gefunden, bekannt zu machen, nach Oxford, Bath, Manchester, Birmingham, Liverpool, Dublin, Glasgow, Edinburg u. s. w. um gemeinschaftlich Concerte zu geben. Beyde Künstler sind gegenwärtig zu Brighton, und treten ihre Reise erst um die Mitte des Octobers an. Möge ihnen auch in den Provinzen eine eben so ausgezeichnete Aufnahme und eine eben so reichliche Belohnung zu Theil werden, als in der Hauptstadt. Durch den Vortrag des Violinconcerts von Maurer im zweyten Theil dieses letzten der philharmonischen Concerte wurde Hrn. Kiesewetters unvergleichlichem Spiele die Krone aufgesetzt. Es war der Lobsprüche, die ihm zuströmten, kein Ende. Hier am Schlusse will ich nur noch bemerken, dass in diesen acht Concerten überhaupt achtzig Stücke gegeben wurden, und, welches gewiss merkwürdig ist, darunter nur ein einziges von einem englischen Componisten, nämlich das obengedachte Terzett von Attwood, die übrigen alle von Ausländern, und ein und zwanzig allein von M[illegible]. Unter den Directoren fürs nächste Jahr befindet sich unser berühmter Johann Baptist Cramer.

*) In Deutschland unter dem Namen Alexandermarsch bekannt.

Kurze Anzeige.

Douze Monferrines pour le Pianoforte, comp. — — par Muzio Clementi. Oeuvr. 49. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr.)

Zwölf kleine, heitere Sätze im Sechsachteltakt, die man sich, kennt man den ihnen hier gegebenen Namen nicht, allenfalls als erweiterte deutsche Ländrer mit Trios denken kann. Sie sind alle interessant, und mehrere allerliebst; besonders No. 1, 7, 8, 10, und noch mehr No. 3, 5 und 12. Und da sie nun zugleich bedeutend harmonisirt und überhaupt sorgfältig geschrieben sind — wie denn ein wahrer Meister, auch wo er scherzt, nicht faselt: so werden sie gewiss, nicht bloss von Liebhabern und Liebhaberinnen gefälliger musikalischer Unterhaltungsstücke, sondern auch von solchen mit wahrem Vergnügen gehört werden, die sonst mit ganz anderer Musik, als mit Tänzen, sich beschäftigen. Auszuführen ist alles leicht; wie denn alle Musik dieser Art geschrieben werden sollte, und kaum etwas verkehrter, obschon keineswegs unerhört ist, als Tänze u. dgl., die gehörig auszuführen man beynahe ein Virtuos seyn muss. — Das Werkchen ist gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. **Nº. 41.** 1822.

Nekrolog.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Man ist es von dieser Zeitung gewohnt, dass sie keinen, für die Kunst, welcher sie gewidmet ist, bedeutenden Mann aus dem Kreise der Lebenden scheiden läst, ohne ihm ein bedachtes, gerechtes und wohlwollendes Lebewohl nachzurufen; und dieser, schon seit ihrer Stiftung eingeführte Gebrauch ist ihr immer als keiner ihrer geringsten Vorzüge angerechnet worden. Diesem nach werden Leser, welche den Obengenannten (im grossen Publikum öfter genannt als Verfasser der Phantasiestücke in Callots Manier) gekannt haben, oder doch von ihm wissen — und deren sind sehr viele — diese werden schon seit einiger Zeit etwas über ihn, vorzüglich als Musiker und Schriftsteller über Musik, in diesen Blättern erwartet haben. Es wäre diess auch gegeben worden, hätten wir nicht gehofft, die vielfältigen Bemühungen um nähere und ausführlichere Nachrichten über ihn, als wir selbst schon besassen, würden einige namhafte Ausbeute liefern; und wir würden dadurch uns in den Stand gesetzt sehen, etwas Umfassendes darzubringen. Jenes aber ist nicht geschehen, und so geschieht auch dieses nicht: eben um jener fruchtlosen Bemühungen willen möge man aber mit dieser unserer Gabe fürliebnehmen. —

Hoffmann war in günstigen Lebensverhältnissen zu Königsberg in Preussen, im Jahr 1775, geboren *). Für seine Belehrung wurde in frühen Jahren nicht wenig gethan: weniger, wie er selbst sagte, für seine Erziehung — „Und das war eben der Teufel!“ setzte er hinzu. Ein sehr fähiger, besonders schneller Kopf machte, dass ihm Tausenderley aus den verschiedensten Fächern der Wissenschaften und Künste gleichsam von selbst anflog; und nicht Weniges davon blieb auch haften. Von dem, was man zur Vorschule des Gelehrten zu rechnen pflegt, war ihm, als Jüngling, schwerlich etwas gänzlich fremd; und von Mancherley, was dahin nicht gehört, besass er auch schon eine Vorahnung oder Anwandlung. In den Künsten zeigte er sich als guten Klavierspieler, (der achtbare Componist und Organist, Podbielsky, war sein Lehrer;) auch sang er angenehm, vorzüglich komische Stücke. Zugleich that er sich als fertiger Zeichner, am liebsten von Karikaturen u. dgl. hervor, und selbst von einem ausgezeichneten mimischen Talente, für's Komische nämlich und Burleske, gab er Beweise. — So stand es um ihn, als er in seiner Vaterstadt unter die akademischen Bürger aufgenommen ward und nun sich vorzüglich der Jurisprudenz widmete. Gewisse veränderte Verhältnisse veranlassten ihn, es mit dieser Wissenschaft ernstlich zu nehmen. In einer jetzt, von mehrern Seiten ungünstigern Lage fürhte er ein geordneteres Leben und war viel fleissiger als vorher. Und so bewies er schon hier, wie später noch entscheidender, er gehöre zu den nicht wenigen Menschen, die Unglück viel besser vertragen, als Glück. Mit rühmlichen Zeugnissen von seinen akademischen Lehrern versehen, begann er seine praktischen Uebungen als Jurist bey der Oberamtsregierung zu Glogau, und wurde, da er sich hier eben so thätig als geschickt zeigte, nicht gar lange darauf beym Kammergericht zu Berlin als Referendarius angestellt. Bey seinen mannichfaltigen Vorkenntnissen und Vorübungen, bey der ausserordentlichen Regsamkeit, Gewandtheit

*) In einer Notiz der allgemeinen Zeitung ist das Jahr 1778, vielleicht durch einen Druckfehler, angegeben.

und Unruhe seines Geistes, (selbst seines kleinen, leichten Körpers,) und bey unwandelbarer Lust und Liebe zur Sache, vergass oder versäumte er über den reichlichen Beschäftigungen, die ihm sein Beruf auflegte, jene früher erlernten Künste und deren Uebung keineswegs: doch blieben sie ihm bloss Sache des Vergnügens und der Liebhaberey, so dass er auch von den flüchtigen Producten, die seinen Talenten zahlreich entquollen, keinen Gebrauch, als für den Augenblick, machte. Waren sie da, hatten sie im Augenblick ihm und allenfalls einigen Bekannten Freude gemacht: so liess er sie eben so schnell, als sie entstanden waren, untergehen. Dichten, ja schreiben überhaupt, ausser, was er musste — das wollte er nicht; jetzt, und geraume Zeit noch wollte er's nicht. Er hatte keine Lust, und, wie er sich einbildete, auch kein Geschick dazu.

Bey der neuen preussischen Organisation Polens wurde H. (im Jahr 1800) als Regierungsassessor in Posen angestellt; nach Jahr und Tag von neuem versetzt, und 1803 als Regierungsrath nach Warschau befördert. In Polen gab es viel Neues für ihn — zu thun, zu erfahren, zu geniessen. Das war ihm eben recht. Er richtete sich schön ein, arbeitete fleissig, setzte seine Liebhabereyen fort, lebte vergnügt, und sah, da seine Vorgesetzten mit ihm zufrieden waren, einer glänzenden Laufbahn entgegen. Auch verheyrathete er sich dort mit einer jungen Polin, und schloss einen Freundschaftsbund mit Zacharias Werner, dem er jedoch in spätern Lebensjahren keineswegs treu geblieben ist — wie vornämlich seine „Serapions-Brüder" bezeugen. Kaum hatte er sich in jenen günstigen Verhältnissen fest- und zurechtgesetzt, als (1806) mit der Umwälzung der Dinge in Preussen, auch die, in Polen unplötzlich hereinbrach. Er sah sich mit Eins in den allgemeinen Strudel hineingerissen. Alle preussischen Beamten wurden, und nur allzuschnell, auch ohne irgend eine Unterstützung, entlassen, ja vertrieben: da verlor denn auch H., der an Zurücklegung einer Habe bis dahin noch gar nicht gedacht, auch bey so kurzer Zeit und mehrmaliger Versetzung nicht wohl hatte denken können, mit einemmale Amt, Versorgung, ja auch, bis vielleicht die Dinge von neuem einen grossen Umschwung erführen, alle Aussicht zu einer neuen Anstellung. Aber Kopf, Muth und Lebenslust verlor er nicht. Er ging nach Berlin und war schnell entschlossen, vorläufig, was ihm bisher als Liebhaberey gedient, zum Broterwerb anzuwenden: er wollte Musikunterricht geben. Geachtete Männer vom Fach, denen er sich mittheilte, namentlich Reichardt, sein Landsmann, suchten ihm dazu behülflich zu seyn; es gelang auch einigermaassen: aber bey der damaligen höchst beunruhigten und bedrängten Lage der meisten wohlhabenden Familien, und bey der beträchtlichen Anzahl schon accreditirter Musiklehrer am Ort, konnte dabey nicht viel — konnte kaum das tägliche Brot herauskommen. Da sich nicht absehen liess, wie lange dieser Zustand dauern und H. auf diesem Wege sein Fortkommen zu suchen genöthigt seyn würde, wollte er sich in jener Kunst fester setzen, um zu Bedeutenderm und Vortheilhafterm in ihr sich fähig zu machen; und so begann er, fast in allen Freystunden, mit dem Eifer und der Beharrlichkeit, die in der Noth ihm Stolz und Freude waren, die ernstesten, strengsten Studien und Uebungen in der Composition, und zwar gleich in den schwierigsten Gattungen derselben. So schrieb er z. B., nachdem er Mozart's *Requiem* aufs genaueste sich zu eigen gemacht, bloss zu seiner weitern Bildung, Uebung und Befestigung, gleichfalls ein *Requiem*, fast so lang, als jenes, in ähnlichem Sinne gedacht, und, so weit er's vermochte, in ähnlichem Style verfasst. Er hat es nie zur Aufführung gebracht, nie zur Aufführung bringen wollen, aber später uns mitgetheilt; wir können nicht anders, als folgendermaassen darüber urtheilen: wie nahe es auch an das Vorbild erinnert, nach welchem es gearbeitet worden, so fehlt es ihm doch nicht an Originalität der Erfindung, und noch weniger an Innigkeit und Kraft des Ausdrucks; die Ausführung des Technischen aber — bedenkt man, dass es eines Dilettanten erstes Probestück in diesem Style ist — muss man bewundern.

So brachte H. fast zwey Jahre hin — blutarm, mit trockenem Stundengeben belastet, aber für sich höchst thätig, frisch und fröhlich: da (1808) errichtete Graf Soden eine stehende Bühne in Bamberg und engagirte ihn zum Musikdirector derselben. Das war ein Glück! und was gab es da alles zu thun! Die Sache ging vortrefflich, aber nur kurze Zeit; dann holperte es und holperte immer mehr, so dass H. in der Folge den Musikdirector, Regisseur, Theatermaler, und was sonst noch, in seiner einzigen Per-

son vereinigen musste, und Stoff zum Ueberfluss für sein späteres Werkchen, *die Leiden und Freuden eines Theaterdirectors*, sammlen konnte. Endlich ging's gar nicht mehr; der Schnellsegler lief in den Sand, zerborst, und ward von den Wellen verschlungen. Wir erinnern uns kaum, etwas Possirlicheres gesehen und gehört zu haben, als H., wenn er den Verlauf dieser Theatergeschichte erzählete, und ihre Hauptscenen nicht nur in Worten ausmalete, sondern mit quecksilberner Beweglichkeit und Behendigkeit alles wie in Handlung darstellte. — So spasshaft jene seine Lage in der Erinnerung war, so ernsthaft war sie in der Gegenwart. H. hatte nun gar nichts; nicht einmal eine Aussicht, und auch kein Mittel, sich diese zu eröffnen. In dieser Bedrängniss, die die Meisten, wo nicht zur Verzweiflung, doch zur Muthlosigkeit geführt haben würde, blieb er fortwährend guter Dinge, und schrieb dem damaligen Redacteur dieser musikalischen Zeitung, der übrigens noch gar nichts von ihm wusste. Der Brief liegt vor uns; er ist so geistreich und so heiter, als irgend etwas, das H. in seinem Leben geschrieben hat. Er erzählt darin seine frühere Geschichte, (wir haben das Vorhergehende fast ganz aus ihm genommen,) dann seine letzten Fata, und nun, auf sehr lustige Weise, seine gegenwärtige Lage, wie er eben gar nichts sey, gar nichts habe, aber alles wolle, er wisse nur nicht, was? Das hoffe er denn von jenem seinem neuen Correspondenten zu erfahren: aber es müsse, wenn irgend möglich, sogleich geschehen; denn Hunger thue ihm weh, wenn gleich nicht seiner, doch der, seiner Frau; und nur Eines, das er etwa zu befahren, würde ihm noch weher thun — Geld zu empfangen ohne Arbeit. Arbeiten wolle er; müsse es seyn, selbst schreiben — entweder in dem Fache, was das Volk „dummes Zeug" nenne, oder auch in musikalischen Angelegenheiten, die am Ende auch daran wenigstens gränzten. Zum Beweise, dass er in letztern etwas vermöge, legte er jenes *Requiem* bey. Es wurde ihm sogleich geantwortet. Man drang in ihn, zu schreiben, wie er seinen Brief geschrieben habe; man bot ihm zur Bekanntmachung die musikalische Zeitung, und von deren Verleger, was möglich, an; man that ihm, um sein Verlangen genauer zu erfüllen, und auch, um ihn selbst von verschiedenen Seiten kennen und beurtheilen zu lernen, folgende bestimmtere Vorschläge: eine Erzählung oder Charakterschilderung von einem Musiker auszuarbeiten, der in späten Lebensjahren ohngefähr bis auf den Grad, wohin es der tiefsinnige Friedemann Bach gebracht, verrückt, dabey aber in seiner Kunst, wie eben jener auch, zwar verworren und launenhaft, aber gross und kühn, und nun durch die fixe Idee in seiner Einbildung, er sey Mozart, oder Händel, oder solch ein Heros, theils glücklich und näher individualisirt wäre, theils gewissermassen komisch und überhaupt den Lesern interessanter würde. Zugleich sandte man ihm die, eben in den Händen der Notenstecher befindliche, grosse, herrliche Symphonie von Beethoven aus C moll, in Partitur; mit dem Gesuch, darüber zu schreiben, möchte es nun eine eigentliche Recension werden — deren es aber bey solch einem Werke und solch einem Meister wohl kaum bedürfe, oder eine Betrachtung darüber, eine Phantasie über die Phantasie, ein Kunstwerk über das Kunstwerk etc. In zehn Tagen schon ging beydes ein; und unsre Leser mögen, wenn sie H.s *„Kapellmeister Johannes Kreisler"* und seine *„Betrachtungen über Beethovens Symphonie"* in der musikalischen Zeitung oder in seinen „Phantasiestücken" zur Hand nehmen, und dabey bedenken, dass diess seine ersten Versuche in diesen Fächern waren, auf seine bewundernswürdigen Fähigkeiten schliessen; als um welches Urtheils willen allein diese ganze Anekdote hier angeführt worden ist. Dass aber jene Charakterschilderung, so wie jene Recension, seine besten, wenigstens im Fache der Tonkunst, geblieben sind, wollen wir, zur Steuer der Wahrheit, gleichfalls nicht unerwähnt lassen. Doch verdankt ihm jenes Institut noch manchen geistvollen, sehr schätzbaren Beytrag in der Folge; wie er denn demselben — um das gleich hier vorauszunehmen — so lange getreu und zugethan blieb, bis andere Verleger, um des Beyfalls willen, *den*, seine Schriften gefunden, ihm beträchtlichere Vortheile boten, als ihm dort geboten werden konnten. —

Nicht lange nach jenem Antritt einer neuen Thätigkeit traf sichs, dass die Operngesellschaft des verstorbenen Joseph Secunda, die des Sommers auf dem Bade bey Dresden, des Winters in Leipzig spielte, ihren Musikdirector verlor. H.s Bekannte an letzterm Orte leiteten ein, dass er zu dieser Stelle berufen ward, unterhandelten an seiner Statt einen beträchtlicheren Gehalt, als

er selbst verlangt hatte, und so übernahm er diesen Posten mit grossem Vergnügen (1812.). Die kriegerischen Vorfälle in Dresden, wo er sich eben damals mit der Gesellschaft befand, machten auf seinen regsamen, durch alles ihm Neue und wahrhaft Bedeutende angezogenen Geist eher einen beglückenden, als einen niederschlagenden oder auch nur beunruhigenden Eindruck. Er war überall, wo es eben etwas Rechtes zu sehen oder zu erfahren gab; gerieth dabey einigemal in offenbare Lebensgefahr, was ihn aber nicht im Geringsten störete; und behielt doch noch Zeit und Kraft genug, seinem neuen Amte nicht übel vorzustehen. Im Herbste dieses Jahres reisete er mit der Gesellschaft nach Leipzig, wo ihn denn seine dortigen Bekannten zum erstenmale sahen, und sich von da an seiner geistvollen, höchstbelebten Unterhaltung und unverwüstlichen guten Laune oftmals erfreuten. Auf jener Reise traf ihn übrigens das Unglück, dass die schwere, mit Waaren belastete Postkutsche umwarf. Er selbst wurde zwar nur leicht, seine Frau aber tödtlich verwundet, und da besonders ihr Kopf gefährlich verletzt war, konnte sie nur nach mehrern Monaten wiederhergestellt werden. Diesen Unfall abgerechnet, lebte H. jetzt vollkommen zufrieden und glücklich: wie er nun aber, wenigstens damals noch, einen ruhigen, gesicherten Zustand nicht lange ertrug, so bekam er auch hier Händel, erst mit Mitgliedern der Operngesellschaft, dann mit dem Directeur, der zwar als solcher sehr unfähig, aber ein redlicher zuverlässiger Mann war. Bey einem Ausbruche des Verdrusses von beyden Seiten kündigte H. seine Stelle plötzlich auf und trat auch sogleich ab. Und daran hinderte ihn nicht, dass eben damals (1813) die Kriegsheere der Stadt naheten, die Völkerschlacht sich vorbereitete, und er selbst Anfälle von Gicht bekam. Während der Tage der Schlacht und der harten Bedrängnisse, die unmittelbar auf sie folgten, wo ein jeder vollauf zu denken und zu thun hatte, um für das Allernächste zu sorgen, erfuhren seine Leipziger Bekannten nichts von ihm: nach den ersten Wochen aber suchte ihn Einer derselben auf. Er fand ihn in einem der geringsten Zimmer eines der geringsten Casthöfe, auf einem schlechten Bett sitzend, wenig gegen die Kälte verwahrt, die Füsse von Gicht krumm zusammengezogen. Er hatte ein Brett vor sich liegen und darauf schien er beschäftigt. Mein Gott! rief jener, was machen Sie denn? „Karikaturen!“ sagte H. lachend. „Karikaturen, auf die verwünschten Franzosen! Ich erfinde, zeichne und colorire sie. Ich bekomme für jede von ..., dem Knauser, einen Ducaten.“ Und wirklich sind die meist geistvollen, sehr possierlichen Blätter, die damals gestochen erschienen, von ihm. — — Guten Muthes, und mit den schnurrigsten Einfällen gespickt, gab er nun die Erzählung zum Besten, wie es ihm in diesen Wochen ergangen; es war eine Geschichte, welche in dem Innern des Zuhörers Bewunderung und Mitleid, Schmerz und Ferneste, nicht sowohl wechselsweise, als mit einander erregen musste. Es wurde, so gut es damals möglich, das Nöthigste für ihn gethan: er liess es geschehen, ohne eben viel daraus zu machen; was denn auch ganz folgerecht war.

Von diesem seinem Lager aus, und zerrissen vom Gichtschmerz, den er verachtete, schrieb er an den königl. preussischen Staatskanzler, Fürsten von Hardenberg, nach Paris, wohin dieser den siegenden Armeen gefolgt war; und, ohngeachtet der ungeheuern Summe höchstwichtiger und höchstdringender Geschäfte, die diesen grossen Mann eben damals belasten mussten, erhielt H. schon nach einigen Wochen Antwort, Unterstützung, und tröstende Zusage, sobald als irgend möglich nun, bey veränderten Umständen, wieder angestellt zu werden. Der Frühling war gekommen, er wirkte wohlthätig auf H.s Gesundheit, und da erschien auch wirklich schon die Erfüllung jener Zusage: H. wurde als Kammergerichtsrath nach Berlin berufen, und ging nach wenigen Tagen dahin ab. —

Ueber den Rest seines Lebens können wir ganz kurz seyn. Er hatte schon in jener Zwischenzeit die ersten zwey Bände seiner „Phantasiestücke,“ grossentheils aus Aufsätzen bestehend, die früher in der musikalischen Zeitung gestanden hatten, herausgegeben; Jean Paul Friedrich Richter hatte eine geistreiche Vorrede dazu geschrieben und damit zur schnellen Verbreitung des Werks viel beygetragen; es fand grossen Beyfall: H.s Ruf als Schriftsteller, so wie sein Fach als solcher, war damit bestimmt; sein Leben wurde in sofern ein öffentliches: eben darum können wir voraussetzen, es sey auch unsern Lesern bekannt; und da über diejenigen seiner Schriften, die mehr oder weniger Musik betref-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November **№. 8.** 1800.

Abhandlung.

Fragen eines Layen über mancherley Gegenstände welche Musik und Musiker angehen.

Wir Deutschen in Masse wissen so unendlich viel: und die meisten Einzelnen von uns, die, wie wir sagen, ihr Fach haben, wissen ausser diesem Fache so wenig, dafs sie oft nicht einmal die weniger Gelehrten *ihres* Fachs, wie viel weniger die Layen darin, welche aber überhaupt gebildete Menschen sind und ihre Kenntnisse gern erweitern mochten, zweckmäfsig zu belehren vermögen. Daher kommen die besondern Klassen unter uns, und wieder die besondern Klassen *in den* Klassen selbst, (der ist spekulativer Philosoph und arbeitet *nur* für spekulative Philosophen, der ist ein Chemiker und arbeitet *nur* für Chemiker, der ist ein Kunstkenner und arbeitet *nur* für Kunstkenner u. s. w.) wodurch aller wohlthätige Einfluſs der Wissenschaften auf einander, und dann auch auf das praktische Leben so sehr erschwert, und die traurige Einseitigkeit, immer von einer Klasse der andern, und nun wieder von einer Parthey der andern *in* dieser Klasse vorgeworfen wird, und wenig hervorbringt, aufser Streit und Bücher, die nur von denen gelesen werden, welche neue daraus machen, oder von neuem sie bestreiten wollen. Bey den Franzosen ist das anders. Wir lachen oft über ihre Oberflächlichkeit: sie ziehen dagegen den Hut ab vor unsrer Gründlichkeit, lachen aber hinter dem Hute: und es wäre die Frage, wer mehr Recht zu lachen hat. Doch das Lachen ändert nichts, wenigstens nichts zum Bessern. Es ist eine meiner Lieblingsideen, dafs verständige und gebildete Männer, welche nur aber gerade (wie jeder) in diesem oder jenem Fache Layen sind, dem Uebel auch dadurch ein wenig abhelfen könnten, dafs sie öffentlich fragten, und um Belehrung über bestimmte, hübsch in's Einzelne gehende, gemein interessante Punkte, bey den Gelehrten dieser Fächer öffentlich ansuchten. Die Gelehrten belehren gern, besonders laut und öffentlich: sie wissen nur oft nicht, woran es dem Layen fehlt und was ihm Noth thut.

Die musikalische Zeitung hat unter ihren bisherigen Mitarbeitern offenbar mehrere unsrer gelehrtesten Musiker und Kunstkenner: vielleicht würden auch sie sich der Layen in der Musik gern annehmen, wenn sie nur immer wüſsten, womit? Vielleicht ist bisher auch mancher Kunstgelehrte darum noch nicht belehrend für uns darin aufgetreten, weil er nicht weifs, was wir wissen mochten und wodurch er uns, und im Grunde auch seiner Kunst, und am Ende sogar den Musikern selbst nützlich werden könnte. Ich will deshalb — in der Musik ein Laye, aber ein Laye mit wahrer Hochachtung, mit Liebe und mit Gefuhl für diese Kunst — von Zeit zu Zeit fragen, in der Hoffnung: ich werde, wenigstens zuweilen, Gegenstände treffen, über welche die meisten Layen und Liebhaber Belehrung wünschen: die wahren und gelehrten Musiker werden uns gern diese Belehrung geben wollen; und werden auch darin unsre wackern Nachbarn nachahmen, dafs sie uns nicht auslachen, sondern anständig zurechtweisen, wenn wir ja auch einmal eine etwas ungeschickte Frage thun sollten. Wir sind in *unserm* Theil zu gleicher Dienstfertigkeit erbötig.

§

fen, auch in diesen Blättern schon ausführlich, so oft etwas Neues jener Art erschien, gesprochen worden, von andern, die mit Musik sich nicht beschäftigen, hier nicht der Ort zu sprechen ist: so haben wir darüber gar nichts weiter anzuführen. —

In jener Zwischenzeit hatte H. auch Hrn. von Fouqué gebeten, seine treffliche *Undine* für ihn zu einer grossen Oper umzudichten, und dieser hatte es gethan. Das Gedicht zeigte treffliche Partieen, aber nicht genugsame Kenntniss des Theaters. H. setzte es noch in Leipzig in Musik und brachte es später in Berlin auf die Bühne. Wir haben die Oper nicht aufführen sehen, aber die Partitur, ehe sie dazu kam, von dem Componisten mitgetheilt bekommen. Oeffentlichen Nachrichten nach, machte das Stück im Ganzen zwar einiges, doch nicht das verhoffte Glück. Man fand die einzelnen Gesangstücke grossentheils charaktervoll und bedeutend, auch originell; verschiedene, besonders kleinere, ungemein schön: aber das Ganze wollte sich nicht abrunden, nicht als ein Ganzes eingreifen: es verflatterte in der Wirkung, wie ein Gemälde, das zwar gut und eigenthümlich, aber von zu zerstreuetem Licht und in den Figuren ohne Gruppirung ist. Ob mehr durch Schuld des Dichters oder des Componisten: das liess man damals unentschieden. Wir können diesen Nachrichten um so eher Glauben beymessen, da sie ganz genau angeben, was wir dem Componisten nach Durchsicht des Werks im voraus sagten; was er aber mit scherzendem Spott aufnahm — wie er denn an dem, was er gemacht, (damals wenigstens) keine Ausstellung vertrug. Die Composition bleibt dennoch eine Art von Merkwürdigkeit, bedenkt man, dass sie von einem Manne herrührte, der für Musik nur, in wie weit sie zu seinem Vergnügen dienen sollte, erzogen war, und so vieles höchst verschiedene Andere, darunter aber nicht Weniges so vorzüglich geleistet hatte. —

Ueber seine Thätigkeit als Geschäftsmann sind wir nicht weiter unterrichtet, als es durch öffentliche Blätter auch Andere sind: er war geachtet und reichlich beschäftigt — eine Zeit lang selbst bey der Commission zur Untersuchung geheimer demagogischer Umtriebe; — er war aber auch reichlich belohnt. Diese reichliche Belohnung, und die sehr grossen Zahlungen, die ihm von den Verlegern seiner Schriften zukamen; weit mehr aber der Ruf, den diese erlangten, da sie mit Vorliebe Gegenstände berührten, die Viele eben jetzt berührt haben wollen, und in einer Manier, die sie jetzt gleichfalls wollen; und der Andrang der Buchhändler um immer Neues, viel Neues, recht wunderliches Neues — diese Dinge, die vereint auf sein höchst reizbares Wesen gleichsam anstürmten, waren, wenn nicht Schuld, doch Veranlassung, dass er den Beweiss für unsere Behauptung, er habe Unglück weit besser getragen, als Glück, in der letzten Zeit sehr augenfällig führte, und schon im 47sten Jahre seines Alters, den 25sten Juny 1822, in Berlin verstarb. —

Es wird und kann Keinem ein Zweifel über das reiche Mass an Geist beykommen, das H. von der Natur zugetheilt war: aber deren, die ihn näher gekannt, auch keinem darüber, dass sie auch in seine Willenskraft eine grosse Energie, und besonders eine Beharrlichkeit und Zähe gelegt hatte, die Achtung erzwingt und verdient. In der Ausbildung und Verwendung von beyden herrlichen Naturgaben war er ein Kind seiner Zeit, in wiefern diese liebt, nach den verschiedensten Seiten hin ein Aeusserstes anzustreben. Diese leitete ihn, dieser gab er sich hin; diese hat dafür ihn gehoben, getragen und aufgerieben. —

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats August. Kärnthnerthor-Theater. Die Gastspiele wollen in diesem Sommer gar kein Ende nehmen; daher mangelt in der That die Zeit zum Einstudiren neuer Pieces, und wir müssen uns vor der Hand mit dem Versprechen begnügen, dass in dem nächsten Halbjahr Nicolo's *Aschenbrödel*, Simon Mayers: *Cora*, Umlauf's *Libussa*, Webers *Eryanthe* und Spontini's *Olimpia* ans Licht treten werden. Nachdem Dem. Sonntag ihre Debuts als Pamina und Amenaide äusserst glänzend beschlossen hatte, trat die königlich bayerische Hofsängerin, Dem. Sigl, in ihre Fusstapfen, und überraschte sowohl in der zuletzt genannten Rolle, als in der *Zauberflöte* als Königin, und Elvira in *Don Juan* durch eine seltene Bravour, grossen Umfang, reine Intonirung und treffliche Methode. Da Mad. Schütz nach ihrer Kurreise nach Karlsbad als Tancred fiasco machte, so selbst in der

Molinara nicht mehr recht ansprechen wollte, so versuchte sich Dem. Unger diesmal mit dem Syracuser Helden und behauptete siegreich das Schlachtfeld, so wie Hr. Haitzinger als Arsir allgemein befriedigte. Ein geschätzter Dilettant, Hr. Nestroy, betrat als Sarastro zum erstenmale die Bühne, und fand eine ermunternde Aufnahme; er spricht richtig, und seine Stimme ist sonor, nur in den tiefen Corden für diese Partie nicht kräftig genug. Die himmlischen „heiligen Hallen" wurden ganz im Geiste des herrschenden Vandalismus leider! abermals wieder recht sündhaft mit grellen Farben überpinselt, und die herrlichen Tempelsäulen durch fratzenhaftes Schnörkelwesen besudelt. Hr. Mosevius, von der Breslauer Bühne, zeigte sich bisher als Wasserträger und Leporello — invita Minerva. Nur ein Fischer kann es wagen, in Wien ohne Stimme zu singen. Wird nun diese nicht durch einen geschmackvollen Vortrag vergütet, tritt an die Stelle eines gewandten, fein komischen, humoristischen Spieles, derbe Gemeinheit, plumpe Possenhaftigkeit, dann ist die Partie unwiederbringlich verloren, und das klügste ist, abzuziehen. Unser muthwilliges Völkchen, das seinem Witz so gerne die Zügel schiessen läst, behauptet bey dieser Gelegenheit, es habe sich auf der Affiche durch Versetzung eines einzigen Buchstaben ein entstellender Druckfehler eingeschlichen, und der Name: Mosevius müsste vielmehr Movesius (Mauvais-ius) heissen. Ueberhaupt schwebte über die *deux journées* ein verhängnissvoller Abend. Hr. Rauscher (Graf Armand) war unsicher in Allem, kam zuweilen ganz aus dem Concepte, so dass man den Grund gar nicht absehen konnte, warum das Parlament auf einen solchen Präsidenten einen solchen enormen Preis gesetzt haben mochte; Mad. Grünbaum gefiel sich in einem immerwährenden Ritardiren; die Nebenrollen griffen nicht ein ins Ganze, das Orchester schwankte oft, und nur allzubemerkbar; die Chöre allein retteten sich glücklich aus dem zerstörenden Schiffbruch, und es war heilbringend für den Ruhm der deutschen Oper, dass Mad. Seidler aus Berlin den Cyclus ihrer Gastrollen als Rosine im *Barbier von Sevilla*, als Prinzessin von Navarra und als Pamina so brillant eröffnete, und als nicht vergessener Liebling mit lautem Jubel empfangen wurde. Dieser verdienstvollen Künstlerin würdig zur Seite stand Hr. Jäger, welcher den Almaviva, den Johann und Tamino mit hoher Vortrefflichkeit gab, und dafür mit dankbarer Anerkennung belohnt wurde. Das chinesische Ballet: *Kialing*, das man im Theater an der Wien nicht mehr beschauen wollte, ist nun, gleichfalls ohne wesentlichen Erfolg, hieher verpflanzt worden. — Die Administration hat für das Musikfach beyder vereinigten Bühnen mittelst eines in allen hiesigen Blättern eingerückten Circulare's einen besondern Comité ernannt, und diesem die ausschliessliche Leitung dieses Zweiges übertragen. Präses desselben ist Hr. Graf von Gallenberg; delegirte Beysitzer die Kapellmeister und Operndirectoren Weigl und Seyfried, die Regisseurs Gottdank und Demmer, nebst dem Theatersecretair Kupelwieser.

Theater an der Wien. Hier wiederholte Dem. Sonntag noch einmal ihre schon gelungene Darstellung der Agathe im *Freyschütz*, und wählte zu ihrem Benefice sodann das *unterbrochene Opferfest*, worin sie als Myrrha ungemein viel Zartheit und Lieblichkeit entwickelte, und besonders das Duett mit Murney und ihre grosse Scene im zweyten Finale mit wahrer Vollendung ausführte. Nach ihrer Abreise erschien auch Dem. Sigl in dieser Rolle, und erfreute sich, da sie die Cavatine Note für Note à la Metzger ausschmückte, schon der angenehmen Erinnerung wegen, eines regen Antheils. Hr. Wiedermann gab den Iuka, Hr. Rauscher den Rokka; beyde zogen sich mit Ehren aus der Sache; Hr. Jäger singt und spielt seinen Murney recht con amore und Mad. Spitzeder glänzt in Elvirens grosser Bravourarie; Hr. Seipelt imponirt kräftig als Mafferu, und das Ensemble wirkte zweckmässig. — Unter den Debut-Piecen der Mad. Sonntag fanden sich auch die *Hussiten vor Naumburg* ein, interessant für den Musikfreund durch die trefflich executirten Chöre, unter denen B. Ans. Webers Introduction, das Gebet von C. Schulze, Schusters Hussiten-Chor und Voglers majestätisches Alleluja, (oder, wie es hier heissen muss: Victoria) vorzugsweise ansprachen. Warum doch das so unbeschreiblich rührende, tief empfundene Finale des dritten Aufzugs — von Danzi — auch in harmonischer Hinsicht ein wahrhaft classisches Musterbild, — jederzeit unbeachtet bleibt? — Ein neues Melodram: *Carlos Romaldi*, mit Musik von Fränzl, wurde nicht ungünstig aufgenommen; es ist diess eigentlich die bekannte Oper: *Carlo Fioras*, gegenwärtig in diese Form gegossen, nachdem beyläufig

vor 20 Jahren derselbe Stoff unter der Firma: *Die Mühle am Arpenner-Felsen* auf derselben Bühne abgehandelt ward. Von dem genannten Tonsetzer sind nebst den Ouverturen einige Chöre beybehalten, das übrige aber, der Sage nach, von Hrn. Baron von Lannoy ergänzt und accommodirt worden. — Die Gesellschaft des Hrn. Tourniaire ist von der Administration auf mehrere Monate engagirt, und hat bereits einige gymnastische Productionen gegeben; nächstens erwartet man ein grosses Spektakelstück: *Timur der Tartarfürst*, nach dem Englischen, von Hrn. Lewin in die Scene gesetzt, worin auch die Kunstpferde handelnd erscheinen sollen; zu diesem Behufe wird bereits ein neues, für solche Acteure zweckmässiges Podium verfertiget. —

Da die liebliche Tänzerin Angioletta Mayer von ihrem Lehrer Horschelt nach München berufen ist, so gab sie zum Abschied eine Abendunterhaltung; darin kam vor: 1. Ouverture aus dem Ballet: *Das Waldmädchen*; 2. Pantomimische Scene aus ebendemselben; 3. Variationen von Puccita, gesungen von Mad. Spitzeder; 4. Spiegelscene aus obigem Ballete; *Die Gunst der Kleinen*, Lustspiel in einem Akt; 6. Scene von Caraffa, meisterhaft gesungen von Dem. Sigl; 7. Pas de trois; 8. Vocal-Quartett von Schubert. Es wäre zu wünschen gewesen, dass bey diesem niedlich apprêtirten Ragout melé die Gäste sich zahlreicher eingefunden hätten. — Dagegen hat das *Leopoldstädter-Theater* mit einer neuen Farce: *Die Affenkomödie*, von Gleich und Wenzel Müller, eine tüchtige Angelruthe acquirirt, woran viele, viele Fischlein anbeissen; es hat nämlich in der jüngsten Ostermesse eine dergleichen Hunde- und Affenkomödie allhier in natura gespukt, und, so zu sagen, furore gemacht; alle possirlichen Situationen, wodurch diese groteske Compagnie auf das Zwerchfell operirte, werden von gewandten, mittelligen Knaben auf das täuschendste bis ins kleinste Detail kopirt, und selbst die berühmte grosse Schweizerin, welche einige Zeit lang die Neugierigen anlockte, parodirt Hr. Korntheuer äusserst ergötzlich. — Die

Concerte liegen, der Regel nach, in dieser Jahreszeit brach, da die vorzüglichsten Mäcenaten die Hauptstadt mit ihren Landsitzen vertauschen, mit denen Wiens reizende Umgegenden gleichsam übersäet sind; doch auch in diesem Schlupfwinkel weiss sie der industriöse Speculationsgeist aufzufinden, und nach Thunlichkeit zu brandschatzen. So fand, nebst vielen andern, minder besprechenswerthen, auch ein solches musikalisches Erntefest in dem nahe gelegenen romantischen Döbling zu einem wohlthätigen Zwecke statt, wobey das Interessanteste Drouet's meisterhafte Mitwirkung war, welcher Künstler, gastfreundlich aufgenommen in dem Hause eines allgemein geachteten Familienvaters, vielleicht im kurzen eine Tochter desselben als Gattin heimführen wird. — Ganz ausgezeichnet ergiebige Geschäfte machte Mad. Sonntag mit ihrer Tochter in dem, dieses Jahr sehr zahlreich besuchten Kurorte Baden. In einer zahlreich besuchten, Mittagsunterhaltung wurde: 1stens einiges deklamirt; 2tens die Variationen über: nel cor più non mi sento; und ein grosses, das heisst: gewaltig langes Duett von Caraffa gesungen; endlich spielten 3tens die Meister Böhm und Drouet mit solcher Virtuosität, dass letzterer sogar der Wiederholung nicht entgehen konnte, und mit ungeschwächter Kraft auch das zweytemal einen wahren Kunsttriumph feyerte. — Einen neuen, nicht minder köstlichen Ohrenschmaus verbürgt die Ankunft der Gebrüder Bohrer aus Berlin. —

Recension.

Meeres-Stille und Glückliche Fahrt, Gedichte von J. W. von Göthe, in Musik gesetzt und — — dem unsterblichen Göthe — gewidmet von Ludwig van Beethoven. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 2 Gulden.)

Nachdem der reiche, herrliche Beethoven einige Jahre lang die Freunde der Tonkunst vergebens nach Erzeugnissen seines Geistes, wenigstens nach grössern, hat fragen lassen, kömmt er ihnen mit diesem, wenn auch nicht gerade imponirenden, aber wahrhaft originellen, geist- und sinnvollen, dabey heitern, überall anwendbaren, überall ansprechenden Werke entgegen, und macht ihnen allen damit gewiss viel Freude. Es sind die beyden bekannten Gedichtchen Göthe's: „Tiefe Stille herrscht im Wasser" — und: „Die Nebel zerreissen" — welche er hier als zwey, mit einander eng verbundene, in einander übergehende Chöre mit Orchesterbegleitung be-

handelt hat. Der Gesang ist, wie die Gedichte, höchst einfach und sanft hinfliessend: das Orchester aber fasst das Malerische der einander entgegengesetzten Naturscenen auf und führt sie möglichst dem geistigen Auge des Zuhörers vor. Es thut diess aber nicht in grobmaterieller, handgreiflicher Weise, wie das mit Recht so oft an Andern getadelt worden ist; es malet nicht kleinlich oder was der Darstellung durch Töne widerstreitet: es malet in der, nicht nur statthaften, sondern (wenn sie gelingt) rühmenswürdigen, einnehmenden, ja, will man nicht in Allgemeines, Unbestimmtes verfallen, der Sache nach nothwendigen Art, wo Malerey und Ausdruck in Eins zusammenfliesst; und diese Ausführung nun ist eben so eigenthümlich, als deutlich, und dabey höchst anziehend und anmuthig. Mit Worten lässt sich so etwas nicht wohl anschaulich machen: aber es ist das auch nicht nöthig; denn wer würde sich nicht das kleine Werk gar bald anschaffen, und es, vollständig in Concerten, im Auszuge beym Pianoforte, zu Gehör bringen? Dann aber kann man sicher seyn, Jedermann, der nur überhaupt Sinn für Musik hat und aufmerkt, findet und erkennt jeden Zug der geistvollen Schilderey, zumal da ihm die Worte des Dichters als Commentar dienen. Die „tiefe Stille", die man gleich Anfangs — wie wunderlich das auch scheine — hört, lässt Einen kaum athmen. Die „ungeheure Weite", S. 4, schneidet mächtig ein, und macht die gleich darauf folgende Rückkehr des ersten Bildes nur noch wirksamer. Nachdem alles gleichsam in Ermattung versunken ist, alles, wie „das Meer, ohne Regung" ruht, so fängt nun, ganz allmählig, die leise Bewegung an, (Ritornell des zweyten Chors,) nimmt zu, immer mehr, wird belebter, immer belebter, und jetzt fällt der Chor frisch und kräftig ein: „Die Nebel zerreissen" — Lächeln muss man; es geht nicht anders: aber es ist das Lächeln heitern und herzlichen Wohlgefallens, womit man treu aufgefasste, geistvoll und sinnig ausgeführte Naivitäten in Dichtungen oder in irgend einer Kunst überall empfängt, und, begegnet sie Einem im Leben, da gleichfalls. Hat man sich nun beym ersten Anhören, wie man soll, dem Totaleindrucke hingegeben: so bekömmt man beym wiederholten, Raum, zugleich auf die Mittel, wodurch er bewirkt worden, auf die Kunst des Meisters zu merken; und auch da können wir den Theilnehmern versprechen, sie werden auf eigene, anziehende Weise befriedigt werden. Wir beziehen diese unsere letztern Bemerkungen zwar zunächst auf die angezeigte Stelle, aber auf sie nicht allein, sondern auch auf Mehreres, was vorhergegangen und was nachfolgt; z. B. bald darauf, das: „Geschwinde! geschwinde!" besonders wo es zum zweytenmale und dann öfter vorkömmt; derselbe Anruf: „Land!" und dann (Seite 27 und in der Folge) die sanfte, gerührte Wiederholung: „das Land!" bis zum letzten, freudigen Jubel, beym Schluss: „das Land! das Land!" —

Das Ganze ist gar nicht schwer, oder vielmehr, es ist leicht auszuführen; es verlangt aber beym Vortrag die grösseste Genauigkeit, namentlich in Hinsicht auf die Abstufungen der Stärke und Schwäche des Tons durch alle Gradationen, wie sie in der Partitur bemerkt sind. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey A-Klarinetten, zwey Fagotten, zwey D- und zwey G-Hörnern, Trompeten und Pauken. Die Partitur ist schön gestochen. Das Werk wird in derselben Verlagshandlung auch in gestochenen Stimmen und im Klavierauszuge ausgegeben. —

Da der Referent Gelegenheit gehabt hat, sich über Beethovens neueste, noch nicht öffentlich erschienene Arbeiten zu unterrichten, und da er die grosse Theilnahme aller Musikfreunde an B.s Werken kennt: so macht er sichs zum Vergnügen, ihnen zu melden, dass unser Meister in letzter Zeit mehrere Ouverturen, verschiedenen Charakters und verschiedenen Ausdrucks, und eine grosse Missa für den Hrn. Erzherzog Rudolph, Fürstbischoff von Olmütz, kaiserliche Hoheit, vollendet hat. Die ersten werden bald im Stich erscheinen; und auch von der letzten dürfen wir, bey den höchst wohlwollenden Gesinnungen jenes verehrten Fürsten, vielleicht hoffen, sie, früher oder später, dem Publikum mitgetheilt zu sehen.

Rochlitz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October. **Nº. 42.** 1822.

Ueber die Anwendung der Orgel bey der Kirchenmusik.

So viel auch in neuerer Zeit, und theils mit dem glücklichsten Erfolge, für die Vervollkommnung der Musik in allen ihren Zweigen geschehen ist, so ist doch eine zweckmässigere Anwendung der Orgel zur Kirchenmusik, meines Wissens, noch nicht zur Sprache, wenigstens nicht zur Ausführung gekommen, obgleich das Unvollkommene und Mangelhafte der, bisher gebräuchlichen, bezifferten Basstimmen, nach welchen die Orgeln zur Musik gespielet werden, sehr in die Augen fällt. Diese Signaturen mochten wohl in frühern Zeiten, in welchen das Notenschreiben mit vielen Mühseligkeiten verknüpft war, eine grosse Erleichterung für die damaligen Musiker seyn; allein für die gegenwärtige scheint dieser Gebrauch bey aufzuführenden Musiken nur noch beybehalten worden zu seyn, weil man einmal daran gewöhnt ist und ihn auch wirklich, des Schreibens wegen, sehr bequem findet. Wären aber die Orgeln eine Erfindung neuerer Zeit, so würde man gewiss diesem ersten aller Instrumente einen ganz andern Weg angewiesen, und es nicht bey der Musik mit einem bezifferten Basse abgefertiget haben, der überdiess nicht immer mit gehöriger Aufmerksamkeit behandelt wird. Denn gewöhnlich erhält der Organist diese Basstimme erst kurz vor der Aufführung der Kirchenmusik, weil an vielen Orten die Proben nicht in der Kirche, sondern in der Schule oder in der Wohnung des Cantors gehalten werden, und seiner Einsicht es nun überlassen bleibt, wie er dieses ungeheure Instrument dazu verwenden will. Er zieht nach seinem Belieben die Register, und die mit Ziffern bezeichneten Accorde sind der glücklichen oder unglücklichen Einwirkung des Augenblicks überlassen. Obwohl nun nicht zu läugnen ist, dass es Organisten giebt, die einen solchen Bass mit vieler Gewandtheit abspielen; so wird man doch auch zugeben müssen, dass die Mehrzahl wenig damit anzufangen weiss, und dass, wenn auch alles gut gelingt, für die Musik doch wenig Gutes dadurch bewirkt wird. Von den unbezifferten Bässen, die man den Organisten mit dem Ansinnen übergiebt, die Begleitung dazu zu errathen, will ich gar nicht sprechen, weil diess ins Reich der Unmöglichkeiten gehört, und meiner Ansicht von der Behandlung der Orgel bey der Musik geradezu entgegen ist. Es ist schon schlimm genug, dass man von dem Organisten verlangt, eine bezifferte Basstimme prima vista zu spielen, wozu schon eine grosse Fertigkeit und lange Uebung gehören, wenn Fehler und Störungen vermieden werden sollen. Die Folge davon ist, dass zaghafte Organisten die ganze Musik nur mit schwachen Registern begleiten, die beym Forte ohne Wirkung und beym Piano immer noch zu stark sind; andere hingegen, die mehr Vertrauen zu ihrer Kunst haben, sind weniger diskret und nehmen, im Verhältniss zu dem Orchester, viel zu starke Stimmen, oft sogar ohne Rücksicht, ob sie einen Chor oder eine Arie begleiten, und veranlassen dadurch das ganze Orchester, sehr stark zu spielen. An die Beobachtung des forte und piano ist dabey nicht mehr zu denken, das ganze Stück wird nun fortissimo herausgegeigt, geblasen, gesorgelt, und die Sänger schreien dazu, soviel ihre Kräfte vermögen. An allen diesem Unheil sind aber nur die bezifferten Bässe schuld, und man muss sich wundern, wie man diesen elenden und schwankenden Weg, auf welchem man dieses Riesen-Instrument wandeln lässt, so lange hat beybehalten können. Bedenkt man aber, dass Gewohnheit und Bequemlichkeit zwey schwer zu besiegende Feinde des Bessern sind, und dass es freylich weit leichter ist, einen

Bass zu beziffern, als eine dem Stücke angemessene Orgelstimme zu schreiben, in welcher man die Orgel, als Blasinstrument, ihrer würdig behandelt und sieht, wie bisher, bloss den Bass als Norm für dieselbe annimmt, so ist diese Erscheinung sehr erklärlich.

Man versuche es aber nur einmal und gebe der Orgel eine diesem Instrumente angemessene Stimme, die, wie sichs gehört, auf zwey Linien geschrieben ist, und in welcher jeder Ton und jede Lage, so wie besonders pp. p. mf. ff. cresc. und decresc. sehr genau bezeichnet sind; man bestimme für jede dieser Bezeichnungen die, nach dem Verhältniss der Orgel zum Orchester passenden Register und Manuale; (wobey man jedoch Mixturen, ein-, zwey- und dreyfüssige Register nur in seltenen Fällen anwenden darf,) man lasse, um dem Organisten die Arbeit zu erleichtern, von einem, mit den Registern bekannten, Manne dieselben dabey besorgen, und man wird von der Wirkung der Orgel bey der Musik einen ganz andern Begriff bekommen.

Dass diese Methode, die Orgel zu gebrauchen, mehr Mühe und Arbeit mache, als die bisher gebräuchliche; dass es auch dabey besonders nöthig sey, die aufzuführenden Musikstücke zugleich mit der Orgel in der Kirche zu probiren, wird jeder finden; und freylich mag diess für manchen Organisten Bewegungsgrund genug seyn, es beym Alten zu lassen; dass aber auf dem vorgeschlagenen Wege der Effekt eine ganz andere, und weit bessere Wirkung der Musik erreicht werde, kann ich, und mit mir eine ganze christliche Gemeinde, aus mehrjähriger Erfahrung bezeugen.

Vorzüglich hat man aber dabey zu sorgen, dass die Orgel ganz genau mit den bey der Musik zu brauchenden Blasinstrumenten übereinstimme. Man überlasse daher die Stimmung der Orgel nicht der Willkühr des Orgelbauers, sondern man lasse das sämmtliche Musikchor einen Choral oder ein ähnliches Musikstück mit allen Blasinstrumenten, die freylich unter sich selbst rein zusammenstimmen müssen, in der Kirche ausführen, und die Orgel darnach stimmen. Auch hüte man sich, die Orgel als obligates Instrument bey melodiereichen Sätzen zu brauchen, da ihr das dazu nöthige cresc. und decresc. bey bleibenden Registern fehlt. Solostellen aber, wie die der Posaunen in der Einleitung des *Weltgerichts*, mit acht- und sechszehnfüssigen Stimmen auf der Orgel gut vorgetragen, sind von trefflicher Wirkung, weil hier nicht die Melodie, sondern die Fülle und Kraft der Harmonie vorherrscht.

Grössere Orchester, die diess herrliche Instrument entbehren zu können glauben, würden wohlthun, die Orgel bey der Kirchenmusik auf die hier angegebene Weise zu benutzen, statt dass man sie entweder ganz weglässt, oder, wie in der katholischen Kirche zu Dresden, nur die letzten Takte eines jeden Satzes mit sehr starker Orgel begleitet. Wiewohl hiebey die Orgel das ganze Orchester zu sehr überschreit, und dieses Verfahren wohl nur als ein Zeichen des geendigten Satzes anzusehen ist: so fühlt man doch dabey sehr deutlich, welche vortreffliche Wirkung in diesem grossen und hehren Tempel durch die rechte Anwendung der Orgel hervorgebracht werden könnte. Freylich müsste man sich dann entschliessen, Aenderungen zu treffen, worunter die Verstärkung des Sängerchors die nöthigste wäre, da dieses schon, ohne Orgel, zu schwach ist. Denn so vortrefflich auch daselbst die Instrumentalmusik besetzt ist, so ist doch das aus sechszehn oder höchstens zwanzig Sängern bestehende Chor für einige vierzig Instrumente offenbar zu schwach. Man hört öfters von dem ganzen Gesange, der doch die Hauptsache dabey ist, sogar in den Chören, nur sehr wenig, und er verschwindet zuweilen fast ganz unter dem Sturme der Begleitung. Wollte man nun mit einem so stark besetzten Orchester noch die Orgel verbinden, so müsste freylich das Sängerchor viel stärker besetzt seyn. Aber welchen Effekt würden dann auch Stellen hervorbringen, wie z. B. der Anfang des Schneiderschen *Weltgerichts*: Heilig! etc. oder in den *Jahreszeiten* von Haydn: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott! und in Mozart's *Requiem*: Rex tremendae majestatis! u. a. m. Dass man aber auch an solchen Orten, wo Sänger genug sind, und die Instrumentalmusik bey weitem nicht so stark besetzt ist, als in Dresden, die Orgel dennoch nur selten zur Begleitung der Kirchenmusik anwendet, ist ein Beweis, dass man die Unzweckmässigkeit der bisherigen Behandlung derselben fühlt, und die Orgel deshalb als überflüssig und störend ansieht, eine vortheilhaftere Benutzung derselben aber vielleicht nur für zu umständlich hält, weil man genöthigt

wäre, zu den aufzuführenden Kirchenstücken passende Orgelstimmen zu schreiben, und weil dann auch mehr als Ein Mann dazu nöthig wird, um dieses grosse Instrument gehörig zu dirigiren.

Die Richtigkeit der hier vorgeschlagenen Methode, die Orgel bey der Musik zu gebrauchen, geht offenbar aus der Natur der Sache hervor. Und wird einmal die Mühe aufgewendet, ein Kirchenstück zu componiren, es auszuschreiben und einzuüben, und damit es würdig ausgeführt werde, Vor- und Nachproben zu halten, warum sollte man nicht, zur Verstärkung des Lichts und Schattens, durch die majestätische Orgel die noch nöthigen Effekte, oder Drucker, wie es in der Malerey genannt wird, hinzufügen wollen? Denn auf diesem Wege gewinnt man die volle Herrschaft über die Orgel und kann sie so zweckmässig benutzen und anwenden, als es das Musikstück erfordert, und ihre Structur es erlaubt. Diesen Vortheil verliert man bey der blossen Bezifferung des Basses, der übrigens das Verdienst, als gutes Mittel, die Intervalle der Töne zu bestimmen, nicht abzusprechen ist. Sie gehört jedoch lediglich in die Lehrbücher der Harmonie, und die ausübende Musik sollte man damit verschonen, da man den Zweck durch Noten weit sicherer erlangt.

Möchten nun auch die Componisten der Kirchencantaten es doch in Zukunft der Mühe werth achten, ihren Compositionen auch eine, für die Orgel zweckmässige, Stimme beyzufügen, in welcher die Orgel auf oben beschriebene Weise behandelt ist! Gewiss wird keiner meiner Collegen dieselbe mit einem bezifferten Bass vertauschen wollen. Nur muthe man dem Organisten und seinem Gehülfen nicht allzu viel zu und sorge dafür, dass der gewünschte Effekt mit möglichster Leichtigkeit hervorgebracht werden könne.

Auch die Choralbücher, in welchen man, statt der Mittelstimmen, nur Zahlen findet, geben zu Fehlern Anlass und sind verwerflich, weil nicht jeder im Stande ist, den Mittelstimmen einen guten und richtigen Gang darnach zu geben. Hierbey ist noch zu bemerken, dass man in den mehresten Choralbüchern sehr viele Choräle um einen Ton zu hoch gesetzt findet, wodurch die Kirchengemeinden veranlasst werden, die Lieder sehr stark zu singen. Die Verfasser solcher Choralbücher haben dabey zu wenig Rücksicht auf die, mehrentheils um einen Ton zu hoch stehenden, Orgeln genommen, deren es leider sehr viele giebt, da die Orgelbauer es sehr bequem finden, die untersten Töne C und Cis, blos in der Klaviatur zu zeigen, und die dazu gehörigen grossen Pfeifen zu ersparen. Hieraus entsteht aber der Nachtheil, dass die Choräle viel zu hoch genommen und folglich die Lieder mehr geschrieen, als gesungen werden, und dass die zweckmässigere Anwendung der Orgel zur Musik sehr erschwert wird.

C. F. Hermann,
Cantor.

Nachrichten.

Leipzig. Am 29sten September trat Mad. Kraus, geb. Wranitzky, aus Wien, welche das hiesige Abonnement-Concert als Solosängerin für den ersten Theil des nächsten Winters zu gewinnen so glücklich gewesen ist, zum zweytenmal in Leipzig mit dem ausgezeichnetsten Beyfall auf. Sie gab ihr Antrittsconcert, in welchem sie ausser einer grossen Scene und Arie aus *Elisabeth* von Rossini und einer andern aus *Sophonisbe* von Pär, auch eine treffliche Cavatine von Weigl (aus *Rivale di se stesso*) sang. Man erfreut sich ihres geschmackvollen und äusserst graziösen Vortrags, bey nicht gemeiner Fertigkeit; ihres leichten und allgemein ansprechenden Ausdrucks im Heitern und Zarten, wie ihres Schwunges im Gebiete des Erhabenen. Sie blendet nicht durch musikalische Seiltänzerkünste, aber sie gewinnt das Herz des Zuhörers durch ihren beseelten Vortrag, und ergötzt das Ohr durch den Wohlklang ihrer Stimme, namentlich in der tiefern und mittlern Region derselben. Diess ward durch den lautesten Beyfall des Publikums anerkannt.

Vor einigen Tagen hatte der Einsender das Vergnügen, den hier durchreisenden Virtuosen auf dem Violoncell, Hrn. Funk, Mitglied der königl. Kapelle in Kopenhagen, in einem musikalischen Zirkel zu hören. Kraft, Feuer und die reinste Fertigkeit überraschten uns in dem Spiele dieses Künstlers so, dass wir geneigt waren, ihn den grössten jetzt lebenden Virtuosen auf diesem Instrumente an die Seite zu setzen. Wir hör-

ten, dass er eine Kunstreise über Dresden, Prag und Wien macht, an welchen Orten ihm die verdiente Anerkennung hoffentlich nicht fehlen wird. — Fast zu gleicher Zeit tritt der als Componist und Virtuos auf dem Violoncell sehr geachtete Dotzauer, Mitglied der königl. Kapelle in Dresden, mit seinem äusserst talentvollen Knaben, die sich schon im vorigen Jahre hier viele Aufmerksamkeit erworben, ebenfalls eine Kunstreise in das südliche und nördliche Deutschland an.

Der als einer der ersten Orgelspieler in Deutschland unter den Kennern bekannte Organist Barthel aus Altenburg, der laut der Wiener musikalischen Zeitung noch kürzlich vor den grössten Tonkünstlern und Musikfreunden in Wien seine bewundernswürdige Herrschaft auf diesem Rieseninstrumente bewährte, tritt ebenfalls eine Reise durch das nördliche Deutschland nach Holland an. Er darf im letztern Lande namentlich sich viele Aufmerksamkeit versprechen, da in den Kirchen von Holland bekanntlich die besten Orgeln und viele Freunde dieses Instruments gefunden werden.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die verlängerten Abende schenken uns schon Concertfreuden. Das erste gab am 7ten die schon öfters erwähnte Dem. Caroline Lithander; ihre Zwillingsschwester war durch Krankheit an der Theilnahme verhindert. Sie trug das Concert fürs Fortepiano, Es dur, von Beethoven, und Variationen und Phantasie über das Lied: Wir winden dir den Jungfernkranz, gesetzt von C. L. Lithander, vor. Auch an diesem Abende bemerkte man mit Vergnügen Präcision, reinen, deutlichen Anschlag, grosse Fertigkeit auch der linken Hand und in den Passagen; aber noch immer vermisste man Rundung im Triller und überhaupt die Hauptsache beym Spiel — Seele. In demselben Concert trug der Dessauische Kammermusikus Hr. Lindner ein von ihm componirtes Violinconcert vor. Er zeigte Gewandtheit, Kraft und im Adagio viel Zartheit und Gefühl; aber öfters waren die Töne unrein.

Den 11ten gab Hr. F. Funk, erster Violoncellist des Königs von Dänemark, Concert. Er trug ein Concert in A moll von Baudiot, russische Lieder mit Variationen von Romberg und eine Introduction und Rondo mit schwedischen Liedern, ebenfalls von Romberg, vor, und begleitete mit den Herren Möser, Semler und Eichhold das von Hrn. Greulich vorgetragene Quintett fürs Pianoforte von Hummel. Sein Ton ist voll und schön, der Bogen frey und kräftig, die Fertigkeit ungemein.

Den 25sten führte Hr. Organist Hansmann in der Garnisonkirche, zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und der Orchester-Wittwen- und Waisenkasse Schneiders Oratorium, *das Weltgericht* auf. Dem. Eunike, Mad. S., die Herren Bader und Hillebrand sangen die Solopartieen, die Kapelle unter dem Concertmeister Hennig sen. führte die Instrumentalpartie und die Mitglieder der unter Hrn. Hansmanns Leitung blühenden Singanstalt führten die Chöre zur Freude der eben nicht zahlreichen Versammlung aus.

Von fremden Sängerinnen debutirten zwey. Den 16ten gab Mad. Köhn, vom Theater zu Danzig, die Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*. Zwar erfreute sich ihr Vortrag der Arien: Zum Leiden bin ich auserkoren etc. und: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen etc. einiges Beyfalls, der aber mehr aus Artigkeit — der Fremden galt; sie trat nicht wieder auf.

Die zweyte fremde Sängerin war Mad. Louise Frank, Kammersängerin des Hoftheaters zu Darmstadt. Sie hatte vor 11¼ Jahren hier ihrer jugendlichen Reize und des schönen Gesanges wegen furore gemacht; jedermann freute sich bey Erinnerung der frühern Gefühle auf die neuen Genüsse. Sie trat am 16ten zuerst als Fanchon in Himmels Operette dieses Namens auf. Aber — quantum mutata ab illa! Ihre Stimme ist nur noch allenfalls für die Kammer brauchbar; die höhern Töne sind sehr unrein und von schneidender Schärfe, nur die Mitteltöne sind noch ziemlich voll und kräftig. Nur die Arie: Fort, dass die Leyer klinge etc. erfreute sich eines schwachen Beyfalls. Sie ist seitdem am 22sten als Emmeline in Weigls *Schweizerfamilie*, am 26sten als Rosliebe in Boieldieu's *Rothkäppchen* und am 29sten als Deodata in Kotzebue's Schauspiel dieses Namens, mit Webers Musik, mit demselben Glück aufgetreten.

Hr. Pillwitz, erster Bassist vom Theater zu Frankfurt am Mayn, sang in Zwischenakten am 9ten eine Scene und Arie von Benucci und Variationen von Maurer auf das Thema: La biondina in gondoletta. Er gefiel sehr; sein Contrabass hat zwey Octaven Umfang, ist zwar in der Höhe bey e und f etwas scharf, wird aber

von c abwärts immer schöner bis a, g und f; dazu kömmt eine sichere Intonation, ein runder Triller und gefühlvoller Gesang.

Hr. Musikdirector Seidel, von dessen Compositionen, so wie von seiner Sorgfalt im Einstudiren und Dirigiren von Opern oft in diesen Blättern gesprochen worden, hat von dem König den Charakter eines Kapellmeisters erhalten. Naiv kündigte diess Hr. Unzelmann, der mit neuer Kraft aus dem Bade zurückgekehrt ist, dem Publikum am 9ten an als Thomas in Solié's *Geheimniss*. Indem er den ihn foppenden Waller suchte, stand er plötzlich vor dem Dirigenten, Hrn. Seidel, stille und sagte: „je da ist ja unser neuer Hr. Kapellmeister, ich gratulire."

Am 8ten starb der königl. Sänger, Hr. Joseph Carl Ambrosch im 61sten Lebensjahre. Er war zu Krumau in Böhmen 1759 geboren, hatte zu Prag beym ältern Kozeluch die Musik studirt, und seit 1784 auf den Theatern zu Baireuth, Hamburg, Hanover, Wien etc. durch seinen schönen seelenvollen Gesang aller Herzen erworben, als er 1791 hier angestellt wurde, und bis vor einigen Jahren, als er pensionirt wurde, allgemein gefiel. Seine herrlichen Töne sind verhallt; aber seine geschmackvollen Compositionen sichern ihm noch langes dankbares Andenken.

Zwey Ausstellungen vaterländischer Fabrikate waren auch für musikalische Instrumente nicht ohne Ertrag. Die erste, von dem hiesigen Gewerbverein veranstaltet, erhielt von Hrn. Joh. Schneider in Berlin ein Pianoforte von schönem Aeussern und von Hrn. Vollmer das schon in frühern Berichten erwähnte, von ihm erfundene, unverstimmbare Tasteninstrument, Melodica benannt; die zweyte, von der königl. Akademie der Künste veranstaltet, von Hrn. Möhr ein aufrechtstehendes Fortepiano, von Hrn. Schleip zwey Pianoforte's in Flügel- und Lyraform, von Hrn. J. A. Westermann zwey aufrechtstehende Flügelfortepiano und ein Fortepiano in Klavierform, und ebenfalls von den schon vorher genannten Hrn. Schneider und Vollmer Instrumente. Ausser den genannten Künstlern baut der hiesige Instrumentenmacher Hr. André nach eigener Erfindung tafelförmige Fortepianos, die bey gefälligem Aeussern nur auf drey Beinen stehen, und er bezweckt dadurch, dass sie nicht nur auf unebenem Boden fest stehen, sondern auch halt- und unverstimmbarer seyn sollen.

Mit dem 9ten October eröffnet Hr. Joh. Bernhard Logier, Professor der Musik auf Veranstaltung des Ministerium für die geistlichen Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten, eine Akademie für den musikalischen Unterricht nach seinem Lehrsystem. Das Lokal derselben bestehet aus einer Reihe Zimmer, die zu dem Gebrauch der Schüler und Schülerinnen bestimmt sind; in jedem derselben ist ein Pianoforte, auf dem von einem Hülfslehrer einzelne Lehrstunden gegeben werden. In dem Saale stehen acht bis zehn Instrumente, auf denen zusammen gespielt wird. Auch erhalten hier die Zöglinge den Unterricht in der Theorie der Harmonie und in der Composition. Die Zöglinge versammeln sich, in Gesellschaften von zwölf bis sechzehn an der Zahl, jedesmal auf zwey Stunden. Die Preise sind für eine Gesellschaft von sechzehn Personen zu drey Frd'or und für eine von zwölf Personen zu vier Frd'or für drey Monate oder vier und zwanzig Lehrstunden; auch können in diesem Verhältniss die Gesellschaften noch verkleinert werden. Die schon im Pianofortespiel geübten Damen, die nur Unterricht in der Theorie der Harmonie zu nehmen wünschen, zahlen für zwölf Lehrstunden 12 Thlr.; doch können daran nur sechs Personen Theil nehmen.

Cassel. Der fast allgemeine Wunsch, dass Dem. Canzi länger bey uns verweilen, oder an unserer Bühne angestellt werden möchte, ist leider nicht in Erfüllung gegangen: sie hat uns verlassen. Dagegen ist Dem. Braun hier eingetroffen. Vor ihrer Ankunft wurde noch *Axur* gegeben, worin ebenfalls ein Gast, Hr. Slawitz, als Artenio auftrat. Er fand jedoch gar keinen Beyfall und reisete daher bald wieder ab. Desto mehr Beyfall fanden Hr. Gerstäcker (Tarar) und Hr. Berthold (Axur). Erster wurde am Schlusse der Oper hervorgerufen. Dem. Braun trat am 15ten April als Sofia in *Sargin* auf. Sie ist eine talentvolle Sängerin, welcher viele Vorzüge eigen sind, die aber auch manches noch zu verbessern hat, um ihr schönes Talent zu der Vollkommenheit auszubilden, deren es fähig ist. In der Höhe und Tiefe ist ihre Stimme klangvoll, die Mitteltöne aber sind gedämpft und Gaumentönen ähnlich. Die Aussprache des i, u und e scheint ihr im Umfange dieser Töne schwer zu fallen, welches der Deutlichkeit der Aussprache schadet.

Dahingegen führt sie Rouladen, sowohl auf- als abwärts, mit ausnehmender Präcision aus, und von sicherm Taktgefühl geleitet, verfällt sie nie in den Modefehler, zur Unzeit zu ritardiren oder vorzueilen. — Die Partie der Sofia sang sie sehr brav, fand jedoch im Publikum nur theilweise den Beyfall, den sie wohl allgemein verdient hätte. Einige freye Abänderungen, die sie sich erlaubte, waren nicht immer der Harmoniefolge und dem Charakter des Tonstücks angemessen. Ihre letzte Arie (Es dur) sang sie vorzüglich gut, und mit allgemeinem Beyfall. — Hr. Gerstäcker ist als Sargin unübertrefflich. Hr. Berthold und Hr. Wüstenberg (Pietro) verdienen das gerechteste Lob.

Die zweyte Debutrolle der Dem. B. war Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Sie sang diese Partie einfach, natürlich und ausdrucksvoll, und ihr Spiel war wirklich schön zu nennen. Hr. Gerstäcker sang den Jacob Friburg (früher Hrn. Hausers Rolle), Hr. Hauser den Grafen, welchen früher Hr. Metzner spielte. Uebrigens waren die Rollen wie bisher besetzt. — Da die Oper in ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne musikalische Zugaben, gegeben wurde, so hätte uns auch Hr. List (Paul) seine Nachtigallenscene, welche er ohne Accompagnement extemporirte, erlassen sollen.

Am 21sten April. *Der Barbier von Sevilla.* Diese Oper gehört (im Betreff der Darstellung) zu den besten unsers Repertoires. Hr. Gerstäcker (Graf Almaviva) zeigte darin seine vollkommene Meisterschaft. Volles Lob verdient Hr. Wüstenberg als Bartholo. Unverkennbar waren beyde bemüht, ihr Spiel, namentlich während des ersten Finals, des Duetts und Quintetts im zweyten Akte, gegenseitig zu unterstützen, und so durch gemeinsames Wirken das Ganze zu heben. Dem. Dietrich ist eine bravo Rosine geworden. Zu wünschen wäre, dass sie sich bey der Cavatine im ersten Akte strenger an den Takt binden möchte. Hr. Hauser giebt den Figaro bey jeder wiederholten Vorstellung vollendeter. Ein recht wackerer Basil ist Hr. List.

Die Oper *Joseph*, am 27sten April, gewährte uns einen genussreichen Abend. Hr. Gerstäcker (Joseph) bereitete durch den schönen Vortrag seiner ersten Arie, und der darauf folgenden Romanze, die gute Aufnahme des Ganzen vor. Von Hrn. Berthold, dessen Stimme in der Höhe merklich gewonnen hat, sahen wir den Jacob in seiner seltenen Vollkommenheit. Ergreifend waren seine ersten Worte: Gott Abrahams, und meisterhaft sein Spiel bey der Scene mit Simeon, wo er, der jammernde Greis, von gerechtem Zorn ergriffen, nie den Greis vergass. Unsrer geschätzten Dem. Mayer gelang, obgleich die Partie des Benjamin hin und wieder zu hoch für ihre Stimme liegt, diese vollkommen. Hr. List (Simeon) gefiel, und die Chöre gingen kräftig, präcis und rein.

Zur Geburtsfeyer I. K. H. der Kurfürstin, wurde am 1sten May gegeben: *Die Bacchanten*, von Generali. Ungünstige Urtheile über den Werth dieser Oper waren schon vor ihrer Aufführung ins Publikum gekommen, und mochten nicht wenig dazu beytragen, dass die Oper missfiel. Wiewohl die Musik nicht eben von gediegenem Gehalte ist, so sind doch mehrere Piecen derselben von schöner Wirkung. Dahin gehört die erste Scene des Ebuzio, u. m. a. Eine zweyte Aufführung dieser Oper fand einige Tage später bey fast ganz leerem Hause, statt: ein Umstand, welcher wohl über ihr Schicksal auf hiesiger Bühne entscheiden haben wird.

Nach dieser Vorstellung hat uns Hr. Gerstäcker auf zwey Monate verlassen, um eine Kunstreise nach dem Norden zu unternehmen.

Am 13ten May *Figaros Hochzeit.* Graf Almaviva ist, wenn nicht die beste, doch eine der vorzüglichsten Rollen von Hrn. Berthold. Dem. Braun (Susanne) und Hr. Hauser (Figaro) erhielten viel Beyfall.

Den 19ten May *der Wasserträger.* Dass auch die Tempi zur Gewohnheit werden können, sahen wir bey mehreren Ensemblestücken dieser Oper, vorzüglich am Anfang des ersten Finals. Hr. List (Antonio) trieb so sehr, dass er schon im dritten Takte um einen Takt vorausgeeilt war. Dasselbe war auch der Fall bey den Worten: den Retter des Bruders etc. Wäre auch wirklich das Tempo (Allegro spiritoso) zu langsam gewesen, welches dahin gestellt bleiben mag, so muss doch die Wahl desselben im Ensemble lediglich dem dafür verantwortlichen Dirigenten überlassen bleiben. Der Graf und die Gräfin (Hr. Steinert und Mad. Metzner) wurden, hinsichtlich des Gesanges, gut ausgeführt; Mikeli, Hr. Berthold, war vortrefflich.

Am 27sten May *Don Juan.* Dem. Braun (Donna Anna) scheint nicht die nöthige Ausdauer

Erste Frage.

Ueber den Unterschied der Würkung der Musik auf rohe oder gebildete Menschen.

Man sucht oft sehr weit, was sehr nahe liegt. Viele Werke über Musik häufen Beyspiele auf von der gewaltigen Würkung dieser Kunst auf rohe Volker. Ist es nicht zum Erstaunen, sagen sie, dafs eine so einfache Musik; dafs hier eine Trommel mit einer eintonigen Pfeife, dort ein wildes Kriegsgeschrey, begleitet vom taktmäfsigen Zusammenschlagen der Waffen, dort eine Klapper und ein Haberrohr u. s. w. so ungemein viel würken konnen? — Es ist ein übles, träges Ding, um das Erstaunen. Anstatt zu untersuchen, woher das komme, wohin es gehe, und wenn man ein Resultat gefunden, dieses vielleicht zum Vortheil *unsrer* Kunst anzuwenden; klagt man bequemer über die Verbildung unsrer selbst und unsrer Musik — wir sollen eben so unfähig seyn, dergleichen gewaltige Eindrücke zu empfangen, als unsre Musik, dergleichen zu geben: und leicht und artig schliefset sich an solches Klagen ein romantisches, recht hübsch sich ausnehmendes Sehnen nach der Rückkehr unsrer selbst und auch unsrer Künste, mithin auch unsrer Musik — nach Natur! Natur! holder, freundlicher, kräftiger, heiliger, weiser Natur! Um dabey nicht poetisch zu erscheinen — denn auch das wäre nicht Natur, versetzt man auch wohl dergleichen Bemerkungen, Klagen und Wünsche mit Etwas Gelehrsamkeit. Und da kommt denn wieder und immer wieder der ewige Refrain von der Einfachheit, Schönheit, Würkung der Musik der Griechen u. s. w. Ganz recht; man hat gut reden über das, wovon man nichts weifs: denn was wir von der Musik der Griechen wissen, ist ja, scharf angesehen, doch wahrlich nichts. Solch Phantasieren thut mir wehe — überall, also auch hier. Vorwärts, lieben Brüder, strahlt das Ziel, nicht hinterwärts. Ihr setzt euer goldnes Zeitalter, wie der religiose Mensch seinen Stand der Unschuld, in den Anfang; nun — angenommen, das Paradies habe da gebluhet, so stehet doch der Cherub mit feurigem Schwerdt *davor*; und wir müssen nur vorwärts, immer vorwärts — vielleicht dafs wir, durch den ewigen Ring des Alls dann von entgegengesetzter Seite, wo kein flammender Cherub stehet, zum Baum des Lebens gelangen.

Weiter — *im* Texte! Ich denke, ehe man fragen kann: woher der Unterschied der Würkung der Musik auf rohe oder gebildete Menschen? warum würkt sie dort so allmächtig, hier (vergleichungsweise) so schwach? Womit allenfalls auch Fragen zusammenhängen, wie: warum würkt unsre Musik auf sie gar nichts, ihre auf uns abscheulich u. s. w.: ehe man so fragt, sollte man wohl bestimmt haben: ist das wirklich *Musik*, was auf sie würkt? Ich meyne: Nein!

Man fürchte nicht, dafs ich, um ein „erläutertes Nein" zu geben, mich breit machen werde in so oft wiederholten Deduktionen der Musik als *wahrer* Kunst, u. s. w. Die Sache scheint mir eine Kleinigkeit zu seyn, und ganz nahe zu liegen — weswegen man eben drüber wegsiehet. Jede Kunst haben wir gebildeten Volker überkommen als *zusammengesetzt aus gewissen Urkünsten*, (hier das Wort, aus Mangel an einem andern, unphilosophisch gebraucht) deren Existenz all unsrer Geschichte voraus gehet. So kennen wir die Malerey nur als zusammengesetzt aus Zeichnungs- und Farbenkunst; die Poesie, aus (im engern Sinn) Dicht- und Sprachkunst: so nun auch die Musik, aus Rhythmik und eigentlicher *Ton*kunst. Letztere zerfällt wieder in die Kunst der Melodie, und in die, der Harmonie, und beyde, vereint mit der ersten, machen erst die Musik aus. Rohe Volker, so wie unbildsame oder ganz ungebildete Menschen unter uns, haben nun gar keine eigentliche Tonkunst und auch keinen Sinn dafür, sondern nur Rhythmik, und nur Sinn dafür. Das, was vor ihren Ohren *tont*, ist für sie nur da, als Bedingung der Bemerkbarkeit des Rhythmischen. Die Nebenfragen: warum würkt unsre Musik auf sie nichts, die übrige auf uns widerlich u. dgl., sind also gar keine Fragen mehr. Sie haben gar keine *Musik*, und auch keinen Sinn dafür. Was auf sie würkt, ist etwas ganz anders.

zu haben, die diese Rolle, da sie im Ganzen hoch liegt, erfordert. Diess zeigte sich besonders bey ihrer letzten Arie (F dur), wo sie mehrere Takte lang den Gesang um eine Octave versetzte, welches der Wirkung schadete. Dem. Dietrich wäre zur Donna Elvira mehr Festigkeit und Hrn. Steinert, welcher zwar den Octavio gut singt, mehr Spiel zu wünschen. Hr. Berthold und Wüstenberg (Don Juan und Leporello) lassen nichts zu wünschen übrig. Dem. Mayer (Zerline) wurde am Schluss der Oper hervorgerufen.

Am 25sten May gab der blinde Sänger Hr. Burow ein Concert und sang mit vielem Beyfall 1) die bekannte Cavatine aus der *diebischen Elster*; 2) eine Polonoise von Keller; 3) eine Arie von Righini; 4) Lieder mit Begleitung der Guitarre, wovon das Vossische Lied: Sagt mir an, was schmunzelt ihr etc. von C. M. von Weber componirt, den Beschluss machte. Dieses schöne Lied verfehlte aus dem Munde des Hrn. B. seine Wirkung gänzlich und wurde durch das Weglassen des Vor- und Nachspiels und durch Abänderungen der Zwischenspiele, welche die Situation so wahr bezeichnen, fast unkenntlich. — Ausserdem trugen die angekommenen Hornisten, Hr. Hildebrand und Schröder, ein Concertante von Koch vor. Sie scheinen Meister ihrer Instrumente zu seyn, jedoch der Primarius in einem höhern Grade, als der Secundarius. — Ein talentvoller Jüngling, Hr. Gerke, ein Schüler Hrn. Spohrs, spielte ein Potpourri seines Lehrers mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit. Er berechtigt zu den besten Hoffnungen.

Es gewinnt wirklich das Ansehen, dass wir eine Kammerkapelle erhalten: denn schon sind mehrere fremde Musiker angelangt, und andere sollen noch nachkommen. Bisher haben sich jedoch nur, wie eben erwähnt, die Hornisten producirt. Wir hoffen, auch die andern bald zu hören, und hoffen, von ihnen viel Gutes sagen zu können. Hr. General-Director Feige macht eine Reise, um noch mehrere Mitglieder für unsere Bühne zu gewinnen. Möge ein guter Erfolg seine Bemühungen lohnen.

Erfurt. Am 1sten August, als zur Vorfeyer des Geburtstages S. M. des Königs von Preussen, veranstaltete die Direction des hiesigen Schullehrer-Seminars, welche hier den Freunden der Tonkunst schon so manchen dankenswerthen Genuss bereitet hat, durch das vereinigte Sängerchor die Aufführung von Haydn's unsterblichem Meisterwerke, *die Jahreszeiten*, im Saale des Gasthauses zum Schlehendorn. Dass unter so manchen Stürmen, welche in unserer Zeit die Liebe für die Kunst bedroht haben, doch der Sinn für dieselbe noch nicht unter uns verloschen sey, zeigte die Menge der Zuhörer, die von Stadt und Land herbeygeströmt war, diesen seltenen Genuss zu theilen. Aber gewiss ist keiner unbefriedigt hinweggegangen, und alle, die an der Aufführung jenes Meisterwerks Theil nahmen, müssen sich belohnt fühlen durch die eben so allgemein als aufrichtig ausgesprochene Ueberzeugung, man habe selten etwas Vollendeteres gehört. Die Chöre waren vorzüglich gut einstudirt, und die Ausführung derselben liess gar nichts zu wünschen übrig. Die meisten Solopartieen wurden vorzüglich gut vorgetragen. Auch das Orchester trug das Seinige zu der in jeder Hinsicht trefflichen Ausführung bey. Eine rühmliche Erwähnung gebührt, neben dem Hrn. Musikdirector Müller, der das Ganze mit gewohnter Sicherheit leitete, dem Hrn. Concertmeister Fischer, der durch seine meisterhafte Begleitung und Unterstützung auf dem Flügel, zum Gelingen des Ganzen, und besonders dazu, dass die Recitative mit grosser Präcision ausgeführt wurden, wesentlich beytrug.

Miscellen.

In der menschlichen Stimme lassen sich drey Gattungen derselben unterscheiden: die Sprach- oder bloss artikulirte Stimme, die Sing- oder melodische Stimme und die pathetische, welche Leidenschaften ausdrückt und dem Gesange wie der Sprache Leben verleiht. Die Musik vereinigt und verschmilzt diese drey Gattungen. Kinder vermögen es nicht, Leidenschaften auszudrücken; darum sollen sie auch nie singen im eigentlichen Verstande des Wortes, sondern nur ihr Organ üben und berichtigen.

Man bewundert oft die Kunst, mit welcher ein Componist zwey Melodieen verschmilzt und z. B. einen hinter dem Theater gespielten Marsch mit einem auf der Bühne gesungenen Duette vereinigt. Die Aufgabe ist allerdings schwer zu lösen und ihre Lösung wird, wenn sie entsprechend ist, eine Versammlung von Kennern entzücken.

Im Ganzen ist aber nicht viel damit gewonnen. Das erste Erforderniss eines Kunstwerks ist Einheit. Welchem Redner wird es einfallen, zwey verschiedene Reden zu gleicher Zeit halten und zusammen vortragen zu wollen? welcher Maler wird es unternehmen, zwey verschiedene Momente auf derselben Leinewand darzustellen? Man hat zwar letzteres versucht, doch nur in den Anfängen der Kunst, und immer ohne Erfolg; unser Geist ist beschränkt, er fasst nur einen Gegenstand auf einmal und selbst diesen nicht immer ganz.

Man macht nur das gut, was man gut zu machen glaubt; dieser Grundsatz ist besonders auf den Künstler und namentlich auf Musiker und den Schauspieler anwendbar. Ohne Selbstvertrauen gelingt nichts. Wer seine Schwächen genau kennt, und sich selbst mit kaltem Blute beurtheilt, sey er Tonsetzer oder Virtuose, ist verloren. Gerechtes, mit Einsicht gespendetes Lob schmeichelt, hebt und begeistert jeden; eine Versammlung wahrer, mitempfindender Kunstkenner steigert das Talent; doch wie selten hebt und fördert der gewöhnliche Beyfall den Künstler, den seine Hände und sein Kopf doch auch — ernähren sollen? der unwissende Gönner ist es, welcher ihm immer den grössten äussern Vortheil bringt, weil er am meisten vorlaut und enthusiastisch ist, weil er alles ohne Ausnahme bewundert. Der höchste Genuss ist es, zu schaffen und das flüchtige Gebilde der Phantasie lebendig verkörpert zu sehen; wenn aber nun der einsichtige und wahrhaft bescheidene Künstler, der seine Arbeit zur Schau stellt, dann eben das gelobt hört, was er als schwach in seinem Werke fast wider Willen stehen liess, und wenn das unbeachtet bleibt, was ihn mit gefühltem Rechte bezauberte, kann er dann noch den Muth behalten, den stumpfsinnigen und verkehrten Hörern sein Bestes und nur dieses mitzutheilen? muss man dann nicht mehr den verkehrten Sinn des Publikums beklagen, als den Künstler verdammen, wenn dieser, dem unwiderstehlichen Strome nachgebend, sein besseres Pfund vergräbt und nur Frivolitäten hinpinselt, eben weil nur diese Beyfall und Gewinn bringen?

Ein Franzose äusserte sich 1782 folgendermaassen über die Musik der drey musikalischen Hauptvölker: Der Styl der deutschen Tondichtungen ist hüpfend, abgeschnitten, doch harmonisch. Der Styl der französischen Compositionen ist abgeschmackt, platt oder hart, unrhythmisch, monoton; jener der italienischen blumenreich, pikant, energisch. Wie vieles sich doch in funfzig Jahren ändert!

Wie wahr, wie treffend ist folgende schon 1765 geschriebene Stelle, wie anwendbar auf die Gegenwart! „Das Vergnügen, was der Virtuose „empfindet, wenn er den Concerten im neuen „Geschmacke beywohnt, ist nicht jenes natürliche „Wohlbehagen, was aus der Melodie und Harmonie „der Töne entspringt; es gleicht dem, was uns „die Kraft und Kunststücke der Seiltänzer und „Taschenspieler empfinden lassen, die uns nur „durch die sie begleitende Schwierigkeit anziehen. „Die neue Musik verdankt den Italienern sehr viel, „doch auch aus Italien ist das Verderbniss des „Geschmackes, dieser Luxus in der Musik gekommen, der nicht zum Herzen spricht und bloss „das Ohr kitzelt." Sollte man nicht denken, diese Zeilen seyen erst jetzt geschrieben?

Fr. v. L.

Kurze Anzeige.

1. *Six Variations pour la Guitare seule sur l'air, God save the King* — — (Pr. 1 Fr.) und
2. *Six Variations pour la Guitare seule* — (Pr. 1 Fr.) beyde von Joseph Kreuzer, bey Simrock in Bonn und Cöln.

Der Verf. kennt das Instrument genau und weiss es mehrstimmig zu behandeln. Seine Erfindungen sind auch zum Theil nicht eben gewöhnlich. An Verschiedenheit in Figuren fehlt es nicht. In der Harmonie darf man hin und wieder etwas anders gestellt wünschen. Leicht zu spielen sind beyde Werkchen nicht.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VIII. 1822.

Anzeige.

Im Magazin für Kunst, Geographie und Musik, Königstrasse No. 3 in Berlin, werden binnen kurzem in zwey Heften (das erste zur Mitte Novembers, das zweyte höchstens drey Monate später) die hebräischen Gesänge des Lord G. G. Byron mit den, zum Theil uralten hebräischen, von dem berühmten englischen Sänger J. Braham in England gesammelten Original-Melodien, zu welchen sie gedichtet sind, und mit einer deutschen, dem Original metrisch genau folgenden Uebersetzung von dem Geheimen Kriegsrath Kretschmar, erscheinen. Das Werk wird über 40 Bogen stark werden, da die mehresten Melodieen für alle Strophen durchgeführet und zum Theil auch noch besonders vierstimmig eingerichtet sind; den Ladenpreis haben wir daher auf 3½ Thlr., den Subscriptionspreis auf 2½ Thlr. preuss. Courant für jedes Heft festgesetzt, und bleibt die Unterzeichnung bis zur Erscheinung des ersten Hefts offen.

Wir dürfen dem Publikum im Voraus die Versicherung geben, ihm ein in jeder Hinsicht ausgezeichnetes Werk zu liefern, und indem wir bemerken, dass in jeder guten Buch- und Musikhandlung unterzeichnet werden kann, und wir gefälligen Sammlern von Subscription das 7te Exemplar frey bewilligen, berichen wir uns auf unsere näheren in den resp. Buch- und Musikhandlungen einzuführenden Anzeigen.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Boyneburgk, Fr. Baron de, 2 Airs favoris variés pour le Violoncelle avec acc. de l'Orch. (ou de Pianoforte) Oeuvr. 14. . . . . 1 Thlr.

Dotzauer, J. J. F. 12 différentes Pièces pour 2 Violoncelles, à l'usage de commençans. Oeuvr. 65. Liv. 3. . . . . 20 Gr.

Gerke, Aug., 5 Polonoises pour le Violon avec acc. de Violon, Viola et Basse (ou de Pianoforte,) Op. 20. 4me Suite. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Meinhard, A., Introduction et Polonoise avec acc. de l'Orchestre. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Variations pour le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. . . . . 16 Gr.

Mejo, G., 12 Walzes, 2 Cotillons, 1 Quadrille, 6 Sauteuses et 4 Ecossaises pour 2 Violons, Flute, 2 Clarinettes, 2 Cors, Trombone et Basse, Livr. 1. 2. . . . . à 1 Thlr.

Sörgel, F. W., 2me Quartetto pour 2 Violons, Vle et Violoncelle. Op. 13. . . . . 2 Thlr.

Carulli, Ferd., Fantaisie avec Variations sur deux airs de la Gazza ladra de Rossini, pour Guitare et Violon ou Flute. Op. 197. . . . . 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T., 1ere Sinfonie concertante pour 2 Flutes principales avec acc. de grand Orch. Op. 30. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— 9me Concerto pour la Flute avec accomp. de l'Orch. Op. 54. D dur. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 Duos brillans et faciles pour 2 Flutes. Op. 57. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 grands Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 58. 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 petits Duos faciles et dialogués p. 2 Flutes à l'usage des jeunes eleves. Op. 59. 1ere Suite. 16 Gr.

— 6me Thême varié pour la Flute, avec accomp. de l'Orch. Op. 60. . . . . 1 Thlr.

Mühling, A., Quintuor pour Flute, Violon, 2 Violes et Violoncelle. Op. 27. No. 1. . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Boyneburgk, Fred. Baron de, 6 Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 15. . . . . 12 Gr.

Fanna, Ant., Divertissement où Thême varié pour le Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Köhler, H., 3 Polonoises brillantes pour le Pianoforte et Flute. . . . . 12 Gr.

Pr. Louis Ferdinand, Rondeau (tiré de l'Oeuv. 10.) arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr.

Marschner, H., 5 grandes Marches pour le Pianof. à 4 mains. Op. 16. . . . . 10 Gr.

— 3 Rondeaux agreables et progressifs pour le Pianoforte. Op. 19. 20. 21. . . . . à 10 Gr.

Mozart, W. A., Ouverture de l'Op.: le Nozze di Figaro arr. pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz..... 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: Idomeneo arr. à 4 mains par le même..... 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: der Schauspieldirector arr. à 4 mains par le même..... 12 Gr.
Onslow, G., (noun) Quintette (Op. 17. 18. 19.) arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. Mockwitz. No. 1. 2. 3..... à 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, Fr., Introduction et grande Marche pour le Pianoforte. Op. 53..... 4 Gr.
— 2me Polonoise pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 95..... 12 Gr.
— 6me Fantaisie à la mode sur un air favori de la Flute enchantée de Motart pour le Pianoforte. Op. 97..... 16 Gr.
— Variations sur un célèbre air ecossois pour le Pianoforte. Op. 101. No. 1. (No. 29 des Variations)..... 8 Gr.
— Polonoise de l'Op.: Tancredi de Rossini, précédée d'une Introduction arrangée pour le Pianoforte. Op. 104. No. 2..... 8 Gr.
Rossini, J. Ouverture de l'Op.: Il Turco in Italia pour le Pianoforte..... 8 Gr.
Schwenke, C., Variations sur l'air: Gestern Abend war Vetter Michel da etc. pour le Pianoforte. 12 Gr.
Siegel, D. S., leichte Variationen über das Lied: Ich denk' an euch etc. für das Pfte. 2ès Wk. 12 Gr.
Sörgel, F. W., Nocturne pour le Pfte et Violoncelle ou Violon ou Flute. Op. 16..... 16 Gr.
Zimmermann, J., 9 Variations sur l'air: Guarda mi un poco etc. pour le Pianoforte. Op. 6.... 10 Gr.
— le Bouquet de Romarin ou: jai vu Lise hier etc. varié pour le Pianoforte. Op. 12..... 10 Gr.
Zöllner, Ch. H., Variations sur 2 Thèmes pour le Pianoforte..... 12 Gr.

Für Gesang.

Neukomm, Sgd., 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 36..... 16 Gr.
Reissiger, G., 6 deutsche Lieder von Bürger, Gerhard, Th. Heil und Krummacher für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. 5te Liedersammlung..... 12 Gr.
— 6 Lieder von Burdach, Castelli, Contessa, L. Brachmann und Reinhardt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. 4te Liedersammlung.... 12 Gr.
Rossini, J., (Cenerentola) Aschenbrödel, Oper im Klavierauszug (mit deutschem und italienischem Texte..... 5 Thlr.

Rossini, J, (la Donna del Lago) das Fräulein vom See, Oper im Klavierauszug (mit deutschem und italienischem Texte)..... 5 Thlr.
— (Mose) Moses in Egypten, Oper im Klavierauszug (mit deutschem und italienischem Texte) 5 Thlr.

Bach, A. W, Orgelstücke, bestehend in: Fantasie und Fuge, variirte Chorälle und Fugette. 2tes Heft. 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage bey Friedrich Hofmeister in Leipzig erschienen sind.

Leipziger Favoritwälzer No. 14. für das Pianoforte, enthält: Cotillon aus dem Freyschütz nach der Melodie des Jägerchors: Wir lassen die Hörner erschallen, und Walzer von W. Rothe..... 5 Gr.
Commers-Walzer, nach Commers- und Trinkliedern-Melodieen für das Pianoforte bearbeitet mit dem Motto: Edite, bibite etc..... 4 Gr.
R. v. K., 12 Tänze für das Pianoforte..... 10 Gr.
Retemeyer, grosser Walzer für das Pianoforte.... 4 Gr.
Richter, 18 Redoutentänze für das Pianoforte, 4r Hft. 16 Gr.
Röhner, L., 6 Bagatelles p. le Pianoforte. Oe. 92. 8 Gr.
Kuhlau, Fr., leichte Variationen über sechs Oesterreichische Volkslieder für das Pfte. Oe. 42. No. 2..... 10 Gr.
Schmitt, Aloys, Introduction et Variations pour le Pianoforte à 4 mains. Oe. 32..... 16 Gr.
Mayer, Aug., 6 Gedichte für 4 Männerstimmen ohne Begleitung 9s Werk..... 1 Thlr. 4 Gr.
Werner, 100 der vorzüglichsten bey Protestanten gebräuchlichen Choralmelodieen, für den vierstimmigen Gesang gesetzt, in Stimmen mit untergelegtem Text, nebst Klavier- oder Orgelbegleitung, für Singchöre, Schulen und Privatgebrauch..... 2 Thlr. 16 Gr.
Präger, H. Aloys, 3 grands Trios concert. p. Violon, Viola et Violoncelle. Oe. 42. Liv. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Romberg, B., trois grandes Sonates pour le Pianof. avec acc. de Violon ou Violoncelle No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.
Latour, F., Concerto militaire pour le Pianoforte avec accomp. d'Orchestre..... 2 Thlr. 4 Gr.
Fesca, F. E., Ouverture p. le Pianoforte de l'Opéra Cantemire..... 10 Gr.
— Dieselbe zu 4 Händen..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. **Nº. 43.** 1822.

Die Chöre der Derwische.

Die Chöre der Derwische Mewlewi und ihre Reigen, welche den Tanz der Sphären vorstellen, sind aus mehreren Reisebeschreibungen und besonders aus Hrn. von Hammers Geschichte der persischen Redekünste S. 196 bekannt. Hr. von Hussard, kaiserlicher Legations-Secretär und Dollmetscher an der Pforte, den Orientalisten aus den Fundgruben des Orients als Uebersetzer des Mesnewi, des grossen Gedichts des Stifters der Mewlewis, bekannt, welcher durch ein glückliches Tongedächtniss diese Chöre auf das getreuste auswendig behalten hat, vereinigte sich während seines letzten Aufenthalts in Wien (im Winter und Frühjahre 1821) mit Hrn. Abbé Stadler zur Niederschreibung dieser Chöre, indem er sie ihm zu wiederholtenmalen genau vorsang, und den persischen Text so, dass Sylbe auf Sylbe, Länge auf Länge und Kürze auf Kürze passt, getreu ins Deutsche übertrug, während Hr. Abbé St. dieselben auf das getreueste in Noten niederschrieb. Diese sieben Chöre, welche zur Herausgabe bereit liegen, und von welchen in der Beylage No. III ein ge Proben mitgetheilt werden, sind unstreitig die reichste Ausbeute, welche bisher das Abendland dem Morgenland abgewonnen hat, und die sich daher besonders in Deutschland, welches in der jüngsten Zeit mehr als alle anderen Lande Europas mit dem Genius des Morgenlandes vertraut geworden ist, die günstigste Aufnahme versprechen dürfen. Nähere Auskunft über die Musik giebt Hr. Abbé Stadler selbst in dem, was folgt:

Chöre der Derwische Mewlewi, wie sie in ihrem Kloster, während des den Sphärentanz vorstellenden Reigens, und unter Begleitung der Flöte und der kleinen Pauke, in persischer Sprache abgesungen werden; mit der wörtlichen Uebersetzung ins Deutsche und mit Klavierbegleitung.

1ster Chor, Hidschas: Ich bin der Falk des Himmels, der Geisterwelt entnommen etc. aus zehn Strophen bestehend.

2ter, Nihawend: Gestern am Pallast der Ehre schlug ich laut der Herrschaft Pauk etc.; sieben Strophen.

3ter, Bestenigiar: Schenke, reiche uns die Schale ew'gen Weines klar und hell etc.; sieben Strophen.

4ter, Adschem Busselix: Den Sterblichen, der dich besitzt, kümmern eitle Freuden nicht etc.; zehn Strophen.

5ter, Yrak: Was gleichet deiner Wange wohl? ist's die Sonne, ist's der Mond? etc.; neun Strophen.

6ter, Bendschugiah: Des Allerhöchsten Falk ist stets unser Wirbeltanz etc.; neun Strophen.

7ter, Bejati: Fürst! sieh mit gnädigem Blick auf mich Armen hin etc.; neun Strophen.

Die 61 Strophen der genannten sieben Chöre haben, nur sehr wenige ausgenommen, jede ihre eigene Melodie. Aus der Ueberschrift ist schon zu ersehen, dass sie nur einstimmig, theils in tiefern Tönen von Basstimmen, theils in höhern von Tenorstimmen wechselweise abgesungen werden. Die Flöte spielt ebendieselbe Melodie, nur um einige Octaven höher mit. Die kleine Pauke dient vorzüglich zur Bestimmung des Rhythmus.

Die Tonarten sind verschieden. Einige haben das Gepräge uralter christlicher Kirchengesänge; andere aber stimmen mit den jetzt gebräuchlichen ganz überein. Die Melodieen sind überhaupt von bedeutender Originalität, und gehen durchaus in den Geist der Dichtung ein: bald voll Anmuth und Zartheit, bald erhaben und majestätisch, bald tändelnd zum Reigen geeignet, alle recht kurz und gut.

Schon bey erster Anhörung derselben sind Kenner immer innigst dadurch gerührt worden. Nicht-

kenner, denen sie anfänglich fremd ertönen, werden sie desto mehr lieb gewinnen, je öfter sie sie hören, und den Sinn der Worte näher einsehen.

Die hie und da eingeschaltete Taktveränderung beunruhiget nicht und steht immer am rechten Orte. Der Umfang der Singstimme beträgt nicht mehr als eine und eine halbe Octave vom C bis in das F; folglich können diese Gesänge von Jedermann gesungen werden.

Die beygefügte Klavierbegleitung ist willkührlich; höchst einfach, bisweilen aber etwas mehr harmonisch.

Zur nähern Uebersicht folgt hier eine kurze Analyse über den ersten und zweyten Chor.

1ster Chor, Hidschas.

1ste Strophe: Ich bin der Falk des Himmels, der Geisterwelt entnommen etc. in G dur $\frac{4}{4}$, majestätisch, bis auf die Worte: O Freund! o Freund! welche etwas kläglich vorzutragen sind. Hierauf folgt $\frac{3}{4}$ in C dur, etwas geschwinder, sodann wieder $\frac{4}{4}$ in G dur.

2te Strophe: Ach des Feuers Glut etc. $\frac{4}{4}$ in C dur, majestätisch; nach den zwey ersten Takten $\frac{4}{4}$ in C; fällt in $\frac{3}{4}$ ein und schliesst in G dur. Das Wort Hu, Hu (Jehova, Gott) ist mehr hauchend als singend vorzutragen.

3te Strophe: Hör die Mähre aus der Flöte dumpfen Ton etc. $\frac{4}{4}$ F moll, geht in dur über, in F moll zurück und schliesst in C. Sehr langsam, kläglich.

4te Strophe: Hin kam ich an Meeres-Strand etc. Schmelzend $\frac{4}{4}$ in A moll, nach dem dritten Takte in $\frac{3}{4}$, mit dem Schluss in E. Wird einigemale mit andern Worten wiederholt.

5te Strophe: Liebende, sie setzen erst auf beyde Welten hin den Fuss etc. Gemässigt, lieblich, mit Ernst und edler Zartheit gemischt. $\frac{4}{4}$ A dur, geht zuerst in $\frac{3}{4}$ E dur über, sodann $\frac{2}{4}$ A dur, und endlich in G dur.

6te Strophe: Tausend Lob und tausend Preis! Freund, Freund, wie erzag er Herrscher Macht! etc. Freudig, männlich, kräftig. $\frac{4}{4}$ in C dur. Nach dem 5ten Takt halb Cadenz in A moll; hierauf der Uebergang von G dur ins Fis, von diesem in D dur, der Schluss in G dur. Diese Melodie wird mit andern Worten wiederholt und endlich von einer andern in C dur aufgenommen und in eben dieser Tonart geschlossen.

Die ganz fremde Ausweichung in die angezeigten Töne befremden nicht, obschon sie ganz sonderbar scheinen.

7te Strophe: Ein Ohr, das immer immer nur der Wahrheit offen steht etc. Freudig, einfach, doch tief ansprechend. $\frac{4}{4}$ F dur, geht nach einigen Takten in B dur über und schliesst in F dur.

8te Strophe: O lass auf beyde Welten, Herr, gleichgült'gen Blicks mich schaun etc. Freudig, voll tiefer Beruhigung. $\frac{4}{4}$ F dur; Schluss in C dur; geht am Ende bey dem Worte Weh, weh, in F moll über, schliesst von neuem in C.

9te Strophe: Ein Ach hast du in Liebesschmerz von mir vernommen; weh! etc. Etwas melancholisch, kläglich $\frac{6}{8}$, G dur abwechselnd mit G moll. Schluss in D dur.

10te Strophe: Es ward die Welt erleuchtet hell von unsers Hortes Lichte etc. Gemässigt, doch feyerlich; $\frac{6}{8}$ in G dur, weicht aus in A moll, hernach in C dur, schliesst in A moll.

2ter Chor, Nihawend.

1ste Strophe: Gestern am Pallast der Ehre schlug ich laut der Herrschaft Pauk etc. Majestätisch, zugleich herzerhebend sanft. $\frac{6}{8}$ theils dur, theils moll, abwechselnd mit $\frac{4}{4}$. Der Schluss in F moll.

2te Strophe: Du, o Strahl vom Wonnehimmel des barmherz'gen Herrn der Welt etc. Gemässigt, bittend, vertrauend. B moll $\frac{4}{4}$ geht in F dur über, hierauf in F moll, wo es schliesst. Weiter folgt $\frac{6}{8}$ F dur, F moll $\frac{4}{4}$, schliesst in F moll.

3te Strophe: Eines Augenblickes Dauer tauchte' ich in der Liebe Meer etc. Die Melodie ist der vorhergehenden No. 2 durchgehends gleichlautend, und macht eine herrliche Wirkung, wenn der erste Theil in B moll von Bass- und der zweyte in F von Tenorstimmen gesungen wird.

4te Strophe: Hör die Flöte, wie sie tönend singt, vom Geheimniss Gottes sie erklingt etc. $\frac{4}{4}$ D dur, nach dem fünften Takte A dur. Schluss in D dur. Diese Melodie ist voll Lieblichkeit und Unschuld, wenn sie schmelzend vorgetragen wird.

5te Strophe: O Sultan mein, in Herz und Sinnen, glaube, mein! etc. Langsam, etwas melancholisch, betend etc. $\frac{4}{4}$ F moll; Schluss in C. Dieser Gesang kömmt in nachfolgenden Chören noch einigemale vor, jedoch mit Veränderung in der Tonart, des Textes und der Begleitung.

6te Strophe: Ich liebe dich, Chatajas Bild, so warm, so treu. etc. Lustig, naiv, fremdartig

in D dur $\frac{4}{4}$ mit untermischtem $\frac{3}{4}$ Takt und einigen Aufenthalten.

7te Strophe: Vom Wein der Liebe trunken etc. Langsam, gedehnt, melancholisch. $\frac{4}{4}$ C dur mit F moll abwechselnd.

Die übrigen fünf Chöre unterscheiden sich von einander eben so, wie diese zwey. Alle haben einen eigenen Charakter, eigene Melodieen und Tonarten. Vorzüglich zeichnen sich einige darunter in Molltonarten originell aus, wobey die Phantasie durch die lebhaften morgenländischen Bilder des Textes heftig in Bewegung gesetzt wird.

Die Singstimme mit untergelegtem Texte ist im Violinschlüssel geschrieben. Die Klavierbegleitung, wie gewöhnlich. Alle sieben Chöre zusammen betragen an zwanzig Bogen.

Nachrichten.

Königsberg, von Michael 1821 *bis September* 1822. Die Bühne wurde am 9ten October vorigen Jahres wieder mit dem Singspiel: *Das Fischermädchen*, von Th. Körner, Musik von J. P. Schmidt, eröffnet. Diese Neuigkeit gefiel nicht besonders und wurde nicht wiederholt. Mehre ältere Opern wurden hervorgesucht. Fernere Neuigkeiten waren: Winters *Labyrinth* (die Musik bekanntlich theilweise trefflich, der Text gehaltlos: so musste die Oper ohne Maschinerie und Flugwerk fallen). Zur Geburtstagsfeyer des Hrn. Director Huray wurde von der Gesellschaft gegeben: Mozart's *Idomeneus* (im Ganzen lobenswerth). Mad. Gossler als Ilia und Mad. Weise als Electra waren beyde an ihrer Stelle; Hr. Huray der ältere, Tenorist, als Idamant — Alt, so wie Hr. Gossler, Bassist, als Idomeneus — Tenor, beyde gar nicht an ihrer Stelle, trugen dennoch alles Mögliche zur würdigen Ausführung des Ganzen bey. Der einfachen Handlung dieser Oper musste durch Aeusserlichkeiten etwas aufgeholfen, z. B. der Kampf mit dem Drachen, wie in der *Palmira*, dem Zuschauer vergegenwärtiget werden. Jetzt spricht diese herrliche Gallerie Mozart'scher Melodieen nur Wenige an. — Zum Benefice des Hrn. und der Mad. Gossler: Rossini's *Barbier von Sevilla*. Wir stellen diese Composition zwar keineswegs so hoch, als Pariser und andere Berichte es gethan, wiewohl sie einige recht angenehme Stücke enthält, wozu wir aber die von andern Orten her gepriesene Ouverture nicht rechnen können; der Wahrheit gemäss dürfen wir jedoch nicht verschweigen, dass zum Falle der Oper die, aufs mindeste gesagt, leichtfertige Einstudirung und Vorstellung derselben viel beygetragen hat. — Hr. Huray der jüngere, Sohn, (Musikdirector und erster Liebhaber im Lust- und Trauerspiel) führte zu seinem Benefice und mehrer anderer auf: *Die Hottentottin*, Singspiel von M. Tenelli (Miltenet), mit Musik von Abrah. Schneider und Andern, ein mittelmässiges — und: *Kanonikus Wurm*, Vaudeville von Carl Blum, ein in jeder Hinsicht erbärmliches Produkt. — Mehr gefiel, und mit Recht, des letztern zum Benefice des Hrn. Kassirer Pascha gegebenes Vaudeville: *Der Bär und der Bassa*, worin die Musikstücke mit mehr Geschmack und mehr Fleiss zusammengestellt sind, und wozu Hr. Greimel eine hübsche Dekoration geliefert hatte. — Von *Staberls Reiseabentheuern und Staberls Hochzeit* schweige ich, da ich viel Gutes davon nicht zu sagen wüsste; Hr. Walter, grossherzoglich badenscher Hofschauspieler, der den Staberl als Gastrolle gab, sang aber darin mit hoher Tenorstimme ganz hübsch und hatte mehre ansprechende Liederchen von seiner Composition eingelegt, die freylich auf dauernden Werth und Correctheit des Satzes wohl keinen Anspruch machen. — Hrn. Esslairs Gastspiel übergehe ich, als für das musikalische Publikum nicht gehörend. — Die interessanteste musikalische Neuigkeit des Winters war Kinds und C. Mar. von Webers *Freyschütz*. Mit Lust und Liebe einstudirt, und von der Direction in Hinsicht auf Garderobe u. s. w. möglichst gut ausgestattet, füllte diese Oper in einem Monate zehnmal, und dann, nach dem Abgange des Hrn. und der Mad. Gossler, (Cuno und Agathe) da Mad. Siemering (geb. Zeis, Schwester der Mad. Weise) gefällig genug war, die Partie der Agathe zu übernehmen und sie zur Zufriedenheit des Publikums durchführte, noch viermal das Haus; auch im Laufe des Sommers, auf den Kreuz- und Querzügen der Gesellschaft von Braunsberg nach Insterburg, schaffte sie noch gute Einnahmen. Hr. La Roche, unser beliebter Komiker, sang den Kasper recht brav und spielte ihn meisterhaft. Hr. Huray der ältere, Sohn, als Max, Hr. Weise als Kilian, und Dem. Agathe Lens als

Aennchen müssen noch rühmlich erwähnt werden. Das Talent und die frische Stimme der letzten verdienen eine sorgfältige Ausbildung. Das Trinklied Kaspers und Aennchens Polacca mussten fast edesmal wiederholt werden und die treffliche Ouverture wurde fast immer beklatscht, was hier noch nie, ausser ein paarmal in Concerten, geschehen ist; ja, einmal wurde auch sie zum zweytenmale verlangt: eine Huldigung, die der geistle Componist, und eine Anerkennung, die hiebey unser Orchester verdiente. — Möchte doch Hr. Kapellmeister von W. der deutschen Bühne mehr solche Meisterwerke liefern! Es kann und wird es gewiss, wenn er, ohne auf die Stimmen zu hören, die rechts und links ertönen, nachdem der Wind geht, der Romantik treu bleibt, zu der sein Genius ihn hinzieht. Ueber die oft besprochene Bearbeitung Kinds erlaubt der Raum dieser Blätter uns nur zu sagen, dass wir sie, mancher Schwächen ungeachtet, ganz zweckmässig finden.

Im Theater hörten wir noch Hrn. Concertmeister Franz Schalk aus Prag auf dem Bassetthorn. Die Tiefe seines in Kugelform ausgehenden Instruments ist angenehm, das ganze Instrument aber leider unrein. — Vier italienische Virtuosen, nämlich Signor Lucich und Signora Angela Lucich aus Bologna, Sign. Frascani aus Padova und Sign. Fidanza aus Rom, sangen in Zwischenakten mehre für kleine Orchester arrangirte Compositionen von Pavesi, Rossini, Cimarosa, Mosca u. m. a. und suchten später in Kaffehäusern einen Erwerb. Traurig, wenn die Kunst so nach Brode gehen muss! Die Stimme der Mad. Lucich ist von seltner Stärke in der Tiefe und wahrhaft imponirend.

Concerte. Hr. Musikdirector Riel gab am 10ten October ein Concert, und darin: Ouverture zu *Othello* von Rossini; Pianoforte-Concert von Conradin Kreutzer; Arie aus *Sargino* mit concertirender Klarinette; Variationen von C. M. von Weber fürs Pianoforte; *die Macht des Gesanges* von Andr. Romberg, ein würdiges Stück, wenn auch, wie alle Schillerschen Poesieen, für Composition nicht recht geeignet. (Warum waren noch Sätze aus Danzi's Freudenfest eingelegt?) Dem. Friederike Riel, die Tochter des Concertgebers, zeigte ihre Fortschritte im Pianofortespiel. — Der am 18ten October im Kneiphöfschen Dom zum Besten der Invaliden aufgeführten *Missa pro defunctis* von Hrn. Sämann ist schon in No. 5 dieser Blätter erwähnt worden. — Am 5ten December, dem Todestage Mozart's, gab Hr. Sämann ein Concert und darin 1) Phantasie von Mozart (F moll), fürs Orchester arrangirt von Seyfried, wofür letztem kein Musikfreund genugsam danken kann; 2) Mozart's *Misericordias Domini*, von Dilettanten im Ganzen gut gesungen (auch ein Stück für Wenige); 3) Ouverture von Dorn (Fis moll); 4) 5) Scene und Terzett aus dem *Freyschütz*, bey dem Pianoforte gesungen von Dem. Knorre, Dem. Castelliari und Hrn. Harsy; 6) Trio für Pianoforte, Violon und Violoncell von Münzberger. Warum hören wir den trefflichen Violoncellisten Schlick (Dilettanten) nie in einem Concerte für sein Instrument? 7) Hymne von Rochlitz und C. M. von Weber: *In seiner Ordnung schafft* etc. ergreifend und genial, und effektreich im hohen Grade, nur, wie der Recensent dieser Composition in diesen Blättern mit Recht bemerkt, hin und her Mass und Ziel überschreitend, für diese Gattung nämlich. — Am 8ten Januar gaben die Herren Hostie und Maurer Concert. Beyde spielten sehr brav ein Doppelconcert für zwey Violinen von Spohr; dann trug Hr. H. ein Concertino für die Klarinette von Braun und Hr. M. Variationen für die Violine von Louis Maurer vor. Die Scene der Agathe aus dem *Freyschütz* wurde wieder von Dem. Knorre, auch das Duett aus dieser Oper von ihr und Fräulein von Auerswald, und der Jägerchor von Dilettanten gesungen. Auch wurde die Ouverture zu *Timoleon* von Mehul, und C. M. von Webers *Aufforderung zum Tanz*, fürs Orchester (in D dur) eingerichtet, exercutirt. Am 22sten Januar fand ein Concert zum Besten der in Rastenburg Abgebrannten statt, worin ausser mehren vom Orchester und den Musikchören der hiesigen Garnison ausgeführten Stücken, der Unternehmer, Hr. Major von der Schleuse ein Concert für die Flöte von Berbiguier und Variationen von Drouet, Dem. Knorre aber die Scene aus dem *Freyschütz*: Einst träumte etc., vortrugen. — Am 5ten Februar führte Hr. Musikdirector Riel Haydns *Jahreszeiten* auf, die einige Wochen darauf wiederholt wurden. Die Chöre gingen exact und der Vortrag der Soli war grösstentheils lobenswerth. — Am 13ten März gab Hr. Sämann ein zweytes Concert und in demselben die

treffliche Ouverture zu *Faust* von C. Schulz, eine Arie aus Righini's *Armida*, gesungen von Dem. Knorre, die bekannte Polonoise von Rode (D moll), auf dem Violoncell vorgetragen von Hrn. Schlick, trefflich, wie immer; Ungarisches Rondo von J. P. Pixis für Pianoforte und Violine und den Schluss des zweyten Theiles des *Weltgerichts* von Fr. Schneider (vom Quartett ab), die Chöre von Dilettanten gesungen. Dieses Bruchstück machte auf das Ganze begierig. — Am 5ten April, kurz vor seiner Abreise nach Deutschland, gab Hr. Sämann noch ein Concert: 1) einen variirten Choral (O Haupt voll Blut) für vier Singstimmen und Chor von seiner Composition; 2) Pergolese's *Stabat mater* für zwey Sopranstimmen und Quartettbegleitung, nach der Original-Partitur (schon vor einigen Jahren von ihm aufgeführt), vorgetragen von Dem. Aug. Knorre und Dem. Bertha Dorn (der jüngern); 3) einen Theil der Schicht'schen Motette: *Nach einer Prüfung* etc. Man sieht, dass Hr. S. sich um die Verbreitung solider Musik, mit Hintansetzung seines eigenen Vortheils, verdient macht; doch gereicht es Königsberg zur Ehre, dass der Saal ziemlich gefüllt war. Heisst es aber nicht dem Publikum zu viel zumuthen, wenn man ihm drey solche ernste Stücke nacheinander, in langsamer Bewegung, die Reize des Instrumenten-Spiels und der Blasinstrumente entbehrend, zu hören giebt? — Tages darauf führte Hr. Sämann in der Kirche des Friedrich-Collegiums mit seinen Schülern zum Besten armer Gymnasiasten Hasse's *Miserere* auf, worin Dem. Knorre, Dem. Dorn, Hr. Gotthold, Director des Friedrich-Collegiums und Hr. Musiklehrer Pastenacj die Soli übernommen hatten. — Am Charfreytage gab Hr. Musikdirector Riel den *Tod Jesu* von Graun. An den Osterfeiertagen gab's wieder in den Kirchen Musik, also eine sehr musikreiche Woche! —

Dass wir Hrn. Musikdirector Lübeck, einen Schüler Louis Maurers, nicht in einem Concerte zu hören bekamen, müssen wir bedauern. In Quartettzirkeln lernten wir ihn als einen tüchtigen und kräftigen Violinspieler schätzen. Doch die Zeiten sind jetzt zu ungünstig für alles, was ausser dem Kreise der Nothdurft liegt. — Im May traf Hr. Joh. Nep. Hummel auf seiner Rückreise aus Russland hier ein; sein grosser Ruf hatte die Erwartung auf ihn sehr gespannt, und er gab am 29sten bey vollem Saale gegen 1 Thlr. Eintrittspreis ein Concert, in welchem seine Ouverture zu *Mathilde von Guise* executirt wurde; Mad. Gossler sang eine Arie von Righini, Hr. Huray der ältere die grosse Tenorarie aus *Achilles* von Paer, Hr. Hummel spielte sein Pianoforte-Concert A moll, op. 85, dann die Variationen zu *der Treue Tod*, mit Begleitung von Violine, Violoncell und Gesang, und phantasirte auf dem Pianoforte. — Es wäre überflüssig, hier der Vortrefflichkeit seines Spiels und seiner Compositionen zu erwähnen; beyde sind zu bekannt und zu geachtet, um darüber noch etwas sagen zu müssen. — Hr. H. gab dann noch ein zweytes Concert, doch nach dem jetzt beliebten Simplificationssystem, ohne Orchester, indem er blos sein grosses Septett und ein Rondo brillant vortrug und phantasirte, Dilettanten aber Arien und Duetten von Rossini u. a. beym Pianoforte sangen. Der Saal war wieder gefüllt. Auch in Privatgesellschaften und auf der Orgel der Burgkirche hat Hr. H. mit vielem Beyfall gespielt.

Mad. Charlotte Rambach-Bender traf im July hier ein und kündigte ein Concert im Saale zu 1 Thlr. Entrée an. Da sich aber keine Zuhörer fanden, gab sie es im Theater zu den gewöhnlichen Theaterpreisen, leider bey sehr leerem Hause. Sie sang: Della tromba, von Portogallo, eine Polacca von Caraffa und die Variationen: o dolce concento über Mozart's: Das klinget so herrlich. Referent wurde verhindert, sie selbst zu hören, hat aber über ihren Gesang von Kennern viel Gutes gehört.

Notiz. Hr. Carl August Zander, als Violinspieler und geschickter Mechaniker geschätzt, welcher sich vorzüglich mit der Reparatur alter und der Ausarbeitung neuer Geigeninstrumente beschäftigt und dessen Arbeit allgemein von Kennern sehr gerühmt wird, hat nach mehrjähriger Abwesenheit Königberg wieder zu seinem Wohnort gewählt.

Nekrolog.

Königsberg hat in diesem Frühjahre einen verdienstvollen und thätigen Musikfreund an Ernst Friedrich Jester verloren. Hier geboren 1745, machte er, nach zurückgelegten Studien auf der Universität, eine Reise durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich, ging als Legationssecretär nach Wien, ward dann Inspector der hiesigen Schlossbibliothek, endlich Kriegs- und später

Forstrath, dann Oberforstmeister, von welcher Stelle er unlängst mit Pension entlassen wurde. Von seiner Thätigkeit für sein Fach bis ins hohe Alter bey einem schwächlich scheinenden, doch ausdauernden Körper, zeigen seine vielen Dienstreisen, seine gesuchten Schriften über Jagd, Holzbenutzung u. s. w. Er war aber ausserdem ein leidenschaftlicher Liebhaber der Bühne und fleissiger Schriftsteller für dieselbe. Von seinen frühern zahlreichen Produkten erwähne ich nur das Lustspiel: *Freemann*, oder: *wie wird das ablaufen?* welches in Berlin, Hamburg u. m. a. Orten mit Beyfall gegeben wurde. Friedrich Ludwig Benda's Anziedelung in Königsberg veranlasste ihn, Operndichter zu werden. Die *Verlobung*, von Benda componirt, fand Beyfall, doch *Luise* machte furore und war von Seiten des Dichters wie des Componisten mit Liebe bedacht. Die Melodieen daraus hörte man auf allen Strassen, wie jetzt aus dem *Freyschütz*. *Mariechen*, die Fortsetzung, nicht ohne Verdienst, war schwächer, wie gewöhnlich Fortsetzungen. Nach Benda's frühem Tode componirte Schönebeck, ein guter Violoncellspieler, eine kleine Operette Jesters: *Der Wunderigel*. Dann schrieb J. eine grosse Feenoper: *Der Triumph der Liebe*, wozu Stegman in Hamburg eine wahrhaft gediegene und gearbeitete Musik setzte, die nur leider jetzt schon ein wenig veraltet klingt. Auch der Text ist wohl zu süsslich gehalten, um für die Dauer anzusprechen. Diess sey kein Vorwurf für beyde wackere Männer, aber die Kunst geht mit der Zeit, und diese macht Riesenschritte: ob vor- oder rückwärts, wird die Nachwelt entscheiden. Noch später hat J. eine Operette: *Das Schmuckkästchen*, von Hiller dem Sohne, und eine grosse Oper: *Ester*, von Heinrich Präger componirt, (letztere ist hier nicht aufgeführt worden) gedichtet, auch bis zum hohen Alter Schauspiele und dgl. geliefert. Er war ein rechtlicher und allgemein geachteter Mann, und ist auch darum in diesen Blättern zu erwähnen, weil er dem ihm befreundeten Gerlachschen Hause (er selbst war nie verheirathet) jeden ihm empfohlnen Künstler zuführte und so der Kunst hier ein Asyl bereitete. Wir wissen nicht, dass eine gleiche Hospitalität, mit gleicher Kunstliebe und Wohlhabenheit gepaart, hier noch anzutreffen wäre.

J. war nach seiner Zurückkunft von Reisen der Stifter der hiesigen Maurerloge zum Todtenkopf geworden. Er erlebte noch die 50jährige Jubelfeyer derselben. Seinem Wunsche gemäss, ruhen seine irdischen Reste in dem Garten dieses Vereins.

München am Ende Septembers. Während der Monate July, August und September, der letzten unseres Theaterjahres, wurde keine neue deutsche Oper auf die Bühne gebracht, und konnte es auch nicht wohl. Reisen, Unpäslichkeiten, Hindernisse mancher Art vereinten sich, das Vorgehabte auch zur Ausführung zu bringen.

Indess goss der *Freyschütz* seine Wunderkugeln fort; Dem. Siegel, nicht zufrieden mit den so reichlich ihr geweihten Gesangeskränzen, versuchte sich auch in der *Vestalin* und ging dann auf Reisen, wo es ihr an Beyfall so wie an treuem Rathe bisher nicht gemangelt hat. Somit gewann Dem. Besel Raum und Zeit, mit bedeutenderen Leistungen hervorzutreten. Sie sang sehr gefällig und spielte mit vieler Gewandtheit und Bühnenanstand in der Mehul'schen Oper: *Helene*, ja während eines etwas anhaltenden Uebelbefindens der Mad. Vespermann, in *Tancred* und im *Rothkäppchen*. Dem. Schachner, welche erst ein paarmal auf der italienischen Bühne in Nebenrollen erschienen war, gab die Amenaide, sang auch, immer mit Güte und Schonung aufgenommen, in dem *Freyschütz* und in der *Müllerin*, welche das alte Kunstjahr schloss und die so ungern seit einiger Zeit vermisste treffliche Vespermann wieder auf die Bühne brachte.

Hr. Fischer hat unsere Bühne verlassen, und ehe er auch unsere Stadt verlässt, noch ein Concert, in dem Saale des Museums, für seine von ihm zur Kunst geleitete Tochter veranstaltet, worin sie neben andern Sachen eine grosse, von Hrn. Stunz neu componirte Scene mit viel versprechender Anlage sang.

Nekrolog.

Madame Campi, die bekannte geachtete Sängerin, ist nicht mehr. Sie kam um die Mitte des Septembers in hiesiger Stadt an, dachte wohl daran, im Erinnern des vor einigen Jahren hier geernteten Beyfalles, neue Lorbeeren zu pflücken, wurde aber von einem Entzündungsfieber ergriffen, und fand statt derselben — ihr Grab. Sie wurde ehrenvoll in öffentlicher Feyer den 5ten

Vielleicht kann der Beobachter sich hieraus schon manche seltsame Erscheinung in unsrer musikalischen Welt erklären; vielleicht auch der denkende Komponist manche Resultate für die Weise, wie *gewirkte* Kompositionen verfasset werden müfsten, daraus herleiten.

Haben wir jene Fragen, wie billig, bey Seite gelegt, so drängt sich uns eine andere auf: Warum würkt *bloßer Rhythmus* so mächtig auf rohe Völker, oder ungebildete Menschen überhaupt? Ich meyne, eben darum, warum er auf die Thiere: ja, warum er auf uns Gebildete gleichfalls — wenn auch nicht *so* viel, doch offenbar gar nicht wenig würkt. Wir können es ja alle Tage bemerken — nicht nur die Kameele, sondern auch wir schreiten z. B. munterer und anhaltender, wenn wir in gleichgemefsnem Takt schreiten, und es wird uns dies erleichtert, wenn dieser Takt uns gleichförmig und recht bestimmt von aufsen her gegeben wird. Bewegung interessirt alles, was sich bewegt; durch Abgemefsnes (Beschränktes) in der Bewegung wird uns diese selbst erst recht bemerkbar — wie durch Figur das Räumliche; und wir haben vielleicht nicht einmal nöthig erst an jenen Geist der Ordnung und Stetigkeit, der durch die ganze Natur verbreitet seyn soll, und der auch hier sich äufserte, zu denken. Es ist *hierbey* alles unwillkührlich, mechanisch, gegeben; und bedarf keiner weitern Zersetzung, wenn es auch einer fähig wäre. Unwillkührlich, mechanisch, gegeben —: darum nun zwar fast unwiderstehlich, allgemein, aber darum nicht so heftig, so hinreissend, so allmächtig; darum nicht *dort* gerade so heftig, so hinreissend, so allmächtig, *hier* bey weitem nicht. Ich will die Frage zertheilen. Warum *dort* dies Allgewaltige?

Die Ursachen so *heftiger* Würkung der Rhythmik dürften vielleicht in zufälligen, äufsern, nicht in ihr selbst begründeten Verhältnissen liegen. Man sehe den Beyspielen mufs näher in's Auge. Der rohe Nordamerikaner glühet und jauchzet, wenn seine Trommel rasselt, seine eintonige Pfeife schwirrt: beyde tonen im ewigen Einerley eines stark markirten Rhythmus *ihm* kriegerisch — Er, der Kampflustige, wird also an Kämpfen, und Bändigen, und Rächen, und Siegen erinnert, und *darum* glühet und jauchzet er. Interessanter ist die Beobachtung des Bergschotten. Er kennet eine zweyfache Weise, wie seine geliebte Bockspfeife dudelt: jetzt stark, überblasen, schnarrend, in marschmäfsig streng absetzendem Rhythmus — da wird denn er, der Starke, der Nationalstolze, an die Thaten seiner Väter u. s. w. erinnert, und auch er glühet und jauchzet, wozu denn auch Lieder (die eigentlich nur uneigentlich so genannt werden, und wo die Worte nicht gesungen, sondern in wilden, schreyenden, unvorgeschriebenen Tonen, aber *nach jenem Rhythmus* ausgestofsen werden) Lieder, welche von jenem Instrument begleitet sind und dieser Thaten heiliges Gedächtnis erhalten, sehr viel, und wahrscheinlich das meiste beytragen. Jetzt summt die liebe Bockspfeife leiser, aber für unsere Ohren eben so unausstehlich, doch auch in eben so scharf abgesetztem, sich ewig gleichem, nur nicht so heftig markirtem kurzen Rhythmus — da wird denn er, der Innige, der Treue, an die Seligkeit der Liebe erinnert und er schmachtet und weint: aber auch hier würden ihm diese bestimmten Ideen gegeben durch die Sänger, von deren Worten (nicht eigentlichem Gesang, denn es gehet dabey zu, wie bey den Kriegsliedern) die Würkung sehr — vielleicht am meisten abhängt. Will man die Sache näher haben: so beobachte man die Beschaffenheit und Würkung gewisser Tänze auf die ganz Ungebildeten unter uns, z. B. die *wahren* schwäbischen, tyroler oder auch altenburger Tänze, und *ganz gemeine* Märsche; und man siehet, der Hauptsache nach, dasselbe — die *Musik* würkt auf sie nicht so gewaltig, sie haben keine, und für das wenige Melodische und Harmonische dabey keinen Sinn und keine Ohren *); nur das Rhythmische würkt auf sie: aber auch dies bey weitem

*) Die Herrlichkeit und Würkung ist viel gröfser, wenn z. B. der Mann mit der Bafsgeige diese herumdrehet, und, statt die Saiten im bestimmten Rhythmus zu streichen, auf den Bauch derselben, in demselben Rhythmus paukt.
d. Verf.

October zur Erde bestattet. Chöre der hiesigen Musikvereine hatten sich dabey versammelt, um einen von Hrn. Stunz componirten Trauergesang anzustimmen. Der Schmerz des tiefgebeugten anwesenden Gatten, der schnelle unerwartete Glukkeswechsel ergriff die Herzen. Ein feyerliches Todtenamt in der Kathedralkirche schloss diese Auftritte der Trauer.

Bemerkungen.

Beyfall, Lob, Schmeicheley, Liebkosungen scheinen eine sehr kurze Ueberzeugung zu gewähren, da sie der Mensch so oft wiederholt wünscht.

Das ist das Schöne am Häslichen und das Hässliche am Schönen, dass man beyde gewohnt wird.

Wer im Element steht, wer bey der Darstellung handelnd eingreifen muss, der pflegt in seiner Erregung, bey reichem Kraftzufluss das zu leisten, was uns in Erstaunen setzt und was er für sich zu vollbringen nicht vermocht hätte. So hört man viele Künstler in der Probe sagen: Lasst mich nur gehen! bey der Aufführung wird sichs schon machen.

Und doch tritt eine andere Beobachtung dieser gegenüber. Der Handelnde verliert durch die Unruhe des Gemüths, durch den auf Eines geheften Blick, durch die in Banden gehende Kraft — die Umsicht und die leichte Besonnenheit. Wer ihm als blosser Zuschauer mit den Augen folgt, wer ihm in die Rolle, in die Noten sieht, glaubt ihn oft verbessern zu können. Dieser Beobachter nämlich hat die Leistung von jedem verflossenen Moment mit Bequemlichkeit aufgenommen, sie ist ihm ein Gegebenes, und er darf nur den nächsten Moment folgerecht ansetzen. Jener macht anstrengende Schritte, dieser übersieht den Lauf. Er darf auch nur das Leichteste thun, z. B. wer in die Noten sieht, der darf nicht spielen oder singen, sondern nur Notentöne denken. Und so kann sich ein Solcher leicht geschickter wähnen, als der Spielende, er kann ihm auch etwa dreinhelfen. Der Wille hat den durchdringendern Blick, aber der Verstand den weitern und breitern. Der Leistende hat in jedem Moment tausend mögliche falsche Richtungen zu meiden, und die Eine Rechte zu treffen, der Aufpasser sieht leicht, wie ein vor der Front stehender Offizier, ob jener ums Geringste der Linie vorgetreten, oder hinter ihr zurückgeblieben ist. So kann eine gewöhnliche Choristin gar wohl einer Catalani manches Gegründete nachsagen. Aus demselben Grunde erscheint auch oft das Schwerste leicht, das Ausgesuchteste gewöhnlich, weil der Geniesser nicht ahndet, was man gethan, was man ihm erspart hat, damit er ungestört geniesse.

Man kann zu gleicher Zeit im Urtheilen sehr streng und sehr mild seyn. Wenn eine Kunstdarstellung im Ganzen sehr ungenügend ausfällt, so ist doch gewöhnlich dabey sehr viel gutes Talent aufgewendet worden, und eine zerfallende Anstalt kann doch noch manche brauchbare Glieder besitzen. Das gewöhnliche Absprechen und Verdammen ist beleidigend. Nur der ist zum Tadel, zur scharfen Kritik berechtigt, der zuvor ausspricht, was erreicht und geleistet worden ist.

Das viele Reden über Kunstsachen nilft nicht viel. Die Rechten verstehen schon Winke, die Schlechten wollen nicht hören, und die Dummen verstehen alles links.

Daran erkennt man im Erfolg das Aechte, dass man dessen Wiederholung wünscht und sucht, und, dass es sich selbst in unserer Einbildungskraft, in unserm Gemüth wiederholt. Frage dich, ob so manches Gefeierte mehr als Künsteley ist, wenn du es so bald in deinem Gedächtniss nicht mehr zusammenbringst. Es versteht sich, dass man diese Probe nur bey Aehnlichem anstellen darf, und nicht z. B. die uns verfolgenden Walzer von Wenzel Müller mit Händelschen und Gluck'schen Sätzen vergleichen muss.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Variationen für das Pianoforte über ein beliebtes Schweitzerlied.* Op. 6. (Pr. 45 Xr.)
2. *Grosse Sonate, concertirend für Pianoforte und Violine.* Op. 9. (Pr. 2 Fl. 15 Xr.)

5. *Drey grosse Trio's für Pianoforte, Violine, und Violoncello, Herrn Ludwig van Beethoven zugeeignet, von C. Berg.* Op. 11. No. 1, 2, 3. Wien, im Verlage bey S. A. Steiner. (Pr. à 2 Fl. 30 Xr. Conv. Münze.)

Ref. macht hier eine neue, aber recht erfreuliche und ehrenwerthe Bekanntschaft. Sämmtliche oben angezeigte Compositionen tragen das Gepräge einer bedeutenden Kunstausbildung; wir finden mit wahrem Vergnügen Geschmack, Phantasie, Schönheitssinn, praktische Kenntniss der Instrumente, und vor allem eine gründliche Theorie, die sich in der makellosen Schreibart ausspricht, innig verbrüdert; nichts ist oberflächlich behandelt, vieles besonderer Auszeichnung würdig, manches vortrefflich und wahrhaft genial. Die Variationen (Es) sind ungemein fasslich und populär, ohne alltäglich zu werden, noch einer anziehenden Eigenthümlichkeit zu entbehren. Sie enthalten keine Schwierigkeiten, und gefallen immer mehr, je öfter sie gehört werden. Dass der Verfasser sein Thema zu verarbeiten verstehe, beweisst er vorzüglich in der geschmackvollen Coda. — Die Sonate ist eine wahre Concertante, bey welcher auch der Violinspieler Herr seines Instrumentes, und in mannichfaltigen Passagen und Doppelgriffen wohl bewandert seyn soll. Der Hauptcharakter des ersten Satzes (D moll) ist männliche Entschlossenheit, aber verdüstert und unheimlich; was den beyden Streitern zugetheilt wurde, ist voll lohnenden Effektes, und die Vereinigung der Subjecte mit den Contrasubjecten, so wie der beruhigende Schluss in der Dur-Tonart eben so einsichtsvoll, als mit sicher berechnetem Erfolg angelegt. Im Adagio (A dur) verdient die einfache, und dabey so originelle Behandlung des Pianoforte, die sinnige Anwendung der Mutationen, und das zarte Wechselspiel eine besondere Aufmerksamkeit. Mit dem Rondo alla Polacca (D moll) sehen wir uns wieder in die vorige stürmische, gegen heftige Leidenschaften ankämpfende Stimmung versetzt; beyde Spieler werden tüchtig in Athem erhalten, können aber auch glänzenden Beyfall erringen. — Auf einer noch bedeutenderen Kunststufe stehen jedoch die drey Trio's; jedes derselben begreift vier grosse, ausgeführte Sätze; keiner davon ist unwerth, unserm Grossmeister Beethoven gewidmet zu seyn. Trio No. I. Allegro con Brio, D dur, ist durchaus ernst gehalten; Plan, Ideengang und Ausarbeitung gleich verdienstlich; Andante (G moll) zart und lieblich; Menuetto und Trio (D dur — G dur) mit reichlicher Laune und Schalkhaftigkeit gewürzt; Rondo (Allegretto, D dur) sehr glänzend, voll Melodie, und äusserst dankbar. Trio No. 2. (Allegro, Es) eine herrliche Phantasie, originelle Durchführung, wahre Kunst, ohne Künsteley; Adagio (As), Menuetto (Es), Trio (B), Finale (Es) sind nicht minder gelungen zu nennen; überall herrscht Klarheit, Harmoniefülle, Ordnung, Einheit und ein reines Gemüth. Wäre dieser Vorgänger nicht, welchem unbedingt unter seinen Mitbrüdern der Preis gebührt, so müsste auch das Trio No. 3. (Allegro — F — Andante — B — Menuetto und Trio — F — B — Rondeau — F) noch mehr überraschen; es ist eben so fleissig gearbeitet, nur mehr auf die Virtuosität des Pianisten berechnet. Ueberhaupt wird ein wohlgeübtes Triumvirat erfordert, da keiner subaltern erscheint, obschon ihnen nirgend weder übermässige noch ermüdende Schwierigkeiten aufgebürdet werden, denn der Verfasser kennt, wie schon gesagt, seine Instrumente, und deren Wirkung; was er begehrt, ist auszuführen, und obendrein gut auszuführen, weil die Eigenthümlichkeit nie verletzt wird.

Berichtigungen.

Zu Seite 760 des vorigen Jahrgangs: Nicht von Petersburg, sondern von Insterburg führte Hr. Huray seine Gesellschaft nach Königsberg, um das Gastspiel der Mad. Milder zu unterstützen. Zu Seite 765 ebendaselbst: Mad. Milder sang das Salve regina von B. Klein nicht mit Orchester-, sondern mit Orgelbegleitung. Zu S. 44 dieses Jahrganges: Das Sämannsche Requiem wurde am 18ten October vor. Jahres nicht in der kleinen Kirche des Friedrichs-Collegiums, sondern, nach Beseitigung mancher Hindernisse, in dem herrlichen, kürzlich hergestellten kneiphöfschen Dome aufgeführt und das noch nie statt gehabte Ereigniss einer so bedeutenden Musikaufführung in diesem weiten erleuchteten Raume, zumal an diesem Tage, trug zu dem grossen und frommen Eindrucke, den sie auf die zahlreiche Versammlung machte, nicht wenig bey.

(Hierzu die musikalische Beilage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Die Chöre der Derwische Mewlewi.

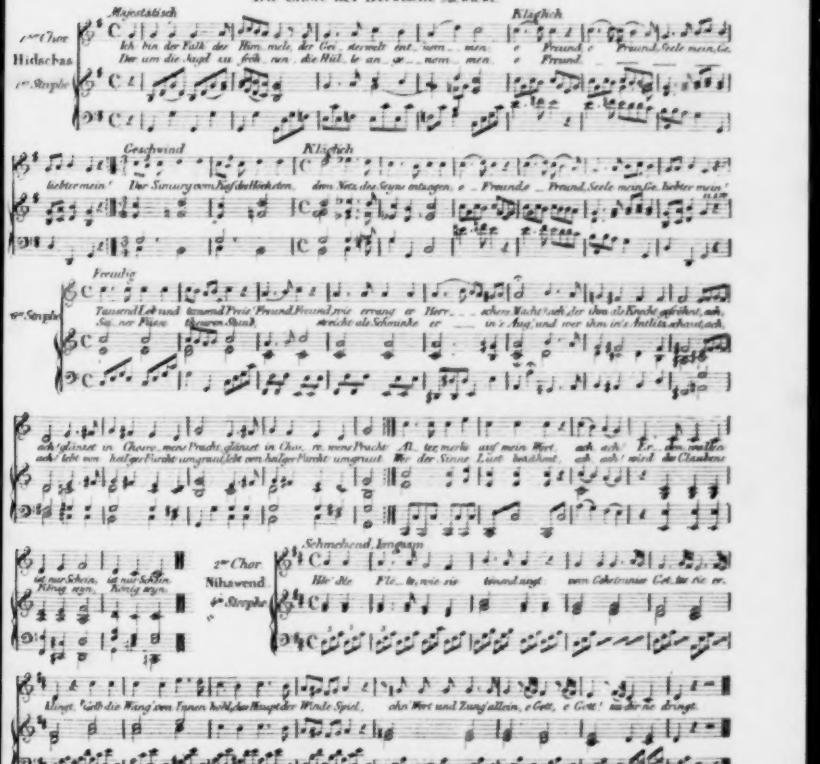

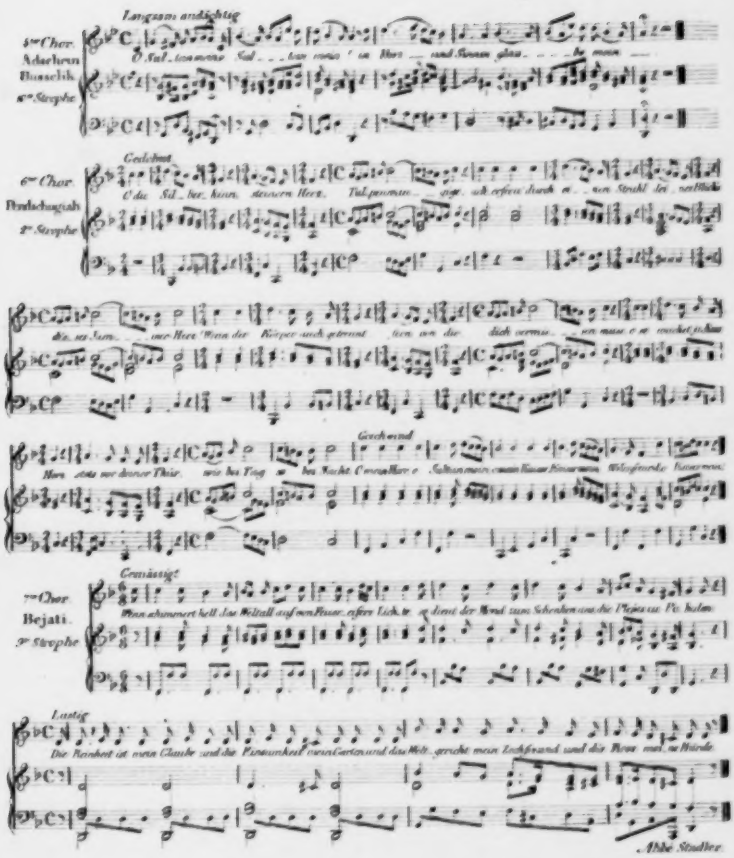
Langsam andächtig
5ter Chor.
Adacheru
Bussehk
5te Strophe
O Sul . . tan meine Sul . . . han rufen ' zu Herr . . . und flehen glau . . . . . be mein . . .
Gedehnt
6ter Chor.
Bndschagiah
2e Strophe
O du Sul . . ter Jesus, deinem Herr. Tul panmus . . . gige . ich reflexe durch e . . . nen Strahl der . nathade
Ach, so Jam . . . mer Herr Wenn dir Körper auch getraut . . . tem vor die . . . dich vermis . . . en muss e se ruchet schau
Geschwind
Herr, eins vor deiner Thür . . . wie bis Tag so bis Nacht Cavallier e . . . Salbaumein zum Hause Hausen . . . Wolgefeurde Bauersmeu
Gemässigt
7ter Chor
Bejati.
2e Strophe
Wenn schimmert hell das Weltall auf mein Hause, offen Lich te . . . dient der Wind zum Scheuchen aus die Plejaden zu Pe halm
Lustig
Die Reinheit ist mein Glaube und die Finsternis der ewig Gottesfeind das Weh . . . gerichte mein Lichtfreund und dir Herr und se Hürde
Abbe Stadler

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten October. **Nº. 44.** 1822.

Recension.

Grosses Quintett für das Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass; componirt und Ihrer kaiserlichen Hoheit der Frau Grossfürstin Maria von Russland, Erb-Grossherzogin von Sachsen-Weimar etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von Joh. Nep. Hummel, grossherzoglichem Hofkapellmeister. 87stes Werk. Eigenthum der Verleger. Wien bey S. A. Steiner und Compagnie. (Preis 4 Fl. Conv. Münze.)

Welcher Kunstfreund, welcher ausübende Virtuose, besonders auf dem Pianoforte, fühlt sich nicht freudig ergriffen, indem ihm die Erscheinung eines neuen Kunstwerkes von Hummel verkündet wird, jenes Meisters, dem die gesammte Musikwelt schon so viele genussreiche Stunden verdankt, der in der verständlichsten Sprache, ohne Hieroglyphen, nicht in einer mühevoll zu entziffernden Sanscritta, zu uns spricht, da er selbst klar, geordnet, consequent, in allem und jedem mit sich einig, denkt, stets nach einem wohlerwogenen, rein abgeschlossenen Plane, mit gesichertem Ueberblick, fester Haltung des Styls und der Charakterzeichnung arbeitet, Kunst und Natur, Theorie und Phantasie in jene gefälligen Verhältnisse und Formen zu bringen versteht, dass sie, ohne ihren Rechten im geringsten etwas zu vergeben, gerade von diesen den zwanglosesten, feaselfreyesten Gebrauch machen, woraus, unterstützt von der zweckmässigsten Anwendung aller materiellen Hülfsquellen, jene günstige Wirkung entspringt, welche, in der universellsten Ausdehnung, bey Kennern sowohl als Liebhabern, einzig und allein die blosse Nennung des Namens: Hummel, hervorbringt. — Es ist doch gewiss des Künstlers schönster Lohn, einer so ausgebreiteten Celebrität sich erfreuen zu können, die wahrlich nie auf der Bahn der Mittelmässigkeit errungen wird, so wie es auch nur dem wahren Künstler gelingen mag, bey der gemischten Menge die Empfänglichkeit für das Bessere zu cultiviren, indem er, scheinbar nur fröhnend ihren Launen, diese vielmehr nach seinem Willen lenkt, der Modesucht Schranken zieht, den Geschmack bildet und ihm eine gesicherte, veredelnde Richtung giebt. Was hier im Allgemeinen über Hs Arbeiten aufgestellt ist, ist speciell auch nicht minder auf dieses Quintett anzuwenden, welches in einem ernsten, kühn erhabenen Style entworfen, und mit fester Beharrlichkeit in diesem Sinne vollendet ist. Sämmtliche vier Sätze stehen, der Schlüssel-Vorzeichnung nach, in der Tonart Es dur, obschon, das kurze Largo ausgenommen, die zufälligen Erniedrigungszeichen, selbst der Anfang und der Schluss eines jeden Abschnittes, für die Moll-Scala entscheiden, und unser Autor vielleicht nur die, das Lesen erschwerenden, sechs Been vermeiden wollte. Das erste Allegro, risoluto assai, — ein herrliches Seitenstück zu Mozarts prachtvollem Klavier-Quartett in G moll, mit welchem es sogar beynahe in einer geistigen Wahlverwandtschaft steht, — beginnt, nicht einmal im Grundton der Tonica, mit folgendem grossartigen, energischen Thema:

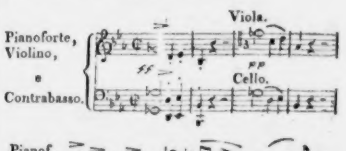

dessen vielseitige Brauchbarkeit dem geübten Ueberblick des Eingeweihten nicht entgeht, und welches auch, dieser Beziehung gemäss, in einer grandiosen Manier mit vollendeter Meisterschaft durchgeführt wird. Nur die Hauptstimme ist figurirt gehalten, die Begleitenden bewegen sich in einfachen, doch gewichtigen Massen, und bilden jene Zauber-Ringe, durch welche sich das Ganze zu einer ununterbrochenen Kette ausdehnt. Besonders interessant ist im 42sten Takte die Ausweichung nach D dur, welche Vorzeichnung auch im ganzen Theile bleibt, der, nach einer Halbcadenz in Cis dur, und dem schmeichelnden Mittelsatze in A dur, endlich in Fis dur schliesst, was auch keinen harmonischen Uebelstand bildet, wenn man sich nämlich mittelst Verwechslung das Fis als Ges idealisirt, und dieses somit die Stufe der kleinen Oberterz der Grundtonart einnimmt. Im zweyten Abschnitt erscheint das Thema arioso ganz in D dur, und mit schönen Imitationen, ohne die geringsten Härten; in progressiven, zögernden Rückungen wird die Wiederkehr des Anfangs eingeleitet, worauf, nach dem theilweise abgeänderten und verkürzten Motiv nachstehende treffliche Zwischen-Periode eingeschaltet ist, bey welcher der Contrabass schweigt:

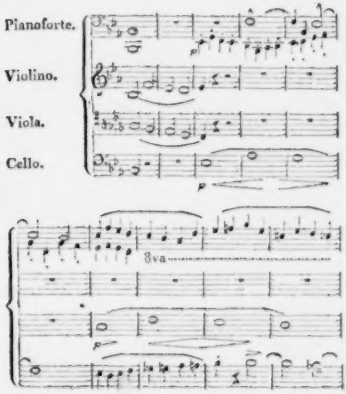

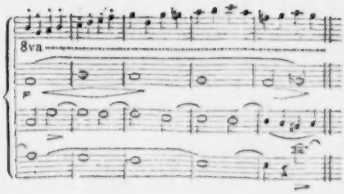

indem diese mit der sich daran reihenden feurigen Triolenbewegung sowohl, als mit dem ersterbenden, leise aushauchenden Schlusse recht wirksam contrastirt; der eben so psychologisch wahr und natürlich berechnet ist, als auf eine heftige Gemüthsbewegung einer überreizten Phantasie Erschlaffung und Abspannung aller Nerven auch unbedingt erfolgen muss. — Nach diesem leidenschaftlichen Tongemälde begegnen wir einem lakonischen Menuetto (Allegro con fuoco), welcher bey aller humoristischen Frivolität dennoch eine so düstere Schattenseite erblicken lässt, wodurch sich die innere Verwandschaft mit seinem Vorgänger verkündet. Gleich diesem wechselt am Schlusse des ersten Theils der Gräberton Es moll mit dem satanisch frohlockenden Fis dur; durch seltsame Ausweichungen und chromatische Fortschreitungen geschieht der Rückzug in die Heimath, und nun erhebt ein heiteres, lebensfrohes Trio (Es dur) das beengte Gemüth, dessen eine Hälfte also lautet:

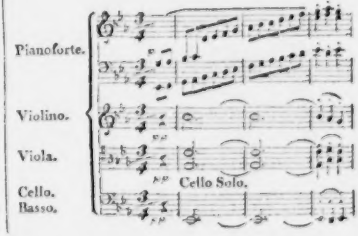

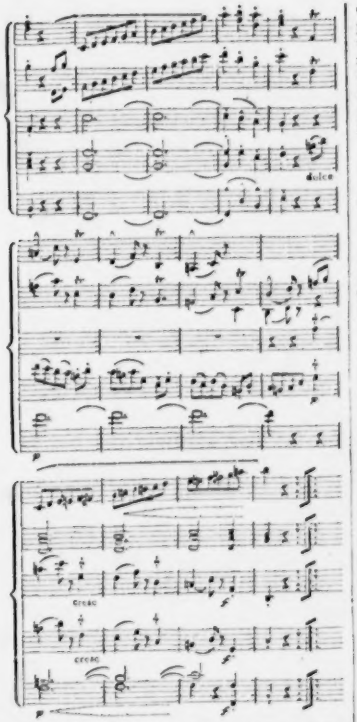

Doch bald entschwindet wieder dieses muntere Treiben, der Freudentaumel zerreisst, die Sonne birgt sich hinter Gewitterwolken, und zum zweytenmale erscheint der schnöde Revenant (mit E. Th. Hoffmann zu sprechen); der unheimliche Spuk beginnt neuerdings, und lässt sich auch ferner nicht mehr bannen. Endlich gönnt uns der Autor ein kühlendes Ruhe- und Erholungsplätzchen: ein kurzes, melodienreiches, seelenvolles Largo von 29 Takten, welches nur die reinen Tonarten Es dur und B dur durchwandelt, bietet in der That ein erwünschtes Asyl dar, obwohl es doch eigentlich nur ein Praeludium genannt werden kann, welches die Brücke zum Finale baut:

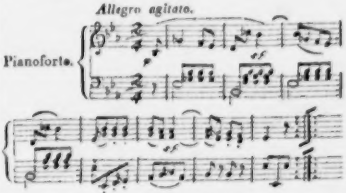

worin wir wiederholt in das Strudelmeer gewaltsam fortgerissen werden, und das Ganze in einem Gusse fortströmend mit wildkühner Phantasie in der affektvollsten Begeisterung seinem Ende entgegen stürmt. In diesem Satze findet die Principalstimme für das Fingerwerk reichliche Beschäftigung; da jedoch, wie nicht anders zu erwarten, alles nach den Gesetzen der geregeltsten Applikatur geordnet ist, so sind auch weiter keine anderen Schwierigkeiten zu überwinden, als jene, welche unmittelbar in der Tonart selbst liegen. Eine zweytheilige Zwischenperiode, die gleichsam als versöhnendes Princip, als Friedensengel, sanft und milde die beyden leidenschaftlich ankämpfenden Hälften trennt, ist zu reizend gebildet, als dass wir sie unsern Lesern vorenthalten könnten:

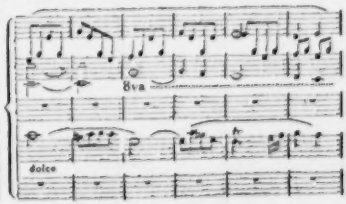

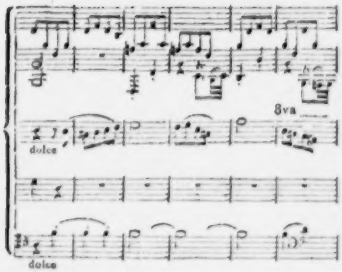

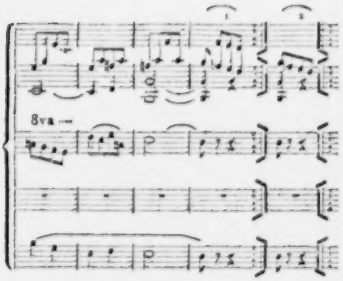

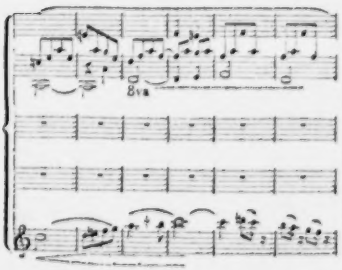

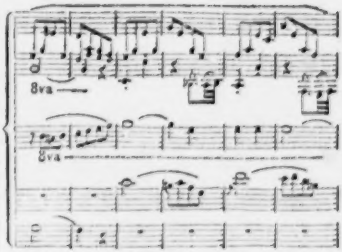

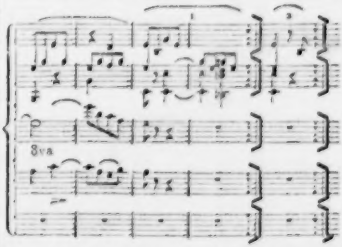

Im Allgemeinen muss es dem Verfasser noch als ein besonderes Verdienst angerechnet werden, dass er allen seinen Sätzen das gehörige Ebenmass zu geben wusste; wenige nur haben hierin den wahren Takt; manche glauben des Guten nicht zu viel thun zu können, und finden gar kein Ende; ein andrer gleicht Horazen's Schwätzer, und verliert über Allotrien tausend unnütze Worte; der dritte bemüht sich, mit der Kürze eines Sallusts zu peroriren, und behält darüber das Wichtigste in petto; somit ist es auch hier, wie allenthalben, nicht so leicht, als man vielleicht denkt, das wahre Mass und Ziel zu treffen; nur eigenes Gefühl, geprüfte Erfahrung, ächter Kunst- und Schönheitssinn geben eine klare Ansicht in einer Sache, worüber sich unmöglich Regeln festsetzen lassen. Die Ausgabe dieses Quintetts ist, anlangend sowohl die Eleganz, als Correktheit, empfehlenswerth.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats September. Theater nächst dem Kärnthnerthore. Von unsern Gästen ist noch folgendes nachzutragen: 1. Dem. Sigl gab zu ihrer Benefice: *Sargines*, und errang neue Lorbeeren, in welche sie sich mit Mad. Grünbaum (Elise) schwesterlich theilte; Hr. Nestroy, der hoffnungsvolle Anfänger, befriedigte in der Vaterrolle, und noch mehr später als Curt im *Blaubart*, durch sein anständiges Benehmen; 2. Mad. Seidler sahen wir ferner als Agathe, worin sie etwas mehr that, als der Componist vorschreibt, was wir besonders in der Preghiera nicht ganz billigen können; endlich als Susanna in Mozarts *Figaro*, welche Gesangpartie ihr vorzüglich gelang. In ersterer Oper erschien wegen Krankheit des Hrn. Rosner, als Max Hr. Jäger, und gefiel, obschon so manche Stellen für ihn zu tief liegen, und daher nicht kräftig genug herausstaten; 3 Hr. Mosevius debutirte weiters im *Johann von Paris* als Seneschall und als Figaro ohne Theilnahme; besser ging's als Kaspar im *Freyschütz*, welche Darstellung durch mehrere gelungene Momente sich auszeichnete und auch nach Verdienst gewürdiget wurde; 4. Hr. Röckel, der sich als Rossini'scher Barbier versuchte, hatte weder Geschick noch Glück, und kam fürder nicht weiters mehr zum Vorschein. — Bey oben genannter Reprise von *Figaros Hochzeit* ereignete sich ein sonderbarer Vorfall: das Orchester beginnt nämlich das Ritornell zur ersten Arie der Gräfin; Mad. Grünbaum tritt heraus; ein Theil applaudirt, der andere zischt, dadurch wird die gute Frau so consternirt, mystificirt, und vielleicht auch mit Recht indignirt, dass sie pantomimisch ihre Unfähigkeit zu singen äussert, Susannen zum Zweygespräch herbeyruft, und somit die Arie ihre Endschaft erreicht, bevor sie im eigentlichen Sinne noch angefangen hatte. Freylich suchte man diess Skandal, dergleichen die ungezogenste Laune in unsern Zeiten nur zu häufig erzeugt, im Brief-Duett und in der grossen Scene des zweyten Aktes theilweise wenigstens wieder gut zu machen; aber lassen sich geschehene Dinge denn ungeschehen machen, und darf man mit dem Ehrgefühl des Künstlers ein so frevles Spiel treiben? — Von ältern Opern wurde wieder in die Scene gesetzt: 1. *Die Gefangene*, von Cherubini; 2. *Pächter Robert*, von Lebrün, worin nur Hr. Spitzeder als Chirurg Scapel belustigte; 3. Rossini's *Fräulein vom See*; und 4. das beliebte Ballet: *Alfred*, welche Vorstellung der Kaiser Alexander durch seine Anwesenheit verherrlichte. — Im

Theater an der Wien kam ein sogenanntes gymnastisches Divertissement: *Die Spiele im Plutos Reich*, zum Vorschein, in welchem die Gesellschaft des Hrn. Tourniaire ihre wirklich bewundernswerthen Seiltänzerkünste producirte, ohne jedoch, eben so wenig als alle im ganzen Jahre noch gegebenen neuen Stücke, ein zahlreiches Publikum herbey zu locken. Diess gelang nur dem grossen Spektakel-Melodram: *Timur der Tartar-Chan*, welches vielleicht schon einige zwanzigmal ununterbrochen fortgegeben wird und in Wien dieselbe anziehende Kraft ausübt, wie bey *Astley* und *Franconi* in London und Paris. Da giebt's aber auch zu sehen! Prachtvolle Einzüge über Gebirge und Brücken mit Ross und Mann; ein Renner, der kniebeugende Reverenzen macht; Turniere zu Pferd und zu Fuss; eine Menuett und Quadrillen (!!!) zu Pferde; Festungssturm, Katapulten, die eine Bresche machen, durch welche die Reiterey eindringt; eine Prinzessin, die sich in die caspische See stürzt, von ihrem Sohne wieder herausgeholt, auf das schwimmende Ross gehoben und dadurch gerettet wird, dass sie selbander stromaufwärts einen hohen, schäumenden Wasserfall hinansprengen, wobey sie ein tartarisches Geschwader verfolgt; Kämpfe auf allen Ecken und Enden, wobey sich Menschen und Thiere so unter einander herumtummeln, dass man alles für baare Münze zu nehmen versucht wird; endlich dahinsinkende Streitrosse, auf deren Leichen sich verwundete Krieger hinstrecken und unter diesem furchtbaren Schlacht-Tableau die im hellen Fackelschein von den eroberten Wällen flatternden Siegespanieze, der überwundene Tyrann im Staube gekrümmt, der junge Prinz mit der Krone des Usurpators geschmückt, und somit, nach den Gesetzen der Moral: Das Laster bestraft, die Tugend belohnt! — Es ist nicht zu läugnen, dass der englische Verfasser, Hr. Lewis, sein Handwerk aus dem Grunde versteht, und seine Fabel mit solchen kräftigen Theater-Effekten zu würzen wusste, dass sie auch ohne die glänzende scenische Zuthat die erzielte Wirkung nicht verfehlen kann. Wohl

ist hier Rettung gleichfalls das Triebrad des Ganzen; es handelt sich nämlich um die Befreyung eines rechtmässigen Thronerben, und diese wird von dem eigenen Vater des Kronenräubers vollbracht, einem schlichten alten Manne, geboren im Bauernstande und vom mächtigen Sohne nun hoch erhoben, dessen gemüthliche Derbheit mit vieler Natürlichkeit gezeichnet ist. Im Timur selbst stellte der brittische Nationalhass ein nicht zu verkennendes Bild eines Welteroberers auf, indem mehrere ihm in den Mund gelegte Tiraden jeden möglichen Zweifel beseitigen. Der dritte Akt steigert das Interesse aufs höchste; des unmündigen Prinzen Mutter ist auch in Gefangenschaft gerathen, der halb trunkene Wüthrich will ihre Liebe erzwingen, und in seinem Beyseyn wird der Knabe durchs Fenster den Georgiern in die Hände gespielt. Freylich würde eine einzige Wendung des Kopfes alles verrathen; allein es darf ja nicht seyn; die mütterliche Liebe weiss seine Aufmerksamkeit so geschickt zu fesseln, und wie sollte solch ein ungeschlachter Tartarchan, vom Pflug zum Thron berufen, alle Pfiffe der Weiber kennen? Dass dieses Schaustück übrigens mit grösstem Pompe ausgestattet, mit möglichster Präcision und Akkuratesse dargestellt wird, beweiset der glänzende Erfolg. Die Kunstreiter-Gesellschaft des Hrn. Tourniaire leistet Unglaubliches; die Gefechte, Evolutionen, Zweykämpfe u. s. w. werden hier auf der Bühne mit derselben Bravour ausgeführt, wie im Circus gymnasticus, und die trefflich dressirten Pferde verdienen in der That Bewunderung. Hr. Operndirector von Seyfried hat die Musik dazu gesetzt, welche besonders die melodramatischen Scenen auf die sinnigste Weise belebt. Unter den brillanten Märschen zeichnet sich vorzüglich der pompöse Einzug der mingrelischen Prinzessin Zorilda aus; Hörner geben ferner ein fröhliches Jagdmotiv an, welches das Orchester aufnimmt, und, ausgeschmückt mit allen Reizen der Harmonie, anschwellend zur gewaltigen Stärke, in grossartigen Massen durchführt. Die analogen Alternativen, die, den donnernden Galoppschlag des Hufes scharf markirende, im Quartett unausgesetzt beybehaltene daktylische Triolenfigur und die in der frischen Tonart E dur hell schmetternden Blechinstrumente verbreiten über dieses grandiose Tonstück einen mächtigen Zauber, und die ganze Scene, wenn über hohe Gebirge und gespannte Brücken ein ungeheurer Zug von Truppen zu Fuss und cirkassische Tänzerinnen mit klingendem Spiele, Mohrenknaben mit reichen Geschenken, alles im schönsten Farbenspiel, zuletzt die berittene fürstliche Amazone im reichen Jagdschmuck, herabwallen, bietet eine imposante Augenweide und entfaltet jeden Augenblick ein sich neu gestaltendes Tableau. Die Ouverture (Fis moll) ist ein wahres Charakter-Gemälde: sie beginnt im kräftigen unisono mit einem pathetischen Largo, in welches ein ungemein zartes Violoncell-Solo (A dur) verwebt ist. Das wild-kühne, marschartige Thema des Allegro, in der Folge zweckmässig benützt, besonders bey der allgemeinen Schlacht im letzten Finale, wo es am Schlusse, siegverkündend, in D dur wiederkehrt, ist sehr effektvoll ausgearbeitet, und mit rührend klagenden Zwischenspielen gepaart, welche Kindesliebe und Mutterangst ausmalen, und einen treuen Abriss der Hauptmomente geben. Absichtlich scheint hier die gewöhnliche zweytheilige Form vermieden zu seyn; alles wälzt sich, aus einem Strome, unaufhaltsam fort; da ist kein Stillstand, kein Ruhepunkt; es stürmt und brauset daher, wie erzürnte Meereswogen, und endet selbst, trotzig, wie der unersättliche Eroberer seine Seele aushaucht, in der finstern Moll-Tonart. Dass in allen Scenen, worin die Quatrupeden handelnd eingeführt sind, die ganze Kraft des Orchesters in Anspruch genommen wurde, ist vollkommen in der Ordnung, und, wo ein Timur-Chan wüthet, ist Janitscharenmusik an ihrer Stelle; der Componist hat neuerdings bewiesen, dass er jeden Stoff richtig aufzufassen und seinen Tonsatz den verschiedenartigsten Situationen anzupassen verstehe; leider war hier keine Gelegenheit zu grossen Chören, worin er gewöhnlich seine Meisterschaft bewährt, und hier wenigstens keinen Nebenbuhler findet.

Theater in der Leopoldstadt. Das neueste Produkt eines nicht unbeliebten Lokal-Dichters, Hrn. Herzenskron: *Apollo und der Dichter*, oder: *Die Fahrt nach der verkehrten Welt*, machte kein besonderes Glück; am meisten gefielen die Komiker Raymund und Korntheuer, und Hrn. Müllers niedliche Musik. Dieser in seiner Sphäre so wackere Meister fängt nun an, seine Ouverturen ganz im Style und Zuschnitte nach Rossini zu modelliren; und das alles so hübsch, so melodisch, so geschmackvoll, dass man sich recht wohlbehaglich dabey befindet, weil kein ernster

nicht so gewaltig, als man sich erzählt, und immer wieder erzählt; sondern wo so etwas Gewaltsames gewürkt wird, geschiehet dies durch ganz andere, alle Musik nichts angehende Dinge. —

(Der Beschluſs folgt.)

Recension.

Quintetto per l' Armonica o Fortepiano con l'acc. d'un Flauto, Oboa, Viola e Violoncello, com composto da W. A. Mozart. Del retuggio del defunto. Presso Breitkopf und Härtel in Lipsia. (Pr. 18 Gr.)

Dieses Quintett, die einzige Komposition für die Harmonika von Mozart, wurde von ihm, so viel Rec. weiſs, zunächst für die bekannte Harmonikaspielerinn, Dem. Kirchgäſsner, geschrieben, und ist von ihr auf ihren Reisen oft und gern vorgetragen worden. Es besteht aus zwey — in Rücksicht auf das Instrument, sehr ausgearbeiteten Sätzen: einem Adagio und einem Allegretto, lesteres als Rondo behandelt; ist aus den lezten Jahren des Meisters, und zeigt von neuem, daſs damals, auch wo er, (wie vielleicht hier) mit den Nebendingen nicht so ganz vertraut seyn mochte — sein vollendeter und siehrer Sinn ihn nirgends fehlgreifen lieſs. Jeder, der die Harmonika kennet, weiſs, wie schwierig es ist, für sie zu setzen, wenn man die schönen Eigenthümlichkeiten des Instruments hervorstechen lassen, nicht Klavierstückchen, nicht schneidende Folgen von verminderten Septimenakkorden (wie so gewöhnlich) dafür schreiben, und denn doch auch nicht bloſse kleine Niedlichkeiten, oder neue, am Ende eintönige und ermüdende, schwermüthige Seufzer darauf erklingen lassen will. Jeder, der die Harmonika kennet, weiſs auch, wie noch schwieriger es ist mit Akkompagnement anderer Instrumente für sie zu setzen. Rec. hat selbst der Proben viele und mancherley gemacht, und am Ende befunden, daſs doch wohl eine Violin mit Sordin sich dem Harmonikatone noch am erträglichsten anschmiegt. Mozart aber war klüger — vielleicht das erste Geständnis der Art von einem Recens. gegen seinen Autor; Mozart bediente sich der *Vortheils vier* Intrumente zur Begleitung der Harmonika zusammenzustellen, die nun so, wie er's gemacht hat — gewissermaſsen als ein zweytes für sich bestehendes Orchester, zu dem die Harmonika das erste ist, bearbeitet werden konnten, ohne daſs eins das andere hinderte, vielmehr so, daſs sie einander verstärken heben, beleben, anziehender machen. Jeder der gewichtigen Gedanken wird meistens erst von der Harmonika allein vorgetragen, und dann von den begleitenden Instrumenten wieder allein, aufgenommen, wiederholt oder beantwortet, und nur selten kommen beyde ganz zusammen. Der Charakter einer tiefen, aber nicht schmachtenden Schwermuth, den der erste Satz so fest hält — gehet recht schön über in die ruhige, zufriedene, keineswegs lustige, oder galante, noch weniger schokerhafte Heiterkeit des lezten Satzes. Die Instrumente der Begleitung sind so gut zusammengewählt, daſs sie, auch der Harmonika gegenüberstehend, ein, dem Ohre sehr wohlthuendes Ensemble bilden; aber sie verlangen Spieler von Feinheit, Delikatesse und ganz vorzüglich gutem *Ton*; und so gar leicht die Noten sind, die sie vorzutragen haben, so muſs doch alles sehr wohl erwogen und *zusammen* einstudirt seyn, sonst wird's sicher leeres Getöne. Die Harmonikastimme ist zwar nicht leicht, aber denn doch recht gut zu exekutiren möglich. Einige Stellen möchten jedoch, (was leicht geschehen kann) für die meisten, auch sehr geschickten Spieler und einige andere, für die meisten Instrumente umzuschreiben seyn, da Sätze (wie z. B. die Triolensätze im Allegretto) gar nicht gut in der Hand, und manche Akkorde, (wie z. B. mehrere volle kleine Septimenakkorde von der ungestrichnen in die eingestrichene Oktave, sogar einige Oktaven der linken Hand,) ziemlich weit liegen. Um den Raum zu schonen enthalte sich Recens. seiner Vorschläge zu Abänderungen, da [illegible] wohl von jedem, der sich an diese Komposition macht, erwarten kann, daſs er sich selbst werde zu helfen wissen — wenn er anders Hulfe bedarf. Die Harmonikastimme, auf dem Fortepiano gespielt, nimmt sich freylich

Stoff mit der tändelnden Manier in offenbarem Widerspruche steht, und nicht mehr gehalten, als versprochen wird. Wahrlich, gingen solche allerliebste Rondoletten unter der Firma des Hochgefeierten in die Welt, man fände im preisenden Entzücken weder Ziel noch Maass. —

Concerte. Am 18ten und 24sten liessen sich im kaiserlich königlichen Hofthester nächst dem Kärnthnerthore die Gebrüder Bohrer hören. Max B. spielte ein Violoncell- und Anton B. ein Violinconcert; beyde ein Duo concertant über polnische Nationallieder, ohne Begleitung, und eine grosse concertirende Militärsymphonie mit ganzem Orchester. Zugegeben waren: Die Ouverturen aus *Lodoiska* und *Prometheus*; Arien, gesungen von Mad. Schütz und Dem. Unger; ein paar Vokal-Quartetten, und endlich als Finale jedesmal ein Ballet. Der Ruf hat Hrn. Max Bohrer vielleicht dadurch geschadet, indem er ihn Rombergs Rivalen nannte; hier wenigstens waren die Erwartungen offenbar überspannt, und solches ist stets vom Uebel. Nichts desto weniger fand dieser Künstler die gebührende Anerkennung eines ausgezeichneten Talentes. Sein Vortrag ist zart, gefühlvoll, lieblich und besonders im Adagio gesangreich. Auch der Hr. Concertmeister steht als Violinist auf einer bedeutenden Stufe, und im Zusammenspiel sind beyde Brüder in der That Ein Herz und Eine Seele. Ihre eigenen Compositionen sind gut, und für ihre Virtuosität berechnet. — Am 11ten war öffentliche Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums der Musik, worin nachfolgende Gegenstände vorkamen: 1. Prolog in italienischer Sprache; 2. Prüfung der Schüler und Schülerinnen der untern Klasse der Singschule aus den Elementen der Musik und der Singkunst; 3. Ouverture aus: *Le nozze di Figaro*, mit ganzem Orchester; 4. Duo von Lasser, gesungen von Schülerinnen der ersten Classe; 5. Fuge von Hrn. Hofkapellmeister Salieri, vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen der ersten und zweyten Klasse; 6. Concert von Rode, gespielt von dem Zögling, Jakob Kowy; 7. Hymne für Sopran- und Alt-Stimmen, von Vinzenz Hauschka, gesungen von den Schülerinnen der zweyten Klasse; 8. Partie für Blasinstrumente, von Krommer, vorgetragen von acht Zöglingen; 9. Vierstimmiger Psalm für Sopran- und Altstimmen, von Hrn. Hofrath von Mosel, ausgeführt von Schülern der ersten und zweyten Klasse; 10. Violoncell-Concert von Arnold, gespielt von dem Zögling, Leopold Böhm; 11. Duett aus: *La Clemenza di Tito*, gesungen von Schülerinnen der dritten Klasse; 12. Vierstimmiger Gesang für Sopran- und Altstimmen, von F. X. Gebauer, vorgetragen von Schülerinnen der dritten Klasse; 13. Variationen für die Flöte, von Leopold Hirsch, gespielt von dem Zögling, Aloys Hirsch; 14. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Schülerinnen der dritten Klasse; 15. Terzett mit Chor aus: *Ricciardo e Zoraide*, vorgetragen von Schülerinnen der dritten Klasse; 16. Sing- und Dankchor aus Händels *Judas Maccabäus*. Es war recht erfreulich, die schönen Fortschritte dieses nützlichen Institutes zu gewahren. Die sämmtlichen Leistungen befriedigten grösstentheils, und verbürgten die Einsicht, den ernstlichen Willen und der geachteten Vorsteher kluge Wahl der Mittel. —

Andreas und Bernhard Romberg *).

An Madame N. V.

Aus Deutschland hast Du mir ein Blatt gebracht,
Getränkt in Wermuth und von Thränen feucht,
Die jenes Künstlers allzufrühem Tod,
Dem traurigen Verstummen seines Liedes
Dort reichlich flossen, wo man ächter Kunst
Verständnis nährt, wo man noch gern vernimmt,
Was warmen Herzens, reifen Geist's Erzeugnis
Die Sinne wohl, mehr noch den Sinn erfleicht.
Dort horcht' auch ich unsterblichen Gesängen;
Das hohe Lied, das von der *Glocke* sinnend,
Selbst feyerlich wie festliches Geläute,
Durch alle Länder deutscher Zunge tönte,
Auch mir erklang's beseligend; doch, ach!
Nur allzubald ward's Grabeslied dem edlen
Schiller. Wer vermag's, den Schmerz zu schildern,
Der damals unsre Brust durchglühte! Heilig
Ward uns ein Lied von Neuem. Sieh, es naht'te,
Als kaum der letzte Ton der *Trauerglocke*
Verhallt — ein Genius, sie zu bekränzen.
Es war Andreas Romberg. Dreymal heilig
War nun die *Glocke*. — Jetzt — auch seiner Lieder
Letztes, er hat's gesungen. Trauert, Söhne
Der ächten Kunst! und mög' ein neuer Sänger,
Ihm ähnlich, bald aus eurer Mitt' erstehn,
Und Balsam mög' in eure Wunden träufeln
Aus Harmonie'n, den seinigen vergleichbar,

---

*) Durch Zufall verspätet.

Wie unvergänglich sie Beethoven's Geist entquillen,
Wie Spohr sie, Neukomm, Schicht und Schneider singt.

Und wie der Hingeschiedenen Gedächtniss
Man gern in Lebenden noch fortverehrt,
So sey der Huldigung ein Platz gegönnt,
Die Bernhard ehren sollte, im Gefühle,
Wenn nicht im Ausdruck, seiner würdig.
Im Vaterland der Bache, Hasse, Händel
Werd' ehrerbietig sie ihm dargebracht!

Bernhard! Name, gefeyert hoch im Chore der Helden;
Bernhard, theurer Du, Meister in friedlicher Kunst!
Ja, Du bist's! Auf Wellen getragen ewigen Lichtes,
Schweben die Genien Dir zu Seiten der göttlichen Kraft.
Sieh, und sie nahn, Dir ergänzen das Aug', es erglüht Dir die Wange
Und Du empfängst das Wort trunken im seeligen Ohr.
Hört, wie da entfesselt erbrauset der Sturm durch die wogenden Saiten!
Well' an Welle gedrängt holt sich die schwellende Flut.
Wer bezwänge das Meer, den allbeweglichen Riesen,
Wenn er zum Kampfe gereizt ringt mit des Aeolus Macht!
Doch Du winkst, da legt sich der Streit und goldene Sterne
Blinken vom Aethergewölb, lächeln aus spiegelndem See.
Ruhig wiegt sich der Kahn, es plätschern silberne Wellen,
Fernher ertönt ein Lied munterer Schiffer im Chor.
Aber Du willst, und schnell verschlingt sie schwindelnde Tiefe,
Und der gähnende Schlund schliesst das krystallene Grab.
Uns aber bebt vor Wonne das Herz, im Tiefsten erschüttert;
Nur eine Thräne vermag's, spricht in dem Auge den Dank.
Länger noch, Bieger, so sucht umsonst verlangende Sehnsucht;
Denn Du gebietest und schnell flattern die Genien weg.
Einen doch seh' ich, der bleibt Dir treu; Dir liebend zur Seite,
Schwebt er von Stirne zu Brust, wieder zum horchenden Ohr.
O, wie nenn' ich ihn Dir, den Genius heiliger Tonkunst!
Siehe er krönet Dir das Haupt ewig mit grünendem Zweig.

Paris, im März 1822.

Justus Amadeus Lecerf.

Bemerkungen.

Was halten Sie von der Musik der gestrigen Oper?

Sie erschien mir so bekannt, ich glaubte das schon gehört zu haben. Sie mag wohl grösstentheils fremdes Gut seyn.

Wie können Sie diesem Meister solches Stehlen zutrauen? Hat er das je gethan? Ist nicht immer Er der Geplünderte?

Wohl! aber wenn ich ihm auch kein geflissentliches Nehmen oder Entlehnen Schuld geben will, so kann es doch, wie es gewöhnlich vorkommt, ein unwillkürliches Hineinkommen in bekannte Melodieen und Modulationen seyn; also wo nicht Raub, doch Benutzen aus Mangel an Schöpferkraft.

Auch diess ist es nicht. Ich darf es behaupten, denn ich kenne doch auch so ziemlich das Vorhandene, und habe diese neue Musik genau durchgegangen, und die Partitur Satz für Satz in mich genommen. Ich will Ihnen aber darauf helfen, was es ist. Die Musik ist nicht gesucht, nicht geschraubt, nicht verstiegen, nicht nach Effekt ausfahrend, nein, sie ist eben recht, wie sie seyn soll. Deshalb erschien sie Ihnen so bekannt. Geht es uns doch auch mit manchen Autoren so: z. B. mir mit Göthe. Das Meiste ist so natürlich, so klar, so nahe liegend, so ansprechend, dass ich von manchem herrlichen Gedanken, sobald ich ihn in mich aufgenommen habe, mir sage, ich habe ihn schon früher selbst gehabt. Es ist mit dergleichen Kunstgeheimnissen, wie mit denen der Natur; ist die Aufgabe gelöst, so erscheint sie leicht, und wie schon bekannt.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Quatre Marches pour Pianoforte à quatre mains, comp. — — par Aloys Schmitt. Oeuvr. 56. à Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Im Ganzen, in der Art, wie die bekannten und beliebten Märsche von Ries, aus dessen früherer Zeit; im Einzelnen, weniger rauschend und (wie man diess Wort jetzt zu gebrauchen pflegt) brillant: aber eben so interessant; die Stücke an Charakter verschieden; der vierstimmige Satz und die Harmonie überhaupt gewählt und gut geordnet; die Vertheilung an beyde Spieler effectuirend, und namentlich nicht, wie man das sonst in ähnlichen Compositionen jetzt so oft findet, der erste meist mit verdoppelnden Octaven für beyde Hände beschäftigt. Ziemlich leicht zu spielen; wie das bey Stücken dieser Art um so mehr angemessen ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. **N°. 45.** 1822.

Weihnachts-Cantate,

Nach Worten der Schrift,

Chor.

(Höchst einfach, kurz; im Styl der alten Kirchenhymnen.) *)

Ach, dass du den Himmel zerrissest und stiegest herab! dass die Sünder entflöhen in die Felsen; Gerechte freudig bebten vor deinem Nahn, und vor dem Glanze deiner herrlichen Majestät!

Recitativ.

(Bass. Gemessen und mit einfachster Begleitung.)

So spricht der Herr, der Gott Zebaoth: Ich hebe meine Hand auf zu den Heiden, und richte auf mein Zeichen vor allem Volk. Die Könige der Erde werden kommen und die Völker anbeten vor mir.

Dreystimmiger Gesang.

(Sopran, Alt und Tenor. Arioso; einfach, mit wenig Wiederholung.)

Lasst eure Zweige sprossen, ihr Bäume der Berge; bringt eure Früchte dar den Harrenden in Gott. Denn es ist nahe, dass Er kömmt. (Vom Chore wiederholt: Es ist nahe, dass Er kömmt!)

Recitativ.

(Tenor. Mit reicherer Begleitung.)

Und es waren Hirten daselbst auf dem Felde, die hüteten des Nachts ihre Heerden. Und der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn umleuchtete sie; und sie furchten sich sehr. Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! siehe, ich verkündige euch grosse Freude, die allem Volke wiederfahren wird. Denn euch ist heute der Heiland geboren, Christus der Herr, in der Stadt David. — Und alsbald war da bey dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobeten Gott und sprachen:

Chor.

(Erhaben, feurig und gläsend, nicht zu lang.)

Ehre sey Gott in der Höhe! Friede auf Erden! und den Menschen ein Wohlgefallen!

Recitativ.

(a tempo. Bass.)

Willkommen, die ihr schwebt auf den Flügeln des Morgens! Hosianna, der da kömmt im Namen des Herrn! Sieh' eine Wohnung Gottes unter Menschen! Er wird die Thränen trocknen vom Aug; kein Tod wird seyn, nicht Angst, noch Wehgeschrey. Gross ist und schön das Haus des Herrn: hoch ist und unermesslich sein Reich.

Quartett.

O Herr, erbarm' dich unser: wir harreten auf dich. Wir kommen, Herr, die nachzuwandeln. Anbeten wollen wir; bekennen: in dir allein ist Gott; du bist der Herr und Heiland; in dir das ewge Leben.

Recitativ.

(wie vorhin.)

Die ihr bekennet den Namen des Herrn: gebt Gott allein die Ehre! Die er erfüllet mit seinem Heil: preis't seine herrlichen Wunder!

Chor.

(Gross und feyerlich, als Einleitung zum Schlusschor.)

Erwacht zu Gott und lobet ihn, die ihr im Staub der Erden wohnt! Erwacht zu Gott und preiset ihn, der aus den Wolken zu euch spricht!

Schlusschor.

(Wie oben; aber erweitert, im Feuer und Glanz gesteigert.)

Ehre sey Gott in der Höhe! Friede auf Erden! und den Menschen ein Wohlgefallen!

Rochlitz.

*) Was über die Behandlungsart von Seiten des Componisten gesagt ist, ist blosse Meynung des Verfassers und Vorschlag.

Ueber Stimmung der Orgeln.

Es ist fast eine allgemeine Klage der Organisten und Aller, die ein musikalisch gebildetes Gehör haben, dass den Kirchenorgeln reine Stimmung fehle.

Diess habe auch ich, bey den mir seit zehn Jahren von einer königl. Regierung zu Potsdam übertragenen Orgelbauten, leider fast immer bestätigt gefunden und mich deshalb bemüht, die Ursachen dieses Uebels und die Mittel aufzusuchen, durch welche demselben möglichst entgegengewirkt werden kann.

Als Hauptursachen der Verstimmtheit fand ich:

1) ungleichen Wind der Bälge;

2) dass die Pfeifen voll Staub waren;

3) dass mehrere Pfeifen bedeutende Beulen hatten, oft sogar verbogen waren;

4) dass die Labien der Pfeifen nach einer andern Seite hin gestellt waren, als sie der Verfertiger ursprünglich aus guten Gründen gesetzt hatte;

5) dass die Klaviaturen ungleich geschraubt waren;

6) dass der Stimmer nicht die zum Stimmen gehörigen nothwendigen Werkzeuge besass, und sich solcher bediente, die nicht zweckdienlich waren;

7) dass die Orgeln von Männern gestimmt und reparirt worden waren, die zu diesem Geschäfte nicht gehörig qualificirt waren;

8) das Quellen und Trocknen der Vorschläge an den hölzernen Pfeifen, wodurch die Kernspalte erweitert oder verengt wurde.

9) Mangel an gehöriger Vorsicht beym Stimmen selbst;

10) Uebereilung beym Stimmen, so, dass der Stimmer nicht sorgfältig und streng genug die möglichste Reinheit hervorzubringen suchte;

11) das Verfahren beym Stimmen selbst, und endlich

12) dass die Orgeln oft nicht genug vor unnützen Händen gesichert waren.

So gern ich indess durch Mittheilung meiner hierüber gesammelten Erfahrungen und meiner darauf gegründeten Ansicht der Sache den Organisten nützlich werden möchte, welche durch besondere Verhältnisse genöthigt sind, ihre Orgeln selbst zu stimmen, und die nicht nur die zu diesem Geschäfte nöthige Geduld und Zeit, sondern auch einige Vorkenntnisse und vornehmlich die dazu nöthigen Kenntnisse von der Struktur einer Orgel haben: so nachdrücklich und ernstlich muss ich jedoch diejenigen, denen diese Kenntnisse abgehen, warnen, dass sie das Stimmen einer Orgel nicht unternehmen, weil sie unfehlbar Zeit und Mühe unnütz verschwenden, ihren Zweck nicht erreichen, und vielmehr ganz gewiss der Orgel schaden würden.

Wo überhaupt eine Stimmung vom Grund aus geschehen muss, und wo die Kirchenkasse die Kosten derselben tragen kann, sollte sie einem geübten Orgelbauer aufgetragen werden: theils weil dieser kleinen Mängeln, die nur zu oft, besonders bey den älteren Orgeln, vorhanden sind, sehr leicht abhelfen kann, wodurch grösserer Schaden verhütet werden kann, theils weil die meisten Organisten zugleich Schullehrer sind, und von ihren Unterrichtsstunden und anderweitigen Geschäften zu wenig Musse übrig behalten, um sich mit dieser, sehr viel Sorgfalt und Zeit erfordernden Arbeit befassen zu können.

Wie wenig oder nichts von dieser Seite für die gute Pflege der Orgeln geschieht, davon finden sich die Beweise in den Rohrwerken der Orgeln kleiner Städte, die zu stimmen und im guten Zustande zu erhalten, der Natur der Sache nach, jeder Organist verpflichtet ist. Auf meinen Reisen habe ich nur äusserst selten Rohrwerke solcher Orgeln angetroffen, wo die Pflege des Organisten an denselben kennbar war; sehr oft fand ich sie in schlechtem Zustande, und noch öfter ganz unbrauchbar.

Diese Erfahrung ist um so unerfreulicher, da sie von der Gleichgültigkeit, sowohl der Organisten, als der Kirchenpatrone, gegen eine so gute und überaus nützliche, ja, dem Staate erspriessliche Sache zeugt. Doch zur Sache:

Wer eine Orgel stimmen will und soll, von dem muss vorausgesetzt werden können, dass er nicht nur ein dazu hinlänglich musikalisch gebildetes Gehör habe, sondern auch mit der Art und Weise bekannt sey, wie eine verlangte Temperatur richtig und gut in ein Tasteninstrument eingelegt werden muss; er muss nicht nur die zum Stimmen gehörigen Werkzeuge, als Stimmhörner von verschiedener und nöthiger Grösse, haben, sondern sie auch zu gebrauchen verstehn; er muss ferner die vorhin genannten Ursachen der Verstimmung einer Orgel zu finden, zu unterscheiden, und denselben abzuhelfen fähig seyn.

Wem diess alles abgeht, der wage sich nicht an das Stimmen der Orgel: er würde derselben unfehlbar nur schaden; wer sich aber dessen erfreuen kann, der gehe auf folgende Weise, aber mit Geduld, an die Arbeit:

1) untersuche er, ob die Bälge gleichen Wind geben; ist diess nicht der Fall, so schaffe er diese Gleichheit, vermöge der Windwaage, die ihm jeder Klempner anfertigen kann, und deren deutliche Beschreibung, so wie die Anweisung zur Benutzung, sich in Schlimmbachs Schrift über die Struktur, Erhaltung u. s. w. der Orgel, Seite 19, § 20 findet. Ohne gleichen Wind würde auch die sorgfältigste Stimmung unnütz seyn, weil der Ton, der vom schwächern Winde erzeugt wird, tiefer als der vom stärkern ist.

2) Wann es nöthig ist, so reinige er die Pfeifen vom Staube, hüte sich aber, sie zu verletzen, und insonderheit an die Labien zu stossen oder zu drücken.

3) Haben die Pfeifen Beulen, oder sind sie verbogen, so unternehme er nicht, ohne vorher Anweisung dazu gehabt zu haben, sie auszubeulen, oder gerade zu biegen; er würde nicht nur die Beulen grösser machen, sondern wohl gar noch mehrere dazu schaffen. Will er die Pfeife aber biegen, und ist sie vom Bleyroste stark angegriffen, so kömmt er in Gefahr, sie zu zerbrechen, und zerbricht er sie, ganz untauglich zu machen. Wo eine Orgel solcher und ähnlicher Hülfe bedarf, da kann nur ein Orgelbauer von bewährter Geschicklichkeit helfen.

4) Er sehe darauf, dass die Pfeifen mit ihren Labien richtig und so stehen, dass nicht etwa eine Pfeife die Andere anblasen könne;

5) er beachte ferner, ob die Klaves nicht nur gleich, sondern auch alle so liegen, dass die Hauptventile gehörig und schnell genug durch sie beym Anschlage aufgezogen werden, weil ausserdem der Zugang des Windes zu den Pfeifen gespannt wird und die Pfeifen, welche auf der aufgezogenen Canzelle stehen, nicht klar ansprechen können.

6) Er sehe darauf, dass der Registerzug derjenigen Stimme, die so eben gestimmt, so wie der, nach welcher gestimmt werden soll, gehörig herausgezogen oder geschoben wird, je nachdem die Einrichtung der Züge ist. Wird eine Parallele (Schleife) nicht gehörig geöffnet, oder überzogen, (welches letztere durch das zu starke Anziehen oder Schieben eines Registerzuges veranlasst wird, indem dann der Klotz oder Drathstift, welcher die Parallele begränzt, verbogen wird, oder wohl gar abbricht) so haben die Pfeifen nicht den gehörigen Zufluss am Winde, und sprechen tiefer und heiserer an, als wenn die Windführung von der Schleife ganz befreyt ist. Ein solches, zu wenig angezogenes, oder überzogenes Register würde dann, auch wenn es die höchste Reinheit erhalten hätte, dennoch in Verbindung mit andern Registern unrein klingen, wenn nachher seine Schleife die richtige Stellung erhielte.

7) Er sorge, dass beym Stimmen die Bälge so sanft als möglich niedergetreten werden; jeder unsanfte Stoss ist eine unfehlbare Störung, und wird auch noch in anderer Hinsicht nachtheilig. Zu bemerken ist auch noch, dass vor der Stimmung sämmtliche Pfeifen gehörig intonirt seyn müssen, damit jede Pfeife ihrer Natur gemäss promt und richtig anspreche; denn, wenn erst noch während des Stimmens einzelne Pfeifen intonirt werden sollten, so würden diese doch mehrentheils in die Hand genommen werden müssen; hierdurch würden sie erwärmt werden; eine erwärmte Pfeife aber ist im Tone höher, als sie es nach der gegenwärtigen Temperatur der Luft ist. Jede Erwärmung der Pfeifen ist also beym Stimmen nachtheilig; desshalb halte sich der Stimmer auch beym Stimmen nicht zu lange auf einer Stelle auf, besonders wann das Gehäuse sehr eng ist, die Pfeifen auch noch eng zusammen stehen, und er sich vielleicht zwischen dieselben hineinbiegen muss. Diese Vorsicht ist besonders an kalten Frühjahrs- oder Herbsttagen wichtig, weil die Wärme und Ausdünstung des Körpers und der Athem die zunächst stehenden Pfeifen leicht erwärmen, und dadurch der Stimmung nachtheilig werden kann. Man halte diese Vorsicht nicht für übertriebene Besorglichkeit. Die Stimmung ist allerdings sehr zarter Natur, und es ist dabey die grösste Vorsicht nothwendig; man berühre daher auch die Pfeifen, besonders die kleinern, so wenig als möglich; muss aber ja einmal eine Pfeife herausgenommen werden, so stimme man sie nicht eher, bis sie die Temperatur der Luft wieder völlig angenommen hat.

Man erlaube sich ferner nicht, um den Ton einer Pfeife tiefer stimmen zu wollen, sie oben einzudrücken, oder einen Körper darauf zu legen;

durch ersteres Mittel wird der Pfeife unfehlbar geschadet und durch letzteres nicht genutzt, weil das Eindrücken der Pfeife ihr die zum Vibriren nöthige Spannkraft entzieht und sie oft nicht wieder mit dem Stimmhorne gerundet werden kann; ein lose aufgelegter Körper aber wird durch die aus dem Pfeifenkörper strömende Luftsäule nicht nur auf die Seite geschoben, sondern auch bald ganz herunter geworfen werden, wobey die Pfeife doch sehr bald wieder zu hoch im Tone seyn würde. Noch unverzeihlicher aber ist es, eine Pfeife, um sie im Tone höher haben zu wollen, oben einzuschlitzen, und zurück zu biegen, *) oder wohl gar durch Abschneiden zu verkürzen, weil diess sie auf immer verdirbt. Diese und ähnliche Ungehörigkeiten finden sich leider fast in allen Orgeln, die von Pfuschern (sogenannten Orgelbauern, die auf diess Prädikat herumreisen und Orgeln verderben) reparirt wurden. Die höhere oder tiefere Stimmung darf durchaus, nur bey offenen Metallpfeifen, durch das Stimmhorn, bey gedeckten Pfeifen aber durch das Schieben der Hüte (Deckel) hervorgebracht werden. Noch muss ich hier eine höchst nöthige Warnung anhängen:

Niemand lasse sich auf das Intoniren der Kern- oder Labialpfeifen ein, der nicht die dazu durchaus nöthige Anweisung erhalten und es gehörig geübt hat. Bey dem besten Willen, die Pfeife zu verbessern, würde er diese ganz verderben: denn das Intoniren ist ein Geschäft, das oft selbst dem gewandtesten und geschicktesten Orgelbauer, wann er seine Orgel ganz regelrecht haben will, die grösste Mühe macht. Am besten ist es, diess nur einem geschickten Orgelbauer zu überlassen.

Wann nun das oben Gesagte gehörig beachtet worden, alles vorhanden, und was beseitigt werden musste, beseitigt ist, dann wird zuerst die Temperatur, die entweder gleich- oder ungleichschwebend ist, welche erstere der letzteren fast allgemein vorgezogen wird, in das Principal 4', oder Octav 4', und sollten beyde fehlen, was aber nur bey den kleinsten Positiven der Fall seyn kann, in irgend ein anderes vierfussiges Kernpfeifenregister, und zwar in die kleine und eingestrichene Octave gelegt.

*) Diess zu thun, ist dem Orgelbauer bey den Principalpfeifen, welche im Gesichte stehen, nur allein erlaubt.

Diess Geschäft ist die Basis zur Reinheit der ganzen Orgel; wird hierbey gefehlt, so wird durchaus bey jedem einzelnen Register gefehlt, weil alle übrige Register nach diesem gestimmt werden müssten; unreine Stimmung durchs ganze Werk würde dann die unvermeidliche Folge seyn. Auf diese Stimmung muss daher die möglichste Sorgfalt verwendet werden. Ist diess nun geschehen, so ist es gut, wenn man die Arbeit beendigt zu haben glaubt, sie nicht nur noch einigemale an dem Tage, wo man sie endete, sondern auch noch mehrere Tage nachher, auch, wenn es thunlich ist, mit Zuziehung eines Sachverständigen zu prüfen, und nicht eher an das Stimmen der noch übrigen Töne dieses Registers, noch weniger aber an das der andern Register zu gehen, bis man sich völlig überzeugt h[at] die möglichste Reinheit erreicht zu haben. Hierauf stimme man nun die Register nach der Folge, so wie sie auf der Windlade stehen, vom Principale an, das in der Vorderfronte steht, bis zu den Rohrwerken hin *).

Man ziehe nun zu dem temperirten Register, wann es nicht schon als Principal in der Vorderfronte lag, das in benannter Fronte stehende Principal, und stimme, wo die Pfeifen in der chromatischen Tonfolge auf der Windlade liegen, von der Taste C, Cis, D, u. s. w. Ton für Ton, die ganze Klaviatur durch; wo aber getheilte Windladen vorhanden sind, da wird eine Taste in der chromatischen Tonfolge überschlagen, z. B. wo die Taste Cis ist, wird C, D, E, Fis, Gis u. s. w. bis zur höchsten Taste hin, sodann wieder von unten Cis, Dis, F, C u. s. w. bis das Ganze geendet ist, gestimmt **).

Nach Beendigung dieses Geschäfts unterlasse man nicht, so wie ferner bey jeden gestimmten

*) Bey dieser Arbeit, und insonderheit beym Stimmen der kleinsten Register, als Mixturen u. s. w. ist es zweckmässig, mehrere Ruhepuncte zu haben; denn die stete Aufmerksamkeit auf die sehr schwebenden Vierteltöne der Töne stumpft das Gehör, besonders das der wenig geübten Stimmer, so sehr ab, dass es fast unmöglich wird, mit der Zeit fehlerfrei noch rein stimmen zu können.

**) Ist das temperirte Register von 4' Grösse, das Principal aber 8' so geschieht die Stimmung nach dem am leichtesten zu fassenden Verhältnisse 3 zu 4 oder 2 zu 1 und ist es 16', so ist es 16 zu 4 oder 4 zu 1; ist das zu stimmende Register aber 2', so ist das Verhältniss 2 zu 4 oder 1 zu 2 u. s. w.

Registern, die Stimmung, bevor man weiter geht, genau zu prüfen, und scheue die Mühe nicht, auch die geringste Schwebung hinwegzubringen.

Wenn nun in der hier vorgeschriebenen Folge der Register fortgestimmt wird, so findet sich bald ein Quintregister.

Nach einem flüchtigen Anblicke sollte man glauben, dass ein Quintregister am zweckmässigsten und reinsten als Octave, aus dem temperirten Register zu 4 Fuss gezogen und erhalten werden könnte, wie es auch Schlimmbach in seinem Werke über Struktur, Erhaltung etc. der Orgel § 257, von dem Stimmen der Terzien lehrt: diess könnte nämlich folgendermassen geschehen: auf einem Klaviere giebt man mit dem temperirten 4' die Taste F an, auf dem andern Klaviere aber die Taste C mit dem Quintregister $2\frac{2}{3}$, dann Cis zu Fis u. s. w., wo die Taste F die Octave von der Taste C erzeugen würde. Diese Methode aber ist durchaus nicht anwendbar; sie würde zur Folge haben, dass beym Spielen mit dem vollen Werke jeder einzelne Ton unerträglich unrein klingen, angegebene harmonische Akkorde aber noch unerträglicher disharmoniren würden: denn C als Quinte auf der Taste F muss höher klingen als C im Octavregister, weil Letztere eben so wenig der Temperatur entbehren, als Erstere sie dulden können. In der gleichschwebenden Temperatur muss die Quinte ein wenig tiefer, und deren Terzien bedeutend höher schweben, die einzelnen Quint- und Terzregister, als solche, aber die vollkommenste Reinheit und Schärfe zum Grundtone haben *).

Das Quintregister muss daher zwar aus der temperirten vierfüssigen Stimme, jedoch nicht, wie ich vorhin sagte, als Octave, sondern als Quinte dieses Grundtones gezogen werden. Diese Stimmung sowohl der Quint- als Terzregister gründet sich auf die bey jedem Tone in der Luft mitklingenden musikalischen Aliquottheile, die sich durchaus scharf und rein hören lassen, diese aber auf die Verwandtschaft der Luftsäulen, welche durch die angegebenen verschiedenen Pfeifen erzeugt werden, und welche sich gegenseitig ergreifen und durch diese Berührung jene Nebentöne erzeugen; daher bey Stimmung zweyer Töne oder zweyer Register auf einer Taste, bevor sie rein gestimmt sind, eine scharfe und schnelle Schwebung zu hören ist, welche, je mehr sich die Töne ihrer Reinheit nähern, immer langsamer wird und zuletzt, bey voller Reinheit, ganz verschwindet. Der Stimmer hat desshalb besondere Aufmerksamkeit auf diese Schwebung zu richten: so bald sie aufhört, ist der Ton, sey er zum Grundtone die Octave, Quinte oder Terzie, vollkommen rein; daher verfahre er eben so beym Stimmen der Terzien- wie bey den Quintregistern.

Aus dem Vorhingesagten geht nun hervor, dass, wenn man bey einer nach allen Regeln der Kunst rein eingestimmten Orgel auf dem einen Klaviere die Taste C aus Principal 4', auf dem zweyten Klaviere F aus einem Quint-, auf dem dritten Klaviere As aus einem Terzregister zusammen angeben wollte, diese Töne durchaus keinen reinen Einklang geben, sondern bedeutend schweben würden. Diese Schwebung ist aber aus den vorhin angegebenen Gründen unvermeidlich, und wird durch das Zusammenziehen mehrerer verschiedenartiger Register, so wie durch die angegebenen Akkorde selbst, grösstentheils gedeckt.

Das aus der Temperatur gezogene Quint- und Terzregister kann nun die Grundstimme werden, zu welcher man die noch vorhandenen Quint- und Terzregister durch Octaven stimmt.

Ist man mit dem Stimmen bis zu einer Mixtur gekommen, so prüfe man die vorhin gestimmten Register, zuerst Ton für Ton, sodann durch Akkorde, verbessere, wo Verbesserung nöthig ist, und gehe dann erst zur Stimmung der gemischten Register über.

(Der Beschluss folgt.)

*) Wer sich über gleich- und ungleichschwebende Temperatur, über die Verhältnisse der Quinten und Terzien, wie auch anderer Intervalle noch weiter belehren will, der schlage darüber in Kochs musikalischem Lexikon Seite 1495, das Wort: Temperatur nach.

Nachrichten.

Wismar, im September. Ein letzter Bericht über das musikalische Leben in unserer Stadt war vom October 1820 und in demselben von der im September jenes Jahres veranstalteten grossen Aufführung des Händel'schen Oratoriums: *Judas Maccabäus*, die Rede. Seit jener Zeit hat der hiesige Musikverein, dessen Haupt-

zweck Bildung des Gesanges ist, in den wöchentlichen Uebungen rühmlich fortgefahren, nach jenem Zwecke zu streben. Der früher angenommene Grundsatz, hauptsächlich Musikstücke der ernstern Gattung auszuführen, ist fortwährend befolgt worden, ohne jedoch die andern Gattungen ganz auszuschliessen. Die Gründe aber für jene sind uns folgende: Fürs Erste gewinnt das Institut in den Augen des Publikums an Achtung, und es wird manchem Vorurtheile gegen dergleichen Zusammenkünfte durch den Ernst des Zweckes begegnet. Dann werden durch die Uebungen ernster Musikstücke die Stimmen reiner und voller ausgebildet, als durch sogenannte galante Musik; auch in vieler anderer Hinsicht ist die ernstere Gattung für die Gesangbildung nützlicher, da unter einer Anzahl von mehr als 70 Personen, aus denen der Verein besteht, immer viele sind, denen es nicht darum zu thun ist, die schwierigsten Bravourstücke ausführen zu lernen, weil sie dazu weder Zeit noch Beruf haben; und so sind jene ernsteren Gesänge für das Ganze eben genügend und dennoch, wenn auf Wahrheit und Schönheit des Vortrags gesehen wird, noch immer schwer genug. Dass wir hierin nicht einen falschen Weg eingeschlagen sind, hat sich auch durch die Erfahrung und durch manche erfreuliche Resultate in der Reinheit, Rundung und Fülle der Stimmen, im sichern Intoniren, in richtiger Taktbewegung, im Hervortreten des Gefühls beym Vortrage, so wie in andern Zeichen einer guten Schule bestätigt. Endlich halten wir die ernstere Musik auch im ästhetischen Sinne für die bildendere und höhere Gattung, und glauben, durch ihre Ausübung unserm Vereine einen wohlthätigen Einfluss auf das geistige Leben sowohl seiner Mitglieder als deren Umgebungen zu verschaffen.

Nach dieser Ansicht wählte das Directorium zur Uebung, ausser den geistlichen Musikstücken der ältern und einiger neuern Italiener, den Motetten von Bach, Mozart, Schicht, J. A. P. Schulz, Hiller u. a. Haydns *Schöpfung*, Friedrich Schneiders kirchlichen Compositionen etc. vorzüglich die Händelschen Oratorien. Die nächste Veranlassung dazu lag allerdings schon in dem hohen Kunstwerthe dieser Meisterwerke selbst. Noch besonders aber wurden wir dazu angeregt durch den geist- und einsichtsvollen Bearbeiter und Herausgeber der Händelschen Werke, Hrn. Clasing aus Hamburg. Da mehrere Mitglieder des Vereins mit ihm in freundschaftlichen Verhältnissen stehen, so erfreuen wir uns öfter seines Besuchs und längern Verweilens unter uns; und wir verdanken seinem Bemühen und seinem Rathe nicht nur überhaupt Vieles, sondern auch hauptsächlich eine tiefer eingehende Verständigung über Händel und die Productionen dieses grossen Geistes, mit welchen Hr. Clasing so vertraut ist, dass man seiner Leitung mit vollem Vertrauen folgen darf.

Dass Gesangübung, nach einer so eingeschränkten Richtung, zur Einseitigkeit führen müsse, wie wohl hin und wieder dagegen eingewandt worden, ist nicht zu besorgen. Auch ist schon bemerkt, dass wir neben den Händelschen Werken auch die anderer und neuerer Meister nicht ausschliessen; ja selbst Rossini's Töne sind gehört worden. Uebrigens, wenn vom Erlernen der Musik, von Anregung musikalischen Sinnes, von der Erweckung ästhetischer Gefühle durch Musik die Rede ist; so ist die Frage, ob es nicht rathsam sey, sich für's Erste hauptsächlich an Einen Führer zu halten, da es wohl besser ist, nach einem sichern Ziele zu gehen, als unbestimmt umher zu schweifen, und den Geschmack zu verwirren, so dass man am Ende nicht weiss, was gut und was schlecht ist. Es fragt sich nun ferner: soll Händel dieser Führer seyn? Wir meynen: ja. Händel ist in gewissem Sinne für uns in der Musik geworden, was Homer den Griechen in der Poesie war: die Quelle, aus der die Spätern mittelbar und unmittelbar geschöpft haben, selbst Mozart, den Sophokles der Musik, seiner Originalität übrigens unbeschadet, nicht ausgenommen. So wie aber Homer der Vater der Poesie war und blieb, und auch ihr berühmtester Sohn sein Ansehen nicht verdrängte: so ist auch Händel in der Musik uns ein Vorbild geworden und darf es seyn, da er ihr Form und Gestalt gegeben, wenn er auch nur Einen Styl schuf, nämlich den grossen, und die Ausbildung der Kunst in der schönen, zierlichen und andern Gattungen den Spätern überliess. Es mag nun seyn, dass jenem Style das Glatte, Weiche, Schmeidige und Zierliche der späteren Kunstepoche abgeht, dass man ihn bisweilen von Härte und Unbehülflichkeit nicht ganz freysprechen darf; dafür findet man bey ihm jedoch reichen Ersatz, die Kraft des Ausdrucks und dessen gewaltige

Wirkungen auf das Gemüth und eine, nicht durch zu grosse Künstlichkeit verkümmerte Natur, frey von der Flachheit, in die so manche Neuere durch das Streben verfallen sind, Alles weich, sanft und rund darzustellen. Der Gipfel der Kunst, das Idealschöne, in welchem Kraft und Reiz innig vereint sind, und dessen Schöpfer Mozart ward, steht nun freylich zwischen oder über beyden. Allein, wer vermag es wohl mit einem Sprunge sich zu dieser Höhe aufzuschwingen? Ist es nicht der Natur gemässer, dass der Kunstschüler erst den sichern Grund betrete, und sich an den Werken derer übe, die ihn gelegt haben? Und so bleibt Händel für Vereine, deren Hauptzweck eine gute Grundlegung musikalischer Bildung seyn soll, immer der Meister, an den man sich zuerst und hauptsächlich halten sollte, wenigstens bis dahin, wo eine allgemeine Umwandlung die Gestalt der Musik und unsere musikalische Bildung umwandeln und erneuen wird. Auf diese Art, wenn auch einseitig aber zu einem bestimmten Geschmack gebildet, wird man mit Vortheil zu dem Studium Mozart's und Haydn's und ihrer Schüler übergehen können, und der hierdurch gereinigte und befestigte Geschmack wird auch die gefährlichere Bekanntschaft der Neuern machen dürfen, ohne sich an manchen übersüsseten und überwürzten Gerichten den Gaumen und Magen zu verderben.

Von der Zweckmässigkeit eines solchen regelmässigen Ganges in der musikalischen Bildung überzeugt, haben sich aus unserer Mitte ungefähr zwanzig Mitglieder, denen es um eine weitere Ausbildung zu thun ist, vereinigt, während des Winterhalbjahres noch besonders alle vierzehn Tage einmal zusammen zu kommen und vornehmlich Mozartische Opern in Begleitung eines oder zweyer Pianofortes einzuüben, und diese Uebungen haben bereits grossen Nutzen gestiftet. Nicht weniger ist es den übrigen Mitgliedern des Vereins vergönnt, im Solovortrage ganz ihrer eigenen Wahl zu folgen, so wie auch diesen ausserhalb des Vereins ja ohnehin Gelegenheit genug übrig bleibt, ihren Geschmack an Werken eigener Wahl zu bilden.

Oeffentliche Leistungen des Vereins finden ordentlicher Weise nur zweymal jährlich statt und zwar zum Besten der Armen. Diese Concerte werden sehr zahlreich besucht. Ausserdem tritt der Verein auch bey ausserordentlichen feyerlichen Vorfällen bisweilen in der Kirche auf. Diess geschah unter andern in diesem Jahre zur Todtenfeyer des Professors der Musik und Organisten Hrn. Parow, der im Januar dieses Jahres in seinem 8sten Lebensjahre starb. Die meisten Mitglieder des Vereins waren ehemals seine Schüler gewesen.

Neben dem bisher erwähnten Singvereine, in welchem nur selten auch Instrumentalsoli vorgetragen werden, hat sich seit einem halben Jahre noch ein Verein von etwa zwanzig Kunstfreunden zu Aufführung von Symphonieen und anderer Orchestermusik gebildet. Ein guter Fortgang ist diesem Unternehmen um desto mehr zu wünschen, da es unserer Stadt noch an einem guten Orchester mangelt.

Bemerkungen.

Jedes Reiche und Schöne ist das Ergebniss eines grössern Reichthums, einer höhern Schönheit. So sind Morgen- und Abendröthe der Kunst, den die kommende oder scheidende Sonne der verschämten Erde giebt; aber diese reizende Erscheinung gründet sich auf ihr höheres Liebesverhältniss. Wir erstaunen über den Reichthum eines schönen Werkes, und es öffnet unserm Blick nur ein reicheres schöneres Leben des Meisters, aus dem es stammt.

Es ist nicht immer rathsam, die nähere Bekanntschaft derer zu machen, die uns ergötzen und rühren sollen, wenn schon eine natürliche Neigung uns treibt, sie künstlerisch und bürgerlich ganz kennen zu lernen.

Wir kommen aber so hinter die Schranken ihres Vermögens, die Grenzen ihrer Kunst, hinter ihre Eigenthümlichkeiten und Fehler, und denken bey ihren Darstellungen zu sehr an dieselben, wie wir auch besonders bey ernsten, würdigen, feyerlichen Veranlassungen, z. B. beym Kirchengesang etc. sehr zur Unzeit an ihre gesellschaftlichen und moralischen Schwächen, an ihre Frivolität erinnert werden. Ein einziger Mordent des Bühnensängers kann uns in der Messe um alle Andacht und zur Verzweiflung bringen.

Schon deshalb ist ein Kirchengesang von Knaben, die wir nicht kennen, von ganz anderer

Wirkung, als einer von bekannten Erwachsenen. Und wer wünscht sich nicht manchmal eine Kirchenmusik in einem fremden Kloster zu hören?

Wenn wir recht herzlich erfreut seyn wollen, so müssen uns die Künstler im besten Lichte erscheinen; wir müssen nicht ahnden, was sie alles moralisch und aesthetisch nicht sind.

Je länger man lebt, je mehr man anschaut, liest, geniesst, desto mehr wird das Mittel (Medium), durch welches wir auf dem Umwege der Kunst und Wissenschaft zum Leben zurückkommen sollen, als um welches es ja immer am Ende zu thun ist, — zum Leben selbst. So denkt man, wenn man recht viel gelesen, bey jedem neuen Buch nur an die frühern Bücher; wenn man recht viel Musik gehört hat, an frühere Musik. Darin unterscheidet sich der Mann vom Jüngling, welcher viel eher ans Leben denkt, als von welchem ihm alles Neue — Angeschaute, Gelernte — ahndungsvolle Kunde bringt.

Je mehr man geniesst, desto mehr bemerkt man auch bey den Kunstleistungen nur die Minus-Pole. Wir sind zu Idealen gekommen, wir haben normale Meister, und manches musterhafte Kunst-Ganze und Zusammenwirken erlebt. Jeder Genuss ist auch eine Sättigung, die Geschmacks-Nerven sind mit vorrückenden Jahren immer schwerer zu reizen und zu befriedigen. Ja warum sollte der Tod des Menschen am Ende etwas Anderes seyn, als das Absterben seiner einzelnen Reizbarkeiten?

Wir werden hierbey an analoge Erscheinungen erinnert. Das Alter wird leicht geizig und grämlich. Ist die Geldsucht etwas anderes, als die Neigung zum Mittel des Lebens, als wäre es selbst ein Leben? Und das Grämliche ist der kritische Sinn, der sich an die Minus-Seiten alles Vorgehenden hängt.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernh. Klein. 1ster Heft. Berlin, bey Christiani. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Kl. ist als ein achtungswerther Gesangcomponist und vorzüglich als glücklich in der eigentlichen, den Deutschen eigenthümlichen Liederkunst den Freunden dieser Gattung schon bekannt und werth. Diese Sammlung von acht Nummern wird höchstwahrscheinlich seinen Credit noch vermehren; sie enthält wahrhaft ausgezeichnete Stücke, und auch kein einziges ist ohne Werth; der Componist giebt uns manche ürginelle Erfindungen, und bleibt doch beym Höchsteinfachen und wahrhaft Liedermässigen. Die Art, wie Hr. Kl. Lieder im Allgemeinen zu schreiben pflegt, darf wohl als bekannt vorausgesetzt werden; so auch, dass er Gedichte zu wählen weiss, wie sie eben für diese Art am geeignetsten sind; dass seine Harmonie gewählt und immer rein, seine Declamation stets richtig und ausdrucksvoll, oft auch sehr bezeichnend ist; dass er an den Sänger, was mechanische oder technische Kunstmittel anlangt, die allermässigsten Ansprüche macht, aber Verstand und Gefühl voraussetzt etc. Ein besonderer Vorzug der Sammlung sind die durchgängig anziehenden und zum Theil allerliebsten, so viel wir wissen, noch ungedruckten, oder doch nur Wenigen bekannten Gedichte, sämmtlich von Wilhelm Müller, dem Dichter der Lieder der Griechen u. A. Sie sind alle kurz, in gewissem Sinn volksmässig, drücken immer irgend eine bestimmte Situation oder Stimmung aus, und haben meist etwas von epigrammatischer Schlusswendung, sey es im Scherz oder im Ernste, so dass sie in dieser Hinsicht, und auch in der Form, den beliebten Liedchen von Uhland (im Frühling, auf der Wanderschaft, und ähnlichen) an die Seite zu stellen, meist aber heiterer sind. Dass wir alle acht Nummern dieser Sammlung mehr oder weniger interessant und lobenswerth gefunden, haben wir schon gesagt; die liebsten sind uns aber geworden: No. 3, auf der Landstrasse; No. 4, Entschuldigung; No. 5, Abendreihn; No. 7, Seefahrers Abschied; und die herzinnige No. 8, ohne besondere Ueberschrift. — Das Werkchen ist gut, aber nicht correkt genug gestochen; doch sind die Fehler von der Art, dass ein jeder sie selbst und ihre Berichtigung sogleich bemerkt, weshalb wir damit den Raum nicht vergeuden wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

bey weitem nicht so vortrefflich aus, ist aber, bey gutem Vortrage, doch sehr wohl zu hören und kann besonders für diejenigen Spieler seyn, die sehr wenig zu exekutieren vermögen, und doch ernsthafte Mozartsche Kompositionen spielen wollen. Stich und Papier sind schon.

Recueil de douze Romances avec accompagnement de Harpe qui peut se jouer par le Pianoforte, par M. Ed. de Marin. Livraison 1, 2 et 3. A Hambourg chez Jean Auguste Bohme. (Pr. à 16 Gr.)

Der junge talentvolle Komponist dieser Romanzen, von welchen man auch wohl wissen möchte, woher sie genommen sind, hat diesen seinen ersten Werken eine so artige Dedikation *an seine Mutter* vorgesetzt, die seiner Bescheidenheit eben so sehr als seiner kindlichen Liebe Ehre macht, dafs Rec. nicht umhin kann, sie den Lesern dieser Blätter mitzutheilen, zumal da er statt aller Weitläuftigkeit einer zergliedernden Beurtheilung der Komposition, welcher er ein günstiges Zeugnis ausstellen mufs, sich den Dank derselben damit zu verdienen glaubt:

Un fils peut offrir à sa mère
Les prémices de ses talents;
Le monde est un juge sevère
Qui veut le fruit tardif du travail et des ans.
Je sens bien qu' à votre tendresse
Rappeller ces doux souvenirs,
Que vous parler de ma jeunesse
C'est vous retracer des plaisirs;
Mais pour flatter le gout du Connisseur austère
Il faut tenter d'autres efforts:
Puisse-t-il reconnaitre à ces premiers accords
Le désir naissant de vous plaire,
Et que c'est aujourd'hui, comme ce fut alors,
La seule ambition à mon coeur nécessaire.

Der Kenner kann aber mit diesen Versuchen ganz wohl zufrieden seyn, denn es ist in den Romanzen Wahrheit und guter Gesang, ein grofstentheils recht artiges Verhältnis der begleitenden Stimmen zur Hauptstimme, (denn bisweilen ist das Accompagnement wohl etwas zu reich, was aber der Harfe wegen noch wohl angehet) ein warmer empfindungsvoller Accent und ganz verständige Behandlung des Textes, was bey französischen Sachen nicht eben das Häufigste zu seyn pflegt. Wenn der Verf. erst noch mehr im Genre der Singmusik geschrieben haben wird, wird sein Styl gewifs noch sicherer und fester werden

Liebhabern französischen Gesanges ist dieses Werk also mit gutem Grunde zu empfehlen. Stich und Papier sind schön.

Korrespondenz.

Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin.

Zweyter Brief. Vom 25sten October.

Gestern gab ein Herr Schuhmacher, angeblich aus Hamburg, ein Konzert im Saal der Freymaurerloge Royal York. Zuerst erschien eine Sinfonie von Haydn aus *g-dur*. Ich habe lange keine Haydnsche Sinfonie gehört und fuhlte den alten Eindruck wieder, den die herrlichen Stücke dieses Meisters sonst auf mich gemacht haben. Ich kann Ihnen nicht genug sagen, welch eine reine Behaglichkeit und welch ein Wohlseyn aus Haydn's Werken zu mir übergeht. Es ist mir ungefehr so dabey zu Muthe, als wenn ich in Yorick's Schriften lese, wonach ich allemal einen besondern Willen habe etwas Gutes zu thun. Die heitere, schalkhafte, gutmüthige, geistreiche Laune, verbunden mit der übermüthigen Phantasie, mit der Kraft und Gelehrsamkeit und Fülle — kurz dies Schwelgen in einem Frühling von Tönen und schönen Modulationen, kann das Leben angenehm machen. Noch diesen Abend hab' ich mit W-- gestritten: er fand die Sinfonie blos schnurrig, tändelnd und reizend; doch Sie kennen seine Ernsthaftigkeit. Er verlangt alles nach seiner Art und seinem Sinn. Er kann nicht zufrieden werden, mit

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. **No. 46.** 1822.

Recension.

Psalmodie von Andreas Romberg, bestehend in sieben 4-, 5-, 8- und 16stimmigen Psalmen und Lobgesängen, nach Moses Mendelssohns Uebersetzung. 63stes Werk, und 22stes der Gesangstücke. Partitur und Stimmen. Offenbach, bey André.

Wir haben hier eines der letzten und vollendetsten Werke des verstorbenen A. Romberg anzuzeigen; eines, aus welchem sich vielleicht mehr noch, als aus irgend einem andern, abnehmen läßt, wie viel er im Fache der Kirchenmusik (in spätern Jahren seinem liebsten) vermochte; ein Werk, das durch Umfang und Kraft seiner Hauptstücke, durch Gründlichkeit und Fleiss überhaupt, hoch steht; das als Studium für junge Künstler oder ernste Kunstfreunde, so wie zur Uebung und Fortbildung der Singchöre und musikalischen Singvereine, von bedeutendem Nutzen seyn, das Zuhörern aller Art, für Musik gebildet oder nicht, einen mannichfaltigen, würdigen Genuss gewähren kann. Wir nehmen diess Werk an mit Achtung und Dank gegen die Manen des wackern Künstlers, und auch gegen den Verleger, der es, ohne dabey baaren Vortheil erwarten zu dürfen, bekannt gemacht und so schön ausgestattet hat.

Ueber die Entstehung der Psalmodie (ein nicht ganz passender Titel) ist uns von Romberg selbst Folgendes bekannt. Er hatte einige Jahre vor seinem Tode auf einer seiner letzten Reisen auch Offenbach, und daselbst den trefflichen Singverein besucht, in diesem aber die Gesangstücke des Hrn. Hofr. André, für diesen Verein verfasst, mit vielem Vergnügen gehört. Das erzeugte in ihm den Gedanken, zunächst für diese Anstalt etwas Aehnliches zu schreiben. Ueber der Arbeit ward ihm aber diese selbst immer werther; sein Vorsatz dehnte sich in seinem Geiste aus, ein Stück drängte ihn zum andern, und so entstand diese Folge. Er selbst, Romberg, hielt auf diese Arbeit, und erklärte unverholen einige dieser Stücke für sein Bestes in diesem Fach; freuete sich auch darauf, sie recht stattlich in's Publikum gebracht zu sehen: erlebte aber diese Freude nicht.

Das Werk ist nach und nach in einzelnen Nummern, jede Nummer zugleich in Partitur und in Stimmen, ausgegeben worden; diese Nummern sind nun zu einem Ganzen verbunden, werden aber auch vereinzelt. Wir geben zuerst ihren Inhalt und ihre Preise im Einzelnen an, indem wir hier nur noch bemerken, dass das Ganze im Ladenpreise kostet: Partitur allein, 8 Gulden, Partitur und ausgeschriebene Stimmen 15 Gulden. No. 1. Gebet Davids, nach dem 86sten Psalm: Neige, Herr, dein Ohr, erhöre mich — fünfstimmiger Chor, mit zwey Sopranen und einem fugirten Schlusssatz. (Preis: Partitur 1 Gulden, Stimmen 48 Xr.) No. 2. Gebet Moschehs, des göttlichen Mannes; Psalm 90: Herr, unser Zufluchtsort warst du — zweychörig, Soli wechselnd mit Tutti; ein Zwischensatz für eine Altstimme, mit obligatem Fortepiano; dann ein achtstimmiger Chorel, zu dem noch ein obligater Sopran in bewegteren Figuren tritt. (Preis: Partitur 1 Guld. 12 Xr., Stimmen 1 Guld. 12 Xr., zusammen 2 Guld.) No. 3. Psalm 121: Ich schau' empor nach jenen Bergen — zweychörig, Soli wechselnd mit Tutti. (Pr. Part. 1 Guld., Stimm. 1 Guld. 12 Xr., zusammen 2 Guld.) No. 4. Dem Sangmeister etc. Psalm 8: Unendlicher, Gott, unser Herr — für zwey Chöre, aus mehreren Sätzen bestehend, (darunter Soli) und der letzte fugirt. (Pr. Part., 2 Guld. 36 Xr., Stimm. 2 Guld. 24 Xr., zusammen 4 Guld.) No. 5. Lobgesang.

Psalm: Denket dem Herrn — für Ein Chor. (Pr. Part. 48 Xr., Stimm. 56 Xr., zusammen 1 Guld. 12 Xr.) No. 6. Lobgesang, nach dem 150sten Psalm: Lobt Gott den Herrn — für Ein Chor. (Pr. Part. 48 Xr., Stimm. 36 Xr., zusammen 1 Guld. 12 Xr.) No. 7. Hallelujah, nach den Psalmen 117 und 118: Lobt den Herrn — für vier Chöre; Einleitung und zwey Hauptsätze. (Pr. Part. 2 Guld. 30 Xr., Stimm. 2 Guld., zusammen 4 Guld.)

Ehe wir diese, an Umfang meist beträchtlichen, unter sich verschiedenen Stücke im Einzelnen durchgehen, um jedes etwas näher zu bezeichnen, setze wir einige Bemerkungen über sie im Allgemeinen her, damit wir nicht eines und dasselbe dann mehrmals wiederholen müssten.

Dass die Texte vollkommen passend gewählt sind, braucht kaum erwähnt zu werden. Sind doch die Psalmen eine unerschöpfliche Quelle, wie für religiöse Erhebung des Herzens überhaupt, so für musikalische Bearbeitung zu demselben Zweck. Dass Romberg die Mendelssohnsche Uebersetzung der Lutherischen vorgezogen hat, wird man ohngefähr in gleichem Grade von Seiten der Tonkunst billigen, wie von Seiten der Poesie missbilligen. Mendelssohns Sprache ist gefügiger und glätter, als Luthers: Luthers, origineller, königer und schwunghafter, als Mendelssohns. Die Auswahl der Stellen ist gut; und auch, wo deren aus verschiedenen Psalmen zusammengestellt sind, ist dies mit Einsicht und Sorgfalt geschehen. — Die Composition der Stücke ist nicht nur dem Ausdrucke nach verschieden, wie man das schon aus den angeführten Texten voraussetzen wird; sondern auch im Styl, in Behandlung und Verwendung der Stimmen, in Hinsicht auf mehreren oder mindern Umfang der Stücke, mehrere oder mindere Breite der Ausführung, mehrere oder mindere Anwendung der gebundenen oder der freyen Schreibart etc. Nirgends aber ist der Meister über die Gränzen des Würdigen und Edlen geschritten; meistens auch innerhalb des eigentlich Kirchlichen verblieben. An Mannichfaltigkeit fehlt es nicht, noch dem, was wir so eben gesagt haben, und nach dem Inhalt der Texte; obgleich die Mehrzahl auf Lob und Preis Gottes gerichtet ist, und verschiedene bey diesem sich nur aufs Allgemeinere beschränken. — Betrachten wir die Musik an sich: so finden wir, die Stücke auch in dieser Hinsicht zusammengefasst, Folgendes zu bemerken. Erfindung. Dieses Wort ist man in letzter Zeit gewohnt worden, blos auf den melodischen Theil der Tonkunst anzuwenden, so dass man spricht — z. B. dieser Satz hat viel Neues in Hinsicht auf Erfindung, indem man diess von den Melodieen, von den Motiven, nach französischer Terminologie, behaupten will. So nennet man Rossini vorzüglich reich an Erfindung; d. h. fähig, viele neue Melodieen zu produciren. Und in diesem Sinne hat man von unserm Romberg behauptet, er sey gar nicht reich an Erfindung; was denn auch, eben in diesem Sinne, nicht ungegründet ist. Aber man verengert und beschneidet den Begriff der Erfindung durch solchen Gebrauch dieses Worts, und bringt damit etwas Unsicheres und Schwankendes, nicht nur in die Terminologie, sondern auch in die Theorie und das Urtheil, ja selbst einigermassen in die Praxis. Alle Melodie in der jetzigen Musik wird nur unter Bedingung der Harmonie, in (bewusster oder unbewusster) Beziehung auf Harmonie erfunden; wir können nicht anders. Nun ist allerdings die Melodie derjenige Theil der Musik, in welchem die Erfindung (die Erfindungsgabe) nicht nur am glänzendsten hervorspringt, mithin am leichtesten bemerkbar wird, sondern auch wirklich am völligsten und stärksten sich darthut; und eben darum bezieht man in gewöhnlicher Rede sie allein darauf: indessen, sie kann sich auch, ja sie muss sich, mehr oder weniger, auch in den Beziehungen auf Harmonie zeigen; und wie es nun eine Gattung Musik giebt, wo diese „weniger" gilt, d. h. wo der melodische Antheil der Erfindung gegen den harmonischen bey weitem der vorherrschende ist — dergleichen eben die Rossini'sche Gattung: so giebt es ja auch, und muss es geben, eine, wo jenes „mehr" gilt, d. h. wo der harmonische Antheil an der Erfindung gegen den melodischen bey weitem vorherrscht — wie eben bey unserm Romberg. Ist nun die Rede von Musik freyen Style, so thut man gar nicht Unrecht, wenn man verlangt, dass sie mehr in jener: ist die Rede von Musik gebundenen Style — wenn man verlangt, dass sie mehr in dieser Gattung geschrieben sey. Nun lässt sich freylich eine Musik denken, die beyder in gleich hohem Grade vereinige, zugleich in beydem vollkommen sey; und allerdings wird diese für die beste von aller erklärt werden müssen; sie ist auch in der That

nicht eine bloss gedachte, sondern in einzelnen Werken der grössten Meister wirklich vorhanden — namentlich in den vollendetsten Mozart's, die eben darin ihren eigentlichsten Vorzug und höchsten Werth behaupten; allein es scheint uns auch, hier wie allerwärts, eben so unstatthaft, will man, jugendlich überspannt, das Vollkommenste ganz allein gelten lassen, als, will man, ältlich abgespannt, bloss Leidliches dem Vollkommensten fast gleichgestellt wissen. Nach diesem Ausbug, der uns nicht unnöthig schien, treten wir wieder in unser Gelcis. Rombergs Melodieen an sich sind, bey weitem zum grössten Theile, auch in diesem Werke, keineswegs unerhört oder auch sonst in hohem Grade ausgezeichnet; ohne bestimmte Rücksicht auf Harmonie — auf das, was durch diese aus ihnen zu machen, und durch unsern Meister wirklich gemacht ist, werden sie selten sonderlich reizen und einnehmen, noch seltener sehr lebendig aufregen und hinreissen: aber sie sind erstens für sich immer zweckmässig gewählt, oft wohlgefällig und angenehm; bekommen jedoch sodann, mit bestimmter Rücksicht auf Harmonie — auf das, was durch diese aus ihnen zu machen, und durch den Meister wirklich gemacht ist, erst ihren vollen Gehalt und Werth, ihre wahre Bedeutung, Kraft und Wirkung. Nun giebt es, wie wir oben sahen, eine Musikgattung, wo der harmonische Antheil an der Erfindung — oder, will man lieber: die Erfindung in Hinsicht auf Harmonie — gegen den melodischen bey weitem vorherrschen darf: und in diese Gattung fallen die hier gelieferten Stücke. Sie fallen darein um so natürlicher, je mehr von der gefundenen Schreibart darin Gebrauch gemacht ist; und wie es sich, irren wir nicht, überall hier zeigt, dass eben die Stücke, wo diess am meisten und sorgsamsten geschehen, auch die wirksamsten und ansprechendsten geworden sind: so dienet diess gewissermaassen zugleich als Probe für die Richtigkeit unserer oben angegebenen Behauptung und Classification. — Art der Ausarbeitung. Diese haben wir in dem eben Erwähnten schon ziemlich bezeichnet. Mehr oder weniger ist überall von gebundener Schreibart Gebrauch gemacht. Es herrscht in dieser Hinsicht beträchtliche Verschiedenheit. Noch mehr herrscht diese Verschiedenheit aber in Anordnung der Sätze, und in der Schreibart, was den Charakter und Ausdruck betrifft. Einiges nähert sich den alten Kirchenhymnen, Anderes den freyen Chören, wie wir sie gewöhnlicher mit Instrumentalbegleitung hören, noch Anderes dem eigentlichen Motettenstyl. Die zweyte Art, wie sie denn auch die am wenigsten ausgezeichnete ist, gelang Rombergen zwar gleichfalls: aber die beyden andern gelangen ihm besser; und beydes gehet schon aus seiner Individualität als Künstler, wie wir diese oben angedeutet haben und wie sie anderwärts weiter bezeichnet worden, als nothwendig hervor. Die Vollstimmigkeit der zweychörigen Sätze und des vierchörigen letzten, ist keine Spiegelfechterey für den Dilettanten oder die grosse Masse gemischter Zuhörer, welche nicht unterscheidet, sondern nur sich leidend dem Totaleindruck überlässt; sie ist nicht von der Art, dass z. B. durch blosses Wechseln zweyer Chöre mit demselben Gedanken, (durch Wiederholungen Eines und desselben,) wie in vielen zweychörigen Motetten der vorletzten Zeit, z. B. von Doles, oder wo durch Verdoppelungen, und andere dergleichen mechanische Hulfsmittel, eine Vielstimmigkeit mehr vorgegeben, als dargelegt würde, wie, unter neuern Werken, z. B. in dem in dieser Hinsicht blutarmen *Vater-Unser* von Himmel: sie ist aber auch nicht die erstaunenswürdige, ganz strenge, doch zugleich schwer zu fassende und nicht selten (beym Anhören) kaum zu durchschauende des Johann Sebastian Bach — z. B. in dessen, auch im Stich erschienener, grosser Messe. Wir möchten sie mehr mit der, des Fasch vergleichen — die jedoch mehr Eigenthümliches hat — oder mit der, des Benevoli. Die Mannichfaltigkeit der äussern Anordnung der Stücke, auch in dieser Hinsicht, gehet schon aus obigem Inhaltsverzeichniss hervor, und wird hernach, wenn wir sie einzeln kürzlich durchgehen, noch mehr bemerklich werden. — Effekt. Fasset man diess von uns Bemerkte zusammen: so wird man sich diesen im Allgemeinen ohngefähr denken können. Einige Stücke haben die wahre kirchliche Grösse und Würde (dürfen wir so sagen) in Einfalt für's Denken und Fulle für's Empfinden: diese wirken denn auch ganz eigentlich und zunächst zur Erhebung und Erbauung; andere nehmen's nicht so hoch und wirken mehr als Gesellschaftsgesänge oder Unterhaltungen ernster und religiöser Musikfreunde überhaupt. Nirgends wird man jedoch in Profanes geführt, oder

wohl gar an das Theater erinnert; in Unbestimmte (sogenannte Gemeinplätze, blosses Formenwesen, gleichsam musikalische allgemeine Redensarten) verfällt Romberg, hier wenigstens, nicht oft und nur in einzelnen Stellen. Zu solchen — sollen wir alles herausgen — war er zwar geneigt: aber er kannte diese Geneigtheit, und wachte über sich ihretwegen, wo er langsam und mit sattsamen Bedacht schrieb. Diese ist aber offenbar hier geschehen, wenigstens in den grössern Stücken, und darum ist auch nur hin und wieder ihm etwas jener Art entschlüpft. So zeigt sich denn der Effekt des hier Gebotenen oftmals gross und würdevoll, nirgends nichtig oder ein falscher. — Nach diesem, über das Werk im Allgemeinen, versuchen wir die Stücke im Einzelnen etwas näher zu bezeichnen.

No. 1. bestehet aus einem grossen, langsamen Satze, und nähert sich im Styl und Ausdruck den alten, ausgeführten Kirchenhymnen. Wir halten ihn, in dieser herrlichen Gattung, für ein Meisterstück, und stellen ihn, bey aller Einfalt und Fasslichkeit, so hoch, als irgend einen von allen den hier gesammelten Gesängen. Die Kenner oder Studirenden machen wir noch besonders auf nicht wenige der Eintritte der Stimmen, und namentlich des Basses, aufmerksam. Solche Eintritte sind ein Haupthebel der Wirkung dieses Styls und verbürgen auch die Meisterschaft des Componisten. Ernst, Würde und Andacht herrschen durch das Ganze. Auszuführen ist es, bey Sängern, welche den Ton halten und tragen können, und bey einem Director, der ihnen deutlich macht, worauf es hier ankömmt, gar nicht schwer; ja leicht.

No. 2. bestehet aus drey Sätzen und ist mehr im freyen Style, obschon der erste (und schönste) Satz von der gleich Anfangs angegebenen, einfachen und rührenden Hauptmelodie nicht abläßt. Wir können diesen Satz, in seiner Gattung, gleichfalls nur rühmen, und müssen es sehr. Diejenigen, welche das eigentlich Melodische des Gesanges gewohnter sind und vorzüglich lieben, wird er sogar noch mehr einnehmen, als jener. Der zweyte Satz ist ein Alt-Solo mit obligatem Pianoforte; das einzige Stück im ganzen Werke, wo das Instrument obligat gesetzt und überhaupt nöthig ist. Diese Begleitung bewegt sich meist in gebrochenen Akkorden über dem einfachen Grundbass. Von vieler Wirkung sind die kurzen Stellen gegen den Schluss, wo der Chor leise den Sologesang unterbricht. Der dritte Satz ist ein achtstimmig ausgesetzter Choral, (kein in den Kirchen gebräuchlicher, sondern von Romberg erfunden,) zu dem gegen die Hälfte noch ein figurirter Solo-Sopran geschrieben ist, der dann bis zum Schluss fortfährt. Die Harmonie durch alle acht Stimmen ist in gutem Fluss und mit grosser Geschicklichkeit abgefasst; die ungemeine Fülle ist von imposanter Wirkung; jener figurirte Sopran stört nicht und fügt dem Ganzen noch etwas sanft Reizendes bey: der Choral an sich aber hat, wie jeder aus unsern Tagen, der uns noch vorgekommen ist, die Originalität und Weihe der meisten alten Kirchenchoräle nicht. Und in der That: dass neue Choräle diese haben, darf man wohl wünschen, aber kaum erwarten, noch weniger verlangen. Die Originalität haben die alten Choräle für uns, bey unsrer ganz andern Musik, zum grössten Theile eben durch ihr Alter. Ist unsere Musik einmal untergegangen, bis auf einzelne Hauptstücke: so werden diese den Nachkommen, bey ihrer ganz andern Musik, auch viel origineller erscheinen, als uns. Und die Weihe kann über diese Gattung nur erst wiederkommen, wenn der christlich-kirchliche, oder kirchlich-christliche Sinn wieder unter uns allgemein herrschend werden sollte, aus dem jene alten Gesänge entsprungen sind und der ihnen eben ihre Weihe verliehen hat. Alle Einsicht, Kunst und Geschicklichkeit vermag das nicht; ja, selbst jener Sinn in einzelnen Gemüthern nicht: das Gemeinsame, das im Geist und Herzen Uebereinstimmende, einmüthig und öffentlich dargelegt, ist das Element, worin sich jener Sinn bewegen, erheben und kräftigen muss.

No. 3. Ein populärer Satz im neuern Motettenstyl; die Chöre, erst wechselnd, dann zusammentretend; alles leicht zu fassen, leicht auszuführen; besonders auch für Schulchöre und ihre Umgänge geeignet.

No. 4. Der ganze, herrliche Psalm: Unendlicher, Gott, unser Herr — nach Luther: Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen — in fünf, nicht kurzen Sätzen, und dem Ausdruck, wie der Anordnung nach, gewissermassen wie eine Kirchencantate ausgeführt. „Unendlicher" — Lento maestoso: freyer, achtstimmiger Chor. „Der Säuglinge und Kinder

Lallen" —: melodischer Sologesang, Andante, erst für vier, dann für acht Stimmen — die mittlern und tiefern fast nur begleitend und füllend, nicht obligat, ausser in einzelnen Eintritten und dgl. „Was ist der Mensch" — Andante: anfänglich sehr einfacher, vierstimmiger Chorgesang, dessen Eintritt, eben mit jenen Worten, besonders an's Herz greift; dann mit dem zweyten Chore wechselnd; worauf später beyde mehr oder weniger zusammentreten, mehr oder weniger künstlich verschlungen werden, der Ausdruck aber sich mehr belebt und steigert. Nach einigen einleitenden Takten: „Unendlicher" — ein grosser achtstimmiger Chor, Allegro moderato: „Gott, unser Herr" — mit grossartigem Thema, das, nicht als strenge Fuge ausgeführt, aber festgehalten, und mannichfaltig mit gründlicher Kunst und zu kräftigem, eindringendem Effect fugirt wird. Die Verflechtung der Stimmen ist hier öfters bewundernswerth. Der Schluss erinnert in gewissen Wendungen etwas zu nahe an Händel. Das Ganze macht sicherlich die beabsichtigte, edle Wirkung, und macht sie auf Zuhörer aller Art. (Es sey erlaubt, hierbey an eine frühere, wenig bekannt gewordene und nun vielleicht vergessene Composition desselben Psalms, als vierstimmiger Motette, zu erinnern, zumal da sie von einem Meister herrührt, dem überhaupt im grössern Publikum schwerlich jemals sein Recht wiederfahren ist — von dem trefflichen Wolf, der bis vor etwa dreyssig Jahren Kapellmeister in Weimar war. Dieser fasst die Worte des Textes etwas kürzer zusammen, als Romberg; lässt gleichfalls Chor und Soli wechseln, und benutzt die Worte: „Er bahnt sich Wege durch die Fluten", zu einer, zwar kurzen, aber herrlichen Fuge. Man muss gestehen: bey Wolf ist die Erfindung origineller, Kunst und Totaleffekt wenigstens nicht geringer, als bey Romberg. Wolfs Composition stehet in Hillers *Sammlung von Motetten* etc. Da sie von so grossem Werth, fast vergessen, und den Singvereinen neben der Rombergschen in jeder Hinsicht bestens zu empfehlen ist: so hoffen wir, man werde uns diese Zusammenstellung verzeihen; zumal da es wohl auch für die Gebildetern in solchen Vereinen selbst interessant werden könnte, beyde bey der Ausführung zusammen zu stellen und unter einander zu vergleichen. Unserm werthen Romberg haben wir damit gewiss nicht zu nahe treten, und auch solchen Zusammenstellungen überhaupt — in Kritiken nämlich — nicht das Wort reden wollen.

No. 5. Ein einzelner Chor von mässiger Länge, im Motettenstyl; ziemlich lebhaft, wirksam; durch Imitationen und dgl. eng verbunden, und, ohne alle Schwierigkeiten für die Fassungskraft oder Ausführung, für den Kenner, wie für den Liebhaber, nicht uninteressant.

No. 6. In derselben Art, wie die vorhergehende Nummer; die thematische Führung ungewöhnlicher, der Ausdruck belebter. Manche falsche Accente, zu denen das herrschende Thema verführt hat, und der Schluss, von Seite 6 unten an, der offenbar allzunahe an Händel erinnert, sind zu tadeln.

No. 7. Lobgesang, vierchörig und ein glänzender Beweis für Rombergs Talent zur Vielstimmigkeit, so wie für seine geschärfte Umsicht auf Anordnung und Führung solcher Massen zu wahrhaft grossen Wirkungen. Diess herrliche Stück liesse sich wohl bis in's Kleine zergliedern, und durch Worte, wenigstens was die Structur seiner Theile anlangt, beschreiben: aber, ausserdem, dass das sehr weitläuftig werden würde, verfehlte es auch seine Absicht: es machte das Ganze nicht anschaulich. Das thun theilweise Schilderungen sehr vielfältig zusammengesetzter Gegenstände niemals, wollte man sie auch sogar poetisch abfassen, wie z. B. Haller seine *Alpen*. Was sein Wesen und seinen Effect im „Zusammen" hat, wird durch jedes „Nach Einander" nur zerrissen und verwässert; und anders, als nach einander, kann man doch mit Worten nicht schildern. Es sey daher genug, die Aufmerksamkeit der Kenner auf diess tüchtige Werk zu lenken, und es den stark genug besetzten Singvereinen zur öftern Ausführung bestens zu empfehlen. „Zur öftern", weil es, obschon an sich nicht schwer, doch durch das Ungewohnte seiner Fülle nicht sogleich vollständig zu fassen, und auch in dieser seiner Fülle nicht sogleich zu geniessen ist, ohngeachtet Romberg dieses beydes, durch Hervorhebung der Hauptgedanken all' unisono in dem oder jenem Chore, und durch andere wohlerwogene Hulfsmittel, möglichst erleichtert hat. Uebrigens bestehet dieser festliche Lobgesang aus einem kurzen, einleitenden, sechszehnstimmigen Adagio; einem etwas längern Andante, dem

der einfache Satz 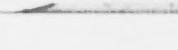

all' unisono, als Cantus firmus überall zu Grunde liegt, und aus einem lang und breit ausgeführten (aber je nicht zu schnell zu nehmenden) Allegro, wo über das, erst gleichfalls (vom vierten Chor) all' unisono vorgetragene Thema:

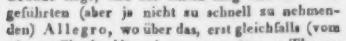

Lobt den Ew-gen, lobt ihn, ihr Völker al - le!

und über die ihm, theils als Begleitung, theils als Gegenthemata zugesellten Sätze, bald mehr, bald weniger streng fugirt wird. (Unter diesen Gegensätzen kömmt auch der wieder, der im zweyten Abschnitt als hier angezeigter Hauptsatz erschienen war.) Und so möge denn diese letzte Meister-Arbeit zugleich als ein würdiges Denkmal des Meisters selbst angesehen seyn, und jeder, der sie hört, und sich davon ergriffen und erhoben fühlt, ein freundliches: Requiescat in pace! ihm nachsprechen. —

Das Werk ist auf sehr gutes Papier schön lithographirt, und überhaupt vom Verleger aufs beste ausgestattet; auch der Preis, nach leichten Gulden, verhältnissmässig nicht zu hoch.

Rochlitz.

Ueber Stimmung der Orgeln. (Beschluss.)

Die Mixturen bestehen aus mehreren Pfeifenchören von verschiedener Grösse, je nachdem es ihre Natur mit sich bringt, aus Octaven, Quinten und Terzien, die auf einem gemeinschaftlichen Stocke stehen und eine gemeinschaftliche Schleife haben. Bey der Stimmung dieser einzelnen Chöre werden das zwey- oder einfüssige Chor aus dem temperirten 4', das Chor der Quinte, so wie die einzelnen Quintregister aus dem vorhin erhaltenen Quintregister, das Chor der Terzie aus dem vorhinerhaltenen Terzregister gezogen, so, dass alle diese Chöre als Octaven zu ihren Grundstimmen eingestimmt werden.

Da diese Chöre nur eine gemeinschaftliche Schleife haben, daher auch gemeinschaftlich ansprechen, wenn ihr Hauptventil aufgezogen wird, so wird es nöthig, dass z. B. bey einer dreyfachen Mixtur, zwey Pfeifen so lange verstopft *) werden, bis die des dritten Chores rein eingestimmt ist u. s. w.

Beym Stimmen des darauf folgenden Chores können die Töne des Erstern, welche nun rein eingestimmt sind, mittönen, so, dass bey einer dreyfachen Mixtur jetzt nur noch eine Pfeife, beym Stimmen des letzten Chores aber keine Pfeife weiter zu verstopfen nöthig ist.

Die Chöre der Mixturen werden von geübten und geschickten Orgelstimmern nicht auf diese Art, also nicht Chor für Chor, jedes nach seiner Grundstimme, sondern sämmtlich nach dem temperirten Register, Pfeife für Pfeife, so wie sie zur einzelnen Taste gehören, gestimmt.

Diese Art der Stimmung ist allerdings bequemer als jene von mir vorgeschriebene, aber sie führt auch nicht so leicht zu vollkommener Reinheit, obgleich nicht zu läugnen ist, dass es vorzüglich geschickten Orgelbauern, wie z. B. den Herren Buchholz und Sohn zu Berlin, über deren gewissenhafte und lobenswerthe Arbeit ich in diesen Blättern vielleicht ein Mehreres mittheilen werde, wohl gelingt, auch durch diese Art der Stimmung vollkommene Reinheit zu erzeugen. Ungeübten Stimmern aber möchte es bey diesem Verfahren wohl zu schwer, den Meisten aber wohl unmöglich werden, da diese einzelnen Chöre, wenn die Orgel ganz rein klingen soll, auch aufs Genaueste im reinsten Verhältnisse zu ihren Grundtönen stehen müssen, was des fasslicheren Verhältnisses 1 zu 2 wegen, leichter durch Octaven als durch Quinten und Terzien, besonders so hoher Töne, wie der der Mixturen sind, möglich gemacht werden kann.

Sind nun alle vermischte Stimmen, als Mixtur, Cornett u. s. w. gestimmt, ist jede einzelne Mixtur durch Zuziehung anderer acht- vier- und zweyfüssiger Stimmen geprüft worden, so ziehe man sämmtliche Register an, prüfe noch einmal Ton für Ton, und wo dann noch Mängel wahrgenommen werden, da halte man die Taste des noch verstimmten Tones fest, stosse einen Registerzug nach dem andern ab, und das so lange, bis das Register gefunden ist, durch welches die Unreinheit entstand; man scheue ja nicht die Mühe, auch die geringste Schwebung ganz fortzuschaffen. Ein Gleiches thue man mit dem Pedale, in welches die vorhin erhaltene Temperatur in ein ebenfalls vierfüssiges offenes Kernregister übertragen wird, und behandle es nach gleicher Methode wie das Manual.

*) Diese Verstopfen geschieht durch gehörig starke Büschel, die aus feinen, seidenen, ungedrehten, weichen Fäden bestehen und am Innersten Ende eines schwachen Drathes oder Holzes so befestigt sind, dass sie beym Herausziehen aus der Pfeife nicht darinnen stecken bleiben können.

Bey Orgeln, wo das Pedal aus dem Manuale entlehnt wird, ist, wann das Pedal nicht noch einzelne Register für sich hat, natürlich keine besondere Stimmung mehr nöthig, weil die Pfeifen desselben schon zur Manualklaviatur gestimmt wurden. Findet sich aber dennoch ein verstimmter Ton vor, der durch die Manualklaviatur angegeben, rein ist, so liegt die Ursache davon nicht in den falschklingenden Pfeifen, sondern in dem Ventile, das auf der Schleife liegt und dem Winde den Durchgang zur benachbarten (verwandten) Canzelle versperrt. Ist diess Ventil zu schwer, oder klemmt es sich, etwa durch feuchte Luft veranlasst, so kann es sich nicht hinlänglich öffnen: den Pfeifen strömt nicht genug Wind zu, und sie müssen daher heiserer und tiefer ausprechen. Dieser grosse Uebelstand zeigt sich oft bey Orgeln, die früher nach der Angabe des geheimen Raths, Abt Vogler erbaut wurden: der Orgelbaumeister Hr. Buchholz der jüngere hat diesem Uebel durch eine von ihm erfundene Vorrichtung abgeholfen, die diese Ventile unnöthig macht. Da ich sie zu beschreiben vom Erfinder nicht ermächtigt bin, so ist zu wünschen, dass Hr. B. selbst diese gewiss sehr nützliche Erfindung bekannt machen möge.

Nachdem nun die Kernpfeifen vollkommen rein gestimmt worden sind, so gehe man zur Stimmung der sogenannten Schnarr-Rohr-Zungenwerke über; diese werden ebenfalls nach dem temperirten Register, an den sogenannten Krücken gestimmt. Diess geschieht von Einigen mittelst eines kleinen Hammers, von Andern mittelst eines schmalen, und ohngefähr einen Zoll breiten und einen Fuss langen Eisens, womit sie die Krücken in die Tiefe oder Höhe hin schlagen, je nachdem der Ton höher oder tiefer werden soll.

Diese Methode und diese Werkzeuge halte ich jedoch nur da allenfalls für zweckmässig, wo

1) die Krücke so stark ist, dass sie durch den nöthigen Schlag nicht verbogen werden kann, und

2) wo die Krücke nur locker im Kopfe des sogenannten Stiefels läuft, welches aber ein sehr grosser Fehler ist, der gemeiniglich aus dem Alter der Orgel, so wie hauptsächlich aus dem so eben genannten zu oft wiederholten Herauf-Herunter- und Seitwärtsschlagen der Krücken entsteht. Zweckmässiger wird dazu eine ohngefähr zehn Zoll lange, schmale, nach vorn hin ohngefähr einen halben Zoll breite eiserne Zange gebraucht, mit welcher die Krücke in die Höhe gezogen und niedergedrückt werden kann. Bey dieser Verfahrungsart ist aber hauptsächlich dahin zu sehen, dass die Krücke so nahe als möglich am Kopfe des Stiefels gefasst und sowohl durchaus gerade in die Höhe gezogen, als auch in die Tiefe gedrückt werde, damit sich die Krücken nicht verbiegen und damit, durch das Biegen nach den Seiten hin, die Oeffnung, worin sie geht, nicht erweitert werde. Bey dieser Erweiterung des Krückenganges laufen die Krücken locker und verlieren dabey ihre nöthige Federkraft; die sogenannte Zunge kann dann von derselben nicht mehr gehörig festgehalten werden; der Ton wird unsicher; eine dauerhafte Stimmung, die, der Natur und Construktion dieser Registergattung nach, ohnehin schon nicht von besonderer Dauer ist, wird unmöglich. Um diese zu verhüten, und damit, besonders da wo der Kopf nicht fest genug im Stiefel sitzt, dieser nicht mit der Pfeife beym Tieferstimmen einer Pfeife herausgezogen werden könne, thut man wohl, beym Herausziehen der Krücke, den Kopf worauf die Pfeife steht und in welchen das sogenannte Eingeweide mittelst eines Keils eingeklemmt ist, mit der Hand festzuhalten.

Allem diesem könnte durch eine zweckmässigere Art, die Zunge zu regieren, abgeholfen werden, und ich zweifle nicht, dass dazu die Schraube ohne Ende mit am brauchbarsten seyn würde. Die Zunge (das Blatt) würde durch sie nicht nur an alle Theile des Löffels (der Röhre) gleichmässiger, sondern auch fester angelegt werden können, als diess durch die Federkraft der Krücke zu bewirken möglich ist, besonders wenn sie im Gange locker wird. Durch die Festigkeit der Zunge würde nicht nur der Ton selbst gewinnen, sondern auch die Stimmung leichter, gewisser, und bey gleicher Temperatur der Luft von längerer Dauer seyn, indem die Schraube, welche nicht, wie die am Contreviolon, durch irgend eine Kraft zurückgezogen werden kann, so fest stehen bleibt, als sie geschraubt wurde. Möchte doch irgend ein Künstler damit mehrere Versuche machen, als bis jetzt geschehen ist: vielleicht gelänge es, den Zweck auf diesem Wege vollkommen zu erreichen.

Musikdirector Wilke.

Nachrichten.

Berlin, Uebersicht des October. Der 15te October, der Geburtstag des Kronprinzen, veranlasste einige musikalische Neuigkeiten. Im Opernhause gab die Intendantur Voltaire's *Alzire*, nach der Uebersetzung von K. A. Herz, wozu der Hr. Kapellmeister Seidel einen angenehmen Chorgesang a capella geschrieben, und ein historisch-pantomimisches Divertissement vom Solotänzer Lauchery, *das Fest des Mars*, mit passender Musik vom Hrn. Musikdirector Schneider. Als lyrische Nachfeyer ward

den 24sten zum Besten der im Friedrichsstift befindlichen Waisen ein Concert gegeben, in dem Dem. Carl und Hoffmann, Zöglinge des Singinstituts der Dem. Schmalz, das Duett aus *Tankred* und mit den Herren Bader und Blume die Solopartieen in Spontinis Volkslied vortrugen; die Chorsänger, Mitglieder des Theaters und die Zöglinge des Friedrichsstifts. Hr. Kammermusikus Wilh. Braun trug ein Capriccio für die Oboe von C. Braun und Hr. Kammermusikus Kelz von ihm gesetzte Variationen fürs Violoncell, mit Beyfall vor.

Den 25sten ward zum erstenmal gegeben: *Gänserich und Gänschen*, Vaudeville in einem Aufzug, nach Favarts *Chercheuse d'esprit*, bearbeitet von C. Blum. Ref. konnte der Vorstellung nicht beywohnen, und behält sich eine künftige nähere Anzeige vor.

Den 28sten gab die Intendantur ein Concert, das besonders die Anwesenheit des Hrn. Boucher, des oft besprochenen, veranlasste. Mit seinen Tugenden und Fehlern trug er Rode's Violinconcert, seine *Erinnerung* und einen musikalischen, dem Fürsten von Hardenberg zugeeigneten *Traum* vor. Reiner, wie immer, spielte seine Gattin ein Concert und Variationen über ein russisches Thema auf der Harfe.

Auch der schwarzburg-sondershausensche Kapellmeister, Hr. S. Hermstedt, gab am 31sten ein Concert, in dem er alle Freunde seines schönen Klarinettspiels entzückte. Er trug ein Concert C moll und Variationen, beyde von Spohr, vollendet vor. Auszeichnung verdient auch Hr. Greulich, der mit den Herren Möser und Kelz Hummels neuestes Trio auf einem Kistingschen Pianoforte in neuerfundener Form vortrug; diese besteht in einer doppelt ausgeschweiften Flügelform; die den Vorzug der grössern Dauer haben soll.

Am 28sten October dieses Jahres verlor die musikalische Welt in Christian Friedrich Gottlieb Schwenke, Musikdirector in Hamburg, einen achtungswürdigen Componisten, trefflichen Lehrer der Composition und höhern Musik überhaupt, und einen der würdigsten Stammhalter gründlicher deutscher Theorie und Kunstgelehrsamkeit. Auch in mehrern andern Fächern der Wissenschaften war er wohlgeübt und erfahren; ein redlicher, kräftiger, wahrheitliebender Mann, und ein heiterer, jovialer Gesellschafter. Unsere Zeitung verdankt ihm manchen sehr vorzüglichen Beytrag. Wir hoffen, in kurzem mehr über ihn, seine Schicksale und seine verdienstvolle Wirksamkeit, sagen zu können, und so sein Andenken, auch in unsern Blättern, nach Würden zu erhalten.

d. Redact.

Kurze Anzeige.

Grande Sinfonie en Ut majeur (C dur) de Louis van Beethoven. Oeuvre 21. Partition. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Man kennt die schöne Pariser Ausgabe Haydnscher Symphonieen, bey Pleyel in Partitur gestochen. In demselben Format, nach derselben Einrichtung und eben so schön gestochen, erscheint hier Beethovens erste Symphonie; und hoffentlich werden ihr nach und nach die andern folgen. Ueber das Werk selbst braucht hier nicht gesprochen zu werden: es ist seit seinem ersten Erscheinen ein Lieblingsstück aller vollständigen Orchester, aller Kenner, und aller nicht ganz armseeligen Musikliebhaber, und mithin bekannt und empfohlen genug. Dass durch die Ausgabe von Symphonieen in Partitur das Studium gar sehr gefördert, und eine genaue Direction erleichtert, ja fast erst möglich werde — denn je höher diese Gattung der Instrumentalmusik jetzt steht, je weniger reicht eine Direction aus der ersten Violinstimme und durch den mitspielenden Concertmeister aus — das verstehet sich ebenfalls von selbst. Und so hat man nur dem Unternehmen guten Fortgang zu wünschen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten November. Nº. 47. 1822.

Recension.

Die Räuberburg, grosse Oper in drey Aufzügen, von Friedrich Kuhlau. Neuer, vermehrter und ganz umgearbeiteter Klavierauszug vom Componisten. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 5 Thlr. 8 Gr.

Diese Oper hat auf den wenigen Theatern, wo sie bis jetzt gegeben worden, kein sonderliches Glück gemacht. Wir erwähnen diess nicht, dem Klavierauszuge zu schaden, sondern, wie weit wir das vermögen und er es verdient, ihm zu nützen; denn die Ursachen, die jenes Schicksal herbeygeführt haben, gehen diesen, und die Liebhaber, die sich durch ihn unterhalten wollen, wenig oder gar nicht an. Zunächst und zum grossen Theile fallen dem Dichter diese Ursachen zu, der — mag er auch, nach öffentlicher Angabe, Oehlenschläger seyn — zwar meistens gute Verse, aber eine sehr abgenützte Fabel, die oft nicht einmal deutlich hervortritt, unwirksame Situationen, Personen, theils ohne, theils mit widerstrebendem Charakter, (wie ein höchstempfindsamer Räuber, ein tapferer Ritter und ein grimmiger Räuberhauptmann, die fast gar nichts thun, und eine edle Vertraute, die nur dabey steht und mitsingt) von dem aber, was in einer Oper zuvörderst anzieht und eingreift, nicht das mindeste aufgestellt hat. Das gehet nun aber den, der beym Klavier die Gesangstücke, jedes einzeln für sich benutzen will, nichts an. Von aller Schuld an dem sehr mässigen Erfolg, den die Oper auf der Bühne gehabt hat, können wir aber auch den Componisten nicht frey sprechen. Offenbar kennet er das Theater nicht, oder doch bey weitem nicht genug; das zeigt schon, Anderes unerwähnt zu lassen, das Verhältniss der Gesangstücke gegen einander, in Hinsicht auf Länge oder Kürze, mehrere oder wenigere Ausarbeitung, mehrere oder wenigere Hervorhebung derselben oder einzelner ihrer Theile — in welcher Hinsicht bey weitem am öftersten des Guten zu viel gethan ist, so dass z. B. die Leute lange stehen und gründliche Sachen absingen, wenn sie um's Himmels willen entschlossen und rasch davoneilen sollten, oder vielfältig und mit musikalischer Ausarbeitung Worte wiederholen, die sie nur ein- oder zweymal aussprechen dürften u. dgl. m. Das stört nun aber den Liebhaber am Klavier gleichfalls nicht; ja, da er hierdurch um so mehr ausgeführte Stücke erhalten hat, wird es ihm eben recht seyn. Endlich, so hat der Componist auch im Ganzen den Opernstyl nicht festgehalten, so dass man von ihm sehr oft in's Concert, und manchmal (besonders gegen das Ende der Oper) sogar bis nahe an die Kirchthüre geführt wird; von welchem Fehlgriff, das Werk als Bühnenstück, oder sodann dasselbe in Beziehung auf den Liebhaber am Klavier betrachtet, eben das gesagt werden kann, was von dem vorher angeführten gesagt worden ist. Und so möge denn dieser, der Liebhaber am Klaviere nämlich, sich vom Gebrauche des Auszugs durch Nachrichten vom Schicksal des Werks auf dem Theater nicht abhalten lassen: er wird hier verschiedenes, wahrhaft Ausgezeichnete, und eben für seine Beschäftigung und Unterhaltung gar sehr Geeignete finden. Wir werden ihn hierauf noch etwas näher hinweisen, wenn wir die einzelnen Stücke der Oper anführen; und erwähnen zuvor nur noch: der Auszug ist nicht bloss sorgfältig, sondern auch so abgefasst, dass man leicht bemerkt, der Verf. sey ein Pianofortespieler und wisse daher, was auf diesem Instrumente wirkt, und wie man zu arrangiren habe, damit es wirke und auch dem Spieler nicht zu schwer falle;

die Unterordnung und Einrichtung der Stimmen ist für die Sänger und den Begleitenden bequem; der Stich ist deutlich und gut. — Das Ganze enthält folgende Nummern, von denen wir nun, wie es unsere Pflicht ist, da wir hier nur den Auszug anzuzeigen haben, fast bloss nach ihren Wirkungen in diesem Auszuge, jedes Stück für sich am Pianoforte, unsere Meynung sagen.

Ouverture. Rasch, kräftig, nicht bloss dahinrauschend, sondern nachdrücklich, und nicht ohne Eigenthümlichkeit. — Gewitterscene und Arie, für den Tenor: sehr belebt, brav gearbeitet, die dritte Abtheilung aber für den Effekt des Ganzen etwas zu lang, auch die Triolenpassagen daselbst mehr für Instrumente, als für eine Singstimme geeignet, mithin für gute Ausführung schwerer, als sie aussehn. — Andante, ursprünglich für ein obligates Waldhorn, romanzenartig, schön in Melodie und Harmonie; dann Recitativ und Arie für den Bass, und für diese Stimme vortheilhaft gesetzt, doch im Verfolg auch etwas zu lang. — Duett für Tenor und Bass, mit durchgeführter, pikanter Figur für die Begleitung, gut geschrieben und wirksam. — Romanze für zwey Soprane, einfach, originell und sehr angenehm, in Melodie und Harmonie. — Lied für den Bass, leicht, munter, etwas karikirt, auch nicht ohne Originalität, und ganz, wie es der Text verlangt. — Quartett für Sopran, Tenor und zwey Bässe, lang und fleissig ausgeführt, weniger eigenthümlich und die Theile gegen einander nicht immer im besten Verhältniss; daher die Wirkung nicht eben auszeichnet. — Recitativ und Arie für den Sopran; bravourmässig, ziemlich schwer. — Finale. Es fängt mit einem angenehm erfundenen und fliessend ausgeführten Canon für zwey Soprane und den Tenor an. Dieser Canon nimmt sich am Pianoforte vorzüglich gut aus. Ein munteres, aber etwas gewöhnliches Chor der Hirten und Hirtinnen folgt. Dann wird einiger Lärm, mit dem der Akt zu Ende geht. — Arie für den Sopran; ein tüchtiges Bravourstück, in den besten Tönen einer gesunden, kräftigen Weiberstimme gehalten. — Quartett (eigentlich mehr Wechselgesang) für Sopran, Tenor und zwey Bässe: eines der originellsten, belebtesten und charaktervollsten Stücke der ganzen Oper; wie denn überhaupt die Zigeunerin Brigitte, das Beest, auch dem Dichter am besten gerathen ist. — Quintett für zwey Soprane, Tenor und zwey Bässe. Das erste (und lange) Tempo, in seinem Zwölfsechzehntheil-Takte, schwer, künstlich, wenig ansprechend; dann leichter und ziemlich munter. Es ist von ihm zu sagen, was vom Quartett im ersten Akte. — Räuberlied mit Chor; ein Trinklied, als Rundgesang, einfach und gut, nur aber viel zu zahm für Räuber, und vollends für solche Mordbrüder, die rein des Teufels sind. — Finale: ein einziger, ziemlich kurzer Allegrosatz, wozu dem „Hurrah! Mordjo!" der Räuber, das: „O sanctissima" — (an die heilge Jungfrau) im Terzett gesungen wird. Von dieser Situation mag sich der Dichter eine erschutternde Wirkung versprochen haben: aber man fühlt sich widerlich abgestossen. Man muss den Zuschauer ganz anders vorzubereiten und gleichsam zu berauschen gewusst haben, soll er solchen Missbrauch ertragen können und wohl auch mit in den Tanmel gerissen werden. So herein gefallen, oder vielmehr wie ein ausgerechnetes Exempel hingestellt, ist es allem bessern Gefühl fatal; und man siehet und hört es der Musik an, dass es sogar dem Componisten damit kaum anders ergangen seyn mag; er strengt sich an, und strengt sich an; es wird aber nichts Rechts daraus. Menschlicher Weise rühmen wir ihn deswegen. Mit jener Scene schliesst der zweyte Akt; und da bey Opern von drey Akten das zweyte Finale vom entscheidendsten Einfluss auf die Wirkung des Ganzen ist: so müsste diesem zunächst von diesem Punkte aus aufgeholfen werden, sollte die Oper bedeutendes und dauerndes Glück machen. — Romanze für den Bass, etwas nahe an die erste Arie des *Wasserträgers* erinnernd, und ihr nachstehend. — Arie für den Tenor; kurz und kräftig; nicht für die Bühne geeignet, aber desto mehr für den Gesang auf dem Zimmer beym Pianoforte. — Terzett für Sopran, Tenor und Bass; ein ganz kurzer, liedermässiger, dreystimmiger Gesang. — Räuberlied mit Chor; kurz, etwas schwer, kann aber von Wirkung seyn. — Recitativ und Arie für den Sopran; sehr, sehr lang, und, besonders was häufige Passagen nach der allerhöchsten Höhe anlangt, (sogar bis dreygestrichen Ges!) sehr schwer: doch sind diese überhohen Gänge auch in kleinen Noten bequemer umgeschrieben beygesetzt. Nicht Weniges an dieser Arie geht wider die Natur der Singstimme und ist Klavier-

dem, was ein Künstler zu gehen hat; Er will allenthalben Leidenschaft und Ernst, und drüber entgeht ihm mancher Genufs. Er hat sich an Mozarts Genius zu fest gesogen, wie manche Christen, die über dem Sohn den Vater vergessen und am Ende selbst nicht mehr wissen, wo sie mit ihrem Glauben halten. Wahr ist's, man möchte leicht bey Mozart, im Ganzen, mehr Leidenschaft finden; aber mufs und soll denn alles Heil nur blos in den Ausbrüchen heftiger Leidenschaft gefunden werden? und soll es nicht auch eine Kunst geben, die beruhigend und erquickend für das Gemüth ist und doch einen scharfen Geist verkündigt? Freylich mag auch ich nicht alle Tage tanzen und mochte auch nicht alle Tage Haydnsche Sinfonien hören: doch wer wird auch alle Tage welche aufspielen wollen?

Herr Gradolf, ein hiesiger Privatmusikus, spielte ein Flotenkonzert sehr, sehr schön und fand sehr vielen Beyfall. Er hat einen angenehmen, schmelzenden Vortrag und einen Anstand und eine Art seine Person zu präsentiren, die ich jedem Musiker zum Muster zu nehmen rathen möchte.

Abt Vogler spielte gegen das Ende Variationen, auf einem schönen neuen Huhnschen Fortepiano, mit grofsem und verdientem Beyfall.

Diese Variationen waren eine sonderbare Art von Komposition. Eine kurze Fantasie aus *d-mol* machte den Anfang und dann folgte das Thema mit den Variationen. Dieses Thema ward von Zeit zu Zeit vom Orchester, bald stark, bald schwächer, wiederholt, mitunter auch blos akkompagnirt, und das Ganze schlofs sich mit einer Quasifuge, die sehr hübsch klang, mitunter schwer war, sonderbare Modulation hatte und mit nicht wenigen Grimassen und vieler Geschwindigkeit vorgetragen wurde. Vieles war mir ganz undeutlich, besonders in der Fuge, doch es klang, und gelang in der Ausführung besonders für solche Ohren, die nicht sehr erpicht sind, sich dies und das entwischen zu lassen.

Uebrigens mufs ich sagen, dafs sich meine Meynung von diesem berühmten Manne um vieles gebessert hat, seitdem ich seine Oper: *Hermann von Unna*, gehört habe. Sie werden sich erinnern, was ich Ihnen vor mehrern Jahren von seinen Tonmahlereyen, die er in seinem Choralsystem aesthetisch nennt, geschrieben. Das ist nun meine Meynung noch. Ich kann ihnen, weder aesthetisch noch historisch, Geschmack abgewinnen, ob sie gleich von Seiten des Orgeltraktaments ihr Verdienst behalten müssen. Aber auch seine Person ist mir lieber geworden. Ich habe angenehme Stunden mit ihm gelebt und viel gestritten. Seine Art zu streiten besteht mehr darin, seinen Gegner zu übertrumpeln, um das öffentliche Recht für sich zu behalten, als durch hinlängliche Gründe zu überzeugen und der Wahrheit zu huldigen. Wenn Sie sein Choralsystem kennen, so werden Sie verstehen, was ich sagen will. Er hält auf seine alten Tonarten mit der grofsten Strenge und hat sogar in seiner Oper: *Hermann von Unna*, einen solchen Choral auf die Bühne gebracht. Wenn der Grund dieser Strenge kein anderer ist und seyn kann, als die heilige Musik auf ihre alte Einfachheit zurückzubringen; so ist dies freylich ein Grund, der etwas für sich hat. Woher wissen wir aber, dafs dasjenige, was wir die alten Tonarten nennen, auch wirklich die Tonarten der Griechen gewesen? Beruht nicht unsere ganze Wissenschaft hierin auf Vermuthung? Vogler ist aber in Afrika gewesen, wo sein Ohr unter einem rohen ungebildeten und unfähigem Volke, die Quellen dieser alten hochgerühmten Kunst wieder aufgefunden haben will und mit dieser Erfahrung, die keinen Beweis mehr hat und erlaubt, als die alte Tradition, behauptet er in der Ankündigung seines Choralsystems: Kirnberger, die Bache und Graun hätten nicht gewufst, was Choral ist. Als wenn die Kenntnifs der alten Tonarten, wie wir sie nun haben, nicht aus jedem Lehrbuche, in einer halben Stunde zu ersehen und ein Geheimnifs wären, das die Adepten der Musik für sich behielten! Er schilt den ersten Choral in Grauns Passion jämmerlich herunter und hat für diese Melodie einen Bafs gemacht, der eben nicht zu verachten ist. Er vergifst aber zu bemerken, dafs dieser Choral gerade nach

musik. Wahrscheinlich ist die ganze Scene für eine Sängerin geschrieben, die der Noten nie genug bekommen kann, weil es ihr an Geist gebricht, und die durch Höhe der herausgeschrienen Töne die Hände in Bewegung bringt, weil es ihr unmöglich ist, durch Tiefe ausgedrückter Gefühle die Herzen in Bewegung zu bringen. — Ariette für den Sopran; kurz und nicht eben ausgezeichnet. — Duett für Sopran und Tenor; lebhaft und angenehmer am Klavier, als auf der Bühne, wo das Stück nicht an der rechten Stelle steht. Finale; nur Ein Satz Soli, und Einer Tutti, beyde nicht kurz.

Nachrichten.

Mailand, den 2ten November 1822. Jeremiaden über Jeremiaden! Rossiniaden über Rossiniaden! Unser Theater sieht einem Spitale ähnlich: Poeten, Componisten, Sänger liegen krank darnieder; die flüchtigen Reizmittel wirken nicht mehr, und eine baldige Besserung ist schwer zu hoffen. —

Seit verwichenem Sommer bis heutigem Dato haben sich die Fiascos auf unsern Theatern einander die Hände gereicht; und wenn auch manche Oper in ihrem Beginnen viele Hände in Bewegung gesetzt, so erfolgte schnell darauf eine allgemeine Lähmung derselben, und der Saal wurde nach wenigen Tagen leer. So war es auf dem Theater Carcano, und eben so auf der Scala. Auf ersterem gab man in den Monaten July und August, fast immer bey leerem Hause, Pacini's *Barone di Dolsheim*, und den *Pellegrino bianco* des Hrn. Grazioli. Ueber beyde diese Opern habe ich Ihnen zu seiner Zeit, und zwar über erstere unmittelbar, über letztere durch einen aus Rom erhaltenen Brief, wo sie im Karneval 1821 gegeben wurde, Bericht erstattet. Da ich nun den *Pellegrino bianco* selbst gehört, so thut es mir leid, wenn ich dem Urtheile meines sachkundigen Correspondenten in Rom nicht beypflichten kann. Hrn. G.'s Musik zu dieser Oper ist eben nicht so allerliebst, wie er sie damals betitelte, sondern in manchen Stücken nur allzulang; da sie auch überdiess nicht selten den heutigen Liebling hervorblicken lässt, und überhaupt weder neu noch tief gedacht ist, so kann man ihr allenfalls das Beywort leidlich schenken. Mitunter gab man einen Akt aus jeder der benannten Opern, in der Folge ein- oder zweymal Rossini's *Turco in Italia*, und eben so vielemale Paveši's *Trionfo del bel sesso*. Von den Sängern verdient bloss die Salio, aus unserm Conservatorium, welche das Theater zum erstenmale betreten, genannt zu werden. Sie ist noch sehr jung und verbindet mit einer guten Stimme einen guten Vortrag, daher sie auch zu guten Hoffnungen berechtigen lässt. Hr. Maggiorotti hat zwar eine schöne Bassstimme, weiss aber nicht viel aus ihr zu machen, und kann daher bis jetzt noch immer nicht zu den guten Sängern gezählt werden.

Ich komme auf unser Theater alla Scala, et hinc illae lacrimae! Vor allem von unsern Hauptsängern. Die Sigra. Rosa Morandi, Primadonna, mag vor einigen Jahren eine wackere Künstlerin gewesen seyn: so wenigstens sprachen unsere Zeitungen, die sie noch gegenwärtig mit Lob bestreuen. In der That zeigt sie noch Spuren des guten Gesanges; allein bey uns macht sie diessmal nach einer 14jährigen Abwesenheit wenig oder gar kein Glück, wozu vorzüglich ihre Stimme beyträgt, die am allerbesten zu beurtheilen ist, wenn man sich am Eingange unsers Theaters mit den Ohren oder auch mit dem Rücken gegen die Scene zu gewendet stellt, wie ich das mehrmalen probirt und manche nicht angenehme Wirkung derselben erfahren habe. Hr. Savino Monelli, ein längst aus Ihren Blättern bekannter Tenorist, gehört ohnehin nicht zu den bessern, ist immer kränklich oder vielmehr auf der Neige. Auch die junge Maria Gioja, Tochter des Balletmeisters dieses Namens, ist Ihren Lesern nicht unbekannt. Ihre Aeltern wünschen sie als Primadonna auf den Theatern prangen zu lassen, was aber sehr selten Statt findet, und seit ihrem letzten Auftreten in Mailand hat sie in ihrer Kunst eher verloren als gewonnen, scheint auch überhaupt nie eine tüchtige Sängerin zu werden. Hr. Antonio Tamburini, ein ganz neuer Bassist für uns, zeichnet sich ebenfalls wie erstbenannter Hr. Maggiorotti durch seine Stimme vortheilhaft aus: das ist aber auch alles, was man von ihm anrühmen kann. Der Buffo De Grecis ist freylich ein sehr guter Acteur, aber schon bey Jahren, daher auch vom Singen hier eigentlich die Rede nicht seyn kann. Ein glänzender Stern beleuchtet bey alle dem diesen trüben Sänger-

Horizont. Die Isabella Fabrica, eine Mailänderin, die so eben unser Conservatorium verlassen und unser grosses Theater zum ersteumale betreten hat, erwirbt sich mit Recht den Beyfall aller Zuhörer. Ihre von zwey Octaven (b bis zweygestrichnem b) begränzte Stimme ist schön und theatralisch, was man in der Kunstsprache un bel corpo di voce nennt; überdiess hat sie eine treffliche Gesangsmethode und, was sehr selten ist, eine deutliche Aussprache, dabey singt sie mit Gefühl (con anima), was bey einer angehenden Künstlerin sehr anzurühmen ist. Unser Conservatorium hat bereits mehrere gute Sängerinnen geliefert, darunter vorzüglich die Fabré, die Bonini, die Schira, und nun auch die Fabrica gehört *).

Rossini's *Matilde Shabran* war unsere erste diessjährige Herbstoper, und fiel ganz durch, weil wir diese und ähnliche Musik schon aus andern Opern desselben Componisten kennen, und daher auch mit den besten Sängern kein besserer Erfolg zu erwarten war. Bald nachher ging die neue Opera semiseria: *Adele ed Emerico*, von Mercadante, in die Scene, in welcher die oben angerühmte Fabrica auftrat. Der Componist wurde am ersten Abend dreymal von seinen zahlreichen Freunden und von den Risottisten **) hervorgerufen. Ich hielt diesen Furore für einen Fiasconc, und das war er in der That, denn in den folgenden zwey Abenden wurde ihm diese Ehre bloss einmal zu Theil, und der ganzen Oper erging es nachher wie der vorhergehenden, — das Haus war immer leer. Die Ursache hiervon liegt erstens in ihrer unerhörten Länge: der erste Akt enthält 32 Scenen, etliche und dreyssig Seiten im Drucke und dauert zwey Stunden, sechszehn Minuten; der zweyte Akt hat fast eben so viele Scenen und dauert ¾ Stunden. Hieran hat eigentlich der Poet Schuld, allein er wird hierzu durch die Theatral-Convenienzen gezwungen, weil jeder Sänger seine Cavatine, seine Scena ed Aria, sein Duett u. s. w. fordert; zum Unglücke sind dergleichen Stücke mit den sogenannten Kabaletten verbunden, welche durch ihre Wiederholungen den ohnehin heutigen langen Formen dieser Stücke noch eine grössere Länge geben. Zweytens hat uns Hr. Mercadante diessmal gar nichts neues geliefert, tüchtig aber aus der Rossini'schen Schule geschwatzt, was nun so viel sagen will, uns sehr gepeinigt. Denn, wäre Rossini allein auf der Welt, so würden seine Opern und seine Stücke, bey alldem, dass sie immer nach demselben Leisten gemodelt sind, bey weitem mehr Vergnügen gewähren; so aber ist seine Musik allzu nachahmbar: und weil sie bey dem gemeinen Haufen Eingang findet, will sie jeder angehende Theatercomponist, wenigstens bey uns, nachpredigen, dadurch wird er und seine Jünger lästig. Hätte ihn die Natur zu einem Haydn oder Mozart geschaffen, so würde er gewiss keine Nachahmer gehabt haben. Ich erinnere mich übrigens, Ihnen schon vor einem Jahre angezeigt zu haben, dass Hr. Mercadante ein Rossinianer ist. Die übrigen europäischen Zeitschriften, von denen manche im Solde der Componisten und Sänger stehen, sagten kein Wort davon; das *Journal des Débats* sagte ausdrücklich, man sollte ja nicht glauben, dass er es wäre; in der hiesigen *Biblioteca italiana* hiess es aus einem Briefe von Hrn. Carpani in Wien: Rossini und Mercadante haben die europäische Musik gerettet, nun sehen die Herren, wie es mit diesem neuen Genie eigentlich beschaffen ist. Man lasse sich in einer Mercadantischen Oper ja nicht von schönen Harmoniegängen und dgl. verführen, denn ich weiss es fast von erster Hand, dass der napolitanische Maestro einen ganzen Koffer mit Haydnscher und anderen Partituren mit sich führt. Der Sachverständige wird es übrigens gleich bemerken, dass hier Meisterschaft nicht zu Hause ist; wie oft konnte er nicht manchen schönen Gedanken durchführen; wie gehaltlos sind nicht alle seine Stret-

*) Die Ekerlin kann eigentlich nicht hierher gerechnet werden, weil sie ihren Cursus im besagten Institute nicht geendigt hat. Dieses widerlegt jene Unwahrheit, welche diesesfalls vergangenen Frühjahr in der Wiener musikalischen Zeitung, wohl ohne Schuld der Redaction, von ihr aufgetischt wurde.

**) Der hier zu Land sogenannte Risotto ist eine aus Reis zur dichten Consistenz verschiedenartig zubereitete Leibspeise der Mailänder. Will man also den Beyfall im Theater erkaufen, so braucht man gewissen Leuten nebst dem freyen Eingangbillete auch einen Risotto, welches so viel sagen will, als ein gutes Glas Wein. Erhält nun der Componist, Sänger u. s. w. vielen, aber unverdienten Beyfall, so sagen gewöhnlich die hieran keinen Antheil nehmenden Zuhörer: quanto risotto! oder zeigen dieses mit besonders, den Italienern ganz eigenen Geberden an.

Anmerkungen des Corresp.

ten, und wie sieht es erst mit der Ouverture aus! Die vorigen italienischen Meister haben zwar nie eine gut gearbeitete Ouverture geliefert, damals war auch die Instrumentalmusik nicht auf einer sehr hohen Stufe; die jetzigen behalten dasselbe System bey, obschon die Instrumentalmusik den höchsten Gipfel erreicht, weil sie es nicht besser zu machen verstehen. Alexander Rossini haut den gordischen Knoten nach dem ersten Theile der Ouverture entzwey, und ergreift wieder schnell den Anfang derselben; seine Junger machen es eben so. Dabey herrscht jetzt die allgemeine Mode, dass diese Leutchen die Ouverture, wenn auch längst fertig, erst in die Hauptprobe bringen lassen, damit es heisse, sie hätten das Meisterstück in einigen Stunden componirt. Was nun von Hrn. Mercadante noch zu erwarten ist, wird die Zukunft lehren. Gesang und Instrumentation versteht er wohl, es fehlt ihm aber an Neuheit der Gedanken und an Kunst. Denn, dass man z. B. ein Thema durch mehrere Tonarten fortführt, wie es Rossini nicht besser zu machen weiss, das heisst noch nicht ausführen, und noch weniger durchführen nach dem Voglerischen Sinne; da aber die ganze Kunst in dieser vermeinten Condotta besteht, so muss auch sie zuletzt lästig werden, weil sie den Verstand allzuwenig beschäftigt.

Chiara e Serafina, ossia il Pirata, von Hrn. Gaetano Donizetti, einem Bergamasker, neu componirt, war unsere dritte Herbstoper, welche verwichenen Sonntag in die Scene ging. Sie hatte kein besseres Schicksal als die beyden vorhergehenden, wovon jedoch hauptsächlich das abermals sehr lange Buch, was noch dazu gar nicht interessirte, die Schuld hat. In der Musik giebt es freylich manche gute Stücke, die den Rossini'schen Timbre nicht haben, diese machten nicht den erwünschten Eindruck; andere, die ihn nicht verläugnen, gefielen noch weniger, und so fiel auch die Oper des Hrn. Donizetti, dessen musikalisches Talent mir schon früher durch mehrere von ihm geschriebene Kirchencompositionen bekannt war.

Die wenigen musikalischen Neuigkeiten aus den übrigen Städten Italiens sind folgende:

Verona. Während des Congresses wird hier die ältere Oper *Arminio*, von Pavesi, gegeben. Der Tenorist Crivelli und die Tosi in Männerrollen erwerben sich besondern Beyfall. Letztere hat sich seit einiger Zeit unter Crescentini gebildet. Nächstens erwartet man in dieser Stadt die Catalani, die nachher in Mailand wieder Concert zu geben gedenkt.

Neapel. Verwichenen Sommer wurde hier auf dem Teatro nuovo die neue Farse: *La Lettera anonima*, von Hrn. Donizetti mit Beyfall gegeben. Derselbe schreibt künftiges Frühjahr eine neue Oper in S. Carlo, in welchem Theater gegenwärtig die Fodor mit vielem Beyfalle als Desdemona in *Otello* singt.

Turin. Die neue Opera buffa: *Una casa da vendere*, von einem gewissen Giovanni Turina, Piemonteser, in königlich französischen Diensten, hat, nach der hiesigen Zeitung, gefallen.

Venedig. Die in Wien vergötterte *Zalmira* von Rossini ist hier unlängst, freylich mit schlechten Sängern, durchgefallen. Merkwürdig ist es aber, dass selbst der *Osservatore veneziano*, einer der grössten Fanatiker Rossini's, im Lobe in dieser Oper die alte Leyer, die nämlichen Stretten etc. etc. findet. Der Mailänder Zeitungsschreiber, welcher die *Zalmira* in Recoaro am Klaviere hatte singen hören, fiel ebenfalls in einem sehr langen Artikel derb über sie her, wodurch ein Federkrieg zwischen ihm und Carpani in Wien entstand. — Künftigen Karneval ist hier Rossini und seine Frau für das Teatro alla Fenice um 24,000 Franken engagirt. Zur ersten Oper gibt man seinen *Maometo*, die zweyte schreibt er neu. Galli ist ebenfalls engagirt.

Hier in Mailand schreibt die erste des Karnevals, der schon längst dazu engagirte Mercadante; hierauf componirt er die zweyte in Turin, und gleich darauf eine in Neapel. Hoffentlich werden alle drey neu seyn. — Carafa schreibt die erste Karnevalsoper in Rom. Zum Schlusse das

Verzeichniss sämmtliche Compositionen des Herrn Donizetti.

Gaetano Donizetti, im Jahr 1797 in Bergamo geboren, lernte die Anfangsgründe der Musik im Lyceum benannter Stadt, sodann die Composition unter Simon Mayr, und setzte das Studium derselben durch dritthalb Jahre unter dem Pater Mattei fort. Daselbst schrieb er Ouverturen, Kirchenmusik und eine Cantate. Bey seiner Rückkehr nach Bergamo componirte er Quartetten für zwey Violinen, Viola und Violoncell, verschiedene Messen und andere Kirchenmusik.

Seit einigen Jahren widmete er sich gröntentheils der Theatermusik. In Venedig componirte er die Oper: *Enrico, conte di Borgogna*, sodann die drey Farsen *La Follia — La Nozze in villa — Il Falegname di Livonia*; in Rom die Oper *Zoraide di Granata*; in Neapel die Oper *La Zingara* und die Farse *la Lettera anonima*, hierauf hier in Mailand die vorhin benannte Oper *Chiara e Serafina*.

Von der Schrift des: *Saggio interno alla musica de' Greci*, von Ab. Robustiano Gironi, kaiserlich königlichem Bibliothekar in Brera, sind bereits dreyssig Pracht-Exemplare gedruckt und unter die Freunde des Verfassers vertheilt worden. Die ganze Abhandlung findet sich im *Costume antico e moderno* des Hrn. Ab. Ferario abgedruckt.

Der Componist Pacini ist von der Grossherzogin von Lucca zum Honorar-Kapellmeister ernannt worden.

Bamberg. Hr. Musikdirector Walter hier hat die Ehre gehabt, sein „Elementerwerk für Pianofortespieler" Ihrer Majestät, der Königin von Bayern, überreichen zu dürfen, und von Derselben ein huldvolles Handschreiben erhalten.

Nekrolog.

Den 19ten July dieses Jahres starb in Chemnitz, bey seiner Tochter, im 45sten Lebensjahre Johann Gottlob Werner, Domorganist und Musikdirector zu Merseburg; ein Mann, der sich fast allein durch eigenen Fleiss einen nicht unbedeutenden Ruf unter den Tonkünstlern unserer Tage errang. Er war geboren zu Hayn, zwischen Borna und Leipzig, wo sein Vater Schenkwirth war, und wurde vom Schullehrer seines Orts auch in den Anfangsgründen der Tonkunst nothdürftig unterrichtet. Da zu eben jener Zeit der höchst verdiente Dinter, damals Pastor in Kitzscher, jetzt Doctor der Theologie, Kirchen- und Schul-Rath in Königsberg, ein Privatinstitut in seiner Pfarrwohnung anlegte und mehrere Zöglinge um sich sammelte, um sie zu brauchbaren Schulmännern, ohne Entschädigung, blos aus Liebe zur guten Sache zu bilden, wurde auch Werner unter diese Zöglinge aufgenommen. Er benutzte den Unterricht seines berühmten Lehrers sehr wohl und bewies dieses später in den Schulämtern, die ihm anvertraut wurden. In der Musik war der Organist Hofmann in Borna noch einige Zeit sein Lehrer, und so lernte er wenigstens einen Choral und Zwischenspiele, so wie Vor- und Nachspiele, zweckmässiger als viele andere Schullehrer jener Zeit vortragen, ohne jedoch den Gedanken zu hegen, sich im Orgelspiele besonders auszeichnen zu wollen. In seinem Geburtsorte lebte damals der Pastor Fest, rühmlich bekannt durch seine Schriften für Leidende etc. Dieser bemerkte Werners Fortschritte mit Wohlgefallen und liess ihn oft um sich seyn. Auch durch diesen Mann gewann W. ungemein an Einsichten und an Bildung. Eben derwegen nahm ihn Fest mit nach Thüringen, wo dieser das Bad in Bibra gebrauchen wollte. Hier fand Werner einige gute Musiker und fühlte durch sie seinen fast eingeschlummerten Sinn für Musik von neuem geweckt. Aus den Händen seiner bisherigen Lehrer und Gönner kam unser W. nun als Hauslehrer und Famulus zum damaligen Superintendent M. Unger in Borna, nun in Chemnitz, und setzte auch in dieser Lage seine musikalischen Uebungen fort, wozu ihm besonders die nicht unbedeutende Orgel in Borna gute Dienste leistete. Im Jahre 1798 erhielt er die Organistenstelle zu Frohburg, einem Städtchen zwischen Penig und Borna, und hier bildete er sein musikalisches Talent immer mehr aus. Der dasige Diakonus Küchelbecker legte ebenfalls ein Privatinstitut für junge Leute an, die sich zu künftigen Schullehrern, Oekonomen, Schreibern etc. bilden wollten, unterrichtete diese, wie es früher Dr. Dinter gethan hatte, ebenfalls unentgeldlich und mit besonderm Eifer in den ihnen nöthigen Wissenschaften und übertrug dem Organisten Werner die musikalische Bildung dieser Zöglinge. W. nahm sich dieses Geschäftes mit Liebe und Eifer an. Bey dem Vater eines dieser Zöglinge fand er mehrere alte theoretische Werke über die Tonkunst, studirte diese sorgfältig und gewann mit jedem Jahre an Einsichten und Fertigkeiten in der Musik. 1804 gab er sein erstes Werk, *Choräle mit kurzen Zwischenspielen*, heraus. Da es Beyfall fand, so folgte im Jahr 1805 ein zweytes, *musikalisches A. B. C. Buch* betitelt, welches ebenfalls beyfällig aufgenommen wurde

und noch jetzt in einer verneuerten Ausgabe für Anfänger bestens zu empfehlen ist. Nach diesem gab er auch einige kleine praktische Werke heraus. — Eine Probe, die er nach dem Tode des Hoforganisten Krebs in Altenburg that, verschaffte ihm zwar dessen Stelle nicht; doch wurde sie ihm ein Mittel mehr, anderweitige Zwecke zu erreichen, und trieb ihn an, auf der betretenen Bahn immer weiter vorzuschreiten. Diess bewies unter andern auch seine *Orgelschule* (1807 bey Dienemann in Penig) und mancher Plan zu neuen Werken. Nicht lange hierauf suchte der durch viele musikalische Compositionen bekannte Cantor Tag in Hohenstein bey Chemnitz um einen Amtsgehülfen an, und W., der diese Stelle erhielt, dort eine gute Orgel, mehrere brauchbare gute Sänger und Adjuvanten traf, hielt sich nun verpflichtet, seinen Vorgänger, der bald nach seinem Anzuge starb, wo möglich, noch zu übertreffen. Er beschäftigte sich jetzt vorzüglich mit der Orgel und mit Kirchenmusik, widmete einen grossen Theil der Nacht seinen musikalischen Arbeiten, indem die Geschäfte der Schule und Privatmusikstunden die Tagesstunden hinwegnahmen; aber eben dadurch schadete er, bey von Natur schwacher Brust, allerdings seiner Gesundheit.

Nicht lange nach der Herausgabe seiner Orgelschule veranlasste ihn ein Organist in Harlem, ihm für das reformirte Gesangbuch jener Gegend, welches grösstentheils Psalmen enthielt, die nach uralten Melodieen gesungen wurden, verbesserte Melodieen, und zwar vierstimmig, auch wohl mit Zwischenspielen versehen, zu liefern. W. führte diesen Auftrag auch zur Zufriedenheit seines Freundes und reichlich belohnt aus. Dieses Werk mochte ihm nun Gelegenheit zu seinem bekannten *Choralbuche* geben, welches bald hierauf in Leipzig erschien, und seinen Ruf immer mehr begründete. — Ausser diesen genannten Werken erschienen noch in gewissen Zeiträumen von ihm: *Lehrbuch zum Studium der Harmonie*, erster und zweyter Cursus; 40 *Orgelstücke für angehende Orgelspieler*, in zwey Abtheilungen, nebst Bemerkungen über das Registriren etc. und noch mehrere kleinere musikalische Werke, die Alle ihr Publikum fanden und nicht ohne Beyfall aufgenommen wurden. Eine Sammlung vierstimmiger Choräle, die in kurzem noch von ihm erscheinen wird, scheint seine letzte Arbeit gewesen zu seyn.

Im Jahr 1819 erhielt W. die Domorganisten-Stelle in Merseburg und mit ihr das Prädicat eines Musikdirectors. Nun war er zwar der ihm zuletzt lästigen Schularbeiten entledigt; doch nahm seine nun einmal geschwächte Gesundheit nicht wieder so zu, als er es wünschte. Man übergab ihm eine Menge anderer Arbeiten, die er früher nicht hatte und in die er sich erst einstudiren musste, was ihm aber bey seinem fähigen Kopfe bald gelang. So wurde ihm die Prüfung aller Schulkandidaten innerhalb des Merseburger Regierung-kreises übertragen, so wie auch keine neue Orgel ohne sein Gutachten erbaut werden durfte; er hatte das Schullehrerseminar in Weissenfels zu prüfen, einige alte Schullehrer in der nahen Umgegend, die im Orgelspielen zu wenig leisteten, bisweilen zu sich zu Prüfung und Forthülfe zu bescheiden u. d. m. — und so blieben ihm wieder wenig freye Stunden. Reisen, Prüfung der Orgeln, der Schulkandidaten, Berichte und was mehr mit seinem neuen Amte verbunden war, alles dieses machte ihm, der nichts halb und oberflächlich zu thun gewohnt war, fast mehr Arbeiten, als er früher hatte: so unterlag sein schon seit langen Jahren etwas schwächlicher Körper unter diesen Anstrengungen weit früher, als es seine Freunde und Verehrer wünschten. Vor etwa zwey Jahren raubte ihm der Tod die jüngste seiner zwey Töchter, in der Blüthe ihrer Jahre, und sieben Wochen vor seinem Hintritt auch seine längst kränkliche Gattin. Ihn selbst plagten gichtische Anfälle und andere grosse Beschwerden; da begab er sich zu seiner noch einzigen, in Chemnitz verheyratheten, Tochter, glaubte dort seine Gesundheit durch Ruhe wieder herzustellen, wurde aber von Tage zu Tage schwächer und endete daselbst am 19ten July. Werner hatte viel liebenswürdige Eigenschaften, war äusserst thätig, ohne Geräusch damit zu machen, bescheiden und anspruchlos; hatte viel Sinn für Freundschaft, und eine besondere Gabe, mit Leichtigkeit sich in die verwickeltsten Dinge zu finden. Ueberall, wo er gelebt hat, hat er Freunde hinterlassen, die ihn liebten, und die nun mit uns seinen frühern Hintritt betrauern.

Wohlfarth.

Bemerkungen.

Eine gediegene, ihr Kunstreiches verbergende, eine klassische Musik wird uns bekanntlich mit jeder Wiederholung lieber. Wir hören uns mehr in ihre Tiefen hinein, und es kommt wohl auch noch das hinzu, dass wir dann nicht mehr bloss das Augenblickliche hören, sondern dass in dieses schon das Kommende hereindämmert, so dass unser Ohr neben der Freude des Seyns immer auch schon der Vorfreude des Werdens theilhaftig wird.

Sehr begreiflich, warum bey einer leeren, abgedroschenen Musik in diesem Falle gerade das Gegentheil statt findet.

Wenige Menschen trauen sich einen festen Geschmack und ein eigenes Urtheil in Gesellschaft zu, wenn sie schon beydes unter vier Augen laut werden lassen.

Es werde Etwas vorgetragen, was wohlgelungen genannt werden kann, und Beyfall verdient. Es stehe aber ein Quidam, ein Gereister in der Versammlung, er komme von Italien oder auch von Neuseeland. — Ich will annehmen, der erste Theil eines Concertes sey vorüber, Jedermann zeige sich erheitert, ergötzt. Nun lasse aber mein Quidam merken, dass er nicht befriedigt sey, er mache ein skoptisches Gesicht, zucke die Achseln, rümpfe die Nase, und lasse dann fallen, wie und dass er in Italien oder Neuseeland Musik gehört, versteht sich, rechte Musik, das sey etwas ganz Anderes, und möge er seitdem nichts mehr anhören.

Es ist zu wetten, dass nun der zweyte Theil neun Zehntheilen nicht mehr gefällt, und dass sie sich schämen, solche Simplexe gewesen zu seyn, denen das Vorige gefallen konnte.

Ein Anderes ist — vergessen, ein Anderes — sich nicht zurückrufen können. Was wir je Schönes gesehen, gehört, es liegt in uns, hat uns zu denen gebildet, die wir sind. Begegnen wir einst Aehnlichem oder Unähnlichem, so haben wir unbewusst einen stillen Maassstab dafür. Begegnen wir Jenem selbst wieder, so werden wir es als das Bekannte begrüssen, dem wir schon vertraut sind. Verlassen müssen — sage man sich — ist nicht verlieren.

Unser Urtheil ist nicht etwa eine Verstandeshandlung in der Art, dass man die starre Regel fragte, und nach ihr entschiede; nein, was wir je geschaut, erlebt, genossen, das wird aufgeregt. Durch das Wunder eines allgemeinen Aufgebots früherer Eindrücke, und das Daranhalten des neuesten entsteht dasselbe. Urtheilfähig machen heisse also — Erfahrungen geben, und Ansichten umstimmen wäre nicht leichter, als die entscheidendsten bisherigen Eindrücke durch neue gegentheilige vertreiben.

Unsern neueren Liberalen hoffe ich mit obiger Herleitung des Urtheils Freude zu machen. Sie sehen eine Art Mayfeld im Menschengeist, wo alles mitspricht, was Stimme hat; sie dürfen annehmen, dass über das Schöne im innern Gerichtshofe der Urtheilspruch nicht von vornehmen, studirten Richtern, sondern von Seinesgleichen gefällt wird.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Cielo! forse questo sarà l'ultimo Addio — (Götter! soll ich verbannet —) Duettino per il Soprano e Basso, dell'Opera Alessandro in Efeso, coll' accomp. del Pianoforte, comp. da P. Lindpaintner. Op. 22. Presso Breitkopf et Härtel in Lipsia. (Pr. 10 Gr.)

Ein kurzes Recitativ, und dann das sanfte, sehr gefällige Duett, wo beyde Stimmen, ihrer Natur und Eigenthümlichkeit nach, in modernen und sehr gut sich ausnehmenden Gängen wechseln oder in einfachern Melodieen zusammentreten. Künstliche Verschlingungen, wie man sie sonst in Duetten vorzüglich liebte, und wohl auch jetzt noch lieben würde, bekäme man sie — sind nicht angebracht. Die Begleitung ist leicht, aber bedeutend. Der Gesang beyder Stimmen wird ausgebildeten Sängern gar nicht schwer fallen.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten November. **№. 48.** 1822.

Recensionen.

Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, démontré par des Exercices dans le style sevére et dans le style élégant, comp. — — par Muzio Clementi, membre de l'Académ. roy. de Stockholm. Vol. 2. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. (Pr. 2 Thl. 16 Gr.)

Ueber den Zweck und Inhalt dieses grossen, trefflichen Werks, über den Reichthum und Vollgehalt, die Mannichfaltigkeit und Gründlichkeit der Kunst, die hier angewendet ist, und endlich auch über das Eigenthümliche in der Methode und die Beharrlichkeit in deren Durchführung — ist vor Jahr und Tag in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden; und wir beziehen uns über alles diess auf jene Anzeige des ersten Theils. Wir dürfen das um so mehr, da der berühmte Verfasser sich selbst in allem dort Angeführten auch hier getreu geblieben ist; ja in Hinsicht auf kunstreiche Ausführung, besonders auch der Stücke in strengem Styl, (wie der trefflichen Fugen,) so wie auf Veranlassungen, sich jenes Eigenthümliche der Methode (z. B. der Fingersetzung zur gleichsten Durchführung grosser Folgen ungewöhnlicher Figuren u. dgl.) zu eigen zu machen, dürfte dieser zweyte Band dem ersten noch vorzuziehen seyn. Es ist wahrlich bewundernswürdig, was Hr. Clementi, freylich in einer langen Reihe von Jahren, für den Zweck, schon beträchtlich geschickte, in guter Schule gebildete Spieler zu wahren praktischen Künstlern zu erheben und in allen Gattungen der Schreibart ganz fest zu setzen, in diesem Werke zusammengebracht und mit grösster Genauigkeit und Strenge vollendet hat. Dabey ist auch von Seiten der Erfindung und des Ausdrucks, mithin zugleich des unmittelbaren Genusses, viel mehr gethan, als man von Uebungsstücken zu verlangen eigentlich berechtiget ist; und nicht wenige dieser grossen Sätze (es giebt ihrer bis zehn Seiten lang) gewähren, auch abgesehen von allem Instructiven oder überhaupt von jedem besondern Zweck, eine geistvolle sehr belebende Unterhaltung. Bey der Klarheit und Bedachtsamkeit, womit Hr. Cl. überall zu Werke gegangen, würde es nicht schwer fallen, in Absicht auf die nähere und besondere Bestimmung, neben der allgemeinen, von jedem einzelnen Satze, und so vom Ganzen, was das Methodische anlangt, einen vollständigen Catalogue raisonné zu liefern, ohngeachtet nirgends eine Handleitung in Worten beygesetzt ist und der Stoff einzig aus den Musikstücken selbst abstrahirt werden müsste. Solch ein Catalog könnte nachweisen — z. B. Exerc. 31 übt kräftige Bravoursätze bey, in Spannung festruhender Hand; 32, anhaltende künstliche Triller, vorzüglich in den Mittelstimmen, während die andern melodisch fortgehen; 33, den Vortrag kanonischer Schreibart und das gleichmässige Hervorheben der einander correspondirenden Sätze durch alle Stimmen; 34, den sehr schnellen und gleichmässigen Anschlag eines und desselben Tons zweymal nach einander; 35, den ganz besondern, Anfangs sehr schwierigen Fingersatz, der bey fortgehaltenen grossen Noten in beyden äussersten, und bey durchgeführter, rascher Figur in beyden Mittelstimmen nothwendig wird u. dgl. m. Aber warum damit Zeit und Raum versplittern? Die Sache ist da; wer Einsicht und Sinn für sie hat, der wird sie finden: und für den, der, mit dem Werke noch ganz unbekannt, im voraus unbesehens eine Vorstellung davon im Allgemeinen zu erlangen wünscht, können schon jene wenigen, ohne langes Suchen herausgegriffenen Beyspiele in Einer Folge hierzu dienen. Und

so glauben wir auch mit diesen wenigen Zeilen von diesem Bande scheiden zu dürfen; denn ihn weiter zu empfehlen wäre eben so überflüssig, als zu wiederholen, was früher über das verdienstvolle, und als verdienstvoll auch überall anerkannte Werk ist gesagt worden. — Stich, Papier und alles Aeussere ist so schön, als beym ersten Bande; auch der Preis (89 Seiten Noten, ohne Titel etc.) sehr billig.

Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte — — von Wilhelm Speier. Op. 13. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Rec. nahm dieses Heftchen ohne besondere Erwartung zur Hand; er kennet keine der frühern Compositionen des Hrn. Sp. und weiss auch gar nichts von ihm, als was ihn diese Gesänge lehren: er legt es aber jetzt, nachdem er es genau, und gewiss nicht zum letztenmale, durchgegangen, mit Achtung und Erkenntlichkeit gegen den Verf. zur Seite, um es den Freunden bedeutender, mit Talent und Kunst ausgeführter Gesänge zu empfehlen. Denn bedeutend, mit Talent und Kunst ausgeführt sind diese Gesänge. Es sind ihrer vier. Die Gedichte, zwey von Uhland, eins von Reinwald, eins von Schmitt, sind wohlgewählt: gut an sich, gut für musikalische und eben eine solche Behandlung, wie ihnen Hr. Sp. gegeben, und auch nicht schon oft in Musik gesetzt. Liedermässig hat er sie nicht behandeln wollen, und darum auch das Strophische ganz aufgegeben: er hat sie nicht nur durchcomponirt, sondern gewissermaasen scenisch behandelt; was Handlung darin ist, möglichst in Handlung gesetzt, die Singenden (als gedachte Personen nämlich) bestimmt individualisirt, die Situationen, Schilderungen etc. ausgemalt, und zu alle dem sich aller Mittel bedient, die Einem hinter dem durchgängig obligat zu benutzenden Pianoforte rechtlicher Weise zu Gebote stehen. Und da es ihm nun eben so wenig an Eigenthümlichkeit melodischer und harmonischer Erfindungen, als an Kenntnissen und Gewandtheit in Ausarbeitung der Harmonie gebricht; da er lebendig und innig empfindet; da er auch mit Fleiss und Sorgfalt schreibt: so ist ihm diese durchgehends sehr wohl, und in Nummer 2 und 4 trefflich gelungen. In Hinsicht auf Anwendung reicher und vorzüglicher Harmonieen, und wohl auch in Hinsicht auf individuellen Geschmack überhaupt, dürfte Hr. Sp. am meisten mit Spohr, in dessen ausgeführtern, gleichfalls gewissermaasen scenisch behandelten Gesängen zu vergleichen seyn; und meynt der Leser: das heisse etwas viel gesagt! so erwidert der Rec.: Gerade das meyne er auch. Der Leser trage nur diese Gesänge vor, ganz wie es seyn soll, und damit das um so besser gelinge, mehr als einmal: dann widerspreche er, wenn er Grund findet, so laut es ihm gefällt. Dass die Gesänge, und zwar eben sowohl vom Pianofortespieler, als vom Sänger, ganz wie es seyn soll, vorgetragen seyn wollen, und dass dazu, zwar nicht in den Noten an sich, aber ihrem Sinne nach, gar nicht wenig gehöre: das — wenn es bey jedem guten Gesange sic. von selbst versteht, versteht sich bey dieser Gattung um so mehr und ist auch bey dieser am wenigsten nachzulassen. Wo die Intention des Componisten nur auf das Ganze des Gedichts und auf den rechten Totaleindruck der Musik geht, da findet sich, bey Sängern und Spielern, die nur nicht ganz ohne Bedacht und innern Sinn drangehen, das Rechte wohl allenfalls von selbst; man ist dazu genöthigt: wo aber, wie hier, der Componist zugleich in alles Einzelne eingeht, da muss man ihm auch in alles diese Einzelne folgen, und es in den Vortrag legen können und wollen; was denn nicht sogleich von selbst kömmt, wozu man nicht geradehin genöthigt, und was darum auch nicht sogleich eines Jeden Sache ist. Daher gefallen denn auch Compositionen dieser Art, auch sehr vorzügliche, wie z. B. die schon erwähnten Spohrschen, nicht Jedermann, und noch weniger sogleich beym ersten, flüchtigen Durchlaufen. Sie sind zu gesucht, sagen Viele; sie sprechen nicht recht an. Das muss man denn hingehen lassen; es ist nun einmal so und kann nicht wohl anders seyn. Dafür haben aber auch die, die einmal in diese Compositionen recht eingedrungen, und die im Stande sind, was sie gefunden, in ihren Vortrag, den Zuhörern an's Herz zu legen, sie desto lieber und kehren oft wieder zu ihnen zurück. Und das glaubt Rec. wirklich auch Hrn. Sp. von diesen seinen Gesängen versprechen zu dürfen; am meisten von No. 2 und 4. No. 3 harmonisirt, obgleich sehr gewählt und schön, doch wohl etwas zu viel; und No. 1 klingt, in

Ausmalung des Jagdmässigen etc. wie artig diess auch gemacht ist, etwas zu abgebrochen, zu fragmentarisch; es sind der Einzelnheiten zu viele und sie wechseln zu schnell. — Möge Hr. Sp. darin, dass der Rec. bey seinem, nur vier Bogen betragenden Werkchen so lange verweilet ist, seine Achtung gegen dasselbe und seinen Antheil an allem Guten, wo er es auch finde, erkennen. Wenigstens wird er ihm zugestehen, dass er seine Arbeit genau angesehen habe und in seine Anund Absichten eingegangen sey. —

Ueber eine Empfehlung der Drehorgeln zum Gebrauch in Landkirchen.

In der vielgelesenen Zeitschrift: *der Beobachter an der Spree*, 43stes Stück, Berlin vom 22sten October 1821, empfiehlt ein Ungenannter im vollsten Ernste Drehorgeln zum Gebrauch in Landkirchen. Eine gleiche anlockende Empfehlung derselben soll im 138sten und 139sten Stücke des *märkischen Boten* vom Jahre 1821 befindlich seyn. In jener Empfehlung liesst man Folgendes:

„Es wird bey uns so wenig erfunden, und davon kommt wieder so spärlich etwas zur allgemeinen Anwendung, dass man wohl von diesen Orgeln reden, wiederholt reden mag, denn an einem andern Orte ist es bereits geschehen. — Sind die gewöhnlichen Orgeln für die Gottesverehrung ersonnene Maschinen, deren Gang aber noch Menschenhände unterhalten, so vertritt der letzteren Stelle bey den Drehorgeln, wie bekannt, die Walze, und man erspart in kirchlicher Ordnung nun den Organisten."

Wenn der Verfasser den Organisten aus der kirchlichen Ordnung verweist, so sündigt er in vieler Hinsicht, und hat eben so Unrecht, als wenn er meynt, dass die Walze einer Drehorgel ihn vertreten könne. Zu seiner Belehrung hierüber verweise ich ihn zuvörderst auf das Buch: *Ueber die wichtigen Pflichten eines Organisten*, von Türk. Der Verfasser scheut, wie es sich noch späterhin mehr ergeben wird, kein Mittel, seine Empfehlung so lockend als möglich zu machen.

Eine Gemeinde kann und wird eine für sie unbedeutende Ausgabe nicht ersparen wollen, wenn es darauf ankommt, ihre kirchliche Gottesverehrung ernst und zweckmässig zu halten, weil sie ausserdem sich und der guten Sache schaden würde. Diess würde aber unvermeidlich geschehen, wenn sie, statt einer zweckmässigen Kirchenorgel, die empfohlne Drehorgel für ihre Kirche, anschaffen wollte, welche man Ersterer weder an Wohlfeilheit, Zweckmässigkeit und Wirkung, noch an Zierde gleich stellen kann.

Schon die Vorstellung, dass in der Kirche zum Gottesdienste geleyert wird, würde unfehlbar Gleichgültigkeit und ein widriges Nebengefühl erzeugen, und die Andacht beym Gesange stören. Und wo bleibt bey dieser todten Maschine die dem Texte entsprechende wesentliche Modulation der übergehenden Akkorde, von einem Verse zum andern? wo die nöthige Verschiedenheit des Vortrags? oder ist es etwa gleichviel, ob ein Fasten- oder Weinachtslied vorgetragen wird? wo bleibt das nöthige Einhelfen des Organisten, wenn die Gemeinde im Tone sinkt, oder wohl gar aus der Melodie kommt? Soll der Leyrer, wozu der Verfasser einen Knaben vorschlägt, diess bewirken, und wodurch soll er diess, da es durch die Leyer zu bewirken unmöglich ist? Soll er auch das Zeitmaass dem Inhalte des Liedes gemäss bestimmen? wie soll er den Abweichungen der verschiedenen Gesangarten entgegenwirken? wie dem abhelfen, wenn ein Theil der Gemeinde früher als der Andere zu singen anfängt? Diesen Uebelständen kann nur durch einen Organisten und durch eine zweckmässige Orgel abgeholfen werden: der Leyrer kann nur leyern, was die Walze enthält und so werden jene Störungen durch ihn nur vergrössert.

Der Verfasser sagt weiter:

„Leichter bringt wohl eine Dorfgemeinde die Summe, welche eine Orgel kostet, ein für allemal auf, als dass sie die fortwährende Besoldung eines Organisten übernehmen könnte. Diese fällt hier ganz weg, es bedarf nur eines Knaben, der leicht in der so einfachen Behandlung des Werkes unterrichtet ist."

Eben so leicht wären, nach solchen Ansichten, auch die Landprediger zu entbehren, da es nicht an guten gedruckten Predigten für alle vorkommende Fälle fehlt, die nur von irgend einem Menschen, der richtig lesen kann, abgelesen werden dürften! Wie viel würde auch da nicht erspart werden? Der Verfasser giebt sich den Schein, als ob ihm das pecuniäre Heil aller christlichen Dorfgemeinden allein am Herzen

lage; aber er verräth sich hinterher, wie es ihm mehr darum zu thun ist, dass die Dorfgemeinden das am Gehalt eines Organisten zu ersparende Geld nur für die von ihm empfohlenen Drehorgeln verwenden möchten. — Wo würde aber jener Gehalt erspart werden können, da auf dem Lande der Schullehrer des Ortes gewöhnlich zugleich der Organist und für beyde vereinigte Aemter nur kümmerlich besoldet ist. Wo diess der Fall nicht ist, eine Gemeinde aber bey einem schon vorhandenen Schullehrer eine Orgel anschaffen und dieser sie nicht unentgeldlich spielen will, da würde sie wohl besser thun, dem vielleicht ohnehin nur schlecht besoldeten Schullehrer eine mässige Gehalts-Zulage zu verwilligen, oder, um ihn zu entschädigen, ihm ein Stück Garten- oder Wiesenland zur Benutzung zu überlassen, wodurch sie ihn noch überdiess ermuntern würde, sein Amt destomehr mit Liebe und Fleiss zu verwalten.

Wie könnte ferner eine Gemeinde die Leitung ihres Kirchengesanges einem Knaben anvertrauen wollen, bey dem sie weder die nöthige Einsicht, noch den Ernst, die Ordnung und Ausdauer voraussetzen kann. Sie könnte auch Keinem zumuthen, diess Geschäft des Leyerns Jahr aus Jahr ein unentgeldlich für sie zu verrichten. Ein Knabe allein würde dazu nicht hinlänglich seyn: es müssten Mehrere dazu bestellt werden. Gesetzt auch, dass diess unentgeldlich geleistet würde, so würden doch gewiss oft Störungen, theils durch den Dreher, theils durch die weitläuftige Construction der Maschine vorfallen. Die Drehorgel, welche am 16ten Januar dieses Jahres in der Wohnung der Verfertigerin zu sehen und zu hören war, heulte schon damals; wie vielmehr ist von ihr zu fürchten, wenn sie in der Kirche aufgestellt und unter den Händen eines der Mechanik Unkundigen ist?,

Es wird ferner gesagt:

„Die Walze enthält einige Präludien, (wie viel deren, und von welchem Charakter?) und zwölf Choräle, nach den Hauptmelodieen, welche im Kirchengesange üblich sind. (Welche sind diess? sind sie es auch für alle Dorfgemeinden? und reichen sie zum kirchlichen Gottesdienste aus? Der Verfasser ist sehr genügsam, er nimmt mit Surrogaten vorlieb.)

„Auf Verlangen werden Choräle, und andere geistliche Tonstücke, aber auch in grösserer Zahl geliefert."

Wie theuer der Choral? wie theuer das geistliche Tonstück? Es ist ein Jammer, zu lesen, wie der Verfasser im Ernst von Präludien durch Walzen zum Gebrauche beym Gottesdienste spricht und dadurch die grösste Unwissenheit in allem verräth, was die Orgel, und den zweckmässigen Gebrauch derselben betrifft. Soll Ein Präludium zu eilf Melodieen und Liedern von ganz verschiedenem Charakter benutzt werden? oder, soll sich die Gemeinde, welche ein solches Monstrum von Orgel kauft, und diese Mängel nur späterhin erst empfindet, noch, um ihnen abzuhelfen, zu jedem Liede ein eigenes Präludium setzen lassen? Eine gleiche Unkunde des Faches verräth der Verfasser, wenn er einer Choralmelodie eine Menge geistlicher Lieder aufzwängen will. Um diese widersinnigen Einzwängungen zu vermeiden, müssten die noch nöthigen Walzen, deren jede, nach der Forderung der Verfertigerin, dreyssig Thaler kostet, herbeygeschafft werden; hierdurch aber, und durch die unausbleiblichen öfteren Reparaturen dieser Maschine würde das Ganze noch kostspieliger werden, als der Verfasser es glaubt.

Es wird nun ferner die Kraft, Erhabenheit ihres Tones, so wie die Wohlfeilheit derselben gerühmt, und versichert, dass, obgleich alle Pfeifen aus Holz gemacht sind, man den Metallklang nicht vermisse; (soll doch wohl heissen: die Pfeifen klingen beynahe, als, wenn sie von Metall wären?) dass der Ton derselben anmuthig, laut und durchdringend sey, das Ganze eine Harmonie voll Würde, Erhabenheit und Majestät zusammenstelle, und, dass es nicht an verschiedenartigen Zügen fehle.

Wie mag wohl der Lobpreiser der Drehorgeln zu den Wörtern: Harmonie, Erhabenheit, Würde, Majestät, Metallklang, gekommen seyn? Weislich verschweigt er die Anzahl und Benennung der verschiedenartigen Züge, denn auf sie kommt es an, wenn die Wahrheit seines Anführens bestätigt werden soll; um diess nun zu erläutern, ergänze ich sie hiermit. Es sind deren bey der Drehorgel, welche 200 Thlr. kosten soll, vier, nämlich: ein Gedact 8', drey offene Kernpfeifenregister; als: 4', 2' und 1'. Es wird ferner der Umfang der Töne verschwiegen, vermuthlich auch, weil er nur sehr unbedeutend, und auf zwey

Graun's Einrichtung die erhabenste und rührendste Ouverture zu einer heiligen Betrachtung ist; dafs die Gegenbewegung des Basses gegen die Melodie sowohl, als die thränenschwere Modulation und Folge von Akkorden und endlich der Schlufs dieses herrlichen Chorals eine Meisterarbeit für alle Zeiten der Kunst bleiben wird, wofür man jezt alle sechs alte Tonarten ohne Bedenken und das Choralsystem oben eingeben kann. Ich glaube schwer, dafs dieses Choralsystem, besonders in unsern Zeiten, grofse Veränderungen hervorbringen werde, auch wird sich nicht so leicht einer an eine öffentliche Beurtheilung wagen, der den gehörigen Respekt gegen des Verfassers Art zu streiten hat. Herr Forkel in Gottingen könnte sich dieses Verdienst verschaffen. Er ist der Mann dazu, nicht um Voglers willen, sondern der guten Sache wegen. Gegen die Fuge in der Graun'schen Passion hat Vogler auch viel einzuwenden, oder vielmehr sagt er, sie tauge nichts: die Behandlung des *Dux* und *Comes* sey falsch, die Fuge fange mit dem *Comes* an; — und was des Geredes mehr ist.

Nach unserer bisherigen Kenntnifs von der Verfertigung einer Fuge, ist die erste Regel: dafs eine Fuge ein gutes, interessantes, in gebundenem Styl gearbeitetes, gelehrtes Tonstück sey; alle praktische Regeln dabey sind zufällig, und so auch diese, von der Einrichtung des *Comes*. Die Regel von der Einrichtung des *Comes* hat aber nur den einzigen Grund: damit das Thema nicht aus den beyden Tonleitern der *Tonika* und *Dominante* weiche, besonders in vielstimmigen Fugen. Bestimmt nun der *Comes* die Tonleiter des Stücks eben so genau, wie in der Graun'schen Fuge: *Christus hat uns ein Vorbild gelassen*, so ist es ganz gleich, ob die Fuge mit dem *Dux* oder mit dem *Comes* anfange, wenn sie nur sonst gut ist. Auch hat sich kein Mann von Genie je anders als willkührlich bey dieser Regel benommen, und hat solche nichts als eine blofse Autorität für sich, die Vogler in seinem Choralsystem mit allen Waffen bestreitet. Auch meynte er: Eine Fuge bedürfe keines Rhythmus, wegen der Behandlung des sogenannten *Stretto*. Für's erste ist das *Stretto* keine unumgängliche Bedingung zur Fuge, weil man eine gute Fuge ohne *Stretto* machen kann; weil das *Stretto* auch in Stücken glücklich gebraucht werden kann, die keine Fugen sind: das *Stretto* ist also eine blos zufällige Eigenschaft der Fuge, indem es Themata geben kann, die kein Stretto zulassen und ein guter Kontrapunktist über jedes Fugenthema eine Fuge machen kann. Die Fuge bedarf aber unumgänglich eines Rhythmus, wie jedes gute musikalische Stück, den Choral nicht ausgenommen: weil die ganze Bedeutung aller Melodie im Zeitmafs liegt und sich kein gutes, d.h. kein haltbares Thema ohne Rhythmus erfinden oder denken läfst. Hat aber das Thema einen Rhythmus, warum sollte das ganze Stuck keinen haben, da ein Stück ohne Rhythmus ein pures harmonisches Geklingel ist und im Gegentheil die besten Fugen zugleich sehr bedeutungsvolle Stucke sind?

So viel für dieses mal von Vogler. Ueber seine Oper: *Hermann von Unna*, welche hier mit vielem Beyfall gegeben worden, ein andermal.

Ich lenke wieder ein zu unserm Konzert und hätte bald die Hauptperson über meinem Geschwätz vergessen. Der Hr. Schuhmacher also, der sich, (sonderbar genug) einen Sänger aus Hamburg nennt *), als wenn ein hamburger Sänger ein vorzügliches Produkt hamburgischer Spekulation wäre, sang zwey italienische Arien, im Ganzen recht brav, doch werden sich die undankbaren Hamburger wenig damit wissen. Ich bin lange genug in Hamburg gewesen, um zu erfahren, wie erkenntlich sie gegen solche Verdienste sind.

Mlle Böheim, eine junge Schauspielerin, Tochter des Schauspielers Böheim, sang eine Arie von Righini so gut, dafs man es wurde schon nennen können, wenn sie nicht hier und

*) Er kam vor 4 Jahren von Rheinsberg nach Berlin und ist seitdem für einen guten Klaviermeister, nichts weniger als unbekannt. d. Verf.

und eine halbe Octave beschränkt ist. Der Ton des achtfüssigen Gedackts ist nur schwach, die Pfeifen der übrigen Register, besonders 2' und 1' schreien gehörig. Das Ganze aber, wie jedem Sachverständigen einleuchtet, ist, selbst in einer nur kleinen Kirche, für eine singende Gemeinde von dreyssig Personen viel zu schwach, und in jeder Hinsicht, wie sich das auch aus dem Ganzen noch mehr ergeben wird, als Kirchenorgel durchaus unbrauchbar. Hieraus gehet hervor, dass die gepriesenen Eigenschaften der Drehorgel nur eine Marktschreierey, ein anlockendes Aushängeschild ist, das nur Käufer herbeyführen soll.

Noch glaube ich hier bemerken zu müssen, dass wenn sie in der Wohnung der Verfertigerin gehört wird, sie leicht durch ihre anscheinende Kraft täuschen kann, weil sie dort in einer niedrigen Stube steht, weil sie kein Gehäuse hat, die Pfeifen frey stehen, der Hörer ihnen nahe ist, also ihre ganze Kraft vernimmt, und weil die kleinen Pfeifen ihrer Natur nach sehr schreien, das Schreien derselben aber noch durch den sehr gepressten Wind vermehrt wird.

Der Verf. sagt, dass der Metallklang bey den hölzernen Pfeifen nicht vermisst werde. Die Wahrheit aber ist: diese Drehorgel klingt nicht metallartig, sondern nur spitzig, welches eine Folge der disponirten Register ist.

Der Verf. rühmt, dass die Pfeifen sämmtlich von Holz sind; diess ist aber vielmehr ein Mangel, der eine Rüge verdient: denn die kleinen Pfeifen halten nur schlecht Stimmung, und sind durch den Holzwurm, durch die Einwirkung der feuchten Luft u. dgl. der Zerstörung mehr und früher als Metallpfeifen, ausgesetzt. Die Orgelbauer bedienen sich des Holzes nur zu den grossen Pfeifen, wo es der Stimmung nicht nachtheilig ist, um Kosten zu ersparen, und zu solchen Registern, die sich durch einen sanften und weichen Ton besonders auszeichnen sollen.

Zuletzt giebt der Verfasser noch die Preise dieser Drehorgeln zu 180 bis 300 Thlr. an, rühmt diese Billigkeit, und bemerkt, dass das Werk auf Erfordern auch mit einer Klaviatur versehen werden könne. Er behauptet, dass sie in diesem Falle dennoch beträchtlich wohlfeiler als eine gewöhnliche Orgel seyn würde, die, wenn sie eine gleichtönende Wirkung hervorbringen sollte, mehr als noch einmal so viel kosten dürfte.

In diesem Falle aber würde die Drehorgel zum allerelendesten aller elenden Positive umgeschaffen werden, also für den Gebrauch der Kirche dennoch nicht tauglich seyn.

Folgendes möge seinen grossen Irrthum berichtigen. Zu Hohenbruck bey Cremmen nahm ich am 17ten May 1817 eine neuerbaute Orgel ab, deren Manual vier Octaven im Umfange, ein freyes Pedal von zwey Octaven, neun Register fürs Manual, und drey fürs Pedal, wobey Subbass 16' war, hat. Diese Orgel kostete 364 Thlr. Mehrere der Art zu gleichen Preisen könnte ich noch anführen. Zur genauen Uebersicht und Berichtigung des Ganzen erlaube ich mir lieber hier noch eine Vergleichung zwischen einer zweckmässigen Kirchenorgel, und diesen Drehorgeln, wobey die Akten über die von mir am 6ten August 1821 zu Felgentreu bey Treuenbritzen revidirte und abgenommene, neuerbaute Orgel zum Grunde gelegt sind.

Vergleich

Die Orgel zu Felgentreu	Die Drehorgel
A) hat einen Umfang von vier vollen Octaven,	A) hat einen Umfang von zwey und einer halben Octave.
B) die Register derselben sind folgende:	B) hat nur eine gedeckte Flöte von 8' Ton, und drey offene Kernpfeifenregister, als: 4' 2' und 1'.
Fürs Manual:	
1) Principal 8' von C — Gis Holz, Fortsetzung von Probeinn.	
2) Octav 4', Probeinn.	
3) Superoctav 2', Probeinn.	
4) Bordun 16' Ton bis h Holz, Fortsetzung Metall.	
5) Gedact 8' Ton C bis h Holz, $\frac{cis}{des}$' bis c'' Metall.	
6) Rohrflöte 4'	
7) Nasat 3'	Metall
8) Cornet 3fach von $\frac{cis}{des}$' bis $\frac{cis}{des}$''	
9) Mixtur 3fach, Probeinn	
Fürs freye Pedal:	
1) Subbass 16' gedeckt, } von	
2) Principalbass 8' offen, } Holz.	
3) Octav 4' Metall.	
4) Posaune 16' vonHolz und offen.	

Diese wenigen und nichts sagenden Stimmen sind weder fähig, eine Gemeinde von dreyssig Personen in Ordnung, und noch weniger, sie im reinen Tone zu erhalten, am allerwenigsten aber, sie in Ordnung zu bringen, wenn sie in der Melodie irrten. In beyden letzteren Fällen wird sie offenbar mehr stören, und würde besonders, wenn der Gesang der Gemeinde um einen halben, oder ganzen Ton gesunken wäre, eine Musik erzeugen, die Jedem, dem ein menschliches Ohr von der Natur nicht ganz verweigert worden wäre, ein Skandal seyn müsste, weil dem Unwesen

Durch diese Register, welche eine grosse Mannichfaltigkeit von Lieblichkeit und Fülle gestatten, entsteht, wenn sie verbunden benutzt werden, ein imponirender, voller, kräftiger und würdiger Ton.

Orgel zu Felgentreu	Drehorgel
welcher fähig ist, die Empfindungen, welche im Liede ausgesprochen werden, zu erhöhen, und den Gesang einer Gemeinde von wenigstens 6 bis 700 Stimmen nicht nur zu leiten, sondern auch in reinem Tone und in Ordnung zu halten.	zur dadurch ein Ende gemacht werden kann, dass der eine oder andere Theil, oder auch das Ganze schweigt.
C) Zu diesen Registern gehören vier Windladen, eine Manual- und eine Pedalklaviatur, ein Notenpult, eine Sitzbank, vier Wellenbreter mit 72 Wellen und Zubehör, 72 beschlagene Abstrakten und Zubehör, 36 Registerzüge, eben so viel Registerknöpfe, Schleifenzüge, Wippen, Winkelhaken u. s. w. Zum Ganzen, ein Gehäuse mit Thüren und Schlössern, das mit Oelfarbe angestrichen, dessen Bildhauerarbeit vergoldet ist, und der Kirche zur Zierde dient. Diese Dinge verursachen einen Kostenaufwand von 260 Thlr.	C) Von allen diesen Dingen ist keines vorhanden. Durch den freyen Stand der Pfeifen sind sie dem Staube und jeder unnützen Hand, also der Zerstörung sehr leicht ausgesetzt; das Ganze aber muss in der Kirche, um nicht anstössig zu werden, so gestellt werden, dass es nicht zu sehen ist.
D) Vermöge ihrer Einrichtung ist sie unter allen nur denklaren Fällen als Orgel zu benutzen.	D) Ist nur auf das beschränkt, was auf die Walze gschlagen wurde.
E) Enthält 144 hölzerne, und 507 Pfeifen von Probezinn und Metall, letzteres von $\frac{1}{3}$ Zinn und $\frac{2}{3}$ Bley gemischt, in Summa 648 Pfeifen, von denen die der drey scharfaufsetzenden Register den wahren Werth der Drehorgel schon allein übersteigen, und dennoch kostet diese Orgel nur 472 Thlr. 8 Gr.	E) Sie enthält nur 120 hölzerne, und durchaus nicht kostenspielige Pfeifen, unter denen die grösste nur vier Fuss Länge hat, und dennoch, wenn den vorhingenannten Registern noch ein Nasat 3', der Drehorgel drey Walzen beygefügt werden, 300 Thlr. kostet, für welchen Preis eine zweckmässige Orgel ist. — 500 Singende erhaut werden kann.

Könnte der ungenannte Verfasser hierdurch oder auf andere Weise zu besserer Einsicht in diese Sache gelangen, so müsste er erröthen, seine Empfehlung in die Welt geschickt zu haben, die als Ernst dem Sachkundigen nur lächerlich erscheinen muss, als Scherz aber zu ernsthaft ausgesprochen wurde.

Wilke.

Nachrichten.

München. Uebersicht des Octobers. Unser Publikum wird seines *Schützens* nicht müde. Es wohnte am 15ten dieses Monats, vermischt mit vielen, durch die heitern Octoberfeste herbeygezogenen Fremden, der 13ten Vorstellung desselben mit eben so vieler Wärme bey, als es in der ersten Zeit seines Eintritts unter uns geschah.

Dem. Catharina Canzi, von Augsburg herkommend, hat auch uns mit drey Vorstellungen erfreuet. Sie sang als Myrrha, Emmeline und Müllerin. Ein artiger, gefälliger Gesang, ein allerliebstes Spiel zeichnen sie rühmlich aus. Im Lande der Variationen, wo sie sich jetzt befand, konnte sie wohl einem herrschenden Geschmacke nicht leicht sich entgegensetzen. Sie sang also auch als Müllerin Variationen, in welcher Oper nach dermaliger Einrichtung deren nicht weniger als acht, von verschiedener Art und Stimme auf ein Thema vorkommen. In wie fern sie dem hiesigen Präjudiz dadurch entsprochen, oder es nicht hat, lässt der Correspondent, der bey Theatergesang nach etwas anderm, als nach Solfeggio's frägt, dahingestellt. An ein gewisses Rivalisiren kann sie wohl nicht gedacht haben. In dem Gebiete der Kunst giebt es viele Blumen zu pflücken. Darum Jedem das Seine.

Der italienische Operuverein eröffnete seine Singbühne mit *Cenerentola (Aschenbrödel)* gegen sein Vorhaben; denn schon war eine neue Oper dazu gewählt und einstudirt, die aber wegen eingetretener Umstände weiter hinausgesetzt werden musste. Da Hr. Baron von Priuli, welcher seit ohngefähr fünf Jahren diess Kunstinstitut geleitet hatte, seine wiederholt erbetene Enthebung erhalten; so wurde die Verwaltung und obere Aufsicht über dasselbe höhern Orts der Intendanz der deutschen Bühne übertragen, welche sogleich während der Ferien der Italienischen nichts, was zur künftigen würdigen Darstellung der Kunstprodukte auch von Aussen einwirken kann, ausser Acht liess. So wurde unter andern der ältere Saal, worin diese Gesellschaft ihre Darstellungen giebt, schon seit seiner Erbauung — in den funfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts — der italienischen Oper und andern Hoffeyerlichkeiten allein bestimmt, der aber durch Länge

der Zeit, besonders da seit beynahe zwanzig Jahren alle Leistungen der deutschen Bühne in selben verwiesen waren, etwas gelitten hatte, sogleich einer erwünschten Restauration unterworfen. Er ist nun wie verjüngt, einfach und geschmackvoll verziert, ein neuer Vorhang mit passenden Emblemen angebracht; alles gewann in ihm eine heitere Ansicht, so dass man mit Recht annehmen kann, alles, was nur der Kunst auch an sich gedeihliches übrigen möge, bestens gefördert zu sehen. Zur zweyten Vorstellung wurde gewählt: *Sir Marc Antonio*, worin der, gleich bey der ersten Ankunft dieser italienischen Zöglinge so beliebte Buffo nobile, Hr. Graziani, der aber seit ungefähr vier Jahren die Pariser Bühne zierte, wieder auftrat.

Nicht minder fruchtbar an aussertheatralischen Tongenüssen, bietet dieser Monat noch anderes dar, was einer aufbewahrenden Bemerkung würdig ist. Zuerst ein Concert alter Musik, wie es schon vor einiger Zeit statt gefunden und in diesem Blatte angezeigt worden. Es eröffnete sich diesmal mit einer uralten Ouverture, doch etwas mit Instrumenten verstärkt, von dem Vater der französischen Oper, dem Italiener Lully. Ihr folgte ein achtstimmiger Cesang von Monteverde, einem Meister aus dem 16ten Jahrhunderte, dann ein Chor aus Händels *Alexanderfest*. Andere Leistungen dieses Concertes, darunter Variationen für die Flöte, ein Concert von Viotti etc. übergehen wir, als nicht zur alten Musik gehörig, überlassen dabey eine unparteiische Beurtheilung jener, einer Arie von Portogallo angeklebten Staccato's, so wie die Würdigung jener Schule, aus welcher so eine seltsame Novität hervorgehen konnte, einsichtsvollen Kennern der Sache, deren Ausspruch mehr gelten muss, als das ephemere aufgehaschte Klatschen der Unverständigen, und wenden uns von diesen antiken Originalien an einen der modernsten. Denn Hr. Drouet ist unter uns. Nil admirari! sey dabey unser Spruch. Seit Catalani hat Niemand mehr unser Kunst-Publikum so electrisirt, als er. Man würde den für einen Barbaren halten, der nicht wenigstens einmal hingegangen wäre, ihn zu hören, und zu beklatschen. Er spielte viermal in dem grossen Theater, theils Concerte, theils Variationen immer an Schauspieltagen, zwischen zwey dramatischen Stücken, wie in einem eigens zu seinem Spiel veranstalteten Concerte.

Immer war die einst mit Recht so berühmte Manheimer Tonschule, nun schon seit langem hier einheimisch, reich an mächtigen Instrumentalvirtuosen. Ihr Spiel war gross, markirt und deutlich, der Ton ihres Instrumentes für ein grosses Haus berechnet, Gewandtheit und eine fast immer mit Effekt geordnete, nicht das die *difficulté vaincue* allein nur bezeichnende Fertigkeit verliehen ihren Leistungen den verdienten Ruhm. Ihren Compositionen, in jenen ersteren Zeiten nämlich, wo noch nicht alles auf Potpourri's und Variationenspiel hinausging, fehlte es nicht an Einsicht, an schönem Ebenmass und anziehender Form. So auch unser Hr. Menger, der erste unserer Flötenspieler, dessen Fertigkeit und geschmackvollem Spiele Kenner und Nichtkenner immer so gern huldigten.

An Hrn. Drouet finden sich benannte Kunsterfordernisse gleichsam nur wie untergeordnet; die Compositionen, in denen er spielte, streifen nur zu oft an das Absurde. Aber so viel umfassend ist das Gebiet der Kunst, dass ein denkender Kopf immer noch neue Wege zum Ruhm auffinden kann, wenn er sondert, wählt und genialisch sich aneignet, was Andere vorübergehend nicht bemerkt haben. Denn es kann Einer nicht Alles in Allem seyn. Eine Grösse schliesst die Andere aus. Hr. Drouet hat wahrscheinlich lange nachgedacht, auf welchem Wege auch Er, da ihm ja alle Virtuosität wie erschöpft scheinen musste, zur Kunstunsterblichkeit gelangen könne, und er erfand, oder bereitete sich durch viele Versuche zu: eine Flöte, welche an Süssigkeit des Tones, vom reinsten Silbermetalle, alles gehörte übertrifft, und wie aus einer fremden Welt herübertönt. Zwar sind sie nicht stark, diese Silbertöne, — und um schön zu singen, braucht man eben auch keine Löwenstimme — allein von c und cis in der Tiefe angefangen, — welche Töne er wohl mit einer eigenen Klappe hervorbringen mag, ungeachtet sein Instrument nur mit Einer sichtbaren, nicht nach neuer Erfindung mit einem halben Dutzend derselben bewaffnet ist — bis in das höchste B gleichlautend, gleich schmelzend, gleich verständlich, vernehmbar und rein. Ein Cantabile in Adagioform, in des Instrumentes tiefsten Tönen vorgetragen, ergreift mit bezaubernder Wirkung, und selbst bey excentrischen Schwierigkeiten, worin er als Meister sich zeigt, bleiben die Töne immer noch

rund, verbunden, abgeschliffen: keine Härte, keine Spitzen sind an ihnen zu bemerken; ganz deutlich, in seinen feinsten Nüancen immer noch klar, und in dem grössten Hause vernehmbar, bezeichnet sein Spiel, immer in grösster Körperruhe durchgeführt, ohne auch den leisesten Hauch vernehmen zu lassen, die ihm eigene Vollkommenheit. Es scheint daraus, dass alles im Staccato eingeübt und erst dann, als die Schwierigkeit in Leichtigkeit übergegangen war, jene Grazie, jener Schmelz, jenes Tragen und Ineinanderschlingen der Töne ihm gegeben worden sey, welches den Künstler vollendet, und besonders dem Sänger, wenn er es nämlich über die Bravour hinausbringen will, so unentbehrlich ist. Nur Schade, dass die Compositionsform so ohne alle Form, alles Ebenmaass, ohne Ordnung und Reize eingerichtet ist. Was müsste nicht geschehen, wenn irgend eine schöne Melodie, ein grosser Gedanke, ihr zum Grunde gelegt und schön durchgeführt wäre? — Vielleicht weniger als in der angenommenen Weise. Der Künstler kennt die Gränze seiner Kunst, wir müssen ihm unsere Achtung auch in dieser Hinsicht zollen. Er ist der zärtlichste Tonmaler, der feinste Techniker, ein zauberischer Ausführer, der Correggio der Flötenspieler, doch — jenes eigentliche Kunstgefühl, das aus des Menschen Innerm hervorgeht, dieses besitzt er nicht. Der Gebildete hört ihn nur einmal.

Kurze Anzeige.

Jugendfreuden in Liedern mit Melodieen und einer Begleitung des Klaviers oder Fortepiano von M. Carl Gottlieb Hering. 1stes Heft. Leipzig, bey Gerhard Fleischer. (Pr. 16 Gr.)

Die mannichfaltigen instructiven Werkchen, die der Verfasser von Zeit zu Zeit herausgegeben hat, sind sämmtlich gut aufgenommen worden und verdienen auch eine solche Aufnahme. Es kömmt ihm dabey, ausser der wissenschaftlichen Bildung überhaupt, deren doch auch bey weitem nicht alle Musiker sich rühmen können, seine Erfahrung und Geübtheit als guter Pädagog zu statten, und so ist, was er giebt, wenigstens immer zweckmässig. Das ist denn auch diese kleine Sammlung. Es sind lauter Gedichtchen gewählt, die Kinder nicht nur verstehen, sondern die auch wirklich sie angehen, und ihnen dadurch um so lieber werden, dass sie alle munter sind. Und gerade so sind auch die Melodieen; man kann nicht leichter schreiben, sie liegen in den Kinderkehlen, sie sind munter. Poetisch jene und künstlerisch diese angesehen, ist freylich von den meisten nicht viel Rühmens zu machen: beyde sind aber darum, da die Rede von Kindern ist, nur desto zweckmässiger. An kleinen Anwandlungen von Poesie und Kunst, dürfen wir so sagen, fehlt es doch nicht; und gegen die Reinheit — der Gesinnung in den Texten und der Harmonie in der Musik ist auch nirgends verstossen. Das reicht aus bis auf Weiteres; und bliebe diess Weitere später auch aussen, so hat man doch etwas. Ja, wäre diess Etwas auch nichts, als dass die Kinder diese Liedchen schnell lernen, leicht behalten, gern wiederholen, und damit sich und ihre Aeltern in Unschuld erfreuen: so ist das schon keine Kleinigkeit. Wohl dem Erwachsenen, dem Gott eine unschuldig frohe Kindheit gegeben hat; Wohl dem Kinde, dem er sie giebt: und das wahrlich nicht bloss, wie der Verf. in der Vorrede, obgleich auch mit Grund der Wahrheit, sagt — „weil frohe Kinder besser und leichter zu lenken und zu erziehen sind, als sklavisch dressirte, verdrüssliche und mürrische.“ Ein jedes taugliche Hülfsmittel zu unschuldiger Kinderfreude ist daher dankens- und benutzenswerth; das Singen aber — solches wirklich kindliche Singen, ist offenbar so ein Hülfsmittel. Und so sey denn auch dieser passende Beytrag unsers Verfs hierzu willkommen geheissen, und werde reichlicher Benutzung empfohlen.

Die musikalische Beylage No. IV. enthält die Composition des *Vater-Unser* von Hrn. Clasing in Hamburg, im Sinn und in der Schreibart der ältern Kirche. Vom Chor angemessen vorgetragen, wird diess kleine Stück gewiss die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N° IV Beilage zur allgem musikalischen Zeitung 1822. N°48.

VATER UNSER

von

J.H.Clasing

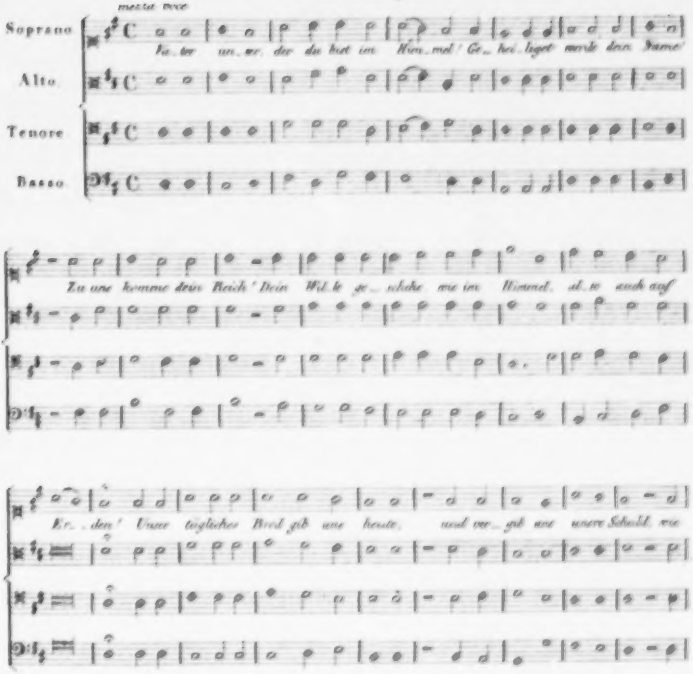

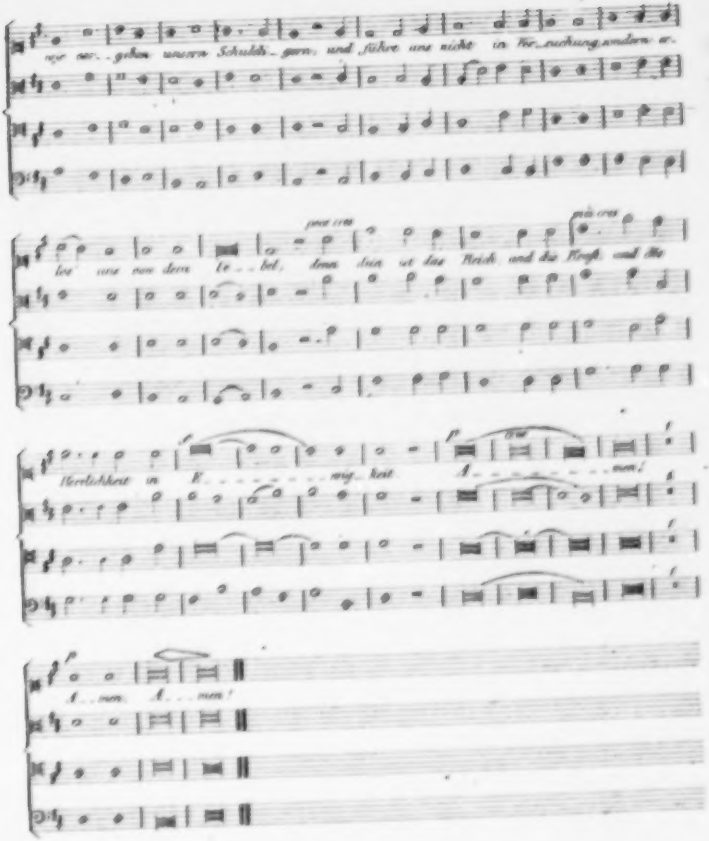
ver ver-geben unsern Schuldi-gern, und führe uns nicht in Ver-suchung, sondern er-
lös' uns von dem Te-u-fel, denn dein ist das Reich und die Kraft und die
Herrlichkeit in E-wig-keit
A-men!
A-men. A-men!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. **N°. 49.** 1822.

Fortsetzung der Beyträge zur praktischen Akustik, enthaltend manche Verbesserungen und Zusätze, wie auch Nachrichten von einem vor kurzem auf eine ganz neue Art gebauten Euphon.

Von E. F. F. Chladni.

In meinen *Beyträgen zur praktischen Akustik*, die 1821 in der Breitkopf- und Härtelschen Buchhandlung erschienen sind, habe ich alles, was die Theorie und den Bau des Clavicylinders und des Euphons betrifft, nebst noch andern akustischen Bemerkungen bekannt gemacht, weil ich manches gern gemeinnützig machen, und mir nicht den Vorwurf einer längern unnöthigen Geheimhaltung zuziehen wollte. Ich habe indessen meine Arbeit nicht für etwas Vollendetes erklärt, sondern vielmehr in der Vorrede Andere aufgefordert, über diese Gegenstände weitere Forschungen anzustellen, und habe auch versprochen, das, was ich ferner in diesem Fache entdecken würde, treulich bekannt zu machen. Da ich nun wieder eine geraume Zeit hindurch zu Hause in einer ziemlichen Abgezogenheit mich hauptsächlich mit Experimenten und Bauen beschäftigt habe, so halte ich für das Beste, die Verbesserungen und Zusätze, die ich gegenwärtig zu liefern im Stande bin, in der allgemeinen musikalischen Zeitung mitzutheilen, indem ein Aufsatz dieser Art nicht weitläufig genug seyn würde, um ein Gegenstand des Buchhandels seyn zu können.

I. Verbesserungen und Zusätze, den Bau des Clavicylinders, und zum Theil auch den Bau des Euphons betreffend.

Zu § 34, 2, S. 54.

Wenn ich gesagt habe, die beste Unterlage der auf eine hölzerne Leiste zu befestigenden klingenden Körper sey ein dünnes cylindrisch geschnittenes Stückchen Kork, und, in der Note, elastisches Harz sey zu weich und nachgebend, so muss ich jetzt bemerken, dass Kork hiezu auch nicht recht zu empfehlen ist, weil er späterhin etwas nachgiebt, so dass leicht ein Wakkeln der Klangstäbe entstehen kann, welches auch der Güte des Klanges schadet. Elastisches Harz, an sich, ist auch nicht zu empfehlen, weil es durch den ziemlich fest aufzubindenden Klangstab nach und nach etwas breit gedrückt wird, und sodann an diesen sich so anhängt, dass der Klang, bisweilen erst nach Wochen und Monaten, dadurch stumpf und unrein wird, und alsdann auch nur mit Mühe, oder auch wohl gar nicht gehörig anspricht. Die beste Unterlage ist, nach meinen neuern Erfahrungen, elastisches Harz, das zu einem dünnen Cylinder, etwa von der Dicke eines starken Bindfadens geschnitten ist, und zur Vermeidung des Anhängens mit ein wenig Baumwolle umwickelt wird. Dieses habe ich späterhin bey meinen Instrumenten allgemein angebracht, und finde diese Unterlage sowohl der Vermeidung des Wackelns als auch der Güte des Klanges am zuträglichsten, und auch am wenigsten einer Veränderung unterworfen.

(Bey dieser Gelegenheit bemerke ich auch, dass, wenn man elastisches Harz zum Behufe einer Harmonika mit einer Tastatur, welches ich überhaupt nicht empfehlen kann, anwenden will, es zwar die erforderliche Elasticität haben, aber dessen Oberfläche hierzu nicht brauchbar seyn würde, welche also zu dieser Absicht mit einem dünnen wollenen oder seidenen Ueberzug würde müssen versehen werden.)

Zu § 37, 2, S. 64.

Um das Mitklingen eines falschen höhern Tones zu verhindern, ist zwar die Einklemmung eines sehr dünnen Stäbchens von Holz oder Fischbein ein sicheres Mittel; aber eben so gut ist es, wenn

man, wie schon auf der 8osten Seite angegeben ist, einen gewichtsen Faden um die Theile des klingenden Körpers bindet, durch deren abwechselnd gegen einander und von einander gehende Schwingungen der falsche höhere Ton entstehen würde; welches also ebensowohl durch ein Dazwischenklemmen, als durch Zusammenbindung unmöglich gemacht wird, ohne der Hauptschwingung des klingenden Körpers zu schaden.

Zu § 37, 5, S. 66 und 67.

Wenn ein Ton, an dem sich in Ansehung der ganzen Einrichtung des Mechanismus kein Fehler bemerken läßt, im Verhältniss gegen andere Töne viel zu schwach ist, so liegt der Grund gewöhnlich darin, dass der klingende Körper der hölzernen Leiste, an welche er befestigt ist, vermittelst dieser dem Resonanzboden seine Schwingungen zu wenig mittheilt. Ein solcher Ton hat auch meistens, ungeachtet seiner Schwäche, eine längere Resonanz, als ihm zukommt. Gegenwärtig bediene ich mich eines sehr leichten und einfachen Mittels, um einem solchen Tone mehr Stärke zu geben, und zugleich die gar zu lange Resonanz zu benehmen. Ich klemme nämlich zwischen den klingenden Körper und die Leiste, an welche er befestigt ist, ein kurzes und dünnes cylindrisch geschnittenes Stückchen Kork mehr oder weniger fest ein, in einer Entfernung von einem Schwingungsknoten, die nach Beschaffenheit der Umstände etwa ¼ oder ⅓ Zoll oder auch wohl mehr oder weniger betragen kann. Wenn ein solches Stückchen Kork zu wenig auf die Mittheilung der Schwingungen wirkt, so rückt man es etwas weiter von dem Schwingungsknoten ab; wirkt es aber zu sehr, so dass der Ton zu stark, oder zu stumpf und ohne alle Resonanz wird, so rückt man es dem Schwingungsknoten näher. Gewöhnlich wird durch Anwendung dieses Mittels der Ton des klingenden Körpers ein wenig erhöht, so dass man ihn alsdann durch Dünnerfeilen etwas tiefer stimmen muss. Ich habe mich dieses Mittels mit gutem und dauerhaftem Erfolge bey mehrern Tönen meines neuen und auch meines ältern umgearbeiteten Euphons bedient und auch bey manchen Tönen des Clavicylinders.

Bisweilen liegt aber auch der Grund, warum ein Ton gegen die andern gar zu schwach ist, in dem Material selbst, wenn nämlich das Eisen des Klangstabes gar zu unganz und rissig ist. In diesem Falle ist nichts anders zu thun, als einen solchen fehlerhaften Klangstab weg zu thun, und durch einen bessern zu ersetzen, bey welchem das Eisen eine gleichförmigere Consistenz hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats October. Kärnthnerthortheater. Zur Namensfeyer Sr. Maj. des Kaisers wurde Simon Mayr's: *Cora*, glänzend ausgestattet und ungemein fleissig dargestellt, aufgeführt; Mad. Grünbaum — Cora, Hr. Forti — Ataliba, Hr. Jäger — Alonzo, Hr. Haisinger — Rolla, Hr. Seipelt Oberpriester, liessen nichts zu wünschen übrig; Chöre, Orchester, Costüm und Scenerie entsprachen jeden Anforderungen; dennoch fiel der Vorhang lautlos; man kann nicht sagen: die Oper hat, oder ist gefallen, denn weder Zeichen des Beyfalls, noch der Missbilligung gaben darüber bestimmten Aufschluss; nur bey einigen von Weigl neu dazu componirten Musikstücken: einer grossen Scene des Hrn. Forti, einem melodiereichen Quartette, der brillanten Arie Rolla's, und dem effektvollen Duette beyder Tenore, sämmtlich in Rossini'scher Manier gearbeitet, schien die Eisdecke wenigstens momentan aufzuthauen; der zuletzt angeführte Zweygesang wurde sogar da capo verlangt; aber nur zu bald stellte sich die nördliche Temperatur wieder ein, und der Barometer erreichte neuerdings den Gefrierpunkt. Freylich ist der Stoff einmal gar zu verbraucht, Mayr's Tonsatz klar, nüchtern und pro tempore nicht tumultuarisch genug, manches mitunter auch wirklich flach und gemein, wie der rein nichts sagende Klingklang der Ouverture; — aber, du lieber Himmel! wie so vieles schale, sinnwidrige, inconsequente wird nicht in unsern Zeiten goutirt, gerühmt, ja selbst abgöttisch verehrt, und verdiente wohl solch gemeinsamer Kunstaufwand eine so entwürdigende Nichtbeachtung? — In der *Zauberflöte* erschien wieder ein neuer Sarastro — Hr. Reichel, ein junger stattlicher Mann, mit einer wahren Wunderstimme, welche das hohe F und das tiefe Contra C in gleicher Kraft und Fülle in sich schliesst; ist für ihn noch Zeit,

die unerläßliche artistische Ausbildung zu gewinnen, findet sich eine kunstreiche Hand, die den rohen Diamant abschleift, so wird Deutschland keinen ähnlichen Bassänger aufzuweisen haben. Der erste Versuch war, wie natürlich, befangen; die Intonation schwankend; im zweyten Akte ging es schon besser, besonders die heilige Hymne: „O Isis und Osiris.“ Papageno war diessmal Hr. Rökel, — nichts weniger, als spasshaft, und das war gut. Die Königin der Nacht ist eine Glanzrolle der Mad. Spitzeder, worin sie jederzeit nach Verdienst gewürdigt wird.

Theater an der Wien. Nachdem der Tartarfürst *Timur* ohne Unterbrechung dreyssigmal — sage: einen ganzen Monat lang — über die Bühne — geritten ist, — ein in den Annalen der Wiener Bühnen noch unerhörtes Ereigniss, — gab die fleissige Gesellschaft des Hrn. Tourniaire eine neue Spektakel-Pantomime zum Besten: *Die Räuber in den Abruzzen*, oder: *Der Hund, seines Herrn Retter*, welche nicht minder ihrem Zweck entspricht, und Haus und Casse füllt. Die Hauptfigur ist der berüchtigte Calabrese Fra Diavolo, der sich in ein Edelfräulein verliebt, es entführt, von dessen Bruder in seinem Schlupfwinkel entdeckt, endlich mit gewaffneter Macht überfallen, bezwungen und gefangen wird.

Dieser an sich magere Canevas ist jedoch mit reichlicher scenischer Zuthat dekorirt: so giebt z. B. der Banditen-Hauptmann zur Ergötzlichkeit seiner schönen Gerauhten ein Fest, welches darin besteht, dass sich seine Raubgenossen mit künstlichen Evolutionsmärschen und Lustkämpfen produciren, wobey die Geschicklichkeit der edlen Thiere, indem sie die engen Reihen des Fussvolkes hindurchdefiliren, und der spartanische Gleichmuth des Letzteren, da es seine Fusspitzen den unsanften Tritten der Quadrupeden exponirt, wirklich bewundernswerth ist. Als der Aufenthalt der Entführten vom Bruder ausgekundschaftet ist, reitet er den Berg hinan, über eine schmale Brücke zur Klause hin; sein Ross richtet sich mit den Vorderfussen in die Höhe, und er schwingt sich über dessen Nacken ganz bequem ins Fenster. Später wird diese Brücke angezündet, und stürzt krachend zusammen; kühne Reiter setzen über den klaffenden Abgrund; ein zweyter Curtius weiht er sich sogar zusammt seiner Rosinante dem Flammentod; beym Ueberfall kommt plötzlich als Succurs eine berittene Räuberschaar aus der Erde zum Vorschein; doch das Beste ist zuletzt aufgespart: der treue Hund folgte seinem Herrn ins Schlachtgewühl; im Augenblick der Gefahr packt er den Signor Fra Diavolo an der Gurgel, zerrt ihn die Bühne entlang, wirft ihn, während der allgemeinen Niederlage, zu Boden und hält ihn so lange fest, bis unter Jubel die Cortine gefallen, und der Meisterkünstler als Held des Abends fora gerufen wird, welche ehrenvolle Auszeichnung jedoch derselbe stets aus übermenschlicher Bescheidenheit abzulehnen pflegt, und seinem Lehr- und Brodherrn, an welchem er pflichtschuldigst so grausam sich verbeissen muss, grossmüthig die Lorbeeren einzuernten überlässt. Die von Hrn. Gyrowetz zu dieser Pantomime gesetzte Musik kann man zwar nicht sonderlich originell, aber doch recht gefällig nennen. — Bey einem neuen Schauspiele: *Arnulph der Schwarze*, nach de la Motte Fouqué's: *Leibeigenem* zugeschnitten, hörten wir auch ein paar, von dem Sänger Seipelt componirte Piecen, nämlich eine Troubadour-Romanze und einen Zech-Chor; beydes war fleissig, mit Geschmack zusammengetragen, und nahm sich gar nicht übel aus. Im

Leopoldstädter-Theater macht eine neue Zauberoper: *Aline*, oder: *Wien in einem andern Welttheile*, von Bäuerle, fortwährend Glück. Es ist eine ungemein witzige Parodie des bekannten Stoffes; die Idee, dass die Beherrscherin Golkondas, mit Hülfe einer mächtigen, ihr wohlwollenden Fee, dem Geliebten allmählig alle Gegenden seiner paradiesischen Heymath herzaubert, hat für den Lebenslustigen Wiener, der so gerne seine vaterländischen Fluren zu besuchen, im dolce far niente dort harmlose Stunden zu vertändeln pflegt, einen ganz eigenen Reiz, und Müllers humoristische Musik die artigen Tänze, das niedliche Arrangement von Rainoldi, die getreuen Naturportraite in den Dekorationen, endlich das eingreifende Spiel sämmtlicher Darsteller, worunter den Damen Emmerl und Raymund, den Herren Sartory, Korntheuer und Raymund der Ehrenplatz gebührt, tragen, jedes vereinzelt, zur Erreichung eines schönen Totaleffekts bey, und verschaffen dem Gönner dieser ächten Volksbühne manchen recht vergnüglichen Abend. Am 5ten ward endlich unter Henslers Direction das neuerbaute

Theater in der Josephstadt eröffnet. Dieser

wiedererstandene Musentempel ist geräumiger, als ehemals, sehr freundlich verziert, die Dekorationen von den geschicktesten hiesigen Meistern verfertigt, und die Gesellschaft zählt mitunter recht wakkere, vielseitig brauchbare Mitglieder. Der Prolog führte den Titel: *Die Weihe des Hauses*, gedichtet von Meisl, mit Musik von L. v. Beethoven, dieselbe nämlich, welche er vor mehreren Jahren zur Einweihung des Pesther Theaters schrieb, nur hier mit einer neuen Ouverture und einem Chortanze bereichert. Der Meister dirigirte selbst; da man jedoch seinen leider noch immer geschwächten Gehörswerkzeugen nicht sicher vertrauen kann, so war ihm im Rücken Hr. Kapellmeister Gläser postirt, um dem gleichfalls neuorganisirten Orchester des Autors Willensmeynung erst recht eigentlich zu verdollmetschen, welches doppelte, nicht selten ganz verschiedene, Taktiren sich in der That recht sonderbar gestaltete. Dennoch ging Alles so ziemlich glücklich von statten, bis auf die Chöre, welche manche Dissonanzen extemporirten; der Tonsetzer wurde freudig empfangen, am Schlusse hervorgerufen und mit Jubelbeyfall überhäuft. Das zweyte Stück war eine, ebenfalls von Meisl bearbeitete Anekdote aus Tyrols Freyheitskampfe: *Das Bild des Fürsten* geheissen, und mit einer brav gearbeiteten Musik von dem nun auch bey dieser Bühne angestellten Kapellmeister, Hrn. Drechsler ausgeschmückt. Hatte das Vorspiel durch manche Längen gewissermaassen ermüdet, so entschädigte dafür das ansprechende patriotische Gelegenheitsstück, worin ein gemüthlicher Stoff mit Sachkenntniss durchgeführt ist, und die Handlung rasch und lebendig fortschreitet. — Unter den übrigen, bisher im Laufe des Monats statt gefundenen Vorstellungen wird *die falsche Prima Donna* am öftesten mit grossem Beyfall wiederholt, weil ein gewisser Hr. Blumenfeld die Titelrolle wirklich mit eminenter Vortrefflichkeit giebt, und alle seine Vorgänger weit hinter sich zurücklässt.

Concerte. Am 6ten gab Hr. Pechatscheck, nunmehr Mitglied der königlich Würtembergischen Hofkapelle, ein, wenig besuchtes, Abschiedsconcert. Solches eröffnete seine stets mit Vergnügen gehörte Ouverture in D; dann spielte er mit bekannter Bravour Kreutzers neuestes Concert, und am Schlusse, nach einer von Dem. Unger gesungenen Arie, und den variirten schwedischen Volksliedern von Ries, gespielt von Dem. Leopoldine Blahetka, ein selbst gesetztes neues *Potpourri français*, einen wahren Prüfstein für Violin-Virtuosen. Die zahlreichen Freunde des bescheidenen Künstlers, welche freylich den grossen landständischen Saal nicht anzufüllen vermochten, sagten ihm durch rauschenden Beyfall ein herzliches Lebewohl. — Am 13ten in demselben Lokale: die Gebrüder Bohrer. 1. Ouverture aus *Titus*; 2. Violoncell-Concert, gespielt und componirt von Max B.; 3. Potpourri für Violine und Cello; 4. Cavatine aus Rossini's *Barbiere di Seviglia*, gesungen von Dem. Unger; 5. Violin-Variationen, gesetzt und vorgetragen von Anton B.; 6. Capriccio für Violine und Violoncello über ein französisches Lied. Der Cellist trug abermals den Preis davon; seine tours de force erregen Bewunderung, und das Künstlerpaar würde sicherlich noch mehr excelliren, wenn die Wahl der Compositionen ansprechender wäre. — Am 20sten ebendaselbst, der Guitarren-Spieler Luigi Legnani: 1. Symphonie; 2. Concert; 3. Arie von Rossini, gesungen und accompagnirt vom Concertgeber; 4. Ouverture aus der *Italienerin in Algier*, für die Guitarre allein; 5. Violin-Variationen von Rode, vorgetragen von Hrn. Leon de St. Lubin; 6. Grosse Solo-Variationen für die Guitarre. — Es ist wohl kaum denkbar, mehr auf diesem beschränkten Instrumente zu leisten, als uns dieser in seiner Art einzige Künstler zu hören gab, und keiner seiner Nebenbuhler, selbst Giuliani nicht ausgenommen, kann mit ihm in die Schranken treten. Man traut seinen eigenen Augen und Ohren nicht, dass ein einzelner Mensch so vollstimmige Sätze hervorzuzaubern im Stande sey; die Ouverture klingt, als ob ein ganzes Orchester von Guitarren sie vortrüge, die Melodie tritt bestimmt und deutlich heraus, und keine der Begleitungsfiguren fehlt. Hatte er im Concerte schon eine unglaubliche Virtuosität entwickelt, so waren die Variationen das non plus ultra der Möglichkeit, der höchste Triumph technischer Fertigkeit. Auch als Sänger alla camera zeigte er Geschmack und den angeborenen lieblichen Vortrag seines Vaterlandes, und ein doppeltes Interesse gewährte das reiche, ungemein glänzende Accompagnement. — Am 27sten im nämlichen Lokal: der Hofmusikus Ernst Krähmer und seine Gattin, Caroline, geborne Schleicher: 1. Concert-Ouverture von Bernhard Romberg; 2. Doppelconcert für Hoboe und Klarinette von Krom-

da, vielleicht aus Furcht, zu tief intonirt hatte. Sie giebt, so viel ich davon verstehe, sehr gute Hoffnungen, einst eine tuchtige Sangerin zu werden, besonders wenn sie ihre Jugend nutzlich anwendet, denn im Alter pflegt nicht viel zu werden und was sie werden will, mufs sie binnen zwey Jahren seyn konnen. Ihre Stimme ist von gutem Umfang, egal und hat, was man Metall nennet. Auch zeigt sich gute Anlage zum Triller und zur Tragung des Tons — zwey Eigenschaften, die sich schwer nachlernen lassen. Den Beschlufs machte ein Quartett, aus einer Oper von Righini, welches brav ausgefuhrt wurde.

Anekdote.

Ein junges, ziemlich artiges, aber sehr lockeres Madchen zog in mehrern Mittelstadten unsers Vaterlandes umher, und gab Konzerte als Sangerin, obschon sie ganz elend sang, um sich und einen liederlichen jungen Laffen, den sie bey sich fuhrte, durchzubringen. In — — gab sie auch Konzert und wollte zuerst mit der bekannten Bravourarie mit obligaten Instrumenten aus Mozarts *Entführung* auftreten. Ihr Begleiter stand am Ofen des Vorsaals, brustete sich und that sich gutlich, indefs die Zuhorer sich versammleten. Ein muntrer junger Mann stand auch da, und einer seiner Bekannten trat zu ihm:

Was giebt Mamsell heute?

Vornehmlich: „*Martern* aller Arten" —

Der Herr Begleiter horte das, und mengte sich, indefs jene lachten, in's Gespräch, indem er mit gar zu stark geäufserter Beziehung einfiel: Hernach das Finale: „Marsch, marsch, marsch, trollt Euch fort" —

Richtig, fuhr jener ganz gelassen fort; und dann singt einer: „Solche hergelaufne Laffen" —

Herr —! fuhr der Begleiter auf. Der Freund lachte fort und sagte zwischen beyden:

„Frisch zum Kampfe! frisch zum Streite!"

Der junge Mensch hatte indefs eine etwas bedeutende leise Bewegung mit seinem Knotenstocke gemacht, und der Begleiter fand fur gut, der Sache ihre spashafte Wendung zu lassen. Er buckte sich lachend, und sang leise die Worte aus dem zweyten Finale: „Ich verzeihe" — Der junge Mensch brachte seinen Stock wieder in die ruhigste Lage, buckte sich gleichfalls, und fiel eben so, aus dem lezten Satz ein: „Wer so viel Huld vergessen kann, den seh' man mit Verachtung an" — —

Kurze Anzeige.

Six petites pieces à quatre mains pour ceux qui sont encore les écoliers, comp. par Jean Egide Geyer. **No. I.** (Pr. 8 Gr.) à Bronsvic au Mag. de Mus. sur la Hohe, à Hambourg, chez Spehr et Comp.

Der Schüler und Schülerinnen, die solcher leichte Sachelchen bedurfen, sind überall eine grosse Menge; und da vierhändige Stücke ihnen auch wohl frühe gegeben werden konnen, um sie desto mehr an Takt, an Zusammenspiel und auch an ein anstandiges Portament des Korpers und an das Anlegen der Arme zu gewohnen, da Schüler sonst sich wohl leicht das Ausbreiten derselben über dem Griffbrett und das unschickliche Vorspreitzen der Ellenbogen angewohnen: so kann man immer auch diese angezeigten kleinen Stucke, als Gewinn zu andern Produkten ähnlicher Art schlagen.

Im Andante S. 7, mufs im ersten Theile der vorlezte Takt, als den Rhythmus storend fort, und gleich nach der Septime die leste Schlufsnote genommen werden.

Papier und Stich sind rein und gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Concerts spirituels dürften diesen Winter über wohl schwerlich zu Stande kommen, da der Unternehmer derselben, Hr. Gebauer fortwährend kränkelt. — Hr. Weigl arbeitet an einer neuen Oper; die von Hrn. Conradin Kreutzer componirte: *Libussa* wird im Kärnthnerthortheater bereits einstudirt. —

Anekdote.

Ein berühmter Sänger — was schadet's, wenn wir bey ihm an den bekannten italienischen Orpheus-Farinelli denken? — war aus seinem Vaterland an einen auswärtigen Hof berufen worden, und hatte sich mit seinem Bedienten, einem enthusiastischen Verehrer der Musik und darum auch Anbeter seines kunstreichen Herrn, dahin auf den Weg gemacht.

In einer mittlern Stadt — wir wollen zwischen Schilda und Krähwinkel die Wahl lassen — wo er ein paar Tage rastete, wandelte ihn die Künstlerlaune an, das dortige Publikum auf die Probe zu stellen. Er kündigte also unter seinem Namen auf den folgenden Tag ein Concert an, und unterrichtete seinen Bedienten über die Rolle, die er dabey zu spielen haben würde. Dieser musste nämlich, es half kein Sträuben, als der bekannte Meister des Gesanges auftreten, und einige Stücke, die er ihm abgelernt hatte, und nach seiner grotesken Weise vorzutragen wusste, dem Publikum zum Besten geben. Er selbst aber wollte den Zögling spielen, und unter den Auspizien seines Meisters zeigen, wie weit er es bis jetzt gebracht.

Das Concert ging vor sich; der berühmte Sängername zog alle Musikfreunde der Stadt hinein; ob Kenner darunter gewesen, kann nicht angegeben werden. Der Schein-Meister trat, mit einem reich galonisten Kleide angethan, und mit einer Perücke geziert, auf, und bestand die erste Arie, vom Orchester unterstützt, nach Umständen gut; sie nahm sich wenigstens auch recht galonirt und frisirt aus.

Seine Stimme hatte eine gewisse rauhe Stärke, und wenn er sie in gehaltenen Noten recht tremuliren liess, so zitterten die Fenster, jede Bank wurde zum Resonanzboden, und den Herren bebten die Hute consonirend in der Hand. So manche schwarze Passagen-Leiter auf dem Notenblatte hatte ihm freylich Angst machen wollen, aber wie ein kecker Delinquent der freylich noch verhängnisvollern, als letzter Passage, entgegentritt, so beschritt jene unser entschlossener Schein-Meister. Dass er sie leicht wie ein Läufer auf und ab trippelte, konnte man freylich nicht behaupten, aber wie ein verwegener Ziegenbock mit deutlicher Markirung der Stufen eine Treppe hinaufsetzt, und dann, von der Köchin verjagt, jählings wieder herunterkollert, so ungefähr war es. Seiner Intonation musste man Gerechtigkeit widerfahren lassen, nur ist zu bemerken, dass er im Kammerton sang, während das Orchester im tiefern Chorton begleitete. Den Text travestirte er zuweilen in der Hitze des Vortrags, aber an Deutlichkeit liess er es nicht fehlen.

Der schallendste Beyfall krönte seine Strapaze. Jetzt trat mit schüchtern-bescheidenem Wesen der Zögling auf. Er trug eine einfache Cavatine seelenvoll, mit aller Anmuth seiner Stimme, aber ohne alle Ausschmückung vor. — Er endete; man schwieg. Geklatscht wurde nicht. Wie konnte man dem Schüler gleiche Gunst, wie dem Meister gewähren? Aber leises Brummen der Aristarchen hörte man: Gut! recht brav! Ein hoffnungsvoller Anfänger! Es kann etwas aus ihm werden! Er hat aber doch noch weit hin zum trefflichen Meister!

Der Meister wider seinen Willen hatte seine Ohren auch dabey, aber statt sich über diesen aufgenöthigten Triumph zu freuen, gerieth er in eine verzweiflungsvolle Wuth. Er zerrte knirrschend an den Schössen seines Galakleides, rannte dann zu seinem Herrn hin und schrie ihm ins Ohr: Signore! wenn Sie nicht augenblicklich Ihre köstlichste Bravour-Arie mit allen musikalischen Teufeleyen wie ein Erzengel singen, und machen, dass Alles von Entzücken rasend wird, so tret' ich vor, und rufe laut, dass Sie der Signore Farinelli sind, Ich Ihr Kammerdiener Battista, und das Publikum — hätte bald Etwas gesagt.

Der Sänger musste nachgeben. Er sang mit aller seiner Kunst die wunderschöne Arie, durch welche er später den melancholischen König Philipp V. von Spanien herumgebracht hat, dass er sich rasiren liess, und wieder unter die Menschen ging.

Was geschah? Jetzt wurde auch ihm stark geklatscht und Bravo gerufen, und einige sagten, er sey schon sehr weit, und ein paar junge Frauen-

zimmer raunten sich sogar ins Ohr, er gefalle ihnen schon jetzt besser, als der mit der Perücke. Diesem wurde aber beym Abgehen noch einmal ein einstimmiges Bravo, als trefflichem Meister und Lehrmeister zugerufen.

Was lernen wir hieraus? Wenn man in Schilda oder Krähwinkel sich hören lassen will, so ist es gut, wenn einem ein Respekt fordernder Mann vorhergeht. Dann muss man aber auch seine Kunst in allen Registern loslassen, und dazu die grössten Blasbälge treten; wo nicht, so thun die Blasbälge und Register es allein, wenn ein Pudel übers Pedal läuft, und ein paar Ellbogen sich auf die Klaviatur legen.

Bemerkungen.

Wenn Jemand eine Kunst übt, so sucht er gewöhnlich je eher je lieber den Namen und Titel zu erhalten, weil er wohl weiss, dass man ihm jetzt die Geheimnisse seiner Kaste, die Talente und Fertigkeiten seines Standes zutraut. Mit dem Umlegen des Gildenmantels fährt aber gewöhnlich ein Dämon in den Kunstmann. Ist z. B. X. ein Sänger genannt, so glaubt er es nun ganz, ja normal zu seyn; er nimmt von allen Rechten und Befugnissen eines solchen Besitz, macht alle Ansprüche geltend. Man soll ihm keinen Beyfall vorenthalten, kein Lob schmälern, er will nicht zurückstehen. Er klagt leicht über Kälte, Neid, Kabale.

Und doch erfüllt das Ding, das den ganzen Namen trägt, so oft nur einen Theil des Wesens der Sache. Der Sänger hat ein eingeschränktes Organ, eine begrenzte Fertigkeit, eine individuelle Manier. Ja, wenn wir recht hinschauen, hinhorchen zu dem in das Kunstgildebuch Einrollirten; wenn wir fragen, was ist Gesang etc. so nehmen wir oft mit Leidwesen wahr, dass das, was uns für das Ganze gegeben wird, oft zum grössern Theil ein Anderes ist. Z. B. das Metall ist zu drey Viertheilen Holz oder Pelz. Das Ansprechen ist mehr Zwang als leichtes Beben, wir hören mehr Verworrenheit als Deutlichkeit, mehr Suchen als Schnelltreffen des Tons, mehr Wanken als Halten und Tragen, mehr Trägheit als Beweglichkeit, mehr Kälte als Empfindung, mehr Lallen und Lurken als schönes Pronunziren, und so nach allen Seiten.

Man erinnert sich jener Scala, wo die grössten Dichter der Neueren nach dem Grade ihrer Genialität und Phantasie, ihres Verstandes und Gemüths, ihrer Kunsttechnik etc. aufgeführt sind. Es wundert mich, dass noch kein geistreicher Pedant die berühmtesten Sänger, Virtuosen, Schauspieler, Tondichter etc. solchergestalt auf Tabellen gebracht, und mit Zahlen taxirt hat. Die Meisten würden freylich damit unzufrieden seyn, weil sich jeder auf der Scale in allen Columnen zu oberst suchte.

F. L. B.

Recension.

Vingt-quatre Exercices pour voix de Soprano ou Tenore, contenant Gammes variées et solfèges — — comp. par F. Paer. 1re Suite. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Der berühmte Gesangcomponist und Singmeister bietet hier den Sängerinnen und Sängern, die schon bis dahin gekommen sind, ihre hohe Schule, vornämlich für das Neueste und eben jetzt Beliebteste, antreten zu können, ein Werk, wofür sie ihm Dank schuldig sind, und das ihnen, wollen sie beharrlichen Fleiss auf seine Benutzung wenden, von vielfachem Nutzen seyn wird. Der Titel sagt, es enthalte, ausser eigentlichen Solfeggien, variirte Tonleitern; es ist damit gemeynt: Figuren von verschiedenster Art, vom einfach aufsteigenden und fallenden Akkord, oder dem einfachen natürlichen Lauf hinauf und herunter, bis zum Schwierigsten, hin und wieder sogar etwas Catalanisirenden. Jede Figur giebt zugleich einen kleinen Musiksatz, der auch, vom Methodischen abgesehen, nicht übel, und nicht selten gar angenehm klingt. Die Stücke haben durchgehends, wie ganz recht, eine sehr leichte Klavierbegleitung. Dass Hr. P. die Singstimme und ihre Eigenheiten genau kenne, brauchen wir Niemand erst zu sagen; und dass ihm, dem vielerfahrnen Operncomponisten und Kapellmeister an dem köstlichen italienischen Theater in Paris, das Neueste und Beliebteste, der haut-

goût des jetzigen Virtuosengesanges bekannt und geläufig sey, ist auch nicht nöthig, erst zu versichern. Was übrigens noch diess Werk von andern, gewissermaassen ähnlichen, und noch mehr von sogenannten Gesangschulen unterscheidet; so wie, was über die rechte Art seines Gebrauchs im voraus den Sängerinnen oder Sängern zu sagen ist, das hat er selbst in dem, französisch und deutsch vorgedruckten Vorbericht gesagt. Bloss um das Werk selbst denen, die es noch nicht kennen, aber kennen lernen wollen, etwas näher zu bezeichnen, führen wir einige kurze Stellen aus diesem Vorbericht an. Das Werk soll keine neue Gesangschule seyn, sagt der Verf.; damit ist Italien, Frankreich und Deutschland hinlänglich versehen: aber es fehlte bis jetzt den schon („etwas", setzt der Uebersetzer hinzu, was das Werk selbst nicht rechtfertigt) fortgeschrittenen Freunden der Singkunst ein Uebungsformular zur Vorbereitung auf grosse Stücke; ein Mittel, die Kehle zur leichten Ausführung jeder Art der Singcomposition stetig zu bilden, indem die Stimme nach und nach an schwere Phrasen oder Figuren, wie sie häufig in der neuen Musik vorkommen, gewöhnt wurde. (Fehlt es auch nicht gerade daran, da namentlich Crescentini, Righini, Danzi u. A. auch hier treffliches geleistet haben: so ist doch gegründet, dass diese Meister das Neueste in der Figurirung nicht aufnehmen konnten, da diess, als sie schrieben, von Componisten noch nicht den Sängern zugemuthet, vom Publikum noch nicht verlangt wurde.) Das Zeitmaas ist überall angegeben, fährt der Verf. fort, nachdem er jene Sätze anschaulich gemacht hat; man darf sich aber nicht streng an diese Vorschriften halten: die grössere oder geringere Leichtigkeit (facilité) für den Sänger muss hier entscheiden. (Es ist wohl gemeynt: je nachdem der Sänger mehr oder weniger Gewandtheit, Geläufigkeit, Beugsamkeit der Stimme schon besitzt. Das angegebene Tempo ist, wie wir finden, als ein Maximum zu betrachten, zu dem man nach und nach aufzusteigen hat. Neben diesen Stimmübungen laufen Uebungsstücke für besondere Anwendung des Geübten fort: Rouladen und Cadenzen; abgestossene Gänge; festgehaltener und getragener Gesang — Cantabile sostenuto und Portamento —) diess Letztere, sagt Hr. P. freylich mit grösstem Rechte, ist in der Musik das Beste, und auch der Entwickelung der Stimme am günstigsten: indessen, man trifft nun einmal in der modernen Musik, besonders der italienischen, jene schwierigen und bisweilen ausschweifenden Gänge oder Figuren etc. Diesem ersten Hefte soll bald ein zweyter für den tiefen Tenor und zweyten Sopran (mezzo Soprano) folgen. Es ist bey diesem erfahrnen Meister nicht zu zweifeln, dass er bey den Uebungen für diese Stimmen nicht etwa bloss auf den Tonumfang, die natürliche Lage ihrer Töne in der Kehle, (dürfen wir so sagen,) und Aehnliches, sondern auch auf das Eigenthümliche dieser Stimmen im Charakter und Ausdruck Rücksicht nehmen werde. Des eigentlichen Basses, des tiefen und seinen eigenthümlichen Charakter behauptenden, wird nicht gedacht. Das wird nicht befremden, da dieser in Italien und Frankreich kaum gefunden und in den Compositionen sein Eigenthümliches nicht beachtet wird. Righini war unter den Italienern wohl der letzte, der für diesen, wie es seyn soll, zu schreiben wusste und schreiben mochte. Was bey Rossini und Andern, auch bey Hrn. Paer selbst, von Bass vorkömmt, ist eigentlich nur ein bis in die Bassregion vertiefter Tenor, der etwas gewichtiger als sonst gehalten, und, wiewohl auch das selten, dem Charakter des wahren Basses einigermaassen genähert wird. Dieser ist nordischer Natur, wie den Tönen, so dem Ausdruck nach. Mögen nur, in Nachahmung der Südländer, unsere Componisten und Singmeister nicht vergessen, ihn würdig zu beschäftigen, und, über dem häufigen Vortrag der Werke jener, unsre Basssänger, ihr Eigenthümliches sich zu erhalten und auszubilden nicht unterlassen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ IX.* 1822.

Im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig ist erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben:

Faust

Romantische Oper mit deutschem und italienischem Texte, componirt von

Louis Spohr

Im Klavierauszuge von P. Pixis.

Preis, 7 Thlr. 12 Gr.

Ebendaselbst wird erscheinen:

Romberg, Bernh., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. No. 3. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Spohr, L., 3 *Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle.* Oeuvr. 58. No. 1. 2. 3. (Pr. à 1 Thlr. 16 Gr.)

Musik-Anzeige.

Zu Ostern künftigen Jahres erscheint in meinem Verlage, in Partitur so wie im Klavierauszug des Componisten:

Das Ende des Gerechten, Oratorium von Friedrich Rochlitz, mit Musik von Gottfr. Schicht.

Das Urtheil der Kenner, welche dieses Meisterwerk in Leipzig zu hören Gelegenheit hatten, bestimmte längst den ausgezeichneten Platz, welchen dasselbe in seiner Gattung einnimmt. Häufige Nachfragen von nahen und entfernten Orten beweisen die Wichtigkeit des Besitzes für Kirchen- und Concert-Orchester christlicher Gemeinden. Die Anzeige baldiger Herausgabe wird daher erwünscht seyn, weil der Herr Componist an Niemand eine Copie abgelassen hat, und weil der Mangel an guter Passionsmusik gerade in unserer Zeit sehr fühlbar ist. Vorläufig kann ich versprechen, die Preise der Partitur nicht über 8 Thaler, so wie des Klavierauszuges nicht aber 5 Thlr. — ansetzen, auch beyde Ausgaben correkt und deutlich auf gutem Papier abdrucken. Die Namen der Vorausbesteller sollen dem Werke vorgedruckt werden.

Leipzig im November 1822.

Friedrich Hofmeister.

Ankündigungen.

Herr Johann Gottfried Müller, Pfarrer zu Schwabhausen und Petriroda, ist gesonnen, seine musikalischen Werke, an welchen er seit vielen Jahren gearbeitet und gefeilt hat, jetzt herauszugeben. Was mir davon für das Pianoforte durch die gütige Mittheilung des Hrn. Verfassers bekannt ist, empfiehlt und zeichnet sich aus besonders durch edlen Gesang, Fülle und Abwechslung der Harmonie — die aber nicht nach dem jetzigen Zeitgeschmacke mit jedem vierten oder achten Takte den Zuhörer in ein ganz fremdes Tongebiet wirft — ferner durch kunstgerechte, contrapunktisch-thematische Darstellung im Einzelnen — die aber stets klar und gefällig bleibsam ist, und dabey durch leichte Ausführbarkeit für einen Spieler, der sich mit dem Vortrage der Haydn'schen und Mozart'schen Tonstücke vertraut gemacht hat. Sogenannte Virtuositäten, schwierige Doppelgriffe, Sprünge und dgl., die oft nur des Lob der Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten zurücklassen, hat man in diesen Werken nicht zu fürchten. Ich mache es mir zur angenehmen Pflicht, auf dieselben das tonliebende Publikum aufmerksam zu machen und es zu bitten, den thätigen Verfasser durch den Ankauf derselben aufzumuntern und zu unterstützen. Der Käufer wird sich dadurch gewiss einen schönen Kunst-Genuss verschaffen.

Erfurt, den 1ten October 1822.

Georg Gottlieb Scheibner.
Professor am Königl. Gymnasium zu Erfurt.

Auch ich halte es für meine Pflicht, Hrn. Pastor Müller dem ganzen musikalischen Publikum als einen gefällig und angenehm schreibenden Componisten, vorzüglich im Klavierfache zu empfehlen, da mir dieser Mann schon früher als ein wackerer Tonkünstler bekannt war. Uebrigens stimme ich ganz mit dem Urtheile des Hrn. Professor Scheibner überein, und es wird den Käufer gewiss nicht reuen, sich die Compositionen des Hrn. Müller angeschafft zu haben.

Erfurt den 12ten October 1822.

Michael Gotthardt Fischer.
Concertmeister u. Musikdirector am Seminar zu Erfurt.

Mit Vergnügen beeilen wir uns, einem gründliche Musik liebenden Publiko die Erscheinung eines, von uns unter dem Titel:

Vierhändige Sonate für das Pianoforte gesetzt und Seiner Magnificenz dem Hrn. General-Superintendenten und Ober-Consistorialrathe Dr. K. G. Bretschneider gewidmet von Johann Gottfried Müller. Op. 7. Acht Bogen. (Pr. 1 Thlr. sächsisch.)

verlegten wahren musikalischen Kunstproduktes anzukündigen. Das verschiedne, gewiss nicht ungegründete, Urtheil von zwegen der vorzüglichsten Schüler des berühmten Contrapunktisten Kittel in Erfurt, einen der wenigsten Schüler J. Seb. Bach's, die sich beyder-seits durch ihre fast allgemein anerkannt vortrefflichen Werke längst als gleichwürdige Kenner hinlänglich bewährt haben, so wie das einstimmige, uns bekannt gewordene Urtheil noch vieler andern namhaften gründlichen Kenner, sichert uns genugsam wider alle Vorwürfe einer Arrogenz in unserer obigen Ankündigung. Wir könnten uns noch überdies auf die in der musikalischen Zeitung so ehrenvollen Recensionen der, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig vor 18 bis 20 Jahren erschienenen frühern Werke des Verfassers zu unserer Rechtfertigung berufen, wenn derselbe nicht, aus vielleicht zu grosser Bescheidenheit, mehrmals mit seiner etwas derben altdeutschen Ehrlichkeit gegen uns geäussert hätte, wie unzufrieden er jetzt mit jenen frühern Werken von ihm sey, die doch den Beyfall gründlicher Kenner erhielten.

Nur mit vieler Mühe und auf die dringendsten Bitten und Zuredungen seiner Freunde hat der thätige, und wegen seiner geringen Besoldung mit mancherley Sorgen für seine zahlreiche Familie kämpfende, Verfasser obiger Sonate zu dem Entschlusse bewogen werden können, seine Werke, denen er mit der denkbar grössten Selbstverleugnung und Entbehrung aller sogenannten Lebensfreuden jede Stunde, die ihm sein schweres geistliches Amt und die Unterrichtung seiner sechs Kinder und noch mehrerer Schüler übrig liess, con amore widmete, endlich herauszugeben: diese können wir mit Grund der Wahrheit bezeugen und freuen uns zugleich der Hoffnung, einen gründlichen Tonsetzer, der sich aus mancherley Gründen eine Reihe von 18 bis 20 Jahren bescheiden zurückzog, der Kunst und dem tonliebenden Publico durch Herausgabe der oben angekündigten Werke vielleicht wiedergeben zu können. Möchte doch jeder wahre Kunstfreund das Seine dazu beytragen dadurch, dass er unsere gehorsamst ergehene Bitte erfülle, „den Absatz des hier angekündigten Werks im Kleine seines Wirkens nach Kräften zu befördern und so viele Käufer als möglich zu gewinnen."

Wir versprechen dagegen, von sechs untergebrachten Exemplaren das siebente unentgeldlich zu überlassen und die gefälligst bey uns bestellten Exemplare franco zu übersenden. Hoffnungsvoll sehen wir recht baldigen und zahlreichen Bestellungen entgegen, wie das Werk es verdient.

Gotha, den 27ten October 1812.

C. F. Jagemeyer et Co.

Obige Sonate ist in Leipzig beym Buch- und Musikalien-Händler Hrn. Hartmann, Grimmische Gasse, Fürstenhaus, zu haben.

Bey Gaedicke in Meissen sind erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Musikalien für Pianoforte und Orgel:

Neuer lustiger Klavierspieler. Enthält: 8 Ecos, 9 Walzer, 6 Quadr., eine Polonaise, einen Marsch, 2 Andanten mit 10 Veränderungen, eine Sonate, ein Rondo, eine verkehrte Sinfonie. Zum Gebrauche beym Unterrichte im Klavierspielen, herausgegeben von J. G. Adam. gr. 4 geh. 1 Thlr.

Müller, W. A., die Orgel, oder das Wichtigste über die Einrichtung und Beschaffenheit der Orgel und über das zweckmässige Spiel derselben, für Cantoren, Organisten, Schullehrer und alle Freunde des Orgelspiels. Mit drey Zeichnungen 8. . . . . geh. 8 Gr.

Dieses Werk verspricht gewiss Jeden, der mit der Einrichtung und Beschaffenheit der Orgel, als auch dem zweckmässigen Spiele auf derselben bekannter zu werden wünscht.

Dotzauer, der kleine Klavier-spieler oder leichte Uebungsstücke in allen Tonarten, für den ersten Unterricht im Klavierspielen, 2te verbesserte Auflage, 1ster Theil 21 Gr., 2ter Theil 1 Thlr.

Anzeige.

Ein Fagott, verfertigt von dem Hofinstrumentenmacher Heinrich Grenser zu Dresden, mit zwey Flügelröhren, Klappen von Buchsholz, nebst silbernem Es und silberne Beschläge, noch im besten Stande und von sehr gutem, reinen Tone, ist zu verkaufen bey August Wettich, Kammermusikus zu Rudolstadt. — Preis 14 Louisd'or.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Kuhlau, Fr., gr. Sonate brillante pour le Pianoforte.

No. I. . . . . 20 Gr.

— gr. Sonate brill. p. le Pianoforte. No. 2. 3. à 12 Gr.

— Rondeau brillant pour le Pianoforte . . . . . 10 Gr.

— grande Valse turcoque pour le Pianoforte. . . . 4 Gr.

— Andantino mit Variationen für das Pianoforte. . 4 Gr.

Rossini, J., Marche de l'Opera Elisabeth, pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 5 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. Nº. 50. 1822.

Fortsetzung der Beyträge zur praktischen Akustik, enthaltend manche Verbesserungen und Zusätze, wie auch Nachrichten von einem vor kurzem auf eine ganz neue Art gebauten Euphon.

Von E. F. F. Chladni.

Zu § 39, S. 73, und Fig. 13, 14, 15.

Die vorgeschlagenen Arten der Befestigung des Streichstabes an einen senkrechten Klangstab, vermittelst einer eisernen Klammer, oder eines kurzen auf einen spitzigen Stift gesteckten Stückchens Holz, wollten mich späterhin nicht gut zeigen, und ich habe dieses seitdem mit gutem Erfolge abgeändert. Ich habe nämlich den hölzernen Streichstab nach hinten zu schmäler zugehen lassen, und das hintere cylindrisch zugeschnittene Ende, welches zu noch mehrer Haltung mit Wachs bestrichen werden kann, in ein durch die Mitte des senkrechten Klangstabes gebohrtes kleines Loch fest eingesteckt. Diese Einrichtung ist unter den mir bis jetzt bekannt gewordenen die einfachste und dauerhafteste, und auch der Güte des Klanges am zuträglichsten. Zu mehrer Deutlichkeit habe ich sie auf der Beylage so wie sie in meinem neuen Clavicylinder jetzt ist, in natürlicher Grösse in der 62sten Figur dargestellt, und zwar so, wie sie von oben gesehen erscheint; b stellt das hintere Ende des Streichstabes vor, welches in das durch die Mitte des Klangstabes gebohrte Loch fest eingesteckt wird; d d ist das vordere Ende, und nahe an demselben sind bey n n in einen kleinen Einschnitt die Fäden herumgebunden, welche an das hintere Ende der Tasten befestigt werden, um den Streichstab gegen die Walze aufwärts zu ziehen; bey e e ist der Tuchstreifen c c m m aufgebunden, welcher von der Walze gestrichen wird.

Zu § 42, S. 78, und § 58. I. e, S. 68.

Bey der Bauart eines Clavicylinders mit geraden Klangstäben habe ich blose von Anbiegung des Streichstabes in der Mitte, und von einer senkrechten Lage der Klangstäbe und des Resonanzbodens geredet. Nun ist zwar gegen eine solche Einrichtung gar nichts einzuwenden; ich habe aber seitdem noch eine mögliche Einrichtung mit geraden Klangstäben ausfindig gemacht, bey welcher diese sowohl wie der Resonanzboden eine horizontale Lage erhalten. Hiertu muss der hölzerne Streichstab ganz anders beschaffen seyn, als bey andern Bauarten des Clavicylinders, und die Gestalt eines Winkelhebels bekommen. In Fig. 63 bedeutet a b den hintern Theil eines nach vorn disseits b sich weiter erstreckenden eisernen Klangstabes, welcher an seinem hintern Schwingungsknoten bey c an die hölzerne Leiste auf die vorher beschriebene Unterlage (von elastischem Harz mit ein wenig Baumwolle umgeben) festgebunden ist. Bey m, dicht hinter der Spitze des Winkels (nicht etwa vor derselben, welches sich nicht gut zeigte) wird der Streichstab d m n ungefähr in der Mitte zwischen dem Schwingungsknoten c und dem hintern Ende des Klangstabes a auf eine klebende dünne Unterlage festgebunden, welche Befestigung auch vermittelst eines zusammengedrehten Drathes geschehen kann. Es muss also der untere Theil des Streichstabes sich noch beynahe ½ Zoll hinter die Spitze des Winkels erstrecken, und zu mehrer Vermeidung des Wackelns, so wie auch die Kanten des Klangstabes, mit kleinen Einschnitten versehen werden. Ueber den schiefen Ansatz des Streichstabes d m wird ein auf der hintern Seite von der Glaswalze f zu streichender Tuchstreifen gebunden. Dicht an dem vordern Ende des Streichstabes, bey n, werden die Fäden angebunden, welche oberwärts an das hintere Ende der Taste befestigt werden,

um den Streichstab in ziemlich senkrechter Richtung aufwärts zu ziehen, und dadurch den schiefen Ansatz d m der Streichwalze zu nähern. Bey den von mir hierüber angestellten Experimenten war der untere horizontale Theil des Streichstabes m n ungefähr drey rheinländische Zoll und der obere schiefe Theil d m ungefähr 1½ Zoll lang. Die hohen Töne sowohl wie die tiefern liessen sich durch dieses Mittel gut hervorbringen, auch liess sich ein Anschwellen und Abnehmen durch stärkeres oder schwächeres Aufwärtsziehen sehr leicht bewirken. Das Einbringen des Apparates muss von vorn unterhalb der Tasten geschehen. Auch auf Cabels, wenn sie nicht gross sind, lässt sich diese Art der Hervorbringung des Klanges anwenden; grössere sind aber hierzu gar zu ungeschickt. Uebrigens wird man bey Vergleichung dieser Idee mit Fig. 8 und 32, und mit dem, was hierüber § 30 und 65 gesagt ist, leicht beurtheilen können, dass zur Anbringung eines solchen Streichstabes keine andere Stelle des Klangstabes tauglich ist, als die an dem hintern Theile, ungefähr mitten zwischen dem hintern Ende und dem hintern Schwingungsknoten, also ungefähr ⅘ der ganzen Länge des Stabes vom hintern Ende gerechnet; es müsste denn seyn, dass man das Instrument nach hinten sehr vergrössern und den Streichstab an dem mittlern Theile, zwischen der Mitte des Stabes und dem vordern Schwingungsknoten anbringen wollte, wie in Fig. 61 gezeigt ist, wo ab den ganzen auf seiner Leiste befestigten Klangstab vorstellt, an welchem der Streichstab zwischen der Mitte d und dem vordern Schwingungsknoten c angebracht ist. Uebrigens kann ich die Anwendung solcher einem Winkelhebel ähnlichen Streichstäbe, obgleich sie in theoretischer Hinsicht einiges Interesse hat, und auch bey einigen Experimenten sich gut gezeigt hat, doch vor der Hand nicht so empfehlen, wie die Anwendung senkrechter Klangstäbe mit Streichstäben, die auf die hier vorher beschriebene Art in der Mitte befestigt sind, weil meines Erachtens es noch manche Schwierigkeiten haben, und viele Versuche erfordern würde, um dem ganzen Apparate die gehörige Festigkeit zu geben.

Zu § 43, 5, 80, ostra.

Die dort gemeldete Verbindungsart der Streichstäbe mit den Klangstäben habe ich spätterhin auf die hier in den Bemerkungen zu § 39 angegebene und durch Fig. 62 erläuterte Art mit gutem Erfolge abgeändert.

II. Verbesserungen und Zusätze, den Bau des Euphon betreffend.

Zu § 75 und 80.

Den Vorwurf, den ich meinem Euphon selbst gemacht habe, dass die tiefern Töne zu schwach im Verhältnis gegen die höhern wären, hätte ich mir wohl ersparen können, indem, nach meiner neuern Umarbeitung desselben (durch Anbringung einer andern Befestigungsart, von welcher bald hier auch die Rede seyn wird, mitunter auch des hier in der Anmerkung zu § 57, 5 beschriebenen Hülfsmittels), es mir scheint, dass die tiefern und höhern Töne nun ein richtigeres Verhältnis gegen einander haben. Ich hätte meinem ältern Euphon lieber den Vorwurf machen sollen, dass der Klang im Verhältnis der Grösse des Instrumentes im Allgemeinen zu wenig Stärke hat, und hierin meinem neuern Clavicylinder mit senkrechten Klangstäben, wiewohl dieser kaum so gross ist, bey weitem nachsteht. Meine neuere hierauf weiter zu beschreibende Bauart des Euphons äussert auch bey einem weit geringern Volumen weit mehrere Stärke. Den Grund davon kann ich in nichts andern suchen, als, dass bey der ältern Bauart, wo die gläsernen Streichstäbe in der Mitte eiserner Klangstäbe befestigt sind, der zu einem jeden Tone, gehörende Apparat etwas ist, das sich nach drey Richtungen, nämlich nach oben, nach unten und nach vorn spreitzt; dahingegen er bey der neuern Bauart, wo die gläsernen Streichstäbe zwischen die krummen aufwärts gebogenen Enden der eisernen Klangstäbe eingeklemmt sind, mehr etwas in sich beschlossenes und abgerundetes ist, das also schon deshalb mehr Kraft äussern kann.

Zu § 85, 86, 87 und 88.

Von § 85 bis 88 habe ich drey Befestigungsarten des Apparats in dem Instrumente angegeben, wo ich damals nicht zu entscheiden wusste, welche wohl die beste seyn möchte. Jetzt muss ich aber bemerken, dass die erstere im 85sten § beschriebene Befestigungsart, welche ich auch an meinem Clavicylinder angewendet habe, (wo jeder Klangstab an seinen beyden Schwingungsknoten auf eine hölzerne Leiste befestigt

ist, und jede dieser Leisten auf zwey Stege des Resonanzbodens auf eiserne Spitzen gesteckt wird) allein zu empfehlen ist, indem sie mehr Gleichförmigkeit der Töne, mehr Festigkeit und mehr Bequemlichkeit des Einsetzens und Herausnehmens gewährt, als die andern, und weil sich dabey auch bey Tönen, wo man es nöthig findet, auf die vorher in der Anmerkung zu § 57. 5. angegebene Art einige Verstärkung des Klanges bewirken lässt. Ich habe also vor kurzem mein älteres Euphon auf diese Weise abgeändert, und zwar in mehrern Hinsichten mit gutem Erfolge; nur aber ist der Wunsch, im Allgemeinen eine grössere Stärke erreichen zu können, nicht erfüllt worden.

Zu § 94 und 95.

Die Bauart eines Euphons, wo Streichstäbe von gleicher Länge zwischen die Enden der Klangstäbe geklemmt werden, und diese nach unten gröser oder kleiner sind, so wie ich sie früher an einem, durch die Erschütterungen der Diligence zwischen Brüssel und Paris (mit Recht) zerstörten, Euphon ausgeführt hatte, taugt nichts; wohl aber hat sich die S. 166 nur flüchtig hingeworfene Idee von einer Abstufung der Klangstäbe mehr in horizontaler, als in senkrechter Richtung als gut bestätigt. So wäre es auch gar wohl möglich, dass noch manche andere in meinem Buche nur flüchtig hingeworfene oder nur angedeutete Idee zu etwas Gutem, oder auch vielleicht zu etwas noch besserem führen könnte, als manches von dem ist, was ich ausgeführt und weiter beschrieben habe.

Zu § 103.

Zu dem, was von mir über die Fingersetzung auf dem Euphon gesagt ist, muss ich gegenwärtig hinzufügen, dass es öfters recht gut ist, wenn man zwey oder mehre einander benachbarte oder halbe Töne mit demselben von einem Streichstabe zum andern fortrutschenden Finger spielt. Ich finde, dass, besonders in der Höhe, manche Gänge in halben Tönen sich auf diese Art sehr leicht spielen lassen, die man bey einer solchen Abwechselung der Finger, wie auf Tasteninstrumenten nur mit vieler Schwierigkeit oder auch wohl kaum würde herausbringen können. Abgestossene sowohl wie gehaltene Töne lassen sich auf diese Art mit gleicher Leichtigkeit spielen. Man kann auch bisweilen bey einem Laufer durch ein solches Fortrutschen den Fingern eine bequemere Lage verschaffen, so dass es in solchen Fällen den Vortheil gewährt, als wenn man noch einen Finger mehr hätte.

Zu § 106.

Da ich neuerlich das Spielen des Euphons etwas mehr, als vormals, eingeübt habe, so finde ich jetzt, dass man diesem Instrumente doch mehr zumuthen kann, als ich anfangs glaubte, indem sich manches darauf spielen lässt, was ich sonst nur auf dem Clavicylinder für ausführbar hielt.

Ich finde für nöthig, hier noch eine Bemerkung beyzufügen. Verschiedene Harmonikaspieler haben behauptet, dass das Spielen dieses Instrumentes der Gesundheit sehr nachtheilig sey, und ich habe selbst Manchen gekannt, der aus diesem Grunde es späterhin ganz unterlassen, und endlich wohl gar eine Art von Hass auf dieses Instrument geworfen hat. Nun kann es gar wohl seyn, dass zu einer Zeit, wo Mancher anfangs so enthusiastisch für die Harmonika gewesen ist, dass er fast ganze Tage und Nächte sich damit beschäftigt und seinen Empfindungen überlassen hat, ein Uebermaass des Reizes auf die Nerven der Finger, welche sich bekanntermaassen auf der innern Fläche derselben zur Verstärkung des Tastsinnes in kleine Wärzchen enden, dem Spielenden geschadet habe (besonders wenn vielleicht noch andere Arten des Nervenreizes im Uebermaass hinzugekommen sind); aber bey einer mässigern und vorsichtigern Benutzung des Instrumentes würde sich wohl keine solche Schädlichkeit geäussert haben. Bey meinem Euphon kann es derselbe Fall seyn, indem bey dem Spielen desselben, wenn man aufmerksam darauf ist, sich ebensowohl (wegen der durch einen sehr kleinen Raum hin und her gehenden longitudinalen Bewegung der gläsernen Streichstäbe) ein Kriebeln in den Fingern bemerken lässt, wie in stärkerm Grade bey dem Spielen der Harmonika. In einem völlig gesunden Zustande bemerkt man dieses kaum, oder auch wohl gar nicht; wenn man aber im mindesten unwohl ist, besonders wenn man sich in einem etwas fieberhaften Zustande befindet, verursacht es eine lästige Empfindung in den Fingern. Sollten also künftig dergleichen Instrumente von Andern gespielt werden, so vermeide man das Uebermaass des Spielens, und wenn

man bey einem nicht ganz gesunden Zustande ein lästiges Kriebeln in den Fingern bemerkt, so unterlasse man es lieber so lange, bis diese Empfindung sich wieder verloren hat. Wenn also, nach dieser Erinnerung, sich jemand durch gar zu unvorsichtige oder übermässige Benutzung des Instrumentes Schaden zuzieht, so ist es weder meine Schuld, noch Schuld des Instrumentes selbst. Eine weit stärkere Erschütterung der Finger, besonders in tiefen Tönen, gab meine früher (im dritten Abschnitte des zweyten Theiles meines Buches beschriebene) Bauart des Clavicylinders, wo die klingenden Körper beweglich waren, und selbst der Streichwalze durch Niederdrücken der Tasten genähert wurden; ich habe aber nicht bemerkt, dass es mir schädlich gewesen wäre. Bey meinen neuern Bauarten des Clavicylinders, wo ein an dem klingenden Körper angebrachter Streichstab der Streichwalze genähert wird, ist gar keine solche Erschütterung der Finger zu bemerken; sie kann auch der Natur der Sache nach nicht füglich statt finden.

III. Beschreibung einer vor kurzem ausgeführten ganz neuen Bauart des Euphons.

Diese Bauart, welche ich im 95sten § auf der untern Hälfte der 166sten Seite nur als etwas problematisches kurz angedeutet habe, beruht darauf, dass (wie § 94 im Allgemeinen bemerkt worden), wenn bey irgend einer Schwingungsart eines klingenden Körpers zwey Enden, oder überhaupt zwey einander gegenüber befindliche Stellen sich nach einerley Richtungen bewegen, der Klang sich durch longitudinales Streichen eines dazwischen geklemmten Streichstabes leicht hervorbringen lässt. Die im 95sten § weiter beschriebene Anwendung auf Klangstäbe, bey denen die für die tiefern Töne nöthige Erweiterung des Volumens, so wie des Instrumentes selbst, nach unten geschah, hat sich nicht vortheilhaft gezeigt; wohl aber die, wo die Erweiterungen mehr nach hinten geschehen, und jeder mit seinem Streichstabe versehene Klangstab eine flachere, mehr in sich beschlossene und abgerundete Gestalt bekommt, welche Bauart ich ganz neuerlich ausgeführt, und im July 1822 zu Stande gebracht habe.

Der Deutlichkeit wegen muss ich hier einiges von dem, was in meinem Buche § 95 schon gesagt ist, auf eine mehr für den gegenwärtigen Zweck passende Art kurz wiederholen. Es versteht sich von selbst, dass zu einer solchen Einrichtung nur solche Schwingungsarten eines Stabes brauchbar sind, bey denen eine ungerade Zahl von Schwingungsknoten vorhanden ist, und einer davon sich unten in der Mitte befindet. Die erste Schwingungsart eines Stabes mit zwey Schwingungsknoten (Fig. 1. in meinem Buche), so wie die dritte mit vier Schwingungsknoten (Fig. 3.) werden also hierzu nicht brauchbar seyn, weil die Enden des Stabes, wenn man sie aufwärts biegen will, gegen einander und von einander schwingen würden; wohl aber ist die zweyte Schwingungsart mit drey Schwingungsknoten (Fig. 2.) hierzu brauchbar, so wie auch die vierte mit fünf Schwingungsknoten (Fig. 4.); weil, wenn man die Enden des Stabes gleichförmig aufwärts krümmt, sie sich bey ihren Schwingungen nach einerley Richtungen bewegen. Ich füge hier Fig. 65 und 66 zur Erläuterung bey, weil in meinem Buche Fig. 56 und 57 zu der gegenwärtigen Absicht nicht passend sind. Zu Benutzung der einfachsten hierzu tauglichen Schwingungsart, Fig. 2. meines Buchs, muss man den eisernen Klangstab (welcher übrigens eben so, wie zu andern Bauarten des Clavicylinders oder des Euphons beschaffen seyn kann) so biegen, wie es in der 65sten Figur a und b im Kleinen dargestellt ist. Der untere Theil bleibt ganz gerade, und von den drey Schwingungsknoten (wo die punktirten Linien, welche die Excursionen der Theile vorstellen, die natürliche Gestalt des Stabes schneiden) fällt der eine in die Mitte, und die beyden äussersten müssen ebenfalls noch nach unten fallen, nahe an der Stelle, wo die Biegung anfängt, weshalb der aufwärtsgebogene Theil nicht zu unverhältnissmässig gross seyn muss. Wenn also der so gebogene Klangstab abwechselnd wie Fig. 65 a und b schwingt, so werden die Schwingungen sich durch longitudinales Streichen eines dazwischen geklemmten gläsernen Streichstabes leicht hervorbringen lassen. Da nun diese Schwingungsart zwar für die tiefern Töne passt, man aber in der Höhe nicht weit damit ausreicht, so ist es nothwendig, für die mittlern und höhern Töne die vierte Schwingungsart eines Stabes (Fig 4. meines Buches) zu benutzen. Es werden also an einem hierzu zweckmässig gebogenen Stabe die Schwingungen abwechselnd, wie in Fig. 66 a und b geschehen,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten November **№. 9.** 1800.

Abhandlung.

Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken.

(Ein Schreiben Hrn. D. Webers an den Kammersekretär V. in K., verfafst im J. 1792, mit Zusätzen vom Jahre 1800.)

Werden Sie wohl glauben, m. H., dafs Sie uns bey Ihrem neulichen Aufenthalte in *Heilbronn* nicht allein belustigten, sondern auch belehrten? Ihre Weise, komische Singstücke im Vortrage zu bearbeiten, die Gradationen der von Julius Cäsar sogenannten *vis comica*, welche Sie so sorgsam und geschickt beobachteten, dafs man bey Ihnen bald vereinigt, bald getrennt bemerken konnte, was auch auf sehr guten komischen Opernbühnen der Italiener sich nie in einem Sänger beysammen finden läfst, sondern das sparsam vertheilte Eigenthum von mehrern ausmacht, und endlich der Scharfsinn, womit Sie nicht allein dem Ganzen, sondern auch dem Detail Ihrer Singstücke das *suum cuique* zueigneten, nicht minder das zu releviren wufsten, was der Tonsetzer nur so hingeworfen hatte, und wodurch er Ihnen einen Anspruch auf liebreiche Bedekkung mit dem Mantel der musikalischen Toleranz zu machen schien — alles dieses führte mich und einige Kunstfreunde darauf, unter uns, theils durch Nachdenken im verschwiegenen Museum und auf einsamen Spaziergängen und kritische Musterung unsers Vorraths von komischer Musik am vertraulichen Fortepiano, theils auch durch freundschaftliche Disputen, uns die Regeln des komischen Tonsatzes naher zu entwickeln und zu bestimmen. Was ich Ihnen hier zu lesen gebe, ist das Resultat dieser durch Sie veranlafsten Bemühung, eine Lücke in der noch nicht systematisch bearbeiteten musikalischen Aesthetik auszufüllen.

Die dramatische Dichtkunst durch Lehren der Aesthetik geleitet, macht einen auf Handlung, Personen, Charaktere derselben, Situationen, Schürzung und Lösung des Knotens, und episodische Scenen Einflufs habenden Unterschied zwischen dem edlern Lustspiele und der niedrigern Farce, und weifst jedem seine Gränzen an. Denn auch die Farce hat ihren Grad, unter welchen sie nicht herabsinken darf, wenn sie nicht ein Gegenstand unter aller Kritik werden will. Auch Arbeiten für die lyrische Bühne der nichttragischen Gattung sind dieser Regel und den daraus abzuleitenden Vorschriften unterworfen, und gute Dichter haben sich nie Abweichungen davon erlaubt. Nur die *Rimailleurs* der Welschen, die den Inhalt eines Theaterstückes für nichts anschlagen, einen *buffo nobile*, *buffo di mezzo carattere* und einen *buffo carricato* und ein Paar Frauenzimmerchen *di mezzo carattere* und eine *carricata* immer auf die seltsamste Weise zusammenstellen, setzen sich über diese Regel hinaus.

Was den Dichter bindet, bindet aber auch den Tonsetzer. Seine musikalische Bearbeitung des Stoffes, den ihm die komische Operette eines dramatischen Dichters, oder auch seine eigene Wahl und Imagination dargiebt, heifse ich *komische Charakteristik*, und die Bearbeitung des Stoffes der lyrischen sowohl als der blos instrumentalen, ohne Gesang und Rede spielenden Farce, *komische Karrikatur*.

Da mein Brief die *Enveloppe* ist, unter welcher ich eine methodische Abhandlung verberge, werde ich manches schreiben müssen, was zwar Ihnen, m. H., nicht unbekannt ist, aber doch

und die fünf Schwingungsknoten werden sich da zeigen, wo die Durchschnittstellen der punktirten Linien sind. Da man also hier zwey von hinten nach vorn an Grösse abnehmende Reihen bekommt, (wo bey mir die Gränze zwischen dem eingestrichenen d und dis ist) so habe ich des bessern Ansehens wegen, und auch, weil es bequemer ist, wenn der zum Spielen zu benutzende Theil der Streichstäbe durchaus eine gleiche Länge hat, hinterwärts das Uebermaass der längern Stäbe einer jeden Reihe durch einen leicht wegzunehmenden und einzusetzenden Rahmen verdeckt, welcher auch an den Seiten die zum Spielen nothwendigen Wassergefässe hält. Derselbe Rahmen verdeckt auch die vordern Enden der Stäbe, und ist der Bequemlichkeit des Spielens wegen vorn nach innen schief abgeschärft.

Zwischen den beyden Enden des eisernen Klangstabes, welche nicht etwa gerade aufwärts, sondern mehr etwas krumm einwärts gebogen seyn müssen, wird nun der gläserne Streichstab eingeklemmt. Nun würde aber Glas unmöglich an Eisen festhalten können; ich überziehe also jedes Ende des Streichstabes, nachdem ich es mit einer Feile abgerundet habe, mit einer dünnen Lage von zusammengedrücktem Schwamm, die ich mit Siegellack fest darauf kitte. In jedes krumm nach innen gebogene Ende des Klangstabes feile ich eine kleine Vertiefung mit einer runden Feile, damit der einzuklemmende Streichstab sich nicht verrücken könne. Dieses Verfahren giebt die erforderliche Haltung, es kann bey gehöriger Vorsicht auch kein Klirren statt finden. Die Streichstäbe sind übrigens, eben so wie bey meinem ältern Euphon, zu den ganzen Tönen (oder der C dur Tonleiter) von blauem Glase, und zu den halben Tönen von milchweissem Glase. Für die Wirkung würde es ganz dasselbe seyn, wenn man ganz gewöhnliches Glas, etwa Thermometerröhren, dazu nähme, und den Unterschied der Töne auf irgend eine andere Art bezeichnete.

Jeder mit seinem Streichstabe verbundene Klangstab wird nun auf die in meinem Buche § 54, 2 beschriebene Art an zwey Schwingungsknoten auf eine hölzerne Leiste befestigt, und zwar, wie ich vorher in der Anmerkung zu § 54. 2, gesagt habe, auf Unterlagen von dünn cylindrisch geschnittenen Stückchen von elastischem Harz, mit Baumwolle überzogen. Die Klangstäbe der erstern Reihe befestige ich an den beyden äussersten Schwingungsknoten, und die der zweyten Reihe an ihrem zweyten und vierten Schwingungsknoten. Von der Lage des mittlern, und bey der zweyten Reihe auch von der Lage der beyden äussern Schwingungsknoten, nehme ich keine Notiz, weil es keinen Nutzen haben würde. Die Schwingungsknoten, welche befestigt werden sollen, suche ich auf die im 53sten § beschriebene Art auf, nämlich durch aufgestreuten Sand. Bey dieser Gelegenheit muss ich bemerken, dass sich bey einem mit seinem Streichstabe verbundenen Klangstabe der erstern Reihe die äussern Schwingungsknoten besser auf der Aussenseite, und der mittlere auf der innern Seite zu erkennen geben; an denen von der zweyten Reihe zeigt sich der zweyte und vierte Schwingungsknoten besser auf der innern, und der mittlere auf der Aussenseite; die äussersten geben sich überhaupt etwas unvollkommener zu erkennen. Auf der Seite, wo sich die Schwingungsknoten am deutlichsten zeigen, ist mehr ein Gegeneinandertreiben, und auf der andern Seite mehr ein Auseinandertreiben der Sandkörner zu bemerken. Den Grund davon weiss ich nicht anzugeben. In Fig. 67 und 68 sind solche mit eingeklemmten Streichstäben versehene Klangstäbe dargestellt, so wie sie an zwey Schwingungsknoten an eine hölzerne Leiste befestigt sind; a c d b ist der Klangstab, a b der Streichstab, und f g die hölzerne Leiste, auf welche der Klangstab an den beyden Schwingungsknoten c und d befestigt ist. An den Klangstäben der erstern Reihe ist die Befestigung der äussern Schwingungsknoten in Fig. 67, und an denen der zweyten Reihe ist die Befestigung des zweyten und vierten Schwingungsknoten in Fig. 68 angedeutet. Auf den mittlern, so wie auch bey der zweyten Reihe auf die beyden äussersten ist keine Rücksicht zu nehmen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Das im vorigen Berichte schon erwähnte Vaudeville: *Gänserich und Gänschen*, nach Favarts *Chercheuse d'esprit* bearbeitet von C. Blum, ist in diesem Monat ein paarmal wiederholt worden, z. B. am 10ten.

Schon der Titel verspricht nichts Gutes, und höchstens die Gallerie kann es einmal amusiren. Wäre doch das Königstädter Theater schon in Thätigkeit, damit die königlichen Schauspiele solche lose Waare nicht aufnehmen dürften. An demselben Tage wurde auch zugleich Paesiello's *schöne Müllerin* gegeben, in der Mad. Seidler ihre volle Gerechtigkeit vom Publikum erhielt, das nicht nur der schönen Frau, sondern auch der trefflichen Sängerin Ansprüche gern anerkannte. Ihre Arien: Schüchtern voll Zagen etc., Meine Herren, nur gemach etc., Mich fliehen alle Freuden etc. (mit Winters Variationen) und ihr Duett mit dem Notar (Hrn. Blume): Am frühen Morgen etc. erhielten den lautesten Beyfall; so wie Knolls (Hr. Wauer) Arie: Ich weiss nicht, ich fühle etc. und: O rasende Leute etc. (die mit wiederndem Gelächter empfangen und wiederholt wurde), des Baron Felsenberg (Hr. Bader) Arie: O Freund, lass dich beschwören, und des Notars Arie: Ohne Zorn, geehrte Herren etc. Aber alle Arien der Baronin (Dem. Leist) und mehrere des Barons fielen aus, damit *Gänserich und Gänschen* ihre Debuts vollständig machen konnten.

Den 14ten gab Mad. Auguste Türrschmidt, geborne Braun, Concert, in dem sie Händels Oratorium: *Athalia*, durch mehrere Mitglieder der Singakademie und der königlichen Kapelle unter Leitung des Hrn. Professors Zelter und des Hrn. Concertmeisters Möser vortragen liess. Dieses, achtzehn Jahr vor des Componisten Tod geschriebene, Werk war hier noch nicht öffentlich gegeben worden, und erfreute das zahlreiche Publikum. Die Soloparticen trugen Mad. Milder und Türrschmidt, Dem. Reinwald und die Herren Blume und Bader brav, wie sich von ihnen erwarten liess, vor.

Die Jubelfeier der 25jährigen Regierung des Königs veranlasste mehrere, auch in musikalischer Hinsicht merkwürdige, Erscheinungen. Da das Fest selbst, der 16te November, nach dem ausdrücklichen Befehl des Kronprinzen, der in Abwesenheit des Königs die Regierung leitet, als der Sterbetag seines Grossvaters nur im Stillen gefeiert werden sollte, so waren nur der 15te und 17te zu den Festlichkeiten bestimmt. Als Vorfeier verdient Auszeichnung die am 15ten im Berlinisch-Kölnischen Gymnasium zum grauen Kloster veranstaltete, wo die vom Hrn. Prof. und Mitdirector Köpke gehaltene Rede und die von drey Gymnasiasten gesprochenen Gedichte des Hrn. Prof. Giesebrecht (beyde sind so eben im Druck erschienen) die Zufriedenheit aller Anwesenden erlangten, unter denen der Kronprinz, der Minister von Altenstein und viele ausgezeichnete Männer waren. Auch die aus mehr als hundert Mitgliedern bestehende und von den Hrn. Dr. Fischer und Bellermann geleitete erste Singeklasse trug zur Verherrlichung des Tags durch den von Zelter figurirten Choral: Allein Gott in der Höh sey Ehr etc. das *Te Deum* von Leonardo Leo und den dritten Theil von Händels *Judas Maccabäus* bey, die vortrefflich ausgeführt wurden.

Den 17ten veranstalteten der Magistrat und die Stadtverordneten eine kirchliche Feier in der Nicolaikirche, welcher der ganze Hof beywohnte. Bey dieser Gelegenheit wurde das Dettingensche *Te Deum* von Händel von der Singakademie und der Kapelle, die einen Chor von 350 Personen bildeten, unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter und des Hrn. Concertmeisters Seidler untadelhaft ausgeführt. Das Theater gab Mozart's herrliche Oper: *Titus der Gütige*; viele hatten bey dieser in den Annalen des Staats einzigen Feier etwas Neues erwartet!

Den 23sten veranstaltete Hr. Cantor Hansmann in der schön erleuchteten Garnisonkirche zum Besten der erblindeten Krieger die Aufführung der *Todtenfeier*, vom Hrn. Kapellmeister Schneider in Dessau, von der schon im vorigen Jahrgang der Zeitung bey Gelegenheit der ersten Aufführung dieses Oratoriums die Rede war. Mad. Schulz und Schubert, die Herren Bader und Blume sangen die Solopartien; den Instrumentaltheil führte die Kapelle unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Henning vortrefflich aus; die Chöre sangen die Mitglieder des Hansmannischen Singinstituts. Mit inniger Wehmuth hatte man in den Tageblättern die Nachricht von dem plötzlichen Tode der in der Blüte ihrer Jahre gestorbenen trefflichen Dem. Canzi gelesen, die vor dem Jahre diese Musik durch ihren schönen Gesang verherrlichte; so ward dieser Tag auch ihre Todtenfeier!

Am 18ten debutirten in Kotzebue's Lustspiele: *Mädchenfreundschaft* oder *der türkische Gesandte*, die schon im vorigen Bericht erwähnten Dem. Hoffmann und Carl, Schülerinnen der Dem. Schmals (im Gesang) als Natalie und Wilhel-

mine. Erstere hat einen schönen Alt, letztere einen guten Sopran; beyde zeigten gute Intonation, feste Haltung und Streben nach Ausdruck. Hr. Julius Miller, erster Tenorist des Theaters zu Amsterdam, hat hier mehrere Gastrollen gegeben: am 8ten den Octavio in Mozarts *Don Juan*, den 12ten den Fernand Cortez in Spontini's Oper dieses Namens, den 28sten den Grafen Almaviva in Rossini's *Barbier von Sevilla* und den 30sten den dänischen Ritter in Glucks *Armide*. Er hat eine angenehme Stimme im Umfange von zwey Octaven, die er durch eine gutgebildete Fistel erweitert, einen guten Vortrag, aber oft ein geziertes Spiel; auch überspannte er in der letzten Vorstellung seine Stimme, und sang, wahrscheinlich aus Streben nach Kraft, oft kreischend und höchst widrig.

Ein Hr. Gagliardi — eine consule, würden die Alten sagen, auch war nicht angegeben, woher — sang am 22sten als Argirio einige Scenen aus Rossini's *Tancredi* ohne allen Beyfall. Er sprach sein Urtheil selbst in dem Worte, das er sang: Taci! Dagegen erfreuten sich Mad. Schulz und Seidler eines ununterbrochenen Beyfalls als Tancredi und Amenaide; besonders erwarben sich der Erstere Arie: Di tanti palpiti und ihr Duett mit Amenaide: Lasciami, non t'ascolto etc. und Amenaidens Scene. Tancredi, idolo mio etc. von ihres trefflichen Mannes obligater Violine begleitet, den vollständigsten Triumph über ihren schwachen Gegner.

Bemerkungen.

Der Meister erhält oft nur deswegen lauten Beyfall, weil man weiss, dass er ihn erwartet, und man ihn, den Verdienten, Anerkannten, nicht vor den Kopf stossen will. Der Geselle, eifrig und geschickt, erhält ihn nicht, und gerade ihm würde er so wohlthun, während ihn jener als schuldigen Zoll auch da hinnimmt, wo er ihn nicht wirklich verdient hat. Aber man will dem Gesellen keinen Triumph bereiten. So hängt man also, mit Jean Paul zu reden, immer die Lorbeerkränze an Lorbeerbäume. Das Publikum mit seinem Beyfall gleicht einer Schönen, die die Liebkosungen eines reichen, angesehenen, ältlichen Mannes annimmt und erwiedert, und den Jüngling, den der hundertste Theil dieser Gunst selig machen könnte, sich in schweigender Sehnsucht verzehren lässt. Er erhält sie vielleicht einst, als Hinterlassene jenes Mannes, aber seine einstige glühende Liebe ist erloschen.

F. L. B.

Anekdote.

In einer Landkirche, wo der Organist bisher eine Orgel ohne Pedal zu spielen hatte, wurde eine neue ziemlich starke Orgel mit einem Pedale aufgestellt, dessen Gebrauch dem Organisten noch ganz fremd war. Durch grosse Mühe gelang es ihm endlich, es mit dem linken Fusse nothdürftig benutzen zu lernen, und er glaubte nun, dadurch Anspruch auf eine Zulage zu seiner schmalen Besoldung zu erlangen. Er äusserte sich daher gegen den Gutsherrn und Kirchen-Patron schriftlich: dass, wann derselbe verlange, dass das Pedal zum kirchlichen Gottesdienste stets mitgespielt werden solle, er um Zulage bitten müsse, weil er, durch die stete Bewegung der Füsse, die das Spielen des Pedals erfordere, jährlich, wenigstens ein paar Beinkleider, und ein paar Stiefeln mehr als sonst verbrauchen müsste. — Auf diess Ansuchen erhielt er den Bescheid: da man wisse, dass Bittsteller bisher nur immer mit dem linken Fusse das Pedal gespielt habe, so solle ihm jährlich für das nöthige Beinkleiderzeug für Eine Hose, so wie für Einen Stiefel die Hälfte der erbetenen Zulage bewilligt seyn: habe er sich aber die Geschicklichkeit erworben, mit beyden Füssen das Pedal zu spielen, so sollte ihm seine Bitte ganz in Erfüllung gehen.

Recension.

Vierhändige Sonate für's Pianoforte gesetzt etc. von Johann Gottfried Müller. Op. 7. Bey C. F. Angermeyer et Comp. in Gotha. (Fr. 1 Thlr. sächsisch. 31 Seiten.)

Der Hr. Verf. dieser Sonate hat sich offenbar die doppelte und, wie Erfahrung lehrt, nicht zu leichte Aufgabe gemacht, Gründlichkeit des Styls mit angenehmen, auch den Nichtkenner befriedigenden Melodieen so zu verschmelzen, dass aus beyden ein lebendiges Ganzes werde. Schon dieses Streben verdient destomehr ehrende Aner-

kennung, je weniger die meisten Musikfreunde, durch eine Menge oft genialer genannter Unziemlichkeiten verwöhnt, nach guter Durchführung irgend eines musikalischen Gedanken fragen, wodurch sie ihrer so hoch geliebten Kunst etwa solche Zeiten bereiten, wie eine eingenommene Mutter dem verzogenen Töchterchen. So lange sich aber unsere Tonsetzer in eigensinnige Contrapunktisten und in zügellose Schulverächter theilen; so lange sogar Componisten, die ihr Werk geziemend verstehen, kein Bedenken tragen, um der verwöhnten Menge zu fröhnen, uns mit unaufgelösten Dissonanzen in Furcht zu posaunen, so lange wird auch freylich an keine Besserung zu denken seyn. Soll nun die Sache wieder ins rechte Gleis kommen: so werden die Gesetzliebenden das Gute, was die Mehrzahl in den Freiheitsbegierigen nicht immer mit Unrecht findet, sich aneignen und beyde Vortheile möglichst verknüpfen müssen. Daher fühlen wir uns einem jeden, der diess redlich versucht, mit Dank verpflichtet. Unserm Verfasser ist nun Beydes, wie wir glauben, sehr wohl gelungen. Dass er den Satz versteht, wird jeder Kenner beym ersten Blicke gewahr; und dass er nicht bloss steif an hergebrachten, bey reiflicher Ueberlegung nicht immer Stich haltenden Regeln hängt, mögen Auflösungen, wie folgende, zeigen:

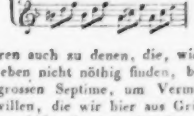

Wir gehören auch zu denen, die, wie der Verfasser, es eben nicht nöthig finden, bey gehörig leitender grossen Septime, um Vermeidung der Quinten willen, die wir hier aus Gründen, die nur in einer Abhandlung auseinander gesetzt werden könnten, nicht für fehlerhaft erklären, erst einen vermittelnden Quartsextenaccord einzuschalten. Wir ehren also den Verfasser als einen nicht bloss schulgerechten, sondern auch denkenden Tonsetzer, und verlangen keinesweges, dass jeder andere in allen Stücken unsere etwa abweichenden Meinungen für die besten halte, wie es unter uns Recensenten sonst wohl höchst gerechte Sitte ist, weshalb wir auch über manche Verdoppelungen nichts zu erwähnen haben. Die Melodieen, die ein jeder nach seinem eigenen Geschmacke würdigen mag, sind nach unserm Ermessen sehr fliessend, leicht zu fassen und anmuthig zu hören. Das erste Allegro trägt den Charakter des gemüthlich Ernsten; der Mittelsatz ist sanft und dürfte vielleicht das Gefühl noch mehr ansprechen, als der erste: das dritte Allegro assai ist lebendig, freudig, rondo-artig, oft ans Scherzende streifend. Alle drey lassen sich, ein reines Spiel natürlich voraussetzend, mit sehr mässiger Fertigkeit bequem durchführen, da alle Gänge, wie es immer seyn sollte, dem Instrumente angemessen sind, und gut in den Fingern liegen. Nur zweymal ist es uns vorgekommen, als wäre eine andere Verschmelzung der Melodieen wünschenswerth. Pag. 26 in der zweyten Klammer im fünften Takte scheint uns die in prim. und sec. gut wechselnde Melodie zu plötzlich zu enden und wieder anzuheben, was nach unserm Gefühle durch dieselbe Figur verbunden stehen müsste; und das anderemal scheint uns der Schluss des letzten Satzes zu früh einzutreten. Es war uns immer, als sollte noch etwa ein verminderter Septimenakkord das Ende befriedigender herbeyführen. Auch muss im zweyten Satze im vierten Takte statt so gelesen werden damit die erste Stimme das wiederholte f anschlagen kann, was in einer Doppelsonate nicht unwichtig ist. Diese kleinen Bemerkungen mögen dem Hrn. Verfasser nur von der Aufmerksamkeit zeigen, mit welcher wir sein Werk, dem wir recht viele Liebhaber wünschen und das wir besonders Klavierspielern empfehlen, die dem Schwierigsten noch nicht gewachsen sind, pflichtgemäss durchgegangen haben. Das Ganze ist gut und fehlerlos gestochen und empfiehlt sich auch von dieser Seite.

(Hierzu die Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

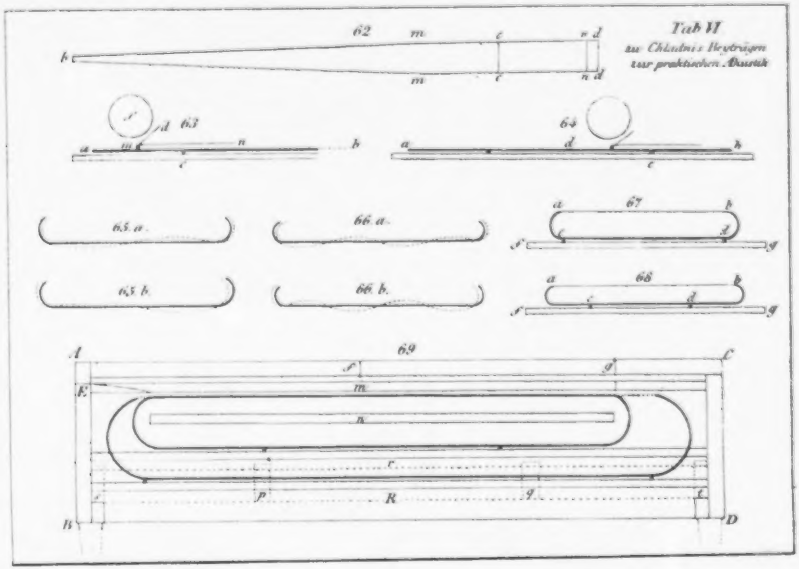
Tab VI
zu Chladni's Beyträgen
zur praktischen Akustik
62
63
64
65. a.
66. a.
67
65. b.
66. b.
68
69

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. **N°. 51.** 1822.

Fortsetzung der Beyträge zur praktischen Akustik, enthaltend manche Verbesserungen und Zusätze, wie auch Nachrichten von einem vor kurzem auf eine ganz neue Art gebauten Euphon.

Von E. F. F. Chladni.

(Beschluss)

In meinem Instrumente, wo, wie bey den ältern, der Umfang vom ungestrichenen c bis zum dreygestrichenen f, also von 3½ Octaven ist, und wo ich die Absicht hatte, dass es, der Leichtigkeit des Transportes wegen, so wenig Raum, als möglich, einnehmen sollte, sind die längsten Streichstäbe der erstern Reihe 15 rheinländische Zoll, und die der zweyten Reihe, (weil die geringere Einbiegung der Klangstäbe den Streichstäben etwas mehr Länge verstattete) 15½ Zoll lang. Die Länge der kürzesten Streichstäbe beyder Reihen beträgt 13⅞ rheinländischen Zoll. Wenn ich das Volumen des Instrumentes nach hinten wenigstens um ein bis zwey Zoll erweitert, und also auch die Länge der längsten Stäbe vergrössert hätte, würde ich mir manches etwas leichter gemacht haben. Die Oeffnung des obern Rahmens, durch welchen die Enden der Stäbe verdeckt werden, und also auch die zum Streichen zu benutzende Länge der gläsernen Streichstäbe, beträgt 13½ Zoll. Da nun der Unterschied der Länge bey den längsten und kürzesten Klangstäben einer jeden Reihe, und auch die nothwendige Abstufung der senkrechten Höhe von den tiefsten Tönen bis zu den höchsten bey weitem nicht so beträchtlich ist, als zu dem Umfange der Töne von 3½ Octaven erfordert wird; und da es doch eine Voraussetzung war, dass auch zu den höchsten Tönen die Streichstäbe nicht kürzer, als 13½ Zoll seyn sollten; so musste, um die erforderliche Höhe und Tiefe der äussersten Töne einer jeden Reihe herauszubringen, durch eine grössere oder geringere Dicke der eisernen Klangstäbe nachgeholfen werden. Auf die Wirkung hat dieses bey gehörigem Verfahren gar keinen Einfluss, auch kann ich bey den zwey verschiedenen Reihen, und auch an deren Gränzen keinen Unterschied der Stärke oder der Intonation bemerken.

So wie nun bey jeder Reihe die Länge der Klangstäbe nach und nach abnimmt, so muss auch, wiewohl in weit geringerem Grade, die senkrechte Höhe derselben nach und nach abnehmen, und zwar im Ganzen, ohne dass man hierbey auf den Unterschied der beyden Reihen Rücksicht nimmt. Da es nun schicklich ist, dass die obere Seite aller Klangstäbe sich in derselben horizontalen Ebene befindet, so muss der unterwärts befindliche Resonanzboden, auf welchen der Apparat zu einem jeden Tone befestigt wird, eine schiefe Lage bekommen, so dass er nebst seinen Stegen auf der rechten Seite um so viel höher, als auf der linken ist, als der Unterschied der senkrechten Höhe des Apparates zu den tiefsten und höchsten Tönen beträgt. In meinem Instrumente beträgt die senkrechte Höhe der mit ihren Streichstäben verbundenen Klangstäbe bey den tiefsten Tönen 2½ und bey den höchsten 1½ rheinländischen Zoll. Bey den Klangstäben der zweyten Reihe kann man, wo es nöthig ist, durch einiges Aufwärtsbiegen der Theile zwischen dem äussern und dem nächsten Schwingungsknoten die senkrechte Höhe etwas vergrössern, wenn nur die Mitte bis etwas jenseits der zweyten und vierten Schwingungsknoten gerade bleibt.

Wenn nun die mit den Streichstäben verbundenen Klangstäbe gehörig abgepasst, aus dem Gröbsten gestimmt, und auf den hölzernen Leisten befestigt sind, so müssen nun die Leisten, auf denen sich der übrige Apparat befindet, in dem Instrumente gehörig angebracht und befestigt

werden. Dieses geschieht am besten durch festes Aufstecken auf zwey eiserne Stifte, die oben und unten spitzig gefeilt sind. Das untere Ende des Stiftes wird (eben so, wie bey dem Bau meiner andern Instrumente) in ein vermittelst eines Spitzbohrers in den Steg gebohrtes kleines Loch fest eingesteckt und eingedrückt, und auf die obere Spitze wird die Leiste, in welche man vorher an der Stelle ein kleines Loch, soweit es nöthig ist, hineingebohrt hat, fest aufgesteckt, so dass die Spitze des Stiftes etwa $\frac{1}{4}$ bis $\frac{3}{4}$ Zoll tief eindringt. Da nun manche Stelle eines Resonanzbodens oder Steges mehr oder weniger als andere, geneigt ist, den und jenen Ton zu verstärken, so habe ich die Einrichtung getroffen, dass ich unter vier Befestigungsstellen die Auswahl habe. Ich habe nämlich ausser zweyen der Länge nach gehenden Stegen auch auf die Zarge Leisten von derselben Höhe, wie die Stege, aufleimen lassen, und am besten gefunden, die Leisten, worauf der klingende Apparat sich befindet, nahe an einem ihrer Enden auf eine Zarge, und nach der andern Seite zu auf dem entferntern Stege zu befestigen. Hierdurch wird der Resonanzboden bey weitem nicht so beschwert, als wenn man alle Töne auf zweyen Stegen desselben befestigen wollte. In der 6sten Figur stelle R oder r den Resonanzboden vor, an welchen ausser den beyden Stegen p und q auch bey s und t Leisten von derselben Höhe wie die Stege, aufgeleimt sind; so wird der Apparat zu jedem Tone, nachdem man es gut findet, entweder auf s und q, oder auf p und t befestigt.

Dass zur Benetzung der gläsernen Streichstäbe und der Finger Wassergefässe in dem obern Bedeckungsrahmen an den Seiten angebracht sind, ist schon erwähnt. Damit nun bey der Benetzung der Streichstäbe mit einem nassen Schwamme, und bey dem Spielen des Instrumentes keine Wassertropfen in das Innere desselben fallen, die ein Rosten der eisernen Klangstäbe verursachen würden, habe ich nahe unter den Streichstäben einen Rahmen angebracht, so lang, wie das Innere des Instrumentes, und so breit, als es seyn kann, ohne irgendwo an die innere Seite eines Klangstabes anzustossen. Dieser Rahmen ist mit braunem Tuche bespannt, welches die herabfallenden Wassertropfen einsaugt, und kann, nachdem man die durch den obern Bedeckungsrahmen und auch durch diesen Rahmen hindurchgehenden Wassergefässe herausgenommen hat, auf der rechten Seite leicht heraus- und hereingeschoben werden.

Damit durch die Erschütterung bey einem Transporte keine von den auf zwey Spitzen gesteckten Leisten sich losmachen könne, habe ich den Enden der Leisten durch eine Futterung von Kork eine gleichförmige schiefe Fläche gegeben, und befestige sodann darüber vorn und hinten eine der Länge nach gehende stärkere Leiste auf eine dünne Wulst von Baumwolle so, dass nichts wanken kann, aber doch alles, wenn es nöthig ist, sich leicht herausnehmen lässt. Um auch zu verhüten, dass nicht etwa durch Erschütterung bey einem Transporte einer von den eingeklemmten Streichstäben, wenn er sich losmachen sollte, verloren gehen, oder Beschädigungen anrichten könne; so habe ich für den Fall eines Transportes zwey Leisten, die oberwärts er Länge nach, eine vorn, die andere hinten, in die Seiten des Bedeckungsrahmen eingeklemmt werden können, so eingerichtet, dass darin eingeschlagene Stifte, die mit Kork überzogen sind, genau zwischen die Streichstäbe passen, und unten bis auf das unter den Streichstäben ausgespannte Tuch reichen. Wenn also auch ein Streichstab sich losmachen sollte, so kann er keine andere Bewegung annehmen, als in dem sehr schmalen Raume zwischen den vier mit Kork überzogenen Stiften, und man kann ihn nach geendigtem Transporte sogleich wieder an seinen Ort einklemmen.

Die Länge des von mir gebauten Euphons beträgt $30\frac{1}{4}$ rheinländische Zoll, die Breite $18\frac{3}{4}$ und die Höhe nicht ganz fünf Zoll. Für dieses sehr geringe Volumen ist der Klang beträchtlich stark, so dass das ältere, ohngeachtet seines weit grössern Volumens, nicht die Hälfte der Stärke des neuern erreicht. Auch ist der Klang nach meinem Bedünken und auch nach dem Urtheile Anderer, die es gehört haben, eben so gut, wie der Klang des ältern; es verlangt aber eine sehr zarte Behandlung, wenn es die bestmöglichste Wirkung thun soll. Uebrigens kann ich auch manches gegenwärtig mit mehrer Leichtigkeit darauf hervorbringen, als auf dem ältern. Nach meiner jetzigen Ueberzeugung muss ich also diese Bauart des Euphons so lange für die beste erklären, bis sich Mittel finden lassen, der ältern Bauart mit geraden Klangstäben dieselbe Stärke zu geben.

Um einen noch deutlichern Begriff von der Einrichtung des Ganzen zu geben, habe ich in der

Beylage Fig. 69 das Innere des Instrumentes im Profil dargestellt, und zwar von der rechten Seite desselben. Die Grösse der Zeichnung ist so, dass jede Linie ungefähr ein Drittheil so lang, als in der Wirklichkeit ist. AB ist die Vorderseite und CD die Hinterseite des Instrumentes. Die Decke AfgC, zu deren Verschliessung das Schloss bey E sich befindet, ist so eingerichtet, dass, wenn man sie vorn aufhebt, der Theil Af sich nach vorn und der Theil fg nach hinten zusammenlegt, und der Theil gC (in Verbindung mit den übrigen) sich in einer Nuth nach hinten herausschieben lässt, welches nothwendig war, weil bey dem Bau des Instrumentes, und auch, wenn man hernach etwas herausnehmen und wieder einsetzen will, oberwärts alles offen seyn muss. Bey dem Spielen bleibt der Theil gC in seiner Lage, und die beyden vordern Theile der Decke bekommen vermittelst einer Stütze die schiefe Lage, welche zum Notenhalter die bequemste ist, zu welcher Absicht auch vorn nach unten eine Leiste eingesetzt wird. Sehr nahe unterhalb der Decke befindet sich der obere Bedeckungsrahmen m, welcher nur eingelegt ist und leicht herausgenommen werden kann; an demselben ist in der Zeichnung die Weite von vorn nach hinten für die brauchbare Länge aller Streichstäbe, und nach vorn die zum bequemen Spielen nothwendige schiefe Abschärfung auf der vordern Seite angedeutet. An den Seiten hält er die Wassergefässe. n ist der Rahmen mit ausgespanntem Tuche, nahe unterhalb der Streichstäbe, zum Auffangen der Wassertropfen, welcher auf der rechten Seite des Instrumentes heraus- und hereingeschoben werden kann. Die Wassergefässe an den Seiten, welche ich in der Zeichnung nicht angedeutet habe, gehen durch ihn hindurch. Nahe unter dem obern Bedeckungsrahmen m befinden sich die Enden der eisernen Klangstäbe, zwischen welche die gläsernen Streichstäbe eingeklemmt sind. In der Zeichnung sind deren zwey dargestellt, und zwar einer von den kleinern der zweyten Reihe und einer von den grössern der vordern Reihe, beyde mit der hölzernen Leiste, auf welche sie an zwey Schwingungsknoten befestiget sind. Um diese hölzernen Leisten in dem Instrumente zu befestigen, sind zwey Stege p und q auf dem Resonanzboden, und zwey Leisten von derselben Höhe, s und t, auf der Zarge angebracht, so dass das Aufstecken auf zwey eiserne Spitzen entweder bey s und q oder bey p und t geschieht. Der Resonanzboden hat eine schiefe Lage, so dass er auf der linken Seite ungefähr auf der durch R und auf der rechten auf der durch r bezeichneten Höhe sich befindet.

Nachrichten.

Prag. Die Anwesenheit Sr. kaiserl. Hoh. des Erzherzogs Franz Karl, welche die Stadt mit ungewöhnlichem Glanze schmückte, hat auch in die Welt der Tonkunst eine vermehrte Lebhaftigkeit gebracht, da während seiner Anwesenheit mehrere Concerte gegeben wurden, und der Erzherzog das Lehrgebäude des Conservatoriums selbst besuchte, Alles in Augenschein nahm, sich mit allen Lehrern huldvoll und herablassend ins Gespräch einliess und Seine höchste Zufriedenheit mit den schönen Fortschritten des Instituts aussprach, auch eine zweymalige Kunstausstellung dieser Anstalt verlangte, deren erste in den erzherzoglichen Apartements in der Hofburg vor einer Versammlung des Hofstaates, des gesammten Adels und der Stellen, die zweyte aber im Salon des anmuthigen Baumgartens statt hatte. Beyde Productionen zeichneten sich sowohl durch treffliche Auswahl der Tonstücke, als durch deren musterhafte Durchführung aus. Grosse imposante Orchesterstücke, Solo's und Concertanten auf beynahe allen Instrumenten wechselten mit Gesangstücken von dem verschiedensten Charakter in schöner Mannichfaltigkeit ab, und der höchste Beyfall des erleuchteten Kaiserschnes, welcher den Zöglingen schon nach der ersten Production ein Geschenk seiner Huld machte, war der schönste Lohn des vereinigten Kunststrebens. Am Tage vor der Abreise des hohen Gastes veranstaltete der Fürst Erzbischoff, Freiherr von Chlumczansky eine glänzende Abschiedsversammlung im kaiserl. königl. Lustgarten, vor welcher ein Volkslied: „Liebsgruss, Seiner kaiserlichen Hoheit, dem durchlauchtigen Erzherzog Franz Karl, gesungen aus dem Herzen aller Böhmen," gedichtet vom Prof. Gerle und blos für Vokalstimmen in Musik gesetzt vom Kapellmeister F. D. Weber, Director des Conservatoriums der Musik, mit grosser Wirkung von mehr als achtzig Sängern ausgeführt wurde. Auch dieses vaterländische Product nahm der

Erzherzog mit gerührtem Herzen auf, und dem Dichter so wie dem Compositeur wurde sein huldvoller Beyfall zu Theil. Die anwesenden Gäste sowohl als die zahlreich versammelten Zuschauer nahmen den innigsten Theil an der Huldigung, die dem zweyten Prinzen des geliebten Kaisers dargebracht wurde.

Die erledigte Lehrstelle des höhern Gesanges am Conservatorium der Musik hat die Direction dieses Instituts dem Hrn. Gordigiani, einem Zögling des Mailänder Conservatoriums, ertheilt, und wir hoffen davon die schönsten Früchte für die Anstalt; denn gegenwärtig dürfen wir wieder auf ächt italienischen Gesang in neuem Geschmack mit solider Methode rechnen, welchen wir so lange und ungern vermissten. Die Gesangschule hat also nun zwey Lehrer, den Meister der Solfeggien, Hrn. Scheupf, und jenen der höhern Ausbildung Hrn. Gordigiani, wodurch diese Lehranstalt vollkommen begründet ist. Das *Veni Sancte Spiritus*, die gewöhnliche grosse Feierlichkeit dieses Instituts vor Eröffnung des Lehrcursus, ist heuer am 9ten November in der Dominikaner-Kirche abgehalten worden. Eine Messe von Haydn (B dur) wurde ganz im Geiste des grossen Meisters der Tonkunst mit der ausgezeichnetsten, und bey Kennern und Laien gleich ansprechenden Wirkung vorgetragen. Ein grosses Orchester von mehr als hundert Individuen, die mit dem vollkommensten Einklang zusammenwirkten, erregte allgemeine Bewunderung und nicht minder als die Messe gefiel das Offertorium mit untermengten Solopartieen von Hrn. Kapellmeister Eybler. Ein Zögling des Institute, Slawik, spielte ein Allegro von Rode mit ausgezeichneter Virtuosität, und die Deum. Herbst und Schopf bewiesen die Kraft ihrer schönen Stimmen in einem so grossen Lokale. Auch das *Veni sancte Spiritus*, vom Hrn. Singmeister Scheupf componirt, sprach allgemein und erhebend an, und das Ganze erregte bey den Kunstliebhabern Prag den lebhaften Wunsch, bey irgend einer Veranlassung (welche sich wohl finden dürfte) diese gelungene Production wiederholt zu hören.

Unsere Bühne ist in der letzten Zeit sehr arm an neuen Opern, desto reicher aber an Debuts von Sängern und Sängerinnen gewesen, von welchen wir Dem. Comet, als heimische Kunstpflanze zuerst nennen: sie begann ihre hiesige Bühnenlaufbahn als Isabella in *den reisenden Komödianten* und erwarb sich allgemeinen Beyfall; weniger gefiel sie als Pippo in *der Elster*, und es scheint, als sage ihr die ältere italienische Musik mehr als die neue zu; ihre Stimme ist kräftig und sonor, die Intonation rein, die Kehlgeläufigkeit nicht gewöhnlich, und die Methode, in der sie vorträgt, zwar nicht ganz modern, doch consequent. Was die mimische und plastische Darstellung betrifft, so wollen wir alles von der Zeit hoffen, und empfehlen ihr vorzüglich ein sorgfältiges Bestreben, den Dialect zu besiegen, der ihr gegenwärtig grossen Schaden thut.

Hr. von Holbein hat eine Reise unternommen, um Individuen für die Oper zu gewinnen, und wir sehen bisher als Resultat dieses Ausfluges die Debuts von zwey Sängern und zwey Sängerinnen (Hrn. Wiedermann und Binder, Mad. Venst und Dem. Franchetti); dem Auftreten der Dem. Ehrhart sehen wir entgegen.

Hr. Wiedermann erschien zuerst auf unserer Bühne als Jacob in Mehuls *Joseph und seine Brüder*, und zeigte eine zwar nicht ausgezeichnete (wie man im Voraus erwarten liess), doch fürs Theater sehr brauchbare Bariton-Stimme. Uebrigens scheint er mehr ein mit guten Anlagen begabter Naturalist als ein kunstgebildeter Sänger zu seyn, und wir wünschen, dass er mit Eifer auf der schwierigen Künstlerbahn fortschreiten möge, die er betreten, vorzüglich aber, dass er nebst dem Gesange auch die Darstellungskunst sich aneignen möge, die ihm bis jetzt noch ganz fehlt. Die Partie des Jacob liegt etwas zu hoch für ihn, weshalb er in den höhern Registern mit Anstrengung singt, öfter zu tief wird und mitunter viel Gaumenstimme hören lässt. Es scheint überhaupt, dass Mehul seinen Jacob nicht fürs Allgemeine, sondern für einen einzelnen bestimmten Sänger gemacht hat, da er einen Umfang vom Tenor bis in den Bass enthält, welcher selten bey einem Sänger gefunden wird. Im *unterbrochenen Opferfeste* sang Hr. Wiedermann die Tenorpartie des Hunyan Kázek, welches ihm künftig nicht anzurathen wäre, wenn ihm sein Vortheil lieb ist. Am günstigsten erschien er als Fernando Villabella in Rossini's *diebischer Elster*.

Hr. Binder hatte eine Antrittsrolle den Oberon in *Oberon's Elfenhorn* gewählt; er besitzt eine volle, weiche und durch ausgiebige Tenorstimme, geht leicht in den Falsetto bis zum zweygestrichenen d und weiss solches gut mit dem

manchem, dem Sie es mittheilen, nicht so ganz gäng und gäbe seyn möchte. Dahin gehört zuerst die Antwort auf die Frage: *worin besteht der komische Styl in praktischen Musikwerken?* Er besteht, antworte ich, in einer speciellen Anwendung der Regeln der Harmonik und Melodik, wodurch bey dem Zuhörer, dessen Gehör dazu gestimmt ist, ein Gefühl des Lächerlichen erweckt wird.

Ich traue den Lesern dieses Briefs zu, dafs sie mit der Natur des Lächerlichen im aesthetischen Sinne des Wortes bekannt genug sind, um hier keine weitschweifige Discussion dieses Gegenstandes zu erwarten, und diejenigen, die es nicht sind, mögen sich aus Home, Riedel und andern Theoretikern im schönen Kunstfache darüber belehren. Ich wende mich daher ohne weiteres zu den, dem Tonsetzer zu Gebote stehenden, musikalischen Kunstmitteln, wodurch er das erwähnte Gefühl des Lächerlichen aufzuregen vermag.

Aufser musikalischer, dem vorliegenden Zweck angepafster Mahlerey und Mimik bestehen diese Kunstmittel in der launigten Anwendung der grofsen oder kleinen Gabe von Witz, die dem Tonsetzer verliehen ist, dann auch in der musikalischen Parodie und absichtlich unternommenen musikalischen Stümperey.

So wie nicht jedes lächerliche Kunstprodukt eines Mahlers oder Bildhauers Karrikatur ist, sondern manches darunter sich innerhalb der noch ein Ziemliches über Karrikatur schwebenden Granze des Possirlichen hält, so ist auch nicht jedes lächerliche Tongemälde mit dem Stempel der Karrikatur bezeichnet. Sondern so wie sich der bildende Künstler, um etwas Possirliches darzustellen, nur bescheidene Abweichungen von den Regeln der Eurythmie und Symmetrie erlaubt, und Theile zu einem Ganzen verbindet, die in einem so paradoxen Verhältnisse zu einander stehen, dafs ihr Anblick kein Gefühl achtungsvoller Bewunderung, sondern von Lächerlichkeit, *aber im mindern Grade als die Karrikatur* erweckt, so vergönnt sich der komische Tonsetzer, der nicht bis zur Karrikatur herabsinken will, oder mufs, nur mafsige Abweichungen von der allgemeinen Regel, deren Befolgung ein Kunstprodukt der schönen und ernsthaften Gattung zugleich erzeuget, und verbindet Sätze und Phrasen zu einem Ganzen, welches dadurch den Anstrich von Paradoxie und durch eine veranlafste Ideenverbindung von Lächerlichkeit in minderem Grade bekommt.

Dies thut die musikalische Mahlerey und sie thut es nicht allein in Singstücken, sondern auch bey blofser Instrumentalmusik, die komisch zu seyn, die Bestimmung hat. Was thut aber die musikalische *Mimik*? Diese geht noch einen Schritt weiter. Töne, Akkorde, Sätze, Phrasen und Melodien werden nach Maafsgabe durch sie so ausgebildet und mit einander verbunden, dafs ihnen dadurch ein innerer Charakter von sittsamer Lächerlichkeit, oder von extravaganter Karrikatur zu Theil wird.

Was ich hier unter sittsamer Lächerlichkeit verstehe, bedarf keiner Erläuterung. Die komischen Operetten eines Guglielmi, Piccini, Paesiello, Dezaides, d'Allayrac, Hiller und Neefe liegen, wo nicht in Partitur, doch in Klavierauszügen auf dem Pulte fast jedes meiner Leser, und diese wimmeln von Beyspielen der Bearbeitung lächerlicher musikalischer Gegenstände, wobey nicht bis zur Karrikatur herabgesunken, sondern auf der Stufe des edlern Komischen oder sittsamen Lächerlichen verweilt wird.

Eines aber, wo absichtlich der Setzer sich zu dieser herablassen mufste, will ich hier besonders anführen, und um mehrerer Deutlichkeit willen, es nicht aus einer seltenen, sondern sehr bekannten komischen Oper wählen. Wer kennt nicht die Kutscherarie: *Brillant dans mon emploi* u. s. f. im *Hufschmidt* von Philidor? Ihr Text gab dem Tonsetzer Gelegenheit, musikalische Mahlerey, Mimik und Karrikatur zugleich vor's Ohr zu bringen. Der Sänger mufs sich darinn als einen Mann von eingebildeter grofser Wichtigkeit ankündigen. Der Tonsetzer läfst ihn daher ein Thema anstimmen, welches eine ernsthafte Bravourarie erwarten läfst. Ein geübter Hörer merkt inzwischen bald, dafs es damit so ernstlich nicht gemeynt sey, und die

Brustregister zu verbinden; dabey ist er sehr musikalisch und intonirt, sowohl in der Höhe als Tiefe, jederzeit ganz genau; sein Vortrag ist geschmackvoll, gebildet und solid, und man sieht deutlich, dass er die neuen italienischen Tenoristen gehört und ihr Gutes sich anzueignen gewusst hat. Da Hr. Binder hier zum erstenmale die Bühne betrat, so war es unbillig von einem Theile des Publikums, welches ihm den Mangel an Gewandtheit und Declamationskunst, (den die deutschen Tenoristen gewöhnlich erst dann erlangen, wenn sie die Stimme verloren haben, weshalb wir dem Tenorsänger viel eher den Mangel der Schauspielkunst vergeben, als uns des Rechtes begeben wollen, Stimme und Gesangmethode von ihm zu verlangen,) und den Mangel an Gestalt (er ist freylich weder ein Apoll noch ein Herkules) so hoch anrechnete, dass es sein schönes Talent schier unterdrücken zu wollen schien; doch wurde ihm der Beyfall der Kenner und Bessergesinten zu Theil, welche ihm jedoch mit uns denselben Rath wiederholen, den wir oben der Dem. Comet wohlmeinend ertheilten. „Non son venuto per farmi vedere, ma per farmi sentire" sagte der berühmte Tacchinardi dem lachenden italienischen Publikum, und ein allgemeiner Theilnahmjubel krönte seine erste Arie.

Mad. Ernst hat durch ihre Debutrollen (Sargino, Elvira im *Opferfeste* und Ninetta in *der Elster*) trotz aller Anstrengungen nur einen getheilten Beyfall errungen. Ihre Stimme hat einen bedeutenden Umfang in dem hohen Register, ist aber desto weniger schön und wirksam in den tiefen Tönen; sie ist hell und sonor, doch etwas scharf und ermangelt der Fülle. Mad. Ernst besitzt übrigens viel Kehlgeläufigkeit, dochsind ihre Töne nicht geperlt; im Vortrage zeigt sie viel guten Willen, weiss sich jedoch noch gar nicht zu beherrschen; ihre Verzierungen sind zuweilen weich, gerathen aber nicht immer, und ihr Triller ist für gar nichts zu rechnen; auch ist ihre Intonation grossentheils zu tief. Dazu ist ihr Spiel etwas hölzern, und sie, wie sie jetzt vor uns erscheint, durchaus nicht geeignet, erste Rollen auf unserer Bühne zu singen. Möchte sie bey ihrer Jugend ernstlich darauf bedacht seyn, die Schwierigkeiten, welche ihr im Wege stehen, zu überwinden.

Dem. Fortunata Franchetti, welche sich bisher nur in den Zwischenakten mit zwey Arien von Pavesi und Rossini (von welchen ihr die zweyte mehr als die erste gelang) hören liess, und hier erst als dramatische Sängerin auftrat, hat eine gute, volle und ausgiebige Mezzo-Sopranstimme, ist jedoch noch zu sehr Anfängerin, als dass man einen fehlerfreyen, ausgebildeten Vortrag von ihr zu verlangen berechtiget wäre.

Bemerkungen.

Einsamer, Verkannter, zu Rohen Verschlagener! du klagst: „Wie Manches schlummert in mir ein, vertrocknet, verkümmert das, womit ich geselliges Leben erheitern könnte? Ich fühle die Gewalt der Töne in mir, die unaufhörlich hervorbrechen wollende Gesangesquelle; aber keine Aufmunterung veredelt meinen natürlichen Drang; ich singe dem todten Echo der Felsen, dem Nachhall der Bäume, während dort in der Stadt mit den glänzenden Thürmen tausend fühlende Herzen den Sängern horchen, für welche die Natur vielleicht weniger gethan, denen sie nicht diesen immer höher schwellenden Trieb, seine innerste Seele in Tönen zu offenbaren, verliehen. O dürfte ich mit ihnen, den um Lohn dienenden, um die Kränze ringen! Sie nehmen sie oft unverdient hin, sie stehlen sie, ja, sie stehlen sie mir!"

Beruhige dich! singe nur einstweilen den Felsen und Bäumen. Dränge dieses ungestüme Verlangen nach Mittheilung, nach Beyfall und Oeffentlichkeit zurück. Diese Sehnsucht und Resignation wird sich deinem Tone als ein Seelenvolles eingebären; was jetzt vielleicht nur in üppigen Blattwuchs triebe, es wird einst als edlere Blüthe hervorbrechen. Vielleicht trägt deine Selbstüberwindung moralische und künstlerische Früchte zugleich. Denn, glaube nur, für den organisch sich fortbildenden Menschen geht kein Schönes verloren, so wie er auch zu keinem Genuss, keiner aesthetischen Erregung zu spät kommt. Manches gedeiht unter glücklichen Umständen, erwünschter Gelegenheit, bey reichlicher Zuleitung der bildenden Kräfte, manches Andere aber in Enge und stiller Einsamkeit, unter Beschränkung und Hinderniss.

Nicht so sehr die Unvollkommenheit der Leistung erregt den Tadel des billigen Richters,

als vielmehr das Auftreten eines unharmonischen Bildung. Es ist so oft der Fall, dass einseitige Dressur, hinaufgeschraubtes Wesen sich producirt und den Beyfall anspricht, der nur dem harmonischen Verein der Talente zukommt. Diese Arroganz beleidigt uns. Wir tadeln nicht, wenn ein junges Talent bey einem vollen Organ und einem reinen, gefühlten Vortrag noch keine grosse Gewandtheit zeigt, aber wohl, wenn Kehlfertigkeit und Verzierungslust der Ausbildung der Stimme, der reinen Intonation vorgeeilt sind, um ja recht frühe zum Beyfall zu gelangen. Jenes ist Unschuld der Kunst, dieses Coquetterie. So erfreut uns ein Gemälde des Kunstjüngers, in welchem wir das anstrebende Talent, Fleiss, Schule, Wahl, guten Sinn wahrnehmen, während uns ein Tableau ärgert, wo grosse Gestalten in imposanter Handlung, künstlichen Stellungen, gesuchten Verkürzungen etc. vorkommen, — Zeichnung, Gruppirung, Colorit und Haltung aber die Unkenntniss, Handwerks-Manier oder Eile des Malers verrathen.

Ein solches einseitiges Ausbilden und ruhmsüchtiges Dressiren scheint in unsern Tagen immer mehr überhand zu nehmen, wo der Kunstmittel immer mehr werden, und manche Vortheile zu einer Art Taschenspielerey geworden sind. Hat Mozart im siebenten Jahre Concerte gespielt, so sucht ihm jetzt mancher Vater mit seinem Sohne von sechs, fünf, vier Jahren den Rang abzulaufen. Es ist nichts weniger als unmöglich. Ja wenn Fürstenkinder in der Wiege heirathen, warum sollten andere, wenn die Kunstbeschleunigung so fortgeht, nicht auch darin Klavierspielen, Flötenblasen, oder Violinstreichen können?

Es scheint manches nur so lange unerreichbar, bis es Einer erreicht hat. Der Nacheiferer spannt dann alle Nerven seines Lebens nur auf diese Eine Schwierigkeit, und erreicht das Höhere. So brachte Einer, der da gezweifelt, ob man das Vater unser auf den Nagel des Daumen schreiben könne, nachdem ein Kunstreicher es geleistet, dasselbe auf den Nagel seines kleinen Fingers.

Wer sehen will, welcher Behuf die Muskelfaser fähig sey, der beobachte nur ein vielfüssiges Insekt. Zu einem solchen mache der Vater sein Kind, wenn er es um Geld hören lassen will.

Sehe ich so einen bleichen Virtuosen, so fällt mir die Grausamkeit der Knaben ein, die zuweilen einen Maykäfer mit dem Fusse an einen Faden befestigen, und dann im Kreise schwingen, bis er mit seinen Flügeln in ein krampfhaftes Schwirren kommt, worin er auch nach einiger Zeit stirbt. Sie heissen es: spinnen lassen; es ist aber wahrscheinlich ein epileptisches Abspinnen des Lebensfadens.

Eine frühe Entschiedenheit für Musik will freylich Musik als ihr Element, und tägliche Uebung, aber keine Forcirung zu schnellen, glänzenden Erfolgen. Ein rechter Künstler muss auch ein rechter Mann seyn, und ein solcher war gewiss auch ein Kind mit Tölpel- und ein Jüngling mit Flegeljahren. Das, was später als Musik, als schaffende Tonkunst aufblühen soll, nährt sich nicht bloss von Musik, sondern von allen Lebenstönen und Naturlauten. So lebt eine Pflanze nicht von lauter Pflanzenerde, sondern auch von Thau und Dünsten, von Licht und Luft, von manchen unbekannten, unwägbaren Einflüssen und Erregungen. So wird Milchnahrung nicht wieder bloss zu Milch, oder Blut zu Blut.

Nachdem wir den Zunftgeist aus dem Handwerk vertrieben, könnten wir ihn geläutert in die Kunst wieder aufnehmen. War er doch bey unsern Vorältern auch darin. Nichts ist der Kunst nachtheiliger und untergräbt sie im Ganzen mehr, als Stümperey, Pfuscherey, Liebhaberey und Fabrikwesen. Uns fehlt der Ernst der Schule, die Grünlichkeit der Lehrjahre, der mühsame Gesellenstand, die gewandt machende Wanderschaft, die strenge Prüfung beym Meisterstuck, und so sind oft unsere gepriesensten Virtuosen nur recht geubte Dilettanten.

F. L. B.

Recensionen.

Contemire, eine grosse Oper in zwey Akten, bearbeitet von A. von Dusch, in Musik gesetzt von F. E. Fesca. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Klavierauszug. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 24 Fr.)

Diese Oper ist bis jetzt nur auf wenige Theater gebracht worden; und auch der Ref. kennet sie nur aus diesem Klavierauszuge. Sie ist ernsten Inhalts: das lieben die Theaterdirectoren nicht, denn es ziehet die grosse Masse der Entrée-Zahlenden nicht sonderlich an. Diess ist wohl vornämlich Schuld, dass sie nur an wenig Orten gegeben wird: aber auch der Componist hat ihren Eingang erschwert, wie schon dieser Auszug beweiset. Er hat allerdings mit Geist, Gefühl, Kenntniss und grossem Fleiss, aber auch oft schwer für das Verständniss, fast immer schwer für die Ausführung, geschrieben; an gefälligen, leicht und sogleich überall ansprechenden Gesängen fehlt es fast ganz; der melodische Antheil stehet dem harmonischen nach an Neuheit der Erfindung, an Ausdruck und Wirksamkeit; auch an Gekünsteltetem, besonders in Hinsicht auf Modulation, fehlt es nicht. Solche Musik, wie vorzüglich sie auch sonst sey, muss auf den Theatern, kaum einige der vollkommensten ausgenommen, schon mehrmals gegeben seyn, ehe sie gut genug herauskömmt; und kömmt sie nicht gut genug heraus, so kann sie nur den Musikverständigen gefallen: diese aber machen kein Publikum aus, wobey der Director bestehen kann. Es heisst zwar: Res severa est verum gaudium; aber man kann es doch auch mit dem Ernst zu weit treiben; und das scheint wirklich seit etwa zehn bis funfzehn Jahren bey deutschen Opercomponisten, und namentlich bey verschiedenen sonst wahrhaft vorzüglichen Meistern, der Fall zu seyn. Diess sey genug von dem Werke, als für die Bühne bestimmt. Hier haben wir den Auszug; mithin das Werk, für Musik liebende, für Musik übende Privatgesellschaften eingerichtet. Bestehen diese Gesellschaften aus Mitgliedern, die Geschicklichkeit genug besitzen, um es gehörig auszuführen: so werden sie nicht wenig Genuss davon haben. Auch der Accompagnirende muss sehr geschickt seyn; denn er bekömmt genug und satt zu thun. Der Auszug ist nämlich so vollständig, als für zehen Finger irgend möglich; wie denn Componisten es mit ihren Werken zu machen pflegen. Es soll alles hinein, was sie nicht für unbeträchtlich halten; was halten sie aber für unbeträchtlich? Er ist übrigens mit vielem Fleisse gearbeitet, dieser Auszug. Die genaue Angabe der Instrumente des vollen Orchesters, wo diese obligat sind oder sonst etwas darauf ankömmt, erleichtert es, sich ein Bild von dem Ganzen zu machen. Die Anordnung der Stimmen ist für die Sänger bequem, und der Raum nicht so kärglich zugemessen, dass bey der Ausführung Hindernisse oder Verwirrung entstehen könnten. Der Stich, auch des Textes, ist sehr deutlich und schön; so wie alles Aeussere lobenswürdig. Das Ganze bestehet aus folgenden Stücken: Ouverture. Einleitung: Marsch und Chor. Recitativ und Chor. Recitativ und Duett für den ersten und zweyten Tenor. Recitativ und Arie für den Tenor. Arie für den Sopran. Terzett für Sopran, ersten und zweyten Tenor. Duett für Sopran und Tenor. Terzett für Sopran, ersten und zweyten Tenor. Finale. Einleitung zum zweyten Akte. Arie für den Sopran. Recitativ und Chor. Chor. Recitativ und Chor. Recitativ und Arie für den Tenor. Finale.

Der Cid im Leben, Lieben und Sterben, in Romanzen nach dem Spanischen von J. C. von Herder, in Musik gesetzt — — von C. F. Rungenhagen. 13tes Werk. Berlin, bey Christiani. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wenn man voraussetzen darf, dass alle gebildete Musikfreunde auch Herders treffliches Werk, den Cid, kennen, mithin bey den einzelnen, hier ausgewählten Romanzen des Ganzen, des Ganges seiner Geschichte und der Zeichnung seiner Charaktere, mithin des Zusammenhanges und der Bedeutung dieser Fragmente sich erinnern; oder wenn man, das Büchlein in der Hand, bis zum Eintritt solch eines Ausgehobenen lesen und nun diess singen will: so wird man dem Hrn. R. für den Gedanken, solch eine Auswahl zu treffen, und für die Art, wie dieser Gedanke nun hier ausgeführt ist, zu danken sich verbunden fühlen. Ohne jenes Vorausgesetzte, oder diesen Willen, mithin die einzelnen Stücke, wie sie nun eben hier stehen, als vermischte Gesänge hingenommen, wird man sich nur diess und das davon aneignen können, und selbst dies nicht nach Verdienst würdigen. Hr. R. hat in seiner Musik Geist und Kenntnisse, Geschmack und Sorgsamkeit bewiesen. Auf den eigentlichen Romanzenton, den alten oder den neuen, hat er es gar nicht abgesehen; wahrscheinlich, weil er fand, von dem alten, so höchst einfachen, ist unsere

ganze Musik viel zu weit abgekommen, als dass er die Liebhaber jetzt genug ansprechen möchte, und für den neuen passen diese Gedichte, dem Inhalt und der Form nach, gar nicht. Er hat sie daher sämmtlich gewissermaassen scenisch behandelt; und in dieser Art, wie recht und nothwendig, sehr einfach, anständig, mehr als musikalische Declamationsstücke, (Recitative mit Begleitung,) abwechselnd mit kurzen Arioso's, so oft hierzu sich Gelegenheit fand. In dieser Art nun hat er lobenswürdig gearbeitet. Ueber nicht eben beträchtliche Einzelnheiten in Hinsicht auf Declamation mancher Worte, mehrere oder mindere Hervorhebung mancher Stellen im Gesang, diese gegen andere abgewogen, u. dgl. m., wollen wir nicht rechten. Der Gesang hat überall die ihm hier zukommende Oberherrschaft, und ist oft, bey aller Einfalt, von grossem Nachdruck, auch nicht ohne Eigenthümlichkeit: darum ist aber die Begleitung nicht etwa interessant geworden; sie ist vielmehr mit Wahl und Geschicklichkeit harmonisirt, und beym eigentlichen Gesang überall, mehr oder minder, obligat. Das Verhältniss beyder gegen einander ist überhaupt wohl abgemessen, und auch in dieser Hinsicht nirgends zu viel gethan. Reichardts Declamationsstücke, vornehmlich aus Göthe's Dichtungen, scheint sich Hr. R. zum Muster genommen zu haben; und er hat wohlgethan: denn eben hier hat Reichardt ein grosses Verdienst, und ein viel grösseres, als die Menge der Liebhaber bis jetzt noch erkannt hat. Dass die hier gebotenen Stücke von Sängern oder Sängerinnen von Einsicht und Sinn mit Einsicht und Sinn vorgetragen seyn wollen, nicht von solchen, die bloss Noten und wieder Noten haben wollen: das versteht sich von selbst. Und da diese Sänger und Sängerinnen gerade unter denen, die, was man nun gemeinhin Virtuosität zu nennen pflegt, wirklich besitzen oder zu besitzen prätendiren: so ist es um so besser, dass Hr. R., wie in jeder, so in Hinsicht auf Umfang der Stimme, darauf nicht den geringsten Anspruch gemacht, vielmehr nur die Töne vorgeschrieben hat, die eine jede gebildete Stimme besitzt und bequem handhabt. Und so empfehlen wir denn diess Werkchen allen, für die es geeignet und bestimmt ist. — Der Stücke sind fünf; und zwar sind aus Herders Sammlung folgende Nummern ausgehoben: 4, 6, 14, 23, 64. Der Stich und alles Aeussere der Ausgabe ist sehr gut.

Kurze Anzeige.

Trois grandes Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par H. Marschner. Oeuvr. 16. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Ohngefähr nach Art der bekannten und beliebten vierhändigen Märsche von Ries, nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung und Fluss der Ausführung, verschieden im Ausdruck, von guter Wirkung, nicht schwer auszuführen.

Nekrolog.

Am 25sten Nov. dieses Jahres starb zu Darmstadt der grossherzogliche Kapellmeister, Karl Wagner, im 50sten Lebensjahre, am Schlagfluss. Er war früher ein Schüler Portmanns; später hatte der Abt Vogler viel auf ihn gewirkt. Sehr gründlich in der Theorie seiner Kunst, ein ausgezeichneter Director, ein achtbarer, wenn gleich nicht vieles producirender Componist — wozu ihm auch in seinem Amte wenig Zeit blieb — ein parteyloser, alles Gute, das Andere lieferten, in welcher Art es seyn mochte, anerkennender und nach Vermögen fördernder Kenner, dabey ein ruhiger, besonnener, zuverlässiger, dienstwilliger Charakter — wurde er von Allen, die ihn kannten, hochgeachtet, und genoss besonders auch der Werthschätzung und des Zutrauens seines verehrten, kunstfördernden Fürsten, worin, und in seiner künstlerischen Thätigkeit, er das vorzüglichste, ja fast das einzige Glück seines stillen wohlgeordneten Lebens fand. Von seinen öffentlich herausgekommenen Arbeiten scheinen einige Ouvertüren für grosses Orchester (Leipzig, bey Breitkopf und Härtel) den meisten Beyfall gefunden zu haben: und auch unsere Zeitung verdankt ihm einige schätzbare Beyträge.

d. Redact.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten December. **Nº. 52.** 1822.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats November. Kärnthnerthor-Theater. Nach einer nur zu langen Ruhe ging Beethovens herrlicher *Fidelio* endlich wieder einmal strahlend wie Phöbus an unserm musikalischen Horizonte auf, und der Musik-Comitée verdient den innigsten Dank aller Kunstfreunde für diese sinnige Wahl, welche laut das rühmliche Bestreben ausspricht, anerkannte Meisterwerke zur bleibenden Zierde des Repertoriums in die Scene zu bringen, wenn gleich eine Privatunternehmung nur zu oft genöthigt ist, schon der leidigen ökonomischen Rücksichten wegen, dem entarteten Zeitgeschmacke wider Willen und bessere Ueberzeugung zu fröhnen. Die Darstellung dieser classischen Oper war in allen Theilen zweckmässig, rasch in einander greifend, voll Leben und dem Geiste der ächt poetischen Tondichtung entsprechend; die Partie des Fidelio ist eine der ausgezeichnetsten Leistungen der Dem. Schröder; Dem. Thekla Demmer giebt die Marzelline allerliebst; die Herren Haisinger — Florestan —, Zeltner — Rocco, — Nestroy — Don Fernando, Rauscher — Jaquino, Forti — Pizarro — sind im Gesang und Spiele lobenswerth; obschon die geräuschvolle Instrumentirung den Letztern mitunter incommodirt, so wirkte doch sein feuriger Vortrag in den Hauptmomenten, und das entzuckte Publikum sprach laut den Dank für den schönen Kunstgenuss dadurch aus, dass es nicht nur jeden Einselnen durch Beyfall lohnte, sondern auch die Ouverture, den Canon und das Jubel-Duett im Kerker wiederholen liess. Der neue Balletmeister, Hr. Henry debutirte sehr glänzend mit seiner in Italien hochgefeyerten Composition des *Hamlets*, welche auch, trotz der nothwendig gewordenen Abweichungen von Shakespeare's Tragödie, diese ausgearbeitete Celebrität durch ächt dramatische Behandlung rechtfertigt und in chorographischer Hinsicht einen hohen Standpunkt einnimmt. Der Meister selbst führt die Hauptrolle mit grossem Kunstaufwand aus; ihm würdig zur Seite steht seine Frau als Königin, und beyden gebührt das Lob einer ausdrucksvollen, sehr verständlichen Pantomime. Die ersten Tänzer und Täuzerinnen wetteiferten um den Siegeskranz, und der scenische Schmuck zu herrlichen Dekorationen, köstlichen Kleidern und wohlgeordneten Ensemble's ist wahrlich auch keine unbedeutende Augenweide. In der Musik des Hrn. Grafen von Gallenberg zeichnen sich besonders die Ballabile's durch gefällige Motive aus. — Die alte, wieder aufgewärmte Operette von Domenico della Maria: *Das alte Schloss*, fand man in jeder Beziehung veraltet. —

Theater an der Wien. Hier haben die Pferde endlich einmal, Dank sey es den kastalischen Schwestern! ausgespielt. Die Gesellschaft des Hrn. Tourniaire wandert über Breslau nach Berlin, gab zum Abschied noch mehrere Reprisen des *Timur* und *der Räuber in den Abruzzen*, und wirkte auch bey der Oper: *Richard Löwenherz* mit, welche zum Vortheile des Pensions-Institutes, neu in die Scene gesetzt, dargestellt wurde. Gretry's seelenvolle Musik hat schon vor geraumer Zeit Hr. Kapellmeister von Seyfried ganz überarbeitet, das heisst: die Hauptmelodieen sind beybehalten, nur zweckmässiger instrumentirt, und vorzüglich der Grundbass, mit dem der gute Gretry, trotz seiner Studien im Lutticher Conservatorium zu Rom, nie so recht ins Reine kommen konnte, regulirt, oder eigentlich zu sagen: in integrum reformirt worden; die Gesangpartie der Gräfin Margarethe, an sich äusserst unbedeutend, ist hier sehr brillant, und dieser Charakter auch überhaupt enger in die Handlung verflochten; die Chor-

massen sind wichtiger geworden, und mehrere Hauptmomente bilden nun imposante Ensemble-Stücke, so, dass das Original, welches, in der Ursprache dargestellt, kaum den Zeitraum von 1½ Stunde einnimmt, jetzt zu einer wahrhaft grandiosen Glanzproduction sich gestaltet, und selbst Ref., der es in der Regel mit dem Alten hält, und den meisten Ummodelungen, die nicht selten verbösern, anstatt zu verbessern, von Herzen gram ist, dennoch ein reines Vergnügen gewährt hat, aus dem Grunde, weil er seine aus schöner Jugendzeit ihm so werthen Lieblingsgestalten nun durch eine correctere Behandlungsweise veredelt, unverstellt wiedergefunden hat, und die neue Zuthat manches Vortreffliche darbietet, ohne durch fremdartige Einmischungen die Grundzüge der Hauptcharaktere entstellend zu verunreinigen. Da meines Wissens diese klassische Oper (mit diesem Beywort will ich den dramatisch-musikalischen Werth bezeichnen) in dieser Bearbeitung ausser den österreichischen Staaten noch gänzlich unbekannt ist, so dürften unsere Leser wohl neugierig seyn, zu erfahren, was eigentlich verändert worden sey: und zu diesem Zwecke will ich sämmtliche Tonstücke hier der Reihe nach anführen, mit den Bemerkungen, mit welchen ich sie mir nach dreymaligem Anhören (die zahlreich besuchte General-Probe am Abende vor der Darstellung mit eingerechnet) meinem treuen Gedächtnisse einzuprägen versuchte. No. 1. Ouverture — D dur — ganz neu; ein brillantes Instrumentalstück, jedoch ohne moderne Schnurrpfeifereyen; die Idee, im Adagio das Motiv der Romanze: *Mich brennt ein heisses Fieber* anzubringen, und zur Coda des feurigen Allegro Reminiscenzen aus dem kraftvollen Final-Chor auszuheben, ist sehr glücklich und sinnreich berechnet, und dergleichen freundliche Anklänge verfehlen bey dem mit dem Ganzen Vertrauten nie ihre Wirkung. No. 2. Introduction — B dur — ¾ Takt; gleichfalls neu; ein heiterer, ächt ländlicher Chor von Schnittern und Schnitterinnen, die zur Arbeit aufs Feld in der Hoffnung eines fröhlichen Erntefestes hinausziehen, mit eingeflochtenen Tänzen. No. 3. Blondel's Arie — C dur — jenes allbekannte Meisterstück, voll Ausdruck, innigen Gefühles und richtiger Deklamation. Ein kurzes Recitativ leitet zu dem neuen Quartett No. 4 — A dur — ein, gesungen von Williams, Fanny, Blondel und dem Bauer, in welchem sämmtliche Charaktere treffend markirt, und besonders im letzten tempo die verschiedenen Textworte in richtigen harmonischen Einklang gebracht sind. No. 5. Das allerliebste Duettino: *Amor scheut die Tageslicht* — E dur — zwischen Fanny und Blondel, welches mit seiner naiven Zartheit allgemein ansprach, und stürmisch wiederholt wurde. Nun folgt No. 6. eine neue, grosse Scene. Ein leiser Marsch, C dur, verkundet die Ankunft der Gräfin von Flandern, welche in nächtlicher Stille bey Fackelschein mit zahlreichem Gefolge herauzieht, um in Williams Behausung zu übernachten. In einem leidenschaftlichen Recitative erklärt sie ihren ritterlichen Gefährten den Erfolg der Verhandlungen an Herzog Leopolds Hofleger in Bruck, und wie der harte Fürst jedes Löwe[illegible] für Richards Freyheit höhnend ausgeschlagen habe. Daraus entspinnt sich eine bedeutende Arie — Es dur — oder eigentlicher ein grosses Concertstück, bey welchem Fanny, Blondel, Williams, Ritter Launoy, Margarethens Feldhauptmann, der männliche und weibliche Wechselchor kräftig mitwirken, das in der Anlage und Durchführung äusserst gelungen, und von schöner Wirkung ist. — No. 7. Trinklied: *Mag der Sultan Saladin* und Peter's Liedchen No. 8; bey beyden die Singstimme unverändert, aber durch die originelle Begleitung der antik-romantische Anstrich noch erhöht. No. 9. Finale, ganz neu. Traumscene. Die Gräfin schläft auf einem Ruhebette, hinter welchem die Erscheinungen vorgehen: Richard, auf dem Heimzuge von seinem Nebenbuhler im Ruhme aufgefangen, gefesselt, in Kerker geworfen, gequält von den Furien der Eifersucht, des Hasses, der Rache, — mit einem Schrey der Entsetzens fährt Margarethe vom Lager auf, die Phantome entschwinden; allmählig kehrt ihre Besinnung zurück, sie erinnert sich des furchterlichen Traumbildes, und stürzt athemlos in die Arme der herbeyeilenden Zofen. Das bis hierher affektvolle Recitativo arioso mit ganzer Orchesterbegleitung geht nun in eine schwärmerische Cantilene — B dur — über, worin sie kindlich fromm betet, und dadurch gestärkt, begeistert in dem Gedanken, mit dem Liebling der Seele doch jenseits vereinigt zu werden, in einem hochaufjauchzenden Allegro abstürzt. Diese heroische Scene, noch für Mad. Campi componirt, ist in allen Theilen vortrefflich, und keine Sängerin,

welche sie zu singen und zu spielen versteht, kann ein dankbareres Schlussstück sich wünschen; sie muss furore machen, wenn sie vom Frauenchor, der sehr obligat ist, gehörig unterstützt wird. — Zweyter Akt. No. 10. Marsch der Patrouille, Es dur. No. 11. Richard's Arie — Es dur — neu; sehr gefühlvoll und gesangreich; der Heldengeist des kühnen Löwen, so wie der Liebeswahnsinn des gekrönten Sängers sind ungemein treffend gezeichnet. Den Uebergang zum Duett am Thurme (No. 12 C dur) macht ein kleines Melodram; dieses noch nicht übertroffene, in seiner Art gewiss einzige Musikstück, dessen Thema eigentlich die Basis der ganzen Oper ist, ferner die zwey darauf folgenden Soldaten-Chöre (No. 13 und 14. — A moll —) sind treu nach dem Originale, und nur die Begleitung ist geregelter, was für ein harmonisch gebildetes Ohr recht angenehm ist. — Dem 3ten Akte dient ein kurzes Allegretto — G dur — zur Einleitung, in welchem Bruchstücke des Trinkchores vorkommen. No. 15 ist abermals ein grosses Ensemblestück (B dur), vorgetragen von der Gräfin Margarethe, Blondel, Williams, Lannoy und den Rittern; erstere benachrichtigen diese von König Richards nahem Aufenthalt, letztere schwören, für dessen Befreyung Gut und Blut zu wagen, Blondel giebt sich zu erkennen, und dieser Satz schliesst mit einer feurigen Stretta, worin die Sopranstimme dominirend gehalten ist. No. 16. Finale, D dur, dessen erstes tempo das sehr hübsche Terzett zwischen Fanny, Blondel und Williams ist, worin aber nur die Anfangstakte beybehalten sind, die Fortführung aber ganz verändert, jedoch so im Geiste des alten Meisters, und seiner Charakterzeichnung entsprechend ist, dass nur ein mit dem Originale recht innig Befreundeter diesen Varianten zu erkennen vermag. Auf das joviale Lied des alten Brautvaters: *Hat man doppelt eingespannt* folgen Tanzstücke, und sodann bey Florestans Verhaftung der Chor: *Richard sey seiner Freyheit nicht länger beraubt!* (A dur) Von hieran ist eine ganze Scene eingeschaltet, vermuthlich um Zeit zu den Vorrichtungen der Schlussdekoration zu gewinnen. Der Gouverneur der Veste Dürrenstein wird in ein wohlverwahrtes Gewölbe gebracht, zur Auslieferung des Königs aufgefordert, und endlich von seiner geliebten Fanny zur Flucht durch einen unterirrdischen Gang überredet, welcher Moment ein kleines, aber rührendes Duettchen (Allegro agitato, Es dur) herbeyführt. Mit der Verwandlung der Bühne beginnt auch unter einer rauschenden Kriegsmusik (G moll) der Sturm; als Richard, befreyt, mit den Worten: „Vor Wonne sink ich nieder" zu Margarethens Füssen stürzt, bleibt alles bis zum Schlusse wie vormals, nur dass die Dankhymne: *Wie kann ich dir vergelten* auf das Motiv der Romanze hier a quadro, ohne Begleitung, von Margarethen, Richard, Blondel und Williams gesungen wird, welches pezzetto auch ganz köstlich klingt. Somit sind denn von Gretry's Partitur ausgeblieben: Der erste Bauernchor, das Quartett und Fanny's Ariette im ersten, Richard's Arie im zweyten und das Introductions-Terzett zwischen Blondel und den zwey Bedienten im letzten Akte; ein Verlust, der um so leichter zu ertragen ist, als gerade diese Piecen die schwächsten der ganzen Oper, und durch gehaltvollere vergütet worden sind. Von der Aufführung kann nur rühmliches gesagt werden. Hr. Jäger sang den Blondel mit hinreissendem Feuer, und setzte alle Welt in Erstaunen durch sein kunstreiches, herrlich nuancirtes Spiel; Hrn. Haitzingers (Richard) hoher Tenor war vorzüglich im Duett am Thurme wirksam; hätte doch Vater Gretry die Freude gehabt, diesen Sphärengesang, durch welchen er ewig die Herzen gewinnen wird, von diesen beyden Sängern ausführen zu hören! Mad. Spitzeder (Margarethe), Mad. Pistrich-Hornik (Fanny), Hr. Seipelt (Williams), Hr. Nestroy (Florestan) gaben ihre Partieen mit Liebe und Fleiss, Chöre und Orchester waren kräftig und präcis, und die beyfällig aufgenommene Oper hätte gewiss schon mehrere Reprisen erlebt, wenn nicht wieder ein neues Spektakelstück an die Tagesordnung gekommen wäre, nämlich das aus dem Englischen des Lewis übertragene Melodrama: *Ein Uhr*, welches alle Abende in Beschlag nimmt, und wahrscheinlich abermals einen completten Monat ausfüllen wird. Die Hauptperson der Fabel ist ein Quasi-Vampir, welcher von einem bösen Waldgeist Ehre, Ruhm, Schönheit und Unüberwindlichkeit gegen die Verpflichtung erhalten hat, ihm alljährlich am 1sten August ein Kind zu opfern, widrigenfalls er selbst demselben verfallen ist. Achtmal wurde der schändliche Tribut schon entrichtet; ein stummer Knabe, der rechtmässige Graf von Holstein, soll nun an die Reihe kommen; doch dieser muss ge-

rettet werden, und dies geschieht nun per varios casus. Schon ist es dreyviertel auf Ein Uhr, schon krächzt der Unhold: „Mein Mahl! Mein Mahl! — nur wenige Minuten noch — da klettert der kleine Askur zur Uhr hinauf, dreht den Zeiger vorwärts. Ein gellender Glockenschlag — der Pakt ist gebrochen, und der Usurpator fällt den unterirrdischen Mächten anheim. Diese gräßliche Katastrophe ist jedoch einigermaassen durch komische Zwischenscenen gemildert, die den Gallerieen Spass zu machen sich bemühen, wenn gerade der Sinn des Gesichtes unbeschäftigt seyn sollte, was indess selten der Fall ist, denn hier kann man in Wahrheit sagen: „Wer Augen hat, der sehe!“ — Ein glänzender Triumpheinzug mit einem gefesselten Riesen, Geister in Wolken, die vier Jahreszeiten personificirt, feuerglühende Drachen, eine feste Wand, durch welche man aus — und ein spazieren kann, ein Bett, das unter die Erde versinkt, ein Zauber-Verliess, so sich in einen prachtvollen Thronsaal verwandeln, und überhaupt wahrhaft feenartige Dekorationen und überraschende Maschinerieen; mit einem Worte: es wurden grosse Summen daran verwendet, doch auch gewiss nicht die Rechnung ohne den Wirth gemacht. Hr. Baron von Lannoy hat eine recht solide Musik dazu geschrieben, die ausgezeichnet in der Instrumentalpartie, weniger effektvoll in den Chören ist, und vielleicht bey melodramatischen Scenen, besonders scherzhafter Gattung, nur hie und da zu ausgedehnt seyn dürfte; schade, dass bey solchen Schaugerichten selbst die fleissigste Arbeit beynahe gänzlich unbeachtet bleibt, obschon sie ein so wesentlicher Bestandtheil des Ganzen ist.

Theater in der Leopoldstadt. Eine neue Pantomime von Hrn. Rainoldi, mit Musik von Hrn. Volkert: *Die Perlenmuschel*, oder: *Colombinens Rettung aus der Feuersbrunst*, hat wenig anziehendes; die Parodie der *Räuber in den Abruzzen* fiel am ersten Abende, wiewohl sie zur Benefice des Lieblings Raymund gegeben wurde, jämmerlich durch, wird aber demungeachtet fleissig wiederholt. Dergleichen Fälle sind bey einer gemischten Bevölkerung von 300,000 Einwohnern nicht eben selten. —. Im

Josephstädter Theater gefällt ein phantastisches Zeitgemälde: *Das Jahr 1722, 1822 und 1922.* von Meisl wegen seiner scharfen Contoure. Wenigstens sehen wir gleichsam in einem Zauberspiegel, wie es nach einem Sturm auf unserer alten Mutter Tellus zugehen dürfte. Alles wird durch Maschinen betrieben; der Pflug arbeitet von selbst, und der Bauer lernt, gemächlich hinterher schlendernd, die chinesische Sprache, da ihm die europäischen schon alle geläufig sind; Luftbälle vertreten die Stelle der Fiakers; keine Dienstmagd nimmt weniger als 800 Fl. jährlichen Lohnes; Millionairs sind ganz gewöhnlich; um ein Concert zu geben, darf der Virtuose höchstens 20,000 Fl. spendiren, denn das Publikum will gut bezahlt seyn, wenn es sich langweilen soll, u. s. w. — Das Arrangement der Musik von Hrn. Gläser ist recht analog; die Vergangenheit repräsentiren Händel und Hasse; in der Gegenwart glänzen Rossini und Weber, und selbst nach hundert Jahren wird Mozart von unsern Nachkommen verehrt und bewundert, denn das wahrhaft Schöne geht nicht unter in dem Strome der Zeiten. — Der unerschöpfliche Gleich hat ein sogenanntes Seitenstück zum *Freyschützen* geliefert, unter dem Titel: *Die Schauernacht im Felsenthale.* Das Ding ist so übel nicht, und lässt sich gut sehen, aber noch besser hören die sehr wackere Musik von Drechsler. — Die neue Unternehmung hat guten Fortgang, was dem rechtlichen Henaler von Herzen zu gönnen ist.

Concerte. Am 5ten im kaiserlich-königlichen grossen Redoutensaale: Erstes Gesellschafts-Concert, worin gegeben wurde: 1. Symphonie in Es, von B. Romberg; 2. Sopran-Arie aus *Titus*; 3. Violin-Rondo, componirt und gespielt von Janssa; 4. Cherubini's Ouverture zur *Medea*; 5. Jagdgemälde, in Musik gesetzt von Hrn. Asmeyer. Die Instrumentalsätze gingen trefflich zusammen; die Schlusscantate war gehaltlos; viel Gesang und wenig Worte. — Am 10ten im Landständischen Saale: Herr Schoberlechner: 1. Ouverture von Boieldieu; 2. Pianoforte-Concert; 3. Polacca aus der *Molinara*, gesungen von Dem. Friedlowsky; 4. Pianoforte-Variationen; 5. Duett von Mercadante; 6. Freye Phantasie. Der Concertgeber beherrscht mit Verstand und Geschmack sein Instrument, und seine Arbeiten sind brillant und doch gefällig. Er machte gute Geschäfte. — Am 15ten für die Wohlthätigkeits-Anstalten, im Kärnthnerthortheater: 1. Ouverture aus *Titus*; 2. Deklamation; 3. Arie aus *Zelmira*, gesungen von Mad. Schütz; 4. Polonaise für die Klarinette, gespielt von Mad. Krähmer; 5. Duett von Merca-

dante, gesungen von Hrn. Haizinger und Sieber, einem neuen Bassisten, der unlängst in der *Italienerin* als Dey beyfällig debutirte; 6. Terzett aus *Armida*, von Rossini, vorgetragen von Hrn. Jäger, Haitzinger und Rauscher; 7. Violinconcert von Hrn. Böhm; 8. Tableau; 9. Ouverture aus der *Vestalin*; 10. Deklamation; 11. Duett aus *Cora*, von Weigl, gesungen von Hrn. Jäger und Haizinger; 12. Pianoforte-Variationen von Moscheles, gespielt von Dem. Mahir aus München: 13. Terzett von Pavesi, vorgetragen von Mad. Schütz, Hrn. Jäger und Sieber; 14. Variationen für den Czakan von Hrn. Krähmer; 15. Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, gesungen von Mad. Schütz, Dem. Schröder, Hrn. Haizinger und Sieber; 16. Tableau, sogar mit Pferden!!! — Am 17ten im landständischen Saale: Hr. Mozatti: 1. Ouverture aus den *Abenceragen* von Cherubini, (Sollt'es möglich seyn?); 2. Tenor-Arie von Pavesi, recht nett vorgetragen vom Concertgeber; 3. Duett von Mercadante, gesungen von Dem. Langer und Weiss; 4. Variationen für zwey Pianoforte von Leidesdorf, gespielt von Dem. Schalbacher und Diwald; 5. Duett (abermals von Mercadante, und abermals à la Rossini), ausgeführt von Hrn. Schoberlechner und Mozatti; 6. Sextett aus *Corradino*, gesungen von Dem. Weiss und Langer, Hrn. Lugano, Preisinger, Schoberlechner und dem Concertgeber. — Der Guitarrist Legnani gab noch ein drittes Concert, dem beyzuwohnen Ref. verhindert war; er soll wieder unvergleich gespielt, ungeheuren Beyfall erhalten, und wieder nicht die Unkosten eingenommen haben. Wohin wird das noch führen?

Leipzig. Unser wöchenliches Abonnement-Concert ist diesen Winter so zahlreich besucht, dass oft sogar der Vorsaal mit wahrhaft Hörbegierigen angefüllt ist. Die Direction sorgt fortdauernd durch gute Wahl für ein ausgezeichnetes Vergnügen der Theilnehmer, und unsere allgemein geschätzte Sängerin, Mad. Kraus-Wranitzky, die leider nicht den ganzen Winter hindurch bey uns bleiben wird, zieht durch ihren seelenvollen Gesang gewiss die Allermeisten an. Ihr Ton ist frisch und, was nicht wenig sagen will, durchaus rein; ihre Gewandtheit bedeutend und ihr Ausdruck im Zierlichen und im Edlen dem Gehalte des Stückes meist so angemessen, dass er fast immer jedes Gemüth trifft. Wir finden auch, dass nicht bloss in tiefern und mittlern Tönen, wie früher bereits gerühmt wurde, sondern auch in hohen ihrer Stimme ein Wohlklang eigen ist, den die Natur nicht eben jeder sonst achtbaren Sängerin in solchem Maasse verliehen hat. Dem sorgfältig gebildeten Tragen ihrer Töne verdankt sie besonders eine Kunst, die auch einer in schwierigen Gängen weit geringeren Fertigkeit eine gewisse wohlthuende Fülle, wir möchten sagen, Vollendung verleiht. Diess ist nämlich nach unserer Ueberzeugung die Kunst, jeden Abschnitt des Gesanges weder mit einem abgerissenen, noch in falscher Zartheit sich verhauchenden Tone, sondern allemal, er mag stark oder schwach seyn, mit einem solchen zu schliessen, der jederzeit genau in der rechten Mitte seiner Temperatur schwebt. Dadurch vorzüglich wird der Gesang abgerundet und erst recht deutlich. Man wird vielleicht sagen, dass dieses eigentlich überall, nicht bloss bey den Abschnitten zu fordern sey. Da es aber theils in der schnellen Aufeinanderfolge der Töne lange nicht so leicht zu unterscheiden, theils eben um der engen Verbindung willen zulässiger, ja nicht selten erforlich ist, theils sich auch viel leichter, fast wie von selbst in jeder nur nicht ungebildeten Stimme hervorbringen lässt: so ist vorzüglich beym Schliessen eines Rhythmus darauf zu achten. Und diess, ohne Rücksicht auf Stärke oder Schwäche jedesmal ihre Schlusstöne in reingehaltener Temperatur zu schwingen, versteht unsere Sängerin meisterlich, und wir sind gewiss, dass darauf mehr beruht, als manche Sängerin zu glauben scheint. Wir haben mehrere gehört, die in geschätzter Manier der Mad. Kraus völlig an die Seite gesetzt werden müssen, und in Ansehung der Fertigkeit in manchen Dingen sie wohl noch übertreffen mögen: aber die Abschnitts- und Schlusstöne verdarben meist, was die trefflichsten Gänge Schönes geleistet hatten, und der gute Eindruck ging verloren, oder verminderte sich doch sehr bedeutend. Zu dieser in der That seltenen Kunst kommt nun noch, wie schon gesagt, die treue Auffassung des jedesmaligen Geistes des vorzutragenden Stückes. Das Publikum erkennt ihre Leistungen wirklich auf eine ausgezeichnete Weise dankbar an und wir stimmen dem allgemeinen Urtheile gern bey.

Wir hörten von ihr folgende Scenen und Arien: von V. Righini, *Io ti lascio, idol mio*, vortrefflich gesungen, mit kräftiger Stimme, gesundem Gefühle, nichts verschnörkelt, was sie überhaupt in der Regel nicht thut; besonders wurde das Recitativ sehr schön vorgetragen.

Scene und Arie von L. van Beethoven: *Ah, perfido, spergiuro*, eine schwierige Aufgabe, der vielen langsamen Bewegungen und ausgehaltenen Töne wegen, die bald nur hingehaucht, was ihr vorzüglich mit seltener Zartheit gelingt, bald voller Stärke rein abgeschnitten seyn wollen, was unter das Schwerste des Gesanges gehört, weil eine einzige Bebung der Stimme und das leiseste Schwanken des Tones dabey schon unschön wirken. Nur ein einzigesmal begegnete ihr dieses: alles Andere gelang wahrhaft meisterlich. Eben so gut sang sie von Cimarosa: *Guardami, e in questo ciglio*. Aus *Zelmira* von Rossini wurde die grosse (ganz in seiner bekannten Art gesetzte) Scene und Arie mit Chor: *S'intessano agli allori* mit der Leichtigkeit vorgetragen, die solche Dinge verlangen. So wurde auch die Scene und Arie von Carl Maria von Weber: *Misera me!* äusserst brav durchgeführt bis auf einen der schwierigen Gänge am Schlusse, der gegen die übrigen minder glückte. Im zweyten Theile desselben Concerts hörten wir Beethovens *Adelaide* mit so viel Ausdruck, dass uns selbst der Schlussatz „Einst, o Wunder," der nicht unter unsere Lieblinge gehört, besser als je zusagte. Im achten Abonnement-Concerte hatten wir zum erstenmale hier das Vergnügen, die königlich sächsische Hofsängerin Dem. Funk zu hören. Sie sang aus Paers *Sofonisba*: *Di fuggitiva il nome*. Zwar hatte die Reise die geachtete Sängerin etwas heiser gemacht: dennoch fand sie, trotz dieses Hindernisses, bey den Meisten verdienten Beyfall. Da sie uns noch mit einem Extra-Concerte erfreuete: so werden wir weiter unten Gelegenheit nehmen, von ihrem Gesange Einiges zu sagen. Die wohlgewählte, sehr einschmeichelnde Scene und Arie aus *Tancred in Dacia* von Nicolini: „Deh, si conservi" brachte im zweyten Theile desselben Concerts unserer Mad. Kraus, die, wie natürlich, Alles aufbot, was ihrer sichern Gewandtheit zu Gebote steht, und der auch Alles vorzüglich gelang, bis auf einen nicht gerade ganz vortheilhaft angebrachten chromatischen Läufer durch zwey Octaven, einen rauschenden, aber gerechten Beyfall zu Wege. Das neunte Donnerstags-Concert führte uns in den Gesangstücken eine sehr auffallende Vergleichung zwischen der jetzigen und der ältern Opernmusik herbey, wenn man nämlich die Rossini'sche die jetzige nennen darf. Man will ja von mehrern Seiten her im Allgemeinen behaupten, unsere jetzige Musik erreiche mit einer Menge Mittel, was sonst mit weit wenigern und einfachern Mitteln erreicht worden wäre. Wenn man das im Ganzen behauptet und um Beweise nicht ganz verlegen ist: so werden wir das von der Oper wohl vorzugsweise behaupten dürfen. Fast wären wir versucht gewesen, zu glauben, man habe durch die Wahl der Gegensätze den neuen Verdiensten zu nahe treten wollen, ungeachtet wir wussten, dass man einen solchen Zweck keineswegs gehabt hatte. Es wurde nämlich im ersten Theile aus *Zelmira* von Rossini: Pian, piano inoltrari, die sonst recht hübsche, aber durch ihre Quintenfortschreitungen der entsetzlichsten Art übel berüchtigte Scene — und im zweyten Theile aus *la Grotta di Trofonio* von Salieri „Sallo il ciel," ein bekanntes, ganz einfachgehaltenes, höchst geistreiches Rondo gesungen. Wie stach das ab! Auch im Gesange war diess zu bemerken, und wir müssen hinzufügen, der Künstlerin zur Ehre. Denn obwohl die erste Scene mit grosser Leichtigkeit und Grazie vorgetragen wurde: so war es doch, als ob der Sängerin erst in der zweyten, mit der Seele auch die volle schöne Stimme hätte aufgehen können. Sie sang die zweyte wirklich zum Entzücken schön.

Von mehrstimmigen Gesangstücken bekamen wir den schon früher gewürdigten, im Ganzen sehr schönen, im Einzelnen hier und da zu weitschweifig gehaltenen *Lobgesang an die Gottheit*, von J. H. Stunz; *den Morgen*, Cantate von Ries, worin man die Vöglein bedeutend zwitschern und den muntern Hirten lieblich blasen hört; dann drey Hymnen aus dem Trauerspiele *Bates* von Math. von Collin, mit Begleitung des vollen Orchesters, in Musik gesetzt von J. F. von Mosel; zum erstenmale. Sie schienen keinen besondern Eindruck zu machen; am meisten gefiel, irren wir nicht, die erste. Wir enthalten uns aber für diesmal jedes Urtheils darüber, da wir sie im Vorsaale unter geräuschvollen Umgebungen hören mussten. Einen Chor aus *Tigrane*, von V. Righini, und *la Tempesta*, von Jos. Haydn, zeigen wir nur an. Alles wäre so gut ausgeführt worden,

gehoffte Bravourarie nicht so ausfallen werde, wie man's in der hohen Oper gewohnt ist. Von der Wichtigkeit seiner Person geht der Sänger in der Darstellung auf die Wichtigkeit seiner Amtsverrichtungen über, und nun hört man ihn den Pferden schnalzen, das Gerassel seiner Kutschenräder, seinen Zuruf an andere Kutscher zum Ausweichen und die ihm mit Angstgeschrey Platz machenden Fufsgänger, und sodann einen emphatischen Schlufs des ganzen ersten Theils der Arie. Der zweyte Theil ist hier wohlbedächtlich ein Wiederklang des ersten, der in der Dominante beginnt und auf der Hauptnote sich endigt, und sucht ihn in der Energie der Darstellung noch zu übertreffen. Der grofse Karrikaturzeichner Dittersdorf hätte im vorliegenden Falle seine Pflicht nicht besser vollführen können, als Philidor es that.

Mehr Mimik und zugleich Karrikatur, aber nicht so viel Mahlerey, findet man in den Arien: *C'est une misère u. s. f.*; *Avez-vous vû mon bienaimé u. s. f.*; und *Nous allons ici souper tête-à-tête*; *La Fée Urgile* von *d'Uni*, und in den Arien der *Papagena* vor ihrer Verjüngung in der *Zauberflöte* des unsterblichen Mozart; der aufser Frankreich nicht sehr bekannt gewordenen Operette *le Jugement de Midas* nicht einmal zu gedenken, die ich nur aus einigen *pièces detachées* vor Jahren habe kennen lernen, welche alle wahre Meisterstücke im komischen Tonsatze waren.

Da ich nur auf Tonsetzer hier Rücksicht nehme, habe ich von der komischen Instrumental- und Singmimik nichts zu sagen. Lolli und Esser waren grofse Meister in jener, und in dieser weisen unsre lyrischen Bühnen von Zeit zu Zeit gute Beyspiele zur Nachahmung auf.

So wie ferner der dichterische und mahlerische *Witz* in Erfindung von Aehnlichkeiten besteht, die sich nicht jeder zu finden getraut hätte, und so wie es auf der geschickten Verbindung zweyer solchen Aehnlichkeiten beruht, dafs ein Gedanke zum witzigen Gedanken wird, so beruht auch der musikalische Witz auf Erfindung nicht erwarteter Aehnlichkeit zwischen zwey musikalischen Gedanken und ihrer durch das Ueberraschende sich als geschickt und zweckmäfsig ankündigenden Verbindung. Unter unsern vaterländischen Tonsetzern haben wir mehrere, die die Gabe des musikalischen Witzes in reichem Maafse besitzen, und es überflüssig machen, Beyspiele unter Ausländern aufzusuchen. Wer denkt nicht aufser dem schon genannten Dittersdorf und Mozart, an Vater Haydn, an Daniel Schubart, Knecht, Rossetti und Schmidtbauer, Naumann und Schuster mit eingeschlossen? Schade, dafs musikalische Witzeley bloßer Instrumentalmusik angebracht, beynahe allezeit eines Commentars bedarf, den nur der Tonsetzer selbst liefern kann, und daher oft seinen Zweck, zu frappiren und zu belustigen, nicht vollkommen erreicht! Wo ein Text zum Singen untergelegt ist, hat man diesen Kommentar ohne weiteres, und zwar meistentheils deutlich, für jedermann.

Musikalischer Witz auf den höchsten Grad von Singularität und Paradoxie getrieben, heifst *musikalische Laune*. Die Veranlassung für Tonsetzer, auf diese Weise mit Weisheit zu deliriren, kann in vorgeschriebenen Textesworten sowohl, als auch in der Gemüthsstimmung des Tonsetzers selbst liegen. Der alte, billig noch nicht vergessene, Zach hatte viel musikalische Laune, und dem vor wenig Jahren verstorbenen Franz Neubauer fehlte es gleichfalls nicht an dieser seltenen Geistesgabe. Musikalischer *Capriccio* verhält sich zur Laune überhaupt, wie Geschlechtsart zur Geschlechtsgattung. Von der musikalischen *Laune* unterscheidet sich aber himmelweit der *musikalische Unsinn*, von dem so manche Probe der neuern und neuesten Verderber des guten musikalischen Geschmacks im Druck existirt, dafs es überflüssig ist, eine oder zwey insonderheit als Beyspiele nahmhaft zu machen.

Worin die *Parodie* besteht, bedarf kaum einer Erwähnung. Doch so viel mufs ich sagen, dafs ernsthafte Parodie in Musikwerken nicht wohl statt findet, sondern blos komische. Ein an sich lächerlicher musikalischer Gedanke oder Tongemählde wird durch die umgekehrte Art des Verbrauches nicht ernsthaft, sondern widerlich und beleidigend, folglich zum guten artistischen Gebrauche untauglich. Ein ernsthafter hingegen wird durch

als man es nur verlangen konnte, hätte sich nur nicht ein Theil der Thomaner das unangenehme Aufsichen angewöhnt: Beweises genug, dass mehrere nicht an ihrem Platze stehen, sondern in eine andere Stimme, oder auch wohl in einstweiligen Ruhestand, des Stimmenwechsels wegen, gesetzt werden sollten, und dass sich die jungen Leute überschreien müssen. Wir hegen die beste Hoffnung, dass dieser Fehler unter Leitung unsers verehrten Schicht recht bald wieder schwinden werde.

Auch hatten wir das Vergnügen, Schillers Ballade, *den Taucher*, als Deklamationsstück in Musik gesetzt von Fr. Über, vom Schauspieler Hrn. Stein sprechen zu hören. Die Musik des trefflichen Über ist bekannt und verdient dem melodramatisch bearbeiteten *Gang nach dem Eisenhammer* von K. A. Weber, dem Besten der Art, an die Seite gesetzt zu werden. Hr. Stein sprach das Meiste mit seiner wohlklingenden Stimme sehr schön, besonders die kräftig vorzutragenden Stellen. Doch nahm er Manches offenbar zu theatralisch, hielt die Schlussfälle nicht immer voll genug und schien uns Einiges zu verzärteln. Vielleicht machen wir aber an solche Leistungen zu grosse Ansprüche, denn wir müssen gestehen, dass Hr. Stein auch auf die Gebildeten unserer Bekanntschaft den vortheilhaftesten Eindruck gemacht hatte.

Im Symphoniespiele (wir hören jedesmal zu unserer Freude eine) zeichnet sich unser Orchester anerkannt aus. Vorzugsweise ist es in die Beethovenschen so ganz eingespielt, dass wir in den zarteren sogar etwas zu vermissen anfangen. So hätte zum Beyspiel eine der schönsten und anmuthigsten von Jos. Haydns Symphonieen eine feinere Zusammenstimmung durchaus erhalten sollen. Wir wissen wohl, dass man nicht in jeder Art gleich ausgezeichnet seyn kann; und wenn man das von einem Einzelnen nicht fordert, wie viel weniger hat man ein Recht dazu bey einem solchen Vereine. Wir sind auch für das, was geleistet wird und was in der That alles Lob verdient, sehr dankbar: wir glauben aber das beste Lob eben darin zu finden, dass wir unserm Orchester zutrauen, es werde auch das Graziöse, sobald es nur ernstlich will, mit dem Kräftigen aufs angenehmste verbinden und zu völliger Zufriedenheit vortragen können.

Von dem Gegebenen fahren wir hier, um nicht ohne Noth weitläufig zu werden, nur noch eine Symphonie von Vogler, eine überaus tüchtige und dabey höchst originelle Arbeit, so wie die vorzüglich schöne Symphonie aus *Es* der No. 1. von L. Spohr an, und gehen sogleich zu den Ouverturen über, auch von diesen nur das Beste und das Neue berührend:

Unter die neuen gehören: eine Ouverture von Pixis, an der wir nichts zu loben wissen; sie schien uns zusammengelesen. Auch *der* von Beethoven zu den *Ruinen von Athen* konnten wir nichts abgewinnen. Schwer zu fassen ist sie gar nicht, wie sonst wohl die Arbeiten dieses grossen Meisters sind, hört man sie zum erstenmale. Sie war geräuschvoll und fast Rossini-artig. Homer schlief auch zuweilen: so wird auch Beethoven zuweilen schlafen können. Eine Ouverture von Braun, nach der Weise der Neuern sehr voll, besonders für die Violinen anstrengend, war so brav gearbeitet, dass wir von dem jungen Manne, fährt er in seinem rühmlichen Fleisse fort, sehr Ausgezeichnetes zu erwarten berechtiget sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bemerkungen.

Grosse Städte, nämlich die Leute von Ton darin, machen sich über das Treiben der kleinen lustig. Sie haben aber dergleichen oft näher, als sie glauben, und leiden dadurch an ihrer empfindlichsten Seite, nämlich am Vergnügen. Ich spiele auf ihre Kunstanstalten an. Hier herrscht gewöhnlich die ächte Krähwinkeley, und das ausgesprochenste Fraubasenwesen; so dass gerade das, was aus den freiesten Lebenselementen heiter aufblühen soll, — das Schöne — gewöhnlich von mancherley Rücksichten und Absichten gehemmt oder gar zerdrückt wird. Man hat bemerkt, dass die in den Theaterbänken sitzende Gesellschaft sehr oft selbst ein anziehendes Schauspiel ex tempore aufführt; aber thut diess die hinter den Coulissen verkehrende nicht noch häufiger? so dass, wer nur überall hin Augen und Ohren hätte, für das einfache Eintrittsgeld zuweilen drey Schauspiele, also eine Trilogie mit Einem Schlage bekäme.

Der dankbarste Stoff für Oper und Drama wäre oft das Personal derselben. Warum hat noch kein Theaterdichter folgenden Gedanken

ausgeführt? Die Coulissen werden umgedreht, das Stück spielt scheinbar nach der entgegengesetzten Richtung. Hinter dem letzten Vorhange geht die serriöse Oper oder das Trauerspiel unsichtbar, aber nicht ganz unhörbar, vor. Auf der Scene aber wird von den Acteurs, Sängern und andern Hülfspersonen, gleichsam in den Ruhepunkten und Zwischenakten, eine komische Oper, ein Intrikenstück oder Rührspiel aufgeführt, wobey ihr Hader, ihre Künstlerlaune, ihr gutherziger Leichtsinn, ihre Malice, Schadenfreude, Gefallsucht, Herrschsucht, Zuträgerey, und andere dramatische Elemente zu Tage gehen.

Eine ernstere Betrachtung sagt uns, dass Kunstanstalten unter der republikanischen Form nicht wohl fahren. Verfassungsmässige Einherrschaft, wo der kräftige, umsichtige Geist des Lenkers das Ganze belebend durchdringt, hatte von jeher den besten Bestand. Fehlte diese Grundkraft, entweder weil die ganze Anstalt nur das Werk einer vornehmen Absicht, von Lohndienern eingerichtet, war, oder weil der einende Geist des Schöpfers nicht mehr liebend über seinem Schooskinde schwebt, weil er nicht auf seine Nachfolger überging, so sinkt das Ganze in revolutionairer Anarchie unter, oder hält sich nur durch Oligarchie, wo die Mächtigen, die Kunstaristokraten jedes anstrebende Talent darniederhalten, wenn es sich nicht demüthig-dienend unter ihre Fittige flüchtet, für sich selbst aber bey schwindender Brauchbarkeit und alternder Kraft die Anstalt zur Pfründe machen. So geschieht es dann, dass der Kunsttempel im Verlauf der Jahre, wenn sich die Priester selbst überlassen sind, und keine kräftige Umbildung eintritt, zum Invaliden-Hospital wird.

Vermeide so viel möglich das Gemeine; denn es wird ein Theil deines Wesens und bricht früher oder später bey dir, in deinen Werken hervor, und verräth dich als einen, der Gemeines liebt.

Die Künste waren Kinder, sie sind erwachsen. Was ist das Erfreulichste am Erwachsenen? Wenn er kindlich bleibt. Man könnte unsern modernen Tonsichtern jenes Biblische zurufen: So Ihr nicht werdet wie die Kindlein, so werdet Ihr nicht in das Himmelreich kommen.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Badinage pour le Pianoforte sur l'air: Au clair de la lune — — par J. Zimmermann, Professeur à l'Ecole royale de Musique à Paris. Oeuvr. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Z. nennt diess lang und weit ausgeführte Musikstück *Badinage*. Will er diess Wort nicht mit Scherz, sondern etwa mit heiterm Hin- und Wieder-Reden über das gegebene Thema, übersetzt haben: so finden wir die Benennung passend, aber auch sehr bescheiden. In solch einem heitern Hin- und Wieder-Reden, in Worten oder in Tönen, kann der, dem es verliehen, nicht nur Geist und Bildung, Gewandtheit, Laune etc. sondern, wirwohl mehr versteckt, als zur Schau gestellt, auch einen gewissen Grad von Ernst und Kunst darlegen. Und das, finden wir, hat Hr. Z. hier wirklich dargelegt; meynen auch, jeder beträchtlich fertige und discrete Spieler (denn solche werden hier vorausgesetzt) werde dasselbe, und dadurch sich sehr gut unterhalten finden. Dass der Verf., bey aller Menge von Bravourfiguren, Versierungen etc., doch einen regelmässig fortschreitenden Gang der Stimmen, auch der mittlern, liebt, und dass er sich, jener freyen Ausläufe etc. ungeachtet, so selten weit von seinem artigen Thema entfernt, ist noch besonders zu loben.

(Hierbey die Inhaltsanzeige dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeitung und das Titelblatt mit Gluck's Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FÜNF UND ZWANZIGSTER JAHRGANG.

J. G. Schicht.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1823.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

fünf und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1823.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Braun, Wilhelm, Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe, 165.

B. (F. L.) Zur Ethik der Kunstgenüsse, Seite 737.

— über Wiederholungen in der Musik, 745.

D. (F. S.) über die Behandlung des Chorals beim Kirchengesange, 661.

Ueber Choral-Melodieen und den Verfasser der Melodie zu den Kirchen-Gesängen: O Haupt voll Blut und Wunden etc. oder: Herzlich thut mich verlangen etc. 519.

Etwas über die Musik der Gaëlen, 133.

Haeser, A. F. Bemerkungen über die Behandlung der Accordenlehre, 541.

Rochlitz, Fr. Dialogen über Zeitgegenstände in der Musik, 81.

Wagner, J. J. Ideen über Musik, 197, 213, 293, 309, 425, 441, 697, 713.

Wilke, u. Kaufmann, Frdr. über die Crescendo- und und Diminuendo-Züge an Orgeln (auf Veranlassung des Aufsatzes von Perne, Jahrg. 1821. n. 9. u. 10.), 113.

— über die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen, als Nachtrag zu dem vorigen Aufsatze, 149.

II. Nekrolog.

Göpel, Johann Andreas, zu Rostock, 304.

Schicht, Johann Gottfried, zu Leipzig, 132.

Stoibelt, Daniel, zu Petersburg, 727.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Bibliographie musicale de la France et de l'etranger, ou Repertoire général systematique de tous les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu' à ce jour, 538.

Böckh, Franz Heinr., Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenzstadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen etc. 407.

Dictionnaire de musique moderne par M. Castil-Blaze, 853.

von Drieberg, Fr., Die pneumatischen Erfindungen der Griechen, 194.

Gerard, Considérations sur la Musique en general et particulierement sur tout ce qui a rapport à la vocale, 493.

Ueber Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern Männern seiner Zeit etc. A. d. Franz. von J. G. Siegmeyer, 341.

Das Leben der Künstlerin Mara, von G. C. Grosheim, 421.

Guthmann, Frdr., Pianoforte-Schule nach einer neuen Methode, zum Leitfaden für den Unterricht, 177.

von Kreza, Darstellung des Fabrik- und Gewerbwesens im östreichischen Kaiserstaate, 2 Theile, 440.

Labarraque, A. G., Part du boyaudier, 304.

Mozart, W. A., Fundament des General-Basses, herausg. mit Anmerkungen von J. G. Siegmeyer, 279.

Speth, B., Die Kunst in Italien. 3 Theile. 325.

Walter, A., Elementarwerk für Pianoforte-Spieler, 1stes Bändchen. 318.

Ziegler, Anton, Addressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten etc. in Wien, 506.

a) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Eisenhofer, F. X., Königsberg. Eine sapphische Ode mit einer Wechselstrophe in deutscher und lateinischer Sprache, rothes Werk, 811.

Falk, G. von, Preis des Schöpfers, von Gellert, für vier Stimmen, nebst Klavierbegleitung. Op. 3., 852.

Fesca, F. E., Der 103te Psalm, Hymne für 4 Singstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters op. 26. Partitur und Klav. Ausz., 848.

Klein, Bernh., Hiob, Cantate mit Chören, Partitur und Klav. Ausz. 229.

Meineke, C., (Organist of S. Paul's Church Baltimore) A Te Deum, in four Vocal-Parts, with an accompt. for the Organ or Pianoforte, 575.

Pollini, Franc., Stabat mater, in Italien etc., 737.

Vogler, Abb. Missa pro Defunctis, Requiem. Fest. et accomodata Clavicymbalo a C. H. Rink, 681.

b) Oper.

Blum, Carl, Op. Zoraide, oder der Frude von Granada. 55.

Rossini, G., Mose in Egitto, Drama serio in 3 Atti, Klav. Ausz. 777.

Spohr, L., Op. Zemire und Azor, in vollständigen Klav. Ausz. von J. F. Schwenke, 224.

c) Kammer.

Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Amon, J., Drei Canzonetten v. resp. Fürsten v. Oett. Wallerstein, für eine Singstimme, mit Begl. des Klaviers oder der Guitarre, 90 Werk, 161.

— Nachtgesang von C. von Kobler, für eine Singstimme mit Klav. oder Guit. Begl., 164.

Fesca, C. E., 5 deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, op. 27., 238.

— 6 deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianof. 33.

Gammert, Sechs Lieder, mit Begleitung des Pianof. 221.

Kalz, J. F., 6 leichte Singübungen für den Sopran, 680.

Kreutzer, Conr., Drei Schottische Lieder, von C. A. Tiedge, mit Begleitung der Pianof. oder der Harfe. Op. 22. 151.

Kuhlau, Fr., Drei Gesänge mit Begl. des Pf. 5 Samml., 871.

Mittermair, C., Variationen für den Gesang mit Begl. des Pianof. über das Thema: Mich ziehen alle Freuden etc. 63.

Mozel, J. F. von, sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte, 491.

— Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 2te Sammlung, 610.

Righini, Cantate pour une voix av. acc. de Pianof. Oeuv. posthume, 242.

Romberg, Andr., Die Lehrstunde, Gedicht von Klopstock. Klav. Ausz. 507.

Wagner, K., Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre, 643.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Beethoven, L. van, 2ten gr. Sinfonie en Ré maj. (D dur) Part. n. 2. 408.

— Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire d'un grand homo. Part. n. 3. 408.

Righini, V., Ouverture de l'Opéra Armide, arrangée p. le Pianof. à 4 mains p. F. Mockwitz, 776.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

Beer, J. A., Air varié pour le Violon av. acc. de grand Orchestre, 852.

Boyneburgk, F. Bar. de, Introduction et Variations sur un thème de Weigl, pour la Clarinette princ. av. acc. de l'Orchestre ou de Pianof. op. 10. 292.

Moscheles, Ign., Rondo (francese) concertirend für Pianoforte und Violine, mit vollständiger Orchesterbegleitung (auch für die 2 Solo-Instrumente allein arrangirt) 48. Werk, 289.

Schmitt, Aloys, 1s Concert für's Pianoforte, mit Begleitung von 2 Viol. Bratsche, Bass, 1 Flöte 2 Ob. 2 Fag. 2 Horn. Trompeten und Pauken 14. W. 322.

c) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Amon, J., Sonate concertante p. le Pianoforte et Cor ou Violon. Oeuv. 85., 594.

Beethoven, L. van, Trio für Pianof. Violine u. Violoncell, 101. W., 165.

Besson, S., Quintuor pour Flute, Hautbois, Clarinette, Basson et Cor. oeu. 11., 628.

Birnbach, H., deux Thèmes var. p. le Pf. av. acc. d'un Harfe ou Violon obl., 556.

Danzi, Fr., Trois Quintuores pour Flûte, Viol. 2 Altos et Violoncelle. Oeuv. 24.

Drouet, Sonate pour le Pianof. et Flûte 760.

Fesca, F. E., grand Quintuor p. 2 Viol. 2 Violes et Vcelle. Oeu. 20., 226.

Gerke, A., Trois Polonoises pour le Violon, av. acc. de Violon, Viole et Basse ou de Pianof. oeuv. 20., 644.

Gumlich, F., 1 et 2 Quatuor p. le Basson, Violon, Alto et Violoncelle., 64.

Hummel, J. N., Trio p. le Pf. Viol. et Vcelle, Oeuv. 93, 807.

— 6te Trio do.—do. — do. — do. Oeuv. 96, 626

— Variations p. le Pianof. av. acc. de 2 Viol., Viola, Vcelle et Basso (2 Flutes et Cors ad lib.), Oeuv. 97., 260.

Krommer, Fr., 6tes Quintett f. Flöte, Violine, 2 Violen und Violoncelle. 101. W., 165

Lannoy, Ed. P. de, Sonate p. le Pianof. av. acc. de Viol. Oeuv. 6, 52.

— gr. Duo concert. p. le Pianof. et Violon, Oeuv. 21, 391.

Münzberger, J., Trois Notturnes en Duo p. Pianof. et Vcelle ou Flute, Oeuv. 1. 2. 3, 392.

Onslow, G., 3 Quintetti p. 2 Viol. Viola, Vcelle et Basse, op. 17. 18. 19, 592.

Praeger, H., Sonate pour le Pianof. av. acc. de Violon obl. Oeuv. 33, 18.

Schmitt, A., Trio p. Pianof. Violon et Vcelle. Oeuv. 33. 111.

Sürgel, F. W., Quatuor p. 2 Viol. V. et Vcelle. Oeuv. 11.

— Nocturne p. le Pianof. et Vcelle, ou Violon, ou Flute, Oeuv. 14, 536.

Sousmann, H., Serenade für Pianof. und Flöte 12. W. 196.

Speier, W., Drei Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Bass. 8, 9, 10. W., 759.

Spohr, L., Potpourri pour Violon et Pianoforte concertans sur des Thèmes de l'Opera: Le sacrifice interrompu. Oeuv. 56, 820.

Tausch, F., Quatuor p. Clarinette, Violon, Alto et Vcelle, 291.

Weber, Gottfr. Thème fav. de l'Op. der Freischütz, var. p. la Flute, av. acc. d'une Guitare ad lib., Op. 37. 744.

Winneberger, P., leichte und gefällige Sonatinen mit Violinbegleitung für Anfänger des Pianofortespiels, um sie an begleitende Instrumente zu gewöhnen, zweckmässig gearbeitet. 4 Hefte, 62.

β) für Ein Instrument allein.

Birnbach, H., Trois Sonates p. le Pianof. Oeuv. 6. 188.

Boyneburgk, F. de, 6 Marches pour le Pianof. a 4 m. Oeuv. 13, 308.

George, J., Etudes pour le Pianof. en 24 grands Exercices. Liv. 1. 2, 817.

Gerke, A., Amusement à 4. m. p. l. Pf. Oeuv. 21, 744.

Grosheim, G. C., 6 pet. Fantaisies pour le Pf., 16.

Heroux, Fr., Divertiss. p. Pianof. Oeuv. 1, 228.

Kolx, J. F., Variationen für das Pianof. über Spontini's preussischen Volksgesang, W. 74, 728.

Klein, B., Sonate pour le Pianof. Oeuv. 7, 659.

— X Variations p. le Pianof. Oeuv. 9. n. 2, 244.

Kuhlau, F., Sonate pour le Pianof. Oeuv. 54, 596.

— Divertissement p. l. Pianof. Oeuv. 57, 627.

Lauska, Fr., Sonate pour le Pianof. Oeuv. 45, 850.

— Sonate agréable p. l. Pianof. Oeuv. 46, 556.

Moscheles, J., Fantaisie pour le Pianof. sur 3 Airs Oeuv. 57, 438.

Mozart, W. A., Quintuor arr. p. le Pianof. à 4 m. par Stegmann, 308.

Müller, Mich., 6 Pièces à 4 m. p. le Pianof., 512.

Neukomm, Sig., Elegie sur la mort de S. A. S. Mad. la Duchesse de Courland, p. le Pianof. Oeuv. 28. 508.

— Les Adieux à ses amis à Rio de Janeiro, Adagio p. le Pianof., 577.

Ries, Ferd., Air Ecossais av. Variat. p. le Pianof., 68.

— La Sentinelle av. Variat. p. le Pianof. 340.

— Chœur de Mozart: Al Balcon si fercle onore, arr. en Rondo p. le Pianof., 376.

— duo Allegri di bravura per il Pianof., 472.

— 5me Fantaisie sur un air favori pour le Pianof. Oeuv. 92, 680.

— Seconde Polonoise à 4 ms. pour le Pianof. Oeuv. 93. 256.

— 6me Fantaisie à la mode sur un air favori de la Flute enchantée etc. pour le Pianof. Oeuv. 97, 288.

— 47me Sonate p. le Pianof. Oeuv. 114, 492.

Romberg, André., 1re Sinfonie arr. à 4 ms. pour le Pf. par H. W. Stolze, 832.

Schwenke, C., Variations sur l'air: Gestern Abend war Vetter Michel da, p. le Pianof., 276.

— 6 Marches p. le Pianof. à 4 m., 524.

Siegel. D. S., leichte Variationen fürs Pianof. 24 W., 340.

Spohr, L., 1re Sinfonie arr. à 4 ms. pour le Pianof. par A. Agthe, 524.

Steibelt, D., L'orage sur mer. Nouvelle Fantaisie p. le Pianof. sur la Barcarole vénitienne, la Bionditine in gondoletta, l'air: per queste amare lagrime etc. chantés par Mad. Catalani, 576.

Tartini, Sonate ou le Trille du Diable pour le Violon, 464.

Winneberger, P., leichte und gefällige Uebungsstücke für Anfänger des Pianof. zweckmässig gearbeitet, 5 Hefte, 62.

— 4 händige Sonaten als Uebungsstücke etc. 3 Hefte, 62.

Woetz, J. B. grande Sonate pour le Pianof. Oeuv. 30. 816.

Zellner, C. H., Variations sur deux Thèmes pour le Pianof., 65.

γ) für die Orgel.

Bach, A. W., Orgelstücke, Präludien und Fugen, 1 Heft, 47.

Rink, C. H., praktische Orgelschule, 6 und letzter Theil Op. 55, 161.

— XXIV. leichte Orgel-Präludien für die ersten Anfänger, mit und ohne Pedal zu spielen: zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 65, 97.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 330, 603, 837.
Berlin, 55. 130, 149, 185, 237, 271, 337, 417, 489 655, 710, 754, 839.
Braunschweig, 45, 216, 737.
Bremen, 104, 406.
Breslau, 490.
Bromberg, 172.
Brüssel, 803, 821, 833.
Cassel, 143, 450, 629.
Dresden, 10, 283, 317, 625, 756.
Elbing, 29.
Frankfurt a. Main, 181, 411, 705.
Halberstadt, 814.
Italien: Nachrichten aus mehren Städten, 773, S. auch Mailand.
Kiew, 250.
Kölln, 300.
Königsberg, 568, 577.
Lausanne, 665.
Leipzig, 17, 393, 409, 786.
Lemberg, 528.
Lissabon, 3.
London, 245, 261, 490, 557, 583, 597, 613.
Mailand, 71, 229, 255, 465, 488, 640, 721, 814, 841, 867.
Mietau, 221.
München, 43, 78, 551, 759, 809.
Niederlande (Nachrichten aus dem südlichen Theile derselben), 803, 821, 833.
Nordhausen, 414.
Nürnberg, 155.
Paris, 636, 829.
Petersburg, 552, 655.
Prag, 280, 377, 589, 654, 827.
Reval, 436.
Riga, 530.
Rotterdam, 101, 352, 770.
Strassburg, 606, 671.
Stuttgart, 24, (57) 369, 766.
Turin, 656.
Warschau, 220.
Weimar, 285.
Wien, 49, 122, 206, 266, 277, 557, 431, 497, 618. 645, 761, 858.

VI. Miscellen.

Anekdoten, Seite 58, 844.
Bemerkungen zu dem Stammbaum der Bachischen Familie, 187.
Bemerkungen von F. L. B., 30, 61, 109, 176, 191, 223, 389, 437, 534, 657, 721, 741, 870.
Bestand der Königl. Hofkapelle zu Stuttgart, 57.
Grossherzogl. Hessische Hofkapelle, 189.
Königl. Preussische Kapelle in Berlin, 237.
Königl. Sächsische Kapelle in Dresden, 317.
Verzeichniss des Personals der Herzoglichen Kapelle zu Dessau, 420.
Bestand der Oper und des Orchesters in dem Kurfürstl. Hoftheater zu Cassel, 505.
Zur Einleitung: von St Augustinus, Göthe, Rochlitz. S. 1 fg.
Zur Ethik der Kunstgenüsse, von F. L. B., 797.
Nachrichten aus mehren Städten Italiens, 773.
Nachricht von einem bisher vermissten musikalischen Manuscripto und sichere Auskunft über dessen Verfasser, 386.
Fernere Nachrichten von einigen noch ganz unbekannten auf der bibliotheca Ambrosiana in Mailand befindlichen musikal. Neuigkeiten, nebst Aufklärung über einige andere und Nachtrag, 640, 841.
Miscellen, 274.
Morlacchi's sämmtliche Compositionen, 274.
Gegenwärtiger Zustand der Musik in dem südlichen Theile des Königreichs der Niederlande, 803, 821, 833.
Uebersicht einiger Pariser Kunsterscheinungen, von S. Neukomm, 636.
Herr Ptak, Fragment aus E. J. Veiths Balsaminen, 65.
Rochlitz, Fr. Commentatiuncula in usum Delphini, 473.
Von dem diesjährigen Schweizerischen Musikfeste (zu Lausanne), 665.
Spohr, L., Aufruf an deutsche Componisten, 457.
Wichtige Erfindung für das Violoncell, 354.

VII. Beylagen.

No. 1. Stammbaum der Bachischen Familie.
C. Schwenke, Räthsel-Canon, 244.
No. 2. F. Ries, Marsch für das Pianoforte.
No. 3. J. B. Cramer, Skizze à la Haydn für das Pf.
No. 4. Romanze aus Lindpaintners Oper: Sulmona.

VIII. Intelligenzblätter.

13 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. **N°. 1.** 1823.

Universitäts-Bibliothek München

Zur Einleitung.

Lasset uns einmal ein ernsthaftes Wort sprechen, jetzt, da so viele leichtsinnige gesprochen werden! Wir stehen an einem Markstein und machen einen Halt — —

Die Wollust der Ohren hatte mich mächtig umschlungen und unterjocht — — Jetzt aber thun mir die Töne wohl, die heilige Worte beleben, wenn jene mit süsser, gebildeter Stimme gesungen werden; doch feseln sie mich nicht, sondern ich kann mich losreissen, wann ich will. Ich sehne mich aber — ich gesteh' es — sie zugleich mit den Gedanken, die sie beleben, zu empfangen; sie haben nun einmal eine gewisse Würde in meinem Herzen erlangt: ich weiss nur nicht, ob ich ihnen die rechte Rangordnung anweise. Denn zuweilen scheint's, ich stelle sie höher, als ihnen gebührt, eben weil ich fühle, es werden unsre Seelen inbrünstiger und feuriger durch jene heiligen Worte erregt, wenn sie gesungen, als wenn sie nicht gesungen werden. Haben doch alle Regungen unsers Gemüths ihre verschiedenen, entsprechenden Weisen in Stimme und Gesang, wodurch sie, wie durch geheime Verwandtschaft, geweckt werden! Aber diese Sinnenlust, der man den Geist nicht zur Entnervung hingeben soll, täuscht mich oft, indem der (äussere) Sinn die Vernunft nicht also begleitet, dass er am Ende beruhigt sey: sondern, wenn er einmal ihretwegen zu der Ehre kömmt, zugelassen zu werden, so will er auch vorangehn und Führer seyn — — Dagegen zuweilen, wenn ich mich vor solcher Täuschung zu ängstlich hüte, verirre ich mich in übertriebene Strenge, besonders, wenn ich wünsche, dass aller Wohllaut süsser Gesänge, selbst der Psalmen Davids, von meinen Ohren, ja auch aus der Kirche verbannet sey — — Wenn ich aber meiner Thränen gedenke, die ich beym Gesange der Kirche im Anfang meines Christenthums vergoss, und wie ich noch jetzt bewegt werde, nicht durch das Singen an sich, sondern zugleich durch das, was gesungen wird, im Fall dass man es mit sanfter Stimme und in angemessener Weise vorträgt: dann erkenn' ich wiederum den grossen Nutzen dieser Angelegenheit — — Möge dann nur der schwächere Geist durch Ergötzung des Ohrs zur Empfindung der Gottesfurcht erhoben werden! —

St. Augustinus.

Mit dem Strome zu schwimmen — es mag wohl lassen und gefällig sich ausnehmen: (bequem ists ohnehin:) aber jeder Strom führet in's weite, unabsehbare Weltmeer; und da ist, er selbst zwar nicht, wohl aber der Schwimmer verloren. Gegen den Strom fuhrt es nach Hause, von wo wir ausgegangen sind und wo wir am Ende doch bleiben müssen, auch allein uns im Eigenthum fühlen, über Eigenes herrschen, von Eigenem mittheilen.

Rochlitz.

Neujahrwunsch
den Mitarbeitern:

Was ist mein Leben, wenn ich Andern nicht
Mehr nützen soll? Und welches Wirken ist
Wohl höher angewandt, als einen Geist,
Der, leidenschaftlich sich bewegend, gern
Sein eignes Haus zerstörte, zu besänftigen?

Göthe.

den Künstlern:

Die Götter geben die Gelegenheit
Und hohen Sinn, das Rühmliche
Von dem Gerühmten rein zu unterscheiden.

Göthe.

Nachrichten.

Lissabon, den 20sten November 1822. In unserm Opern-Theater S. Carlos wurde im Jahre 1821 nebst einigen Opern von Rossini hauptsächlich ein von Coccia für das Theater-Personale neu componirtes Drama: *La festa de la Rosa*, wiederholt mit vielem Beyfall gegeben. Sigra. Pavini glänzte darin mit ihrem mittelmässigen Singtalente; denn ein vorzügliches Spiel kann man ihr nicht absprechen. Hr. Coccia componirte noch eine Oper: *Mandane, Reghina de Persia*, die aber keinen Beyfall fand; der früher hier angekommene Tenorist Pedro Bolognese verdarb sie grossentheils durch seine falsche, zu tiefe Intonation. Noch zu Ende des Jahres 1821 debütirte Coccia zu seinem Benefice mit einem neuen Stücke *Helene e Constantin*, welches mit Recht wenig Beyfall erhielt: man erkannte zu deutlich, dass der Componist in Eile nur verschiedenes aus seinen eigenen, aus Rossini's und Anderer Compositionen zusammengerafft haben mochte, um ein dem Namen nach neues Stück zu liefern. Mit dem Impresario Meyer war man sehr unzufrieden: man beschuldigt ihn, und wie es scheint mit Recht, dass er gar zu sehr nur auf den augenblicklichen Vortheil bedacht, und übrigens zu nachlässig sey: und so kam es endlich zur gänzlichen Auflösung der italienischen Opern-Gesellschaft. Der Theatercomponist Coccia nahm eine vortheilhafte Einladung nach London an. Der grösste Theil des Opern-Personale's engagirte sich nach Madrid, andere gingen nach Italien zurück, oder blieben hier ohne Engagement. In Madrid befunden sich von denselben noch vor kurzem Mad. Dalmani Naldi, und die Herren Decapitain, Mari, Vaccani, Natal Veglia und Paul Rosich.

Da man hier nicht ganz ohne italienische Oper seyn wollte, wurde eine kleine Gesellschaft zusammengebracht, die aus den Damen Zapucci, und Bressa, dem Sopranisten Lorati, und einigen Andern besteht, aber gar nichts Bedeutendes leisten kann. Die neuen Impresarien J. B. Hilbrath und Marg. Bruni, hatten inzwischen (nach dem Auftrage der Regierung) sich bemüht, eine neue Gesellschaft, oder eine Verstärkung der hier bestehenden, aus Italien zu erhalten, welche vor einigen Tagen über Genua hier ankam, und aus Nachbenannten besteht; als: Adelaide Cressotti und Adelaide Vavese, beyde Erste Damen. G. Lombardi — Erster Tenor, und Paulo Lembi, Buffo cantante. Bisher haben sie sich noch nicht auf hiesigem Theater hören lassen. Mit ihnen zugleich kam eine ansehnliche Verstärkung für die Ballet-Gesellschaft, bestehend in: Hrn. Urbano Garcia — Ballet-Compositeur, Adelaide und Cecilia Chabert, Erste und zweyte Tänzerinnen. Balth. Vinafra, Ant. Cortesi und V. Oldrini, Erste Tänzer, und fünf Grutescos oder Figuranten.

In der Stadt Porto ist die italienische Opern-Gesellschaft ebenfalls schon seit zwey Jahren auseinander gegangen. Ein guter, aber schon etwas

die verkehrte Anwendung lächerlich, folglich zur komischen Parodie geeignet. So wie übrigens Dichter einander zuweilen parodiren, um einander im Publikum zum Gelächter auszustellen, so thun es auch manchmal die Tonsetzer. Das ist aber nicht Regel, sondern Misbrauch, den man im musikalischen Fache allenfalls dulden kann, weil er da nicht so viel auf sich hat, wie in andern Fächern. Oft parodirt aber auch ein Tonsetzer, und weis es selbst nicht, ob und wen er parodirt? Manches Beyspiel gutgerathener musikalischer Parodie finde ich in Hillers Operetten, unter andern in der *Liebe auf dem Lande*, die Arie: *Der Gott, der Herzen bindet* u. s. f., wo die altmodischen Opernarien mit langen Passagen und Geleyer mit der aufsteigenden und absteigenden Septime meisterlich in's Lächerliche gezogen werden.

Künstlich nachgemachte musikalische Stümperey, war, laut meiner obigen Voraussetzung, das lezte Kunstmittel zur Erzeugung komischer Charakteristik und Karrikatur. Aus dem Wesen der Sache ergiebt sich von selbst, dafs ein Tonsetzer mit den Stümpereyen der Singstimmen und Instrumente sehr bekannt seyn müsse, um etwas zu setzen, wobey sich die Stümperey anbringen läfst; als auch, um vorzuschreiben, was für eine Art von Stümperey zur Anwendung gelangen soll. Die Theorie kann sich aber mit diesem Gegenstande nicht befassen: denn darinn besteht bekanntlich in allen Wissenschaften und Künsten das Stümpern, dafs man sich in der Ausübung von aller die Anwendung nach Grundsätzen bestimmenden und leitenden Theorie entfernt, und eine gewisse Regellosigkeit die Stelle derselben vertreten läfst.

(Der Beschlufs folgt.)

Recension.

Zwölf Orgelstücke verschiedener Art, von C. G. Umbreit. Zweyte Sammlung. Gotha und Leipzig, auf Kosten des Verfassers, und in Kommission in der Beckerischen Buchhandlung. (Pr. 16 Gr.)

Wenn gleich dem Rec. diese 12 Orgelstücke nicht durchgängig so gefallen haben, als die in diesen Blättern rühmlichst erwähnte erste Sammlung derselben, so verdienen sie darum nicht minder empfohlen zu werden, um so mehr, da sie mehr leicht als schwer gesezt sind. Diese Sammlung gefiel aber dem Rec. weniger, wegen des Steifen der Schreibart, wovon man alle Sätze gewifs nicht freysprechen kann. Jedoch finden sich auch einige Kleinigkeiten im Satze, die leicht hätten vermieden werden können, z. B. in dem Maestoso No. I, Takt 14, dürfte statt der übermafsigen 6te, hier wohl richtiger eine verminderte 7time stehn; erstens, weil das hier beabsichtigte Ingano dann nur wirklich statt findet, auch zweytens, dann der Vorschlag mit der Hauptnote nicht auf einer Stufe steht, wie es hier der Fall ist. Nachfolgende Stelle im Allabreve:

würde sich, da der Satz vorher dreystimmig war, auch besser so ausnehmen:

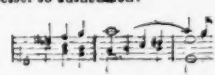

oder, wenn der Satz vierstimmig bleiben soll, so hätte statt der dreyviertel *A, H, cis*, im Basse blos A als halbe Taktnote, mit einem Punkte gesezt werden sollen. In dem nun folgenden Moderato No. 2, fand Rec. noch mehr zu erinnern: in dem 4ten Takte unnöthige Härte; auch hatte diese Stelle:

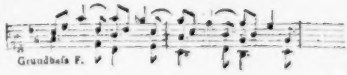

bejahrter Tenorist Martinelli, wird von dort erwartet, und vielleicht für S. Carlos angeworben werden. Dieser erntete vor mehrern Jahren hier viel Beyfall. Seine Hauptrolle schien der Wahnsinnige in Paers *Agnese* zu seyn.

Im Haustheater des Hrn. Baron Quintella, in Larangeiras, nahe bey Lissabon, wurde die italienische Oper: *La Cenerentola* von Rossini, gegeben; und obschon das gesammte Personale nur aus Liebhabern bestand, wurden die Arien und Ensemblestucke doch so gut vorgetragen, dass sie nach dem Urtheile der Kenner selbst im Opernhause S. Carlos nicht vollkommener gehört wurden. Es ist wahr, dass dieses Stück unter der Direction des Buffo Rosich und des Franc. de Paula am Flügel, beyde vom Theater, durch geraume Zeit einstudirt wurde, und dass selbst bey der Aufführung das Orchester fast ganz aus Künstlern von Profession — nicht sowohl aus wirklichem Bedürfniss, als um denselben einigen Gewinn dadurch zu schaffen, — bestand. Die Damen waren, Dem. D. Francisca Martius, Mad. Caffri und Dem. Arcanza: unter welchen sich Dem. Martius als Cenerentola besonders auszeichnete: sie sang ihre Arien vortrefflich, und zeigte auch ziemlich gutes Spiel. Hr. Coelho (ein junger talentvoller Mann, besonders auch für Musik) als Magnifico war in der Action unverbesserlich, und sang seine Bass-Solos sehr gut. Nur die Recitative waren bisweilen unvollkommen, weil diese für Liebhaber, denen die stete Uebung darin fehlt, immer das Schwierigste sind. Die Chöre wurden von acht guten Dilettanten, als Hrn. De Ronce, Fries, Cael. Martius (Bruder der Dem. M., u. a. m. vollkommen gut vorgetragen. Dekorationen und Kleidungen waren den Charakteren angemessen, und ziemlich reich. Der Hr. Baron Quintella lässt nun in Larangeiras bey seinem Land-Palais, ein nicht ganz kleines Theater von Stein erbauen, nach dem Muster des grossen Theaters S. Carlos. Dieser junge Herr ist ein eifriger Musikfreund und besitzt viel Musiktalent. Bey ihm werden in der Winterzeit alle Sonnabende Symphonieen und Concerte von Künstlern und Liebhabern unter der Direction der Brüder Gierdanis gegeben, wobey er selbst immer entweder Violoncell, Bratsche oder das Horn mitspielt. Auch in der bey ihm gegebenen Oper *Cenerentola* war er ein guter Heliodoro.

Am 18ten October 1821, dem Jahres-Gedächtnisstage der Hinrichtung des Generals Gomes Ferreira, und elf anderer Märtyrer der Freyheit, wurde in der grossen Dominikaner-Kirche das *Requiem* Bontempo's, hier zum erstenmale unter dessen Leitung, ziemlich gut gegeben. Die Sänger und Instrumentisten der königlichen und Patriarchats-Kapelle, und alle übrigen hiesiger guten Künstler, und die vorzüglichsten Liebhaber (worunter auch gedachter Baron Quintella) waren ausübende Mitglieder.

Den 21sten März 1822, bey der Todtenfeyer der Königin Maria primeira, der Mutter des regierenden Königs, welche vor etwa sechs Jahren in Rio de Janeiro starb, wurde in der von ihr erbauten prächtigen Kirche zu Coraçaõ de Jesus das *Requiem* des Bontempo zum zweytenmale aufgeführt. Diesem gingen diessmal lange *Matinas* und *Responsorien*, von Hrn. Bontempo neu componirt, voraus, und den Beschluss machten *Absolutiones*, ebenfalls von Bontempo's Composition. Im Ganzen ist B.s Musik gewiss nicht ohne Verdienst, welches auch von Kennern anerkannt wird, doch erinnerte sie hin und wieder an Mozart u. A.; für den allgemeinen hiesigen Geschmack ist sie aber nicht, weil sie nicht theatermässig und a la Rossini klingt.

Den 25sten März gab Hr. Canongia, welcher im August 1821 von seinen Reisen in Italien, Deutschland und Frankreich zurückkam, Concert im Theater S. Carlos. Das von ihm componirte und geblasene Klarinett-Concert und zum Beschlusse dessen Variationen gefielen unter allen gegebenen Musikstücken am meisten. Ein Quintuor von A. Reicha für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, das in Paris so grossen Beyfall fand, wollte hier nicht recht gefallen, wiewohl es ziemlich gut vorgetragen wurde. Das Haus war voll, und den sich muss der Künstler eine Einnahme von ungefähr 600,000 Reis (1000 Thaler) gehabt haben. Der Ertrag seines früheren Concerts, welches er im Jahre 1821, bald nach seiner Ankunft, in S. Carlos gab, war wohl ebenfalls nicht gering, fiel aber gar sehr zum Nachtheile dem Impresario zu, weil es nur als Entrakt der Oper gegeben wurde. Hr. Canongia ist bey der königlichen Hof-Kapelle als Klarinettist angestellt worden. Den 9ten dieses Monats November wurde das Fest der Constitutions-Beschwörung in der grossen Dominikanerkirche gefeyert. Die Musik

zur *Messe* und zum *Te Deum* war diessmal von der Composition des Eleuterio Franco Leal, eines Verwandten und Schülers des verstorbenen Leal, etwas gemein, und wie es scheint, zum Theil aus verschiedenen Arien und Concerten, nach dem hier beliebten Kirchenstyl zusammengesetzt; sie wurde, von ihm geleitet, ziemlich gut ausgeführt, war aber für das grosse Gebäude bey weitem zu schwach besetzt. Es waren im Ganzen nur etliche zwanzig Sänger und etwa vierzig Instrumentisten, worunter auch einige Liebhaber, die aus Gefälligkeit für den Componisten und des festlichen Gegenstandes wegen an der Ausführung Theil nahmen. Die Kosten des Festes wurden vom Senado (Stadt-Magistrat) bezahlt. Jeder Musiker erhielt 9600 Reis (16 Thaler), womit man Zwey hätte befriedigen, und also das Ganze doppelt besetzen können. Viele gute Künstler mussten leer ausgehen, damit die Uebrigen, worunter Einige nur sehr wenig leisteten, eine so gute Zahlung erhalten konnten. Intriguen und Begünstigungen herrschen noch überall, sogar in der Brüderschaft (Irmandade) der heiligen Cecilia.

Hrn. Bontempo ist es endlich gelungen, auch hier eine Musik-Gesellschaft, unter dem Namen Sociedade philharmonica, zu errichten, welcher ein langer Bestand zu wünschen ist. Er miethete zu diesem Zweck, nachdem er sich vorläufig eines hinlänglichen Abonnements (von ohngefähr 200 Personen, deren jeder 4800 Reis (3 Thlr.) vorausbezahlt) versichert hatte, ein geräumiges Haus am Chiado, einer gut gelegenen Gegend der Stadt. Jeden Monat werden zwey Abend-Concerte gegeben. Die Violinen, Violoncello, Violon, Fagott, Klarinette, Oboe und das Horn haben jedes Einen der geschicktesten Künstler von Beruf an der Spitze. Der Violinist Pinto Palma dirigirt an der ersten Violine, die übrigen Stellen sind mit Liebhabern besetzt, die alle Abonnenten sind. Jeder Künstler hat freyen Zutritt, er mag mitspielen wollen oder nicht. Der Anfang jedes Concerts geschieht gewöhnlich mit einer der grössern Haydn'schen, in London geschriebenen Symphonieen, welche ganz gegeben werden. Nachdem einige Proben gehalten worden, ist die Ausführung derselben gewöhnlich ziemlich gut; jedoch konnte man besonders die ersteren Abende an dem geringen Beyfall merken, dass der grösste Theil des Auditoriums viel lieber Rossini's Ouverturen gehört hätte. Es scheint indess, dass der Beyfall in den letztern Abenden, wo dieselben gespielt wurden, stärker war. Mozarts Ouverturen werden gemeiniglich zum Ende der ersten Abtheilung, und zum Beschluss des Ganzen gegeben. Auch wurden zwey Symphonieen des Bontempo, wovon die zweyte der Gesellschaft gewidmet seyn soll, gegeben. Nach der Symphonie werden gewöhnlich Gesangstücke mit Orchester, oder auch nur mit Begleitung eines Pianoforte, einer Violine, eines Violoncelles oder mit Guitarre-Begleitung gegeben. In dergleichen Gesangstücken haben sich oft mit Beyfall hören lassen: eine Dem. Peregrina, gewöhnlich in Duos mit den Hrn. Marquis de Valenss, welcher einen ziemlich guten Tenor oder Bariton singt, und viel Musikkenntniss besitzt: und bisher ein einzigesmal, aber mit ungemein grossem Beyfalle, die Dem. D. Franc. Martius, welche ein beliebtes Duo aus der Oper *Tancred* von Rossini, mit einem Hrn. Pio vortrefflich sang. Hr. D. Louis de Vasconcellos, Bruder des Hrn. Marquis de Castello melhor, in der Singkunst ein Schuler unseres unvergleichlichen Angiolelli, sang einigemale Arien mit so viel Beyfall und Aufforderung zur Wiederholung, dass er diesen Wunsch zu erfüllen willigte. Hr. Vasconcellos besitzt die vorzüglich gute Methode des Angiolelli, und seine schöne sehr biegsame und geläufige Stimme ist ein Bariton von ziemlich grossem Umfang. Am meisten gefiel von ihm eine beliebte Arie aus *Pärs Agnese*, in Es. Ein junger, schon oben gedachter Hr. Pio, ein schönes musikalisches Talent, sang oft a Solo, meistens mit Orchester-Begleitung, Scenen, Recitative und Arien, theils mit Chören, von M. A. Portugal, u. a. Componisten, vollkommen gut. Er hat eine ziemlich schöne und durchdringende hohe Tenorstimme. Die Gesellschaft bedauert den einstweiligen Verlust dieses schätzbaren Mitgliedes, welches sich auch auf der Pedalharfe in Solos und Variationen mit Waldhorn-Begleitung, hören liess: denn er reiste vor kurzem nach Rio de Janeiro, um seine Familie abzuholen. Auch mehrere andere geschickte Dilettanten haben sich öfter mit Beyfall hören lassen, als: die Herren De Ronce, Pinto und Schiopetta, Tenore, die Herren Caetano N. (ein Justiziar) mit einer guten Basstimme, und D. Manoel da Camera, ebenfalls Bassist. Von Instrumental-Com-

derten wurde jeden Abend ein Concert oder Phantasie von Hrn. Bontempo mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen. Ferner war das Beste von bisher gegebenen Solos: ein Klarinett-Concert, von Jwan Muller, das dritte, mit allen seinen schwierigen Cadencen etc. sehr vollkommen auf einer gewöhnlichen Klarinette mit fünf Klappen vorgetragen von dem jungen Künstler Thiago de Deos Odalde, von Katalonischer Abkunft. (In Spanien hält man die Katalonier in Musik ohngefähr für das, wofür man in Deutschland die Böhmen hält. Der vortreffliche Liebhaber auf der Flöte, Hr. Filipe Falque, und mehrere andere gute Künstler sind auch von Katalonischer Abkunft.) Ein Flöten-Concert von Devienne, sehr gut geblasen von dem Liebhaber Hrn. Brelas. Ein Doppelconcert für zwey Fagots von Ozi, ebenfalls sehr gut vorgetragen von dem Künstler Thiago Calveti und dem Liebhaber Hrn. Caetano Martius, welcher es auf diesem Instrumente zur Meisterschaft gebracht hat. Dieser Hr. Martius trug auch ein Concert von Berbiguier auf der Flöte untadelhaft vor. Ein Waldhorn-Concert von Beloli aus E dur, geblasen von dem Liebhaber Hrn. Scola in Es. Hr. Scola verbindet mit einem angenehmen Tone viele Fertigkeit. Die Probe des Concerts war in E, und es war zu verwundern, dass bey dem Vortrag in Es, das grösstentheils aus Liebhabern bestehende Orchester, bey ungewohnter Versetzung des Tones, nicht distonirte. Der Künstler Cutinelli, unser bester Oboist, liess sich mit einem schönen Concerte auf dem englischen Horne hören. Die Composition war, wenn ich nicht irre, von Simon Mayer für diesen Künstler geschrieben. Uebrigens wäre nur noch zu tadeln, dass diese Concerte zu spät Abends beginnen, indem erst nach acht Uhr, nach hiesiger Sitte, Thee gegeben wird, und man erst nachher zum Anfang des Concertes schreitet. Nach anderthalb oder zwey Stunden ist die erste Abtheilung zu Ende, und dann bringt man eine halbe Stunde damit zu, die gegebenen Erfrischungen zu nehmen. Die Liebe zur Musik verbreitet sich hier immer mehr. Die musikalischen Unterhaltungen bey mir werden noch wöchentlich einmal fortgesetzt. Die ursprüngliche Bestimmung, blos Quartetten und Quintetten zu spielen, wird jedoch oft überschritten, weil, besonders in den letzten Zeiten, oft mehre der besten Künstler aus blosser Liebhaberey zusprachen, und dadurch Anlass gaben, die Concertinos von Krommer, Concertanten von Winter, Widerkehr, Witt u. A. zu spielen. Auch die Sgrs. D. F. Martius und Hr. Pio vervollkommneten diese Unterhaltungen mit ihrem schönen Gesange. Hr. Bontempo und sein Neffe Bontempo, ebenfalls ein sehr fertiger Pianofortespieler, haben sich auch dabey hören lassen. Letzter ist wieder nach Rio Janeiro gereiset. Nebst diesen werden auch noch jede Woche einmal des Morgens bey Hrn. Sima'o Tuchhändler, und Abends bey Hrn. Placido, Apotheker, auch bey dem Italiener Zancle, Symphonieen, Ouverturen etc. meistens von Liebhabern gespielt, und obschon diese wenig vollkommen sind, so geben sie doch Gelegenheit für einige Geschicktere zum Einstudiren.

Hr. Sigm. Neukomm kam von Rio Janeiro nach Lissabon, verweilte aber hier, beynahe ganz unbekannt, nicht lange und reiste von hier nach Paris ab.

Der junge Pezzana, Contra-Violinist, und Cazelli, Violoncellist, beyde (vorzüglich Erster) treffliche Künstler, reiseten im Jahr 1821 wieder nach Italien zurück. Auch verloren wir die beyden Virtuosen auf dem Waldhorne, Novaretti und Sartirana, welche nach Sevilla abreiseten.

Dresden. Uebersicht des Halbjahres vom July bis Ende Decembers 1822. Mein diessmaliger Bericht über unser hiesiges Musikwesen wird wieder nur kurz seyn, da, besonders während der Sommermonate, das Repertoire der deutschen und italienischen Oper so beschränkt war, dass es fast nur aus Wiederholungen, die zum Theil durch fremde Gastspieler veranlasst wurden, bestand. Ende July wurde von der deutschen Oper zum erstenmale: *Preciosa*, Schauspiel, mit der Musik unsers Hrn. Kapellmeisters Maria von Weber, gegeben und gefiel ungemein; auch bey den seitherigen öftern Wiederholungen hat sich der Beyfall nicht vermindert. Die Musik, die, ausser der Ouverture nur aus einigen Chören, Tänzen, melodramatischen Scenen und einer Romanze besteht, ist so charakteristisch und interessant, wie man es von diesem genialen Tonsetzer gewohnt ist. Schade ist es, dass Frau von der Klugen, als Preciosa, gar keine Stimme besitzt, um die kleine, aber herrliche Romanze nur erträglich zu singen. Könnte nicht lieber Mad. Haase diese Ro-

manso in der Coulisse singen, wie schon öfter geschah, zumal da während dieser Scene das Theater verfinstert ist, und die Illusion nicht sehr gestört werden würde? Die melodramatische Scene deklamirte Frau von der Klogen vortrefflich, und die ausdrucksvolle Musik dazu hat oft, wie Referent mit Vergnügen bemerkt hat, vielen Zuhörern Thränen entlockt. — Den 11ten July gab man zum erstenmale: *Die Waldburg*, Oper, der Text und die Musik vom Freyherrn von Lichtenstein. Diese Oper missfiel durchaus, besonders weil es der Musik gänzlich an Theatereffekt gebrach, so wie es z. B. auch mit der *Geisterinsel* von Zumsteeg der Fall ist. Scheint es doch, als wenn Dichter und Componist im Bunde kein Glück machten! Schade um die Kosten, die eine solche Oper verursacht und die Mühe, die sich die Sänger gaben, sie einzustudiren!

Hr. Devrient, Bassänger aus Berlin, sang am 14ten July den Jacob in Mehul's Oper gleiches Namens, ferner den 19ten den Leporello und den 27sten den Sarastro als Gastrollen. Seine Stimme war angenehm und gefiel, weil sie besonders jugendliche Frische hatte. — Dem. Wilh. Schröder aus Wien gab die Emmeline, Agathe und Pamina als Gastrollen; ihre jugendliche starke, volle Stimme gefiel sehr, so dass sie mehrmals hervorgerufen wurde. Sie ist, wie es verlautet, bey unserm Theater engagirt. — Hr. Kammermusikus Fuchs aus Dessau blies auf dem Theater des Linkischen Bades ein paar Concertino's auf dem Horn, und Hr. Pillwitz vom Frankfurter Theater sang im September einige Arien. Beyde Künstler erhielten verdienten Beyfall. — Mad. Krause-Wranitzky aus Wien sang auf dem Theater in der Stadt in den Zwischenakten ein paar Arien von Rossini und die Rode'schen Violinvariationen à la Catalani. Letztere hätte sie nicht singen sollen, da ihr die Catalanische Fertigkeit und Leichtigkeit des Vortrags fehlte. Uebrigens besitzt sie eine wohlklingende Stimme und eine gute Gesangmethode. Sie schien dem kleinen Publikum, das versammelt war, nicht besonders zu gefallen, vielleicht weil ihr Aeussres nicht so jugendlich und glänzend war, wie das Theaterpublikum von einer Sängerin verlangt. Ueberhaupt ist es, beyläufig bemerkt, ein schlimmes Ding mit dem Singen oder Spielen zwischen den Akten auf dem Theater. Das Publikum, besonders im Winter, wo alle Logen abonnirt sind, ist sehr bunt zusammengesetzt, es bekümmert sich wenig um die schönsten musikalischen Produktionen, betrachtet sie höchstens als Zugabe zu dem kommenden Lustspiele, und wünscht nur, der Sänger oder Spieler möge sich ja so kurz wie möglich fassen; auch die Entfernung vom Orchester ist für einen Concertspieler sehr ungünstig. — Mad. Seidler aus Berlin, die Schwester der vorerwähnten Sängerin, besuchte uns zu Ende des Septembers und gab als Gastrollen: die Prinzessin von Navarra, die Agathe (zweymal), die Mirsha (zweymal) und bey der italienischen Oper die Amenaide in *Tancredi*, in welcher letztern Rolle sie besonders ihren Triumph feyerte. Es freuete uns, einmal eine so jugendliche, frische, wohlklingende Stimme zu hören, und mit Recht verdiente sie den ungetheiltesten Beyfall und die Ehre des Hervorrufens, welches ihr mehrmals zu Theil ward. — Hr. Siebert, den ich schon früher erwähnt habe, ist nun bey unserm Theater als Bassänger, an Hrn. Meyers Stelle, und als Kirchensänger in der katholischen Kirche angenommen worden; er will aber nicht gefallen, wozu vorzüglich das Rauhe in seiner Stimme, welches trotz aller Kraft und aller Verzierungssucht zu sehr hervortritt, und seine Deklamation als Schauspieler, die von aller Kunst entblösst ist, beytragen mag. — Am 15ten November spielte Hr. Harthnoch aus Weimar, ein würdiger Schüler Hummels, des letzteren neuestes Fortepiano-concert in H moll, leider im Theater zwischen zwey Lustspielen; ich beziehe mich daher auf meine obige Bemerkung über das Concert-spielen auf dem Theater. Die Musikfreunde freuten sich sowohl der herrlichen Composition, voll der reichsten Modulationen und der effektvollen Instrumentirung, als des Vortrags, den der Schüler dem Meister, besonders in Rücksicht des Anschlags und des bezeichnenden Rhythmus glücklich nachgeahmt hatte. Ein so kräftiges Werk, wie dieses Concert, will aber auch von einem Manne vorgetragen seyn, der versteht, was er spielt und nicht, wie es leider oft bey Concerten geschieht, von Kindern, die noch nicht wissen, was sie mit der Composition anfangen sollen, und die höchstens eine mit Mühe erlangte mechanische Fertigkeit auf ihrem Instrumente zeigen. Der Zuhörer kann sich dann nie dem ruhigen Genusse an der Composition überlassen, weil er immer befürchten muss, der kleine Virtuose,

oder die kleine Virtuosin möchten die Tramontane verlieren. — —

Am 10ten December gab man endlich zum erstenmale das schon seit einigen Jahren auch auf Deutschlands Bühnen bekannte *Rothkäppchen*, Feenoper von Boieldieu. Die Musik ist, wie man von dem Componisten des *Johann von Paris* erwarten kann, ganz dem Sujet angemessen, voll der herrlichsten Melodieen. Besonders auszuzeichnen sind die erste Arie von Roger (Hr. Bergmann) und das darauf folgende Terzett. Gesungen wurde diese Oper von Mad. Haase, als Rothkäppchen und von Hrn. Bergmann, als Graf Roger, vortrefflich; nur Hr. Wilhelmi war mit seiner unreinen Stimme sehr widerlich. Das Aeussere der Oper, die Decorationen und Maschinerie waren sehr gut; demohngeachtet wollte die Oper nicht allgemein gefallen, vielleicht, weil keine eigentlichen sogenannten Bravourarien darin sind, worin man die Sängerin sich abarbeiten hört. Oder sollten schon die vielen Freyschützeleyen das Publikum verwöhnt haben, dass es nur an Teufelaspuk Gefallen findet und sich nicht an lieblichen Melodieen ergötzen kann?! —

Die italienische Oper gab am 2ten October zum erstenmale: *Ciro in Babylonia* von Rossini. Niemals hat wohl ein Componist sich in seinen Opern so viel wiederholt, als Rossini; dass aber in einer Oper sich kaum ein Stück befindet, welches man nicht schon gehört hätte, ist fast unglaublich: und doch ist es der Fall mit diesem *Ciro*, der, wie es heisst, früher componirt seyn soll, und woraus der Componist das Beste nahm, um es in seiner *Elisabetta*, *Tancredi*, *Gazza ladra* u. a. wieder anzubringen.

Diese Musterkartenoper wurde vielleicht nur gewählt, um der Sgra. Tibaldi wieder eine ihr günstige Partie zu geben, und es ist nicht zu läugnen, dass sie die Rolle des Ciro, die für einen mezzo Soprano geschrieben ist, vortrefflich vortrug. Zu wünschen wäre übrigens, dass sie das a mezza voce Singen öfter brauchen möchte. Vieles Lob verdienten auch Dem. Willmann, Sgr. Tibaldi und der neu angenommene Bassist Sgr. Zezi, welcher schon früher in Pärs *Wegelagerern* als Uberto auftrat. Er besitzt eine jugendliche, kräftige und angenehme Stimme von bedeutendem Umfang. Bey seiner Jugend und einer fürs Theater günstigen Gestalt wird er, bey fortdauerndem Studium sich den Beyfall des Publikums gewiss erhalten. — Die zweyte neue Oper war am 11ten November *La Cenerentola* von Rossini, worin Sgra. Zanetti aus Bergamo, die seit ein paar Jahren, wo sie sich bey uns aufhält, ihre musikalische Bildung Hrn. Concertmeister Polledro verdankt, ihren ersten theatralischen Versuch machte, welcher eben so glücklich als jener der Sgra. Tibaldi im vorigen Jahre ablief. Sie hat eine seltene Altstimme vom tiefen g bis b, also über zwey Octaven. Ihre Tiefe ist zwar etwas scharf und Oboe-artig, welches sich vielleicht in der Folge ausgleichen wird, aber die Mitteltöne sind sehr wohlklingend, und die Höhe leicht, angenehm und völlig rein; dabey hat diese junge Sängerin eine Stärke in der Stimme, die wahrhaft bewunderuswürdig ist. Ihr unbefangenes Spiel und angenehmes Aeussere erwarb ihr überdiess den Beyfall des Publikums und sie wurde nach Endigung der Oper einstimmig hervorgerufen. Wir freuen uns, sie bald wieder in einer andern Oper zu hören und erwarten in der Folge eine gute Sängerin für die Opera buffa in ihr. Sgr. Gentili, der, wie es heisst, einstweilen als primo tenore angenommen ist, gab den Prinz Ramiro und früher schon den Lindoro in der *Italiana in Algeri*. Seine Brusttöne sind freylich ohne alles Metall, doch sucht er, unterstützt von einer bedeutenden Fertigkeit in Passagen, sich auch durch Fisteltöne zu helfen, die er recht gut zu benutzen weiss. Sgr. Zezi gefiel auch in der Rolle des Stallmeisters Dandini, und Sgr. Benincasa war als Baron sehr ergötzlich. Was die Composition der Oper selbst betrifft, so schien sie zu gefallen, vorzüglich das Duett zwischen Ramiro und Cenerentola und die Schluss-Variationen von der Cenerentola.

Diess wäre nun kürzlich alles Bemerkenswerthe, was seit einem halben Jahre auf unsern Theatern erschien. Wiederholungen schon gegebener Stücke brauche ich nicht weiter anzuführen, ich müsste denn bemerken, dass bey der deutschen Oper sogar die beyden kleinen alten *Savoyarden* einmal über die Bühne gingen. Lieber will ich die Opern nennen, die seit längerer Zeit nicht wiederholt worden sind, und es doch wohl verdient hätten: bey der deutschen Oper wurden nicht wiederholt: *Alimeleck* von Meyerbeer; *Joconde*; *die vornehmen Wirthe*; *Marie von Montalban* und *Lodoiska*. Bey der italienischen

Oper wurden nicht wiederholt: *Maometto* von Winter; *Ser Marcantonio*, und *Medea*.

Von fremden Künstlern hat keiner in diesem halben Jahre über Concert gegeben, wohl aber gaben in den letzten Monaten Hr. Kammermusikus Fürstenau und die Herren Gebrüder Haase Concert mit der gewöhnlichen Zugabe von Ouverturen, Arien, Duetten u. dgl. m., alle drey Künstler mit verdientem Beyfall.

Das vorigen Winter erst entstandene Abonnement-Concert der königlichen Kapelle ist dieses Jahr schon wieder eingegangen, und die Hoffnungen, die Referent damals schöpfte, sind wieder verschwunden! Statt dessen nahmen die Quartett-Unterhaltungen der Herren Kammermusiker Peschke, Schmiedel etc., die vorigen Winter ausgesetzt waren, wieder ihren Anfang und waren sehr besucht. Man gab aber bisher keine neuern Quartetten, weder von Beethoven, Onslow oder Feska, sondern nur ältere von Haydn, Mozart, Krommer u. a. m. Es scheint nun einmal im Rathe der Götter beschlossen, dass alle Schätze der neuern Concertmusik uns verborgen bleiben sollen!

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé, comp. — — par H. Präger. Oeuvr. 55. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Pr. zeigt sich in dieser Sonate, wie schon in früher herausgekommenen Instrumental-Compositionen, als einen routinirten Musiker, der sich viel mit neuerer Musik beschäftigt hat; der weiss, was in diesen viele Liebhaber jetzt vorzüglich suchen, und wie sie es zubereitet haben wollen, und der ihnen diess und in dieser Art zu geben im Stande ist. Eigenthümlichkeit und Tiefe der Erfindung und Ausarbeitung ist eben nicht darunter: wohl aber, dass sie viel zu thun bekommen, ohne dass es darum besonders schwer falle auszuführen, dass es sie immerfort in Athem erhalte, dass es klinge, als wäre es schwer, und deshalb gut in den Händen liege, auch den Instrumenten sehr angemessen sey u. dg. m. Diess giebt ihnen nun Hr. Pr., wie sonst, so auch in dieser Sonate. Sie ist sehr lang, besonders im ersten und letzten Allegro: da aber diese beyden Sätze ein sehr rasches Tempo verlangen, so dauern sie nicht allzulange. Ausser diesen zwey Sätzen enthält die Sonate noch eine Einleitung, Andante sostenuto, ein Scherzo mit Trio, und ein, in der Klavierstimme sechs Seiten langes, Andante. Die Spieler werden durch beyde ohngefähr in gleichem Maasse beschäftigt.

Six petites Fantaisies pour le Pianoforte, comp. par G. C. Grosheim. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Es scheint uns ein glücklicher Gedanke, kleine Phantasieen zu schreiben für die, die grosse nicht bezwingen können, um theils durch Abwechselung in den Formen ihr Vergnügen zu befördern, theils, und mehr noch, sie zum freyern Vortrage fremder oder eigener Gedanken anzuleiten, endlich die unbedingte Herrschaft der gewöhnlichern Musikformen, welche sonst leicht zu einem kaltgewöhnlichen, bloss mechanischrichtigen Spiele verführt, einigermaasen zu unterbrechen. Hr. G. hat diesen Gedanken hier schätzenswerth ausgeführt. Die Cattung ist richtig aufgefasst und festgehalten; nicht wenige interessante Ideen finden sich; für Mannichfaltigkeit ist gesorgt; die Schreibart zeigt einen Musiker von Einsicht und Erfahrung. Vielleicht wird Mancher einige dieser Sätze, wo nicht alle, allzukurz finden: nun, so nehme er sie als Skizzen und Entwürfe; sie und er werden dabey nicht verlieren. Eher möchten wir aussetzen, dass zuweilen eine, an sich nicht eben ausgezeichnete Figur (nämlich für solch ein kleines Ganze) zu weit fortgesponnen oder vielmehr fortgeschrieben vorkömmt. Auszuführen sind diese Stücke gerade so leicht, als sie ihrer Bestimmung nach seyn müssen: Anfänger müssen keine Phantasieen spielen wollen, und beträchtlich Geübte greifen nach grössern. Ohne Interesse finden wir keine von allen sechs Nummern; am besten gefallen uns aber No. 1, 5 und 6.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. **№. 2.** 1823.

NACHRICHTEN.

Leipzig. (Fortsetzung der Nachrichten in No. 52. des vorigen Jahrganga.) Violinconcerte gaben uns die Herren Matthäi, Lange und Klengel. Des Hrn. M. angenehmes, wirklich meisterliches Spiel ist schon so oft in diesen Blättern nach Verdienst gewürdiget worden, dass wir nur längst Anerkanntes wiederholen würden, wenn wir darüber Worte machen wollten. Wir hörten diessmal mit allgemeinem Vergnügen von ihm ein Concert (G moll) von seiner Composition.

Hr. Lange trug uns eine recht brave Arbeit unsers A. Matthäi vor, und überwand die schweren Aufgaben dieses Concerts, wohin besonders viele Doppelgriffe gehören, mit grosser Fertigkeit. Hr. Klengel, von welchem, als von einem jungen Manne, in diesen Nachrichten früher gesprochen worden ist, hat durch seinen Fleiss noch grössere Sicherheit und Schönheit des Tones gewonnen. Wir hatten ein Recht, viel von ihm zu hoffen, und wir haben uns in unsern Erwartungen nicht getäuscht. Hr. K. hat in diesem Jahre bedeutende Fortschritte gemacht, welche auch durch lauten Beyfall anerkannt wurden. Er spielte Spohrs H moll Concert mit so gesangvollem Tone, dass wir ihm zu dem schönen Erfolge seiner Bestrebungen Glück wünschen müssen.

Ein Pianoforte-Concert, von Mad. Wieck gespielt, haben wir leider ungehört vorübergehen lassen müssen. An Hrn. Becker, einem jungen Manne, der sich zum erstenmale in unserm Saale mit dem G moll Concert von Dussek hören liess, haben wir Mühe und Fleiss zu loben, die er sich in Einübung seiner Solopartieen gegeben hatte; bedauern aber, dass auch er die Schule durchlaufen musste, wie die meisten, die in den Junglingsjahren zum erstenmale auftreten. Wahrscheinlich verdarb ihm Aengstlichkeit, die durch den Anblick einer sehr zahlreichen Versammlung noch gesteigert werden mochte, jeden guten Ausdruck. Diese Befangenheit verliert sich aber schon, wenn nur musikalischer Sinn mit treu anhaltendem Fleisse sich einigt und Musik um der Musik willen getrieben wird. Als Meister kann keiner gleich auftreten. So schien auch das Publikum zu urtheilen und gab dem jungen Manne freundliche Zeichen der Aufmunterung, die dem angehenden Künstler, soll er nicht niedergebeugt werden, so nothwendig ist.

Von unsern Concertbläsern traten im Laufe dieses Vierteljahres zwey auf, Hr. Grenser und Hr. Heinze. Beyde gaben uns Beweise, was Fleiss und Liebe zur Kunst vermögen. Hr. Grenser spielte ein nett gearbeitetes Flötenconcert von Bernh. Romberg, mit einer Fertigkeit und Lieblichkeit des Tones, die unsere Erwartungen übertrafen, ob wir ihn gleich bereits als einen recht guten Bläser kannten. Er wurde durch allgemeinen Beyfall des sehr gefüllten Saales verdientermaassen geehrt. Nicht geringeres Lob gebührt dem eifrig vorwärts strebenden Klarinettisten Hrn. Heinze, der an fertiger und guter Behandlung seines schwierigen Instrumentes viel gewonnen hat. Obgleich die Töne noch nicht immer mit der Gleichheit und Rundung sich an einander reiheten, wie uns diess von den grossen Meistern, die wir auf diesem Instrumente hörten, vorschwebt; obgleich namentlich der Triller meist noch der engen gleichmässigen Tonverbindung ermangelte, die ihn allein angenehm macht: so müssen wir doch im Ganzen sowohl das Starke als das Zarte seines Spiels rühmen.

Am 12ten December wurde uns das seltene Vergnügen, wieder einmal einen angesehenen Meister auf der Hoboe zu hören. Der königl. preussische Kammermusikus Hr. Braun, den wir schon oben mit verdientem Lobe als Componisten erwähnt

haben, trug uns ein von ihm selbst gearbeitetes Concert nicht nur mit einer ausserordentlichen Fertigkeit und Sicherheit, sondern auch mit einer solchen Anmuth des Tones vor, dass ihm der lauteste Beyfall nicht entgehen konnte. Die Art seines Spieles hat etwas so Eigenthümliches, dem Wesen der Hoboe so Angemessenes, dass wir unter den Wenigen, die sich auf diesem Instrumente auszeichnen, ihn mit keinem zu vergleichen wüssten. Eine kräftig überwundene männliche Klage, eine Wehmuth, die jeder Aeusserung der Freude noch zum Grunde liegt, eine tiefverhaltene Leidenschaft, die es liebt, zuweilen noch durch einen durchdringenden Schrey sich das Herz zu erleichtern, ist der Charakter dieses wunderbar wirkenden Instrumentes. Diesem angemessen war auch die Composition seines Concertes, das sich in Gedanken und musikalischer Zusammenfügung vor vielen andern löblich auszeichnet. Auch die Variationen, mit welchen dieser wackere Künstler uns noch im zweyten Theile desselben Concertes erfreuete, waren, auch von ihm bearbeitet, ebenfalls im Satze recht gut: würden aber gewiss noch eine bessere Wirkung thun, wenn Einiges (besonders die sich zu sehr ähnelnden Veränderungen) um der Hörer und des Bläsers willen gestrichen würden. Hatte sich aber Hr. B. im Concertvortrage als einen seltenen Meister bewährt, so entwickelte er in diesen Variationen eine so grosse Fertigkeit, die wahrhaft überraschend auf die ganze Versammlung wirkte. Dazu kommt nun noch sein bald kräftiger, bald überaus zarter Ton, der, nur in sehr schwierigen Stellen, wo bereits die Kraft des Bläsers fast übermässig in Anspruch genommen worden war, zweymal ein wenig umschlagend, alle Hörer erfreute.

Dennoch war Hr. Braun nicht geneigt, uns noch ein Extraconcert zu geben. Er mochte vielleicht, wie die meisten der uns sonst sehr häufig besuchenden wirklichen und angehenden Virtuosen, meinen: Wenn ein Künstler, der nicht schon einen ganz ausgezeichneten Ruhm sich erworben und in der Stadt selbst bereits durch mehrfache Beweise seiner Geschicklichkeit sich beliebt gemacht hat, einmal im wöchentlichen Abonnementsconcerte aufgetreten ist, so werden die meisten Hörer diess für hinlänglich halten, und die nicht immer leichte Mühe, welche die Einrichtung eines Extraconcertes mit sich bringt, dürfte bey dem nicht unbedeutenden Kostenaufwande nur äusserst selten einigermaassen vergütet werden. Man könne es also bey der neuen Einrichtung nicht wohl wagen. Das Directorium unsers wöchentlichen Concertes hat nämlich, wie auch von ihm öffentlich bekannt gemacht worden ist, die Einrichtung nothwendig gefunden, dass jeder Virtuos, der im Saale des Gewandhauses sich hören lassen will, sich zuvor im Abonnement-Concerte den Musikfreunden in seiner Kunst gezeigt haben müsse. Dass diess den meisten Künstlern nicht angenehm seyn werde, und dass Mancherley darüber gesprochen werden würde, war voraus zu sehen. Dass aber auch Künstler, wie Hr. Braun, sich dadurch abschrecken lassen würden, diess lag, wie es auch ausdrücklich in der Anzeige gesagt worden ist, weder in der Erwartung der Directoren, noch in dem Rufe, den sich unsere Stadt in Rücksicht auf gute Musik seit einer Reihe von Jahren erworben hat. Wir sind indess eben so überzeugt, dass unser Directorium, dem man den Vorwurf der Unbilligkeit mit Recht noch nie, so viel uns bekannt ist, machen konnte, erst nach vielseitiger Ueberlegung, durch überwiegende Gründe veranlasst, zu diesem Mittel schritt, als wir überzeugt sind, dass es nicht für immer, sondern nur für eine, der Lage der Dinge angemessene, so viel möglich kurze Zeit ergriffen worden ist.

Von Extraconcerten im Saale des Gewandhauses haben wir daher diesmal nur eins anzuzeigen. Die königl. sächs. Kammersängerin Dem. Friederike Funk erfreute uns am 9ten December vorigen Jahres mit einer Scene und Arie aus *Elisabetta* von Rossini, darauf mit einem Duett von Sim. Mayr, von ihr und Mad. Neumann-Sessi gesungen. Beyde Sängerinnen machten ihrem Rufe Ehre, und würden diess gewiss noch vollendeter gethan haben, wenn nicht beyde, für den Berichter zu fühlbar, eine siegreiche Stärke der Stimme zu zeigen sich bemüht hätten, wodurch Einiges an Reinheit und Abgemessenheit des Tones leiden musste. Viel besser gelangen daher in diesem Duett die sanftern Stellen, wo Beyde wahrhaft Schönes leisteten, und wo auch Mad. Neumann-Sessi ihren Ruhm an der Seite einer jugendlichen und schönen Stimme bewährte. Die letzte Scene und Arie von Coccia, in der weit mehr Charakter, als in der Rossini'schen sich ausspricht, brachte der Dem. Funk den grössten und sehr verdienten Beyfall. Sie sang diese Scene

vortrefflich und weit vorzüglicher, als die erste von Rossini, ob sie gleich auch da volles Lob erntete. Ihre grossartige Stimme sollte überhaupt, wie es uns nach freylich bis jetzt nur zweymaligem Hören vorkommt, so oft es ihr freygestellt ist, grösser gehaltene Musik wählen. Gewisse modisch verfeinerte Ueberzierungen stehen solchen Stimmen, auch wenn sie gelingen, doch nicht recht an, eben weil sie höheres geben können: dahingegen eine recht genau reine Schwingung ausgehaltener Töne und ein einfach melodischer Gesang höchst wohlthuend und befriedigend wirken, besonders wenn zuweilen Passagenwerk mit solcher Fertigkeit eingemischt werden kann, wie es Dem. Funk allerdings in ihrer Gewalt hat. Der Saal war gefüllt, wie es bey einem Extraconcerte nur selten der Fall ist. Noch müssen wir bey dieser Gelegenheit eines für volles Orchester gesetzten Rondo's von Lindpaintner erwähnen, das uns neu war und uns überaus wohl gefallen hat, weit mehr als die von demselben Componisten ebenfalls für volles Orchester gesetzten Variationen.

Wir haben nun noch, damit uns aus dem alten Jahre nichts zurückbleibe, das zehente Abonnement-Concert nachzutragen. Die wunderbar herrliche Symphonie Mozart's aus G moll leitete es ein. Unser Orchester spielte mit so viel Liebe und Zusammenklang, vereinte das Kräftige mit dem Sanftesten und führte das Verschlungenste und das gemüthlich Einfachste so schön durch, dass wir ihm einen recht hohen Genuss zu verdanken hatten. Wir müssten die Ausführung dieses Meisterwerks des unsterblichen Mozart in der That für vollendet erklären, wenn nicht zum Unglück von einigen Blasinstrumenten ein paar störende Töne gerade an bedeutenden Stellen dazwischen gekommen wären. Den Nachtheil hat aber das Meisterliche, dass eine Kleinigkeit, die sonst gar nicht bemerkt würde, gar sehr hervorsticht: aber auch den weit erheblichern Vortheil, dass man das etwa Fehlende, wir möchten sagen nur um seiner eigenen und um der Vortragenden Ehre willen, bloss anmerkt, dem Ganzen aber ungetheilten Dank zollt. Darauf folgte Scene und Arie mit concertirendem Pianoforte von Mozart, vorgetragen von Mad. Kraus-Wranitzky und Hrn. Klengel, dem oben genannten Violinspieler. Den trefflichen Gesang: Ch'io mi scordi di te, accompagnirte Hr. K. auf eine Art, wie man es von einem so geübten Musiker erwarten konnte. Mad. Kraus sang so trefflich, als wir es nur je von ihr hörten. Den ersten Theil beschloss ein Violinconcert, componirt und vorgetragen von Hrn. Lindner, herzoglich dessauischem Kammermusikus. Ungemein waren die Schwierigkeiten, die sich der talentvolle junge Mann namentlich im dritten Satze aufgegeben hatte. Aber weil uns diese oft gesucht erschienen, wollte uns eben dieser letzte Satz in Ansehung der Composition nicht so gefallen, wie die beyden ersten. Junge Componisten, die zugleich Virtuosen sind, werden nur zu leicht verführt, im Concertschreiben für ihr Instrument gerade die letzten Sätze musikalisch aufzuopfern, um sich desto grösser in Bezwingung aller möglichen Schwierigkeiten zu zeigen. Dass sie aber damit weder sich, noch dem Publiko, am allerwenigsten der Kunst wohlthun, ist gewiss. Diess abgerechnet, verdient auch seine Composition Lob. Seine Kunstfertigkeit ist in der That ausgezeichnet. Die gewagtesten Sprünge gelangen ihm auf eine überraschende Weise und sein Staccato ist meisterhaft. Wie leicht wird ein solcher Mann, in dem ächter Kunststeim so unverkennbar lebt, dem es schon so oft gelingt, mit hoher Fertigkeit zarten und vollen Ton zu verbinden, sich jenen Gesang noch zu eigen machen, der den Meister vollendet und seine Kunst geliebt, ja hinreissend macht. Den zweyten Theil füllte die dritte Abtheilung des *Weltgerichtes* von A. Apel und Fr. Schneider. Von diesem schon so oft und ausführlich beschriebenen Werke ist nichts weiter zu sagen, als dass es gut ging, bis auf ein Verrechen im Einsetzen, das den Ohren eine kurze Zeit arg zusetzte, doch bald genug berichtigt und von dem darauf folgenden Gelungenen gut gemacht wurde.

Wir gehen nun zum Theater über und erzählen in der Kürze, theils weil andere Blätter darüber bereits ausführlich gesprochen haben, theils auch, weil wenig musikalisch Neues zu erzählen ist. Als den Haupturheber dieses Unheils haben wir keinen andern, als Maria von Weber anzuklagen. Hätte der den *Freyschütz* nicht geschrieben: so hätten wir vielleicht eine ziemliche Zahl Operntitel aufzuführen. Der *Schütz* wurde wohl zu dreyssigmal und immer bey vollem Hause gegeben. Am Ende ist das doch kein übler Beweis für die Oper. Uebrigens ist unsere wilde Jagd recht hübsch, und Aennchen auch, und noch

manches Andere, von dem wir jedoch billig schweigen: zu erwähnen ist aber die schöne *Mallerin*, die wieder einigemale auf die Bühne kam. So gut auch Mad. Werner, als Mallerin, spielte und sang; so wenig wir auch sonst einen Einzelnen der Aufgetretenen besonders tadeln mögen: so möchten wir doch auch nicht, wie es in solchen Fällen geschieht, behaupten, das wenige Gefallen dieser sonst so beliebten und schönen Oper läge nur allein an dem, an das Rauschende und Brausende gewöhnten Geschmack. Hauptsächlich lag es wohl daran, dass das Ganze noch lange nicht leicht genug in einander griff. Alle Opern wollen auch in den Zwischengesprächen oder gar zu langen Recitativen, die beynahe niemand mehr zu singen versteht, wenigstens auf den Brettern nicht, und in dergleichen Sächelchen mehr ein wenig aufgestutzt seyn und zwar von einem, der es versteht, wenn sie allgemein gefallen sollen. Doch davon vielleicht ein andermal. Eine schöne Vorstellung hatten wir am *unterbrochenen Opferfeste*. Den Iuka gab, da Hr. Genast, was selten ist, einmal unpäßlich war, Hr. Fischer, woraus man wieder sieht, dass der Mann, der als Leporello, Papageno etc. öfter genannt wurde, noch immer alles Mögliche spielt. Aber er verdirbt nichts, und der oft gute Buffo (einen eigentlichen haben wir nicht, wohl, weil er nicht zu finden war) war auch ein artiger Iuka. Seinen ältesten Sohn spielte und sang Hr. Vogt mit voller wohlklingender Stimme. Myrrha, sonst von Mad. Werner gegeben, wurde am 20sten December von Mad. Haase aus Dresden vorgestellt. Eine so zierliche, niedliche, dabey anständig und schön gekleidete, unschuldig zarte Myrrha haben wir noch nicht gesehen. Auch wurde sie gleich beym ersten Auftreten mit Auszeichnung empfangen. Wir waren froh, nicht Murney zu seyn, der von Hrn. Höfler mit einer Standhaftigkeit gespielt und mit einer Festigkeit gesungen wurde, die ihm alle Ehre macht. Es wäre ein ordentlicher Uebelstand gewesen, wenn diese niedliche Myrrha eine andere, als eine niedliche Stimme gehabt hätte: es ist aber so viel Wohllaut in derselben und sie legte so viel Seele in ihre Töne, dass Referent es nur einigemale besser wissen wollte, als seine Augen. Einige von den schwereren Stellen singt Mad. Werner allerdings bis jetzt mit grösserer Geläufigkeit, aber nicht immer mit grösserer Reinheit. Mad. Neumann-Seconda als Elvira, spielte ausdrucksvoll und sang meistens, wofür ihr auch nach Verdienst vom ganzen Hause ein lebhaftes Bravo zugerufen wurde. Man sagt abermals, die Sängerin werde uns bald verlassen, und einstweilen wieder nach Wien zurückgehen. Auch der Oberpriester Hr. Gay, der sich im Gesang und Spiel immer mehr hebt, half die Vorstellung zu einer der besten machen, die wir in diesem Vierteljahre gehört haben. Zum Geburtstage unsers geliebten und verehrten Königs wurde zum erstenmale *Preziosa* mit Musik von Weber gegeben. Es soll äusserst pompös gewesen seyn und über Mad. Genast ist man entzückt gewesen. Wir haben sie aber unter den Zigeunern noch nicht gesehen, und da wir besonders so etwas gern mit eigenen Augen betrachten: so wird uns hoffentlich niemand zumuthen, dass wir uns in solchen Dingen einen Famulus halten, um so frisch, wie möglich, einen Quasibericht zu erstatten. Selber ist der Mann.

Uebrigens haben auch unsere übrigen musikalischen Anstalten, als die Kirchenmusik, Singakademie, Quartett, Lyra und mehrere Privatvereine guten Fortgang. Nur der vorzugsweise sogenannte Musikverein, der einzig aus Musikliebhabern der Musik bestand und grosse Orchester- und Gesangstücke gab, ist entschlafen.

Stuttgart. Von neuen Opern erschienen seit meinem letzten Berichte auf hiesiger Bühne, abgerechnet die seit vielen Jahren nicht mehr gegebenen und nun neu einstudirten, nur zwey: *Armida* — nicht von Gluck, sondern — von Rossini, und *Aesop in Lydien* von C. Kreutzer, weil eine Menge von Gastdarstellungen die Einlernung anderer neuen Werke hinderte. Rossini's Oper gefiel, obgleich Sänger und Orchester ihr Bestes leisteten, nur wenig, und wurde nur einmal, bey leerem Hause, wiederholt. Kostüme und Decorationen trugen freylich das ihre zum Missfallen bey; denn beydes war so zusammengesucht und geschmacklos verwendet, als es mitunter nur die Gedanken des sonst all-bezaubernden Tonsetzers seyn konnten. An einzelnen Schönheiten und trefflichen Stellen fehlte es jedoch auch in diesem Werke, wie in allen übrigen Rossinischen Werken, nicht. — Hr. Kreutzer hat uns schon in frühern Zeiten, als er hier noch Kapellmeister

entweder so:

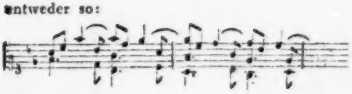

oder auch also:

klingen können.

Durch die, mit dem 17ten Takte angefangene Modulation, wo mit einer Figur durch 8 ganze Takte auf und abwärts fortgeschritten wird, ist dieser Satz zwar verlängert, aber gewifs nicht verbessert worden. No. 3, ist ganz in dem Charakter, den die Ueberschrift, *con Gravità* bezeichnet, geschrieben worden. No. 4, ein *Adagio cantabile*, würde besser gerathen seyn, wenn sich der Verf. nicht so lange in *As-dur* aufgehalten hätte, so dafs man zuletzt die Grundtonart ganz aus dem Gedächtnisse verliert, wozu denn noch der Umstand mitwürkt, dafs, nachdem der Verfasser wieder in den Grundton zurückgekehrt ist, er zu kurz darin verweilt; auch ist diese Rückkehr zum Grundtone so unbestimmmt, dafs man eher einen Schlufs in *As-dur* als *Es-dur* erwartet. Nachstehendes Beyspiel mag dies näher erläutern:

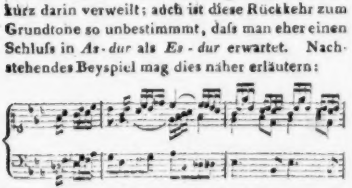

Dafs hier im letzten Takte der $\frac{4}{4}$ Akkord auch anders hätte resolvirt werden müssen, dürfte wohl äufser allem Zweifel seyn. Der übrigen Nummern dieser Sammlung kann Rec. sein Lob nicht versagen; nur wünscht er, dafs es dem achtungswerthen Verf. gefallen möge, sein Augenmerk nicht nur allein auf eine reine, sondern auch auf eine fliefsendere Schreibart zu richten. Der Fortsetzung dieser Sammlung darf man mit Vergnügen entgegen sehn.

Fragen eines Layen über mancherley Gegenstände, welche Musik und Musiker angehen.

(Beschlufs.)

Nun aber zur Hauptsache. Die Präliminarien stehen, denk' ich, so: Von einer Würkung der Musik, im genauern Sinne des Worts, auf ganz Ungebildete kann keine Rede seyn: auf sie würkt nur Rhythmus: aber auch dieser würkt nicht in dem Grade, als man gemeiniglich behauptet. Was man von so sehr heftigen, grofsen Würkungen dabey bemerkt, ist Folge von eigentlich nicht dazu gehörigen, andern, aber damit möglichst innig verbundenen Dingen. Jetzt also die Hauptfrage: warum würkt unsre wahre Musik, bey welcher zum Rhythmus, statt dessen, was dort hinzutritt, noch die gesammte Tonkunst (Melodie und Harmonie) kömmt, mit welcher grofsentheils noch die besondere Kunst des Dichters (in der Gesangsmusik) verbunden wird — auf uns um so vieles weniger, als jene leere Rhythmik auf Ungebildete?

Ich will nichts zur Antwort anzuführen wagen, eben weil meine Sache, als eines musikalischen Layen, *nur* fragen seyn darf. Indefs mögen einige, doch bey weitem nicht befriedigende Gedanken fragmentarisch noch hier stehen.

Darf wohl überhaupt, wenn die Rede ist von irgend einer Kunst, im edlern Sinne des Worts, wo also Verstand, Herz und Sinn gleichmäfsig beschäftiget, wo vom Schönen gesprochen werden soll; *darf* da überhaupt so heftige, so gewaltsame Würkung erwartet, gewunscht — und, wenn sie auch zu bewerkstelligen wäre, hervorgebracht werden? Und werden nicht *vielleicht* jene Wünsche, Klagen und Anforderungen ausgesagt, ohne dafs man recht weifs, was man damit will?

So konnte also das weniger Hinreissende, weniger Gewaltsame, in dem Wesen der Kunst liegen? Vielleicht auch in dem Wesen menschlicher Kultur? Wird vielleicht der Gebildete überhaupt weniger ganz hingerissen — theils schon aus physischen, von selbst einleuchtenden

war, mit wohlgelungenen Opern-Compositionen erfreut, und wir bemerken mit Vergnügen, dass er seitdem auf der rühmlich betretenen Bahn nicht stehen geblieben, sondern eifrig und kräftig vorgeschritten ist. Sein *Aesop* liefert den Beleg hierzu. Er ist ein schönes Ganze, die Charaktere gut aufgefasst und durchgeführt, die Instrumentirung planvoll und mässig, voll lieblicher Melodie und ansprechender Harmonie, ohne Künstlichkeit; der Gesang einfach, meist durchaus deklamatorisch; besonders sind die eingewebten Aesopischen Fabeln, welche eine schwere Aufgabe für den Componisten waren, eigenthümlich und von ausdrucksvoller Wahrheit. Da auch das Buch nicht ohne Theaterkenntniss abgefasst ist, und man die Besetzung der Rollen gut berücksichtigt hatte, so konnte es nicht fehlen, dass die Oper eine günstige Aufnahme fand. Hr. Krebs gab sie zu seinem Benefice, und sang und spielte den Aesop selbst sehr brav. Die Gemächer, Gärten, überhaupt die Umgebungen des Crösus hätten einer glänzenderen Ausstattung bedurft. — Wiederholt wurden: *Die Pflegekinder*, von Lindpaintner, welche besser gefielen, als bey der ersten Darstellung, weil sie besser und sorgfältiger einstudirt waren; *die Italienerin in Algier*, *Don Juan*, *der Türk in Italien*, *der Unsichtbare*, *Iphigenia in Aulis*, *der Teufelsstein*, *Rosalieb* — *Rothkäppchen*, *der Freyschütz* (mehreremal sogar mit aufgehobenem Abonnement), *Mark-Anton*, *der Wasserträger*, Mehul's *Uthal* (seit 1814 nicht mehr gegeben), *das rothe Käppchen* von Dittersdorf, welches aber nicht mehr ansprach, u. v. a. Zu des Königs Geburtsfeyer wurde *Cortez*, diessmal bedeutend abgekürzt, gegeben; vorher Spontini's *Festgesang* mit analogen aber nicht eben geistreichen Worten, und dessen Siegesmarsch mit zweyfach verstärktem Orchester. Doch war in der Anzahl der Violinen durchaus kein Verhältniss, denn sie wurden sämtlich durch das lärmende Getöse und Gebrause der Blech- und Blasinstrumente und das Wirbeln und Rasen der Trommeln und Pauken übertönt, so dass selbst die gleichfalls verstärkten Chöre kaum hörbar wurden. — Von Gästen erschien zuvörderst Dem. Canzi (Schülerin des kaiserlich königlichen Hofkapellmeisters Salieri) in einer Reihe von Darstellungen mit ausgezeichnetem Beyfall, nachdem sie auch bey Hofe gesungen hatte. Ihre gegebenen Rollen waren folgende: Röschen in der *Müllerin*, Rosine im *Barbier von Sevilla*, Aennchen im *Freyschützen*, Nanette in der *diebischen Elster*, Susanne im *Figaro*, Amenaide im *Tankred*, Armida in der Oper gleiches Namens, und Myrrha im *unterbrochenen Opferfeste*. Dem. Canzi ist eine angenehme Erscheinung auf der Bühne mit einer zierlichen, wiewohl etwas zu kleinen Figur, einer wohlklingenden frischen Stimme von bedeutendem Umfange, und einem lebendigen und anmuthigen Spiele. Ihre Methode gehört der neuern Rossini'schen Schule an, und sie führt alle die kleinen Verzierungen und Schnörkel sowohl, als auch grosse und brillante Passagen mit Nettigkeit, Deutlichkeit und Rundung aus: sie hat sich das *polvere di scena* von den Italienern trefflich angeeignet, wiewohl sie zuweilen allzusehr damit kokettirt. Ihre gelungensten Partieen waren unstreitig Röschen in der *Müllerin*, Rosine im *Barbier von Sevilla* und vor allen Susanne im *Figaro*, welche sie, einige galante Verzierungen abgerechnet, die schon um desswillen unstatthaft waren, weil sie gegen die Harmonie verstiessen, höchst einfach und gemüthlich vortrug. Misslungen waren zu nennen: Amenaide und Armida, zu welchen Rollen ihr Figur, Anstand, Kraft und Ausdauer fehlten. Zu bedauern war, dass sie nicht nur in Einer, sondern in allen angeführten Partieen häufig detonirte. Soll man diess auf Schwäche ihrer Brust schieben, oder sah sie sich auf dem hiesigen grossen Theater genöthigt, sich zu sehr anzustrengen? Fast scheint das letztere der Fall zu seyn, da sie alla camera stets rein intonirte. Ihre Aussprache, welche im Allgemeinen sehr zu loben ist, erschien zuweilen etwas geziert und fremdartig, indem sie nach Sitte der Italiener in der Mitte zweyer Consonanten und am Ende der Worte, welche mit einem Consonanten schliessen, ein sehr hörbares e anhing, was unserer deutschen Sprache zuwider läuft. Unsere einheimischen Künstler unterstützten sie wacker und kräftig, und bewährten ihren Ruf und Kunsteifer. Vor allen die Herren Häser, Haimbuch und Rohde. Hr. Häser gab z. B. den Pistofolus trefflich, und es ist überhaupt an ihm nicht zu verkennen, dass er in guter italienischer Schule eine höhere Ausbildung erlangt und als Mitglied der ehemaligen italienischen Oper zu Prag Gelegenheit gehabt hat, sich manches Gute anzueignen. Hr. Haimbuch, der auch ein recht geschickter Violinspieler

ist, wurde bey seiner Rückkunft von Wien mit unzweydeutigen Beweisen von Wohlwollen empfangen, und bald darauf lebenslänglich angestellt, mit der Verbindlichkeit, bey der dereinstigen Abnahme seiner Stimme im Orchester Dienste zu leisten. Möchte er nur seine wirklich angenehme Falsetstimme nicht missbrauchen, und so oft und ohne Noth sich in eine ausser der Tenorstimme gelegene Region verstei gen. Hr. Rohde thut neuerdings selten des Guten zu viel, wie unter andern seine sehr gelungene Darstellung des Amtsverwalter Knoll bewies. Seine Arie trug er in einem fast unglaublich schnellen Tempo vor, wie sie Ref. selbst in der Originalsprache von keinem Italiener hörte, und zwar mit der grössten und lobenswerthesten Deutlichkeit. — Dem. Seel aus München, für die diessjährigen Kammerconcerte engagirt, singt während ihres hiesigen Aufenthaltes auch in der Oper. Die Rollen, welche sie bisher gab, waren: Desdemona im *Othello* (Hr. Hambuch giebt neuerdings den Othello, und sehr gelungen), die Prinzessin im *Johann von Paris*, und Sophie in Pär's *Sargino*. Sie ist eine Schülerin Winter's, hat eine jugendliche wohllautende Stimme und viel Agilität, doch geht ihr Gesang nicht recht zu Herzen. Auf dem Theater ist sie so ziemlich noch Anfängerin, auch ist ihr Aeusseres nicht ganz vortheilhaft. Sehr brav sang sie neben Dem. Stern (Sargin) in letzterwähnter Rolle, und die Duetten der beyden Sängerinnen wurden verdientermaasen mit lautem Beyfall aufgenommen. — Die Klage über den Mangel an prosodisch-guten und musikalisch-brauchbaren Uebersetzungen italienischer Opern herrscht auch bey uns; so ist diese von *Sargino* ein elendes Machwerk. Konnte man hier denn nicht z. B. die Münchner, oder die bessere Leipziger von A. Wagner? oder scheuen unsere Herren und Damen die kleine Mühe der Eindernung eines angemessenern Textes? — Als Sängerin für die Hofconcerte ist auch Dem. Pastori aus Venedig angestellt, die wir jedoch auch, so wie Dem. Seel, in den öffentlichen Winterconcerten zu hören das Vergnügen haben. Sie singt nicht allein schön, sondern auch richtig und ist eine Schulerin Rossini's. In der Höhe ist ihre Stimme rein und klangvoll, doch in den Mitteltönen etwas ungleich und belegt, und der Uebergang aus der Brustatimme in die des Kopfes nicht genug verbunden und zu merkbar. — Die Abonnement-Concerte der Hofkapelle haben wieder begonnen, und zeichnen sich durch die sinnige Wahl alter und neuer guter Musikstücke aus, und wir haben die Freude, darin der Reihe nach unsere wackersten Künstler zu bewundern. Sie sind zahlreich besucht, und der König und dessen Familie beehrt sie gegenwärtig mit seiner Anwesenheit. — Extraconcerte hatten folgende statt: 1) das der Dem. Corri, (erster?) Sängerin der königlich italienischen Oper in London und einziger Schülerin der Mad. Catalani: sie trat mit ziemlicher Prätension auf, entsprach aber den Erwartungen keineswegs. Die Kälte unsers Publikums, über welche sie sich wegen des ihr spärlich gespendeten Beyfalls beklagte, war eine Folge ihrer Kunstleistungen. Ihrer Aeusserung zu Folge, dass sie gewünscht hätte, nie unsere Stadt betreten zu haben, konnte man ihr zum Abschied nichts nachrufen, als ihren eigenen Namen!! Einen Vorzug vor so vielen Sängerinnen unserer Zeit, der fast ganz unbeachtet bleibt und aus der Mode zu kommen scheint, kann man ihr jedoch nicht absprechen, nämlich: einen schönen runden und gleichförmigen Triller. 2) Das Concert des neu angestellten Concertmeisters Pechatscheck, der ein vollendeter Meister auf der Violine und ein sehr braver Compositeur ist, und allgemeine Bewunderung erregte. 3) Das Concert des Kammermusikus Krafft, dessen schon öfter rühmlich gedacht wurde. — Der Klavierspieler Carl Schuncke liess sich bey seiner Durchreise nach Paris vor dem Könige und in mehrern Privatzirkeln hören. Die musikalischen Unterhaltungen im Museum entsprachen vollkommen ihrem Zweck. Aus mehren kleinen niedlichen Gesangstücken, die wir daselbst hörten, hebt Ref. ein komisches Terzett für Männerstimmen, mit Begleitung von Violine, Horn und Guitarre, heraus, von Theus in Weimar No. 3. op. 31. welches in der That recht ergötzlich ist und mit Beyfall aufgenommen wurde. — So verdienen die Ouverture und andere vom Ritter von Seyfried zu dem Trauerspiele *Faust* gesetzte Musikstücke, desgleichen C. M. von Webers originelle und liebliche Compositionen zu Wolfs Schauspiel *Preciosa* gerechte Erwähnung. — Von dem kürzlich angestellten Singelehrer Orlandi aus Mailand, welcher mehrere junge Leute auf der hiesigen Bühne, auch aus dem Chor, im Gesang unterrichten und ausbilden soll, weil man hiesige Künstler dazu nicht tüchtig hält!? — lässt

sich zur Zeit noch nichts sagen. Möge der Erfolg die Erwartungen rechtfertigen, die man von ihm hat. — Dem. Fischer aus Braunschweig, die vor einiger Zeit mit vielem Beyfall hier Gastrollen gab, ist von künftigen Ostern an bey unserer Bühne angestellt, und wir erwarten sie mit Sehnsucht. — Kapellmeister Lindpaintner, der in seinem Amte fortwährend thätig und unermüdet ist, beschäftigt sich gegenwärtig mit der Composition einer neuen grossen Oper, die er zuerst in München aufführen lassen will. — Dem Verfasser eines Aufsatzes über hiesige Musik in einer hiesigen beliebten Zeitschrift wäre zu rathen, sich lieber mit der Führung von Rechtsangelegenheiten, als mit langweiligen und einseitigen Kunstanalysen zu befassen, oder sich, bevor er wieder als Procurator des guten Geschmacks hervorzutreten gedenkt, ein unbefangeneres, gesundes Kunst-Urtheil zu procuriren! Non omnia possumus omnes! —

Elbing, im November 1822. So wie im vorigen, hat auch in diesem Jahre hier ein Musikfest statt gefunden. Unser thätiger Musikdirector, der jetzige Stadtrath Urban hatte diessmal Friedr. Schneiders Oratorium: *das Weltgericht*, gewählt. Die Aufführung geschah wieder in der (katholischen) St. Nicol. Kirche, am 20sten October, und fand viele Unterstützung von Künstlern und Musikfreunden, aus Elbing sowohl als aus den umliegenden Städten Danzig, Königsberg u. s. w. und auch von Seiten des Publikums. So kam wieder ein Personale von 208 Personen zusammen (50 Soprane, 32 Alte, 30 Tenore, 24 Bässe, 24 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncelle, 4 Contrabässe, 4 Posaunen, 6 Hörner, bey den Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Trompeten jede Stimme doppelt besetzt, ein paar Pauken und ein Serpent.) Diese, ausser einer Hauptprobe, sich zum Theil fremde Masse wirkte mit solchem Eifer, Ernst, Kraft und Ausdauer zusammen, dass der Erfolg sehr belohnend war. Die Solopartieen wurden von Dilettanten lobenswerth vorgetragen; Dem. Papan (Sopran) sang wirklich trefflich. Die kleinen vierstimmigen Soli ohne Begleitung gingen (was eine Hauptsache ist) sehr rein zusammen, und alle Chöre waren sehr gut eingeübt, wurden präcis ausgeführt und hinterliessen also auch einen vortrefflichen Eindruck. Den Abend darauf wurde im englischen Hause in einem Concert unter m. a. Beethovens *Sinfonia eroica* mit grosser Präcision executirt, desgleichen die Ouverture aus C. M. von Webers *Freyschütz* (auf Verlangen zweymal) und eine brav gearbeitete Sinfonie (F.) von Urban. —

Wie sehr ist's zu bedauern, dass die schweren Zeiten wahrscheinlich des wackern Urban's (kostspieliges) Vorhaben vereiteln werden, im kommenden Frühjahr die vollendete Wiederherstellung des Marienburger Schlosses auf eine würdige Weise, und zwar eben in jenen Mauern, die, nach langer Schmach und Erniedrigung, unter sorgsamer Pflege wieder in ihrer ursprünglichen Schöne emporsteigen, durch ein Musikfest zu feiern. Möge ein günstiges Gestirn die Nebel zerstreuen, die uns diese frohe Aussicht verdunkeln! —

Bemerkungen.

Dass der Hörer ein Werk des Tonsetzers von zwey Jahren, den Ertrag seiner herrlichsten Momente, sein erhöhetestes Leben, in eben so viel Stunden geniesst, das ist doch beynahe ausser allem Verhältniss. Trifft dieses Schicksal aber nicht auch den Dichter, ja noch mehr den Maler und Bildhauer, deren zehnjährige Werke Ein Blick verschlingt?

Könnte der Hörer, Leser, Beschauer im Ernste behaupten: Ich trage das Werk nun in mir, ich habe es in Saft und Blut verwandelt, ich bin durch dasselbe grösser und ein anderer Mensch geworden, so müsste der Dichter in Tönen, Bildern und Gestalten über seine folgende Macht erstaunen, und fast wähnen, es gehe nicht mit rechten Dingen zu.

Doch mit diesem sättigenden, nährenden und verzehrenden Geniessen hat es gute Wege. Bey einem recht geistigen Werke geschieht auf Einen Sitz wenig mehr, als ein Schlürfen des obersten Schaumes, und das auffallende Missverhältniss der Zeit des Schaffens und Geniessens gleicht sich dadurch wieder aus, dass ein klassisches Werk hundertmal mit Lust, ja mit erhöhter, genossen werden kann, und dass der seltene Gast, der sich eines innigen Aufnehmens aufs erstemal berühmen kann, dessen durch sein eigenes bisheriges Leben, als eines zubildenden, sich sehnenden, und

selbst Aehnliches schaffenden, würdig geworden seyn muss.

Gefällt denn das Rechte immer und gefällt immer nur das Rechte? Ist Volksstimme Gottesstimme auch in der Kunst? In ihr so wenig als anderswo. Wenn es sich von Einrichtungen und Werken spricht, die ganz für das Volk (das Publikum) gemacht seyn, und auf der Ebene seines Lebens stehen sollen, dann mag das Sprichwort recht haben. Dieser Bedingung können sich aber hundert öffentliche Werke und Darstellungen nicht unterwerfen. Wenn ein Publikum nicht auf der Bildungsstufe steht, welche das Kunstwerk fordert, so spricht es demselben gewöhnlich den Werth ab. Es sucht den Mangel nie in sich, sondern im Werke, seine Langeweile ist ihm Beweis der objektiven Langweiligkeit.

Ebenso ist der Ruhm nicht immer gleich dem Verdienst. Der Kunstreiche erwirbt sich jenen nach und nach. Ein oft genannter Name wird am Ende wohl der allein genannte. Der Mann mit relativer Meisterschaft wird absoluter Meister; seiner Zeit, seinem Ort erscheint er dann als ein Grösstes, Unvergleichliches, das keine Zeit, kein Raum besser haben konnte.

Nun aber, wenn nur das Aeussere, Handgreifliche, die grossartige Manier, die glänzende Fertigkeit, das Derbe, Starke, Kecke, Groteske bleibt, so kann der Künstler in den Grundkräften, in den Naturelementen zurückgehen, er kann die ersten reinmenschlichen Forderungen eines richtigen Kunstsinnes verletzen, und er wird doch den alten Beyfall ernten, und berühmt bleiben.

Ein Anderer daneben, dessen Organ nicht gewaltig, dessen materielle Leistung nicht brillant auftritt, wird neben Jenem im Schatten stehen, und kaum genannt werden, und wenn auch der belebendste Hauch seine Darstellung durchdringt, nur als ein geistiger Aether sie trägt.

Ein Kunstheld darf, wenn er gross bleiben will, wohl grosse Fehler begehen, auch Donatschnitzer, nur darf er nicht schwach werden. So übersieht man dem Kriegshelden eine verlorene Schlacht und alle Schreibfehler in seinen Ordren nur keinen schmählichen Rückzug.

„Zum Erben muss man Geld mitbringen" sagt das Sprichwort. Diess gilt auch beym geistigen und aesthetischen Erben und Erwerben. Wer zur Musik nicht Musik mitbringt, hört nichts; und jemehr er mitbringt, desto mehr trägt er davon.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon; composée et dédiée à son ami F. Dubois, par Edouard Baron de Lannoy. Oeuvr. 6. A Vienne, chez Pierre Mechetti.

Ref. kennt von diesem Tonsetzer nur wenig, aber auch diess Wenige ist hinreichend, die volle Achtung zu begründen, welche Talent und Fleiss zu allen Zeiten sich gewinnen. Werke, mit reinem Gemüthe empfangen, geistreich, in einem edlen, klaren Style gehalten, ohne ängstliches Haschen nach bizarrer Originalität, geschmückt mit allen Reizen der Kunst und Phantasie, — solche Werke sind eben so selten, als preisswürdig: was Hr. von L. auf das sorgfältigste gefeilt, bisher der Publicität übergeben hat, besitzt diese schätzbaren Eigenschaften, und gegenwärtige Sonate macht wahrlich auch davon keine Ausnahme. Ohne dass gerade ausserordentliche Hindernisse zu bekämpfen wären, stösst man doch auf manche Partien, in welchen geschmackvolle, kunstgerechte Spieler sich bewähren können, und überhaupt liegt im Ganzen ein tieferer Sinn verborgen, der, als einzig wahrer Standpunkt, erst aufgefunden werden muss, um die schöne Arbeit nach Verdienst zu würdigen. Sowohl das erste und Final-Allegro (A dur), als das affektvolle Largo (E dur) sind in harmonischer und melodischer Hinsicht reich ausgestattet, die gefällige Motive mit contrapunktischen Kenntnissen zu den zweckmässigsten Wirkungen verwendet, und die Passagen so interessant gehalten, dass jeder sinnige Pianist in seiner musikalischen Bibliothek diesem Werkchen einen Ehrenplatz anweisen wird. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. **No. 3.** 1823.

Recension.

Zoraide, oder der Friede von Granada, Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen bearbeitet. In Musik gesetzt von Carl Blum. Mainz, in der grossherzoglich Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott Söhne. Partitur. (Fr. 24 Fl. Rhein.)

Dem königlich Preussischen Hofcompositeur Hrn. Carl Blum war es vorbehalten, der erste deutsche Tonsetzer zu seyn, der eines seiner dramatischen Musikwerke in gestochener Partitur erscheinen sieht: eine Erscheinung, die in einer Epoche, in welcher die deutsche*) Oper von fast allen Bühnen verbannt ist, gewiss eben so merkwürdig als für den Schätzer vaterländischer Tonkunst erfreulich genannt werden muss.

Das vorliegende Werk, welches nach der von mir vorgeschlagenen Classifikation nicht zu den Opern, sondern zu den Singspielen gehört, weil darin die musikalische Sprache nicht die allein herrschende ist, und der Gesang mit dem gesprochenen Dialog, nicht mit dem Recitative wechselt, wird am besten gewürdigt werden können, wenn die Handlung in Kürze erzählt, und die Musik, die — wie jede dramatische Musik thun sollte — sich ihr genau anschliesst, zugleich näher beleuchtet wird.

Die Ouverture beginnt mit einem Largo (Es dur C.), dessen düstere Farbe durch angenehme Solo's der Klarinette und Hoboe gemildert wird. Demselben folgt ein Allegro vivace in der nämlichen Tonart, worin der Marsch der Mauren (S. 105) und der Hauptmoment des Singspiels (S. 317) fragmentarisch angebracht, und diese Fragmente zu einem Ganzen verwebt sind, dessen Charakter durchaus, selbst in den melodischen Stellen, kriegerisch gehalten ist. Hr. B. hat hier den Vorschlag des achtungswerthen Castil-Blaze,**) die Pauken mit einem dritten Kessel zu vermehren, mit Erfolg angewandt, die grosse Trommel aber, deren betäubende Schläge man jetzt nicht nur in allen Ouvertüren, sondern sogar in fast allen Gesangstücken erdulden muss, erst gegen den Schluss hinzutreten lassen. Das Ganze muss, genau und mit Feuer ausgeführt, von guter Wirkung seyn; nur scheinen mir die Perioden, sowohl an sich, als im Verhältniss gegen einander, zuweilen ein schönes Ebenmaass zu entbehren.

Erster Aufzug. Freye Gegend vor dem Pallaste.

No. 1. Introduction. Die Sklavinnen der Sultanin Zoraide bringen ihr Früchte und Blumen dar. Dreystimmiger Sopran-Chor. Allegretto con moto (G dur $\frac{2}{4}$); eine heitere Melodie, wie der Inhalt sie fordert. Folgende Harmonie-Führung;

*) Ich beziehe diesen Beywort nicht sowohl auf die Sprache, in welcher der Text verfasst, als auf die Grundsätze, nach welchen die Musik componirt ist. Wenn ich manch Gluck's französische und Mozart's italienische Opern zu den deutschen zähle: kann ich jedoch keineswegs verdeutschte Opern der neuen italienischen Schule für deutsche Opern ansehen.

**) In seinem trefflichen Werke *De l'Opéra en France*, welches ich in den Jahrbüchern der Literatur 1821 beurtheilend angezeigt habe.

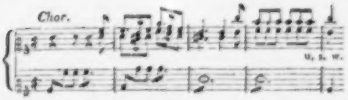

möchte vielleicht natürlicher so stehen:

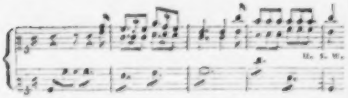

Diesem Tempo folgt ein Andante (D dur $\frac{4}{4}$), worin die Violoncelle mit Vortheil angewendet sind. Nach diesem wiederholt sich der erste Satz und schliesst dieses Gesangstück. Die Sultanin befiehlt ihren Frauen, die dargebotenen Geschenke in den Pallast zu bringen, und bleibt mit Almaro, dem Astrologen, allein.

No. 2. Ist bloss ein kurzer Satz in C dur $\frac{6}{8}$, um dem Frauen-Chor Zeit zu lassen, sich zu entfernen. In dem hierauf folgenden Gespräche ruft Zoraide die Zeit zurück, wo sie, noch ein Kind, mit dem von den Mauren eroberten spanischen Lager in die Hände der Sieger fiel, und später, von Almaro erzogen und schon erwachsen, bey einem Turnier den Preis an Ismael, jetzt ihren Gemahl, vertheilte, und dabey dessen Liebe gewann.

No. 3. Romanze der Zoraide. Andantino parlando (A dur $\frac{2}{4}$). Besorgte ich nicht, des Haschens nach Kleinlichem beschuldigt zu werden, so würde ich bemerken, dass das Beywort: parlando, nicht zur Bestimmung des Zeitmasses, sondern des Vortrags gehöre. Allerdings muss dieser, der Anlage nach, hier mehr recitativisch als melodisch gehalten werden; desto auffallender ist es aber, dass der Hr. Tonsetzer (S. 63.) die beyden Verse:

> Ach, da rief mich aus dem Vaterland
> Brüder-Stimme in die Weite!

wovon der erste nur durch den zweyten verständlich werden kann, durch ein Zwischenspiel von einem ganzen Takte getrennt, und den letzten Vers, der für sich keinen Sinn giebt, wiederholt hat: ein Uebelstand, der sich nöthigenfalls in einer förmlichen Arie durch die erforderliche Rundung einer melodischen Phrase, nicht aber im erzählenden Vortrage, rechtfertigen lassen dürfte. Schön gedacht ist die Stelle:

> Doch bey Euch rief ich nach kurzem Leiden:
> Hier ist mein Vaterland,
> Hier ist meine Welt!

wovon die letzten zwey Verse in einem andern Tempo (C), und a piacere, als Schluss der Romanze gegeben sind.

Zoraide und Almaro werden nun durch einen Maurischen Officier gestört, der die Nachricht bringt, dass die Schlacht sich in diese Gegend wende, und sie bittet, nach Granada zurück zu kehren. Bevor sie jedoch diesem wohlgemeinten Rath befolgen, singen sie noch das Duett

No. 4. Allegro maestoso (E moll C). Es beginnt mit einem Recitativ, das von dem zeitgemessenen Ausruf Zoraidens: „Ach, nur dem Gatten fliessen meine Thränen!“ der Empfindung entsprechend, unterbrochen ist. Das Duett selbst, Allegro molto, fängt in derselben Ton- und Taktart an, und schliesst mit einem Allegretto (E dur $\frac{4}{4}$), das sich durch ein anziehendes Motiv, angemessene Modulationen und eine geschmackvolle Instrumentirung auszeichnet. Die Königin eilt in den Pallast. Ein Imam tritt auf, dem Almaro den errungenen Sieg, zugleich aber auch des Königs Tod zu verkünden.

No. 5. Andante maestoso von drey Takten; vermuthlich bloss dahingesetzt, um die Geberden des Schreckens und des Schmerzes zu begleiten, womit Almaro diese Nachricht vernimmt. Nach einer kurzen Erzählung des Imams, welchen Heldentod Ismael gestorben, erscheint der Triumph-Einzug des siegreichen Heeres; später Zoraide und ihre Frauen.

No. 6. Tempo di Marcia (Es dur C). Der schon in der Ouverture (S. 9.) angedeutete, mit einem Pauken-Solo beginnende Marsch, neben welchem Anfangs ein Recitativ Almaro's hergeht. Ein kräftig gedacht und gehaltenes kriegerisches Motiv. Hierauf folgt: Allegro con brio (C moll C) Chor der Maurischen Krieger und Imans; die ersten acht Takte im Unisono. Der Text ist hier vortrefflich wiedergegeben bis Seite 115, wo die, von dem vorangegangen Verse: „Vertrauend ihrer stolzen Macht,“ durch vier Takte getrennten Worte: Die niemals zittern uns gemacht,“ vom Orchester mit einer leisen, zitternden Bewegung begleitet werden, statt dass hier, nach

meiner Meinung, gerade der höchste Muth hätte ausgedrückt werden sollen. Der Chor wird nun durch ein Recitativ Almaro's unterbrochen, der die Krieger ermahnt, ihre Freude über den Sieg zu zähmen, der um des Königs Leben zu theuer erkauft wurde. Bey den im Zeitmaasse gehaltenen Worten: „In Thränen lindert eure Schmerzen" ist eine enharmonische Ausweichung glücklich und mit Wirkung angebracht, so wie dieses Recitativ überhaupt, und vorzüglich auch dessen Schluss, alles Lobes werth ist. Nur kann ich mich mit dem Hrn. Tonsetzer nicht vereinigen, wenn er die Stelle: „Wo der Cypressen tiefes Dunkel", vom obern A bis in die untere Octave herab führt, um das tiefe Dunkel damit zu bezeichnen. Wenn schon der Gesang nicht äussere Gegenstände, sondern nur die Gefühle mahlen soll, welche jene erwecken, so gilt dieses noch in höherm Grade von dem Recitative, welches das Mittel zwischen der Rede und dem Gesange bilden, sich mehr zu ersterer als zu letzerem wenden, und daher auch nur in einem sehr beschränkten Umfange von Intervallen sich bewegen soll. Die Imans erfüllen nun das Gebot Almaro's, die Königin zu trösten, durch einen vierstimmigen Chor, Adagietto (A dur $\frac{6}{4}$), die Anfangs nur von den Klarinetten, Waldhörnern, Violen, Violoncellen und Bässen begleitet ist. In diesem sanften, tröstenden Gesange ist die Stelle: „Frey ist von Schmerzen jetzt dein Gemahl," bemerkenswerth, auf welcher eine Ausweichung durch auf einander folgende kleine Septimen aus H dur in C dur wohl angebracht ist, woraus sich bey dem Verse „Gönne dem Herzen tröstende Ruh," die Harmonie nach A moll zum Schlusse wendet. Klagende, gehaltene Töne erst des Fagotts, dann der Hoboe, begleiten allein den wiederholten Ausruf Zoraidens: „O mein Gemahl!" und mit einigen recitativischen Trostworten Almaro's endet diese Nummer in Es dur, worin sie anfing. Vier gefangene Spanier werden nun herbeygeführt, in deren einem Zoraide ihren Bruder Montesinos erkennt, als er ihr das Bild seiner und ihrer Mutter zum Danke für das ihm bewiesene Mitleid überreicht.

No. 7. Finale. Andante con moto (F dur C). Das instrumentirte Recitativ, womit es beginnt, ist sehr gelungen; nicht minder der darnach eintretende Chor der Mauren, Allegro vivace (F moll C), worin diese der Königin die erbetene Schonung ihres Bruders trotzig versagen. Dagegen scheint mir in dem nun folgenden Recitative Zoraidens und Almaros zu viel Gesang zu liegen. Mit schönem Ausdruck sind in dem hierauf kommenden Tempo: Allegro con fuoco (F moll C, die Reden der beyden Geschwister gegeben, und ein Ensemble (D dur) würde ich diesem würdig anreihen, sprächen nicht Zoraidens Frauen, die „tröstend zu ihr treten", ihre Trostworte bey dem raschen Zeitmaasse in Achtelnoten, wodurch sie mehr geschwätzig als tröstend erscheinen. Ist dieß geschehen, um in diesen siebenstimmigen Gesang Verschiedenheit der Bewegung der Stimmen zu bringen, so wäre diese Absicht, wie mich dünkt, angemessener erreicht worden, wenn die Frauen, während die übrigen fünf Stimmen in Viertelnoten fortschreiten, ihre Tröstung in sanft gehaltenen halben Noten ausgesprochen hätten. Zoraide sinkt nun ihrem Bruder, den sie nicht zu retten vermag, ohnmächtig in die Arme, ihre Frauen unterstützen sie, und sie erhebt sich allmählig wieder, während Almaro, die Imans und die Krieger in einem leisen Chore (B dur $\frac{4}{4}$) sich über das Loos der Gefangenen berathen und ihren Tod bestimmen. Der Schlusschor, Allegro con fuoco (C dur C), dann Presto (F dur $\mathbf{C}$), ist kraftvoll, ohne Beyhülfe der grossen Trommel. Von besonders schöner Wirkung sind darin die Verse:

Morgen grüsst der Sonne Licht
Treuer Liebe stilles Grab,

so wie sie Seite 184 bis 186 gegeben sind.

Zweyter Aufzug. Gefängniss. Auf einen kurzen Entrakt

No. 8. Andante sostenuto (F dur $\mathbf{C}$) folgt in gleicher Ton- und Taktart

No. 9. Ein Terzett der drey mit Montesinos gefangenen Spanier. Auch hier scheint die schnelle Bewegung der zweyten und dritten Stimme dem Texte nicht entsprechend, der einen breiteren Vortrag verlangt. Ein Recitativ Montesino's leitet zur Erzählung eines Traumes ein, der ihm seine Mutter zeigte. Andante (B dur C). Sowohl die schöne Melodie als die verständig einfache Begleitung dieses Satzes verdienen rühmliche Erwähnung. Die Erzählung wird durch kriegerische Töne unterbrochen, welche ihn den nahen Tod seiner mitgefangenen Freunde ahnen lassen. Wirklich kommen Wachen, sie zur Hinrichtung abzuholen. Chor, Vivace, (D moll C)

auf welchen der Abschied der drey Verurtheilten von ihrem Waffenbruder Montesinos folgt. Dieses Quartett, Anfangs Andante (Des dur $\frac{4}{4}$), ohne andere Begleitung als der eines von Zeit zu Zeit leise ertönenden Pauken-Wirbels, später Adagio (A dur $\frac{4}{4}$), bloss von Blasinstrumenten, vom Violoncell und Bass begleitet, ist eines der ausgezeichnetsten Gesangstücke des ganzen Werkes. Der Gesang ist einfach und rührend, die Begleitung zweckmässig; nur im Solo der Klarinette liegt für die Situation vielleicht zu viel Bravour: immer zwar noch besser in jenem Instrumente, als wenn sie sich, nach den neuesten Mustern, bey solcher Scene in die Singstimmen verirrt hätte. Der nun eintretende Satz, Quartett und Chor, Allegro assai, (D moll $\mathbf{C}$) schliesst diese Scene mit passender Energie.

Montesinos, vom Schmerz der Trennung erschöpft, sinkt auf sein Lager, indess Zoraide, zwey Flaschen mit Wein in einem Korbe tragend, leise herein kömmt, die Flaschen am Eingange niedersetzt, und sich schüchtern ihrem Bruder nähert.

No. 10. Arietta der Zoraide: Andantino (C dur $\frac{6}{8}$), ausser den Bogen-Instrumenten von einer Hoboe, einem Waldhorn und einem Violoncello Solo begleitet; anziehend durch die Lieblichkeit des Gesanges, der sich dem Romanzen-Styl nähert. Montesinos erwacht, überrascht von der Gegenwart der geliebten Schwester. Dieses Wiedersehen giebt Anlass zu dem Duettino,

No. 11. Larghetto, (As dur $\frac{6}{8}$) einfach und entsprechend. Zoraide beredet nun ihren Bruder zur Flucht, wenn nämlich seine beyden Wächter, Omar und Ispahan, von dem absichtlich hingestellten Weine berauscht seyn würden,

No. 12. Finale. Andante (B dur C). Die Absicht wird erreicht; die listernen Mauren bemächtigen sich leise der gefährlichen Flaschen; die Geschwister freuen sich der gelungenen List. In dem Augenblicke, als die Wächter zu trinken beginnen, ändert sich das Tempo in Allegretto (F dur C). Als endlich der Wein seine Wirkung gethan und die Wachen eingeschläfert hat, machen Zoraide und Montesinos sich auf die Flucht. Vivace (F dur C), welche Tonart sich später nach B dur zurück wendet. Das Ganze ist von Seite der Musik gut in die Scene gesetzt; die Motive, welche verschiedenen Instrumenten übertragen sind, während der parlante Gesang darneben hergeht, sind passend gewählt, und von der Begleitung zweckmässig unterstützt.

Dritter Aufzug. Gebirgigte Waldgegend.

No. 13. Der Entreact, Largo (Fis moll C) beruhet auf einem schon im Largo der Ouverture angegebenen Bass-Motiv, und verändert zweymal für wenige Takte das Tempo; einmal in Allegro (A dur C), dann in Lento mit beybehaltener Ton- und Taktart, worin er schliesst.

No. 14. Chor der Maurischen Krieger, welche die Leiche ihres Königs aufsuchen. Andante con moto (D dur C). Der leise Anfang ist der Situation und dem Texte ganz angemessen; warum aber bey den Versen:

„Selbst das Mondenlicht, das bleiche,
Ward den Helden nicht gewahr,"

auf den bezeichneten Sylben ein fortissimo angebracht ist, ward mir eben so wenig deutlich, als das Herausheben des Beyworts „bleiche" durch den verminderten Septimen-Accord. Zu Ersterem wäre der Grund, das mit Recht herrschende piano zur Vermeidung der Eintönigkeit mit einem forte zu unterbrechen, nicht hinreichend, und Letzteres soll ja hier nichts Schreckliches bedeuten, sondern ist bloss das gewöhnliche Eigenschafts-Beywort der Mondesstrahlen. Der Hr. Tonsetzer wolle in dieser und ähnlichen Bemerkungen nur die Aufmerksamkeit wahrnehmen, mit welcher ich seine Composition gelesen habe, und bedenken, dass dergleichen kleine Flecken nur an Werken sichtbar werden, die keinem bedeutenderen Tadel unterliegen. Dieses Gesangstück, nachdem es in ein Vivace (C dur C) überging, worin die Worte: „Schnell entflieht die Zeit" gut gegeben und passend begleitet sind, schliesst abnehmend, die Entfernung der Krieger bezeichnend.

Zoraide und Montesinos steigen, von der Flucht ermüdet, in's Thal herab und suchen Ruhe in einer nahe gelegenen Grotte.

No. 15. Duett dieser Beyden. Andantino (C dur $\frac{4}{4}$), dessen Charakter sanft und lieblich ist. Ismael, von einem Knaben in einen Kahn geführt, landet.

No. 16. Recitativ, welches in Hinsicht auf Declamation und Instrumentirung das vorzüglichste dieses Werkes ist, so wie die darauf folgende Arie Ismaels, Larghetto (F dur $\frac{3}{4}$), bloss vom Quartett, höchst einfach, und einem Fagott-Solo begleitet, durch schönen, dem Texte anpas-

senden Gesang ihrem Autor Ehre bringt, und, bey gefühlvollem Vortrag, jedem geschickten Basssänger lauten Beyfall verschaffen muss. Des Königs Betrachtung über den Wechsel seines Geschicks wird durch den leisen Ruf seines Namens unterbrochen. Er späht, woher dieser Ruf kommen mag, und findet in der Grotte seine von ihm träumende Gattin an der Seite eines Spaniers eingeschlafen. Von Eifersucht entflammt, zieht er den Dolch, der jedoch seiner Hand entfällt, als er in Montesinos denjenigen erkennt, der ihm in der Schlacht das Leben rettete. Ganz entweicht sein Zorn aber erst dann, als er vernimmt, dass sein Retter Zoraidens Bruder ist. Diese Scene ist in ein Melodrama gekleidet, nach welchem das Terzett

No. 17. eintritt. Vivace (C dur C). Das Hauptmotiv desselben war bereits in dem Entreact angedeutet. Auch hier ist die genaueste Uebereinstimmung der Melodie mit den Worten, und eine, dieselben niemals deckende, wohl erdachte Begleitung zu rühmen. Zoraide erhält von ihrem Gemahl nicht nur das Leben ihres Bruders und seiner Freunde, sondern auch das Versprechen eines baldigen Friedens. Die von dem Knaben, der Ismaels Schiffer war, herbey gerufenen Maurischen Krieger erblicken ihren König an Montesinos Seite und vernehmen aus seinem Munde des Krieges nahes Ende. Später sammeln sich auch Zoraidens Frauen, und allgemeiner Jubel schliesst die Handlung.

No. 18. Finale. Allegro con brio, (C dur C) die Ankunft und Ueberraschung der Maurischen Krieger ausdrückend. Diesem reihet sich an: Andante maestoso (As dur $\frac{12}{8}$), worin Ismael den Seinigen die Erscheinung erklärt, welche sie so sehr befremdet: ein schöner Satz mit eingewebtem Chor. Ein Allegro vivace (Es dur C), worin der in der Ouverture und in No. 6 schon vorgekommene Marsch auf den Chor angewendet ist, beschliesst das Singspiel auf wirkungsvolle Weise.

Das vorliegende Werk, das ich nun, in so fern der Raum dieser Blätter es gestattet, mit den Lesern im Einzelnen durchgegangen bin, hat im Ganzen das grosse und jetzt so seltene Verdienst einer rein dramatischen Tendenz. Hr. B. hatte bey dieser Arbeit immer nur die Handlung und die Charaktere im Auge, ohne diese auch nur stellenweise dem herrschenden Ungeschmacke oder der Eitelkeit der Sänger aufzuopfern. Dem nun gefeyerten, antidramatischen Concertstyl ganz ausweichend, hat er das Heil seines Werkes im Rechten, nicht im Beliebten gesucht, und es verschmäht, durch Nachahmung dessen, was Mode ist, um den Beyfall der Menge zu ringen, was jetzt doch fast alle, mitunter selbst angesehene Componisten sich zu Schulden kommen lassen, aber (wie es Nachahmern zu ergehen pflegt) meistens nur die Form, nicht den Geist ihres Vorbildes, folglich nur seine Mängel, nicht seine Vorzüge erreichen, die jene zum Theil verdecken.

Man könnte diesem Singspiele vorwerfen, dass es sich nicht durch glänzende Originalität auszeichne, und hier und dort gewöhnliche musikalische Phrasen enthalte; allein, nicht nur, dass mir nirgends Stellen begegneten, die ich in einem andern Werke nachzuweisen wüsste, (was doch gerade in den jetzt blühenden Opern so häufig der Fall ist) mag man bedenken, dass, je genauer sich die Musik den Worten und den Situationen anschmiegt, desto schwerer eigentlich Neues zu erreichen sey, wie sich selbst aus klassischen Werken darthun liesse. Die Ursache davon möchte darin zu finden seyn, dass ähnliche Gefühle auch ähnliche Ideen erzeugen, und dass es leichter ist, im Concertstyle zwey und dreyssig Noten in einem Takte auf mehrerley Art zu gestalten, als im deklamatorischen Genre mit vier oder acht Tönen in gleichem Zeitraume stets neu zu seyn. Ich denke hierdurch keineswegs offenbaren Plagiaten das Wort zu reden, wovon heut zu Tage gerade die notenreichsten Compositionen am meisten strotzen; aber ich glaube, dass im dramatischen Gesange (wenn nicht in allem) Wahrheit, die ergreift und rührt, der Neuheit, die nur überrascht und ergötzt, vorzuziehen sey, und der aus dem Innern geschöpfte Ausdruck mehr gelten dürfte, als gesuchte Originalität, die, je weiter sie sich vom Texte entfernt, desto leichter in Affectation und Bizarrerie ausartet.

Die Partitur ist Sr. königlichen Hoheit, dem Hrn. Grossherzoge Ludwig von Hessen und bey Rhein, bekanntlich einem eben so grossen Kenner als thätigen Beschützer gediegener Musik, zugeeignet. Die Auflage ist schön, und mit drey lithographirten Decorationen geziert.

J. F. von Mosel.

Nachrichten.

München, Ende Decembers 1822. Am 1sten November. Oeffentliches grosses Concert im grossen Theater, veranstaltet durch Hrn. Frey, Violinvirtuosen aus Manheim. Sein Spiel könnte man in gewisser Hinsicht gross, klar, nicht ganz nach dem herrschenden Kabinetageschmack gemodelt, nennen. Seine Composition — denn es ist nun einmal so angenommen, den Componisten mit dem Virtuosen auch invita Minerva zu vereinen — fand man etwas breit, doch eben nicht verwirrt. Am 3ten November. Die Mehul'schen *beyden Füchse*, worin Dem. Siegel nach der Rückkehr von ihrer Kunstreise wieder unter uns auftrat. Mit Beyfall, wie immer.

Am 8ten November. Auf der italienischen Opernbühne zum erstenmal: *Romilda e Costanza* von Mayerbeer, der, ein Schüler von Vogler, es doch nicht wagt, oder nicht wagen darf, originell zu seyn, und hastig allen Modegebilden nachjagt. Treffliches Ineinanderwirken der Theile zu einem gerundeten Ganzen, ruhiges, viel eingeübtes Streben zeichneten die Darstellung aus. Hr. Massa, der Régisseur, Hr. Aiblinger, der Maestro, Hr. Moralt, der Orchesterdirector, leiten das Artistische dieser Bühne mit Eifer und bewährter Einsicht.

Am 9ten November. *Sargines*, dargestellt von Hrn. Löhle, Sophie von Dem. Siegel, mit vielen Verkürzungen; denn die Tage der Feyerlichkeit, geweiht der nahen Vermählung unserer vielgeliebten Prinzessin Amalia, hatten angefangen, und ein neues Ballet von Hrn. Horschelt: *Amors Fest*, voll schöner Stellen und huldigend dem erhabenen königlichen Brautpaar, sollte diesen Abend beschliessen.

Am 12ten Nov. Auf dem königl. grossen Nationaltheater erste Vorstellung der Rossini'schen *Zelmira*, ausgezeichnet durch geschmackvolle Anordnung und ausgestattet mit wahrhaft königlichem, dieser erhabenen Gelegenheit angemessenem Aufwande. Mad. Vespermann, die Herren Löhle, Mittermair und Staudacher, ein trefflicher Verein hochgebildeter Künstler, sangen mit Einsicht und Gewandtheit in diesem gepriesenen Produkte der Rossini'schen Musse. Wegen Krankheit der Dem. Pesl hatte Dem. Moralt von der italienischen Bühne die zweyte Frauenrolle übernommen.

Am 13ten November. Auf dem A. Theater am Isarthor, welches nun auf keine Weise mehr mit der königl. Hofsbühne in einiger Beziehung steht, sondern von Hrn. Carl, ihrem bisherigen Director, allein verwaltet und geleitet wird, ein in Gegenwart des königlichen Hofes gegebenes Huldigungsfest, mit Musik von Hrn. Röth, eben so gut erdacht, als gelungen durchgeführt, wie unsere Kunstblätter diessmal im Einklang versicherten. Darauf Maskenball, womit diese Abende der Feier sich endeten.

Am 13ten November. *La Contessa di colle erboso*, ein immer beliebtes komisches Singspiel mit Musik von Generali.

Am 19ten November. *Zelmira* wiederholt.

Am 22sten November. *Romilda e Costanza* wiederholt.

Am 29sten November. *Inganno felice*, die bekannte schöne Composition, womit nach einigen vorausgegangenen Unfällen Rossini die Laufbahn seines Ruhmes eigentlich eröffnete. Hr. Graziani in seiner vor fünf Jahren bey uns gerühmten Darstellungs-Virtuosität nunmehro neu und mit allgemeinem Frohlocken wieder anerkannt. Dem. Schechner, diessmal als Prima Donna.

Am 1sten December. *Die Vestalin.*

Am 4ten December. Parodie des *Freyschützen*, ersonnen und heute das erstemal auf seiner Bühne am Isarthor aufgeführt vom Hrn. Director Carl. Die dazu gehörigen Musikstücke sind von Hrn. Röth.

Am 6ten December. *L'oro non compra l'amore*, eine ältere gefällige Composition von Portogallo, seit mehrern Jahren nicht mehr gegeben. Diese launigte Oper wurde sehr artig gespielt.

Am 7ten December. Parodie des *Freyschützen* auf dem Isarthortheater.

Am 8ten December. Aufführung des ächten *Schützen* auf dem königlichen Hoftheater. Beyde bey vollem Hause.

Am 11ten December. Concert der Schwestern Corri, über den Kanal, aus England nämlich, zu uns gekommen. Die ältere nennt sich die einzige Schulerin der Sgra. Catalani. Sie gab nur Gesangstücke von Rossini.

Am 15ten December. *Jacob und seine Söhne*, (der Mehul'sche *Joseph*) sehr gut dargestellt von Hrn. Mittermair, als Jacob, Hrn. Schimon als Joseph und Hr. Tochtermann als Simeon, er-

Ursachen, mehr aber, weil bey allem, was in ihm vorgeht — weil ganz besonders durch die Kunst, alle Theile seines Wesens beschäftiget werden, und nicht, wie bey dem Ungebildeten, blos die Sinnlichkeit? Wird vielleicht das noch weit mehr verstärkt durch das Wesen der Musik, durch ihr Freyes, weniger Bestimmtes, Allgemeines — das, wie alles Allgemeine, zwar hoher, aber nie so heftig würken kann? Trägt hierzu wohl die Beschaffenheit unsrer jetzigen Musik noch ganz besonders bey, und vielleicht mehr, als seyn sollte — durch ihr so reich Figurirtes, so sehr Geglättetes, so sehr Künstliches, den Verstand gegen das Herz und die Sinnlichkeit offenbar zu viel Beschäftigendes? Und kommt endlich bey der Gesangsmusik die Beschaffenheit der wenigen guten musikalischen Gedichte aller Art — besonders bey uns und den Franzosen, nicht auch mit in Anschlag, wo dem Musiker, von *uns*, entweder zu hohe, an Ideen zu reiche, zu gedrängte, gleichfalls bey weiten am meisten den Verstand beschäftigende, oder nur ganz alltägliche, dem Verstande fast gar nicht, dem Gefühl nicht mehr, und der Sinnlichkeit, welche durch ewiges Wiederholen dafür abgestumpft ist, gleichfalls nicht sehr interessante Dinge; von *den Franzosen*, zu viel Witz dargeboten werden?

Wenn das so wäre, so liefsen sich vielleicht bedeutende Resultate für den dichtenden und ausübenden Tonkünstler daraus herleiten: aber das verlangte neue Fragen, und man mufs erst erfahren, ob das hier Gesagte so — oder wie es anders ist.

Korrespondenz.

Ueber den Zustand des musikalischen Geistes in Cassel.

(Auszug aus einem Schreiben.)

— — Sie glauben, Cassel habe vor vielen andern Städten Deutschlands so manche Vortheile durch seine Bühne und das Zuströmen so mancher Kunstgenossen, dafs man billig erwarten könne, der Geschmack, das Urtheil und die Fähigkeit, selbst etwas zu leisten, sey bey diesem Publikum besonders gebildet, und hier müsse *Euterpe* nicht blos an der Wiege dem Kindlein vorlullen, sie werde sich auch erwachsener Schüler ruhmen dürfen. — So ganz Unrecht haben Sie nicht. Schon vor mehr als 30 Jahren hat sich, wie man mir sagt, hier ein Liebhaberkonzert angesiedelt, das erst vor kurzer Zeit jüngern Instituten seinen, durch Dauer ehrwürdig gewordenen Platz abgetreten hat, und von dessen Stiftern kaum noch einige leben. Auch hat C. mehrere Virtuosen und Dilettanten gesäugt, die der Tonkunst Ehre machen. Aber mit alle dem, war denn doch die wirkliche Liebe zur Musik nicht so lebhaft und nicht so allgemein, als man es hätte erwarten dürfen. Sie war, wie in manchen Handelsstädten, im Ganzen genommen, mehr passiv als activ, indem sich jeder wohl gefallen liefs, wenn er ohne Mühe oder Kosten dazu kam, dafs man ihm etwas Gutes vorsang oder vorspielte; aber es fehlte denen, die unterstützen sollten, der rege Sinn für Kunst, und denen, die selbst Hand anlegen sollten, jener belebende Reiz des Egoismus, der bey allen Künsten, vielleicht auch bey allen Wissenschaften, den, der schon ausgelaufen, so eifrig zu hohem Ziele treibt, und seinen Lauf beflügelt — der Reiz, für sein eignes Vergnügen und seine Ehre thätig zu seyn. Daher kam es denn, dafs die wenigen eifrigen und selbst leidenschaftlichen Liebhaber der Tonkunst nicht Kraft genug besafsen, verschiedene Künstler gehörig zu unterstützen, und dafs selbst vor langen Jahren eine Mara, als Eingebohrne, kaum die Kosten der Auslage für ihr erstes Konzert bestreiten konnte! Daher auch die Klagen, welche man von solchen Künstlern nicht selten auswärts über Cassel vernimmt: denn wie oft hab' ich nicht hören müssen: das Cafsler Publikum hat Ohren, mehr für Trommeln und Pfeifen, als für feinere melodische Akkorde organisirt. — Doch scheinen mehrere Jahre der Sache eine andere Wendung gegeben zu haben, und wenn dieser neue musikalische Geist fortfahrt, *Cassels* schöne Welt zu beleben, so kann

greifend durch sein Spiel und seine Darstellung höchster Leidenschaft in so mancher Stelle.

Am 16ten December. Die schon auf dem Anschlagezettel für die italienische Bühne angekündigte Oper: *Elisa e Claudio*, eine ganz neue Composition von Mercadante, musste wegen plötzlicher Erkrankung der ersten Sängerin diesen Abend unterbleiben. Dafür gab man: *Cenerentola*, das beliebte *Aschenbrödel*, mit vielem Erfolg, wenn gleich ohne Vorbereitung.

Am 25sten December. Grosses Vokal- und Instrumental-Concert, veranstaltet von der musikalischen Akademie, nämlich einem Verein der hiesigen Hofkapelle, welchem wir seit Jahren die gewöhnlichen Winter-Concerte verdanken.

Es schloss sich die erste Hälfte dieser zwölf Concerte am 25sten December. Eine motivirte Auseinandersetzung der Errichtung und des Zweckes dieses seit Langem mit Ruhm bestandenen Instituts dürfte nunmehr nicht ausser der Zeit seyn.

Braunschweig, im December 1822. Unter den wenigen Neuigkeiten, welche hier im musikalischen Fache statt fanden, verdient zuerst das von dem ersten Bassisten des kaiserlich königlichen Hoftheaters in Wien, Hrn. Siebert, nebst seiner Tochter Clara, im September gegebene Concert erwähnt zu werden, welches sich durch eine anmuthige Mannichfaltigkeit auszeichnete. Hr. Siebert ist ein vorzüglicher Bassist, eben so merkwürdig durch seine schöne Tiefe, als seine excellirende Höhe, da er mit grosser Leichtigkeit in die Falsetstimme überzugehen versteht, und dabey seine tiefern Töne viel Metall und Rundung besitzen. Im Wesentlichen schliesst sich dieser Künstler an die neuere Gesangweise der Italiener an, welches er hier besonders bey dem Vortrage Rossini'scher Compositionen darthat, obgleich er auch in dem von ihm componirten Gebete: *Der Morgen*, bündig an den Tag legte, auf welche zarte und innige Art er auch durch einfachen und rein deklamatorischen Gesang zu wirken verstehe. Seine Tochter Clara ist eine beginnende Künstlerin von viel versprechenden Anlagen; doch darf bey ihrer Jugend ihrer schönen Stimme ja nicht zu viel angemuthet werden, da es der Brust noch an hinlänglicher Kraft für den anhaltenden Vortrag grosser Bravourstücke zu mangeln scheint. Hr. Siebert sang auch nachher im Theater die Partie des Tankred und wurde hier ebenfalls sehr beyfällig aufgenommen. — Ausserdem trat auf der hiesigen Bühne Dem. Schulze, vom Carlsruher Hoftheater, eine Schülerin der dortigen Hofsängerin Gervais, in vier Gastpartieen und namentlich als Prinzessin von Navarra, Emmeline, Julie (*Vestalin*) und Agathe im *Freyschütz* auf. Bey einer recht guten Stimme fehlt es ihr jedoch allzusehr an musikalischer Sicherheit und namentlich an der erforderlichen Taktfestigkeit, so dass sie dem Kenner nicht genügen konnte, und deshalb auch kein Engagement erhielt. Hr. Schulze würde offenbar besser gethan haben, seiner Tochter noch einen längern Unterricht im Gesange ertheilen zu lassen, bevor er sie auf auswärtigen Bühnen aufzustellen wagte, wo sie unter ihr fremden Sängern und Sängerinnen sich um so unheimischer und unsicherer fühlen musste. In der Partie der Vestalin vorzüglich war sie verschiedenemale völlig aus dem Zusammenhange gekommen, und wenn nicht das Orchester und die Mitsänger sie möglichst aufrecht gehalten hätten, so würde sie ganz und gar gefallen seyn. Ihr Spiel ist nicht übel und beurkundet die auch darin gepriesene Kunstfertigkeit ihrer Lehrerin. — Ganz zuletzt sang noch eine Sgra. Catarina Cinelli, aus Bergamo gebürtig, und angeblich Sängerin der italienischen Oper in Paris, im Theater, vor Anfang der Vorstellung, eine Arie von Rossini (aus dem *Barbier von Sevilla*) und gab auch nachher ein jedoch fast gar nicht besuchtes Concert im Hotel de Prusse. Ihre Ausstellung war ein Wagstück, denn die Ausrede: Tempi passati, kann dergleichen nimmer rechtfertigen. Ihre Stimme ist von ungewöhnlicher Tiefe (ungestrichen c bis d) und sie mag eine gute Altistin gewesen seyn; für jetzt mangelt ihr ein fester Ton, eine reine Intonation, Taktfestigkeit und die Fertigkeit, Passagen, wie Rossini sie vorschreibt, erträglich ausführen zu können. —

Auf der Bühne war neu die Oper *Lodoiska*, von Cherubini, welche in der Hauptsache gut ausgeführt wurde. Die Partie der Lodoiska, des Floresky, Durlinsky waren durch Dem. Fischer, Hrn. Cornet und Hrn. Wehrstedt zweckmässig besetzt, so wie ebenfalls Hr. Günther in der Rolle des Dieners sich auszeichnete. Die Chöre griffen gut zusammen, und es wäre nur zu wünschen, dass sie in der Folge noch stärker besetzt werden könnten, da sie auf unserer grossen Bühne

noch nicht in allen Opern die volle und nothwendige Wirkung erreichen. — Die hier bey einer früheren Direction schon gegebene Oper: *Der Corsar aus Liebe* (*Gli amori marinari*) von Weigl wollte, wie schon damals, ungeachtet so mancher angenehmen Musikpartieen, dennoch das allgemeinere Publikum nicht besonders ansprechen. — Unter unsern jüngern Sängern macht sich Hr. Knaust, ein geborner Braunschweiger, durch seine sehr angenehme Tenorstimme immer bemerkbarer, und er verdient es, dass seine weitere Ausbildung für die Folge mehr berücksichtigt werde. —

Unter den kleinen Opern wurde die Vaudeville-Burleske: *Der Bär und der Bassa*, nach dem Französischen von Carl Blum bearbeitet, öftermals und recht gern gesehen; auch waren die Herren Bachmann, Günther und Gerber, als Bassa, Marocco und Tristapatte, so wie Mad. Schmidt, in der Rolle der Favoritin sehr ausgezeichnet und ergötzten vielfach. — Wie es heisst, wird jetzt die grosse Oper: *Armida* von Rossini einstudirt, und man ist auf diese Darstellung sehr gespannt. Nächstens ein Mehreres darüber.

Kurze Anzeigen.

Orgelstücke, Präludien und Fugen, von Aug. Wilh. Bach, Organisten zu St. Marien in Berlin. 1stes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 14 Gr.)

Man findet drey Nummern, jede aus einem Präludium und einer Fuge bestehend. Hr. B. hat sich die Schreibart und überhaupt die Eigenheiten der ältern Orgelcomponisten wohl bekannt gemacht und sich an diese angeschlossen, ohne darum alles, was spätere gute Meister an- und aufgenommen haben, zu verschmähen. Dabey sind seine Präludien, und auch seine Fugen, nicht zu schwer zu fassen und nicht zu schwer auszuführen — für geübte Organisten nämlich: doch sind sie auch für diese nicht gerade leicht. Die zweyte Nummer scheint uns die vorzüglichste. Im Einzelnen haben wir besonders zu loben den zweckmässigen und effektuirenden Gebrauch des Pedals: zu tadeln, dass S. 11 zu lang fortgeführte blosse Figurirten erst der tiefen, dann der höhern Stimmen; im Ganzen zu loben, was wir schon angeführt haben und das treue Beharren beym wirklich Orgelmässigen: zu tadeln, dass die Sätze fast alle länger sind, als es beym Gottesdienste zu wünschen — wogegen sich aber erwidern lässt, sie seyen, als sämmtlich mit vollem Werke vorzutragen und auch ihrer Form nach, nur für Ein- oder Ausgang bestimmt. Sie sind aber auch länger, als die Sache verlangt; denn Wiederholungen, gewisse gebräuchliche, wenn auch an sich nicht üble, zirkelförmige und ähnliche Fortschreitungen, und dergleichen mehr, verlangt sie (die Sache) nicht, und werden jetzt wohl überall besser vermieden, in vorgeschriebenen, und mithin als Vorbilder aufgestellten Stücken, ob sie gleich dem extemporirenden Spieler billig nachzusehen sind. Wir glauben, Hr. B. könne uns noch manches Vorzügliche für die Orgel liefern, die endlich in unsern Tagen wieder mehr zu Ehren kömmt, besonders auch nicht mehr bloss als nothwendiges Begleitungs- und Regulirungsmittel des Gesanges — nach dem trockenen System der Nützlichkeitslehre — sondern zugleich als Instrument für die Kunst, und durch diese für die Belebung, Begeisterung, Stimmung der Gemeinde betrachtet wird: eben darum haben wir jene Bemerkungen nicht unterdrücken wollen, und wünschen, dass Hr. B. in der Folge auf sie Rücksicht nehme.

Air Ecossais avec Variations pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 8 Gr.)

Ein Liedchen, wie wir zu Hunderten, und Variationen, wie wir zu Tausenden haben: darum aber nicht übel und zur Unterhaltung für Liebhaber solcher Werkchen gar wohl geeignet, zumal da die Variationen ziemlich leicht auszuführen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. **№. 4.** 1823.

NACHRICHTEN.

Wien. Uebersicht des Monats December 1822. Kärnthnerthor-Theater. Abermals hat eine Original-deutsche Oper Glück gemacht, nämlich Conradin Kreutzer's: *Libussa*, welche am 4ten in die Scene ging, und bey jeder Wiederholung eine noch erhöhtere Theilnahme gewinnt. Freylich ist nicht in Abrede zu stellen, dass der Meister den Mantel nach dem Winde gedreht, und vielleicht hie und da etwas zu freygebig seine Bonboniere geöffnet hat; doch kann ihm ein solches Hinneigen zu dem Zeitgeschmacke um so weniger als tadelhaft angerechnet werden, da dieses keineswegs auf Kosten der Wahrheit geschah, und ein edler, fliessender Gesang, reine Harmonie, und ein lebendiges, zuweilen sogar üppiges Instrumentenspiel wesentliche Vorzüge seiner Arbeit sind. Auch das Buch, von J. C. Bernard, trug kein unbedeutendes Scherflein zum günstigen Erfolge bey, und der aus der böhmischen Regentengeschichte bekannte Moment der Herzogswahl ist hier ächt romantisch eingekleidet, indem für den Tonsetzer äusserst glückliche, theatralich interessante Situationen herbeygeführt wurden, welche von demselben auch grösstentheils richtig aufgefasst, und effectvoll ausgearbeitet worden sind. Vorzugsweise verdient die wahrhaft meisterlich angelegte Stelle im zweyten Finale ausgehoben zu werden, als Libussa die Gewissheit erhalten hat, dass das geheimnissvolle Kästchen sich in den Händen ihres Lieblings Wladislaw befindet, und die verschworenen Wladiten, den mächtigen Kronenwerber Domoslaw an der Spitze, schon in Geheim als Sieger triumphiren; die künstliche Verwebung der Singstimmen sowohl, als die Zeichnung der contrastirenden Charaktere, und das leise Gemurmel des Orchesters ist von der reizendsten Wirkung und erregt jedesmal laut ausbrechenden Enthusiasmus. Auch ein Kriegslied, von Domoslaw und dem Chor vorgetragen, dessen grosse Jubelscene, Botaks, Wladislaw Pflegevaters, Traumerzählung, ein canonisch geführtes Trio, Libussa's hochaufjauchzende Arie, und ein Marschchor im dritten Akte, recht pikant durch eigenthümliche Rhythmen, sind Glanzpunkte, welche nie ihre Tendenz verfehlen. Nur mit Wladislaws letzter Arie, selbst bis auf die charakteristische Cadenz genau in Form einer Polonaise, mag sich Ref. nicht so recht befreunden; doch, — liegt vielleicht gar ein tieferer Sinn darin verborgen, und wird mit dieser Nationalmelodie etwa auf die sarmatische Abstammung der Heldentochter Krokа angespielt? — Mit der Darstellung wird unser Componist wohl zufrieden gewesen seyn; wenigstens arbeiteten alle mit Lust und Liebe. Dem. Unger excellirte als Libussa, und verdiente die Ehre des mehrmaligen Hervorrufens; Mad. Pistrich (Dobra, ihre Vertraute) wusste sich da geltend zu machen, wo ihr die dominirende Stimme anvertraut war; Hr. Haizinger, (Wladislaw,) Hr. Forti (Domoslaw,) Hr. Weinmüller (Botak,) trugen wesentlich zum schönen Ganzen bey, und der Fleiss, womit die wirksam benützten Chöre, so wie das reichlich beschäftigte Orchester ihre Pflichten erfüllten, war gewiss für den dirigirenden Meister die würdevollste Anerkennung seiner Verdienste. — Eine nicht minder beyfällige Aufnahme fand Henry's neuestes Ballet: *Arsena*, besonders durch schöne Tänze, überraschende Gruppirungen, und herrliche Dekoration. Die Musik, von verschiedenen Meistern, ist geschmackvoll zusammengestellt. — *Die alte*, aus dem Französischen übersetzte, und von Kinsky neu componirte Operette: *Der Miethmann*, machte Fiasco, und ist bereits ad acta gelegt worden. — Nachdem es im

Theater an der Wien sechs und zwanzigmal hintereinander: *Ein Uhr* geschlagen, obschon sich in der letzten Zeit die Mehrzahl der Gäste schon vor Mitternacht entfernt hatte, so gab der Komiker Neubruk zu seinem Benefice ein selbsterzeugtes Fabrikat, unter folgendem vielversprechenden Titel: *Unsinn über Unsinn*, komisch-tragisches, und tragisch-komisches Durcheinander in zwey Akten, nebst einem Vorspiel, mit Gesängen, Tänzen, Tableaux, Gruppirungen etc. etc. und am Schlusse die Darstellung des römischen Karnevals. Alles war begierig, diese Ollapotrida zu sehen, das Haus überfüllt, und somit der Hauptendzweck des Beneficiaten erreicht. Aber als neugebackenen Autor erging über ihn ein furchtbar Gericht, auf Unsinn war man geladen, und wurde — wenn auch nur zwey kurze Stunden hindurch — von der tödlichsten Langeweile gefoltert; hätte er selbst nicht schon in dem Vorspiele gerechte Besorgnisse über seinen Dichterberuf geäussert, und sich den bey dieser Veranlassung ihm reichlich gespendeten Beyfall nicht pränumerando für die Folge erbeten, wo er desselben Zweifelsohne recht sehr benöthigt seyn dürfte, wäre der aus allen Ecken und Enden hervorbrechende Unmuth durch die Anwesenheit einiger Glieder des allerhöchsten Hofes wenigstens nicht noch einigermaassen gezügelt worden, das unsinnige, der höchsten Langmuth trotzende Machwerk hätte eine gewaltsame Abbreviatur erlitten; so aber erreichte es unter Pfeifen, Zischen, Pochen, Hohnlachen u. s. w. gleich einem Schwindsüchtigen seine jämmerliche Endschaft. Somit wäre die Sache abgethan, und wahrscheinlich in wenig Tagen auch vergessen gewesen; indess liess die Administration sich beykommen, noch zwey Wiederholungen davon vor leeren Bänken anzuordnen, was nach einem so eclatanten, und auch gerechten Auto-da-fe nicht füglich entschuldigt werden kann. Nach den Weihnachtsferien präsentirte sich abermals *Ein Uhr*, und zwar, wie Schwabacher Lettern verkündigten: mit Abänderungen, welche jedoch zu wenig wesentlich waren, um von neuem eine anziehende Kraft auszuüben. Es ist nun einmal Maxime bey dieser Bühne, alle Zugstücke, gleich einer Citrone, so lange zu pressen, bis auch kein kleines Tröpfchen mehr aus der zerquetschten Schale heraus zu bringen ist; dann hat aber auch die Herrlichkeit mit einemmal ein Ende, und ein frischer Kämpfer muss in die Schranken treten; in grossen volkreichen Städten mag diese Spekulation hingehen, aber ein stehendes Repertoire ist auf diesem Wege wohl schwerlich zu erzielen. —

Theater in der Leopoldstadt. Ein neues, von W. Müller componirtes Singspiel: *Die Wittwe aus Ungarn*, nach der alten Piece: *Hatju Illona*, oder: *Die Wittwe von Ketschkemet* von Meisl modernisirt, gefällt ziemlich. Die Musik hat eine recht einnehmende Physiognomie, und der Meister hält, wie gewöhnlich, mit Glück seine einmal gewählte Mittelstrasse; er versteht es, wie Wenige, sein Publikum zu befriedigen, und überschreitet nur selten die Grenzlinie vom Populairen zum Trivialen.

Theater in der Josephstadt. Hier findet eine recht witzige Parodie: *Hilf was helfen kann!* oder: *Timur, der Tartarchan*, viele Theilnahme, weil alle Inconsequenzen des Originals zwar scharf, aber auch ungemein ergötzlich darin durchgegeisselt werden. — Ein Zögling des einstigen Horschelt'schen Kinderinstitutes, Hr. Stiastny, hat aus allen Arbeiten seines erfindungsreichen Lehrers eine ganz hübsche, unterhaltende Pantomime zusammengestoppelt, welche unter dem Titel: *Der goldene Hammer*, oder: *der Geisterthurm*, bereits mehreremale mit Vortheil aufgeführt wurde. Ein neu engagirter Tänzer, Hr. Dupuis ist ein tüchtiger Pierot, und Hrn. Kapellmeister Gläsers Musik verdienstlich. —

Concerte. Am 1sten, im landständischen Saale, Franz Liszt, ein zehnjähriger Knabe, aus Ungarn gebürtig. 1. Ouverture von Clement; 2. Hummels Pianoforte-Concert in A moll; 3. Variationen von Rode, (E dur) gespielt von Hrn. Léon de St. Lubin; 4. Arie aus *Demetrio e Polybio* von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 5. Freye Phantasie auf dem Fortepiano. — Wieder ein junger Virtuose, gleichsam aus den Wolken herunter gefallen, der zur höchsten Bewunderung hinreisst. Es gränzt ans Unglaubliche, was dieser Knabe für sein Alter leistet, und man wird in Versuchung geführt, die physische Möglichkeit zu bezweifeln, wenn man den jugendlichen Riesen Hummels schwere und besonders im letzten Satze sehr ermüdende Composition mit ungeschwächter Kraft herabdonnern hört; aber auch Gefühl, Ausdruck, Schattirung und alle feinere Nuancen sind vorhanden, so wie überhaupt dieses musikalische Wunderkind alles a vista lesen, und

jetzt schon im Partitur-Spielen seines Gleichen suchen soll. Polyhymnia möge die zarte Pflanze schützen, und vor enthlätternden Stürmen bewahren, auf dass sie wachse und gedeihe. Die Phantasie wollen wir lieber ein Capriccio nennen, denn mehrere, durch Zwischenspiele an einander gereihte Themata verdienen noch nicht jenen in unsern Zeiten nur zu oft gemissbrauchten Prachtitel. Indess war es recht artig, wie der kleine Herkules Beethovens Andante der A Symphonie, und das Motiv einer Cavatine aus Rossini's *Zelmira* vereinte, und so zu sagen in einen Teig zusammenknetete. Est Deus in nobis! — Am 9ten im Kärnthnerthor-Theater, als Prolog eines Ballets: 1. Phantasie auf der Guitarre, von Hrn. Legnani, dessen vollendete Meisterschaft abermals so sehr enthusiasmirte, dass ein da capo nicht unterbleiben durfte; 2. Divertimento von Bern. Romberg für das Violoncello, vorgetragen von dem königl. dänischen Kammermusikus, Hrn. Funke, dessen erste Bekanntschaft wir auf eine sehr ehrenvolle Weise machten, wenn gleich die bey einem Debut sich ungebeten einstellende Befangenheit einige Hindernisse in den Weg zu legen, und manches nicht so ganz gelingen lassen zu wollen schien; 3. Rondo aus dem Pianoforte-Concert von Ries, in Es, gespielt von dem kleinen Franz Liast, der wieder, gleich einem in Schlachten schon ergrauenten Helden, auch diesen Strauss rühmlichst bestand, und die lohnendsten Früchte seines erstaunenswerthen Talentes einernitete. — Am 22sten und 25sten im Burgtheater, von der Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Witwen und Waisen: Haydn's *Schöpfung*, worin Mad. Grünbaum, die Herren Barth und Seipelt die Solo-Partieen ausführten, und das Ganze, kleine Verirrungen abgerechnet, besonders von Seiten der Chöre prompt und feurig gegeben wurde. — Am 25sten, im kaiserlich königlichen grossen Redoutensaale, zum Besten des Bürgerspitals: 1. Symphonie von Krommer, erster Satz (in Es); 2. Hymne vom Domkapellmeister Preindl; 3. Arie von Coccia, gesungen von Dem. Unger; 4. Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Mayseder; 5. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Jäger; 6. Andante aus obiger Symphonie; 7. Hymne vom Domkapellmeister Preindl, mit obligater Hoboe, Flöte und Trompete, gespielt von den Gebrüdern Jos. Ant. und Al. Khayll; 8. Erstes Allegro eines Pianoforte-Concertes, compouirt und gespielt von Hrn. Schoberlechner; 9. Duett aus Rossini's *Armida*, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Jäger; 10. Adagio und Rondo concertant für Flöte, Hoboe und Trompete, von Weiss, vorgetragen von den Gebrüdern Khayll; 11. Hymne vom Domkapellmeister Preindl; 12. Letzter Satz der obigen Symphonie. Die Chor-Sätze sind schön gearbeitet, doch hatten sich die Solo-Gesänge und Concertstücke eines allgemeineren Beyfalls zu erfreuen. Die Einnahme war ausnehmend ergiebig. —

Miscellen. Am 15ten starb, allgemein und innig betrauert, der Kapellmeister der Augustiner-Hofpfarrkirche, Hr. Franz Xaver Gebauer, im 58sten Jahre seines thätigen Lebens. Geboren in Schlesien, und geschätzt als gründlicher Organist in Breslau, wählte er vor ohngefähr zehn oder eilf Jahren Wien zu seinem beständigen Aufenthaltsorte, wo er sowohl als Lehrer im Klavierspiel, als vielmehr noch durch seinen Beytritt zu dem damals errichteten grossen Musikverein jene interessanten Bekanntschaften machte, welche ihn in der Folge bey seinen Unternehmungen so theilnehmend unterstützten. Ganz ohne Eigennutz, vielleicht gar mit beträchtlichen Aufopferungen brachte er den ihm anvertrauten Chor in der Augustiner Kirche auf jene Stufe, dass höchstens die Hofkapelle mit seinen Productionen rivalisiren durfte. Die von ihm gegründeten Concerte spirituels erlöschen nur zu wahrscheinlich auch mit seinem Hinscheiden, und mit ihnen geht auch die Hoffnung, ferner noch classische Werke älterer und neuerer Zeit mit Liebe und Sorgfalt ausgeführt zu hören, zu Grabe. Die wahre Kunst verlor an ihm eine kräftige Stütze, seine Freunde ein treu redliches Herz; die Erde trägt einen Biedermann weniger. Friede seiner Asche! — Noch zwey ausgezeichnete Künstler wurden in dem Zeitraume von wenigen Wochen ihren Familien entrissen, nämlich der Kammerkapellmeister Hr. Anton Tayber, und der Hoforganist, Hr. Johann Henneberg. Ersterer war Musikmeister fast aller Erzherzoge und Erzherzoginnen, und seine mannichfaltigen Compositionen sind weniger bekannt, als sie es zu seyn verdienen. Letzterer bekleidete vor Jahren die Kapellmeisterstelle am Schikaneder'schen Theater, und schrieb damals vieles, was dem Zeitgeschmacke zusagte. Später trat er in die Dienste des Fürsten Esterhazy, und kam endlich vor zwey Jahren in die kaiserlich

königliche Hofkapelle, wo er als Organist in seiner eigentlichen Sphäre war. Eine zufällige, leider zu wenig beachtete innere Beinverletzung, die er bey Besichtigung des vorgenommenen Orgelbaues sich zuzog, raffte ihn im kräftigsten Mannesalter dahin. — Beethoven hat nun auch seine zweyte grosse Messe vollendet, und wird sie kommende Fastenzeit in einem Concerte aufführen. Gegenwärtig soll er sich mit der Composition einer neuen Symphonie beschäftigen. — Der bekannte Tonsetzer Leidesdorf hat als Associé des Hrn. Sauer eine sehr elegante Kunsthandlung etablirt. — Rossini's: *Mahomet der Zweyte* wird nächstens in die Scene gehen; dann folgt *Euphemie*, von Riotte, und: *die eiserne Pforte*, von Weigl. — Spontini's *Olimpia* soll vor der Hand im Ruhestand verbleiben, und auch Weber seine *Eryante* erst im Spätherbste hierher bringen. Der Fixstern der diesjährigen italienischen Oper wird Mad. Fodor-Mainville seyn; mit ihr erscheinen die Tenori: David, Rubini und Nozzari, die Bassi: Ambrogi und Botticelli, die Buffi: Lablache und Bassi; endlich: die Maestri Caraffa und Mercadante. —

Berlin. Uebersicht des December 1822. Den 5ten gab Mad. Anna Milder Concert. Diese berühmte Sängerin sang eine Arie aus Rossini's *Zelmira*, ein neues Lied von Kunzen, mit Mad. Seidler ein Duett von Cimarosa, mit Mad. Türrschmidt ein Duett aus Rossini's *Zelmira* und mit den obengenannten trefflichen Sängerinnen das Terzett aus Cimarosa's *matrimonio secreto*. Auch verschönerte der junge Felix Mendelssohn den Abend durch ein von ihm gesetztes und gespieltes Concert für Pianoforte.

Den 11ten gab der Musikdirector Heinrich Birnbach Concert im Saale der Loge Royal York zur Freundschaft, in dem er meistens seine Compositionen vorlegte, die von Einsicht und Gefühl zeugen. Nach einer Ouverture trug er mit seinem Bruder Emil ein Doppelconcert für zwey Flügel mit Orchesterbegleitung und eine Phantasie all' improviso, verbunden mit einem Rondo mit Orchesterbegleitung, vor.

Am 13ten legte Hr. Dr. Stöpel im jagoschen Saal von den Fortschritten seiner Schüler Beweise ab, und stellte zugleich die Methode seines (Logier'schen) Unterrichts dar; zwanzig Kinder sich zugleich auf zehn Pianofortes hören. Die Einnahme war für die 3,1 Kinder der Wadzeckischen Anstalt.

Seit einiger Zeit wird die früher gern gesehene italienische Pantomime: *Arlequin im Schatz der Zauberey*, von Lauchery, wieder gegeben, und abermals mit grossem Beyfall, z. B. am 15ten. Die Musik zur Pantomime ist von J. Toeschi, zu den Tänzen von C. Blum (letzte früher von B. A. Weber).

Den 16ten gab der königliche Kammermusikus, Hr. Schwarz sen., Concert, in dem er ein Fagottconcert von A. Schneider (das Adagio mit [illegible] von Hrn. Pfaff vorgetragenen obligaten Klarinette), Adagio und Variationen auf das Thema: a Schüsserl, und mit seinem Schüler Hrn. Wolf ein Duett-Fagotteoncert von Danzi brav vortrug.

Am 18ten war das erste Abonnements-Concert der Brüder Bliesener, in dem Beethovens *Sinfonia eroica* vollständig gegeben wurde; Dem. Carol. Lithander spielte ein Concert für Fortepiano von Beethoven und ein Rondo aus Clementi's *Gradus ad Parnassum*; der Hr. Concertmeister Henning trug ein von ihm gesetztes Violinconcert vor; Dem. Reinwald und Hr. Blume sangen ein Duett aus Winters *unterbrochenem Opferfest*, so wie Hr. Blume eine Scene aus Winters *Montalbar* zum Vergnügen der zahlreichen Anwesenden sang. — Die Möserschen Abonnements-Quartette sind aber diesen Winter nicht zu Stande gekommen.

Am 28sten ward der *Freyschütz* im Zeitraume von achtzehn Monaten zum funfzigstenmale gegeben: ein in der hiesigen Theatergeschichte noch nicht vorgekommener Fall. Die Bruttoeinnahme dieser funfzig Vorstellungen kann ohngefähr auf 30,000 Thaler angenommen werden.

Hr. Miller aus Amsterdam, von dem im vorigen Berichte schon die Rede war, hat den Kreis seiner Gastrollen am 10ten mit dem Ottavio in Mozarts *Don Juan* geschlossen.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdient Hr. Eichbaum Auszeichnung, der am 15ten ein Violinconcert von Kreutzer aus D dur mit Fertigkeit, Präcision und ein Adagio mit vielem Ausdruck vortrug.

Zur Berichtigung der Bemerkungen über Hoffmann in No. 41 des vorigen Jahrganges S. 661, bemerke ich, dass seit einigen Wochen den neuen Kirchhof vor dem Halleschen Thor ein einfaches,

geschmackvolles Denkmal Hoffmanns mit der Aufschrift schmückt:

E. T. W. Hoffmann

geb. Königsberg in Preussen den 24sten Jan. 1776
gest. Berlin den 25sten Juny 1822.

Kammergerichtsrath
ausgezeichnet
im Amte
als Dichter
als Tonkünstler
als Maler.
Von seinen Freunden.

Bestand der königlichen Hofkapelle zu Stuttgart.

(Der Beysatz Cp. bezeichnet die Componisten, Cc. die Solo- oder Concert-Spieler.)

Kapellmeister. Herr P. Lindpaintner Cp.

Violine.

Hr. Pechatschek. (Concertmeister.) Cc. Cp.
- v. Hampeln. } Musikdirec-
- Müller. } toren: (dirigiren abwechselnd) Cpr. spielen neuerdings kein Concert mehr.
- Stern. Cp. Cc.
- Nicolai. Cc.
- Malté.
- Kral.
- Riesam.
- Heim. Cc.
- Melch. Hollenstein.
- Kate.
- Kaufmann.
- Köhler (zugleich Posaunist.)
- Lehbert.
- Lorch.

Viole.

- Beck.
- Hauber.
- Hehl (zugleich Posaunist.)
- Nicolai jun. Cp. (auch als sehr braver Hornist bekannt.)

Violoncell.

- Kraft. Cc. Cp.
- Nicolai der ältere.
- Fischer.
- Schwegler (auch Hornist.)

Contrebass.

- Hirschmann.

Hr. Hötzel.
- Stickh.

Harfe.

Dem. Weber.

Flöte.

Hr. Krüger. Cc.
- Braun. Cc.
- Brecht.

Oboe.

- D. Schwegler. Cc. Cp.
- F. Schwegler.
- Wehrle. Cc.
- Rutharät. Cc.

Clarinette.

- G. Reinhard. Cc.
- F. Reinhard. Cc.
- Schefauer. Cc.
- Mich. Hollenstein.

Fagott.

- Bernbeck. Cc.
- Stahle.
- Traub.

Horn.

- Schunke. Cc. Cp.
- Sieber.
- Levy.

Trompete.

Gebrüder Baure

Pauken.

A. Hollenstein.

Anekdote.

Zwey Freunde, die sich Jahr und Tag nicht gesehen, griffen, um ihrem Herzen nur gleich im schönsten Elemente Luft zu machen, in der ersten Stunde des Wiedersehens zur Musik. Der Eine hatte ein neues Fortepiano von einem sehr geschickten Meister an sich gebracht, und fühlte sich reich dadurch; der Andere glaubte im Gesange unter Anleitung eines trefflichen Lehrers Fortschritte gemacht zu haben. Er erwählte mit besonderer Vorliebe der Reichardtschen Compositionen zu Göthe's Liedern und legte dieselben sogleich auf.

Ein Herzensverhältniss des Sängers gab zu einigen Eröffnungen Anlass, und Interesse und Theilnahme wurden aufgeregt. Lass mich nur sogleich mein Lieblings-Stück aufschlagen — sagte Letzterer — und begleite mich, dass wir der trocknen Reden los werden. Es war: Das Blümlein Wunderschön; Lied des gefangenen Grafen.

Der Sänger befand sich wohl bey dem gewandten, sachgemässen Spiel des Freundes auf seinem köstlichen Instrument, diesen erfreute seinerseits höchlich der tiefgefühlte von Kunst und Liebe getragene Gesang seines Jugendgenossen. Aber wer das Lied nicht zu Ende brachte, war der Sänger. Jenes Verhältniss, von zwey liebenden Herzen befestigt, aber von der Welt noch nicht anerkannt, gegen sie wohl erst noch durchzukämpfen, trat ihm vor die Seele; da wo es im Liede hiess: *Es ist in der Ferne* fühlt sich die Macht, wenn Zwey sich redlich lieben etc., versagte ihm die Stimme. Er hörte auf, trat gegen das Fenster, und seine häufigen Thränen sagten dem Freunde, dass es ihm eben rechter Ernst gewesen.

Lieber Albert, sagte er nach einer Weile, während welcher er den abgebrochenen Gesang durch einige kräftige Accorde abschloss, — sey kein Kind! das wird sich alles geben, und ich sehe schon durch, wo du noch Bengen hast. Aber zu was Anderm! Morgen haben wir Concert; da, als ehemaliges brauchbares Mitglied, musst nothwendig als Gast dich hören lassen, und wer weiss, ob du die nicht auch in jener Hinsicht günstige Gemüther erringen kannst. So Etwas ist nicht ohne Beyspiel in der Welt; und ich schlage unter Andern eben das schöne Lied des gefangenen Grafen vor, nur darfst du mir nicht zu weich-

hertig werden bey der Schlussstelle. Es wurde über diesen Vorschlag hin und her gesprochen; der Sänger wollte nicht daran, endlich jedoch willigte er, vielleicht gegen seine Neigung, ein.

Das Concert wurde in einem sehr weiten aber nicht verhältnissmässig hohen Saale mit ledernen Tapeten gehalten. Die Menge der Zuhörer wirkte auch als ein vielfacher Dämpfer auf den Klang. Unser Sänger trug sein Lied mit Innigkeit vor, aber er musste noch einmal so stark singen, als gestern, bis er den Raum erfüllt merkte. Er empfand wohl, wie sein Gefühl im nämlichen Grade zurückging; er befriedigte sich selbst lange nicht so, wie gestern, und von Thränen war diessmal keine Rede bey ihm.

Aber eben so wenig beym Publikum. Der Gesang erhielt den gewöhnlichen Höflichkeits-Beyfall; hatte er aber, oder noch mehr sein Freund eine besondere Erregung erwartet, so hatten sie sich stark verrechnet. Jener war durch ein vernehmliches Gespräch zweyer Geschäftsmänner im Hintergrunde des Saales nicht sehr erbauet worden, dieser musste bey der rührenden Stelle über sein Instrument hin gegen einige lose Knaben ein drohendes Gesicht schneiden.

Zu Hause kam es bey einer Flasche Steinwein zur Erklärung über den misslungenen Erfolg. Wenn man doch — begann der Sänger — nur immer seinem ersten Gefühle, dem richtig wahrsagenden, getreu bliebe! Es geht doch fast immer so, wie sichs beym ersten Anschein unserm innern vorbildenden Sinne darstellt. Es war ein totaler musikalischer Schiffbruch. Wer heisst mich aber auch meine Herzensheimlichkeiten bänkelsängerisch zu Markte tragen? Ueber solchem Schreyen in dem unseligen, wie mit Pelz ausgeschlagenen Saale ging mir all meine gute Regung zum Teufel. Eben so gut hätte ich mich in dem Gewölbe unsers Rauchhändlers hören lassen, wo der Ton sich in den herumhängenden Bälgen der grälischen Katzen fängt.

So ein bedungsloser Ort — sagte der Andere — ist eben so undankbar für musikalische Leistungen, als andererseits hohe Berge mit dünner Luft.

Ganz recht — unterbrach ihn Albert im skoptischen Tone — aber welche Wonne dann, wenn man auf so einer schallosen Spitze der Geliebten im Thale unten seine Liebesklagen wenigstens durch ein Sprachrohr zuschicken kann? auch denke ich darauf, ob man nicht schöne Stellen der Landes-Klassiker durch Telegraphen recitiren und volksthümlich machen könnte.

Ich mache wohl — versetzte der Freund — du bist über dich selbst und mich erzürnt. Aber lass die Spekulanten! Ich will die sagen, was es ist. Jede Stimme erträgt nur eine gewisse Stärke, wenn sie noch Seele haben soll. Es ist ein ihr eingebornes leises Beben, wie aus Wehmuth, Sehnsucht und Liebe gewoben, das mit süsser Gewalt in die Seele des Hörers einschneidet. Dieses geht verloren, wenn der Sänger einen zu grossen Luftraum erfüllen soll. Gar Vieles ist nun nicht für die grossen Concert- und Bühnensäle. Ich setze mich auch nicht gern zu entfernt von den Sängern, um jenen sanmathigen Hauch der Seele nicht zu verlieren.

Nicht dieses Akustische allein war's, was mich erhältete — äusserte Albert. — Das Publikum trug auch einen Theil der Schuld. Bekanntlich ist dem nichts zu sagen oder zu singen, der nicht daran glaubt. Versuche es einmal mit einem Mephistopheles; der Ton, das Wort wird dir im Halse stecken bleiben.

Nun fühlte ich aber sogleich, dass das Publikum im Geringsten nichts nach meinem gesangenen Gefühl fragte, und so sang er für nichts. So eine grosse, gemischte, geputzte Versammlung bekömmt mich mit etwas Sentimentalem gewiss nicht mehr dran.

Ich rathe selbst davon ab — sagte der Freund. Der Sänger fühlt bald, in welchen Rapport das Publikum mit ihm zu bringen ist. Lebendige Fühlfaden laufen von ihm zu diesem. Aber auch die Hörer fühlen sich gegenseitig, heben sich oder ziehen sich herab. So eine rohe Aeusserliche gestellte, nach Unterhaltung seufzende, auf brillante Effekte gespannte Gesellschaft lässt kein zu tiefes Empfinden aufkommen. Wer vermöchte sich hier zu isoliren? Alles hat seine Augen, Ohren und Gedanken allenthalben.

Warum denn aber — entgegnete Albert — können diese nämlichen Leute im Theater bey Liebes- Erkennungs- Trennungs- und Versöhnungs-Scenen zu Zähren gerührt werden? Ganze Bänke schämen sich nicht, nach den Nastüchern zu fahren. Hier scheint sich der Eindruck durch die Menge zu verstärken.

Allerdings! — sagte Jener. — Sie sind aber in die Handlung hineingezogen; diese ist im Ei-

fekt und für den Affekt beynahe einem wirklichen Ereignisse gleich. Sing deinen gefangenen Grafen unter solchen Umständen, und du wirst rühren. Denke an den einfachen Gesang Blondels mit Richard; und wie in *Johann von Paris* Alles auf die liebliche Besonderheit des Troubadours spannt. Solches einfache Empfindsame will man wohl, wenn es sich auf reicherer Kunst abhebt, wenn es verschlungene Ensemble-Stücke beruhigend unterbricht.

In der Kirche — wandte Albert weiter ein — ist aber, oder sollte doch seyn, lauter Einfaches, und auch hier pflegt die Andacht desto grösser zu seyn, je gefüllter das Gotteshaus ist. Keines stört das Andere, ja die Versammlung hebt sich selbst zum frommen Gefühl empor.

Im Tempel — sagte Jener — ist der Mensch, der Christ, durch den Ort und seinen ernsten Zweck fürs Heilige isolirt. Die freye Wahl in den Concerten, die Losgebundenheit —

Genug, Lieber! — unterbrach ihn Albert; — wir wollen das Kapitel nicht erschöpfen. Eines hab ich doch gewonnen durch unser Hin- und Herreden. Mein Aerger hat sich im Nachdenken abgekühlt, und wenn ich für einen Missgriff Lehrgeld bezahlen muss, so mag ich gern auf das Allgemeinere losgehen, damit der Fall so bald nicht wieder vorkomme.

Bemerkungen.

So mancher Tonkünstler mag bedenken, dass es zuweilen mehr Anstrengung kostet, Musik anzuhören, als Musik zu machen. Gespannt seyn und sich nicht rühren dürfen, macht so stark schwitzen, als Holzspalten.

Wenn man nach Urtheilen und Kunstansichten herumhorcht, so kommt man wohl auf den hypochondrischen Gedanken, der Künstler, Dichter etc. arbeite am Ende doch nur für sich selbst. Das Schöne gehe seinen Gang, ohne recht und ganz verstanden, genossen zu werden; die schaffende Natur wirke auch im Reich des Schönen fort, und es fallen nur beyfällige Worte. Giebt es doch ganze Concertsäle, die das Einfachste, Erste nicht merken, dass z. B. X. immer zu tief, Y. immer zu hoch singt, Z. keinen Buchstaben deutlich ausspricht.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

1. *Leichte und gefällige Uebungsstücke für Anfänger des Pianoforte, zweckmässig gearbeitet von P. Winneberger.* Fünf Hefte. Hamburg, bey A. Cranz. (Pr. à 12 Gr.)

2. *Vierhändige Sonatinen als Uebungsstücke für Anfänger des Pianofortespiels, zweckmässig gearbeitet von demselben.* Drey Hefte. Daselbst (Pr. à 12 Gr.)

3. *Leichte und gefällige Sonatinen mit Violinbegleitung für Anfänger des Pianofortespiels, um sie an begleitende Instrumente zu gewöhnen, zweckmässig gearbeitet von demselben.* Vier Hefte. Daselbst. (Pr. à 16 Gr.)

Wieder eine Sammlung von Uebungsstücken, wie fast jede Messe damit überführt wird, weshalb ihr Erscheinen nicht minder als ihre Anzeige besonders zu rechtfertigen ist. Der am 8ten Februar 1821 zu Hamburg verstorbene Verfasser (seine Biographie steht skizzirt in der Dresdner Abendzeitung 1822. April No. 92 und 93) hat viele Jahre hindurch dem Unterricht der Jugend, die mit und ohne Talent oft um der Mode willen sich in der Musik übt, Nachdenken, Zeit, Kräfte und selbst Neigung gewidmet. Seine Methode ist bewährt zu nennen. Die angezeigten Uebungsstücke sind durch sie veranlasst, geprüft und vielfach wieder geändert worden. So haben sie einen Grad der Vollständigkeit und Nutzbarkeit erreicht, welchen ein unterrichteter verständiger Lehrer bald bey Anwendung derselben im Unterricht herausfinden wird. Sie unterscheiden sich von sehr vielen ihres Gleichen nicht bloss durch eine genaue Kenntniss des Instrumentes, mechanisch und geistig, sondern durch eine sorgfältige stufenweise Fortschreitung von den ersten Anfangsgründen herauf, durch reinen, gefälligen und verständlichen Satz, und durch Mannichfaltigkeit. Stich, Papier und Abdruck sind gut, wie man es von der Verlagshandlung gewohnt ist

Variations sur deux Thêmes pour le Pianoforte, comp. — — par C. H. Zöllner. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Unterhaltungsstücke, ziemlich leicht auszuführen. Dem ersten Thema ist eine Einleitung vorgesetzt. Das Thema selbst ist ein masurischer Tanz. Der Variationen sind sechs; die letzte ist zu einem längern Allegro ausgeführt. Diese und die fünfte, die sehr gut in der Harmonie ausgearbeitet ist, gefallen dem Ref. am besten. — Das zweyte Thema ist eine Art englischen Tanzes und sehr artig. Auch ihm ist eine Einleitung vorgesetzt; auch diess ist sechsmal variirt, die letzte Variation, marschmässig, zu einem längern Satze verarbeitet. Das ganze Werkchen zeigt einen Componisten, der sein Fach versteht und sein Talent nicht aufs Gerathewohl walten lässt.

Variationen für den Gesang, mit Begleitung des Fortepiano, über das Thema: Mich fliehen alle Freuden, componirt und Ihrer Maj. der Königin von Baiern gewidmet von Georg Mittermair, königl. Baierschen Hof- und Kammersänger. München, bey Falter und Sohn.

Unter den so mannichfachen Arbeiten einer in unsern Tagen beliebt gewordenen Gesangsweise verdienen gegenwärtige Variationen um so mehr einer rühmlichen Erwähnung, da sie von einem bewährten Sänger herrühren, der, wie man wohl einsieht, in die Erfordernisse eines glänzenden Vortrags ganz eingeweiht ist. Sie sind durchaus in einem fliessenden und gefällig natürlichen Style geschrieben, — die vierte ausgenommen, deren seltsame Wendungen vielleicht in einer Lokal-Veranlassung ihre Entstehung mag gefunden haben — und schon desswegen Vielen anzuempfehlen, da sie ein treffliches Mittel darbieten, die oft wenig geachteten Mittelröne einer Stimme auszubilden und sie in ihrer Stärke zu erhalten. Der Stich dieser gefälligen Composition ist genau und deutlich. Nur Schade, dass ihm nirgends ein veränderter Text untergelegt worden. Die Uebung einer deutlichen Aussprache würde damit gewonnen haben.

Premier Quatuor pour le Basson, Violon, Alto, et Violoncelle, comp. — — par F. Gumlich. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)
Second Quatuor — desgleichen.

Es ist ein guter Gedanke, geübten Fagottisten, die nicht immer ein ganzes Orchester zu Hand haben können, und doch etwas Vollständiges studiren und ausführen wollen, dergleichen Stücke mit weniger und leichter Begleitung anzubieten. Die Seltenheit solcher Stücke ist gewiss eine Hauptursache, warum sich so wenig Liebhaber auf diess schöne Instrument legen, und auch die Orchester, ausser da und dort einen ausgezeichneten Concertisten, mit wahrhaft guten Fagottisten keineswegt versehen sind. Dass Hr. G. dem Fagott durchgehends die Hauptstimme gegeben hat, ist ganz recht; doch sind die andern Instrumente nicht ohne alles Interesse. Sein Instrument verstehet Hr. G. ganz offenbar in hohem Grade, und weiss es in allen seinen Eigenthümlichkeiten zu benutzen; vielleicht hätte er ihm aber noch mehr cantable Sätze geben sollen, da in diesen doch der wesentlichste Vorzug des Instrumentes liegt, diese wirklich schön und wie es seyn soll auszuführen, bekanntlich gar nicht leicht ist, und viele Spieler eben darauf bey weitem zu wenig Fleiss verwenden. Hr. G. benutzt das Instrument in der Höhe bis zum zweygestrichenen A höchstens, doch selten und nur in bequemer Lage, bis B; doch hat er zu Gunsten derer, die es nun einmal noch weiter treiben wollen, manche Gänge in kleinen Noten umgesetzt beygefügt. Man muss das Erste, wie das Zweyte, billigen. Die Composition an und für sich, abgesehen von ihrem besondern Zweck, verdient gleichfalls Beyfall. Stehet sie nicht hoch, so ist sie doch interessant und unterhaltend. Hr. G. hat zuweilen Lieblingsmelodieen anderer Componisten benuzt; wie z. B. als Thema des ersten Rondos eine Rossinische. Das erste Quartett hat im Ganzen einen geruhigen Gang und nähert sich der Sonate; das zweyte ist bravourmässiger und nähert sich dem Concerte. Ziemlich beträchtliche Fertigkeit und Geschicklichkeit des Fagottisten wird vorausgesetzt; doch ist die Schwierigkeit der Ausführung nicht übertrieben, zumal da alles in der Applicatur liegt. — Nach alle diesem sind beyde Quatette zur Uebung und Unterhaltung bestens zu empfehlen.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

es nicht fehlen, der geschmackvolle und gebildete Theil des Publikums wird mit der Zeit Talente in seiner Mitte sich entwickeln sehen, die ihm Freude, weitere Bildung und Ehre gewähren werden. Wer und was aber diese merklichen Fortschritte des musikalischen Gemeingeistes bewürkt hat, sollen Sie sogleich erfahren. Zu der Zeit, wie Cassel noch eine italienische Oper besafs, wurde das Korn in die Erde gesenkt, aber es konnte nicht gedeihen, weil die gemächlichen und gut besoldeten Italiener keine Arbeiter (besonders Singmeister meyn' ich) abgeben wollten. Wenn sie sich auch in einzelnen Fällen dazu bequemt hätten, so konnte dieses für die Allgemeinheit des Unterrichts wenig fruchten. Es ging also auch hierin, wie in den meisten Städten Deutschlands: es fehlte an *wahren* Singmeistern, die ihre Kunst gehörig durchdacht, sie selbst praktisch getrieben, und ihren Unterricht in allen seinen Theilen gründlich verstanden hätten. In diesem Mangel liegt ohnstreitig ein Hauptgrund, wenn irgendwo es mit dem gemeinsamen Interesse für Musik nicht fort will: denn ohne gute Singmeister kein guter Gesang, ohne guten Gesang — für den noch nicht Gebildeten, gar keine Musik, für den Gebildeten eine ihres schönsten Reizes beraubte Musik.

Zwey Männer, die Herren Grofsheim und Kirmair, sind es, die vornehmlich zur weitern Verbreitung der Liebe zur Tonkunst beygetragen haben. Beyde haben durch Unterricht und Anstalten, wovon jener diese, und diese jenen zweckmäfsig befördern, in kurzer Zeit mehr geleistet, als man zu erwarten berechtigt war.

Herr Kirmair, dessen leichte Kompositionen für Anfänger auf dem Fortepiano durch die musikal. Zeitung bekannt gemacht wurden, hat sich des Unterrichts für den Gesang angenommen. Er ist seit einigen Jahren bey der Cafsler Bühne angestellt, singt einen nicht üblen, obschon auch nicht vorzüglich guten Bariton; ich weifs aber, dafs man unter den jetzigen Virtuosen (besonders unter den Bafssängern) wenige finden wird, die eine so gute Methode hätten, als er — und damit hat er ja ohnstreitig ein Haupterfordernifs für einen guten Singmeister, besonders wenn man das oft mifsbrauchte Wort recht verstehet und Methode nicht etwa blos für Geschicklichkeit in der Auszierungs-Zuthaten-Verbrämungen - und Colloraturen - Fabrikation nimmt; sondern für alles, wodurch jedes Organ wahrhaft, zweckmäfsig und gründlich gebildet wird, und wenn es gebildet ist, sich am besten geltend machen kann. Hr. Kirmair bildet gute Schüler und verbreitet den Geschmack an wahrer Musik unter ihnen. Sein Singunterricht ist bey der schönen Welt ziemlich zur Mode geworden und wenn seine Schüler das wahre Sprüchwort der Italiener: *chi va piano va sano, chi va sano va lontano*, immer gehörig beherzigen werden, da es doch nirgends sicherer als beym Gesang führt, so werden in künftigen Jahren sich gewifs schöne Stimmen unter der Cafsler Jugend auszeichnen. Das einzige, was hier noch zu wünschen übrig bliebe, wäre, dafs der Lehrmeister sich noch etwas vertrauter mit der italienischen Sprache machte.

Herr Grofsheim hat durch die Opern: *Titania* und *Das heilige Kleeblatt*, dem Publikum angenehme Geschenke gemacht. Schon seit geraumer Zeit beförderte er den Unterricht auf dem Fortepiano bey der Cafsler Jugend. Neulich hat aber sein strebsamer Geist nicht allein durch das Mittel einer musikalischen Niederlage der meisten herauskommenden guten Kompositionen und einer eigenen Notenstecherey unter der Firma Grofsheim und Wohler, in der sehr gute, dem Auge bequem fallende Noten geliefert werden, sondern auch durch ein, seinen und allen Schülern des Hrn. Kirmair gewidmetes Konzert, dem musikalischen Gemeingeiste neue Schwingen gegeben. Dieses Cafsliche Conservatorio ist jede Woche einmal in dem Hause des Unternehmers geöfnet, und das Haupterfordernifs der Zulassung besteht darin, dafs der Zuhörer selbst zu den Fahnen *Euterpens* geschworen habe. Dieses ist ganz richtig auch darauf berechnet, dafs, wer mit den Schwierigkeiten einer Kunst zum Theil vertraut ist, mit weit mehr Nachsicht, als der weniger geneigte anmafsliche Zuhörer urtheilt: denn es läfst sich leicht denken, dafs ein Institut von Schülern, deren Talente so verschieden als ihre Personen sind, nicht

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. **Nº. 5.** 1823.

Herr Ptak.

Kurz vor Ende des Jahres 1822 ist in Wien ein Buch erschienen, das wohl von allen, die sich damit bekannt machen wollen, in mehr als Einer Hinsicht für merkwürdig, und wahrscheinlich von seinen Freunden, wie von seinen Feinden — nur im allerverschiedensten Sinn — ein Zeichen der Zeit genannt werden wird. Es kann in diesen, bloss der Tonkunst gewidmeten Blättern von dem Buche selbst, von seinem Geiste, von seiner eigentlichen Absicht, von den Mitteln, wodurch es diese zu erreichen strebt, nicht die Rede seyn; und die darin zusammengestellten, mannichfaltigen und im Stoff sehr verschiedenen Aufsätze können hier selbst nicht einmal namhaft gemacht werden, bis auf einen, den ersten, der sich zugleich mit Musik, auf eine eben so originelle, als heitere Weise, befasst. Wir sprechen aber von den

Balsaminen, von E. J. Veith. Mit Beyträgen von F. L. Z. Werner. Wien, bey Volke. 1823. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

und von der Erzählung darin:

Der Organist, der Pudel und die vier Jahreszeiten.

Das Buch ist als ein Taschenbuch für das Jahr 1823 angekündigt, hat aber, ausserdem, dass es verschiedenartige, kleinere Stücke in sich vereinigt, und, wiewohl ein ziemlich starker Band, in grösserm Taschenbuch-Formate gedruckt und verziert ist — wenn auch nicht durch Küpferchen — mit sonstigen Taschenbüchern kaum irgend etwas: im eigentlichen, letzten Zweck aber ganz und gar nichts gemein. Was nun den hier ausgehobenen Aufsatz betrifft, so wird es für unsere Absicht genug seyn, Folgendes zu erwähnen. Er ist nicht namentlich unterzeichnet; wir würden aber, wenn auch der Titel nicht darauf leitete, geradehin behaupten: er ist vom Pater Veith, diesem geist- und kenntnissreichen, ganz originellen, ächthumoristischen Autor, dessen Name, wenn er den Lesern von Dichtungen, besonders im nördlichen Deutschland, noch unbekannt seyn sollte, es wohl nur darum ist, weil er ihn bey solchen, so viel wir wissen, nirgends unterzeichnet hat, sondern nur bey gelehrten, davon weit abliegenden Werken. Die Historie dieses Aufsatzes spielt in einer böhmischen Mittelstadt, und ist — bey Geschichten dieser Art immer das Beste — die einfachste von der Welt; auch bekömmt man sie zum Theil mehr zu errathen, als in wohlgerundeten Mundbissen vorgeschnitten. Der Held derselben ist der „innerlich junge Altgeselle, und äusserlich alte Junggeselle," Procopius Wenceslaus Ptak, der tüchtige (leider aber in der Folge abgedankte) Organist loci und Compositeur; ein Mann, fromm und gottesfürchtig, wiewohl keineswegs ein Heiliger, ein origineller, kecker, auch etwas spitzfindelnder Denker, ein hastiger, zufahrender Jüngling mit weissen Haaren, weichherzig, aber rauh und polternd, liebevoll, aber stössig und keifend, dabey, wie sichs von selbst versteht, blutarm, und diess im sprichwörtlichen, und auch im wörtlichen Sinn; denn er geht mit schnellen Schritten und noch schnellerer Zunge — welcher er wohl zuweilen zu vielen Raum lässt — an Hektik und deren Gefolge dem Grabe zu. Weit besser aber, als durch solch ein Blättchen in Umrissen nach dem farbenreichen, ausgeführten Gemälde, und ohne allen Vergleich interessanter ohnehin, machen unsere Leser Bekanntschaft mit dem alten Herrn, und mit dem Geist' und Sinne der Geschichte obendrein, wenn wir ihnen ein Kapitel aus dieser, ganz wie es ist, vor Augen legen. Wir wählen dazu das letzte. Einige Nebenzüge, die ihnen ohne das Vorhergegangene nicht ganz klar bleiben werden, mögen sie auf sich beruhen lassen.

Einzeln nur blühten da und dort noch die Zeitlosen auf fahler Herbsttrift, später immer rang sich die Sonne durch die Morgennebel hindurch, die Waldsänger hatten grossentheils Abschied genommen, und auch Herr Ptak, in eigener Person den spätesten Spätherbst malend, wandelte oder schlich nur mehr unter den entlaubten Kastanienbäumen der Stadt-Allee auf und nieder. Der wird's nimmer lang machen! sagte der pöbelhaftere Theil der Städtler. Der Junggeselle selbst drückte darüber sich edler aus: Die Oscillationen der Lebenssaiten, sagte er, nehmen allmählig ab, bis zum endlichen Stillstand. Nichts desto weniger mag ich mit so vielen grossen Männern das Loos nicht theilen, mich selber zu überleben. Denn es geschieht diess allerdings häufig den weltlich, natürlich, sinnlich und heidnisch gesinnten grossen Geistern und Künstlern, sintemal die Naturkräfte sinken, die Fibern und Zäserlein erstarren, das Blut erkühlet, die Sinne sich stumpfen, die Phantasie sich verdunkelt, und, was von der Erde ist, wieder zur Erde kehret. Christlich gesinnte grosse Geister hingegen und christliche Künstler, diese werden immer reger und lebendiger, je näher dem Todte, i d e s t, je näher dem Anfang des wahren Lebens, wasmassen nämlich die Gnade immer kräftiger und reiner in ihnen sich wirksam erweiset. Ist diess also zwar ein abgedroschenes Gleichniss: dass die Lampe, ehe sie verlischt, noch einmal recht hell und lichterloh auflodert, so pflegt boy selbem doch viel zu selten bedacht zu werden, dass es nur von solchen Leuten gelte, deren Lampe mit Oel versehen ist, eine ächte Astrallampe mit Astralfeuer, von Leuten also, die ihren Gott lieb haben und in christlicher Lebenskunst erfahren sind. So möchte ich denn auch nicht dahin sterben, bevor ich nicht von dieser undankbaren Bürgerschaft, von der unlieblichen Welt, und von der lieblichen und dankbaren Kunst einen fröhlichen und glänzenden Abschied genommen habe, um sie jenseits in herrlicher Fulle wieder zu finden; und diess soll, will's Gott, am Sanct. Cäcilienfeste geschehen.

In der That, als diess Fest nahte, verfiel der Junggeselle in ein so fieberisches Wohlbefinden, dass ihm beynahe ganz frey ward und federleicht; und in dieser Munterkeit wollte er sogar die letzte Hand noch legen an seine letzte grosse Composition zu Ehre der heiligen Cäcilia. Tief unter dem Bette, Schrank, Tisch und Clavicembalo suchte er die tiefgedachten Partituren hervor, und brachte in Eile noch einige einlegbare Stücke, Gloria, Graduale, Offertorium, und so auch ein Präludium in Ordnung, dessen Grundgedanken, als Procop Wenzl i'tak's Schwanengesang, hier eine kleine Stelle sich erbitten; es sind die folgenden:

Was dröhnet mit Sturmesflügeln
Melodisch brausend durch die Hallen einher?
Was tönet durch Bogengewölb' in heiliger Stätte?
Wie ferner Donner mit den Meeres Rauschen,
Mit dem Rauschen der Wogen sich vermählt,
Und wie durch Eichenwipfel am Berggeklüft,
So in die See herabsteigt,
Die flüsternde Rede gleitet geheimnisvoll,
Darein die Sänger des Waldes flöten
Und der Lerche Jubel aus blauen Höh'n;
Und wie so Donner als Wogengerausch, und Waldluft und Waldgesang
Umschlungen einher im gemessenen Schritte wandeln:
Also auf Aetherschwingen, Raum beherrschend,
Herzen durchwogend,
Kommen des Organons —
Des Organons hochgewaltige Töne gezogen,
Und trennen im Kampf der Accorde sich,
Und einen sich wieder,
Und ringen und klimmen wirbelnd hinan,
Höher und höher,
Und senken hinab sich,
Tiefer und tiefer,
Zu dem, der herrschet über Höhen und Tiefen,
In den Himmeln der Himmel,
In der menschlichen Brust.
Wahrheit in der Höhe,
Allmacht,
Wahrheit in der Tiefe,
Demuth,
Allmacht zur Demuth schwebet nieder,
Demuth zur Allmacht wird getragen empor.
Vollbracht, ja vollbracht ist auf Erden,
Welches gefeyert wird bis zum letzten Pulsschlag der Zeit,
Unendlicher Erbarmung
Himmlisches Werk.

Was aber die Ausführung selbst betraf, so gelang es dem glückseligen Manne sogar, den Rath, den Doctor, den bereits resignirten Praktikanten, *) den neuen Organisten, ja alle Parteyen, zur Verherrlichung des Festes, der Kunst und des Ptak'schen Genius zu vereinigen; selbst Hadrawa **) nicht ausgenommen, den bewährten Meister im Paukenschlage. Und diess ist, sagte er, der Triumph der

*) Ehemals Freunde Ptaks, dann entzweyt unter sich und zum Theil mit ihm.

**) Eine Art Gerichtsfrohn; ein gemeiner, grober Sack, der dem armen Organisten sein Lebelang aufsässig gewesen und ihm sogar den getreuen Pudel erschlagen hatte.

heiligen Kunst, dass sie, die harmonische, Einklang und Frieden stiftet, und nicht nur alle Dissonanzenköpfe, sondern auch die Hydra selbst, durch eine mächtige, siegreiche Schluss-Cadenz vernichtet.

Es wollte aber dem hinfälligen Tonmeister am Abend des Festes schon, da er mit Slawik, *) dem Scheidenden, beysammen sass, die Nähe dieser Haupt-Lebens-Cadenz sich fühlbar machen. Nach Slawiks Abreise sank die alte Hütte gänzlich zusammen; und man hörte ihren Einwohner nicht sonderlich viel reden mehr, ausgenommen, was er mit dem Dechant gesprochen, und was Niemand erfahren hat. Hr. Skriwanek **) erkannte die Grösse der Gefahr; er redet und perorirt nicht mehr, sagte er, diess ist vielleicht das bedenklichste Symptom. Der Erfolg zeigte die Wahrheit des Urtheils. Hr. Procopius liess sich in die Strohhäckselpolster seines geliebten Lehnsessels bringen; hier sass er, lächelnd, still, geduldig, innerlich betend, und war fast lieblich anzusehn; zuweilen schlummerte er und schien in süssen Träumen ein wohlbesetztes Orchester zu leiten, denn er tactirte emsig mit leisen Bewegungen der Hand. Als die versöhnten Freunde eines Morgens in sein Zimmer traten, fanden sie sowohl ihn als seinen Wärter in sanftem Schlafe; der Wärter wurde alsbald geweckt, Hr. Ptak jedoch schlief unendlich tiefer und war nimmer zu wecken mehr.

Mein letzter Wille — so stand es in seiner sorgfältig aufgesetzten letzten Verfügung — ist der, dass der Wille Gottes an mir und aller Welt allezeit geschehe, Amen. Mein letzter Unwille betrifft keinen einzigen Menschen, weil ich in meinem Herzen gegen Niemanden einen Groll trage noch hege, sondern lediglich meine vielen Sünden und Treulosigkeiten, die Gott der Herr mir gnädiglich verzeihen möge, Amen. Mein schönes Violoncell sammt andern Instrumenten und Musikalien vermache ich hiesiger Pfarrkirche; item mein kunstreich gegossenes Crucifix von Bronze, welches am Altar der heiligen Cäcilia soll aufgestellt werden. Mein kleines Haus, mit Stiege, Kammer, Stube und Kamin schenke ich den armen Tagelöhnersleuten in der Wasservorstadt No. 7, wo mein getreuer Orpheus ***) begraben liegt. Sämmliche Kleidungsstücke und Wäsche sammt den wenigen vorhandenen Pretiosen vermache ich meinem rechtschaffenen Freunde Hadrawa, *) welcher dafür die Verpflichtung auf sich nimmt,' den kleinen Blumengarten auf Jungfrau Sophie's Grab aufs beste zu pflegen. Endlich bitte ich den hochwürdigen Dechanten um drey heilige Seelenmessen und um ein oftmaliges Memento; wie ich mich auch sämmtlicher verehrlicher Bürgerschaft in Gebet und Andenken empfehle. Also ist es mein Will' und Begehren; der ich, sündhafter Mensch, in aller Wehmuth mich unterfertige, Procopius Wenceslaus Ptak, wohl emeritirter und abgesetzter Organist allhier, am Tage der heiligen Cäcilia, meines Alters wahrscheinlich im 75sten Jahre. Jesus, Maria, Cäcilia.

Des Junggesellen Abschied machte mehr Sensation im Städtchen, als man hätte vermuthen mögen. Nun erst erscholl sein Lob in allen Ecken und Winkeln; nun fühlte man, dass der Ort wie verwaiset sey, in dessen alten Gassen und Platzen die beynahe seit Menschengedenken wandelnde Figur des guten Hrn. Procopius gleichsam plastisch und topographisch geworden war. Arme Leute weinten von ganzem Herzen über den Verlust eines Mannes, der die ganze Bürgerschaft mit Fürbitten und Sammeln bey jedem Anlass quälte; der Dechant, der ihn am besten kannte, veranstaltete ihm ein recht glänzendes Leichenbegängniss, wobey männiglich, mit stiller Billigung, eine Harfe mit Lilienzweigen auf dem Sarge gewahr, und eine flimmernde Myrthenkrone oben auf ruhen sah. — Man mag sagen, was man will, liess Hadrawa Abends sich vernehmen, ein braver Mann war's, und soll leben! Schwachheiten hat jeder Mensch an sich, ich auch; was verschlägt das? Gebt einmal Acht, wie es in unserer Stadt aussieht, seit der gute Mann angefangen hat auf den letzten Füssen zu gehen. Die liebe schöne Sophie ist todt, und die ganze Stadt ist todt. Der Bürgermeister will sein Amt niederlegen; der Rath trägt kein Belieben, es anzunehmen; der Doctor hat keine Lust mehr, länger hier zu bleiben; Hr. Slawik ist schon fort; da wird denn alles wüst und traurig, und der possierliche Hr. Ptak mit seinem Pudel macht uns auch keine Aufheiterung mehr. Wie soll es dem Menschengemüth da nicht einfallen, dass Alles ein pur eitel vergänglich Nichts ist auf dieser Welt, und dabey Niemand weiss, ob ihm nicht etwan schon sein Stündlein geschlagen hat? —

*) Einer jener Freunde.

**) Ein zweyter, und Arzt.

***) Der Pudel.

*) Jener Frau Sophie, Ptaks entschlafene beste Schülerin.

Hiermit wünschte Hr. Hadrawa den aufmerksam zuhorchenden Hadrawanern eine gute Nacht.

Wir aber wollen es bey diesem Epilog nicht völlig bewenden lassen, sondern annoch einige kurze Denkreime zum Besten geben, welche man in des Junggesellen Papieren gefunden hat. Sie lauten folgendermassen:

Den heiligen Glauben in Acht mir nimm,
Der sey dir, o Mensch, die ächte Prim;
Die Hoffnung auch erhalte gesund,
Sie ist auf der Scala die wahre Secund;
Zum göttlichen Willen klug, o Herz,
In geborsamer Liebe die reine Terz;
Trifft Mühe dich und Arbeit hart,
So denke: dieses ist die rechte Quart;
Sey deinem Nächsten freudlich gesinnt,
Und stimme zu ihm die reine Quint;
So oft du Vertrauen auf Gott erweckst,
Stärkt dich alsbald die harmonische Sext;
Auch wir ein wunderheilsam Recept
Verehre des Unglücks schwindende Sept;
Sey mässig, in Worten, Speis' und Schlaf,
So ruft dich der Herr zur höhern Octav;
Dann hörest du seine Stimme schon,
Dann tröstet dich süsse die himmlische Non.

Nachrichtes.

Mailand, den 16ten Januar 1823. Vor allem etwas über die beyden von den Gebrüdern Anton und Maximilian Bohrer auf dem hiesigen grossen Theater im verwichenen November gegebenen Concerte. Auch diese Künstler haben sich, wie Spohr und B. Romberg, ein Ehrendenkmal in Mailand gesetzt. Hatte man bey dem Violinspieler den überaus schönen und geschmackvollen Vortrag, beym Violoncellisten aber, nebst diesem, noch das lebendige Spiel und die bewundernswerthe Leichtigkeit gerühmt, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten überwindet, so stieg die Verwunderung aufs höchste, wenn beyde zusammen spielten: ein solches Ensemble, hiess es, haben wir noch nie gehört, und oft fragte man sich in ihrem Doppelconcerte, wer von ihnen die Violine spielte? Denn die Täuschung stieg auf einen solchen Grad, dass man zu gewissen Momenten das Violoncell ganz vermisste. Kein Wunder also, dass auf allgemeines Verlangen ein zweytes Concert gegeben wurde, welches sich eben so, wie das erste, eines starken Beyfalls und eines ziemlich zahlreichen Besuches erfreute. Gewiss würde dieser weit grösser gewesen seyn, wären nicht gerade zu dieser Jahreszeit viele der hiesigen angesehenen Familien auf dem Lande. Die von ihnen vorgetragenen Stücke waren übrigens durchgehends sehr saugbar, und das wünscht man eben in Italien. Zu bemerken ist noch, dass der hiesige Graf Archinti, ein Musikdilettant, bey welchem die Herren Bohrer gleich bey ihrer Ankunft Proben ihres Künstlertalents abgelegt haben, sich wirklich grossmüthig bey diesen Concerten benommen, und jedesmal zwanzig Dukaten in Golde Einnahmsgeld auf die in Italien beym Eingange des Theaters in dergleichen Gelegenheit befindliche silberne Tasse gelegt.

Im December gab Hr. Louis Drouet aus Paris, ebenfalls auf der Scala, zwey Flötenconcerte mit sehr vielem Beyfalle, bey fast vollem Hause, so dass ihm das zweyte, wo er jedoch weniger Beyfall fand, einen reinen Gewinn von ungefähr 5000 Franken eintrug. Sein Spiel ist wirklich ausserordentlich, und im Doppelschlag hat er vielleicht Niemanden seines Gleichen; nur sprachen seine Compositionen sehr wenig an, und im Adagio haben wir ihn, so zu sagen, gar nicht gehört. Das erste Concert gab er in Gesellschaft der Frau Marianna Sessi, welche aber mit ihrem Gesange ganz durchfiel. Sie sang eine Arie aus Mozarts *Figaro* „*Dove sono i bei momenti* etc. sodann zwey andere von S. Mayr; die erste nahm sie aber in einem so langsamen Tempo, fast Largo, dass ich gleich nach den ersten vier Takten aus Aerger das Theater verliess, und die kalte Aufnahme des Ganzen vorhersagte, was auch eintraf. Nun liessen die Kritikerchen Tadel laut werden: einer sagte, Mad. Sessi habe keine frische Stimme, ein Anderer misbilligte die Wahl ihrer Stücke — im Grunde ist auch jene Mozart'sche Arie, bey aller Vortrefflichkeit, zu einem Concerte in einem grossen Theater, und noch dazu in einem so schleppenden Tempo genommen, eben nicht gut gewählt —; kurz, das Loos der Sängerin war geworfen: sie gefiel auch in den Mayr'schen Gesangstücken nicht. Mozart triumphirte — aber auf einer andern Seite. Von allen Ouverturen nämlich, die man in diesen vier Concerten gab, worunter auch jene von Rossini's *Gazza ladra* und Asioli's schöne Pastoral-Ouverture, wurde keine einzige, sondern blos jene aus der *Zauberflöte*, auf ein allgemeines Bis wiederholt. Wäre das Publikum im Concerte der Mad. Sessi mit Hrn. Drouet nicht gleich Anfangs in eine üble Stimmung ver-

fallen, so bin ich überzeugt, dass ihr diese Ehre zum zweytenmale wiederfahren wäre. Welch einen Eindruck macht doch diese himmlische Ouverture, wenn musikalische Pfuschery Jahrelang die Ohren gefüllt hat! Unser Greis Minoja, Director des hiesigen Conservatoriums, war über dieselbe ganz entzückt, und bemerkte nur allzuwahr, dass die Ouverturen der heutigen Maestrini diesen Namen gar nicht verdienen. Ein hiesiger Marchese, Enthusiast für gute Musik, war ganz ausser sich vor Freuden, dass Rossini's Ouverture nicht wiederholt wurde, wohl aber die Mozartische. „Heute Abend (sagte er) gehe ich ruhig schlafen.“ Jemand hatte den tollen Einfall, zu ersterer, ausser der grossen Trommel auch die kleine Trommel zu setzen.

Ich komme auf unsere Opern. In der so eben verflossenen Stagione dell' autunno verpfuschte man auf unserm Theater Rà Rossini's *Mosé*. Die einzige Prima donna, Sgra. Erminia Fenzi zeichnete sich mit schöner Stimme und gutem Gesange aus; die andere Primadonna, Sgra. Giuditta Salio und der Bassist Luigi Maggiorotti *), von welchem bereits in meinem vorigen Briefe Erwähnung geschah, wollen nicht vorwärts gehen; ja erstere sang diessmal bey weitem nicht so gut, als vorigen Sommer auf dem Theater Carcano. Die übrigen Sänger, besonders der Tenorist, trugen das meiste zur Verunstaltung dieser Oper bey. Jedoch hat *Mosé*, dessen Musik zwar weniger neu, aber hier und da weit dramatischer als manche andere Rossini'sche Oper ist, auch mehrere gut gelungene Stücke enthält, überhaupt gefallen; nur bedauerte man, dass er nicht von bessern Sängern auf einem grossen Theater gegeben wurde. Wenn aber einige denselben zum sublimen Meisterstücke erheben, und für die Introduction, das Gebet der Hebräer im zweyten Akte u. s. w. nicht genug Worte zu ihrem Lobe finden, so heisst das die Sache übertreiben. Niemand wird läugnen, dass die Introduction ein schönes Musikstück ist; sie malt aber die egyptische Finsterniss, weil es finster auf dem Theater ist. Vielleicht könnte man fragen, warum hat Rossini diese Finsterniss nicht in einem Einleitungssatz als Ouverture subjectiv dargestellt? warum bleibt er immer und ewig bey denselben, nichts weniger als unbekannten Harmoniegängen stehen? warum modulirt er nicht etwas mehr mit seiner wellenförmigen musikalischen Figur? was doch eben dem Gegenstande nicht ganz unangemessen ist. In der That ist auch der erste Satz dieser Introduction, seiner Wiederholungen wegen lang gefunden worden. Der Effect mit dem Lichte ist sehr natürlich, weil es zugleich auf dem Theater Licht wird, und die von einem Ignoranten letzthin in der Venetianer Zeitung gemachte Behauptung, Rossini habe hierin Haydn übertroffen, ist lächerlich; dergleichen Steigerungen hören wir in den Opern bey hellem Theater sehr oft, ohne dass Jemand dabey ans Licht denkt. Das Gebet der Hebräer, mit welchem bey uns das Ganze, freylich etwas matt, endigte, habe ich (man verzeihe mir diese Aeusserung), die Situation abgerechnet, nicht so erhaben als andere gefunden. Tonica und Dominante und wieder Tonica und Dominante geben dem Ganzen eine gemeine Physionomie, und es wäre vielleicht besser und auch richtiger gewesen, die Hebräer im Unisono singen zu lassen. Sollte das Gebet ja harmonisch behandelt werden, warum gebrauchte man nicht lauter Dreyklänge, welche, ob sie schon weder hebräisch noch griechisch sind, doch eine ganz eigene und erhabene Wirkung machen, besonders wenn bey einer edlen Melodie die weichen mit den harten öfters abwechseln. Doch wie gesagt, *Mosé* bleibt in gewisser Hinsicht die beste Oper Rossini's; Schade nur, dass er nicht rein von manchen Flecken ist welche leicht hätten vermieden werden können. Anfänglich wollte man zur Abwechselung mit demselben Mozart's *Cosi fan tutte* geben; allein da Dem. Salio mit ihrer Rolle nicht zufrieden war, andere Kabalen zu verschweigen, gab man dafür Fiorentini's *Cantatrici villane*, die aber der Sänger wegen kein Glück machte.

Amleto, so hiess die neue tragische Oper des Hrn. Mercadante, welche am 26sten December vor. Jahres auf die Scala in die Scene ging, und ausgepfiffen wurde. Ein gänzlicher Mangel an neuen Ideen und die keineswegs tragische Musik waren

*) Vielleicht fällt es Ihren Lesern auf, dass ich seit kurzem, freylich ziemlich spät, die Vornamen der Sänger etc. mit angebe. Ohne aber musikalischer Biograph oder Bibliograph zu seyn, sehe ich die Nothwendigkeit, die Titel der Bücher und die Namen der Künstler vollständig zu geben. Da nun die musikalische Zeitung in mancher Hinsicht dem musikalischen Letterator zur Quelle dient, so glaube wenigstens ich ihr diese Achtung schuldig zu seyn, und jene Vollständigkeit, wenn es andere möglich ist, wenigstens das erstemal nicht mehr zu vernachlässigen. Die Herren Mitarbeiter dieser Blätter lade ich höflichst ein, dasselbe zu thun.

Der Correspondent.

die Hauptursachen dieses schrecklichen Falles. Unstreitig hat uns Hr. M. diessmal viel abgedroschenes Zeug, vorzüglich im zweyten Akte hören lassen; ungerecht würde man aber seyn, alles in dieser Oper mit einem Schlage zu verdammen. So z. B. macht ihm die Stretta in C minor des ersten Finals, worin freylich ein Fugensatz wie ein Deus ex machina erscheint, wirklich Ehre. Dass Niemand von ihr spricht, ist in der Regel. Kein Wunder nun, wenn selbst die Hauptsänger in dieser Musik des *Hamlets* nicht glänzen konnten. Sie waren: Prima donna, Sigra. Teresa Belloc; Isabella Fabrica (in Männerrollen); Savino Monelli, Tenorist und Luigi Lablache, Bassist, von welchen allen so oft in diesen Blättern gesprochen wurde. Sigra. Fabrica, von der ich Ihnen so viel Gutes in meinem vorigen Briefe sagte, hat sich diessmal nicht besonders ausgezeichnet. Ist es die grosse Ehre, die man ihr vorigen Herbst erwiess, welche sie zur Vernachlässigung verleitet hat — oder die zu grosse Anstrengung ihrer Stimme, denn unser grosses Theater fordert eine eiserne Brust; kurz sie hatte wenigen Beyfall, welches aber auch zum Theil der unbedeutenden Musik zuzuschreiben ist. Hr. Lablache scheint auch nicht für die Opera seria, und noch weniger für die tragica geeignet zu seyn; und da Hrn. Monelli's Stimme dahin ist, so stand es auch mit den Sängern nicht am besten. Immer mehr drängt sich die grosse Frage auf: was wird am Ende aus unserer Oper werden? und ist nicht etwa jetzt schon ihr Ende da? die alten Meister will man nicht mehr hören, die neuen wollen, wenigstens uns in Italien, durchaus nicht mehr ansprechen; woher sollen wir nun Opern erwarten? Mit den Sängern geht es auch nicht besser; die wenigen, die jetzt noch für die besten gelten, reichen für die vielen italienischen Theater nicht hin; mehrere derselben befinden sich sogar im übrigen Europa zerstreut. Nimmt die Kunst und der Geschmack des Publikums nicht bald eine andere bessere Richtung, so haben wir auf die Zukunft wenig Hoffnung.

Hr. Mercadante ist vorgestern von hier nach Turin abgereist, um für das dortige Theater eine Oper zu schreiben, wenn er sie nicht, wie Manche versichern, schon hier gleichzeitig mit *Amleto* componirt hat, woraus sich allerdings die Gehaltlosigkeit der letzten Oper erklären liesse. Schon spricht man davon, dass *Hamlet* bey Seite gelegt und Rossini's *Barbiere di Seviglia* gegeben werden soll, bis Hr. Pacini die zweyte Karnevalsoper der *Vestalin!* vollendet hat.

Kaum ist der Karneval im Beginnen und die Fiascos strömen schon von mehren Seiten herbey. Da ich Ihnen in meinem nächsten Berichte das Merkwürdigste über die diessjährigen Karnevalsopern in Italien mittheilen werde, so sage ich Ihnen vorläufig, dass Turin, Genua, Parma, Venedig und Rom hierin gleiches Schicksal mit Mailand gehabt haben. Von

Verona habe ich Folgendes noch zu sagen. Da sich der Congress etwas verlängerte, so wurden in der Folge auch Rossini's *Donna del lago*, dessen *Inganno felice*, und Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* gegeben. — Mad. Catalani ist unverrichteter Sache, d. h. ohne ein Concert gegeben oder irgendwo gesungen zu haben, von hier wieder abgereist. Ihr Wunsch, das Theater auf einen Abend zu erhalten, oder auch nur das Concert in einem Saale in Gegenwart der Souveraine geben zu können, schlug fehl. — Rossini componirte hier eine Cantate für das Handlungsgremium, welche eigentlich von Hrn. Mayerbeer hätte componirt werden sollen, aber wegen zufälliger Hindernisse unterblieb. Diese den erlauchten Monarchen zu Ehren im philharmonischen Theater aufgeführte Pastoral-Cantate, *Il vero omaggio* betitelt, gefiel, was die Musik betrifft, ganz und gar nicht. Von Seiten des Compositeurs konnte sie sehr schicklich il vero . . . heissen, denn, wie mich selbst Sänger, die in derselben sangen, versicherten, war keine einzige Note neu darin; das Ganze bestand aus einem Quartett von Bianca e Falliero, aus dem Finale der *Elisabetta*, aus einer Arie des *Sigismondo*, aus einem Duett der *Zoraide* u. s. w. Rossini, der sich 100 Louisd'or dafür bezahlen liess, hat sich auch recht hübsch nach geschehener Aufführung die Partitur der Cantate aus, um etwas darin zu verbessern, und — ging mit ihr nach Venedig, wo ihm, wie ich höre, desswegen ein Process angehängt wurde. Gäbe es eine musikalische Polizey, so hätte sie jetzt viel zu ahnden. — Die Gebrüder Bohrer und Dem. Canzi aus Baden bey Wien, gaben hier Concerte; erstere setzten den Eintrittspreis auf zehn, letztere auf fünf Franken. Hätten sie bey den anwesenden höchsten und hohen Gästen nicht viele Billets abgesetzt, so würden diese Concerte schlimm abgelaufen seyn, denn die Veroneser besuchten sie fast gar nicht. — So wohl Rossini als Galli haben hier bey dem

Fürsten Metternich und bey dem Herzog von Wellington gesungen. — Mad. Rossini Colbrand hat sich eben so wenig als die Catalani irgendwo hören lassen, und alles, was man sich hierüber erzählte, gehört zu den Mährchen.

Neapel. Sgra. Fodor fährt fort hier zu gefallen, und die napolitaner Zeitung nennt sie sogar un prodigio dell' arte. — Am 11ten December gab man auf dem Theater S. Carlo zum erstenmale die neue Oper *Ines di Almeida*, von Hrn. Pavesi, welche nach demselben Blatte manches Gelungene (tratti assai felici) enthalten, und an den schönen Gesang der alten napolitanischen Schule erinnern soll. — An demselben Tage liess sich Hr. Giuseppe Rastrelli aus Ancona mit einem Violinconcerte im Theater de' Fiorentini hören, und hatte ungemein vielen Beyfall, obschon sein Vorgänger, der berühmte Nicola Paganini, noch in sehr frischem Andenken der Napolitaner lebt. Hr. Rastrelli ahmt auf der Violine die schönste menschliche Stimme, die Flöte, die Harfe und andere Instrumente nach, macht wunderbare schnelle chromatische Läufe u. dgl. Relata refero.

Venedig. Uebereinstimmenden Nachrichten zufolge hat sich Rossini auch in dem hier am 20sten December bey Sr. Maj. dem Kaiser von Oestreich gegebenen Hofconcerte mit vielem Beyfalle als Sänger, sich selbst mit dem Klavier begleitend, hören lassen, und zwar in einigen Stücken aus dem *Barbiere di Seviglia*.

Wie bereits gemeldet, war Rossini mit seiner Frau, Isabella Colbran, dieses Karneval für das Theater alla Fenice engagirt, ersterer, um seine ältere Oper *Maometto*, verbessert, (da er mit der *Zelmira* nicht Wort gehalten) und sodann eine zweyte neue Oper in die Scene zu setzen, letztere aber zum Gesang. *Maometto* ist bereits vorige Woche ausgepfiffen worden, und die Colbrand hatte kein besseres Schicksal. Von den übrigen Sängern: Galli Filippo, Bassist; Hr. Sinclair (soll ursprünglich ein Engländer seyn), Tenorist, und Rosa Mariani, Contrealt, hat bloss letztere gefallen.

Rom. Auch hier ist die neue Oper von Hrn. Carafa verunglückt.

Vermischte Nachrichten. Hr. Johann Pacini, ist unlängst zum wirklichen Kapellmeister I. Maj. der Grossherzogin von Lucca ernannt worden. — Paganini, welcher bereits zu Anfang des vorigen Frühjahres in Mailand angekommen war, kränkelt seither noch immer, und befindet sich in Pavia, um seine Gesundheit herzustellen. — Die Vermuthung Ihres Wiener Correspondenten, dass Rossini's Quartett, welches im letzten Frühjahr zu Wien in die Oper *Elisabeth* eingelegt wurde, nicht neu sey, hat seine Richtigkeit. Dieses Quartett gehört ursprünglich der Oper *Bianca e Falliero* an (s. Verona), die hier vor drey Jahren zum erstenmale gegeben wurde. Ob es Rossini für neu ausgegeben, ist mir unbekannt. Der von ihm nach seiner Abreise bey Mollo im Drucke erschienene *Ricordo* ist auch nichts anders, als eine seit mehreren Jahren in Italien bekannte Cavatina aus dessen *Aureliano in Palmira*, und noch dazu mit denselben Worten. — Die in der musikalischen Zeitung 1821 No. 34 von Hrn. Dr. Chladni aus der hiesigen Biblioteca italiana mitgetheilte Erscheinung der *Scuola di armonia e di Contrapunto* von Hrn. Tritto ist dahin zu berichtigen, dass dieses Werk noch jetzt, 1823, nicht im Drucke erschienen ist, wahrscheinlich aber bald in die Presse gehen wird. Der wahre Titel desselben ist: *Scuola di contrappunto, ossia Teoria musicale.* Hr. Artaria allhier ist dessen Verleger, und giebt auch seit kurzem eine Sammlung musikalischer Portraits lebender italienischer Compositeurs, Sänger etc. auf Pränumeration heraus, die in jeder Rücksicht angerühmt zu werden verdienen. Einfachheit, Eleganz, schöner Stich, die meist zum Sprechen gelungene Aehnlichkeit zeichnen dieselben vor allen andern bisher erschienenen Portraits aus. Der Herausgeber hat dieses Geschäft mehreren Zöglingen der hiesigen Akademie der bildenden Künste anvertraut, wovon einer, da wo es thunlich ist, die Bildnisse nach der Natur zeichnet, die übrigen aber den Stich besorgen. Bis jetzt sind die Bildnisse der Herren Marchesi, De Grecis, Galli, Lablache, David Sohn, Tacchinardi, Remorini, Minoja, Orlandi, Paganini, Zingarelli, Mercadante, Donizzetti, der Belloc und Pasta erschienen; fast alle sind sehr gut getroffen. Jedes Portrait kostet im Pränumerationspreis eine italienische Lira (6 Groschen.) Man pränumerirt auf funfzig Portraits, wovon seit dem October wöchentlich vier, zuletzt sechs erscheinen. — Der einst berühmte Tenorsänger Giuseppe Viganoni ist vor einigen Tagen in seiner Vaterstadt Bergamo am Schlagflusse gestorben.

München, den 19ten Januar 1823. Fortsetzung und vorläufiger Schluss der monatlichen

Correspondenznachrichten. Den 30sten Dec. 1822 auf dem Nationaltheater die Paesiello'sche *Müllerin*, eine Benefizvorstellung für den verdienten Sänger, Hrn. Mittermair, welcher seit einer Reihe von Jahren auf die mannichfachste Weise zur Aufrechthaltung der Kunst mitwirkte, immer durch seine schön erhaltene metallreiche Stimme und seinen glänzenden Vortrag sich empfahl, und in jenen Zeiten der Noth, wo wegen Mangel an Tenoren die deutsche Oper wie gelähmt war, durch wichtige Dienste sich auszeichnet hat.

Den 1sten Januar 1823 auf dem Isarthortheater *die zwölf schlafenden Jungfrauen* mit verschiedenen dazu componirten Musikstücken von Hrn. Röth.

Den 3ten Januar, auf der italienischen Singbühne *Il Fanatico per la musica*, eine sogenannte Farse von Simon Mayer, und *Inganno felice*.

Den 6ten und 7ten Januar auf der Nationalbühne *die Silberschlange*, eine neue Pantomime mit Ballet von Horschelt. *Der Erlenkönig* und *Perückenmacher, Feen und Columbinchen* erscheinen daselbst in seltsamen Verein. Die Musik ist verschiedenen Meistern, Rossini und selbst Mozart's *Don Juan* abgeborgt.

Den 10ten Januar, *Tankred*, diessmal auf derselben Bühne im Originale, und mit allem, sonst nur der deutschen Aufführung eigenem Prunk dargestellt. Dem Corri, welcher die Einnahme gehörte, sang die Amenaide, befriedigte aber die Erwartungen, so wenig sie auch gespannt waren, nur zum Theil.

Den 11ten Januar, auf dem Isarthortheater der travestirte *Tancredi*, aus Wien zu uns gekommen, eine Arbeit, wenn der Correspondent nicht irrt, des Hrn. Bäuerle.

Den 12ten Januar, auf der Nationalbühne: *Der Freyschütz*, worin Dem. Siegel, wegen zeitlicher legitimer Zurückgezogenheit der Mad. Vespermann, die Rolle der Agathe zur allgemeinen Zufriedenheit übernommen und mit Glück durchgeführt hat.

Den 14ten Januar, *die beyden Füchse* und — gänzliche Vernichtung des neuen grossen königl. Nationaltheaters, dieses herrlichen Denkmals einer so edlen Baukunst, und der Munificenz eines hochsinnigen kunstehrenden Königs. Es entwickelte sich nämlich gegen das Ende des Singspieles, ungefähr eine halbe Viertelstunde vor acht Uhr, auf der Bühne selbst eine Flamme, die mit Blitzes-Schnelle mit unbegreiflicher Wuth um sich griff. Wohl hat man immer Vieles von den kunstvollen umfassenden Vorkehrungen, welche der sorgsame Baumeister möglichen Verheerungen dieses, modernen Bühnen mehr als jedem andern Gebäude gefährlichen Elementes entgegengesetzt hatte, gesprochen, und eben deswegen an ein ähnliches Unglück kaum geglaubt. Allein das Verhängniss gebot, und die menschliche Kraft musste erliegen. Schon nach einer halben Stunde stürzte der Giebel des hintern Gebäudes der eigentlichen Bühne ein, welchem bald das Dach des vordern folgte, und alle Zierde, Schmuck und Kunstarbeit in Schutt versenkte, über welchen ein Meer von Feuer sich hingoss. Die Aufgabe war nun, das bloss wenige Schritte entfernte und mit Gängen verbundene ältere Hoftheater und die mit denselben zusammenhängende Königsburg zu sichern, welches auch mit einigen unvermeidlichen Opferungen gelungen ist. Mit beklommenem Herzen erblickt man die in ihren Ruinen noch prächtigen äussern Hauptmauern, — sie allein haben dem furchtbaren Elemente getrotzt — man geht vorüber an den überall umherzerstreuten Trümmern der Bühnebestandtheile, welche so oft in unsern neuesten Feueropern, Spektakeln und Pulverballeten illusorisch vor unsere Einbildungskraft brachten, was jetzt in kläglicher Wirklichkeit vor uns daliegt. Die Bibliothek und die Musiksammlung wurden grösstentheils gerettet, alles Uebrige blieb ein Raub der Alles verzehrenden Flamme.

Hr. Heinrich Carl von Fischer, der rühmlichst bekannte königliche Architekt hatte vor ungefähr zwölf Jahren den Bau dieses Theaters angegeben, und ihn nach mehren Jahren, bey vielen Hindernissen und Kämpfen, oft durch Kriegesund andere störende Ereignisse unterbrochen, endlich, doch bis auf die äussere Façade, die bisher noch fehlte, aber noch in diesem Jahr in einem edlen erhabenen Style wäre aufgestellt worden, vollendet. Es wurde den 15ten October 1818 mit der Vorstellung der *Zauberflote* eröffnet. Den Untergang dieses kunstvollen Prachtgebäudes hat sein Meister jedoch nicht erlebt. Er starb schon im Februar 1820 — erst 56 Jahre alt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. **№. 6.** 1823.

Dialogen
über Zeitgegenstände in der Musik.

Erster Dialog.
Der Componist und der Liebhaber.

1. Guten Abend! Hätt' ich doch kaum geglaubt, Sie zu finden. Aber noch immer unter Büchern? Haben Sie denn die Stunde verhört?

2. Welche Stunde?

1. Sechs.

2. Aha!

1. Oder gilt bey Ihnen die Regel nicht mehr: wenn Sie den ganzen Tag in Geschäften verbracht, von sechs Uhr an den Abend der Kunst oder der Gesellschaft darzubringen? Sie sind es sich schuldig, und uns dazu!

2. Freund, die Regel gilt mir wohl noch: aber seit einiger Zeit verstatte ich mir öftere Ausnahmen, und werde mir ihrer wahrscheinlich immer mehrere verstatten müssen.

1. Wie so? Und was hilft da die Regel?

2. Sie hilft dennoch. Sie verhält sich zu mir und ich verhalte mich zu ihr, wie sich die Regel der Harmonie zu euch, ihr Herren, verhält, und ihr euch zu ihr.

1. Ich verstehe Sie nicht.

2. Nun — euch gilt die Regel, euch gilt euer Bach oder Kirnberger, auch noch: aber ihr verstattet euch auch öftere und immer öftere Ausnahmen. Dennoch hilft euch die Regel.

1. Das ist wahr. Aber, wenn wir uns Ausnahmen verstatten, so haben wir unsere Gründe.

2. Und woher wissen Sie denn, dass ich keine habe?

1. Das weiss ich freylich nicht: ich kann vielmehr voraussetzen, Sie haben ihrer, bey Ihrer Klarheit und Besonnenheit. Aber welche könnten das seyn?

2. Ich brauche sie nicht zu verhehlen. Also erstlich, was die Gesellschaft anlangt ...

1. Lassen Sie das bis hernach: das geht mich weniger an.

2. Gut. Also: die Kunst —! Das heisst, nach einem Sprachgebrauch, ihr Herren Musiker, die Musik —

1. Lassen Sie doch unsern Sprachgebrauch ungehudelt. Wir nehmen damit nur Repressalien gegen die Herren Maler, die auch, wenn sie von Kunst reden, bloss die Malerey verstehen —

2. Meinetwegen.

1. Da sag' ich denn also: Sonst, wenn's sechs Uhr schlug, so gingen Sie in die Oper oder in's Concert, wenn nämlich etwas Gutes, hoffentlich gut, aufgeführt wurde —

2. Nun, das thu' ich auch noch, wenn diess der Fall ist —

1. Weit öfter aber setzten Sie sich an Ihr Pianoforte, und waren oder wurden da wie neubelebt; Sie wurden innerlich zufrieden, erfreut, erquickt, wohl auch hoch begeistert und recht eigentlich glücklich. Das haben Sie mir oft selbst gesagt.

2. Wahrlich, es war auch die Wahrheit: aber — da liegt eben der Hund begraben.

1. Da? wo denn? Ich seh' ihn nicht. Die Lust und Liebe zur Musikübung kann bey Ihnen, auch in vorgerückten Jahren, nicht abgenommen haben. Das glaub' ich nimmermehr. Was, in aller Welt: haben Sie etwa Klavier-Spielen gelernt, wie junge Mädchen oder junge Herren — weil's nun einmal Sitte ist, und weil's interessanter macht und unterhält, so lange man damit interessiren und unterhalten will; — was denn gemeiniglich heisst: bis man den oder die erwischt hat, der oder die Einen gefällt; und wo herauch, hat man den Zweck erreicht, das Mittel bey Seite gelegt wird, und gerade, wenn Einem Verstand und Gefühl dafür erst aufgehen könnte? ... Sie lachen?

2. Ueber Ihren Eifer —

1. Ich ärgere mich bloss! ich will mich ärgern! ich muss mich ärgern! Wie viele Male hab' ich das erfahren müssen, und alle verlorne Mühe und Zeit vermaledeiet!

2. Nun so ärgern Sie sich; und wenn Sie fertig sind, wollen wir weiter sprechen.

1. Ich bin fertig. Ich wollte nur sagen: wer

nicht so Klavier-Spielen gelernt hat; wer, wie Sie, versteht und gewohnt ist, in den Geist der Sache einzudringen; wer ...

2. Schon gut: behalten Sie meine Herrlichkeiten, wenn ich deren besitze, im Herzen: Sie kommen sonst wieder aus dem Contexte —

1. Nun: ein solcher, sag' ich, kann die Lust und Liebe zur Kunst, er kann auch die, zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, nimmermehr verlieren. Nimmermehr! Nein, nimmermehr: ausgenommen, es müsste alle Lust und Liebe in seinem Innern ersterben. Davor wird der liebe Gott Sie und mich in Gnaden bewahren, und mich lieber zehnmal sterben lassen!

2. Nun ja doch, ja: nur ruhig! Wie Sie sich doch vergeblich erhitzen und unnütz abarbeiten können!

1. Ich bin nun so: was thut's? Nur fort! — Aber wo waren wir denn?

2. Sie behaupteten, und, wie ich glaube, mit Grund: unter gewissen Bedingungen könne man Lust und Liebe zur Musik, zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, niemals verlieren —

1. Ganz Recht: und so haben Sie sie auch nicht verloren; und so müssen Sie andere Ursachen haben; und so haben Sie mir diese Ursachen anzuführen.

2. Sie gedachten vorhin selbst meiner vorgerückten Jahre ...

1. Die haben hier nichts zu sagen. Jahre hin, Jahre her: der innere Mensch hängt nicht vom Kalender ab. Sie, mein Freund, gehören ganz und gar nicht unter die einseitigen Anbeter des Alten. Und wie Sie diess nicht lieben, weil es alt ist: so ziehen Sie sich auch nicht von dem Neuen zurück, weil es neu ist. Ich hab' es ja neulich selbst gehört, wie Sie sich äusserten gegen die Philister, die vom Versinken der Kunst lamentiren, weil wir andere Wege eingeschlagen. Sie sprachen gegen sie eben so laut, als gegen die Phantasten, die nur das Neueste kennen, schätzen und wollen. Sie haben damals sogar zugestanden, es werde des wahrhaft Guten jetzt nicht weniger, als irgend jemals, des wahrhaft Schlechten aber weniger, als in der vorletzten Zeit geschrieben. Nur des Mittelmässigen gäb' es jetzt weit mehr, als sonst; und das Vortreffliche sey immer selten gewesen, wie es jetzt selten ist, werde auch immer selten bleiben, in diesen, wie in allen andern Dingen. Und also ...

2. Und also — haben Sie schon wieder nicht abgewartet, was man will; und also — haben Sie bekämpft, was man aufzustellen sich gar nicht hat einfallen lassen; und also ...

1. Und also — bin ich einmal wieder, wie ein Narr, herausgeplatzt! Nun: nichts für ungut! Was wollten Sie aber eigentlich sagen?

2. Ich wollte sagen: Ich bin in Jahren vorgerückt: da ist es geradehin unmöglich, auch in allem Andern vorzurücken, was man etwa möchte — wie das die Jugend wohl allenfalls vermag; es ist, was Musik anlangt, besonders unmöglich in Hinsicht auf mechanische Fertigkeit und auf alles das, wodurch man grosse Schwierigkeiten bey der Ausführung leicht, befriedigend und glücklich besiegt. Es ist unmöglich, sag' ich, wenn man auch Neigung und Zeit dazu hätte; wie ich sie aber nicht habe, der ich noch ganz andere Dinge dem Berufe und der Welt leisten muss, ehe es an die Musik kömmt; und wie es unter funfzig Männern meiner Art vielleicht kaum Einem anders geht. Darauf nehmt ihr Herren Componisten nun aber jetzt gar keine Rücksicht. Ihr schreibt, wie es euch beliebt. Wenn's klingt, und gut klingt, so ist's genug. Mögen es Andere herausbringen, oder nicht; möge Virtuosenkunst dazu gehören, und es darum nöthig seyn, dass man sein ganzes oder doch sein halbes Leben daransetze: das kümmert euch nicht, wenn nur ihr selbst es herausbringt; ja gar Mancher bringt's nicht einmal selbst heraus, so nämlich, wie es seyn soll und wie er's von Andern haben will, oder es gelingt ihm doch nur, wenn er's eben einstudirt, oder, wie ihr sagt, in der Hand hat. Sehet, lieben Herrn, da bleibt denn unser Einem nichts, als zu verzichten; und das thue ich denn auch, und sehr Viele thun es, und noch Mehrere werden's thun. Und weil ich doch nicht immer und immer wieder zu ältern Stücken zurückkehren, und auch mit meinen eigenen Gedanken mich nicht immer befriedigen will: so — spiele ich jetzt selten, und werde wahrscheinlich genöthigt seyn, immer seltener zu spielen; was freylich mir, und Andern meiner Art, um so mehr leid thun muss, da in den spätern Jahren ohnehin so vieles, was uns sonst schön aufregte oder erfreuete, von uns abfällt, und eine geistreiche, ihrer Natur nach unerschöpfliche Liebhaberey sich sonst eben für spätere Lebensjahre am allererwünschtesten, am allernöthigsten, am allerwohlthätigsten erweis't. Da haben Sie meinen Hauptgrund; und ich rede ernsthafter, als Sie vielleicht meynen.

immer dem kalten strengen Kunstrichter genügen könne, und Zuhörer erfordere, die selbst noch auf der Wallfarth begriffen sind, oder deren warmer Eifer sie dazu stimmt, in dem Einzelnen das Ganze zu fassen, und in dem mittlern Stande für die Gegenwart den hohern für die Zukunft zu ahnden. So wird gewifs jeder, dem die Verbreitung der Harmonie am Herzen liegt, Herrn Grofsheim gerechtes Lob ertheilen, wenn er die Fortschritte dieser kleinen musikalischen Welt beobachtet. Schon spürt man die Würkungen in dem nähern Antheil, den die Zirkel an der Jugend beweisen: denn selten findet man jezt hier eine Gesellschaft junger Damen, wo nicht zur Lieblingsbeschäftigung die Musik gewählt würde, da man vielleicht an andern Orten zu den Karten, oder unbedeutenderen Zeitvertreiben seine Zuflucht nimmt; und dafs sich Liebhaberey, jemehr sich ausgezeichete Talente hervorthun, je weiter und grundlicher verbreiten müsse, lafst sich in keinem Fache mit mehr Sicherheit, als eben bey der Tonkunst, die so sympathetisch wurkt und von Eltern auf Kinder, von Freunden auf Freunde, von Gespielen auf Gespielen forterbt, urtheilen.

Die Harmonika aus dem 17ten Jahrhundert.

Obgleich Franklin für den eigentlichen Erfinder der Harmonika gehalten werden *mufs*, so ist das dem ohngeachtet nicht so anzusehen, als wenn er der erste gewesen wäre, der durch den benezten Finger Glas zum tonen gebracht habe. Dies ist lange vor ihm bekannt gewesen.

In des Herrn Georg Philipp Harsdörfer mathematischen und philosophischen Erquickstunden, die in Nürnberg im J. 1677 herausgekommen sind, steht im 2ten Theil Seite 147. folgendes:

„Eine lustige Wein-Musik zu machen.

„Nimm 8 gleiche Gläser, schenke in eines „ein Loffel mit Wein, in das andre 2 Loffel „voll, in das dritte 3 und also fort und fort; als„dann lafs ihrer acht zugleich *die Finger netzen „und auf des Gläses Rund herumfahren, so wirst „du eine lustige Wein-Musicam haben*, dafs dir „die Ohren wehe thun: du kannst es aber mit „weniger Gläsern auf Terzen, Quinten und Oktaven richten, und nach der Gläser Grofse das „Wasser mehren oder mindern."

Franklin gebührt die Ehre, diese Spielerey zu einem musikalischen Instrument erhoben zu haben, bey dessen Spiel einem die Ohren nur in *dem* Fall wehe thun, wenn es schlecht gespielt wird, ein Fall, der leider oft genug eintritt!

C. F. Quandt.

Kurze Anzeige.

Iglous, der Mohrin, Klaggesang aus Quinctius Heymeron von Fleming, von Zumsteeg. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Hrn. Zumsteegs vorzügliches Talent zur Komposition von Balladen und ähnlichen Gedichten, ist zu bekannt und geschazt, als dafs wir nöthig hätten, darüber etwas hinzuzusetzen. Aufrichtig aber gestehen wir, dafs dieser Klaggesang nicht das Beste ist, was wir von dem nähmlichen Verfasser in dieser Gattung gesehen haben. Wir hätten dem Ganzen etwas mehr Abrundung, Naivetät, und weniger Trockenheit der Melodie gewünscht. Etwas Schuld mag auch wohl an den Versen liegen, welche der Komposition viel Schwierigkeiten in den Wegen legen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

1. Mein Freund, ich wär' ein arger Hasenfuss, wenn ich, was Sie da sagen, nicht für ein ernstes, ein achtbares Wort erkennte.

2. Das ist mir lieb.

1. Aber eben, weil es ein achtbares Wort ist, lassen Sie es uns doch etwas näher untersuchen.

2. Das ist mir ganz recht.

1. Dass man jetzt für die Ausführung schwieriger schreibt, als ehemals, ist freylich die Wahrheit. Aber, abgerechnet, was ausdrücklich bestimmt ist für Virtuosen und die es werden wollen — so dächte ich doch nicht, dass es im Allgemeinen so weit getrieben würde, als Sie da behaupten.

2. So denkt ihr, liebe Herren; oder vielmehr, so bildet ihr euch ein, weil ihr selbst so nach und nach in alle die Hexereyen mit hineingekommen seyd, und sie euch nun geläufig geworden sind — euch, die ihr täglich die dergleichen treibt, treiben könnt, und — mit Verlaub — um doch etwas zu treiben, treiben müsst; auch, um in euerer Kunst zu gelten, zumal, da ihr sonst und ausser derselben gemeiniglich nicht eben viel geltet.

1. Nu, nu: Sie schenken uns eben nichts.

2. Ich will auch nichts geschenkt haben.

1. Es klingt wie Meister Sauerampfer —

2. Lassen Sie's drum seyn, wenn's nur nicht unwahr ist; und das ist's wahrhaftig nicht. Setzen Sie sich einmal an meine Stelle — an meine und vieler Liebhaber meiner Art. Wir sind alle, mehr oder weniger, direct oder indirect, was das Klavierspiel anlangt, in der Schule des Carl Philipp Emanuel Bach oder des Scarlatti gebildet. Diese herrlichen Meister und alle ihre Schüler duldeten nun kein anderes Spiel, als ein wohlgemessenes, höchstexactes, vollkommen deutliches, durchaus ausdrucksvolles; am allerwenigsten aber das heftig herumfahrende, sausende, ruschelige, das sich jetzt die meisten Liebhaber, ja auch nicht wenige Künstler erlauben, und das man ihnen hingehen lässt, wenn es nur nicht geistlos, und, wie man sich ausdrückt, von Effect ist. Von jenem können wir nun nicht ab; und da es etwas Gutes ist, so sollen wir auch nicht davon ab. Nun frage ich: was gehört dazu, eure jetzigen grössern Klavierstücke in dieser Vollendung vorzutragen? — Es kömmt aber noch Vieles dazu. Ich will nur Eins anführen. Von jenen Meistern, so wie von der damaligen Zeit überhaupt, wurde noch das Klavier — das Clavichord sowohl, als das Pianoforte — als ein ganz eigentlich für sich bestehendes, ganz eigentlich selbstständiges Instrument angesehen; und dieser Ansicht gemäss behandelten sie es beym Spiel, dieser Ansicht gemäss schrieben sie für dasselbe. Etwas später erweiterte man aber die Ansicht von diesem Instrumente und mithin die Art, es zu spielen, die Art, dafür zu schreiben. Man fing an, es zugleich als Stellvertreter des ganzen Orchesters zu betrachten, zu behandeln, dafür zu schreiben. Es geschah das wohl zunächst auf Veranlassung der grossen Fortschritte, die man im Bau und in der Vervollkommnung der Pianoforte-Instrumente selbst gemacht hatte: und Mozart war eigentlich der, der jene Behandlungs- und Schreibart — wo nicht erfand, doch am meisten geltend machte und einführte ...

1. Nun? und das tadeln Sie?

2. Das sey ferne; von Lob und Tadel ist gar nicht die Rede, sondern bloss davon, dass das etwas Neues, für uns bis dahin Ungewohntes war; dass es uns anfänglich schwer fiel, es uns zu eigen zu machen, und dass nun, wo jene zweyte Ansicht und Behandlungs- und Schreibart die herrschende geworden, wo eben in dieser so schwierig gesetzt wird, uns die Ausführung — die nämlich, welche uns selbst genügen soll — um so schwerer, ja unmöglich fallen muss. Ihr Jüngern seyd dabey und darin aufgewachsen, ihr seyd es nie anders gewohnt gewesen: da fällt es euch nicht eben schwer, und da denkt ihr denn, es könne auch keinem Andern schwer fallen, ausser dem Stümper, und für den möget ihr nicht schreiben — wie denn ganz recht. So denkt ihr, sag' ich? Nein; ohne Rückhalt gesprochen: ihr denkt gar nicht, sondern — ihr macht's! Nun ist es da; es wird gedruckt; ihr empfangt das Honorar: die Leute mögen sehen, wie sie damit zu Stande kommen. Oder sagen Sie selbst: haben Sie denn daran gedacht? nur an das, was ich so eben gesagt habe, wozu sich aber noch gar vieles sezzen liesse?

1. Nun — ich — nein, ich habe nicht daran gedacht. Aber, verwünscht: soll man denn auch sich selber Bärlatschen anlegen, wenn man tanzen; soll man sich selber die Flügel stutzen, wenn man fliegen will? Oder, findet man neuen Stoff, neues Materiale, neue Mittel und Wege — oder wie soll ichs nennen? findet man diese, im Mechanischen und Geistigen, schon vorhanden schon zugearbeitet: soll man sich denn deren bey eige-

nen Arbeiten nicht frischweg bedienen, wie es Einem eben beykömmt und zweckmässig scheint?

2. Das sage ich gar nicht. Was ihr sollt oder nicht sollt — im Allgemeinen nämlich, ohne specielle Rücksichten: davon ist unter uns beyden jetzt noch gar nicht die Rede, sondern bloss von dem, was ist, und warum es so ist; nebenbey davon, was es für Folgen bringt für mich und Männer meiner Art und meiner Verhältnisse.

1. Gut; dagegen lässt sich nichts sagen.

2. So sind wir am Ende.

1. Das sey ferne. Ich, an meinem Theil, kann nichts weniger ausstehen, als in diesen und ganz andern Dingen, das leidige: „Es ist nun so! und damit Punctum!“ das einmal jetzt wieder, leider, leider, so Mode wird. Es wär' ja Schade über Schade, wenn wir um jener Verhältnisse willen eben solche Freunde der Tonkunst gewissermaassen verlieren sollen —

2. Meynen Sie?

1. Wie könnten Sie daran zweifeln? Ich sage Ihnen vielmehr, dass ich von meinen Arbeiten eben die, auf welche ich etwas halte, in keinen Händen lieber sehen möchte, als in den Händen solcher Liebhaber, wie Sie sind.

2. Da spricht nun wohl die Freundschaft mit.

1. Gar nicht. Sagen Sie doch selbst: wem sollte man sie denn, hinge es von unser Einem ab, lieber anvertrauen wollen? Den Mitkünstlern? Allen Respect! aber in der Regel nimmt von diesen ein jeder lebendigen, fördernden Antheil nur — an sich selbst und an denen, die sich an ihn schliessen. Den Kennern — was man nun bey diesem Namen sich denkt, wenn man sie als eine besondere Klasse bezeichnet? da ist des leidigen Mäkelns und Kritisirens kein Ende, so dass es davor gemeiniglich nicht einmal zu einer wahren Kritik kömmt, viel weniger zu einem wahren Genusse; wobey ich noch nicht einmal erwähnen will, dass fast jeder solche Kenner ex professo irgend einen einzelnen Abgott hat, ein abgeschlossenes System, eine festgefrorne Manier, eine gewisse Schreibart, einen gewissen Meister, und was weiss ich? und dass, wer diesem gleicht oder ähnelt, stets Vorgunst, wer davon abweicht, Abgunst, wenn nicht gar ungerechte Herabsetzung erfährt. Oder den Virtuosen, die, bey weitem zum grössten Theile, nichts suchen, als Gelegenheit, ihre Künste zu zeigen, damit der Menge zu imponiren, und applaudirt zu werden? Oder der grossen bunten Masse, der bald alles gefällt, bald alles missfällt? oder heute das, morgen jenes? die an Namen hängt und an Klatschblättern? die . . .

2. Ereifern Sie sich nur nicht wieder!

1. Ey so lassen Sie mich doch wenigstens hinzusetzen: die niemals klar weiss, was sie will, und niemals etwas will, als was wieder recht viele Andere wollen —

2. Nun, jetzt haben Sie es hinzugesetzt.

1. Und das mit Fug und Recht. Nun sagen Sie doch: was bleibt denn da, und auf wen kommen wir denn zurück? Nicht als ob wir die Andern mit dem Besen zur Welt hinauskehren möchten; auch nicht, dass es uns gleichgiltig seyn könnte, ob diese unsere Arbeiten mögen oder nicht: aber welche bleiben uns, auf die wir zunächst rechnen möchten? deren Antheil uns wohlthun, uns ermuntern, uns stärken; deren verständiges und wohlwollendes Wort uns aufklären, uns Winke geben soll? Und eben diese, eben solche wahre und tüchtige Kunstfreunde zögen sich zurück? müssten sich, der Lage der Sache nach, zurückziehn? und das sollten wir nicht als einen Schaden empfinden? Nun, wenigstens ich denke so, ich empfinde so; und ich meyne, von meinen Herren Collegen werden bey weitem die meisten nicht anders denken, nicht anders empfinden; die abgerechnet, denen der Kopf in Notenköpfen und die Lebenslinie in Notenlinien aufgegangen ist.

1. Mein lieber Freund: das klingt für uns gar schön und dankenswerth. Das giebt denn auch unserm Gespräch eine andere Wendung.

2. Wie so?

1. Bisher galt uns nur: was ist? und wie mag's kommen, dass das so ist? oder, wie wir Juristen sprechen: das Factum war zu eruiren, zu derivíren und zu constatiren.

2. Gott bewahr' uns!

1. Ist man nun darüber im Klaren, wie wir es sind, und einig, wie wir es auch sind, und findet man, was ist, sey vom Uebel, oder, wie Sie es ausdrückten, es sey Schade: dann — ja dann schliesst sich natürlich die Frage an: wäre das Uebel nicht zu verbessern? der Schade nicht zu vermeiden?

2. Nun ja doch! freylich! Aber Sie sagten ja, es sey nothwendig, es sey unvermeidlich, oder wie Sie sonst sagten —

1. Ja: unvermeidlich, wie die Sachen eben sind: aber jetzt entsteht die Frage: Könnten sie

nicht anders werden? Denn wenn sie anders würden, würden auch die Folgen wegfallen. Cessante causa, cessat effectus.

2. Nun so reden Sie: nur aber nicht lateinisch! — Doch, ehe Sie anfangen, erst noch das: Es wäre bald gesagt: Schreibt, wie die Väter! Aber, Herr, das geht nicht. Vorwärts! ist die Losung. Nicht rückwärts!

1. Das versteht sich.

2. Erlauben Sie: ich meyne nicht bloss den Erfindungen, dem Geschmack, der Arbeit nach: ich meyne auch in Anwendung der jetzt vorhandenen Mittel und ganzen Manier, oder wie Sie es nennen wollen —

2. Das meyne ich alles auch. Wer wollte denn in der Zeit leben, und mit ihr, und — von ihr, ohne sich ihr zu fügen, wo sie etwas will, das an sich gut ist? Was aber in jener Hinsicht unsere Zeit will, das hab' ich ja schon selbst als an sich gut erklärt.

1. So stehen wir ja wieder auf dem alten Fleck, und es kommen wieder die bisherigen Geschichten heraus?

2. Das meyn' ich gar nicht: wenn man nur anders will.

1. Wenn man nur anders will? da sitz' ich: ich will: wie aber es machen? Bestellen Sie nur drauf los, wie ein Paar Schuhe: was hernach abfällt, fällt schon selbst ab.

2. Sie machen mich lachen.

1. So lachen Sie; aber dann zur Sache.

2. Theoretisch und in allgemeinen Sätzen wär' es freylich am kürzesten: wenn nur zwischen der Theorie bis zur Praxis nicht ein so weiter, unsicherer Weg wäre —

1. So geben Sie es anders und sicherer. Die Theorieen und Abstractionen sind ohnehin jetzt überall in Verruf erklärt: was gelten soll, muss historisch nachgewiesen seyn.

2. So will ichs historisch nachweisen. Nur ein Einziges wiederhol' ich und setz' es voraus: man muss wollen; vernünftig muss man wollen; dazu gehört: man muss zuvor denken, nicht bloss drauf los wollen, drauf los machen, wie es eben kömmt.

1. O über die Umschweife der Gelehrten! das versteht sich ja von selbst. Wenn ich drauf losfahren wollte: warum fragt' ich denn?

2. Sie —! Zu Ihnen rede ich zwar: aber es kann nicht von Ihnen allein die Rede seyn. Eine Schwalbe macht keinen Sommer. Ein einzelner, auch noch so braver Componist kann's nicht zwingen: es müssen, wo nicht alle, doch mehrere drauf ausgehen. — Nun also: historisch nachweisen! Wissen Sie denn, dass ich noch — freylich als ein Knabe — den trefflichen Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg persönlich gekannt habe?

1. Ich denke, Sie haben mir davon gesagt.

2. Wissen Sie auch, dass der berühmte Hamburger, selbst ausser seiner Kunst, ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabey ein durchaus ehrenfester und im Handeln consequenter Mann war?

1. Das weiss ich zwar nicht: ich traue es ihm aber gern zu.

2. Als Beweis kann schon dienen: er war Klopstocks Freund — sein Hausfreund; und Klopstock war eigentlich gar kein Musikliebhaber.

1. Um desto mehr traue ich Bach'n jene Vorzüge zu.

2. So will ich Ihnen sagen, wie dieser hinsichtlich seiner Klaviercompositionen dachte, und wie er, diesen Gedanken gemäss, sein Lebelang handelte.

1. Thun Sie das. Der Künstler mag ohnehin lieber vom Künstler lernen, als vom Professor. Und vollends von solch einem Künstler —!

2. Bach dachte sich bey jeder seiner Arbeiten, und zwar, gleich wenn er sie entwarf, so wie hernach, wenn er sie niederschrieb, möglichst bestimmt: Für wen? Wer das nicht thäte, meynte er, sondern ohne weiteres aufs Gerathewohl schriebe, der würde höchst selten etwas Sonderliches zu Stande bringen; wenigstens nichts so Vorzügliches, und das so sicher einen gewissen — eben den rechten Punkt träfe, als wenn er jenes thäte. Das Gerathe-wohl schlösse schon seinem sprichwörtlichen Sinne nach auch ein Gerathe-nicht-wohl in sich.

1. Hm! Das fängt nicht übel an.

2. Um nun bey jedem seiner Werke das: „Für wen?" noch klärer und bestimmter im Auge zu behalten, hatte er sich vier Klassen seines Publikums gedacht; gleichsam vier Stände des musikalischen Staates, auf den er wirken könne und wirken wolle. Jedes Stück wurde Einer dieser Klassen bestimmt — nur Einer: für diese aber auch gänzlich geeignet, den Erfindungen, dem Ausdrucke, der Ausarbeitung, und auch den äussern Mitteln nach — ich meyne, was Leichtigkeit oder Schwierigkeit anlangt, sowohl für die Fassungskraft, als für den Vortrag . . .

1. Ich verstehe schon. Nur weiter. Wie bestimmte er diese vier Klassen?

2. In der ersten sassen seine Schüler. Er hatte deren in der Composition und, besonders in frühern und mittlern Jahren, auch im Spiel. Für beyde schrieb er, und nicht Weniges: aber nichts Allgemeines — man müsste denn die ausgeführten Uebungsstücke zu seinem berühmten *Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen* hieher rechnen wollen —

1. Nichts Allgemeines: wie verstehen Sie das?

2. Nichts, das Allen taugen sollte, und für alles. Er schrieb für jeden Einzelnen, und meistens auf der Stelle, was eben dieser Einzelne brauchte, wo es diesem fehlte, wo diesem nachgeholfen werden musste.

1. Wetter: das ist kein Spas!

2. Ey, es war ihm auch keiner, mit seinen Schülern und seinen Arbeiten! War aber mit solchen Stücken der ganz specielle und temporaire Zweck erreicht: so warf er sie weg. Darum hat sich auch schwerlich etwas hiervon erhalten. Er liess auch nichts dieser Art drucken. Er mochte wohl dazu das Publikum und seinen Ruf zu hoch achten.

1. Wurmsamen! ich verstehe! Aber gut! recht gut! — Das waren denn die Ersten: welche die Zweyten?

2. Die Virtuosen.

1. Die Virtuosen? hat er denn für diese auch geschrieben — nämlich ausdrücklich für sie, als Virtuosen?

2. O ja; wenn auch nicht in spätern Lebensjahren. Er war ja selbst ein grosser Virtuos; ja, in seiner ganz originellen Weise, der grösste in der Welt. Jene Stücke schrieb er denn auch für sich selbst; nur Weniges für Andere. Gedruckt ist deswegen auch hiervon kaum Einiges. Die Concerte für den Kielenflügel kennen Sie und wissen, dass sie hieher nicht gehören, sondern zur dritten Klasse, wovon wir hernach sprechen werden. Er hatte sie, meist frühzeitig auf Bestellung geschrieben; und machte später gar nichts draus. Wir meynen hier Solostücke. Einige kann ich Ihnen in Abschrift zeigen.

1. Und wie schrieb er für die Virtuosen?

2. Wie Sie denken können, und wie verständige Künstler zu allen Zeiten für sie geschrieben haben. Was Sie vorhin von den Virtuosen sagten und ihnen gewissermaassen zum Vorwurf machten: das ist ihnen doch einmal nothwendig und gehört zu ihrer Sache. Ja, zu dieser nicht allein, sondern auch zur Sache der Kunst überhaupt.

1. Oho!

2. Ganz gewiss, lieber Freund! Virtuosen müssen die Masse der Ausdrucksmittel vermehren und damit den eigentlichen Künstlern vorarbeiten. Wie der Geist die Mittel hervorruft, so rufen auch die Mittel nicht selten den Geist hervor.

1. Das klingt sonderbar —

2. Es ist aber doch die Wahrheit. Die Geschichte aller Künste, die alte und neue, beweiset uns, dass nicht selten mechanische Vollkommenheit die geistige, wo nicht erzeugt, doch bewirkt hat; dass an ihr, wenigstens als an ihrem, für sich unfruchtbaren Stützpfahl, die schwanke Rebe des Genie's sich emporgerankt hat, und nun erst, nicht bloss festgehalten, sondern auch zu einem schönen, weit verbreiteten und fruchttragenden Gewächs geworden ist.

1. Das will mir denn doch nicht recht zu Kopfe.

2. Es würd' es, wenn ich's Ihnen weiter aus einander setzte. Aber jetzt führte es uns zu weit ab: wir sprechen lieber ein andermal davon. Denken Sie indessen an das, was Sie wohl selbst gelegentlich geäussert haben: Ein vollkommneres Instrument macht einen vollkommneren Spieler.

1. Ja, das ist wahr. Das hab' ich sogar aus eigener Erfahrung.

2. Sehen Sie? — Jetzt aber wieder in unsern Zusammenhang: e Sie hatten gefragt, wie Bach für die Virtuosen geschrieben habe; und ich hatte geantwortet: wie von Verständigen — das heisst, von solchen, die wissen und bedenken, was zum Zweck gehört — zu allen Zeiten geschrieben worden ist; mithin: Geist im Allgemeinen vorausgesetzt — ungewöhnlich, auffallend, bedeutend, kunstvoll, sehr schwierig — für jene Zeit nämlich —

1. Das wäre denn der Sache selbst nach, wie wir auch für Virtuosen schreiben.

2. Ganz recht; nur mit dem Unterschiede: Bach schrieb diess bloss für Virtuosen, die es wirklich waren; nicht für das gesammte Publikum, als bestünde es aus Virtuosen, und solchen, die gleichsam par Force es werden müssten.

1. Ja, das ist freylich ein Unterschied; und, ich kann's nicht leugnen, ein vernünftiger.

2. Nicht wahr? Das wäre also wieder ein Punkt, auf den uns das bestimmte „Für wen?" geführt hätte!

1. Ich hätte noch etwas, zur Entschuldigung unsers jetzigen Verfahrens, auf dem Herzen: aber es widerlegt, es rechtfertigt nicht — das begreif' ich; es mildert bloss: und da will ichs, bis auf

Weiteres, lieber unterdrücken. Fahren Sie nur fort. Wir kommen nun zur dritten Klasse.

2. Bach hatte Fleisch und Blut, wie andere Leute; und so wollte er auch wie andere Leute leben; so bequem und angenehm leben, als er es mit Recht erlangen konnte. Dazu benutzte er nun, wie sichs von selbst versteht, sein Talent, seinen Ruhm und die Vortheile, die ihm um beyder willen die Verleger boten. So entstand denn eine Menge Klaviercompositionen für die gemischte, grosse Menge, wie diese eben in jenem Zeitpunkte war. Dem Moment waren sie bestimmt, der Moment ist vorübergegangen, und so sind sie es auch. Wir haben, wenn wir nicht Sammler sind, nicht weiter nach ihnen zu fragen, als um das allgemeinere Wie — wie schrieb er für die Menge — kennen zu lernen; denn auch hier folgte er nicht einem dunkeln Triebe, sondern behielt das „Für wen?" immer vor Augen.

1. Nun, wie war denn das Wie?

2. Dem Geschmacke nach — darf ich diess Wort im Sinne der Musiker brauchen — dem Geschmacke nach schrieb Bach diese Stücke allerdings, wie man's eben damals liebte, und er diese Liebe überhaupt nicht tadeln und sich mit seiner Eigenthümlichkeit nach ihr bequemen konnte. Uebrigens aber nie flüchtig, nie leichtsinnig drauflos, und, was für unsere Untersuchung das Wichtigste seyn möchte, nach zwey Hauptmaximen, über die er sich selbst schriftlich erklärt hat —

1. Wo das?

2. Im Abriss seines Lebens bey Burney, im dritten Theile der „Reise", und auch anderwärts —

1. Ich erinnere mich nicht sogleich: wie hiessen diese Maximen?

2. Ich schreibe, hiess die eine, für die Spieler so leicht, als mir nur möglich ist, um das auszudrücken, was ich auszudrucken habe, und lasse alles, was ich hinzusetzen könnte, wollte ich vollständig seyn und mich nach meinem Vergnügen auslassen, gänzlich bey Seite —

1. Bravo! das ist ein Wort! Aber ein Opfer ist es auch; ein oft gar schweres Opfer!

2. Gewiss, mein Freund! Aller kleinlichen Eitelkeit muss man dazu ein Ende gemacht haben; muss nicht blenden, nicht täuschen wollen durch Nebenwerk; nicht dafür angesehen seyn wollen, dass man mehr sage, als man wirklich gesagt hat, und eher weniger ...

1. Ja doch, ja! die Moral ziehe ich mir schon selbst heraus. — Aber, Herr: wissen Sie, dass das verzweifelt schwer ist? Indessen — weiter: die zweyte Maxime!

2. Sie heisst: Ich bemühe mich, sangbar für das Instrument zu setzen. Denn (so fährt er wörtlich fort) mich däucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren; und dahin bringt es ein Klavierspieler nie durch blosses Poltern, Trommeln und Arpeggiren ... Was haben Sie denn? was springen Sie denn auf?

1. Ich ... lassen Sie mich nur! Ich erbosse mich — weiter nichts —

2. Wie so denn? worüber denn?

1. Ueber meine Zeit, über mich selbst, über meine Collegen, auch darum, dass solch ein Mann, mit allem, was er war und leistete, für neun und neunzig von Hunderten so gut, als gar nicht dagewesen ist ...

2. Nur ruhig! Die Zeit ist, was wir aus ihr machen. Und Sie selbst oder die Collegen ...

1. Ach, was kann denn Einer?

2. Fange nur jeder von sich an: Alle sind lauter Einer, zusammengefasst. — Aber Sie nennen, sie stimmen, sie fechten. Sie scheinen nicht geneigt, sich auch noch an Bachs vierte Klasse erinnern zu lassen. Und ich hatte mich gerade auf diese am meisten gespitzt.

1. Doch! doch! Wir wollen ein andermal auf jene Dinge einhauen. Jetzt zu Ende. Also die vierte Klasse! Aber diese kann ich mir selbst denken: hat sie doch Bach deutlich sogar in Worten bezeichnet.

2. Ganz recht. Es sind die, welchen er jene, Ihnen bekannte Folge von Klaviercompositionen auf den Titeln ganz bestimmt zuschreibt: „Für Kenner und Liebhaber." Diese Zusammenstellung indessen, und noch mehr diese Werke selbst, zeigen an, dass er die Worte genauer genommen wissen will, als die gemeine Rede sie nimmt. Mit den Kennern meynt er offenbar so wenig die, welche Sie vorhin schilderten — die, ex professo, bey denen des Mäkelns kein Ende wäre u. s. w., als mit den Liebhabern die, welche in der Musik nichts, als einen artigen Zeitvertreib, eine nicht unangenehme Unterhaltung suchen. Er meynt Kenner, die zugleich wahre Liebhaber, oder, wie man in solchem Zusammenhange jetzt lieber spricht, wahre Kunstfreunde; und Liebhaber, die zugleich Kenner sind, oder das Wesen der Sache verstehen. Wie er nun für diese schrieb,

das liegt in den Werken am Tage; vor allem in den grossen Rondos und Phantasieen.

1. Durchgehends geistreich, neu und originell —

2. Durchgehends auch kunstreich und sehr gründlich ausgearbeitet: und doch nirgends schwerfällig, nirgends überladen; die Harmonie an sich überall edel, ausgesucht, oft höchst ungewöhnlich: und doch alles fliessend, gefällig und melodiös, das Herz bewegend; jedes Thema, nicht nur ausdrucksvoll überhaupt, sondern ganz bestimmt das ausdrückend, was hernach das ganze Stück weiter und umfassender ausdrücken soll; die Treue gegen das Thema in der Ausarbeitung bis zur Hartnäckigkeit gesteigert: und doch nirgends blosse Wiederholung, oder sonst Monotonie, und auch nirgends Trockenheit und Künsteley —

1. Und der gute Gesang überall —

2. Und auch hier für die Spieler alles so leicht, als die Sache selbst irgend zulässt; auch hier alle Virtuosenkünste bey Seite lassend...

1. Es ist genug! Ich weiss nun, was Sie meynen, nicht nur mit dem Bach, sondern auch mit uns, nach seinem Beyspiel. Hören Sie mich an: Ich will's versuchen mit den „Kennern und Liebhabern" — und mithin, mit Männern, wie Sie. Freylich bin ich kein Bach; und freylich hatte er seine Schreibart neu aus sich selbst erschaffen, wir aber sind einer ganz andern gewohnt und müssen das Gewohnte erst von uns wegwerfen — was das ganze Verfahren weit schwerer macht. Ob es mir daher gelingen werde, ist eine grosse Frage; ich muss es bezweifeln —

2. Was bezweifeln? Der Zweifel ist der Teufel: mit dem geräth nichts Gutes. Gewiss, es wird gelingen, wenn auch nicht mit dem ersten Wurf, und im Anfange nicht leicht. Nur frisch dran! Aufs Wort: es gelingt! auf jenem Wege gelingt's!

1. Und wenn es gelänge: wer würd' es mögen, jetzt, wo man an ganz Anderes gewöhnt ist und ganz Anderes will?

2. Larifari! Gutes und Schönes will man immer, und hat es immer gewollt.

1. Aber die Formen!

2. An die gewöhnt man sich. Liefern Sie nur wahrhaft eigenthümliche, wahrhaftig etwas aussagende, möglichst schöne und ansprechende Melodieen; arbeiten Sie gründlich und beharrlich aus, wie das jetzt von euch vielleicht Mehrere, als jemals, vermögen; beschränken Sie sich in der Wahl der Mittel und in den Anforderungen an die Spieler auf das zur Sache nothwendige und entschieden dienliche; kurz behalten Sie überall im Auge: „Für wen?" so will ich Hans heissen, wenn Ihre Arbeiten nicht Freunde, nach und nach immer mehr Freunde finden; und endlich — wer weiss? — endlich können sie Mode werden —

1. Ach, Possen —

2. Ganz und gar nicht. Des „Polterns, Trommelns und Arpeggirens," mit Bach zu reden, sind schon jetzt Viele von Herzen satt. Und sagen Sie doch selbst, wie ist es denn in den letzten Jahren mit dem Gesange geworden?

1. Wie denn? was meynen Sie?

2. Nun — überlässt man nicht immer mehr den überkünstlichen und üppigen Bravourgesang den Virtuosen, denen er gehört? und singen nicht jetzt viele, und eben die ausgezeichnetsten Liebhaber und Liebhaberinnen die einfachsten, wenn nur seelenvollen Compositionen am liebsten, und auch am schönsten? Ist nicht selbst der schmucklosgrosse Händel, der einfachelle Durante, gewissermassen sogar wieder Mode geworden? Warum könnte es denn mit der Instrumentalmusik nicht auch so werden? Ja ja; machen Sie nur grosse Schritte und reihen Sie die Hände —

1. Herr, ich sag' Ihnen: es wär' eine Lust!

2. Das will ich meynen! So helfen Sie denn beytragen.

1. Und dann wollen Sie auch wieder öfter spielen?

2. Ach, mit Freuden, und mit herzlichem Dank gegen alle, die mir so etwas darbringen. Ich sehne mich ja nach jener Labung und Stärkung in der Einsamkeit; ich gebe ja jetzt nur auf, was ich muss.

1. Nun denn — hier ist meine Hand! Ich sage mit Ihnen: Frisch drauf los! Und wäre, was ich anfänglich zur Welt bringe, ein Mondkalb: es soll mich Zeit, Kraft und Fleiss nicht gereuen; und ablassen will ich darum auch nicht! Wir wollen einmal trotzen! Die Liebe trotzt auch! Und ertrotzt manchmal!

2. Amen! —

Rochlitz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. N°. 7. 1823.

RECENSION.

XXIV leichte Orgel-Präludien für die ersten Anfänger, mit und ohne Pedal zu spielen. Zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienst. Von Ch. H. Rink. Op. 65. 22stes Werk der Orgelstücke. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.s)

Hr. R. fährt sehr fleissig fort, seine Talente, Kenntnisse und Geschicklichkeiten, und auch seinen wohlbegründeten Credit bey Allen, die wahres Orgelspiel lieben, zum Vortheil von diesem zu benutzen, indem er immer neuen Stoff herbeyschafft, durch den angehende Orgelspieler sich für das Rechte bilden oder geübte sich in diesem befestigen und fördern können. Zwar ist es gegründet, was vor kurzem ein Rec. in diesen Blättern ihm selbst zu bemerken gegeben hat, dass er seit einiger Zeit sehr viel liefere, mithin schnell arbeite, und wohl manches Einzelne nicht drukken lassen, Anderes umgestalten würde, wenn er sich selbst Zeit liesse, was geschrieben, erst zu vergessen, dann von neuem prüfend und sichtend vorzunehmen; doch da solches Einzelne vergleichungsweise so wenig, des Guten, ja, in seiner Art, für seinen Zweck, des Musterhaften so überwiegend viel ist: so darf dem geehrten Manne über sein Verfahren, dünkt uns, wenigstens kein Vorwurf gemacht werden, und es muss mit jenem „zu bemerken geben" genug seyn.

Das so eben ausgesprochene Verhältniss, dass des Guten, ja, des, in seiner Art, für seinen Zweck Musterhaften überwiegend viel sey gegen das Geringere oder nicht ganz Zweckmässige, findet auch im hier genannten Werkchen statt; und das will eben bey einer beträchtlichen Anzahl so ganz kleiner, so ganz leichter, und doch zu einem genau begränzten und edlen Zweck (zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste) bestimmten Stücke wahrhaftig nicht wenig sagen. Nichts auf der Welt ist für den Musikgeübten leichter, als kleine Orgelstücke zu schreiben: aber sie so abzufassen, dass sie wahren Gehalt, als Musikstücke, und volle Zweckmässigkeit, als Orgelstücke zum Gebrauch beym Gottesdienste, zeigen; das ist schwer, und selbst manchem sonst weislich grossen Meister nicht verliehen. Es ist damit ohngefähr, wie mit der Composition kleiner, einfacher Lieder. — Was diese kleinen Präludien mit frühern ähnlichen Compositionen dieses Verf.s gemein haben und was jeder, der sich um diess Fach der Tonkunst bekümmert, schon kennt: das wollen wir hier nicht von neuem berühren. Hier kömmt im Besondern zur Sprache: die Bestimmung für Anfänger, und die Bestimmung für den öffentlichen Gottesdienst.

Es ist wirklich zu bewundern, wie (in welchem Grade) leicht Hr. R. zu schreiben vermag, ohne doch, in der Regel, oberflächlich und unkünstlerisch, oder auch alltäglich, monoton und charakterlos zu werden. Es herrscht hier nicht wenig Verschiedenheit des Ausdrucks, eine fast durchgehends festgehaltene Anständigkeit und Würde; ja, von den edlern Formen gebundener Schreibart, die eben in der Kirche und auf der Orgel ihre wahre Heimath haben und ewig behalten müssen, ist, so weit von ihnen überhaupt für Anfänger ein Gebrauch gemacht werden kann, mit ernstem Sinn und grosser Geschicklichkeit fast überall ein rühmlicher Gebrauch gemacht. Zu diesem beschränkenden „fast", und obigem „in der Regel" veranlassen uns hier zunächst Stücke, wie No. 19 und 22, die etwas süsselnd, „oder doch liedelnd" Unkirchliches, und, vornehmlich 19, etwas der Orgel Unangemessenes haben, wozu sich ein Mann, wie Hr. R., nicht — auch so selten nicht — hergeben sollte, möchten es auch Organisten, die nicht wissen oder nicht beachten, was sie sollen, wünschen, und armseer-

lig empfindsame Seelen unter der Gemeinde es gut heissen. Von Allzugewöhnlichem wollen wir nur No. 20, vom zweyten Takte des zweyten Systems bis zu Ende, anführen.

Ein anderer Punkt ist das auf dem Titel angegebene: „mit und ohne Pedal zu spielen.“ Es ist gar nicht zu bezweifeln, dass Hr. R. mit dem „ohne Pedal“ sich nur den armen Schulmeistern und andern Organisten, deren Orgeln kein Pedal haben, hat bequemen wollen; denn sicherlich wird er mit uns der Meynung seyn, dass eine Orgel ohne Pedal (wegen der hohen, scharfen Stimmen, und als Begleitung und harmonische Begründung der von der ganzen Gemeinde gesungenen Melodie, so wie aus andern Ursachen) noch übler sey, als ein Orchester ohne Violen. Da es nun aber einmal noch Orgeln so ärmlicher, verkrüppelter Art giebt, und doch auch denen, die sie handhaben müssen, so viel als möglich auf- und nachgeholfen werden soll: so ist diess sich selbst Beschränken, sich selbst Bequemen, zu Gunsten der Andern, sonst gemeiniglich Unbeachteten, wo nicht Verachteten, an sich wohl zu rühmen. Es wird diess aber noch mehr, da sich Hr. R. im Ganzen so gut aus der leidigen Klemme zu ziehen gewusst hat. Die Stücke können wirklich ohne Pedal vorgetragen und doch mit Billigung der Kunstverständigen angehört werden: aber sie sind zugleich so eingerichtet, dass sie mit Pedal — wenn gleich diess, wie für Anfänger billig, nur sehr mässig und nur aufs allerleichteste benutzt ist — eine viel bessere Wirkung machen. Was nun aber die Art anlangt, wie das Pedal künstlerisch (nicht bloss jenem besondern Zweck angemessen) benutzt wird: so wünschten wir, Hr. R. hätte es viel seltener mit dem Basse des Manuals gehen lassen und ihm weit öfter eigene Töne vorgeschrieben; möchte es, eben um der Anfänger willen, auch nur wenige und grosse Noten, bloss Haupt- und Grundnoten mit entscheidenden Eintritten und bey entscheidenden Cadenzen, bekommen haben. Diess ist ja doch gleichsam das Grundwesen und die erste Bestimmung; es ist am Ende auch, wenigstens für der Tonkunst Unkundige, die sicherste und beste Wirkung des Pedals bey allem Orgelspiel, das nicht bloss den Choral begleitet; und wir wissen aus vielfältiger Erfahrung, dass, wenn angehende Orgelspieler sich einmal gewöhnt haben, das Pedal mit dem Manualbass gehen zu lassen, es sehr schwer hält, sie, wenn sie auch im Uebrigen viel weiter gekommen, an obligate Behandlung des Pedals zu gewöhnen. Immer will die Hand dem Fusse, oder der Fuss der Hand folgen. Was und wie wir es gewünscht hätten, können wir durch Worte nicht so deutlich machen, als es Hr. R. selbst bey einigen der hier gebotenen Stücke durch die That gemacht hat; z. B. in No. 18. Da diese Nummer zugleich die kürzeste und allereinfachste ist, auch aus ihr der Sinn und die Methode unsers Meisters, wie er sich hier oftmals zeigt, dem Kenner bemerkbar wird: so wollen wir sie hier einrücken.

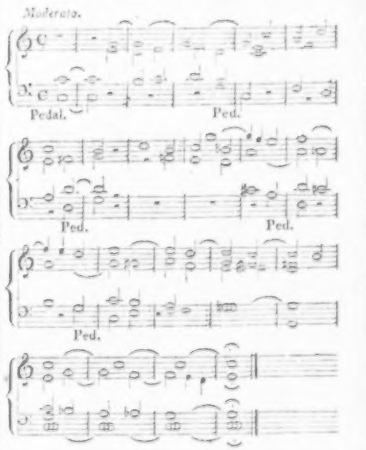

Diese wenigen, höchsteinfachen Takte überheben uns zugleich der Mühe, das Werkchen zu empfehlen; denn welcher angehende Orgelspieler, der aber doch schon beym Gottesdienste auftreten muss, wird nicht — er müsste denn ein Thor seyn — also präludiren, welcher Kirchenpatron oder Geistliche nicht also präludiren hören wollen, muss er sich mit einem Anfänger begnügen; und welcher Anfänger wird nicht auch, wenn er

nicht ganz talentlos oder faul ist, durch Uebung und Anwendung solcher Präludien in jeder Hinsicht gefördert? Möge sich darum diess Werkchen, so wie so manches ähnliche oder grössere des Hrn. R., recht weit verbreiten; und mögen besonders Kirchenpatrone oder andere wohlhabende Gemeindeglieder die paar Groschen, die es kostet, nicht scheuen und es ihren armen Schulmeistern oder Organisten schenken: die Geistlichen aber darüber halten, dass diese es auch wirklich anwenden, bis sie nach und nach dahin gelangen, ähnliches selbst erfinden zu können; ja auch dann, wenn sie diess können, noch zuweilen davon Gebrauch zu machen, weil diese Männer ja gewöhnlich Niemand weiter hören, als sich selbst, und darum, tragen sie nicht zuweilen gute Compositionen Anderer vor, nur gar zu leicht in eine einförmige Manier oder in ein leeres Gedudgl zurückfallen.

Dass wir uns bey den wenigen Bogen so lange aufgehalten haben, glauben wir nicht entschuldigen zu müssen: denn Musikstücke dieser Art sind, wie wir schon gesagt haben, nichts Unbedeutendes; sie sind es noch weniger, wenn sie für den öffentlichen Gottesdienst bestimmt sind; und sie werden, wo sie sich einmal eingeführt haben, fast wie Katechismen oder andere Schulbücher, nicht so leicht und nicht so bald mit andern vertauscht.

Nachrichten.

Rotterdam. So viel ich mich erinnere, ist über unsere Stadt noch nie ein musikalischer Bericht in Ihren Blättern erstattet worden. Sie kann auch, in Hinsicht auf Musik, unter die bedeutendern Städte gerechnet zu werden, keinen Anspruch machen: doch besitzt sie des Achtbaren wenigstens so viel, dass einmal eine Uebersicht davon zu geben, nicht unzweckmässig und unstatthaft scheint.

Kirchenmusik giebt es hier wenig und fast gar nicht. Der Gesang in der protestantischen Kirche (Alle unisono) ist keineswegs zu rühmen; auch besitzt die Stadt, ausser Hrn. J. Robberts, keinen geschickten Organisten. Möchte man doch bey Besetzung der Organistenstellen, von denen in jener Hinsicht etwas Besseres ausgehen müsste, mehr Ernst und Einsicht in die Sache zeigen; und einen, wenn auch Anfangs nur kleinen Chor zum Vortrage vierstimmiger Psalmen u. dgl. zu errichten anfangen, damit nur erst der Sinn dafür geweckt würde! Bey der katholischen Gemeinde fehlt es gleichfalls an geschickten Musikern, um etwas Gutes in der Musik zu leisten, und an einem Fonds, je zu entschädigen. Doch würde sich der letztere hier wahrscheinlich finden, da es nicht an gutem Willen der Wohlhabendern mangelt, wenn nur dem ersten Mangel abgeholfen wäre.

Opera besitzen wir gar nicht; ja man möchte sagen: Theatermusik überhaupt nicht. Das einzige holländische Theater giebt keine Singspiele; und die Symphoniensätze zwischen den Akten der Schauspiele werden elend ausgeführt. Es spielt nur im Winter. Sonst gab in dieser Jahreszeit auch die französische Truppe aus dem Haag Vorstellungen, die reichlich besucht wurden: dann hat auch diess auf gehört — warum? weiss ich nicht. Doch soll für 1823 wieder eine französische Gesellschaft errichtet werden. Wird diese schlecht, so gehet der Unternehmer bald — wird sie gut, so gehet er langsam zu Grunde: denn man mag zwar gern hier etwas Gutes besitzen, aber nicht gern etwas Namhaftes dafür leisten.

Concertmusik ist hier die bedeutendere; und das Sonnabends-Concert wohl das beste. Die Direction sucht ihm ein Ansehen zu geben, indem sie ein ausgezeichnetes Auditorium zusammenbringt: indem man aber diess Ausgezeichnete in Rang und Reichthum setzt, so fällt es, auch dem gebildetsten Musikfreunde, ist er vom Glück nicht reichlich bedacht, schwer, unter die Subscribenten aufgenommen zu werden. Da Liebhaber mitspielen, bey diesen aber auch zunächst auf jene Glücksgüter, nicht auf Geschicklichkeit gesehen wird: so ist das Orchest. zwar stark, aber nichts weniger, als gut; wenigstens giebt es kein auch nur mässig gutes Ensemble. Die Musiker werden sehr gering bezahlt. Einer oder der Andere vom Directorio kennet und will wohl das Bessere: aber was vermag er gegen die Mehrzahl, die keineswegs in jenem Fall ist! Daraus erklären sich nun die einzelnen Erscheinungen von selbst. Von Symphonieen- und ähnlicher Musik ist wenig zu sagen. Wenige haben noch Sinn dafür. Sobald solch ein Satz anfängt, fängt auch das Gespräch an, und so laut, dass der entfernt Stehende mehr

von diesem, als von jener vernimmt. Nur wenn der Gesang oder ein Instrumenten-Solo anfängt, schweigt man. Da ist denn auch nicht zu verwundern, wenn auf die Ausführung vollstimmiger Orchestermusik selten Fleiss und Liebe verwandt wird. Achtsamer und aufmunternder verfährt man in ausserordentlichen Concerten der Virtuosen. Die vorzüglichsten hiesigen Musiker geben während des Winters gleichfalls dergleichen Concerte, die sich oft durch Auswahl und Ausführung der Stücke sehr auszeichnen; auch gewöhnlich sattsam unterstützt werden. Desgleichen sorgen die Directoren hiesiger Gesellschaften, namentlich der Harmonie, für gute Orchester und deren verständige Benutzung. Es werden zu diesen selbst oft beliebte Tonkünstler der benachbarten Städte eingeladen. — Ueber den Geschmack an Compositionen, der sich in allen diesen Instituten, und auch hier überhaupt, öffentlich darthut, dürfte man sagen: es giebt keinen. Derselbe laute Beyfall wird zu Zeiten dem Vortrefflichsten und dem Mittelmässigsten dargebracht — wie's eben fällt. Man geniesst die Ausführung: über die Composition ist man ziemlich gleichgültig.

Unser Orchester, wenn es nämlich vollständig und nicht von den hier nur allzuzahlreichen, überall mitgeigenden, nur wenig gebildeten Liebhabern untermengt ist, kann nicht übel genannt werden und vermag Symphonieen u. dgl., wenn sie nicht allzuschwierig sind, ziemlich befriedigend auszuführen. Die Bogen- und Blas-Instrumente sind seit einigen Jahren sehr verbessert worden; bis auf Hoboen und Trompeten, die solch einer Verbesserung sehr bedürfen. An der Spitze des Orchesters steht Hr. A. Bonn, ein eifriger Kenner und Freund seiner Kunst, ein braver Director und wahrhaft ausgezeichneter Virtuos auf der Violin. Auf demselben Instrumente zeichnen sich aus Hr. B. Tours und C. Mühlenfeldt. Der Letzte ist auch als trefflicher Klavierspieler und sehr achtbarer Componist von seinen Reisen bekannt. Ferner sind rühmenswürdig: Hr. S. Ganz, Violoncellist, Hr. E. Dattmer, Flötist, Hr. Borini, Fagottist, und Hr. Hutschenruyter der jüngere, Waldhornist. Ausser diesen fehlt es aber dem Orchester nicht an sehr guten Ripienisten.

Wir haben hier auch eine meloplastische Musikschule: sie hat aber in den zwey Jahren ihrer Existenz noch nichts Sonderliches hervorgebracht. Fast scheint es, die Eltern wünschen mehr, dass der Lehrer, Hr. Lis, ein anständiges Auskommen gewinne, als dass ihre Kinder etwas Gründliches in der Musik lernen. Eine gute Singschule wäre sehr zu wünschen, ist aber nicht vorhanden. Seit Pucitta uns verlassen hatte, fehlte es auch an gutem Privatunterricht für den Gesang: für diesen dürfen wir aber jetzt vieles erwarten, da sich Mad. Borini entschlossen hat, Unterricht zu geben; eine Sängerin von reiner und schöner Stimme, guten Kenntnissen und einer lobenswürdigen Methode.

So viel über Allgemeines: nächstens etwas über die einzelnen vorzüglichsten Productionen dieses Winters.

Bremen, im December 1822. Diessmal ist der Rückblick auf das verflossene musikalische Jahr für Bremen im Ganzen genommen erfreulich, der Hinblick auf das bevorstehende Jahr aber ein ziemlich trüber. Am vorigen Jahresschluss bildete sich hier nach langem Harren endlich eine Oper und verhiess uns manchen Genuss, der uns auch wirklich seitdem zu Theil ward, und den Sommer hindurch fortdauerte. Aber jetzt ist sie verstummt, auch ist für diesen Winter keine Oper mehr zu hoffen, und wir hören nur noch in Gedanken die gefeierten Künstlerinnen, Marianne Kainz und Emilie Pohlmann. Wir hatten mit diesen beyden eine Höhe errungen, die wir so leicht nicht wieder erreichen werden. Und wir wissen kaum, wie und warum wir plötzlich so herabgekommen sind. Man wird mich in Bremen sogleich verstehen; für Andere bemerke ich aber, dass ich damit das angekündigte und leider gänzlich verunglückte grosse Musikfest meine, welches im October hier statt finden sollte und trotz aller Bemühung nicht zu Stande kommen wollte. Diess anticipire ich hier zwar, verletze aber darum doch die historische Treue nicht. Dass jenes Fest nicht zu Stande kam, brachte nicht nur uns um einen grossen Genuss, sondern auch noch andere Uebel; wovon hernach. Im vergangenen May und Juny wurde in der Bremer Zeitung ein abermaliges „Grosses Musikfest" angekündigt; an welchem in der hiesigen Petri (Dom) Kirche, im September oder October wieder Händels *Judas Maccabäus*, und Fr. Schneiders *Welt-*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December Nº. 10. 1800.

Biographische Nachrichten.

I. A. P. Schulz

dargestellt

von

I. F. Reichard.

Wenige Menschen erhalten von der Natur die ganz reine harmonische Organisation, die sich in schönem Gleichgewichte der Neigungen und Kräfte zu einem bestimmten Ziel mit Freyheit und Heiterkeit ausbildet und vollendet. Noch wenigere erhalten sich im verwornen Welt- und Kunstgetreibe so rein, dafs jede Schiefheit und Verworrenheit ihrem ganzen Wesen widersprechend, ja demselben unmöglich bleibt. Die Wenigen aber, denen die Natur von Anbeginn so hold war, und die sich selbst so treu blieben, verdienen, auf welcher Stufe des bürgerlichen Lebens sie auch standen, welche Kunst sie auch in sich vollendeten, als Muster aufgestellt zu werden.

So geschieht es eben so sehr zur Ehre der Menschheit und aus Liebe zur Jugend, dafs ich die Feder ergreife, um meinem innig geliebten Freunde in der möglichst treuen Schilderung seines reinen vollendeten Wesens, ein Denkmal zu stiften, als zur Befriedigung meines eignen Herzens, das sich nach dem Entflohenen sehnt und sich den Lieben, Guten durch Zurückrufung jedes Zuges, jedes mit ihm verlebten Momen.ts gerne vergegenwärtiget.

Es thut meinem Herzen wohl, dafs ich auch seinen Geburtsort und seine guten Aeltern nicht nennen darf, ohne den reinen Anklang einer rührend erfreulichen Stunde in mir zu fühlen, die ich mit den guten lieben Menschen genofs. *Lüneburg* war seine Vaterstadt, sein Vater daselbst Burger und Bäcker*). Auf einer Reise im Sommer 1784 hatten wir verabredet in Lüneburg zusammen zu treffen. Schon hatt' ich in mehreren Backerhäusern vergeblich nach ihm gefragt, als ich vor der Thüre eines solchen Hauses einen langen Mann, von einer meinem Freunde so ganz entgegengesezten Bildung stehen sah, dafs ich kaum die Frage thun mochte: sind Sie der Vater des Kapellmeisters Schulz? Kaum hatte jener aber das Ja ausgesprochen, als eine kleine freundliche alte Frau sich eifrig vordrang, und mit demselben heitern Blick, mit demselben rührenden Lächeln, mit dem Schulz die eindringendsten Naivitäten zu sagen pflegte, freudig laut rief: *und ich bin seine Mutter!*

Schulz, der sich bald zu uns gesellte, stand wie der Mutter aus den Augen gerissen da. Nie sah ich eine gröfsere Familienähnlichkeit. Indefs hab' ich sehr häufig die Bemerkung gemacht, dafs Menschen, die sich in irgend etwas besonders auszeichneten, es von der Mutter hatten, die ältesten Söhne, besonders wenn sie Erstgeborne sind, sehen meistens auch der Mutter ähnlich.

Schulz war mehr klein als grofs, mehr breit und rund als schlank, seine reingewölbte, sanft gespannte Stirn, seine sehr hellen blauen Augen, wie man sie häufiger an Mahlern, und besonders an Landschaftsmahlern, als an Musikern findet, lachten ihm stets im Kopfe und ein überaus freundliches Lächeln, eine zarte Beweglichkeit in seinen vollen Lippen, die besonders beym Sprechen

*) Schulz ward den 30sten März 1747 gebohren.

gericht aufgeführt werden sollte. Die zur Deckung der Kosten in Circulation gesetzten Subscriptionsbogen wollten sich jedoch nicht füllen, und so musste dieses Unternehmen unterbleiben. — Diess verunglückte Musikfest ist nicht die einzige fehlgeschlagene Hoffnung. Auch die Gastrollen des Tenoristen Hrn. Gerstäcker wurden vereitelt, als dieser im Sommer wieder in Hamburg spielte und von da zu uns herüber kommen wollte. Eben so zerschlug sich auch der erwartete längere Aufenthalt der beyden genannten Sängerinnen M. Kainz und E. Pohlmann. Wäre Bremen freygebiger und — reicher, so wäre es uns wohl gelungen; doch die Klage über den schlechten Handel lähmt auch das Leben der schönen Künste. Diess mag ein Massstab seyn, wornach man sich ungefähr eine Vorstellung von Bremens musikalischen Instituten und Vermögenskräften machen kann. Einzelne könnten freylich mehr thun, aber Einzelne können doch nicht die Stützen der Kunst seyn, das Ganze muss sie heben. Darum wird man auch aus den Residenzen immerfort glänzendere Berichte erhalten, und die Berichte aus den Land- und Seestädten, selbst den wohlhabenden, werden doch verhältnissmässig meist so veränderlich lauten, wie sie obigen.

Naturanlage und Kunstfertigkeit der Dem. Pohlmann sind in diesen Blättern schon oft gerühmt worden, darum füge ich nur die Bemerkung hinzu, dass auch hier der Zoll der Verehrung für sie sich auf die glänzendste Weise kund gab. Dem. Pohlmann war hier von Ende Juny bis Ende Septembers; früherhin war sie nie in Bremen aufgetreten. Ich nenne folgende als ihre Hauptrollen: Zuerst Myrha im *Opferfest*, zweymal, wobey Hr. Walter vom Mannheimer Theater als Murney zu alt war; als Sextus in Mozart's *Titus*, neben Dem. Kainz als Vitellia — ein seltener Zufall, diess auserlesene Schwesterpaar an Einem Abend vereinigt zu sehn — nachher ohne Dem. Kainz wiederholt. Dann Emilie im *Schiffskapitain*, wobey die Cavatine aus dem *Freyschützen*; als Preciosa mit eingelegter Arie, als Famina, Susanna im *Figaro*, Fanchon, Rosine in den *Sängerinnen auf dem Lande*, Emmeline, zweymal, Benjamin, Prinzessin von Navarra und Aline.

Dem. Kainz war der Liebling des Publikums geworden — ein neuer Beweiss, dass ein reger Sinn für Musik in Bremen herrscht. Sie begann im Januar 1822 mit Intermezzo's aus Rossini's *Gazza ladra*, *Elisabeth*, *Cenerentola*. Bald folgte *Donna Anna*, *la Molinara*, *Myrha*, *Lilla*, *Famina*, *Clorinde* (*Aschenbrödel*), *Emmeline*, die ganze Oper: *der Barbier von Sevilla*, Constanze (*Entführung aus dem Serail*), Sextus im *Titus*, Prinzessin von Navarra, Armantine in Mehul's *Une folie*, Margarethe in Gretry's *Richard Löwenherz* und Constanze *im Wasserträger*. Diese Opern wechselten täglich ab, und so wurden die meisten derselben jede mehrmals wiederholt, und immer bey gefülltem Hause — welch' eine schöne Operuzeit! sie kehrt nie wieder! Am meisten gefiel Rosine im *Barbier von Sevilla*, am wenigsten Isabella, die junge Italienerin in Algier. Am kräftigsten war sie als Emmeline, und ausgezeichnet ihr seltenes Zusammentreffen mit dem Tenoristen Cornet im *Sargin*, *Tankred* u. s. w., auch mit Hrn. Meixner *in der Schöpfung*. Ihre Vorstellungen beschloss sie am 6ten July mit einem Concert, worin sie Proben aus *dem Freyschützen*, Variationen auf *o dolce concento* von Mozart, Rode's Variationen *la placida campagna* u. s. w. vortrug, und reisete dann nach Braunschweig ab. Zurückgekehrt sang sie am 26sten, 28sten, und 30sten October noch einige Concertstücke von Rossini'scher und Mozart'scher Musik, ein Duett von Simon Mayr etc. bey sehr vollem Hause, und reisete dann nach Amsterdam ab. So zerreisst hier der Sommer gewöhnlich alles wieder, was im Winter sorgfältig zusammengefügt ist, weil wir noch immer keine stehende Bühne haben und auch wohl keine bekommen werden. Für diessmal aber hat er doch etwas anders zusammengefügt, was sehr erfreulich war — *den Freyschützen*, der hier innerhalb vierzig Tagen dreyzehnmal aufgeführt wurde, so dass das alte Bremische sehr bekannte (ursprünglich plattdeutsche) Volkslied Recht behielt:

Bingel, Bingel, Biege,
Zwanzig ist ein Stiege. (Beigen)
Dreissig ist ein Rosenkranz,
Vierzig ist ein Jungfernkranz
Nun sitzet in der Wiege. (niederhockend)

Mad. Hastwig, vom Düsseldorfer Theater, als Agathe, erwarb sich verdienten Beyfall; sie ist auch als Constanze in *der Entführung*, als Emmeline, Oberon, Camilla etc. immer sehr gern gehört worden.

Diese drey genannten Sängerinnen übertrifft aber doch noch in Einer Hinsicht — wer sollte es denken — Eine Dilettantin, nämlich Mad. Seugstack in Bremen, geborne Grund. Sie ist öfter in diesen Blättern erwähnt worden, aber noch nicht mit allem gebührenden Lobe. Die Eine Hinsicht nämlich, worin sie höher steht, ist der hinreissende Ausdruck der Gefühle, die tiefe seelenvolle Empfindung in dem Anschwellen des Tones, in dem wachsenden Steigen und dem zarten Fortament einer sanften, zum Herzen sprechenden Bruststimme, und wir sagen nicht zu viel, wenn wir Mad. Seugstack in dieser Hinsicht zu den ersten Sängerinnen Deutschlands zählen, die Gefühl mit dem feinsten Geschmack verbinden. Ueberdiess ist ihre Stimme seit kurzem noch reiner und lauterer geworden, obgleich sie Mutter von vierzehn Kindern und von kleinem, sehr zartem Körperbau ist — ein Beweiss, dass mit Zartheit gar wohl Kraft und Gesundheit verbunden seyn kann. Sie sang den 20sten im Concerte ihres jüngsten Bruders, Eduard Grund, herzoglich sächsisch-meiningischen Concertmeisters, eine Arie von Mozart und die Cavatine aus dem *Freyschützen*: „Und ob die Wolke sich verhüllt", wahrhaft bezaubernd. Hr. Grund spielte Spohr'sche Violinmusik mit lobenswerthem Ausdruck und grosser Fertigkeit. Die zweyte Symphonie (D dur) von Beethoven wurde mit Präcision vorgetragen. Hr. August Gerke, Musikdirektor aus Kiew in Russland, unterhielt uns früher mit seinem ausserordentlichen Talent auf der Violine, so wie seine Tochter und Sohn auf dem Pianoforte, in zwey Concerten. Zwey Concerte sind immer das höchste, wohin es ein durchreisender Künstler in Bremen bringt.

Das Weltgericht ist hier zum erstenmal am 11ten Juny von Hrn. Grabau's Gesangverein, ohne Theilnahme der Singakademie, unter Leitung der Herren Riem, Grabau und Günther in der Ansgarikirche aufgeführt worden.

Ein italienischer Sängerpaar habe ich noch zu nennen: Hrn. Donati und Sgra. Perroni. Sie gaben nur zu zwey Tagen kleine Vorstellungen auf der Bühne, nämlich: Rossini's *Favorito per la musica*, *la Serva capricciosa* von Pär, *l'avviso di maritati*, von Generali, und *il remedio per le Donne*. Aber dieser „gute Rath" und „das bewährte Mittel" halfen doch nicht hinlänglich, um viele Kunstjünger herbeyzulocken. Beyde reiseten alsbald nach London ab, wohin sie engagirt waren.

Mad. Köhl-Valesi, vormals Kammersängerin der verstorbenen Erbprinzessin von Oldenburg, tritt noch fortwährend in Concerten, weniger bisher in Opern auf. Ihre Stimme ist voll und biegsam, sie weiss manche Schwierigkeiten glücklich zu besiegen und eignet sich zu einer Lehrerin im Gesang gewiss vorzüglich gut. Ihre Töchter, Maria und Minna Köhl singen auch schon recht artig. Noch muss ich Hrn. Cornet als Ottavio im *Don Juan*, neben Frau von der Klogen als Zerline, und neben Dem. Kainz als Donna Anna nennen; eben so als Carl im *Sargin*, als Argir, und Mad. Cornet als Fatkared, neben Dem. Kainz als Amenaide. Seine volle Bruststimme und grosse Kunstfertigkeit bestätigten seinen bekannten Ruf.

Der ausgezeichnete Klarinettist, Hr. Heinrich Bärmann, aus der königlich baierschen Kapelle, gab im October zwey Concerte, worin er unter andern auch eigene Compositionen auf der Klarinette mit verdientem Beyfall vortrug. Hr. Andreas Schunke, königlich preussischer Kammermusikus aus Berlin, nebst seinen beyden Söhnen, ehe rühmlichst bekannte Künstlerfamilie, gaben hier den 11ten December Concert und leisteten alle drey auf dem Waldhorne, vorzüglich in ihren schmelzenden Harmonietönen, wohl das Aeusserste, was auf diesem Instrument zu leisten ist; und vielleicht noch mehr, wenigstens eben so viel, wie Gugel und Sohn aus Petersburg, die vor einem Jahe hier waren. — Hr. Walter hat durch seine leichten Gesänge, besonders in einer Posse als Stabette, sehr gefallen.

So hören wir denn den Jahres viele Instrumente und Stimmen die meisten im Herbst oder im Frühjahr, wenn sie in den Residenzen und Hauptstädten entbehrlich werden, und denn müssen wir hier wohl mit dem, was uns zufällt, vorlieb nehmen.

Unsere drey Privatanstalten, die Singakademie, die Unions-Concerte und der Grabau'sche Singverein, führen mit Liebe, Thätigkeit und Sorgfalt in ihren Bestrebungen fort. Die erstere führte unter andern unter Hrn. Riem's und Obersmale Leitung Graun's *Tod Jesu* auf. In den Unions-Concerten werden jetzt auch von Frauenzimmern Arien und Chöre gesungen, z. B. aus *Don Juan*, Webers *Kampf und Freyheit* etc. Hrn. Grabau's

Verein hebt sich immer mehr: die schwersten Musiken, wie das *Requiem, die sieben Worte, die Jahreszeiten*, werden jetzt darin gegeben; auf Kosten des Vereins ist auch eine neue Orgel in Verbindung mit einem Terpodion aufgestellt, womit Hr. Organist Grabau das Ganze dirigirt. Dr. Müller's Familien-Concert wird auch vielleicht diesen Winter wieder beginnen. Dessen musikalische Reise nach Italien wird nächstens im Druck erscheinen.

Hr. Helfrich, ein geschickter Klarinettist und jetziger Director des sehr beliebten hanseatischen Militärmusikchors, Hr. Rackmann sen. ein guter Virtuose auf dem Basselhorn und der Klarinette, und der Flötist Rackmann jun. gaben einzelne Concerte. Die drey Herren Schunke und Hr. Funke (aus Bremen) spielten seitdem noch in zwey andern Concerten, z. B. Quartetts mit dem chromatischen Waldhorn. — Als Ausnahme von der bisherigen Regel ist nun doch am 17ten December wieder eine Oper gegeben: 'Rossini's diebische Elster (*gazza ladra*) zum erstenmal. Hr. Musikdirector Ochernal, dem wir viel zu verdanken haben, da er fast alle Concerte dirigirt, bewährte in dem Concerte am 18ten December — dem letzten in diesem Jahre — wie auch in andern frühern Concerten sein anerkanntes Talent für die Violine, Bratsche und Pianoforte und Hr. Hörger trug eine eigene gute Composition auf der Violine sehr gut vor. — Im Weihnachtsfest wurde, auch jetzt wieder in der Petridomkirche eine Cantate von Hrn. Riem aufgeführt.

Bemerkungen:

Wenn man oft bey den reichsten Kunstwerken die Menschen ungerührt bleiben sieht, oder an sich selbst eine solche kalte Ungenügsamkeit mit Leidwesen wahrnimmt, so erinnert man sich wohl mit innerm Vorwurfe der Vergangenheit, wo man unter magern Umgebungen mit Geringem vorlieb genommen, und in ihm das Höchste mitgenossen hat.

So tritt Schreibern dieses aus frühern Tagen vor die Seele, wie einst während seines Aufenthaltes in einer Stadt seines Bekenntnisses, die anwachsende katholische Gemeinde in der ihr eingeräumten Kirche eine Orgel bauen liess. Die Neugierde trieb täglich Leute hin, und als nun das Werk eines Sonnabends fertig war, und von einem Geistlichen durch alle Register probirt werden sollte, um am folgenden festlichen Sonntage die Gemeinde zu erbauen, so fand sich ein zahlreiches Auditorium bey diesem musikalischen Vorgenusse ein.

Die ersten Accorde zogen wie geflügelte Boten des Herrn durch die Tempelhallen; mit wachsender Stärke und Fülle drangen die Harmonieen anschwellend nach. In eine Melodie der Erhebung, des Dankes ging der gefühlvolle Organist über, und wenige Augen blieben trocken.

So mag es wohl dem Menschen immer und überall gewesen seyn, wo er aus einem beengten religiösen Zustand herausging, und seinen Altären eine sichere Stätte erwarb, wo der erste Opferrauch aufstieg, das erste Gebet zum Himmel drang.

Warum ist es uns so selten vergönnt, das, was wir haben, mit solchen lebensfrischen Erstlingsgefühlen zu empfinden, und den Besitz wie einen Erwerb zu feiern?

Es giebt in Zeiten, wo die Kunst sehr verbreitet, wo deren Erlernung und das Erreichen einer gewissen Stufe leicht gemacht ist, eine Schönheit, die nicht unmittelbar aus schönen Gemüthern entspringt, sondern entweder nachgeahmt oder zusammengesetzt ist. Jener fehlt der urkräftige Geist, man merkt das Entlehnte, dieser die Einheit des Werdens und Seyns. Bey Beyden weiss man nicht eigentlich, was einem fehlt; es schmeckt nach Etwas, und wird einem doch nicht wohl und nicht weh davon. Ein solches Ueberliefern und Fabrikwesen herrscht recht stark auch in der musikalischen Welt. Wie man nämlich in der Fabrikwelt hübsche Dinge in derselben Zeit zu Dutzenden macht, in welchen sonst der Meister kaum Eines fertigte, wie man hier wohlfeil einkaufen, und mit einigem Geschick sich Prunkhaftes zusammensetzen kann, indem schon das Element, das Vehikel, der Prägstock für gebildet gilt, so denkt und dichtet auch, wie Göthe sagt, die gebildete Sprache (auch die musikalische) für viele, die sich für Tondichter halten.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Aloyse Schmitt. Oeuvr. 53. Mayence, chez Schott. (Pr. 3 Guld. 12 Xr.)

Hr. Aloys Schmitt in Frankfurt am Mayn hat sich auf seinen Reisen als Klavierspieler, und durch mehrere seiner Arbeiten auch als Componist, einen bedeutenden, ausgebreiteten Ruf erworben: und er stehet diesem Rufe, namentlich in dem genannten Werke — durch die durchaus edle Weise, wie er für das Instrument geschrieben, dem ersten, durch die Composition selbst, und zwar der Erfindung und der Ausarbeitung nach, dem zweyten Theile desselben. Jene glauben wir in der Kürze am besten zu bezeichnen, wenn wir sagen, sie sey der am ähnlichsten, welche Clementi in seinen neuesten Compositionen angewendet hat: über diese, die Composition, müssen wir etwas mehr Worte machen. Wir gehen dazu die Sätze des Werks selbst durch.

Es fängt an mit einem Moderato in F moll, Dreyvierteltakt. Eine ernste und zarte Melodie, die gleich anfängt, und eine damit contrastirende, bewegtere Figur, liegen dem Ganzen zum Grunde. Die Ausführung bleibt sich selbst, dem Ausdruck, wie der technischen Behandlung nach, treu, obgleich der Satz ziemlich — für manche, jedoch schwerlich die gründlichsten Spieler, vielleicht etwas zu lang ist. Der zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs, ist meisterlich ausgearbeitet. Wir haben aber gar nichts dagegen, wenn man dem ganzen Satze diess Ehren-Prädicat beylegt. Es folgt ein Adagio con moto in As dur, Vierviertelakt. Sein ernster Eintritt mit einem würdevollen, einfachen Gesange würde weniger willkommen seyn, da auch der vorhergegangene, lange Satz ernst gewesen, wäre dieser Gesang nicht so schön, als er wirklich ist. In der Folge wird etwas viel figurirt und modulirt, doch beydes mit Einsicht, Kunst und Geschmack; auch ist die Hauptmelodie bey ihrer öftern Wiederkehr so gut angebracht und so sorgsam hervorgehoben, dass weder sie, noch der Effect des Ganzen bey jenem Figuriren und Moduliren leidet. Kurz ist auch dieser Satz nicht. Ein Scherzo in F dur, mit einem Trio in Des dur, ist nach jenen langsamen Sätzen um so erwünschter, und wird es noch mehr bey seinem etwas wunderlichen und wirrigen Charakter, bey dem Pikanten und keineswegs Gewöhnlichen seiner Ausführung. Es nähert sich, der Erfindung, dem Ausdruck und der Behandlung nach, vornehmlich den Scherzos Beethovens in dessen sechs ersten, köstlichen Violinquartetten. Nach Wiederholung des Scherso tritt, auf einige Takte Vorbereitung, ein Rondo, Allegro molto agitato, in F moll, Viervierteltakt, ein: ein nicht leichtsinniges, sondern kernhaftes, dem Charakter des ganzen Trio angemessenes Bravourstück, voller Leben und Feuer, und rech. eigentlich aus Einem Guss, in Einem Fluss. Ly ihm, und auch bey dem Scherzo, wie wenig man es diesem ansieht, hat sich der Klavierspieler zusammen zu nehmen: es ist gar nicht leicht; doch übertrieben schwer, wie nur für ganze, wenigstens halbe Virtuosen, ist es auch nicht. Die Schwierigkeiten mancher Tonarten, wohin diese beyden Sätze ausweichen, und die davon abhängigen Lagen und Applicaturen, sind eigentlich nur, was neckt, bis man's recht angesehen und sich darauf eingerichtet hat.

Das Pianoforte hat durchgehends die Hauptpartie, obgleich (wie ganz Recht) bey weitem nicht immer die Hauptmelodie. Die beyden andern Instrumente sind keineswegs hintangesetzt: sie haben auch ihr Theil, und eben ein solches, wie es ihnen, ihrer Natur nach, am angemessensten ist. Dass der Satz nicht nur rein, sondern auch harmonisch ausgewählt, nicht selten eigenthümlich und kunstvoll ist, brauchen wir bey Hrn. Schm. kaum zu erwähnen. Und so können wir diess tüchtige Trio allen geübten, und für das Bessere in der Musik empfänglichen Spielern oder Zuhörern mit gutem Gewissen recht sehr empfehlen. Stich und Papier sind gut. Einige Errata sind von der Art, dass man sie, und wie sie zu verbessern, sogleich von selbst bemerkt und dazu unserer Nachweisung nicht bedarf.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1823.

Königsstädtisches Theater.

Seine Königliche Majestät von Preussen haben geruht, den Partikulier Hrn. Friedrich Cerf hieselbst, unterm 13ten May vorigen Jahres zur Errichtung eines zweyten Theaters in der Königsstadt, für sich und seine Leibeserben zu concessioniren. Um einem Unternehmen der Art, welches dem längst gefühlten Bedürfnisse eines Volkstheaters für Berlin abzuhelfen verspricht, eine angemessene Ausdehnung zu geben und dafür ein allgemeineres Interesse zu erregen, hat Hr. Friedrich Cerf die Einrichtung und künftige Verwaltung des Theaters in der Königsstadt, unter allerhöchster königlicher Genehmigung, einem Actien-Vereine überlassen, dessen Direction durch den am 13ten und 16ten December vorigen Jahres gerichtlich abgeschlossenen, in der General-Versammlung der Actionaire vom 27sten December genehmigten und unterm 8ten Januar d. J. vom hohen Ministerium des Innern und der Polizey confirmirten Grundvertrag, die Leitung aller auf dies Unternehmen Bezug habender Geschäfte übernommen hat.

Indem die Direction dies zur öffentlichen Kenntniss bringt, ersucht sie diejenigen, welche in Beziehung auf das zu errichtende Theater Anträge zu machen haben, ihr dieselben in portofreyen Briefen zukommen zu lassen, oder, wenn dergleichen Anträge von hier anwesenden Personen ausgehen sollten, dieselben schriftlich bey dem Unterzeichneten abzugeben.

Obwohl die Tendenz und der Umfang des Theater-Unternehmens künftighin ausführlicher öffentlich entwickelt werden soll, so ist es doch zur Vermeidung unnöthiger Anträge und Anfragen angemessen, schon jetzt zu bemerken, dass durch die allerhöchste königliche Concession, die Opera seria, das Trauerspiel, Ballet und Tanz von der Darstellung auf dem Königstädtischen Theater ausgeschlossen sind.

Berlin, den 1sten Februar 1823.

Bethmann
Theater-Director.

Kunowski
Syndicus des Actien-Vereins.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Naumann, das Vater unser,

Psalm von Klopstock

Partitur 5 Thaler, Klavier-Auszug 2 Thaler 16 Groschen.

Mozart, W. A., Cantate: Ewiger! erbarme dich etc. mit Begleit. des Orchesters. Partitur No. 4.
— Cantate: Mächtigster, Heiligster etc. Partitur. No. 5. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Cantate: Hoch von Heiligthume etc. Part. No. 6. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Spoyer, W., Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 113. ..... 16 Gr.
Morlacchi, F., 6 Ariette per una voce di Soprano, coll' accompagn. di Pianoforte. No. 3. 16 Gr.
Carafa, Duettino per 2 Soprani, o Sopr. e Tenore, coll' accompagnamento di Pianoforte. ..... 4 Gr.
Neukomm, 6 Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 36s Werk. ..... 16 Gr.
Häser, W., 12 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. .... 16 Gr.
Kloss, C., 6 Pièces en forme de Walse pour le Pianoforte à 4 mains. ..... 12 Gr.
Fanna, Ant., Variazioni per il Pianoforte sopra la Contredanse favorite nel Ballo Alessandro in Babilonia. ..... 10 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 2 Thèmes variées pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 55. ..... 16 Gr.
Kloss, C., grande Sonate p. le Pforte. 2me Son. 20 Gr.
Mühling, A., Sonate pour le Pianoforte. Op. 28. 1 Thlr.
Beethoven, L. van, 6e Sinfonie, op. 68 arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. ..... 2 Thlr.
Schwenke, C., Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon. ..... 16 Gr.
Berbiguier, T., Romance di Dalvimare, variée pour la Flûte avec Accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, Cors et Hautbois ad libitum. Op. 58. ..... 16 Gr.

Fürstenau, A. B., Exercices pour la Flûte seule Op. 15..... 1 Thlr.
Dotzauer, J. J. F., 12 Exercizii per il Violoncello solo. Op. 54. Parte 2..... 16 Gr.
Backofen, H., Concerto p. la Clarinette princip. avec accomp. de grand Orchestre. Op. 24. 2 Thlr.
Rossini, J., Ouverture de l'Op. Othello à grand Orch. D dur..... 1 Thlr. 16 Gr.

Unter der Presse:

Ries, Ferd., 4me Sinfonie à grand Orch.
— 5me Sinfonie à grand Orch.
— Quintetto pour Flûte, 2 Viol., Alto et Violoncelle. Op. 107.
— Gr. Sonate pour le Pianoforte.
Onslow, G., Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 20.
Rossini, Armida, Oper im vollständigen Klavier-Auszuge, italienisch und deutsch und mehrere andere neue Werke.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Schmitt, Aloys, Ouverture à grand Orchestre. Op. 36..... 2 Thlr.
Schneider, Friedr., Der Dessauer Marsch, als Ouverture für das ganze Orchester. 5te Wk. 2 Thlr. 8 Gr.
Kraft, N., Scène pastorale pour le Violoncelle avec Orchestre. O. 9..... 2 Thlr.
Kuhlau, Fr., 3 Fantaisies pour une Flûte No. 1. 2. 3. à 10 Gr..... 1 Thlr. 6 Gr.
Romberg, Bernh., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. No. 8..... 1 Thlr. 20 Gr.
Spohr, L., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. O. 58. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 16 Gr..... 3 Thlr.
Walch, Neue Tänze für Orchester. 5te Lief. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Benedict, J., (Elève de M. de Weber) Sonate pour Pianoforte et Violon. O. 1..... 20 Gr.
Köhler, H., Fantaisies pour Pianoforte et Flûte. O. 138..... 16 Gr.
Thurner, E., Sonate pour Pianoforte et Hautbois, ou Flûte, ou Violon. O. 45... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte allein.

Bornhard, vierhändige Klavierstücke für Anfänger. 2r Heft..... 20 Gr.

Kalkbrenner, F., Ouverture pour Pianof. O. 55. 10 Gr.
Moscheles, J., Trè Allegri di Bravura: La Force, la Leggerezza et il Capriccio, calcolati per lo studio verso più grande difficoltà del Pianoforte..... 1 Thlr. 8 Gr.
Potpourri pour le Pianoforte No. 3. sur des thèmes de Mozart, Rossini et Spontini..... 20 Gr.
Ries, F., due Allegri di Bravura per il Pianoforte. 1 Thlr.
— la Sentinelle avec Variat. pour Pianoforte. 12 Gr.
— Ballade écossaise avec Variat. pour Pfte... 10 Gr.
— Air ecossais avec Variat. pour Pianoforte... 8 Gr.
Romberg, Andreas, 21ème Sinfonie arrangée à 4 mains..... 1 Thlr. 12 Gr.
Siegel, Variations pour Pianoforte sur une Romance de Mehul. O. 32..... 14 Gr.
Fuchs, L., Ouverture de l'Opera Faust, arrangée à 4 mains pour Pianoforte par Pixis..... 16 Gr.
Walch, Neue Tänze für Pianoforte. 5te Lieferung. 18 Gr.

Für Gesang.

Anacker, A., Gesänge für Pianoforte 2te Samml. 10 Gr.
Sörensen, Dr. F., Fürbitte für Sterbende, von Klopstock, für vier Singstimmen und Pfte. 12 Gr.
Spohr, L., Faust, romantische Oper mit italienischem und deutschem Texte, im Klavierauszuge von P. Pixis..... 7 Thlr. 12 Gr.
(Hiervon sind sämmtliche Arien auch einzeln zu haben)

Für Guitarre.

Schorden, Valses de Clementi, arrangées pour Guitare et Violon..... 14 Gr.
— Sammlung ausgewählter Liederweisen, Märsche, Tänze etc. für die Guitarre. 1r Heft. 12 Gr.

Ankündigung.

Bey J. André in Offenbach a. M. ist erschienen und in allen Musik- und Kunsthandlungen zu haben:

Der Freyschütz, Potpourri für das Violoncelle mit Begleitung des Orchesters, dem Hrn. Kapellmeister C. M. v. Weber gewidmet von N. Kraft. 12tes Werk. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. **No. 8.** 1823.

Ueber die Crescendo- und Diminuendo-Züge an Orgeln.

(Auf Veranlassung des Aufsatzes von Hrn. Porne, über die Orgel des Hrn. Grenié in No. 9. und 10. des Jahrganges 1821 dieser Zeitung)

Mit einigen, von Hrn. Friedr. Kaufmann in Dresden, auf Einladung der Redaction beygefügten Bemerkungen.

Es giebt, so viel mir bekannt ist, fünf verschiedene Einrichtungen oder Züge bey der Orgel, um das Crescendo oder Diminuendo hervorzubringen, welche mit dem allgemeinen Namen *Schweller* benennt werden: es sind folgende:

1) Der Dachschweller; 2) der Jalousie- oder Thürenschweller; 3) der Windschweller; 4) der Compressionsschweller; 5) der Klaviaturschweller.

Die drey ersten Arten werden mit Unrecht Schweller oder Crescendozüge genannt, und sollten vielmehr Diminuendozüge heissen, weil sie den natürlichen Ton der Orgel nicht verstärken, sondern ihn schwächer machen, und weil das Crescendo erst dann bewirkt werden kann, wenn der Ton der Orgel durch diese Züge vorher erst vermindert worden ist, und nun wieder bis zu seiner natürlichen Kraft verstärkt werden soll.

Das Nähere darüber, so weit ich es selbst genau kenne, theile ich in Folgendem mit:

1) *Der Dachschweller.*

Wo er angebracht ist, da sind sämmtliche, zu einer Klaviatur gehörige Pfeifen mit hölzernen Wänden so umgeben, dass diese einen Kasten bilden; auf diesem Kasten liegt ein Deckel, der so fest in den obern Theil dieser Wände eingreift, dass der Ton der darin befindlichen Pfeifen durchaus nicht frey ausströmen kann, sondern sich durch die hölzernen Wände durchdrängen muss. Dieser Deckel, der mit Friess überzogen ist, um die Töne gleichsam einzusaugen und zu dämpfen, ist beweglich, und läuft mit einer durch seine Mitte gehenden Achse oder Zapfen in einer Pfanne, so, dass wenn er bewegt wird, die eine Hälfte der Länge nach in die Tiefe geht, während die andere sich nach oben hin bewegt. Diess bewegliche Dach (Deckel) steht in Verbindung mit einem über dem Pedale befindlichen eisernen Tritte, durch welchen es vermöge eines Druckes mit dem Fusse nach und nach geöffnet und verschlossen werden kann, wodurch der Ton, je nachdem das Dach mehr oder weniger geöffnet wird, klärer oder dumpfer herausströmt und so ein crescendo oder decrescendo bildet, das, wenn es auch nicht bedeutend auffallend, doch für aufmerksame Zuhörer von angenehmer Wirkung ist.

Dieser Zug befindet sich, für das oberste Klavier bestimmt, in der hiesigen Orgel, von der der geheime Rath Abt Vogler im dritten Jahrgange dieser Zeitschrift, S. 559 sagt, dass sie vier Klaviere und einen so majestätischen Bass erhalten solle, dass er an Gravität alle Orgeln in Europa überträfe. Das Pedal, das hier aus den drey Manualen durch doppelte Canzellen entlehnt wird, und das, wie sämmtliche Pfeifen, von dem geschickten Orgelbaumeister Hrn. Buchholz in Berlin sehr meisterhaft gearbeitet ist, hat zwar Fülle und Schönheit, aber dennoch wird es von vielen andern Pedalen, die in preussischen Landen gefunden werden, z. B. von dem der Domkirchenorgel zu Havelberg u. a. übertroffen.

2) *Der Jalousie- oder Thürenschweller.*

besteht aus einer Wand, welche aus einzelnen beweglichen, ohngefähr 5 bis 6″ breiten und 2 bis 3′ langen Latten, gleich den Jalousien an den Fenstern, zusammengesetzt ist: jede dieser Latten ist ohngefähr 1′ stark; diese Wand muss von

sehr trockenem Holze und so genau gearbeitet werden, dass eine Latte den Falz der andern aufs genaueste deckt. Die Latten sind mit Tuch überzogen, damit sie nicht nur gehörig fest in einander eingreifen und anschliessen, um den Ton möglichst einzusperren und zu dämpfen, sondern auch deshalb, dass sie beym Gebrauche dieses Zuges kein Klappern hören lassen. Diese beweglichen kleinen Thüren oder Stäbe stehen ebenfalls so, wie zuvor genanntes Dach, mit einem über dem Pedale befindlichen eisernen Tritte so in Verbindung, dass sie durch ihn, mittelst eines Druckes mit dem Fusse, willkührlich, wie Fensterjalousieen, alle zugleich verschlossen und geöffnet werden können. Diese Wand wird hinter den Principalpfeifen, welche in der Brust der Orgel stehen, so angebracht, dass sie den Ton der ganzen Orgel verschliesst. Dieser Zug ist nützlicher als erstgenannter, weil er auf das ganze Werk einwirkt, obgleich auch hier die Wirkung eben nicht auffallend ist. Das von ihm in Schriften so oft gerühmte ppp nimmt sich auf dem Papiere weit besser, als in der Wirklichkeit aus; die mächtigen kraftvollen Töne der Orgel behaupten ihr Recht, sie lassen sich nicht wie Wasser in eine Flasche einspünden; sie drängen sich zu mächtig durch ihre Spünde, als dass sie ppp erscheinen könnten. Wenn sie nun gleich durch diese Einspündung mehr dumpf als schwach hervortreten, so gehört dieser Zug dennoch immer zu den besten, die mir bekannt worden sind.

5) *Windschweller*;

von diesem giebt es zwey entgegengesetzte Arten, einen, der den Pfeifen den Wind nach und nach raubt, und

einen andern, der den Pfeifen mehr und stärkern Wind zuführt, daher er auch mit Recht auf den Namen: Schweller, Crescendozug, Compressionsschweller, Anspruch machen kann.

Ersterer welcher den Pfeifen den Wind nach und nach entzieht, befand sich in hiesiger Orgel; da er aber den Hauptkanal verengte, und seiner Natur nach von sehr schlechter Wirkung ist, dem Werke also nachtheilig wurde, so ist er herausgenommen worden.

Wiewohl er nicht nachahmungswerth ist, so theile ich doch, des Geschichtlichen wegen, seine Structur hier mit:

Er bestand aus einer beweglichen Klappe, die im Hauptkanale so lag, dass sie, wenn sie eine perpendikuläre Richtung erhielt, sich an alle vier Wände desselben, an die zu dem Zwecke befestigten ledernen Versicherungsleisten, fest anschloss, den Hauptkanal also völlig verschloss. Diese Klappe, welche in ihrer, ihr bestimmten ruhigen Lage parallel mit der Ober- und Unterwand, gerade in der Mitte des Kanals lag, konnte, da sie mit ihrer Mitte auf zwey messingenen Stiften lief, die sich zu dem Zwecke in den Seitenwänden des Hauptkanals befanden, nach Willkühr, mittelst eines eisernen Trittes, der über dem Pedale lag, gedreht werden. Sie war fast bis zur Hälfte ihrer Grösse massiv aus Holz gearbeitet; von da aus lief sie in zwey Schenkeln, die an ihren äussersten Enden mit einem Querholze verbunden waren, bis zu ihrer nöthigen Grösse fort, und bildete so einen Rahmen. Von dem massiven Theile aus bis zu dem Querholze der gedachten Schenkel war sie mit schwarzem Tafft überzogen. Am untersten nach innen hin und äussersten massiven Theile dieser Klappe befanden sich zwey befestigte Oesen, worin die Zugstange befestigt war, die durch den Boden des Hauptkanals auf Art eines Pampetenstockes durchging. Diese Zugstange stand mittelst eines Winkelhakens mit einer am Fussboden befestigten starken Wolle in Verbindung, welche auf gleiche Weise mit dem vorhingenannten, über dem Pedale befindlichen eisernen Tritte zusammenhing; durch ihn konnte diese Klappe nach und nach aus ihrer horizontalen Lage bis zu einer perpendikulären Richtung gewendet werden, so, dass sie nun den Hauptkanal völlig verschloss; dass sie nicht über diese Richtung hinausgezogen werden konnte, verhinderte eine im Boden des Hauptkanals befestigte, $\frac{1}{4}''$ starke Leiste, die sie festhielt. Ihre Bewegung war gleich der des Dachschwellers, so dass die eine Hälfte stieg, indem die andere fiel. So konnte nun der Hauptkanal nach und nach verengt und zuletzt ganz geschlossen werden, den Pfeifen wurde dadurch der Wind allmählig entzogen und beym gänzlichen Verschliessen blieb ihnen nur noch so viel Wind übrig, als sich durch den seidenen Bezug dieser Klappe durchdrängen konnte. So entstand denn nun freylich ein Decrescendo, ein p und pp, aber — leider ein solches, das kaum anzuhören war. Es waren Töne, gleich dem Stöhnen

mehrerer Sterbenden, denen aber Kraft und Luft gebricht, ihre Qual laut werden zu lassen.

Wenn der geheime Rath Abt Vogler sich dieses Zuges an seinem Orchestrion bediente, so konnte er ihn nur zu Rohrwerken mit durchschlagenden Zungen benutzen; sie ertragen stärkeren und schwächeren Wind, ohne im Tone, hinsichtlich der Höhe und Tiefe desselben, zu weichen. Die Labialpfeifen aber ertragen ihn nicht, denn sie steigen im Tone bey grösserer Qualität des Windes und fallen bey geringerer Qualität desselben, ja, sie verlangen sogar bey verschiedenen Graden Wind, auch eine verschiedene Intonation.

4) *Der Compressionsschweller.*

Die Art der Schwellung, welche durch Compressionsbälge erzeugt wird, die ich Compressionsschweller nannte, habe ich zu sehen nie Gelegenheit gehabt, weshalb ich mir bey dieser Gelegenheit nur das darüber zu sagen erlaube, was mir von ihnen durch mündliche und schriftliche Mittheilung sachverständiger Männer bekannt geworden ist.

Wenn Labialpfeifen und Rohrwerke mit aufschlagenden Zungen einen verstärkten Wind nicht gestatten, so bedarf es bey nach und nach verstärktem Winde auch Pfeifen anderer Beschaffenheit als die genannten. Diese erhielten wir durch Hrn. Kratzenstein, der in den letzten Regierungsjahren der Kaiserin Catharina in St. Petersburg lebte. Er erfand nämlich die, uns nun seit einigen dreyssig Jahren bekannt gewesenen und von vielen Orgeln jetzt benutzten Pfeifen mit durchschlagenden Zungen. Vermöge ihrer freyen Bewegung ertragen sie ein allmähliges Steigen und Fallen des Windes bis zu dem ihrer Natur angemessenen Grade, ohne dabey höher oder tiefer im Tone zu werden, und erzeugen so, da ihr Ton überdiess viel weicher als der der Pfeifen mit aufschlagenden Zungen ist, ein überraschendes crescendo und decrescendo. Eine Orgel, welche aus lauter solchen Rohrwerken von verschiedenem Charakter und Grösse bestände, und durch Compressionsbälge nach und nach verstärkten Wind erhielte, würde zwar grelle, aber imposante Wirkung hervorbringen.

Hr. Perne macht uns in No. 9 des 23sten Jahrganges dieser Zeitschrift mit einer Orgel in Paris bekannt, die, wenn ich ihn recht verstanden habe, so organisirt ist, dass die Labialpfeifen ihre eigene Windlade, eigene Windführung und eigene Bälge haben, deren Qualität des Windes sich immer gleich bleibt; die mit durchschlagenden Zungen versehenen Rohrwerke stehen wieder auf einer eigenen Windlade, haben auch ihre eigene Windführung und eigene Bälge, deren Kraft aber nach und nach vermehrte Grade des Windes erzeugt, die Töne verstärkt und so ein crescendo und decrescendo erzeugt. Durch diese Töne würden daher die der Labialpfeifen nur scheinbar, auch vielleicht wirklich, in so fern sie mit jenen durch genaue Verhältnisse in Verbindung stehen, mit verstärkt werden, und so dieser Schweller von überraschender und guter Wirkung seyn.

Ueber Hrn. J. Perne's angeführten Aufsatz behalte ich mir eine ausführlichere Berichtigung vor und erlaube mir, über denselben vorläufig nur Folgendes zu bemerken:

Hr. Perne erzeigt den Rohrwerken mit durchschlagenden Zungen zu viel Ehre, wenn er von ihnen sagt, dass sie unverstimmbar sind: diess ist nicht der Fall; wohl aber kann man von ihnen rühmen, dass sie, wenn sie sorgfältig gearbeitet sind, sich sehr lange Zeit in Stimmung halten *). Auch irrt Hr. Perne, wenn er Hrn. Grenié für den Erfinder dieser Rohrwerke, so wie für den Erfinder der Compressionsbälge ausgiebt, denn erstere sind, wie bekannt, schon seit dreyssig Jahren fast allgemein bekannt, und der Compressions- Druck- oder Schöpfbälge, welche ich für eine Gattung halte, erwähnt schon der Abt Vogler im 51sten Stück dieser Zeitschrift im 3ten Jahrgange, S. 523, wo er sagt, dass er sie im Jahre 1796 benutzt habe. Der geschickte Tonkünstler und Mechanikus Hr. Kaufmann in Dresden erfand ebenfalls einen Hülfsbalg, den er in seinem Chordaulodion anbrachte, mit welchem er im Jahre 1816, also vor sieben Jahren, auch in Paris war. Wenn Hr. Grenié und Hr. Perne zu der Zeit diesen Balg auch gesehen haben sollten, so würden sie uns am besten sagen können, ob ihre Compressionsbälge und in wie fern sie von dem des Hrn. Kaufmann abweichen, und uns so einen nützlichen Beytrag zur Orgelbaukunst liefern können **).

*) Diese Bemerkung ist wahrscheinlich daraus zu erklären, dass Hr. Grenié nicht wusste, wie er die Stimmkrücken anbringen sollte, da sie auch Hr. Mälzel nicht hatte und er also durch diese Aeusserung gleich gerechtfertigt wurde. Fr. Kaufmann.

**) Nach meiner Meinung hat hier Hr. Perne sehr Recht. Es ist zwar wahr, dass alle Orgeln in Deutschland

Was der Hr. Verfasser des genannten Aufsatzes damit sagen will, wenn er äussert:

„Jedermann weiss, dass der zum Ansprechen „der Rohrwerke nöthige Wind von dem verschie„den ist, der die Principalwerke ansprechen macht", verstehe ich wirklich nicht. So viel mir bekannt ist, muss jeder Sachverständige wissen, dass die Rohrwerke durchaus keinen andern Wind erhalten als den, den die Principal- und andere Labialpfeifen auch bekommen. Einer grössern Quantität bedürfen die Rohrwerke allerdings; doch wahrlich keiner grössern Qualität.

3) *Der Klaviaturschweller, oder das Crescendokoppel.*

Diess ist ein Manualkoppel und so gearbeitet, dass, wenn die Tasten des Hauptmanuals tiefer, als die Stärke eines Thalerstücks beträgt, niedergedrückt werden, sie die Tasten des zweyten Klaviers zugleich mit niederdrücken, und dass, wenn sie bis zur grössten Tiefe hinuntergedrückt werden, auch ein drittes Manual mit ertönt. Der ehemalige Orgelbauer Hr. Moreau verfertigte es für die Johanniskirche zu Gouda im Jahre 1736.

Wenn nun gleich diess nur eine sprungweise Verstärkung der Töne, aber kein allmähliges Anschwellen und kein eigentliches crescendo ist, so ist es doch ein sforzando und rinforz. und dem auf dieser Orgel geübten Spieler gewiss nicht unwillkommen.

Ein solches, mit unermüdetem Fleisse und Sorgfalt gearbeitetes Koppel, verbunden mit dem Dach- Thüren- und Compressionsschweller an einer grossen Orgel, würde gewiss dem Spieler grossen Nutzen, dem Hörer schönen Genuss verschaffen. Zu mehrerem Effecte, so wie zur grösseren Mannichfaltigkeit würde ein nach Art des bekannten Echo's angebrachtes kleines Orgelwerk, etwa von 16, 8, 4 und 2' Register, da wo Mittel und Platz hinlänglich vorhanden wäre, nicht ohne gute Wirkung seyn. *Wilke.*

Schon seit vielen Jahren haben wir, mein verstorbener Vater und ich, viele Mühe darauf verwandt, um bey Pfeifenwerken ein piano und crescendo hervorzubringen. Früher fanden wir den Jalousie- oder Dachschweller als das Zweckmässigste, und die meisten Werke meines Vaters sind damit versehen; bey mehrern Versuchen damit fanden wir auch, dass, wenn die Pfeifen in eine bestimmte Nähe an die Jalousieen gesetzt wurden, sich der Ton dadurch nicht bloss verschwächte, sondern auch erhöhte — eine Bemerkung, die uns in der Folge sehr nützlich wurde.

Um das Jahr 1810 schlugen wir einen andern Weg ein. Die Veränderung der Stärke des Tones konnte nämlich auf dreyerley Art hervorgebracht werden:

1) Durch Einsperren und Oeffnen des Kastens, in welchem die Pfeifen stehen. Dachschweller oder Jalousieenschweller. Beyde sind oben von Hrn. Wilke sehr gut beschrieben, auch zugleich das Mangelhafte derselben angegeben worden.

2) Durch Veränderung der Quantität des Windes. Windschweller, wie er im obigen Aufsatze No. 5. a beschrieben ist.

Dass diese Art die allerschlechteste sey, hat Hr. Wilke sehr richtig gezeigt. Hierher gehört auch noch der Mechanismus der Wasserorgel und Windorgel der Griechen, wie sie von Heron und Vitruv beschrieben ist. (Siehe: *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen, von Fr. von Drieberg*, S. 53 bis 61.)

Bey unsern gewöhnlichen Pfeifen möchte auch diese Art der Verstärkung gänzlich misglücken; doch verdient es wohl den Versuch, wie sie auf einspielende Zungen wirkt, und ich bin wirklich bereits damit beschäftigt; gelingt er, so würden wir hierdurch am meisten gewinnen, weil wir dann zu gleicher Zeit einen Ton crescendo und den andern decrescendo angeben könnten. — Im Falle eines glücklichen Erfolges werde ich nähere Nachricht davon in diesen Blättern mittheilen, und auch dann, wenn es auf einem andern als dem obgedachten Wege gelingen sollte.

3) Durch Veränderung der Qualität des Windes. — Hier glaube ich der erste zu seyn, der diesen Gedanken auffasste und zugleich praktisch ausführte. — Sollte jedoch irgend jemand denselben schon vor dem Jahr 1811 an irgend einem Instrumente ausgeführt haben, so bitte ich ihn, sich zu nennen und es zu beweisen: gern werde ich ihn dann als den ersten Erfinder anerkennen: doch kann ich betheuern, dass mir

---

und Holland gleichmässigen Winddruck für alle Register haben, aber unstreitig zum grossen Nachtheil derselben. Auf diese Weise bekommen die Labialpfeifen viel zu viel, die Rohrwerke aber nur halben Wind.

Ich selbst gehe nach meinem Windmesser den Flöten 5 Grad, den einspielenden Zungen 8 bis 12 Grad und den aufschlagenden Trompeten-Registern 15 Grad Wind.

Fr. Kaufmann.

eine bedeutend gefallige Mittellinie bildeten, benahmen seiner kleinen eingedruckten Nase und seiner breiten flachen Gesichtsform alles Gemeine und Widrige, was diese sonst zu haben pflegen. Man durfte ihm nur einmal in's Auge geblickt, er den Mund nur zu freundlichem Grufse geöfnet haben, so war man ihm schon gut und vertraute ihm von Hersen gerne. Ein Gewinn, den nur gute reine Physionomien haben, die nichts Fremdes in sich aufnehmen und die man so wenig auf ihrer Hut, als auf der Lauer findet.

Von seinem zehnten bis ins zwolfte Jahr hatte Schulz in seiner Vaterstadt die Michaelis-Schule besucht, als eine Ohrfeige, die ihm einer seiner Lehrer, nach eigner Ueberzeugung, unverdienter Weise gab, sein Ehrgefühl dermafsen kränkte, dafs er nicht wieder in dieselbe Schule zurückkehren wollte. Er kam nun auf die Johannis-Schule, wo er drey Jahre blieb und auf der dem gewöhnlichen Wissenschaften- und Sprachunterricht auch im Singen Unterricht erhielt. Bald war er der erste Diskantist im Chor, das bey Kirchenmusiken und während dem Winterhalbenjahre auch auf der Strafse zu singen pflegte. Er nahm daneben Unterricht in der Violine und bey dem damals geschätzten Organisten an der Johanniskirche, Schmiegel, auch Unterricht im Klavier. Dieser sprach ihm oft mit grofser Verehrung von Kirnberger in Berlin und weckte dadurch sein Verlangen nach dieser damals blühenden Residenz der Tonkunst, das ohne diese Veranlassung vielleicht nicht in ihm entstanden wäre: so wie er ohne jene Ohrfeige des Schulthrannen vielleicht nicht zum Unterricht des braven Johannis-Organisten gekommen wäre.

Schulzens Vater war indefs mit seinem Eifer für die Tonkunst wenig zufrieden, er hatte den Sohn zum Geistlichen bestimmt, und zu diesem frommen Stolz stimmte des Knaben lustige Geige, die er vorzuglich fleifsig übte, eben nicht. Eines Tages übernahm ihn der Unwille dermafsen, dafs er dem eifrigen kleinen Spielmann eine Ohrfeige mit den Worten gab: lafs mir das ewige Fiedeln und nimm mir ein geistlich Buch vor die Nase, ich will keinen Bierfiedler an dir erleben. Muthig erwiederte der sich fühlende Knabe: Vater, es soll mir eine Kleinigkeit seyn mit der Musik künftig tausend Thaler jährlich zu gewinnen. So wenig der Vater dadurch auch anders Sinnes werden mochte, so bewies der Sohn doch bald, wie ernstlich er es damit meyne. Auch die Ohrfeige war nicht vergeblich gefallen, sie wurde unserm jungen Kunstmanne, den die Lüneburger Heide wohl hervorbringen aber nicht bilden konnte, zu einer der heilsamen Widerwärtigkeiten, deren wir im frühen und späten Leben bedürfen, um nicht in Spiel und Ernst auf den ersten Wegen, in die uns Schicksal und Laune anderer weist, in dumpfer Behaglichkeit fortzuwandeln.

Die Mutter reiste eben um die Zeit nach ihrem Geburtsorte Luchow zu der Hochzeit eines Verwandten und nahm unsern kleinen Eingespannten Kunstmann mit. Dieser benutzte auf der Rückreise das freye Feld und wanderte im Vertrauen auf sich selbst, fast ohne einen Pfennig Geld in der Tasche, getrost auf Berlin zu. Ich wünschte sehr, dafs Schulz diese Wanderung, von der er mit grofser Naivität und Lustigkeit zu erzählen pflegte, selbst aufgeschrieben hätte. Ueberall fand sein ohnes lustiges Gesicht und Wesen Freunde und Unterstützung. Durch allerley kleine Dienstleistungen, die immer mit der naivesten Lustigkeit verrichtet wurden, half er sich fort. Als ihn eines Tags, im Lüneburger Sande ziemlich weit entfernt von einer Herberge, der Hunger überfiel, fand er einen Scheerenschleifer auf seinem Karren Mittag halten. Der hungrige Knabe erbot sich meilenweit den Karren ziehen zu helfen, wenn der Meister Scheerenschleifer ihn mitessen lassen wollte. Der Kontrakt war bald geschlossen und vollzieht.

So kam unser Schulz im Sommer 1762 in Berlin an, ging gerade zu Kirnberger, der ihm mit seinem gewöhnlichen rühmlichen Eifer für junge Talente nicht nur Unterricht, sondern auch seine Verwendung versprach, ihn auf ein Gymnasium und in's Chor zu bringen. Dieses war eine sehr frohe Aussicht für unsern lehrbegierigen Knaben, denn die Schulchore auf den

bis jetzt nichts der Art von einem Andern bekannt geworden ist.

Im Jahr 1811 wurde das erste Chordaulodion mit einem solchen Crescendo fertig, es wurde dann nach Frankreich an den Duc de Vicenza verkauft und steht seit 1815 in Coulincourt, zwölf Meilen von Paris.

Da ich zu viel Kraft gebraucht hätte, um dem ganzen Blasebalg mehr oder weniger Druck zu geben, so brachte ich einen kleinen Hülfsblasebalg an, der nur den zwanzigsten Theil so gross ist als der gewöhnliche: folglich brauche ich auch nur den 20sten Theil des Druckes, um ihn zu verschwächen.

Der Mechanismus ist folgender:

Der grosse Blasebalg giebt das Fortissimo; soll der Ton verschwächt werden, so schliesst ein Ventil den Windkanal des grossen Blasebalgs, und nun ist der kleine allein wirksam; dieser aber, um sich immer voll zu halten, öffnet, sobald er sinkt, ein zweytes Ventil und erhält seinen Wind aus dem grossen Druckbalken; sobald er nun etwas steigt, schliesst sich das Ventil von selbst. Auf diese Art kann man mit einem Druckbalken von drey Zoll Grösse achtstimmige Accorde aushalten, ohne je Mangel an Wind zu spüren; der Druck auf den kleinen Druckbalken geschieht durch eine Feder, die man nach Belieben durch einen Zug verschwächen und verstärken kann.

Sind nun die Pfeifen genau intonirt, so kann ich den Wind bis auf drey Grad verschwächen und bis auf sieben Grad verstärken, wodurch die Töne um mehr als noch einmal verschwächt oder verstärkt werden, wobey sie aber ihre Stimmung um mehr als zwey Commata verändern.

Nun verband ich zu gleicher Zeit eine Art von Jalousieschweller, der so eingerichtet ist, dass er die Pfeifen bey dem pianissimo, wenn er sich verschliesst, um so viel erhöht, als sie durch den verschwächten Wind sinken, und erhielt so vollkommene Reinheit beym crescendo und decrescendo.

Im Jahr 1815 entdeckte ich jedoch eine andere Art von Compensation, ohne den Jalousieschweller zu gebrauchen, vermittelst eines am Ende der Pfeife zu machenden Loches, welches sich öffnet und schliesst, wodurch die Compensation leichter und besser bewerkstelligt wurde. Im Jahr 1817 war ich mit einem solchen Instrumente in Paris, wo ich auch den Mechanismus des kleinen Hülfsblasebalgs Hrn. Grenié selbst zeigte; die Compensation hielt ich aber da noch geheim. Dass die Idee der Compensation bloss mir allein gehört, wird nach dem Obigen wohl Niemand bezweifeln.

Friedr. Kaufmann.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Jänner. Am 2ten. Im Kärnthnerthor-Theater, zum Benefice der Mad. Schütz: Conradin Kreutzer's beliebte Oper: *Libussa*, worin Mad. S. für diesen Abend die Hauptrolle übernommen hatte, ohne jedoch jenen einstimmigen Beyfall zu erringen, dessen sich ihre Vorgängerin, Dem. Unger, erfreut. Es scheint, dass man ihre Wahl einer anmaassenden Selbstliebe zuschreiben, und überhaupt dieser Leistung kein sonderliches Vertrauen schenken wollte: denn das Haus war kaum zur Hälfte gefüllt, und die Logen beynahe alle leer. Der Componist dirigirte diessmal wieder selbst, und hatte für Dem. Bondra, welche wegen Krankheit der Mad. Pistrich die Partie der Dobra übernahm, eine neue, sehr gefällige Arie geschrieben, worin Hr. Merk die concertirende Violoncell-Stimme mit gewohnter Meisterschaft ausführte.

Am 4ten. Im Theater an der Wien, zum Benefice des Hrn. Seipelt: *Kupfer, Silber und Gold*, oder: *Die drey Zauberschlüssel*; Feenmährchen mit Chören, Gesängen, Tänzen, Gruppirungen etc. in drey Aufzügen von J. A. Gleich; Musik von Roser; Dekorationen von Neefe; Costume von Lucca Piazza, Maschinerie von Roller. Seitdem die Beneficianten im Durchschnitt nur selten mehr ergiebige Ausbeute machen, pflegen sie ihr Heil in einem recht anlockenden Speisezettel zu suchen, worin oft Gerichte versprochen werden, welche in der Wirklichkeit gar nicht zum Vorscheine kommen. Doch will auch diess Mittelchen nicht immer anschlagen, besonders da man erst vor kurzem durch einen *Unsinn über Unsinn* so hässlich getäuscht ward; und der fleissige Sänger wird sich eben nicht sonderlich den Kopf zerbrechen dürfen, um die eroberten Kapitalien auf sichere Hypotheken unterzubringen. Das Ganze ist über jenen Leisten geschlagen, den der

Verfasser bey seinen übrigen zahllosen Gespenster-Feen- und Geistergeschichten sich nun einmal erwählt hat. Drey Handwerksgesellen, ein Kupferschmid, ein Plattirer und ein Goldschläger sollen ihre Bräutchen erst dann heimführen dürfen, wenn sie ein erkleckliches Quantum Kupfer, Silber und Gold als Mahlschatz darbringen können. Indem die blutarmen Schächer ob dieses harten Ausspruches eines strengen Vaters der Verzweiflung nahe sind, stirbt recht a tempo ein Oheim, Hr. Felssmann, der aber eigentlich ein Zauberer incognito ist, und hinterlässt seinen, nach dem Erbe heisshungrigen Vettern nichts weiter, als drey magische Schlüssel, welche ihnen die Pforten der Metallreiche eröffnen, wodurch sie die verzauberten Königinnen der Kupferbergwerke, der Silbergärten und des Goldpallastes befreyen, und für diese Heldenthat solche namhafte Portionen von besagten drey Erzgattungen als Lösegeld erhalten, dass sie, so stattliche Freyer, von dem geldgierigen Brautvater mit offenen Armen aufgenommen werden. Am meisten gefielen die reizenden Dekorationen, und die drey Lustigmacher, Neubruk, Hasenhut und Spitzeder; die Musik ist, ob zufällig, oder absichtlich, kann Ref. nicht entscheiden, entweder stellenweis von Rossini geborgt, oder ihm bis aufs unverkennbarste nachgeformt; die komischen Partieen sind ächt humoristisch, besonders die Jodler-Melodieen, welche Mad. Kneisel (Thekla Demmer) auch genau im Charakter vorträgt. Trotz dem wollte das Karneval-Stückchen nicht gehörig durchgreifen, und dürfte sich schwerlich lange erhalten. — Im Kärnthnerthor-Theater: Eine musikalische Akademie, als Vorläufer des Balletes, folgenden Inhaltes: 1. Ouverture aus der *Vestalin*; 2. Variationen für die Violine, von Helmesberger, über ein Thema von Caraffa, gespielt von einem Orchestermitgliede, Hrn. Strebinger; 3. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Sieber; 4. Phantasie auf dem von Hrn. Professor Chladni erfundenen Clavicylinder, ausgeführt von Hrn. Concone. Sämmtliche Piecen erhielten Beyfall, besonders interessirte das Letztere durch die Neuheit (wenigstens für Wien) des Instrumentes. —

Am 5ten. Ebendaselbst: *Tancred*; Mad. Waldmüller, von der Administration neuerdings engagirt, debutirte in der Titelrolle. Der Empfang war glänzend. —

Am 7ten. Im Leopoldstädter-Theater: *Der Zaubervogel*; pantomimische Kleinigkeit von Raynoldi, mit Musik vom Kapellmeister Volkert. Nichts mehr und nichts weniger als, wie schon der Titel besagt, eine Bagatelle und in so fern auch genügend. —

Am 9ten. Ebendaselbst: Zum Vortheile der Mad. Raymund, vor ihrem Uebertritt ins Theater an der Wien: die dreyssigste Vorstellung der beliebten Zauberoper: *Aline*, oder *Wien in einem andern Welttheile*. Der Erfolg rechtfertigte die Wahl. Im Kärnthnerthor-Theater, als Avantgarde des Balletes *Alfred*: Eine musikalische Akademie, worin vokam: 1. Ouverture aus *Ferdinand Cortes*; 2. Cavatine von Pavesi, gesungen und mit der Guitarre begleitet von Hrn. Legnani; 3. Violin-Rondo, componirt und vorgetragen von Hrn. Mayseder; 4. Guitarre-Variationen über ein Thema der *Molinara*, gespielt von dem Tausendkünstler Legnani, über welchen wieder ein Wolkenbruch von Beyfall herabströmte. —

Am 11ten. Im Josephstädter-Theater: *Der kleine Tom*; oder *Glocke und Sporn*; Zauber-Melodram in drey Akten, nach dem Französischen von Rosenau, mit Musik von Ekschlager. Derselbe Stoff, wie beym Drama: *Ein Uhr*; machte daher auch aus diesem Grunde weniger Glück. Ueberhaupt nimmt der Theater-Besuch in dieser anhaltend strengen Kälte gewaltig ab. —

Am 12ten: Concert im landständischen Saale, um die Mittagsstunde, des Hrn. Friedrich Funk, ersten Violoncellisten Sr. Maj. des Königs von Dänemark, bestehend aus folgenden Sätzen: 1. Ouverture; 2. Violoncell-Concert (in A moll) von Baudiot, vorgetragen vom Concertgeber; 3. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Schütz; 4. Variationen mit Quartett-Begleitung, componirt und gespielt vom Concertgeber; 5. Duett von Caraffa, gesungen von den Herren Mozatti und Schoberlechner; 6. Variationen mit vollem Orchester, von Lamare, ausgeführt vom Concertgeber. — Ref. war verhindert, an diesem Kunstschmausse Theil zu nehmen, doch soll das Resultat ehrenvoll gewesen seyn. Abends, im Kärnthnerthor-Theater, liess sich auf allgemeines Verlangen Hr. Legnani noch einmal hören, und zwar mit einer Arie aus Rossini's: *Adelaide di Borgogna*, welche er zur Guitarre sang, und mit äusserst brillanten Solo-Variationen. Als Beyessen erschien: 1. Ouverture der *gassa ladra*; 2. Pianoforte-Variationen von Carl Czerny, gespielt

von dem jungen Fr. Liszt; 3. Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla* (quousque tandem —) gesungen von Dem. Unger. —

Am 14ten. Ebendaselbst: *Der junge Onkel*, Operette in einem Akte, nach dem Französischen, in Musik gesetzt von Hrn. Schoberlechner; erhielt durch seine Niedlichkeit eine ziemlich seltene gewordene freundliche Aufnahme. —

Am 15ten. Im Leopoldstädter-Theater: *Der Keller, oder die Braut?* Ritterschauspiel mit Gesängen in drey Aufzügen, von J. A. Gleich; die Musik aus verschiedenen beliebten Opern zusammengesetzt vom Hrn. Kapellmeister Volkert. Das Publikum meinte: „Keines von Beyden", und somit verschwand sowohl *der Keller* als *die Braut*, nach der zweyten Vorstellung auf Nimmer-Wiedersehen.

Am 16ten. Im Theater an der Wien: *Kindliche Aufopferung*, Drama in drey Aufzügen nach dem Französischen: *Le Meurtrier*; Musik vom Freyherrn von Lannoy. Ein Seitenstück zur *Waise aus Genf*, nur mit dem Unterschiede, dass hier ein guter Sohn die Verbrechen seines vermeintlichen Vaters auf sich nimmt.

Der Stoff ist interessant behandelt, aber schon gar zu oft da gewesen. Die Musik hat wenig bedeutende Momente; die Ouverture und zwey concertante Entreakte sind schön erfunden, doch auch diesen Sätzen wurde nicht der geringste Antheil geschenkt. — Im Kärnthnerthor-Theater: Zum Benefice der ersten Tänzerin, Mad. Courtin: *Paul und Rosette*, ländliches Ballet in drey Akten von Corally, neu in die Scene gesetzt von Taglioni, Musik von Umlauf; sodann: Ouverture aus *Figaro* von Mozart und eine Rossini'sche Arie, gesungen von Mad. Schütz; zum Beschluss: der zweyte Akt des Balletes *Nina*. Trotz der mannichfaltigen dargebotenen Spenden waren die Gäste ungemein spärlich angesäet. —

Am 18ten. Im Josephstädter-Theater: Neu in die Scene gesetzt: *Das Donauweibchen*.

Am 19ten. Im Leopoldstädter-Theater: Neu in die Scene gesetzt: *Die schwarze Redoute*, eine vor Jahren beliebte Karneval's-Oper, mit einer frischen Musik von W. Müller; die Zeiten und der Geschmack haben sich geändert. —

Am 22sten. Im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheil der Mad. Grünbaum: *Mahomet der Zweyte*, grosse tragische Oper in zwey Akten, Musik von Rossini. Der Stoff ist wiederum sehr armseelig; Paolo Erizzo, Gouverneur auf Negropont will seine Tochter Anna dem tapfern Heerführer Calbo vermählen, dessen Hand sie jedoch ausschlägt, da ihr Herz nicht mehr frey ist. Ein junger, liebenswürdiger Unbekannter ist der glückliche Besitzer derselben, und da nun Sultan Mahomet, der Eroberer der Insel, auch deren Hauptstadt mit stürmender Hand einnimmt, und alles gefangen macht, zeigt es sich, dass er und Anna's Erwählter eine und dieselbe Person sind. Der noch immer verliebte Grossherr quartirt seine Schöne sogleich in den Harem ein, lässt ihr von seinen Odalisken und Sklavenvolk allerley Vergnügungen bereiten, und übergiebt ihr sogar, als Favorite sie erklärend, seinen allmächtigen Siegelring. Doch Anna ist Patriotin in optima forma; sie erblickt in dem heiss Geliebten nunmehr nur den Feind des Vaterlandes, benützt das ihr anvertraute kostbare Pfand zur Befreyung ihres Vaters, ersticht sich darauf, um allen weitern Fatalitäten zu entrinnen, freywillig am Grabmale ihrer Mutter, und lässt dem türkischen Amoroso das leere Nachsehen, womit sich auch die Haupt- und Staatsaktion schliesst. Da nun auch in der Musik die schon so oft aufgetischten Gedanken, Tiraden, Canons, Cabaletten, Appoggiaturen u. s. w. wieder abgeleyert werden, die gleich den Reizen einer bereits verblühenden Haldin wohl einst fesselten, aber jetzt Wirkung und Anziehungskraft eingebüsst haben, so traf diese Oper zwar nicht jenes grausame Loos, dass die Bewohner der Lagunenstadt schonungslos über sie verhängten, laut den kürzlich diessfalls anhergelangten Nachrichten; aber das allgemeine Missfallen sprach sich nicht mündet unzweydeutig durch gänzliches Verstummen aus. Schon an und für sich war es der Rossini'schen Vergötterungsperiode eben kein Segen verheissendes Prognostikon, dass das Haus sich erst knapp zur Anfangsstunde, und auch da nur sehr mässig füllte, doch ging es Anfangs noch so ziemlich gut. Die Introduction (der Meister hat wieder die Ouverture in Ersparung gebracht) gefiel; ein Stück davon musste sogar wiederholt werden, weil die Sänger ganz unbändig schrieen, und das Orchester aus Leibeskräften dareinsäbelte, pfiff, bliess, paukte, schmetterte und trommelte. Es ist diess ein Chor in G moll und dur, der Freyhiers im *Moses* bis ins kleinste Detail wie aus den Augen geschnitten, aber tüchtig auf Knalleffekt berechnet. Noch ein paar Nummern des ersten Aktes erhielten Beyfall,

besonders ein Terzett, und der sehr hübsche, aber gleichfalls wiedergekäuete Largo-Satz im Finale, dessen Stretta hingegen wieder nach der *Italienerin* schmeckt, und dennoch einige Hände in Bewegung brachte. Aber der unseelige zweyte Akt, mit seiner nichtssagenden Leerheit zauberte jene eisige Erstarrung hervor, die sich bis zum äusserst matten Schlusse immer vermehrte; selbst Mahomets lärmende Janitschaarenbande strengte sich fruchtlos an, und nur das Abschieds-Trio zwischen dem Vater, der Tochter und dem verschmähten Bräutigam, — ich weiss nicht, der wievielste Canon in diesem Werke — wurde momentan gewürdigt. Freylich war auch die Besetzung nicht eben geeignet, einem ohnehin schwächlichen Geschöpfe sonderlich auf die Beine zu helfen. Hr. Sieber (Mahomet) mochte vermuthlich im *Osseratore veneziano* gelesen haben, wie Hr. Galli in dieser Partie so gewaltig detonirt habe; daher sein rastloses Bestreben, diesem berühmten Künstler wenigstens hierin ähnlich zu werden. Hr. Sieber ist ein junger, wohlgestalteter Mann, im Besitz einer vollen, klangreichen Bassstimme; diese auszubilden möge sein ernstliches Streben seyn; bisher hat er die Kunst, von seinen Reichthümern einen zweckmässigen Gebrauch zu machen, noch keineswegs erlernt. Mad. Grünbaum nimmt in der Gunst des Publikums verhältnissmässig so ab, als sie an körperlicher Peripherie zunimmt; man will behaupten, dass sie sichs mitunter gar zu bequem mache, worin ihr freylich ihre Kunst-Rivalin, Mad. Rossini-Colbran erst kürzlich ein lehrreiches Vorbild aufgestellt hat; genug: die gute Frau fuhlt sich vernachlässigt, und vernachlässigt, unverdient gekränkt, zuweilen wirklich ihre Darstellungen; so feindselig sind die gegenseitigen Einwirkungen vom Parterre auf die Bühne. — Hr. Forti (Gouverneur) musste wieder einmal tenorisiren, und ermüdete aus natürlichen Gründen gegen das Ende sichtbarlich; Dem. Unger (Calbo) stellte eigentlich den Musico vor, und befriedigte noch am meisten; ihre eingelegte Arie von Mercadante hörten wir schon des öftern; sie passte recht gut hieher, denn es ist das ewige idem per idem. —

Am 25sten. Im Josephstädter-Theater: *Der Fasching in der Josephstadt*, oder *Die Zwillingsbrüder*, Posse mit Gesang, Tänzen und Tableaux in zwey Akten, von Gleich, Musik vom Hrn. Kapellmeister Gläser, wollte nicht recht behagen. —

Am 27sten. Im Theater an der Wien: zum Vortheile des Hrn. Spitzeder: *Das fürchterliche Schloss*; grosse Karneval-Pantomime in zwey Akten, vom Hrn. Ballettmeister Henry; Musik von Gyrowetz. Vorher: *Der kranke Arzt*, Lustspiel in einem Akt von Wolff. Es zeigt die grosse Armuth an deutschen Opern, dass ein Sänger bey Gelegenheit seines Benefice sich gar nicht mehr anders zu helfen und zu rathen weiss, als in einer pantomimischen Farce die Rolle eines dummen Bauerjungens zu übernehmen, und sich auf hüpfen, springen und gestikuliren zu beschränken; doch: der Entzweck heiligt die Mittel, und die Speculation rentirte trefflich. Die Sache ist auf die närrische Zeit berechnet, und wird auch während dieser mit Vortheil zu benützen seyn. Der erste Akt liefert eine unterhaltende Skizze eines Jahrmarktes, mit allen seinen mannichfaltigen Wechselbildern; sehr artig, und wirklich überraschend ist die Idee, wie aus einem grossen Rustwagen sich alle Bestandtheile eines kleinen Theaters entwickeln, welches auch augenblicklich auf offener Strasse zusammengestellt wird, und worauf der pfiffige Arlequin, das zärtliche Colombinchen, der tölpische Pierot und der stets geprellte Pantalon ohne weiteres nach Herzenslust herum haranguiren. Nicht minder neu ist ein auf Stelzen getanztes Tyroler-Terzett, wenn gleich der Eindruck nicht zu den Angenehmen gehört. Der zweyte Akt spielt im sogenannten fürchterlichen Schlosse, eigentlich einer Räuber-Niederlage, die durch Phantome aller Art Neugierige von diesem ihrem Freysitze ferne zu halten suchen. Da wird denn der alberne Bauerbursche weidlich gefoppt und gehudelt; doch am Ende schlägt sich die löbliche Justiz ins Mittel, und lässt das Diebesgesindel einfangen, aber erst nach einer verzweifelten Gegenwehr. Bey dieser Gelegenheit erscheint sogar ein von Kopf bis zu den Füssen Gehamischter, auf einem von allen Seiten Feuer und Flammen sprühenden Streitrosse; denn es ist zu wissen, dass sich von der Tourniaire'schen Kunstreitergesellschaft drey Glieder, die Gebrüder Toureaux sammt Gattin, abgelöst, und bey hiesiger Theater-Administration angesiedelt haben, um für deren Rechnung, Nutzen und Frommen die edle Pferde-Dressur zu cultiviren, auch nebenbey junge Schauspieler zu brauchbaren Bühnen-Reitkünstlern auszubilden, auf dass diese ergiebige

Erwerbsquelle ja nicht so bald versiege. Sie! — Als Zugabe noch ein lustiges Anekdötchen, das sich bey einer Wiederholung des oben angeführten Drama's: *Kindliche Aufopferung*, ereignete. Der gegenwärtige Tyrannenspieler suchte die Hauptforce seiner Spitzbubenrolle in eine äusserst abschreckende Maske zu legen, was um so mehr zweckwidrig war, als alle Welt, von seinem liebenswürdigen Umgange bezaubert, ihn ganz unfähig des begangenen Verbrechens hält. Das Zerrbild bestand: 1. aus einem halben Kahlkopf mit wenigen, grauen, à la herisson emporstrebenden Haaren; 2. aus ein paar schwarzen, eng verwachsenen buschigen Augenbraunen in einem leichenfarbenen Antlitz; 3. aus einem vorspringenden Judas-Kinn, und einer dito angeklebten wächsernen Nase, versehen mit einem ansehnlichen Sattel. Nun kommt im letzten Akte folgende Scene vor: Der Sohn, um den Vater nicht zu verrathen, beantwortet alle gegen ihn zeihenden Umstände durch ein hartnäckiges Stillschweigen, und wird somit als halb überwiesen nach der Festung abgeführt. Doch der Herr Papa traut dem Hausfrieden nicht, sammelt seine Raubgenossen, und beschliesst, des Sohnes Bedeckung anzugreifen, und diesen mit gewaffneter Hand zu befreyen. Gesagt, gethan! Da führen die Schicksalsschwestern im grausen Dunkel der Nacht beyde einander feindseelig gegenüber; sie kämpfen, und ein Hieb säbelt die künstlerische Nasenverlängerung herunter. Keine geringe Verlegenheit für den Intrigant, der nun den ganzen Rest des Drama's bis zur Bestrafung seiner Frevelthat mit seinem natürlichen Gesichtsvorsprung fortspielen musste; welche Situation für seine Kameraden, die vor verbissenem Lachen kaum mit ihm ernstlich verhandeln konnten; endlich, welch erzkomisches Quidproquo für gesammte Zuschauer!

Miscellen. Am 15ten wurde für den verewigten Gebauer in der Augustiner-Hofpfarrkirche das Todtenamt gehalten; Mozart's *Requiem* wird lange nicht wieder so vollendet ausgeführt werden. — Im vorigen Jahrgange geschah der von Hrn. Haslinger unternommenen und beendeten Sammlung aller Beethoven'schen Compositionen im Partitur-Satze die rühmlichste Erwähnung; das in seiner Art einzige Werk hat seit dem wieder einen Zuwachs von zwey Folianten erhalten, und soll nun, dem Vernehmen nach, wirklich nach England auswandern; wenigstens sind bereits Musterbände dahin abgegangen. Findet sich denn im weiten Deutschland nicht ein einziger Mäcen, der den stolzen Britten den Besitz der grössten musikalischen Seltenheit streitig macht? Soll denn diesem ewig der Ruhm verbleiben, bey Kunstwerken Guineen zu verschleudern, während der Deutsche seinen Thaler prüfend durch den Finger gleiten lässt, bevor es sich von ihm zu trennen vermag? Glückliches Albion! Wenn Beethoven's Universalität erst von unsern Nachkommen in ihrer ganzen Ausdehnung gewürdigt werden wird, muss man zu dir überschiffen, um die zahlreichen Schöpfungsgebilde des erhabenen Meisters vereint in einer musterhaft kalligraphischen Abschrift anzustaunen! Doch, du bist es werth, das Herrlichste Dein zu nennen; du verstehst es, das wahre Verdienst zu adeln; — ruht nicht Händel an der Seite deiner Könige?

Berlin. Uebersicht des Januar. Die für das Karneval vom 12ten Januar bis 11ten Februar bestimmten Opern waren: Spontini's *Olympia*, *Nurmahal*, *Cortez*, *Vestalin* und *Milton*, B. Klein's *Dido*, Sacchini's *Oedip*, Gluck's *Alceste* und *Iphigenia in Aulis*. Allein Krankheit und andere Umstände pflegen gewöhnlich solche Bestimmungen zu ändern. Die neuen Opern, *Dido* und *Milton*, werden wahrscheinlich nicht in der Karnevalszeit gegeben; an ihrer Stelle erschien am 20sten zum erstenmal: *Die Pagen des Herzogs von Vendome*, Oper in zwey Abtheilungen mit Ballet, nach dem Französischen des Dieulafoi, bearbeitet von G. v. Hoffmann, Musik von Carl Blum. Da dieses Stück schon vor fünf Jahren in Wien gegeben worden, so war es nur hier neu, gefiel aber sehr wegen seines Inhaltes, der Musik, Tänze und Costumes, die geschmackvoll und erfreulich waren. Die sehr gewandten Pagen (lauter Schauspielerinnen) unter ihrem ersten Pagen, Victor, Dem. Joh. Eunike, verbreiteten bey jeder Erscheinung viel Leben. Die Musik ist melodiös, und zeichnet sich durch fliessenden Gesang und zum Theil originelle Wendungen aus. Besondern Beyfall erlangten der erste Chor: Eilt, der Tag ist bald verschwunden etc. mit den eingemischten Gesängen von Elise (Mad. Seidler), Annette (Dem. Carl), Thibaut (Hr. Wauer); das Duett der Frau von St. Ange (Dem. Reinwald) und Thibaut: Die Scheue schlägt den Blick zur Erde etc.; die Romanze (vierstimmig) vom Herzog

(Hrn. Blume), Graf Muet (Hrn. Bader), Elise und Frau v. St. Ange: Ist bedroht das Vaterland etc.; das Duett von Victor und Elise: Doch der Graf etc.; der Gesang von Victor, Thibaut, Annette; Pagenchor: Verwahrt in engen festen Mauern etc. und Elisens Romanze: Ein junger Page liebte einst Adelen etc. Das Stück ist mit Beyfall vor einigen Tagen wiederholt worden, auch an einem den Karnevelsopern bestimmten Tage. An jenem Abend führte auch der von Hrn. Spontini in Paris engagirte königliche Kammermusikus und Harfenist der königlichen Kapelle, Hr. Desargus, eine Sonate für Harfe aus. Es ist der Sohn des Pariser Professors der Musik, von dem man eine sehr gute Harfenschule hat. Sein Spiel war vortrefflich.

Ausserdem war neu in diesem Monat am 2ten das Ballet *Cephalus*, für das königliche Theater eingerichtet von Hrn. Lauchery, Musik von Calcara. Die Anordnung der Decorationen und Maschinerieen ist lobenswerth, die Pantomime deutlich, zweckmässig und ansprechend. Aber die Musik ist nur mittelmässig, und enthält viel Reminiscenzen von Rossini.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Drey Salomonische Lieder von C. A. Tiedge, mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer. Op. 22. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Salomonische, das heisst Lieder aus oder vielmehr nach dem Hohenliede. Hr. T. hat sie lieblich und zart ausgesprochen; so auch, dass sie bey der Modernisirung an Einfalt wenig, an Innigkeit kaum etwas verloren haben. Von Hrn. K. sind sie mehr von Seiten ihrer Anmuth, als ihrer Tiefe, in dieser Art aber sehr gut in Musik gesetzt. Ein eigentliches Lied ist bey ihm nur die erste Nummer: die zweyte ist ein ziemlich ausgeführtes Duett, die dritte eine Arie geworden. Die letzte, obgleich wir sie nicht tadeln wollen, gefällt uns am wenigsten: wir zweifeln aber nicht, dass eben sie jenen Sängerinnen, die den Text dessen, was sie vortragen, nur im Allgemeinen beachten, am meisten gefallen werde. Der Gesang ist fliessend und stimmegemäss; die Begleitung nicht ohne Interesse, verdeckt aber jenen nicht, sondern steht in gutem Verhältniss zu ihm: wie man denn diess von den Gesängen dieses angenehmen Componisten schon gewohnt ist. Die Begleitung ist wohl zunächst für die Harfe bestimmt gewesen; wenigstens deuten manche Lagen und Spannungen der Hand, die beym Pianoforte zwar nicht schwierig, aber doch unbequemer sind, als so etwas geschrieben seyn sollte, darauf hin. Man kann das Werkchen Sängerinnen von Sinn und Bildung für etwas Besseres, als blosses Passagenwerk, mit gutem Gewissen empfehlen.

Nekrolog.

Am 16ten Februar starb hier, in Leipzig, Johann Gottfried Schicht, Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen. Er war 1753 zu Reichenau bey Zittau geboren, und stand, wie früher andern, so seit 1810 jenen Aemtern, mit allgemeiner Achtung und vielfältigem Nutzen vor. Wir hoffen, in den Stand gesetzt zu werden, über das Leben und die mannichfachen Verdienste des geehrten Mannes, als Componisten und Theoretikers, als Lehrers der Composition und mehrerer Fächer der praktischen Tonkunst, als Musikdirectors, früher am Concert, später an Kirche und Schule, und auch als wohlwollenden, grundredlichen Charakters — den Lesern etwas Ausführliches und Gründliches vorlegen zu können; und geben diese einfache Anzeige nur vorläufig seinen vielen und weit verbreiteten Schülern und Freunden. Sein Tod, obgleich seit einiger Zeit schon befürchtet, machte unverkennbar einen tiefen Eindruck in unserer Stadt, als deren Mitbürger er seit 47 Jahren ununterbrochen thätig gewesen war; seine sehr feyerliche Beerdigung am 19ten ehrete nicht nur den Entschlafenen, sondern auch die Theilnehmenden.

d. Redact.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Februar. **N°. 9.** 1823.

Etwas über die Musik der Gaëlen.

Je mehr mit der Zeit das Abgesonderte der Völker in Art und Sitte verschwindet und in eine oft noch unförmliche Masse unerquicklicher Gleichheit, wenigstens im Aeusserlichen, zusammenläuft, desto mehr werden die alterthümlichen Ueberbleibsel eigenthümlicher Völkerstämme einer bunteren Kindheitswelt den denkenden Menschen anziehen müssen. Wenn wir diess schon im Allgemeinen voraussetzen dürfen, wie viel mehr wird diess der Fall seyn, wenn von den Eigenthümlichkeiten eines Volkes die Rede ist, das Ossians Name so hoch verherrlicht und jedem Kunstfreund theuer gemacht hat.

So bekannt nun auch dieser ehrwürdige Barde, der heilige Sänger einer unnennbaren und doch stets männlichen Wehmuth, aus Ahlwardt's und Rhode's meisterlichen Uebersetzungen allen Gebildeten geworden ist: so wenig möchte doch wohl noch von der höchst eigenthümlichen Art der Musik bekannt seyn, die des Barden Lieder zu höherer Erhebung der Herzen begleitete, ob uns gleich ein glückliches Schicksal nicht wenige Melodieen aus den leuchtenden Zeiten ihres Ruhmes aufbehalten hat. Es ist auch bereits von dem Mitgliede der Edinburger Gesellschaft, Hrn. Macdonald, eine Sammlung dieser Originallieder gegeben worden, für die wir im Ganzen, und noch besonders der Genauigkeit wegen zu danken haben, mit welcher er jedesmal die Provinz oder die Insel angiebt, wo sie vom Volke gesungen werden.

Das Hauptsächlichste, was wir hier liefern, ist aus einer Reise durch Schottland und auf den Hebriden gezogen, die Hr. L. A. Necker de Saussure, Professor der Mineralogie und Geologie zu Genf, vorzüglich seiner Wissenschaften wegen, in den Jahren 1806 bis 1808 veranstaltet hatte. Das Werk, das besonders über Geognosie sich verbreitet, erschien aber erst 1821 zu Genf und Paris in drey Theilen. Der Abschnitt, der hierher gehört, ist im fünften Kapitel des dritten Theiles zu finden, wo von gaëlischer Dichtkunst und Musik gehandelt wird. Wir haben uns bemüht, das Wesentlichste seiner schätzbaren, oft etwas weitschweifigen Darstellungen über unsern Gegenstand zusammenzustellen, es hier und da deutlicher zu machen und begleiten es mit einigen Bemerkungen.

Was der Verfasser über Ossians kräftige Kürze und Dunkelheit, über seine milden und doch so kühnen Bilder und über den in seinen Gedichten auf den ersten Anblick bemerkten Ueberfluss von Beywörtern, und dergleichen mehr sagt, übergehen wir, theils als nicht unmittelbar hierher gehörig, theils auch, weil Ahlwardt in seiner bey Göschen in Leipzig 1811 bereits herausgekommenen metrischen Uebersetzung weit lichtvoller und tiefer diesen Gegenstand erörtert hat. In seiner Vorrede, die eben über Ossians Verse spricht, sagt er unter andern pag. 341 „Ueber die gaëlischen Original-Melodieen, von denen noch viele existiren, und deren Abdruck gleichfalls in der musikalischen Zeitung verlangt ist, wird sich der Uebersetzer an einem andern Orte erklären." Möchte es ihm doch (denn, so viel wir wissen, ist es noch nirgends geschehen) seine Zeit bald erlauben, uns auch über die Musik dieses merkwürdigen Volkes seine Gedanken mitzutheilen, damit uns so Manches, was uns bis jetzt noch dunkel und ungewiss erscheint, so weit, als es bey einem so schwierigen Gegenstande geschehen kann, in helleres Licht gesetzt würde. Durch die Erfüllung seines Versprechens würde er sich den Dank vieler Musikfreunde im reichlichen Masse verdienen. Wir bitten ihn nochmals, und wir dürfen glauben, im Namen einer nicht unbedeu-

tenden Zahl von Künstlern und Liebhabern der Tonkunst, seiner Zusage bald möglichst zu gedenken.

Dass in der Scala der Bergschotten, wie wir es bey mehrern, besonders bey Asiaten und solchen Völkern treffen, welche ihre Tonleiter aus Asien empfingen, die uns so nothwendigen Intervalle der Quarte und Septime gänzlich fehlen, ist bekannt. Dieser Mangel scheint aber keineswegs von einem blossen Kindheitszustande ihrer Musik, sondern von einem uralten, leider aber gänzlich vergessenen Systeme herzurühren, da selbst bey ungebildeteren Völkern, als Lappen, Kosaken und Südinselbewohner sind, sich dieser Mangel nicht vorfindet. Ob es nun gleich wahr ist, dass mehrere noch ziemlich rohe Völker vermittelst verschiedener Rohrpfeifen eine ordentliche Aufeinanderfolge chromatischer Töne bilden können: so giebt es doch auch welche, deren Tonleiter noch weniger Töne, als die Scala der Hochschotten, umfasst. So sind z. B. unter den Südseeinsulanern die Bewohner von Otahaiti auf ihrer Flöte, die sonderbar genug mit der Nase geblasen wird, nicht mehr als vier Töne rein hervorzubringen, im Stande: 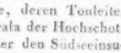 dennoch versichert Hr. Banks, der eine solche Flöte mit nach England brachte, dass sie mit diesen geringen Mitteln recht angenehme Melodieen zu schaffen wüssten. Die Tonleiter der Gaëlen, die sichtlich viel vor der eben angeführten voraus hat, ist also folgende: 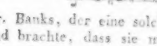 Diese Tonreihe kehrt so beständig in ihren Gesängen wieder, dass man bey näherer Bekanntschaft mit gaëlischer Musik an einer einst dagewesenen und im Laufe der Zeit vergessenen, oder unbewusst durch Gewohnheit forgepflanzten Regel gar nicht zweifeln kann. Man ermisst leicht, dass diese hochschottische Musik selbst bey aller Entwickelung ihres mangelhaften Systems nicht zu der Vollkommenheit, als die unsere hätte gelangen können. Wenn man aber bedenkt, dass jene Musik nicht für künstliche Verwickelungen der Melodieen, sondern nur für volksthümliche Weisen gebraucht werden sollte, wie sie auch in der That nur gebraucht worden ist: so sieht jeder mit der Theorie nicht ganz unbekannte sogleich, dass sich auch mit einer solchen Tonleiter sehr Wirksames hervorbringen lassen muss. Freylich hat es keine Schwierigkeit, einen solchen Schluss zu machen, da so viel Herrliches damit wirklich geleistet worden ist. Man muss sich aber bey Beurtheilung aller gaëlischen Liederweisen sorgfältig hüten, niederschottische Melodieen mit hochschottischen zu vermengen, da bekanntlich die erstern in allen Dingen sich viel mehr dem Englischen genähert, und auch sogar in ihre Melodieen mancherley Veränderungen gebracht haben, die dem ächt Gaëlischen gar nicht mehr entsprechen.

Will man nun wissen, aus welchem Tone ein gaëlisches Lied geht: so wird man diess, da Kreuze und Bee bey ihnen unbekannt waren und nur von neuen Aufzeichnern nach unserm System hinzugesetzt worden sind, eben aus den in ihrer Scala fehlenden Tönen zu bestimmen haben. Fehlen z. B. f und h: so geht das Stück aus e; fehlen g und c (oder nach unserer Bezeichnung cis): so geht es offenbar aus d; u. s. w.

Von einer Harmonie, was wir unter diesem Ausdrucke verstehen, kann in dieser Musik, wie in jeder alten, gar nicht die Rede seyn. Höchstens mögen sie den vollkommenen Accord (Dreyklang) angewendet haben. In der That werden auch alle Lieder unisono gesungen, und nur der Dudelsack bildet mit seiner Schnarrpfeife einen fortlaufenden einförmigen Bass.

Dennoch findet sich in gewissen Gesängen eine Art Modulation aus einem Tone in den andern, die bestimmten Regeln unterworfen ist. Gewöhnlich sind aber die Lieder nur von einer Tonart und gewiss sind diese die ältesten. Von der Art sind z. B. die ossianischen Lieder, die im Westen von Hochschottland und auf den Hebriden häufig in Gebrauch sind. Viele haben nur einen einzigen Theil, wie die Recitative, nach denen Ossians Verse gesungen werden. Andere, wie die Jorrams oder Schifferlieder, haben zwey Theile, einen für den Vorsänger, den andern für den Chor. Alle haben aber etwas eigenthümlich Klagendes, das einerseits unserm Moll ähnlich, auf der andern Seite jedoch auch wieder unähnlich ist. Diese wunderbarliche Klangmischung kömmt gewiss von nichts anderm, als von den grossen Intervallen zwischen dem dritten und vierten Tone, und zwischen dem fünften und sechsten ihrer Scala her. Man sollte glauben, es wäre eine dritte Art, die, vermittelnd zwischen dur und moll, den Charakter beyder theilt.

Es giebt jedoch noch überdiess eine Art Minore in der gaelischen Musik, welches dadurch gebildet wird, dass das dritte und fünfte Intervall um einen halben Ton vermindert wird z. B.

Hr. Necker urtheilt, dass bey so übergrossen Intervallen nur eine sehr barbarische Intonation hervorgebracht werden könne, worin wir aber nicht seiner Meinung seyn können. Es käme auf einen Versuch an, ob sich mit diesen Tonmitteln saugbare und wirkende Melodieen schaffen liessen, oder nicht. Und wir haben nicht geringe Lust, die Probe auf uns selbst zu nehmen und sie, wenn der Versuch nicht etwa verunglücken sollte, dem Publiko vorzulegen. Gesetzt aber auch, es gelänge nicht so, wie wir uns einbilden, nicht weil wir uns grossmächtige musikalische Talente zutrauten, sondern weil es uns vorkömmt, als läge in dieser Art Fortschreitung etwas schon durch sich selbst Wirkendes: so wäre diess doch noch lange kein Beweiss, dass mit solcher Tonleiter nichts Gutes geleistet werden könne. Nimmt man nun noch dazu, dass es im Ganzen äusserst schwer ist, die Musik alter Völker mit unsern Noten gehörig auszudrücken, weil die Töne, hört man sie von Eingebornen, oft so seltsam schweben, dass selbst Viertelstöne nicht immer hinreichend wären, das ganz genaue Verhältniss der Intervalle zu bestimmen: so wird man desto weniger geneigt seyn, solch eine Scala mit dem Beyworte barbarisch zu bezeichnen. Der Hr. Verfasser sagt übrigens selbst, dass noch, obwohl selten, einige Lieder in solcher moll-Tonart übrig geblieben sind; fügt auch noch hinzu, dass sie in zusammengesetzten Liedern, die einige Modulation haben, häufiger vorkomme.

Man geht aber gewöhnlich aus dem Haupttone in den Ton unter der Tonica, zuweilen auch unmittelbar in den Ton über derselben. Diese Fortschreitung soll oft vom zweyten Takte des Liedes anheben und von einem Takte zum andern wiederholt werden. Ob nun wohl die Art der Modulation nicht den festesten Regeln unterworfen zu seyn scheint: so sieht man doch gewöhnlich aus dem Gange derselben, dass das Lied, hebt es in dur an, in den Ton hinauf moduliren; hebt es in moll an, in den Ton tiefer fortschreitet. Ferner geht man meisst aus Moll- in Dur-Tonarten über, und zwar aus D moll in C dur, aus G moll in F dur u. s. w. Und auch diess stimmt, wie man sogleich sieht, mit unsern Akkordfolgen überein. Desto mehr entfernt sich der Uebergang z. B. aus D dur in C dur von unsern Hauptregeln. Man pflegt aber, aus dur in einen andern dur-Ton gehend, lieber den nächsten Ton nach oben zu nehmen, also z. B. aus D dur lieber in E dur, als in C überzugehen.

Diese Uebergänge werden aber nicht ohne einleitende Note bewerkstelliget. In dem Takte nämlich, der im Grundtone des Liedes steht, wird eine Note eingeschoben, die der gaelischen Scala dieser Tonart nicht angehört, wohl aber derjenigen, in welche man ausweichen will. Meist ist das nun die in ihrem Systeme fehlende Quarte und Septime, die, vom Tone gerechnet, in welchen man moduliren will, als Terz und Sexte des höhern, und als Quinte des tiefern Tones dastehen. Wenn z. E. ein Lied aus G dur oder moll die Note c oder f mit erklingen liesse: so wären wir gewiss, dass das Lied in f fortschritte. Wollte man aber meynen, fährt Hr. Necker fort, dieses f gehöre in der gaelischen Scala mit zu G dur: so würden wir der kleinen Septime wegen kein dur, und der grossen Terz wegen kein moll in unserer Musik haben. Da wir aber eine dritte zu dur und moll hinzukommende Tonart in unserer Musik nicht kennen: so müssen wir es auch nicht versuchen, ein solches Lied auf unsere Tonleiter zurückführen zu wollen, sondern sind vielmehr genöthigt, das f, als der gaelischen Scala des Grundtons g fremd, für eine Anzeige einer neuen Tonart, zu halten in welche das Lied eben moduliren will. Aber wenn es nicht andere Gründe seiner Behauptung gäbe, so würde das letzte wohl ziemlich leicht sich umstossen lassen, da wir Tonleitern der Art allerdings haben, oder hatten. Man denke nur an die sogenannten griechischen Tonarten. Da schreitet der modus mixolydius gerade so fort, wie der gaelische fortschreiten würde, wenn c und f in die G-Leiter mit aufgenommen worden wären — nämlich: g a h c d e f g. Hier findet sich also wirklich grosse Terz und kleine Septime, so wie man i der dorischen die kleine Terz mit der kleinen Septime verbunden sieht, als: d e f g a h c d. — Was aber der Verfasser zur Bestätigung seiner Meinung weiter anführt, ist eben so sehr überzeugend, als wichtig. Er sagt nämlich: Wollte man es versuchen, zu solchen gaelischen Liedern irgend einen Bass nach

unsern Regeln zu unterlegen: so würde es nur kurzer Zeit bedürfen, um sich von der gänzlichen Unmöglichkeit des Gelingens zu überzeugen. Unsere Accordfolgen würden nur die widerwärtigsten Wirkungen hervorbringen. Man würde bald sehen, dass die einzig möglichen Bässe zu solchen Liedern die Toniken der zwey verschiedenen Töne sind, in welche sie moduliren. Man sieht also, dass es nichts Einfacheres, aber auch zugleich nichts Fehlerhafteres nach unserm Systeme giebt, als die gaelischen Bässe, da sie stets nur in den Toniken zweyer benachbarten Töne bestehen.

Diese Auseinandersetzungen, mit Pater Amiots Berichten über chinesische Musik verglichen, zeugen deutlich, dass diese mit jener in vielfacher Hinsicht genau übereinstimmt. Denn ob gleich das wunderliche und wunderbare Volk der Chinesen schon vor Pythagoras, wie aus den Untersuchungen des berühmten Jesuiten bewiesen zu seyn scheint, die Octave in zwölf halbe Töne, also genau wie wir, zu theilen verstand, und von ihren Gelehrten, welche die Musik für die Wissenschaft aller Wissenschaften und für die Quelle aller übrigen Künste hielten, seit den frühesten Zeiten ein genau berechnetes System ausgearbeitet worden war, ein System, das sich nach den Berechnungen der Gestirne und des Mondjahres richtete: so hatten sie doch auch ihre Tonleiter auf die fünf Töne der Gaelen zurückgeführt. Auch hatten sie denselben modus major und minor, wie die Bergschotten, und ihre zwey Uebergangsnoten, die mangelhafte Tonleiter wieder zu vervollständigen. Alle, fährt Hr. Necker de Saussure fort, die über chinesische Musik geschrieben haben, scheinen es nicht klar gefasst zu haben, dass diese beyden Noten (nämlich Quarte und Septime) nicht zur Scala gehören, sondern nur Uebergangsnoten in eine andere Tonart sind. Wahrscheinlich mögen sie in Irrthum gebracht worden seyn durch die Dunkelheit der wissenschaftlichen Sprache chinesischer Schriftsteller.

Da aber die gaelische Theorie, wenn sie eine gehabt haben, durchaus unbekannt ist und nur aus der uns übrig gebliebenen Liederzahl gefolgert werden muss: so kann sie mit der chinesischen, weit bekannteren und wahrscheinlich auch weit geregelteren, gar nicht verglichen werden. Die Vergleichung beyder Völker trifft also nur den Bau der Lieder, in welchem bey beyden in der That grosse Uebereinstimmung herrscht. So entbehren auch die Chinesen, wie die Bergschotten, der Harmonie nach unserm Sinne und begleiten ihre Lieder ebenfalls nur mit der Quinte nach oben oder mit der Quarte nach unten, wie der schottische Dudelsack.

Aus allen diesen Aehnlichkeiten dürfte sich vielleicht mit einiger Wahrscheinlichkeit schliessen lassen, dass die Gaelen in den frühesten Zeiten mit asiatischer Bildung überhaupt (nicht mit chinesischer insbesondere) bekannt gewesen, oder wohl gar von Asien aus nach mancherley Begebenheiten hieher in ihre Nebelberge gekommen wären. Es lässt sich aber auch gar wohl denken, dass sie, ohne alle Bekanntschaft mit asiatischen Völkern einen ähnlichen Bildungsgang genommen, ähnlich darin unterbrochen und gleich den Morgenländern auf einer niedern Stufe festgehalten worden wären. Sonderbar ist es aber, dass nach F. H. von Dalbergs Behauptung, die Scala der von Plutarch erwähnten Lieder der Griechen, die Pythagoras auch aus Asien mitgebracht haben soll, der gaelischen, indischen und chinesischen (welche drey ganz gleich sind) so ähnlich ist, dass sie nur im fünften Tone etwas abweicht:

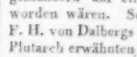

griechisch.

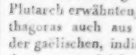

gaelisch, indisch, chinesisch.

Ob übrigens, sagt der Verfasser, die Gaelen Noten gehabt und sie, etwa wie die alten Gallier, durch Buchstaben bezeichnet haben, weiss man nicht. Wir sollten es aber kaum denken. Denn da bekanntlich die Gesänge ihrer alten Barden auf eine bewundernswerth treue Weise sich vorzüglich im Munde des Volkes fortgepflanzt haben: so wird es mit ihren Melodieen noch viel mehr so seyn müssen, da man wohl hier und dort, wenn auch nicht in uralten, aber doch in frühen Zeiten aufgezeichnete Gedichte, (einige derselben sollen mit lange entschlafenen Buchstabenarten, den altsächsischen gleichend, geschrieben seyn) aber keine einzige Spur von Melodieenaufzeichnung vorgefunden hat.

Instrumente der Hochschotten sind die Harfe, der Cruth und der Dudelsack.

Ihre Harfe (gaelisch Clairseach) hatte Stahlsaiten und wurde mit den Nägeln gespielt. Nicht nur die gaelischen, sondern auch die irischen und

Strafsen Berlins, die gröfsere Sachen, auch wohl besser als die Lüneburger Chöre singen, hatten ihn ganz entzückt.

Schulz eilte nun froh und seines Glücks gewifs nach Lüneburg zurück, um die Einwilligung der Aeltern zu seiner neuen Laufbahn einzuholen. Die Rückreise machte er zu Wasser, wobey es sich durch gewöhnliche Schiffdienste freye Führ und Kost verdiente. Seine Eltern statteten ihn nun nach ihrer Art gehörig aus, und so wandete er mit neuer Lust und vollem Vertrauen auf seinen künftigen Beschützer nach Berlin zurück.

(Die Fortsetzung folgt.)

Abhandlung.

Ueber komische Charakteristik und Karrikatur in praktischen Musikwerken.

(Beschlufs.)

Ihnen, m. H., habe ich sicherlich bisher nichts gesagt, das Ihnen ganz fremd wäre, und vielleicht giebt nur die Art der Darstellung der Sache bey Ihnen ein Interesse, das gewöhnlich Gegenstande sich erwerben, denen der Reiz der Neuheit eigen ist. Daher bedarf es auch keiner Entschuldigung, wenn die Folge und der Schlufs dieses Briefs manches enthält, welches Ihnen mehr als bekannt ist.

Die Scheidungslinie zu ziehen, innerhalb welcher sich *serio buffo* und *buffo carricato* halten müssen, um nicht über die, von der Natur ihnen bestimmte Gränze hinaus zu schweifen, ist so schwer nicht. Sie springt von selbst dem denkenden Artisten in die Augen, wenn er die Beschaffenheit der Charactere, Situationen und Tongemählde überlegt, zu deren Darstellung er sich anheischig macht. In Singstücken ist es überhaupt Regel, mit dem Dichter zu steigen und zu sinken, folglich zu prüfen, ob er komische Charakteristik oder Karrikatur in seinem Texte liefert. Unterlafst ein Tonsetzer diese vorläufige Prüfung, und läfst sich alles gut genug seyn, wie es ihm in den Sinn und die Feder kömmt, oder ihm die Kaprice von dem und jenem Sänger oder Sängerinn, denen nicht selten das wahre Kunstgefühl mangelt, ihm vorzuschreiben beliebt, so würde er nicht selten Gefahr laufen, mit seinem Dichter in eine falsche Relation zu gerathen. Was würden wir von Hillern sagen, wenn er den *lustigen Schuster* in einerley Geschmacke mit *Lottchen am Hofe*, oder mit dem *Aerndtekranze* geschrieben hätte? Wenn welche Tonsetzer diese Regel mitunter aus der Acht lassen, so liegt die Schuld nicht an ihnen, sondern an den meistens elenden nichtssagenden Texten, die sie zu bearbeiten haben.

Der Unterschied zwischen komischer Charakteristik und Karrikatur besteht übrigens wesentlich in der gröfsern oder kleinern Annäherung an die ernsthafte und elegante Schreibart, und in der gröfsern oder kleinern Entfernung davon. Dies Annähern und Entfernen erstreckt sich aber nicht blos auf Stücke von ariosem Vortrage, sondern sogar, wie uns die Meisterstücke eines Paesiello, Cimarosa und Piccini lehren, auf das Recitativ. Wohl weifs ich, dafs wenige Tonsetzer sich dieses träumen lassen. Diejenigen aber, denen diese Wahrheit nicht unbekannt ist, wissen mit mir, dafs die komische Bearbeitung des Recitativs ihre gröfsen und eigenen Schwierigkeiten hat. Es wird eine nicht gemeine Kenntnifs der Deklamation erfordert, wenn man sich genau bestimmen will, wie und wo sich komisches Recitativ vom ernsthaften unterscheidet. Dem ersten Anblicke nach, scheinen sich beyde sehr zu gleichen, und nur die Achtsamkeit des geübtern Tonsetzers von gebildetem Geschmacke wird diesen Unterschied gewahr. Er beruht auf dem, von dem Gebrauche beym ernsthaften Recitative weit abweichenden Gebrauche der Dissonanzen und sowohl der vermiedenen als angebrachten Schlufsfalle. Im ernsthaften Recitative nämlich werden Dissonanzen immer — oder meistentheils — regelmäfsig aufgelofst, und müssen immer su näher an den Hauptton, woraus das nachfolgende Singstück geht, rücken, und in dieser Art von Recitativen giebt es der angebrachten Schlufsfalle weit mehr,

gallischen Barden pflegten ihre Lieder damit zu begleiten. Damals war sie das beliebteste Instrument der Bergschotten. Jetzt sieht man noch einige Harfenisten in Irland und im Walliserlande. Aber sie gebrauchen heut zu Tage vollkommnere Harfen, als die alten waren, die nur eine kleine Anzahl Saiten besassen. Sie waren nach der diatonischen Tonleiter gestimmt. In den schottischen Gebirgen ist dieser Bardenliebling längst ausser Gebrauch. Dort war der letzte Harfensänger Rory oder Roderick Dal, der vor mehr als einem Jahrhunderte bereits zu seinen Vätern gegangen ist. Er wanderte von Schloss zu Schloss, von Dorf zu Dorf, seine Harfe hören zu lassen, die so lange am höchsten geschätzt wurde, als die patriarchalische Regierung der Clans dauerte, die sie nicht überleben sollte. Man hat noch einige Stücke, die für dieses Instrument bestimmt waren, Lieder von langsamen Rhythmen und von klagendem Gesang. Jeder Clan pflegte sein eigenthümliches, so wie seine eigenen Barden zu haben.

Auch der Cruth hat lange Zeit schon in Schottland zu erklingen aufgehört. Es war eine Art Guitarre oder unförmliche Violine (Videl). Auf langen Kasten waren auf einem Stege fünf oder sechs Darmsaiten aufgespannt, die mit den Bogen gestrichen wurden. Vermuthlich war es der Kin der Chinesen und der Crooth der Gallier. In den gaëlischen Gedichten wird dieses Instrument oft erwähnt.

Der Dudelsack (gaëlisch piob gaëlich), obgleich von sehr alten Zeiten her in Hochschottland bekannt, ist doch das neueste, weil in alten gaëlischen Gedichten nie die Rede davon ist. Er ist das einzige Instrument, das sich bis auf diesen Tag dort erhalten hat und bey den Bergschotten sehr häufig gehört wird. Er begleitet sie als National-Instrument in Gesellschaft der Trommel in das Getümmel des Krieges und der Schlacht, und hilft ihnen ihre ländlichen Feste feyern. Er ist von dem unsern etwas verschieden, hat drey Sumsen (bourdons, Schnarrpfeifen), selten nur zwey, und eine einzige Schalmey, in der sich acht Löcher befinden, sieben vorn und eins hinten. Von g, als der tiefsten Note ausgehend, bekommt man folgende Töne a h c d e f g. Die tiefste Sumse klingt eine Octave tiefer, als das tiefe g der Schalmey. Die zweyte Sumse (Brumbass) giebt den Ton h, und die kleine giebt g, eine Octave höher, als das g der tiefsten. Dieser unvollständige Accord bildet einen fortgehenden Bass zu ihren einfachen Liedern.

Dass übrigens der Ton ihrer Bockpfeife zu ihren Gesängen den Schotten eben das Heimweh bringt, wie den Alpenbewohnern der Kuhreigen, wird uns um so weniger befremden, da wir das treue Hangen der Bergbewohner an ihren Sitten, die durch das Grossartige der sie umgebenden Natur befestigt zu werden scheinen, überall wiederfinden. Und in der That sind ihre Sagen von der Macht ihrer Musik nicht weniger dichterisch, als die Mythen der Griechen von der Kraft der Töne ihrer vergötterten Sänger, die selbst Steine zu bewegen vermochten.

* *

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss von No. 8.) Zur Uebersicht der musikalischen Leistungen auf der hiesigen und den von der hiesigen besorgten nahen Bühnen im vorigen Jahre, bemerke ich, dass überhaupt hier 568 Stücke gegeben wurden, wovon 41 Ballets, 159 Singspiele und Opern, und 22 grosse Opern mit erhöhten Preisen; im Charlottenburger Theater 62 Stücke, davon 6 Singspiele und 5 Ballets; in Potsdam 36 Stücke, davon 3 Singspiele und 11 Ballets; auf allen 4 Bühnen, 666 Stücke. Neu wurden aufgeführt 5 Opern und 4 Ballets; fünf und zwanzigmal erschien Mozart, siebenmal Gluck, achtzehnmal Spontini, achtmal Rossini etc.; die am häufigsten gegebenen Vorstellungen waren *Olympia* achtmal, *Freyschütz* zwey und dreyssigmal, *Don Juan* achtmal, *Bär und Bassa* drey und zwanzigmal, *Aline* (Ballet) eilfmal.

Unter den Concerten war das erste am 8ten von Hrn. Bernh. Romberg, den wir seit mehrern Jahren hier nicht gehört hatten. Nach seiner Ouverture in E moll und dur sang Dem. Bernhardine Romberg ein Recitativ und Arie von ihrem Vater, dessen reiches Talent fast den ganzen Abend ausschliessend unterhielt. Hierauf spielte der Meister ein Violoncellconcert in A, so wie im zweyten Theile ein Capriccio über schwedische Lieder. Rauschender Beyfall empfing ihn und folgte ihm. Ein Theil seines kräftigen Spiels scheint auch auf seinen Sohn Carl übergegangen, der ein vom Vater geschriebenes Divertimento

für das Violoncell über österreichische Lieder brav und mit Beyfall spielte. Von gleichem Inhalt war auch das zweyte Concert des herrlichen Mannes und seiner Kinder. Von ihm hörten wir das Violoncellconcert, das ein schweizerisches Gemälde darstellt, und ein Capriccio über polnische Lieder und Tänze. Möge er uns noch oft und lange mit seinem schönen Spiel erfreuen.

Den 9ten ward zum Besten der im vorigen Jahre auf freyer Landstrasse abgebrannten Familie Kobler unter Hrn. Concertmeister Mösers Direction ein Concert gegeben, indem Hr. Concertmeister Henning ein von ihm gesetztes Adagio und Rondo für die Violine, und mit Dem. Lithander und den Herren Semler und Kelz das Quartett für Fortepiano von F. Ries, mit Begleitung von Violine, Bratsche und Violoncello, brav ausführte. Auch Mad. Milder, Dem. Kathar. Eunike und Hr. Bader verschönerten durch Gesang den frohen Abend.

Den 11ten gab der königliche Kammermusikus, Hr. F. Belke, Concert. Er trug ein Concert für die Basposaune von A. Neithardt vor, und erregte Erstaunen über seine treffliche Behandlung des sonst so undankbaren Instrumentes. Auf Begehren ward das Septett von A. Neithardt gegeben, dessen schon früher mit Lob erwähnt wurde; in demselben blies Hr. Belke das chromatische Tenorhorn, Hr. Ludwig die obligate Basstrompete, Hr. Bagans die obligate einfache Trompete, Hr. Grasemann das chromatische Waldhorn, die Herren Bliesener jun., Pfaffe sen. und Kopprasch drey Waldhörner. Auch der zwölfjährige Sohn des Hrn. Kammermusikus Griebel verdient Auszeichnung, der bey dem Vortrag eines Adagio und Rondo für Waldhorn von G. A. Schneider nicht gemeine Anlagen entwickelte, bey deren fleissiger Ausbildung er einst ein guter Hornist werden kann.

Zur Freude aller wahren Kunstfreunde haben endlich, am 15ten dieses, die Möserschen Abonnements-Quartette ihren Anfang genommen.

Cassel. Seit meinem letzten Berichte war unsere Oper reich an Gastspielen, und das Opern-Repertoire hat durch Vorstellungen theils neuer Opern, theils solcher, welche nach Errichtung gegenwärtiger Hofbühne noch nicht gegeben worden waren, einigen Zuwachs erhalten. Die Gäste waren meist Künstler vorzüglichen Ranges, daher wir zu bedauern haben, dass nur wenige von ihnen bey uns geblieben sind. — Zuerst trat Hr. Pistor als Jacob in *Joseph* auf. Er gefiel, und wurde für die zweyte Basspartie engagirt. Mehrere seiner später gegebenen Rollen bestätigten, dass die Bühne in ihm ein nützliches Mitglied gewonnen habe.

Dem. Schröder aus Wien producirte sich zuerst als Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Selten hat eine Künstlerin hier so allgemein gefallen, als sie. Wohlklang der Stimme, in ihrem ganzen nicht unbedeutenden Bereich, reine Intonation, declamatorisch richtiger Vortrag, verbunden mit einem anmuthigen Spiel, sind Vorzüge, welche sie über viele ihrer Kunstgenossen erheben. Ihre treffliche Darstellung der Emmeline wurde durch lebhaften Applaus und Hervorrufen anerkannt. Vor Anfang der Oper sang Hr. Siebert, vom Wiener Hoftheater, die Scene und Arie des Herzogs aus *Camilla* in Costüm und mit theatralischem Spiel. Ob diess passend war, lasse ich dahin gestellt; auf mich hat es keinen angenehmen Eindruck gemacht. Zum Beschluss trug noch Hr. S. ein von ihm componirtes Gesangstück vor, welches nicht ohne Werth war. Hr. S. ist keineswegs ein gewöhnlicher Sänger. Seine Tiefe, die die grosse Octave umfasst, ist kräftig, seine Höhe nicht unbedeutend, sein Vortrag gewandt, oft aber zu bunt.

Die zweyte Gastrolle der Dem. Schröder war Pamina in Mozart's *Zauberflöte*, in welcher ihr ebenfalls lebhafter und verdienter Beyfall gezollt wurde. Hr. Siebert, Sarastro, gefiel ebenfalls, wiewohl er in der Arie: In diesen heil'gen Hallen, bey den Worten: ins bessre Vaterland, das Gis um einen vollen halben Ton zu tief, mithin G sang. Uebrigens schien man darüber einig, dass ihm als Schauspieler noch manches nachzuholen bleibe, und dass er mit unserm Berthold nicht verglichen werden könne. Die letzte Gastrolle der Dem. Sch. war Agathe im *Freyschütz*. Diese Vorstellung war eine der gelungensten. Dem. Sch. entwickelte in dieser Rolle ganz ihr schönes Talent, als Sängerin und Schauspielerin. Mad. Steinert, welche seit einiger Zeit wieder thätig ist, verdient als Annchen rühmlicher Erwähnung. Was sie bey ihren schönen Anlagen leisten kann, ist bereits in meinen frühern Berichten gesagt. Dass sie es leistet, davon haben wir täglich Beweise; dass sie es stets leisten

wird, dafür bürgt ihr Kunstsinn und ihre Kunstliebe. Leider geht das Gerücht, sie werde uns verlassen. Hr. Gerstäcker (Max) und Hr. Berthold (Caspar) sind vortrefflich, wiewohl die Partie des erstern für dessen Stimme hin und wieder zu tief liegt. Hr. Pistor (Cuno) giebt seine Rolle zu allgemeiner Zufriedenheit. Bald nachher besuchte uns Dem. Kainz aus Wien, eine Sängerin ersten Ranges. Ihre Stimme hat viel Wohlklang und hinreichende Kraft, selbst in grösseren Ensemble-Stücken durchzudringen, ohne schreiend zu werden. Sie singt ohne Anstrengung das ungestrichene G, so wie die ersten Töne der dreygestrichenen Octave. Passagen, selbst schwierigster Art, trägt sie, gleichviel ob auf- oder abwärts, mit ungemeiner Präcision, und ohne zu ermatten, vor. Ihr Staccato ist meisterlich, ihr Triller musterhaft. Der Bravour-Gesang ist daher ihre Stärke. Alle diese Vorzüge werden aber durch eine gewisse, nur zu sehr bemerkbare Kälte, und noch mehr durch Mangel an gutem Spiel, in Schatten gestellt. Sie trat zuerst als Rosine im *Barbier von Sevilla*, der hier sehr gefällt, auf; kunstgerechter singen hörten wir die Partie noch nicht, und dennoch war man nicht ganz befriediget. Zu Herzen geht nur, was von Herzen kommt. —

Sophie in *Sargin* war ihre zweyte Gastrolle. Mit seltener Ausdauer führte sie diese Partie, welche ermüdend seyn mag, aus, wiewohl jedoch dem Vortrage ihrer Arien, vor dem der Ensemblestücke, der Vorzug gebührt. Mad. Schönberger sang die Rolle des Sargins (Sohn) vortrefflich, auch ihr Spiel gefiel. Demungeachtet wollte sie nicht ansprechen. Sie gab später noch ein Concert, welches aber wenig besucht wurde.

Die dritte Gastrolle der Dem. Kainz war Amenaide, worin sie mehr als in den vorherigen Rollen gefiel. Zuletzt trat sie als Vitellia im *Titus* auf, welche sie tadellos ausführte. Ihre letzte Arie: Nie wird mich Hymen etc. sang sie vortrefflich. Da sie bloss auf Gastrollen reist, so verliess sie uns nach Beendigung ihres hiesigen Gastspiels.

Dem. Schulz aus Carlsruhe, welche uns auf ihrer Kunstreise besuchte, trat als Prinzessin in *Johann von Paris* auf. Sie ist eine junge angehende Künstlerin von manchen lobenswerthen Eigenschaften. Sie besitzt eine kräftige, metallreiche Stimme, von der sich viel erwarten läßt, wenn sie durch Fleiss auf den Grad der Vollkommenheit gebracht wird, deren sie fähig ist. Noch mangelt die nöthige Gewandtheit, und — jedoch seltener — reine Intonation. Dagegen empfiehlt sie ein angenehmes Aeussere und ein bescheidenes Betragen auf der Bühne. Was wir am Vortrage ihrer ersten Arie auszusetzen fanden, waren Triller (von der Flöte in Terzen begleitet), welche sie ad libitum zu sehr verweilend executirte. Auch würde ihr Gesang im *Troubadour* gewinnen, wenn sie sich strenger an die vorgeschriebenen Noten bände, und wenigstens keine Abänderungen machte, wodurch falsche Harmonieenfolgen entständen, wie es bey den Worten: Dann folgt die Schöne etc. geschah. — Sie sang noch Vitellia im *Titus*, und Julia in der *Vestalin*. In letzterer Rolle gefiel sie. Sie ging hierauf nach Hannover, wo sie ein Engagement angenommen hatte. Neuerlich gab Mad. Tomasini Agathe im *Freyschütz*, missfiel, und endigte mit dieser einen Rolle ihr Gastspiel. An älteren Opern, welche neu einstudirt waren, sahen wir: *die Zauberflöte*, *Titus*, *Aline* und *Adrian von Ostade*. Erstgenannte Oper wurde zur Geburtsfeyer Sr. königl. Hoheit des Kurfürsten mit vielem Pomp gegeben. Prachtvoll waren Decorationen (neu von Beuther) und Garderobe. Durch beydes zeichnet sich unsere Bühne vor vielen andern aus. Die Aufführung dieses Meisterwerks war trefflich.

Neue, hier noch nie gegebene Opern waren: *Der Unsichtbare*, *Rath- und Wirthshaus*, *Bär und Bassa* und Spohrs *Faust*. Die Musik der beyden erstern hat nicht nur nichts Ausgezeichnetes, sondern ist meist höchst trivial; jedoch ist die zu *Rath- und Wirthshaus*, der zum *Unsichtbaren* vorzuziehen. Beyde Opern fanden wenig Beyfall und werden sich, ungeachtet der trefflichen Komik unsers Wüstenbergs, welcher in beyden den Wirth spielt, schwerlich auf unserm Repertoire halten. *Bär und Bassa* verdient keiner Erwähnung. Was Kunstkenner in den eben genannten Opern vergebens suchten, fanden sie desto reichlicher in Spohrs *Faust*. Wenige werden den Gedanken-Reichthum und die Harmonieen-Tiefe in dieser Oper beym ersten, ja selbst bey wiederholtem Anhören derselben ganz fassen; hierzu gehört ein längeres Studium der Oper selbst. Unstreitig ist diese Oper, wenn nicht das grösste,

doch eines der grössten Kunstwerke der Setzkunst neuerer Zeit. „Dank dem Meister!“

Von Concerten, welche auswärtige Virtuosen gaben, war das des Hrn. fürstl. Fürstenbergischen Kammermusikus Karl Keller das erste. Er trug ein von ihm selbst componirtes Flötenconcert und Variationen vor. Hr. K. gehört als Virtuos seines Instrumentes, namentlich was Vortrag betrifft, zu den Vorzüglichern. Als Componist ist ihm, in melodiöser Hinsicht, Geschmack nicht abzusprechen, seine Instrumentirung hingegen, die uns oft überladen schien, lässt manche Wünsche übrig. Dem. Dietrich und Hr. Gerstäcker sangen, jene die Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla*, dieser Lieder mit Klavierbegleitung. Hr. Gerstäcker singt oft Lieder, deren Auswahl sowohl als sein talentvoller Vortrag von seinem guten Geschmacke zeugen. Ein prachtvolles Nonett von Spohr wurde von Componisten und den Solospielern unseres Orchesters trefflich executirt.

Ein zweytes Concert von Mad. Schönberger (schon oben erwähnt) konnte Ref. nicht besuchen. Hr. Bärmann, erster Klarinettist aus München, gab im Opernhause ein Concert. Er spielte ein Concert und Polonoise von seiner Composition. Man bewunderte seine ungewöhnliche Fertigkeit, und war entzückt über sein Piano. Seinen Ton hingegen wollte man nicht so ausgezeichnet finden. Unser braver Geiger, Hr. Wiele, spielte ein Concert von Lafont, mit der ihm nur eigenen Virtuosität. Hr. Gerstäcker sang eine Arie von Rossini, Dem. Braun eine Arie — von Mozart? und Hr. Albert eine Rossinische Arie. Einem Concerte, von Hrn. Mazas (Violinspieler) gegeben, welches ungemeinen Beyfall fand, konnte Ref. nicht beywohnen. —

Unser Orchester hat unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Spohr acht Concerte unternommen, wovon bis jetzt drey gegeben sind. Im ersten wurde gegeben: 1) Ouverture von Beethoven; 2) Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Hauser; 3) Concertino für zwey Geigen von Spohr, von ihm und Hrn. Wiele vorgetragen. Eine so unübertreffliche Composition, vorgetragen von solchen Meistern, konnte nichts zu wünschen übrig lassen. 4) Symphonie von Beethoven (D dur); 5) Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Albert; 6) Concertino für zwey Hörner, vorgetragen von Hrn. Hildebrand und Schröder. Zweytes Concert: 1) Ouverture aus *Lodoiska* von Cherubini; 2) Arie von Rossini, gesungen von Dem. Braun. Hier bewiess Dem. Br., dass sie zu singen, und schön zu singen verstehe, und allgemeine Anerkennung sprach sich in rauschendem Beyfall aus. 3) Quintett für Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, von Mad. Spohr auf dem Pianoforte vorgetragen, begleitet von den Herren Blascheck, Bender, Hildebrand und Humann. Mad. Spohr, eine treffliche Klavierspielerin, zeichnet sich nicht bloss durch seltene Fertigkeit und Präcision, sondern auch durch geschmackvollen Vortrag aus: Vorzüge, welche allerdings erfordert werden, um jene würdige Composition würdig vorzutragen. 4) Symphonie von Spohr; 5) Arie von Pär (aus *Camilla*), von Hrn. Berthold gesungen (Möchten wir doch diese Scene von ihm bald als Herzog auf der Bühne hören); 6) Polonoise für Fagott von Buttinger, meisterlich vorgetragen von Hrn. Wagner. Drittes Concert: 1) Ouverture von Cherubini; 2) Duett von Spohr, gesungen von Dem. Emilie Spohr (Tochter unsers Kapellmeisters) und Hrn. Gerstäcker. Diess Tonstück, so wie die Arie, welche Dem. Sp. sang, sind, wie man sagte, aus einer neuen Oper, an welcher Hr. Kapellmeister Spohr gegenwärtig arbeitet, und geben die schönste Hoffnung auf diese Oper. Die schöne Stimme der talentvollen, aber noch furchtsamen Dem. Spohr berechtigt zu den besten Erwartungen; 3) Concert für Oboe, componirt und vorgetragen von Hrn. Ferling. Hr. F. verdient als Compositeur und praktischer Künstler alles Lob; 4. Symphonie (A dur) von Beethoven; 5) Oben erwähnte Arie von Spohr; 6) Variationen und Polonoise von Mayseder, trefflich vorgetragen von Hrn. Wiele.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. — — par H. Birnbach. Oeuvr. 6. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Sie sind klein, leicht, gefällig, für Spieler, die durch die Elementarübungen hindurch sind, und nun gern mit etwas Zusammenhängendem, das auch ermuntert und Vergnügen macht, sich beschäftigen wollen. Sie können ihnen dienen, wie uns in unserer Jugend die ähnlichen von Pleyel, Rosetti u. dgl.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. **No. 10.** 1823.

Ueber die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen.

Nachtrag zu dem Aufsatze über die Crescendo- und Diminuendozüge in No. 8. der allgemeinen musikalischen Zeitung.

Dem Freunde der Kunst und der Wahrheit muss daran liegen, dass jedem, der für die Kunst Nützliches erfand, auch die Ehre der Erfindung bleibe.

Die Erfindung der Rohrwerkmundstücke mit durchschlagenden Zungen haben sich schon Mehrere zugeeignet und sind auch von vielen der musikalischen Literatur Unkundigen für die Erfinder derselben gehalten worden.

Zum Beweise des Obengesagten führe ich kürzlich für diejenigen, welche sämtliche Jahrgänge der allgemeinen musikalischen Zeitung nicht selbst besitzen, Folgendes darüber an:

Im 12ten Jahrgange dieser Zeitung S. 968 wird vom Orgelbauer Hrn. Uthe gesagt, dass er ein Mittel gefunden habe, jedes Rohrwerk so zu arbeiten, dass es eben so wenig verstimmbar sey, als jede andere Labialpfeife, und zugleich sein Klang nicht der rauhe, schmetternde bleibe, sondern angenehmer und den nachgeahmten Instrumenten ähnlicher werde.

Auf diese Mittheilung sagt im 13ten Jahrgange S. 155 Hr. Strohmann: er vermuthe aus gewissen Umständen, dass diese Rohrwerke keine andern, als die von ihm schon vor zwey Jahren (1809) erfundenen und in dieser Zeit noch ausgeführten wären. Er erklärt aber auch, dass er in der nämlichen Zeit erfahren habe, dass der geheime Rath Abt Vogler schon vor ihm diese Art Pfeifen erfunden habe, und überlässt ihm das Verdienst der Erfindung; doch schreibt er sich das Verdienst zu, sie nicht nur für alle Rohrstimmen, sondern auch für die tiefsten und höchsten Töne gleich anwendbar gemacht zu haben.

Ueber diese Mittheilung sagt Hr. Uthe in demselben Jahrgange (1811) S. 429, dass er des Hrn. Strohmanns Erfindung nicht kenne, und nur durch Anfertigung eines Tonmessers, so wie nur durch Studium auf die Verbesserung dieser Rohrwerke schon vor etwa acht Jahren (1803), bey Gelegenheit der für die Orgel zu Neu-Ruppin angefertigten Posaune 32′ nach dieser Struktur, diesem Ziele näher gekommen sey, bey welcher Gelegenheit er auch mehrmals die in der katholischen Kirche zu Berlin befindliche Orgelstimme von 4′ (Angelica 4′) untersucht habe.

Hierauf theilt uns Hr. Sauer zu Frag im 15ten Jahrgange dieser Zeitung S. 118 folgendes über diesen Gegenstand mit: Er hält nicht Hrn. Strohmann für den Erfinder derselben, weil er mit Gewissheit weiss, dass diess Verdienst nur dem Hrn. Kratzenstein gebühre, der in den letzten Regierungsjahren der Kaiserin Catharina in Petersburg lebte, und dass (Catharina II starb am 9ten Nov. 1796) diese Erfindung hernach vom Orgelbauer Hrn. Rackwitz in Stockholm zuerst zu einer Orgelstimme angewandt wurde.

Bekanntlich erbaute A. Vogler sein Orchestrion in den Jahren 1793 bis 1796, und liess sich darauf zuerst in einem Concerte zu Stockholm hören, worin die Rohrwerke desselben alle nach dieser Struktur gearbeitet waren: es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass er sie zuerst bey Hrn. Rackwitz sah, was mir um so wahrscheinlicher wird, da er sich meines Wissens nie selbst für den Erfinder derselben ausgab, sondern nur von vielen dafür gehalten und ausgegeben wurde. Im Jahre 1801 reisete er mit diesem Orchestrion nach Prag, wo Hr. Instrumentmacher Sauer diese Art Pfeifen zum erstenmale sah und bewunderte, sie auch gleich bey einem Fortepiano als 16′ und 8′ anwandte, das zu der Zeit bey ihm bestellt war und das mit einem Flötenwerke ver-

sehen seyn sollte. Diess Instrument hatte noch im Jahre 1813 der Hr. Graf Leop. von Kinsky zu Prag im Besitze. Ein zweytes Instrument der Art verfertigte Hr. Sauer 1804 für den Weinhändler Hrn. Graf in Prag.

Im Jahre 1803 erbaute der allgemein als redlicher und geschickter Orgelbauer anerkannte Hr. Buchholz zu Berlin die Orgel zu Neu-Ruppin, in die er die Posaune 32′ von dieser Art nach Anweisung des Hrn. Vogler construirte. Diess ist meines Wissens in den preussischen Landen die erste Orgel, worin diese Pfeifenart gebraucht wurde. Späterhin erbaute er für die Kirche zu Tilsit eine neue Orgel, worin sie ebenfalls angebracht wurden. Ausser diesen genannten Kirchen ist mir im Preussischen keine andere, als die katholische Kirche zu Berlin bekannt, worin Angelica 4′ ist, in der die Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen befindlich wären. Im Jahre 1805 verfertigte Hr. Ignaz Kober in Wien für die dortige Schottenkirche eine grosse Orgel, worin er mehrere Stimmen der Art, so wohl in das Pedal als auch Manual erbaute.

Hr. Sauer glaubt, dass, da zum Baue dieser grossen Orgel mehrere Gehülfen nöthig waren, dass diese die in Rede stehenden Pfeifen, nach Endigung des Baues, jeder in sein Vaterland gebracht habe, und ich füge noch hinzu, dass sie vorzüglich wohl durch den Abt Vogler, der viele und weite Reisen machte, am meisten bekannt wurden. Warum man sie aber bisher nur noch sehr selten antrifft, darüber künftig ein Mehreres.

Im Jahre 1819 liess ich in Auftrag für die Kirche zu Mirs in Mekl. Strelitz eine neue Orgel durch den Orgelbauer Hrn. Heise in Potsdam erbauen, wo ich sie ebenfalls für die Trompete 8′ im Manuale verfertigen liess. Hr. Weber aus Darmstadt lieferte in der Wiener musikalischen Zeitschrift im Jahre 1821, No. 58. über diesen Gegenstand einen sehr polemischen doch wohlgemeinten Aufsatz.

Um diesen Gegenstand genau berichtigt dem Publikum vorlegen zu können, habe ich deshalb an mehrere achtbare Männer geschrieben, deren Kenntniss und Urtheil ich hierbey vertrauen zu können glaubte; doch habe ich hierauf theils noch keine, theils nur ungenügende Antworten erhalten. Die Antwort, welche am zuverlässigsten darüber spricht, ist vom Instrumentenmacher und Orgelbauer, Hrn. C. C. Rackwitz, in Stockholm, vom 31sten July 1822. Sie enthält ihrem Hauptinhalte nach folgendes:

Hr. Rackwitz ging im Jahre 1782 zum Orgelbauer und mechanischen Instrumentenmacher, Hrn. Kirsnick zu Fredensburg in Arbeit. Dieser war zuerst in Kopenhagen etablirt, von wo er nach Petersburg zog. Von ihm erfuhr Hr. Rackwitz, dass die erste Idee zu diesem Rohrwerkmundstücke von einem chinesischen Orgelwerke, das nach Kopenhagen kam, entnommen wurde. Dieses hatte runde Röhren von ganz dünnem Messing, welche die Töne angaben. In jede dieser Röhren war mit einem feinen Messer eine Zunge eingeschnitten, die einen reinen Ton angab.*)

Nach dieser Einrichtung verfertigte der Hr. Prof. Kratzenstein in Kopenhagen eine Sprachmaschine, auf der die verschiedenen Körper standen und deren Zungen, theils von Messing, theils von Kupfer und theils von Stahl waren, mit der er es auch so weit brachte, dass sie die Worte: Papa, Mama angab.**). Hr. Rackwitz, der im Jahre 1791 nach Kopenhagen reisete, um diese Maschine sehen zu wollen, bedauert jetzt noch, dass ihm diess nicht möglich wurde, indem man ihm sagte, dass die Maschine nicht gangbar und der Prof. Hr. Kratzenstein, schon zu der Zeit sehr bejahrt, krank sey, sich daher nicht sprechen lassen könne.

Ohngefähr um das Jahr 1780 machte Hr. Kirsnick zu Petersburg die ersten sehr mühevollen Versuche, die Pfeifen der Kratzensteinschen Sprachmaschine zu Orgelpfeifen umzuschaffen und Knicken zur Stimmung derselben anzubringen. Nachdem ihm diess gelungen war, setzte er ein solches Register in sein Orchestrion, welches der Abt Vogler im Jahre 1783, wo er nach Petersburg kam, kennen lernte. Es gefiel ihm so wohl, dass er im Jahre 1790 von Warschau aus an den Hrn. Rackwitz schrieb, der als Gehülfe des Hrn. Kirsnick mit an diesem Rohrwerke gearbeitet hatte, und bat, dass er zu ihm nach Warschau kommen möge. Hr. Rackwitz erfüllte diese Bitte, doch kam es in Warschau noch nicht bis zum Baue eines solchen

*) Man vergleiche den Aufsatz von Hrn. Dr. Chladni in 28sten Jahrgange, No. 22. dieser Zeitung.

**) Eine ähnliche oder vielleicht gar dieselbe befindet sich schon seit vielen Jahren in Paris in den Händen der Hrn. Robertson, bey dem man sie täglich sehen kann.

Fr. Kön.

Rohrwerke, sondern der Abt Vogler überredete ihn, nach Rotterdam zu reisen, um dort zu einer Orgel, die Abt Vogler daselbst bauen liess, verschiedene solcher Stimmen zu machen. Auch diesen Wunsch erfüllte Hr. R., und als er die Rohrwerke, deren Anzahl und Grösse er aber nicht angiebt, angefertigt hatte, reisete er mit dem Abt Vogler nach Frankfurt am Main, um der Krönung des Kaisers Leopold mit beyzuwohnen. Beyde logirten daselbst in einem Karmeliterkloster, wo Hr. Rackwitz zu der dortigen Orgel eine solche Stimme verfertigte und sie in die Orgel einsetzte.

Hr. R. bemerkt nun, dass nach seinem Wissen diess die ersten Rohrwerke gewesen seyen, welche nach Deutschland kamen; doch fügt er hinzu, dass es möglich wäre, dass früher schon durch eine Dame aus Liefland, welche nach dem Regenstrom reiste und ein kleines Organocordium von Kirsnick hatte, diess in Deutschland gezeigt worden wäre. Im Jahre 1791 reisete Hr. Rackwitz von Frankfurt nach Stockholm, wohin das Orchestrion des A. Vogler erst ums Jahr 1793 kam. Schon im Jahre 1791 arbeitete Hr. Rackwitz an einem Organochordion; es bestand aus einem Fortepiano mit 3½ Stimme Flötenbegleitung, nämlich: Gedact 8′, Flauto 4′, Rohrwerk 8′ und Fugara 8′ letztere für den Diskant; es war mit einem Schweller für das Rohrwerk und mit einem Diminuendo für die Flötenstimme versehen. Diess Instrument, das erste von ihm, wurde 1792 fertig. Der Orgelbauer Hr. Schwan, ein sehr geschickter und genauer Arbeiter, dem diess Rohrwerk sehr gefiel, erbauete zu der Zeit die Orgel der St. Nicolai-Kirche in Stockholm, und liess durch Hrn. Rackwitz für das vierte Klavier derselben verschiedene Stimmen der Art arbeiten *).

*) Mit Vergnügen bezeuge auch ich, dass mir Hr. Abt Vogler, als ich ihn in den Jahren 1806 und späterhin 1809 in Darmstadt sprach, die Geschichte der Entstehung dieser Rohrwerke genau so erzählte, als ich dieselbe hier finde. Von Hrn. Abt Vogler erhielt sie, nach dessen Erzählung, der verdienstvolle Mälzel in Wien, der sie vorzüglich zu seinem Panharmonikon anwendete, mit welchem er in den Jahren 1805 bis 1807 in Paris war. — Er hatte sie vornehmlich zu den Oboen und Klarinetten und zu den Clarinotönen der Trompeten angewendet, und war auch in Paris so wenig geheimnissvoll damit, dass er diesen Mechanismus jedem gebildeten Zuhörer seiner Soirées musicales mit Vergnügen zeigte, wo auch ich sie selbst gesehen habe.

Hr. Rackwitz bemerkt nun: diese Rohrwerke haben die Eigenschaft, dass sie etwas schwächer im Ton als die mit aufschlagenden Zungen ausfallen und sehr rein im Tone sind. Er versichert, dass das über diesen Gegenstand gesagte der strengsten Wahrheit gemäss sey, und um dieses noch zuverlässiger zu machen, fügte er darüber ein Attest vom Hofrath und Organisten an der St. Nicolai-Kirche in Stockholm, Hrn. von Rosen, bey, das in schwedischer Sprache geschrieben und von Hrn. R. ins Deutsche übersetzt ist, worin diess von Hrn. R. Ausgesagte bestätigt wird.

In diesem Atteste heisst es noch: dass Hr. R. in mehrern grossen Orgeln solche Rohrwerke eingesetzt habe, dass sie im Tone gleichmässig gewesen und dass sie mit dem Schweller, wenn man ihn bis zu einem gewissen Grad angewendet, rein und klar angegeben haben. Es heisst ferner darin: Der Diminuendozug kann die Hälfte von der Stärke des Tones verschwächen, ohne dass ein Sinken desselben hörbar wird, doch ist zu bemerken, dass die allergenaueste Proportion der Zungen beobachtet werden muss, und dass sie durchaus von gleicher Masse seyn müssen; in welchem Falle ein Mundstück eher gar nicht ausgiebt, als es im Tone beym Gebrauche des Diminuendo fallen sollte.

Beyde Schreiben enthalten noch etwas über den Schweller und Diminuendozug, was ich bey einer andern Gelegenheit mittheilen werde.

Wollte man nun auch annehmen, dass Mehrere eine und eben dieselbe Sache erfinden können, so würden, wie aus dem Vorhergesagten hervorgeht, auch hierbey Mehrere auf die Ehre der Erfindung Anspruch machen können. So viel geht aber auch aus dem Obengesagten mit Gewissheit hervor, dass Hr. Kratzenstein als der älteste dieser Erfinder anzusehen und zu achten ist.

Ob wohl Hr. Grenié in diesen Jahren gar nicht in Paris war? — Wäre er dort gewesen, so musste er, auch als Künstler in diesem Fache, Mälzels Panharmonikon kennen lernen, und dann wäre es wohl unbegreiflich, dass er die einspielenden Zungen einige Jahre später als seine Erfindung ausgegeben hätte — ? — ?

Bemerkenswerth ist noch, dass Hr. Mälzel bey seinen Klarinetten und Oboen keine Stimmkrücken hat — und eben so Hr. Grenié! — ! — ! —

Fr. Kaufmann

Wenn Hr. Perne (im Jahrgange 1821 S. 134 der allgem. musik. Zeit.) Hrn. Grenié als Erfinder nennt, so wie ihn als solchen Hr. Biot in seinem *Précis élémentaire de Physique* vom Jahre 1817, (T. 1. pag. 536) ebenfalls aufführt; so mag man zugestehen, dass von Hrn. Grenié in Frankreich diese Erfindung zuerst ausgegangen sey; in Russland, Schweden, Böhmen und Preussen aber war diese Erfindung schon vor zwanzig Jahren bekannt.

Wilke.

NACHRICHTEN.

Nürnberg, im Februar. Durch die nachfolgende kurze Uebersicht des musikalischen Lebens in unserer Stadt während des letzten Jahres (Februar 1822 bis Februar 1823) entspricht der Berichterstatter dem Wunsche der Redaction um so lieber, da der Rückblick auf diese Zeit manches Erfreuliche darbietet. Den ersten Platz in diesen Nachrichten verdienen drey grosse Musikaufführungen auf hiesigem Rathhaussaale, welcher durch die ehrende Theilnahme des Magistrats mit einem so soliden, als geschmackvollen Orchester versehen worden ist. Letzteres wurde durch unsern geschätzten Architecten Heideloff dem Stuttgarder Orchester nachgebildet. An diesen drey Tagen wurde gegeben: 1) am Charfreytage: Mozart's *Requiem*, dem ein Theil von Beethovens *Sinfonia eroica* und ein Quartett mit Chor aus Fr. Schneiders *Weltgericht* vorauging; 2) am Pfingstfeste: das Halleluja der *Schöpfung* von Kunzen und vor diesem B. Rombergs Concert-Ouverture und abermals eine Partie aus Fr. Schneiders *Weltgericht*; 3) am Reformationsfeste: Haydns *Jahreszeiten*. Den Fleiss, mit welchem sämmtliche Gegenstände vom Orchester und dem fast bloss aus Dilettanten bestehenden Gesangpersonale gegeben wurden, erkannte das Publikum immer durch die grösste Aufmerksamkeit an, so wie es den guten Zweck durch zahlreichen Besuch ehrte: denn der Ertrag war zum Vortheil der voriges Jahr errichteten Gesangschule bestimmt. Mit der vierten grossen Aufführung: Naumanns *Vaterunser*, am Weihnachtsfeste, wurde abermals ein wohlthätiger Zweck verbunden und es konnte vom Ertrage derselben an 228 Arme eine Erleichterung abgereicht werden.

Eine kunstgebildete Dilettantin, welche sich schon früher [illegible] überraschte an diesem Festabe[illegible] treflichen Vortrag der grossen A[illegible] M. von Webers *Freyschütz*, die sich be[illegible], dem grössern Theile nach, mehr dem Kirchenstyle nähert, als dem Opernstyle. — Ausser diesen vier Aufführungen veranstaltete am 8ten October ein Concert, zum Besten der Abgebrannten in Winklarn gegeben, die Freunde der Tonkunst und der Wohlthätigkeit in bedeutender Anzahl. C. M. v. Webers charakteristische Ouverture zu *Preciosa*, die liebliche Cavatina und ein Chor aus derselben, zogen darin sehr an. Auch machte die Ausführung eines von Hermbstädt für dreyzehn Blasinstrumente arrangirten Mozart'schen Quartetts an diesem Abend den Stadtmusikern Ehre, und Rombergs Composition von Schillers *Lied von der Glocke* gewann in manchen Stellen eine besondere Bedeutsamkeit, weil eben zu dieser Zeit von nahe und ferne sich manches Brand-Unglück verkündigt hatte. — Von fremden Künstlern wurden nur wenige Concerte gegeben. Nicht allein der Zeit sondern auch dem Inhalte nach ist zuerst das Concert unsers Landmanns Moliques zu nennen: über sein grosses, treffliches Spiel herrschte nur Eine Stimme des Beyfalls; nach ihm fand grosse Theilnahme Aloys Schmitt, dessen Meisterschaft auf dem Pianoforte ihm zu zwey Concerten verhalf; mit Beyfall liessen sich ferner der Flötist Böhm aus München und der auch als Compositeur geachtete Violoncellist und königlich sächsische Kammermusikus Dotzauer, mit seinen talentvollen Söhnen hören. Letzterer wurde durch ungetheilten Beyfall veranlasst, eine zweyte Abend-Unterhaltung zu versuchen, fand sich aber nicht dafür belohnt. Im Januar dieses Jahres erfreuten uns die Gebrüder Haase aus Dresden durch ihre Kunstfertigkeit auf dem Waldhorne und mit der Violine. Was sie einzeln, und dann auch vereint mit hiesigen Musikern vortrugen, (das schöne Andante aus Hummels Concert in Hmoll für Fortepiano und vier Waldhörner) wird den Musikfreunden eine angenehme Erinnerung bleiben so wie die Ausführung der Ouverture zu Webers *Freyschütz*, die an diesem Abende durch die Mitwirkung dieser Künstler ausgezeichnet, mit Feuer und Liebe gegeben wurde.

Die von den Stadtmusikern wieder unternommenen Abonnements-Concerte für den Winter

hatten neues Interesse dadurch gewonnen, dass Hr. Blumröder die Direction dieser Concerte übernahm, und mehrere Dilettanten Theil daran nahmen. Das Publikum gewann dadurch wieder Vertrauen dafür, und eine zahlreiche Subscription sicherte den Musikern die verdiente Entschädigung für den Fleiss und die Zeit, die sie immer auf Probe und Aufführung wenden. Um die Leser nicht mit der Aufzählung aller bis jetzt (in den vier ersten Concerten) gegebenen Musikstücke zu ermüden, nenne ich nur folgende vorzügliche, welche auch sehr gut ausgeführt wurden: Fesca's 2te Sinfonie; Cherubini's Ouverture zu *Anacreon*; Spontini's Ouverture zu *Cortez*; Neukomm's Phantasie für das ganze Orchester; Voglers *Trichordium*; Winters *Musik*; Beethovens *Schlacht von Vittoria*; ein Finale aus der Oper: *die Bürgschaft*, vom Musikdirector Blumröder. In Solopartieen zeichneten sich aus: Hahn jun. durch den Vortrag eines Berbiguier'schen Concerts und einer Kellerschen Polonaise für die Flöte, G. Backofen durch das herrliche Mozart'sche Concert für die Klarinette, Taut senior durch Variationen von v. Boyneburgk für eben diess Instrument; Taut jun. durch die mit Ott geblasenen Variationen von Schunke für zwey Waldhörner, und Kern jun. durch ein Spohr'sches Violin-Concert. Das schöne Mozart'sche Pianoforte-Concert aus D moll trug ein Dilettant vor. Zwischen diesen Instrumental- und grössern Vokalstücken hörten wir mehrere Solopartieen und Duette für Gesang, von Dilettanten mit Fleiss und Beyfall gegeben.

Ausser diesen grössern Abonnements-Concerten, die in dem geräumigen Saale des goldnen Adlers gegeben werden, fanden regelmässig das ganze Jahr hindurch Concerte im Lamm, in der Vorstadt Wöhrd statt, welche von Musikfreunden unternommen und von mehreren Stadtmusikern unterstützt wurden. Manches gute Ensemble- und Solostück wird dort gegeben und dadurch Vielen Gelegenheit zu fortdauernder Uebung verschafft.

Nach der Aufzählung dessen, was an gewöhnlichen Concerten hier statt fand, darf das neueste aussergewöhnliche Concert des Stadt-Musikdirectors, Hrn. Blumröders, nicht übergangen werden. Es sollte in demselben dargestellt werden, wie die Musik von den einfachen Tönen der ältern Zeit sich bis zu unserm jetzigen Uebermaasse gestaltet hat, und die Darstellung gelang wirklich. Lully's Introduction mit dem Amazonenmarsch aus Oper: *Bellerophon*, eröffnete sie würdig und ein *Madrigale* von Marenzio leitete passend zu dem kräftigen Chor: Vom Himmel kam Cäcilia, aus dem *Alexanderfeste* von Händel, mit welchem die erste Abtheilung schloss. Die zweyte Abtheilung eröffnete eine grosse Bachsche Fuge, vom Concertgeber für das Orchester eingerichtet; dann folgte der schöne Choral: Du, dessen Augen flossen, nach Grauns Harmonie, unter Begleitung der Orgel von Solostimmen und Chor abwechselnd vorgetragen, und zum Schluss dieser Abtheilung war ein herrlicher Chor aus *Armida* von Gluck. In der dritten Abtheilung zeigte sich schon grössere Fülle in dem unübertrefflichen Chor: Dies irae aus Mozart's *Requiem*, dem das erhabene Andante aus Beethovens siebenter Sinfonie, und nach diesem der ergreifende Jagd-Chor aus den *Jahreszeiten* von Haydn folgte. An ihn reihte sich zum Schlusse des Concerts Spontini's pompreiches Volkslied, mit verändertem Texte. Alle diese Musikstücke waren mit Sorgsamkeit einstudirt und wurden recht gut gegeben; als ausgezeichnet muss aber die Introduction von Lully, das *Madrigale* von Marenzio, der Chor aus dem *Requiem* und der Jagd-Chor genannt werden. Bey ersterm und letzterm, so wie überhaupt diesen Abend hindurch, war die Stimmung der Blasinstrumente sehr rein. Das Orchester wie der Chor, waren verhältnissmässig stark besetzt und bey dem Schlussgesang von Spontini der letztere auf mehr als achtzig Stimmen gebracht.

Volle Anerkennung verdient der zahlreiche Besuch dieses Concerts und die allgemeine Aufmerksamkeit, welche den Vorträgen gewidmet wurde. Ueberhaupt ist der Sinn für klassische Musik mehr als je hier rege und bedarf fortan nur sorgsame Pflege, um erfreuliche Früchte zu tragen. Nicht wenig trägt hierzu der regelmässige Gesangunterricht in unsern Volksschulen in den höhern Bildungsanstalten und in der eigenen Gesangschule bey. Unentgeldlich werden in letzterer durch den fleissigen Gesang- und Musiklehrer Köhler an sechzig Schüler und Schülerinnen aus den Volksschulen, die sich durch Talent und Stimme auszeichnen, unterrichtet. Mehrere Vorträge, welche diese Gesangschüler in Kirchen, dann zur Eröffnung von Schulprüfungs-Feyerlichkeiten gaben, und eine im October gehaltene öffentliche Prüfung zeigte, dass schon ein recht

guter Grund gelegt worden ist. Wenn nun noch die längst vorbereitete Verbesserung der Chorschüler in den Kirchen zur Ausführung kommt, und die Andacht nicht mehr durch den unreinen Gesang derselben gestört wird, dann bleibt nur der Wunsch übrig, dass alles Angefangene kräftig gedeihe.

Noch sollte der Ref. auch des Theaters gedenken, er muss diess jedoch einer andern Feder überlassen, weil er es im letzten Jahre zu wenig besucht hat, und bemerkt nur, dass der *Freyschütz* von den Sängern mit einem Fleisse dargestellt wurde, welcher ihnen auch bey der Ausführung anderer Opern Ehre und Beyfall sichern wird, wenn die Direction ihnen durch fleissige Proben Gelegenheit dazu giebt.

M.

Grossherzoglich hessische Hofkapelle.

Direction.

Hofkapellmeister. (diese Stelle ist jetzt erledigt.)
Hr. Georg Mangold, Musikdirector, Cc. *)
- Valentin Appold, Hofkapell-Musikmeister, Cc.

Erste Violine.

- Jacob Weigand, Kammermusikus.
- Wilh. Mangold, Kammermusikus, Cp. und Cc.
- Ludw. Mangold, Hofmusikus, Cc.
- Glaser, Hofmusikus.
- Bott, Hofmusikus.
- Scherrer, Hofmusikus, Cc. auf der Klarinette.
- Lindheim, Hofmusikus.
- Franz Anton, Hofmusikus, Cc.
- Schlösser, Hofmusikus, Cp. und Cc.
- Haack, Hofmusikus, Cc.
- Grahn, Musik-Eleve.
- Wittich Sohn, Musik-Eléve, Cc.

Zweyte Violine.

- Springauf, Kammermusikus, Cc. auf dem Fagott.
- Hallbauer, Kammermusikus.
- Rink, Kammermusikus, Cp. und Cc. auf der Orgel
- Joh. Mangold, Kammermusikus.
- Gottl. Albrecht, Hofmusikus.
- Georg Albrecht, Hofmusikus.
- Ludw. Anton, Hofmusikus.
- Wiese, Hofmusikus.
- Wittich, Vater, Hofmusikus.

*) Cp. bedeutet Componist, und Cc. Concertist.

Hr. Fischer, Hofmusikus.
- Dan. Anton, Accessist.
- Ruch, Accessist.

Viola.

- Hütter, Kammermusikus.
- Harbordt, Kammermusikus.
- Büchler, Kammermusikus.
- Brunner, Kammermusikus.
- Georg Weigand, Kammermusikus.
- Schüttspan, Accessist.
- Krispin, Accessist.

Violoncell.

- August Mangold, Kammermusikus, Cc.
- Thurn, Kammermusikus.
- Straus, Kammermusikus.
- Weber, Accessist.
- Banger, Accessist.

Contrabass.

- Müller, Kammermusikus.
- Bickel, Kammermusikus.
- Gross, Hofmusikus.
- Anton, Accessist.

Flöte.

- Appold, (s. Direction).
- Dittmann, Accessist, Cc.
- Harbordt jun., Accessist.

Oboen.

- Georg Niebergall, Kammermusikus, Cc.
- Elias Niebergall, Kammermusikus, Cc.
- Mager, Accessist.
- W. Niebergall, Accessist, Cc.*

Klarinetten.

- Fried. Wagner, Kammermusikus.
- Bögel, Hofmusikus.
- Stautz, Accessist.

Bassethorn und Harfe.

- Heinr. Backofen, Kammermusikus, Cp. und Cc.

Fagotte.

- Paul Mangold, Kammermusikus, Cc.
- Max Haller, Hofmusikus, Cc.
- Heinr. Haller, Accessist.

Hörner.

- Carl Mangold, Kammermusikus, Cc.
- Georg Thomas, Kammermusikus, Cc.
- Soistmann, Hofmusikus, Cc.
- Friedr. Thomas, Accessist.

als der vermiedenen. Nicht minder muſs im komischen Recitative die Einstreuung arioser und mit obligater Begleitung versehener Sätze weit sparsamer geschehen, als im ernsthaften. Denn erwähnte Sätze haben ihrer Natur nach meistens etwas pathetisches, feyerliches und erhabnes, welches, den Fall ausgenommen, daſs man sie parodiren müſste, in komischen Singstücken höchst übel angebracht wäre.

Noch darf ich aber nicht vergessen, zu bemerken, daſs vorzüglich in der Schwierigkeit ein gutes komisches Recitativ zu schreiben, der Grund liegen mag, warum die hermaphroditische Art von Operetten, worin die Prosa gesprochen und die gebundene Rede gesungen wird, das Singspiel mit Recitativ beynahe ganz von der lyrischen komischen Bühne verdrängt hat. Freylich wurde und wird dem Tonsetzer sein Geschäft um vieles leichter; allein es wäre doch zu wünschen, daſs, um den Halbkomponisten den Zutritt zum lyrischen Schauplatze zu erschweren, die alte Art von *Opera buffa*, die auf italienischen Theatern immer noch sich in Beyfall erhält, von deutschen und französischen nicht ganz möchte verwiesen werden.

Nur dadurch ertheilt ein Tonsetzer einem theatralischen komischen Singstücke die gebührende Würksamkeit und von Kennern geforderte Mannichfaltigkeit, daſs er bey aller Rücksicht auf Charakteristik und Karikatur die Scheidungslinie nicht überspringt, die der Dichter selbst gezogen hat. Wie das anzugreifen ist, davon ist der Satz meines Vetters Zumsteeg zu Gotter's *Geisterinsel* eins der neuesten und instruktivsten Beyspiele. Man ersieht daraus, wie er die Grade von jedem komischen Charakter durch gehöriges Studium der auf die Bühne gebrachten Personen — sie seyen real oder ideal — sich vorher genau bestimmt hatte, und dann erst an die Bearbeitung des ganzen Stückes gieng. Er untersuchte genau, in wiefern der Dichter es nothwendig machte, einer Person im Singspiele den Charakter eines gewöhnlichen *buffo*, oder eines *buffo carricato*, oder auch eines *buffo di mezzo carattere* zu geben, oder auch diesen Rollen durch einen Zusatz von etwas mehr Ernsthaftigkeit und Eleganz in seiner musikalischen Parthie zu veredlen. Schon der so wichtige Grundsatz von der Nothwendigkeit, musikalischen Contrast — zumal in Tersetten, Quartetten, Quintetten und Finalen — anzubringen, wenn ein lyrisches Drama Leben und Interesse haben soll, führet hierauf. Noch nöthiger ist diese Kunstvorsicht bey den weiblichen Rollen in komischen Opern. Disparaten im Vortrage der vom Dichter charakteristisch bestimmten Parthien sind hier noch um einen Grad unerträglicher. Die theatralische Wahrscheinlichkeit, um mich etwas näher hierüber zu erklären, wird z. B. durch Bravouraricn einer Soubrette, mit ernsthaften, oder auch von ihr selbst eingeflickten und dem Tonsetzer aufgedrungenen Passagen ausstaffirt, so gröblich beleidigt, als wenn man der Dame, der Rivalinn, der Mutter oder der Freundinn eine Singrolle zuweiset, die nur einer Ripienistinn zukommen konnte. Schon die Art und Form der Tonstücke muſs auch hier die Hauptrollen und Nebenrollen richtig bezeichnen. Convenienz kann in dieser Sache so wenig zur Regel dienen, als Prädilektion des Parterre für die oder jene Sängerin insbesondere.

Uebrigens ist nicht zu verschweigen, daſs die weiblichen Singstimmen zu komischen Ausführungen ungleich weniger Kunstmittel darreichen, als die männlichen, und dafür die Aktion meistens ersetzen muſs, was der Singstimme am Charakteristischen abgeht. Für den Tonsetzer ist aber dieser Umstand wichtiger, als mancher denken mag, indem ihm dadurch zum Gesetze gemacht wird, doppelt achtsam im Schreiben auf das zu seyn, was in Uebereinstimmung mit der Aktion gebracht werden kann, oder nicht. Der komische Opernsetzer kann sich demnach nirgendswo besser zu bilden, als bey fleiſsigem Besuche musterhafter Singspiele, wie z. B. die *Dorfdeputirten* meines Freundes Dieter, dergleichen eines ihm mehr im Detail sagen kann, als ein voluminöser Quartband von abgezogenen Kunstregeln. Vom Aesthetiker läſst sich mehr nicht erwarten, als daſs er ihm die zweckmäſsigsten Kunstmittel im allgemeinen angiebt, daſs er ihn auf die Klippen aufmerksam macht, an wel-

Trompeten.

Hr. Kaiser, Hofmusikus.
- Reits, Hofmusikus.

Posaunen.

- Philip Hasek, Hofmusikus.
- Kurz, Accessist.
- Otto, Accessist.

Pauken.

- Weigand jun., Accessist.

Harmonika.

- Pohl, Kammermusikus, Cc.

Grosse Trommel.

- Kircheis, Accessist, Cc. auf der Klarinette.

Becken.

- Glaser.

Triangel.

- Kirschner.

Recension.

Praktische Orgelschule von Ch. H. Rink, grossherz. hessischem Cantor etc. VIster und letzter Theil. — — Op. 55. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 5 Fr. 50 C.)

Mit diesem Theile ist diess wahrhaft verdienstvolle, und, wie wir mit Vergnügen bemerken, weit verbreitete Werk geschlossen. Er enthält: vier Präludien in gebundenem Style; sieben Fugen, fast jede mit besonderer, ernster, meist feyerlicher Einleitung; und eine Phantasie in freyem, aber edlem Styl, bey welcher besonders auch auf Kunst des Registrirens in origineller, sehr wirksamer Weise, Rücksicht genommen worden ist. (Die letzte Nummer giebt, nach ernster Einleitung, einen grossen, aus zwey von einander in eigenthümlicher Weise geschiedenen Hauptheilen bestehenden Satz, in welchem die Buchstaben des Namens von unsers Verf.s Vorbild und Muster, von Bach, als Thema fugirt sind; will man so sagen, mehr ein Kunststück, als ein Kunstwerk, aber, wie es nun hier steht, wirklich ein bewundernswerthes, und eben für das Werk ein passender, interessanter Schluss- Denk- und Dank-Stein.) Alle diese Stücke sind, wie im letzten Hefte des Werks ganz recht, nur für geübtere Orgelspieler; aber für diese durchaus nicht schwer, besonders wenn sie die Tempi nicht zu schnell nehmen, woran sie auch der Verf. in der kurzen Vorrede selbst erinnert. Man möchte aber diese Erinnerung nicht nur für dieses Werk, sondern eben jetzt für alles Orgelspiel überhaupt dringend empfehlen, besonders im südlichen und östlichen Deutschland: denn da verderben bey weitem die meisten, auch der geschicktern Orgelspieler ihre Vorträge selbst, und noch mehr die Wirkung derselben, durch zu schnelles Tempo. Es mag diess in dem jetzt gewöhnlich gewordenem schnellen Vortrag der Musik überhaupt, in der Eitelkeit der Spieler, sich als sehr fertig zeigen zu wollen, und hin und wieder wohl auch darin seinen Grund haben, dass sie lesen, verschiedene alte Meister, namentlich selbst der grosse Sebastian Bach, haben schnelle Tempi genommen; wobey sie aber den Stand der Sachen in jener Zeit vergessen, wo das lässige, gedankenlose Schleppen herrschte, und jene Männer demselben entgegentonten, deren schnelle Tempi aber in unserer Zeit und wie jetzt die Sachen stehen, sehr gemässigt, ja nicht selten eher langsam heissen würden. — Ueber das Werk selbst noch etwas zu sagen, würde, nach dem, was bey früheren Heften geschehen ist und was auch so vielen Eingang gefunden hat, ganz unnöthig seyn; und auch von diesem Hefte wird es genügen, anzuführen, dass er keinem, und in keiner Hinsicht, irgend einem der frühern nachsteht; ja, dass mehrere Stücke, der Erfindung, der Ausarbeitung, und auch der wahrhaft orgel- und kirchenmässigen Haltung nach, manchen in frühern Heften noch vorzuziehen seyen, auch zuverlässig zu dem Trefflichsten gehören, was Hr. R. jemals geschrieben hat, und das heisst, zu dem Trefflichsten, was in neuester Zeit überhaupt für die Orgel geschrieben worden ist. — Und so wünschen wir nur noch dem Verf. zur Vollendung dieses bedeutenden Unternehmens Glück; und dem Publikum auch.

Kurze Anzeigen.

Sechstes Quintett für Flöte, Violin, zwey Violen und Violoncell von Fr. Kramer. 101tes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 3 Fl. C. M.)

Eine wahrhaft ausgezeichnete, sehr zu rühmende Composition! So viel Munterkeit und Heiterkeit, und doch dabey so viel Kraft und Schwung, und auch eine so solide Ausführung; ein so schöner Wechsel der Hauptstimme mit den begleitenden Instrumenten, welche — die schon mehr concertant gesetzte Violine ausgenommen — doch so leicht auszuführen sind; alle einzelnen Stücke, als wesentliche Theile eines Ganzen genau verbunden; das Interesse mit jedem Stücke gesteigert: das ist doch wohl zu loben? Was das Einzelne anlangt, so finden sich hier Modulationen, so gut gewählt, dass sie durchaus als neu erscheinen, und da sie durchaus ungekünstelt, ja wie natürlich erscheinen, die beste Wirkung machen. Würdig und sanft, aber auch begeisternd ist das poco Adagio $\frac{3}{4}$ in C dur, welches an das erste Allegro $\frac{2}{2}$ in G dur sich im Ausdruck trefflich anschliesst. Eben so passend ist darauf der Menuetto Allegretto mit seinem lieblichen Anfange, und dem Sehnsüchtigen, was aus den meisten Stellen im Trio spricht. Hierauf das Finale $\frac{2}{4}$ aus G dur, in welchem die muntere Stimmung sich mit vielem Ernste paart, das anspruchlose Gemüth in entscheidenden brillanten Formen sich bewegt, und so das Innere, und zwar hier mit kräftigem Eindrucke und verstärkter Wirkung ausspricht. Gar sinnig ist der Uebergang im zweyten Theile in den Hauptsatz, in ähnlicher Form sonst schon oft gebraucht, aber hier wahrhaft neu erscheinend. —

Möchte dem Verf., der mit diesem Werke das zweyte Hundert seiner Arbeiten begonnen hat, immer jene Kraft und Begeisterung bleiben, welche ihn hier erfüllte! Dann wird ihm die Kunst noch vieles Schöne verdanken und die Vielen, denen diess zu Gute kommt, werden dasselbe thun.

Drey Canzonetten, von dem regierenden Fürsten von Oettingen Wallerstein, für eine Singstimme, mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, in Musik gesetzt von J. Amon, fürstlich Wallenstein'schen Kapellmeister. 90tes Werk. Im Selbstverlage des Verfs. (Pr. 48 Xr.)

Von demselben Verfasser, und ebendaselbst:

Nachtgesang von C. von Kohler, für eine Singstimme mit Klavier- oder Guitarre-Begleitung. (Preis 18 Xr.)

Der Componist hat die wahrhaft schönen, lieblichen Dichtungen seines, auch von uns und Jedermann verehrten Fürsten, eines der ausgezeichnetsten Gönner und Beförderer der Künste in unseren Tagen, mit grosser Liebe behandelt. Wie mild und sprechend ist z. B. die Stelle auf der dritten Seite im siebenten Takte der ersten Zeile! Auch der Anfang ist recht brav. Nur hätte der letzte Satz: „Seit trauert das Blümchen" u. s. w. nicht so bald gegeben, und, war dieser einmal gegeben, der frühere: „Das Mädchen zum Blümchen blickt freundlich herab" nicht mehr wiederholt werden sollen. Auch in der zweyten Canzonette hätte der Rec. die genauere Berücksichtigung des Vordersatzes im Verhältnisse zum Nachsatze gewünscht; denn hier ist die ganze Dichtung darauf berechnet. Die dritte Canzonette ist sehr lieblich behandelt. Besonders gefiel dem Rec. die Stelle, wo der Verf. in das C dur geht, bey dem Texte: „Und wohl süsse ist mir das Klagen" u. s. w. —

Die Composition zu dem Gedichte: *Nachtgesang* ist mild, und innig gefühlt, aber doch hat der Verf. den Dichter nicht ganz erreicht. Vorzüglich hätte der Rec. den Schluss anders gewünscht. Er würde im vierten Takte den Halt auf E dur angebracht, die Wiederholung des „Mägdlein, Mägdlein" weggelassen, und gleich den letzten Satz: „Nimm mich auf in deine Arme:" und zwar in der Quarte A beginnend, und dann durch H in das E überleitend, mit ganz einfachen, die Sehnsucht des liebenden Herzens bezeichnenden Tönen geschlossen, und die letzten Takte in dem Nachsatze als Nachklang wiederholt haben. Dadurch wäre auch der Reim in den zwey letzten Versen, worin der Wiederklang des zarten Gemüthes vom Dichter so treffend gegeben ist, in seiner vollen Wirkung erschienen. — Uebrigens sind sämmtliche Melodieen einfach, leicht auszuführen, und lassen sich allerdings sehr gut gestalten. Auch ist die Begleitung sehr leicht gesetzt, und der Stich deutlich und sauber.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. **N°. 11.** 1823.

Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe

von Wilhelm Braun.

Berlin, im Januar 1823.

Nicht Eitelkeit, nicht Eigenliebe, oder ähnliche Bewegungsgründe sind es, welche mich veranlassen, ein Wort über die Behandlung meines Instrumentes zu sagen, sondern reine Liebe zur Sache und der Wunsch, die Oboe, dieses schönste aller Blasinstrumente, das ohne Zweifel der menschlichen Stimme am nächsten kommt, mehr in Aufnahme zu bringen, und denen, die sich, sey es zum Vergnügen, sey es zum Erwerbe, demselben widmen wollen, den richtigen Faden an die Hand zu geben, mittelst dessen sie ohne vergebliche Mühe zu ihrer Ausbildung in dieser Kunst hinwirken können.

Von jeher war die Anzahl der Tonkünstler, welche sich auf der Oboe auszeichneten, im Verhältniss der Virtuosen auf den übrigen Instrumenten, nur sehr klein; und wahrhaft zu bedauern ist es, dass dieses, wenn auch sehr schwere, doch eben so schöne Instrument, besonders seit der allgemeinern Einführung der Klarinette, so wenig cultivirt worden ist. Der Grund hiervon liegt wohl hauptsächlich in den mannichfaltigen Schwierigkeiten, welche man vorzugsweise bey Erlernung der Oboe zu bekämpfen hat; denn dabey ist es nicht genug, Ton, Fertigkeit und richtigen Geschmack zu besitzen: es ist auch wesentlich nothwendig, sich seine Röhre für dieses eigensinnige Instrument selbst verfertigen zu können, weil man sie von andern nie oder nur sehr zufällig so erhalten kann, wie man sie gern zu haben wünscht. Ein gutes Rohr hat so grossen Einfluss auf schönen Ton und sichern Vortrag, dass ich weniger gern dieses, als ein gutes Instrument entbehren will. Wie oft habe ich schon Bläser anderer Instrumente, z. B. Flötisten oder Waldhornisten beneidet, die zu jeder Zeit ihr Instrument zur Hand nehmen, und heute wie morgen, ohne durch ein äusseres Hinderniss gestört zu seyn, mit gleicher Virtuosität blasen können. Haben sie an einem Tage fleissig geübt, so sind sie sicher, morgen, wenn sie das Instrument wieder zur Hand nehmen, wenigstens um einen kleinen Theil weiter fortgeschritten zu seyn; bey der Oboe ist diess aber, bloss des Rohres halber, nicht so der Fall; habe ich heute ein Rohr, mit dem ich ziemlich zufrieden seyn kann, so werde ich angenehmer auf das Ohr des Zuhörers wirken, ja, mir auch, im Vertrauen darauf, bey der Executirung vieles erlauben können, was ich bey einem minder guten oder gar schlechten nicht wagen darf, wenn ich nicht das Ohr des Zuhörers durch einen sogenannten Kicks beleidigen, und den guten Eindruck des Vorhergegangenen verwischen will. Diese Mangelhaftigkeit macht es dem Oboebläser nothwendig, möglichst dafür zu sorgen, sich seine Röhre selbst und so zu verfertigen, wie sie ihm am besten zusagen; oft wird von einem ein Rohr gut gefunden, welches dem andern nichts taugt. Im Allgemeinen ist es nicht gut, ein sehr starkes, oder zu schwaches Rohr zu blasen: ersteres macht den Ton grell und trompetenartig, man hat darauf nicht die Dauer und Biegsamkeit im Vortrage, es greift auch die Theile des Halses zu sehr an, und führt oft Geschwülste darin und andere Nachtheile herbey; letzteres nimmt dagegen dem Tone die Fülle und Kraft, und dringt in einem grossen Raume bey stark besetztem Orchester nicht genug durch. Am besten ist immer ein Rohr von mittlerer Stärke, welches sich leicht bläst, einen guten vollen Ton hat, und auf dem die Töne von 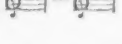 leicht und sicher ansprechen.

Aeusserste Tiefe oder äusserste Höhe kann man dem Rohre eher durch Abnehmen des Holzes nach unten, oder Abkürzung von oben, geben. Das Verfahren, die Rohre zu verfertigen, ist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, hierüber ausführlicher zu sprechen: ich will daher nur einiger Vortheile, deren man sich dabey bedienen kann, erwähnen. Zuvörderst suche man sich dazu recht reifes Holz zu verschaffen, am besten von der Stärke, dass man drey, höchstens vier Stücke aus dem Umfange desselben schneiden kann; denn ist es stärker, so geht zu viel von der natürlichen Wölbung, welche das Rohr haben muss, verloren, und es zerspringt in diesem Falle sehr leicht beym Aufbinden; auch hat man wohl darauf zu sehen, beym Ausschneiden mit dem halbrunden Messer die Seiten des Holzes recht dünn zu machen, weil das Rohr dann einen viel festern Schluss, mehr Wölbung und eine bessere Form bekömmt. Wohl zu beachten ist ferner, dass, wenn man vielleicht das Rohr nicht zum Schluss bringen kann, das Gebinde die Länge des Messingstiftes nicht überschreite, weil das Rohr dann entweder leicht zerbricht oder seine natürliche Spannkraft durch das Zusammenpressen des Bindfadens verliert, sondern dass das Gebinde am Ende des Stiftes aufhöre; schliesst das Rohr dann auf den Seiten nach unten zu noch nicht so, dass keine Luft mehr durchdringen kann, so muss man es wieder losbinden und zu verbessern suchen.

Hat man auf diese Weise sich guter Röhre versichert, so ist freylich auch wichtig, ein gutes Instrument anzuschaffen, und dann ohne Ausnahme nur diess Eine zu benutzen; denn, da keines, selbst von eben demselben Meister, dem andern vollkommen gleich ist, so lässt es sich auch erwarten, dass einer oder der andere Ton auf diesem oder jenem Instrumente nicht mit gleicher Reinheit oder Sicherheit anspreche; ich selbst habe mich verschiedentlich mit ein und demselben Rohre hinlänglich davon überzeugt; ja, selbst ein zweytes oder drittes zu dem Instrumente gehöriges Oberstück macht schon einen Unterschied, und man thut wohl, wenn es sich mit der Orchesterstimmung verträgt, auch diese nicht zu wechseln. Von den Oboen, die von jetzt lebenden Meistern verfertigt werden, sind wohl die des Hrn. Bischoff in Darmstadt die empfehlungswerthesten. Ich selbst benutze seit dem Jahre 1811 eine und dieselbe Oboe von diesem Meister, welche ich damals, als Schüler, von meinem Vater und Lehrer zum Geschenk erhielt. So weit ich meinem Urtheile trauen darf, möchte ich dem Hrn. Bischoff wohlmeinend rathen, seine Instrumente auch jetzt noch auf eben dieselbe Weise zu arbeiten, wie damals das meinige; spätere, die mir neuerlich zu Gesicht gekommen sind, und die ich versucht habe, sagen mir weniger zu als die meinige ältere, an welcher sich nur die vier nothwendigsten Klappen befinden, nämlich die untere für das tiefe c, cis, es, und oben die hohe f Klappe. Vortheilhaft sind noch die Klappen in der untern Octave für fis, as und b, und ich wünschte, dass diese von ihm hinzugefügt würden, wie allenfalls auch noch eine Klappe für das tiefe h, weil die Oboe dadurch einen halben Ton in der Tiefe an Umfang gewinnt; für andere Töne würde die Klappe von keinem weitern Nutzen seyn. Zu viele Klappen schaden offenbar dem Tone, und führen den Nachtheil herbey, dass, wenn sie nicht vollkommen gut gemacht sind, bald die eine bald die andere nicht gehörig deckt. Alle übrigen Klappen sind weit entbehrlicher, und ihr Nutzen überwiegt nicht den Nachtheil, den sie mit sich führen; einige Triller oder ausführbare Stellen, vielleicht von einem Nichtkenner der Hoboe vorgeschrieben, die man dadurch reiner gewinnt, sind kein hinlänglicher Grund, um deshalb das ganze Instrument zu gefährden.

Was den Ansatz betrifft, so muss man nicht, wie manche schlechte Anweisung fälschlich lehrt, den Mund zuspitzen, weil dadurch der Ton etwas flatterndes bekömmt: nicht das Rohr auf die innwendige, sondern auf die äussere Haut der Lippen fest aufsetzen, und diese von unten wie von oben über die Zähne herüber legen, so dass kein Wind auf der Seite vorbeygehn kann. Ich habe diese Untugend schon bey mehreren gefunden, und so sehr hörbar, dass es dem Zuhörer die unangenehmste Störung verursacht. Doch ziehe man auch nicht den Mund zu sehr in die Breite, besonders bey den tiefern Tönen denn dabey sprechen sie schwerer an, und der Ton bekömmt etwas schallmeiartiges und gequetschtes. Eine ungezwungene natürliche Haltung des Mundes, des Gesichtes und des ganzen Körpers, ist überhaupt sehr zu empfehlen, da das Gegentheil einen widrigen Eindruck macht; man hüte sich, bey Privatübungen sich Grimassen anzuge-

wöhnen, und studire stets stehend vor einem hohen Pulte, wobey die Brust freyer heraustritt, und man leichter eine gute Haltung des Körpers gewinnt. Wenn man zu Hause und ungehört übt, so glaube man deshalb nicht, sich alles erlauben zu können, und dass es gleichgültig sey, ob Töne überschlagen, und ob der Vortrag weniger gerundet und elegant sey; solche Nachlässigkeiten werden leicht zur Angewohnheit, und es ist daher nöthig, auch bey Privatübungen so streng gegen sich zu seyn, und sie ganz in dem Sinne zu treiben, als liesse man sich öffentlich vor einem Publikum hören, dessen Beyfall man zu gewinnen sucht.

Die dritte und eine wesentliche Hauptsache ist die richtige Wahl der Musikstücke, welche man vortragen will. Sey der Künstler noch so geschickt, und diess gilt nicht allein von der Oboe, sondern auch von jedem andern Instrumente, wenn er sich in der Wahl passender Musik vergreift, wenn er etwas vorträgt, was der Natur und dem Charakter seines Instrumentes zuwider ist, so wird es ihm nie gelingen, den Zuhörer zu erfreuen und Beyfall zu ernten. Leider ist für die Oboe durch gute zweckmässige Compositionen noch viel zu wenig geschehen. Die Verleger führen als Ursache davon an, dass Compositionen für die Oboe zu wenig Nachfrage finden, und dem mag wohl so seyn; doch liegt der Grund des schwierigern Verkaufs auch wohl hauptsächlich darin, dass von den bisher im Drucke erschienenen Compositionen für die Oboe, die wenigsten brauchbar sind. Dass in diesem Mangel an guten Compositionen auch ein Grund liege, weshalb so wenige sich der Oboe widmen, und noch wenigere durch Virtuosität darauf sich auszeichnen, ist indess gewiss nicht zu leugnen, und dieser Umstand muss freylich auch auf den Verkauf der Musikalien für die Oboe nachtheilig zurückwirken. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass in dieser Hinsicht mehr für die Oboe geschehen möchte; denn so gern ich z. B. ausser den Compositionen meines Vaters, Bruders und den meinigen auch zuweilen Werke anderer Meister öffentlich vortragen möchte, so wird mir das schon dadurch unthunlich, dass bisher nur wenig und meist solche Compositionen gedruckt vorhanden sind, welche nicht mit meiner Spielart übereinstimmen, und mir vielmehr nachtheilig seyn würden. Bey diesen Umständen wird allerdings der Oboist, welcher mit der Virtuosität auf seinem Instrumente auch Kenntniss, Talent und Geschmack im Tonsatz verbindet, und selbst für sein Instrument componiren kann, einen grossen Vorsprung vor andern Oboebläsern haben, weil er bey der Composition alle grösseren und kleineren Vortheile und Nachtheile berechnen kann, welche er bey der Ausführung zu benützen oder zu vermeiden hat, Schwierigkeiten, die seine Kräfte übersteigen, leichter beseitigen kann, weil er leichter den Geist eigener und fremder Compositionen auffassen und dem Zuhörer darstellen kann, und bey der Ausführung unpassende und geschmacklose Verzierungen und Cadenzen vermeiden wird. Doch mag sich der ausführende Künstler wohl, und an dem Urtheile der Kenner prüfen, ob er zur Composition berufen sey; denn diess kann nicht von allen erwartet und verlangt werden, und viele, welche ohne Talent zur Composition und durch Eitelkeit getäuscht, ihr eigenes unvollkommenes Machwerk vortragen und sich dadurch schaden, würden weit besser thun, wenn sie vorhandene bessere Musikstücke von andern Componisten vortrügen, oder von diesen solche, die für sie geeignet sind, schreiben liessen. Die Composition so wie der Vortrag muss allerdings dem Charakter der Oboe angemessen seyn, wenn Einheit des Ganzen entstehen soll. Wie letzterer eigentlich beschaffen ist, darüber sind die Meinungen öfters schon sehr getheilt gewesen. In No. 2. dieses Jahrganges der musikalischen Zeitung wird bey Beurtheilung meines Spieles von einem mir Unbekannten gesagt: „Eine kräftig überwundene männliche Klage, eine Wehmuth, die jeder Aeusserung der Freude noch zum Grunde liegt, eine tiefverhaltene Leidenschaft, die es liebt, zuweilen noch durch einen durchdringenden Schrey sich das Herz zu erleichtern, ist der Charakter dieses wunderbar wirkenden Instrumentes.“ Diese Bezeichnung scheint mir sehr treffend und wahr, und in diesem Sinne ist die Oboe auch von den grössten Meistern, Haydn, Mozart, Beethoven und andern oft auf das wirksamste angewendet worden. Von welcher herrlichen Wirkung sind oft nur wenige gut vorgetragene Takte! Gleich einem Lichtstrahle durch das Dunkel dringt der Ton unwiderstehlich zum Herzen, und schwebt gleichsam über den Harmonieen der übrigen Instrumente. Da bey der Oboe, wie bey der menschlichen Stimme, der sie am nächsten steht, durch

wenige Töne oft so grosse Wirkung hervorgebracht werden kann, so ist es einleuchtend, dass man nicht dafür grosse Schwierigkeiten in Passagen, viel Staccato durch fremde Tonarten und dergleichen barocke Dinge als Hauptsache behandeln soll; ein fliessender Gesang und rollende Passagen, so viel wie möglich in den Mitteltönen, eignen sich am besten für dieses Instrument. Auch in der Wahl der Tonarten ist Vorsicht zu empfehlen: übersteigt man die Vorzeichnung von zwey Kreutzen oder drey Been, so erfordert es schon um so mehr eine genaue Kenntniss des Instrumentes. Die leichtesten Tonarten für die Oboe sind wohl ohne Zweifel C dur, F dur, D moll und G dur. Wie der Vortrag beschaffen seyn müsse, darüber lassen sich auf dem Papiere nicht wohl bestimmtere Regeln vorschreiben, als dass er sich dem Charakter der Composition anschliessen müsse, und er bleibt der Einsicht, dem natürlichen Gefühle und dem guten Geschmacke des Bläsers überlassen. Dieser hat wohl darauf zu sehen, seine Kräfte genau zu prüfen, und nicht Dinge vorzutragen, die sie übersteigen, besonders was die äusserste Höhe anbetrifft. Ein gewaltsames Herausquetschen oder gar Ueberschlagen dieser Töne ist höchst widrig. Was man vorträgt, muss in grösster Vollendung erscheinen, so dass dem Zuhörer keine hörbare Anstrengung bemerkbar wird, dass ihm vielmehr die grössten Schwierigkeiten gleichsam nur spielend erscheinen, und glauben lassen, dass die Kräfte des Künstlers noch mehr zu leisten vermögen.

In früherer Zeit, vor etwa dreyssig bis vierzig Jahren, wusste man von der jetzigen Art, Oboe zu blasen, noch fast gar nichts. Die Meister, welche sich damals auf diesem Instrumente auszeichneten, suchten wohl weniger durch ihr Spiel die Empfindung anzusprechen, als durch Keckheit im Vortrage, durch scharfen grellen Ton, markirtes Staccato und dgl. m. zu imponiren. Besonders zeichnete sich Besozzi, erster Oboebläser der königlich sächsischen Hofkapelle zu Dresden, durch diese Art des Vortrages aus. Mein Vater, J. F. Braun, noch jetzt actives Mitglied und erster Oboebläser der grossherzoglich Mecklenburgschwerinschen Hofkapelle zu Ludwigslust, ging zu jener Zeit von Kassel, seinem Geburtsorte, nach Dresden, um bey B. die Oboe noch ferner zu studiren. Er musste sich seinem Lehrer fügen und sich dessen Art zu blasen zu eigen machen; doch erkannte er gar bald, dass diess nicht die richtige seyn könne, dass die Oboe Schöneres und Edleres leisten könne; er setzte deshalb diesen Unterricht nicht weiter fort, und erschuf aus sich selbst eine neue, ganz entgegengesetzte Methode. Sein Eifer für die Kunst und der hohe Grad von Virtuosität, welchen er auf diesem delikaten Instrumente erlangte, verschafften ihm auf seinen Reisen bald einen ausgebreiteten Ruhm, und eine grosse Anzahl Concerte und andere Compositionen, welche er für die Oboe componirte, werden von Allen, welche sie kennen, zu den vorzüglichsten dieser Gattung gerechnet; es ist für das Allgemeine ein grosser Verlust, dass dieselben nie im Drucke erschienen sind. Das hohe Verdienst, welches er sich als Schöpfer der jetzigen neuen Art, Oboe zu blasen, erworben hat, wird von allen seinen Schülern geehrt und dankbar anerkannt, und der Unterricht, den er ihnen ertheilt hat, wirkt noch fortwährend von diesen vortheilhaft wieder auf andere.

Dieser kleine Zusatz, als nicht gerade wesentlich zur Sache gehörig, möge man der Liebe und Dankbarkeit, die mich für meinen Vater und Lehrer der Oboe und Composition beseelt, verzeihen. Da übrigens die Beschränktheit des Raumes mir nicht erlaubt, hier über diesen Gegenstand ausführlicher zu sprechen, so behalte ich mir diess für eine andere Gelegenheit vor.

Nachrichten.

Bromberg im Grossherzogthum Posen. Der Musikzustand in unserer Stadt und namentlich der hier bestehende achtbare Musikverein hätte schon früher eine Erwähnung in diesen Blättern verdient. Bereits seit dem Jahre 1815 ist diese Unternehmung, welche vor dem Jahre 1806 eingeleitet war, in den nachherigen Kriegsjahren aber völlig ins Stocken gerieth, wieder begonnen worden und zu einer glücklichen Ausführung gediehen, so dass wir uns seit dieser Zeit jährlich einer Reihe von Liebhaber-Concerten erfreuen, welche einen mannichfaltigen Genuss darbieten und daneben den löblichen Zweck erreichen, den Armen der Stadt eine bedeutende Unterstützung zu verschaffen. An der Spitze dieser Unternehmung stehen zwey Männer, welche früher in

Bremen und Lübeck den dortigen Musikvereinen mit gutem Erfolge vorstanden, und jetzt, in andere bürgerliche Verhältnisse übergegangen, es sich zur Pflicht und Freude machen, die Liebe zur Musik [illegible] zu verbreiten und dem Geschmacke eine edle Richtung zu geben. Ihre Bestrebungen sind jetzt dadurch belohnt, dass für den Musik- und Gesangverein, dem sich auch die Lehrer der hiesigen höhern Schulen und der Bürgerschule mit regem Eifer angeschlossen haben, so eifrige und talentvolle Mitglieder gewonnen worden sind, dass es möglich wurde, selbst grössere und schwierige Musikwerke mit Sicherheit, Genauigkeit und Geschmack auszuführen. So wurde am 5ten December vorigen Jahres in der hiesigen evangelischen Kirche zum Besten des Kirchenvermögens vor einer Versammlung von 900 Zuhörern der erste Theil aus Haydns *Schöpfung* und der dritte Theil aus Händels *Messias* nebst dem schönen Chor: Halleluja etc. von beynahe 100 Personen kräftig, sicher und mit regem Eifer und Gefühl zur Zufriedenheit der Hörer ausgeführt. Unter den mitwirkenden Personen waren nur sechszehn wirkliche Musiker von Beruf, die übrigen Dilettanten und darunter mehrere aus der Nachbarschaft. Der tiefe Eindruck, den diese Aufführung, eine hier noch neue Erscheinung, hinterliess, erregte den allgemeinen Wunsch, wenigstens jährlich einmal ein ähnliches Musikfest zu ähnlichem löblichen Zwecke veranstaltet zu sehen.

In dem hier bestehenden Liebhaber-Concerte wurden fast alle Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven u. a., von Gesangstücken die *Schöpfung*, *Jahreszeiten*, alle vollstimmigen Sachen von A. Romberg und andern berühmten Meistern, im Allgemeinen gut und präcis vorgetragen. Das Concert erfreuet sich der Theilnahme mehrerer guten Violinisten; auf dem Pianoforte lassen sich fast in jedem Concerte recht geschickte Dilettanten hören; gleiche Hülfe geben auch auf andern Instrumenten mehrere Dilettanten und Musiker, so dass es dem Ganzen nie an Abwechslung fehlt und dass diess Liebhaber-Concert dem hiesigen gebildeten Publikum nun fast ganz unentbehrlich geworden zu seyn scheint.

Auch fremde ausgezeichnete Künstler, Mad. Milder, Hr. Gabrielsky aus Berlin, der treffliche Guitarrenspieler Hr. von Gaertner, und mehrere andere erfreuten uns mit Concerten; und so hat unser kleiner Ort in dieser Hinsicht einen Vorzug gewonnen, dessen sich kein anderer auf dem Wege von Berlin bis Königsberg rühmen kann. Recht sehr ist es zu wünschen, dass dieser, unserer Stadt zur Zierde gereichende Musik- und Gesang-Verein sich auch ferner zur Freude der Musikfreunde und zum Besten unserer Stadtarmen erhalten möge. Von unserm gebildeten Publikum ist zu erwarten, dass nicht auch hier, wie in so manchen andern Orten, ein öffentlicher, bey einer fast bloss von Dilettanten unternommenen und erhaltenen Anstalt sehr unzeitig angebrachter Tadel über Nebensachen, die Direction und die Theilnehmer dieser Anstalt in ihrem lobenswerthen Streben stören möge, und ich hoffe daher in diesem Blatte wenigstens jährlich einen kurzen Bericht über das Bestehen und die Fortschritte unsers Musik- und Gesangvereins zu geben, welchem ich hiermit im Namen aller hiesigen Musikfreunde öffentlich den lebhaftesten Dank abstatte.

W. E.

Verzeichniss sämmtlicher Compositionen des Kapellmeisters Ritter Morlacchi bis 1822.

Hr. Franz Morlacchi, zu Perugia den 14ten Juny 1784 geboren, fing in seinem siebenten Jahre an die Violine zu spielen, und setzte es bis zum sechszehnten Jahre fort. Im zwölften Jahre studirte er unter Hrn. Caruso das Solfeggiren und das Klavierspiel, componirte bereits Lieder, Sonaten, Messen und sogar ein kleines Oratorium, ohne den Contrapunkt studirt zu haben. Im funfzehnten Jahre studirte er den Fundamentalbass (basso fondamentale) und im achtzehnten Jahre den Contrapunkt unter Zingarelli zu Loretto. Im zwanzigsten Jahre machte er in Bologna unter Pater Mattei einen regelmässigen Kursus in allen Musikgattungen, besonders der Kirchenmusik, und fing dabey an, die Klarinette, die Flöte, den Fagott, das Waldhorn und das Violoncell zu spielen, um die Kenntnisse aller dieser Instrumente zu erlangen.

Im Jahre 1806 wurde er nach abgelegter Probe zum Mitgliede der philharmonischen Akademie zu Bologna ernannt. Zu verschiedenen Zeiten componirte er drey Hymnen, das *Paternoster*, ein *Te Deum*, drey Cantaten, und verschiedene Arien und Duetten, welche auf dem Theater ausgeführt

wurden. Eine im August zum Lobe der Musik componirte Cantate wurde im Bologneser Lyceum gegeben.

Im Jahre 1807 componirte er seine erste Farse: *Il poeta in campagna* für das Florentiner Theater Cocommero, sodann seine erste opera buffa: *Il Ritratto* für das Veroneser philharmonische Theater; ausserdem den 33sten Gesang des *Dante*, *l'Inferno*, mehrere Kirchenmusik und ein 16stimmiges *Miserere*.

1808. *Il Corradino* — *Oreste* (beyde Opern für Parma.) *Enone e Paride* (ernsthafte Oper für Livorno, grösstentheils in einem Linienschiffe componirt, um den Zänkereyen der Sänger auszuweichen) eine Messe und Vesper für die Caecilienkirche in Parma.

1809. *Rinaldo d'Asti* (Farse für Parma) *La principessa per ripiego* (opera buffa für Rom) *Il Simoncino* (Farse, ebendaselbst) *Le avventure d'una giornata* (Drama für Mailand) eine lyrische Scene *Saffo* für die Sängerin Marcolini und ein grosses Concert.

1810. *le Danaide*, ernsthafte Oper, für Rom. In diesem Jahre componirte er die erste Messe für die königlich sächsische Kapelle, wohin er zur Anstellung aus Rom berufen würde.

1811. die Oper *Raoul di Crequi* für das königliche Dresdner Theater.

1812. das Oratorium *La Passione* für ebendasselbe.

1813. die Opera buffa: *La capricciosa pentita* für dasselbe.

1814. die Oper *il Barbiere di Seviglia* für dasselbe.

1816. die Oper *la Villanella rapita di Pirna* für das Pillnitzer Theater.

1817. das Oratorium *Isacco* (mit rhythmischer Declamation anstatt des Recitativs) für Dresden, sodann die Opera seria *Loadicea* für San Carlo in Neapel und die opera buffa *Gianni di Parigi* für die Scala in Mailand.

1818. das Horazische *Carmen Saeculare* für das Jubilaeum Sr. Maj. des Königs von Sachsen.

1821. das Oratorium *La morte d'Abele* für die Dresdner Hofkapelle (ebenfalls mit rhythmischer Declamation), sodann die opera buffa *Donna Aurora* für die Scala in Mailand.

1822. ebenfalls für das Theater Fenice in Venedig im Jahre 1821 componirte er die opera seria *Teobaldo e Isolina*.

Ausserdem componirte er noch zu verschiedenen Zeiten für die königlich sächsische Hofkapelle 6 Messen, 35 Psalmen, 12 Antiphonien, 10 Offertorien und ein dreystimmiges *Miserere*. Sonst schrieb er 20 Cantaten, die sämmtlich bey mehrern Gelegenheiten aufgeführt wurden; 6 Sonaten für die Orgel, 6 Arietten mit Begleitung des Klaviers, 6 Lieder und 6 Anacreontiche.

Im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung sind neuerlich von ihm folgende Compositionen erschienen:

Ouverture de l'Opéra Les Danaides, arr. pour le Pianoforte.

6 *Ariette c. accomp. di Pianoforte (mit italienischem und deutschem Texte.)*

La speranza, Cantatina a voce di Soprano (mit italienischem und deutschem Texte.)

6 *Canzonette (mit italien. und deutschem Texte.)*

Agnus Dei, a 4 voci, della Messa 1ma.

Do. Do. Do. 5a.

Bemerkungen.

Wer die Menschen unterhalten will, der nehme sich wohl zusammen. Sie hier täuschen, heisst, sie grimmig, giftig machen. Sie verzeihen noch eher Betrug, Beleidigung, als die unerfüllte Erwartung eines Amusements. Ein Lehrer darf ungestraft langweilig seyn, dem Künstler, Darsteller möchte ich es nicht rathen. Bey jenem macht die Pietät schonend, dieser ist aber in der Schuld der Geniesser, wenn er sich nicht meisterlich zeigt.

Der Tondichter muss wünschen, dass seine Melodieen zu Volksliedern werden. Wie es einen Autor, selbst wenn er sein eigener Verleger wäre, doch kitzelt, wenn er nachgedruckt wird, so freuet es gewiss jeden Compositeur, wenn seine Lieder Mägde und Handwerksburschе singen, wenn er von den musikalischen Handmühlen, den Drehorgeln, gemahlen wird, oder wenn ihn gar kunstreiches Federvieh, wie Amsel und Schwarzkopf — pfeift.

Die Musik, wie die Sprache, drückt mit ihren ursprünglichen Modulationen gar nicht mehr

das Alte aus; die Formen sind verbraucht. Um zu sagen: ich sehne mich nach dir, ich bin dir gut, ich bleibe dir treu etc., müssen jetzt Pauker und Trompeter in einigen Schweiss gesetzt werden. Musik und Sprache sind reich und vornehm geworden; ehemals versicherte der Liebende die Geliebte seiner Beständigkeit mit drey Worten; in unsern Tagen darf eine solche Versicherung, geschrieben oder gar gedruckt, kaum einfacher lauten, als etwa:

Ich stehe fest, ich bleibe treu,
Und wenn des Erdballs Achse kracht.

Es ist am Ende damit nicht viel riskirt, denn Letzteres pflegt niemals zu geschehen. Und so ist's auch mit der Musiksprache. Leichter wird es, heilige Versicherungen in einer künstlichen Passage zu singen, als mit seelenvollem Tone vorzutragen. Bombast ist so oft nur der Deckmantel der Armuth an urkräftigem Vermögen.

F. L. B.

Recensionen.

Pianoforte-Schule nach einer neuen Methode zum Leitfaden für den Unterricht geordnet von Friedr. Guthmann, Rector in Schandau. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wahrscheinlich ist der Verf. derselbe, der in einigen frühern Jahrgängen dieser Zeitung mit nicht wenigen kleinen Aufsätzen über Allerley in der Musik und der musikalischen Welt auftrat, und sich als einen guten Kopf und regsamen Autor zeigte, dem aber nur gelang, seine Gedanken oder Beobachtungen anzudeuten, leicht hinzuwerfen, und der dann gleich wieder ab-, auf etwas Anderes zusprang. So siehet nun auch diese Pianoforte-Schule aus. Ueber das Neue seiner Methode sagt er selber nichts bestimmtes in der Vorrede; und in der That kann es der Rec. auch nicht im Ganzen finden, sondern nur in mancher Abänderung der Anordnung, vorzüglich aber in einigen eigenen, mehr Einzelnes betreffenden Gedanken. Diese letztern findet er, fast ohne Ausnahme, empfehlenswerth; und besser geschrieben ist diese Pianoforte-Schule allerdings auch, als die meisten, besonders die ältern es sind. Sie ist sehr kurz, und soll ein Leitfaden für Lehrer beym Unterrichte, und für Schüler bey der Wiederholung und eigenen Uebung seyn. Darum enthält sie nur das Nöthigste; diess möglichst kurz und mit den nothwendigsten Beyspielen belegt. Das ist zu loben; denn ohne Lehrer bringt man es doch zu nichts Rechtem; der Lehrer ist für den Schüler das beste Buch, und mehr; es fehlt jetzt nirgends an Lehrern.

Die Einleitung bemerkt, dass vor dem Gebrauche dieser Pian. Sch. der Schüler sich an gute Haltung des Körpers und der Arme, so wie an richtige Biegung der Finger und an einen festen Anschlag zu gewöhnen habe. Es werden dazu einige gute Nachweisungen gegeben; auch wird etwas Näheres über die Anwendung der folgenden Kapitel, doch immer nur mit einigen Worten, beygebracht. 1stes Kap. Notenkenntniss und erste Fingerübung. Die Uebungen § 7 und 8 sind sehr zweckmässig. 2tes Kap. Fortsetzung des Vorigen: Versetzungszeichen und ihre Uebung. (Alle, wie ganz Recht, nur noch auf den Umfang einer Quinte und die natürliche Folge der fünf Finger beschränkt. Ueber Einiges im Gebrauch des Daumens, hier, und mehr noch in der Folge, ist der Rec. anderer Meinung; giebt aber gern zu, dass völlige Uebereinstimmung hier unmöglich ist und mehr als ein Weg in's Holz führt.) 3tes Kap. Fingersatz (Applicatur). 4tes Kap. Eintheilung der Noten (nämlich der Dauer nach) und Pausen. Takt-Uebung. (Für die Anfänger hin und wieder wohl zu weit und schwierig ausgesponnen. Gar Manches wird ihnen, als einzelnes Beyspiel geübt, sehr schwer, was sich, ist der Sinn geweckt und das Nöthigste ganz fest eingeübt, hernach von selbst giebt.) 5tes Kap. Vom Vortrage. (Was der Verf. von ihm im Allgemeinen sagt, ist nicht bestimmt genug. Man sollte endlich den Vortrag und den Ausdruck genauer und beharrlicher unterscheiden, als gewöhnlich geschieht. Das besonders hier Abgehandelte geht nur auf den ersten; und das mit Recht.) Geschwindigkeit der Tonstücke (Tempo.). Schwäche und Stärke der Töne im Allgemeinen. Verzierungen. Andere Vortragszeichen (Bogen, Punkte etc.). 6tes Kap. Passagenübung. (Hier setzt nun wohl der Verf. voraus, dass der Lehrer dem Schüler zwischeninnen und dann nebenbey allerley passende Hand- und Uebungsstücke zugleich mit vorlege: denn diese Passagen-Uebungen sind grossentheils für den Anfänger nichts weniger, als leicht, und

werden gar bald selbst für den schon ziemlich Geübten schwer, mitunter sehr schwer. Sollte er nichts als diese Beyspiele vortragen, wozu, sollen sie gehörig herauskommen, Jahre nöthig wären: so würde das für den Antheil, den sein Geist und Gefühl an der Musik nehmen darf, und, nach den Elementen, nehmen soll, ermattend und verdumpfend wirken; hielte er aus — was aber höchst selten der Fall seyn würde — so würde er ein geschickter Mechaniker, aber auch weiter nichts. Doch der Verf. hat es gewiss eben so, wie der Rec. gemeint: es schien diesem aber doch nöthig, darauf aufmerksam zu machen; der Verf. hätte das noch weniger unterlassen sollen. Die Passagenübungen an sich sind aber mit Einsicht gewählt und können, mit Verstand angewendet, vielen Nutzen gewähren.) Es folgt noch ein ganz kurzer Anhang, der Einiges aus der allgemeinen Musik- (nicht Pianoforte-) Lehre, ziemlich willkührlich ausgehoben und etwas flüchtig behandelt, zur Zugabe darbringt.

Der Druck und das Aeussere des Werks überhaupt ist gut.

Fundament des General-Basses von Wolfgang Amadeus Mozart; herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet von J. G. Siegmeyer. Berlin, bey Schüppel. 1822. (Pr. 16 Gr.)

Der Herausgeber wundert sich in der Vorrede, dass diess Werkchen des grossen Mozart — das zuerst in Wien herausgekommen seyn soll — so Wenigen bekannt sey. Das thut der Rec. auch, und er gehört auch nicht unter diese Wenigen. Hr. S. erklärt jene Unbekanntschaft sich daraus, dass man nicht glaube, das Werkchen sey von Mozart, und dass es ausser Wien nicht hinlänglich verbreitet worden sey. Es ist aber auch dort, wie sich der Herausgeber ausdrückt, „nicht hinlänglich" verbreitet, und ist es wohl niemals gewesen; denn sonst würde man auch jetzt noch dort davon wissen: diess ist aber, wenigstens so weit des Rec. Bekanntschaft reicht, nicht der Fall. Was nun die Aechtheit des Werkchens anlangt, so ist Hr. S. davon überzeugt durch die Versicherung des verstorbenen Kapellm. Hofmeister, und durch den Inhalt der Paragraphen, besonders aber durch die Beyspiele selbst. Die letztern überzeugen den Rec. mehr, als [illegible] Andere: sie sind wirklich in Mozarts Schreibart; und was die Paragraphen betrifft, so kann sie wenigstens M. geschrieben haben. Sie enthalten nicht nur das Richtige, sondern sind auch so kurz, so einfach, und beseitigen so alles nicht wesentlich zur Sache, mehr zur Vervollständigung des Systems Gehörige, wie das wirklich in M.s Art war, der überhaupt sein Lebelang viel lieber componirte, als lehrte, auch in Gesprächen über das Theoretische, oder vielmehr Technische seiner Kunst, selbst mit seinen Schülern, von gar nicht vielen Worten war. „Das ist falsch: so muss es seyn! Das geht wohl an: aber so wär' es besser!" weiter kam es selten: aber sogleich die Sache selbst hingestellt. Hat nun Mozart das Werkchen aufgesetzt — was Rec. nicht bestreiten will — so mag das in den mittlern Jahren in Wien, wo er Mehrern Unterricht gab, zu deren Gunsten geschehen, und das, vielleicht in öftern Abschriften vorhandene Manuscript mag bald nach des Meisters Tode, wo man viele seiner Arbeiten aufsuchte, die man vorher kaum oder gar nicht beachtet hatte, gedruckt worden seyn: aber dass es Mozart nicht selbst dem Drucke übergeben, oder, wie es nun ist, für den Druck bestimmt habe, das lässt sich geradehin behaupten. Es ist im Grunde nur ein Fragment, das allerdings das Nöthigste und Erste enthält, was in diesem Fache zu lernen ist; aber eben da, wo man am liebsten von einem Mozart sich unterrichten lassen möchte, wo dieser erst mit wahrer Eigenthümlichkeit hätte auftreten können: da hört es auf; und wenn der Herausg. sagt, es enthalte „die Grundpfeiler, worauf das ganze Gebäude der Theorie Mozarts beruhte": so ist das wohl wahr, aber es sind dieselbigen, auf denen jedes solches, wohlgeordnete Gebäude beruht; es sind die allgemein angenommenen Grundsätze. Eigenthümliches findet der Rec. vorzüglich in den Beyspielen; wenn man will aber auch in dem Halten am Wesentlichen und Uebergehen des Unwesentlichen, und in mancher einzelnen glücklichen Wendung zur Verdeutlichung u. dgl. Und so ist das Werkchen, wiewohl für den grossen Namen, den es trägt, etwas sehr Untergeordnetes, doch erkenntlich anzunehmen, und denen, die es bedürfen, zu empfehlen; sey es nun entstanden, wie und wann es wolle.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

chen auch mancher grofse Tonsetzer zuweilen scheiterte, dafs er ihm vor Disparaten warnt, welche zwar nicht immer bemerkt werden, wenn ein komisches Drama zum erstenmal auf die Bühne kömmt, aber bey wiederholten Vorstellungen je länger, je schlimmer auffallen, und den Kenner endlich so anekeln, dafs er entweder zum Plaudern, oder zum Wegbleiben verleitet wird. Nicht minder ist es Pflicht des Aesthetikers, den Tonsetzer zu ermahnen, sich in seinen musikalischen Kunstprodukten nicht blos als einen musikalischen Wortkuhber zu zeigen, sondern als einen Mann, der mit seinen Geisteskräften die ganze Masse eines theatralischen Sujets umfafst, und was er anschaulich erkennt, widerum eben so anschaulich darzustellen weis.

Ich kann daher meinen, fast zu einer Abhandlung gewordenen Brief hier enden, weil ich gezeigt habe, dafs der komische Styl in praktischen Musikwerken nicht blos auf modischer Willkühr beruhe, sondern seine, in der Natur der Sache, wie auch in der Natur der anwendbaren Kunstmittel gegründete Unterschiede, Regeln und Determinationen habe, folglich, zumal bey Theaterstücken, in gewisse Gränzen eingeschlossen sey, innerhalb welchen sich der Tonsetzer von gebildetem Geschmake zu halten sucht, und dafs ein Mann, dem diese, dem Trofs von Tonsetzern unbekannte Ressourcen zu Gebote stehen, so gut, wie Hogarth für Zeitgenossen und Nachwelt satyrischer Mahler war, ebensowohl für jedes Parterre und jeden Konzertsaal, wo sich Receptivität für ächte komische musikalische Darstellungen findet, zu allen Zeiten geniefsbare Kunstprodukte in dieser Gattung liefere.

Noch mufs ich anführen, dafs eben um deswillen der komische Opernsetzer vor dem ernsthaften oder tragischen einen Vortheil voraus habe. Die Charaktere, die jener musikalisch zu bearbeiten hat, bleiben immer, was sie einmal sind, und sind nicht so viel zufälligen Modifikationen unterworfen, wie die Charaktere des tragischen Tonsetzers. Nicht minder geniefst der Setzer jener Art, des Vergnügens, auf die Bühne mit seiner Arbeit zu kommen, weit leichter und öfter, als der von der leztern Gattung. Ein Geck, wie der Tulipanenmarkis. (*Marchese Tulipano*) ein prälerischer Capitän, (*il Capitano Asdrubal*) ein schelmischer Bedienter (gemeiniglich ein *buffo caricato*), eine mit Zungengeschwindigkeit begabte Soubrette (die *Zerbina* der welschen Bühnen), und endlich einige lustige Räthe *di mezzo carattere* finden sich leichter zusammen, als eine Gabrieli, ein Rabani, oder ein Senesino. Der Tod solcher grofsen Sänger und Sängerinnen oder ihr freywilliger Abtritt von der Bühne macht Frachtwagen von Partituren unbrauchbar für die lyrische Bühne, weil der Setzer mit beständiger Rücksicht auf die Individualität ihrer Singorgane schreiben mufste. Nun dienen diese Partituren zu nichts, als zum Privatstudium für Tonsetzer, oder für Dilettanten, die sich zu wirklichen Kennern ausbilden wollen. Singbar für die Bühne bleiben hingegen immer eine *Serva Padrone* von Pergolese, ein *Mondo alla rovesa* von Galuppi, und man lacht bey dem Aufführen oder dem Durchspielen am Fortepiano noch so herzlich dabey, wie vor einem halben Jahrhundert, weil der Tonsetzer auf nichts bevm Schreiben seiner Partituren Bedacht zu nehmen hatte, als auf komische Charakteristik und Karikatur ohne persönliche Rücksicht auf Akteurs und Aktrizen.

Nachschrift.

Seit der ersten Abfassung dieses Schreibens ist eine Zwittergattung von Operetten, die halb heroisch, halb komisch sind, immer mehr in den Besitz der lyrischen Bühnen gekommen. Ohne mich in Tadel oder Lob dieses neuen Sprofslings der lyrischen Schauspielkunst einzulassen, mufs ich davon nur bemerken, dafs auch hier die bestimmte Gränzlinie beobachtet werden, und der heroische Charakter nicht sinken, und der komische nicht steigen müsse.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. **N°. 12.** 1823.

NACHRICHTEN.

Frankfurt am Main, im März. — Nach dem langen Stillschweigen, welches in Ihren Blättern über den Zustand der Tonkunst in unserer Stadt beobachtet worden ist, könnte leicht geschlossen werden, dass in diesem Kunstfelde sich bey uns nur Weniges und Unerhebliches vorfände; allein dieses ist nicht der Fall und desshalb möge hier in gedrängter Uebersicht eine Darstellung der musikalischen Ereignisse des nun bald vergangenen Winters nachfolgen. Bis zu voriger Messe zurückzugehen, scheint überflüssig, da ohnehin unsers Musikdirectors, Hrn. Guhr, damals aufgeführte neue Oper, *Siegmar*, seit dieser Zeit vom Repertoire verschwunden geblieben ist.

Das Theater hat an Dem. Rothhammer von München einen bedeutenden Gewinn gemacht. Diese Künstlerin besitzt eine volle klingende Stimme, viele Gewandtheit und eine treffliche Methode, nach der sie bey fortgesetztem Eifer leicht eine der ausgezeichnetsten Bravoursängerinnen werden könnte. Dieser Eifer aber scheint leider in neuerer Zeit im Abnehmen zu seyn. — Nächst ihr ist die liebliche Dem. Bamberger von Oper von grossem Nutzen. Ihrem Vortrage, besonders bey Passagen, fehlte nur noch die Reife, welche seit ungefähr einem Jahre ihre Stimme erreicht hat. Mad. Dobler singt, wie die beyden vorgehenden Damen, erste Partieen mit einer angenehmen Stimme und gebildetem Geschmack. Ihr Gatte ist ein vorzüglicher Bassist. Selten dürfte ein so umfangreiches Organ mit gleicher Biegsamkeit gefunden werden. — Auch die Herren Nieser und Grösser, Tenoristen, sind der musikalischen Welt, mit vielem Rechte, auf das vortheilhafteste bekannt. Für das Chor ist seit Hrn. Guhrs Uebernahme der Orchesterdirection sehr viel geschehen. Es ist mit manchen jugendlichen und kräftigen Stimmen vermehrt, die Gesänge werden unter des Repetitors, Hrn. N. Baldenecker, Leitung mit vielem Fleisse eingeübt, so dass wir jetzt mit wahrem Vergnügen die schwierigsten Chöre anhören, welche ehedem in chaotischer Verwirrung und Uebellaut das Gehör zerrissen. Dabey verdient es grosses Lob, dass Hr. Guhr dem hiesigen Publikum meist klassische Werke bietet. Mozarts Opern werden sehr oft wiederholt; dass trotz dieser Wiederholungen der Besuch auch der Theaterfreunde gleich ansehnlich bleibt, ist ein schöner Beweiss, wie bey beharrlicher Ausführung einer ächt künstlerischen Idee die Besten leicht vom Flitterstaate auch zu dem Aechten zurückgeführt werden und dann der Tross auch wohl nachfolget. Mit diesen Mozart'schen Werken stehen Cherubini's, Mehul's, Weigel's, Winter's und Spontini's Werke im Wechsel. Dass Webers *Freyschütz* mit seiner wirkungsreichen Wolfsschlucht und dem blendenden Luftgesindel oft genug die Menge anzieht, bedarf wohl keiner Erwähnung. Rossini ist in der letzten Zeit selten und — kein Kassenmagnet mehr. Rossini scheint selbst im *Tankred* seinen später in Deutschland bekannt gewordenen Zusammensetzungen (Compositionen) das frühe Grab bereitet zu haben. — Allgemein ist übrigens der Wunsch im Publikum: Hr. Guhr möge mit dem Guten auch zugleich das Neue in gleichem Schritte gehen lassen! — Unter den gastspielenden Künstlern der letzten Zeit gedenken wir einer Dem. Hallenstein, welche als Constanze in Mozart's *Entführung* weit unter ihrer Aufgabe blieb, und des Hrn. Freund, eines vorzüglichen Bassbuffons vom Theater zu Mainz. Dieser trat als Peter in dem bekannten *Kapellmeister von Venedig* auf und trug eine italienische Buffo-Arie mit aller Lebendigkeit und den fein-

sten Nuancirungen eines wahren welschen Komikers vor. —

Unsers ehemaligen Opernsängers, Hrn. Schelble's, musikalisches Institut besteht fortwährend unter dem Namen eines Cäcilienvereins. Auch hier erhält der Geschmack der activen und passiven Theilnehmer eine höhere Richtung. Die Kirchencompositionen älterer italienischer Meister und der deutschen: Händel, Bach und Mozart sind hier an der Ordnung. Es würde in den grossen Versammlungen dieses Vereins, bey den ausgezeichneten Talenten Einzelner, bey dem trefflichen Gesammtvortrage der Ensemblestücke, dem Freunde der Kunst kein Wunsch versagt bleiben, wenn die aufgeführten Werke mit der Instrumentalbegleitung, mit welcher die Tonsetzer sie gedacht und geschaffen haben, gegeben würden. Für diesen Mangel kann die Begleitung eines, in den gewaltigen Tonmassen untergehenden Fortepiano keinen zureichenden Ersatz gewähren. Uebrigens ist die ausserordentliche Theilnahme an diesem Institut ein erfreuliches Zeichen von der Kunstliebe der hiesigen Einwohner.

Von fremden Tonkünstlern hörten wir im Laufe des Winters manchen vorzüglichen und bereits achtbar bekannten Meister. Hr. Mazas, einer der ausgezeichnetesten französischen Geigenspieler, eröffnete den Reihen. Er behandelt sein Instrument in einer grandiosen Weise; seine Fertigkeit ist gross, die Intonation ohne Tadel, höchst bemerkenswerth aber die herrliche Führung des Bogens. Wenn übrigens eine gewisse Kälte im Vortrage bemerkt wurde, so ist diese vielleicht eben sowohl als Entgegnung des wenig ermunternden kargen Besuchs, wie als eigenthümliche Schwäche des Künstlers anzusehen. Die eigenen Compositionen des Hrn. Mazas, welche er theils selbst vortrug, theils vortragen liess, stellen sich weder einem besondern Lobe noch einem besondern Tadel bloss. — Aus dem kunstreichen Dresden hatte sich Hr. Dotzauer mit zwey talentvollen Söhnen von noch zartem Alter eingefunden. Der Vater, bekannt als tüchtiger Meister des Violoncells und gründlicher Tonsetzer, bewährte seinen Ruhm. Unter den Söhnen scheint der Klavierspieler von der Natur mit hervorstechenden Anlagen begünstigt zu seyn. — Vor allen andern aber muss hier eines Phänomens am musikalischen Horizonte gedacht werden, dessen Glanz alle Vorgänger zu verdunkeln drohte. Wir sprechen von dem [illegible] Mädchen, Delphine von Schauroth. Dieses Kind hat bereits auf dem Pianoforte einen [illegible] Grad von Vollkommenheit [illegible]. Hier buhlt nicht allein der, solchen [illegible] Virtuosen in der Regel durch allerley tadelnswerthe Mittel beygebrachte, Mechanismus um den Beyfall der Zuhörer; es ist ein ächt musikalisches und empfindendes Gemüth in dem Kinde, welches, bey allen Erfordernissen eines schönen Anschlages, einer bereits ungemeinen Fertigkeit, in dem geistvollen Vortrage der schwierigsten Compositionen eines Beethoven und Hummel zum Herzen spricht. Dieses kleine tonkünstlerische Wunder liess sich zuerst in dem am ersten Weihnachtstage veranstalteten Concerte des Hrn. Guhr — wovon später die Rede — und dann in einem eigenen Concerte hören. — Selbst Hr. Carl Schunke, ohne Zweifel einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Klavierspieler, welcher nach der talentvollen Delphine von Schauroth eine ungemeine Virtuosität an den Tag legte, konnte die Erinnerung an das liebliche Kind nicht ganz verschwinden machen. Hr. C. Schunke besitzt ohne Zweifel alle glänzende Vorzüge eines ausgebildeten Virtuosen: den brillanten, grossartigen Anschlag, eine Fertigkeit ohne Grenzen, eine gewaltige Herrschaft über jede Art mechanischer Erfordernisse des Vortrags und ein ganz eigenes, sehr effectvolles — durch blosse Schnellkraft der Finger hervorgebrachtes, Portamento des Tons; allein die Saite, welche in der Brust wiederbebt bey Freud' und Schmerz, klingt nicht mit in seinem Vortrage. In einer sogenannten Phantasie, welche Hr. C. Schunke am Schlusse seines Concertes vortrug, war es ihm wohl überhaupt nur darum zu thun, mit einigen ausserordentlichen Kunststücken zu paradiren, deren Wirkung auch nicht verloren ging; doch kann das, was Hr. Sch. vortrug, weder eine Phantasie, noch überhaupt eine — Composition genannt werden. Jeder Musikverständige, der diesem Concerte beywohnte, wird mit uns übereinstimmen, dass, nach diesem Versuche zu urtheilen, dem Hrn. Sch. die ersten Regeln der Setzkunst fremd sind. Dabey aber bleibt Hr. Sch. immer ein höchst trefflicher Klavierspieler, dem nächst Ries, Moscheles, Hummel und Meyer-Beer wohl die vornehmste Anerkennung gebührt.

Unter den Concerten einheimischer Künstler zeichnete sich das des Hrn. Guhr höchst vor-

theilhaft aus. Statt der gewöhnlichen Musivarbeit eines Concertabends gab Hr. Guhr ein hier lange entbehrtes Meisterwerk des grossen Mozart, *Idomeneus, König von Creta*. An der Lieblichkeit kleinerer Tonstücke, an der gewaltigen Kraft der Chöre und dem genialen Schöpfergeiste, der über dem Ganzen thronet, ergötzten sich alle Zuhörer. Die ersten Sänger und Sängerinnen der Oper nahmen an dieser Kunstausstellung Theil; das Chor zeigte sich auf die verdienstvollste Weise. Nächst der schon erwähnten Dem. Delphine von Schauroth, liess sich Hr. Guhr in Spohr's ausprechendem Violinconcerte in Form einer Gesangsscene solospielend hören. — Den Concerten der Wittwe Schmidt, der Dem. Bamberger und dem Declamationsconcerte (!) der Dem. Scholz war Ref. verhindert beyzuwohnen.

In den Versammlungen des Museums wurden grosse Symphonieen von Mozart und Beethoven executirt. Auch hörten wir das erste Allegro einer, früher bereits in ihrem ganzen Umfange gegebenen, Symphonie des hier lebenden Tonsetzers, Hrn. X. Schnyder von Wartensee. In dieser Composition ist eine Fülle von Genialität und tiefen Kenntnissen des Contrapunktes ausgebreitet. Es ist zu wünschen, dass dieses Werk bald öffentlich mitgetheilt werde, damit alsdann dessen grosse Schönheiten eine statthafte und ins Einzelne gehende Würdigung finden.

Berlin. Uebersicht des Februar. Hr. Feréol Mazas, Mitglied des Conservatorium in Paris, hat am 4ten und 17ten Concert gegeben, und sich darin als einen der würdigsten Schüler Baillots bewährt. Im ersten spielte er ein Violin-Concert E moll, eine Barcarole mit Begleitung des Orchesters und eine Phantasie über die Cavatine aus *Tancred*, auf der G-Saite von ihm vorgetragen, auch mit Orchester-Begleitung, und im zweyten ein Violinconcert im genre pittoresque, einen lyrischen Gesang (Anruf an die Tonkunst, mit Chören und Begleitung des Orchesters), in dem Mad. Schulz die Solostimme, Hr. Mazas die obligate Violine und Hr. Desargus die obligate Harfe vortrugen, endlich auf Begehren die Barcarole. Er gefiel sehr wegen seiner ausgezeichnet kräftigen, sichern und runden Bogenführung, präcisen Applicatur und seltenen Fertigkeit; auch zeigte er in der nationalen Barcarole schönes Portamento und gediegenes Legato. Seine Composition hat viel Originalität, und nicht blose die bemerkten Compositionen, sondern auch die Ouverture aus seiner Oper *Corinna im Capitol* erhielten rauschenden Beyfall.

Der schon öfters erwähnte Hr. Jul. Miller aus Amsterdam veranstaltete am 5ten eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher er eine Arie von Generali, zwey kleine Gesänge mit Begleitung des Pianoforte und mit Mad. Schulz das Duett aus Rossini's *Tancred* mit Beyfall sang. Auch Hr. Musikdirector Eule aus Hamburg verdient Auszeichnung, der ein von ihm gesetztes Concertino, in welches mehrere beliebte Themen geschickt und kunstvoll verwebt sind, mit vieler Rundung und Fertigkeit auf dem Pianoforte vortrug.

Eine ähnliche musikalische Abendunterhaltung gab der königliche Kammermusikus, Hr. Schwarz jun., am 13ten, in der er mit Fräulein B. Hummels grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains und mit den Herren Henning, Semmler, Kelz und Eisold Hummels Quintett für das Pianoforte, Violine, Viola, Violoncell und Contrabass brav vortrug. Auch das Quartett für zwey Violinen, Viola und Violoncell von A. Romberg und von Hrn. Concertmeister Henning und den Herren Ritz jun., Semmler und Kelz gespielt, ward mit Beyfall aufgenommen.

Den 20sten gab Hr. Concertmeister Seidler Concert. Er trug ein Potpourri für die Violine und mit Hrn. Concertmeister Möser ein neues Doppelconcert für zwey Violinen von Pechatscheck mit ausserordentlichem Beyfall vor. Derselbe ward auch seiner schönen Gattin gespendet, die eine Cavatine und einen Bolero von Caraffa, Variationen von Winter über ein Thema von Caraffa, mit Mad. Milder ein Duett aus S. Mayrs *Ginevra di Scozia* und mit derselben und Hrn. Stümer Scene und Terzett aus Rossinis *Aureliano in Palmyra* lieblich und entzückend vortrug.

Den 26sten gaben die öfter erwähnten Zwillingsschwestern Lithander Concert. Dem. Carolina L. trug Fields Pianoforteconcert *As dur* und mit ihrer Schwester eine Introduction und Rondo für zwey Pianofortes von Ries, nicht ohne Beyfall ihres immer kräftiger und geschmackvoller werdenden Spieles vor. Auch sang Dem. Carolina L. eine Scene und Arie von Mozart und mit ihrer Schwester das Duett mit Chor aus Rossini's *Aureliano in Palmira*. Wir wünschen beyden Schwe-

stern eine heitere Lage, in der sie sich der Tonkunst freyer widmen können.

Das Theater gewährte nichts Neues. Nur die Ouverture und Zwischenmusik zu dem am 13ten zuerst gegebenen Shakespear'schen Trauerspiele: *König Johann*, vom Hrn. Musikdirector G. A. Schneider, verdient eine rühmliche Erwähnung.

Bemerkungen zu dem Stammbaum der Bachischen Familie.

(S. die Beylage No. I.)

Wir kennen zwar einige Familien und Geschlechter, in welchen eine und dieselbe Kunst sich mit glücklichem Erfolge gleichsam erblich fortgepflanzt und ausgebreitet hat, z. B. die Familie der Benda, welche gegen zehn Mitglieder auf dem Gebiete der Musik aufzuweisen hatte; aber schwerlich dürfte das Bachische Geschlecht übertroffen werden, in welchem sechs Generationen hindurch das musikalische Talent blühete, und zum wenigsten weit über zwanzig achtbare Namen der Geschichte der Tonkunst angehören, und etliche als erste Zierden derselben glänzen. Der gegenwärtige Stammbaum (welcher aus dem Nachlasse des 1809 zu Erfurt verstorbenen grossen Organisten Kittel herrühret, des letzten würdigen Schülers unsers von ihm so hoch verehrten Joh. Sebast. Bach) führt zwar 59 Zweige dieses Geschlechts auf, aber freylich auch solche, die nicht zur Reife kamen, oder von denen uns die Annalen der Tonkunst keine Kunde geben. Die Gleichheit der Vornamen mehrerer Bache, oder das Weglassen derselben auf ihren Werken, erschwert oft oder verhindert die Unterscheidung der Personen; auch fehlen auf diesem Stammbaum einige Data. Wir haben, so viel möglich, die Lücken auszufüllen und die verschiedenen Personen zu unterscheiden gesucht; und geben hier, nach den Nummern des Stammbaums, durch kürzliche Nachweisung der von den Künstlern bekleideten Stellen, ihrer vorzüglichsten Verdienste und einiger Lebensumstände, eine Erläuterung desselben, wobey besonders Gerber's älteres und neueres Lexikon der Tonkünstler benutzt, und mit Walther's Lexikon, Forkel's Schrift über Bach und Hiller's Biographie verglichen worden ist. Nähere Belehrung hat man bey Gerber zu suchen.

1. **Veit Bach**, aus Ungarn, ein Bäcker, welcher wegen Religionsverfolgungen ins Thüringische flüchtete, wo sich aber sein musikalisches Talent seiner Nachkommen lange und vorzüglich geblüht hat. Er liebte schon Musik, und spielte die Cither.

2. Hans oder Johann Bach, wahrscheinlich der Musikus und Tuchmacher zu Wechmar, bey dem sein Sohn Heinrich den ersten Musikunterricht empfing.

4. Johann Bach, Director der Rathsmusik zu Erfurt seit 1635.

6. Heinrich Bach, Organist und Stadtmusikus zu Arnstadt.

8. Joh. Aegidius Bach, Organist an der Michaeliskirche und Director der Rathsmusik zu Erfurt.

10. Georg Christoph Bach, Cantor und Componist zu Schweinfurt.

11. Johann Ambrosius Bach, Hof- und Rathsmusikus zu Eisenach, Vater des grossen Johann Sebastian.

12. Joh. Christoph, des vorhergehenden Zwillingsbruder, von dem aber die nähern Nachrichten fehlen.

13. Joh. Christoph Bach, ein grosser Contrapunktist, Kirchencomponist und Orgelspieler, aus Arnstadt, war Hoforganist zu Eisenach.

14. Joh. Michael Bach, Organist im Amte Gehren, Sebastian Bach's erster Schwiegervater, ein geschätzter Kirchen- und Klaviercomponist; Bruder des vorhergehenden.

18. Joh. Bernhard Bach, Organist zu Erfurt und Magdeburg, und seit 1703 hochfürstlicher Kammermusikus zu Eisenach, zeichnete sich durch Choralvorspiele aus.

24. Johann Christoph Bach, Organist zu Ohrdruf, der ältere Bruder des berühmten Sebastian, und dessen erster Lehrer auf dem Klavier.

26. Johann Sebastian Bach, der berühmte grosse Contrapunktist, Kirchen- und Kammercomponist und Orgelspieler, den man noch aus seinen zahlreichen genialen und kunstvollen Werken für die Kirche, die Orgel, das Klavier und andere Instrumente bewundert. Er war Anfangs Hofmusikus zu Weimar, dann Organist zu Arnstadt und Mühlhausen, nachher Hoforganist und Concertmeister zu Weimar, hierauf Fürstlich Anhalt-Köthenscher Kapellmeister, und endlich Cantor und Musikdirector an der Thomasschule zu

Leipzig, worauf er vom Herzog zu Weissenfels den Kapellmeistertitel erhielt, und 1736 vom König von Polen und Kurfürsten von Sachsen zum Hofcompositeur ernannt wurde. Er starb zu Leipzig in seinem dasigen Amte.

29. Joh. Nicolaus Bach, Organist und Klaviermacher zu Jena, auch Componist, war aus Eisenach gebürtig.

30. Johann Christoph Bach, ein Sohn des Organisten gleiches Namens zu Eisenach, lebte als Musiklehrer zu Rotterdam und in England.

31. Des vorigen Bruder, Johann Friedrich Bach, war ein guter Klavier- und Singcomponist. Er starb 1730.

36. Johann Ernst Bach, Sohn des Johann Bernhard zu Eisenach, und Organist zu Weimar seit 1748, auch Herzoglicher Kapellmeister, ein vorzüglicher Sing- und Instrumentalcomponist, starb zu Eisenach 1781, und hatte seinen Sohn im Amte zum Nachfolger.

41. Johann Elias Bach, Cantor und Inspector des Gymnasiums zu Schweinfurt seit 1745.

43. Joh. Bernhard Bach, Organist zu Ohrdruff, wo sein Vater Organist und Schullehrer gewesen, starb (nach Gerber) 1742: ein guter, obwohl nicht fruchtbarer Tonsetzer, Brudersohn von Joh. Sebastian.

46. Joh. Andreas Bach, lebte noch um 1754, wie ein von ihm hinterlassenes, mit seinem Namen bezeichnetes Notenbuch, voll Orgel- und Klavierstücke der damals berühmten Meister, auch J. Sebast. Bach's, beweiset, und wahrscheinlich zu Leipzig. Als kräftiger Componist erscheint er in einem *Capriccio Presto* (C moll $\frac{4}{4}$) fürs Klavier, von zwey Theilen, an deren Schlusse die Noten b a c h angebracht sind. Man findet bey Gerber u. a. von ihm keine Nachricht.

47. Wilhelm Friedemann Bach, sonst oft der Hallische genannt, Sebastians ältester Sohn, geboren zu Weimar, zuletzt Hessendarmstädtischer Kapellmeister, ein in Wissenschaften wohl unterrichteter Mann, und ein origineller, trefflicher Componist für Klavier und Orgel, auch Componist einer Pfingstcantate. Er war in Dresden und Halle Organist und starb in Berlin.

zu spielen, berühmte Kapellmeister der Prinzessin Amalie von Preussen zu Berlin, und nachmaliger Musikdirector zu Hamburg; daher er unter dem Namen des Berliner oder Hamburger bekannt war.

56. Joh. Christoph Friedrich Bach, Schaumburg-Lippischer Concertmeister, der sogenannte Bückeburger, ein trefflicher Componist von Cantaten, Oratorien und Instrumentalsachen.

57. Joh. Christian Bach, ein geschmackvoller Tonsetzer für Klavier und andere Instrumente, und fürs Theater, lebte Anfangs in Leipzig und Berlin, dann aber zu Mailand, wo er Domorganist war, und nachher bis an seinen Tod als Kapellmeister der Königin von England zu London, wo er mehrere seiner Opern und ein Oratorium und Kirchenstück aufführte. Er ist unter dem Namen des Mailändischen, Englischen oder Londoner Bach bekannt.

Noch finden sich bey Gerber folgende Tonkünstler und Componisten mit dem Namen Bach, welche auf diesem Stammbaume nicht vorkommen, und von welchen vielleicht einer das leer gelassene Feld 58 ausfüllen könnte. 1. Friedrich Ludwig Bach, Sing- und Klaviermeister zu Berlin, lebte noch um 1790 daselbst.

2. Joh. Ludwig Bach, geboren 1677, Sachsen-Meinungscher Kapellmeister, ein Kirchencomponist, starb 1730. S. Gerbers ält. Lexikon. *)

3. Joh. Michael Bach, der jüngere, erst Cantor zu Tonna, dann weit umher auf Reisen, nachher zu Göttingen und Gustrow (um 1779 und 1780), gab zu Cassel 1780 eine Anleitung zum Generalbass heraus.

4. Oswald Bach. Von ihm erschien ein Singunterricht 1790 zu Salzburg.

5. Wilhelm Bach, Sohn des Bückeburger, Kammermusikus und Cembalist der verwittweten Königin von Preussen zu Berlin. Geboren 1754.

Verehrer des Bachischen Geschlechts und Namens, denen etwa genauere Notizen zur Berichtigung oder Ergänzung dieser Genealogie zu

*) Prof. Zelter erwähnt in Franz Stöbels Grundlagen der

Gebote ständen, werden hiermit um gefällige Mittheilung ihrer Nachrichten ersucht.

C. F. M.

Bemerkungen.

Die Instrumente überwinden das Schwerste, dem Gesange wird bey weitem nicht dasselbe zugemuthet. Man sehe nur ein Klavier- oder Violin-Notenblatt gegen eine Singstimme an. Und doch wird hier das Leichterscheinende mit wärmerm Danke hingenommen, weil man wohl weiss, dass es im Grund das Schwerere, das Seltnere ist.

Menschengesang rechter Art gleicht dem vernünftigen, klaren, treffenden, rührenden Wort; Instrumental-Bravour verhält sich zu jenem, wie Maulfertigkeit, Rhetorik, ausgekramte Lektüre, Tiraden zu diesem.

Die Ouverture soll kein summarischer Auszug aus der Oper seyn, sondern ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben. Kein atomistisches, sondern ein dynamisches Werk.

Alle Veranstaltung erkältet, alle Ostentation erregt Widerwillen, macht lächerlich. Das Schönste sollte also immer nur im Augenblick, hervorgerufen durch die günstigsten Umstände, oder durch innere Fülle und Drang, aus überströmender Liebe zur Mittheilung, durch eine süsse Gewalt zu entstehen scheinen. Wie ist das aber bey Kunstanstalten, die unter Zeit- und Raumbedingungen, unter Zunft- und Geldgesetzen stehen, zu machen?

Hier steht das Concert hinter der Oper zurück, weil es mehr dem Gildezwang, der Etikette, der Observanz, der Kunstoligarchie unterworfen ist. Das Meiste macht hier gar den Eindruck nicht, den wir erwarteten — zum Theil eben, weil er ein erwarteter ist. Nur das Brillante darf sich hören lassen, und auch dieses bleibt oft ohne gewünschten Erfolg, weil man im Concertsaale den musikalischen Superlativus wie das tägliche Brod gewohnt ist.

Eine Sängerinn, die gewusst, mit einer Vermer im Concertsaal auf die Tribüne tritt, hat schon zum Voraus verlornes Spiel, wenn sie keine Catalani ist. Ja wir sehen selbst diese an manchen Orten das ihrige verlieren. Warum hat sie das Bellen der Kritiker, die revolutionären Umtriebe der Orchester nicht zum Schweigen gesungen? Unter Anderm, weil ein veranstaltetes Auftreten sagt: Horcht! ich thue Wunder!

Es wäre zu wetten, dass der nämliche strenge Aristarch, der ihr mit der Stimmgabel nach dem Leben steht, hätte er sie im Walde, im Garten, in heiterer Gesellschaft als eine Unbekannte singend angetroffen, vor solcher überschwenglichen, dämonischen Gewalt niedergefallen wäre.

Aber der Ort, die Kalten erkälten unwiderstehlich auch den Fühlenden, und er wird ungenügsam mit den Ungenügsamen, denn Ansichten sind ansteckend, wenigstens so lange man in ihrem Bezirke lebt. Wenn uns ein Schönes bey Gelegenheit, im Leben begegnet, so nehmen wir es als eine Gunst des Himmels dankbar hin; kündigt es sich aber als ein Schönes an, so fordern wir das Vollendete, Allumfassende.

In der Oper ist diess anders. Hier kann sich der sentimentale Hörer eher vom Publikum isoliren; er ist in die vertrauliche Einsamkeit dieser Situation, in den beregten Chor der andern aufgenommen. Die Musik erscheint als eine natürliche Veranlassung des Augenblicks, ihre relative Nothwendigkeit lässt nicht an Ostentation denken, und während man den Virtuosen bewundert, lässt man auch den gewöhnlichen Meister oder Gesellen in seinem Werthe.

F. L. B.

Recensionen.

Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell, Sr. kaiserl. Hoheit dem durchlauchtigsten Prinzen Rudolph, Erzherzoge von Oesterreich etc. in tiefer Ehrfurcht gewidmet von Ludwig van Beethoven. 97stes Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 6 Fl. Conv. M.)

Es giebt Menschen, die eine so glückliche Phy-

ausgestattet sind, dass man sich auch für deren innere Vortrefflichkeit verbürgen zu dürfen wähnt; Kunstproducte, denen als Aushängeschild der Name des Verfassers allein schon zur untrüglichsten Firma dient, um allenthalben ehrenvoll acceptirt zu werden. Nun erfreut sich aber das zu besprechende Werk — als gehörig in die letztere Kategorie — dieses Vorzuges in zwiefacher Gestalt: einmal weiss man schon zum voraus, was B—s Genius zu leisten vermag; um wie viel mehr noch muss dieser nicht angespornt und beflügelt werden durch den Gedanken: „diese Geistesgeburt ist als Opfergabe „geweiht dem erhabenen Kunstfreunde, der es nicht „unter seiner fürstlichen Würde hält, sich Schüler „zu nennen, obschon er für einen vollendeten Mei„ster als Pianofortespieler, als gründlicher, mit den „tiefsten Geheimnissen der Kunst innig vertrauter „Tonsetzer allgemein anerkannt ist, der, wie nur „sehr wenige, dem Phantasieenschwung seines Lehrers zu folgen vermag, dessen verborgenste Mysterien sich seinem Forscherblicke erschliessen, „und den bey der Ausführung des erhabenen Schöpfers Riesengeist beseelt." — Dem durchlauchtigsten Erzherzoge Rudolph von Oesterreich, gegenwärtigen Cardinal Erzbischoff in Ollmütz, widmete also unser B. dieses Trio, das unbestritten als eines der hellgrünendsten Blätter in seiner schon lange erworbenen Lorbeerkrone glänzt; er nannte es nicht gross, obschon es dieses Beynamens ungleich würdiger ist, als hundert andere seiner Consorten, bey denen sich solche Epitheta höchstens auf die Bogenzahl beziehen. — Es zerfällt in vier Abschnitte. Der erste Satz (Allegro moderato $\frac{2}{4}$ B) ist überreich an Kunstschönheiten, voll Originalität und mit eleganter Pracht ausgestattet; dem Tricinium ist alternirend das edle, melodiöse Motiv zugetheilt; in der Mittelperiode verzweigen sich die Stimmen in reizenden canonischen Bindungen, und besonders ist im zweyten Theile die Einleitung zum Wiedereintritt des Thema höchst interessant: während das Pianoforte leise arpeggirt, markiren dasselbe die Begleitungs-Instrumente abwechselnd, einen sich sofort in Terzenläufen, durch kurze Triller der Prinzipalstimme unterbrochen, bis, zur vollen Stärke anwachsend, und allmählig wieder verklingend, ganz unerwartet, nur weniges verän-

(Scherzo) sammt seinem Zwillingsbruder, dem Trio, durch seine Stellung in dem düstern B moll gleichsam dessen Schattenseite bildend, entfaltet bey aller scheinbaren Frivolität einen ungemein reichhaltigen Schatz contrapunktischer Schönheiten: diess so ganz die Weise des ächten Meisters, der gelehrt schreibt, ohne mit Gelehrsamkeit zu prunken. Den dritten Satz macht ein Andante mit Variationen in D dur $\frac{3}{4}$, dessen gemüthliches Thema eben so schön und ansprechend erfunden, als mit Geschick und Umsicht verändert ist; ohne einen Real-Schluss bereitet der Componist No. 4, das Finale vor (Allegro moderato, $\frac{4}{4}$ B dur), worin sämmtliche verschwisterte Instrumente in lebhaften, brillanten Passagen wetteifern; mittelst eines Inganno befinden wir uns in A dur, in welcher Tonart ein neues Tempo (Presto $\frac{6}{8}$) eintritt, das auch nach einer ähnlichen enharmonischen Verwechslung in die Grundharmonie gelegt ist, und mit einer feurigen Coda in noch mehr beschleunigtem Zeitmaasse das Ganze recht energisch beschliesst. Die Künstler, so sich zur Ausführung dieses trefflichen Werkes vereinen, sollen diesen Ehrennamen im ganzen Umfange des Wortes verdienen: will sagen: sie müssen im Stande seyn, des Dichters Geist sich anzueignen, und solchen ihrem Vortrage einzuhauchen; die allumfassendste Praxis scheitert dort, wo Prometheus belebender Götterfunken mangelt. — Die Verlagshandlung hat auch ihrerseits in typographischer Hinsicht für eine gefällige Ausstattung gesorgt. —

Die pneumatischen Erfindungen der Griechen. Von Friedrich von Drieberg. Mit Kupfern. Berlin, 1822, bey Trautwein. (Pr. 1 Thlr.)

Der Freyherr von Drieberg, der in sich so Vieles vereinigt, was zu Führung solcher und verwandter Untersuchungen fähig macht und selten vereinigt gefunden wird — setzt mit diesem, eben erschienenen Werke sein rühmliches und verdienstliches Unternehmen fort, die Lehre von der Tonkunst der Griechen, und was sich daran schliesst, von neuem, gleichsam wieder von vorn an, und ganz aus den Quellen, zu untersuchen, auszuhellen, und mit eigenen, nicht selten über-

der Verf. möchte nicht so aphoristisch geschrieben, über Vorgänger oder anderes Vorgefundene nicht so scharf abgesprochen haben u. dgl. m.: seine, mit so mannichfaltigen Kenntnissen, Einsichten und Erfahrungen angestellten, beharrlich fortgesetzten Bemühungen verdienen Achtung und dankbares Anerkenntnis; ja, sie würden diess verdienen, gäben sie auch im Ganzen und in den Hauptsachen gar kein sicheres Resultat, oder auch das, es sey über diese Gegenstände überhaupt keines zu erlangen. Ueberführt zu werden, irgendwo, wo oft, mühsam, mit Aufwand von Kräften und Mitteln gesucht wird, sey nichts zu finden — ist auch Gewinn. Doch möchten wir keineswegs behaupten, die Bemühungen des Hrn. v. D. führeten zu diesem letzten Resultate oder veranlassten auch nur nothwendig dazu; und dass sie in manchen, denn doch auch interessanten Einzelnheiten auf entgegengesetzte führen, wird Jeder wissen, der sie kennt, und auch erfahren, wenn er sich diess neue Werk bekannt machen will.

Von diesem kann hier bloss mit einigen Worten die Rede seyn; denn es ist darin selbst von Musik nur wenig die Rede, und kann nur wenig die Rede seyn, da unter den vielfältigen pneumatischen Erfindungen der Griechen diejenigen, welche Musik betreffen, nur Eine, und nicht eben eine besonders hervortretende Stelle einnehmen. Sie beschränken sich nämlich auf die Wasser- und auf die Wind-Orgel. Jener ist, von Seite 55 an, ein ausführlicheres, dieser, von Seite 61 an, ein kürzeres Kapitel gewidmet. Beyde Kapitel sind durch Kupfer verdeutlicht. Hr. von D. ist hier, so wie in diesem ganzen Werke, und wie er allerdings musste, vorzüglich dem Vitruv und dem Heron (*Heronis Alexandrini Spirital. inter Math. vet.*) gefolgt, und seine Darstellung jener im Alterthume berühmten Instrumente — die denn auch bekanntlich die Erfindung und Einrichtung der Orgeln der Neuern bis auf den heutgen Tag, noch mehr als begründet haben — ist so deutlich und anschaulich geworden, dass es keinem, in diesem Fache geschickten und beharrlichen Mechaniker, mit Beyhülfe jener Zeichnungen, schwer fallen könnte, uns wieder Wasser- und Wind-Orgeln zu bauen, ganz, wie sie die alten Griechen hatten. Das Verfahren, wie diese bey ihren, freylich einfachen, und in so fern mit den unsrigen gar nicht zu vergleichenden Orgeln das Crescendo und Decrescendo hervorbrachten, und wie diess Verfahren hier gleichfalls vollkommen deutlich beschrieben worden ist, könnte wohl, und sollte auch, von Einfluss auf den Orgelbau in unsern Tagen seyn.

Diese wenigen Worte mögen diejenigen unter den Musikern oder Musikfreunden, welchen auch an dergleichen Dingen liegt, auf das neue Werk aufmerksam machen; weiter sollen sie nichts. An Physiker, Alterthumsforscher und Gelehrte verschiedener anderer Fächer, für die in dieser Schrift des Hrn. v. D. die Ausbeute allerdings reicher ist — haben wir uns hier nicht zu wenden; denn sie wenden sich auch an uns nicht — selbst in Sachen nicht, (ihre Schriften beweisen das) wo sie es wahrhaftig sollten. —

Kurze Anzeige.

Serenade für Pianoforte und Flöte, comp. — — von H. Sousmann. Werk 12. Berlin, bey Lischke. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Andante arioso zur Einleitung, Allegro, Andante, Menuett mit Trio und Rondo: alles ziemlich kurz, auf gefällige Melodie angelegt, für das Pianoforte sehr, für die Flöte ziemlich leicht, und für Scholaren oder Liebhaber, die Schwierigeres nicht bezwingen können, nicht unpassend. Manches, z. B. die Menuett, hört sich recht gut an; zuweilen senkt sich der Verf., um recht leicht und gefällig zu bleiben, doch wohl zu sehr zum Trivialen. Stich und Papier sind gut.

(Hierbey die Beylage No. I. und das Intelligenzblatt No. II.)

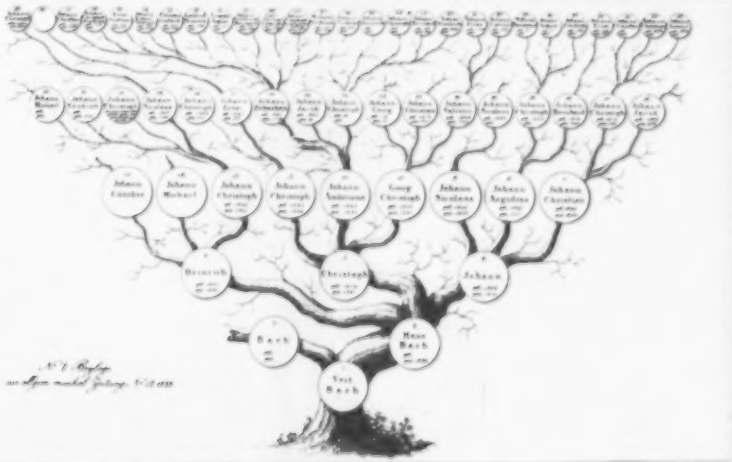

Recensionen.

Collection de tous les Airs patriotiques arrangés pour le Fortépiano. Livrais. 1. Imprimés à Paris. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

In wiefern und wie gut oder schlecht man in Frankreich selber, die Nationalgesänge und Märsche, die während der Revolution aufgebracht worden sind, sammlen und in diesem oder jenem Format herausgeben wolle, das kann für uns gleichgültig seyn. Der Franzose findet an Dingen aus der Revolution Interesse und wird bey der Erinnerung an Feste, wobey sie gesungen und gespielt worden, begeistert, wobey wir ziemlich gleichgültig bleiben. Nationen, die so merklich verschiedene Sache haben, können sich in Bedürfnissen mancherley Art nicht vereinigen, und es ist sogar nicht einmal ganz möglich, von dem Effekte gewisser Kunstprodukte, die uns von dorther in ihrer Nuditat, ohne Beymischung von dem vorgelegt werden, was für die Phantasie oder die Erinnerung hinzugethan werden müfste, um uns einen reinen Begriff davon zu geben, ein ganz sicheres Urtheil zu fallen. Für den französischen Republikaner giebt es also in allen solchen Collections, wie diese hier, keine Leerheit und was uns daran nicht genügt, oder vielleicht gar abscheulich ist, das ist ihm gerade recht, und er schlägt den leisesten Anklang revolutionairer Empfindungen durch noch so armselige Mittel zu der Summe seiner herrlichsten Genüsse. Lassen wir ihm das also, und mögen die Pariser Musikhandlungen sich darin einander *überstechen*, uns kann das gleichviel seyn; obwohl wir nicht begreifen können, wie man alle die Gesänge und Märsche, die immerfort in dem *Magazin de Musique à l'usage des fetes Nationales* einzeln heraus kommen und in jedermanns Händen sind, nochmals ohne weitere Auswahl und Bearbeitung, eben so nüchtern und ohne Fleisch gleichsam, wie sie dort fast nur zweystimmig, mit der Sing- und Bafsstimme (und welcher öfters!) herauskommen, von neuem in Umlauf setzen können.

Für Deutschland ist demnach, nach unsrer unvorgreiflichen Meinung, nichts in der Welt überflüssiger, als eine solche Sammlung *aller* patriotischen Gesänge, zumal wie die gegenwärtige, deren Anfang so eben vorliegt. Aufser dem dreystimmigen, mit Klavierbegleitung untergelegten *Reveil du Peuple* von Pleyel, eben desselben *Hymne à la nuit*, und seiner *Hymne à la raison*, wie auch der *Hymne de Guerre* von Méhul, sind die übrige Gesänge theils musikalisch sehr unbedeutend und leer, theils in Absicht des Inhalts zu lokal. Rec. besitzt sie alle, die in einzelnen Blättern in Paris ausgegebenen Revolutionslieder (es sind ihrer einige 70); aber, wie gesagt, abstrahirt von ihrer zeitigen oder lokalen Bedeutung, sind die mehresten darunter so herzlich miserabel komponirt, dafs man sie nicht ohne Ekel ansehen kann. Jämmerliche zerhakte Melodien, elende Skansion, wie nur zu gewöhnlich wahre Bierbüsse, die nicht wissen, wo sie bisweilen hin sollen und sich täppisch aus einem Winkel in den andern stofsen lassen, und was dergleichen mehr ist, erblickt man überall.

Aber keine üble Idee wäre es, wenn jemand die besten daraus, und die von allgemeinerm Inhalt, die sich ohne Scheu vor Deutschen von ehrlichem patriotischen Sinne und von zartem Ohr hören lassen können, sammelte, hauptsächlich dabey aber mit Geschmack und einigem kritischen Gefühle sie *bearbeitete*, in der Begleitung und in den Bässen Stellenweise veränderte und verbesserte, wie es bereits mit mehrern im Journal: *Frankreich* geschehen ist, um sie aesthetisch-reiner und geniefsbarer zu machen. Da nun Rec. in diesem Gesichtspunkte für sich schon einmal eine Auszeichnung davon gemacht hat, so will er einige der vorzüglichsten Gesänge, die ihm einer Aufnahme *fur Deutsche* allenfalls würdig scheinen, einem etwannigen künftigen Sammler oder Verleger hiermit anzeichnen.

Aufser dem *Marseiller Marsch* (wenn der räthlich und überhaupt noch nöthig ist!) nach d... Aenderung im Journal: *Frankreich* und jenen ... geführten etwa folgende:

Chant Martial, von Gossec, No. 55. — *Hymne à la Victoire*, von Gossec: *Dresse d'un*

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1823.

Anzeige.

Die Leser und insonderheit die Besitzer der allgemeinen musikalischen Zeitung machen wir hierdurch wiederholt auf das in unserm Verlag herausgekommene

Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung, in Quart, Preis 2 Thlr.

aufmerksam, durch welches das ausserdem mühsame Nachschlagen dieser Zeitung und das Auffinden der so mannichfaltigen, in derselben abgehandelten Gegenstände sehr erleichtert wird, und bemerken, dass davon nur eine kleine Anzahl Exemplare abgedruckt worden ist.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

In der Vossischen Buchhandlung in Berlin, breite Strasse No. 9, ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern berühmten Männern seiner Zeit. Eine historisch-kritische Beurtheilung seiner Opernmusik. Aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer. gr. 8. Berlin, 1823. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr. 24½ Bogen.)

Der Ritter Gluck ist einer der seltsamen Menschen, die der Geschichte angehören, und die keine Zeit verdrängen wird. Er und Mozart werden der Musik immer das bleiben, was Homer und Shakspeare der Dichtkunst sind. Welche schöne Stunden haben uns nicht schon die Gluck'schen Opern gewährt! So ausgemacht es ist, dass der grösste Theil der so viel Aufsehen erregenden neuern Werke theils so gut wie verschwunden ist, theils bald verschwinden wird, weil sie wenig ästhetischen Werth haben, so gewiss ist es, dass eine classische, schöpferische Tonwerk nie veralten kann. Ein solches ist Gluck's Opern. Dieses Buch nicht allein dem Künstler und Musik-Kenner, sondern auch allen Opernfreunden ein grosses Interesse gewähren, und als ein Beytrag zur Erhöhung des Geschmacks für das Edle und Erhabene der Musik betrachtet werden können.

Neue Verlags-Musikalien des Magazins für Kunst, Geographie und Musik in Berlin.

Telle, W., Variationen für das Pianoforte über ein Thema aus der Oper der Freyschütz (Durch die Wälder, durch die Auen). 1stes Werk.. 16 Gr.
— die Abende der Terpsichore, Auswahl gesellschaftlicher Tänze, gesammelt und für's Pianoforte eingerichtet. 1stes Heft, 1stes Werk. 18 Gr.
— Deux Polonoises pour le Pianoforte. Oeu. 5. 6 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 4..... 16 Gr.
— Vier Lieder, mit Begleitung des Pianoforte. 1stes Heft, 3tes Werk..... 12 Gr.

Müller, C. F., Alla Polacca, Rondo brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 6..... 18 Gr.
— Trois petites Polonoises nationales pour le Pianoforte, Oeuv. 5..... 12 Gr.
— Carnevals-Walzer und Ecossaise auf den diesjährigen Subscriptions-Bällen aufgeführt und für's Pianoforte eingerichtet..... 4 Gr.
— Divertissement facile pour le Pianoforte ou Harpe avec Violon oblig..... 10 Gr.

Greulich, C. W., Gesänge von verschiedenen Dichtern, mit Begleitung des Pianoforte... 16 Gr.

Mantey v. Dietmar, sechs Bairische Volks-Ländler mit Coda, für's Pianoforte eingerichtet..... 10 Gr.
— Fantaisie en forme de Variations pour le Pianoforte sur un thème favori de Himmel „An Alexis.“ Oeuvr. 6..... 18 Gr.
— 6 Rossini Walzer für das Pianoforte..... 8 Gr.

Tschirsky, Wilhelmine v., zwey Lieder für eine Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte... 8 Gr.

Sammlung hebräischer Original-Melodieen, mit Begleitung des Pianoforte, untergelegten Gesängen von Lord G. Byron, und deren Ueber-

Clementi, Muzio, grande Sonate pour le Pianoforte, Oeu. 46..... 1 Thlr.
Winter, P. v., Ouverture aus der Oper Romeo und Julie, für's Pianoforte eingerichtet... 10 Gr.
— Dieselbe Ouverture für's Pianoforte zu vier Händen eingerichtet..... 20 Gr.
Gabrielsky, W., Fantaisie pour la Flûte..... 8 Gr.
Gaede, Theodor, Gesänge aus Cäcilie, von Ernst Schulz, Verfasser der besaiteten Rose, mit Begleitung des Pianoforte. 1stes Werk..... 8 Gr.

Bey Meusel und Sohn in Coburg sind folgende Partituren von Lully (in Franzband) um 1 Thlr. 8 Gr. pro Stück zu haben.

Bellerophon, tragéd. Paris. 1679. Le triomphe de l'amour, ballet royal. Paris. 1681. Persée, tragéd. Paris 1682. Phaëton, tragéd. Paris 1683. Amadis, tragéd. Paris 1684. Roland, tragéd. Paris 1685. Idylle sur la paix, avec l'eglogue de Versailles, et plusieurs pièces de symphonie Paris 1685. Ballet du temple de la paix. Paris 1685. Armide, tragéd. Paris 1686. Acis et Galatée, pastorale heroique. Paris 1686. Achille et Polixene, tragéd. (Prolog und die vier letzten Acte sind von Colasse) Paris 1687. Theseé, tragéd. Paris. 1687. Atys, tragéd. Paris 1689.

Dann die Partitur der Oper: Ende et Lavinie, von Colasse. Paris 1710 um 1 Thlr.

Sauer und Leidesdorf,

Kunst- und Alabasterhändler und Musikalien-Verleger in Wien, zeigen hiermit ihr Etablissement an und laden alle resp. Kunst-Buch- und Musikalienhändler des Auslandes ein, zu den üblichen Conditionen mit ihnen in Verbindung zu treten. Zur Erleichterung des Verkehrs mit den entfernteren Handlungen haben selbe ein Lager in Leipzig bey

Herrn Buchhändler Friedrich Fleischer

von ihren sämmtlichen Verlagswerken, welches Haus die Auslieferungen gegen üblichen Bestellungszettel an jene Freunde, mit welchen sie directe in Verbindung stehen, besorgt.

Die Verleger empfehlen sich in allen Commissionen, welche sich auf Kunst und Musik beziehen, bestens. Der Catalog der Verlagswerke und Musikalien wird bey Hrn. Friedrich Fleischer, so wie die Novitätenzettel, welche von ihren Werken jede Leipziger Messe erscheinen, unentgeldlich ausgeliefert werden.

Anzeige.

Neben der seit einem Jahr errichteten, und bis jetzt schon aus 2000 Musikstücken aller Gattungen bestehenden

Musikalien-Leihanstalt, sind auch alle Musikalien bey mir käuflich zu haben, und zwar mit dem, in allen soliden Musikhandlungen üblichen Rabat vom Ladenpreise.

Coblenz, den 18ten Februar 1823.

C. J. Falckenberg.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Spontini, C. von, Olympia, grosse Oper, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von Leidesdorf..... 2 Thlr. 16 Gr.
— Olympia für das Pianoforte allein... 1 Thlr. 16 Gr.
Weber, C. M. von, Ouverture aus dem Freyschütz, für Pianoforte..... 12 Gr.
— Ouverture du Freyschütz p. le Pf. à 4 mains 16 Gr.
— Der Freyschütz, romantische Oper, vollständige Ausgabe mit Hinweglassung der Worte, für das Pianoforte, von Leidesdorf..... 3 Thlr.
Sieber, 10 Contretänze, 2 Walzer, 1 Ecossaise, 1 Anglaise für Pianoforte..... 12 Gr.
— Dieselben mit willkührlicher Begleitung der Violine oder Flöte..... 20 Gr.
Scheibler, H., Tänze für das Pianoforte. 4tes Wk. 10 Gr.
Stiehl, J. D., Sonatine pour le Pianoforte..... 8 Gr.
Körner, G. T., 3 Polonoises pour le Pfte, Oeu, 18. 5 Gr.
Potpourri nach beliebten Themas aus der Oper: der Freyschütz, für das Pianoforte.. ..... 10 Gr.
Wilms, J. W., Rondeau pour le Pianoforte. No. 1. 6 Gr.
Kuhlau, Fr., Ouverture aus der Oper: die Räuberburg, für Pianoforte, Flöte und Violine.... 12 Gr.
— Ouverture aus derselben Oper, für das Pf. allein. 8 Gr.
Spohr, L., Scherzo für das Pianoforte auf 4 Hände eingerichtet von E. Köhler..... 12 Gr.
Köhler, E., Introduction et Polonoise pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon obligé. 16 Gr.
Bierey, G., Marsch aus dem Ritter-Lustspiel: das Turnier zu Kronstein, für das Pianoforte... 6 Gr.
Berner, F. G., Rondeau brillant p. le Pf. Op. 21, 16 Gr.
— Variations faciles pour le Pianoforte sur un thême connu. Op. 22..... 12 Gr.
— Rondoletto für das Pianof, als ein Seitenstück zu Mozart's beliebtem Rondo in D g. 2te Wk. 16 Gr.
Kreutzer, gr. Sonate p. le Pfte, avec acc. de Flûte et Violoncelle. Oeu. 25. No. 1. 2. à 1 Thlr. 12 Gr.
— gr. Sonate pour Pianoforte avec accomp. de Violon et Violoncelle. Oeu. 23. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten März. **Nº. 13.** 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

Die Redaction dieser mit Recht geschätzten Zeitschrift hat mir den Wunsch geäussert, dass ich die Resultate meines Nachdenkens über das innere Wesen und die äussern Beziehungen der Musik, da ich sie in keiner meiner bisher erschienenen Schriften noch niedergelegt hätte, in diesen Blättern öffentlich machen möchte. Da ich hier ein Musik und Musen liebendes Publikum voraussetzen darf, und der Meinung bin, dass die Resultate des Philosophirens Einzelner durch den Versuch, sie einem grössern Publikum ausser der eigentlichen Schule klar und lebendig darzustellen, noch an Läuterung und Bewährung gewinnen müssen: so habe ich dem Verlangen der Redaction gern entsprochen, und beginne hiermit für diese Blätter eine kleine Folge von Aufsätzen, in welchen ich meine Ideen über Musik darlegen werde.

I Vom ästhetischen Charakter der Musik und ihrem Verhältnisse zu den andern Künsten.

Da in unserer Zeit nicht nur faktisch, sondern sogar theoretisch bezweifelt wird, ob es geistiges Eigenthum gebe, so mache ich mir gar nichts daraus, sogleich einem Poeten ein paar Verse zu stehlen, und damit anzufangen. Rede ich doch hier zu einem Publikum, das aus dem geistigen Diebstahl ganze Opern erwachsen sieht und sich um den Rechtstitel der lieblichen Töne wenig bekümmert. Also:

Hier steht ein Stein vor mir zum Gotte umgestaltet,
Dort eine Bilderwelt im Farbenschmuck entfaltet,
Jetzt schlagen Töne an mein Ohr,
Horch, wie sie lieblich klagen!
Jetzt aber tragen
Sie Freudenjubel hoch empor.
Lebendig Wort ist ihnen zugesellet,
Der Sieger jauchzt, es leidet Philoktet,
Medea rast, und Ariadne flieht.

Bis soweit kann der Bildhauer, der Maler, der Tonkünstler und der Dichter noch mit unserm Poeten zufrieden seyn; was aber nun folgt:

Nahen will ich mich dem Gotte,
Bring ihm brünstiges Gebet!
Doch der Marmor mir zum Spotte
Kalt und starr und schweigend steht.
„Hast du dich nicht selbst gestaltet,
Edles Bild von kaltem Stein?
Wahrlich! wo kein Leben waltet,
Kann auch keine Gottheit seyn!“

Zum Gemälde will ich eilen,
Gäste da versammelt sehn!
Ihr Gelage will ich theilen,
Lustig soll es mir ergehn.
„Mit Gemalten willst du essen?
Trinken vom gemalten Wein?“
Wahrlich! fast hätt' ich's vergessen,
All das Leben ist nur Schein.

Neig ich jetzt das Ohr zur Flöte,
Bebend weht ihr Hauch mich an,
Tief zum Herzen dringt ihr Beben,
Facht das innre Leben an.
Doch was ich im Busen fühle,
Theilen Rohr und Lüfte nicht;
Weh! dass diesem holden Spiele
Leben, Lieb und Herz gebricht!

Nah' dem Dichter nur bescheiden,
Sieh er schwelgt in Götterlust!
Und der Menschheit Schmerz und Freuden
Heben mächtig seine Brust. —
Doch er sieht mich nicht — — wendet
Weg den Blick — für Phantasien
Fühlt der Göttliche, und sendet
Fort, was schaudernd vor ihm steht.

wäre fast niederschlagend für die schönen Künste, wenn unser Poet Recht hätte, und nicht ein Hy-

Philosophen haben bisher immer das Recht gehabt, zwar nicht Poeten zu seyn, aber doch die Poeten zu erklären, und so meine ich, dass unser Poet von der Kunst und der Schönheit verlangt habe, was von beyden nicht zu verlangen ist, nämlich das Wesen und die innere Vollkommenheit. Zu dieser gehörte denn zuvörderst das Leben, und sonach würde dieses, wo es als Apoll erschiene, seine herrliche Gestalt sich selber geschaffen haben; wo es sich malerisch zeigte, würde es in lebenden Gestalten malerisch seyn, und wo es die Flöte bliesse, so wäre diese Flöte die eigene fühlende Brust mit dem Kehlkopfe; endlich wo solches Leben sich als Poet zeigte, so würde es nicht nur in fingirte Zustände eingehn und von diesen bewegt werden, sondern sich geradezu alles geschehen lassen, was der ganzen Menschheit geschieht, und dabey doch göttliche Klarheit und Ruhe behaupten. Solches Leben, wenn es aber zur Erscheinung gelangen soll, verlangt zur Fülle des Inhaltes auch geregelte Verhältnisse oder Form; und weil diese Form der Schein eines innerlich vollkommenen Lebens ist, und übergetragen werden kann auf einen Stoff, der auch kein Leben hat, wie der Marmor des Bildhauers, so regt diese Form — Schönheit genannt — auch wo sie ohne Leben dargestellt wird, doch die Idee solchen Lebens auf, von dem sie geborgt ist. Wie der Ton der natürliche Ausdruck einer Empfindung ist, so regt er, auch wo er ohne Empfindung entsteht, doch Empfindung im Gemüthe auf; und so mag denn die von der Kunst geschaffene Schönheit, auch wenn sie bloss Schein ist, die Idee des Vollkommenen in uns aufregen, da uns das Vollkommene selbst so wenig gewährt ist. Mit solchen Vorstellungen werden wir vermuthlich unsern Poeten dahin bringen, dass er uns gewähren lässt, wenn wir zum Ruhme der Kunst, und besonders der Tonkunst, jetzt noch manches Wort sagen werden.

Wenn aber unser Poet darin Recht hat, dass ein lebendiger Apoll einem steinernen vorzuziehen sey, so möchte wohl überhaupt wahr seyn, dass die Kunst zunächst für den Menschen und seine Person selber bestimmt als die äussere Vollendung seines Lebens zu betrachten sey, wo sodann freylich die Kunstwerke, welche neben den Menschen hinausfallen, als da sind die steinernen Götter, die gemalten Madonnen, die studirten Symphonieen und die papiernen Gedichte, auch in der strengen Würdigung neben ausfallen würden, so dass die elegante Welt ihren Phidias, Raphael, Haydn, Klopstock u. a. vielleicht zur Hälfte oder gar zu drey Viertheilen verlöre. Inzwischen hat sich die elegante Welt, wenn sie musste, von jeher heroisch gezeigt, und so wird sie auch dieses Opfer der Wahrheit zu bringen sich fast übereilen; daher sagen wir keck, dass wir alle ästhetische Kunst zunächst als äussere Vollendung oder Verschönerung des menschlichen Seyns an sich selber betrachten, wenn aber dieses im Reinen ist, gern zugeben wollen, dass der Mensch den Wiederschein seiner Vollendung auch den Dingen um ihn her aufdringe.

Demnach fragt die Kunst zuvörderst nach den Seiten des menschlichen Seyns, welche eine äussere Vollendung und äussere Darstellung verstatten, und hier ist denn das individuelle leibliche Leben mit seiner räumlichen Erscheinung das erste. Diese Erscheinung heisst Gestalt, und es entsteht also dem Menschen die Aufgabe, seine Gestalt zur Vollendung zu bringen, welches bey vorausgesetzter Anlage durch zweckmässige Diät nach ihrem ganzen Umfange, dann auch durch Gymnastik erreicht wird. Wir nehmen aber hier Diät und Gymnastik im weitesten Sinne, und verlangen also von einem Jünglinge, der ein Apoll, und von einer Jungfrau, die eine Diana werden will, eine Diät nicht nur für Speise und Trank, Schlaf und Wachen, Reinlichkeit und dergleichen, sondern weil der Körper nur vom Geiste getragen und gehalten wird, und der Ausdruck des Gemüthes und Geistes den höchsten Reiz des Gesichtes ausmacht, so verlangen wir als weitere Diät Reinheit des Gemüthes und Hoheit des Geistes, indem sonst die Gestalt bey allem günstigen Körperbaue doch der höchsten Reize entbehren müsste. Von der Gymnastik verlangen wir dann eine solche Uebung in der Bewegung der Glieder, dass der Geist mit Leichtigkeit frey über sie disponire, und zugleich eine Uebung des Geistes, dass er in jedem Zustande des Körpers diesen erkenne und beherrsche. Da nun auch hier wieder der concentrirteste Ausdruck auf das Gesicht fällt, so können wir nicht umhin, von diesem eine zarte Gymnastik zu verlangen, welche das Bewegliche im Gesichte den schönen Gefühlen des Gemüthes und den erhabenen Ideen des Geistes zum angemessenen Ausdrucke bilde, so dass der Apoll in der ganzen Gestalt es im Ge-

sichte noch einmal und göttlicher sey, und die Jungfrau, fast des ganzen Körpers entbehrend, doch im Gesichte noch tief und rein genug als Jungfrau erscheine.

Das wäre denn die ächte und wahrhaft göttliche Bildhauerkunst, und durch diese würde uns der ganze griechische Götterolymp wirklich, und wir bedürften dazu keiner Antiken. Wenn aber nun sich ein Mann fände, der uns solche Götter in Erz und Stein nachbildete, um sie in unsern Wohnungen herumzustellen, damit uns auch das Todte belebt und göttlich erscheine: so würden wir sagen: armer Mann, wir bedauern dich, dass du dich abmühen willst, uns in Erz und Stein abzukopiren. Da du aber wohl desshalb dazu Lust hast, weil du fühlst, dass du allein auf diese Art Schönes und Treffliches zu bilden vermagst, so lassen wir dich freylich gewähren. Schmelze also dein Erz, mache dein Modell und meisele an dem Marmorblock, bis er aussieht, wie unser einer. Hast du diess aber zu Wege gebracht, so baue uns auch eine Wohnung, angemessen für solche edle Gestalten, und kannst du diess nur dadurch erreichen, dass du unsere menschlichen Bedürfnisse, welche die Wohnung entstellen, aufgiebst, so wollen wir dir gerne erlauben zu bauen, als ob der im All wohnt da wohnen sollte, und wir wollen uns dann da versammeln, um sein zu gedenken. —

Doch ich vergesse mich. Weil ich dem Leser zu Liebe das System der Schule verliess, so reissen die Ideale mich fort. Wir sind keine olympischen Göttergestalten, und jene Diät und jene Gymnastik sind nur ein Traum, und der Mann, der sich an Erz und Stein abmüht, ist weit entfernt, unser Mitleiden haben zu wollen. Stolz schaut er und zürnend auf uns herab, denn sie nennen ihn alle Genie, was in der Geisterwelt der eigentliche Excellenztitel ist, und bedeutet, dass man an die andern Sterblichen nur Gnaden auszutheilen und gegen sie keine Pflicht habe. Aber was ist denn innerlich das Genie?

Du Mann mit dem Meisel, du scheinst die Verhältnisse scharf zu erkennen und zu beobachten, durch welche dein Marmor zum Apoll wird. Wie kommt das? Du hast früh schon die Menschengestalten mit solchem Auge betrachtet und gleichsam gemessen, sagst du: es wohne dir ein

cher Phidias! aber jetzt sag' uns, weil doch das Leben überall Leben ist, und am Ende auch überall auf denselben Verhältnissen ruht, hast du auch solchen glücklichen Sinn, das Leben der Bürger im Staate oder die Schritte des Tänzers oder die sittliche Harmonie der Seele zu ordnen und zu messen? — Thörichte Frage! antwortet Phidias, für diese anderen Dinge haben andere Sinn, und das ist dem Genie eigen, dass es die ganze Weltanschauung nur in seine Form aufnimmt. Für den Bildhauer ist alles Statue, und die Statue ist ihm alles. — Habe ich recht gehört, so will Phidias sagen, das Genie sey ein Krüppel, denn wenn die Gottheit den Menschen geschaffen hat, dass er mit allen Sinnen und von allen Seiten das Universum verstehe und schaue, so muss ich den für einen Krüppel erkennen, dem das Alleben Eine Seite nur zeigt. Lasst mir das Genie weg, und gebt mir den Menschen.

Doch da kommt wieder unser Poet. Er ist im Concerte gewesen, und sagt:

Nichts möglich ist es, das ich schweige,
Zum Tone wird die ganze Welt,
Des Tones Fäden spinnt die Geige,
Indess die Pauke kräftig bellt.
Die Flöte stiebt in sanften Hauchen,
Darüber brummt Fagott und Bass,
Doch schmeichelnde Oboen tauchen
Die Augen in der Thränen Nass.
Doch spottet schnöd die Klarinette
Und stürmend stürzet das Horn darein,
Es schmettert lachend die Trompete,
Und trillernd fällt der Sänger ein.

Diess waren, wie es scheint, seine Reminiscenzen aus dem Concerte. Unser Poet — nennen können wir ihn natürlich immer weniger, je öfter wir ihn benützen — hat hier das Leben gesehen, wie es trommelt und pankt, flötet und geigt, und hat die Menschen gesehen als Zugabe zu den Instrumenten, als Violinbogen, Trommelschlägel, Pausbacken und Fingertänzer, und das hat solchen Eindruck auf ihn gemacht, dass er fast auch ein Instrument oder gar ein Ton werden will. Sollte es ihm damit Ernst seyn, wiewohl er nur mit der Sache zu spielen scheint, so müssten wir ihm denn freylich aufrichtig sagen, dass wir es für etwas Grosses hielten, wenn er bey einer so vollendeten Gestalt, wie der Bildhauer verlangt, auch schönes Mass seiner Be-

Gefühle anmuthigen Ausdruck verleihen könnte. Auch möchten wir ihm gerne gestatten, was ihm in seiner eigenen Stimme zu nahe liegt, in einem Instrumente zu freyerer Behandlung ausser sich zu stellen, damit es ihm desto mehr anschaulich würde, und seinem Gefühle auch von aussen etwas entgegen käme. Wir gestehen ja gerne, dass es eine zeitende Selbsttäuschung ist, aus einem Instrumente Töne hervorzulocken; die scheinen aus einer todten Masse zu kommen und kommen am Ende doch aus uns selbst, die wir das Instrument spielen; auch muss das Instrument sich ganz nach uns fügen, wie es sich für eine Sache gebührt, die in des Menschen Hand und doch nicht Mensch ist. Dabey aber verachten wir gänzlich die musikalischen Folterkammern, in welchen das Getöse der Instrumente also gehäuft und verstärkt wird, dass man nur noch obligate Kanonen vermissen möchte.

Demnach hätten wir gesehen, wie ein Mensch plastisch und musikalisch seyn könnte, und was es werth wäre, wenn er Statuen und Töne auch noch ausser sich selbst zu bilden vermöchte. Aber plastisch genommen steht der Mensch so allein da, auch ist es eben nicht immer nur seine volle Gestalt, was vor die Augen tritt, vielmehr in handelndes Leben verwebt und mit dem vorübergehenden Ausdrucke seiner Gesinnung und Stimmung steht er umgeben von Menschen und vom todten Lokale malerisch da, und oft ist das Lokale selbst schon so interessant, dass es auch ohne heilige Familie darin für sich allein anspricht. Ein Maler mit dem Pinsel in der Hand würde es daher als eine Landschaft auffassen, was uns denn allerdings lieb wäre, in so fern wir die gemalte Landschaft überall mit uns nehmen könnten; was aber die heilige Familie betrifft, so würden wir lieber diese selbst seyn, denn bey solcher Diät und Gymnastik, wie wir oben empfohlen haben, kann es ja zu Idealen von Vätern, Müttern und Kindern nicht fehlen. Uebrigens würden wir dem Manne mit dem Pinsel auch die Kunst nicht lassen, die Gegenstände malerisch zu sehen und zu Papier zu bringen, d. h. zu zeichnen; diess betrachten wir als des Auges letzte Vollkommenheit, und da wir als Menschen nicht dazu verdammt seyn können, dem Uebergewichte einzelner Sinne zu unterliegen, dass also der Musiker ein Ohrenthier wäre, der Maler ein Augenthier; so würde der Maler gewahr werden, dass wir alle so gut zeichnen können, wie er, und dass wir, wenn es uns einfällt, uns selbst und unser Leben im Spiegel zu sehen, wie es heute oder gestern gewesen ist, auch wohl Pinsel und Farbe gebrauchen können, wie er, dass wir aber solche Dinge nur so nebenbey treiben.

Aber da kommt einer auf uns zu mit Shakespeare in der Hand und hält uns das Titelblatt von des Unsterblichen Werken vor. Er scheint gehört zu haben, was wir bisher mit uns selbst sprachen, und Gott weiss, ob er nicht meint, unser Monolog sey gegen Hamlets gehalten erbärmlich. Allerdings macht er ein stolzes Gesicht mit leisem Spotte in der Miene, und scheint zu sagen, dass wenn uns auch Jupiter die Besinnung so weit geraubt hätte, dass wir den Respekt vor dem Genie des Bildhauers, des Musikers und des Malers verloren hätten, wir doch vor dem Genie eines Dichters wie dieser uns beugen müssten. Er giebt zu verstehen, dass er uns für Barbaren erklären müsse, wenn wir hier noch ein tadelndes Wort wagen.

Lieber Mann mit dem Shakespeare in der Hand, wir müssen zuvörderst gestehen, dass wir diesen herrlichen Dichter nicht einmal in unsere Büchersammlung aufgenommen haben; denn er ergriff uns so, als wir ihn lasen, dass wir ihn nirgend anders aufzubewahren vermochten, als in unserm Geiste und Herzen. Aber du mit dem Shakespeare in der Hand, sag uns doch einigermassen herablassend, ob du nicht das am meisten an dem Herrlichen ehrst, dass er Menschheit und Schicksal so tief und gross zu greifen verstand, und in der Darstellung dieser Tiefen und Grossen noch so klar bleiben und selbst mit der Darstellung spielen konnte. — Wenn nun das also ist, so scheint uns sein Werth in dem Sinne für das Menschliche zu liegen, und da wir auch Menschen sind, so selltest du uns billig ermuthigen, uns diesen unsern eigensten Sinn ebenfalls zu erwerben, statt dass du uns dieses tiefe und humoristische Gemüth eines Engländers als unerreichbar vorhältst. Ich sage dir, was irgend eine Tugend, was irgend ein Lob ist, von Einem Menschen erreichbar, das muss allen zu Theil werden, wenn wir Menschen und nicht Thierarten seyn sollen.

Aber freylich, die Natur gab den Stieren Hörner, den Hasen Schnellfüssigkeit, den Pferden Hufe u. s. w. wie Auskreus sagt: das heisst,

bey solchem Uebergewichte von Einseitigkeiten, Genie genannt, wirft sich das ganze Leben in diese Richtung, und das Thier fühlt in ihr seine Kraft, und daher ist alles Genie muthwillig. Die andern, die allseitigen Werthes ermangelnd und ohne die einseitige Kraft des Genies unbedeutend und leer sind, Philister wegen ihrer Gemeinheit genannt, lassen sich den angenehmen Spass gefallen, den die Genies mit ihnen zu treiben belieben, und diese, durch ihre edle Einseitigkeit schon verhunzt, werden nun vollends eitle Kindsköpfe und launisch und grob, so dass diese eben erwähnten Eigenschaften des Genies sogar das Ziel seiner Nachahmer geworden sind, und dass ich keine Poeten, Bildhauer, Maler, Componisten und Virtuosen mit Namen zu nennen brauche, um das alles begreiflich zu machen. Uebrigens loben wir allerdings an dem poetischen Genie, dass es die Sprache in seiner Gewalt hat und schön spricht, wie auch, dass es mit der Darstellung spielt; allein wir glauben, wenn die Menschheit überhaupt sprechen gelernt habe, so müsse sie es auch überall zum schön sprechen bringen können, und wenn durch unsere oben belobte Diät und Gymnastik auf alle gewirkt wird, so könnte es ihnen nicht fehlen, ihr Aeusseres ganz in die Gewalt ihres Innern, also überhaupt ihre Erscheinung zum freyen Spiele zu bringen, was denn allerdings die letzte und höchste ästhetische Kunst ist.

Mit dem bisher Gesagten haben wir nun theils einen allgemeinen Gesichtspunkt für ästhetische Kunst überhaupt aufstellen, theils die Musik im Chore ihrer Schwestern aufführen wollen, damit man sehe, wie sie diese bey dem Arme oder der Hand fasst. Im folgenden werden wir uns auf Musik allein einschränken, diese aber sowohl an sich als in ihren pädagogischen, wissenschaftlichen, politischen und andern Beziehungen charakterisiren, und der Componisten eben sowohl als der Virtuosen, der Vokalmusik eben sowohl als der Instrumentalmusik einzeln gedenken. Obiges war also nur ein Präludium, und es wird sich zeigen, ob wir dabey die rechte Tonart getroffen. Wenn sich niemand dabey ärgerte, müssten wir fast schlimmen Verdacht fassen.

Würzburg im Februar 1823.

J. J. Wagner.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 2ten. Im Josephstädter-Theater: *Das Donauweibchen*, zweyter und letzter Theil. Neu in die Scene gesetzt; seine gute Zeit ist jedoch vorbey.

Am 4ten. Im Theater an der Wien: *Die Belagerung von Purzelpona*; Posse mit Gesang in drey Akten. Ein sinn- kraft- und saftloses Unding, worüber einstimmig der Stab gebrochen wurde.

Am 7ten. Im Kärntnerthor-Theater: *Die Rose*, ländliches Ballet von Hrn. Henry; Musik von Darondeau; vorher: *Das Ständchen*, Singspiel in einem Akt, Musik von Gyrowetz. Die erotische Fabel des Erstern hat wenig Mannichfaltigkeit, doch finden sich hübsche Tänze vor; der Stoff der Operette ist eine neue Bearbeitung von D'Allayrac's *stürmischen Abend*; das Publikum gab sein Missfallen vernehmlich zu erkennen; es ist auch in der That ein kränkliches, abgemagertes Kindlein.

Am 8ten. Im Leopoldstädter-Theater: *Herr von Haushoch, der gefoppte Riese*, pantomimisches Quodlibet mit Zauberey von Rainoldi, Musik von Volkert; erlebte nur ein paar Vorstellungen.

Am 9ten. Im Josephstädter-Theater: *Die Reise nach den kanarischen Inseln*, oder: *Zu Hause ist es am Besten*; Faschingsposse mit Gesang und Tänzen in zwey Akten, Musik von Gläser. Totaler Fiasco. Wenn es so fort geht, so dürfte in diesem Jahre die Ernte für unsere Bühnen ziemlich mager ausfallen.

Am 12ten. Im Kärntnerthor-Theater, von der Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung wohlthätiger Zwecke: eine grosse musikalische Akademie, bestehend in folgenden Gegenständen: 1. Beethovens Ouverture zum *Egmont*; 2. Arie mit Chor aus Rossini's *Zelmira*, gesungen von Dem. Unger; 3. Variationen für Pianoforte und Violine, componirt von Hrn. Pixis und Böhm, auch von denselben vorgetragen; 4. Ein Vokal-Quartett von Hrn. Conradin Kreutzer; 5. Variationen für das Waldhorn, componirt und gespielt von Hrn. Prof. Herbst; 6. Cavatine aus *Ginevra di Scozia*, gesungen von Dem. Lechleitner; 7. Chor aus *Semiramis*, von Catel; 8.

von Spontini; 9. Duett von Sim. Mayr, aus der Oper: *la rosa bianca e la rosa rossa*, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Lugano; 10. Duett für Oboe und Flöte, gespielt von den Hrn. Jos. und Aloys Khayll, componirt von Hrn. Moscheles; 11. Vierstimmiger Gesang von Louis Spohr; 12. Arie: „o momento fortunato" von Hrn. Clement, gesungen von Demois. Lechleithner; 13. Grosser Chor von Conradin Kreutzer; die Solostimme vorgetragen von Dem. Unger. — Die Ouverturen wurden gut, vielleicht, was das Zeitmaass betrifft, gar zu rasch gegeben; die Solo-Pieeen erhielten Beyfall, besonders No. 3, 5, und 10; Dem. Lechleithner detonirte ganz ungebührlich; No. 4 und 13 wollte nicht ansprechen, dagegen gefielen die Gesangstücke der Dem. Unger, und Spohr's Vokalsatz allgemein; letzterer wurde da capo verlangt; das Haus war wider alle Erwartung nur zur Hälfte gefüllt.

Am 15ten. Im Theater an der Wien: *Die Fee aus Frankreich*, oder: *Liebesqualen eines Hagestolzen*; Zauberspiel mit Gesang in zwey Akten von Carl Meisl, Musik von Wenzel Müller; mit Abänderungen, Zusätzen und neuen Musikstücken von Hrn. Kapellmeister Roser. Diese beliebte Farse wurde zum Debut der Mad. Raymund einstudirt, welche aus der Leopoldstadt herüber emigrirte; denn da diese Bühne seit Jahr und Tag sequestrirt wird, so ist daselbst Schmalhans Kuchenmeister; zahlreich ist die Zahl der Missvergnügten, und viele würden das Feld räumen, wenn ihnen nicht Contract-Verbindlichkeiten unzerbrechliche Fesseln anlegten. Die Debutantin ward freudig bewillkommnet und gefiel sehr, so wie die ganze unterhaltende Piece, die auch recht nett ausgestattet war. Hr. Neubruk hatte den härtesten Stand als Spindelbein, da sein Rival, Hr. Raymund, drüben auf der Insel in dieser Partie ausserordentlich beliebt ist; dennoch zog er sich so ziemlich mit Ehren aus der Sache. Hr. Spitzeder (Freydumm) ist eine köstliche Karikatur, und trägt seine Gesänge mit eminenter Komik vor. Da die Fee Rosa ursprünglich nur eine Sprechrolle war, so legte sich Mad. Raymund einige Jodlers ein, worin sie besonders excellirt. Noch eine Leopoldstädter Acquisition, Dem. Lessel, erschien als Frau von Flinserl; sie hat, wie man sagt, das Maul auf dem rechten Flecke, ist auf der Bühne wie zu Hause, und für solche Flappermühlen gleichsam geschaffen. Ein artiger Contretanz ist eine erfreuliche Zugabe, die Dekorationen sind geschmackvoll, und die gerundete Vorstellung zog bereits mehrere Wiederholung nach sich.

Am 15ten. Im Kärnthnerthor-Theater: Zum Benefice des Hrn. Rozier: das romantische Ballet: *Arsena*; vorher: *Cordelia*, eine lyrisch-tragische Oper mit Chören in einem Akt, von Wolf, Musik von Conradin Kreutzer. Die Annonce gab von diesem Monodram folgendes Programm: „Cordelia entfloh, um den Verwünschungen ihres „Vaters zu entgehen, gegen dessen Willen sie sich „vermählt hatte, mit ihrem Gatten in die entfernten „Apenninen. Der Fluch des Vaters, welcher aus „Gram über den Ungehorsam der Tochter starb, „verfolgte sie; ihr Gatte blieb, indem er sie be„schützen wollte, unter den Dolchen der Bandi„ten, und Cordelia fiel mit ihrem Kinde in ihre „Hände. Bald erlag auch das Kind den Miss„handlungen der Räuber, da erfasst sie Wahn„sinn und Raserey; sie befreyt sich selbst, in„dem sie einen derselben ermordet, und irrt in „diesem Zustande in den Thälern der Apenninen „umher, wo sie von den Hirten der Gegend „beobachtet und durch ein ausgestelltes Kind in „ihre Nähe gelockt wird. Ihre Besinnung kehrt „bey diesem Anblicke zurück, und sie scheint „sich der Erinnerung und dem ruhigeren Schmerz „hinzugeben. Die Hirten haben sich indessen „Cordelien allmählig genähert, doch jeder Trost „bleibt erfolglos, und die Erzählung ihres eige„nen widrigen Schicksals entflammt aufs Neue „ihre Raserey. Sie entspringt, während dem Aus„bruche eines fürchterlichen Ungewitters, den sie „verfolgenden Hirten in die nahen Gebirge, wo „sie von der Spitze eines Felsens, von dem Strahle „des in einen nahen Baum schlagenden Blitzes „geblendet, in den Abgrund stürzt."

Es war gewisslich keine leichte Aufgabe, besonders in dieser luxuriösen Epoche, solch einen lugubren Stoff auf eine Art und Weise in die Scene zu bringen, wodurch das Interesse beynahe während einer vollen Stunde gefesselt wird. Der Tonsetzer hat hierin unstreitig das entschiedenste Verdienst: seine Arbeit trägt das Gepräge der Wahrheit; tiefes Gefühl, leidenschaftlicher Ausdruck, die richtigste Schattirung beleben sein Gemälde, und verleihen ihm jene reellen Vorzüge, die — mit Stolz dürfen wir es sagen — die Werke des denkenden, deutschen Künstlers

adeln. Von hinreissender Wirkung sind vor allen die ariosen Recitative; ein süsses Wiegenliedchen, als die Wahnsinnige mit dem ihr unterschobenen Kinde in froher Erinnerung der Vergangenheit tändelt; die ganze Scene der Erzählung, worin die theilnehmenden Aeusserungen des Chors so sinnig eingeflochten, der Wechsel der Empfindungen, die Abstufungen der Leidenschaften so meisterhaft colorirt sind; endlich der höchst energisch ausgeführte Schluss-Moment. Dem. Schröder leistete in ihrer anstrengenden Solopartie jeder billigen Forderung Genüge; sie wurde, nebst dem Componisten, mit Enthusiasmus hervorgerufen.

Am 19ten: Im Saale des Musikvereins: Privat-Abendunterhaltung des Hrn. Georg Hellmesberger, Mitgliedes des Hoforchesters und adjungirten Professors der Violine, worin vorkam: 1. Ouverture aus *Massinissa*, von Paer; 2. Violin-Concert; 3. Polonoise von Caraffa, gesungen von Dem. Unger; 4. Doppel-Variationen für Hoboe und Fagott, vorgetragen von den Herren Khayll und Mittag; 5. Andante aus Beethovens Symphonie in D.; 6. Duett aus Rossini's *Armida*, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Haitzinger; 7. Neue Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, der mit seinem Publikum eben so zufrieden seyn durfte, als es dieses mit ihm war.

Am 20sten: Im Josephstädter-Theater: *Die beyden Galeerensklaven*. Drama in drey Akten, mit Musik von Drechsler. Abermals eine Criminalgeschichte aus Pitaval's: *causes célèbres*; man ist davon bereits übersättigt. Die Composition ist höchst unbedeutend; da die Dichter so selten einen neuen Gedanken zu Markte bringen, so scheinen auch die Tonsetzer dieselbe Cynosur angenommen zu haben.

Am 22sten: Ebendaselbst: *Der Zauberring*; oder: *Arlequin in China*; neue Pantomime von Hrn. Stiassny, Musik von Gläser. Transeat! —

Am 25sten: Im kaiserlich königlichen grossen Redoutensaale: Das dritte Gesellschafts-Concert. Nebst Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*, hörten wir zum erstenmale eine neue Symphonie von Hrn. Hugo Worzischeck (in D dur), welche vielen Beyfall erhielt, auch in der That recht fleissig und mit ziemlicher Instrumentalkenntniss gearbeitet ist; vorzüglich gelungen fand man den ersten Satz und das Andante; weniger das Rondo Finale, so wie die Wahl der Taktart für den Scherzo ($\frac{2}{8}$) nicht glücklich genannt werden kann, da in diesen fremdartigen Rhythmen sich besonders das Trio ganz gewaltig mühsam fortschleppt. Die Aufführung der Cantate gab nur zu viel Blössen; die Solopartieen waren unzuverlässig, die Chöre kraft- und saftlos, die Tempi meist vergriffen und schwankend.

Am 27sten: Im Leopoldstädter-Theater, zum Vortheile des Regisseurs Fermier: *Der Freyschütz*, oder: *Die Schreckensnacht am Kreuzwege*, romantische Volkssage mit Gesang, in drey Akten, nach Laums Erzählung (soll wohl Apel heissen) von J. A. Gleich, Musik von Roser. Der alte Ladenhüter that noch so ziemlich seine Schuldigkeit. Zum Beschlusse ein pantomimischer Scherz von Hrn. Rainoldi: *Der verliebte Pierot*, worin zwey beliebte Pas de deux, und ein grosser Tyroler-Contretanz eingelegt waren. Seit einigen Tagen giebt auch auf dieser Bühne die gymnastische Künstlergesellschaft des Hrn. Gärtner wiederholte Vorstellungen mit vielem Beyfall.

Gleichfalls am 27sten: Im Kärnthnerther-Theater: *Die eiserne Pforte*, romantische Oper in drey Akten von Joseph Weigl, und zu seinem Benefice. Abermals ein erneuerter Beleg, dass so manche treffliche Erzählung sich dennoch keineswegs zur dramatischen Behandlung eignet. E. A. Th. Hoffmann's phantasiereiche Novelle: *Das Majorat* liegt hier zum Grunde; unter vielen Missgriffen war doch wohl dieser der unverzeihlichste, dass der Thürmer Daniel zu einem gespenstischen Popanz umgestaltet wurde, der in einer verfallenen Warte hauset, durch seine Glockenschläge jedesmal Unheil verkündet, wie ein Deus ex machina immer a tempo als Retter erscheint, wann Noth am Mann ist, von dem es nicht einmal klar wird, ob durch ihn ein gutes, oder böses Princip repräsentirt wird, der nur einzelne Laute hören lässt, übrigens sich auf pantomimische Gesten beschränkt, und höchstens ein wiehherndes, satanisches Hohngelächter ausstösst, wobey das Publikum treulich accompagnirte, was eigentlich der Funke war, der die Flamme der Unruhe entzündete, welche auch bis zum Schluss nicht wieder gedämpft werden konnte. Mit einem Worte: die Oper fiel durch. Der Componist hat seine Natur verleugnet; seine Arbeit ist gelehrt, aber sie lässt kalt; ein ängstliches Streben, in C. M. von Webers Fusstapfen zu treten, zeigt sich unverkennbar; alles ist melancholisch

und düster gehalten; Posaunen, Hörner, Trompeten und Pauken sind überhäuft angebracht, und die Molltonarten an der Tagesordnung; nur in einem Duette erkannte man den idyllischen Sänger der *Schweizerfamilie* wieder, und dieses Stück wurde auch mit rauschendem Applaus wiederholt. Da die Gesangpartieen schon an sich undankbar sind, so blieben auch die Leistungen der Dem. Schröder, der Herren Haitzinger, Forti und Weinmüller wirkungslos; dagegen machte sich ein Kind, die kleine Noisten, ganz auffallend bemerkbar, denn das quickte und pipte und miaute trotz einem Kätzlein so unausstehlich, dass nur die Anwesenheit des Monarchen einen allgemeinen Tumult verhinderte. Kein Unglück kommt allein; das bewährte sich auch heute. Selbst das Decorationswesen gab störende Blössen; so schwamm ein Kronleuchter während einer ernsten Scene gleich einem Aerostat über die Bühne, und in einer freyen Gegend senkten sich majestätisch purpurrothe Saal-Suffiten herab. So brach denn das Verhängniss unerbittlich den Stab über ein Kunstwerk, dem niemand einzelne grosse Schönheiten abstreiten wird, welches aber, unparteiisch gesagt, auch seinem Loose nicht entgehen konnte.

Miscellen. Hr. Worzischeck ist zum Hoforganisten ernannt worden. Mayseder hat ein neues Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell geschrieben, das ungemein gelobt wird. Nächstens erscheint es bey S. A. Steiner und Comp. und zugleich auch als vierhändige Sonate von Hrn. Carl Czerni arrangirt. Rossini's *Mahomet* wurde noch ein paarmal vor leeren Bänken aufgeführt. Die italienische Oper wird nun bald wieder vom Stapel laufen. Der Cavaliere Caraffa, Mad. Fodor Mainville, Sigr. David, Donzelli, Rubini und Ambrogi sind bereits hier eingetroffen: *Othello* soll zuerst daran kommen. Der hiesige Instrumentenmacher Stauffer hat eine Verbesserung des Violoncells bekannt gemacht, welche im Wesentlichen darin besteht, dass mittelst einer am Halse und am Griffblatte getroffenen Vorrichtung der sogenannte Sommer- und Wintersattel (Steg) gänzlich entfernt, und jede, in dieser Beziehung sonst nur zu oft nöthig gewordene Reparatur nunmehr überflüssig wird. Es ward nehmlich der Hals vom Körper getrennt, und durch einen Falz wieder auf solche Weise verbunden, dass er durch eine angebrachte Schraube nach Gefallen entweder mehr vor- oder rückwärts gerichtet werden kann, durch welche einfache und dennoch sehr solide Struktur das ganze Griffbret viel haltbarer geworden ist, so dass es selbst bey einem zufälligen, gewaltsamen Umstürzen des Instrumentes nicht die geringste Beschädigung mehr erleiden kann. Der Hals steht nun viel fester auf einem im Körper des Instrumentes oben befestigten Fundamente, durch welches die Dauerhaftigkeit der Schraube gesichert und die ausserordentliche Schwerkraft der ziehenden Saiten genügend bedacht ist. Vermittelst eines kleinen Rückens an der sehr fein gewundenen und also auch sehr empfindlichen Schraube kann nun der Spieler augenblicklich sein Griffbret um einen beliebigen Grad mehr vor- oder zurückrichten, wodurch ihm die Saiten entweder flacher oder höher liegen: ein wesentlicher Vortheil, welcher den Künstler in den Stand setzt, schnell seinem Instrumente diejenige Richtung zu geben, welche vielleicht eben ein delikater Vortrag erheischt, oder dasselbe eben so geschwind wieder in eine solche Spannung zu bringen, die ihm die nöthige Kraft und Stärke verleiht. Virtuosen, welche Concerte einstudiren wollen, brauchen daher ihre Exercitien nicht mehr auf den hoch liegenden Saiten zu machen, wodurch die Finger so sehr abgemüdet werden; sondern sie können sich die Applicatur und den Aufsatz in einer ungleich bequemern Lage einüben und auch sogleich wieder die nämliche Passage auf die andere Art in ganzer Stärke versuchen. Da nun diese künstliche Verbindung des abzunehmenden Halses mittels eines Falzes und einer Schraube von so fester Bauart ist, und die Verfügungen so trefflich in einander passen, keinem Werfen bey veränderter Witterung unterliegen, noch weniger beym gänzlichen Abnehmen des Halses, was augenblicklich ohne Anstrengung geschehen kann, einer Verrückung oder sonstigen Verletzung ausgesetzt sind, so hat das Violoncell dadurch einen solchen Grad von Vollkommenheit erlangt, dass man den Augenblick dieser schönen Erfindung eine ganze Epoche derselben nennen kann. Ein solch ehrenvolles Zeugniss haben drey Männer, denen hierin doch wohl Sitz und Stimme gebührt, die Herren Linke, Schuster und Kanne, über dieses, das Stauffersche Griffblatt benannte, in der Wiener musikalischen Zeitung öffentlich ausgestellt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Preis pränumerando 16 Groschen oder 1 Gulden 12 Kreuzer.

peuple intrépide. — *Hymne à la liberté*, von de l'Isle et Pleyel: *Loin de nous le vain délire.* (58) — *Hymne à l'Etre suprême*, von Gossec (13) — *La Raison du Sage*, von Gossec. (10) — *Chanson patriotique* von Solié: *Courageuses mères.* — *Chant d'une Esclave affranchie sur le berceau de son fils* von Jadin (7) — *Hymne à J. J. Rousseau* von Gossec. (32) — *Le devoir des Mères* von Rigel dem Vater. (19) — *Hymne à l'Agriculture* von Martini. (57) — *Hymne pour la fête de la Jeunesse* von Cherubini. (73) — *Ode à l'Etre suprême* von Daleyrac. (11) — *Stances contre le Luxe*, von Solié (2) — *Ode sur l'enfance* von Gossec. (21) — *Chant pour la fête de la vieillesse* von Gossec. (63) — *Chant du banquet républicain après la bataille de Marengo*, von Catel. u. s. f.

Es begreift sich übrigens von selber, dafs auch wohl noch eine andere Auswahl, aus einem dreistern Gesichtspunkte möglich ist; denn es ist noch mancher brave Gesang vorhanden, welcher der Aufnahme werth wäre, wie man selbst aus jener citirten Zeitschrift ersehen kann. Einige Aenderungen mit dem Texte, der zu scharf einschnitte, aber für unsere *deutsche Vernunft* Unsinn enthielte, vorgenommen, oder aber ganze Stanzen weggelassen, und man würde eine ungleich grofsere und ganz artige Sammlung erhalten. An sich ist es immer nicht ohne Interesse, auch Melodien und Worte unter sich aufzunehmen, welche ein Volk, wie das französische, in wichtigen Momenten hat allgemein begeistern und Herzen und Stimmung einer unendlichen Menge von Menschen hat in Bewegung setzen können. Es wäre sehr gut, wenn uns so die Melodien zu den griechischen National insonderheit Kriegsliedern aufbehalten worden wären.

Trois Sonatines pour le Clavecin ou Pianoforte composées par J. G. Ferrari. Oeuv. 5. à Vienne chez Artaria et Comp. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

In diesen Sonaten ist leichtes allgewöhnliches Dilettantenspiel, im gemeinern Sinne des Worts, und sehr wenig kunstmäfsiger Inhalt und Bestand. Sie sind von der grofsen Heerstrafse, und der Kenner kann nichts weiter damit anfangen, als dafs er sie höchstens Scholaren zur Uebung und Abwechselung empfiehlt. Merkmale, dafs der Komponist sich bemüht hätte, unter Gedanken, die sich ihm darboten, zu wählen und das Bekannte, tausendmal Gehörte zu verschmähen, finden sich fast nirgends, man müfste denn allenfalls das *Andantino* S. 20, auszeichnen, was aber in dieser Hinsicht auch nicht sonderlich viel sagen will. Angenehmer Klang ist doch nur eigentlich wenig: die Phantasie, das Herz wollen mehr. Und der Verstand — nun an den ist hier vollends gar nicht zu denken. Ueberdem so ist auch nicht einmal vollkommene Reinheit des Satzes darin. In der zweyten Sonate wird einmal folgendermafsen gestrommelt:

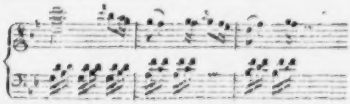

wo offenbar folgende Quinten entstehen:

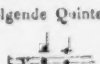

Der Satz müfste allenfalls so abgeändert werden:

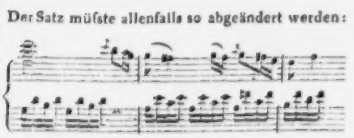

Unterdefs, wenn man es sogar strenge damit nicht nehmen will, so kann man diesen Sonaten, die wenigstens eben so viel Recht zur Existenz als Hunderte ihrer Mitschwestern haben, ihr Daseyn wohl noch gönnen. Die Welt ist ja grofs. Aber wer in einem Fache schon das *achte* Werk herausgiebt, mit dem ist die Kritik doch wohl befugt, es etwas genauer zu nehmen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. Nº. 14. 1823.

Ideen über Musik
von J. J. Wagner.
(Fortsetzung.)

II. Was ist Musik?

Als die Catalani hier in Würzburg gesungen hatte, fragte ich einen Freund: Haben Sie auch die Catalani gehört?

Er. Nein.

Ich. Warum nicht?

Er. Es war mir just ungelegen; und überhaupt gehe ich nicht gern hin, wohin alles läuft.

Ich. Ganz aus denselben Gründen hörte ich diese Kehle auch nicht singen, zumal da ich aus einigen Beyspielen schon weiss, wie eine volle und freye Kehle klingt.

Er. Zugleich muss ich gestehen, dass ich mich selbst bedauern müsste, wenn ich nicht mehr Musik in mir hätte, als alle Concerte in der Welt mir geben können. Daher vermeide ich weder Concerte, noch suche ich sie besonders auf.

Ich. Bravo, Freund! Sie sind der Flötenspieler von Alabandus, der sich für den ersten Flötenspieler Griechenlands ausgab, und, als man eine Probe von ihm verlangte, erklärte, dass er bisher immer nur in sich hinein geblasen hätte, was bekanntlich nicht hörbar sey.

Er. Der hatte Recht.

So ging unser Gespräch von diesem Punkte aus dann weiter auf die Ohrenlust der musikbegabten Kenner und das bedauernswürdige Rennen und Laufen der ganz unbegabten Menge nach allem, was neu ist und was glänzt, und wir wurden beyde menschenliebend eins, dass Gott sich dieser unbegabten Menge einst durch eine allgemein verbreitete und durchgreifende Kultur noch erbarmen müsse.

Dass aber mein Freund mit seiner unhörbaren Musik ganz Recht hatte, und dass alle hörbare Musik gerade nur so viel werth ist, als unhörbare in ihr enthalten ist, das ist eben so gewiss, als dass die unsichtbare Kirche vor allen sichtbaren die wahre ist. Was ist aber diese unhörbare Musik anders, als das Spiel der Gemüthsbewegungen in einem reichen und tiefen Gemüthe, welches aber, um Spiel zu seyn, dem Geiste zur Beschauung vorliegen muss. Daher ist zu dieser Musik zwar wesentlich,

Dass man fühle und verlange,
Dass man hoffe, dass man bange;

aber diese Ebbe und Fluth des Gemüthes giebt für sich allein eben so wenig Musik, als die Schritte eines Boten Tanz geben, ob sie gleich weiter fördern.

Das Spiel ist der allgemeine Charakter aller ästhetischen Kunst und besteht in dem Schauen einer uns inwohnenden Kraft durch den Geist, der sodann den lebendigen Drang dieser Kraft benützt, um sie nach allen möglichen Formen zu entwickeln, und sich an ihrer Entwickelung zu ergötzen. Daher hat z. B. das Spielen junger Thiere in fröhlichen Sprüngen und Bewegungen nur den einen Factor des wahren Spiels, nämlich den Drang der Lebenskraft; es fehlt aber der andere und höhere Factor, der zuschauende Geist, der das Spiel erst nach besonnenen Richtungen hinaustreibt, und dadurch zu einem freyen Spiele macht. Solches freye Spiel der Gemüthsbewegungen ist nun eben die innere Musik, und da das Gemüth selbst zweyseitig ist, nämlich fühlend und begehrend, so machen auch Zustände aus diesem doppelten Gebiete den Inhalt der Musik aus.

Gehört nun zu solchem freyen Spiele nothmendig der Geist als Zuschauer, so ist damit ein zweyfaches gesetzt, nämlich einmal, dass die Gefühle, welchen der Geist zusieht, nicht blind

toben und bis aufs Extrem wüthen können, wie wenn sie sich selbst überlassen wären, und zweytens, dass der überblickende Geist mit seinem Blicke die Gefühle gleichsam in einen Rahmen fasst, durch welchen sie Anfang und Ende, Maas und Gränze gewinnen. Was das Erste betrifft, so kann die aus der Zucht des Geistes entrinnende revolutionäre Natur überall nicht ästhetisch heissen, daher denn Lessing in seinem Laokoon sinnvoll fragt, ob Laokoon schreyen dürfe, und Bürger in einem seiner Lieder mit den Worten:

Schreyen, aus muss ich ihn schreyen,
Den Schmerz, der mir den Busen presst

über alle Poesie hinausschreyt, wie bereits Schiller in der bekannten Recension von Bürgers Gedichten gerügt hatte. Was aber das Zweyte betrifft, so folgt daraus, dass eine Mehrheit von Gefühlen keine Musik sey, sondern erst werde durch Anfang, Mittel und Ende, regelmässigen Verlauf und Begränzung; daher denn auch in der Musik, wie in aller ästhetischen Kunst, das kleinste Kunstwerk ein kleines Ganzes seyn muss. Daher sind drey oder mehrere ungeordnete Töne nach oder neben einander keine Musik, obwohl wieder ein einziger Ton für sich allein schon Musik seyn kann, in so ferne die Phantasie Reichthum in seinen einfachen Inhalt hineinträgt. So kann auf einem wohlgestimmten Instrumente ein einziger Ton inniges Vergnügen gewähren und reizen, ihn oft zu wiederholen, und die Klavierinstrumente haben das Eigene, dass fast auf jedem derselben einige Töne gleichsam die Lieblinge des Instruments sind; solche Töne gewähren dann auch einzeln viele Unterhaltung, indem sie zu einer Gemüthsstimmung den Ton angeben, welche sich dann im Gemüthe so reich und lebendig fortentwickelt, dass oft eine wirkliche Musik, die diese Stimmung fassen und ausdrücken wollte, sehr unwillkommen wäre, weil auch hier des Dichters Wort gilt:

Spricht die Seele, so spricht, ach! schon die Seele nicht mehr!

Solche innere Musik, wie eben bezeichnet worden, wird nun objectiv oder äusserlich durch den Ton, der bekanntlich in allen festen und flüssigen Körpern aus Schwingungen, d. h. aus einem Wechsel von Zusammenziehung und Erweiterung der Masse in sich selbst besteht, und also für die Körper eben das ist, was die Gemüthsbewegungen für das Gemüth. Denn Hoffnung und Freude erweitern auch das Gemüth, welches dagegen von Schmerz und Angst in sich eingeengt wird. Daher hat jene innere Musik ihre natürliche Sprache in Tönen, aber diese sind so weit unter jener innern Musik, als das, was ein Mensch zu Wort bringen kann, unter dem ist, was er in sich selbst hegt und denkt. Wie aber alles innere Leben zur Gemeinschaft mit anderm Leben heraus soll und muss, so soll und muss auch jene innere Musik äussere Tonkunst werden, und wenn wir auch dem Flötenspieler von Alabandus volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, so können wir doch mit seiner stillen Musik nicht ganz zufrieden seyn, sondern wollten sie bloss denen, welche nach der Musik bloss die Ohren recken, zur nähern Bekanntschaft empfehlen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Braunschweig, im März. Die neueste Erscheinung im Opernfache auf unserer Bühne ist Rossini's *Armida* gewesen, welche seit dem Anfange dieses Jahres bereits mehreremale wiederholt wurde. Ueber Rossini, als Opernconponist, wird man wahrscheinlich erst dann auf ganz gerechte und unparteiische Weise entscheiden, wenn die Abgötterey auf der einen Seite und die absolute Verdammung auf der andern sich erst gegenseitig werden ausgeglichen haben. Nach dem, was dieser Componist kürzlich in Venedig erfahren haben soll, dürfte es sich mit jener Abgötterey bereits sehr stark zu Ende neigen; der Ref. begnügt sich hier aber nur mit folgenden Andeutungen: So wenig der Deutsche bey Behauptung seiner angebornen Nationalität, welche sich im Wesentlichen auf strenge Charakter-Durchsetzung reducirt, dennoch selbst in der Poesie das Verdienst eines ihm völlig entgegengesetzten Nationalismus (wie z. B. beym Calderon) nicht verkennt, so wird er das Gegentheil davon bey ruhiger Prüfung sich auch im Musikalischen nicht zu Schulden kommen und deshalb weiterhin dem Talente Rossini's diejenige Ehre widerfahren lassen, die ihm unter diesem Beziehungen

und in sofern er kein deutscher Componist (und darum auch kein Mozart) seyn will und kann, gebührt. Seine blühende Phantasie ist nirgend zu verkennen, seine Melodieen übertreffen in Annehmlichkeit fast alles, was die neuere italienische Kunst in dieser Hinsicht geliefert hat, und da, wo der Deutsche ihn der Wiederholung und selbst des Diebstahls beschuldigt, ist der Italiener, welcher die Reprisen überhaupt liebt, weit geneigter, ein ihm bekanntes Thema aus einer schon vorhandenen Oper mit Entzücken aufzufassen, als der Deutsche, bey welchem sofort die reflectirende Kritik einzutreten pflegt. Eben so wenig hat es die jetzige italienische Oper mit eigentlicher Charakteristik zu thun, und ein liebliches Melodieenspiel vertritt bey dieser Nation gerade so oft die Stelle des wörtlich Dramatischen und ächt Leidenschaftlichen, als es in analoger Beziehung bey den Dichtungen des Calderon der Fall ist. Wir wollen daher Jedem sein Recht widerfahren lassen und deutsche Kunst nur aus deutschem Standpunkte betrachten, die anderen Nationen dagegen aber nicht despotisch über denselben Leisten schlagen. —

Was die *Armida* betrifft, so gehört sie übrigens wohl nicht zu den stärksten Arbeiten dieses Componisten, welcher sich überhaupt jetzt (vielleicht durch eine behaglichere Lage) nachlässiger in seinen Arbeiten gehen zu lassen scheint. Die Ouverture ist eine wahre Zugabe und man hatte sie desswegen hier ganz verworfen und statt derselben die aus seiner *Elisabeth* eingelegt; so wie es denn in der Regel bey diesem und andern italienischen Componisten auf eine charakteristische Hindeutung der Ouverture auf die nachfolgende dramatische Handlung nicht anzukommen pflegt, und es ihnen im Allgemeinen an einem bloss brillanten Tonstücke hinlänglich zu seyn scheint. — Die erste Hälfte des ersten Akts that auf der hiesigen Bühne dem weitern Eingange der Oper Schaden, da manches im Gesange nicht nach Gebühr ausgeführt werden konnte; weiterhin und namentlich mit dem Duett der Armida und des Rinald, von Dem. Fischer und Hrn. Cornet trefflich vorgetragen, erhob sich jedoch die Oper immer mehr und der Beyfall stieg höher, wenn er gleich sich nicht bis zum sogenannten Furore erheben wollte. Im zweyten Akte überraschten besonders die Chöre der Dämonen durch eine durchgreifende Kraft, welche man sonst bey diesem mehr anmuthigen und tändelnden Componisten nicht gewohnt ist; auch wurden sie brav ausgeführt und machten der Leitung des Musikdirectors Hrn. Besecke alle Ehre. Die Arie des Rinald No. 11 im zweyten Akte war eingelegt, und wurde von Hrn. Cornet mit ungemeiner Zartheit vorgetragen. Im dritten Akte erreichte vorzüglich der Gesang und die Darstellung der Dem. Fischer eine ächt tragische Höhe, und nach ihrem Abgange von der hiesigen Bühne, welchen wir sehr bedauern müssen, dürfte diese mit noch einigen andern hochtragischen Partieen wohl sehr lange vacant bleiben. Dass sich Hr. Knaust immer mehr als ein versprechender Tenorist bekannt mache, bemerkte der Ref. schon in seinem vorigen Berichte, und er kann diess auch hier wiederholen, da dieser Sänger den Eustax mit vielem Verdienste vortrug und sich vorzüglich in dem Terzette des dritten Akts auszeichnete, wenn er gleich bey einer der letzten Darstellungen wahrscheinlich durch zu grosse Schüchternheit ein Versehen beging, welches jedoch durch die überwiegende musikalische Sicherheit des Hrn. Cornet schnell gedeckt wurde. Die äussere Ausstattung der Oper, namentlich in den letzten trefflichen Beutheschen Decorationen, so wie in den Costumen war so ausgezeichnet, als man es nur erwarten konnte und nicht selten deckte das Grandiose in dieser Rücksicht die einzelnen Schwächen des Gedichts und der Composition und trat vermittelnd in die Stelle. Da wir hier in dieser Hinsicht wirkliche Kunstwerke auf der Bühne sehen, so kann dabey natürlich von falscher Osteutation und eitler Prunklust nicht die Rede seyn, und die wahre Kunst behauptet nur in jedem ihrer Theile selbst ihr eigenthümliches Recht.

Eine andere Neuigkeit waren die Gastrollen der Dem. Hollenstein, welche auf dem Carlsruher Hoftheater zuerst unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Danzi ihre musikalische und theoretische Laufbahn begonnen hat. Dem. Hollenstein trat als Königin der Nacht, Donna Anna und Constanze als Gast auf, und gab noch weiterhin, als sie schon engagirt war, die Elvira im *unterbrochenen Opferfeste*. Sie hat eine angenehme, wenn gleich nicht starke Stimme, eine schöne Höhe und (wenn sie die gewöhnliche Theaterfurcht erst überwunden haben wird) auch Anlage zu guter Bravour, so wie sie denn auch überall musikalische Fertigkeit beurkundete. Al-

lerdings bevorwortet der Referent hier, dass sie durchaus nur erst angehende Sängerin ist (von der Schauspielerin kann noch gar nicht die Rede seyn); als versprechende theatralische Novize aber hatte sie nach ihrem Auftreten in Frankfurt am Main jene öffentliche Schmach, welche ihr dort widerfuhr, und welche sie bis zum Niedrigsten hinuntersetzte, keineswegs verdient, da der gerechte Kunstrichter den beginnenden Künstler nie mit dem routinirten und lange eingeübten verwechseln darf, und sich böslich an dem jungen Talente versündigt, wo er dieses dennoch zum Sturze des letztern auf eine nie zu verantwortende Weise wagt. Dem. Hollenstein wird bey redlicher Anstrengung und unter fortgesetzter guter Leitung sich gewiss dereinst als wackere Sängerin auszeichnen und es ziemt jedem, der es aufrichtig mit ihr meint, diesen Muth in ihr rege zu erhalten.

Ganz kürzlich überraschte übrigens noch in der That Dem. Franziska Kiel, welche bisher nur in kleineren, so wie früherhin in Kinderpartieen ausgeholfen hatte, durch eine wahrhaft treffliche Ausführung der Partie der Tisbe in *Aschenbrödel*, welche niemand in diesem Grade erwartet hatte. Dem. Kiel hat ungemeine musikalische Festigkeit, welche sie dem Unterrichte ihres Vaters verdankt, eine schöne reine Stimme, treffliche Anlage zur Bravour, ein jugendlich blühendes Aeussere, und auch, wie wir bey dieser Vorstellung bemerkten, eine ziemliche Freiheit im Spiele. Unter diesen Umständen müssen wir ihr um so mehr zu ihrem Debut Glück wünschen, als sie kaum das sechszehnte Jahr zurückgelegt hat, und sich hier offenbar ein schönes Talent entfaltet, welches bey gehöriger Pflege, und wenn es sich selbst eben so wenig verkennt, als es von andern verkannt wird, etwas sehr Erfreuliches für die Zukunft verspricht.

Dem. Fischer wird zum Bedauern aller wahren Musikfreunde die hiesige Bühne verlassen und zu Ostern nach Stuttgard abgehen. Wir verlieren an ihr ein gediegenes musikalisches Talent, und sie wird in höhern Leistungen lange eine Lücke zurücklassen. Als neu eintretende Sopranstimme nennt man uns Dem. Schäfer aus Königsberg und Dem. Dermer aus Wien, welche letztere dort an Ort und Stelle unser Kapellmeister Hr. Wiedebein engagirt hat.

Was die Winterconcerte betrifft, so lässt sich darüber wenig sagen, da nur in der letzten Zeit unser geschickter und trefflicher Violinist, der Kammermusikus Hr. Müller der ältere noch einige Abonnements-Concerte zu Stunde gebracht hat, welche bis jetzt noch ihren Fortgang haben.

Warschau, den 12ten März 1823. Wie sehr die Tonkunst und ihre ausgezeichneten Meister der allerhöchsten Beachtung unsers gnädigsten Monarchen sich erfreuen, davon geben die neuerdings den beyden Kapellmeistern, Hrn. Elsner und Hrn. Kurpinski verliehenen Decorationen des Stanislausordens vierter Klasse genugendes Zeugniss. Beyde haben sich in der That grosse Verdienste um die Pflege der Musik, nicht allein in Warschau, sondern für Polen überhaupt erworben. Namentlich ist das Theater-Orchester durch sie auf eine bedeutende Kunststufe gebracht worden und der noch immer fühlbare Mangel an guten Theatersängern und Sängerinnen wird nun durch das seit zwey Jahren bestehende Conservatorium ebenfalls beseitigt werden. Dem Repertoire der Oper sind nun zwar viele deutsche, französische und italienische Opern durch Uebersetzung einverleibt worden; jedoch besitzen wir auch eine Menge polnischer Originalopern, die wir der Erfindung des Kapellmeister Stephani (eines Böhmen von Geburt), so wie der des Hrn. Elsner und Kurpinski verdanken. Mehrere von denen der letztgenannten Compositeurs sind auszugsweise so in dem Munde des Volks, wie in Deutschland der Jungfernkranz und der Jägerchor aus dem *Freyschützen*. Hr. Elsner hat wenigstens zwey und zwanzig und Hr. Kurpinski achtzehn Opern geschrieben. Ich werde im nächsten Berichte die ausführliche Anzeige dieser Opern, so wie der sonstig von ihnen gelieferten Compositionen geben.

Hr. Kurpinski macht nunmehr eine Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien, um den Zustand der Kunst auch ausser seinem Vaterlande kennen zu lernen. Seine Erfahrungen, die er, als ein über das Wesen der Musik sehr denkender Mann, in den Residenzen der Tonkunst machen wird, werden ohnfehlbar nach seiner Zurückkunft in Warschau glückliche Resultate in seinem Berufskreise herbeyführen.

Von Concertgebern haben wir gehört: Herrn und Madame Boucher.

Hr. B. gab fünf Concerte mit ausserordentlichem Beyfall, und beurkundete von neuem, dass er ein sehr fertiger, obgleich mitunter bizarrer Spieler sey. Seine Frau erntete als Harfenistin rauschenden Beyfall ein. Hr. Pohl, Zögling des Prager Conservatorium, liess sich in zwey Concerten auf der Flöte hören. Er verspricht, einer der ersten Flötenbläser zu werden. Sein Ton ist schmelzend, sein Vortrag gerundet, und bey der freyesten Bewegung im Takt, doch treu der angenommenen Zeitbewegung.

Zum Besten des hiesigen Armeninstituts liess sich die junge Gräfin von Parys, als Klavierspielerin, Harfenspielerin und Sängerin hören. Das Publikum zollte ihr den gerechten Tribut seiner Bewunderung.

Der Verein zur Aufführung von Kirchenmusiken in der Piaristenkirche macht unter der Leitung des derzeitigen Regens chori, Hrn. Banczakewic und mehrerer andern für die religiöse Musik enthusiastisch wirkender Dilettanten, immer grössere Fortschritte. Der Sängerchor zählt besonders manche schöne Stimme und es möchten, zumal in Polen, wenig Kirchen seyn, die einen Sänger von so fliessendem Vortrag aufzuweisen hätten, als wir in Hrn. Antonet.

Hr. Lenz, berühmt durch seine Sinfonieen, will aus einer besondern Grille das musikalische Publikum nicht mehr mit seinen schätzbaren Arbeiten bereichern, sondern folgt dem Beyspiele des verewigten Schwenke und befasst sich lediglich mit dem Studio der mathematischen Klanglehre. Auch ist ein Werkchen über die bestmöglichste Versinnlichung des Taktes Behufs des Unterrichts in der Musik, unter der Presse.

Mitau, den 5ten Februar 1823. Hr. Heinrich Gugel, der früher als erster Hornist mit seinem ältern Bruder, Joseph Gugel, zusammen reisete, und so in Gerbers Lexikon aufgeführt ist, macht jetzt allein eine Reise von St. Petersburg nach Paris. Bey uns hat er auf seiner Durchreise zwey sehr besuchte Concerte, das gestrige zum Besten des hiesigen wohlthätigen Frauen-Vereins, gegeben und uns ausserdem in vielen musikalischen Zirkeln durch seine Kunst sehr erfreut. Nicht leicht hat sich hier ein Künstler eine so grosse Achtung, Liebe und Werthhaltung beym ganzen musikliebenden Publikum erworben, als Hr. Heinrich Gugel. Er verdiente dieses nicht allein durch seine seltene Virtuosität, sondern auch durch seinen reinen Sinn. Wenn ein Künstler mit so richtigen Kunstansichten, mit so gutem Urtheil und Geschmacke reiset, und sich über sein Fach so klar und offen mitzutheilen weiss, so nützet er der Kunst gewiss noch in einem höhern Sinne, als reisende Tonkünstler von gewöhnlichem Schlage. Die Sachen, die man früher von Hrn. H. Gugel gehört hat, liegen unter der Sphäre seines jetzigen Spieles. Indem er allein spielt, kann er sich seiner Eingebung mehr überlassen und alles leisten, was auf dem Instrumente zu leisten ist, und diess geht in der That über alle Erwartung. Die abgenutzten Hornsätze kommen hier nicht mehr vor, man hört Melodieen und Gänge, so edel und gesangreich, als es nur von der Violine oder menschlichen Stimme zu erwarten ist. Einen ungemeinen Eindruck machten die von ihm vorgetragenen Notturno's von J. Field und von Hrn. Gugels eigener Composition. Ausserdem hat auch Ludwig Maurer Hornsachen für ihn geschrieben. Er spielt auf dem F Horn ohne Veränderung des Instrumentes, in allen Tonarten, wofür er den Grund angiebt, dass so jede Tonart ihr Eigenthümliches hat, und die anscheinende Beschränktheit des Instrumentes selbst der Modulation grössere Anmuth und Mannichfaltigkeit gewährt. Sein Umfang ist ; bis dreygestrichenes e geht er ohne Berechnung der Figuren, und giebt alle, auch die höchsten Töne, so sicher an, wie auf dem Pianoforte, da sonst bey Blasinstrumenten in der Höhe gewöhnlich einige Aengstlichkeit eintritt. Die Etudes für's Horn aus allen Tonarten, die wir von ihm geschen und spielen gehört haben, und die er herausgeben wird, werden den Hornisten ein erweitertes Feld für ihr Instrument eröffnen. Schon auf dem Klaviere nehmen sie sich gut und etudenmässig aus, was wohl eine gute Probe ist. — Das Horn, gut behandelt, hat mehr als andere Instrumente einen natürlichen, der Menschenstimme ähnlichen Ton, durch den es sehr zum Herzen spricht. Ein Meister dieses Instrumentes, wie Hr. Heinrich Gugel, darf sich daher wohl für seine erneuerte Laufbahn den glücklichsten Erfolg versprechen.

Bemerkungen.

Viel Musik, Gesang, was man so nennt, ist weder Musik noch Gesang; es fehlt ihm, was von innen heraus im Menschen Musik macht. Manches, was sich gar nicht in die musikalische Sphäre zu stellen wagt, ist im tiefen Grunde eine bessere. So hörte ich den *König in Thule* zum erstenmale von einem Nichtsänger. Er hatte weder eigentliche Stimme, noch Fertigkeit, noch Vortrag, und doch zog es mich in die Tiefe des Liedes hinein, denn es lag Etwas im Singenden, was dem Dichter und Tondichter befreundet war. Gerade die künstlerische Unbeholfenheit, die aber aus innerm Drange singen musste, liess wahres Gefühl und die Eigenthümlichkeit des Liedes durchblicken. Die sparsamen Griffe auf der Guitarre verstärkten den Eindruck, und so lehrte mich denn Etwas, was kein Kenner Musik genannt haben würde, wie und was diese seyn müsse. Zu der vieljährigen Uebung, der glänzenden Fertigkeit, der sichern Technik, der Fülle des Organs muss noch Etwas kommen, was uns vor der Erkältung durch das Bestellte, Absichtliche, Veranstaltete bewahrt; eine schöne Eigenthümlichkeit muss auftreten, frisches Gefühl muss sich ergiessen, die Tiefe eines selbstkräftigen Lebens sich öffnen, und der eigene Antheil unsere Theilnahme aufregen.

Trotz alles bessern Wissens, Erkennens, Fühlens wagt sich doch nicht leicht ein Künstler über den sogenannten und gefürchteten Zeitgeist hinauf, und während er sich entschuldigt, dass er doch dem muthmasslichen Verlangen des Publikums habe nachgeben müssen, hat er eigentlich nur den Gaumen des verwöhntesten Theiles desselben gekitzelt. Wie herrlich ist Gluck, Graun, Mozart! ruft er mit Kunstenthusiasmus, und ahmt den Rossini, aber nicht einmal den genialen, originalen, sondern den Nachahmer seiner selbst nach. Er verehrt im Herzen die wahren Kunstbefliessen, aber er nimmt von ihren Altären die Kerzen und zündet sie dem Satan und den bösen Dämonen an. Aus Furcht vor den Heiden wagt er sich mit seinem Bekenntnisse nicht heraus.

So geschieht aber den Meistern und Veranstaltern ganz Recht, dass sie, die sich so vom rechten Wege schrecken lassen, endlich selbst von denen verachtet werden, deren Lüsten sie so kupplerisch gedient.

F. L. B.

Recensionen.

Zemire und Azor, romantische Oper in zwey Aufzügen, neu bearbeitet von Thiée, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Im vollständigen Klavierauszuge von J. F. Schwenke. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 5 Thlr.)

Wir brauchen Hrn. Sp. nicht erst den Lesern anzupreisen als, unter den jetzt Lebenden und jetzt Schreibenden, einen der geist- und kunstreichsten Componisten; und an Tiefe und Innigkeit des Gefühls, besonders im Schwermüthigen, durch alle die vielen Gradationen desselben, oder in dem, was sich diesem mehr oder weniger zuneigt, als den herrlichsten von ihnen allen: dafür ist er ja wohl nun überall anerkannt. Nur an seine Gesangmusik wollen viele Musikliebhaber, und noch mehrere Musikliebhaberinnen, noch nicht recht. Diess scheint einen doppelten Grund zu haben. Erstlich: Hr. Sp. schreibt für den Gesang freylich nicht, wie die Gesangcomponisten, die eben jetzt an der Mode sind und deren Art und Weise man am meisten gewohnt ist. Das hat nichts zu sagen: er braucht es in dieser Hinsicht bloss abzuwarten; die Mode wird vorübergehen und seine Art und Weise wird man gewohnt werden. Ist es doch Mozarten mit seiner Gesangmusik eben so gegangen; und andern grossen Meistern, die ihren eigenen Weg einschlugen — nicht bloss sich an die Andern anschlossen und vielleicht sie dann allmählig weiter führten — gleichfalls. Aber zweytens: Hr. Sp. geniert sich in dem, was er den Sängern — ja auch den Instrumentisten, die Geige etwa abgerechnet — zumuthet, gar zu wenig, und verlangt, die Einen sollen leisten, was die Andern, und unter diesen wieder alle alles, wenn's nur an sich gut ist. So sagt man wenigstens; und ganz aus der Luft gegriffen ist es nicht. Wie weit es aber gegründet und wie weit es ungegründet seyn mag, brauchen wir hier am wenigsten zu untersuchen; denn hier haben wir ein Werk von

uns, auf welches jene Anschuldigung oder Klage nur wenig, und nur in einzelnen Stücken passt; ein Werk, wo vielmehr der Meister sich — wenn uns nicht alles trügt — geflissentlich bemühet hat, den Gesang Gesang seyn und als Gesang gelten zu lassen, und das daher auch an Gesang — an schönem, innigem, zartem und feurigem, ja auch an natürlich fliessendem, hervorstechendem, ja selbst der Ausführung nach, grossentheils nicht schwierigem — wirklich reich geworden ist. Und da es nun zugleich die Vorzüge der andern Compositionen Sp.s mit diesen theilt, auch einen Text hat, der dem Inhalte und der Form nach, sich vor den meisten neuern Opern auszeichnet: so liegt in alle dem Empfehlung des Werks genug, und wir können uns dieselbe ersparen; zumal da hier doch nur vom Auszuge, wie er für Liebhaber am Pianoforte, nicht vom Ganzen, wie diess für's Theater geschrieben ist, gesprochen werden kann.

Dieser Auszug ist ganz offenbar mit Liebe, und mit grösster Genauigkeit gemacht. Es steckt in der That die ganze Musik darin, und das will bey dieser Fülle der wirklich gearbeiteten Orchesterpartie nicht wenig sagen, vornehmlich, da alles (jede Stimme) wieder im Fluss und guten Zusammenhang gebracht und doch recht wohl spielbar gemacht, wenn auch nicht überall leicht zu spielen ist. Die Einrichtung des Stichs der Singstimmen bey den zahlreichen Ensembles ist bequem, und so, dass keine Verwirrung entstehen, oder es denen, die aus der Klavierstimme singen, auch nur schwer werden könnte, überall das Ihrige sogleich zu finden. Der Stich ist deutlich, sehr correct, und überhaupt das Aeussere des Werks, wie man sich's wünschen musste. Wir versprechen den Liebhabern, und auch den Liebhaberinnen, schönen und wahrhaft bedeutenden Gesanges am Klavier gar viel Vergnügen von diesem Werke, und können das um so sicherer, da wir ihrer nicht wenige kennen, die diess Vergnügen daran schon gefunden haben und immer von neuem finden. Es kann ja auch nicht anders seyn! —

Grand Quintuor pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle, comp. — — par F. E. Fesca. Oeuvr. 20. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 2 Thlr.)

Die Quartette und Quintette des Hrn. Kapellmeister Fesca gehören unter diejenigen der neuesten, welche von Kennern und gebildetern Liebhabern gar sehr geschätzt und fleissig geübt werden; es ist über einige derselben, und bey dieser Gelegenheit auch über Hrn. F.s Art, diese Gattung von Musikstücken überhaupt zu bearbeiten, in diesen Blättern schon gesprochen worden: da bedarf es denn bey der Anzeige dieses neuen Quintetts weder einer Empfehlung, noch einer Schilderung im Allgemeinen; es ist hier blos anzugeben, was in diesem Werke besonders geboten wird.

Eine kurze, ernste, aber mehr sanfte, als pathetische Einleitung, poco Adagio, B dur, deutet recht gut an, was das Ganze zunächst, für die Empfindung nämlich, enthalten werde. Das erste Allegro, in derselben Tonart, Dreyvierteltakt, beginnet sehr einfach, melodiös, mit gewählter, schön fliessender, vierstimmigharmonischer Begleitung, und kürzere Bravourstellen für die erste Violin sind mehr als Verzierungen und Belebungsmittel gebraucht. In diesem Verhältniss, nur alles, besonders im zweyten Theile, gesteigert, sowohl was den Ausdruck, als was die Modulation und Harmonie überhaupt, besonders aber, was die kunstreichere Ausarbeitung derselben betrifft — wird der ganze, nicht kurze Satz, mit einer Consequenz fortgeführt und festgehalten, welche den Meister nicht verkennen lässt. Das Ganze dieses Satzes imponirt nicht, reisst nicht mit fort: aber es beschäftigt Geist und Herz unausgesetzt und erregt ein mildered Wohlgefallen. — Der zweyte Satz, Andantino, G moll, Zweyvierteltakt, kann leicht ein Lieblingsstück der Zuhörer werden: sehr einfache, sogleich fassliche, sanfte Melodieen wechseln mit schärfer eingreifenden Stellen, und beydes, durch gearbeitete, oft imitirende Harmonie auch technisch näher verbunden, macht unfehlbar den Eindruck wohlthuender und nicht weichlicher Wehmuth; wobey jedoch vorausgesetzt wird, dass der Satz durch alle Stimmen sehr genau, wie er gemeynt und vorgeschrieben ist, ausgeführt werde: diess kann aber um so eher geschehen, da die Noten an sich gar nicht schwer vorzutragen sind. — So gelungen nun alles bisher gehörte ist, so stehet es doch, hinsichtlich des Ausdrucks im Allgemeinen, einander zu nahe, als dass man sich nicht nun etwas wünschen sollte, das frisch

belebt und in einen andern Kreis der Empfindung führt. Das hat der Componist ohne Zweifel bemerkt, und darum als dritten Satz ein, nach Verhältniss, ungewöhnlich langes, sehr lebendiges, aufreizendes und pikantes Scherzo mit Trio geschrieben; ein Meisterstück, das, wenn es seine Absicht überall erreichen würde, sie eben an diesem Orte, in dieser Folge doppelt erreicht. Es ist der Erfindung nach eben so originell, als der Ausarbeitung nach geistvoll und ächtkünstlerisch. Das Scherzo selbst ist in B, das, gleichfalls ganz eigenthümliche Trio, in Fis dur; beydes keineswegs leicht, in der ersten Violine hin und wieder schwer auszuführen. — Das Finale, Allegro non troppo, B dur, Dreyvierteltakt, hat den Zuschnitt eines Rondo, aber nicht (was man so nennt) eines galanten oder brillanten, sondern eines grossen. Das Thema ist heiter und neckend; die langausgeführten Zwischensätze sind zum Theil sanft, weit öfter aber affektvoll, und, besonders für die erste Violine, bravourmässig (für diese auch nicht selten schwer); die im Thema herrschende Figur wird in den Zwischensätzen da und dort, oft sehr überraschend (z. B. in den hieher gehörigen Stellen der ersten Viola) und stets effectuirend benutzt; die Modulation ist nicht selten scharf und meist gar nicht gewöhnlich; die technische Ausarbeitung gründlich und solid; das Ganze in die Breite und Länge ausgeführt; der Totaleffect kräftig, belebend, frisch und heiter.

Diesem allem nach halten wir diess Quintett für eine der vorzüglichsten Arbeiten des verdienstvollen Componisten, und sollte es, wie auch manches frühere Werk desselben aus eben dieser Gattung, da und dort nicht gleich lebendig genug ansprechen: so erinnern wir die Ausführenden, sich nur erst hinein zu spielen, die Zuhörer, sich nur erst recht hinein zu hören; dann wird sichs sicher finden. Ist ja doch überhaupt, und in allen Künsten, was sogleich überall vollkommen anspricht, sogleich vollkommen genossen werden kann — zwar gewiss nicht schlecht oder gehaltlos, aber auch nur höchstselten das Beste; besonders wenn die Rede ist, nicht von einer anziehenden Kleinigkeit, der Eingebung und Frucht eines glücklichen Moments, sondern von einem grössern, ausführlichern Werke. —

Kurze Anzeigen.

Divertissement pour Pianoforte dedié etc. et composé par Fr. Herman. Oeuvr. 1. A Offenbach chez J. André. (Fr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Charakter dieses Tonstücks ist zierliche Anmuth, welche dem Ganzen bis zum Schlusse getreu bleibt. Es versteigt sich dabey weder zu schwer zu überwindenden Schwierigkeiten, noch zu der Alltagsleichtigkeit, welche sich ohne weiteres Nachdenken vom Blatt wegspielen lässt, und wird, gerade in dieser Gestalt, den zahlreichen Freunden des beliebten Instrumentes willkommen seyn. Zwey Hauptgedanken sind durch das Werk (Allegro ¾ Allegretto ¾ Es dur) vorherrschend und werden durch leichte, in dem Charakter liegende, Verknüpfungen sachkundig fortgeführt. Eine Ausweichung in das entfernte E dur tritt neu und überraschend ein; eine andere in H dur wird durch enharmonische Verwechselung herbeygeführt, worauf ein Presto in Es, dann Prestissimo das Ganze auf eine brillante Weise schliesst. Diese Composition des Hrn. H., der sich bereits, wenn wir nicht irren, durch mehrere Tonstücke für Violine vortheilhaft ausgezeichnet hat, muss die günstigste Meinung für ihn erwecken und den Wunsch rege machen, er möge sich mit fortdauerndem Eifer der Uebung seines Talentes widmen.

Variationen für das Pianoforte über Spontini's preuss. Volksgesang — — von J. F. Kelz. Werk 74. Berlin, bey Lischke. (Pr. 12 Gr.)

Das Thema ist marschmässig und kräftig. Der Variationen sind vier, von denen die letzte freyer und ziemlich lang zu einer Polonoise ausgesponnen ist. Ohne eben von irgend einer Seite ausgezeichnet zu seyn, ist das Ganze doch auch von keiner zu verwerfen; zeugt von Geschicklichkeit und Routine des Verf.s, und wird Liebhabern zur Unterhaltung dienen können. Schwer auszuführen ist es gar nicht. Der Stich ist nicht sonderlich und das Papier schlecht; dennoch lässt sich der Verleger für drey Bogen, den Titel und die letzte leere Seite noch mit eingerechnet, zwölf Groschen bezahlen! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05393/054

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. **№. 15.** 1823.

NACHRICHTEN.

Mailand, den 12ten März 1823. Die störenden Unpäßlichkeiten unserer Sänger, noch mehr aber der Sängerinnen, reichten sich in diesem Karneval einander die Hände. Am meisten aber vermisste man die Fabrica, die ich Ihnen anfänglich gerühmt, dann aber ihre Rückschritte in der Kunst angedeutet habe; seitdem ging es mit dieser Künstlerin noch schlimmer, und sie war kaum mehr zu erkennen.

Nach der bereits angezeigten üblen Aufnahme des *Anileto* gab man einstweilen Rossini's *Barbiere di Seviglia*, mitunter auch die vorhergenannte Oper, bis endlich den 1sten Febr. die opera seria *La Vestale*, von Hrn. Giovanni Pacini neu componirt, gegeben wurde, wobey ich sogleich bemerke, dass mir die Oper gleiches Namens von Spontini sehr wenig bekannt ist. Unsere italienische, oder besser zu sagen, neumodische *Vestalin* hat, wiewohl in den ersten Vorstellungen der erste Akt kalt aufgenommen wurde, doch, im Ganzen genommen, gefallen. Hierzu trugen manche Umstände bey; es fehlet auch dieser Oper bey all ihren Rossinischen Masken und Reminiscenzen nicht an guten Gedanken. Ich übergehe die Ouverture, in welcher man schon die musikalische Bande auf der Bühne bey noch herabgelassenem Vorhange hören lässt. Die Introduction in As dur, vielleicht die erste, die in diesem finstern Tone geschrieben ist, beginnt mit einem Chore der Vestalinnen und Priester, Andante $\frac{4}{4}$ Takt, der in der That eines nicht gewöhnlichen Meisters würdig ist. Der Oberpriester (Luigi Lablache) erscheint und singt sein erstes Tempo, welches ebenfalls Lob verdient, hierauf eine schöne Cabaletta, die aber, von einem Oberpriester vorgetragen, jeden gebildeten Zuhörer beleidigen muss. Doch ist dieses Stück ein Liebling vieler Mailänder, die mit ihm den ganzen ersten Akt gehört haben, und bis zum Ballete das Kaffehaus mit dem Theater wechseln. Dabey ist noch zu bemerken, dass unser wackerer Lablache, wahrscheinlich um einem gewissen Publikum zu gefallen, in dieser Cabaletta täglich mehr die Kraft seiner starken Bassstimme zeigte. Das Sprichwort sagt: wer schreyt, hat recht, und wenn auch schreyen nicht singen heisst, so erhielt er doch stets den grössten Beyfall, und musste sogar in der letzten Vorstellung seine Arie wiederholen. — Nach dieser schönen Introduction glaubt man im Verlaufe der Oper einen ganz andern Compositeur zu hören. Die beyden Cavatinen der Vestalin Giulia (Teresa Belloc) und des Licinio (Isabella Fabrica) haben ebenfalls Cabaletten, wovon die letztere gefiel. Der Siegesmarsch, der beym Einzuge des Licinio, anfangs von der Bande auf der Bühne, dann mit dem Orchester zusammen gespielt wird, trägt diesen Charakter ganz und gar nicht. In der sechsten Scene hören wir ein mittelmässiges Quartett, endlich das Finale, welches Hrn. Pacini bey all seinen Doppelbeen und Ces-Scalen nicht gelungen ist, und ein Chaos von abgerissenen Ideen darstellt. Im zweyten Akte wurde die Ari des Tenoristen Savino Monelli stark applaudirt, weil er sie — was selten ist — gut vortrug. Ein Terzett zwischen dem Oberpriester, der Giulia (in welcher er seine Tochter erkennt) und dem Licinio fand auch viel Beyfall. Eigentlich waren es die Worte des Erstern:

Ah! se avessi una figlia innocente,
Chi saria più felice di me?

mit einer passenden Musik, und das darauf folgende a trè: ein nicht übles Notturnino, das der Compositeur aus einer seiner andern Opern ent-

Anekdote.

Ein nicht ganz ungeschickter, aber desto geschmackloserer Komponist hatte in seinem Passionsoratorium das Geschrey des Volks vor dem Pilatus: „Er ist des Todes schuldig," als Fuge bearbeitet, und zwar so, daſs das Hauptthema diese Worte, wie sie sind, aussagte, der Gegensatz aber sie zerstückelt vorbrachte — also etwa so:

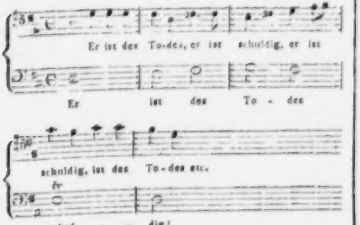

Natürlich überschrie der Gegensatz den Hauptsatz, und man hörte nur ein Gewirre von: Er ist schuldig — er ist des Todes; er ist des Todes — er ist schuldig. Nun, sagte ein Zuhörer, wie soll man denn da zu seinem Gelde kommen? —

Kurze Anzeigen.

XII Menuetten aus dem Kais. Königl. grossen Redouten-(Redouten)-Saale, im Klavierauszug, (e) zugeeignet Ihrer Königl. Hohheit der Erzherzogin von Oestreich Maria Clementina, Erbprinzessin beyder Sizilien, und verfertiget von Herrn Anton Teyber, Kais. Kön. Kapell- und Musikmeister der Königl. Hohheiten Erzherzogen und Erzherzoginnen. Wien, aus dem Kunst- und Musikverlage des Joseph Eder und Comp. am Graben. (Pr. 11 Gr.)

Unter diesem weitlaufigen, undeutschen Titel ist hier eine Sammlung von Menuetten an's Licht getreten, welche von sehr ungleichem Werth sind. Einige darunter, wie No. I und V, sind vorzuglich gut gerathen; der grösre Theil ist mittelmäſsig, und einige sogar weniger als mittelmäſsig. Wie ist es z. B. dem Komponisten möglich gewesen, in No. III. alle vier Reprisen der Menuett und des Trios in der Tonica G zu schlieſsen? Wenn ein solches Tanzstück, wie natürlich, zehn bis zwolf mal wiederhohlt wird, so muſs es dem Zuhörer am Ende peinlich werden, immer den nämlichen Schlufsfall zu hören. Der Klavierauszug ist praktikabel, und mag Liebhabern der Tanzmusik leicht Unterhaltung gewähren. —

Fantaisie pour le Clav. ou Pianoforte composée et dediée (dediée) à S. A. Mad. la Princesse regnante de Furstenberg etc. par Jos. Preindl. Oeuvr. V. à Vienne chez Jos. Eder. (Pr. : Fl. 20 Xr.)

Diese Fantasie ist nicht unrecht, obwohl man darin nicht eben geniale Anlagen und kunstmäſsige Führung suchen darf. Im Gegentheil, das Gewöhnlichere, worauf mittelmäſsige Spieler von Profession beym Fantasiren zu verfallen pflegen, ist nicht gespart; auch trift man in dem *Andante* S. 5, sogar einen rauschenden Sinfoniensatz mit zwey und dreyfsig Theilen in der rechten Hand auf den lange gehaltenen Quartsext-Akkord von der Schlufsseptime an, und was so weiter dahin gehört. An Härten in der Harmonie fehlt's bisweilen auch nicht. Unterdeſs läſst sich dieses Musikstück, das übrigens recht artig ist und sich brillant spielen läſst, geübtern Liebhabern ganz wohl empfehlen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

lehnt haben soll. Hierauf kommt die Scene der Giulia, wie sie zu Grabe geführt, und ihr endlich auf die plötzliche Erscheinung der Vesta verziehen wird. Hr. Pacini wurde in den ersten drey Vorstellungen hervorgerufen. Ein Hauptfehler dieser Oper bleibt immer das Unzusammenhängende der Ideen, also Mangel an Ausführung, und ein unerhörter Missbrauch der Blasinstrumente, besonders der Posaunen.

Am Sonnabend den 8ten März gab man zum erstenmale Sim. Mayr's *Medea*; aber wie? Zwar mit der braven Belloc, aber mit zwey neuen Tenoristen, Luigi Sirletti und Giuseppe Binaghi, die kaum für ein kleines Theater was taugen, mit einer andern Primadonna, Sigra. Antonia Galeazzi, die höchstens eine seconda Donna ist, und mit dem Bassisten Lablache, der aber keine Hauptrolle hat. Dadurch wurde diese herrliche Oper, die vor mehrern Jahren in Neapel fürs Theater S. Carlo componirt und auch unlängst in Paris (wo man doch Cherubini's *Medea* kennt) so sehr gefiel, bey uns auf der Scala gänzlich entstellt, weswegen sie auch kein Glück machen konnte. So werden oft die schönsten Werke verunstaltet, die bey einer guten Besetzung den köstlichsten Genuss gewähren könnten. Mayr's *Medea* hat Stücke aufzuweisen, die den erfahrnen, denkenden und grossen Meister beurkunden. Dahin gehören vorzüglich im ersten Akte: das Duett zwischen Medea und Giasone, sodann das überaus schöne und trefflich gearbeitete Finale, welches mit einem Chore im canto fermo beginnt, der in der Folge mit veränderter Stimmenführung wieder erscheint; zwey a cinque, die an Schönheit wetteifern, und ein sehr kräftiges Finale. Im zweyten Akte: das grosse Recitativ mit der Cavatina der Medea, eigentlich ihre Scene in der Grotte, wo die Geisterbeschwörung vorgeht, gewiss das Hauptstück der Oper, welches man den Gluck'schen und Mozart'schen Meisterscenen an die Seite setzen kann; sodann die Scene der Medea mit ihren Kindern.

Auf dem Theater Rè wurde in diesem Carneval Hrn. Coccia's ältere Oper *Evellina*, in welcher die Madalena Simonetti sang, mit Beyfall gegeben. Die neue Opera buffa: *Chi fà così, fà bene*, von Hrn. Feliciano Strapponi, machte am ersten Abend furore. Der Theaterzettel sagte Tags darauf: la tanto applaudita opera. Die Leute liefen haufenweise in das Theater, und der Betrug war entdeckt: die Oper machte einen fiasco und endigte ihr Daseyn am dritten Abende. Ich habe sie nicht hören wollen, weil ich davor gewarnt wurde, und — chi fa così fa bene. Guglielmi's *Vedova contrastata* mit eingelegten Stücken gefiel auch nicht. Rossini's *Mosè* half ein wenig aus der Noth.

Auf unserm harmonischen Theater Carcano gab man vergangenen Freytag Hrn. Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina*. Von den Sängern nenne ich Ihnen bloss den berühmten Gaetano Crivelli, eine gewisse Marietta Aldini (in Männerrollen) und die Giuditta Schiroli. Die Aldini hat eine etwas schwache Stimme, trug aber die Romanze zu Ende der Oper sehr gut vor, und erwarb sich dadurch vielen Beyfall. Die Schiroli distonirt kläglich, so dass man oft ihre Töne schwer errathen kann; einmal fiel sie in einem Duette in E ein, während das Orchester in A spielte. Hr. Crivelli, dessen Steckenpferd diese Oper geworden, hatte diessmal Antheil an der Impresa, und zeigte sich natürlicherweise in seinem vollsten Glanze. Seine lange Scene im zweyten Akte, die sechs und zwanzig Minuten, also fast eine halbe Stunde dauert, hat rauschenden Beyfall erhalten. Wenn man je eine Idee von den vorigen grossen Sängern Italiens haben will, so wird sie Crivelli einzig und allein geben können; doch sind es bey ihm nur einzelne gewisse Stellen und glückliche Augenblicke, denn leider wird auch er nach und nach alt. Es sind aber Stellen, die allen Gesang unserer heutigen Künstler aufwiegen, von denen gewiss keiner diese Scene mit einer solchen ausdauernden Kraft vortragen wird. Die genannten Sänger wurden nach jedem Akte, Hr. Crivelli aber sowohl nach seiner Cavatine als nach dem genannten Stücke besonders hervorgerufen. — Diese Oper hatte in den folgenden Vorstellungen fast keine Zuhörer, wozu auch die Entlegenheit des Theaters beygetragen haben mag.

Concerte. Den 14ten Februar gab Hr. Giuseppe de Pauli, Mitglied des hiesigen Teatro Rè, ein Flötenconcert in demselben Theater mit Beyfall. Er besitzt viele Anlagen, einst ein sehr guter Künstler zu werden, und zeichnet sich besonders im Cantabile vortheilhaft aus. — Den 21sten desselben Monats gab Hr. Alessandro Rolla, unser hochverdienter Orchesterdirector, im grossen Theater in Gesellschaft seines Sohnes und Schülers Antonio, eine grosse musikalische Akademie, worin sich ersterer auf der Viola, letzterer aber

auf der Violine hören liess. Der auch im Auslande als Componist rühmlichst bekannte Alessandro Rolla ist bereits 68 Jahre alt, und nicht allein einer der ausgezeichnetsten Violinisten, sondern auch einer der ersten Violaspieler, als welcher er besonders in seiner Jugend einen grossen Namen hatte, wie diess unter andern manches hierüber gedruckte Mährchen beweisen mag. Sämmtliche von beyden Künstlern vorgetragene Stücke waren von Rolla dem Vater, mit Ausnahme des Violinconcerts, welches Rolla der Sohn componirt und gespielt hat. Letzterer geht in seinem Spiele mit raschem Schritte vorwärts, und verdient schon jetzt vieles Lob; wahrscheinlich wird er nach und nach die höhern Töne mit weniger Feuer und Lebhaftigkeit behandeln. Sie können sich leicht vorstellen, dass der Zulauf zu dieser Akademie, der Beyfall, und die mit besondern ansehnlichen Geschenken ausgeschmückte Ehrnahme sehr gross war. Auch haben Ihro königl. Hoheiten der Vicekönig und seine durchlauchtigste Gemahlin dieses Concert mit Ihrer Gegenwart beehrt. Beyde Künstler wurden mehreremale auf die Scene gerufen. Dass übrigens Rolla der Vater die Viola nicht mehr wie in seiner Jugend spielen kann, ist aus seinem Alter zu begreifen; auch waren die neuen Compositionen etwas kärglich für dieses Instrument berechnet. Diesem ungeachtet haben wir immer Rolla gehört, dessen eigene zarte Spielart uns unvergesslich bleibt. Ausser Lablache und Monelli sang in dieser Akademie auch die in Deutschland ohnehin bekannte Maria Teresa de Sessi, die aber, bey allem, was die hiesigen Blätter von ihr sagten, nicht gefallen hat.

Diesjährige Carnevalsopern in einigen übrigen Städten Italiens.

Venedig. Primadonna: Isabella Colbrand Rossini; Primo Soprano, Sigra. Rosa Mariani; Primo Tenore, Giovanni Sinclair (ein Engländer); Primo Basso: Filippo Galli.

Nachdem, wie gemeldet, der *Maometto* (worin abermals das Quartett aus *Bianca e Falliero* eingelegt wurde) und in ihm die Colbrand ganz verunglückte, gab man in der Folge blos einen Akt dieser Oper nebst der *Zoraide*, in einen Akt reducirt. Das machte die Sache nicht besser. Kurz die Colbrand fand hier eine sehr ungünstige Aufnahme und wurde einstimmig als invalid erklärt. Freylich stimmt *dieses* mit den ihr geschenkten Beyfallsbezeugungen in dem *Osservatore veneziano* nicht überein; allein der erkaufte Beyfall einiger Lazzaroni und elender Artikelfabrikanten kommt hier nicht in Betracht. Den 5ten Februar ging endlich die neue Oper Rossini's, *Semiramide* betitelt, in die Scene. Der erste Akt, welcher zwey Stunden, funfzehn Minuten währte, wurde, ausser einer Stelle in der Ouverture (die unerhört lang seyn soll), sehr kalt aufgenommen. Der zweyte Akt, welcher ohngefähr dritthalb Stunden dauerte, fing in einer Arie der Mariani zu gefallen an, der Beyfall aber galt mehr der Sängerin. Hierauf wurde ein Duett zwischen dieser und der Colbrand, eine Arie des Hrn. Galli, ein Terzett zwischen ihm und den beyden vorhergehenden Sängerinnen, letzteres besonders, gut aufgenommen. Rossini wurde auch zu Ende des zweyten Akts auf die Scene gerufen. Dieses ist nun alles, was ich mit Zuverlässigkeit hierüber sagen kann. Alle meinem Nachforschen ungeachtet kann ich diessmal nichts gewisses, weder über den Werth dieser neuen Oper, noch über den fernern Verlauf ihrer Aufnahme mittheilen, und alles beruhet hier auf ein: Man sagt. So z. B. melden briefliche und mündliche Nachrichten: in der zweyten Vorstellung habe sie noch mehr gefallen, in der Folge aber immer weniger und zuletzt gar nicht; alles und besonders die Chöre seyen vielmehr eine gelehrte Musik (?); Rossini habe sich ganz von seinem gewöhnlichen Style entfernt, weswegen diese Oper, die nach andern wieder mehr buffa als seria, und nicht ohne Reminiscenzen und viele Wiederholungen seyn soll, wenige oder gar keine den Ohren schmeichelnde Melodieen aufzuweisen hat, u. dgl. m. Vielleicht kann ich Ihnen nächstens das Wahre berichten. Rossini war aber in dieser neuen Oper nicht gut daran: denn im Grunde hatte er keine anderen Stützen, als die Mariani und Galli. Seine Frau ist fertig, und der nichtssagende Tenorist hat mit seiner englisch-italienischen Aussprache das Publikum nur zu lachen gemacht. Rossini nebst seiner Gemahlin haben sich übrigens für diesen Karneval 5,000 Franken bezahlen lassen.

Mantova. Soprano: Giovanni Battista Velleti; prima donna: Giovanna Gnone Teghil; tenore: Gaetano Crivelli.

Die erste Oper war eine (?) von Hrn. Mercadante, und hiess *Alfonso ed Elisa*, gefiel aber

nur theilweise. Eigentlich war diese Oper nichts anders als eine Umarbeitung des im vorigen Karneval von demselben M. zu Venedig componirten *Andronico*, den man nur anders betitelte. Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* gab man zur zweyten Oper.

Turin. Primadonna: Carolina Passerini; primo Soprano Sigra. Fanny Ekerlin; primo Tenore: Nicola Tachinardi; primo Basso: Raffaele Benedetti.

Die erste ältere Oper: *Il Ruggero*, von einem gewissen Gandini, fiel ganz durch. Die zweyte, von Hrn. Mercadante neu componirt, hiess *Didone*, und machte furore. Demnach war die Behauptung, dass dieser Componist bey seiner Abreise von Mailand die Oper schon fertig mitbringt, ganz richtig, weil sie bald nach seiner Ankunft in die Scene ging. Nun könnte man fragen, wie es zugehe, dass ein und derselbe Künstler zur nämlichen Zeit drey Opern auf einmal binnen zwey, drey Monaten componirt, wie z. B. diesmal Hr. Mercadante für Mailand, Turin und Mantua. Wären die heutigen Opern wie die ehemaligen, so möchte diess nicht auffallen, denn nach Carpani's abgelegten Zeugnissen in seiner *Haydine* pag. 43 hat Zingarelli die *Giulietta e Romeo* in acht und vierzig Stunden (in zehn Tagen eingetheilt) componirt, desgleichen seine *Alzinda* in sieben Tagen; damals gab es aber kleine Scenen, kleine Finale, eine dürftige Instrumentation u. s. w. was heut zu Tage nicht mehr der Fall ist. Indessen giebt es böse Zungen, welche behaupten, Mercadante habe sich wirklich von andern helfen lassen, und dass vieles in seiner *Didone* dem Donizzetti angehöre.

Bergamo hatte diesen Karneval blos die Caroline Bassi als Sängerin an Gewicht. Rossini's *Sigismondo*, worin der Tenorist die Arie des Sesto im zweyten Akte aus Mozart's *Titus*, und, salvo errore, auch eine von Nasolini einlegte, machte fiasco; jedoch gefiel eine vom Kapellmeister Mayr eigends für die Bassi componirte Arie. Desto mehr Beyfall erhielt die hierauf gegebene Oper des Letztern: *La Rosa bianca e la rosa rossa.*

Florenz. Primadonna: Giuseppina Grassini; primo Soprano: Rosa Morandi; Tenore Eliodoro Bianchi.

Cimarosa's *Orazj e Curiazj* machten hier als erste Karnevalsoper viel Glück; die nachher gegebene ältere Oper *Fedra* von Orlandi machte einen fiasco.

Rom. (Teatro Argentina) Prima donna: Santina Ferlotti; primo Soprano Rosamunda Pisaroni; primo Tenore: Giovanni David; Basso: Vincenzo Botticelli.

Wie schon gemeldet, gefiel die erste neue Oper *Eufemio di Messina* von Hrn. Carafa wenig oder gar nicht; eben so wenig Hr. David, welches die Wiener befremden wird. Zur zweyten Oper gab man Rossini's *Donna del lago*, die gefallen haben soll. (Teatro Valle) Prima donna: Giustina Casagli; primo Buffo comico: Luigi Pacini; primo buffo cantante: Ferdinando Lauretti; Tenore: Bernardo Winter. Sowohl die erste neue Oper: *Il Corsaro, ossia maestro di capella in Marocco*, von Hrn. Filippo Celli, als auch die zweyte neue Oper: *Armi ed amore*, von Hrn. Francesco Cianciarelli (beyde Römer) haben fiasco gemacht.

Neapel. Hier gab man in diesem Carneval, viel mir bekannt ist, keine neue Oper.

Perugia. Ich übergehe die Sänger und erwähne diese kleine Stadt blos darum, weil diesen Carneval unter andern hier die neue Oper: *Guardatevi da un falso amico*, von einem gewissen Gerolamo Ricci, mit vielem Beyfalle gegeben wurde.

Parma. Primadonna assoluta: Margherita Schira (vom Mailänder Conservatorium); primo musico: Carolina Contini; primi Tenori: Luigi Sirletti e Francesco Boccacini. Von den beyden gegebenen Rossini'schen Opern: *Ricciardo e Zoraide* und *la Donna del lago* hat blos letztere gefallen.

Von neuen Opern, die in Italien voriges Jahr componirt wurden, habe ich noch nachzutragen: *Amalia e Palmer*, von obbenanntem Celli für Rom — *La poetessa errante*, von Giuseppe Mosca; *il Ciabattino* von Valentino Fioravanti; *il Misantropo* von Carlo Conti, sämmtlich für Neapel — *il poeta al cimento*, eine Farse, ebenfalls von Celli für Rimini.

Demnach wurden in diesem Jahre, d. i. seit der Fastenzeit d. J. 1822 bis Ende Carnevals 1823 zwey und zwanzig Opern und zwey Farsen neu componirt, nämlich in Neapel sechs Opern und zwey Farsen; in Mailand sechs Opern; in Rom fünf; in Turin drey; in Venedig eine; in Perugia eine, und in Rimini eine Farse. Hierbey ist zu bemerken, dass Turin nur selten und erst seit kurzem, die übrigen kleinen Städte wie die erstbe-

nannte Perugia und Rimini fast niemals, Venedig aber gewöhnlich weit mehr neue Opern componiren lässt.

Vermischte Nachrichten. Die Primadonna, Adelaide Sala, aus Mailand gebürtig, hat unlängst in Madrid einen Grand d'Espagne geheirathet, und ist nunmehr eine Gräfin von Fuentes. Sie singt noch immer auf dem dasigen Theater, bis ihr Contract zu Ende geht, hat aber den noch zu beziehenden Gehalt dem Spitale geschenkt. — Die vor drey Jahren ungefähr hier errichtete *Accademia degli Orfei* existirt seit verwichenem Januar nicht mehr. — Das hier bey Porta S. Celso neu errichtete Narrenhaus enthält unter andern auch einen Musiksaal mit Klavier und Blasinstrumenten. Wir wünschen dem Unternehmer zu seiner richtig ausgedachten Kuranstalt recht viel Glück.

Königlich-Preussische Kapelle in Berlin *).

Hr. Spontini, Erster Kapellmeister und General-Musik-Director, Ritter des rothen Adler-Ordens dritter Klasse, der französischen Ehrenlegion, des grossherzoglich-hessischen Verdienst-Ordens. Cp.

Hr. Seidel, Kapellmeister. Cp.

Hr. Schneider, Musikdirector und Director der Militairmusik. Cp.

Hr. Carl Blum, Hof-Compositeur.

Concertmeister.

Hr. Möser. Cc. Cp.
- Seidler. Cc. Cp.
- Bohrer, Anton. Cc. Cp.
- Henning senior. Cc. Cp.

Erste Violine.

- Thiele, Dirigent.
- Flügel, Ballet-Correpetitor.
- Schwachhofer. Cc.
- Keller.
- Henning junior. Cc.
- Hertel. Cc.
- Dam. Cc. Cp.
- Hauck. Cc.
- Barnewitz.
- Winzer.
- Welpurger.

Zweyte Violine.

- Schwarz jun.
- Kolbe.
- Menges. Cc.
- Spiess.
- Bohmer. Cc. Cp.
- Ritz jun. Cc. Cp.
- Mohr.
- Herz.
- Richter.
- Remmers.
- Langenhann. Cc.

Bratsche.

- Semmler. Cc.
- Gareis.
- Ulrich.
- Ritz senior.
- Courlaud.
- Grobenschütz.
- Krüger.

Violoncell.

- Hansmann. Cc.
- Bohrer, Maximilian. Cc. Cp.
- Friedel. Cc. Cp.
- Braun senior.
- Krantz. Cc. Cp.
- Nessler.
- Kelz. Cc. Cp.
- Schmidt.
- Cubelius. Cc.
- Schneider. Cc.

Contrebass.

- Eisold. Cc.
- Schlechte.
- Zahn.
- Neumann.
- Delle.
- Hauke.
- Rudolph.

Flöte.

- Schröck. Cc.
- Penold.
- Gabrielski. Cc. Cp.
- Horzicki. Cc. Cp.
- Schönfeld. Cc. Cp.

Piccol-Flöte.

- Schultz.

Hoboe.

- Westenholz sen. Cc. Cp.
- Hambuch. Cc.
- Braun jun. Cc. Cp.
- Gross.
- Griebel jun. Cc.

Clarinette.

- Tausch. Cc.
- Blessener sen. Cc.
- Jäger. Cc. Cp.
- Tomm. Cc.
- Pfaffe jun. Cc.

Fagott.

- Bärmann. Cc. Cp.
- Schwarz sen. Cc. Cp.
- Griebel sen. Cc.
- Eichheim. Cc.
- Westenholz jun.

Waldhorn.

- Böttcher. Cc.
- Lehmann.
- Marquardt. Cc.
- Leun. Cc. Cp.
- Schunke. Cc.
- Blessener jun. Cc.
- Pfaffe sen. Cc.
- Stölzel.

Harfe.

- Desorgus. Cc.

Pianoforte.

- Horzicki. Cc. Cp.

Klappenflügelhorn.

- Brenske.
- Pfaffe sen. Cc.

Posaune.

- Ludwig. Cc.
- Belke. Cc.

Trompete.

- Schubert.
- Krause. Cc. Cp.
- Wendroth.

Pauken.

- Heutschel.

*) Cp. bezeichnet die Componisten, Cc. die Concertspieler.

Recension.

Fünf deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von F. E. Fesca. Op. 25. Bonn und Cöln bey Simrock. Eigenthum des Verlegers. (Pr. 2 Fr.)

Der Componist und seine Weisen sind den Freunden des Liedergesanges so bekannt; auch

diese Lieder sind in Melodie und Harmonie völlig klar, einfach und angenehm. Das erste ist ein zweystimmiger Soldatenabschied im echten Volkstone. Die Melodie fliesst so natürlich, dass man versucht wird, sie andern bekannten ähnlich zu finden. Bey näherer Untersuchung liegt aber die Aehnlichkeit, wie oft, nur im Takt und Rhythmus, was oft nicht wohl zu vermeiden ist. Ja es giebt sogar recht gut gedichtete Volkslieder, die eine an Bekanntes streifende Weise schlechterdings verlangen, wenn die rechte Wirkung nicht verfehlt werden soll. Kann nun in solchem Falle der Componist einen falschen Ruhm verschmähen und sich schlicht an die Art des Dichters anschmiegen: so verdient er vielmehr dafür das grösste Lob, dass er das gewöhnlich Scheinende, aber Wirkende dem Ungewöhnlichen, oder auch Gezierten vorgezogen hat. Eben dadurch, dass man Originalität sich abzwingt und immer etwas Unerhörtes zu geben, sich abarbeitet, wird der gute Geschmack von Land und Leuten gejagt und die Wirkung des Gesanges verfehlt. Das Gedicht vom Mahler Müller ist in den letzten drey Strophen nicht leicht genug scandirt, eine Dichternachlässigkeit, die dem Componisten schon manchen guten Gedanken verkrüppelt und manche schöne Melodie schwerfällig und matt gemacht hat.

Das zweyte, schon mehrmals und besonders von Riem vortrefflich gesetzte, geistliche Lied, das unter Novalis's ausgezeichneten Liedern unbestritten das herrlichste ist, wird auch mit dieser einfachen Weise seinen frommen Zweck nicht verfehlen. Dieses und das darauf folgende: An die Dorfkirchglocke, von A. Schreiber, halten wir für die gelungensten der Sammlung. In einer edlen Einfachheit bewegt sich schlicht und recht der zweystimmige ungeschmückte Gesang höchst befriedigend.

Dagegen will uns das *Rautensträuchlein* aus des Knaben Wunderhorn nicht zusagen. Die Melodie ist so einfach und ungekünstelt, wie die übrigen. Bey so ganz einfachen Melodieen liegt aber unsers Erachtens das Verdienst des Tonsetzers nicht blos in der Musik, sondern auch, fast möchten wir sagen hauptsächlich, in einem feinen Gefühl, einen Text zu wählen, den die Töne heben und der wiederum die Töne beseelt. Wenn aber das Wunderhorn immer wie unter dem Rautensträuchlein bliesse: so würden wir uns zwar auch nicht wundern, dass ein grosses Wunder aus dem Horne gemacht wird. Es bläst aber, wie bekannt, auf hundertfaltige Weise.

Zum Belege setzen wir die kurze Romanze zu jedermanns Ansicht her. Wir meynen: entweder ist der Text unmusikalisch, weil weder Gedanke noch Gefühl, weder Hohes noch Tiefes darin zur Herrschaft gelangen — oder die Musik muss die Sehnsucht als Herrscherin hinzudichten. Will sie diess in der Melodie nicht thun und der Erzählung halb und halb treu bleiben: so musste es wenigstens in der Begleitung geschehen. Freylich hätte dann die Musik von der Einfachheit verloren, die der Tonsetzer im Texte fand, die er auch getreu wiedergeben wollte. Wir halten aber den Text gar nicht für so einfach: die Melodie aber, trotz der ganz einfachen Begleitung, doch für nicht einfältig genug, denn sie zerspaltet sich zu fühlbar in zwey Theile.

Das Rautensträuchelein.

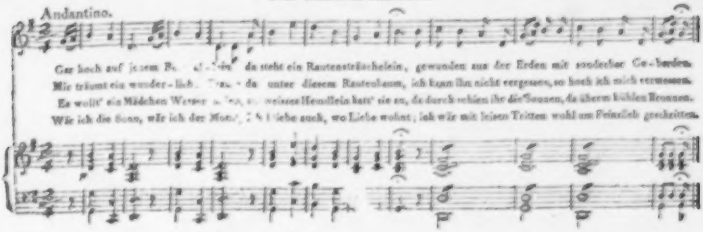

Das letzte ist ein lust- und wehvolles Lied der Liebe von Helmina von Chezy, mit so einschmeichelnden Tönen, dass es, rein und schlicht vorgetragen, einen sehr lieblichen Eindruck machen muss. Wir empfehlen also allen Liebhabern eines einfachen Liedergesanges diese treffliche Sammlung und sind gewiss, dass die meisten dieser Gesänge ihnen herrlichen Genuss verschaffen werden.

Auch der vierstimmige mit Begleitung des Pianoforte von demselben Tonsetzer, ebenfalls bey Simrock erschienene, Gesang:

An die heilige Cäcilia,

verdient die Aufmerksamkeit der Gesangfreunde. Obgleich die sapphische Ode von Robert weniger der Form als den Gedanken nach nur mittelmässig ist: so sind doch weder Form noch Inhalt der dem Ganzen angemessenen Choralmelodie irgendwo hinderlich. Alle Stimmen schreiten ungeachtet, leicht und melodisch fort. Die Stimmen sind auch einzeln abgedruckt.

* *

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte componirt von Gammert, Organist(en) bey der Brüdergemeine in Neusalz. Breslau bey Förster. (Pr. 20 Gr.)

Der Tonsetzer, der uns mit diesen sechs Liedern, so viel wir wissen, sein erstes Werk übergiebt, huldigt in Rücksicht auf Melodie einem ältern Geschmacke, der kurz nach der Schulzischen Zeit durch Nachahmung herrschend wurde. In Hinsicht auf Begleitung, die damals sehr einfach war, nähert er sich mehr der jetzt gewöhnlichen Manier. Beydes aber, Melodie und Begleitung, ist gehalten, gefällig und in der Ausführung mit keinen Schwierigkeiten verbunden. Es werden daher diese Lieder noch gar Vielen wahres Vergnügen, und zwar ihrer besondern Richtung nach ein grösseres gewähren, als manche gerühmte Sammlung.

Einige üble Fortschreitungen hätten vermieden werden sollen. Sie lassen sich aber ebenfalls, da nichts Gesuchtes, weder in den Weisen noch in den Akkordreihen vorkommt, leicht beseitigen. So klingen z. B. im zweyten Liede gegen das Ende die Octaven zu leer:

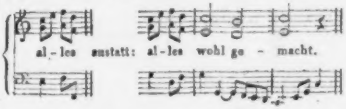

So auch im vierten Liede und noch dazu im dolce

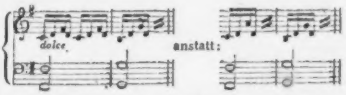

Ferner pag. 13 mit Quinten und Octaven zugleich

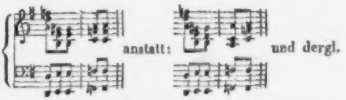

Die Lieder sind: ein Morgen- und Abendlied von Seume; das zweyte durchcomponirt. So auch das dritte am Geburtstage einer geliebten Mutter, von Fr. Beier. Das vierte: Ihr freundlichen Sterne am nächtlichen Himmel, von Theod. Hell, ebenfalls durchcomponirt. Das fünfte: Du ringst, o Mensch, vergebens und schaffst dir Sorg' und Müh etc. Das sechste: Mein Garten, aus welchem der uns unbekannte Dichter vielerley Menschenkindern ein Blümchen weiht, z. E. jungen Mädchen Löffelkraut, den Eifersüchtigen Sauerampfer, den Journalisten Stachelbeer und dem Liebchen Vergissmeinnicht.

In demselben Verlage ist noch erschienen:

Cantate pour une voix avec accompagnement de Pianoforte, composée par Ri, ini. Oeuvre posthume. Propriété de l'Editeur; mit untergelegtem deutschen Texte. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Righini's melodieenreiche Gesangmanier und sein harmonievoller unter Teutschen erworbener

echt teutscher Satz sind bekannt genug. Aber die französische Cantate ist schlecht und so kann auch der teutsche Text, als Uebersetzung, nichts vorzügliches seyn.

Trois Quintuors pour Flûte, Violon, deux Altos et Violoncelle, comp. par Fr. Dansi. Oeuv. 50. A Offenbach chez J. André. (Pr. 4 Fl. 30 L.)

Was man so oft in den Vorreden der Schriftsteller findet, dass sie ihr Werk, durch das Zureden ihrer Freunde bewogen, dem Publikum übergeben haben, mag bey diesem Werke des mit Recht so geachteten Hrn. Verf. eintreffen. Er scheint diess schon vor längerer Zeit geschrieben und nun erst, von Andern aufgefordert, öffentlich bekannt gemacht zu haben. Wenigstens kennt der Rec. nicht wenige seiner Arbeiten, welche weit mehr innern Gehalt, eine tiefere Auffassung, so wie einen grössern Reichthum an Ideen und Gefühl enthalten. Man erblickt wohl überall den Meister, der in geistiger, wie technischer Hinsicht Herr seiner Formen ist: nur fehlt jene Erhebung des Geistes und Gemüthes, jene eigene Richtung und Wärme, die mehrere seiner andern Werke charakterisirt. Möglich indessen auch, dass der Verf. hier nur etwas so Leichtes, als möglich, für Liebhaber hat schreiben wollen. Wenigstens finden wir hier alle Begleitungsstimmen sehr einfach gesetzt, und selbst die Ausführung der Hauptstimme unterliegt keinen Schwierigkeiten. Das erste Quintett besteht aus einem Allegretto im $\frac{4}{4}$ Es dur, einem Andante aus B im $\frac{4}{4}$, welchem der Menuett in Es folgt, in der auch das letzte Stück Allegretto $\frac{6}{8}$ geschrieben ist. Das zweyte Quintett beginnt mit einer Einleitung $\frac{4}{4}$ Larghetto im H moll, auf welches ein Allegretto im $\frac{2}{2}$ in derselben Tonart kömmt. Hierauf folgt ein Andantino im $\frac{6}{8}$ aus G dur mit lieblichem Pastoralcharakter, worin die Stimmen sehr brav verwebt sind; dann der Menuett im H moll, das Trio im G, und aus der Haupttonart H das letzte Allegretto im $\frac{2}{2}$ mit einem sehr gefälligen Thema, das viele Gelegenheit zur lebendigen Ausführung dargeboten hätte. Das dritte Quintett beginnt mit einem Allegretto im $\frac{6}{8}$ aus D dur, welches viele Lebendigkeit im Ganzen und den einzelnen Stellen, so wie einen guten und ansprechenden Verfolg in der Bearbeitung enthaltet. An dieses schliesst sich der Menuett aus derselben Tonart an, bey welchem besonders das Trio recht nett ist. Hierauf folgt ein Larghetto $\frac{4}{4}$ aus D moll — das mit seiner ernsten, würdigen Sprache dem Rec. am meisten gefallen hat. Es leitet in ein munteres Thema im D dur und $\frac{2}{2}$ Allegro über. Dieses wird durch mehrere Variationen entwickelt, worauf das Ganze am Ende sich in einigen Takten kräftig schliesst.

X Variations pour le Pianoforte, comp. par Bern. Klein. Oeuvr. 9. No. 2 des Var. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein angenehmes, sehr einfaches und singbares Thema auf gar nicht gewöhnliche Manier variirt. Manches scheint etwas gesucht; doch hat der Verf., wenn er gesucht hat, meistens auch wirklich etwas gefunden. Er bleibt seinem Thema gewöhnlich treu, und wo er diess thut, ist es ihm auch übrigens am besten gelungen. Var. 4 z. B., wo er es nicht gethan, ist auch sonst gewiss die geringste, wenn wir auch die Uebereilung gegen den reinen Satz, S. 4, Syst. 3, Takt 4, (falsche Octaven, und in den äussern Stimmen) noch nicht in Anschlag bringen. Die Variationen sind nicht schwer auszuführen und werden Liebhabern, die nicht bloss gewöhnliches Figuriren über ein Thema suchen, willkommen seyn.

Räthsel-Canon von Carl Schwencke.

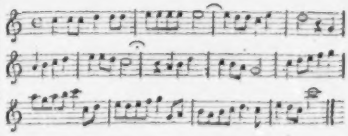

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. **Nº. 16.** 1823.

NACHRICHTEN.

Musikalisches Allerley aus London, im März. Zweymal des Jahres gewährt London dem Beobachter ein mehr als gewöhnlich anziehendes Schauspiel: einmal um Neujahr, wenn mit der Ankunft des Hofes, des Adels und der Parlementsglieder, dem herrenden Gewerbsmann, dem Künstler und dem Gelehrten eine frohere Zukunft dämmert, wenn mit Eröffnung der Oper, der Concert- und Tanzsäle, mit den Ausstellungen von Gemälden, Statüen, von sehenswerthen Kunst- und Naturerzeugnissen sich überall ein schöneres Leben verkündigt; und das anderemal, um die Mitte des Sommers, wenn bey der grossen Auswanderung so vieler tausend Einwohner ins Innere, nach der Küste und ins Ausland, alle jene Herrlichkeiten von der grossen Bühne verschwinden. So wie diese erste bessere Hälfte des Jahres für alle, deren Wirkungskreis sich auf die Hauptstadt beschränkt, von wichtigem Einfluss ist, so gilt diess dennoch am meisten für diejenigen, welche in dem Gebiete der schönen Künste, vornämlich der Tonkunst, leben. Nirgends sieht man daher während jenes Zeitraums ein solches Weben und Treiben, als unter den Musikbeflissenen, nirgends alle Kräfte in so hoher Spannung, nirgends so viele Anstalten und Rüstungen, den Feldzug mit Ehren zu bestehen, als unter diesen. Mit besonderer Hinsicht auf dieses Jahr liessen sich der Belege zum Gesagten nicht wenige beybringen; wir begnügen uns aber, nur die merkwürdigsten und neuesten Erscheinungen im Reiche der Töne, so wie sie hier theils bereits statt gehabt, theils erst im Verlauf des Semesters vorkommen sollen, in kurzen Umrissen, und ohne strenge Ordnung anzudeuten, mit dem Vorbehalt, uns darüber ausführlicher nach dem Schlusse der philharmonischen Concerte auszulassen.

The Royal Academy of Musik oder die königliche Academie der Musik — unter dem Patronat Sr. Maj. des Königs und dem Vicepatronat Sr. königlichen Hoheit des Herzogs von York.

Diese Anstalt soll nach der Absicht ihrer Stifter und Beförderer, laut dem darüber abgefassten und hier zum Grunde gelegten Programm, für die Musik das werden, was die brittische Institution, welche bereits seit 1805 besteht, für die übrigen schönen Künste gewesen, und da diese ihren Zweck (die Vervollkommenung derselben) in einem so vorzüglichen Grade erfüllt haben soll, so ist man Willens, jene Akademie nach ähnlichen Grundsätzen einzurichten, und darin die nämlichen Regeln und Anordnungen, so weit es thunlich ist, zu befolgen. Ihr Hauptzweck ist demnach, eingebornen Knaben und Mädchen durch ertheilten Unterricht in der Musik es zu erleichtern, sich darin zu vervollkommenen, und sie in den Stand zu setzen, mit Ausländern zu wetteifern, und sich die Mittel zu einem anständigen Unterhalte zu erwerben. Es soll vor der Hand aber nur eine gewisse Anzahl Lehrlinge, nämlich vierzig Knaben und vierzig Mädchen in die Akademie aufgenommen und in den gewöhnlichen Zweigen der Kunst unterrichtet werden. Kein Lehrling soll jünger als zehn, oder älter als funfzehn Jahre seyn. Die Knaben und Mädchen sollen wenigstens so viele Vorkenntnisse besitzen, dass sie nothdürftig schreiben und lesen können, auch unverkennbare Anlagen und Fähigkeiten zur Tonkunst offenbaren, worüber die Musiklehrer, welchen die Prüfung aufgetragen worden, entscheiden werden. Ausser dem Unterricht auf den vorzüglichsten Instrumenten, als dem Pianoforte, der Orgel, Harfe, Violine, Flöte u. s. w. und im Singen, soll auch das Italienische und Englische gelehrt werden. Jeder Schüler entrichtet bey seinem Eintritt funfzehn Guineen, welches

zum Fond der Anstalt geht, und nachher jährlich zehn Guineen, bis zu seinem Austritt. Die Kinder von Musiklehrern erhalten eine kleine Vergünstigung und zahlen minder, so wie dagegen mehr von solchen gegeben wird, welche nicht unter jenen achtzig begriffen sind. Es sollen jährlich mehrere Concerte statt haben, worin aber nur diejenigen Lehrlinge sich hören lassen werden, welche am weitesten vorgeschritten sind. Die Einkünfte von den Einlasskarten zu diesen Concerten werden zum Besten der Anstalt verwandt. Bey den öffentlichen Prüfungen sollen Medaillen und andere Belohnungen des Fleisses vertheilt werden.

Die Anstalt, entworfen von einigen Patrioten, wird ihr Daseyn den sehr freygebigen Beyträgen reicher Kunstfreunde verdanken, und es gehören zu den Unterzeichnern beynahe lauter Personen von hohem Range. Aber eben darum ist ihre Anzahl gering, und die Gesammtsumme der Beyträge zwischen fünf und sechs tausend Pfund ist gerade nur hinreichend, die nothwendigsten Kosten zu bestreiten. Der Tag zur Eröffnung der Akademie war auf den ersten Januar dieses Jahres festgesetzt; der Termin ist aber schon mehrmals abgeändert worden, welches, mit vielen andern ungünstigen Umständen zusammengenommen, allgemein als eine üble Vorbedeutung angesehen wird. Ein einziger Fehlgriff hat gemacht, dass sich die Stimme des Volks dagegen erhoben, eine Stimme, die sich durch das glänzende Namenverzeichniss von Herzögen, Grafen und Bischöfen nicht unterdrücken lässt: man hat in einem Institute, das ausschliesslich der Bildung eingeborner Jünglinge und Mädchen gewidmet seyn soll, einen Franzosen, und leider nicht von unbescholtenem Charakter, zu einer der ersten Ehrenstellen erhoben: Hr. Charles Bochsa ist zum Secretär des Principal and Board erwählt worden. Die bittern Rügen, welche dieses Verfahren den Vorstehern der Anstalt und Hrn. Bochsa in den vorzüglichsten hiesigen Zeitschriften zugezogen, möchten für ihr Gedeihen von sehr ungünstigen Folgen seyn. Die Akademie ist bis auf diesen Tag noch nicht eröffnet, doch sind die Lehrer sämmtlich erwählt und die Zöglinge bereits geprüft. Ueber die Lehrer in unserm Nächsten.

Die philharmonischen Concerte. Das erste hatte, wie sonst, am 17ten Febr. statt, und nach ihm und dem folgenden, am 3ten März, zu urtheilen, werden sie ihren alten verdienten Ruhm behaupten. Doch ereignete sich dieses Jahr mit ihnen etwas, das seit ihrem Anbegin noch nicht erhört worden ist. Wenn sonst nach einem Platz in diesen Concerten ein Reissen und ein Gedränge war, wie ungefähr unter den Parliaments-Candidaten nach einem Sitz im Unterhause, und wenn es öfters nöthig war, ein Paar hundert Anfragen abzuweisen, so konnte man dieses Jahr nicht einmal die Subscriptionsliste füllen. Noch beym ersten Concerte waren über funfzig leere Stellen — eine Demüthigung, deren sich die stolzen Mitglieder dieser Gesellschaft nicht versehen hatten. Von fremden Künstlern ist nur der berühmte spanische Violinist Vaccari verschrieben worden — ein Mann, schon hoch in den Siebenzigern. Zum allgemeinen und innigen Bedauern haben die Directoren sich nicht mit unserm vortrefflichen Kiesewetter, der noch immer hier ist, einigen können — er spielt also in diesen Concerten nicht. Hr. Moscheles, der noch am 22sten Januar in Paris war, am 28sten desselben Monats aber schon zu Bath 108 englische Meilen westlich von London Concert gab, und dessen Schnelligkeit sich also ausser den Fingern noch auf andere Glieder seines Körpers erstreckt, steht gegenwärtig auf dem Gipfel seines Glücks — ihn hat man ersucht, in diesem Concerte zu spielen.

Concerte zu Bath und Bristol. Hr. Loder, der berühmte Violinist, und Sir George Smart haben dieses Jahr in genannten Städten eine Reihe von Concerten angefangen, die durch ihre vortreffliche Einrichtung und durch das Auftreten der ersten Sänger und Spieler Londons den philharmonischen Concerten wenig oder gar nichts nachgeben. Der Gegenstand der Bewunderung und Erstaunens war unser Moscheles, und wahrlich nichts kann über die Lobpreisung gehen, womit man ihn an beyden Orten überhäuft hat. Gegen 300 Personen, die sich ihn zu hören drängten, musste der Eingang verweigert werden und — was in englischen Concerten nie geschieht — die Damen verliessen ihre Sitze und drängten sich auf der Bühne nahe an ihn heran, um sein Spielen auch zu sehen. Der Zeitungsbericht aus Bristol, nachdem er Hrn. M. für den erstaunlichsten Spieler in der Welt erklärt hat, schliesst mit einer Art von Wehmuth, dass die gegen-

wärtige Generation sich nicht Hoffnung machen dürfe, je etwas dem Aehnliches zu hören.

Concerte der City von London. Diese Concerte, von denen sich Jedermann die schönsten Erwartungen machte, sind leider eingegangen. — Die Directoren, welche sämmtlich aus sehr angesehenen Kaufleuten bestanden, konnten nicht Subscribenten genug bekommen, wenigstens nicht solche, die ihnen durch Stand und Vermögen der Aufnahme würdig schienen. Oh! der kläglichen Vorurtheile! die Handwerksfrau in der Altstadt kleidet sich so gut wie eine Edelfrau, und giebt der Kaufmannsfrau auch in Sitten oft nichts nach. Merkwürdig war es, dass in den vorjährigen acht City Concerten 73 Compositionen gesungen oder gespielt wurden, von welchen aber nur drey von Engländern, die übrigen von deutschen und italienischen Meistern waren.

Die Oratorien. Das erste hatte am 14ten Februar in Drurylane unter der Direction des viel besprochenen Monsieur Charles Bochsa statt. So lange in den Oratorien in Drurylane und Coventgarden, ihrer ursprünglichen Bestimmung nach, nur die heiligen Gesänge unsers ehrwürdigen Händel, Haydn, Mozart und Beethoven, oder der alten englischen Meister vorkamen, hatten es die englischen Directoren leicht, sie in Würden und Ansehen zu erhalten; jetzt aber, da ein Franzose sie in beyden Häusern dirigirt, und darin geistliche Werke mit weltlichen Opern abwechseln lässt, sind sie in ihrem Werth gewaltig gesunken. Es ist unbegreiflich, wie Hr. Bochsa die unbarmherzige Geisel der englischen Kritiker so geduldig aushalten kann. Was über ihn im *Harmonikon*, im *Journal der Musik*, in dem allgelesenen *John Bull* und *Chronicle* gesagt wird, wäre genug, einen Mann vom geringsten Ehrgefühl zur Verzweiflung zu bringen. Von Rossini's *Ciro in Babylonia* und *Donna del Lago*, die hier mit Händels *Messias* und Haydn's *Schöpfung* eine wunderliche bunte Reihe machten, sey nichts weiter gemeldet, als dass sie recht gut gegeben worden. Eine besondere Erwähnung verdient aber ein grosses Oratorium, genannt *Palestine*, von Dr. W. Crotch. Es ist ein vortrefflich gearbeitetes Werk, und lässt, was die Harmonieen betrifft, nichts zu wünschen übrig. Was man daran vornämlich aussetzt, ist eine gewisse Kälte und Mangel an hervorstechenden Melodieen, zu häufiges Vorkommen von langen Bassarien und zu wenige vielstimmige Partieen. Der fromme Doctor konnte durch nichts überredet werden, es selbst zu dirigiren, weil es in seinen Augen ein sündliches Wesen ist, geistliche Oratorien in Schauspielhäusern aufzuführen.

The Concerts of antient Music — Concerte der alten Musik. Hier ist alles beym Alten geblieben: der alte Händel, der alte Graun und wie die alten verklärten Geister alle heissen mögen. Die Directoren sind lauter Edelleute, und dirigiren einer um den andern. Die Instrumentalpartieen sind von gar keiner Bedeutung.

The British Concerts. Diese haben einen ähnlichen Zweck wie die Royal Academy of Music d. h. vorzugsweise und ausschliessliche Begünstigung und Förderung brittischer Künstler. Sie sind erst dieses Jahr gestiftet, und noch zu sehr in der Kindheit, als dass man schon jetzt darüber absprechen könnte. Die Spieler und Componisten sind sämmtlich Engländer.

Die italienische Oper hat bey weitem nicht den vorjährigen Glanz — keinen einzigen Sänger oder Sängerin von Bedeutung. Sigra. Ronzi de Begnis, Mad. Camporese und Sigra. Curadori sind diejenigen, welche diese schwerfällige Maschine im Gange erhalten. Rossini's *Donna del Lago* ist bisher fast die alleinige Vorstellung gewesen, und wir sehnen uns alle herzlich nach dem vergötterten Mozart. Von den neuen musikalischen Zeitschriften: *The Harmonicon*, *The Journal of Music and M. Drama*, *The Monthly magazine of Music* etc. im nächsten Bericht.

Kiow. Seit langer Zeit bin ich meinen Bericht über die musikalischen Ereignisse in Kiow schuldig geblieben, weil öftere Reisen mich von hier entfernten; doch hätten auch meine Nachrichten nicht sehr reichhaltig ausfallen können: denn mancherley Verhältnisse waren hier in den letzten Jahren der Kunst sehr ungünstig. Das brave Orchester des Grafen von Budlanski ist nach dem Tode des letztern aus einander gegangen, auch das des Grafen Labanow besteht nicht mehr, und so hören wir nun Concerte ohne — Orchester. Die Märkte, zu welchen sich hier vormals die Grossen und Reichen zu Betreibung ihrer Geschäfte sehr zahlreich einfanden, haben sehr an Frequenz verloren und es scheint, dass sie ganz eingehen werden. Uebrigens haben wir

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December Nº. 11. 1800.

BIOGRAPHISCHE NACHRICHTEN.

I. A. P. Schulz
dargestellt
von
I. F. Reichard.

(Fortsetzung.)

Kirnberger war ein sehr leidenschaftlicher Mann, dessen heftiges Temperament, sich selbst überlassen, durch keine höhere Bildung gemildert worden der mit ganzer Seele liebte und hafste, und mit demselben Eifer sich für Einen ganz interessirte, mit dem er anderen, gegen die er eingenommen war, verfolgte. Seine frühe Bekanntschaft mit der grofsen Schule Sebastian Bach's und sein Scharfsinn, der in den Werken dieses grofsen Meisters früh die so vielen andern unergründliche Tiefe und unabsehlichen Reichthum entdeckte, hatten ihn für diese Schule, die auch in der Ausübung eine Genauigkeit und Feinheit verlangte, die weit mühsamer zu erreichen war, als der blendende Glanz neuerer Schulen, und für den harmonischen Theil der Kunst, den ihr Meister, wie noch nie einer vor ihm ergründete und erschöpfte, um so leidenschaftlicher und ausschliefsender eingenommen werden lassen, da ihm die Natur das zarte Gefühl für melodische Schönheit versagt zu haben schien. Nicht dafs es ihm überhaupt an Gefühl gemangelt hätte; er war vielmehr äufserst reizbar, ja für leidenschaftlichen Ausdruck bis zur Weichheit empfindlich: aber es ist etwas ganz anderes, Gefühl für's Rührende, für's stark Ausgedrückte und Sinn für eigentliche Schönheit und Grazie haben, wodurch der ächte Adel der Menschheit am bestimmtesten

sich ausdrückt. Dieser Sinn, der sich beym Tonkünstler vorzüglich im Talent zur schönen und gefälligen Melodie äufsert, schien Kirnbergern zu fehlen. Auch hat er nie das kleinste Stück von wahrer melodischer Schönheit und Annehmlichkeit hervorgebracht, wiewohl sein Psalm einige hochstausdrucksvolle Sätze enthält.

Je mehr nun aber in Berlin nach dem Sinne des grofsen und feinfühlenden Königs und durch das schöne liebliche Talent seines Graun's und Benda's und den Zusammenflufs ächter italienischer Sänger der melodische Theil der Kunst ausgebildet und geschätzt wurde, mit desto grösserer, immer wachsender Eifersucht hielt Kirnberger auf das Studium der Harmonie, und die Befolgung der strengsten Theorie, und mit dem Feuereifer eines leidenschaftlichen Rechtgläubigen, bestrebte er sich seiner Gottheit treue und fleifsige Diener zu werben und zu erziehen.

An unserm Schulz entdeckte Kirnberger bald einen vortrefflichen Kopf, der seine Lehren nicht nur leicht fafste, sondern sie auch da, wo sie ihm verworren vorgetragen wurden, selbst zu ordnen vermochte. Dieses interessirte Kirnbergern an dem jungen Manne mehr als sein schönes natürliches Talent zu gefälligem Gesange, dem er selbst spät kaum vermochte die verdiente Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen.

Dieses Talent mufste aber auch so fest in Schulzens Natur begründet seyn, als es war, um nicht in der Schule eines so strengen, für den harmonischen Theil der Kunst ausschliefslich eingenommenen Lehrers zu leiden. Wenigstens damals — denn Kirnberger schritt in der Kunst und besonders in der hohern Kritik, seinem eigentlichen Fach, bis an's Ende seines Lebens unaufhörlich fort — damals aber war Kirn-

hier jährlich einen neuen Gouverneur, mithin auch immer neue Einrichtungen.

Die vorzüglichsten Concerte, welche in den letzten Jahren hier statt fanden, waren die der Herren Mozart (des Sohns), Lipinski (welcher drey Concerte gab), Gerke (zwey Concerte), Schuppanzig, Berbiguier (drey Concerte) und Lehmann.

In diesem Jahre gab am 15ten Januar eine uns unbekannte Dem. Jacobi, laut dem Anschlagzettel, ein grosses Klavierconcert. Zuerst wurde die Ouverture aus *Adelaide* von Simon Mayr von zwölf leibeigenen Musikanten, welche nicht würdig sind einen Musiksaal zu betreten, auf die gräuelvollste Weise abgedroschen. Dann trug die ohngefähr achtzehnjährige Dem. Jacobi das dritte Concert von Field (Es dur) vor; ihr Spiel war jedoch bedeutungslos und ihr Vortrag ohne Farbe und Charakter. Die Zuhörer, welche das Billet mit einem Ducaten bezahlt hatten, verliessen schon zu Ende des ersten Allegro den Saal. Ein Künstler, der in Kiow nicht schon sehr vortheilhaft bekannt ist, darf hier auf ein einträgliches Concert nicht hoffen. Zu bedauern ist es indess, dass seit einigen Jahren so mancher Unberufene, zum Nachtheil verdienter Tonkünstler, die Erlaubniss zu einem öffentlichen Concerte erhält. — Den 18ten gab Hr. Alexander Boucher Concert, wobey aber, nach seiner Aussage, der Zuhörer viel zu wenig waren. Er spielte das 22ste Concert von Viotti (A moll), Variationen für Violine und Klavier von Mayseder (A dur), und ein Quatuor brillant von eigener Arbeit (A dur). Statt des Adagio wurde ein musikalischer Traum eingelegt, zu welchem der Concertgeber hier vergeblich einen Basposaunisten aufgesucht hatte, welcher die dabey vorkommende Partie eines — Schnarchers übernehmen sollte; dann spielte er ein Potpourri für Violin und Klavier von Moscheles und Lafont (A dur), und zum Beschluss noch eigene Variationen, auch A dur. — Die Viotti'schen Tutti's wurden von der ersten bis zur letzten Note mit allen nur erdenklichen Schnörkeleyen und Bocksprüngen verziert oder vielmehr verunziert. Interessant ist es immer, ihn einmal zu hören; denn bald muss man dabey lachen, bald wird man wirklich ergriffen und gerührt, vorzüglich bey dem Viotti'schen Adagio, denn sein Vortrag dieses Stücks ist bewundernwerth und vollendet, so wie auch seine Töne im Flautando. Uebrigens ist Hr. B. ein Haudegen, welcher, weil er machen kann was er will, auch glaubt, dass er alles wollen dürfe, was er kann, ohne Rücksicht auf höhere Forderungen und Würde der Kunst. Auch erkannte man an seinem Spiele, wie viel leichter es sey, eigene Bravour-Variationen in allen Arten und Unarten dieser Gattung glänzend vorzutragen, als das solide, anmuthsvolle Viotti'sche Concert in seiner edlen Simplicität wieder zu geben. — Warum Hr. B. den ganzen Abend auf seiner Geige nur in der weichen und harten Tonart A herumvoltigirte, ist schwer zu errathen.

Am 19ten war kein Concert in unserm dazu geeigneten Saale, weil — die grosse Kälte es nicht erlaubte, die mechanischen Künste des Hrn. Bosca in einer Bude ausgeführt zu sehen. —

Den 20sten hatten wir das Vergnügen, Mad. Wilhelmine Becker, erste Sängerin des ständischen Theaters in Prag, zu hören. Sie sang zwey grosse Arien mit Recitativ, und zwey kleinere Stücke von verschiedenen Meistern, mit lebhaftem einstimmigen Beyfall. Mit einer angenehmen und reinen Stimme verbindet diese Künstlerin einen durchdachten, richtigen, geschmackvollen Vortrag, viel Fertigkeit und eine seltene Höhe. Eine Haydn'sche Symphonie (D dur), hier eine seltene Erscheinung, wurde als Sextett von Hrn. Lipinski, Gerke, Schuppanzig, A. Lipinski, Boucher und Swoboda mit grosser Volleudung vorgetragen. — Den 21sten gab Mad. Boucher, die Gattin des Geigers, eine geschickte Virtuosin auf der Harfe und dem Klaviere, Concert. Wir hörten ein Harfenconcert (Es dur) sehr brav ausgeführt, Variationen über ein russisches Lied für die Harfe, und ein Duett für Klavier und Harfe, auf beyden Instrumenten zugleich von Mad. B. gespielt. Alle Stücke waren laut der Ankündigung von ihrer eigenen Composition. Ueber die Vorzüge dieser soliden Künstlerin ist schon von mehrern Orten aus in dieser Zeitung ausführlich und richtig geurtheilt worden. — Hr. Boucher spielte Variationen von Rode (A dur) und das schöne Concert von Viotti (H moll) ganz in der Manier, wie vorher, mit unendlichen willkürlichen Verbrämungen und Seiltänzereien. Er liess übrigens allzusehr die hohe Meynung merken, welche er von sich und seinem Talente hat, wodurch er hier jedoch keinen günstigen Eindruck machte. Während des oben erwähnten Harfenconcerts, waren nicht mehr als funfzig, und bey

dem Violinconcert nicht mehr als zwanzig Zuhörer zugegen, welche den Künstler bald bewunderten, bald aber auch recht unverhalten auslachten; denn Hr. B. verlangte es nicht besser, indem er mitten im Solo seine Accompagnisten zum Schweigen brachte, seine Geige gemächlich stimmte, eine Prise Taback nahm, dann seine Dose dem Publikum darreichte und sagte, „Messieurs! aujourd'hui c'est un Concert d'amis." — Den 22sten gaben Mad. Minelli, eine Schülerin von Spohr, und Mad. Field zusammen Concert, jene auf der Violine, diese auf dem Pianoforte. Erstere spielte das sechste Concert von Kreutzer (E moll) sehr präcis, deutlich und nett.' Mad. F. war mit dem Rondo brillante von Hummel (A dur) minder glücklich; sie hat nicht die erforderlichen Talente, um öffentlich etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Zuletzt spielte Mad. M. mit ihrer zwölfjährigen Tochter ein Divertimento für Violin und Harfe; es war dieses das leidige „Ich bin liederlich, du bist liederlich" mit einer Anzahl fader Variationen von P. Wranizki. — Den 23sten gab Hr. Krähmer und dessen Gattin (geb. Schleicher) aus Wien, Concert: auf der Oboe, der Clarinette, dem Czakan und der Violine. Aus Krommers Doppelconcerte für zwey Clarinetten (Es dur), eingerichtet für Oboe und Clarinette, hörten wir nur das erste Allegro, zwar schwach im Ton, doch rein und nett vorgetragen. Beyde Spieler fanden mit diesem einzigen Stück einen wohl verdienten Beyfall. Hr. K. spielte eine lange Polonaise, und dann noch längere Variationen von eigener Composition auf dem Czakan, einem für den Concertsaal zu armseligen Instrumente, welches auch durch alle Virtuosität darauf nicht bedeutend wird. Das Clarinettspiel der Mad. K. hat sich seit acht Jahren nicht verändert: und ich habe nur zu wiederholen, was im siebzehnten Jahrgange dieser Zeitung eine Nachricht aus München von ihr sagt, wo es heist: „Dem. Schleicher spielte auf der Clarinette mit zartem Vortrage und immer piano. Sie wurde viel applaudirt; am lebhaftesten jedoch da, wo sie vom pianissimo in das ganz Unvernehmbare überging. Und das nicht ohne Ursache: denn es ist wohl keine geringe Kunst, den Zuhörer in eine Stimmung zu versetzen, dass er wähne, etwas zu hören, da er doch in Wahrheit nichts mehr hört" — Ein Lirum Larum, welches Mad. K. noch auf der Geige spielte, verdient kaum Erwähnung. Den 24sten gab Hr. Lipinski um zwölf Uhr Mittags Concert. Er spielte ein Concert (Fis moll) und eine Fantasie alla Polacca (oder historische Scene E dur) seiner Composition. Beyde Werke sind neue Beweise von Hrn. L.s originellem Geist, von seinem vielseitigen, doch immer auf das Würdige gerichteten Geschmack, und von seiner sichern, tiefen Kunst. Ref., welcher auf seinen musikalischen Reisen mannichfache Gelegenheit zu Vergleichungen gehabt hat, gesteht, dass er etwas so Vollkommenes in dieser Gattung noch nicht gehört hat. — Mad. Boucher verschönerte diess Concert mit ihrem Talente durch Variationen für die Harfe ohne Accompagnement. Die Composition war interessant und die Ausführung in jedem Betracht zu rühmen. Hr. L. spielte zwischen den obenerwähnten Stücken auch Variationen auf ein Schweizerlied von Baillot. Das zahlreich versammelte Auditorium war durch keinen Künstler, seit B. Romberg, zugleich durch Composition und Spiel so entzückt worden, als durch ihn. — Ausserdem hatten noch die Freunde der Musik Gelegenheit, mehrere, ebenfalls noch ungedruckte meisterhafte Trios von seiner Composition, von ihm, von seinem Bruder Anton (einem braven Violoncellisten) und von dem genialen Violinisten Gerke ausgeführt zu hören. — Mad. Catalani, weder die ächte noch die falsche, sondern eine gute Sängerin der italienischen Oper zu Odessa, gab an demselben Tage Abends ein Concert, dem Ref. nicht beywohnen konnte. Den 25sten gab Mad. Szymanowska, kaiserlich russische erste Klavierspielerin, ein Mittags-Concert. Sie spielte ein grosses Concert (A moll) von Hummel, das erste Allegro einer Steibeltschen Sonate mit Violin (E moll), zwey Kleinigkeiten von Field und ein Rondo von Mozart, Sohn (Es dur.) Diese wahre Virtuosin gewährte uns einen trefflichen Kunstgenuss.

Am 26sten Januar gab Anton Gerke, der neunjährige talentvolle Sohn des rühmlich bekannten Componisten und Violin-Virtuosen G., Concert, in welchem er das erste Pianoforte-Concert (Es dur) von Field mit einstimmigem und höchst ermunterndem Beyfall vortrug. Dem. Becker sang hierauf eine Arie aus Paers *Sargin*. Hr. August Gerke (der Vater) spielte Variationen von Wiele, und seine Tochter, Dem. Theophile Gerke, ein Pianoforte-Quartett von Pixis (Es dur).

Den Beschluss machte eine Angloise für das Pianoforte zu vier Händen mit zwanzig Violin-Variationen, von Hrn. Aug. Gerke componirt und von ihm und seinen vier Kindern vorgetragen, deren Leistungen zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigen.

Am 27sten Januar wurde das zwölfte und letzte Concert zum Vortheil des Invalidenhauses gegeben. Zuerst wurde darin eine Haydnsche Sinfonie recht gut ausgeführt. Mad. Catalani und Mad. Becker sangen jede eine Arie, Hr. und Mad. Boucher trugen ein Duetto concertante für Violine und Harfe (eigentlich nur das Allegro einer Harfensonate mit einer von Hrn. B. extemporirten Violinpartie), Hr. Lehmann ein Flötenconcert von Tulou und Hr. Krähmer Variationen auf der Hoboe vor. Die reine Einnahme des letzten Concerts, welche vormals wohl 700 Ducaten betrug, war diessmal nur 100 Ducaten.

Literarische Notizen.

Mailand. Den 11ten Januar dieses Jahres verstarb zu Bergamo am Schlagflusse der berühmte, verdienstvolle und thätige Arzt Giuseppe Pasta, geboren daselbst im April 1742. Ausser den vielen guten medicinischen Werken, die wir seiner Feder verdanken, ist merkwürdig, dass er uns im achtzigsten Jahre den Schwanengesang in einer musikalischen Schrift hinterliess. Ihr Titel ist: *La Musica medica.* Poemetto. Bergamo (anonym), nella tipografia Natali 1822. gr. 4. zwey Bogen. Der Verfasser, auch Poet zugleich, setzt hier in eleganten Versen die mannichfaltigen Wirkungen der Musik auf den Menschen auseinander. Dass er dabey die ehrwürdigen deutschen Meister weit mehr als seine Landsleute besingt, mag folgende, einzig darauf Bezug habende Stelle beweisen:

Alma gioconda Dea de' canti e suoni
Possente musicale incantatrice
Attorniata tuttor da vaghi geni,
Altri de' quai l'afforzano di carte
Dal profondo Mozart effigiate
D'inimitabil sinfonie note;
Altri aggiungon d'Ayda (Haydn), de l'Istro il grande
Inventor sinfonista inarrivabile,
Le nuove forme ed i sonori tratti
Che prendono in Palme un dolce imperò;
Altri di Pergolese e Cimarosa
Ti porgon i tesor armoniosi
E di Rossini da Pudsena fama,
E di Mayr sublime, alle cui cifre
Sentimentali e numerose tutta
Stupisce Italia, fatto Italo ei stesso.

Vorigen Monat erschien folgendes Werk: *Scuola di Contrappunto, ossia Teoria musicale, da Giacomo Tritto, maestro di capella di S. M. il Rè di Napoli, e primo maestro di Contrappunto, composizione sacra e profana nel real collegio di musica di Napoli.* Milano, presso Ferdinando Artaria (1823) gr. Fol. pag. 52, prezzo 15 Franchi.

In der vom 8ten Januar 1816 datirten Dedication an den König von Neapel äussert der Verfasser, dass der Contrapunkt (den er gar nicht definirte) von einigen modernen Meistern (vermuthlich von seinen Landsleuten) als eine mechanische Kunst, nicht aber als Wissenschaft behandelt wird, und dass er dem wiederholten Verlangen mehrerer der würdigsten Musikverständigen (di sommo valore) nicht habe widerstehen können, sein gegenwärtiges Werk herauszugeben. In der Vorrede an die Leser sagt Hr. T., dass er mit Bedauern den nahen Verfall der Kunst sehen müsste, sich aber zu behaupten getraue, dass sein in Gespräche abgefasstes Werk den wahren Contrapunkt darstellen werde. Mancher erwartet nun hier etwas ganz neues und besonderes, findet sich aber bey einigen flüchtigen Blicken in das Buch selbst in die alte Welt versetzt. Das Ganze beginnt folgendermaassen: Der Schüler. Ich komme zu Ihnen, hochgeehrtester Hr. Meister, um in der musikalischen Composition Unterricht zu nehmen etc. Der Lehrer. Ich werde mein möglichstes thun, alles mit der grössten Deutlichkeit zu erklären; nur fordere ich Aufmerksamkeit, Fleiss und Studium. Nun frage ich, welche Consonanzen verlangt die Erste des Tons? Der Schüler: Terz, Quint und Octav. Der Meister: Man sagt bloss die Quinte. u. s. w. Hier kommen nun die bekannten Bezifferungen vor; sodann in einer zweyten Abtheilung wird von der Fuge gehandelt. Das Ganze enthält, wie gesagt, gar nichts neues und kann füglich entbehrt werden.

Von demselben Verfasser kam schon vor mehr als einem Jahre heraus: *Partimenti e regole generali per conoscere qual numerica dar si deve a varj movimenti del Basso, di Giacomo Tritto*

(wie oben). Milano presso Ferdinando Artaria (1821) gr. Fol. pag. 64; prezzo 15 Franchi. — Ebenfalls bekannte Sachen.

Vorigen Monat erschien auch: *Metodo completo per il Violino, compilato da Luigi Tonelli.* Milano, presso Giovanni Ricordi (1823) Fol. Parte I. pag. 58. Parte II. pag. 42; prezzo 24 Franchi.

Es ist höchst sonderbar, dass in Italien, dem sogenannten Vaterlande der Musik (wenn man nämlich andere Nationen, wie z. B. die Niederländer und die Deutschen nicht als die ersten Musiklehrer anerkennen will), ausser der neuesten gut verfassten Pianoforte-Schule von Francesco Pollini noch keine andere für andere Instrumente existirt. Die gegenwärtige mit ihrem prahlenden Titel: *Metodo completo* sollte doch von rechtswegen die eigentliche Terminologie der hier einschlagenden musikalischen Materien überhaupt, und jene der Violine insbesondere, z. B. der verschiedenen Arten des Bogenstrichs, des Staccato u. s. w. auseinander setzen, wie das Leopold Mozart in seiner noch immer musterhaft bleibenden Violinschule gethan, ohne hiebey seine Einleitung mit in Betracht zu ziehen. Diese neue italienische Violinschule enthält, nach einem vorausgeschickten höchst magern Text, nichts als Uebungen über die Scalen, Appoggiaturen, Triller, Applicaturen, Bindungen, Führung des Bogens, u. dgl. mehr; das Erklären überlässt man dem Meister.

Im Grunde ist aber der Verfasser gewissermaassen hierin zu entschuldigen. Die italienische musikalische Terminologie ist überhaupt so arm, besonders was den Mechanismus der Instrumente und die Behandlungsart derselben betrifft, dass Jeder, der ein hierin einschlagendes Werk unternimmt, verzweifeln muss. Man glaube mir diese Behauptung, ich spreche aus Erfahrung. Griselini's *Arti e mestieri* ist veraltet und höchst armselig. Wie lächerlich sind nicht manche italienische Kunstausdrücke der verschiedenen Provinzen. Die Mailänder Fagottisten nennen z. B. die Flügelröhre ihres Instrumentes: el Kiffer. Nun sind diese beyden Worte, kritisch beleuchtet, arabischen und deutschen Ursprungs. Denn el ist als arabischer Artikel auf die Spanier und von diesen auf die Lombarden übergegangen; auch ist das Wort Kiffer nichts anders als eine Verstümmelung des Wortes Kipfel, welches im Oestreichischen hornartig gebackenes weisses Brot bedeutet, und was man auch in Mailand unter diesem Namen (Kiffer) verkauft. Es versteht sich wohl, dass einen solchen Barbarismus ausser Mailand niemand verstehen wird. Die Schriftsteller-Sprache selbst bedient sich zu den gestopften Tönen auf dem Waldhorne des Ausdrucks: colla mano (mit der Hand), das im Grunde nichts sagt, und kein Beywort ist. Und so unzählige Beyspiele.

Eins sey hier noch zu bemerken. Eine dem Titel nach seyn sollende, gegen zwey hundert Jahr alte Violinschule, die es aber in der That ganz und gar nicht ist, und weder von Forkel noch von Gerber, und wahrscheinlich von Niemanden citirt wurde, habe ich voriges Jahr in einer Stadt unweit Mailand aufgefunden. Hier ist ihr vollständiger Titel:

Zanetti (Gasparo) Il scolare per imparare a suonare di Violino et altri stromenti, nuovamente dato in luce, ove si contengono gli veri principj dell' Arie, Passi e mesi, Saltarelli, Gagliarde, Zoppe, Balletti, Allemane, et Correnti, accompagnate con tutte le quattro parti cioe Canto, Alto, Tenore et Basso. Con una nuova aggiunta d'Intavolatura de Numeri non piu datti alle stampe, solo che dal detto Zanetti, la quale seruirà ancora a tutte le sudette quattro parti. Dalla quale Intavolatura qual si voglia persona da se stesso potrà imparare a suonare di musica con facilità per tutte le sudette parti, come apalamente si può vedere nelli Esempij della presente opera. Milano per Carlo Camagno 1645. gr. Fol. ohne Seitenzahl.

Es existirt also noch eine ältere Auflage von diesem Buche.

Kurze Anzeigen.

Sixième Fantaisie à la mode sur un air favori de la Flûte enchantée de Mozart, pour le Pianoforte, comp. par Ferd. Ries. Oeuvr. 97. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. R. nennt diese Phantasieen „nach der Mode.“ Er mag vollkommen Recht haben, und wird das am besten wissen, da er ja unter den jetzigen Klaviercomponisten einer der vorzüglichsten ist, die selber erst die Mode machen, und, was Mode geworden, durch vielfältige Arbeiten

in derselben, weiter verbreiten und so als Mode bestätigen. Ist nun diese modische Form eine gute? Wir wüssten nicht, warum wir nicht Ja antworten sollten, da sie schon an sich interessant ist für Jedermann, und da sie Raum giebt, Geist und Kunst genug anzuwenden; wenn man sie nämlich besitzt. Dass sie Hr. R. besitze, wird Niemanden zu leugnen einfallen; und so fragt sich's nur, ob er sie anwende. Dass er das bey diesen Phantasieen, nur bey einer mehr, bey einer weniger, gethan habe, scheint uns offenbar. Bey vorliegender auch. Die Form selbst ist bekanntlich die, dass irgend eine vorzügliche, ganz bekannte und populaire Melodie ausgewählt; zu dieser eine erst freye, dann mehr und mehr auf sie bezogene, mehr und mehr auf sie anspielende Phantasie gesetzt, endlich nahe darauf hingeleitet, nun sie selbst (diese Melodie) als Thema vorgetragen, darüber eine Reihe Variationen geschrieben und die letzte weiter, zu irgend einer Art brillantem Finale verarbeitet wird. So ist es nun auch hier. Die Rede ist von Mozarts Liedchen: Der Vogelfänger bin ich ja — Die allgemeine Einleitung von vorn herein ist zwar gar mancher von demselben Verf., auch von andern, nicht unähnlich: aber nicht übel. S. 3. erscheint jene Melodie zuerst, und zwar als Cantabile nach Bravoursätzen und in Moll. Das überrascht angenehm und nimmt sich artig aus. Der Hauptgedanke dieser Melodie kömmt nun, zu mannichfaltigen Figuren, oftmals wieder, bis der Satz; gesteigert, auf der Fermate ruhet, und nach einer ausgeschriebenen Cadenza das Thema selbst eintritt. Die Variationen — es sind ihrer acht, wenn man die letzte, zu einem ziemlich langen Finale verarbeitete mitzählt — sind sämmtlich interessant; mannichfaltig; in effectuirenden Wechsel gestellt; die Figur einer jeden ziemlich festgehalten; in diesen Figuren manche nichts weniger, als alltäglich; und da das Thema heiter ist, hat auch Hr. R. überall sich in dieser Stimmung erhalten. Das Finale ist ganz über das Thema, nur frey, geschrieben, und sehr lebhaft — man kann sagen, brillant. Dabey ist das ganze Werkchen nicht leichter auszuführen, als die grosse Menge geschickter Liebhaber solcher Musik jetzt wünscht, aber auch nicht schwerer, als sie es brauchen kann. Und so beweiset es von neuem: Hr. R. kennt seine Leute, und wo er will, versorgt er sie gut: hier hat er aber wirklich gewollt.

Variations pour le Pianoforte avec accomp. de deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse, (deux Flutes et Cors ad libitum) comp. — — par J. N. Hummel, Maître de Chapelle de la Cour de Saxe-Weimar. Oeuvr. 97. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Ohne weitere Einleitung, als durch den Accord, tritt das Thema ein. Es ist leicht, munter und sehr populär; ohngefähr wie die, von Wenzel Müller in seinen Opern. Es wird siebenmal variirt, und die letzte Variation ist mit einer ausgeschriebenen Cadenza, als Einleitung zum Schlusstriller der Fermate aufgeschmückt. Die Variationen sind mehr Figurationen für den Solospieler. Die Figuren sind mannichfaltig, meistens brillant — wie man es nennt — und beschäftigen reichlich, ohne eben schwer auszuführen zu seyn. Die Begleitung ist sehr leicht. Die kurzen Zwischenspiele derselben sind in der Klavierstimme in kleinen Noten beygesetzt, so dass auch diese allein allenfalls befriedigen kann. So ist denn alles, der Sache, der Anordnung, den Mitteln nach, und überhaupt, wie es eben jetzt viele Liebhaber verlangen. Anstrengung kann die Geburt dieses Musikstücks dem routinirten Meister unmöglich gekostet haben. Indessen, wer, wie er, zuweilen so wahrhaft Vortreffliches liefert, kann schon auch dann und wann so etwas nicht Uebles mit unter laufen lassen. Und wägt man den Beyfall nicht, sondern zählt ihn: so findet es dessen wohl gar noch mehr, als jenes. Die Welt ist nun einmal die Welt; und wir gehören auch zu ihr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. **No. 17.** 1823.

NACHRICHTEN.

Musikalisches Allerley aus London, den 26sten März 1823.

(Fortsetzung aus No. 16.)

Englische Schriften die Tonkunst betreffend:

I. The Quarterly Musical Magazine and Review. London, 1818 — 1823.

II. The Harmonicon. 1823.

III. The Monthly Magazine of Music. London, 1823.

IV. Journal of Music and the Drama. London, 1823.

V. The Encyclopädia of Music. London, 1823.

Bis zum Jahre 1818 hatte das an vortrefflichen kritischen Schriften über die Werke der schönen Künste und Wissenschaften so reiche England noch kein einziges nennenswerthes Blatt gehabt, das sich eigens mit der musikalischen Kritik befasste. Die wenigen Schriftsteller, welche sich in diesem Felde nebenher versuchten, verriethen nur zu deutlich, dass ihr Geist in ein ihnen fremdes Element verschlagen sey. Aber auch sachkundige Beurtheiler hätten hier vor etwa einem Jahrzehend mit den einsichtsvollsten Arbeiten kein Glück gemacht. Man kannte hier damals die Theorie der Musik zu wenig, als dass eine Schrift, die bey der Prüfung musikalischer Werke jene Theorie nothwendig zum Grunde legen, und die allgemeinen Grundsätze der Kunst als schon bekannt voraussetzen musste, hätte gedeihen können. Erst seitdem man die Harmonielehre auch hier zu Lande als einen wichtigen Theil der musikalischen Bildung ansieht, hat sich die musikalische Kritik zu etwas Würdigerm, als der Aufdeckung von Abcschnitzern erhoben. Nach dem schleunigen Absterben der höchst mittelmässigen *Musical Gazette* erhob sich auf ihren Trümmern das unter No. 1. benannte Werk. Die Vorzüge, durch welche es sich gleich bey seiner ersten Erscheinung auszeichnete: Reichthum und Mannichfaltigkeit des Inhalts, in einem fliessenden und bündigen Style, und eine gewisse Mässigung im Beurtheilen sind ihm durch die unermüdete Sorgfalt seines Herausgebers, des Hrn. Bacon aus Norwich, bis auf den heutigen Tag eigen geblieben. Hr. Bacon ist ein sehr geübter Schriftsteller, zwar kein eigentlicher Musiker, aber doch ein grosser Verehrer und Kenner der Kunst, und überhaupt ein Mann von vortrefflichen Talenten. Er besorgt die Herausgabe des Werks von Norwich aus und hat nur wenige Londoner Mitarbeiter. Die innere Einrichtung desselben unterscheidet sich, unsern besondern Bedürfnissen nach, wesentlich von den deutschen Zeitschriften dieser Art. Statt dass diese mit wissenschaftlichen Abhandlungen anfangen, hat unser Magazin zu seinem ersten Artikel eine sogenannte Original-Correspondenz, womit aber im Grunde der nämliche Zweck bezielt wird. Die zweyte Rubrik enthält, der ursprünglichen Anlage zufolge, eine kritische und unparteiische Nachricht von ausübenden Künstlern; 3. eine Kritik musikalischer Werke; 4. Nachrichten von den Anstalten in der Hauptstadt und den Provinzen zu Bildung der Tonkunst; 5. zur Musik gehörige Anekdötchen; 6. Gedichte, die geeignet scheinen möchten, in Musik gesetzt zu werden; 7. eine Chronik musikalischer Ereignisse. Was im Auslande im Reiche der Töne Merkwürdiges vorkommt, davon wird, so zu sagen, keine Kunde genommen. In den grossen Musikvorstellungen in den übrigen europäischen Hauptstädten erfahren wir nichts; eben so wenig werden klassische Werke, wie Webers *Freyschütz*, Stadlers *Jerusalem*, Schneiders *Weltgericht*, einer Beurtheilung oder auch nur näheren Anzeige gewürdigt, obgleich nun schon drey

Handlungen sich damit abgeben, solche Schätze in Menge und bald möglichst herbeyzuschaffen. Diese nichts weniger als preiswürdige Eigenheit hat das *Review* mit unsern übrigen musikalischen Zeitschriften gemein. Was die dritte Rubrik anbelangt, so kommen vielstimmige Sachen, wie grosse Orchester-Sinfonieen, Oratorien, Opern, Ottette und alle übrigen ...ette höchst selten zu der Ehre, geprüft zu werden. Der Grund ist zum Theil dieser, dass alles dergleichen fast nie englischer Verlag wird, weil der Absatz davon verhältnissmässig sehr gering ist. Selbst Trios halten unsere Verleger schon für bleyerne Waaren, womit sie ungern ihre Läden belasten. Da ferner, streng genommen, allein im philharmonischen Concert, also nur vor etwa 600 Leuten, die noch dazu von Jahr zu Jahr fast immer dieselben bleiben, jene grossen Instrumental-Werke ordentlich aufgeführt werden, so wäre es von unsern Kritikern thöricht, dasjenige zu beurtheilen, was so Wenige zu hören oder zu sehen kriegen. Von Hrn. Bacon's lobenswerthem Streben, seiner Zeitschrift die gröstmögliche Vollendung zu geben, lässt sich viel Gutes erwarten.

II. Das *Harmonicon*, eine Monatschrift, ist ein buntscheckiges Wesen, mehr noch im Innern als im Aeussern. Es ist zu unerfreulich, das engbedruckte Titelblatt mit schwarzen und rothen Fraktur- und andern Lettern auf strohgelbem Grunde der Länge nach abzuschreiben. Es hat etwas sehr Alterthümliches, wie auch der Inhalt, wo das Verjährteste mit dem Neuesten in bunter Reihe steht. Jede Nummer enthält mit Musikbeylagen ungefähr dreyssig Seiten in Quarto. Allein die Menge von Gerichten, welche auf dieser anscheinend winzigen Tafel zur Schau aufgestellt werden, könnte, wenn ihre Güte damit im Verhältniss stände, auch die heisseste Begierde befriedigen. Das Schriftlein verspricht zu geben (in jeder Nummer wenigstens etwas davon): 1. eine Sammlung von Musikalien, sowohl für die Stimme als für Instrumente, brittischer und ausländischer Meister; 2. eine kritische Beurtheilung neuer musikalischer Werke; 3. Nachrichten über Opern-, Concert- und andere Musikvorstellungen, und endlich 4. eine Encyclopädie der Musik. Folgendes ist das Erheblichste aus der ersten Nummer: 1. „Eine Skizze von Haydn's Leben" (welche, nebenher gesagt, im Inhaltsverzeichniss als der dritte Artikel steht). Es ist eine leidige Wiederholung des bereits tausendmal Gesagten. 2. „Ueber den Ursprung der Musik, aus dem Französischen des Grafen Lacepede." — Mit sechs Seiten wird die ganze Frage abgefertigt. 3. „Ueber die neue Akademie der Musik" — schon früher und besser in andern Schriften. Unter der Rubrik Drama wird Hr. Charles Bochsa, nunmehr ein stehender Artikel in unsern Blättern, hinsichtlich der neuen Oper: *A Tale of other Times* (ein Mährchen anderer Zeiten), welche er mit einem Hrn. Cooke zusammensetzte, schonungslos mitgenommen. Von der versprochenen Encyclopädie erhalten wir diessmal nur ein paar Staubtheilchen; der Artikel „Abessynische Musik" ist lesenswerth. Koch's musikalisches Lexikon soll dem ganzen Werk zur Grundlage dienen. Unter den sieben vollständig beygelegten Musikstücken ist es erfreulich, das Geistliche neben dem Weltlichen in so schöner Verträglichkeit zu erblicken; denn nach einem altersgrauen, schwerfälligen *Non nobis Domine* vom Jahre 1590, hüpfen uns mit einmal die nagelneuen, federleichten, flinken Quadrillen des Hrn. Topliff entgegen — an risum tenetis, amici? Trotz dieser abentheuerlichen Zusammenstellung hat das Ding bereits viele Leser und Spieler, und die Dürftigkeit seiner Skizzen scheint seiner Verbreitung nicht im Mindesten im Wege zu stehen. Manche Aufsätze sind freylich sehr anständig abgefasst, und das Ganze hat durchaus nichts Erbärmliches.

III. und *IV.* sind beynahe von gleichem Schlage und lassen sich daher recht gut zusammenfassen. Auch wäre es keine Unterlassungssünde, sie ganz übergangen zu haben. Denn was in aller Welt könnten die Frösche- und Mäusekriege der englischen Scribenten und Musikanten unsere deutschen Landsleute interessiren? Die Kabale hätte sich nirgends einen schicklichern Platz zu ihrem Götzentempel erwählen können, als hier, mitten unter Apollo's Priestern. Das *Monthly Magazine of Music* starb glücklicher Weise in seiner Geburt; die erste Nummer war auch die letzte. Nimmt man den biographischen Aufsatz über den allerdings sehr verdienten Operncomponisten Bishop aus, wozu dieser selbst die Materialien geliefert haben soll, so ist das Uebrige so gut wie Schutt. Die Kritik über die zweyte Toccata des Hrn. Neate, welcher auch in Deutschland, während seines Aufenthalts zu Wien als ein vortrefflicher Klavierspieler berühmt geworden, ist

im eigentlichen Sinne des Wortes — gemein. Dagegen wird Hrn. Bochsa bey jeder Gelegenheit so viel Weihrauch gestreut, dass man gleich auf den Verdacht kam, beydes, jener Tadel und dieses Lob, flösse aus einer unlautern Quelle. Die Zeit hat gelehrt, dass dieser Verdacht gegründet war. Denn nach dem Abaterben dieses *Magazins* erschien das *Journal* unter IV. und hierin befindet sich ein merkwürdiger Brief von dem Herausgeber jener Zeitschrift an Hrn. Bochsa, woraus deutlich und unleugbar hervorgeht, dass dieser jene allgemein verhasste Kritik über Hrn. Neate's Toccata, so wie die meisten andern Artikel geschrieben. Man kann leicht denken, in welchem Lichte Hr. Bochsa nun erscheint. Die schönen Pfauenfedern, womit er sich im *Magazin* selbst zu schmücken beliebt hat, sind ihm im *Journal* eine nach der andern wieder ausgerupft worden. Die übrigen Kritiken in beyden Blättern betreffen beynahe lauter Arien mit Variationen, woran uns, dem Himmel sey Dank, der immer noch herrschende furor mutandi keinen Mangel leiden lässt. Auffallend ist, dass in beyden Schriften unsere deutschen Künstler, Cramer, Kalkbrenner, Ries u. s. w. mit der grössten Schonung und Achtung behandelt werden. Diess sind die der Tonkunst eigens gewidmeten Zeitschriften — gelegentliche, dahin gehörige Aufsätze findet man seit vorigem Jahr in beynahe allen Londoner *Reviews* und *Magazins*, welches offenbar von zunehmender Liebhaberey für die Musik zeugt.

V. Die *Encyclopädie der Musik* wird von den Herren Clementi, Bishop, Horsley und Wesley bearbeitet — ein Theil des Werks, heisst es ausdrücklich, wird den Vortheil haben, von Hrn. Shield, dem berühmten Liedercomponisten, revidirt zu werden — den mathematischen Theil wird ein Hr. Hewitt berichtigen, und das Ganze soll vor der Herausgabe der mehrmaligen Durchsicht des oben genannten Hrn. Bacon anvertraut werden. Das Werk erscheint theilweise und soll überhaupt aus vier Theilen oder zwey Bänden in Quarto bestehen. Auf Subscription kostet jeder Theil 15 Shilling; sonst zwanzig. Die Herausgabe des ersten Theils wird wohl dieser Tage statt haben. Bis dahin enthalten wir uns jedes Urtheils. Versprochen haben die Herausgeber in dem vorausgeschickten Programm genug, wir wollen hoffen, dass sie Wort halten. Alles, was in Deutschland, Italien und Frankreich über Musik Vorzügliches ans Licht getreten, soll dieser Encyclopädie einverleibt werden. Auch hier soll wieder das musikalische Lexicon unsers Koch, des gelehrten Deutschen, wie er hier vorzugsweise genannt wird, wesentliche Dienste thun, wiewohl man ihm so sehr Mangel an Vollständigkeit im Programm vorgeworfen. Die Vielheit der Mitarbeiter, und dass derselbe Artikel durch mehrere Hände gehen wird, dürfte dem Werke zum Nachtheile gereichen — es wird nicht wie aus einem Gusse seyn. Demungeachtet ist es eine willkommene Erscheinung — auch die Encyclopädie beweist das Fortschreiten der Tonkunst in diesem Lande.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am 2ten: Concert der zwölfjährigen Leopoldine Blahetka, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde. Es wurde gegeben: 1. Ouverture aus *Titus*; 2. Pianoforte-Concert von Ries (in Es), vorgetragen von der Concertgeberin; 3. Arie von Rossini, gesungen von Fräulein Langer, die obligate Violine gespielt von Hrn. Carl Maria von Bocklet; 4. Declamations-Stück; 5. Duett aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, instrumentirt von Hrn. Hieronymus Payr, gesungen von Fräulein Langer und Hrn. Schoberlechner; 6. Ganz neue Pianoforte-Variationen mit Orchester-Begleitung, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin, welche, wie immer, vielen Beyfall erhielt und auch verdiente; nur scheint sich der Enthusiasmus für junge Virtuosen dadurch, dass sie wie Pilze hervorschiessen, in etwas abzukühlen, und gewöhnlich pflegt ja ein neu aufgehendes Gestirn die schon Bekannten zu verdunkeln; den Preis dieses musikalischen Diner's erhielt — sonderbar genug — der Darsprecher: Hr. Anschütz; durch ein erkleckliches Quantum von Freybillets hatte die Versammlung eine recht respectable, jetzt etwas selten gewordene Physiognomie bekommen.

Am 6ten: Im Kärnthnerthor-Theater, zum Benefice der Dem. Schröder: *Cordelia*, dazu ein anakreontisches Ballet in einem Akt, von Henry: *Paris*, oder: *Der Triumph der Schönheit*, welches nicht sonderlich behagen wollte; auch die Einnahme fiel ziemlich mager aus, da schon alles auf die italienische Oper gespannt ist, und jedermann seine paar Groschen zusammen hält, um sie sodann freudig der fremden Gottheit zu opfern.

Im Leopoldstädter-Theater: *Wien, Paris, London und Constantinopel*, Zauberspiel mit Gesang, Gruppirungen, sechs neuen Decorationen etc. von A. Bäuerle, Musik von Wenzel Müller, zum Vortheil der Dem. Eunökel, machte einen completten fiascone, wird aber dennoch fleissig wiederholt. In dieser Beziehung giebt es wahrlich nur ein Wien; man lärmt, tobt, schimpft, pfeift, pocht, ärgert sich über die sogenannte Dummheit beynahe die Schwindsucht an den Hals, kommt aber doch immer wieder, engagirt sogar Freunde und Bekannte mit der gewohnten Phrase: „Haben Sie das neue Stück schon gesehen? o, das dürfen Sie gar nicht auslassen! erbärmlichers giebt's nichts in der Welt," und dabey lachen sich die Directionen heimlich ins Fäustchen, denn um Lob und Tadel kümmern sie sich im mindesten nicht, wenn nur die Kassen gedeihen; auch haben sie, beym Lichte besehen, darin nicht so ganz Unrecht.

Am 8ten: Im Theater an der Wien: *Schwarzbart*, melodramatische Pantomime in zwey Akten, zum Vortheile des Verfassers, Hrn. Lewin. Eine Piraten-Geschichte, worin gesungen, getanzt, und auch etwas weniges gesprochen wird, ohne desswegen über die verworrene Handlung einige Deutlichkeit zu verbreiten. Doch diess ist auch rein überflüssig, denn die Decorationen sind hier die Hauptsache. Der erste Akt spielt am Bord eines algierischen Kapers; anfangs wird in der Kajüte gepunscht und jubilirt; die Fenster gewähren die Aussicht auf die offene See; eine Fregatte fliegt vorüber, die soll genommen werden; Verwandlung in den untern Schiffsraum; die Kanonen werden abgefeuert; ein Hurrah verkündet den Sieg. Die Scene spielt nun auf dem Verdeck; die Gefangenen des geenterten Schnellseglers werden herbeygeschleppt, darunter Abdallah, ein mongolischer Prinz, nebst Ismenen, seiner Gemahlin, in welche sich Almansor, der Korsaren-Kapitain, genannt Schwarzbart, spornstreichs verliebt. Ein Sturm erhebt sich, der Oberbootsmann verlautbart, dass das Schiff einen Leck bekommen habe, die Hauptpersonen flüchten sich in ein Boot, die Wellen dringen von allen Seiten ein, und alles geht in Trümmer. Dieser Moment ist in der Maschinerie vortrefflich ausgeführt, und muss gewissermaassen für die Nullität des Vorhergegangenen, und für die tödtliche Langeweile des noch folgenden einzig und allein entschädigen. Im zweyten Akte befinden wir uns in Schwarzbarts Veste; die See hat wunderbarer Weise Niemanden verschlungen, denn alle lauben, unversehrt, und in Fülle der Gesundheit. Almansor hat eine alte Geliebte, die, ganz in der Ordnung, eifersüchtig wird, als er ihr die Neue präsentirt. Wahrscheinlich wird Erstere heimlich aus dem Wege geräumt, da sie später nicht mehr zum Vorschein kommt, dafür aber einmal ein drohendes Gespenst, in Leichentücher gehüllt, erscheint, von dem man jedoch nichts eigentliches erfährt. Ausserdem sind die Bestandtheile dieses unverhältnissmässig langen Aufzuges eine Reihe von Tänzen und abgenützten Theater-Coups. Der gefangene Fürst befreyt nämlich mit Hülfe eines englischen Sklaven-Paars alle Augenblicke die Dame seines Herzens, auf dass sie im nächsten wieder gefangen werde. So schleicht alles seinen Schneckengang fort, bis ein brittischer Admiral mit einer Hand voll Seesoldaten auftritt, und Befehl ertheilt, das Raubnest zu stürmen. Diess führt denn sofort das Schlusstableau herbey, ein allgemeines Handgemenge, und im Hintergrunde zwey grosse Kriegsschiffe im offnen Kampfe. Auch dieses Spektakelwesen machte Effekt, und wenn dem geistesarmen Produkte ja eine kurze Lebensdauer beschieden ist, so verdankt sie solche nur zwey heterogeneu Elementen, dem Wasser und dem Feuer. Zu bedauern ist vorzüglich der wackere Schauspieler Demmer, dass er bloss wegen einiger Perioden die übrigens bloss mimische, äusserst anstrengende Partie des Schwarzbarts zu geben hat. Die Musik von Hrn. Roser, Gyrowetz und andern Meistern kann füglich mit einer Rumfordischen Suppe verglichen werden; wenn sich auch manches recht gut hören lässt, so wird es doch sogleich wieder von einem lendenlahmen Motive verdrängt, wie wir sie zur Genüge aus dem *goldenen Schlüssel* kennen, und denen man es auf der Stelle abmerkt, dass sie die Reise auf das Continent über den Canal la Manche gemacht haben, wenn gleich eine geübte deutsche Feder ihnen nach Möglichkeit auf die Beine zu helfen versuchte, eine Kur, die bey schwachen, mit der englischen Gliederkrankheit behafteten Patienten schon in die Rubrik der Mirakel gehört. Unter den Tanzstücken erhielt nur ein Pas de deux von Hrn. Samengo und Dem. Ramacini wohl verdienten Beyfall.

Im Josephstädter-Theater: Zum erstenmale: *Capriciosa*, oder: *Hutchen, dreh dich*, Zauberspiel mit Gesang, Tänzen und Tableaux in zwey Aufzügen, nach einem Mährchen Wielands, von F. X. Told, die Musik von Hrn. Professor Drechsler. Sprach ziemlich an.

Am 9ten im landständischen Saale: Concert des Flötisten Aloys Khayll, um die Mittagsstunde, worin gegeben wurde: 1. Flöten-Concert von Lindpaintner; 2. Potpourri für den Czakan von Hrn. Franz, gespielt, über alle Erwartung brav, von dem achtjährigen Sohne des Concertgebers; 3. Terzett-Variationen für Flöte, Hoboe und Trompete von Hrn. Weiss, ausgeführt von den Gebrüdern Khayll: ein Paradestück für die seltene Virtuosität dieses Künstler-Trifoliums. 4. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 5. Flöten-Variationen von Drouet, vorgetragen von dem Concertgeber, der in der That sein Instrument mit solcher Selbstständigkeit beherrscht, dass er, ohne Gefahr zu scheitern, sich an eine Composition wagen durfte, welche durch den Meister-Vortrag ihres Schöpfers noch im frischesten Andenken lebt. Das Auditorium war gewählt und zahlreich; die Würdigung ausgezeichnet ehrenvoll.

Am 15ten: Im Kärnthnerthor-Theater: *Otello*, (erste Vorstellung der italienischen Operngesellschaft) Besetzung: Otello, Sigr. Donzelli; Desdemona, Sigra. Fodor-Mainville; Elmiro, Sigr. Ambrogi; Rodrigo, Sigr. David; Jago, Sigr. Cicimarra; Emilia, Dem. Unger; Lucio, Hr. Rauscher; Doge, Hr. Nestroy. Das Haus war, wie vorauszusehen, überfüllt; da alle Logen und Sperrsitze zum voraus auf dreyssig Abende vergeben sind, so konnte man schon um sechs Uhr nicht einmal mehr ein kleines Stehplätzchen ausfinden. Der Empfang unserer alten Bekannten, David's und Ambrogi's, glich einem Wolkenbruche von Beyfallsbezeugungen; ersterer ist noch immer Johannes in eodem, im vollen Besitz seiner unverwüstlichen Stimme, derselbe Waghals, für den es keine Klippe giebt, und welcher gerade diessmal eine ungeheure Kraft anwandte, ja beynahe alles aufs Spiel setzte, um über seinen Nebenbuhler zu triumphiren. In Wahrheit ist auch Donzelli kein gewöhnlicher Rival, vielmehr ein ebenbürtiger Kämpe, der sich die Siegespalme nicht so wohlfeilen Preises entreissen lässt. Er besitzt eine schöne, wohlklingende Tenorstimme, mit welcher er das hohe A aus voller Brust anschlägt, ohne nur ein einzigesmal einen Falsetton zu gebrauchen, indess Sigr. David gerade sich in diesen hohen Regionen wohlgefällt, heute sogar ins Sopran F hinaufkletterte; sein Spiel ist tief gedacht, der Vortrag geregelt, voll Leben und Ausdruck, seine Declamation, besonders im Recitative, ganz vortrefflich. Da konnte es denn auch nicht fehlen, dass ein Künstler mit solchen eminenten Vorzügen furore machen musste; glückt es ihm im Verlaufe seines hiesigen halbjährigen Aufenthaltes, in den Besitz mehrerer, seinen Talenten entsprechenden Rollen zu kommen, so dürfte die Wagschale des jungen Schreyhalses, der sich ohnehin nur vorzugsweise der Protection des schönen Geschlechtes erfreuet, aller Wahrscheinlichkeit nach, bemerkbar zu sinken anfangen, da von jeher die Gunst des Publikums dem Wetterglase zu vergleichen ist, worin das Quecksilber zum öftersten auf Veränderlich hinweist. — Obschon auch Mad. Fodor sich von den Beschwerden einer forcirten Reise in einer so rauhen Jahreszeit vielleicht noch nicht ganz vollkommen erholt hatte, so zeigte sie sich doch als Sängerin vom ersten Range, und rechtfertigte vollkommen jene einstimmigen Lobeserhebungen, welche ihr Frankreich, Italien und erst kürzlich das eben nicht leicht zu befriedigende Parthenope so ganz unbedingt zollten. Das ist ein Ton, der ans Herz dringt, da er aus dem innersten Gefühle entspringt. Gebildet in einer musterhaften Schule, hat ihre Stimme eine Biegsamkeit erlangt, wodurch sie jede Passage mit einer Leichtigkeit, mit einer unbeschreiblichen Zartheit auszuführen im Stande ist, für welche es keine Worte giebt; sie verziert mit Geschmack und Verstand, ohne zu überladen, intonirt haarscharf, lässt auch dem Texte sein Recht widerfahren, und berücksichtigt bey ihren ökonomisch gebrauchten Ausschmückungen stets die Situation und die vorwaltende Leidenschaft. Der Culminationspunkt ihrer heutigen Kunstausstellung war der dritte Akt, und in diesem vor allen die Romanze mit Harfenbegleitung, das Gebet und mehrere recitativische Stellen; wahrlich, nur ein unempfindlicher Klotz könnte bey solch einem seelenvollen Sphärengesange ungerührt bleiben; wer nur immer einigen Wahrheitssinn im Busen trägt, muss bis ins Innerste ergriffen werden, und die zur

berger gewiſs nicht davon überzeugt, daſs es zwey ganz verschiedne Wege zur Bildung in der Kunst gäbe: den theoretischen und den praktisch-kritischen; und daſs dieser letzte dem eigentlichen Kunsttalent angemeſsner sey, als der erste; daſs wenigstens nur das ganz bestimmte, unzerstörbare Talent nicht an Freyheit und Leichtigkeit befähigt werde, wenn es den trocknen und in der Tonkunst selbst noch so verworrenen Gang der theoretischen Schule, vor erlangter praktischer Fertigkeit im Schreiben, zu gehen gezwungen wird. Jeder, der die Kunst nur erlernen will oder soll, auch wohl trotz dem mangelnden Talente, kann freylich nicht früh genug zur strengsten Schule angehalten werden und für den ist's genug, daſs er einen gewissen Grad von Fertigkeit in der Ausübung erlangt hat, damit nur nicht gar, wie wohl oft auf unsern wissenschaftlichen Schulen zu geschehen pflegt, die Grammatik vor der Sprache getrieben werde.

Unser Schulz hatte indeſs nicht nur jenes bestimmte, unzerstörbare Talent zu gefälligem Gesange, sein heller Kopf liefs ihn auch sehr bald die grofsen Mängel und Verworrenheiten unsers Müsiksystems erkennen, das sein Lehrer selbst, mit unsäglicher Mühe und Anstrengung — da es ihm an jeder andern Bildung fehlte — aufzuhellen und zu ordnen strebte. Schulz ward daher bald mehr mitforschender Gehülfe seines Lehrers, als blindfolgender Schüler, und war so glücklicher Weise in die für sein ganzes Talent vortheilhafteste Lage gekommen. In der Nähe seines Lehrers bildete er seinen, zur Spekulation und zum Ordnen geschaffenen Kopf, und half so im eignen Studium die Kunst aufklären und ordnen. Zugleich hörte er aber in Berlin in den Hassischen und Graun'schen Opern, in vielen grofsen Sängern und Instrumentalisten, die den wahren einfachen und rührenden Gesang bis zu seiner Vollendung ausbildeten, das Vollkommenste, das die Kunst damals aufzuweisen hatte, und das gerade seinem naturlichen Talent am ebendigsten zusprach. So ward ihm selbst die Beschränktheit seiner ökonomischen Lage, nach der er es für eine Wohlthat halten mufste, daſs Kirnberger ihn zuletzt selbst zu seinem Hausgenossen machte, zum Glück — die Noth eine Quelle ächten Reichthums.

Kein andrer als er, den die gütige Natur mit dem heitersten freundlichsten Naturell ausgestattet, hätte aber wohl das Drückende seiner ganzen Lage mit der Geduld und Liebe jahrelang zu tragen vermocht, ohne an seinem eignen Wesen zu leiden.

Kirnberger hatte alle grofsen Eigenschaften und alle Kleinheiten des leidenschaftlichen Kunsteiferers. Die Ausbildung seiner Kunst, wie er sie ansah und zu umfassen glaubte, ging ihm über alles: die wenigen Musikheiligen, die er anerkannte, besafsen ihn völlig, und fesselten sein ganzes Gemüth. Alles, was nicht den höheren Theil der Kunst unmittelbar forderte, oder wenigstens vor der strengsten, oft noch gar nicht anerkannten Kritik bestand, war ihm verächtlich und widerlich. Jede nicht tief genug eingreifende, oder gar verfehlte theoretische Spekulation, jede Unkorrektheit, ja jede, auf die glücklichste Ausbildung eines, nach seinem Sinne untergeordneten oder gar unwesentlichen Theils anmafsende Wichtigkeit feindete er laut und mit dem bittersten Spott an; wozu ihm sein Hang und Vermögen zur Satyre schneidende Waffen stets darbot. Um nur Einen Zug aus Tausenden herauszuheben: Quanz war über die Theorie des wahren Duetts laut geworden und hatte darin als Hauptgrundsatz festgesetzt, daſs ein ächtes Duett keinen Baſs zulassen müsse: es wurden auch Duetts von ihm bekannt, in denen er glaubte Muster nach jener Theorie gegeben zu haben. Kirnberger aber fand das nicht und liefs dieses Quanzen auf die grausamste Weise fühlen. Einen Sonntag, an welchem Quanz, der zwar ein harter und stolzer, aber doch sehr religioser Mann war, zur Communion ging, setzte sich Kirnberger, während dieser religiosen Ceremonie an die Orgel, und spielte Quanzens Duette mit hinzugefugtem Basse. Welche bittre Feindschaften solche treffende Satyre bewirken mufste, und wie wenig Kirnberger andre Künstler neben sich schonte, da er solche Grausamkeit an dem, damals sehr treffend benannten, Papste der Berlinscher Musik, verübte, kann

Natur umgewandelte Kunst in stummer Bewunderung anstaunen. Als in der vierten Strophe der angeführten Canzonette ihre Gedanken sich allmählig verwirren, bange Ahnungen sie unfähig machen, das Lied zu endigen, erstickt von einem Thränenstrom die Stimme bricht, da war alles elektrisirt, und kein Auge trocken; ein wehmüthiger Jubelruf durchzitterte die Luft; doch wie verschieden von jenem, womit endlose Gurgeleien, und stentormässig herausgebrüllte Bettelcadenzen belohnt werden! — Auch der zweyte Tenor, Sigr. Ciccimarra, benahm sich taktfest, und wirkte anspruchlos zum schönen Ensemble, vorzüglich in der Scene mit Othello, so wie im ersten Finale. Von den Einheimischen überraschte allgemein Dem. Unger; für diese junge Künstlerin, die in kurzer Zeit so bedeutende Fortschritte gemacht hat, kann ein Vorbild, wie Mad. Fodor nur von dem entschiedensten Nutzen seyn; ihr segenreicher Einfluss bewährte sich schon heute in der genauesten Uebereinstimmung und der allerzartesten Schattirung des Duettino mit Desdemonen, welches, hier wenigstens, noch nie so lieblich, so himmlisch zart gehört wurde. Das Applaudiren bey jedem Auftritt, Vorrufen bey jedem Abgange und: Fora tutti nach jedem Akt, versteht sich, wie gewöhnlich von selbst.

Am 15ten: Im Josephstädter-Theater, zum Vortheile des Regisseurs und Schauspielers, Friedrich Hopp: *Der Herr Vetter aus der Unterwelt*, oder: *Der rosenrothe Kirchtag*, lokale Geisterposse in zwey Akten, mit Gesang, Tänzen und Tableaux, von Gleich, das Arrangement der Musik von Gläser. — Lauter veraltetes Flick- und Stückwerk. —

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des März. Den 15ten gab der blindgeborene J. G. Schnetter Concert, in dem er ein Violinconcert von Cremont und ein Violinquartett von Rode spielte. In der Ankündigung hatte er versprochen, „in den ihm für die vier ersten Monate des Jahres bevorstehenden Abonnementsconcerts, dem allgemeinen Wunsche der resp. Theilnehmer, dass der Genuss dieser Concerte durch die Talente der anerkanntesten Künstler verherrlicht seyn möge, möglichst zu entsprechen, und die Einnahme, nach Abzug der bedeutenden Kosten, zur Gründung seiner spätern Subsistens, für deren Sicherung er in der Jugend für Pflicht hielt, Sorge tragen zu müssen, zu bestimmen.“ Unterstützt ward er von Hrn. C. Oelschig, der den ersten Satz eines Flötenconcerts von Dressler und ein Adagio mit Variationen von H. B. Fürstenau blies, und vom Hrn. Musikdirector Birnbach, der sein in E moll gesetztes Klavierconcert blies. Möge der Wunsch des braven Mannes erfüllt werden.

Den 3ten gab der beliebte Tenorist Hr. Stümer Concert, und trug darin zum Entzücken der zahlreichen Anwesenden eine Cavatine mit Chor aus Rossini's *Gazza ladra*, mit Mad. Milder das Duett aus Paers *Sofonisbe*, und mit derselben und Mad. Seidler das Terzett aus Rossini's *Aureliano in Palmira* vor. Sehr gefiel auch der Abschied des Troubadours, Romanze von Blangini, mit Variationen für Gesang, Pianoforte, Violine und Harfe, arrangirt von Moscheles, den Hr. Stümer mit dem braven jungen Fel. Mendelssohn, und den Hrn. Seidler und Desargus ausführte.

Den 10ten gab Hr. A. B. Fürstenau, erster Flötist der königlich sächsischen Kapelle, Concert. Er war seit 1817 nicht hier gewesen, aber noch immer in gutem Andenken bey der zwar nicht zahlreichen, aber sehr gebildeten Versammlung. Er trug ein Concert von B. Romberg, ein Concertino für zwey Flöten, nach Danzi's Violinconcert frey von Hrn. Fürstenau bearbeitet, mit Hrn. Gabrielsky, und Variationen von seiner Composition über: O dolce concento, vor. Man lobte allgemein die höchste Reinheit, die tadellose Embouchure, den schönen vollen Ton, die Gleichheit in Höhe und Tiefe, das treffliche Portament und Staccato (ohne Doppelzunge und also schwerer auszuführen), den gleichmässigen Triller, die symmetrischen chromatischen Läufe und den geschmackvollen Vortrag. Im Allegro war er lebhaft und feurig, im Adagio zart und delicat, und daher selbst dem kalten Drouet vorzuziehen.

Den 17ten gab der königliche Kammermusikus, Hr. Heinrich Griebel Concert. Er trug ein Concert für die Oboe von W. Braun und ein Concert für zwey Oboen von J. F. Braun, letzteres mit Hrn. Braun vor. Sein Ton ist angenehm, sanft, auch, nach dem der Vortrag es fordert, voll, und das Spiel fertig, gewandt, sicher und gefühlt.

Den 20sten gaben die beliebten Brüder Carl und Heinrich Blume Concert. Von jenem, dem königlichen Componisten, der früher auch als Guitarrenspieler und Sänger ausgezeichnet war

waren fast alle Compositionen des Concerts, und sie zeugten von demselben Reichthum an angenehmen Melodieen, die auch in den früher erwähnten grössern und kleinern Opern ergötzten. Die merkwürdigern Gegenstände des Concerts waren: die Ouverturen aus Hrn. Blums Opern *Zoraide* und *Prinz Riquett*; *der Gruss an die Schweiz* von Hrn. Blum, gesungen von Mad. Milder; das Recitativ und die Romanze aus der Oper *Zoraide*, gesungen von dem königlichen Sänger, Hrn. Heinr. Blume, die Introduction aus derselben Oper, gesungen von den Herren Stümer, Weizmann, Hillebrand und Blume; *das Siegesfest der Kreuzritter bey Eroberung des heiligen Grabes*, von Hölty, componirt von Blum, gesungen von den Herren Wiedemann, Weizmann, Schäffer, Hillebrand und Blume, dem Chor der Oper und mit Begleitung der Bässe und Blechinstrumente. Mad. Schulz sang die Bravourarie aus Spontini's *Nurmahal* feurig und brav wie immer.

Den 14sten gab der blindgeborne Violinspieler Lewatscheck Concert, in dem er ein Concert von Rode und Variationen von Polledro nicht ohne Beyfall vortrug. Die Charwoche führte uns eine doppelte Vorstellung des bekannten Graunschen Oratorium, *der Tod Jesu* zu; am 26sten in der Garnisonkirche zum Besten des Pensionsfonds für Wittwen und Waisen verstorbener Mitglieder der königlichen Kapelle, unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Seidel und des Hrn. Concertmeisters Seidler. Die Instrumentalpartie ward durch die Kapelle, die Chöre durch das Chor der Schauspieler, dem sich mehrere Sänger und Sängerinnen angeschlossen hatten, und die Sologesangpartieen durch Mad. Milder und Schulz und die Herren Bader, Blume und Devrient den jüngern ausgeführt. Vorzüglich gefielen die Arien: Ein Gebet um neue Stärke etc., von Mad. Milder, und: Singt dem göttlichen Propheten etc., von Mad. Schulz vorgetragen. Die zweyte Aufführung war am Charfreytage von Hrn. Prof. Zelter in Gemeinschaft der Singakademie im Saale des Opernhauses, der seit mehrern Jahren zu andern Zwecken diente. Bey dieser Darstellung, der Ref. nicht beywohnte, sollen, wie immer, die Chöre durch die in ihrer Art einzige Akademie vorzüglich geglänzt haben.

Das Schauspiel gewährte nur eine Neuigkeit, am 25sten ein pantomimisches Ballet: *Das Schweizer-Milchmädchen*, eingerichtet vom kaiserl. königlichen Balletmeister Hrn. Titus, der selbst den Herzog darstellte. Die Musik war vom Kapellmeister Gyrowetz, und gefiel durch Leichtigkeit und Anmuth.

Hr. Fürst vom königlichen Hoftheater zu Hannover hat mehrere Gastrollen mit getheiltem Beyfall gegeben; am 18ten den Sarastro in Mozart's *Zauberflöte*, den 27sten den Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten* und den 30sten den Grafen Almaviva in Mozart's *Hochzeit des Figaro*; auch trug er am 22sten im Kostum die grosse Arie des Mafferu aus der Oper: *Das unterbrochene Opferfest* vor. Sein Organ hat in den drey Jahren, seit er nicht hier war, an Stärke gewonnen, und dürfte in der Tiefe von C abwärts nicht leicht an Kraft übertroffen werden. Der Ton ist klar, rein und klangvoll; aber das Spiel lässt, wie bey den meisten Bassisten, vieles wünschen.

Den 11ten starb im 22sten Jahre Clara Heinsius, seit zehn Monaten an den Kaufmann Guisemand-Junge verheirathet. Es ist zu wünschen, dass von ihren sinnigen und geschmackvollen Compositionen noch einige erscheinen und an ihr erstes Werk sich anschliessen mögen, dessen vor einigen Jahren mit Beyfall in diesen Blättern erwähnt wurde. Im dankbaren Gedächtniss ihrer Freunde wird ihr schönes Fortepianospiel und seelenvoller Gesang nimmer verlöschen.

Miscellen.

Unter den von dem Hrn. Grafen Minutoli aus Egypten mitgebrachten, jetzt in Berlin aufgestellten Alterthümern befindet sich auch eine antike, noch wohl erhaltene, hölzerne Lyra von der hier angedeuteten Form und Beschaffenheit:

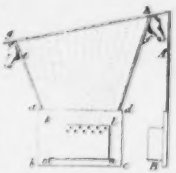

a b c d ist ein Bret von etwa 7 Zoll Länge und 5 bis 6 Zoll Höhe; a e d f sind Stäbe von ungleicher Länge, oben mit Pferdeköpfen verziert; g h ein auf diesen schwach befestigter Stock mit Löchern; k l m n ist ein auf dem Brete befestigter Resonanzkasten von dünnem Holze, der ohngefähr 2 Zoll Tiefe hat; oben bey k l sind 15 Löcher, in der ersten Reihe sieben und in der zweyten sechs, an wel-

chen die Saiten befestigt gewesen zu seyn scheinen, welche wahrscheinlich, so wie die punktirten Linien zeigen, liefen. Das Ganze gleicht demnach mehr einer Davids-Harfe. AB ist die Ansicht des Instrumentes von der Seite. Eine genauere Abbildung und Beschreibung dieser merkwürdigen Antike bleibt diesen Blättern vorbehalten.

In Paris ist der durch seine ausgezeichnete Virtuosität auf dem Violoncell und durch seine Compositionen für dieses Instrument bekannte de Lamarre vor kurzem verstorben.

Hr. Bernhard Romberg, jetzt mit seinem Sohne in Paris, hat sich daselbst in mehreren Concerten, mit allgemeiner Anerkennung seiner hohen Meisterschaft hören lassen.

Hr. Kandler, jetzt in Mailand, bekannt durch seine Biographie Hasse's, macht sich durch Unterlegung italienischer Worte unter Gesangwerke deutscher u. a. Meister um die Verbreitung dieser Werke in Italien sehr verdient. Zu Händels *Judas Maccabäus* schrieb er schon früher einen italienischen Text; jetzt ist er mit einer Uebersetzung des *Vater Unser* von Naumann beschäftigt. Mehrere kleinere Gesangstücke von Beethoven, Himmel, C. M. v. Weber u. a. sind bereits mit italienischer Uebersetzung von ihm in Italien im Druck erschienen. Die von ihm ins Italienische übersetzte Oper: *Joseph*, von Mehul, wurde zu Ende des vorigen Monats in Mailand im Hause des kunstliebenden Grafen Castelbarco von einem Vereine von Künstlern und Dilettanten vortrefflich und unter enthusiastischem Beyfall aufgeführt. Die von Hrn. K. angekündigten Biographien von 24 Tonsetzern aus der neapolitanischen Schule, von Scarlatti bis Zingarelli, werden künftiges Jahr erscheinen.

Hr. Kapellm. Kurpinski von Warschau ist jetzt auf einer Reise nach Paris begriffen, wo er eine lange Zeit zu bleiben gedenkt. Mehrere neue Werke dieses geachteten Componisten werden nächstens bey den Verlegern dieser Zeitung im Druck erscheinen.

Hr. Siebert, königlich sächsischer Kammersänger, hat sich auf einer Kunstreise in dem letzten Monat in Nürnberg auch in der Oper (als Tancred), mit allgemeinem Beyfalle hören lassen.

Hr. Weinlich, welcher vor mehreren Jahren als Musikdirector an der Kreuzkirche und Cantor an der Kreuzschule in Dresden angestellt war, diese Stelle aber aufgegeben hatte, ist als Musikdirector der Hauptkirchen und Cantor an der Thomasschule in Leipzig angestellt worden.

Kurze Anzeige.

Variations sur l'air, Gestern Abend war Vetter Michel da, pour le Pianoforte par C. Schwenke. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Vetter Michel: kömmt Er auch einmal wieder? Schau, schau! Er ist ein bissel alt geworden: aber der ehrliche Vetter ist er doch geblieben. Und da hat Ihn ja Hr. Schwenke neu herausgeputzt! Der alte Hr. Schwenke in Hamburg, der leider indess gestorben ist, der hat das wohl nicht gethan; denn der hätte sich, wenn auch mit Ihm, doch mit Fuix schwerlich abgegeben: noch weniger hätte der aber Ihm so etwas, wie Seite 4, System 2, Takt 3 mit 4, in den Mund gelegt. In dem, was jener sein Hr. Patron gesagt hat, bevor er selbst eintritt, gefällt uns, wie er auf seine — Figur vorbereitet, damit die Leute merken, wer kommen wird. Nun — S. 3 kömmt Er. Syst. 2, letzter, und 3, zweyter Takt, hat man Ihm ein paar Zierlichkeiten beygebracht, die zwar in Mode sind, aber, meynen wir, Ihm nicht recht zu Gesichte stehen. (Unter uns! Wenn Er nur nicht das Muttermahl, S. 3, Syst. 3, Takt 1 Ende bis 3, hätte. Es lässt sich das freylich nicht wegbringen: aber etwas fatal bleibt's doch.) Was hernach Hr. Sch. über Ihn Veränderliches sagt, das gefällt uns am besten von S. 6 an, wo der Herr erst nach und nach wärmer zu werden anfängt und hernach mit Ihm recht frisch und lusig herumspringt. Auch billigen wir sehr, dass er's andern Leuten, die mitwollen, nicht zu sauer macht, obgleich er es ihnen an zuträglicher Bewegung nicht fehlen lässt. Nun: damit lebe Er wohl, alter, ehrlicher Michel!

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Marsch für das Pianoforte v. F. Ries.

(für das Harmonicon componirt)

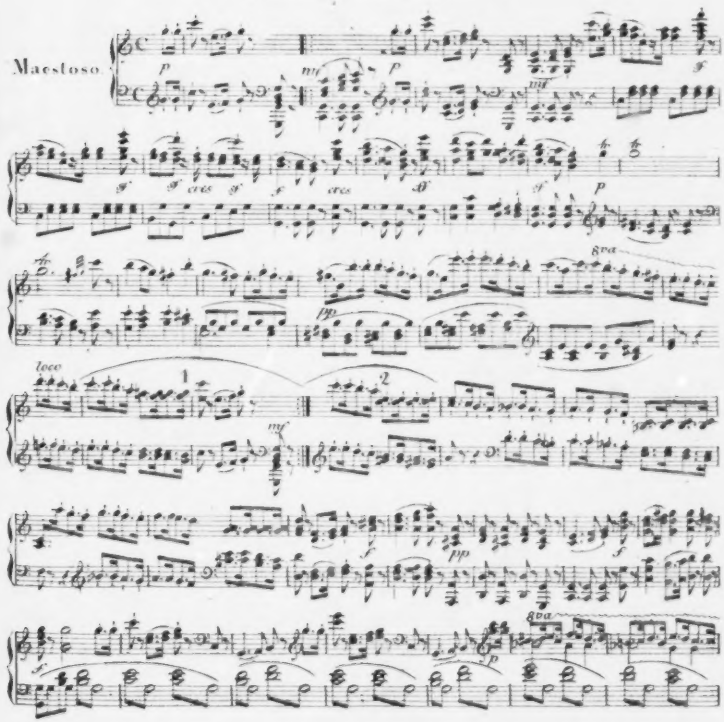

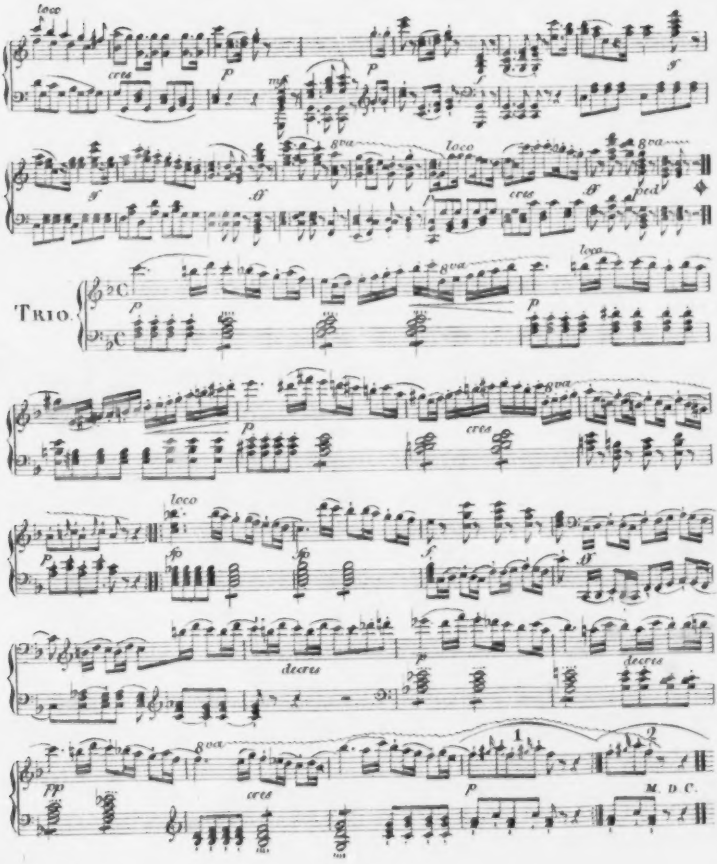
loco
cres
p
mf
f
ff
8va
Trio.
pp
M. D. C.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten April. **No. 18.** 1823.

NACHRICHTEN.

Wien. (Beschluss der Nachricht aus No. 17.) Am 16ten: Im grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschaftsconcert: 1. Symphonie von Krommer (C moll); 2. Tenor-Arie, mit Chor aus Spohrs *Faust*; 3. Violinconcert von Viotti; 4. Hymne aus dem Trauerspiele: *Butea*, in Musik gesetzt von Hrn. Hofrath von Mosel. — Diesmal ging alles brav zusammen.

Am 17ten: Im Kärnthnerthor-Theater: zweyte Vorstellung des *Otello*. Sehr volles Haus. Schon im Duette mit Emilien wurde Mad. Fodor ohnmächtig; der Vorhang fiel, und die Vorstellung hatte für diessmal ein Ende. Einige Tage darauf fand eine Wiederholung unter günstigern Auspizien statt; die Prima Donna assoluta, obwohl noch nicht vollkommen restaurirt, sang nichts destoweniger zur allgemeinen Zufriedenheit; sie blieb nichts schuldig, als die grosse Schlussscene des zweyten Aktes, und so endigte sich dieser Aufzug mit dem Ausforderunga-Terzett.

Am 19ten: Im Theater an der Wien: *Malvina*, oder: *Putzerls Abentheuer*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Akten, von Hrn. Pfaller; Musik von F. A. Kanne. — Eben kein ganz verkrüppeltes Geistesprodukt; doch eine Herrin ohne glänzende Ausstattung macht auf dieser Bühne wenig Effekt. Mad. Raymund und Hr. Neubruck gaben sich viele Mühe; in der Musik, hier eigentlich eine sehr entbehrliche Zuthat, sprach nur ein burleskes Jodlerstückchen an.

Am 20sten: Im Leopoldstädter-Theater, zum Benefice der Dem. Huber: *Die beyden Spadifankerln*, neu in die Scene gesetzt. Dergleichen Quodlibets sind wahre Harlekinsjacken; man kann damit machen, was einem beliebt, abschneiden und hinzuthun wie's gerade profitabel zu seyn scheint; die Bestgeberin hatte sich eben nicht sonderlich angegriffen; sie erschien nur in drey Charakteren.

Am 21sten: Im Theater an der Wien: *Armida*, bey überfülltem Hause, zum Vortheile des Hrn. Jäger, welcher von hier abgeht, und dem Gerüchte nach in Darmstadt engagirt seyn soll; ausgelassener Beyfall, denn es war gedruckt zu lesen, dass Hr. Jäger zum letztenmale singe. Zum letztenmale? Wer weiss! —

Am 22sten: Im Josephstädter-Theater: Benefice der Schauspielerin Kaiser: 1. Ouverture aus dem *Freyschütz*; 2. *Sühnung*, Drama von Houwald; 3. Ouverture aus dem *Barbier von Sevilla*; 4. *Der Wittwer*, Lustspiel von Deinhartstein; 5. Frühlingsblüthen, eine Auswahl von Scherz und Ernst zur Erhöhung des Vergnügens, enthaltend: Cherubini's Ouverture zu *Lodoiska*; b. *Der Schmetterlingsfänger*, Groteak-Pas de deux; c. Agathens Recitativ und Arie aus dem *Freyschütz*; d. *Der heurige Wein in Herrnals*, eine komische Doppelscene. 6. Endlich, zum Schluss: eine Declamation mit vier Tableaux, betitelt: *Des Kriegers Abschied, Rückkehr und Lohn.* — Kann man wohl grossmüthiger, freygebiger aufschüsseln, als die gastfreundliche Wirthin gethan, die über alles diess sogar noch eine kleine Kunstverwandte, Maria Rohrbeck, zehn Meilen weit von Preasburg zur Mitwirkung herauf kommen liess, ein sogenanntes theatralisches Wunderkind, und als solches die deutsche Leontine Fay geheissen, und in der That ein recht anstelliges Püppchen.

Am 23sten und 24sten im Burgtheater von der Tonkünstlergesellschaft: Haydn's *Jahreszeiten*. Die Hauptstimmen sangen Mad. Grünbaum, Hr. Barth und Hr. Weinmüller, welcher den plötzlich unpass gewordenen Hrn. Forti supplirte. Der Zahn der Zeit nagt allzerstörend; ein Veteran ruhe aus auf mühevoll errungenen Lorberen, und

opfere nicht aus übertriebener Gefälligkeit seinen wohlverdienten Ruhm.

Am 30sten: Im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten, eine musikalische Akademie folgenden Inhalts: 1. Ouverture aus *Massiniss*, von Paer; 2. Duett aus Rossini's *Armida*, gesungen von Mad. Schütz und Hrn. Haitzinger; 3. Grosses Rondeau für Pianoforte und Orchester, componirt und gespielt von Hrn. Schoberlechner; 4. Arie von Righini, gesungen von Hrn. Sieber; 5. Variationen für den Czakan, vorgetragen von dem achtjährigen Jos. Khayll; 6. *Die Warnung*, Vocal-Quartett mit Echo, von Hrn. Seipelt, gesungen von demselben nebst Hrn. Haitzinger, Rauscher und Ruprecht; 7. Allegro aus Beethovens Symphonie in D; 8. Arie aus Rossini's *Mahomet*, gesungen von Dem. Unger; 9. Concertstück auf einem nach einer neuen Erfindung des Hrn. Goll verfertigten Pianoforte, vorgetragen vom Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer; 10. Vierstimmiger Gesang, ausgeführt von oben genannten Sängern; 11. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Helmesberger; 12. *Maygesang*; Gedicht von Hölty, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer, mit Pianoforte- und Clarinette-Begleitung; gesungen von Dem. Unger, Mad. Schütz, Hrn. Haitzinger und Sieber. — Ausser den Leistungen im Gesange wollte heute beynahe gar nichts behagen; doch wohl noch am wenigsten dem Fond die kärglich zugemessene Einnahme. —

Am 31sten: Um die Mittagsstunde, im landständischen Saale: Concert der eilfjährigen Antonie Osten: 1. Ouverture von Beethoven; 2. Pianoforte-Concert von Steibelt; 3. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Jansa; 4. Declamation; 5. Arie: „Mio ben! per te quest' anima, von Puccitta, gesungen von einer Kunstfreundin; 6. Pianoforte-Variationen von Schoberlechner, über ein Thema aus: *La donna del lago*, vorgetragen von der jugendlichen Concertgeberin, welche recht erfreuliche Beweise von der rasch fortschreitenden Ausbildung ihres Talentes gab. — Abends: im Theater an der Wien, zum Vortheile des Hrn. Regisseur Demmer: *Armida*, worin Hr. Jäger vielleicht zum allerletztenmale sang; ich sage: vielleicht; denn noch sitzt er nicht in dem Reisewagen. Das Publikum machte abermals einen unbändigen Spektakel, rief ihn am Schlusse wiederholt heraus, schleuderte ihm einen Blumenkranz [illegible] Hüte, und Stentors-Kehlen brüllten: „Du bleibst! du bleibst!" Der mit solchen Gnadenbezeugungen noch nicht vertraute, schlichte Deutsche drückte die unerwartete Spende dankend ans Herz, stotterte, sichtlich verlegen, die Worte „Vielleicht ist es mir bald vergönnt, Sie wiederzusehen!" und zog sich in die Coulissen zurück, so wie die Menge, getröstet durch diesen Hoffnungsstrahl, in neuen Jubel ausbrach, höchst zufrieden den Musentempel verliess, und ganz sicher mit grossem Behagen das etwas verspätete Abendbrod verzehrte. — Auffallend dürfte es nur Ausländer der Umstand seyn, dass ein Künstler ein Stück zu seinem Benefice giebt, wo er nicht einmal beschäftigt ist; allein Hr. Jäger leidet beynahe seit einem Jahre an einem schwer zu hebenden Halsübel, welches ihm nur selten in einem bedeutenden Wirkungskreise auf der Bühne zu erscheinen gestattet; diess berührte er in dem mit Wärme, aber leider auch mit heiserem Tone gesprochenen Epiloge, und wie sehr die Kaiserstadt selbst vergangene Verdienste noch in der Gegenwart zu würdigen und zu loben pflegt, zeigte die äusserst zahlreiche, ungemein gewählte Versammlung.

Miscellen. Der unermüdet thätige Instrumentenmacher, Hr. Stauffer, nicht gewohnt, weder stets nur die alte, ausgefahrene Strasse zu betreten, noch, auf halbem Wege inne haltend, seine Kunst handwerksmässig zu betreiben, hat ein neues Instrument bekannt gemacht, welches er Guitarre d'amour nennt, der Form nach den gewöhnlichen Guitarren ähnlich, nur von grösserem Umfange, mit besponnenen und Darmsaiten bezogen, welches aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern mittelst eines Bogens gestrichen wird, an Schönheit, Fülle und Lieblichkeit des Tones in der Höhe der Hoboe, in der Tiefe dem Bassethorne sich nähert, zur vorzüglich erleichterten Ausführung der chromatischen Passagen selbst in Doppelgriffen ganz besonders geeignet ist, und welches von allen Sachverständigen als eine wünschenswerthe Kunstbereicherung angerühmt wird.

Prag. Theater. Dem. Ehrhardt debutirte sehr glücklich als Tankred. Sie ist eine Schülerin von Salieri und Tomaselli, und vereint mit einer klangreichen und ausgiebigen Mezzo-Sopranstimme gute italienische Methode, Geschmack

und Bescheidenheit in Verzierungen und ein anständiges Spiel. Dem. Sonntag bewiess als Amenaide ihre bedeutenden Fortschritte, seit wir sie das erstemal in dieser Partie hörten, und theilte mit Dem. Ehrhardt den rauschenden Beyfall. Hrn. Binder (Arsir) gelang es, durch seine Gesangstellen jedesmal den ungünstigen Eindruck zu verwischen, welchen Reden, Gang und Geberden des Anfängers auf das Publikum machten, und sich ungetheiltes Applaudissement zu gewinnen. Hr. Kainz war, wie gewöhnlich, sehr brav.

In Isouards *Aschenbrödel* gab Dem. Comet Thisbe, was den Gesang betrifft, besser als wir sie je gehört haben. Ueber Sprache und mimische Darstellung — wollen wir schweigen, so wie über die unglücklichste Toilette, die je eine Sängerin gemacht hat, und welche zur Seite der schönen und mit Geschmack gekleideten Chlorinde (Dem. Sonntag) doppelt fühlbar wurde.

Auch das *Lotterieloos* von Isouard ist wieder einigemale über unsere Bretter gegangen, und Dem. Sonntag erinnerte durch kräftige und brillante Durchführung der Bravour-Arie: „Nein, ich singe nicht, mein Herr!" an die Zeiten, wo Mad. Grünbaum in ihrer vollen Jugendblüthe unser war.

In die Schikanedersche komische Oper: *Die unvermuthete Hochzeit* legte Dem. Franchetti eine italienische Arie und Variationen ein, welche weit über ihre Kräfte gingen.

Auch Rossini's *Italieneria in Algier* wurde neu einstudirt. Dem. Ehrhardt erschien als Isabella, welche Partie ihr etwas zu tief liegt, in minder günstigem Lichte als im Tankred. Hr. Binder sang den Lindoro recht brav. Ausgezeichnet war Hr. Müller (Thaddäus), welcher den Mangel an Kraft der Stimme durch ein höchst wahres, komisches Spiel ersetzte.

Zwey neue Opern von Rossini: *Der Türk in Italien*, und *Torwaldo und Dorliska* (jene einund diese zweymal gegeben) missfielen. In der letztern zeichneten sich Dem. Franchetti und Hr. Binder in einigen Gesangstücken vortheilhaft aus.

Ein trauriges Produkt einheimischen Kunstfleisses ist die komische Oper: *Der indianische Gaukler in Krähwinkel, oder die Verlobung beym Zapfenstreich.* Des Dichters Arbeit sieht aus, als hätte er die Späne und Abfälle der geist- und geschmacklosesten Opern in einen Teig geknetet, und den Versuch gemacht, das Ding in die stehenden Formen krähwinkelscher Charaktere, welche Kotzebue und nach ihm Bäuerle bildeten, zu zwängen; doch der Teig war zu schwer und es wurden Undinge daraus, welche sich zu einem gemeinsamen Undinge vereinigten. Wie originell der Compositeur zu Werke ging, wäre leicht darzuthun, wenn es nicht Schade um den Raum wäre — bey jeder Nummer (wenn sie nicht gerade abgeschrieben ist) wäre allzuleicht nachzuweisen, woher ihr Motiv genommen war, und man behauptet, es seyen auch nicht drey Takte von dem Compositeur selbst — was wir jedoch nicht behaupten wollen.

In Mozart's *Figaro* gab Hr. Müller die Hauptrolle und spielte sie recht brav, liess aber im Gesange desto mehr zu wünschen übrig. Er scheint nicht langsam singen zu können, und giebt Alles parlando. Hr. Kainz singt den Grafen unter allen deutschen Sängern, die wir hier hörten, am besten. Ueber Hrn. Schikaneder, als Bartolo, Hrn. Hassloch, als Basilio, wollen wir lieber schweigen. Dem. Sonntag (Susanne) war, wie immer, eine anmuthige Erscheinung. Dem. Franchetti (Gräfin) hat das Verdienst, Mozart's Noten gesungen zu haben, wie sie geschrieben stehen, doch fehlt es oft an Deutlichkeit und ihre Stimme hat noch gar keine Nuancirung: und so war es ihr nicht möglich, das tiefe, schwärmerische Gefühl wieder zu geben, welches Dichter und Tonsetzer in diesen Charakter legten. Ueber die musikalische Aufführung im Allgemeinen haben wir noch manches nicht Erfreuliche bemerkt. Hr. Kapellmeister Triebensee, dessen Verdienste wir übrigens keineswegs verkennen, hat es sich doch wohl zu wenig angelegen seyn lassen, sich in den Geist einer Oper einzustudiren, welche in Prag zuerst in ihrer ganzen Fülle und Pracht erkannt wurde. Im *Don Juan* erschien Dem. Sonntag, welche sonst die Zerline gab, zum erstenmale als Donna Anna und legte neue Beweise ihres Fortschreitens in Spiel und edler Haltung ab. Auch Gesang und vor Allem musikalische Deklamation war ausgezeichnet gut; nur bemerkten wir mit Missvergnügen, dass sie ihre wahrhaft schöne, runde, starke Stimme zu sehr forcirt, wodurch sie an Wohlklang verliert. Dem. Franchetti sang die Elvira recht brav, besonders gab sie die Stelle in dem Quartett in B dur: „Che mi dice di quel traditor" besser als alle ihre deutschen Vorgängerinnen. Sehr zu empfehlen wäre ihr sowohl als Hrn. Binder (Ottavio), der sich überhaupt

mehr für Rossini'sche als Mozart'sche Composition zu eignen scheint, ein grundliches Studium des Recitativs, welches bey unserer Oper mit dem Abgange der Dem. Sonntag, die im Conservatorium der Musik solches singen lernte, und der Dem. Ehrhardt, die uns ebenfalls im May verlässt, ganz auszusterben droht. Die übrigen Rollen waren wie gewöhnlich besetzt, und es ist zu bedauern, dass sich für Leporello und Masetto keine passenderen Individuen vorfinden.

Dresden, am 31sten März 1823. Bey der deutschen Oper wurden in dem Zeitraume vom Januar bis zum April folgende für uns neue Opern gegeben:

Jery und Bätheli (dreymal), Oper in einen Akte von Göthe, mit Musik von Reichardt. Dieses kleine Werk, mehr Liederspiel als Oper, enthält mehrere recht artige Romanzen und Lieder im Geschmack von Schweizermelodieen, die freylich keine grosen Ansprüche machen. Es gefiel mit Recht.

Die Bürgschaft (zweymal), Drama in zwey Akten, nach Schillers Ballade, in Musik gesetzt von Hrn. Mayer, ersten Sänger bey der hiesigen deutschen Oper. Die gehaltvolle Musik dieser Oper, die durchaus statt des Dialogs Recitative enthält, gefiel ebenfalls, wiewohl man mit der Besetzung mehrerer Rollen, z. B. durch Dem. Veltheim und Hrn. Keller, nicht zufrieden war.

Abu Hassan (zweymal), Oper in einem Akt von Hiemer, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister von Weber. Diese kleine, schon vor ohngefähr zehn Jahren componirte Oper enthält, wenn sie auch nicht mit dem *Freyschütz* oder *Preciosa* zu vergleichen ist, doch mehrere angenehme und charakteristische Musikstücke, z. B. die von Mad. Haase recht gut gesungene Polacca mit obligatem Violoncell.

Wiederholt wurden:

Der Wasserträger von Cherubini (einmal). Hr. Siebert als Micheli gefiel nicht. — *Die Schweizerfamilie* von Weigel (einmal). Hr. Kühn gab den Jacob Friburg, und dann den Casper im *Freyschütz* und den Simeon in *Jacob und seine Söhne*, als Gastrollen mit Beyfall. Seine schöne, feste Baritonstimme ist vielseitig brauchbar, und sein gutes Spiel sehr zu loben. — *Der Freyschütz*, von C. M. v. Weber (dreymal). — *Jacob und seine Söhne*, von Mehul (einmal). Mad. Haase, als Benjamin, gefiel sehr. — *Rothkäppchen* von Boieldieu (einmal). — *Zwey Worte* von Dallayrac (einmal). — *Preciosa* (einmal). — *Die beyden kleinen Savoyarden* (einmal).

Bey der italienischen Oper waren nur neu: die längst schon versprochene Oper von Hrn. Rastrelli: *Welleda* (viermal); der Text nach Kotzebue's Schauspiel: *Die kluge Frau im Walde*. Diese neue Oper des Hrn. Rastrelli konnte trotz der neuen Decorationen und Kleidungen, der Mühe, die sich die Sänger gaben und der Abänderungen, die man bey den folgenden Vorstellungen damit vornahm, sich eben so wenig Beyfall als Hrn. R's. frühere Opern, verschaffen.

Wiederholt wurden: *Cenerentola* von Rossini (einmal). — *Tancredi* von Rossini (einmal). — *Il matrimonio segreto* von Cimarosa (einmal) gefiel aufs Neue, da sie zum Theil neu besetzt war, nämlich Sigra. Funk Elisetta, Sigra. Mikseh Fidalma, Sigr. Gentili Paolino, Sigr. Zezi Conte. — *Eingauno felice* von Rossini (zweymal). — *Ciro in Babylonia* von Rossini (einmal). — *I virtuosi ambulanti* von Fioravanti (einmal). — *I Fuorusciti* von Pär (einmal). — *Maometto* von Winter (dreymal).

Concerte. — Vacat: wenn ich nicht das am 28sten December vorigen Jahres von Mad. Czegka-Aurnhammer, einer sich nennenden Professorin des Gesanges, gegebene Concert ausnehmen will. Natur und Kunst hatten nicht viel für diese Sängerin gethan. In den, seit dem November vorigen Jahres wieder begonnenen und noch fortdauernden, Quartett-Unterhaltungen sang unter andern Dem. Constanze Tibaldi ein Rondo von Pär und eine Cavatine von Rossini aus *La donna del lago*, beyde Stücke mit Fortepiano-Begleitung, sehr schön. Dem. Veltheim trug das Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell in As dur, vom Prinzen Louis von Preussen, und Variationen von Ries über das Thema: Bekränzt mit Laub etc. mit viel Fertigkeit und Präcision vor: ein angenehmes Talent, welches wir noch gar nicht an ihr kannten! Hr. Krägen spielte Hummels schönes Trio in E dur und das Rondo brillant vom Hrn. Kapellmeister von Weber: Aufforderung zum Tanz, mit Fertigkeit und Geschmack. Hr. Kammermusikus Kummer zeichnete sich mehr-

mals durch vortrefflich vorgetragene Variationen für das Violoncell aus.

In der Kreuzkirche führte Hr. Cantor Agthe zum Charfreytage Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*, und Mozart's *Requiem*, nach Maasgabe der Mittel, die ihm zu Gebote standen, gut genug auf. Ausser dem ersten Sopran, der wirklich eine schöne, reine, umfangreiche Stimme hatte, waren jedoch die übrigen Solosänger desto unbedeutender; auch die schlechte Aussprache der Worte, wodurch sich das Singinstitut an der Kreuzschule von jeher auszeichnete, hat sich noch nicht gebessert.

In der katholischen Kirche wiederholte man am Ostersonnabend das schon vor zwey Jahren gegebene Oratorium des Hrn. Kapellmeister Morlacchi: *La morte d'Abele*, von welchem, wenn ich nicht irre, schon in diesen Blättern früher die Rede war. Der zweyte Theil erinnert gar zu sehr an Rossini und an die komische Oper.

Weimar. September 1822 bis Ende März 1823. — Neu engagirte Mitglieder für die Oper sind: Dem. Louise Müller (jüngste Tochter des verstorbenen Kapellmeisters A. E. Müller), Dem. Blumauer (die aber noch nicht in der Oper aufgetreten ist), Hr. Seidel und Hr. La Roche. Abgegangen ist Hr. Uschmann. Dem. Müller betrat das Theater zum ersteumal als Agathe im *Freyschütz*, spielte später diese Rolle mehremal (da Mad. Eberwein wegen ihrer Entbindung ohngefähr drey Monate lang vom Theater entfernt war) und leistete in Spiel und Gesang, was man beym ersten Auftreten nur irgend billigerweise verlangen kann. Sie spielte mit guter Einsicht in dem darzustellenden Charakter und Gesange die sanftern Stellen ihrer Partie mit vielem Gefühle — für die leidenschaftlicheren Stellen aber reichte ihre Stimme freylich nicht aus. Dem. Müller trat später oft im Schauspiel auf, sang in mehren Opern kleinere Partieen und bewiess immer so lobenswerthen Fleiss, dass es ihr nach und nach so ziemlich gelang, sich die Gunst des Publikums zu erwerben. — Hr. Seidel ist als Tenorbuffon, so wie in ähnlichen Rollen des Schauspiels, ausgezeichnet brav, und es ist ihm in einigen geglückt, dem ehemaligen Liebling des Publikums, Hrn. Unzelmann (jetzt in Dresden) an die Seite gesetzt zu werden. Durch Hrn. Seidel erhielten wir auch ein paar ergötzliche Wiener Lokalpossen und einige sinnreich angeordnete und sehr genau ausgeführte mimisch plastische Darstellungen. Hr. La Roche, der erst seit wenigen Wochen der Unsere ist, trat nur ein paarmal im Schauspiel und in der Oper auf, erwarb sich aber schon bis jetzt grossen und verdienten Beyfall. Wir werden weiter unten noch Gelegenheit haben, diese neuen Mitglieder unserer Bühne zu erwähnen.

In dem oben angegebenen Zeitraume von sieben Monaten (im July und August war das Theater geschlossen) wurden folgende Opern und Stücke mit Musik gegeben: *Das Orakel zu Delphi*, vom Kammermusikus Hrn. Götze (neu), zweymal, *das einsame Haus*, von Dallayrac (für Weimar neu) zweymal, *Preciosa*, neu, zweymal, *der Freyschütz*, achtmal, *Tancredi*, *Titus*, *Iphigenie in Tauris*, *der Wasserträger* zweymal, *Oberon*, *die Schweizerfamilie* dreymal, *der Tiroler Wastel* dreymal, *die Saalnixe* erster Theil, *Rochus Pumpernickel*, *der Dorfbarbier*, *Je toller je besser*, *Fanchon*, *das Geheimniss*, *Figaros Hochzeit*. — *Die Bürger in Wien* dreymal, *Staberls Hochzeit* zweymal, *die Ahnfrau*, *Wilhelm Tell*, *die Kreuzfahrer*.

Hr. Kapellmeister Götze bewiess in seiner Oper (*das Orakel zu Delphi*) von neuem achtungswerthes Talent und nicht gemeine Kenntniss — die Oper aber erhielt ungeachtet der sehr lobenswerthen Darstellung durch Dem. Roland, Hrn. Stromeier, Hrn. Moltke, der guten Besetzung der kleineren Rollen und der bedeutenden Chöre, und eines sinnig eingewebten und nach Kräften ausgeführten allegorischen Tanzes der Grazien und Musen nur mässigen Beyfall. Man fand die Handlung zu wenig interessant und die Musik, welche Ueberfluss an Harmonie, aber Mangel an Melodie hat, an vielen Stellen zu sehr in die Länge gezogen. — *Das einsame Haus*, von Dallayrac, machte wenig Glück. Das Sujet ist eine gewöhnliche Räubergeschichte ohne besonderes Interesse und die Musik ziemlich veraltet. — *Preciosa* gefiel, doch nicht ungemein. Der Schluss (sehr wahrscheinlich hier nur so angordnet), bestehend in einer italienischen Arie der *Preciosa* mit Tanz der Zigeuner, machte eine gute Wirkung. *Der Freyschütz* füllte jedesmal das Haus. In der *Schweizerfamilie*, die durch veränderte Besetzung sehr gewonnen hatte, im *Tyroler Wastel*, *Ge-*

man leicht denken. Da seine Gegner ihm, wenn gleich an Scharfsinn und Witz ungleich, doch nur zu oft an Empfindlichkeit und Egoism gleich waren, so lebte Kirnberger in unauthorlicher Feindschaft mit fast allen Berlinischen Künstlern, und hatte meistens nur junge Leute um sich, an denen er Neigung für die Theorie der Musik fand, und aus denen er glaubte gute Harmoniker bilden zu können. Für diese verwandte er sich denn aber auch auf jede Weise mit seltenem Eifer.

Wenn ich nun mit der unbeschränktesten Wahrheit sagen darf, dafs unser Schulz, der viele Jahre lang ganz mit Kirnbergern lebte, und dem es ganz und gar nicht an feinem treffendem Witze und an jugendlichem Muthwillen fehlte, dennoch in Berlin eben so wenig als irgendwo nie einen persönlichen Feind gehabt; so wird man ganz fühlen, welch ein rechtlicher und freundlicher Mensch Schulz von Natur war.

Gern fug' ich indefs jenem für mein Hauptgemählde nothwendigen Schatten, einige mildernde Striche bey, und sage aus der innersten Ueberzeugung, dafs alle, die Kirnbergern lange beobachteten und genauer kennen lernten, nicht nur in den äufsern Umständen seines Lebens, in gänzlichem Mangel an früher Bildung, in wild verlebter Jugend, unter ausschweifendem pohlnischem Adel, in seinem ruinirten, von alten Uebeln stets gequaltem Körper, in häuslicher Zerrüttung und öftern Mangel, bey entschiedenem Hange zum Wohlleben, tausend Gründe finden, viele Härten und anscheinende Bosheiten aus seinem Leben zu entschuldigen. Jene können es auch gar nicht so unbegreiflich finden, dafs ein Mann von Kirnbergers Scharfsinn, tiefer Einsicht und ausgebreiteter Wissenschaft in der Kunst, aufgebracht wurde, wenn, während er nicht einmal zu einer Stelle gelangen konnte, die ihn bequem nährte und mit sorgenloser Freyheit seiner angebeteten Kunst nachhängen liefs, andre, die nichts als praktische Geschicklichkeit in der Kunst, ja junge Leute, die nichts, als ihr natürliches Talent für sich hatten, zu einträglichen Stellen, ja selbst zu den ersten Ehrenämtern in der Kunst, vor seinen Augen gelangten. Noch mehr: alle, die an ihm nur nicht zu bald irre wurden und ihm unausgesetzt die Achtung bezeigten, die er als Theoretiker und Kritiker so sehr verdiente, wissen auch, dafs er selbst nach dem bittersten Hafs, der oft nur aus Argwohn entstand, dem sich ein solches Gemüth, in solcher Lage, nur zu leicht überlafst, der Versöhnlichkeit fähig war, und wann er sich nur vom wahren Eifer zum ächten Studium der Kunst überzeugte, er auch dem begünstigten Talent Glück und Glanz verzeihen konnte.

Im Jahr 1770 bot sich für Schulz die glückliche Gelegenheit dar, mit einer pohlnischen Fürstin Sapia eine Reise nach Italien und Frankreich zu machen. Auf dieser Reise traf ich, der eben die erste südliche Ausflucht aus der Vaterstadt machte, um nach Leipzig zu gehen, Schulzen in Danzig. Er konnte mir damals nur ein im Berlinischen Styl gearbeitetes Trio für zwey Violinen und Violoncell, und ich ihm nur eine Klaviersonate zeigen, an der ich eben arbeitete und die bald darauf in Berlin gedruckt wurde. Wie oft haben wir nachher noch über unsre damalige Rechtgläubigkeit an die, durch die Berlinische Schule geheiligten Formen gelacht! Als ich Schulzen meine Sonate bis auf den zweyten Theil des letzten Satzes vorgespielt hatte, sagte er zu mir: nun fehlt nur noch eine gute Ausweichung in einen verwandten Mollton und eine glückliche Rückkehr in den Hauptton zu Wiederholung der vorzüglichsten Stellen des ersten Theils und die Sonate ist *comme il faut*. Dieses *comme il faut* war mir Provinzialen an der grofsstädtschen Diction aufgefallen und im Gedächtnis geblieben, und wurde nachher zur sprüchwörtlichen Redensart unter uns. Wir gewannen uns gleich in den ersten Augenblicken lieb, und diese Liebe hat durch alle folgende dreyfsig Jahre unsers Lebens ununterbrochen gewährt. Auch in den verschiedensten Lagen hat nie der mindeste Streit, fast möcht' ich sagen, nicht die mindeste Verschiedenheit der Meynungen zwischen uns statt gehabt; wenigstens ist dies lezte in Beziehung auf die Kunst buchstäblich wahr. Vielleicht haben nie zwey Künstler auf Einer Bahn mit mehr Liebe und gegenseitigem Genufs

heimniss, *Rochus Pumpernickel* erntete Hr. Seidel rauschenden Beyfall — und Hr. La Roche fand im *Geheimniss*, in *Fanchon* und *Figaro's Hochzeit*, so wie in einigen Stücken gerechte Anerkennung seines ausgezeichneten Werths. — *Iphigenie in Tauris*, lange nicht gegeben, war eine der gelungensten Vorstellungen, die mit sehr lebhaftem Beyfalle aufgenommen wurde. Frau von Heygendorf (Iphigenia), Hr. Stromeier (Orest) und Hr. Moltke (Pilades) wetteiferten um den Preis — die kleinern Partieen waren sehr gut besetzt und die Chöre, auch die der Priesterinnen, gingen recht brav zusammen. Mozart's treffliche Oper, *Figaro's Hochzeit* war seit neun oder zehn Jahren vom Repertoire verschwunden und nun fast als neu zu betrachten. Sie wurde am 31sten März bey überfülltem Hause gegeben und man applaudirte beynahe allen Stücken. Hr. La Roche (Figaro), Hr. Stromeier (Graf), Mad. Eberwein (Gräfin), Frau von Heygendorf (Susanne), erfreuten sich des lebhaftesten Beyfalls und Cherubin (Dem. Müller) und die andern kleinern Rollen wurden recht brav gegeben, so dass die Vorstellung nur zu loben ist.

Hr. Kammermusikus Eberwein fuhr in seiner lobenswerthen Thätigkeit fort und gab noch öfter Kirchenmusik, als es, wie man sagt, selbst seine Verbindlichkeit ist. Wir hörten Cantaten von Danzi, Kunzen, Mozart, A. E. Müller, Naumann, Reichard, Schulz, Zumsteeg — Septett und Chor von Fasch, *Te Deum laudamus* von Hasse, *Psalm* 100 von Händel, *Psalm* 116 von Himmel, eine Messe von Mozart, *Psalm* 111 von Naumann, *Miltons Morgengesang* von Reichard — einiges aus C. Eberweins Oratorium: *Der Jüngling zu Nain*, aus Graun's *Tod Jesu*, Händel's *Messias*, Haydn's *vier Jahreszeiten* — und die Ausführung war immer so gut, als sie bey den, Hrn. Eberwein zu Gebote stehenden, beschränkten Mitteln seyn konnte.

Unter den Concerten sind zuerst drey zu nennen, welche die grossherzogliche Kapelle gab. In denselben wurden gegeben: Mozart's Sinfonie in C mit der Schlussfuge, Beethoven's Sinfonie in C moll und eine Ouverture von Hummel. Hr. Kapellmeister Hummel spielte ein ungedrucktes Concert in E dur, ein neues grosses Rondo (B dur) und zweymal freye Phantasie — Hr. Kammermusikus Götze ein Violinconcert von Polledro, Hr. Kapellmeister Eberwein (Bruder des Hrn. C. Eberwein) Variationen für die Oboe von Hummel, Hr. Kapellmeister Schubart ein Flötenconcert von Fürstenau. Gesangstücke waren: Arie von Mozart (gesungen von Frau von Heygendorf), ein komisches Quartett von Fiorevanti (gesungen von Fr. von Heygendorf und den Herren Stromeier, Moltke, Franke), zwey Bassarien von Righini und Hummel (gesungen von Hrn. Stromeier), eine Polonaise von Paer (gesungen von Dem. Roland), Vogler's *Trichordium* und Beethoven's Oratorium *Christus am Oelberge*, gesungen von Dem. Roland (Seraph), Hrn. Moltke (Christus), Hrn. Franke (Petrus). Die Ausführung aller genannten Werke war durchaus lobenswerth.

Bey Hofe waren mehre Concerte, doch nur eines öffentlich, dem aber Ref. nicht beywohnen konnte. Nach sichern Erkundigungen spielte Hr. Kapellmeister Hummel ein grosses brillantes Rondo mit bekannter Vollendung, eine Phantasie Beethoven's wurde von der Kapelle meisterhaft ausgeführt und eine Cantate von Hummel zur Feyer des Geburtstages Sr. königlichen Hoheit des Hrn. Erbgrossherzogs erhielt so ausserordentlichen Beyfall, dass sie auf höchstes Verlangen kurz darauf wiederholt wurde. In Privatconcerten bey Ihro königlichen Hoheit der Frau Grossfürstin Erbgrossherzogin trug der treffliche Pianofortespieler Hr. Kammerherr von Boineburgk zweymal ein ungemein schwieriges Quintuor von Spohr mit hoher Virtuosität vor — und Hr. Fischer nebst seiner Pflegetochter sangen, doch, wie man sagt, nur mit mässigem Beyfall.

Von fremden Virtuosen hörten wir im Theater den trefflichen Oboisten Hrn. Bahndt aus Kopenhagen, Hrn. Schunke mit seinen beyden Söhnen in einem schön geschriebenen und ausgezeichnet brav ausgeführten Concerte für drey Hörner, den wackern Fagottisten Hrn. Jacobi von Coburg, und die braven Gebrüder Hase von Dresden, den einen in einem Violinconcerte, beyde in einem Horndoppelconcerte. Der Tenorist Hr. Tourny sang eine deutsche und eine italienische Arie mit verdientem Beyfall. Hr. Kammermusikus Dotzauer von Dresden und seine beyden Söhne liessen sich in einem Dilettanten-Concerte hören und fanden gerechte Anerkennung ihrer Virtuosität. Hr. Dotzauer spielte ein Violoncellconcert eigner Composition, sein Sohn Bernhard (dreyzehn Jahr) Variationen für das Pianoforte von Moscheles — Vater und Söhne aber zusammen Variationen für

zwey Violoncelle und Pianoforte, componirt von Dotzauer — und Hummel's Variationen zu „La Sentinelle", arrangirt von Dotzauer.

Dilettanten-Concerte waren in diesem Winter sechs und alle grösstentheils interessant, so dass dieser Musikverein aufrichtigen Dank für seine Leistungen verdient. Ins Einzelne mag Ref. nicht gehen, da er erfahren hat, dass mehre Liebhaber es nicht gern sehen, in diesen Berichten namentlich aufgeführt zu werden.

Die nächsten Monate werden, glaubt man, reich an musikalischen Neuigkeiten seyn, da zwey neue Opern, deren Namen jedoch noch nicht mit Sicherheit bekannt sind, eben jetzt vorbereitet werden, und der von unserm Hofe erwartete Besuch Sr. Maj. des Königs von Baiern Veranlassung zu besonderer Thätigkeit geben wird.

Nachschrift. Da sich zufällig die Absendung dieses Berichtes verspätet hat, so kann ich noch das Debut (in der Oper) der Dem. Blumauer als Pamina in der *Zauberflote* melden. Dem. Blumauer hat eine jugendlich frische, starke Stimme, die in den tiefern und mittlern Tönen wohlthuend anspricht, in den höhern aber noch ungleich und hart ist. Sie zeigt ziemliche Festigkeit und Sicherheit in Takt und Intonation, spielt und singt mit Gefühl und wird, grossen Fleiss vorausgesetzt, recht brav werden, da die Natur sie in jedem Betracht gütig behandelte. Ihr Ton im Sprechen ist zu tief und hohl, und desshalb nicht immer ganz verständlich. Dem lässt sich leicht abhelfen. Das Publikum lohnte dem ersten glücklichen Versuche der jungen aufgehenden Kunstlerin mit auszeichnender Güte.

Recension.

Rondo (französisches), concertirend für Pianoforte und Violine, mit vollständiger Orchesterbegleitung, von Ign. Moscheles (auch für die zwey Solo-Instrumente allein arrangirt.) 46stes Werk. (Odeon, 6te Lieferung.) Wien, bey S. A. Steiner und Compagnie. (Preis 4 Fl. Conv. Geld.)

Obiges Beywort bezieht sich wahrscheinlich auf die Charakteristik dieses Tonwerkes, dessen Bestandtheile: tändelnder Scherz, heiterer Frohsinn, pikanter Witz und frivole Leichtigkeit sind. Aber auch dieses leicht ist wieder nur relativ, und kann höchstens auf den Zuhörer, keineswegs jedoch auf jene Künstler angewendet werden, welche die beyden Principalstimmen auszuführen unternehmen, denn diese müssen der Schwierigkeiten mancherley besiegen, viele mechanische Fertigkeit sich erworben haben, und überhaupt schon auf einer bedeutenden Stufe von Virtuosität stehen. Jedoch sey es auch zu ihrem Troste gesagt, dass ihnen nichts zugemuthet wird, was nicht vor dem Richterstuhle des geläuterten Geschmackes bestehen, noch nach den Gesetzen und Regeln der Setzkunst als verwerflich erwiesen werden könnte. Ob es übrigens wohlgethan sey, dem modernen Zeitgeiste, der nur an Bravourstücken, coups d'hazard, halsbrecherischen Seiltänzerpirouetten und flimmernden Feuerwerks-Schwärmern seine schnöde Lust hat, mit solch weibischer Nachgiebigkeit zu fröhnen, und dadurch den Sinn für das wahre Schöne, für gediegene Gründlichkeit, makellose Correctheit, ästhetische Einheit und logische Consequenz abzustumpfen, die Kraft der Empfänglichkeit zu lähmen, das Gefühl für ächte Kunst abzuspannen, bleibe, hier wenigstens, dahin gestellt; schon oft wurde dagegen auf das eindringlichste gesprochen; übrigens war und blieb es leider stets eine Stimme in der Wüste, und nur die allvermögende Zeit kann und wird auch hierin, wie allenthalben, ihren wohlthätigen Einfluss, ihre unumstössliche Rechte geltend machen. Besagtes Rondo empfiehlt sich durch sein gefälliges Costum, denn es ist ein wahrhaft brillantes Kammerstück, und zwey schlag- und schussfertige Fechtmeister können damit ein recht vergnügliches, alle Welt amusirendes Assaut veranstalten. Schon die Introduction imponirt, und gebietet, trotz einem Gendarmes im théâtre français: „Silence!" welches Machtwort bey unserm geschwätzsüchtigen Concert-Publikum wenigstens nicht ganz überflüssig seyn dürfte. Lobenswerth ist die Art und Weise, wie die niedliche Melodie des neckischen Thema so geschickt unter beyde kriegführende Mächte vertheilt, der Succurs der alliirten Hülfstruppen so zweckmässig benützt ist, dass dennoch der Ruhm des gemeinsam erkämpften Sieges nur Ersteren zu Theil wird. Dieses Motiv erscheint öfters angenehm variirt, der Romanzenton der provençalischen Troubadours ist glücklich getroffen und conse-

quent festgehalten, so wie die mit verschwenderischer Freygebigkeit gespendeten Verzierungen die Aufmerksamkeit fixiren, vorzüglich der letzte, reich dekorirte Schluss, worin der Componist alle Minen springen lässt, und eine vollkommene General-Decharge auf sein begeistertes Publikum giebt, worauf auch ganz unbezweifelt eine donnernde Beyfalls-Explosion erfolgen muss. In der zweyten Gestalt, bey Ermangelung des begleitenden Orchesters, als concertante Doppelsonate wird dieses Rondo nicht minder theilnehmende Freunde gewinnen, welchen Antheil die elegante Ausgabe gewisslich nicht schmälert, denn auch das Auge weidet sich gerne an schönen Formen; nur leicht zu evitirende Stichfehler verkümmern das Vergnügen, ein Uebelstand, welchen jede solide Verlagshandlung stets mit grösstmöglichster Sorgfalt zu vermeiden streben sollte.

Kurze Anzeigen.

Quatuor pour Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, comp. par F. Tausch. A Offenbach chez J. André. (Prix 1 Fl. 45 Xr.)

Wer gefällige Composition liebt, wird diesem Tonstücke, gewiss Beyfall geben. Sanftes ist hier mit Heiterm gepaart; die ganze Ausarbeitung einfach und natürlich fortfliessend; dabey sind alle Stimmen, selbst die vorherrschende, leicht und doch mit Wirkung gesetzt. Ein nur etwas geübter Clarinettist wird daher keine Schwierigkeit und doch eine erwünschte Gelegenheit zu einer Darstellung finden, welcher er viel Interesse, besonders in der Anregung weicher Gefühle, zu schaffen in den Stand kommt. — Das erste Allegro — aus B dur im $\frac{4}{4}$ — ist ohne Wiederholung, wodurch es, wenigstens für gewöhnliche Quartettunterhaltung, zu kurz ausfällt. Auch würde der Rec. zu dem darauf folgenden Adagio im $\frac{3}{4}$ nicht wieder die Tonart B dur gewählt haben, zumal da das Rondo auch aus B geht. Am besten würde sich hier das G moll ausgenommen haben. Das Rondo, dem der Rec. einen interessanteren Hauptsatz gewünscht hätte, ist auch sehr gefällig; die Ausarbeitung zwar nicht eben anziehend, aber die Anlage des Ganzen sinnig. Schon glaubt man einen Verfolg gewöhnlicher Variationen zu hören, da leitet der Verf. aus, und kömmt dann wieder auf seine Hauptidee zurück, welche die Violinstimme vortägt, während die Hauptstimme in gewöhnlichen Figuren begleitet. Das Ganze schliesst mild, und sonach dem Hauptcharakter entsprechend. Der Stich ist gut; nur sollten die Bezeichnungen in der Stimme richtiger seyn. Wie viele sind denn im Stande, aus der Idee selbst die Art der Bezeichnung herauszufinden, oder so fleissig, das Stück in dieser Hinsicht vor der Aufführung genau durchzugehen. In der dritten Zeile im zweyten Takte des ersten Allegro in der Clarinett-Stimme, ist das h in c zu ändern.

Introduction et Variations sur un thème de Weigl pour la Clarinette principale, avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte, comp. — — par F. Baron de Boyneburgk. Op. 10. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr., mit Pianoforte allein, 1 Fr. 75 C.s, zugleich mit den Orchesterstimmen, 4 Fr.)

Die Einleitung ist ein ziemlich kurzes, cantables Andante, an welches sich das bekannte Thema anschliesst; und diess wird dann achtmal variirt. Die Variationen, sämmtlich nur für die Clarinette obligat, sind mannichfaltig und wechseln gut mit Figuren und Ausdruck; die meisten sind gewissermaassen bravourmässig. Sie verlangen einen schon beträchtlich geübten Spieler, und kann sich dieser auch öffentlich damit hören lassen. Das Pianoforte oder Orchester hat, ausser der gewöhnlichen, sehr einfachen Begleitung fast nur die kurzen Zwischenspiele, nämlich die Wiederholung des zweyten Theils des Thema, um den Clarinettisten zu Kräften kommen zu lassen. Die letzte Variation, eine muntere Polonaise, greift ein wenig weiter aus. Das Orchester besteht aus 1ster, 2ter Violin, Viola, Bass, 1ster, 2ter Oboe, 1stem, 2tem Horn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. Nº. 19. 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

III. *Gesang und Instrument.*

Wenn der Flötenspieler von Alabandus ein Concert ankündigt, so geht niemand hinein, denn man will etwas hören, und manche haben in ihre Ohren einen Geschmack gelegt, wie andere in ihre Zunge, und kosten die Töne. Dagegen aber sind sie so arm, dass, wenn sie sich selbst Musik machen sollen, sie keinen Ton im Vorrathe haben, und eben deshalb in die Concerte laufen, um ihre Tonbeutel zu füllen. Diesen müssen wir freylich eine hörbare Musik lassen, und von einer solchen auch reden.

Die Musik des Gemüthes, die wir im vorigen Aufsatze bezeichneten, wird aber am natürlichsten hörbar durch die Stimme, in welcher ja schon die Empfindung als Schrey laut wird; und wenn dieser Schrey als das rohe Material der Stimme zu betrachten ist, so ist im Gegentheil die Empfindung, die er äusserlich macht, ebenfalls roh, und wenn diese letztere im Gemüthe sich zu entwickeln und zu einem ästhetischen Spiele zu werden vermag, so kann auch dem Laute dieselbe Entwickelung und Organisation werden, welches dann hörbare Musik in der Stimme, d. h. Gesang giebt. Es hat aber dieser Gesang schon bey seiner Entstehung vielfach interessante Verhältnisse, indem er nämlich zunächst den Hauch in Anspruch nimmt, der zum Leben nöthig ist, wodurch die Stimme tiefe Wurzeln in das Leben des Individuums schlägt, und, so zu sagen, ein Säugling ist, dem von unserer Natur, als zärtlicher Mutter, die Brust gereicht wird; dann wird dieser Hauch, um Stimme zu werden, noch von dem Kehlkopfe bearbeitet, der von dem Leben selbst unabhängiger für die Stimme ein erziehender und bildender Vater wird. Auf diesen Kehlkopf werfen sich aber alle Bewegungen des Gemüthes, so dass die Stimme durch diesen im Gemüthe, durch den Hauch der Brust aber in dem niedern Lebenssysteme des Individuums wurzelt, und durch diese doppelte Wurzel für das Individuum von der höchsten Innigkeit ist. Ein Mensch also, der sich im Gesange ergiesst, ergiesst sich im Gesange, er athmet sein Leben aus und verklingt sein Gemüth.

Der rohe Laut in der Stimme ist aber nicht bloss Schrey der Empfindung, er ist auch, wie die Beobachtung an jedem Kinde zeigen kann, Mittel der sinnlichen Bezeichnung; denn ehe das Kind noch Worte zu sprechen vermag, bezeichnet es Gegenstände durch rohe und unsichere Laute, die zugleich auch das von der Gegenwart der Dinge bewegte Gemüth verrathen, und deren bezeichnende Seite das Kind durch Hindeuten auf den Gegenstand noch heraushebt. Diese bezeichnende Seite des rohen Lautes ist die Mutter der Rede, und wenn der rohe Laut nach der Empfindungsseite hin entwickelt zum Gesange wird, der für alle mögliche Musik an einem einzigen Vokale genug hä e; so wird eben dieser rohe Laut nach seiner objektbezeichnenden Seite hin entwickelt zur Sprache, und so sind Musik und Sprache Zwillingskinder des Lautes, der nach beyden Richtungen vollständig entwickelt erst zur vollkommenen Stimme wird.

Gerade liegt eine Schrift vor mir: *Abhandlung über die Musik des alten Egyptens*, von Villoteau, aus dem französischen Prachtwerke: *Description de l'Egypte* etc. besonders übersetzt. Leipzig 1821. 8. 190 Seiten. — Der Verf. dieser Schrift, dessen Untersuchungen über das Alterthum meinen eigenen ehemaligen mythologischen

Forschungen häufig begegnen, kommt überall auf die wichtige Ansicht zurück, dass im Alterthum überhaupt, und so auch bey den Egyptern, der Gesang und die Rede verbunden und die Musik eine Vollkommenheit der Rede gewesen, von welcher man erst nach Erfindung der Buchstabenschrift abging, womit denn eben auch die prosaische Rede entstand. Indess nun die Rede aus der Poesie zur Prosa herabsank, sey die Musik aus dem lebendigen und seelenvollen Gesange in das Geräusch und die Künsteley der Instrumente übergegangen, und so hätten beyde Zwillingskinder des Lautes durch ihre Trennung Werth und Würde verloren.

Was hier Villoteau von der Musik und der Rede sagt, und auf interessante Weise mit Beyspielen und Zeugnissen aus dem Alterthume belegt, ist Geschichte jeglichen Dinges; denn ausgebrütet im Neste werden die Vögel theils ausgeworfen, theils wollen sie selbst fliegen lernen. Das Nest aber ist die Einheit, in welcher alle Dinge anfangs mit ihres Gleichen enthalten sind, wie hier Musik und Rede im Laute, und natürlich müssen die Kinder ärmer werden als die Mutter, wenn sie von dieser getrennt in ihr Vermögen sich theilen. Sollen aber darum die Kinder ewig Säuglinge bleiben?

Da der Gesang blos eines Lautes bedarf, so genügen ihm auch die Vokale, deren musikalische Entwickelung von dem Kehlkopfe abhängt, indess die Rede mit Hülfe der freybeweglichen Theile des Mundes Consonanten zu äusserer Gestaltung der Laute entwickelt, welche sich der Vokale blos als materieller Stützpunkte bedienen. Darum ist begreiflich, dass der Gesang in den vier Vokalen a, e, i, o seine natürliche Tonleiter habe, indem diese vier Laute eben auch nur vier Stufen der Brechung des Urlautes sind, der als a am wenigsten gebrochen den weit geöffneten Rachen zum Ausgange hat, als e sich am Gaumen hinten, als i am Gaumen vorne, und als o endlich an den beyden Zahnreihen bricht. Folgt nun die Tonhöhe diesen vier Stufen der Lautbrechung, so ist die natürliche Tonleiter im vollsten Sinne gegeben, und man wird begreifen, was ein später griechischer Schriftsteller, Demetrius, von der Auslegung, dann auch der Kirchenvater Irenäus bezeugt, dass die Egypter ihre Vokale als bezeichnend die Weltkräfte und als Hymnus auf die Götter abgesungen hätten; denn dem Alterthume war das Alphabet überhaupt das Elementarbuch seiner geistigen Bildung, und die jetzt in bedeutungsloser Verwirrung durcheinander geworfenen Buchstaben des Alphabets waren für das Alterthum das System seiner Grundideen. Dass dieses System auch in den Consonanten als ein nothwendiges und naturgemässes wieder hergestellt werden kann, habe ich in meinem: *System des Unterrichts* (Aarau bey Sauerländer, 1821. 8.) durch die That selber gezeigt, und man wird daraus abnehmen, dass alphabetische Ordnung, welche jetzt die absolut geist- und gedankenlose Ordnung zum Nachschlagen ist, künftig, wie sie auch ehemals gewesen, die strengste systematische Ordnung werden muss. Herder, der zuerst unter uns Deutschen mit tiefem Sinne in den Geist des Alterthums einging, hat auch in seinen: *ältesten Urkunden* diese alte Bedeutung des Alphabetes schon bezeichnet und nachgewiesen, wie die erste Buchstaben-Bezeichnung Musik, Wort und Idee zugleich in sich schloss. Der oben erwähnte Villoteau, dem die Stelle aus Demetrius gleichfalls bekannt war, nicht aber die entsprechende und reichere aus Irenäus, fasst die Idee so vollsinnig nicht. Alphabet war System der Grundideen für jede Bedeutung, also religiös, physisch, moralisch, musikalisch u. s. w. genommen.

Wenn nun die Rede noch auf das Musikalische achtet, was in den Vokalen von selbst liegt, so gehen diese vier Vokale als eben so viele Tonarten durch die Worte der Sprache hindurch, und es erklärt sich, was Villoteau Seite 59 seiner Abhandlung sagt: „Vormals durch ihre Principien innig an die Poesie und selbst an die Grammatik gebunden, unterschied sich die Tonkunst nur wenig von der wahrhaften Beredsamkeit. Singen hiess bey den Alten, der Stimme die dem Sinne jedes Wortes in der Rede angemessenste Beugung oder Inflexion geben, und jede Beugung der Stimme hiess bey den Alten Gesang. Jede vorbereitete Rede, die bestimmt war, öffentlich gesprochen zu werden, war poetisch und melodisch, und wurde als ein Bestandtheil der Musik betrachtet.“ Bey uns Neuern liegt so etwas in dem, was wir Deklamation nennen, und was wir auch durch leise andeutende Musik unterstützt unter dem Namen des Recitativ's in unsere Oratorien aufgenommen haben; allein gewöhnlich pflegt unsere Deklamation, ohne auf musikalische

Tonhöhen zu achten, sich nur überhaupt an Phantasie und Empfindung zu richten, indess, wie Villoteau ebenfalls richtig bemerkt, bey den Alten diejenigen, „welche deklamiren lernten, sich immer von einem Musiker begleiten liessen, welcher ihre Deklamation mit einem musikalischen Instrumente, Tonarien genannt, bestimmte.“ Aber das, was wir jetzt Recitativ nennen, ist in der That die wahre Deklamation und musikalische Rede, und unsere gewöhnlich sogenannte Deklamation ist eigentlich nur eine Rede, die aufgehört hat, so ganz absolut hölzern zu seyn, wie unser Vorlesen, und nur wir Deutsche, bey denen diese Verhölzerung des Vorlesens auch in das lebendige Gespräch übergegangen ist, machen aus der Deklamation, die uns wie ein Sonntagsrock vorkommt, so viel Wesens. Eben in dem Recitative hat auch das Instrument jenes bescheidene Verhältniss zu der Stimme, ihren Ton bloss zu leiten und festzuhalten, wie Villoteau richtig von der Leyer der Alten behauptet. „Sie hatte, sagt er, anfangs und sehr lange Zeit hindurch keine andere Bestimmung, als die eines Tonarion in den spätern Zeiten. Es würde sich nicht füglich annehmen lassen, dieses Instrument, das so viele Jahrhunderte durch nur mit drey Saiten bezogen war, deren Töne um eine Quarte von einander abstanden, habe jemals zu einer solchen Melodie dienen können, als wir mit so viel Kunst auszuführen wissen.“

Hebt nun, wie wir gezeigt, der Gesang die fühlende oder gemüthliche, die Sprache aber die bezeichnende oder geistige Seite des Lautes heraus, so folgt von selbst, dass der Mensch nur dann sich vollständiger Uebung des Lautes erfreue, wenn er Gesang und Rede in seiner Gewalt hat: daher wir den Gesang nothwendig als eine allgemein menschliche Vollkommenheit betrachten müssen und nicht zugeben können, dass nur einige und seltene Menschen sich rühmen, Sänger zu seyn. Bedarf nun aber der Gesang für seine Tonverhältnisse der vollendeten Entwickelung des Gehörsinnes, so ist ein unmusikalischer Mensch zugleich ein halb tauber Mensch, und wir finden uns durch die Natur der Sache gerechtfertiget, wenn wir in unserm oben angeführten *Systeme des Unterrichts* den musikalischen Unterricht als Unterricht im Hören, so wie den Unterricht im Zeichnen als Unterricht im Sehen, bezeichnet und völlig allgemein vorgeschrieben haben. Jenes Buch hegt nämlich im Stillen die Meynung, dass, so wie der Mensch auch darin vor dem Thiere sich auszeichne, dass bey ihm keine festen Rassen-Unterschiede zu wurzeln vermögen, die nicht durch Veränderung des Klima, der Lebensart und der Kultur nach einigen Generationen sich verlören, so auch jene angebornen Ungleichheiten der sogenannten Naturgaben oder Talente durch eine den ganzen Menschen consequent und allseitig durchgreifende Kultur in der Erziehung des jungen Menschengeschlechts nach und nach vertilgt werden müssten, so dass am Ende, was allen bestimmt ist, auch allen zu Theil werde. Erfreulich kommt uns dabey das Wort des Dichters im *Faust*:

> Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
> Der Menschheit Krone zu erringen,
> Wonach sich alle Sinnen dringen? —

entgegen, und wir haben wirklich versäumt, dieses treffliche Wort zum Motto unseres Buches zu machen.

Wenn nun, von objektiver Seite genommen, der Gesang dem Laute sein gemüthliches Recht giebt, von subjektiver Seite aber der Gehörsinn dadurch seine Vollendung erhält, so müssen wir für den Gesangunterricht (und den musikalischen Unterricht überhaupt) durchaus auf den Forderungen bestehen, die wir in dem eben erwähnten Buche gemacht haben, dass nämlich der Anfang dieses Unterrichts nicht, wie bey uns gewöhnlich, mit der Erlernung der Noten d. h. der musikalischen Schrift beginne, sondern dass diese Schriftart dem Lehrlinge lange ganz unbekannt bleibe. Seinem Gehörsinne sollen zuvörderst die musikalischen Tonverhältnisse beygebracht werden, weshalb man sie ihm auf einem Instrumente, welches Bestimmtheit des Tones mit sangartiger Continuität der Uebergänge verbindet, so lange vorspielt, bis sich diese Verhältnisse seinem Ohre sicher und unwandelbar eingeprägt haben. Dieses Instrument ist die Violine, und diese ist darum, so lange der musikalische Unterricht die Welt der Töne erst in dem Ohre zu begründen hat, die natürliche Musiklehrerin, und wird erst dann von dem stimmenreichen aber gesangarmen Klavier abgelöst, wenn das Ohr der Intervalle, der Accorde, der Tonleitern, und also überhaupt des Materials der Musik, ohne Musikschrift völlig mächtig geworden ist. Dann erst lehre man diese Verhältnisse in Noten niederschreiben, was sehr

leichte Arbeit seyn wird, und benütze nun auch die Musikschrift, um am Klaviere zu zeigen, was in dem Systeme der Harmonie aus jenem nun mit sicherem Ohre aufgefasten Materiale der Musik sich machen lasse. Das Klavier ist, weil es eine Tonwelt neben einander legt, die auf der Violine sich nur nach einander entwickeln kann, der geeignete Lehrer für den Generalbass, und der Lehrling muss auch jetzt schon Musik genug in sich selbst haben, um mit den armen Andeutungen von Gesang, welche die Klavierinstrumente zu geben vermögen, vorlieb nehmen zu können. Bey solchem Unterrichte kann das sogenannte vom Blatte spielen oder singen, was jetzt den mühsamen Sieg des Lehrlings über die Noten bezeichnet, nicht mehr in Erwähnung kommen, da es sich von selbst versteht; desto mehr aber wird davon die Rede seyn, nach dem Gehöre zu spielen oder zu singen, und das Gehörte auch sogleich richtig in Noten niederzuschreiben, welches die wahre Meisterschaft ist.

Diess nur wie im Vorbeygehen von dem Unterrichte, und nun wieder zurück zum Gesange selbst. Nicht vergebens hat unser voriger Aufsatz so viel von der stillen Musik geredet, denn wir gedenken jetzt zu behaupten, dass sie die Seele der hörbaren sey, und erklären das, was man in der Musik Vortrag nennt, gerade aus der Gegenwart dieser unhörbaren Musik unter und hinter der hörbaren. Daher müssen wir denn freylich gestehen, dass uns oft ganz unheimlich zu Muthe wird, wie in der Nähe von Unholden oder Gespenstern, wenn wir in einer Musik nur Geigen, Pfeifen, Pauken und Singstimmen hören, aber niemand gewahr werden, von welchem sie ins Spiel gesetzt würden, indem zwar wohl menschliche Figuren herumstehen, die durch allerley und oft fast tolle Gebärden anzeigen, dass sie Musik machen, unser Blick aber vergebens einen Menschen sucht, der Musik wäre. Die meisten Instrumentalspieler und Sänger sind nur lebendige Flageolets, die sich selber aufziehen, und können an Vortrag von einem Kanarienvogel beschämt werden, wobey denn freylich auch zugestanden werden muss, dass, wenn sie zu ihrer äussern Musik eine innere zugeben sollten, ihnen überhaupt ein günstiger Loos höherer Bildung gefallen seyn müsste. Daher gewährt oft das unvollkommene Spiel eines Dilettanten weit höhern Genuss als das vollkommnere Spiel eines Virtuosen, und in einer Zeit, welche so mächtig wie die unsere nach allseitiger Bildung ringt, wird es immer mehr gewagt heissen, bloss Virtuose zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Köln am Rhein. Seit langer Zeit haben diese Blätter über den Stand und Fortgang der Musik in unserer Stadt geschwiegen, und es würde zu weit führen, jetzt noch alles nachzuholen, was seitdem in jener Beziehung hier geschehen ist. Dieser Bericht möge daher mit dem Winter 1822 anfangen, um das Bemerkenswertheste anzuführen, was seit dieser Zeit hier bey der kirchlichen Musik, in Concerten, von den musikalischen Vereinen und für das Studium der Theorie der Musik geleistet worden ist. Von dem letzten muss ich, der Zeitfolge nach, zuerst sprechen.

Ein junger Mann, Hr. Dr. Carl Breidenstein, welcher sich aus Neigung zur Musik ganz dieser Kunst widmete, kam im Herbst 1821 zu uns und kündigte Vorlesungen über das System der Harmonie an. Die vorzüglichsten hiesigen Musikliebhaber vereinigten sich zum Besuch dieser Vorträge, und fanden auch ihre Erwartungen nicht getäuscht. Gewandte Darstellung, Klarheit des Vortrags und eigenthümliche Ansichten zeichneten seine Vorlesungen aus. Sein System weicht bedeutend von den bisher bekannten ab; er erklärt die Geheimnisse der Musik durch die Grundlehren der Philosophie und durch die Erscheinungen des Lebens und der Natur, und macht eines durch das andere begreiflich und anschaulich. Seine Entwickelung der Accorde aus dem Einklange (der Monas) ist neu, und eröffnet ein weites Feld von Beziehungen und Verhältnissen. Ob er aber hierbey nicht zu weit geht, ist eine andere Frage: wenigstens möchte dieses Verfahren mehr ästhetisch als doctrinell seyn; indessen ist nicht zu läugnen, dass dadurch das Studium der Theorie nicht mehr trocken und ermüdend, sondern anziehend und angenehm wird. Mehrere hier bekannt gewordene Compositionen des Hrn. Dr. B. zeugen von gründlicher Kenntniss des Contrapunktes, und von einem nicht ganz gewöhnlichen Talente. Ausserdem gab er uns in dem

Beiblatte der Kölner Zeitung ein Gedicht von ihm und eine Recension des *Freyschütz*; beyde werthvolle Aufsätze verdienen dem grösseren musikalischen Publikum bekannt zu werden.

Obgleich hier der Sinn für die Tonkunst noch keineswegs allgemein ist und der geistige Genuss, welchen diese Kunst und ihre Ausübung gewährt, nur Wenigen ein Bedürfniss ist, so wird sie doch von diesen Wenigen mit desto regerem Eifer gepflegt und gefördert. Es bestehen hier mehrere Vereine, die sehr vortheilhaft auf die Belebung der Liebe zur Tonkunst, auf die Bildung des Geschmackes und auf die Vervollkommnung der musikalischen Leistungen einwirken. Dahin gehört erstens der Singverein, bestehend aus Mitgliedern beyderley Geschlechts, welche jeden Donnerstag Abends in einem bestimmten Lokale zusammenkommen und unter Begleitung des Pianofortes (welches von einem Dilettanten, dem trefflichen Clavecinisten Hrn. Simrok, gespielt wird) die besten Gesangwerke neuer, mitunter auch alter Zeit, besonders geistliche Musik, ausführen. Es scheint zwar diesem Vereine, dessen Verfassung ziemlich republikanisch ist, noch ein Haupt zu fehlen, welches das Ganze mit Geist und Kraft zusammenhielte: denn Vielheit des Willens ist nirgends nachtheiliger als in der Musik; doch danken wir diesem Institute einen Chor, der sich durch seine Tüchtigkeit wie durch die Bereitwilligkeit rühmlich auszeichnet, womit er bey jeder Gelegenheit hülfreiche Hand leistet. Die Vorsteher, welche jährlich gewählt werden, haben sich bisher durch Liebe und thätigen Eifer für die Sache sehr verdient gemacht.

Ein zweytes achtungswerthes Institut ist das für kirchliche Musik. In unserm hochberühmten Dome wird jeden Sonntag eine musikalische Messe meist von Liebhabern aufgeführt. Das Ganze wird hauptsächlich von einem Dilettanten geleitet und mit mancher Anstrengung und Aufopferung erhalten; ohne ihn und einige andere Theilnehmer würde dieses Unternehmen wahrscheinlich schon längst eingegangen seyn. Da der zur Bestreitung der Kosten vorhandene sehr geringe Fonds nicht ausreicht, so werden, um die Kosten aufzubringen, jeden Winter eine gewisse Anzahl Abonnements-Concerte von Liebhabern veranstaltet, woran denn auch der gebildetere Theil des Publikums dankbaren und dankeswerthen Antheil nimmt; doch könnte dieser bey dem dadurch beabsichtigten guten Zwecke noch grösser seyn, als es bisher der Fall war.

Eine dritte Vereinigung, wozu nur Männer den Zutritt haben, findet jeden Sonnabend Abend in einem Gasthause Statt. Hier werden meistens nur Instrumentalstücke, Symphonieen, Ouvertüren etc., mitunter auch Solostücke und Gesangstücke für Männerstimmen ausgeführt. Diese Anstalt bietet den Freunden der Kunst einen sehr angenehmen Vereinigungspunkt dar, so wie nicht minder Manchem eine gute Gelegenheit, die Kräfte zu prüfen.

Ausserdem haben wir eine wohlbesetzte Liedertafel, wo monatlich einmal die besten mehrstimmigen Sachen von Zelter, Weber, Schneider u. A. unter Voraitz des Hrn. Doctor Greis, als zeitigen Sangmeisters, gehört werden, und bey welcher Frohsinn und gute Laune die Hauptgäste sind.

Mehrere Todesfälle, die eine allgemeinere Theilnahme erregten, veranlassten musikalische Feierlichkeiten, wobey die *Requiemmessen* von Mozart, Cherubini und G. Weber, und Rinks *Todtenfeier* aufgeführt wurden.

Noch ist der Concerte zu gedenken, die im Laufe des vorjährigen Winters bis zum Eintritt des diessjährigen, theils von einheimischen, theils von fremden Künstlern gegeben wurden. Das erste gab der damals uns noch angehörige Fagottist, Hr. Karl Almenräder, welcher seit einigen Monaten Mitglied der Kapelle des Herzogs von Nassau ist, ein Verlust für unser Orchester, den wir nicht genug bedauern können. Hr. K. A. besitzt eine ungewöhnliche Fertigkeit auf seinem Instrumente, welches er durch neue Erfindungen verbessert hat, und darf sich vielleicht in dieser Hinsicht manchem reisenden Virtuosen an die Seite stellen. — Nach ihm gaben uns die beyden Waldhornisten vom Darmstädter Orchester, die Herren Thomas und Soistmann, am 9ten December Concert, und gefielen eben so sehr durch ihr trefflich zu einander einstudirtes rundes Spiel, als durch ihre anspruchlose Bescheidenheit und Gefälligkeit. Sie spielten, ausser einem ziemlich unbedeutende Concertino von Backofen, ein herrliches Sextuor mit zwey obligaten Waldhörnern von Beethoven, in welchem sich alle Schönheiten des Waldhorns reich entfalteten. — Am 26sten desselben Monats veranstaltete man zum Besten der hinterlassenen Familie des Kapellmeisters A. Romberg ein Con-

cert, wobey der Saal mit seinem Nebenzimmer überfüllt war. — Im Januar 1822 gab der bekannte Tenorist, Hr. Fr. Wild aus Darmstadt, Concert. Die kraft- und klangvolle Stimme dieses Sängers, und sein musterhafter, ächt deutscher Vortrag sind bekannt. — Hr. Jacob Almenräder, ein Bruder des oben erwähnten Fagottisten, Violinist und jetzt eine der Hauptstützen unsers Orchesters, erfreute uns darauf in einem Concerte am 17ten März durch sein kräftiges und fleissiges Spiel. Mit Präcision und Gewandtheit trug er ein Concert von Spohr, und ein Rondo für Violine und Pianoforte von demselben Meister vor. — Ihm folgte die treffliche Sängerin, Maria Therese Sessi. — Hr. Bärmann, erster Fagottist der königlichen Kapelle zu Berlin, bewährte auch hier in einem Concerte am 6ten May seinen Ruf und fand eine seinen Verdiensten angemessene Aufnahme. — Nicht mindere Anerkennung fand der Klavierspieler Hr. Passy aus Stockholm, ein Schüler Field's. Er spielte ein Concert seines Lehrers und sehr brillante Variationen, von ihm selbst componirt, mit bewundernswürdiger Fertigkeit und Sicherheit; nicht so allgemein gefiel sein Vortrag: eine Sache, über welche schwer alle Meinungen zu vereinigen sind. Ausserdem hatten wir noch drey gut ausgestattete Abonnements-Concerte, in welchen wir unter andern Haydn's *Schöpfung* und Rombergs Psalm: *Dixit Dominus* etc. sehr gut ausführen hörten.

Was den gegenwärtigen Zustand unsers Orchesters betrift, so lässt dieses allerdings noch Manches zu wünschen übrig. Zwischen den Bogen- und Blas-Instrumenten herrscht noch ein grosses Missverhältniss, indem erstere so dünn besetzt sind, dass sie von den letztern übertönt werden; dazu kommt noch, dass das Orchester keine bestimmte Direction hat, indem bald Hr. Meurer, bald Hr. Lüttchen, bald Hr. Almenräder u. a. diese führen, wobey die nöthige Einheit und Zusammenstimmung, die ein Orchester nur unter der stets gleichen Leitung Eines tüchtigen Anführers erlangt, nicht bestehen kann. Wir hoffen indess, dass der unserer Stadt verheissene Erzbischoff auch diesem Uebel abhelfen werde, und dass dann die Dommusik neu organisirt und ein einziger, mit den nöthigen Kenntnissen und Talenten ausgerüsteter, Director an die Spitze gestellt werde.

Nekrolog.

Zu Rostock verstarb am 26sten Januar dieses Jahres der dasige akademische Musiklehrer und Organist an St. Jacob, Johann Andreas Göpel, geboren zu Pferdingsleben bey Gotha am 15ten October 1776. Nachdem er sich für sein Fach in seinem Vaterlande gebildet, und dann in Lübeck mehrere Jahre als Präfect dem dortigen Sängerchor vorgestanden hatte, wurde er im Jahre 1808 als Organist in Rostock angestellt. Hier machte er sich als gründlicher und thätiger Lehrer des Klavierspiels und des Gesanges verdient. Im Jahr 1813 stiftete er einen Gesang-Verein daselbst und übernahm mit grösster Uneigennützigkeit die Leitung desselben. Seinem unermüdeten Eifer verdankte man auch im Jahre 1819 das unvergessliche, bey der Aufstellung des Standbildes des Helden Blücher zu Rostock veranstaltete zweytägige musikalische Fest, wobey unter seiner Leitung 200 Sänger und 100 Instrumentalisten witwirkten, und für die Kirche, bey der er angestellt war, eine Summe von 800 Thalern gewonnen wurde. Im Jahr 1821 wurde er als Musiklehrer bey der Universität angestellt.

Wiewohl er sich als Componist der musikalischen Welt nicht durch gedruckte Werke bekannt gemacht hat, so war er doch wegen seiner allgemeinen Geistesbildung, wegen seiner wissenschaftlichen Musikkenntnisse und wegen seiner Talente, als ein tüchtiger Orchesterdirector, als fertiger und geschmackvoller Klavierspieler, nebenbey auch als Harmonika-, Violin- und Violoncellspieler, wie auch wegen seines thätigen Eifers für die Kunst ein sehr achtungswürdiger Künstler. Sein Tod wird von den Musikfreunden in Rostock sehr betrauert.

Der von ihm gestiftete und geleitete Singverein wird nächstens zur Feyer seines Todes ein Concert veranstalten, dessen Ertrag seiner hinterlassenen Familie bestimmt ist.

Recension.

L'art du boyaudier, par A. G. Labarraque. Paris bey Mad. Huzard, 1822. 158 S. in 8.

Hier ist *l'art du boyaudier* nicht sowohl die Kunst des Saitenmachers, sondern die Kunst des

Därmebearbeiters im Allgemeinen, wovon die Saitenfabrikation nur als eine Abtheilung anzusehen ist. Gegenwärtige Preisschrift, von welcher in der Baumgärtnerschen Buchhandlung eine Uebersetzung angekündigt ist, hat in musikalischer Hinsicht weit weniger Interesse, als in manchen andern Beziehungen, weil dadurch die Saitenfabrikation in Frankreich nicht vervollkommnet oder mit der in Italien auf gleiche Höhe gebracht ist. Die Pariser Société d'encouragement hatte nämlich für 1822 einen Preiss von 1500 Fr., welche der Minister und Polizeypräfekt, Graf Anglès, dazu hergegeben hatte, auf die Vervollkommnung der Kunst, Därme zu bearbeiten, ausgesetzt, und zwar sowohl für die in Handel vorkommenden, zu Aufbewahrung mancher Nahrungsmittel dienenden aufgeblasenen Därme (boyaux soufflés), als auch für Saiten zu musikalischen Instrumenten und zu andern Zwecken, wobey auch eine Vergleichung der Därme verschiedener Thierarten verlangt ward. Es ward also zweyerley gefordert, nämlich 1) chemische oder mechanische Mittel zu finden, um die innere Schleimhaut der Därme wegzuschaffen, ohne die gewöhnliche Maceration, und mit Verhinderung der Fäulniss, durch welche in allen solchen Fabriken ein unerträglicher und sich weit umher verbreitender Gestank verursacht wird; 2) durch einfache und nicht kostspielige Mittel die Verfertigung der Saiten zu vervollkommnen, so dass die Produkte den besten italienischen Saiten gleichkommen müssten. Die erste dieser Forderungen hat der Verfasser dieser Abhandlung, Hr. Labarraque, (Apotheker in Paris und Mitglied der medicinischen Gesellschaft) in Gegenwart der Commissäre, sowohl im Grossen, als im Kleinen, vollkommen erfüllt, durch Anwendung des Bleichwassers (eau de Javelle) welches Chlorine mit einem Alkali verbunden enthält, oder auch durch chlorinesauern Kalk (chlorure de chaux), in Wasser aufgelöst; er hat also deshalb mit allem Rechte den Preiss verdient. Der zweyten Forderung hat er aber, so wie auch seine beyden Mitbewerber, nicht Genüge geleistet, indem alle drey, nach dem Zeugnisse von Baillot und Andern, gute und schlechte Saiten geliefert haben; indessen bemerkt Baillot, dass er auch unter dreyssig neapolitanischen Quinten aus der Fabrik von Guida nur funfzehn gute gefunden habe. Die Gesellschaft hat also beschlossen, auf die Vervollkommnung der Saitenfabrikation in Frankreich von neuem einen erhöhten Preiss von 2000 Fr. auszusetzen, und dafür zu sorgen, dass das Programm allen Saitenfabrikanten möglichst bekannt werde.

Die stärkern Violinsaiten sind in Frankreich schon längst sehr gut verfertigt worden, nicht aber die Quinten (chanterelles), welche man aus Italien zu beziehen pflegt. Der Verfasser dieser Abhandlung konnte diese bey weitem nicht so dünn bereiten, als die italienischen waren; indessen hielten die von ihm verfertigten den Ton eben so gut. Er sucht den Grund dieser mehrern Dicke darin, dass die Pariser Hammel viel grösser wären, als die Neapolitanischen, und glaubt, von dieser Verschiedenheit sich dadurch überzeugt zu haben, dass er eine ächte Quinte aus Neapel in schwacher Potaschenlauge aufgeweicht, nach dem Aufschwellen derselben die drey zusammengedrehten Därme behutsam von einander abgesondert, und von dem einen ein Stück mit einem Federkiel aufgeblasen hat, welches von einem weit geringern Umfange, und viel feiner war, als die Pariser Hammeldärme. Das sind aber ohne Zweifel Lammesdärme gewesen, welche bekanntermaassen in Italien zur Verfertigung der feinern Saiten angewendet werden, es ist aber dem Verfasser (welcher übrigens Versuche über die Därme verschiedener andern Thierarten angestellt hat) gar nicht eingefallen, Versuche über diese anzustellen, und es ist in der Abhandlung nicht ein einzigesmal von agneaux die Rede, sondern bey der Quintenverfertigung immer von Moutons. Dieses ist um so unerklärbarer, da in Paris, wo so viele Lämmer verzehrt werden, und mehre Zubereitungen davon auf allen Restaurateurkarten ein stehender Artikel sind, deren Därme müssen in Menge zu haben seyn. So lange man also diese nicht anwendet, wird man wohl dort die Quinten nie so dünn bereiten können, wie die italienischen sind.

Da nun durch gegenwärtige Abhandlung die Saitenfabrikation in Frankreich keine weitere Vervollkommnungen erhalten hat, so würde es zu weitläuftig und nicht zweckmässig seyn, das dabey angewendete Verfahren hier genauer anzugeben. Diejenigen Leser, welche von dem Verfahren bey der Saitenverfertigung in Italien sich weiter zu unterrichten wünschen, werden im ersten Bande von Herrnbstädt's *Gemeinnützigem Rathgeber für den Bürger und Landmann* Auskunft darüber finden.

zu gleichem Ziel gewandelt. Ach dafs wir nicht auch bis an's Lebensziel Hand in Hand wandeln konnten! —

Schulz gab mir damals einige Zeilen für Kirnberger mit, von dem ich bis dahin durchaus nichts wufste: denn obgleich ich von meinem achten Jahre viel für Violine, Klavier und Laute geschrieben, auch wohl während mancher Kantschen philosophischen Vorlesung im Schuz des grofsen Burschenhutes manch kleines Lied für ein liebes Mädchen entworfen hatte; hatt' ich mich doch noch bis dahin nie um die eigentliche Theorie der Musik bekummert. Die sonderbare Würkung, die diese Zeilen und meine Sonate, von der Schulz mochte geschrieben haben und die ich Kirnbergern vorspielen mufste, auf diesen machten, gehört nicht hierher, macht aber einen bedeutenden Moment in meinem eignen Leben, mit dessen Ausarbeitung ich, durch mancherley sonderbare Umstände und Gerüchte gezwungen, eben beschäftigt bin.

Schulz ward bey seiner italienischen Reise ganz besonders von dem lebhaften Antheil und dem Enthusiasm getroffen und gerührt, mit dem ein italienisches Publikum Werke der Kunst und geliebte Künstler aufnimmt. In Berlin ist von lauten Aeufserungen des Beyfalls wenig, und war ehedem noch weniger zu vernehmen. Man urtheilt im Genufs und geniefst still und in sich gekehrt. Fremde Künstler, die an ein lebhafteres Publikum gewöhnt sind und die Anfeuerung lieben, die jeder laute Beyfall für den ausübenden gespannten Künstler hat, werden darüber oft an dem Berlinischen Publikum irre. Schulz war von jenem italienischen Enthusiasm so gerührt worden, dafs ich mich noch in diesem Augenblick mit lebhafter Rührung erinnere, wie er, als ich ihm nach vielen Jahren meinen Entwurf zu Händels Leben vorlas und an die Schilderung dieses italienischen Enthusiasms kam, sich des Eindrucks, den dieser auch auf ihn gemacht hatte, so lebhaft erinnerte, dafs ihm die hellen Thränen in den Augen standen.

Von Künstlern hatte auf dieser Reise keiner so mächtig auf ihn gewürkt, als Haydn, den er in Esterhazy besuchte, und dessen meisterhafte Symphonien und Quartetten er damals in Wien zuerst würdig vortragen hörte. Haydn, dessen übergrofse Bescheidenheit Schulzen anfänglich in nicht geringe Verlegenheit sezte, hatte auch die Gefälligkeit für ihn gehabt, ihm noch unbekannte Arbeiten zu zeigen und vorzuspielen, die nicht nur Schulzens hohen Begriff von Haydn's Originalgenie bekräftigten, sondern auch von einem fleifsigen Künstler zeugten — für den man Haydn damals noch nicht hielt — der die Meisterwerke Bachs und Händels mit Andacht studierte.

Eine den kindlichen religiösen Sinn des grofsen Originalkomponisten so eigen bezeichnende Anekdote findet in dem Leben eines Mannes von ächt deutscher Art und Kunst gewifs gern ihren Platz. Auf die Frage: wie Haydn das anfange, so viele, an Eigenheit so reiche Sachen zu komponiren, nimmt der ächt altdeutsche Künstler die Frage in einem ganz andern Sinne, als sie geschah und erwiedert mit rührender Kindlichkeit: Ja sehen Sie, ich stehe früh auf, und sobald ich mich etwas angekleidet habe, fall' ich auf meine Kniee und bete zu Gott und zur heiligen Jungfrau, dafs es mir heute wieder gelingen mochte. Hab' ich dann etwas gefrühstückt, so setz ich mich an's Klavier und fange an zu suchen; find' ich's bald, dann geht es auch ohne viele Mühe leicht weiter. Will es aber nicht gehen, dann seh' ich, dafs ich die Gnade durch irgend einen Fehltritt verwürkt habe und dann bete ich wieder so lange um Gnade, bis ich fühle, dafs mir verziehen ist. Sollte man dieses nicht auf den ersten Blick für einen Zug aus dem Leben irgend eines der grofsen, acht Deutschen Künstler halten, die Deutschland im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert so grofs machen halfen?

(Die Fortsetzung folgt.*)

*) Der Herr Verf. dieses Aufsatzes ist gehindert worden, die Fortsetzung unmittelbar folgen zu lassen, sie erscheint aber gewifs, nur nach kurzer Unterbrechung. d. Redakt.

Kurze Anzeigen.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par J. N. Hummel, Maitre de chapelle de la cour de Saxe-Weimar. Oeuvr. 93. Berlin, chez Christiani. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der treffliche Künstler wird die grosse Zahl der Freunde seiner Compositionen durch diss Trio sich von neuem verpflichten. Es ist, der Erfindung, der Ausarbeitung, und auch der gemässigten Schwierigkeit für die Spieler nach, mehr in der Art, wie Hr. Kapellmeister H. vor zwölf, funfzehn, als wie er in den letzten Jahren geschrieben hat. Es versteht sich von selbst, dass das nicht etwa ein versteckter Tadel seyn soll: es ist, in gewisser Hinsicht, eher ein Lob; vornämlich soll es aber die nicht wenigen Klavierspieler, die durch die grossen Schwierigkeiten mehrerer der neuesten H.schen Werke abgeschreckt worden sind, zu diesem wieder einladen. Es bestehet aus drey ziemlich langen Sätzen: einem Allegro con moto aus Es dur, einem Un poco Larghetto aus H dur, und einem Rondo, Allegro con brio, aus Es dur. Im ersten Satze herrscht ein gemässigter Ernst, der sich aber, nach der einen Seite hin, mit kräftiger Belebtheit, nach der andern, mit angenehmer Heiterkeit vermischt. Die Melodieen und die Ausarbeitung sind in gleichem Grade auserlesen und anziehend. Der zweyte Satz ist sanft und freundlich, mehr melodisch, als harmonisch ausgeführt; der dritte munter, fröhlich und zum Theil bravourmässig. Die Instrumente alle drey sind obligat und nicht wenig beschäftigt, jedes in der ihm am besten zusagenden Weise; (besonders auch das Violoncell;) was Fertigkeit anlangt, so ist von dem Pianisten am meisten verlangt: aber, wie schon gesagt, nicht mehr, als man jetzt von geübten Liebhabern verlangen und bey ihnen voraussetzen kann. — Stich und Papier ist nicht ausgezeichnet, doch auch nicht übel.

Six Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par Fr. de Boyneburgk. Oeuvr. 13. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. von B. hat nicht wenige von den Liebhabern günstig aufgenommene Tänze u. dgl. geliefert: er darf erwarten, dass diese Märsche gleichfalls ihre Freunde finden. Und sie sind werth, sie zu finden. Sie sind nicht bloss der äussern Form nach Märsche, sondern wirkliche, militärische, und zwar nach den verschiedenen Schrittarten des Militärs. Darum sind sie auch populär, leicht zu verstehen und leicht zu spielen. Und interessant sind sie auch; freylich, der eine mehr, als der andere. Die Harmonie ist nicht vernachlässigt, doch immer populär. Und das ist ganz recht. Jeder Marsch hat sein Trio, wie sich das bey dieser Gattung gehört; und jedes Trio contrastirt mit dem Marsche selbst, wie sich das auch gehört.

Quintuor de W. A. Mozart, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par C. D. Stegmann. No. III. IV. V. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jeder No. 4 Fr.)

Die ersten zwey Nummern sind früher in diesen Blättern angezeigt. No. 5 ist das Quartett aus G moll, mit dem Adagio aus Es dur; No. 4 das, aus D dur, mit dem Adagio aus G dur; (diess köstliche, unübertroffene Werk:) No. 5 das, aus Es dur, mit dem Andante aus B dur. Das Arrangement ist hier, wie bey den früher herausgegebenen, mit grosser Sorgfalt und Geschicklichkeit gemacht — wie das von diesem, in solchen Arbeiten vielgeübten und erfahrnen Verf. ohnehin erwartet werden wird; Stich und Papier ist eben so schön, und der Preiss eben so mässig, wie dort.

(Hierbey die Beylage No. III. und das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N° 3. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung 1823. N° 19.

Skizze à la Haydn, für das Pianoforte

von J. B. Cramer.

(aus dem Harmonicon.)

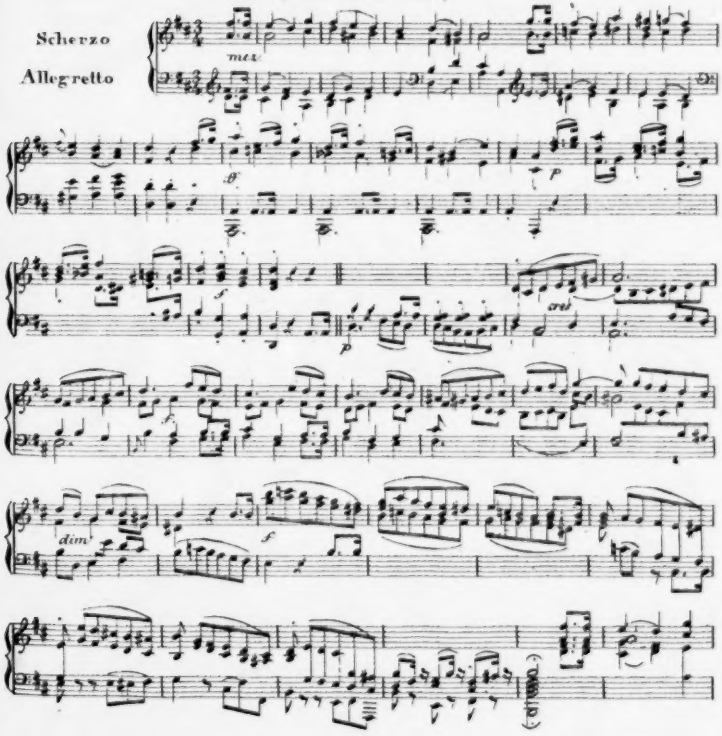

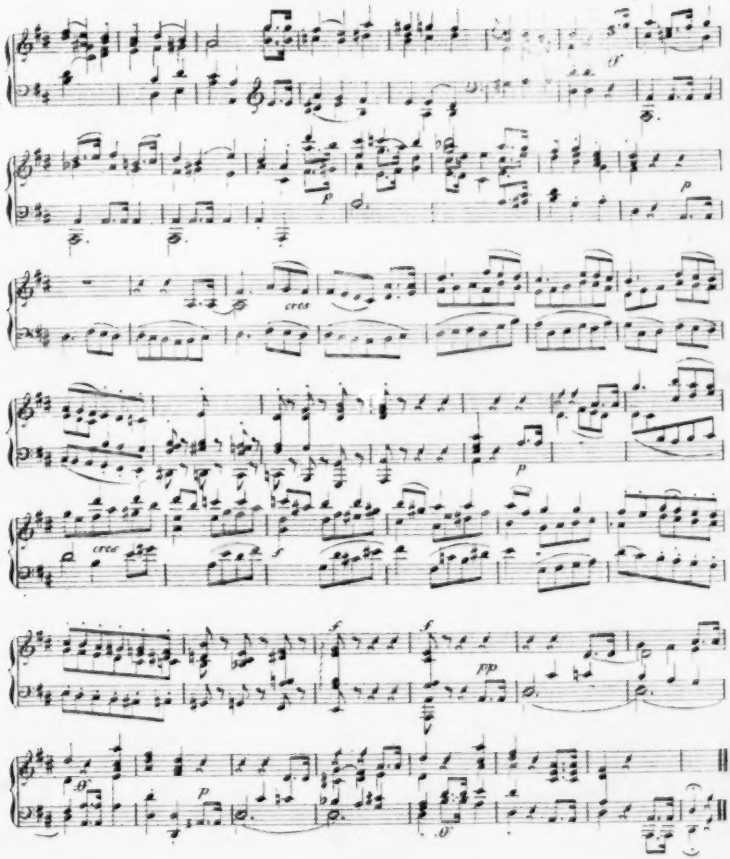
cres
cres
cres
fpp

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № III. 1823.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Dotzauer, J. J. F., 12 Essercizii per il Violoncello solo. Op. 54. Parte 2 da..... 16 Gr.

Nagel, A., 10 Walzer et 6 Ecossoises pour 2 Violons, Flûte, Clar. 2 Cors et Basse. Liv. 4. 20 Gr.

Neukomm, S., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 57. (Es dur)..... 2 Thlr. 12 Gr.

Ries, Ferd., 5me Sinfonie à grand Orch. Op. 112. 3 Thlr.

— la même arrangée en Septetto..... 2 Thlr.

Rossini, J., Ouverture de l'Op. Othello à grand Orchestre (D dur)... ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Sörgel, F. W., 3 Duos pour 2 Violons. Oeuv. 15. Liv. 2..... 1 Thlr. 4 Gr.

Tartini, Sonate ou le Trille du Diable pour le Violon..... 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Backofen, H., Concerto p. la Clarinette princip. avec accomp. de grand Orchestre. Op. 24. 2 Thlr.

Barth, Chr., Rondeau suisse pour Hautbois avec Orchestre. Op. 10..... 16 Gr.

— Divertissement pour Hautbois avec 2 Violons Alto et Basse. Op. 8..... 16 Gr.

— Concerto pour Hautbois avec Orchestre Op. 12..... 1 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, T., Romance de Dalvimare, variée pour la Flûte avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, Cors et Hautbois ad libitum. Op. 56..... 16 Gr.

— 3 grand Trios conc. pour 3 Flutes. Op. 62. Liv. 5..... 1 Thlr. 12 Gr.

Braun, G., grand Duo pour 2 Hautbois. Op. 25. No. 1..... 12 Gr.

Fürstenau, A. B., Exercices pour la Flûte seule Op. 15..... 1 Thlr.

Kummer, G., Pot-Pourri pour la Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 11..... 1 Thlr. 12 Gr.

Ries, F., Quintetto pour Flûte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 107..... 1 Thlr. 4 Gr.

Vern, A., Thème varié pour Flûte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Cors et Hautbois, ou de Pianof. à défaut d'Orchestre. Op. 12..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Thème varié pour Flûte avec accomp. de Basse ou de Pianoforte. Op. 13..... 20 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. van, 6e Sinfonie Op. 68. arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz..... 2 Thlr.

Carafa, Ouvert. de l'Op. le Solitaire, arrangée pour le Pianof. (avec Violon)..... 16 Gr

Dotzauer, J. J. F., 2 Thèmes variés pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 58..... 16 Gr

Fanna, Ant., Variazioni per il Pianoforte sopra le Contradanze favorite nel Ballo Alessandro in Babilonia..... 10 Gr.

Field, J., 6me Concerto pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre..... 3 Thlr. 12 Gr.

Klose, C., 6 Pièces en forme de Walze pour le Pianoforte à 4 mains..... 12 Gr.

— grande Sonate pour le Pianoforte. 2me Son. 20 Gr.

Lobe, J. C., Quatuor pour le Pianoforte, Violon Viola et Violonc..... 1 Thlr. 16 Gr.

Louis, Ferd., Prince de Prusse, Quintetto, arrangé pour le Pianof. par Mockwitz..... 1 Thlr. 12 Gr.

Moscheles, J., Fantaisie pour le Pianoforte sur trois Airs favoris. Oeuvr. 57..... 16 Gr.

Mozart, W. A., Ouvert. de l'Op.: la Clemenza di Tito, arrangée pour Pianof. à 4 mains par Mockwitz..... 10 Gr.

Mühling, A., Sonate pour le Pianoforte. Op. 28. 1 Thlr.

Nagel, A., 10 Walzes et 6 Eccossoises pour le Pianof. Liv. 4..... 8 Gr.

Onslow, G., (nouv.) Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle et arrangée pour Pianof. et Violon. Op. 20..... 2 Thlr. 8 Gr.

Paër, F., Ouvert. de l'Op.: Leonora, pour Pianof. arrangée à 4 mains par Mockwitz..... 12 Gr.

Peterssen, A., Sonate pour le Pianof. avec accomp. de Violon..... 20 Gr.

Righini, V., Ouvert. de l'Op.: Armide, arrangée pour le Pianof. à 4 mains par Mockwitz.. 16 Gr.
Rode, P., 7 Variat. pour le Violon. Oeuv. 19. arrangées pour le Pianof. par Mockwitz... 12 Gr.
Schwenke, C., Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon..... 16 Gr.
Ries, F., Air Moldavien varié pour le Pianoforte Op. 105. No. 4. No. 35. des Variat.... 8 Gr.
— Resignation, von Schiller. 7te Fantasie für das Pianoforte. Op. 109..... 18 Gr.
— grandes Variations sur la Danse Espagnole: Fandango pour le Pianof. et Violon. Op. 111. 20 Gr.
— 47me Sonate pour le Pianoforte. Op. 114. 12 Gr.
— Introduction et Rondeau sur une Danse russe pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 113. No. 1..... 16 Gr.
Winter, P. de, Ouvert. de l'Op.: Timoteo, arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz. 12 Gr.

Für Gesang.

Carafa, Duettino per 2 Soprani, o Sopr. e Tenore, coll' accompagnamento di Pianoforte..... 4 Gr.
Häser, W., 12 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.... 16 Gr.
Haydn, Jos., Missa in C. No. 7. Partitur.... 3 Thlr.
Mattern, 7 Gesänge für Männerstimmen..... 10 Gr.
Morlacchi, F., L'Addio Anacreontica per una voce di Soprano coll' acc. di Pianoforte..... 6 Gr.
— 6 Ariette per una voce di Soprano coll' acc. di Pianoforte. No. 3..... 16 Gr.
Mozart, W. A., Cantate: Ewiger! erbarme dich etc. mit Begleit. des Orch. Partitur. No. 4. 1 Thlr. 8 Gr.
— Cantate: Mächtiger, Heiliger etc. Partitur. No. 5..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Cantate: Hoch vom Heiligthume etc. Part. No. 6..... 1 Thlr. 8 Gr.
Naumann, Um Erden wandeln Monde etc. Psalm mit dem Vaterunser von Klopstock. Partitur 5 Thlr.
— dasselbe Werk in vollst. Klavier-Auszuge 2 Thlr. 12 Gr.
Rossini, Armida, Oper in vollständigem Klavier-Auszuge, italienisch und deutsch..... 5 Thlr.
Speyer, W., Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13..... 16 Gr.
Zöllner, C. H., 6 Gesänge für 3 Männerstimmen. 12 Gr.

Für Orgel.

Bach, A. W., Orgelstücke (Präludien, Postludien, Fugen u. Trios) 3s Heft..... 1 Thlr.
Möller, J. C., 7 triomässige Choralvorspiele für die Orgel..... 16 Gr.

Schwenke, C. F. G., 6 Fugen für die Orgel zum Studium..... 1 Thlr.

In den nächsten Monaten erscheinen:

Bornhardt, 8 Canzonetten (ital. u. deutsch,) mit Begleitung der Guitarre.
Boyneburgk, F. de, 2 Polonoises pour Orch. Op. 15.
Dussek, Rondeau du 12me Concerto, arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz.
Köhler, E., 3 Rondeaux à 4 mains.
Louis, Ferd., Prince de Prusse, Rondeau arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz.
Mozart, W. A., Kantate: Herr auf dich wir schauen etc. in Partitur. No. 7.
Nicholson, 3 Duos pour deux Flûtes.
Ries, F., 4me Sinfonie à grand Orch. Op. 110.
— la même arrangée pour le Pianoforte, à 4 mains par Mockwitz.
— 5me Sinfonie arrangée pour le Pianoforte, à 4 mains par Mockwitz.
Sörgel, F. W., Marche à 4 mains.

Ankündigung
einer neuen Violin-Schule von B. Campagnoli.

Noch im Monat May d. J. erscheint eine, vom genannten Violin- Concert-Spieler und Tonsetzer verfasste, schön gestochene Violinschule, worin die mechanische Behandlung sowohl, als die Intonation durch Regeln und Beyspiele auf eine so fassliche Art gelehrt wird, dass, nach den Zeugnissen des Hrn. Concertmeisters Kiesewetter und Hrn. Concertmeisters A. Gerke solche alles erschöpft, was dem Violinspieler zur leichtern Erlernung und zur Ueberwindung aller möglichen vorkommenden Schwierigkeiten dienlich und ganz geeignet ist, aus einem angehenden fleissigen Schüler einen grossen Meister zu bilden, einen Anfänger aber auf den Grad der Vollkommenheit im Spiele der Violine zu bringen, für den ihn seine Fähigkeiten empfänglich machen, indem solche sowohl für Anfänger als jene, die bereits mehr oder weniger Fortschritte gemacht, eingerichtet ist, was der in der musikalischen Welt rühmlich bekannte Verfasser durch seine langjährigen Erfahrungen in allen Schulen zu berechnen im Stande war.

Diese Schule enthält 46 Bogen Uebungen und Text in deutscher und französischer Sprache und zwey Kupfer, die Haltung des Instrumentes und Bogens vorstellend, und ist für 6 Thlr. sächsich in Leipzig bey Breitkopf und Härtel, in Hannover in der Hellwingschen Hofbuchhandlung und jener der Gebrüder Hahn und bey dem Musikhändler Bachmann zu haben, überall aber durch alle gute Buch- und Musikhandlungen zu erhalten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. **№. 20.** 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung aus No. 19.)

Was ist denn ein Virtuose? Er ist eine Kehle, Flöte, Geige u. s. w., welche die musikalischen Verhältnisse wohl inne und ihre Darstellung zur leichten Fertigkeit gebracht hat, und sich wegen des letztern Vorzuges gar oft vermisst, in ihrer Kunst den Seiltänzer zu machen. Diese Seiltänzerey besteht in den Versuchen, da, wo die Leistungen des Instrumentes oder der Singstimme ihre Gränzen haben, noch Modulation zu entwickeln, und was in den *Xenien* ein Virtuose von sich sagt:

Eine hohe Noblesse bedien' ich heut mit der Flöte,
Die, wie ganz Wien mir bezeugt, völlig wie Geige sich hört.

konnte man an den Concerten des blinden Flötenspielers Dülon anschaulich haben. Nun hat der Kampf mit den Schwierigkeiten allerdings seinen eigenen Werth und die Besiegung derselben gewährt eine solche Lust, dass niemand, der in irgend einer Kunst sich etwas zutraut, dem Reize solcher Wagnisse ganz widerstehen kann, auch mag es selbst noch für eine Erweiterung des Kunstgebietes gehalten werden, die Gränze des Gebietes dem Gebiete selbst noch zu gewinnen; allein man muss nur nicht vergessen, dass das Maximum der Künstlichkeit zugleich ein Minimum der Kunst ist, indem diese für die höchste Freyheit in der Form (Behandlung) auch die Fülle des Inhaltes (Masse) verlangt, welche Forderung auf der überall dünnen Gränze nicht zu befriedigen steht. Im Bewusstseyn oder im dunkeln Gefühle, eigentlich nur lebendige Instrumente zu seyn, werfen sich aber die Virtuosen eben mit Macht in diese künstlichen Künste, und der unfehlbare Beyfall von Kindern und Affen entschädigt sie reichlich für die Missbilligung der Wenigen, die hier von Entweihung der Kunst sprechen, und solche Künsteley höchstens als seltene Spielerey zulassen würden.

Durch solche Tendenz der Virtuosen, sey es in der Singstimme oder auf einem Instrumente, wird denn jene innere Musik, welche der äussern allein Werth und Seele verleiht, gänzlich aufgeopfert; an die Stelle des Vortrages, der die Darstellung dem Gemüthe unterwirft, tritt eine Darstellung, die mit nothdürftiger und kalter Beobachtung des Richtigen nach dem Seltenen, ja Seltsamen und Abentheuerlichen jagt, und es geht solcher Musik ganz das verloren, was man gewöhnlich und richtig das Cantabile nennt, und was wir eben als das Höchste in aller Musik zu bezeichnen gedenken. Dieses Cantabile (Sangbarkeit) ist nämlich in einem Tonstücke dasselbe, was in der Darstellung des Tonstückes der Vortrag, nämlich die Herrschaft des Gemüthes über die ganze Musik, woraus entsteht, dass das Tonstück die geschlossene Ganzheit Eines Gemüthszustandes in gerundeter Tonfolge wiedergiebt, und dass die Uebergänge der Töne den natürlichen Uebergängen des Gemüthes von einer Empfindung zur andern entsprechen. Wo dieses Cantabile sich verliert, da tritt, wenn nicht eine gänzliche musikalische Anarchie, doch Künstlichkeit an die Stelle der Kunst, und der ächte Freund der Tonkunst, der Eine Musik sucht, erhält deren viele, die ihn aber für den Verlust der Einen keineswegs schadlos halten. Denn am Ende will in solcher Musik jeder Ton König werden und hält sich für unglücklich, wenn er es nicht zum Triller wenigstens zu bringen vermag. Bey solchen Musiken kommt denn dem ächten Kenner nur noch das Klatschen der Menge zu Hülfe, welches die tolle Musik übertobt.

Wie nun bey solcher Tendenz der Virtuosen die Seele dem Leibe, die Idee ihrer Darstellung aufgeopfert wird, so wird auch durch ähnlichen Missgriff das Verhältniss der Instrumente zu dem Gesange umgekehrt, denn es ist unwiderstehliche Wahrheit: wie sich verhält die innere Musik zu der äusseru, so verhält sich der Gesang zu den Instrumenten. Was wir oben aus Villoteau angeführt haben, zeigt schon, dass das Alterthum hierin gänzlich mit uns übereinstimmend dachte, und wenn man erwägt (was wir oben schon bemerklich gemacht haben), dass die Stimme so tief in Leib und Leben verwebt sey, und dass die Instrumente ganz ausser uns liegend sich bloss unserer Willkühr zur souverainen Behandlung darbieten, so kann man gewiss nicht umhin, in dem Gesange das subjektive, in den Instrumenten aber das objektive Princip der Musik anzuerkennen, so dass zwischen Vokal- und Instrumental-Musik dasselbe Verhältniss stattfindet, wie zwischen Sprechen und Schreiben, zwischen der alten gymnastischen Art des Gefechtes, z. B. in der Iliade, und der neuern Geschützkunst nach Erfindung des Schiesspulvers. Hat man dieses Verhältniss klar eingesehen, so versteht man auch leicht, dass, wenn der Gesang zu Entwickelung des Tonsystems gelangen und dadurch ächt musikalisch werden soll, die Tonverhältnisse dem Ohre nothwendig ausserhalb der Stimme, also in einem Instrumente, fühlbar gemacht werden müssen, damit nicht dasselbe Gemüth zugleich klingend und tonforschend sey, gerade wie wir auch das geschriebene Wort leichter der Reflexion unterwerfen, als das von uns selbst lebendig gesprochene. Daraus ist klar, dass für die Erforschung der Tonverhältnisse Instrumente nothwendig seyen, welche diese Verhältnisse kalt und seelenlos dem Ohre vorhalten, und es könnte der Gesang ohne diese Tonlehrer niemals Musik und als Musik sich selbst bewusst werden. Instrumente sind also zuvörderst Tonlehrer und musikalische Erzieher des Gesanges, der selbst dann noch, wenn sie ihn für mündig erklären, sich gerne von ihnen das Gesetz vorhalten lässt, theils damit er nicht strauchle, theils auch damit Subjectives nicht so ganz allein stehe von allem Objektiven völlig enthlösst.

Zu diesem Zwecke aber brauchen die Instrumente weder musikreich noch zahlreich zu seyn, und für das einfache Gesetz der Melodik genügt des Griechen einfache Lyra, und selbst wenn die volle Harmonie sich entwickelt hat, genügt noch ein Leyersystem — das Klavier. Das einfachste Instrument ist nämlich eine gespannte Metallsaite, und die einfachste Art, sie in Tonschwingung zu setzen, ist das Zupfen mit den Fingern, wie bey der Harfe, oder das Schlagen, wie bey dem Hackbrete. Sollen nun die wesentlichsten Intervalle des Tons auf eigene Saiten vertheilt werden, so entsteht aus dem Monochorde eine viersaitige Leyer, und sollen ganze Tonleitern mit ihren Intervallen auseinander und nebeneinander gelegt, soll dabey auch für die Möglichkeit gesorgt werden, das nebeneinander gelegte zugleich in's Spiel zu versetzen, so entstehen Klaviere mit Tastatur, von welchen das Hackbret der rohe Versuch ist. Alle diese Instrumente von gezupften oder angeschlagenen Metallsaiten behalten aber immerfort den Charakter und die Bestimmung des Monochordes, nämlich durch blosse Andeutung des Tones das Gesetz der Musik (in Intervallen und Zeitmaass) dem Gesange vorzuhalten und sind daher in materieller Fülle des Tones für das Ohr fast von gar keinem Werthe, und eine Musik auf einem Klaviere ist, den theoretischen Werth abgerechnet, für das nach Gesang verlangende Ohr wie der Geruch von einem Braten für den Hungrigen oder der Klang vom Gelde für den Dürftigen. Klaviermusik ist, wenn man nicht selbst der Spieler ist, oder mit kritischem Ohre zuhört, vermaledeite Musik, und wenn unsere neuere Instrumentenmacherey dem Tone der gespannten Metallsaite seine Magerkeit und Strenge durch zwischengelegte wollene, lederne oder korkhölzerne Massen zu nehmen versucht und in der Begeisterung dieses herrlichen Gedankens die Fortepiano's ausgebohren hat, so wird, wer mit wissenschaftlich geschärftem Auge auf den Flug dieser Vögel achtet, dennoch rufen: seht da die Fledermaus! Indess ergötzen diese in Baumwolle gewickelten Metallsaiten unsere Weiblein und Kindlein, und es ist ja doch etwas herrliches, wenn die Saite flötet, nachdem die Virtuosen es schon dahin gebracht haben, dass die Flöte geigt! — Du aber, einfaches Klavier mit der strengen und hart angeschlagenen Saite, sey du mein einsamer Freund in der Stille der Nacht, sprich dem seelenvollen Gesange bescheiden der Töne Gesetz aus, und öffne dem Gemüthe die Pforte einer reichen har-

monischen Tonwelt! — Auch du, Künstler! der du eine Tonwelt in dir ausgeboren hast, zeige mir auf dem Klaviere die Skizze von dem, was du im Orchester lebendig ausführen willst!

Das Metall als klingende Saite steht dem Menschen eben so gegenüber, wie das Metall zum Spiegel geschliffen, nämlich als das höchst objektive, und wenn in dem Metallspiegel der Mensch sein Angesicht schaut, wie es ohne Leben ihn als Bild anblickt, so kommt eben so spiegelnd der Ton aus dem Metalle der Menschenstimme entgegen. Diese hat aber noch eine Art, sich das Todte näher zu bringen, wenn sie es nämlich zur Röhre umbeugt, und wie einen Kehlkopf anhaucht, woraus die Blasinstrumente entstehen, die ihrer Natur nach künstliche Kehlen sind, die, von dem Hauche in Klang gesetzt, diesen durch ihre Masse wiederholend verstärken. Luft ist hier das ursprünglich klingende, und die Modification dieses Lufttones entsteht theils aus der Art des Zwanges, den die Luft in dem Instrumente zu leiden hat, theils auch aus der Art, wie die Masse des Instrumentes nach Figur und Härte die Luftschwingung in sich selbst aufnimmt. Das Spiel der Blasinstrumente ist also in der That ein künstlicher Gesang, dessen Bestimmung nur in der Begleitung des natürlichen Gesanges liegen kann, und wie denn einige dieser Blasinstrumente bescheiden sich (wie die Flöte) dem einzelnen Gesange anschliessen, andere aber (wie die Hörner) mit der Masse ihrer Stimme den Chorgesang suchen, so hat man auch für verbundenen vielfachen einzelnen Gesang, der aber im musikalischen Sinne noch kein Chorgesang ist, ein Flötensystem, durch eine Tastatur spielbar, d. h. die Orgel erfunden, welche billig den Kirchengesang führt. Die Orgel ist in eben dem Sinne ein Flötensystem, in welchem das Klavier oben ein Leyersystem genannt worden, und man kann bey Pans siebenrohriger Flöte eben so wenig stehen bleiben, als bey der drey- oder viersaitigen alten Lyra Apolls. Uebrigens findet sich das Verhältniss der Blasinstrumente zu den Klavierinstrumenten sehr leicht, indem letztere durch die harte Bestimmtheit und Schärfe bey so geringer Fülle und Masse ihres Tones sich an das Formale des Gesanges, d. h. die Ton- und Zeitverhältnisse, anschliessen, erstere aber mit grösserer Fülle und geringerer Bestimmtheit des Tones dem Materiale des Gesanges, d. h. der Stimme selbst, näher sind. Man wird mich verstehen, wenn ich sage, Klavierinstrumente sind wie Consonanten, Blasinstrumente wie Vokale, und ein sprechender Mund erhält und verliert mit den Zähnen die scharfe Bestimmtheit der Aussprache, die mit dem Tone der Metallsaiten verwandt ist, indess nach dem Verluste der Zähne die dumpf gewordene Stimme von selbst an die Flöte erinnert.

Aber wo bleibt denn bey dieser Ansicht der Instrumente die Violine? — Dort steht sie, bey einer noch unbeachteten Seite des Verhältnisses zwischen Saiten- und Blas-Instrumenten. Wir sprachen nämlich bisher nur von Saiteninstrumenten, bey welchen die metallene Saite den Ton durch Anschlagen oder Zupfen giebt, und nach dieser Ansicht ist selbst die Maultrommel ein Saiteninstrument, dessen Ton durch Zupfen entsteht, obgleich die Saite hier nur ein einarmigter Hebel und nicht, wie bey den Leyerinstrumenten, an zwey Enden aufgespannt ist. Die Saiteninstrumente aber, welche angeschlagen oder gezupft werden, haben in ihrem Tone alle das abgebrochene Discontinuirliche, und stehen mit diesem Charakter den Blasinstrumenten gegenüber, die ihren Ton mit Continuität fortziehen, weil die erregende Kraft selbst nicht stossweise wirkt. Eben die Maultrommel gibt aber einen Beweis, wie durch veränderte Erregung das Saiteninstrument in den Charakter des Blasinstrumentes überzugehen vermag, denn die Maultrommel lässt sich auch anblasen, und ein Beamter der hiesigen Gegend hat aus Maultrommeln verschiedenen Tons, in einem Kasten angebracht und durch Blasebälge in Tönung gesetzt, ein herrliches Instrument neuer Art hergestellt. Statt der Saite mit metallener Glätte und Härte nehme man also die rauhere und minder spröde Darmsaite, und statt sie zu zupfen oder anzuschlagen, reibe man sie, so hat man die Violine, die, wie unser Poet sagte, des Tones Faden spinnt, und eben weil sie mit dieser Continuität des Tones, woran sie das Blasinstrument noch übertrifft, eine hohe Bestimmtheit und Schärfe desselben verbindet, was sie als Saiteninstrument hat, auch am meisten geeignet ist, dem Schüler des Gesanges den Ton vorzusingen, und in einem Instrumentalconcerte als erste Violine Führerin der Melodie zu seyn. Könnte ihre Saite zur starren Fläche ausgedehnt glockenartig sich wölben, so hätten wir die brustergreifende Harmonikaglocke.

Die neuere Zeit ist erfinderisch gewesen in

Hervorbringung zusammengesetzter Instrumente von mancherley Art; von einfachen Instrumenten ist aber bloss die Harmonika erfunden worden. Die Chinesen halten sich hierin an das allereinfachste, nämlich klingende mineralische Massen, die glockenartig angeschlagen werden; wir Europäer haben die Glocke von der Musik ganz ausgeschlossen, und von den angeschlagenen Massen gerade die tonärmsten und dem Gesange entferntesten, die gespannten Trommelfelle, beybehalten, welche theils militairisch den Kriegsschritt kommandiren, theils als Pauken in unseren Concerten wie eine Verstärkung der Schallmasse und eine Totalresonanz der ganzen Musik wirken, in welcher Bedeutung sich ihnen denn zunächst die Trompeten anschliessen, welche viel gesangärmer sind als die Hörner. Wollte man aber die Möglichkeit der Instrumente wissenschaftlich überblicken und voraussehnehmen, was hierin der Zufall noch entdecken könnte, so müsste man sich an vier Gesichtspunkte halten und diese ganz erschöpfen. Das Wesen eines musikalischen Instrumentes hängt nämlich ab 1) von der Masse. Holz klingt anders als Metall; und wo jenes sich zu einem Resonanzboden eignet, ist dieses als Glocke das selbstklingende Instrument; 2) von der Cohäsion. Ein stählerner Stab hat eine natürliche Starrheit, die gespannte Saite aber oder das gespannte Trommelfell eine künstliche, so wie auch die schlaffe Saite tiefer klingt, die straff gespannte höher; 3) von der Art der Erregung. Die geriebene Saite klingt anders als die gezupfte oder angeschlagene, und die Glasglocke der Harmonika gibt nur gerieben solchen Ton; 4) von der Figur. Man vergleiche in dieser Hinsicht die Trompete mit dem Horne. — Wer die Modifikationen, die in diesen vier Gesichtspunkten möglich sind, erschöpft, und dann die unter diesen Modifikationen möglichen Combinationen herausfindet, hat alle möglichen Instrumente erfunden, und es liesse sich hier gänzlich nach den Regeln der combinatorischen Analysis zu Werke gehen, und wenn dabei manche Combinationen herauskämen, die in der Musik sich als undarstellbar oder unästhetisch zeigten, so liessen sich diese ebenfalls wieder nach den Grundsätzen jener Wissenschaft ausscheiden. Unser deutscher Tonforscher Chladni könnte wohl seinen andern unvergoltenen Verdiensten um die Physik des Tones auch noch dieses beyfügen.

Was nun hier von dem Gesange und den Instrumenten gesagt worden, hat absichtlich vermieden, nicht von der Composition und dem künstlerischen Gebrauche der Singstimme oder der Instrumente zu reden, da wir ja der Tonverhältnisse, auf welchen die ganze Musik ruht, noch gar nicht gedachten. Daher kann denn auch von dem Verhältnisse der Instrumental- und der Vokal-Musik hier nur im Allgemeinen die Rede seyn, indem man nämlich die Geschichte erzählt, welche sich in der Baukunst wahrhaft zugetragen. Das Alterthum baute nämlich einst in einer Ebene einen herrlichen Tempel, ein Wunder der Welt, und, damit diesem Kunstwerke eine würdige irrdische Umgebung zu Theil würde, so liessen die Priester des Tempels rings um denselben einen heiligen Hain wachsen mit herrlichen Baumgruppen und irrenden Gängen, welche dem Wandelnden durch ihre bezaubernden Schatten, noch ehe er in den Tempel selbst eintrat, eine heilige Stimmung einflössten. Diess lobten die Zeitgenossen, aber die Nachwelt dachte es klüger zu machen und für das Schöne weit mehr zu leisten; daher baute sie Haine mit Baumgruppen und Irrgängen und stellte Tempel ohne Götter bloss zur Verzierung hinein. Das ganze profane Werk hiess nun ein Park, und zu dieser schnöden Verzierung durch Tempelchen kamen noch andere mit Ruinen, Wasserfällen, Fontainen und chinesischen Brücken, wobey man endlich die Tempel gänzlich entbehrlich fand. Diese Geschichte ist auch in der Musik gelobt worden, und die Instrumente sind aus ihrem ursprünglich ehrfurchtsvollen Verhältnisse zu dem Gesange herausgetreten und haben in Symphonien und Concerten das Fest ihres Egoismus gefeiert. Doch hat dieser Titanentrotz der Instrumente am Ende nur dazu gedient, einmal, dass der Gesang in sich selbst zum klarsten Bewusstseyn über sich selbst kam, und mit erlangter innerer Freyheit nun erst ganz Herrscher wurde; zweitens, dass die Instrumente einzeln und gesellt sich vollkommen erschöpften und zeigten, was sie im Dienste des Gesanges vermochten, und wie arm sie ohne ihn wären. Sie haben sich am Gesange ihren König erzogen, und werden sich nun gerne in seinen Gehorsam begeben.

*Königlich-Sächsische Kapelle in Dresden.**)

Hr. Geh. Rath, Hans Heinrich von Könneritz, General-Director der musikalischen Kapelle und der beiden Theater.

Theater-Secretair: Herr Geheimsecretair Carl Gottfried Theodor Winkler.

Kapellmeister der italienischen Oper: Herr Francesco Morlachi.

Kapellmeister und Director der deutschen Oper: Herr Carl Maria Freyherr von Weber.

Kirchencompositeur und Musikmeister: Herr Franz Anton Schubert.

Chor-Director: Herr Johannes Mikasch.

Violinisten.

(Hr. G. B. Polledro, bisher Concertmeister d. ital. Theaters u. d. Kirchenmusik. Cp. Cc., hat vor kurzem Dresden verlassen und ist nach Turin zurückgekehrt.)
Hr. Ludwig Tietz, Concertmeister d. deutschen Theaters. Cp. Cc.
- Franz Carl Hunt, Instrumenten-Inspector. Cp.
- Franciscus Dunkel. Cp.
- Johann Gottlieb Limberg.
- Fried. Aug. Wenzel.
- Joh. Chr. Fried. Castelli.
- Carl Kühnel.
- J. Carl Aug. Sedelmeyer.
- Carl Traugott Schmiedel.
- C. Gottl. Peschke. Cp. Cc.
- Carl Gottl. Taschenberg.
- Franz Anton Morgenroth. Cp. Cc.
- Anton Joh. Hänsel.
- August Lindt. Cc.
- Friedrich Franz.
- Carl Gottl. Koprasch.
- Joh. Fried. Richter.
- Joh. Traug. Mitscherling.

Accessisten:

Hr. Anton Seiss.
- Joseph Jauch.
- Joseph Rastrelli. Cp.

Braccisten:

Hr. Joseph Schubert. Cp.
- Franz Pohland. Cc.
- Joh. Chph. Gf. Listing.
- Carl Gotth. v. d. Ahee.

Accessisten:

Hr. Friedrich Horack.
- Christian Albert Beyer.

Violoncellisten.

Hr. Joh. Eisert. Cc.
- Justus Joh. Fr. Dotzauer. Cp. Cc.
- Franz Xav. Pischel.
- Fried. Aug. Kummer jun. Cp. Cc.
- Ferd. Wilh. Kummer.

Contrebassisten.

Hr. Anton Schubert.
- Carl Gottfr. Kummer.
- Joh. Gottl. Peschke.
- Heinrich Salomon.
- Jos. Berozzi.

Accessist:

Hr. Joh. Püschel.

Flötisten.

Hr. Christn. Gotth. Steudel. Cc.
- Anton Weiss.
- Anton Bernh. Fürstenau. Cp. Cc.
- Fried. Otto Kressner.
- Friedrich August Pauly.

Oboisten.

Hr. Fried. Aug. Kummer sen.
- Carl Gustav Dietze. Cc.
- Chr. Ludw. Taschenberg.
- Carl Gotth. Kummer jun. Cc.
- Christ. Gottl. Wustlich.

Clarinettisten.

Hr. Carl Traugott Rothe. Cc.
- Gottlob Rothe. Cp.
- Christoph Gäbler.
- Joh. Gottlieb Lauterbach. Cc.
- Joh. Gottlieb Kotte. C.

Waldhornisten.

Hr. Carl Joseph Haudeck.
- Chr. Gottl. Fischer. Cc.
- August Hasse. Cc.
- Carl Gottlob Kretzschmar. Cc.
- Carl Gottlieb Listing.
- Ludwig Hasse. Cc. (auch Cc. auf der Violine).

Fagottisten.

Hr. Franz Schmidt. Cc.
Hr. Gotth. Heinrich Kummer. Cp. Cc.
- Gottlob Peschel. Cc.
- Friedrich Lorenz.
- Gustav Peschel jun.

Trompeter.

Hr. Joh. George Klemm.
- C. F. Grimmer.

Pauker.

Hr. Johann Seibecke.

In der Kirche angestellte Sänger:

Soprano:

Hr. Philippo Sassaroli.

Contr. Alto:

Hr. Giovanni Muschietti.

Tenore:

Hr. Antonio Benelli. Cp.
- Johannes Mikasch. Cp.
- Carlo Tibaldi
- Giuseppe Decavanti.
- Serafino Gentili.

Zur Verstärkung der Tenori:

Hr. Carl Stelzig.
- Franz Meyer.

Basso:

Hr. Franz Lochel.
- Giovchino Beninceasa.
- Germano Sassaroli. Cp.
- Alfonso Zeri.
- Franz Sieber.

Zur Verstärkung des Sopran und Alt:

Acht Chor-Knaben.

Hof-Organisten:

Hr. Aug. Alexander Klengel. Cp. Cc.
- Ignatz Schubert.

*) Cc. bedeutet Concertspieler, Cp. Componist.

Recensionen.

Elementarwerk für Pianofortespieler — — von A. Walter, Elementarlehrer in Bamberg. Erstes Bändchen, Bamberg beym Verf. u. b. Göbhardt. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der sehr ausführliche Titel giebt noch an, dass hier „die Anfangsgründe der Musik und insbesondere des Klavierspiels sokratisch-katechetisch entwickelt, in naturgemässen Uebungsstücken die Regeln der Fingersetzung praktisch gelehrt, die üblichen Kunstausdrücke erklärt und angewendet, die Verzierungen, die vorzüglichsten Dur- und Molltonarten und beyde Hände auf gleiche Weise geübt werden.“ Das geschieht denn auch wirklich, so weit nämlich der Verf. bis jetzt fortgerückt ist, und wenn man es mit dem „Sokratischen“ nicht genau nimmt, sondern an dessen Stelle ganz einfältiglich „in Frage und Antwort“ setzt; denn über das Wesen des Sokra-

Recensionen.

Sei Canzoni composti da Andrea Romberg. Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Preis

Diese sechs italienischen Gesänge zeichnen sich durch guten, gefühlvollen Gesang, abwechselnde Harmonie, und durch reine Behandlung sehr vortheilhaft aus. Besonders No. 4. das Stück, welches Rec. das meiste Vergnügen gewährt hat. Gerade dieser vorzüglichen Eigenschaften wegen halten wir uns aber um so mehr verpflichtet, den Hrn. Romberg auf die Flecken aufmerksam zu machen, welche sein sonst wohlgerathenes Werk hier und da verunstalten.

Erstlich und vor allen Dingen ist der italienischen Sprache an mehr als einem Orte übel mitgespielt worden. Diese Sprache verabscheut mehr als jede andre Lehende, den Hiatus, und dieser findet sich beynahe in jeder Canzonette. Gleich im ersten Recitative:

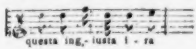

Ferner im ersten Takt von No. 3:

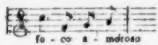

Hernach im dreyzehnten Takte der nämlichen Nummer:

Eben so hat die italienische Sprache jederzeit ihr sehr bestimmtes Sylbenmaafs, welches man unter keiner Bedingung vernachlässigen darf. Doch steht im 3ten Takt von No. 4:

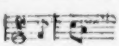

da doch dieses Wort *dormi* und nicht *dormi* aussieht.

Zweytens haben sich auch einige kleine Deklamationsfehler eingeschlichen, welche gerügt zu werden verdienen. Warum stehen am Schlusse des ersten Recitatives die Worte *solo e innocente* im musikalischen Fragefalle, da sie doch ganz offenbar nichts weniger als eine Frage enthalten? Im Gegentheile ist wieder im Anfange von No. 3 die Frage der Nice: *Ah chi --- mi desta con piacer* in einem so beruhigenden Schlufsfalle komponirt, dafs auch nicht eine Spur von Frage darin zu finden ist. Rec. wiederholt nochmals, dafs er diese kleinen Unrichtigkeiten blos deswegen angeführt hat, um den Hrn. Verfasser darauf aufmerksam zu machen: keineswegs aber, um diesem sonst schätzbaren Werkchen seinen Werth abzusprechen, welches gewifs bald auf den Klavierpulten unsrer Gesangliebhaber seinen Platz finden wird.

Douze Walzes pour le Pianoforte avec Accompagnement de Tamburin et Triangle par D. Steibelt. Op. 36. à Paris chez J. Pleyel et Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (7 Liv. 10 S.)

Bey der grofsen Liebe zum Walzer, die unter uns herrscht, mufs es eine willkommene Erscheinung seyn, hier eine Sammlung von sehr angenehmen Tanzmelodien dieser Art anzutreffen. Dafs sie nicht gemein und wirklich im wahren Charakter dieses Tanzes geschrieben sind, dafür bürgt schon der Name des berühmten Verfassers. Was ist in Gesellschaft froher Menschen, an welcher das schöne Geschlecht Theil nimmt, mehr Bedürfnifs als der Tanz? Nun hat man aber nicht immer Spielleute bey der Hand und mag sie nicht; man mufs sich auf ein Pianoforte beschränken. Für diesen gewifs sehr häufigen Fall sind nun Sammlungen, wie diese, sehr erwünscht. Es finden sich leicht noch ein Paar aus der Gesellschaft, die das Tambourin und den Triangel dazu schlagen, und so hat man denn gleich eine Art von beseeter Musik, die da ein wenig festlich lärmt und enthusiasmirt.

Das Werk, was eigentlich in Paris herausgekommen und in den oben angezeigten Verlag

tischen scheint sich der Verf. nicht ganz in's Klare gesetzt zu haben und es bloss in das allmählige Herbeyführen und durch Frage und Antwort Entwickeln zu nehmen. (In der Vorrede kommen auch die „Bell-Lancaster'schen Lehrvortheile" vor, als mit dem Sokratischen zu verbinden!) Kurz und gut also: in Frage und Antwort! Das hat aber der Verf. oftmals mit viel Geschicklichkeit und Gewandtheit zu machen gewusst, z. B. bey der Eintheilung der Tastatur in Octaven:

Lehrer. Suche mir einmal auf der Tastatur eine Taste auf, die c heisst. (Der Schüler giebt eine c-Taste an. Er kennet die Tasten aus einer frühern Lection.)

L. Du hast mir zwar eine c-Taste aufgesucht, aber nicht die rechte; ich wollte nämlich diese angespielt haben. (Er zeigt auf eine andere c-Taste.) Warum hast du denn dieses c, und nicht das aufgesucht, an welches ich dachte?

Sch. Weil ich nicht wissen konnte, an welches c Sie dachten.

L. Kountest du denn nicht aus meinem Ausdrucke schliessen, welches c ich meynte?

Sch. Nein.

L. Warum nicht?

Sch. Weil sie bloss sagten: Suche mir eine c-Taste auf.

L. Du hast Recht. Wenn ich also haben will, dass du mir ein c, an welches ich denke, angeben sollst: so werde ich es wohl näher bezeichnen müssen. Hätte ich es aber auch noch so genau bezeichnet: so würdest du mich doch nicht verstanden haben, weil ich dabey Ausdrücke hätte brauchen müssen, deren Bedeutung dir zur Zeit noch ganz unbekannt ist. Diese Ausdrücke sowohl, als ihre Bedeutung, sollst du jetzt kennen lernen. — Sage mir: Bezeichneten die Menschen die Töne von jeher durch Noten?

Sch. Nein; früher bezeichneten sie die Töne durch Buchstaben. (Darüber ist nämlich der Schüler früher unterrichtet worden.)

L. Richtig. Und dazu nahmen sie grosse und kleine lateinische Buchstaben etc.

Man siehet, wohin der Verf will, und wird mit seinem Gange in jeder Hinsicht zufrieden seyn. Dass die Frag-Methode von Weitläufigkeit nicht zu trennen ist, aber dafür auch desto mehr Klarheit und Sicherheit giebt, ist bekannt. Wie viele Bändchen oder vielmehr Heftchen der Verf. nöthig haben werde, um seinen Schüler auf diesem Wege an's Ziel zu führen, das sagt er nicht; sondern nur, dass das zweyte den Werth der Noten und Pausen lehren solle. Im vorliegenden ersten lernt der Schüler das musik. Alphabeth kennen und fängt an, sich auf dem Klavier zu üben; dann werden ihm die Tasten, nun die Noten und Schlüssel bekannt; endlich lernt er die Tastatur in Octaven eintheilen. — In der etwas breit und schwerfällig geschriebenen Vorrede strebt der Verf. sein „Ziel und den Weg zu demselben näher zu bezeichnen." „Dadurch," drückt er sich aus, „wird der sachverständige Leser sich unschwer des Standpunktes ermächtigen, auf welchem ich dieses Werk benutzt wissen möchte;" und schliesst dann: „Redliches Streben ist auch ein Verdienst, sagt Kotzebue" (!) Es kömmt darauf hinaus: die Kinder sollen auf eine angenehme, leichte und doch gründliche Weise unterrichtet werden; es sollen an dem gegebenen Stoff ihre Geisteskräfte geübt und gestärkt werden; auch Lehrer, nicht des Klavierspiels, sondern des Gesanges oder eines andern Instrumentes, sollen von dem Buche Gebrauch machen können; die Lehrer insgesammt sollen eine Anleitung empfangen, wahrhaft methodisch zu Werke zu gehen. Man kann dagegen nichts sagen, sondern nur wünschen, dass es geschehe. Der Verf. erklärt sich auch darüber, was für Recensenten er erwarte. Sie sollen ihm sagen, ob die Unterredungen zweckmässig sind, ob sie die Geisteslhätigkeit des Kindes beschäftigen, (die Thätigkeit — beschäftigen! Indess, wir sehen leicht, wie es gemeynet ist —) und ob sie die Fassungskraft gewöhnlicher Köpfe nicht überschreiten. Rec. antwortet auf das Erste und Zweyte: Ja! auf das Dritte: Nein! Ob der Verf., was er weiter von seinem Rec. verlangt, an gegenwärtigem finde, muss dieser dahingestellt seyn lassen: wenigstens kann er versichern, dass er „selbst praktischen Unterricht in der Musik gegeben" habe, wenn auch, aufrichtig gestanden, nicht „nach dem von ihm vorgeschlagenen Wege" geben werde. Diesen Weg in allen Ehren: aber es führen ihrer mehrere in's Holz. Und da will denn der Rec. nicht verhehlen: er hat sich nie überzeugen können, dass es bey etwas so leichtem, Einfachen, Bestimmten und Feststehenden, wie die Elemente des Klavierspiels und der Musik überhaupt, vieler Umstände, und, bey Ordnung

im Kopfe und Deutlichkeit im Vortrage des Lehrers, irgend etwas Andern bedürfe, als kurz und gut: So ist das — so heisst das — so machst du's. Ohne jene Ordnung und Deutlichkeit aber ist der Lehrer ein Stümper; und der findet sich in gar keine Methode. Jede Kunst, ja am Ende alles, was ein Mensch mit Erfolg treiben soll, hat etwas zur Grundlage, das bloss mit dem Verstande gefasst, im Gedächtniss bewahrt, in Ausübung gesetzt — was gelernt seyn will. Dass muss nun einmal seyn, das Kind findet sich gern darein, und bey der Musik ist es überdiess in einer mässigen Zahl von Stunden abgethan. Dies Nothwendige, Unvermeidliche nun künstlich und zärtlich zu versüssen, thut wenigstens nicht Noth: nur einigermassen gesunden Kindesnaturen ist dies nicht einmal heilsam, noch erwünscht. Manches Andere, wenn auch sonst Verständige und Löbliche, nebenbey daran zu knüpfen, und überhaupt Nebenzwecke, wenn auch übrigens noch so gute, zugleich mit erreichen zu wollen, scheint wenigstens dem Rec. nicht zu empfehlen, denn es hält auf, es zerstreuet oder theilet die Kräfte etc. Jetzt thun wir das! ein andermal was Anderes! Frisch dran! Damit gut. Und wahrhaftig, das ist auch den Kindern eben recht. Ob allemal zugleich dem Herrn Papa und besonders der Frau Mama: das ist freylich eine andere Frage. Geniesst aber der Lehrer Achtung und zeigt er in seiner Sache Ueberlegenheit: so lässt man sichs wenigstens einige Zeit gefallen, und indessen ist er mit dem Zöglinge über die Elemente hinweg. Dies alles soll wahrlich nicht die offenbar redlichen und sorgsamen Bemühungen unsers Verfs. herabsetzen oder wohl gar ihm selbst wehe thun: aber, wie er, und mit Recht, seine Ansichten, Vorschläge und Erfahrungen mittheilt, so wollte es der Rec. gleichfalls. Ein tüchtiger Lehrer halte sich nun zu ihm oder zum Verf.: am Ende kömmt er auf beyden Wegen zum Ziel; ein untüchtiger aber bringt weder auf die eine, noch auf die andere — er bringt auf gar keine Weise, etwas Rechtes zu Stande.

Erstes Concert für's Pianoforte, mit Begleit. von 2 Violinen, Bratsche, Bass, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, Trompeten u. Pauken, — — von Aloys Schmitt. 1stes Werk. Offenbach, bey André. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Wenn dieses Concert des ausgezeichneten Virtuosen und wackern Componisten, des Hrn. Al. Schm. von Frankfurt, wie er angiebt, sein erstes ist: so ist es doch gewiss nicht das erste, das er geschrieben hat, sondern nur das erste, das er drucken lässt. Es ist ein tüchtiges, in jeder Hinsicht der Aufmerksamkeit vorzüglicher Klavierspieler würdiges Werk. Beethovens Klavierconcerte mögen dem Verf. vielleicht am nächsten vorgeschwebt haben, besonders beym ersten Satze: er hat aber keineswegs eine blosse Nachahmung derselben geliefert, sondern seine Eigenthümlichkeit, wie es seyn soll, behauptet. Von dem, was man, tadelnd nämlich, an solchen Arbeiten Jugendliches zu nennen pflegt, findet man hier nichts, ausser hin und wieder einige Unklarheit oder Ueberfüllung durch Modulationen, eine noch nicht ganz genaue Symmetrie aller kleinern Ein- und Abschnitte gegen einander, und, will man anders diess hieher rechnen, dass der Verf. den letzten Satz zwar brav, sehr brav, aber nicht so geschrieben hat, dass er diess Ganze vollkommen abschliesst und auch dem Concertspieler zu guter Letzt vortheilhaft genug ist. Dagegen fehlt es ganz und gar nicht an so Manchem, was man, wenn man leben will, jugendlich nennt: Belebtheit und Feuer, Ungewöhnliches in Erfindung, Anordnung und Ausführung, — alle Hände voll zu thun für den Solospieler etc. Und dabey müssen wir noch besonders rühmen, dass Hr. Schm. für thematische, und überhaupt für solide Ausarbeitung und Durchführung eben so viel Talent, als Fleiss und Beharrlichkeit zeigt. — Jener reichen Beschäftigung des Solospielers ungeachtet, kann man doch nicht sagen, dass seine Stimme, nach jetzigem Massstabe nämlich, allzuschwer auszuführen sey: in Beethovens und Hummels neuesten Concerten ist Einzelnes beträchtlich schwerer; und wir möchten in dieser Hinsicht das vorliegende eher mit dem, von Ries aus Es dur, und ähnlichen, vergleichen. Dass der Solospieler aber kein einhändiger sey, sondern auch seine linke Hand tüchtig geübt habe oder tüchtig üben wolle: das wird hier vorausgesetzt.

Der erste Satz ist ein Allegro aus C moll, dem beharrlich durchgeführten Thema und dem Charakter im Ganzen nach pathetisch, kräftig und ernst, aber wechselnd mit angenehmen Melodieen, oder auch mit feurigen und brillanten Figuren und Gängen. Nach der braven Durchführung

beym Anfange der zweyten Hauptabtheilung bis zur Rückkehr des Anfangs, ist da, wo der Verf. noch einmal scharf zu moduliren anfängt, unsers Erachtens, eine zu grosse Länge, und ein Uebriges, wenn auch nicht gerade ein Ueberbein; da hätte wohl die Selbstverläugnung mit dem Messer in der Hand einige Dienste gethan. Der Verf. hat diesem Allegro eine förmliche Schlussformele für den Solospieler gegeben, und seine Cadenza ausgeschrieben. Wir loben das Eine, wie das Andere. Denn wenn es, gab man ehedem jedem Satze solch eine förmliche Cadenza, zu viel, und oft für Spieler und Hörer lästig war: so ist es, wirft man sie jetzt gänzlich weg, zu wenig und oft bloss lässig, vorzüglich bey Instrumenten, die Harmonie verstatten, und wo mithin eine eigentliche Ausarbeitung der Cadenza möglich ist. Soll sie aber Statt finden, diese Cadenza: so ist es auch gut, sie auszuschreiben; denn sie so, wie es seyn soll, zu erfinden und auszuarbeiten, ist bey weitem nicht jedes, auch sonst geschickten Virtuosen Sache; und derjenige, welcher diess wirklich vermag und zugleich mehr von seiner und seines Spiels Eigenthümlichkeit hineinbringen will, der ist ja nicht gezwungen, jene vorgeschriebene, ganz wie sie steht, zu nehmen. Die Cadenza des Hrn. Schm. nun — fast vierthalb Seiten kleine Noten lang — ist wahrhaft meisterlich, in Erfindung und Ausführung, für Geschmack und Effect. — Der zweyte Satz ist ein Adagio con moto, quasi Andante, aus Es dur: etwas kurz und für den Solospieler nicht eben bedeutend; im Ganzen aber, und mehr als Orchesterstück mit zwischendurch obligatem Pianoforte, interessant. Er moduliert etwas viel hin und her, und gehet durch einige frey zu brechende Accorde über in das Finale, ein Rondo, Allegro, wieder aus C moll. Es könnte agitato heissen, und ist ein affectvoller Satz, der in Einem Flusse dahinläuft. Für den Solospieler ist er — wenigstens wenn der Rec. nach sich selbst urtheilen darf — bey weitem der schwerste; gleichwol, und ohngeachtet des Affectvollen auch in dem, was ihm, dem Concertisten, zugetheilt ist, für diesen weder brillant, noch sonst besonders vortheilhaft — wie schon oben bemerkt worden ist. Es ist eben ein Charakterstück mit obligatem Pianoforte: der Solospieler mag sich mit dem rauschenden Geklatsche nach der Cadenza des ersten Allegro begnügen; oder, da es jetzt hin und wieder Mode wird, in Versammlungen eines gemischten Publikums, so wie aus der Symphonie nur einen Lieblingssatz, auch aus dem Concerte nur einen zu geben: so mag er, nämlich in solcher Versammlung, jenes erste Allegro allein vortragen. (Es ist das — mit den Symphonien und mit den Concerten — eine recht schöne Mode. Die elegante Welt, die bekanntlich so sehr viel zu thun hat, wird die Sache gleich los, und kriegt sie vom Halse, ehe man sich's versieht; es kömmt gleich wieder was Anderes: so wird die Mannichfaltigkeit befördert; eine ganze Cohorte kann nach einander auftreten: so kriegt Jeder sein gehöriges Applaudissement etc. Man sollte aber, dünkt uns, noch einen Schritt weiter gehn, und z. B. heute das Thema, über acht Tage die erste Variation, über vierzehn Tage die zweyte geben u. dgl. m. Aus dem einmal aufgenommenen Grundsatze würde es sich allenfalls auch vertheidigen lassen. — Doch zurück zu unserm Finale!) Im Einzelnen wollen wir daraus nur den cantabeln Zwischensatz, S. 24. oben, der schon für sich, noch mehr aber an diesem Orte, sehr gute Wirkung thut, und den wir in gleicher Weise etwas länger fortgeführt oder in der Folge wiedergebracht wünschten, ausheben; und dann die aufsteigende Formel, S. 25, Syst. 4, letzten Takt, und Syst. 5, ersten Takt, als für solch eine Arbeit zu abgebraucht und trivial geworden, bezeichnen. —

Hr. Schm. hat das Werk gewidmet „seinem Freunde und Lehrer, A. André". So ehret es beyde.

Kurze Anzeige.

Six Marches pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par C. Schwenke. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Ohngefähr in der Art, wie die bekannten Märsche zu vier Händen von Beethoven, aus dessen früher Zeit: aber mit weniger Eigenthümlichkeit der Erfindung, und einander selbst ähnlicher, als diese einander sind. Nicht schwer auszuführen; interessant und angenehm. Ein Unterhaltungsstück für mässig Geübte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten May. **Nº. 21.** 1823.

Anzeige.

Die Kunst in Italien. Von B. Speth, 5 Theile in 8. München bey Thienemann.

Freunden der nicht mehr nationalen, nun Europäisch gewordenen Kunst der Töne, denen auch derselben erste Keime, ihre fernern Umwandlungen und Entwickelungen bis zu der Stufe der Ausbildung, auf welcher wir sie jetzt erblicken, Nachdenken und Geistesbeschäftigung gewähren, kann die Anzeige eines hiezu führenden bedeutenden Beytrages nicht unwillkommen seyn. Wie Viele sind es denn, welchen die grössern Werke eines Burney, La Borde oder Forkel zu durchgehen auch nur die Musse geworden? Eine wenn gleich nur kurzgefasste, doch mit Sachkenntniss und Geist geschriebene Uebersicht, eine Art von unterhaltender, dem Liebhaber nützlichen, dem Kenner werthen Geschichte der Kunst kann demnach wohl das ihrige leisten und einem immer fühlbaren Mangel, der zu so manchem Deraisonnement führen muss, abhelfen. Wir müssen es demnach Hrn. B. Speth in München gewiss Dank wissen, dass er in seinem schätzbaren, durch ganz Deutschland nach Verdienst gewürdigten Werke: *die Kunst in Italien*, welches eigentlich nur die zeichnenden, architektonischen und plastischen Künste umfassen sollte, doch auch auf Musik Rücksicht genommen hat. Es findet sich nämlich in dem dritten Theile des benannten Buches von Seite 519 bis 451 eine Uebersicht ihrer Schicksale und jener Meister, welche mächtig auf sie eingewirkt haben, die uns mit dem Merkwürdigsten bekannt macht. Der beschränkte Raum dieses Blattes erlaubt es nicht, sich weit zu verbreiten, wie es wohl seyn sollte, da diese Geschichte der musikalischen Kunst nicht für sich allein dasteht, sondern in die Allgemeine verwebt ist. Eine kurze Andeutung muss dem Leser genügen.

Der Verfasser kömmt von Neapel wieder nach Rom zurück und wohnt daselbst in der Kirche S. Carlo im Corso einem feierlichen Hochamte bey, wobey von der päpstlichen Kapelle eine Messe von Palästrina ausgeführt wird. Tags darauf hört er in der Kapelle des Quirinals eine Seelenmesse (Requiem), gehalten mit alle dem Ceremoniel, welches die Gegenwart des Papstes mit sich bringt, und erklärt sich zuerst über die grossen Wirkungen, welche das Allegri'sche Miserere in der Sixtinischen Kapelle, so wie über die Eindrücke, welche diese alten, nur von Menschenstimmen vorgetragenen Compositionen, hier alles nur in akustischer Hinsicht betrachtet, hervorbringen; er findet sie theils in der Bauart dieser nicht sehr geräumigen Kapelle, theils in der Stellung der Sänger auf nicht sehr über den Boden erhobenen bedeckten Tribunen, welche von ihrem Platze beweglich an Orte hingerückt werden, die man als zur Verstärkung des Schalles günstig anerkannt hat. Die Anzahl der Sänger ist dabey nicht so beträchtlich, als man gewöhnlich bey uns glaubt. Von diesen Bemerkungen kömmt er nun zur eigentlichen Kunstgeschichte und führt an, was über die Tonarten der Griechen, die griechischen Gesänge der ersten Christen, über Ambrosius, den Bischof, welcher den Rhythmus einführte, über Gregor, den Papst, welcher ihn wieder wegliess und den eigentlichen Choralgesang festsetzte, als merkwürdig erinnert werden kann. Dem Christenthume folgte die Musik in allen bekehrten europäischen Lande. Schon unter dem grossen Alfred gab es in Oxford eine Lehrstelle des Gesanges (886). Karl, den die Mönche seiner Zeit zuerst den Grossen nannten, errichtete Singschulen in Klöstern und Stiftern, und verschrieb Singlehrer aus Italien. — Mit Bonifaz kam sie wohl zuerst

nach Deutschland. — Fürst Abt Gerbert hat die Schriftsteller dieser Zeit gesammelt. Es findet sich darunter nur Ein überrheinischer Deutscher: Regino aus Trier. *) — Es folgen dann Notizen über Guido, über Franco aus Cöln, den Erfinder des Zeitmasses, über die niederländischen Contrapunctisten, welche in jener Zeit nach Italien berufen wurden und deren Herzog Galeazzo in Mailand 1476 dreissig in seinen Diensten hatte. Darauf folgt ein kritisches Verzeichniss und Würdigung der im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert berühmt gewordenen Componisten. Die schon durch den Wandsbecker Boten in Umlauf gebrachte Anekdote, betreffend die *Missa Papae Marcelli*, ist dem Schreiber dieses immer etwas apokryph vorgekommen. Wie sollte dieser, wegen Beschränkung des Nepotismus und vorgehabter Bezähmung der Sitten seiner Geistlichkeit **) der Geschichte rühmlich bekannte Papst, während seines kurzen Pontificats von zwei und zwanzig Tagen — vom neunten bis dreissigsten April 1555 — Musse gefunden haben, auf Reform der Kirchenmusik zu denken, und diess zu einer Zeit, wo schon so finstre sturmdrohende Gewölke über das Schifflein Petri sich hinzogen? — Die Erfindung des Generalbasses fällt in das sechzehnte Jahrhundert. Unter den Componisten dieser Zeit glänzt ein Stern erster Grösse am römischen Kunsthimmel, Gregorio Allegri, welcher 1640 starb, nicht wie Gerber angiebt 1652. Unser Verfasser besuchte dessen Grabstätte in der Kapelle des heiligen Filippo Neri der chiesa nuova, dem allgemeinem Begräbnissorte der päpstlichen Sänger, und fnad da eine sinnvolle Inschrift, welche wir nicht übergehen dürfen.

Cantores pontificii, ***)
Ne, quos viros
Concors Melodia junxit,
Mortuos, corporis discors resolutio dissolveret,
Hic una condi voluere.

Unter den deutschen Componisten dieses Jahrhunderts steht Kerl oben an. Dieser berühmte Mann, der unter dem eben so berühmten Carissimi in Rom den Opernstyl studirte, war einige Zeit Kapellmeister in München und schrieb daselbst Opern, Messen, Motetten. Nach frühern Nachrichten im Walther, dem Lipowsky gefolgt, ging er 1677 nach Wien, wo er als Organist an der Stephanskirche 1690 starb. Gerber aber und mit ihm unser Verfasser lassen ihn in München sterben, wie dessen in der dortigen Augustinerkirche, der nunmehrigen Mauthhalle, aufgestellter marmorner Grabstein erweisen soll. — Nie hat der Schreiber dieser Anzeige während seines Aufenthaltes in München etwas von diesem Monumente erfahren können, woraus man übrigens das einstige Daseyn desselben nicht wegraisoniren kann. Orlando's Monument lag, wie man erzählt, lange unter dem Schutt der zerstörten Franziskanerkirche, bis endlich ein patriotischer Schauspieler, *) Hr. Heigl, sich desselben annahm und es in seinem Garten, der jetzt einem Fräulein von Manlich gehört aufstellte, wo es vor einigen Jahren noch zu sehen war und von einigen Reisenden, die ein dortiger Kunstfreund führte, besucht wurde. Vielleicht fand sich unter den damaligen Münchner Mauthofficianten kein Heigl „und der ungekannte Stein wurde wohl man weiss nicht zu welcher Baute verwendet.“ Doch ist alles diess nicht wahrscheinlich. Herr Gerber hat wohl aus einer trüben Quelle geschöpft, die er auch nicht angiebt. Matheson in seiner *Critica musica* Tom. 3. soll Nachrichten über die letzten Jahre dieses Meisters aufbewahrt haben. — — Händel, eigentlich dem achtzehnten Jahrhundert angehörig, möchten wir nicht unter die Kirchencomponisten rechnen. Keiner schrieb mehr dramatisch als er. Aber eben er ist nicht nur leiblich sondern auch geistig für unsre modernen Tonsetzer ganz todt. Denn ohne Kenntniss der englischen Sprache ist auch nicht eine Zeile von ihm verständlich. Und welchem von ihnen gebricht es nicht an Zeit, Englisch zu lernen? Auch ist man wohl heut zu Tage nicht mehr so kritisch, als man es sonst war. Man componirt gegenwärtig in allen Sprachen, ohne eine zu verstehen, der Copist legt die Worte unter und man gefällt!

Aller Aufmerksamkeit würdig ist das, was der Hr. Verfasser über das Entstehen und die

*) Nicht doch! es findet sich in dieser Sammlung auch ein baierscher Benediktiner aus Tegernsee, Keckius genannt, zu Gingen in Schwaben geboren, und Eberhard aus Freisingen, ein Flötenbohrer und Glockengiesser.

**) Siehe dem Fortsetzer des Platinus.

***) „Die päpstlichen Sänger wünschten hier begraben zu werden; da sie während ihres Lebens die schönste Harmonie vereint — so wollen sie auch im Tode nicht geschieden seyn.“

*) Er war ein geborner Illyrier. Siehe Lipowsky.

Fortbildung der Oper, über die neapolitanische Schule und dergleichen, anführt. Wir können ihm nicht folgen und befinden uns mit ihm am Ende seiner gehaltvollen historischen Abhandlung, wo er über den schädlichen Einfluss des Opernstyls auf Kirchenmusik klagt, worin ihm jeder Gebildete beystimmen muss. — Schon Ciccio da Majo setzte ein *Salve Regina* mit zwey Ripien- und zwey Obligat-Trompeten, mit Solo's für Hoboe und Fagott. Hat aber der würdige, für ächte Kunst und Förderung derselben so erwärmte Verfasser nicht viel Schlimmeres mit angehört, wenn gleich, neueren „Nachrichten zu Folge, nicht eben jetzt, doch unlängst und zwar da, wo es am wenigsten zu erwarten war, an jenen Abenden der christlichen Feyer, an dem stillen Donnerstage und Freytage, wo man sich zu Gebet und Erbauung versammelt? —

„Treffliches enthalten, so fährt er fort, die Messen von Beethoven, Winter, Haydn, Mozart, aber: his non est hic locus!" — Und wirklich! sollte wohl der erhabene Schwulst des Erstern, die permanente Nüchternheit *) des Zweyten, das Battalliren der Violine beym Dritten, besonders der Cuirassirmarsch auf: Benedictus qui venit in nomine Domini in der Messe aus D dur, den Sinn zur Andacht erheben können? — Mozart's Leben war zu kurz. Die kleinen Messen welche er für seinen Erzbischof schreiben musste, konnten ihn nicht begeistern. In Wien hatte er mit andren Dingen zu thun. Er musste leben. Bis zum Kapellmeister hat er es nie gebracht. Als er in München seinen *Idomeneo* schrieb, dachte er vielleicht, wie man sagt, auf Anstellung. Für einen Gehalt von 500 Gulden wäre er geblieben. Aber alle Plätze waren schon besetzt. Es erging ihm wie dem Schillerschen Poeten bey Theilung der Erde. In seinem Requiem erscheint der grosse Mann, von welchem eine Reform der Kirchenmusik hätte ausgehen können. Es war zu spät!

Auch mit der Fuge ist unser Verfasser wenig zufrieden; er wünscht sie ganz aus der Kirche weg. Und warum nicht, wenn sie nämlich nichts anders als ein lärmendes Herumtreiben eines geistlosen Themas nach Marpurgischer Schneiderscheere, wie beym Blindekuh, darstellt, und neuere Tonsetzer ihr nicht neuen Geist einhauchen? Geist? einhauchen? Wann, wie, von wem soll diess geschehen? In der Kunst ist Stillstand eingetreten, sie steht am Berge. Sic fata tulere! Nur ein Impuls von oben kann sie weiter bringen.

Und somit genug! Wir müssen von unserm Verfasser, dessen wichtigem Urtheil und geläutertem Geschmacke wir überall huldigen, Abschied nehmen. Vielleicht dass Jemand diese anziehende Abhandlung einzeln abdrucken lässt, wobey Leser, auch Kunstrichter, denen die oft nur angedeuteten Gedanken weiter durchzuführen dadurch Gelegenheit gegeben würde, nur gewinnen können.

*) Das ist classisch!

Nachrichten.

Amsterdam im April. Der Bericht über das hiesige Musikwesen ist diessmal lange ausgeblieben und hat daher vieles nachzuholen.

Im verflossnen Sommer 1822 waren hier wieder, wie gewöhnlich, einige stehende Concerte und darunter das vorzüglichste, das der Gesellschaft *Harmonica*. Der Concert-Saal dieser Gesellschaft ist vergrössert worden und ist nun einer der besten hiesigen Säle; die Musik thut darin vortreffliche Wirkung. Herr Hanssens, ein junger Mann, stand diesem Concerte als Musikdirektor vor und unter seiner Leitung ging alles sehr gut. Er hat viel Feuer, doch lässt er sich davon nicht hinreissen und beweist eben so viel besonnene Mässigung. Das Orchester ist aus Künstlern und Dilettanten zusammen gesetzt; die letztern tragen ausse liesslich die Gesangpartieen vor. Von grössern Musikstücken wurden sehr gut gegeben: Schillers *Glocke* von A. Romberg, (worin der Bassänger sich vortheilhaft auszeichnete,) und die Musik zu *Jacob und seine Söhne*, von Mehul. Josephs Romanze wurde von dem Tenoristen trefflich vorgetragen, auch die Parthie des Benjamin wurde von einer jungen Sängerin und die Parthie von Simeon ebenfalls von einem Dilettanten sehr brav gesungen. Die Symphonieen gingen vortrefflich und unter den Solo-Stücken für Instrumente war manches Vorzügliche. Ueberhaupt war das Ganze sehr lobenswerth.

Vor einigen Jahren bildete sich noch ein andres Concert, welches auch den Winter hindurch fortgesetzt wird. Es besteht fast bloss aus Dilettanten, welche sich aber eben kein edles Motto gewählt haben, (Stryk-en Blaas-lust, d. i. Streich- und Blase-Lust.) Der Direktor ist ein talentvoller junger Mann, welcher das Ganze sehr gut zu leiten versteht; die Musik geht sehr gut und die Herren streichen und blasen wirklich so, dass es eine Lust ist. Leider ist die schönste Zierde der Concerte, das schöne Geschlecht, hier ausgeschlossen; doch gewährt diess auch den Vortheil, dass, wenn die Ausführung eines Stückes nicht gelingt, es sogleich wiederholt werden kann.

Ausser diesen beyden bestehen hier noch mehrere Sommer-Concerte, von denen ich vielleicht in einem künftigen Berichte sprechen werde. Die Musik-Gesellschaft unter dem Motto, het volmaakt Akkord, (der vollkommene Akkord,) hielt am vierzehnten August v. J. im französischen Theater eine öffentliche Austheilung von Preisen an die Zöglinge, welche nach der meloplastischen Methode von Hrn. B. Koch im Gesange unterrichtet werden. Einer der Directoren hielt eine Rede, worin er die Vortrefflichkeit dieser Methode beweisen wollte, und berief sich dabey auch auf die Leistungen der Zöglinge; er klagte ferner über Neid und Missgunst, mit welchen man die gute Sache zu verläumden suche, die aber demohngeachtet ruhig ihren Weg fortwandeln werde. Die Zöglinge sangen einige mehrstimmige Sachen mit Orchesterbegleitung, die jedoch zu laut war, als dass man den Gesang eben hätte gehörig vernehmen und beurtheilen können; sehr anstössig war indess das öftere Detoniren. Bey einer solchen Prüfung sollte man allerdings die Zöglinge ganz allein oder blos von einem Piano begleitet singen lassen, damit das Publikum ein richtigeres Urtheil fällen könnte. Die Klage des Directors über Neid und Missgunst war wohl ohne allen Grund, da nicht zu begreifen ist, wie diese Anstalt auch den geringsten Neid erregen könnte. Diese Prüfung hat indess unser früheres Urtheil bestätigt: die Schüler gelangten nämlich durch diese Methode schwerlich zu einer richtigen Ansicht von der Musik, auch machten sie dabey keineswegs so schnelle und sichere Fortschritte als bey der gewöhnlichen Methode. Die Zöglinge erhielten alle einen Preis. Das zahlreiche Publikum schien von diesen Gesängen sehr erfreut. Die Singkunst wird hier sehr hoch geachtet und es ist daher sehr zu wünschen, dass ein tüchtiger Gesanglehrer bald einmal eine gute Singschule hier errichten möge; auf Unterstützung und guten Erfolg würde er sicher rechnen können.

Zu Ende des Sommers besuchten uns Herr Donati und Madame Peroni, Mitglieder des italienischen Theaters in Bucharest, und gaben im deutschen Theater ein paar *Intermezzos*, fanden aber, besonders der Sänger, wenig Beyfall.

Die deutsche Oper fing im Herbst ihre Vorstellungen wieder an, welche den Sommer hindurch geruht hatten. Die Stelle des Hrn. Julius Miller war aber durch keinen festen Tenoristen wieder besetzt, welches Veranlassung gab, dass wir das Vergnügen hatten, einige andere sehr geschätzte Sänger in diesem Fache zu hören. Zuerst gab Hr. Stümer, vom Berliner National-Theater, einige Gastrollen, z. B. im *Freyschütz* den Max; Hr. Fr. Haberkorn, Director des Theaters, war Caspar, Mad. Ritzler Agathe und Mad. Hoffmeister Aennchen u. s. w. Die Oper ist seitdem bis jetzt fünf und zwanzig Mal gegeben worden; die Musik gefällt sehr, das Stück aber nicht. Hr. Stümer fand in dieser wie auch in andern, viel Beyfall. Seine Stimme ist zwar nicht stark, doch angenehm, seine Intonation sehr rein und sein Triller sehr gut; überhaupt gefiel seine Methode den Kennern.

Hr. Strobe, Tenorist bey der Oper in Hannover, trat nach Hrn. Stümer hier ebenfalls in Gastrollen auf. Er war früher bey der hiesigen Oper angestellt, uns mithin schon bekannt. Seine Stimme ist gut, seine Methode gefiel aber weniger als die seines Vorgängers; doch fand er viel Beyfall. Im Concerte von Felix Meritis, wo er auch einige Mal sang, gefiel er besonders in Beethovens *Adelaide*.

Hr. Wild, Grossherzogl. Hessen-Darmstädtischer Opern- und Kammersänger, kam zu Ende des Januars zu uns und war, wie im vorigen Jahre, ein sehr willkommener Gast. Er gefiel besonders in gefühlvollen Rollen, wie z. B. im Joseph. Auch hörten wir ihn in unsern stehenden Concerten Eruditio Musica und Felix Meritis, mit grossem Beifall; *Adelaide* sang er hier ausgezeichnet schön.

Hr. Gerstäcker, Churfürstl. Hessen-Casselscher Opern- und Kammersänger, kam zu Anfange dieses Monats hieher. In seinem Debüt im *Sargin* von Pär erwarb er sich bald ungetheilten Beyfall. Dann hörten wir ihn noch als Belmonte in Mozarts *Entführung*, als Murney im *Opferfest*, im *Freyschütz* als Max, in der *Vestalin* als Licinius, in der Rolle von Joseph und in Mozarts *Zauberflöte* als Tamino. Hr. G. weiss seine sehr schöne Stimme vortheilhaft zu gebrauchen, doch mehr in gefühlvollen als in brillanten Partieen.

Diese Künstler folgten aber nicht unmittelbar auf einander und die unangenehme Lücke der Zwischenzeit wurde dann ausgefüllt, so gut sich's eben thun liess. Man sagt, die deutsche Oper solle neu organisirt werden und es ist allerdings zu wünschen, dass manche Fächer besser besetzt werden möchten. Das Publikum müsste die Sache aber mehr unterstützen, denn ohne eine thätige tüchtige Unterstützung lässt sich nicht viel ausrichten. Wenn man das Beste verlangt, so muss man es auch möglich zu machen suchen, dass diess erlangt werden kann. — Bedauern müssen wir, dass Hr. Schirmer, Musikdirector der Oper, und seine Gattin, die erste Sängerin, uns mit Ende dieses Monats verlassen und nach Hannover gehen werden. Hr. S. hat seinem Berufe immer mit thätigem Eifer vorgestanden und seine Gattin hat sich die Gunst des Publikums in hohem Grade erworben; als Elisabeth und in ähnlichen Rollen wird sie uns unvergesslich bleiben.

Im März d. J. kam die französische Oper aus dem Haag hier an. Hr. Coeuriot, erster Tenor, erhält sich fortwährend in der Gunst des Publikums; seine Art zu singen zeichnet sich rühmlich vor der gewöhnlichen französischen Schreimanier aus, sein Triller ist gut. An Demoiselle Bellemont hat diese Oper eine gute Acquisition gemacht. Rossini's *Barbier de Seville* und mehrere andere Opern wurden gut gegeben.

Man spricht davon, dass auch wieder eine Nationaloper errichtet werden solle; da indess die Sänger erst noch dazu gebildet werden müssen, so wird dazu wohl noch einige Zeit erfordert werden. An dem Gelingen dieses Unternehmens ist übrigens nicht zu zweifeln, da es hier keineswegs an guten Stimmen fehlt. Nur würde dafür zu sorgen seyn, die Sänger für ihr späteres Alter durch Pensionen sicher zu stellen, was früher hier nicht immer geschah. Vormals bestand hier eine ziemlich gute Nationaloper, konnte aber deshalb sich nicht erhalten, weil man versäumt hatte, junge Sänger auszubilden. Für die hiesigen Componisten würde sich dann auch ein besseres Feld eröffnen, ihre Talente geltend zu machen.

Unsre grossen Winter-Concerte Felix Meritis und Eruditio Musica fingen wie gewöhnlich im November wieder an. Dem. Mariane Kainz aus Wien war hier als Sängerin angestellt. Ihre ersten theatralischen Versuche machte sie beym Theater an der Wien und erwarb sich dort bedeutende Kenntnisse und Kunstfertigkeit, dass sie dann im nördlichen Deutschland überall gerne gehört wurde. Sie besitzt eine angenehme, doch nicht eben durchdringend starke Stimme, viel Kehlfertigkeit und Leichtigkeit im Vortrege von Passagen, ihr Triller ist rund und ihr Gesang nicht mit Verzierungen überladen; vorzüglich schön trägt sie das Cantabile vor. Sie gab am Ende des Winters zu ihrem Benifice *die schöne Müllerin* mit grossem ungetheilten Beyfall und sang nachher noch in einigen Gastrollen. Es wäre sehr zu wünschen, dass sie bey der Oper angestellt würde. — Hr. Chiodi war auch wieder engagirt und Hr. Coeuriot sang auch einige Mal mit verdientem Beyfall. Uebrigens sangen ein paar Mal die Herren Strobe und Wild und in Felix Meritis zuweilen einige Dilettanten; warum diese Künstler in Eruditio Musica nicht singen, weiss ich nicht zu sagen. Die Directionen hatten übrigens alles aufgeboten, um die Concerte glänzend zu machen. Felix Meritis zeichnete sich noch besonders durch ein paar gelungene Aufführungen von Haydn's *Schöpfung* und *Jahreszeiten* aus. Hr. Fodor dirigirte das Ganze und unter seiner, wirklich vortrefflichen Leitung ging alles sehr gut zusammen. Mit Vergnügen bemerken wir, dass er bey zunehmenden Jahren mit mehr Feuer dirigirt. Die *Jahreszeiten* wurden in dem letzten Concert gegeben, doch gingen sie im Ganzen so gut nicht als die *Schöpfung*; freylich ist die Musik auch schwieriger. Die Solo-Partieen, ausser dem Tenor, welcher durch einen andern geschätzten Dilettanten gesungen wurde, waren auf die nämliche Art besetzt. Eins müssen wir noch von den Recitativen in beyden Stücken bemerken: diese wurden von allen Sängern

zu oberflächlich, zu platt, zu kalt behandelt; der Sänger hat ja hier Gelegenheit, seine Kunst in der Declamation zu zeigen, von dieser aber hörten wir nichts. Das Publikum hatte sich in beyden Concerten sehr zahlreich eingefunden und zollte reichlichen Beyfall. Die andern Concerte waren in dieser Anstalt, so wie auch in Eruditio Musica, auf die hier gewöhnliche Art angeordnet. Zuerst wird eine ganze Symphonie gegeben, dann eine Arie, ein Concert, ein Duett oder Terzett und eine Ouverture; im zweyten Theile eine Ouverture, oder ein Symphoniesatz, eine Arie oder Duett, ein Concert, allenfalls noch ein Gesangstück, zuweilen mit dem Piano begleitet, und zum Beschluss gewöhnlich der letzte Satz einer Symphonie. Die Symphonieen gingen in beyden Concerten, wiederum wie gewöhnlich, sehr gut zusammen; nur sollte das Piano und Forte genauer beachtet werden. Ein eigentliches Piano hört man hier in den Symphonien sehr selten, die Streich-Instrumente sind immer zu laut, wodurch die Bläser auch zu grösserer Stärke getrieben werden, und somit verliert das Ganze die Haltung und das gehörige Kolorit. Unser verdienstvoller Musikdirector hat es zwar nicht an Ermahnungen fehlen lassen, doch müssen diese wiederholt werden, bis der Zweck erreicht ist. Neue Symphonieen hörten wir nicht; eine neue Ouverture von Aloys Schmidt gefiel: weniger eine von Feses. Dem. Kainz sang in beyden Concerten gewöhnlich eine oder zwey Arien, zuweilen auch Variationen und in einem Duette oder Terzette, und erhielt sich in dem Beyfall des Publikums vom Anfange bis zum Ende. Unsre Instrumental-Künstler bewährten ihre anerkannten Talente. Der geschätzte Violinist Hr. Kleine war leider krank und dadurch das Publikum manches schönen Genusses beraubt. Die Herren Hanssens und van Bree thaten aber ihr Möglichstes, uns dafür zu entschädigen. Hr. Hanssens übertraf in einem Concerte von Lafont alle seine früheren Leistungen und liess nichts zu wünschen übrig. Leider ist auch dieser bescheidene junge Künstler seitdem heftig erkrankt. Hr. van Bree, ebenfalls noch ein junger Mann, erwarb sich in einem gut geschriebenen Concertino von ihm selbst und in andern Compositionen Beyfall. Die Herren Fodor und Wilms erfreuten das Publikum mit Compositionen für das Pianoforte, ersterer mit einem neuen Concert und einem Potpourri von Moscheles und Lafont, wobey die Violin-Parte von Hrn. Hanssens ausgeführt wurden. Letzterer mit neuen Variationen mit Orchester-Begleitung. Einige jüngere Personen berechtigten zu grossen Erwartungen, Dem. van Brussel führte das dritte Concert von Field vortrefflich aus, eben so Hr. von Schmidt, welcher zum ersten Mal mit Hummels Concert in A moll und den Variationen von Moscheles über den Alexander-Marsch auftrat. Auch Dem. Meyer trug Dusseks Militair-Concert sehr gut vor. Einer unserer geschätzten Dilettanten behauptete seinen erlangten Ruhm durch den Vortrag des zweyten Fieldschen Concertes in As dur. Unsere geschickten Clarinettisten, die Herren Kleine und Christiani, liessen uns manches Schöne hören und entzückten das Publikum besonders durch ihr vortreffliches Zusammenwirken in Krommers Doppel-Concerte, Es dur. Die Herren Dahmen, Vater und Söhne, Flötisten, erfreuten uns auch manchmal; der älteste Sohn ist jetzt schon ein tüchtiger Flötist, auch die beyden andern berechtigen unter der guten Leitung ihres Vaters zu guten Hoffnungen. Auch Hr. Lahou zeigte sich als ein fertiger trefflicher Flötenbläser in einem Concert seiner Composition und in andern Musikstücken. Unser braver Fagottist, Hr. Mann, hatte leider öfters mit seiner Brust zu kämpfen, doch entschädigte er das Publikum dafür, so oft er konnte, durch seinen herrlichen Vortrag auf diesem Instrumente; Hr. Potdevin der Sohn gefiel durch seinen schönen angenehmen Ton und guten Vortrag auf dem Horne. Hr. Jacobsen der Sohn, welcher schon jetzt viel auf dem Violoncelle leistet, wird, wenn er ferner so rühmliche Fortschritte macht, einmal etwas Vorzügliches leisten. In dem vorletzten Concerte in Felix Meritis, liessen sich mehrere Dilettanten in Compositionen für die Violine, Violoncell und Clarinette mit verdientem Beyfalle hören. Auf der Harfe leistet Dem. Sohr schon jetzt sehr viel und wird bey fortgesetztem Studium eine sehr achtbare Künstlerin werden. Die vorzüglichsten fremden Künstler, welche uns besuchten, waren: Hr. Tausch, Clarinettist der Kön. Preuss. Kapelle, die Flötisten Hr. Weiss aus London und Hr. Wolfram aus Wien; Hr. Schott, Clarinettist aus München, ein Schüler Hrn. Bärmanns, Hr. Hummel, Herzogl. Nassauischer Kapellmeister und Pianist und Hr. Lafont.

Der letzgenannte noch von frühern Jahren her bey unserm Publikum sehr beliebte Künstler fand auch diessmal einstimmigen Beyfall. Am Schlusse jedes Concertes sang er, vielleicht um einigen Damen gefällig zu werden, ein paar Romanzen, schadete aber immer durch seinen Gesang, der zu sehr gegen sein meisterhaftes Violinspiel abstach, dem Eindrucke, den dieses gemacht hatte.

Die Gesellschaft von Stryk-en Blaas-lust gab in diesem Winter ein Concert im französischen Theater, zum Vortheil eines erkrankten Künstlers. Die Sinfonie von André in Es dur, wurde mit Präcision und Feuer gegeben. Auch der Gesang und die Instrumental-Solo-Stücke verdienten und fanden vielen Beyfall.

Berlin. Uebersicht des April. Dieser Monat hat uns mancherley angenehme musikalische Unterhaltung dargeboten und das Rauhe der Natur versüsst. Unter den Concerten gaben am 10ten das erste die königl. Kammermusiker Semler und Andr. Schunke. Hr. Semler trug ein Violaconcert von Arnold und ein Andante und Rondo Ungarese von C. M. v. Weber mit reiner Intonation und verständigem Spiel vor. Hr. Schunke trug mit Hr. Lenss ein Concertante für zwey Waldhörner von B. Romberg mit schöner Rundung des Tons, grosser Sicherheit, auch in den schwierigsten Passagen, und trefflichem Portamento vor.

Den 26sten gab Hr. Concertmeister Möser Concert. Er trug ein Violinconcert von L. Maurer, von Hrn. Möser umgearbeitet, mit einem neuen ausdrucksvollen Adagio, und mit Hrn. Concertmeister Seidler auf Begehren das bekannte Doppelconcert für zwey Violinen von Dupuy vor. Er erschöpfte alle seine Kunst und besiegte alle Schwierigkeiten der Doppelgriffe, Cadenzen, Triller etc. leicht und geistvoll. Auszeichnung verdient die von dem jungen talentvollen Felix Mendelssohn Bartholdy componirte Symphonie, die durch reiche Erfindung, ausdauernden Fleiss und sorgfältiges Studium der Instrumentalwirkungen die grössten Hoffnungen für seine folgenden Werke erregt. Am 31en hatte Hr. Möser auch seine letzte Quartettunterhaltung gegeben, in der das Haydnsche Quartett mit dem kunstreich und melodisch variirten östreichischen Nationalliede, ein Quadro von A. Romberg und das geniale Quintett von Beethoven zur Freude aller nicht zahlreichen Anwesenden vorgetragen wurden. Zum Schluss entwickelten zwey Knaben von zehn und eilf Jahren, Ebner aus Ungern, im Vortrag Mayseder'scher Variationen für die Violine seltene Anlagen; besonders zeigte der ältere viel Kraft, guten Ton, reines und fertiges Spiel, freyen Bogen etc.

Am 17ten gab Hr. A. J. Fischer ein Concert, das eine sehr lebhafte Theilnahme aller derer erregte, die vor mehrern Jahren seine schöne Stimme oft gehört hatten und bey den widersprechenden Nachrichten in öffentlichen Blättern über den jetzigen Gehalt derselben ihr Urtheil durch ihre Ohren bestimmen lassen wollten. Hr. Fischer sang die Arie von Righini: Mi trema il core, eine Arie aus Rossinis *Barbier von Sevilla* und mit seiner Pflegetochter und Schülerin, Anna Fischer, zwey Buffoduetten von Mosca und Rossini. Ref. stimmt den öffentlichen Urtheilen bey, dass Hr. Fischers Contratöne bis es noch voller und stärker geworden sind, als sie früher waren; die leichte Ablösung der Läufe und Figuren, die Sicherheit der Intonation und der Sprünge, die Volubilität und Rapidität der Töne und der Sprache riss die zahlreiche Versammlung zu dem grössten Beyfall hin, der sogar Hrn. Fischer zur Wiederholung seiner schweren Arie nöthigte. Dem. Fischer hat eine jugendlich frische und recht starke Stimme, die unter der Leitung des Meisters noch mehr Colorirung und Nuancirung erhalten wird.

Am 25sten, dem jährlichen Busstage, gab der Hr. General-Musikdirector Spontini zu seinem Benefiz in dem Opernhause Haydns *Schöpfung* zur grössten Befriedigung des vollen Hauses. Die Solopartien wurden von Mad. Schulz und Seidler, Dem. Eunike, den Hrn. Fischer (der die Partie des Raphael sang), Stümer, Bader und Blume vorgetragen, so wie die Chöre von den Mitgliedern der Singanstalt des Hrn. Organisten Hausmann, denen sich mehrere königl. Sänger und Sängerinnen angeschlossen hatten.

Den 29sten hatte Mad. Milder die Aufführung von Händels *Messias* zum Besten der Wadzeck-Anstalt (einer frommen, durch den kürzlich verstorbenen Prof. Wadzeck errichteten und durch milde Beyträge erhaltenen Stiftung, in der über 400 Kinder erzogen werden) veranstaltet und genoss die Freude, ihre gute Absicht vollständig zu erreichen. Die Solopartieen, von

übergegangen ist, ist überdem sehr sauber gestochen und auf schönem Papier gedruckt.

Dix chansons tirées des oeuvres de Mr. Leonard, mis (mises) en musique pour le Pianoforte ou (la) Harpe, (et) dediées a Mr. Auguste Savourin par C. Schall. Hamburg, chez Jean Auguste Böhme. (Pr. 16 Gr.)

Im Ganzen genommen kann dem Komponisten dieser französischen Lieder keineswegs das dazu nothige Talent abgesprochen werden. Die Melodien sind größtentheils fliefsend und angenehm, mitunter auch naiv und ausdrucksvoll. Schade nur, dafs im Einzelnen so viele Flecken hervorspringen, welche dem Totaleffekt Abbruch thun. Fehler gegen den reinen Satz finden sich auf jeder Seite, so wie man auch öfters auf Fehler gegen die richtige Accentuation der französischen Sprache stöfst. Belege zu beyden sind nicht schwer zu finden. Wir schlagen auf Gerathewohl No. 2. auf. Im 9ten Takte vor dem Ende heifst es:

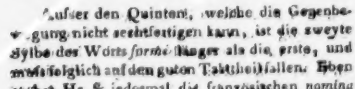

Ausser den Quinten, welche die Gegenbewegung nicht rechtfertigen kann, ist die zweyte Sylbe des Worts *formé* länger als die erste, und mithin folglich auf den guten Taktheil fallen. Eben so hat Hr. S. jedesmal die französischen *nomina propria* so scandirt, dafs die erste Sylbe lang ist, z. B. *Doris*, welches gegen die Regeln der französischen Prosodie anstöfst, nach welchen *Doris* scandirt wird. Wenn Hr. S. einst bekannter mit den Vorschriften des reinen Satzes sowohl, als auch mit denen der Sprache, in welcher er komponirt, seyn wird, so läfst sich noch manches Gute von ihm erwarten.

Sonate pour le Clavec. ou Pianof. composée par F. P. Crammer, dediée à Madem. la Comtesse Adelaide de Torring à Seefeld. Munich, chez M. Falter. (1 Fl. 12 Xr.)

Man sieht wohl, dafs der Komponist vom gewöhnlichen Schlendrian abweichen will, auch nähet mit der Setzkunst — welches aber noch lange nicht die *Kunst der Musik* selber ist — sich vertraut gemacht hat, als es leider mit vielen Klavierkomponisten der Fall ist. Es ist Ordnung, Wahl, Fleifs darin unverkennbar. Allein mit alle dem wird der Verf., wenn er auf diesem Wege so fortgeht, kein Glück machen, weder bey dem Publikum, noch bey den Kennern. Es fehlt seiner Komposition die *Seele*, das Lebendige, Regsame, Freye und Schöngeformte. In ihr ist eine gewisse traurige Mühseligkeit, ein ängstliches Suchen nach bizarren Harmonien; es fehlt am Natürlichen und Fliefsenden, und wenn man seine Sonaten noch so gut und praeis spielt, so kann man doch zu keiner Freude dabey kommen und sich am wenigsten mit manchen seiner Disharmonien vertragen, die sauer wie Essig sind.

Es thut Rec. wirklich leid, dies sagen zu müssen, da er überzeugt ist, dafs der Verf., wenn er dem Hange zum Gesuchten, dem Harten und Steifen in der mechanischen Behandlung seiner Gedanken entsagen und sich mehr von Empfindung und richtigem Geschmack leiten lassen wollte, etwas nicht Gemeines in seiner Art schreiben könnte; obwohl es schwerlich jemals den Charakter der Genialität haben würde. Allein er ist es doch der Wahrheit schuldig, ein Urtheil nach seiner Ueberzeugung zu fällen: und ein anderes, als jenes, wufste er bey aller Unparteylichkeit nicht aufzubringen.

Joseph Haydn's Oratorium: die Schöpfung. Im Klavierauszug von August Eberhard Müller. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)

Ohngeachtet die eigentliche Beurtheilung dieses Meisterwerks nicht sowohl dem Recensenten

Mad. Milder und Türrschmidt, Dem. Blanc und den Hrn. Stümer und Devrient jun. ausgeführt, so wie die Chöre von der Singakademie und die Instrumentalpartie von der königl. Kapelle, alles unter Leitung der Hrn. Zelter und Möser, gewährten den vollkommensten Genuss.

Das Theater gab nur eine Neuigkeit, deren öftere Wiederholung von ihrer gefälligen Aufnahme zeugt. Am 7ten wurde nämlich zum ersten Mal gegeben: *Die Heyrath im zwölften Jahre*, Singspiel in einem Aufzug, nach dem Französischen des Scribe bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Das Original, le mariage infantin genannt, ward für die Pariserin Leontine Fay geschrieben, hat aber auch bey den französischen Kunstrichtern, so wie hier, mehrere tadelnde Urtheile über die Unsittlichkeit der Hauptrolle veranlasst. Die Heldin des Stücks, die zehnjährige Céline von Mireval, ward hier von Pauline Werner sehr künstlich gegeben, so wie ihr junger Gemahl, der dreizehnjährige Octavio von Balainville, sehr brav durch Dem. Brandes. Die Musik ist angenehm und melodisch; besondern Beyfall erhielten die schöne Romanze der Zoe von Mireval (Dem. Hoffmann): Dem ich so gern geschenkt mein Herz etc.; Célinens Romanze: Ist er nicht da und bleibt er fern etc. und der Schlussgesang.

Dem. Strenge, vom Grossherzogl. Hoftheater zu Meklenburg-Strelitz, debutirte am 11ten als Aennchen in Webers *Freyschütz* ohne Beyfall.

Unter den Zwischenspielen dieses Monats verdienen Auszeichnung: am 3ten das Adagio und Thema aus *Staberl* für Fagott, vorgetragen vom königl. Kammermusikus Hrn. Schwarz, und am 12ten das Violinconcert in G moll von L. Spohr, gespielt vom kön. Kammermusikus Hrn. Böhmer.

Hr. J. A. Westermann, der sich durch Verfertigung vorzüglicher und zweckmässiger musikalischer Instrumente, besonders der Fortepianos auszeichnet, ist kürzlich von der königl. Akademie der Künste zum akademischen Künstler ernannt worden.

Kurze Anzeigen.

Leichte Variationen für das Pianoforte, comp. — — von D. S. Siegel. 24stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Man hat seit einiger Zeit für eine gewisse Schreibart der Kammermusik die Benennung agréable als technisch eingeführt. So ein Ausdruck ist immer gut; Jedermann weiss, was er dabey zu denken hat und der Beurtheiler braucht sich nicht in weitere Beschreibung einzulassen. Demnach sind jene Variationen agréables der Schreibart nach und, wie der Titel angiebt, für die Ausführung leicht. Zu loben ist dabey, dass der Verf. meistens seinem Thema treu bleibt und dass er ziemlich für Mannichfaltigkeit gesorgt hat: zu tadeln, dass manche verzierende Wendungen und Figuren etwas veraltet sind und dass er zu oft die höchsten Töne gebraucht. Das Thema ist ein artiges Liedchen von Mahlmann und Bornhardt, das ganz (auch mit dem Text) vorgesetzt ist. Der Variationen sind zwölf.

La Sentinelle avec Variations pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Lebst du auch noch, ehrliche Sentinelle? Nun, der Himmel helfe dir durch alle die hundert Variationen vollends hindurch, bis du zu deiner Ruhe eingehst! — Hier marschirt der empfindsame Schnurrbart erst (zur Einleitung) in einem kurzen Marsche förmlich auf und dann beginnt er sein Lied. Das nimmt sich recht artig aus. Und mehrere der Variationen sind noch artiger, ja sehr gut; z. B. No. 4 und 5. Es sind ihrer sieben; die letzte eine Polonoise, nach welcher ein Stück des zweiten Theils des Themas einfach wiederkehrt worauf der Schluss wieder marschmässig gemacht wird: die Schildwache wird abgelöst und zieht ab. — Das Werkchen setzt beym Spieler ziemliche Fertigkeit voraus, weiter aber nichts; schwer auszuführen ist es nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten May. **Nº. 22.** 1823.

Recension.

Ueber den Ritter Gluck und seine Werke. Briefe von ihm und andern Männern seiner Zeit. Eine historisch-kritische Beurtheilung seiner Opern-Musik. Aus dem Französischen von J. G. Siegmeyer. Berlin, 1823, in der Voßischen Buchhandlung. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Die Schicksale Glucks und seiner Hauptwerke in Paris, während seiner Anwesenheit, von 1774 bis 1779, sind bekannt; diese Werke, so wie die ihm eigenthümlichen Ansichten und Maximen, nach welchen er sie ausgearbeitet, sind es auch; die heftigen Unruhen, wissenschaftliche, künstlerische und thätliche, welche sie erregten, theils, weil sie alle dem geradezu entgegen strebten, was, hinsichtlich auf Oper, bisher, und in Frankreich ausschliessend, besonders in der vornehmen und feinen Welt, gegolten, man aber doch ihrer Wirkung nicht widerstehen konnte, theils, weil der Mann, von dem sie ausgegangen, kein Italiener und kein Franzos, sondern ein Deutscher war, Niemand scheuete, Niemand fröhnte, genau wusste, was er wollte, und, es zu vertheidigen, selbst die Feder tüchtig führete — auch diese Unruhen hat man noch im Andenken; und endlich, das weitschichtige Werk, worin der Abbé Arnauld alles zusammengestellt, was in jenen Jahren über diese Gegenstände in Paris bekannt worden war — Briefe und Briefchen, Abhandlungen und Flugblättchen, Journal- und Zeitungs-Artikel — auch dieses Werk ist noch nicht vergessen, von denen nämlich, die bey der Musik nicht alles vergessen, ausser Noten und Ohren. Was soll uns also eine Uebersetzung dieses Werkes? So möchte man fragen. Wir glauben im Namen des Hrn. S. antworten zu dürfen — und es wäre nicht unnöthig gewesen, er hätte selbst ohngefähr so geantwortet, auch was wir nur kurz erwähnen können, weiter ausgeführt und anschaulich gemacht: Erstlich hab' ich nicht alles übersetzt, was jene Sammlung enthält, sondern nur, was mir auch jetzt noch nicht ohne Interesse und von Belang schien; (dieß ist in der Vorrede bemerkt;) sodann, achtet und hört ihr, wenigstens an einigen Orten und zuweilen, noch jetzt Glucks Hauptwerke: ihr könnet oder wollt aber nicht mehr recht dran, weil ihr in des Meisters Ansichten, Grundsätze, und Eigenthümlichkeiten überhaupt, nicht genug eingehet: sollte es da nicht gut seyn, euch einmal wieder an diese zu erinnern? Ferner: die gegenwärtige Lage der Opernmusik in Deutschland ist der, in Frankreich, zu jener Zeit, nicht ganz unähnlich, und ihr werdet durch die verschiedensten, einander oft schnurstracks zuwiderlaufenden Urtheile, ausgesprochen meist ohne alle Gründe, bloss nach individuellem Gefühl und Geschmack, (was man nun so nennet,) verwirret und in euren besten Genüssen gestört: könnte mit geistvollen und zum Theil auch wahrhaft gründlichen Erörterungen ähnlicher Gegenstände, von welchen die Anwendung auf die euch jetzt vorliegenden nicht eben schwer, euch da nicht gedienet seyn? Endlich, kömmt es bey dem, was geistvolle Männer — wie hier Gluck selbst, J. J. Rousseau, la Harpe, Vater Martini, u. A. — mit Ernst und Eifer, für und wider, disputiren, und wirklich durchzuführen wenigstens bemühet sind; dabey kömmt es bey weitem nicht blos auf den nächsten, den historischen Gegenstand an, sondern auf das Allgemeine, dem sie ihn unterordnen, von dem sie ausgehen, zu dem sie leiten, und auch auf das Wie? wie sie ihre Sache führen: dessen, was wohl auch nebenbey zur Sprache kömmt, noch kaum zu gedenken. Das alles

könntet ihr nun zwar in dem Originalwerke finden: aber theils leset ihr nicht alle das Französische geläufig genug; theils ist diess Werk doch nicht jedem zur Hand; theils wollen nun einmal jetzt in Deutschland bey weitem die Meisten nur lesen, was, wenn's nicht neu ist, wenigstens neu aussieht — gedruckt im letzten Jahre: sehet, da hab' ich mich denn an diese Uebersetzung gemacht. — So, meynen wir, hätte Hr. S. antworten können. Darauf würden wir dann geantwortet haben: (denn ein Rec. hat auf jede Antwort wieder eine:) das ist zwar alles wahr und gut; aber es hätte zu dem allen keines so starken, enggedruckten Bandes bedurft. Die Leute haben jetzt nicht viel Zeit, oder bilden sich doch ein, sie nicht zu haben. Will man ihnen gefallen und auf sie wirken: so muss man's kurz machen; so kurz, als die Sache selbst zulässt. Und diese, die einzige, hätte wirklich zugelassen, dass gar mancher hier gelieferte Aufsatz weggeblieben, oder doch, die historische Folge zu erhalten, in einem Auszuge von wenigen Zeilen gegeben worden wäre. Noch besser aber, weit anschaulicher und wirksamer, doch freylich auch weit schwieriger, würde es gewesen seyn, wenn die ganze Masse für uns in jetziger Zeit verarbeitet, am Faden der Geschichte vorgeführt und nur mit den geistvollesten, treffendsten Stellen der Autoren selbst belegt worden wäre. Das hätten alle Musiker und Musikfreunde, die überhaupt lesen und nicht blos harfen, gewiss gern gelesen; statt dass, um sich durch diesen Band, und durch so Manches darin, was doch nur in jener Zeit ein näheres Interesse haben konnte, durchzuarbeiten, schon ein lebhafterer Antheil, ein anhaltender Ernst und ein beharrlicher Entschluss erfordert wird; Dinge, die nicht Jedermanns Sache sind, und wobey es nichts hilft, wenn wir seufzend hinzusetzen: Leider! —

Indessen: wir haben nun, was wir haben, und wir empfehlen es allen jenen Musikern und Musikfreunden, indem wir einem jeden Nutzen und Vergnügen davon versprechen. Mögen unsre letzten Anmerkungen sie nicht abschrecken, sondern vielmehr ermuntern, sich beym Lesen zusammen zu fassen und zurecht zu setzen. Noch einmal: es wird ihnen durch Nutzen und Vergnügen vergolten werden.

Was nun aber alles hier gegeben wird, Stück für Stück im Einzelnen durchzugehn, wohl gar zu beurtheilen: damit, wenn es wohl nicht um fast ein halbes Jahrhundert zu spät käme, dürften wir uns doch nicht befassen, wo es wieder einen Band anfüllen würde. Statt einer Inhaltsanzeige, die nur etwas mehr, als die nichtssagenden Ueberschriften geben wollte, würde, bey 81 Aufsätzen und Aufsätzchen, zu lang ausfallen. So mögen einige allgemeine Bemerkungen darüber genügen.

Die ganze Sammlung läuft chronologisch und gebunden an die Aufführungen Gluckscher Opern in Paris in jenen Jahren, hin. Sie fängt an mit dem Schreiben eines Ungenannten in Wien, vom ersten August 1772, worin der Pariser Operndirection der Meister zuerst empfohlen und um Vergünstigung für ihn gebeten wird, seine Werke in Paris selbst auf die Bühne zu bringen; sie endigt mit der kurzen Anzeige einer Wiederholung der *Alceste*, aus dem *Journal de Paris*, vom October 1779. Von Gluck selbst findet man zehn Aufsätze, meist in Form von Briefen. (Es ist aber mehr als wahrscheinlich, dass er auch an manchen Journal-Aufsätzen Antheil gehabt.) Von J. J. Rousseau ist zwar oft die Rede: er selbst aber hat nur Einen Beytrag geliefert. La Harpe die meisten. Zwischendurch im ganzen Werke laufen nun, geschäftig, eifrig, oft gescheidt und wohl auch witzig, die Parteygänger für's Alte oder Neue aus der künstlerischen oder eleganten Welt, und bringen ihre Briefe des Herrn A. an Madame B., der Frau von Y. an Herrn von Z., oder ihre kleinen Scenen, Gemälde, Anekdoten u. dgl. m. Es rührt sich alles, und hetzt sich und Andre; bringt aber am Ende doch oft etwas Kluges heraus. Wollte man, abgesehen, nicht nur von allen einzelnen Affairen, sondern auch von den Absichten und Erfolgen des fünfjährigen Kampfes, eine Reihe Situations-Charten der Parteyen zeichnen: so würde man, dünkt uns, folgende Grundlinien zu ziehen bekommen — die wahrhaftig auch bey ganz andern Dingen, als die man in Musik setzt, zu beachten und zu beherzigen seyn möchten. Gluck tritt auf mit dem neuen Evangelium von der „lyrischen Tragödie," der „rücksichtlosen Wahrheit," der grossen „Natur-Kunst" etc. Er kömmt mit Geist, mit Kenntnissen, mit Thatkraft; ruhig, sicher kömmt er heran, in wahrhaft würdiger Haltung. Er und was er bringt, erregt allgemeine Aufmerk-

samkeit; und wohin auch die Meynungen sich neigen — mit Achtung behandelt man beydes. Das ist aber den Enthusiasten nicht genug; sie preisen nicht nur, wie ganz recht: sie preisen unbedingt und häkeln gegen anders Gesinnete. So werden diese nun auch laut; doch erst mit Maass. Gluck, zwischen beyden, behauptet seine Haltung. Er spricht: Urtheilt nicht, bis ihr genugsam kennet; lasst auf euch einwirken, was geboten wird, und sprecht, ohne krittelndes Für oder Wider, den Eindruck, den ihr empfunden, ehrlich aus. Das will nun beyden wenig zu Sinne; denn es ist Vernunft, und man ist leidenschaftlich angeregt. Die Ersten meynen's gut und machen's schlecht: die Zweyten meynen's nicht mehr gut (mit Gluck selbst nämlich) und machen's nicht schlecht; wenigstens klug machen sie es. Da nimmt der Hof Partey, indem er Gluck entschieden begünstigt. Hiermit ist das Panier aufgestellt, gleichsam die Blutfahne. Man hat nun einen Punkt ausserhalb der Sache selbst; einen Punkt, der beyden Parteyen zum Merk- und Erkennungszeichen dient; einen Punkt, um den sich zu beyden Seiten die Parteyen concentriren. Jetzt stehen sie schlagfertig einander gegenüber; durch Neckereyen erhitzen sie sich selbst und einander gegenseitig immer mehr: so wird eine Ultrapartey der Linken und eine Ultrapartey der Rechten fertig, von denen jede das Kind mit dem Bade verschüttet. Nun: drauf und dran! offene Fehde! Jene, die Linken, heftig, scharfsinnig, witzig, des Beyfalls der Neuerungliebenden gewiss, streiten mit allen Waffen, deren sie habhaft werden können; oft mit leichten, zuweilen sogar mit unredlichen: diese, die Rechten, nicht minder heftig, gelehrt, folgerecht, des Beyfalls der Anhänger des Altbestandenen gewiss, wenden regelmässigere Taktik an; ihre Waffen sind schwerer, doch etwas unbehülflich, zum Theil auch rostig. Und was ist das Ende? Weltlauf! Die Menschen verfeinden sich, verwirren vieles Gute, plagen und placken einander: die Sache selbst geht, mitten zwischen den Parteyen hin, ihren Gang; befestigt sich, steht, steht heute noch. Von beyden Parteyen fanden die Leichtsinnigern andere Gegenstände, worauf sie sich warfen, und die Ernstern gaben ihre Uebertreibungen auf: da konnte das Gute seine siegreiche Kraft selbst an ihnen beweisen. Diess that es denn; alle vereinigten sich endlich im Wesentlichsten und Besten: später ging diess in die allgemeine Summe des Guten über, und es hat sich dann mit seiner Hülfe ein Neues und Treffliches gebildet, das nun schon seit geraumer Zeit Jedermann kennt, Jedermann hochhält, Jedermann liebt. (Cherubini, Mehul, Catel u. A. in Frankreich, Mozart, Salieri u. A. in Deutschland.)

So weit unsre Grundlinien zu jener Situations-Zeichnung! Da wir aber, entschliessen wir uns einmal zu einer Recension, jedem Werke gern so vielen Eingang verschaffen möchten, als es verdient: so wollen wir für diejenigen, welche Arnaulds Sammlung noch nicht kennen, hier ein Sachregister über die ersten Nummern liefern, aus welchem sie ohngefähr abnehmen können, was überhaupt im Buche geboten wird.

Vorwort des Uebersetzers. Kurz und nicht eben bedeutend. Wenn er da sagt: Ich fühle sehr gut, wie weit entfernt ich dem Originale in Anschung einer fliessenden Schreibart geblieben bin; ich hege aber auch das Bewusstseyn, alles gethan zu haben, was einem treuen Uebersetzer obliegt: so fragt wohl Jeder: Liegt denn die Nachbildung der fliessenden Schreibart einem treuen Uebersetzer nicht gleichfalls ob? Und selbst gegen jene Treue, die er zu meynen und mehr auf das Was? als das Wie? zu beziehen scheint, müssen wir wenigstens Eine sehr auffallende Stelle anführen. S. 32 fängt ein Brief an: Alle Musik, die ich kenne, ist gegen die, von Gluck, was die Gemälde-Arten (und diess Wort, wie hier, gesperrt) gegen die historischen Gemälde sind. Was heisst das? Nichts. Wir haben das Original nicht zur Hand: aber was gilt's, es stehet da: tableaux de genre? Das bedeutet aber bekanntlich nicht Gemälde-Arten, sondern Gemälde aus der gewöhnlichen Welt, Conversationsstücke. Und diess giebt nicht nur überhaupt dort einen guten Sinn, sondern offenbar, den wahren. Die Folge lehrt es.

Vorwurf des Abbé Arnauld. Gleichfalls kurz, aber für seinen Zweck passend. Die allgemeine Bemerkung, womit er beginnt, könnte als Motto allen historisch-kritischen Schriften über Musik vorgesetzt werden. Sie heisst: „die ganze Welt giebt zu, dass es, um die Malerey zu beurtheilen, nicht hinreichend ist, nur Augen zu haben: aber viele Menschen behaupten, dass man nur Ohren zu haben braucht, um die Musik zu beurtheilen. Daher der lebhafte Hader, der

ewige Streit, über die sanfteste und liebenswürdigste der Künste."

Biographie Glucks: zwey Seiten, die Hr. S. aus der „schätzbaren Real-Encyklopädie," nämlich aus dem Brockhausischen Conversations-Lexikon, hat abdrucken lassen; wo eben dieser Artikel unverhältnissmässig dürftig ausgefallen ist. Wenn Hr. S. bey dieser Gelegenheit behauptet: wir besitzen über Gluck selbst wenig Nachrichten: so ist ihm das nicht unbedingt zuzugeben; er hätte selbst aus dieser musikal. Zeitung und aus Reichardts frühern Schriften nicht weniges wahrhaft Bedeutende und sehr Interessante schöpfen können.

Jetzt fängt das Werk selbst an mit jenem schon oben erwähnten Briefe eines Wieners an die Direction der Oper in Paris. Er unterrichtet mit Anstand und Bestimmtheit die Herren von dem, was sie von Gluck, seinen Werken und der Aufnahme der bis dahin öffentlich erschienenen wissen mussten, um über des Meisters Wunsch, seine neuern Werke in Paris selbst auf das grosse Theater zu bringen, entscheiden zu können. Auch über Glucks eigenthümliche Ansichten und Maximen, nach welchen er in letzter Zeit gearbeitet, wird das Nöthigste vorläufig beygebracht und zunächst auf die *Iphigenia in Aulis*, mit welcher Gluck zuerst in Paris auftreten wollte, angewendet; wo denn auch die Gelegenheit nicht versäumt ist, den Herren, als Franzosen, manches Verbindliche zu sagen.

Es folgt ein Brief Glucks an den Redacteur des *Mercure de France* in Paris, welcher jenes Schreiben in sein Journal aufgenommen hatte. Mit unaffectirter Bescheidenheit und männlicher Gesetztheit lehnet Gluck erst die Lobsprüche jenes Correspondenten ab, weiset ihr Allgemeines seiner Freundschaft, ihr Besonderes zunächst dem Dichter jener *Iphigenia* zu. Er erklärt sich genau über die Eigenheiten und Vorzüge dieses und der andern Opern-Gedichte Calzabigi's. So (wie) viel auch ein Componist Talent besitzt, fährt er fort, so wird er doch niemals eine andere, als mittelmässige Musik machen, wenn der Dichter nicht einen Enthusiasmus in ihm erweckt, ohne welchen die Producte aller Künste schwach und ärmlich sind etc. Stets einfach und natürlich, so weit es möglich ist, suchte ich in meiner Musik die Poesie nur durch die kräftigsten Ausdrücke und die angemessenste Declamation zu heben. Diess ist auch der Grund, warum ich die Passagen, Triller und Cadenzen vermeide, die der Italiener so sehr liebt etc. Mein Muster, (Ideal,) wie ich es stets vor Augen habe, ist eine, alle Nationen gleichansprechende Musik, um den lächerlichen Unterschied der Nationalmusiken aufzuheben etc.

Nachricht über die Oper, *Iphigenia in Aulis*, aus einer Pariser Zeitung, vom Februar 1774. Die Oper hatte nämlich den 13ten Februar zum erstenmale gegeben werden sollen: ein Mitglied ward unpass; sie musste auf zwey Monate ausgesetzt bleiben, und man fing im Publicum schon an, Glossen zu machen. Diesen, ohne sich weiter darauf einzulassen, sucht der Verf. des, übrigens unbedeutenden Aufsatzes durch Nachrichten von dem grossen Beyfall zu begegnen, die Glucks frühere Werke in Italien und Wien erhalten hätten. Er nahm diese Nachrichten, wie es scheint, fast ganz aus jenem ersten Briefe.

Glucks Dedication der Oper, *Alceste*. Hier geht der Meister über seine Ansichten von wahrer Theatermusik noch bestimmter und nachdrücklicher heraus. Nachdem ich mich entschlossen hatte, die Oper *Alceste* in Musik zu setzen, sagt er, machte ich mir zum Gesetz, alle Missbräuche zu vermeiden, die durch die Eitelkeit und die falschen Begriffe der Sänger, so wie durch die allzugrosse Gefälligkeit der Componisten, in die italienische Oper eingeführt waren; Missbräuche, die aus den schönsten und herrlichsten Scenen der Oper die langweiligsten und lächerlichsten gemacht haben. Ich suchte die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, die darin besteht, die Poesie zu unterstützen, und den Ausdruck der Leidenschaften, so wie das Interesse der Situationen, mehr zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen und sie durch überflüssige Verzierungen zu schwächen. Ich glaubte, dass die Musik die Poesie auf eben die Weise unterstützen sollte, wie die lebhaften Farben und die glückliche Uebereinstimmung des Lichts und Schattens, welche die Figuren ohne Abänderung der Umrisse beleben, eine wohlgeordnete Zeichnung erheben. Ich habe mich daher wohl in Acht genommen, einen Sänger in einer lebhaften Stelle eines Dialogs zu unterbrechen, um ihn ein langweiliges Ritornell absingen zu lassen, oder ihn in der Mitte seiner Erzählung

bey einem günstigen Vocale aufzuhalten, um ihm Gelegenheit zu geben, seine schöne Stimme in einer langen, künstlichen Passage zu zeigen etc. Ich habe mir nicht erlaubt, — — die Wörter vier- bis fünfmal zu wiederholen — — oder es dem Sänger leicht zu machen, nach seinem Geschmacke Variationen und manirirte Passagen anzubringen etc. Ich habe geglaubt, dass der grösste Theil meiner Arbeit sich nur auf eine schöne Einfachheit beschränken müsse, und vermieden, auf Unkosten der Klarheit, Paradestellen anzubringen; auch habe ich keinen Werth auf die Erfindung eines neuen Gedanken gesetzt, am allerwenigsten, wenn er nicht mit der Situation übereinstimmte oder mit dem (rechten) Ausdruck verbunden war etc. — (Wir enthalten uns hierbey jeder Anmerkung und Anwendung auf das, was wir jetzt erfahren. Den, welcher sie selbst machen will, erinnern wir nur daran: der gemeine Musikhörer will blos hören; der bessere, hören und empfinden; der beste, hören, empfinden und denken: nun kömmt's drauf an, in welches Händen die entscheidende Stimme ist.)

Glucks Dedication der Oper, *Paris und Helena*. Hier ist unser Meister schon von ruhiger Festhaltung der Sache allein ab- und zur Theilnahme am Streit hingezogen. Er habe, sagt er, gehofft, durch Herausgabe der *Alceste* zu erreichen, dass man seinen Weg mitmachte etc. er finde sich aber getäuscht; und zwar durch Leidenschaftlichkeit der Halbgelehrten und Geschmäckler — nicht der Unwissenden. Man habe abgesprochen nach einer sehr mangelhaft einstudirten, schlecht dirigirten und noch schlechter ausgeführten Probe; nach der Wirkung auf dem Zimmer über die, auf der Bühne etc. Er eifert dagegen; er sucht das Unstatthafte solchen Verfahrens deutlich zu machen; er citirt den Pater Martini etc.

J. J. Rousseau gegen die Angriffe einer Stelle der Gluckschen Oper, *Orpheus*. (Wir geben dem Aufsatze diesen Titel, statt dessen, den er hat, weil dieser eine Erklärung nöthig machte.) Ein ausführlicher, geistvoller, kunstgelehrter, dabey derber und etwas wunderlicher Aufsatz. Die Rede ist eigentlich nur von dem berühmten Nò der Furien; das, so vieles seitdem ihr näher oder ferner Nachgeahmte wir auch gehört haben, noch bis zum heutgen Tage nicht nur unter das Grösste, sondern auch unter das Effectvollste gehört; was jemals auf eine Opern-Bühne gebracht worden ist. R. erläutert die Stelle harmonisch und ästhetisch, und erklärt sich nebenbey über Verwandtes meisterlich. Es lässt diess aber keinen Auszug zu. Der Schluss, der zugleich die specielle Absicht des Ganzen darlegt, klingt also. R. hat angenommen, er schreibe eben an Einen jener Halbgelehrten, der Einiges aufgeschnappt, weil er, R., ihm seine musikal. Artikel zur grossen Encyklopädie dictirt hat. Man hatte nämlich jene Angriffe mit Phrasen aus jenen Artikeln aufgestutzt. So grosse Effecte, wie der, jener Stelle des Gluckschen *Orpheus*, sagt R., können nur durch Genie, was so selten ist, hervorgebracht werden und lassen sich auch nur durch einen zartern Organismus empfinden, der so vielen Menschen versagt ist; sie sind jedoch durch ein unablässiges Bestreben, die Kunst zu studiren, wenigstens zu erklären — — Sie haben zwar viel natürliche Anlagen, aber Ihr Geist fasst langsam und schwer — — (Ich will Ihnen nachhelfen,) aber mengen Sie sich nicht voreilig in etwas, was es auch sey, wenn Sie nicht durch Ihre Albernheiten in einem Moment verderben wollen, was ich bisher für Sie that, um Ihnen das Ansehn eines denkenden Mannes zu geben.

Bericht der Gazette liter. über die erste Aufführung der *Iphigenia in Aulis*. Man siehet: der Redacteur windet sich, es mit keiner Partey zu verderben. Man siehet aber auch: die Vorstellung hatte zwar allerdings Beyfall gefunden, doch nicht einmüthigen, und die Ausführung war sehr mangelhaft gewesen. Nach seinem kurzen Berichte rückt aber der Redact. den Brief eines Hrn. A. an Frau von D., eines Enthusiasten für Gluck und seine *Iphigenia*, ein. So einen Brief hat er nicht zu verantworten! man mag sich an Herrn A. halten! Dieser Herr schreibt — wie nun Enthusiasten schreiben, vollends an eine Dame. Er brennt lichterloh, er vergöttert; er arbeitet sich ab, Schönheiten aufzuweisen, auch am Allerunbedeutendsten, wo der Meister gewiss an keine gedacht hat. Darüber wird er lang und breit; sehr lang, sehr breit: und kann doch nicht zu Ende kommen; weshalb er denn auch, eben so charakteristisch, als galant gegen Frau von D., folgendermaassen abbricht: „Mein Kopf verlässt mich, und ich fühle, dass sich meine Gedanken verlieren, die nur Ihre

Gegenwart wieder zurückführen könnte." Er wird doch hingegangen seyn und den Kopf wieder zurechtgeruckt bekommen haben? —

Diess wird hinreichen, um denen, die Arnaulds Sammlung nicht kennen, bemerklich zu machen, was ohngefähr sie hier zu suchen haben; doch müssen wir hinzusetzen, dass später die ernsten, lehrreichen Untersuchungen sich mehren.

Es sind viele Druckfehler in diesem Buche; besonders ist auch die Interpunction sehr vernachlässigt.

Rochlitz.

Nachrichten.

München. Ende Aprils. Nach der Verhängnissvollen Nacht des 14ten Januars fand die Muse der deutschen Oper ihr Asyl in dem ihrer ältern italischen Schwester zuerst gegründeten Tempel, dem K. Hofopern-Hause. Opfer neuer Huld wurden ihr in demselben bisher nicht gebracht. Bey gegenwärtigen Conjuncturen wird der Billige diess auch nicht erwarten.

Die Italiener gaben: *Il finto sordo*, mit fasslicher Musik von Farinelli; und: *la testa maravigliosa*, von Generali, tiefer gedacht. Beide Kunstprodukte für uns das erstemal. Wiederholt wurden mit andern: *Mosè* und Mozarts *Figaro*.

Ungetheilten Beyfall brachte das neue Ballet: *die zwey Portraits* seinem Erfinder, dem Herrn Horschelt.

Frohe Laune, Munterkeit, vermischt mit manchem lustigen Scherze, herrschen fortdauernd auf der Bühne am Isarthor. Hr. Carl lässt es nicht bis zur classischen Langeweile kommen. Dem wackern Hrn. Roeth fehlt es dabey nie an günstiger Aufnahme seiner Tonprodukte. Er schrieb die erforderlichen Gesangstücke zu: *Zemire und Azor*, einer Posse von Bäuerle in Wien, zur Zauberin *Sidonia*, zum *hölzernen Kotzebueschen Säbel*, endlich zur *Prinzessin Eselshaut*, oder der *blauen Insel*, einem Feenspiel aus dem Französischen.

Den 25sten März gab die musikalische Akademie das *Weltgericht*, von Schneider, kam damit dem Wunsche so manchen Kunstfreundes entgegen, gewann an Ehre, nicht am Ertrag. Ihre diessjährigen zwölf Winterconcerte wurden am zwölften Abend dieses Monats geschlossen.

In der Hofkirche zu St. Michael wurde am stillen Freytag aufgeführt das *Miserere* von Leonardo Leo.

Hr. Joseph Hartmann Stuna ist schon seit einigen Monaten zum K. Vicekapellmeister ernannt, und hat seine Functionen in dieser Eigenschaft bereits angetreten.

Auch der Abend des 25sten Märzes darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden wegen des Concertes des Hrn. Wassermann, eines geschickten Geigenkünstlers aus Fürstenberg. Eine kunstsinnige Ratte mischte sich dabey unter die Zuhörer, wurde auf einem der Schaftgesimse des Theatersaales entdeckt, von mehrern emsig lorgnirt; man wusste nicht, woran man wäre; ein Tumult entstand, Viele, denen der Schrecken des 14ten Januars noch anhing, drängten sich zur Ausgangsthüre, die Sängerin unterbricht ihren Gesang und die bescheidene Ratte zieht sich zurück. Hr. Wassermann findet somit noch Zeit, seine Endesvariationen anzustimmen. Ein hiesiger Poet hat diesen Abend in heroischen Reimen besungen. Ich lege ein Exemplar dieses Gedichtes zum Abdruck bey. Vielleicht dass Jemand es in Musik setzt.

Rotterdam, im April. Kirchen- und Theatermusik im letzten Winterhalbjahre. Unser Bericht in No. 7. der musikal. Zeitung d. J. hat, wie vorauszusehen war, einigen unserer Musiker und Musikfreunde sehr missfallen; doch zu unserer Beruhigung hat ihn der grösste Theil derer, die hierüber ein Urtheil haben, der Wahrheit gemäss und von aller Partelilichkeit frey gefunden.

In der Franziskaner R. K. Kirche hörten wir diesen Winter Messen von Salieri, Righini, Emmerich und Walther. Die Ausführung konnte zwar nicht vollkommen genannt werden, aber unsere immer volleren Kirchen zeigten, dass man in ihr einen würdigen Schmuck des Gottesdienstes anerkenne. Wir wollen über das hierzu mitwirkende musikalische Personal, dessen Bemühungen eine ermunternde Anerkennung verdienen, nicht zu streng urtheilen und daher nur bemerken, dass die Solos, besonders in Alt und Bass, besser besetzt zu werden verdienten. Diess ist beym Sopran schon durch Mad. Borini geschehen; der erste Tenor hat eine schwache

Stimme, intonirt aber rein und zeigt eine gute Methode. — Sehr Schade wäre es, wenn man bey so vielen Mitteln, die Kirchenmusik bedeutend zu vervollkommnen, auf halbem Wege stehen bliebe. Zu Erreichung jenes Zwecks müsste man sich aber vor Allem nach einem tüchtigen Director umsehen, denn dem jetzigen fehlt es an Kenntniss und Festigkeit, um ein Chor gut zu leiten.

In der Dominikanerkirche hat sich vor Kurzem ein Chor aus Dilettanten gebildet und bereits eine *Missa* von P. Suremond zu Antwerpen ausgeführt. Es besteht noch zu kurze Zeit, als dass wir ein genügendes Urtheil darüber geben könnten: wir wollen daher sehen, was die Zeit daraus bildet und eine spätere Gelegenheit abwarten, um Bericht darüber mitzutheilen. Wir wünschen der Unternehmung Glück und Gedeihen und hoffen von ihr auch den wohlthätigsten Einfluss auf unsre Musik überhaupt und auf die Bildung und Reinigung des Geschmacks. In den protestantischen Kirchen ist Alles beym Alten geblieben; noch immer haben wir hier für die Verbesserung des Gesanges nur — pia vota.

Die Theatermusik hat uns in der verflossenen Jahreszeit wenig geliefert. Die Vorstellungen der deutschen Schauspielergesellschaft unter Direction des Hrn. Julius Karsten, der seinem Posten keineswegs gewachsen ist, sind so schlecht ausgefallen, dass sie kaum der Erwähnung verdienen.

Die französische Oper unter Direction des Hrn. Dangeville liess uns den *Barbier de Seville*, von Rossini hören. In der musikal. Zeitung haben Kenner diese Musik richtig gewürdigt und wir stimmen ihrem Urtheil gern bey. Die Ausführung war sehr gut zu nennen und das Ensemble bey weitem das Beste, was wir bis jetzt von der franz. Oper gehört haben. Hr. Cocuriot als Graf Almaviva, Hr. Faget als Figaro und Mad. Bellemont als Rosine (deren Partie aber für ihre Stimme, einen hohen Sopran, zu tief ist) haben sich in vielen Stücken unsern grossen Beyfall erworben. Schade, dass Hr. C. seine erste Scene fast einen Viertel Ton zu tief sang, denn übrigens intonirte er sehr rein. Als eine zweyte Vorstellung war angekündigt: *le maître de chapelle*, Operette von Paer, aber wegen vorgeblicher oder wirklicher Unpässlichkeit der ersten Sängerin gab man dafür: *le mari de circonstance* von Plantade. Das Publikum war über diese Abänderung höchst unwillig, äusserte aber sein Missfallen erst vor dem dritten oder letzten Stück, *le coq de village*, welches im Voraus dermaassen angepfiffen wurde, dass die Schauspieler gar nicht auftreten durften. Ein Beweiss, wie weit es unser Publikum in Theaterkabalen gebracht hat.

Wichtige Erfindung für das Violoncell.

Unter dieser Ueberschrift steht ein Aufsatz in der Wiener musikal. Zeitung in der 12ten Nummer dieses Jahrganges, vom 8. Febr. worin der Instrumentenmacher Hr. Johann Georg Staufer in Wien bekannt macht, dass es ihm gelungen sey, eine in der That sehr wichtige Verbesserung am Violoncell zu erfinden. Der jetzige Stand der Instrumental-Musik hat es mit sich gebracht, an den meisten, ja beynahe allen Instrumenten Verbesserungen vorzunehmen; so auch beym Violoncell. Seit dem B. Romberg aufgestanden, und die Art und Weise bekannt worden ist, wie Er das Violoncell behandelt, und wie Er für diess Instrument schreibt, hat man auch bald gefunden, dass es beynahe nicht möglich ist, seine Compositionen, (wo vieles, nach seiner Vorschrift, aus freyer Hand, ohne Aufsatz muss gespielt werden) auf Instrumenten zu spielen, die nach alter Art appretirt sind, nämlich mit kurzen dicken Hälsen, und wo das Griffbret niedrig, oder ganz nahe am Körper liegt. Viele, die Herrn Romberg spielen sahen, und Gelegenheit hatten, sein Instrument näher zu untersuchen, liessen nun, wenn sie einen geschickten Instrumentenmacher zur Seite hatten, ihr Instrument nach dem seinigen einrichten. Diese Einrichtung bestand im Wesentlichen darin, dass ein langer und dünner Hals, der aber fast zwey Zoll über den Körper vorspringt, eingesetzt wurde, und dass das Griffbrett auf der Seite, wo das C herabläuft, eine Rinne bekam. Diess Letztere habe ich aber nicht nachgeahmt, da ich mich von dem Nutzen dieser Rinne nicht überzeugen konnte; denn beym Ripien-Spielen schlägt dann die C Saite gern auf, und soll sie dazu dienen, die hohen Töne der G Saite besser fassen zu können, so kann dieses schon dadurch bezweckt werden, wenn das Griffbrett und der Steg die gehörige Rundung haben. So schön und bequem aber auch die langen hervorspringenden Hälse sind, so ist doch dabey das Unangenehme, dass sie sich mit der Zeit gern

werfen, selbst wenn sie vom besten Holze sind. Ich selbst habe meine beyden Violoncells schon zweymal müssen ändern lassen, obngeachtet das Holz zu den Hälsen fest wie Knochen ist, und eben stand ich im Begriff, mein bestes Violoncell zum drittenmal ändern und etwas unter das Griffbrett legen zu lassen, weil die Saiten zu hoch lagen, als uns der Aufsatz in der Wiener musikalischen Zeitung zu Gesichte kam. Um nicht zu wiederholen, was dort ausführlich gesagt ist, verweisen wir die Leser auf jenen Aufsatz selbst. Von der Vortrefflichkeit und Ausführbarkeit der Vorrichtung des Hrn. Staufer in Wien sogleich überzeugt, unternahm es unser geschickter Instrumentenmacher, Herr Hofmusikus Koch sogleich, diese Vorrichtung an seinem eignen Violoncell vorzunehmen, und sie gelang ihm vollkommen. Nun liess ich auch an meinem Violoncell diese Vorrichtung machen, und sie gelang ebenfalls ganz vortrefflich. Die Vorrichtung selbst ist sehr einfach; der vom Körper getrennte Hals wird mittelst eines Falzes eingesetzt, und durch eine geschickt angebrachte Schraube kann er sowohl vor- als rückwärts gestellt werden. Bey dieser einfachen aber sehr dauerhaften Mechanik hören alle Veränderungen und Reparaturen hinsichtlich des Halses beym Violoncell für immer auf. Uebrigens ist diese Entdeckung eigentlich nicht neu, denn der vor länger als vierzig Jahren reisende Contrabassist Kämpfer hatte einen Contrabass, an dem der Hals auf und abgeschraubt werden konnte, und der verstorbene Contrabassist Sperger in Meklenburg hatte ebenfalls ein solches Instrument. Ob aber der Mechanismus mit der Schraube so eingerichtet war, dass der Hals vor und rückwärts geschraubt werden konnte, weiss ich nicht, bezweifle es aber; und in dieser Hinsicht bleibt die Erfindung des Hrn. Staufer in Wien immer höchst wichtig und dankenswerth.

Ich glaube daher auch, es sowohl der Geschicklichkeit des Hrn. Hofmusikus Koch hier, als auch den Liebhabern des Violoncells in hiesiger Gegend, besonders den Hrn. Violoncellisten der benachbarten Kapellen in Weimar, Gotha, Meiningen, Koburg, Hildburghausen u. s. w. schuldig zu seyn, auf diese wichtige Entdeckung aufmerksam zu machen, und zugleich die Offerte bekannt zu machen, dass, wer an seinem Violoncell diese Vorrichtung wünscht, getrost sein Instrument Hrn. Koch senden mag, der es dann gewiss zur äussersten Zufriedenheit des Besitzers in den besten Stand setzen und überliefern wird. Auch ist diese Reparatur keineswegs kostspielig, und es kann ein Jeder, der ein gutes Instrument hat, so viel noch daran wenden, um ihm diesen hohen Grad von Vollkommenheit zu geben.

Schlüsslich beeile ich mich noch, bey dieser Gelegenheit einem Wunsche des Hrn. Hofmusikus Koch zuvorzukommen und anzuzeigen, dass Letztgenannter schon seit einigen Jahren einen Contraviolon verfertigt hat, den er, weil er sehr gut gerathen ist, gern wünscht, in eine Kapelle, oder sonst in ein gutes Orchester zu verkaufen. Ich, und wir Alle bey der hiesigen Kapelle können bezeugen, dass das Instrument brav ist, und dass wir dem vielleicht künftigen Besitzer desselben dazu Glück wünschen können. Der Preis ist nach Verhältniss der Güte und schönen Arbeit sehr billig.

Rudolstadt den 26sten April. 1823.

Dr. J. C. Nicolai.

Kurze Anzeige.

Deux Thèmes variés — — pour le Pianoforte, avec accomp. d'un Hautbois ou Violon obligé — — par H. Birnbach. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 10 Gr.)

Die Themata sind bekannt und angenehm; freylich auch schon oft variirt. Jedes hat vier Variationen bekommen. Diese gehören in die Gattung der figurirten. Der Verf. liebt besonders die gleichmässig fortlaufenden Figuren. Die Klavierstimme verlangt einige Fertigkeit; die Hoboestimme ist leicht, und verlangt nur guten Ton und Portamento. Für die Violin ist die Stimme nicht besonders bearbeitet: diess Instrument soll jenem nur in Ermangelung eines guten Hoboisten substituirt werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. **Nº. 23.** 1823.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 3ten: im landständischen Saale, um die Mittagsstunde: deklamatorisch-musikalische Unterhaltung der k. k. Hofschauspieler Heinrich und Emilie Anschütz, worin vorkam: 1. Beethovens Ouverture aus Prometheus; 2. Deklamation; 3. Arie aus Simon Mayr's: Ginevra, gesungen von Dem. Unger; 4. Deklamation; 5. Pianoforte-Variationen, componirt und vorgetragen von Dem. Leopoldine Blahetka; 6. Deklamation; 7. Duett von Rossini, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Haitsinger; 8. Deklamation. — Das würdige Künstlerpaar, eine vorzügliche Zierde unserer so trefflichen National-Schaubühne, konnte sich des Zuspruches und Beyfalles in gleichem Masse erfreuen.

Am 4ten: im Leopoldstädter-Theater, zum Benefice des Herrn Korntheuer: ein komisches Zauberspiel in zwey Akten: *Narrheit und Zauberey*, von Gleich, mit Musik von Volkert. Unterhielt nur scenenweise und behauptete seine Existenz mit Mühe wenige Abende hindurch. Im Theater an der Wien *Don Juan* zum Debut der Dem. Sonntag, welche als nunmehr engagirtes Mitglied mit Jubel empfangen und öfters vorgerufen wurde, auch in der That ihre Gesangstücke, besonders die Recitative, die beyden grossen Arien, das Duett mit Ottavio und das Trio im ersten Finale ganz wunderherrlich vortrug. Bey dieser Vorstellung hatten die Patrioten wieder ihren Tummelplatz aufgeschlagen, riefen die Ouverture nebst einigen Lieblingsstücken da capo, und hielten überhaupt die Lungen sowohl, als die Hände in unausgesetzter Bewegung; als am zweyten Tage darauf eine Wiederholung dieser Oper statt fand, hatte sich bereits eine gemässigtere Temperatur eingestellt und alles ging ungleich nüchterner vorüber, da diessmal die Enthusiasten nicht zugegen waren. Dem. Bondra gab die Elvire für eine Sängerinn, welche durch einen beschränkten Wirkungskreis beynahe aus der Routine gekommen ist, noch so ziemlich befriedigend; die Darstellung des *Don Juan* durch Hrn. Forti lässt nichts zu wünschen übrig und kann vollendet genannt werden.

Am 5ten: im Josephstädtertheater: *Der rasende Roland*, Melodram mit Chören, Märschen, Tänzen, Maschinen u. s. w. in 3 Akten von Toldt, Musik von Gläser. Es kommen darin vier und funfzig handelnde Personen vor, ohne die Comparsen, die aus Heerführern, Rittern, Kriegern, Kämpfern, Herolden, Wappenträgern, Trompetern, Pfeilschützen, Negern, Negerinnen, Schiffsvolk, Jägern, Magiern, Genien u. dgl. bestehen und einen Beweis liefern, wie zahlreich die Gesellschaft des Hrn. Hensler seyn müsse, der auf dieses Schaustück bedeutende Summen verwendete, doch hoffentlich sich nicht verspekulirt haben wird, da das Ganze so reich an Abwechselung ist und den Sinn des Gesichts so unausgesetzt in Thätigkeit erhält. Uebrigens wird durch besagtes Poëm der gute Ariosto keineswegs im Grabe incommodirt; denn ausser einigen beybehaltenen Namen ist alles mit ächt melodramatischer Freyheit behandelt und der *Orlando furioso* hier nichts mehr und nichts weniger, als ein anlockender Titel, um Zugvögel zu fangen. In der Musik findet sich manches Gehaltvolle.

Am 6ten: im landständischen Saale, zur Mittagsstunde: Concert des Hrn. Schoberlechner, folgenden Inhaltes: 1. Hummels Pianoforte Concert in H moll; 2. Arie von Pavesi, gesungen von Fräulein Linhart; 3. Boleros für die Violine von Lafont, vorgetragen von Hrn. Helmesberger;

des Klavierauszuges, als dem Recensenten der vollständigen Partitur, zukömmt, so ist es uns doch unmöglich, (da wir zumal die Partitur neben uns liegen sehen) mit einer kahlen Kritik des Klavierauszuges davon zu scheiden.

Es ist im eigentlichen Sinne des Worts ein psychologisches Phänomen, dafs gerade diejenigen Seelenkräfte, welche bey gewöhnlichen Menschen mit dem höhern Alter stumpfer werden, bey Vater Haydn um desto kräftiger würken. In keiner seiner frühern Singe-Kompositionen, als dem *Orlando Paladino*, der *Isola disabitata* und anderer mehr, die Rec. bekannt sind, lebt ein solcher hoher, weitausgreifender Erfindungsgeist, so viel warme, blühende Phantasie, als in der Schöpfung. Selbst die kleinen Flecken, welche eine ängstliche Kritik darin rügen könnte, sind eher Fehler des allzufeurigen jungen Mannes, als des bedachtsamen Greises. Aus dieser würklich auffallenden Eigenheit des vor uns liegenden Werks läfst sich auch einigermafsen der überaus grofse Beyfall der ganzen musikalischen Welt, und der warme Antheil, welchen Kenner und Nichtkenner darin genommen haben, erklären. Es vereinigt das Studium des erfahrnen, in der Kunst grau gewordnen Komponisten, mit dem hinreissenden, alles verzehrenden Feuer des Jünglings. „Heil unserm deutschen Vaterlande, welches einen Haydn zu seinen Söhnen zählt!" das ist das einzige, was Recens. zu sagen übrig bleibt, nachdem er bey dieser Gelegenheit nochmals dieses Meisterstück durchstudirt hat. — Der Klavierauszug ist spielbar, und macht dem Fleifse des Herrn Müller alle Ehre. Nur hätten wir wohl gewünscht, dafs, zur Bequemlichkeit der Layen, für welche doch recht eigentlich ein Klavierauszug bestimmt ist, sowohl Tenor als Baßarien in den Sopranschlüssel *transponirt* worden wären.

Kurze Nachrichten.

Cimarosa scheint (es läfst sich nicht leicht angeben, durch was alles für Einflüsse;) an dem ausgezeichneten und uneingeschränkten Beyfall, den er bis vor einiger Zeit in Italien genofs, verlohren zu haben. — Als ein Beweis von der Verschiedenheit — soll man sagen, des Grades musikalischer Kultur? oder des Geschmacks? oder der Ansicht der Dinge? in Italien und Deutschland kann das gelten, dafs mehrere Scenen aus Mozarts *Zauberflote* und *Clemenza di Tito*, die man in Neapel sehr gut gegeben hat, dennoch wenig Beyfall erhalten haben. So ging es auch seinem *Figaro* in Florenz, da dieser vor einigen Jahren auf Befehl des Grofsherzogs von Toskana gegeben wurde. Die römische Musik (Kirchen- und Opernmusik) wird von allen Uneingenommnen als jetzt in sehr schlechten Umständen befindlich, geschildert. Dasselbe gilt von den Opern in Turin, in Bologna, Mayland u. s. f. Nur das neue (von 1791 an erbaute) grofse Operntheater in Venedig soll nicht nur noch in seinem vorigen Glanze, sondern noch herrlicher, als ehemals, seyn. In Genua ist die vormals so vortreffliche *Opera seria* durch das patriotische Theater nun ganz zu Grunde gegangen. — Die berühmte und reizende Sängerinn Signora Grassini, die mit Bonaparte nach Frankreich ging, und nun die Pariser, durch Schönheit und Kunst bezaubert, wie sie vorher die Venetianer und Neapolitaner bezauberte, ist die Tochter eines Landmanns aus dem Mayländischen, aber vom General Belgiojoso, der sie liebte, vortrefflich erzogen. Sie trat zuerst in Venedig in Cimarosa's Oper: *die Horazier und Curiazier*, auf; und in Paris zuerst, bey der grofsen Musik am 2ssten Julii dies. J., am Nationalfeste, im Marstempel. Eine ihrer vorzüglichsten Nebenbuhlerinnen um den Beyfall der Grofsen und der Kenner in Paris ist jetzt die Demoiſ. Graffincourt, welche nun gar eine neue *Opéra comique* selbst übernehmen, und dadurch eine Lücke in den theatralischen und musikalischen Freuden der Pariser ausfüllen will. — Das Conservatorium in Paris fährt fort, geleitet durch die ausgezeichneten Kenner an seiner Spitze, seine Zöglinge und nach und nach auch den Geschmack der Liebhaber zu der ernstern, gröfsern, heiligern Musik der Italiener mittler Zeit, von welcher man so ganz und gar abgekommen war,

4. Introduction und Arie mit Chor aus Rossini's *Corradino*, gesungen von Hrn. Carl Schoberlechner; 5. Variationen von Moscheles über den *Alexander-Marsch*, gespielt von dem Concertgeber, welchem wir sowohl wegen seiner kunstsinnigen Auswahl, als wegen des wahrhaft meisterlichen Vortrages einen hohen Genuss verdanken. —

Am 8ten, ebendaselbst: Concert des Hrn. Joseph Merk, k. k. Hofkapell-Violoncellisten, Mitgliedes des k. k. Hofopern-Orchesters, und Professors am Conservatorium; worin vorkam: 1. Ouverture von Boieldieu; 2. Violoncell-Concert, componirt und gespielt von dem Concertgeber; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 4. Hoboe-Concert, gesetzt und vorgetragen von Hrn. Krähmer; 5. Vocal-Quartett; 6. Rondeau brillant für das Pianoforte, componirt und gespielt von Hrn. Worzischeck; 7. Duett von Rossini, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Haitzinger; 8. Caprice für das Violoncell, gesetzt und vorgetragen von dem Concertgeber. So sehr sich auch in kurzer Zeit die musikalischen Gastgebote anhäufen, so sind doch noch manche darunter, bey denen sich die Liebhaber gern und zahlreich einfinden, die nämlich, wo über den Wohlgeschmack und die Aechtheit der Gerichte kein Zweifel vorherrscht; diess war auch hier der Fall, obschon an demselben Abende, neu dekorirt und in die Scene gesetzt, im Theater an der Wien Mozarts *Zauberflöte* gegeben wurde. Hr. Waizdorf betrat als Tamino zum erstenmale die Bühne. Seine Stimme ist zwar klein, aber angenehm; die erste Arie ging recht gut; in der Folge ermattete er; besser gelang das Debut einer Chorsängerin, Dem. Vogel, die sich als Königin der Nacht versuchte und ihre Bravourarien ziemlich geläufig hergurgelte. Pamina wurde von Dem. Sonntag wirklich bezaubernd schön, die drey Damen von Dem. Vio, Mad. Kneisel und Schütz mit Geschmack und reiner Intonation gesungen, so wie sich Hr. Weinmüller in den Recitative des ersten Finals stets als verständiger Declamator bewährt. Da Hr. Schwarzböck, zu dessen Vortheile die heutige, ungemein reiche Einnahme war, auch Director der Musiklehranstalt ist, so wollte er in dieser Qualität gleichfalls ein Uebriges thun; es erschienen demnach im Chore 36 recht taktfeste Sängerknaben, und auch die drey Genien hatten sich duplirt, so, dass nicht gesungen ward: „Drey Knäbchen jung, schön, hold und weise," — sondern, als Variante: „Es werden Knäbchen, hold und weise," u. s. f. Diese sechs Kammerpagen des göttlichen Sarastro hielten sich nicht minder tapfer und haben von dem Beyfalle, welcher der ganzen, so zu sagen, abermals regenerirten Oper ab ovo usque ad mala, von der ersten bis zur letzten Note, von der zweymal durchgespielten Ouverture bis zum Schlusschor so freygebig gespendet wurde, auch ein ansehnliches Theilchen abgekriegt. Dass der Choral: „Der welcher wandelt diese Strasse" als canto fermo von dem kraftvollen Männerchor zwischen den Coulissen mitgesungen wird, bringt eine imposante Wirkung hervor und verdient nachgeahmt zu werden. —

Am 11ten: Dieselbe Oper wiederholt. Hr. Jäger sang als wieder engagirtes Mitglied mit grossem Beyfallsjubel den Tamino. So ist denn eingetroffen, was viele, mit den geheimen Umtrieben des Theaterwesens näher Vertraute im prophetischen Geiste vorhersagten, und wir dürfen abermals den lieblichen Sänger ganz den Unsrigen nennen. Vermuthlich hat der rege Antheil für diesen Künstler, von der allgemeinen Volksstimme so unzweydeutig ausgesprochen, die Administration bewogen, demselben solche Bedingungen zu machen, durch welche der zwischen Einheimischen und Fremden bisher bestehende, beynahe entehrende Abstand wenigstens einigermaassen ins Gleichgewicht kommt; genug, die Differenzen sind beygelegt, ein neuer Contract ist abgeschlossen und der schlichteste Wunsch jener Bühnenfreunde in Erfüllung gegangen, die dem deutschen Gesange nicht offene Fehde zugeschworen haben: wahrlich, auch kein zu verachtendes Häuflein! —

Am 14ten: Im Kärnthnerthortheater: *Il Barbiere di Seviglia*, Opera buffa del Sigr. Maestro Rossini. — Almaviva: Sigr. Donzelli; Bartolo: Sigr. Ambrogi; Rosina: Sigra. Fodor; Basilio: Sigr. Sieber; Figaro: Sigr. Lablache. Da diese Vorstellung bereits schon zwey Tage zuvor Statt finden sollte, aber plötzlich wieder abgesagt wurde, so war die Erwartung aufs Höchste gespannt, oder, bestimmter zu sagen: so sehr überspannt, dass ihr auf natürlichem Wege nicht einmal Genüge geleistet werden konnte. Für Mad. Fodor liegt diese Partie zu tief; es wurde daher manches um eine Terz höher gespielt; bey Hrn.

Donzelli tritt das umgekehrte Verhältniss ein; dieser sang z. B. seine Canzonette, welche in D dur steht, in B, das Duett mit Figaro in F statt G, wodurch nothwendigerweise das frische Colorit verloren ging, und gleich Anfangs auf das verwöhnte Ohr ein fremdartiger, unbehaglicher Eindruck gemacht wurde. Auch ist nicht in Abrede zu stellen, dass sich der zuletzt genannte Sänger in seiner ersten Verkleidung gar zu leicht benahm, dass man unter dieser Hülle viel eher einen lockern Valet gesucht hätte, als den liebeskranken Grafen Almaviva, der seiner Herrin ein Morgenständchen bringt. Diess war aber auch alles, was selbst die allerstrengste Tadelsucht an dieser im Uebrigen so ganz vollendeten Production zu rügen auffinden konnte. Sigra. Fodor sang und spielte vortrefflich; Geschmack und Lieblichkeit sind in ihr personificirt; die höchste Kunst tritt so scheinbar ungekünstelt hervor, dass sich gerade darin die grosse Meisterin offenbart; ein nie gehörtes mezza voce lässt sich nicht mit Worten beschreiben. Hr. Lablache besitzt eine Riesenstimme; sein erster Ton setzte in Erstaunen und der Beyfallssturm wuchs gleich einer Schneelawine. Wie herrlich muss dieser wunderbar kräftige, dennoch so äusserst sonore und wohlklingende Bass in den geräumigen Hallen zu San Carlo, der Fenice, oder alla Scala wirken. Hier war das Bestreben, sich zu mässigen, nicht zu verkennen, und doch konnte ihm Rossini mit seinem Instrumentendonner nichts anhaben. Trotz seiner kolossalen Gestalt ist er ungemein flink und beweglich, und die, selbst im schnellsten parlando äusserst deutliche Aussprache gewiss sehr verdienstlich. Als Buffo stand ihm Sigr. Ambrogi rühmlichst zur Seite, und das sonst so ennuyante Recitativo secco von diesen routinirten Künstlern zu hören, ist ungemein ergötzlich. In der Maske des betrunkenen Dragoners, so wie des blöden Singmeisters, war Sigr. Donzelli ausgezeichnet brav, und seine unvergleichlich schmelzende Tenorstimme schmiegte sich besonders in den Ensemble's recht innig an Rosinens Sphärengesang. Ueberhaupt ist gerade dieses Zusammenwirken, dieses Ineinandergreiffen, diese engste Vereinigung aller einzelnen Theile zu einem Gesammtkörper der erste, allerwesentlichste Vorzug der Italiener, und was auch deutsche Sänger, isolirt gestellt, Bedeutendes zu leisten im Stande sind, — wenn es sich um die precise Ausführung einer mehrstimmigen Periode, bis in das kleinste Detail abgerundet, mit allen Nuancen, Licht und Schattenpunkten, gleichsam von einer Seele ausgehaucht, handelt, — wahrlich, darin werden sie doch immer ihren Nebenbuhlern das Feld räumen müssen. Ehre, dem Ehre gebühret!

Am 15ten: Im Theater an der Wien, zum Vortheil des Komikers Hasenhut, die Pantomime: *das furchterliche Schloss*, und ein neues Lustspiel mit Gesängen in einem Act: *Die Vorstellung ohne Probe*, oder: *Der musikalische Diener*, von Hrn. Gleich, Musik von Roser. Eine gewöhnliche Verkleidungskomödie, worin Mad. Raymund in den Charakteren einer Tyrolerin, eines Doktors, der ein kauderwelsches Deutsch-Latein parlirt, einer Jüdin, eines italienischen Sängers, und einer böhmischen Magd erscheint, bloss, um dem, wie natürlich, sie nicht erkennenden Bräutigam ihren absoluten Künstlerberuf unwiderlegbar zu documentiren. Hr. Hasenhut, als musikalischer Diener, spielt in einem Quodlibet wechselweise Guitarre, Violine, Viola, Violoncello, Contrabass, und sogar auf acht Pauken Variationen über ein Haydn'sches Andante — alles so ziemlich erträglich; das Publikum, dankbar eingedenk so mancher vergnügter Stunden, welche ihm dieser humoristische Schauspieler in seiner Blüthenzeit gewährte, hatte sich, so zu sagen, zur Tilgung einer verjährten Schuld, zahlreich eingefunden, gab dem schon alternden Lieblinge herzliche Beweise von Wohlwollen und Zuneigung, und nahm ohne Murren mit der ihm dargereichten, wenig schmackhaften, etwas gar zu magern Kost vorlieb.

An demselben Abende, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Carl Maria von Bocklet, Tonkünstlers auf der Violine und dem Pianoforte. 1. Cherubinis Ouverture zu *Medea*: 2. Violinconcert von Rode; 3. Cavatine aus der Oper: *la Selvaggia*, von Coccia, gesungen von Mad. Schütz; 4. Pianoforte-Sonate von Hummel, in Fis moll: 5. Andante aus Beethovens Symphonie in A: 6. Polonaise für die Violine, von Polledro: 7. Scherzo aus obiger Symphonie; 8. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, vom Concertgeber, welcher seine doppelte Virtuosität auf zwey so heterogenen Instrumenten, abermals recht eclatant dargethan hat und des erhaltenen Beyfalls vollkommen würdig war.

Am 17ten: Im Leopoldstädtertheater: *Sechzig Minuten nach zwölf Uhr*, Parodie der Melodramen (namentlich des berüchtigten: *Ein Uhr*), mit Gesang und Tänzen, in zwey Akten, von Meisl, Musik von Wenzel Müller. Unter den Personen kommen vor: 1. Raufer, ein reicher, und dabey sehr unbändiger Mann; 2. Adelheid, ein pfiffiges Mädel, weil sie lieber einen reichen als armen Mann heurathet; 3. Askurl, ein stummer Waisenknabe, der spricht; 4. Faya, die Waldhexe, kann mehr als Birnen braten; 5. Der Dichter des Melodrams, sehr ängstlich, bauet aber auf Nachsicht. (Hat's auch wahrlich vonnöthen!) — Verlangen die geehrten Leser noch mehr? Ist's nicht gerade, als ob man ein halbes Jahrhundert in die Zeiten des Extemporirens zurück versetzt würde, wo man die Personen auch so ominös signalisirte? Doch kauft man wenigstens die Katze nicht im Sacke, und kann leicht voraussehen, was gereicht wird. Ein paar treffende Witzspiele sprachen an; allein überwiegend war die Summe des Abgeschmackten, und der Beneficist, Hr. Ignaz Schuster, hatte einen harten Strauss zu bestehen, um mit einem blauen Auge davon zu kommen. Er mag sich mit dem utile über das trösten, was er in honorifico einbüsste. Die Musik machte weder warm noch kalt.

Am 19ten: Im Josephstädtertheater, zum Benefice des Hrn. Pauli (ersten Helden und Coulissenreissers): *Stumme Liebe*, oder: *Die Holzhauer im Ardennen-Walde*, romantisches Melodram mit Chören und Tänzen, in drey Akten, nach dem Franz. von Eckschlager, Musik von Gläser. Wurde schon, wenn wir nicht irren, vor geraumer Zeit unter einem andern Titel zu Markte getragen, ohne dass sich sonderlich viele Kauflustige eingefunden hätten. Die Figuren des Stückes sind abermalszwey Stumme; doch die haben gewissermaassen auf der Bühne ausgedient, und ein Liebeshandel zwischen solchen mitleidswerthen Geschöpfen ist wahrlich nichts weniger als amusant. Was doch die Franzosen alles ausbrüten, um den Handel mit Gänsekielen florriren zu machen! Gäbe es im lieben Deutschland keine Censurbehörden, was gilt die Wette, die Heerde unserer jederzeit schlagfertigen Uebersetzer hätte uns auch gewiss schon mit dem famosen *Aussätzigen* verpestet, der die Pariser so sehr angezogen hat. Zwischen den Akten besagten Stückes spielte das Orchester die grosse Ouverture aus der Oper: *Die Jungfrau von Orleans*, von Carafa, welche, wie nicht zu leugnen, in der That grossen — Lärmen macht.

Am 20sten: im landständischen Saale: Concert eines achtjährigen Knaben, Leonard Schulz, worin gegeben ward: 1. Mozarts Ouverture aus *Figaro*; 2. Guitarre-Concert von Mauro Giuliani, vorgetragen vom Concertgeber; 3. Beethovens *Adelaide*, gesungen von Hrn. Titze und begleitet von des Concertgebers zehnjährigem Bruder Eduard; 4. Potpourri von Hummel für Pianoforte und Guitarre, von beyden Brüdern gespielt; 5. Variationen für den Czakan, componirt und vorgetragen von Hrn. Krähmer; 6. Rondo alla Polacca von Giuliani, gespielt vom Concertgeber. Ref. konnte an diesem Avant-diner musical nicht Theil nehmen; doch soll, glaubwürdigen Ohrenzeugen zufolge, das Dioskuren-Paar sich ritterlich gehalten haben. —.

Am 21sten: Im Theater an der Wien, zum Vortheile des Orchester-Directors Clement und von ihm selbst in Musik gesetzt, ein Melodram in drey Aufzügen: *Die zwey Säbelhiebe*. — Auch eine französische Fabrikarbeit vom gewöhnlichen Schlage; viel Gewinsel, aufgehäufte Unwahrscheinlichkeiten, ein ländliches Fest, Entführung, Donnerwetter, ein paar Schüsse u. s. w. sind die Ingredienzien des Teiges, woraus dieses, und die wahlverwandten Rührspiele: *„Die Waise und der Mörder, Carlos Ronaldi, kindliche Aufopferung, die Grafen Valmore, die Waise aus Genf“* et cetera, zusammengeknetet, herausgebacken, oder vielmehr nach den vorhandenen Mustern der Bequemlichkeit halber nur Scene für Scene zugeschneidert wurden. Der erste und zweyte Akt ging lautlos vorüber; am Schlusse liessen sich Töne vernehmen, welche wie freyangeschlagene, unaufgelöste Dissonanzen erklangen und einen recht widrigen Effect machten. Die Musik ist correkt, aber auch nichts weiter. Nur die etwas chaotische, in allen Tonarten herumvagirende Ouverture nebst den beyden Entre-Acten, ein Concertante für Flöte und Cello und ein Violin-Solo, vom Componisten brillant vorgetragen, wurden beklatscht. Der Besuch war nichts weniger als zahlreich und am nächstfolgenden Abend das Leichenbegängniss des Stückes mit einem winzig kleinen Conduct. —

Am 23sten erschien auf derselben Bühne als Gast der Fürstl. Fürstenbergische Hofsänger,

Hr. Vollmar, als Sarastro: Seine Blütenzeit scheint schon vorüber zu seyn; die Stimme ist zwar noch ziemlich voll und kräftig, aber dabey ganz unkultivirt, und eben so bemerkbar im Spiele und Benehmen der Mangel an theatralischer Routine.

Am 29sten: ebendaselbst, zum Vortheile des Pensions-Institutes: *Ahasverus, der nie ruhende*, romantisches Drama mit Gesängen, Chören und Tänzen, in drey Aufzügen. Die Musik ist aus den Werken weil. W. A. Mozarts gezogen, und für das ganze Orchester, so wie für die Singstimmen arrangirt von Hrn. Ig. Ritter von Seyfried. Wieder einmal ein wahres National-Fest, eine Huldigungsfeyer des verklärten Heroen! Aber auch gerechtes Lob und Dank dem lebenden Meister, der den kühnen Entschluss fasste, zwey und dreissig Jahre nach dem Tode des Unvergesslichen aus einzelnen Bestandtheilen ein für sich bestehendes Ganzes zu bilden, und der dieses gigantische Unternehmen auch mit gleicher Beharrlichkeit, Umsicht, Kunsterfahrung, und durch innigste Vertrautheit mit dem Geiste des Schöpfers so trefflich vollführte. Ein höchst schätzbarer Gewinn für die deutsche Opernbühne, welche mit einem gleichsam vergrabenen gelegenen Schatze des grossen Meisters bereichert worden ist. Von diesem Gefühle schien die ganze Versammlung durchdrungen zu seyn, als es dieses, in seiner Art wirklich einzige Werk, von dem ersten bis zum letzten Accord mit einem Enthusiasmus aufnahm, von dem die Zeitgeschichte nur wenige ähnliche Beyspiele aufzuweisen hat. Es war ein glücklicher Gedanke, ein gedrucktes Verzeichniss aller vorkommenden Musikstücke auszugeben und dadurch dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen; wir benützen dieses Schema, um auch unsern Lesern einen vollständigen Ueberblick zu gewähren, und wollen zugleich bey jedem einzelnen Tonstücke unsere Bemerkungen anfügen. — Ouverture: Adagio — Einleitung aus der Verhändigen Sonate No. III. (F moll); Allegro — erster Satz des Piano-Quartetts No. I. (Die Numerirung ist nach der neuesten Wiener Ausgabe.) Ein prachtvolles Instrumentalstück, meisterhaft für das ganze Orchester ausgearbeitet. Das beynahe nie ruhende, nur aus sechs wenigen Nötchen bestehende Thema passt ganz eigentlich für diesen Stoff. Stürmischer Beyfall; nur der aufrollende Vorhang machte endlich das tobende da capo rufen verstummen. No. 1. Introductions-Chor: Rondo aus der vierhändigen Sonate No. IV. (in F.) Die für die Scene nothwendig gewordene Verkürzung dieses im Originale lang ausgeführten Satzes ist mit so viel Einsicht vorgenommen, dass auch nicht die kleinste Lücke bemerkbar wird; hier, so wie bey allen folgenden Gesangstücken sind die Singstimmen so zweckmässig und effectvoll untergelegt, als ob sie des Schöpfers Meisterhand selbst dazu gesetzt hätte. Dieses brillante Allegro, dessen heiteres Colorit mit dem leidenschaftlichen Drängen der unheimlichen Ouverture recht wundersam contrastirt, musste auf ungestümes Rufen wiederholt werden. No. 2. Kurzer Instrumentalsatz aus dem Violin-Quintett No. II. No. 3. Rondo aus der vierhändigen Sonate No. II. (in C) für zwey Solo-Stimmen und den ganzen Chor bearbeitet. Dieses reizende Thema nimmt sich als Duettino allerliebst aus; Dem. Friedlowsky und Hr. Jäger trugen es auch ungemein gut vor; der damit verwebte Tanz, so wie die fröhlichen Eintritte des Chors, beleben das Ganze ungemein. No. 4. Thema mit Variationen aus der Sonate No. IX, gesungen von Dem. Friedlowsky, Hrn. Jäger, Seipelt, Spitzeder, Urban, einem dreyfach besetzten Quartett von Knaben und dem Ripien-Chor. Etwas melodischeres hat Ref. noch nicht gehört; in dieser Hinsicht dürfte es aus Rossini's Feder geflossen seyn. Die Hörer schienen entzückt. No. 5. Finale: Bruchstücke aus der Phantasie in C moll (Heft VI.), dann letzter Satz des Violin-Quartetts No. I. (in G), in welches die Schlussperiode obiger Phantasie übergeht. Unstreitig eines der grössten Effectstücke, die je geschrieben worden sind; es ist diess der Moment, wo Ahasverus, ungesehen von Allen, unter dem fürchterlichsten Ungewitter gleichsam aus der Luft herabgeschleudert, zum erstenmale erscheint; so wüthend auch der Sturm heult, die Blitze zischen, die Donner brüllen, mit welchem ungeheuren Kraftaufwand die Chormassen auch die so meisterhaft geordnete Fuge ausführen, so ward doch alles übertäubt von dem Beyfalls-Jubel, mit welchem der Tonsetzer an diesem, so wie an allen folgenden Abenden hervorgerufen wurde, der in dieser dankbaren Anerkennung den schönsten Lohn für seine mühevolle Arbeit erntete.

Zweyter Act. No. 6. *Intermezzo:* Andante aus dem Violin-Quintett No. V. (in G) Man

kann dem verdienstvollen Componisten wohl kein gerechteres Lob ertheilen, als durch die gefühlte Wahrheit: „so würde auch Mozart instrumentirt haben.“ — No. 7. Introduction: Kurzer Satz aus der Sonate No. V. — No. 8. Lied, in des Autors Sammlung überschrieben: *„Die kleine Spinnerin.“* Die herzliche Melodie, der niedliche Text, und Hrn. Spitzeders gemüthlicher Vortrag sprechen allgemein an; es muss immer wiederholt werden. — No. 9. Die Einleitung der Ouverture, übergehend in das Nachspiel oben angezeigter Sonate. Da mit dieser Scene Ahasverus handelnd auftritt, so kann die Wahl dieses Motivs nicht glücklicher seyn. No. 10. Theilweise Wiederhohlung des vorigen. No. 11. Anfang der Phantasie in C moll; dann die Mittelperiode aus dem Andante der vierhändigen Sonate No. II; endlich der dritte Satz des Violin-Quartetts No. V; als Chor bearbeitet mit beygefügter Cadenz. Die Zusammenstellung dieser verschiedenen Motive, besonders die contrapunktische Stimmenführung ist eben so geistreich erfunden, als wirksam ausgeführt. No. 12. Finale: Bruchstücke aus dem Violin-Quintett No. III mit freyem Schlusse für den Chorgesang. Dieser ist eigentlich die einzige fremde Zuthat, da wahrscheinlich in allen Mozart'schen Kammercompositionen nichts passendes für diese Situation aufzufinden war. Ahasverus fliegt nämlich pfeilschnell durch die Luft, um ein Document aus Amerika zu hohlen; alles starrt ihm regungslos nach und nur in abgebrochenen Sylben spricht sich Staunen und kaltes Entsetzen aus. Dieser kurze, beynahe nur gehauchte Vocal-Satz ist ächt theatralisch und wahrhaft poëtisch. Dritter Act. No. 13. *Intermezzo*: Andante des Violin-Quintetts No. IV. — No. 14. Introduction: Rondo aus ebendemselben. No. 15. Canon (o du tölpischer Reitknecht), recht anpassend für die Scene, wo die ganze Dienerschaft zusammenläuft, um die Zubereitungen zu dem glänzenden Feste zu treffen; das achtmal variirte Accompagnement und die humoristische Coda (da, wie bekannt, der Canon eine fine ist) machen sich allerliebst, und die lebendige Darstellung macht jedesmal die Wiederholung unerläßlich. No. 16. Bruchstücke aus obigem Rondo, als Tanzmelodie hinter der Scene. No. 17 und 18. Thema und Coda aus den vierhändigen Variationen, (Heft XXI.) zuerst äusserst zart und lieblich instrumentirt, wie ein fern her klingender Marsch, dann pompös, als Festgesang, zum Einzug der glänzenden Ballgesellschaft. — No. 19. Allegretto aus der Solo-Sonate No. IX. F in charakteristischer Zigeuner-Tanz mit Chor. — No. 20. Fragmente aus der Phantasie in C moll; dieselbe Periode, welche im ersten Finale die Abkunft des nie ruhenden verkündete, erneuert sich hier sehr zweckmässig, da in diesem Augenblicke Ahasverus von seinem Schnellfluge nach Amerika zurückkehrt. No. 21. Finale: Anfang der Ouverture, einleitend zum Andante der Sonate No. XXXI, als Wechsel-Chor behandelt. So wie das Drama begann, endet es auch, und nun erst erhalten die ersten Akkorde ihre eigentliche Bedeutung. Ahasverus muss von hinnen scheiden, denn dumpfe Glockenschläge zeigen an die Mitternachtsstunde des dritten Tages, und länger zu weilen vergönnt ihm nicht sein Geschick. Er hat Gutes gestiftet, eine Familie beglückt, die zwar durch ihn, doch ohne sein Verschulden, vor 100 Jahren in Schmach und Elend gestürzt ward, und entschwindet aus der Mitte der Gerettten unter unsichtbaren Gesängen, die ihm Trost zuflüstern. Diese Maschinerie ist vortrefflich; sich hüllend in ein Wolkenmeer, verkleinert sich die Gestalt immer mehr und mehr, und ist zuletzt kaum noch wie ein grauer Punkt sichtbar; eben so verhallen die Sphärenklänge beyder Chöre, wovon der eine, rechts, blos aus Knabenstimmen mit Harfenbegleitung besteht, und mit dem andern, links, vierstimmig mit Blasinstrumenten, gleichsam echoartig alternirt. In dem Augenblick, als der ganze Hintergrund von grünem Feuer, der Hoffnungsfarbe, erglüht, fällt der Vorhang und der Applaus erneuerte sich, welcher den Tonsetzer, dem wir diesen schönen Genuss verdanken, hervorrufte; er erscheint und mit ihm die Hrn. Demmer und Schwarzböck, als Instituts-Mitglieder, wovon ersterer einen innigen Epilog sprach, worin die Erinnerung an Mozart, den Unerreichbaren, den Enthusiasmus auf den höchsten Gipfel steigerte. — Die Legende vom ewigen Juden ist allbekannt; hier durfte manches nur in Contur-Umrissen angedeutet werden. Der Chor und das Orchester sind nicht genug zu loben; so schwer manches auszuführen ist und so beschränkt gegenwärtig die Mittel sind, welche dieser Bühne zu Gebote stehen, so überwand doch ein ächter Gemeinsinn und ernster Wille jedes Hinderniss,

um einem wahren Kunstprodukte volles Recht angedeihen zu lassen. Obschon an demselben Abende im Stadttheater der beliebte *Barbiere* vorgestellt wurde, so war dennoch die Einnahme sehr ergiebig.

Stuttgart. Unser Publikum klagt seit einiger Zeit über die wenige Abwechselung in der Wahl der darzustellenden Opern, und dennoch ward in einem Zeitraume von vier Monaten Vieles, im Durchschnitt vielleicht mehr, als auf mancher über Gebühr gepriesenen grössern Bühne, und nicht selten viel — und wirklich wahrhaft Gutes geleistet. Ausser den später unten angeführten Neuigkeiten fanden folgende Wiederholungen, unter denen so manches Treffliche ist, Statt; als: *Iphigenia in Aulis*, *Vestalin*, *Don Juan*, *Maria von Montalban*, *Zauberflöte*, *Uthal*, *Barbier von Sevilla*, *Jakob und seine Söhne*, *Opferfest*, *Je toller je besser*, *Türke in Italien*, *Freyschütz*, *Italiener in Algier* u. m. a. Nächst diesen sehen wir gelegentlich, zur Ergötzlichkeit der Menge, auch den *Pumpernickel*, *Ritter Tulipan*, *Zinngiesser*, *Kapellmeister aus Venedig* u. s. f. Zieht man nun in Erwägung, dass in der Regel wöchentlich nur Eine Oper gegeben wird, nur zuweilen eine zweyte; dass oft unvorhergesehene Hindernisse, Unpässlichkeiten der Mitglieder, dann und wann auch Gastspiele auswärtiger Künstler eintreten, so ist leicht zu ermessen, in wieweit die oben erwähnte Klage des Publikums gerecht sey oder nicht.

Von neuen Opern gab man uns in dieser Zeit: 1) Rossini's *Aschenbrödel*; 2) den *Mandarin* oder *die gefoppten Chinesen*, in einem Acte, mit Musik vom Kapellmeister Ritter in Mannheim; 3) *Faust's Zaubermantel* (zu Hrn. Rohdes Benefiz), eine Burleske mit zusammengetragenen Musikstücken von Mozart, Cimarosa, Himmel u. s. 4) *Sulmona*, Zauberoper in drey Aufzügen, von Riemer, in Musik gesetzt vom Kapellmeister Lindpaintner. *Aschenbrödel* gefiel im Ganzen wenig, obgleich Sänger und Orchester das Mögliche leisteten, und besonders die Ensemblestücke brav in einander griffen. Es scheint doch, man habe sich nun allgemach an den nüchternen Süssigkeiten der jetzigen italienischen Musik den Magen verdorben. — Dem. Stern als Aschenbrödel verdient hinsichtlich ihres Gesanges alles Lob; ihr Spiel war hingegen leblos und geziert. — Der Darsteller des Dandini vergriff seinen Charakter offenbar; denn er machte einen trockenen, schwerfälligen Dümmling daraus. In der Wirklichkeit wäre es nicht denkbar, dass ein Edelmann, geschweige denn, ein Fürst, dessen Person von seinem Kammerdiener, sey es auch nur im Scherz, repräsentirt werden soll, ein solches Subjekt je in seine Dienste nehmen würde. — Wir bedauern, auf die hübsche gefällige Musik von Nicolo zu dem Sujet derselben Oper nun wahrscheinlich verzichten zu müssen, die stets mit Vergnügen gehört wurde; auch steht die dramatische Bearbeitung im italienischen der französischen offenbar weit nach. — Die Musik zum *Mandarin* ist leicht, fliessend, grösstentheils sehr gefällig und mit Einsicht instrumentirt. Sie gehört mehr in die Klasse der Liederspiele und Vaudevillen, als in das Reich der Oper. Vorzüglich gefielen: „eine Romanze der Hyaghia (Dem. Hug), mit alleiniger Begleitung von Guitarre und Flöte: zart, innig und melodiös; ein dreystimmiger Canon aus D$^{\sharp}_{9}$, ein chinesischer Marsch wegen seiner Originalität, und ein kleines Duett für Sopran und Tenor kurz vor dem Schlusse des Singspiels, gleichfalls mit Guitarrenbegleitung, worin sich Hrn. Hambuch's wohltönende Stimme trefflich ausnahm. Das Stück lässt sich zur Unterhaltung einmal recht gut mit ansehen. Die darin vorkommenden Tänze hätten wir den Herren und Damen gern erlassen mögen. Gelegentlich kann Ref. nicht umhin, zu bemerken: dass die sfz. und rfz. der Violinen öfters zu grell und schnarrend vorgetragen werden, besonders auf den untern Saiten, wo dann nicht eigentlich der Ton, sondern das Holz, aus dem er gezogen wird, hörbar wird. Ueberhaupt werden die pp. p. cr. mfz. fz. u. s. w., auch in umgekehrter Vorschrift, noch lange nicht mit der nöthigen Accuratesse gehandhabt, als es bey einem so verdienstvollen Orchester zu bewerkstelligen wäre; diess gilt namentlich bey Gesangsbegleitung. — *Faust's Zaubermantel* als Stück macht keine Anforderungen an die Kritik. Freundliche Erwähnung verdienen aber die mit Beyfall aufgenommenen Arien und Duette aus Mozarts „*theatralischen Abentheuern*“ welche jetzt selten mehr gehört werden, und hier recht gut eingewebt waren. Hr. Rohde als Schuster Treuhold war so recht in seinem Elemente, und erwarb sich

in einer Aria von Himmel, in welcher von allen möglichen Delikatessen, den edelsten Sorten des Rebensaftes, vornämlich des Champagners die Rede ist, ungestümen und verdienten Beyfall. Auch ein Trinkchor aus D dur, Tempo di Polacca, gefiel. Dem. Stern als Schusterin wurde gleichfalls wegen ihres schönen Gesangs und ihres jovialen braven Spiels ausgezeichnet. — Die Musik zu *Sulmona* beurkundet den eben so talent- als geistvollen Tonsetzer, der seiner Sache gewiss ist. Wenn auch gleich Hr. Lindpaintner in manchen Stücken ein gewisses Streben, sich durch pikante, ungewöhnliche und fremdklingende Modulazionen hervorzuthun, nicht verläugnen kann — die Instrumentirung hin und wieder nach jetzigem Modegeschmack etwas überfüllt, und in der Ausführung schwer ist — so ist doch die Mehrzahl der Musikstücke lieblich, melodiös, fliessend und gesangreich, und die Charaktere der handelnden Personen treffend gezeichnet. Vorzüglich gelungen ist die kraftvolle und feurige Ouverture aus E dur, welche rauschenden Beyfall erhielt; die Introduction, das darauf folgende Priesterchor aus Des dur im grossen, ernsten (Gluck'schen) Style, ein Duett aus D dur für Sopran und Tenor, zwey Cavatinen der prima Donna, Blanka, (von Dem. Hug äusserst brav gesungen), die eine leicht und tändelnd, die zweyte schwärmerisch und sanft. Das zweyte imposante Finale (besonders die stretta aus H dur), so wie die komischen Partieen der Oper, worunter zwey Duette zwischen dem Fischer Berthold (Hr. Rohde) und Rosa, dessen Frau, (Dem. Goldenberg) gehören, fanden nicht minder eine verdiente Anerkennung. Die Darstellung war lobenswerth; die Chöre, hinsichtlich der Intonation zuweilen sehr schwierig, griffen brav in einander, so wie auch Scenerie und Comparserie wohl bedacht waren. Hoffentlich aber wird der wackere Compositeur bey der nächsten Wiederholung, die bald Statt finden soll, darauf bedacht seyn, einige Musikstücke entweder ganz wegzulassen oder doch abzukürzen, da ein Tongemälde das andere verfolgt, und so die Aufmerksamkeit der Zuhörer für die wahrhaft guten Sachen abgespannt werden muss. Das Gedicht der Oper ist eine mittelmässige Arbeit des Dichters. Es wäre zu weitläufig, hier den Inhalt des Ganzen mit seinem Scenarium zu analysiren. Nur so viel, dass es eine Umarbeitung des schon vor mehr als zwanzig Jahren hier und aller Orten gegebenen Singspiels: *„der Irrwisch oder: Endlich fand er Sie“* ist, welches an Einfachheit, ächter Komik und Gemüthlichkeit die Zauberdame Salmona übertrifft. — Von auswärtigen Künstlerinnen hörten wir zuerst Mad. Krüger aus Darmstadt in folgenden Partieen, als: Emmeline, Desdemona, Amenaide, Fanchon, Rosine im *Barbier von Sevilla*, Susanne im *Figaro*, Agathe im *Freyschütz* und *Armida*. Sie ist eine schätzbare Sängerin mit einer reinen kräftigen Stimme von ausgedehntem Umfange, wiewohl in der Höhe etwas grell und schneidend; in den Passagen übereilt sie sich nicht selten, wird dadurch unbestimmt und ändert in den Läufen ganz nach Belieben die Vokale. Als Schauspielerin ist sie auf der Bühne zu Hause; doch blieb sie den darzustellenden Charakteren selten ganz treu und kokettirte oft über Gebühr mit ihrer Persönlichkeit, ohne sich um ihre nächsten Umgebungen sehr zu bekümmern. Ihre gelungensten Darstellungen waren Desdemona und Rosine. — Sodann erfreute uns Frau von Pistrich, geb. Hornik aus Wien, als Isabella in der *Italienerin*, Pamina, Zerline, Page im *Johann von Paris*, Aschenbrödel, und Röschen in der *Müllerin*. Sie gefiel wegen ihrer angenehmen und reinen, obschon etwas schwachen Stimme, und ihres runden und kunstgeübten Vortrags sehr und wurde engagirt. Ihrem sonst netten und hübschen Spiel wäre nur etwas mehr Feuer und Lebhaftigkeit zu wünschen. — Dem. Fischer ist nun gleichfalls die unsrige; sie debutirte in ihren Debütrollen als Prinzessin von Navarra, Julie in der *Vestalin*, Agathe, und Sophie im *Sargin* gewohnten Beyfall ein. Unsere Oper hebt sich immer mehr und mehr. Dass der Tenorist Hr. Bader von Berlin seines hier schon unterzeichneten Contractes entbunden wurde, bedauern wir. Unser zweyter Tenorist Hr. Bella hat die Bühne vor kurzem verlassen und wir sehen einem baldigen Ersatz entgegen. — Dem. Seel (nun verehlichte Eckner) ist wieder nach München zurückgekehrt. Ihre letzte Rolle war Rosa in den *Dorfsängerinnen*, mit welcher sie sich nicht auf das glänzendste unserm Andenken empfahl, da sie mehr als je falsch und unrein intonirte. Hr. Häser sang als Bucephalo eine von ihm selbst componirte Aria buffa in italienischer Sprache mit vielem Beyfall. — Auch

Dem. Clelia Pastori ist wieder in ihr Vaterland gegangen; doch sicheren Nachrichten zu Folge ist sie vom Könige auf's neue für künftigen Winter als Concertsängerin engagirt, worüber wir uns freuen, da sie als Künstlerin und im Leben sich die vollkommene Achtung des Hofes und des Publikums erwarb.

Die zweyte Hälfte der Abonnementsconcerte der K. Kapelle verdient nicht minder als die erste das gerechteste Lob. Von grossen Werken gab man uns Händels unvergleichlichen *Messias*, mit Mozarts Instrumentirung, Haydns *Jahreszeiten* und dessen *Schöpfung*. Auch hörten wir einmal wieder mit grossem Vergnügen das zweyte Finale aus *Don Juan* vollständig. Die Damen Pastori, Stern, Hug und Seel sangen Arien von Rossini, Paccini, Paveši, Caraffa u. a. Erstere trug zuletzt noch ein neues Rondo alla Polacca von Lindpaintner und eine Cavatina von Orlandi vor, von dessen Composition wir auch eine Ouvertüre, Duett und Quartett aus seiner Oper *Phädra* hörten. Die Compositionen sind fliessend und melodisch, die Instrumentalbegleitung schulgerecht und verständig, doch zeichnen sie sich durch Erfindung eben so wenig, als durch eigenthümliche Charakteristik aus und sind auf Rossini'schem Grund und Boden gewachsen. Von den Kunstleistungen unserer Virtuosen führt Ref. folgende an: ein grosses neues Violinconcert, componirt und vorgetragen vom Hrn. Pechatscheck, welches hinsichtlich der schönen Composition sowohl, als des meisterhaften Spiels desselben allgemeinen Beyfall erhielt; ferner ein gleichfalls neues Doppelconcert desselben Meisters, von ihm und Hrn. Stern gespielt, worin beyde Künstler rühmlich mit einander wetteiferten; Concert für Horn von Crussel, vorgetragen von unserm Schunke, Variationen für das Violoncell von Mainhard, gespielt vom Kammermusikus Kraft; Violin-Concert von Cremont, recht brav ausgeführt von Nicola, von dessen Composition wir auch eine recht feurige Ouvertüre hörten; ein Flötenconcert aus E dur von Lindpaintner, dessen grosse Schwierigkeiten Hr. Krüger mit seltner Leichtigkeit überwand, und das Adagio aus H dur zart, einfach und gefühlvoll vortrug. Herr G. Reinhart blies ein Clarinettconcert von Lindpaintner, in welchem man die hohe Kunstfertigkeit desselben bewunderte und anerkannte, doch liess die Composition kalt, da sie schwülstig, wenig melodisch und im Grunde äusserst undankbar und ermüdend für das Instrument ist. — Von grossen Symphonieen ergötzten uns Werke von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Krommer u. s. w. Ouvertüren führte man auf von Cherubini (aus *Elisa* und *Anacreon*), von Fesca aus *Cantemire*, von Spontini, C. M. v. Weber, Vogel aus *Demophoon*, von Lindpaintner und A. F. Häser. Vom letztgenanntem, der unter uns durch seine geistreichen Lieder-Compositionen, Pianoforte-Sonaten, geistliche vierstimmige Gesänge, so wie neuerdings durch seine Gesangslehre, die er bescheiden genug blos „Versuch" überschrieb, bekannt ist, hörten wir auch eine grosse in strengem Styl gearbeitete Scene für den Bass aus *Dido* mit wahrhaftem Vergnügen. Besonders ist das Recitativ „Vinto son, ma non oppresso" ungemein kräftig und voll Energie. Der junge L. Schunke spielte das grosse herrliche Klavierconcert aus C dur von Hummel recht brav; Dem. Sattler, eine junge, sehr talentvolle Dilettantin, Schülerin des Concertmeisters Abeille, spielte Variationen von Moscheles recht rund und nett, und Hr. Krebs (Sohn) ein Potpourri von seiner Composition mit Feuer und Seele. Sodann bewunderten wir in einem Extraconcerte die neunjährige Klavierspielerin Delphine von Schauroth, aus Wien, worin sie das Rondo brillant von Hummel und Variationen von Moscheles G dur vortrug und allgemeinen Beyfall erntete. Grössere Werke, von Kindern executirt, verlieren jedoch immer, da man billigermassen von ihnen nicht die erforderliche Kraft, Ausdauer und Präcision verlangen kann. Mad. Krüger sang darin die Arie mit obligatem Bassethorn aus *Titus* einfach und wirklich schön. Noch gab Dem. Franziska Ferrari aus Christiania auf der Harfe ein Concert. Sie spielte ein Concert von Boieldieu und eine freye Phantasie von Backofen. Ob sie gleich keine ausgezeichnete Virtuosin ist, so kann sie es dennoch bey fortgesetztem Fleiss und der ihr zu wünschenden Gelegenheit, sich bey einem guten Meister ferner auszubilden, sehr weit auf ihrem Instrumente bringen, zumahl, da sie noch in der ersten Jugendblüthe steht. Wir empfehlen sie der Obhut und Unterstützung aller Kunstfreunde; ein bess'res und stärkeres Instrument wäre ihr besonders sehr vonnöthen. Ihr Triller ist vorzüglich zu nennen. — Hr. Vimercati spielte auf seiner Durchreise bey Hofe und in

mehrern Gesellschaftszirkeln mit überraschender Fertigkeit und Geschmack auf einer von ihm selbst vervollkommneten mehrsaitigen Mandoline einige Compositionen von Dussek, so wie seine eigenen. — Zur Geburtsfeyer des neugebornen Kronprinzen hatte Kapellmeister Lindpaintner, und zwar in kurzer Zeit, eine Cantate componirt, die nicht nur dem Zwecke entsprach, sondern auch mehre einzelne Schönheiten enthält. Würdig und ergreifend ist No. 3. „Gott, der über'n Wolken thronet, hör' das heisse Dankgebet" welches, zuerst von vier Solostimmen gesungen und vom Chor mit figurirter Instrumentalbegleitung wiederholt, sich, wohl eingeleitet, an das vollstimmige *God save the King* anschliesst. — Von allen sonst gehörten Musikwerken in der katholischen Kirche verdient die Aufführung einer Messe (D moll) von Haydn, gewöhnlich die *Nelsons-Messe* genannt, besondre Erwähnung; desgleichen in der K. Schlosskirche Fesca's acht stimmiges *Vater-Unser* und einige Sätze aus Lindpaintners *Te Deum*. — Das Orchester hat an dem Contrabassisten Hrn. Leutner aus Wien ein tüchtiges und brauchbares Mitglied mehr erhalten. Möchten unsere Violinen doch auch noch einen Zuwachs an guten Ripienisten zu gewärtigen haben! —

Zuletzt gedenkt Ref. noch mit wahrem Vergnügen eines Vereines für Kirchengesang, der, von der Regierung und der Geistlichkeit begünstigt, unter Direction des sehr geschickten Tonsetzers und Musiklehrers, Hrn. Kochers, erst seit ungefähr einem halben Jahre besteht und die höchst erbauliche Tendenz hat, den äusserst gesunknen Choralgesang in seiner möglichsten Einfachheit und religiösen Würde herzustellen. Die Anzahl der Mitglieder dieses Vereines ist bereits bedeutend, und es finden sich der Interessenten beiderlei Geschlechts aus allen Klassen und Ständen fortwährend mehr. Die Gesellschaft, zu welcher Jedem, der sich dazu angezogen fühlt, der Eintritt frey steht, versammelt sich gewöhnlich wöchentlich einmal in der Kirche des Waisenhauses, wo diese Choral-Uebungen, mit und ohne Begleitung der Orgel, vierstimmig ausgeführt werden. Die Fortschritte dieses löblichen Instituts, schon in so kurzer Zeit, gehen daraus hervor, dass sogar bereits wohlgelungene Proben von Figural-Gesang abgelegt wurden, versteht sich mit Auswahl der gebildeteren musikalischen Individuen. Wir wünschen demselben das glücklichste Wachsthum und Gedeihen.

Kurze Anzeige.

Al Bascia si faccia onore. Chœur de Mozart, arrangé en Rondo pour le Pianoforte par Ferdin. Pies. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Himmel, was giebt ein Genie, wie Mozart, nicht alles her, wovon noch lange nach seinem Tode die Leute zulangen, damit sich Brot verdienen, und, wenn sie es recht machen, vielen Andern Vergnügen bereiten können! Hr. R. hat es hier wirklich recht gemacht, und so kann er auch vielen Andern damit Vergnügen bereiten. Die Rede ist von dem Chor aus der *Entführung*: Singt dem grossen Bassa Lieder — zu diesem hat Hr. R. erst eine kurze Einleitung geschrieben, die auf die Hauptgedanken jenes Chors anspielt; wie er bekanntlich so etwas gar gut auszuführen versteht. Dann kömmt das Chor selbst, und dies wird nicht in abgesetzten Variationen durchgenommen — ein Verfahren, das, wenn es nicht mit ganz sonderlichem Geiste, besonders mit der Fähigkeit, wahrhaft Neues in Figuren und Ausführung zu erfinden, unternommen wird, durch tausendfältigen Gebrauch endlich fast zum Ueberdruss werden muss — sondern es wird darüber und auf seine Veranlassung viel und mancherley Angemessenes und Unterhaltendes fortlaufend, nach Art eines Rondo, gesagt; was sich denn, nett und rasch weggespielt, recht artig ausnimmt, wenn es auch keine bedeutenden Ansprüche erfüllt, die es aber auch nicht macht. Es ist mithin ein angenehmes Unterhaltungsstück und auch weder schwerer, noch leichter auszuführen, als der nicht Ungeübte es sich am liebsten wünscht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juny. **№. 24.** 1823.

NACHRICHTEN.

Prag. Schon vor der gewöhnlichen Concert-Stagione haben zwey Lehrer des Conservatoriums, Hr. Hüttner (Violoncell) und Hr. Bauer (Oboe), den Reigen musikalischer Ausstellungen eröffnet und durch ihre Productionen auf beyden Instrumenten wohl beurkundet, dass sie als Künstler hoch genug stehen, um als Lehrer an diesem heimischen Institute zur Beförderung der Tonkunst mitzuwirken. Sie haben Beyfall und reichlichen Zuspruch gefunden, wie zu erwarten war, da seit längerer Zeit kein einheimischer Künstler hier Concert gegeben hat.

In dem gewöhnlichen Concerte, welches jährlich zu Unterstützung der dürftigen Hörer der Philosophie gegeben wird, hörten wir zwey sehr ausgezeichnete Dilettanten. Fräulein Christen erwarb sich durch den Vortrag von Variationen für's Pianoforte von J. P. Pixis den lebhaftesten Beyfall und Hr. Wehly (Flöte) leistet für den ersten Versuch genug, um zu der Hoffnung zu berechtigen, dass er bey fortgesetztem ernsten Studium einst ein ausgezeichneter Flötenspieler werden könne.

Der Sänger, Hr. Pohl, gab vor seinem Abgange von der hiesigen Bühne eine musikalische Akademie zum Abschied, worin er nur eine Arie aus Spohrs *Faust* sang; desto mehr aber sangen Andere, denn er füllte einen grossen Theil des Concerts mit Webers Liedern, von 40 Stimmen vorgetragen, aus.

Die beyden musikalischen Akademieen der Zöglinge des Conservatoriums der Musik, die einzigen, welche sich eines allgemein unbestrittenen Antheils erfreuen, boten im heurigen Jahre die neue Erscheinung dar, dass nicht nur die Ensemble-Stücke, sondern auch die Instrumental-Solo's (mit Ausnahme des Violinspielers Slawik) von Schülern ausgeführt wurden, welche erst drey Jahre im Institute sind. Diess stellt wieder einen neuen Beweis auf, mit welcher Energie und welchem Erfolge diese Anstalt von Jahre zu Jahre vorwärts schreitet, und Alles war überrascht, von Kindern folgende Stücke producirt zu hören: 1) Grosse Symphonie in C von Mozart (Finale Fuga) so gediegen und in einem Gusse ausgeführt, dass jeder, der die Schwierigkeiten dieser Symphonie nur einigermaassen kennt, den Knaben und ihrem würdigen Leiter, Hrn. Fried. Dionys Weber, seine volle, bewundernde Anerkennung nicht versagen kann, und dass der einstimmige Beyfall aller Kunstliebhaber nur ein gerechter Zoll für ihre Verdienste war; 2) Concertante für zwey Flöten von Cramer; wie wir schon oben bemerkten, als erster Versuch von zwey Schülern, die erst seit drey Jahren den Unterricht geniessen, Joseph Spaimer und Anton Klepsch, vorgetragen, welche sich die Zufriedenheit des Publikums erwarben; 3) Duett aus *Sargines* von Paer, gesungen von Dem. Amalie Schopf und Franz Hawlena, würde in Hinsicht des guten, folgerechten Vortrags die gewünschte Wirkung gethan haben, wenn die Sängerin nicht das Missgeschik gehabt hätte, entweder aus Befangenheit oder Unachtsamkeit, im Allegrosatz zu früh einzutreten; 4) Variationen für die Violine von Rode. Der Producent, Johann Urbanek, ist so klein, dass das Publikum bey seiner Erscheinung zu lachen anfing und er in seiner kindlichen Naivetät einstimmte; dann aber führte der Knabe seine Variationen mit so vieler Ruhe, Klarheit, Präcision und für sein Alter wahrhaft seltnen Kunstfertigkeit durch, dass ihm bey jeder Variation der lebhafteste, ungetheilteste Beyfall zu Theil wurde, ja der gleichsam zurückgehaltene Strom des Applaudissements bey jeder kleinen Pause hervorbrach;

zu leiten und dafür zu bilden. So wurde vor einigen Wochen in einem grofsen Konzert des Conservatoriums, vor Bonaparte, seiner Familie, Cambaceres u. s. w., Leo's wahrhaftig heiligen *Miserere* aufgeführt. Dafs aber, auch die ausübenden französischen Tonkünstler, von solcher ruhigen Gröfse und einfachen Erhabenheit ganz abgekommen sind, zeigte diese nämliche Aufführung von neuem. Sie fiel bey weitem nicht so aus, wie man erwartet hatte, und selbst französische Journale bemerken: „unsre Tonkünstler sind noch nicht an diese Art Musik gewohnt." — Haydns *Schöpfung* wird nun in allen nur einigermafsen bedeutenden Städten Englands, und immer wieder, und immer mit grofsem Beyfall gegeben. Man scheint sich an sie zu gewöhnen, wie an verschiedene der Händelschen Werke; und (setzt unser Korrespondent hinzu) wenn wir einmal in irgend einen Geschmack hineingerathen sind, und uns darin fest und bequem zurecht gesetzt haben: dann weifs man ja, wie weit es damit geht! — Die englischen Miscellen (25 St. 1800) erzählen, dafs nach dem Muster unsrer musik. Zeitung ein ähnliches musikalisches Journal in England monathlich herausgegeben werden solle. Hr. Busby wird als Unternehmer und Redakteur desselben dort genannt. Wir müssen aber dieser Nachricht, die wahrscheinlich ein kleiner Mifsgriff des Herausgebers jener Miscellen ist, widersprechen; indem wir das Unternehmen des Hrn. B. kennen, und wissen, dafs es nichts ist, als eine monatlich herauszugebende Sammlung neuer Kompositionen von verschiedenen Meistern — wie auch wir dergleichen unter dem Titel: *Journal de Musique etc.* mehrere haben. Es dürfte auch wohl in England noch nicht so weit gediehen seyn, dafs dort ein solches Institut die nothwendige Unterstützung finden und sich halten könnte.

ANEKDOTE.

Ariost ging einst mit einem seiner Freunde auf den Strafsen von Ferrara. Auf einmal hörte er einen Töpfer, der Töpfe feil hatte, folgende Strofe von ihm singen, deren Ton er aber ganz verfehlte:

Ferma, Falardo mio, deh! ferma il piede
Che l'esser senza te, troppo mi nuoce,

Ariost war oder stellte sich so böse darüber, dafs er dem Töpfer fünf bis sechs von seinen Töpfen zerschlug. Der Töpfer fing an, sich zu beklagen und sagte: „Was habe ich Euch denn gethan, dafs Ihr mir meine Töpfe zerschlaget?" — Was du mir gethan hast — erwiederte Ariost heftig was du mir gethan hast, Unglücklicher? Ich habe dich noch lange nicht genug bestraft. Ich habe dir einige Töpfe zerschlagen, wovon das Stück kaum einen Sou werth ist und du hast mir durch deine verkehrte Dudeley eine meiner schönsten Stanzen verstümmelt.

Liedler und Spielleutlein, die ihr in eingebildeter Virtuosität unsre besten Kompositionen durch eure Schnorkeley, durch euren unsinnigen Vortrag und Hokuspokus entstellet: was sprächen wir euch, um euch zur Vernunft und zum Geschmack zu bringen? Der ehrliche Töpfer bat um Verzeihung, liefs sich vom Dichter die Stanze vordeklamiren, ahmte ihn nach Möglichkeit nach, und dankte für die Zurechtweisung; und ihr — ihr schreyet wohl wild auf uns ein, oder blickt vornehm auf uns nieder, wenn wir euch sagen, ihr seyd irre, so haben wir's gemacht, und so mufs es seyn? Oder wissen viele von euch mehr von der Tonkunst, als der Töpfer der Deklamation? —

LEIPZIG, BEY BAU KNOPF UND HARTEL.

5) Scene und Arie von Rossini, aus der *Italienerin* in Algier, gesungen von Dem. Anna Herbst. Ihre schöne Altstimme ist durch Kraft, Fülle und Weichheit eine seltene Erscheinung, und wir müssen ihr in Hinsicht des Recitatives zugestehen, dass sie mit der lobenswürdigsten Deutlichkeit in der Aussprache und Richtigkeit der Betonung nach den strengsten Regeln der Declamation vorträgt. Gewiss wird sie, zumal da diese Stimmgattung so selten vorkommt, einst ein bedeutender Gewinn für eine grössere Opernbühne seyn; aber bey der Schönheit ihrer Stimme ist zu bedauern, dass sie sich trotz sichtlicher Anstrengung und Studiums noch nicht die erforderliche Kehlgeläufigkeit erworben hat, welche besonders bey Rossinischen Gesangstücken unerlässlich ist, und wir glauben, Dem. Herbst würde bey den reichen Gaben, die ihr die Natur verliehen, wohl daran thun, sich dem ernsten Styl und declamatorischen Gesange ausschliessend zu widmen, worin sie gewiss einst Grosses leisten würde; 6) Doppelconcert für Clarinette und Fagott von Cartellieri, vorgetragen von Stephan Molnar und Franz Neukirchner. In dieser Production errang der letztere einen bedeutenden Vorrang vor dem Clarinettisten; sein Ton ist so voll, stark und sonor, dass er mit bedeutenden Virtuosen, die wir hier hörten, bereits wetteifern kann, und wenn er seine Studien mit gleichem Eifer fortsetzt, so kann er gleich beym Austritt aus dem Institut einen Platz unter den ersten Fagottisten einnehmen! 7) Sextett aus *Così fan tutte* von Mozart, gesungen von Dlles Schopf, Herbst und Rössler, Franz Hawlena, Thomas Wach und dem Gesanglehrer Hrn. Johann Gordigiani, ist in der That so vorgetragen worden, dass wir es selbst in der italienischen Oper nicht besser hörten. Besonders hat Dem. Herbst die Partie der Despina vortrefflich hervorgehoben und ins Licht gestellt, welches ihr um so mehr zum Verdienst angerechnet werden muss, da dieselbe eigentlich ganz ausser ihrem Genre liegt; 8) Ouverture aus der Oper *Timantes* von Lindpaintner, eines der an Effekt reichsten Stücke neuer Operncomposition, welches durch die präcise, feurige Ausführung sehr gehoben wurde.

Die zweyte, überfüllte Akademie wurde mit Haydns grosser Symphonie in Es eröffnet, welche uns um so mehr überraschte, als sich fast Niemand mehr erinnert, sie gehört zu haben. Die Ausführung war eben so vortrefflich, wie die der Mozartschen im ersten Concerte, und erregte gleiche Theilnahme. 2) Potpourri für die Oboe, von Kummer, von Joseph Redlich mit einem ungemein schönen Ton und mehr als schülermässiger Kunstfertigkeit vorgetragen. 3) Duett aus *Armuta* von Pavesi, gesungen von den Demois. Herbst und Rössler. Die letztere, welche bisher nur in Ensemble-Stücken gesungen hatte, trat hier zum ersten Male in einer Solo-Partie auf und schien noch etwas befangen zu seyn. 4) Variationen für die Violine von Polledro, gespielt von Joseph Slawik, welcher schon im vorigen Jahre allgemeine Aufmerksamkeit erregte und hier einen schönen Beweis seines Fortschreitens abgelegt hat: er verdient in der That schon jetzt unter die ausgezeichneten jungen Virtuosen gezählt zu werden. 5) Cavatine aus Rossinis *Gazza ladra*, gesungen von Dem. Schopf. Diese junge Sängerin erschien heute in vortheilhafterem Licht und zeigte, dass sie mit einer schönen Stimme auch schon eine hinlängliche Kehlgeläufigkeit verbinde. Der Vortrag war gereinigt von den fehlerhaften Auswüchsen, welche sonst gewöhnlich in dieser Arie angebracht werden, was wir als eine wohlthätige Wirkung der geläuterten italienischen Lehrmethode des gegenwärtig am Institut angestellten Singmeisters, des Hrn. Gordigiani, ansehen müssen. Doch wäre zu wünschen, dass sie sich einer deutlichern Aussprache befleissigen und mehr inneres Feuer gewinnen möchte. 6) Doppelconcert für zwey Waldhörner von Lindpaintner, von Franz Schott und Wenzel Nosec recht brav vorgetragen, wie überhaupt das Waldhorn eines der gedeihlichsten Instrumente im Conservatorium ist. 7) Grosse Scene aus der Oper *Maometto* von Winter, gesungen von den Dem. Schopf, Herbst und Rössler, F. Hawlena und Th. Wach. Ein Gesangstück von ergreifender Wirkung: es überraschte um so mehr, als wir aus dieser Oper, mit Ausnahme der Ouverture, noch nie etwas zu hören Gelegenheit hatten. Die Ausführung war im Ganzen brav, bis auf den Repräsentanten der Partie des *Zopiro*, welcher die hinreissend schöne Preghiera: „Dei! che piangendo imploro" mit einer so rauhen Stimme und ganz geistlosem Vortrag, wie ein Chorist, absang.

Den Schluss machte Catels vortreffliche Ouverture aus *Semiramis*, deren Ausführung den

Enthusiasmus der zahlreichen Hörer, die selbst die anstossenden Gemächer füllten, auf's Lebendigste erregte.

Als Beweiss für die segensreichen Wirkungen des Conservatoriums wollen wir hier ein Verzeichniss derjenigen Zöglinge hinzufügen, welche, bereits bey in- und ausländischen Orchestern angestellt, ihm Ehre machen: An der k. k. Hofoperbühne zu Wien: Bettlach und J. Nowak (Fagott), Malik (Oboe), Paur (Clarinette), Keil und Janatka (Horn), Weidl (Violoncell), F. Nowak (Contrebass).

Am Theater in der Leopoldstadt: Joseph Zelenka (Horn).

Am Theater zu Pesth: Taborsky (Violine), Zwreczek (Horn), Wesetzky (Fagott). Ausser diesen sind noch in Ungarn bey militärischen Kapellen: Fr. Zelenka (Clarinettist und Kapellmeister bey Hessen-Homburg Husaren), Hochmann (Trompete), Klepsch (Oboe), Böhm (Clarinette).

Am Theater zu Grätz: Kallusch (Contrebass), Eiser und Muller (Flöte), Chwoy, Duk, Frinta und Machaczek (Violine), Kopitius (Viola), Höfner und Klinders (Horn).

Am Musik-Verein zu Iglau: Löffelmann, Lehrer der Violine.

Am Theater zu Hannover: Stowiczek (Violine), Matys (Violoncell).

An der Landgräflichen Kapelle zu Donaueschingen: Kaliwoda (Violine); ferner: Marecziczek (Horn), Kmoch (Clarinette) zu Neapel, und Gellert (Violine) zu St. Petersburg.

Den Concerten des Conservatoriums folgten die beyden gewöhnlichen musikalisch-declamatorischen Akademieen zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen, in welchen gleichfalls die Zöglinge jenes Instituts unter der Leitung ihres Directors Weber und des Professor Pixis die Orchesterstücke übernehmen. Die Solo-Partieen, sowohl im Gesang, als Instrumenten, werden gewöhnlich von Dilettanten ausgeführt, von welchen im heurigen Jahre folgende auftraten: die beyden Hrn. Wehly (Flöte und Violine); was den ersten betrifft, so verweisen wir auf das, was wir bereits oben über ihn ausgesprochen haben, und haben es hier nur mit dem Violinspieler, einem Schüler des Prof. Pixis, zu thun, welcher seinem vortrefflichen Meister Freude und Ehre verspricht. Ein Waldhorn-Concertino wurde von einem absolvirten Schüler des Conservatoriums, Jac. Deutsch, recht brav vorgetragen und erregte Zufriedenheit und Theilnahme. Hr. Pohl sang eine — Sopran! - Arie von Rossini aus *Riccardo und Zoraide!?!* und Dem. Eckard eine aus *Lodoiska* von S. Mayr. Dem Verlauten nach wird unsere Oper auch diese Sängerin wieder verlieren. Die Ausführung zweyer Ouverturen, nämlich: Concert-Ouverture von Bernhard Romberg und Ouverture in C moll von Winter könnten diese Akademie, so wie überhaupt hier gewöhnlich die Orchesterstücke das höchste Interesse haben.

In der zweyten Akademie producirte sich Fräulein Elise Patzelt mit dem Vortrage des Hummelschen Pianoforteconcertes in H moll. Mit Recht muss man die Ausdauer dieser zwölfjährigen Klavierspielerin bewundern, welche zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Hr. Vincenz Bartak, ein Zögling des Conservatoriums aus dessen erster Aufnahme, spielte Violin-Variationen von seiner eigenen Composition mit vieler Kraft, Reinheit und besonders mannichfaltiger Bogenführung. Aus Variationen für die Klappentrompete, von J. Slama (gleichfalls Zögling desselben Instituts) geblasen, konnte man wohl erkennen, welche Schwierigkeiten diesem neuen Instrumente abgezwungen werden können; nur ist zu bedauern, dass die Embouchure dem Concertanten heute sehr ungünstig war. Dem. Francchetti trug die grosse Arie aus Paers *Camilla* mit viel Präcision und einer kräftigen und sonoren Bruststimme vor, und gewann lauten Beyfall. Hr. Binder sang die Cavatine aus Mozarts *Zauberflöte*: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön" mit zwar nicht starker, doch sehr angenehmer Stimme, und auch sein Vortrag wurde ohne Tadel seyn, wenn er sich nicht zu sehr des Tempo rubato bediente, wodurch das unangenehme Gefühl erregt wird, dass man alle Augenblicke einen oder auch mehrere Takttheile über die vorgeschriebene Taktart zu hören bekommt, wodurch der Takt schwankend und der Rhythmus gänzlich gestört wird.

Grosses Interesse erhielt diese Akademie wieder durch die Production der beyden meisterhaften Ouverturen aus Glucks *Iphigenia in Aulis* und Winters Oper: *Salomons Urtheil*.

Leider sind die Declamationsstücke, die wegen ihrer Langweiligkeit in andern Städten längst aus den Concerten verbannt sind, hier noch sehr in

der Mode, und wir vernahmen in diesen beyden Kunstausstellungen auch wieder das hundertmal gehörte *Schwarz und Rosenfarb* von Demoiselles Anna und Louise Herbst (die beyden Damen hatten, um die Bedeutsamkeit der Dichtung noch zu erhöhen, sich sogar in schwarz und rosenfarb gekleidet!) und *des Sängers Fluch* von Herrn Borian, dem ersten Liebhaber und Helden eines Privattheaters, welcher, wie die Sage geht, sich der öffentlichen Bühne widmen will. Da diese Productionen nicht ins reine Musikalische gehören, so überlassen wir die Beurtheilung derselben Andern und wünschen nur, in Concerten keine Declamationsstücke mehr zu hören.

Die Tonkünstlergesellschaft gab zum Weihnachtsconcert Haydns *Schöpfung* und am Ostersonntage das *Leiden Christi* von Weigel. Da ersteres Werk hier schon mehrmals mit der grössten Wirkung gegeben worden ist, so wenden wir uns lieber zu der neuen Erscheinung des letzten Concerts. Dieses Oratorium, in einem eigenen, der dramatischen Bearbeitung des Textes angemessenen Styl geschrieben, hat viel grosse, imposante Momente: besonders ist die Fuge, womit die dritte Abtheilung schliesst, so kräftig, als sie nur immer von einem der grössten Meister unserer Zeit ausgeführt worden ist. Da wir die Partitur nicht vor uns haben, so wagen wir nicht, ins Detail einzelner Schönheiten einzugehen, und halten uns nur an den Totaleffect, den dieses Meisterwerk auf uns gemacht hat. Die Ausführung der Instrumental-Partieen war kräftig und entsprechend, und wenn hie und da in einer oder der andern Solopartie etwas minder Gelungenes hörbar wurde, so liegt wohl der Grund in der Schwierigkeit, ein so grosses Sängerpersonale zusammen zu bringen, welches ausserhalb der Kaiserstadt wohl nicht so leicht möglich werden dürfte. Wir danken es der Gesellschaft, dass sie uns den Genuss eines uns noch unbekannten meisterhaften Werkes gewährt hat.

Zum Besten der Taubstummen wurden am Palmsonntage im Theater Haydns *Sieben Worte* aufgeführt, und wenn dieses erhabne Werk diesmal bey den Zuhörern keine grosse Wirkung hervorbrachte, so lag es, wie es scheint, in der zu oberflächlichen Ausführung und hauptsächlich in Vergreifen der Tempi.

In den gewöhnlichen Quartetten des Prof. Pixis hörten wir heuer vier Quartetten: von A. Romberg, Spohr, J. P. Pixis und Jos. Haydn, drey Quintetten von den beyden ersteren und Beethoven und ein Octett von Spohr.

Unsere Bühne hat uns mit zwey neuen Opern, *Moses* von Rossini und *die bahnischen Amazonen*, romantische Oper nach einer Volkssage, von Kölloe, mit Musik von A. Bayer, beschenkt. Was die erste betrifft, so ist sie bekannt genug und wir können uns ein Urtheil über das, was eigentlich der beliebte Tonsetzer geleistet, füglich ersparen. Er hat uns ja längst entwöhnt, Wahrheit und Charakteristik von ihm zu fordern, welche er uns durch Glanz und sinnliche Lebendigkeit zu ersetzen sucht. Die Besetzung war so gut, als es bey unserm Personale nur immer möglich ist. Hr. Michalesi, (welcher vorher als *Jacob* in *Joseph und seine Brüder* mit getheiltem Beyfall aufgetreten war), gab den Moses als zweyte Antrittsrolle und hat die Partie richtig und mit deutlicher Aussprache gesungen; doch ist seine Stimme nicht klangreich, und er war in den Geist des Glaubenslehrers nicht eingedrungen, weshalb er wenig wirkte. Hr. Keinz (Pharao Sesostris), den wir als die festeste Säule unserer Oper ansehen müssen, hat seine Partie zum Besten vorgetragen. Mad. Ernst, welche weder hinlängliche physische noch Kunstkraft zur Durchführung einer Rossinischen ersten Rolle besitzt, hatte als Almathea eine der schlechtesten Bravourarien dieses Meisters vorzutragen, welche sie in ihrer Weise ohne Fehler sang und noch mehrere Verzierungen anbrachte, als der ohnedies nicht karge Tonsetzer derselben zugedacht, deren manche auch durchaus nicht zu der modernen italienischen Composition passen wollten. Hr. Binder sang den Prinzen mit viel und schöner Colorature, doch scheint er noch immer nicht ganz ohne Befangenheit. Der verdiente Beyfall, der ihn während seiner Arie mehrmals unterbrach, scheint ihn sehr ermuthigt zu haben, und vorzüglich gelang ihm das Duett mit seiner Geliebten. Wir würden diesem Sänger nur ein sorgsames Studium des Recitativs empfehlen, denn es ist unbegreiflich, wie ein so gewandter mit der neuesten italienischen Methode vertrauter Gesangkünstler in der eigentlichen musikalischen Declamation so weit zurück seyn kann. Dem. Franchetti gab die untergeordnete Rolle der Ezia sehr brav und wusste ihren Gesangsteilen Interesse zu verleihen. Die scenische Ausstattung

war arm, und gern möchten wir wissen, welcher biblische Historiograph den Dichter zu dem groben Anachronismus verleitetete, die Israeliten schon mit der Bundeslade durchs rothe Meer ziehen zu lassen, da sie doch die zehn Gebote erst in der Wüste erhielten? — Noch eine Frage drängt sich uns auf, von welcher Rossinischen Oper die Ouverture entlehnt sey, da Moses bekanntlich keine eigene besitzt?

Die *böhmischen Amazonen* wollen wir nach dem: „De mortuis nihil etc.“ mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken, da wir nichts Gutes von dieser Oper zu melden wissen, die uns ganz ausserhalb der Gebiete der Kunst und Kritik zu liegen scheint und nach einer zweymaligen Aufführung sanft und selig verschieden ist — Requiescat in pace!

Hr. Young, ein neuer Tenorist, der an der Stelle des abgegangenen Hrn. Pohl engagirt wurde, betrat unsere Bühne als Joseph in Mehuls charakteristischer Oper gleiches Namens; er hat eine günstige Gestalt, eine etwas tiefer liegende Tenorstimme, welche er mit dem Falset nicht immer ganz glücklich verbindet, und schien sehr befangen, was auch der Reinheit seiner Intonation schadete; doch ist seine musikalische Declamation sehr brav, und wir möchten behaupten, sein Recitativ sey von allen unsern Sängern und Sängerinnen (Dem. Erhard ausgenommen, welcher jedoch heute die Partie des Benjamin weniger zusagen wollte, als die Rossinische und überhaupt die italienische Composition) das beste. Viel vortheilhafter erschien er in seiner zweyten Antrittsrolle, Max im *Freyschützen*, den er in jeder Hinsicht, sowohl im Gesang als Spiel, besser als sein Vorgänger gab. Hr. Young, welcher wiederholte Beyfallszeichen erhielt und am Schlusse gerufen wurde, gehört unter die deutschen Sänger und erinnert zuweilen in Spiel und Gesang an Gerstäcker, wenn er gleich noch nicht auf einer so bedeutenden Stufe der Kunstbildung steht. Dem. Franchetti löste die schwere Aufgabe, die Agathe nach einer so liebenswürdigen und kunstreichen Vorgängerin als Dem. Sontag zu geben, so gut und man kann sagen besser, als zu erwarten stand, und sang diese Partie sehr brav, wenn gleich die mimische Darstellung noch Vieles zu wünschen übrig liess. Ueberhaupt sind die Fortschritte der jungen Künstlerin sehr sichtlich und sie verdient den Beyfall und die Aufmunterung des Publikums, welche ihr schon während der Oper in reichlichem Maasse zu Theil wurden; nach dem Schlusse rief man sie stürmisch hervor. Mad. Ernst hatte das Aennchen übernommen und verbesserte den Tonsetzer in ihrem Gesangstück des dritten Actes, das sie mit Schnörkeln über alle Massen verzierte, gar weidlich. So wenig Beyfall man Dem. Wohlbrück in dieser Rolle gezollt, so hat doch noch keine ihrer Nachfolgerinnen dieselbe so gut wie sie gesungen. Hr. Michalesi (Förster Kuno) schien sich in seiner Rolle nicht an seinem Platze zu fühlen; Hr. Wiedermann (Herzog Ottokar) sang seine Partie recht brav, aber Haltung und Spiel zeigen noch immer sehr den Anfänger. Hr. Kainz (Caspar) sang heute seine Arie vorzüglich brav und kräftig; die ganze Darstellung war erfreulich. Hrn. Youngs dritte Rolle war Johann von Paris, welchen er (bis auf einige Stellen —) ebenfalls recht brav sang und gut, nur etwas zu lebhaft, spielte.

Nachricht von einem bisher vermissten musikalischen Manuscripte und sichere Auskunft über dessen Verfasser.

(Vom mailänder Correspondenten mitgetheilt).

In Forkels *Allgem. Literatur der Musik* S. 487, wo von Manuscripten die Rede ist, heisst es: „Anselmus aus Parma, ein musikalischer Schriftsteller, der vor den Zeiten des Franch. Gafor geschrieben hat, weil er häufig von ihm angeführt wird. Das musikal. Werk des Anselmus muss aus drey Büchern bestanden haben, wie ebenfalls aus Gafors Citationen zu ersehen ist. Genauere Nachrichten hat man weder von der Zeit, in welcher er gelebt hat, noch von der Beschaffenheit seiner Schrift aufzeigen können.“ — Und in Gerbers neuem Lexicon: „Anselmus Parmensis (Georgius). Dieser musikalische Schriftsteller ist wahrscheinlich kein anderer, als der Don Anselmo Fiamengo, musico del seren. Duca di Baviera, welchen Zacconi in seiner *Pratica di musica* P. II. C. 10. unter den Verbesserern der Solmisation obenan stellt, indem dieser Anselmus, zur Erleichterung derselben, die Sylben si oder ho, zur Erfüllung der Octavrn vorgeschlagen habe. Auch Mersenne gedenkt (*Quaest. et*

Comment. in Genes. p. 1623.) dieses Vorschlags eines Flamändischen Tonkünstlers im J. 1547, wo vermuthlich der nämliche Anselm gemeint ist. Dass der Abt Gerbert dessen Geburtsort nach Parma verlegt hat, darf uns nicht irren; indem es in dessen Geschichte an mehrerern Unrichtigkeiten der Art nicht fehlt. Das Werk des Anselmus ist wahrscheinlich bloss Manuscript gewesen, hat, wie Hr. Dr. Forkel vermuthet, aus drey Büchern bestanden und ist schon von Franchinus im J. 1496 angeführt worden." Wessen Muthmassung nun die richtigste war, wird folgendes beweisen.

Das Manuscript des Anselmi befindet sich auf der hiesigen Bibliotheca ambrosiana, wohin es vor gar nicht langer Zeit auf die sonderbarste Art gekommen ist. Jemand kaufte bey einem hiesigen piccicagnolo einige Esswaaren. Da nun dieser, um dieselben einzuwickeln, ein als Makulatur in Folio daselbst befindliches geschriebenes Buch zerreissen wollte und wirklich schon die äussern Tafeln davon abriss, gerieth der Käufer auf den Gedanken, dieses Buch könnte vielleicht ein besseres Schicksal verdienen, kaufte es dem Salami-Krämer um einen sehr geringen Preis ab und brachte es einem seiner Bekannten in benannter Bibliothek, wo es glücklicherweise gerettet und ihren Codicibus einverleibt wurde. So viel von der Geschichte dieses Manuscripts.

Nun etwas zur Aufklärung über dasselbe. Pater Affò, Bibliothekar zu Parma, gab in den Jahren 1789 — 1797 seine *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani* in fünf Quarthänden in der Stamperia reale heraus. Im 2ten Bande No. LXXVII. Art. Giorgio Anselmi Seniore, S. 153 und folg. hält er diesem eine Lobrede, und äussert hiebei, ohne sein Geburtsjahr anzugeben, dass er schon im Jahre 1443 nicht mehr am Leben war. Unter dem Verzeichnisse seiner Werke, die leider verloren gingen, citirt er eins unter dem Titel: *De harmonia dialogi*, bemerkt dabey, dass Anselmi diese Gespräche zwischen sich und einem sehr berühmten (illustre) Manne aus der Familie de' Rossi Statt haben lässt, und bekräftigt es mit Beweisen, (was auch der Schriftsteller Mazzachelli in seinen *Scrittori d' Italia* bestätigt).

Alles, was Pater Affò hier sagt, stimmt mit dem vor mir liegenden Manuscripte überein. Denn das Gespräch findet Statt zwischen dem Autor und dem Pietro de Rubeis, welches eine lateinische Uebersetzung des de' Rossi ist. Aus dieser Lobrede ist ebenfalls zu ersehen, dass Anselmi zu seiner Zeit sehr berühmt war, und zufolge eines ihm gesetzten Epitaphiums hat er 22 mathematische Werke geliefert. Ich übergehe hier die übrige Familie der Anselmi's, die eigentlich zur Hauptsache nicht gehört; wer von diesem Autor weitere Nachrichten haben will, lese das angezeigte Kapitel.

Das Manuscript, 87 Seiten stark, ist in Folio, sehr eng und mit vielen Abkürzungen geschrieben. Die erste Seite ist kaum mehr leserlich. Sie beginnt folgendermaassen:

Praestantissimi ac clarissimi musici, Artium medicinaeque ac astrologiae consumatissimi Anselmi Georgii parmensis. De musica dicta prima balnearum.

Magnifico Militi Domino et bene factori meo optimo Domino Petro Rubeo, Georgius Anselmus salutem et recommendationem. Disputationem nostram de Harmonia celesti quam Corsenae semptembri proximo in Balneis habuimus redactam tuo jussu his in scriptis ad te mitto. Quantum tamen recolere valui, quatenus quod erratum aut neglectum fuerit pro arbitrio emendes. Vale integerrime heros: Ex Parma idus aprilis 1434.

Im Manuscripte steht 1424, welches der hiesige sehr gelehrte Bibliothekar Mazzuchelli nach Walther, wo die alte Ziffer 2 niemals, wohl aber die Ziffer 3 mit einem Schweife vorkommen, lieber für 3 als für 2 gelten lassen möchte. Auch sind den Untersuchungen dieses Gelehrten zufolge die hier genannten Bäder von Corsenae keine andern als die von Lucca.

Nun folgen drey Abhandlungen oder Gespräche. 1) De Harmonia celesti. 2) De Harmonia instrumentali. 3) De Harmonia cantabili. Schade, dass in dieser letzten Abhandlung fast gänzlich die Musikbeyspiele fehlen und die Notensysteme zwischen dem Texte leer stehen. Zum Schlusse des Ganzen, welches übrigens nicht das beste Latein verräth, befindet sich eine Zeile mit fremder Handschrift; sie heisst: Liber Franchini Gafori, laudensis musicae professoris, mediolani phonasci, welches wahrscheinlich Gafor selbst als Besitzer desselben geschrieben hat.

Ob nun dieses Manuscript das Original selbst oder Copie sey, ist wohl schwer zu bestimmen, da auch am Rande der Seiten gewisse Verbes-

serungen u. s. w. angebracht sind, die eine andere Handschrift verrathen.

Im Werke selbst kommen folgende Namen vor: Aristoteles, Orpheus, Linus, Amphion, Plato, Pythagoras, Socrates, Virgilius, Hippocrates, Porphyrius, Moses, Jubal, Trasymachus, Ptolemaeus, Aristoxenus, Philolaus, Boethius, Philippus de Caserta, Gregorius, S. Pont. ignotus autor monochordi.

Bemerkungen.

In unserer Zeit fällt der Künstler gern aus der Natur in die überlieferte Kunst. Bey viel Vorrath schon gebildeten, künstlerisch organisirten Stoffes ist es schwer, urkräftig neuen Stoff zu bilden. Man geräth aus seinem freyen Schritte heraus und unwillkührlich in die Fusstapfen der Vorgänger. In Bildern, Worten, Bewegungen, Tönen sollte man immer zunächst an den Naturausdruck denken; auch der mit dem Besten genährte Geist sollte im Augenblick des Selbstschaffens dieses Gelernte alles vergessen, um dasjenige darzustellen, was der Moment fordert; denn dieser ist, wie im Leben und in der Geschichte, so auch in der Kunst immer ein Neuestes, Einziges, Eigenstes, Niedagewesenes, und verlangt sein besonderstes Recht.

Die dagewesene Kunst soll den Schaffenden reinigen, erheben, ihm Uebung und Fertigkeit leihen, ihm Wahl und Richtung an die Hand geben, dass das Rechte in ihm im entscheidenden Augenblick durchbreche und hell dastehe; aber was bloss formelle, qualitative Unterstützung seyn sollte, wird bey der Zugänglichkeit, man möchte sagen der Zudringlichkeit der Kunstschätze zur materiellen, quantitativen Bereicherung.

Das Medium der Kunst wird mit jedem Jahre dichter, so dass der schaffende Künstler im produktiven Augenblick kaum durch dieses hindurch bis zur Oberfläche der Natur zu dringen vermag. Unwillkührlich denkt er bey der künstlerischen Darstellung des Lebens wieder an Kunst, beym Schreiben an Bücher, beym Tondichten an Musikalien, beym Bilden an Vorbilder, beym Darstellen an Vorspieler, und wir, das Publikum, werden immer mehr von der wahren Natur, den ächten Lauten und Zügen des Lebens abgeführt und in ein conventionelles Kunstleben hineingezogen. Das Heutige gefällt uns, weil uns das Gestrige gefallen hat, und so fort, nicht aber, weil es an sich künstlerisch schön, das heisst — wahres durch Kunst erhöhetes Leben ist. Es ist ein hypothetisches Geniessen; wenn das Vorhergehende recht war, so ist es das Gegenwärtige auch, und wir haben vom Glück zu sagen, wenn ein solcher Sorites in der aesthetischen Praxis nicht mit seinem ersten Glied am Nagel des Ungeschmacks, der Unnatur hängt. Nur durch immer neue Correktion an der Natur entgehen wir der Gefahr, das Falsche, Verserrte, Uebermässige, Unnatürliche schön zu finden.

Nicht genug! Beym Künstler selbst fängt so oft schon sein Nachahmen, Nachschreiten in ausgetretenen Fusstapfen an. Was im brünstigen Moment ihm als ein Ton seiner Kunstnatur entstanden, das will er bequemer Anwendung aufsparen. Er reproducirt es nun bey schicklicher Gelegenheit in sich, aber es ist nicht mehr dasselbe, nicht mehr vom ursprünglichen Hauche, vom feinen Lebensgeiste durchdrungen, es ist ein aufgewärmtes Leben, eine künstlerische Unwahrheit, an die er nur glaubt, wie ein Bramarbas an seine eigenen Lügen glaubt, wenn er sie mehrmals sagt.

Drum kann man den Künstlern nicht oft genug sagen: Seyd nur wahr und naturgetreu, dann bleibt ihr auch originell!

Man darf nur etwas entschieden behaupten, so kommt bald darauf eine Erfahrung, die den Satz wankend macht. So hatten wir uns über die grössere Gewalt der Musik oder der Rede gestritten, des gesungenen oder des gesprochenen Wortes. Die meisten räumten dem Gesange die mächtigere Wirkung ein, ich mit wenigen sprach dem Worte das Wort.

Wie es nun zuweilen begegnet, dass man im Leben an einem Hinderniss, einem beklemmenden Anstoss stockt, und nicht furder kann, so war es auch mir ergangen. Ich fand keinen Uebergang und konnte doch nicht stehen bleiben. Es wurden einige Akkorde gegriffen, die mein quälendes Gefuhl aussprachen, ein einfaches Lied löste drauf die Bande, das Gemüth ging mir auf und ich fand mich leicht aus dem Labyrinth. Das hätte kein Wort vermocht.

Wer in guten Stunden Gemüthliches erzeugt, hat wohl auch schon mit Aerger und Bedauern empfunden, wie die Phantasie zuweilen stockt und wie an diesem Zaudern, dieser Rathlosigkeit das Ganze scheitern will. Sie sucht in sich vergebens, als müsse sie sich vielleicht auf lange aufgeben. Da trifft das Ohr eine rührende Musik, das Leben erschliesst seine Tiefen und die Phantasie wagt sich wieder hinein in das unendliche Getriebe.

In Bezug auf den eben erwähnten Streit wird man aber doch zugeben müssen, dass diese Erfolge nicht die bestimmte Wirkung dieser Töne seyen, sondern mehr der elementaren Kraft der Tonkunst überhaupt angehören.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Grand Duo concertant pour le Pianoforte et Violon, comp. — — par Edouard Baron de Lannoy. Op. 21. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Hr. Baron v. L. zeigt sich in dieser Composition, zur angenehmen Ueberraschung derer, welche seine frühern Arbeiten nicht kennen, (und darunter gehört auch der Rec.) als ein Mann von Geist — besonders von Phantasie und vieler innerer Belebtheit — von keineswegs gewöhnlicher Kenntniss der Harmonie und von so viel Sicherheit und Gewandtheit in der Schreibart, als hätte er sich immer mit der Composition beschäftigt. Er scheint sich Beethoven, in dessen mittler Zeit, am meisten zum Vorbild genommen zu haben, ist aber nicht ein blosser Nachahmer desselben: vielmehr haben seine Erfindungen ihr Eigenthümliches und seine Art, sie herauszuputzen und geltend zu machen, hat diess gleichfalls; mehr im Geschmack im Allgemeinen und im Ausdruck nähert er sich jenem Meister. Genanntes sein Werk ist daher allen Musikfreunden, die demselben gewachsen sind, unbedingt zu empfehlen; zu jenem aber gehört nicht wenig, und zwar für beyde Spieler ohngefähr in gleichem Verhältniss. Das Duo beginnt mit einer Einleitung, Adagio maestoso; ein lang und breit ausgeführtes, kräftiges und feuriges Allegro schliesst sich an; ein gleichfalls nicht kurzes, ernstes, aber anmuthiges Adagio folgt; dann kommt eine sehr gefällige (sogenannte) Menuett mit doppeltem Trio und ein rasches, weniger lang ausgeführtes Vivace macht den Beschluss. Jeder Satz hat sein besonderes Interesse und alle ordnen sich in jeder Hinsicht gut zu einander und bilden ein wahres Ganze. — Es ist ein auffallender Beweiss, wie hoch die Musik in unsern Tagen stehet und wie weit sie auf dieser Stufe verbreitet ist, dass da und dort Dilettanten mit dergleichen ausgezeichneten Werken hervortreten. Und wenn es nun vollends mit der Methode des Hrn. Logier (der sie jetzt in Berlin ausübt,) seine Richtigkeit haben und sie dann nach und nach überall eingeführt werden sollte, wodurch die Leute sich eben so leicht und bequem in Noten ausdrücken lerneten, als jetzt in Worten: wohin die damit kommen? —

Trois Notturnes en Duo pour Pianoforte et Violoncelle ou Flûte, comp. — — par J. Münzberger. No. 1. 2. 3. à Leipsic, chez Breitkopf und Hartel. (Pr. jede No. 20 Gr.)

Zur Unterhaltung für einen Klavierspieler von massiger, und für einen Violoncellisten oder Flötisten von etwas mehr Fertigkeit. Für Abwechselung ist gesorgt. Die erste Nummer besteht aus einer Einleitung und einem cantabeln Thema mit Variationen, deren letzte zu einer weiter fortgeführten, artigen Polonoise gemacht ist. Die zweyte Nummer enthält eine Einleitung, ein kleines Arioso und ein längeres Rondo; die dritte eine Einleitung, ein gefälliges Siciliano und ein munteres Allegro, la Chasse.

(Hierbey die Beylage No. IV. und das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Romanze

aus der neuen Oper Sulmona von Hr: Kap: Mstr: Lindpaintner.

Larghetto ma non troppo.

Blanka

Pianoforte

Corni soli

del

Ach wie ängstlich wird er spähen in der Abendsonne Strahl und vom unsrer Burge Hohen nie - der

auf - sen in das Thal Hört er nur ein Blättchen rauschen an Blättchen rauschen wird er

lauschen Grenz Blanka kömmst du nicht zu mir! lasse sie

del

schwinden deine Sorgen morgen Timmaso - no morgen ach mein Herz ist stets bey

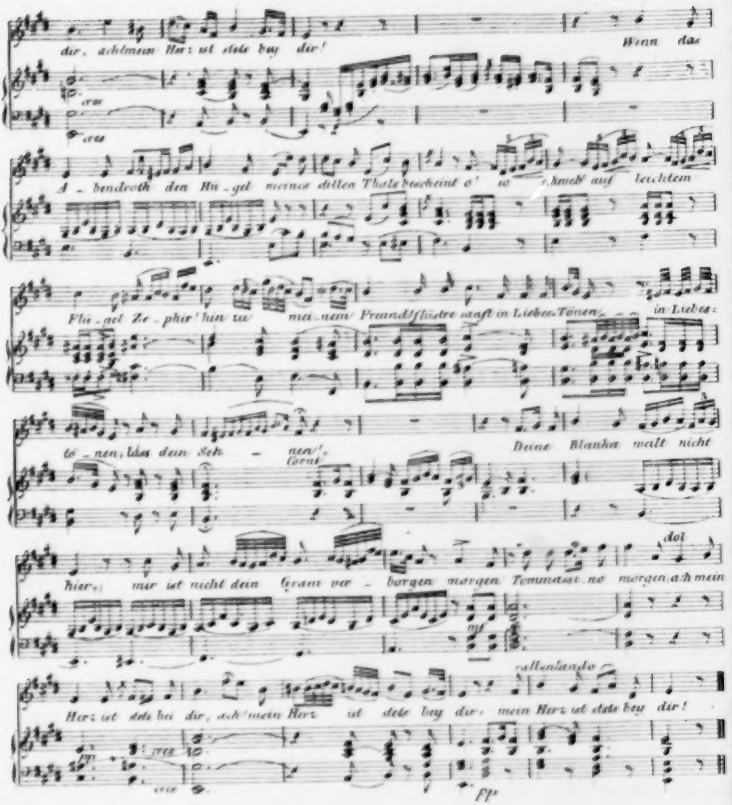
dir, ach mein Herz ist stets bey dir!
Wenn das
cres
cres
A - bendroth den Hü - gel meines stillen Thales bescheint o' wo - hnest auf leichtem
Flü - gel Ze - phir! hin zu mei - nem Freund! flüstre sanft in Liebes Tönen, in Liebes:
to - nen, Ides dein Seh - nen!
Corni
Deine Blanka weilt nicht
dol
hier: mir ist nicht dein Gram ver - borgen morgen, Commanst no morgen, ach mein
rallentando
Herz ist stets bei dir, ach! mein Herz ist stets bey dir: mein Herz ist stets bey dir!
cres
fp
fp

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № IV. 1823.

Anzeigen.

Pianofortes, flügelförmige, tafelförmige und aufrechte, in Mahagony und andern Holzarten; italienische Violinen, darunter einige ausgezeichnete von Stradivari und Amati; desgleichen Violinen, Bratschen und Violoncelle von Chanot in Paris stehen zu Kauf bei

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Leser und insonderheit die Besitzer der allgemeinen musikalischen Zeitung machen wir hierdurch wiederholt auf das in unserm Verlag herausgekommene

Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung, in Quart, (Preis 2 Thlr.)

aufmerksam, durch welches das ausserdem mühsame Nachschlagen dieser Zeitung und das Auffinden der so mannichfaltigen, in derselben abgehandelten Gegenstände sehr erleichtert wird, und bemerken, dass davon nur eine kleine Anzahl Exemplare abgedruckt worden ist.

Breitkopf und Härtel.

Verzeichniss der Compositionen von F. Kuhlau, welche in dem Verlage von A. Cranz in Hamburg erschienen sind.

Kuhlau, F., Die Räuberburg, grosse Oper in 3 Aufzügen. Neuer vermehrter und ganz umgearbeiteter Klavierauszug vom Componisten. 5 Thlr.
daraus einzeln:
Die Ouverture f. d. Pianoforte allein ..... 8 Gr.
do. do. für Pianof. Flöte u. Violine. 12 Gr.
do. do. für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten... 16 Gr.
Alle Arien, Duetten, Terzetts etc. zu verschiedenen Preisen.

Kuhlau, F., 12 deutsche Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Op. 23. 4te Sammlung der Lieder. 1 Thlr.
— 6 Walses pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 28..... 12 Gr.
— Die Feyer des Wohlwollens. Cantate von Sander, für drey Männerstimmen. Klavier-Auszug. Op. 36..... 20 Gr.
— 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 46.
No. 1. in G. 16 Gr.
— do. do. do. No. 2. in D m. 12 Gr.
— do. do. do. No. 3. in C. 20 Gr.
— Ouverture zu der lyrisch-dramatischen Scene: Eurydice im Tartarus. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten. Op. 47..... 16 Gr.
— 3 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 5te Liedersammlung..... 12 Gr.
— Rastlose Liebe, Gedicht von Göthe, mit Pianoforte-Begleitung..... 8 Gr.
— Andantino mit Variationen für das Pianoforte. (vor- und rückwärts zu spielen)... 4 Gr.
— grande Walse heroique pour le Pianoforte. 4 Gr.
— Duettino: Nice se più non m'ami, (dein Blick ist nicht mehr heiter) mit Pianoforte-Begleitung..... 4 Gr.
*) — grandes Sonates brillantes pour le Pianof. No. 1. in A m. (Neue Auflage)..... 20 Gr.
— grandes Sonates brillantes pour le Pianoforte. No. 2. in D. (Neue Auflage)..... 12 Gr.
— grandes Sonates brillantes pour le Pianof. No. 3. in F. (Neue Auflage)..... 12 Gr.
— Variationen über das Volkslied aus Webers Freischütz. f. Pianof. Op. 48. (In Kommiss.) 12 Gr.
— 6 Thèmes variés de l'Opera: Der Freischütz. pour le Pianoforte. Op. 49. No. 1 — 6. (In Kommission) complett..... 3 Thlr. 6 Gr.
— Elisa, oder Freundschaft und Liebe. Grosse Oper. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. (In Kommission)..... 3 Thlr.
*) — Variations et Solos pour la Flûte seule... 1 Thlr.

*) Die beyden mit * bezeichneten Artikel sind nur neue Auflagen von Jugend-Arbeiten des Componisten.

Der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December **№. 12.** 1800.

KORRESPONDENZ.

Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin.

Dritter Brief. Vom 13ten November.

Gestern bin ich im hiesigen National-Theater gewesen. Man gab zulezt ein kurzes Monodrama, mit Namen: *Hero*, das der Musikdirektor Weber in Musik gesezt hat. Das Gedicht vom Hrn. Herklots, ist ohne Zweifel die beste Arbeit dieses Dichters und eigentlich eine Kantate, die auf dem Theater nicht ohne Würkung ist.

Eine dunkle, ahndungsvolle Ouverture aus *C mol* eröfnet das Stück. Der Styl dieser Ouverture ist in Glucks tragischer Manier: grofs, rührend und kräftig. Ich hatte vorher das Gedicht gelesen und fand, dafs die Ouverture zu grofs für das Stück war. (Ich sage: zu grofs, in Absicht der Qualität.) Gegen das Ende derselben, geht der Vorhang in die Höhe. Man sieht im Hintergrunde das offne Meer; auf der rechten Seite einen Leuchtthurm und zur linken, *Cytherens* Bildsäule, an deren Fufse die schöne Königstochter *Hero*, Cytherens Priesterinn, liegend, auf eine Sclavinn gestüzt, im Begriff ist, von einem schweren Traume zu erwachen: denn ein schwerer Traum mufs es seyn, und dieser ist der Gegenstand der Ouverture. Hier wird man also die Absicht derselben, fast zu spät, gewahr; doch ihre Tendenz dafür rechtfertigt sich nun auch vollkommen, und man weis mit eins, was *Hero* erwartet, fürchtet und ahndet.

Man ist anjezt so mistrauisch worden gegen die Komponisten, weil sie so oft geringe Begebenheiten mit grofsen Tönen ankündigen, und im Gegentheil bey wichtigen Dingen so wenig Urtheilskraft und Unterschied in den Graden der Leidenschaften beachten: ja was den Styl betrift, sogar kein Bedenken tragen, höchst ernsthafte, rührende und grofse Katastrophen durch Einmischung tändelnder, burlesker und muthwilliger Tiraden zu aviliren und was sie auf der Stelle zu erbauen meynen, auch auf der Stelle wieder einreissen. Dies ist ein Vorwurf, dessen sich wohl gar sonst tüchtige Meister schuldig gemacht haben, weil sie nur mit den Tönen zu spielen verstehn und nicht die Natur der Leidenschaften kennen, die sie darstellen wollen. Seit undenklichen Zeiten haben Philosophen und Leute von Geschmack dies an Werken musikalischer Meister getadelt; — doch wer nicht horte, waren diese.

Bey unsrer Ouverture ist nun dieses nicht der Fall. Der Styl ist durchaus edel und gleich, und da einmal in jedem bedeutenden Stücke, wenigstens *ein* Traum seyn mufs: so ist diese nicht gemeine Art den Traum einzuführen und zu behandeln, dem Hrn. Weber sehr hoch anzurechnen.

Es giebt in unsern spekulativen Zeiten der Theorien so manche, besonders in den Künsten: bis zu einer Theorie der Ouverture hat man sich noch nicht versteigen, oder herablassen wollen, und doch würde sie gerade jezt nothwendig seyn, da nicht leicht ein Komponist von Bedeutung ist, der sich nicht zugleich am Drama versucht hätte. Bey dem gemefsnen Unterschied der verschiedenen Style in der Komposition, wonach unsere Vorfahren sich, fast zu genau, gerichtet haben, war die Ouvertüre nichts weiter, als, was sie heifst: Eröfnung; Anfang; was ein Baum im Vordergrunde einer Landschaft ist, und sie brauchte bey ihnen in gar keiner Verbindung mit der Handlung selbst zu stehn, wenn sie nur dem

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Ostermesse 1823, erschienen sind:

Handbuch der musikalischen Literatur oder allgem. system. geordnetes Verzeichniss der 1822 — 1823 gedruckten Musikalien. Sechster Nachtrag. Mit K. Sächs. Privil. ..... 8 Gr.

Schicht, J. G., das Ende des Gerechten, Passionsoratorium von Rochlitz. Klavierauszug des Componisten. ..... 5 Thlr.
Hieraus einzeln:
Chor: Sanke dich, heil'ge Nacht, ... 8 Gr.
Chor: Wir drücken dir die Augen zu.... 8 Gr.

Müller, A. E., Cantatine zu Familienfesten für 4 Singstimmen mit Chor und Begleitung von 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Partit. Nachgel. Werk. 1 Thl. 12 Gr.

Bishop, sechs Lieder von Wilh. Gerhard, nach engl. Volksgesängen mit Begleitung des Pianoforte. 14 Gr.

Rothe, F. W., 24 Favoritänze (Leipziger), bestehend in 7 Walzern, 5 Wiener Walzern, 6 Russischen, 5 Ecossoisen und 1 Cotillon in vollstimmiger Musik. Erste Sammlung. 1 Thlr. 12 Gr.

Leipziger Favoritänze für eine Flöte eingerichtet. Lief. 5. ..... 12 Gr.

Marschner, H., Impromptus pour Pianoforte. Liv. I. Op. 22. ..... 18 Gr.

— 3me gr. Sonate, pour Pianoforte. Op. 24. (G m.) ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Reissiger, C. G., Ouverture à 4 mains de l'Opera: „das Rockenweibchen“. ..... 20 Gr.

Rothe, F. W., 24 Favoritänze (Leipziger), für Pianofort. Erste Sammlung. ..... 16 Gr.

Spohr, L., Quintett. Op. 53. No. 1, arrangé à 4 mains par Agthe. ..... 2 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Lannoy, E. Baron de, grand Duo concertant pour le Pianoforte et Violon. Op. 21..... 1 Thlr. 8 Gr.

Latour, J., In medio tutissimus ibis, Air avec 12 Variations p. le Flte avec Flûte ad lib. No. 22. 18 Gr.

— Duo pour le Flte à 4 mains sur l'introduction et 5 Airs de la Flûte magique. No. 12... 10 Gr.

— Duo pour le Pianoforte à 4 mains sur 5 Airs de la Flûte magique. No. 15. ..... 10 Gr.

— Duo sur 3 Airs du Don Juan. No. 14. 15. à 10 Gr.

— Duo sur l'Air: le petit Tambour varié. No. 16. 14 Gr.

— Duo sur l'Air favori: au clair de la lune. No. 17. 10 Gr.

— Duo sur 4 Airs du Barbier de Seville de Rossini. No. 18. ..... 16 Gr.

Latour, J., Duo sur 4 Airs du Barbier de Seville de Rossini. No. 19. ..... 17 Gr.

Neukomm, les Adieux à ses amis à Rio de Janeiro, Adagio pour le Pianoforte. ..... 5 Gr.

Mayer, Ch., Exercices pour le Pianoforte. ..... 10 Gr.

Boieldieu, A., Ouvert. de l'Op.: Jean de Paris arr. à 4 mains. ..... 12 Gr.

Mayer, Ch., Rondeau pour le Pianoforte. ..... 12 Gr.

— Andante et Rondo pour le Pianoforte.... 12 Gr.

— Nocturne pour le Pianoforte. ..... 10 Gr.

Fesca, F. E., an die heilige Cäcilia, gedichtet von Robert und für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. ..... 8 Gr.

— 5 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. ..... 12 Gr.

Schnyder von Wartensee, der Friede, Quartett für 2 Soprane, Tenor et Bass mit obligater Clarinett oder Flöte und Pianofortebegleitung. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Eisenhofer, F. X., Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen. 1ste Wk. 4te Samml. 1 Thlr. 4 Gr.

Kuhlau, Fr., die Feyer des Wohlwollens, Cantate von Sander für drey Männerstimmen. Klavier-Auszug. ..... 20 Gr.

— Ouverture zu der lyrisch-dram. Scene: Enridice im Tartarus, für das Pianoforte zu vier Händen. ..... 16 Gr.

Cramer, J. B., 13me Divertissement p. le Pianof. 12 Gr.

Rink, Ch. H., Weihnachts-Cantate für Sopran, Alt, Tenor et Bass nebst obligater Orgel oder Klavier-Begleitung. Op. 73... 1 Thlr. 4 Gr.

Kreutzer, Joseph, Trio pour Flute, Violon et Guitarre. No. 1. ..... 18 Gr.

Palmi, Sammlung mehrstimmiger Gesänge nebst Canons zum Gebrauch für Schulen, 1s Heft. 20 Gr.

Schnabel, Psalm für Männerstimmen.... 1 Thlr. 4 Gr.

Claudius, O. C., 12 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 2tes Heft. No. 1. 2..... à 12 Gr.

Baumeister, G., gr. Rondeau pour le Pianof. 14 Gr.

Gammert, C. D., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. ..... 16 Gr.

Mattern, F., 2 grandes Marches pour le Pianoforte à 4 mains. ..... 14 Gr.

Berner, P. W., 5 Gesänge für 2 Soprane, 1 Tenor und 1 Bass mit obligater Begleitung des Pianoforte. Op. 26. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Eisenhofer, F. Y., Königs Feier, eine Sapphische Ode mit einer Wechselstrophe in deutscher und lateinischer Sprache. 10s Werk. Partitur. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Greulich, C. W., Gesänge von verschiedenen Dichtern mit Begleitung des Pianoforte... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. Nº. 25. 1823.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Vom neuen Jahre 1823 bis Ostern. Vollstimmige und grössere Gesangstücke. Das neue Jahr wurde in unserm wöchentlichen Concerte auf eine erhebende Weise mit dem allbekannten *Ambrosianischen Lobgesange* von J. Haydn begrüsst, und so trefflich, dass nur die Tadelsucht Ausstellungen machen könnte. Am 9ten Januar hörten wir den *Winter* von Haydn, und ebenfalls gut. Schade, dass unser Bassist im Vortrage der Recitative so Vieles zu wünschen übrig lässt. Es ist überhaupt eine bemerkenswerthe Erscheinung, dass, während eine bessere Aussprache und eine angemessenere Deklamation unter Dilettanten allgemeiner wird, der Vortrag der Recitative bey angestellten Sängern immer mehr zu sinken scheint. Woher mag das kommen? Wir meinen, es müsste die Wichtigkeit dieses Theiles musikalischer Leistungen jedem klar einleuchten. Geringschätzung und also absichtliche Vernachlässigung kann es doch unmöglich seyn. Sollte wohl der zu häufige Singsang einer hinlänglich bekannten Gattung italienischer Arien auch an diesem Verfalle die grösste Schuld haben? Wenigstens wird man es nicht geradehin unwahrscheinlich nennen können, wenn wir meinen, dass uns jene Sucht unter andern bedeutenden Nachtheilen auch diesen mit herbeygeführt habe. Am 30sten Januar wurde *Meeresstille und glückliche Fahrt*, von Göthe und Beethoven, zur Freude der Meisten wiederholt. Am 30sten wurden wir mit *Johanna Sebus* erfreut. Die Göthische von Zelter so schön gesetzte Ballade ist nämlich, wie auch früher schon gerühmt worden ist, von unserm Musikdirector Schulz ausgezeichnet gut für das Orchester bearbeitet worden. Der Tenorist, Hr. Hering, that uns mit seiner angenehmen und vollen Stimme, der bey noch einigem Mangel an Kunstfertigkeit einfacher Gesang vorzüglich zusagt, recht wohl. Der Vortrag war so ganz im Geiste der Sache, dass er keineswegs unwürdig neben Mad. Kraus-Wranitzky stand. Am 13ten Februar: *Was bleibet und was schwindet*, Ode von Kosegarten, Musik von Andreas Romberg. Im Ganzen muss man allerdings diese Musik schön nennen; in Einzelnem ausgezeichnet. Dennoch machte sie auf uns eben nicht den tiefsten Eindruck, was wir weniger dem Componisten als dem Dichter beymessen. Die Ode hat offenbar zu viel Breites und Einförmiges, was der Musik, wären auch ihre Wendungen noch so meisterlich, Schaden thut. Nun kam diessmal noch dazu, dass im Gesange das Ende verunglückte, welcher Unfall auch die früher erhaltenen guten Eindrücke zu sehr verdunkelu musste. Am 20sten Februar Introduction zu *Ferdinand Cortez*, von Spontini. Diese Musik ist für das Theater, aber nicht für's Concert berechnet. Der Lärm ist hier zu gross. Cortez trug seine Recitative viel zu langsam, ohne alle Bewegung vor. Die übrige Ausführung war gut. Am 27sten Februar: Grosse Scene und Chor aus *Faust* von L. Spohr. Unwidersprochen hat diese Scene überaus herrliche, tief wirkende Stellen, aber auch, es versteht sich, nach unserm unmaasgeblichen Urtheile, völlig unwirksame, was eine zu künstliche Zusammenstellung in der Regel herbeyführt. Besonders schwierige Stellen sind, wie es nicht selten in den Sätzen dieses Meisters geschieht, dem Gesange gegeben. Aber gerade der Gesang muss für jede Stimme fliessend und melodisch seyn, wenn er das Höchste erreichen soll. Für jetzt wenigstens will so Schwieriges für unsere Donnerstagsfreuden nicht recht passen. Am 13ten März: *Der Graf von Habsburg*, Ballade von Friedr. Schiller, in Musik gesetzt von Andr. Romberg, gesungen von Hrn. Hering. Für den Componisten eine schwere,

bestmöglich gelöste Aufgabe. Das Stück wurde gut vorgetragen. Am 20sten: *Stabat mater* von Stunz. Es herrscht im Ganzen dieser Musik eine Freundlichkeit, die stets Wohlgefallen erweckt. Doch wollen uns die ersten Sätze viel empfundener vorkommen, als die letztern, die immer mehr die Arbeit blicken lassen, die sie dem Verfasser gekostet haben. Vorzüglich ist diess im Schlusssatze so, der eben desshalb nicht recht zum Schlusse kommen kann, gleichsam als genüge er sich selbst nicht. Im 22sten Abonnement-Concerte wurde die *Hymne* von J. F. von Mosel gegeben: *Selig! wer über den grünen Teppich der Flur jauchzend den Tanzschritt flügelt* etc. Wir hörten sie nicht.

Von Arien und Duetten wurden im Laufe dieses Vierteljahres folgende gesungen: Zum neuen Jahre, als dem 11ten Abonnement-Concerte: Scene und Arie von Nicolini, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky: Io mano per la gioja, io mi confondo etc. Ein rauschender Beyfall wurde ihrem angenehmen Gesange zu Theil. Starkes und Zartes, das sie besonders reizend vorzutragen weiss, das erste, so weit es in den Grenzen ihrer Stimme liegt, gelang gleich schön. Auch die chromatische Tonleiter durch eine Octave glückte, weil sie in etwas langsamer Bewegung angebracht wurde, vollkommen, und wirkte herrlich. Je mehr wir aber den Werth dieser allgemein verehrten Sängerin erkennen, und je mehr wir uns für die mancherley hohen Genüsse, die uns ihr seelenvoller Gesang verschafft hat, zum herzlichsten Danke verpflichtet fühlen, desto weniger können wir uns der Frage enthalten: Warum wählt wohl Mad. Kraus auch Sätze, die ihre natürliche Tonhöhe offenbar übersteigen, und sie zu Anstrengungen zwingen, die, selbst wenn sie durch Kunst gelingen, des Reizenden zu wenig in sich haben, als dass durch das Bewundern der Menge, das etwa dadurch gesteigert werden könnte, der Verlust bezahlt würde, den nach und nach die Sängerin sich selbst und dadurch allen wahren Kunstfreunden zuzieht. Im zweyten Theile desselben Concerts: Duett aus der Oper *Zemire und Azor*, von L. Spohr, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky und Hrn. Hering „Weh mir! wo flieh ich hin?“ Auch der Tenorist sang seinen Theil recht gut. Wir haben schon seine etwas bedeckte, dabey aber ziemlich starke Stimme, einig mit dem Urtheile der Meisten, gerühmt. Er wird Vorzügliches zu leisten im Stande seyn, wenn es seinen Bemühungen gelingt, Töne und Gänge nicht so in einander zu ziehen, wie es bedeckten Stimmen eigen ist. Eine ganz deutliche Aussprache der Vokale und Diphthongen insonderheit thut dagegen schon sehr Vieles.

12tes Concert: Scene und Arie aus *Medea* von Naumann, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky: Che vidi etc. Der Vortrag, wie gewöhnlich, sehr schön: nur die Wiederholung der schweren Schlussstelle gelang weniger. Dagegen sang Mad. Kr. aber im 13ten Concerte eine von Sim. Mayr gesetzte Scene und Arie, die wir ihrer angenehmen Melodieen und der ganzen geistreichen Durchführung wegen als vorzüglich rühmen müssen, so überaus schön und seelenvoll, dass wir lange keinen so hohen Kunstgenuss, als diesen, gehabt haben. Das nicht ausgezeichnete Duett aus *Sofonisbe* von Ferdinand Pär wurde von ihr wohl lobenswerth, aber nicht mit der Liebe gesungen, die sonst in ihrem Gesange so wohl thut. Freilich kann bey einer nicht recht seelenvollen Musik die Seele einer sinnigen Sängerin auch nicht in eine vorzüglich lebendige Bewegung gesetzt werden, wodurch sich auch die scheinbare Rüge in ein nicht geringes Lob verwandelt. Am Recitative des Hrn. Hering fanden wir diessmal weit mehr Mangelhaftes, als wir es sonst an ihm gewohnt sind. Im 14ten Concerte: Scene und Arie mit begleitenden Bassethörnern von Mozart, von Mad. Kr. zu allgemeiner Freude herrlich vorgetragen, und im andern Theile Winters bekannte Variationen über ein Thema von Caraffa: O cara memoria etc. Eben so müssen wir ihres Vortrags der Scene und Arie aus *Ines de Castro* von Carl Mar. von Weber: Non paventar, mia vita! etc. mit gebührendem Lobe gedenken. Nur den letzten, sehr schweren, fast zu klaviermässigen Gängen, und den für ihre Stimme zu hohen Tönen fehlte die gewohnte Rundung. Im 16ten Abonnement-Concerte hatten wir leider die allgemein verehrte Sängerin nicht mehr in unserer Mitte. Wir werden das Nöthige bey der Erwähnung ihres Abschiedconcertes, der Ordnung gemäss weiter unten, erzählen. An ihrer Stelle trat Dem. Siebert aus Dresden auf, eine sehr junge Sängerin mit schöner voller Stimme, und leistete nach dem Urtheile der Meisten mehr, als wir von ihrer Jugend erwartet hatten. Ihre erste Scene und Arie war aus *Sargino* von Par: Gran Dio! che é cio etc. Sie wurde mit Beyfall aufgenommen, worüber wir

uns desto mehr freuten, je mehr wir das Missliche eines solchen Auftretens unmittelbar nach einer so ausgezeichnet beliebten Sängerin kennen. Die in solcher Lage nur zu natürliche Beklommenheit, mit der sie sang, wirkte offenbar wenigstens eben so sehr, als das Jugendliche ihrer Stimme zu ihrem Vortheil. Es steht auch in der That angehenden Künstlern nichts schöner, als diese Scheu, die, wenn auch nicht immer ächte Bescheidenheit, doch allemal die Achtung gegen das Publikum beweist, die kein vernünftiger Mensch ihm versagt. Im zweyten Theile sang sie von Rossini die Cavatine: Di piacer mi balza il cor etc. aus *la gazza ladra* recht artig. Darauf mit ihrem Vater, dem bekannten königl. sächsischen Kammersänger: Scene und Duett aus *Tancred* von Rossini: Himmel, du wagst es an diesem Tage? etc. Hr. S. hat nicht nur eine ausserordentliche Gewandheit, sondern auch eine volltönende herrliche Bassstimme von sehr bedeutendem Umfange. Aber er thut, was ein Basssänger am wenigsten thun muss, er verziert viel zu viel und verdirbt sich dadurch gewiss bey allen Kunstverfahrnen weit mehr, als er bey der Menge, die am Ende doch nur nachspricht, gewinnen kann. Vorzüglich auffallend war dieser Fehler in der uns noch von ihm zum Besten gegebenen Arie, wir wissen nicht von wessen Composition, *Kennst du das Land* etc. Im 17ten Concerte sang Dem. Siebert die Scene und Arie aus dem beliebten *Freyschütz:* Wie nahte mir der Schlummer etc. recht hübsch, manches jedoch zu schnell weg. Besonders wurden die Rhythmen nicht mit der Eigenthümlichkeit begonnen, die nur eine Folge längerer Uebung ist. Man kann nicht sagen, dass sie irgend etwas taktwidrig zu früh anfing, wohl aber fast immer zu getrieben. Auch die Arie mit Chor aus *Tancred* von Rossini: Più dolci, e placide etc. sang sie im 18ten Concerte wirklich lobenswerth. Weniger gelang ihr im Duett aus *Adelasia und Aleramo* von Sim. Mayer das Recitativ, das Hr. Hering viel besser vortrug. Alles Uebrige glückte. Recht brav wurden von ihr im 19ten Concerte Scene und Arie mit Chor aus *Achille* von Pär: Pur troppo etc. vorgetragen; selbst Triller und chromatische Gänge fielen nicht übel aus. 20stes Concert: Scena sciolta von J. H. Stunts für Dem. Annette Fischer geschrieben und von derselben gesungen: Oh infelice amor mio etc. Seit ihrem letzten Hierseyn ist Dem. Fischer bedeutend vorwärts gegangen. Ihre Fertigkeit, die damals sehr gering war, ist im Verhältniss sehr ansehnlich, ihre Stimme viel stärker und die Tonverbindung runder geworden. Die Stärke ihres Tones dürfte sogar ausgezeichnet genannt werden. Es würde auch sicher sehr viel Zartes und Ansprechendes in ihrem Gesange liegen, wenn nicht, was wir herzlich beklagen, die Art ihres Singens zu grosse Leichtfertigkeit verriethe, vermöge welcher die schwersten Gänge ohne Umstände hingesungen werden, was nie gut wirken kann. Die Musik ist eben so trefflich, als die Scene und Arie mit Chor von Rossini: Ah che vedo, qual fasto etc. schlecht ist. Dem. Fischer sang sie mit Fertigkeit; doch schnitten manche Gänge zu sehr ein. Schlusstöne und starke Anfänge fanden wir nicht selten zu grell. Wird diess vermieden, so dürfte Deutschland an ihr bald eine überaus treffliche Sängerin mehr aufzuweisen haben.

Im 22sten Concerte versuchte sich Dem. Lagel aus Gera, Tochter des sehr verdienten und geachteten Cantors daselbst, mit der Scene und Arie von C. M. von Weber: O weh mir, wehe etc. Die Uebersetzung des *misera me* ist eben nicht vorzüglich zu nennen und legt dem überdiess schweren Gesange, der uns für das erste, doch immer mit mehr oder weniger Befangenheit begleitete Auftreten nie gut gewählt scheint, nur zu grosse Schwierigkeiten bey. Dem. L. hat aber offenbar so gute musikalische Anlagen, dass wir ihr zur Vollendung derselben durch Fleiss und Beharrlichkeit die glücklichsten Verhältnisse wünschen. Im zweyten Theile dieses Concertes sang Dem. Siebert: Rondo von Generali „Parla! in me l'affida" etc. recht artig. Wir müssen überhaupt Dem. S. das Zeugniss geben, dass sie gethan hat, was möglich war, und dass ihr Fleiss bereits mit merklichen Fortschritten belohnt wurde. Möge sie sich im Verfolge ihres Studiums nicht bloss grössere Tonfertigkeit, an der sie, wie gesagt, schön sehr gewonnen hat, sondern auch das Wissenschaftliche der Kunst erwerben, ohne welches eine sichere Haltung gewöhnlich ein frommer Wunsch bleibt.

Symphoniecn. Zum neuen Jahre Beethovens Pastoralsymphonie, sehr schön ausgeführt. Das 12te Concert gab uns die D dur-Symphonie von Andr. Romberg, ein gutes Werk, das mehr durch richtige Benutzung und Bearbeitung der Instrumente, als durch sinnige Erfindung gefällt. Im folgenden Concerte wurde Fesca's vortreffliche

Symphonie No. 2 äusserst brav gespielt. Eben so schön, wenn nicht noch schöner, hörten wir im 14ten Concerte Beethovens Meisterwerk aus A dur, und das 15te Concert liess uns das neueste Werk von J. A. André hören. Wir finden diese Arbeit, wie weit wir nach einmaligem Hören zu urtheilen im Stande sind, herrlich instrumentirt und reich an trefflichen Gedanken, die sehr oft ihren Werth durch unerwartete Wendungen zu heben wissen. Und doch wollte es uns vorkommen, als ob der verbindende Geist fehlte, der den schönsten Einzelnheiten durch eine gehaltene, auch im Unerwarteten noch bis auf einen gewissen Grad nothwendige Aufeinanderfolge der Rhythmen und Akkordreihen jenen unwiderstehlichen Zauber verleiht, der das Vollendete wie ein stiller Geist durchwaltet. Auch diese Symphonie, die wir zu Berichtigung oder Bestärkung unsers vorläufigen Urtheils recht bald wieder zu hören wünschen, ging im Ganzen recht gut. Doch hätte sie hier und da besser zusammenklingen und überhaupt wohl mit mehr Feuer behandelt werden sollen, was freilich zum ersten Male kaum gefordert werden kann. 16tes Concert: Symphonie v. L. v. Beethoven, C dur, wurde, wie fast alle Symphonieen dieses genialen Tonsetzers, meisterlich gespielt. Darauf im 17ten Concerte: Symphonie von W. A. Mozart C dur, sehr gut: nur im Andante setzte das Violoncell zu früh ein. Von Ferd. Ries wurde im 18ten Concerte No. 1. ebenfalls trefflich gegeben. Noch trefflicher im folgenden Concerte das herrliche Werk Mozart's aus Es dur. Im 20sten: Beethovens, besonders im Einsetzen sehr schwierige B dur-Symphonie. Sie ging so ausserordentlich pünktlich und rund, dass wir unwillkürlich einige ärgerliche Bewegungen machten, als die Trompeten einmal einen Takt zu früh losschmettern wollten. Von der Spohr'schen Symphonie No. 2 können wir nichts, als die fleissige Arbeit rühmen. Sie ist gänzlich ohne Erfindung. Beethovens F dur Symphonie machte den Schluss dieses Vierteljahres.

Ouverturen. *Jubel-Ouverture* von C. M. von Weber, stark und prächtig instrumentirt. Ob wir nun gleich nach unserer unmaassgeblichen Meinung dem Ganzen in Ansehung der Melodieen eine gewisse Zerrissenheit, oder doch öfter gewaltsam hervortretende Sonderbarkeit zuschreiben müssen: so sehen wir doch auch hier die Kunst des Verfassers recht klar, selbst das in sich Unzusammenhängende durch kluge Bearbeitung stattlich zu decken und höchst geschickte Schlusseffekte zu finden, dass rauschender Beyfall, der auch unsern Saal erfüllte, fast nicht fehlen kann. Das bekannte herrliche Lied: *God save the king* reihet sich mit sehr vollem Orchester, glanzvoll bearbeitet, an die eigene Erfindung. Wenn aber in dieser einiges Gesuchte nicht zu oft wiederkehrte, würde das Ganze, meinen wir, noch viel mehr wirken. Ouverture zu der noch ungedruckten Oper *Lucretia* von Marschner, nimmt unter den neuen Arbeiten dieser Art einen guten Platz ein. Sie ist wild, sehr rauschend, mit kleinen Flöten und allen Pfeifen, und wie sich es hören lässt, von einigen Querständen begleitet, die jetzt als liebe Bekannte willkommenen Zutritt finden. Ouverture über den Dessauer Marsch von Fr. Schneider, neu. Wir hörten sie nicht völlig und müssen daher unser Urtheil verschieben. Die Phantasie Mozart's aus C moll, vom Ritter Seyfried recht gut bearbeitet fürs Orchester, und von diesem eben so vorgetragen, wollen wir hier mit erwähnen. Darauf Ouverture von Aloys Schmitt, neu, gut instrumentirt, in einem sonderbaren Style, dessen Ernst, mit Rauschendem und Beweglichem wechselnd, vielleicht gerade dieser eigenen Zusammenstellung wegen nicht an seinem Platze zu stehen scheint. Phantasie für das Orchester von Neukomm, No. 3. Nach einem ziemlich gewöhnlichen Eingange hebt sich das oft fugirte Werk nicht selten bis zu den schönsten Wirkungen. Ouverture von Lindpaintner, als Composition nicht ausgezeichnet, der Vortrag, wie gewöhnlich, gut. Die neue Ouverture von Reissiger aus D moll, wie wir hören zur Oper *Dido* geschrieben, fanden wir recht schön; auch wurde sie gut gespielt. Ouverture aus C moll von Friedr. Schneider, gut. Darauf im 22sten Concerte: Ouverture zu *Anakreon* von Cherubini.

Als Uebergang zu den eigentlichen Concerten wollen wir hier gleich der im 15ten Abonnement-Concerte gegebenen Phantasie für das Fortepiano, mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chors von L. v. Beethoven, vorgetragen von Hrn. Klengel erwähnen. Das mit dem Fortepiano allein ganz einfach anhebende Werk webt in bunt phantastische Gruppen gar herrlich variirte Melodieen. Oft tritt es dem Hörer wie ein angenehm reizendes Geschwätz entgegen; oft hebt es sich bis zum höchst Genialen und oft bis zum märchenhaft

Sonderbaren. Das Spiel war gut, wenn auch nicht in Allem.

Concerte. Am 9ten Januar: Concert für die Flöte von Lindpaintner, vorgetragen von Hrn. Belke. Sein Ton ist nicht nur lieblich und rund, sondern auch von einer eigenthümlichen Fülle, und seine Fertigkeit keineswegs gering. Ganz besonders noch ist seine Mühe zu loben, auch das Schwierige mit Klarheit auszuführen. Dass diess nun noch nicht überall mit der zu angenehmer Wirkung durchaus nöthigen Leichtigkeit geschieht, ist ein Mangel, der bey so guten Eigenschaften und so merklichem Fleisse immer mehr schwinden muss. Das Concert selbst hat recht sehr schöne, ja höchst originelle Stellen: aber es ist viel zu ungleich, so dass es dem Hörer zu lang vorkommt. Im folgenden Concerte gab uns Hr. Voigt einen Violoncellsatz von Bernhard Romberg. Er überwand die nicht unbedeutenden Schwierigkeiten mit grosser Geschicklichkeit, der jedoch im sehr Schnellen und Hohen die zur Anmuth nöthige Bestimmtheit noch mangelt. Da sich aber im Ganzen Hrn. Voigts Spiel gar sehr verbessert hat und vorzüglich sein Ton viel angenehmer und singender geworden ist, darf man mit Recht alles Gute von ihm hoffen. Ueber den Vortrag des Hrn. Concertmeisters Matthäi und Hrn. Lange, die uns am 25sten Januar ein Doppelconcert von Kreutzer zum Besten gaben, haben wir nichts hinzuzusetzen, da sie als treffliche Violinspieler schon hinlänglich bekannt sind. Ein Concertino für das Horn von Hrn. Fuchs wurde am 30sten Januar von Hrn. Steglich zwar nicht immer rein, aber mit recht viel Fertigkeit geblasen. Am 6sten Februar Concert für zwey Violinen von L. Spohr, vorgetragen von Hrn. Klengel und seinem Schüler W. Fischer. So sehr wir auch sonst gegen alles öffentliche Auftreten der Kinder sind, so wenig können wir es im gegenwärtigen Falle missbilligen. Der dreyzehnjährige Knabe spielte in der That für sein Alter recht wacker. Gebe ihm ein günstiges Geschick zu guter Fortsetzung seiner Kunst, was ihm das Erspriesslichste ist. Am 13ten Februar: Concertino für die Basposaune von L. Meyer, vorgetragen von Hrn. Queiser (Neu). Die im allgemeinen recht hübsche Musik schien uns doch dem Instrumente nicht ganz angemessen; der schnellen Läufer waren, soll anders die Kunst mit der Natur wandeln, zu viele. Auf alle Fälle gehört Hr. Queiser zu den geschicktesten Posaunenbläsern, die wir haben. (Die so gerühmten Berliner hörten wir nicht) Seine Töne sind in der durchdringendsten Stärke doch immer noch angenehm und im Schwachen sehr einschmeichelnd. Diessmal waren sie jedoch, wie wir mit Bedauern zur Steuer der Wahrheit sagen müssen, nicht immer so rein, wie wir sie früher von ihm hörten. Im 18ten Concerte: Concert für die Flöte von Berbiguier, zum ersten Male vorgetragen von Hrn. Grenzer, dessen Kunst wir bereits gebührend gerühmt haben. Die Composition war aber so wenig wirkend, als alle andere Sätze, die wir von B-s Arbeit bisher gehört haben. Im 19ten Abonnement-Concerte hatten wir das Vergnügen, die Gebrüder Haase, königl. sächs. Kammermusiker aus Dresden, in einem Concert für zwey Waldhörner von Kummer, zu hören. Ihre Fertigkeit ist allerdings sehr ausgezeichnet. Bey ganz schwierigen Leistungen geht aber oft das Schönste des Hornes, der eigenthümliche und reine Ton, verloren, oder er steht doch wenigstens mehr nach, als er sollte. Das letzte war auch hier der Fall, ob zufällig oder nicht, können wir nicht entscheiden, da wir sie weiter nicht hörten. Eigentlich sollten aber nach unserm Dafürhalten alle Solobläser, und zwar desto sorglicher, je schwieriger die Behandlung ihres Instrumentes ist, stets minder Schweres öffentlich hören lassen, als sie zu leisten im Stande sind, damit sie es vollkommen geben können und weniger von Zufällen abhangen, deren es bey solchen Instrumenten so manche giebt. Im ersten Theile hatte sich Hr. Haase der jüngere mit einem Violinconcerte von Polledro, dessen Schüler er ist, zum Vergnügen der ganzen Versammlung, wie der laute Beyfall bewiess, hören lassen. Er spielt ganz in Polledro's bekannter Manier, überaus fertig, mit sehr schönem Staccato. Der Ton war aber, was doch wohl zum Theil mit an der Manier zu liegen scheint, dünn und die Höhe nicht immer rein. Am 13ten März spielte Hr. Hartknoch aus Weimar, Schüler des Hrn. Kapellmeister Hummel, Concertsätze für das Pianoforte aus dem schweren, phantastisch schönen D moll Septett von Hummel. Sein Spiel war seines Meisters werth. Da er uns noch mit einem Extraconcerte erfreute, wollen wir weiter unten mehr davon sagen. Am 20sten März gab Hr. Gährich, einer unserer bey der ersten Violine angestellten Musiker, sein erstes Concert von Rode, A dur. Sein Spiel, in dem sich eine recht hübsche Fertigkeit und ein recht ein-

schmeichelnder Ton zeigte, war noch zu ängstlich, was man bey auszuhaltenden Stellen am zitternden Bogenstrich, dem auch übrigens wohl noch Einiges fehlt, sehr bemerkte. Mit Achtung müssen wir aber der angestrengten Bemühungen erwähnen, durchaus nichts zu vernachlässigen. Das thun bekanntlich nicht Alle, auch wohl Manche von denen nicht immer, die bereits auf ein unbedingtes Lob Ansprüche machen. Das Concert für zwey Clarinetten von Krommer, vorgetragen von Hrn. Hering und Hrn. Trethar, Schüler des Hrn. Stadtmusikus Barth, konnten wir leider nicht hören.

Extra-Concerte. Die Herren Directoren unsers wöchentlichen Concertes hatten, um der allgemein geachteten Sängerin, Mad. Kraus-Wranitzky eine besondere Auszeichnung zu erweisen, ihr ein Extra-Concert veranstaltet und selber dazu öffentlich eingeladen. Es war voraus zu sehen, dass zum 1sten Februar, für welchen Tag es angesetzt worden war, der Saal wieder einmal übervoll werden würde. Jeder beeilte sich, die Sängerin noch einmal zu hören, und fast eine Stunde vor der gesetzten Zeit waren nur noch einige unbequeme Sitze und Stände zu finden. Man erzählte sich im Voraus, dass eine Auswahl achtbarer Männer unserer Stadt im Namen des Publikums der Scheidenden den Ehrenkranz der Kunst feierlich überreichen würde, was natürlich die Spannung Aller nicht wenig vermehrte. Nach der Ouverture zu *Leonore* von L. van Beethoven sang sie überaus schön die Scene und Arie mit concertirender Violine (Hr. Concertmeister Matthäi) von Manfroci: Tancredi, idolo mio etc. Darauf: Concertino für zwey Flöten von Berbiguier, vorgetragen von den Herren Grenser und Belke (Neu). Unmittelbar nach der Cavatine aus *il rivale di sestesso* von J. Weigl, ebenfalls trefflich von ihr vorgetragen, setzte sich, wie bereits Fama verkündet hatte, der Zug einiger dazu verordneter Herren wirklich in Bewegung, und unter Trompeten- und Paukenschall, begleitet von sehr lebhaften Beyfallsbezeigungen der Versammlung, wurde ihr von einem jungen Manne, der auch mit Genehmhaltung der Herren Directoren ein ihr sehr schmeichelhaftes Gedicht verfertigt hatte, das nachher unter die Versammelten vertheilt wurde, mit ein paar Worten der Lorbeer überreicht. Aeusserst bewegt suchte die freudig Verlegene der Versammlung mit Wenigem ihren Dank auszudrücken. Nach der Ouverture Mozart's zu *Figaro* ergötzte sie uns im andern Theile mit Zingarelli's Scene und Arie aus *Romeo und Julia*: Idolo del mio cor etc. Ein Rondo von Lindpaintner für das Orchester diente zu einem recht angenehmen Zwischenspiele, worauf Mad. Kr. in einem von Hrn. Dr. Wendler zu diesem Behufe für sie gedichteten, und vom Musikdirector Schulz sowohl der Zartheit des Textes, als auch der Stimme der Sängerin sehr angemessen gesetzten Liede ihren Abschiedsgruss vortrug. Vorzüglich in diesem Scheidegesange, der bereits in der Zeitung für die elegante Welt öffentlich bekannt gemacht worden ist, bewies die Sängerin in den Veränderungen, mit welchen sie jede Strophe auf das Zierlichste vermannichfaltigte, einen sehr gebildeten Geschmack, und im ganzen Vortrage ein so wahrhaftes Gefühl, dass ihre eigene Bewegung siegreich, wie es meist geschieht, sich aller Herzen bemächtigte. Man hat Leipzig nicht selten getadelt, dass es die Künstler zu kalt und zu aristarchisch behandele: nun wird man es wieder tadeln, dass es einmal zu warm und zu eingenommen sich bewiesen habe. Es hat auch unsere Stadt mit dieser Handlung keineswegs der Kunst irgend einer Meistersängerin zu nahe treten und Mad. Kr. in dieser Hinsicht über alle erheben wollen: sondern sie hat dadurch der Innigkeit des Gesanges und der Liebe zur Kunst, die sich von der Glanzsucht wie eine gemalte Sonne vom wahren wohlthatigen Lichte unterscheiden, ihre Huldigungen nicht versagen wollen. Und wir wissen, dass eine die Kunst wahrhaft liebende Seele, wie sich Mad. Kr. unter uns stets zeigte, eine solche Auszeichnung eines herzlichen Wohlwollens gewiss mit jenem demüthig frohen Gefühle, wodurch sich der edle Glückliche von dem Gewöhnlichen unterscheidet, aufgenommen haben wird, dass die freudige Liebe zur Reinheit der Kunst dadurch nur noch inniger werden muss, und wird es in einem guten Herzen zu bewahren wissen.

Am dritten März wurde im Saale des Gewandhauses das jährlich gewöhnliche Concert zum Besten des Fonds für alte und kranke Musiker gegeben. Wir pflegen überhaupt nicht viele Concerte zu versäumen, am allerwenigsten dieses. Dennoch hatten uns diessmal unverschiebbare Geschäfte eine Ausnahme aufgezwungen. Wir können also nur berichten, was gegeben worden ist. Symphonie von Ferd. Ries No. 4 in F, ungedruckt. Scene und Arie von L. van Beethoven,

gesungen von Dem. Siebert: Ah, perfido, spergiuro etc. Siciliano und Rondo für die Violine, vorgetragen vom Hrn. Concertmeister Matthäi. Den andern Theil füllte die Musik zu Göthes *Egmont* von L. van Beethoven, mit poetischer Erläuterung von Fr. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Stein. Am Sonntage Palmarum zum Besten der hiesigen Armen: Ouverture zu *Coriolan* von L. van Beethoven. Pianoforte-Concert von C. M. von Weber, vorgetragen von Hrn. Joh. Benedict aus Stuttgart, Schüler des Componisten. Der Mittelsatz will uns der abgerissenen Accorde wegen, die Hr. B. übrigens sehr gut vortrug, und des zu lange fort anschwellenden und wieder sich verlierenden Akkordes halber nicht vorzüglich gefallen: desto schöner ist der Schlusssatz. Das Spiel des Hrn. B. zeichnet sich durch gute Fertigkeit, die auch noch wachsen wird, und mehr noch durch Seele aus, die doch wohl am Ende mehr gilt, als Seiltänzerkünste. Im andern Theile: Mozart's *Requiem*, lateinisch, gesungen von der Singakademie, die es uns schon früher im Laufe dieses Vierteljahres, kurz nach unsers Schicht's Tode (er starb am 16ten Febr.) unter Leitung des Hrn. Organisten Pohlenz in der Thomaskirche hatte hören lassen, und zwar mit dem deutschen Texte von Ebeling. Beyde Aufführungen haben uns eine ausgezeichnete Freude gewährt; sie gelangen beyde. In der Kirche hätten wir zur Vollendung des Ganzen die Saiteninstrumente noch mehr besetzt gewünscht, damit die Figuren, womit dieser heilige Gesang auf das erhabenste geschmückt ist, deutlicher hervorgetreten wären. Auch können wir uns diese Gelegenheit nicht entgehen lassen, ein Wörtchen unserer Ansicht über den Vortrag des mächtigen *dies irae* zu sagen. Will man die ihm gebührende Würde im Taktmasse finden, so wird ihm gewöhnlich das nothwendige Feuer fehlen. Nimmt man hingegen oft vorzugsweise auf die darin wohnende Kraft Rücksicht, so pflegt es sich zu leicht zu bewegen und verliert zu viel von seiner Erhabenheit. Man entgeht beyden Klippen nach unserer Ueberzeugung nur dadurch, dass man nicht gerade in grösserer Langsamkeit des Taktes die Würde sucht, sondern in einer schweren Betonung der Takttheile, die von selbst ein der Zeit nach sehr wenig merkliches Anhalten, eine Art Grave, erzeugt. Zuletzt müssen wir noch im Basssolo *tuba mirum* etc. des wohlgelungenen, wir wissen eigentlich nicht warum, selten ganz rein gehörten grossen as rühmlichst gedenken, unter den Worten: coget omnes etc.

Das einzige von Fremden im Saale des Gewandhauses gegebene Concert wurde am 17ten März von Karl Eduard Hartknoch unternommen. Obgleich sein Spiel Donnerstags zuvor im Abonnement-Concerte allgemein gefallen hatte und der Künstler ausserdem noch manche Freunde in unserer Stadt zählt, davon einige sich thätig für ihn verwendet haben: war der Saal doch sehr leer. Ausser der Ouverture zu *Fiesco* von Bernh. Romberg; einer Arie und Rondo von Generali, gesungen von Dem. Siebert, und Bolero von Grünbaum, gesungen von Hrn. Hering, hörten wir von ihm: ein Pianoforteconcert von Hummel (H moll) recht gut, und noch besser, mit seltener Bestimmtheit, von ihm selbst gesetzte, sehr schwierige Variationen über *Gaudeamus* mit Begleitung des Orchesters. Das grosse Duett für Violine und Pianoforte, von ihm componirt und mit Hrn. Klengel vorgetragen, spielte Hr. H. besonders geschmackvoll. Der Ton, den er hier der Saite zu entlocken wusste, war viel singender, als in den ersten Sätzen. Möge seine hier eröffnete Künstlerlaufbahn so glücklich seyn, wie sein Streben es verdient. Möge ihm aber auch in etwa zuweilen eintretenden schwierigen Fällen der Muth so fest stehen, wie die Hoheit der Kunst es erfordert, damit er die darauf folgenden Freuden derselben mit den Seinen desto inniger geniesse.

(Der Beschluss folgt.)

Bremen. Am 27sten May gab hier Mad. Adelheid Metzner Concert und trug darin ein Recitativ und Arie von Morlacchi, Variationen von Carafa und Recitativ und eine Polacca von Federici mit allgemeinem Beyfall vor. Man lobte die Reinheit des Tones, die deutliche Aussprache, den geschmackvollen Vortrag, den schönen Triller, die bedeutende Höhe (sie sang das dreygestrichene f) die bewundernswürdige Geläufigkeit und Rundung der Passagen. Da nun die achtungswerthe Künstlerin zugleich anspruchslos und bescheiden ist; so wünschen wir um so mehr, dass die Concerte, die sie in einigen Städten der Rheingegend geben will, zahlreicher als ihr hiesiges besucht werden mögen.

Kurze Anzeigen.

Merkwürdigkeiten der Haupt- und Residenz-Stadt Wien und ihrer nächsten Umgebungen. Ein Handbuch für Einheimische und Fremde. Herausgegeben von Franz Heinrich Böckh. Zwey Theile. Wien. 1823. Gedruckt auf Kosten des Verfassers bey B. Ph. Bauer.

Dieses, durch seinen mannichfaltigen Inhalt äusserst anziehende Werkchen verdient in so fern auch hier eine Erwähnung, als darin ein möglichst vollständiges Verzeichniss aller in Wien lebenden Tonkünstler und Dilettanten — 350 an der Zahl — ohne die gleichfalls mit Namen und Wohnort angeführten 450 Mitgliedern der Gesellschaft der Musikfreunde, zu finden ist, und die sämmtlichen, daselbst sesshaften Instrumentenmacher nebst ihren neuesten Erfindungen, die Kunst- und Musikalienhandlungen, Leih, und Copir-Anstalten, Kupferdrucker, Notenstecher, Platten- und Schriftgiesser, Rastrir-Maschinen- und Saitenmacher etc. namhaft gemacht sind. Eben so, alphabetisch rubrizirt, erfahren wir, dass in Wien über 500 Schriftsteller in allen Zweigen der Künste und Wissenschaften, 25 Zeitungen und Journale, einige 40 grössere Bibliotheken, 16 Münzen- 35 Mineralien- 26 Naturalien- und Präparaten- 18 Sammlungen von Antiquitäten u. dgl. existiren; ferner giebt uns der Hr. Verfasser, dem mit vollem Rechte das Verdienst eines sorgfältigen, ungemein fleissigen Compilators gebührt, recht interessante Notizen über sehenswürdige Gebäude, Kirchen, Plätze, Paläste, Statuen, Gassen, Theater, öffentliche Gärten, benachbarte Lustorte, über öffentliche und Privat-Sammlungen von Kupferstichen, Handzeichnungen, physikalischen, astronomischen, heraldischen, technischen und musikalischen Instrumenten; einen Katalog über die zahlreichen bildenden Künstler, über Kunst- und Handelsgewerbe u. s. w., und das alles mit solcher historischer Treue, dass sein Büchlein für jeden Reisenden, den Lust oder Beruf nach der Kaiserstadt führt, ein äusserst nützlicher Wegweiser werden kann, und diess um so mehr, als der zweyte Theil, oder, eigentlicher: das Supplementbändchen, alle während des Druckes vorgefallenen Wohnungs-Veränderungen, Todesfälle, Standes-Erhöhungen, eingeholten Berichtigungen, Zusätze u. dgl. enthält; Mängel, welche bey solchen Arbeiten durchaus nicht zu vermeiden sind. Die Auflage ist nett, grösstentheils fehlerfrey und, wenn der erste Band in drey oder vier Abtheilungen geheftet wird, auch recht bequem und compendiös, um es bey sich in der Tasche zu führen. Wir wünschen dem Verfasser für seine nicht zu berechnende Mühe den ergiebigsten Absatz. —

1. *2me grande Sinfonie en Rè majeur (D dur) de Louis van Beethoven.* Partition. No. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 14 Frs.)

2. *Sinfonia eroica, composta per festeggiare il sovvenire di un grand' uomo — da Luigi van Beethoven.* Partizione. No. 3. Ebendaselbst. (Pr. 18 Fr.s)

Die schnelle Fortsetzung dieser schönen Ausgabe sämmtlicher Beethoven'scher Symphonieen in Partitur (denn kaum vor einem halben Jahre erschien die erste Nummer) muss jeden Freund des Geistvollesten, Originellesten, Glänzendsten und Herrlichsten, was die neueste Instrumentalmusik hervorgebracht hat und worunter B.s Symphonieen ganz offenbar und von Allen zugestanden gehören, nicht wenig erfreuen; denn sie ist ein Beweiss, wie grossen Eingang jene Werke gefunden haben und wie man sie fortwährend in Ehren hält. Weiter ist darüber hier nichts zu sagen; denn nicht nur über diese zwey mächtigen Symphonieen, sondern auch über diese Ausgabe derselben, wäre es unnütz, Worte zu machen, da erst vor kurzem über die Einrichtung der letztern in diesen Blättern gesprochen worden ist und die Fortsetzung, No. 2. und 3. der ersten Nummer gleicht. Der Preis, obschon freylich nicht gering, ist doch, bey der Länge und Vollstimmigkeit der Werke, keineswegs zu hoch: No. 2. hat 162, und No. 3. 251 Seiten, und das bey möglichst gespartem Raume.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juny. **No. 26.** 1823.

NACHRICHTEN.

Leipzig. (Beschluss aus No. 25.) *Theater.* Nun haben wir auch *Preciosa* gesehen. Die Zigeunerin ist gar artig, und Hr. Wolff, der recht gut weiss, was wirkt, hat das Ding eben so zusammengestellt, dass die Zigeunerin, wenn sie auch nicht gerade Ansprüche als Sängerin und -Tänzerin macht, doch immer als eine recht hübsche Zigeunerin gefällt. Von Webers Musik sind einige Chöre höchst originell. Mad. Genast war als Zigeunerin sehr geschmackvoll, wie immer, angethan und ihre Stellungen waren sehr einnehmend. Die Dekorationen sind zwar keine Musik: aber sind sie glänzend, wie hier, so helfen sie zu Allem. Oft sehen kann man es jedoch nicht. Wir wollen aber auch diessmal nur das Merkwürdigere vom Theatermusik kurz aufführen. Am 14ten Febr. liess sich in Boieldieu's Oper, *Johann von Paris*, in welcher Mad. Neumann-Sessi, als Prinzessin, vorzüglich schön sang, Hr. Rosenfeld, vom k. k. Hoftheater in Wien, hören. Sein Spiel (er gab den Prinzen) war gut, aber sein Gesang unrein. Bald darauf hatten wir das Vergnügen, in einer der schönsten Oper Rossini's, im *Barbier von Sevilla*, den K. Bayerischen Hofsänger Hrn. Fischer, als Figaro zu hören. Unstreitig ist diess seine Hauptrolle, in welcher er auch sehr grossen und höchst verdienten Beyfall einärntete. Sein Spiel ist so ausgezeichnet gewandt und anmuthig leichtfertig, dass es diesem vorzüglich, wie auch seiner grossen Fertigkeit im Gesange ziemlich vollkommen gelingt, das Zurückgehen seiner sonst sehr schönen Stimme zu verbergen. Nicht so wollte es ihm als Leporello gelingen, den er zwar gut, aber nicht ausgezeichnet spielte. Im Gesange, besonders im vielstimmigen, hörte man oft den Bass zu wenig, den man gerade in dieser Oper ungern vermisst. Mit sehr grosser Freude hörten wir diessmal Mad. Neumann-Sessi, als Donna Elvira. Wir bekennen, dass sie uns einige Male in dieser Rolle, die sie (und das wollen wir ihr nicht sonderlich verdenken) sichtlich genug sehr ungern spielt, dadurch manchen Genuss vereitelt hat, dass sie ihren Widerwillen gegen diese Rolle sogar bis auf den Gesang des Maskenterzettes auszudehnen schien. Wir müssen aber jetzt durchaus annehmen, dass ihr unglücklicher Weise mehrere Male hinter einander eine schnelle Unpässlichkeit zugestossen sey, ob wir gleich nach sorgfältiger Erkundigung damals hörten, dass dem nicht so wäre. Es muss jedoch so gewesen seyn, denn diessmal sang sie Alles recht voll und schön heraus, wofür wir ihr sehr dankbar sind. In der *Zauberflöte* machte Hr. Hosp, als Tamino, am 18ten März einen theatralischen Versuch. Da dieser nicht ungünstig aufgenommen wurde, ist er als Mitglied unseres Theaters angestellt worden. Wir werden daher vielleicht Gelegenheit haben, ein andermal etwas über ihn zu sagen. Noch müssen wir bemerken, dass bereits drey bis vier Mal *der Doctor und Apotheker*, jetzt *der Apotheker und der Doctor* genannt zur grossen Freude des Publikums gegeben worden ist. Es ging Alles recht gut und die Oper gefiel, wenigstens den Meisten. Die Musik ist aber auch so charaktervoll, dass sich viele unserer neuern Opern in dieser Hinsicht keineswegs mit ihr messen können. Trotz manchen veralteten Späszen ist auch die Handlung so gut, dass sie ohne vieles Aufstutzen noch immer den Allermeisten mehr behagt, als manches neuere Erzeugniss. (Bey dieser Gelegenheit müssen wir einen Druckfehlers in unserm letzten Berichte gedenken, der durch einen einzigen Buchstaben einen sonderbaren Satz hervorbrachte.

Orte angemessen, und nicht in einem für das Lokale unpassenden Styl geschrieben war. Die Neuern haben die Ouverture mit in die nachfolgende Handlung gezogen und Gluck war der erste, der es mit Erfolg gethan hat. Nun ist aber die Frage: Soll es überall geschehen? Ist es überall gut?

Wenn der Dichter selbst die Ouverture mit in sein Drama gezogen und darauf gebaut hat, so kann der Komponist diesen Umstand mit vielem Glücke gebrauchen. In Glucks *Infigenie en Tauride* ist die Ouverture das Herrlichste was man denken kann, aber sie gehört auch so genau zum Stück, dafs sie ohne dasselbe ein ganz bedeutungsloses Gewirre ist, woran kein Mensch von Geschmack einen Genufs haben kann *. Wollte man statt dieser Ouverture eine andere gute Sinfonie substituiren, die nicht das Nämliche hervorbringt; so würde man ohne Zweifel finden, dafs dem Drama der Anfang fehle, weil solches *mit* der Ouverture anfängt: denn der Seesturm, den der Dichter hier so glücklich motivirt hat, *ist* die Ouverture und dem Komponisten blieb schlechterdings nichts übrig, als, zu malen was auf dem Theater vorgeht. Ein solcher Seesturm mit Donner und Blitz hat zugleich ein allgemein erkennbares Interesse, das sich auf Furcht und Schrecken gründet und wenn man in der Entfernung noch menschliche Wesen gewahr wird, die dadurch in Gefahr kommen: so kann die Theilnahme aufs Höchste steigen. Durch diesen glücklichen Erfolg aufgemuntert, hat man, in unsern Zeiten, dafür gehalten: die Ouverture müsse unumganglich nothwendig ein Theil des Drama seyn, und daher sind dann die ungeheuren Schöpfungen mancher sonst genialischer Komponisten entstanden, die man in den meisten unsrer Opern antrift (ich wiederhole es, in den meisten, sonst würde ich kein Wort drüber verlieren) und die, zum Schaden des ganzen Drama, gar kein Ende nehmen wollen, weil sie weder gehörig motivirt, noch mit Verstand gearbeitet sind. Die übermäfsig gespannten Prätensionen, womit ein Kunstwerk sich gleichsam von Vorn präsentirt, sind zu nichts geschickt, als solche Erwartungen zu erregen, die niemals befriedigt werden können. Es wäre daher weit besser, in den meisten Fällen, die Ouverture als ganz unabhangig vom Stucke zu halten, nach deren Endigung der Vorhang in die Höhe geht und die Handlung ihren Anfang nimmt, besonders wenn das Drama kalt anfangt und nach und nach das Interesse davon erst durch Handlung und Gegenhandlung etablirt werden soll. Oder der Komponist müfste seine Ouverture auf eine spätere Katastrophe bauen, wie es Reichardt in seiner Oper: *Andromeda*, sehr geschickt gethan hat; aber dabey mufste denn doch die gröfste Vorsicht gebraucht werden, sonst würde der Komponist dem Dichter im Voraus wegnehmen, womit dieser vielleicht sein Publikum überraschen wollte.

Ich fahre in meiner Relation fort: *Hero* beschäftigt sich nun, durch die ganze erste Arie mit ihrem Traume und der Inhalt des folgenden besteht in Aeusserungen sehnsuchtsvoller Erwartung des Geliebten, der täglich gegen die Nacht, über den Hellespont schwimmend, seine *Hero* besucht. Sie beschwört die Fluthen und Winde, ihrem Glucke nicht entgegen zu seyn: die Nacht schleicht langsam herbey; *Hero* läfst die Fackel des Leuchtthurms anzünden und unterhält sich indessen, in Gegenwart der Göttin, mit der Geschichte ihrer Liebe. Dies alles ist vom Dichter und Komponisten recht glücklich behandelt. Mit eins schwellt sich aber das Meer; die Bewegung

*) Eine Anekdote scheint mir nothwendig hierher zu gehören. Man hatte dem König Friedrich II. so ungeheure Dinge von der Wirkung der Gluck'schen Opern auf dem Pariser Theater erzählt, dafs er Befehl gab, etwas davon aufzuführen. Was thaten die Herren? Sie gaben ihm die Ouverture und die Chöre aus der Oper *Iphigenie en Tauride* zu hören. Als die Ouverture zu Ende war, fragte der König nach dem Namen des Komponisten. Man sagte ihm, er heifse Gluck. Der König verstand Kl..g, und sagte: „Der Kerl müsse heissen, Nicht klug!" Ich habe diese Anekdote von einem noch lebenden Ohrenzeugen, und sie möge immerhin begreiflich machen, wie sehr überhaupt Anekdoten geeignet sind, von dem Charakter und Geschmack bedeutender Menschen zu zeugen, wenn sie ohne Diskretion beygebracht werden. d. Verf.

Wir hatten behauptet, dass alte Opern, sollen sie Glück machen, in zu langen Recitativen abgekürzt, in manchen Arien verändert und in Ansehung der Handlung von einem Kunstverfahrenen aufgestutzt werden müssten. Für „alte“ war nun „alle“ gelesen worden.) Von der Aufführung des *Cortes* wollen wir im nächsten Berichte reden.

Unsere Kirchenmusik hat uns dieses Vierteljahr manches Hohe und viel Schönes gegeben, z. B. *Kyrie, Gloria, Sanctus, Benedictus* und *Agnus dei* von Schicht; den 111 *Psalm, Missa* und *Te Deum* von Naumann; *die Ehre des Herrn ist ewig*, von Rolle; *der Herr ist König*, von Telemann; *Missa* für vier Solo-Stimmen und Chor von Fr. Schneider; *Lebensstunde, vom Himmel entglüht* etc. von Herder und Riem u. s. w. Das Uebrige ist geblieben, wie es war: nur dass der im vorigen Vierteljahre hingeschiedene Musikverein wieder lebendiger erstanden ist. Hr. Organist Pohlenz ist von der Gesellschaft zum Director ernannt worden. Wir wünschen diesem neuen Vereine das fröhlichste Gedeihen, das nicht leicht fehlt, wo die Mitglieder anspruchlose Liebe zur Kunst zu bewahren wissen.

Aus Frankfurt a. M., im May. — Das erste öffentliche Concert, welches im Laufe des Monats März gegeben wurde, war das unseres trefflichen Geigenvirtuosen, Hrn. Concertmeisters Hoffmann. Dieser würdige Künstler hat seit langer Zeit die Liebe und Achtung des musikliebenden Publikums gewonnen und — der beste Zeuge seines eignen Werthes — sie eine Reihe von Jahren hindurch zu erhalten gewusst. Er trug ein Concert von seiner Composition, eben so gründlich als originell gesetzt, mit geliegenem Geschmack und unfehlbarer Sicherheit vor. Die im zweyten Theile gegebenen Variationen stellten Hrn. Hoffmanns Talent als praktischen Künstlers in ein noch glänzenderes Licht. Dem. Bamberger und Hr. Nieser liessen sich in zwey Arien hören. Auch trat an diesem Abende Hr. Riepfel, der neuengagirte Violoncellist des Orchesters, zum erstenmale öffentlich hier auf. Refer. hatte bereits vor acht Jahren Gelegenheit, diesen Künstler zu hören, als er, ein siebzehnjähriger Jüngling, damals schon eines der schwierigsten Concerte von B. Romberg mit Reinheit, Präcision, grosser Fertigkeit, gebildetem Geschmacke, Kraft und Feuer vortrug. Ref. war damals überrascht und entzückt von dem frühzeitigen, grossen Talente, aber in seine Freude mischte sich eine bange Besorgniss für die Zukunft dieser schnell aufgeschossenen Treibhauspflanze. Leider ist diese Besorgniss nicht ohne Grund gewesen. Hr. Riepfel besitzt noch viele Vorzüge eines ausgezeichneten Violoncellisten, aber Jugendfeuer und Kraft scheinen — gebrochen. — Hr. C. Schunke spielte in diesem Concerte noch einmal seine erst jüngst gegebene sogenannte Phantasie für das Pianoforte, in der alle phosphorescirenden Lichter des Effekts auf- und angesteckt werden. Man bewunderte dieselbe glänzende Fertigkeit an ihm, wie früher. — Am 17ten März gab Hr. C. Schunke eine eigene und zweyte musikalische Abendunterhaltung im Saale des Weidenbusches. Der Hr. Concertgeber spielte Variationen und Variationchen: die bekannten über den *Alexander-Marsch* von Moscheles, eigene über das tausendfach variirte: nel cor più non mi sento, und zum drittenmale in kurzer Frist die aus ähnlichen Variationchen zusammengesetzte, heute in ein „grosses Potpourri“ umgetaufte Phantasie, allein, wie der Zettel zu behaupten kühn genug war, „auf allgemeines Verlangen.“ Ref weiss über Hrn. Schunke's in der That höchst ausgezeichnete Virtuosität seinem frühern Urtheile keine neue Bemerkung hinzuzufügen und verweist deshalb auf seinen vorigen Bericht.

Nächst Hrn. C. Schunke's Spiel befriedigte besonders der Gesang der jüngern Dem. Heinefeder, welche mit einer höchst wohlklingenden und kräftigen Stimme Präcision und Reinheit verbindet. Für Romanzen und Lieder reicht diess zur Noth aus, allein Dem. Heinefeder ist es ihren schönen Naturanlagen schuldig, sie durch Fleiss und Studium einer guten Methode der höhern Kunst näher zu bringen. Vierstimmige Gesänge, von den Herren Grösser, Brüner, Dobler und Hassel vorgetragen, gewährten grosses Vergnügen. — Am 21sten März fand eine musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung des Königl. Würtembergischen Concertmeisters, Hrn. Pechatschek, Statt. Die Compositionen, welche Hr. Pechatschek auf der Violine vortrug, waren sämmtlich von ihm selbst gesetzt. Tonsetzkunde und geschmackvolle Anordnung waren

überall erkennbar. Hr. Pechatschek behandelt sein schwieriges Instrument brillant und sicher, sein Vortrag ist gefühlvoll, seine Intonation ohne Makel, die Führung des Bogens vortrefflich. Dem. Bamberger und Dem. Schulz unterstützten das Unternehmen mit Gesang und Deklamation. Auch wurden einige vierstimmige Gesangstücke vorzüglich gegeben. Am 28. März (Charfreytag) war ein Benefiz-Concert des Hrn. Kapellmeisters Guhr im Theater. Das Ganze hatte der Concertgeber in drey Abtheilungen geschieden: in der ersten hörten wir Mozarts *Requiem*, in der zweyten eine Arie der Dem. Bamberger und ein von derselben vorgetragenes Lied von Beethoven, in der dritten einige Fragmente aus Haydn's *Schöpfung*. Wenn wir auch das Zerrissene in der Anordnung dieser Tonfeyer, die auch der Feyer des Tages auf eine grossartige und einfache Weise hätte entsprechen sollen, nicht billigen können, so muss doch hinzugefügt werden, dass alle Tonstücke unter Hrn. Guhrs meisterhafter Leitung mit völliger Rundung und Gediegenheit gegeben wurden. — Am 30sten März hörten wir zum erstenmale öffentlich Hrn. Jacob Schmitt in einem von ihm veranstalteten Concerte. Dieser junge Künstler hat sich hier unter der Leitung seines talentvollen Bruders, Hrn. Aloys Schmitt, zu einem tüchtigen Klavierspieler und gründlichen Tonsetzer gebildet. Er übt eine sichere Herrschaft über sein Instrument aus und hat einen gebildeten Geschmack; sein Anschlag ist, wenn auch noch nicht von einiger Rauheit frey, doch kräftig und bestimmt. Dem. Hernuk und Hr. Beer trugen mit Beyfall Gesangstücke vor. — Das Concert eines reisenden Sängers, Hrn. Castelli, ging anregungs- und spurlos vorüber. Niemand hat sich hiebey einer Ungerechtigkeit gegen Hrn. Castelli zu zeihen. —

Während der Messe wurden im Theater Cherubini's *Medea* und Pär's *Achilles* nach langer Ruhe durchaus neu in die Scene gesetzt. In dem ersten, tief gedachten und lebendig empfundenen Tonwerke sang Dem. Rothhammer die bedeutende und so höchst schwierige Partie der *Medea* mit Würde, Kraft und Ausdauer; Hr. Dobler gab mit seiner herrlichen Basstimme, im einfach grossen Vortrage, den Creon, und Hr. Nieser den Jason. Den Eigenthümlichkeiten des Hrn. Nieser schien aber im Ganzen die brillante Partie des Achilles in der zweyten Oper mehr zu entsprechen. Seine anmuthige Manier und seine ungemeine Gewandtheit eignen sich vorzüglich zum Vortrage des italienischen Gesanges. Als Briseide gewann Dem. Bamberger grossen und verdienten Beyfall. — C. M. von Webers Musik zu dem Drama *Preciosa* hat ein gar frisches und liebliches Colorit. Sie streift so fein und sinnig in das spanisch Nationelle hinüber und hat dabey doch eine so ächt deutsche Gemüthlichkeit, dass ihr ein freundlicher Willkommengruss werden musste; Hrn. Marschners Compositionen zu Kinds *Schön Ella*, theilten dagegen das Schicksal des Stückes, welches gänzlich durchfiel. Ob verdienter oder unverdienter Weise, muss hier unerörtert bleiben. — Unter den Gastrollen, welche Hr. Mauer von Berlin auf der hiesigen Bühne gab, müssen dessen Leistungen als Caspar im *Freyschütz* und als Leporello im *Don Juan* mit besonderm Lobe erwähnt werden. In diesem Augenblicke wird Mehuls nachgelassene Oper, *Valentine von Mailand*, in deutscher Bearbeitung zur Darstellung vorbereitet.

Nordhausen. Den Freunden des Guten und Schönen ist es gewiss erfreulich, zu bemerken, wie der Sinn für Kunst und besonders für Musik jetzt überall in Deutschland, und nicht allein in grösseren, sondern auch in minder bedeutenden Orten, sich immer mehr belebt und fruchtbarer wird, und wie selbst in kleineren Städten bey sehr beschränkten Kunstmitteln manches Vorzügliche geleistet wird. Diess ist der Fall auch hier. Zwar wurden die von unserm verdienten Musikdirektor Mühling veranstalteten monatlichen Winterconcerte durch Schauspiel durch eine (der Kritik leider unwerthe) Oper und durch andere Umstände zum Bedauern der Kunstfreunde öfters gestört; doch hatten wir manchen trefflichen Kunstgenuss. Wir hörten unter andern die *Schöpfung* von Haydn, (von einem aus ohngefähr 200 Personen bestehenden Orchester, in hiesiger Neustädter-Kirche) das *Requiem* von Mozart (einmal in der Nicolai-Kirche, wo die Orgelbegleitung in den Chören sehr vortheilhaft wirkte, und einmal im Saale), Schillers *Glocke* von A. Romberg, *die sieben Worte Jesu am Kreuze* von Haydn, dessen *vier Jahreszeiten*, das *Halleluja der Schöpfung* von Kunzen und einige andere Werke dieser Gattung. Bey

den letzteren Aufführungen war das Orchester nur wenig durch benachbarte Künstler verstärkt. Unser Musikdirektor sucht lieber die hier vorhandenen Mittel möglichst zu vereinen und zu benutzen, als ein sehr zahlreiches Orchester durch Hinzuziehung auswärtiger Musiker aufzubringen, welche doch gewöhnlich, wegen Kürze der Zeit, nicht gehörig durch Proben in den Geist der aufzuführenden Stücke eingeführt werden können; und da nicht zu leugnen ist, dass die hiesigen, bey der Concertmusik freundlich mitwirkenden Dilettanten voll von Eifer und Liebe für die gute Sache sind, so hörten wir jene Meisterwerke nicht nur stets sehr präcis, sondern auch mit Geist und Leben ausführen; doch haben wir hierbey die freundliche Mitwirkung einiger wenigen Mitglieder der durch ihre Harmoniemusik ausgezeichneten Kapelle in Sondershausen, deren Dirigent der vortreffliche Clarinettist Hermstedt ist, zu rühmen und besonders die Leistungen der Herren Ludwig (Posaune), Herrmann (Fagott), Zänker (Clarinette) und Gebrüder Hoffmann (Oboe), dankbar anzuerkennen. Chöre und Gesangpartieen führt die unter Leitung des Musikdirektors stehende und von ihm errichtete Singakademie aus, welcher ferneres gutes Gedeihen zu wünschen ist. Unter den Dilettanten zeichnen sich mehrere, besonders aber der für die Kunst sehr thätige und selbst sehr geschickte Hofrath Seiffart, ein Mann von sicherem Geschmack und Urtheil, wie auch dessen beyde talentvolle Söhne aus. Von dem älteren derselben, einem fertigen Pianofortespieler, hörten wir unter anderem Hummels Concert in A moll ausgezeichnet gut vortragen. Der jüngere zeichnet sich als Sänger durch eine frische, biegsame und umfangreiche Stimme aus. Rühmliche Erwähnung verdient auch der hiesige Stadtmusikus Herr Herrman, ein sehr geschickter, kunstliebender Mann, durch dessen Mitwirkungen manches Gute ausführbar wird, was ohne sie unterbleiben müsste. Er hält immer auf gute Harmoniemusik und spielt Romberg'sche Compositionen auf dem Violoncell vortrefflich. Sein Sohn spielt bereits Solo's und Concerte auf der Violine. Eine Quartett-Gesellschaft setzt ihre Uebungen mit Erfolg fort, beschränkt sich aber meist auf Mozart's, Hayd'ns und Beethovens Werke, weil die neueren Quartetten und Quintetten anderer Meister nicht selten überkünstelt, in den Mittelstimmen überladen und in einer, wie es scheint, zur Mode gewordenen Manier gesetzt sind, welche für diese Gattung nicht angenehm genug und zu schwierig gefunden wird.

Nachdem die Ulbrichsche Gesellschaft den beliebten *Freyschütz* höchst unmusikalisch gegeben und denselben dennoch, weil die Neugierde darauf hier wie überall sehr gespannt war, mehreremale bey vollem Hause wiederholt hatte, erfreute uns der Musikdirektor Mühling mit zwey Concerten im Schauspielhause, welche, das erste kurz vor Ostern, das zweyte vierzehn Tage nachher gegeben, vielen Beyfall fanden. Im ersten hörten wir die schwärmerische Sinfonie in G moll von Mozart, die allgemein ansprechende klare Ouverture aus *Marie Montalban* von Winter, Recitativ und Arie in Es für den Sopran — vorgetragen von Fräulein Seebach, und Recitativ und Arie in C und Terzett in B aus Righini's *Armida*, gesungen von der eben Genannten, den Hrn. Seiffart jun. und Bosse. Der Musikdirektor Mühling spielte Viotti's kräftiges und mit köstlicher Cantilene ausgeschmücktes Violin-Concert in H moll, welches, wie die meisten Produkte dieses Componisten, sehr gefiel. Das zweyte Concert enthielt Mozart's grosse Symphonie in C mit dem seelenvollen Adagio und merkwürdig fugirten Finale — vom Orchester mit Präcision, Kraft und vielem Feuer, und zwar, wie die im G moll, vollständig ausgeführt. Ihr folgte das freundliche Pianoforteconcert in C. No. 1. von Mozart, gespielt mit Fertigkeit und Leben vom jüngern Seiffart. Hierauf die *Glocke* von Schiller und Romberg. Die Partie des Meisters ist hier durch den Chorpräfect Lincke gut besetzt und die Chöre, welche ungemein präcis gegeben werden, lassen nichts zu wünschen übrig. Noch erfreuen wir uns einer zwar schwach besetzten, doch stets gut eingeübten Kirchenmusik und hören öfters Sachen von Händel, Mozart, Haydn, Bergt und andern Tonsetzern. Als diesjährige Passions-Musik hörten wir in den evangelische Kirchen *die Leidensfeyer Jesu*, ein Oratorium von der Composition unsers Musikdirektors.

Einige hiesige Orgeln sind von unserm geschickten Orgelbauer Deppe theils neu erbaut, theils verbessert worden. Die vergrösserte und nach der Angabe des Musikdirektors Mühling ganz umgewandelte Orgel zu St. Nicolai, bey welcher

demselben Glück, wie früher. Hr. Dobler, vom Nationaltheater zu Frankfurt am Mayn, hat bisher folgende Gastrollen gegeben: am 11ten: den Sarastro in Mozarts *Zauberflöte*, am 13ten: Osmin in Mozarts *Belmonte und Constanze*, am 19ten: Jacob in Mehul's *Joseph in Aegypten*, am 23sten: Axar in Salieri's Oper gleiches Namens und am 25sten: Caspar in Webers *Freyschütz*. Mit Vergnügen bemerkte man die Leichtigkeit und Reinheit der hohen Töne, bey dem Umfange von zwey Octaven E — ē, und die kraftvolle und auch sanfte Stimme.

Unter den Zwischenakten verdienten Auszeichnung am 15ten: die Variationen und Polonaise für Violine von Rovelli, vorgetragen von dem zehnjährigen Carl Ebner, und das Doppelconcert für Violine von Eck, vorgetragen von den Brüdern Carl und Anton Ebner (letzterer eilf Jahr) aus Ungarn. Die jungen Leute sind seit einigen Wochen Schüler unsers Mösers, haben von ihm im Bogenstrich etc. viel gelernt und zeigten bey ihrem Spiel Präcision, Sicherheit und Feuer.

Kirchenmusik ist hier eine seltene Erscheinung. Die funfzigjährige Amtsjubelfeyer des Hrn. Dr. Pappelbaum an der hiesigen Nicolaikirche am 25sten gab dem schon öfters in diesen Blättern mit Ruhm genannten jungen Organisten, Hrn. Grell, Gelegenheit, von seinem schönen Talent abermals einen öffentlichen Beweis zu geben. Der schöne Chor: *Jauchzet dem Herrn alle Welt* etc., das liebliche Duett für zwey Soprane: *Der Herr ist mein Hirte* etc. und die Recitative für Bass: *Und ob ich schon wanderte*, und: *Betet an den Herrn* etc. gefielen allgemein.

Den 15ten starb im 70sten Jahre Herr Anton Beczwarzowski, von Jungbunzlau in Böhmen, vormals herzogl. braunschweigischer Kapellmeister, dann in Bamberg und seit mehr als zwanzig Jahren hier privatisirend. Aus frühern Jahren kennt man von ihm Concerte und Sonaten für's Klavier und mehrere Gesänge mit Klavierbegleitung.

Nach einem Beschluss der Generalmusikdirection werden künftig die Singspiele nur vom Hrn. Kapellmeister Seidel und Hrn. Musikdirektor Schneider dirigirt; fremde Componisten sollen nie wieder selbst die Aufführung ihrer Arbeiten leiten. Hr. Carl Blum, dessen gefällige Compositionen oft mit Lob in diesen Blättern erwähnt worden, ist kürzlich Regisseur der Oper geworden.

Verzeichniss des Personals der Herzogl. Kapelle in Dessau. *)

Intendant.

Hr. Kammerherr von Berenhorst.

Kapellmeister.

Hr. Fr. Schneider. Cp. Cc.

Kammer-Sängerin.

Demois. Olivier.

Erste Violine.

Hr. Probst, erster Concertmeister. Cp. Cc.
- Gierth sen. zweyter Concertmeister.
- Lindner. Cp. Cc.
- Stübner.
- Ermel sen.
- Ermel jun. Cc.
- Reinicke.
- Hindscher.

Zweyte Violine.

Hr. Dittmar sen.
- Schütz.
- Rauchschiudel.
- Keller.
- Körting.
- Krause.
- Kleinstüber jun.

Bratsche.

Hr. Dittmar jun.
- Kopprasch I.
- Kopprasch III.
- Wahl.

Violoncelle.

Hr. Gierth jun.
- Wiesop.
- Drechsler. Cc.

Contrabass.

Hr. Klotsch.
- Thiele.
- Häuchen.

Flöte.

Hr. Schlotter. Cc.
- Kleinstüber sen.

Oboe.

Hr. Lorenz I. Cc.
- Hoseaus.

Clarinette.

Hr. Tausch. Cc.
- Lorenz II. Cc.

Fagott.

Hr. Lorenz III. Cc.
- Fiedler.

Horn.

Hr. Fuchs. Cp. Cc.
- Wilh. Kopprasch II. Cp.

Trompete.

Hr. Möbes.
- Müller.

Paucken.

Hr. Hasse.

3 Posaunisten.

---

*) Cp. bedeutet Componist, Cc. Concertspieler.

Recension.

Das Leben der Künstlerin Mara, von G. C. Grosheim, Doctor der Philosophie und Tonkünstler. Cassel, bey Luckhardt. 1823. (Pr. 10 Gr.)

Das Leben der Mara ist schon mehrmals beschrieben worden. Gerber, der sie in früher Zeit, wo sie als Concertsängerin in Leipzig angestellt war und in Hillers Hause wohnte, persönlich gekannt hat, ist in seinem Tonkünstler-Lexikon ausführlich über sie gewesen; Rochlitz, ein Freund Hillers und wahrscheinlich von diesem über mehrere specielle Umstände näher unterrichtet, hat vor zwanzig Jahren in diesen Blättern einen geistvollen Aufsatz über sie geliefert; Andere haben beyde benutzt etc. Es ist auch nicht zu verwundern, dass Mehrere gern das Leben dieser Künstlerin erzählt haben; denn nicht nur, dass sie, wie Jedermann weiss, eine der grössten Sängerinnen war, die jemals gelebt haben; nicht nur, dass sie ihren Ruhm durch alle für Musik gebildete Nationen verbreitet und beynahe ein halbes Jahrhundert zu behaupten vermocht hat — auch die blosse Geschichte ihres Lebens gewährt durch manche sehr bedeutende Verbindungen, in denen sie kürzer oder länger stand, so wie durch viele und zuweilen sonderbare Ereignisse und Wechselfälle, ein nicht geringes Interesse. Hr. G. hat nicht übel gethan, nach jenen frühern Biographieen auch die seinige erscheinen zu lassen; denn auch er hat die Künstlerin persönlich kennen gelernt, und später, als jene Aufsätze geschrieben worden sind, so, dass er Manches in ihnen hat näher bestimmen, auch wohl, wenn gleich nur in Kleinigkeiten, berichtigen und Verschiedenes, von ihr selbst unterrichtet, über ihre Kindheit, Einiges über ihre mittlere Zeit, und die ausführliche Schilderung ihres letzten Erscheinens in ihrer Vaterstadt, Kassel, (1821) hinzusetzen können. Das hat er denn auch gethan; dagegen aber seiner Biographie, als einer solchen, damit geschadet, dass er weggelassen, was auf seine Heldin irgend einigen Schatten werfen könnte, wodurch dieses ihr Bild und sein Büchlein nothwendig an Interesse verlieren musste. Es ist letzteres statt einer Lebensbeschreibung eine Lobrede mit verschiedenen historischen Belegen geworden. Geschadet hat Hr. G. seinem Büchlein auch damit, dass er von dem wahrhaft Eigenthümlichen und Individuellen der Kunst seiner Heldin nichts tiefer Erfasstes, nichts wahrhaft Darstellendes und Anschauliches, ja fast nur allgemeine Lobsprüche und stehend gewordene Phrasen mitgetheilt hat. Sollte Hr. G. erwidern: Jenes Erste gehört nicht in ihr Leben als Künstlerin: so ist das wohl wahr; aber dann musste auch ein grosser Theil seines Büchleins wegbleiben, der nicht mehr als jenes dazu gehört. Und führe er, was das zweyte betrifft, fort: Ich habe sie erst in den spätesten Jahren kennen gelernt, wo ein hohes Alter jene Vorzüge ihr, wo nicht geraubt, doch sehr geschmälert hatte: so ist das auch wahr; aber er wird doch nicht in Abrede seyn, dass eben diess ganz vorzüglich im Leben „der Künstlerin" zu erwarten war. Indessen wollen wir, wo er etwas Interessantes und was nicht schon von Andern eben so berichtet worden ist, gegeben hat, diess darum doch erkenntlich aufnehmen. Hierunter rechnet Rec. Einiges aus der Mara frühester Kinderzeit, Einiges von ihrem ersten Aufenthalte in Berlin, vorzüglich ihr erstes Auftreten vor Friedrich dem zweyten, dessen charakteristische Decision wegen Töplitz, S. 29, mit dem, was damit in Verbindung steht, und das Geschichtchen mit Reichardt, den Hr. G. gut gekannt zu haben scheint; darunter rechnet Rec. ferner: die Anekdote mit der unglücklichen Antoinette von Frankreich, S. 46, in Beziehung auf das frühere Gespräch der Mara mit ihr, und den schon vorhin erwähnten, letzten Besuch der Künstlerin in Kassel. Ueber ihren letzten Aufenthalt in Berlin, im Jahr 1803, hätte Rec., der sie dort hörte, so oft sie sang und auch sonst mit ihr ziemlich genau bekannt wurde, dem Hrn. G. noch gar Mancherley von ihr selbst und dem bewussten Herrn Florio, ihrem damaligen Gesellschafter, berichten können: Hr. G. würde es aber, für seinen Zweck, wahrscheinlich auch übergangen haben, obschon es charakteristisch genug ist. Einige sehr unschuldige Kleinigkeiten mögen indessen hier Platz finden. In der Aufführung des Graunschen *Todes Jesu* (S. 55) befriedigte sie keineswegs, selbst nicht ihre enthusiastischen Freunde aus alter Zeit, unter denen

sich Nikolai ganz besonders hervorthat: aber ohne ihre Schuld. In Folge langer Abwesenheit von Deutschland sprach sie den Text nicht mehr gut, besonders zu gemein aus, und für den „göttlichen Propheten", über den Vater Nicolai wohlmeynend schon im voraus Lärmen geschlagen, fehlte es ihr an Kraft bey ihren hohen Jahren. Als Gegenstück zu dem rührenden Zusammentreffen der Künstlerin mit ihren Freunden in Kassel, das Hr. G. ausführlich erzählt, mögen die ersten Worte ihres Zusammentreffens mit ihrem ehemaligen Lehrer und Führer in Leipzig, dem trefflichen Hiller, nachdem sie einander über 40 Jahre nicht gesehen, dienen. Die Mara wohnte im Gasthofe. Mehrere angesehene Männer, zum Theil Bekannte aus alter Zeit, waren eben bey ihr. Da tritt Vater Hiller ein und vor sie hin. „Kennen Sie mich?" beginnt er. „Nein." *Was*, Bethel, Du kennst mich nicht mehr?" (So volksmässig verdorben, statt Elisabeth, nannte er sie als Mädchen, wenn sie ihren Kopf aufsetzte und er sie quälen wollte; denn sie wollte durchaus nicht so heissen.) Mit Eins steht bey diesem Worte jene alte Zeit vor ihr: Vater Hiller! ruft sie; und nun sehen Beyde einander eine Weile an. Ey, beginnet er dann — was sind wir alt geworden! „Und garstig auch!" fährt sie fort. „Gewiss!" ruft Hiller — und, natürlich, alles bricht in Lachen aus; sie beyde mit. Empfindsames aber passirte bey dieser Gelegenheit gar nicht. —

Diess im Vorbeygehn und jenes von dem, was Hr. G. auf diesen 4½ Bogen sehr weiten Drucks gegeben hat. Nun noch einige Worte darüber, wie er es gegeben hat. Dass ein Musiker, wenn er auch zugleich Magister ist, nicht sonderlich schreibt, besonders zuweilen obenaus fahren will und z. B. (S. 25) „die Cherubinentöne eines Adagio der Unübertrefbaren erklingen" lässt; dass er, wenn er einiges Latein gelernt hat, diess hier und da insinuirt; dass er, in der Beschränktheit seiner Lebensansichten und im getrosten Vertrauen zu sich selbst Geständnisse thut, wie: (S. 62) „Niemand vermag es wohl, auf so kurzem und leichtem Wege einen hohen Grad von Menschenkenntniss zu erlangen, als der Künstler. Sein Beruf führt ihn in die Hütte und zum Throne etc. Kaum einige Minuten hatte ich sie gesehen, die berühmte Frau, als ich mich überzeugte, dass man zu ihrem Lobe nie genug sagen könne" etc. — Dieses und Aehnliches kömmt im Lesen und Leben zu oft vor, als dass man es nicht lächelnd mit hinnehmen sollte: aber wenn Hr. G. z. B. berichtet, wie die Mara bey ihrer letzten Reise nach Kassel einen Brief vom Prof. Zelter an den Consistorialrath Ernst empfangen hatte, diesen Herrn aufsuchte, mehrere Glieder seines Hauses am Scharlachfieber krank fand und nun hinzusetzt: „Hr. Zelter konnte hier, wiewohl ganz unschuldig, die Ursache seyn, dass Mad. Mara Kassel sogleich wieder verliess!" so ist das doch auch gar zu naiv; oder, wenn er den Componisten des *Othello*, der *Zelmira*, des *Mosse* etc., unter dessen Anbe er übrigens Rec. zuverlässig nicht gehört, mit dem Worte abfertigt: Rossini, „der Leyermann;" wenn er den wackern Gerber und den Mann, den er selbst den „so verehrten" nennt — Männer, von denen wir Alle viel gelernt: wenn er diese anlässt, wie S. 11. geschehen (und um was?): so heisst diess und was dem ähnlich, jenes getroste Vertrauen zu sich selbst, oder wie man es in solcher Beziehung nennen will, doch offenbar gar zu weit treiben. — Gar nicht zum Nachtheil der Mara sey zum Schluss noch bemerkt, dass, wenn Hr. G. wirklich von ihr selbst gehört hat, dass sie (S. 7.) „keine andere Schule gehabt habe, als die ihrige"; oder auch, dass sie beym Brande von Moskau verloren habe, was sie „während einem (einen) halben Jahrhundert (Jahrhunderts) mühsam aufgespart": sie sich nicht recht besonnen, oder versprochen, oder Hr. G. falsch verstanden hat. Es ist zu wünschen, dass er durch diese oder sonstige Aeusserungen nicht Erörterungen hervorruft, die seiner gewiss gutgemeynten Absicht, auf welche er am Schlusse des Büchleins noch besonders zu deuten scheint, entgegenwirken könnten; was Rec. so leidthun würde, als ihm, Hrn. G., selber.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July. Nº. 27. 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

IV. *Die Tonverhältnisse.*

Von der Kunst selbst und ihren Töchtern nebst ihrem schwesterlichen Verbande unter einander, dann von der einen Tochter, der Musik, insbesondere, wie sie ihr tiefes Gemüthsleben theils dem Gesange theils dem Instrumente einhauche, war bisher die Rede; wie aber im Tone allein eine so reiche Welt sich entwickle, dass sie dem Gemüthsleben zum Ausdrucke genügen könne, dann wie des Gemüthslebens Formen eigene Verhältnisse zu den Tonformen haben, davon soll jetzt die Rede seyn. Dabey reut es uns fast, dass wir den Lesern zu Liebe auf das System der Schule Verzicht gethan haben, welches für die Behandlung des Formalen, d. h. der Verhältnisse, in der Musik uns eben die besten Dienste thun könnte, denn selbst Form seyend findet das System sich aller Form Meister; und indem wir bereits um einen glücklichen Anfang der Sache verlegen sind, wissen wir keinen andern Rath, als in dem Manuscripte unsers schon oft erwähnten Poeten zu blättern, ob wir nicht einem glücklichen Einfalle begegnen, der uns aus der Noth hilft. Ein geübter Schriftsteller theilte uns einst die Erfahrung mit, das Buch sey gewonnen, wenn die erste Periode desselben gefunden sey und vielleicht finden wir bey unserm Poeten solche Auspicien. Muss er doch als Poet sich gefallen lassen, dass man sein Manuscript als ein Kartenspiel sibyllinischer Blätter betrachtet und kann er sich ja auch damit trösten, dass dieses Kartenspiel sich in vielen sogenannten systematischen Werken wieder findet, nur dass hier die einzelnen Karten mit §§ Zeichen versehen und numerirt sind.

Also schlagen wir unser poetisches Orakel auf, und, siehe da! uns begegnet sogleich:

Das Monochord.

An des Meeres Felsgestade
Sass Pythagoras der Weise,
Schauend in die Spiegelfläche
Des neptunischen Gebietes,
Schauend in des Aethers Tiefe
Ueber'm Meere hochgewölbet,
Und es regte sich kein Lüftchen
Kräuselnd auf dem Meer die Wellen.

Als er so nach unten, oben,
Nur das Eine stille, tiefe,
Gränzenlose Seyn erblickte,
Regten sich in ihm die Bande,
Die im Leibe jedes Leben
Eng umschlingen, dass es liebend
In sich selbst zusammenhalte,
Und so seine Zeit erfülle,
Die dem Sterblichen gesetzet ist.
Und der Weise suchte sehnend,
In des Meeres dunklem Grüne,
In des Aethers tiefem Blaue,
Zu verfliessen als ein Tropfen,
Der zurück zur Mutter kehret.

Doch des Aethers reine Lüfte
Lösten nicht des Weisen Leben,
Und der kalte Schooss des Meeres
Nahm nicht auf sein glühend Fühlen,
Und des Leibes liebe Bande
Schlangen wiederum sich fester,
Dass ihm ward, als lebt' er gerne.
Da erwacht' in ihm des Geistes
Tiefes Sinnen, dass er sagte:
„Ewig Eines, ewig Leben,
Vater deiner selbst und meiner,
Willst du nicht die Bande lösen,
Die den Schaum zum Leib gestaltet,
Der von dir mich feindlich trennt;
O so lass mich doch erblicken,
Wie das bunte Heer der Wesen
Aus dem Einen sich entwunden!"

Sprach's und fühlte leises Regen
In den Lüften, sah das Meeres
Glatten Spiegel schnell sich kräuseln,
Und im Aether schwammen Wolken.
Bald erhoben sich jetzt Wogen,
Schlugen an des Ufers Felsen,
Und die Brandung, rauh gebrochen,
Wogt in sich und kämpfet wogend;
Jede Welle kehrt als viele
Von dem Felsenriff zurücke,
Und in ihres Schaumes Blasen
Bricht das Licht sich tausendfältig.

„Ich verstehe, ruft der Weise,
Brechung ist das Wort des Lebens,
Das aus Einem schafft das Viele.
Ich erkenne dich, der Welten
Ewige Seele, dich im Kleinen
Und im Grossen stets dieselbe.“

Sprach's und eilte vom Gestade
Nach der Stadt zur stillen Wohnung.
Eilend spannt' er tief begeistert
An zwey Enden auf die Saite,
Und bewegt sie in der Mitte.
Da erblickt er schnelle Regung
Von der Mitte nach den Enden,
Wogend und zurückgeworfen
Von den Enden nach der Mitte,
Und sein Ohr vernahm die Töne
Immer höher stets und leiser,
Und er sah es, wie die Brechung
Aus dem Einen schuf das Viele.

„Götter! eine Hekatombe!“
Rief er, „ewige Musik der Welten,
Wo Bewegung sich und Brechung
Gegenseitig Mass erkämpfen!
O Latona's Sohn, die Leier,
Die du spielest, ich verstehe
Ihre Töne, Goldgelockter!
Und du, Architekt der Welten,
Eines, in sich selbst gebrochen
Und aus Brechung neu erstehend,
Ich verstehe dich und — schweige!“ —

Unser Poet scheint uns wirklich mit seinem Pythagoras auf die rechte Spur geleitet zu haben, denn so ist es in der That, dass eine gespannte Saite in ihrer Totalschwingung einen Ton giebt, aus welchem sich durch Brechung der Totalschwingung an den Enden der Saite andere Töne entwickeln, welche aus partiellen Schwingungen aliquoter Theile der Saite hervorgehen, wobey dann der Ton der Totalschwingung Grundton bleibt. Auch darin hat dieser Pythagoras Recht, dass er die Brechung dieser Schwingung mit der Brechung einer Meereswelle vergleicht, und wenn dieser Pythagoras oder sein Poet sich gefallen liesse, etwas anzuhören (was von Poeten schon viel verlangt ist), so würden wir noch hinzusetzen, dass ein schwingender Pendul ganz dasselbe darstelle, indem seine erste Totalschwingung durch die nachfolgenden kleinern Schwingungen ebenfalls auf aliquote Theile gebracht wird, ja wir würden sogar aus der Artillerie die sogenannten Ricochet-Schüsse herbeyholen, wo die Kugel aus der Kanone absichtlich abgeschossen wird, um auf der Erde mehrere Sprünge zu machen, wobey man ebenfalls beobachtet hat, dass ihr erster Sprung das Ganze ausmacht, welches von den folgenden schwächeren Sprüngen auf immer kleinere aliquote Theile gebracht wird. Ja wenn unser Poet so göttliche Geduld hätte, uns noch länger anzuhören, so würden wir sagen, dass eine Pflanze durch die Knoten und deren Zwischenräume an ihrem Stengel völlig dasselbe darstelle, indem der erste Zwischenraum vom Boden auf wirklich der grösste sey, und die folgenden bis zu der Blume, als dem letzten Knoten und Finalakkorde des Pflanzenlebens, proportional immer abnehmen. Daher mag denn wohl dieser Pythagoras in dieser Brechung und dem Maasse, welches die Bewegung und die Hemmung miteinander erkämpfen, ein allgemeines Gesetz des Lebens erblicken und wenn er sich deshalb mit einer Hekatombe in Unkosten setzen will, so kann er keklich zu uns kommen und unsern Beytrag dazu abholen, ja wir versprechen sogar, unsere Freunde auch dazu beysteuern zu machen, ob diese gleich, wie wir selbst, ruhige Leute sind, die nicht viel vom poetischen Aufbrausen haben, über welches ja unsere seit Pythagoras viel älter gewordene Zeit lange hinweg ist.

Giebt nun eine gespannte Saite von willkührlicher Länge in ihrer Totalschwingung irgend einen Ton, der sich sodann in Schwingungen aliquoter Theile der Saite in andere Töne verwandelt, so ist jener Ton der Totalschwingung die Mutter und die Schwingungen der aliquoten Theile der Saite mit ihren Tönen sind Kinder, die vermittelst der Brechung der Totalschwingung oder des Grundtons an den fixen Endpunkten der Saite aus diesem Grundtone geboren werden, und wenn man die ganze schwingende Saite mit sattelartigen Papierschnitzelchen belegt, so zeigen die nach der Schwingung noch liegen bleibenden

Papierchen die sogenannten Schwingungsknoten d. h. die Punkte der Saite, welche einer relativen Ruhe genossen, weil die verschiedenen partiellen Schwingungen hier einander bekämpften. Diese Schwingungsknoten sind auf einer schwingenden Saite nur Punkte, werden aber auf einer in Schwingung gesetzten Scheibe zu Linien, auf welchen der auf die Scheibe gestreute feine Sand liegen bleibt und so entstehen bekanntlich die Klangfiguren unseres Chladni, deren er in seinem Werke über die Akustik so viele hat abbilden lassen. Hier geht der Ton unmittelbar in Figur über und da der Ton nach Ort und Zahl der Punkte differirt, in welchen die Scheibe unterstützt d. h. an der Schwingung gehindert wurde, da ferner die Klangfigur eben auch von Ort und Zahl dieser Unterstützungspunkte abhängt, so hat man hier eine wahre Tonsprache und Tonschrift der Natur. Hätte doch Pythagoras noch die Entdeckung dieser Klangfiguren erlebt!

Wer aber die Schwingung verstehen will, muss auf ein zweyfaches achten, nämlich auf die Länge der schwingenden Saite, d. h. überhaupt auf die in Schwingung gesetzte Masse oder das Körperliche des Tones, dann auf die Geschwindigkeit dieser Schwingung oder die Zahl der einzelnen Schwingungen in einer gegebenen Zeit, welches der geistige Faktor des Tons ist. Diese beyden Faktoren des Tones, Masse und Bewegung, verhalten sich ganz, wie Vokal und Consonant in der Sprache, und sind überhaupt das allgegenwärtige Geschlechtsverhältniss und der weibliche Faktor oder die Masse ist dem Gemüthe verwandt, der männliche aber dem Geiste, denn die gemessene Geschwindigkeit der Schwingungen bringt Bestimmtheit in den das Ohr füllenden Inhalt, eben wie auch der Consonannt Bestimmtheit bringt in die Vokale.

Sind diess die Faktoren des Tones, so ist daraus auch die musikalische Höhe und Tiefe der Töne begreiflich, denn das Uebergewicht der Masse macht die Schwingung langsamer und giebt ihr unentwickelte Fülle des Inhaltes, was dem Ohr als Tiefe erscheint, dagegen die verminderte Masse schnellere Bewegung gestattet, welche bey rascherem Leben, welches die Fülle des Inhaltes mehr in Entwicklung verzehrt, von dem Ohre als höherer Ton gefühlt wird. Hieraus entspringt sodann das Grundverhältniss der Töne, dass Ein tieferer Ton mit seiner Fülle und Langsamkeit der natürliche Träger mehrerer rasch vorübergehenden höheren Töne wird, welche von jenem die Modulation sind. Diesen Begriff erfüllen aber die höheren Töne nur dann vollkommen, wenn sie auf Originalität verzichtend sich bescheiden darauf einschränken, ihren sie tragenden Grundton zu exponiren, d. h. von ihm auszugehen und in seiner Nähe zu bleiben. Pythagoras würde sagen, dass solche Modulation zu vergleichen wäre mit dem Bogen in der Geometrie, der den zusammengedrängten Inhalt seiner Sehne zwar möglichst entfaltet, d. h. als krumme Linie, darstellt, übrigens aber sich gefallen lässt, mit seiner Sehne in denselben Punkten zu beginnen und zu enden.

Doch vielleicht spricht Pythagoras, wenn er in Prosa spricht, unsern Lesern mit zu trokkenem Ernste, und wir nehmen für das, was wir so eben noch zu sagen wünschten, wieder unsere Zuflucht zu unserm Poeten, dem die Rede lieblicher fliesst als uns, denen, wie es scheint, der Ernst des Systems die Freude am Reden genommen hat, indess ein Poet immer ein redseliges Ding ist. Unser Poet spricht:

Hast du Mann und Weib verstanden,
Wie sie sich als Töne gatten,
Und die tief verhüllte Fülle
In der Höhe sich entfaltet? —
So entfaltet reich die Blume,
Was der Stengel eingeschlossen.
Nun vernimm das schöne Leben
Zweyer Töne, die der Himmel
Sich zu lieben selbst geschaffen.
Einer ist so reich an Fülle,
Aber arm, sie zu gestehen;
Durch der andre reich an Regung
Spricht ihm aus sein innres Wesen,
Und so suchen tief bedürftig
Ewig sich die beyden Töne.

Unserm Poeten lag hier, mit den Griechen zu reden, die aber gerade in diesem Sprichworte nicht graziös sind, ein Ochs auf der Zunge, denn offenbar konnte er's nicht recht herausbringen, dass er von der Prime und der Oktave reden wollte, deren erste noch einmal soviel Masse hat, als die letztere, diese aber dafür noch einmal so schnelle Bewegung, so dass durch dieses Uebergewicht an Bewegung bey der Hälfte der Masse die höhere Oktave gerade dafür gelten kann, die unentwickelte Fülle der Prime ausgeplaudert zu haben. Wenn also die ganze Saite mit ihrer

der Wellen nimmt sichtbar zu; ein fürchterliches Ungewitter mit Blitzen und Donnerschlägen erfüllt den Horizont; *Leanders* Tod scheint gewifs; alle Hoffnung verschwindet; *Hero* steigt auf den Abhang eines Felsen und stürzt von hier in die finstre Fluth.

Herr Weber hat dies alles gut wieder gegeben und der Dichter kann zufrieden seyn; ja dieser ist dem Komponisten noch etwas schuldig geblieben, das, wenn ich nicht sehr irre, in der Fabel steht: *Leanders* Tod kann nicht eher als gewifs angenommen werden, bis der Sturm den Leichnam an's Ufer geworfen. Nur wenn *Hero* diesen gesehn, und sich von der Gewifsheit ihres Unglücks überzeugt hat, darf sie ihm nacheilen; auch hätte die Betrachtung des geliebten Todten noch sehr interessant gemacht werden können. Der Vorsatz, mit dem *Hero* auf den Felsen steigt, um sich in's Meer zu stürzen, hat ohnehin etwas Plattes, das darnach aussieht, als wenn der Dichter ihrer hätte so bald als möglich los seyn wollen. Der Zufall hätte dabey weit besser wirken können. *Hero* steigt auf den Felsen, um vielleicht vom *Leander* etwas gewahr zu werden; von hier erblickt sie den Leichnam; sie sagt es; erschrikt; ein Blitz fährt auf sie herab — sie sinkt in's Meer!

Mad. Schick, die die *Hero* sang, hat sehr viel gethan. Ja, sie hätte weit weniger — noch immer genug gethan. Sie hatte ihre schwere Rolle mit eiserner Gewifsheit inne und hat sie mit so vieler Liebe und Treue wieder gegeben, dafs sie die Achtung und Verehrung jedes wahren Kenners hier verdient haben würde, wenn sie nicht schon längst im Besitz derselben wäre.

Das Orchester war brav, präcis und rein, welches hier sehr viel sagen will.

Den 24sten Novemb[illegible]ab der Privatmusikus, Herr Hillmer, ein Kon[illegible] im Saale der Stadt Paris, worin sich derselbe auf einem, von ihm selbst erfundenen Instrumente hören liefs. Dieses Instrument nennt Hr. Hillmer: *Polychord*; denn es hat nicht weniger als 10 Saiten und ist einer *Viola d'amore* vollkommen ähnlich, aufser dafs es alle tiefen Töne der Bratsche und alle hohen Töne der Violine zugleich hat und dabey von schönem, nicht sehr hellem, aber angenehmen und eigenem Ton ist.

Das Wichtigste, womit das Auditorium beschenkt wurde, war Herrn Hillmers Konzert auf seinem neu erfundenen Instrumente, (denn er hatte schon vorher eins auf der Bratsche gespielt) welches von ihm selbst recht hübsch komponirt war. Einige Kleinigkeiten von Schwierigkeit mifslangen ihm, und werden ihm öfter mifslingen, wenn er nicht das Instrument von dem unnützen, geschmacklosen Pallisadenwerk befreyt, wodurch es ein gothisches, wunderliches Ansehn hat und das zu weiter nichts dient, als, vermittelst eines Drucks mit dem Kinn, bey jedem Strich zwey Saiten um einen Ton tiefer und wieder höher machen zu können. Aufserdem verdient Herr H. für seine Erfindung sowohl als auch für sein nettes Spiel alle Aufmunterung, die er freylich durch sein dermaliges Konzert nicht gewonnen hat, weil das Auditorium wenig zahlreich war.

Auch sang eine Dilettantinn, Demoiselle Koch, eine Arie, etwas furchtsam, aber demungeachtet recht sehr artig. Ihre Stimme ist nicht zu verachten und an ihrem Vortrage läfst sich eine gute Schule wahrnehmen.

Den 27sten November gab Demoiselle Böheim, von der ich Ihnen schon geschrieben, ein Konzert, in der Stadt Paris, zu ihrem eignen Benefiz. Sie sang zwey Arien mit vielem und grofsentheils verdientem Beyfall. Ihr Vortrag war aus Righini's Schule und einige hübsche Veränderungen gelangen ihr sehr wohl. Eine neue Sinfonie aus *G dur* von Haydn mit Janitscharen-Musik hat mir viel Vergnügen gemacht. Herr Marquart blies ein Horn-Konzert von Rosetti und das Adagio vortrefflich. Herr Bohrer, ein Violinist im Dienst der verwittweten Königin, und Herr Semler, Bratschist aus der Kapelle des Königs, spielten ein Doppelkonzert für die Violine und Bratsche sehr gut.

Totalschwingung als Prime gilt, so ist die halbe Saite mit ihrer doppelt schnelleren Schwingung die höhere Oktave und beyde Töne stehen sich im Grunde gleich, weil der eine durch Bewegung ersetzt, was ihm an Masse abgeht und umgekehrt. Das hat aber unser Poet vollkommen getroffen, dass diese beyden Töne, die einander gegenseitig auf entgegengesetzte Weise gleich stehen, das liebende Pärchen sind, dessen Roman die ganze Musik erzählt, die sich wechselseitig suchen und fliehen und am Ende jedes Stücks im Finalakkorde heirathen. Uebrigens ist diess Verhältniss, dass Prime und Oktave nur in der Relation ihrer Faktoren verschieden, an sich aber gleich sind, der Grund aller Consonanz in der Musik und auch der Grund aller Freundschaft in der Welt, denn was sich befreunden soll, muss sich durch ursprüngliche und wesentliche Gleichheit verstehen, dabey aber durch zufällige Verschiedenheiten so disponirt seyn, dass beyde Freunde einander nicht lange Weile machen. Ein Welthistoriker möchte hier sagen, dass für die Menschheit die Prime der Instinkt gewesen sey, der in alter Zeit alles gewählt habe, was in der Zukunft aus freyer Vernunft kommen soll, dass also die Weltgeschichte ein grosses Musikstück sey, in welchem jene Prime ihre Oktave suche und dass sie dabey eine Tonleiter durchlaufe, welche Cultur heisse u. s. w. Aber wir dürfen den Welthistoriker nicht so fortreden lassen, denn sonst nimmt er uns noch die Terze und Quinte hinweg, da er ja schon von der ganzen Tonleiter spricht, ehe wir ihm dazu die Erlaubniss gegeben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 3ten: Im Leopoldstädter-Theater: *Nicht mehr als vier Speisen!* Quodlibet in einem Akt. *Der Raubritter*; oder: *Harlekin als Pavian*, grosse Zauberpantomime von Herrn Rainoldi, (zu dessen Vortheil die heutige Einnahme) mit Musik von Hrn. Kapellmeister Müller. Ward theilweise mit ziemlichem Beyfall aufgenommen, und erlebte mehrere Wiederholungen.

Im Josephstädter-Theater: Zum Vortheile des Herrn Blumenfeld: *Die Liebesabentheuer in Strümpfelbach*, ein kleinstädtischer Schwank in zwey Akten von Meisl, als Seitenstück zur *falschen Prima Donna*; Musik von Gläser. Der Beneficiant trug die Caraffa'schen Variationen: *o cara memoria*, vor, auch war das in Prag beliebte Sextett: *Die Nasenharmonika*, von einem Herrn Bayer, eingelegt. Alle diese Hülfstruppen könnten dennoch dem Treffen keinen günstigen Erfolg gewähren; wir sind seit Kotzebue's Zeiten mit ähnlichen Krähwinkeliaden übersättigt worden, und was das Heer seiner Nachtreter zu Markte bringt, ist meist vom Uebel.

Am 4ten: Concert des Hrn. Schuppanzigh, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde. 1. Beethoven's Ouverture zu *Coriolan*; 2. Violin-Concert von Maurer; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 4. Schwedische Nationallieder von Ries, gespielt von Fräulein Rzehaczek; 5. Cavatine von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 6. Neue Polonaise von Maurer (noch im Manuscript.) Wir kennen den Concertgeber, welcher in dem Zeitraum von sieben Jahren Norddeutschland, Preussen, Pohlen und Russland bereiste, seit längerer Zeit als einen tüchtigen Violinspieler, der zwar nie als Concertist auffallend excellirte, dagegen aber im Vortrage des Quartetts stets einen hohen Rang behauptete. Beethoven selbst hat Vieles für ihn gesetzt und seinem eigenen Geständnisse zufolge ist Niemand in seine Ideen tiefer eingedrungen, als Schuppanzigh, der damals Direktor der Kammerkapelle des Fürsten Rasumovsky war. Der Moment des Wiedersehens wurde jubelnd gefeyert; nur hätte der Gruss bedeutend vielstimmiger ertönen sollen, um zwischen den Unkosten und dem Ertrage einiges Gleichgewicht herzustellen; Beyfall ist Luft und von ihr allein lebt sich's gar zu spärlich. Maurers Compositionen wollten nicht behagen; besonders mangelt der Polacca Frische und Munterkeit.

Am 10ten: Im Theater an der Wien: *Don Juan.* — Dem. Vogel sang die Elvire als zweyte Debut-Rolle. Diese versuchte sie mit weniger Glück als früher die der Königin der Nacht; ihre Stimme ist weder sonor, noch kräftig, und das Kunststückchen, mittelst eines ziemlich geläufigen Staccato ins hohe F hinaufzuklettern, macht noch keineswegs die Sängerin aus. Ein ganz aller-

liebstes Zerlinchen war diessmal Dem. Sonntag; dagegen entbehrte man sie nur ungern als Donna Anna, mit welcher Partie sich Mad. Spitzeder beynahe Mitleid erregend zerarbeitete.

Am 12ten: Im Kärnthnerthortheater, zum Vortheil der Dem. Heberle, ein neues romantisches Feenballet in drey Akten, von Hrn. Henry, betitelt: *Ismaans Grab*, oder: *die bezauberten Instrumente*; Musik von Hrn. Grafen von Gallenberg. Vorher: eine musikalische Akademie, enthaltend: 1. Ouverture aus Mozart's: *Così fan tutte*; 2. Rondo für die Violine von Mayseder, gespielt von Hrn. Helmesberger; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Unger; 4. Rondeau pastoral für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Horzalka. Die letzt genannte Pièce machte ungemein viel Langeweile und wurde beynahe ausgezischt; dagegen gefiel das Ballet ganz ausserordentlich; hinsichtlich der geschmackvollen Tänze, der überraschenden Gruppirungen, der prachtvollen Dekorationen kann man sich auch in der That keine reizendere Augenweide denken. Auch der Lustigmacher, Sigr. Calvarola, erhielt Beyfall; er ist ein recht beweglicher Komiker und erinnert durch gewisse Eigenheiten nur zuweilen etwas zu stark an den Pagliasso der Bretterbuden, einen Charakter, der, wenigstens bey uns in Deutschland, höchstens noch unter Seiltänzern heimisch ist.

Im Leopoldstädter-Theater: *Die goldenen Kohlen*, Operette in zwey Akten von Gleich, Musik von Volkert. Erhebt sich nicht über die Mittelmässigkeit.

Am 15ten: Im Theater an der Wien: *Emmy Tecls*, Drama in drey Akten nach Pixerecourt, von Castelli; Ouverture und Entracte vom Freyherrn von Lannoy. Dem französischen Polygraphen scheint unser deutscher *Julius von Sinnen* nicht unbekannt gewesen zu seyn; ebenso wenig ist es die Musik für uns, welche wir theilweise vereinzelt schon in Concerten gehört zu haben vermeinen; diess soll aber dem verdienstvollen Tonsetzer keineswegs zum Vorwurf gereichen: es wäre unbillig zu verlangen, für ein paar Abende eine durchaus neu componirte Musik Preis zu geben und auf länger erstreckt sich jetzt wohl selten die Lebensdauer eines Kunstproduktes: denn das Bühnenwesen hat einen gar gewaltigen Feind an dem so ungemein herrlichen Wonnemond; anstatt sich einzukerkern in die dunkeln, wenig bevölkerten Tempel-Mauern, ergeht man sich viel lieber im neu eröffneten Volksgarten, dessen Zierde Canova's *Theseus* seyn wird und wo sich gegenwärtig schon die ganze schöne Welt zu versammeln pflegt.

Am 17ten: Im Kärnthnerthor-Theater: *La Cenerentola*, ossia: *la bontà in trionfo*. In der Titelrolle debutirte Mad. Comelli-Rubini, eine vorzügliche Altistin, welche, so wie Sigr. Lablache als Dandini und Sigr. Ambrogi als Don Magnifico, ungetheilten Beyfall erhielt. Weniger furore, als gewöhnlich, machte diessmal Sigr. David, und Vorurtheilsfreye gestehen sich's, dass sie diesen Ramiro, was Lieblichkeit, Anmuth und Schmelz der Stimme betrifft, mit grössern Vergnügen von unserm Jäger singen hören. Das Ensemble war wieder, wie immer, bis ins kleinste Detail vortrefflich.

Im Josephstädter-Theater: zum Vortheil der ersten Tänzerin, Catharina Wirdisch, und des Pantomimenmeisters, Gottlieb Stiassny, eine neue, von Letzterem verfasste Zauberpantomime: *Der Feuerberg*, mit recht hübscher Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Wird recht prompt und mit bedeutendem Aufwande gegeben, gefällt, dürfte aber, wenigstens in dieser Jahreszeit, kaum die Kosten einbringen.

Am 18ten (Pfingstsonntag) im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie zum Vortheil der Wohlthätigkeits-Anstalten. Darin kam vor: 1. Ouverture aus *Saul*, von Seyfried; 2. Adagio und Rondo aus Hummels Pianoforte-Concert in H moll, vorgetragen von Jos. von Szalay; 3. Vocal-Quartett; 4. Guitarre-Concert von Giuliani, gespielt von Hrn. Mendl; 5. Variationen für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Strehinger; 6. Vocal-Chor mit Harfenbegleitung, gesungen von den Zöglingen des Musikinstitutes im k. k. Theater an der Wien; 7. Ouverture; 8. Arie aus *Torvaldo* und *Dorliska*, gesungen von Fräulein Langer; 9. Phantasie auf dem Pianoforte, ausgeführt von C. M. von Bocklet; 10. Vocal-Quartett; 11. Serenade für die drey-oktavige Phys-Harmonica, componirt und gespielt von Hrn. Eckl, mit dem Pianoforte begleitet von Hrn. Zäch; 12. Jäger-Chor, mit Begleitung von sechs Waldhörnern, vorgetragen von den Zöglingen des Musikinstitutes. Am meisten gefielen die beyden Knaben-Gesänge:

unter den Instrumental-Sätzen zeichneten sich nur No. 2 und 9 aus; das übrige klang ziemlich schülerhaft. Die Ouverturen wurden präcis und mit Energie ausgeführt. Das Haus war ungemein leer.

Am 19ten: Im Theater an der Wien: *Die Zauberflöte.* Eine gewisse Madame Köhn ward als Königin der Nacht ausgezischt.

Am 22sten: Im Augarten-Saale: Morgenconcert des Hrn. Kapellmeisters Conradin Kreutzer, folgenden Inhaltes: 1. Ouverture aus der Oper: *Die Italienerin;* 2. Arie von Rossini, (die Final-Scene aus der *Cenerentola*) gesungen von Mad. Schütz; 3. Klavier-Concertino; 4. Deklamation; 5. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag; 6. Phantasie und Rondeau de Chasse auf dem Pammelodicon, mit zwey obligaten Waldhörnern; 7. Grand Duetto von Rossini (aus *Bianca e Falliero*), vorgetragen von Mad. Schütz und Dem. Sonntag. Sowohl die Compositionen des Concertgebers (No. 1. 3. und 6.) und seine Leistungen als Virtuose, wie nicht minder der meisterhafte Vortrag beyder Damen und des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Heurteur, fanden eine allgemeine und gerechte Würdigung. Die Versammlung war zwar nicht sonderlich zahlreich, aber sehr gewählt und vorzüglich empfänglich.

Am 24sten: Im Kärnthnerthor-Theater: *Elisabetta, Regina d'Inghilterra.* Rollenvertheilung: Elisabetta — Sigra. Fodor; Leicester — Sigr. Donzelli; Matilda — Sigra. Comelli-Rubini; Enrico — Sigra. Unger; Norfolc — Sigr. David; Guglielmo — Sigr. Rauscher. Eine glänzende Vorstellung, worin sämmtliche Gesangsvirtuosen ganz vorzüglich excellirten. Ohne ein blinder Verehrer der italienischen Oper zu seyn, wird man dennoch von einer so hohen, selbst die wirklichen Mängel verhüllenden Vollendung hingerissen und muss dem wahren Verdienste den schuldigen Tribut zollen. Das Entzücken konnte sich nur in einen alle Mitwirkende überströmenden Jubel-Beyfall auflösen.

Im Theater an der Wien: eine grosse Zauberpantomime in zwey Aufzügen mit Tänzen, Gefechten zu Fuss und zu Pferde etc. von Hrn. Baptist Foureaux, genannt: *Die rothe und die schwarze Feder*, oder: *der wandelnde Wald*, eigentlich ein verketzerter *Macbeth*, unverständlich, trotz dem, dass mitunter auch wieder gesprochen wird und dabey noch obendrein höchst langweilig. Das Missfallen äusserte sich laut und nur die beyden Aktschlüsse, wobey man das beliebte rothe Feuer nicht gespart hatte, retteten die Trümmer aus dem allgemeinen Schiffbruche. Hrn. Gyrowetz's Musik schien uns nicht neu zu seyn und blieb, bey der ungünstigen Stimmung, in welche das hirnlose Zeug alle Anwesende versetzte, auch gänzlich unbeachtet.

Am 28sten: Im Leopoldstädter-Theater: *Hoangpuff*, Posse in Einem Akte, a. d. Französ. von M. Fink, Musik vom Kapellmeister Volkert. Eine recht pikante Satyre, aber dem Publikum, welches diese Bühne gewöhnlich frequentirt, keineswegs entsprechend. Die Musik ist laues Wasser.

Miscellen. Mad. Fodor wird die Zelmira zu ihrem Vortheile geben; dann kommt eine neue Oper, *Abufar* von Carafa, und später auch Rossini's in Venedig vergötterte *Semiramide* an die Reihe. — Das Drama *Ahasverus* soll in vollständiger Partitur lithographirt erscheinen: die Subscription darauf ist bereits eröffnet. — Wie verlautet, ist Graf Ferdinand Palffy gesonnen, auch die Entreprise der Leopoldstädter Bühne zu übernehmen; die Unterhandlungen sind wirklich in vollem Gange. — Im Theater an der Wien erwartet man eine neue Zauberoper: *Nurredin*, von Riotte in Musik gesetzt.

Reval. Im December v. J. hatten wir das Vergnügen, die berühmte, bis jetzt noch nicht wiedererseteste Sängerin, Mad. Mara, nach Reval zurückkehren zu sehen. Ihr früheres und jetziges Wirken für die wahre Singkunst ist höchst bedeutend für unsere Stadt. Fräulein von Kaulbars, eine Schülerin derselben, übertraf im letzten Armen-Concerte die hohe Erwartung aller Anwesenden; ihre Lehrerin, Mad. Mara, welche sie auf dem Pianoforte begleitete, wurde, als sie aufs Orchester trat, mit lautem, anhaltenden Beyfallsbezeigungen empfangen. Im Januar d. J. wurde Mad. Mara von dem Unfall betroffen, vor dem Theaterhause überfahren zu werden, doch ward sie nur leicht beschädigt und bald wieder hergestellt.

Auch hier erwacht, wie in vielen Städten Deutschlands, der Sinn für gute Kirchenmusik. Seit zwey Jahren hat sich ein Sing-Verein

gebildet, der aus fünf und sechzig Sängern und Sängerinnen besteht, jährlich acht Monate hindurch Messen und Oratorien von berühmten Kirchen-Componisten einübt und in vier andern Monaten Stücke aus beliebten Opern singt. Den 14 März, 1823 feyerte dieser Sing-Verein sein zweytes Jahres-Fest, wozu die Musik-Freunde eingeladen wurden.

Im vergangenen Winter wurden im Schwarzen Häupter- und Erholungs-Saale sechs Concerte gegeben, worin sich vorzüglich Mademoiselle Gabler durch ihr fertiges und ausdrucksvolles Pianofortespiel auszeichnete.

Bemerkungen.

Dem Freunde, der so oft über fehlgeschlagene Hoffnung beym Kunstgenusse klagte, begegnete der Freund mit der lakonischen Rede: Was hast du nur immer mit Deinem Schönen in der Welt! Ist auf dem Markte des Lebens das angeblich Wahre so selten wahr, das angeprisene Gute so selten gut, warum sollte das gerühmte Schöne denn immer schön seyn. Es ist Marktwaare; der Käufer braucht sie, der Verkäufer giebt sie her, so gut oder schlecht er sie hat, und wird sie los, so theuer er kann. Das Beste erreicht selten den Markt.

Ein Anderesmal äusserte er: Wenn es drauf ankommt, musst du dein eigener Professor, Pfarrer, Advokat, Arzt seyn, warum nicht auch dein eigener Dichter, Maler, Schauspieler oder Sänger?

Nicht nur die Erde ist vertheilt mit ihren Gütern, auch die Gefühle sind es. Wer gefallen will, geliebt seyn will, muss sich durch viel Lobens- und Liebenswerthes Raum machen in den befangenen Herzen.

Wer bloss Allgemeines, Abstraktes vorbringt, dem horcht man nicht lange, denn für so klug hält sich jeder, dass er dergleichen selbst aufzubringen glaubt. Im Denken, den Geist aus Beobachtungen ziehen, erkennt die Welt keine Virtuosität an; es gilt für eine freye Kunst. Man will neues Geschehenes, Erfahrungen oder Gestaltetes, Darstellungen, Bilder, Töne etc. Es gilt der brauchbare Realist, der Welterfahrene, der Virtuos. Den Idealisten lässt man beiseite stehen und nur nothgedrungen hört ihn der Fachmann, wenn er sich im Labyrinth der Empirie verirrt hat, der Weltmann, wenn er den Grund und das tiefere Leben des Geschenen nicht versteht, der Virtuos, wenn er um höhere Phantasie verlegen ist oder das Publikum lau zu werden droht.

F. L. B.

Recension.

Fantaisie pour le Pianoforte sur trois Airs favoris, comp. — — par J. Moscheles. Oeuvr. 57. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. M. hat voriges Jahr in Paris ein so ausserordentliches Glück gemacht und macht es nun in London, wie das in diesen beyden Hauptstädten Europa's, wo es doch wahrhaftig an grossen Klavierspielern und trefflichen Componisten für das Pianoforte (vorzüglich in London) ganz und gar nicht fehlt, kaum jemals irgend Einem begegnet ist. Sollte diess Manche in Deutschland befremden, so werden es wohl nur solche seyn, die Hrn. M. bloss von seiner frühern Reise im Vaterlande, vor etwa zehn Jahren, kennen, wo man in ihm nur einen musikalischen Hexenmeister, wenn auch den erstaunlichsten von allen, erkannte und zu erkennen Gelegenheit fand. Hexerey allein aber, was sie sich auch zum Gegenstande und Wirkungskreise wähle, kann nur im Augenblicke, für den Augenblick, imponiren und Erstaunen erregen: will sie ausdauernden Beyfall und nicht bloss von der Menge, sondern auch von Sachkundigen erringen, so müssen die bey ihr hervortretenden besondern Gaben, Kräfte und Geschicklichkeiten sich auf das Würdige, Edle, wahrhaft Schöne, auf das, was selbst ausdauert, richten. Da nun Hr. M. diesen Beyfall jetzt wirklich errungen hat und fortwährend erringt: so würde man schon voraussetzen müssen, dass er in späterer Zeit mit seiner Kunst diese Richtung genommen, wenn man auch keine Beweise dafür hätte. Diese hat man aber, und zwar in den einstimmigen Urtheilen competenter

Richter, die ihn jetzt gehört haben, und in seinen neuesten Compositionen, worunter auch die hier angeführte gehört. (So viel Rec. weiss und erfahren kann, ist diese, unter den öffentlich erschienenen, die neueste von allen.) Wiewohl zu einer Gattung gehörig, die nicht auf Grösse und Tiefe, sondern auf Anmuth und Reiz ausgeht, wird doch ein jeder, der sie kennen lernt, gestehen, sie sey in dieser ihrer Gattung nicht nur sehr anziehend und allerliebst, sondern sie gebe auch zu bemerken, dass es dem Verf. an Fähigkeit und Geübtheit für Grösseres und Tieferes keineswegs fehle; es ist vielmehr zu rühmen und auszuzeichnen, dass und wie Hr. M. diese an sich leichte Gattung, ohngefähr wie Spohr die ähnliche des Pot-pourri, durch eigenthümlichen Geist und ächte Kunst gleichsam zu adeln und höher zu stellen gewusst hat, ohne jedoch darum aus den nun einmal erwählten Gränzen hinaus zu schweifen. Deswegen, und da das Werkchen, seiner disparaten Theile ungeachtet, doch zu einem so wahren Ganzen verarbeitet und abgerundet ist, kann denn auch jeder Spieler, der es seinem Sinne gemäss vortragen kann, gewiss seyn, er werde damit den verschiedensten Zuhörern, von der leichtbeweglichen Liebhaberin bis zum ernsten Kunstkenner, Freude machen. Die äussere Anlage, der Zuschnitt des Ganzen ist übrigens nicht gerade ungewöhnlich. Hr. M. fängt an mit freyer, bravourmässiger Phantasie, ziehet bald in diese sehr artige Anspielungen auf das erste Thema hinein, leitet immer näher auf diess hin, und lässt es dann, nach kurzem, freyen Excursus und ausklingender Fermate, auftreten, wie es ist. Es ist aber eine Art angenehmen Marsches — ein englisches Lied, wie die andern Themata auch sind. Diess Thema wird nun nicht eigentlich variirt, sondern es werden vielmehr seine Haupt-Gedanken und Figuren weiter fortgeführt und vielfältig bereichert; worauf dann das zweyte Thema sich sehr natürlich und als müsste es so seyn, anschliesst. Diess ist nun sanfterer, cantablerer Art; und es wird dann herumgenommen, ohngefähr wie das erste. Das dritte endlich ist munter, hat mehr Nationales und gleicht den bekannten schottischen Liedern, den muntern nämlich. Dieses wird noch freyer und gewissermaassen als ein bravourmässiges Rondo behandelt. Das Ganze, 15 Seiten, dauert nicht lang; Hr. M. hat auch darin Maass halten gelernt. Leicht auszuführen ist es freylich nicht, doch für geübte Spieler auch nicht übermässig schwer; es verlangt mehr solides, sicheres und der mannichfachsten Abstufungen des Ausdrucks fähiges Spiel, als Hokuspokus und Künsteley. Und so können wir diese Composition Spielern, wie wir sie beschrieben haben, gar sehr empfehlen. — Das Werkchen ist schön gestochen.

Kurze Anzeige.

Darstellung des Fabrik- und Gewerbswesens im österreichischen Kaiserstaate. Herausgegeben von Stephan Edlem von Keess, erstem Commissair bey der k. k. niederösterreichischen Fabriken-Inspection in Wien. Zwey Theile in drey Bänden, nebst einem Anhange und umständlichem Sachregister. Gross Median-Octav, 172 Bogen stark. Wien, 1823. Gedruckt bey Anton Strauss. Preis: auf feinem Schreibpapier 19 Fl. 30 Xr., auf schönem, weissen Druckpapier 15 Fl. 36 Xr. im Zwanzig-Gulden Fusse.

Wenn über den Werth dieses encyklopädischen Werkes bereits mehrere Zeitschriften ein eben so gerechtes als günstiges Urtheil fällten und dessen reichen Inhalt, wie nicht minder die äusserst sorgfältige Bearbeitung aller Bestandtheile, nach Verdienst würdigten, so ziemt es auch diesen Blättern, dessen Erscheinen wenigstens in so fern zu berühren, als der darin vorkommende Artikel: „Musikalische Instrumente“ mit einer Vollständigkeit abgehandelt ist, welcher unbedingtes Lob gebührt. Alle sich dahin beziehenden Paragraphen werden daher auch für unsere Leser ein mannichfaltiges Interesse haben und zum Nachschlagen sehr zweckmässig seyn, da sie zugleich einen Haupt-Ueberblick gewähren, auf welchen Grad von Vollendung dieser Kunst-Manufaktur-Zweig in Oesterreich sich empor geschwungen hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten July. Nº. 28. 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung aus No. 27.)

Klopstock hat in einer seiner Oden, überschrieben Sponda, sehr schön poetisch den Gedanken durchgeführt, dass unsere deutsche Muttersprache fast gar keinen reinen Versfuss von zwey gleichen Längen (Spondäus) habe, und dieser Spondäus ist hier als Sponda eine Geliebte geworden, welche der deutsche Dichter sucht, die ihm aber beständig entfliehet. Hätten wir doch einen Klopstock, der uns das Verhältniss der Prime zu der Oktave so schön zu verleiblichen wüsste! Weil aber unserm Poeten die Zunge schwer geworden, müssen wir selbst in Prosa nachhelfen und sagen, dass die Mitternacht eine alles verhüllende Prime sey, die ihre Oktave in dem hohen Mittage finde; dass überhaupt die Nacht eine solche Primennatur habe, welche von dem Tage auseinandergelegt und dadurch offenbar werde; dass die Erde selbst in der mineralischen Gedrängtheit ihres Seyns so einfach und gediegen sey wie eine Prime, dagegen sie an der Oberfläche in Pflanzen und Thieren gar schöne Modulation zeige; dass jedes Mädchen eine Prime sey, die in ihrem Geliebten ihre Modulation suche; dass die weisse Farbe eine Prime sey, die in dem Farbenspiele der Iris ihre Modulation habe; dass wir, indem wir die Ansichten unserer Leser über Musik hier entwickelt darstellen, uns ebenfalls gern zur Oktave, die Leser aber zur Prime machen möchten, wussten wir nicht zum voraus, dass die meisten unserer Leser schon voraus gewusst, was wir sagen würden, dass uns also jener Stolz gänzlich vergehen muss, besonders wenn wir denken, dass unter den Lesern, welche voraus gewusst, was wir sagen würden, auch solche sind, welche voraus wissen, was noch viele andre nach uns sagen werden, also Leute, welche ihre eigene Prime und tausendfache Oktave selbst sind, mit welchem schwindelnden Gedanken wir über die einfache Tonleiter fast hinauskommen.

Nimmt man die Prime als Bild, die Oktave als Gegenbild und beyde als Extreme, zwischen welchen mittlere Formen des Tonlebens liegen, so gleichen jene Extreme den Polen eines Magnets, als welche für seine Länge gleichfalls Extreme und unter einander so entgegengesetzt sind, dass der eine ist, was der andere nicht ist, wie in unserer Erde Südpol und Nordpol. Aber zwey magnetische Pole haben immer auch Mittelformen, in welchen sie sich einander nähern, und so steigt auch in der Musik die Prime als Terze gegen die Oktave hinauf und diese als Quinte gegen die Prime herunter, gerade wie die Mitternacht als Morgen zum Mittag heraufsteigt und der Mittag sich als Abend zur Mitternacht herabneigt. So hat man nun aus zwey Extremen und ihrer Vermittelung den Akkord, und ich sollte denken, dass die Vermittelung der Extreme eine allgemeine Idee, der Akkord also eine Weltform wäre, welche in der Musik blos wiederkehrt. Beym Magnet hat der Holländer Van Swieten die vermittelnden Punkte entdeckt und sie Culminationspunkte etwas unschicklich genannt. Sie liegen zu beyden Seiten neben dem Indifferenspunkte des Magneten in einer kleinen Entfernung; der Indifferenzpunkt, in welchem die Pole ihre Eigenthümlichkeit völlig ablegen, ist für die Tonleiter die Quarte.

Das Verhältniss des gegensätzlichen Spiegelns und Abbildens, welches zwischen Prime und Oktave besteht, ist der Grund aller Consonanz in der Musik, und verlangt eine gewisse Entfernung der Töne von einander nicht nur, sondern auch ein gänzliches Gegenüberstehen derselben, welches nur zwischen Prime und Oktave rein stattfindet.

Daher sind nur diese beyden Töne ganz reine Consonanz, Terze und Quinte aber eine Consonanz mittlerer Art, und je weniger die Töne einander gegenüber stehen, wie Prime und Sekunde, Septime und Oktave, Prime und Septime, desto mehr dissoniren sie. In Saitenlängen genommen sind bekanntlich

Prime.	Oktave.	Quinte.	Quarte.	Gr. Terz.	Kl. Terz.	Sekunde
1	$\frac{1}{2}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{5}{6}$	$\frac{8}{9}$

und man hat bey diesen Brüchen die Bemerkung gemacht, dass jemehr in denselben Nenner und Zähler sich nähern (in der Sekunde differiren sie nur um $\frac{1}{72}$), desto mehr auch die Consonanz abnehme, welches auf den oben angeführten Grund des Gegenüberstehens hinausläuft. Die musikalische Consonanz ist nichts anders als das eheliche Verhältniss in allen Dingen, dass nämlich die Tiefe des Seyns im Gemüthe des Weibes gänzlich aufgewogen werde durch die Höhe der Erkenntniss im Geiste des Mannes, und das Weib in dem Manne sich sehe, wie sich der Mann in ihr fühlt, beydes aber von gleichem Umfange sey. Weil das ganze Mittelalter fühlte, dass dem Weibe gegenüber der Mann nur den kräftigen Arm und Charakter, nicht aber den das Weib schauenden Geist habe: darum hatte auch das Geschlechtsverhältniss des Mittelalters diese Adoration für das Weib, das dem Manne ein Wesen von unergründlicher Tiefe bleiben musste, so lange sein Geist nicht gleiche Hoheit erreicht hatte, was nur durch die schauende Wissenschaft möglich war. Eben darum vergötterte noch vor wenigen Jahren unsere Philosophie die ästhetische Kunst, weil der ästhetische Instinkt damals von der Wissenschaft noch nicht durchschaut war. Jetzt aber weiss die Wissenschaft, dass die Kunst nur die Kehrseite von ihr selbst sey, und so muss bald die Heirath von statten gehen. Wir laden zum voraus unsere Leser zur Hochzeit.

Also: Prime, Terze, Quinte, Oktave, oder: Mitternacht, Morgen, Abend, Mittag, oder: Winter, Frühling, Herbst, Sommer, oder: Süd, Ost, West, Nord, oder: Roth, Gelb, Blau, Grün: das sind alles einerley Verhältnisse, einerley Weltakkord, und will man im Sittlichen zwischen die Unschuld des Kindes und die Verklärung des Heiligen des Weibes liebende und des Mannes kämpfende Tugend stellen, so hat man dieselben Verhältnisse wieder. Eben so steht zwischen der steinernen Plastik und dem lebendigen Worte des Dichters die Tonkunst ohne Wort und die Mahlerey mit ihren Scheingestalten, weil die Form des musikalischen Akkordes in der That universelle Form ist, die nur im Tone dargestellt sich auf diese Art ausnimmt.

Daraus wird es denn begreiflich, wie dem Alterthume die Musik das Symbol alles Guten, Gesetzmässigen und Geordneten werden konnte, weil das Weltgesetz nirgends so bestimmt hervortritt als hier, und in dieser Idee nahmen Pythagoras, Plato und andere Griechen die Musik, von der sie so viel Erhabenes dachten und sagten. Das war die Weltharmonie, die Weltleyer und der Sphärengesang, und das Alterthum künstelte oft genug, um Gestirne und Zeiten, Räume und Buchstaben auf die buchstäblich genommenen Verhältnisse der Musik zu reduciren. In neuern Zeiten liess sich noch Keppler verleiten, die Zahlenverhältnisse der Quinte und Terze am Himmel wiederzusuchen, weil dieser Astronom überhaupt geneigt war, seine Wissenschaft mit Ideen zu treiben; allein einmal sind die Zahlenverhältnisse der Töne selbst nur einseitig gefasst, wenn sie nur aus Saitenlängen genommen werden, da sie vielmehr, wie schon das Verhältniss der Prime zu der Oktave beweisst, aus Saitenlängen und Schwingungsquoten zusammengesetzt werden müssen; zweytens sind diese Verhältnisse, selbst in dieser Zusammensetzung noch zu buchstäblich genommen, und müssen nach dem grossen Sinne gefasst werden, nach welchem sie in Farben, Erdpolen, Jahreszeiten, Vokalen u. s. w. wieder erscheinen.

Diese Ansicht des Alterthums von der Musik führt denn auch zu der andern ebenfalls den geistvollsten Griechen gewöhnlichen Ansicht, dass Musik für Kunst der Musen oder bildende Kunst überhaupt gilt, welche Ansicht, so wie auch die vorige, Villoteau in der schon erwähnten Abhandlung gleichfalls heraushebt. Nach dieser Ansicht ist denn auch die Bildung zur Sittlichkeit eine Musik und die Tugend selbst eine Harmonie, und da die Tonkunst zu dem Gemüthe noch das von uns schon früher bezeichnete eigenthümliche Verhältniss hat, so lag der Glaube an die Wirkung der Musik zur Bildung des Herzens um so näher, Pythagoras liess seine Schüler und Eingeweihten den Tag mit Musik beginnen und enden; auch wachten, wie Plato und andere Griechen von den alten Egyptern anführen, in Egypten selbst die Gesetze über eine sittliche Wahl der Melodieen,

und Villoteau leitet mit Recht das Verderben der egyptischen Musik, die anfangs durch solche Gesetze hohe Würde behauptete, von der Einführung schnöder vorderasiatischer Musik in Egypten ab. Doch von dieser Wirkung der Musik werden wir in der Folge noch reden; jetzt kehren wir zu den Tonverhältnissen zurück, die uns bereits zum Akkorde gediehen sind.

Der Akkord enthält, wie man sieht, die Urverhältnisse der Musik, nämlich die sich gegenseitig abbildenden Extreme (Prime und Oktave) mit ihrer Vermittelung herauf und herab (Terze und Quinte); auch ist, was hier Extreme seyn sollen, durch die Natur der Sache, nämlich die Einheit des Wesens bey verschiedener Relation der Faktoren, bestimmt, und die Musik hat durch den Akkord eine völlig selbstständige Haltung gewonnen. Solcher aus der tiefsten Natur der Töne geschöpfte Akkord kann aber, eben weil er so tief liegt, nicht die früheste Erfindung gewesen seyn, und solchem objektiv (d. h. in der Sache selbst) gegründeten Akkorde gingen wohl viele subjektiv gefundene Akkorde voran, in welchen vorerst nur die Stimme sich selbst messend ihre eigenen Extreme und eine einfache oder doppelte Vermittelung derselben fixirte, von welcher Art wohl auch der von Villoteau angeführte Akkord der Alten ist, nämlich folgender:

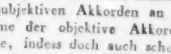 oder

und man begreift, dass erst nach mancherley Versuchen mit subjektiven Akkorden an Instrument und Singstimme der objektive Akkord gefunden werden konnte, indess doch auch schon die subjektiven Akkorde von dem instinktartig geahnten Gesetze ausgingen, dass Extreme seyn müssten, die sich correspondirend einander trügen, und in irgend einer Vermittelung sich naherten.

Diese Correspondenz, die gegenseitig sich trägt (das Verhältniss der Prime und Oktave), ist so sehr das Urgesetz der Musik, dass nicht nur die Consonanz, wie wir schon bemerklich gemacht haben, darauf beruht, sondern auch, wie jeder leicht einsehen kann, die Organisation der einzelnen Theile der Tonstücke und des Wiederkehrenden in der Musik; ja diese Correspondenz ist überhaupt das Gesetz der Symmetrie selbst, wie schon an den zwey Flügeln eines Gebaudes zu sehen ist, und nun gilt es, zwischen die zum Grunde gelegte einfache Symmetrie andere Verhältnisse hineinzustellen, welche das eine Glied der Symmetrie verlassen, um in das andere sich zu verlieren. Durch die Lösung dieser Aufgabe entstehen zunächst Dissonanzen, z. B. die Sekunde, und wenn die Zahl der Dissonanzen zwischen den symmetrischen Verhältnissen des Akkordes voll wird, so hat man die Tonleiter. Da die Consonanzen des Akkordes das einzig feste und auf sich selbst beruhende in der Musik sind, so versteht sich leicht, dass Dissonanzen nur als Uebergänge, folglich nur entstehend und vergehend, vorkommen können, wie Erscheinungen, deren göttliches Substrat die Consonanz ist; dass aber ohne sie die Fixsterne der Tonwelt, die Consonanzen des Akkordes, nur das Bild des Ewig Einen wiedergeben, indess die lebendige Vielheit des musikalischen Lebens einzig aus den Dissonanzen quillt. Daher weiss der Musiker, dass er grundlegend mit den Consonanzen beginnen, aber auch sie sogleich verlassen muss, um Dissonanzen nachzugehen; zugleich weiss er aber auch, dass er in Dissonanzen nicht ruhen kann, sondern sie später oder früher in Consonanzen wieder auflösen muss. Dadurch wird sein ganzes Tonspiel ein wahrhaft geistreiches Spiel, in welchem die Consonanzen sich fliehen, um sich zu suchen, sich verlieren, um sich wiederzufinden, und wenn Prime und Oktave sich wie Mädchen und Jüngling verhalten, so ist das ganze Tonstück ihr Roman, der Finalakkord ihre Hochzeit, und des Stückes erste Note die Andeutung ihrer so eben erwachten Leidenschaft. Da erzählt denn der Musiker, wie das Schicksal beyde Liebende oft so nahe gebracht, dass sie in Terze und Quinte schon die Arme für einander öffneten, indess doch Quarten, Sexten, ja Sekunden und Septimen sie schrecklich wieder auseinander reissen, doch aber hinter der Septime als höchster Noth der Trennung das seeligste Einswerden lauert.

Diess ist der Roman des Lebens, welchen in jedem Tonstücke neu zu hören wir nicht müde werden, wie denn auch das Leben selbst nicht müde wird, ihn immer neu zu spielen. Nun fragen wir die Leser, wie viele Dissonanzen der Raum eines Akkordes einschliessen, d. h. wie viele Töne die Tonleiter enthalten soll? — Wenn uns die Leser weniger erlauben als unendlich viele, so sind wir nicht zufrieden, denn jeder Abstand involvirt eine Unendlichkeit, mit welcher er aus-

gefüllt werden kann, wie eben der Abstand der Prime von ihrer Oktave. So unersättlich hat uns aber nur die Wissenschaft gemacht, und wenn wir auf die Wirklichwerdung der Tonleiter durch Singstimmen und Instrumente Rücksicht nehmen, so lassen wir von jener unendlichen Anzahl der Töne schon etwas nach. Wir bequemen uns zuvörderst dem Tonmasse des Ohres (wie man vom Auge sagt Augenmaass) und erwägen, welche Tonunterschiede das Ohr festhalten könne; dann fragen wir die Stimme und die Instrumente, welche Tonunterschiede sie genau anzugeben vermögen, und so kommen wir allmählich auf die mit vieler Billigkeit entworfene, Ohr und Instrument vereinigende, diatonische Tonleiter zurück, der wir sogar, nachdem wir einmal Nachgiebigkeit gezeigt haben, erlauben, in einer sogenannten gleichschwebenden Temperatur die Strenge der Bruchrechnung der Töne etwas zu mildern. Wir erfahren hier an uns durch unsere Nachgiebigkeit das alte Sprichwort: wer A gesagt hat, muss auch B sagen; damit aber doch unsere Nachgiebigkeit nicht vollends durch das ganze Alphabet gejagt werde, so schreiben wir uns aufs Papier die enharmonische Tonleiter, welche sich das Recht nicht nehmen lässt, einen Ton, der auch im Klange nur Einer ist, doch so vielfach zu benennen, als er in Verhältnissen zu andern vorkommen kann. Leid wäre es uns, wenn unter unsern Lesern ein Spassvogel wäre, der uns den Einwurf machte, wir hätten mit diesem Reservate doch in der That nicht mehr gewonnen, als ein Mann, der seine zänkische Frau zum Schweigen bringt und in Worten sein Recht behauptet, das die Frau durch die eigenwillige That Lügen straft; allein in der Wissenschaft gelten die Worte und die Ansichten gar viel, und wir können uns nicht nehmen lassen, den Ton h auch als ces, den Ton e als fes zu hören, versteht sich, mit dem geistigen Ohre. Wir retten also mit der enharmonischen Tonleiter doch etwas Ideelles, indess die diatonische Tonleiter bloss in die Wirklichkeit verloren ist.

Dem Musiker also ist durch die Tonleiter seine Farbenscheibe gegeben, mit welcher er malen soll. Wie viel aber soll er Tonleitern über einander errichten dürfen? — Da diese Leitern luftig sind und nirgends anstossen, so schlagen wir vor, es nach dem altberühmten Beyspiele zu machen, nach welchem einer seine Leiter auf die Erde stellte und in immer neuer Höhe neu überschlagend endlich die Leiter bis zum Himmel brachte. Der gute Wandsbecker Bote (Till der Holzhacker, im 7ten Bändchen von Claudius Schriften) hat diess mit angesehen und meynt, es wäre die Philosophie gewesen, die es in unsern Tagen so gemacht hätte; allein wir meinen, dass die deutsche Philosophie eben jetzt, den Weltakkord verstehend, Maass und Gesetz gefunden habe, und dass Till der Holzhacker, der seine in den Mond geflogene Axt auf diese Weise wieder herabholte, sich höchstens in einigen auf der Flöte geigenden und auf der Geige pfeifenden Virtuosen oder auch in Klaviermachern wieder erkennen würde, welche Oktaven aufwärts machen, so lange die Saiten nur noch quiecken, und abwärts, so lange sie nur noch brummen wollen, so dass die alten Klaviere mit ihren vier armen Orgeloktaven darüber ganz in die Rumpelkammer kommen. Die herrlichen Flügel und Fortepiano's neuester Zeit haben denn auch, um die Weihnachtsnüsse musikalischer Kinder ganz zu vergolden, ausser mehreren Veränderungszügen noch türkische Musik im Leibe, so dass einem das Herz hüpft und springt, wenn man nur vor einem Hause vorübergeht, wo solch ein musikalischer Himmel sich hören lässt; wer nun vollends eine poetische Natur hat, die von der Ideenassociation fortgerissen wird, der vernimmt bey solcher Musik

> In des Basses tiefem Brummen
> Holder Frühlingshirtenlein Summen,
> Und der lieben Mauslein Pfeifen
> Muss ihm im Diskante reifen,
> Und der Fröschlein schönes Quacken
> Möcht' er im Tenore packen,
> Fehlet nur, dass Nachtigallen
> Schmachtend aus dem Alt erschallen,
> Doch das türkische Geklirre
> Zeigt uns, wie die Schwalbe schwirre,
> Oder sollt' es wohl allein
> Flügelschlag des Heimchens seyn?

welche gereimte Worte wir aber wieder unserm Poeten abgeborgt haben, der es recht anschaulich zu machen gewusst hat, wie solch ein künstlicher Klapperkasten uns in die schöne Natur hinauszaubert. Uebrigens weist uns solch ein Instrument, indem es uns menschliche Musik zu eng macht, geradezu an die Sphärenmusik und Weltharmonie, was ebenfalls kein geringer Gewinn ist.

Der Pythagoras unsers Poeten hat uns schon vorgehalten, Mass im Grossen und Kleinen dasselbe

Gesetz walte, und so entschliessen wir uns sogleich in der Zahl der Oktaven für das Wesen der Tonkunst zu vieren, welches auch die Zahl ist, auf welche die Jünger des Pythagoras schwuren, und welche auch der musikalische Akkord — Spiegel des Weltgesetzes — selber diktirt. Wir verlangen demnach eine erste und tiefste Oktave an der Stelle der Prime und mit ihrem alles tragenden Charakter als Baas, eine zweyte gegenüberstehende mit dem modulirenden Charakter der höhern Oktave als Diskant, und mit dem vermittelnden Charakter der Terze und Quinte auch zwey mittlere Oktaven als Tenor und Alt. Damit ist nun das allgemeine Gesetz der Dinge und des musikalischen Akkordes befriedigt, und wenn die Singstimmen oder Instrumente nach ihren eigenthümlichen Schranken mehr oder weniger wollen, so lassen wir sie gerne gewähren, so lang sie nicht bodenlos sinken oder wolkenhoch fliegen. Unsere vier Oktaven aber halten wir fest als grossen Akkord, in welchem jedes Intervall zur Tonleiter geworden mit dem allgemeinen Gesetze der Extreme und ihrer doppelten Vermittelung, wobey aber Tenor und Alt das specielle Verhältniss der Terze und Quinte nicht haben, sondern die vier aufeinander folgenden Tonleitern potenzirend so aufeinander stehen, dass jede folgende die Oktave der vorangehenden zur Prime hat. Uebrigens haben es unsere Leser mit der Muttermilch schon getrunken, dass jeder Ton einen Akkord und eine Tonleiter in sich trägt, und da wir eben diesen Aufsatz zu schliessen gedenken, so wünschten wir nur unsere Leser auf eine Partie Aeolsharfe einladen zu können, wo diese Entwickelung in fast tollem poetischen Humorismus zu hören ist. Allerdings hat unser Poet es an seinem Theile nicht fehlen lassen, unsere und seine Ideen fast eben so toll durcheinander zu werfen, auch hat seine poetische Singstimme einen Umfang, die vom Architekten der Welt bis zur pfeifenden Maus reicht; allein wir bleiben dabey immer noch ungewiss, ob unsere Leser es lieber sahen, wenn seine Poesie unsere Prosa oder unsere Prosa seine Poesie unterbrach, oder ob sie sich am Ende beydes auf gleiche Weise gefallen liessen, just als wenn heitere Darstellung sich beyder Formen abwechselnd bedienen dürfte und müsste, so dass fast auch die schöne Verwirrung der Aeolsharfe herauskäme.

Nachrichten.

Cassel. Mozarts *Così fan tutte* und Beethovens *Fidelio* sind nach langer Rast wieder auf unserer Bühne erschienen. Erstere Oper wurde nach Herklots's Bearbeitung und sehr gut, aber bey aufgehobenem Abonnement gegeben, welches letztere wohl als die Ursache anzusehen ist, dass das Haus fass leer war. Beethovens *Fidelio*, schon früher eine Lieblingsoper unsers Publikums, fand ungetheilten Beyfall. Hr. Gerstäcker gab den Florestan in jedem Betracht meisterhaft. An Hrn. Berthold (Rekko) wollte man einige Kälte bemerken, welche aber, wie man später erfuhr, die Folge einer Unpässlichkeit war. Dem. Braun (Fidelio) führte ihre schwere und ermüdende Partie zu allgemeiner Zufriedenheit aus.

Rossini's *diebische Elster*, welche sich bey den meisten deutschen Bühnen ein Nest gebaut hat, ist nun auch bey uns eingezogen. Sie hat jedoch, so viel Fleiss unsere Bühnen-Künstler darauf verwandten, zwar nicht missfallen, doch kein grosses Glück gemacht.

Als neues Mitglied unserer Oper trat Dem. Willmann von Dresden als Königin der Nacht in der *Zauberflöte* auf. Der Vortrag ihrer beyden Arien zeigte, dass sie eine kunstgerechte Sängerin aus guter Schule sey. Eine Unpässlichkeit war vielleicht Schuld, dass ihr die zweyte Arie: *Der Hölle Rache* etc. hin und wieder missglückte, indem verschiedene Detonationen vernehmbar wurden. — Diese Kränklichkeit dauert noch fort und es würde daher liebloss seyn, ein absprechendes Urtheil über sie auszusprechen. Die Höhe ihrer Stimme scheint bedeutender zu seyn, als die Tiefe, ihren Mitteltönen aber scheint der Wohlklang zu fehlen. — Ihre zweyte Rolle war Amenaide in *Tancred*. Alle ihre Gesangstücke im ersten Akte wurden lebhaft applaudirt, doch schien sie im zweyten Akte ermattet zu seyn, weshalb sie auch eine Arie weglassen musste. —

Als Gast sahen wir Hrn. Miller aus Amsterdam, welcher früher ein beliebtes Mitglied unserer Oper war. Er trat zuerst als Licinius in der *Vestalin* auf. Durch seine kräftige Stimme ist er dieser Partie vollkommen gewachsen. Eine Arie, welche er im dritten Akte einlegte, (warum thun diess die meisten Sänger

Vierter Brief. Vom 29ten November.

Gestern Abend um 5 Uhr gab der Abt Vogler sein zweytes Orgelkonzert in der hiesigen Marienkirche, deren Orgel er zuvor nach seinem neuen Simplifications-System umgeschaffen hatte. Er selbst nennt in einem herausgegebnen Bogen diese Umschaffung: eine Nachahmung des Orchestrion in Rücksicht auf Stärke, Würde, Mannigfaltigkeit, Feinheit, Deutlichkeit, Reinheit und Dauer. In einer Note darunter, steht ausserdem noch, was das Orchestrion ist: Eine vom Abt Vogler neu erfundene, auf eigne Kosten und wegen wiederholter Proben und mislungener Versuche endlich mit dem Aufwand von 8000 Thalern erbaute Orgel, die jezt mit nur 1137 Pfeiffen, aber 4 Manualen zu 63 Tasten, einem freyen Pedal zu 39 Tasten, und 48 Fufs-Ton, alle Instrumente tauschend nachahmt und ein ganzes Orchester vorstellt. Sie ist in Amsterdam und Stockholm gehört und von Stettin über Berlin nach Pirna zu Wasser geführt worden.

Das nenne ich mir eine Orgel! denn so viel ich weis, haben wir hier keine von 48 Fufston, auch darf sich Berlin freylich mit seinen Orgeln nicht breit machen, obgleich es einige gute aufweisen kann, unter denen die in der Marienkirche, besonders was die Schonheit der Stimmen betrift, mit zu den besten gehort. Diese Orgel nun hat Vogler simplifizirt, d. h. von mehr als drittehalbtausend Pfeiffen, die dies Instrument hatte, sind uber tausend Stück herausgenommen worden, welche zu nichts dienten, als zu zischen und den Wind zu schwächen, und dagegen sind tiefere, zur *Trias harmonica* 16 und 32 Fufs geeignete Stimmen eingesezt worden. Das wäre nun, so viel ich davon verstehe, eine *wahre Verbesserung*, vorzüglich dann, wenn die schone Marienorgel, durch Herrn Vogler 32 Fufs gewinnen sollte, welche sie vorher nicht besafs und also durch die Verstärkung der Tiefe und Ausstofsung der bis zum Ueberdrufs angebrachten Mixturwerke, unbedingt an Stärke und Klarheit zugenommen haben mufs. Dafür könnten die Berliner dem Abt Vogler immer etwas mehr als blos danken: allein die Kirchen sind hier gar zu arm, obgleich man doch nicht sagen kann, dafs es an Gebern fehle.

Es ist hier ein Fehler bey den Kirchen-Kassen, dafs es keine Orgelkassen giebt, die zwar von den Kirchengeldern procentweise unterhalten werden, aber von den Ersten unabhangig bleiben mufsten. Denn bey der Unordnung und Armuth der Orgeln, und der Kälte, womit die Kirchen jezt besucht werden, müssen die besten Orgeln nach und nach zerfallen, besonders wenn die wenigen, allernothwendigsten Reparaturen noch dazu an den mindest fordernden Orgelbauer gleichsam auf Gerathewohl überlassen werden. Denn dieser ist schon darum weniger Meister, je geringer er arbeiten mufs, um Brod zu haben. Aber man sollte bedenken, dafs die Instrumente darunter leiden, die ein wesentliches, sehr wesentliches Stuck des Gottesdienstes sind. Und nun zum Konzerte selbst! Die Ankündigung der aufzuführenden Stucke war in Voglers bekannter Manier, und wie sie vielleicht, für manches Publikum, immer seyn mufste: eine gespannte Erwartung zu erregen und das mit Buchstaben zu erklären, wozu der Sinn noch nicht erweckt ist. Das Ganze war in zwey Theile getheilt. In dem ersten erschien

a) Ein Präludium und Fuge mit vollem Werk, wozu 3 Octavregister, 3 Quinten, 2 Terzen und 4 Rohrstimmen, überhaupt aber nur 498 Pfeiffen benuzt wurden — welches leztere ich auf guten Glauben zu nehmen bitte, weil's eine Kirchensache ist und ich die Pfeiffen nicht gezählt habe. Das Präludium habe ich versäumt; doch die Fuge war ein gutes Stück, wovon das Thema aus Viertelnoten und das Contrasubject aus Achtelnoten bestand. Das harmonische Gewebe, als der vorzügliche Theil jeder Fuge, hat mir wirklich gefallen; von der individuellen Behandlung des Thema's aber ist mir manches entronnen, weil der Theil des Publikums, unter welchem ich stand, sehr laut über ein anderes Thema sprach.

b) Terrassenlied der Afrikaner, wenn sie Kalk stampfen, um ihre Terrassen zu befestigen,

in dieser Rolle?) sang er meisterlich: ob aber diese Arie ganz dem Charakter seiner Rolle und ob die Composition den Worten angemessen war, wollen wir unerörtert lassen. Murney im *Opferfeste* war seine zweyte Gastrolle. Dem. Braun sang an diesem Abende die Mirtha so ausgezeichnet schön, dass sie am Ende der Oper hervorgerufen wurde. Als Guido in *Sulmona* trat Hr. Miller zuletzt auf. Diese treffliche Oper von Lindpaintner wurde zur Geburtsfeyer Ihrer K. H. der Kurfürstin gegeben. Es würde anmassend scheinen, nach dem ersten Anhören eines solchen Werkes über dessen bedeutenden Kunst-Werth urtheilen zu wollen, darum nur von dem theatralischen Effekte derselben. Die Musik ist rein dramatisch und wahr; denn sie hat jeden, Kenner und Laien, angesprochen, ein sicheres Merkmal ächter Kunst. Von besonderer Wirkung ist die Introduction, das darauf folgende Stück, das zweyte Finale, besonders dessen Schlusssatz und das letzte Finale. Die Ouverture jedoch scheint nicht ganz in dem Charakter der Oper zu seyn, so gehaltvoll übrigens dieses Tonstück sowohl in Hinsicht seiner originellen Erfindung als seiner Kraft ist. — Wir haben einige Verluste erlitten: Mad. Metzner, Mad. Fincke und Hr. Steinert haben uns verlassen.

Concerte. 4tes Abonnement-Concert: 1. Ouverture von A. Romberg; 2. Arie von Spohr aus *Alruna*, gesungen von Hrn. Albert; 3. Flöten-Concert von Lindpaintner, eine schöne, gediegene Composition, von Hrn. Blaschek mit vieler Gewandtheit vorgetragen, welches um so mehr Lob verdient, da sich die Solos meistens in schweren Tonarten aufhalten. Scheinen wollte es uns jedoch, als sey Hrn. B.'s Instrument nicht ganz rein, vorzüglich dessen zweygestrichenes *Fis*; 4. Phantasie für's ganze Orchester von Neukomm; 5. Scene und Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Hauser; 6. Violin-Concert von Kreutzer, gespielt von Hrn. Barnbeck (Sohn). Dieser junge Mann hat rühmliche Fortschritte gemacht (Hr. Wiele soll gegenwärtig sein Lehrer seyn); bey fortdauerndem Fleisse wird er einst recht viel leisten.

5tes Concert: 1. Pastoral-Symphonie von Beethoven; 2. Arie von Mozart, gesungen von Mad. Fincke. Wir hatten dieselbe Arie kurz zuvor bey Aufführung der *verfänglichen Wette* von ihr gehört. So vortrefflich diess Tonstück ist und so gut es von Mad. F. ausgeführt wurde, so wäre etwas Neues doch willkommener gewesen; 3. Clarinett-Concert von Spohr, vorgetragen von Hrn. Bender. Eine überaus schöne Composition, für den Solospieler aber eine äusserst schwierige Aufgabe. Hr. B. hat sie rühmlichst gelöst. Das Talent dieses Künstlers verdient alle Aufmunterung. Sein trefflicher Ton, seine seltene Fertigkeit und sein brillanter Vortrag erheben ihn über viele Künstler auf diesem Instrumente. Doch wird er, wie man sagt, einem fremden Clarinettisten seinen Platz räumen müssen. Nur wenn er an Geschicklichkeit von demselben übertroffen wird, kann diese Zurücksetzung ihm weniger kränkend seyn. 4. Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gesungen von Hrn. Gerstäcker, und durch seinen Vortrag sehr gehoben, fanden verdienten Beyfall. 5. Ouverture von C. M. v. Weber.

6tes Concert: 1. Ouverture von Mehul; 2. Violinconcert, componirt und vorgetragen von Hrn. K. M. Spohr. Nach unserer Meynung eine der herrlichsten Compositionen dieses Meisters. Im höchsten Grade vollkommen war die Ausführung dieses Werks. 3. Vierstimmiger Gesang von Spohr, vorgetragen von den Herren Steinert, Albert, Pistor und Berthold. Wenig Beyfall. 4. Pot-pourri für Posaune von Koch, vorgetragen von Hrn. Schmidt. Das Künstliche desselben bewundert man, ohne es jedoch schön zu finden. 5. Vierstimmiger Gesang von L. Spohr. Wie oben. 6. Jagd-Ouverture von Mehul.

7tes Concert: 1. Symphonie von Beethoven (C moll); 2. Arie von Generali, von Dem. Braun meisterlich gesungen. Es war diess dieselbe Arie, welche in einem frühern Concerte für eine Mozart'sche gelten sollte, eine wahre Musterkarte von bunten Figuren und Passagen. 3. Concert für die Violine, in Form einer Gesangscene, von Spohr, vorgetragen von Hrn. Mühleubruch. Dieses, obgleich schon öfter gehörte Tonstück war willkommen. Hrn. M.'s Spiel berechtigt zu schöner Erwartung. 4. Violoncell-Concert von Arnold, gespielt von Hrn. Cattus (Sohn), einem wackern Violoncellisten und mehrseitig gebildeten Musiker. Er führte dieses Tonstück zur Zufriedenheit der Kenner aus, und doch wurden ihm nur spärliche Beyfallsbezeugungen zu Theil, weil — das bekannte Sprichwort bey uns ganz besonders gilt. 5. Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Hauser.; 6. Ouverture von Hauptmann.

8tes Concert: 1. Symphonie von Mozart (G moll); 2. Polonaise für Fagott, componirt und vorgetragen von Hrn. Humann. Wir freuten uns, Hrn. H. als einen ausgezeichneten Virtuosen und zugleich als einen achtbaren Tonsetzer kennen zu lernen. Seine Fertigkeit ist gross und sein Ton bey cantablen Stellen schön. Die Composition hielt sich nach unserer Meynung zu häufig in Molltonarten auf; nur selten waren die Ausweichungen nach Durtönen, wodurch das Ganze eine zu düstre Farbe erhielt. 3. Variationen über das Mozart'sche Thema: *Das klinget so herrlich*, gesungen von Dem. Willmann. Sie fanden viel Beyfall und Dem. W. hat sich als eine vorzügliche Concert-Sängerin erwiesen. 4. Violin-Concert von Mayseder, von Hrn. Wiele vortrefflich vorgetragen. 5. Arie von Spohr, gesungen von Hrn. Miller. 6. Pot-pourri für Guitarre, von Giuliani, vorgetragen von Hrn. Cattus. 7. Ouverture von B. Romberg.

Ein hiesiger musikalischer Verein: *Euterpe*, welcher im Laufe des Winters mehrere Concerte gegeben hat, denen aber, weil sie durchaus nicht öffentlich sind, nur Mitglieder oder von ihnen eingeführte Gäste beywohnen können, hat abermals ein Concert unter Direction des Musikdirektors Baldewein, zum Besten der Armen, wie dies alljährlich geschieht, gegeben. Man gab folgende Werke: 1. Ouverture von Cherubini; 2. Scene aus *Tamerlan*, von Winter, vorgetragen von Hrn. Berthold. Die hier noch unbekannte Composition und der kräftige Vortrag derselben von Hrn. B. fanden viel Beyfall; 3. Concertino für zwey Clarinetten von Krommer. Diese ansprechende Composition, von den beyden Concertisten Hrn. Bender und Egling mit aller Virtuosität vorgetragen, gefiel sehr. 4. Pot-pourri von Spohr, vorgetragen von dessen Schüler, Herrn Both. Der feurige Vortrag dieses jungen Künstlers ist zu rühmen. 5. Polonaise von Puccitta, gesungen von Hrn. Albert; gefiel. 6. Variationen für zwey Hörner, vorgetragen von den Herren Scharfenberg und Schubank. Nur selten produciren sich gegenwärtig beyde Herren, deren Auftreten uns aber stets willkommen seyn wird. Niemand wird ihnen, so wie allen denen, welche zu Erreichung des edlen Zweckes, wozu diess Concert veranstaltet wurde, mit beytrugen, seinen Dank versagen. 7. Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber. Das letzte Concert war das, welches Hr. K. M. Hummel gab, worin folgende Tonstücke aufgeführt wurden:

1. Ouverture aus *Mathilde v. Guise*, von Hummel, unter dessen Direction; 2. Concert für Pianoforte (Op. 85.), componirt und gespielt von Hummel; 3. Arie von Paer (aus *Sargines*), gesungen von Dem. Braun. Warum ist der Liebling unsers Publikums immer noch so ängstlich? — 4. *Der treue Tod* von Körner, gesungen von Hrn. Albert, mit concertirenden Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell von Hummel; gespielt von dem Componisten, den Herren Wiele und Haremann. Allgemeiner Beyfall. 5. Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Hauser. Die Wahl der Tonstücke, so wie die Ausführung selbst zeugen von dem gebildeten Geschmacke desselben. 6. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, vorgetragen von Hummel. Allegro C Takt, A moll, dem sich ein Adagio (A dur) $\frac{3}{4}$ Takt anschloss, welches zu dem Thema von Himmel (*An Alexis*) überging, dem mehrere Variationen folgten. Hierauf ein rauschendes Allegro worin mehrere bekannte Themen, bald mehr bald weniger bearbeitet, vorkamen. Mozart's Arie aus *Don Juan*: Treibt der Champagner etc. anfänglich ganz durchgespielt, war als Schlusssatz anzusehen, worin später die beyden ersten Takte als Hauptsatz, bald hier bald dort, bald in den äussern bald in den Mittel-Stimmen auf's überraschendeste erschienen, und gleichsam als Motiv bey den kühnsten Modulationen hervorleuchteten. — Wer es weiss, was es sagen will, — frey zu phantasiren, wobey die Umgebung, selbst jeder kleine Umstand störend wirken kann, ja wo selbst auf die augenblickliche Stimmung und Laune so unendlich viel ankömmt, wird des Meisters unerreichbare Phantasie zu würdigen wissen.

Recension.

Sonate ou le Trille du Diable pour le Violon par le célèbre Tartini. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Das Histörchen von der Teufels-Sonate, das la Lande erzählt, scheint uns also zusammen zu

hängen: Tartini (geb. 1692) ist fromm erzogen und zum Klosterleben bestimmt. Musik, theoretisch und praktisch, hat man ihn zu seiner Erheiterung gelehrt. Als Jüngling verliebt er sich in ein vornehmes Mädchen, weiss ihre Gunst zu erlangen, heyrathet sie heimlich, wird von ihren Verwandten verfolgt, muss entfliehen, irrt in den traurigsten Umständen umher und findet endlich Unterhalt und Schutz in einem Kloster, wo er im Verborgenen lebt. (So weit ist bekanntlich alles historisch richtig.) Zur Musik ziehet ihn Talent und Neigung; sein Unglück hat er sich, seiner Ueberzeugung nach, dadurch zugezogen, dass er seiner ersten Bestimmung untreu geworden; einsam, unter Klosterbrüdern, lebt er: kein Wunder, wenn Musik und Unruhe des Gewissens sein Inneres anfüllen; wenn er die fortdauernde innige Liebe zur Frau und zur Welt für Versuchung des Satans hält; wenn er es selbst in Träumen mit diesem zu thun hat und dieser, um ihn vollends ganz zu verwirren und zu plagen, ihn auch noch bey dem packt, was zeither allein ihm Trost und Freude gegeben. Du bist noch obendrein auch ein kalter, erfindungsloser Componist und ein alltäglicher, kunstloser Geiger: da kann ich's sogar besser! sagt ihm der Teufel in einem Traume, und spielt ihm nun eine Solosonate vor, wie Tartini an Originalität und Virtuosenkunst, besonders auch an künstlichen Trillern, die gerade der Träumende sehr liebte, nie eine gehört hatte. Er erwacht entzündet; springt auf; will die Sonate, die er noch ganz im Ohr zu haben glaubt, zu Papiere bringen: er bringt denn auch eine, für den damaligen Stand der Instrumentalmusik wunderliche und schwierige Sonate auf's Blatt — (es ist eben die vorliegende —): aber sie bleibt eben so weit hinter dem Vorbilde zurück, als er selbst, wenn er sie ausführt; der Teufel behielt Recht: er konnte es besser. — Darauf scheint uns jenes Geschichtchen zurück zu bringen; und wer nur einigermassen jene Zeit und die innern Erfahrungen phantasiereicher, jugendlich erregbarer, jugendlich unbefestigter Menschen in gewissen kritischen Lebensverhältnissen kennt, der wird schwerlich darin etwas Absonderliches und Ursache finden, mit den Einen (wie Hiller) den Vorfall für ein plattes Märchen, oder mit den Andern, für — wer weiss was Magisches, zu halten.

Die Sonate selbst besteht aus folgenden Sätzen: Larghetto affettuoso, G moll, Zwölfachteltakt: sanft schwermüthig, mit einzelnen scharf einschneidenden Harmonieen, mehr kurz, als lang. Tempo giusto etc. (Es könnte kurz und gut Allegro Moderato heissen) G moll, Zweyviertelttakt: unruhig und bewegt, zuweilen heftig; nach dem Maasse jener Zeit, lang. Nun folgt die eigentliche Scene in derselben Tonart: eine Art Phantasie, wechselnd zwischen gefällig Melodiösem und affectvoll Aufreizendem; im Letzten kommen denn auch jene künstlichen Triller vor. Unserem heutigen Geschmack wird der zweyte Satz kaum, der erste mehr, der dritte am meisten gefallen. Als Uebungsstücke sind alle drey sehr zu schätzen: der erste in melodiösem, gebundenem Vortrage bey fortgehenden Doppelgriffen; der zweyte in mannichfaltigen Bravourgängen und kurzen Pralltrillern; der dritte in affectvollem Spiele und in lang fortgehaltenen Trillern, zu denen die zweyte Stimme in den einmal aufgefassten Figuren fortläuft. Die Sonate will übrigens mit grossem, vollem Tone, festem Portamento und ganzem, kräftigen Bogen vorgetragen seyn, in welchem allen Tartini selbst ein so grosser Meister war und zu seiner Zeit wohl der grösste von allen. Unsern heutigen Geigern, wenn sie an ausgearbeitetes Spiel gewöhnt sind, werden kaum einige Stellen schwer fallen. — Der Sonate ist übrigens, wie allen Solostücken Tartini's und, so viel wir wissen, der ältern Italiener überhaupt, ein einfacher Bass untergelegt. Es scheint den Deutschen aufbehalten gewesen zu seyn, Solostücke für die Violine zu schreiben, wie Sebast. Bach, die eine vollständige, regelmässige Harmonie für sich allein so vollkommen in sich halten, dass weiter keine, nicht einmal ein Bass, dazugesetzt werden kann. Es sollte wohl ein Verleger diese, in ihrer Art trefflichen, und auch wahrhaft lehrreichen Stücke, gleichfalls, wie dieses Tartini'sche, neu drucken. —

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. **N°. 29.** 1823.

Aufruf an deutsche Komponisten

von

Louis Spohr.

Die längst erwartete Zeit scheint nun gekommen zu seyn, wo unser deutsches Publikum, der süssfaden, neu-italienischen Musik müde, sich nach gehaltreicherer sehnt. Alle, seit einiger Zeit neu in die Scene gesetzten Rossini'schen Opern haben mehr oder weniger missfallen, und die Theaterdirectionen fangen schon an, sich nach etwas anderm umzusehen. Selbst in Italien, wo die Uebersättigung freylich den höchsten Grad erreicht haben muss, ist der Credit dieses bisherigen Universalkomponisten tief gesunken. Nur Wien, die Stadt, von der ächte deutsche Kunst ausgegangen ist, macht bis jetzt eine Ausnahme. Dort ist immer noch ein Publikum, das, bestochen von der Virtuosität der dort anwesenden italienischen Sänger, dem süssen Girren sein Ohr leiht. Doch wird auch dort der Fall dieser Musik, verzögert, um so viel tiefer seyn, besonders wenn der Unternehmer der italienischen Oper, Herr Barbaja, keine neuen Sänger mehr vorzuführen hat; denn die alten werden in der Armuth ihrer eingeübten und ewig wiederholten Kunststücke den veränderlichen Wienern bald zuwider werden, wie sich das schon an dem früher vergötterten David gezeigt hat, der, obgleich noch derselbe, das zweytemal wiedergekehrt, bey weitem denselben Enthusiasmus nicht erregt hat.

Es scheint also nun der Zeitpunkt da zu seyn, wo sich deutsche Kunst auch im Theater wieder wird geltend machen können, und der Zweck dieser Zeilen ist: die Deutschen Komponisten aufzufordern, sich durch grosse und zweckmässige Thätigkeit in Besitz des Opern-Repertoirs zu setzen und alles Fremde (wenn es nämlich gehaltlos ist) nach und nach davon zu verdrängen. Die früher sehr gefährliche Concurrenz der Franzosen hat nun auch aufgehört, da die vorzüglichsten ihrer Komponisten theils todt sind, theils nicht mehr für's Theater schreiben, und die noch übrigen, als unter dem Mittelmässigen, nicht zu fürchten sind. Mein Aufruf gilt aber hauptsächlich einigen ausgezeichneten, allgemein geachteten Komponisten, die, abgeschreckt durch einen, oder ein Paar misslungene Versuche, der Theaterkomposition ganz entsagt zu haben scheinen und sich in neuerer Zeit nur auf Concert- und Kirchenkomposition beschränken, wo sie freylich des Erfolgs im Voraus gewiss seyn können. Die Abneigung dieser Künstler kann ich mir aus eigenen Erfahrungen wohl erklären; drum will ich auch hier der jüngern Künstler wegen, das Unangenehme, was von der Theaterkomposition unzertrennlich ist, nicht unberührt lassen.

So ist es sehr abschreckend, dass der Erfolg einer Oper grösstentheils von Zufälligkeiten abhängt, auf die der Komponist ohne Einwirkung ist, wie z. B. Besetzung der Rollen, äussere Ausstattung an Decorationen, Kleidern, Tänzen, fleissiges oder nachlässiges Einüben des Musikdirektors und Regisseurs, vorläufige Stimmung des Publikums für oder gegen die Oper, und die darin beschäftigten Sänger und dergleichen mehr. *) Ferner ist es sehr niederschlagend für

*) Wie unberechenbar diese alles einwirken kann, habe ich selbst an der Aufführung meiner Oper *Zemire und Azor* auf dem Hoftheater zu Wien erfahren. Meinem Wunsche entgegen, gab man die Rolle der Zemire, die ich für Mad. Grünbaum bestimmt hatte, einer zwar sehr talentvollen jungen Sängerin von schöner Stimme und herrlichen Anlagen, deren Kunstfertigkeit

den Komponisten, dass über den Werth oder Unwerth seines Werk's nicht durch die Musikverständigen, sondern durch die Mehrzahl der Theaterbesucher entschieden wird, folglich solcher, die oft keinen Begriff von dem Wesen der Kunst haben und in dem Maasse noch ungeeigneter sind, ein Urtheil zu fällen, in dem die Musik sich über das Gemeine erhebt. *) Endlich ist es auch wenig ermunternd für den, der von dem Ertrage seiner Arbeit leben will, dass, so wie die Sachen bis jetzt stehen, in Deutschland mit einer Oper weniger zu gewinnen ist, als mit dem Anfertigen (Komponiren kann man es nicht eigentlich nennen) von Bagatellen für Flöte, Guitarre und dergleichen; oder dem Arrangiren fremder Sachen, da diese Arbeiten von den Verlegern sehr gut bezahlt werden, während der Gewinn für eine Oper, selbst wenn sie allgemein gefällt, immer noch sehr ungewiss bleibt; denn kaum ist sie erschienen, so fallen die diebischen Partituren-Händler darüber her, und keine Vorsicht, kein Protestiren dagegen in öffentlichen Blättern kann sie hindern, ihren Handel damit zu treiben und dem Komponisten seinen sauer erworbenen Gewinn zu rauben. **) Soll diesem Unwesen gesteuert, sollen überhaupt die deutschen Komponisten aufgemuntert werden, für das Theater zu schreiben und dadurch dem immer mehr fühlbar werdenden Mangel an neuen Opern abgeholfen werden, so müssen die Theater-Directionen auch mitwirken und sich hauptsächlich zu zweyerley verstehen, 1) nur vom Komponisten, als einzigem rechtmässigen Besitzer die Werke einzukaufen **) und 2) ein anständiges Honorar dafür zu bezahlen. Diese letzte wird freylich den Directionen etwas ungewohnt vorkommen, da sie bisher ihren ganzen Bedarf an italienischen und französischen Opern für die Abschreibe-Gebühren bekommen konnten, und, wenn sie ja einmal für eine deutsche Oper Honorar bezahlten, dieses so gering war, dass es von allen Ausgaben, die die Oper veranlasste, sicher die geringste blieb.

Ein anständiges Honorar für eine grosse Oper sollte aber im Verhältniss der Arbeit, des Aufwandes von Zeit und geistigen Kräften, die

---

über für diese schwere Partie nicht unterrichtet. Die Folge davon war, dass manches umgeändert werden musste, einiges ganz wegblieb, z. B. der Schluss der letzten Arie. Ferner gab man die Partie des Ali einem Sänger, der dem Publiko, schlimmer als verkauft, sämmtlich lächerlich war. Um ihn nun so wenig als möglich zu zeigen, liess man den Anfang des ersten Finale, das Duett zwischen Zemire und Ali weg, und der ganze Rest des Finales wurde verstoben und ging verloren. Da die Oper erst spät zur Erölfnung der Markt'schen Unternehmung bestimmt wurde, so musste das Einstudiren sehr übereilt werden, so, dass nicht einmal eine eigentliche Generalprobe mit Maschinerie und den Requisiten Statt fand. Dazu kam, dass der Kapellmeister sich nicht die Mühe gegeben hatte, sich in den Geist der Musik einzustudiren, oder die viel Sicherere, die Tempi nach dem Mälzel'schen Metronom zu nehmen, denn auch diese wurden grösstentheils vergriffen; genug die Aufführung war (nach dem Bericht eines meiner Schüler, der damals in Wien war) vom Anfang bis zu Ende unerträglich.

Unterdessen war das Publikum und das darstellende Personale, der neuen Unternehmung abhold, in ungünstiger Stimmung und war also natürlicher, als dass die Oper unbeachtet zurückgelegt und nach einigen Aufführungen vom Repertoire wieder verschwand. Wäre sie nun nicht früher schon so entsetzlich verstümmelt worden, so hätte sie eine solche Aufführung sicher in einen Mitleidsfall bringen müssen, von dem sie sich vielleicht nie wieder hätte erholen können. —

Ich muss bey der Gelegenheit eine allgemeine Klage zur Sprache bringen, nämlich die: dass die Gebildeten so immer mehr verschwinden, im Theater ihren Beyfall oder Tadel laut zu äussern und dadurch den rohen Haufen ermuntern, sich der Kritik zu bemächtigen und alles selbst nach und nach zu verdrängen.

---

*) Die wirre Unverständlichkeit dieser Herren geht so weit, dass absolut einer von ihnen unserm Theater ein Verzeichniss seiner Opern-Partituren einschicken, auf dem, nebst andern, von denen es bekannt ist, dass sie sämmtlichen gewesen besitzt und weiter verkauft, wie z. B. Cavaleire von Faure und Libussa von Kreutzer, sogar meine beyden eigenen Opern, Faust und Zemire und Azor mit verzeichnet waren. —

**) Einen Beweis der Achtung für Eigenthumsrecht, der andern zum Muster dienen könnte, gab mir die Münchner Hoftheater-Intendanz. Nach der Aufführung von Zemire und Azor auf dortigem Hoftheater bekigte ich mich bey ihr, dass sie die Partitur der Oper nicht von mir angekauft habe, und machte, indem ich mich auf meine Protestation in öffentlichen Blättern gegen Gemeines Verkauf berief, auf das Honorar Anspruch. Dieser überwandte es mir sogleich und entschuldigte den Ankauf vom unrechtmässigen Besitzer damit, dass ihr meine Protestation dagegen nicht zu Gesicht gekommen sey. —

eine solche verlangt, wenigstens das Drey- oder Vierfache von dem seyn, was die Directionen für Manuscripte von Original Lust- und Trauerspielen bezahlen, besonders wenn man noch berücksichtigt, dass dem Komponisten der Gewinn entgeht, den der Dichter später durch den Druck seines Werks hat. Wie wenig aber die bisher üblichen Honorare diesen Grad von Anständigkeit erreichen, wissen die deutschen Komponisten leider nur zu gut.

Doch nun auch zu dem, was trotz allem diesen Abschreckenden zur Theaterkomposition einladet.

Weder in der Kirche, noch im Concertsaale bietet sich dem Komponisten eine solche Masse materieller Effektmittel dar. Schon mancher Theaterkomponist, dessen Talent nicht zureichte, etwas gehaltvolles für Kirche und Concert zu schaffen, wusste durch geschickte Benuzzung jener Effektmittel, auch ohne eigene Erfindung, grosse Wirkung hervorzubringen. Der Reiz der scenischen Darstellung, das Zusammenwirken fast aller Künste, alles unterstützt ihn. Hat er nun überdiess wirkliches Talent, so bietet sich ihm hier wie nirgends Gelegenheit zum Ausmalen fast aller menschlicher Leidenschaften dar; und welcher Ruhm, welche Anerkennung, wenn es ihm mit einer Oper geglückt ist! Er liefere das Herrlichste für die Kirche und den Concertsaal, und er wird doch nur von einem kleinen Theile des Publikums gekannt seyn; glückt es ihm aber im Theater, so tönt sein Name bald von Aller Lippen. Daher auf! ihr Deutschen Komponisten, lasst uns thätig seyn; es ist der Zeitpunkt da, wo auch unser Bemühen durch günstigen Erfolg gekrönt werden kann!

Schlüsslich sey mir erlaubt, zum Besten junger Komponisten noch einige Bemerkungen nieder zu schreiben.

In Deutschland wie in Frankreich unterscheidet in der Regel das Buch über das Glück der Oper, nur mit dem Unterschiede, dass das Pariser Parterre in Beurtheilung des Sujets einen unendlich feinern Geschmack zeigt, und Albernheiten, von denen unsere Operubucher wimmeln, nicht toleriren würde, wogegen es denn freylich zur richtigen Beurtheilung der Musik noch unfähiger ist als das unsrige, indem selbst dem Franzosen von feinster Bildung sein Gretry und Dallayrac noch immer unendlich höher stehen als Cherubini und Mehul. Zuerst suche man also ein Buch zu bekommen, das den grossen Haufen anspricht, denn dieser entscheidet, ob die Oper auf dem Repertoire bleiben soll. Zieht sie nur den kleinen Theil der Gebildeten an, so lässt sie die Kasse leer und wird von der Direction bald wieder zur Seite gelegt. Hat man aber so dem Geschmacke der Menge das Buch geopfert, so schreibe man eine gediegene Musik dazu; diese wird nun von dem Haufen tolerirt werden und die kleine Zahl der Gebildeten entschädigen. Fühlt man in sich Talent, Volksmelodien zu erfinden, so kann man auch durch Einmischung solcher auf die Menge einwirken und vielleicht die Freude haben, sich auf Paraden und Kirchmessen zu hören und in den Drehorgeln fortzuleben. Die Würde der Musik muss aber nothwendig darunter leiden; denn so schätzenswerth ein Volkslied als solches auch ist, so passt es doch nicht zur veredelten Musik unserer Theater, von der die Lieder der Bierhäuser so gut ausgeschlossen seyn sollten, als die Sprache und Späsze derselben. *) Ein die Menge ansprechendes Operubuch muss aber entweder derben Spass oder Teufelsspuk oder mindestens schöne Dekorationen und Kleider und prächtige Aufzüge zur Befriedigung der Schaulust enthalten. Da sich nun mit der Pracht äusserer Ausstattung auch wohl eine vernünftige Handlung verbinden lässt, so ist die Aufgabe, ein Operubuch zu schreiben, was den Gebildeten wie den Ungebildeten anzieht, wenigstens nicht unauflöslich, wie denn auch schon einige wenige vorhandene beweisen. Ist man so glücklich gewesen, ein solches zu erhalten, so denke man bey'm Komponiren

*) In mehreren Berichten öffentlicher Blätter über die Aufführung des *Freyschützen* las man: es könne keinen vollgültigern Beweis für die Vortrefflichkeit der Musik dieser Oper geben, als dass die Melodieen derselben in einen jeden Munde seyen und an allen öffentlichen Orten gehört würden. Zugleich sey diese aber auch die herrlichste Belohnung für den Komponisten. Nach dieser Theorie gab es also nie grössern und glücklichern Komponisten, als Kauer und Wenzel Müller, und nie einen schlechtern und unglücklichern, als Gluck!

Bey dem Wiedererwachen der deutschen Oper und für den Credit derselben ist es ein Glück, dass der *Freyschütz* durch gelungene und gediegene Musikstücke den grossen Beyfall verdient, den ihm die in's Volk gegangenen Melodieen verschafft haben. —

nicht mehr an's Gefallen, speculire nicht nüchtern auf Effekte, wie mehrere der neuesten Komponisten, sondern überlasse sich seinem Gefühl und schreibe eine ächt dramatische Musik, ganz der Handlung im Ton, Styl und Charakter angemessen. Doch versäume man nicht, sich am schicklichen Orte aller der materiellen Mittel zu bedienen, mit denen unsere Orchester jetzt überfüllt sind, denn das Publikum ist schon zu sehr daran gewöhnt. Eine Musik ohne Posaunen und grosse Trommel muss schon viel innere Kraft haben, wenn sie dieses äusseren Reizmittels entbehren will.

Hat man nun früher die Erfahrung gemacht, dass ein effektvolles, den grossen Haufen ansprechendes Sujet nicht allein eine gute Musik tolerirt lässt, sondern sogar eine fade, durchaus verfehlte lange Jahre auf dem Repertoire erhält, so lehrt uns die neu italienische Oper auch das Entgegengesetzte: dass eine der Fassungskraft des grossen Haufens angemessene Musik ein völlig sinnloses Sujet, wie die italienischen meistens sind, erträglich machen kann. Auf diesem Wege ist aber für uns Deutsche kein Lorbeer zu pflücken; denn theils fehlt es uns an der Gabe, die süsslichen Melodien und Kehlseiltänzereyen, die den Reiz jener Musik ausmachen, zu erfinden, theils hat sich auch schon die ganze Gattung überlebt und ist ihrem Verlöschen nahe. Bleiben wir also immer bey unserer alten Weise. — Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu grösserer Einheit dadurch erheben sollten, dass wir die Dialoge in Recitative verwandeln. Wenn die Aesthetiker die Oper als Kunstwerk verwerfen und monströs nennen, so ist es hauptsächlich der Wechsel von Rede und Gesang, der sie dazu berechtigt. Auch ist es wirklich nur die Macht der Gewohnheit, die ihn ertragen lässt. Doch bin ich weit entfernt, zu verlangen, dass man Dialoge über triviale, aus dem gemeinen Leben genommene Gegenstände, wie unsere Opern noch so viele enthalten, komponiren solle, denn eben so gut könnte man auch einen politischen Zeitungsartikel in Musik setzen. Nein; eine Oper in der alles gesungen werden soll, muss 1) eine, vom Anfang bis zu Ende poetische Handlung haben, 2) eine so einfache, dass der Zuschauer durch das was geschieht, auch ohne den Text zu verstehen, den Inhalt errathen kann, und 3) zur Besetzung nur wenige Personen, höchstens fünf bis sechs verlangen: das zweyte, weil unsere meisten Sänger den Text undeutlich aussprechen, und das letzte, weil noch wenigere von ihnen Recitativ zu singen verstehen. *) Entspricht ein Opernbuch diesen Anforderungen nicht, so behalte man lieber den Dialog bey. Auch ist bey einer Oper ohne Rede noch dafür zu sorgen, dass die Recitative sowohl wie die Musikstücke nicht zu lang werden und oft wechseln, und dass die Akte, der grössern Ermüdung (sowohl der Sänger als der Zuhörer) wegen, nicht zu lange dauern; weshalb es mir vortheilhafter scheint, eine solche Oper anstatt der gewöhnlichen zwey, in drey Akte abzutheilen.

Will ein junger Künstler sich an einer solchen versuchen, so mache er nebst andern nöthigen Vorstudien besonders recht fleissige im Recitativ. Nichts scheint im ersten Augenblicke leichter und nichts ist doch so schwer, als ein gutes Recitativ zu schreiben. Auch sind wir hierin gegen die Meister früherer Zeit am weitesten zurückgeblieben, aus dem freylich einfachen Grunde, weil es fast keine Recitative mehr zu schreiben giebt.

Gelingt es mir nun, durch meinen Aufruf auch nur Einen talentvollen Komponisten zur Komposition einer Oper zu veranlassen, die ohne diese Anregung nicht entstanden seyn würde, und nützen meine Winke einem oder dem andern der jüngern Komponisten, die sich in dramatischer Musik versuchen wollen, so ist der Zweck dieser Zeilen erreicht.

*) *Jessonda*, eine neue grosse Oper, die ich vor einigen Monaten vollendet habe, entspricht diesen Anforderungen und ist daher durchaus in Recitativen geschrieben. Bey der, nächstens stattfindenden Aufführung werde ich nun selbst erproben können, ob meine oben aufgestellte Theorie richtig ist und ob durch die Pracht der Ausstattung (bestehend in Tänzen der Bajaderen, Waffenübungen der Portugiesen, Aufzügen der Priester im Tempel und dergleichen) die Menge so angelockt werden wird, wie ich die Gebildeten durch die Handlung selbst, und durch die Musik befriedigt zu sehen hoffe. —

Nachrichten.

Mailand. Unsere Scala ahmt jetzt dem Beyspiele des Pariser und Wiener Theaters nach. So gab man uns in dieser Frühlings-Stagione fünf Rossini'sche Opern zur Abwechslung und — zum Gähnen, denn selbst den fanatischen Bewunderern wird die Sache schon zu arg. Und wie andere? Die Ciarlatani, die Drehorgeln auf den Strassen, die militärischen Banden auf den Plätzen und Spaziergängen, die Organisten in den Kirchen, die holden Schönen in ihren Gemächern, belästigen uns den ganzen Tag hindurch mit der *Gazza ladra*, der *Cenerentola*, dem *Barbiere di Seviglia* u. s. w.; Abends in der Oper hören wir dieselbe Musik, im Ballete dieselbe Leyer. Nun gehen wir um halb zwey Uhr nach Mitternacht wie die armen Sünder aus dem Theater, nehmen einige Erfrischung in den Kaffehäusern und die Zeitung in die Hand; da steht nun wieder mit grossen Buchstaben ein neues klassisches Werk: *la Rossiniana*, oder die *Cenerentola*, der *Barbiere di Seviglia* etc. in Quartetten angekündigt. Endlich, da wir auch diese Pille hinunter genommen, gehen wir ruhig schlafen: aber nein! eine Serenade.... Doch genug, so geht's eben recht.

Andererseits macht die geräuschvolle Musik herrliche Fortschritte. Ausser den drey Posaunen haben wir jetzt im grossen Theater während des Ballets vier Trompeten, und nebst den gewöhnlichen Klarinetten auch eine F-Klarinette. In der Kirche hören wir zuweilen den *Tam-tam*. Während nun heut zu Tage die Instrumente sich allenthalben vermehren, die menschliche Kehle als wahres Instrument sich im glänzendsten Lichte zeigt und mit ihnen oft um die Wette schreyt, nimmt die kirchliche Andacht in den Städten und Dörfern und die Zahl der guten Sänger und Operukomponisten immer mehr ab; ja in Betreff der letztern steht Italien dermalen so zu sagen wie verwaist da. Welch ein Unterschied gegen die vorigen Zeiten!

Unbegreiflich ist es aber, dass man, wenn man ja bey uns ein neues System im Theater einzuführen, und aus Mangel an Komponisten mit ältern Opern abzuwechseln gedenkt, nicht mehrere von Weigl, Winter, Mozart, Pär und andern Meistern auf die Scene bringt, da doch z. B. *Don Juan*, *Mahomet*, *Agnese*, *Rivale di se stesso* u. a. m. den Mailländern gewiss willkommen seyn würden. Wahrscheinlich sind hier auch die Sänger als Rathgeber mit im Spiele, um sich die lästigen Proben vom Halse zu schaffen.

Aus diesen vorausgeschickten flüchtigen Bemerkungen ersehen Sie nun, dass mein heutiger Bericht wenig interessant ausfallen wird. Ausser der Belloc und dem letzthin schon erwähnten erbärmlichen Tenoristen Sirletti, hatten wir diese Stagione den Bassisten Galli, Mailands immerwährenden Liebling, nebst dem Buffo Niccola de Grecis; in der zweyten Hälfte derselben auch die treffliche deutsche Sängerin Caterina Cansi.

Zur ersten Frühlingsoper gab man die *Gazza ladra* (worin Hr. Galli im zweyten Acte eine eigends von Rossini in Neapel für ihn nach dem gewöhnlichen Schlendrian komponirte, unbedeutende Arie sang), darauf aber sogleich zur Abwechslung die *Cenerentola*. Beyde Opern hörte man zwar wieder gern, sie wurden aber bald lästig. Die dritte, von Hrn. Raimondi *) neu komponirte

*) Pietro Raimondi, den 31sten Decemb. 1786 zu Rom geboren, studirte die Musik im neapolitaner Conservatorio della Pietà de' Turchini. Hier ist das vollständige Verzeichniss seiner Compositionen.

Opern: 1807. *Le Bizzarie d'amore* (in Genua). — 1808. *La forza dell' immaginazione ovia il battuto contento* (Farsa, ebenfalls in Genua). — 1810. *Eloisa Werner* (Farsa in Florenz). — 1811. *L'Oracolo di Delfi* (für S. Carlo in Neapel); *Il fanatico deluso* (für's Teatro Fondo ebendas.). — 1812. *La sposa agitata* (für's Teatro de' Fiorentini ebendas.) — 1813. *Amaratte seconda* (Rom). *La Lavendaja* (Neapel). — 1820. *Ciro in Babilonia*; *La caccia d'Enrico IV*; *La donna colonello*, letztere Farse, und sämmtliche für Neapel. — 1821. *I minatori tessalesi*, ebendas. — 1823. *Le finte Amazzoni*, für Mailand.

Ballette für Neapel: *La caduta di Fetonte*. — *Ifigenia della fortuna*. — *I due geni*. — *La morte d'Ippolito*. — *Eufrosina*. — *L'orda selvaggia*. — *Il naufragio*. — *La promessa mantenuta*. — *Otranto liberata*.

Kirchenmusik: Im Jahre 1814, bey Gelegenheit des Leichenbegängnisses J. M. der Königin Carolina von Oesterreich ein neues *Libera* zum Mozartischen *Requiem*. Fünf Messen. Vier Vespern. Ein vierstimmiges *Te Deum*. Ein *Veni Creator*. Ein *Stabat mater*, zum ersten Mahle den 30. März 1822 in der Kirche S. Ferdinando zu Neapel aufgeführt. Ein *Requiem* mit 2. 3. 4. 5. 6. 8. 12. 16 und 20 Realstimmen, welches zwey Jahre Arbeit kostete.

(Aus der eigenen Handschrift des Raimondi übersetzt.)

Opera buffa hiess: *Le finte Amazzoni*, und erlebte kaum vier Vorstellungen, woran aber vorzüglich das schlechte Buch und die von neuen Ideen ganz entblösste, aber von den bey uns spottweise sogenannten Brillen wimmelnde Musik

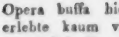

die Schuld war. Die Introduction, besonders die Stretta derselben, war das beste Stück in der ganzen Oper. Hr. Raimondi bleibt bey allemdem, wenn ich anders aus dessen mir zu Gesicht gekommenem *Requiem* und *Stabat mater* schliessen soll, ein achtungswerther Komponist. Auch hat er schon in Neapel allein acht Opern komponirt, welches zu seinem Vortheile als dramatischem Tonsetzer spricht. Nach dem Falle jener Oper wechselte man mit den beyden vorhergehenden ab, bis der *Barbiere di Seviglia* in die Scene ging, in welchem die Canzi, die zum wöchentlichen zweymaligen Auftreten auf der Scala für diese Stagione engagirt wurde, seither mit einstimmigen starkem Beyfalle die Rolle der Rosina gab. Diese mir bis jetzt unbekannte Künstlerin hat vorigen Winter ihre Gesangstudien hier fortgesetzt, und durch sie viel gewonnen. Ihr Gesang ist überhaupt sehr gefällig und gewisse Sachen singt sie so nett und mit solcher Grazie, dass nichts zu wünschen übrig bleibt. Sehr gut that sie übrigens daran, auf unserm grossen Theater nicht täglich zu singen, denn dieses erfordert Riesensänger, wie z. B. die Bassi, die Belloc, Galli. In der Folge sang die Canzi auch in der Operette *l'Inganno felice*, die aber des elenden Tones wegen nicht wieder gegeben wurde. (S. übrigens weiter unten bey den Concerten, wo wir auf diese Operette wieder zurückkommen.) Endlich, was bey uns im Frühjahr unerhört ist, gab man verwichenen Sonnabend, den 14ten dieses, die Opera seria *Zoraide*, ebenfalls von Rossini. Zu dieser engagirte man den so eben aus Spanien zurückgekommenen, uns, und auch aus diesen Blättern schon bekannten Tenoristen Luigi Mari und die Contraltistin Florinda Michelesi. Hr. Mari gehört noch so zu sagen zu den ältern Tenori seri, von denen wir ausser Crivelli keinen mehr haben; nur ist bey ihm der Uebergang von der Brust- zur Kopfstimme, welche letztere er noch dazu häufig gebraucht, eben nicht der beste. Da wir übrigens die Musik dieser Oper, bevor sie noch gegeben wurde, aus den Balletten schon sattsam kannten und man in ihr manches weglies, manches einlegte, auch die meisten Ensemblestücke nicht nach Wunsch gingen, so hat ausser dem Terzette im ersten Akte kein Stück eigentlich Glück gemacht. Der ganze zweyte Act zog nicht im mindesten an; einige Hände riefen jedoch die Sänger nach demselben auf die Scene.

Akademien und Concerte. Noch nie hat es in Mailand in Jahren so viele derselben gegeben als in dieser einzigen Stagione. Am Ostersonntage Abends wurde im Musiksaale des hiesigen Marchese Castelbarco in Gegenwart Ihrer KK. HH. des Vicekönigs und der Vicekönigin, vieler adeligen hiesigen Familien und anderer Zuhörer, Mehuls *Joseph* italienisch mit Beyfall gegeben. Es sangen darin Dilettanten und ausübende Künstler. Unter den ersten zeichnete sich Hr. Fedrigotti, Tenorist, dem Vernehmen nach aus Roveredo gebürtig und von Adel, ganz besonders aus. Nach den Acten spielte man die Ouverturen aus *Anacreon* von Cherubini, aus *Michel Ange* von Isouard und aus *Jean de Paris* von Boieldieu. — Anfangs May gab die obgenannte Sängerin Canzi eine musikalische Akademie auf der Scala, welche ebenfalls der Gegenwart Ihrer KK. HH. des Vicekönigs und seiner erlauchten Gemahlin, und einer für diese Jahreszeit ziemlich reichen Anzahl Zuhörer, auch einer sehr glänzenden Aufnahme sich erfreute. Die Künstlerin trug in der ersten Hälfte des Concerts eine Cavatina von Hrn. Pacini, sodann ein Rossini'sches Duett mit der Belloc vor. In der zweyten Hälfte gab man die Operette *l'Inganno felice* mit förmlicher Action, worin aber zum Glücke anstatt Hrn. Sirletti ein anderer, zwar wenig bedeutender, doch besserer Tenorist, Namens Giuseppe Vaschetti, die Rolle des Herzogs übernahm. Die Concertgeberin wurde immerwährend mit rauschendem Beyfalle beschenkt und nach der Cavatine, dem Duette und der Farsa einstimmig auf die Scene gerufen. — Auf dem Theater Rè gaben die drey Schwestern Corri aus England, von denen die ältere als erste Sängerin des Londner-italienischen Theaters und einzige Schülerin der Catalani auf dem Zettel sich ankündigt, ebenfalls eine musikalische Akademie. Alle insgesammt gefielen wenig oder gar nicht, wozu auch ihre englisch-italienische Aussprache sehr viel beytrug. Doch fand die ältere Schwester in der bekannten Cavatine aus dem *Tancredi*

eine sehr gute Aufnahme. — Den 30sten May gab Hr. Musikdirektor Fränzel mit vielem Beyfalle ein Concert im Redoutensaale des hiesigen grossen Theaters. Die sehr schöne Ouverture von Hrn. Häser abgerechnet, waren sämmtliche nachfolgende Instrumentalstücke von Hrn. Musikdirector F., nämlich das Violinconcert in A. minor, eine sehr gut gearbeitete Ouverture, und eine, wie es scheint, erst hier komponirte Phantasie, die aber etwas zu lang seyn dürfte. Beym Concerte, welches mit einem Violoncellsolo beginnt, wird man gewissermassen überrascht. Die Gesangstücke wurden von der jüngern und ältern Corri, zuletzt auch ein Duett von dieser und Hrn. Galli vorgetragen. — Endlich hat auch die Catalani zwey Concerte gegeben, und zwar eines verwichenen Freytag im Theater Carcano (Eintrittsgeld fünf Franken), worin auch Hr. Fränzel ein Violinconcert von seiner Composition mit Beyfall spielte, und ein anderes vorgestern in der Scala (Entrée vier Zwanzig-Kreuzer), jedesmal bey vollem Hause. Diese berühmte Sängerin gefällt hier den Meisten gar nicht; doch überrascht und entlockt sie starken Beyfall in ihren gesungenen Violinvariationen von Rode, die sie in beyden Concerten wiederholen musste. Die übrigen von ihr vorgetragenen Stücke sind ohnehin Jedermann bekannt, wollten aber Niemand behagen; trägt sie ja ein anderes Stück vor, so wird es durch ihren Gesang ganz unkenntlich. Im vorgestrigen Concerte spielte auch Hr. Giuseppe Rabboni, erster Flötist auf dem hiesigen Theater, Variationen auf seinem Instrumente; Jemand sagte dabey: il Signor Rabboni canta, e la Signora Catalani suona (Hr. Rabboni singt und Mad. Catalani spielt).

Frühlingsopern in den übrigen Städten Italiens. Zur Verständigung des Wortes Musico, wiederhole ich ein für allemahl, dass man sich dessen in Italien anstatt des Ausdruckes Castrato, und auch bey Sängerinnen in Männerrollen, Sopran- oder Alttstimmen bedient. Die hier angezeigten Opern sind mit Ausnahme derjenigen, bey welchen neu steht, als alte zu betrachten.

Venedig. (Teatro S. Luca) Primadonna, Luigia Valsovani Spada; Musico, Chiarella Leon Bassi; Tenor, Gio. Battista Verget. Rossini's *Aureliano in Palmira* gefiel nach und nach, und bloss durch letztere; dessen *Mosè* verunglückte durch die Sänger. *Adelaide e Comingio* von Pacini und der *Pellegrino bianco* von Filippo Grazioli, machten fiasco; die *Calzolara* von Generali wurde nur einen Abend gegeben, doch gefiel darauf seine Operette, *le lagrime d'una Vedova.*

(Teatro S. Benedetto). Primadonna, Luigia Boccabadati; Tenor, Luigi Campitelli; Bassisten, Giuseppe Tavani und Giovanni Insom. Auf diesem Theater gab man sechs Rossini'sche Opern. Der Sänger wegen verunglückte die *Gazza ladra*, besser ging es der *Cenerentola* und der Operette *l'Inganno felice.* Eine Komödiantin, Namens Rosa, mit einem mezzo Soprano, debütirte und gefiel im *Edoardo e Cristina*, weniger im *Barbiere di Seviglia* und gar nicht in der *Metilde Shabran.*

Padova. Primadonna, Celestina Masi; Tenor, Stefano Lenzerini; Buffo, Loreto Olivieri. Erstere gefiel als Rachelina in *Paisiello's Molinara*, der zweyte als *Ser Marcantonio* in der Pavesi'schen Oper dieses Namens.

Dermalige Gesellschaft: Primadonna, Emilia Bonini; Musico, Carolina Bassi; Tenor, Gaetano Crivelli. Die so eben mit den Sängern (besonders Crivelli) durchgefallene Opera seria war der *Vallace* von Hrn. Pacini.

Bologna. (Teatro communale) Primadonna, Carolina Passerini; Musico, Rosa Mariani, Tenorist, Pietro Bolognesi. Sowohl die Opera seria *Annibale in Bitinia* von Nicolini, als die neue Oper *Gl'Illinesi* vom bolognesser Marchese Zampieri haben gefallen. Nach geendigter Stagione in *Modena* dieselbe Gesellschaft und dieselben Opern wie in Bologna.

Florenz. (Teatro Goldoni) Primadonna, Serafina Rubini; Musico, Brigida Lorenzani; Tenoristen, Niccola Tachinardi und Luigi Biondini. (Teatro della Pergola) Primadonna, Giovanna Gnone Teghil; Musico, Gio. Battista Velluti; Tenor, Berardo Winter. Von beyden Theatern weiss ich nur so viel, dass man auf denselben Morlacchi's *Tebaldo e Isolina* gegeben, und dass Velluti auf letzterm gefallen hat.

Rom. (Teatro Valle) Primadonna, Ester Mombelli; Tenor, Savino Monelli; Bassisten, Antonio Tamburini und Nicola Tacci. Hr. Tamburini gefiel am meisten. Coccia's *Clotilde* fiel durch, verdient aber keineswegs den herben Tadel des wahrscheinlich unwissenden Recensenten des Römischen Journals. Von der neuen hier gegebenen Oper des Hrn. Gerolamo Ricci ist mir weder der Titel noch die Aufnahme bekannt.

wo immer wechselsweis ein Chor ruht und singt, während dessen der andere stampft.

Wie werde ich's anfangen, mein Freund, Ihnen hiervon eine Beschreibung mit Worten zu machen? und wollen Sie mir auch glauben? — Nun, hab' ich doch auch es glauben müssen und — ein-für allemal, es ist eine Kirchensache. Hm! — Zwey Chöre Afrikaner! — Zwey Singchöre Afrikaner! — Und was für Afrikaner! — solcher, die Kalk stampfen! *sogno o son desto!* Was für ein Gegenstand! für die Kunst! für die Aesthetik! für die Orgel! für die Kirche! Was für Afrikaner! Dacht ich's doch, Sie würden mir mit Ihrem Unglauben in die Quere kommen!

Ich sage Ihnen aber: es sind Afrikanische Chöre! Beweisen Sie mir, dafs es keine sind: oder glauben Sie mir, oder lassen Sie mich wenigstens erst erzählen. Ich sage Ihnen also in vollem Ernst: Es war etwas sehr Hübsches, Angenehmes, Harmonisches, Melodisches, das ich recht gern zum zweytenmale hören mochte und kurz, um Ihnen einen anschaulichen Begriff davon zu geben, so denken Sie sich eine *Bourrée* wie ich Ihnen die Noten hier herstelle:

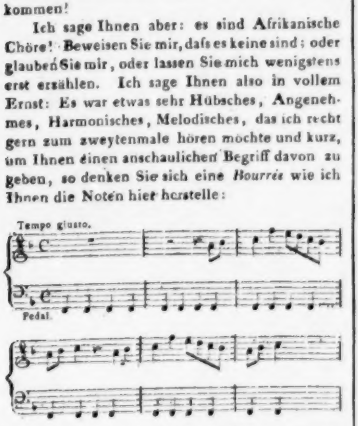

Diese *Bourrée*, wie ich sie Ihnen nun einmal genannt habe, ist also das afrikanische Terrassenlied und besteht aus zwey Theilen, deren jeder 8 oder 12 Takte haben mag und wo nun (wie ich mir's vorstelle) das Pedal, das Stampfen, und das Stampfen wieder den Bafs vorstellt und zu welchem Bafs die Herren Stampfer die obige *Bourrea* singen; *was* sie aber dazu singen, will ich nicht sagen, weil ich's nicht weifs: allein dafs die afrikanischen Terrassen-Makers sogar die europäisch-musikalische Nachahmung kennen, sollen Sie aus folgendem ersehen:

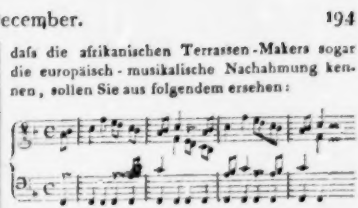

Dieses Lied hatte V[illegible]gler mit aller Pracht europäischer Kunst a[illegible]schmückt, und variirt, so dafs es ein hübsches nicht uninteressantes Stück gab, das, wenn es auch nicht in die Kirche gehört, doch auch nirgends so vollkommen ausgeführt werden kann, als auf der Orgel.

c) War ein Doppelkonzert von einer Flöte und einem Fagott, wo man deutlich 4 Manuale unterscheidet: d. i. für die Flote, den Fagott, das starke Orchester, die sachte Instrumentalbegleitung Allegro, Andante und Rondo.

Die Deutlichkeit habe ich vermifst: auch hat mir das ganze Konzert nicht gefallen wollen, wie ich denn auch nicht prätendire, dafs mir alles gefallen soll.

Zweyter Theil.

a) Das Mahomedanische Glaubensbekenntnifs: *Es giebt nur einen Gott, und Mahomed ist sein Prophet*, das bey den Begräbnissen zu zwey Chören vor und hinter der Leiche wechselsweise gesungen wird, ausgeführt in einem Adagio.

Diese Ankündigung ist hier wörtlich abgeschrieben. Jeder Zuhörer war in der grofsten Erwartung von diesem Stücke, denn jeder hatte geglaubt, der Künstler habe es unternommen, den Begriff der Einigkeit Gottes und der wahrhaften Sendung seines Propheten darzustellen oder auszudrücken; allein es fand sich, dafs man nur das Erste verstanden und das Folgende gar nicht gelesen hatte. Kurz, das Eigentliche bestand in einem sehr hübschen Adagio, welches Aehnlichkeit mit einer feyerlichen Trauer-Musik von Blasinstrumenten hat, womit die Leichen verdienstvoller Europäer zu Grabe getragen werden.

Neapel. Hier soll es dieses Frühjahr nicht am besten gegangen seyn. Die neue Oper *gli Sciti* von Hrn. Mercadante missfiel auf S. Carlo. Eine andere neue Oper *la Casa da vendere* von Hrn. Dionisio Gagliardi sollte letzthin auf dem Teatro nuovo in die Scene gehen und in ihr die Primadonna Teresa Melas debütiren.

Turin. (Teatro Sutera) Primadonna, Carolina Contini (Contralt); Tenor, Luigi Ravaglia; Basso cantante, Vincenzo Galli (soll ein Bruder des rühmlichst bekannten Filippo Galli, dermalen auf dem Mailänder Theater, seyn); Basso parlante, Giovanni Coppini; Basso comico, Domenico Remolini. Man gab den *Turco in Italia*; sodann debütirte die Annetta Cardani aus dem Mailänder Conservatorium in der Operette: *Focasione fa il ladro* und gefiel nach abgelegter Furcht. Rossini'sche Opern und Sänger, die gefallen: was will man mehr? sagt die Turiner Zeitung. (Teatro Angennes) Primadonna, Santini Ferlotti (bereits für Neapel engagirt); Tenor, Francesco Piermarini; Bassisten, Antonio Parlamagni und Raffaele Benetti. Man gab *l'Inganno felice* und *il Matrimonio segreto* (letztere mit vielem Beyfalle), sodann *l'Italiana in Algeri*, worin aber die Ferlotti nicht gefallen haben soll.

Literarische Notizen. Von dem fleissigen Asioli erschien unlängst eine Contrabasssschule, welche als die erste in italienischer Sprache betrachtet werden kann. Sie führt folgenden Titel: *Elementi per il Contrabasso, con una nuova maniera di digitare, composti da Bonifazio Asioli.* Milano, presso Gio. Ricordi (1823) 28 S. in qu. Fol.

Nach einer kurzen Einleitung spricht der Verfasser von der verschiedenen Besaitung des französischen (G. D. A.), italienischen (A. D. G.) und deutschen Contrabasses (E. A. D. G), und meint, mit dem Transportiren wäre der Sache bey den italienischen Contrabässen abgeholfen, und sie ständen daher den ausländischen keineswegs nach. (Hierauf liesse sich manches einwenden: z. B. dass ersteres in gewissen Fällen kein Pedal, keine aufsteigende Figur u. dgl. bilden können; auch gehen die schönsten Passagen bey ihnen verloren, wie z. B. die in der Arie des Leporello in *Don Juan*). Sodann handelt er durchgehends sehr kurz aber deutlich von der Bogenführung, vom Fingersatze, von den Tonleitern, Sprüngen, von den gestossenen und gebundenen Noten, vom Transponiren, von den Passagen, zu welchen er, wie er sagt, eine Sammlung aus den drey Klassikern der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart und Beethoven gewählt hat; endlich noch von den Flageolettönen (Armonici). Die Hauptabsicht des Verfassers ist, wie dies schon der Titel deutlich sagt, einen neuen Fingersatz auf diesem Instrumente einzuführen. Ob dieser der beste sey, mögen Andere beurtheilen. Da in Italien der Contrabass überhaupt, die Conservatoristen abgerechnet, sehr schlecht tractirt wird, so ist die Bemühung des Herrn Asioli allerdings sehr lobenswerth.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Due Allegri di Bravura per il Pianoforte, comp. — — da Ferd. Ries. Lipsia, presso Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Die Bravour liegt hier mehr im Technischen der Schreibart, als im Ausdrucke; wozu auch die Form beyder Sätze hinleitete. Sie sind nämlich Rondos: aber freylich, was man grosse Rondos zu nennen pflegt. Das zweyte hat mehr Ernst und Gehalt, als das erste, obgleich es auch diesem nicht daran fehlt. In den Figuren ist nicht wenig Neues und mit der Ausarbeitung hat es Hr. R. hier genauer genommen, als in so vielen Unterhaltungsstücken, die er seit einigen Jahren — man darf wohl sagen, aus dem Aermel schüttelte. Von einem tüchtigen Bravourspieler vorgetragen, machen beyde Stücke, vorzüglich aber das zweyte, viel Effect, und ihm selbst, aber auch den Zuhörern, warm. Mehrere Stellen sind harmonisch ausgezeichnet gearbeitet. Um aller dieser guten Eigenschaften willen sind diese beyden, drey und zwanzig ziemlich eng gestochene Seiten langen Sätze kräftigen und sehr fertigen Spielern zu ihrer Uebung und Unterhaltung sehr zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten July. **Nº. 30.** 1823.

Commentatiuncula
in unum Delphini.

Wir lesen hier auch die musikalische Zeitung; wir, in Hinterpommern? Nur bekommen wir sie etwas spät: dafür aber auch bündelweise. So ist das letzte Bündel, das mir, Hornung laufenden Jahres, zu Handen gekommen, von Anno 1806, und die letzten Nummern die 29ste und 30ste, worin ein langes Gedicht von August Apel steht. Diess Gedicht ist mir sehr merkwürdig: mehr noch der Idee, als der Ausführung nach; und jene vornehmlich ihrer Fruchtbarkeit halben. Ich erzähle die Sache, zwar auszüglich, doch ausführlich; denn da sie nicht von heut' und gestern ist, so haben sie doch wohl Viele schon vergessen.

Der ehemals berühmte, für immer verdiente Grétry hatte seine Versuche über die Musik herausgegeben, und Hr. Karl Spazier die schweren Quartanten zu einem leichten Octavbande verarbeitet. Dieser Octavband enthält aber weit mehr, als was man für die Quintessenz des Werkes nahm; nämlich noch die zahlreichen Anmerkungen des Verarbeiters: und diese haben das Eigene, dass sie fast Satz für Satz widerlegen, was oben im Texte gesagt ist, so dass der Mensch zugleich das Ja und das Nein empfängt, und ohngefähr so weit ist, als zuvor. Ich brauche nicht zu bemerken, wie dadurch die Druck-, Sprech-, und Schreibfreyheit ungemeinen Vorschub erhält: so wie ich nicht zu versichern habe, dass man dessungeachtet aus dem Ja und dem Nein, wo nicht viel, doch Vielerley, erlernen kann.

So hatte nun Gretry, da, wo er vom bestimmten Ausdruck guter Instrumentalmusik spricht, behauptet, man könne, was man durch sie, wenigstens durch die beste, für die Empfindung bekomme, selbst auf Begriffe zurückführen und sonach in deutlichen Worten aussprechen. Nun gehöreten z. B. Haydn's Symphonieen zu dieser besten Instrumentalmusik; und so würde es auch ihm nicht schwer fallen, ihnen Worte unterzulegen. Flugs setzt da sein Verarbeiter darunter: das soll Hr. Grétry wohl bleiben lassen. Er hatte Recht; wenigstens in so fern, als Hr. Grétry im Grabe lag. Aber Hr. Apel war noch am Leben; und der sagte, das heisse, seinen Autor nicht verstehen, oder vielmehr, ihn nicht verstehen wollen: denn diesem sey ja gar nicht eingefallen, Haydn Note für Note Worte unterzulegen, so dass seine Symphonieen mit diesen abgesungen werden könnten, sondern, er habe sich anheischig gemacht, wie oben gesagt, was die Sätze durch Ausdruck für Eindruck machten, auf die Empfindung nämlich, auf Begriffe zurück zu führen und damit es aus dem Allgemeinen in's Besondere herüberkäme, auch dem ganzen Entwickelungsgange des Künstlers im Einzelnen näher sich anschlösse, dem, im Begriffe Aufgefassten, Deutungen und Beziehungen auf das Leben selbst und seine innern und äussern Erfahrungen zu geben. Das aber brauche man keineswegs bleiben zu lassen; namentlich wolle er es nicht: vielmehr gleich auf der Stelle sich mit einer Symphonie versuchen, nicht sowohl, Hrn. Spazier etwas am Zeuge zu flicken, als vielmehr des verstummten Grétry's Ehre und Sache zu retten; indem, was wirklich, doch wohl auch müsse möglich seyn. So schrieb denn nun Herr Apel jenes Gedicht, aus, nach und zu einer Symphonie: zwar nicht einer Haydn'schen, als die ihm weniger geläufig, aber zu einer Mozart'schen — zu der, aus Es dur; und in diesem Gedichte leistete er, was Er versprochen, Grétry gewollt, Spazier verspottet.

Ich hab' es schon gesagt, dass mich diese Idee lebendig ansprach. Ich gehöre nun einmal unter die Menschen, die, wenn sie empfinden sollen, wissen müssen, was? ja, (einem alten Gerichtsschreiber, im realsten Realen ergrauet, wird man das schon zu Gute halten,) auch um was? für was? zu was? so dass ich den allgemeinen Empfindungen einen bestimmten Gegenstand unterlegen muss, oder es wird nichts Rechts mit meinem Empfinden, wie ich mich auch zu schmelzen suche.

Es kam aber Eins zum Andern. Nur Geduld; ich verhalte nichts. In demselben musikalischen Zeitungs-Bündel befand sich auch — der Leser lese — die solide Recension einer noch viel solidern Klaviersonate von Beethoven; der nämlich, aus As dur, Opus 26, die mit einem variirten Thema anhebt. Der Recensent verbreitet sich über sie nach verschiedenen Seiten hin, bleibt aber am Ende bey ihrem so bestimmten und innigen Ausdruck stehen, den er gar nicht genug anpreisen kann. Nun hab' ich, seit mir dieses mein Amt und einige Ordnung zu Theil geworden, die financielle Einrichtung gemacht, dass von der Gesammteinnahme, dem Fixo nebst den Sportuln, jährlich fünf pro Cent zur Nahrung meiner Musikliebe und Musikfreude aufgewendet werden; wobey es weder an meiner Neigung, noch an meinem Bemühen liegt, wenn das jährliche Quantum selten über zwölf Thaler, zwölf Groschen steigt. Desto besser wollen diese aber angewendet seyn. Da nun jenes Werk als durchaus vortrefflich, zunächst aber in obbemeldeter Hinsicht preiswürdigst befunden ward, und mir eben dieser Punkt, durch Grétry's, Spaziers und Apels Zuthun, wie festgenagelt im Kopfe sass: was Wunder, dass ich mir durch die Buchhandlung Mauritius zu Greifswalda, vor allem diese Sonate aus Leipzig verschreiben liess?

Sie kam, sauber gestochen und wohlconservirt. Der Rügen-Inculpat, den ich eben in der Mache hatte, kam vielleicht besser weg, als sonst geschehen wäre, nur, damit ich den Handel und die Gerichtsstube schliessen konnte, um mit dem Werk an's Pianoforte zu gelangen. Ich begann, ich fuhr fort, ich endigte — Himmel, mit welchem Genuss! Ich fing von vorn wieder an, ich beschloss die Variationen: o Leser, da stand's vor mir; alles, alles stand vor mir, vollständig, deutlich, unverkennbar! Ich selbst nämlich stand vor mir, in den entscheidendsten Momenten meines Lebens, abgeschildert wie aus dem Spiegel, in diesem Thema mit Variationen: sechs Hauptmomente, das Thema mit fünf Variationen, die letzte mit einer kurzen, ins Freye führenden Coda, an welcher ich eben im Leben stehe, und die, wie diese musikalische, eben so gewiss nur noch kurz seyn, als mich in's Freye führen wird. Nun versteht sich's zwar von selbst, dass Hr. Ludwig van Beethoven in Wien, als er diese Variationen geschrieben, nicht an mich Hinterpommerinken und mein bischen Leben gedacht hat: aber das ist ja eben der lebendige Springpunkt der ganzen Sache, dass Jeder, der nur beym Vortrag ausdrucksvoller Instrumentalmusik an irgend etwas denken will, eben an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt, in wiefern es nämlich für die Empfindung denselben Ausschlag giebt, wie die Musik; wäre das ihm zunächst am Herzen liegende auch er selbst, und dieser Er-Selbst nichts weiter, als ein körperlich verfallender, neun und sechzig jähriger Junggesell in einer finstern, angeschmauchten Gerichtsstube. Ich dachte also an mich, wie ich war und ward und bin; und je mehr ich dachte, je öfter ich die Variationen spielte, desto heller ging mir das Licht auf, desto mehrere, desto nähere Beziehungen fand ich, desto enger traten diese zusammen und vollendeten mein leibhaftiges Conterfey.

Diess hat nun nicht etwa nur mir grosses Vergnügen gemacht und macht's immer von neuem: sondern es hat mich auch, und auf recht freundlichem Wege, zu so manchen Betrachtungen geführt, die, darf ich's gestehen, vor Gott in christlicher Demuth und gerührtem Preiss, so wie vor Menschen, in bescheidenem Zutraun und lächeludem Ernst, sich wohl aussprechen liessen, getrauete ich mir die zweyte Aussprache, wie ich mir die erste getraue. Bedenke ich nun aber, wie auch vielen Andern ein solches Vergnügen und solcher Nutzen auf gleichem Wege zukommen könnte, sähen sie nur an einem Beyspiele, nicht blos an einem poetischen, wie Apels, das sehr in Bildern und Abstractionen, die nicht Jedermanns Sache sind, herumwebelt, sondern an einem ungemein prosaischen und einfältigen, wie jeder Erdensohn es aufstellen kann, da er ein ähnliches erlebt, er mag wollen oder nicht — sähen sie, sag' ich, an solch einem Beyspiele,

die Sache geht, und wollten sie mit sich selbst versuchen: so wird es, glaub' ich, mir zur Verpflichtung, dieses mein Beyspiel, mit jenem Zutraun und jenem Ernst, hier preis zu geben. Und so fasse ich mir denn ein Herz und liefere, wiewohl nur in kurzen Andeutungen, meine *Commentatiunculam* — des Beethoven'schen Thema mit Variationen nämlich — in usum Delphini, wie folget; wobey ich blos noch das vorauszuschicken habe, dass eigentlich der Text, das ist, das Beethoven'sche Stück selbst, daneben gedruckt stehen sollte, der Herr Verleger aber meynte, es besässe diess ohnehin jeder Klavierspieler, dem einiges Denken voraussetzungsweise zugemuthet werden könnte, oder der es ja nicht besässe, würde sich's gern anschaffen für die paar Groschen; was denn auch sein Schade nicht wäre. Zur Sache!

Thema; das Gegebene, die Grundlage, die hernach weiter entwickelt werden soll: Andante, As dur, Dreyachteltakt, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabey gar nicht ohne Kraft, und vielversprechend, in aller Bescheidenheit. Sieh, Bernhard, sagte ich zu mir, gerade so war dein Gegebenes — die Grundlage von Gott dem Herrn, die hernach weiter entwickelt werden sollte; gerade so, nach dem Wenigen, dessen du dich aus frühester Kinder- und Knabenzeit erinnerst, und dem Vielen, was Andere dir davon gesagt haben. Wie traurig es dich auch mache: nimm es noch einmal zusammen: ein Junge, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabey gar nicht ohne Kraft und vielversprechend, in aller Bescheidenheit! Ja ja; so hatte dich dein Schöpfer ausgerüstet; und wie gnädig! so hatte auch dein strenger Vater dich erhalten, deine fromme Mutter dich aufgenährt, körperlich und geistig; und wie liebreich! Du thatest das Deine stillweg, weil's geschehen sollte; deine Wünsche erstreckten sich nicht weiter, als auf ein paar Pflaumen zum Vesperbrot, ein mässiges Pensum in der Schule am Wochentag und einen Gang in's Grüne des Sonntags nach der Kirche; du konntest des Mittags keinen Löffel berühren und des Abends nicht einschlafen ohne Gebet; du vermochtest keinen Fehltritt auf dem Herzen zu behalten über Nacht und flehetest lieber aufs demüthigste zu Gott und Menschen um Sühne — — Nun: das war nicht viel, aber es war gut, und dein Grundthema; sieh, Bernhard, das, gerade das sollte hernach weiter entwickelt werden. Nun frage einmal: was ist denn daraus geworden? Erinnerung, Gewissen, und Beethovens Variationen antworten klärlich.

Variatio 1. Das Thema ist wohl da, aber aufgelöset in Figuren, die immerfort wechseln mit abgespannter Tiefe und aufgereizter Höhe. Ja doch, ja! Ich war in's Jünglingsalter getreten, war aufs Gymnasium geschickt. Hier hatte ich Niemand, der sich um mich bekümmerte, ausser, dass ich 'was lernte. Eingepfercht war ich mit einer Anzahl jungen Volks, aus den verschiedensten Gegenden und Verhältnissen zusammengestoben, meist roh und gemein, Wenige besser, Manche aber auch schlechter. Versuchte ich's, dem, wie alles nun einmal war, mich nicht zu fügen: so ward ich von den Aufsehern gestraft, von den Mitschülern verspottet oder verfolgt; da gab ich mich denn hin, und ward, wie die Mehrzahl war. Das Thema blieb zwar, aber aufgelöset in Figuren, die ganz anders aussahen; und zwar in was für Figuren? Man sehe nur das Werk, S. 2 und 3! Die gute Grundlage war zerstückt, zerstreut, nach oben und unten gerissen. Die innere Uebereinstimmung und Einigkeit mit mir selbst war dahin; und somit der innere Friede. Kam ich in einsamen Stunden zu mir selbst: so versank ich entweder abgespannt in trübe, dunkle Tiefe, mich selbst schmähend und herabwürdigend, oder reizte mich gewaltsam auf zu dem, was ich für Höhe hielt, zu Leichtsinn und keckem, wohl gar frevlem Muthe; wahrhaft Hohes kam nicht zur Ansprache; und fragte auch Niemand, ob es zur Ansprache komme. Vielmehr war man mit mir recht wohl zufrieden, wie es Jedermann mit jener Variation seyn wird; nahm ich mich doch, wie eben sie auch, nicht übel aus, verstiess nicht gegen die Regeln und ging plausibel meinen Gang.

Variatio II. Siehe da: das Thema wieder! und stolz und prächtig im Bass! alles Andere, wiewohl in reicher Fülle, doch nur in kurzen, abgestossenen Noten drumherspielend! Nun ja; ich, wie aus dem Spiegel gestohlen! Ich war ein gereifter Jüngling geworden; ich fing einen neuen und von jenem gänzlich verschiedenen Abschnitt meines Lebens an: ich bezog die Universität. Der Eindruck dieser äussern Veränderung auf das Innere war gross. Ich raffte mich

zusammen; ich fühlte, wie ich abgekommen vom guten Grundthema, wie diess wieder zu ergreifen sey, aber mit mehr Energie und Selbstständigkeit. Die mir neue Freyheit und Unabhängigkeit erhob und kräftigte mich: aber ein ungeheurer Dünkel, Hochmuth und Trotz bemächtigte sich meiner. Ich sahe Viele meines Gleichen, die weniger wussten, als ich: nun glaubte ich alles zu wissen; ich sahe nicht Wenige, die wüst und zügellos lebten: nun glaubte ich ein edler Mensch zu seyn. In alles, was ich dachte, wollte und that, drang der verteufelte Hochmuth; am Ende rundete er alles in mir zu einem saubern Ganzen ab, das ich wohl gar mein System nannte. Meine Lehrer waren mir nun Pedanten oder beschränkte Köpfe; meine Bücher, kaum einige alte Classiker und den Shakspeare ausgenommen, einseitig, mangelhaft. Die Theologie erschien mir als ein Luftgebäude entweder gutmüthig schwärmender oder listig berechnender Volksführer; die Jurisprudenz als eine Anweisung, das Recht ungestraft zu verletzen; die Medicin als ein Aggregat zusammengestoppelter, einander aufhebender Erfahrungen und Schlüsse; die Philosophie als eine leere Spiegelfechterey, die jeder sich selbst vormache; die Geschichte als eine Sammlung ganz- oder halberlogener Vorfälle und Raisonnements; die Mathematik als eine brauchbare Sache blos für Ingenieure, Bauherren u. dgl. die alte Welt war todt, die neue nichtig. So gelangte ich allmählig dahin, im Grunde des Herzens nichts von allem, was war, hochzuschätzen, das Zeitalter aber, als versunken, gemein, erbärmlich, ganz eigentlich zu verachten. Und weil ich abgeschmackter Narr dunkel annahm, die Entdeckung eines Fehlers, einer Schwäche, eines Mangels setze beym Entdecker das Gegentheil und das Gute daneben obendrein voraus; man könne alles, was man wisse, sobald man nur wolle: so fühlte ich mich im geheim, wenn ich's auch mir laut zuzusprechen nicht toll genug war, weiser, stärker, edler, höher, als alles, was mich umgab; brütete über der Tiefe meines innersten Wesens, wenn sich's im äussern Leben doch nicht immer so finden wollte, führte aber meine erwähnte Melodie im starren Basse immer derb fort, indess ich alles Andere, in seiner Fülle und Schönheit, nur — gerade wie in der Variation — an mich herumspielen liess, es mehr von mir abstossend, als mich mit ihm vereinigend. Dachte ich an die Zukunft, so wusste ich kaum, wo ich in dieser niedern Welt mich nur hinthun sollte mit all meinen Vortrefflichkeiten. Da ich indessen gelten wollte, und viel und als 'was Grosses; da ich begriff, ich müsse, um dahin zu gelangen, diese armseelige Welt denn doch bey einem Zipfel anfassen, wiewohl sie's kaum würdig: so entschied ich mich für's Regieren; das heisst, im Concreten genommen, für die königliche Landesregierung, von wo aus der Weg selbst bis in's Ministerium offen stehe. — Freunde übrigens, herzliche, hatt' ich nicht: über mir wollte ich keine aus Trotz, unter mir keine aus Hochmuth, neben mich stellte ich Niemand. Mächtig ergriff mich aber von Zeit zu Zeit das Bedürfniss, zu lieben und geliebt zu werden: doch, Fernes war nicht für mich, für Nahes glaubte ich nicht zu seyn: da zerschmolz ich denn heute in Sehnsucht nach einem himmlischen Phantom, und unversehens morgen opferte ich irgend einer sehr irdischen Göttin. . . Hör' auf, Bernhard! hör' auf! Es ist genug, um bemerklich zu machen, du warest ein Narr und schon auf dem Wege zu etwas weit Schlimmern; ja, du hättest mit Leib und Seele zu Grunde gehen müssen, wenn sich nicht ein höheres Erbarmen darein gemischt und gesandt hätte, worauf ganz unverkennbar anspielt

Variatio III. Schwer und schwermüthig, trübe und trübsinnig, gleichsam darniedergebeugt und nur mühsam, bewegt sich diese Variation fort; seufzet dazwischen auf in einzelnen Accorden durchschneidender Harmonie; verhallet am Ende dumpf unter der Last von Erniedrigungszeichen: As moll, jeder Ton solch ein Zeichen und bey mässigem Ausgreifen mancher wohl gar zwey. So ich, durch die Zuchtruthe meines himmlischen Führers! Mein Vater und alleiniger Versorger starb; die geliebte Mutter, entkräftet durch seine Pflege während zweyjähriger Krankheit, folgte ihm bald. Sein Geschäft war durch die lange Krankheit zerrüttet: ich empfand zum erstenmal unabweislich, ich sey arm. Das erste B und Erniedrigungszeichen! Ich grollte dem Geschick, ich grollte den Reichen: es half nichts; ich musste Anstalt machen, mein Brot zu verdienen. In keckem Selbstvertraun meldete ich mich zum Examen. An Antworten liess ich's nicht fehlen und sprachgewandt war ich schon vom Gymnasium her: die Herren Facultisten

liessen mich eine Weile gewähren, dann schüttelten sie die Häupter, endlich sagte der Eine: Hier fragt sichs nicht, was in einer möglichen Welt nach dem Ermessen des zwey und zwanzigjährigen Herrn Candidaten seyn könnte, sondern, was in der wirklichen ist, bestehet, bestehen soll; und nach den Fähigkeiten dafür. Von diesem wusste ich aber wenig — den Bocksbeutel hatte ich ja verachtet: von letztern besass ich noch weniger — ich hatte sie ja nicht geübt, da ich mir alle zutraute, wenn ich nur wollte. So bekam ich denn — ich, der die erste Censur schon so gut als in der Tasche hatte, die dritte; nicht viel besser, als Abweisung: die Commilitonen aber, über die ich mich erhoben, liessen mich, und gar nicht auf schonende Weise, bemerken, wie herzlich sie mein Geschick mir gönneten. Das biss tiefer ein, als Armuth und selbst Hunger: das zweyte B! — Du willst es ihnen anders sagen! dachte ich, und arbeitete mit Feuereifer und grösster Anstrengung ein Werkchen aus, wozu mir, was ich jetzt erfahren, die Stimmung, was ich brockenweise gedacht oder gelernet, den Gegenstand zur Hand gab. Der Titel war: Vom Recht und den Rechten. Das klang nach was; und da ich überdiess eine hochbeinige Vorrede voller Anmassung vorgesetzt hatte: so fand sich wirklich ein ehrsamer Buchhändler, der, um ein Billiges, das Werk übernahm und druckte. Mit Entzücken empfing ich die Freyexemplare, — lief eins durch, und ward in meiner Wonne bloss durch die Druckfehler gestöhrt, über die ich mit allen Gliedern zappelte, doch nur auf Augenblicke. Jetzt aber die Recensenten —! Alle, ach alle ohne Ausnahme, waren einig über mein Werk. Was sie sagten, lief darauf hinaus: der Verf. ist wahrscheinlich ein junger Mensch, vielleicht nicht ohne Talent, aber gewiss ohne Kenntnisse; und — das Letztere bewiesen sie, indess sie das Erstere nur als eine Möglichkeit hinwarfen! Siehe das dritte, noch viel mehr beugende Erniedrigungszeichen! — Jenen Beweisen konnte ich nicht widerstehen, wenn ich ihnen auch widersprach: so wollte ich der Welt und ihrem Glück von anderer Seite beykommen. Wir hatten auf dem Gymnasium lateinische Verse zimmern gelernt und heimlich wohl auch deutsche von uns gegeben. Einige meiner Lieder: Sehnsucht, Sie an Ihn, die künftige Geliebte u. dgl., hatten den Beyfall der Gymnasiasten nicht ganz verfehlt; hernach, auf der Universität, hatt' ich, ausser zahllosen Fragmenten für mich, verschiedene Gelegenheitsgedichte für die Familie des Herrn Oberbürgermeisters, wo ich Zutritt hatte, verfasst, die eines gleichen Geschicks, besonders bey der angenehmen Frau desselben, sich zu erfreuen gehabt; eines, das ich ihr in's Wochenbett gesandt, und das in acht und zwanzig Strophen den Neugebornen, den ich freylich noch nicht gesehen, als einen leibhaftigen Engel, auf den, (wie billig bey einem Engel) alles Grosse und Herrliche der Welt nur warte, herausgestrichen — dies Gedicht war sogar von der mir sehr werthen Frau und den Gevatterinnen am Tauftage für ein wahrhaftiges Meisterwerk der Poesie erklärt worden. Bey solchen Gaben und Erfolgen lässt sich was wagen: Ich wagte denn — ein grosses Trauerspiel. Wilhelm der Eroberer war mein Held, die voluminöse englische Welthistorie nach Baumgartens Uebersetzung meine Quelle. Ich glaubte den abenteuerlichen Prinzen mit seinen wilden, verwegenen Recken, und all sein gewaltiges Wesen und Thun, füglich und genüglich in die fünfthalb Stunden der Handlung zusammengepresst zu haben. Der Effect musste hinreissend, und dem, der Räuber Schillers, die eben damals arg rumorten, nicht unähnlich seyn. Ich schrieb für alle Theater Copieen, sämmtlich mit eigener Hand und sauber: kein einziges wollte meinen Wilhelm aufführen; ich schickte ihn postfrey auf die Leipziger Buchhändler-Messe: kein einziger wollte ihn drucken. In Verzweiflung sandte ich die vorzüglichsten meiner lyrischen Gedichte nach Göttingen an Boje, der den geschätzten Musenalmanach herausgab: ich erhielt sie zurück und mit einem Schreiben, ein, so höflich es sonst war, doch künftige Zusendungen abzulehnen schien. Das war denn das vierte Erniedrigungszeichen, vielleicht das schmerzlichste von allen; und ich sass mithin in As dur, dieser ernsten und strengen Tonart. Sie erwies denn auch ihre Wirkung: nachdem ich so getobt, fühlte ich mich wirklich sehr ernst und machte die ersten Versuche, mit Strenge in mich selbst zurück zu blicken. In diesem nur allzuöthigen Geschäft störte mich aber etwas; und zwar die gemeinste Noth. Ich hatte schon längst mich bey ehrlichen Krämersleuten in Wohnung und

Kost, halbjährig zahlbar, verdungen; ich stand in Ansehn und guter Pflege bey ihnen, weil ich pünktlich zahlte. Jetzt zum ersten Male kannt' ich das nicht. Die Leute brauchten das Ihrige: ich wusste das, und las aus jedem ihrer Blicke, aus mit jedem ihrer Bissen, eine Mahnung. Nie hatte ich Unterstützung gesucht; es war mein Stolz und Trotz, sie nirgends zu suchen: jetzt musste ich dran, und that's mit einem Herzen, in welchem Hohn der Welt und erbittertes Nachgeben gegen Zwang, diese bösen Furien, sich rauften. Ich besass einen Onkel von mütterlicher Seite, einen reichen, angesehenen Domainenpachter im Hannöverschen, dem ich aus alter Gewohnheit zuweilen geschrieben, und der mich erst kürzlich in einer Antwort von neuem versichert hatte, er werde, zeige sich Gelegenheit, für mich gewisslich thun, was irgend in seinen Kräften sey. An diesen wendete ich mich, zeigte ihm die Gelegenheit und erinnerte ihn an sein Versprechen. Mit umkehrender Post erhielt ich in einem drey Folioseiten langen Briefe die umständlichste Nachricht von seinem Magenhusten, der ihn fast bedeuklich mache, von seinen fünf Kindern, die heranwüchsen und immer mehr Kosten verursachten, von den niedrigen Preisen des Getreides und der Schafwolle — und unten in der Ecke stand mit kleinen Buchstaben das Postscript: „Anlangend Dein Gesuch, so kann einstweilige Verwunderung nicht bergen, solches zu vernehmen, zumalen in einer Zeit, so schlecht für mich, so gut für Dich, geliebtester Bernhard, massen Du ja ausstudieret und, will's Gott, zu vielen schönen Aemtern geschickt bist; als wozu Dir hiermit alle erklecklichen Wünsche streue von Herzen; mag auch nochmalen nicht verhalten, für Dich zu thun, was in meinen Kräften: was aber, leider, mit Geld und Geldeswerth hiebevor mit nichten der Fall ist." Ich krüllte das Papier zusammen, knirschte mit den Zähnen, und versuchte, grimmig aufzulachen: das half mir aber alles nichts, und ich musste es als das fünfte, tief einschneidende B hinnehmen. — Nach manchen durchkämpften Tagen und Nächten war ich, erschöpft an Kraft und Hochmuth, bis dahin gediehen, dass ich ausrief: Fahret denn hin, ihr schönen Plane für die Welt und für mich! beuge dich, Nacken, ganz Anderes zu tragen bestimmt, unter das Joch erbärmlicher Verhältnisse! vermiethe dich, Mann, wie das blinde Pferd im ewig gleichmässig umlaufenden Schöpfrad, auf Einem Fleck von früh bis Nacht die Knochen zu regen, um nur nicht nieder zu stürzen! Drauf und dran; gleich auf der Stelle! — Einer der untersten Actuarien des Magistrats war gestorben und noch unersetzt: ich ging zum Oberbürgermeister, meinem Patron, und hielt an. Lieber junger Mann, erwiederte er: alles in der Welt, nur das nicht. Sie sind nicht für so einen Posten. Ueberdiess hab' ich mein Wort schon für einen Andern gegeben; und zwar meiner Frau, die mich für den Bewerber dringend angegangen hat. Das — eben von ihm — eben durch sie: ein neues, schweres Erniedrigungszeichen; das sechste. — Ich ging fort, hinaus in's Freye; mein Herz war zerknirscht, mein Muth dahin, ich fühlte mich wie zu Eis und Seele wund. Auf den Rain zwischen zwey Kornfeldern warf ich mich nieder, liess gedankenlos den Schmerz an mir nagen, und, ohne dass ich's wusste, tropften meine Thränen — seit Kinderjahren die ersten — in das Gras hernieder. Endlich wende ich mich, und sehe einen Mann bey mir stehen, der aufmerksam auf mich herunterblickt. Es war unser alter, ehrwürdiger Hauptpastor; wir kannten einander von weitem. Ich springe auf; er redet mich an, theilnehmend und freundlich; er ladet mich ein, mit ihm zu gehen; sanft dringt er in mich, mich ihm zu eröffnen. Betäubt im Kopfe, erweicht im Herzen, bedenke ich mich nicht und erzähle, was mir zunächst im Sinne lag: die beyden letzten Erfahrungen nämlich. Er hört mir still und aufmerksam zu; dann sagt er blos: Jajas verlasset euch nicht auf Menschen, spricht der Herr. Wohl: rufe ich aus, und meine Heftigkeit kehrt zurück; wohl: es sey beschlossen: wie es mir auch ergehe, ich verlasse mich nie wieder auf Menschen, und allein auf mich! „Sind Sie keiner?" sagt er ernst und feyerlich, indem er stehen bleibt und mich scharf in's Auge fasst. Diess einfache Wort durchzuckte mich, wie ein elektrischer Schlag: aber ich stemmte mich dagegen und goss eine strudelnde Fluth Klagen und Anschuldigungen vor mich hin. Er sagte kein Wort. Ich war eines tröstlichen Zuspruchs — ach so bedürftig, ich schmte mich darnach so dürftiglich: kein Wort! Und Sie sagen mir gar nichts, da ich doch mein Herz vor Ihnen ausschütte? begann ich endlich. Was ich Ihnen

sagen könnte, antwortete er gelassen, das aufzunehmen scheinen Sie nicht geneigt. Wären Sie es doch, oder würden Sie es: so kommen Sie zu mir. Ein theilnehmender Empfang ist Ihnen gewiss. — Wir waren am Thor: er schied von mir. Das siebende erniedrigende B! —

Welch ein langer Commentar über diese Variation! Aber es ist auch eine capitale; und den will ich sehen, der über As moll schnell hinweghüpfen kann: Ich komme zu

Variatio IV. Man sieht, sie ist wieder in Dur und bestehet durchgehends aus einer kurzen, sanften und zwischen Tiefe und Höhe immer wechselnden, schwermüthig gezogenen Figur in der rechten Hand, wozu, oder vielmehr, wogegen, die Linke abstossend (sempre staccato steht ausdrücklich dabey) rauhere Töne, doch pianissimo, wie angemerkt ist, hervorbringt. Da haben wir's ja: mein Zustand, volle drey Wochen; so dass ich kaum noch etwas hinzuzusetzen finde! Ich war in gänzlicher Apathie nach aussen hin: desto bewegter arbeiteten meine Kräfte sich ab nach innen. Von mir selbst konnte ich nicht ab; ich brütete über meinem Wesen, seinem Vermögen, seinem Werth; ich sann über mein Leben, seine Ereignisse, seine Bestimmung, seine Aussichten. Das alte Grundthema, wie es erst in ruhiger Einfalt, herauch in prunkendem Stolz sich gelten gemacht, schien nun verloren; eine dunkle Schwermuth umfing mich, bald in tiefen Zweifelstönen, bald in einzelnen fernen Hoffnungslauten sich auslassend; aber immerfort noch, wiewohl ganz leise, erklangen dazu, rauh und abstossend, die Töne des Trotzes und der Erbitterung. Zu einem klaren Resultate kam's nicht; nicht einmal für meinen Verstand, wie viel weniger für meinen Willen. In der ersten jener Wochen sagten meine gutmüthigen Wirthsleute: Fehlt Ihnen etwas? Sie sehen nicht wohl aus. Mir fehlt nichts: antwortete ich kurz und patzig. In der zweyten sagten sie: Sie sind gewiss nicht wohl; Sie sollten sich abwarten. Es wird vorübergehen; antwortete ich freundlicher. In der dritten sagten sie: Wahrhaftig, Sie sind krank; Sie sollten Jemand zu Rathe ziehen, der's versteht. Diess Wort... Wie oft liegt etwas schon fertig in uns, aber wir wollen's nicht an's Licht ziehen, und das Gleichgultigste, das wir als ominös ergreifen, schlägt's heraus mit einem Male... Diess Wort machte plötzlich es klar und licht um mich. Die Thränen traten mir in die Augen: Ja, guten Leute, sagte ich, ich bin krank und will mir Rath holen bey Jemand, der's versteht. Und nun vermochte ich kaum die Stunde zu erwarten, wo ich schicklicher Weise den Gang machen konnte. — Nun ja! Ich war in diesen Leidenstagen allmählich — zwar am Körper wohl auch, aber vielmehr am Geiste, mürbe geworden; der harte, ausgedürrete Boden war vom Eisen zerpflügt und durchgraben: nun bedurfte er eines befruchtenden, warmen Regens. Ich ging zum Herrn Hauptpastor, und kam erst nach dritthalb Stunden von ihm — wie? das würde ich dem Leser kaum leise andeuten können; und wodurch? auch das nicht einmal — selbst wenn ich mir die Besorgniss nicht verstatten darf, die neulich den alten Herrn gegen mich verstummen machte: „Was ich Ihnen sagen könnte, das aufzunehmen scheinen Sie nicht geneigt!“ Zum Glück steht's, für Aufmerksame nämlich und Empfängliche, mit innenbegriffen in

Variatio V. Man sehe sie nur an. Sie hat nicht etwa einen trüben, schwermüthigen, vielmehr einen getrosten, rührigen Charakter. Man bekömmt alle Hände voll zu thun; und was man zu thun bekömmt, hängt innig zusammen; es macht ein engbegränztes, festgeschlossenes, aber in seiner Begränzung sattsam bewegtes Ganze. Und was ist die Hauptsache? Noch einmal: man sehe nur hin! Nach kurzem, anregendem Vorspiel wird das erste, das Grund- und Hauptthema, wie wir es Anfangs kennen gelernt, Note für Note wieder über alles inzwischen Vorgegangene herübergelangt; wird gar anmuthig und nachdrücklich in die Mitte (in den Alt) genommen: kömmt aber jetzt ganz anders heraus, als zu Anfang, indem nun die andern Stimmen sich zugleich, drüber und drunter, mit reichem Spiel und vollem Klang vernehmen lassen, auch eben durch diese Stellung das klare Denken mehr, als dort, in Anspruch genommen, und eine sichere, wohlgeübte Hand vorausgesetzt wird. Ich beschreibe mit alle dem, Zug für Zug, weiter nichts, als was die Variation enthält und Jeder in ihr finden kann: und, wunderbar! gleichfalls Zug für Zug wird doch damit zugleich der Zustand beschrieben, der mit jenem Besuche für mich anfing, der fast ein halbes Jahrhundert herrschend der meinige gewesen ist, in dem ich

noch heute beharre; und bey dem mir nichts bleibt, als, mit Gottes Hülfe, was den Spielern an den Variationen — die kurze Coda, der mildabsterbende Ausgang. — Mein ehrwürdiger Alter hatte mir, nach jener ersten und einer zweyten und dritten Unterhaltung, vorgeschlagen, bis sich bessere Beschäftigung fände, seine zahlreiche Bibliothek in Ordnung zu bringen, und über sie und seine alten, vergilbten Predigtmanuscripte, die er nie ansah, einen Catalogus zu verfertigen, wofür er mir Wohnung und Tisch gab. Ich merkte es wohl: er wollte mir nur kein neues Erniedrigungszeichen durch Unterstützung ohne Leistung vorsetzen und mich an regelmässige Beschäftigung gewöhnen. Ich wohnte denn im Pfarrhofe. Hier nun lernte ich endlich wieder eine Familie kennen, und in und mit ihr leben — eine Familie, wo jedes zufrieden auf dem ihm angewiesenen Platze stand, ruhig und beharrlich das Seinige that, die freyen Stunden mit den Andern genoss, heiter und erquicklich; wo alles geschahe, was innerhalb des engen Kreises geschehen sollte: von dem, was ausserhalb, wenig Notiz genommen ward; wo jedes Unternehmen, das gelang, von den Andern erkenntlich beachtet, jedes, das misslang, von den Andern durch Zusprache bey Seite geschoben wurde; eine Familie, wo alles von Einem ausging — von Liebe — und zu Einem hinführete — zu Gott, als in dessen Willen und Dienst man Jegliches und sich selbst dazu, zu betrachten gewohnt war. Hier ging mir meine unschuldigfrohe, bescheidene Kindheit wieder auf, erst in der Phantasie, dann im Gefühl, endlich im Seyn und Handeln; das erste Grundthema, sahe ich nun, war doch mir nicht verloren: Note für Note kam es wieder; und doch, wie anders! Es wurde jetzt (alles, wie bey Beethoven) in den Kern harmonischer Kunst, in die Mitte, genommen, mit klarem Bewusstseyn, mit Wahl und Vorsatz ausgeführt, indess drüber und drunter ein reiches, gar nicht leichtes Nebenspiel gleichmässig mitfortlief, alles aber zusammen doch ein eng geschlossenes Ganze ausmachte, wodurch alle Kräfte des Innern und Aeussern angeregt, beschäftigt, vereinigt wurden: bis sie endlich (Seite 9) sich allmählig erschöpfen, (hier spiele ich jetzt,) der Rest in der Coda theils nur in reinen Accorden fortoscilliert, theils in kleinen, ruhigen Anspielungen auf das Vergangene sich ergötzt, und endlich alles in den einfachsten Verhältnissen sanft einschlummert, um, nach umgewendetem Blatte, (Seite 10) einen neuen Satz, viel kräftiger und in freyerm Styl, wieder anzufangen — —

Dazu verhelfe der grosse, allgemeine Helfer Allen, die es mit Ernst, auf rechtem Wege suchen; und mir auch, dem hinterpommerschen Gerichtsschreiber, Bernhard.

Rochlitz.

Nachrichten.

Mailand. (Beschluss aus No. 29.) *Vermischte Nachrichten.* Dem. Canzi hat sich dieses Frühjahr auch in Parma, so wohl bey Hofe als öffentlich im dasigen philharmonischen Saale hören lassen, und fand dieselbe Aufnahme wie in Mailand. I. M. die Grossherzogin gaben der Künstlerin ihre hohe Zufriedenheit durch ganz besondere schmeichelhafte Ausdrücke zu erkennen. — Den 18ten v. M. wurde zu Cremona Haydn's *Schöpfung* im Saale der philharmonischen Gesellschaft mit vielem Beyfalle gegeben. — Die zweyte Tochter des Herrn Ekerlin (eines hiesigen deutschen Beamten) Namens Linda, singt gegenwärtig zum ersten Male als Primadonna auf dem Barcelloner Theater mit vielem Beyfalle, und zwar in der *Donna del lago*. Ihr Bruder Cajo studirt jetzt den Gesang im hiesigen Conservatorium. Wie ich höre, soll er eine sehr gute Bassstimme haben. — Unterrichtet von einem würdigen und unparteyischen Sachkenner, und da mir auch mehrere Stücke aus der neuen Rossini'schen Oper *Semiramis* zu Gesicht kommen, kann ich Ihnen diessmal über dieselbe eine bessere Auskunft geben. Im ganzen genommen hat in dieser Oper, deren wahre Aufnahme am ersten Abend ich Ihnen bereits mitgetheilt, bloss der zweyte Akt gefallen, der aber der schlechteste ist. Das Finale im ersten Akte und ein Chor sind die gelungensten Stücke in derselben. Dass man in ihr die neuen Ideen vermisst, und sie überhaupt ganz anders findet als die ekelhaften Aufsätze eines gewissen Ex-Poeten Luigi Prividali im *Osservatore veneziano* sie beschrieben, darf einen nicht wundern. Hat doch dieser grosse Held verwichenen Herbst in demselben Blatte in einem etwas lakonischen Tone geäussert,

es solle ihm wenig Mühe kosten, den Koloss Mozart umzuwerfen. Und warum? weil ihm dieser Ausdruck des Pariser Moniteur's bey Gelegenheit einer damaligen Kritik des *Mosé* in die Augen stach. Dafür werden aber seine Artikel Wort zu Wort in deutschen Blättern übersetzt. — Unsere Maestrini machen sich's nun zum Gesetze, keine ganze Oper mehr zu komponiren, sondern die mit Beyfall aufgenommenen Stücke aus der einen in die andere zu übertragen, was eigentlich, da auf Situation u. s. w. keine Rücksicht genommen wird, sehr füglich geschehen kann. Hr. Mercadante zeichnet sich hierin vor allen andern aus. Aber auch Hr. Pacini macht es nicht besser; und so haben wir nach der Hand erfahren, dass er vorigen Winter in seine *Vestalin* mehrere Stücke aus seinen andern hier unbekannten Opern eingelegt hat. Da man heut zu Tage so manchen musikalischen Unfug duldet, so schweigt man auch zu diesem. — Alle Verbote von Seiten der Bischöfe gegen die heutige ausgeartete, aus Rossini'schen Opern bestehende Kirchenmusik, nützen nichts; die Vorsteher sagen, unsere Kirchen werden deswegen stark besucht! — In diesem Augenblicke werden wichtige Theatergeschäfte unterhandelt. Man will nämlich die Catalani, Velluti und andere ausgezeichnete Sänger für den nächsten Karneval nach Venedig engagiren, um daselbst auf dem Theater alla Fenice zu singen, in welchem Falle Hr. Mayrbeer vielleicht die erste Opera seria für sie komponiren wird. Darüber mehr in meinem nächsten Berichte.

Berlin. Uebersicht des Juny. Den 1sten beschloss der schon im vorigen Berichte gerühmte Hr. Döbler vom Theater zu Frankfurt am Main seine Gastrollen mit der Darstellung des Richard Boll in Weigls *Schweizerfamilie*. Das bekannte Quartett: Gott was seh ich etc., das Duett zwischen Richard und Emmeline (Mad. Seidler): Setze dich an meine Seite etc., das Duett zwischen Richard und Jacob (Hr. Bader), und das Terzett: Ach wie herrlich ist der Morgen etc., erwarben ihm die angenehme Ueberzeugung von der Zufriedenheit der Versammlung mit seinem schönen Gesang.

Den 19ten veranstaltete die Intendantur ein Concert, zu dem die Anwesenheit einer fremden Künstlerin die angenehme Veranlassung war. Mad. Nina Cornega, Schülerin Salieris, Mitglied der Operngesellschaft des Theaters S. Carlo in Neapel, sang eine Scene und Arie von Pucitta, eine Arie mit Chor aus Rossini's Oper *Ceneren-tola*, die für die Violine von Rode componirten Variationen und mit Mad. Czegka aus Leipzig ein Duett aus der Oper *Coriolan*. Mad. Cornega leistete, was man hoffte; ihr voller, runder, weicher Brustton, die reine Intonation, die seltene Leichtigkeit und Fertigkeit in den Passagen, diatonischen und chromatischen Gängen, der schöne Ausdruck, die Volubilität in den Coloraturen und Läufen, der vollendet runde und gleiche Triller und das treffliche Portament, alles wurde gleich bewundert und diente auch Mad. Czegka zum schönen Vorbilde.

Den 30sten wurde zum erstenmal, aber mit sehr getheiltem Beyfall, gegeben: *Innocenzia*, romantische Tragödie in fünf Abtheilungen, vom Prof. K. Levezow. Ich erwähne dieses Stück hier wegen der von Hrn. Kapellmeister Kienlin, jetzt Gesanglehrer bey der hiesigen Bühne, neu componirten schönen Musik der Ouverture, Zwischenakte und des zur vierten Abtheilung gehörigen lyrisch-pantomimischen Schauspiels, die unter der braven Leitung des Hrn. Musikdirectors Schneider vorzüglich gut ausgeführt wurde.

Ausserdem zeichnete sich diesen Monat in einem Zwischenakte der 12jährige Jul. Griebel aus, der am 2ten ein Adagio und Rondo auf dem Waldhorne brav vortrug.

Breslau. Unserer Opernbühne steht eine Veränderung bevor, zu der man ihr Glück wünschen kann. Hr. Kapellmeister Bierey, der Director unserer Opernmusik, hat das hiesige Theater auf zehn Jahre (vom Neujahr 1824 an) pachtweise übernommen. Hrn. B.'s Einsicht, Erfahrung und Geschmack, so wie sein Charakter, lassen den besten Erfolg dieses Unternehmens für unsere Bühne wie für ihn selbst erwarten.

London. Im August dieses Jahres wird Hr. Moscheles England, wo seine Verdienste als Tonsetzer und Virtuos die glänzendste Anerkennung gefunden haben, verlassen, um eine Kunstreise in Deutschland zu machen.

---

b) Die Spazierfahrt auf dem Rhein vom Donnerwetter unterbrochen.

Wollen Sie sich hierbey das ruhige Fortgleiten eines Lustschiffes und nebenher das Schlagen der Ruder, das Plätschern kleiner durchschnittner Wellen vorstellen, so haben Sie einen halben Begriff, denn das Beste besteht vornehmlich in der ausnehmend schönen Ausführung und der Vermischung der Orgelregister, worinn Vogler ein Meister genannt werden mufs: aber Ihre Verwunderung mufs auf's Höchste steigen, wenn sie den fernen Anzug und das endliche Eintreten des Donnerwetters hören werden. Es hat mich ganz erschüttert und ich habe niemals eine Nachahmung gehört, worinn so viel Wahrheit gewesen wäre.

c) Der Choral: *O Haupt voll Blut und Wunden*, mit einem *Basso continuo*, kontrapunktischer und kanonischer Ausführung.

Der Choral wurde zuerst rein vierstimmig, mit schöner Harmonie, in seiner ursprünglichen phrygischen Tonart vorgetragen, dann folgte die nämliche Melodie, wozu ein gehender Bafs nicht übel gesetzt war, dann folgte noch ein Vers, der die kanonische Ausführung enthielt und zuletzt spielte der Meister eine Fuge auf das bekannte Thema:

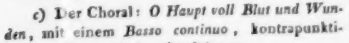

worinn die vorige Choralmelodie, als *Cantus firmus*, eingewebt war. Wenn ich diese Sachen in Noten vor mir hätte, wollte ich Ihnen ein Mehreres darüber schreiben, allein es ist unmöglich, all'es mit einemmale zu behalten, um so mehr, da das Geräusch der Herausgehenden, die das Beste selten abwarten können, mir zuletzt alle Aufmerksamkeit mitnahm.

Voglers Verdienst als Orgelspieler ist überall bekannt: als Harmonist wird er sich wahrscheinlich noch zeigen, wenn er seine Orgelsachen bekannt machen wird. Mögte er es aber damit halten wie er wollte: so würde er etwas sehr Verdienstliches thun, wenn er ein Werk über seine Art die Orgel zu behandeln, herausgäbe, und diesem eine ausführliche Beschreibung der besten ihm bekannten Orgelwerke beyfügte: denn Adlungs Orgelbuch ist just hinreichend, so viel daraus zu lernen, als man schon weis.

Recensionen.

Untersuchungen über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung. Von F. H. v. Dalberg. m. K. Erfurt, bey Beyer und Maring. 1800. 8. (Pr. 12 Gr.)

Der Herr Verfasser, der sich schon durch mehrere Schriften um die Tonkunst verdient gemacht hat, liefert hier wieder viele interessante Bemerkungen, bey welchen ich nur in Ansehung der Voraussetzungen einiges, dem übrigen Werthe der Schrift unbeschadet, zu erinnern nothig finde. In der Einleitung wird das Mitklingen gewisser consonirenden Tone einer Saite bey dem Grundtone derselben, welches auf deren Eintheilungen in aliquote Theile beruht, als der Grund aller Harmonie angesehen. Da aber viele klingende Körper sich nach ganz andern Schwingungsgesetzen richten, und entweder ganz andere Tonfolgen, oder auch bey gehorigem Verfahren jeden Ton ganz ohne Beymischung anderer geben, so kann ein solches Mitklingen wohl nicht mit Recht als Grund der Harmonie angesehen werden. Es möchte wohl der Natur gemäfser seyn, wenn man das Gefühl der mehrern oder mindern Einfachheit der Tonverhältnisse als den Grund der Harmonie ansieht, wodurch man aber in Rücksicht auf die praktische Anwendung eben dieselben Resultate erhält, wie durch die vorhererwähnte Vorstellungsart. Auch kann ich der S. VII. in der 2ten Note aus Hildegard von Hohenthal angeführten Aeufserung über den harmonischen Bau des menschlichen Ohres nicht beystimmen. Ueber diese Gegenstände behalte ich mir vor, ein mehreres in einem Aufsatze: über die wahre Ursache der Consonirens und Dissonirens, zu sagen. Was S. VI in der Note über den Charakter des 7ten Tones gesagt wird, scheint mir sehr richtig zu seyn. Gegen das Ende der Einleitung

Kurze Anzeigen.

Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von J. F. von Mosel. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Guld. E. M.)

Erst kürzlich sind in diesen Blättern sechs Lieder des Hrn. v. M. ausführlich angezeigt, ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge angegeben, und um derselben willen den Freunden einfachen, ausdrucksvollen, und besonders auch den wohlgewählten Gedichten volles Recht erzeigenden Gesanges empfohlen worden: so bedarf es hier nur der Versicherung, dass diese neue Sammlung der älteren in keiner Hinsicht nachstehe. Für Mannichfaltigkeit des Inhalts und Ausdrucks ist hier gleichfalls gesorgt: doch herrscht der Ernst vor. Am vorzüglichsten findet der Ref. die drey Göthe'schen Lieder: Seite 6, 8 und 10. Interessant ist es auch, die Musik der letztgenannten Nummern mit der gleichfalls schönen Reichardts zu vergleichen, in welche dieser Liedermeister mehr die leidenschaftliche Unruhe, den heftigen Kampf mit sich selbst, Hr. v. M. aber in die seinige mehr den geheimen Schmerz, der jenen begründet und hervorruft, gelegt hat. Beyde haben Recht, jeder nach seiner Ansicht; und beyde haben, was sie gewollt, sinnvoll und rühmlich ausgeführt. — Dass die Lieder wohlverstanden und ihrem innern Sinne gemäss vorgetragen seyn wollen, versteht sich von selbst: es wird diess aber auch um so leichter erlangt werden, da sie keinesweges einen durch Umfang und Beweglichkeit der Stimme und durch andre dergleichen Vorzüge ausgezeichneten Sänger fordern. Es beweiset einen grossen Vorschritt in dieser Kunst, und auch im Geschmack, dass so einfache, aber gehaltvolle Gesänge, wie die des Hrn. v. M., seines Landsmanns Stadler's Psalmen und ähnliche unter den Liebhabern und Liebhaberinnen jetzt wieder so vielen Eingang finden. Dann mögen die Virtuosen daneben nur immer auch das Ihrige, von jenem ganz Gesonderte thun; wir wollen es mit Dank erkennen, wenn sie es gut in ihrer Art machen: aber wir wollen nicht mehr, wie Drehorgeln die Orchesterstücke, diess, wenn auch geschickt, doch seelenlos nachaffen. Jedem das Seine und Keinem Unrecht! —

4me Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 114. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Sonate ist, wie eine der anspruchlosesten, so ganz gewiss eine der originellsten, heitersten und angenehmsten von allen, die wir Hrn. R. verdanken. Der Erfindung, der Stimmung und dem Ausdrucke, der Ausführung in Hinsicht auf Harmonie, ja selbst der Dauer der Sätze nach, dürfte sie J. Haydns kürzern Violinquartetten am besten zu vergleichen seyn. Der Verf. fängt an mit einem einfachen, gesangvollen Andantino, (A dur, Zweyvierteltakt) das dreymal, aber frey und auf eigenthümliche Weise variirt wird. Dann folgt ein sehr frisches, humoristisches, ziemlich lang (für diese Form) und sehr pikant ausgeführtes Scherzando (A moll.), wie deren Hr. R., besonders in seinen Quartetten und Quintetten, schon mehrere wahrhaft ausgezeichnete geliefert hat. Den Beschluss macht ein sehr lebhaftes und fröhliches Allegro, (A dur) mehr kurz, als lang, eine Art freyern Rondo's, aus zwey Hauptideeen artig gemischt und in Einem Athem zu Stande gebracht. Auszuführen ist diese sehr zu empfehlende Sonate nicht gerade leicht, aber noch weniger schwer; nur mit Geist und Leben will sie vorgetragen seyn, eben weil Geist und Leben darin ist. Möchte es doch Hrn. R. gefallen, in dem zweyten Hundert seiner Compositionen, das er begonnen, uns recht oft Stücke von so frischem Geist, so heiterer und doch dabey auch ernster Stimmung, so solider und doch weder drückender, noch anspruchsvoller Ausführung, und, kann es seyn, auch so mässiger Anforderung an die Geübtheit der Spieler, wie diese Sonate, zu schenken! Von Musik für Liebhaber wird ihm für keine so aufrichtig und von so Vielen gedankt werden, als eben für solche. — Die Sonate ist sehr gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten July. **Nº. 31.** 1823.

Recension.

Considérations sur la Musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale. Par Mr. Gérard. à Paris chez Kleffer et Desoer.

(Betrachtungen über die Musik im Allgemeinen und besonders über alles, was auf Gesang Bezug hat.)

Können, nach der Meynung Vieler, theoretische grammatische oder historische Werke über eine Kunst nur erst dann erscheinen, wenn die Kunst, schon auf ihre Höhe gebracht, vielleicht eben deswegen ihrem Herabsinken entgegen sieht; so müssten die vielen, zum Theil gewiss ausgezeichneten Werke, welche seit kurzem über Musik in Frankreich geschrieben worden, den Beobachter in ernstes Nachdenken versetzen. Nicht zu gedenken der vielen Abhandlungen über Harmonie, der Anleitungen zum reinen Satze, haben noch erst kürzlich Choron, so wie die gesammelten Schriften des Conservatoriums, jetzt Königl. Musikschule genannt, Treffliches geliefert, besonders aber hat Castil-Blaze in seinem Werk über die Oper, freilich immer nur in Hinsicht auf die franz. Bühne, das Wesen einer dramatischen Musik auf eine Art entwickelt, die wenn nicht als erschöpfend, doch gewiss als höchst befriedigend angesehen werden darf.

Wie? ist die Tonkunst ihrem erreichbaren Ziele wirklich nahe gebracht? ist auch ihr, wie den plastischen und zeichnenden Künsten die Grenze gesetzt, welche, in der Nachahmung der Natur unerlässlich gegründet, immer nur auf jenes ewige vor des Menschen Blicken aufgedeckte Vorbild hinweiset und, wenn dieses, wie Menschenkraft es zulässt, in nachahmender Darstellung erreicht wird, Phidiasse hervorbringt, welche den Canon, die Norm der Kunst aufstellen, und somit das weitere Forschen und Versuchen gleichsam überflüssig machen? Oder beruht sie, mehr noch als die Dichtkunst, welche der äussern Gegenstände zu ihren Schöpfungen nie zu entbehren vermag und einen blindgebornen Homer zu den Undingen zählen müsste — beruht sie ganz auf unseren inneren Fähigkeiten? Sind es nicht die äussern Gegenstände, welche, durch die Sinne auf uns wirkend, unserm Denkvermögen den Stoff zu seinen Zusammenstellungen und Bildungen der Theile zu einem Ganzen darbieten, sondern ist es nur der Geist selbst, der in Tönen, so wie in Zahlen, mit sich selbst beschäftiget, unabhängig von der sichtbaren Aussenwelt und in reinem Anschauen seiner selbst, immer aus sich selbst schöpfet und wirket, so dass er die Urkräfte der fernern Kunstentwicklung in sich selbst tragt und keines äussern irgendwo vorhandenen Musterbildes bedarf, um sie für die Dauer seines Wesens immer mehr zu verherrlichen? — Diess sind die Fragen, die sich dem aufmerksamen Leser dieses tiefgedachten, sinnreichen, wenn gleich nur in kurzen Erörterungen durchgeführten Buches, welches wir hiemit den Freunden der Tonkunst anzeigen, gleich zuerst sich darstellen. Denn nicht mit harmonischen Systemen, nicht mit Anleitungen zum Satze, contrapunktischen Grübeleyen oder modischen Spiegelgefechten hat man es hier zu thun. Einem höhern Ziele strebt unser Verfasser entgegen und:

Sine divino affatu *)
Nemo Musicus nec poeta

ist sein sinnvoller Wahlspruch.

Somit wären wir also diessmal über das Gewöhnliche und Alltägliche hinaus. Auf einen höhern Standpunkt werden wir geführt. Das Wesen unserer Kunst soll uns nämlich enthüllt,

*) „Ohne einen göttlichen Anhauch kein Tonkünstler, kein Dichter."

ihre heilige, mit der Dichtkunst gleiche Abkunft gezeigt und sie in ihrer moralischen Tendenz und ihrem Einfluss auf die sittliche Bildung der Menschheit dargestellt werden.

Noch ist, so viel Referent weiss, keine deutsche Uebersetzung dieses Werkes erschienen. Es wird daher den ernsteren Kunstfreunden und jüngern denkenden Tonsetzern nicht unwillkommen seyn, durch diese Anzeige eine vorläufige Bekanntschaft mit einem Werke zu machen, welches dem schaffenden Künstler mannichfache Anregung und Ermuthigung zur Arbeit, in Stunden des Missmuthes aber eine angenehme Erheiterung bietet. Und solcher Erheiterungen und Anregungen scheinen unsere schaffenden Künstler nach den Andeutungen des Verfassers, (denen auch Ref. beyzustimmen geneigt ist) allerdings zu bedürfen, da jener „göttliche Anhauch" sich uns immer mehr zu entziehen scheint, um einem aus gemeinen Erddünsten erzeugten kälteren Luftstriche freyen Spielraum zu lassen.

Herr Gerard, Professor an der königl. Tonschule und Mitglied der Gesellschaft der Nacheiferung *) in Lüttich, ist seinen Landsleuten schon aus mehrern früheren Schriften über den Gesang bekannt. Er wendet sich deswegen in der kurzen Vorrede an die Componisten und Operndichter, an dieses genus irritabile, welches ihm, wie man bey mancher Stelle des Buches glauben dürfte, wohl bisweilen eine böse Stunde gemacht haben mag, mit der Betheuerung, dass er sie keineswegs belehren, sondern nur ihren Talenten huldigen und ihnen, wo möglich, nützliche Dienste leisten möchte und spricht sodann in dem ersten Kapitel seine Meynung über Composition für das Fortepiano und überhaupt über Instrumentalmusik aus.

Ob die Sonate an sich gar nichts zu sagen vermöge, ob sie immer nur ein Spiel mit Noten, ein angenehmes Geräusch, wobey die Schwierigkeit der Execution als die Hauptsache angesehen werde, bleiben müsse; der bekannte Ausruf: Sonate, que me veux-tu? des schon in früher Zeit über diese Musikgattung entrüsteten Fontenelle — ob die Sonate, wie das Concert, nicht zu einem Musikstück, das nachahmt, und eines leidenschaftlichen Ausdrucks empfänglich wäre, erhoben werden könne, um sodann auch ein Gemälde unsers moralischen Daseyns, der Wechselgenüsse unsers Lebens zu schildern.... Zu diesen und ähnlichen Untersuchungen führen die Betrachtungen, welche er dem weitern Nachdenken überlässt. Denn wo findet sich wohl die Sonate, das Concert, welches etwas dieser Art bisher geleistet hätte? Zwar diess hat das Pianoforte voraus, dass es wegen der Angabe der vollen Harmonie viel eher, als ein anderes Instrument, einen bestimmten Zweck andeuten kann und sich nicht blos auf die difficulté der Execution zu beschränken braucht, doch aber, so meint wenigstens der Referent, wegen Unmöglichkeit, einen zusammenschmelzenden Gesang herausbringen zu können, hauptsächlich an diese „difficulté" sich halten muss. — Sollte denn wirklich, so fährt der Verf. fort, der Sonatencomponist bey seiner Arbeit an gar nichts denken, als an das Glänzende seines Vortrags, und wenn sie demungeachtet anziehet, es blos instinktmässig bewirken? Hat ja doch auch die Composition ihre Perioden und Phrasen wie die Rede! Variationen, Zwischenakte, andere Instrumentalsachen, auf welche kein Gebildeter höret, können hier in keinen Betracht kommen. Aber um so mehr die höhere Symphonie, das Concert, die Sonate im höhern Styl. Eine Idee muss doch dem Componisten bey der Bearbeitung derselben vorschweben, auch wenn er sie nicht ausspricht. Um sie also zu verdeutlichen, könnte man sie in gewissen Fällen mit Worten ausdrücken, nämlich über die Zeilen der Partitur geschrieben, ungefähr wie in Beethoven's Pastoralsymphonie, wo der Wachtelschlag, das Aufsteigen der Lerche, und so manches Andere angemerkt sich findet; aber welcher Zuhörer kann es denn lesen, und wozu überhaupt solche Tandeleyen? Allein, wird der Tonsetzer auch klar, wenn er ein Ungewitter, einen Wasserfall, einen Waldstrom schildert, — in dem Concertsaale wird er auch damit nicht klar werden, — so soll er nicht, wie der Maler, den Gegenstand selbst darstellen, sondern nur die Empfindungen, die sie in ihm erregten, auszudrücken suchen. Sehr richtig! denn: „nicht was ich sehe, schildere ich, sondern was ich beym Sehen fühlte, gebe ich in Tönen wieder." *) So schliesst das Kapitel, bey welchem Ref. die Bemerkung sich erlaubt, dass

*) Société d'Emulation: welches ist der Zweck dieser Gesellschaft?

*) Quod vidi, non pingo, sed quod videndo sensi, musick depingo.

man in bestimmten Empfindungsausdrücken bey Sonsten und überhaupt bey Instrumentalmusik es wohl nie höher bringen werde, als der vortreffliche Dussek, dieser wahre Phidias der Pianocomponisten, dessen herrliche *Elégie harmonique* so wie die damit verbundene *Consolation* aber demungeachtet jedem edlen Todten eben so wohl als dem edlen Prinzen gelten kann, und dessen *Retour à Paris* eben so gut zu einem Retour nach Petersburg, so wie die Moscheles'schen *Délices*, je nachdem die Aufschrift lautet, zu den Délices des Praters und Augartens passen. Nur eine allgemeine Idee kann, wenn die Bühnendarstellung nicht erklärend dazwischen tritt, von ihr aufgefasst, nur eine kriegerische, eine Pastoral-Symphonie, wohl auch Trauer oder Frohsinn in einer Sonate im Allgemeinen angegeben und durchzuführen versucht werden, wobey es doch immer noch unendlich schwierig seyn müsste, das ganze Stück hindurch über den angedeuteten Charakter nicht hinauszugehen. Zweckmässig, ja erwünscht mag es dabey immer bleiben, wenn der Instrumentalcomponist die individuelle Gemüthsstimmung, von welcher geleitet er seine Arbeit entworfen und ausgeführet, auch mit Worten andeutet. Doch sollte er ja durch Aufschriften bey einzelnen Phrasen und Perioden, wie unser Verfasser meint, nicht in das Einzelne, in das Detail seiner Schilderung eingehen, indem es dann fast unmöglich wird, sich nicht in das Lächerliche, und von da nur einen Schritt weiter, in das Abgeschmackte zu verlieren.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny. Am 2ten: Im Karnthnerthor-Theater: *Zelmira*, zum Benefice der Mad. Fodor, welche durch die Wahl dieser Oper in finanzieller Hinsicht ungemein glücklich spekulirte und in der Titelrolle sich neue Lorbeern errang. Ihr geschmackvoller, überaus reizender Vortrag, die unnachahmliche Leichtigkeit, mit welcher sie die grössten Bravoursätze gleichsam spielend wegtändelt und die seelenvollen Töne wie Zephir-Lispeln verhauchen lässt, — wahrlich, es ist nicht anders möglich, die Sirene muss alle Herzen hinreissen und die trockenste Alltagsseele enthusiasmiren. Die Herren Donzelli und Ambrogi (Antenore-Polidoro) waren ausgezeichnet brav; Sigr. David schien einen Kampf auf Leben und Tod bestehen zu wollen; er strengte sich so gewaltig an, dass dem Hörer angst und bange wurde, er müsse sich die Luftröhre zersprengen; sein eigener Vater soll ihm schon diess Schicksal prophezeihet haben, aber das Ey will klüger seyn als die Henne. Hr. Lablache, der nur aus Gefälligkeit die kleine Partie des Leucippo übernommen hatte, wirkte wieder Wunder mit seinem Riesenbass; sechs solche Vier und zwanzigpfunder in einem Chore könnten ein ganzes, auf Rossini'sche Manier beschäftigtes Orchester niederdonnern. Dem. Unger hatte den schwersten Stand, denn sie musste die in der vorjährigen Stagione als Emma so beliebte Ekerlin suppliren und befriedigte in der That über alle Erwartung.

Am 3ten: Im Josephstädter-Theater: zum Vortheile der Schauspielerin Auguste Sutorius: Grosses neues Potpourri; eine Sammlung dramatisch-musikalisch-mimischer Geistesprodukte (!!!) in drey Abtheilungen. Erste Abtheilung: 1. Ouverture aus *Anacreon*, von Cherubini; 2. Grosser festlicher Chor aus der Oper: *Das Rosenhütchen*, von Blum; 3. Scene aus dem Lustspiele: *„Welcher ist der Bräutigam?“* 4. Komische Scene aus dem Schwank: *„Die Liebesabentheuer in Strümpfelbach,“* Musik von Glaser; 5. *Die sieben tapfern Schwaben auf der Hasenjagd*; Karikatur-Tableau in sechs Bewegungen. Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture aus *Johann von Paris*, von Boieldieu; 2. komische Scene aus dem Französischen, betitelt: *„Er spricht für Alle;“* 3. *Hamlet, Prinz vom Tandelmarkt*, komische Scene; 4. *Das Schweizeralpenleben*, Ballabile; 5. *Die Nasenharmonika*, Schwank in drey Scenen. Dritte Abtheilung. 1. Ouverture aus der *Jungfrau von Orleans*, von Cavaña; 2. Komische Scene aus der *falschen Prima Donna*; 3. Scene aus dem Lustspiele: *„Welche ist die Braut?“* 4. *Die Zerstörung von Jericho*; grosses kriegerisches Tableau, von sechzig Personen dargestellt. Ref. hatte weder Zeit noch Appetit, diesem Souper fin, welches auch nur ein einzigesmal servirt wurde, beyzuwohnen, und glaubt schon durch das blosse Aufzählen der Bestandtheile dieses Ragout mêlé ein Uebriges gethan zu haben.

Am 8ten: Im Theater an der Wien: *Ferdinand Cortez*, zum Benefice des Hrn. Forti. Man hatte es versucht, diese Oper, welche selbst in der glänzendsten Epoche sich nicht besonders zu erhalten, noch viel weniger ihre Vorläuferinn, die

vestalische Jungfrau, zu erreichen vermochte, nunmehr gewissermassen zu einem Prunk- und Schaustück herauszustaffiren. So manöuvrirt eine zahlreiche Musikbande bey jeder Gelegenheit, und accompagnirt, wie's gerade Noth thut, sowohl die spanischen Eroberer, als die zu erobernden Mexikaner. Ferner zeigt sich im zweyte Akt ein himmelansteigender Felsenpfad, welche Strasse voll Beschwerden die ganze Armee mit Sack und Pack, klingendem Spiele, mit cachirten Kanonen und einem unerschrockenen Schimmelpaare, bis in die Soffiten hinein wandelt. Am Schlusse präsentirt sich in Vogel-Perspektive die Stadt Mexiko mit ihren schwimmenden Gärten und den fingerlangen Tortenmännlein: lauter schöne Raritäten; half aber alles nichts; obschon mehrere Tonstücke stark applaudirt, und die Ouverture sogar wiederhohlt wurde, so gab es doch bey der nächsten Wiederhohlung grösstentheils leere Banke und Hr. Forti hatte, wie man zu sagen pflegt, am ersten Abende das ganze Fett abgeschöpft. Auch war dieser Sänger heute nicht vollkommen Herr seiner Stimme und einige hohe Lagen schienen ihn mitunter gewaltig zu genieren. Dem. Sonntag (Amazillis) excellirte in mehreren Stellen, doch ist diese Partie zu angreifend für die noch jugendliche Brust, und ähnliche Zumuthungen könnten leicht zerstörend auf das so schön empor keimende Talent einwirken. Ihr Bruder Telasco, Hr. Rosner, war ein wahrer Schwächling, das gefangene spanische Kleeblatt intonirte bey dem Gebete Anfangs des dritten Aktes, vermuthlich aus religiöser Begeisterung, um einen vollen Viertelton zu hoch, und der Chor, obschon er die letzte Kraft anwandte, hatte dennoch für den grossen Raum um die Hälfte zahlreicher seyn dürfen. Was übrigens der Anschlagzettel von neuen Costumes besagte, dürfte ohnmassgeblich ein Druckfehler seyn; wir wenigstens erkannten im Augenblick das *Opferfest*; doch das verschlägt auch nichts; Wilde sind Wilde, und Peruaner sowohl als Mexikaner bewohnen ja gemeinschaftlich die amerikanische Halbkugel. Dass endlich diese Oper in ihrer ersten Gestalt und nicht nach der vom Componisten selbst später vorgenommenen Zerstückelung gegeben wurde, ist zu loben.

Am 12ten: Im Locale des Musikvereins, zur Mittagsstunde: Erstes Quartett des Hrn. Schuppanzigh. 1. Von Jos. Haydn in C. 2. Mozart in D. 3. Beethoven in Es. Ein wahrer Hochgenuss, im Zusammenwirken solcher Meister; Hr. Sch. spielt die erste, der ausgezeichnete Dilettant, Hr. Holz, die zweyte Violine, die Herren Weiss und Linke Bratsche und Cello; alles ist Ein Geist und Eine Seele. — Abends:

Im Leopoldstädter-Theater: *„Der Barbier und der Waldgeist,"* Zauberschwank mit Gesang in zwey Aufzügen nach einem Volksmärchen von Gleich, Musik von Roser. Benefice des Herrn Landner. Erhielt Pardon.

Im Josephstädter-Theater: *„Die Musterkarte,"* Eine Sammlung dramatisch-musikalisch-mimischer Geistesprodukte in drey Abtheilungen. Eigentlich eine zweyte Auflage, oder vielmehr: Nachdruck des früher besprochenen Potpourri. Die musikalischen Ingredienzien waren diessmal: 1. Ouverture aus *Don Juan*; 2. Chor aus dem *Rosenhütchen*; 3. Neue Ouverture von Hrn. Leon de St. Lubin; 4. *Der musikalische Speisszettel*, eine komische Scene; 5. Ouverture aus der *Zauberflöte*. Sic!

Am 16ten: Im Invaliden-Hause: Jährliche Feyer der im Jahr 1814 erfolgten Rückkehr des Kaisers. Herr Kapellmeister von Seyfried führte bey dieser Gelegenheit wieder sein herrliches *Te Deum* und sodann eine Messe (in C dur) auf, welche bey aller Einfachheit dennoch, besonders gehoben durch den grossartigen Vortrag, eine erhebende Wirkung hervorbrachte. Da nach der kirchlichen Ceremonie erst die Funktionen der Gnadenvertheilung beginnen, so muss der Zeitraum der ersteren so kurz als möglich zusammen gedrängt werden und daher auch aus diesem Grunde der Kunstfreund auf den Genuss eines grösseren Werkes Verzicht leisten. Das Graduale und Offertorium, bloss für vier Solostimmen gesetzt, ist reine Harmonie, andächtig, kindlich fromm, ein wahres Gebet von wenig Noten, aber tiefem Sinn. — Abends:

Im Kärnthnerthor-Theater: *Zelmira*, zum Benefice des Hrn. Ambrogi, der auch keine Ursache hatte, sein Vertrauen auf dieses Glücksloos zu bereuen, denn er zog einen tüchtigen Treffer heraus. Im Ganzen macht diese Oper doch nicht so allgemein furore, wie im vorigen Jahr und man misst die Schuld davon der Mad. Fodor bey, die zwar alle Solo-Satze mit vollendeter Meisterschaft ausführt, dagegen aber die Morceaux d'ensemble etwas gleichgültig, mitunter gar zu stiefmütterlich behandelt, und, nach dem technischen Ausdrucke, nicht genugsam durchgreift. So behaupten wenigstens die enthusiastischen Parteygänger, welche sich

alle ersinnliche Mühe geben, einen zureichenden Grund herauszuklügeln, warum ihnen wohl dieses Gesangwerk, dessen erste Hälfte allein den Zeitraum von zwey und einer halben Stunde einnimmt; nicht mehr recht behagen will. Ref. zählt sich zu den Moderatisten, und seiner bescheidenen Meynung zufolge liegt die einzig wahre Ursache, bey allen unleugbaren Schönheiten, doch nur in dem bis zum Ueberdruss wiedergekäueten Einerley der monotonen Form und in den ermüdenden Reprisen aller Motive, wodurch jedes Tonstück schon an und für sich zu einer unverhältnissmässigen Länge ausgesponnen wird.

Am 19ten: Im Locale des Musik-Vereins, zur Mittagsstunde: zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, enthaltend: 1. Von Haydn in C. 2. Von Mozart in D moll. 3. Von Beethoven in C. mit der Fuge. Abermals ein wahrer Ohrenschmauss.

Am 21sten: Im Josephstädter-Theater: *Zwey Uhr*, romantische Zauberposse mit Gesang, Tanzen und Tableaux in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeistor Gläser. Bey der Manie, alles zu parodiren, zu jeder auch nur einigermassen Epoche machenden Novität Seiten- und Gegenstücke zu liefern, muss es so kommen, dass die Mehrzahl solcher ephemeren Erzeugnisse den Stempel der Flachheit und Flüchtigkeit an der Stirne trägt. So erkennt man auch dieses unreife Kindlein eines verschämten Vaters auf den ersten Blick als eitel Fabrikarbeit, in die Kategorie der sogenannten Dutzend-Uhren gehörig. Die Räder mussten nicht ordentlich eingreifen, denn das Werkchen hatte kaum ein paarmal repetirt, als es schon ins Stocken gerieth und schwerlich möchte es auch wieder zu kuriren seyn, da das Uebel im felderhaften organischen Baue liegt.

Am 26sten: Im Locale des Musikvereins, zur Mittagsstunde: drittes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, worin wir zu hören bekamen: 1. Von Haydn: in F. 2. Von Mozart: in G; das in höchster Vollendung ausgeführte Finale fugato wurde da capo gefordert; 3. Von Beethoven: Grand Quintetto in C, wobey der wackere Dilettant Hr. Piringer die Second-Viola spielte.

Am 28sten: Im Kärnthnerthor-Theater: *Abufar: ossia: la Famiglia araba*, Melodramma in due Atti; Musica del Sigr. Maestro Caraffa. Personaggi: *Abufar*, Capo della Tribù di Samaële, Sigr. Lablache; Faran, suo figlio, Sigr. David; Odeide, figlia sua, Sigra. Unger; Salema, figlia adottiva d'Abufar, Sigra. Fodor Mainvielle; Faransmino, giovane Persiano, prigioniero d'Abufar; Sigr. Donzelli. — Und es liebte einmal ein Bruder seine Schwester; (von der Censur jedoch zu einer simpeln Ziehschwester umgestempelt;) dieser verderblichen Leidenschaft einen Damm zu setzen, sendet der besorgte Vater seinen Sohn auf Reisen, und verlobt in der Zwischenzeit das Unheil bringende Adoptiv-Töchterlein an einen Gefangenen, einen liebenswürdigen jungen Perser. Als nun der verliebte Held wiederkehrt und die saubern Geschichten vernimmt, spektakulirt er so unbändig, dass kein anderes Mittel übrig bleibt für den tollen Patron, als Fesseln und Kerker; schon aus dem einzigen hinreichenden Grunde, weil catene und carcere in keinem ernsthaften Drama fehlen dürfen. Indessen kommt es am Ende zu Tage, dass eigentlich gar keine Blutsverwandschaft vorhanden sey; der Ex-Bräutigam begnügt sich, seines grimmigen Nebenbuhlers friedfertiger Herr Schwager zu werden, alle Parteyen sind contentirt und das Ganze schliesst in Freude und Jubel. Solches ist der langen Rede kurzer Sinn; ein Stoff, schon an und für sich, und hinsichtlich seiner Ausarbeitung eben so kahl, steril und monoton, als die arabische Wüste, wohin die Handlung verlegt ist. Hat also die Oper missfallen? Keineswegs; es wurde viel geklatscht und die Sänger zusammt dem Componisten mehrmals hervorgerufen. So ist denn die Musik gut? — Je nun! wie man's nimmt. Sie schmeckt wie überzuckerter Caffee, dass man vor lauter Süssigkeit das eigentliche Aroma gar nicht mehr herausschmecken kann, ist bis auf die geringste Kleinigkeit Rossini's Schattenbild, und entbehrt auch, wie in der Wirklichkeit dieses, das lebendige Farbenspiel. Im Instrumentale offenbart sich ein lobenswerthes Streben nach Korrektheit, und einige Nummern des ersten Aktes sind auch in der That so übel nicht; allein die ermüdende Länge sämmtlicher Musikstücke, das ewige Wiederkäuen abgedroschener Phrasen führen eine Langeweile herbey, bey der man sich des Gähnens unmöglich enthalten kann. Bey mittelmässiger Besetzung wäre eine Caduta wohl unvermeidlich gewesen; allein, wem solche Meisterkünstler, die selbst dem Unbedeutendsten einen Anstrich von Werth zu leihen vermögen, zu Gebote stehen, der darf an einem sichern Erfolge nicht verzweifeln. Was diese Handvoll

diessmal geleistet, verdiente auch eine aussergewöhnliche Würdigung; sie schienen zu fühlen, dass die schwächliche Pflanze der sorgsamsten Pflege bedürfe und deren Erhaltung nur durch vereinte Anstrengung errungen werden könne; doch, wenn die Säfte ungesund sind, ist auf keine Dauer zu rechnen: die Blätter welken und fallen frühzeitig ab; so könnte man auch dieser Oper das Prognostikon stellen, dass sie vielleicht nur zu bald einer beliebten ältern Schwester das Feld werde räumen müssen.

Miscellen. Man spricht neuerdings von einer peremptorischen Trennung beyder vereinigter Theater; die ganze Operngesellschaft des Theaters an der Wien soll in's Kärnthnerthor-Theater dislocirt werden; wenigstens hat die Administration bereits angekündigt, dass jeden Donnerstag in der Woche eine grosse deutsche Oper dargestellt und zu den Balletten ein einzelner Akt derselben statt der so verrufenen kleinen Singspiele, gespendet werden solle. In solchen Portiunkeln haben wir schon den *Johann von Paris* verspeist. — Hr. Barbaja befindet sich gegenwärtig hier: er wollte, da sein locum tenens, Monsieur Duport nach Carlsbad zur Brunnenkur verreiset ist, die Geschäftsleitung selbst übernehmen; doch liegt er schwer krank darnieder. — Mad. Fodor und Sigr. David wollen uns schon im nächsten Monate wieder verlassen; Dem. Sonntag und Hr. Haitzinger sollen sie in der *Donna del lago* suppliren; es steht zu erwarten, wie sie sich mit ihrer übrigen italienischen Umgebung amalgamiren werden. — Hr. Jerrmann, von Ihrem Stadttheater, erhielt in seinen Gastspielen an der Wien Beyfall und soll bereits in Engagement getreten seyn. Zu seiner freyen Einnahme gab er Dr. Klingemanns *Faust*, bey welcher Gelegenheit sich die Kunstfreunde wieder einmal an Seyfried's trefflicher Musik ergötzten. — Die neueste Zeit hat einige recht interessante Werke zur Publicität gebracht. So sind erschienen bey S. A. Steiner und Comp.: *Drey Fugen* für das Pianoforte von Simon Sechter (in F. A und C.): eine Arbeit, würdig eines der ersten Meister der Vorzeit. Ferner: *Missa quatuor vocum, tota in canone; composita ab Engelberto Aigner*: ein Tonsetzer, welcher mit dieser im strengsten contrapunktischen Style vollendeten Erstgeburt auf eine Art und Weise debütirt, wie sich nur jeder seine Laufbahn ruhmvoll zu enden wünschen soll. Ferner: bey Piet. Mechetti: Von J. Spech: 1. Duo et Romance francaises; 2. Sechs Lieder; Op. 21.; 5. Sechs Lieder, Op. 27.; 6. Sechs Lieder, Op. 28.; und bey Hartleben in Pest.: Zwey Lieder mit Klavierbegleitung, welche in dieser Gattung viel Gutes, ja manch Vorzügliches darbieten und bey allgemeiner Verbreitung zahlreiche Freunde gewinnen werden.

In der hiesigen musikalischen Zeitung stand vor kurzem folgende: Subscriptions-Anzeige, für Herausgabe eines grössern musikalischen Werkes nach W. A. Mozart's Compositionen, wörtlich also lautend: „Herrlicher und grösser als irgend ein anderer Name erscheint der Name des unsterblichen Mozart in „den Annalen der Tonkunst. In welcher Gattung „der Compositionen es auch seyn möge — überall „steht er obenan, oder ist doch der Herrlichsten „Einer. — Seine Klavierwerke, jetzt noch die „beachtungswürdigsten Muster zum Studium für „jeden Tonsetzer, jetzt noch beynahe unerreicht „an Fülle der Phantasie, Klarheit der Gedanken, „Lieblichkeit, Wärme und Charakter der Melodie „und Vollendung im harmonischen Bau — sind „jedoch — der Mehrzahl unserer Generation nicht „in so hohem Grade bekannt, als sie es jedem „Freunde der Musik seyn sollten. — Dieser „Umstand vorzüglich bewog dazu den als gründ„lichen und geistvollen Tonsetzer rühmlich bekann„ten Operndirektor und ersten Kapellmeister des „k. k. Theaters an der Wien, Ritter Ignaz von „Seyfried, einen Schüler des verewigten Mozart — „zu veranlassen, mehrere Klavier-Werke Mozart's „für das ganze Orchester einzurichten und dieselben, mit irgend einem dramatischen Stoffe ver„knüpft, dem Zeitgeiste lebendiger und ansprechen„der wieder in's Gedächtniss zu rufen und schnel„ler und wirksamer zu verbreiten. So entstand „das Melodrama: *Ahasverus, der nie Ruhende*, „welches bereits viele Darstellungen mit enthu„siastischem Beyfall in musikalischer „Hinsicht erlebte. — Die Ueberzeugung, den „Wünschen aller Freunde der classischen und „vaterländischen Musik damit zuvorzukommen und „der Wunsch, nicht nur den Ankauf dieses Wer„kes möglichst zu erleichtern, sondern auch jeden „Abnehmer einer möglichst correkten Partitur zu „versichern, veranlasste uns unter unmittelbarer Lei„tung des Herrn Bearbeiters — das ganze Werk, „welches sich nicht nur nach seiner ursprünglichen „Form für Darstellung auf dem Theater, sondern

„vorzüglich für Akademieen, Concerte und Privat-„Unterhaltungen etc. eignet, in Partitur lithogra-„phirt zu lassen, wenn sich zur Deckung der „sehr bedeutenden Kosten eine hinlängliche Anzahl „von Subscribenten gefunden haben wird. — Der „Preis eines vollständigen Exemplars dieser Partitur ist auf 16 Fl. C. M. für das Inland und „auf 20 Fl. C. M. für das Ausland festgesetzt. „Der Preis eines einzelnen Exemplares ausser der „Subscription wird bedeutend erhöht; die Exemplare werden postfrey versendet. — Die unterfertigte Anstalt eröffnet daher die Subscription, „welche bis zum 1sten August d. J. für die k. k. „Staaten und bis zum 12ten September für das „Ausland offen steht. Die Tit. Hrn. Subscribenten mögen sich gefälligst wenden an das litho-„graphische Institut, nächst der k. k. „Burg No. 2. Wien, 12. Juny 1823." — Wer wird nicht wünschen und hoffen, dass dieses verdienstliche Unternehmen den besten Fortgang haben möge? Wer zweifeln, dass nicht nur ganz Deutschland, sondern auch die kunstverwandten Nachbarländer darzu thätigen Antheil nehmen werden? —

Bestand der Oper und des Orchesters bey dem Kurfurstl. Hoftheater zu Cassel.

Kapellmeister.

Hr. L. Spohr. Cc. Cp. *)

Musik-Director.

Hr. Baldewein. Cp.

Concert-Meister.

Hr. Barebeck. Cc.

Sängerinnen.

Dem. Willmann.
- Braun.

Mad. Steinert.
Schmidt.

Sänger: Tenor.

Hr. Gerstäcker. (Kammers.)
- Albert.
- List.

Bariton.

Hr. Hauser.

Bass.

Hr. Berthold.
- Pistor.
- Wurmberg. (Buffo)

45 Chor-Sänger und Sängerinnen.

Erste Violine.

Hr. Concertm. Barebeck. 1 o.
- Wiele. Cc.
- Spohr jun.
- Hauptmann. Cp.
- Wornsdo. Cp.
- Wedemeyer.
- Hr. Rudinger.
- Deichert.
- Barebeck jun. Accessist. Cc.

Zweyte Violine.

Hr. Metz. Cc.
- Rosenthal.
- Hr. Herold.
- Bott.
- Nolte.
- Umbach.
- Sander.
- Albrecht jun.

Bratsche.

Hr. Thieme. Cc.
- Heinze.
- Albrecht sen.
- Buchfeld.

Violoncell.

Hr. Hausmann.
- Cattoir.
- Cattoir jun. Cc.
- Heilgenst.
- Eggeling. Cp.

Contrabass.

Hr. Goebel.
- Duft.
- Bender.
- Spanleder.

Fagott.

Hr. Hummel. Cc. Cp.
- Wagner. Cc.
- Heppe.

Hoboe.

Hr. Ferling. Cc. Cp.
- Hr. Knauf. Cc.
- Knauf jun.

Klarinette.

Hr. de Grout. Cc.
- Bender jun. Cc.
- Ruprecht.
- André.

Flöte.

Hr. Bischeck. Cc.
- Jaeger. Cc.

Horn.

Hr. Hildebrand. Cc.
- Schröder. Cc.
- Scharfenberg. Cc.
- Schubank. Cc.
- Pfeifer.
- Anding.

Trompete.

Hr. Steinmetz.
- Fahlaer.
- Aremark.

Posaune.

Hr. Abel. (Alto)
- Berge. (Tenor)
- Schmidt. (Bass) Cc.

Pauken.

Hr. Heisterbergs.

*) Cc. bezeichnet die Concertspieler, Cp. die Componisten.

Kurze Anzeigen.

Addressen-Buch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-Kammer-Theater- und Kirchen-Musikern, Vereinen, Lehr- und Pensions-Instituten, Bibliotheken zum Behufe der Tonkunst; k. k. privil. Kunst- und Musikalien-Handlungen, Instr. mentenmachern, Geburts- und Sterbetagen vorzüglicher Tonkünstler etc. etc. in Wien. Verfasst und herausgegeben von Anton Ziegler. Wien, 1823. Gedruckt bey Anton Strauss.

Ein recht nützliches Taschenbüchlein, vorausgesetzt, dass es auch probehaltig ist, was Ref. jedoch billig bezweifeln muss, da ihm schon beym ersten Durchblättern gar arge Schnitzer aufgestossen sind. So heisst es z. B. Seite 32. „Das Theater „an der Wien ward im Jahre 1797 zu bauen „angefangen und 1800 vollendet;" indessen wissen

wir Leipziger ganz bestimmt und dürfen dieserhalb nur auf die ersten Jahrgänge dieser Zeitung hinweisen, dass erst 1800 im May begonnen und schon das Jahr darauf am 13ten Juny zum erstenmal gespielt wurde. Ferner ist Seite 234 unter der Rubrik: Kunst- und Musikalien-Handlungen auch Johann Trag angeführet, eine Firma, welche schon seit ein paar Jahren eingegangen ist. Item erfahren wir, dass der durch seine Pumpernickels auch bey uns bekannte Schauspieler Stegmayer, in Wien als k. k. Hofkapellmeister verstorben ist; und mehr dergleichen. Sieht es mit der Angabe der Wohnorte eben so windig aus, dann grade der liebe Himmel den Sachenden; sie verirren sich Irrwischen an, die sie leichtlich in einem ersteinischen Labyrinthe herumsuren dürften. Uebrigens ist das Werkchen ganz hübsch gedruckt, dem Grafen Ferdinand von Pálffy zugeeignet, und mit denen, von Lenefelds lithographirtem Bildnisse geziert.

Die Lehrstunde, Gedicht von Klopstock, in Musik gesetzt — — von A. Romberg. Klavier-Auszug. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 16 Gr.)

Der verst. R. hat jenen sinnvollen, zarten Dialog zwischen der ältern und jüngern Nachtigall mit der ihm eigenen Bedachtsamkeit aufgefasst und mit Geist und Sorgfalt in Musik gesetzt. Leicht war diess nicht; wie denn keines der Klopstock'schen Gedichte leicht in Musik zu setzen ist, aus den bekannten Ursachen. Der Zusatz auf dem Titel, Klavierauszug, zeigt, dass R. die Musik ursprünglich mit Orchesterbegleitung und mithin für's Concert geschrieben hat: für dieses halten wir sie aber für weit weniger geeignet, als für das Privatzimmer; denn, abgerechnet, dass Concertsängerinnen sehr selten einen so einfachen und in Einfachheit und blos langsamen Tempos lange andauernden Gesang gut vortragen können oder mögen, so wollen auch die Leute dort ganz andre Dinge hören. Am Klavier aber finden sich nicht selten Sängerinnen, für deren Fähigkeit und Neigung so etwas ist und auch an Zuhörern, die es zu schätzen, aufzunehmen und zu geniessen wissen, fehlt es da nicht. Der Componist hat, wie er musste, den Gesang an zwey Sopranstimmen vertheilt, und recht sinnig und fein beyde am Ende zusammentreten lassen, indem da (so mag er sich's gedacht haben) die junge Nachtigall, ihrer Einwendungen ungeachtet, sympathetisch fortgezogen der ältern nachging; weshalb auch dieser Schluss in canonischen Nachahmungen geschrieben ist. Es nimmt sich diess, gehörig vorgetragen, allerliebst aus. Ausser diesem kurzen Schlusssatz, dürfte der vorhergehende Abschnitt, von S. 10 an: der Jüngling stand und flocht den Kranz — am schönsten wirken. — Ausserführen ist Gesang und Begleitung sehr leicht; dass man aber, was man zu singen oder zu begleiten hat, verstehen, mitempfinden, und sein Empfinden in den Vortrag legen müsse, erwartet ein jeder, der nur daran denkt, dass hier die Rede sey von einem Klopstockischen Gedicht und einer einem solchen entsprechenden Musik.

Elégie sur la mort de S. A. S. Madame la Duchesse de Courlande, pour le Pianoforte, comp. — — par Sigism. Neukomm. Oeuvr. 23. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Ein sehr schätzenswerther, ohne alles, was Ansprüche macht, einfach, edel, zart und ausdrucksvoll fortgeführter Satz, abgefasst in der Weise, wie mehrere der grösseren Adagios in Haydns Quartetten; ein Satz, der, wie sehr man jetzt gewöhnet worden seyn an das, was Ansprüche macht, doch einem Jeden lieb werden wird, der durch jenes nur nicht ganz verwöhnt ist. Dass alles sehr leicht auszuführen ist, gehört eben hier zur Sache und wird noch mehr beytragen, das Stück bey Vielen einzuführen. Uebrigens bekommt man noch, als Titelvignette, einen schlicht, einfach und leicht hinzuwerfenden, vierstimmigen Canon mit in den Kauf. Hr. N. hat ihn geschrieben über die Worte des Horaz (die er auf die im Leben vielverehrte, nach dem Tode vielvermisste Herzogin ein wenig abgeändert hat): Multis ille flebilis occidit etc.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August. **No. 32.** 1823.

Recension.

Considérations sur la Musique en général, et particulièrement sur tout ce qui a rapport à la vocale. Par Mr. Gérard. à Paris chez Kleffer et Desoer.

(Beschluss aus No. 31.)

Das zweyte Kapitel handelt von der Nachahmung und dem Ausdruck in der Musik, ihren Verhältnissen zur Rede, zur Versifikation und endlich von der Poesie selbst. — Refer. glaubt seinen Lesern hier einen kurzen Auszug desselben geben zu dürfen, da es, gleichsam aus platonischen Ideen hergeleitet und immer in schöner blumenreicher Sprache die Grundzüge einer künftigen ächten philosophischen Kunsttheorie vorzeichnet.

Melodie oder Musik ist die einzige natürliche Sprache, abgeleitet aus der Ursprache der Menschen. Lange, ehe man über eine Sprache übereinkam, mussten die verschiedenen Beugungen der Menschenstimme zum Ausdruck der Bedürfnisse hinreichen. In Beziehung auf Harmonie wurde die Musik erst in der Folge der Zeit eine Kunst mit eigenen Regeln und Vorschriften. Sie muss etwas ausdrücken. Man nannte sie Sprache der Empfindungen, weil sie diese dem Menschen einflösst und in ihm rege erhält, wobey immer der Gesang das wesentliche, die Grundlage ist und bleiben wird. Wenn aber die Musik auch schon ohne Worte und Poesie uns zerstreuen, rühren, entzücken kann und uns, nach dem Willen des Componisten, bald zur Freude bald zur Traurigkeit stimmt, so muss sie wohl auch unserm Geist etwas darstellen, (elle peint à notre esprit) und durch Afficirung der Sinne Gedanken und Einbildungskraft wecken und beschäftigen. Dadurch ist sie nicht nur poetisch; sie ist die Poesie selbst, auch dem, der sie nicht studirt, angeboren und lebendig, die Stimme der Natur und der Seele. Die Versekunst, welche von so Manchem — besonders in deutschen Opern — für Poesie gehalten wird, verliert sich mit ihr in jenem Urverein der Melodie. Gewiss ist es, dass sie, die Versification, den Rhythmus, das Silbenmaass und jede prosodische Quantität von ihr entlehnte; denn jede Gesangsphrase bildet in Hinsicht ihrer Dauer und ihrer syllabischen und prosodischen Quantität einen Vers. Musik und Poesie waren lange miteinander nur Eins und unterscheiden sich, indem sie Gedanken Bilder oder Gemüthsbewegungen und Leidenschaften ausdrücken, nur darin, dass Erstere sie in der primitiven und natürlichen Sprache, durch Gesang, bezeichnet durch Noten, die Andere in conventioneller Rede, bezeichnet durch Buchstaben, darstellt, welche aber nie die Kraft des musikalischen Ausdrucks erreichen kann. Und ist sie, die Musik, nicht auch descriptiv, malend, indem eine längst gehörte Melodie, wenn sie wieder angestimmt wird, die vorigen Empfindungen in uns erneuert, Gegenstände, Ort, Personen, ja alle damaligen Umgebungen zur Anschauung bringt? — Eine Erfahrung, welche nach des Referenten Dafürhalten wohl Jeder an sich gemacht hat und woraus allein sich erklären lässt, wie einst der Kuhreihen so tief, so hinreissend wirken konnte, wie einen nicht durch städtische Erziehung verzogenen Menschen das Lied: Blühe liebes Veilchen, in sanfte Empfindungen versetzt, als alle Zelmiren mit ihren Daviden und Colbrands nicht hervorzubringen vermögen; wie die Psalmen Marots, eines Componisten aus dem Anfange des sechzehnten Jahrhunderts, bey deren Anhören man jetzt ein Fieber bekommen müsste, eine Frau, wie Rousseau irgendwo erzählt,

wird die vor dem Tittelblatte befindliche Intervallentafel der natürlichen Tonleiter von 1 bis 64 erlautert, und nachher noch einiges über das Pythagorische Tonsystem gesagt, wovon der Herr Verfasser in der Folge eine kritische Darstellung zu liefern und dessen Einfluss auf spätere Systeme zu zeigen verspricht.

Die Abhandlung selbst ist eine in der Erfurter Akademie nützlicher Wissenschaften gehaltene Vorlesung. Die Musik ist Sprache der Leidenschaften, Gesang und Rhythmus bilden deren Perioden: ihr Alphabeth ist die Tonleiter. Sie ist oft Begleiterin anderer Künste, oft auch selbstständige Kunst. Die Tonleitern bey verschiedenen Volkern sind bloße Modificationen der ersten Naturscala. Die Vermuthung des Herrn Verf. S. 3, dass wahrscheinlich jeder klangfähige Körper eben so wie eine Saite alle höhern Töne, die mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommen, als so viele Aliquöttheile in sich vereinige, und beym Anschlage ihres Grundtones miterrege, ist nicht in der Natur gegründet; so zeigt sich auch bey meinen Versuchen über die Schwingungen einer Scheibe nicht etwa, wie S. 4. in der Note bey *bb* gesagt wird, eine solche Folge von Tönen, sondern es sind hier nur solche Töne möglich, die mit den Quadraten gewisser Zahlen wirklich oder beynahe übereinkommen, und gegen einander meistens in sehr unharmonischen Verhältnissen stehen, es lässt sich aber doch jeder von diesen Tonen bey gehörigem Verfahren ganz rein ohne Beymischung anderer darstellen. S. 4. Die mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommenden Töne, sind die eigentliche Tonleiter der Natur. (Richtig, aber wohl nicht deshalb, weil Saiten und einige wenige andere Arten von klingenden Körpern auch diese Tonreihe geben können, sondern vielmehr, weil sie die einfachste ist.) Die ältesten Gesänge aller Volker waren diatonisch. Man bemerkt bey den Fortschritten der Tonleiter und der Vervollkommnung der musikalischen Instrumente immer den progressiven Gang der Verhältnisse 1, ½, ¼, ⅛ u. s. w. Beyde entstanden gleich früh mit der Sprache. Bey den ältesten Volkern, den Egyptern, den Griechen, Sinesen und Hindus waren die Erfinder der Schrift auch die Stifter des Gesanges, daher auch vielleicht die alte griechische Sage von der Liebe des Cadmus zur Harmonia. S. 8. fg. Etwas über die ältesten Instrumente und deren Gebrauch. S. 13. Merkwürdige Tonleiter des Olympus, die Plutarch erwähnt; sie stimmt sehr mit einer Altschottischen und Chinesischen Scala überein. S. 15. Uebersicht einiger alten Tonleitern. S. 16. der eigenthumliche Charakter der Volksmusik liegt in der Melodie, die Gesetze der Harmonie aber sind unveränderlich. S. 17. fg. frühere Kultur der Musik bey den Chinesen und Hindus, nachher bey den Griechen. Weitere Fortschritte durch Pythagoras. Von ihm wich Aristoxenus ab (dessen Name sehr verdruckt ist, so wie auch S. 20 *dryas* anstatt *trias*); Ptolemaeus ging mit gutem Erfolge den Mittelweg. Die Griechen sahen nur die Octave, Quinte und Quarte als consonirend an. S. 22. fg. Aeltere 4 saitige Leyer, und nachherige 7 saitige des Orpheus. Die nachherige Vermehrung des Tonsystems war nicht sowohl eine Erfindung, sondern nur eine weitere Ausfullung der Tetrachorde des ältesten Systems. S. 26. Die Terzen wurden von den Alten als Dissonanzen angesehen, welches auch nicht anders seyn konnte, weil sie bey ihnen die Verhältnisse 27:32 und 64:81 hatten. Die Quarte behandelten sie immer als Consonanz. S. 26. Streit über die Quarte im Mittelalter. S. 27. Erste Spuren des vielstimmigen Gesanges. In England ist er im 10ten Jahrhunderte durch den Bischof Dunstan eingeführt worden, und Abt Gerbert führt den Mönch Huebald, der auch im 10ten Jahrhunderte lebte, als den ersten Schriftsteller über die mehrstimmige Musik an. S. 28. fg. Eine Stelle über den Zustand der Musik im 8ten und 6ten Jahrh., aus Eichhorns Geschichte der Kultur des neuern Europa angeführt. In der Folge hielt man sich ausser den Lehrbüchern des Quadriviums an die von Gregor dem Grosen, Beda, Alcuin geschriebenen Anweisungen zur Musik. Rom war der Sitz der besten Sangmeister. S. 30. fg. Verbesserungen des Gesangs durch Guido von Arezzo und Johann de Muris.

vom Fieber heilten, und wie eine andere Frau aus dem Zeitalter Karls des Grossen *) von einem Orgelspiel so ergriffen worden, dass sie von der Ohnmacht ihrer Entzückung nicht mehr zu sich kam und so ihr Leben endete: ein ächt musikalischer Tod, den wir nicht mehr von unsern Orgelspielern zu befürchten haben. Es ergreift nämlich die Melodie auf unbegreifliche Weise den innern Menschen, erhellet sein geistiges Daseyn, versetzt ihn wieder in die Poesie seines Lebens, in seine Kindheit nämlich, wenn anders nicht schon da das Unglück auf ihn eindrang und hebt ihn zu einem höheren, reineren Lebensgefuhl empor, als ihm je die arme beschränkte Wirklichkeit zu gewähren vermag.

Man muss in der Kunst der Töne (wir fahren in dem Auszuge des Kapitels fort) die physische von der moralischen oder auch metaphysischen Seite unterscheiden. Die vagen,**) nämlich die dunkeln, unbestimmten Empfindungen, z. B. beym Anhören einer Haydn'schen Symphonie, die nicht deutlich gewordenen Regungen, welche die imitative Musik in uns erweckt, indem sie entweder unsere Leidenschaften beruhigt, oder durch Nachahmung von Naturscenen, eines Ungewitters, einer Schlacht, sie aufregt, oder Beydes zugleich, den Geist so wie die Sinne ergreifend, bewirkt; (qu'elle peint et exprime à la fois) denn immer spricht sie zum Geiste und zur Einbildungskraft, — alle diese in uns erregten Vorstellungen und Empfindungen sind der Gegenstand der Lehre, welche man die Metaphysik dieser Kunst insbesondere und der schönen Künste überhaupt nennen könnte. Das Schwankende, Undeutliche eines blos durch Instrumente ausgeführten Tonstücks beweist nichts dagegen, indem oft eben diese dunkeln Ideeen höhern Reiz haben, als das ganz klar Ausgesprochene, und damit die Gemüthsstimmung des Zuhörers auf ganz eigene Weise unterhalten. Es werden, um dieses noch mehr zu erhellen, und zwar in ächt dichterischer Begeisterung, die Empfindungen eines Menschen geschildert, welcher um Mitternacht durch blosses Instrumentenspiel unvermuthet rasch aus dem Schlafe geweckt wird; diese Empfindungen und inneren Bewegungen, diese seltsame Mischung von Entzücken und Schwermuth, von Freude und Traurigkeit, von Gefühl des Lebens und der Vernichtung, alles nur einige Momente, die, bis man zum völligen Wachseyn gelangt, wieder verlöschen, wie die Segmente eines Regenbogens, wenn durch Windeskraft die Gewölke, welche ihn erzeugten, zerstreut und von ihr hergetrieben werden... Nein! diese Wunderideeen, diese Welt von magischen Dingen und unbegreiflichen Empfindungen.. man kann sie nicht ausdrücken; für diesen Seelenzustand giebt es keine Worte.

Unser Leser wird aus dem Angeführten zur Einsicht gelangt seyn, dass in dem Lande des Verfassers Männer von Geist, Geschmack und Beredtsamkeit, mit Eifer und Würde dem Wesen einer Kunst nachforschen, über welche in einem Nachbarlande entweder nur trockene Generalbasscompendien der Regel nach erscheinen, oder, wenn auch Einer ihrer Gebildeten die Feder darüber zur Hand nimmt, dieser nur mit gänzlicher Unkenntniss der Sache an sich, und bey der Oberfläche stehen bleibend, mit absprechendem Herabblick auf dieselbe sich ausspricht. Nannte denn nicht erst vor kurzem einer ihrer ersten Schriftheroen die Oper vornehm ein Rührey. Freylich wenn Rossini die Eyer liefert und eine gewisse süddeutsche Gesangschule, aus welcher, wie Pilze nach dem Regen, Sängerinnen, impregnirt mit Pucitta'schen Floskeln, hervorsprossen, sie rührt, dann mag dem scharfsehenden Kunstrichter nicht leicht widersprochen werden. Doch liegt die Sache wohl tiefer und es ist vielleicht einem deutschen Philosophen, freylich wohl erst nach manchen vorgängigen ernsten Forschungen über die Gesetzlichkeit unserer Sinne und des Geistes, vorbehalten, das Wesen dieser Kunst, subjectiv betrachtet, deren Ursprung und ihre weiter fortgehende Entwicklung bis zu ihrer höchsten möglichen Vollendung zu erkennen und es in schöner Sprache, nicht in zerrissenen Aphorismen, seinen Mitbürgern vorzutragen. Denn aus eben dem, von uns aus diesem zweyten Kapitel angeführten Stellen geht zu gleicher Zeit deutlich hervor, dass sich unser trefflicher, von seinem Gegenstande ganz durchdrungener Verfasser doch über seinen Batteux und die festgehaltenen Grundregeln seiner Kunstphilosophie nicht zu erheben vermag und dass schon die

*) Der Mönch von S. Gallen erzählt diese seltsame Anekdote im zweyten Buch, zehnten Kapitel, und nach ihm Gaillard im Leben Karls des Grossen. Band 3. Seite 95.

**) Ich behalte den franz. Ausdruck vague bey.

Terminologie von musikalischer Malerey, Nachahmung der Natur u. s. w. seinen Betrachtungen, die nichts geringeres als den sittlich-ästhetischen Zweck der Kunst sich zum Ziele setzen, Fesseln anlegen. Alles Nachgeahmte hat sein Urbild in der Natur (der sinnlichen nämlich). „Aber", so ruft Rameaus Neffe, Seite 266, aus, „aber was ist das Urbild des Tonkünstlers, wenn er einen Gesang bildet? Warum nennt ihr die Sache nicht klärer? Was ist denn ein Gesang?" —

Drittes Kapitel. Ueber die Macht der Tonkunst und der Harmonie auf unsern Geist, unsere Seele und unsere Sinne.

Nichts von dem Chor der Eumeniden des Aeschylus, wobey Frauen vor Schreck entbunden worden; nichts von Herrn Stauff, der die Prinzessin Belmonte in Neapel von einer Gemüthskrankheit heilte (siehe des Hrn. v. Lipowsky Musiklexicon); auch nichts von Timotheus oder dem dänischen Tonkünstler bey Saxo Grammaticus, welcher den König Erich mit seinem Harfenspiel bis zur Wuth entflammte und wieder bis zu Thränen rührte — Mährchen, womit so manche musikalische Abhandlung gewöhnlich ausgestopft wird.

Die Musik ist, so wird die Sache von unserm Verfasser erklärt, eine Sprache, welche derjenige, der sich in ihr ausdrücken will, erst gründlich erlernen und lange studiren muss. Auch wer sie nur verstehen will, muss sich in ihr umgesehen haben. — Alles ganz gut! aber wer lehrt sie, diese Sprache? wie soll man sie lehren und lernen? — Der Contrapunkt! zwar nicht jener alte mit der ergrauten Regel: Mi contra Fa est diabolus in musica; auch nicht eine spitzfündige Zerspaltung der Accorde, welche den Tageszahlen eines Sonnenjahres gleich gebracht werden, aber doch ein Contrapunkt, die Lehre nämlich, wie ein Gesang nach den Erfordernissen und der Natur einer jeden Menschenstimme müsse eingerichtet werden, wie ihr die Worte sinn- und affektvoll unterzulegen, wie alles nach dem Ziele des Ewigschönen, des Idealen hinstreben müsse, und andere Dinge mehr, von denen sich einige unserer neuesten Kunstjünger nichts mehr träumen lassen. Dann wird sie, diese erhabene Kunst, wieder ihre Wirkung auf Geist, Seele und Empfindung äussern, da sie sich gegenwärtig selten mehr über die Gehörswerkzeuge hinauswagt. Gewürdiget werden hiernach die neuesten Tagescompositionen nach der Mode, diese Potpourri's, Variationen, Concertinen, dieses Verstümmeln älterer und neuerer Melodieen, dieses Radebrechen der Worte, das Abgeschmackte der Worte an sich selbst, dieser Galimathias ohne übereinstimmenden Sinn, diese Litaneien eines falschen Geschmacks, dem selbst Meister, etwas Besseres hervorzubringen fähig, huldigen, da leider Alles, Alles zur Waare geworden ist. Anders muss es werden, sans cela la décadence sera bientot complette. — Wie? und diess in einem Lande, wo Herren, wie Gluck, Cherubini und Mehul noch etwas gelten, noch oft über die Buhue schreiten?... Nun! so muss sie ja, diese décadence, bey uns schon complett seyn und zwar schon lange! —

Viertes Kapitel. Von den Grundsätzen und von der Beobachtung der Regeln in den Künsten und Wissenschaften. Von dem Geschmack am Studiren und seinen Vortheilen.

„Leere den vollen Becher, gefüllt an der kastalischen Quelle," heisst es bey Pope in dem Versuch über die Kritik, Vers 218, „oder berühre ihn nicht." Eben so dringend empfiehlt unser Verfasser dieses Füllen und Leeren und Berauschen an der heiligen Quelle, auf jeder Zeile mit Gründen und mit einem Schmuck von Worten, die keinen Leser kalt von sich lassen werden. Er empfiehlt es, auch abgesehen von Künstlerbildung, schon in rein menschlicher Hinsicht. Ich berufe mich, sagt er Seite 32, auf alle die, welchen die Studien werth sind, auf Dichter und Männer von Wissenschaft. Wann ist der Mensch zufriedener, wann ruhiger, ja glücklicher, als wenn er geistig beschäftiget ist, wenn er mit Geschmack und Liebe zur Sache arbeitet, wäre es auch nur, um sich darüber zu zerstreuen, dass er nicht glücklich ist?.. Und kann man nicht erst, ja, erst dann allein, zuweilen manchmal wünschen, dass unser Daseyn über das uns vorgeschriebene Ziel hinaus verlängert würde, wenn nämlich das Studiren uns zur Leidenschaft geworden und wenn besonders der wahre Ruhm, der Ruhm, seinen Zeitgenossen und seinem Vaterlande nützliche Dienste zu leisten, zur einzigen Triebfeder unserer Bestrebungen erhoben ist.

Wir verweilen nicht weiter bey den Herzenserleichterungen unsers wohlgesinnten Verfassers, sondern folgen ihm vielmehr in das fünfte Kapitel, in welchem er, mehr in das praktische Leben des Künstlers eingehend, über die reine Intonation

des Sängers, über den Unterschied zwischen Vokal- und blossen Instrumental-Compositionen seine Gedanken niederlegt.

Rein zu singen, ist des Sängers erstes Erforderniss, die Conditio, sine qua non. Aber nicht immer ist es seine Schuld, wenn er zurückbleibt. Die zu häufigen Modulationen und höchst unnatürlichen Uebergänge der heutigen Compositionen, ihr an sich selbst schon unrichtiger Satz, wobey weder auf Athemholen, noch auf nöthiges Austönen und Anschwellen der Stimme Bedacht genommen wird, wo eine Gesangstimme ohne die gehörigen Einschnitte wie eine Klavierpartie hingeworfen wird, die schnellen Tempo's und dergleichen Unarten mehr, sind nur zu oft Hindernisse, welche der beste Sänger nicht übersteigen kann; denn eine Menschenstimme ist doch keine Trompete, die auf den ersten Anstoss sogleich ihren vollen Ton angiebt, oder, wenn sie diess auch ist, wenn auch schon bey erster Oeffnung des Mundes alles richtig hervorkömmt, entbehrt sie gewiss jenes Metalles, jener zum Ausdruck des Affectes nöthigen Intensität und Beugsamkeit, sie kann sich nicht ausdehnen, nicht anschwellen, abnehmen, um die Farbe der Empfindung in den Gesang zu legen; sie gehört der Opera Buffa an, oder Rossini'schen Produkten und eben deswegen, — wir müssen es dem Unkundigen hier bemerken — eben deswegen kann Velluti, der letzte der Sänger im wahren Sinne des Wortes, die Compositionen des benannten Lieblings unserer modernen Grazien, nicht vortragen oder muss, wie ihn die Erfahrung belehrt, damit untergehen. — Ein Sänger, heisst es dann ferner, kann seine Kunst nie richtig entwickeln, wenn nicht für ihn, für den Umfang seiner Stimme, mit Einsicht in die Sprache, in welcher er zu singen hat, geschrieben worden ist. — Herrliche Aussicht für die Bildung eines dramatischen Sängers in Deutschland! kein geeigneter Componist für irgend ein bestimmtes Opernpersonal: dazu diese barbarischen Textunterlegungen zur Oper aus fremden Arbeiten! Diesem zu folge hat wohl jeder Tonsetzer nichts angelegentlicheres zu thun, als den Contrapunkt, in dem vorher angegebenen Sinne nämlich, ernstlich zu studiren; denn er enthält die Regeln des ächten Satzes für den Gesang, und Gesangmusik ist die Schule des Componisten. Wer es nicht versteht, für die Singstimme rein zu setzen, wird in allem Andern zurückbleiben. Und zu dieser Einsicht gelangt man nur durch langes Studium und Uebung in den verschiedenen Gattungen des Styles. Der Inbegriff der niedergelegten Erfahrungssätze und Regeln bildet somach für den Tonsetzer den so schätzbaren unentbehrlichen Codex des musikalischen Satzes, in welchem er Aufklärung und Anweisung sich erholen, und wodurch allein diese edle Kunst wieder zu Ehren kommen kann, denn, wie wir Seite 42 lesen, aber es schon lange aus unserm Schiller wissen, ist es ja nicht Schuld der Kunst an sich, wenn sie selbst von denen, die sie ausüben, so tief herabgewürdiget wird.

In dem sechsten und siebenten Kapitel kommen so viele treffliche gehaltreiche Bemerkungen über das lyrische Drama, über dessen Composition im Verhältniss zu dem Sänger, über den Styl der ältern und neuern italienischen Meister vor, dass sie wegen ihres Zusammenhanges und ihrer geistreichen Darstellung kaum einen Auszug vertragen. Wir verweisen demnach den Freund einer künftigen deutschen Oper auf das Original, oder auf eine gelungene Uebersetzung, die übrigens wegen des gedrängten Styls so leicht nicht seyn dürfte. Ohnehin kann ja unter uns eben jetzt weniger vielleicht als jemals von einer deutschen Oper die Rede seyn, seit das Singspiel des *Freyschützen* — denn so müssen wir ein mit prosaischer Deklamation und Musik vermischtes dramatisches Schaugedicht benennen, um es von der Oper, die es nur mit der Sprache der Töne, rein abgeschlossen, nicht mit der Sprache der Rede zu thun hat, zu unterscheiden — mit seinen Zaubereien und Maschinerieen die Köpfe der decorirenden Theatervorstände und der Dichter so sehr verrückt hat, dass sie wohl noch lange mit sich nicht werden einig werden, auf welche andere Weise der Effekt für die Theaterkasse sollte hervorgebracht werden. Beschäftiget nur das Auge, ruft so Mancher unter ihnen aus, mit Wolfsschluchten und Charfreytagsprocessionen, gebt dazu eine Bravourarie, einige Variationen und Ländler, das Uebrige wird sich geben. Und wirklich, es giebt sich und wird sich unter uns lange noch geben! —

Indess kann Ref. doch nicht wohl umhin, hier noch eine Stelle über den Ursprung und das Wesen der Tonkunst, im hohen Geiste geschrieben, herzusetzen, die, wenn sie gleich dem praktischen Tonsetzer, der die Sache nimmt,

wie er sie fand, ohne sich um ihr Inneres zu bekümmern, von keinem Nutzen sind, ihn doch vor Frivolität warnen und auf seinen höhern Beruf aufmerksam machen können. Nachdem nämlich der Verfasser die Wirkungen, welche eine gute dramatische Composition, gestützt auf ein wohlgeordnetes Gedicht, hervorbringen, wie sie die tiefsten Affecte unsers Geistes besänftigen, die Leiden unsers Herzens lindern kann, auseinandergesetzt hat, zieht er die Schlussfolge, dass eben diese ihre Macht über uns unwiderleglich beweiset, dass die Musik an sich und wesentlich von moralischer Wirkungskraft sey. Sie ist, so erklärt er die Sache in der Note zu Seite 150 weiter, sie ist keine Kunst, die erfunden worden ist, über welche die Menschen, wie über ihre Sprachen übereingekommen sind. Sie ist göttlichen Ursprungs (l'essence divine) und von dem Himmel auf die Erde gekommen; sie war da, ehe es noch belebte Wesen auf derselben gab. Nie sollte man Harmonie von Melodie trennen wollen, indem ja eins das andere in sich schliesst und ihr Wesen, so wie ihr Ursprung, derselbe ist. Jubal war, wie man sagt, der Erfinder der Musik. Der Erfinder? Nun, der eben war er nicht! Er fühlte sie in sich, so durfte er sie ja nur aus seinem Innern herausstellen; sie war schon vorher da, sie präexistirte. Wohl konnte er das erste musikalische Instrument erfinden, einige Haupteigenschaften erklären, auch etwas über den Rhythmus und das Zeitmaass festsetzen, den Umfang der Töne eines Instruments begränzen, endlich mag er wohl der Erste gewesen seyn, der sie übte, auch lehrte; aber sie sich ausdenken (se l'imaginer), das konnte er nicht.

In dem folgenden Kapitel werden diese Betrachtungen weiter fortgesetzt, eine passende Stelle von Piccini über Gesangscomposition und Orchesterlärm aus dem Werke von Guiguené, *Dictionnaire historique des musiciens*, angeführt, und endlich über die französische Prosodie, in wie ferne sie bey musikalischer Deklamation gebraucht oder verbessert werden soll, tiefgehende Untersuchungen angestellt und Grundsätze auseinandergesetzt, nach welchen die Oper — und doch bildet man schon gegen zwey Jahrhunderte an derselben — zur höhern Würde und möglicher Vervollkommnung gebracht werden könne. Es wird hiebey dreyer Werke gedacht, welche unter uns noch nicht sehr bekannt sind: a) einer Abhandlung über das Zeitmaass in Musik und Poesie von Bonesi, b) eines *Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poésie* von Scoppa, c) neben der bekannten Abhandlung von Perotti, eines *Cours complet d'harmonie et de Composition* von Momigny, welches Werk nach einer ganz neuen Musiktheorie abgefasst seyn soll.

Endlich kommen wir im neunten Kapitel auf die heilige Musik im Gegensatz der dramatischen, dieser erhabenen Compositionsart, die heut zu Tage — wir sprechen mit unsers Verfassers Worten — ganz verlassen, ja verkannt ist, und die er nun unter dem Gesichtspunkte der Moralität und Religion betrachtet wissen will, wenn sie gleich schon als blosse Unterhaltung bey festlichen Anlässen mancher Art bey jeder civilisirten Nation hochgeachtet war. Mit wahrhaft stiller Begeisterung, mit warmem Herzen, würdigt er ihre hohe Bestimmung: sie soll den Menschen veredeln, auf religiöse Weise seine Seele erheben. Ein Chorgesang des göttlichen Palestrina, ein Psalm von Marcello, dem Fürsten der Harmonie, religiöse Compositionen von Jumella und Pergolesi, und, wenn gleich für ein volles Orchester geschrieben, *die Todtenmesse* von Mozart, viele Motetten von Cherubini und Le Sueur, denn auch bey ihnen findet sich Vortreffliches.... Mit welchen Ideen, welchen Empfindungen, die unser Herz von der Schlacke des Egoismus, des Geizes u. s. w., läutern und es zum Urquell alles Guten und Schönen hinleiten, erfüllen uns diese Werke! Schon umfasst des Verfassers Gedanke in schwärmerischer Fülle ein neues goldenes Zeitalter, in dem die Bande der Harmonie um das Geschlecht der Menschen sich schlingen, Friede und Ruhe unter ihnen wohnen und diese wieder harmlos gewordenen Geschöpfe sich wieder lieben, nicht mehr mit Wuth verfolgen werden. Die Musik, die alles dieses im Verein mit der heiligen Poesie bewirken kann und es bewirken würde, wenn die Hirten der Völker Zeit gewönnen, ihre Aufmerksamkeit auf dieselbe zu richten, ist nicht nur moralischer Art, sie ist die Moral selbst. Von der Wiege des Menschengeschlechtes an war sie mit der Religion verbunden und immer blieb sie ihre treuste Bundesgefährtin (l'auxiliaire de la Religion). Getragen auf den Flügeln einer edlen Frömmigkeit verlässt er nun ganz das Gebiet der Kunst und spricht in dem ganzen

letzten Kapitel dringende Worte über das Wohl der Menschheit im Allgemeinen, über unsere jetzigen Sitten, über die Eifersucht — wohl die der Künstler gegeneinander — von dem Eigendünkel, dem Geist der Bösartigkeit und endlich der wahren Grösse, der Würde des Menschen, die er wieder in sich fühlen lernen und wozu ihn Musik im Verein mit Dichtkunst und Religion leiten soll.

Gewiss, nie ist der Tonkunst eine feurigere Lobrede gehalten, nie ist sie in verklärterer Gestalt dargestellt worden. Jeder Tonsetzer, der etwas Besseres in seinem Herzen fühlt als Ehrsucht und Gewinnsucht, wenn ihm der Rousseau'sche Artikel „Genius" nicht unverständlich geblieben ist, sollte, ehe er an die Arbeit geht, in dem Buche lesen; es sollte an dem Eingange des künftigen musikalischen Codex stehen, welcher die gesammelten Gesetze der Kunst entfaltet, um sie vor einem noch tiefern Sinken und einer gänzlichen Entweihung zu retten und die Basis eines neuen veredelten Baues zu gründen.

Ueber Choral-Melodieen und den Verfasser der Melodie zu den Kirchen-Gesängen: O Haupt voll Blut und Wunden etc. oder: Herzlich thut mich verlangen etc.

In der Zeitschrift *Bragur* 5ter B. 1. Abth. S. 20. befindet sich ein Beytrag zur Kenntniss der alten Volkslieder von dem verstorbenen Kinderling, worin dieser sagt „dass Luther, als er sich „bemühte, den deutschen Gesang einzuführen und „selbst einige Lieder verfertigte, den Wunsch „geäussert habe, dass mehrere nachfolgen, geist„liche Lieder verfertigen und dadurch die üppi„gen Lieder verdrängen möchten, welchen Wunsch „mehrere erfüllt und Lieder nach einer weltlichen „Melodie gedichtet hätten." Dass Letzteres wirklich geschehen, mithin Melodieen oder Tonweisen *) zu weltlichen Liedern neuen geistlichen Liedern angepasst worden, leidet keinen Zweifel. Kinderling führet eine Sammlung plattdeutscher Lieder von einem Prediger Vespasius zu Stade an, unter dem Titel:

*) Diess in dieser Bedeutung beynahe veraltete Wort, das die Lieder-Melodieen sehr gut bezeichnet, sollte man billig in der Sprache beybehalten.

Nye Christlike Gesenge unde Lede, up allerley ardt Melodien, der besten olden Dudesscher Leder. Allen framen Christen tho nutte, Nu erstlick gemaket, unde in den Druck gegeven: dörch Herrn. Vespasium, Prediger tho Stade. P. K. 1571. kl. 8. 23 Bogen stark,

das er selbst in Händen gehabt. Die geistlichen Lieder dieses Buchs sind mit der Ueberschrift versehen:

Etlyke der besten olden Leder Geistlick verändert, doch also, dat nicht allenen ehre gewandtlyke Melodien, sunder ock dat meiste deel, ehre Wordt behollden hebben.

Die besondern Ueberschriften der Lieder sind von den Anfangs-Worten der weltlichen, nach deren Weisen sie gedichtet sind, hergenommen, z. B. Zart schöne Fruw etc. — Ick armes Megtken klage my seer etc. — Ick wedt my en fyns Beuns Megdelyn etc. — Sind nun aber solche Weisen ehemaliger weltlicher Lieder wirklich als Choral-Gesänge in die protestantischen Kirchen eingeführt worden, und werden einige davon in alten Chorälen noch jetzt gesungen? Auch diess nimmt Kinderling für gewiss an. Er macht bey der Ueberschrift des Liedes in jenem Liederbuche — Ick had my vorgenamen etc. die Bemerkung: diess scheint die Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden zu seyn *) und bey einer andern: Ich stund an einem Morgen etc: diess scheint die Melodie zu seyn: Wenn meine Sünd mich kränken etc. — demnächst bezieht er sich auf ein von D. G. Schöber in seinem zweyten Beytrage zur Liederhistorie beschriebenes Coburgisches Gesangbuch, worin die weltlichen Lieder angegeben sind, von denen man die Melodieen zu geistlichen Liedern entlehnt hat. Luther selbst hat sich der Weisen weltlicher Lieder zu seinen Liedern nicht bedienet, vielmehr hat er diese theils den Melodieen lateinischer Hymnen und Psalmen, die schon vor der Reformation gedichtet worden, angepasst, theils hat er selbst eigene Melodieen zu seinen Liedern gemacht, oder von Andern machen lassen. Wenn nun nach ihm andere geistliche Liederdichter zu ihren Gesängen weltliche Lieder-Melodieen benutzt haben: so haben sie gewiss die gutmüthige Absicht gehabt, das Volk dadurch allmählig vom

*) Diess wird durch das Nachfolgende widerlegt.

Sinnlichen und Ueppigen ab und zum Uebersinnlichen und Religiösen hinzuleiten. Welche von den jetzt noch in protestantischen Kirchen üblichen alten Choral-Melodieen von weltlichen Lieder-Melodieen hergenommen sind, dürften vielleicht die angeführten beyden alten Liederbücher zum Theil angeben und vielleicht werden noch andre Spuren davon aufgefunden. Bey der bekannten Choral-Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden etc. oder: Herzlich thut mich verlangen etc., ist es gewiss der Fall, dass sie von einer weltlichen zur geistlichen Melodie übergegangen ist. In einem Musikwerke des Hans Leo Hassler unter dem Titel:

Lustgarten teutscher Gesänge, Balletti, Guillarden und Intraden mit 4, 5, 6, und 8 Stimmen, Gedruckt zu Nürnberg, 1601,

ist diese Melodie über ein weltliches Lied, fünfstimmig gesetzt. Die Melodie folgt hier, die fünf Stimmen in zwey Systeme gebracht und an ein paar Stellen mit Kreuzstrichen bemerkt, wo eine tiefere Stimme die höhere übersteigt.

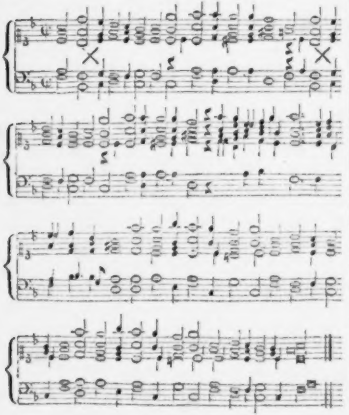

Das weltliche Lied selbst, welches durch die Anfangsbuchstaben seiner fünf Strophen den Namen Maria bezeichnet und die Klagen eines Liebhabers über Mangel der Gegenliebe ausdrückt, ist folgendes:

Mein Gemüth ist mir verwirret
Das macht ein Jungfrau zart
Bin gantz und gar verirret,
Mein Herz das kränkt sich hart.
Hab Tag und Nacht kein Ruh,
Für allzeit grosse Klag,
Thu stets seufzen und weinen
In Trauer schier verzag.

Ach dass sie mich thät fragen
Was doch die Ursach sey,
Wann ich für solch Klagen,
Ich wollt ihrs sagen frey,
Dass sie allein die ist,
Die mich so sehr verwundt,
Könnt ich ihr Herz erweichen
Würd ich bald wieder g'sund.

Reichlich ist sie gezieret
Mit schöner Tugend ohn Zal,
Höflich wie sichs gebühret
Ihrs gleichen ist nicht viel.
Für andern Jungfern zart
Führt sie allzeit den Preis
Wann ichs anschau, vermein
Ich sey im Paradeiss.

Ich kann nicht gnug erzählen
Ihr Schön und Tugend viel;
Für alle wollt ichs erwählen
Wär es nur auch ihr Will
Dass sie ihr Herz und Lieb
Gegen mir gewendet allzeit
So würd mein Schmerz und Klagen
Verkehrt in grosse Freud.

Aber ich muss aufgeben
Und allzeit traurig seyn,
Sollts mir gleich kosten das Leben
Dass ist mir grosse Pein
Dann ich bin ihr zu schlecht
Darum sie mein nicht acht
Gott wolls für Leid bewahren
Durch seine göttliche Macht. *)

Univ. Bibl. München

Hassler war bekanntlich zu seiner Zeit einer der ersten Tonsetzer, dessen

Psalmen und christliche Gesänge, mit vier Stimmen auf die Melodieen fugenweiss componirt,

die Prinzessin Amalie von Preussen durch Kirnberger 1792 von Neuem auflegen liess. Wie hoch dieses Werk von dem Herausgeber geschätzt ward, erhellet aus dem Vorbericht, worin gesagt wird:

*) Die beyden letzten Verse der Strophen werden im Gesange wiederholt.

„Dass diess vortreffliche Choralwerk den „ganzen Keim der Musik enthalte, und dass man „es durch eine neue Auflage in der Hoffnung „bekannt mache, dass die Kunst der Musik, welche „heut zu Tage (im Jahre 1772. — Sollte es jetzt nach 50 Jahren noch der Fall seyn??) „durch „ungelehrte Componisten so jämmerlich misshan„delt wurde, vielleicht wieder empor kommen „und sich aus den benebelten Wolken der Un„wissenheit und Geschmacklosigkeit hervorthun „werde.“ Es ist höchst wahrscheinlich, dass der von wahren Musikkennern so sehr verehrte Hassler der Erfinder jener schönen Choralmelodie ist, womit auch der Graun'sche *Tod Jesu* anfängt, und dass jenes weltliche Lied zuerst mit dieser Melodie versehen worden, die nachher in den Kirchengesang übergegangen ist. Wie alt das damit versehene Lied: Herzlich thut mich verlangen etc. und von wem es gedichtet ist, kann wohl mit Gewissheit nicht ausfindig gemacht werden. In einer Sammlung geistlicher Lieder, die Peter Sohren, Cantor in Elbingen, 1683 herausgab und in Hamburg verlegen liess, wird diess Lied einer Landgräfin zugeschrieben. Vermuthlich ist diess die schon vorher genannte, als Dichterin geistlicher Lieder in der Rambachischen Anthologie mit aufgeführte, Landgräfin zu Hessen-Darmstadt, Anna Sophia, die von 1638 bis 1683 lebte. Von dem Liede: O Haupt voll Blut etc. ist Paul Gerhard der Dichter, der von 1607 bis 1676 lebte. Die Melodie dieser Gedichte, die schon 1601 existirte, ist also älter als die Gedichte, und es muss ihr folglich ein anderer Text zum Grunde gelegt seyn. Man kann schlechterdings nicht glauben, dass Hassler entweder seine eigene zu einem geistlichen Texte componirte, oder auch eine von einem andern gesetzte Melodie, welche er in letzterm Falle doch in der erwähnten Liedersammlung für seine eigene ausgegeben hätte, einem weltlichen Liede werde untergelegt haben. Daher ist es dann wohl gewiss, dass Hassler der Erfinder dieser Choral-Melodie ist und sie zuerst zu einem weltlichen Text componirt hat.

Die Melodie des Liedes: Von Gott will ich nicht lassen etc., ist (wie Kinderling in der vorgedachten Abhandlung bemerkt) von einem alten Volksliede: Inspruck, ich muss dich lassen etc., entlehnet und nach Schuberts Bericht von Hans Isaac (eigentlich Heinrich Isaac, der im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts lebte) verfertigt; auch ist noch im vorigen Jahrhunderte das Passionslied: O du Liebe meine Liebe etc., nach der Melodie eines Klageliedes in der Asiatischen Banise gemacht, welches anfängt: Sollen wir die grünen Jahre etc.

Kurze Anzeige.

Première Sinfonie, arrangée à 4 mains pour le Pianoforte par A. Agthe, comp. par Louis Spohr. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Wie man jetzt alles, und vollstimmige Orchestermusik am liebsten, freylich auch am besten, zu vier Händen für's Pianoforte arrangirt: so erhält man hier auch Spohr's erste Symphonie. Man kann mit Sicherheit voraussetzen, diess wahrhaft ausgezeichnete Werk, das schon vor ohngefähr zehn Jahren gestochen worden ist, sey allen Lesern dieser Blätter bekannt; und wem es bekannt ist, dem ist es auch werth; ja Vielen (worunter auch Ref.) noch werther, als das Neuere derselben Gattung. Daher braucht nur vom Auszuge gesprochen zu werden. Dieser ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht. In einigen Stellen hätte Ref. die Stimmen lieber anders gelegt; in andern die Hauptmelodie weniger durch die begleitende Harmonie gedeckt: doch darüber wird immer die Meynung und Verfahrungsart verschieden bleiben; auch kann ein verständiger und discreter Vortrag so etwas ziemlich in's Gleiche bringen. Geradehin leicht zu spielen ist das Werk in dieser Form nicht und konnte es nicht werden: doch schwer auszuführen ist es auch nicht. Der Stich ist deutlich und gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № V. 1823.

Eingesandt.

Tre Ditirambi per il Pianoforte composti da W. G. Tomaschek, Compositore presso il Sigr. Conte Giorgio di Buquoy. Op. 65. Proprietà dell' Editore. Praga, presso Marco Berra.

„Der denkende Künstler ist noch eine so werth" sagt Lessing, und mit Recht. Was man von künstlerischem Schaffen in bewusstloser Begeisterung, in höherer Verzückung träumt, ist wohl — nur Traum. Zwar die Ideenfülle, die Bilder und Melodieen der Schönheit lassen sich durch schulgerechtes Forschen nicht erfinden; das ist es, was sein Genius dem Künstler zuführt; aber wie der Geist Gottes über den Wassern schwebte, ordnend das Geschaffene, so muss des Künstlers Vernunft ordnend walten über der Bilder-Fülle, die ihm die Phantasie zuführt. Der Künstler, der seinen Zweck deutlich erkannt, die Hülfsmittel genau erwogen, wird sich vor Missgriffen bewahren, die nothwendig thun muss, wer dem Zufalle oder dem innern Drange das Gedeihen seiner Schöpfung überlässt.

Ein denkender Künstler ist unser Tomaschek, der da weiss, was er will, was er soll, was er darf; er hat das Wesen der Tonkunst in allen Tiefen erforscht, ihre Gesetze, nicht bloss die conventionellen, genau erfasst; daher die Klarheit, die Sicherheit, Rundung aller seiner Schöpfungen. Was er dem Altmeister teutscher Kunst, dem vielgetreuen Göthe nachgesungen, ist herrlich, ist wahrhaft göthisch. Seine mit dem bunten Geschmack der modernen Kunst so sehr contrastirende Messe, Gott in ernstfeierlichen Tönen wahrer Andacht feiernd, sein tief erschütterndes Requiem, durch innige Trauer zum Trost erhebend, der auf den Schwingen seiner Töne gleichsam von oben herabschwebt in unser Gemüth und so Manches, sind Werke, auf die er hinweisen und sagen kann: *Exegi monimentum aere perennius.*

Die Verwandtschaft der Künste unter einander, insbesondere das Verhältniss der Tonkunst zur Dichtkunst hat ihn auf den Gedanken geführt, den Kreis musikalischer Schöpfungen zu erweitern. So entstanden seine idyllisch gemüthlichen Eklogen, — bedeutend unterschieden von den Pastoralen der Vorzeit; — so seine in lyrischer Begeisterung hinbrausenden Rhapsodien, verschieden von der ihnen am meisten verwandten Phantasie, so seine neueste Schöpfung, diese Dithyramben, und wohl noch viel des Guten haben wir uns von ihm zu versprechen.

Die Misskennung seines Strebens, als er die beyden vorerwähnten Werke erscheinen liess, veranlasste ihn, in einem kurzen Vorworte seine Ansicht auszusprechen, und da sie die Norm unseres Urtheils seyn muss, so führen wir sie hier an.

„Dithyramben für das Pianoforte —! Man wird es „vielleicht seltsam finden; aber das Auffallende wird ver„schwinden, wenn man das Wesen der Tonkunst auffasst „und diese Art darunter aufsucht. Musik stellt das Schöne — „auf das Gefühl in Bildern wirkende Ideen — in Tönen „subjektiv, das ist: als Aeusserung des Gefühles dar. Der „Dithyramb, wie kommt er aber zu uns? ist er nicht un„serer Empfindungsweise fremd? Er ist Hymnos auf die „Gottheit des Bachus; so zeugen die Lehrbücher über schöne „Kunst fast alle, aber mit Unrecht. Die Alten unterschie„den genau zwischen Hymnos und Dithyrambos. Jener war „Ausdruck der Empfindung beym Anschauen der Grösse „irgend eines Gottes, ruhig, feierlich; dieser der Sturm „begeisterter Gemüther, die der Gott seiner Nähe gewär„digt, alle Schranken durchbrechend, in entzügelter Ent„zückung schwärmend, brausend. Abgesehen von dieser „Veranlassung, die uns allerdings fremd seyn muss, sind „wir dieser Begeisterung nicht fähig bey anderem Anlass? „Wer wagt das zu behaupten? — Somit ist dieser Objekt „der Kunst überhaupt und der Tonkunst — die auf äussere „Lebensformen am wenigsten reflektirt — insbesondere nicht „fremd; dadurch also der Tonsetzer gerechtfertigt, auch „der folgenden Tonstücke Wesen erklärt. Daher der schnelle „oft unvorbereitete Wechsel daher das Abspringen von „einer Idee zur andern, daher endlich der feurigste Sturm „am Schlusse, in welchem gleichsam die entzückte Seele „des Begeisterten verhaucht."

Diese Ansicht, obschon nur in kurzen Umrissen hingeworfen, entspricht ganz der unsrigen, und ebenso die Tonstücke unserer Erwartung und die hier angedeuteten Ansicht ganz. Jeder dieser drey Dithyramben spricht das charakteristische Merkmal dieser Dichtart ganz und doch jeder wieder auf eigenthümliche Weise aus. Wir möchten sie musikalisch dramatisirte Dithyramben nennen.

Als ich sie spielen hörte, war mir, als sähe ich Bakchen mit seinem begeisterten, beseligten Gefolge von Mänaden, die dem Gotte, dem Quelle ihrer wonnigen Verzückung, in unverhohlenem, oft rücksichtslosem, oft in ehrerbiethiger

Schen und verhaltenem Ausdruck das Opfer des Dankes, der Anbetung weihen. Der Eindruck blieb derselbe, als ich sie zu spielen versuchte. Der erste Dithyrambos, in C moll, dann in C dur, bewegt sich mehr feierlich, der zweyte, in E dur, sanft und heiter und schliesst beynahe scherzhaft, der dritte in F dur, ist der feurigste, grossartigste, in ihm spricht sich der eigentliche Charakter am lebendigsten aus.

Tomaschek hat in diesen Sätzen zugleich die schwierige Aufgabe glücklich gelöst: wie das glänzende bravourmässige Fortepianospiel der neuern Zeit mit einer soliden, kunstgerechten Stimmenführung verbunden seyn müsse, wenn es den nach Schwierigkeiten haschenden Klavierspieler locken und den wahren Musikkenner, zu welchem dem Tonsetzer alles gelegen seyn muss, befriedigen soll.

Dass diese Tonstücke eine sehr bedeutende Fertigkeit, und die darin enthaltenen lieblichen gesangreichen Stellen, so weit der darzustellende Sturm der Begeisterung es zulässt, einen feinen geschierten Vortrag fodern, ist kaum nöthig hier noch zu bemerken.

Die äussere Ausstattung des Werkes ist zierlich und geschmackvoll, wie auch korrekt, so wie es selten Musikalien zu seyn pflegen. — Möge der wackere Künstler noch recht vieles uns schaffen, möge er die kräftigen und zarten, feierlichen und schershaften Melodieen, die sein Inneres beleben, herausklingen lassen in die seinen Geist und Herz ansprechenden Weisen freudig lauschende Welt!

Berichtigung.

Berlin. Durch den hiesigen Correspondenten der allgem. musikal. Zeitung ist eine unrichtige Nachricht mitgetheilt und in No. 26 dieser Zeitung aufgenommen worden, welche zu berichtigen wir nicht unterlassen wollen, da es nicht gleichgültig seyn kann, dergleichen verbreitet zu sehen.

Die General-Musikdirection hat keineswegs den Beschluss gefasst: dass hinführo kein fremder Componist mehr im hiesigen Theater seine Werke selbst dirigiren solle. Zu einem solchen Beschlusse hätte dieselbe nicht das einseitige Recht, sondern es ist diese Angelegenheit allerdings zur Sprache gekommen und dem General-Intendanten der königlichen Schauspiele zur Entscheidung vorgelegt worden. Bis jetzt ist aber, wie wir aus officieller Quelle wissen, dieselbe noch keineswegs bestimmt entschieden, da sie etwas beleidigendes für fremde Künstler hat, welchen dieses Vorrecht als Auszeichnung zuweilen eingeräumt worden.

Eben so unrichtig ist es, dass die beyden hoffnungsvollen jungen Künstler Gebrüder Ebner aus Ungarn schon durch Hrn. Concert-Meister Mösers Unterricht so viel gewonnen haben sollen. Diese für ihre Jahre merkwürdigen jungen Violinisten sind Schüler des berühmten Maiseder in Wien, und wer sie bey ihrer Ankunft in Berlin gehört, konnte unmöglich nach Verlauf von 14 Tagen einen Unterschied in ihrem Spiele bemerken, wenn sie auch in dieser Zeit unter Hrn. Mösers Anleitung vier- oder sechsmal gespielt und sich geübt hatten.

Durch die Gnade Sr. Majestät des Königs erhält der Vater dieser beyden hoffnungsvollen Kinder einstweilen eine Unterstützung von 400 Thaler jährlich, um hier leben und dieselben zu künftigen tüchtigen Violinisten bilden zu können, was ihm an einem Orte, wo drey so ausgezeichnete Virtuosen wie die Herren Möser, Seidler und Bohrer leben, nicht schwer werden dürfte.

Gesuch.

Ein junger Mann, der von Jugend auf Musik studirt hat, wünscht als Organist angestellt zu werden. Er kann in dieser Hinsicht die besten Zeugnisse aufweisen. Zugleich ist er Klavier- und fertiger Violinspieler und durch eine grosse Sammlung Partituren in den Stand gesetzt, jedem Singe- und musikalischen Verein wesentlichen Nutzen zu leisten. Nähere frankirte Anfragen besorgt die Exped. der Leipz. mus. Zeitung.

Anzeige.

Von dem Waldhornisten, Kammermusikus Ludwig Leye in Koburg, ist gegen postfreye Einsendung des Betrags geschrieben zu erhalten:

Ein Concert für die Posaune, mit Orchester..	5 Fl. rhein.	
Ein Concertino für 2 Waldhörner da.....	4 —	—
Der Freyschütz, Potpourri f. 2 W. da.....	4 —	—
Johann von Paris, da. da. da.....	4 —	—
Variationen für zwey Waldhörner, über das Thema: Im Grab' ist's finster.....	2 Fl. 30 Xr.	—
Variationen für zwey Waldhörner, über das Thema: Zwischen Berg und tiefen Thal.	2 Fl. 30 Xr.	—
Jagdmusik: 2 Ouverturen, die diebische Elster von Rossini, und Demophoon von Vogel, für zwey Klappenflügelhörner, 4 Waldhörner, 2 Trompeten und 3 Posaunen.....	à 3 Fl. 6 Fl.	—
Jagdmusik, mit der obigen Besetzung, 6 Märsche, worunter der aus Alfred, Variationen, Polonaisen, Geschwindmärsche, Fanfare und Walzer, das Dutzend..	7 Fl.	—

An das musikalische Publikum.

Die Kunst- und Musikalien-Handlung

von

Pietro Mechetti qm. Carlo in Wien

macht hierdurch bekannt, dass sie, um ihr bedeutendes Musikalien-Geschäft auch im Auslande zu vermehren, ein Lager ihres Musikalien-Verlages bey

Herrn Friedrich Fleischer in Leipsig

errichtet hat, bey welchem der neue vollständige Verlagskatalog gratis zu haben ist und an welchen man gefälligst alle Bestellungen ausserhalb Oestreich zu senden bittet.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. **N°. 33.** 1823.

NACHRICHTEN.

Dresden, vom April bis Ende Juni. Bey der italienischen Oper waren in diesem Zeitraum neu: *Ricciardo e Zoraide*, Oper von Rossini (2). Diese Oper theilt, eben so wie alle Opern Rossini's, seine Vorzüge und Fehler. Besetzt war sie also: Agorante, Sigr. Gentili. — Ricciardo, Sigr. Boccaccini. — Ircano, Sigr. Zezi. — Zoraide, Sigra. Funk. — Zomira, Sigra. Cost. Tibaldi. — Sigr. Boccaccini, der als primo tenore in dieser Oper auftrat, hat zwar Fertigkeit, aber eine unangenehme Stimme und fehlerhafte Aussprache, indem bey ihm das e stets wie ä klang, welches sich, besonders in der Höhe, oft komisch ausnahm. Schwerlich wird er sich künftig des Beyfalls des Publikums zu erfreuen haben. Die Oper machte überhaupt kein besonderes Glück.

Wiederholt wurden: *La Cenerentola* (2); *Il matrimonio segreto* (2). Sigr. Tourny machte bey der letzten Wiederholung dieser Oper seinen ersten theatralischen Versuch als Paolino und gefiel. Er besitzt eine angenehme, wenn gleich schwache Stimme und, für einen Anfänger, gutes Spiel und gute Aussprache. *I Fuoruciti* (1). *Le cantatrici villane* (1). *Maometto* (1). *La gazza ladra* (1). Sigr. Gentili als primo tenore. *Le nozze di Figaro* (2). Sigr. Zezi gab die Partie des Grafen in Rücksicht des Gesanges sehr gut, nur hätten wir ihm mehr gräflichen Anstand gewünscht. Sigra. Tibaldi, als Page, war im Spiel und Gesang sehr anmuthig. Ihre Romanze in B♯ hatte sie für sich in G♯ transponiren lassen, welches nicht zu tadeln ist. Man will zwar dagegen einwenden, dass durch das Transponiren der Charakter der von dem Componisten gewählten Tonart verloren gehe; allein ehe man sich das Ohr durch hohe Töne, der Kehle mühsam abgepresst, zerreissen lässt, wird man lieber die Tonart aufopfern und somit das kleinere Uebel wählen wollen. Die Oper erhielt weit mehr Beyfall als bey den frühern Vorstellungen vor einigen Jahren. Ein Beweiss, dass das Publikum gern zu einer guten Schüssel zurückkehrt. —

Bey der deutschen Oper waren neu: *Fidelio*, Oper von L. v. Beethoven (3). Sie war folgendermassen besetzt: Fidelio, Dem. Schröder. — Marzelline, Mad. Haase. — Don Pizarro, Hr. Sibert. — Rocco, Hr. Keller. — Jachino, Hr. Wilhelmi. — Wir sind der Dem. Schröder, die nun als erste Sängerin bey unserer deutschen Oper angestellt ist, sehr viel Dank schuldig, da sie wenigstens die Veranlassung war, dass wir diese herrliche Oper endlich auch einmal bey uns hörten. Diess herrliche Werk voll Kraft und Charakter, und reich, sehr reich instrumentirt, wird freylich dem grossen Haufen nicht so gefallen, wie manche seichte Modecomposition; doch wird es diese auch lange überleben. Die Rolle des *Fidelio* scheint ganz für Dem. Schröder zu passen, die sich im Spiel und Gesang vorzüglich zum Heroischen und Tragischen neigt; sie gab sie mit alle dem Feuer, der Kraft und dem Ausdruck ihrer schönen jugendlich frischen Stimme, so dass man vielmehr zu dem Wunsche veranlasst wurde, sie möchte ihre Kraft noch mehr mässigen und ihre Stimme noch besser benutzen lernen. Doch diess wird wird sich in der Folge wohl ausgleichen. Sie wurde am Schlusse der Oper einstimmig heraus gerufen. Dass übrigens das Orchester diese ziemlich schwere Musik trefflich ausführte, bedarf kaum bemerkt zu werden. Zu wünschen wäre wohl, dass man künftig den sehr langen Schlussgesang etwas abkürzen möchte.

Cordelia, Oper von Wolf, mit Musik von C. Kreuzer (1). Die Musik zu dieser kleinen

S. 33. Der vielstimmige Gesang entstand daher, dafs man auf gewisse Stellen der Lieder besonders am Ende zwey Stimmen, die sonst im Unisonus oder der Oktave giengen, andere harmonische Verhältnisse zusammen sang, welches man *discantare* oder *biscantare* nannte. S. 35. Beyspiele eines 2-stimmigen Kirchengesanges, aus Gerbert angeführt, in einer fortgehenden Reihe vollkommner Quarten und Quinten. S. 36. fg. Nachherige Verbesserungen in Deutschland durch Notker, Balbulus, Berno Abt zu Reichenau u. a. m. Guido von Arezzo ward nach Bremen berufen und verbesserte den dortigen Kirchengesang. S. 38. In mehreren Römischen Bullen ward das Discantare verboten. Noch am Ende des 14ten Jahrhunderts ward der vielstimmige Gesang von vielen für ein Verderbnifs des Gesanges gehalten. Auch die Musikschrift ward sehr langsam verbessert. Bey der Gelegenheit werden 2 Fragmente alter Notenschrift beygefügt, die sich in der Gerbertschen Sammlung nicht befinden. S. 39. fg. Die ersten Versuche des vielstimmigen Gesanges scheinen zwar die Musik mehr verdorben, als verbessert zu haben, sind aber doch als das erste Streben der Kunstler nach einem, ihnen noch verborgenen Ziele geahndeten Zwecke, merkwürdig. Man mufs auch die Hindernisse erwägen, mit denen sie zu kämpfen hatten. S. 42. Die Ueberreste der altgriechischen Musik wurden auf den Chorgesang angewendet. S. 43. Verbesserungen des Kirchengesanges durch Gregorius und Ambrosius. S. 45. Die Verwechselung der Tetrachorde mit der 7 tonigen Scale, welche man dem H. Gregor zuschreibt, war der erste Schritt zur Verbesserung der Harmonie. S. 46. Ihr mufste bald der Gebrauch des Fundamentalbasses folgen. Man sahe die Scale als den Grundbafs so vieler Dreyklänge an, als sie Töne hatte. Die Erfindung des Generalbasses wird gemeiniglich dem Ludwig Viadana zugeschrieben. Die Orgel trug vieles zum Gebrauche des mehrstimmigen Gesanges bey, nächst dieser das Klavier. In der Folge hat der Gebrauch der Dissonanzen vieles zu mehrerer Mannichfaltigkeit beygetragen, aber auch zu manchem Mifsbrauche Anlafs gegeben. S. 50. Zwey Stellen aus Reichardts Kunstmagazin werden angeführt, über die grofsen Würkungen der in vollkommenen Dreyklangen, aber öfters in sehr kühnen Akkorden fortschreitenden Werke des Palestrina, wovon ein Beyspiel gegeben wird, und über das Heilig von C. P. E. Bach. Zulezt werden noch einige Bemerkungen über den Gebrauch und Mifsbrauch der Kunst beygefügt.

E. F. F. Chladni.

Kurze Nachrichten.

Wien. Unsere italienische Oper wird im kurzen, so gut, als auseinandergehen, aber bald durch ein neues Personale ersezt werden. Mad. Tomeoni, diemit Recht so sehr beliebte erste Sangerinn im muntern Fach, verheurathet sich an einen reichen jüdischen Kaufmann. Die Liebhaber des Theaters bedauern allerdings, dafs sie dadurch der Bühne entzogen wird. — Die fürstl. Esterhazy'sche Kapelle ist vor kurzem mit neuen Subjekten vermehrt worden und nun wieder vollständig besezt. — Bey der am 15ten October gefeyerten Vermählung des Grafen Friefs, der immer sich als Freund und Beforderer des Besten der Tonkunst erwiesen hat, mit der Prinzessin von Hohenlohe-Schillingsfürst wurde eine italienische Kantate mit vielem Beyfall aufgeführt. Der Text war von dem Dichter Gamerra, die Musik von Paer. Die beyden Gräfinnen von Schönfeld und von Haugwitz, Schwestern des Bräutigams, sangen die beyden ersten Solostimmen, und zwar recht sehr brav; Paer sang die dritte. —

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

tragischen Oper ist voll Feuer und Ausdruck und hat manche interessante Melodie, z. B. das Wiegenlied, die Romanze der Cordelia u. s. Dem Beurtheiler dieser Oper in einem Zeitblatte, welcher wünscht, die Musik möchte noch einfacher seyn, kann ich nicht beystimmen. Eine leichte französische Musik oder eine Musik im neuern italienischen Style möchte sich für jenen tragischen Stoff schwerlich eignen. Dagegen möchte zu tadeln seyn, dass der Musik darin zu viel ist, da der Gesang durch keinen Dialog unterbrochen wird und nur zuweilen mit einem Chor von Männerstimmen abwechselt. Dem. Schröder gab die Rolle der Wahnsinnigen im Spiele mit grosser Wahrheit und im Gesange mit viel Ausdruck.

Wiederhohlt wurden: *Preciosa* (1), *die beyden Savoyarden* (1), *der Freyschutz* (2), *Rothkäppchen* (1), *der Wasserträger* (1), *die Zauberflöte* (1), *die Entführung aus dem Serail* (1), *Don Juan* (1), *Joconde* (1). — Der Bassänger Hr. Fischer aus München gab den Michieli, Sarastro, Osmin und Don Juan als Gast. Sein Spiel ist allerdings sehr gut, allein seine Stimme hat nur noch Reste ehemaliger Schönheit. Am meisten gefiel er noch als Osmin und Sarastro, da er hier wenigstens noch einige Tiefe hören lassen konnte. Für die Partie des Don Juan ist aber weder seine Persönlichkeit noch seine Stimme geeignet. — Dem. Schröder, welche früher die Agathe und jetzt die Donna Anna als Debütrollen gab, gefiel in letzterer sehr. Sie besitzt Fertigkeit und Beweglichkeit der Stimme genug, welches sie besonders in ihrer letzten Arie bewies. Mad. Sandrini, als Donna Elvira in *Don Juan*, war sehr lobenswerth, und wir freuten uns, eine andere Dame, die sonst im Besitz dieser Rolle war, diesmal nicht zu sehn. — Hr. Wagner vom Breslauer Theater, gab den Belmonte, den Don Ottavio und Joconde als Gastrollen. Seine Stimme ist ziemlich klanglos; nur mit Anstrengung kann er hohe Töne erreichen und sucht sich daher durch Verzierungen zu helfen. Seine Aussprache der Vokale war sehr fehlerhaft. Er gefiel nicht. — Dem. Veltheim sang, statt der nun abgegangenen Dem. Willmann, die Partie der Constanze in der *Entführung* und die Königin der Nacht in der *Zauberflöte* mit vollem verdienten Beyfall; besonders ist ihre reine Intonation und ihre leicht ansprechende Höhe zu rühmen. Sie scheint ein Liebling des Publikums werden zu wollen.

Da Concertmusik eigentlich bey uns nicht existirt, so hatte auch in den letzten drey Monaten nur ein einziges Concert am 6ten April Statt, welches Hr. Benedikt, ein Schüler des Hrn. Kapellmeister von Weber, auf dem Fortepiano gab. Er spielte seines Lehrers älteres, schon oft bey uns gehörtes, Concert in C dur, zwar fertig und fest; nur fehlte ihm die gehörige Delikatesse und Zartheit des Vortrags, er hat zu wenig Cantabile, sein Anschlag ist viel zu hart. Seine eigene Composition eines kleinen niedlichen Gesangs von Metastasio für eine Tenorstimme mit Begleitung des Orchesters, schien uns verfehlt, denn dieser Text eignet sich nicht zu einer Arie nach dem gewöhnlichen Zuschnitt der italienischen Opernarien. Besser war sein Rondo für Fortepiano mit Begleitung des Orchesters. Die beyden schönen Ouverturen zu *Faniska* und zu *Coriolan* fanden viel Beyfall. Mad. Haase sang eine ihr nicht günstige Arie mit obligater Bratsche von Hrn. Kapellmeister Morlacchi.

Lemberg, im Juni. Unsere deutsche Oper, im Ganzen betrachtet, ist leider schon seit geraumer Zeit so tief unter das Mittelmässige herabgesunken, dass es dem unbefangenen Beurtheiler schwer wird, anders als tadelnd davon zu sprechen. Wie könnte man auch befriedigende, oder nur erträgliche Darstellungen von einer Opern-Gesellschaft erwarten, bey welcher man einen guten Bassisten und Tenoristen vermisst, (dafern nicht etwa Mad. La Roche den Letzteren mit ihrer angenehmen Altstimme, z. B. als Tankred oder Ferdinand Cortez, ersetzt) und bey welcher Chöre aus Mangel an Choristen und geübten Sängern entweder ausgelassen werden oder misslingen müssen. Diese Mängel sind zu wesentlich, als dass sie nicht, selbst bey dem sonst so gut besetzten Orchester, (unter der Leitung des würdigen Kapellmeister Braun und des geschickten ersten Violinisten Ernesti, die mit besonderer Fertigkeit und Präcision an ihren Plätzen wirken) und bey dem Fleisse und den schönen Leistungen Einzelner z. B. der Mad. Scher und Mad. La Roche das Gelingen des Ganzen vereiteln sollten.

Doch hatten wir uns mehrerer genussreichen Abende durch die Darstellungen zu erfreuen, die uns Mad. Becker vom Prager Theater, als Gast, in verschiedenen Opern gab, zu welchen unsere erste Sängerin Mad. Seber mit ihrer reinen kräftigen Stimme und unsere beliebte Mad. La Roche mit besonderm Fleisse mitwirkten. Mad. Becker besitzt eine äusserst liebliche, volltönende, metallreiche Stimme, von dem seltenen Umfange

welche hohen, sonst immer nur durch die Fistel erzwungenen Töne sie so rein, voll und schön wie Klänge einer reinen Harmonika hervorbringt. Ihren schönen Vortrag, den sie mit eigenthümlichen und immer passenden Verzierungen auszuschmücken versteht, belebt sie überdiess durch eine sehr richtige und ausdrucksvolle Gebehrdensprache. Sie gefiel vorzüglich im *Tancred* als Amenaide, im *Freyschütz* als Agathe, in einem Concerte unseres rühmlich bekannten Violin-Virtuosen Lipinsky und durch die meisterhafte Ausführung einer Arie aus der *Entführung aus dem Serail*, in der *Zauberflöte* als Königin der Nacht, in der *schönen Müllerin* als Röschen und in den *Sängerinnen auf dem Lande* als Rosa, wo sie durch drey eingelegte Lieblingsarien ganz besondern Beyfall erwarb. Sie hat seitdem unsere Stadt wieder verlassen, der Zauber ihrer melodischen Töne wird uns jedoch noch lange eine angenehme Erinnerung bleiben.

Unsere sehr lobenswerthe polnische Schauspielergesellschaft (unter der Direction des auch als Schriftsteller, besonders für polnische Literatur, sehr geachteten Hrn. Kaminski) giebt zwar auch zuweilen Opern. Da sie aber keine eigentlichen Sänger besitzt und diese nur aus ihren Schauspielern bildet, so kann sie blos in National-Schauspielen, welche mit kleinen vaterländischen Gesängen durchwebt sind, ihr Publikum befriedigen; in ihren grössern Opern aber, als in *Johann von Paris*, *Aline*, *Schweizerfamilie* u. dgl. kann man nur das lobenswerthe Streben billigen, das Publikum zur Abwechselung auch zuweilen mit einer Oper zu unterhalten, wobey sie sich übrigens durch sehr anständiges und gut gewähltes Costum, präcise Darstellung u. s. w. nicht weniger auszeichnet, als in ihrem Schauspiele, welches jeder billigen Forderung der Kunst Genüge leistet.

Riga. Dankbar denkt noch mancher Freund der Tonkunst unter uns an die Musikfreuden zurück, die uns der treffliche J. N. Hummel vor einem Jahre hier gewährte; wir Nordländer sind vielleicht erkenntlicher dafür als Andere — vielleicht, weil uns seltener ein so vollkommener Genuss wird. — Jetzt haben wir nun auch die nähere Bekanntschaft des gefeyerten C. M. von Weber gemacht, indem die Theaterdirection mehrere seiner dramatischen Kompositionen gab. Das meiste Glück machte auch hier *der Freyschütz*, welcher bereits siebzehn Mal gegeben wurde. Es giebt Viele unter uns, die diese Musik über alles hoch halten, doch auch Andere, die sich mit dem Ganzen, namentlich mit dem gräßlichen Finale des zweyten Aktes, nicht befreunden können und dafür Hrn. von W. keineswegs Dank sagen möchten, wäre es auch nur der leidigen Nachahmer wegen. — Der *Freyschütz* gehört übrigens zu den gelungeneren Darstellungen unserer Bühne, wenn man nämlich die beschränkten Mittel derselben beachtet. — Hr. Funk giebt den Caspar so gut, dass er wohl überall gefallen dürfte und Mad. Dölle singt gewöhnlich die Partie der Agathe befriedigend. Zu der allerliebsten Ariette des Aennchen in Es (in welcher Rolle Dem. Hortian sehr gefällt) spielt die concertirte Bratsche der Senior aller hiesigen Künstler, der über siebzig Jahr alte Hr. Dönnemark, mit Sicherheit, Eleganz und Zartheit, gleich einem Jüngling. — Eine zweyte ältere Oper Webers, seine *Silvana*, lernten, wir auch kennen. Da es unter den deutschen Opern unserer Zeit so wenige giebt, die man gern und oft hören möchte, ist es wirklich befremdend, dass diese Oper, eine der vorzüglicheren, nur auf so wenigen Bühnen gegeben wird. Wir erfreuten uns bereits öfters an dieser an Schönheiten jeder Art reichen Musik und gewinnen sie immer lieber. — Die bedeutende Partie der Hoboe wird von unserm Landsmann Herrn Pahl sehr gut ausgeführt, auch Hr. Jacobi (aus Dessau) behandelt sein obligates Violoncell meisterhaft. — Die dritte gleichfalls beyfällig aufgenommene Neuigkeit war *Preciosa* von Wolf mit Webers charakteristischer Musik. — In den Rollen der Preciosa und Silvana glänzt der Liebling des Publikums, unsere Mitbürgerin Mad. Feddersen; Figur, Spiel, Tanz und Anmuth in Sprache und Gebehrde machen diese Künstlerin

wirklich liebenswürdig in beyden Stücken. — Von Rossini's Zaubertönen will man hier noch immer nicht berauscht werden. Sein *Othello* und der *Barbier von Sevilla* haben wenig gefallen. Letztere Oper, die gewiss manches Schöne von bleibendem Kunstwerthe enthält, wählte ein uns von ehedem befreundetes Künstlerpaar — Herr und Mad. Gossler — zu ihrer Benefizvorstellung. Da leider Irrungen zwischen diesen und unserer Theaterdirection eintraten, hatten wir nur sehr kurze Zeit das Vergnügen, sie auf unserer Bühne wiederzusehen. — Mad. Gossler gefiel vorzüglich als Lodoiska und Myrrha, Hr. Gossler als Figaro und Durlinsky. — Von Mad. Gebhard, einer beliebten Künstlerin der Residenz, hörten wir unter mehreren gegebenen Gastrollen auch den *Tancred* zum erstenmale von einer Altstimme gesungen. Mad. G. scheint mit Nutzen die Gesangmethode der berühmten Borgondio studirt zu haben, denn sie sang wirklich ganz in ihrer Art, wodurch sie, auch bey mangelnder Frische der Stimme, Kennern Vergnügen gewährte. — Herold's *Zauberglöckchen* war die letzte Neuigkeit, die wir sahen, interessirte jedoch fast gar nicht. Unser Operupersonale hat sich nur wenig verändert. In die Stelle des nach Reval als Director abgegangenen Herrn Schwerin und seiner Gattin, fand sich das schon früher hier gewesene Meissner'sche Ehepaar ein, welches jedoch kein Gewinn war. Einen künftigen Regisseur besitzen wir seitdem auch in Hrn. Ludewig aus Königsberg. — Von ausgezeichneten ausübenden Tonkünstlern werden wir jetzt viel seltener besucht als ehedem, woran die jetzt ungünstigern Handelsverhältnisse und ihre Folgen Schuld haben mögen. — Aus Moskau kam Herr Heinrich Gugel hierher. Wohl behandelt er sein Instrument (das Waldhorn) meisterlich, seinen Kompositionen konnten wir jedoch keinen Geschmack abgewinnen, eben so wenig wollten uns seine schroffen Urtheile über alle grossen Künstler des In- und Auslandes behagen. — Fast gleichzeitig mit ihm traf der Klarinettist Hr. Bärmann aus München ein. Einige Zeit vor ihm kamen die Gebrüder Bender, seine Nebenbuhler, von ihren Reisen zurück, so dass wir also drey der ersten jetzt lebenden Virtuosen auf der Klarinette hörten. Alle diese Herren liessen sich mehreremal hören und werden hoffentlich mit ihrer Aufnahme in unserer so gastfreyen Stadt nicht unzufrieden seyn. — Hiesige Künstler machen mit ihren Benefiz-Concerten in der Regel kein Glück. Man hört sie zu oft ausserdem, ist auch mit anderweitigen musikalischen Unterhaltungen so reichlich versehen, dass nur Ausserordentliches noch Theilnahme findet. — Am Charfreytage hatten die Freunde der Kirchenmusik Gelegenheit, Graun's *„Tod Jesu"* zu hören. Es ist das die hier geschätzteste aller geistlichen Musiken, die diessmal zum Besten der Musiker-Wittwen-Kasse gegeben ward. Die Chöre waren gut einstudirt, obgleich freilich zu schwach für die grosse Peterskirche. Mad. Gossler hatte die Gefälligkeit gehabt, mehrere Solopartieen zu übernehmen und sang vorzüglich das *„Gethsemane"* und die Arie vom *Propheten* meisterhaft. Die herrliche Basspartie führte Hr. Funk durchgängig schön aus; selbst das Recitativ, die Klippe so vieler Sänger, trug er eben so richtig als in der Aussprache deutlich vor. — Eine zweyte geistliche Musik wurde später von einer Gesellschaft Dilettanten zum Besten des Frauen-Vereins veranstaltet. Da hörten wir, ausser einer Messe von Hummel, das schöne achtstimmige *Vaterunser* von Fesca, ein *Offertorium* von Seyfried und die Arie des Gabriel in B aus der *Schöpfung*, von Mad. Gossler sehr brav gesungen.

Die Liebhaberconcerte des Hrn. Preiss erfreuten sich wieder eines sehr zahlreichen Zuspruchs. Von neuen Symphonien gab man die von Spohr in G moll, eine von B. Romberg und eine von Fesca, Beethovens Ouverture zu den *Ruinen von Athen*, von Spohr zur *Alruna* und zwey vortreffliche Werke dieser Gattung von A. und B. Romberg. Die Ausbeute an neuer Vokalmusik war weniger reich. Beethovens *Meeresstille und glückliche Fahrt* und eine *Messe* in Es von André, kannten wir noch nicht. Ein Lieblingsstück der hiesigen Musikfreunde ist seit lange die *Glocke* von A. Romberg; sie wird jährlich wenigstens einmal gegeben. Chöre aus Winters *Calypso* und Zumsteegs *Geisterinsel* waren ausserdem die bedeutendsten Gesangstücke. Unter allen Instrumenten findet das Pianoforte hier die meisten Verehrer: in jedem der zwölf Concerte hörten wir ein Solo dieser Art, und darunter auch das H moll Concert von Hummel und Beethovens Phantasie mit Chor.

Der Sing-Verein für ernste Musik unter Leitung des Hrn. Hartmann findet verdiente

Aufmunterung durch Fortdauer der eifrigen Theilnahme seiner Mitglieder. Da diese Musik-Gattung vorzugsweise zu denen gehört, die man bey jedesmaliger Wiederholung lieber gewinnt und auch nur dann erst gehörig zu würdigen versteht, so wurden die bereits gegebenen Werke von J. Haydn, Händel, Hummel u. s. w. wieder ausgeführt. Neu einstudirt waren Chöre aus Händel's *Judas Maccabäus*, Mozarts *Davide penitente*, ferner das herrliche *Stabat mater* in G moll von J. Haydn, ein *Te Deum* von Michael Haydn und Spohrs doppelchörige Vokal-Messe. — Warum hat es diesem geistvollen Tonsetzer nicht beliebt, sein, den deutschen Sing-Vereinen gewidmetes Werk weniger schwierig ausführbar einzurichten? Lässt es sich doch kaum denken, dass irgend ein Verein von Dilettanten dahin gelangen möchte, diese Aufgabe gehörig zu lösen. — Ein anderer Sing-Verein hat sich unter der Direction des Herrn Reinike (des Bruders des verstorbenen Kapellmeisters R. in Dessau) gebildet. Von diesem werden auch mehrstimmige Sachen aus Opern und die Romberg'schen Vokalmusiken einstudirt.

Da hier so viel und vielartige Musik getrieben wird, so lässt es sich wohl denken, dass die Liebhaber der Quartette auch Gelegenheit haben und suchen, sich zusammenzufinden, um das Schönste aus diesem Gebiete der Kunst so würdig als möglich zu geniessen. So haben wir denn während der bey uns sehr langen Herbst- und Winter-Zeit wöchentlich drey Quartett-Versammlungen gehabt; in zweyen derselben spielte Hr. Reinike die erste Violine. A. Romberg, Onslow, Beethoven, Hummel erfreuten uns am öftersten; weniger als zu wünschen, kamen Mozart und Haydn an die Reihe. — Spohrs Quartette finden ihrer ganz eigenen Schwierigkeiten wegen am wenigsten Eingang.

Sogenannte Lieder-Tafeln giebt es hier mehrere. Eine derselben, aus acht Männern bestehend, leistet Ungewöhnliches und hat uns durch ihre mehrstimmigen Gesänge ohne Begleitung in den Liebhaberconcerten öfters viel Vergnügen gewährt. — Die merkwürdigste aller hiesigen musikalischen Verbrüderungen möchte aber doch wohl eine Gesellschaft von Herren seyn, die die russische Hornmusik ausübt. Fleiss und Ausdauer haben sie dahin gebracht, dass sie auch mitunter an öffentlichen Musik-Aufführungen Theil nimmt. Verbunden mit der Harmonie-Musik ist die Wirkung des Ganzen wirklich sehr schön, zumal auf Wasserfahrten, wozu unser herrlicher Dünastrom am Johannis-Abende (den wir hoch in Ehren halten) Gelegenheit giebt.

Als Seltenheit ist noch bemerkenswerth, dass in Wolmar, einer kleinen Landstadt unserer Provinz, unlängst bey der feierlichen Proklamation der Bauern-Freyheit, in der Kirche Händel's *Halleluja* aus dem *Messias* in lutherischer Sprache zur Orgelbegleitung von dasigen Musikfreunden aufgeführt wurde.

Bemerkungen.

Das immer wiederholte Empfehlen der Einfachheit ist wohlgemeint. Kein Künstler mag sich dadurch abhalten lassen, den höchsten Grad der Virtuosität zu erreichen, kein Compositeur, die tiefsten Tiefen der Theorie, die unerschöpflichen Reichthümer der Tonwelt sich anzueignen. Willkommen seyen uns alle die angenehmen Teufeleyen der Musik: Rouladen, Sprünge, chromatisch-enharmonische Gänge, Triller, Mordenten, Cadenzen, Variationen, Doppelgriffe etc. aber nur, damit das Einfache in desto höherer Vollendung gegeben werde, und damit sie zur rechten Zeit, sparsam aber um so verwunderungswürdiger, ergötzlicher eintreten. Kein Wunderthäter macht seine Stücke zwey oder mehrmals, weil sie sonst gewöhnlich und am Ende gar langweilig werden.

Wer gerade nur des Einfachen mächtig ist, der gilt für keinen guten Musiker, denn man findet, dass ihm auch dieses nicht immer gelingt. Wer es mit Sicherheit leisten will, mit Unfehlbarkeit, der muss noch mehr können, als nur dieses.

Ein Reicher mag zuweilen Geld auswerfen, wenn aber ein Armer thut, wie ein Reicher, so finden wir diess lächerlich. Solchen Armen gleichen aber viele Künstler und Liebhaber unserer Tage. Sie denken an's Ueberflüssige und ermangeln des Nothwendigen.

Schauen, Hören ist mancherley. Viele glauben, es sey alles gethan, wenn sie die Augenlieder heben, die Ohren spitzen. Dem Kinde ist zuerst alles Fläche, ein Mannichfaltiges, ein

Wechsel, ein Fortrücken ohne Tiefe, ohne innern Zusammenhang. Solche Kinder bleiben wir aber in gar vielen Dingen. Ich denke jetzt an Musik. Auch bey den musikalischen Sensationen treten innere, verschlungene Wirkungen, verhülltgewesene Kräfte an die Oberfläche. Zum Begreifen derselben gehört also nicht nur ein gesunder, aufgeweckter Sinn, sondern dass in unserer Seele das Bild der Welt lebe, von welcher diese Sensation eine an die Oberfläche tretende Erscheinung ist, damit sie, aus einem tiefen Ganzen stammend, in unserm Innern wieder in das Abbild dieses Ganzen aufgenommen werde.

Es ist bekannt, dass wer mit einem grossen Tubus gewisse Gegenstände am Himmel oder auf der Erde gesehen hat, sie auch mit dem kleinen wieder findet, durch welchen er sie zuvor vergeblich suchte. So sieht auch das wissenschaftliche Auge des Astronomen am Himmel viel mehr und findet leichter Kleines, Verstecktes, als das des Laien. Es ist Orientirung, die Fixirung des Blickes, die Schärfung auf das bestimmte Objekt. Wer nur überhaupt in den Luftraum hinaufblickt, wird die Lerche nicht wahrnehmen, die er sogleich sieht, wenn er sein Auge auf die ungefähre Stelle, wo sie seyn muss, richtet. Wer die Bekanntschaft eines sinnlichen oder geistigen Wesens macht, der findet es später oft und leicht wieder und erkennt es unter hundert ähnlichen. Nun merkt er erst, dass er zwar daran gleichgültig, unangeregt vorüberging. Es war für ihn nicht da; und so ist für jeden die Welt in dem Grade flacher, kälter, ärmer, als er der Einsicht und Theilnahme, der Kenntniss und Unterscheidung entbehrt.

Damit uns ein Mannichfaltiges nicht verwirre, oder uns als ein Verworrenes erscheine, müssen wir richten, welchem Ganzen es gehört. Wir müssen Einsicht in die ganze Sphäre haben und möglichst viele Bilder seiner Arten und Unterarten in uns tragen. So hört nur derjenige die Musik rein und tief, der sie verateht.

Theorie und Erfahrung sind also Hauptleiter des tiefern Geniessens. Ein Begriff von der Kunst überhaupt, von dieser Kunst insbesondere, Einsicht in die Technik und möglichst viele Erfahrungen.

Wer diese nicht besitzt, der schaut zuviel und zuwenig. Zuviel — weil sein Sinn nicht fixirt ist, weil er in's Endlose sich verschweift; zuwenig — eben weil der Eindruck nach der Oberfläche geht und nicht in die Tiefe des Verständnisses.

Kunst will aus dem zerstreuten Schönen des Lebens jeder Art ein Ganzes machen. Sie erreicht selten die Wahrheit der Details, die tiefe organische Begründung von jenem, aber sie hat vor der Wirklichkeit die Einheit des Gedankens voraus.

F. L. B.

Recensionen.

---

1. *Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle; und*
2. *Nocturne pour le Pianoforte et Violoncelle, ou Violon, ou Flûte — beyde comp. von F. W. Sergel*, im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig; jenes Oeuvr. 11, (Pr. 1 Thlr.) dieses Oeuvr. 14. (Pr. 16 Gr.)

Hr. S., ohngeachtet er keine grosse Anzahl Compositionen hat drucken lassen und ohngeachtet keine von denen, die gedruckt worden sind, eigentlich Lärmen und Aufsehen in der Welt gemacht hat — was sie freylich schon um der Gattungen willen, zu denen sie gehören, nicht vermochten — ist doch recht vielen und wirklich achtbaren Liebhabern nicht unbekannt, und denen er nicht unbekannt ist, ist er auch nicht unempfohlen. Was der Rec. von Hrn. S.'s Arbeiten kennet, Grösseres und Kleineres, scheint ihm, wie verschieden auch sonst, sich vornehmlich auszuzeichnen durch einen auf das Edlere in seiner Kunst gerichteten und durch solches Edlere genährten Geschmack, durch ein gewisses löbliches Maasshalten in dem, was er will, und in den Mitteln, wodurch er's will, (was allerdings ein klares Bewusstseyn von beyden voraussetzt,) durch Ernst ohne Trübes oder Schwerfälliges, durch Heiterkeit ohne Oberflächliches oder Spassmacherey, durch Sanftes und Zartes ohne Weichlichkeit oder Ziererey, und endlich durch eine tüchtige Kenntniss dessen und Geübtheit in dem, was man in der Tonkunst ganz eigentlich lernen muss — Gründlichkeit in der Ausarbeitung, Festigkeit in der Schreibart, Fluss

in den Stimmen; ihrer Natur gemässe Behandlung der Instrumente u. dgl. Eine auf ganz eigenen Bahnen dahinfliegende, neue Wege brechende und auf diesen die Hörer wie mit Gewalt fortreissende Phantasie, imponirende Kraft und zündendes Feuer des Gefühls: das scheint ihm versagt zu seyn; und eben darum erregen seine Arbeiten kein Aufsehen, aber Wohlgefallen; erwerben ihm keine Parteygänger, aber Freunde; man reisst sich nicht um sie, aber man hat sie gern. Indem der Rec. diess von den ihm früher bekannt gewordenen Arbeiten des Hrn. S. sagt, hat er zugleich ausgesprochen, was er in den hier genannten gefunden hat und braucht nur noch hinzuzusetzen, dass er beyde, vorzüglich aber das Quartett, zu den besten dieser Arbeiten zählt und sie mit voller Ueberzeugung den Freunden der eben geschilderten Musikgattung empfehlen kann.

Diese finden nun in No. 1. erstens ein Allegro moderato aus D moll, C-Takt, etwa von der Länge der ersten Allegros in Haydn's Quartetten. Ein gemässigter Ernst herrscht vor; mit ihm wechselt Freundlicheres und Gefälligeres. Die zweyte Abtheilung bis zur Rückkehr des Anfangs ist besonders gründlich und doch sehr fliessend durch alle Stimmen ausgearbeitet, so dass auch der gute Contrapunktist nicht zu verkennen ist. Es folgt Andante con moto aus F dur, $\frac{2}{4}$ Takt. Hier ist das sanft-Melodiöse vorherrschend und durch manche glückliche, nicht gewöhnliche harmonische Wendung gewürzt, auch durch im Verfolg vermehrte Belebung der Mittelstimmen von neuem anziehend gemacht. Ein Scherzando, Presto assai, aus D dur, mit dem Trio aus G dur, nähert sich der Art Beethovens in den Scherzandos seiner ersten sechs Violinquartetten; stehet eben hier, nach jenen beyden Sätzen, mit seiner raschen Belebtheit und seinen kecken Modulationen, am rechten Orte und macht, im Wechsel mit dem ganz einfachen, gefälligen Trio, einen dem Ganzen sehr vortheilhaften Effekt. Das Finale, Allegro aus D moll, $\frac{2}{4}$ Takt, ist nach einem scharf umrissenen Plan entworfen und in kunstgeübter Ausführung ganz vorzüglich zu rühmen. Den ganzen Gang der vollkommen consequenten Arbeit durch Worte anschaulich zu machen, würde zu weitläufig seyn; es ist aber auch nicht nöthig, da alles klar und bestimmt dasteht und der Satz zugleich für die Empfindung so anregend ist, dass der Spieler oder Hörer sich geneigt fühlt, mit erhöhter Aufmerksamkeit vorzutragen oder anzuhören. Es sey genug zu bemerken, dass das Ganze auf zwey Themen beruht: das erste in kurzen Rhythmen und Noten, das zweyte, als Gegensatz, in langen Rhythmen und Noten, welche nun, erst im Wechsel, dann (beym Anfange des zweyten Theils) in umgekehrtem Verhältniss, so dass diess zweyte Thema als erstes und als Fugensatz behandelt wird, endlich beyde einander nahe gedrängt werden und ein brillanter Schluss erfolgt. — Das Ganze lässt sich, wie der Länge nach, so hinsichtlich der mehrern oder mindern Schwierigkeit der Ausführung, und auch der Verhältnisse der Instrumente gegen einander, wohl am füglichsten mit den Violin-Quartetten Haydn's aus seiner letzten Zeit vergleichen. —

Das Notturno, No. 2, ist, wie es die Gattung verlangt, leichter und populärer gehalten. Es fängt an mit einem Allegro ma non troppo aus D dur, im $\frac{3}{4}$ Takt. Die angenehme Melodie, womit das Violoncell beginnt, liegt dem ganzen Satze zum Grunde und wird mehrmals sehr artig gewendet. Der Satz ist nicht lang und endet auf der Dominante von B dur. Ein Adagio non troppo in dieser Tonart und im $\frac{2}{4}$ Takt schliesst sich an. Auch hier waltet eine angenehme Melodie vor und wird mit einer lebhaftern Figur bald in Wechsel gesetzt, bald von ihr begleitet. Der Satz, der gleichfalls mehr kurz, als lang ist, endet auf der Dominante von D moll und gehet über in ein Allegro con brio, erst aus D moll, dann aus D dur, wo ebenfalls eine leicht fassliche Melodie zum Grunde liegt und fast überall durchklingt: die Gegensätze aber und die Begleitung lebhafter, mehr figurirt und bravourmässiger sind. Dieser Satz ist etwas länger und rundet das Ganze vers indig ab. Beyde Instrumente sind ohngefähr in gleichem Maasse beschäftigt und beyde nicht schwer auszuführen.

Der Stich und alles Aeussere beyder Nummern ist sehr gut.

Bibliographie musicale de la France et de l'étranger, ou Répertoire général systematique de tous les traités et oeuvres de musique vocale et instrumentale, imprimés ou gravés en Europe jusqu'à ce jour etc. à Paris, chez Niogelt. 1822.

Diess Buch, das, nach dem Vorberichte, dem Leser in sich vereinigt bietet, was er sonst in einer „infinité de volumes“ suchen müsste, bietet ihm ganz und gar nichts, als ein höchst armseliges, aus Journalen, Zeitungen, oder vielmehr Intelligenzblättern und Katalogen zusammengestoppeltes Machwerk. Nicht ein einziges der Kapitel, die in langer Reihe auf dem Titel prangen und von uns nur darum nicht abgeschrieben worden sind, weil es um den Raum Schade wäre — ist, wir wollen noch gar nicht sagen, mit einiger Vollständigkeit oder Kritik, sondern nur mit der geringsten Umsicht und Wahl abgefasst. So hart diess Urtheil klingt, so ist es doch das gelindeste und bescheidenste, das wir ohne die Wahrheit zu verletzen nur irgend aussprechen können; und wenn wir es nicht ausführlich beweisen, so geschieht das blos, weil das Werk die offenkundigsten Beweise auf allen seinen 608 Seiten liefert. Indessen möge, mehr zum Scherz als zum Beweise, wenigstens Einiges über die angeführten Werke und über ihr Verhältniss, ihren Gattungen nach, gegen einander hier Platz finden, da diess jeder Leser am leichtesten beurtheilen kann und es sich auch mit wenigen Zeilen abthun lässt. Dass die französische Musik ohne allen Vergleich über die, anderer Nationen, hervorgehoben ist, setzet man bey einem Franzosen schon von selbst voraus, und wir wollen unserm Autor das nicht einmal verübeln: aber nun sogar in dieser französischen Musik widmet unser Verf. den Partituren eine einzige Seite, dagegen den „Romances, Chansons et Couplets“ 87 — schreibe, sieben und achtzig Seiten. Nun aber erst in der deutschen Musik —! Von Liedern sind „*jusqu' à ce jour*“ gedruckt — drey Sammlungen: eine von Reichardt, eine, arrangirter englischer Nationallieder, und eine, componirt von Gerhard. (Ob Gebhardt gemeynt ist, oder die Reihe Lieder, zu denen Gerhard Texte geliefert hat, können wir nicht wissen.) Aber, möchte unser Bibliograph sagen: ich schreibe für Franzosen: kein Franzos singt deutsch; und mit dem, was ein Titel verspricht, muss man es nicht genau nehmen! Es sey! Aber die Instrumentalmusik gehet doch mit ihrer allgemeinen Sprache durch die ganze Welt, und wenigstens ihre allerbedeutendsten Werke sind doch wol auch in Frankreich bekannt? Unserm Verf. gar nicht. Nach seiner Meynung ist in Europa bis zum heutigen Tage erschienen — z. B. was Concerte anlangt, von Beethoven ein einziges, von Mozart gar keins, von Spohr, von Ries etc. auch keins: dagegen eines von Kaake und eines von Cannabiels. (Er meynet: Haake und Cannabich.) Von Fugen giebts in Deutschland ein einziges Werkchen. Von Partituren haben wir armen Deutschen, leider, nur acht Werke im Druck oder Stich; und selbst diese — das Ding, das ist und zugleich nicht ist — sind keine Partituren, sondern nur Klavierauszüge, auch nicht Ein Werk ausgenommen. An Symphonieen sind wir etwas reicher; wir haben deren neun; darunter auch Eine von Beethoven: leider aber gar keine von Haydn, auch keine von Mozart, wiewohl eine von — Tuch. Was Quartetten anlangt, so haben wir es bis auf neun Hefte gebracht. Von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Ries etc. sind noch gar keine herausgekommen; wie bekannt! Kirchenmusik im Druck oder Stich existirt in Deutschland „jusqu' á ce jour“ noch ganz und gar nicht; wie betrübt! — Doch genug von diesen Erbärmlichkeiten! Der Deutsche erstaunt, dass so etwas in die Welt hinaus geschrieben werden kann; wenn er aber liest, wie so einer Sudeley solch ein Titel vorgesetzt, wie das von ihr versprochen werden kann, was hier versprochen ist: so kann er sich des gerechten Unwillens nicht enthalten. Da die musikalische Zeitung von geradezu schlechten Werken keine Notiz nimmt — weshalb man auch schwerlich irgend etwas, das angezeigt wird, gänzlich und unbedingt verworfen findet: so wäre auch dieses Buch unerwähnt geblieben, hätte es dann bey dem leidigen Haschen nach Ausländischem nicht kommen können, dass irgend ein Verleger, nur der Sprache, nicht der Sache kundig und von dem Titel angelockt, zugegriffen und uns mit demselben auch in deutscher Sprache bereichert hätte. Darum also schien uns eine Ausnahme nicht nur zulässig, sondern auch nöthig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten August. Nº. 34. 1823.

Bemerkungen über die Behandlung der Akkordenlehre.

Seit langer Zeit ist der sogenannte Generalbass oder die Lehre von den Akkorden so allgemein in dem unverdienten Rufe einer abschreckenden Trockenheit und Schwierigkeit, dass nicht allein die meisten Dilettanten, sondern selbst viele Musiker sich vor einem Studium scheuen, das ihnen doch bey einigem Ernst eben so reiche Ausbeute für praktische Anwendung als Freude gewähren könnte. Ich mag nicht mit ermüdender Weitläufigkeit alle Ursachen jenes Vorurtheils aufsuchen, glaube aber als einen Grund desselben den Umstand anführen zu dürfen, dass unter den ältern Lehrbüchern kein einziges und unter den neuern nur das eine und andere von Trockenheit und Pedanterie frey, einfach und deutlich und dabey doch einigermaassen wissenschaftlich bearbeitet ist, und dass es vielleicht kaum zwey Bücher über Akkordenlehre giebt, die nur in den Hauptsachen mit einander völlig einig wären. Das eine Lehrbuch stellt z. B. Drey und Vierklänge auf und betrachtet alle übrigen Akkorde als Vorhalte, während das andere auch die Fünfklänge oder doch einige derselben als selbstständig giebt; das eine erläutert Akkorde, welche das andere als völlig unbrauchbar verdammt; fast jeder aber häuft für einzelne Fälle Regeln auf Regeln, unter deren Last das Gedächtniss erliegt, Regeln, die noch überdiess sehr oft mit denen anderer Lehrbücher nicht völlig übereinstimmen, wohl gar ihnen geradezu widersprechen, und an den Grund einer Regel, durch den diese in vielen Fällen allgemein gemacht und vom Verstande aufgefasst wird, ist selten gedacht. Auch an der nöthigen Vollständigkeit lassen es die meisten dieser Werke fehlen, so wie z. B., um nur eins anzuführen, mir kein Lehrbuch bekannt ist, welches die verschiedenen Tonverbindungen aufstellte, welche auf den harten und weichen Dreyklang ohne vermittelnden Akkord geradezu folgen können: ein Gegenstand, den wohl Niemand unwichtig nennen wird. Wer nun ein und das andere Lehrbuch studirt, muss nothwendig sehr oft in Zweifel und Ungewissheit gerathen, ganz besonders auch darüber, ob er denn nun auch wirklich alle brauchbare Akkorde kenne oder nicht, und wie sich im Allgemeinen über Menge und Brauchbarkeit der Akkorde entscheiden lasse.

Diese und mehre ähnliche Betrachtungen, die ich vorläufig übergehe, um diesen Aufsatz nicht über Gebühr zu verlängern, veranlassten mich, die Akkordenlehre zu meinem eignen Gebrauche auf eine von der gewöhnlichen etwas verschiedene Art durchzugehen; und Erfahrung an mir selbst, später auch an Andern, hat mich überzeugt, dass mein Weg in vieler Hinsicht gut sey. Dass er es in jeder sey, wage ich nicht zu behaupten, eben so wenig, als ihn für neu auszugeben, weil er mir zu natürlich scheint, als dass ihn nicht schon Andere gegangen seyn sollten, obgleich ich unter einer grossen Anzahl alter und neuer musikalischer Schriften keine gefunden habe, welche ihn lehrte. Sey dem nun, wie ihm wolle, so scheint er mir doch der Prüfung werth, und ihn dieser zu unterwerfen, ist die Absicht des vorliegenden Aufsatzes, in dem ich aber nur kurz andeute, was einer besondern Abhandlung zur weitern Ausführung überlassen bleibt.

Die Erklärungen der Ausdrücke: Generalbass, Akkord, Ton u. s. w. übergehe ich, als hier überflüssig.

Die neuere Musik braucht gewöhnlich nur zwey Reihen Töne: C, D, E, F, G, A, H u. s. w.

und A, H, C, D, E, F, Cis u. s. w. (diese Buchstaben sind hier und in der Folge ohne Bezug auf eine bestimmte Oktave gebraucht) die Dur und die Mollskala, beyde jedoch auch in viele andere Töne transponirt. Die sogenannte chromatische Tonleiter C, Cis, D, Dis u. s. w. oder C, Des, D, Es u. s. w. wird sehr oft theilweise, aber selten durch eine ganze Oktave hindurch gebraucht, kann aber doch so, auch harmonisch, wenigstens in langen Noten mit guter Wirkung gebraucht werden, die Reihe selbst verschiedenemal als erste, zweyte, dritte oder vierte Stimme im vierstimmigen Satze betrachtet. Sie könnte daher, wenn man sonst wollte, oder wenn es gerade nöthig wäre, füglich als Grundlage angenommen werden, um aus ihr alle gebräuchlichen (selbst mehre nicht gebräuchliche) Intervalle sowohl als Akkorde zu erläutern. Die sogenannte enharmonische Skala ist in den oben angedeuteten beyden Formen der chromatischen enthalten und jetzt, bey der allgemein eingeführten gleichschwebenden Temperatur, nichts anderes, als orthographische Abweichung von der chromatischen Skale: eine Abweichung jedoch, die man, um nicht eine schädliche Verwirrung in der Kenntniss und dem Gebrauche der Akkorde zu veranlassen, im Schreiben genauer beachten sollte, als es jetzt gewöhnlich ist, ohne dass man irgend einen gültigen Grund für diese Sonderbarkeit hat.

Aus der harten Tonleiter ergeben sich folgende Intervalle:

Kleine Sekunde, Terz, Sexte, Septime.
Grosse — — — —
Reine Quarte, Quinte, Oktave.
Uebermässige Quarte.
Verminderte Quinte.

Aus der weichen Tonleiter:

Kleine Sekunde, Terz, Sexte, Septime.
Grosse — — — —
Reine Quarte, Quinte, Oktave.
Uebermässige Sekunde, Quarte, Quinte.
Verminderte Quarte, Quinte, Septime.

Aus beyden zusammen also:

Kleine	2,	3 .	.	6,	7,	.
Grosse	2,	3 .	.	6,	7,	.
Reine	.	.	4,	5,	.	8
Uebern.	2,	.	4,	5,	.	.
Vermind.	.	.	4,	5,	7,	.

Von den jetzt gebräuchlichen Intervallen fehlt also nur noch die verminderte 3, nebst ihrer Umkehrung, der übermässigen 6, und wenn man will, allenfalls noch die übermässige 3 und verminderte 6, welche zwey letzten Intervalle jedoch nur ausserordentlich selten gebraucht werden möchten.

Intervalle, grösser als die Oktave, nämlich Nonen, Undecimen u. s. w. ergeben sich, wenn man die Skalen durch zwey Oktaven fortgesetzt denkt, eben so, wie Sekunden, Quarten u. s. w. denen jene (für die jetzige Betrachtung) gleich sind.

Alle Intervalle aber, selbst die jetzt nicht gebräuchlichen, die desshalb doch vielleicht nicht ganz unbrauchbar sind, ergeben sich aus der chromatischen Skale, die zugleich den alten sonderbaren Streit über die wunderliche Frage „wie viele Intervalle giebt es in der Musik" entscheiden könnte, wenn an der Entscheidung etwas gelegen wäre. Wie viele in der heutigen Musik gebräuchliche Intervalle es aber gebe, ist eine andere und vernünftige Frage, deren Beantwortung jedoch sich nicht aus der Betrachtung des rohen Materials, der Skalen, gleichviel welcher, sondern nur aus den Werken der vorzüglichsten Komponisten ergeben kann.

Aus den sogenannten natürlichen sieben Tönen C D E F G A H sind nun (ohne Verdoppelungen) 2, 3, 4... 7stimmige Akkorde möglich. Durch Hulfe von ♯ und b (♯♯ und bb sind hier füglich zu übergehen, weil sie doch nur in der transponirten Dur- und Mollskala vorkommen) liessen sich zwar acht und mehrstimmige Akkorde bilden; aber, da die Erfahrung lehrt, dass unser Gehör höchstens fünfstimmige Akkorde aufzufassen und zu ertragen im Stande ist (bey sechs Tönen, die zuweilen, doch selten im Zusammenklang gehört werden, ist immer wenigstens einer schnell vorübergehend), so sind höchstens fünfstimmige Akkorde zu betrachten. Wenn jedoch später auch auf sechs-sieben-achtstimmige Akkorde Rücksicht genommen wird, so geschieht diess nur, um durch Weglassung eines Tons in ihnen, oder mehrer Töne, neue drey-vier-fünfstimmige Akkorde aufzufinden.

Wenn man nun C, Cis, Ces mit den übrigen natürlichen sowohl, als den durch ♯ und b gebildeten Tönen zu 3, 4, 5, 6, 7, 8 auf alle

möglichen Arten verbände und in den Verbindungen zu 4, 5, 6, 7, 8 nach und nach 1, dann 1, 2 — dann 1, 2, 3 u. s. w. Töne wegliesse, so würde man allerdings alle mögliche 3, 4, 5stimmige Akkorde, d. h. Verbindungen von 3, 4, 5 Tönen erhalten; aber diese mehr mathematische als musikalische Behandlung des vorliegenden Gegenstandes ist zu weitläufig und giebt die Akkorde in einer wenig brauchbaren Ordnung. Es ist daher ein anderer Weg aufzusuchen.

Ob man die Töne in ihrer natürlichen Ordnung C, D, E u. s. w. oder in jeder andern beliebigen Folge verbinde, hat auf die Menge der möglichen Verbindungen keinen Einfluss. Wir wählen daher eine andere Ordnung und zwar aus dem Grunde, dass sich jede Harmonie auf Terzen zurückführen oder, mit andern Worten, jeder Akkord aus lauter auf einander folgenden Terzen, von denen jedoch zwischen dem tiefsten und höchsten Tone eine oder mehrere fehlen können, bestehend darstellen lässt — folgende:

C H D F A C E G.

Es sind nun mit Zuziehung des ♯ und b für jeden Ton zu untersuchen:

C H
C H D
C H D F
C H D F A mit Auslassung eines Tons oder mehrer Töne.
C H D F A C mit Auslassung eines Tons oder mehrer Töne.
C H D F A C E mit Auslassung wenigstens zweyer Töne.
C H D F A C E G mit Auslassung wenigstens dreyer Töne.

Zweyklänge.

C verbunden mit H, His, B gibt C H, C His, C B
Cis — — — — — Cis H, Cis His, Cis B
Ces — — — — — Ces H, Ces His, Ces B

Unter diesen neun möglichen Zweyklängen sind C H, Cis His, Ces B gleich

C His, Ces H —
C B, Cis H —

Es bleiben also nur folgende fünf wesentlich verschiedene Zweyklänge: C H, C His, C B, Cis B, Ces His, von denen C His nur in ausserordentlich seltnen Fällen, Ces His aber, soviel ich weiss, gar nicht gebraucht wird.

Dreyklänge.

Verbände man auf ähnliche Weise die obigen neun möglichen Zweyklänge mit D, Dis, Des, so erhielte man sieben und zwanzig mögliche Dreyklänge, unter denen aber, wie sich leicht voraussehen lässt, nothwendig einige unter sich nur in der Form verschiedene, im Wesentlichen aber gleiche, und andere höchst wahrscheinlich unbrauchbare befindlich seyn müssen. Da also diese Behandlung des Gegenstandes unvermeidlichen Unbequemlichkeiten unterworfen ist und schon bey den Septimenakkorden in ziemlich grosse Weitläufigkeit führt, ohne dem Anfänger mehr zu gewähren, als sich auf sehr viel leichterm Wege finden lässt, so verlassen wir für den jetzigen Zweck einen Gang der Untersuchung, der hier nur angedeutet wurde, um zu zeigen, wie man auf solche Weise alle möglichen, gleichviel ob gebräuchlichen oder ungebräuchlichen Akkorde finden könne — und wählen einen andern Weg, auf dem sich sogleich nur wesentlich verschiedene und brauchbare Akkorde ergeben.

Man gestatte mir folgende zwey Sätze, die hier zu erweisen nicht der Ort ist, als Grundsätze aufstellen zu dürfen.

1) Man gebraucht in der neuern Musik nur drey Terzen, die grosse, kleine, verminderte, wie diese in den oben aufgeführten drey Zweyklängen C H, C B, Cis B vorgestellt sind.

2) Ein unbrauchbarer Akkord giebt, wenn man zu den ihn bildenden Tönen noch einen neuen fremden Ton hinzufügt, ebenfalls einen unbrauchbaren Akkord.

Die Intervalle, welche fernerhin vorkommen, will ich mit Ziffern angeben, so dass 1, 3, 5, 7 u. s. w. den Grundton, gleichviel, welchen man dafür annehmen wolle, die Terz, Quinte, Septime u. s. w. in Rücksicht auf den gewählten Grundton bedeute; und gr ss, klein, rein, übermässig, vermindert soll durch die Buchstaben g, k, r, ü, v, vor den Ziffern bezeichnet werden. So sind z. B. der harte, weiche Dreyklang und der wesentliche, verminderte Septimenakkord durch die vier Ausdrücke: 1r3r5, 1k3r5, 1g3r5k7, 1k3v5v7 allgemein dargestellt.

Setzt man nun zu der Terz in den oben genannten drey Zweyklängen C H, C B, Cis B Terzen, wie folgt:

C H D, C H Dis, C H Des in Zeichen 1g3r5, 1g3ü5, 1g3v5
C B D, C B Dis — — 1k3r5, 1k3v5
Cis B D. — — 1v3v5

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. № IV. 1800.

Ankündigung.

W. A. Mozarts Don Giovanni, (Don Juan,) in vollständiger Partitur.

Die schon im Intell. Bl. No. 17. der musikal. Zeitung angekündigte Partitur dieses Meisterwerkes ist seit geraumer Zeit unter der Presse, und wird nun nächstens erscheinen. Um sie ganz vollständig zu liefern, werden sämmtliche Recitative ohne Begleitung, und alle von Mozart später in diese Oper eingelegten Stücke mit abgedruckt werden. Der Abdruck wird nach einer sehr sorgfältigen Copie der jetzt nur mangelhaft noch vorhandenen) Original - Partitur und unter Aufsicht des durch seine Kompositionen bekannten Herrn Musikdirektor A. E. Müller besorgt, welcher die Korrektur des Druckes übernommen hat. Dem italienischen Texte wird ein, von Herrn Fr. Rochlitz ganz umgearbeiteter, deutscher Text unterlegt. Das Ganze erscheint in zwey Doppelheften, wie die Partitur des Mozartischen *Requiem*, in gleichem Format, Umschlag und ebenfalls mit einem Titelkupfer verziert. Der Pränumerationspreis ist Ein Carolin oder 6 Thlr. Sächsisch. Wer 5 Exemplare nimmt, erhält das 5te frey. Nach geschlossener Pränumeration ist der Preis 2 Carolin.

Der Beyfall, mit welchem unsere Ausgabe der Partitur des *Requiems* aufgenommen worden ist, lässt uns hoffen, dass das musikalische Publikum auch diese Unternehmung thätig unterstützen werde.

Breitkopf und Härtel.

Dank.

Es ist mir durch die Verwendung der Herren Breitkopf - Härtel, und Hrn. Fr. Rochlitz beym Publikum gelungen, eine so ansehnliche und gütige Unterstützung meines Alters und meiner Schwäche zu erhalten, dass mein inniger Dank dafür nur mit mir selbst aufhören kann. 96 Thaler 5 Groschen sind es, die ich von der Güte meiner Unterstützer durch die Hände jener Herren erhalten habe. Wenn es den Geistern meines verdienten Vaters und meiner verdienten Bruder vergönnt ist, an meinem Schicksalen Antheil zu nehmen: wie sehr muss ihr Liebevolles Mitleid in Mitfreude verwandelt worden seyn!

Leipzig, im December. 1800.

Regina Susanna Bach.

Hier ist die genauere Berechnung des für die gute Alte bisher bey uns Eingelaufenen und an sie Abgegebenen:

5 Louisd'or von den Herren Fasch, Schlesinger und Zelter in Berlin.
2 Thlr. v. d. Hrn. Justizkommiss. Steinbeck in Brandenburg.
1 Thlr. Kassenbillet von S. aus Dresden.
2 Thlr. Kassenbillet von einem Freunde in D.
16 Groschen von Hrn. M. in L.
55 Fl. in Wr. Bk. Noten von Hrn. v. Arnsteiner, Fr. v. Wolff und Fr. Gräin von Flavigny in Wien.
15 Fl. 37 Kr. in Kngl. von ebendenselben.
1 Thlr. 8 Gr. v. Hrn. Kantor Fischer in Dresden.
3 Dukaten v. Hrn. Abt Vogler.
— 17 Gr. von einem Ungenannten.
10 Fl. Wr. Bk. Note von einem Ungenannten.
12 Fl. von Frl. v. Spielmann in Wien.
2 Thlr. Preuss. von Hrn. Musikd. Weber in Berlin.

Sollte man uns noch mehreres für diese Person anvertrauen wollen, so werden wir es eben so genau abgeben, und wie hier, darüber berechnen.

Breitkopf - Härtel.
Friedrich Rochlitz.

Antikritik.

Auf die Anzeige gegen meine Sonaten (im ersten Stück des 3. Jahrg. d. Zeitung.) brauche ich nichts zu erwidern, weil sie ihre Widerlegung in sich selbst trägt: aber dem Verfasser danke ich für den guten Willen und bedaure nur, dass er sich seine Neckerey so viel Mühe hat kosten lassen. Obgleich einen Mann von seinem Charakter diese nachlässige Vermummung nur schlecht verbirgt: so weiss ich doch Maskenfreyheit zu respektiren und es ist

so hat man die am meisten vorkommenden Dreyklänge. Diese auf ähnliche Weise behandelt, geben folgende 10 am häufigsten gebräuchlichen Septimenakkorde:

1g3r5g7, 1g3r5k7
1g3ü5g7, 1g3ü5k7
1g3v5k7
1k3r5g7, 1k3r5k7
1k3v5k7, 1k3v5ß7
1v3v5v7

Auf dieselbe Art lassen sich aus diesen zehn Septimenakkorden, durch Hinzufügen einer Terz, Nonenakkorde bilden u. s. w. Da aber nur wenige Nonenakkorde mit allen fünf sie bildenden Intervallen brauchbar sind, in Undecimen-Terzdecimen-Quintdecimen-Akkorden sogar 1, 2 u. m. Intervalle ausgelassen werden müssen, um brauchbare Akkorde zu erhalten, so ist die Aufsuchung aller dieser Akkorde für die Absicht dieses Aufsatzes zu weitläufig und bleibt einem andern schicklichern Platze aufbehalten. Als selbstständig müssen jedoch, wie ich glaube, diese Nonen-Undecimen Akkorde u. s. w. behandelt werden, wenn Consequenz in die Akkordenlehre kommen soll. Denn wenn man alle Akkorde ausser den Drey- und Vierklängen nur als Vorhalte betrachtet, so verfährt man völlig willkührlich, indem sich eben so gut in sehr vielen Fällen Drey- und Vierklänge als Vorhalte betrachten lassen, und man giebt dem Worte Vorhalt eine ungemein weite Bedeutung, da sich sehr leicht eine Menge Beyspiele, ähnlich den hier gegebenen:

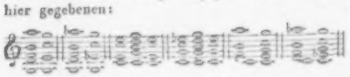

aufstellen lassen, in denen solche sogenannte Vorhalte mehre Takte hindurch ertönen können, ehe der Akkord eintritt, dessen blosser Vorhalt sie seyn sollen. Mit diesen Bemerkungen will ich jedoch nicht behaupten, dass die Lehre von den Vorhalten ganz übergangen oder verworfen werden solle, sondern nur darzulegen suchen, dass es mindestens sonderbar sey, gewisse Gattungen von Akkorden, welche allerdings oft als Vorhalte gebraucht werden, aber doch auch als selbstständig erscheinen können, durchaus nur als Vorhalte behandeln zu wollen. Wenn man ferner, um alle Akkorde auf möglichst wenige sogenannte Stammakkorde zurückzuführen, z. B. die Nonenakkorde erklärt als Septimenakkorde mit hinzugefügter None, so könnte man wohl allenfalls auch die Septimenakkorde darstellen als Dreyklänge mit hinzugefügter Septime; und wenn anderwärts behauptet wird, dass alle Akkorde, die sich nicht auf Drey- oder Vierklänge zurückführen lassen, Ueberspannung oder Ungereimtheit sind und die verwickeltesten Akkorde in einem Orgelpunkte einfach werden, wenn man die Grundnote weglässt und die nächste als Bass betrachtet: so ist die erste Behauptung, in der noch dazu das Wort zurückführen eine sehr weite und nicht ganz klare Bedeutung hat, wohl sehr schwer zu beweisen, und die zweyte sagt eigentlich nichts mehr und nichts weniger, als dass ein verwickelter Akkord wieder einfach werde, wenn man das Intervall, welches den einfachen Akkord zum verwickelten macht, weglässt. Dass es endlich einfacher und deutlicher sey, anstatt die Nonen-, Undecimen-Akkorde u. s. w. als solche zu betrachten, dieselben lieber als Anhängsel, gleichsam als eine Art harmonischer Vorschläge des nächstfolgenden Akkords „mit 1, 2, 3, 4 Vorhalten oder einem Bassvorhalt“ (so sagt ein sonst sehr schätzbares Handbuch des Generalbasses) anzusehen, will mir nicht einleuchten.

Mir scheint es daher am natürlichsten, Dreyklänge, Septimen-Nonen-Undecimenakkorde u. s. w. also sieben Gattungen von Akkorden als selbstständig aufzuführen, die alle in den Ausdrücken:

G H D	oder 1.3.5.
G H D F	1.3.5.7.
G H D F A	1.3.5.7.9.
G H D F A C	1.3.5.7.9.11.
G H D F A C E	1.3.5.7.9.11.13.
G H D F A C E G	1.3.5.7.9.11.13.15.

enthalten sind, wenn man ♯ und b dabey beachtet und in den 5, 6, 7, 8stimmigen Akkorden 1, 2 u. m. Intervalle auslässt.

Es ist hier der Ort nicht, diese Akkorde durchzugehen, von ihren möglichen Vorbereitungen und Auflösungen zu sprechen u. s. w.; aber erlaubt möge es mir seyn, etwas über die möglichen Lagen eines Akkords in enger und weiter Harmonie beyzubringen, worüber ich nirgends eine allgemeine Regel gefunden habe. Der Gegenstand ist aber wichtiger, als er vielleicht auf den ersten Anblick scheint, da die Kenntniss der

verschiedenen möglichen Lagen eines Akkords dem Anfänger in der Composition ausserordentlich oft von dem grösten Nutzen und fast unentbehrlich ist, durch dieselbe allein manche unerwarteten Wendungen der Harmonie erdacht werden können, und sich über die absolute Unbrauchbarkeit eines Akkords nur dann mit Gewissheit entscheiden lässt, wenn man ihn in allen seinen möglichen Lagen betrachtet und über seine möglichen Verbindungen mit vorhergehenden und folgenden Akkorden nachgedacht hat, auch einige Akkorde, welche von diesem oder jenem Lehrbuche als unbrauchbar dargestellt werden, sich bey genauer Untersuchung wirklich als recht brauchbar ergeben. Ueberhaupt kann ich mich nicht überzeugen, dass man das Recht habe, einen Akkord als Stammakkord z. B. desshalb zu verwerfen, weil er sich nicht allen Umständen fügt, unter denen andere derselben Gattung gewöhnlich erscheinen (z. B. der verminderte Septimenakkord), oder, weil er auf keinem Tone der Dur- und Molliskale seinen Sitz hat (wie z. B. der Septimenakkord Dis F A C). Desshalb und weil ich glaube, dass, so wie manche Akkorde, welche unsere Vorfahren geradehin als völlig unbrauchbar verdammten, jetzt fast in jedem grössern Musikstücke gehört werden, andere, die wir jetzt noch nicht brauchen, bey unsern Nachkommen in Anwendung kommen werden: desshalb habe ich die oben genannten sechs Dreyklänge und zehn Septimenakkorde nicht die brauchbaren, sondern die am meisten vorkommenden genannt. In Hinsicht auf diese und ähnliche Betrachtungen möchte es wohl nicht zweckwidrig seyn, einmal in einer besondern Abhandlung, die als Vorbereitung zu jedem Lehrbuche der Akkordenlehre dienen könnte, den oben nur angedeuteten Weg, auf dem allein man mit mathematischer Gewissheit alle möglichen Tonverbindungen in systematischer Ordnung erhalten kann, wirklich zu durchwandern, zumal, da er, wie mich die Erfahrung bey einer nicht unbedeutenden Vorarbeit gelehrt hat, bey weitem nicht so abschreckend weitläufig ist, als er scheint, und die Untersuchung weit weniger Nachdenken, als vielmehr mechanisches Schreiben verlangt, auch während der Arbeit selbst sich ganze Massen von Akkorden als zu einer Familie gehörig, die wesentlich gleichen und nur in der Form verschiedenen sich als solche durch Benutzung allgemeiner Ausdrücke, und viele andere a priori, oder doch auf den ersten Blick, als absolut unbrauchbar ergeben müssen.

Jeder Dreyklang (auf mögliche Verdoppelungen irgend eines Intervalls wird hier natürlich keine Rücksicht genommen) lässt sechs Lagen zu, drey in enger, drey in weiter Harmonie:

Nämlich: 1) 1 3 5 4) 3 5 1
2) 1 5 3 5) 5 1 3
3) 3 1 5 6) 5 3 1

No. 1. 4. 5. sind in enger, 2. 3. 6. in weiter Harmonie. In Noten:

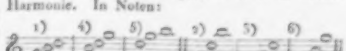

Jeder Septimenakkord hat 24 Lagen, 4 in enger, 20 in weiter Harmonie. Nämlich:

1) 1 3 5 7 13) 5 1 3 7
2) 1 3 7 5 14) 5 1 7 3
3) 1 5 3 7 15) 5 3 1 7
4) 1 5 7 3 16) 5 3 7 1
5) 1 7 3 5 17) 5 7 1 3
6) 1 7 5 3 18) 5 7 3 1
7) 3 1 5 7 19) 7 1 3 5
8) 3 1 7 5 20) 7 1 5 3
9) 3 5 1 7 21) 7 3 1 5
10) 3 5 7 1 22) 7 3 5 1
11) 3 7 1 5 23) 7 5 1 3
12) 3 7 5 1 24) 7 5 3 1

No. 1. 10. 17. 19. sind in enger, die übrigen in weiter Harmonie. In Noten:

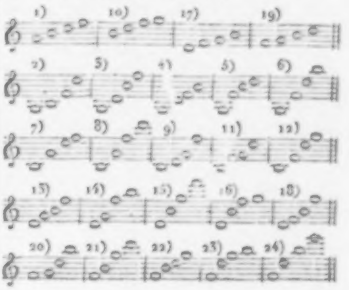

So würde, wenn Nonen-Undecimenakkorde u. s. w. mit allen ihren Intervallen gebraucht werden könnten, jeder

Nonen-Akk.	120 Lagen,	5 in enger	115 in weiterfasm.	haben
Undec. —	720 —	6 —	714 —	—	—
Terzdec. —	5040 —	7 —	5033 —	—	—
Quindec. —	40320 —	8 —	40312 —	—	—

und die Verzeichnung dieser Lagen würde, wenn sie nöthig wäre, kein Nachdenken kosten, sondern blos die Zeit und Mühe des Schreibens; aber sie ist ohne allen Nutzen, da nur sehr wenige fünfstimmige Akkorde und gar keine sechs- und mehrstimmigen gebraucht werden, die fünfstimmigen aber sehr selten in mehren Lagen brauchbar sind, und daher die meisten der durch Auslassung eines Intervalls oder mehrer sich ergebenden Akkorde in ihren verschiedenen möglichen Lagen eben so, wie die Septimenakkorde verzeichnet werden können, indem man nämlich mit den vier ihre Intervalle bezeichnenden Ziffern alle 24 Zahlen, welche mit 4 Ziffern geschrieben werden können, nach ihrer auf einander folgenden Grösse aufschreibt und diese Ziffern zur Erleichterung der Untersuchung in Noten überträgt.

Wenn die Akkordenlehre auf die Weise behandelt wird, die ich hier absichtlich, um nicht langweilig weitläufig zu werden, nur in Bezug auf das rohe Material derselben in einem Entwurfe andeutete, der zwar mancher Vereinfachung und Verbesserung sehr bedürftig aber auch fähig ist, so scheint sie mir durch die, fast durchaus anzuwendende, heuristische Methode und durch das Fortschreiten vom Einfachen zum Zusammengesetzten alles Abschreckende zu verlieren, indem sie gleich anfänglich das zu betrachtende Material nicht nach Willkühr, sondern mit Genauigkeit und Bestimmtheit so aufstellt, wie es wirklich in der Natur vorhanden und in Werken musikalischer Composition angewendet erscheint, und in systematischer Ordnung eine leicht zu übersehende Vollständigkeit gewährt, die mit Fasslichkeit und Klarheit verbunden jeden, der nicht alles Studium scheut, in den Stand setzt, sich mit geringem Aufwande von Zeit und Mühe wenigstens einen Ueberblick des ganzen Feldes der Musik zu verschaffen, da sich ungeachtet der Mehrdeutigkeit mancher Akkorde doch allgemeine Kennzeichen angeben lassen, um zu bestimmen, zu welcher Gattung von Akkorden irgend ein vorkommender Akkord gehöre. Sollte demnach diese Art der Behandlung eines so reichen Stoffes nicht ohne alle Trockenheit bestehen können, so giebt es ein sicheres Mittel, selbst diese zu vermeiden und dem Gegenstande ein hohes Interesse zu gewähren, dadurch nämlich, dass man eine Sammlung von Beyspielen der mannichfaltigsten Verbindungen aller in der heutigen Musik vorkommenden Akkorde in ihrer Folge, Vorbereitung, Auflösung u. s. w. entwerfe, nicht selbst erfunden, sondern gezogen aus einigen wahrhaft klassischen musikalischen Werken verschiedener Gattung: eine Arbeit, die ich zu meiner Belehrung und Freude kürzlich begonnen habe und mit Beachtung wenigstens des Drittheils der alten Regel „nonum prematur in annum" zu gehöriger Zeit dem Druck zu übergeben wünsche.

Weimar, im Juni 1823.

A. F. Häser.

Nachrichten.

Petersburg. Im Winter und in dem grossen Fasten von 1822 war die Anzahl der von Künstlern zu ihrem Besten veranstalteten öffentlichen Concerte, im Verhältniss zu denen in vorhergehenden Jahren, nur gering, aber desto grösser die der Armen-Concerte: daher auch einige der letztern keinen glücklichen Erfolg hatten und die Armen noch ärmer machten. Im letzten Winter trat der entgegengesetzte Fall ein, auch waren die Unternehmer grösstentheils zufrieden. Unter den hiesigen Künstlern zeichneten sich aus: die Sängerinnen: Mad. Bender und Dem. Dalloca, die Klarinettisten Herren Bender, der Oboist Hr. Czerwenka, die Herren Böhm und Maurer, Violinisten, letzterer zugleich durch brillante Compositionen für sein Instrument, auf dem Pianoforte der bekannte Componist Herr Steibelt und Hr. Mayer. Unter Liebhabern gefielen vorzüglich die Damen Uwaroff und Perroffsky auf dem Pianoforte und Hr. Lwoff auf der Violine. Von fremden Künstlern besuchten uns Hr. Hummel. Er liess sich zuerst in Privat-Gesellschaften hören und erwarb sich durch seine Phantasieen den grössten Beyfall. Herrlich führte er jedes Thema durch und wusste glücklich Scherz und Ernst zu paaren; bald folgten

wir ihm in die Kirche, bald in's Theater; bey vollstimmigen oder einfachen Sätzen stand ihm immer seine grosse harmonische Fertigkeit zu Gebote, und selbst den Nicht-Kenner ergötzte diese Abwechslung, besonders da Hr. H. gewöhnlich mit brillanten Passagen und gefälligen Sätzen endigte und diese ruhig und ohne Anstoss ausführte; auch nannte man ihn allgemein den berühmten Improvisateur. Oeffentlich gab er das erste Mal sein Concert in H moll, die *Sentinelle* und eine Phantasie. Ersteres fand man zu lang, die Solo's zu sehr mit Passagen überhäuft und arm an Gesang, die *Sentinelle* für einen Hummel zu unbedeutend und seine Phantasie nicht mit jenen herrlichen zu vergleichen, womit er in Privat-Gesellschaften entzückt hatte: denn diese war mehr pot-pourri und schien nur darauf angelegt, grosse Geläufigkeit der Finger zu zeigen. In seiner Manier zu spielen und in seinem Vortrage gefiel Hr. Hummel nur wenig. Er behandelt das Pianoforte als Repräsentant des Orchsters und als Organist, nicht als Gesang-Instrument, wie wir es hier zu hören gewohnt sind. In seinem zweyten Concerte trug er sein (hier sehr beliebtes) A moll Concert (Op. 85.) und das sogenannte Rondeau brillant sehr fertig vor; aber die Manier, beym Vortrag der Passagen von geschwinden Noten gleicher Geltung, die erste Note jedes Taktes stark zu markiren, wirkte unangenehm. Kenner fanden diessmal seine freye Phantasie ganz vortrefflich und bewunderungswürdig, seine Arie aus *Mathilde von Guise* aber steif und veraltet. In seinem dritten und letzten Concerte führte Hr. Hummel sein schönes Septett aus und gewann damit allgemeinen Beyfall; auch hatte er viel Zuhörer, welches in den beyden vorhergehenden Concerten nicht der Fall gewesen war.

Madame Symanoffska, Klavierspielerin aus Warschau, die sich mit Hrn. Hummel zu gleicher Zeit hier befand, interessirte das Publikum für sich durch Schilderung ihrer Lage; auch gefiel ihr Spiel in einigen Privat-Gesellschaften: denn sie zeigte natürliches Gefühl und bedeutende Fertigkeit; bey ihrem öffentlichen Spiele aber befriedigte ihr Vortrag nicht, welches wohl dem Mangel an guter Schule zuzuschreiben ist.

Der vortreffliche Klarinettist Hr. Bärmann, welcher sich diesen Winter hier aufhielt, hatte in seinem ersten Concerte (im grossen Theater) viel, im zweyten aber (im philharmonischen Saale) nur wenig Zuhörer. Er spielte meisterhaft und hatte ausserordentlichen Beyfall, besonders aber gefiel sein schöner Vortrag in Maria von Webers Compositionen.

Kürzlich ist der Violinist Boucher hier angekommen und hat auch schon die Ehre gehabt, bey Ihro Majestät der verwittweten Kayserin zu spielen. Er unterschreibt sich:

Don Allessandro de Boucher,
Surintendant et Directeur de musique, premier Violon et Solo, et Chef d'Orchestres de S. M. C. le Roi Charles IV. et membre de plusieurs academies, societés savantes etc. etc.

Sonderbar ist das Vorurtheil, welches hier und in Moskau lange der Musik Beethovens entgegengestanden hat und welches leider durch einen berühmten Künstler — r — unterstützt wurde, welcher von B.'s Werken, als von denen eines Halbverrückten sprach und, wenn er zu irgend einem Werke desselben accompagniren sollte, die seltsamste Animosität zeigte. Neuerlich ist es jedoch einigen geachteten Künstlern, wiewohl mit vieler Schwierigkeit, gelungen, jenes Vorurtheil zu bekämpfen. Namentlich spielt Hr. Böhm seit einiger Zeit Beethovens erste 6 Quartetten. Wir haben drey neue Quartetten dieses Meisters zu erwarten, welche er für den Fürsten Nicolaus Gallitzin zu schreiben übernommen hat.

Recension.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von F. C. Fesca. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Hr. F. giebt uns hier deutsche Lieder, nicht nur den Texten, sondern der ganzen Gattung nach; mithin weder Arietten, noch Canzonetten, weder französirende Romanzen, noch catalanisirende Firlefanzen. Hoffentlich wissen das ihm auch jetzt noch gar manche Sänger und Sängerinnen Dank; und die es ihm Dank wissen, sind wahrlich nicht die minder achtbaren. Er hat gute — poetisch und musikalisch gute Gedichte gewählt, die auch nicht schon abgebraucht sind. Auf Mannichfaltigkeit ist bey der Auswahl gleichfalls gesehen. Seine Musik ist, wie sie das

deutsche Lied verlangt: möglichst einfach und dabey möglichst ausdrucksvoll und bezeichnend; das Hauptinteresse ist in die Melodie der Singstimme gelegt und diese nur in den Tönen benutzt, die zugleich immer die natürlichsten, schönsten, jedes Ausdrucks fähigsten und in jeder gebildeten männlichen oder weiblichen Kehle vorhanden sind; die Begleitung ist darum nicht gleichgültig behandelt, sondern, ihrer Unterordnung ungeachtet, interessant, gewählt, unterstützt das Ganze und vermehrt seine Wirksamkeit, bezeichnet auch manche Einzelnheit des Gedichts näher als es in der Melodie des Sängers ohne Abschweifung in das Arienmässige thunlich war. Dass der Gesang fliessend, der Satz rein, Declamation und Accentuation wohl erwogen seyen, erwartet man von diesem Componisten ohnehin. Der Declamation und Accentuation überall Genüge zu thun, (wohl auch zur Bequemlichkeit des Sängers) und der Begleitung hin und wieder mehr Mannichfaltigkeit zu geben, sind die Strophen der Lieder fortlaufend ausgesetzt: es bleibt aber, wie die Gattung verlangt, bey den Hauptmelodieen. Zuweilen ist Hr. F. in Hinsicht der kleinen Abänderungen zu Gunsten der Declamation noch weiter gegangen, als es uns nöthig dünkt; es muss auch hier „geistig gerichtet" seyn, und ein, durch Schuld des Dichters, querstehender Wort-Accent, ein verschleifter halber Schluss u. dgl. stört weniger, als ein ängstlich scheinendes Auspünkteln. — Mit Vergnügen haben wir jedes dieser Lieder gesungen und wieder gesungen: aber am liebsten sind uns gerade die allereinfachsten gewerden; nämlich No. 3, der englische Gruss, No. 5, Frühlingszeichen und No. 6, blos Lied überschrieben. (Es könnte Trost heissen.) Das erste von diesen in seiner alterthümlichen Naivetät, das zweyte in seiner lieblichen, ruhigheitern Bequemlichkeit und das dritte in seiner frommen Einfalt, werden uns sicherlich werth bleiben, und wir meynen, gar manchen Andern auch. Doch sey, was das letzte dieser Lieder anlangt, nicht verschwiegen, dass es uns zwar sehr gut scheint, wenn Hr. F. die letzte Strophe in Dur singen lässt: dass er sie aber auch, als die Auflösung des vorher Gespannten, eben so einfach, ja, wo möglich, noch einfacher hätte singen lassen sollen — nicht in solcher, wenn auch übrigens recht angenehmen Cantilena. Und als eine Nebensache sey auch noch erwähnt: Woher hat denn Hr. F. die Notiz, diess letzte Gedicht sey von Fouqué? Es steht Wort für Wort in allen alt-protestantischen Gesangbüchern. Aus den neueren eleganten, hat man es, bey seiner grossen Einfalt und demüthigen Frömmigkeit, freylich verwiesen! —

Kurze Anzeigen.

Sonate agréable pour le Pianoforte, comp. — — par Franc. Lauska. Oeuvr. 46. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 20 Gr.)

Die Sonate ist wirklich, wie der Titel verspricht, angenehm; und zwar ist sie es der Erfindung, der Ausarbeitung, dem Ausdruck — und folglich, wird sie diesem gemäss vorgetragen — auch der Wirkung nach. Etwas gedrängter hätte Manches darin zusammengehalten werden können, ohne dass damit über die hier mit Recht angenommenen Gränzen hinausgeschritten worden wäre. (Man vergl. Seite 5, Syst. 2 und 3 und ähnliche Stellen.) Alle drey Sätze sind leicht auszuführen, doch nicht für Anfänger; diese sollen aber auch keine Sonaten spielen.

Seconde Polonoise à 4 mains pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Oeuvr. 93. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Nach kurzer Einleitung ein munteres, hübsches Thema, das, mit interessanten Zwischenspielen aufgeputzt, zu einem angenehmen Unterhaltungsstück für Liebhaber von einiger Fertigkeit geworden ist. Für den Discant-Spieler hätte es im Stich bey ohngefähr zwey Drittheilen seiner Partie nur Einer Zeile und darunter der Worte: immerfort in Oktaven, bedurft! Mit dieser Art zu schreiben macht es ein Componist den Leuten bequem und sich selbst noch mehr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten August. **Nº. 35.** 1823.

Nachrichten.

London, Anfang July. Ohne uns eine unnütze Wortspielerey zu Schulden kommen zu lassen, können wir ganz eigentlich behaupten, dass seit der diessjährigen Sonnenwende alles hier eine andere Wendung genommen habe. Seitdem die Tage wieder abnehmen, ist's mit den Herrlichkeiten in Westminster zu Ende. Das Parlement sitzt zwar noch, aber Carlton-Pallast ist verlassen. Da wegen häufiger Kränklichkeit des Königs dieses Jahr keine Hoffeste haben Statt finden können, Se. Majestät auch keine Schauspiele, Concerte und Gallerien besuchte, so hatte hier das Leben gar nicht den rechten Schwung und den sonstigen Glanz. Alles was zur grossen Welt gehört und nicht durch Geschäfte an die Hauptstadt gebunden ist, hat sich daher um volle sechs Wochen früher aufs Land begeben, als es sonst zu geschehen pflegte. Alle öffentlichen Vergnügungen und Lustbarkeiten, worunter wir, wenn hier die Rede davon ist, auch die Concerte verstehen, sind nunmehr bis zum nächsten Frühjahr als geschlossen anzusehen. Eingedenk unseres vor vier Monaten gegebenen Versprechens wollen wir nun einen treuen Bericht von allem abstatten, was sich während dieses Zeitraums Merkwürdiges im Gebiete der Tonkunst hier zu Lande zugetragen hat. Der bey weitem grösste Theil unserer Vorhersagungen ist leider! eingetroffen, manches Unerwartete aber wird diesem Aufsatze das Anziehende der Neuheit geben. Mit Vorbehalt unseres eigenen Urtheils legen wir hierbey zum Grunde, was der achtungswerthe Herausgeber des *Quarterly Musical Magazine and Review* in der letzten (18ten) Nummer desselben unter der Rubrik: *Sketch of the state of Musik in London* May 1823, aus den besten Quellen und ziemlich ausführlich beygebracht hat. Er beginnt seine Skizze mit einer Jeremiade über den Mangel an ausgezeichnet Vortrefflichem und Neuem in den diessjährigen Kunsterscheinungen, und an diese schliesst er eine bittere Strafpredigt an den hiesigen Adel wegen Zurücksetzung des einheimischen Talents, und sowohl die Klagen, als die Predigt haben ihren guten Grund. — Die einzigen Concerte, welche sich dieses Jahr in einer regelmässigen Folge haben erhalten können, sind das Philharmonische, das Brittische und das der alten Musik; das dem Gesang ausschliesslich gewidmete Concert (The Vocal Concert), welches, wie das *Harmonikon* (die neue musikalische Zeitschrift) berichtet, vor etwa 40 Jahren unter der Leitung von Harrison und Knyvett seinen Anfang nahm, ist für immer aufgegeben, und das City Amateur Concert ist, um Hrn. Bacons eigene Worte zu gebrauchen, aufgeschoben. Aber diess heisst nicht mehr und nicht minder als jenes, denn in der City will es, wie in Holland mit den schönen Künsten (die Malerey ausgenommen) nicht so recht fort; hier wie dort opfert man lieber an Plutus's als an Apollons Altare.

Die Philharmonischen Concerte: erstes, den 17ten Febr. letztes den 2ten Juny; im Ganzen acht in Zwischenzeiten von vierzehn Tagen. Die Besorgnisse wegen Abnahme ihres ehemaligen Glanzes, die wir in unseren frühern Berichten geäussert, haben sich in ihrer diessmaligen Folge leider! nur zu sehr bestätigt. Dass die bestimmte Anzahl der Unterzeichner erst nach dem zweyten Concerte, Dank der Bemühung derer, welchen die Ehre der Anstalt am Herzen liegt, voll gemacht werden konnte, und dass Männer wie Cramer, Kiesewetter, Moscheles, Ries, dieses Jahr gar nicht aufgetreten sind, beweiset denn doch wohl, dass beyde keinen besondern Werth mehr darin setzen, sich hier einzufinden, jene — um zu hören, diese — um sich hören zu lassen; denn Geld-

rücksichten können doch hier wohl nicht eintreten, da die Gesellschaft so reich ist, dass sie die Zuhörer für ihren Eintritt durch niedrige, die Künstler aber für ihre Leistungen durch hohe Preise zufrieden stellen kann. Nächst den vielfaltigen Zwistigkeiten der Directoren untereinander und mit den übrigen Künstlern, ist ein Hauptübel, woran diese Concerte leiden, wie es auch das *Harmonikon* No. III. sehr richtig bemerkt, der Mangel an Mannichfaltigkeit und Neuheit in den vorkommenden Musikstücken. Mozart, Haydn und Beethoven wissen wir alle schon auswendig und Niemand will sich finden, der Orchester-Symphonieen setzt, welche denen jener Gepriesenen gleich kommen. Freylich haben neue Schöpfungen wohl nirgends eine härtere Probe zu bestehen als hier, und die Gewissheit des schweren Kampfs gegen alte tiefgewurzelte Vorurtheile hat wenig Ermunterndes für junge und minder begabte Tonsetzer. Wehe dem Werk und dem Verfasser, die sich hier erst selbst empfehlen sollen! Kalt und argwöhnisch empfängt der Engländer das Fremde und Neue, und höchst selten wird einem neuen Kunstwerke das Glück zu Theil, gleich Anfangs nach Verdienst gewürdigt und belohnt zu werden. Das Vortrefflichste geht über diesem unheilbaren Volksvorurtheil oft gänzlich zu Grunde und schwerlich gelangt es je zum Ziel, wofern es sich nicht mit eiserner Beharrlichkeit durch jene Hindernisse Bahn macht. Ist diess aber einmal geschehen, so ist auch sein Glück auf immer unerschütterlich begründet. Wer denkt hier nicht an die Verehrung der Engländer für unsern Händel! für ihre Shakspeare, Miltons u. s.! Alle Welt preist den Engländer für seine Treue und Festigkeit in der Freundschaft, er sagt aber selbst sprichwörtlich, er müsse erst sieben Jahre Salz und Brod mit Einem gegessen haben, ehe er ihn seinen Freund nenne; und gerade so ist er in seiner Kunstliebhaberey. Er beklagt sich daher gar nicht über die beständige Wiederholung dieser ihm unverwehrlichen Symphonieen von Mozart, Haydn und Beethoven; im Gegentheil, Jahr aus Jahr ein will er sie haben und zwar in jedem Concert ein Paar oder wenigstens eine; und entzöge man dem Philharmonischen Concerte diese Grundpfeiler, es stürzte wahrlich sogleich; man klagt nur über den Mangel an kleinen guten Particen und über das Aufführen mittelmässiger Sachen, wobey nicht ihr innerer Werth, sondern persönliche Rücksichten für die Verfasser die Directoren leitete.

Eben jener herkömmlichen Einerleyheit halben und weil schon ein- oder zweymal in diesen Blättern eine Reihe von Philharmonischen Concerten ausführlich beurtheilt worden, ist es überflüssig mit den diessjährigen eben so zu verfahren. Wir heben daher lieber aus allen achten nur das Merkwürdigste heraus und geben als Beyspiele den Inhalt des ersten und des letzten an:

Erstes Concert den 17ten Februar.

Erster Theil.

Symphonie in C	von Beethoven.
Terzette „Quello di Tito è il volto" gesungen von Mad. Salmon, den Hrn. Sapio und Kellner	- Mozart.
Quartett für 2 Viol. Viole und Basse, gespielt von den Herren Mori, Watts, Smart und Linley	- Haydn.
Gesang von Hrn. Sapio, „In native worth" aus der Schöpfung	do.
Ouverture aus Ludoiska	- Cherubini.

Zweyter Theil.

Symphonie No. 11	von Haydn.
Recitativ und Arie, gesung. von Mad. Salmon „Ah! parlate" aus Il Sacrificio d'Abramo	- Cimarosa.
Concert auf dem Horn von Sign. Puzzi ...	- Bellosi.
Duetto, gesung. von Mad. Salmon und Hrn. Sapio, „In questo lieto istante," aus der Vestalin	- Puccitta.
Ouverture aus Figaro	- Mozart.

Das, sollte man denken, könnte genügen! zwey lange Symphonieen, zwey Ouverturen, ein Quartett und ein grosses Concert; und diess alles vollständig ohne Weglassung auch nur einer Note, an *Einem* Abend. Das *Harmonikon* sagt: dieses erste Concert zeigte eben nicht, dass man sich viel Mühe gegeben hätte, irgend ein Stück zu geben, das nicht meistens jedes Jahr seit dem Bestehen der Gesellschaft vorgekommen wäre, es sey denn das Concert auf dem Horn, das zwar mit ausserordentlicher Geschicklichkeit von Hrn. Puzzi vorgetragen wurde, das sich aber sonst gar nicht für Concerte passt, welche dazu gegründet sind, die höchste Gattung von Compositionen aufzuführen." Dem Hrn. Mori gebührt das Lob, dass er in dem Haydn'schen Quartett die erste Violine meisterhaft spielte, die andern Instrumente haben weniger Gelegenheit sich zu zeigen, leisteten

aber vortrefflich diess Wenige. Hrn. Mori kann England mit Recht seinen ersten Violinisten nennen, ob er gleich noch sehr jung ist: mit einem kräftigen, feurigen Vortrage verbindet er eine ausserordentliche Fertigkeit und es fehlt ihm nichts, als dass er noch mehr seinen Geschmack im Ausdruck bilde. Er hat das Verdienst nächst Hrn. Kiesewetter, die Mayseder'schen Sachen hier durch sein Spiel bekannt gemacht zu haben, weshalb dieser Componist gegenwärtig sehr in Ansehen steht. — Eigenes spielt Hr. Mori nie — viel weislich, da er im Satz noch nicht genug geübt ist.

Im zweyten Concert am 3ten März kamen wieder eben so viele und nicht minder lange Stücke vor. Das vorzüglichste darunter war ein Klavierconcert in Es dur von Mozart, vortrefflich gespielt von Hrn. C. Potter. Was wir eben von Hrn. Mori als Violinisten sagten, rücksichtlich der Höhe, auf welcher er gegen die übrigen steht, das lässt sich ganz eigentlich auf Hrn. Potter als Klavierspieler anwenden. Da er seine musikalische Bildung hier und in Wien meistens von deutschen Meistern schielt, so hat auch sein Spiel viel von deutscher Art vor allen Dingen höchst gediegen, dabey sehr feurig und überaus klar, so dass er nie vermuthen lässt, er spiele etwas Schweres. Seiner Compositionen ist in diesen Blättern von andern Recensenten oft rühmlichst gedacht. Was doch im *Harmonikon* für Urtheile vorkommen! dieses herrliche, man möchte fast sagen unübertreffliche Concert von Mozart nennt es übel gewählt und von der einzig schönen Sonate von Hummel à 4 mains, Op. 92. die doch rein das Werk einer schöpferischen Phantasie ist, sagt es No. VII. dass sie zwar sehr gelobt sey, aber doch mehr von den Kenntnissen als von der Erfindungsgabe des Verfassers zeige. Im zweyten Theile des Concerts kam eine Sonate (Viola und Contrabass) von dem hier zu Lande sehr geschätzten Corelli vor, welche die beyden Lieblinge aller hiesigen Kunstfreunde so hinreissend schön vortrugen, dass sie trotz alles Sträubens von Seiten des Hrn. Dragonetti wiederholt werden musste. Hr. Dragonetti, ein Venetianer, hat als Contrabassist auch schwerlich auf dem festen Lande seines Gleichen. Er ist dabey ein Mann von der eigenthümlichsten Denk- und Handlungsweise und spricht keine Sprache rein, selbst nicht die Italienische, sondern sein Reden ist ein fortwährendes Radbrechen in vieren oder fünfen. Er hat nichts gesetzt, was in den Druck gekommen wäre. Das *Harmonikon* bemerkt, dass von den Sängern, die diesmal auftraten, nur Mad. Ronzi de Begnis unbedingtes Lob verdiene. — Sie sang wie sonst im höchsten Styl, bald schmelzend, bald erschütternd. Herr Mori hatte die erste Violine und daher fehlte es den Ouvertüren und Symphonieen wenigstens nicht an Feuer und Leben. — In dem dritten Concert am 17ten März unter Anführung der Gebrüder Smart kam nichts besonders Merkwürdiges vor, es sey denn ein Violinconcert von Sig. Vaccari, gespielt von ihm selbst. Das *Harmonikon* spricht aber ihn bey dieser Gelegenheit also: „dieser vortreffliche — bald hätten wir gesagt unübertreffliche — Violinist hat eine Anstellung bey dem Hofe zu Madrid, welche er aber vor der Hand sehr weislich aufgegeben und dafür eine Einladung von unserer Philharmonischen Gesellschaft für diesen Sommer angenommen hat. Er hatte vor acht Jahren einen sehr ausgezeichneten Antheil an diesen Concerten und machte damals ein erstaunliches Aufsehen in der musikalischen Welt. Er ist, was er war" u. s. w. Diess letztere ist nun der Fall, man entschuldige den Ausdruck. Die Hauptvorzüge in Vaccari's Spiel waren bekanntlich von jeher ein hoher Grad von Anmuth, viel Geschmack und Feinheit des Ausdrucks und vor acht oder mehr Jahren verband er mit diesen allerdings sehr liebenswürdigen Eigenschaften auch so viel Fertigkeit und Gewalt über sein Instrument, dass sein Spiel ganz den Anstrich jener Ungezwungenheit und Leichtigkeit hatte, welche so sehr das Herz gewinnen. Dieses kann man aber wahrlich nicht von seinem jetzigen Spiele sagen. Jahre und Drangsale haben das rasche Feuer, welches sonst in seinen Adern strömte, gar sehr gedämpft. Er trug sein Concert zwar schön und deutlich vor, es war aber ein sichtbarer Kampf mit Schwierigkeiten — mehrere Stellen waren höchst matt. Dennoch verdiente der liebenswürdige beynahe 70jährige Greis den warmen Beyfall, womit man ihn empfing. Die Philharmonische Gesellschaft hat sich aber seines Beystandes gar wenig zu erfreuen gehabt: er ist nur einmal aufgetreten und es schmerzt uns die Nachricht geben zu müssen, dass der unglückliche Mann gegenwärtig an einer Geisteszerrüttung leidet. — In dem vierten Concert am 7ten April, unter der

Leitung des Hrn. C. Potter und des Hrn. Mori erregte eine neue Pianoforte-Phantasie von Ch. Czerny aus Wien, gespielt von Hrn. Neate, viel Erwartung, welche jedoch keineswegs erfüllt wurde. Die Nettigkeit und Genauigkeit, mit welcher Hr. Neate die schwersten Stücke vorträgt, ist wahrlich merkwürdig — eine Maschine könnte es ihm darin nicht zuvorthun — es mangelt ihm aber wohl ein wenig das warme Leben, welches aus Verstandniss und Gefuhl entspringt; auch seine grössten Bewunderer klagen über Kalte. Der Composition selbst ging rein aller Beyfall ab. Es schien als wollte sie kein Ende nehmen, und da der Componist sich beynahe immerwährend in den höheren dünnen Noten aufhält, so hatte das Ganze das Ansehen einer einfarmigen und höchst langweiligen Spielerey. Doch ist es zu hart vom *Harmonikon*, der Composition allen Geschmack und Verstand abzusprechen. Das zweyte neunenswerthe Stück in diesem Concerte war das erste Violin-Quartett des hier sehr berühmt werdenden Wiener Componisten Hrn. Mayseder; die erste Violine, auf die es eigentlich in diesem sogenannten Quartett allein ankommt, spielte Hr. Spagnoletti. Wiewohl das *Harmonikon* bemerkt, dass er sich nie zu grösserm Vortheile hätte hören lassen, so hatten wir ihm doch wohl etwas von Hrn. Neate's Klarheit und Nettigkeit gewünscht. Die schwierigsten Stellen waren ganz unverständlich. Das *Harmonikon* schliesst seinen Bericht von diesem Concert mit einer echt englischen Phrase: „die Symphonieen und Ouvertüren wurden auf die gewöhnliche Art gegeben, d. h. besser als irgend wo anders".

Das fünfte Concert am 21sten April mochte durch Neuheit im Persönlichen und Sächlichen leicht das anziehendste und überhaupt das beste seyn. Die immer und überall gepriesene Symphonie in G moll von Mozart, womit das Concert begann, ist für unsere Orchester noch nicht ganz geeignet. Schon jedes Moll spricht hier wenig an, und dann die unleugbar grossen Schwierigkeiten dieses Werks wegen seines reichlichen chromatischen Gehalts. Dazu kommt, dass das Philharmonische Orchester immer, selbst bey ganz neuen Werken, nur Ein mal Probe hält. Nach dem vielbewunderten Septett aus *Cosi fan Tutte*: „Alla bella Despinetta" gesungen von einem Meisterverein, Mad. Salmon, Sigra. Corradori (einer überaus zarten und sehr geschätzten Sangerin, ehedem Fräulein von Monck) Demois. Goodall, den Herren Sapio, Placci und De Begnis, spielte Englands erster Flötenbläser Hr. Nicholson, eine Phantasie oder eigentlich *des ses Ca ira* mit Veränderungen auf der Flote mit Orchesterbegleitung und erwarb sich, weil er mehr Kunststücke als Kunst zeigte, den rauschendsten Beyfall von allen Nichtkennern. Das *Harmonikon* liest ihm hierüber eine derbe Strafpredigt, wenn es gleich seiner ausserordentlichen Fertigkeit und Tonfulle volle Gerechtigkeit widerfahren lässt. Den Beschluss des ersten Theils machte eine ungedruckte herrliche Ouverture von Beethoven, welche er eigens für diese Gesellschaft gesetzt haben soll. Sie beginnt mit einem feyerlichen Marsche, *Marche religieuse*, voll erhabener Ideen und frey von allen stark dissonirenden Harmonieen und kühnen Uebergängen. Eine sehr ausgearbeitete Fuge macht den Hauptinhalt des Ganzen aus, und man möchte den englischen Kritikern wohl beystimmen, wenn sie sagen, Beethoven scheine darin seine Kenntniss der gelehrten und im strengen Styl gesetzten Werke von Händel und Bach zeigen zu wollen. Eigentlich verbindet diese Ouverture den Styl der Alten und Neuern, und sie wird gewiss immer ein schönes Denkmal des Beethoven'schen Geistes bleiben, wofür sie auch sogleich allgemein anerkannt wurde. — Der zweyte Theil des Concerts begann mit einer neuen Symphonie von unserm verehrten Veteran Hrn. Muzio Clementi. Ein englisches Blatt sagt bey dieser Gelegenheit: es war ein unbeschreibliches Vergnügen, Hrn. Clementi in diesem Concerte den Vorsitz nehmen und seine Symphonie unter eigener Leitung aufführen lassen zu sehen, welches, wie wir wissen, vermittelst unseres Werks in allen Theilen der Welt (?) bekannt werden wird. Es ist nun 50 oder 60 Jahre her, seit dieses berühmten Tonsetzers zweytes Werk erschien und ihn sogleich als einen Mann von hohem Geist bezeichnete. Seit jenem Tage sind fast so viele Werke von ihm erschienen, als wir Jahre zählen; und ihren Verfasser noch frisch und munter zu sehen — seine Talente noch in all ihrer jugendlichen Blüte wahrzunehmen, ist nicht nur erfreulich für seine Freunde und Bewunderer, sondern erhebend für die menschliche Natur u. s. w. *Harmonikon*, No. 5. In diesem Theile hatten wir auch das Vergnügen einen Landsmann mit warmstem Beyfall begrüsst zu sehen: Hrn. Grund aus Sachsen-Meiningen, einen

Schüler von L. Spohr, und das will schon viel sagen, da Hr. Spohr selbst und Kiesewetter noch in so frischem Andenken sind. Hr. Grund ist zwar nicht ein Spieler erster Grösse: dazu mangelt ihm Kraft, Fertigkeit und ein noch nicht gänzlich ausgebildeter Styl; aber da er noch ein so junger Mann ist, wie sehr lässt sich nicht erwarten, dass er einst wirklich ein ausserordentlicher Künstler werde, wie ihn die Engländer schon jetzt zu nennen belieben.

Das sechste Concert am 5ten May giebt uns Gelegenheit, unserm berühmten Landsmanne Hrn. Kalkbrenner, welcher hier seit ungefähr zehn Jahren gelebt und in hohem wohlverdienten Ansehen steht, die gebührende Huldigung zu sollen. Mit vollkommenstem Rechte geben wir ihm sofort einen Ehrenplatz unter den Mannern, welche gegenwärtig durch ihre Satz- und Spielart eine eigene Schule bilden, unter Hummel, Moscheles und Field, Steibelt und Dussek gelten zu ihrer Zeit auch für Virtuosen und ihre Concerte hielt man eben auch nicht für Kinderspiel, was sind sie aber im Vergleich mit den Genannten? sie scheinen nur gerade die Vorschule zu machen. Wo eigentlich die Gränze aller Schwierigkeit ist, wo der Rain zwischen dem noch Ausführbaren und rein Unmöglichen zu ziehen ist, lässt sich schwer angeben. Wenn man jedoch die neuesten Concertstücke jener Herren betrachtet, so sollte man denken, wir wären jetzt schon an dem ne plus ultra. Vor allen kann hier das Concert (D moll) zum Beleg dienen, welches Hr. Kalkbrenner am 5ten May in den Argyll Rooms spielte. Wohl mag Herr Bacon sagen, „es könnte selbst den Kühnsten zurückschrecken, und es wäre zu besorgen, dass wenige, wahrscheinlich nicht ein halbes Dutzend Spieler im ganzen Lande, es zu des Verfassers Zufriedenheit ausführen möchten. Aber die Schnelligkeit zu hören, womit er selbst ein più allegro spielt, oder seine Trillerketten und seine furchtbaren Octavengänge macht, ist der einzige Weg um einzusehen, was überhaupt möglich ist. Ohne dergleichen anschaulichen Beweis würde sich Niemand einen Begriff davon machen können". Das Concert ist hier im Druck erschienen und kann nebst ähnlichen Erscheinungen von Hummel und Moscheles zum Beweise dienen, wie weit das Klavierspiel auch in diesem Lande gediehen ist. Da es hoffentlich auch in Deutschland erscheinen wird, so ist es zweckmässig, nicht sowohl über das Werk selbst, als über dessen Vortrag von Hrn. Kalkbrenner zu sprechen. Man könnte es wie die meisten neuern Concerte am schicklichsten eine Orchestersymphonie mit obligater Pianofortestimme nennen. Es ist durchweg gelehrt und strenge gearbeitet, so dass nicht zu verkennen ist, wie vielen Fleiss der Verfasser darauf verwandt habe, ungeachtet der vielen Bravoursolo's, worin Kunstfertigkeit, nicht Kunst zu zeigen die Absicht war. Der Eingang hat etwas Hohes und Feyerliches und das eigentliche Thema wird schon hier, im 22sten Takte, vorausgenommen und sehr geschickt im doppelten Contrapunkte behandelt. Auch die übrigen Tutti sind besonders wegen des passenden Gebrauchs der Blasinstrumente von grosser Wirkung und zeugen von dieses Meisters Talent für vielstimmige Symphonieen, worin er sich auch schon mit Glück versucht hat. Das erste Solo beginnt mit Octaven in beyden Händen, worin Hr. K. so wie Moscheles das Erstaunlichste leistet, und schliesst, um uns der Metapher des englischen Kritikers zu bedienen, wie ein getheilter Donner, mit einem chromatischen Laufer durch Bass und Diskant in der Gegenbewegung. In diesem Solo kommt auch eine Trillerkette vor, worin sich mit jeder Note die Harmonie verändert und so eine Reihe von Trugschlüssen bildet. Das zweyte Solo, welches mit der Umkehrung des Themas vermittelst eines enharmonischen Ueberganges anfängt, unterscheidet sich sehr passend durch einen sanften Charakter vom ersten und dritten, in welchem das Thema in einer andern Tonart wiederkehrt. Die schwierigen, feurigen Stellen gelangen Hrn. Kalkbrenner am besten, sie gehören zum unterscheidenden Charakter seines Spiels und vor allen war der Schluss bey weitem der glanzendste Theil dieses Satzes. Das Adagio, worin von Saiteninstrumenten nur die Bässe vorkommen, steht den andern beyden Satzen, unseres Bedünkens, nach, und machte auch nicht eine gleiche Wirkung auf die Zuhörer. Von dem letzten Satze schreibt ein englischer Beurtheiler: „Nach allem was wir von den erstaunlich feurigen Solos im ersten Satz gesagt haben, möchte es scheinen, als wenn so viel Glanz keines Zuwachses fähig wäre, aber dennoch hat Hr. K. das Gegentheil bewiesen und den Zuhörer bis zur letzten Note des ungemein lebhaften Rondo's in unablässig wachsender Spannung erhalten. Kurz, Hr. Kalkbrenner spielte diese seine grösste Composition mit all der Sicherheit, welche

mit lieb, dafs ich es darf. Da er in seiner Gesellschaft das Recht hat, jede Menge aufzuhalten und zu fragen, wie bist du herein kommen, folglich nicht zu fürchten brauche, dafs ihm da jemand den Stachel entwinde und gegen ihn selbst kehre: so wünsche ich ihm nur noch, dafs ihm und seinem Spiele dies Glück auch anderwärts wiederfahre. Er nehme diesen Wunsch für einen guten Tag — den manierlichsten Gruſs zwischen Fremden. Damit gehe ich von ihm und verspreche ihm, dafs wir uns nie begegnen können.

Leipzig, am 24. Oct. 1800.

G. Rosenmüller.

Antwort des Recensenten.

Hr. Rosenmüller schreibt da, wie ein junger Mann, der eine hohe Idee von sich selbst lange gehegt hat, und nun mit Erstaunen erfährt, dafs andere Leute sie nicht haben. Es ist in jener Anzeige durchaus nichts ohne Beleg gesagt worden, und die angeführten Schnitzer sind noch obendrein sämmtlich verbessert — was man von einem Rec. eigentlich nicht einmal zu verlangen befugt ist. Das Erkennenwollen ist eine so oft gebrauchte Wendung, dafs es keines Worts darüber bedarf. Mit dem „nie begegnen können" ist es eben so. Also kein Wort weiter.

Anzeige.

Ueber die Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin nach dem Vogler'schen Simplificationssystem, eine Nachahmung des Orchestrion in Rücksicht auf Stärke, Würde, Mannichfaltigkeit, Feinheit, Deutlichkeit, Reinheit und Dauer. 4. Preis 2 Gr., ist bey Breitkopf und Härtel zu haben.

Ankündigung.

Die Gebrüder Pixis aus Manheim, sind von dem Herzogl. Braunschweigischen Herrn Hof-Mahler Schröder vortrefflich, und wie man von ihm gewohnt ist, sehr ähnlich gemahlt, von Herrn Kupferstecher Sintzenich, unter Aufsicht des Herrn Schröder, sehr sauber gestochen. Da Herr Schröder seinen Aufenthalt lange an einem Orte nicht bestimmen kann, so hat er mich ersucht, sich der Sache anzunehmen. Ich bitte dahero alle löbl. Postämter, Zeitungs-Comtoirs, Buch- wie auch Kupferstich-Handlungen, und alle Verehrer der braven jungen Künstler, sich des Werks anzunehmen, und biete als Vortheil, das 7te Exempl frey. Der Pränumerationspreis für Ein Exempl. ist 2 Thlr. Sächs., künftig ist der Ladenpreis 1 Thlr. 12 Gr. Auch steht das Original für 10 Louidor zu verkaufen. Man kann sich mit postfreyen Briefen und Geldern auch an mich wenden.

Berlin, den 1sten December 1800.

Bacciarowsky,
in der Markgrafenstrafse No. 50.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Hennig, Thème varié pour la Flûte avec accomp. d'un Basse chiffré et d'un Violon. kr.

Himmel, Thème du Ballet de Semiramis avec 6 Variations. kl. 10 Gr.

Haydn, J., 3 nouvelles Simphonies arrangées en Quatuors, pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. ar. 2 Thlr.

Gelinek, 10 Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur une pièce du Ballet Alceste. No. 11. ar. 16 Gr.

Albrechtsberger, Klavier-Schule für Anfänger. ar. 22 Gr.

Haydn, J., 6 Sonate per il Violino e Viola. Op. 37. ar. 1 Thlr. 16 Gr.

Ferrari, 3 Sonatines pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Collection de tous les airs Patriotiques arrangés pour le Fortépiano. Liv. I. bh. 1 Thlr. 8 Gr.

Collection des Marchet et Pas de manoeuvres à l'usage de l'armée nationale par Catel, Jadin, Le Febure, Ozi etc. etc. rh. 16 Gr.

Paisiello, Ouverture aus der Oper: der Barbier von Sevilla. rh. 12 Gr.

Winter, Quatuor pour 2 Violons, Alt et Bass. Op. 5. fr. 16 Gr.

Vogler, 16 Variations pour le Pianoforte. fr. 8 Gr.

Knecht, kleine praktische Klavierschule für Anfänger und Geübtere, bestehend aus Vorübungen und Handstücken. 2te Heft. fr. 20 Gr.

Stecher, 12 Variationen nebst 1 Rondo für's Klavier oder Fortepiano. Op. 6. fr. 12 Gr.

Pleyel, 3 angenehme und leichte Duetten für 2 Violinen. 2te Theil. fr. 16 Gr.

Marchand, 10 Variations pour le Pianoforte sur un Thème de Haydn. Op. 1. fr. 9 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

den vollendeten Meister verkündet, und erntete den reichlichsten Beyfall. Schade nur, dass die Orchesterbegleitung sich so vieler Verstösse schuldig machte! Ausserdem hatten wir diesen Abend noch ein Meisterstück von dramatischer Musik, eine Scene von Jomelli „Berenice ove sei"? aus der Oper *Lucia vera*. Mad. Camporese, welche die sang, bewährte ihren alten Ruhm als der ersten dramatischen Sängerin, die wir jetzt haben. Keine andere ist so behutsam im Gebrauch von Verzierungen, und viele Mozartische Arien singt sie ohne den geringsten Zusatz. Das *Harmonikon* sagt, das Concert dauerte eine halbe Stunde zu lange und war im Ganzen genommen etwas schwerfällig.

Das siebente Concert am 19ten May und das achte, letzte am 2ten July lassen sich kürzer fassen, weil in beyden durchaus nichts Neues oder sonst Erhebliches vorkam. Im siebenten wurde Mozart's grosse Symphonie mit der Schlussfuge und Winters Ouverture zur *Zaire* unter Hrn. Mori's Aufführung vortrefflich, die vierte Symphonie von Beethoven aber zu Anfange nicht zum besten gegeben. Ueber einiges Andere in diesem Concerte lassen wir wegen vielseitiger Belehrung das *Harmonikon* No VI sprechen: „Hr. Willmann (welcher eine Phantasie von Härmann für die Klarinette mit Orchester spielte) ist der zarteste und vollendetste Klarinettbläser, welchen wir je gehört haben; aber ein Klarinetteoncert ist hier gar nicht an Ort und Stelle. Das Quintett von Andr. Romberg für 2 Viol. 2 Bratschen und Violoncello ist eine schöne Composition, obgleich die ununterbrochene Fortdauer der weichen Tonart ihr etwas Schwermüthiges mittheilt, welches auf immer verhindern wird, dass sie je sehr beliebt werde. Spohr's Ouverture aus *Abruna* ist eine der besten Schöpfungen dieses vortrefflichen Tondichters: wenn er so fortfährt, wie er angefangen, so wird er gewiss eine der grossen musikalischen Zierden Deutschlands werden, des Landes, welches sich so hoch über alle andere in jedem Zweige der Kunst, ausser dem Gesange, erhoben hat". Das Vornehmste im achten Concerte war ein Violinquartett von Spohr, welches Hr. Mori nach der Meynung des *Harmonikon's* besser spielte, als der Componist, da er hier war, selbst. Es ist freylich nicht zu leugnen, dass er es meisterhaft vortrug. Mit dem Finale zum ersten Akt aus *Don Juan* wurden die diesjährigen Philharmonischen Concerte geschlossen; mit welchem Ausdruck zu einem erwünschten Fortgang im nächsten Sommer, bescheiden wir uns, schon jetzt zu bestimmen. Dennoch ist es gewiss, dass sich, wie auch das *Harmonikon* No. VII berichtet, viele Klagen über ihre Verwaltung während dieses und des letzten Jahres erhoben hatten. Nicht wenig Ursache zur Unzufriedenheit gab das Ausbleiben Hrn. Kiesewetters, welches viele den Directoren Schuld gaben. Hr. J. P. Cramer hat sich für nächstes Jahr nicht zum Director ernennen lassen und dies ist kein gutes Zeichen, denn wer kommt ihm an Urtheil und Geschmack bey? Dennoch hoffen wir zuversichtlich, dass die achtungswerthen, so reichlich vorhandenen Mitglieder dieser Gesellschaft alles daran setzen werden, die Concerte wieder in ihren alten Flor zurück zu bringen. Das Gute, das daraus für den Zustand der Musik in diesem Lande entspringen würde, ist nicht zu berechnen. Sie sind die eigentlichen Erhalter und Beförderer alles Grossen und Vortrefflichen im Gebiete der Kunst und nach ihnen, als Gesetzgebern, richten sich gewissermassen alle andern Vorstellungen. Was hier aufgenommen wird, hat das Vorurtheil inneren Werthes für sich, und was zurückgewiesen wird, darf nicht leicht anderswo auftreten, ohne einen schlechten Empfang zu besorgen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Königsberg, vom September 1822 bis July 1823. Am 8ten September wurde die hiesige Bühne wieder mit dem *Freyschützen* eröffnet und zwar bey vollem Hause. Der Beyfall, den diese Volksoper auch hier gefunden, ist durch dreissigmalige Wiederholung nicht verringert worden. Der *Freyschütz* war es, der der bedrängten Theater-Kasse oft aus der Noth half, wenn alles Andere nicht mehr helfen wollte. Dem. Minna Schäffer von Berlin, Schülerin der Dem. Aug. Schmalz, neu engagirte erste Sängerin, debütirte als Agathe. Ihre gute Theaterfigur, gebildete Sprache, ansprechende Stimme und verständige Schule gereichten ihr gleich zur Empfehlung. Noch nicht ganz feste Intonation und Mangel an Theater-Sicherheit wurden wohl bemerkt, aber gern entschuldigt, denn diese Fehler verschwinden bey Fleiss und gutem Willen mit der Zeit. Dem. Sch. weiss ihre Stimme noch nicht genug in Ensembles geltend zu machen. Sie wurde als Agathe sehr applaudirt. Schade,

dass auch sie die einfach-schöne Stelle: „Leise, leise“, wenn auch nur wenig, verzierte! Als Königin der Nacht entwickelte D. Sch. einen bedeutenden Stimmenumfang (vom tiefen A bis ins 3 gestrichene F), in der Tiefe kraftvoll, in der Höhe leicht ansprechend, und ein hübsches Staccato. Als Prinzessin von Navarra, Donna Anna, Constanze in der *Entführung*, haben wir sie mit Vergnügen gehört und bedauern daher ihren kürzlich erfolgten Abgang. Sie ist in Braunschweig engagirt. An Hrn. und Mad. Schwarz vom Danziger Theater hat unsere Oper auch das Lustspiel zwey sehr gute Acquisitionen gemacht. Ersterer ist der Sohn unseres ehemaligen, noch unvergessenen Directors, des Schauspielers Schwarz in Hamburg; obgleich seine Tenorstimme nur schwach ist, so weiss er sie doch als Johann von Paris, Pedrill in der *Entführung* und in ähnlichen Rollen gut geltend zu machen und verbindet damit ein lebendigeres Spiel, als es deutschen Tenoristen meistens eigen ist. Mad. Schwarz ist eine hübsche junge Frau, die ebenfalls auf der Bühne viel Gewandtheit besitzt. Ihre in der Tiefe sonore Stimme würde auch in der Höhe mehr ansprechen, wenn sie sie mehr mässigen möchte, so wie überhaupt ihr niedersächsischer Dialect uns ein wenig fremd klingt. Als Olivier, Aschenbrödel, Blonde u. s. w. fand sie Beyfall. (Leider sagt man, dass auch dieses Paar nach Riga abgeht.) — Herr und Mad. Guthmann, (geborene Marconi, glaub' ich, früher Mad. Göcke) vom Lübecker Theater, debütirten: er, als Osmin in der *Entführung*, sie als Emmeline und dann als Sextus. Er missfiel gleich beym ersten Auftreten und ob es gleich hiess, er sey damals heiser gewesen, so haben wir seine Stimme an den wenigen Abenden, an welchen er gespielt hat, doch stets bedeckt gefunden. Wir wollen damit dem Hrn. G. nicht Brauchbarkeit absprechen, zumal da er ein guter Musiker seyn soll; es ist aber um die Gunst des Publikums ein sonderbares Ding. Wer sie einmal errungen, mag sich auch schon manchmal gehen lassen, sie bleibt ihm doch: der erste Eindruck aber ist schwer zu verwischen. Darum fand die wirklich gute Leistung des Hrn. G. als Wasserträger wenig Anerkennung. Mad. Guthmann (obschon in den mittleren Jahren) besitzt eine so vortreffliche, helle, glockenartige Stimme, wie wir gestehen, wenige zu kennen, eine Klarheit des Klanges, die den eigentlichen Sopran bezeichnet, ohne Beymischung jener Lugubrität, die der Altstimme wieder so wohl ansteht. (Wir würden Weinkennern vielleicht verständlicher werden, wenn wir den eigentlichen Sopran als einen perlend hellen Champagner, den eigentlichen Alt als einen milden dunkeln Burgunder bezeichneten) Hierzu kommt eine grosse Deutlichkeit und Bestimmtheit jedes Tons und jeder Sylbe und ein recht lebendiges Spiel. Auch scheint Mad. G. auf dem Theater zu Hause. Sie wurde als Emmeline vorgerufen. Leider aber intonirt Mad. G. einige Töne, etwa das F bis B der zweygestrichenen Octave so empfindlich zu tief, dass es, zumal bey der Schärfe ihrer Articulation, kaum erträglich ist. Woran das liegt, wissen wir nicht. Den Sextus sang Mad. G. — im ersten Akte — in einer Manier, die wir die „tollgewordene“ nennen möchten. Was nur von Rouladen und widersinnigen Verzierungen aufzutreiben war, wurde angebracht. Als nun der Unwille des Publikums (zu dessen Ehre sey's gesagt!) sich darüber, zwar nicht auf eine unziemende Weise, aber doch so gäussert hatte, dass es Mad. G. bekannt wurde, die sich denn damit entschuldigt haben soll, dass man jetzt an andern Orten solche tolle Manieren verlange (sollte das denn möglich seyn?!), so sang sie im zweyten Akte sehr einfach und rührend, vorzüglich das Rondo in A, was denn auch anerkannt wurde. Ihre Gräfin Armand war auch lobenswerth. Als Diana (im *Baum d. D.*) detonirte sie leider! entsetzlich. Ausserdem ist sie, soviel uns erinnerlich, nur noch als Clotinde in *Aschenbrödel* aufgetreten und ist nebst Hrn. G. wieder nach Lübeck zurückgegangen. Es scheint uns übrigens, dass Beyde, wenn sie gleich nicht besonders gefielen, doch im Laufe des Winters hätten mehr beschäftiget werden können. — Da nun auch Hr. La Roche, der so sehr geschätzte Komiker, nach Weimar gegangen, wohin Hr. Hummel ihn uns entführt zu haben scheint, so sind die Aussichten zu einer guten Oper wieder, und vielleicht auf lange, verschlossen. — — Hr. Heinrich Blum vom Berliner K. National-Theater, trat mit Beyfall als Don Juan (zweymal bey sehr vollem Hause), Sarastro (dazu ist seine Stimme in der Tiefe nicht aus), Axur, Caspar im *Freyschütz* (den er besser als La Roche sang, aber — wie es uns geschienen — weniger richtig spielte), Seneschall im *Johann von Paris* (nach unserer Meynung, bis auf den unpassenden Hermelinmantel, ganz vortrefflich), Figaro von Mozart, (ebenfalls

trefflich), Schiffscapitain (sehr ergötzlich), Masseru (in Einzelnem trefflich) und zu seinem Benefiz als Bartolo im (veralteten) Paisiello'schen *Barbier von Sevilla* auf. Sein Spiel in letzter Rolle war zwar meisterhaft, aber — eine so ekelhafte Carricatur, wie dieser Bartolo, widersteht doch für die Länge und kann kein Gegenstand des Ergötzens seyn. Hr. Blum, der zugleich ein hübscher Mann ist, zeigte sich durchaus als ein braver Sänger, besonders für nicht zu tiefe Partieen und als gewandter Schauspieler, (auch in dem von seinem Bruder Carl Blum aus dem Französischen übersetzten hübschen Lustspiel *André.*) — Die Begleiterin des Hrn. Blum, Mad. Maurer, vom Berliner Ballet, trat als Elvira im *Don Juan* (zweymal), als Astasia und als Susanne im *Figaro* auf. Das erstemal in der ersten Rolle wurde sie vom Publikum nicht artig und nachher gleichgültig aufgenommen. Uns schien sie beydes nicht zu verdienen, da sie Fleiss und Anstrengung, auch wohl einiges Talent zeigte und ihre Stimme, wenn auch nicht vorzüglich, doch auch nicht schlecht ist. — Die Gastrollen des Hrn. Lemm aus Berlin gehören nicht für diese Blätter. Beyde aber, Hr. Blum und Hr. Lemm, konnten wohl mit Figaro sagen: Molto onore, poco contante!

Musikalische Neuigkeiten waren: *die Waise aus Genf*, nach dem Französischen, von Castelli, Melodram. Die Kritik hat an diesem Stücke viel auszusetzen gefunden und sie mag Recht haben. Indess fehlt es dem Stück nicht an mancherley Theatereffekten und so hat es überall Glück gemacht. Warum hier die Seyffried'sche Musik dazu nicht gegeben wurde, ist uns unbekannt; ein hiesiger junger Mann aber, der Regiments-Musikmeister Wurst, hatte dazu eine recht ansprechende Musik componirt, die für diesen Componisten angenehme Erwartungen erregt. Manche Satze, z. B. zum Gebet des Predigers (Quartett von Saiteninstrumenten), zum Gebet der Waise (mit dem Trugschluss, einfallender Posaune und obligaten Pistolenschüssen) verdienen Auszeichnung. Dass Hr. W. des Guten zu viel gethan, und zu diesem Stücke drey lange Ouverturen, stark und anhaltend von drey Posaunen (auch in kurzen Noten) begleitet, gesetzt hat, kann man einem jungen Componisten und dazu einem militärischen Musikmeister schon verzeihen. Verderben ihn verblendete Freunde nicht, so wird sein Genius ihn schon selbst das Rechte lehren. Das Stück gefiel und wurde mehrmals gegeben. Hr. Musikdirector Huray zog zu seinem Benefiz, ausser dem Clauren'schen *Alpenröslein* die alten *beyden Geizigen* von Gretry aus Licht, die aber, ohne Aufsehen zu machen, sich wieder ins Grab des Mufti verkrochen. In der Mitte des Decembers erschien *Preciosa*, nicht, wie in Berlin, auf einem Saumross, sondern auf den Schultern vier stämmiger Zigeuner. Anfangs fand sie getheilten Beyfall, denn unser Publikum ist mit dem Romantischen noch nicht sehr vertraut; ausser, wenn es in der Wolfsschlucht mit der Nase darauf gestossen wird. Auch muss man, um einer verständigen Diction ihr Recht wiederfahren lassen zu können, sie doch auch im Zusammenhange verstehen, was in unserm Theater erst nach mehrmaligem Hören möglich ist. Wir danken es wahrscheinlich dem Mangel an andern Neuigkeiten, dass uns *Preciosa* öfter vorgeführt wurde; so fand allmählig das ansprechende, unterhaltende Stück, mit der trefflichen, höchst romantischen Musik von Carl Maria von Meber auch hier Eingang und nun stand *Preciosa* dem Bruder *Freyschutz* treulich zur Seite im Schützen und Schirmen der Direction. Mad. Huray sprach und spielte die Rolle befriedigend und auch den Ansprüchen an die Tänzerin und Sängerin genügte sie, da der Componist diese Ansprüche nicht zu hoch gesteigert hat. Mad. Schulze (Wilarda) zeigte sich als Meisterin. Dass der hübsche Chor in A dur zum Schlusse wiederholt wird, ist zweckmassig.

Fernere Benefize waren (und hierauf beschränken sich zugleich die Neuigkeiten) für Herrn Huray, ält. Sohn, ersten Tenoristen: *das Zauberglöckchen* (*la clochette ou le diable page*) von Herold in Paris, Oper in drey Akten. Dekorationen und Garderobe zum Theil neu; wurde einigemal gegeben. Wir fanden die Musik verständig und theilweise recht ansprechend, auch keineswegs ein so hartes Urtheil verdienend, als ihr von Hrn. Sievers aus Paris zu Theil geworden. Dem. Lanz als Lucifer gefiel. Für Hr. Ludwig (d. jüng.) *der Freyschutz*, Trauerspiel vom Grafen von Riesch, mit Musik von Wurst. Es ergab sich, dass, wenn die herrliche Apel'sche Erzählung dramatisirt werden sollte, Kind's Bearbeitung die zweckmassigere sey. Zum Schluss ein Ballet von Wurst. Es war, wie gewöhnlich bey Benefizen, sehr leer. (Hrn. und Mad. Guthmann half es nichts, dass sie in ihrem Benefiz — *Theodor Körners Tod*,

gluab' ich — dessen *Schlacht- und Schwertlieder* von 40 Regimentssängern vortragen liessen.) Für Mad. Schwarz (wir wissen nicht, ob wir hier streng chronologisch fortgehen, da unsere Notizen aus Unachtsamkeit etwas in Unordnung gekommen, was aber wesentlich nichts zur Sache thut) das *Nixenreich*, dritter Theil, oder *der sovielste er wolle, des Donauweibchens*, Musik von Friedrich Hiller, ehemal. Musikdirector des hiesigen Theaters; neu einstudirt. Mad. Schwarz Hulda. Ziemlich besetzt. Für Dem. Schaffer: *die Nachtwandlerin* von Carl Blum, an der wir nichts Gutes entdekken konnten. Sie ruhe! — Für Hrn. Kassirer Pascha: *die Schwestern von Prag*, mit verkehrter Besetzung. Gute Einnahme. Mad. Schulze als Hausmeister und Mad. Weise als Herr von Brummer waren brav zu nennen. Für Hrn. Engst, Liebhaber im Schau-Lust- und Trauerspiel und zugleich Balletmeister, der jetzt auch abgeht: *die zwölf schlafenden Jungfrauen*, mit Musik von Wenzel Müller. Ein schon verblühter Jungfernkranz; zum Schluss noch mannigfacher Tanz. Für Dem. Agathe Lanz: *die Wilden*, von Dalayrac. Dem. Lanz: Azemia, Mad. Schwarz Prosper. Hr. Bouhard, ein Anfänger, sang den Edwin mit einer vortrefflichen Tenorstimme, es fehlt ihm nur noch Leben und Spiel, wie dem kürzlich in Insterburg verstorbenen Emter. Das Haus war ausserordentlich gefüllt, die leichte hübsche Musik aber sprach die jetzige überreizte Generation wenig an. — Nicht besser ging es der von Seiten des Textes und der Musik gleich interessanten kleinen Oper: *Abu Hassan*, vom kürzlich verstorbenen Riemer in Stuttgardt und von C. M. v. Weber, die Hr. und Mad. Schulze, ein beliebtes Künstler-Paar im Lustspiel, zu ihrem Benefiz gewählt hatten. Bey raschem Spiel der drey Hauptpersonen wird diess Stück, wie hier, überall gefallen. Man konnte auch hier mit den Leistungen des Herrn Schwarz (Hassan), Weise (Omar) und der Dem. Lanz (Fatime) zufrieden seyn, da der erste Tenorist verreist ist und die Stellen der ersten Sängerin und des ersten Bassisten erledigt waren, auch die Rolle des Hassan beynahe mehr Spiel als Stimme, und die der Fatime gerade keine Virtuosität, aber Jugend erforderte (für Hrn. W. Bariton lag freylich die Partie des Omar nicht bequem). Der dritte Pfingstfeyertag war aber für ein Benefiz unglücklich gewählt, zumal da sich nach langem Winter nun endlich Spuren des Frühlings zeigten. So war die Einnahme klein und Manchen, der weder Stück noch Musik kannte, sprach Beydes nicht sogleich vorzüglich an, wie diess ganz natürlich ist. Auch ging noch nicht alles gut zusammen. Die Bitte einiger Musikfreunde um eine Wiederholung blieb von der Direction unberücksichtigt, welches uns unbegreiflich ist, da die Erfahrung gezeigt hat, dass Webers Compositionen stets mehr und mehr gefallen und die Stimmen Einzelner, die nicht wissen, was sie eigentlich wollen, indem ihnen die Musik zur Scene in der Wolfsschlucht zu grausend (!) und schwülstig, die zur *Preciosa* zu romantisch und zigeunerartig (!), die zum *Abu Hassan* zu flach (!) und leicht klingt, wahrlich keine Berücksichtigung verdienen. Doch vielleicht ist die Rolle des Hassan für Hrn. Huray, d. ält. Sohn, aufgespart, da Hr. Schwarz sie nur interimistisch übernommen hatte.

Im Ganzen war die Einnahme im Laufe des Winters herzlich schlecht; was wäre sie vollends ohne Webers Tonschöpfung gewesen! Die Direction liess kein Mittel unversucht, um das Theaterschiff flott zu erhalten, wohlfeiles Abonnement, Verloosungen u. dgl., sah sich aber dennoch wieder im Juny genöthigt, nach Litthauen zu gehen, um in Tilsit, Gumbinnen, Insterburg Vorstellungen zu geben. Schade, dass es nicht gelingt, hier ein stehendes Theater zu begründen, dessen Vorzüge vor einem wanderuden wohl unbestritten sind.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

A Te Deum, in four Vocal-Parts, with an accomp. for the Org n or Pianoforte, comp. — — by C. Meincke, Organist of St. Paul's Church Baltimore. Baltimore, publ. by Joh. Cole.

Diess kleine Werk ist, wenn irgend einer, eine Neuigkeit. Eine nordamerikanische Composition und zwar für die Kirche in Baltimore, und, wie wir von sicherer Hand wissen, mit vielem Antheil, aufgeführt; in Philadelphia gestochen und verlegt: nun, das ist, so viel uns bekannt, noch gar nicht dagewesen. — Bey der Beurtheilung desselben ist es wohl billig, auf diese Umstände

hauptsächlich Rücksicht zu nehmen; denn hätte Hr. M. geschrieben, wie wir für unsern Gebrauch: wer hätte es denn ausführen sollen? und wie Viele würden es denn gefasst, ja, würden nicht Manche Anstoss daran genommen haben? Ob Hr. M. jenes vermocht hätte: das wissen wir nicht und darnach haben wir auch nicht zu fragen: wir haben blos anzugeben, wie das Werkchen beschaffen ist. Es ist, nämlich für Figuralmusik und mit Orchesterbegleitung, sehr einfach und populär: obngefähr in der Weise, von Hasse in seinen kleinern und frühern Arbeiten, und abgerechnet, was dieser, auch in jenen Werken an Diversen von eigentlicher Kunstschule wahrnehmen. Die Sätze sind kurz. Der Ausdruck ist angemessen und auch kirchlich, bis etwa auf einige Trompeterstückchen, an welchen es aber selbst in England nicht fehlen darf, soll das *Te Deum* der Menge gefallen: wie viel mehr mag das in Nordamerika der Fall seyn! Die Fanfare, S. 6, Syst. 2, ist aber recht gut, und gewiss nicht blos dem Volke willkommen, angebracht.) Der Satz ist sehr leicht durch alle Stimmen: für die Chor-Singstimmen kinderleicht: je leichter und durchsichtiger er aber ist, desto reiner sollte er auch seyn; und das ist er nicht überall. Die Besetzung des Orchesters scheint — so weit sich aus diesem Auszuge abnehmen lässt — blos aus Geigen, Violen, Bässen mit Orgel und Trompeten zu bestehen. Die Stücke gehen meist in einander über; und so hat sich auch der Componist erlaubt, einige in anderer Tonart zu schliessen, als er sie angefangen hat. Nur der Schlusschor hat eine kurze thematische Ausführung. Die Begleitung der Orgel, hier in diesem Auszuge, ist zweckmässig eingerichtet und dabey angegeben, wo das Pedal zu brauchen ist: woraus wir abnehmen können, dass die Orgeln in Amerika, wenigstens an grössern Orten, eines haben. Das Werkchen besteht aus folgenden Stücken, deren Text wir nicht englisch, wie er hier steht, sondern lateinisch angeben wollen, damit Musiker, die jene Sprache nicht verstehen, sich besser drein finden und leichter sich einen Begriff von der Composition aus der neuen Welt bilden können. *Te Deum laudamus* — Chor, mit kurzen Solostellen; *Tu ad liberandum* — Tenorsolo: *Tu ad dextram Dei sedes* — Chor, zwey Tempos: *Te ergo quæsumus* — Duett für Sopran und Tenor: *In te, Domine, speravi* — Schlusschor. — Der Stich ist deutlich und gut.

Kurze Anzeigen.

L'orage ou nouv. Nouvelle Fantaisie pour le Pianoforte sur la Barcarole ravissante, la Biondina in gondoletta, l'air: per questa amara lagrima etc. chantée par Madame Catalani, par D. Steibelt. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 6 Gr.)

Genauer Leser! Lies gefälligst diesen Titel noch einmal. Meynest du damit sey ist etwas stark? so spiele das Werkchen durch und du wirst meynen: es ist etwas schwach! doch schlecht darum nicht. Herr St.'s Sachen, rasch weggespielt, lassen sich immer anhören; er ist ein alter Practicus, der weiss, wo Barthel Most holt, wenn auch nicht Wein. Mest aber trinken manche Leute gern und sind sie daran gewöhnt, so verdirbt er ihnen auch den Magen nicht. Diesen Leuten mag denn das Werkchen genannt. Vor dem [illegible] erschrecken sie übrigens nicht ängstlich zu [illegible] er hat keine Gedanken dem Ankommen, [illegible] Abziehen, zusammengenommen, dauert nicht länger, als neun Zeilen. Hernach kommen gewöhnliche aber gemeinen schönen Dinge, die Mode [illegible] gezogen, [illegible] variirt hat und die [illegible] zusammenmässig auslaufen lässt. — [illegible] gewöhnliche Fertigkeit besitzen, um alles wohl zu machen.

Les Adieux de Neukomm à ses amis à Rio de Janeiro. Adagio pour le Pianoforte. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. 75 C. s.)

Ein einziges *Adagio expressivo*, meist cantabel, wie man zu sagen pflegt: in der Erfindung nicht eben merkwürdig, im Ausdruck ruhig und herzlich, in der Harmonie angenehm und sorgfältig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September. **No. 36.** 1823.

NACHRICHTEN.

(Der Beschluss aus No. 35.)

Königsberg. Es fehlte uns auch wahrlich nicht an Concerten. In einem Concerte des hiesigen Hornisten Stechert sang Hr. Blum die Arie des Herzogs aus *Camilla*. Ein Herr von Gärtner leistete in seinem Concerte im Theater auf der Guitarre (und zwar auf einer sehr grossen) unerhörte Sachen: er spielte z. B. ohne die rechte Hand zu gebrauchen, mit Hülfe eines ungeheuern Nagels am linken Daumen, ahmte auch das Tambourin auf der Guitarre nach. Wie sollte er nicht entzücken! Ungeachtet dieser Fertigkeit fehlte es aber doch an Festigkeit und klang auch nicht in unserm Innern wieder. Dafür entschädigte uns der schöne Klarinettton unseres Hostié, das treffliche Violoncellspiel unseres Schlick und der Vortrag der Arie: Una voce etc. aus *Sargines* durch Dem. Schäffer, worin sie die Schönheit und Bildung ihrer Stimme entfaltete. Herr von G. gab noch ein Concert im deutschen Hause. — Im Concerte für die Invaliden des zweyten Ost-Preussischen Infanterie-Regiments aus den Jahren 1813 und 14 sang Dem. Knorre eine, nicht eben für's Concert geeignete Scene von C. M. v. Weber zu *Ines de Castro*, Hr. Blum die Arie: Non più andrai etc. aus Mozarts *Figaro*; aus den übrigen Bestandtheilen des Concertes hebe ich noch ein Flöten-Concert von A. E. Müller und ein Rondo von Ries für Pianoforte, letzteres gespielt von Hrn. Ollech, einem Dilettanten, heraus.

Am 30. Octbr. führte Hr. Musik-Director Riel zum Besten der städtischen Armenkasse im Kneiphöf'schen (erleuchteten) Dom Fr. Schneiders *Weltgericht* auf. Es wäre überflüssig, über dieses allgemein bekannte verdienstliche Werk mehr zu erwähnen, als dass die Aufführung, von bedeutenden Tonmassen unterstützt, ergreifend war. Die Chöre gingen präcis und rein; vorzüglich lobenswerth sind die vier Posaunen. Die Versammlung war zahlreich und am 6. Nov. wurde die Musik zu gleichem Zwecke wiederholt. Damit werden nun wohl die Musikaufführungen im Dom beendiget seyn, da derselbe, wie das Gerücht sagt, nicht mehr zu solchen Musikfesten hergegeben werden soll. —

Am Feste der Verstorbenen (24. Novemb.) fanden mehrere Kirchenmusiken Statt; in der Löbenicht'schen Kirche eine abgekürzte Parodie des Pergolese'schen *Stabat mater*. — Hr. Riel gab im Winter zwey Abonnement-Concerte. Im ersten eine Ouverture von Stegmann, Arie von Cimarosa am Pianoforte, desgl. Arie aus *Faust* von Spohr; Concert für Pianoforte von C. M. v. Weber; Rondo von Louis Maurer; Rondo brillant von Hummel für Pianoforte; Terzett von Fioravanti aus *I virtuosi ambulanti*. Im zweyten Concerte: Haydns *Schöpfung*, worin, wegen Krankheit mehrer Mitglieder des Riel'schen Singe-Instituts, Hr. Huray d. ält. vom Theater den Uriel und Dem. Dorn, Altistin, aus Gefälligkeit den Adam sang.

Hr. Sämann gab am 21. Januar ein Concert folgenden Inhalts: Concert-Ouverture von Spohr; Sopran-Arie von Mozart, gesungen von Dem. Knorre; Rungenhagens Lied: Trauter Mond etc. mit Männer-Chor ohne Instrumentalbegleitung; Quartett aus *Idomeneo* (gesungen von Dem. Knorre, Cartellieri, Dorn und Hrn. Sämann); Adagio und Polonoise für Pianoforte und Violoncell von Krufft (Hr. Pastenaci und Hr. Schlick); A. Rombergs Cantate: *die Harmonie der Sphären*, mit einem ausgeführten Schluss-Chor vom Concertgeber. — Am 12. März: Concert des geschätzten,

leider sehr kranken Musiklehrers Gustav Wiebe. Es ist erfreulich, wenn wahres Verdienst freundliche Theilnahme findet. Der Concert-Saal war gedrängt voll und alles wurde unter Hrn. Sämanns Leitung gut ausgeführt: Ouverture zu *Cantemire* von Fesca, (effektvoll und gut instrumentirt.) Recitativ und Rondo mit Orchesterbegleitung von C. M. v. Weber, gesungen von Dem. Knorre, (unterhaltend) Französisches (?) Rondo, concertirend für Pianoforte und Violine mit Orchesterbegleitung, von Moscheles, vortrefflich gespielt von Dem. Manitius, Schülerin des Hrn. Wiebe und Hr. Maurer (barok, aber effektvoll und unterhaltend); Lied: Es tönen die Hörner etc. dreystimmig mit Begleitung dreyer Hörner von Methfessel; *Sehnsucht*, von Schiller und A. Romberg, mit Orchesterbegleitung, gesungen von Dem. Cartellieri, Schülerin des Hrn. W. im Pianofortespiel; der *Freyschütz*, Potpourri für Violoncell mit Orchesterbegleitung von Krafft (würde mehr angesprochen haben, wenn das Ganze nicht allzu gedehnt wäre. Hr. Schlick spielte trefflich, wie immer; doch können wir den Wunsch nicht unterdrücken, ihn einmal ein recht solides Concert vortragen zu hören); *Meeresstille und glückliche Fahrt* von Göthe, für Chor und Orchester von Louis v. Beethoven. (Eine glückliche musikalische Malerey und als ein humoristisches Spiel des Meisters würdig. Das Piano beym Beginn dieses Stücks war doch einmal ein wirkliches Piano und darum das Forte, ohne noch ff zu seyn, sehr ergreifend. Warum wird's nicht immer so gemacht?) Eine Menge Damen musste stehen, weil selbst für Geld kein Stuhl aus den Nebenzimmern hergegeben werden durfte. Auch wurden die, zur Vermeidung des Gedränges so nöthigen, Nebenthüren beym Schluss des Concertes nicht geöffnet. Seltene Liberalität! — — — (Gustav Wiebe starb am 24. Juny. Ein zahlreiches Gefolge aus allen Ständen begleitete den Leichnam zur Gruft und seine Freunde sangen einen von Hrn. Sämann componirten, sehr gelungenen Grabgesang.)

Hr. Heinrich Gugel, Waldhornist, jüngerer Bruder des Hrn. Joseph Gugel, der uns vor einigen Jahren nebst seinem talentvollen Sohne Rudolph auf einer Kunstreise durch Deutschland u. s. w. aus St. Petersburg besuchte, traf hier ebenfalls im März aus St. Petersburg ein, um nach seiner Heimath, Mainz, zu gehen, die er vor etwa sechzehn Jahren verlassen hatte. Er gab hier zwey Concerte: das erste im Concertsaale, doch nur vom Saitenquartett begleitet, weil die Kosten eines ganzen Concerts hier zu gross sind und oft aus des Concertgebers Tasche bestritten werden müssen; es war aber gegen alle Erwartung sehr voll. Herr Gugel spielte ein Potpourri mit dem russischen Kuhreigen, Variationen, concertirend für Waldhorn und Violoncell (Hr. Schlick) über Nel cor più non mi sento, in der Manier der Mad. Catalani (?); Notturno für Horn mit Pianofortebegleitung, alles von seiner Composition. Dem. Minna Schäffer sang die Arie aus *Sargines* mit der Klarinette, von Hrn. Hostié begleitet und Beethovens *Adelaide*, wozu sie sich selbst am Pianoforte begleitete. Das zweyte Concert fand im Theater in Verbindung mit Hrn. Huray Statt; man gab den *Kalifen von Bagdad*, von Boieldieu, und Hr. G. trug ein von ihm gesetztes Concert für Waldhorn und ein Adagio und Polonoise von Louis Maurer vor. (Diese wurde später bey einer andern Vorstellung auf Verlangen wiederholt.) Dem. Schäffer sang die Arie aus *Titus* mit obligater Klarinette (wobey sich der Letzten wegen leider im Orchester eine sehr widrige Disharmonie erhob, die ächte Künstler ganz beseitigen müssten! —). Sollen wir nun ein eigenes Urtheil über die Kunstleistungen des Hrn. Gugel fällen, wie es dem Ref. in diesen Blättern doch geziemt, so sind wir bey diesem Künstler mehr in Verlegenheit, als bey jedem Andern und das nicht des Künstlers, sondern des Instruments wegen. Denn was ein Hummel auf dem Pianoforte, was eine Catalani, Feron mit der Kehle leisten, das erweckt bey Tausenden Staunen und Entzücken, da Tausende nun erkennen, dass ihr Geklimper und ihr Gekreische doch so gar nichts sey; aber, wenn auch die Wenigen, die es auf dem so wenig cultivirten Horne weiter bringen, als zu einem unschuldigen Jagdstückchen, über die Virtuosität staunen, mit der Gugel auf seinem F Horn, ohne zu wechseln, alle Dur- und Moll-Scalen mit gleicher Sicherheit vorträgt, was interessirt das die Dilettanten? „Wir verstehen das nicht" war fast immer das Resultat des Gesprächs über diesen Gegenstand. Es ist aber keinem Zweifel unterworfen, dass das vortreffliche, höchst romantische, nur noch etwas widerspenstige Waldhorn unendlich mehr durch eine so linde,

naturgemässe Behandlung, wie Hr. G. ihm angedeihen lässt, gewinnen muss, als durch das gewaltsame Bohren und Schneiden der Tonlöcher, die nur auf Kosten des Tons die Scala ergänzen. Darum werden die *Exercices*, welche Hr. G. für das Horn herauszugeben denkt, allen Freunden dieses Instruments eine willkommene Gabe seyn. Den übrigen Compositionen des Hrn. G. wollen wir ihren Werth nicht absprechen, gestehen aber, dass die von Louis Maurer und von Field durch Hrn. Gugel in Privatgesellschaften vorgetragenen uns tiefer ergriffen. Begierig sind wir auf die Urtheile, die man über Hrn. Gugels gewiss unbestreitbare hohe Virtuosität in Deutschland fällen wird. Wären diese Urtheile, zumal die in Zeitschriften niedergelegten, auch nur immer vom Künstlerneide frey! —

Noch erwähne ich das wenig besuchte Abschied-Concert der Dem. Schäffer, in welchem u. m. a. Dem. Sch. einen *Bolero favori* von Giuliani mit Beyfall sang. Auch gab Hr. Ollech ein Concert, worin er sich als fertiger Pianoforte-Spieler in einem Concerte von Ries, einem Doppelconcerte für zwey Pianoforte von Mozart, (mit Hrn. Studios. Paulini) und einer Phantasie und Variationen über *die schöne Minka* producirte; Dem. Knorre sang eine Arie aus Fesca's *Cantemire* zum Pianoforte.

Am Charfreytage führten Hr. und Mad. Riel wieder den *Tod Jesu* von Graun auf. Allmählig scheint die Vorliebe für diese, allerdings höchst treffliche, Musik doch abzunehmen, und es dürfte an der Zeit seyn, mit einer andern Passionsmusik zu wechseln.

Am 11ten Juni gab Hr. Riel zum Besten der Stadtarmen eine Kirchenmusik in der Löbenicht'schen Kirche. Zuerst: *Glaube, Liebe und Hoffnung* von Himmel, mit Orgelbegleitung. Dann Friedr. Schneiders Messe in F. durch die Orgel unterstützt, mit zwey eingelegten Stücken von der Composition des Hrn. Riel, das eine, ein Bassolo, von vier Posaunen begleitet. Die Einnahme war, der schönen Jahreszeit wegen, leider gering. *)

*) Ref. sieht sich, so sehr er jeden Streit zu vermeiden strebt, genöthigt, hier ein paar Worte über die Angriffe zu sagen, die sich — nicht Hr. Riel, denn der hat ihm schriftlich erklärt, an allen diesen Umtrieben keinen Antheil zu haben, und Refer. misst dieser Versicherung gern Glauben bey — sondern gewisse andere Kunstfreunde gegen jedes hiesige Kunstunternehmen, welches nicht von Hrn. R. ausgeht, in unsern öffentlichen Blättern erlauben. Stets hat Ref. in seinen Berichten für diese Zeitung dem wirklichen unbestrittenen Verdienste des Hrn. R. willige Anerkennung widerfahren lassen und nur Unternehmungen gerügt, die offenbar der Kunst und am Ende dem Hrn. R. selbst nachtheilig werden müssten, z. B. die Singe-Thees statt der Abonnements-Concerte: nie aber hat er diese geachtete Zeitschrift damit beschmutzt, einen Kunstgenossen, abweichender Kunstansichten oder gar des lieben Erwerbs wegen, anzufeinden. (Die harte Kritik über die Aufführung der Graun'schen Passion vor einigen Jahren in der Zeit. für die eleg. Welt hatte einen andern, hier nicht einheimischen Verfasser.) Wie handeln aber die Gönner des Hrn. R.? Versucht ein junger, fleissiger Mann, ein Concert zu geben, oder darin gar eine seiner Compositionen zur Aufführung zu bringen, fliegt verkündet sie durch die Zeitung (oft in einem gar barbarischen, undeutschen Styl), dass hier doch nur Einer sey, der ein Orchester zu leiten wisse, dass das Publikum an den Versuchen eines unbekannten jungen Mannes keinen Geschmack finden könne, dass unser (i. e. das Riel'sche) Sing-Institut unvergleichlich sey und dergl. fade Lobhudeleyen mehr, die sich denn von Zeit zu Zeit bey jedem Anlass bis zum Ekel wiederholen. Dass die Bezeichnung: „unser Sing-Institut," im Munde eines Anonymus unlogisch sey, da hier jetzt drey Sing-Institute (das des Hrn. Riel, das der Herren Pastenaci, Sämann und Dorn, und das des jetzt hier wieder einheimischen Hrn. Nicolai) existiren, fällt leicht in die Augen, darf aber, um des lieben Friedens willen, bey uns nicht gedruckt werden. — — — Ref. der stets willig und freundlich alle Unternehmungen des Hrn. R. unterstützt hat und sie auch ferner unterstützen wird, ist selbst durch jene Lobhudeleyen angegriffen worden und darf also wohl das elende Treiben so mancher Freunde und Beschützer der Kunst zur Oeffentlichkeit bringen, wozu es ihm weder an Stoff noch an Beweisen fehlt. — —

Notizen. Herr Carl Aug. Zander, der vor nicht langer Zeit von Tilsit hierher kam und sich dem Repariren der Geigen-Instrumente mit Glück widmete, ist jetzt bey der Kön. Kapelle in Berlin als Violinist angestellt worden. — Der Professor Ludwig von Baczko, ein in mancher Hinsicht verdienstvoller Mann, als vaterländisch-historischer Schriftsteller und durch sein Unglück — Blindheit seit seinen Jünglingsjahren — bekannt, ist gestorben. Er hat auch Operetten, Vorspiele u. s. w. gedichtet. Ein Singspiel von ihm: *die Canton-Revision*, von Halter in Musik gesetzt, ist vor mehrern Jahren

hier gegeben worden. — Der Musikdirector Urban in Elbing hat ein Werk *über die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht* herausgegeben, welches, 112 Seiten in 8 stark, nur Vorläufer eines umfassenderen Werks: *Theorie der Musik*, seyn soll. Hr. U. ist mit der bisherigen Behandlung der Musik-Theorie und mit der üblichen Lehrweise sehr unzufrieden und legt seinen Plan einer Normal-Musik-Schule dar.

London. (Fortsetzung aus No. 35.) *Concerte der alten Musik — Concerts of ancient Music.* Der Tadel, welcher diese Concerte sehr allgemein trifft und welcher auch neuerdings in mehrern Zeitschriften unverhohlen genug ausgesprochen worden, ist die ewige Einerleyheit. Jahr aus Jahr ein nicht nur die nämlichen Musikstücke, sondern auch immer so ziemlich dieselben Zuhörer, dieselben Directoren, dieselben Spieler und Sänger. Das Erste ist am wenigsten zu entschuldigen, da diese Gesellschaft bekanntlich im Besitz der seltensten musikalischen Schätze ist, welche fortwährend eine erfrischende Mannichfaltigkeit der schönsten Werke aller grossen alten Meister liefern könnten. Gegenwärtig ist aber die alljährliche Liste der hier wirklich vorkommenden Componisten äusserst unbedeutend. Mozart und Haydn sind zwar todt, aber, leider! noch nicht lange genug; wenn diese erst einmal die gesetzmässige Zeit des Grabesschlummers werden genossen haben, so dürfte vielleicht der nie versiegende Quell ihrer himmlischen Gesänge diesen Concerten eben so zur Hauptstütze dienen, wie den Philharmonischen ihre Instrumentalwerke. In No. IV. des öfter angezogenen *Harmonikons* ist ein langer Aufsatz über die Verwaltung dieser Concerte, voll bitterer und zum Theil wahrer Rügen. Nachdem der Verfasser gezeigt, wie weit passender es wäre, dass berufene Künstler die Auswahl der zu gebenden Stücke träfen, als dass Erzbischöfe, Herzöge und Grafen sie aus alten bestäubten Folianten mühsam hervorklauben, zieht er gegen diese hohen Herren also zu Felde: „Der Director trifft seine Auswahl nach dem Concerthuche des letzten Sommers, welches ihm weder Zeit noch Mühe kostet: oder er hält sich für glücklich, seine schöne Gräfin, oder irgend eine andere Dame vom Range durch dieses oder jenes geistlose (flimsy) Lieblingsstück zu verbinden, welches in jeder Hinsicht unter der Würde dieser Concerte ist; und da dergleichen Sachen nur zu oft mit Werken von sehr ernsthaftem Charakter abwechseln, worin Harmonieen vorkommen, welche unsere Herzen zum Schöpfer erheben, so können wir nicht umhin, Ungeduld und Ekel zu empfinden. Da wir einmal durch den feyerlichen Choral von Orlando Gibbons bis zu Thränen gerührt waren, wurden wir von der Höhe unserer Begeisterung in niedrigen Schlamm gestürzt; denn es folgte unmittelbar: „Schäfer, ich hab' mein Liebchen verloren"! Aber das Unheil endete hier nicht; denn bald wurde gesungen das heilige Lied: „Uns ist ein Kind geboren" und darauf folgte: „Soft Cupid, wonton amorous boy"! Der nämliche Verfasser rügt auch sehr passend die Unschicklichkeit, die alten Psalmen und Choräle hier aufführen zu lassen. „Werden diese geistlichen Werke an Ort und Stelle, in der Kirche, während des Gottesdienstes gesungen, so erfüllen sie ihren Zweck; aber was für einen Eindruck machen sie in einem glänzenden Concertsaale voll hochgeschmückter Damen und Herren unter dem tantarara von allerley Stimmen und Instrumenten, und vielleicht unmittelbar vor oder nach der Hexenmusik in *Macbeth*, oder nach „Dulce domum". Nach dem, was dieses Blatt weiter berichtet, haben sich die Directoren, gerade wie die der Philharmonischen Concerte, eines Mangels an Aufmerksamkeit und Ehrerbietung gegen den König zu Schulden kommen lassen, welches Se. Majestät so ungnädig aufgenommen, dass Sie nunmehr weder die einen noch die andern besuchen. Se. Majestät ist zwar auch wie der selige König ein grosser Bewunderer von Händel, aber doch nicht so entschieden und ausschliesslich. Wenn gleich Händel's Musik am öftesten im Pavillion zu Brighton aufgeführt wird, so lässt der König dennoch der neuern Schule: Mozart, Haydn, ihre Rechte und was ächten Kunstgeist athmet, sey es alt oder neu, aus England oder Deutschland, ist ihm gleich willkommen. Es ist demnach so gut wie gewiss, dass der König beyde Concerte zu ihrem unberechenbaren Gewinnst besuchen würde, wenn die Directoren beyder sich, seine Nachsicht rücksichtlich der Vergangenen zu erhalten, bestreben wollten. Es wird nicht ohne Grund behauptet, dass die Concerte

der alten Musik bey einer Verwaltung, wie die gegenwärtige, nicht lange mehr bestehen können, zumal da sich die Anzahl ihrer Subscribenten dieses Jahr so sehr vermindert hat.

Die Brittischen Concerte. Wenn man sich in den beyden vorigen Concerten über ein unverkennbares Erschlaffen und Ableben beklagen durfte, so ist es auf der andern Seite erfreulich, in diesen einen selten übertroffenen Thätigkeitseifer wahrzunehmen. Ihren Zweck bezeichnet ihr Name nicht genug: sie sind zur Aufmunterung Brittischer Künstler durch Aufführung ihrer Werke, mit Ausschluss aller ausländischen, bestimmt. Aus diesem Bann sieht man auf den ersten Blick die Verkehrtheit des Plans, wenn man nur die Armseligkeit einheimischer Kunstwerke bedenkt. Zu verlangen, dass Ohren, die gewohnt sind, sich an den Himmelstönen der Mozarte, Haydn, Beethoven, Pergolese und Cimarosa zu ergötzen, sich Stundenlang den rohen Anfängen brittischer Lehrlinge leihen sollen, ist doch wahrlich kein vernünftiges Ansinnen; und gewiss auch nicht der rechte Weg, das eingeborne Kunsttalent zu vervollkommnen. Es soll mit dem eben Gesagten aber durchaus nicht der Stab über die englischen Künstler überhaupt gebrochen werden; es giebt deren einige, für welche jeder Kunstliebhaber Achtung haben muss, wie Attwood, Bishop, Braham, Crotch, Potter, Shield, Stevenson, geschweige der wohl eben so achtungswerthen aus der ältern Schule, als Purcell, Boice u. s. w.; aber ihre Zahl ist geringe und die meisten ihrer Werke sind recht gut als pezzi di camera, passen aber nicht für grosse Concertsäle, obgleich der bey weitem grösste Theil derselben für die Stimme ist. Sagt doch der Herausgeber des *Musical Review* in No. XVIII: „Es ist kaum glaublich, wie wenig englische Gesänge während des letzten Vierteljahrhunderts, als Compositionen für das Orchester oder die Bühne, einigen Ruhm erlangt haben"; (er führt sie namentlich auf und ihre Zahl beläuft sich nur auf acht.) Obgleich die englische Sprache wegen ihrer vielen einsylbigen und in das rein unmusikalische, zischende th ausgehenden Wörter gewiss nicht sonderlich zum Gesang geeignet ist, so sind dennoch die Engländer mehr ein singendes als spielendes Volk und daher kommt es, dass ihre Glees, Catches und Ballads nicht nur den grössten, sondern auch ohne Zweifel den besten Theil ihrer Kunstwerke ausmachen. Die Glees haben in ihrem Charakter etwas von dem Feyerlichen und Ernsthaften des Kirchenstyls und ihnen mangelt die erheiternde Mannigfaltigkeit anderer Gesänge, so dass zwey in Einem Concerte mehr als genug sind. Was werden nun unsere Leser dazu sagen, dass in dem ersten dieser sogenannten brittischen Concerte am 24sten Februar siebzehn Gesangstücke vorkamen und darunter sechs lange Glees? Ein Violinquartett von Calkin und ein Duo für Pianoforte und Violoncello wurden wahrscheinlich nur so nebenher eingeschoben, um das erforderliche vierstündige Maass eines englischen Concertabends voll zu machen. Das *Harmonikon*, welches in No. III, IV und V eine vollständige Liste von sämmtlichen Musikstücken giebt, die in den drey Concerten am 24. Febr., am 10. März und am 14. April vorkamen, lässt seiner Laune bey Erwähnung der letzten freyen Zügel. Wer kann ohne Ermüdung 16 oder 17 Glees in fast ununterbrochener Folge hören? An einer Mittagstafel setzt uns die Abwechselung der Glees und Gläser mit den Soulagemens von Obst u. s. w. in den Stand, drey oder vier Stunden recht angenehm zuzubringen. Aber in einem Concerte, wo die einzige Annehmlichkeit eine Tasse kalter Thee ist, kann die Aufmerksamkeit nur durch Mannichfaltigkeit lebendig erhalten werden. Auch hoffen wir, dass die Ausschliessungsgesetze — die Berliner und Milaner Decrete der Liedertafeln — werden widerrufen werden und dass unsere ausländischen Freunde nicht länger mögen behandelt werden, wie Bonaparte unsere Tuche und Kattune behandelte. Es ist eine schlechte Politik, weil sie den Schleichhandel ermuntert. Wenn Mozart und Haydn für Contrebande erklärt werden, so wird man sie als Britten verkleidet einbringen „wenn auch diebischer Weise". Auch andere Schriftsteller reden so und selbst die Volksstimme hat sich gegen die unbillige und engherzige Ausschliessung ausländischer Werke und Künstler erklärt. Dem ursprünglichen Plane zufolge sollen jährlich nur drey Concerte Statt haben und die Anzahl der Subscribenten soll auf 200 beschränkt seyn. „Unter diesen Subscribenten (sagt das *Musical Review*, welches sich dieser Concerte aufs eifrigste angenommen, wenn es gleich die Ausschliessung-gesetze tadelt) befanden sich zur Schande des englischen Adels nur acht betitelte

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten December — No. 13. — 1800.

Abhandlung.

An das scheidende Jahrhundert.

Mit herabgesenktem Haupte stehe ich hier an deinem Sarkophage und sehe mit wehmuthsvollem Blicke dem schnellen Fluge deiner Vollendung zu: o du von Dichtern und Weltweisen so hoch gepriesenes Zeitalter, das du dir zum Hohne deiner mehr, als sechsthalbhundert Vorgänger den Ruhm des *philosophischen Jahrhunderts* erworben hast! Schnöder Undank würde es seyn, wenn ich bey deinem Abschiede ein stummer Zuschauer bleiben wollte, ohne nicht mit einem kleinen Zypressenzweige deinen Katafalk zu bekränzen und dir noch zum letzten Lebewohl, im Namen aller Meister und Gesellen, die zu dem Zunftvereine Apolls gehören, einigen Weihrauch zu streuen, da dir, vielleicht noch mit grösserem Rechte, der Name des *musikalischen Jahrhunderts* könnte beygelegt werden. Zwar gehöre ich nicht so eigentlich zu der geweihten Ligue der Priester und Söhne des Apolls: ich wollte mir auch nie, trotz des kleinen Schärfchens von Kunsttalent, womit mich deine allmächtige Influenz schon in der Wiege begabt hat, diesen Vorzug usurpiren: indessen wird das hoffentlich dem innern Gehalte meines Panegyrikus nichts benehmen, da mich ohnehin, wie du weisst, mein ehrwürdiger Beruf berechtiget, in manchen Fällen einen gewissen innern Drang des Herzens als *vocationem divinam*, oder gar als eine geheime Inspiration anzusehen und bey manchen Gelegenheiten der Lobredner derer zu werden, die in deinen alles verschlingenden Wogen ihr Grab fanden, aber in dem Zeitraum ihrer irrdischen Wallfarth jenen nicht finden konnten.

Ich bedaure nur, dass ich nicht die Beredsamkeit eines Demosthenes besitze, oder dass ich nicht zu dem geheiligten Orden der Dichter gehöre, damit ich Fug und Recht hätte, zur würdigen Erhebung deiner Verdienste um den Beystand aller neun Musen supplicando einzukommen: denn wer kann wohl auf unser Lob so gerechten Anspruch machen, als du, grauer Macen der Tonkunst?

Dir allein gebührt der Ruhm, sie aus ihrem Nichts hervorgezogen zu haben; du hast sie mütterlich genährt und zur Reife des männlichen Alters gebracht: du hast ihr das alte, steife, matronenmäsige Aussehen genommen, hast die finstern Runzeln von ihrer Stirne weggewischt und sie in das sanfte Gebilde einer jugendlichen Grazie überkleidet. Keinem deiner Vorgänger fiel es ein, sie einer so ausgezeichneten Protektion zu würdigen. Sie schufen nur Mahler und andere bildende Künstler und — welch ein Problem für den Philosophen! — schon hatten sich dieselben vor Jahrtausenden durch ihre Kunstwerke den Weg zum Tempel der Unsterblichkeit gebahnt, da hingegen die Tonkunst in dem Zustande ihrer Kindheit liegen bleiben musste, bis die liebliche Morgenröthe deiner Regierungsepoche am Horizonte heraufstieg.

Ja, nur dir war es vorbehalten, diesen Schimpf an deinen Vorgängern zu rächen. Mögen sie sich nun immer damit brüsten, schon zur Zeit des babylonischen Thurmbaues ihre Apollen erzeugt zu haben: wie viel grösser ist der Ruhm, den du dir durch die Erfindung erwarbst, sogar die unsichtbaren Töne zu mahlen und dadurch dem schönen Geschlechte das leichteste Mittel an die Hand zu geben, ihre Favoritliederchen entweder in ihre Shawls zu sticken oder sie als Zwickel in ihren Strümpfchen

Personen und nur einer vom Adel. Diess ist keine gehässige Bemerkung, denn das Vermögen der Grossen ist gleichsam ein ihnen anvertrautes Gut, welches sie würdig anwenden sollen; anwenden, wenigstens zum Theil zur Unterstützung der schönen Künste, vor allen der heimischen. Wir sagen daher, es ist eine Schande für die Grossen unseres Landes, dass, während die italienische Oper sich rühmen kann, einen Namen aus fast jeder in London wohnhaften Familie von Rang zu haben, dieser Versuch, lediglich in der Absicht gemacht, das einheimische Kunsttalent zu befördern, unter dem ganzen Adel nur den Grafen von Essex zu seinem Unterstützer hat. Wir fürchten aber, wider Willen gestehen zu müssen, dass die herrschende Meynung, als würden die Grossen und Reichen Englands nicht von ächter Kunstliebe und Geschmack geleitet und regiert, sondern lediglich von der Mode, kein gemeiner Irrthum sey, weil sie nur zu sehr durch Thatsachen begründet wird, welche mit dem Zustande unserer Literatur und Kunst genau zusammen hängen." So spricht das *Musical Review* und wenn je ein wahres Wort gesprochen worden, so ist es dieses. Die Adelichen besuchen freylich das Operuhaus, aber nicht um die Oper zu hören. Sonnabends fängt sie um sieben Uhr Abends an, und vor halb acht Uhr geht man in den höhern Ständen nicht zu Tisch. Zwischen zehn und eilf Uhr trifft aber ungefähr das Ballet ein, und wenn die Damen nur Zeit genug kommen diesen zu sehen, so hat das Uebrige gute Wege. — Uns als Ausländern wurde natürlich nicht verstattet, in den brittischen Concerten zugegen zu seyn.

Die Benefice-Concerte sind dieses Jahr wohl noch zahlreicher gewesen als sonst, aber ausser zweyen, von welchen weiter unten, kam in den übrigen durchaus nichts vor, was sie von den frühern unterschied. Die meisten waren gut besucht, obgleich noch immer der hohe Einlasspreis einer halben Guinee besteht. Freylich sind die Kosten, welche auf den Concertgeber fallen, sehr bedeutend, nach Hrn. Bacon's Berechnung nicht weniger als 100 oder 140 Pfund für den einzigen Abend, vorausgesetzt, dass alles auf einen anständigen Fuss eingerichtet ist. Daher kommt es, dass auch nur der Künstler von Ruhm, Ansehen und vielseitiger Bekanntschaft dabey gewinnt, die meisten verlieren; und gewiss gäbe es solche Concerte weit weniger, gebrauchte man sie nicht als Mittel, um bekannt zu werden und neue vortheilhafte Verbindungen zu machen, das Vergnügen, seine Freunde durch Freybillets zu verbinden, nicht gerechnet.

J. B. Cramers Concert am 6ten Juni des Morgens in Willis's Rooms. Diess war in jeder Rücksicht etwas sehr Neues und Eigenthümliches, und daher mochte zum Theil das grosse Interesse, welches man gleich anfangs an der Sache nahm, kommen. Seit Jahren hat Hr. Cramer immer mit seinem Bruder, dem Violinisten, gemeinschaftlich des Abends in den Hannover Square Rooms Concert gegeben, diessmal aber beliebte es ihm, es allein des Morgens und noch dazu an dem nämlichen Tage zu thun, wo die berühmte Sängerin Mad. Salmon ein Abendconcert gab. Alles diess erregte in Cramers Freunden Bangigkeit; dennoch ging alles vortrefflich und gewiss selbst über Hrn. Cramers Erwartung. So gross war das Gedränge, dass manche zufrieden seyn mussten, wenn sie nur ein Winkelchen in irgend einem Vorzimmer oder ein Plätzchen zum Stehen auf der Treppe bekommen konnten. Wenigstens 150 Personen waren ohne Sitze oder zum Hören schlecht gestellt. Es ist ganz überflüssig, zu erwähnen, dass die Concertstücke gut gewählt waren, wer könnte es von Cramers Geschmack anders erwarten? Es wurde mit der schönen Mozart'schen Symphonie in Es eröffnet, worauf, eines Zwischengesanges von Carafa nicht zu erwähnen, der Concertgeber sein sechstes grosses Pianoforte-Concert in Es dur mit seiner bekannten Meisterschaft vortrug. Nichts ist herzerhebender als einen so hochverdienten Künstler wie unsern Cramer Jahr aus Jahr ein mit unvermindertem Feuer auftreten zu sehen; es ist, als verjüngte sich sein Talent mit jedem Frühling, und es war gewiss nur Eine Stimme, dass er noch nie so schön gespielt habe als diessmal. Seine Stärke liegt bekanntlich im Adagio, denn hier findet er am besten Gelegenheit, seinen schönen, vollen Ton und feinen Geschmack im Vortrage zu zeigen. Ausser jenem Concert in Es spielte er noch ein Pianoforte-Quintett und zwey Pianoforte-Duos zu vier Händen, nämlich die schöne Sonate von Hummel Op. 92. mit Hrn. Kalkbrenner, und eine nicht minder gerühmte mit Hrn. Moscheles, dem Verfasser derselben. Diese beyden Duos waren offenbar die mächtigen Anziehungen für

unsere Klavierspielerinnen; denn, die drey grössten Meister auf diesem Instrumente in dem Aufwande all ihrer Fähigkeiten vergleichen zu können, ist kein alltägliches Glück. Hr. Kalkbrenner, welcher die Oberstimme übernahm, brachte hier und da Zusätze und Verzierungen an, welche sich vielleicht nicht ganz mit dem rein klassischen Geiste des Hummel'schen Werks vertragen. Von dem Duo des Hrn. Moscheles, welcher auch die Oberstimme hatte, sagt das *Harmonikon* „es ist das Werk eines überlegenen, originellen Geistes, und wurde à merveille vorgetragen.“ — Allen dreyen wurde der Beyfall, welcher so grossen und glänzenden Talenten gebührt. Von Hrn. Moscheles's Concert im nächsten Bericht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Prag. Seit meinem letzten Berichte hatten wir nur zwey musikalische Gäste; dagegen waren aber auch beyde unter die erfreulichsten zu zählen. Mad. Cornega, eine Schülerin des grossen Tonmeisters Salieri und Mitglied des Theaters S. Carlo in Neapel, und Hr. Haitzinger k. k. Hofopernsänger. Mad. Cornega sang zweymal in den Zwischenakten und wir hörten von ihr folgende Piècen: Scene und Arie von Pucitta, Boleros von Carafa, ein Duett aus Rossini's *Armida* (mit Hrn. Binder) und nächst den Variationen über das: „Oh dolce concento“ auch die Rode'schen Violin-Variationen. Diese ausgezeichnete Gesangskünstlerin besitzt eine sehr angenehme Stimme, die jedoch für das ungeheure Locale von S. Carlo etwas zu schwach seyn dürfte, dabey eine bewundernswürdige natürliche Geschmeidigkeit, alles mit Schnelligkeit, Gewandtheit, Klarheit und Leichtigkeit auszuführen, und durch Sanftheit hinzureissen. Die Haltung ihrer Stimme, ihr crescendo und decrescendo ist vortrefflich und ganz so wie es die wahre Kunst lehrt. Ihre Intonation ist vollkommen rein und sie zeigt die grösste Deutlichkeit und Nettigkeit nicht nur in den schwierigsten Coloraturen, sondern auch in den flüchtigsten Ausschmückungen; dabey unterscheidet sie mit Geschmack und Gefühl die Gattung jedes Gesangstückes und den Styl, in welchem es vorgetragen werden soll; doch scheint uns, dass ihr die sentimentale Gattung am Besten zusage. Hr. Haitzinger gab vier Gastrollen, den Gianetto in der *Eleter*, Wladislaw in Kreutzer's *Libussa*, Torwaldo in *Torwaldo und Dorliska* und Tamino in der *Zauberflöte*, und riss durch Kraft und Schmelz der Stimme sowohl als durch seine vortreffliche Singweise das Publikum zu einer Theilnahme hin, die hier nicht so leicht zu erringen ist; er wurde jeden Abend mehrmals und sogar nach einzelnen Gesangstücken während des Aktes gerufen, was hier eben so selten als in Wien gewöhnlich ist. Mad. Fink, eine talentvolle Anfängerin mit schöner Stimme, imposanter Gestalt und Anstand, welche engagirt wurde, gab als Antrittsrollen die Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris* und Amenaide in *Tankred*, mit grossem Beyfall, welcher jedoch bis jetzt wohl nur als Nachsicht und Aufmunterung zu betrachten seyn möchte. Hr. Devrient der jüngere aus Berlin ist hier angekommen und wird nächster Tage den Figaro in Rossini's *Barbier* als erste Gastrolle geben. Die erste musikalische Neuigkeit unserer Bühne war *Libussa*, Oper von Conradin Kreutzer. Durch das Glück, welches diese Oper in Wien gemacht hatte, waren die Erwartungen darauf sehr hoch gespannt und diess mag eine Mitursache seyn, dass sie hier nicht so allgemein ansprach als dort. Das Gedicht der Oper gehört unstreitig zu den besten und entspricht dem Zwecke, dem Tonsetzer mannichfaltige Gelegenheit zu Entfaltung seines Talentes zu geben, vollkommen.

Was die Musik betrifft, so ist nicht zu läugnen, dass Hr. Kreutzer den romantischen Charakter des Ganzen in den meisten Stellen gehörig vorwalten lässt, die meisten Gesangstücke sind romantisch-charakteristisch und die Ouverture bildet, wie sie soll, einen Prolog zu dem Ganzen, in welchem mehrere Motive aus den wichtigsten Momenten vorausklingen. Die Sänger sind reichlich bedacht und, da Melodie und Harmonie grösstentheils gleichen Schritt halten, so wird selten jene von der letztern verdunkelt. Wenn wir etwas mit Bedauern vermissten, so ist es eine bedeutende Originalität; der Tondichter hat wohl hie und da dem Zeit- oder Modegeschmacke zu sehr gehuldigt. Der erste Jägerchor ist weder neu noch wirksam; dagegen ist das Duett der Libussa mit Wladislav, das Quartett und Finale des ersten Aufzugs schön und effectvoll. Nicht so Libussens Arie. Sehr anziehend und hinnig ist Botaks Traumlied und glänzend sowohl Domoslaws Arie im zweyten,

als die der Libussa im dritten Akte. Dobra's Arie mit Recitativ ist gedehnt und der Chor der Genossen Domoslawa drückt durchaus nicht den Moment aus. Die Finales sind vortrefflich und das Ganze ist in unserer musikarmen Zeit auf jeden Fall eine angenehme Erscheinung. Von den Sängern nennen wir Hrn. Binder zuerst, welcher den Wladislaw vortrefflich sang, und im Grunde lebhaftere Theilnahme verdiente, als ihm zu Theil wurde. Ueberhaupt gewinnt seine Stimme von Tag zu Tag an Kraft und Metall, und wir erkennen immer mehr seinen Künstlerwerth. Vortrefflich spielte und sang Hr. Kainz den Domoslaw; Dem. Erhardt gab die Libussa mit Fleiss und Studium; doch hätten wir ihr mehr Kraft gewünscht. Dem. Franchetti, in der steifväterlich ausgestatteten Rolle der Dobra, erwarb sich mit ihrer langen Arie Beyfall. Auch Hr. Young (Tursko) genügte. Am wenigsten vortheilhaft war die Rolle des Botak besetzt, dessen schönes Lied im zweyten Aufzug ganz verloren ging.

Eine zweyte neue Oper war *Armida* von Rossini, deren Ouverture nicht zu ihren Gunsten einnimmt; doch enthält sie viele sehr schöne Musikstücke, wiewohl sie allerdings an manche frühere Rossini'sche Opern, besonders an die *Elster* vielmals erinnert. Vortrefflich sind zwey Duetten von Rinaldo und Armida, das canonartige Quartett im ersten Akte und vor Allem das herrliche Terzett der drey Tenore im dritten Akte, welches wir als das vorzüglichste Stück des ganzen Werkes auszeichnen möchten. Auch mehrere Chöre sind gelungen zu nennen und Armidens Variationen sehr brillant. Mad. Ernst (Armida) zeigte sich in Spiel und Gesang in einem viel günstigern Lichte als gewöhnlich, auch die Hrn. Binder und Wiedermann sangen ihre Partieen (Rinaldo und Ubaldo) sehr brav. Das Uebrige, vornehmlich den Oukel-Zauberer — wollen wir ruhen lassen.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hat bekannt gemacht, dass im Laufe des Jahres wieder sechs Mädchen, sechs Jünglinge und sechs Knaben in die Bildungsschule für den höhern Gesang aufgenommen werden. Da diese Singschule zum Zweck hat, brauchbare Individuen für die Oper und das Concert zu bilden und die Zöglinge nächst dem Gesange, der Theorie der Musik und dem Klavieraccompagnement, auch in der italienischen Sprache und andern Literärgegenständen unentgeldlich unterrichtet werden; so können nur solche an dem Unterrichte Theil nehmen, welche sich dem Gesange zu ihrem künftigen Berufe ausschliessend widmen. Die Bedingungen zur Aufnahme sind folgende: 1) Das Alter, welches die Mädchen zur Aufnahme eignet, beginnt mit dem zwölften und schliesst mit dem achtzehnten Jahre. 2) Muss bey den Jünglingen die Mutation der Knabenstimme bereits vor sich gegangen und entschieden seyn, ob die Stimme für den Tenor, Bass oder Bariton geeignet sey; doch dürfen sie nicht das zwanzigste Jahr zurückgelegt haben. 3) Das aufnahmfähige Alter für die Knaben ist das dreyzehnte oder höchstens vierzehnte Jahr. 4) Müssen sie insgesammt von gesundem und wohlgestaltetem Körperbau seyn. 5) Müssen sie mit einer vorzüglich guten Stimme und mit entschiedenem Talente zur Musik begabt seyn, weshalb sie auch schon einige Vorkenntnisse in derselben besitzen sollen. 6) Haben sie sich mit Zeugnissen über ihr früheres sittliches Betragen und das bisher Erlernte auszuweisen. 7) Müssen ihre Eltern, Verwandte, Vormünder oder Wohlthäter, unter deren Obsorge sie stehen, durch einen von ihnen ausgestellten und von der Ortsobrigkeit bestätigten Revers sich verbinden, sie durch sechs auf einander folgende Jahre in dem Institute zu lassen, wovon nur der einzige Fall eine Ausnahme macht, wenn ein Zögling durch Krankheit oder durch ein anderes erlittenes körperliches Uebel zur ferneren Ausübung des Gesanges unfähig wird; auch müssen sie während dieser Zeit mit Kost, Kleidung, Wohnung und allen sonstigen Bedürfnissen versehen werden, weil in diesem Institute nur der Unterricht unentgeldlich ertheilt wird.

Recensionen.

Trois Quintetti pour deux Violons, Viola, Violoncelle et Basse par George Onslow. Op. 17. 18. 19. — Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

In neuerer und neuester Zeit scheint Kirchen- und Kammermusik allein die Muse der Tonkunst würdig zu vertreten. Beyde Gattungen erfordern ernste tüchtige Arbeit, und ohne tiefe Kenntniss

der Harmonie, ohne Gewandtheit in Verwendung contrapunktischer Mittel, mag keiner auf dieser Bahn erscheinen. Bedenkt man, wie sehr in neuester Zeit (und zwar im umgekehrten Verhältnisse zur frühern) die Kammermusik sich über die Oper erhoben hat, so wird obiger Satz gerechtfertigt erscheinen. — Manche unserer modernen Opern-Componisten reden viel und lassen viel reden: von dramatischer Musik, von romantischer, von populärer Musik. Es ist aber, bey'm Lichte besehen, nichts dahinter. Diejenigen, welche grosse, ernste Opern schreiben müssen (dass sie nicht wollen, verräth die mangelnde Begeisterung), glauben durch dramatischen Styl (d. i. eine gewisse langweilige Breite), durch Benutzung grandioser Effekte (Posaunen und Trompeten-Fulle, zeitgemässer Donnerschlag) die Armuth der Erfindung, den Mangel grammatikalischer, contrapunktistischer Kenntnisse zu bedecken. — Diejenigen, welche romantisch-populäre Opern schreiben müssen, mögen vom Styl gar nichts hören; sie gehen einen sogenannten eigenen Weg, (nicht desto weniger gute Eklektiker im gewissen Sinne) bestreben sich durch einen sein sollenden originellen Rhythmen-Bau, populäre Weisen, die in das Volksleben übergehen, kühne Tonarten u. s. w. zu frappiren. — Ob ihren Strebungen Wahrheit und Ueberzeugung zu Grunde liegt, wird die Erfahrung zeigen; übrigens gelingt es jenen Maestri bey'm grossen Haufen nur allzuwohl, und der ächte Freund, der wahre Kenner, wenn er sich nicht zum Sclaven fremder Ueberzeugung herabwürdigen will, verzichtet auf den Genuss einer Gattung, die ihn nicht befriedigen kann. Im Fache der Kammermusik vermag er sich indessen hinlänglich zu entschädigen. Es ist schon oben gesagt, dass diese Gattung in neuester Zeit sich im umgekehrten Verhältnisse zur frühern über die Oper erhoben hat. Gluck, Cimarosa, Mozart und Cherubini waren die Koryphäen ächter Opern-Musik und die gleichzeitigen Componisten im Kammerfache: Pleyel, Stamitz, Cannabich, Gyrowetz u. a. m. (Dass Mozart und Haydn ebenfalls in jenen Perioden in dieser Gattung arbeiteten, thut nichts zur Sache; indem beyde als Schöpfer derselben angesehen werden müssen, und ihre Arbeiten zu jeder Zeit gross und herrlich bleiben) Gegenwärtig nennen wir mit Achtung als würdige Repräsentanten der Kammermusik: Beethoven, Spohr, die beyden Romberg, Ries, Onslow u. a. m. Der letztere beurkundet seinen Beruf auf's Neue durch das vorliegende Werk. Es ist schon öfterer in diesen Blättern von dem Talente dieses Componisten gesprochen worden und Ref. pflichtet gern bey: dass dasselbe ausgezeichnet zu nennen ist. — Erhaben über die Sucht mancher Neueren, originell zu scheinen, erhalten seine Productionen, eben durch jenes Verschmähen — eine Eigenthümlichkeit, welche nie durch ängstliches Haschen nach dem Besondern erreicht wird. Denn die Natur rächt die Sünde gegen die Wahrheit in der Kunst durch den Stempel der Halbheit und Flachheit, welchen sie Scheinprodukten auf die Stirne drückt. — Auch vorliegende Quintette zeichnen sich durch natürliche Eingebung und wakkere fleissige Arbeit vortheilhaft aus. Zwar mangeln ihnen (besonders in den Motiven) neue Haupt-Ideen und eine bestimmte Abrundung derselben — was die Mozart'schen Werke dieser Gattung entzückend macht; allein Alles, was gegeben wird, ist natürlich, fliessend und öfters sehr piquant. Dieses letztere mag vorzüglich von den Menuetts gelten. In die Einzelheiten dieser Quintette einzugehen, verstattet der Raum nicht. Mit fester Ueberzeugung können wir sie jedem gebildeten Musik-Freunde empfehlen, auch solchen, die es nicht zur bedeutenden Kunst-Fertigkeit des Vortrags gebracht haben, da die Ausführung (Auffassung des Geistes abgerechnet) keine grossen Schwierigkeiten erfordert. — Die obligate Violoncell-Partie ist in einer Bratschen-Stimme besonders abgedruckt und das Aeussere sehr anständig und gut.

Sonate concertante pour le Pianoforte et Cor ou Violon, comp. par J. Amon. Oeuvr. 85. Wallerstein, chez J. Amon. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Von demselben Verf. und in demselben Verlage:

Sonate concertante pour le Pianoforte et Basson ou Flûte en fa. Oeuv. 88. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Nicht an jedem Orte findet der Künstler ein vollständiges Orchester oder sonst eine vollstimmige Begleitung. Das Publikum wünscht ihn aber doch zu hören; oder man will ihn im kleineren Zirkel geniessen. Ein Fortepiano findet sich überall und doch wenigstens ein Spieler, der Etwas auf diesem Instrumente leistet.

Da sind denn nun solche Stücke, welche hiezu die Gelegenheit bieten, sehr zweckgemäss. Daher haben in neueren Zeiten manche Tonsetzer oder ausführende Künstler dergleichen für verschiedene Instrumente geschrieben. Doch sind sie, auf die bezeichnete leichte und daher allgemeine brauchbare Weise, für Horn und besonders Fagott, seltener. Der Gedanke des Verf. dergleichen zu bearbeiten, ist daher gewiss Vielen erwünscht. Dass er aber diese Absicht gehabt habe, sieht man aus der ganzen Behandlung; denn seine Hauptrücksicht geht dahin, dem Hornisten und Fagottisten die Gelegenheit zu bieten, sich zeigen zu können. Deswegen ist auch das Fortepiano im Ganzen ziemlich geschont, doch aber so gesetzt, dass ein braver Spieler, der die einzelnen Stellen herauszuheben versteht, seine Kraft im geistigen Gestalten darlegen kann. Da ferner die Blasinstrumente durchaus singbar behandelt werden müssen und man im gesellschaftlichen Leben den heitern Ton vorzüglich liebt, so hat der Verf. hierauf passende Rücksicht genommen und sich mehr dem Angenehmen, als dem Tieferen der Bearbeitung zugewendet.

Die erste Sonate beginnt mit einem Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt aus F dur. Kraft und Milde mischen sich recht gut. Sehr brav ist der Satz des Horns, dem Charakter dieses Instrumentes vollkommen angemessen. Darauf folgt ein Larghetto aus Des im $\frac{4}{4}$ Takt mit ansprechendem Gesange. Dieses leitet im zweyten Theile nach F dur über, in welcher Tonart nun im $\frac{4}{4}$ Takt ein liebliches Thema erscheint, das von dem Horn und Fortepiano abwechselnd variirt vorgetragen wird. Lieblich sind nun wohl diese Variationen, und sie erzeugen allerdings im Allgemeinen eine frohe, heitere Stimmung, doch hätte ihnen der Rec. mehr Reichhaltigkeit und Bedeutung, besonders einen interessanteren Schluss gewünscht. Alle grossen Tonsetzer, Redner u. s. w. richteten stets ihr besonderes Augenmerk hierauf. Und das mussten sie wohl; denn es liegt einmal in der Natur, dass in der Regel der frühere Eindruck durch den folgenden entweder gehoben oder zerstört wird. Wie man nun das Erstere bewerkstelligen könne, diess muss Jeder genau studiren, welcher in diesen Kunstformen etwas Gutes leisten will.

Die zweyte Sonate beginnt ebenfalls mit einem Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt aus F dur. So wie oben die Hornstimme, so ist hier das Fagott sehr gut gesetzt. Und doch hat der Verf. so manche Gelegenheit vorbeygehen lassen, wo er dieses brillant hätte können erscheinen lassen, während er den Bass bey manchen Stellen mitspielen lässt, wo er keine besondere Wirkung macht. Ein solcher Fall ist z. B. am Schlusse des ersten und zweyten Theiles, wo das Fagott, mit dem Fortepiano concertant gesetzt, einen herrlichen Effekt hätte hervorbringen können. — Dass der Verf. hier und da die Begleitung höher als das Fagott gehen lässt, mag zur Ursache haben, dass er die statt desselben begleitende F-Flöte im Auge hatte und die Begleitung nicht zu entfernt von dieser legen wollte. Hierauf folgt ein Andante aus B dur im $\frac{4}{4}$ Takt mit angenehmem Gesange, der, von einem guten Meister vorgetragen, viel Wirkung haben muss. Darauf kommt eine heitere Polonoise aus F, worin wieder das Fagott vorzüglich berücksichtigt ist, obgleich auch das Fortepiano viele Stellen mit diesem abwechselnd vorträgt, wodurch eine angenehme Vermischung der beyden Stimmen entsteht. Beyde Sonaten werden diejenigen ansprechen, welche Freunde einer heitern, gesangvollen Musik sind, die, leicht aufzufassen, zur Erhebung des gesellschaftlichen Vergnügens beytragen mag. Der Stich ist gut. Nur die Stelle im dritten Takte der ersten Zeile, auf der dritten Seite und die im zweyten Takte der dritten Zeile auf der sechsten Seite muss, die erste mit viermaligem f, die zweyte mit $\frac{5}{6}$ verbessert werden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par F. Kuhlau. Oeuvr. 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Sonate zeigt, wie die andern, welche Hr. K. ziemlich zahlreich seit einigen Jahren herausgegeben hat, seine Kenntniss der Tonkunst und Geübtheit: sie ist aber gefälliger und freundlicher, als mehrere von jenen. Und da sie nun zugleich leicht auszuführen ist, so wird sie um so mehr Freunde finden. Der erste und der letzte Satz verdienen dieselben am meisten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September. **Nº. 37.** 1823.

NACHRICHTEN.

(Fortsetzung aus No. 36.)

London. Concert des Hrn. J. Moscheles am 16ten Juni. Es ist schwer, von Hrn. Moscheles und seinem Concert ohne grosse Ausführlichkeit nach Gebühr zu sprechen; denn es war unleugbar eins der allervorzüglichsten, die diesen Sommer öffentlich Statt gehabt haben. Ueber sein Spiel haben sich die Kunstrichter in Lobeserhebungen erschöpft, und sie begnügen sich, nunmehr seine Leistungen auf dem Pianoforte als Muster, wenn auch unerreichbare, aufzustellen. Man kann sich kaum denken, wie es möglich ist, auf den Zuhörer stärker, fast möchte man sagen, heftiger zu wirken, als Hr. Moscheles es thut. Offenbar liegt der Grund davon in der Allgewalt, welche er über sein Instrument hat, welche alle Stufen vom Leichten zum Schweren verschwinden macht. Sey es, dass wir bey diesem Concert den freywilligen Beystand so vieler berühmten Künstler oder die zahlreiche, glänzende Gesellschaft, welche den ganzen Saal und alle Nebenzimmer füllte, erwägen; immer bleibt es ein ehrenvoller Beweis von der Achtung, in welcher Hr. M. hier zu Lande steht. Wenn gleich Mad. Salmon und Dem. Stevens, die prime donne des englischen Gesanges, nicht mitwirkten, so bildeten dagegen die andern englischen und die italienischen Sänger ein Personale, so schön wir es selten im Philharmonischen Concerte gesehen. Es ist hinreichend, die Namen Camporese, Goodall, Curadori, Paton, Ronzi de Begnis nebst ihrem Gemahl, Welsh, Begres u. s. w. anzuführen. Es war erfreulich, Hrn. J. B. Cramer seinem jüngern Kunstfreunde in der Anordnung und Leitung des Ganzen so zur Hand gehen zu sehen. Unter den vorkommenden Musikstücken machte am meisten Aufsehen ein ganz neues Pianoforte-Concert E dur von Hrn. M. Man könnte es mit Recht die Krone seiner Werke nennen, durch Neuheit und Eigenthümlichkeit der Ideen nicht weniger als durch ihre gelehrte und kunstreiche Behandlung. Im letzten Satze hatte er den bekannten englischen Grenadiermarsch zum Thema gewählt, wodurch er den Engländern ein reichlich zinsendes Compliment machte. Die Ausführung war in jeder Hinsicht der Vortrefflichkeit des Werks entsprechend. In der zweyten Abtheilung trat Hr. Moscheles noch zweymal auf: mit der hier so beliebten Phantasie auf eine Romanze Blangini's von ihm für die Stimme, Pianoforte, Flöte und Harfe gesetzt, und einer Phantasie ex tempore, welche über alle Beschreibung ist. Die freye Phantasie ist hier eine ganz neue Gattung des Spiels, und eine vor Hrn. Moscheles noch nicht betretene Bahn zum Ruhm. Sie ist ganz eigentlich sein Feld, weil sich nur so das Feuer seines schöpferischen Geistes in ungehemmten Strömen ergiessen kann. Die hiesigen Zeitungen sprechen darüber also: „Seine freye Phantasie erregte eben so viel Erstaunen durch die Leichtigkeit der Erfindung, als durch die unbeschreibliche Fertigkeit und Kraft seiner Finger. Der Beyfall, welchen er einerntete, war tumultuarisch, und er war wirklich verdient". *Harmonicon No. 7.* und andere Blätter. Wohl mag Deutschland auf einen solchen Mann stolz seyn. Und wie dankbar würden seine Landsleute es erkennen, wenn sie wüssten, was für Dienste er seinem Vaterlande erweiset, dadurch dass er bey jeder guten Gelegenheit den hohen Werth der grössten deutschen Genien ins rechte Licht stellt, dass er unermüdet ihre besten Werke durch Wort und That zu verbreiten sucht, dass er immer mit der grössten

Verehrung von dem unvergleichlichen Mozart spricht.

Hrn. Mori's Concert. Dieses hatte ein paar Wochen früher Statt als die beyden vorhergehenden und verdient auf jede Weise eine besondern Erwähnung. Hr. Mori ist in seiner musikalischen Bildung so schnell fortgeschritten, dass er jetzt mit Recht den ersten Violinspielern Europa's an die Seite gestellt werden muss. Was Hr. Cip. Potter auf dem Pianoforte ist, das ist Hr. Mori auf der Geige, und auf beyde ist England mit Recht stolz; wovon es auch im Concert des letztern die unverkennlichsten Beweise gab.

Hr. Wolfram aus Wien war auch hier, machte aber mit seiner Flöte kein sonderliches Glück; wozu ausser der Mittelmässigkeit seines Talents auch wohl sein zuspruchvolles Benehmen beygetragen haben mochte. Seines Bleibens war hier nicht, darum ist er längst fort.

Ganz gegen Thores Schluss kam die kleine liebenswürdige Schmeroth, das deutsche musikalische Wunderkind, wie man sie hier und da geheissen. Theils ihre späte Ankunft, theils dass sie zu gutwillig in Privatgesellschaften spielte, und die Neugierde vor der Zeit befriedigte, war Schuld, dass sie ein nur schwach besuchtes Concert hatte. Der Graf von Bristol wurde unvermuthet ihr mächtiger Gönner, er nahm auf einmal gegen 50 Einlasskarten: solche Grossmuth verdient Erwähnung. Der Prinz von Coburg und die Herzogin von Kent, seine Schwester, waren sehr herablassend gegen die Eltern. Die Vorzüge ihres Spiels: Fertigkeit, deutlichen und bestimmten Ausdruck mit der genauesten Taktbeobachtung zeigte sie im schönsten Verein im Vortrage des Beethoven'schen Quintette für Pianoforte mit Blasinstrumenten. Die ausserordentlich klare Betonung und Charakterisirung verschiedenartiger Stellen bewies genugsam, wie richtig sie den Sinn des Componisten aufgefasst habe; und dies war es, was Kenner an dem neunjährigen Kinde noch weit mehr bewunderten als seine Fertigkeit. So weit von öffentlichen Concerten.

Es bleibt uns nur noch übrig ein paar Worte über Privatconcerte beyzufügen. Das *Musical Review* hat hierüber in No. 18 einige auffallende Data beygebracht, welche wir als Beyträge zur Sittengeschichte dieses Landes in einer treuen Uebersetzung im Auszuge mittheilen. „Musikaufführungen in Privathäusern werden immer zahlreicher; befragt man aber einen englischen Musiklehrer darüber, so erfähret man, sie sind nie so selten gewesen, als gegenwärtig: einen ausländischen Künstler, so heisst's, sie seyen nie allgemeiner und häufiger gewesen. Dies beweist den überwiegenden Einfluss fremder Musik. Im Innern werden dergleichen Privat-Concerte lediglich von Liebhabern unterhalten, mit alleiniger Beitretung des Musiklehrers der Familie; — nicht so in London. Hier wird ein Privat-Concert in dem Hause eines Edelmannes, fast ganz nach dem Zuschnitt eines öffentlichen, von meistens lauter Musikern von Beruf gegeben. Die Anzahl der Zuhörer ist zwischen hundert und fünfhundert, je nachdem der Rang, Reichthum und die Bekanntschaften des Concertgebers sind. In Carlton Pallast singen und spielen häufig Damen vom höchsten Range mit. (Dies geschieht wohl nicht in den Häusern der Adelichen, wenigstens nicht unseres Wissens.) Es giebt Liebhaber, welche auf verschiedenen Instrumenten so gut spielen, dass sie nur von den vorzüglichsten öffentlichen Lehrern übertroffen werden, namentlich auf der Violine, Flöte, dem Violoncell und dem Contrabasse. Auf dem Pianoforte oder gar der Guitarre zu spielen, bleibt für junge Männer vom Stande, die nie darauf zu unterrichten gedenken, noch immer eine Art von Schande. Ueberdem hält man beyde hier nur für Frauensinstrumente. Ueberhaupt wird Musik gegenwärtig eben so hoch gehalten und eben so allgemein gepflegt und gebildet, als die Litteratur und die Zeichenkünste." Hr. Bacon giebt nun die Programme von zwey solchen adelichen Privatconcerten und macht bey dieser Gelegenheit folgende Anmerkung: „Es ist nicht wenig sonderbar, dass in einem Lande, welches vor allen andern in der Welt den grössten Aufwand zur Bildung der Tonkunst macht, Concerte in den Häusern heimischer Edelleute vom höchsten Range Statt haben sollten, in deren keinem eine einzige Composition von einem eingebornen Künstler, oder auch nur englische Worte zu fremder Meister Musik vorkommen, oder wo auch nur eine einzige englische Sängerin oder Sänger auftreten. Das will doch viel sagen. Wenn solche Thatsachen aufgewiesen werden können, so ist die Oberherrschaft ausländischer Musik so gut wie gegründet. — Die Häufigkeit dieser Privatconcerte hat die Abnahme und sogar das

Eingehen vieler öffentlichen zur Folge gehabt." Wieder ein sehr wahres Wort. Die sehr Vornehmen wollen alles für sich allein, und nichts mit dem „servum pecus" des Mittelstandes oder gar des Pöbels zu thun haben; darum lassen sie ihre Kinder in keiner öffentlichen Schule erziehen und anstatt in öffentliche Concerte zu gehen, machen sie lieber Musik daheim — es fehlt nur noch, dass sie sich auch schämen, in öffentliche Kirchen zu gehen. Selbst in dem Philharmonischen Concerte ist fast niemand vom höhern Adel. „Der Adel, sagt Hr. Bacon, und alle diejenigen, welche den Ton dieser Kaste nachäffen, gehen nirgends anders hin, um Musik zu hören, als in die italienische Oper und in das Concert der alten Musik."

Die italienische Oper. Darüber ist wenig Erhebliches beyzubringen. Wir haben nur die Opern dreyer Meister gehört: Rossini, Rossini und Rossini, so dass wir recht eigentlich zum Ekel rossinirt worden sind. *La donna del lago*, *Tancredi*, *La gazza ladra*, *Otello*, *Ricciardo e Zoraide* und *Matilde di Shabran*, haben diesen Sommer die italienische Bühne so zu sagen allein im Besitz gehabt; denn die paar Mal, dass *Titus*, *Figaro* und *Elisa und Claudio von Mercadanti* gegeben wurden, sind nicht zu rechnen. Die letztere Oper fiel gänzlich durch. Mit Rossini geht es hier so schnell als nur möglich Berg ab: man hat endlich Einsehen in seine endlosen Wiederholungen, flachen nichtssagenden Rouladen und abgedroschenen Singeweisen. Frägt man, aus welcher Oper ist diese Rossini'sche Arie? so könnte man mit Recht „aus allen" sagen. Genug, dieser überpriesene Meister ist seinem Ende sehr nahe. Nach zwey Jahren hört hier kein Mensch auf ihn. Auch das Sängerpersonale war dieses Jahr, mit geringer Ausnahme, das nämliche als voriges. Sigr. Porto und Reina, Sigra. Clarini, Mad. Graziani und Mad. Borgondio waren eingeführt, um Neuheit und Abwechselung hervorzubringen. Unter diesen verdient Porto allein eine ehrenvollen Erwähnung wegen seiner vortrefflichen, vollen Bassstimme, seiner richtigen Intonation und seines meisterlichen Spiels. Mad. Borgondio trat schon im Januar in *Tancred*, der hier am wenigsten beliebten Oper, auf, sank aber augenblicklich. Zu den Neulingen zählen wir auch Sigr. Garcia in *Otello*. Er war bereits während 1818 und 1819 bey diesem Hause angestellt und galt damals für einen Sänger erster Grösse. Seine Stimme hat auch noch einen weiten Umfang und ist, bey mässiger Stärke, rund und klar und im höchsten Grade biegsam. Gerade das ist aber der Grund, warum er seinen Gesang mit Verzierungen überladet, so dass derselbe eine fortlaufende Kette von Rouladen zu seyn scheint. Mad. Ronzi de Begnis, Mad. Camporese und Sigra. Caradori behaupten sich in ihrem wohlverdienten Ruhme, so auch die Herren Curioni, Placci und de Begnis. Die Oper ist dieses Jahr sehr einträglich gewesen, ungeachtet des Mangels an Neuheit und Vortrefflichkeit und man geräth darum in Versuchung, dem *Review* beyzustimmen, dass die Mode und nicht Liebe zur Musik das Haus so gut gefüllt habe. Für den guten Fortgang der Tonkunst in diesem Lande ist die italienische Oper von der grössten Wichtigkeit, gerade weil sie von den Vornehmsten des Landes besucht wird, welche sich nun doch einmal anmaassen Geschmack zu besitzen, und nach welchen sich deshalb die übrigen Stände, als Tonangebern, richten. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass sie künftiges Jahr in gute Hände fiele.

„Um nun von von der italienischen Oper" (wieder mit Hrn. Bacon zu reden) „zu der englischen herabzusteigen, so müssen wir bemerken, dass diesen Sommer nichts geschehen ist, was uns hätte einem richtigen Geschmacke für das ächte musikalische Drama näher bringen können. Auch sind keine neuen Sänger hinzugekommen." Miss Stephens ist wegen ihrer herrlichen Stimme unstreitig die erste englische Opernsängerinn, nach ihr kommen die Fräulein Paton, Tree und Povey. Hr. Braham, der vor noch nicht sehr langer Zeit die Engländer auf seinen Gesang so stolz machte, ist mit seiner Stimme in einen gar kläglichen Verfall gerathen. Man hat auf dieser Bühne auch einige Mozart'sche Opern gegeben, versteht sich mit englischen Worten, und mit so vielen andern Veränderungen, Zusätzen und Abkürzungen, dass man sie kaum wieder kennen würde. So hat Hr. Bishop, an Fruchtbarkeit im Opernschreiben der englische Rossini, sogar für gut befunden, zu *Figaro* eine neue und wahrscheinlich bessere Ouverture zu schreiben. Gegenwärtig soll sogar Weber's *Freyschütz*, von dem man auch hier viel Rühmens gemacht hat, für die englische Oper bearbeitet d. h. verstümmelt

werden. Wie sie so viel Teufelswesen werden für den frommen John Bull geniessbar machen können, soll uns wundern. — Von den Sängerinnen, die nur in Concerten auftreten, steht Mad. Salmon oben an, und neben ihr Miss Goodall und Travis.

Amsterdam. Unser, um seiner Kunst so wie um seiner Bescheidenheit und seines liebenswürdigen Charakters willen hier allgemein geschätzter Violinist Hanssens, welcher schon im verflossenen Winter an einer Auszehrung schwer erkrankte, ist leider (am 14ten Juny d. J.) in dem jugendlichen Alter von 25 Jahren, zu grossem Bedauern aller Musikfreunde, verstorben. Als Violinist stand er schon auf einer bedeutenden Höhe. Sein Lehrer war Habeneck in Paris. Er war Musikdirector in dem Sommer-Concerte Harmonica, und in der katholischen Moses- und Aarons-Kirche, dirigirte auch zuweilen im holländischen Theater die Ballatmusik. Er war ein guter Orchester-Director und leitete das Ganze mit vieler Einsicht und Besonnenheit. Von seinen Compositionen hat er nur Eine öffentlich hören lassen: eine Polonoise für die Violine mit Orchesterbegleitung, welche allgemeinen Beyfall fand. Sein früher Tod ist ein bedeutender Verlust für die hiesige musikalische Welt. Friede sey mit seiner Asche!

Eine Gesellschaft der besten hiesigen Künstler gab am 25. Juny ein Concert im französischen Theater, zum Vortheil der hinterlassenen Wittwe Hanssen's. Folgende Stücke wurden gegeben: Trauer-Symphonie von B. Romberg; Concert für die Klarinette von Braune, von Hrn. Christiani vorgetragen; Arie, gesungen von Hrn. Coeuriot; Phantasie für die Harfe von Bochsa, ausgeführt von Dem. Lohr, und Variationen für's Violoncell von B. Romberg, gespielt von Hrn. A. Jacobsen. Im zweyten Theile: Ouverture von Lindpaintner; Variationen für die Flöte von Drouet auf God save the King, von Hrn. A. Dahmen jun. geblasen; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Belmont, und Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. van Brée. Die genannten Künstler wetteiferten miteinander, um ihrem Vortrage die höchste Vollkommenheit zu geben; Hr. Fodor leitete das Orchester und Hr. Moulineuf den Gesang. Das Ganze wurde von dem zahlreich versammelten Publikum mit grossem Beyfall aufgenommen und der wohlthätige Zweck des Concerts vollkommen erreicht.

Die Musik-Gesellschaft unter dem Motto: *het volmaakt Akkoord*, hielt am 5osten v. M. wieder eine öffentliche Prüfung ihrer Zöglinge im Gesange; die Leistungen derselben glichen denen im vorigen Jahre.

Am 10ten d. M. wurde in Haarlem das vierhundertjährige Jubelfest zu Ehren des holländischen Erfinders der Buchdruckerkunst Laurens Janszoon Koster gefeyert. Da diess Fest auch mit Musik geschmückt wurde, so mag hier wohl stehen, was sie leistete. Uebrigens lassen wir dahin gestellt seyn, ob Koster oder Guttenberg in Mainz der eigentlich wirkliche Erfinder jener Kunst gewesen sey. In der grossen Kirche war ein Orchester für 150 Personen, grösstentheils Künstler und Dilettanten aus Amsterdam, errichtet; Hr. Fodor leitete das Ganze. Herr Schumann, Organist an dieser Kirche, eröffnete die Musik durch sein Spiel auf der berühmten Orgel; doch das, was er vortrug, entsprach weder der Würde des Festes noch der herrlichen Orgel; es war bunt, gehackt und keineswegs orgelmässig. Darauf spielte das Orchester das letzte Allegro aus Beethovens Symphonie in C moll; dann folgte ohngefähr die Hälfte einer Cantate von Fodor; die Anzahl der Sänger war zu schwach; es mochten gegen viezig seyn; doch leisteten sie weit mehr als man erwarten konnte. Unter den Solo-Sängern zeichnete sich der Tenorist, ein Dilettant, aus. Die Cantate war nicht neu, sondern schon vor ohngefähr neun Jahren hier in *Felix Meritis* einmal gehört, auch an einem Feste bey der Anwesenheit unseres Königs, gegeben worden. Man hatte nun der Musik andere Worte unterlegt, welche aber nicht immer passten, so dass manches sonderbar genug herauskam. Doch die Menge schien das nicht zu bemerken. Eine Ouverture von A. Romberg D dur folgte hierauf. Dann hielt einer der ersten holländischen Redner, Hr. Professor van der Palm aus Leyden, eine vortreffliche Rede, worin er zu beweisen suchte, dass Koster der wirkliche Erfinder der Buchdruckerkunst sey, und welche hochwichtigen Vortheile durch sie dem Menschengeschlechte erwachsen seyen. Zwischen den beyden Theilen dieser Rede spielte

der Organist den Schluss-Chor des ersten Theils von Haydns *Schopfung*, welcher auf dieser herrlichen Orgel eine vortreffliche Wirkung that. Nach der Rede spielte das Orchester das Andante F dur aus A. Romberg's Symphonie C dur. Hr. Follens aus Rotterdam, ein geachteter holländischer Dichter, trug hierauf ein Gedicht vor. Dann folgte eine Ouverture von Fodor und der übrige Theil der Cantate; der Schluss und die Krone des Ganzen war der letzte Chor aus Beethovens *Christus am Oelberge*, mit einem anderem untergelegten Text. Die Musik machte in der grossen Kirche eine herrliche Wirkung. Zur Feyer dieses Tages war noch ein festlicher Zug nach dem Haarlemer Hout, oder Lustwäldchen veranstaltet, wo ein Monument zu Kosters Ehren errichtet worden war.

Da so eben vom Orgelspiel zu sprechen war, so ist hierbey überhaupt zu bemerken, dass wir in unserm Lande eine grosse Anzahl vortrefflicher Orgeln haben, die sich aber leider meist unter den Händen unwissender und geschmackloser Organisten befinden, welche für wahres, würdiges Orgelspiel keinen Sinn haben. Durch das bunte Gedudel derselben, in welchem man Klavierpassagen, Läufer auf- und abwärts, Opern-Ouverturen (z. B. *Calif von Bagdad*), Vogelgesang, Gewitter, Schlachten und andern dergleichen Charivari hören muss, verekeln jedem gebildeten Hörer das herrliche Instrument. Sehr selten hört man etwas im gebundenen Style und noch seltner ist eine Fuge. Zu dieser Verkehrtheit mag wohl manchen Orgelspieler früher das Spiel des Abt Voglers verleitet haben, der zu seiner Zeit auch in Holland sich öfters mit Orgelconcerten, und dabey, neben trefflichen Fugen, Chorälen und Phantasien, auch bekanntlich viele musikalische Spielereyen, als Gewitter, Einsturz der Mauern von Jericho u. dgl. hören liess, die er freylich durch geistvolle Behandlung interessant zu machen wusste. Blinde Nachahmung fasste aber blos diese unwürdigen Spielereyen auf. Grössere Schuld an dem Verfalle des Orgelspiels hat jedoch, wenigstens bey uns, der sonderbare Umstand, dass man hier in den reformirten Kirchen meistens blinde Organisten anstellt. So menschenfreundlich die Absicht seyn mag, solche Unglückliche zu versorgen, so unfehlbar führt diess endlich den Verfall des Orgelspiels herbey, da überdiess diese Blinden gewöhnlich auch ihren Unterricht von Blinden erhalten haben, so dass sich auf diese Weise ein gewisser Geschmack und gewisse Manieren immer forterben. Allerdings giebt es auch unter diesen blinden Orgelspielern Männer von Talent, von vieler mechanischen Fertigkeit und von lebhafter Phantasie; aber ihr Geschmack führt sie auf Abwege: so hörten wir vor einiger Zeit auf der Orgel, bey einem feyerlichen Feste, dem der ganze Hof und die angesehensten Männer der Stadt beywohnten, das bunteste Durcheinander von Stellen aus Ouverturen (*Mariage secret* etc.), den Kukuk und andere Vögel und manche Melodieen, welche zum Tanz einluden.

Der geschätzte Oboist Hr. Thurner, welcher sich hier im verflossenen Winter einigemale mit eigenen Compositionen hören liess und damit allgemeinem Beyfall erwarb, ist leider seitdem wieder erkrankt; die öfteren Rückfälle seiner bekannten Krankheit geben leider wenig Hoffnung zu seiner endlichen Genesung.

(Im letzten Berichte aus Amsterdam, No. 21. dieser Zeitung ist statt: Hr. Hummel, Herzogl. Nassauischer Kapellmeister und Pianist, zu lesen: Hr. Rummel.)

Strassburg. Theater 1822 bis 1823. Die Direction des französischen Theaters wurde für dieses zweyte Jahr in dem neuen Hause den Herren Lafargue und Poisse anvertraut. Das Zutrauen, welches ersterer als Künstler und eingebohrner Strassburger genoss, liess für dieses Unternehmen die Unterstützung aller Theaterfreunde hoffen, welche ihm in der That zu Theil ward, ohnerachtet der mittelmässigen Zusammensetzung der Gesellschaft, die bereits von der vorhergehenden Direction des Hrn. Jausserand engagirt war. Für die Direction der Oper war Hr. Taillez beybehalten. Das Personale der Oper bestand aus folgenden Subjecten:

Dem. Josephine Corte, aus Strassburg, später Mad. Delacroix, erste Sängerin. Sie besitzt ein angenehmes Organ, viel Höhe und eine äusserst biegsame Stimme; wäre sie nicht zu früh in ihrer musikalischen Laufbahn unter der Leitung ihres Vaters, des ehemaligen hiesigen Musikdirectors, stehen geblieben, so hätte aus ihr eine der vorzüglicheren französischen Sängerinnen für die Bühne gebildet werden können. Allein

herumzutragen! *) — Mögen deine Herren Antecessoren immer damit prunkiren, ihre *Zeuzize* und *Parrhasiase* gebildet zu haben: du kannst ihnen dafür den grofsen Geiger *S...* entgegen stellen, welcher der Natur das Geheimnifs abgelockt hat, auf seinem Instrumente so natürlich zu *miauen*, dafs die Möpschen der Damen unter dem Tische hervorsprangen und auf den vermeintlich anwesenden Erbfeind mit Bellen einen raschen Angriff machen wollten.

Zwar wollen einige spitzfündige Köpfe solchen aufserordentlichen Kunstproben keinen sonderlichen Werth beylegen und sie sogar als eine Sache ansehen, die unter der Würde der Kunst wäre: allein ich bin ganz anderer Meinung, denn ich habe ja selbst manchmal Gelegenheit gehabt mich zu überzeugen, dafs man dadurch mehr Beyfall erhalten hat, als wenn mein Freund Malté das rührendste Adagio gespielt hätte. Mithin gereicht dir dieses zu eben so grofsem Ruhme, als das Daseyn jener Wundermänner, die durch ihre *Virtù* auf dem *Contrebasse*, auf zwey *Waldhörnern*, *Maultrommeln*, *verstimmten Geigen* u. dgl. halb Europa in Erstaunen gesetzt haben.

Ja, als welche kleine Lichtlein erscheinen alle deine Vorgänger, wenn man sie mit dir in Vergleichung stellt! Wo hat man es je bey denselben erlebt, dafs die musikalische Mahlerey auf einen solchen Gipfel der Vollkommenheit war gebracht worden, dafs man sogar auf dem Notensystem das leibhafte Contrefait eines *Regenbogens* sehen konnte? **) Oder dafs man Nachts um zehn Uhr alle Hähne eines Dorfs durch ein Tongemählde in Allarm brachte, wie es mir einst begegnete, da ich bey offenen Fenst. zu aus den mahlerischen *Tageszeiten* des Herrn F.. auf meinem Fortépiano anfieng, die Hennen glucksen und den Morgenhahn krähen zu lassen? — Wann und wo kam man je zu Objurgzeiten auf den feinen Gedanken, Klavierstücke zu vier Händen zu verfertigen und dadurch nicht nur die Alabasterhand einer jungen reizenden Schöne mit dem Gefühlorgan eines feurigen Stutzers; sondern auch kraft des Approximationssystems sogar das Pedal in eine eben so galante Nachbarschaft zu bringen, wobey jeder Rigorist und Sittenprediger die Hand auf den Mund legen mufs? — Wenn ist je der Geschmack in der Tonkunst so sublimirt worden, dafs die steife, altväterische Fuge das Feld beynahe gänzlich räumen und sich begnügen lassen mufste, kaum noch dem Namen nach gekannt zu seyn? — Wo hatte man vor deiner glänzenden Epoche je ein Beyspiel, dafs man auch ohne Salbung des Genius der Harmonie, blos durch den Zauberschlüssel der Algebra, ein Tonsetzer werden konnte ***)? — Wenn hat man es je erlebt, dafs deutsche Prinzessinnen sich mit der musikalischen Komposition beschäftigten, und eine grofsere Ehre darin suchten, Chorälgesänge und Opern zu schreiben, als ihre Erholungsstunden am L'hombretische zuzubringen? Welchen Ruhm erwarbst du dir, dafs du in den letzten Zeiten deiner sublunarischen Regierung die Methode, durch die Hand eines Bolognesischen Wundarztes eine Sopranstimme auf die *genitalia* zu inoculiren, die du vermuthlich aus Respekt gegen deine Herrn Vorfahren noch eine Zeitlang geduldet hast, mit dem Strome der Aufklärung und der Revolution hast dahin reissen lassen und die jenseitigen Bewohner der Alpen endlich belehrt hast, dafs es klüger sey, um des irrdischen Himmelreichs willen, unverstümmelt zu bleiben, als sich diesseits schon durch eine solche Operation zum Seraph des wahren Himmelreichs schnitzeln zu lassen! — Noch mehr: wenn ist je die musikalische Welt in Kunstprodukten grofsgroßer gewesen, als unter dir, der du anfingst, die Gabe zur Komposition auch Fürsten und Kammerherrn, Priestern und Laien, Gastgebern und Dorfschulmeistern, Knaben und Mädchen, und allen Fakultäten, Ständen und Zunftgenossen aus allerley Volk und Sprache mitzutheilen, dadurch du das wahre goldene

*) S. Wieglebs *natürliche Magie*. III B. S. 182.
*) Telemann. **) Euler. ***) Vers. d. Verf.

ihr Vortrag verräth überall Mangel an theoretischen Kenntnissen, besonders in Fermaten, bey welchen sie nicht selten aus der Tonart hinaus extemporirt, oder auch in die widersinnigsten Verzierungen verfällt, wie in der, in den *Barbier von Sevilla* eingelegten, Cavatina aus *Tancred*.

Dem. Rosalie Burger, erste Sängerin, singt ohne Rouladen und zeigt bey einem beschränkten Umfange von Stimme, musikalische Kenntnisse; sie führt ihre Partieen mit Kraft und Ausdruck aus.

Dem. Lafitte, zweyte Sängerin, hat als gewandte Schauspielerin den Vorzug, wiewol sie unmusikalisch ist, nicht falsch zu singen. — Dem. Biget singt dritte Rollen, und die Damen Mezeray und Livron Alte.

Hr. Mesplon, erster Tenorist; es fehlt ihm zum Singen weiter nichts als Stimme. Hr. Eugène und Cobourg, zweyte Tenor-Partieen; sind ebenfalls unmusikalisch und leisten wenig. — Hr. Varin, Bariton, verdient eine ausgezeichnete Erwähnung, so wie der Bassist Hr. Mezeray, der mit gründlicher musikalischen Kenntniss besonders die Ensemble-Stücke gut zusammen hält. Hr. Charles, zweyter Bassist, hat eine sehr magere Stimme und wenig Tiefe. Der Komiker Hr. Bernardi ist kaum als Sänger zu nennen.

Ausser dem ganz gewöhnlichen Opern-Repertoire hatten wir dem Fleisse dieser thätigen und einsichtsvollen Direction die Aufführung folgender Opern zu verdanken. *Das Zauberglöckchen* (la clochette) von Herold; *der Barbier von Sevilla* von Rossini, erlebte häufige Vorstellungen und war mit der genauesten Sorgfalt einstudirt; *die Hochzeit des Figaro* von Mozart; *das Gitter des Parks* in einem Aufzuge, von Panseron, gefiel nicht; *die diebische Elster* von Rossini machte weniger Eindruck als der *Barbier von Sevilla*; *Ferdinand Cortez* von Spontini. Ref. bemerkt bey dieser Gelegenheit, dass Hr. Castil-Blase, welcher bekanntlich die Rossini'schen Opern für die französische Bühne bearbeitet, auch die Mozartischen auf diese Bühne zu bringen gedenkt. Er machte den Anfang mit *Figaro's Hochzeit* nach Beaumarchais; man darf jedoch nicht glauben, dass Mozart's Composition unverändert geblieben sey; vieles ist hinzugesetzt, vieles hinweggelassen worden. So geht z. B. vor der Arie des Figaro: Non più andrai, welche hier in D statt in C gesetzt ist, ein langes Recitativ voraus, die Arie selbst macht den Schluss des ersten Akts und damit das Ganze mit einigem Pomp ende, hat man in dem Marsch, welcher wiederholt wird, einen Chor in die Instrumental-Musik eingeschoben. Sollte sich daher jemand einfallen lassen, die Partitur, nach der Castil-Blase'schen Bearbeitung, für die richtige Mozart'sche Composition kaufen zu wollen, so würde er sich sehr betrogen sehen. Die unveränderte Partitur von Mozarts *Figaro* wurde früher ebenfalls in Paris bey J. Frey mit französischen und italienischem Text gestochen, wo sie um einen sehr billigen Preis zu haben ist.

Die französische Gesellschaft, welche ihre Vorstellungen am 5ten Mai 1822 begann und am 11ten April 1823 schloss, hatte während dieser Zeit den Tod ihres Directors des Hrn. Lafargue zu betrauern. Ihm als Künstler seyen auch in diesen Blättern einige Zeilen geweiht.

Hr. Carl Martin Lafargue hatte sich in seiner Jugend der Wundarzneykunst gewidmet, er wurde später unter die Anzahl der Mitglieder der königl. Akademie der Chirurgie in Paris aufgenommen, und practicirte in Strassburg als Zahn-Arzt. Sein Vater war ehedem Zahn-Arzt des Königs Stanislaus, und war von der Stadt Strassburg pensionirt. Neben seiner Kunst war Hr. Lafargue ein eifriger Musik-Liebhaber, er spielte sehr brav die Violine und ergab sich dem Gesange. Als sich in Strassburg im Jahr 1794 ein französisches Liebhaber-Theater bildete, bekleidete er bey der Gesellschaft, deren Mitglied er war, das Fach der komischen Alten, in der Oper so wie im Schauspiel; er erhielt bald einen solchen Beyfall, dass er sich der Bühne ganz widmete. Er wurde nach Nancy berufen; allein ohnerachtet des Anerbietens anderer bedeutender Städte war seine Anhänglichkeit an Elsass so gross, dass er wieder nach Strassburg zurückkehrte und seitdem die Bühne dieser Stadt nicht mehr verliess. Er erntete während dieser Zeit immer den ungetheiltesten Beyfall, seine Rechtschaffenheit und sein Zartgefühl waren allgemein anerkannt, er unterstützte gerne mit Rath und That diejenigen, die sich an ihn wandten; deutsche Theater-Gesellschaften lernten ihn besonders als solchen schätzen. Dieses allgemeine Zutrauen bewog die Behörde, ihm die Theater-Direction zu übergeben, welche er mit seinem thätigen Tochtermanne Hrn. Paisac ein Jahr lang mit Auszeichnung führte. Ausserdem war Hr. L. auch

ein grosser Liebhaber und Kenner von Gemälden: er hinterläßt seiner Tochter eine reiche Sammlung von Gemälden und Kupferstichen.

Sein Leben bewährt die anerkannte Wahrheit, dass nicht der Stand den Mann, sondern der Mann den Stand ehret. Hr. L. starb am 28. März 1823, in einem Alter von 59 Jahren und 6 Monaten, von seiner Familie, seinen zahlreichen Freunden und von allen Theater-Freunden lebhaft betrauert.

Die deutsche Opern- und Schauspieler-Gesellschaft, unter der Direction des Hrn. Wilh. Becht, gab diessmal ihre Vorstellungen nur vom 7ten September bis zum 30sten October. Die Oper wurde vom Hrn. Kapellmeister Strauss aus Mannheim mit rühmlichem Fleiss dirigirt, obgleich das singende Personal der schwächere Theil der Gesellschaft war. Hr. Werth, erster Tenorist, besitzt bey einiger Methode ein angenehmes Organ; allein sein unüberwindlicher östreichischer Dialekt schadet dem Wohllaut der Stimme ungemein. — Hr. Langendorf, zweyter Tenorist, ist noch ungebildet. — Hr. Vollbrecht, Bassist, hat eine volle Stimme, wenig Tiefe und detonirt nicht selten; — eben so Hr. Birnstill, zweiter Bassist. Hr. Lindner, welcher sich auch mit Bass-Partieen befasst, und ehedem Stimme gehabt zu haben scheint, sollte billigermassen nicht mehr singen, viel weniger dabey Coloraturen nach gewissen Vorbildern anbringen. Dem. Seidel, erste Sängerin, ersetzt beynahe durch ihren Gesang, was die Natur ihr für die Bühne versagt hat; ihre Stimme ist noch mit aller jugendlichen Frischheit ausgestattet, sie hat viel Höhe, auch Biegsamkeit, doch fehlt es den Rouladen oft an Deutlichkeit. Dem. Waldhuber, zweyte Sängerin, hat eine etwas dünne Stimme und wenig Methode. Dem. Huber sang alte Rollen. Von dieser Gesellschaft bekamen wir zu hören: *Die Schweizerfamilie*, — *Der Sänger und der Schneider*, von Dürberg, worin Herr Wurm als Gast, ehemaliges Mitglied des k. Hoftheaters in Berlin, den Schneider Stracks mit der ihm eigenen komischen Laune mit allgemeinem Beyfall gab; — *Die Entführung* von Mozart; — *Medea* von Cherubini, in welcher Mad. Strauss, vom Mannheimer Theater, als Gast, die Medea sehr brav spielte und sang; die beyden Vorstellungen, welche diese Oper nach einander erlebte, müssen als die gelungensten dieser Gesellschaft angesehen und dabey des Orchesters und seines Führers des Hrn. Cap. Strauss ehrenvoll gedacht werden; — *Der Freyschütz* von Weber wurde mit allem möglichem Aufwand gegeben und erlebte bey gedrängt vollem Hause, ununterbrochen sechs Vorstellungen. Mit Vergnügen werden wir diese Oper wieder anhören, wenn die Direction das Sing-Personal zweckmässiger besetzt.

Recension.

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von J. F. von Mosel. Zweyte Sammlung. Wien, bey Steiner u. Comp. (Fr. 1 Fl. 30 Xr.)

Ueber diesen geistvollen und gründlichen Componisten und die Richtung, die er in seinen Arbeiten zu nehmen pflegt, hat erst vor kurzem einer der geehrtesten Kenner der Tonkunst ausführlich in dieser Zeitung gesprochen. Rec. kennet das Werk, wobey es geschah, nicht, und überhaupt nur einige der Compositionen des Hrn. v. M.; aber diese Lieder allein schon beweisen, dass dort der rechte Punkt getroffen worden ist. Da begnügt sich denn der Rec. damit, nur das hier zu erwähnen, was diese Lieder selbst betrifft.

Sie sind nicht etwa nur den Texten, sondern der ganzen Gattung nach, eigentliche deutsche Lieder, wie diese Gattung im Grunde von Hiller zuerst bestimmter ausgemittelt, hernach von Schulz, Reichardt, Naumann und einigen Andern, weiter ausgebildet, und nun unter den Mittelmässigen von Zelter wohl am glücklichsten und auch am meisten mit Originalität, ausgeführet wird. An diese Meister schliesst sich nun Hr. v. M. an. Auch er gehet, wie seine Lieder selbst zeigen, von dem Gedanken aus, der Liedercomponist soll und will gar nichts, als in seiner Kunst aufs deutlichste, bestimmteste und eindringlichste aussprechen, was der Dichter in der seinigen ausgesprochen hat; er soll und will dieses auch in der nämlichen Art, wie dieser, und ist nun das Glück gut, so soll ausserdem seine Musik auch noch an und für sich selbst etwas Interessantes, Anziehendes und Schönes seyn. Dieses ist nun Hrn. v. M. in den meisten der vorliegenden Lieder so vorzüglich gelungen, dass er sich deswegen den ausgezeichneten Beyfall aller derer, die dafür Kenntnisse und Sinn haben, mit Sicherheit verspre-

chen darf; und nur was das zweyte betrifft, („in der nämlichen Art") möchte der Rec. ihn erinnern, nicht zuweilen, um einzelne und nicht eben bedeutende Sprachwendungen in Ansehung der Declamation ganz genau nachzubilden, dem Flusse des Ganzen, bey dem Dichter und bey dem Componisten, Eintrag zu thun; wie dieses doch wohl z. B. in dem bekannten: „Kennst du das Land" etc., übrigens einer vortrefflichen Composition, geschehen ist. Es ist freylich sehr schwer, in solchen Fällen das Eine zu thun, ohne das Andere zu lassen: aber Hr. v. M. scheint unter diejenigen zu gehören, die sich selbst gern schwere Aufgaben vorlegen und in ihrer Auflösung ihr Vergnügen finden; da wird er es gewiss erreichen, wo es nämlich nicht durch Schuld der Dichter geradezu unerreichbar ist; wie oftmals z. B. bey Schiller. Ist es nun aber offenbar unerreichbar: was soll man da fallen lassen? den Bau des dichterischen Ganzen, oder solche Einzelnheiten, die für den Sinn nicht entschieden wichtig sind? oder: in welchen Fällen das Eine, in welchen das Andere? Darüber eine gründliche und jedem gebildeten Musiker verständliche Abhandlung zu schreiben, wäre wohl für die, welche es vermögen, eben so ehrenvoll, als für uns, die wir darin selten recht ins Klare kommen, sondern mehr unserm Instinkt und dem Gefühle für Schicklichkeit folgen, von grossem Nutzen. Wohin Hr. v. M. sich neigen würde, das deuten uns jene und ähnliche Stellen dieser Lieder an und auch der Rec. hat es angedeutet: unser Zeiter möchte aber wohl für das Gegentheil entscheiden; und würde die Sache genau erwogen, so kämen vielleicht beyde im Mittelpunkte zusammen. Man verzeihe dem Rec. diese Nebenbemerkung.

Das erste Lied, ein Schweizer-Maylied, von Oehlenschläger, tändelt und „thut sich erfreuen" über die schönen May-Sachen, worüber sich schon Millionen Leute laut erfreuet haben, giebt aber sonst nicht viel her. Du hat denn auch Hr. v. M. nicht gerade Ausgezeichnetes geben können: aber was er gegeben, ist artig und dem Texte ganz angemessen. — *Das zweyte Lied* ist jenes: Kennst du das Land — und zwar ist es, wie eine Anmerkung besagt, „nach der im Romane selbst befindlichen Angabe componirt." Und wahrhaftig, das ist es auch; nämlich viel feyerlicher in der ganzen Anlage und viel inniger im Ausdruck, als dieses Lied von Andern genommen worden ist und auch genommen werden darf, wenn man blos an dasselbe, wie es ist, denkt, und nicht zugleich an die arme Mignon, wie sie dort von Göthe geschildert wird. In jener Anlage und diesem Ausdruck aber ist diese Composition eben so ein Meisterstück, wie in der andern Art, wo man das Lied, wie es für sich ist, die früheste und einfachste von allen, die Composition, von Reichardt eines ist. — Die dritte Nummer heisst: Zur Heimath! gedichtet von Kannegiesser. Das Lied ist vom Componisten mehr in den Empfindungen ausgemalt, und meist glücklich: es ist aber doch wohl für das nicht eben vorzügliche Gedicht in der Musik zu viel gethan. Desto einfacher, und doch schön und innig ist Dorothea's Lied, No. 4. gedichtet von Houwald. Der Wechsel von Dur und Moll, wie er hier behandelt ist, und das strenge Halten am Dichter bis ins Kleinste, wie es hier ohne alles Künsteln sich machen liess, sind ganz von der beabsichtigten Wirkung; und Keiner, der diess Liedchen einmal in der rechten Weise gesungen hat, wird es vergessen. Göthe's: Wie kömmt's, dass du so traurig bist — scheint dem Rec. besonders dadurch sich auszuzeichnen, dass das Dialogische so bestimmt durchgeführt ist, ohne dass der Vortrag der Einen Stimme damit im Geringsten alterirt würde oder sonst auch Gesang oder Begleitung gesucht und gezwungen erschiene. — *Das Lied eines Blinden, No. 6.* gedichtet (und sehr herzlich) von Karoline Pichler, ist wieder ein Erfindung und Ausdruck ein kleines Meisterstück, und als Musikstück überhaupt auch eines, was die Kunst der Ausarbeitung anlangt. In Betreff der letztern vergleiche man vorzüglich, wie der Componist die Worte: „Es ist Nacht um mich" — womit fünf der kurzen Strophen anfangen, und die mit kleiner Aenderung auch in der sechsten vorkommen, und fast nothwendig etwas monotones in die Musik zu bringen scheinen, immer sich selbst ähnlich und doch immer anders zu fassen und auszusprechen gewusst hat. (Das Stück ist nämlich durchcomponirt, doch bleiben die Strophen einander nahe verwandt.)

Nach dieser einfachen Darlegung dessen, was sich hier findet, wird die Sammlung einer weitern Empfehlung nicht bedürfen. Sie ist gut gestochen und vom Componisten dem Herrn Hofrath Rochlitz in Leipzig gewidmet.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VI. 1823.

Engagements-Gesuch.

Ein anerkannt braver Musiker, der viele Jahre Musik-Director in den Städten Riga, Memel, Danzig und Stettin gewesen, und gegenwärtig in einer der grössten Hauptstädte Deutschlands als vorzüglicher Lehrer im Gesange, Fortepiano und General-Bass-Spiel bekannt ist, wünscht sich an ein solides Theater als Musikdirector versetzt zu sehen. — Ihn zu empfehlen, und auf portofreye Anfragen das Nähere mitzutheilen, ist bereit Herr Präger, Musik-Director des Leipziger Stadt-Theaters.

Subscriptions-Anzeige.

Den mehrfach geäusserten Wünschen meiner Freunde gemäss, kündige ich hiermit die baldige Erscheinung meiner theils

einstimmigen Lieder mit Begleitung des Pianoforte,

theils

mehrstimmigen Gesänge

an und erlaube mir, den Weg der Subscription einzuschlagen. Der Subscriptionspreis der beyden ersten Hefte wird 1 Thaler betragen und sind in denselben unter andern der Matrose von W. Gerhard; Lied an die Freude von Schiller, und das im letzten Feste der Lyra gehörte Lied: „Flechtet Rosen in das Haar" aufgenommen. Einzeichnungen in die Subscriptionslisten können in meiner Wohnung (Thomaskirchhof No. 105.) oder bey Herrn Buchhändler J. A. Barth (Grimmaische Gasse No. 681.) gemacht werden.

Leipzig, im August 1823.

August Pohlenz,
Organist und Musikdirector.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Für Pianoforte.

Weber, Carl Maria von, Concert-Stück für das Pianoforte (Larghetto affettuoso, Allegro passionato, Marcia e Rondo giojoso) mit Begleitung des Orchesters. 79stes Werk... 3 Thlr.

Klengel, A. A., 2me Concerto pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 29..... 3 Thlr. 12 Gr.

Hüser, A. F., Ollapodrida pour Pianoforte, avec Flûte, Clarinette, Hautbois et Basson, ou avec 2 Violons, Viola et Violoncelle. 2 Thlr. 8 Gr.

Reissiger, C., Quintetto pour le Pianoforte, 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 20. 2 Thlr. 8 Gr.

Böhm, T., Potpourri sur des Melodies suisses, pour Flûte et Pianoforte. Op. 5..... 18 Gr.

Klengel, A. A., Air suisse avec Variations pour Pianoforte et Violon (ou Clarinette) Op. 62. 20 Gr.

— Sonate pour le Pianoforte. Op. 9..... 20 Gr.

— Le Depart et le Retour, Romance et Rondeau pour le Pianoforte. Op. 30..... 12 Gr.

Moscheles, J., 3 Allegri di Bravura; La Forza, la Leggerezza et il Capriccio, calculati pel la più grande difficolta del Pianoforte 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B., Introduction et Rondeau p. Pianofte. 14 Gr.

— Introduction et Air anglais pour Pianoforte. 16 Gr.

— 2 Airs avec Variations pour Pianoforte.... 16 Gr.

Anacker, A., Amusement pour le Pianoforte.... 20 Gr.

Gerke, A., Divertimento per il Pianof. Op. 23. 12 Gr.

Benedict, J., (Elève de C. M. de Weber.) Sonate pour Pianoforte. Op. 2..... 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., Polonoise pour le Pianoforte. Op. 55..... 10 Gr.

— Rondo pastoral pour le Pianoforte. Op. 59. 12 Gr.

— Rondo villageois p. le Pianoforte. Op. 67. 12 Gr.

Reissiger, C., la Gaieté, Rondo brillant pour le Pianoforte..... 12 Gr.

Ries, F., Air militaire avec Variations pour Pianoforte. Op. 96. No. 3..... 10 Gr.

— Air national avec Variations à 4 mains pour Pianoforte. Op. 108. No. 2..... 16 Gr.

— Ballade ecossaise avec Variations pour Pianoforte. No. 3..... 10 Gr.

— 8me Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opéra: Zelmire de Rossini. Op. 123.... 14 Gr.

— Rondeau elegant pour Pianoforte. Op. 122. 14 Gr.

— Variations pour Pianoforte sur un thème favori du Ballet: Nina..... 12 Gr.

— Air allemand avec Variations pour Pianoforte. Op. 105. No. 3..... 12 Gr.

Schneider, F., der Dessauer Marsch, als Ouvertüre zu 4 Händen für Pianoforte, 5ts Werk. 18 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Spohr, L., Potpourri irlandais pour Violon avec Orchestre. Op. 59..... 1 Thlr. 16 Gr.

Crusell, B., Quatuor pour Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 7..... 1 Thlr. 4 Gr.

— Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 8..... 1 Thlr. 4 Gr.

— Divertimento per l'Oboe, con 2 Violini, Viola et Violoncelle. Op. 9..... 1 Thlr.

Keller, C., Concerto p. la Flûte avec Orchestre. Op. 15..... 2 Thlr. 20 Gr.

Kraft, Ant., Divertissements pour le Violoncelle avec Basse..... 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, F., grandes Polonoises à grand Orchestre. Op. 48..... 1 Thlr. 16 Gr.

Wassermann, J. H., Duos faciles pour 2 Violons..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Potpourri de Tancred de Rossini arrangés pour Violon, Flûte et Guitarre..... 1 Thlr.

Welch, Pièces d'Harmonie pour Musique militaire 5me Livr..... 2 Thlr. 20 Gr.

Für Gesang, Guitarre und Orgel.

Liedertafel, oder Gesänge für vier Männerstimmen ohne Begleitung. 4r Heft, enthält 6 Gesänge von Fr. Schneider und Wendt .. .. 20 Gr.

Sor, T., Tre Duetti ital. con Pianoforte..... 20 Gr.

Spohr, L., 16 einzelne Gesänge aus der Oper Faust, mit deutschem und italienischem Text.

Gräffer, A., Fantaisie pour la Guitarre seule. Op. 15..... 12 Gr.

Herrmann, A. F., Zwischenspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen, nach dem Hiller'schen Choralbuche, mit Rücksicht auf das Umbreit'sche Choralbuch, nebst einer kurzen Anweisung zu Uebergängen aus einer Tonart in die andere.. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Portrait vom Kapellmeister J. N. Hummel..... 12 Gr.

Bey Wilhelm Logier in Berlin sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Logier, J. B., System der Musikwissenschaft und des musikalischen Unterrichts. — Anleitung zum Pianofortespiel, aus dem Englischen übersetzt. Neue vom Verfasser selbst berichtigte

Auflage, mit der vollständigen Abhandlung über den Zweck und Gebrauch des Chiroplasten (Handbildner) 1stes Buch, 1 Thlr. 12 Gr. 2tes Buch, 1 Thlr. 8 Gr. 3tes Buch, 20 Gr. 4tes Buch, 1 Thlr. 10 Gr. 5 Thlr. 2 Gr.

Logier, J. B., Theoretisch-praktische Studien für das Pianoforte. Enthaltend eine Anzahl von Werken berühmter klassischer Componisten alter und neuer Zeit, die mittelst der unterlegten Grund- und umgekehrten Bässen zergliedert und mit der Fingersetzung durchaus bezeichnet sind. Buch I und II..... à 18 Gr.

— Pièces militaires à 4 mains pour le Pianoforte. Cahier I und II..... à 1 Thlr.

— Sonate pour le Pianoforte avec Accompagnement de la Flûte..... 18 Gr.

— Kleine Lectionen für das Pianoforte, als Begleitung des I und III Buchs des Systems des musikalischen Unterrichts, welche à 4 mains gespielt werden können..... à 1 Thlr.

— Uebungen für das Pianoforte. Hauptsächlich für diejenigen Schüler, welche von Natur schwache oder ungeschickte Finger haben, und dennoch eine Fertigkeit im Pianofortespiel erlangen wollen. Buch I..... 18 Gr.

Bey Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Günterberg, C., der fertige Orgelspieler, oder Casualmagazin für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele. Ein praktisches Hand- und Hülfsbuch für Cantoren, Organisten, Landschullehrer und alle angehende Orgelspieler. 2 Bde. gr. 4. 1. Bd. 1 Thlr. 8 Gr. Velinpapier 1 Thlr. 20 Gr.

Fleck, M., 7 Festchoräle für die Orgel, mit Begleitung von 4 Posaunen, 2 Trompeten und Pauken. Zum Gebrauch auf alle hohe Festtage. gr. 4. geh. 6 Gr.

Camenz, Sup. M. E., Gesänge für 2, 3, 4 und mehr Männerstimmen. Ernst und Scherz. gr. 4. geh..... 10 Gr.

Müller, W. A., Sammlung verschiedener Tänze im neuesten Geschmacke zur angenehmen Unterhaltung am Pianoforte. quer 4. geh... 6 Gr.

In der Schüppel'schen Buchhandlung in Berlin ist kürzlich erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Mozart's, Wolfg. Amad., Fundament des General-Basses; herausgegeben und mit erläuternden Anmerkungen begleitet von J. G. Siegmeyer. 4..... 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. Nº. 38. 1823.

NACHRICHTEN.

(Beschluss des Musikberichts aus London.)

The Royal Academy of Music. Diese viel besprochene Anstalt wurde endlich eröffnet und am 2ten Juni stattete ein dazu erwählter Ausschuss von Mitgliedern den Directoren, einer darüber ursprünglich festgesetzten Verordnung gemäss, einen Bericht über den gegenwärtigen Zustand der Akademie ab. Der Bericht ist für unsern Zweck viel zu lang und wir geben daraus nur das Wesentlichste. Er beginnt damit, dass er den Directoren, worunter sich die Ersten im Staat befinden, zu der (endlichen?) Eröffnung der Akademie Glück wünscht, einer Institution, welche in der Kunst-Geschichte dieses Landes Epoche zu machen verspricht. Hiebey werden dann die wärmsten Hoffnungen genährt, dass daraus Musiker in allen Zweigen der Kunst hervorgehen werden, die mit den glänzendsten Namen der Ausländer wetteifern dürfen. In den nächstfolgenden Paragraphen wird aber flehentlich um Hülfe und Unterstützung gebeten, damit solche schöne Hoffnungen doch ja nicht unerfüllt bleiben mögen, und man kann sich nicht verbergen, dass das Ganze so ziemlich einem Nothschuss ähnlich sieht: denn die Berichtabstatter finden sich verpflichtet, zu gestehen, dass, wofern die Freunde der Akademie nicht grosse Anstrengungen zu ihrem Unterhalte machen, jene vielseitigen Vortheile nimmer verwirklicht werden können. Die beyden mehrmals erwähnten Zeitschriften haben sich dawider mit bittern Worten erhoben das musikalische Publikum nimmt aber keinen Antheil und es ist erstaunlich, wie viele Tausende nicht einmal um ihr Daseyn wissen. Das *Musical Review* hat mehr als einmal sein Verdammungsurtheil ausgesprochen; diess ist jedoch offenbar ungerecht; die Akademie hat nun einmal einen guten Zweck, mag ihre innere Verfassung auch noch so viele Mängel haben. Auch verdienen so viele edle Vaterlandsfreunde nicht Tadel, sondern das grösste Lob, dass sie so grosse Summen zum Besten einer schönen Kunst aufwandten. — Was sogleich als fehlerhaft in der Einrichtung auffällt, ist das Missverhältniss der Lehrer zu den Lehrlingen. Das *Harmonikon* No. IV. S. 52. giebt sogar zwey Lehrer auf jeden einzelnen Zögling, und setzt hinzu: wenigstens ist hier keine Empörung zu befürchten. Ferner tadelt man, dass unter den durch Ballotiren erwählten zwanzig Schülern, welche gleichsam den Stamm bilden sollen, fast alle das Pianoforte oder die Harfe erwählt haben, und dass sich keiner zur Hoboe, zum Fagott oder Horn gemeldet habe, als den Instrumenten, welche in unsern Orchestern so sehr fehlen. Nach jener Anstellung von zwanzig Schülern, als Grundlage, sind neuerlich noch acht Knaben und acht Mädchen erwählt worden, und dennoch sind in der Gesammtzahl nur drey Zöglinge und nur ein Lehrer, welche sich dem Orchester widmen. Auffallend ist es allerdings, dass, wie das *Review* sagt „kein einziger eingeborner Musiklehrer angestellt ist, um singen zu lehren, und diess in einer National-Akademie" — Man sieht jetzt ein, aber zu spät, dass die Sache anfangs zu gross angelegt worden, dass man eine bleibende, kostbare Anstalt weit über ihren Zweck und die wirklichen Zeitbedürfnisse errichtet habe. „So wie die Sachen jetzt stehen, sagt Hr. Bacon, sind die Ausgaben allein hinreichend, die Akademie zu Grunde zu richten". Das wolle der Himmel verhüten, denn wir wünschen der Akademie mit allen wahren Kunstfreunden das beste Gedeihen. Von den angestellten Lehrern, welche leider ausser ihrem Lehramte nicht weiter mitzusprechen haben, begnügen wir uns folgende zu nennen:

Dr. Crotch für Composition und Harmonielehre, Hr. J. B. Cramer für's Pianoforte in der Klasse der Mädchen und Hr. C. Potter in dem nämlichen Geschäft bey den Knaben.

The Provincial Meetings. Die Musikfeste, welche in den Provinzen von Zeit zu Zeit, gewöhnlich alle zwey oder drey Jahre, Statt haben, bestehen schon seit langer Zeit, jedoch haben sie erst seit dem letzten Feste zu Birmingham im October 1820 eine Höhe erreicht, welche sie auch für's Ausland zum Gegenstande des Interesse machen. Seitdem die alljährliche Gedächtnissfeyer Händel's in der Westminsterabtey eingegangen ist, giebt es selbst in der Hauptstadt keine Musikaufführungen, die an Grösse und Pracht jenen landschaftlichen nur einigermassen beykommen. Die Singchöre zu Gloucester (auszusprechen wie Gloster), zu Worcester (auszusprechen wie Wurster) und Hereford, welche sich alle drey Jahre zu versammeln pflegten, um Musik zu machen, gaben die erste Veranlassung zu grössern Vorstellungen, wobey mehrere ausübende Tonkünstler aus der Hauptstadt hülfreiche Hand oder Stimme leisteten. Mit der Zunahme der Bevölkerung seit dem letzten Frieden und der sich immer mehr verbreitenden Liebe zur Musik wurden auch jene Zusammenkünfte immer häufiger und allgemeiner. Nächst dem Gefallen an der Sache selbst wirkt hier noch weit stärker das lobenswerthe Bestreben, mit dem Angenehmen das Nützliche zu verbinden; und wirklich anstatt Musikfeste könnte man sie wohl passender Wohlthätigkeitsfeste nennen, denn Musik ist nur das Mittel, und Unterstützung der Armen und Kranken der Zweck. Nimmermehr würde das Birminghamer Musikfest 9500 Pfund Sterl. eingebracht haben, wäre nicht die schöne Nationaltugend der Wohlthätigkeit dabey im Spiel gewesen. Will man nicht den Zustand der Musik in diesem Lande aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachten, so muss man diess nie aus der Acht lassen. Gleichwie zu den Olympischen Spielen strömen Tausende aus allen Gegenden zu diesen Festen zusammen, nicht nur um zu hören, sondern auch um zu sehen und gesehen zu werden. Die Begierde, Zuschauer dieses Webens und Treibens einer so grossen Menge Volks und eines so zahlreichen, glänzenden Adels zu seyn, das Verlangen, an dem Jubel und den Festlichkeiten so vieler frohlichen Menschen Theil zu nehmen, der fromme Hang zum Wohlthun und endlich reine ächte Kunstliebe thun jedes das seinige, die Stadt zu füllen. Ein Musikfest nach dem vergrösserten Massstabe des Birmingham'schen dauert vier bis fünf Tage. In den Morgenstunden werden in der Hauptkirche des Orts lauter geistliche Sachen von anderthalbhundert der besten Sänger aufgeführt, und diess ist die schönste Gelegenheit, die Werke von Händel, Boice, Purcell, Croft, Cooke, Gibbons und Green zu hören; des Abends werden aber weltliche Ouverturen, Symphonieen, Concerte von Mozart, Haydn, Beethoven u. s. w. gegeben. Dass es an Bällen und vornämlich an grossen Tischgelagen bey dieser Gelegenheit nicht fehle, bedarf keiner Erwähnung. Für den Handel und die Gewerbe sind solche Zusammenkünfte von kaum glaublicher Wohlthätigkeit. Die Musikfeste, welche diesen Herbst Statt haben sollen und welche wegen der ausserordentlichen Vorbereitungen gewiss alle von frühern Jahren übertreffen werden, sind die zu Gloucester am 16. 17 und 18. Septbr. zu York am 22. 23. 24 und 25. September, zu Liverpool am 29. und 30sten September und am 1. 2 und 3. October und endlich zu Birmingham vom 6ten bis zum 9ten October. Zu Gloucester vereinigen sich zu dieser Feyer die oben genannten Singchöre.

York Musical Festival. Diess ist zwar ein erster Versuch: allein von dem Reichthum einer so kunstliebenden Grafschaft wie Yorkshire verspricht man sich den besten Erfolg. Eine landschaftliche Zeitung *The Sheffield Independent* giebt darüber im vorigen Monat folgendes: „Man rechnet, dass die nothwendigen Ausgaben bey diesem grossen Unternehmen, welches unter dem Schutz von 30 Herzögen und Grafen zur Unterstützung der vier Hauptkrankenhäuser dieser Grafschaft Statt haben soll, nicht weniger als 7000 Pfund Sterl. betragen werden: es sind dazu angenommen 183 Spieler verschiedener Instrumente und 264 Sänger, nämlich 72 Soprane, 60 Altos, 60 Tenore und 72 Basse. Da Mildthätigkeit der Zweck dieser Musikaufführung ist, und da sie unmittelbar nach dem Doncaster Pferderennen Statt haben wird, so erwartet man zu York die zahlreichste Versammlung, die je bey ähnlichen Gelegenheiten Statt gefunden hat". Das Fest wird in der prächtigen Cathedralkirche, der schönsten des ganzen Reichs und vielleicht in ganz Europa, gegeben: Händel's *Messias* und die *Schöpfung* von Haydn sollen die Hauptstücke seyn.

Liverpool und Birmingham, heisst es, setzen alles daran, um nicht hinter York zurückzubleiben; letzteres hat vorzugsweise den Schutz seiner Britannischen Majestät und den Beystand der Mad. Catalani; wenigstens ist es in vielen Blättern angezeigt worden, dass sie versprochen hätte, bey diesem Feste mitzuwirken, das Honorar für ihre Dienste aber den Directoren überliesse. Auch ist gesagt worden, dass sie sich wieder bey der italienischen Oper wird anstellen lassen.

Vermischtes. Es werden gegenwärtig Concerte im Manchester, welches um diese Zeit sehr besucht ist, gegeben, und es freut uns erwähnen zu können dass unser Kiesewetter wenigstens in diesem aufgetreten ist; sonst ist er dieses Jahr in London nicht öffentlich erschienen, zum innigen Bedauern aller wahren Kunstfreunde.

Mad. Camporese, prima donna bey der italienischen Oper, verlässt England und zieht sich mit einem schönen Vermögen nach Rom zurück.

Die Herrn Kalkbrenner und Dizi der Harfenspieler treten ihre Kunstreise durch Deutschland Anfangs October an.

Die beyden musikalischen Zeitschriften: das *Quarterly Musical Review* und das *Harmonikon*, welches monatlich erscheint: gedeihen beyde vortrefflich, die übrigen alle haben sich in ihrem eignen Schmutz begraben, wie wir längst vorausagten. Das *Harmonikon* nimmt mehr und mehr Rücksicht auf ausländische, vorzüglich deutsche Musik und scheut überhaupt keine Kosten, sich gute Beyträge zu verschaffen; es kommt von Tag zu Tag mehr in Aufnahme.

Von theoretischen Werken verdient Erwähnung: *Nathan Essay on the Theory and Practice of Music* 4to *L. 2. dedicated by permission to the King.* Es kommt darin auch viel Geschichtliches vor.

Unter den diessjährigen Compositionen, ist es schwer, eine einzige grosse zu nennen, es sey denn das Concert in D moll von Kalkbrenner. Drey Viertel der übrigen, deren Anzahl dieses Jahr Legion ist, bestehen aus Pianofortestücken ohne Begleitung.

Nach einem ungefähren Ueberschlage hat man gefunden, dass gegenwärtig über 4000 Klaviermeister sich mit dem Unterricht auf dem Pianoforte Brod erwerben; wie gross mag also wohl die Anzahl der Schüler seyn?

Hiermit sey unser Bericht geschlossen: hat er dem deutschen Leser eine Uebersicht von dem Zustande der Tonkunst in diesem Lande gegeben, so ist unser Zweck erreicht.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat July. Am 3ten: Im Locale des Musikvereins: Viertes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh: 1. von Haydn, in Es; 2. von Beethoven, in C moll; (das Tempo des ersten Satzes hätte wohl etwas bewegter seyn sollen.) 3. von Mozart, Quintett in D dur. Die Menuett musste wiederholt werden.

Am 4ten: Im Kärnthnerthortheater: *Rinaldo d'Asti*, Ballet in zwey Aufzügen von Taglioni, Musik von Gyrowetz. Gefiel allgemein durch die ergötzliche Komik des Hrn. Calvarola; nur ein Heraklit könnte von dieser quecksilbernen Natur nicht zum Lachen gereitzt werden. Der Tonsatz ist leicht und fasslich, wie wirs nun einmal von diesem Meister gewohnt sind, der selbst en masque nicht zu verkennen wäre.

Am 5ten: Ein fruchtbarer Tag, an welchem drey Blumen erblühten; nämlich:

Im Theater an der Wien: *Preciosa*, worin Dem. Schröder, eine Schwester der gegenwärtig beym Dresdner Hof-Theater angestellten Sängerin, in der Titelrolle mit Beyfall aufgenommen ward, obschon des Kenners Scharfblick wahres Gefühl, inneres Leben vermissen und dagegen nur eingelernte Kunst wahrnehmen wollte. Freymüthig herausgesagt: der Mutter Geist scheint sie nicht zu umschweben. Mit dem Singen hinkte es anfangs gar gewaltig: in der ersten Strophe der vom pizzikirenden Quartett begleiteten Romanze verschlang die Furcht beynahe jeden Ton; als aber später Flöte und Horner hülfreich unterstützend eintraten, wuchs auch der Muth, und das Ende war so ziemlich erträglich. In der Musik erwartete man wenigstens einen zweyten *Freyschütz* zu hören, zu welchem Trugschluss nicht sowohl des Verfassers gefeyerter Name, als vielmehr die pomphafte Ankündigung: „mit Chören, Gesängen, Tänzen, Märschen etc. etc." gewissermassen berechtigte; in dieser Hinsicht musste sich also wohl derjenige getäuscht finden, welcher den Unterschied zwischen Oper und Schauspiel mit Gesang nicht erwogen hatte; die übrigen hingegen, welche nicht mehr forderten, als die Natur der Sache zu fordern

berechtigte, fanden auch in diesem deutschen Tonsatz unsers Webers den genialen Componisten wieder, der der Wahrheit nie untreu wird, und dessen höchstes Streben Charakteristik ist. Beynahe alle Musikstücke wurden beklatscht, die etwas lange Ouverture sogar wiederholt.

Im Leopoldstädter-Theater: ein morgenländisches Mährchen mit lokalen Charakteren, in drey Aufzügen: *Die Wiener in Bagdad*, von Carl Meisl, mit Musik von Drechsler. Die Aufnahme war ziemlich lau; am Schlusse erhoben zwey Parteyen ihre Riesenhäupter: eine applaudirte, während die andere eine mächtige Opposition bildete; kein übles omen für das Stück, dem man schon aus diesem Grunde mehrere Reprisen prophezeyen kann.

Im Josephstädter-Theater: ein phantastisches Gemälde mit Gesang und Tanz in drey Aufzügen: *Ueberall ists gut — doch zu Haus ists am besten!* oder: *Oesterreich, Frankreich, England und die Türkey*: gleichfalls aus der Fabrik des Herrn Meisl, die Musik von Drechsler. Also eine doppelte, gleichzeitige Zeugung desselben Dichters und Tonsetzers! Beydes Siebenmonat-Kinder, unreife Früchte; doch ist letzteres wenigstens in hübsche Windeln geschlagen, denn die neuen Dekorationen: das Palais-Royal, der Garten von Summerset mit der Westminster Brücke, die Ansicht von Bujukdere auf dem Kanal von Asien und das Jägerhaus in Dornbach mit dem Prospekte von Wien sind in der That beyfallswerth, und es ist dem Unternehmer für seine sehr beträchtlichen Auslagen ein billiger Ersatz wohl zu wünschen, aber schwerlich zu erwarten, da die sogenannten Volksdichter gar nichts Neues mehr zu Markte bringen, sich, vielleicht einem freundschaftlichen Vertrag gemäss, vice versa in Plan und Ausführung bestehlen und immer die alte Leyer, höchstens mit kleinen Varianten, aufstischen. So schrieb Bäuerle seine *Aline*, worin Wiener in Golkonda hausen; item: Constantinopel, Paris, London und Wien, welche Residenzen drey Abentheurer besuchen müssen, um zum Schlusse die Moral zu abstrahiren, dass man am süssesten im Vaterhause ruhe. Nun beschenkt uns der Polygraph Meisl mit *Wienern in Bagdad*, wo sich alles reciproce um dieselbe Spindel dreht; setzt ferner das totum pro parte, nämlich die Länder selbst statt deren Hauptstädte, und docirt übrigens, paucis mutatis, dasselbe Dogma. Hat es nun mit diesem supponirten brüderlichen Einverständniss wirklich seine Richtigkeit, so wird dadurch das alte Vorurtheil von Brodneid, Künstlereifersucht und gegenseitiger Unverträglichkeit ganz sicher auf das bündigste widerlegt. — Musik und Poesie halten bey obigem Zwillingspaar so ziemlich gleichen Schritt.

Am 10ten: im Locale des Musikvereins: Fünftes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh: 1. von Haydn, in D; 2. von Weiss, in G moll — sehr lang, sehr schwierig, wenig Gesang, kein Fluss, keine Ordnung; Fleiss ohne Genialität. „Nosce te ipsum“ sollte man dem Kühnen zurufen, der sich so unbesonnen in solch eine gefährliche Nachbarschaft wagt; 3. von Mozart: Quintett in C moll, ursprünglich für Harmonie geschrieben, vom verklärten Meister aber selbst übersetzt. Die herrliche canonische Menuett, bey aller kunstreichen Ausarbeitung dennoch so klar, verständlich und melodisch, wurde mit Enthusiasmus da capo verlangt.

Am 14ten: im Kärnthnerthor-Theater: *Il matrimonio segreto*, zum Benefiz des Sigr. David. Cimarosa's reitzender Melodieenschatz galt diessmal als pietra del paragone, als zuverlässiger Prüfstein, in wie ferne nämlich die darin herrschende Simplizität dem zeitüblichen Geräusche mit schwerem und leichtem Geschütz das Gleichgewicht zu halten im Stande wäre, und, Dank sey es den guten Göttern! Natur und Wahrheit siegten; die meisten Gesänge, besonders die, worin Mad. Fodor und Sigr. Lablache (Carolina — Geronimo) beschäftiget waren, deren Leistungen auch in der That den höchsten Glanzpunkt erreichten, wurden mit Entzücken angehört; ja, wäre die übrige Rollenvertheilung eben so zweckmässig gewesen, die Oper hätte müssen, nach dem technischen terminus der Italiener, *a stelle* gehen. So aber zeigte es sich neuerdings, wie in unserer sublunarischen Welt nichts rein vollkommenes gedeihen könne. Sigr. Ambrogi (Conte Robinson) griff noch am kräftigsten in das Triebwerk des Ganzen ein und stand in dem allerliebsten Plauder-Duett des zweyten Aktes, dessen musterhafte Buffonerie schon so unzählige male nachgeäfft ward, seinem trefflichen Compagnon nicht unwürdig zur Seite. Aber für Dem. Unger liegt die Elisetta zu hoch; der Held des Abends fand in der Partie des Paolino keine Gelegenheit zum Fistuliren, keine Cabaletten zum Girren und Schnörkeln und keine Schluss-Cadenzen

zum Schreyen auf Leben und Tod; endlich hatte es Mad. Lablache einzig und allein der verdienten Würdigung des ausgezeichneten Kunsttalentes ihres Mannes zu verdanken, dass man ihr Erscheinen als Fidalma noch so nachsichtsvoll aufnahm, und Gnade für Recht ergehen liess. Die Annonce besagte: „dass sie seit mehreren Jahren aufgehört, sich dem Gesange zu widmen und diese Rolle nur aus Gefälligkeit übernommen habe". O! hätte sie doch nie wieder angefangen; sich ausschliesslich den Pflichten einer treuen Gattin und zärtlichen Mutter gewidmet; vor allem aber: wäre sie doch nur diessmal etwas weniger gefällig gewesen! Es ist kaum begreiflich, wie der Herr Gemahl allein es nicht wissen sollte, dass sein anderes Ich, wie man sagt, gar keine Stimme mehr besitzt, und eben so wenig kann sich die Administration über diesen Missgriff entschuldigen, da ihr Madame Comelli-Rubini zu Gebote stand, welche bisher einzig in der Cenerentola auftritt und ausserdem spazieren geht! Statt ähnlicher Inconsequenzen sollte man lieber alles nur mögliche aufbieten, ein unverkrüppeltes Kunstprodukt der alten Schule zur Ehre der Nation in allen Theilen vollendet zur Darstellung zu bringen, um damit dem immer mehr und mehr um sich greifenden Einreissen zügelloser Waldströme einen hemmenden Damm entgegen zu setzen. Wenn übrigens bey dieser so delikat instrumentirten Oper das blasende Orchester wieder einmal gehörig zu Athem kommen und ordentlich verschnaufen konnte, so gewährte es auch dem Publikum kein geringes Vergnügen, nicht so unausgesetzt von dem kreischenden Gequietsche hoher Violinpassagen, von dem undeutlichen Gerumpel der Bässe, den schrillenden Pikkolflöten, den donnernden Hörnern, heulenden Posaunen, schmetternden Trompeten, wirbelnden Pauken, und von dem heillosen Geprassel der Trommeln sammt übrigen Consorten der Banda turca bis zur Gefahr der Taubheit gepeiniget zu werden.

Am 17ten im Locale des Musikvereins: Sechstes und letztes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh: 1. von Haydn, in Es; 2. von Mozart, in A; 3. von Beethoven, in E moll. Alle wahren Kunstfreunde wünschen von Herzen eine baldige Fortsetzung dieser lange entbehrten Tonfeste; freylich mag wohl die Unterstützung gar zu geringe gewesen seyn: man spricht von höchstens 70 bis 80 Theilnehmern, woran sowohl die unpassende Jahreszeit, als auch die nicht jedem ganz genehme Mittagsstunde gleiche Theile der Schuld tragen dürften; indessen hofft man, dass im Herbste nebst andern Früchten vielleicht auch diese reifen werde. Ehemals feyerte Hr. Schuppanzigh seinen höchsten Triumph in Beethovenschen Compositionen; nun scheint die Zeit auch hierin eine kleine Veränderung hervorgebracht zu haben; mit Bewunderung staunte man diese originalen Schöpfungen an, Vater Haydn entzückte, allein nur der Heros Mozart riss unwiderstehlich hin.

Am 23sten: im Kärntherthor-Theater: *La Donna del Lago*, Melodramma in due Atti; Musica dal Sigr. Maestro Rossini. — Giacomo Vto, Rè di Scozia — Sigr. David; Douglas d'Angus — Sigr. Lablache; Rodrigo di Dhu — Sigr. Donzelli; Elena — Sigra. Sonntag; Malcolm Graeme — Sigra. Comelli-Rubini; Albina — Sigra. Unger; Serano — Signore Weinkopf; Bertram — Sigre Rauscher. Diese Oper, in der Uebersetzung oft gesehen und gehört, konnte somit eigentlich keinen andern Reitz gewähren, als jenen, welchen ihr die Darstellung in der so unbedingt günstigeren Ursprache und eine neue, anziehende Rollenaustheilung zu verleihen im Stande war. Dem. Sonntag machte den ersten Versuch in dieser ihr fremdartigen Sphäre mit dem glücklichsten Erfolg; es schien keineswegs ein ihr ungewohntes Element, worin sie sich diessmal ohne die geringste sichtbare Befangenheit, in vollkommener artistischer Freyheit bewegte; der Zirkel jener eminenten Künstlertalente, welcher sie umgab, mochte das Vertrauen auf ihre eigenen Kräfte eher belebt als vermindert haben, und so krönte auch ungetheilter Beyfall wohlverdientermassen die Anstrengungen der jungen, hoffnungsvollen Prima Donna assoluta. Die Herren Lablache, David und Donzelli erschienen wieder in dem glänzendsten Lichte, obschon letzterer hie und da mit der vorgeschriebenen hohen Lage einen ziemlich gefährlichen Kampf zu bestehen hatte, aus welchem Grunde auch diese Partie sich vorzugsweise so ganz besonders für den Haut-Contre des Hrn. Haitzinger eignete. Zwischen Mad. Comelli und Mad. Schütz, welche sonst den primo uomo gab, wurden Vergleichungen angestellt, die — incredibile dictu! — beynahe mehr zum Vortheile der Letzteren ausfielen; theils machte der erste Eindruck seine Urrechte geltend, theils gehört diese Rolle in

Zeitalter des Saturns uns vom Olymp herniedergebracht hast, gleich als ob du uns für die Lethargie aller deiner Vorfahren auf einmal schadlos halten und auf Menschen und Thiere das ganze Füllhorn deines Segens in einem Strome hättest ausgiefsen wollen. Sogar die fabelhaften Wunder eines Arion und Orpheus wufstest du in das Reich wirklicher Erscheinungen zu versetzen, und wenn es gleich weder Delphine, noch Löwen und Tiger sind, die auf unserm Gesang und unser Saitenspiel herbeykommen: so können wir doch durch dasselbe alle Spinnen herbeylocken und den Begattungstrieb des Elephanten durch unsere Konzerte rege machen. Allen deinen Vorgängern beliebte es, über die graue Vorzeit der Patriarchen einen so dichten Schleier zu ziehen, dafs es noch heut zu Tage hypothetisch ist, ob das Sela in den Nationalliedern der Ebräer eben so viel, als unser *Da capo* sey, oder ob es eine andere Bedeutung habe: aber siehe, du erwecktest den grofsen Antiquar L... aus dessen eigener Kehle ich es gehört habe, wie die Juden im Tempel Salomo's einst gesungen haben, wie solches auch in seinem Büchlein: *über die Theorie der biblischen Verstunst*, mit mehrerem zu lesen ist.

Zwar ermangeltest du nicht, o grofser Schutzpatron der Tonkunst! uns auch zuweilen deine schalkhafte Launen fühlen zu lassen. Du schlossest uns alle Schätze harmonischer Weisheit auf, segnetest unser liebes Vaterland von Jahr zu Jahr und von Messe zu Messe mit allen erdenklichen Gattungen musikalischen Klingklangs und warst boshaft genug, Theoretiker und Praktiker, Dilettanten und professionirte Melotheten in der peinlichen Ungewifsheit zu lassen, was man aus jenem Sphinx der *Quarte* machen und ob man ihr das Bürgerrecht unter den *Consonanzen* oder *Dissonanzen* anweisen müsse; und unter diesen Skepticism mufste sich sogar die Berliner Schule beugen, bis endlich dieses räthselhafte Intervall unter das Zergliederungsmesser des ehemaligen Manheimer Tonlehrers fiel. Ja, was noch seltsamer scheint, es beliebte dir, uns in das Innerste Heiligthum der Harmonie zu führen und uns nicht einmal so viel Licht aufzustecken, dafs man wufste, ob dieser Tempel einer *Kunst* oder einer *Wissenschaft* geheiligt seyn sollte. Nicht besser machtest du es mit dem Costume der griechischen Tonarten. Glaubten doch wir arme Wichte, sie noch so gut zu kennen, als der Kapellmeister des Königs Cekrops und jetzt erst, da schon alle unsere Choralbücher von phrygischen, dorischen, jonischen und andern griechischen Tonarten vollgepfropft sind, soll uns Vogler belehren, dafs wir ganz neben das Ziel geschossen hatten. —, Auch streutest du den Saamen der Zwietracht unter unsern gelehrten Theoretikern aus und erregtest hitzige Federkriege, die bis auf diese Stunde Sekten und Zwiespalt und in den Regeln der Kunst des reinen Satzes eine würkliche Antinomie verursachten und zweyerley Gattungen von **anern auf unserm deutschen Parnasse hervorbrachten. Gewifs etwas unerhörtes! Und welche empfindliche Wunde schlugest du der Kunst durch die famöse Revolution in Frankreich! Wie manchen ihrer Jünger brachtest du unter das grofse Messer der Republik und wie ruhig hörtest du zu, da man anfing, frivole Volkslieder an denjenigen Orten zu singen, wo vorher nur *Salve regina* u. dgl. ertönten. Aber vielleicht sollte das nur eine kleine Rache für die Sottise seyn, die dir daselbst widerfuhr, da die Herrn mit der dreyfarbigen Kokarde dich schon vor neun Jahren in Gnaden entlassen und, wie man zu sagen pflegt, gleichsam nur hinter der Thüre von dir Abschied genommen haben.

Aber weiter im Texte! Du machtest Miene, neue *Guidone* unter uns aufzustellen, drohtest unsern lieben Notencharakteren mit einer totalen Revolution und suchtest das verjährte Ansehen unserer Generalbafsbezifferung vom Throne zu stürzen. Auch das liebe einfache Lied hast du beynahe ganz aus seinem Gleise hinausgeschoben und dieses Kind der Natur unter Blumen künstlicher und erkünstelter Harmonien so sehr versteckt, dafs es einen kaum mehr anlächeln kann. — Was jenes berüchtigte Attentat betrifft, uns nicht nur ein metaphysisches Tonsystem an den Hals zu werfen, uns zuzumuthen, dafs wir die Tongröfsen subjectivisch und objecti-

der That zu den vorzüglichern Leistungen der deutschen Sängerin, welche daher auch ohne ihr Zuthun einen ganz unverhofften Triumph erlebte.

Am 25sten: im Leopoldstädter-Theater: *Scheintodt, Spadifankerl und Schildwache auf einem Posten*; oder: *Die furchtsamen Streichmacher* (Bramarbas), eine pantomimische Posse in Einem Akte von Rainoldi, Musik vom Kapellmeister Volkert. Darin finden sich einige, wenn schon nicht neue, doch übrigens ziemlich ergötzliche Momente, und Liebhaber dieser Spektakelgattung werden auch dieser Humoreske Gnade angedeihen lassen; mit der Musik zu solchen Dingern hat es eine eigene Bewandniss: man vermeint immer, dieselbe schon öfter gehört zu haben; in wie fern diess Schein oder Wirklichkeit sey, ob dergleichen Courier-Stiefel in der That mit altem Leder besohlt werden, oder nur die Physiognomie Aehnlichkeit unter Kindern eines und desselben Vaters, gross bis zur Verwechslung, als Spiel der Natur sich offenbare, ist eine problematische Aufgabe, zu deren Lösung Ref. weder Zeit noch Mühe zu verschwenden Lust fühlt. —

Item: im Theater an der Wien: *Der alte Jüngling*, Zauberposse mit Gesängen und Tänzen in zwey Aufzügen, von Gleich, Musik von Kapellmeister Roser. Der, welcher einst behauptete, dass man den Vogel gleich an den Federn erkenne, hat ein wahres Wort ausgesprochen, insofern nämlich sämmtliche Geistesgeburten dieses, an Fruchtbarkeit einem Lopez de Vega vergleichbaren Dichterlings, der seine dramatischen Ableger so zu sagen nur aus dem Aermel schüttelt, das charakteristische Merkmal an der Stirne tragen, dass in der Regel wenigstens die überwiegende Mehrzahl von ihnen, wie vom Baume fallende unreife Früchte, an der Schwindsucht laboriren und die erste Stunde ihres Daseyns gewöhnlich mit jener des moralischen Todes zusammenfällt. Man erzählt als Thatsache, dass sowohl dieser Poetaster, als sein fraterculus Meisl gegen contante und obendrein noch sehr billige Bezahlung erbötig sind, über Nacht einen solchen Wechselbalg in die Welt zu setzen; denn sie scheinen alle Schubsäcke voll Scenarien, Programmen etc. etc. zu haben, woraus sie ihre Kaufarbeiten nach Verlangen augenblicklich fabriziren, wie denn auch besagte Zauberposse eine aus dem Staube gekratzte Scarteke seyn soll, worin sich vor alten Zeiten — Hanswurst und Bernardon herumtummelten; diess versicherte wenigstens ein steinalter Herr, der sich schon als studiosus Grammatices an diesem jungen Greisen ergötzt haben will. Dem Herkommen gemäss wird alljährlich der Vorabend des Annentages in Wien wegen der vielen, also getauften Schönen eines der vorzüglichen Feste, auch in den Theatern mit irgend einer Novität gefeyert und soll diese Attention das preisswürdige Publikum zur Milde und Nachsicht stimmen; nichts destoweniger lässt sich dasselbe kein X für ein U machen, noch sich in seinen Censor-Rechten beschränken; heute liess es dem fleissigen Spiele der Mad. Kneisel, der Herren Spitzeder und Neubruk volle Gerechtigkeit widerfahren, wogegen über das Ganze ein unwiderrufliches Verdammungsurtheil ausgesprochen wurde. Der Tonsetzer hat sein besondres Geschick für den komischen Styl schon öfters und auch hier beurkundet, allein, das Sprüchwort sagt: eine Schwalbe macht keinen Sommer! — Wie in aller Welt mag wohl das Allegro der, übrigens etwas chaotischen Ouverture zu dem Fugen-Thema gekommen seyn? —

Am 26sten: im Josephstädter-Theater: *Das Wünschhütchen*, oder: *Der verfolgte Harlekin*, komische Pantomime von weil. Herrn Hampel; neu in die Scene gesetzt von Hrn. Stiassny, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Roser. Diess Werkchen datirt seine Existenz noch aus jenen Zeiten, wo wir mit ähnlichen Produkten nicht so bis zur Indigestion übersättigt waren; auch jetzt weiss es sich einigen Antheil zu verschaffen und wird gar nicht ungern gesehen.

Am 29sten: im Kärnthnerthor-Theater: *Cordelia*. Wurde seit dem Abgang der Dem. Schröder mit Bedauern auf dem Repertoire vermisst; nun erschien Mad. Schütz in der Titel- oder, bestimmter ausgedrückt, Solo-Rolle, und war ein würdiger Ersatz für ihre beliebte Vorfahrin. Es versteht sich, dass der Compouist einiges umschreiben und ihrer Stimmlage anpassen musste.

Miscellen: Carafa's Oper: *Abufar* haben die italienischen Sänger auch in diesem Monate noch ein paarmal vorgeführt; allein trotz wesentlicher Veränderungen und Abkürzungen wollte diess langweilige Werk dennoch nicht sonderlich behagen; der Tonsetzer ist schon vor mehreren Wochen, angeblich, nach Paris abgereiset. — Hr. Barbaja hat vom allerhöchsten Hofe bis jetzt

noch immer keine Resolution hinsichtlich der Verlängerung seines Pachtcontractes erhalter; man erzählt sich, er selbst habe um Erlassung seiner eingegangenen Verbindlichkeiten bittschriftlich angesucht. Graf Gallenberg ist als Associé der vereinigten Administration ausgetreten. — Dem. Sontag soll nach dem günstigen Erfolg in der *Donna del lago* bestimmt seyn, einige stagioni auf dem grossen Theater San Carlo in Neapel zu singen. — Der Komiker Neubruk, eingedenk des bey seinem letzten Benefiz durch *Unsian über Unsian* erduldeten Missgeschickes, liess nun eine Anforderung an alle Lokal-Dichter ergehen, ihm zu diesem Zwecke ein passendes Stück zu liefern; die Direction verspricht, solches mit 300 Fl. in Silber zu honoriren, und er, ex propriis noch 100 Fl. als Prämie hinzu zu thun; sonder Zweifel ist bereits ein Heer von Gänsekielen in voller Thätigkeit, da unsere rüstigen Athleten ein so mächtiger Sporn antreibt. — Die gesammte Operngesellschaft des Theaters an der Wien ist nun in corpore, provisorisch für den Zeitraum von fünf Monaten, dem Kärnthnerthor-Theater zugetheilt worden, weil der Gagen-Etat ausser allen Verhältnissen mit den Einnahmen stand. Es steht zu erwarten, mit welchen Hülfsmitteln der jezzige General-Secretair, Hr. Vogel, sich inzwischen durchschlagen wird, oder ob vielleicht zum drittenmale der Fall sich erneuern sollte, dass diese Bühne ein Sänger-Chor aus Anfängern erschaffen muss. — Ein hiesiger Instrumentmacher, Namens Koch, dessen Flöten, Hoboen, Klarinetten und Fagotts am meisten gesucht und als ganz vorzüglich angerühmt werden, hat neuerdings eine Erfindung gemacht, die Klappen durch den einfachsten Mechanismus mit Leder so zu schliessen, dass jedes Instrument, wie viele und welche Klappen es immer haben möge, ganz luftfest ist. Dadurch ist nun, besonders seitdem beynahe auf allen Blasinstrumenten so viele Klappen unentbehrlich geworden sind, einem lange sehr fühlbarem Uebelstande meisterlich abgeholfen und der doppelte Gewinn erzielt, dass zugleich das Geräusch, welches vorzüglich die Klappen mit den sogenannten Ventilen während des Spielens verursachten, ganzlich beseitigt ist. Durch das Einfache des Mechanismus ist jeder Blas-Instrumentalist in den Stand gesetzt, die Klappen leicht selbst zu futtern, welches bey Klappen mit Ventilen nicht geschehen kann. — So vortheilhaft urtheilt wenigstens der bekannte Flötist Bayr sowohl in der *Wiener Zeitung* als im *österreichischen Beobachter* über diese neueste Erfindung in unserer so überaus erfindungsreichen Zeit, indem sie nach dem Ausspruche dieses Aristarchen alles übertreffen soll, was bisher in dieser Art geleistet wurde. — Dagegen behauptet aber ein Herr Ziegler, die Klappen mit Korkholz am sichersten zu verschliessen, und ihm steht nicht minder ein Häuflein lobpreisender Posaunen hülfreich zur Seite. — Die ausübenden Künstler mögen nun prüfen und entscheiden, welche von beyden Methoden die zweckmässigsten Dienste leistet.

Die Epoche der Erfindungen hat kürzlich auch einen kleinen Federkrieg veranlasst; die beyden kämpfenden Parteyen sind: Hr. Stauffer, hier in Wien, und ein quidam Peter Teufelsdorfer in Pesth; jeder will zuerst von der Idee inspirirt worden seyn, ein sogenanntes Guitarren-Violoncell zu bauen, jedoch scheint Ersterer das Recht für sich zu haben, da er seine neue Verbesserung früher öffentlich bekannt machte. Vielleicht könnte auch diese literarische Fehde durch den alten Gemeinplatz geschlichtet werden: „Les beaux esprits se rencontrent!“

Recension.

Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par J. N. Hummel, Maître de Chapelle de la cour de Saxe-Weimar. Oeuvr. 96. *Leipzig*, au bureau de musique de Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Man hat Hrn. Kapellm. H. den Vorwurf gemacht, er sey seit einiger Zeit in seinen Compositionen mehr auf Virtuosität und Vollendung des Mechanischen in der Musik, als auf neue, gehaltvolle, gleich an und für sich ausgezeichnete Gedanken und Befriedigung des Geistigen in dieser Kunst bedacht; obwohl, wie sich das bey einem solchen Meister von selbst verstehe, es darum an solchen Gedanken und dieser Befriedigung nicht gerade gebreche. Ganz ohne Grund ist dieser Vorwurf nicht; man wird diess am deutlichsten sehen und auch am billigsten beurtheilen, wenn man Hrn. H. mit ihm selbst, und verschiedene seiner neuen Arbeiten mit Werken derselben Gattungen

aus seiner mittlern Zeit vergleicht. Desto angenehmer wird es Vielen seyn, hier ein Werk kennen zu lernen, das wieder mehr in der, Hrn. H. in etwas früherer Zeit eigenen Art bearbeitet und dem jener Vorwurf nicht zu machen ist. Zeigen auch nicht alle hier vorgetragenen Gedanken jene gleichsam jugendliche Frische: so sind sie doch durchgängig weit entfernt, blosse bravourmässige Phrasen und künstlich gestellte oder virtuosenmässig aufgeschmückte Gemeinplätze zu seyn, und die Ausführung derselben ist trefflich, man mag sie von Seiten des Geistes, oder der Kunst, im engern Sinne des Worts, oder auch der Technik betrachten. Dabey ist denn auch die Ausführung für die Spieler, zwar nicht leicht, doch auch nicht eben schwer geworden. Der Klavierspieler ist am reichlichsten, der Violoncellist am wenigsten, doch aber gleichfalls so beschaftigt worden, dass er Bedeutendes zu sagen hat und auch sich selbst hervorthun kann. Dass Hr. H. die Instrumente, jedes in den ihm eigenthümlichen Vorzügen zu benutzen versteht, brauchen wir nicht erst zu erinnern. — Das Trio besteht aus folgenden Sätzen: Allegro con spirito, auf einfache Melodieen gebaut, aber kräftig und belebt ausgeführt. Der zweyte Theil bis zur Rückkehr des Anfangs, scheint uns ganz vorzüglich und in jeder Hinsicht gelungen. Andante, quasi Allegretto: ein angenehmes, singbares Thema, auf sehr anziehende und auch eigenthümliche Weise — ohngefähr in J. Haydn's Art — ausgeführt. Rondo alla Russe. Allegro vivace. Eine Art pikanten Tanzes als Thema, sehr lebhaft, mannichfaltig und anziehend ausgeführt. Das Ganze gewährt eine geistvolle, durchgehends heitere Unterhaltung. Es werden Viele Hrn. H. für diess Werk danken: Rec. thut das auch. Es ist sehr gut gestochen.

Kurze Anzeigen.

Divertissement pour le Pianoforte, par F. Kuhlau. Oeuvr. 37. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Unter den verschiedenen Klaviercompositionen des Hrn. K., die dem Rec. bekannt worden sind, ist diese ihm eine der liebsten. Durch die freyere Form des Werkes ist auch mehr Freyheit des Geistes, mehr Entfernung von Manier, hineingekommen; in der Ausarbeitung und allem dem, was Hrn. K.'s gründliche Kenntniss seiner Kunst beweist, steht es keiner seiner frühern Arbeiten nach. Der erste Satz ist ein Maestoso, das zugleich zur Einleitung in ein Allegretto dient, worin ein angenehmes, singbares Thema, mit theils ernsten, theils ziemlich brillanten Zwischensätzen, rondomässig behandelt wird. Dies Allegretto geht in einen pathetischen, nicht kurzen, marschmässigen Satz über, und dieser in eine, gleichfalls lang ausgeführte, muntere Polonoise, die einen lebhaften, frey ausgehenden Schluss hat. Das Ganze unterhält angenehm und rundet sich gut ab, (nur das marschmässige Tempo ist vielleicht zu lang ausgedehnt.) und auszuführen ist es gar nicht schwer. Es ist sehr gut gestochen.

Quintuör pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Basson et Cor, comp. par S. Benson. Oeuvr. 11. Augsbourg chez Gombart.

Da wir an Tonstücken für die angezeigten Instrumente keinen Ueberfluss haben, so war der Gedanke des Verf., so etwas zu liefern, allerdings gut. Er gab vermuthlich, was er konnte. Dass dies aber so beschränkt war, muss freylich der Rec. bedauern. Wenn nur der Verf. von der gehörigen Anlage eines Tonstücks und von der Bearbeitung desselben, besonders vom reinen Satze, sich mehr Kenntnisse hätte verschaffen wollen! Wir besitzen ja gute Anleitungen jeder Art; so viele treffliche Kunstwerke; und jede Partitur, deren in den neueren Zeiten so viele gestochen worden, kann ihm Aufschluss geben. — Mehr über das Werkchen zu sagen, wäre überflüssig. Zur Uebung auf Instrumenten mag es dienen, denn die Instrumente selbst scheint der Verf. zu verstehen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten September. Nº. 39. 1823.

NACHRICHTEN.

Cassel, im August. Wir danken dem vollendeten Meister Spohr ein neues herrliches Werk, aus tiefer genialer Fülle hervorgegangen, mit reifer, alle Mittel vollkommen beherrschender Erfahrung geschrieben; es ist: *Jessonda*, grosse Oper in drey Aufzügen. Das Gedicht, eine freye Bearbeitung Lemières *Veuve du Malabar*, von Ed. Gehe, gehört ohnstreitig zu den vorzüglicheren, und ist mit Kenntniss des Bühneneffectes geschrieben; was darin Diction anlangt, so trauen wir Hrn. G. wohl bessere und gehaltvollere Verse zu, als er uns hier gegeben hat, und glauben, er selbst würde sich hüten, dergleichen in einem Drama recitiren zu lassen, denkt aber mit Figaro: ce qui ne vaut pas la peine d'être dit, on le chante. Nur schlimm, dass, wenn die Herren es sich gar zu leicht machen, die Worte um so schwerfälliger werden, und sich mitunter gar sonderbar winden und drehen, um etwas gewöhnliches auf eine ungewöhnliche Art zu singen.

Der Ort der Handlung ist Goa auf der Küste Malabar, der Inhalt kürzlich dieser: Jessonda, die junge Wittwe eines eben verstorbenen Rajah, soll nach Landessitte ihrem Gatten durch den Flammentod ins Grab folgen. Zur Vermählung mit dem Rajah gezwungen, und einer frühern Liebe treu zu einem Portugiesen, den der Krieg an diese Küste geführt aber auch wieder von ihr getrennt hatte, ergiebt sie sich ihrem Schicksal nur trauernd. Die Stadt ist jetzt wieder von Portugiesen belagert, ihr Anführer hört von dem Opfer, will das Weib retten, wird aber durch den Waffenstillstand gehindert, etwas zu unternehmen; ein Verrath des Feindes entbindet ihn des gegebenen Wortes, er dringt unvermuthet in die Stadt, schlägt die Indianer, befreyet Jessonda, und findet in ihr seine treue Geliebte wieder. Die scenische Eintheilung, und was zur Ausschmückung dieses Stoffes gethan ist, wird aus dem folgenden hervorgehen.

Die Ouverture beginnt mit der, in der ersten Scene wiederkehrenden Musik zu des Rajahs Todenfeyer, und ist im ersten Tempo aus dieser in ¼ Takt, und einem im Charakter ganz entgegengesetzten Chor der Portugiesen, aus dem zweyten Akte ¾ Takt, eben so kunstals effektreich gewebt. Dieser Einleitung folgt ein Allegro ¾ Takt, dessen Hauptgedanke nicht aus der Oper genommen, später aber mit solchem durchflochten ist: ein reicher, unaufhaltsam fortströmender Satz von der grössten Wirkung.

Die erste Scene zeigt uns das Innere des Tempels, wo Braminen und Bajaderen zur Todtenfeyer des Rajah versammelt sind. Die kraftvollen Chöre der ersteren, wechselnd mit den lieblichern der Bajaderen, durch pantomimische Tänze der letzteren und andre festliche Gebräuche unterbrochen, mit einem Lobgesang an Brama beschlossen, bilden die Introduction: bey aller Mannichfaltigkeit, ein schön in sich abgeschlossenes Ganze. Ueberhaupt zeigt uns Spohr in dieser wie schon in seinen frühern Opern, nächst Mozart, dass auch dramatische Musik der Wahrheit des Ausdrucks und dem theatralischen Effekte unbeschadet, in reguläre Formen zu bringen sey. Wie vollendet ist Mozart hierin, wie verschiedenartiges weiss er uns in seinen Finalen vorzuführen, jeden seiner Charaktere immer scharf umreissend, ohne seine Rhythmen, ohne die Symmetrie seiner Musikstücke zu zerstören. Mag der Menge die Wahrheit des Ausdrucks genügen, der gebildetere Sinn macht sie zur unerlässlichen Bedingung des Kunstwerks, aber er verlangt mehr, er verlangt sie im schönen

Verhältniss zum Ganzen, in geregelter Form; und dass sie auch hier so gegeben werden könne, zeigen uns beyde genannte Meister; dass aber nur höchste, ihren Stoff ganz beherrschende Genialität sie so zu geben vermag, zeigen so manche von der Natur übrigens reichbegabte Componisten, die uns viel, und vieles geben, aber kein Ganzes daraus zu bilden wissen „Ein Stück in Stücken" — und die nicht mit dem Dichter in Göthe's *Faust* fühlen:

Wie schlecht ein solches Handwerk sey!
Wie wenig das dem hohen Künstler ziemt!

Doch jetzt zu unserer *Jessonda* zurück.

Nachdem die Feyer beendet, die Bramanen und Bajaderen abgetreten sind, giebt Dandan, Oberbramin, einem jüngern Priester Nadori den Auftrag, der Wittwe Jessonda den Flammentod zu verkünden. Recitativ und Duett, in welchem Beider Charaktere, des alten Priesters wilder Fanatismus, des jüngern, zu Brama's Dienste gezwungenen, immer hervordringendes Gefühl des Grausamen dieser Sitte, meisterhaft dargestellt sind. Auch als Musikstück an sich ist diess Duett eines der schönsten in der Oper.

Ein indianischer Krieger tritt auf und meldet, dass im portugiesischen Lager eine ungewöhnliche Bewegung entstanden sey, dass das Heer Verstärkung erhalten habe. Dandan's neuerregter Hass gegen die Fremdlinge spricht sich, ihnen Tod und Verderben schwörend, in einer markigen kurzen Arie mit Chorrefrain aus, und beschliesst die Scene.

Jetzt werden wir in Jessonda's Gemächer geführt. Still leidend, ihrer Schwester Amazili, die um sie trauert, Trost zusprechend, erscheint sie, gedenkt ihrer glücklichern Vergangenheit; und wir erfahren, dass sie, ihrer frühern Liebe getreu, an des Rajah Seite nur als seine Schwester gelebt. Ueber der ganzen Scene und nachfolgenden Arie der Jessonda liegt eine weiche thränenschwere Wehmuth, die sich erst am Schlusse der Arie bey den Worten: „Bald bin ich Geist geworden" aufklärt, und in ruhige Resignation übergeht. Nach kurzem Recitativ beginnt das Finale mit einer Pantomime der Bajaderen, in welcher sie symbolisch, durch Brechen des Stabes, Zerreissen des Schleyers und Verlöschen der Fackeln mit charakteristischer Musikbegleitung, ihr den Tod verkünden. Jetzt tritt Nadori auf als Todesbote; abgewendet, sein inneres Gefühl bekämpfend beginnt er seinen Spruch, eintönig die Melodie, mit düsterer, nur langsam fortschreitender Harmonie in den Saiteninstrumenten, und wenigen Paukenschlägen begleitet; da erhebt sein Auge sich, und begegnet den Blicken der Schwestern, er verstummt inmitten der Rede: — als Brama's Priester sah er noch nie ein unverschleyert Weib — in seinem Innern keimt und entfaltet sich ein neues Leben, dieses geben uns die Töne wieder; und was diese hier sagen, ist mehr als alle Worte ausdrücken könnten, und von unnennbar ergreifender Wirkung. „Ja, das ist Frauenschöne, die sie gesch'ne! Wohl mir! Nein! Weh mir, wehe!" beginnt ein leidenschaftliches Allegro, in Freud' und Leid getheilt; denn er liebt und ist Bramin. Von Jessonda sanft an seine Pflicht gemahnt, sucht er nochmals sich zu fassen, seinen Spruch zu enden; da naht sich ihm die bittende Amazili, und durch ihren Reiz von neuem überwältigt, wird er von seinem Gefühle fortgerissen, findet sein ganzes Wesen umgewandelt, und gehört nun dem Leben an. Mit diesem überaus schönen nur etwas lang ausgeführten Terzette schliesst der erste Akt.

Der zweyte beginnt nach kurzer Einleitung mit einem Chor der portugiesischen Soldaten (in deren Lager wir uns jetzt befinden) ¾ Takt Allegro, mit scharf eingeschnittnen Rhythmen; derselbe, den wir schon in die Einleitung der Ouverture verflochten hörten. Tristan d'Acunha, portugiesischer General, tritt auf, wird von den Soldaten begrüsst, und mit festlichen Kampfspielen empfangen. Nach einleitendem sehr originellen Marsch beginnt die Kampfmusik; die Saiteninstrumente führen eine eckigte markirte Bassfigur durch, während die Blasinstrumente, in freundlichen Melodieen darüber schwebend, uns erinnern, dass der Kampf nur Spiel sey. Der schwächere Theil der Kämpfenden ist überwunden, der Genius des Friedens erscheint mit Palme und Siegeskränzen, die er unter die Sänger vertheilt; äusserst zarte und liebliche Musikbegleitung mit Chor; die Krieger ziehen sich in den Hintergrund der Bühne, die Musik verlässt sie, und führt uns zu Tristan zurück, der, ernst in sich versunken, dem Feste ohne Theilnahme beygewohnt hat. Jetzt, allein mit seinem Freunde Lopes, entdeckt er ihm, dass in diesem Lande „die Lieb ihm einst mit holdem Gruss begegnet",

dass er von der Geliebten getrennt wurde, und nie wieder von ihr etwas erfahren habe. Arie ¾ Takt alla Spagnuola, als Musikstück an sich sehr schön, jedoch, wie uns dünkt, für den Helden d'Acunha im Charakter etwas zu weich. Lopes bemerkt eine Frauenschaar, die aus der Stadt herniedersteigt: Tristan ist durch eine Botschaft der Braminen davon unterrichtet: es sey ein indianisch Weib, die zu einer heiligen Quelle ziehe, sich dort zu einer frommen Handlung vorzubereiten; er hat sein Wort gegeben, sie ungehindert ziehen zu lassen. Nachdem er sich mit Lopes entfernt, treten Jessonda, Amazili und Bajaderen auf. Die Einleitung des Recitativs, F dur ¾ Takt, mahlt uns eine himmlische Ruhe und Klarheit, wie sie jetzt in Jessonda's Busen wohnt. Sie bittet die Begleiterinnen, sie mit der Schwester allein zu lassen, und diese, nachdem jene sich entfernt, ihr von den Blumen zu bringen, die in reicher Fülle die Fluren decken, um für den, den sie geliebt, einen Selam zu winden; während der Kranz gewunden wird, Duett der beyden Schwestern. Wir würden mehr Raum nöthig haben, als uns hier gestattet werden kann, um jedes Musikstück zu verfolgen, oder von allen einzelnen Schönheiten zu sprechen; wir gehen daher gezwungen an diesem Duett, einer Arie des Nadori, und einem Duett zwischen letzterem und Amazili vorüber. Sie lieben sich, die Rettung der Schwester liegt beyden gleich am Herzen; Nadori beschliesst, bey dem Anführer der Portugiesen Hülfe zu suchen, und eilt dahin. Jessonda und die Bajaderen kommen von der Quelle zurück; Finale. Kurzer Chor der Bajaderen mit Solegesang der Jessonda verwebt; „all ihr irdisch Hoffen, all ihr Glück liess sie in der Flut zurück". — Tristan, von Nadori zu Jessonda's Befreyung herbey geführt, tritt eilig auf. Jessonda erblickt ihn, mit einem Schrey ohnmächtig niedersinkend; denn es ist der fern geglaubte, treu Geliebte ihres Herzens. Der Ton der Stimme, der Name, den Nadori ihm nennt, durchbeben sein Innerstes, er drängt sich durch die abwehrenden Frauen, hebt den Schleyer und erblicket s e i n e Jessonda — hier ist die Musik so einfach, ohne melodisches Motiv, nur die einzelnen Ausrufe und Worte mit der unentbehrlichsten Begleitung gebend, und an dieser Stelle eben darum von so grosser Wirkung. Tristan kniet vor der Geliebten, hält sie in seinen Armen, sie schlägt die Augen auf, und die ganze Seeligkeit des Wiedersehens spricht sich aus; sie vernehmen nicht der Bajaderen warnende Stimme, die ihnen die Nähe Dandan's und der Braminen verkünden, und werden erst durch deren Auftreten erweckt. Dandan, empört, die Gottgeweihte in den Armen eines Mannes, des Feindes zu finden, will Jessonda mit Gewalt fortführen lassen, Tristan sie mit dem Schwerte vertheidigen; Portugiesen und Indianer dringen von verschiedenen Seiten herein, sich zum Angriff rüstend; (meisterhafte Gegeneinanderstellung der beyden Chöre, von grosser Wirkung) Dandan erinnert sie an die Waffenruhe und Tristan an sein gegebenes Wort, die Frauen ungehindert ziehen zu lassen; dieser gedenkt nun dessen im Ausbruch des tiefsten Schmerzes. Ein Allegro agitato ¾ in F moll, bey dem Eintritt der sich bedrohenden feindlichen Chöre F dur, gegen das Ende in der Geschwindigkeit gesteigert, beschliesst diese Ideen-Kunst- und Effektreiche Finale, in welchem Spohr seine ganze Herrschaft über musikalische und scenische Wirkung im vollsten Glanze zeigt. Nicht minder aber im dritten und letzten Akt, in welchem die Handlung gedrängter, fast ununterbrochen fortschreitet. Die Einleitung desselben giebt uns eine Anschauung von d'Acunha's an Wahnsinn grenzenden Seelenzustand; ein Bild von dem, was eben geschehen ist, aber zerstückt, gebrochen, wie es sich in diesem gebrochnen Spiegel zeigen kann — über und durcheinander geschobene Ideen aus dem vorigen Finale. Die Scene ist Tristan's Zelt; tiefsinnig irrte er einen Theil der Nacht am Strande des Meeres, tritt verstört herein, in Fieberträumen bildet sich seine Phantasie Jessonda's Flammentod; ein Recitativ, dem wir nichts von dieser Gattung an die Seite zu setzen wüssten. Vom leisen schauerlichen Unisono durch die seltsamsten, reifendsten Harmonieen bis zur Verzweiflung gesteigert, verfolgt er seine Phantasieengebilde bis zu dem Augenblick, wo er Jessonda in die Flamme stürzen sieht und sinkt erschöpft seinem Freunde Lopes in die Arme. Nadori tritt eilig auf und bringt die Nachricht, dass Dandan selbst verrätherisch die Waffenruhe gebrochen, und Befehl gegeben habe, der Portugiesen Schiffe in dieser Nacht in Brand zu stecken. Diese Worte rufen ihn in das Leben zurück; durch des Feindes Verrath seines gegebenen Wortes entbunden,

darf er nun wieder handeln; ein kurzer dreystimmiger Aufruf zum Kampfe voll Kraft und neu erwachten Lebens beschliesst die Scene. Eine Verwandlung führt uns auf einen Platz vor Brama's Tempel, in dessen Mitte das Bild des Gottes aufgestellt ist. Nacht und fernes Gewitter; aus dem Innern des Tempels tönen die Nachtgesänge der Braminen, Gewitter und Sturm nähern sich; der Zug bewegt sich aus dem Tempel, von wild tanzenden Bajaderen eröffnet; die kühn ausgreifenden Chöre der Braminen, welche die Bilder der Götzen Ixora und Wischnu heraustragen, zu den Seiten Bramas aufstellen und sie um Vernichtung der sie belagernden Feinde beschwören, sind von drastischer Wirkung. Dandan befragt die Götter, ob seine List die Feinde zu zerstören gelingen werde; da fährt ein fürchterlicher Blitzstrahl auf Brama's Bild und zerschmettert es in Trümmern, das Volk stürzt auf die Kniee und ruft Wehe! Die Priester wähnen, es sey Jessonda's Frevel, der die Götter erzürne, und geloben, das Opfer sogleich zu vollziehen. Die Composition dieser ganzen Scene ist gleich gross in Anlage und Ausführung; in grandiosen Formen schreitet hier Alles einher, durch breite Massen unwiderstehlich wirkend und mit sich fortreissend. Das Volk entflieht nach allen Seiten. Jessonda, zum Opfertode geschmückt, erscheint, vor den Bajaderen, die sie verfolgen, fliehend. Grosse Scene und Arie derselben, in welcher sich die wiedererwachte Hoffnung, zu leben, mit ihm zu leben, ausspricht; ein in hoher Begeisterung geschriebenes Musikstück, wie es auch seyn musste, um nach dem vorhergehenden noch zu wirken. Amazili bringt die Kunde der nahenden Rettung. Die Portugiesen stürmen die Stadt; Dandan will Jessonda's Tod; indem stürzen fliehende Indianer und hinter ihnen die siegenden Portugiesen herein, Jessonda wird gerettet, die Braminen fliehen erschrocken mit dem Ausrufe: „Giebt es grösse're Götter noch als Brama!“ in wilder Unordnung von der Bühne. D'Acunha führt Amazili ihrem Nadori zu; kurze Schlussscene und Chor.

Gern sprächen wir, wenn uns der Raum nicht Schranken setzte, noch ausführlich über die Aufführungen dieses herrlichen, in allen Theilen so vollendeten Werkes auf dem hiesigen Hoftheater, in welchen die Sänger, ein vortreffliches Orchester, und die Direction, durch glanzvolle, grossartige Ausstattung, mit gleicher Lust und Liebe beytrugen, es seines hohen Kunstwerthes würdig zu geben. Wir sparen diess auf eine andere Gelegenheit, und schliessen mit einem, im Namen aller ächten Kunstfreunde ausgesprochenen: Dank, dem tiefen deutschen Meister Spohr.

Uebersicht einiger Pariser Kunst-Erscheinungen.

Erste Jahreshälfte.

Grosse Oper (Académie royale de musique). Dieser Koloss ist so schwerfällig und unbehülflich, dass er in einem Zeitraume von sechs Monaten nur unmerklich fortschreitet. Leider hat sich der Geschmack des Publikums ganz nach dem Ballet hingeneigt, das in seiner Art um so vortrefflicher erscheint, je tiefer die Oper unter die Mittelmässigkeit herabsinkt.

Cendrillon, Ballet von Albert (erstem Tänzer dieses Theaters), mit Musik von Sor. — Schöne Tänze, herrliche Dekorationen und eine recht angenehme Musik. Sor ist unbezweifelt der erste Guitarre-Spieler der Welt; es ist unmöglich, sich einen Begriff davon zu machen, zu welchem Grade der Vollkommenheit er dies ärmliche Instrument erhoben hat; Ref. hat von ihm die Ouverture zu *la chasse du jeune Henry*, von Méhul, und den Schluss-Chor des ersten Theils der *Schöpfung* mit der Fuge recht voll vortragen gehört. Aber Sor's grösste Stärke ist die freye Phantasie: er spielt immer drey- und vierstimmig und nie hört man von ihm das gemeine Arpeggien-Geklimper. Sor lebt gewöhnlich in London und ist dort sehr mit Sing-Unterricht beschäftigt.

Virginie, tragédie-lyrique en trois actes de Desangiers, musique de Berton, ballet de Gardel, décorations de Ciceri.

Die Zeit des lyrischen Trauerspiels ist, wie gesagt, vorbey. Ref. zweifelt übrigens, dass diess Werk (das bereits seit vielen Jahren von der Administration angenommen war, aber erst jetzt ans Tageslicht getreten ist) selbst in früheren, dieser Art von Vorstellungen günstigeren Zeiten viel Glück gemacht haben würde.

Opéra comique. (Feydeau)

Jenny la bouquetière, opéra com. en deux actes, musique de Pradher et Kreubé, hat bey

der ersten Vorstellung wenig Glück gemacht, und ist seitdem von der Scene verschwunden.

Le Muletier, opéra com. en 1 acte, musique de Herold. Ref. hat schon früher Gelegenheit gehabt, über diesen talentvollen Tonsetzer seine achtungsvolle Meynung auszusprechen. Diess neuere Werk bestätigt alles zu seinem Ruhme gesagte um so mehr, da er blos durch sein Talent einem höchst mittelmässigen poetischen Machwerke Leben gegeben hat.

Opéra buffa. Von neuen, d. h. für Paris neuen Opern haben wir nur *Medea* und *la Rosa bianca e la Rosa rossa*, beyde von Mayr. In letzterer haben wir zum ersten Male Bonoldi gesehen, der vor zwanzig Jahren hinlänglich Stimme gehabt haben mag, der aber heute noch ziemlich unbeholfen auf dem Theater erscheint. Mad. Pasta ist in beyden Opern, wie immer, unerreichbar. Man hat endlich Cimarosa's *matrimonio segreto* wieder in die Scene gebracht; übrigens ist Rossini noch immer das Idol, dem fast ausschliessend geopfert wird; und nun vergleiche man noch die Franzosen mit den leichtsinnigen, wankelmüthigen Athenaensern!

Concerte. In dem an Künstlern und zwar an Künstlern ersten Ranges so überreichen Paris ist es unmöglich, all den unzähligen Concerten beyzuwohnen, die während den drey Wintermonaten gegeben werden. Ref. wird daher nur die bedeutendsten anzeigen.

Concert von Guillou, erstem Flötisten der grossen Oper, einem vorzüglichen Talente, Nachfolger des berühmten Tulou, der seiner Stelle bey diesem Theater freywillig entsagt hat.

Mehrere Concerte der königl. Musik- und Deklamationsschule, (des ehemaligen Conservatoire de musique) die unter Cherubini's Leitung wieder aufzublühen anfängt.

Concert des Klavierspielers Herz, d. j. Sein Talent hat sich abermals bewährt.

Concert des Violin-Spielers K. Habenek.

Unser Romberg und sein hoffnungsvoller Sohn haben in mehreren Concerten und zuletzt in einem grossen Concert in der grossen Oper zu ihrem Vortheile gespielt und den ungetheiltesten Beyfall eingeerntet.

Concert von Beriot. Dieser junge talentvolle Violinspieler hat alle Anlagen, um in kurzer Zeit einer unserer bedeutendsten Violinisten zu werden.

Die Administration der grossen Oper hat während der letzten Fastenwoche vier Concerte gegeben. Wieder, wie gewöhnlich, lauter Fragmente.

Concert von Woets, einem sehr fertigen Klavierspieler.

Mad. Obert, deren seltene Kunstfertigkeit schon in mehreren Concerten bewundert worden war, hat zu ihrem Vortheil ein Concert gegeben. Sie ist eine der letzten und vorzüglichsten Schülerinnen unsers unvergesslichen Dussek. Nachdem sie einige Jahre in London Klavierunterricht gegeben, ist sie wieder nach Paris zurückgekommen, wo sie in häuslichem Zirkel, von jedermann hochgeachtet, den Ihrigen und der Kunst lebt.

Concert von Mademois. Nina Mosso, Baillots Schülerin, einer hoffnungsvollen Violinspielerin.

Unter unsern vielen musikalischen Lehranstalten zeichnet sich besonders die *Ecole Royale et spéciale de chant* unter Choron's Leitung aus. Choron ist längst durch viele bedeutende Werke zur Theorie der Musik rühmlichst bekannt. Sein unermüdeter Eifer für die Musik (obgleich er einer unserer ersten Mathematiker ist) hat seinen thätigen Geist ganz der Kunst zugewendet; und so gelang es ihm, eine Schul-Anstalt zu errichten, die nun unter dem Schutze des Ministeriums des königl. Hauses steht, von dem eine bestimmte Anzahl von Zöglingen unterhalten wird, welche Kost, Wohnung und Unterricht erhalten, wie in allen übrigen Erziehungsanstalten dieser Art. Choron macht häufig grosse Reisen in alle Provinzen Frankreichs, um taugliche Subjekte für seine Schule aufzusuchen; wer nicht von der Natur mit den nöthigen Gaben ausgestattet ist, wird nicht aufgenommen, und so kann es nicht fehlen, dass Choron Resultate erhält, die man von andern Anstalten vergebens erwartet. Er ist der eigentliche Erfinder des jetzt fast allgemein gewordenen musikalischen Wechsel-Unterrichts (enseignement mutuel). Ref. hat vor ungefähr zwölf Jahren den ersten Anfang davon in einer Musik-Schule gesehen, in der Choron unentgeldlich Unterricht gab. Ref. macht unsere teutschen Singschulen auf Choron's méthode concertante aufmerksam. In der *Ecole Royale et spéciale di chant* wird wöchentlich ein öffentliches exercice gegeben, zu welchem der Director desselben, Hr. Choron unentgeldlich Eintritts-

karten austheilt. In diesen Concerten werden von den Schülern (beyderley Geschlechts) zwölf bis vierzehn Singstücke von verschiedenen Meistern mit Klavier, oder ohne Begleitung, mit seltener Vollkommenheit ausgeführt. Ref. hat davon fünf der schönsten Mädchenstimmen Al. Scarlatti's herrliches Madrigale: *Cor mio*, ganz vortrefflich und so rein vortragen gehört, dass am Ende dieses, zehn Minuten dauernden und ohne Begleitung gesungenen Meisterwerks, die Stimmen nicht um ein Komma gesunken waren. Auch Aiblingers meisterhafter Psalm (der 55ste, wenn Ref. sich recht erinnert) wird da vortrefflich ausgeführt und von allen anwesenden Kunstkennern bewundert.

Am 21sten Juny haben die Zöglinge dieses Instituts des Ref. neueste grosse Messe (für vier Solo-Stimmen und Chor mit Orgel-Begleitung) in der Galerie des k. k. Hof-Instrumenten-Machers Erard aufgeführt. Der Verfasser hatte die Aufführung dieses Werkes (welches er dieses Jahr für die königl. Hof-Kapelle in Queluz bey Lissabon componirt hat) zur Feyer des Namensfestes Sr. Maj. des Königs von Portugall Johann VI. veranstaltet und dazu ausser den angesehensten in Paris befindlichen Portugiesen das sämmtliche Corps diplomatique nebst vielen andern Standes-Personen eingeladen. Ueber 200 Personen haben diese Matinée de musique mit ihrer Gegenwart beehrt und der vortrefflichen Aufführung dieser Messe volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen

Ref., der selbst am Klaviere dirigirte, benützt diese Gelegenheit, um das musikalische Publikum auf einen neuen Mechanismus der Erardischen Pianoforte aufmerksam zu machen, der durch blossen Anschlag alle Schattirungen des Tones vom leisesten Piano bis zur höchsten Stärke giebt. Die Stärke dieses Instrumentes ist aber so beträchtlich, dass man es (bey mehr als viezig Stimmen) in den Fugen und andern Effektstellen deutlich am andern Ende der Galerie gehört hat.

S. Neukomm.

Fernere Nachrichten von einigen bisher noch ganz unbekannten, auf der Bibliotheca ambrosiana zu Mailand befindlichen musikalischen Neuigkeiten, nebst Aufklärung über einige andere, und Nachtrag.

(Von dem Mailänder Correspondenten.)

I. In Forkels *Litteratur der Musik* S. 488, heisst es: „Bacon (Roger), ein Franziskanermönch, geb. zu Ilchester in Somersetshire 1214: *de valore musices*. Er starb 1284. Ob das Werk in den neuern Zeiten gedruckt worden, oder ob es noch im Manuscript irgendwo liegt, ist unbekannt".

Dieses Werk, oder vielmehr dieser Aufsatz ist schon seit 90 Jahren gedruckt, und zwar in folgendem Folianten: *Bacon (Roger) Opus majus ad Clementem IV. Pontif. Rom. ex MS. Codice dublinensi, cum aliis quibusdam collato nunc primo editum a Samuele Sebb. M. D. Londini Gulielmi Bowyer* 1733. Fol. S. *Bibliothecae cusanatensis catalogus librorum typis impressorum sanctissimo Domino nostro Clementi XIII. dicatus*, Tom. I. Romae, 1761. (in alphabetischer Ordnung), wo es heisst: Totum opus est in partes VI distributum etc. 4to De centris gravium, de ponderibus, *de valore musices* etc. Auch wird hier das Sterbejahr nicht wie bey Forkel auf 1284, sondern auf 1292 angesetzt.

Ich kenne die Londoner Ausgabe nicht, wohl aber eine spätere, die zu Venedig im Jahre 1750 bey Francesco Pitteri, 564 Seiten stark, ebenfalls in Fol. herauskam, worin sich S. 83. eine die Musik betreffende Stelle des Cassiodors, sodann S. 111 ein für jene Zeiten ziemlich gut geschriebener Aufsatz über die den Theologen nöthigen musikalischen Kenntnisse befindet, und den man wahrscheinlich in der Londoner Ausgabe: *De valore musices* betitelte.

Auf benannter Bibliothek befindet sich ein Codex (R. 47.) aus dem XIV. Jahrhunderte, welcher mehrere mathematische Abhandlungen dieses Baco enthält, darunter auch eine musikalische mit folgender Aufschrift: *Opusculum valde utile de musica.* Diese durchgehends in Abkürzungen geschriebene musikalische Abhandlung ist äusserst schwer zu entziffern und nimmt solchergestalt 28 Seiten in Fol. ein. Das Ganze handelt im Allgemeinen von folgenden Gegenständen (bey einigen ist am Rande der Inhalt angezeigt):

Fol. 43. (De numero) Diess ist der Anfang: Consequenter de numero aliquantulum similiter prout ad principale intentum sufficit, explicemus. Et primo interpretando, secundo definiendo, tertio dividendo, sicut prius fecimus, procedamus. Dicitur autem numerus, sicut Grammatici dicunt, a Numa Pompilio imperatore romano, qui numerum primum dicitur invenisse. Cum tamen Hugo de St. Victore in didascalon dicat Arithmeticam a Pythagora primum fuisse inventam etc.

Fol. 44. (Sonus quid sit; Post soni derivationem ejus definitio subjungatur. Est enim sonus secundum Boethium etc.

Fol. 45. Quot requiruntur ad complimentum soni: quare aer recipit species sensibilium etc.

Fol. 46. Multiplex finis soni musici. — Divisio soni etc.

Fol. 47. Quid sit musica. Divisio musicae.

Fol. 48. Quomodo pulsus sive arteriae musice moveantur, de secundo vero promissionis quomodo natura musicae in pulsu investigetur, sicut dicunt Galienus et Avicenna.

Fol. 49. De genere musico instrumentali.

Fol. 51. De consonantiis. Hier kommt folgende Figur vor:

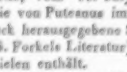

Fol. 52. 53. Hier ist die Rede von: dissonantiis. Diatessaron. Sesquialtera. Sesquitertia etc. De superbipartiente etc. wo es unter andern auch heisst: Tertia, sexta, septima et omnes hujusmodi dissonantiae etc.

Fol. 54. Quare ex Diapason et Diatessaron nulla componitur dissonantia.

Fol. 55. Quanto chorda superat aliam in longitudine, tanto superatur ab eadem in soni altitudine. Monochordi divisio regularis.

Fol. 57. Das Ganze schliesst folgendermassen: Et quoniam talis divisio semper maximas partes quaerit, ideo terminos praeclaros quaerendo litteras multas omittit, utpote inter gamma vel g gravem a gamma octavam sex litteras intermedias octavam tantum quaerendo necessario praetermittere, quae sunt a b c d e f. Primus itaque modus omnes sequentes comprehendendo ad monochordum componendum est expeditior. Cum tamen ex qualibet aliorum per se cognitorum sat evidentior.

Diess wäre nun, so viel mir bekannt ist, ein noch von keinem Autor citirtes Manuscript aus dem Mittelalter, und welches mit dem obigen Titel *de Valore musices* gar nichts zu thun hat.

II. Der Codex C. 136 enthält: *Schedia ad musicam pertinentia ab Hectore Ausonio scripsa*, ungefähr 35 Bogen stark, in Fol. Von demselben Verfasser, der ums Jahr 1500 gelebt hat, besitzt die Bibliothek mehrere, blos skizzirte mathematische Manuscripte. Auch dieses musikalische Manuscript besteht in nichts als in Skizzen, ist mit Rechnungsexempeln und Figuren gespickt, und würde im Drucke ein sehr schekigtes Exemplar abgeben.

III. In dem Codex S. 94 in parte superiore befindet sich unter mehrern Manuscripten auch ein, 1½ Bogen in Fol. starker italienischer Brief ohne Unterschrift, vom 11. July 1600 datirt, welcher über die von Putenaus im Jahr 1599 zu Mailand im Druck herausgegebene Schrift: *Pallas modulata* etc. (S. Forkels Literatur) Bemerkungen mit Notenbeyspielen enthält.

IV. *Aelredi* (S) und *Albertus Venetus*. Forkel in seiner *Literatur der Musik*, S. 486, ist im Betreff ihrer Manuscripte, seiner Aeusserung nach, nicht so ganz auf rechtem Wege. Was den ersteren anbelangt, kann man nachschlagen: *Combafis Bibliotheca concionatoria*, Paris 1662. Tom. 1. pag. 610. Tom. VIII. pag. 799, wo ihm die Schrift: *De abusu musices* zugeeignet wird. In Betreff des zweyten. S. *Quetif et Echard: Scriptores ordinis predicatorum* Paris 1721. Tom. II. p. 126, wo es heisst, er habe ein *Compendium de arte musices* geschrieben.

Nachtrag. Erst vor einigen Monaten zog man auf unserer obbenannten Bibliothek einen korpulenten Folianten aus dem Staube hervor, der neun auf Pergament geschriebene Messen von Josquin enthält. Fast jede hat eine eigene Aufschrift. Die erste: *Josquin, quem dicunt hamines*; die zweyte: *Josquin de nostra Dona*; die dritte: *Josquin Malheur me bat*; die vierte, keine; die fünfte: *Morales*; die sechste: *M. de la Rue. Quarti*; die siebente: *Josquin Quarti*; die achte: *Josquin Ave ma*; die neunte: *Josquin La sol fa re mi*. Sind nun diese Messen schon gedruckt, oder befinden sie sich auch als Manuscript in irgend einer andern Bibliothek? Hierüber ersucht man um eine gefällige Antwort in dieser Zeitung.

Zum Schlusse noch eine kleine Berichtigung. Das Manuscript von Anselmi ist bis jetzt noch nicht der Bibliotecn ambrosiana einverleibt, wie ich letzthin (in No. 24. der M. Z.) irrig anmerkte, sondern es ist das Eigenthum des schon erwähnten Bibliothekars Mazzuchelli, der es aber, wie er mich selbst versicherte, auf lang oder kurz, ihren Codicibus einverleiben wird.

visch bestimmmen und nach negativen und positiven Harmonien komponiren sollen und uns immer von pur tonheitlicher Stimmenordnung und andern scholastischen Subtilitäten die Ohren voll zu pereriren; sondern sogar unsere alte und neuere Theorien in den Feuertiegel der Kantschen Philosophie zu werfen: — daruber will ich ein Auge zudrücken und dies seltene Beginnen lieber dem Einflusse des Mondes, als dem Einflusse deines Genius zuschreiben. Himmel! was würde da herauskommen, wenn ich z. B. die berühmten Werke des Herrn X und Y nach den Grundsätzen der transcendentalen Aesthetik beurtheilen, die Kriterien derselben nach ihrer Qualität, Quantität, Relation und Modalität entwickeln und zeigen wollte, dafs Prädicament und Prädicabilie sich darin zu einander verhalten, wie ein leerer Magen zur Tendenz nach Autorschaft? —

Jedoch wer wird von solchen unbedeutenden Kleinigkeiten sprechen wollen? Fühltest du ja selbst das Ungereimte deiner wunderlichen Launen, lenktest bald wieder ein und liefsest uns im Gegentheile in deinen hundertjährigen Annalen so viele edlere Denkmale deiner Gunstbezeugungen zurück, dafs du deinen Nachfolgern beynahe nichts mehr übrig liefsest und alle kunftige Generationen dich als den Schöpfer und Vollender des Grofsen, Schönen und Erhabenen im Fache der Tonkunst betrachten werden.

In welchem unvollkommnen Zustande trafst du die Mechanik der Instrumente an, als du den ersten Schritt aus dem Nichts in die Würklichkeit thatest! Wie arm war damals das Klavichord an Umfang seiner Tone — wie schwach in seiner Wirkung — wie mangelhaft in seiner Struktur! Aber siehe, nun schufest du einen Silbermann, Erideziti, Spat und Schmal, einen Stein, Walter u. a. m., und durch diese das herzerhebende Fortepiano in einer Vollkommenheit, die der freyern Phantasie des Tonsetzers ebensowohl, als einer hohern Entwicklung der Kunsttiefigkeit freundschaftlich die Hand bot: Grinser, Hoe und Tromlitz brachten unter deinem milden Einflusse diejenige feine Ebenmaas in die sanfte Flote, Oboe und andere Blasinstrumente, wodurch sie so viel an Schärfe, Reinigkeit und Ausdehnung der Töne gewann: den Britten lehrtest du die Vervollkommnung des prachtvollen Horns, die Harfe empfing aus deiner wohlthätigen Hand das Pedal, die majestätische Orgel den Schweller und andere mechanische Vorzüge, und so bahntest du allenthalben den Weg, die feinsten Nüancen der Instrumentalmusik zu penetriren, die reizvollsten Würkungen in allen ihren Combinationen kennen zu lernen, ihrer Erlernung ein anziehenderes Interesse zu geben, sie zu erleichtern und sich nach und nach auf die hochste Stufe der Virtù empor zu schwingen, deren unsere Organisation nur immer fähig ist und deren Möglichkeit vielleicht ganz aufser dem Ideenkreise aller derer lag, die unter deinen Vorfahren ihr Wesen mit Pfeifen und allerley Saitenspiel trieben.

Du gabst uns einen Händel und Gluck, einen Grawn und Hasse, und gründetest durch sie die Achtung vor dem Genius der Deutschen an den Ufern der Themse, der Tiber und der Seine; dir verdanken wir einen Quanz, Emanuel Bach und Mozart den Vater, denen die Ehre vorbehalten war, die ersten Urheber einer geläuterten Methodologie in der ausubenden Tonkunst zu werden. Du flofstest deinen Zeitgenossen nicht allein Liebe zu derselben; sondern auch wirkliche Gefühle der Ehrerbietung gegen das Kunsttalent ein und wenn man zu den Zeiten deiner Vorgänger demselben kaum soviel Ehre erwies, als einem Virtuosen von der Nadel: sobahntest du dagegen dem Sohne des Apolls den Weg in das Kabinet der Konige, erhobst einen Farinelli zur Würde eines königlichen Staatsraths und Albions Mausoleum mufste den Aschenkrug eines Händels aufnehmen.

Mit welchem hohen, verächtlichen und gleichgültigen Air sahen deine Vorfahren auf unser Theaterwesen herab! Hier ging Melpomene auf Stelzen; dort steckte man Thalia in die bunte Jacke des Hanswurst und Erato mufste zufrieden seyn, wenn sie in einem Ballette von Baren und Affen paradieren konnte. Nur deiner thatenreichen Epoche war es vorbehalten, auch hierin eine neue

Recension.

Gesänge und Lieder, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt von Karl Wagner, Grossherzogl. Hessischem Hof-Kapellmeister. Mainz, bey Schott. (Pr. 5 Fl.)

Diese Sammlung zeichnet sich schon auf den ersten Anblick durch grosse Mannichfaltigkeit aus. Ernst und Scherz, Komisches und Tragisches, die Freude im vollen Erguss, und der Schmerz, die Sehnsucht des liebenden Herzens: alles dieses ist hier berücksichtiget. Ja sogar ein Lob- und Liebesgesang auf die heilige Jungfrau findet sich vor. Und dieses zur Ehre des Verf.'s. Denn er hat gezeigt, dass er für alles dieses Sinn hatte und es in seiner Kunst auszusprechen vermochte. Dabey ist der Gesang immer einfach und fliessend, nirgends von der Strasse, weder in Hinsicht der Fertigkeit, noch auch des Tonumfanges, zuviel verlangend, und doch so gegeben, dass, wer Vortrag versteht, sich bedeutend in allen Charakteren auszeichnen mag. Die Modulationen sind gut gewählt und bezeichnend. Die Begleitung unterliegt keinen Schwierigkeiten, indem Alles so leicht als möglich gegeben ist; und für das allgemeinere Benutzen dieser Gesänge ist durch die beygefügte Begleitung der Guitarre gesorgt.

Im Allgemeinen scheint der Verf. zwar mehr auf die Bearbeitung der regeren Gefühle der Freude, und der sanftern liebender Herzen gesehen zu haben, was denn auch die allgemeinste Aufnahme finden mag; doch finden sich auch Gedichte vor, worin edle Gefühle, aus der Tiefe schöner Lebensansicht geflossen, sich entfalten. Nur hätte der Rec. mehrere dieser, so wie überhaupt bessere Texte gewünscht. Ein geistvolles Gedicht, um wie viel erleichtert es dem Tonsetzer die Arbeit! — Die Stücke werden vom Verleger auch einzeln ausgegeben. Und darum thut er wohl, eben bey ihrer Verschiedenheit. Die hier behandelten Gedichte sind: „An Minna" fleissig ausgeführt; „Das Echo" — ein Canon für zwey Singstimmen, sehr lieblich und die Stimmen gut vermischt; „Tanzlied" — wahr gegeben; „An mein Herz", dann „Lob- und Liebesgesang an die heil. Jungfrau" — sehr andächtig gehalten; „Röschens Krankheit" — mehr arienmässig behandelt; „Der schmachtende Knabe" — nett; „Der Weg zu Hymens Tempel" — angenehm; „An Amalia" — zärtlich; „Die Woche" „An Dorchen bey Ueberreichung eines Blumenstrausses" — lieblich; „Unerzwingbare Liebe" — gut; „Bilder der Ruhe" — sehr brav; „Arist an Laura" — ernst und würdig; „Bachus" und „Juchhe!" — sehr munter; „Der Wirth und sein Keller" — im komischen Style als Duett — zuletzt „Der reiche Mann". Nun wähle jeder, was ihn anspricht. Dass dieses der Fall bey Vielen seyn möge, wünscht der Rec.

Kurze Anzeige.

Trois Polonoises pour le Violon avec accomp. de Violon, Viola et Basse, ou de Pianoforte, comp. — — par Auguste Gerke. Oeuvr. 20. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Ge.)

Drey, mit ihren Trios, ziemlich lang ausgeführte Bravour-Polonoisen, für Virtuosen, oder Liebhaber, die ihnen fast gleich zu stellen, und die der Kreutzer'schen oder vielmehr der Baillot'schen Spielart mächtig sind, oder auch, es werden wollen. Sie sind alle drey feurig und kräftig, schwer auszuführen, doch stets dem Instrumente und besonders jener Art, es zu behandeln, angemessen; durchgehends interessant und nicht ohne Eigenthümlichkeit in den Erfindungen; und übrigens, die erste mehr pathetisch, die zweyte mehr angenehm, die dritte mehr brillant. Die Hülfsmittel, den Vortrag einzelner Stellen zu bezeichnen oder zu erleichtern, sind mit Sorgfalt angemerkt; desgleichen auch die Applicatur, wo sie schwierig und zweifelhaft, oder zu besonderen Effekten eine ungewöhnliche ist. Die Begleitung ist fast durchgängig eine blosse Begleitung, weshalb es auch ziemlich gleichgültig ist, ob man die der drey Geigeninstrumente oder des Pianoforte wählt; sie ist darum auch sehr leicht geschrieben. Das kleine Werk wird den oben genannten Violinisten gewiss Nutzen und Vergnügen gewähren. Es ist gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. **№. 40.** 1823.

NACHRICHTEN.

Wien. *Musikalisches Tagebuch vom Monat August.* Am 4ten: im Theater an der Wien: *Die zwey Galeerensklaven*, Melodrama in drey Akten, nach dem Französischen, mit Musik vom Freyherrn von Lannoy. Dasselbe Süjet wurde schon in der Josephstadt verarbeitet, und obschon man sich bemühte, ein nur mit etwas veränderter Brühe schon öfter aufgetischtes Gericht möglichst geniessbar zuzurichten, so wollte es dennoch den Gästen nicht munden. Einige Momente sind in der Musik glücklich aufgefasst; vorzüglich lebhaft beklatscht ward die Ouverture, ein brillantes Tonstück, beynahe zu sehr in die Länge gezogen, weswegen auch eine geschickte Amputation anzurathen wäre.

Am 5ten: ebendaselbst: *La Serva Padrona*, Operetta in un' Atto, dargestellt von Herrn und Mad. Cinelli. — Als Midas sich in jenen ungleichen Wettstreit einliess, was war sein wohlverdienter Lohn? Und, was soll man zu der kaum denkbaren Arroganz sagen, wenn ein paar verlaufne Histrionen sich erfrechen, in der Kaiserstadt ihren erbarmlichen Thespis-Karren gerade in einem Zeitpunkte aufzuschlagen, wo die ersten Gesangshelden ihres Vaterlandes alle Welt entzücken? — Herr und Madame sangen (?) jedes zwey Arien, und zum Finale ein Duett, letzteres aber keineswegs in ähnlicher Eintracht, denn die Frau stand bedeutend höher, und solchergestalt der Mann gleichsam unter dem Pantoffel. Dieser Signor Buffone nun besitzt zwar auch nicht die kleinste komische Ader, dagegen aber einen formalen Bierbass, indess seiner Ehehälfte nur ein paar Kleinigkeiten zur Sängerin fehlen: Stimme, Vortrag, Takt und Gehör. Die Zwischenräume oben angeführter Morceaux non choisis füllten höchst triviale Zweygespräche (wohl verstanden: nicht Recitative), an welchen ein stummer ätà beue theilnehmen, und auf Ordre der pfiffigen cameriera sogar als verkleideter Capitano erscheinen musste. Wäre nicht zufällig die Erzherzogin Marie Luise mit ihrem Sohne, dem Herzoge von Reichstadt, gegenwärtig gewesen, diese virtuosi ambulanti in natura, welche ihre Künste anderwärts wohl nur in Schenken, oder auf der Strasse zu produziren pflegen, würden ohne Zweifel förmlich ausgepfiffen, und dieses sarkastische Epigramm auf alle italienische Opern mit Einer Operation vom schwindsüchtigen Leben zum frühzeitigen Tode befördert worden seyn; so aber zeichnete sich das Publikum durch eine eben so lobens- als nachahmenswerthe Bescheidenheit und Langmuth aus; um jedoch für das Eintrittsgeld wenigstens etwas zu haben, so lachte es, und solches zwar aus voller Kehle, so recht von ganzem Herzen. — Viel Glück auf die Reise!

Im Josephstädter-Theater: *Dank und Undank*, Zauberspiel mit Gesang, Tänzen und Tableaux in drey Aufzügen, nebst einem damit verbundenen Vorspiele: *Undank, der Welt Lohn:* Musik von Hrn. Kapellmeister Glaser. Gehört gleichfalls in die Rubrik der Modeartikel, worin die Hauptrolle in mannichfaltigen Charakteren erscheint, und deren Gelingen nun eben von dem Proteus-Talente des darstellenden Individuums abhängt. Diessmal löste der beliebte Komiker, Hr. Hopp, seine Aufgabe mit ziemlichem Glück und verschaffte auch dem Werkchen eine freundliche Aufnahme.

Am 9ten: im Kärnthnerthor-Theater, zum Benefice des Balletmeisters Hrn. Henry: ein neues, von demselben erfundenes, heroisches Ballet in drey Akten: *Die Amazonen*, mit Musik von verschiedenen Meistern. In chorographischer Hinsicht eine sehr verdienstliche Arbeit; besonders

wird mit ganzen Massen ein überraschender Effekt hervorgebracht. Unter den Tanzstücken, worin sich die ersten Sujets auf das vortheilhafteste auszeichneten, sahen wir sogar auch ein Pas de onze; (warum nicht lieber das Dutzend voll?) Garderobe und Dekorationen sind prachtvoll; die Zusammenstellung der Musik war mit Geschmack angeordnet; dem fleissigen Meister lohnte rauschender Beyfall, mehrmaliges Hervorrufen, und — was eigentlich den bleibendsten Eindruck hinterlässt — ein volles Haus.

Am 14ten, Nachmittags, im landständischen Saale: Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums, nach folgendem Programm: 1. Prolog in italienischer Sprache; 2. Prüfung der Schüler und Schülerinnen der unteren Klassen der Singschule, aus den Elementen der Musik und Singkunst; 3. Ouverture aus Mozart's *Clemenza di Tito*; 4. Kurzer dreystimmiger Vocalsatz von Gläser; die Sopran- und Altpartieen von den Schülern der ersten Gesangsklasse vorgetragen; 5. Erster Satz einer Concertante für zwey Waldhörner, von Rosetti, gespielt von den Zöglingen Zimmerl und Lerb; 6. Zwey Terzette von Blangini, gesungen von den Fräulein Fleischmann, Schnell, Baber und Zapp, Schülerinnen der dritten Gesangsklasse, und einem Mitgliede der Gesellschaft; 7. Erster Satz eines Doppelconcertes für zwey Violinen, von Spohr, vorgetragen von den Schülern Kowy und Feigerl; 8. Vocal-Chor: „Vor dir, o Ewiger!" von Schulz; die Sopran- und Altpartieen von den Schülern und Schülerinnen der zweyten Klasse ausgeführt; 9. Ouverture aus Cherubini's Graf Armand; 10. Neuer vierstimmiger Psalm für Sopran- und Altstimmen, vom Hrn. Hofrath von Mosel, vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen der zweyten und dritten Gesangsklasse; 11. Erster Satz eines Doppelconcertes für zwey Flöten, von Arnold, gespielt von den Zöglingen Dietmann und Schuls; 12. Terzett aus der Oper: „*la testa maravigliosa*" von Generali, vorgetragen von den Fräulein Jans, Emmering und Volkert; 13. Violoncell-Variationen von Merk, gespielt von dem Zögling Leopold Böhm; 14. Sextett aus Mozart's: *Così fan tutte*, gesungen von den Fräulein Uffenberg, Mayerhofer und Tewils, Schülerinnen der dritten Gesangsklasse, und einigen Gesellschaftsmitgliedern; 15. Grosser Chor und Fuge: „Dir Herr der Welten" — von Mozart, vorgetragen von sämmtlichen Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums. — Es war sehr erfreulich, das sichtliche Gedeihen dieser so nützlichen Anstalt zu beobachten; man konnte mit der Ausführung im Allgemeinen sehr zufrieden seyn, besonders wurden die vollstimmigen Orchestersätze, worin alle Instrumente, die Pauken, Trompeten und Contrabässe ausgenommen, mit Zöglingen besetzt waren, ungemein feurig, deutlich, präcis, mit Licht und Schatten gegeben, so dass diesen aufkeimenden Talenten sowohl, als ihren würdigen Lehrern, volles Lob gebührt!

Abends: im Josephstädter-Theater: zum Vortheile des Hrn. Carl Lösel, zum erstenmale: *Die weisse und die schwarze Feder*, oder: *Der Wald auf der Promenade*, grosses pantomimisches Zauberspiel mit Gesang, Tänzen und Gefechten in zwey Aufzügen, als Parodie der Zauberpantomime des Hrn. Foureaux; Musik vom Hrn. Kapellmeister Roser, Tänze, Gruppirungen, Maschinerie, Dekorationen etc. etc. Es ist nun einmal Sitte, dass beliebten Künstlern jährlich die freye Einnahme einer Vorstellung als Zulage zu ihrem Gehalte bewilligt wird und dass hierdurch das Theaterpublikum etwas weniges in Contribution gesetzt wird; was soll man aber sagen, wenn ein Unbekannter daherkommt und gleicherweise unsere Begünstigung in Anspruch nimmt? „Wer ist dieser Herr Carl Lösel?" so frägt alle Welt; Niemand kennt ihn, Niemand weiss von ihm. „Er hat Hrn. Direktor Hensler wichtige Dienste geleistet" — berichtet die Theaterzeitung; was haben aber dergleichen, privatissime erwiesene Liebes- und Freundschaftsdienste mit unsern Börsen gemein? Man will übrigens wissen, jener Beneficiat sey auch der Vater des hinfälligen Kindleins, dessen Lebenslämpchen schon am nächsten Abend erlosch. Wohl möglich! Stoppelt denn in unsern Tagen nicht so mancher ein dramatisches Monstrum zusammen, der kaum mehr gelernt hat, als zierliche Buchstaben zu malen; und, bey'm Lichte besehen, ist's ja gar kein Hexenwerk, eine jämmerliche Pantomime eben so jämmerlich zu travestiren! —

Am 16ten: im Theater an der Wien: *Welche ist die beste Frau?* Zauberposse mit Gesang in zwey Aufzügen von Gleich, Musik von Riotte. — Miron, ein Berggeist, hat vor zwanzig Jahren bey

einem Besuch auf der Oberwelt an neugebornen Drillingsschwestern Gefallen gefunden, selbige nach seinem Plane erziehen lassen und jede mit einer Eigenschaft beschenkt. Mina ist fleissig, Laura sittsam, und Rosa lustig. Um nun zu sehen, was aus seinen Schützlingen geworden und welche aus ihnen sich wohl zur besten Frau qualificiren dürfte, vermenschlicht er sich jetzt, nach zwey Decennien, abermals wieder, um sich jeder besonders in verschiedener Gestalt, in Person als Freyer zu präsentiren. Aber! hilf Himmel! die emsige, haushälterische Mina, die keinen Augenblick müssig ist, sondern für jeden eine neue Verrichtung weiss, zerschlägt aus purer Geschäftigkeit Tassen, Geschirr und sogar Fenster, einzig aus Sorge, dass solche von einer kecken Fliege beschmutzt werden könnten? die eingezogen lebende Laura, Männerfeindin aus blosser Sittsamkeit, hält dagegen Verkehr mit ein paar alten Kaffee-Schwestern und einem eben so verwitterten Tanzmeister, deren altfränkisches Wesen sie sowohl in Sitten als Kleidung nachahmt, wobey sie über die Verderbtheit der Weltkinder ein zermalmendes Anathem ergehen lässt; Rosa endlich, mit ihrem fröhlichen Humor, ist eigentlich ein weiblicher Don Quixotte, ein Wildfang im Amazonen-Costum, dessen einzige Passion es ist, das ganze Geistervolk zu nekken, zu foppen und Spasses halber weidlich zusammenzuhetzen; item: fechten, jagen, fahren, reiten, störrische Pferde bändigen, selbst zu Pferde einen Besuch in der ersten Etage des Hauses machen; kurz, in allen Dingen gerade das Gegentheil von dem zu beginnen, was andere zweybeinige, federlose Geschöpfe sonst wohl zu thun pflegen. So macht denn unser wohlthätiger Berggeist die traurige Erfahrung, wie er mit dem besten Willen das Kindlein sammt dem Bade verschüttet habe, und er abstrahirt sich als Facit: 1. dass Einseitigkeit nie etwas tauge; 2. eine gute Eigenschaft, selbst wenn sie nicht Maass und Ziel überschreitet, keineswegs hinreichend zu einer wackern Hausfrau sey; folglich 3. nur aus der Vereinigung mehrerer Tugenden das wahre Ehestandsglück erblühe: quod erat demonstrandum. — Es kann nicht geleugnet werden, dass in der Fabel wirklich ein poetischer Funke glimmt; wollte sich doch Hr. Gleich et Comp. einmal die Mühe nehmen, von dem gewohnten trivialen Schlendrian abzuweichen! Man sollte sich nicht zum Sudelkoch erniedrigen, wenn man zum Besseren sich fähig fühlt; niemand geniesst gern halbrohe Speisen, und ein vorsichtiger Küchen-Inspektor lässt alles hübsch auskochen, durchbacken und gar werden, bevor er die Tafel servirt. — Unter den Darstellenden hatten nur die Hrn. Spitzeder und Neubruck, nebst Mad. Kneisel — in triplo — einige Gelegenheit zur Auszeichnung. Wenn die Dichter immer im alten Geleise bleiben und ewig dieselben Charaktere auftreten lassen: wie kann man, ohne Ungerechtigkeit, nur stets vom Schauspieler Neuheit und Originalität verlangen? — Die Musik ist — was sie seyn soll — recht gefällig und populär; einige Piecen sprachen besonders an; da aber dem Pflanzchen das eigentliche Erhaltungsprinzip, gesunde Säfte, doch wohl mangelt, so lässt sich auch ohne Divinationsgabe vorhersagen, dass es in den heissen Hundstagen eben so schnell wieder verdorren werde, als es über Nacht pilzartig aus der Erde hervorschoss.

Am 19ten: im Josephstädter-Theater: Neues Potpourri. Auswahl von Deklamation, Gesang, Tanz und Tableaux, in zwey Abtheilungen. 1. Ouverture aus der *Vestalin*, von Spontini; 2. Pas de deux; 3. Zweygespräch; 4. Arie aus dem *Barbier von Sevilla*, gesungen von Dem. Heckermann. (cidevant Zögling des Horschelt'schen Kinderballets, lassen wir nun die Füsse ruhen und arbeiten mit der Kehle; das Stimmchen ist recht artig, auch ziemliche Geläufigkeit vorhanden.) 5. Deklamation; 6. Mehul's Ouverture aus: *le jeune Henri* und ein damit verbundenes Tableau: „Die Hirschjagd." — Intermezzo: *Der Wittwer*, Lustspiel in Versen von Deinhardtstein; 7. Ouverture aus dem *Freyschütz*; 8. Arie der Agathe, aus derselben Oper, gesungen von Dem. Heckermann. — 9. Figaro's Arie aus dem *Barbier von Sevilla*, gesungen von Hrn. Dunst. — 10. Zweysylbige Charade, aufgegeben und gelöst in drey Tableaux. — Sic!

Am 28sten: im Theater an der Wien: Zum Abschieds-Benefice des Hrn. und der Mad. Schütz: *„Armida"*. — Es ist nämlich hier Hr. Julius Miller anwesend, welcher als Regisseur der Amsterdamer Bühne dieses Ehepaar, oder, richtiger bezeichnet, dessen schönere Hälfte nebst dem Rest als Zugabe, engagirt hat und uns so einen Liebling entführt. So hat denn die deutsche Oper in dem kurzen Zeitraume von wenigen Monaten zwey so bedeutende Sängerinnen verloren,

(da Dem. Schröder nun in Dresden angestellt ist) und alles verwundert sich, wie die Administration so sorglos dareinsehen kann, wenn allmählig ein Glied nach dem andern von der Kette sich ablöst. Die Künstlerin erhielt noch zum Lebewohl die lebhaftesten Beweise von Wohlwollen und sogar einen Blumenkranz, wahrscheinlich aus Immortellen und Vergissmeinnicht geflochten, mit auf die Reise; wir rufen ihr ein herzliches Lebewohl zu und zweifeln keineswegs, dass sie nicht auch in Amsterdam die verdiente Theilnahme finden sollte. Uebrigens waltet über jene Oper, welche Ref. wenigstens noch immer für Rossini's wohlgerathenstes Kindlein hält, ein eigenes Fatum; sowohl die erste, als die drey letzten Vorstellungen derselben waren Benefize; Mad. Schütz machte den Anfang und das Ende, die Herren Jäger und Demmer aber theilten sich in die Mitte, und keines hat Ursache, seine Wahl zu bereuen.

Miscellen. Der königl. Bayerische Hofsänger, Hr. Fischer, hat Wien abermals mit einem kurzen Besuche beehrt, ohne jedoch Gastspiele zu geben; die Anwesenheit der Italiener dürfte wohl unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. Auch Hrn. Kapellmeister Biercy, welcher vom Anfang des nächsten Jahres an die Breslauer Bühne gepachtet hat und vermuthlich neue Mitglieder anzuwerben sucht, lasen wir in der Fremdenliste. Rossini's viel besprochene *Semiramis* wird nun bald vom Stapel laufen; eine kleine Unpässlichkeit David's trägt namentlich die Schuld der Verzögerung. Die Resultate von Ohrenzeugen bey den Proben lauten aber nicht sehr erfreulich; alles soll ungeheuer lang, nichts aber neu seyn, die Ouverture sammt Introduction allein gegen eine Stunde, ein einziges Duett volle 32 Minuten währen; dennoch will man den Hochgenuss nicht schmälern und giebt das Ganze unbeschnitten; daher behauptete auch jüngst ein Spötter, es würde sogar auf der Ankündigung bemerkt werden, dass der Anfang z. B. Sonnabend Abends, das Ende aber Sonntag Morgens sey. Auch die Sänger sind mit ihren Partien nicht sonderlich zufrieden. Rossini schrieb in Venedig für den Basso cantante Galli, und dieser Gesang liegt für Lablache grösstentheils zu hoch; der Tenor war unbedeutend, wurde auch so gehalten, folglich findet David wenig Ausbeute; Mad. Colbran-Rossini fiel in der ersten Oper *Mahomet* durch; der vorsichtige Herr Gemahl placirte sie daher hauptsächlich nur in Ensemble-Stücken und vermied sorgfältig exponirte Arien: also kann auch Mad. Fodor nicht in ihrer eigentlichen Sphäre brilliren; sein einziger Anhaltspunkt war die treffliche Mariani als Arsas und mit dieser darf sich die Comelli nicht messen. So wird im Allgemeinen über diese Oper gekannegiessert. Wir werden ja sehen. — Hrn. Domenico Barbaja's Namensfest wurde diessmal doppelt gefeyert. Am ersten Abend statteten ihm seine Landsleute einen Besuch auf seinem Reconvalescenten-Zimmer ab und traktirten ihn mit Rossini'schen Bonbons; am zweyten brachten ihm die deutschen Sänger ein Ständchen auf der Strasse, und die Italiener applaudirten nach den Gesetzen der Höflichkeit von dem Fenster herab aus allen Leibeskräften.

Berlin. Uebersicht des Juli und August. Den 3ten Juli gab Mad. Nina Cornega, Mitglied der Oper des Theaters S. Carlo in Neapel, ein zweytes Concert. Sie sang eine Scene und Arie mit Chor aus Rossini's *Italiana in Algieri*, den Bollero von Carafa, mit Mad. Schulze ein Duett aus Meyer-Beers *Romildo e Constanza* und mit den Herren Blume und Devrient Variationen über das Thema: *O dolce concento*. Der Beyfall war derselbe, wie im ersten Concert. Diess war das einzige Concert in den beyden Monaten; von den öffentlichen musikalischen Unterhaltungen durch Militär- und Civil-Musiker in Gärten zum eigenen oder zum Besten von Instituten und Armen erlauben Sie mir — zu schweigen.

Das Theater bot zwey Neuigkeiten. Den 2ten Juli wurde zum erstenmal gegeben: *Das Carneval von Venedig*, pantomimisches Ballet in Einem Aufzuge von Milon; die Musik componirt und eingerichtet von Persuis und Kreuzer. Das Ballet unterhielt die Zuschauer auf eine angenehme Weise. Mit vieler Treue sind der Marcusplatz, die Gondeln, die Trachten der Gondoliere etc. nach der Natur gegeben.

Den 31sten August ward zum erstenmal im Charlottenburger Theater gegeben: *Ein Ständchen vor dem Potsdamer Thore*, Vaudevilleposse in Einem Aufzuge. Die Wahl der Vaudevillemelodieen von C. Blum. Ein nur in den niedern Regionen im J. 1796 spielendes Stück, dem der

eigentliche Titel „der blaue Himmel" die rechte Scene anweisen würde. Der Buchbinder Kunze mit Frau, Sohn und Magd, Hr. Hintse von der Thierarzneischule, die Kinderwärterin Lina (Hr. Gern, Sohn), der Unteroffizier Säbelknopf, ein Recrut aus Kiritz, Kuchenbäckerin, Dienstmägde — diese sind die Schauspieler, deren oft elende Witze (Makronen statt Embryonen der Thierarzneischule), Gesänge etc. nur bey einem Theile der überzahlreichen Versammlung Beyfall finden konnten.

Mit mehr Freude wenden wir uns zu den interessanten Gastspielerinnen dieser Monate. Dem. Wilh. Schröder, vom königl. Hoftheater zu Dresden, trat am 8ten Juli als Agathe in Weber's *Freyschütz*, am 13ten als Emmeline in Weigl's *Schweizerfamilie*, am 20sten als Pamina in Mozart's *Zauberflöte* und am 22sten als Fidelio in Beethovens Oper dieses Namens auf. Die tief gefühlte Herzlichkeit und Anspruchlosigkeit ihres Spiels, die jugendliche Frische des metallreichen und reinen Gesanges, die Einheit und der Zusammenhang in ihrer ganzen Leistung erregten den lebhaftesten Beyfall.

Mad. Vespermann, Mitglied des königl. Hoftheaters zu München, debütirte am 21sten und 31sten August als Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris*, am 25sten als Agathe in Weber's *Freyschütz* (wo ihre Scene und Arie: Wie nahte mir der Schlummer etc. allgemeinen Beyfall des überfüllten Hauses erhielt), am 27sten als Röschen in Paisiello's *schöner Müllerin* und am 29sten als Tancred in Rossini's Oper dieses Namens. Schon vor einigen Jahren machten wir mit der trefflichen Sängerin, damals Dem. Metzger, die angenehme Bekanntschaft in dem von ihrem würdigen Lehrer, Hrn. Kapellmeister von Winter, hier gegebenen Concerte. Seitdem bewundert ganz Teutschland die starke und angenehme Tiefe, die klare und starke Höhe, die sichere, leichte und untadelhafte Intonation ihres Gesanges. Sie durchwirbelt gewandt die Rouladen, schlägt den Triller leicht und geläufig, durchfliegt die Tonleiter von mehr als zwey Octaven keck und schnell, und springt sicher aus der Höhe in die Tiefe und umgekehrt. Möchten wir uns noch öfters nach ihrer Rückkehr von Hamburg ihres seelenvollen Gesanges erfreuen können!

Die Intendantur hat uns Mangel neuer Opern zwey ältere beliebte wieder in die Scene gesetzt und zum Theil neu besetzt, Winter's *unterbrochenes Opferfest* und Gretry's *Richard Löwenherz*, die viel Beyfall gefunden haben. Nächstens wird auch der vor zwanzig Jahren sehr beliebte *Calif von Bagdad* mit Musik von Boieldieu wieder erscheinen.

Von den Zwischenspielen dieser Monate verdient nur das des Hrn. Kammermusikus Schwarz Auszeichnung, der am 9ten Juli ein Adagio und Variationen für Fagott von seiner Composition sehr brav geblasen hat.

(In den letzten Nachrichten von Berlin in dieser Zeitung sind folgende Druckfehler zu berichtigen: S. 417. Z. 15. v. u. l. Leidel statt Seidel. S. 489. Z. 13. l. Dobler statt Döbler. S. 490. Z. 22. l. Kienlen statt Kienlin.)

Prag. Hier gaben neuerlich Concert im Theater der k. bairische Hofsänger Hr. Fischer mit seiner Pflegetochter und Schülerin Dem. Anna Fischer, und der bekannte Clarinettist Hr. Bärmann. Die Verdienste dieser Künstler sind bekannt und auch in diesen Blättern schon oft gewürdigt worden. Sie wurden auch hier mit ausgezeichneter Theilnahme aufgenommen.

Eine neue Oper von Riotte, *Prinz Nuredin* hat wenig Glück gemacht. Die Musik ist zwar weder originell, noch in anderer Hinsicht ausgezeichnet; sie hat indessen recht hübsche Einzelheiten, worunter wir vorzüglich das Quartett bey der Vorführung der Frauen im zweyten Akt und die Arie der Prinzessin im dritten rechnen. Der k. preussische Opernsänger, Hr. Devrient, gab drey Gastrollen: die erste war Figaro im *Barbier von Sevilla*. In dieser Rolle war er eine recht angenehme Erscheinung, da er mit einer hübschen Figur viel Gewandtheit, lebendige und sprechende Mimik, ein jugendlich heiteres Spiel und eine besonnene Komik vereint. Ohne ganz in den rauschenden Beyfall einstimmen zu können, der ihm vom Anfang bis zum Ende zu Theil wurde, haben wir doch seine Darstellung recht lobenswerth gefunden: er ist Herr über Bewegung und Gespräch, weniger aber noch über seine Stimme, die uns etwas gedämpft schien und welche in weit günstigerm Lichte erscheinen dürfte, wenn es ihm einst gelingen sollte, mehr Geläufigkeit und

eigentliche Gesangweise sich zu erwerben, welches einem so jungen Künstler bey ernstem Studium nicht fehlen kann. Sein Gesang ist bis jetzt noch zu parlant für das italienische Genre und seinen Verzierungen fehlt es an Rundung, Deutlichkeit und Nettigkeit. Er wurde am Schlusse hervor gerufen. Seine zweyte und dritte Rolle waren Papageno in der *Zauberflöte* und Don *Juan*, in welchen beyden er jedoch weniger als im Figaro leistete.

Hr. Böhm, k. k. Kammermusikus und Professor der Violine am Conservatorium der Musik in Wien, und Hr. J. P. Pixis (Clavicinist) beyde auf einer gemeinschaftlichen Kunstreise nach Paris begriffen, gaben hier im Theater zwey sehr zahlreich besuchte Concerte, in welchen sie durch ihr meisterhaftes Spiel und durch ihre Compositionen ihren frühern Ruf vollkommen bewährten.

St. Petersburg. Herr Field lebt noch in Moskau; seit seinem siebenten Concert ist, ausser Variationen über ein Russisches Lied mit Orchesterbegleitung, nichts neues von seiner Composition bekannt geworden. Das in Moskau herauskommende *Journal de Musique*, welches anfänglich lebhafte Theilnahme fand, ist aus der Mode gekommen: denn in Russland steht die Musik durchaus unter der Herrschaft dieser launigen Göttin. Man besucht nur die Concerte der Künstler, welche in der Mode sind, man spielt nur die Musik von Componisten, welche in der Mode sind (jetzt Field, Hummel und Rossini; Mozart und Beethoven sind es schon weit weniger) und man sucht nur die Musiklehrer, welche in der Mode sind.

An Concerten hat es hier nicht gefehlt; Hr. Meinhard (Violoncellist), Hr. Bärmann (Clarinettist), Demois. Dall'occa, jetzt die beste Sängerin hier, und mehrere hiesige Virtuosen gaben Concerte. Die Anzahl ausgezeichneter Künstler ist hier weit grösser als in Moskau. Unter den hiesigen Violinisten sind Hr. Böhm und Hr. L. Maurer (welcher uns verlässt, um nach Hannover zu gehn), unter den Violoncellisten die Hrn. Paulson, Meinhard, Marcon und Schmalz die vorzüglichsten. Als Clarinettisten zeichnen sich die Brüder Bender, als Oboist Hr. Leerwenka, auf dem englischen Horn Hr. Ferlandi, auf dem Waldhorn die Hrn. Gugel, Vater und Sohn, aus. Unsere bedeutendsten Clavicinisten sind die Hrn. Stehelt, Zeuner, Meyer und Arnold. Hr. Schulz, ein Engländer, ist ein vorzüglicher Harfenspieler. Der beste Guitarrespieler und Sänger ist Hr. Giuliani, ein Sohn des bekannten Virtuosen und Componisten in Wien; sein Onkel Nicolaus G. gehört zu den vorzüglichen Singlehrern.

Die bedeutendsten adelichen Kapellen sind die der Hrn. Sewlotsky und Guschkof. Die erstere wurde 16 Jahre lang von Hrn. Maurer angeführt.

Was die hiesige Kirchenmusik betrifft, so ist der Chor der Hofsänger vielleicht das vollstimmigste in der Welt, da hierzu die schönsten Stimmen in dem ganzen Kayserreiche gewählt werden. Besonders sind die Soprane unvergleichlich schön. Alle fremden Künstler bewundern diesen Gesang. Die Sänger stehen unter der Direction des Hrn. Bortnansky, welcher auch die meisten Gesänge für diesen Chor componirt oder arrangirt hat. Auch Hr. Koslowsky hat vieles für dasselbe geschrieben. Die Wirkung, welche die Vereinigung so vieler trefflichen Stimmen hervorbringt, ist unbeschreiblich und wirklich bezaubernd. Der Gesang derselben ist durchaus ohne Instrumentalbegleitung; zuweilen tritt dabey eine Stimme concertirend hervor, indes die andern sie begleiten.

Turin, d. 30. August. Hr. Polledro, vorhin königl. Sächsischer Concertmeister in Dresden, welcher seit einem Monate hier ist, ist als Concertmeister der hiesigen königl. Kapelle angestellt worden. Das hiesige Orchester besitzt mehrere treffliche Künstler z. B. Giorgio Anglois und dessen Sohn (Contrabassisten), Paolo Canavasso (Violoncellist), Valentino Molino (Bratschist, Bruder des Concertmeisters Molino), Giuseppe Ghebhardi (Violinist; sein Vater, ein sehr wackerer Hornist, und ebenfalls in der königl. Kapelle angestellt, war ein Deutscher und hiess eigentlich Gebhard) Giuseppe Giorgis (Anführer der zweyten Violinen, wegen seiner kleinen Figur gewöhnlich Gorgino genannt), Leopoldo Secchi (Fagottist), Giovanni Belloli (Hornist, Sohn des berühmten Belloli in Mailand), Merlatti (Clarinettist), Salino (Oboist) und mehrere andere ausgezeichnete Künstler. Dieses Orchester bedurfte indess eines Anfüh-

rers wie Polledro, um zu einem neuen Leben aufgeregt zu werden. Sein Vorgänger Molino ist pensionirt worden, doch so, dass er seinen vollen Gehalt lebenslänglich behält und, so oft er dazu aufgefordert wird, noch seinen Dienst zu leisten hat. Als königl. Kapellmeister ist noch Hr. Küster, ein Deutscher, angestellt, welcher auch durch mehrere Kompositionen rühmlich bekannt ist.

Am 25sten August gab Hr. Moscheles auf seiner Kunstreise das erste Concert in Spaa; das Auditorium bestand meist aus Engländern. Der Saal war ziemlich voll, obgleich Spaa jetzt weit weniger als ehemals von Fremden besucht wird. Ueberhaupt geräth dieser Ort vom Jahr zu Jahr mehr in Verfall. Am 30sten August gab Hr. M. in Aachen, in dem neuen Redoutensaal, Concerte. Des gepriesenen Künstlers früheres Erscheinen in dieser Stadt war den Bewohnern derselben noch in frischem Andenken und ihre Freude, ihn wieder zu sehen, drückte sich durch einen enthusiastischen Empfang desselben aus. Durch eine freye Phantasie am Schlusse des Concerts erwarb er sich den ausgezeichnetesten Beyfall. Von hier wird er über Frankfurt a. M. gehen, wo man ihn bereits erwartet, und dann seine Reise nach Wien fortsetzen.

Bemerkungen.

Ein System der Philosophie ist Wahrheit ohne Gemüth und Phantasie, eine Theorie der Künste ist Schönheit ohne Gemüth und Phantasie.

Bey der ächten Schönheit erscheint das Unbekannte als ein Bekanntes, bey der Afterkunst sucht Bekanntes als ein Unbekanntes aufzutreten. Jenes erinnert an wohlgebaute Menschen, die man gewöhnlich schon irgend wo gesehen zu haben glaubt; dieses an das bekannte Thier, das sich mit dem Löwenmantel für eine erschreckliche Seltenheit ausgeben wollte.

Das ächte Schöne ist besser als alles Herkömmliche, denn es setzt allem schon Dagewesenen oder Wirklichen noch einen neuesten Geist bey.

Einiger Ernst, viel Scherz und etwas Tollheit wird vom grossen Publikum am besten aufgenommen. Jedes für sich allein langweilt.

Jedes Grosse, Schöne, Reiche stammt aus einem Grössern, Schönern, Reichern. Wer etwas wahrhaft Gutes hervorbringen will, muss noch mehr können, als nur dieses.

Es giebt zweyerley Leiter des Anschauens, des tiefern Geniessens: das Verlangen, Bedürfniss, den nothwendigen Gebrauch und die Einsicht, Wissenschaft, Technik. Wie mag der Künstler nur für eine Welt arbeiten, die ohne diese beyden Leiter sieht, hört, geniesst. Seine Tiefen sind ihr reine Oberfläche.

Wie ein Vater täglich mit dem Säugling kos't, mit seinen Unmündigen scherzt, so muss der Tondichter stets wieder zu den Elementen, zu den einfachsten Naturlauten des Gefühls, der Leidenschaft zurückkehren. Hieran muss er sich aus den verschlungenen musikalischen Verhältnissen heraus immer wieder neu orientiren, wie sich jener aus den verschlungenen Lebensverhältnissen zum kindlich einfachen Menschendaseyn zurückzieht, um sich wieder zurecht zu finden.

Ein Denker soll nicht laut denken; er soll uns das Beste seines Gedachten geben und uns das Uebrige selbst denken lassen. Warum erlaubt sich aber so mancher moderne Musiker, laut zu musiciren, seine inneren musikalischen Selbstgespräche in ihrer ganzen Breite zu geben, statt des Besten daraus? Diess ist ächte Musik, die unser inneres Musiciren erregt, welches als nothwendige Ergänzung des äussern Eindrucks diesen immer begleiten muss.

Ein Dichter oder Tondichter braucht ein wenig Müssiggang. Viel Geschäftigkeit verscheucht die grossen Gestalten der Kunst und hemmt eigenes Erzeugen. Die Zeit der Erfahrung ist nicht die des Schaffens. Aus Nichts (Nichtsthun) ist schon manche poetische, musikalische etc. Welt erschaffen worden.

Blosser guter Wille ist erbärmlich in der Kunst. Es weiss jeder, was er kann; selbst der Egoist ahnt seine Schwäche, aber er rechnet auf die Artigkeit der Menschen.

F. L. B.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Bern. Klein. Oeuvr. 7. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Bey der grossen Anzahl Sonaten ganz gewöhnlichen Sinnes und ganz gewöhnlicher Schreibart, die man nicht verwerfen kann, die Einem aber klingen, als habe man sie schon öfters gehört, und von denen sich darum auch kaum etwas sagen lässt, ausser, dass sie da sind, und schwer oder leicht, lang oder kurz — bey dieser grossen Anzahl macht es schon eine gute Wirkung, wenn man auf eine stösst, wo der Verf. einen eigenen, nicht bereits ausgetretenen Weg geht, sollte es ihm auf demselben auch nicht überall gelingen. Hr. Kl. geht in dieser Sonate wirklich einen eigenen Weg, nicht sowohl in der Zahl, der Anordnung und dem äussern Zuschnitt der Sätze, als in der Erfindung und noch mehr der Schreibart. In letzter scheint es fast, als habe er sich — allerdings mit Rücksicht auf unsere Zeit und was die letzten funfzig Jahre in der Klaviermusik anders gemacht — den C. Phil. Eman. Bach zum Vorbild oder besondern Studium vorgesetzt, diesen genialen, grossen Meister, der in der von ihm selbst geschaffenen Art wahrhaft einzig geblieben, in unsern Tagen aber und am meisten in dem, was doch eigentlich sein Hauptfach war, in seiner Musik für's Klavier allein, so gut als vergessen ist, obgleich von ihm Alle, wer sie auch seyn mögen, besonders aus seinen Rondos „für Kenner und Liebhaber", so vieles lernen könnten. Sey es mit Hrn. Kl.'s Verhältniss zu diesem Meister, wie es wolle: so ist mit dieser unserer Vermuthung den Kunstverständigen wenigstens einigermaassen seine einfache, melodische, im Harmonischen sich fast nur auf das zur Sache Nöthige beschränkende, dieses aber gewählt darbietende und übrigens zuweilen etwas abgebrochene Schreibart angedeutet. Sind Kl.'s Melodieen nicht überall ganz eigenthümlich, so sind sie es doch oft; und findet man in der Harmonie, so wie in der Fortführung überhaupt, Spuren, dass das Schreiben selbst den Verf. noch einigermaassen genire, (zuweilen nicht genug Fluss, nicht genug Symmetrie u. dgl.) so findet man sie doch nicht häufig und nicht auffallend. Und so wird diese Sonate Liebhabern, die Pianoforte spielen, nicht blos darauf sich herumtummeln und abhetzen wollen, interessant und werth seyn und bleiben. Diese Liebhaber finden aber hier folgende Sätze. Presto, C dur. (Allegro vivace wäre auch genug und für den Ausdruck, wie für die Schreibart, wohl noch besser.) Adagio, As dur. Agitato e molto Presto, C moll und C dur, wechselnd. (Der Verf. hat den Satz wohl nur darum nicht Scherzando nennen wollen, weil freylich nichts Scherzhaftes darin ist: doch ist dieser Ausdruck zu einem technischen geworden, wobey man an die wörtliche Bedeutung nicht mehr, sondern nur an die Gattung denkt. Diesem nach ist der Satz ein Scherzando.) Finale, presto, C dur. Den zweyten und dritten Satz ziehen wir den andern vor; der letzte gefällt uns am wenigsten. — Wir wünschen, dass uns Hr. Kl. mit mehrerer Klaviermusik dieser Art beschenke, die aber auch die Vorzüge von dieser Sonate theile; mit dem, was wir an dieser oben ausgestellt haben, wird es sich von selbst finden, wenn es genau auf sich achtet und nicht eher drucken lässt, bis er eine Arbeit so lange liegen gelassen, dass sie ihm selbst fremd geworden ist und er sie dann nochmals vorgenommen und genau revidirt hat, ohne Schonung verwerfend oder abändernd, womit er dann nicht mehr zufrieden seyn kann. — Die Sonate verlangt gebildete und achtsame Spieler: schwer aber ist sie gar nicht. Einige Stichfehler sind von der Art, dass sie sich leicht verbessern lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. **Nº. 41.** 1823.

Einiges über die Behandlung des Chorals beym Kirchengesange.

§. 1. Der Choral ist seinem Zwecke nach der edelste und einfachste Volksgesang; er ist ein wesentlicher Bestandtheil der öffentlichen Gottesverehrung und das Mittel, wodurch eine mehr oder minder bedeutende Anzahl von Menschen jedes Alters und Standes zugleich ihre religiösen Gefühle ausspricht.

§. 2. Dass der Choralgesang zweckmässig geleitet werde, ist vorzüglich Sache des Organisten, des Vorsängers und des Singechors.

§. 3. Damit diese ihre Pflichten erfüllen können, ist vor allen Dingen ein Choralbuch nothwendig, worin die Choralmelodieen hinsichtlich des melodischen und harmonischen Theils zweckmässig behandelt sind. Da aber in mehrern Gegenden andere Melodieen gesungen werden, auch allgemein gangbare Melodieen durch Zeit und Verhältnisse im Einzelnen Veränderungen erlitten haben, und es in den meisten Fällen weder nöthig, noch verdienstlich, noch viel weniger möglich seyn dürfte, einmal von einer ganzen Gemeinde angenommene melodische Formeln, wenn sie sonst einen guten melodischen Fluss haben, nach irgend einer andern Lesart (von welcher es auch immer schwer auszumitteln seyn dürfte, ob sie die bessere und einzig ächte sey) ohne triftige Gründe zu ändern, so würde es zweckmässig seyn: wenn in jedem kleinen Distrikte, welcher etwa ein eigenes Gesangbuch hat, auch ein, diesem vollkommen angepasstes, Choralbuch von einem tüchtigen Meister verfertigt würde, welches dann als bestimmte Norm für diesen Distrikt angenommen werden müsste, wornach der Gesang in Schulen und Kirchen geleitet und ausgeübt würde.

§. 4. Der melodische Theil der Choräle darf nicht durch Verzierungen, Durchgangsnoten u. s. w. entstellt werden, sondern der Organist und Vorsänger haben vielmehr darauf zu achten, dass solche Abschweifungen, welche in der Gemeinde überhand genommen haben, nach und nach abgeschafft und die reine Melodie wieder hergestellt werde.

§. 5. Der harmonische Theil, der sich entweder durch die Orgel allein oder gleichzeitig mit dem vierstimmigen Singchor ausspricht, muss einfach, aber kräftig seyn. Die der Melodie beygegebenen Stimmen werden sich mit ihr am zweckmässigsten gleichzeitig fortbewegen und nur wenige Durchgangsnoten zulassen. Es gehören hieher keine frappanten unvermutheten Uebergänge, kein Häufen der Dissonanzen u. s. w. — Vorzüglich ist es eine ganz den Zweck der harmonischen Begleitung des Chorals verkennende Weise, die einzelnen Zeilen mit dissonirenden Akkorden anzufangen oder wohl gar zu endigen.

§. 6. Das letzte Glied einer Zeile mit dem ersten Gliede der nachkommenden harmonisch und melodisch zu verbinden, ist der Zweck der Zwischenspiele (Einleitungen). Der Orgelspieler soll das Zwischenspiel, welches meistens seiner Erfindung ganz allein überlassen bleibt, so einrichten, dass es die Gemeinde vom Schlusse der Zeile zu dem Anfang der folgenden auf die natürlichste leicht fassliche Weise hinüberleite. Folglich gehören in die Einleitung keine Harmonieen, die mit den beyden Harmonieen des Chorals, zwischen welchen die Einleitung eine Verbindung zu Stande bringen soll, nicht in der nächsten Verbindung stehen, und welche nicht geeignet sind, mit diesen beyden Harmonieen ein natürliches, wohlgeordnetes, harmonisches Ganze auszumachen. Die Einleitung muss gleichsam mit den beyden Harmonieen, zwischen welche

Schöpfung hervorzubringen, das deutsche Schauspiel von allen Schlacken eines verdorbenen Geschmacks zu reinigen und im lyrischen Drama Italien den Lorber aus der Hand zu winden. Durch Standfuß, Hiller, Neefe und Benda brächtest du ihm die Bahn und was du durch die Meisterhände dieser Männer unvollendet liefsest, das vollendetest du durch Mozart, Naumann, Reichardt, Winter, Kunzen u. a. Auch Haydn, dieser Liebling der Grazien, ist dein Zeitgenosse und alle Freunde der Kunst vom Aufgang bis zum Niedergang werden, wenn auch die Feyerstunde für das folgende Jahrhundert schlagen wird, die Erinnerung deines Daseyns noch lange in seinen Werken segnen.

Vielleicht ahndetest du den Werth dieses seltenen Mannes, noch ehe er um den Lorbeerkranz wetteifern konnte, der nun seine Silberlocken schmückt: denn gleich einer zärtlichen Mutter, die für eine sichere Dauer des Glücks ihrer Kinder schon im voraus zu sorgen pflegt, warst auch du darauf bedacht, die geistvollen Früchte der Muse dieses grofsen Zoglings der Kunst und der Natur und mit ihm die Werke anderer braven Tonsetzer vor dem Untergange künftiger Zeitalter zu schützen und sie der Nachwelt zu überliefern. Du brachtest daher die schöne Erfindung der sächsischen Notentypen unter Vater Breitkopf zu Stande — eine Erfindung, die wie ein elektrischer Funke sowohl auf Schriftsteller, als auf spekulirende Verleger würkte.

Zwar will man hier und da darüber klagen, dafs diese typographische Erfindung auch zu vielem Mifsbrauche Anlafs gegeben habe, dafs manche aus dieser heiligen Werkstätte der Unsterblichkeit gleichsam ein Findelhaus gemacht und jede Zwerggeburt ihres Geistes, die aus einem *stupro violento* mit der Göttin Polyhymnia entstanden ist, daselbst ausgesetzt hätten; dafs des Schlechten und Mittelmäfsigen in Vocal und Instrumentalsachen immer mehr werde; dafs dadurch der Freund und Liebhaber der Musik um manches blanke Thalerchen geprellt und der infernalischen Versuchung zur Sünde des Plagiats, und des — Nachdrucks Mittel und Weg gebahnt werde.

Ferne sey es von mir, mich auf eine so delikate Untersuchung über die Recht- oder Unrechtmäfsigkeit solcher Jeremiaden einzulassen oder sie gar zu commentiren. Ich müfste nur darüber mit meinem Gewissen oder mit der Pastoralklugheit zerfallen. Es sey dem also, wie ihm wolle, so bleibt doch gewifs, man würde an dir, o goldnes Zeitalter! höchst undankbar handeln, wenn man die Schuld davon dir beymessen wollte: denn du trafest schon in Zeiten die nöthige Vorkehrung, um jedem Schriftstellerunfug wohlthätige Schranken zu setzen, den Idioten von jeder Unternehmung zurückzuschrecken, die aufser der Sphäre seiner Geisteskräfte liegt, und dem genialischen Wildfang Zaum und Gebifs in den Mund zu legen: und auch hierin thatest du, was keinem deiner Vorfahren in den Sinn kam. Du gabst uns die *musikalische Kritik*: führtest durch sie nicht allein die Kunst des reinen Satzes, sondern auch die Wissenschaft des Schönen auf ihre wahre Prinzipien zurück und schufest durch sie nach und nach unsere musikalische Grammatik und Rhetorik. Zum Schrecken aller Empiriker errichtetest du von Zeit zu Zeit derselben einen furchtbaren Thron, zuerst durch Matheson, Marpurg und Consorten, dann durch Hiller, Forkel, Cramer und Esthruth: du begünstigtest weiland ihr Tribunal zu Speier, und jezt, kurz vor deinem Hinscheiden, das an der Pleifse, und man kann es keineswegs in Abrede seyn, dafs die Herrn Kunstrichter aller dieser Institute, keine Mühe sparten, ihrem Berufe treu zu wirthschaften und Spreu vom Waizen zu sondern. Wollen aber die Herren Autoren weder Zucht noch Lehre annehmen und bleiben sie bey den Geiselhieben der Kritik so unempfindlich wie der berühmte Held von Mancha, wenn er mit seinem Sancho aus einer unglücklichen Fehde zurückkam: siehe, so kann man dir hierüber dennoch keinen gerechten Vorwurf machen. Berechtiget ja doch die Menschenkinder dein eigener herrschender Genius, allen Fesseln, sie mögen Namen haben, wie sie wollen, Hohn zu sprechen. Und was sind alle Kirnbergersche und Voglersche Theorien, mit welchen die Herrn Kritiker der

sie eingeschoben wird, verwachsen seyn. — Darum wird es auch höchst ungeschickt seyn, von dem abgemessenen pathetischen Gange des Chorals in den Zwischenspielen abzuweichen und in diesen einen schnellen Gang anzunehmen; schnelle Läufe, hier angebracht, würden gegen den langsamen, würdigen Gang des Chorals eben so sehr abstechen, als wenn die Gemeinde sich nach jeder Zeile zu einem Wiener Walzer anschicken wollte. Je einfacher und inniger verbunden, so wohl melodisch, harmonisch, als rhythmisch, die Einleitung mit dem Choral ist, desto zweckmässiger wird sie seyn. Die beste Einleitung (vorausgesetzt, dass der Choral auf einer guten vierstimmigen Harmonie beruhe) ist diejenige, wenn sich die drey obern Stimmen nach Endigung der Zeile in ihrer Kürze einfach fortbewegen, bis der erste Ton jeder Stimme im Anfangsakkorde der folgenden Zeile auf eine natürliche Weise in der dazu hinreichenden Zeit folgen kann; vorzüglich muss der Anfangston der Melodie auf eine natürliche Weise dem letzten Tone des Zwischenspiels folgen.

§. 7. Die Zeitbewegung des Choralgesangs muss zwischen zu schnell und zu langsam das Mittel halten.

§. 8. Die Einleitung, welche auch den Singenden die gehörigen Ruhepunkte verschaffen soll, muss ein gewisses Maass beobachten. Es wird hinreichend seyn, wenn die Einleitung, nachdem der letzte Ton verklungen ist, so lange dauert, als drey oder vier Sylben des Gesanges. Wenn nach Beendigung der Einleitung die Gemeinde nicht sogleich mit dem Anfangsakkord des Organisten einfällt, so ist es besser, auf diesem Akkorde so lange zu verweilen, bis die Gemeinde anfängt, als etwa, ohne Rücksicht auf die Gemeinde zu nehmen, sogleich weiter zu gehen oder die Einleitung durch überflüssige Zusätze zu verlängern. In jedem Falle ist es besser, auf die Gemeinde zu warten, als dass die Gemeinde über das Ende des verlängerten Zwischenspiels in Ungewissheit sey. Deswegen ist es auch gut, wenn der Organist in der Regel das Pedal bey den Zwischenspielen schweigen lässt und durch das Eintreten desselben beym Anfang der Gesang-Strophe die Gemeinde an ein sicheres Einsetzen gewöhnt.

§. 9. Das Registriren der Orgel in Absicht auf Stärke und Schwäche muss sich stets nach der Beschaffenheit der Gemeinde richten. Die Orgel muss den Gesang der Gemeinde nie übertäuben, wohl aber begleiten kann, wenn der Inhalt des Textes es vielleicht erfordern sollte, abwechselnd ein Vers ganz schwach begleitet werden; doch ist diess nur bey ganz bekannten Melodieen anzurathen, dahingegen bey unbekannten Melodieen oft die ganze Kraft der Orgel nöthig seyn wird, um sie der Gemeinde geläufiger zu machen und diese von Fehlern abzuhalten.

§. 10. Um der Gemeinde eine neue Melodie leichter einzulernen, oder Unrichtigkeiten abzugewöhnen, wird es von Vortheil seyn, mit vollem Werke auf Manual und Pedal die Melodie mitzuspielen, oder auch diess mit den Händen auf dem Manuale allein zu thun, während dessen das Pedal nur den Grundbass in kurzen Noten angiebt.

§. 11. In Absicht auf Führung der Stimmen im Choralspiel ist allerdings eine reine vierstimmige Stimmenführung die Grundbasis; auch würde ein Choralbuch, wie oben §. 5. gewünscht wurde, so eingerichtet seyn müssen, dass es vierstimmig auf zwey Notensystemen eingerichtet wäre, um sogleich von vier Stimmen gesungen werden zu können, folglich nicht, wie manche wollen, ausschliessend in enger Harmonie, auch eben so wenig stets in weiter Harmonie, sondern abwechselnd so wie es eine gute Stimmenführung, welche auf den natürlichen Umfang und auf einen guten innern melodischen Zusammenhang aller Stimmen Rücksicht nimmt, erfordert.

§. 12. Das immerwährende reine vierstimmige Spiel wird jedoch leicht monoton, und man würde dadurch auf die eigenthümliche Kraft der Orgel Verzicht leisten, wenn man nicht wenigstens abwechselnd, nach Maassgabe des Inhalts des Liedes, so wie auch der Stärke der Gemeinde, zu vollgriffigem Spiele seine Zuflucht nehmen wollte. Dass immer hierbey die angegebene Harmonie des Chorals verbleiben und die Vollgriffigkeit nur durch Verdoppelung einzelner Intervalle (wie sie eben möglich ist, ohne etwa ängstlich Oktavenfortschreitungen vermeiden zu wollen) zu Stande gebracht werden müsse, versteht sich von selbst.

§. 13. Von guter Wirkung ist es auch, Mittelstimmen oder den Bass zu figuriren, jedoch muss diess nur auf den Grund der im Choralbuche

angegebenen Harmonie geschehen, damit durch dieses Figuriren nicht Uebelstände mit dem Singchore, welches die einfache Harmonie des Choralbuchs singt, entstehen.

§. 14. Für den Tonumfang der Choralmelodieen ist, nach jetzt gebräuchlichem Kammerton, für die Tiefe das eingestrichne c und für die Höhe das zweygestrichne f die äusserste Gränze. — Da der Verfertiger eines Choralbuchs ganz besonders auf diesen Umstand zu achten und bey der Stimmenführung auf den Umfang und die beste Tonlage jeder einzelnen Stimme Rücksicht zu nehmen hat, so ist das Verfahren mancher Organisten, die Melodieen höher oder tiefer zu transponiren, wodurch mancher an sehr unrechtem Orte seine Kunst offenbaren will, ganz unschicklich, vorausgesetzt, dass das Choralbuch den Forderungen auch in dieser Hinsicht entspricht.

§. 15. In sofern das Vorspiel nicht nur den Charakter des Liedes sondern auch die Melodie andeuten soll, so kann auch der Organist hierauf Rücksicht nehmen. Noch hat er darauf zu sehen, dass die Vorspiele möglichst kurz seyn, und wo er es für gut findet, die Melodie im Vorspiel anzudeuten, da muss sie klar und deutlich hervortreten.

F. S. D.

Nachrichten.

Von dem diesjährigen Schweizerischen Musikfeste.

Die Zusammenkunft des schweizerischen Musikvereins, die eilfte seit seiner Entstehung, wurde diessmal in dem herrlich gelegenen Lausanne gehalten. Wie gewöhnlich, dauerte auch hier der eigentliche musikalische Verein drey Tage. Am ersten Tage, dem 5ten August, war die Generalprobe in der Kathedral-Kirche. Diese ist ein gothisches Gebäude in Form eines länglichen Viereckes, das sich aber darum weniger zu Aufführung einer zahlreich besetzten Musik eignet, weil es zu schmal ist und deshalb die einzelnen Stimmen und Instrumente zu fern von einander stehen müssen. Man hatte auf beyden schmalen Seiten ein hohes amphitheatralisches Gerüste erbaut: das eine, auf der Seite der Orgel, war für das Instrumental-Orchester und für die Sänger bestimmt, das gegenüberstehende für einen Theil der Zuhörer; die übrigen Zuhörer füllten den untern Raum der Kirche. Die Zahl der sämmtlichen activen Theilnehmer war über 500; die unterste Bank nahmen die Solosänger ein: Mad. de Seigneux und ihre Tochter, Mad. Chavannes, d'Hermanche, Dem. Demolens von Lausanne; die Hrn. Hay (Tenor), Decarro (Basse), von Genf; Hignon, Regnier von Lenzburg (Basse), und Curchod, (Tenor) von Vevay.

Auf die folgenden vier doppelten Bänke waren die Soprane und Alte, dann die Tenore und Bässe und hinter diesen hinauf das Orchester, dirigirt von Hrn. Taillez aus Strassburg, der schon früher einmal die Musik geleitet hatte, der aber bey allem Eifer sich doch des grossen Fehlers schuldig machte, dass er den Takt nicht fest und gleichmässig genug schlug, dabey zuviel Bewegung machte und selbst während der Solopartieen nicht selten durch seinen Gesang, Fussstampfen und Aufschlagen des Stabes den Eintritt und Takt der Instrumente zu befördern suchte.

Mittwoch, den 6ten, war die Aufführung der sogenannten geistlichen Musik in der Kirche, die von drey Uhr bis halb sieben Uhr währte. Die innere Anordnung war vortrefflich, alle Instrumente wurden unter dem Gerüste gestimmt, alle Sänger, die Damen in weissen Kleidern, mit weissen Schleyern und Blumen im Haar, die Herren, schwarz gekleidet, traten zusammen ein, dann das Orchester. Das Zeichen zum Anfange wurde mit den Trompeten gegeben. Die Musik begann mit der prachtvollen Symphonie von Haydn in Es, die mit dem Paukenwirbel anfängt. Die Menuet wurde, als unschicklich für die Kirche, weggelassen. Die Variation für die Violine im Andante spielte Hr. Beut r, bisheriger Musikdirektor in Bern, der sich a. r nun in Lausanne zu fixiren gedenkt, recht angenehm, obgleich sein Ton etwas nasal und schwach genannt werden kann. Dann folgte eine italienische Cantate von Bontempo, ziemlich schwer für einen solchen Liebhaberverein wegen der häu en Absätze in den Chören. Vorzüglich gefiel die Cavatine: la pace ognor serena risplenderà fra voi, gesungen von Dem. de Seigneux. Die Chöre gingen eben jener Schwierigkeit wegen nicht gut, es war kein rechtes Zusammentreffen des Chors mit

dem Orchester. Man hatte diese für die Kirche zu schwache Composition gewählt, weil sie eben mit allen Stimmen zur Hand war. Hierauf eine Ouverture von Niedermeyer dem Sohne, aus Nion. Sie war ganz im Rossini'schen Geiste componirt und daher wohl für die Kirche nicht passend; dann einzelne Stücke aus *Moses* von Rossini, mit italienischem Texte. Damit ging es am schlechtesten, besonders mit dem Trio (gesungen von Hrn. Decarro, Demois. Demolens und Hrn. Chavanne), welches unrein, ohne Takt und Einheit gesungen wurde. Doch entschädigte die darauf folgende *Invocation*, gesungen von Demois. de Seigneux, Hrn. Hay, Hignon, Regnier und Curchod, und das Ganze endete mit der *Preghiera* ziemlich gut. Nach einer halbstündigen Pause begann der zweyte Theil mit der Ouverture aus dem *Freyschütz*, welche recht brav executirt wurde. Ob sie in die Kirche gehört, mag dahin gestellt bleiben. Nun aber kam die Krone dieser Aufführung, so wie überhaupt des ganzen Festes, *Christus am Oehlberge*, von Beethoven; diess Meisterwerk, mit welchem sehr viele der Mitsingenden und Spielenden schon genauer bekannt waren, wurde, im Ganzen genommen, recht gut ausgeführt. Es schien, als würde jeder der Theilnehmenden durch die Herrlichkeit dieser Musik über sich selbst erhoben. Besonders zeichnete sich Mad. de Seigneux durch die Kraft, Sicherheit und edle Einfalt ihres Gesanges aus; man hatte die Person Christi in die eines Erzengels verwandelt und diese Partie unter die Herren Hochreutner aus Morges und Hay aus Genf, getheilt. Den Seraph sang Madame de Seigneux. Wie rührend das Duett: Ah qu'elle est grande sa souffrance pour désarmer les droits divins! Plus grande encore plus grande est la puissance de son amour pour les pauvres humains (Gross sind die Quaal, die Angst, die Schrecken etc.); und nun das ängstliche Chor der Jünger, darauf der furchtbare Eintritt des Chores der Wachen: Voilà l'homme! C'est l'homme (Hier ist er der Verbannte etc.) mit der schaudererregenden Figur der Bassbegleitung, und endlich das wahrhaft himmlische Jubelchor der Engel: Donnez gloire au Dieu Sauveur. (Preiset ihn, ihr Engelchöre etc.) Unbeschreiblich war die Wirkung dieser Musik auf Kenner, wie auf Layen; es war nur Eine Stimme unter den 3000 Personen, welche an diesem Tage die Kirche bis in die obersten Gallerieen füllen mochten: das ist der Triumph dieses Musikfestes!

Donnerstag um vier Uhr war Concert im Theater, bey furchtbarer Hitze und ungünstiger Einrichtung; denn der Ton wurde grösstentheils durch die baumwollenen Wände und Vorhänge der Scene aufgefangen und verschluckt. Der Inhalt war folgender: Erster Theil: Ouverture von H. Späth, Organisten in Morges, etwas matt und trivial; Arie aus *Saul*, von Cherubini, gesungen von Hrn. Mülzer, einem Franzosen, der seit einiger Zeit in Genf lebt, auch Unterricht im Gesang ertheilt. Hr. M. hat ausserordentliche Fertigkeit, aber er missbraucht sie oft, indem er überall Rouladen anbringt. Dann ein Thema mit Variationen für die Harfe, Musik von Bochsa, gespielt von Mad. Henry, einer wackern Künstlerin aus Genf, die auf jenem Instrumente, so wie auf dem Pianoforte gleiche Präcision und gleichen Geschmack zeigt: es wurde äusserst zart und geschmackvoll begleitet von Hrn. Schenker aus Genf. Das bekannte Quartett von Righini aus dem *befreyten Jerusalem*, vortrefflich gesungen von Mad. de Seigneux, Demois. Huber von St. Gallen, Hrn. Huber und Hrn. Leopold aus Hofwyl. — Pianoforteconcert, componirt und gespielt von Niedermeyer dem Sohne, einem ausgezeichneten jungen Manne, der in seinem Spiele Kraft mit Lieblichkeit und ungemeine Präcision mit Weichheit vereinigt. Nicht minder vortrefflich war die folgende Arie aus *Moses*, gesungen von Demois. Zamara, einer Italienerin, die früher einige Vorstellungen in Genf und Lausanne mit einer italienischen Operngesellschaft gegeben und sich dann in Lausanne niedergelassen hatte; ihre Stimme ist zwar etwas bedeckt, aber so schmeidig und rein, und ihre Methode so gut, dass das ganze Auditorium durch ein dreymaliges Klatschen seinen Beyfall zu erkennen gab. — Der zweyte Theil sollte mit einer Ouverture des Hrn. Grandjean dem Sohn, aus Yverdon, beginnen; sie wurde jedoch weggelassen. Man fing sogleich mit einem Duett aus *Achilles* an, gesungen von Hrn. Verneuil, ehemaligem Mitgliede des Genfer französischen Operntheaters, jetzt dortigem Musiklehrer, und dem obengenannten Hrn. Mulzer; aber dieses misslückte, weil beyde Stimmen nicht für dieses Duett passten

und weil es überdiess durch beständige Gurgeleyen und unreine Intonation entstellt wurde. Erfreulicher war das folgende Klarinettsolo von Hrn. Ott aus Zürich, ein äusserst zart und lieblich vorgetragenes Musikstück, fast zu delikat für eine so unruhige Menschenmenge.

Die darauf folgende Arie von Hrn. Regnier wurde etwas zu steif, obgleich nicht ohne Bravour vorgetragen. Die Romanze von Blangini, mit Begleitung der Harfe, des Pianoforte und der Flöte, von Moscheles: *L'avenir, le présent et le passé*, gesungen von Demois. de Seigneux, war durch Mangel an Ausdruck, durch Undeutlichkeit der Aussprache und weil die Zwischenspiele der Begleitung so ausserordentlich gedehnt waren, höchst langweilig.

Das Schlussquartett aus *Ricciardo und Zoraide*, gesungen von Mad. de Seigneux, Hrn. Baron von Mengden, Hrn. Eder von Frauenfeld und Curchod von Vevay, machte einen ehrenvollen Schluss und hätte wohl mehr Ruhe und Aufmerksamkeit von Seiten der Zuhörer verdient, welche sich im Schauspiele glaubten und während des Gesanges mit vielem Geräusche aufbrachen. Man hätte doch bedenken sollen, dass es zum Theil dieselben Personen waren, die überhaupt mit so vieler Uneigennützigkeit, mit so regem Eifer und wahrhaft patriotischer Gesinnung zu Verherrlichung dieses schönen schweizerischen Musikvereins beygetragen hatten. In der That kann man die Herzensgüte, Thätigkeit und Gastfreundschaft der Waadländer und der Lausanner insbesondere nicht genug rühmen, die sie bey jeder Gelegenheit und auch bey diesem Feste an den Tag gelegt haben. Besonders die Herren de Seigneux und Chavannes, nebst ihren würdigen Familien haben alles mögliche gethan, um die gewiss nicht leichte Anordnung eines aus so verschiedenartigen Elementen bestehenden Vereins zu besorgen. Man kann sagen, dass diess die glänzendste der Versammlungen der Schweizer Musikgesellschaft gewesen ist; wahrhaft patriotische Gesinnung, Heiterkeit und wahre Herzlichkeit vereinigten sich mit Feinheit des Umgangs, um dieses Fest zu einem wahren Feste der Schweizer Harmonie zu machen. Wer, der nur einigermaassen die grossen Schwierigkeiten einer musikalischen Aufführung durch Liebhaber in Zeit von drey Tagen erwägt, wer möchte dann noch darüber klagen, dass die Harmonie jener Tage durch die unharmonische Stimmung der Instrumente oft gestört worden sey? Sie ist bey der Verschiedenheit derselben, bey der Ungewohnheit des Zusammenspielens fast unvermeidlich. Wie wohlthätig aber auch diese Versammlungen der Schweizer Musikfreunde zur Befestigung der wahren Bundestreue, zur Belebung des nationalen Kunstsinnes und zur Erhebung der Freude an Vaterland und Genossen beytragen müssen, diess liegt am Tage und davon zeugt die lebhafte Theilnahme der ganzen Stadt an diesem Feste; davon war auch das wohlgeordnete Banquet, welches am Abende der ersten Aufführung im grossen Saale des Schlosses Statt fand, ein Beweiss. Alle, welche thätigen Antheil an der Aufführung genommen hatten, konnten beywohnen, und es fand sich eine eben so zahlreiche als glänzende Gesellschaft zusammen. Die Damen in ihrem oben beschriebenen Kostüm bildeten mit den Herren bunte Reihe, ihre Plätze waren mit frischen Blumen bezeichnet, der ganze Saal mit grünen Reisern geschmückt und durch die Wappenschilder der zwey und zwanzig Kantone so wie durch zwey Transparents, welche die Harmonie und Apollo, welcher die Musen belehrt, darstellten, auf's glänzendste erleuchtet. Anständige Fröhlichkeit und herzliche Offenheit herrschten bey der Tafel, und nach derselben fehlte es nicht an bedeutungsvollen und witzigen Gesängen und Darstellungen, welche Scherz und Ernst auf die glücklichste Weise verbanden. Besonders ergötzlich war die Symphonie für Kinderinstrumente von Haydn, die von mehreren Jünglingen in Kinderkleidung meisterhaft ausgeführt wurde, und nach welcher Hr. Chavannes der Sohn, der Direktor dieser kleinen Kindertruppe, ein von seiner Mutter gedichtetes allerliebstes Lied mit Chor sang, welches die Gefühle der Freude, des Muthes, der Eintracht, die in diesem Augenblicke jede Schweizerbrust hoben, auf eine feine und kräftige Weise aussprach. Möchte die Gesellschaft Schweizerischer Musikvereine noch recht oft ungestört im Schoosse des Friedens und im ungetrübten Besitze ihrer Rechte, das herrliche Fest der Harmonie auf dem freyen Boden ihres Vaterlandes begehen können!! — Diess Fest hat insbesondere in Genf den Mangel eines bestehenden Musikvereins lebhafter als je empfinden lassen, und man will sich nun ernstlich damit beschäftigen, eine *société*

de musique cantonale zu stiften; die erste vorbereitende Versammlung soll in diesen Tagen hier gehalten werden. — Im nächsten Jahre soll die Zusammenkunft des schweizerischen Musikvereins in Lucern Statt haben.

Strasburg. Concerte. Der Concerte waren im vorigen Winter wieder sehr viele; der grössere Dilettanten-Verein auf der sogenannten *Réunion des arts* gab deren zehn; der kleinere im Gasthofe *zum Geist*, acht; Extra-Concerte hatten dreizehn Statt; also zusammen ein und dreissig Concerte. Nimmt man nun noch die musikalischen Uebungen, welche wöchentlich oder monatlich bey den Klavier-Lehrern Berg, Kuttner und Jauch Statt haben, wo die Töchterchen zeigen, dass sie bey dem einen oder dem andern dieser Meister Klavier spielen lernen, weil es nun einmal so Sitte ist, beyde interessant macht und die Zuhörer umsonst unterhält, so kann man der Musik in Strassburg bis zum Ekel übersatt werden. Wenn der Sinn für gute Musik noch einigermassen aufrecht erhalten ist, so haben wir es achtbaren Lehrern zu verdanken, welche gründliche Schüler im Stillen bilden und sich nicht hergeben, um unter dem Aushänge-Schild einer halb öffentlichen musikalischen Uebung Aufsehen zu erregen, ihre Schüler dabey zu Markt zu bringen und sie der Kritik Preis zu geben. Es bedürfte nur noch einiger solcher Mode-Lehrer, und die öffentlichen musikalischen Aufführungen würden keine Unterstützung mehr finden. Am meisten werden diess fremde Künstler inne; kaum bleiben ihnen sogar ausser den Theater-Tagen einige Stunden für Probe und Execution übrig, die Abhaltung der Theilnehmer gar nicht zu gedenken. Möchte daher jeder fremde Künstler, welcher Strassburg zu besuchen gedenkt, um sich hören zu lassen, sich zuvor durch sichere Correspondenten nach den Verhältnissen erkundigen, welche seinem Unternehmen, nach Zeit und Umständen, beförderlich seyn können oder nicht.

Der grössere Dilettanten-Verein hatte für diessmal für die Haupt-Gesangpartie Demois. Hardmeyer aus Zurich engagirt. Diese junge Schweizer-Sängerin trat in jedem der von dieser Gesellschaft gegebenen zehn Concerte, vom 2ten Decemb. 1822 bis zum 24sten März 1823, selbst in Extra-Concerten, mit immer steigendem Beyfall auf. Ihre einnehmende Stimme, ihr gebildeter, seelenvoller Gesang standen mit der Achtung, welche ihr musterhaftes Betragen einflösste, auf gleicher Stufe. Sie singt ohne Anstrengung, ihre Stimme hat viel Wohlklang und hinreichende Kraft, um in grössern Ensemble-Stücken durchzudringen, ohne schreyend zu werden; ihre Tiefe ist kräftig, und ihre Höhe erreichte in den von ihr gegebenen Gesang-Stücken das e.

Folgende Gesang-Scenen wurden von Dem. H. gesungen. Aus *Torvaldo e Dorliska* von Rossini: tutto vano niun m'ascolta, — Arie (für Tenor geschrieben) von Nicolini, deren Anfang nicht bezeichnet war; musste in einem andern Concerte wiederholt werden, — Scene aus *Titus*, mit obligater Klarinette, von einem Dilettanten brav geblasen; Scene aus *Tancred* mit Chor: Come dolce all'alma mia; aus der *Italienerin in Algier*: Cruda sorte; Scene von Pucitta: Della tromba il son guerriero — aus *Titus*, mit obligatem Bassethorn (wurde auf der Viola sehr zart vorgetragen) — aus *Sophonisbe* von Pär, mit Chor: Jo saprei con alma forte — Scene und Rondo aus *Tancred*: Oh patria u. s. w.; Scene aus der *Vestalin* von Generali, ist von vorzüglicher Schönheit. Duette: aus *il fanatico per la musica* von Fioravanti, mit einem Dilettanten, — ein anderes von Paisiello, mit demselben; — aus *Tancred*, mit Hrn. Pezzotti, sehr brav, — das zweyte Duett aus derselben Oper, mit demselben; Terzett aus *l'Inganno felice* von Rossini, mit Hrn. Pezzotti und Kuttner. Quartette: aus dem *unterbrochenen Opferfest*, mit drey Dilettantinnen, — aus der *Italienerin in Algier*, mit einem Dilettanten, dem Hrn. Pezzotti und Contat. Mehrstimmige Gesang-Stücke: das Jäger-Chor aus dem *Freyschütz*; Cantate mit Chor von Bergt. Ferner wurden ohne die Mitwirkung der Dem. H. folgende Gesang-Stücke gegeben: Tenor-Arie aus *Matrimonio segreto*: pria che spunti, durch Hrn. Pezzotti, mit vielem Geschmacke; allein seine Stimme hat nicht mehr die gehörige Kraft, diese Arie vorzutragen; besser gelang ihm die Arie aus der *Italienerin*: Languir per una bella. Ein Hr. Moldetti, welcher eine entschieden starke Bass-Stimme besitzt, sang mit Beyfall die Scene aus *Matrimonio segreto*: Udite tutte,

ndite. — Duett aus *Une folie*, gesungen von einem Dilettanten und Hrn. Contat; von letzterm weiter unten. Duett aus *Othello* von Rossini, von einem Dilettanten und Hrn. Pezzotti; beyde Tenorstimmen trugen ihre Partie in völligem Einklang vor: die Composition ist von grosser Wirkung, allein für das Concert zu stark instrumentirt; — Hr. Pezzotti sang mit vielem Geschmack noch mehrere Cavatinen und eine Scene von Sim. Mayr, welche aber nicht näher bezeichnet waren und dem Ref. unbekannt sind. Eine junge Dilettantin, welche Anlagen verräth, sang die Scene aus dem *Barbier von Sevilla*: Una voce poco fà. Hr. Contat, Klavier- und Sing-Lehrer, Mitglied des Pariser Conservatoriums und des Athenäums der Künste, welcher von Lyon kommend, sich hier niedergelassen hat, sang allerliebst am Klavier französische Romanzen, ferner in derselben Sprache die Arie aus *Figaro*: Non più andrai. Seine Stimme ist ein Baryton; sie ist kräftig, biegsam und klangvoll. Seine Methode besteht in der ächt französischen Schule, einer gewissen Heul-Methode im Cantabile; sie ist auf jede andere Composition unanwendbar. So lange Hr. C. sich beschränkt, Compositionen von Franzosen vorzutragen, wird er immer Vergnügen machen. — Endlich sind noch einige Buffo-Arien von Farinelli, Paisiello und Cimarosa zu erwähnen, welche von einem Dilettanten (Bass) mit echt komischer Laune vorgetragen wurden. Symphonien, meistens von Haydn, auch Mozart und Krommer, wurden sehr gut gegeben. Unter den Ouverturen zeichneten sich aus: die aus *Cyrus und Astyages* von Hrn. von Mosel; *Elisabetta* von Rossini; *Johanna von Wieselburg*, von Küffner, ein Potpourri, der immer gerne gehört wird; — die zur *Italienerin in Algier* von Rossini; — eine in D von Romberg; — zu *Don Juan* von Mozart; — zur Oper *Una in bene e una in male*, von Pär; — zu *Marie von Montalban* von Winter; — eine von Kreutzer, für das Concert sehr effektvoll geschrieben, ohne nähere Bezeichnung, Ref. unbekannt. Folgende Instrumental-Solos wurden gegeben: Hr. Kapellmeister Wassermann von Donaueschingen hatte die Gefälligkeit, in dem ersten Concert, am 2ten December, eine Polonaise von Kaliwoda zu spielen; Ref. spricht weiter unten von diesem trefflichen Violinisten; — Polonaise von Köhler für die Flöte, von einem jungen Dilettanten recht brav geblasen. — Klavier-Sonate von Beethoven, von den Hrn. Jauch und Baxmann, mit der Virtuosität, welche man an diesen Künstlern gewohnt ist; — Fagott-Concert von Delcambre, durch einen Dilettanten; man schrieb der Neuheit seines Instruments die durchaus unreinen Töne zu, deren öftere Wiederholung höchst unangenehm war; — Doppel-Concert für Oboe und Fagott, von Wiederkehr, geblasen von den Hrn. Rhein und L'allemand: letzterer zeigte sich als ein geübter und mit seinem Instrument vertrauter Fagottist, ersterer zeigte viel Sicherheit und Fertigkeit auf der Oboe, allein sein Ton ist vernachlässigt und durchgehends zu stark; — Klavier-Concert von Field, gespielt von Hrn. Jägle; schon der Autor zeigt den Grad von Virtuosität des Spielers an, auch befriedigte er vollkommen die Erwartung der aufmerksamen Zuhörer; — Doppelconcert für zwey Flöten von Berbiguier, vorgetragen von einem Dilettanten und Hrn. Matz; der Schüler übertrifft bey weitem den Meister an Zartheit des Tons; — Variationen über das Lied: *au clair de la lune*, für zwey Fagotte, componirt von Hrn. Lallemand, von ihm selbst und einem seiner Schüler geblasen; die Variationen sind sehr vortheilhaft geschrieben, beyde Spieler fanden verdienten Beyfall; — Concert militaire von Romberg, vorgetragen von Hrn. Baxmann; dieser brave Violoncellist, welcher seit etwa einem Jahre einem musikalischen Institute durch wechselseitigen Unterricht rastlos vorsteht, zeigte hier, dass er sein Hauptinstrument keineswegs vernachlässigt; am meisten befriedigte er in dem Adagio und Rondo dieses Concerts und erneuerte so den Genuss, den uns der grosse Meister selbst an derselben Stelle vor einigen Jahren gab; — Klavierconcert von Ries, vorgetragen von Hrn. Wackenthaler, Kapellmeister a. M. Münster; er spielte wahrhaft als Meister auf einem vorzüglichen Flügel von Schmidt, seinem Schwiegervater, dessen Instrumente immer mehr an Güte gewinnen; — Doppelconcert für Harfe und Violine, von Bochsa, vorgetragen von M. Dumonchau und einem Dilettanten; die für beyde Instrumente gleich schwierige Partie wurde meisterhaft durchgeführt. So oft auch Harfen-Compositionen gehört werden, so gehört es doch unter die Seltenheiten, ein regelmässiges Concert mit voller Orchester-Begleitung auf diesem Instrumente zu

hören; desto grösser war der Beyfall, welchen beyde Concertisten einernteten.

Der kleinere Dilettanten-Verein, im Gasthause *zum Geist*, gab seine acht Concerte an denselben Tagen und an derselben Stunde, wie der grössere Verein. Diese Collision bewog Ref. sich diessmal an ersteren zu halten, als welchem, rücksichtlich des vortheilhaften Lokals, der sichern Mitwirkung und der vollständigern Besetzung des Orchesters der Vorzug gebührte. Nur wenig Concerten, die nicht mit jenen zusammen trafen, konnte Ref. beywohnen; sie boten gerade nichts erhebliches dar, Ref. hatte blos Gelegenheit zu bemerken, dass die im vorjährigen Bericht aufgestellten Vorzüge und mangelhaften Einrichtungen noch immer fort bestehen. Lobenswerth ist jedoch die Beharrlichkeit dieses Vereins in seinem Streben nach Vollkommenheit, sogar die Wiederholung verunglückter Executionen nicht zu verschmähen.

Die Reihe der Extra-Concerte hat Ref. seit dem letzten Berichte weit in den vorigen Sommer hinein zu beginnen. Am 5ten und 12ten August liess sich der vortreffliche Klarinettist, Hr. Bärmann mit ungetheiltem Beyfall im Theater hören. Am 2ten und 10ten October liess sich Dem. Corri, unter dem Titel einer ersten Sängerin beym k. Italienischen Theater zu London und einzige Schülerin der Mad. Catalani, hören; ihre jüngere Schwester und eine Dem. Rainé unterstützten sie im Gesang. Die Stimme der Dem. C. ist ein wahrer Contre-Alt, sie ahmt daher auch so ziemlich ihre Lehrerin, deren Manieren sie angenommen hat, nach; ihre Gehülfinnen haben helle, aber noch ungebildete Sopran-Stimmen; die Concertgeberin sang nebst ihren zwey Begleiterinnen in allem sechzehn Gesang-Stücke in den beyden Concerten, worunter die Rodischen Violin-Variationen am meisten Beyfall fanden; alles übrige war mittelmässig. Am 25sten Nov. gab der Dilettanten-Verein auf der *Réunion* ein Concert zum Besten der Armen. Eine kräftige Ouverture von Hrn. Kapellmeister Strauss in Mannheim eröffnete es; Dem. Hardmeyer trat zum ersten Mal auf, sie sang mit ungetheiltem Beyfall die schöne Arie aus *Tancred*: Giusto dio, che umile adoro, und in der zweyten Abtheilung, mit Hrn. Kuttner, das Duett aus *Ginevra di Scosia* von S. Mayr. Ferner wurde von einem jungen Dilettanten ein Violin-Concert von Molino recht brav gespielt; ein Liebhaber sang eine italienische Buffo-Arie in ächt komischer Manier. Dann folgte die originelle Ouverture aus der *Preciosa* von Weber, welche gut ausgeführt und mit lebhaftem Beyfall aufgenommen wurde. Mad. Dumonchau spielte auf der Harfe ein Notturno von Bochsa, mit obligater Violine gespielt von Hrn. Nani; beyde Concertisten zeigten sich als wahre Virtuosen. Den Beschluss machte das Tyroler-Lied mit vollem Orchester, für mehrere Instrumente variirt; Ref. fand dieselben Variationen, welche Küffner für Blas-Instrumente geschrieben hat; was bey einem Tyroler-Lied Türkische Musik zu schaffen hat, lässt sich im Concerte nicht rechtfertigen. — Am 3osten November gab Hr. Wassermann, Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg, auf seiner Ruckreise von Paris, Concert, in welchem er ein neues Violin-Concert von Kreutzer, ein Doppelconcert für zwey Violinen von Cannabich und Fränzl, mit einem Dilettanten, und eine Polonaise von Kalliwoda mit allgemeinem Beyfall vortrug. Die Ruhe und Sicherheit, mit welchen Hr. W. die schwierigsten Stellen vorträgt, sind bewundernswerth; sein Adagio spricht ans Herz; merkwürdig ist die Qualität seines Tones in den höhern Regionen, wo er eine ungewöhnliche Kraft entfaltet, ohne schreyend zu werden. Zu dem Kreutzerischen Concert spielte Hr. W. Variationen eigener Composition, welche der Vertrautheit mit seinem Instrumente, seinem Geschmacke und seiner Art zu instrumentiren Ehre machen. Dem. Hardmeyer hatte die Gefälligkeit, bey diesem Concerte mitzuwirken: sie sang die Scene aus *Griselda* von Pär, mit Begleitung einer obligaten Violine, von Hrn. W. vorgetragen, und in der zweyten Abtheilung ein Rondo von Nicolini sehr brav. — Am 21sten December gab der hiesige Klavier-Lehrer Hr Jauch Concert: er liess mehrere neue Klavier-Compositionen von sich hören, nämlich eine Phantasie und Variationen über russische Lieder, eine *Jagd* in Form eines Rondo's und eine Phantasie mit Variationen über ein Lied: dormes donc, mes chers amours, alles mit voller Orchester-Begleitung. Es wäre zu wünschen, jeder angehende Componist liesse sich die Produkte seiner Phantasie und Kunst, eh er sie vor das Publikum bringt, von jemand anderm spielen, und setzte sich als unpartheyischer Beurtheiler

in einer Haupt-Probe hin, um sowohl dem Ideen-Gange seiner Composition, als dem Orchester-Effekt zu folgen: er würde sicher manche verworrene Idee klarer und manche langweilige Stelle kürzer fassen. Bey Anhörung der Phantasie konnte sich Ref. nicht enthalten, ein immerwährendes Streben nach pikanten, ungewöhnlichen und fremdklingenden Modulationen zu erkennen; bey der überreichen Fülle von Ideen seiner fruchtbaren Phantasie sollte wohl Hr. J. sparsamer zu Werke gehen und besonders mehr Sorgfalt auf eine nicht zu sehr überladene Instrumentirung wenden. Die *Jagd* ist von guter Wirkung; Hr. J. zeigte sich, wie man es an ihm gewohnt ist, als wahrer Meister auf seinem Instrumente: die Nettigkeit und feine Nuancirung seines ausdrucksvollen Spiels haben ihm längst den ersten Rang unter den hiesigen Klavier-Spielern angewiesen. Dem. Hardmeyer sang eine Scene von Coccia und ein Duett mit Hrn. Pezzotti aus *Trajan in Dazien* von Nicolini mit besonderm Beyfall. — Am 25sten December gaben die Hrn. Laucher, Vater und Sohn, (Hornisten) und Betz (Klarinettist) Concert im Gasthofe zum Geist. Auf die Ouverture aus der *Vestalin* von Spontini, welche nicht zum besten zusammen ging, folgte ein Duett aus den Virtuosi ambulanti von Fioravanti, dasselbe, welches oben als aus *il fanatico per la Musica* angezeigt ist, gesungen von Mad. Jordy und Hr. Dechan, laut dem Programm. Polonaise von Bärmann, für die Klarinette, durch Hrn. Brackenhoffer. Die zweyte Abtheilung bestand aus folgenden Stücken: 1. Variationen von Schuncke für zwey Hörner, vorgetragen von Hrn. Lindauer und seinem Lehrer, Hrn. Laucher, Vater; 2. Messe von André; 3. Harmonie für blose Blas-Instrumente, von L. Sohn, gehört nicht in den Concert-Saal, besonders in einen so beschränkten Raum. — Am 22sten Februar: Concert zum Besten der Dem. Hardmeyer. Nach einer Symphonie von Mozart sang sie eine Scene aus *La festa della rosa* von Celli sehr brav; die Composition enthält viele Reminiscenzen aus dem *Barbier von Sevilla*. — Klavier-Concert von Ries, vorgetragen von Hrn. Horst, einem sehr würdigen Schüler des Hrn. Berg; Scene von Catel, gesungen von Hrn. Contat; Buffo-Arie aus dem *Barbier von Sevilla*, gesungen von einem Dilettanten; Duett aus *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayr, durch Dem. H. und Hrn. Pezzotti, mit ausserordentlichem Beyfall: ein empfehlungswürdiges Gesang-Stück für Concerte; Finale mit Chor aus der *Cenerentola* von Rossini; Dem. H. sang die schwierige Hauptpartie unverbesserlich. Am 1sten März: Concert zum Besten der Armen, gegeben von Hrn. Berg. Mit vielem Fleiss wurde die neuste Symphonie von André aufgeführt. Dem. Hardmeyer sang eine Scene mit Chor aus der *Elisabetta* von Rossini. Klavier-Concert von Hummel, gespielt von einer Dilettantin, welche sich als wahre Meisterin zeigte. Doppel-Concert für zwey Violinen von Kreutzer, von zwey Dilettanten sehr brav gespielt. Son marchese, Buffo-Arie von Porta, gesungen von einem Dilettanten. Variationen für zwey Klaviere, über das Jäger-Chor aus dem *Freyschütz*, componirt von Berg, gespielt von zwey seiner Schülerinnen. Das beliebte Thema ist für beyde Instrumente, ohne Orchester-Begleitung nämlich, sehr angenehm variirt; Ref. bemerkt jedoch, dass Hr. B. den ganzen Umfang dieser Instrumente besser hätte benutzen können, indem beyde zusammen gewöhnlich nur in dem Medium beschäftigt sind. Quartett mit Chor aus *Ricciardo e Zoraide* von Rossini: die Hauptpartie wurde von Dem. Hardmeyer vortrefflich gesungen, von zwey Tenorpartieen wurde die eine von einer Liebhaberin gesungen, welche sich demnach öfters höher als die erste befand, die zwey übrigen Stimmen wurden von Dilettanten gut vorgetragen; das ganze ist von schöner Wirkung. — Am 15ten März gab Hr. Fladt, Hautboist von der Münchner Kapelle, mit seinem Sohne Concert. Ersterer spielte ein Concertino eigener Composition, und beyde zusammen ein Doppel-Concert von Stuntz, Kapellmeister in München (aus Strassburg gebürtig). Der Ruf des Hrn. F. ist so allgemein anerkannt, dass hier nur bemerkt wird, dass er enthusiastischen Beyfall fand; sein Sohn zeigt sich als ein würdiger Schüler seines Vaters. Dem. Hardmeyer verschönerte diesen Abend mit zwey Arien von Celli und Nicolini. — Am 28sten März, dem Charfreytag wurde von Hrn. Baumann, Cantor bey der Neuen-Kirche, mit seinem Sing-Institut aufgeführt: *Empfindungen am Grabe Jesu*, von Händel. Die Chöre waren sehr gut einstudirt, auch stark besetzt; das Ganze sprach aber die Zuhörer wenig an. Ferner wurde das Oratorium *Christus am Oelberg*, von

Beethoven, gegeben. Zum Beschluss ihrer Leistungen hatte Dem. Hardmeyer die Partie des Seraphs übernommen; ihr seelenvoller Gesang war hier besonders ergreifend, als sie das Recitativ begann: „Erzittre Erde," und darauf das Cantabile aus G dur — Preisst des Erlösers Güte: ihr innigstes Gefühl schien sich zu entfalten bey der feyerlichen Stelle des Allegro: „O Heil euch, ihr Erlössten, wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub' und Hoffnung seyd," besonders nach dem Wiedereintreten des Chors. Die Partie des Christus wurde von einem Liebhaber, (Tenor) welcher ein angenehmes Organ besitzt, mit Würde vorgetragen. Die Partie des Petrus (Bass) wurde von einem Dilettanten gesungen, dessen kräftige Stimme in den Terzette, wo er eintritt, von guter Wirkung war. Die sorgfältige Einstudirung der Chöre macht Hrn. B. Ehre. — Am 5ten April gab Hr. Rhein, der sich Pianiste de la capitale nannte, Sohn des hiesigen Hautboisten, Concert. Er spielte ein Klavier-Concert von Dussec und Variationen eigener Composition über eine Barcarole favorite, und zeigte sich, nach einer fünfjährigen Abwesenheit aus seiner Vaterstadt, als einen sehr geübten, doch etwas süsslichen Spieler. Eine effektvolle und gut instrumentirte Ouverture von Hörter (einem hiesigen Contrebassisten) machte den Anfang. Hr. Pezzotti sang eine von ihm gesetzte Cavatine, mit obligater Violine; sie machte keinen Eindruck; dagegen gefiel eine von ihm gesungene Arie von Portogallo, welche nicht näher bezeichnet war; ferner sang ein Liebhaber eine komische Scene von Guglielmi, aus dem *Pretendente deluso*, mit Beyfall. Hr. Rhein, Vater, bliess auf der Oboe ein Notturno von Danzi und leistete in seinem Alter, was nur immer zu leisten ist; die Composition ist sehr gefällig.

Für Kirchen-Musik ist noch immer nichts gethan. Hr. Wackenthaler, Kapellmeister am Münster, bemüht sich fortdauernd, uns an hohen Feyertagen so vollständig als möglich, Messen von Richter, André, Beethoven, Haydn u. s. w. auch einzelne eigene Compositionen zu geben. In den protestantischen Kirchen hat man in langer Zeit nichts von grössern Aufführungen gehört.

Kurze Anzeigen.

Cinquième Fantaisie sur un air favori pour le Pianoforte, par Ferd. Ries. Oeuvr. 92. No. 2. à Leipsic, chez Peters. (Pr. 18 Gr.)

Viel Noten, grossentheils nur Noten, für geläufige Finger, grossentheils nur für geläufige Finger. Von diesen aber leicht und rasch weggespielt, nimmt sich das Ganze nicht übel und gerade so aus, wie es die jetzt sehr zahlreichen Klavierspieler (und vollends Klavierspielerinnen), die nur Noten, und nur für die Finger haben wollen, ganz besonders lieben. Manchen interessanten Gedanken, manche artige Wendung harmonischer Fortführung u. dgl., woran es denn hier auch nicht fehlt, nehmen sie mit in den Kauf. Andere Leute drehen es um: der Geschmack ist verschieden; die eigentliche Kunst hat damit wenig oder gar nichts zu schaffen. In jener Art gehört dieses und manches ähnliche Stück des Hrn. R. gewiss zu dem Bessern.

Sechs leichte Singübungen für den Sopran von J. F. Kelz. Berlin, bey Lischke. (Pr. 12 Gr.)

Diese Uebungen zeigen einen verständigen und erfahrnen Lehrer. Manches in den zwey letzten Nummern ist indessen so gar leicht nicht. Die Melodieen sind nicht übel; die Figuren meist modern; die Begleitung des Pianoforte überall sehr leicht. Für Abwechslung ist gesorgt, und zwar dem Ausdruck und dem Instructiven nach. No. 1. und 2. sind höchst einfache Themata, das erste mit zwey, das zweyte mit drey Variationen, die gleichfalls leicht sind. No. 3. übt gestossene Noten: No. 4. das Cantabile mit Verzierungen. No. 5 und 6 sind länger: jene fängt an, zu Bravoursätzen vorzubereiten und diese gehet darin noch um einige Schritte weiter. Die Stücke sind alle ohne Text mithin zum Vocalisiren. Junge Sängerinnen, die wirklich etwas lernen und nicht blos drauflos singen wollen, werden von diesen Uebungen Nutzen und wohl auch Vergnügen haben.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. **№. 42.** 1823.

Recension.

1. *Abbatis Vogler Missa pro defunctis, Requiem.* Moguntiae — taberna musices aulica B. Schott filiorum. (Partitur. Pr. 9 Fl. 56 Xr.)
2. *G. J. Vogleri Abbatis Requiem, seu Missa pro defunctis, accommodata clavicembalo a C. H. Rink.* Moguntiae etc. (Pr. 6 Fl.)

Vogler war als Mensch und Künstler originell und wahrhaft selbstständig. Zu dem, was seine Originalität und Selbstständigkeit ausmachte, kamen aber noch, und zwar in Hinsicht auf den Menschen und Künstler, gewisse Eigenheiten jener Art, die man Wunderlichkeiten zu nennen pflegt: Launen, Grillen, nicht, wie sie in den meisten reizbaren Künstlernaturen leicht aufquellen und schnell verfliessen, sondern festgehaltene, als Maximen der Handlungsweise im Leben beharrlich durchgeführte, womit er sich selbst im Urtheile der Welt, in seiner Wirksamkeit, und vielleicht auch gewissermaassen im Innern seines Wesens Schaden that. Ich habe den ausgezeichneten, sonderbaren Mann persönlich gekannt und möglichst beobachtet: ich könnte — wie Jeder in gleichem Verhältniss — ein anschnliches Register dieser Wunderlichkeiten liefern, wie sie, in Einer Person vereinigt, und zwar in einem von der Natur mit so eminenten Gaben ausgerüsteten, durch Kunst, Wissenschaft und ein reiches, oft in den verschiedensten Beziehungen sehr bedeutendes Leben gebildeten Manne sehr selten, und denen, welche ihn und seine frühere Geschichte nicht gekannt haben, oder nicht beachtet, was diesen einander widersprechenden Einzelnheiten als Einheit zu Grunde lag, kaum glaublich vorkommen würden: wäre es mir darum zu thun, hier blos zu unterhalten, und nicht, zu rechter Ansicht des hier genannten Werks — meiner Einsicht nach, des herrlichsten von allen, die Vogler hervorgebracht — hinzuleiten. Hierzu aber wird genügen, aus jenem Register nur eine einzige Rubrik anzuführen. Wie Vogler als Virtuos auf der Orgel, die er mit einer Würde, Feyerlichkeit und Andacht zu behandeln vermochte, wie kaum irgend Einer seiner Zeitgenossen, diese Fähigkeit, diesen Vorzug, dem grossen Publikum fast gänzlich verbarg, und sich dagegen im Vortrage von Märschen, Flötenconcerten, dem Einsturz der Mauern zu Jericho, dem jüngsten Gericht, und zwar „nach Rubens", u. dgl. gefiel, damit aber bey nicht Wenigen sich den Ruf, als ein talentvoller, höchstgeschickter Phantast oder gar Charlatan zuzog: so setzte er auch etwas darein, den Verlegern Erzeugnisse des Augenblicks, gleichsam Nebenabgängelchen seines tiefsinnigen, kräftigen Geistes, während dieser mit bedeutenden Werken beschäftigt war, zum Druck zu übergeben, diese bedeutenden Werke aber zurückzuhalten und auf seinen weiten Reisen im Verborgenen nur mit sich herumzuschleppen; womit er aber das Urtheil herbeyführete, er sey ein zwar geistvoller, gelehrter, origineller Componist, besitze jedoch wenigstens nicht Ausdauer, etwas Grosses durchzuführen und zu vollenden. Und so ist es denn gekommen, dass wir eben seine grössten und trefflichsten Werke, vielleicht einzig mit Ausschluss der Oper, *Castor und Pollux*, erst nach seinem Tode aus seinem Nachlasse kennen gelernt haben. *)

*) Ich wünsche Mehreres über Vogler, sein Wesen, seine Geschichte und sein Thun, in einem biographischen Aufsatze der Schrift: Für Freunde der Tonkunst — deren erstes Bändchen zu Ostern 1824 (Leipzig, bey Cnobloch) erscheinen wird, zu sagen.

Rochlitz.

Schriftstellerwelt täglich in den Ohren liegen, was sind sie anders, als Fesseln für den Geist, die ihn am freyen, kraftvollen Emporschwunge seiner Phantasie und an der gigantischen Explosion seiner hohen Begeisterung nur zu verhindern pflegen?

Doch wie bin ich im Stande, die ganze glänzende Periode deines Daseyns auf so wenigen Blättern zu umfassen und alles das zu erschöpfen, was du während derselben zu Nutz und Frommen der Tonkunst gethan hast? Hast du ja selbst schon deinen Thaten das schönste und bleibendste Monument errichtet, um nicht so ruhmlos von dannen zu ziehen, wie deine Vorfahren, unfruchtbaren Andenkens, gethan haben. Du schufest dir in Burney bereits einen dir würdigen Biographen und vielleicht wird Forkel noch mehr von deinen Verdiensten sprechen, wenn seine Annalen der Kunst zu ihrer vollen Reife werden gediehen seyn, zu deren schriftstellerischen Unternehmung ihn dein schöpferischer Genius angefeuert hat.

Ziehe also hin, alter Graukopf! ziehe hin im Frieden! Lange noch wird man dein gedenken und beym süfsen Klange der *Harmonika* noch spät dein Andenken segnen.

Christmann.

Korrespondenz.

Briefe über Musik und Musiker in Paris. A. d. Franzosischen.

(Fortsetzung s. d. 3ten St. d. 3ten Jahrg.)

Vierter Brief. Paris, Ende des Octobers.

— Die Direktion der komischen Oper gab am 4ten September ein Konzert, um den Liebhabern zwey italienische Virtuosen, die ehemals Sänger des Mayländischen Theaters gewesen waren, zu hören zu geben. Die Neugier des gesammten musikalischen Publikums ist wohl kaum jemals so gespannt gewesen, als den Tag, wo die ultramontanischen Sänger im Konzert auftreten sollten. Der erste, Signor Bianchi, gefiel ziemlich in einer Scene aus der Oper: *il Trionfo di Clelia*, von Nasolini komponirt. Seine Tenorstimme fand man angenehm; man gestand ihm einige Anmuth des Vortrags und jene Gewandheit zu, die sich durch Uebung bildet, wenn man Anlage hat. Der zweyte Sänger, Signor Damiani, hat eine schwache, doch recht angenehme Stimme. Er intonirte aber einigemal unrein; und dadurch schien er sich das Mifsfallen eines Theils des Publikums auf einige Minuten zuzuziehen — ein Mifsfallen, das auch sogleich laut wurde. Die schnelle Reizbarkeit war desto natürlicher, da das Publikum auf das interessante Vergnügen gerechnet hatte, Vergleichungen zwischen den beyden Italienern und seinem Liebling, dem Sänger Garat, anstellen zu können. Um mit diesem anständig verglichen werden zu können — bis dahin brachten es die Italiener heute in der That nicht.

Vielleicht ist es Ihnen und Ihren Lesern nicht ganz unangenehm, über diesen liebenswürdigen Sänger hier einiges zu lesen; und zwar einiges Wahre, nachdem man, wie wir erfahren, in verschiedenen deutschen Journalen halb- oder gar nicht Wahres genug über ihn gesagt hat.

Schon das allgemeine Urtheil macht Garat zu einem vollendeten Sänger; und so wie sich das allgemeine Urtheil *auf die Dauer* überhaupt nicht leicht irret, so irret es auch hier nicht. Garats Stimme hat einen seltenen Umfang. Es kann, selbst in Passagen, ziemlich drey Öktaven durchlaufen. Diesem schönen Geschenk der Natur hat er nun alle Reize der Kunst angebildet: eine zarte Biegsamkeit, erfreuliche Fertigkeit, und den sanftesten, weichsten, einschmeichelndsten Ton, den man nur hören kann; mit der gröfsten Reinheit und Sicherheit geht er unmittelbar aus den tiefsten in die höchsten Töne seiner Stimme über — oder mittelbar, wo er die weiten Intervalle mit einer Deutlichkeit und Gelenkigkeit durchläuft, welche nur die Frucht der hartnäckigsten Uebung und einer so auffallenden Anstrengung seyn kann, als gewifs nur wenige Muth (und Lust) haben, auszuhalten.

Auch diess Requiem, auf welches Vogler die schönste Zeit seiner spätern Jahre und offenbar die Quintessenz seiner Fähigkeiten, der ihm natürlichen sowohl, als der erworbenen, verwendet hat; ist erst nach seinem Tode an's Tageslicht gekommen, und wird nun durch die besondere Gnade des grössten Kenners und Förderers der Tonkunst unter den jetztlebenden Fürsten dem Publikum dargeboten. Hierüber benachrichtigen uns die Verleger in einer Vorrede. Se. königl. Hoheit, der Grossherzog von Hessen nämlich, hatte den Auftrag gegeben, die Originalpartitur um jeden Preiss für Ihre Bibliothek aus Voglers versteigertem Nachlasse zu kaufen; und dieser verehrte Fürst, der das Vorzüglichste in der von ihm begünstigten Kunst eben so zu verbreiten, als zu besitzen wünscht, hat dann den Verlegern diess Werk zur Herausgabe, als ihr Eigenthum, übergeben. Und wenn diese über das Werk selbst zu dessen Empfehlung hinzusetzen: „Vogler, selbst Priester, voll heiligen, starken Glaubens; erfahren in allen Tonweisen; kundig des kirchlichen Styles, wie (jetzt) vielleicht Keiner ausser ihm — — dabey Gelehrter, der nicht nur den allgemeinen Geist der Redesätze wiederzugeben, sondern ihn bis in die zartesten Unterscheidungen zu verfolgen und in leuchtender Lebendigkeit aufzustellen wusste: wie sollte er, ein solcher Mann, dasjenige Erzeugniss seines Geistes, den Gegenstand seiner inbrünstigsten Andacht, auf dem Gebiete seiner ihm eigenthümlichen Anlagen, seiner vieljährigen Forschungen und Erfahrungen, und seiner oft bewährten Kunstfertigkeiten, anders, als vollendet, hinzustellen vermocht haben, zumal da er selbst diese Composition für diejenige gehalten, in welcher er all sein Wissen und Können als ein Zeugniss niederzulegen beabsichtigte?“ wenn sie diess hinzusetzen: so wird schwerlich irgend Jemand, der das Werk nun kennen lernt, in diesen Aeusserungen, oder auch nur in irgend einer derselben, (es ist die Rede von Voglers spätern Lebensjahren) zu widersprechen sich versucht fühlen.

Indem wir nun daran gehen, diess Werk den Lesern näher zu beschreiben, wollen wir sie erst an die wesentlichern Vorzüge Voglers, als Componisten, im Allgemeinen erinnern. Originalität der Erfindung; Kenntniss und Geübtheit in allen Gattungen der Schreibart, und Gewalt über ihre Mittel; Gründlichkeit und Genauigkeit in der Ausarbeitung, besonders auch kunstreicher Harmonie: diese Vorzüge gestehet ihm Jedermann zu. Wir setzen aber besonders noch zwey hinzu — hier, wo von einem seiner spätern und vollendetern Werke gesprochen wird: seine grosse Sorgfalt, Festigkeit und Kunst in der Führung des Gesanges, des recht eigentlichen Gesanges — nicht blos des Melodischen überhaupt, sondern des Melodischen eben für Singstimmen, eben für diese Singstimmen, vereint oder vereinzelt; und — diess in vorliegendem Werke wenigstens mehr, als in irgend einem, auch seiner spätern — die Besiegung der ihm sonst eigenen Neigung, das, was man Kunstgelehrsamkeit nennt, auffallend vorzurücken, wohl auch einigermassen damit zu prunken; so, dass er hier von all jenem gelehrten Apparat zwar Gebrauch macht, aber nicht blos ohne Künsteley, und ohne andern Zweck, als ihn zu zeigen, sondern auch, in seinen besten Resultaten möglichst der Fassungskraft eines Jeden nahe gebracht, und zu dem höhern Zweck, des bestimmtern und tiefern Ausdrucks, der Durchführung des seit Jahrhunderten bewährten, echten Kirchenstyls, und zur Erreicherung der, einem so langen und durchgehends ganz ernsten Werke um so nöthigern Mannichfaltigkeit der Formen. Wie hoch dieser Sieg über sich selbst dem Künstler und dem Menschen anzurechnen: das brauchen wir nicht erst zu erwähnen. — Diese Vorzüge vereint legt nun Vogler in seinem Requiem unverkennbar, und mehr noch, dünkt uns, als eben vereinigt, in irgend einem andern seiner Werke dar.

Hiermit treten wir diesem in unserer Beschreibung wieder einen Schritt näher: ehe wir aber weiter gehen, müssen wir die Leser, leider, nochmals mit einer Vorerinnerung aufhalten. Wir sind ganz und gar keine Freunde von jener Art Kritik, die bey Betrachtung eines neuen Werks gewisser Gattung irgend ein früheres und anerkannt vortreffliches derselben Gattung, zum Grunde ihres Urtheils legt, und, wenn auch jenes nicht blos lobt, in wiefern es sich diesem nähert, tadelt, in wiefern es sich von diesem entfernt, doch durch die fortlaufende Vergleichung des noch unbekannten mit dem rühmlichst bekannten, ganz gewiss für jenes nicht einnimmt, gemeiniglich nur die Achtung und Liebe für dieses von neuem hervorruft, junge Strebende, die gern ihren eigenen Weg gingen, ängstlich

macht, und endlich wohl gar der freyen, ewig der Erweiterung und Vollkommnung fähigen Kunst, wenigstens auf geraume Zeit, unstatthafte Schranken vorzieht; ohngefähr dieselben, und auf dieselbe Weise, wie die Dramaturgie der Franzosen über ein Jahrhundert hindurch ihren Tragöden und Tragödien. Ein Anderes aber ist es, wenn man solch eines Vergleichs sich, und (wie wir hiermit thun) erklärtermaassen gar nicht zur Würdigung, sondern blos bedient, um gewisse Eigenthümlichkeiten des neuen Werks näher zu bezeichnen; Eigenthümlichkeiten des Geistes, Sinnes und der Form; Eigenthümlichkeiten, die sich sonst dem Worte entziehen, oder doch von nur Wenigen aus diesem, von Allen aber aus jenen Vergleichen, gefasst werden — wie das ja eben bey der Tonkunst nicht selten der Fall werden muss, da, wie fest zwar ihre Wurzeln im Grund und Boden des allgemeinen Gefühls und einiger der evidentesten Wissenschaften haften, doch ihre Krone im Aether hin- und herschwimmt, gleich der schön gefärbten, aber auch unsteten, bald erblassenden, bald zerflatternden Abendwolke. Wir erlauben uns daher hin und wieder, aber nur zu jenem Zweck und unter dieser Voraussetzung, einen Vergleich dieses Vogler'schen mit Mozart's allbekanntem, allverehrtem Requiem; und glauben uns diesen eben hier um so eher erlauben zu dürfen, da, wenn uns nicht alles trügt, Vogler diess Requiem Mozart's bey der Erfindung, Anordnung und Ausarbeitung des seinigen, bestimmt im Auge hatte — keineswegs, um ihm nahe zu kommen, sondern um sich ganz von ihm zu entfernen, (so weit das nämlich die gottesdienstliche Handlung und der richtige Ausdruck der Worte zuliess,) nicht ihm zu gleichen, sondern ihm möglichst ungleich, und dabey doch wahr und gross und schön, aber überall auf seine Weise zu bleiben.

Eben an diesen Gedanken wollen wir das knüpfen, was wir von Vogler's Werke im Allgemeinen zu sagen haben, und was wir hernach, wenn wir seine Theile kürzlich durchgehen, voraussetzen.

Schon die Auswahl und Besetzung des Orchesters ist bey Mozart (besonders die Beseitigung aller hohen Blasinstrumente und deren Ersetzung durch die ernst- und überaus wohllautenden Bassethörner) so eigen, so offenbar dem Zweck höchst angemessen, und auch für sich schon von so schöner Wirkung, dass Vogler, der über diese Besonderheiten in der Wahl und Benutzung der Instrumente liebte und übte, höchstwahrscheinlich dieselbe oder eine ähnliche Wahl getroffen haben würde, wäre es ihm nicht um jene Ausbeugung zu thun gewesen. So aber hat er jenes nicht gethan, sondern in mehrern Sätzen, was Blasinstrumente betrifft, zwar nur Klarinetten, Fagotte und Hörner, in andern aber auch Hoboen und Flöten; hierzu, wie Mozart, sparsam und am rechten Orte, Trompeten und Pauken, Posaunen aber, welche Mozart wenig ruhen lassen, nur selten, dann jedoch desto passender und wirksamer angewendet. Sonach ist die Wahl der Instrumente und Besetzung des Orchesters bey Vogler ziemlich die gewöhnliche: die Art nun aber, wie er diese Instrumente vertheilt, oder gemischt, und überhaupt benutzt hat — diese ist es ganz und gar nicht; sie hat vielmehr vieles ganz Eigene und zeigt von eben so viel Sorgsamkeit als Erfahrung über besondere Effekte. — In der Abtheilung der Sätze ist Vogler gleichfalls von Mozart so weit abgegangen, als der Sinn der Worte und die liturgische Handlung es zuliessen: Manches, das dort zusammengefasst war, hat er getrennt, Manches, was dort getrennt war, zusammengefasst; Verschiedenes, was dort kurz behandelt worden, ausführlicher behandelt, was dort ausführlich — kurz, u. dgl. m.

Doch das sind weniger wesentliche Dinge: wesentlich aber und entscheidender sind folgende.

In dem weiten Gebiete der Tonkunst, das Mozart nach allen seinen Provinzen hin beherrschte, giebt es eine, die noch ganz besonders sein Eigenthum genannt werden muss, und worin von allen Componisten, wer sie auch seyen, kaum Einer vor, und Keiner mit oder nach ihm, so heimisch geworden ist, so Vollkommenes gewirkt hat; und das ist das Prächtige — diess Wort in dem bestimmten Sinne genommen, wie es eine verständige und verständliche Kunstphilosophie nimmt und wo es bezeichnet: das Erhabene und Grosse, dargestellt vermittelst glänzenden Aufwands reicher Summen verschiedenartiger, aber einander entsprechender und zum Gesammtzweck innig verbundener Kunstmittel. (In diesem Sinne reden wir z. B. von dem Prächtigen der Sprache Schillers in seinen spätern dramatischen und lyrischen Dichtungen; von dem Prächtigen der Bauwerke altdeutscher Architektur in ihrer schönsten Zeit u. dgl.) Von diesem Prächtigen nun, worin von allen Componisten, welche lebten, nur Händel

Mozarten an die Seite gestellt werden kann, machte dieser allerdings auch in seinem Requiem Gebrauch — wie, im Dies irae, im Confutatis maledictis u. s. w.: das wusste Vogler zu taxiren, und überliess es ihm ohne Wettkampf als Eigenthum, indem er an dessen Stelle einfachere Grösse und Kraft setzte. Es ist eben so anziehend, als lehrreich, die Sätze beyder Meister, auf welche diess zunächst anzuwenden, unter einander zu vergleichen.

Ferner: Mozart stieg in mehrern Sätzen seines Werkes bis in die tiefsten Tiefen harmonischer Kunst und Combination hinab, bald so, dass zugleich der blos achtsame und mitempfindende Zuhörer seinen Antheil in den Resultaten derselben für das Gefühl bekam — wie gleich im ersten Satze: Requiem aeternam — in: Domine, Jesu Christe — u. dgl.; bald so, dass er diesen Zuhörer weniger beachtete und sich fast nur an den denkenden wandte — wie in der Fuge: Kyrie eleison. Hier brauchte Vogler die Collision nicht zu vermeiden, und er hat sie nicht vermieden: wohl aber die unmittelbare Begegnung. Theils schrieb er eben die Sätze, die Mozart also ausgestattet hatte, einfacher, und sparte jene Kunst der Harmonie und Gelehrsamkeit für andere auf, wo jener sie weniger angewendet hatte; theils wählete er andere Formen, um sie zu äussern — Formen, deren sich Mozart nicht bedient hatte; und zwar, bald alterthümliche — wie gleich in No. 2: Te decet hymnus — bald, sonst von Mozart unberührte — wie in: Pleni sunt coeli —

Endlich, so ist es bekannt, dass Mozarten vor der gänzlichen Vollendung seines Werkes der Tod abrief; dass darum einige Sätze vor der Rückkehr des Requiem ganz fehlen, andere — wie: Sanctus — Pleni sunt coeli — nur im ersten Entwurf angedeutet von ihm hinterlassen, und dann von Süssmayr, damals seinem Hausgenossen und Gesellschafter, nach diesen Andeutungen ausgeführt wurden; der denn auch den Schluss des Ganzen, durch Wiederholung und geringe Abänderung der zwey ersten Sätze, hinzusetzte. Süssmayr's Arbeit ist nicht zu tadeln: aber man kann unbedenklich behaupten, Mozart hätte jene Andeutungen noch ganz anders und viel weiter ausgeführt. Bedürfte diess erst noch eines Beweises von aussen her, so würde dazu dienen die bis dahin vollkommen durchgeführte Symmetrie aller Theile des Werkes gegen einander, die aber hier nicht mehr befriedigend gefunden wird; es würde dazu dienen besonders das Sanctus und Pleni sunt coeli, die zwar gut, aber — eben sie! — die schwächsten Sätze des Werkes sind, und bey denen, dass sie Mozart weiter und grossartiger ausführen wollen, selbst aus dem köstlichen, langgehaltenen, milden Benedictus einleuchtet, das ihnen ja als Gegensatz zugegeben war. Hier nun, eben hier, sammlet Vogler alle seine Kräfte, und schwingt sich, namentlich in diesem weit und breit ausgeführten Sanctus und Pleni, zu einer Höhe empor, wie, meines Erachtens, nirgends. Auch wusste der denkende, alles beachtende Mann den Vortheil bestens zu benutzen, der ihm aus den bey Mozart fehlenden Sätzen entsprang; den Vortheil, dass er die ihnen zukommenden, schönen, und denen, früherer Sätze ähnlichen Worte auch in seiner Musik den frühern ähnlich bilden, dadurch nicht nur den Ueberblick des Ganzen erleichtern, sondern diess auch noch bestimmter, wie in einem Kreislauf, abrunden, und ihm den letzten Eindruck, ganz wie er ihn wollte, sichern konnte. —

Diess ist es, was wir, Voglers Werk zu beschreiben, im Allgemeinen zu sagen wünschten, und was uns, indem wir voraussetzen, es bleibe den Lesern gegenwärtig, berechtigt, nun, bey Betrachtung der einzelnen Stücke, kurz zu seyn. Wir werden die Sätze sämmtlich anführen, und so, dass wir die, welche näher zusammengehören und gewissermassen ein Ganzes für sich — einen Act — ausmachen, auch in Einen Satz unserer Schrift zusammenstellen. Bey der Instrumental-Besetzung werden wir die, des Quartetts — oder vielmehr, wie wir hier sagen müssen, des Quintetts, da die Violoncelle durchgehends ihre eigene Stimme führen — unerwähnt lassen, weil sich diese von selbst versteht: mit Bemerkung und Hervorhebung einzelner Stellen aber, und wenn sie noch so vortrefflich oder sonst merkwürdig sind, wollen wir uns fast gar nicht befassen. Theils könnte diess nicht ohne viele Notenbeyspiele geschehen, deren wir uns zu enthalten haben, theils wird, in einem so in sich vollendeten und abgeschlossenen Werke, jede vortreffliche Einzelnheit diess ja doch erst an ihrem Orte, in ihrem Zusammenhange; und welcher unserer Leser würde denn nicht dieses Werk hören wollen? hört er es aber: so werden ihm auch, sey er Kenner oder nicht, diese Ein-

seinheiten nicht entgehen, als wofür Vogler schon selbst gesorgt hat durch seine Kunsterfahrenheit, welche, was ausgezeichnet, auch so hinzustellen wusste, dass es als ausgezeichnet hervortritt.

Requiem — Adagio, Es dur, Dreyviertel-takt. (Zwey Klarinetten, zwey Hörner, zwey Fagotte.) Ein ziemlich kurzer, einfacher, doch feyerlicher Bittgesang. — Te decet hymnus — Andantino, G moll, C-takt. (Hoboen, Klarinetten, Fagotte; beym Schluss noch Flöten und Hörner.) In die Breite ausgeführter, höchst pathetischer, alterthümlicher Kirchenhymnus, bey grösster Consequenz und Strenge kraftvoll, und bey aller Künstlichkeit zum Bewundern einfach ausgearbeitet: ein Meistgrstück einer der Gattungen, welcher sich Mozart in seinem Requiem nicht bedienet hat. Die Bässe fangen allein an in ihren stufenweise fortschreitenden, durchgehends sich gleichbleibenden Staccato-Vierteln; (der alte Continuo;) die Singstimmen treten hinzu mit dem Cantus firmus, Sopran und Alto all' unisono, seitenweis wechselnd mit den Tenoren und Bässen, gleichfalls all' unisono; die Geigen unterstützen erst blos die Singstimmen, und die Blasinstrumente schweigen. Wie nun aber der Meister in Folge dieses erhabenen Satzes — jetzt die Singstimmen mit dem Cantus firmus aus einander treten, nun diese, aber in gebundener Harmonie, sich an den Continuo schliessen, dagegen die Blasinstrumente den Cantus firmus all' unisono fortführen lässt; (zuweilen in ganz eigenen Lagen, zu ganz eigenen Effekten;) wie er dann diess mischt, die Ordnung umkehrt in eine neue, eben so strenge Ordnung, diess wieder mischt, bricht, verkürzt und alles allmählig wächst, sich füllet, gesteigert wird zur grössten Vollstimmigkeit, zur grössten Kraft, und doch alles von jenen zweyen, einander entgegengesetzten Gedanken (in der Kunstsprache der Väter: in puncto et contrapuncto) keinen Augenblick weicht und wankt: das muss man hören und im Werke selbst nachsehen. — Kyrie, Christe, Kyrie — Adagio, Dreyviertel-takt; erst C moll, dann Es dur. (Hoboen, Klarinetten, Fagotte, vier Hörner, Trompeten und Pauken.) Erst feyerlicher, in der Harmonie geschärfter Anruf; dann einfacherer Bittgesang, dem des ersten Requiem nahe gebracht und ähnlich; übrigens ziemlich kurz.

Dies irae — Vivace. C moll. C takt. (Fagotte, Posaunen und Pauken.) Feyerlich, von grosser Kraft, lang und stetig ausgeführt. Die Singstimmen schreiten fast immer in gebundenen, grossen Noten fort; jene tiefen Blasinstrumente geben die Akkorde in kurzen, abgestossenen Noten an; alle Bogeninstrumente führen eine lebhafte, kräftige Figur in durchgehender Schreibart durch. — Quantus tremor est futurus — (Flöten und Hoboen, nur zur Unterstützung der choralmässigen Stellen des Gesanges; zwey Hörner, Basposaune, verbunden mit einem dritten Horn, Pauken.) Ein kurzer, ganz originell erfundener und angeordneter Satz, die grösste Spannung, fast Grauen erregend. Wir streichen die Beschreibung der wunderlichen, aber vollkommen zweckmässigen Anordnung derselben weg, weil wir fühlen, der Leser bekäme doch kein anschauliches Bild davon; und es tritt auch alles so hervor, dass es vom Hörer nicht verkannt oder übersehen werden kann. (Es stehet keine Bezeichnung des Tempo bey diesem Satze. Da Vogler im ganzen Werke nicht nur die Tempos, sondern alles, was sich bezeichnen lässt, genau angegeben hat: so glauben wir, er unterliess es hier mit Vorsatz, nicht etwa nur, weil der Ausdruck eben dieses Satzes das Tempo selbst leicht erkennen lässt, sondern vornämlich, weil der Direktor sich, so weit es die Sache selbst zulässt, darnach wird zu richten haben, wie die Männer, welche die Posaune und die Hörner vortragen, die ihnen vorgeschriebene Figur ganz, wie es seyn soll — als worauf es hier entscheidend ankömmt — herausbringen. Im Allgemeinen hätte der Satz bezeichnet werden können: Andante maestoso, oder Moderato assai.) Der Satz gehet über in den: Tuba, mirum spargens sonum — dieser ist im Tempo ein wenig lebhafter zu nehmen. Es dur. C-takt. (Klarinetten, Fagotte, drey Hörner und Posaunen.) Ohne alle malende Beziehung auf die Tuba. Ein grosses, ernstes Solo für die Bassstimme, (es muss aber eine tüchtige seyn,) begleitet vom Chor; alles in freyem Styl. — Mors stupebit et natura — Allegro molto. G moll. C-takt. (Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Posaunen und Pauken.) Ein feuriger, kraftvoller Satz; Geigen und Bässe, wo der Text es zulässt, bleiben in fortwährender, lebendiger Bewegung. — Ingemisco — ein kurzer, wehmüthiger Bittgesang der drey obern Singstimmen,

nur von den Violen und dem Violoncell begleitet; (Dreyviertelt.akt;) hierauf Rückkehr zum vorigen Tempo, der vorigen Besetzung, und ähnlicher, nur den Worten gemäss abgeänderter Musik überhaupt — Qui Mariam absolvisti — (die Melodie zu: Preces meae — S. 59. der Partitur, und wo sie in der Folge weiter vorkömmt; noch mehr aber die ganze Figur, womit die Worte: Voca me — eingeleitet, dann begleitet sind, S. 63. folg. der Partitur, welche Figur auch in späterer Folge weiter benutzt wird, scheint uns doch, eben für diesen Styl und auch für diese Worte, zu gewöhnlich, und dem zu nahe stehend, was man gefällige Musik zu nennen pflegt. Sollte nicht jenes Bemühen, Mozarten gänzlich auszuweichen, hierzu verführt haben, da dieser es eben mit diesen Worten hoch nahm, und sie so innig und so andächtig ausdrückte?) — Lacrimosa dies illa — derselbe kurze Bittgesang, wie: Iugemisco — aber mit anderm Ausgang, und diesmal begleitet blos mit einer Flöte, einer Hoboe und zwey Fagotten. Der Satz gehet wieder in's erste Tempo über mit: Huic ergo parce — und die, zwar theilweise umgestaltete, im Grunde aber dieselbe Musik nimmt einen sanft-heitern Ausgang in G dur, für den vom Grossartigen und Feyerlichen einer Todten-Messe uns zu viel aufgeopfert scheint. Gewissermassen kann man diese letzte von allen diesen, unter einander verbundenen Sätzen (von: qui Mariam — an) behaupten. —

So vieles Schöne und Gute wir diesem zweyten Abschnitte nachgesagt haben, und noch mehreres hätten nachsagen können: so stellen wir doch die zwey folgenden Abschnitte weit höher und unbedenklich unter das Vorzüglichste, was die Tonkunst in dieser Gattung aufzuweisen hat. Erfindung und Ausführung, Kunst und Ausdruck, sind in ihnen gleich-eigenthümlich, gleich-trefflich; dabey bleibt nicht nur alles unverrückt in andächtiger, wahrhaft kirchlicher Haltung, sondern wird auch durch die edelsten Mittel bewirkt. Diese Sätze können daher, wie höchstverschieden sie übrigens auch sind, eines tiefen Eindrucks, und eben des rechten, gar nicht verfehlen, sey der Zuhörer Kenner oder nicht, wenn er nur aufmerksam und für christlichfromme Gefühle erregbar ist.

Domine Jesu Christe — zwey unter sich verbundene, nicht kurze Chöre, wovon der zweyte mit den Worten: quam olim Abrahae promisisti, anhebt, und das: Hostias — in sich schliesst; beyde aus Es dur, der erste C-, der zweyte Dreyviertelt.akt, Andante, der zweyte ein wenig lebhafter zu nehmen; das Ganze ein rührendes, demüthiges Gebet voll kindlichen Vertrauens, das ohne alle heftigere Aufregung der Freude oder des Schmerzes gelassen, aber innig dahinfliesst; Domine — übrigens ein ganz einfacher, vierstimmiger Gesang in freyem Styl, mit obligater Begleitung, welche die schön erfundenen, wenigen Figuren stetig fortführet und gleichfalls rein-vierstimmig ausgearbeitet ist. Diese Begleitung bestehet blos aus der ersten, der zweyten Viola, dem Violoncell und dem Contrabasse, welcher letztere nur die Grundnoten, meist pizzicato, anschlägt. Quam olim — hat die eigenthümliche Anordnung, dass eben diese Worte des Glaubens gleichsam als melodischer Refrain behandelt sind, zwischen jedem Absatze der Betrachtung wiederkehren, und von Hoboen, (wechselnd mit Klarinetten,) Hörnern und Fagotten, welche sämmtlich hier erst dazutreten, unterstützt sind, bey dem Uebrigen (den zwischenfallenden Betrachtungen) gänzlich schweigen, diese aber blos von den drey obern Singstimmen all' unisono vorgetragen und von jenen wenigen Saiteninstrumenten, die fortwährend obligat und selbstständig figurirt fortgehen, begleitet werden. Schon dieser Grundriss des einfach-schönen Ganzen wird unser ausgesprochenes Lob bey dem Sachverständigen einigermassen rechtfertigen.

Eben nach diesen Aeusserungen eines sanft beruhigten Gemüths ergreift nun der hohe, mächtige Aufschwung desselben, so wie, nach dieser möglichsten Beschränkung der Kunstmittel, der glänzende, doch immer höchstwürdige Aufwand derselben, im Sanctus — und den dazu gehörigen Sätzen, um so unwiderstehlicher. Wir haben schon oben gesagt, dass Vogler gerade auf die Sätze: Sanctus — und Pleni sunt coeli — die Mozart nur angedeutet hinterlassen und Süssmayr nach diesen Andeutungen kurz ausgeführt hatte, alle Kräfte seines Geistes und Herzens, seiner Kunst und seiner Liebe, verwendete. Er führt sie darum auch beträchtlich weiter und breiter aus, als sonst gebräuchlich: wogegen er das zwischenfallende Benedictus — das Mozart lang und so vortrefflich ausführte, zwar auch schön, doch ziemlich kurz und ein-

fach schrieb. — Sanctus — Es dur, C-takt, Larghetto. (Dieses Beywort bezeichnet hier nur das Tempo, ohne Rücksicht auf Schreibart oder Ausdruck; denn sonst müsste es Grave heissen — was aber Vogler wahrscheinlich darum vermied, weil er besorgte, man möchte sonst das Tempo gar zu langsam nehmen.) Die Besetzung des Orchesters ist: ausser dem Quintett, Flöten, Hoboen, Fagotte, Trompeten und Pauken, zu denen im Pleni — noch Klarinetten und Hörner kommen. Die Singstimmen treten in eigenthümlicher Weise höchst feyerlich nach einander ein; blos die erste Geige, und mit ihr in der Octav das Violoncell, geben eine ernste, pathetische Figur, die hernach fortgeführt wird, dazu an, indess alle andere Bogeninstrumente, und mit ihnen die Fagotte mit ihren tiefsten Tönen, in lang aushaltenden Akkorden die Harmonie enger verbinden. — Doch es würde weitläuftig und trocken ausfallen, auch die Absicht, von der Structur dieses erhabenen Satzes ein Bild durch Worte zu geben, doch unerreicht bleiben, wollten wir in dieser Art fortfahren: wir überlassen daher auch diess Stück dem Zuhörer ohne Weiteres, gewiss, er werde seinen Sinn, und, ist er Kenner, auch die Mittel, wodurch dieser so vollkommen dargestellt ist, gar nicht verfehlen können. — Das Sanctus macht einen förmlichen Schluss auf der Tonica, so wie das Pleni — einen Satz für sich macht, und zwar einen, der in der enggestochenen Partitur nicht weniger als funfzehn Seiten einnimmt. Dieses feurige, hinreissende, bey bewundernswürdiger Kunst doch leichtfassliche Meisterstück ist nun wieder aus einer der Gattungen, deren sich Mozart in seinem Requiem nicht bedienet hat: es ist eine dem Ausdrucke, dem Styl und der Dauer nach, grosse Fuge, mit einem pathetischen, blos aus realen Noten (wie man sich auszudrücken pflegt) bestehenden, sogleich verständlichen, und auch sogleich in der Besinnung haftenden Thema, das ohne alles Beywerk, auch ohne alle fremdartige Modulationen u. dgl., mit grösster Consequenz durchgeführt wird; und diese Fuge wird vorgetragen durch die vier Singstimmen, von den Blasinstrumenten, nicht ohne Eigenthümlichkeit, bald unterstützt, bald umgeben: indess dazu — und das unverrückt, von der ersten Note bis zur letzten — beyde Geigen in einer höchstbelebten, glänzenden Figur in Sechzehntheilen mit und gegen einander arbeiten, die Bässe einen Grundbass aus und zu der ganzen Masse ziehen und ihn in gleichmässigen Vierteln anschlagen, die Violen aber sich an sie schliessen — mithin, was in der ältern Terminologie hiess: Fuga nascosta. Wo sich diese zu erschöpfen scheint, tritt, fortlaufend im Satze, das Osanna in excelsis mit freyem Jubel ein und alle Instrumente schmettern drein; dann kehrt zu diesem Jubel das Fugenthema und jene Figur der Geigen zurück, und alles vereint — wie in den glänzendsten, mächtigsten Chören Händel's — strömt in lautester Glorie zu Ende. Unter den neuern Meistern haben sich vornämlich Jomelli und Joseph Haydn dieser reichen, glänzenden und höchst schwierigen Form in ihren grössten Messen, und mit vielem Erfolge, bedient: aber, um aufrichtig zu seyn, Keiner, nach so sicher, durch alle Bestandtheile berechnetem Plane, und mit solcher Ausdauer, wie hier Vogler. — Unmittelbar nach dieser Fülle und diesem Triumphliede, dringt das sanfte, melodische, und in trefflich imitirender Schreibart und reinstem Gesange hinfliessende Benedictus — um so mehr an's Herz; zumal da es nur den vier Solostimmen ohne alle Instrumentalbegleitung zugetheilt ist. (Es will von schönen Stimmen — und durchaus getragen ausgeführt seyn; was, wie es nun ist, gar nicht leicht fällt.) Nach diesem wird der letzte Theil des Pleni —, von da an, wo das Osanna einfällt, wiederholt.

Beym Agnus Dei —, wo Vogler wieder einem wunderschönen Satze Mozart's auszuweichen hatte, hat er diess auf eine geistreiche, doch etwas sonderbare Weise gethan. Er schrieb drey unter einander verbundene Sätze: den ersten und dritten kurz, den zweyten etwas länger, im alterthümlichen Kirchenstyl. Den ersten, blos von Violoncellen, Fagotten und Contrabass begleitet, fangen die ersten ganz allein an mit einer düstern, gebundenen Figur in Vierteln, in welchen sie hernach immer verbleiben, indess der Contrabass die Grundnoten pizzicato anschlägt; die Fagotte sie lang aushalten. Der Gesang ist sehr einfach und schön gebunden. G moll. Im zweyten Satze nehmen, nach und nach eintretend, die Bogen-Instrumente (die Bässe nun vereint) ein, jener Figur verwandtes Thema auf und führen es ununterbrochen, trefflich fugirt, für sich durch; der Gesang, aus den Grundakkorden gezogen, ist höchst einfach, fast choralmässig; die sanftern Blasinstrumente, die nun

hinzutreten, unterstützen ihn hin und wieder. Der Satz ist mit beharrlicher Kunst durchgeführt, und zwar in myxolydischer Tonart. Der dritte, der wieder zum G moll zurückkehrt, setzt den zweyten fort, aber das Verhältniss ist umgewendet: den Sängern ist der fugirte Gesang gegeben, (wie trefflich sind da nicht z. B. die Eintritte der Stimmen!) er wird von den Bogen-Instrumenten fortlaufend unterstützt, und die Blasinstrumente geben meist nur Grundakkorde an. Alle drey zusammengehörende Sätze sind bewundernswerth entworfen und ausgearbeitet. Liesst man sie, so wird man geneigt, sie blos für eine glücklich gelösete Aufgabe, für ein gelungenes Kunststück zu halten: höret man sie aber, so wird man gestehen müssen, dass sie zugleich einen würdigen Eindruck machen. —

Jetzt, im sechsten Abschnitt, der aus fünf kurzen, sich an einander schliessenden Sätzen besteht, wird es, nach dem reichen, feyerlichen: Libera me, Domine, de morte aeterna — (Andante. C moll. Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Posaunen und Pauken —) gleichsam stiller, heimlicher, und gehet nach und nach in milden Trost über; eben, wie es in einer Andacht der Lebenden für ihre Entschlafenen seyn soll. Wie bekannt, erinnern die höchst einfachen, frommen, kirchlich vorgeschriebenen Textesworte ganz in der Kürze nochmals an die Hauptstücke alles Vorhergegangenen, und mit dem Eingangs-Gebete um ewigen Frieden, nun auf alle Entschlafene angewendet, schliessen sie. Und gerade so hat sie Vogler genommen und in seiner Musik ausgedrückt. Nach jenem feyerlichen Libera — im freyen Styl, hat er den Satz: Tum veneris judicare — aus dem: Tuba, mirum — den: Dies illa — aus dem: Dies irae — den: Quando coeli — aus dem: Libera — und den: Requiem — aus dem ersten: Requiem — gezogen, und diesem nur einen verlängerten, leise absterbenden Schluss beygefügt. —

Die Partitur ist deutlich, der Klavierauszug zugleich schön gestochen. Dieser konnte nicht in bessere Hände fallen, als in die des Hrn. Rink, der bekanntlich selbst ein *grosser* Contrapunktist und mit Vogler's Werken sehr vertraut ist. Wir haben diesen Auszug durch das ganze Werk verglichen, und wüssten auch nicht Eine Stelle anzugeben, die wir anders vertheilt oder sonst anders angeordnet wünschten. —

Und so möge denn dies ausgezeichnete Werk sich recht weit verbreiten, als das würdigste Denkmal, das der Meister sich selbst gesetzt hat; möge es, neben dem des unsterblichen Mozart, recht oft angewendet, und Vielen ein Mittel zu wahrhaft-christlicher Andacht werden! Mozart's Requiem ist diess vielen Tausenden, zumeist in Deutschland, aber auch in allen christlichen Ländern Europa's, ohne Ausnahme, ja selbst in Süd- und Nord-Amerika, geworden, und wird es immer von neuem werden. Auch Vogler's Requiem ist wahrhaft dazu geeignet; der Verfasser gehet seinen eigenen Weg, aber zu demselben Ziele, und seine Bahn ist, wenn auch meist eine andere, doch ebenfalls eine rechte und sichere. Denen aber, die in guter Musik überhaupt nicht blos die Musik hören; beym Nachmessen geist- und seelenvoller Harmonieen nicht blos an die Combinationen der Akkorde denken: denen gewähre auch das eine dankbare Freude, dass wir noch die Rückkehr einer Zeit erlebt haben, wo eben die grössten Meister, wenigstens in spätern Lebensjahren, ihre besten Einsichten und Kräfte wieder dieser Gattung von Musik widmen; mehrere Grosse der Erde ihre einflussreiche Begünstigung wieder eben ihr widmen; und auch in der gemischten Menge so viel Geist und Sinn wieder für sie erwacht ist, dass aus ihr fast an jedem beträchtlichen Orte, wenigstens in Deutschland, sich ein Verein gebildet hat, sie anständig auszuführen, und überall ein Publikum, das sie gern und achtsam aufnimmt, auch so weit unterstützt, dass sie von Verlegern wieder unternommen und dadurch weit verbreitet werden können. Und in der That —

> Im Kriege selber ist das Letzte nicht der Krieg.
> Des Augenblicks erstaunenswerthe Wunder,
> Sie sind es nicht, die das Beglückende,
> Das ruhig, mächtig Dauernde erzeugen —

lässt Schiller, im *Wallenstein*, seinen Octavio sprechen: der Krieg ist nur eins der Mittel, wodurch das „ruhig, mächtig Dauernde" erzeuget wird. Ein Gleiches möchte man von der Musik sagen. Nun: so sey es denn, und so werd' es immer mehr und immer unter Mehrern! — Mit einem bessern Wunsche weiss ich nicht zu schliessen.

Rochlitz.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ VII.* 1823.

Jedem das Seine!

Was in dem 41sten Blatte des Gesellschafters vom 13ten März v. J. von dem verdienstvollen Herausgeber desselben, Herrn Professor Gubitz, empfehlend für unsere Verbesserung, den frühern „Unvollkommenheiten an den Blas-Instrumenten durch den Verschluss mit Klappen von elastischen Polstern abzuhelfen, gesagt worden ist, bestimmt uns zu einer Erklärung über die Nachricht in der Allgemeinen musikalischen Zeitung, No. 35, von 17. September d. J. Seite 625 und 626.

Die Erfindung, angeblich von dem Herrn Instrumentenmacher Koch in Wien, die Klappen durch den einfachsten Mechanismus mit Leder so zu schliessen, dass jedes Instrument ganz luftfest sey, ist so wenig neu, als die andere angebliche Erfindung des Herrn Ziegler, die Klappen mit Korkholz am sichersten zu verschliessen, bey allen Blas-Instrumenten zu benutzen ist.

Nur bey den Klappen der Klarinetten ist das Korkholz anwendbar, welches die längere und allseitig durchgeprobte sicherstellige Erfahrung Hrn. Ziegler lehren wird.

Dass von unserer Blas-Instrumenten-Manufaktur seit dem Januar 1821 schon mehrere hundert Instrumente aller Art mit elastischen luftfesten Klappen hier und im Königl. Orchester, in Deutschland, in Holland, selbst in England und Russland, seitdem im Gebrauch sind und selbst eine damit versehene Flöte im vorigen Jahre nach Prag verkauft worden ist, und, dass zwey Muster in der Berliner Kunstausstellung des vaterländischen Gewerb-Vereins, nachdem sie die strengste Prüfung der Sachverständigen ausgehalten haben, von der Behörde mit der silbernen Preis-Medaille gekrönt worden: dies erwähnen wir nur als Bestätigung jenes unbefangenen Urtheils, und berufen uns, wenn die Verstärkung der Gründe noch nöthig seyn könnte, auf das Zeugniss der Herren Flötisten bey dem hiesigen Königl. Orchester, die seit Jahren Flöten mit luftfesten, elastischen Klappen, ohne irgend eine Wandelbarkeit von uns gebrauchen; wie denn auch im genannten Orchester und in mehreren Regimentern der Preuss. Armee die Klarinetten mit Klappen von Korkholz gefüttert längst in Anwendung sind.

Diess und das Streben, womit wir unsere Instrumente durch innere Tüchtigkeit und gute äussere Form immer mehr dem Ziele der Vollkommenheit zu nähern suchen; ferner der Umstand, dass feine Kenner von kunstthätig-virtuos angefertigten Blas-Instrumenten des In- und Auslandes diese in unserer Niederlage der Betrachtung unterworfen und sie mit ihrem Beyfalle beehrt haben: alles dieses erhebt uns das gütige Vertrauen des Publikums, belebt unsere Thätigkeit auf diesem Kunstgebiet: wir werden in unserem Eifer beharren und, fern vom Brodneid, der wahren Künstlern in keinem Berufe geziemt auch die Herren Koch und Ziegler das ihrige mit den mehrerwähnten, luftfesten Klappen an den Blas-Instrumenten lassen, wenn sie nämlich wirklich etwas Neues leisten.

Wir glauben auch hiebey anführen zu müssen, dass in unserer Manufaktur ausser allen Sorten hölzerner Blas-Instrumente auch zahmutliche messingene Blas-Instrumente wie auch die chromatischen Trompeten, Trompetenbässe und Waldhörner mit zwey und drey Ventilen angefertiget werden.

Berlin, den 1. October 1823.

Griessling et Schlott,
Königl. Preuss. Hof-Instrumentenmacher.

Anzeige.

In meinem Musik- und Instrument-Magazin in Rotterdam findet man fortwährend die neuesten und die bedeutendsten ältern Musikwerke der inländischen und ausländischen Verleger; ferner einen beträchtlichen Vorrath der gewöhnlichsten Musik-Instrumente, sowohl neuer als auch vorzüglicher älterer, darunter trefflicher und ächter Violinen von Stradivari, Amati, J. ob Steiner, Guarneri, Buchstätter und andern berühmten leistern.

L. Plattner.

Ankündigungen.

Bey Joh. Velten, Kunst- und Musikalienhändler in Carlsruhe, ist erschienen:

Cavatine aus der Oper der Freyschütz, mit Begleitung des Pianoforte: „und ob die Wolke sich verhülle“ ..... 24 Xr.

Ouverture aus der Oper der Freyschütz, für grosses Orchester ..... 3 Fl. 12 Xr.

Ouverture aus der Posse: Unser Verkehr: von Brandl, für's Pianoforte eingerichtet von Stemmler. 24 Xr.
Liedar, mit Begleitung des Pianoforte von Berger, der Gräfin Bothmer gewidmet..... 1 Fl. 12 Xr.
Sechs Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, den Frauen von Edelsheim und von Gemmingen gewidmet, von demselben..... 1 Fl.
Adagio und Polonoise für's Violoncell, mit Begleitung des Orchesters, von Marx.... 3 Fl. 12 Xr.
Empfindungen bey Josephinens Tod, von Marx. 1 Fl. 30 Xr.
Notturno für Viola, Violoncelle, Flöte und Guitarre, Mad. A. Neumann dedicirt von Stemler. 1 Fl. 30 Xr.

Im Verlage der Kesselringschen Buchhandlung zu Hildburghausen ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Potpourri pour Pianoforte et Clarinette ou Violon, composé par J. A. Gleichmann, 1825. (Pr. 16 Gr.)

Der als Compositeur schon rühmlich bekannte Herr Verfasser zeichnet sich durch Gefälligkeit, Anmuth und Originalität in diesem Werkchen besonders aus und es ist für den Künstler eben so interessant als es für den Dilettanten ausführbar ist.

Bey T. Trautwein in Berlin ist so eben erschienen:

Josua, Oratorium von C. F. Händel, im Klavierauszug von C. H. Rex. (Pr. 4 Thlr. 12 Gr.)

In Commission der Keyserschen Buchhandlung in Erfurt sind erschienen und für 16 Gr. durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Sechsundvierzig, zwey- drey- und vierstimmige Gesänge für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet. Componirt von L. E. Gebhardi.

Zweckmäßigkeit der Auswahl und durchgängig gefällige Melodieen machen diese Sammlung sehr empfehlenswerth, so wie der billige Preis derselben die Einführung in den Schulen begünstigt.

Wenn gleich an gehaltreichen älteren und neueren Compositionen für die Kirche kein Mangel ist: so sind doch solche Compositionen, namentlich in den mittlern und kleinern Städten unserer Monarchie, noch nicht hinreichend verbreitet, welche ausschließlich für die öffentliche gottesdienstliche Feyer der hohen Feste bestimmt sind, und die ohne Schwierigkeit mit den Mitteln können ausgeführt werden, welche diesen Orten zu Gebote stehen.

Den Herren Cantoren und Organisten, so wie allen Beförderern und Verehrern des höhern Kirchengesanges biete ich daher unter dem allgemeinen Titel:

Festkantaten für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel,

eine Sammlung solcher Kirchenstücke von meiner Composition, an, welche in einzelnen Heften nach und nach erscheinen soll. Die nächstfolgenden Hefte werden enthalten: Kantaten auf das Pfingstfest, Erndtefest, Weinachtsfest, Neujahrsfest und eine Passionskantate, am Charfreytag aufzuführen.

Der Subscriptionspreis des ersten Heftes, welcher zu Ende dieses Jahres erscheinen wird, beträgt 18 Silbergroschen 9 Pfennige oder 15 Groschen alt Courant. Die Subscription auf die folgenden Hefte wird bey dem jedesmaligen Erscheinen eines Heftes von Neuem eröffnet, da der Preis sich nach der Bogenzahl richtet.

Gütige Sammler erhalten das sechste Exemplar frey.

Demmin, den 25sten August 1825.

J. T. Wangemann
Lehrer an der hohen Bürgerschule und Cantor.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Telle, Wilh., Variationen für das Pianoforte über ein Thema aus der Oper, der Freischütz: Durch die Wälder etc. 1stes Werk..... 14 Gr.
— Die Abende der Terpsichore. Auswahl gesellschaftlicher Tänze, gesammelt und für das Pianoforte eingerichtet. 12 Hft. 20 Wk. 18 Gr.
— 4 Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 3tes Werk..... 12 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte. Op. 4..... 16 Gr.
Müller, C. F., 3 petites Polonoises nationales pour Pianoforte. Op. 5..... 12 Gr.
— A la Polacca. Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 6..... 18 Gr.
Dittmer, G. Fr. Mantey von, 6 bayrische Volkslieder mit Coda, für das Pianoforte eingerichtet. 1ste Abtheilung. 3tes Werk..... 10 Gr.
Gaede, Theodor, Gesänge aus Cäcilie von Ernst Schulz mit Begleit. des Pianoforte. 1ste Wk. 12 Gr.
Mantey, G. F. de Dittmer, Fantaisie en forme de Variat. pour le Pianoforte sur l'air favori de Himmel: An Alexis etc. Op. 6..... 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten October. **Nº. 43.** 1823.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

V. *Die Modulation.*

Wenn dieselbe, eine Thüre als Loch in der Mauer einfassende, Linie von der hölzernen oder steinernen Thürbekleidung in mehreren theils eingetieften theils erhabenen Linien wiederholt wird, oder der Saum eines Damenkleides sich in mehreren regelmäßig darüber oder darunter angebrachten Säumen wiederholt, so pflegt man das nicht Modulation zu nennen, und doch ist es in der That nichts anders, und kann auf folgende Art in Musik gesetzt werden:

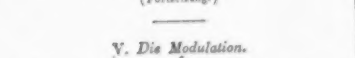

oder

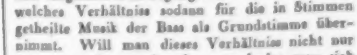

welche beyde Formen der Modulation der Musiker als Triller kennt, von denen aber der Maler sagt, es sey Faltenwurf, wo er die Hauptfalte bedeute, die sich nach rechts und links in einleitenden oder nachklingenden Nebenfalten verliere. Was in der musikalischen Modulation wesentlich ist, die Wiederholung desselben Tones mit kurzer Ausweichung in die nächstliegenden, das ist in allen eben gegebenen Beyspielen aus anderm als dem musikalischen Gebiete ebenfalls vorhanden, und weil denn von der Modulation in diesem Sinne genommen die Wiederholung den halben Begriff ausmacht, so dürften wir auch schon früher das Verhältniss der Oktave zur Prime ein modulirendes nennen, indem die Oktave in derselben Zeit mit der Prime noch einmal so viele Schwingungen giebt. Eben durch das Verhältniss der Prime und der Oktave ist auch bestimmt, dass alle Modulation müsse getragen werden von etwas einfachem, das nicht modulirt wird, welches für die Musik im Allgemeinen der tiefere Ton ist, der mit schwererer Masse und langsamerer Bewegung den höhern Ton trägt, welches Verhältniss sodann für die in Stimmen getheilte Musik der Bass als Grundstimme übernimmt. Will man dieses Verhältniss nicht nur hören, sondern auch sehen, so denke man sich in der Baukunst die Säule an ihrem obern und untern Ende mit Reifen eingefasst, welche als Knauf und Fuss die Endlinien der Säule moduliren. Hier trägt der einfache Schaft diese Modulation seiner Endlinien, und man wird leicht begreifen, dass cannelirte Säulen ästhetisch nichts taugen, indem ihre Rinnen eine Modulation für die Achse des Schaftes sind. Sollen cannelirte Säulen erträglich seyn, so müssen ihre Rinnen gegen die Masse des Schaftes als sehr unbeträchtlich erscheinen, indess Knauf und Fuss in starker Individualisirung hervortreten; denn wenn eine Modulation auf der andern stehen soll, so muss wenigstens die eine dem nicht modulirten einfachen Wesen sehr nahe kommen, indem sonst überall alle Basis vermisst wird. Daher giebt es Musik, in welcher Bass und Diskant (die modulirte und die modulirende Stimme) mit einander davon laufen wie Kelleresel, und ich will niemand rathen, d. s er nachläuft, denn er fängt sie doch nicht.

Die Modulation wurzelt demnach schon in dem Unterschiede der tiefern und höhern Töne, und wenn sie nicht bey der identischen Wiederholung desselben Tones stehen bleibt, sondern rechts und links ausweichend wieder zurückkehrt, so liegt eigentlich schon das ganze Leben der Musik in ihr verschlossen, obgleich sie für die entwickelte Musik zu betrachten ist, wie die Küstenfahrt im Verhältnisse zu der freyen Seefahrt. Denn die Modulation hält sich ganz ängstlich an ihren Hauptton, und wagt nicht

Nur dann, wenn der Sänger (der Virtuos überhaupt) es in der Handhabung des Materiellen bis dahin gebracht hat, und nun die *Kunst selbst studiert*, ist er im Stande alles zu leisten, was in den Gränzen menschlicher Fähigkeit und seiner Kunst liegt. *Dann* gewährt es auch einen wahren, reinen Genufs, wenn der Künstler grofse Schwierigkeiten unternimmt und ausführt: denn alsdann bringt er sie nicht unzweckmäfsig an und führt sie so aus, dafs sie ihm keine Anstrengung zu kosten scheinet: da im Gegentheil der blos im Mechanischen seiner Kunst geschickte Virtuos durch übel angebrachte so genannte Virtuositäten dem Kenner widerlich wird, und der weniger Geübte, durch die bemerkbare Anstrengung und Selbstqual auch den Zuhörer quält und ängstiget, der daran keine andere Freude haben kann, als wenn das Exercitium nur endlich ohne Unglück zu Ende ist.

Jeder Virtuos hat gewöhnlich ein Lieblingsfach, in welchem er sich am meisten gefallt — sey es nun, dafs ihm Kompositionen dieses Fachs leichter vorzutragen werden, oder dafs er glaubt sie am besten vorzutragen im Stande zu seyn. Garat singt mit gleicher Vollkommenheit das Recitativ, die Bravourarie, und das Cantabile; französisch und italienisch spricht er mit gleicher Richtigkeit aus. So ist es auch mit dem verschiedensten Styl, in welchem die Sätze, welche er singt, geschrieben seyn mögen. Ganz Paris erinnert sich, wie er, so ganz dem Geist der verschiedensten Kompositionen angemessen — z. B. jene schöne italienische Scene von Cimarosa: *il sacrifizio d' Abraham*: hernach die erhabne Darstellung Glucks im *Orpheus*: *Objet de mon amour* —; und endlich ein *fröhliches* Rondo des göttlichen *) Mozart sang. Dadurch ist er auch im Stande, sich immer neu zu erhalten, und wo *oft* er im Konzert auftritt, den Ruhm zu behaupten, heute habe man ihn wieder von einer neuen Seite kennen gelernt, er habe seit seinem letzten Auftreten neue Fortschritte gemacht u. dgl.

Garat ist mit der Gabe des Gesangs gebohren, und es hat seine Richtigkeit, dafs er die Ausbildung seiner Stimme nur sich selbst verdankt. Noch sehr jung, und ohne je einen Lehrer gehabt zu haben, merkte er sich die schwersten Arien und sang sie aus dem Gedächtnifs, und zwar so, dafs er oft die geschmackvollsten Verzierungen frey hinzufügte und sie mit bewundernswürdiger Richtigkeit und Genauigkeit ausführte. Mehrere Jahre sang er so aus dem Gedächtnifs, weshalb man ihm den Namen, der hübsche Papagey gab. Sacchini hörte ihn, erstaunte, gab ihm nun die eigentliche musikalische hohe Schule, und Garat machte jetzt auch hier die schnellsten Fortschritte. Wenn der unvergefsliche Komponist der Oper: *Oedipus* irgend ein Stück fertig hatte, liefs er es allezeit von Garat versuchen. Lehrer und Schüler waren von der eben so unwidersprechlichen, als gemeiniglich vernachläfsigten Wahrheit, dafs nie ein Sänger oder Virtuos wahrhaftig grofs, und im edlern Sinne des Worts *Künstler* werden könne, ohne Kenntnifs der Komposition — überzeugt; und Sacchini bildete seinen Sänger auch zum Komponisten. In kurzem erhielten wir nun von ihm jene allerliebsten Romanzen, die noch jetzt ein Hauptvergnügen musikliebender Gesellschaften ausmachen. Garat versuchte sich nachher in schwierigern Gattungen; und man man hat in den Konzerten mit dem lautesten Beyfall mehrere französische und italienische Scenen von seiner Komposition aufgenommen. Sie haben bey aller Richtigkeit, vornehmlich schöne Melodie. Wir legen Eins seiner italienischen Rondo's bey, um Sie und Ihre Leser selbst urtheilen zu lassen **).

*) Das ist Garats steter Ausdruck, wenn er von Mozart spricht. Er versichert selbst, dafs, wenn er Kompositionen dieses Meisters gesungen habe, er einige Tage nicht im Stande sey, andere vorzutragen. d. Verf.

**) Wir gehen es als musikalische Beylage No. 2. im Klavierauszuge, vornehmlich seiner angenehmen Melodie wegen, der man es mit Vergnügen wohl abmerken kann, dafs sie von einem Sänger erfunden ist. d. Redakt.

über ihn hinaus ein selbstständiges harmonisches Verhältniss zu setzen (die oben gegebenen Beyspiele gehen weder abwärts noch aufwärts auch nur in die Terze), indem sie sonst Melodie würde.

Wider Absicht ist mir das Wort entschlüpft, welches das Geheimniss der Melodie enthält, und ich kann es nun nicht mehr zurücknehmen, die Leser haben es schon aufgefangen, und ich höre einen Architekten mir in's Ohr raunen, dass er allerdings Knauf und Fuss eines Säulenschaftes als Modulation der beyden Gränzlinien des Schaftes betrachte, wenn aber der Fuss der Säule auf ein Fussgestell komme und auf dem Knaufe der Säule sich ein Gebälke mit Architrab, Fries und Kranz niederlasse, so müsse dieses Gebälke und jenes Fussgestell als Melodie betrachtet werden, nicht mehr als Modulation. Ohnehin, fährt der Rauner fort, hätten witzige Köpfe ja längst seine Kunst, die Architektur, eine versteinerte Musik genannt, und so müsse es denn hier wie dort Modulation und Melodie geben.

Dieser Architekt sprach so feurig und rasch in mein Ohr, dass mir bange wurde, er möchte es für die Zukunft unmusikalisch machen; er brach aber hier selbst ab und liess mir Zeit zu bedenken, was man durch ein gesprochenes Wort alles aufregen könne. Mir wird auf einmal, als höre ich egyptische, griechische, gothische Baukunst geigen und flöten, und als hätte Mozart in seinem Requiem Roms Peterskirche in Musik gesetzt, und ich verstehe so innig, wie Tempel und Tempelmusik einander verstehen, übersetzen, interpretiren. Und während so in mir Gefühle flöten, kreischt der Begriff dazwischen, ich hätte mir selber unbewusst in der Wortfolge: verstehen, übersetzen, interpretiren durch die That gezeigt, wie man auch in der Rede moduliren könne, denn alle drey Worte kommen über Einen Hauptbegriff nicht hinaus, seyen folglich seine Modulation. Dabey fällt denn freylich, so wie bey den oben in Noten gegebenen Beyspielen, in die Augen, dass die Modulation ein Spaziergang sey, der nicht vom Flecke kommt, so wie die eine Hälfte der schlechten Schriftsteller, denn die andere Hälfte zeichnet sich dadurch aus, dass sie überall hinkommt, nur auf den Fleck nicht. Demnach sind nur jene Genie's aus der ersten Hälfte die eigentlichen Modulanten in der gelehrten Welt, und der andern Hälfte weiss ich aus der Musik vorerst noch gar keinen Namen zu schöpfen. Doch vielleicht findet sich's noch. Wer weiss, ob der Poet nicht aushilft, wo der Philosoph verzweifeln muss.

Modulation ist also wie die Schwenkungen, die ein Gymnastiker auf Einem Fusse stehend macht, wobey er, da es ihm verboten ist, die Sohle des andern Fusses auf die Erde zu bringen oder zu hüpfen, wirklich eben so wenig vom Flecke kommt als wie jetzt, und jene kürzlich belobte Hälfte der Autoren. Indess kommt durch Modulation ein Ton doch aus sich heraus, wenn er auch gleich nirgends hinkommt, und wenn man denselben Ton im Basse ruhend angiebt, indess man ihn im Diskante modulirt, so hat man in der That schon Musik. Haben wir ferner in dem Akkorde das feste Gerüste der Musik anerkannt, so erkennen wir nun in der Modulation den Keim musikalischer Bewegung, und wie wir in jedem Tone früher schon Bewegung und Masse als seine Faktoren gefunden, so finden wir jetzt diese beyden Faktoren als Modulation und Akkord in einer höhern Potenz wieder, und fast möchte dabey ein Polonius auf den Gedanken kommen, als steckte einiges System hinter unserm Gerede. Diesem Polonius würden wir denn zum Danke für sein Compliment noch die Entdeckung mittheilen, die wir auf unserem Wege gemacht, nämlich dass der Gesang der Vögel pure Modulation sey, die nicht zur Melodie komme, indem selbst die innigsten Töne der Nachtigall nur isolirt dastünden ohne correspondirende harmonische Gegentöne. Da durch diese Entdeckung auch der schlechteste Componist fortan sicher ist, nicht mit einem Singvogel verwechselt zu werden, so erwarten wir von denjenigen unserer Leser, welche componiren, noch besonderen Dank für die Mittheilung dieser Entdeckung.

Wenn nun die Melodie in dem Wechsel harmonisch correspondirender Töne besteht, so beruht sie auf den ursprünglichen Verhältnissen der Consonanz, welche, wie wir schon früher gezeigt, der Akkord in sich vereinigt, und wir brauchen, um die Ur-Melodie auszusprechen, nur den Akkord in Wechselfolge seiner Intervalle zu setzen, z. B. aus C dur:

wobey der Grundton zuerst in seinen schönsten Gegenton, die Quinte, übergeht, von dieser in seine eigene Terze herabsteigt, um für diese die Sexte zu suchen, welche für ihn die Oktave ist, in der er die letzte Beruhigung findet, und wodurch zugleich der Akkord sich selber erschöpft. Hat man nun hierin das Wesen der Melodie klar erkannt, so nehme man in dieses Wesen noch die eben so klar erkannte Modulation auf, welche für sich allein immer wieder ängstlich auf den Grundton zurückeilt, nun aber durch solche Verbindung mit den Intervallen des Akkordes von diesem Heimweh geheilt wird. Dabey hat die Melodie, welche an sich blos aus harmonisch correspondirenden Gegentönen besteht, also höchstens auf minder vollkommene Consonanzen kommt, dergleichen die Terze ist, das gewonnen, dass sie mit Dissonanzen durchschossen und dadurch erst recht lebendig wird. Durch solche Verbindung der Modulation mit der Melodie hätten wir erst die wahre in Dissonanzen und Consonanzen spielende Musik erhalten, und der zur Modulation neigende Charakter französischer Musik im Gegensatze mit der melodiereichen italienischen wäre klar. Auch hier hiesse es also: Callus cantat.

Haben wir den ersten Anfang der Modulation bereits in dem Verhältnisse der Oktave zu ihrer Prime entdeckt, in so ferne nämlich die Oktave das in die Masse verlorene Wesen der Prime in mehreren musikalischen Pulsschlägen auseinander legt, so ist eben damit auch für eine weiter entwickelte Musik die Modulation an die höhere Stimme, im Allgemeinen also an den Diskant, gewiesen, und der Bass, als tragende Stimme, wird nothwendig die Melodie halten müssen. Das natürliche Verhältniss musikalischer Composition ist demnach, dass das musikalisch Ruhende in den Bass, die musikalische Bewegung aber in den Diskant gelegt werde; von dem musikalisch Ruhenden ist nun der Akkord das Höchste, und wenn dieser unter die Stimmen vertheilt werden sollte, so müsste der Bass nothwendig die Prime für sich fordern, was ihm auch bekanntlich im Chorale vollkommen zugestanden wird. Werfen sich aber umgekehrt die Pfeiler der Musik, die Akkorde, in die höhere Stimme, und tragen dem Basse die Modulation auf, so kann dieses an sich unnatürliche Verhältniss nur dadurch einigermaassen versöhnt werden, dass die Modulation einen sehr melodischen Charakter annimmt, wodurch ein wiegender Bass entsteht, der eigentlich nur die Verhältnisse des Akkordes in eine Zeitfolge zerlegt. Hat sich nun die Musik in vier auf einander gethürmten Tonleitern, d. h. in vier Stimmen, entwickelt, so ist Spielraum genug, Modulation und Melodie einander zu nähern oder von einander zu entfernen, zu vereinfachen oder zu multipliciren.

Dazu liegt nun noch eine grosse Ressource in den Tonarten und ihrer Eigenthümlichkeit. Jede Tonart ist eine Tonleiter, in welcher die Besonderheit eines Grundtones zu einer sein Gepräge tragenden Tonwelt mit eigenem Akkorde aufgeschlossen ist, und dadurch allein wird es möglich, dass die Bestandtheile des Akkordes über die vierstimmige Wiederholung hinaus sich eigenthümlich melodisch gestalten, indem jeder dieser Bestandtheile seine besondere Entwickelung erhält. Schon das Fortschreiten der vollen Akkorde im Choralgesang involvirt diese Tonarten, und jemehr die Musik als Harmonie sich entwickelt, desto weiter breitet auch jede Tonart sich aus, bis endlich das Spiel mit den Tonarten sich in der Fuge selbstständig gestaltet. Hier tritt denn auch die Melodie etwas zurück und die Fuge wird zum gelehrten Kunststücke für den Kenner und zur Probe für den Meister des Satzes; aber interessant bleiben die Verwirrungen und Entwirrungen der Tonarten in einer Fuge selbst in allgemeiner Ansicht der Kunst, welche mit absichtlicher Verwirrung und sinnreicher Entwirrung ihr Spiel treibt. Wie es dramatische Dichter giebt, welche ihre Stärke in Schürzung und Auflösung von Knoten besitzen, so der Fugist in der Tonkunst; und wie es Dramatiker giebt, welche in tiefgreifenden Situationen zu rühren wissen, so der Melodiker in der Tonkunst, z. B. Mozart; und wie es Dramatiker giebt, die in Conversationsstücken blos amüsiren, so der Modulant in der Tonkunst. Durch den vierstimmigen Satz und die Tonarten zusammengenommen entsteht der Musik erst die Möglichkeit, musikalische Kunstwerke als Melodieensysteme aufzustellen, wobey nicht blos eine Zusammenstellung sondern eine lebendige Wechseldurchdringung der Theile stattfindet, was denn eigentlich den Namen von Harmonie erst verdient.

In dem Quodlibet unseres alles besingenden Poeten finden sich Verse nach Tonarten über-

schrieben. Dieser Poet scheint uns von der Familie des Ritters Hudibras zu seyn, von welchem Ritter es in dem englischen Gedichte dieses Namens heisst:

sobald er seinen Mund aufthat,
ein Tropus auch gleich heraustrat

oder, wie Ovidius Naso, vermuthlich nachdem er diese Stelle im Hudibras gelesen, von sich selbst sagt:

Quidquid conabar dicere versus erat.

So bringt ebenfalls unser Poet alles in Verse, was unser Herrgott erschaffen, und nachdem wir einmal das A B C ordentlich in System gebracht, so wird er wohl es auch noch in Poesie bringen, und vielleicht meint er, die schlechtesten Verse könnten doch wenigstens als versus memoriales dem Gedächtnisse aufhelfen. Wenn er sich an diesen Trost halten will, so müssen wir ihm aber rathen, in seine Verse doch mehr Inhalt hinein zu legen, als in den Versen heutzutage gewöhnlich gefunden wird; denn wenn er solche Verse nach neuer Art fertigen will, so läuft das Gedächtniss Gefahr, sich noch selbst zu vergessen.

Nachdem wir uns aber einmal mit dem Poeten so weit eingelassen, dass er uns abmerken konnte, wir hätten seiner zuweilen bedurft, so müssen wir ihm für die Dauer dieser Aufsätze schon noch hin und wieder eine Einsprache gestatten, und so geben wir den Lesern hier die lyrischen Anklänge, in welchen er den Eindruck der bedeutendsten Tonarten auf ihn fest zu halten gesucht, wobey wir uns aber nicht wehren lassen, zuweilen seine Poesie mit einiger Prosa zu unterbrechen. Wiederum bleibt hier die Entscheidung zwischen Dichter und Prosaisten den Lesern, ob und welcher von beyden den andern gesalzen oder verwässert habe. Also:

C dur.

Heitern Muthes tönt der Kriegsschritt
Unseres Heeres, zu verachten
Ist zu stolz es seine Feinde,
Doch es müsst sie.

Sieh! sie nahen! — Zandernd weht ihr
Panner! — Schlachtlied schalle, Siegslied
Weihe unsre Arme, unser Blut, dem
Vaterlande!

Dürften wir es mit diesem Poeten verderben, so würden wir sagen, er habe hier etwas, selbst in der Wortstellung, klopstokisirt; übrigens aber hat er ganz richtig zu verstehen gegeben, dass C dur sich im Marsche oder in der Musik des Kriegsschrittes am eigenthümlichsten ausdrücke. Diese Tonart hat gerade den einfachen Ernst, der dazu gehört, und liebt eben deshalb auch choralmässige Behandlung.

C moll.

Desdemona vom Traum erwacht;
Sie sah den Geliebten tief in der Schlacht.
Des Feindes Lanze sie traf so gut,
Es rinnt aus dem Herzen das edle Blut. —
Der Bote kommt, er stottert sehr,
Er will nicht melden die düstre Mähr;
Das Mädchen starrt ihm ins Angesicht,
Und — athmet nicht! —

Man sieht, unser Poet hat diese Tonart düster genommen, wie sie wirklich auch ist, und wir sind nun begierig, wie er sie von F mol, As dur und B mol unterscheiden werde, wenn er anders diese Tonarten nicht vorbeygeht, um nicht mit ihrer unterscheidenden Charakteristik geplagt zu seyn. Das dem C mol so verwandte Es dur wird er gewiss zu unterscheiden wissen, obwohl es von Componisten, die ihren Liedertext nicht verstehen, oft genug für C mol usurpirt wird.

D dur.

Wir blasen nicht zur blutigen Schlacht,
Es ist ja fröhlicher Friede!
Zum Männerspiel ist die Jagd gemacht,
Da rennen die Kräfte sich müde.
Die stürmende Freude sie wiederhallt
Aus Bergesgeklüft, aus dunkelm Wald!

Die Anweisung auf Schiller's Reuterlied, auf das er ohnehin durch sein Sylbenmaass anspielt, hätten wir unserm Poeten für D dur ohne weiters selber gegeben, denn der lustige Lärm einer Masse, der sich allenfalls durch die Trompete zum voraus ankündigt, ist ganz im Sinne dieser Tonart, und Schiller's Reuterlied ist ja nicht Schlachtgesang, sondern Gesang auf dem müssigen Zuge des Heeres. Unser Poet soll einmal geäussert haben, dass Schiller's Reuterlied von ihm, d. h. von unserm Poeten, sey, und dasselbe soll er auch von andern gelungenen Werken anderer Dichter, z. B. von Göthe's *Faust*, gesagt haben. Diess wäre denn eine wahre Adrogation im juristischen Sinne, d. h. eine gewaltsame Adoption fremder Kinder, und der Poet hätte wohl so bescheiden seyn können, wie andere Menschen zu sagen, solches Gedicht sey ihm aus der Seele geschrieben. Solche Adrogation ist doch zu arrogant!

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Frankfurt am Main. Im October. Wenn der vorübergegangene Sommer arm war an Gaben der Tonkunst, so scheint der beginnende Herbst bereits in günstigen Vorbedeutungen einen um so reichhaltigern Winter zu verkünden. Zu diesen günstigen Vorbedeutungen rechnen wir den Besuch einiger auserwählten Meister der Kunst und die Aufführung zweyer hier noch neuen Singspiele. Der treffliche Moscheles war es, welcher, aus dem Ruhm und Gold spendenden Auslande zurückkehrend, uns zuerst mit einem Concerte erfreute. Was läßt sich noch Viel über das herrliche Spiel dieses allgemein bekannten und anerkannten Virtuoso sagen? Da ist die höchste Fertigkeit mit der anmuthigsten Eleganz in einem so reinen Einklange, da giebt sich ein tiefes Gefühl so willig selbst den zartesten Anregungen der Tondichtung hin, da tritt auch, wie es erheischt wird, des Vortrags Pracht und grandioses Walten so mächtig hervor, dass wir Alles finden, was das Gemüth ersehnt, und nichts vermissen, was der Verstand fodert. Begegnen wir noch überdem in den freien Phantasieen des Meisters dem schöpferisch wirkenden Genius, den der Wille des Augenblicks hervorruft, so müssen wir auch zugleich den begeisterten Improvisatore, dem in der Begeisterung die ordnenden Fäden des Ganzen nicht entschlüpfen, bewundern. — In dem Concerte des Herrn Moscheles sang Dem. Rothhammer eine Arie aus *Titus*. Wir bemerken ihr, dass ein zerrissener, schroffer Vortrag weder in dem sogenannten grossen Style ist, noch überhaupt den Foderungen einer guten Methode entspricht. Recht lieblich sangen die Schwestern Desmoiselles Heinefeder, mit ihren reinen und wohl klingenden Stimmen, ein Duett aus Mozart's *Figaro*. — Die Herren Böhm und Pixis aus Wien gaben zwey öffentliche Concerte und fanden in diesen ein allgemein beyfälliges Entgegenkommen von Seiten der Zuhörer. Hr. Böhm ist Violinspieler, Hr. Pixis Klavierspieler. In dem Spiele des erstern herrscht ein Geist der Anmuth und ungemeiner Zierlichkeit, welcher sich immer treu bleibt und dadurch charakteristisch wird. Alle etwa zu üppigen Auswüchse der Composition, die Regungen eines anders empfindenden Genius, weiss der Künstler mit Geschick in den Kreis jenes Geistes zu bannen, so dass nur Wenigen sich die Bemerkung aufdringt: wie andere Erkenntniss andere Gestaltung erheische. Hr. Pixis ist ohne allen Zweifel ein höchst merkwürdiger und bewundernswerther Meister seines Instrumentes. Wenn es uns vergönnt wäre, Hrn. Moscheles den Raphael des Pianoforte zu nennen, so möchten wir dagegen Hrn. Pixis dessen Michael Angelo nennen. Wie jener alles in einen wohlthätigen und freundlichen Einklang bringt, so schafft dieser die unerhörtesten Schwierigkeiten, um sie auf eine gewaltsame, nicht selten harte Weise zu überwinden. Jener gefällt sich in der künstlerischen Vollendung des Ganzen, dieser in der Bezwingung einzelner Theile, welche Lust und Neigung des Künstlers zu einer Aufgabe für einen Titanen gemacht haben. Milon blieb in einer Eiche stecken; Hr. Pixis hat bey seiner mit Gewandtheit gepaarten Kraft nicht gleiches Schicksal — in einer Sonate zu fürchten. — Die berühmte Sängerin Mad. Cornega unterstützte die Herren Pixis und Böhm in ihrem zweyten Concerte. Das eigene Concert der Künstlerin fand am dritten October im Schauspielhause Statt. Der Ruhm ist eine kitzliche Sache und begründet Ansprüche. Durch alle in das Gebiet der Fertigkeit gehörenden Eigenschaften, als da sind Rouladen, Triller, Sprünge etc. genügte die Sängerin vollkommen; allein der Zauber des Tonklanges scheint in dieser Brust erstorben zu seyn und ein künstliches Scheinleben ersetzt nimmer den Mangel des wirklichen. Dass nun Mad. Cornega so gar schlechte Compositionen zum Vortrage in ihrem Concerte wählte, unter denen jedoch einer grossen Scene von Pucitta der Preis der Erbärmlichkeit zuerkannt werden muss, spricht wenig für künstlerische Einsicht und gebildeten Geschmack. Auch die Herren Böhm und Pixis liessen sich mehrmals an diesem Abende hören. Heute machte es doch der Letzte zum öftern ein wenig zu kraus! — Ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert der Desmoiselles Bertrand, Französinnen, schrumpfte zu einer einfachen Abendunterhaltung mit Begleitung des Pianoforte zusammen. Die Desmoiselles sollen in der Probe sich nicht auf die zartsinnigste Weise gegen die Mitglieder des Orchesters benommen und diese durch ein fast sichtbares Streben zu beleidigen entfernt haben. Da, wie

verlautet, von den Desmoisellen bereits an einem andern Orte ein gleiches Benehmen gegen das Orchester beobachtet worden, so scheint dieses nur ein beliebter methodus procedendi, um die Orchesterkosten sparen und das Publikum dennoch durch die täuschende Anzeige eines grossen Vocal- und Instrumentalconcertes herbeylocken zu können. Was die künstlerischen Leistungen der beyden Desmoisellen anbetrifft, so war das Harfenspiel der einen eben so vortrefflich, als der Gesang der andern erbärmlich. Wir nennen die Sache bey ihrem Namen: wo Anmassung und Dünkel hervortreten, muss die Kritik mit scharfem Messer in den faulen Fleck schneiden. Dabey hatten die Desmoisellen für gut gefunden, den Eintrittspreis ungewöhnlich zu erhöhen. Einem solchen Benehmen versagt das hiesige Publikum in der Regel seine Theilnahme und, ohne den oben gemeldeten Kunstgriff mit dem Orchester, würden die Damen ihre Rechnung nicht gefunden haben. —

Die zwey neuen Opern, welche während der Messe aufgeführt wurden, waren: *Libussa* von Kreutzer und das aus dem Französischen übersetzte Singspiel, *der Einsiedler*, von Carafa. Ueber die erste Oper ist bereits in ihren Blättern genügend gesprochen worden und es sey nur noch erwähnt, dass in den Hauptpartieen der *Libussa*, des Wladislaw und Domoslaw, Dem. Rothhammer, Hr. Nieser und Hr. Dobler ganz an ihrem Platze standen. — Das dreyaktige Singspiel des Signore Carafa ist ein treuer Nachklang der Rossini'schen Muse. Doch muss dem Tonsetzer des *Einsiedlers* zu seiner Ehre nachgesagt werden, dass er nicht selten tiefer empfunden habe und überhaupt korrekter sey, als gewöhnlich Maestro Joachimo. Da übrigens in dem Ganzen eine charakterlose Flachheit überwiegend ist, so brachte das Werk keinen besondern Eindruck hervor. Dem. Bamberger gefiel sehr als Eladie. Ihre Stimme gewinnt fortwährend an Metall, ihr Gefühl ist richtig; von ihrer Methode kann leider nicht das Nämliche gesagt werden. — Spohr's *Jessonda*, Mehul's *Valentine von Mailand* und Vogler's *Zamori* sollen zum Einstudiren bereit liegen. —

Drey ausgezeichnete Sängerinnen gaben im Laufe des Sommers Gastrollen auf unserer Bühne. Mad. Metzner von Dresden legte bey einer nicht gemeinen Fertigkeit eine seltene Höhe der Stimme an den Tag. Es wäre zu wünschen, dass diese Vorzüge durch einen geschmackvollen, den Foderungen der Kunst, wie diese jetzt steht, entsprechenden Vortrag unterstützt würden. — Dem. Stern von Stuttgart besitzt eine volle, anmuthige Stimme. Dabey ist diese in einer guten, soliden Schule gebildet und genügt durch einen einfachen, nicht an dem jetzt so gewöhnlichen Uebel der Ueberladungen leidenden Vortrag. — An Gewandtheit und italienischer Schnörkelkunst stand Fräulein von Pistrich aus Wien den beyden angeführten Sängerinnen vor. — Eine Dem. Schulz von Hannover ist engagirt worden. Ihre Stimme ist ein voller, zum Alt sich neigender Sopran, ihre höhere Bildung noch ein Werk der Zukunft. — Hr. Gued, Bassist, sang in einigen Gastpartieen, jedoch nicht zu seinem Vortheile. —

Für den nahen Winter bereiten sich mannichfaltige Kunstgenüsse. Der treffliche *Cäcilienverein* unter Schelble's Leitung beginnt in diesen Tagen wieder seine Versammlungen; das Museum wird demnächst eröffnet und neben diesem dürfen wir einem Cyklus von Vorlesungen über Musik entgegen sehen, welche der Kunstphilosoph Hans Nägeli aus Zürich seinen Freunden versprochen hat.

Cassel. Nach beendigter Ruhezeit, welche sechs Wochen dauerte, wurde unsere Bühne mit *Sargines* wieder eröffnet. Hr. Gerstäcker trat nach dreymonatlicher Abwesenheit als Sargines (Sohn) wieder auf und wurde am Schluss der Oper hervorgerufen, welches auch bey Demois. Braun der Fall war, die sich in der Rolle der Sophie selbst übertraf. Auch Hr. Wüstenberg, welcher ebenfalls eine Kunstreise gemacht hatte, trat an demselben Abende als Pietro wieder auf. Nur selten ist gegenwärtig dieses Künstlers Erscheinung bey Opern, theils, weil die Zahl der komischen Opern unseres Repertoirs sehr gering ist, theils, weil er, selbst in den wenigen noch vorhandenen, seine Rollen abgegeben hat, wie diess mit dem Leporello und Papageno der Fall gewesen ist. — Die ganze Vorstellung war trefflich. Zunächst drauf wurde *Oberon* gegeben, worin Dem. Roland vom Hoftheater zu Weimar, nunmehro Mitglied unserer Oper, den Oberon gab. Sie erregte so allgemeine

Sensation, dass sie nach der Oper hervorgerufen wurde: eine Seltenheit! Dem. R. vereinigt aber auch in sich viele Vorzüge, die allgemeinen Beyfall zur Folge haben mussten. Wiewohl sie als Sängerin noch nicht in aller Vollendung dasteht, so lässt sie doch schon viele ihrer Kunstgenossinnen hinter sich. Ihre Höhe ist bedeutend; das dreygestrichene f hat sie vollkommen klar, und dass ihr die Höhe wenig Anstrengung koste, zeigt die Leichtigkeit der Bewegungen, die sie in den obern Regionen macht. Ihre Intonation ist rein, die Aussprache verständlich, ihre Stimme sehr biegsam; dem Tone fehlt jedoch noch einige Fülle, welches wohl eine Folge ihrer Jugend ist, denn sie soll erst siebzehn Sommer zählen. Zu diesem allen kommt noch ein äusserst liebliches Spiel. — Als Titania begann Dem. Backofen (Schwester von Mad. Steinert, welche nächstens unsere Bühne verlassen wird) ihre theatralische Laufbahn. Ihr erster Gesang wurde applaudirt. Möge diess sie ermuntern, ihre Bahn mit Eifer zu verfolgen. Als Myrrha im *Opferfeste* trat Dem. Roland zum zweyten Male auf und fand ebenfalls ungetheilten Beyfall.

Einen neuen Zuwachs hat unser Singpersonal wieder an Dem. Merl erhalten, welche während der Zwischenakte eine Arie von Pär (aus *Achilles*) und eine Cavatine von Rossini (aus der *diebischen Elster*) vortrug. Nicht nur ihre schöne Sopranstimme sondern auch ihr Vortrag fanden viel Beyfall, wiewohl eine allzugrosse Befangenheit sie verhindern mochte, ganz zu zeigen, was sie zu leisten vermag. Als darstellende Künstlerin soll sie noch ganz neu seyn. Bey dieser Gelegenheit spielte Hr. Gerke ein Pot-pourri von Spohr überaus schön.

Ueber die neue treffliche Oper *Jessonda* von unserm Kapellmeister Hrn. L. Spohr, welche zur Feyer des allerhöchsten Geburtsfestes Se. K. H. des Kurfürsten gegeben wurde, hat bereits ein anderer Correspondent in diesen Blättern ausführlich gesprochen.

Einen genussreichen Abend gewährte uns die Aufführung der Oper *Zemire und Azor*. Dem. Roland gab die Zemire ausgezeichnet gut. Sie wurde am Schlusse der Oper hervorgerufen, wie auch Hr. Gerstäcker.

Dem. Paasche aus Hamburg gab mehrere Gastrollen, von denen die erste die Prinzessin im *Johann von Paris* war. Ungeachtet ihr ein bedeutender Ruf vorausgegangen war, so fand sie doch nur sehr bedingten Beyfall. Mehre Vorzüge sind ihr nicht abzusprechen; zu verbessern bleibt ihr aber auch noch manches. Ihre Stimme ist angenehm, sehr biegsam (ihr schöner Triller beweist diess) und hat hinlänglichen Umfang. Ihre Aussprache ist jedoch nicht ganz deutlich und richtig; auch detonirte sie zuweilen. Unter den Gesangstücken ihrer Rolle sang sie den *Troubadour* am besten.

Ihre zweyte Gastrolle war die Agathe, welche sie wiederholt gab. Am meisten gefiel sie als Gräfin im *Figaro*.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Den 22sten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Galeerensklaven oder die Mühle von St. Alderon*, Melodrama in drey Abtheilungen, aus dem Französischen übersetzt von Theodor Hell. Der Inhalt dieses auch schon auf andern Bühnen gegebenen Stückes ist anziehend, und wird sich daher bey dem guten Spiele der Hauptpersonen lange auf dem Repertoir erhalten. Mad. Stich gab die junge Witwe Therese, Hr. Rebenstein den Müller François, Hr. Beschort den Officier Deville und Hr. Devrient den Unbekannten. Die Ouverture und die zur Handlung gehörende Musik ist vom Musikdirector Schubert zu Dresden, so wie die Musik zu den Zwischenakten vom Kapellmeister Lindpaintner. Sie gefiel als dem Inhalt sehr angemessen.

Den 29sten führte Hr. Organist Hausmann, zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und der Wittwen und Waisen des königl. Orchesters, in der Garnisonkirche auf: *Die Befreyung von Jerusalem*, Oratorium, gedichtet von Heinr. und Matthäus von Collin, und in Musik gesetzt vom Abbé Maxim. Stadler. Die Soloparticen sangen Mad. Schulz und die Herren Stümer, Bader, Blume; die Chöre wurden von den Mitgliedern des Hausmann'schen Singinstituts vorgetragen; die Instrumentalpartie führten die Mitglieder der königlichen Kapelle unter Möser's Direction aus. Die Musik gefiel allen Freunden der galanten Kirchenmusik; besonders Rinaldo's und Tancred's Duett: Gieb mir die Hand etc.; der Chor der Wachen: Wo kam er hin etc.; der Chor der Himmelsgeister: Strebet die Menschheit etc.

Unter den Zwischenakten des Monats verdient das vom Hrn. Kammermusikus Schwarz gesetzte und am 26sten geblasene Adagio und Thema mit Variationen für Fagott, Auszeichnung.

Bemerkungen.

Es giebt Eisblumen und Frühlingsblüthen des Tondichters. Jenes sind angeschossene, mathematische, crystallinische, atomistische, gemüthlose Erzeugnisse, dieses lebendigorganische, dynamische, gemüthvolle.

Etwas muss an einem Kunstwerke neu seyn, damit es nicht in dem Schwall des Gewöhnlichen fortschwimme, in der allgemeinen Fluth untersinke. Etwas muss dem Meister eigen gehören, aus seiner eigenthümlichen Weltanschauung, Welt-beherrschung genommen, aus einer neuen Aufregung der Lebenselemente und der unerschöpflichen Naturmannichfaltigkeit, Naturtiefe geschöpft seyn. Ist diess der Fall, dann ist das Werk wenigstens nicht zu ignoriren und abzuweisen.

Dass wir die berühmten Meister, die so hoch stehen, doch so verständlich, klar, fasslich finden, das macht sie uns so lieb. Man liebt niemand, dem man sich nicht verwandt findet, beziehungsweise gleich stellt.

Es giebt mehr gute Kenner und Kritiker als gute Künstler, Dichter etc. Der Kritiker sieht aus den tausend Augen seiner Kenntnisse, riecht mit tausend Nasen seines Scharfsinnes, und so hat seine Aufmerksamkeit tausend Ohren, seine Neigungen und Wünsche tausend Gaumen, seine Gefühle tausend Fühlhörner. Mit diesen unterscheidenden, wählenden, richtenden Werkzeugen umschlingt er das Kunstwerk. An jedem ist eine Scala der Vollkommenheit, und wie von selbst zeigt sich beym Genuss, wie weit das Dargebotene unter dem Höhepunkt geblieben.

Man muss bey jedem Künstler, Dichter, Tondichter etc. eine Bildung innerhalb gewisser Schranken, eine einseitige Fertigkeit, manche Gewöhnungen, Eigenheiten, beschränkte Sinne, Talente, Erfahrungen, Anhängsel der Geburt, Erziehung, Lebensweise, Beschäftigungsart voraussetzen. Er täuscht aber ein Ganzes, Allgemeingültiges vor, er lügt eine Allseitigkeit, die er nicht besitzt, er sucht mit Anstrengung und List seinen Urbildern, den Idealen des Kritikers zu genügen.

Dem Letztern ersteht aus dem Faktischen, dem, was der Künstler geleistet, von selbst die Summe der Möglichkeiten, denen hätte genügt werden sollen; mit Bequemlichkeit hält er seine Norm an das Werk, ob sie sich decken. Der Künstler etc. hatte aber in der Reihe der schaffenden Augenblicke unendliche Möglichkeiten des Fehlens zu meiden. Was hiermit gesagt werden will, lässt sich am klarsten durch ein Gleichniss darthun. Es ist schwer, ja im Grund unmöglich, eine gerade Linie aus freyer Hand zu ziehen. Zwischen zwey Punkten ist nur Eine möglich; desto leichter ist's, eine der unendlich vielen möglichen krummen zu machen. Mit einem Blicke prüft aber das Auge in der Richtung von einem Punkte zum andern, ob die Linie, die für die gerade gelten soll, nicht hüben oder drüben abweiche. Die zeichnende Hand ist der Künstler, das prüfende Auge der Kritiker.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Six Pièces à 4 mains pour le Pianoforte, comp. — — par Michel Müller. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 14 Gr.)

Man findet hier: eine Polonoise mit Trio, (nach Rossini,) einen Walzer mit Trio, eine Mazurka, eine Angloise, wieder eine Mazurka und eine Folge von zwölf Angloisen, die in einen Walzer ausgehen; alles munter und meistens artig geschrieben; leicht auszuführen und gut an beyde Spieler vertheilt. Es macht keine Ansprüche, unterhält besonders die Jugend, wie sie es gern hat, und wird dieser nicht mit Unrecht empfohlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten October. **Nº. 44.** 1823.

Ideen über Musik,

von *J. J.* Wagner.

(Fortsetzung aus No. 43.)

E dur.

Lasst den Jagdlärm schweigen,
Seht die Sonn' sich neigen:
Eilig in's Schloss
Sammelt den Tross.
Ladet die Freunde zum lustigen Mahl,
Füllet zum Schäumen den Ritterpokal,
Lasst die Gläser hell erklingen,
Hörner blasen, Männer singen;
Sinkende Nacht
Sey uns in schallendem Jubel durchwacht!

Nachdem der Poet uns einmal in vertrauter Stunde geäussert hatte, dass die Gläser, die in E dur angestossen würden, in A dur müssten ausgetrunken werden, konnten wir schon zum voraus vermuthen, dass er alles, was in D dur auf der Jagd war, in E dur unter Dach bringen würde, daher denn auch wohl in seinem musikalischen ABC das E dur vor Es dur stehen musste. Uebrigens hätte der Poet auch können regnen lassen, ja sogar mit Donnern und Blitzen, um seine Jäger unter Dach zum Schmause zu bringen, und hatte er unter seine Jagdfreunde eine Amazone gestellt, mit der es, wie in der Aeneide, ein

speluncam devenere eandem —

gegeben hätte, so hätte unser Poet sich diesen bedeutungsvollen Gedankenstrich aus Virgil auch noch zueignen können, um seiner schon erwähnten Arroganz vollends die Krone aufzusetzen. Indess hat er doch sein E dur lustig genug bezeichnet, so dass es ihm schwer werden wird, in Es dur wieder feyerlich ernst zu seyn. — Wir lesen:

Es dur.

Stille des Hains!
Grauliche Schatten!
Zitterndes Mondlicht!
Lasst mir die Erde vergehn,
Lasst mir den Himmel erstehn!
Nach oben seufzet die Seele
Heimathlustig:
Hebt sie empor, ihr himmlischen Mächte,
Sie verlangt ihre göttlichen Rechte! —

Offenbar hat er diess in einer anderen Stimmung geschrieben, als jenes, und mir scheint, dass unser Poet überhaupt jeder Tonart habe ihr Recht widerfahren lassen in einer ihr angemessenen Stimmung, so dass der Leser ihm eigentlich Unrecht thut, der diese Ausdrücke so verschiedener Stimmungen nach einander fortliest, wie sie auf dem Griffbrete des Klaviers neben einander liegen. — Für F dur brauchte er nur zu singen: ein Mädchen oder Weibchen etc. und für G dur den Vogelfänger; er hat aber beydes nicht gethan, sondern bey ihm folgt:

F dur.

Pflügerspiel im leichten Scherz
Fesselt oft im Ernst das Herz,
Strafe nehmen, Strafe geben,
Webt ein süsses Wechselleben,
Und wenn Amor trügen will,
Steckt er sich in Kinderspiel.

Fast haben wir unsern Poeten hier zum voraus errathen, denn was wir bey ihm finden, fällt nicht weit von dem, was wir prophezeiten. Für F moll aber dürfen wir vermuthlich eine Thränenweide an's Grab der Geliebten pflanzen, denn zum Weinen und Klagen ist dieser Ton doch gemacht. Lasst sehen!

F moll.

Ja, ihm ward sie!
Ja, ihm blüht sie!
Seine Arme
Umschlingen den himmlischen Leib —
Sie ist sein Weib! —
Sie zu fühlen nur ward ich geboren
Und ihr Himmel ist für mich verloren.
Weh mir! weh mir! Leben ohne Leben
Hat das Schicksal spottend mir gegeben,
Und ich sinke den Schatten an! —

Es wird viel seyn, wenn unser Poet wegen dieser wenigen Zeilen sich nicht eingebildet hat, der Verfasser von den Leiden des jungen Werthers zu seyn; Göthe wäre sicher so menschenfreundlich gewesen, ihm seinen Traum nicht zu stören. Uebrigens findet sich in dem Manuscripte unseres Poeten darüber gar nichts, und wenn wir eine neue Karte des Kartenspiels abheben, so finden wir blos:

G dur.

Willst du des Lebens
Gewinn verstehn,
Wirst du vergebens
Auf Weise sehn.
Sie haben viel mit Ernst begonnen,
Das Leben ist darob zerronnen:
Nimm du das Leben frank und frey,
Und lies die Weisheit nebenbey!

Den Vogelfänger hat er also nicht gewollt, doch erkennt er, wie sichtbar ist, in G dur eben so das Leichtfertige, wie die zarte Tändeley in F dur. Für As dur aber schlagen wir ihm ein paar Liebende vor, die Schiffbruch gelitten haben, und wo der Liebhaber sich vergebens müht, die mit den Wellen ringende Geliebte zu retten. Indess wollen wir ihm nicht vorgreifen; er spreche selbst zuin

As dur.

Cäcilia! Cäcilia!
Auf ewig von der Welt geschieden
Umfängt dich des Erlösers Frieden,
Bey seinem Kreuze find'st du Ruh.
Feyert, ihr Schwestern! die Neuvermählte,
Die Braut des Himmels, die Gottbeseelte;
Werfet den Schleyer über ihr Haupt;
Selig wer an den Gekreuzigten glaubt! —

Unser Poet scheint es wirklich besser verstanden zu haben, als wir, indem er die Einkleidung einer Nonne für As dur wählte, denn so konnte er die ganze Würde und Feyerlichkeit dieser Tonart geltend machen, und gewiss hat er sich zu diesem Texte auch volle Chr alnusik aus dieser Tonart gedacht. Wir glauben überhaupt, dass es Componisten von Talent und Studium nicht reuen würde, sich an diesen Anklängen zu versuchen, und ein Freund von uns, der uns bey dem Schreiben oft über die Schulter sieht, meint, wir hätten diess befördern können, wenn wir überall die ernsten und die heitern Tonarten zusammengestellt, und nicht beyde nach der Tastenfolge durcheinander geschoben hätten. Allein theils wollten wir alles lassen, wie wir es in dem Manuscripte unseres Poeten fanden, theils dachten wir durch diese ordnungslose Stellung wirklich eine Einförmigkeit zu vermeiden, die das Leben niemals sich zu Schulden kommen lässt.

A dur.

Bist du leer im Kopf und Beutel,
Greife nach dem goldnen Wein;
Denk': es ist doch alles eitel,
Männer müssen Trinker seyn.
Steigt der Geist dir in's Gehirne,
Spricht er bald Orakel aus,
Und mit wolkenfreyer Stirne
Taumelst selig du nach Haus.

Diessmal also hat er doch in A dur gehalten, was er bey E dur versprochen, und wenn er so fortfährt, so wird er in H dur wohl vollends die Gläser zerschlagen müssen.

B dur.

Druidenchor.

Allmutter Hertha! wir verehren
Auf tausend rauchenden Altären
Dich, Mutter! die uns Leben gab.
Wir freu'n uns kindlich dir am Herzen
Und grüssen einstens ohne Schmerzen
Dich, Mutter Hertha! unser Grab!

Den würdigen Ernst von B dur hat unser Poet also doch von dem erhabenen Ernste von Es dur zu unterscheiden gewusst. Für Es dur hätte er geradezu Klopstocks Auferstehungslied adoptiren können. Nun aber:

B moll.

Acht er hat mich verlassen!
Er floh dahin!
Könnt' ihn doch hassen
Mein zerrütteter Sinn!
Meines Leibes Blüthe,
Meines Herzens Glut

Hat er zertreten.
Und schien so gut!
Nehmt mich, begrabt mich
In den Fluthen, am Strand,
Begrabt mich, und flucht mir,
Dass er liebend mich fand! —

Fast fürchten wir uns, auf solches B moll das H dur unseres Poeten folgen zu lassen. Indess, wir können's nicht ändern. Also:

H dur.

Murmelthiere, Bärentreiber,
Dudelsack, Zigeunerweiber,
Und Hanswursteus fetter Scherz;
Dann die heiligen drey König
(Trinken viel und zahlen wenig)
Die erfreuen jedes Herz.
Kreuzerpfeifen und Schallmeyen
Rufen Mädels in die Reihen,
Und es wirbelt sich der Tanz.
Kirmess ist noch nicht zu Ende:
Klatschet jubelnd in die Hände,
Und verdienet euch den Kranz.

Mit dieser Kirmess schliesst unser Poet seine Tonarten, und wenn dabey etwa Gläser zerbrochen werden, so lässt er es doch hinter der Scene geschehen, wie auch Maria Stuart hinter der Scene enthauptet wird, wobey man aber auf einigen Theatern doch das Beil fallen hört. Gerne hätten wir gehabt, dass unser Poet über den Unterschied von Dur und Moll, den er so gut gefühlt zu haben scheint, sich in einigen Zeilen ergossen hätte; denn wir können es eigentlich nur anstaunen, wie durch die kleiner genommene Terze so viel Uebergewicht des Tiefen und dadurch so veränderter Charakter in eine Tonart gebracht werden kann; übrigens glauben wir, dass es eigentlich hier nicht um das Uebergewicht des Tiefen zu thun sey, sondern dass das Ganze von einer schöneren Befriedigung der Quinte abhänge, die doch eigentlich in den Verhältnissen des Akkordes vor der Terze den Vorzug hat. Diese Quinte hat nun zu der kleiner genommenen Terze ein milderes Verhältniss, und diese Milde und Gnade theilt sich der ganzen Tonart mit, so dass sie mit Recht eine weichere heisst. Man schlage auf dem Klaviere an:

zuerst 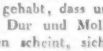 dann 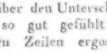

so wird man wohl fühlen, dass bey der kleiner genommenen Terze die Prime etwas an Wohllaut verliert, dagegen die nachher zu der Terze angeschlagene Quinte durch die Verkleinerung der Terze bedeutend gewinnt, und man kann daraus den Schluss ziehen, dass das harmonische Verhältniss der Quinte in dem Akkorde so überwiegend sey, dass selbst ein kleiner Nachtheil der Terze dadurch vergütet werde. Für die Prime liegt auch die kleinere Terze zu sekundenartig nahe (übermässige Sekunde), und die Prime kann sich nur in der grossen Terze etwas frey fühlen, in der kleinern ist sie beengt; dagegen erhält die Quinte an der kleiner gewordenen Terze mehr Basis und hält sich die zu nahe rückende grosse Terze vom Leibe. In der Durtonart wird also die Terze auf Kosten der Quinte begünstigt, in der Molltonart aber die Quinte auf Kosten der Terze.

Wenn nun unser Poet in den bis jetzt mitgetheilten Versen die Eigenthümlichkeit der Tonarten hin und wieder getroffen haben sollte, so hat er doch vergessen zu sagen, dass die Eigenthümlichkeit der Behandlung des musikalischen Gegenstandes mit jener angebornen Individualität der Tonarten in einen Kampf kommen könne, der die Tonart oft aus dem Sattel wirft, dass daher erst wahre Musik entstehen kann, wenn Tonart, Dichter und Componist einander gehörig verstehen. Eigentlich muss der Componist die Tonart in ihrer Eigenthümlichkeit respektiren wie ein Naturgesetz, und keine Gunst von ihr verlangen, die sie ihm nicht freywillig darbietet, dafür aber alles geniessen, was sie zu geben vermag, und da geschieht es denn wohl zuweilen, dass ein sinniger Künstler noch nie gesehene Reize an seiner Tonart entdeckt, die er denn auch nicht ermangelt gehend zu machen. Wir müssen uns in der That wundern, dass sich in dem Quodlibet unseres Poeten kein Hochzeitkarmen auf die Vermählung irgend eines Componisten mit irgend einer Tonart findet. Bey Mozart wäre der Poet freylich nicht fertig geworden, denn der hielt sich ein ganzes Serail, und alle waren zufrieden.

Indem wir diesem Aufsatze eben mit einem Querstriche den Muthwillen abschneiden wollen, bemerken wir, dass es uns gegangen ist, wie einem, der sich im Traume ankleidet, wobey bekanntlich immer ein Stück des Anzuges vergessen wird. Wir haben nämlich Musik gemacht mit Akkord, Modulation, Melodie und sogar Harmo-

Der übrige Theil des Konzerts, von welchem wir oben sprachen, enthielt nichts besonders Merkwürdige. Man führte mit grosser Genauigkeit eine sehr schöne Sinfonie von Haydn, (aus *C dur*) und die Jagd von Méhul, bekannt unter dem Nahen: *Ouverture du jeune Henry*, aus: auch spielte noch ein Zögling Rode's ein Violinkonzert von seines Lehrers Komposition. Dieser junge Mensch, mit Namen Lafond, ist erst 15 Jahr alt, und gehet rasch vorwärts auf dem Wege, worauf er ein Nebenbuhler Viotti's werden kann. Sein vortreffliches Spiel erhielt den lautesten Beyfall des Publikums.

Unter den Neuigkeiten, die seit unserm lezten Briefe auf die hiesigen Theater gebracht worden sind, ist nichts, das wir für werth hielten, ausführlich zu schildern. Wir mochten Ihre Leser gern nur mit Stücken von wahrem Gehalt, die bedeutendes Glück gemacht haben, unterhalten. Allenfalls können wir hierher doch noch die neue Oper: *der Kalif von Bagdad*, rechnen. Sie wurde auf dem Theater der *Opera comique* gegeben. Die Musik ist von einem noch sehr jungen Künstler mit Namen Beiel-dieu, der schon durch andere ähnliche Arbeiten, die auf demselben Theater gegeben worden sind, bekannt ist; z. B. durch *Benjowsky oder die Verbannten nach Siberien* *), durch *Zoraine und Zulnare* u. s. w. Diese neue Oper in einem Akte, zeigt, so wie die vorhergegangenen, dass der Komponist in dem Irrthum vieler junger Künstler steckt, die Reminiscenzen ihres Gedächtnisses für eigne neue Erfindungen zu halten. Doch hat der *Kalif von Bagdad* allerdings auch einige eigene, recht angenehme und gefällige Sätze, die von der lieblichen Stimme der Dem. Phillis mit aller Grazie und zartem Gefühl vorgetragen werden. Die Ouverture wurde sehr applaudiert: sie ist fröhlich und hat übrigens ganz den Charakter einer türkischen Musik.

Sie wundern sich vielleicht, dass wir Ihnen noch gar nichts über neue Werke für Instrumentalmusik gesagt haben: aber seit mehrern Jahren hat Frankreich keine Komponisten für diese Gattung. Herrn Pleyel ausgenommen, der aber wenig schreibt, seit er seine Musikhandlung errichtet hat. Alle Werke, deren sich gebildete Liebhaber der Instrumentalmusik erfreuen können und wirklich erfreuen, kommen aus Deutschland zu uns. Die Sinfonien, Quartetten, und Quintetten von J. Haydn und Mozart, auch Wranitzky, sind die allgemein beliebten. Die Werke des Erstern verlieren nicht; man kann daher nicht ablassen, sie aufzuführen. Die Liebe zum Neuen und die Menge der Theater in unsrer Hauptstadt haben die Komponisten, welche vordem für Instrumentalmusik arbeiteten, von ihrem Wege abgeleitet. So hat Hr. Kreutzer seit einigen Jahren sich ganz dem dramatischen Fache gewidmet. Seine vortrefflichen Quartetten und Violinkonzerte machen, dass man darüber klagen mochte. Es ist wahr, *Paul und Virginie* und *Lodoiska* haben uns Ersatz gegeben: aber ihr talentvoller und sehr thätiger Verfasser hätte doch wohl mit seiner ersten Geliebten — wenigstens nicht ganz brechen sollen.

Im dramatischen Fach aber hat Paris nie eine solche Menge verbundener Künstler beysammen gesehen als jezt. Jeder von den Lehrern am Conservatorium der Musik hat sich durch vortreffliche Arbeiten dieser Gattung Ruhm erworben. Die Opern von Cherubini, Gossec, Grétry, Martini, Lesueur, Langlé, Monsigny, Berton und Méhul sind der Stolz unsrer vorzüglichsten Theater. Ausser ihnen haben wir noch andere, nicht weniger geschätzte Komponisten, deren Arbeiten nicht weniger den Beyfall aller Menschen von Bildung und Geschmacke verdienen. So wird d'Alayrac's fruchtbarer und immer liebenswürdiger Genius

*) Diese ist nach Kotzebue's Schauspiel *Benjowsky* sehr gut bearbeitet und hat nicht wenig Glück gemacht. Ueberhaupt gehen die Liebhabereyen an Kotzebue's Schauspielen in Paris fast so weit, dass man sich mit den Uebersetzungen der vorzüglichsten nicht begnügt, sondern dass noch Opern und Operetten in Menge, mit oder ohne Angabe der Quelle, daraus gemacht werden. Es ist nicht zu leugnen, dass sich manche Kotzebue'sche *Schauspiele*, als Opern bearbeitet, eben so gut ausnehmen, als seine *Opern* (die er in Wien schrieb) nicht gut. d. Redakt.

nie, und haben den Takt vergessen, der doch in der Musik wahrlich nicht das fünfte Rad ist. So liessen wir neulich auch, als von Instrumenten die Rede war, die Violine lange nebenaus stehen, so dass es uns selber zweifelhaft wird, ob wir nicht diess alles im Somnambulismus geschrieben, was dann zu einer interessanten psychologischen und psychiatrischen Untersuchung Veranlassung geben würde. Indess können wir doch mehrere Personen anführen, die uns während des Schreibens an diesen Aufsätzen gesprochen und für wachend gehalten haben, so dass vorerst wir selbst geneigt sind zu glauben, wir hätten die Tonleiter nicht, wie jener Erzvater die Himmelsleiter, blos im Traume, sondern wirklich wachend gesehen. Wir erklären alle diese Vergesslichkeit blos daraus, dass wir uns den Lesern zu Liebe des Systemes enthalten haben, und haben wir ihnen denn das Bette des Prokrustes erspart, so können sie uns schon auch etwas zu gute halten.

Die Melodie, welche im Wechselspiel von Consonanzen und Dissonanzen ihr Wesen hat, ist das Materielle der Musik, so wie das Colorit für die Malerey; und wenn die Musik ihre Dur- und Moll Töne hat, so hat die Malerey ihre Lichter und Schatten, und was die Musik in der Modulation hat, das hat die Malerey in der Nüancirung. Ja sogar hat die Malerey auch ihren Farbenakkord, bey welchem Roth als Prime oder Grundfarbe erscheint, nach zwey Seiten in die Mittelfarben von Gelb und Blau übergeht, und im Grün wieder beyde vereinigt. Soll nun in der Musik der Takt sich an die Melodie anschliessen, so ist er für sie dasselbe, was in der Malerey die Zeichnung oder das System formaler Verhältnisse, und wenn dieser Takt nicht ohne Haltung seyn soll, so muss er, wie eben auch die Verhältnisse der Zeichnung, auf die Grundsätze der Symmetrie zurückgehn. Der oberste Grundsatz der Symmetrie ist aber, dass die Theile einander gegenübergestellt sich das Gleichgewicht halten, und da nun der Takt nicht im Raume lebt, sondern in der Zeit, so gilt für ihn das Gesetz, dass die Töne in ihrer zeitlichen Folge sich das Gleichgewicht halten müssen. Diess geschieht nun dadurch, dass zwey aufeinander folgende Töne von gleicher Zeitdauer einander aufwiegen, oder dass Ein Ton durch zwey folgende aufgewogen wird, die in seine Zeitdauer sich theilen; und wenn man sich erinnert, dass zwischen tiefen und hohen Tönen ein ungleiches Verhältniss der Geschwindigkeit ist, woraus wir die Modulation abgeleitet haben, so wird man die Verwandtschaft des Taktes mit der Modulation einsehen.

Solche der Zeitdauer nach einander correspondirende Töne machen nun eben durch dieses Verhältniss der Correspondenz ein Ganzes aus, einen Takt, dessen Theile sich gegenseitig tragen, so dass, wenn auch nicht für einen einzigen Ton ein absolutes Maass der Dauer bestimmt werden kann, dennoch ein Zeitmaass in die Musik kommt, weil die Töne gegeneinander sich messen und alle so gegen einander sich messende Töne eines Musikstückes auf einer Geschwindigkeit der Bewegung im Ganzen beruhen, welche der Musiker aus dem Charakter seines Musikstückes heraus und in sein Spiel wieder hineinfühlen muss. Hat doch der Takt in der Musik auch noch einen andern dem Gefühle überlassenen Theil, die sogenannten guten Noten eines Taktes, welche aus dem natürlichen Accente entstehen, mit welchem das Leben überall in zwey an sich gleiche Dinge einen Unterschied bringt, weil die Einförmigkeit Tod ist. Wer den musikalischen Takt auf mechanisch gleiche Schläge einer Pendeluhr bringen will, muss mit einer Drehorgel die Musik dazu machen.

So weit hätten wir also die Musik in ihren Elementen bezeichnet und jedem Elemente hoffentlich sein Recht widerfahren lassen. Uebrig wäre denn noch, auf die Behandlung der Musik im Ganzen und Grossen, dann auf ihre Verhältnisse zur Poesie, zur Erziehung, zum Staate, zu der Religion und überhaupt zu dem Leben einige Blicke zu werfen, was wir denn auch wirklich zu thun Willens sind; nur müssen wir dabey das Geständniss vorausschicken, dass wir, seit mehr als zwanzig Jahren von dem Studium und der Uebung der Musik ganz entfernt, auf ihre Schicksale und die Leistungen ihrer Priester seit dieser Zeit wenig zu achten vermochten. Wohl haben wir seitdem aus allgemeinen Zügen ihren zunehmenden Mangel an Originalität der Erfindung, ihr Haschen nach dem Gezierten und Preciösen, dann auch eine Zeitlang das Vorherrschen der Instrumente über den Gesang und in der neuesten Zeit wieder die zurückkehrende Anerkennung des Gesanges bemerkt; aber die einzelnen Belege zu diesen Bemerkungen müssen wir des Lesers eigener Erinnerung überlassen, und vermögen also noch weniger auf die Kritik einzelner bedeutend gewordener

Compositionen oder Componisten einzugehen. Wir haben die früher von uns mit Liebe gepflegte Musik nur mit schwerer Ueberwindung verlassen; aber so zerrissen ist jetzt noch die menschliche Bildung, dass wer in dem Einen sich concentriren will, sich von dem Andern abziehen muss.

Nachrichten.

Mailand, den 28. September. Fast könnte ich meine heutigen theatralischen Neuigkeiten auf die Worte: S. meinen vorigen Bericht beschränken; und wenn es so fortgeht, läuft mancher Ihrer Correspondenten Gefahr, gar nichts mehr sagen zu können, oder sich stets zu wiederholen. Zum Beweise dessen beginne ich sogleich wider alle Chronologie mit der

Herbst-Stagione. Ein, bey unserm grossen Theater sonst nicht gebräuchlicher Cartellone*) kündigte unter andern in der ersten Hälfte Augusts folgendes, für eine Herbststagione ziemlich zahlreiches Operpersonale an:

Signore.

Prime Donne:

Teresa Belloc.
Rosa Morandi.
Brigida Lorenzani **)

Seconde Donne:

Carolina Franchini.
Elena Baduera.

Signori.

Primi Tenori.

Luigi Mari.
Luigi Sirletti.
Stefano Lenzerini.

Secondi Tenori.

Lodovico Sirletti.
Gio. Carlo Beretta.

Primo Basso in genere.

Filippo Galli.

Primo Basso comico.

Nicola de Grecis.

Basso cantante.

Orazio Cartagenova.

Basso comico.

Carlo Poggiali.

*) Cartellone oder grossen Theaterzettel (und er ist wirklich oft sehr gross) nennt man in Italien gewöhnlich denjenigen, welcher zu Anfang einer Stagione, oder auch eines kürzern Zeitraums, wie z. B. einer Messe u. s. f. die zu gebenden Spektakel, die Namen der Sänger, Tänzer, Komödianten etc. nebst dem Abonnements- und Eintrittspreis dem Publikum bekannt macht. Der kleinere Theaterzettel (Cartello) ist in Italien für die Oper, die durch eine bestimmte Zeit täglich gegeben wird, ganz überflüssig; wenigstens habe ich ihn, als ich vor eilf Jahren Italien bereiste, in keiner Stadt angetroffen, selbst in Neapel nicht, wo man doch mit der Oper wechselt. Hier in Mailand wurde er erst seit wenigen Jahren von den Oestreichern eingeführt.

**) (Vom October an.)

Summa summarum vierzehn Sänger, dazu noch vier und zwanzig Choristen und zwölf Choristinnen. Ziehen wir aber die besseren davon ab, als die Belloc, Morandi, Lorenzani, den Mari, Galli und de Grecis, so bleiben in allem sechs; doch freuten uns die drey Prime Donne, und wir hofften daher wieder einmal Opern aus den guten Zeiten zu hören. Allein diese Hoffnung wurde dadurch zernichtet, dass uns derselbe Cartellone mehrere zu gebende Rossini'sche Opern vom verwichenen Frühjahre auftischte, als: die *Gazza ladra*, die *Zoraide*, den *Barbiere di Seviglia*, überdiess den *Otello* und die *Italiana in Algeri*, mitunter die *Agnese* von Pär und eine neue von Hrn. Carlo Soliva: also abermals fünf Rossini'sche Opern zum Käuen und wiederkäuen. Da aber dem Hrn. Soliva nach einer überstandenen schweren Krankheit eine langsame Reconvalescenz bevorsteht, so ist diessmal von seiner neuen Oper keine Rede mehr. Welche andere wird man nun geben? Ihre Leser errathen sie augenblicklich: eine Rossini'sche und zwar, der Sage nach, entweder den *Tancredi*, oder *Edoardo e Christina*; überdiess soll auch *l'Inganno felice* wieder in die Scene gehen, und so wären wir denn bis zur ominösen Zahl sieben gelangt.

Am 15ten August sollte die Scala wieder geöffnet und die *Italiana in Algeri* gegeben werden; da aber der Tenorist Lenzerini in der Hauptprobe gar nicht gefallen hatte, so nahmen die Spektakel erst den folgenden 23sten ihren Anfang, und zwar mit der *Zoraide*. Gleich darauf wurde mit der *Gazza ladra* und dem *Barbiere di Seviglia* abgewechselt. Den dritten dieses gab man den *Othello*, worin sich die Morandi besonders in ihrer Scene im zweyten Akte und in der darauffolgenden Romanze etc. vielen und verdienten Beyfall erwarb; Schade, dass, wie bereits gemeldet, ihre Stimme nicht mehr die beste ist! Hr. Mari zeichnete sich in der Rolle des Othello weder als Sänger noch als Schauspieler aus. Will man eine Idee von phlegmatischer Eifersucht haben, so sehe man Hrn. Mari als Othello; die Art von Gleichgültigkeit, mit welcher er die Desdemona ermordet, ist wirklich komisch zu nennen. Uns in Mailand fiel diess um so mehr auf, da uns der feurige Molinari den Othello im Ballette dieses Namens von weil. Hrn. Viganò, ganz in der Natur darstellte. Wirklich lief

damals die Desdemona (unsere unvergleichliche Pallerini) manchmal Gefahr, wo nicht ermordet, doch verwundet zu werden; da ich zu jener Zeit mich öfters auf der Scene befand, so kann ich diess selbst bezeugen. Ueberhaupt hat die Schönheit dieses Ballets und manche gute Musik, die es enthielt (S. mus. Zeit. v. J. 1818 No. 16.), dieser Oper sehr geschadet; jedoch hat sie, im ganzen genommen, gefallen. Von nun an haben sich aber, was sich für ein grosses Theater wie die Scala gar nicht ziemt, zwey Parteyen gebildet: eine für die Morandi und eine für die Belloc, welche Sängerinnen daher zugleich beklatscht und ausgezischt werden. — Einige Tage nach der Aufführung des *Otello* gab man die *Italiana in Algeri*, die überhaupt wenig anspricht und sehr selten gegeben wird. Anstatt des vorhin genannten Lenzerini sang in derselben der Tenorist Francesco Piermarini, der, seine übertriebenen Verzierungen abgerechnet, sich allenfalls auf einem kleinen Theater nicht übel ausnehmen mag; für die Scala hat er aber eine zu schwache Stimme. — Am 15ten dieses gab man Pär's *Agnese* mit vielem Beyfall, der ihr immer in den nachherigen Wiederholungen zu Theil wurde; Galli behauptete darin in der Rolle des Uberto seinen vorigen Ruhm. Diese Oper war auch die einträglichste für die Theaterkasse, denn die übrigen wurden, die ersten Vorstellungen abgerechnet, wenig besucht. So viel bis auf meinen nächsten Bericht von den dermaligen Herbstopern.

Im verwichenen Sommer gab man auf unserm Theater Rè fast sechs Wochen hindurch eine von uns in einem gewissen Sinne schon längst gehörte, aber, wie der Theaterzettel sagte, für Mailand neue Oper von Hrn. Pacini, nämlich: *La Gioventù di Enrico V.*, die er im Karneval 1820 zu Rom componirte (S. mus. Zeit. desselb. J. No. 16); hier betitelte man sie: *La bella Taveraaja, ossia le avventure d'una notte.* Die ganze Oper ist grösstentheils eine armselige Rossini'sche Maske und hätte, wenn die Scala zu dieser Zeit nicht geschlossen gewesen wäre, gar keine Zuhörer gehabt und gewiss nicht so lange aushalten können. Unter den Sängern zeichnete sich blos die Prima Donna Marietta Albini aus, die, wie ich bereits gemeldet, unlängst auf dem Theater Carcano mit der Romanze in der Morlacchi'schen Oper *Tebaldo ed Isolina* vielen Beyfall einerntete. Dort war ihre Stimme etwas zu schwach; auf diesem kleinen Theater machte sie weit mehr Glück, besonders mit besagter Romanze, die sie fast täglich zwischen den beyden Akten der Oper vortrug. Noch hörten wir zur Abwechslung die *Pretendenti delusi* von Mosca achtmal, die *Clotilde* von Coccia dreymal und zuletzt die im vergangenen Karneval zu Turin mit furore aufgenommene neue Mercadante'sche Oper *Didone*, aus welcher man aber blos die angeblich besten Stücke auswählte, das Ganze hingegen in der Form einer Akademie mit Noth — zweymal gab. — Auf dem etwas entlegenen Theater Carcano wurde im July mehrere Male die Oper *Elisa e Claudio* von Mercadante gegeben, die aber von der Scala noch in allzu frischem Andenken bey uns ist, als dass sie von einer solchen Gesellschaft, Hrn. Maggiorotti etwa ausgenommen, hätte gefallen können. Mitunter wechselte der erste Akt dieser Oper mit der *Adelina* von Generali.

Concerte. Der rühmlichst bekannte Flötenspieler Drouet gab hier verwichenen Sommer zwey Concerte, und zwar das erste im Theater Carcano, wo er fast gar keine Zuhörer hatte; das zweyte in der Scala, bey ziemlich vollem Hause. Hier spielte er, alla Catalani, dieselben Stücke, die er uns voriges Jahr hören liess, daher auch der Beyfall nicht so stark war wie damals.

Nekrolog. Den 27sten July starb hier Giuseppe Sturioni, erster Violoncellist am hiesigen grossen Theater und Lehrer seines Instruments am hiesigen k. k. Conservatorium, geboren zu Cremona den 30sten August 1774. Da in Italien die guten Violoncellspieler eine grosse Seltenheit sind, so ist dessen Verlust sehr empfindlich. Einer seiner besten Schüler, Hr. Vincenzo Merighi hat bereits beyde Stellen erhalten. — Den 22sten August verloren wir ebenfalls den vorzüglichen Kirchenkomponisten Agostino Quaglia, geboren zu Mailand um das J. 1744 und seit ein und zwanzig Jahren Kapellmeister an der hiesigen Domkirche. Er war ein Schüler des berühmten Fiorini, und bildete selbst manche gute Schüler.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Am 20sten September dieses Jahres starb zu St. Petersburg der kaiserlich russische Kapellmeister Daniel Steibelt. Er war um 1755 zu Berlin geboren, wo sein Vater als ein sehr geschickter Klavier-Instrumentmacher lebte. Schon in frühen Jahren zeigte er ein ausgezeichnetes musikalisches Talent. Das Glück wollte, dass er dem König Friedrich Wilhelm II, bekannt ward; dieser liess ihn für seine Kunst, als Componist und Virtuos auf dem Pianoforte, weiter ausbilden. Dann begab sich Steibelt auf Reisen und lebte funfzehn Jahre in London und Paris. (Um die Pariser erwarb er sich auch das Verdienst, ihnen zuerst, in einer grossen, feyerlichen Aufführung, Haydn's *Schöpfung* bekannt zu machen; wo dann ihre Journalisten schrieben, das Werk sey vortrefflich, aber — höchst ennuiant.) 1799 kam St. nach Deutschland zurück und ging bald darauf nach Russland, wo ihn der Kaiser Alexander als Kapellmeister in Dienste nahm. Er starb nach schmerzlicher, ziemlich langwieriger Krankheit und wurde, durch freywillige Vereinigung einer grossen Anzahl kunstverwandter und anderer an ihm theilnehmender Personen, sehr feyerlich und ehrenvoll beerdigt.

Steibelt war, wie bekannt, ein tüchtiger Klavierspieler und sehr beliebter Componist. Sein Vortrag war am ausgezeichnetsten in Bravourstücken aller Art, die er mit vieler Kraft, Präcision, Nettigkeit und Zierlichkeit ausführte. Für sein Instrument hat er sehr vieles geschrieben: Concerte, Sonaten, Phantasieen (im französischen Sinne des Worts), Variationen etc.; das lange Verzeichniss seiner Arbeiten bey Gerber (*Neues Tonkunstler-Lexikon*, IV. Art. Steibelt) liesse sich noch beträchtlich vermehren. Seine Compositionen für das Klavier allein, vorzüglich die aus seiner mittlern Zeit, fanden, ihrer Belebtheit, Gefälligkeit, Fasslichkeit wegen, und auch, weil sie meistens nur mässige Ansprüche an die Geschicklichkeit der Spieler machen und dem Instrumente ganz angemessen sind, ein weit verbreitetes, überaus zahlreiches Publikum, zumeist in Frankreich, aber auch in Deutschland und England. Er war gewissermassen der Vaudhall an Erfindung, als bey weitem die meisten seiner Klavierstücke, ja, unserer Meynung nach, sein vorzüglichstes Werk dieser Gattung überhaupt, sind seine Etudes, zwey Hefte, Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. — Für andere Instrumente und volles Orchester schrieb er wenig und that wohl daran, denn diess gelang ihm nicht sonderlich. Weit mehr Glück als durch diese, machte er als Operncomponist, obgleich seine Arbeiten dieser Gattung ausser Paris und St. Petersburg, so viel wir wissen, nicht auf die Bühnen gebracht worden sind; was wohl zunächst daran liegt, dass man ihre Sujets entweder in Schauspielen oder in Opern von der Composition anderer vorzüglicher Meister schon früher eingeführt hatte. Er schrieb nämlich eine *Cendrillon*, (*Aschenbrödel*) *Romeo und Julie* und *das Urtheil des Midas*, (alle nach Bouilly's Dichtung,) die letzte Oper hat er unvollendet seinem Sohne hinterlassen. Weiter hat er diesem aber auch nichts hinterlassen; denn St. hatte das Unglück, lebenslang mit seinen Finanzen in Unordnung zu seyn, was denn nicht ohne Einfluss auf seine Thätigkeit, seine Schicksale, und wohl auch auf ihn selbst war. — In wohlwollender Rücksicht auf das Verdienst des Vaters und die Hülfsbedürftigkeit des Sohnes veranstaltete denn auch der Kriegsgouverneur von St. Petersburg, Graf Miloradowitsch, ein grosses Concert zum Besten des letztern. — Die Oper, *Romeo und Julie*, hatte St. in den letzten Jahren neu umgearbeitet und widmete ihre Partitur auf dem Steibebette dem jetzigen Könige von Preussen, aus Dankbarkeit für die von seinem Vater empfangenen Wohlthaten. Jene beyden Opern wurden zunächst für das kaiserliche französische Theater in St. Petersburg geschrieben, wurden aber hernach, und werden noch auch auf dem deutschen und russischen Theater daselbst, dort wie hier mit vielem Beyfall, gegeben. Wir kennen sie nicht und können über sie keine Stimme abgeben: dass er aber *Romeo und Julie* für sein bestes Werk hielt und alle seine Kräfte darauf verwendet hatte, das ist uns bekannt. —

Hat St. auch nicht der Tonkunst neue Bahnen gebrochen und ihre Gränzen erweitert, so hat er doch ihren Anbau innerhalb der vorhandenen fleissig betrieben, ihren Eingang bey

durch die bessern seiner Arbeiten erfreut. Auch das verdient Achtung und ein dankbares Andenken. Möge ihm diess werden und bleiben! —

Recension.

Stabat mater, tradotto in Italiano da Evasio Leone, posto in musica etc. da Francesco Pollini etc. Milano, presso Giov. Ricordi.

Herr Pollini in Mailand, geachtet als sehr braver solider Klavierspieler und Componist für sein Instrument, noch mehr als trefflicher Lehrer, beweist durch dieses Werk, dass er auch für Gesang Ausgezeichnetes zu geben im Stande sey. — Wollte man das Werk als eigentliche strenge Kirchenmusik betrachten, wie die besten der älteren deutschen und italienischen Meister sie sich dachten und sie schrieben, so würde man allerdings zu klagen haben, dass der Verfasser sich manche unerlaubte Freyheit nahm und seiner Composition zu vielen weltlichen Reiz (dass ich so sage) verlieh — aber der kirchliche Text berechtigt nicht, fordern zu dürfen, dass die Composition im strengen Kirchentyl sey und wohl lässt sich auch bey anderer Ansicht und Absicht Treffliches leisten. Das hat Hr. Pollini wirklich gethan. Kann auch dieses Stabat mater in der Kirche aufgeführt werden, so wird es doch von grösserer und schönerer Wirkung im Saale seyn, für den es der Componist offenbar zunächst bestimmt hat, wie sich zum Theil schon aus der Wahl des freyern italienischen Textes, weit mehr aber noch aus der ganzen Anlage und Ausführung der Musik ergiebt. Diese verlangt nun zwey Sopranstimmen von sehr geringem Umfang, die gar keine Geläufigkeit brauchen, aber das Halten, Tragen und Verschmelzen der Töne völlig in ihrer Gewalt haben müssen. Ist das, so werden sie zwar nicht imponiren, wie man es mit neumodischem Klingklang leicht einige Zeit kann, dafür aber sich und Andre erfreuen und tief und innig rühren, was sehr viel mehr ist. Die Begleitung, bestehend aus zwey Violen und zwey Violoncells, erfordert, wenn auch nicht grosse, doch gute und discrete Spieler. — In dem ganzen Werke findet Ref. auch nicht das Mindeste, was sich mit Fug und Recht geradezu tadeln liesse, wohl aber so viel Lobenswerthes, dass die Analyse desselben mehr Raum kosten würde, als der Zweck dieser Zeitschrift für Werke von so wenigem Umfange billigerweise gestatten kann. Es sey daher nur im Allgemeinen bemerkt, dass Hr. P. wie sich von ihm als Italiener schon erwarten lässt, sehr melodiös schreibt, aber auch, vertraut mit dem Besten, was Deutschland in neuer Zeit leistete, die Harmonie mit einer Sorgfalt berücksichtigt, wie keiner der neuen italienischen Componisten; dass seine Stimmführung durchaus brav ist und seine oft originellen, nicht selten wüthin führenden Modulationen doch immer mit Bedacht und gutem Gefühle gewählt und ungemein sanft und mild sind. Die beyden Soprane treten abwechselnd in Soli's auf und vereinigen sich dann wieder zu zweystimmigen Sätzen, zuweilen zu eigentlichen Duetten. Sind diese nicht im strengen zweystimmigen Satze (der wohl auch in freyern Sachen seine gute und wirkungsreiche Anwendung findet), so wollte der Verfasser nicht so schreiben, und, über eine verschiedene Ansicht zu rechten, führt hier zu nichts. Dafür findet man überall fliessenden Gesang und gute Nachahmungen, beydes auch in den Instrumenten, und was das Vorzüglichste ist, wahres und tiefes Gefühl, das selbst in dem frey und reich instrumentirten Satze „Ah tu che delle virgini," Sostenuto A dur $\frac{4}{4}$ Takt, vorherrscht. Die Instrumente sind mit grossem Fleiss und doch dabey, man möchte sagen, mit Eleganz, auch die Bässe echt deutsch gearbeitet. — Ein ziemlich langer, frey, doch gut fugirter Satz schliesst das Ganze würdig und mit ergreifender Wirkung. Das Aeussere ist, ein paar unbedeutende leicht bemerkbare Stichfehler abgerechnet, dem Innern entsprechend. Den Titel ziert das Brustbild des alten würdigen Zingarelli, dem das Werk von seinem Freunde und dankbaren Schüler Pollini gewidmet ist.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VIII. 1823.

Anzeige.

Ausser einem Vorrath von Pianofortes unserer eigenen Fabrik (flügelförmigen, tafelförmigen und aufrechtstehenden, in Mahagony und verschiedenen andern Holzarten) stehen bey uns zu Kauf einige vorzügliche Pianofortes aus der Fabrik von Clementi et Comp. und von Stodart in London; Violinen und Bratschen von Stradivari, Amati, Guarneri u. s., desgleichen Violinen, Bratschen und Violoncells von Chanot in Paris.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Boyneburgk, Fr. Baron de, 2 Polonaises, 1 Cotillon, 6 Walses et 2 Ecossaises pour Orchestre. Op. 15. . . . . 1 Thlr.
Gerke, A., 2 Polonaises à gr. Orchestre. Op. 11. 2me Suite. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Lindpaintner, P., Ouverture de l'Op.: Salomon à grand Orchestre. Op. 40. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Ries, Ferd., 4me Sinfonie à grand Orchestre. Op. 110. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
Wilms, J. W., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 58. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Gabrielsky, W., 16 Amusemens faciles et agréables pour 2 Flutes. Op. 63. . . 18 Gr.
— Fantaisie pour la Flute seule. Op. 64. . . . 6 Gr.
— 6 Adagios pour la Flute seule. Op. 65. . . . 6 Gr.
Kummer, C. H., Concerto pour le Basson avec accomp. de grand Orchestre. Op. 25. C dur. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte.

Boyneburgk, Fr. Baron de, 2 Polonaises, 1 Cotillon, 6 Walses et 2 Ecossaises pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 15. . . . . 16 Gr.
Cramer, J. B., 14me Divertissement dans le style italien pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Dussek, J. L., Rondeau du 12me Concerto (Es dur) arr. à 4 mains par F. Mockwitz. . . . . 1 Thlr.
Ebers, C. F., Polonaise royale pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 34. . . . . 12 Gr.
Field, John., Rondeau du 6 me Concerto pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Kohler, E., Introduction et Variations brillantes sur la Marche d'Alexandre pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr.
— 3 Rondeaux pour le Pianoforte à 4 mains. 16 Gr.
Kozeluch, Ch., grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Kurpinski, Ch., Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 10. No. 2. . . . . 12 Gr.
— Collection de 14 Polonaises et 4 Mazures pour le Pianoforte. Op. 11. Liv. 1. 2. à 16 Gr.
Louis, Ferd., Prince de Prusse, Rondeau tiré de l'Ouverte 3. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. . . . . 1 Thlr.
Mozart, W. A., grande Sinfonie arrangée pour le Pianoforte avec accomp. de Flute, Violon et Violoncel par J. N. Hummel. No. 1 et 2. . . . . à 2 Thlr.
Ries, Ferd., 8me Fantaisie pour le Pianoforte sur des Thèmes favoris de l'Op.: Zelmire de Rossini. Op. 127. . . . . 12 Gr.
— 4me grande Sinfonie arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. Mockwitz. . . . . 2 Thlr.
— 5me grande Sinfonie arrangée p. le Pianoforte à 4 mains par Fr. Mockwitz. . . . . 2 Thlr.
— la même arrangée pour le Pianoforte seul par Hummel. . . . . 1 Thlr.
Sörgel, F. W., 31 petites pièces pour le Pianoforte. . . . . 16 Gr.

für Gesang.

Bernhardt, J. H. C., 8 Canzonetten, (italienisch und deutsch,) mit Begleitung der Guitarre. 16 Gr.

Drexel, Fr., 6 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 16tes Werk. . . . . 12 Gr.

— 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. 20ster Werk. . . . . 12 Gr.

Neukomm, Sigd, Stabat mater à 4 Parties en 2 Choeurs, Partition. Op. 38. . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Speier, Wm., 3 Gedichte von Uhland für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. . . . . 10 Gr.

Für Orgel.

Fischer, M. G., 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Molltonarten. Allen angehenden Orgelspielern gewidmet und zur fleissigen Uebung empfohlen. 15tes Werk. 3te Sammlung. . . . 1 Thlr.

Portrait von J. B. Cramer. . . . . 12 Gr.

In den nächsten Monaten erscheinen:

Durante, 12 Duetti per 2 Soprani (ital. u. deutsch).

Kazowski, J., 3me Air varié pour le Violon avec accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, ou Pianoforte. Op. 22.

Onslow, G., Quintetto No. 4. arrangée à 4 mains.

Seyfried, J. de, Ouverture de Noah à grand Orchestre.

Anzeige und Warnung.

Der Unterzeichnete macht hiermit bekannt, dass sein neuestes Werk: *Iesonda*, grosse Oper in drey Aufzügen, so wie auch die frühern Opern: Faust und Zemire und Azor nur bey ihm, dem Componisten zu bekommen sind und warnt vor jedem andern Ankaufe, als einem gesetzwidrigen.

Cassel den 25. October 1825.

Louis Spohr,
Kurhessischer Hofkapellmeister.

Iesonda, von Louis Spohr.

Von dieser mit vielem Beyfall aufgenommenen Oper erscheint bey mir in kurzem der Klavierauszug und von der heroisch-komischen Oper:

Mathilde von Guise, von J. N. Hummel

wird der Klavierauszug schon in diesen Tagen fertig.

C. F. Peters
Bureau de Musique in Leipzig.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

Für Pianoforte.

Hummel, J. N., Rondo brillant pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 98. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— Nocturne à 4 mains p. Pianof. Op. 99. 1 Thlr. 8 Gr.

— 1e Ouverture, arr. p. Pianof. par Hummel. 12 Gr.

Mozart, W. A., Collection des Concertos pour Pianoforte avec Flûte, 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle arr. par Clasing. Liv. 3. 2 Thl. 8 Gr.

Harthnoch, (Elève de Hummel) Sonate p. Pianoforte et Violon. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B., 2 Airs avec Variat. pour Pianof. 16 Gr.

— 1er Divertissement pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.

— Rondeau pour Pianoforte. Op. 66. . . . . 12 Gr.

Kalkbrenner, F., 3me Fantaisie pour Pianoforte. 12 Gr.

— Rondeau villageois pour Pianoforte. Op. 67. 12 Gr.

Klengel, A. A., Fantaisie à 4 mains p. Pianof. Op. 31. 18 Gr.

— Fantaisie pour Pianoforte. Op. 33. . . . . 20 Gr.

— 3 Romances sentimentales, de caractère mélancolique, passionné et calme, p. Pianof. Op. 34. 12 Gr.

Potpourri pour Pianoforte, sur des thèmes des Mozart, Beethoven, Rode etc. No. 4. . . . 20 Gr.

Rice, F., 8me Fantaisie pour Pianoforte sur des thèmes favoris de Zemire de Rossini. Op. 121. 14 Gr.

— Rondeau elegant pour Pianoforte. Op. 122. 14 Gr.

— Ballade ecossaise pour Pianoforte. No. 3. 10 Gr.

— Air allemand avec Variat. pour Pianoforte. Op. 105, No. 3. . . . . 12 Gr.

— Variations sur un Air favori de Nina composé par Meyerder. . . . . 12 Gr.

Romberg, A., Sinfonie alla turca, ou 4me Sinfonie arr. à 4 mains pour Pianoforte. 1 Thlr. 20 Gr.

Welch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte, 6te Samml. 18 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Hummel, J. N., 1re Ouverture à grand Orchestre. Op. 101. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

Spohr, L., Ouvert. à grand Orchestre de l'Opera: Faust. Op. 60. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

— Quatuor brillant pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 61. . . . . 1 Thlr. 18 Gr.

Keller, C., Divertissements pour une Flûte seule. 18 Gr.

Braun, G., Concerto p. l'Hautbois av. Orch. Op. 12. 2 Thlr.

Welch, J. H., Neue Tänze f. Orch. 6te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Für die Orgel.

Sabelon, A., kleine practische Orgelschule, für diejenigen, welche bey Erlernung des Componirens den Choral zum Grunde legen und sich zugleich im Orgelspielen üben wollen. 1 Thlr. 12 Gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. **Nº. 45.** 1823.

Recension.

1. *Hiob, Cantate mit Chören, in Musik gesetzt von Bernh. Klein.* Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

2. *Hiob* — — Klavierauszug vom Componisten. Ebendaselbst. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man weiss schon von den Liedern und andern Gesangstücken des Hrn. K. her, dass er in seiner Musik vor allem darauf ausgeht, dem Text Genüge zu leisten, und dass er darum auch Texte wählt, die einer solchen Bemühung werth sind. Freylich sollte das Erste, und darum auch das Zweyte, jeder Componist für den Gesang als seine Pflicht erkennen und als seine Pflicht ausüben: Jedermann weiss aber, dass es, wie in allem, so hier, gar nicht Wenige giebt, die ihre Pflichten nicht erkennen, und noch viel Mehrere, die, wenn sie sie auch erkennen, sie doch nicht ausüben, sondern nur Worte davon machen, vielleicht viele, auch wohl gute und schöne Worte, kömmt's aber zur Ausführung, ganz anderen Interessen folgen.

Der Text nun, den Hr. Kl. hier in Musik gesetzt hat, ist ganz gewiss der beste, der für diesen Gegenstand gewählt werden konnte: er besteht ganz aus ausgewählten Stellen des herrlichen, in seiner grandiosen Einfalt und Würde, in seiner grossen Fülle und Tiefe, hochpoetischen Buche Hiob selbst. Und zwar sind diese Stellen, ohngefähr wie in den, zum Theil auch aus diesen Blättern bekannten Kirchencantaten von Rochlitz, so gewählt und zusammengestellt, dass die Geschichte — hier nun auch in Handlung gesetzt — nur in einfachen, aber bestimmten ständigenden Phantasie, als dem abwägenden Verstande, vorgehalten, und nun an ihre Hauptmomente die Betrachtung und Gefühlsäusserung geknüpft wird. Das ist denn auch für religiöse Gegenstände überhaupt gewiss das beste Verfahren, und für den rechten Musiker auch das günstigste. Das Letztere versteht sich von selbst; was aber das Erstere anlangt, so fragen wir, dieses vor uns liegende Werk betreffend: Wer getraute sich, etwas Edleres und Besseres, z. B. zur Einleitung eines Hiob zu geben, als jenes Allereinfachste, was hier zur Einleitung gegeben worden ist? Nämlich diess: „Es pflügten deine Rinder, es weideten die Heerden: da kamen aus Arabien die Feind' in grosser Zahl; sie nahmen deine Heerden, und tödteten die Hirten." — „Das Feuer fiel vom Himmel, verzehrte Schaaf' und Knaben: wir sind allein entronnen, die das Leid zu klagen." — „Es freuten deine Söhn' und Töchter sich des Segens und sangen frohe Lieder: da kam der Sturm der Wüste, zerbrach des Hauses Säulen — sie starben." — „Wie schwer trifft Gottes Zorn dein Haupt, du Mann des Jammers!" — (Hiob:) „Der Herr hat es gegeben, der Herr hat es genommen: der Name des Herrn sey gelobet! Haben wir Gutes empfangen vom Herrn, und sollten das Böse nicht auch ertragen? der Name des Herren sey gelobet!"

Wir haben diese Einleitung wörtlich hiehergesetzt, auch darum, weil sie Gelegenheit giebt, den Lesern deutlich zu machen, wie Hr. Kl. seine Musik gearbeitet hat. Würden der Tonkunst, ihrer Hauptwerke und ihrer Literatur kundige Leser gefragt: wie wäre wohl dieser Text am besten in Musik zu setzen? und sie wollten oder könnten sich nicht wissenschaftlich darüber aussprechen, sondern durch ein Beyspiel: so würden, wo nicht alle, doch gewiss bey weit-

Art, wie es Händel gemacht hätte und in ähnlichen Fällen wirklich gemacht hat. Nun, so mag Hr. Kl. wohl sich selbst gleichfalls geantwortet haben; und so hat er es auch wirklich gemacht. Und das mit eben so viel Sinn und Ausdruck, als Einsicht und Geschicklichkeit. Einfacher, als hier meistens geschehen, läßt sich in Figuralmusik wohl kaum schreiben; und doch ist wahre Kunst darin, gründliche Kunst; und mit schöner Wahrheit ist auch alles ausgesprochen: welches vereint nun eben den rechten, und einen wahrhaft edlen Eindruck macht. Technisch betrachtet, sieht der angeführte Einleitungs-Satz also aus. Ein Vorspiel, nur von zwey Zeilen, Andante, giebt blos den Grundaccord (G moll) und die nächstverwandten Accorde an, zwischen denen in wenigen Viertelnoten, all' unisono, der Hauptgedanke kurz angedeutet wird, der fortan das Ganze beherrschende Thema werden soll. Nach einer Fermate sprechen die Soprane, Tutti, den ersten jener Sätze: „Es pflügten — die Hirten" — in diesem Thema, und mit der einfachsten Begleitung, blos aus, aber eben auf die rechte Weise. Nach wenigen Takten Zwischenspiel der gleichmäßig — hier, wie in der Folge — fortgehenden Begleitung, treten die Alte mit dem zweyten jener Sätze und demselben Thema, eine Quarte tiefer, ein. Auf ähnliche Weise, mit verwandter Melodie, herrscht die Tenore mit dem dritten Satze — wo besonders das: „wie starben", eben in allergrößter Einfalt nachgezogen, von vieler Wirkung ist. Nach nochmaliger Fermate nehmen die Tenore jenes erste Thema, und jetzt mit den Worten: „Wie schwer" etc. auf; die andern Stimmen schließen sich an und der Satz wird als kurzer Chor contrapunctisch ausgeführt. Nach einigen Takten Zwischenspiel (blose Accorde) nimmt nun Hiob das Wort, wie eben angeführt worden, und der Satz wird in B dur ohne Abweichung von dem bisherigen Gange der Begleitung, gewissermassen als ruhiges Arioso fortgesetzt; den Schluss der Melodie, so wie die Schlusworte: „dur Name" etc. fassen die Versammelten auf, und so wird aus ihm, wieder durch contrapunctische Stellung und Fortführung, ein zweyter kleiner Chor, in dessen Verfolg der Begleitung, da der Text es zuliess und das sonst gar zu Gleichmässige der Musik es verlangte, eine etwas regsamere Bewegung in Achteln, statt dass sie bisher nur in Vierteln und grössern Noten fortschritt, gegeben wird. So weit die Einleitung, zu der man Hrn. Kl. Glück wünschen darf.

Die im Buch Hiob folgende Scene vor dem Throne Gottes, wo auch Satan erscheint, wird hier übergangen, und was sich aus ihr ergeben, von einem der Freunde Hiobs den Andern blos angedeutet: „Ihr Freunde, klagt mir mir! Hiob, der Mann der Kraft, ist nun gebeugt. Ihn schlug der Herr mit Krankheit; sein Weib spricht ihm Hohn; seine Feinde spotten sein. Er klagt vergebens, einsam. Er fleht vergebens um den Tod. Schwer trifft ihn die Hand des Herrn. Kommt, Freunde, folget mir, zu trösten den tiefgebeugten Mann!" Ein kurzes Vorspiel führt zu diesen, wieder ganz einfach, nach Art des alten Recitativo a tempo behandelten, Worten. Hier, gleich beym Eintritt des Vorspiels, hätte nun, dünkt uns, Hr. Kl. durchaus die Tonart wechseln und wohl auch der Behandlung etwas Freyeres und vom Vorhergehenden sich Absonderndes geben sollen. Da bisher G moll nicht nur geherrscht hat, sondern, bis auf die angeführten Stellen in B dur, fast einzig gehört worden ist: so war das nöthig; und da ein neuer Einschnitt im Texte, selbst in der Ortsbestimmung eintritt: so war es zulässig und rathsam. Man kann, wie in allem, so selbst in der Einfalt und Stetigkeit, des Guten auch zu viel thun. Das that Händel nicht; selbst in dem Werke nicht, worin er, was die Tonarten anlangt, sich am meisten beschränkte, und welches unserm Verf. überhaupt am nächsten vorgeschwebt zu haben scheint: in der Trauercantate nämlich, die in Deutschland als Passionscantate gedruckt worden, übrigens aber, wie würdig und schön auch, doch aus seinen jungen Jahren ist. Hr. Kl. behält jedoch jene Tonart nicht nur in diesem, sondern auch noch in den beyden folgenden — doch sämmtlich kurzen — Sätzen bey. Abgesehen aber hiervon, so ist dieses Vorspiel, besonders bey dieser Wahl der Instrumente, von guter Wirkung, und die zwey folgenden Sätze, wo Hiob spricht, sind es noch mehr. Man hat sich nämlich zu denken, dass die Freunde sich in der angegebnen Absicht aufgemacht und während des etwas verbogenen Zwischenspiels (Allegro moderato) zu Hiob begeben haben. Sie finden ihn in höchstwehmüthigen Klagen, durch die zuweilen der Unmuth bricht: (Recitativisch:) „Verflucht sey

der Tag, an welchem ich geboren etc. Warum ward ich geboren? warum ward ich genährt? warum kam ich nicht um, als ich das Licht erblickte? So läg' ich nun, und wäre still, und hätte Ruh." Und dann die ganz kurze, aber schöne Arie: „Im Grabe höret auf das Toben der Bösen; daselbst ruhn aus, so viele Qual gehabt" etc. welche nun vom Chore der Freunde unterbrochen wird: „Ist diess dein Trost? dein Hoffen? diess deine Frömmigkeit? der du getröstet alle, die bangen Muthes waren?" etc. Hr. Kl. hat diesem Chore (wir wünschten, er wäre nicht so kurz) so viel Sanftes und Mildes gegeben, als die Charaktere zuliessen, und er spricht sicher an; selbst die Tonart — endlich G dur — thut wohl.

Wie vorhin die Freunde den Hiob, so unterbricht jetzt Hiob die Freunde, und zwar in weit heftigerer Leidenschaftlichkeit (wieder in G moll!): „Könnt' Einer meinen Jammer zählen" etc. „Gleich der Wolke, die vergeht und fährt dahin und kömmt nicht wieder, so der Mensch! Was bin ich, dass mein der Herr noch achtet?" etc. Die Musik drückt den heftigen Seelenkampf sehr angemessen aus, und wird durch den bedeutenden Bass in der ihm zugetheilten festgehaltenen Figur auch technisch um so gehaltvoller. — Der Chor erstickt Hiobs Klagen durch die einfallenden Worte: „Der grosse Thaten thut, dess Wunder nicht zu zählen, dess Hand die Frechen schlägt und die Betrübten tröstet: gelobt sey er, der Allmächtige, in Ewigkeit!" (B dur.) Die Musik ist lebhaft und kräftig; Anfangs frey, dann, mit den Worten: „Gelobt" etc. thematisch. Den Schluss macht feyerlich der Zusatz: „Wer darf mit ihm rechten, dem Ewigen?" Die Musik ist hierzu einfach, in grossen Noten, und sehr nachdrücklich.

Diese Wahrheiten, aber schroff und meisternd hingesagt, müssen das von Leiden geschwächte Gemüth von neuem aufreizen. Hiob spricht — erst recitativisch, dann bald a tempo: „Wem steht ihr bey? für wen redet ihr? Für den Allmächtigen? Die Hölle ist aufgedeckt vor ihm: grausend Verderben hat keine Decke" etc. Auch hier ist die Musik sehr bezeichnend; auch hier durch Festhaltung einer bedeutenden Bassfigur vorzüglich gehoben. Um so rührender tritt dann Hiobs Arie ein: „Ach, dass ich wäre in der vor'gen Zeit meines Lebens, da mich Gott behütet hat! Ich wandert' froh in seinem Licht und meine Kinder rings um mich her! Ich war des Blinden Aug', des Lahmen Fuss; wess Ohr mich hörte, das pries mich selig, wess Aug' mich sah', das rühmte mich." So weit, und ohne alle Wiederholung der Worte — die überhaupt in dem ganzen Werke, ausser in den ausgeführteren Chören, nur sehr selten Statt hat — gehet die Musik ganz einfach und sanft klagend fort; leidenschaftlicher wird aber der kurze Schluss: „Jetzt lachen meiner, die schlechter sind, als ich! Du, Herr, verlässest mich; verwandelt bist du mir! Was giebst du mir für einen Lohn? soll der Gerechte also leiden?" Hier aber tritt, und mit grosser Wirkung, die Stimme des Herrn ein. Sie wird von allen Tenoren und Bässen all' unisono vorgetragen und bildet eine Art Cantus firmus, wie in den alten Kirchenhymnen, wozu die Begleitung blos die Grundaccorde stark angiebt. Diess ist der Anfang: (den Raum zu sparen, schreiben wir die Accorde nicht ausgesetzt ab, sondern bezeichnen sie nur mit Ziffern:)

In dieser Weise fährt die Stimme fort: „Wo warest du, als ich die Welt gegründet? als mich die Morgensterne lob'n? die Kinder Gottes jauchzten? Wer bereitet dem Raben seine Speise? wer bekleidet die Blumen des Feldes?" — Hier hätten wir ein, nicht langes, aber ganz fremdartig hingezogenes Zwischenspiel gewünscht, um, psychologisch angesehn, dem Gemüthe Hiobs Zeit zu lassen, in sich zu gehn und sich zu sammeln; künstlerisch — um die Erwartung höher zu spannen und das Vorige von dem Folgenden mehr zu sondern: Hr. Kl. lässt aber nur zwey Accorde anschlagen, worauf Hiob, höchst einfach und rührend, in der Musik, wie in den Worten, spricht: „Herr, Herr! ich erkenne, dass du alles

gewifs auf lange Zeit ein Liebling der komischen Operntheater seyn. Solie und Gavaux — so bekannt durch ihre natürlichen und originellen kleinen Gesänge; Champein, (der Verfasser der *Melomanie*) Bruni, Eler, Frizieri, Jadin, Le Brun, Parenti, Ragué, Tarchy, Kalchbrenner, Reicha, Plantade und Domnich haben alle Gluck mit Opern gemacht. — —

Doch es ist Pflicht, dafs wir Ihnen nun von einem Meisterwerk anderer Gattung von Le Sueur*) Nachricht geben. Es wurde den 15ten Septemb. in der Kirche der Invaliden aufgeführt.

Der Komponist war nämlich bestrebt an diesem Tage die feyerliche Bestattung der Gebeine des Marschalls Turenne verherrlichen zu helfen, und den Manen dieses grofsen Mannes die neuen Huldigungen und Klagen der Wehmuth von ganz Frankreich auszusprechen. Dank dem Helden, der den edlen Gedanken fafste, diese Huldigungen öffentlich und feyerlich zu erneuern; dem Helden, der der Siegesbahn jenes grofsen Generals so glücklich folgte! Nur dem Besieger Italiens gebührte es, Turenne's Grab zu schmücken und seinen Ueberresten die Ruhe unter den Trophäen anzuweisen, die Er erkämpfte, und mit denen Er jene Kirche verzierte.

Kaum jemals hat man eine schönere Musik und eine vollkommnere Ausführung derselben gehört. Alles trug bey zu dieser Vollkommenheit. Ein doppeltes Orchester, zahlreiche Singchore, das prachtige Gebäude mit seinen sonoren Wolbungen, und das lebhafteste Feuer aller Musiker, das sie bey Aufführungen nicht eben immer beseelt, aber heute von Einem dem Andern mitgetheilt wurde — alles dieses zusammen bildete Ein Ganzes, im strengsten Sinne des Worts. Le Sueur, in der Mitte beyder Orchester, führte das Ganze an; Cherubini und Kreutzer standen an den Spitzen der beyden Orchester und dirigierten sie.

Alle Künstler der verschiednen Theater, verschiedene der angesehnsten Professoren am Konservatorium, die Zoglinge dieser Anstalt, nahmen an der Aufführung Theil, so dafs die Orchester mit 500 Musikern und Sängern besezt waren. Zu den Solostimmen hatte man die berühmtesten Virtuosen gewählt — Kurz, es schien den Zuhorern durchaus nichts mehr zu wünschen übrig zu seyn, aufser der Freyheit zu applaudieren.

Es könnte uns nicht schwer fallen, die einzelnen Schönheiten dieses musikalischen Kunstwerks vom ersten Range durchzugehen und zu versuchen, sie Ihnen zu schildern. Aber ihren eigentlichen Zweck — eine anschauliche Idee davon zu geben, erreichen dergleichen Schilderungen nie, und der Nebenzweck, dem Werke selbst sein gebührendes Lob wiederfahren zu lassen, ist hier schon weit besser durch den allgemeinen Enthusiasmus dafür erreicht.

Kurze Nachrichten über die öffentliche Musik in Leipzig von Michael bis Weihnacht.

Diese Nachrichten müssen d'esmal nur *kurz* seyn, weil wir nicht wiederholen wollen, was unsre Leser von andern Orten her schon wissen und sie nicht aufhalten bey Dingen, die nur für uns von einiger Bedeutung seyn konnten.

Zwey Aufführungen der *Schöpfung* sind in diesen Blättern schon erwähnt. Die Musik des wöchentlichen Konzerts zeichnete sich aus und interessirte besonders durch manche vortreffliche, bisher hier nicht bekannte, und meistens gut exekutirte Instrumentalkompositionen, unter welchen *die* Mozartischen Klavierkonzerte, welche jezt

*) Er ist einer unsrer berühmtesten Meister. Seine Opern *Telemach* und *die Höhle* (*La caverne*) sind sattsame Beweise seines, über das Gewöhnliche erhaben hinwegschreitenden Geistes. Er war mehrere Jahre hindurch Kapellmeister an der Metropolitankirche zu Paris. Ehe er für das Theater schrieb, war er schon sehr bekannt durch mehrere Messen und Oratorien von hohem Werth, die sämmtlich mit dem ausgezeichnetsten Beyfall in andern geistlichen Konzerten aufgenommen worden sind. d. Verf.

vermagst, und kein Gedank' ist dir verborgen. Unweislich hab' ich geredet; ich büsse in Staub und Asche, und hoff' auf dich, o Herr!" Hier folgt, sehr angemessen, ein Zwischenspiel, und schliesst die Handlung, das Dialogische, ab. Das kurze Recitativ eines der Freunde Hiobs berichtet nur noch: „Und der Herr wandte das Gefängniss Hiobs und seegnete ihn mehr, denn zuvor. Seine Freunde kehrten wieder und priesen die Gnade des Herrn" — worauf nun der Schlusschor eintritt: „Preiset den Herrn: er ist ewigherrlich! Gnade und Macht sind seines Thrones Säulen. Preiset den Herrn und danket ihm!" So weit ist die Musik pathetisch, kräftig, und von „Gnade und Macht" etc. an (sehr gut) thematisch abgefasst: dann beginnt der Bass das Fugenthema: „Lobet den Herrn in allen seinen Thaten: er ist ewig-gnädig. Amen." Dieser Satz ist von nicht wenig Feuer und Energie, auch als Fuge mit Geist und manchem Eigenthümlichen durchgeführt, wenn man gleich hin und wieder — so wie an einigen frühern contrapunctischen Stellen — bemerkt, dass Hrn. Kl. diese Kunstform noch nicht ganz geläufig ist. Uebrigens ist die Fuge klar und nicht mit Künstlichkeiten überfüllt; auch nicht zu lang, sondern eben im rechten Verhältniss zu einem Werke dieser Art und dieses mässigen Umfangs.

So weit haben wir uns bemüht, das Wesentliche in Stoff und Form dieser Cantate den Lesern bemerklich zu machen — wenn man will: die Erfindung und Zeichnung; es bleibt uns noch übrig, die angewandten Mittel — die Farbe — zu erwähnen. Alles blos Reizende, durch blossen Reiz Interesse Erregende ist, wie in Erfindung, Ausdruck und Styl, so auch in den Kunstmitteln gänzlich vermieden; ja, Hr. Kl. hätte sogar sich öfter und etwas mehr vom declamatorischen zum figurirten Gesange wenden, und beträchtlich mehr das Orchester, besonders das Quartett, beschäftigen dürfen, ohne irgend dem wohlbedächtig erwählten Style untreu zu werden. Der Masse nach sind die Instrumente, wo es am Orte war, nicht gespart und wo auf einzelne besonders gerechnet wird, sind sie sehr gut ausgesucht und angewendet; wogegen nun die auf's Einfachste, blos vom Quartett begleiteten Stücke und Stellen desto wirksamer contrastiren. Unter letztere gehören z. B. jenes Arioso Hiobs: „Der Herr hat es gegeben" etc. und das: „Herr, ich erkenne" etc.; unter erstere, der Satz: „Ihr Freunde, klagt" etc. der: „Wem steht ihr bey" etc. (die Blasinstrumente gegen das Quartett) und der: „Wer ist der" etc. (bey letzterm sind auch die Posaunen, und hier allein, angewendet worden.) — Schwierigkeiten bey der Ausführung, was man nun so nennet, giebt's hier gar nicht: im Gegentheil ist alles sehr leicht. Desto nothwendiger ist es aber, mit Geist und Gefühl, mit Charakter und Würde zu singen; mit Präcision, und, wo dess hin gehört, mit Kraft zu begleiten.

Fragte man uns nun: Wo soll das Werk ausgeführt werden? in der Kirche, oder im Concerte, oder wo sonst? so würden wir antworten: Ueberall, wo ihr die Empfänglichkeit für so etwas mit Gewissheit, wenn nicht bey Allen, doch bey der entscheidenden Mehrzahl, voraussetzen könnt. Habt ihr darüber Bedenken bey grossen, sehr gemischten Versammlungen: so führt es erst kleinern, zu bestimmterm Zweck vereinigten und einmüthigern vor. Und da begegnen uns ja jetzt fast überall — mit Freude bemerken wir das — erstens, sogenannte Singvereine, die meist an ähnlichem sich herangebildet haben, und, ist nur die Leitung, wie sie seyn soll, auch später, wo sie allenfalls das Schwierigsten Herr werden, von jenem nimmer lassen; zweytens begegnen uns die kleinern Privatgesellschaften, aus gleichgestimmten Seelen, wenn auch nur am Pianoforte, zusammentretend, wie wir deren an den Höfen kleiner deutscher Fürsten, so wie in achtbaren Häusern von Privatpersonen mehrerer deutscher Städte, nicht wenige kennen, die in jeder, nicht blos in musikalischer Hinsicht, nicht genug zu rühmen sind. Dergleichen Verbindungen machen keinen Lärmen im Publikum, auch schweigen die zahllosen Zeitblätter für die schöne Welt davon — was denn beydes recht gut ist: aber sie wirken, sie wirken viel, sie wirken Gutes und zum Besten, und auch das nicht blos in musikalischer Hinsicht. Wer aber eben solchen Zirkeln etwas wahrhaft Gutes geliefert hat, wie hier Hr. Kl., oder wie unter andern Zeitgenossen der mit Recht vielgeehrte Abt Stadler in Wien in seinen Psalmen — der hat wahrlich nichts Geringes geleistet, und nichts, das heute stehet und morgen in den Ofen geworfen wird; der mag sich denn auch eben solcher Wirkungen erfreuen und darin Entschädigung finden für den tumultuarischen Jubel der Menge, der Andern

im Moment zu Theil wird und dann wirkungslos für immer verhallet. —

Die Partitur ist gut gestochen, der Klavierauszug gut lithographirt, und der Preis mässig, vornehmlich für die erstere.

Nachrichten.

Braunschweig. Im September. Durch den Abgang der ersten Sängerin bey der hiesigen Buhne, Demoiselle Fischer, ist in der Oper eine Lücke eingetreten, welche sehr schwer auszufullen seyn dürfte, da diese völlig ausgebildete Sängerin allen ersten Partieen, welche durchaus durch kein angehendes Talent vertreten werden können, mit Kraft vorstand. Hr. Kapellmeister Wiedebein führte uns von Wien in der Person der Dem. Dermer ein jugendliches angenehmes Talent zu, welches sich wohl bey weiterm Unterrichte für zweyte Partieen eignen dürfte, indess sie in jeder Rücksicht zu sehr schüchterne und unsichere Aufsingerin ist, um ersten Partieen, welche Kraft und Ausdauer erfordern, überhaupt vorstehen zu können. Dem. Dermer ist ein sehr hübsches Mädchen, und das vorzüglich scheint sie bey dem jetzigen hiesigen Parterre, welches mehr auf das Aeussere Rücksicht nimmt, und davon in der letzten Zeit auffallende Beweise abgelegt hat, in Gunst gesetzt zu haben. Sie trat als Agathe, Pamina, Prinzessin von Navarra, Rosine im *Barbier von Sevilla* und Emmeline (welche letztere Partie ihr gänzlich misslang) auf. Ihre Stimme ist angenehm, wenn es derselben gleich an gehöriger Ausbildung mangelt, da sie die Scala nur flüchtig und leichtsinnig zu tractiren scheint. Ihre Intonation ist deshalb sehr oft höchst unsicher, ihre tiefsten Töne sind wankend und zitternd, und auch beym Vortrage der höheren Töne, des eingestrichenen e, f, g, welche hin und wieder im Forte etwas Unangenehmes mit sich führen, wendet sie die gehörige Vorsicht nicht an; in den meisten Fällen ist es nur das gute Glück, welches sie aus den schwierigsten Lagen rettet, wo das Stehen mit dem Fallen gleichsam in der Waage steht.

Demoiselle Schäffer, Schülerin der berühmten Schmalz in Berlin, trat zu unserer Verwunderung in den sich so sehr entgegengesetzten Partieen der Königin der Nacht und des Tancred, gleichfalls zum erstenmale, auf, und zeigte sich offenbar als eine weit geübtere Sängerin; doch scheint ihre Stimme, vielleicht eben durch die fortgesetzte übertriebene Anstrengung zu den beyden Extremen, gelitten zu haben; sie hat den jugendlich frischen Klang verloren. Dabey hat sie die üble Angewohnheit befangen, die Töne auf eine widrige Weise zusammen zu ziehen, z. B.

statt: ; statt: 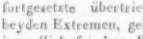

u. s. w. und diese Manier bey der Ausführung aller musikalischen Intervallen anzuwenden. Ihre Intonation ist gleichfalls nicht rein und zieht oft nach der Tiefe hinunter, welches vielleicht die Folge eines jetzt stattfindenden krankhaften Zustandes der Stimme ist. Krankheiten der Stimme gehen oft bey gehöriger Schonung in wenigen Monaten voruber, wogegen sie von dauernden und völlig zerstörenden Folgen sind, wenn der Sänger oder die Sängerin den momentanen Zustand nicht berücksichtigt oder nicht berücksichtigen darf. In solchen Fällen sollten Theaterärzte mit decidirenden Verboten eingreifen und dadurch ihre Einsicht in dieses Fach ihrer Wissenschaft (über welche schon Dr. Kilian ein eigenes Handbuch geschrieben hat) bewähren. — Beyde genannte Sängerinnen können uns daher den Verlust der Dem. Fischer nicht ersetzen; und es steht zu erwarten, wie die Direction sich aus dieser schwierigen Lage der Sache ziehen wird.

Folgende musikalische Gäste besuchten das hiesige Theater. Madam Müller-Anschütz vom Leipziger Stadttheater, eine wackere doch etwas passirte Altsängerin, trat als Tancred und Sextus auf. Mad. Schönberger-Marconi, Tenorsängerin, gab den Belmonte, Joseph und Tancred. Der Umfang ihrer Stimme erstreckt sich etwa vom ungestrichenen e bis zum zweygestrichenen g. Sie verräth die geübte Sängerin, und wohl vertraut mit dem Umfange ihrer Stimme, weiss sie da, wo es in der Tiefe fehlt, sich mit den höheren Tönen zu helfen, wodurch denn freylich die vorgeschriebenen Melodieen oft eine Abänderung erleiden. Uebrigens erscheint die Art des weiblichen Tenorgesanges immer als eine Zwittergattung, welche bey aller Kunst und Bravour doch einen üblen Eindruck mit sich führt. — Herr Beils, Tenorist vom Stuttgarter Hoftheater, gab den Max im *Freyschütz* zweymal, den Tamino

und den Johann von Paris. Er hat eine angenehme, nur in den höhern Tönen etwas bedeckte, Tenorstimme, die jedoch noch ernstlicher Ausbildung bedarf. — Allgemeine Bewunderung erregte in diesen Tagen Mad. Nina Cornega, erste Sängerin vom Theater S. Carlo zu Neapel. Ihre Stimme ist keineswegs stark zu nennen, auch beträgt ihr Umfang nur etwa zwey Octaven vom ungestrichenen g bis in das zweygestrichene g; aber die ungemeine Fertigkeit, verbunden mit der strengsten Reinheit und Präcision und der zartesten Anmuth im Vortrage, sichern ihr den Rang unter den berühmtesten jetzt lebenden ersten Sängerinnen.

Der letzte Gast war Dem. Pasche vom Stadttheater zu Hamburg, welche hintereinander die Parteen der Prinzessin von Navarra, Rosine, Vitellia und Agathe sang. Sie gefiel mit Recht, wenn gleich ihre Stimme nicht stark ist und in Ensemblestücken nicht durchzudringen vermag, auch viele Manieren, z. B. die öfters angebrachten hart stakkirten Gänge nebst dem etwas schwerfälligen Triller kein Lob verdienen. Besonders schien es auch dieser Sängerin, wie es jetzt leider häufig angetroffen wird, in den eigentlichen Mitteltönen, den wesentlichsten einer guten Stimme, zu mangeln.

Einen wahren Kunstgenuss gewährte die Darstellung der Oper: *Cortez*, mit der gediegenen Composition von Spontini, welche vor kurzem zum Besten des Regisseurs der Oper, Hrn. Wehrstedt, Statt fand. Man würde die Ausführung dieser Oper, welche durch den äusserst meisterhaften Gesang des Hrn. Cornet so sehr gehoben wurde, vollkommen nennen können, wenn nicht die Amazily (Dem. Schäffer) zu gleichen Bemerkungen über sie, wie die obenausgedrückten, Anlass gegeben hätte.

München. Ende Septembers. Die lange Unterbrechung meiner Nachrichten hat keinen andern Grund, als den seitherigen Mangel eines bedeutenden Stoffes dazu.

Die deutsche Oper leistete wenig Erhebliches, theils weil sie für jetzt auf engern Raum und daher in der Wahl ihrer Schaustücke beschränkt war, theils weil sie durch die Abwesenheit ihrer nöthigsten Mitglieder sich behindert fand; denn Mad. Vespermann machte in diesem Jahre erst in der Mitte Juni ihre sogenannte Rentrée und erschien in *Othello* (worin Hr. Schneider und Dem. Eckner Solo's tanzten), dann in *Johann von Paris* und *der Müllerin*, worauf sie eine Reise nach dem nördlichen Deutschland antrat; zugleich verreiste Hr. Löhle in die Bäder, von welchen er noch nicht zurück ist. Somit blieb uns denn das Beste das, was von Dem. Sigl geleistet wurde; denn drey angehende Sängerinnen, worunter jedoch Dem. Schechner alle Aufmerksamkeit verdient, Dem. Weitner vieles zu wünschen übrig liess, Dem. Spitzeder aber, welche, wahrscheinlich auf den Schwesternamen einer bey uns sehr beliebten und gerühmten Schauspielerin vertrauend, sogleich als Fidelio in der Oper von Beethoven auftrat, sich aber damit nichts als eine lächerliche Lobhudeley in einem sehr politischen Blatte erwarb — vermochten doch noch nicht, Kunstwerke höherer Art befriedigend auszuführen. Und so verdankten wir allein der genannten geschätzten Sängerin wiederholte Darstellungen der immer neuen *Entführung* von Mozart und des abgelebten *Doctor und Apotheker* von Dittersdorf, der zwar in seiner alten Hausjacke erschien, doch sich einige neue Compositionen von einem sehr geachteten Meister, welche der Sängerin Talente in ihrem glänzendsten Lichte zeigten, zu verschaffen gewusst hatte. Dabey gab uns Hrn. Staudachers lebendiges Spiel und sein durchdachter Vortrag in Cherubini's *Wasserträger* die uns wirklich jetzt nöthige Ueberzeugung, dass das Studium des dramatischen Gesanges bey uns noch nicht ganz erloschen ist. Auch Dem. Peal erschien so eben nach einer langwierigen Unpässlichkeit als Helene in Mehul's Oper wieder auf der Bühne.

Die einzige seit der im letzten November so sehr misshandelten *Zelmire* dieser Bühne zugekommene Neuigkeit besteht in einem Lustspiel mit Gesang, genannt: Weber's *Bild*. Wir nennen dem geachteten Tonsetzer des *Freyschützen* — denn sein Bild wurde aufgestellt — den Namen des Dichters nicht, übergehen auch den Inhalt der Dichtung, damit er ja nicht abgeschreckt werde, wenn er etwa zu seinen künftigen Schöpfungen die Poëme bey uns aufsuchen sollte. Nur den Componisten können wir nicht unbemerkt vorübergehen lassen, weil er, ungeachtet des häufig öffentlich ausgesprochenen Tadels, es doch unternahm, Singvariationen in den Tönen der

Kopfstimme zu setzen, welche ausser München noch nie in solche Anwendung gebracht worden.

Die italienische Bühne schloss ihre diesjährigen Darstellungen mit der in der Kunstwelt rühmlichst bekannt gewordenen *Rappresaglia* von Hrn. Stunz. Die *Rappresaglia* hat gefallen, sie hatte sich eines wahren Beyfalls, wegen ihrer trefflichen Darstellung und ihres lieblichen, sehr modernen Styls zu erfreuen. Es wäre indess anmaassend, das Verdienst dieser Oper nach einer einzigen Vorstellung, die bisher nur Statt haben konnte, würdigen zu wollen; sie wird nächstens im Klavierauszuge vom Componisten auf Subscription erscheinen.

Unsere Bühnenkünstler jeder Art kehren nunmehr bey herannahendem Winter zurück. Auch Hr. Horschelt ist von seiner Reise nach Italien bereits wieder eingetroffen. — Das Ueberraschende der Kinderthränen und sein Reiz ist vorüber, und unsere Neugierde gestillt. Man erwartet nun Ernsteres und Gediegneres, und dazu ist bereits mit dem *Portrait* ein guter Anfang gemacht worden. Zu wünschen wäre dabey, dass die Musik zu solchen Werken nicht wieder aus allen ältern und neuern Meistern der musikalischen Windrose zusammengerafft und als ein seltsames Potpourri hingestellt, sondern einem erfahrnen Tonsetzer aus unserer Mitte, an denen es nie fehlte, übertragen würde.

Alles deutet auf eine baldige Aenderung der Verhältnisse und des Geschmackes bey uns.

Herr Stich, der Theaterintendant, ist seiner Dienste nach einer kurzen Amtsführung von einem Jahre entlassen.

Bemerkungen.

In der Oper vereinigen sich alle Künste: Musik, Poesie, Geschichte, Mimik, Declamation, Malerei, Baukunst, Mechanik etc. Aber sie beschränkt und beschneidet auch unläugbar sie alle. Diess empfindet jeder, der für sie arbeitet, keiner darf sich's recht wohl seyn lassen in seiner Kunstausübung. Der Tondichter, der Hauptmeister der Oper muss sich bey den einzelnen Stücken den möglichsten Kürze und des lebendigsten Wechsels befleissigen, und doch übersättigt das Ganze leicht genügsame Ohren. Er ist zugleich der Tyrann und Sklave des Dichters. Dieser ist aber gar der Geplagteste, und indem er tausend Rücksichten genügen soll und es doch am Ende keinem Theile recht macht, erinnert er an das Aderlass-Männchen im Kalender, das für alle Schmerzen und Schäden zugleich angezapft wird. Er soll ein interessantes Leben voll Handlung geben, diese soll aber nur zwey Stunden dauern; er soll die wechselnden Ereignisse motiviren und darf doch die Leute nicht zum Wort kommen lassen; er soll die verschiedensten Empfindungen bringen, und diese haben weder Zeit noch Raum, zu entstehen, zu dauern, zu vergehen. Dann beschneidet ihm noch der Compositeur die poetischen Schwingen, wenn er setzen soll, was der Dichter erflogen, damit er Raum gewinne für die hergebrachten Musikstück-Arten, die Bravour-Arien, Duetten, Terzetten bis Duodezetten, Canons, Finales, deren Folge überdiess gar nicht willkührlich ist.

Ist er schon beym Entwurf, bey der Wahl der poetischen Geschichte in Verlegenheit, weil diese, für das Drama gewöhnlich zu gross, zu reich, zu umfassend, die engen Schranken der Oper vollends überwächst, so ist er am Ende, wenn er die Hand vom Werke zieht, damit unzufrieden, weil es nicht ist, wie er gewollt, weil es nicht sein Werk ist, und im besten Fall ein Anderer den Lohn dahinnimmt.

Die Operisten sind selten gute Mimiker und Declamatoren; wären sie es auch, so müssten sie diese Künste der Musik als der vorherrschenden unterordnen. Was soll nur eine Sängerin mit ihrem Gesicht, ihren Armen während einer langen Scene, einer Bravour-Arie mit einleitendem Recitativ und Chor anfangen? Und darf ein Sänger in der gesungenen Rede oder in der gesprochenen kunstgerecht declamiren? Ja, fodert nicht schon der grosse Raum des Theaters, dass er die weichen, schmelzenden, sanfteinschneidenden Töne der Brust zur schreyenden Kopfstimme steigere? Der Mechanik ist man überall im Wege, so wie sie es ebenfalls ist. Sie soll Himmel, Erd' und Hölle bewegen, ihre Triebkräfte bestens verhüllen und das ganze Zauberwerk im Nu wegschaffen, um einer Bauernstube, einem Gefängniss oder Gesellschaftszimmer Platz zu machen. Sie soll Flugwerke an unsichtbaren Fäden bringen, und doch wollen die Genien und Feen den Hals nicht brechen.

Welche Aufgaben des Unmöglichen die Oper der Malerey und Baukunst vorlege, ist bekannt. Die Perspektive kommt in Verzweiflung, weil sie nur für Ein Auge arbeiten kann, während sechstausend das Richtige sehen wollen. Könnte sie nur, wie der himmlische Maler, die Sonne, beym Regenbogen, den Tausenden weiss machen, sie nähmen Alle das eine Bild wahr, während jeder sein eigenes sieht. Dass diese flüchtige und trügliche Effektmalerey den Geschmack, beydes der Künstler und Schauer verderbe, wird jeder zugestehen, der Geschmack hat.

Für die Baukunst ist aber ein akustisch vollkommenes Opernhaus, was für den Mathematiker die Quadratur des Zirkels. Ja es ist im Grunde dasselbe Problem, das Erschöpfen eines Runden durch Viereckte. In einen mässigen Raum will die Welt, sie will bequem eingehen, drin sitzen, schauen, hören, sie will sich warm und trocken befinden, und wenn es innen oder aussen brennt, so soll sich das gefüllte Haus mit Leichtigkeit entleeren und möglichst wenige Leute sollen zerquetscht werden. Im letzten Winkel des Paradieses wollen die Adam's- und Eva's-Kinder für ihre zwey Groschen die verschwindenden, gesungenen und recitirten Seufzer vernehmen, aber ohne Echo, und doch soll weder von innen noch aussen das Auge merken, dass hauptsächlich für's Ohr gebaut worden.

Die Beleuchtungskunst muss gegen ihre Hauptgrundsätze, dass sie Einheit habe und von oben komme, Hauptsünden geschehen lassen, und hier möchte man wohl fragen, ob nicht der einen grössten, der Beleuchtung von unten, dadurch abzuhelfen wäre, dass eine Blendung die direkte Einwirkung des Lichtes von der Bühne abhielte, dieses aber durch Spiegelung im Reflex von oben kommen könnte?

Trotz dieser Mängel ist und bleibt die Oper das theatralische Leibgericht des Publikums und so zeigt sich denn wieder, dass man sich mancherley Uebelstände gefallen lässt, wenn man nur im Ganzen unterhalten und auf eine ergötzliche Art um seine Zeit gebracht wird.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Amusement à quatre mains pour le Pianoforte, comp. — — par Aug. Gerke. Oeuvr. 21. Leipzig, au bureau de musique de Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Man hat schon mehrere kleine Sammlungen vermischter Unterhaltungsstücke von Hrn. G., und sie sind geschätzt und nicht unbeliebt. Dieser kleinen Sammlung ist eine gleich-günstige Aufnahme zu wünschen und vorauszusagen. Die Stücke sind sehr verschieden, der Gattung und dem Ausdrucke nach: aber interessant sind sie alle, sowohl durch die nicht alltäglichen Melodieen, als durch gewählte Harmonie. Im Ganzen herrscht ein heiterer Geist und eine angenehme Manier. Auszuführen sind sie ziemlich leicht; sie verlangen aber, wie freylich jede gute Musik, dass man sich nicht damit begnüge, die Noten richtig und reinlich abzuspielen, sondern dass man jedes Stück auch in seiner Art mit Sinn vortrage. Man findet folgende Nummern: 1. Marsch mit Trio. 2. Polonoise mit Trio. 3. Marsch. Pas redouble (Geschwindmarsch), mit Trio. 4. Polonoise mit Trio. 5. Marsch. Pas redoublé. mit Trio. 6. Angloise. Scherzando.

Thème favorit de l'Opéra, der Freyschütz, varié pour la Flûte, avec accomp. d'une Guitarre ad libitum, par Gottfried Weber. Op. 37. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Man bekömmt hier das polonoisenartige Thema der Arie Aennchens im zweyten Acte des *Freyschützen*, mit fünf Variationen, die letzte in einer Coda weiter fortgeführt. Die Variationen und ihre Figuren sind nicht gewöhnlich erfunden und mannichfaltig, setzen einen schon beträchtlich geübten Spieler voraus und beschäftigen ihn reichlich, besonders im Bravourmässigen des Vortrags. Die Guitarre kann, wie auch angegeben ist, wegbleiben und hat wenig mehr zugetheilt bekommen, als die Accorde: das Stück nimmt sich aber doch mit dieser Begleitung weit besser aus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. **No. 46.** 1823.

Ueber Wiederholungen in der Musik.

Wir bemerken, dass sich in der Musik, vielleicht in der aller Nationen, gewisse Gedanken, ja ganze Sätze melodisch wiederholen, entweder deutlich ausgesprochen, oder angedeutet, oder musikalisch umhüllt. Da diess, wie bald zu merken ist, nicht aus Armuth geschieht, so scheint es im Wesen der Musik zu liegen. Fragen wir nach dem Grunde dieser Erscheinung, so werden wir bald auf Allgemeines geführt: wir vergleichen die Musik mit der Sprache, mit andern menschlichen Aeusserungen, mit freywilligen und instinktmässigen Bewegungen, und indem wir uns in diesem weitern Kreise zu orientiren suchen, meynen wir um so eher das Besondere der musikalischen Wiederholungen würdigen zu können.

Das Wiederholen ist ein Vehikel der menschlichen Natur. Sie liebt die rhythmische, taktmässige Wiederkehr; sie verbindet aus Bequemlichkeit oder Lust zweyerley Thätigkeiten, um die eine durch die andere mit desto grösserer Leichtigkeit zu vollbringen.

Diese Erscheinung tiefer zu begründen, ist schon von vielen spekulativen Geistern versucht worden. Sie wurzelt ohne Zweifel auf der Einrichtung und Verbindung der menschlichen Organe, wo Geistiges und Leibliches einander berühren, auf der Handbietung der feinsten Gebilde. An Kranken und Irren sieht man diesen Hang in bedauerungswürdiger Gestalt, an Schwachen, Kindischen, Thörichten oft in lacherregender.

Wer denkt nicht an die possirlichen Eigenheiten so vieler Menschen, ja an seine eigenen unvertilgbaren Gewohnheiten in Wiederholungen, die trotz Schwur und Fluch sich nicht ausrotten lassen wollen? Es ist kein Glied des Menschen, das nicht seinen Gewohnheits-Narren hätte. Hieher gehört all das Klopfen, Trommeln, Stampfen, Räuspern, Keuchen, Pfeiffen, Humsen, Jucken, Zucken etc. was so oft in Gesellschaft stört oder Lachen erregt. Werden ja doch die feinsten Weltmänner und die höchsten Geister nicht aller solcher Wiederholungen los wie denn jene wegen ihrer Lieblings-Wendungen von ihren Untergebenen im Stillen zum Besten gehabt werden, diese ihren Lesern gewisse Lieblings-Ausdrucke immer wieder bringen.

Belustigend ist's im täglichen Leben, wenn bey einem Quidam sich die Wiederholungs-Sucht in Sprachwörtern oder gewohnten Redensarten äussert, weil die Freywilligkeit der Rede, wie sie beym vernünftigen Menschen vorausgesetzt wird, komisch genug mit der Naturnothwendigkeit contrastirt, die solchen Individuen immer dieselbe Redensart bey schicklichen und unschicklichen Gelegenheiten in den Mund spielt. Sie wähnen sich frey und sind doch zu berechnen; sie sind Vernunftwesen und Automate zugleich. Es ist, wie wenn die Natur jeden Hiatus des Denkens, jedes Stocken der Rede mit derselben Hülfs-Formel auf gerathewohl auszufüllen strebte, wie sich die Spalten der Felsen mit Quarz oder Kalkspath füllen.

Uns fällt hier auch so Mancher ein, der das so eben Gesagte noch zwey, drey oder mehrmals mit den nämlichen Worten denselben Anwesenden wiedersagt, nicht als glaubte er nicht gehört worden zu seyn, sondern, wie man psychologisch annehmen möchte, weil das Bild des Gesprochenen sich nach kurzen Zwischenräumen dem Sprechenden wieder als ein Neues in den Vordergrund der Seele schiebt, wogegen beym Gebildetern andere Gedankenbilder nachrücken.

Diese Sucht zu wiederholen wird dann oft von lustigen Gesellen benutzt, indem sie einen Schwachen oder Beschelten das Nämliche durch

Nachhülfe zum Ergötzen der Gesellschaft ein Dutzendmal wiederholen machen, was, wie schon bemerkt, komisch wirkt und Lachen erregt, weil eine vermeintliche Freyheit als durch einen unbewussten Zwang gehänselt erscheint.

Bey Kindern zeigt sich schon frühe die Neigung zu wiederholen; beym Säugling in einzelnen Lauten, bey Grössern in Wörtern und Sätzen. Bey vielen Kindern geht es in ein Wohlgefallen an rhythmischen Sprüchen, in die Keime der Lyrik über.

Hier könnte nun von den Wiederholungen in der metrischen Poesie gehandelt werden, was aber von Andern anderwärts erschöpfend geschehen ist. Es sey an der Andeutung genug, dass, wo sich die Sprache der Musik nähert, das Wiederholen sich zum Bedürfniss und gesetzmässig macht. Nicht das Wort zwar, aber der Rhythmus wiederholt sich und bildet Abschnitte, Strophen, Stanzen, Verse. Doch auch Sprachwiederholungen hat die Poesie. Man denke an die wiederkehrenden Verse bey Homer etc., an das Triolet, wo nach der dritten Zeile die erste, und nach der sechsten die beyden ersten wiederholt werden, an das Ringelgedicht, Rondeau, wo die neunte und dreyzehnte Zeile einen Theil des ersten Verses wiederbringen, an den Refrain etc.

Geschieht nun diess in der artikulirten, als sich kalten Sprache, wo in der Regel das einmal Gesagte seinen Gegenstand sogleich hinreichend bestimmt, und jede Wiederholung als ein Pleonasmus erscheint, den blos der Affekt entschuldigt, wie viel eher werden wir uns mit dieser Erscheinung da befreunden, wo eine süsse, warme, nicht artikulirte Sprache ihr Angedeutetes immer unbestimmt lässt, und wenn sie wiederholt, nicht so leicht zu langweilen befürchten darf? Während also ein Wortgedanke, weil er ein festes Verhältniss ganz ausspricht, nicht wiederholt werden soll, darf es ein Tongedanke, der das Unbegrenzte eines Gefühls erregt.

Jenes umfasst mehr die Thätigkeit nach der Verstandes-Seite, dieses die nach der Gefühls-Seite hin. Neigung, Gefühl, Lust, Wonne wollen sich ihren Gegenstand aneignen, sich in ihr versenken, aber sie erschöpfen sich im Augenblick; der Eindruck erschüttert Sinn und Gemüth, aber er erbleicht auch sogleich wieder und will Auffrischung. Der Geist des Ganzen ist's, der die Lust erregt, aber was der Moment an sich ziehen kann, ist immer nur ein Theil, eine Seite des reizenden Ganzen; so lassen wir unbefriedigt wieder los, um aufs Neue zu verlangen. So wird unsere Thätigkeit gleichsam pendulirend, auffassend und loslassend, die Bewegung wird rhythmisch.

Daher erscheinen warmblütige, musikalische Gefühlmenschen wankelmüthig, fassend und lassend, leidvoll und freudvoll, langend und bangend; die kalten mathematischen Verstandesmenschen dagegen so beharrlich, folgerecht, am Festgehaltenen hangend, und es zu Ende bringend.

Ein Gefühl spannt sich nicht durch die erste Erregung ab, wie das Interesse an einem gedachten Verhältniss, einer erkannten Wahrheit. Suchen, Finden und Aussprechen ist der Verlauf der Verstandesthätigkeit; aber das Gefühl bebt wieder bey jeder neuen Anregung. Man wird hier unwillkührlich an ein Gleichniss aus der Naturlehre, an den Unterschied statischer, mechanischer, hydrostatischer Evolutionen und elektrischer, galvanischer Erregungen erinnert, wo jener Art Wirkungen ihre feste Grenze, ihr gerader, bestimmter Verlauf gesetzt ist, diese Erscheinungen aber, als grösseren Sphären angehörig, durch das Zuströmen neuer Kräfte genährt, sich immer wieder aufrufen lassen, und nie als geschlossen anzusehen sind.

Hier angekommen, können wir einen allgemeinen Blick auf Leben und Kunst werfen und in Beyden die zweyerley Erscheinungen, die des geraden Vorwärtastrebens und die der Wiederholung unterscheiden. Die eine oder andere begegnet uns überall; entweder ist der Mensch in geradliniger Entfaltung, in fortschreitender Entwicklung von Verhältnissen thätig, oder er regt und bewegt sich wiederholend, taktmässig, rhythmisch, und dieses Letztere entweder als Behelf, als Vehikel einer andern Thätigkeit, oder als Spiel, das an sich Vergnügen gewährt. Die ganze Welt ist Entwicklung oder Kreislauf.

Die meisten taktmässigen Arbeiten verbinden mit ihrem Geschäft einen Gesang; so ist fast jeder Nagel unter Musik geschmiedet, das Fleisch zur Wurst unter Volksliedern gehackt. So werden an Wasserbauten die Stränge des Schlagwerks unter gesungenen Sprüchen gezogen und Damm- und Brücken-Pfähle lyrisch eingerammt. Wem irgend Etwas von Tonkunst inwohnt, wer mehr nach der musikalischen Gefühls- als

nach der mathematischen Verstandesseite neigt, der wird bey allem Taktmässigen, z. B. beym Gehen, Reiten, bey mechanischen Verrichtungen des Berufs und wo er nicht mit Anstrengung in gerader Fortentwicklung arbeitet, in Melodie fallen und diese immer wiederholen. Er wird hiedurch sich gefördert finden; aber eine Rücksicht tritt doch dabey ein; obwohl nämlich dieses musikalische Vehikel dem taktmässigen Vorschub thut und die Fesseln gleichsam mit Rosen umwindet, so ist es doch ein Geleyer, das seinen Theil Aufmerksamkeit verschlingt und bessere Gedanken einlullt.

Wer auf sein Inneres zu achten gewohnt ist, der muss diese instinktmässige Musik bedenklich finden; er wird sie sich abgewöhnen wollen, aber es schwerlich durchsetzen.

Eine andere Erscheinung bringt uns der Sache näher. Wir erwachen gewöhnlich mit irgend einem melodischen Satz; wir wiederholen ihn und werden seiner den halben oder ganzen Tag nicht los. Er kehrt immer von selbst wieder, als wäre unsere Seele nun heute dieser Melodie verschrieben, als hätten wir an ihr das musikalische Symbolum dieses Tages. Schwerlich ist das unwillkührliche Auffassen hiebey ganz zufällig; wir dürfen jene Melodie in den meisten Fällen für das Grundthema unserer Gemüthsstimmung nehmen, die aus dem musikalischen Vorrath das ihr Harmonische herausfindet. Wie aber das Gefühl beym Erwachen den Ton des ganzen Taglaufs zu prophezeihen pflegt, weil gewöhnlich Alles aus demselben geht, so ist es auch jene Melodie, die wir im Verlauf der Stunden zehn- zwanzig und mehrmal wiederholen, oder vielmehr, die sich selbst in uns immer wieder erweckt, so dass der Schluss schon wieder nach dem Anfange verlangt.

Die Melodie nennt, bespricht, beschreit das Gefühl nicht, sie tödtet es nicht durch Worte, sie hüllt vielmehr das Unendliche, Unbegrenzte desselben in einen kurzen musikalischen Satz, der die Intention, den Geist, das innere, gestaltlose Leben des Empfundenen in seine melodische Begrenzung aufnimmt. Aber eben, weil er in seiner rhythmischen Bewegung und Gliederung geschlossen ist, das Gefühl aber unendlich und unerschöpflich, so wiederholt es diesen melodischen Satz, gleichsam als wollte es immer wieder aufs Neue versuchen, sich in ihn ganz zu ergiessen, sich durch ihn zu erschöpfen.

Jedes Gefühl ist in musikalischer Hinsicht ein Tarantelstich, jede Melodie eine nach Wiederholung strebende Tarantella.

In der künstlerischen Tonwelt kommt die Wiederholung unter mancherley Formen vor, ja sie ist der Tonkunst im Grund eingeboren; denn eben weil alle Musik auf Melodie ruht, und diese einen bestimmten Verlauf hat, so kann die Kunst auch bey der Ausspinnung derselben in grossen Musikstücken doch nur diese Melodie, wenn auch erweitert, umwunden, versetzt, ausgeschmückt, wiederholen.

Hier scheinen zwar Recitative und andere declamatorische Sätze eine Ausnahme zu machen, als die, weniger der Melodie, dem Takt verschrieben, in immer neuer Entfaltung geradefort streben, ohne sich der Kreisbewegung des Wiederholens zu bequemen; aber diese Tonweisen gehören mehr der musikalischen Rhetorik als der eigentlichen melodisch-harmonischen Musik an. Das Charakteristische liegt überall mehr nach der Verstandes-Seite, das Melodische mehr nach der Gefühls-Seite zu.

Das Abgeschlossenseyn der Melodie, des musikalischen Themas ist nicht leicht zu erklären. Es bildet sich durch den eigenthümlichen Rhythmus, durch das Steigen und Fallen, durch ein Ausgehen vom Grundton und ein Zurückkehren auf denselben, durch die Theilung in eine Anzahl von Abschnitten, die wieder unter sich einen Parallelismus haben. Auch liegt der Melodie in der Seele des Tonsetzers, verhüllt oder ausgesprochen, eine Strophe oder eine abgemessene, gleichgegliederte Bewegung, die Tour eines Tanzes zum Grunde, also ein geschlossenes Ganzes, das auf Wiederholung dringt.

Die Kunst der Tondichtung besteht am Ende im Wesentlichen darin, einen Gefühlsmoment, er mag in Worten gegeben seyn oder nicht, in eine angenehme, ausdrucksvolle Melodie zu hüllen, diese mit Harmonie auszustatten, sie durch Auffassen ihres inwohnenden Reichthums und Combinationsgabe, wie einen goldnen Faden, so lange fortzuspinnen, dass sich das Gefühl allseitig, befriedigt und befriedigend, darin entwickle.

Haben wir oben angeführt, wie uns eine Melodie zuweilen einen ganzen Tag verfolge, so wird uns das kunstreiche Wiederholen des

Tondichters nicht mehr befremden. Was sind etliche Repetitionen gegen ein dauerndes, reiches Gefühl? was ist ein kurzes Musikstück gegen eine tagelang nicht losgewordene Melodie? Die Kunst ist's, die zusammendrängt, beschleunigt, die das Zufällige, Wandelbare des Lebens in gesetzliche Schönheitsformen bringt. Hat die Musik doch Mittel genug, dieses eine Thema in immer neue Gewande zu hüllen, wie eine Schöne die Melodie ihres Leibes in immer veränderten reizenden Hüllen darstellt.

Es bleibt dem Meister vom Fache überlassen, zu zeigen, wie die Befugniss zu wiederholen in jeder Musikart eine andere sey; wie sie anders walte in der Symphonie, wo sie besonders im Andante, Menuet und Rondeau sich ausnehmlich macht, anders in den Chören, in der Arie, Cavatine, anders in der Fuge, im Canon etc. Wir wollen uns mehr auf die psychologische Seite der Erscheinung halten. Wäre es nun nicht der Fall, dass auch hier, wie so oft, am Ende der tiefste Grund der Sache unerklärt bleibt, vielleicht weil er wirklich unerklärlich ist.

Man wird immer wieder fragen: warum denn bildet sich jede Melodie als ein rhythmisches, gesetzlich gegliedertes, abgeschlossenes Ganzes? und weiter: Warum wiederholt die Empfindung so gerne diese einmal aufgefasste Melodie?

In jedem Gefühl unterscheiden wir ein Bleibendes und ein Wechselndes, eine Einheit des Empfindens und ein Spiel mannichfacher aufgeregter Bilder, zu vergleichen dem Gewässer, das der Hauch der Luft zum Wellenschlag aufregt.

Diesem Wogen des Gemüths entspricht die Construction der Melodie; sie geht vom Grundton aus, sie entwindet sich ihm, umwebt ihn, so wie seinen Stellvertreter, die Tonika; sie scheint ihn verlassen zu wollen, und am Ende findet das Wogen der Melodie doch nur Ruhe im Grundton, wie das Wogen des Gefühls in der Grund-Empfindung. Die rhythmische Bewegung, die regelmässige Gliederung sind aber die besten Leiter derselben, sie lösen sie vom Herzen, ohne sie durch regellose Sprünge störend zu durchschneiden; sie sind das Vehikel, wodurch der Wechsel wieder Einheit erhält und das, was nicht stehen bleiben kann, in pendulirender Bewegung sich wiegt.

Eben weil das Gefühl im schönsten Sprach-Element einen Dolmetscher gefunden, trägt es immer wieder nach diesem ein Verlangen. Die Wiederholungen unseres wohllautenden Organs sind als eine Folge unserer Empfindsamkeit zu betrachten. Der erste Eindruck dient fast nur dazu, dem Drange Luft zu machen, das Gefühl zu entbinden; in den wiederholten scheint schon der erste als eine wonnige Mahnung hinein; es ist Verstärkung durch Rückerinnerung. Ist diess doch auch im Leben der Fall, dass eine Erregung durch Rückblick und Erwartung sich nährt und erhöht; — und so wächst mit dem Vertrautwerden die Innigkeit des Eindrucks, und er wird in immer grösserer Tiefe der Seele das Gemeinmachende, ruft in immer weitern Kreisen verwandten Gefühle hervor.

Wir Alle kennen die Gewalt der Musik, wenn eine vormals gehörte Melodie unerwartet sich hören lässt; auf eine rührendere Art kann die Erinnerung an eine schöne Vergangenheit nicht geweckt werden, sie wird uns zu einem Heimwehgesang. Wir haben dergleichen vielleicht selbst erlebt, die Dichter unterliessen nicht, es zu ansprechenden Situationen zu benutzen, wie denn in mehrern Opern, namentlich im *Wasserträger* und der *Schweizerfamilie* Hauptmotive darauf gebaut sind.

Nun aber sind die musikalischen Wiederholungen überhaupt für nichts anders, als für gedrängte, näher zusammengerückte Momente dieser Art anzusehen; denn was uns jetzt gerührt hat, ist in wenig Augenblicken ein Vergangenes, Verblichenes, dessen Wiedererweckung neue Lust gewährt.

Nun wir aber so Vieles zu Begründung dieser Erscheinung als einer naturgemässen, wohlthuenden, für die schaffende Kunst zweckmässigen beygebracht haben, finden wir uns am Schlusse doch bewogen, wieder einen Theil davon zu thun und zu fragen, ob es, wenn uns eine Melodie sich ungesucht innerlich wiederholt, sich uns aufdringt, uns verfolgt, wenn sie uns an allen Orten, von Jung und Alt, früh und spät entgegenkommt, ob diess ihrer Annehmlichkeit, Reinmenschlichkeit, Volksthümlichkeit das Wort rede?

Ich glaube, nicht immer!

Es giebt gemachte, herbe, anfangs befremdende Melodieen, die sich nach einiger Zeit, aus eigenthümlicher Veranlassung, durch zusammentreffende Umstände epidemisch verbreiten, und

endlich das ganze Volk anstecken. Der famose „Jungfernkranz“ — wer leyert ihn nicht alsobald, wenn ich nur den Namen nenne? — hat für das Gefühl nichts so melodisches, rhythmisch fortziehendes, als z. B. „Freut euch des Lebens!“ oder „Auf, auf ihr Brüder, und seyd stark!“ und tausend andern Lieder; ja trotz der vielen Musik, die der Schreiber dieses gehört und mitgesungen, konnte er den „Jungfernkranz“ lange nicht merken; was er aber merkte, war, dass es den Tausenden, die ihn sangen, damit ebenso gehe, weil sie, besonders am Schluss, unrichtig sangen. Und doch sangen und singen ihn alle Häuser, alle Gassen, es singt ihn die ganze Stadt. Ja er drang durch ihre Thore, und wütet als eine musikalische Luftröhr-Entzündung auf dem Lande bey den Dorfschafts-Honoratioren umher.

Aber nicht etwa nur von aussen begegnet diese Melodie Bemerkern dieses auf Wegen und Stegen; auch er selbst hat sie, als ein musikalisches chronisches Schlucken, sowohl am, als im Halse. Wo er bey Tag oder Nacht wandelt, geschieht es nach dem Rhythmus des Jungfernkranzes, er zieht Linien und schreibt nach ihm, ja thut er es nicht gerade im Augenblick? Er hat ihn schon unzähligemal angestimmt, verschluckt und wieder angestimmt. Der innere Musikhaspel, die Spielwalze der Drehorgel, haspelt fort, weil sie schon so oft und lange gehaspelt, ja sie haspelt immer schneller, weil sie die Friktion überwunden. Es ist, als riefe ihm der „Jungfernkranz“ zu: Weil du mich schon 999 mal gesungen, so singe mich nur noch Einmal, damit das Tausend voll werde. Es bliebe aber nicht dabey. Er verwünscht ihn, wenn er ihn auf der Strasse überfällt; er thut ein Gelübde, ihn zu meiden. Bald ist der Schwur vergessen, doch der „Jungfernkranz“ nicht. Kaum wendet er um die Ecke, so steigt er ihm, — es ist gewiss der böse Dämon Samiel selbst — wie ein Teufel im Glase wieder auf und neckt ihn unablässig wie ein zweyter Rübezahl. Könnte er, der genöthigte Sänger, nicht weit schönere Melodieen, z. B. aus der herrlichen *Schweizerfamilie*, leyern, auch wohl etwas Gescheidtes denken, wenn er nicht in dem musikalischen Halseisen des Jungfernkranzes stäke? Er ist, obwohl ein geborner Liebhaber des schönen Geschlechts, in seinem Leben keinem wirklichen Jungfernkranz so nachgestrichen, wie diesem aus Tonluft gewobenen, den er doch von Anbeginn nicht besonders leiden konnte, aus dem er sich am wenigsten im ganzen *„Freyschützen“* machte, ja über den er sich jetzt, ganz den oben erwähnten Vor- und Nachnamen der Wiederholungen entgegen, dreyfach erzürnt, weil er bey jedem Anstimmen eine abgedroschene Vergangenheit und eine überlästige Zukunft mitsingt.

Ja brächte er es auch zur Selbstbeherrschung, die fortsingende Welt liesse ihm keine Ruhe.

„So verfolgte das Liedchen „Marlbrough“ den reisenden Britten Einst von Paris nach Livorn, dann von Livorno nach Rom; Weiter nach Napel hinunter; und wär er nach Smyrna gesegelt, „Marlbrough“ empfing ihn auch dort. „Marlbrough“ im Hafen das Lied“.

F. L. B.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Octobers. Den 2ten gaben die Zwillingsschwestern Lithander eine musikalische Abendunterhaltung, in der sie zwey Duette von Pucitta und Pär sangen und ein Potpourri über Mozart'sche Themas für zwey Fortepianos mit Begleitung eines Violoncells, von Boieldieu, vortrugen; ausserdem trug Dem. Eva L. im Quintett für das Fortepiano von Field und Dem. Caroline L. im Septett für Fortepiano, Violine, Klarinette, zwey Hörner, Violoncell und Contrebass, von Ries, die Pianopartie vor. Von den Talenten der Schwestern ist schon öfter in diesen Blättern rühmliche Erwähnung geschehen.

Den 15ten wurde zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen zum erstenmal gegeben: *Dido*, dramatisches Gedicht in drey Abtheilungen von L. Rellstab, Musik von Bernh. Klein. Die Oper war bekanntlich für das letzte Carneval bestimmt, wurde aber aus unbekannten Gründen zurückgelegt. Der Inhalt ist bekannt, schon aus der früher hier mit Beyfall gegebenen Musik von Piccini zu einer gleichnamigen Oper. Hrn. B. Kleins Compositionen sind den Lesern der Mus. Zeitung nicht unbekannt; sie zeichnen sich mehr durch Tiefe des Gefühls, als durch Harmonie und Klarheit der Ideen aus. Die Darstellung

erst bekannt geworden sind und vom Komponisten selbst so gern auf seinen letzten Reisen gespielt wurden — ganz vorzüglich sich erhoben und alle aufmerksame Zuhorer (Kenner oder nicht) begeisterten. Das, aus *Es dur* (gespielt vom Hrn. Musikd. Müller) und das, aus *C moll* (gespielt von seiner Gattin) gehören unstreitig unter die allervorzuglichsten, die Mozart geschrieben hat — das heifst ja wohl mit andern Worten: die je geschrieben worden sind. Unter den Kompositionen für den Gesang verdient — bey weitem vor allem genannt zu werden das J. Haydnsche (schon bekannte) *salve Redemtor*, aus *G moll* mit der obligaten Hoboe. Dieses gar nicht lange, recht eigentlich aus dem Ganzen gearbeitete Stück ist — nicht eben voller einzelner glanzender Geniefluge, wie einige neuere Werke Haydn's: aber es ist, von der ersten bis zur lezten Note, reiner Ergufs einer tiefgerührten und *frommen* Seele: kommt vom Herzen, geht zu Herzen; ein Stück, das die Zukunft (wie eine der grofsen Messen dieses Meisters aus *C dur*) weniger bewundern wird, als Einzelnes z. B. in seiner *Schöpfung*, aber auch weniger tadeln, als Einzelnes dort. Wie sich hier erst die „*exules filii Evae*" in so tiefer Wehmuth sammlen! dann in demuthiger Ergebenheit und heiligem Gebet flehen: *restaurator noster, tuos misericordes oculos ad nos converte!* und nun ängstlicher, sehnender, herzeindringender, himmlan seufzen: *o clemens, o pie, o dulcis redemtor mundi!* und die bittersten Klagetone der Hoboe durchhinklingen, alles enger zusammenhalten, und, wo die Singstimmen schweigen, ihr erweichendes Flehen fortsetzen und verstärken! Hier scheint der religiöse Haydn sich selbst gegeben zu haben, und nicht, wie in der *Schopfung*, was er arbeiten kann. Hier nimmt er deshalb auch das Allgemeine, aber Tiefe und Mystische seines Textes und drückt es aus: dort wählt er meistens das Besondere, Obenliegende und Bestimmte desselben und mahlt es, u. s. w.: so *ist* hier, was dort *seyn soll* — Heiligthum der Natur. Die Komposition derselben Worte von Maj. hat — vielleicht in Italien zum Theil durch das Schicksal des talentvollen Kunstlers, dann in Deutschland durch einige interessante Schriften, viel Ruhm erlangt. Die Italiener kennen wohl diese Musik Haydn's nicht: aber unmoglich konnen sie auch jene deutschen Kunstrichter kennen; denn — ohne die Arbeit des Italieners herabsetzen zu wollen: wie kann sie nur das Zusammenstellen mit dieser aushalten? Wenn es wahr ist, was irgendwo stehet, dafs bey Majo's Musik der wahrhaft Religiose in Dahingebung an den *Restaurator* auf die Kniee fallen mochte, so mochte er sich bey Haydn's Musik, in derselben Dahingebung, jenem Schlummer überlassen, aus dem wir nicht erwachen. —

Auch die Wiederholung der Schulzischen Hymne, über welche voriges Jahr von uns und vor kurzem von Berlin aus in diesen Blättern gesprochen wurde, war gewifs jedem, der ein Konzert nicht betrachtet als eine Assemblee, wobey gewisse Leute auch musiziren, sehr willkommen.

Die deutsche Operngesellschaft des Herrn Franz Sekonda ist erst bestrebt, sich gut zu organisiren; und weil das nun freylich noch bey weitem nicht zu Stande ist, suchte sie durch alle nur mogliche Abwechselung zu interessiren, und gab deshalb eine Menge grofser und kleiner, alter und neuer, guter und schlechter Opern, wovon sich nichts weiter sagen lafst, als dafs die offere Fulle des Hauses, ohngeachtet des sehr Mangelhaften, auch der nicht seltnen Nachlassigkeit einzelner Mitglieder, zeigt, wie gern ein grofser Theil des hiesigen Publikums durch Theatermusik unterhalten *seyn möchte*. —

Folgendes waren die reisenden Virtuosen, die sich offentlich hören liefsen, aber meistens nicht viel Unterstutzung beym Publikum fanden.

Herr Seidler, aus der preufsischen Kapelle — ein junger lebhafter, fester, geschickter Geiger, besonders gluchlich in seinem netten, runden, feurigen Allegro. — Herr Wolffl aus Wien, der seinen Ruf nicht nur bewahrte, sondern, besonders was sein freyes Phantasieren und die bewundernswürdige Geschicklichkeit seiner Hande betrift, diesmal noch erhohte. — Hr. Vogel, der auch aus diesen Blattern schon bekannte fertige Bravourspieler auf

war in den besten Händen und gefiel sehr; Mad. Milder gab die carthagische Königin, Mad. Schulz ihre Schwester, Hr. Bader den Aeneas etc. Da die Oper seitdem erst einmal (leider! vor einem nur halb gefüllten Hause) wiederholt worden, so behält sich Ref. das Nähere nach künftigen Vorstellungen vor. Zur Nachfeyer des Geburtsfestes ward am 23sten zum Besten des Friedrichsstiftes ein Concert veranstaltet. Ausser mehrern Declamationen von Dem. Maria und Nanette Herold sang Dem. Carl die Arie aus *Sargines*: una voce al cor mi parla; Dem. Hoffmann den Bolero von Caraffa: alta ragion di stato, und dieselben mit Hrn. Devrient dem jüngern das Terzett aus *Sargines*: quell labro ora scioglielte. Hr. Geselich trug ein Klavierconcert von Ries vor, so wie der Kammermusikus Hr. Krause mit den Hrn. Gebrüdern Jul. und Carl Schunke ein Adagio für obligate Bratsche und zwey Waldhörner, von Krause, dem sich eine Polonoise für zwey Waldhörner von J. Nisle, ausgeführt von den Hrn. Schunke, anschloss. Die reine Einnahme betrug 110 Thlr. Gold und 119 Thl. Cour.

Den 16ten gab Hr. Franz Schoberlechner aus Wien, Kapellmeister am Hofe zu Lucca, Concert. Er trug ein Concert für das Fortepiano und Variationen über ein Thema aus Rossini's Oper: la donna del lago, beyde von seiner Composition, vor. Er vereinigt seines Lehrers Hummel Leichtigkeit und Moscheles staunenerregende Fertigkeit mit seltenem Feuer und Ausdruck. Sein gerundeter Anschlag, die grosse Fertigkeit beyder Hände, die reine Nettigkeit der Passagen, die grosse Sicherheit in kühnen Sprüngen, die ruhige geniale Behandlung des Instruments mit feinem, zartem Ausdruck, verschafften ihm den enthusiastischen Beyfall aller Anwesenden.

Der königl. baierische Hofsänger, Hr. Fischer, von dessen Concerten im Frühjahr schon damals in diesen Blättern Nachricht gegeben worden, ist in diesem Monat einigemal mit grossem Beyfall in dem Theater aufgetreten. Er gab am 18ten den Figaro in Mozart's *Hochzeit des Figaro*, am 24sten den Micheli in Cherubini's *Wasserträger* (wo seine Arie: Himmel lass meinen Plan mir glücken, das Terzett mit Armand (Hrn. Bader) und Constanze (Mad. Schulz), so wie das Duett der Constanze und Armand vortrefflich gesungen und wiederholt applaudirt wurden), am 26sten den Masetto in Winter's *unterbrochenem Opferfest* und am 31sten den Osmin in Mozart's *Belmonte und Constanze*. Wir haben Hoffnung, ihn noch öfter zu hören.

Von den Zwischenspielen dieses Monats verdienen zwey Auszeichnung. Hr. Eduard Bock aus Strelitz, Schüler des königl. Kammermusikus Hrn. Hansmann, spielte am 12ten ein Concert für Violoncell von B. Romberg. Er gewann durch den guten, markigen Ton, die reine Intonation, den festen, langen Bogenstrich, die Präcision, Deutlichkeit und Solidität des Spiels, die Fertigkeit und Sicherheit der Applicatur und den guten Vortrag des Adagio allgemeinen Beyfall. Am 27sten spielte der königl. Kammermusikus Hr. Böhmer ein Violinconcert von L. Maurer mit grossem Beyfall des vollen Hauses.

Auf höhere Veranlassung hat sich Herr Logier, ein geborner Cassler, von dessen im September vorigen Jahres hier gestifteter musikalischen Akademie mehrmals rühmliche Erwähnung in der Musikalischen Zeitung geschehen, vor Kurzem verpflichtet, zwanzig junge Männer aus Seminarien verschiedener preussischer Provinzen in seiner Lehrweise vollständig zu unterrichten, und so wird bald dieselbe in der ganzen Monarchie verbreitet seyn. Nachher will Herr Logier nach London zurückkehren und die Leitung seiner dortigen Anstalt wieder übernehmen, die während seiner Abwesenheit sein Sohn verwaltet.

Dresden. Monat July, August, September. Wie oft habe ich, wenn ich in diesen Blättern die Berichte aus grössern und kleinern Städten über ihre musikalischen Leistungen in der Kirchen- und Concert-Musik, ingleichen der mancherley Musikvereine und Singakademieen las, bedauert, dass ich Ihnen von allen diesen schönen Sachen aus unserer guten Stadt wenig oder nichts melden kann! — Wir müssen uns, besonders im Sommer, an die schöne Natur in den Umgebungen Dresdens halten und die Concertmusik nur in den Kaffee- und Bier-Gärten aufsuchen. Unter den acht bis zehn vorzüglichern öffentlichen Gärten haben die meisten zwey bis drey Mal wöchentlich Concert, welches gar nicht schlecht, sondern oft sogar vortrefflich ist; namentlich zeichnet sich der hiesige Stadtmusikus

mit dem ihm zu Gebot stehenden Orchester sehr vortheilhaft aus. Von der schönen Brühl'schen Terrasse, oder von dem Garten des Linkischen Bades aus kann man oft von zwey oder drey andern Gärten dergleichen Musik näher oder entfernter hören. Hier z. B. hört man eine neue Symphonie von Beethoven oder Ries, und dort vom jenseitigen Ufer der Elbe herüber vernimmt man die Töne einer Symphonie von Pleyel oder Gyrowetz. Denn auf Symphonieen und Ouverturen ist man freylich bey diesen Garten-Concerten beschränkt; doch giebt man neuerlich auch Auszüge aus beliebten Opern für Orchester arrangirt. Der Eintrittspreis zu einem solchen Concert, in welchem man oft von drey bis acht Uhr Abends die herrlichste Musik hören kann, beträgt in der Regel nur — Einen Groschen! und überdiess sind alle Damen frey.

Die italienische Oper gab während der oben erwähnten drey Monate keine neuen Vorstellungen. Wiederholt wurden: *Ricciardo e Zoraide* von Rossini (dreymal); die Damen: Funk und Cost. Tibaldi und Hr. Gentili sangen darin fortwährend mit vielem Beyfall. Der erste Akt dieser Oper ist gelungener als der zweyte, welcher ziemlich langweilt. — *Tancredi* von Rossini (dreymal): Dem. Veltheim, deren Auftreten in der Rolle der Amenaide als Versuch bey der italienischen Oper auf dem Zettel angekündigt war, (bey einer solchen Sängerin war dieser Zusatz wohl sehr unnöthig!) gefiel in dieser und in den folgenden Vorstellungen so sehr und mit Recht, dass sie nebst Dem. Tibaldi bey der ersten Vorstellung herausgerufen wurde.

Die deutsche Oper gab folgende Neuigkeiten: *Der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Costenoble, die Musik von Eule (dreymal). War nur bey uns neu. — *Das ledige Ehepaar*, Oper in zwey Akten nach dem Englischen vom Freyherrn von der Malsburg bearbeitet. Die Musik dazu vom Baron von Livius (zweymal). Ref. hat den Vorstellungen dieser freyherrlichen Oper nicht beywohnen können. Sie soll gefallen haben.

Wiederholt wurden: *Die vornehmen Wirthe*, von Catel (zweymal). Sie waren zum Theil neu einstudirt. Dem. Veltheim gab die Pauline; Dem. Miller die Annette. — *Das Donauweibchen*, erster Theil (zweymal) — derselben Oper zweyter Theil (einmal). Dem. Veltheim gab wegen Krankheit der Mad. Haase die Hulda. — *Preciosa* (einmal). *Johann von Paris*, Oper von Boieldieu (dreymal). Dem. Veltheim gab die Prinzessin mit Beyfall; Hr. Tourny den Johann. Er besitzt eine zwar etwas bedeckte, aber angenehme Tenorstimme, die für die Folge viel verspricht. Sein Aeusseres ist empfehlend, aber auf den deutschen Dialog und auf sein Spiel hat er noch viel Fleiss zu verwenden. — *Der Freyschütz* (zweymal). — *Cordelia*, Oper in einem Akt von C. Kreuzer (zweymal). — *Abu Hassan*, Oper in einem Akt von M. v. Weber (einmal). *Die Schweizerfamilie*, Oper in drey Akten, von Weigl (einmal). Mad. Devrient, geb. Schröder, gab die Emmeline mit viel Ausdruck im Gesang und Wahrheit im Spiel. — *Jery und Bätely*, Liederspiel in einem Akt, von Reichardt, (einmal) und zuletzt — *Der Apotheker und Doktor*, Oper von Dittersdorf (einmal). Die Zeit für die Musik dieser Oper ist nun wohl vorüber.

Unter den Gastspielern ist zuerst Madam Metzger-Vespermann aus München zu erwähnen. Wir hörten sie schon früher vor sechs oder sieben Jahren in einigen Rollen bey uns, fanden sie aber seit der Zeit ungemein zu ihrem Vortheil verändert. Ihre Stimme ist überaus wohlklingend und ansprechend und ihre Fertigkeit in Passagen und ihr Vortrag überhaupt ausgezeichnet. Sie gab bey uns die Mirrha im *unterbrochnen Opferfest*, die Prinzessin in *Johann von Paris*, in welcher Rolle sie die Variationen von Winter über das Thema von Carafa: oh cara memoria etc. einlegte, und die Agathe im *Freyschütz* und erhielt in allen diesen Rollen sehr viel Beyfall. — Die zweyte fremde Sängerin, Mad. Marconi-Schömberger, sang einige Tenorrollen in dem Umfange des Tenors, nämlich den Belmonte in der *Entführung* und den Johann von Paris in der Oper gleiches Namens. Ihre Stimme hat wirklich viel täuschendes, so dass man oft glaubt, eine schwache Tenorstimme zu hören, besonders wenn sie die Grenze des Tenors nicht überschreitet. Ihre Gesangmethode und Aussprache ist sehr gut und ihr Spiel lebhaft, welches man hier, mit Unrecht, besonders im *Johann von Paris* an ihr tadeln wollte. Man sah überhaupt, dass sie in männlichen Rollen, was man sagt, völlig zu Hause war.

Concerte gaben während dieser drey Monate: Hr. Maxas aus Paris auf der Violine. Er spielte zwey Concerte und dann noch Variationen auf

einer Saite, während die übrigen drey Saiten, wie angekündigt war, mit einem Bande zusammen gebunden werden sollten. Sein Spiel hat gefallen, seine Composition wollte jedoch nicht ansprechen. — Ferner gab Dem. Clara Siebert, welche mit ihrem Vater nach Italien geht, ein Abschiedsconcert. — Endlich gab noch Mad. Szymanowska, erste Fortepianospielerin J. M. der Kaiserin von Russland, Concert im Hôtel de Pologne mit erhöhten Preisen. — Sie spielte den ersten Satz von Hummels Concert in H moll, dann das Adagio und Finale aus desselben Meisters A moll Concert, und zuletzt ein Rondo in C dur von Field. Sie besitzt einen herrlichen festen Anschlag auf ihrem Instrumente, verbunden mit Zartheit und vielem Ausdruck. Obgleich sie das Tempo der Hummel'schen Compositionen etwas langsamer nahm, als es der Componist will, so erhielt doch dadurch ihr Spiel mehr Verständlichkeit. Das Rondo von Field spielte sie mit grosser Fertigkeit und mit aller der Eigenthümlichkeit, die die Compositionen dieses Meisters erfordern.

Kurze Anzeigen.

Drey Quartetten für zwey Violinen, Bratsche und Bass, — — von W. Speier. 8tes, 9tes und 10tes Werk. Offenbach a. M., bey J. André. (Preis jedes Quartetts 2 Fl. 24 Xr.)

Diese drey Quartetten, welche, obgleich nicht in einem allzu ernsten und strengen Style geschrieben, sondern mehr von dem Geiste einer anmuthigen Gemüthlichkeit belebt, dennoch den gewandten und gründlichen Tonsetzer offenbaren, verlangen zur Ausführung der Hauptstimmen nicht gerade einen grossen Virtuosen, aber doch einen Geiger, der sein Instrument sicher und geschmackvoll zu behandeln weiss. Die Motive sind grösstentheils glücklich erfunden, geschickt durchgeführt und zu einem Ganzen gebildet, das auch im Allgemeinen eine charakteristische Eigenthümlichkeit behauptet. So möchten wir in dem ersten Quartette den Sinn einer ruhigen und harmlosen Sentimentalität, in dem zweyten den einer schon mehr bewegten und leidenschaftlichern Melancholie und in dem dritten die Sprache eines freyen und starkmüthigen Geistes erkennen. Aus den verschiedenen Eigenthümlichkeiten dieser Compositionen möchte denn auch wohl hervorgehen, dass No. 1 und 3, insbesondre aber das Letztere, dem Spieler mehr Gelegenheit geben, seine Kunstfertigkeit durch brillante Sätze auf die Hörer wirken zu lassen, als No. 2, welches dagegen mehr den, wie aus der Tiefe einer fühlenden Seele entkeimenden, Ausdruck in Anspruch nimmt und eben deshalb auch ein sinnigeres Auditorium verlangen dürfte. Wir können aus den angeführten Gründen diese drey Quartette sowohl Künstlern als Liebhabern angelegentlich empfehlen. Beyde werden Freunde und Genuss in ihnen finden. Das Aeussere gereicht der Verlagshandlung zur Ehre.

Grande Sonate pour le Pianoforte et Flûte, comp. par L. Drouet, première Flûte du Roi de France. à Berlin, chez Lischke. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Hr. D. ist ein trefflicher Flötist, und als Bravourspieler vielleicht der erste von allen Jetztlebenden. Als Componist stehet er nicht so hoch: aber niedrig auch ganz gewiss nicht. Seine Concerte, Variationen u. dgl. für die Flöte zeigen das, und diese Sonate auch. Die Erfindung ist nicht eben originell, aber interessant und angenehm: die Ausführung, nicht tief, aber geordnet und wirksam. Das Ganze ist ein Bravourstück; als solches aber nicht besonders schwer. Die Schreibart ist fliessend und beyden Instrumenten angemessen. Die Sonate besteht aus einem Allegro risoluto, mit nicht wenigen Figuren und Passagen; einem Adagio cantabile, überaus reich und auch gut verziert; und einem Rondo Allegretto, munter und bravourmässig. Beyde Spieler sind ohngefähr in gleichem Verhältniss beschäftigt und haben sich beyde dann zu halten; dann werden sie sich aber auch gut zu unterhalten finden. Das Papier ist ziemlich schlecht, der Stich deutlich, aber sonst nicht eben ausgezeichnet: der Preis hingegen noch ein wenig höher, als wenn beydes vorzüglich wäre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November. **Nº. 47.** 1823.

NACHRICHTEN.

Wien. *Musikalisches Tagebuch vom Monat October.* Am 1sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Pagen*, oder: *die unbekannte Braut*, komische Pantomime von Hrn. Rainoldi, Musik von verschiedenen Meistern. Zum Schluss erschien wieder der Virtuose auf der Mundharmonika, Hr. Franz Koch, welcher abermals durch seine seltene Geschicklichkeit Bewunderung erregte.

Am 3ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Euphemie von Avogara*, Oper in drey Akten; Musik von Riotte. — Das Buch wimmelt von Unwahrscheinlichkeiten. Der Herzog von Nemour, Vicekönig von Mailand, liebt die schöne Euphemie, welche jedoch von ihrem Oheim, dem Grafen von Avogara, der heimlich gegen die Franzosen complottirt, pro forma dem Ritter Bajard zugesagt ist; die Waffenbrüder erkennen sich demnach als Nebenbuhler; eben soll ein Zweykampf entscheiden, als gerade zur rechten Zeit die Schlachttrompete ertönt, und die augenblicklich wieder versöhnten Gegner zum gemeinschaftlichen Kampf für's Vaterland abruft. In diesem Scharmützel wird Bajard von dem verrätherischen Grafen meuchlings in den Rücken geschossen, welche Blessur ihn jedoch nicht hindert, den noch übrigen Akt ganz bequem in einem Feldsessel mitzuspielen. Avogara, der ihn todt wähnt, will nun auch den Herzog in seiner ganz unterminirten Burg in die Luft sprengen, steckt auch die brennende Lunte bereits in einen Pulvergang, findet sich aber selbst in diesem unterirdischen Gewölbe eingeschlossen und macht, aller Wahrscheinlichkeit nach, da wir von ihm nichts weiter sehen und hören, die Wolkenreise in persona mit, denn bey der Bühnenverwandlung kriecht der Vicekönig mit seinem Häuflein aus einer Versenkung hervor; Euphemie, deren Warnung Alle die Rettung verdanken, fliegt in des Geliebten Arme, Bajard giebt von seinem Sessel aus den Consens dazu, alles stimmt in Jubel den Schlussgesang an, und inzwischen zerplatzt auch ziemlich entfernt mit einem sehr mässigen Qualm ein winziges Kartenhäuschen, das feste Schloss in Brescia repräsentirend. Konnte schon an und für sich dieser mit historischen Personen so unhistorisch, dürftig und schwerfällig zugestutzte Stoff kein bestimmtes Interesse erregen, so traf den Componisten die noch viel schwerere Aufgabe, auf ein Publikum zu wirken, welches, noch exaltirt von den jüngsten Genüssen, in einem Meere süsser Erinnerung schwelgt. Der Tonsetzer hat sich zu diesem Kampfe mit allen seitüblichen Waffen ausgerüstet und die gangbarsten Maschinen in Bewegung gesetzt: es findet sich eine ziemlich und geräuschvolle Instrumentation, tändelnde Motive, Cabaletten, hüpfende Marschmelodieen, Crescendo's — aber auch, wenn er, ferne von diesem Ringen nach Modeformen, selbstständig bleibt, recht solide Arbeit, worunter wir vorzugsweise die energische Scene des Grafen Avogara rechnen, welche äusserst charakteristisch, männlich kräftig und von imposanter Wirkung ist. Ausser einem niedlichen Rondo der Euphemie (Dem. Sontag) machte kein einziges Tonstück Sensation; überhaupt war die ganze Aufnahme kalt.

Am 8ten: Ebendaselbst: *Die Zauberflöte.* Ein Hr. Fischer erregte als Sarastro — Mitleiden.

Vormittags, im Theater an der Wien: Oeffentliche Prüfung der Zöglinge der Musiklehranstalt. In der ersten Abtheilung kam vor: 1. Das heilige Geist-Lied, gesungen von sämmtlichen Zöglingen; 2. Unterricht in den Elementar-Wissenschaften im Gesange, nebst einigen praktischen Beyspielen für die erste Classe; 3. Generalbass-

lehre mit den Regeln des Gesangs vereint; 4. Einige kleine Gedichte in italienischer Sprache, von Zöglingen deklamirt; 5. Dankrede in italienischer Sprache. In der zweyten Abtheilung wurden verschiedene Musikstücke auf dem Pianoforte und der Violine ausgeführt. Die dritte enthielt: 1. Ein Vokal-Quartett, gesungen von Zöglingen der ersten Classe; 2. Das Vater unser, als vierstimmiger Chor, componirt von Herrn Rieder; 3. Quartett: *Die Plappermühle*; als Spielerey nicht übel, aber hier sehr unpassend; 4. *Credo*, von Hrn. Schwarzböck; ein gewaltiger Galimathias, mit dem sich die armen Knaben weidlich zerarbeiteten. Bey solchen öffentlichen Functionen sollte wenigstens das Programm rein deutsch abgefasst seyn.

Am 9ten: Ebendaselbst, zum Vortheil des Hrn. Rott: „*Sintram*“, nordische Sage in drey Akten, nach Walter Scott, von Hrn. Schumacher, Musik von Hrn. Operndirector von Seyfried. Eine gute Sprache, die Handlung aber matt und gedehnt, dabey hoch tragisch, was man hier gar nicht liebt. Die Musik, bestehend in einigen Chören und melodramatischen Sätzen, ist ein leicht entbehrlicher Appendix.

Am 11ten: im Kärnthnerthor-Theater: *Der weisse Pilger*, Ballet in drey Akten von Herrn Gioja, Musik von verschiedenen Meistern (grösstentheils aus Rossinischen Opern zusammengestellt). Nachdem wir in den französischen Melodramen mit Criminalgeschichten bis zur Uebersättigung heimgesucht worden sind, sollen wir sie jetzt sogar in mimischen Portionen verschlucken, denn es handelt sich hier um nichts geringers, als um die Vergiftung eines rechtmässigen Herrn und zweyer Kinder, die, den Situstionen nach, den beyden kleinen Savoyarden wie aus den Augen geschnitten sind. Das Ganze missfiel vom Anfang bis an's Ende.

Am 18ten: im Theater an der Wien: *Der Wolfsbrunnen*, Zauberspiel mit Chören und Tänzen in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Roser. — Der alte Roman: „*Die schöne Zauberin Jetta*“ ist nicht ohne Geschick zu diesem Guckkasten-Spiel benützt worden; die Decorationen sind zwar nicht neu, aber mit vielem Geschmack arrangirt, und die Tänze von Hrn. Minetti ungemein reizend angeordnet. In der Musik verdient ein, wenn ich nicht irre, sechsstimmiger, schön durchgeführter Chor besondere Auszeichnung. Eine angehende Kunstpriesterin, Dem. Eichenhoff debütirte als Jetta, und ward hervorgerufen: welche Ehre sie jedoch mit einer Wölfinn theilen musste, deren Bestialität ein Gymnastiker, Hr. Mayerhofer, in einer getreuen Maske copirte.

Im Josephstädter-Theater: Benefiz der Dem. Grünthal: zum ersten und letztenmale: *Der Eheteufel in der Heimath*, Zauberposse mit Gesang, Tableaux und Tänzen in zwey Aufzügen von Gleich, mit Musik von Gläser. Ausgelitten und begraben!

Am 22sten: im Locale des Musikvereins, um die Mittagsstunde: Erstes Quartett im neuen Abonnement des Hrn. Schuppanzigh. Ein trefflicher Kunstgenuss.

Am 23sten: im Leopoldstädter-Theater: *Der Sohn des Waldes*, grosses Spektakel-Melodram mit Zauberey und mimischen Scenen in drey Aufzügen, nach einem englischen Sujet, von Adolf Bäuerle, Musik von Wenzel Müller. (Zum Vortheil des Hrn. Sartory) Wiewohl eine Bärin darin figurirt, missfiel dennoch diese Albernheit.

Am 25sten: im Kärnthnerthor-Theater: unter persönlicher Leitung des Componisten: *Euryanthe*, grosse romantische Oper in drey Aufzügen, von Helmine von Chezy, geb. Freyinn von Klenke; Musik von C. M. von Weber, königl. sächsischem Kapellmeister. — Das Buch erfüllte die Erwartungen keineswegs, zu welchen ein so gefeyerter Name berechtiget. Sowohl die Novelle als der Operntext ist gedruckt, und ich darf darauf wegen des Inhaltes verweisen. Es kann nicht geleugnet werden, dass vieles zu breit gehalten, und besonders durch die recitativische Form manches unverständlich geworden ist: ein Uebelstand, welcher selbst nachtheilig auf den Tonsatz zurückwirkt. Ueber diesen nun, in seiner Grossartigkeit und Originalität, nach einmaligem Anhören mich genügend auszusprechen, gestehe ich mein Unvermögen; doch soll der nächste Monatsbericht das jetzt versäumte nachholen. Ein Werk wie dieses, welches sich kühn mit Cherubini's *Medea* und Beethovens *Fidelio* messen darf, will, um verstanden zu seyn, öfter gehört werden; daher konnte auch der Total-Eindruck nicht so allgemein seyn, wie bey dem volksthümlichen *Freyschütz*. Doch sprach sich der Enthusiasmus bey allen Tonstücken, vorzüglich bey den Chören laut aus, und der Meister

musste unter Jubelruf viermal auf der Bühne erscheinen. Die Rollenvertheilung war so gut als möglich, aber darum dennoch nicht gut. Am meisten befriedigte Dem. Sonntag als Euryanthe, obschon (ich spreche nur vom ersten Abend) ihre Intonation eben nicht die reinste war. Mad. Grünbaum (Eglantine) überschrie sich; eben so Hr. Forti (Lysiart), dessen Benehmen man zu gemein und keineswegs dem Geiste der Chevalerie entsprechend fand. Hr. Haitzinger (Adolar) hat wenig Gelegenheit, in seinen hohen Corden zu glänzen, da der Tonsatz, rein deklamatorisch gehalten, sich oft in der Mittellage bewegt, weil der denkende Componist mit vollem Rechte verschmähte, der Singstimme Seiltänzer-Kunststückchen zuzumuthen; Herr Seipelt (König Karl der Sechste) hat eine ziemlich trockene Rolle darzustellen und gab sie auch trocken genug: (überhaupt wissen unsere deutschen Artisten mit den Recitativen wenig umzuspringen), aber den Leistungen der Chöre gebührt grosses Lob; auch das Orchester hatte manche schwere Aufgabe zu lösen, wobey es sich noch ziemlich mit Ehren aus der Sache zog. Die Musikhandlung Steiner und Comp., welche das Eigenthumsrecht von dieser Oper an sich gebracht, hat nachfolgende Ausgaben veranstaltet: 1. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Klavierauszug; 2. Die Ouverture, zu zwey und vier Händen, nebst allen Gesangstücken, einzeln; 3. Vollständiger Klavierauszug (ohne Worte); 4. dieser Klavierauszug für vier Hände, unter Aufsicht des Tonsetzers arrangirt; 5. In dieser Form, alle Stücke einzeln; 6. Auswahl von Gesängen mit Guitarre-Begleitung; 7. Im Quartett für zwey Violinen, Viola und Violoncell; 8. Desgleichen mit Flöte; 9. In Duetten für Violinen; 10. Desgleichen für zwey Flöten; 11. In vollständiger Harmonie; 12. Die Ouverture für das ganze Orchester, in Stimmen. — Es ist kein Zweifel, dass durch diese Vielgestaltigkeit ein Kunstprodukt, worauf unser deutsches Vaterland stolz seyn darf, in Kurzem die grösste Ausbreitung gewinnen wird.

Am 26sten. Heute starb ein Veteran der Tonkunst, Hr. Joseph Preindl, Kapellmeister an der Metropolitankirche zu S. Stephan, im 70sten Jahre seines Alters. Eine grosse Anzahl gediegener Werke, Messen, Hymnen, Vespern, Litaneyen, Motetten, Te Deum's, Requiem's sichern ihm ein ruhmvolles Andenken.

Am 30sten: im Kärnthnerthor-Theater: *Glückliche Täuschung*, Oper in einem Akt, nach dem Italienischen *Inganno felice*, von Grünbaum; Musik von Rossini. Personen: Herzog Bertram — Hr. Jäger; Isabella — Dem. Vio; Ormondo — Hr. Weinkopf; Batton — Hr. Sieber; Tarabotto — Hr. Zeltner. Diess Singspiel wurde schon vor Jahren in der Ursprache ohne besondern Erfolg gegeben; denn es ist eine Jugendarbeit des Meisters.

Am 31sten: Zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, im Locale des Musikvereins.

Miscellen. Der gefeyerte Pianist, Herr Moscheles, ist nach einer vierjährigen Abwesenheit wieder hier angekommen; doch wird sein Aufenthalt nur von kurzer Dauer seyn, da ihn neue Verbindlichkeiten nach England zurückrufen. Wir hoffen, ihn in einem Concerte bewundern zu können.

Hr. Hofkapellmeister Salieri ist bedeutend krank, so dass man an seinem Aufkommen zweifelt. Das Alter äussert seine zerstöhrenden Wirkungen auf den Körper, wie auf den Geist. Allgemeines Loos der Menschheit. Senectus ipsa est morbus!

Stuttgart. Unter den Neuigkeiten der Bühne, welche wir seit der Wiedereröffnung derselben nach den zweymonatlichen Sommerferien sahen, verdient besonders: *„Die verfängliche Wette"* nach *Così fan tutte*, mit Beybehaltung sämmtlicher 31 Musikstücke Mozart's, neu von Herklots bearbeitet, rühmliche Erwähnung. Diese neue Bearbeitung ist mit prosodischer Genauigkeit abgefasst, und schmiegt sich ungekünstelt den Noten und dem Sinne des Ori nals an, nur wenige Ausnahmen sind bemerkba , wo die Worte andere oder entgegengesetzte Empfindungen aussprechen, als die Musik ausdruckt: der Dialog in gereimten Versen ist leicht, fliessend, scherzhaft und nicht selten witzig, auch nicht kurz gehalten, und unterhält um somehr, da einige Personen mehr der jetzigen Handlung einverleibt sind und die Episode des Dieners Pedrillo, welcher in den Verkleidungen als Magnetiseur und Notarius erscheint, die Ungereimtheit vermeidet, diese Masken von dem Kammermädchen

vorgestellt zu sehen. Das Ganze wurde im Spiel und Gesang von den handelnden Personen mit seltener Präcision und Lebendigkeit, wie auch von dem Orchester, unter der kunstsinnigen Leitung unseres Kapellmeisters Lindpaintner, trefflich ausgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen. Da überdiess die geschmackvolle Anordnung der Scenerie und Comparserie auch der Schaulust der weniger gebildeten Theaterliebhaber Befriedigung gewährt, so ist an baldiger Wiederholung dieser Oper nicht zu zweifeln. Die Rollen-Besetzung war folgende: Marchese Cornelio Hr. Häser; Alabino, Riccardo, Fernando und Guiberto die Herren Hambuch, Pezold, Krebs und Ubrich (neu angestellter zweyter Tenorist). Isabella, Rosaura und Nannette, die Damen Fischer, Stern und Frau von Pistrich; Pedrillo, Hr. Rhode. Besonders feyerte Dem. Fischer durch ihren herrlichen, geistvollen Gesang einen hohen Kunst-Triumph. — Hierauf erfreuten wir uns seit langer Zeit auch wieder einiger Vorstellungen von Cherubini's *Faniska*, welche Oper, neu besetzt, gleichfalls gut gegeben wurde und günstige Aufnahme fand. Als unterhaltende Bagatellen gab man uns zum erstenmale und seitdem wiederholt, die beyden Vaudevillen von C. Blum: *Bassa und Bär*, und *Gänserich und Gänschen*, in welchen beyden der längst anerkannte Komiker Hr. Gern (Sohn) aus Berlin, welcher in allen seinen Gastdarstellungen im Schauspiele sehr gefiel, den Gartenaufseher Marocco, und den Gänserich gab. Ferner sahen wir, neu einstudirt, Pär's *lustigen Schuster* und Solis's *Geheimniss*, in welchem letztern Hr. Gnauth als Thomas äusserst charakteristisch und belustigend war, und Dem. Fischer als Hofräthin und Hr. Häser als Hofrath das niedliche Lied: „Weiber, Euch setzt die Zeit ein Ziel" lieblich und zart vortrugen und allgemeine Anerkennung fanden. — Wiederholt wurden: *Der Freyschütz* (einigemal), *Mandarin, Axur, Faust's Zauberwamsel, Ostade* (in welchem leider die am Schlusse vorkommenden Kinder-Tableaux sämmtlich verunglückten), Zumsteg's *Elbondocani, Marc-Antonio, Tancred, Richard und Zoraide, Zauberflöte, Schiffskapitain* und *der Unsichtbare, Johann von Paris, die Müllerin, der Wasserträger* (worin unser Männerchor wegen der wackern Ausführung der höchst schwierigen Chöre gerechtes Lob verdient; weniger die Chöre der Frauen, die einer Verstärkung und hauptsächlich musik- und taktfesterer Subjecte bedürfen —) *Don Juan, Aschenbrödel, Barbier von Sevilla*, u. s. In letztgenannter Oper trat Frau von Pistrich an Dem. Stern Stelle als Rosine auf, verdunkelte diese jedoch nicht, da Dem. Stern in ihren tiefern und Mitteltönen mehr Klang und Kraft hat. Hierbey kann Ref. den allgemeinen Wunsch nicht verschweigen, dass Fr. von P. die Worte im Gesang und in der Prosa verständlicher aussprechen möchte. Auch wäre zu wünschen, dass Hr. Hambuch, der uns, wie z. B. in erwähnter Oper als Graf Almaviva, mit seinem braven Gesange erfreut, mehr Aufmerksamkeit auf sein Aeusseres, und im allgemeinen grössern Fleiss auf das Studium und Spiel seiner Rollen wenden wolle; er würde gewiss dadurch bey dem Publikum, das ihn schätzt, sehr gewinnen. — Lindpaintner's *Salmona* war bey den Wiederholungen bedeutend gekürzt, und sprach nun um so mehr an. — Hr. Ubrich trat zum erstenmale öffentlich als Joseph in der Oper gleichen Namens, und als Graf Roger in *Rosalieb* — *Rothkäppchen* auf, und wurde beyfällig aufgenommen. Er besitzt eine angenehme Tenorstimme, welche der Singlehrer Orlandi eifrig auszubilden bemüht ist. Dieser sollte aber vor allem dahin arbeiten, Hrn. U. das Singen durch die Kehle und mit geschlossenen Zähnen abzugewöhnen, und ihn nicht zu überflüssigen modischen Zierrathen verleiten, deren Ausführung er noch nicht gewachsen ist, und die er oft am unrechten Orte anbringt. Als Schauspieler ist er zur Zeit unbedeutend, doch nicht ohne Talent. Eine brave, gelungene Darstellung gab Hr. Krebs als Simeon. Als Neuigkeiten erwarten wir: *Die umgestürzten Wagen* von Boieldieu, *La rappresaglia* vom Kapellmeister Stuns in München, und *La Dama Soldato* von Orlandi's Composition. Auch sehen wir dem baldigen Gastspiele der gefeyerten Sängerin Mad. Vespermann-Metzger entgegen. — Unsere Sängerin Dem. Hug befindet sich bereits seit einem halben Jahre in Mailand, um ihr Talent durch den Unterricht des trefflichen Singlehrers Sign. Banderali höher auszubilden. Gegen Ende dieses Jahres wird sie wieder hier erwartet. — Der wackere Violinspieler und Compositeur Nicola hat seine hiesige Anstellung verlassen und geht als Concertmeister nach Hannover. Noch ist einer Missa von Hummel mit Chor und Instru-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05394/055

mentalbegleitung von grosser Wirkung, zu erwähnen, welche zu dem Trauerspiele: *Die Ahnenfrau* geschrieben wurde; desgleichen eines *Salvum fac Regem*, blos für Vokalstimmen, zur *Jungfrau von Orleans*, von dem braven Veteranen D. Schwegler (Oboist) componirt. Auch hörten wir die Musik zu *Preciosa* wieder recht gern. Mad. Maurer, welche leider unsere Bühne verlässt, sang die lieblichen Romanze M. v. Weber's zwar mit schwacher Stimme, da sie nicht Sängerin von Profession ist, trug sie aber rein und ausdrucksvoll vor. — Auf Veranlassung des Gastspiels der Mad. Miedke vom Leipziger Theater hatten wir das Vergnügen, G. Benda's charakteristische und sinnige Musik zu Gotter's Melodram: *Medea* nach langer Zeit wieder einmal zu hören. — In der katholischen Kirche wurde zu den feyerlichen Exequien des verstorbenen Papstes Mozart's *Requiem*, und später eine grosse Missa von Haydn, C dur, aufgeführt. — Der Singverein zur Verbesserung des Choralgesangs, auf dessen Verbreitung man neuerdings auch in den niedern und höhern Volksschulen mehr Rücksicht nimmt, hat ein erfreuliches Gedeihen, und am Reformations- und Bibelfeste wurde in der Stiftskirche eine solenne Kirchenmusik abgesungen, deren Ausführung dem Gründer des Instituts und den Theilnehmern zur Ehre gereicht. — Die Richter'schen Harmonie-Unterhaltungen im Prösner'schen Badgarten zu Cannstadt hatten auch diesen Sommer Statt, und waren häufig besucht. — Zur Vollständigkeit des Berichts muss Ref. anführen, dass sich bey Hofe auf der Durchreise die hinlänglich bekannte Sängerin Dem. Therese Sessi, welche vor mehren Jahren auf der hiesigen Bühne Gastrollen gab, und durch ihre volle, metallreiche Stimme und durch kunstgeübten Vortrag allgemein befriedigte, hören liess, desgleichen ein Bruder unseres Waldhornisten Schunke, von der Schwedischen Hofkapelle, auf demselben Instrumente, der als achtungswerther Künstler von seinen Kunstverwandten sehr gerühmt wurde. Auch Dem. Schweizer, Concertsängerin aus München, sang vor dem Könige. — Zu allgemeinem Bedauern haben die Abonnements-Concerte der K. Hofkapelle aufgehört, an welchem herrlichen Kunstinstitute seit einer Reihe von Jahren das Publikum aus allen Ständen das lebhafteste Interesse nahm, welches nun den Genuss entbehren muss, die wirklich trefflichen Virtuosen auf so mancherley Instrumenten zu bewundern. Ausserdem dass dieses Institut auf die höhere Geschmacks-Bildung im wesentlichen Einfluss hatte, so ist nun den jüngern Kunstgenossen alle Gelegenheit benommen, die Fortschritte ihrer Kunstausbildung öffentlich darzuthun. — Die italienische königl. Concertsängerin, Sigra. Pastori ist wiederum zu uns zurückgekehrt.

Rotterdam. Der letzte an Concerten nur sehr reiche Winter bot den Kunstfreunden eine Fülle schöner Genüsse. Das schon seit vielen Jahren bestehende *Sonnabends-Concert* erhielt sich bey seiner in meinem frühern Berichte erwähnten Einrichtung, der freylich noch manche Verbesserung zu wünschen wäre. Die Besetzung des Orchesters mit dreissig Violinen bey sechs Bratschen, vier Violoncells und zwey Contrebässen, steht allerdings in keinem richtigen Verhältnisse. Die dabey zu schwache Besetzung der Blas-Instrumente, welche sich desshalb zu sehr anstrengen müssen, schadet oft der guten Wirkung. Besser würde es auch wohl seyn, die Bässe nicht in der Mitte des Orchesters, sondern im Hintergrunde desselben aufzustellen. Anstössig sind ferner die zu langen Pausen zwischen den Symphoniesätzen und das störende Präludiren der Orchesterinstrumente. Ferner wäre zu wünschen, dass die Proben sorgfältiger gehalten und nicht so oft von Einzelnen, besonders von mitspielenden Liebhabern versäumt würden, weil diese Vernachlässigung oft Uebelstände bey der öffentlichen Aufführung zur Folge hat.

Die Gesangpartieen bey diesen Concerten werden von Liebhabern ausgeführt, denen wir daher unter Enthaltung von Lob oder Tadel nur unsern Dank zu bezeugen haben.

Wir hörten in diesen Concerte Symphonieen und Ouverturen von fast allen der in dieser Musikgattung berühmtesten Meistern. Möchte nur unser Publikum die anstössige und das Orchester wenig ermunternde Gewohnheit des Redens während der Musik ablegen, deren Genuss dadurch so oft gestört wird.

Die *Societät der Harmonie* gab uns den Winter hindurch nur drey, aber sehr gehaltvolle Concerte. Unsere vorzüglichsten Virtuosen traten darin auf; für den Gesang war Mad.

Rosine engegirt. Die talentvollen Zwillingsbrüder Dahme liessen sich darin auf der Violine und dem Horne hören. Ungern vermissten wir in diesen Concerten mehrstimmige Gesangstücke und Chöre. Wollte die Direction künftig auch dafür sorgen, so würde ausserdem wenig zu wünschen übrig bleiben.

Auch die *öffentlichen Concerte* fanden viel Theilnahme und Ermunterung. Zuweilen gaben sie indess des Guten zu viel und wurden dadurch zu lang. Mad. Borini, die sich mit mehreren Arien italienischer Meister hören liess, verbindet mit einer schönen Stimme eine gute Gesangmethode. Ihre Passagen sind lieblich und, was, als jetzt selten, Dank verdient, sie überladet den Gesang nicht mit Rouladen und Trillern. Auch Mad. Bellemont, erste Sängerin bey der französischen Oper im Haag, sang mehrere Arien und gefiel durch ihre schöne Stimme und guten Vortrag.

Hr. Gennevoise Bariton, früher bey der französischen Oper angestellt, seit zwey Jahren als Gesanglehrer hier lebend, sang einige Arien und einige Duetten mit Mad. Borini und Mad. Bellemont; er hat jedoch seine schöne Stimme durch Schreyen so sehr verdorben, dass er nichts Gutes mehr leisten kann. Das Concert der Gebrüder Schützler verdient keine Erwähnung. ...

Hr. A. Bonn trug in diesem Winter auf der Violine Variationen von Romberg und eine Phantasie von Fesca und mehrere Compositionen von Lafont vor. Sein Spiel ist, selbst bey den grössten Schwierigkeiten, höchst rein, seine Bogenführung, sein Staccato, sein Triller und überhaupt sein Vortrag vortrefflich. Man erkennt darin Gelegenheit und Fleiss für die Bildung nach guten Gesangmustern und dabey einen eigenthümlichen Geist. Da er im vorigen Jahre durch das Spiel des achten Spohr'schen Concerts (in Form einer Gesangscene) seine Kunst im Vortrage von Compositionen höheren Styls bewiesen hat, so that es uns leid, neuerlich mehrere Lafontsche Compositionen von ihm gewählt zu sehen, welche zwar brillant für die Violine gesetzt, als Musik aber von geringem Werthe sind. Auch als ein guter Dirigent hat er sich in der Anführung unseres Orchesters bewiesen.

Hr. B. Tours trug mehrere Compositionen von Romberg, Moscheles, Frensel, Lafont u. a. vor. Sein Spiel, welches an Präcision und Leichtigkeit sehr gewonnen hat, zeugte von ernstem und beharrlichem Studium. — Hr. Mühlenfeld hat sich, seit dem er hier domicilirt ist, nicht mehr auf der Violine hören lassen, uns aber dagegen mit seinem trefflichen Pianofortespiel durch den Vortrag von mehreren Concerten und andern Compositionen von Beethoven, Field, Moscheles, Hummel, Czerny, auch von Concerten seiner eigenen Composition erfreut, und durch die bedeutenden Fortschritte, welche er, seitdem er hier lebt, gemacht hat, den edlen Eifer für die Kunst bewiesen, welcher ihn belebt. Seine Composition ist schön, durchdacht, von grossartiger Anlage und findet den Beyfall der Kenner, weniger aber den des Publikums, welches sie bis jetzt zu gelehrt finden will. — Hr. Gans, Violoncellist, trug Compositionen von B. Romberg, Bohrer und Meinhard vor. Sein Spiel und Vortrag sind gut und er überwindet grosse Schwierigkeiten; doch wäre ihm zuweilen mehr Deutlichkeit und Reinheit zu wünschen. Als erster Violoncellist unseres Orchesters ist er eine gute Stütze desselben, und sein Accompagnement bey Quartett-Musik ist sehr gut.

Hr. Dahmen liess uns mehrere Solos auf der Flöte hören. Sein Ton ist schön und seine Manier sehr lieblich. Seinem delicaten Spiel, welches jedoch eben deshalb oft etwas monoton wird, wäre etwas mehr Wechsel von Licht und Schatten zu wünschen. An Hrn. Borini, welcher in diesem Winter als erster Fagottist angestellt worden ist, haben wir eine sehr gute Acquisition gemacht. Er besitzt gute Musikkenntnisse und einen schönen Ton, der jedoch in den Solo's für den Concertsaal noch etwas zu delicat schien. Er trug Compositionen von Winter, Lindpaintner und Kummer mit vielem Beyfall vor. — Das hier über Hrn. Borini gesagte gilt auch von Hrn. Rooms, unserm ersten Klarinettisten. Wir hörten von ihm Compositionen von Crusell, Iwan Müller und Danzi mit vielem Vergnügen. — Hr. Hutschenruyter liess sich diesen Winter dreymal mit demselben Concerte seiner Composition auf dem Horn hören; er scheint auf diese Composition, die wir arm an Gedanken und in aller Rücksicht gehaltlos fanden, einen grossen Werth zu setzen. Er hat übrigens einen guten Vortrag und überwindet viele Schwierigkeiten, ist auch durch seine Aufmerksamkeit eine gute Stütze unseres Orchesters. Sein Ton, in der Höhe

der Flöte. — Mad. Willmann aus Wien, von der gleichfalls schon gesprochen worden ist, und die besonders, und mit allem Recht, in einigen Satzen aus der *Schöpfung* gefiel. — Mad. Battka (so ist im 5ten Stück d. Z., statt Tappka, zu lesen) gebohrne Podoleska, hat freylich die schöne Stimme nicht mehr, mit welcher sie vormals hier so sehr einnahm, bewies aber durch den gebildeten, geschickten und zweckmäsigen Vortrag dessen, was sie sang, dafs sie die Schule Vater Hillers nicht vergessen habe. — Herr Calmus, Violoncellist von ungemeiner Fertigkeit, der aber von dem, was hohe Schule und Gediegenheit heifst, gerade das Gegentheil — wenigstens hier, bewies. — Herr Ellmenreich, Bafssänger und komischer Schauspieler, bekannt durch seine vielen Reisen und auch durch diese Zeitung — gefiel am meisten, als Sänger, im Intermezzo, *der Schuster*; als Schauspieler, im *Sonntagskind* als tauber Hausmeister. — Hr. Schönebeck, Violoncellist, verdient, als Virtuos und Komponist für sein Instrument, ausgezeichnetes Lob. Er schreibt gefällig und leicht, ohne oberflächlich und alltäglich zu seyn, und spielt mit seltner Fertigkeit und Delikatesse und mit einem Ton, der ist, wie er seyn mufs — jezt voll und kräftig, jezt fein und zart, überall aber wohlklingend. Einige — aber freylich sehr grofse Schwierigkeiten gelangen ihm nicht ganz. Mochte doch dieser gute und geschickte Mann überall auf seiner Reise mehr Unterstützung vom Publikum finden, als ihm hier zu Theil wurde! —

Kurze Nachrichten.

Warschau. Den 5ten Dec. ist bey uns der Sterbe-Tag Mozarts auf eine, des Gegenstandes so würdige Art gefeyert worden, als es vielleicht noch kaum irgendwo geschehen seyn mag. Ein öffentliches Konzert von den hiesigen Musikliebhabern, durch den Herrn Oberfiskal Mosqua veranstaltet, wurde auf dem hiesigen grofsen Theater mit allem Anstande gegeben. Gegen 6 Uhr Abends versammelte sich das aus etwa 130 Personen bestehende Orchester und das zuhörende Publikum. Als alles beysammen war, fing das Fest mit Herunterlassung eines Gemähldes an, welches die Büste Mozarts von Fama getragen und mit dem Zeichen der Ewigkeit gekrönt, darstellte. Pauken- und Trompeten-Schall begleitete das langsame Herabsteigen des Verehrten, bis auf den Ruhe-Punkt, wo er bis zum Ende des ganzen Konzerts, über den Musikliebhabern schwebend blieb, und die Zuschauer sehr angenehm überraschte. Unmittelbar darauf wurde seine vortreffliche lezte Simphonie aus *D* sehr gut gespielt. Dann sang die älteste Demoiselle Müller eine italienische Arie mit lautem Beyfall. Hierauf spielte die vorzüglichste unsrer Dilettantinnen, Frau Doctorin Richter, das neueste Konzert Mozarts aus *C*, mit einer bewunderswerthen Fertigkeit und Praecision, und befestigte überhaupt durch ihr meisterhaftes Spiel das ihrer schon erworbene vortheilhafte Urtheil über sie. Ihr folgte die gleichfalls sehr brav spielende Frau Doctorin Wolf mit dem brillanten Klavier-Quartett von Mozart aus *Es*, aber sie hatte das Unglück zu fühlen, dafs durch einige Fehler des Akkompagnements der gute Effekt verlohren gieng, welchen ihr sehr richtiges und vortreffliches Spiel ohnfehlbar nach sich gezogen haben würde. Sie erhielt demohngeachtet verdienten Beyfall, und eine *Sonate à quatre mains*, welche sie noch von der Mozartschen Komposition mit ihrer vorgenannten Freundin spielte, überzeugte jeden, dafs die Fehler beym Quartett nicht von ihr gekommen seyn konnten. Zum Beschlufs wurde Mozarts *Requiem* unter Begleitung des ganzen Orchesters, von etwa 24 Sängerinnen und Sängern so gut, als es von Liebhabern geschehen kann, gegeben, und das Publikum schenkte diesem obenso gelehrten als gefühlvollen musikalischen Werke alle Aufmerksamkeit. Die Einnahme von diesem Konzerte ist für die hiesigen Armen bestimmt, und dies krönt den Eifer unsrer Musik-Liebhaber, welche am 19ten May d. J. schon ein ähnliches Vocal-Konzert zum Besten der armsten von denjenigen, die von der damaligen Ueberschwemmung des

dünn, in der Tiefe aber voller, eignet sich mehr für den Secundarius; da es uns jedoch an einem guten Primarius fehlt, so ersetzt er diesen Mangel und thut sein Bestes, um denselben gut auszufüllen.

Von fremden Virtuosen besuchten uns in diesem Winter die Herren Gaus, erster Violinist bey der französischen Oper in Haag, de Groot, erster Clarinettist daselbst und Wolfram, Flötist aus Wien. Der erstgenannte, welcher in der Gröninger Zeitschrift *Amphion* sehr gepriesen wird, hat dieses Lob hier nicht bewährt. Sein Ton war schlecht und sein Spiel unrein und undeutlich. Hr. de Groot erwarb sich durch sein schönes Talent lebhaften Beyfall und wir bedauern sehr, da er dies Land verlassen wird, nicht die Hoffnung zu haben, ihn öfter zu hören. Hr. Wolfram gefiel, doch ist er nicht den ersten Virtuosen auf der Flöte beyzuzählen. Die Herren Tausch und Schott, welche zu einer ungünstigen Zeit hier eintrafen, verliessen unsere Stadt wieder, ohne Concert zu geben. — Noch müssen wir der Variationen für Pianoforte und Violine über einige Favorit-Themas aus der Oper: *Der Freyschütz*, gedenken, welche von Hrn. Mühlenfeld gesetzt und von demselben und von Hrn. Boun in dem von Ersterem diesen Winter gegebenen Concerte vorgetragen worden sind. — Nach einer Introduction C dur $\frac{4}{4}$ Takt, worin das folgende Thema sich von Zeit zu Zeit hören lässt, und worin Hr. Mühlenfeld uns Gelegenheit giebt, sein Talent in den Modulationen und in brillanten Passagen für beyde Instrumente zu bewundern, fällt das Jungfern-Chor ein, welches verschiedenemale äusserst brillant für die Violine und Pianoforte, zuletzt für beyde concertirend variirt wird. Dann folgt das Adagio der Arie von Agathe, E dur, mit einigen Modificationen, bis das Jäger-Chor, als Rondo bearbeitet, das Ganze schliesst. — Beyde Herren wetteiferten, uns diese Composition mit grösster Vollkommenheit vorzutragen.

Nachrichten aus mehreren Städten Italiens.

Bey der sonstigen Armuth der theatralischen Sommerstagionen in Italien bietet uns die diessjährige einige neue Opern dar, die zum Theil aus folgendem kurzen Verzeichnisse zu ersehen sind:

Neapel. Die bereits angezeigte neu zu gebende Oper *la Casa da vendere* hat gefallen und in ihr die Melas. — Spontini's *Vestalin* wurde im Juny abermals mit vielem Beyfalle gegeben. Hr. Donizetti hat eine neue Oper: *Alfredo il grande*, und eine neue Cantate: *Aristea*, componirt. Erstere soll erst in der Folge gefallen haben.

Lucca. Hr. Paccini componirte hier die neue Oper *Temistocle*, die aber dem Vernehmen nach einen unausstehlichen Rossini'schen Geruch hat, und im ganzen kalt aufgenommen wurde. Die Sänger waren unter andern die Pisaroni, die Ferlotti und Hr. Tacchinardi, die man freylich gut nennen kann.

Florenz. Ein so eben aus dieser Hauptstadt angekommener Reisender erzählt, dass Herrn Celli's neue Oper: *la Secchia rapita* auf dem Theater Pergola daselbst durchfiel. Die Mariani habe sich in der ältern Oper *Annibale in Bitinia* von Nicolini besonders ausgezeichnet.

Padova. Die Bassi und Cavelli haben in der Morlacchi'schen Oper *Tebaldo ed Isolina* ihren alten Ruhm bewährt. Herr Strepponi schrieb hier eine neue Oper: *Francesca da Rimini*, in welcher die Mariana Sessi gleich in der ersten Vorstellung so missfiel, dass sie zum ersten und letzten Male sang. Ihre Rolle soll nachher die Emilia Bonini übernommen haben. Von der Oper heisst es allgemein, sie sey ein elendes Machwerk, und Hr. Strepponi, ebenfalls ein Rossinischer Apostel, habe gar keine Idee, einen Gesang zu schreiben, viel weniger eine Oper zu componiren.

Bergamo. Hier hat sich die deutsche Sängerin Canzi während der diessjährigen Messzeit für immer ein Ehrendenkmal mit der Rossinischen Oper *Zelmira* gesetzt, obgleich die Musik dieser Oper gar nicht gefallen wollte. Der ihr geschenkte Beyfall war allgemein, und es wurde sogar ein Gedicht auf sie gemacht. Einmal legte sie auf Verlangen eine Arie aus dem *Barbiere di Seviglia* in benannte Opera seria ein, welches in Rossinischen Werken ohne weiteres geschehen kann.

Bologna. Mehrmals habe ich bereits den betrübten Zustand der heutigen Kirchenmusik in Italien erwähnt, dabey auch bemerkt, dass alle Verbote der Vorsteher, profane Musik in den heiligen Tempeln hören zu lassen, nichts nützen. Das ist aber nicht das einzige Uebel bey der Sache. Da in Italien die Kirchenfunctionen in

der schönen Jahreszeit in den Städten und Dörfern sehr häufig sind, so giebt es Stümper genug, die einige ärmliche Stücke alla Rossini aufsetzen, solche Kirchenfunctionen um einen geringen Preis versehen, und dadurch den bessern Meistern das Brod vom Munde wegnehmen. Einem ähnlichen Unfuge zu steuern, hat der hiesige Cardinal Erzbischoff Oppizzoni, d. d. 13. Juny 1823 an die Stadtpfarrer und Kirchenrectoren u. s. w., seiner Diocesse ein Circular ergehen lassen, worin er die hierauf Bezug habenden Statuten der Academia de' Filarmonici, nach welchen selbst aus den drey Klassen Maestri Compositori, nämlich die Numerarii, Supranumerarj, Onorarj, bloss die erste das ausschliessliche Recht hat, die Musik in den Kirchen zu dirigiren, die Supranumerarj hingegen nur in Ermangelung der erstern zugelassen werden können, auf's genaueste zu beobachten vorschreibt: zu welchem Behufe sogar das Verzeichniss der Numerarj dem Circular beigefügt ist. Was den ersten Unfug betrifft, heisst es im vorletzten §: „Approfittiamo poi di questa circostanza per rammentare ai maestri di musica, alli suonatori d'organo, ed agli altri qualunque soliti prestarsi per decorare le Ecclesiastiche funzioni, che la musica di chiesa conservar deve quella sostenutezza e maestà, li cui caratteri non sono da confondersi colla profana, e del teatro. Sarà quindi preciso impegno, e dovere tanto de' moderatori ed esecutori di musica nelle chiese, quanto de' proposti alle chiese stesse, l'evitare tutte le suonate che ricordino balli ed opere teatrali atte a ridestare tutt' altri sentimenti che quelli della divozione e raccoglimento da mantenersi nel tempio del Signore."

Ich kann mich nicht enthalten, bey dieser Gelegenheit einer ziemlich lustigen, den Missbrauch der Kirchenmusik betreffenden Stelle zu erwähnen. Sie ist aus dem fast dreyhundert Jahr alten Buche: *Delle lettere volgari di diversi nobilissimi uomini ed eccellentissimi ingegni. In Venezia* 1567. 12. Daselbst, Lib. III. pag. 216—224, heisst es unter andern in einem Briefe über die Musik: „E voleto vedere che andare è loro; dicono alle volte che bella Messa é stata cantata in cappella, e quale per tua fe? risponde, e l'ombre armato, o Hercules Dux Ferrariae, o la Filomena. Che diavolo ha da far la Messa con l'huomo armato, ne con Filomena, ne col Duca di Ferrara, uedi che numeri, che concerti, che armonie, che mouer d'affetto, di deuotione, ne di pietà si puo raccogliére, ne di conformità di suggetto dell' huomo armato, e del Duca di Ferrara."

Das obige Wort „Ombre" heisst hier wie im Spanischen: Mensch, und nicht, Schatten. In diesem aus Loreto 15. Febr. 1549 datirten und mit Cirillo unterschriebenen Briefe wird übrigens noch gesagt, dass jene Missbräuche schon in den vorigen Jahrhunderten existirten; — dass die Musik heut zu Tage (1549) den höchsten Gipfel erreicht habe u. s. w.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Ouverture de l'Opéra Armide par Vinc. Righini, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese herrliche, theils feyerliche, theils feurige, in edler Einfalt und Kraft fortschreitende und mit fester Hand vollendete Ouverture, nimmt sich auch in dieser Gestalt sehr gut und ohne Vergleich besser aus, als so viele neuere, die mit, wenn auch an sich nicht zu tadelnden, Details, kleinen Figürchen und überdelicaten Verzierungen u. dgl., die auf dem Pianoforte nur dürftig herauskommen oder doch den Hauptmotiven da nicht genug untergeordnet werden können, ausgeschmückt sind. Sie ist eine der besten des trefflichen Meisters, und verdiente, so wie die ganze Oper, von der in demselben Verlage vor etwa zehn Jahren ein vollständiger Klavierauszug erschienen ist, bekannter zu seyn, als sie es zu seyn scheint. Der Verf. des Auszugs ist als geübt in solchen Arbeiten schon bekannt. Der Stich ist schön.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № IX. 1823.

Anzeige.

Da mir nach mehrern Versuchen an der Stange und Stärze des Fagotts eine Verbesserung gelungen ist, durch welche der Ton leicht ansclligt und in der Höhe sowohl als in der Tiefe ein schönerer, vollerer Ton gewonnen und das Blasen erleichtert wird: so glaube ich, dass gegenwärtige Nachricht davon Allen denen, welche ihre Instrumente verbessert wünschen, nicht unwillkommen seyn werde. Die Herren Kapellmeister Morlacchi und v. Weber, so wie mehrere meiner Herren Kollegen, haben ihre volle Zufriedenheit mit dieser von mir gemachten Verbesserung ausgesprochen und mir hierüber die besten Zeugnisse ausgestellt; auch mehrere auswärtige Fagottisten. Ich habe deshalb mit dem Herrn Instrumentmacher C. G. Finke in Dresden (Hauptstrasse No. 159.) hierüber die nöthige Rücksprache genommen, welcher bereit ist, Fagotts für einen geringen Preis auf benannte Weise einzurichten.

Dresden, am 30. October 1823.

G. H. Kummer,
Königl. Sächs. Kammer-Musikus
Fagottist.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Gesangstücke, die sich besonders zu Kirchenmusiken und für Singvereine eignen, (zunächst für vier Singstimmen, d. i. Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chören) erschienen; und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Eberwein, C., Anbetung. Cantate, von Köhler gedichtet. Klavier-Auszug 4 Frs. od. 1 Thlr. hiervon die Sing- u. Orchesterstimmen 12 Frs. oder 3 Thlr. — die vier Singstimmen allein 3 Frs. 30 Cs. oder 22 Gr.

Falk, G. v., Op. 1. Auferstehn, von Klopstock. Klav. Auszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

— Op. 3. Preis des Schöpfers, von Gellert. Klavier-Auszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . 3 Frs. oder 18 Gr.

Fesca, F. E., Op. 26. der 103te Psalm. Partitur 12 Frs. od. 3 Thlr. — die Sing- und Orch. Stimmen 12 Frs. od. 3 Thlr. — der Klavier-Auszug 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr. — die vier Singstimmen allein . . . . 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Fesca, F. E., Vierstimmiger Satz aus dem 130ten Psalm. Klavier-Auszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . 3 Frs. od. 18 Gr.

Händel, Judas Maccabäus, Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Klavier-Auszug von L. Hellwig. (deutscher Text) . . . . . 10 Frs. od. 2 Thlr 12 Gr.

Haydn, J., Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze, Oratorium. Klavier-Ausz. 10 Frs. od. 2 Thlr. 12 Gr. — die vier Singstimmen allein . . . . . 3 Frs. od. 1 Thlr 6 Gr.

Mozart, W. A., Missa No. 7. in C dur. lat. und deutsch. Partitur 20 Frs. od. 5 Thlr. — die Sing- und Orch. Stimmen 20 Frs. od. 5 Thlr. der Klav. Auszug 10 Frs. od. 2 Thlr. 12 Gr. die vier Singstimmen allein . . . . 8 Frs. od. 2 Thlr.

— Cantate, Davidde penitente. ital. u. deutsch Klavier-Auszug 8 Frs. od. 2 Thlr. — hierzu die vier Singstimmen allein 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Rink, Ch. H., Op. 89. Das Vater unser. Klavier-Auszug nebst den einzelnen Singst. 3 Frs. od. 18 Gr.

— Op. 63. Hallelujah von Pfeffel. Klav. Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 3 Frs. od. 18 Gr.

— Op. 68. Todtenfeyer von Pfeffel. Kl. Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 4 Frs. od. 1 Thlr.

— Op. 72. Weihnachts-Cantate. Klav. Ausz. nebst den einzelnen Singstimmen 4 Frs. od. 1 Thlr.

Romberg, A., Op. 55. Te Deum laudamus. Partitur mit unterleg. em Klavier-Auszug 8 Frs. od. 2 Thlr. — hierzu die Sing- und Orchesterstimmen 8 Frs. od. 2 Thlr. — die vier Singstimmen allein . . . . . 2 Frs. od. 12 Gr.

Schelbele, J. N., Gebet für die Abgestorbenen. Klavier-Auszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Weber, G., Messe oder fünf Hymnen. latein. und deutsch. Partitur mit unterlegtem Klavier-Auszug 12 Frs. oder 3 Thlr. — hierzu die Sing- u. Orch. Stimmen 12 Frs. od. 3 Thlr. die vier Singstimmen allein . . . . 3 Frs. od. 18 Gr.

Hasslinger, Messe für zwey Tenor- und zwey Bassstimmen ohne Begleitung. Nebst einem Klavier-Auszug zum Einüben. 8 Frs. oder 2 Thlr.

Die bey grössern Aufführungen nöthigen Extra Singstimmen zur Verdopplung der Chöre werden, auf Verlangen, zu dem mässigen Preise von 50 Cent. oder 5 Groschen für den Musikbogen, d. i. zwey Blätter, geliefert. Auf diese Art fällt das ohnehin meistens fehlerhafte Abschreiben solcher Chorstimmen weg.

Verlags-Musikalien von H. A. Probst in Leipzig. 1825.

Musik für Gesang.

Weber, Gottfr., Messe oder fünf Hymnen, latein. und deutsch, für Chor und Solo-Stimmen mit vollständiger Begleitung. No. 3. Op. 55. Partitur..... 3 Thlr.

Danzi, F., Der 128. Psalm, (Beati omnes.) lateinisch und deutsch, für vier Singstimmen mit vollständiger Begleitung. Op. 53. Partitur. 16 Gr.

Eberwein, Max., Ballade für eine Bassstimme, mit Begleitung des Pianoforte zu vier Händen. 12 Gr.

Moltke, C., Weihe der Liebe, sechs Lieder von Ernst Schulze, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 14..... 14 Gr.

Schwertzell, Wilhelmine v., Zwölf Lieder von Göthe, Fouqué, Hebel, Tieck und Uhland, für eine, zwey und drey Stimmen, mit Begleitung des Pianoforte..... 18 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., Morceaux choisis arrangés à grand Orchestre par J. Chev. de Seyfried. Liv. 1..... 1 Thlr. 12 Gr.

Eberwein, Charles, Sept Entr'-Actes à grand Orchestre. Oeuv. 13..... 2 Thlr. 8 Gr.

Seyfried, J. de, Ouverture de l'Opéra: „Le Lion d'or“ à grand Orchestre..... 2 Thlr.

Baillot, P., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse. Oeuv. 34. No. 1..... 1 Thlr.

Crémont, P., Trois grands Duos concertans pour deux Violons. Oeuv. 10. Liv. 1..... 2 Thlr.

Frèzer, H. A., Douze Etudes pour le Violon seul. (dédiées à Mr. L. Spohr.) Oeuv. 44. Liv. 1. 20 Gr.

Mühling, A., Nocturne à grande Harmonie. Oeuv. 29. 5 Thlr.

Gabrielski, W., Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 60.... 1 Thlr. 16 Gr.

Fürstenau, A. B., Trois Trios avec des Fugues pour trois Flûtes. Oeuv. 22..... Thlr. 16 Gr.

Thurner, E., Trio pour Hautbois, (Flûte ou Clarinette.) et deux Cors. Oeuv. 56. .. 8 Gr.

Grenser, C., Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes. Oeuv. 1. No. 1..... 20 Gr.

Mas, Flûte, Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes..... 1 Thlr. 12 Gr.

Kummer, Gaspard, Introduction et Variations sur un Thème de Mozart pour Flûte et Guitarre. Oeuv. 10..... 8 Gr.

Köhler, H., Six Préludes ou Amusemens caractéristiques pour le Flûte seule. Oeuv. 141. 14 Gr.

Kummer, C., Six Caprices ou Exercices pour la Flûte seule. Oeuv. 12..... 1 Thlr.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

1. *Deutsche Gesänge mit Begleitung des Fortepiano etc. von L. Berger.*

2. *Sechs deutsche Lieder für Klavier oder Guitarre etc. von L. Berger.*

Herr B., welcher sich einen bedeutenden Ruf als Liedercomponiste erworben, aber seit mehrern Jahren schweig, beweiset uns mit diesen vortrefflichen zwey Sammlungen Gesänge, dass in ihm die harmonische melodische Quelle nicht versiegte. Die Auswahl der Texte, die Zartheit der Melodie, die Richtigkeit des Charakters und der Recitation, zeichnen diese Lieder, wie seine früheren vor so vielen andern aus. — In der 1sten Sammlung sind: No. 1. Liebe überschrieben und No. 4: Mein Paradies, in ihrer Art vollendete Meisterstücke; No. 2. (Haltung und Erinnerung, von Tiedge) ist äusserst zart und rein. No. 3. die bekannte Gedichte von Göthe: „Kennst du das Land“ etc. Eine einfache, in wenig Tönen sich bewegende Melodie. Von allen Compositionen dieser Gedichte scheint Ref. diese den Forderungen am meisten zu entsprechen. — In der 2ten Sammlung trägt No. 1. das Lied der Hirtin, von Fr. Rind, einen lieblichen originellen Charakter; die Melodie scheint sich in freyem Rhythmus, wie ein Alpenlied zu bewegen, während die Begleitung in zwey Akkorden, wie das Tönen der Hoorderglöckchen den heitern Gesang in Schranken hält. Von einer weiblichen klaren Stimme vorgetragen, ist dieses Lied unvergleichbar reizend. No. 2. Das Schnen, reiner Ausdruck des Gefühls und der Naivität, die Begleitung schön. Beyde Lieder kann man nicht genug hören. No. 3. Der Blumengärtner, gewöhnlich. No. 4. Die drey Worte, reiht sich in manchen an No. 1 und 2. No. 5. (Russische Melodie), leidenschaftlich und effektvoll. No. 6. ein zarter Wiegenliedchen. Referenten gereicht es zum wahren Vergnügen, diese ausgezeichnet schönen Lieder dem Gesangliebenden Publikum, als ein angenehmes Geschenk der lieblichen Muse empfehlen zu können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. **№. 48.** 1823.

Recension.

Mose in Egitto, Drama serio in tre Atti, Musica da Gioachimo Rossini. Moses in Egypten etc. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Wenn diess Werk Rossini's — eines seiner neuesten, und erst vor drey Jahren, zunächst für Neapel, geschrieben — weder auf unsern Theatern, noch in unsern Concerten eingeführt ist: so liegt das nicht an dem Urtheil über seinen Gehalt und Werth, sondern an der Gattung, zu welcher es gehört. Es ist ein Oratorium, aber ein solches, das auf dem Theater als Oper gegeben werden soll; und diese ganze Gattung, dieser Mischling von Geistlichem und Weltlichem, entstanden durch Local- und Lebens-Verhältnisse Italiens, welche bey uns nicht Statt haben, ist unter uns nicht üblich; was übrigens mehr zu loben, als zu tadeln seyn möchte. Wir Deutschen unterscheiden, wie Theater- und Concert-Saal, so Theater- und Concert-Musik, und verlangen mithin, entweder eine Oper blos für die Bühne, oder ein Oratorium blos für's Concert; und die wenigen biblischen Opern, (darf man so sagen) die in letzter Zeit von Frankreich aus bey uns angepflanzt, oder von Deutschen diesen nachgebildet worden sind, sind bekanntlich ganz eigentliche Opern, nur dass ihr historischer Stoff mehr oder weniger aus der heiligen Geschichte entlehnt ist. In Italien aber, wo die Theater alles in allem sind, Schauspiel- und Opern-Häuser, Concert-Säle, grosse Locale für Assembleen und Conversation etc. da nimmt auch, sehr natürlich, alles, was für sie gearbeitet wird, etwas Theatralisches an; und da das Oratorium, wie bey uns in Concert-Sälen, blos abgesungen, diesem Theatralischen geradehin widerspräche, auch für die sinnliche Lebhaftigkeit und Unruhe der Italiener viel zu einförmig und langweilig würde: so lassen sie dergleichen Werke vom Dichter und Componisten in dem Maasse dramatisch abfassen, dass sie in Handlung, im Costüme etc. ausgeführt werden können. Aus diesem Gebrauche hat sich nun auch, wieder ganz natürlich, der Styl der Componisten für diese Gattung herausgebildet: er soll mehr oder weniger oratorien- und zugleich mehr oder weniger opernmässig seyn; die nähere Bestimmung dieses „mehr oder weniger" des Einen und des Andern hängt nun aber von der Individualität, der Kunst, und wohl auch von der Gewöhnung des Componisten ab: und dass da bey Rossini das „mehr" für die Oper, das „weniger" für's Oratorium ausfallen werde, brauchen wir kaum erst zu erwähnen.

Dessen nun muss man sich erinnern, das muss man in gehörigen Anschlag bringen, will man nicht, durch Anlegung eines ganz fremdartigen Unpassenden Maasstabes, in seinen Urtheilen über solch ein Werk ungerecht werden. Erinnerte man sich dessen nicht, brächte man es beym Urtheil nicht in Anschlag: so würde man sich eben so sehr vergreifen, als sich z. B. die Franzosen im Urtheil vergriffen, als sie die romantische Tragödie nach der griechischen und deren Gesetzen beym Aristoteles (so weit sie diese durchschaueten) ehemals beurtheilten und zum Theil auch noch beurtheilen. Und will man sehen, was bey solchem Verfahren auch geistreiche Männer für wunderliches, ja recht eigentlich verkehrtes Zeug herausbringen: (das Ungerechte mit eingeschlossen:) so besinne man sich auf das, was Voltaire über Shakspeare, namentlich über dessen Hamlet und Julius Cäsar, oder was Geoffroy über Schiller und seine Werke schrieb. Will man's aber für unsern Fall ganz

nähe haben: so rufe man sich das; wenn auch selbst freylich Unbeträchtlichere zurück, was Reichardt in seinen frühern Jahren über die italienischen geistlichen Dramen, namentlich über Paisiello's Passion; ja auch über Haydn's *Stabat mater*, in wie weit Letzteres hieher gehört, zuversichtlich genug aussinnen liess. Viel mehr sollte man — nur gründlicher und anständiger, als dort geschahe — denen entgegentreten, die unter uns, wo jene nöthigenden Verhältnisse gar nicht Statt finden, und der gerade Sinn, wie die besonnene Kritik, die Gattungen und ihre Zwecke genauer unterscheidet, wenn er, jener gerade Sinn, nicht durch falsche Urtheile, Autoritäten etc. irre gemacht wird — den oben bezeichneten, gemischten Styl nachahmen, und das Concert-Oratorium, als sollte es von der Bühne wirken, behandeln, oder auch die Theater-Oper, als würde sie im Concert blos abgesungen; die gelegentlich auch wohl, obschon nicht so oft, ein und das andere Opernstück also abfassen, als wär' es für die Kirche bestimmt. Wir wollen hier keine Beyspiele anführen; denn wir möchten sonst brave und achtbare Meister für die Sache gewinnen, nicht aber sie erbittern; auch nehmen wir Bedenken, dem Leser manches sonst gute Werk, das bey ihm Credit gewonnen oder oftmals ihm Freude gemacht, zu verleiden.

Damit wird es genug seyn, von der Gattung, zu welcher Rossini's *Moses* gehört. Wir lenken damit auf diesen selber ein, dass wir wiederholen: Wenn er auf unsern Bühnen nicht erscheint, und, da doch musikalische, wie andere dramatische Stücke erst durch die öffentliche Aufführung dem grössern Publikum bekannt werden, auch sonst unter uns nur wenig bekannt ist: so liegt das nicht an dem Urtheile über seinen Gehalt und Werth; das will sagen: es liegt nicht daran, dass man ihn ohne, oder doch von geringem Gehalt und Werth fände.

So wird man ihn nun auch nicht finden, wenn man sich mit ihm bekannt macht; nicht von der Bühne, denn bey uns gehört er nicht dahin und würde auch im Ganzen wenig Wirkung machen; weit eher im Concert, wofür er sich bey uns viel mehr und in mehrern der grossen Ensembles und Chöre gar sehr eignet; oder nun — wozu durch den herausgegebenen Klavierauszug Gelegenheit gegeben — durch Privatübung. Wir versuchen hierzu einzuladen, indem wir das Werk etwas näher beschreiben. Es enthält Scenen aus der Geschichte des israelitischen Volks kurz vor und bey seinem Auszuge aus Aegypten. Es fängt also an: Pharao hat den Israeliten die Freyheit versprochen: dann, von den Seinen bestürmt, nimmt er sein Wort zurück. Es ergehet eine neue Anforderung durch Moses an ihn, und sie ist durch Wunder bestätigt: der König wird erschüttert, wiederholt seine Zusage, Israel solle ziehen; mit Aeusserungen des Unmuths, Wehklagens etc. darüber von der einen, des Jubels von der andern Seite, schliesst der erste Akt. Nun kömmt aber ein grosser Incidentpunkt: Liebe, viel Liebe, etwas breite Liebe, ägyptische und hebräische! Man verzweifelt herüber und hinüber; der König wird bearbeitet und herumgebracht, sein Wort nochmals zu brechen; ja, er lässt den Moses in Fesseln schlagen und verurtheilt ihn zum Tode. Da verkündigt dieser die neue und letzte Plage über Aegypten, den Tod jeder Erstgeburt, und die Verkündigung bewährt sich auf der Stelle, indem Pharao's Sohn und Thronfolger todt darniedersinkt. Diese Scene, und darüber die Aeusserungen des Schmerzes, des Entsetzens etc. schliessen den zweyten Akt. Der dritte ist sehr kurz. Das Volk ist ausgezogen und macht nothgedrungen Halt an den Ufern des rothen Meers. Moses betet, das Volk stimmt ein, die Wasser theilen sich, die Israeliten ziehen hindurch, die Aegypter drängen nach: eine kurze tumultuarische Instrumentalmusik deutet an, dass sie zu Grunde gehen, oder vielmehr, sie begleitet blos die glänzende Schlussdecoration, die diess vor Augen bringen soll. Das Gedicht ist, wie nun die jetzigen italienischen Opern- und Oratorien-Gedichte sind: nicht besser und nicht schlimmer. Die deutsche Uebersetzung, deren Verf. uns unbekannt, ist mit Fleiss und Sachkenntniss gemacht und untergelegt; doch nimmt sich allerdings gar Manches deutsch ganz anders und viel wunderlicher aus, als italienisch. — Nun die Musik selbst!

Rossini ist eine so entschieden (musikalisch-) künstlerische und zwar südlich-künstlerische Natur; er hat sich dieser seiner Natur vom Anfang an so entschieden hingegeben, sich so gänzlich in sie hineingelebt, selbst seine Studien so unverkennbar nur darauf gerichtet, sich selbst in ihr zu einem sichern Individuum abzurunden,

die Mittel für diese seine Zwecke immer mehr in die Gewalt zu bekommen, sie immer leichter, immer effectuirender handhaben zu lernen: dass er, dem Wesentlichen nach, in seinen neuesten Arbeiten, z. B. in diesem *Moses*, ganz derselbe erscheint, wie in seinen frühesten, z. B. im *Tancred*. Aber gefördert, höher gesteigert hat er sich, durch Einsichten, durch Erfahrungen, und auch durch das vielfältige Schreiben selbst. Das will er aber auch: auf diesem seinem Wege immer weiter, gelingt's, immer höher kommen. Anderes nicht; und er will das, nicht blos instinktmässig oder gar in kleinlich-hartnäckiger Dünkelhaftigkeit: sondern, der klare, feine, sehr gebildete Italiener, jetzt mit vollem Bewusstseyn und heller Ansicht. Wir sind darüber genau unterrichtet, und glauben es dem Manne, der uns und Tausenden denn doch gar manche Freude gewährt, schuldig zu seyn, diess auszusprechen. Er kennt, er ehrt, er liebt die grössten Meister aller Nationen, auch der deutschen, ja diese vorzüglich, namentlich Haydn, Mozart und selbst Händel; (vorzüglich ist Vater Haydn sein Mann, den er allerdings sich selber näher fühlen muss;) er besitzt einen lebendigen Sinn für ihre Eigenthümlichkeiten und Vorzüge, ja selbst ein bewundernswürdiges Gedächtniss für ihre Werke: aber, wie gesagt, er will auf *seinem* Wege bleiben, und nur auf *diesem*, gelingt's, immer höher steigen. Er äusserte sich darüber erst im Sommer 1822 in Wien gegen einen uns wohlbekannten Freund, eben so gemässigt und besonnen, als heiter und angenehm: Die deutschen Kunstrichter (connoisseurs) verlangen, ich soll schreiben, wie Haydn und Mozart. Dass ich kein Narr wäre! Wenn ich mir auch alle Mühe gäbe, so würd' ich doch ein schlechter Haydn und Mozart. Da bleib' ich denn ein Rossini. Was der auch sey: *etwas* ist er doch; und *der* bin ich nicht schlecht, denn ich mach' es, so gut ich irgend kann etc. Da fragen wir denn unter den Lesern seine Gegner: (bey andern bedarf es solcher Frage nicht erst:) Hat er hier nicht Recht? Die haben nur Unrecht, die nun verlangen, Andere, die auch etwas sind, aber etwas Anderes, und es auch machen, so gut sie können, sollen seyn, wie er; oder die doch nichts gern aufkommen, nichts in seinen Würden lassen wollen, was anders ist! — So finden wir denn, wie gesagt, auch in diesem neuen Werke ganz denselben Rossini, wie in den frühern. Wir finden da die seltene und herrliche Naturgabe, wahrhaft ihm eigenthümliche, sehr melancholische, überall sogleich ansprechende Melodieen für den Gesang zu erfinden; die begleitenden Instrumente auf eine, ihm gleichfalls eigenthümliche, fast immer reizende, im Augenblick oft mächtig effectvolle Weise zu wählen, zu stellen, zu behandeln; wir finden die grosse Geschicklichkeit und Gelehrtheit, den Bravourgesang der Virtuosen (der Virtuosen, sagen wir) in verschiedenartigen Formen und mit üppigem Schmuck diesen gleichsam abzuzwingen, und ihn, wenn diese Herren und Damen seine grossen Anforderungen ganz zu erfüllen vermögen, glänzend gelten zu machen: aber wir finden auch dieselbe Willkühr in Behandlung des (freylich meist unbedeutenden) Textes und selbst der Situationen, wo diese nicht geradezu entscheidend sind; wir finden dieselbe Auflösung alles Charakteristischen in das, was der prima Donne, dem primo Tenore, dem primo Basso herkömmlich, und freylich von ihrer Natur und Bestimmung abgeleitet, zugehört; dasselbe oftmalige Abspringen von einer Idee zur andern, oder, statt der Verfolgung und Ausarbeitung derselben, nicht selten nur Wiederholung, allenfalls anders gestellt, anders vertheilt, anders instrumentirt; wir finden dieselbe Steigerung der Musik, in Stellen, welche die Menge durch Masse und Kraft fortreissen sollen, bis dahin, wo sie fast aufhört, Musik (als Kunst) zu seyn und zu einem übertäubenden Tumult von Klängen und Tönen wird; dieselbe Vermischung aller Gattungen und Aufopferung des Ganzen für immer neuen Reiz immer geschärftes Interesse des Einzelnen: finden endlich (woraus wir aber bey weitem nicht so viel machen, als Andere) öfters und starke Reminiscenzen, zuweilen aus andern, meist aber aus seinen eigenen Werken — was bey seiner Gewohnheit zu arbeiten unvermeidlich ist. (Wenn er nämlich einmal zum Sitzen und Schreiben kömmt — was niemlich schwer hält — so gehet's in Einem Zuge, mit erstaunenswürdiger Behendigkeit, bis zu Ende.)

Das ist das Allgemeine, was wir hier, und, mehr oder weniger, in allen seinen Werken finden. Das Besondere, was wir hier bemerken, läuft darauf hinaus: Das so eben von uns Gerühmte findet sich hier in so reichem Maasse, wie kaum in den andern vorzüglichsten Werken

R's., namentlich im *Othello* und der *Zelmira*; die Hauptscenen, vornämlich die Ensembles und Chöre, sind so hoch gestellt, als bey ihm irgendwo, und einige wohl noch höher; seine Ansprüche an die Sänger sind auch hier gross: doch ist des üppigen Verzierens und sind auch der Schwierigkeiten für die Ausführung hier weniger, als in einigen andern seiner neuern Arbeiten, z. B. in der *Elisabeth*, besonders in der Rolle der Königin, oder in der *Zelmira*, besonders in der Rolle des ersten Tenors. Der zweyte Akt läuft durch so viele lange Sätze, besonders auch durch lange Arien, zu sehr in die Breite aus; und der dritte ist offenbar nur über's Knie gebrochen — es soll die Sache nur zu Ende bringen. Eben weil das Ganze bedeutender gehalten und höher gestellt ist, als die meisten R.'schen Werke, so fallen gewisse leere Klingeleyen und Phrasen der komischen Oper in einzelnen Stellen um so mehr auf. Die Umsicht, Geschicklichkeit und Geübtheit des Componisten, in Finalen und andern Ensembles eine Reihe von Singstimmen, und meist einen Chor noch dazu, zu handhaben, wirkungsvoll zu verbinden, neben und durch einander zu beschäftigen, thut sich in keinem der R.'schen Werke so glänzend hervor, als in diesem; es müsste denn in einem oder dem andern seyn, das noch gar nicht nach Deutschland gekommen ist. Die Brauchbarkeit des Werks wird dadurch freylich beschränkt; es verlangt acht Solosänger, (drey Soprane, drey Tenore, zwey Bässe,) und von diesen müssen wenigstens fünf ausgezeichnet seyn. Zu ihnen kömmt nun der vielbeschäftigte Chor; und, nach seiner Stellung gegen die Andern, so wie nach dem, was ihm zu Haupteffecten anvertrauet ist, muss dieser sicher und auch stark besetzt seyn. Zur Unterhaltung beym Pianoforte dienen, neben den begleiteten Recitativen, mehrere Arien, Duette, Quartette u. dgl. sehr gut; und da man hier ohnehin gewöhnlich nur einzelne Stücke auswählt, mithin den Zusammenhang, die Symmetrie, die specielle Charakteristik und auch den Totaleffect des ganzen Werks aufgiebt: so wird manches einzelne Stück, hier, so wie auch, und noch mehr, volltimmig im Concert, vielleicht noch vortheilhafter wirken, als selbst an seinem Orte, in seiner Folge, wo man des lang Ausgesponnenen zu viel hat, und ein glänzender oder rauschender Satz den andern überbietet.

Die Stücke nun noch einzeln durchzugehen, näher zu bezeichnen und unsere Meynung von ihnen zu sagen: das scheint uns, nach Obigem, unnöthig, und, da doch hier nur der Klavierauszug angezeigt werden soll, nicht einmal statthaft. Damit indessen auch in dieser Hinsicht wenigstens etwas geschehe, geben wir eine möglichst kurze Uebersicht des ersten Akts.

Die Overtura ist eigentlich gar keine, sondern — nach einigen Takten blosser Trommeley, (einem blossen: Arrige aures, Pamphile! dass die Herrschaften stille werden und sich festsetzen) ein erweitertes Ritornel zur Introduzione, das hernach, während des Gesanges, mit rühmlicher Stetigkeit beybehalten, und worüber dieser mit Freyheit und gewandter Kunst gesetzt wird. Die Erfindung ist schön und die Anordnung ist's auch. Der Satz bestehet nur aus drey Ideen: (wie man sich auszudrücken pflegt:) einer figurirten, einer kürzern, gebunden harmonisirten, und einer noch kürzern, blos modulirenden. Die erste spricht Jedermann sogleich an und sagt sehr bestimmt aus, was sie soll; die zweyte, wenn sie auch weniger eigenthümlich ist, thut dasselbe; und die dritte giebt ein gutes Mittelglied ab. Das, was wir Deutschen Durchführung, Ausarbeitung nennen, findet sich zwar nicht, sondern eigentlich nur Wiederholung, anders instrumentirt oder sonst anders gestellt: es ist aber darum doch ein langgehaltener, würdiger, trefflicher Satz geworden, und wenn er beym Pianoforte, in der begleitenden Partie nämlich, etwas monoton erscheint, so liegt das nur daran, dass hier, ohne Wechsel der Instrumente, die häufige Wiederkehr des einmal Festgestellten nackt und ohne Nebenreiz auftritt. Die Mischung der Solo-Gesangstimmen unter einander, und dann mit dem Chore, ist meisterhaft. (Manches in der Orthographie wird man nicht so genau nehmen.) No. 2., ein grosses, begleitetes Recitativ, dem sich ein feyerliches Gebet Mosis anschliesst. Diess wird von tumultuarischen Ausrufungen der Solo- und Chorstimmen unterbrochen; und darauf folgt ein Quintett in zwey Tempos, deren erstes, Andante, trefflichen und ziemlich reich verzierten Gesang hat, worauf das zweyte, Allegro, rasch vorüberrauscht: dann gehet es über in einen langen, feurigen Freudengesang, Solostimmen und Chor, der zwar sehr theatralisch ist, aber nicht über die Grenzen hinwegsetzt, welche

die Gattung absteckt. Ein begleitetes Recitativ folgt und führt zu No. 3, einem grossen Duett zwischen Sopran und Tenor, von mehrern Tempos, ganz in Rossini's gewöhnlicherer Weise, auch in Hinsicht auf reiche Ausstierungen des Gesanges und die bekannten Reizmittelchen in der Orchesterpartie. Das, übrigens sehr lebhafte und für sich recht gut klingende Allegro, womit diess Duett schliesst, hauet nun aber wirklich über die Schnur; denn Mehreres darin gehört offenbar in die komische Oper. — Es folgt ein, besonders eingeleitetes, begleitetes und, durch Schuld des Dichters, sehr langes Recitativ, an das sich eine tüchtige Arie für den Bass schliesst. Sie wechselt mit Allegro und Andantino; dieses hat (besonders für eine Bassstimme) der Noten etwas viele, jenes ist kräftig und bravourmässig. Nach wenigen Takten Recitativ, tritt die Einleitung, marschmässig, zum ersten Finale ein. Das erste Tempo desselben nimmt jene marschmässige Einleitungsmusik auf, und setzt sie, Solostimmen wechselnd mit Chor, mit manchen Zwischensätzen, weiter fort, zu guter Wirkung. Das zweyte Tempo ist ein angenehmes, mit vielen figurirten Verzierungen herausgeputztes Duett, wie ihrer R. viele geschrieben hat und wie Viele sie sehr gern haben. Als drittes, folgt ein lebhaftes Allegro (jenes F, diess D dur,) für die Solostimmen, mit einzelnen Ausrufungen des Chors. Es ist nicht lang, wird aber hernach wieder aufgenommen und weiter ausgeführt. Jetzt wird es unterbrochen mit einem a parte, Largo, für alle Solostimmen, zu denen beym Schluss auch noch der Chor tritt. (Das Allegro schloss auf C; das Largo ist in As.) Es ist schön melodisch erfunden, und die grosse Anzahl der Stimmen mit reicher Phantasie und ausgezeichneter Geübtheit gemischt und verflochten. Dann wird jenes Allegro mit den in ihm herrschenden Figuren wieder aufgenommen, fortgesetzt, immer mehr, dem Tempo und dem Ausdruck nach, gesteigert, und endlich schliesst es mit grösster Fülle und fast tumultuarischer, doch nicht schnell vorübertobender, sondern widerhaltiger Kraft. — So weit der erste Akt, und so weit unser Catalogue raisonné. —

Der Auszug ist mit offenbarer Sachkenntniss und mit Fleiss gemacht. Die Einrichtung des Drucks hinsichtlich der Singstimmen ist nicht zu tadeln: bey ihrer beträchtlichen Anzahl aber, und ihrem öftern Wechseln oder Zusammentreten, wird es doch nöthig seyn, dass Gesellschaften, die die Ensembles am Pianoforte singen wollen, sich die Stimmen ausschreiben lassen, weil man sich sonst, auch bey mehrern Exemplaren des Auszugs, in der Geschwindigkeit leicht verirren kann. — Noten und der doppelte Text sind schön lithographiert; das Papier und alles Aeussere ist sehr gut, auch der Preis, im Verhältniss zur Stärke des Werks, nicht hoch.

Rochlitz.

Nachrichten.

Leipzig, von Ostern bis Michael. Zuvörderst haben wir noch zwey für die Ostermesse übrig gebliebene Abonnements-Concerte kürzlich anzuzeigen. Das 23ste leitete die Symphonie aus Es dur von Eberl sehr schön ein. Sie hat Geist und Leben. Der Vortrag war überaus gut. Dem. Siebert sang von Rossini: Cielo, che mi chiedete, eine recht angenehme Musik, wirklich lobenswerth. Nur an den Ausgängen der Rhythmen hörte man noch die Anfängerin. Ein Flötenconcert aus H moll von Berbiguier, dessen Composition wir auch diessmal nicht geistvoll nennen können, wurde von Hrn. Belke mit gewohnter Fertigkeit vorgetragen. Doch fanden wir seinen sonst ausgezeichnet vollen und gleichen Ton, der fast zwischen Flöte und B-Klarinette sehr lieblich zu stehen scheint, diessmal etwas unstät, was wohl dem besten Bläser einmal geschehen kann. Im zweyten Theile auf die schon bekannte, sehr gut gearbeitete Ouvertüre über *God save the King* von Friedrich Schneider, eine Arie aus *Ines nel Lazio* von Rossini, die unser Tenorist, Hr. Hering mit allgemeinem Beyfall sang. Es endigte mit der Hymne von Ritter Seyfried: „Ueber den Sternen" etc., von der wir Anfang und Ende viel schöner, als die Mittelsätze fanden. — Am 27sten April gewährte uns Mozart's D dur Symphonie No. 1, meisterlich vorgetragen, ein sehr hohes Vergnügen. Dem. Siebert nahm mit einer Scene und Arie von Alberghi: Ah! Sgombra etc., von uns Abschied. Der Beyfall, den die junge Sängerin erntete, möge ihr die guten Wünsche für eine

glückliche Laufbahn, und unsere Hoffnungen für eine immer ruhmvollere Zukunft ausgesprochen haben. Hr. Concertmeister Matthäi erfreuete uns darauf in einem Kreuzer'schen Violinconcert mit seinem zarten und sinnigen Spiel, von dem wir als vorzüglich meisterhaft die Cadenz hervorheben. Ein Allegretto und Rondo von Lindpaintner, beydes hübsch, das Rondo am meisten. Den Schluss machte der prächtige Chor aus Spohr's *Zemire und Azor*: Heil dir, Gebieter etc.

Von Extraconcerten haben wir im Laufe dieses Sommerhalbjahres nur zwey anzuführen, und zwar zum Glück der Concertgeber; denn welcher von ihnen in der Zeit, wo das Land die sonst zahlreichen Musikfreunde unserer Stadt zerstreut, noch einigen Ueberschuss davon trägt, hat sein gutes Schicksal zu preissen. Am 27sten May hatten wir Gelegenheit, im Saale des Schauspielhauses zu Madame Cornega, Schülerin von Salieri, und Mitglied der Operngesellschaft des Theaters S. Carlo in Neapel, eine in solchem Maasse von uns noch nicht gehörte Fertigkeit im künstlichen Gesange zu bewundern. Sie sang eine Scene und Arie von Pucitta, Bolero von Carafa und Violinvariationen von Rode. Hatten die Hörer schon nach den ersten Stücken der Sängerin gerechten Beyfall gezollt: so wurde er nach Anhörung der Variationen so ungemessen, dass die freundliche Meisterin zu Aller Freude dieselben in noch schnellerem Zeitmaasse mit eben der Kraft und Rundung wiederholte. Wer hätte glauben sollen, dass eine menschliche Stimme Violinvariationen, wie diese, auf eine solche Art zu singen im Stande seyn würde! Zwar klagen nicht Wenige über solche und ähnliche Künsteleyen, und auch wir sind sonst dergleichen Dingen nicht eben hold. Wo aber die grössten Schwierigkeiten mit so seltener Leichtigkeit und Rundung überwunden werden, wie es Mad. Cornega vermag, da ist nur zu bewundern, was der Mensch Alles in sich trägt, und wie Unglaubliches er zu erreichen im Stande ist, wenn Anlage und Fleiss sich vereinigen. Wir haben daher nur zu bedauern, dass die Meisterin bey allem Ruhme doch gewiss ohne Gewinn von uns geschieden wäre, hätte sie nicht Aufforderung gefunden noch einmal im Theater in den Zwischenakten zu singen. Auch hier war der Beyfall so ungetheilt, wie ihn eine so ausserordentliche Fertigkeit verdient. In ihrem Concerte gab uns der Flötist, Hr. Belcke, ein von ihm recht artig componirtes, nur zu langes Potpourri zu hören, das erste, was wir von seiner Composition kennen lernten.

Am 3ten September hatten wir das Vergnügen, Hrn. Franz Schoberlechner aus Wien, Kapellmeister der Herzogin von Lucca, im Saale des Preussischen Hofes zu hören. Sein meisterliches Fortepianospiel, seine Kraft und Bestimmtheit, Fertigkeit und Rundung auch in überraschend schweren Gängen entflammten die ganze Versammlung zu dem lebhaftesten Bravo. Was uns Hr. Sch. vortrug, war von seiner eigenen Composition, auch die Ouverture. Wir lernten hierdurch in ihm nicht blos einen ächten Virtuosen, sondern auch einen geistreichen Tonsetzer kennen, der Alltägliches weit hinter sich lässt, und sich oft zum Genialen erhebt. Am meisten gefiel uns das Concert. Auch er musste mit dem Ruhme zufrieden seyn; die unbedeutende Einnahme würde aber sicher noch geringer ausgefallen seyn, hätte der freundliche Künstler nicht einige Tage vorher im Musikvereine seine Meisterschaft bewährt.

Eben erwähnter, meist aus Dilettanten bestehender Musikverein hat diesen Sommer, unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Pohlenz und Organisten an der Thomaskirche, seinen zahlreichen Liebhabern vortrefflich Gewähltes hören lassen, z. B. Naumanns *Vater unser*, *Titus*, Quintett und Chor aus dem *befreyeten Jerusalem* von Max. Eberwein (noch Manuscript) etc. Wir müssen auch hier einer Symphonie von Sörgel, einem Mitgliede unseres Concert- und Theater-Orchesters, so wie eines von Hrn. Just, ebenfalls Mitgliede des Orchesters, recht artig vorgetragenen Violoncell-Concertes von Bernh. Romberg erwähnen. Mögen beyde die gut betretene, freylich manche Schwierigkeiten bietende, aber auch ruhmvolle Bahn ferner mit Muth und Eifer verfolgen! Auch freuen wir uns, hier Gelegenheit zu finden, dem Künsteifer und der Berufstreue des Hrn. Musikdirectors Pohlenz Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Es war ihm nach unsers Schichts betrauertem Tode vom Magistrate unserer Stadt das Cantorvicariat an der Thomasschule übertragen worden. Und dieser Verpflichtung hat er sich auf eine so thätigrechtschaffene Art unterzogen, dass nach den Zeugnissen kunsterfahrener Männer (denn wir selbst waren gerade

Weichselstroms und vom Feuer gelitten, gegeben hatten, mit Ruhme. Zum Karneval will eben dieselbe Gesellschaft, ansehnlich vermehrt, die *Schöpfung* von Haydn, für die unvermögenden Waisen und für die Armen, mehreremale geben, und zu wünschen wäre es, dafs dieser ruhmliche und schöne Entschlufs von allen Seiten unterstützt werden möchte. — Die Zeitschrift: *der Verkündiger*, hat im 85sten Stück d. J., eine Bemerkung über den Einfluss des Wasserstoffgas auf die menschliche Stimme, welche Sängern zu interessant, und, wenn sie sich bestätigt, zu nützlich seyn dürfte, als dafs wir nicht, statt sie nachzuweisen, sie gleich mit den Worten des Herausgebers anführen sollten:

Einfluss des Wasserstoffgas auf die Stimme.

Maunoir in Genf stellte einige Versuche über die Respirabilität des Wasserstoffgas an. Er athmete es mit Leichtigkeit und bemerkte nicht die geringste Unannehmlichkeit weder beym Einnoch beym Ausathmen. Nachdem er eine ziemlich grofse Quantität davon eingathmet hatte, war er sehr zum Sprechen aufgelegt und gerieth über seine Stimme in Erstaunen, die rein, hell und beynahe schreiend wurde. Ein Freund, der mit ihm diese Versuche anstellte, bemerkte dieses an sich ebenfalls. Dieses Mittel liefse sich also Sängern mit Recht empfehlen. Dieses Wasserstoffgas erhält man, wenn man Wasser in einer gläsernen Retorte, an welche ein, in der Mitte glühender Flintenlauf gekittet ist, zum Sieden bringt. Es hiefs sonst leichtes brennbares Gas. — Herr Helisberg, Verfasser der so wohl gerathenen französischen Uebersetzung verschiedener von Mozart komponierter, und im 5ten Heft seiner Klavier-Kompositionen enthaltener Lieder und kleiner Gesänge, hat mit so viel Anmuth, Leichtigkeit und Gefühl, noch einige der dort befindlichen Gedichte französisch bearbeitet und der Musik angepafst. Wir glauben den Besitzern jenes Hefts der Mozartschen Werke, doch vielleicht diesen nicht allein, gefällig zu seyn, wenn wir diese schätzbare Arbeit hier mittheilen.

I.

(*Ein Veilchen auf der Wiese stand* u. s. w. von Goethe. Mozarts Werke, 5ter Heft. Seite 12 folg.)

La Violette.

Une Violette
croissoit,
Et la pauvrette
Se perdoit
Sous l'herbette

Qui la cou - vroit.
Or voici qu' une Bergerette
Alerte, preste et guillerette
Au pré s'en vient en fredonnant
ce chant - - -
- - - - - - - - -

Ah! que ne suis-je belle, helas!
(Dit la Violette tout bas)
Belle
un moment
Seulement!
Pour que la Bergerette
De moi fasse cueillette
Et sur son sein me place un seul instant.

Mais, mais helas! en cheminant
La bergerette
Etourdiment
Ecrase la pauvrette
Qui meurt, heureuse de son sort,
„Au moins, dit-elle avec transport,
C'est à ses pieds que j'ai trouvé la mort.

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

dieses Halbjahr durch anderweitige Geschäfte abgehalten, den kirchlichen Musiken beyzuwohnen) der Erfolg seiner Bemühungen bereits an dem Vortrage des Thomaner-Chor's bemerklich wurde. Auch die Wahl der in beyden Hauptkirchen aufgeführten Stücke zeigte von seinem geläutertem Geschmacke. Ueber den 17ten *Psalm* mit Fuge und ein *Sanctus*, was Hr. P. von seiner eigenen Composition gab, können wir nicht urtheilen, da wir diese Leistungen nicht hören konnten.

Anfangs July wurde Hr. Weinlig, der bereits von 1815 bis 1817 an der Dresdner Kreuzschule das Cantoramt verwaltete, es aber freywillig wieder niederlegte und bisher in Dresden privatisirte, an unserer Thomasschule als Cantor feyerlich eingeführt.

Theater. Wenn wir überblicken, was die Direction unserer Bühne während dieses Sommers uns an Opern und Operetten geboten hat, und wenn wir dabey die Leistungen der Mehrzahl unserer Theatersänger vergleichend mit dem vorigen Jahre durchgehen: so haben wir nicht blos Ursache zufrieden zu seyn, sondern auch beyden Theilen für manchen Genuss unsern Dank zu sagen. Viele bekannte Meisterwerke wurden wiederholt und manches Neue ergötzte uns, z. B. *Libussa*, *Fidelio* nach der Umarbeitung u. s. w. Um nun eine Uebersicht unseres Theaterzustandes in Hinsicht auf Musik zu geben, wird es kaum mehr, als das Durchgehen einer einzigen Oper bedürfen, damit wir nicht mit bekannten Titeln den Raum zu sehr beschränken helfen. Wir wählen dazu Spontini's *Cortez*, der fünfmal wiederholt wurde. Das Urtheil über diese Oper ist bekanntlich sehr getheilt, und wir müssen glauben, dass diess nicht ganz allein der Geschmacksverschiedenheit unserer Tage zuzuschreiben sey. Allerdings finden auch wir einige Chöre zu alltäglich, in einer und der andern Solopartie hin und wieder wenig sagendes Floskelwerk, auch wohl einige sonderbar und schlecht deklamirte Sätze — z. B. das Duett: Telasko kommt u. s. w. Darin vorzüglich die Worte: Lasst ihn das schöne Ziel erreichen. Diese Schwächen abgerechnet, können wir jedoch das Werk nicht anders, als grossartig nennen, der musikalisch-theatralischen Gedankenmassen wegen, die sich in Harmonieen- und Melodieen-Verbindungen hinlänglich kund thun. Die meisterliche Introduction gelang sehr gut, besonders in der letzten Darstellung, wo die Meisten mit sehr löblichem Fleisse, Mehrere sogar ausgezeichnet spielten und sangen. Nur blieb noch immer der letzte Hauch etwas fehlerhaft. Ueberhaupt wird die von Natur spitze Stimme unseres Alvaro durch genaue Aufmerksamkeit und treu fortgesetzte Uebung sich decken müssen, wozu mehr zurückgehaltene, als hervortretende Leibesbewegungen, auf deren Nettigkeit beym Sänger weit mehr ankommt, als man gewöhnlich zu glauben scheint, das Ihre schon beytragen würden, denn eine Anmuth steht in der Regel der andern bey. Der Oberpriester wurde von Hrn. Köckert, dem die Natur eine wohlklingende, kräftige Bassstimme verliehen hat, im Ganzen recht gut dargestellt. Wir bemerkten mit Vergnügen, dass die sonstigen Gebehrdenübertreibungen mit einem über der Leidenschaft stehenden Geiste, wie es dem Künstler ziemt, gemässigt zu werden anfingen. Wir sind darüber um so mehr erfreut, je mehr wir die guten Folgen dieser Mässigung nicht blos sahen, sondern auch hörten. Hier wurde nicht mehr, wie sonst zuweilen, das Ende eines Rhythmus zu schnell abgebrochen, wodurch der Ton leicht zum blossen Schalle wird; die Schlussylben einer Zeile, besonders auf e und en, wurden nicht mehr verschluckt und der Ton war voll. Wir hoffen das bald von allen seinen Rollen rühmen zu können. Telasko, Hr. Genast. An Spiel und Gesangfertigkeit hat Hr. G. seit einem Jahre wirklich bedeutend zugenommen, so dass seine von Natur nicht ausgezeichnete Stimme sich selbst in mancherley Geschwindläufern ohne sonderliche Gefahr des Misslingens zeigen kann. Nur den langen Triller können wir nicht als einen wirklichen Triller erkennen. Die Rolle verlangt nicht minder Spiel, als Gesang. Hrn. G.'s Darstellungsgabe hat sich in mancherley Charakterzeichnungen auf lobenswerthe Art hervorgethan, am meisten im Fache gutmüthiger Alten und jovialer Lebeleutchen. Auch ist sein Anstand in dieser jugendlichen Heldenrolle zu rühmen. Aber zuweilen, und am meisten bey dem lakonischen „Lebt wohl" fehlt doch die edle Haltung, die der jungen Kühnheit nothwendig zugesellt bleiben muss. Abgänge mit kursen vielsagenden Antworten gehören freylich zu dem Schwierigsten; sie fordern mehr Festigkeit und Uebung, als Sentenzen und lange

Tiraden, die des lauten Beyfalls bey oft geringem Verdienste des Darstellers gewöhnlich nicht ermangeln. Montezuma wird von Hrn. Gay, dessen Fortschritte wir ebenfalls rühmen müssen, mit einem Anstande dargestellt, der nur zuweilen noch vernachlässigt erscheint. Sein Gesang fliesst rein und ohne Verkünsteley. Amazilly, Mad. Neumann-Seasi, ganz vortrefflich. Am schönsten trug sie die herrliche Arie vor: „Sie ist nicht mehr" u. s. w. und im letzten Akte: „Von Allen bin ich nun verlassen" etc. Auch die Recitative wurden von der Künstlerin so meisterlich vorgetragen, dass wir nur Weniges anders gewünscht hätten, und auch dieses Wenige der Sängerin allein keineswegs beymessen können. Selbst im Spiele hat Mad. N. S., die wieder die unsere geworden ist, eine weit grössere Leichtigkeit gewonnen. Moralez, Hr. Fischer, ein guter, musikalisch-gebildeter, zu mancherley Rollen sehr brauchbarer und auch gebrauchter Mann, hat bekanntlich in den oft schweren Recitativen dieser Oper gerade die schwersten Aufgaben, nicht blos der Intervalle wegen, sondern auch, weil sie am meisten mit dem Orchester eingeübt werden müssen, wenn sie gelingen sollen. Folgende Stellen griffen am wenigsten in einander: „Es sinkt der Deinen Muth" etc. und im letzten Akte die Erzählung: „Es befand sich schon Alvar" u. s. w. Hrn. Höflers Eifer, seinen Rollen stets aufs Beste Genüge zu leisten, verdiente eine sehr dankenswerthe Anerkennung, wenn es ihm auch nicht immer so gelungen wäre, wie es wirklich in diesem Halbjahr der Fall gewesen ist, der Gunst des Publikums sich zu erfreuen. Gesangfertigkeit und geübte Darstellungsweise zeichnen ihn immer mehr aus. Auch in der Rolle des Cortez gebührt ihm volles Lob.

Im Juli hatten wir das Vergnügen, Madame Vespermann und ihren Gatten bey uns zu sehen. Wir sind ihr eben so viele genussreiche Abende schuldig, als sie uns Vorstellungen gegeben hat. Ihr voller, stets gleicher, nur zuweilen etwa im eingestrichenen h, zweygestrichenen c und d, wunderlich niederschwebender Ton, was sonderbar gegen die vollendete Reinheit der übrigen Intervalle, ohne Ausnahme der höhern und niedern, die sie nur ihrer Stimme angemessen giebt, zwar nur selten, aber doch fühlbar genug absticht; ihre geschmackvolle Kunstfertigkeit und vollkommene Sicherheit selbst in Schwierigkeiten liessen dem auf das Anmuthigste erregten Gefühl Alles mit einer Ruhe geniessen, die nur das wahrhaft Gute begleitet und die allein unsere Freuden über ein schnell verrauchendes Nebelentzücken hebt. Sie ist Charaktersängerin, die funkelnde Lügen und das oft Bestechende derselben zu verschmähen Kraft hat. Schon als Prinzessin im *Johann von Paris*, ob wir gleich diese Darstellung nicht unter ihre vorzüglichsten rechnen, erfreuete sie uns durch ihren Gesang und Anstand. In der *schönen Müllerin* (zweymal) erhöhete den Reiz ihres trefflichen Gesanges ein liebliches und bey allem Muthwillen edel gehaltenes Spiel. Hier dürfen wir auch Hrn. Wüstenberg nicht vergessen, der als Gast früher den geckenhaften Knoll recht gut, nur mit zu ununterbrochener Beweglichkeit, gab. Nicht minder ergötzte uns die Künstlerin als Myrrha (zweymal) und Agathe, in welcher letzten Rolle man sie nicht gefühlvoll genug gefunden haben wollte, wahrscheinlich um der stillen Hingebung willen, mit welcher sie zu unserer Freude die gebetartigen Sätze behandelte. Eine ganz Andere stand sie wieder, als Desdemona vor uns; und wie verschieden von allen ihren Leistungen im *Tancred*! Haltung, Ton, Verzierungen, Alles bis zum Kleinsten war meisterhaft.

Leipzig. Hr. Kalkbrenner von London, dessen geistreiche Compositionen für das Pianoforte auch in Deutschland rühmlichst bekannt sind, und von dessen meisterhaftem Pianofortespiele alle Londoner Kunstblätter mit der höchsten Bewunderung sprechen, war in der Mitte dieses Monats mit seinem Reisegefährten, dem berühmten Harfenspieler Hrn. Dizi aus London, hier, verliess aber, da unser Wunsch, ihn in einem öffentlichen Concerte zu hören, in dieser Zeit nicht erfüllt werden konnte, unsere Stadt nach kurzem Aufenthalt, um seine Reise nach Berlin fortzusetzen. Möge die uns von ihm gemachte Hoffnung, ihn auf seiner Rückreise gegen das Ende des nächsten Monats hier zu hören, nicht unerfüllt bleiben!

Druckfehler.

In No. 45. dieser Zeitung Seite 737 Zeile 10 von unten lese man: beym Vortrag der höheren Töne $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$ statt: e, f, g.

Bemerkungen.

Den Gesetzen des guten Geschmacks und vernünftiger Kritik geht es wie allen Gesetzen. Für den Weisen sind sie nicht gegeben; er hält sich vermöge seiner guten Natur in den rechten Schranken, der Thor aber und Schlechte denkt nur immer darauf, wie er sie umgehe.

Mit dem Bücher- und Notenpapier ist's wie mit dem Staatspapier, Papiergeld. — Jemehr man macht, desto schlechter wird es, desto geringer ist sein Werth.

Ein Künstler, besonders ein durch seine Persönlichkeit wirkender darstellender, muss nichts auf sich kommen lassen. Die meisten Menschen wollen lachen, suchen Lächerlichkeiten auf, und wer sich vor ihnen einmal mit einem auffallenden Läpplein, das ihm unschuldig angeflogen, hat sehen lassen, dem hängen sie alle mögliche Lappen an, bis er so buntschäckig aussieht, wie ein Harlekin. Nur ein sehr guter aktiver Spassmacher entgeht der Gefahr, ein passiver zu werden.

Hauptsächlich der Sänger hat das Lächerliche zu scheuen. Ist ihm irgend einmal etwas Menschliches bey einer Darstellung begegnet, so hören es von nun an die kleinen und grossen Kinder des Publikums aus jedem Tone heraus, und er ist ihr beständiger Bouffon. Mit einer verschuldeten oder unverschuldeten Lächerlichkeit oder Schwäche debütiren, bringt aber unvermeidlich den Künstlertod.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Rondo pour le Pianoforte, comp. par W. A. Mozart fils. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 16 Gr.)

Das Rondo macht das Finale des Pianoforte-Concerts des jüngern Mozart, Oeuvr. 25; wie das auch angegeben ist. Es ist ein, in jeder Hinsicht lobenswürdiges, ausführliches Bravourstück für sehr geübte Spieler: interessant schon durch die Ideen selbst und noch mehr durch die Ausführung derselben; sehr belebt, aber nicht blos dahinrauschend, sehr brillant, aber nicht blos auf- und ablaufend oder hin und her springend. Dem Ausdrucke nach ist es im Ganzen heiter, wie das einem Concertrondo gebührt; doch ist so viel Ernst beygemischt, als ein gearbeitetes Musikstück verlangt. Das Arrangement für das Pianoforte allein ist so verständig gemacht, dass man andere Instrumente nicht vermisst. Und so ist denn das Stück guten Bravourspielern mit Grund der Wahrheit bestens zu empfehlen.

Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur l'air de Caraffa: O cara memoria — — par Jean Putser. Oeuvre premier. Augsbourg, chez Gombart. (Pr. 1 Fl. 21 Xr.)

Ein erstes Werk erregt immer, wie billig, unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir sind vorliegendes mit dieser Aufmerksamkeit durchgegangen. Das Resultat unserer Betrachtungen läuft darauf hinaus: Der Componist zeigt, weit weniger in der Phantasie — freylich dem schwerern — als in den Variationen, Talent, und zwar nicht sowohl das jetzt gewöhnlichere, richtig und beachtenswerth auszuführen, als das jetzt ungewöhnlichere, nicht schon oft Dagewesenes zu erfinden. Er gefällt sich übrigens noch in Noten über Noten, in Schwierigkeiten die Hülle und die Fülle, in öfterm Gebrauche der allerhöchsten Töne, (bis viergestrichen F) und in dergleichen Dingen mehr. So etwas verliert sich von selbst, wenn wirklich Geist und höherer Sinn da ist: man lernt, immer weniger Noten und immer mehr Musik schreiben, sich immer enger auf das beschränken, was zu Sache wirklich nöthig ist, sich immer lieber an die Töne halten, die wirklich Ton haben, nicht blos Klang etc. Das trauen wir denn auch unserm Verf. zu. Auch correcter, trauen wir ihm zu, werde er zu schreiben sich gewöhnen; obwohl auch hier schon nicht viel offenbare Verstösse mit unterlaufen, wie gleich in der zweyten Zeile die schlimmen Octaven, H A. — Das Thema ist sehr artig; in den Variationen viel Abwechselung. Es sind ihrer zwölf, und als dreyzehente findet man ein Finale, Presto, wo sich der Verf. in mancherley Bravoursätzen auf Veranlassung jenes Thema

weiter auslaufen lässt. Ueber die Phantasie wollen wir nichts sagen: sie ging offenbar jetzt noch über seine Kräfte.

Grandes Sonates brillantes pour le Pianoforte, comp. par F. Kuhlau. No. 1. 2. 3. Hambourg, chez Cranz. (Pr. No. 1. 20 Gr. No. 2. 12 Gr. No. 3. 12 Gr.)

Wir können voraussetzen, jeder Sonaten-Spieler auf dem Pianoforte kennet die Art, in welcher Hr. K. diese Gattung bearbeitet: er hat seit einigen Jahren so viele herausgegeben, und sie sind einander, die grössern den grössern, die kleinern den kleinern, in ihrer Art so ähnlich, dass wir diess voraussetzen dürfen. Und so brauchen wir diese neuen, die zu den grössern gehören, nur zu nennen, und zu versichern, dass sie auch in jener Art sind. Die dritte dieser Sonaten enthält, als Finale, Variationen über Mozart's Marsch der Priester in der *„Zauberflöte"*, von denen die letzte zu einer freyen, langen Ausführung, gewissermaassen zu einer Phantasie, über die Hauptideen desselben verarbeitet ist: dieser grosse Satz hat uns am besten gefallen und macht dem Verf. Ehre.

Quintetto, arrangé à 4 mains pour le Pianoforte par Albert Agthe, comp. par Louis Spohr. Oeuvr. 33. Liv. 1. à Leipsic, chez Hofmeister. (Fr. 2 Thlr.)

Diess, allen Freunden Spohr'scher Compositionen (und welcher Freund guter Musik wäre nicht auch der ihrigen?) bekannte und ganz vorzüglich werthe Quintett, das auch ganz gewiss, wie unter die gearbeitetsten, so überhaupt unter die schönsten Instrumentalstücke dieses Meisters gehört — diess empfangen hier die Liebhaber mit Einsicht und Fleiss für das Pianoforte eingerichtet. Es nimmt sich auch in dieser Form gut aus; besonders ist diess der Fall bey den Allegrosätzen, wenn man sie nämlich im Tempo etwas gemässigter nimmt, als mit den Originalinstrumenten. Hierzu wird man aber schon durch das Werk selbst veranlasst werden; denn leicht zu spielen ist es ganz und gar nicht, und das Hervorheben dessen, was hervorgehoben werden muss, lässt sich auf dem Pianoforte, auch dem besten, in solcher Behendigkeit, wie auf jenen Instrumenten, so wenig zur Befriedigung zu Stande bringen, als die kleinen, schmückenden Figuren oder Auszierungen. Alle, die an solchen Einrichtungen gehaltvoller Instrumentalmusik Freude finden, werden sie auch von dieser haben, und in nicht geringem Maasse. — Der Notenstich ist gut.

Mon coeur soupire, Romance de Dalvimare, variée pour la Flûte, avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse, Cors et Hautbois ad libitum, comp. — — par J. Berbiguier. Oeuvr. 56. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hrn. B.'s Flöten-Compositionen erhalten sich in dem Beyfall, den sie überall gefunden haben; und die neuesten verdienen das um so mehr, da er offenbar sich nun auch bemüht, interessantere Begleitung und in reinerer Harmonie zu schreiben, als früher. Diess Werkchen, weniger für Virtuosen, als für geschickte Liebhaber, kann diesen mit Grund empfohlen werden. Es ist angenehm und mannichfaltig, unterhält auf heitere Art, beschäftigt den Spieler zweckmässig, und lässt ihn und sein Instrument vortheilhaft hervortreten. Eine kurze, lebhafte Einleitung ist blos dem Orchester gegeben: dazu trägt die Flöte das gefällige Thema vor; und nun folgen die Variationen, sechs an der Zahl, von denen die letzte als eine Polacca etwas weiter ausgeführt ist. Die concertirende Flöte ist, für geübte Liebhaber, nicht zu schwer; das Orchester aber leicht auszuführen. Nur das Quartett ist nothwendig. Zu den willkührlich beyzufügenden oder wegzulassenden Instrumenten gehört auch ein Fagott, der auf dem Titel nicht bemerkt ist. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ X.* 1823.

Anzeigen.

Ein bekannter dramatischer Dichter, welcher zugleich praktischer und theoretischer Musiker ist, erbietet sich zu Operndichtungen auf Bestellung. Das Nähere, gegen portofreye Briefe, bey der Redaction dieser Blätter.

Wir erbieten uns zur Vermittlung, im Fall man sich postfrey an uns wenden sollte, um so bereitwilliger, da wir, mit jenem Dichter und seinen Arbeiten bekannt, der Ueberzeugung sind, es lasse sich von ihm etwas Vorzügliches auch im Fache der Oper erwarten.

d. Redact.

Wir zeigen hiermit an, dass vom 1sten Januar 1824 an in unserm Verlage eine

Berliner allgemeine musikalische Zeitung, redigirt von A. B. Marx,

erscheint. Jeden Mittwoch wird hiervon wenigstens ein Bogen ausgegeben, welchen zum öftern Musikbeylagen und Intelligenzblätter begleiten sollen. Das Format ist gr. 4. mit lateinischen Lettern gedruckt, wie die Ankündigung, welche die nähere Tendenz dieser Zeitschrift angiebt und in allen Buch- und Musikhandlungen gratis ausgegeben wird. Der Preis ist für den ganzen Jahrgang 5 Thlr. 8 Gr. Bestellungen auf diese Zeitung nehmen an: das Königl. Preuss. General-Postamt in Berlin, die Königl. Sächs. Zeitungs-Expedition zu Leipzig, so wie sämmtliche Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes.

Wir unterzeichnete Verleger, so wie der Redacteur, geben die Versicherung, dass wir es an Bemühungen nicht fehlen lassen werden, den Ansprüchen an solche Zeitung aufs bestmöglichste zu entsprechen.

Berlin, den 12. Novbr. 1823.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Zur Jubelfeyer eines hiesigen ehrwürdigen Geistlichen habe ich, in Auftrag des Collegiums der Kirche St. Petri, nach einer herrlichen Dichtung des Herrn Pastor Freudentheil in Hamburg, eine Cantate componirt, welche unter meiner eigenen Leitung am 21ten September dieses Jahres in der genannten Hauptkirche aufgeführt worden ist. Da mir nun daran gelegen ist, dass diese mein Werk auch an andern Orten bekannt werde, so offerire ich hiermit die Partitur allen denen, welche bey vorkommenden ähnlichen Feyerlichkeiten davon Gebrauch machen wollen. Der örtlichen Beziehungen im Texte sind so wenig, dass sie leicht und ohne Nachtheil des Ganzen geändert werden können. Auch wird diese Jubelcantate nach wenigen Abänderungen, die ich, wenn man mir die Beziehungen andeutet, in Uebereinstimmung mit dem hier lebenden Dichter, recht gern selbst übernehmen will, leicht jede allgemeine Feyer religiöser Tendenz bezeichnen können. — Da ich übrigens diese Anzeige an das Publikum mehr in artistischer als in lucrativer Hinsicht mache, so geht schon daraus hervor, dass die Bedingungen, unter welchen ich die Partitur mittheile, billig seyn werden.

Hamburg, im Novbr. 1823.

Albert Methfessel.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Werke für die Orgel erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Rink, Ch. H., praktische Orgelschule, 6 Theile, vollst. in quer Musik-Format. Op. 55. 32 Frs. 20 Cs. oder 8 Thlr. 3 Gr.

— Auch einzeln. Der 1ste Theil enthält: 12 kurze und leichte zweystimmige, 12 dito dreystimmige, und 12 dito vierstimmige Sätze, als Vorübungen, und 36 Präludien in allen Tonarten . . . . . 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Der zweyte Theil enthält: Pedal-Uebungen, 12 Choräle und Variat. 7 Frs. od. 1 Thlr. 18 Gr.

— Der dritte Theil enthält: 15 Nachspiele mit abwechselnden Manualen. 4 Fr. 50 Cs. od. 1 Thlr. 3 Gr.

— Der vierte Theil enthält: 15 fugirte Nachspiele mit abwechselnden Manualen. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Der fünfte Theil enthält: Vermischte Orgelstücke, theils in gebundener, theils in freyer Spielart. . . . . 5 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 9 Gr.

— Der sechste Theil enthält mehrere Präludien und Fugen in gebundener und eine Phantasie in freyer Spielart, für Geübtere. 5 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 9 Gr.

Rink, Ch. H., Op. 57. 12 Adagios, 19te Samml. der Orgelstücke..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 64. 24 Choräle, 21ste Sammlung der Orgelstücke..... 6 Frs od. 1 Thlr. 12 Gr.
— Op. 65. 24 leichte Orgelpräludien für die ersten Anfänger: mit und ohne Pedal zu spielen. Zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste. 22ste Sammlung der Orgelstücke..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 66. 24 kurze und leichte Orgelstücke, für angehende Orgelspieler: mit und ohne Pedal zu spielen. 23ste Samml. der Orgelstücke..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 70. Andante mit 8 Variationen: mit obligatem Pedal. 24 Sammlung der Orgelstücke..... 2 Frs. od. 12 Gr.
Dröbs, J. A., Op. 14. 11 Präludien, 2 Fugetten und 1 Fuge..... 3 Frs. od. 18 Gr.
— 9 Präludien, 3 Fugetten und 1 Fuge. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
Kittel, C., 24 leichte Choralvorspiele. Nachgelassenes Werk..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
Vierling, J. G., 48 leichte Orgelstücke. Nachgel. Werk..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Verlags-Musikalien von H. A. Probst in Leipzig. 1823.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Démar, S., Concerto des Dames pour le Pianoforte avec l'Orchestre..... 2 Thlr.
Ries, F., Grand Concerto pour le Pianoforte avec tout l'Orchestre. (dédié à Mr. Moscheles.) Oeuv. 115. Edition originale..... 4 Thlr.
Marschner, H., Premier grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 29. 2 Thlr.
Clasing, J. H., Sonate pour Pianoforte et Violon. (dédiée à Mr. C. M. de Weber.) Oeuv. 10. 1 Thlr.
Carulli, G. et F., Trois Duos nocturnes pour Pianoforte et Guitarre. Oeuv. 189. No. 1. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Bach, A. W., Introduction et Thème avec Variations pour le Pianoforte. No. 1. Oeuv. 6. 10 Gr.
Kalkbrenner, F., Rondeau militaire pour le Pianoforte. Oeuv. 62..... 16 Gr.
Klein, F. W., Grande Sonate à contre-point pour le Pianoforte. Oeuv. 14..... 12 Gr.
Kuhlau, F., Trois Sonates pour le Pianoforte. Oeuv. 52..... 1 Thlr. 16 Gr.
Reissiger, C., Etrennes aux Eleves. Deux Sonates agréables p. le Pianoforte. Oeuv. 22. No. 1. 14 Gr.
Schmitt, A., Variations en forme de Fantaisie sur l'air de la Sentinelle pour le Pianoforte. (dédiées à Mr. Hummel.) Oeuv. 44..... 16 Gr.

Thurner, E., Sonate brillante pour le Pianoforte. Oeuv. 35..... 18 Gr.
Zöllner, C. H., Rondeau pour le Pianoforte. Oeuv. 8..... 16 Gr.

Assmayer, I., Ouverture heroique pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 34..... 1 Thlr.
Marschner, Ern., Tre Scherzi per il Pianoforte à 4 mani. Op. 28..... 20 Gr.
Mozart, W. A., Don Giovanni, Dramma in due Atti ridotto per il Pianoforte a 4 mani, (senza parole.) da C. Zulehner... 6 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, G., Rondeau divertissant pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 27..... 1 Thlr.
Ries, F., Air portugais avec Variations pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 108. No. 1. 16 Gr.
Schmitt, A., Grosses Tongemälde für das Pianoforte zu vier Händen. (Jean Paul gewidmet.) Op. 45..... 1 Thlr.
Zöllner, C. H., Grande Sonate amusante pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., Neuf Divertissemens faciles et brillants pour la Guitarre seule. Oeuv. 188. 16 Gr.
Carulli, G. et F., Trois Duos nocturnes pour Pianoforte et Guitarre. Oeuv. 189. No. 1. 12 Gr.
Kummer, C., Introduction et Variations pour Flûte et Guitarre. Oeuv. 10..... 6 Gr.

In unserm Verlage ist erschienen und in allen Buch-Musikhandlungen zu haben:

Allgemeines Commers- und Liederbuch, enthaltend ältere und neue Burschenlieder, Trinklieder, Vaterlandsgesänge, Volks- und Kriegslieder, mit mehrstimmigen Melodieen und beygefügter Klavierbegleitung; herausgegeben von Albert Methfessel, dritte sehr vermehrte und umgearbeitete rechtmässige Auflage qu. 8. cartonnirt 1 Thlr. 8 Gr. od. 2 Fl. 24 Xr.

Der eben so rasche Absatz der zweyten Auflage, als der ersten, bürgt hinlänglich für die entschiedene Brauchbarkeit derselben, namentlich zur Erhöhung froher Stunden im geselligen Vereine.

Diese dritte Auflage ist gegen die frühern noch dadurch in Vorzug zu stellen, dass der berühmte Herausgeber nicht allein mehrere Lieder von geringerem Werthe ausgelassen, die er durch ganz neue und gewählture ersetzte; sondern auch durch die ganz neu hinzugefügte

Klavierbegleitung, die zugleich als Andeutung zu drey- und vierstimmiger Ausführung der Lieder anwendbar ist.

Bey dieser Klavierbegleitung ist, nach dem Vorworte, darauf namentlich Rücksicht genommen, die Harmonie so einfach als möglich zu ordnen, da das Hauptaugenmerk des Herausgebers vorzüglich blieb und bleiben musste, **einfach, edel und kräftig** durch alle Lieder zu wirken.

Die Verlagshandlung kann schliesslich nicht umhin, zu bemerken, dass sie auch ihrerseits für eine zweckmässige Ausstattung besorgt war, und dazu einen sauberu und schönen Steindruck und ein weisses und gutes Papier wählte.

Inwiefern demnach ähnliche Sammlungen mit dieser zu vergleichen sind, darüber mögen Zusammenhaltungen entscheiden.

In Partien von wenigstens 12 Exemplaren und bey baarer Einsendung des Betrags werden daran 25 pro Cent Rabat bewilliget, welcher davon gleich verkürzt werden kann.

Rudolstadt, im November 1823.

Fürstl. priv. Hof-Buch- und Kunsthandlung.

Bey Gödsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Die Orgel,

ihre Einrichtung und Beschaffenheit sowohl, als das zweckmässige Spiel derselben. Ein unentbehrliches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer und alle Freunde des Orgelspiels von W. A. Müller. Mit Zeichnungen und Chorälen, mit Vor- und Zwischenspielen. 2te vermehrte Auflage. S. Geheftet..... 12 Gr.

Müller, W. A., 6 ausgesetzte Choräle, mit zweckmässigen Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. (Aus dessen Orgelb. besond. abgdr.) 4. Geheftet..... 8 Gr.

Fleck, M., 7 neue Chorale für die Orgel auf 65 Lieder des neuen Dresdner Gesangbuchs, welche noch keine passende Melodie haben. 4. Geheftet..... 6 Gr.

Günterberg, C., der fertige Orgelspieler, oder Casualmagazin für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele. Ein praktisches Hand- und Hülfsbuch für Cantoren, Organisten, Landschullehrer und alle angehende Orgelspieler. gr. 4. I. Band 1 Thlr. 8 Gr. Velinpapier..... 2 Thlr. 20 Gr.
II. Bd. 1. Abth. 1 Thlr. 8 Gr. Velinp. 1 Thlr. 20 Gr.

Der II. Band, zweyte und letzte Abtheilung erscheint im Januar 1824.

Pränumerations-Anzeige.

In allen deutschen Musikhandlungen wird Pränumeration (Vorhineinbezahlung) angenommen auf

Musikalische Blumenlese
des
Steyermärkischen Musik-Vereins.
Jahrgang 1824. Vier Hefte.

Eine Sammlung **streng ausgewählter Original-Musikwerke**, herausgegeben durch eine eigens hiezu vom löblichen Musikverein in Steyermark gewählte **Redigirungs-Commission.**

Das erste Heft — 16 Folio-Blätter stark —

liegt zum Stiche bereit und pränumerirt man sich darauf mit 1 Thlr. für welchen höchst wohlfeilen **Preis** man dieses, rein und correct gestochen und auf schönem Papier abgedruckt in einem eleganten Umschlage cartonnirt erhält. Nachdem die respectiven **Namen** der T. H. u. F. **Abonnenten** dem Werke vorgedruckt werden, so bittet man höflichst diese nebst dem Charakter genau anzugeben. Der billige Pränumerationspreis gilt nur **bis Ende Januar** 1824; dann tritt der Ladenpreis von 1 Thlr. 8 Gr. ein.

Pränumerationspreis 1 Thlr.
Ladenpreis 1 Thlr. 8 Gr.

Wer auf nachverzeichnete gut gehaltene und reinlich geschriebene Partituren bis zum 15ten December das beste Gebot thut, soll selbige gegen gleich baare Bezahlung übereignet erhalten.

1) Missa brevis von Joh. Sebast. Bach.
2) Sanctus.
3) Passionscantate von Homilius.
4) Missa.
5) Zehn verschiedene Kirchenmusiken auf das Fest und auf neun Sonntage nach Trinitatis von Joh. Seb. Bach.
6) Missa von Ristori.
7) Missa von Brixi.
8) Missa ex D. di Zach.
9) Missa di Tag.
10) Sanctus von Doles.
11) Missa di Zach.
12) Missa di Scherzer.
13) Passionscantate von Klopstock, nach Stabat Mater von Pergolesi.
14) Missa von Giov. Alb. Pistori.
15) Gloria di Brixi.
16) Der Tod Jesu von Graun.

Leipzig, den 26. Novbr. 1823.

Dr. *Friederici senior.*

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bochsa, N. C. Fils, grand Trio conc. pour Harpe et Piano ou 2 Pianos et Cor (ou Violoncelle). Op. 88. . . . . 2 Thlr.

Falk, G. v. Preis des Schöpfers von Gellert, für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianof. Op. 5. . . . . 18 Gr.

Kreutzer, J., Trio pour Flûte, Violon et Guitarre. No. 2. 3. 4. . . . . à 16 Gr.

Kuhlau, F., grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 50. 2 Thlr. 8 Gr.

Mayer, C., God save the King, varié p. le Pianof. 12 Gr.

Mühlenfeldt, C., grande Sonate concert. pour Pianoforte et Violon. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. C., Andante et Rondo pour le Pianoforte et Violon. . . . . 1 Thlr.

Fesca, F. E., Ouverture de l'Op. Omar et Léila arr. à 4 mains par l'Auteur. . . . . 16 Gr.

Kessler, Ferdi., 3 Thèmes fav. de l'Op. der Freyschütz, variés pour le Pianof. No. 1. 2. 3. à 9 Gr.

Ries, Ferd., Air militaire varié pour le Pianoforte. Op. 96. No. 3. . . . . 9 Gr.

Zulehner, Ch., Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 13. 1 Thlr. 18 Gr.

Wolf, Nic., 13 Variations sur un thème fav. pour le Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Küffner, J., 6 Walzer für Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Kulenkampf, G. C., Sonate pour Pianoforte à 4 mains. Op. 11. . . . . 16 Gr.

Amon, J., 2 Sonates pour Pianoforte à 4 mains. Op. 99. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Danzi, F., grande Sonate pour Pianoforte et Cor de Bassette, (ou Violoncelle) Op. 62. 1 Thlr. 12 Gr.

C. S. Favorit-Tänze f. d. Offenbacher Casino für Pianoforte. 5e Sammlung. . . . . 12 Gr.

Schmitt, A., Rondoletto p. Pianoforte à 4 mains. Op. 40. . . . . 12 Gr.

— Variations pour Pianoforte. L. A. . . . . 8 Gr.

— Scherzo pour Pianoforte à 4 mains. Op. 42. 10 Gr.

Amon, J., Sonate periodique p. Pianof. Op. 85. 12 Gr.

Brandl, J., Ouverture zur Posse: Unser Verkehr, fürs Klavier arrangirt von Stemmler. . . . . 6 Gr.

Rieger, J. N., Melange fac. à 4 mains. Op. 21. 16 Gr.

Seiff, J., 6 Walzer für das Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Theater-Journal, enthält eine Sammlung vorzüglich beliebter Tonstücke aus den besten neusten Opern für das Pianoforte ohne Text, vierter Jahrgang, 2 — 6tes Heft. . . . . à 12 Gr.

Moscheles, J., Bonbonnière musicale, Suite de pièces fac., agréables et doigtées pour le Pianoforte. Op. 53. . . . . 18 Gr.

Moscheles, J., les charmes de Paris, Rondeau brillante précédé d'une Introduction pour le Pianoforte. Op. 54. . . . . 16 Gr.

Bochsa, Ch., Airs favoris de l'Op. Tancred de Rossini, arr. pour Harpe ou Piano, avec acc. de Flûte ad libitum. No. 1. . . . . 16 Gr.

Cramer, J. B., Air favori de l'Op. Orphée de Gluck, arrangé en Rondeau p. le Pianoforte. 9 Gr.

— Portrait charmant, Air populair français arrangé en Rondo pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.

— Chaconne célèbre de Jomelli avec une Introduction pour le Pianoforte. . . . . 9 Gr.

Kalkbrenner, Fr., Scatette pour le Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Op. 58. . . . . 2 Thlr.

Kalkbrenner, Fr., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 46. No. 1. 16 Gr.

— do. do. do. No. 2. 12 Gr.

— do. do. do. No. 3. 20 Gr.

Clasing, J. H., Rondeau d'une Exécution facile d'après le Duo: Vivat Bachus etc. pour le Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Quodlibet oder Zusammenstellung beliebter Themas für Pianoforte. No. 3. . . . . 8 Gr.

Beethoven, Favorit-Symphonie für das Pianoforte eingerichtet. . . . . 18 Gr.

Mayseder, Air favorit du ballet de Nina avec Variat. arrangées p. le Pianoforte par Ries. 10 Gr.

Moscheles, Ign., le Forgeron harmonieux, Air célèbre de Händel avec des Variations toutes nouvelles pour Pianoforte. . . . . 10 Gr.

— Nocturne favorit de F. Pär arrangé en Rondoletto pour le Pianoforte. . . . . 10 Gr.

— Variations sur la Cav. favorite „Tu sei il mio dolce amore" de l'Op. Trajano in Dacia de Nicolini pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Beethoven, L. v., grand Quatuor de Violon arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 59. No. 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Kulenkamp, G. C., gr. Walse brillante en forme de Rondeau pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 17. . . . . 10 Gr.

Leidesdorf, M. J., Hommage aux Dames, Rondeau pour le Pianoforte sur des thèmes fav. Op. 152. No. 4. 5. . . . . à 12 Gr.

— les Inséparables, pour Pianoforte et Flûte. Op. 153. No. 2. . . . . 10 Gr.

Payer, J., Rondoletto scherzando pour le Pianoforte. Op. 103. . . . . 12 Gr.

Worsiachek, J. H., grande Ouverture pour deux Pianofortes. Op. 16. . . . . 1 Thlr.

Ries, F., 4me grand Concerto pour le Pianoforte seul. Op. 115. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. **Nº. 49.** 1823.

Zur Ethik der Kunstgenüsse.

A. Unter die Dinge, die ich in meinem Geist und leider auch in meinem fühlenden Herzen nicht vereinigen kann, gehört besonders auch auf der einen Seite das Wohlleben, das raffinirte Geniessen, das Rennen von Zerstreuung zu Zerstreuung, das Schwimmen in einem Meere von Wohlgerüchen, Düften, Dünsten, Harmonieen, das Fahren auf Schwanenhälsen, das Schlummern in Schwanenfederflaum, auf der andern die grenzenlose Noth, der aus hohlen Augen blinkende Hunger, die dem Almosen entgegenzitternde Knochenhand, das enge, schmutzige Daseyn. Sollten wir nicht, sollten nicht die Guten in jeglichem Lande sich verbinden, und einmal Jahr und Tag kein Concert, keinen Ball, keine Oper mehr besuchen, ja, keine fröhliche Musik mehr hören wollen, bis diesem Jammer gesteuert wäre, und kein verschmachtendes Auge mehr diesen Vollauf mit Thränen wahrnähme, kein Ohr mehr durch diese Freudenklänge zu Verwünschungen aufgeregt würde?

B. Wie kommen Sie auf einmal zu einem so leisen, ich möchte sagen, wehlittigen Gewissen?

A. Es lag schon lange in mir. Eine Stelle in der köstlichen Novelle von Tieck, „die Gemälde“ — hat es vollends geweckt. Denn so ist es ja, wir glauben nicht recht mit Sicherheit an unser eigenes Denken und Fühlen, bis es ein Anderer ausspricht, der eben auch darauf gekommen, wie wir.

B. Ich kenne die Stelle nicht, weil ich die ganze Novelle nicht kenne.

A. Sie ist nach mehrstimmigem Urtheil die schönste Erzählung im Taschenbuch zum geselligen Vergnügen von 1822, ja in allen vormjährigen Almanachen, — vielleicht in allen Almanachen der Welt überhaupt.

B. Wer so lobt, muss einem sogleich das Buch mitbringen.

A. Hier ist's! aber hören Sie die Stelle: „Ah! — äussert sich Sophie — Mittheilen, das ist ja noch das Einzige, was das starre Eigenthum, die Grausamkeit des Besitzes etwas entschuldigen und mildern kann; dass auf die Schmachtenden unten etwas von dem unbillig Aufgehäuften herabgeschüttet werde, damit es nicht ganz in Vergessenheit komme, dass wir alle Brüder sind.“

„Der Vater sah sie missbilligend an und wollte eben etwas sagen, als Eduard heftig einfiel, indem er seine feurigen Augen auf die feuchten des Mädchens heftete: Dächte die Mehrzahl der Menschen so, so lebten wir in einer andern und bessern Welt. Wir entsetzen uns, wenn wir von dem Drangsal lesen, das in Wüsten und Einöden fremder Himmelsstriche dem harmlosen Wanderer auflauert, oder von jenen Schrecknissen, die auf der unwirthbaren See das Schiffvolk fürchterlich verzehren, wenn im höchsten Mangel kein Fahrzeug oder keine Küste sich auf der unermesslichen Küste zeigen will. Wir entsetzen uns, wenn Ungeheuer der Tiefe den Verunglückten zerfleischen, — und doch — leben wir nicht in den grosse Städten, wie auf einem Vorgebirge, wo unmittelbar zu unsern Füssen aller dieser Jammer, dasselbe gräuliche Schauspiel sich entwickelt, nur langsamer und desto grausamer? Aber wir sehen aus unsern Concerten und Festen und aus dem sichern Gewahrsam des Wohlstandes nicht in diesen Abgrund hinein, wo die Gestalten des Elends sich in tausend fürchterlichen Gruppen, wie in Dante's Gebilden, zermartern und jammern, und gar nicht einmal mehr zu uns empor zu schauen wagen, weil sie schon wissen, welchem kalten Blicke sie begegnen,

wenn ihr Geschrey uns zu Zeiten aus den Betäubungen unserer kalten Ruhe weckt."

B. Ich sehe Ihnen ins Büchlein und antworte weiterlesend mit dem alten Eisenschlicht: diese Uebertreibungen sind jugendlich. —

A. Halten Sie ein! Ich gebe gern alles zu, was im Verfolge der Erzählung gegen diese edle Aufwallung vorgebracht wird. In mir aber hat sie gewisse Ueberlegungen erweckt, an die ich zuvor nicht mit so tiefem Ernst dachte. Wir lesen immer vom Aesthetischen, vom Technischen, vom Praktischen der Künste, damit sie nur recht verfeinert, geläutert, gewürzig werden möchten, und denken darüber gar nicht an das Ethische, ob es denn immerhin geradezu erlaubt sey, diesen Genüssen nachzugehen, und in welchem Verhältnisse denn diese Kunst-Raffinerie mit dem menschlichen Elend und Weltjammer stehe.

B. Noth und Elend sind so alt, als das Leben, sie sind ewig und nothwendig, und vom Daseyn unzertrennlich: Und so ist auch Ueberfluss, Lust, Kunst. Jedes geht seinen eigenen Gang: so lehrt die Geschichte. Pracht und Verschwendung war immer neben Hunger und Kummer.

A. Das ist faktisch, ich rede aber von Recht und Billigkeit, von Gewissen und Gefühl. Mich stört das Mangelhafte im Genuss des Schönen, ich möchte zuvor das Leben in seinen nothwendigen Bedingungen bereinigt, ehe ich und andere ans Ueberflüssige denken. Ich will keinen aus Brodfrüchten der Armen gezogenen Spiritus trinken, ich will nicht auf Rosenbetten schlummern, bey welchen sich die Geplagten an den Dornen geschunden. Meine Freude soll schrankenlos mir tief ins Herz hinein klingen können.

B. Sollte denn das bey Ihrer ohnehin so bescheidenen Art zu geniessen nicht Statt finden können?

A. Nicht immer. Wir sahen in den letzten Zeiten der Noth überall wohlthätige Vereine. Viele haben sich Gewohntes versagt, um grössern Entbehrungen, schreyendern Bedürfnissen zu begegnen. Ich wäre wohl zum Entsagen geneigt, wenn sich mehrere Gleichgesinnte mit mir verbänden.

B. Wozu das? Wer in einigem Wohlstande lebt, wird immer auch Etwas beyseite legen, womit er Bedürftige unterstützt.

A. Ich bin nicht karg; aber, sagen Sie selbst, könnte ich nicht mit dem, was ich jährlich für Ball, Concert, Oper und häusliche Musik ausgebe, einem armen Handwerker unter die Arme greifen, der vielleicht nur desshalb in Dürftigkeit darniedergehalten wird, weil ihm die ersten hundert Gulden fehlen.

B. Kennen Sie einen solchen, der, was kaum zu glauben ist, Niemand findet, der ihm hiezu verhülflich ist, so werden Sie ihm die Summe auch ohne Ihre Ascetik verschaffen können.

A. Nach schreyender Noth, nach Strohlagern und Lumpen dürfen wir nicht lange suchen.

B. In Lumpen steckt sehr oft der Lump. Es ist nicht leicht, die wahre unverschuldete Noth zu erkennen. Man muss näher treten, um zu finden, dass den Meisten schwer zu helfen ist.

A. Bequeme Weisheit, gemächliche Maximen! Schicken Sie Ihr Geld dem nächsten besten Landpfarrer, es wird in die rechten Hände kommen.

B. Es wird Freude verbreiten, wie wenn ein Kind den Groschen findet, den Sie verlieren. Sie lassen darum doch kein Geld fallen. Und dann wollt' ich Ihnen doch aus dem Stegreif die Geschichte eines solchen gefundenen Groschen oder verschenkten Thalers erzählen, der mehr Uebels verbreitet als Gutes. Warum soll denn das Geld so ein unfehlbarer Freudengeber seyn? Fehlt es denn immer gerade nur an Geld? an den leidigen runden Metallstücken? Man sollte den Armen statt Geld — Arbeit, Geschick, Fleiss, Reinlichkeit etc. geben. Solche augenblickliche Hülfe verschwindet in der allgemeinen Noth, wie ein Wassertropfen auf einer glühenden Platte verdunstet.

A. Sie treiben mich selbst weiter, höher. Der Staat sollte vom Mitleidsgefühl beseelt werden; er sollte von keiner öffentlichen Lust wissen wollen, bis die öffentliche Unlust und so viel als möglich auch die heimlichen Seufzer zum Schweigen gebracht wären. Was wäre es, wenn einmal ein Jahr lang keine Musik sich hören liesse, aus mildem Zwecke? Wäre es nicht erfreulicher, wenn die Herzen hüpften, als die Füsse? wären Dankgebete der Armen nicht die schönsten Melodieen und wechselseitige Zufriedenheit die erfreulichste Harmonie? Das Volk sänge die vielstimmigsten Chöre, wenn auch nicht nach Rossini.

B. Die Idee ist edel und schön. Ich glaube selbst, dass über einem so würdigen, allgemeinen Bestreben die Nation allen Hang zu den gewöhnlichen Zerstreuungen vergässe. Entbehrt es ja

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Januar — No. 14. — 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Vom Verf. der Abhandlung über den Werth der Musik u. s. w., im 38—50sten Stück des 2ten Jahrg. d. Z.)

Der Eintritt in das neue Jahrhundert ergreift mit mächtigem Gefühl einen jeden, der sich nicht blos um Privatverhältnisse bekümmert, die ihm in der kurzen Spanne seines Lebens angemessen sind, sondern der auch oft und ernstlich erwägt, was die Menschheit überhaupt gewonnen hat, und was ihr Noth thut. Wo fänden wir auch wohl eine schönere Gelegenheit, uns den Werth unsrer Bestimmung recht anschaulich zu machen, als bey der Uebersicht eines grofsen Zeitraums, in dem wir so manche schöne Früchte der Anstrengungen voriger Jahrhunderte gewahr werden und dessen letztes Jahrzehend uns den wundervollen Anfang eines neuen unabsehbaren Dramas lieferte! — Welch ein Reiz zu kosmopolitischen Blicken in die Vergangenheit und Zukunft! Was für ein unermefslicher Stoff zur philosophischen Sichtung des Antheils, den die Natur (oder das Schicksal) und dessen, den die freye Thätigkeit der Menschen an diesen Ereignissen hatte! — Warlich ein lehrreiches Geschäft, welches jedoch in unsern Tagen theils mehr erleichtert, theils mehr erschwert wird, als sonst. Jenes dadurch, dafs die Geschichte der Menschheit sich nicht, wie ehedem, auf die hervorstechendsten Begebenheiten (die Schicksale der Regenten und ihre Kriege) einschränkt, sondern auch den Gang der Kultur in ihren einzelnen Zweigen verfolgt und besonders die Ausbildung der Wissenschaften und Künste in sich begreift. Erschwert wird es hingegen durch die grofse Gährung, worin sich gerade jetzt die zuletzt genannten Dinge befinden (eine Folge ihrer allgemeineren Ausbreitung) und wodurch jeder Geschichtschreiber, der weder die Wahrheit verletzen, noch seine Ehre in Gefahr bringen will, mistrauisch gegen sich selbst werden mufs: ob er nämlich den rechten Gesichtspunkt gewählt habe, von dem seine Darstellungen ausgehen sollten. Doch selbst ein kleiner Versuch der Art, wäre er auch sehr verfehlt, kann immer nützlich seyn, indem er wenigstens die Kundigen und Geübten veranlafst, ihn zu berichtigen oder zu erweitern und durch diese Mittheilung ihrer Ideen und Kenntnisse das Ziel gleichsam näher zu rücken. So mag denn also auch in diesen Blättern (da sogar mancher Leser dies für Pflicht halten dürfte) eine möglichst kurze:

Uebersicht des Ganges der Ausbildung, den die Tonkunst während des vergangenen Jahrhunderts in Deutschland genommen hat,

stehen, wobey wohl niemand aus der Acht lassen wird, dafs die hierin gefafsten Urtheile nur Privat-Meinungen eines Individuums sind, und insofern sie Lob oder Tadel berühmter Männer enthalten, gewissermaafsen nur nothgedrungen (d. h. um des Zusammenhangs willen) an's Tageslicht kommen.

Da indessen diese Darstellung *pragmatisch* (d. h. aesthetisch-historisch) seyn soll, weil eine blos *annalistische* Erzählung hier ein zweckloses oder doch überflüssiges Unternehmen wäre, so werden

Einige Blicke auf den bisherigen Gang der Tonkunst überhaupt

vorangehen müssen, weil sie auf den erwähnten Gesichtspunkt hinführen, aus dem hernach die

dieselben auch ohne zu grossen Schmerz bey einer formellen Landestrauer. Die rechte Musik im Menschen ist ja ohnedies, wenn er mit Antheil etwas Ernstheiteres betreibt, und seinen täglichen guten Fortgang wahrnimmt. Aber leider ist diess alles nur eine Idee. So Etwas kann der Staat nicht.

A. Warum nicht?

B. Weil er keines Enthusiasmus [illegible] keiner Begeisterung für eine ascetische Idee. Und dann tritt noch eine Rücksicht ein: die Lust ist im Staate organisirt, sie hat ihre Institute und Verwalter, eine Menge guter und geschickter Menschen sind dabey angestellt. Diese würden Sie brodlos machen, und eine grosse Anzahl Familien, die der Noth ungewohnt sind, dieser Preis geben, während Sie geborne Elende auf eine Weile einen bequemern Zustand schmecken lassen, aus welchem sie doch über kurz oder lang wieder in den alten Jammer zurückfallen.

A. Solche einschränkende Erwägungen sind es, die, mit Prinz Hamlet zu reden, dem moralischen Schlendrian und allem Halben langes Leben schaffen, und jeden ernsten Entschluss in der Geburt ersticken. Der gemeinschaftlichen Noth, sey sie selbstverschuldet oder unverschuldet, — doch was unterscheide ich noch, eine Million kann nicht selbstverschuldet in Jammer und Elend leben, so wenig als Millionen Verbrecher seyn können, — der Noth der Mehrzahl der Nation kann nur das Zusammenwirken Aller abhelfen, und ich weiss freylich wohl, dass hier nur Etwas geschieht, wenn die Verzweiflung aus allen Fenstern um Hülfe ruft. Ein gemeinsames Entsagen der Wohlhabenden gehört zu den schönen Träumen. Aber mir, dem Einzelnen, bleibt doch meine innere Entzweiung. Was soll ich thun?

B. Der Staat ist die Summe der Einzelnen, was Jeder zu thun hat, das muss er mit sich selbst ausmachen. Anders lässt sich die Frage über das Verhältniss des Weltjammers zur Weltlust nicht lösen.

A. Da sind wir wieder am Anfange, nämlich bey meinem Gewissen. Ich möchte so gern den Kunstgenuss als Lohn der Arbeit, ich möchte fertig seyn, rein, ledig aller ernsten Pflichten.

B. Das lässt sich im Leben nicht immer machen. Der Mensch borgt oft von der Zukunft oder leiht ihr, er weiss dann schon wieder gleiche Rechnung zu machen. Das Schöne übereilt uns, oder es zögert, es ist eine flüchtige Gunst des Augenblicks.

A. Lockere Maximen!

B. Das ist Ihre Sache, dass Sie dergleichen recht anwenden, man kann Niemand das Mass der Anwendung von Lebensregeln mitgeben.

A. Nur weiter!

B. Sie müssen also in jedem Moment wissen, ob Sie würdig geniessen.

A. Also die Frage, die ich ein für allemal beantwortet wünschte, muss ich mir selbst in jedem neuen Falle beantworten?

B. Allerdings!

A. Ich sage Ihnen ja, ich bin niemals fertig, ich fühle mich niemals ganz rein, nie mein Daseyn ganz aufgeräumt, dass es würdig wäre, die göttliche Kunst würdig zu beherbergen.

B. Wären Alle, wie Sie, das Gedränge an den Kassen möchte nie sehr stark seyn. Aber so ist's! für die Würdigsten scheinen oft diese Kunstanstalten nicht da zu seyn; sie versagen sich manchen Genuss, während so viele Unwürdige, so viele flache Seelen sich mit täglicher Lust bis zum Ekel füttern. Mit einer allgemeinern Betrachtung möchte ich Sie doch ermuthigen. Den Einzelnen geht das Weltschicksal, das Glück und Unglück der Nation wenig an. Schiller singt:

Für Thun und Regen, und für's Wohl der Menschengeschlechter
Lass du den Himmel, Freund! sorgen so gestern wie heut.

Es giebt stets so viel Nothwendigstes zu thun, dass wir an das Entlegenere niemals denken dürfen. Nun brauch' aber Jeder recht viel Kraft des Insichselbstseyns, um seine Sphäre auszufüllen, und den Angehörigen, denen, die seine Wirksamkeit ansprechen, Etwas seyn zu können. Er ist an einen heilsamen Wechsel der Anstrengung und Erholung gebunden. Er wirkt am meisten durch heitern Geist, durch ein gesundes Daseyn, in einem möglichst langen Leben. Dieses verlangt selten einen Helden mit Aufopferung. —

A. Ich verstehe Sie schon; Sie rathen mir, den Blick wegzuwenden von der Noth, damit ich ungestört meiner Erholung pflegen möge.

B. Ich rathe Ihnen, was Sie sonst im Leben tausendmal selbst thun, thun müssen.

A. Nun, Freund! das Problem haben Sie mir eben nicht gelöst, aber einigermaassen hat durch Sie das Unendliche, Verworrene bestimmtere Umrisse erhalten. Es ist sechs Uhr, der *Freyschütz* wird gegeben; lassen Sie uns aufbrechen, dass wir noch einen erträglichen Platz erhalten.

B. Für diessmal muss ich danken. Ich habe ein krankes Kind zu Hause und der Lach-Chor möchte mich zur Unzeit daran erinnern, dass es weinen könnte.

Nachrichten.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in dem südlichen Theile des Königreichs der Niederlande.

Wenn man in musikalischer Hinsicht den einzelnen Menschen oder auch ein ganzes Volk zu beurtheilen hätte, so müsste man wohl weniger auf die durch Studium erworbene Fertigkeit, als vielmehr auf die Grundanlagen sehen, die ihnen die Natur zur Tonkunst verliehen. Jene mag noch so sehr in Staunen setzen, wenn ihre Leistungen nicht vom innigsten Gefühle der Kunst beseelt sind, so werden die einfachsten Aeusserungen dieses letztern sie in ihren Wirkungen auf's Gemüth übertreffen. Wie oft beschämt ein schmuckloses Lied, mit Anmuth vorgetragen, alle Künstlichkeit des Virtuosen! die Natur, die gütige Mutter, hat diese Wahrheit dadurch ausgesprochen, dass sie den Menschen in der Stimme die Anlage zum Gesange verlieh; sie sollten den Quell der reinsten Genüsse der Kunst, die, mehr wie irgend eine andere, mit unserm Innersten verwandt ist, in sich tragen. Daher äussert sich auch bey einem Volke die Anlage zur Tonkunst durchgehends in der Vorliebe zum Gesange; und wenn wir in gegenwärtigem Aufsatze über den Zustand der Musik in den Niederlanden (wir meynen hiermit nur die ehemaligen Oestereichischen, oder den jetzigen südlichen Theil des Königreichs) einiges mittheilen sollten, so müsste wohl zunächst von diesem Gesichtspunkte ausgegangen werden.

Die Niederländer sind bekanntlich mit den Deutschen zum grössten Theile einerley Ursprungs; Sprache, Sitten und Gebräuche deuten überall auf die Verwandtschaft mit dem germanischen Stamme, und man könnte daraus schliessen, dass auch dieselbe Anlage und Neigung zur Tonkunst hier wie dort im Volke vorhanden sey: man würde sich indess in dieser Voraussetzung irren. Bis in die untersten Klassen trifft man in Deutschland eine rege Auffassungskraft für Melodieen, und ein richtiges Gefühl für Harmonie an, so dass oft Kinder, die nicht den mindesten Unterricht genossen, uns durch Quartetten in Verwunderung setzen, die einer guten Gesangschule Ehre machen würden. So etwas findet man in Belgien selten oder nie. Sehr wenige Lieder sind in dem Munde des Volkes, sie sind meist ohne alle Anmuth, und werden, nach Art des französischen Vaudeville's in langweiligem Unisono heruntergesungen: daraus lässt sich abnehmen, dass auch in den Bildungsanstalten, die mit dem schlichten Bürger- und Landvolke in Berührung stehen, keine Richtung zum Gesangunterrichte sich offenbart. Der Vorsteher einer solchen Anstalt fühlt sich nicht geneigt, einem Ziele nachzustreben, zu dessen Erreichung sich keine entschiedene Anlage äussert, wo seinen Bemühungen nirgend vom herrschenden Geschmacke vorgearbeitet ist, und er nur kärglichen Beyfall zu erwarten, vielleicht gar den Vorwurf zu befürchten hätte, er opfere das Nöthige dem zwar Angenehmen, aber Ueberflüssigen. Aus dieser Vernachlässigung des Gesangs in den Schulen folgt nothwendig dieselbe Vernachlässigung in den Kirchen. Obgleich die katholische Religion hier immer die herrschende gewesen, und es dieser Pflegerin der schönen Künste bis zur Zeit des französischen Kirchen- und Klosterraubes nicht an Mitteln gebrach, für Ausbildung heiliger Musik kräftig zu wirken, so findet sich doch kaum eine Spur, dass sie es sich irgendwo besonders habe angelegen seyn lassen. In den Landkirchen kennt man die schöne Sitte nicht, dass die ganze Gemeinde vielstimmig den frommen Gesang anhebt, und unter den Städten können hier nur Antwerpen und Gent angeführt werden. In beyden wird regelmässig jeden Sonntag in der Hauptkirche eine musikalische Messe ausgeführt, und sind gleich die Leistungen nicht so ganz vollständig, so verdienen sie doch in Hinsicht auf Auswahl sowohl als auf harmonischen, gefühlten Vortrag, Lob und Auszeichnung. In den übrigen Städten, selbst Brüssel

mit eingeschlossen, sieht man sich vergebens nach einträchtigem Streben der Künstler und Liebhaber um, einen Verein zur Ausführung von Oratorien, Messen und sonstigen grösseren Gesangstücken zu Stande zu bringen.

Die Ursache dieser fast allgemeinen Abwesenheit einer tieferen Richtung des Gemüthes zur Tonkunst, und der daher rührenden Vernachlässigung der heiligen Musik, liegt bey den unteren Klassen wohl zunächst in dem überwiegenden Triebe zum Erwerbe, der, nur auf das Materielle bedacht, dem Geiste keine der still verträumten Stunden übrig lässt, in denen die Muse sonst den Sinn des Schönen zu wecken pflegt. Bey den höhern Ständen aber muss sie vornehmlich in dem sich auf alle Ausbildung des Geistes und Gemüthes erstreckenden, ja sie fast ausschliesslich beherrschenden Einflusse des benachbarten Frankreichs gesucht werden. Die französische Literatur entwickelt vorzüglich nur den Geist, spricht aber das Gemüth weniger an, und bezweckt vielmehr überall eine solche erkältende, witzelnde Klarheit, dass diese eigentliche Gefühl selten mit Macht in ihr waltet, sondern gewöhnlich nur oberflächlich angeregt wird. Wie sehr dieser der Neigung zu einer Kunst, die, wie die Tonkunst, ganz Gefühl ist, schon im Allgemeinen entgegenstehen, wie sehr es aber besonders dem Sinne für die Gattung hinderlich seyn musste, die mehr als jede andere die tiefsten Tiefen des in sich selbst versinkenden Gemüthes in Anspruch nimmt, beweist das Beyspiel Frankreichs, und musste nothwendig eben so fühlbar werden in einem Lande, wo Erreichung französischer Cultur das Hauptstreben der höhern Klassen ist. Daher sind hier Oratorien kaum dem Namen nach bekannt. Man hat nur eine dunkele Ahnung ihrer Herrlichkeit, und die Berichte, die man vom Auslande her, besonders aus Deutschland, über jene musikalischen Leistungen erhält, in denen sich die Macht des Gesanges und der Instrumente zu den bewundernswürdigsten Wirkungen vereinigt, werden mehr angestaunt, als dass man sich auch nur entfernt durch ein Vertrauen auf eigene Fähigkeit aufgemuntert fühlte, so grossen Beyspielen nachzukommen. Vielleicht könnte aber wohl von derselben Seite her, deren Einfluss bisher so nachtheilig gewesen, die Liebe zum Gesange, und besonders auch zum vielstimmigen angeregt, und dadurch die Möglichkeit vorbereitet werden, in Zukunft im Fache der Kirchenmusik etwas zu leisten. Seit etlichen Jahren hat man nämlich in Frankreich in den Schulen, wo man die Methode des wechselseitigen Unterrichts eingeführt, auch die Gesanglehre aufgenommen. Männer, die sich mit Eifer der Verbesserung des Elementarunterrichts widmeten, deuteten besonders auf Deutschland, als auf ein hierin nachzuahmendes Muster hin. In der Hauptstadt wie in den Provinzen wurden Gesangschulen errichtet; es erschienen systematische Werke über den Gegenstand, und das angeregte Streben verbreitete sich auch bald über Belgien. Seitdem sind in Lüttich, Brüssel, Antwerpen, Gent, Mons u. s. w. Gesangschulen nach der angeführten Methode eingeleitet worden, an denen Kinder und Erwachsene Theil nehmen. Was der Verfasser dieses Aufsatzes von den bisherigen Leistungen einer solchen Schule in Brüssel kennt, berechtigt eben noch zu keinen grossen Erwartungen; indessen sollen andere Städte der Hauptstadt voraus seyn, und im Chorgesange schon mehr leisten. Es ist zu vermuthen, dass man auf dem einmal betretenen Pfade muthig vorwärts schreiten wird, denn in Frankreich fahren angesehene Literatoren fort, den Gesang in den unteren Schulen als eines der edelsten und einfachsten Mittel anzupreisen, um Geist und Gefühl der geringeren Klassen zu bilden, und ihnen reine und wohlfeile Genüsse zu verschaffen.

Giebt dieses nun einigermassen der Hoffnung Raum, dass der musikalische Sinn im hiesigen Volke dereinst tiefer wurzeln werde, so bleibt es nichts destoweniger wahr, dass bisher die Tonkunst hier keine innige Vertraute des Gemüths, kein tiefgefühltes Bedürfniss des Lebens war, sondern diesem nur als äusserer Schmuck beygesellt ist. Als solcher tritt sie nun auf entweder in der Instrumentalmusik allein, oder in ihrer Verbindung mit dem Gesange zur Oper.

Wir erwähnen zuerst der Blasinstrumente, weil sie uns auf einen Gebrauch aufmerksam machen, der einen wirklich volksthümlichen Antheil an dieser Gattung beurkundet, und zugleich den Geist der Einwohner und die Art zeigt, wie sie die Pflege der Musik mit sonstigen Lebensgenüssen in Verbindung zu bringen wissen. In den meisten Städten Belgiens, besonders aber in denen der Provinzen Flandern und Hennegau,

haben sich nämlich seit langer Zeit Liebhabervereine, von Künstlern unterstützt und geleitet, gebildet, die sich die Pflege der sogenannten Harmoniemusik besonders angelegen seyn lassen. Die Vorliebe für diese Gattung mag wohl zum grossen Theile daher rühren, dass sie auch das weniger gebildete Ohr anspricht, und sich ganz vorzüglich dazu eignet, öffentliche Feste zu verschönern. Denn der Niederländer hängt noch, wie in jenen Tagen seiner politischen Grösse, an allem Oeffentlichen, das den Wohlstand des Landes zur Schau stellt, und an eine gewisse republikanische Freyheit und Mischung der Stände erinnert. Unter den sich auszeichnenden Städten nennt man gewöhnlich zuerst Enghien, (von nicht mehr als 2500 Seelen) dann Courtray, Grammont, Mons, Brügge, Gent u. s. w. — So wie nun diese Städte in ihrem Bestreben einander nacheiferten, so gab dieses zu öffentlichen Wettstreiten Veranlassung, die wir kürzlich beschreiben.

Eine der Städte kündigt in den öffentlichen Blättern an, dass an einem bestimmten Tage (gewöhnlich der grosse Kirmesstag) ein blasinstrumentalischer Concurs innerhalb ihrer Mauern Statt haben soll. Bedingungen und Belohnungen werden angegeben. Jene bestehen in der Ausführung von drey, eigener Auswahl überlassenen, Stücken. Diese in goldenen und silbernen Medaillen für die beste Ausführung, ersten, zweyten und dritten Grades, sowohl der Städte als der Landgemeinden; ferner für die beste äussere Haltung (denn jeder Verein ist uniform, nach militärischem Zuschnitte, gekleidet); und endlich für die Stadt und Landgemeinde, die aus der weitesten Ferne hergekommen. Der Eifer, an diesen Wettstreiten Theil zu nehmen, ist so gross, dass sogar französische Städte, wie Lille und Dünkirchen, auf mehr als zwanzig Stunden Weite, herbeyeilen. Unter klingendem Spiel und fliegenden Fahnen ziehen nun allmählig die Vereine heran, und werden von der Musik und den Behörden der preisaustheilenden Stadt feyerlich empfangen. Am anberaumten Tage werden die Kampfrichter erwählt. Jeder Verein ernennt eines seiner Mitglieder, und der bewirthende, der selbst nicht mitkämpft, zwey. Auf einem öffentlichen Platze, von einem erhabenen Gerüste herunter, lassen nun die kämpfenden Partheien, eine nach der andern, sich hören; gegenüber sitzen auf gleicher Höhe die Richter. Zu beyden Seiten sind an Schilden die Preismedaillen aufgehängt, und während ein Theil spielt, lässt sein Fähndrich die Fahne der betreffenden Stadt entfaltet wehen. Man denke sich diesen Auftritt, und nun die unermessliche, aus Nähe und Ferne herbeygeströmte Menge, die sich horchend und schauend umherdrängt, und man wird das Anziehende eines solchen Volksfestes fühlen. Nachdem alle Kämpfer das ihrige geleistet, treten die Geschwornen zusammen, und verkündigen, nach kurzer Berathung, dem versammelten Volke die Sieger, denen sie, in der Person ihres Directors, unter lautem Jubel der Umherstehenden, die Preise ertheilen.

Wenn das, was oben über Gesang und Kirchenmusik gesagt worden, auf die Vermuthung hätte führen können, die hiesige Gegend dürfe gar nicht zu denen gezählt werden, wo es sich der Mühe lohne, den musikalischen Leistungen, oder vielmehr Versuchen, einige Aufmerksamkeit zu widmen, so wird hoffentlich das hier über diese öffentlichen Wettstreite Mitgetheilte die voreilige und billige Strenge eines solchen Urtheils mildern. Liebhaber, die keine Kosten noch Anstrengungen scheuen, etwas Beyfallswerthes zu Stande zu bringen, verdienen immer die Achtung dessen, dem die Musik lieb ist; und Einwohner, die mit dem regsten Antheile ihren Leistungen beywohnen, und den Sieger durch ehrenvolle Belohnungen aufmuntern und auszeichnen, sind gewiss nicht so ganz ohne Sinn für das Schöne. Der Einfluss dieser Feste auf das Gedeihen des musikalischen Strebens ist fühlbar. In den genannten Städten haben nicht bloss Künstler, sondern auch Liebhaber es zu seltener Fertigkeit gebracht, und ihr Zusammenspiel zeichnet sich durch Geschmack und Pünktlichkeit des Vortrages aus. Da man einen grossen Werth darauf legt, etwas Seltenes oder Neues zu besitzen, so wird viele Musik angeschafft, und gewöhnlich versteht sich der Director darauf, grosse Orchesterstücke für Harmoniemusik einzurichten.

In den nämlichen Städten ist man dagegen auf den andern Instrumenten noch weit zurück. Diese werden in den südlichen Provinzen mehr ausgebildet, und die allgemeine Stimme ertheilt der Stadt Lüttich das Lob, dass sie hierin am meisten gelte. Wirklich herrscht in dieser Stadt eine grosse Vorliebe zur Musik, und vielleicht

ein zarterer Sinn, als sonst irgendwo in Belgien. Es finden sich dort Liebhaber, die sich in einer Hauptstadt auszeichnen würden. — So wie denn neulich einer derselben mit dem jungen Massord, einem etwa neunjährigen Knaben, den er aus Menschenliebe zu sich genommen und unterrichtet, nicht bloss in den ersten Städten Belgiens, sondern auch in Paris, aufgetreten ist, und durch das wirklich bewundernswürdige Spiel dieses Kindes seine eigene Virtuosität hinlänglich an den Tag gelegt hat. Die höhern Klassen nehmen hier Antheil an der Kunst. Jeden Winter werden im Saale der *Société d'émulation* Concerte gegeben, in denen Künstler und Liebhaber sich durch Geschmack und Fertigkeit empfehlen. Das Bildniss Grétry's ist in diesem Saale aufgestellt, und das Andenken eines so ehrenwerthen Mitburgers steht wie ein aufmunternder Schutzgeist über dem Streben des Vereins.

(Die Fortsetzung folgt.)

München, im November. Seit mehr als 15 Jahren hat sich Mehul's *Joseph* (*Jacob und seine Söhne*) in seinem Ansehen erhalten. Er gehört mit Cherubini's *Armand* zu jenen Kunstwerken, welche aus der Epoche des verdeutschten französischen Singspiels uns übrig geblieben, und wird hier noch in seiner Reinheit dargestellt. Am 7ten October kam er wieder auf die Bühne, und das Einfache des Vortrags der Mitspielenden bewirkte ein in allen seinen Theilen übereinstimmendes Ganze und gewährte einen desto höheren Genuss, weil er bey der Wendung, die der Geschmack unserer Singbühne nimmt, immer seltner wird. Wem muss es nicht erwünscht seyn, sich doch einmal wieder von dem Rouladenlärmen und dem mit ihm verbundenen betäubenden Geklatsche in eine Zauberwelt von Ruhe und innerer Heiterkeit versetzt zu fühlen. Diese wird jedoch bey uns gegen das Ende sehr gestört, indem eine ungeschickte Hand herrliche Stücke weggerissen hatte, um Tändeleyen anzubringen. Da nämlich, wo der Dichter das Ueberbringen der Geschenke an Vater und Brüder nur kurz andeutet, um den bisherigen Eindruck nicht durch Schaustücke auszulöschen, musste hier nach Anordnung der letztern Zeit eine ganze Karavane von Kamelen, Dromedaren und andern Ungeheuern der Wüste mit Treibern, Mohren, Sklaven, Kisten, Kasten und Koffern in wahrhaft lächerlichem Prunk auf der Bühne herumziehen, und, um Zeit zu diesem Kinderspiele zu gewinnen, mussten schon die vorhergehenden Musikstücke verändert, verkürzt, verstümmelt werden. Man sollte dergleichen Ueberbleibsel eines barbarischen Zwischenreiches, wozu auch die Tänze in *Othello* gehören, gänzlich ausreuten, und den Dichter, nicht den Garderobe- und Tanzmeister walten lassen. Am 21sten ward Cherubini's *Graf Armand* (*Wasserträger*) gegeben.

Den 14ten, nur wenige Tage nach der Rückkehr von Mad. Vespermann, ward Othello von Hrn. Mittermair mit Kraft und Kunsterfahrenheit vorgestellt. — Das Ausland hat die grossen Naturanlagen und Kunstleistungen dieser Sängerin anerkannt, von welcher Alles, was man im Gesanges-Vortrage glänzende Fertigkeit, Gewandtheit, Kraft, Feuer, nennen könnte, immer im hohen Grade erreicht wird; doch werden freylich dabey, eben als natürliche Folge, jene sanfteren Stellen, welche Portament, leidenschaftlichen Ausdruck, innere Rührung erfordern, in Schatten gestzt. Die Romanze konnte somit nicht ganz befriedigen.

Den 28sten *die Müllerin.* Es hat Jemand die hiesige Stadt das Vaterland der Variationen genannt und nicht ganz ohne Grund; denn noch ist wohl in keinem Orte Deutschlands oder Italiens eine förmliche Variationenschule und Rouladenfabrik eröffnet worden, wie hier; nirgend stürzt bey einer angekündigten Gurgelsonate das Volk ungestümer den Theatern zu, nirgend gerathen auch — gesündere aber wenige Urtheile in Ehren belassen — seine Organe bey Anhörung einer neuen Roulade oder eines Staccato's in schwindelnder Höhe, wie sie es nennen, mehr in Begeisterung, als eben hier, wodurch dem Künstler ein höheres Streben gleichsam untersagt, und dergleichen Dinge als gute Zugstücke oft sogar bestellt werden. Der Rolle der Müllerin sind wegen wiederholter Cavatine Variationen gleichsam wesentlich; wenn aber andere Mitsingende einen Wettkampf eröffnen, und drey, ja vier Variationen auf dieselben unbedeutenden Worte vorbringen, so kann wohl der Unbefangenste eine Rüge nicht zurückhalten. Würden sie für jede Variation um einen geeigneten Text

sich umsehen, so wäre die Sache eher zu entschuldigen. Ueber das von vielen Seiten getadelte Unwesen dieser neuesten Gesangart mögen hier die Worte eines trefflichen Schriftstellers, der zugleich unter den gebildeten Tonsetzern einen bedeutenden Rang behauptet, angeführt werden.

„Wie!“ so ruft dieser ächte Kenner aus, „der öffentliche Geschmack der Musik soll nie höher gestanden haben, als in gegenwärtiger Zeit, wo man nur gefällige oder glänzende äussere Formen, nicht innern Gehalt begehrt, sich nur an jenem ergötzt, ohne diesen zu fühlen? wo beym Genusse der Musik Denken und Empfinden beynahe aus der Mode gekommen, und daher auch nur solche Compositionen beliebt sind, welche weder Gedanken, noch Empfindungen erregen, weil sie selbst nichts dergleichen enthalten? wo man in der Gesangmusik das Gedicht blos für ein nothwendiges Uebel hält, ohne welches man keine Sylbe für die Töne finden, und Gurgeln nicht für Singen ausgeben könnte? wo die Ausführung alles, die Erfindung Nichts, oder doch nur in so fern etwas ist, als sie der erstern Gelegenheit giebt, mit mechanischen Fertigkeiten zu blenden? wo die Begriffe von Styl und Charakter der Musik so verworren, oder vielmehr so erloschen sind, dass man das Concert in die Oper, die Oper in die Kirche versetzt hat, und Instrumental-Musik singt, wie der grösste Unsinn, die unbegreiflichste Verwirrung des Verstandes und Geschmackes, welche jemals die Tonkunst entehrten, die gesungenen Variationen beweisen? wo endlich, als natürliche Folge alles Vorhergehenden, die ewig schönen Werke der classischen Tonsetzer durch ephemere Erzeugnisse des Tages von den Klavierpulten oder Concert-Sälen, und (Paris und Berlin etwa ausgenommen) auch grösstentheils von den Opernbühnen verdrängt worden sind?“

Die italienische Oper war, weil einige Mitglieder derselben abwesend und andere aus Italien neu berufene noch nicht angekommen waren, in jenen Tagen noch nicht eröffnet, während welcher unsere Herzen dem hochgefeyerten Gast aus Norden entgegen schlugen; doch blieb sie nicht ohne Lebenszeichen, sie gab am 5ten October, was sie konnte; dem *Inganno felice* fehlt es nie an herzlicher Theilnahme. So lässt sich jeder gerne täuschen. Dem. Schechner sang sehr gut.

Die Ballete haben der deutschen Oper während der Klemme, in welcher sie während der letzten Monate sich befand, treulich beygestanden und freundliche Aushülfe geleistet. Die *Wildschützen*, die *Tyroler*, das *Portrait*, endlich ein glücklicher doch schon einmal angebrachter Impromptü an jenem Abende, da der Kronprinz von Preussen das Theater mit seiner Gegenwart beehrte, wurden gut aufgenommen.

Zu der Stelle des entlassenen dreyjährigen Theater-Intendanten Stich wurde Freyherr von Weichs berufen, ein wahrer Freund der Künste und Verehrer der Wissenschaft, und fern von Eigendünkel und Vorurtheilen. Als Oekonom ist Hr. Braun, zuletzt Director des städtischen Theaters in Nürnberg, ihm zugeordnet.

Concerte. Selten war ein Monat daran reicher, als der eben verflossene. Zwey Virtuosen auf dem Piano, zwey andere auf der Violine, die zarteste Jugend mit dem reifen Alter im edlen Kampfe. Hr. Moscheles, auf seiner Rückkehr von London hier angekommen, liess uns am 10ten ein Concert und eine schon gehörte Phantasie hören. Seine ungemeine Fertigkeit ward bewundert, doch wollte man seine Art, das Pianoforte zu behandeln, keineswegs als die ächte anerkennen: man meynete, dass dieses Aufheben des Armes, das Heraushämmern der Töne, welchen man bey der schnellsten Folge doch noch ihr Zersplittern und Auseinanderreissen anhört, dieses Herumfliegen der Finger, welche, wie der Schütze die Wachtel, so die Taste auch im höchsten Fluge zwar noch immer treffen, übrigens aber nie mit der Nerve sie befühlen, um doch etwas Gesangähnliches hervorzubringen; dass all dieses in dem Zuhörer den Gedanken eines Klapperinstrumentes erregen; dass Hr. M. dem Studium von Händels Suiten und Cramers Exercitien, diesen Grundpfeilern eines ächten Klavierspieles, wenig Aufmerksamkeit müsse gewidmet haben, dass Potpourri's auf die Ehre einer Phantasie keineswegs Anspruch zu machen hätten. Acht Tage später gab ein Knabe, der eilfjährige Liszt, aus Ungarn, Schüler des Hrn. Czerny in Wien, Concert, und riss durch sein gerundetes Spiel, seinen richtigen, das Gefühl ansprechenden Vortrag, und durch einen in seinem zarten Alter seltenen, vielleicht nie höher entfalteten Kunstsinn, der selbst der Fertigkeit noch Geschmack abzugewinnen wusste, da er in

seinen Vorspielen und Einleitungen, worin er nicht ein blosses Auswendiglernen, sondern schon jetzt ein gewisses inneres Wirken an den Tag legte, alle Hörer zur Bewunderung hin, und hatte auch in einem nur wenige Tage später gegebenen zweyten Concerte noch ein zahlreiches Auditorium. Möge er, dieser von der Natur so begünstigte Knabe, auf seiner Rückkehr uns wieder besuchen! — Aber wenn er nun seine Kunstreise vollendet und dann, noch kaum zum Jüngling gereift, zu den Seinen wiederkehrt, welch' ein Geschick wird seiner warten? Möge der Himmel schützen, was Menschen nicht immer beachten! Kraft des Kindes, schon bis zum Erschöpfen gesteigert, alle Anlagen des Menschen in ihren Blüthen auf einen Zweig hingekehrt — dann ein Instrument, welchem weder an Fürstenhöfen, noch in Theatern oder Kirchen ein nährender Boden angewiesen ist, welches ohne Heimath auf den Heerstrassen herumziehen muss, das nur dem gereiften Manne allein ein mühsames Unterrichtsleben fristet. — Eine frohere Aussicht gewährt die Violine, sie ist einer früheren Anstrengung werth. Die Brüder Ebner, auch aus Ungarn, in gleichem Alter mit Liszt, und schon als künftige Mitglieder der königl. preussischen Kapelle ernannt, zeigten in dem Concert am 23sten sich ihres Berufes würdig. Wir müssen hierbey die immer gefällige Bereitwilligkeit unseres königl. Musikvereins rühmen, deren sich jeder reisende Künstler zu erfreuen hat, und welche ihm zur Deckung der anderseo nicht unbeträchtlichen Kosten nur die Auslage für Beleuchtung und Bedienung übrig lässt.

Die Direction der musikalischen Akademie hat so eben (am 2ten Nov.) durch Aufführung des *Weltgerichtes* von Schneider, zum Besten der Unglücklichen zu Hof, bey welchem 200 Künstler mitwirkten und auch die Kosten übernommen wurden, einen schönen Beweis ihres menschenfreundlichen Sinnes gegeben.

Königliche Hofkapelle. Die Leitung dieses ehrwürdigen, schon in frühen Zeiten gestifteten Musikvereins ist jetzt dem durch seine Compositionen sehr ehrenvoll bekannten und durch seinen Eifer für die gute Sache der Kunst höchst achtbaren Freyherrn von Poissl als Intendanten übertragen. Wir müssen dem Institute zu dieser Ernennung Glück wünschen, welche eine desto ehrenvollere Anerkennung des Verdienstes ist, da sie zunächst durch den Wunsch des Hrn. Baron Rumling selbst veranlasst worden ist, welcher schon früher am herzoglichen Hofe, und dann auch wieder neuerlich mehrere Jahre diess Amt führte und den Freyherrn v. P. sich als einen activen Mitarbeiter von der Gnade des Königs erbeten hat.

Halberstadt, im November. Der 14te und 15te dieses Monats waren für das hiesige musikalische Publikum genussreiche Tage. Auf der Rückkehr von seiner Kunstreise in Holland besuchte Hr. K. M. Hummel unsere Stadt und seinen wackern Schüler, unsern Domorganisten Hrn. Bake, welcher uns schon früher mit H.'s Werken bekannter gemacht und uns von dessen Meisterschaft einen Vorschmack gegeben hatte. H. gab am 14ten hier ein Concert. Er trug darin sein Concert in A moll, die *Sentinelle* und ein neues Rondo vor und schloss mit einer freyen Phantasie. Es ist kaum nöthig, hinzuzusetzen, dass sein meisterhaftes Spiel auch hier den rauschendsten Beyfall erregte. Ausserdem hörten wir in diesem Concerte zwey Ouverturen von Gluck und von Fr. Schneider, und eine von Hrn. Hauern recht brav gesungene Pär'che Arie. Am 15ten liess sich der gefeyerte Meister auf unserer Domorgel in einer Phantasie hören; den Ertrag überliess er den hiesigen Armen.

Mayland. Hr. Rossini war vor kurzem einige Zeit hier und reisete dann nach London ab, wo er zwey Opern zu componiren und ein Conservatorium (!) zu errichten übernommen hat, und mit seiner Gattin während acht Monaten monatlich 10,000 Franken erhält.

Recension.

Königsfeyer. Eine Sapphische Ode mit einer Wechselstrophe in teutscher und lateinischer Sprache. Wort und Tondichtung von F. X. Eisenhofer, Königl. Baier. Prof. am Gymnasium zu Neuburg. 1822. Zehntes Werk. München, bey Falter und Sohn. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Das vorliegende Werk, den hohen Ständen des Königreichs Baiern gewidmet, sehr schön gedruckt, tritt auf, als wolle es sich wichtig machen. Das wird es aber wohl nicht. Der Wortdichter meynt es sehr gut und treu, wenn er die Macht, die Gerechtigkeit und die Weisheit des Königs in drey Strophen besingt; aber, von dem Genius der lateinischen Sprache und Poesie verlassen, vermag er es nur in kümmerlicher Ausführung. Als Beweiss dieser Behauptung stehe hier die erste Strophe nebst der Wechselstrophe, welche letzte, vielleicht mit Absicht, völlig ohne Rhythmus ist.

Integer sit rex potis atque pollens!
stimt vir ad rutum juvenisque in armis,
imperans aedes et agreste tectum
rursque munit.

Hic Deus salvum patrem hic nostrum
qui regit pollens suos gentes,
conserva obsecro regem.

Die andern beyden Strophen sind ganz gleich behandelt und die Wechselstrophe ist, „justus" und „prudens" statt „pollens" ausgenommen, genau dieselbe. Der Text ist auf zweyerley Weise untergelegt, wie die folgende Anmerkung besagt. „Der im Geiste des Alterthums nach dem Sapphischen Metrum untergelegte lateinische Text folgt hier (die Singstimmen allein eng auf zwey Seiten gedruckt) für beliebige Wahl nach der gewöhnlichen kirchlichen Accentuation behandelt." Der deutsche Text ist sehr treu dem lateinischen nachgebildet oder umgekehrt, und es gilt also von ihm ziemlich dasselbe, was von jenem gilt. — Der Tondichter hat sich bestrebt, in den Gedanken selbst und in ihrer Darstellung durch die Singstimmen den alten, fast Choralmässigen, Styl nachzuahmen, die hohe Einfalt desselben aber, die unsern verwöhnten Ohren nicht mehr zusagt, (so behauptet man wenigstens, jedoch im Allgemeinen wohl nicht mit vollem Rechte) durch Behandlung der Instrumente nach neuerer Weise gleichsam zu verstecken, oder sie zu heben, wie man nun solch Verfahren nennen will — und diese Absicht zu erreichen ist ihm meist, zuweilen sehr gut gelungen. Die Gedanken selbst aber sind, vielleicht nur durch den die Phantasie beschränkenden Zweck der Nachahmung und durch den Text, etwas ängstlich zu Tage gekommen, und, um es ganz mild auszusprechen, sehr gewöhnlich. Regelrecht ist Alles, die Stimmführung durchaus gut, wenn man sie blos sieht, doch lässt sich diess und das nachweisen, was der ältern Ansicht von Angemessenheit (dass ich so sage) entsprechend dem Ohre wohl Fehler dünken kann. Uebrigens ist dadurch, dass man möglichst in consonirenden Akkorden fortschreitet, und die Dissonanzen, wo man nur kann, vermeidet, wenigstens die, neuerer Zeit sehr gebräuchlichen, den Alten aber als grauhafftiger Unfug erscheinenden, mit frommer Scheu flieht, noch nicht mehr geschehen, als dass man die äussere alte Form gewissenhaft beobachtet hat. Der alte gute Geist aber, der sich durch Anderen kund thut, fügt sich auch in neue Gestalt. Wenn nach dem Bemerkten nicht geläugnet werden kann, dass das vorliegende Werk gut ausgeführt (und das ist nicht schwer) von gewissem Effekt sey, so ist dieser doch mehr in der Quantität als Qualität begründet. Denn die gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente werden noch durch drey Posaunen verstärkt (in dieser Musikgattung sehr zweckmässig) und wenn nun, wie hier oft geschieht, sieben Blechinstrumente nebst den Pauken mit aller Kraft ertönen, so muss nothwendig irgend eine Wirkung hervorgehen.

Das Werk enthält zwey Introductionen, jede von etwa 40 bis 50 Takten, absichtlich sehr ähnlich, nur dass die erste (Andante maestoso C dur $\frac{4}{4}$ Takt) für die Aufführung in der Kirche, die zweyte (Allegro maestoso C dur $\frac{4}{4}$ Takt) für andere Gelegenheiten bestimmt ist. Ein vierstimmiger Choralmässiger Gesang ohne Instrumente in G dur $\frac{4}{4}$ Takt folgt, den der Chor, von den Blasinstrumenten unterstützt und von etwas figurirten Saiteninstrumenten begleitet, wiederholt. Bey „Hic Deus", C dur, tritt unter reicherer Figurirung der Instrumente der Chor unisono ein, der Schluss „Conserva obsecro regem" ist wieder vierstimmig. Die zweyte und dritte Strophe haben dieselbe Musik, welche die erste hat. Den völligen Schluss machen fünf Takte Adagio „Conserva obsecro regem" C dur, F dur, C dur.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. Nº. 50. 1823.

Recensionen.

Etude pour le Pianoforte en 24 grands Exercices, par J. George. Liv. 1. 2. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. jeder Lief. 1 Thlr.)

Das fleissige Spiel grosser Uebungsstücke, ganz eigentlich zur Beförderung höherer und vollkommnerer Ausbildung abgefasst, wie deren in älterer Zeit gar treffliche geliefert wurden, wie man sie aber hernach vernachlässigte und darüber fast die ganze Gattung in Vergessenheit kommen liess, bis nun seit 15 bis 20 Jahren einsichtsvolle und kunstfertige Meister diese Gattung wieder hervorriefen und so Rühmenswürdiges in ihr lieferten — diess fleissige Spiel ist ganz gewiss eine Hauptursache der jetzt so hoch gestiegenen und so weit verbreiteten, wahrhaft ausgezeichneten Geschicklichkeit in der Praxis der Musik. Namentlich was das Pianofortespiel anlangt, so ist gar nicht abzusehen, wie viel Cramers und Clementi's treffliche Arbeiten dieser Gattung gewirkt haben; aber auch Steibelt schliesst sich nicht unwürdig mit seinen Etudes an sie an, und mancher andere gute Künstler hat, wenn auch in minder weiten Kreisen, viel Gutes auf diesem Wege erreicht. Es können und sollen diese grossen Uebungsstücke für den Instrumentisten eben das werden, was grosse Solfeggien für den Sänger. Wir nennen aber „gross", die, welche, ausserdem, dass jedes Stück irgend eine bestimmte praktische Uebung für die Ausführung in mechanischer Hinsicht enthält, zugleich ein interessantes, bedeutendes Musikstück in geistiger Hinsicht ist; so dass sich diese grossen Uebungsstücke an die kleineren, wenn diese auch zum Theil lang seyn sollten, die blos das Mechanische und seine Richtigkeit und Genauigkeit beabsichtigen, und von welcher wir auch äusserst zweckmässige in neuester Zeit, wie z. B. durch A. E. Müller, erhalten haben, anschliessen, indem sie diess (das Mechanische) weiter fortsetzen und höher steigern, zugleich aber auch Geist und Kunst, Gefühl und Geschmack mit in das Interesse ziehen. Diese beyden Momente geben nun auch die beyden Gesichtspunkte ab, von welchen aus Werke dieser Gattung zu beurtheilen sind: wie sind sie beschaffen — erstens, in Hinsicht auf das Mechanische? (oder, wenn man lieber will: auf Zweckmässigkeit und Nutzen —) zweytens, in Hinsicht auf das Geistige? (oder, findet man das deutlicher: auf Kunst und Genuss.) Legen wir nun an die hier angeführten neuen Uebungsstücke des Hrn. G. (er hat nämlich auch schon früher andere herausgegeben) diesen zwiefachen Maasstab: so ergiebt sich uns Folgendes — was wir nur im Allgemeinen aussprechen, da vier und zwanzig von einander verschiedene Stücke im Einzelnen schriftlich durchzugehen, gar zu weitläufig werden müsste. Was also das Mechanische betrifft: so sind wir dem Verf. das Geständniss schuldig, er habe recht brav gearbeitet, nämlich für Bildung zu brillantem Spiel, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, und wie man diess von ausgearbeiteten unterscheidet. (Oder wie man auch woh. jenes das Wienerische, nach Hummels Art, dieses das von Clementi und Cramer nennt, ohne damit dem einen oder dem andern dieser Meister die Fähigkeit zu dem entgegengesetzten absprechen zu wollen.) Sonach schliessen sich die Uebungen des Hrn. G. mehr an die, Steibelt's, als an die der andern Genannten an: doch ist Steibelt mannichfaltiger. Und so verhält es sich auch mit diesem Werke in Hinsicht auf das Geistige. Ohne Interesse, auch als Musikstück überhaupt, finden wir keine einzige Nummer. Am meisten zeichnen sich aus —

was das Mechanische betrifft: No. 4, 9, 11, 14, 16, 17, 19, 20; und ausserdem zugleich in Hinsicht auf Geistiges; No. 3, 6, 8, 12, 13, 15, 23 und 24. Letzte No. ist eine tüchtige Toccata, über sieben Seiten lang, gleichsam in Einem Athem. — Der Satz ist nirgends geradezu unrein, könnte aber hin und wieder genauer und sorgfältiger seyn. So würde z. B. No. 7, Seite 16, Syst. 3, der Bass besser also geschrieben werden:

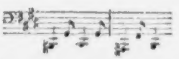

Der in jeder No. einmal festgefassten Figur bleibt der Verf., wie sich das für gute Uebungsstücke gehört und wodurch sie erst recht nützlich werden, getreu; auch weiss er sie oftmals mit vieler Geschicklichkeit nach vielen Seiten hin zu seinen Zwecken zu drehen und zu wenden. Im Ganzen möchte man aber mehr Verschiedenheit des Charakters, des Ausdrucks und selbst der Tempo's wünschen. Es liegt das aber in jener Spiel- und Vortragsart, nach welcher der Verf. steuert, und ist diess gerade ein Hauptgrund, warum jetzt die zweyte Spiel- und Vortrags-, mithin auch Schreibart wieder, wo nicht der Zahl nach mehrere, doch sehr bedeutende Freunde gewinnt. — Die Applicatur ist nicht oft und nur da beygesetzt, wo sie von der gewöhnlichen Regel abweicht oder sonst zweifelhaft erscheinen kann. Und eben so halten wir es für das Beste. Der Spruch: Viel hilft viel! scheint uns hier gar nicht anzuwenden; und wenn grosse alte Meister (wie Em. Bach in den ausgeführten Beyspielen zu seiner Klavierschule) anders verfuhren, so thaten sie es und mussten es thun, weil sie eine auf Grundsätze zurückgeführte, durchaus geregelte Applicatur erst erfunden und neu einführeten. — Was nun endlich den Grad der Schwierigkeit oder Leichtigkeit von Seiten der Ausführung des Spielers betrifft, so müssen wir auch darin die Uebungen des Hrn. G. den Steibelt'schen zur Seite stellen, so dass sie schon einigermaassen geübte Spieler voraussetzen, aber beträchtlich leichter sind, als die meisten von Cramer und Clementi.

Nach alle diesem können wir diess Werk den fleissigen Dilettanten empfehlen und ihnen von seiner öftern, genauen Ausführung beträchtlichen Nutzen und nicht wenig Vergnügen versprechen.

Potpourri pour Violon et Pianoforte concertans sur des Thèmes de l'Opéra, Le Sacrifice interrompu, par Louis Spohr. Oeuvr. 56. Leipzig, au bureau de musique de Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Man weiss es schon, wie der treffliche Spohr diese an sich leichtfertige Gattung von Musik mit ernsterem Geiste und tiefereindringender Kunst behandelt und zu Ehren gebracht hat. Jedermann kennet z. B. seine Potpourris für die Violin oder für die Klarinette mit Orchester, und wer sie kennet, Spieler oder Hörer, dem sind sie auch werth. In gleicher Art hat Hr. Kapellm. Sp. hier die beyden bekannten, schönen Melodieen Winters aus dem *„unterbrochenen Opferfeste"*: Ich war, wenn ich erwachte — und: Kind, willst du ruhig schlafen — behandelt, und, besonders die zweyte, wie man hier ganz eigentlich sagen kann, ausgeführt. Das erste Liedchen wird (mit seinem Minore) ohne weitere Einleitung vorgetragen und die Melodie nicht sowohl variirt, als verziert, ausgeschmückt und in der Begleitung des Pianoforte figurirt. Hieran schliesst sich jenes zweyte Thema. Dieses wird in einem langen, fortlaufenden Satze mehrmals eigentlich variirt; dazwischen wird bald die Hauptfigur einer solchen Variation, bald eine Phrase der Melodie selbst, weiter fortgeführt, contrapunktisch ausgearbeitet, und so alles zu einem wahren Ganzen schön verbunden. In Hinsicht auf jene Fortführung und Ausarbeitung werden Kenner und gebildete Freunde der Tonkunst Stellen, wie Seite 9 der Klavierstimme um die Mitte, S. 10 unten und von da in Folge S. 11 und 12, mit vielem Vergnügen beachten und darin den Meister nicht verkennen. Der Schluss ist rasch und für beyde Spieler brillant. Diese sind ohngefähr in gleichem Verhältniss, beyde der Natur ihrer Instrumente gemäss, mithin der Violinist mehr mit Melodie, der Klavierspieler mehr mit Figuren beschäftigt. Was ihnen zugetheilt ist, ist für beyde nicht leicht, und Einiges, was der Violinist bekommen, noch schwieriger, als was der Klavierspieler hat, obgleich es nicht so aussieht: doch bedarf es nicht

sehr verschiedene Gestalt der deutschen Tonkunst im vorigen Jahrhundert angesehen wird.

Das Bedürfniss der Menschen, ihre Gemüthskräfte in Harmonie zu bringen oder sie so darzustellen, erzeugte die *schönen* Künste. Die Sinnlichkeit lieferte der Einbildungskraft einen Stoff zum freyen Spiel und der Verstand suchte es mit seinen Regeln zu vereinigen. Die Wichtigkeit dieser innern Kultur offenbarte sich vornehmlich bey der Aeuſserung der Empfindungen; indem der Wunsch, andern zu gefallen oder sie in einen ähnlichen Zustand zu versetzen, auch wohl die Erfahrung, dafs sinnliche Darstellungen auf den Darstellenden zurückwirken, die Menschen nöthigte, für *schöne Formen* zu sorgen, wodurch sie Gefühle mittheilten oder erweckten und späterhin auch mit dem blosen Schein derselben andre täuschten. So erhielt also jede schöne Kunst, (mithin auch die Musik) eine doppelte Bestimmung. Sie war theils *reine* (für sich bestehende) Kunst, Bearbeitung eines sinnlichen Stoffs zum freyen und schönen Spiel der Einbildungskraft; theils diente sie (ihrem *empirischen* Ursprunge nach) nur als ästhetisches Mittel zu anderweitigen Zwecken, besonders zur verschönerten Darstellung eines oder mehrerer Subjekte (ihrer Gefühle und Thaten) und war dann *angewandte* Kunst *). Nun zeigte die Natur dem Menschen dreyerley Mittel seine Gefühle zu äufsern: durch Geberden, Töne und Begriffe. Daher Mimik, Musik und Wortkunst (Poesie und Redekunst). Sie wirkten um desto sicherer, je mehr man sich aller dieser Mittel vereint bediente, um seine Empfindungen darzustellen. Dies war vor Alters leichter als jetzt, wovon uns unter andern schon ein flüchtiger Blick auf die Beschaffenheit und die Würkungen unsers Theaters überzeugt. Aber woher das? — Die Beantwortung dieser Frage wirft ein helles Licht auf das Schicksal der schönen Künste: sie giebt den Schlüssel zur Uebersicht des Ganzen, den die Tonkunst bisher genommen hat, und enthält zugleich einen Maafsstab der Kultur sowohl einzelner Menschen, als ganzer Zeiten und Volker. Es verlohnt sich demnach wohl der Mühe, hierbey einige Augenblicke zu verweilen. In der Vorbereitungs-Periode zur Kultur sind Einbildungskraft und Verstand nur ohn-

*) Diese, nach der Analogie von reiner und angewandter Mathematik geformte, Eintheilung der Musik möchte bey der jetzigen grofsen Ausbildung und Vermischung ihrer einzelnen Zweige wohl aesthetisch wichtiger seyn, als die, in Instrumental- und Vokal-Musik. Die letztere bezieht sich eigentlich nur auf die verschiedenen Werkzeuge der Tonkunst, und zeigt, wenn vom Ausdruck der Empfindungen die Rede ist, nichts weiter an, als dafs der Gesang sich *unmittelbar*, die Instrumental-Musik aber *nur mittelbar* damit beschäftige. Durch die hier gebrauchte Eintheilung (wofür man allenfalls auch bestimmtere Ausdrücke wählen mag) soll vorzüglich den jetzt so häufigen Deklamationen über den scheinbaren Verfall der Tonkunst Gegnet werden. Wollte man nichts für ächte Musik gelten lassen, als was die Empfindungen *eines* Subjekts bestimmt darstellt (obgleich dies der ursprüngliche und auch höchste Zweck der Tonkunst ist) so wäre damit allen gesanglosen Kompositionen (wie in der Mahlerey Raphaels Arabesken und andern beziehungslosen Kunstspielen) der Stab gebrochen; und so möchten wohl alle oder doch die meisten Sonaten, Fugen, Konzerte, Sinfonien u. s. w., zwecklose Spielereyen seyn. Aber nein, die Musik vergnügt und mit Erlaubnifs der Philosophen — kultivirt, obgleich nicht so handgreiflich wie in der Kirche und *auf* dem Theater, auch durch solche Werke das Gemüth, die nichts weiter sind als schönes (d. h. nach Kunstregeln geformtes) Tonspiel, das schon Zweckmäfsigkeit hat, wenn nur eine aesthetische, obgleich unbestimmte Idee durch das Ganze herrscht. Dies verstehe ich unter *reiner* Musik, wozu man sogar alle Gesangstücke rechnen kann, bey denen der Text nichts sagt, indem er nur als Vehikel zum Gebrauch der Singstimme dient. Dagegen die musikalische Versinnlichung eines Subjekts (seiner Gefühle und Handlungen) wo die Poesie, die Mimik u. gl. den ersten Rang einnehmen, *angewandte* Tonkunst heifst. Zu dieser gehören in gewisser Hinsicht auch die charakteristischen Instrumental-Stücke, dergleichen uns C. P. E. Bach, J. Haydn, Dittersdorf u. a. m., geliefert haben, und welche sich gegen eigentliche Wort-Musik wie die Pantomime gegen das Drama verhalten. Soviel zur Erklärung dieser Ausdrücke, bey einer andern Gelegenheit mehr davon.

d. Verf.

gerade der Virtuosität, um alles recht gut auszuführen. Das kleine Werk ist schön gestochen.

Nachrichten.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in dem südlichen Theile des Königreichs der Niederlande.

(Fortsetzung aus No. 49.)

Sind die Liebhaber in Brüssel nicht stärker, so sind sie doch zahlreicher als in Lüttich. Die Stadt hat besonders seit den letzten politischen Veränderungen sehr gewonnen. Ihre Bevölkerung ist von kaum 70,000 auf mehr als 80,000 Seelen angewachsen; der Wohlstand der Einwohner blüht wieder auf und sie dehnt sich aus und verschönert sich täglich. Um den Schutz freyer Verfassungsrechte und das Wohlseyn eines von der Natur gesegneten Landes zu geniessen, haben sich viele Ausländer, besonders englische Familien, hier niedergelassen. Letztere gehören alle zur wohlhabenden Klasse, und da sie die Musik als beynahe wesentlichen Theil der Erziehung betrachten, auch ihre geselligen Vereine gern damit erheitern, so bringt dieses den hiesigen Künstlern manchen Vortheil, und regt die Liebhaber zu grösserer Thätigkeit auf. Auch der bemittelte Belgier nimmt die Musik in seinen Erziehungsplan auf; es fehlt daher in der Stadt nicht an Lehrern für alle Arten musikalischer Thätigkeit. Unter den Gesanglehrern verdienen Hr. Rocourt und Hr. Le Camus genannt zu werden. Ersterer ist Vorsteher einer Gesangschule, aus der gute Zöglinge hervorgegangen, und Verfasser einer Singschule in französischer Sprache, die Deutlichkeit und Ausführlichkeit des Vortrags mit Richtigkeit der Grundsätze verbindet. Letzterer war hier längst als Componist kleinerer Gesangstücke vortheilhaft bekannt, und wird uns vermuthlich bald Gelegenheit geben, in einem grössern Fache mehr von ihm zu sagen.

Der ausgezeichnetste Violinist Brüssel's, ein in jedem Sinne achtungswerther Künstler, Herr van der Planken, steht seit etwa zwey Jahren an der Spitze eines Liebhabervereins, der im Winter regelmässig Concerte giebt. Obgleich hier noch zwey andere Vereine dieser Art sind, so wollen wir doch nur diesem, als dem besten, einige Zeilen widmen. Hrn. van der Planken's Talente und persönliche Eigenschaften flössen allen Liebhabern Achtung und eine gewisse Untergebenheit ein, ohne die selten etwas Ordentliches zu Stande gebracht wird. Es fehlt daher auch dieser Gesellschaft nicht an wohlmeynendem Streben. Man spielt Symphonieen von Haydn, Romberg, André, u. s. w., und die Ouverturen guter Opern. Die schnellen Zeitmaasse werden besser ausgeführt als die langsamen, die man gewöhnlich übergeht. Beethoven wird mit Ehrfurcht genannt, selten wagt man sich mit dem Riesen in einen Kampf. Im Ganzen ist man noch nicht hinlänglich in den ächten Geist der Symphonie eingedrungen, und die Solostücke sind immer noch das Beste in diesen Concerten. Man hört von Liebhabern wahrhaft meisterliche Leistungen auf dem Piano, der Harfe, der Flöte u. s. w. Im Gesange huldigt man auch hier seit einiger Zeit Catalani'schen Ueberladungen und Rossini'schen Ziererey en, und manche haben es darin weit gebracht. Droht diese Künsteley, das Gefühl aus dem Gesange, in dem es recht einheimisch seyn sollte, zu verbannen, so ist hier zum Glücke eine andere Gattung sehr beliebt, die, mit jener im grössten Contraste stehend, gefühlvolle Einfachheit zur ersten Bedingung macht. Man mag der französischen Romanze Eintönigkeit vorwerfen; es liegt doch auch in ihr eine liebenswürdige Anmuth, die ihre Wirkung aufs Gemüth nie verfehlt, und sie erfordert, um gut vorgetragen zu werden, mehr als bloss eine geübte Stimme. Dem hiesigen Publikum muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass es eine einzelne Romanze, seelenvoll gesungen, immer mit eben so grossem, ja oft mit grösserem Beyfall aufnimmt, als jenen, so oft in Kehlenquälerey ausartenden, neuitalienischen Unfug. Es erscheint periodisch ein Gesangjournal, in dem Liebhaber und Künstler ihr Talent in der Romanze und den verwandten Arten versuchen oder bethätigen. Von unserm Vereine verdient noch bemerkt zu werden, dass zuweilen reisende Künstler in demselben auftreten, wogegen denn die Liebhaber das Orchester in seinem öffentlichen Concerte zu bilden bereit sind.

In den städtischen Zirkeln ertönen oft Harfe und Piano. Für jene liefern nur Paris und London einige Compositionen; für dieses wählt man

gewöhnlich Mozart, Pleyel, Steibelt und andere leichte Meister; Beethoven, Ries und ihres Gleichen werden, mehr noch wegen der Zuhörenden als der Spielenden, meist mit dem Bannspruche: „c'est de la musique savante" höflichst abgelehnt. In Quartettgesellschaften steht der Altvater Haydn immer oben an; die neueren Werke dieser Gattung, die Deutschland liefert, sind indess keineswegs unbekannt, und das deutsche Musiklager, das Hr. J. Frank, deutscher Buchhändler hieselbst, seit einiger Zeit errichtet, trägt wesentlich zur Verbreitung derselben bey. Doch werden die meisten Liebhaber durch die immer wachsenden Schwierigkeiten, die in denselben angehäuft sind, abgeschreckt, und überlassen sie ausschliesslich den Künstlern. Auffallend wird dieses derjenige nicht finden, der bedenkt, dass eine zu hartnäckige Verfolgung musikalischer Ausbildung leicht von begränzter Thätigkeit ab zu einer planlosen Richtung in's Unbegränzte verleitet, die der seinen Geschäften lebende Belgier als nachtheilig anerkennen und verwerfen muss.

Ohne länger bey diesen Gegenständen von geringerem Interesse zu verweilen, wenden wir uns zu derjenigen Gattung, in welcher der Einfluss des herrschenden Geschmackes auf die Kunst, und hinwieder der Kunst auf die im Volke sich entwickelnden Gefühle und Ansichten am bedeutendsten ist, nämlich zur Oper.

Die Städte Lüttich, Antwerpen, Gent und Mons haben zu gewissen Zeiten des Jahres ihr Theater und mit diesem ihre Oper. Die Lütticher Truppe spielt im Sommer in Spa, und hat im Winter den Vortheil, von einem Orchester begleitet zu werden, dem Pünktlichkeit und Geschmack eigen sind. Wenn wir anführen, dass auf diesen Theatern nicht bloss die beliebtesten komischen Opern gespielt werden, sondern man sich auch an Werke wie die *Vestalin* wagt, so wollen wir damit weniger die Vorzüglichkeit der Leistungen, als vielmehr das löbliche Streben andeuten, das Künstler und Zuhörer beseelt, und immer sein Gutes hervorbringen muss. Es würde zu weit führen, mehr in's Einzelne zu gehen; wir beschränken uns daher nur noch bloss auf die Hauptstadt, was um so mehr hinreicht, da die andern Städte in ihren Urtheilen doch nur der Wiederhall Brüssel's sind, und es dem deutschen Leser ja nur hauptsächlich darum zu thun seyn kann, den hier in Bezug auf dramatische Musik herrschenden Geist kennen zu lernen.

Brüssel hat zwey Theater: ein sogenanntes Grosses, und das kleinere im Park. Auf diesem werden Vaudeville's und andere französische Späße mit schlechter Musik gegeben. Das grosse Theater ist allen Arten theatralischer Darstellung, der Tragödie, der Komödie, der grossen und komischen Oper und dem Ballet gewidmet. Erstere wird selten gespielt, und ist gleich die Komödie als Schule des Witzes und feinen Tones beliebt, so fällt doch die grössere Zahl der Vorstellungen der Oper und dem Ballet anheim. Seit Errichtung des Königreiches steht das Theater unter einer Commission von drey Mitgliedern, deren erster Bevollmächtigter ein Directeur gérant ist. Diese Stelle bekleidet jetzt Hr. Langle, bis vor kurzem Director des Odeons in Paris. Unter dem Directeur steht ein Régisseur und ein Chef d'orchestre. Das alte Gebäude war in baufälligem Zustande, seit einigen Jahren ist daher mit grossen Kosten ein neues errichtet worden, das man den bedeutendsten des Continents an die Seite stellt. Das Orchester besteht regelmässig aus vierzig Mitgliedern, unter denen sich einige durch mehr als gewöhnliche Fähigkeit auszeichnen. Wir nennen besonders den Hrn. Platel, ersten Violoncell solo, Verfasser mehrerer Concerte und anderer Compositionen, in denen er, der französischen Schule zugethan, mehr für Gesang und Applicatur, als für den eigentlichen Bass geschrieben hat. Ungeachtet der Tüchtigkeit vieler Mitglieder entspricht doch unser Orchester selten den Erwartungen, zu denen es berechtigt: ein Umstand, der allgemein der Lauigkeit des Directors vorgeworfen wird, und worüber sich die öffentliche Stimme sehr oft und bitter auslässt. Um es übrigens der Kunst nicht an Talenten, den Vorstellungen nicht an Glanz fehlen zu lassen, giebt die königliche Privatcasse jährlich eine ansehnliche Summe her. Die Gehalte der Opernsubjecte, so wie der andern, sind darum hoch, zuweilen höher als bey den königlichen Theatern in Paris, und man kann mit Recht etwas Gutes erwarten. Wirklich steht auch, nach dem allgemeinen Zeugnisse, die hiesige Bühne über allen Privatbühnen Frankreichs, unmittelbar nach den guten Parisern. Die ersten französischen Künst-

ler besuchen uns oft, und legen einen Werth darauf, hier in Gastrollen Beyfall zu ernten, und Brüssel hat nicht bloss den Vortheil, bisweilen einen derselben für sich anzuwerben, sondern auch mehr als einmal die, freylich nicht sehr erfreuliche, Ehre gehabt, dass Paris die guten hiesigen Subjecte für seine ersten Theater an sich gezogen. Die königliche Familie bringt abwechselnd ein Jahr im Haag, und ein anderes in Brüssel zu. — Die Anwesenheit des Hofes mit seinem Gefolge, der Mitglieder der General-Staaten, und vieler anderer Personen des ersten Ranges bildet daher oft einen glänzenden Kreis, und erregt das Ehrgefühl der Künstler. Der Einwohner seinerseits, geschmeichelt durch eine so erlauchte Gesellschaft, in der er das Recht ausüben darf, seine Meynung zu äussern, stimmt seine Forderungen höher, und so ist der Einfluss des Publikums gewiss nicht ohne Bedeutung. Wenn man nun hier in einigen Umrissen den Geist dieses Publikums anzudeuten wagt, so kann natürlich nur von dem Theile die Rede seyn, der im Genusse der Kunst den Gedanken mit dem Gefühle zu verbinden sucht, und so ganz unbedeutend ist dieser Theil hier nicht.

Die Oper ist bekanntlich nur französisch, und wandert nur aus Paris zu uns herüber. Es ist auch schon bemerkt worden, wie gross der Einfluss französischer Cultur in Belgien ist. Geschmack und Ansichten müssen daher manches mit denen der französischen Hauptstadt gemein haben. In Bezug auf die Sänger und Sängerinnen dieselbe lebhafte Anerkennung ihrer Bemühungen; eine gewisse Launenhaftigkeit, die zuweilen nach augenblicklicher Demüthigung den Beyfall um so lauter und ungestümer erschallen lässt, und den gereizten Künstler leicht wieder versöhnt. Strenge besteht man auf äusserem Anstande; das Costum muss geschmackvoll gewählt seyn; der Gesang soll deutlich articulirt, und ein passendes Spiel möglichst mit demselben verbunden werden. Vernachlässigungen jeder Art werden nie ungerügt gelassen. Geht einem neu auftretenden Bewerber ein guter Ruf aus Frankreich voraus, so ist diess freylich für ihn sehr viel werth. Aber nicht immer liegt das hiesige Urtheil unter französischem Einflusse befangen; mehrmals äusserte der Charakter der Franzosen und Niederländer seine Verschiedenheit. Sind jene erregbarer, begieriger nach Neuem, und daher leichter durch Mode und glänzende Manieren zu blenden, so hat der Niederländer mehr Kälte, eine ruhigere Auffassungsweise, und eine gelassene Stätigkeit, die sich nicht so leicht täuschendem Neuen, und glänzenden Verzierungen des Geschmackes hingiebt. Dazu fängt man, seit der politischen Trennung, an, auf eine gewisse Selbstständigkeit Werth zu legen, die zu einem eigenen Urtheile berechtigt. Dieses ist nicht bloss bey der Aufnahme der Künstler, sondern auch oft bey der Beurtheilung neuer Stücke bemerkbar. Mehr als eine Oper, die sich in Paris erhielt, fiel hier, nicht immer wegen der weniger guten Ausführung, sondern auch eben so oft wegen der Abwesenheit der Kabalen, die dort den Verfasser aufrecht zu halten suchen, und vernehmlich auch wegen der Abweichung des Geschmackes. Grosse Opern werden, wie überall, selten gegeben, und Gluck, Piccini, Sacchini und Spontini, haben nur wenige, aber doch recht innige Verehrer. Richtige Deklamation in Recitativ und Gesang; gefühlvoller Ausdruck und eine damit verbundene würdevolle Haltung, die an den abgemessenen Ernst der französischen Tragödie erinnert, sind Eigenschaften, die man in dieser Gattung fordert, und auch wohl in einzelnen Subjecten vereinigt antrifft. Nur müssen wir hier wieder auf die Klage zurückkommen, dass der Sinn für mehrstimmigen Gesang so wenig im Volke wohnt, und man sagen möchte, die Natur habe die Meister mit einer wahren Unfähigkeit zu demselben zürnend geschlagen. So hört man dann oft, neben schönen Vorträgen der Einzelnen, unharmherzig entstellte Chöre. Giebt gleich das Publikum seine Missbilligung laut und unablässig zu erkennen, so mag es doch auch wohl zum Theil selbst Schuld an dieser sträflichen Vernachlässigung seyn. Auf die Leistungen der ersten Subjecte fast ausschliesslich aufmerksam, hört es mehrstimmige Stücke oberflächlich an, und zollt auch den gelungensten Bemühungen in diesem schwierigen Theile der Kunst selten den gehörigen Beyfall. Gewiss hat die französische komische Oper viel zu dieser musikalischen Halbheit beygetragen. Lange übte in ihr das Spiel über den Gesang ein entschiedenes Uebergewicht aus, so dass die meisten Opern nur Komödien mit einigen eingeschobenen Arien waren, und weder Künstler noch Zuhörer ihren Sinn für reicher entfalteto

Gesangstücke ausbildeten. Hemmte dieses nur den Aufschwung der Kunst, und führte es zu öfterem Verkennen ihres eigentlichen Wesens, so hatte es doch auch vielleicht von Einer Seite das Gute, dass man von der Musik dramatische Begränstheit und Bestimmtheit forderte. In diesem Sinne war nun Grétry in Frankreich und besonders auch in Belgien höchstes Muster geblieben. Das Brüsseler Publikum liebte seine charaktervollen Melodieen, die Anmuth und Mannichfaltigkeit seines sich nie wiederholenden Talents, und besonders auch die Bescheidenheit, mit der er seinen Gegenstand ausschmückt, ohne ihn jemals zu überladen. Selbst von seinen glänzenden Nachfolgern Boieldieu, Mehul, Berton u. s. w., kehrte man immer wieder gern zu ihm als einem Künstler zurück, dessen Gefühl überall von richtiger Einsicht geleitet gewesen. So war denn hier der Geschmack, wenn nicht falsch, doch beschränkt, einseitig und stationär; keine ausländischen Opern vernahm man, mithin erweiterte sich der Gesichtskreis nie durch Kenntniss fremder vorzüglicher Werke; französische Blätter, und die hiesigen, ihr treues Echo, hielten fest an den einmal angenommenen Grundsätzen der Kritik, man stockte und blieb zurück ohne es zu ahnen; bis es auf einmal dem Hrn. Castile-Blaze in Paris einfiel, Rossini und Mozart zu übersetzen, die allgemeine Aufmerksamkeit auf diese zwey hochgefeyerten Männer zu lenken, und dadurch die Verfassung der französischen komischen Oper mit einer wahren Umwälzung zu bedrohen.

(Der Beschluss folgt.)

Prag. In unserm Nationaltheater liess sich in den Zwischenakten ein Hr. Koch auf — der Maultrommel hören, und leider müssen wir gestehen, dass diese Kunst-Anstellung mehr besucht war, als die Concerte der Hrn. Bärmann, Böhm und Pixis. Möchte doch die Direction bedenken, dass ihre Bühne eine Schule der ächten Kunst und des guten Geschmackes seyn solle, und sich nicht durch einen momentanen Vortheil zu solchen Missgriffen verleiten lassen!

Ein Fräulein Dubsky liess sich auf der Physharmonika mit Quartettbegleitung hören, fand aber wenig Beyfall, da sie die Behandlung dieses Instruments noch nicht in ihrer Gewalt hat, sehr mittelmässige Compositionen darauf vortrug und so wenig Taktgefühl zeigte, dass kaum zu errathen war, in welcher Takart sie spielte: weshalb ihr auch das Orchester nicht nach den Noten, sondern nur nach dem Gehör, gleichsam in der Luft, zu folgen im Stande war.

Nach langer Ruhe erschien auch hier wieder Mozarts *Entführung aus dem Serail.*

Im *Don Juan* gab Hr. Eichberger, ein Anfänger aus dem Chorpersonale, den Don Ottavio. Ein unverzeihlicher Missgriff in der Rollenvertheilung war es, Hrn. Joung, einem Tenoristen, die Partie des Don Juan zu geben; es wäre überflüssig, hier nur berühren zu wollen, wie nachtheilig dieses dem Ganzen seyn musste.

Auch Paer's *Sargines* kam wieder auf die Bühne, und diese Vorstellung gewährte uns wirklich einen genussreichen Abend. Sargines Vater ist eine der besten Partieen des Hrn. Kainz, der sie auch diesmal mit Kraft sang und mit Würde darstellte. Sehr überrascht wurden wir durch Mad. Ernst (Sargin der Sohn), welche diese Rolle ausgezeichnet brav sang und spielte. Dem. Comet als Sophie, trat gleichsam zum erstenmal in einer so bedeutenden Rolle auf. Sie übertraf unsere Erwartungen weit, nicht nur im Gesange, sondern auch in der Deklamation und Action. Sie ist gegenwärtig unsere beste Sängerin, was uns um so mehr erfreut, da sie ein vaterländischer Sprössling ist.

Unter dem Titel: „*Die Zauberprobe*" hörten wir die allbekannte liebliche und reizende Oper *Così fan tutte* wieder, die sonst von der italienischen Oper so trefflich und unnachahmlich gegeben ward. Es ist nicht zu läugnen, dass der Abbate da Ponte in der Dichtung dieser Oper viel zu wünschen übrig liess, und das Unternehmen, den Inhalt dieser Oper zu verbessern, war nicht zu misbilligen, doch auf dem Wege, den Hr. Treitschke einschlug, nicht auszuführen; denn, wo wir sonst auf eine anstössige Unwahrscheinlichkeit stiessen, verletzt uns jetzt eine Zauberey, die aller poetischen Wahrheit ermangelt, viel gröblicher. Mozart zeichnete seine Charaktere durch Töne so wahr, dass der muthwillige Scherz und die Grazie seines Kammermädchens durchaus für keinen Luftgeist, die Schlauheit seines italienischen Doktors für keinen Zauberer passt, und dass in dieser Umwandlung das schöne Ganze nur gestört und verunstaltet

erscheinen musste. Da man überdiess mit der Musik manche sehr willkührliche Veränderungen vorgenommen, Musikstücke ausgelassen und unpassende eingelegt hatte, so sprach die Oper weder das grosse Publikum an, noch befriedigte sie den Kunstkenner. Dem. Comet sang die Laura sehr brav.

Paris, im November 1823. Der Streit, welcher ehemals hier zwischen den Vertheidigern Gluck's und denen Piccini's mit so vieler Hitze und Partheygeist betrieben wurde, beginnt jetzt wieder zwischen Mozart's und Rossini's Anhängern. So eifrig man sich damals sträubte, dem Deutschen die Palme zuzugestehen, eben so eifrig wird jetzt dafür gestritten, die schon errungene dem neuern Deutschen, nach seinem Tode, wieder zu entreissen. Alles nimmt jetzt Theil an diesem Kampfe: die Musiker auf Mozart's Seite und die Dilettanten, Literatoren und die meisten Journalisten auf Rossini's Seite, suchen jede den grossen Haufen für ihre Meynung zu gewinnen, wobey die letztere Partey den Vortheil hat, alles, was sie für ihre Sache zu sagen weiss, leichter durch den Druck zur allgemeinen Kenntniss zu bringen. Alle hiesigen Kunst-Journale, die aber nie von Künstlern geschrieben werden, enthalten jedes täglich einen Artikel über diesen Gegenstand, welcher dadurch, und weil jetzt diese Journale Mode sind, zur allgemeinsten Kenntniss kömmt, so dass man nicht selten Personen über diese Sache streiten hört, welche vielleicht nie eine Note von M. oder R. gehört haben. Wollen wirkliche Musiker darein sprechen, so werden sie meist damit abgefertigt: Es sey der Neid, der aus ihnen spreche.

Bey dieser Stimmung des hiesigen Publikums ist es zu begreifen, welchen Eindruck die Anzeige von R.'s naher Ankunft hier machte. Alle jene Blätter thaten Vorschläge, wie man ihn, seinen hohen Talenten gemäss, am würdigsten empfangen könne, und mit welchen Festen man ihn während seines kurzen Aufenthalts feyern müsse. Eine Subscription zu einem festlichen Mahle wurde sogleich eröffnet, zu welchem nur 150 Subscribenten angenommen wurden, um es durch diese Beschränkung noch anziehender zu machen.

Den 10ten Novbr. kam Hr. Rossini hier an, um alle diese Huldigungen anzunehmen. Da man aber den Tag seiner Ankunft nicht genau voraus gewusst hatte, so blieben alle jene Projecte zu seinem Empfange unausgeführt. Am 12ten wohnte er der Aufführung seines *Barbier von Sevilla* bey. Dass der Andrang zu dieser Vorstellung an diesem Tage noch grösser war, als er es gewöhnlich ist, lässt sich kaum sagen; denn das italienische Theater ist seit drey Jahren so zur Mode geworden, dass immer nur die Hälfte der sich hinzudrängenden Zuschauer Platz findet. Bey seinem Eintritte stand alles auf, und die Bravos und Applaudissemens bildeten ein langes allgemeines Tutti. Auf gleiche Weise ward jedes Stück applaudirt, bis ans Ende des ersten Akts. Im Zwischenakt erschien Hr R. nach heftigem Rufen des Parterres, auf der Bühne, begleitet vom Gesange zur Rechten und vom Orchester zur Linken, nämlich: Herr Garcia, der erste Tenorsänger, führte ihn an der einen, und Herr Grasset, der Kapellmeister, an der andern Hand. Hier schien sich das Publikum die Hände müde geklatscht zu haben, denn nun bemerkte man bis zum Ende der Oper ein auffallendes decrescendo des Applauses, so dass das Finale ganz unapplaudirt verlassen wurde.

Am 13ten stattete R. seinen Besuch bey den hier anwesenden Componisten ab, beschränkte ihn aber blos auf die Hrn. Cherubini und Reicha: ein Umstand, der auf mancherley Weise gedeutet wurde.

Am 16ten hatte das obengedachte Mahl Statt. Blumenkränze, in welchen die Namen der vorzüglichsten Rossini'schen Opern in Gold prangten, schmückten ringsum den Saal. Ueber dem für Hrn. R.'s bestimmten Sessel hing sein Namenzug. Die Ouverture der *Gazza ladra* und die Bravo's der 150 anwesenden Gäste, begrüssten den Held des Festes bey seinem Eintritte. Er sass zwischen Sigra. Pasta, prima donna und Dem. Mars, der berühmten Schauspielerin.

Die vorzüglichsten Toaste nach welchen das Orchester immer ein Stück von der Composition dessen spielte, für den sie ausgebracht wurden, waren folgende:

Lesueur. — Für Rossini! sein feuriges Genie hat eine neue Bahn in der Musik eröffnet und eine neue Epoche derselben bezeichnet.

Rossini, Antwort. — Der französischen Schule und dem glücklichen Gedeihen des Conservatoriums!

Lesueur. — Für Gluck! reich aus den Quellen deutscher Wissenschaft: er hat den Geist der französisch-lyrischen Tragödie gefasst und hat uns das Vorbild dafür bezeichnet.

Garcia. — Für Grétry! der geistreichste und einer der gesangvollsten französischen Tondichter.

Rossini. — Für Mozart! . . .

Boieldieu. — Für Méhul! den Autor der *Euphrosine* und *Stratonice*: ich sehe Rossini und Mozart's Schatten diesem Toaste Beyfall klatschen.

Für Cimarosa und Paesiello wurde ebenfalls ein Toast ausgebracht.

Talma deklamirte die französiche Uebersetzung eines, von R.'s Wirthe, Herrn Piagioli, Professor der italienischen Sprache, auf dieses Fest gedichteten Sonettes.

Von hier wird Hr. R. nach London gehen. Er soll versprochen haben, nach seiner Rückkehr eine Oper für das hiesige Theater der grossen Oper zu schreiben.

Vor einigen Tagen erschien eine vollständige Biographie Rossini's, mit R.'s und Mozart's Portrait. Der Verfasser vergleicht in der Vorrede R. mit Napoleon. Die Antirossinisten lassen es nicht an Glossen darüber fehlen.

„Was hat denn Mozart's Portrait in R.'s Biographie zu schaffen", fragt unwillig ein Rossinist. „Eben so viel, meyn, ich", entgegnet ein Antirossinist, „als die Mozart'schen Gedanken in R.'s Partituren". —

„Und welche Aehnlichkeit will man zwischen R. und Napoleon finden", fragte ein anderer. „Wohl nur diese", war die Antwort, „dass beyde zu dem Lärm, den sie in Europa machten, oft die Trommel brauchten."

Hr. Pixis, der Pianofortespieler und Herr Böhm, Violinist, beyde kürzlich von Wien hier angekommen, haben am 10ten November ein Concert im Saale der grossen Oper mit ungemeinem Beyfalle gegeben.

Kurze Anzeigen.

Air varié pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre, comp. par J. A. Bear. Hamburg, bey Aug. Cranz. (Pr.

Bey vielen der jetzigen Concert-Aufführungen werden jetzt, in der zweyten Abtheilung solche Variationen gespielt, welche auf der einen Seite das Publikum unterhalten, auf der andern die Meisterschaft des Künstlers entwickeln sollen. Dazu können auch diese Variationen verwendet werden, die, wenn auch nach der Form der bekannten Rode'schen gemodelt, doch angenehm, auf Effect berechnet, dabey selbst von geübten Liebhabern ausführbar, und auch in Hinsicht der Begleitung ohne besondere Schwierigkeit sind. Das Ganze beginnt mit einer kurzen Einleitung in E moll, auf welche das Thema in E dur folgt, in welcher Tonart auch die übrigen Variationen geschrieben sind. Statt des gewöhnlichen Minore hat der Verf. einen Theil der Einleitung in E moll wiederholt; was sich denn recht gut ausnimmt. Von Effecten des vollen Orchesters hat der Verf., das modische Wirbeln der Pauken abgerechnet, gar zu wenig Gebrauch gemacht. Da das Thema selbst zart und lieblich, die Zwischensätze, wieder sanft, den Oboen und Flöten zugetheilt sind, so wird der Solospieler umsomehr mit Energie und Belebtheit vorzutragen haben, damit das Ganze Mannichfaltigkeit erhalte und nicht gar zu weich und matt herauskomme. Dann kann er aber auf Beyfall für sich und die Composition rechnen.

Première Sinfonie arrangée à 4 mains pour le Pianoforte par H. W. Stolze, composée par Andr. Romberg. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Das bekannte, beyfallswürdig in Jos. Haydn's Manier ausgearbeitete Werk ist mit Fleiss und so arrangirt, dass es nicht schwer zu spielen ist. Es kann auch in dieser Form nicht Wenigen Vergnügen machen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. **No. 51.** 1823.

NACHRICHTEN.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in dem südlichen Theile des Königreichs der Niederlande.

(Beschluss.)

Für Brüssel war diess in mehr als einem Sinne höchst merkwürdig. Nicht bloss drangen die Worte des Auslandes zum ersten Male zu den Ohren des Publikums, sondern das hiesige Repertorium wurde nun auch reicher als das des Theaters Feydeau in Paris. So standen wir denn wenigstens in Einem Sinne über dem gepriesenen Vorbilde. Und nun gar zwey, in der Zeit, und mehr noch in dem Geiste ihrer Werke, von einander entfernte Meister; der eine klassisch anerkannt, der andere von einem Theile seiner Mitwelt schwindelnd verehrt; hier, gewissermaassen Zeitgenossen, zugleich auftretend, gegen einander gehalten, und beurtheilt von Zuhörern, die ihre Werke mit frischem Ohre begierig aufnehmen! — Eine wahre Epoche, die für den deutschen Leser gewiss nicht ohne Interesse ist. Man wird es daher hoffentlich verzeihen, wenn wir, um sie darzustellen, in das Jahr 1821 zurückgehen, und mit einer Umständlichkeit reden, die um so weniger unnöthig seyn dürfte, da sie zugleich als Einleitung in die Berichte dienen soll, die künftig von Zeit zu Zeit über die hiesige Oper mitgetheilt werden.

Hr. Castil-Blaze hatte durch seine Aufsätze im *Journal des Débats* den Streit zwischen den Alten und Neuen angeregt, und, zu grossem Aerger jener, behauptet, die komische Oper müsse, wie in Deutschland und Italien, reicher mit Musik ausgestattet werden; Grétry sey, unbeschadet seiner Vorzüge, doch mangelhaft und leer. Die Namen Mozart und Rossini, die anderwärts die Partheyen trennen, führte er zugleich im Schilde, und kündigte eine Uebersetzung ihrer bessern Werke an. In Brüssel war die Aufmerksamkeit auf diese Fehde gross, der italienische Meister, den man schon aus einzelnen Arien kannte, erregte immer mehr Neugierde, und schon begann der Zwiespalt der Meynungen, als endlich bey gedrängt vollem Hause der *Barbier von Sevilla* mit einem Enthusiasmus aufgenommen wurde, von dem man hier wenig Beyspiele hatte. Das Orchester, durch die allgemeine Theilnahme angespornt, that sein bestes, die Bühne aber verdiente besonders vollen Beyfall. D'Arboville, jetzt der Nachfolger Martin's beym Theater Feydeau, sang den Barbier mit aller Fertigkeit seines schönen Talents, und belebte das Ganze durch den zwanglosen Humor seines Spiels. Mad. Cazot fand als Rosine Gelegenheit, alle Geläufigkeit und Reinheit ihrer lieblichen Silberstimme zu entfalten; Desfossés, als Graf, fühlte Schwierigkeit in den Rouladen, doch hielt er als fester Sänger, mit seiner wohltönenden Stimme seine Rolle aufrecht; Eugene als Bartholo und Margaillan als Bazile waren gleich kräftig und wahr. Den nächsten Tag ertönte Rossini's Lob aus Aller Munde. Zwar äusserten einige Stimmen in Gesellschaften und Tageblättern: die neue Musik sey, ungeachtet ihres anscheinenden Reichthums, doch im Grunde eintönig und arm, der Verfasser sey nicht immer dem Charakter treu, und erlaube sich besonders, den Gegenstand auf die unpassendste Weise zu überladen; so wie denn das gepriesene Finale des zweyten Actes nichts als eine lange Pause sey, in der man nicht recht begreife, was so viele Musik bedeuten solle. Doch durften sich diese Stimmen nur schüchtern erheben gegen das laute Geschrey der berauschten Menge. Man spottete der Kritik, die einen so vollen Genuss kalt

zergliedern und wegräsonniren wolle. Der Zweck der Musik, sey zu gefallen, das thue die Rossini'sche in hohem Maasse, und beurkunde damit ihre Vortrefflichkeit.

Noch war dieser erste Taumel nicht vorüber, als Mozart's *Figaro* angekündigt wurde, und der Aufmerksamkeit eine neue Richtung gab. Lange hielten die Anschlagezettel die Neugierde hin mit ihrem: *„Incessamment le Mariage de Figaro, opéra nouveau du célèbre Mozart“*. Endlich brach der ersehnte Abend heran. Dem Orchester merkte man die Schüchternheit an, mit der es sich an die Musik des vielgepriesenen, fast gefürchteten Meisters wagte. Auf der Bühne regten sich die besten Talente. D'Arboville als Figaro, und Mad. Lemesle als Susanne, waren ganz besonders gleich vortrefflich in Spiel und Gesang. Doch fühlte man, die Aufgabe sey hier schwerer zu lösen, als im *Barbier*; und wurden gleich die einfacheren Gesangstücke sehr gut vorgetragen, so merkte man dagegen in den vielstimmigen, dass das kunstreiche Werk die Passungskraft der Sänger zu übersteigen drohe. Es war ein neues Fach, in dem man sich noch nicht mit hinlänglicher Freyheit bewegte. Viele der Zuhörer hatten sich in Mozart einen Rossini in höherer Potenz gedacht, und erwarteten Rouladen und Getöse. Statt dessen vernahm man eine Musik, die, anspruchslos, das Gefühl zart und einfach ausdrückt, nirgend ausschweift, überall sich dem Geiste der Handlung anschmiegt, und selbst in ihrer reichsten Entfaltung ihre unerschöpfliche Fülle ohne Prunk ausschüttet. Wie hätte eine erste, nur halb gelungene, Vorstellung diese Vorzüge gehörig bemerkbar machen, wie hätte besonders die Menge, in deren Kopfe noch Rossini's Sprudel rauschten, für Schönheiten empfänglich seyn können, deren Auffassung ein reines Gefühl und ein gesammeltes Gemüth erforderte? — Der Beyfall war mässig, Mancher klatschte nur aus Nachahmung; doch wiederfuhr dem köstlichen Duette im dritten Acte die Ehre, dass man unter dem rauschendsten Beyfalle die Wiederholung forderte. Für die grösseren musikalischen Scenen, diese unübertroffenen Arbeiten unseres grossen Landsmannes, bezeugte man weniger Empfänglichkeit. Nun war ganz Brüssel ein grosses Feld des Kampfes zwischen Rossinisten und Mozartisten. Für den Italiener war die Menge und ein Theil der gebildeteren Liebhaber, für den Deutschen erklärten sich entschieden die Künstler und der andere Theil gebildeter Musikfreunde. In den Tageblättern war die Fehde gross, und man konnte bemerken, wie die Beschäftigung mit diesen neuen Gegenständen zu gründlicherem Eindringen in das Wesen der Musik aufforderte. Aus dem Streite der Partheyen gingen reifere Ansichten hervor. Rossini würde fast unbedingt Sieger geblieben seyn, hätte man nur seinen *Barbier von Sevilla* kennen gelernt. So wie indess allem glänzenden Oberflächlichen, so schadet auch ihm nähere Bekanntschaft, und die *diebische Elster* sollte ihm einen Theil seiner Herrscherrechte abnehmen. Am 28sten November 1822 wurde diese Oper zum erstenmale gegeben und erhielt, obgleich gut ausgeführt, doch lange nicht den tobenden Beyfall, mit dem man den *Barbier von Sevilla* empfangen. Diessmal traten die Gegner Rossini's muthiger auf. „Die Musik des neuen Stückes verletze gar zu oft den Charakter des Gegenstandes, ein Ereigniss, wie das hier geschilderte, hätte ganz anders behandelt werden müssen als jene Figaro'sche Intrigue, und doch stosse man überall auf die ungereimtesten Reminiscenzen. Ohne Rücksicht auf die Personen lasse Rossini sie alle in demselben Style künstlich gurgeln; Alten und Jungen, Hohen und Niedern, Frohen und Trauernden — allen sey ungefähr nach demselben Maasse zugemessen. Man müsse, um an seiner Musik sich zu freuen, die Bühne ganz vergessen und sich denken, man befinde sich im Concerte“. Unterdessen wurde Mozart's *Figaro* mehrere Male wiederholt und besser ausgeführt, und den ernsten Kunstfreunden offenbarte sich der Werth des Meisterwerks mehr und mehr. Wahrscheinlich würde der Deutsche immer grösseres Feld über den Italiener gewonnen haben, wäre nicht durch mancherley Umstände und zuletzt durch den Abgang D'Arboville's, der hier so ganz in seinem Fache war, die Vorstellung *Figaro's* auf lange Zeit ausgesetzt und bis jetzt nicht wieder aufgenommen worden. Die Partheyen geriethen dadurch einigermaassen in Stillstand, doch scheint Rossini's Anhang eher abzunehmen als zu wachsen. Bey dem grössern Haufen gilt er noch immer; Künstler und denkende Liebhaber aber sind mit ihm schon so ziemlich im Reinen und sammlen sich um Mozart. So wie etwa ein junger Flugkopf, voll Uebermuth

und glänzender Keckheit bey der Menge den stilleren Weisen aussticht, dessen verborgener Werth dagegen von vertrauten Freunden um so mehr erkannt und geschätzt wird.

Wir wünschen, dass es uns in diesem Aufsatze gelungen sey, ein Bild des hiesigen musikalischen Lebens zu entwerfen, und hiermit eine bisherige Lücke in gegenwärtigem Blatte, wenn auch unvollkommen, auszufüllen. Der deutsche Leser belächelt vielleicht manche Kleinigkeit, und wäre von seinem Vaterlande die Rede gewesen, so hätte er allerdings Recht. Was aber an dem ausgebildeten Meister billig der Aufmerksamkeit auf seine vollendeteren Leistungen weichen muss, das verdient im strebenden Jünger beachtet zu werden. Neben den Hervorbringenden in der Kunst sind die Aufnehmenden unentbehrlich; und da wir voraussetzen, dass keinem Künstler, noch Freunde des Schönen der Eindruck gleichgültig seyn kann, den die Werke der Tonkunst auf ein in manchem Sinne so bedeutendes Volk, wie das hiesige, machen, und es an dem, wenn auch von seinen Grundsätzen abweichenden, Streben fremder Gegenden Antheil nimmt, so dürfen wir uns für die Berichte, in denen wir in Zukunft das Merkwürdigste über die hiesige Musik mitzutheilen gedenken, geneigte Aufmerksamkeit versprechen.

Brüssel, im November 1823.

Amsterdam, im November. Die hiesige deutsche Oper, welche meist aus neuen, zum Theil vorzüglich guten Mitgliedern besteht, wurde zu Anfang des vorigen Monats wieder eröffnet und findet lebhafte Theilnahme. Unter der Hauptdirection einiger angesehenen Männer leiten die Hrn. Fried. Haberkorn und Julius Miller das Ganze. Der *Barbier von Sevilla*, *Othello*, *Tancred*, die *schöne Müllerin*, der *Freyschütz*, *Cordelia* u. a. wurden bisher mit vielem Beyfall gegeben. Mad. Schütz (vorhin in Wien) ist als erste Sängerin dabey angestellt, und durch ihren vortrefflichen Gesang und ihr gutes Spiel die grösste Zierde dieses Theaters. Von den Damen Sigl und Steinert, und den Hrn. Schütz, Steinert, Nestroy u. a., werden wir bey anderer Gelegenheit sprechen. Hr. Julius Miller, welcher, besonders in heroischen Rollen, viel Beyfall findet, würde noch mehr gefallen, wenn er sich in den Verzierungen des Gesanges (ein Uebel, welches mit zunehmenden Jahren bey ihm mehr zuzunehmen scheint) mässigen wollte.

Am 15ten October gab Hr. Kapellmeister Hummel von Weimar hier sein erstes Concert im französischen Theater. Wir hörten darin eine Ouverture seiner Composition, sein Concert in A moll, und im zweyten Theile ein neues Rondo brillant, hierauf eine Hymne mit Chor und zum Schluss eine freye Phantasie für das Pianoforte allein, in welche mehrere bekannte Themen eingemischt waren. Die ungemeine Fertigkeit, der genaue und geschmackvolle Vortrag dieses grossen Meisters wurden auch hier mit dem lebhaftesten Beyfalle anerkannt, welcher besonders durch seine freye Phantasie auf's Höchste gesteigert wurde. Die Ouverture und Hymne schienen weniger anzusprechen. Von hier gieng Hr. H. nach dem Haag und nach Rotterdam, wo er ebenfalls Concerte gab, und sich auch vor der Prinzessin von Oranien hören liess, von welcher er mit einem reich besetzten Brillantringe beehrt wurde. Am 29sten October gab er dann hier ein zweytes Concert und darin seine *Ouverture tragique*, das grosse *Septuor*, das *Rondo brillant* in A dur, die *Sentinelle* und zuletzt wieder eine freye Phantasie auf dem Pianoforte mit gleichem Beyfalle. In diesem Concerte sang Dem. Bellemont eine Arie von Lafont, mit obligater Violine, welche Hr. Präger spielte. Hr. Coeuriot sang die *Sentinelle*. Eine besondere Wirkung machte es, dass er einen Theil der letzten Strophen hinter den Coulissen wiederholte, welches von den Instrumenten beantwortet wurde. Alle Stücke erhielten wieder grossen Beyfall, doch gefiel die Ouverture weniger. Von hier reisete Hr. H. noch einmal nach Rotterdam, wo er ein zweytes Concert gab. Dass dort ein Künstler zwey Concerte geben kann, ist als etwas Ausserordentliches anzusehen. Auch in Utrecht liess sich Hr. H. auf seiner Durchreise hören.

Am 11ten October gab unser wackerer, erster Violinist, Hr. H. C. Kleine, nach seiner Wiedergenesung, ein Concert, in welchem er ein Concert von Maurer und Variationen seiner eigenen Composition mit einem kräftigen und angenehmen Vortrage unter grossem Beyfall ausführte.

Unsere grossen Winter-Concerte *Felix Meritis* und *Eruditio musica* haben auch wieder angefangen. Wir hörten darin Dem. Therese

Sessi, welche wieder für beyde Concerte engagirt ist, Dem. van Brüssel in dem Hummel'schen A moll Concerte, Hrn. Kleine auf der Violine, den ältesten Sohn des Hrn. Dahmen auf der Flöte; Hrn. Jacobsen auf dem Violoncelle, Hrn. Christiani auf der Klarinette, und mehrere gut ausgeführte Symphonieen und Ouverturen. Wenn in den folgenden 38 Concerten, welche wir noch von ihnen zu erwarten haben, alles so gut ausgeführt wird, als in den bis jetzt gegebenen, so haben wir Ursache, mit ihren Leistungen vollkommen zufrieden zu seyn.

Berlin. Uebersicht des Novembers. Den 16ten wurde bey der Einführung des Hrn. Propst Neander in der Domkirche die neue, vom Hrn. Kapellmeister Schneider in Dessau componirte Liturgie mit eingemischten Chören und Solosätzen von dem Hausmann'schen Singinstitute mit nicht unbedeutender Wirkung gegeben. Vielleicht wird auf diese Weise der in den hiesigen Kirchen ganz darniederliegenden geistlichen Musik einiger Eingang verschafft!

Den 19ten gab Hr. Concertmeister Möser eine musikalische Abendunterhaltung in dem nach des Hrn. Geh. Baurath Schinkel's Angabe neu erbauten Saale eines Privathauses, in dem sich die Musik gut ausnimmt, und der nur den Fehler hat, dass der vordere und hintere Theil tiefer als der mittlere sind. Hr. Möser trug mit gewöhnlicher Zartheit, Reinheit und Präcision ein Adagio und Rondo, so wie eine von ihm neu umgearbeitete Romanze und Polonaise vor.

Den 20sten führte Hr. Organist Hausmann Mozart's Requiem und das hier noch nicht öffentlich gegebene Te Deum von Righini, zum Besten der hülflosen Krieger der Berliner Garnison aus den Feldzügen 1813 bis 15 und des Witwen- und Waisenfonds der königl. Kapelle, in der schön erleuchteten Garnisonkirche auf. Die Solosangpartieen führten Dem. Eunike und Mad. Schubert (Tochter des Hrn. Hausmann). die Hrn. Bader und Gern, die Chöre des Hausmann'schen Singinstitutes und die Instrumentalbegleitung der königl. Kapelle unter Hrn. Möser's Leitung im Ganzen vortrefflich aus. In dem Te Deum gefielen besonders die grandiose, allmählig in tiefes Gefühl übergehende Einleitung, der vierstimmige Solosatz mit eingewebtem Chor ohne Orchesterbegleitung und die Altarie aus D moll.

Den 24sten gab der königl. Kammermusikus, Hr. J. G. Eisold, Concert in dem Saale des königl. Schauspielhauses, der nun durch die Bronzebüste des Erbauers, des Hrn. Geh. Bauraths Schinkel, geschmückt ist. Hr. Eisold führte auf seinem unbehülflichen, im Orchester aber unentbehrlichen und das Ganze zusammenhaltenden Fundamentalinstrumente, dem Contraviolon, ein Concert und Variationen von J. Abr. Schneider, mit seltener Fertigkeit und vorzüglichem Ton aus. Hr. Jul. Schneider, ein talentvoller Schüler des Hrn. L. Berger, spielte zum erstenmal öffentlich auf einem starken, klangvollen Flügelfortepiano von der soliden Arbeit seines Vaters, ein effectvolles Concert von Dusseck, und zeigte Fertigkeit, guten Anschlag, Sicherheit und Deutlichkeit der Ausführung.

Hr. Fischer hat in diesem Monate zwey Gastrollen gegeben, am 14ten den Oedip in Sacchini's *Oedip zu Colonos* und den 21sten den Figaro in Rossini's *Barbier von Sevilla*. Er trug mit Feuer, Lebendigkeit und Kraft, die nur selten nicht ausreichte, seine Parieen nicht nur mimisch sehr sprechend, sondern auch mit einer vollendeten Richtigkeit und Genauigkeit der musikalischen Deklamation vor. An öfterem Auftreten hinderten ihn die Krankheiten unserer prime donne.

Den einzigen Erwähnung werthen Entreact dieses Monats gab am 5ten der königl. Kammermusikus Hr. Schönfeld, der ein von ihm gesetztes Thema mit Variationen aus dem *Freyschütz* auf der Flöte trefflich vortrug. An demselben Tage ward das beliebte Ballet *Aline* gegeben, wegen dessen die pariser *Etoile* vor Kurzem Berlin glücklich pries, dass es dieses Ballet mit C. Blum's Musik sehe und höre, statt dessen die Pariser die gehaltlosen Melodieen von Gustav Dugazon verschlucken müssten. Die Hauptrolle, die Aline, giebt bekanntlich Dem. Lemière, die in diesem Monate den schon mehrmals gerühmten Harfenisten, Hrn. Desargus, geheirathet hat.

Hr. Theaulon, Verf. mehrer mit Beyfall gegebener Stücke z. B. *Schiffscapitain*, *Rosenmädchen*, *Glöckchen*, *Klein Rothkäppchen* und *der ehrgeizigen Künstler*, hat sich nach des Hrn. General-Musikdirector Spontini's Wunsche hierher begeben, um ihm bey der Dichtung seiner

mächtigen Diener der Sinnlichkeit und haben auf die Verfeinerung derselben wenig Einfluss. In der darauf folgenden erhebt sich die Einbildungskraft in gleichem Range mit der Sinnlichkeit (das heroische Zeitalter). In der neuesten ist der Verstand mit allen beyden andern Seelenkräften im Gleichgewichte (das Zeitalter des Perikles) und hier finden wir die saftvollsten Früchte der schönen Kunst. Späterhin fühlt der Verstand das Uebergewicht, welches ihm seine (also nicht die rein menschliche) Natur und seine Anlage zur Unendlichkeit verschafft. Er ringt nach uneingeschränkter Herrschaft über Sinne und Einbildungskraft, hat aber das Schicksal des Kindes, das das Gängelband nicht leiden will. Nur um seine Axe dreht er sich, verliert sich in Traumereyen und barocke Ideen, verschlechtet jene beyden Seelenkräfte, untergräbt dadurch den Schönheitssinn und verzerrt die Kultur, die hernach einen ganz andern Weg nehmen, um ihren bisherigen Gewinn wenigstens scheinbar aufgeben muss. So entstand, physische Ursachen ungerechnet, die Barbarey des Mittelalters, in welchem die schönen Künste fast bis auf die Spur vertilgt wurden, und noch lange hernach eine so dürre kraftlose Gestalt behielten, dass sie ihren höheren Zweck, Veredlung des Gemüths, fast ganz verfehlten. Doch auch diese scheinbare Verbildung der Menschheit ist wie der Schlummer der Natur. Eine ungeheure allgemeine Fruchtbarkeit folgt darauf; Sinnlichkeit und Einbildungskraft erhalten neue Pflege durch Benutzung der Ueberbleibsel des schönern Alterthums; der schon aber entfesselte, sich selbst nicht mehr fremde Verstand reift mit ihnen, er wird früher oder später aus ihrem Gegner ihr wohlthätiger Führer, und so — liegt es wohl nur an unserer Ungeduld, an unserm eingeschränkten Blick und hier und da auch an der gewohnten Anmaafsung des *isolirten* Verstandes, wenn uns vielleicht die natürliche grofse Gährung (in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts) misfällt, ohne welche doch keine ächte dauerhafte Humanität, die hierdurch vorbereitet wird, gedeihen kann.

Mag diese Skizze vielleicht in mehrerer Hinsicht mangelhaft seyn, so schliefst sie sich doch, wie mich dünkt, ziemlich genau an den Gang der Ausbildung, den die Tonkunst überhaupt nahm. Diese hatte — wie schon erwähnt — ursprünglich nur als angewandte Kunst, Werth, d. h. man brauchte sie nur als Ausdruck der Empfindungen eines Subjekts und es dauerte längere Zeit, ehe man sie als reine Kunst übte, d. h. die Melodie, Harmonie u. s. w., als schönes Spiel auch ohne Beziehung auf den Text u. dgl. kultivirte. Daher die frühere fast unzertrennliche Verbindung der Musik mit ihren Schwesterkünsten, der Mimik und Poesie. Daher die Wunder der Tonkunst nach den Sagen des Alterthums. Allein schon in ihr selbst lag der Keim zu einer unvermeidlichen Trennung in der Zeit, als bey Bearbeitung der schönen Künste der menschliche Verstand jene Fesseln zu verschmähen anfing, welche Sinnlichkeit und Einbildungskraft ihm bisher angelegt hatten. Und dies war — der *Mechanismus* der Tonkunst selbst *). Hier hatte der Verstand die natürlichste Gelegenheit, sich bey Behandlung der schönen Künste über die andern Seelenkräfte empor zu schwingen, und hier öffnete sich ihm auch ein weiteres Feld, als bey den andern beyden Künsten. Der Mechanismus der Mimik und Poesie erreichte schon früh seine vollkommnere Ausbildung **), die er vor-

*) Unter *Mechanismus* wird hier der Inbegriff der *natürlichen* Mittel verstanden, wodurch eine schöne Kunst ihre *Formen* produziren kann, und wodurch sie auch eine für sich bestehende Kunst wird. *Ausgebildet* ist er, sobald 1) seine einzelnen Theile unter sich im natürlichen Zusammenhange und Gleichgewichte stehen und sich wechselseitig unterstützen, und 2) wenn sie so beschaffen sind, dafs sie zu jedem möglichen Zweck der Kunst hinreichen. Der Mechanismus der Musik ist theils ein *innerer* (Melodie, Harmonie, Rhythmus), theils ein *äufserer* (die materielle Beschaffenheit der Tonwerkzeuge). d. Verf.

**) Ein klarer Beweis davon ist: dafs wir hierin noch nicht weiter sind als die Griechen waren. Ihre Geschmeidigkeit im Versbau ist noch nicht erreicht, und in Ansehung der Mimik könnte vielleicht nur die Pariser Oper einige Ausnahme machen. d. Verf.

neuen Opern zu helfen, da er nach deutschen und italienischen Texten nicht arbeiten kann, und vielleicht aus Liebe zu Frankreich, um seinen Credit dort herzustellen oder zu erhöhen, zuerst den französischen Text componiren will, aus dem er dann erst in's Deutsche übersetzt werden soll!!

Mit k. J. beginnt hier eine neue musikalische Zeitung, die aus der bisherigen, dem Freymüthigen beygelegten Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste entsteht, und von dem Kammergerichtsreferendar A. B. Marx redigirt wird.

Mailand. Meinen früher mitgetheilten Nachrichten über neue musikalische Manuscripte habe ich noch folgende hinzuzufügen. Die unter I und II angeführten, sind aus der hiesigen Biblioteca ambrosiana.

I. Der *Codice O*, 123, aus dem 14ten Jahrhundert, enthält auf eilf Seiten in 4. Gesangsregeln u. s. w. der griechischen Musik, nebst einem Hymnus. Folgendes ist der Anfang, oder eigentlich der Titel des MS.

Ἀρχὴ σὺν θεῷ ἀγίῳ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης, τῶν τε ἀντίχων καὶ κατιόντων σημάτων τε καὶ πνευμάτων. καὶ πάσης χειρονομίας καὶ ἀκολουθίας συντεθειμένης εἰς ἀνύτ. παρὰ τῶν κατὰ καιροὺς ἀναδειχθέντων ποιητῶν παλαιῶν τε καὶ νεῶν.

Unmittelbar darauf beginnt der Text folgendermaassen: *Ἀρχὴ μίου τέλος καὶ σύστημα πάντων τῶν σημαδίων τό ἴσον ἐστὶ ⊂ χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται φωνή. λέγεται δὲ ἄφωνον οὐχ ὅ τι φωνὴν οὐκ ἔχει. φωνεῖται μὲν οὖν μετρεῖται δὲ διαπάσης γὰρ ἰσότητος ψάλλεται. τὸ ἴσον < καὶ διὰ πάσης τῆς ἀναβάσεως τὸ ὀλίγον — ὁ ἀπόστροφος δὲ διὰ πάσης τῆς καταβάσεως ⊃ Ψάλλονται οὖν εἰς τὴν ψαλτικὴν φωνὰι δεκατέσσαρες. ἀνιόυσαι μὲν ὀκτὼ ἴσοι δὲ ἀνταὶ. τὸ ὀλίγον — ᾗ ὀξεῖα ι ᾗ πεπόδη ⊂⊃ τὸ κόνφισμα* etc.

Nun folgen die Eintheilungen der Noten, der Töne u. s. w. Das Ganze ist mit Zeichen gespickt, und Deutlichkeit halber mit rother und schwarzer Dinte geschrieben; es schliesst mit einem in griechische Musik gesetzten Hymnus: *Ὦ Χρίστε παμβασιλεῦ καὶ κτίστα τῶν ἁπάντων, καὶ σὺ πάρδενε Δέσποινα θεότοκε* etc.

II. Der *Codice R.* 71 enthält auf 140 Pergamentblättern in Fol. Provenzallieder aus dem 14ten Jahrhundert, theils mit Musik, theils mit Liniensystemen ohne Musik, und auch ohne Liniensysteme.

III. In der Bibliothek des hiesigen Marchese Gian Giacomo Trivulzio befindet sich ein elegantes musikalisches Manuscript auf 95 Pergamentblättern in Folio, von einem gewissen Priester Florentius aus dem 15ten Jahrhunderte. Das Titelblatt, welches zwey Seiten, eine rechts und eine links einnimmt, ist sehr zierlich ausgemalt, und mit kleinen Figuren aus der Schule des Leonardo da Vinci umgeben, wovon eine das Portrait dieses berühmten Mahlers enthält, der sich damals zu Mailand aufhielt. Die Noten, die Guidenische Hand, und andere in der Schrift vorkommende musikalische Zeichen, sind fast durchgehends vergoldet dargestellt; der Text selbst ist auch nicht schwer zu entziffern.

Besagter Titel enthält auf der einen Seite: Florentii Musici Sacerdotisque ad illustrissimum et amplissimum Dominum et D. Ascanium Mariam SF (Sforziam) Vicecomitem ac Sancti Viti Diaconum Cardinalem dignissimum liber musices incipit. Auf der andern Seite: Florentius Musicus et Sacerdos illmo. ac amplissimo Ascanio Cardinali Domino suo S.

Aus diesem Titel schliesst man übrigens, dass diess Manuscript kurz vor 1492 geschrieben worden seyn muss. Nun folgt die Dedication, sodann ein kleiner Index der im Text vorkommenden Namen (worunter ich zu meiner Verwunderung Arnoldus Dalps Germanus fand) und der abgehandelten Materien.

Der Musiktractat selbst ist in drey Büchern, diese wieder in mehrere Kapitel abgetheilt. Er handelt im wesentlichen: de laudibus, virtute, utilitate et effectu musices. Quid sit musica, undeque dicatur. De tribus musices generibus. Quid vox, undeque dicatur, et quot ejus species. Quomodo in manu musices litterae vocesque ordinantur. De Mutationibus. De signis acumen gravitatemque significantibus et eorum officio. Quare in b fa-mi non fit commutatio. De Modis. De cognoscendis Antiphonis et aliis cantibus ecclesiasticis. De modo figurando notulas. De Conjunctis. De Consonantiis. De Contrapuncto. De Compositione. De Neuma et Cadentia. De Cantu figurato etc.

Noch finde ich nothwendig zu bemerken, dass Argelati in seiner *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Mediolani 1745. gr. Fol. Tom. II. Part. I. pag. 1575 sub Art. Sforzia Ascanius Maria, dieses Manuscripts erwähnt, dem Autor desselben aber fälschlich den Namen Flaminio beylegt, der Florenzio heissen muss.

Nachträge. 1) Disputatio in qua per demonstrationem ostenditur, an musica a Geometria vel Arithmetica pendeat.

2) Qualitates et Circumstantiae, quibus uti debet is qui musicos cujusque generis concentus uelit componere, ubi perspicuum fit, quantum posse inter secationem illam intervallorum chromaticorum, atque enharmonicorum in genere diatonico.

3) Mundi Harmonia, e qua colligitur, qui soni musici de sphaerarum caelestium conuersione, atque itidem de reliquis naturalibus procedere soleant.

Drey wahrscheinlich vermisste Manuscripte, welche sich ohne Namen des Verfassers in folgendem sehr seltenem Buche Fol. 13 unter der Rubrik: Musica, citirt finden: Summa librorum, quos in omnibus scientiis, ac nobilioribus artibus, variis linguis conscripto, vel antea nunquam divulgatos, vel utilissimis, et pulcherrimis scholiis, correctionibusque illustratos in lucem emittet Academia Veneta. 1559. 4.

Es war dieses die sogenannte *Academia della Fama*, weil sie nämlich eine Fama an ihrem Gebäude zum Schilde führte und die sich auch auf dem Titel des eben beschriebenen Buches in Kupfer befindet. In derselben Rubrik liest man auch: Jacobi Fabri musicae demonstrationes italico sermone expressae; und — Ludovici Folliani musices theoria italico sermone expressa.

Contumacci (Carlo) Maestro di Cappella di S. Onofrio, geb. zu Neapel im J. 1698, gest. ums Jahr 1765, schrieb: 1) *Regole dell' accompagnamento, e Partimenti disposti per gradi*; 2) *Trattatto di Contrapunto.*

Aus der *Biografia degli uomini illustri del regno di Napoli. Volume che contiene gli elogi di maestri di Cappella, cantori, e cantanti più celebri* etc. Napoli, 1819. 4. presso Nicola Gervasi. Ein sehr mageres Werk, in welchem der Inhaber dieser Manuscripte nicht angeführt ist.

Bolaſi (Michele), Professor zu Livorno, schrieb: *Sulla musica moderna paragonata all' antica. — L'Italia. Sonetto. Poesia e musica.*

Aus den Mem. de l'Acad. roy. des sciences de Turin. T. XXII. p. LX. Wahrscheinlich befinden sich diese Manuscripte in der Bibliothek dieser Akademie, der sie überreicht wurden.

Anekdote.

Die Erkennungs-Scenen machen uns auf der Bühne so viel Freude; es möge eine solche aus dem musikalischen Leben hier Platz finden, die man sich von einer berühmten Sängerin, wir nennen sie auf die Gefahr hin, dass es eine ältere gewesen seyn möchte, — Catalani, erzählt.

Sie kam, auf einer Kunstreise, nach G. einer Stadt mittlerer Grösse, worin Kunstsinn herrscht. Es war Abend; sie findet den Concert-Zettel im Gasthof angeheftet. Wir wissen, dass Catalani krank zu werden behauptet, wenn sie nicht Tag für Tag singt. Heute hatte sie noch nicht gesungen, nicht einmal einem musikalischen Postillon zu lieb. Sie fuhr zum Concertsaal; die Musik hatte schon angefangen. Im Zwischenakte liess sie sich dem Concertmeister als eine italienische Kaufmannsfrau und Sangliebhaberia vorstellen, die wohl geneigt wäre, ein mitgebrachtes Musikstück aufzulegen, wenn er ihr und dem Orchester zutraue, dass es ohne Probe ginge.

Der Concertmeister, ein alter Schalk, lächelte in die ihm dargebotene Partitur hinein. Es war ein abgedroschenes Thema, dem „lieben Augustin" gleich, und die Singstimme so leer als die Instrumentirung. „Wir wollen dem Publikum und unsern Sängern ein kleines Freudchen machen!" flüsterte er seinen Leuten zu; — „die welsche Henne mag sich prostituiren, was fragen wir darnach?"

Alles erhob sich von den Sitzen, als die Fremde sich bescheidentlich an den Flügel stellte. Das Thema war abgespielt; sie begann mit zerdrückter Stimme, ungeschickt athemholend, so einfältig als möglich. Zerstreutes Zischeln liess sich hören. Dergleichen, meynte man, könnte sich an Wintermessen vor den Häusern hören lassen, wo das Honorar in angezündeten Papierchen, gleich Sternschnuppen, aus den Fenstern herabfliegt, nicht aber auf die Stralenkrone des

Beyfalls einer kunstgebildeten Versammlung Anspruch machen. Die Sänger und Sängerinnen kitzelten sich mit der wonnigsten Schadenfreude.

Bey der ersten Variation ging es etwas besser, aber eine Lächerlichkeit entwischte der Sängerin. Sie setzte in der Cadenz den Triller auf den unrechten Ton. Der Concertmeister fuhr geschwind nach den Tasten, und machte ihn mit hochaufgezogenen Augenbraunen, als müsste er ihn damit hinaufheben, auf dem rechten Flecke. Allgemeines Lachen erschallte. Die Sängerin blickte in verstellter Verlegenheit zum Correktor hinüber, und räusperte sich zur zweyten Variation.

Ein gewaltiges Organ entfaltete sich in wachsender Stärke, jeder einzelne Ton von dieser Kehle galt schon für eine vollstimmige Musik. Das Ohr erfüllte sich mit diesem sie gehörten Wohlklang. Aber sie sang noch starr und unbiegsam, wie wenn es aus einer ägyptischen Bildsäule käme. Kein Athem war hörbar, kein Gliedmaass regte sich im Saale. In der folgenden Variation schien die musikalische Seele, von einer innern Unruhe getrieben, in's Laufen zu kommen. Höhe hinan, hinab, über Stock und Stein, auf dem Knippeldamm, Bergtreppe auf und ab mit übersprungenen Stufen ging's in Passagen von wundervoller Sicherheit. Dann — wie sich besinnend, dass das Erschnte so doch nicht zu erreichen sey, verfiel die Seele in die Schwermuth des Minor, und klagte ihren Schmerz; es war ein in Musik gesetztes Weinen. Nur am Ende senkte sie sich in einem chromatischen Gang auf den letzten Tonseufzer herab: ein Lächeln durch den Flor der Trauer.

Noch blieb das Publikum stumm und staunend.

Jetzt hatte die Nachtigallenbrust den Schmerz niedergerungen im Gesange. Mit Siegesfreude jubelte sie nun, sich selbst treibend, in kühnen Läufen und gewagten, aber wundervoll sichern Sprüngen auf. In Zwischensätzen schien sie muthwillig über ihre vorige Muthlosigkeit zu spotten. Am Schlusse gab sie noch Alles, was von Klang, Kunstfertigkeit und Unfehlbarkeit in ihr war.

Jetzt konnte das Publikum nicht länger an sich halten. Wie aus einem Munde rief die ganze Versammlung: Catalani! Signora Catalani! Sie ist's! herrlich! himmlisch! entzückend! und was jeder, um seinem Affekt Luft zu machen, aufbrachte.

Die Musiker neigten ihre Instrumente gegen sie, wie Trophäen. Der Concertmeister rannte vom Flügel auf und küsste ihr den Rockzipfel. Sie schlüpfte aber pfeilschnell durch die Pulte, nickte rechts und links lächelnd gegen die Reihen der Zuhörer und entschwand mit ihrem Begleiter durch die Saalthüre, ehe man recht zu sich kam.

Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par J. B. Woets. Oeuvr. 30. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der Rec., in genauer, fortgehender Verbindung mit allen bedeutendern Musikalien-Handlungen Deutschlands, und — er darf sich das nachrühmen, da es, ist es ein Verdienst, doch gewiss das kleinste von allen ist — aus Neigung und Verpflichtung sehr achtsam auf alle neuen Erzeugnisse der Tonkunst und besonders in den Fächern, wohin das ebengenannte Werk gehört — muss dennoch gestehen, dass ihm von den 29 frühern Arbeiten dieses Künstlers nicht eine vorgekommen ist, ja dass er seinen Namen hier zum erstenmale hört. Einen auffallendern Beweis, wie weit das wahrhaft ausgezeichnete und Verdienstliche in dieser Kunst jetzt verbreitet, wie Vieles in ihr jetzt geleistet wird, kann er sich kaum denken. Diess angezeigte Werk nämlich ist in jeder Hinsicht so sehr bedeutend, stehet so hoch, ist auch so organisirt, dass eine wahrhaft meisterliche Geübtheit und Sicherheit des Verf.'s darin gar nicht verkannt werden kann, so dass es auch geradezu das Unmögliche annehmen hiesse, wollte man glauben, die frühern Arbeiten unsers Verf.'s würden wohl unbedeutend oder doch mittelmässig, und sonach leicht von der Fluth des Alltäglichen verschlungen worden seyn: denn das hiesse annehmen, die Meister fallen vom Himmel, was selbst nach dem Sprichwort nimmermehr geschieht; dieser frühern Arbeiten des Hrn. W. ist eine so beträchtliche Zahl: und, wie gesagt, nicht Eine davon ist dem Rec., auch unter den angegebnen Verhältnissen vorgekommen; sie haben mithin kein, oder ein sehr kleines Publikum gefunden; sie haben zum wenigsten die öffentliche Aufmerksamkeit gar nicht auf sich gezogen. — —

Sagt hier der Leser: Nun, mein Herr Recensent, das heisst doch einen Anlauf nehmen, als wolle man die Leute, so weit man's vermag, wie mit Gewalt herbeyziehen! so sagt er gar nichts, als die Wahrheit. Seine Rechtfertigung, oder wenigstens seine Entschuldigung führt der Rec. — erstens, aus seiner Freyheit von allen persönlichen oder andern Nebenrücksichten mit dem Verf.; (er weiss schlechterdings nicht ein Wort von ihm, ausser, dass er diese Sonate geschrieben hat; nicht einmal, ob er ein Deutscher, oder ein Niederländer, oder ein Engländer ist — eines von diesen doch wohl) zweytens in der, unter jenen Umständen gewiss nicht unwahrscheinlichen Voraussetzung: dieses Werk ist bey weitem den meisten Lesern, wie dem Rec., ein erstes, ohngeachtet seiner No. 30: auf erste Werke von solcher Bedeutung aber soll und muss man achten; endlich, und am meisten, eben in dieser Bedeutung und dem Werthe des Werkes selbst.

Denn diese Bedeutung ist wirklich ausgezeichnet und dieser Werth sehr beträchtlich. Die Sonate heisst eine grosse: das ist sie auch wirklich, und zwar der Erfindung, noch mehr der Ausführung, und, durch beydes vereinigt, dem Ausdruck, und endlich auch dem Umfang nach. (30 Seiten grossen Formats, ziemlich eng gestochen.) Was die Erfindung (wie man spricht: die Ideen an sich) anlangt, so zeigt sich — wir wollen nicht sagen, ein überschwenglicher Reichthum, wohl aber ein reichlicher Vorrath, und darunter nicht weniges wahrhaft Originelle und gar nichts Gemeines und Trivielles, oder auch Unpassendes, Unzweckmässiges. Die Ausführung ist durchgängig gründlich und sehr fleissig; sie zeugt von einer beharrlichen Neigung zu rein fortgeführter Vollstimmigkeit, zum Soliden und Gearbeiteten überhaupt, auch wo der Satz ganz frey ausläuft und selbst an die freye Phantasie gränzt; und in alle dem thut sich eine grosse Sicherheit und Geübtheit hervor, weswegen es auch nicht erzwungen und erkünstelt herauskömmt. Im Ausdruck herrscht überall Ernst: dieser aber ist sehr mannichfaltig modificirt, vom Feyerlichen und Pathetischen, nach der einen Seite bis zum Feurigen und Glänzenden, nach der andern bis zum sanft Klagenden oder heftig und affectvoll Dreingreifenden. In der Stimmung und im Geschmack — wie man diess letzte Wort in engerer Bedeutung zu brauchen pflegt — ist wohl unser Verf. Spohr'n, im Technischen und der Manier, Cramer'n am ähnlichsten. Wer sich aus diesen einzelnen Zügen ein Bild zusammensetzen will, der wird, glauben wir, den Verf. in seinem Werke wieder erkennen, und auch ziemlich bestimmt im voraus wissen, was er sich von diesem zu versprechen hat. Und so bleibt uns nur noch übrig, diess seinem Inhalte nach etwas näher zu beschreiben.

Einleitung: Grave, Fmoll; feyerlich und in einfacher Würde; überleitend in das Allegro agitato, von derselben Tonart; ernst und kräftig, zuweilen bis zum sehr Feurigen gesteigert, und dann mit sanfter Cantilena durchflochten. Die Durcharbeitung ist sehr in die Breite angelegt und in der Breite fortgeführt; das letzte doch vielleicht allzusehr, besonders in der zweyten Abtheilung bis zur Wiederkehr des Anfangs, so gut übrigens auch diese Abtheilung geschrieben ist. Der Satz geht brillant aus und reicht bis S. 14. — Scherzo, Fdur, mit Trio und Coda; nicht heftig und affectvoll ausgreifend, sondern mehr gefällig und heiter: was denn auch, bey dem, was vorhergegangen und was nachfolgt, am besten war. — Larghetto, ma affettuoso, Desdur; nicht kurz: ein sehr einfaches, singbares Thema, trefflich harmonisirt, und in der Folge reich verziert und ausgeschmückt. — Rondo, Allegro, Fmoll; ein originelles, etwas wunderliches, aber anziehendes Thema, mit sehr brillanten Zwischensätzen; übrigens im Verfolg mit Kunst und Beharrlichkeit ausgeführt. Es ist 11 Seiten lang, wird aber nicht, wie vielleicht das erste Allegro, allzulang befunden werden.

Das Werk verlangt einen tüchtigen Klavierspieler; nicht blos einen fertigen, behenden — denn in dieser Hinsicht macht es nicht so gar grosse Forderungen: sondern einen soliden, an eigentliche Vollstimmigkeit (nicht nur Vollgriffigkeit) gewöhnten, und des mannichfaltigsten Ausdrucks mächtigen; einen Spieler, wie ihn die grössern Arbeiten Cramer's oder die neuesten Clementi's verlangen. Dem letztern Meister ist es gewidmet.

---

1. *Der 103te Psalm, Hymne für vier Singstimmen, mit Begleitung des ganzen Orchesters, in Musik gesetzt — — von F. E. Fesca.* Op. 26. Partitur. Bonn u. Cöln, bey Simrock. (Pr. 12 Francs.)

2. *Der 105te Psalm etc. Vollständiger, vom Componisten verfertigter Klavier-Auszug.* Ebendaselbst. (Pr. 5 Francs; mit den einzelnen Singstimmen, 7 Francs 50 Cs.)

Der früher erschienene Psalm des Hrn. F. ist von einem geehrten Kenner der Tonkunst in diesen Blättern voriges Jahr ausführlich angezeigt und seinem Werthe gemäss anempfohlen, dabey auch mit Grund bemerkt worden, dass sich die Composition im Ausdruck und im Wesentlichsten des Styls den ältern Werken dieser Gattung, vorzüglich den Händel'schen, gewissermaassen nähere. Diess letzte ist nun bey diesem neuen Psalm des Hrn. F. nicht der Fall: hier ist die Composition in jeder Hinsicht modern; darum aber nicht etwa opernmässig, oder sonst den heiligen Worten unangemessen. Man findet folgende Sätze. Nach wenigen Takten kräftiger Einleitung beginnt ein kurzer Chor in derselben Weise, wie die Einleitung: Lobe den Herrn, meine Seele — (dieser Satz ist doch wohl in der Harmonie zu eintönig; was durch die Menge der Instrumente nicht vergütet wird.) Eine Tenorstimme, zu welcher hernach eine Sopranstimme tritt, indessen ein erster und zweyter Tenor, ein erster und zweyter Bass, im Chore, mit jenen Anfangsworten sie unterbrechen oder sich zu ihnen gesellen, setzen jenen ersten Satz in demselben Tempo fort, und er schliesst auf der Dominante. Ein zweyter, feyerlicher Chor, in der ersten Tonart (Es dur) und ganz in grossen Noten, fast durchgehends all' unisono, geschrieben, schliesst sich an mit den Worten: Der Herr schaffet Gerechtigkeit etc. und bringt diess Stück erst zum gänzlichen Abschluss. Es macht im Verhältnisse zu dem, was es wirklich darbietet, zu viele Ansprüche, als dass es nicht mehr oder weniger unbefriedigt lassen sollte. Wie es in Reichardt's Manier ist, wenn dieser grandios seyn wollte, ohne zu viele Mühe; (man nannte es seine Sieben-Meilen-Stiefeln:) so wird man davon auch dieselbe Wirkung erfahren; keine falsche, aber eine ungenügende. — Durch enharmonische Verwechselung führt dann, mit schöner Wirkung, ein kurzes sanftes Vorspiel nach H dur; in welcher Tonart ein ziemlich lang fortgeführtes Sopransolo: Barmherzig und gnädig ist der Herr — mit einfacher, milder Melodie, ßtgehaltener, bewegter Figur in den Geigen, und wohlaufgesparten Bedingungen in den zartesten Blasinstrumenten, gewiss willkommen ist. Diesen Satz hält Rec. für besonders rühmenswerth. Passend schliesst sich an ein kurzes Terzett, oder vielmehr ein einfacher Gesang zu Dreyen: (zwey Soprane und Alt:) Er handelt nicht mit uns nach unsern Sünden etc. wo die Begleitung wieder sehr gemässigt und nur durch eine fortgeführte Figur in den Geigen, welche blos die Accorde bricht, etwas mehr bewegt wird. Gewiss von schöner und eben der rechten Wirkung ist dann der kurze, choralmässige Satz: Wie sich ein Vater über Kinder erbarmet etc. vom Chore leise, ohne alle Begleitung, vorzutragen. Hierauf folgt der grosse Schlusschor: Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet etc. in der ersten Tonart und mit allen Instrumenten besetzt. Zu den vier Singstimmen des Chors ist noch ein, hin und wieder eintretender Solosopran gesetzt. Es ist hier zum Schluss alles auf einen glänzenden Effect angelegt. Nach einer nicht kurzen, freyen Fortführung tritt, in noch beschleunigterem Tempo, ein Fugenthema ein: Lobt den Herrn, ihr, seine Engel etc. Es ist kräftig und leichtfasslich erfunden, und wird auch so ausgeführt. Mehrere Eintritte und Zusammenstellungen (besonders um die Mitte) sind ausgezeichnet. Sehr künstliche Combinationen und alle Schwierigkeiten in der Ausführung sind, wie an diesem Orte ganz recht, vermieden worden. Bey nochmals gesteigerter Geschwindigkeit des Tempo wird das Thema all' unisono wiederholt und nun in einen langen, freyern, auch harmonisch geschärfterm Schluss, doch mit ausdauernden Erinnerungen an das Fugenthema, das Ganze kräftig und feurig geschlossen. — Auch dieser Psalm, obgleich ihn der Rec. jenem früher herausgekommenen nicht gleichstellen möchte, macht seinem Verf. Ehre und wird nirgends, wo er ausgeführt wird, ohne Wirkung seyn. Zu gehöriger Ausführung aber wird ein starker Chor, und zum ersten und letzten Satze ein Orchester mit allen gangbaren Instrumenten (auch Posaunen; im letzten Satze sogar auch vier Hörner und der Contra-Fagott) erfordert. — Stich und Papier sind schön.

Sonata pour le Pianoforte, comp. — — par Fr. Lauska. Oeuvr. 45. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Lauska hat diese Sonate seinen liebenswürdigen Schülerinnen gewidmet. (á ses aimables eléves.) Wir führen diess an, nicht um Spass,

sondern um eine rechtliche Recension zu machen. Zu dieser gehört nämlich, dass man in die Absicht jedes Verf.s mit seiner Arbeit eingeht. Und da scheint uns aus jener Dedication hervorzugehen: Hr. L., der auch übrigens schon seit langer Zeit als einer der vorzüglichsten Klavierlehrer Berlins bekannt ist und verschiedene der geschicktesten Klavierspielerinnen in Berlin gezogen hat, habe hier zunächst für seine, hernach auch, da er das Werkchen drucken lassen, für Schülerinnen überhaupt geschrieben; für schon ziemlich fortgeschrittene nämlich, liebenswürdig übrigens, oder nicht. Sonach ist der Zweck dieser Arbeit zuvörderst instructiv, oder, wie man sich auszudrücken pflegt, methodisch; und zwar diess, in besonderer Beziehung auf junge Frauenzimmer. In dieser Hinsicht finden wir nun hier nichts zu tadeln, und nicht wenig zu loben. Im Ganzen ist es abgesehen, nicht auf das vollstimmige oder auch nur vollgriffige, rauschende oder auch wilde Spiel, das man jetzt so oft hört, aber vornehmlich von Männern: sondern auf ein nettes, reinliches und zierliches, wie man es überall gern hört, aber vornehmlich von Frauenzimmern. Das ist denn gut. Im Einzelnen scheint es Hr. L. noch besonders darauf angelegt zu haben, dass die Spielerinnen sich an Weitgrifligkeit, wie sie nun einmal jetzt nicht mehr entbehret werden kann, und wie sie kleineren Händen um so schwieriger fällt, gewöhnen; und in der Applicatur, so wie überhaupt im Vortrage der vielbekreuzten Tonarten sich befestigen, woran es auch den meisten Frauenzimmern fehlt. Und das ist wieder gut. — Nun soll aber jedes instructive Stück, das nicht blos ein Exempel für irgend etwas Mechanisches im Spiel, oder das wohl gar, wie dieses, in die fest bestimmte Form eines Kunstwerks gegossen ist, auch ein solches seyn, und die Forderungen, die daran gemacht werden, erfüllen. In dieser Hinsicht finden wir hier weniger zu loben und Manches zu tadeln. Was Erfindung und Ausführung anlangt, so ist besonders der erste Satz im Ganzen etwas schwach; im Einzelnen viel zu sehr, besonders auch durch blosse Wiederholungen, ausgedehnt; in den Gedanken selbst meist zu gewöhnlich und abgebraucht; in einigen, und wiederkehrenden Stellen sogar trivial — z. B. in der Seite 4 oben, die eine blosse Begleitung ist, wozu man jede beliebige Melodie setzen kann; S. 6 oben, die gerade so klingt, wie die leyerhafte Einleitung zum Schlusstriller in der Cadenza eines alten Doppelconcerts für Hoboe und Fagott. Kann dergleichen den armahlen Eleven gefallen, so sollte es doch nicht. Dagegen ist der zweyte Satz in Erfindung und Ausführung besser; und der dritte, ein rasches, interessantes und kunstgemäss durchgehaltenes Presto, rühmenswerth und durchaus brav. — Diesem nach werden die Lehrer junger Frauenzimmer doch wohlthun, wenn sie ihnen diese Sonate zu spielen geben, und die jungen Frauenzimmer werden wohlthun, wenn sie sie recht genau, reinlich, sicher, zierlich und angenehm vortragen lernen: denn darauf, wie gesagt, kömmt's an.

Kurze Anzeige.

Preis des Schöpfers, von Gellert, für vier Stimmen nebst Klavierbegleitung comp. — — von G. von Falk. Op. 3. Bonn und Cölln, bey N. Simrock. (Pr. 3 Francs.)

Das Lied „Wenn ich o Schöpfer" hat der Verf. wie Cantate behandelt, so dass die verschiedenen Strophen bald als Chor, bald als Soli, a due, a tre gebraucht werden, überall Reinheit des Satzes und gute Stimmführung beobachtet, und die Singstimmen sowohl als das meist begleitende und nur ein paarmal obligate Pianoforte sehr leicht geschrieben. So kann das Werkchen angehenden Singvereinen, die Höheres auszuführen noch nicht vermögen, Nutzen und Freude gewähren. Der Verfasser aber wird, um späterhin auch Höheres zu leisten, weiter studiren, sich selbst strenger beurtheilen, als er und Ref. es diessmal that, und dann leicht das nicht schöne Vertheilen der Worte zwischen Tenor und Bass in Strophe 1, so wie ebendaselbst die lose Behandlung des Rhythmus — die etwas auffallende Gewöhnlichkeit der Gedanken in Strophe 3 und 4, vermeiden und anstatt der höchst schwächliche Andeutung einer Art von Fuge in Strophe 5, etwas Würdigeres geben. — Das Werkchen ist in Partitur und Stimmen gut und correct gedruckt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XI. 1823.

Anzeige.

Die Leser und insonderheit die Besitzer der allgemeinen musikalischen Zeitung machen wir hierdurch wiederholt auf das in unserm Verlag herausgekommene

Register zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung, 140 Seiten in Quart, Preis 2 Thlr.

aufmerksam, durch welches das ausserdem mühsame Nachschlagen dieser Zeitung und das Auffinden der so mannichfaltigen, in derselben abgehandelten Gegenstände sehr erleichtert wird, und bemerken, dass davon nur eine kleine Anzahl Exemplare abgedruckt worden ist,

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien im Verlag von H. A. Probst in Leipzig.

Benelli, A., Stabat mater, vocibus quatuor cantantibus et instrumentis. S. M. Friderico Augusto Sax. Regi dedicatum. (Partitur.) 2 Thlr.

Danzi, F., Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 69. ..... 12 Gr.

Viotti, J. B., Concerto pour le Violon avec Orchestre. Lettre H. (A moll) ... 2 Thlr. 12 Gr.

Baillot, P., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse. Oeuv. 34. No. 2 u. 3. à 1 Thlr.

Berbiguier, T., Dixième Concerto pour la Flûte avec Orchestre. Oeuv. 64. (A moll). 1 Thlr. 16 Gr.

Carulli, G. et F., Trois Duos nocturnes pour Pianoforte et Guitarre. Oeuv. 189. No. 2 u. 3. ..... à 12 Gr.

Bochsa, N. Ch., Quinze Préludes courts et brillants pour Harpe ou Pianoforte. ..... 10 Gr.

Démar, S., Concerto des Dames pour le Pianoforte seul. ..... 1 Thlr.

Field, John. Nouvel Exercice pour le Pianoforte. No. 2. ..... 10 Gr.

Kalz, J. F., Rondeau p. le Pianoforte. Oeuv. 87. 6 Gr.

Kulenkamp, G. C., Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 16. ..... 12 Gr.

Mayer, Charles. Nouveau Nocturne pour le Pianoforte. No. 2. ..... 6 Gr.

Riem, F. G., Deux Sonatines faciles pour le Pianoforte. Oeuv. 40. ..... 12 Gr.

Ries, F., Grand Concerto pour le Pianoforte seul Oeuv. 115. (C moll.) Edition originale. 2 Thlr. 12 Gr.

Seyfried, J. de. Ouverture de l'Opéra: „un Lion d'or" pour le Pianoforte (dédiée à Mr. C. M. de Weber.) Oeuv. 48. ..... 12 Gr.

Lemoine, H., Dix Contredanses sur des Motifs de Rossini pour le Pianoforte à 4 mains. Liv. 1. ..... 10 Gr.

Méhul, F., Ouverture de l'Opera: „Le Prince Troubadour" pour le Pianoforte à 4 mains. 12 Gr.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Musikalien für das Pianoforte mit Begleitung erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Hummel, J. N., Op. 86. Rondo brillant avec Orchestre. ..... 6 Frs. oder 1 Thlr. 12 Gr. id. solo. ..... 3 Frs. od. 18 Gr.

Kreutzer, C., Op. 50. 2me Concerto avec Orchestre. 8 Frs. od. 2 Thlr. — id. solo 4 Frs. od. 1 Thlr.

Latour, T., Grand Concert militi. avec Orchestre. 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr. — id. solo 4 Frs. od. 1 Thlr.

Müller, J. J., Op. 46. Grand Potpourri avec Orchestre. ..... 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

Kalkbrenner, Fr., Op. 58. Septuor, avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

Ries, P., Op. 100. Septuor, avec les mêmes 8 Frs. 50 Cs. od. 2 Thlr. 5 Gr. — id. solo. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Schmidt, J. P., Op. 12. Quintetto avec Flûte, Violon, Alto et Violonc. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Kuhlau, Fr., Op. 30. Quatuor av. Violon, Alto et Violoncelle. ..... 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr.

Zulehner, Ch., 2me Quatuor avec Violon, Alto et Violoncelle. ..... 7 Frs. od. 1 Thlr. 18 Gr.

Berg, C., Op. 20. 3 grands Trios avec Violon et Violoncelle. No. 7. 8. 9. Jede No. 6 Frs. oder 1 Thlr. 12 Gr.

Kalkbrenner, Fr. Op. 7. 1re Trio avec les memes..... 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Op. 14. 2me Trio av. l. m. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, Conr. Op. 23. Gr. Sonate avec Violon et Violoncelle. No. 1. 2. Jede No. 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

— Op. 25. Gr. Sonate avec Flûte et Violoncelle. No. 1. 2. Jede No. 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Ries, F. Op. 93. Gr. Trio pour Harpe et 2 Pianofortes. Egalement arrangé en Duos pour Harpe et Pianoforte..... 8 Frs. od. 2 Thlr.

Bärmann, H. Op. 12. 3 Airs var. pour Clarinette avec Accomp. de Pianof. 3 Frs. 50 Cs. od. 21 Gr.

Beethoven, L. v. Op. 102. 2 Sonates avec Violoncelle. No. 1. 2. jede No. 4 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 3 Gr.

— Op. 102. 2 Sonates avec Violon. No. 1. 2. jede No.... 4 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 3 Gr.

Boyneburgk, Fr. Baron de. Op. 10. Introduct. et Variat. au Clarinette. 1 Frs. 75 Cs. od. 10½ Gr.

Haydn, J., Dernière Sonate avec Violon. Oeuv. posth. Avec le fac simile de la lettre de dédication de l'auteur à Mad. la maréchale Moreau..... 3 Frs. od. 18 Gr.

Köhler, H., Lit. A. 25. Grande Sonate avec Flûte obligée..... 3 Frs. od. 18 Gr.

— Op. 154. Sonate d'une exécution facile avec Flûte..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

— Potpourri tiré des Opéras: La Vestale, Cendrillon, Joseph et la Flûte magique, avec Flûte..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

— Variations sur Pair de l'Opéra: Der Freyschütz „Durch die Wälder" avec Flûte. 2 Frs. od. 15 Gr.

Kuhlau, F. Op. 33. Gr. Sonate avec Violon obligé..... 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Kulenkamp, G. C. Op. 2. Sonate avec Violon obligé..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Lannoy, F. Baron de. Op. 21. Gr. Duo concertant avec Violon obl. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Mühlenfeldt, C., grande Sonate concertante avec Violon obligé.... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Ries, F., Divertissement avec Flûte. Op. 62. 3 Frs. od. 18 Gr.

— Op. 81. 2 Sonates avec Violon ad libitum..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

— Op. 83. Gr. Sonate av. Violon obligé. 4 Frs. od. 1 Thlr.

— Op. 86. 3 Sonates avec Flûte (ou Violon) ad libitum..... 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Op. 87. 4ème Sonate avec Flûte obligée. 3 Frs. od. 18 Gr.

Ries, F. Op. 88. Notturno avec Flûte (ou Violon) ad libitum..... 3 Frs. od. 18 Gr.

Viotti, J. B., Andante et Rondo avec Violon obligé..... 4 Frs. od. 1 Thlr.

Wustrow, A. F. Op. 1. Grande Sonate avec Violon obl. No. 1. 2. jede No. 4 Frs. od. 1 Thlr.

Wilms, J. W., Variat. avec Flûte sur l'air: Partant pour la Syrie..... 5 Frs. od. 18 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Ries, F., 5me Concert pastoral pour le Pianoforte avec accomp. de grand Orchestre. Op. 120. 4 Thlr.

— 5me Concert pastoral pour le Pianoforte avec acc. d'un second Pianoforte. Op. 120. 2 Thlr.

Rossini, J., il Turco in Italia. Opera buffa per il Cembalo solo da Leidesdorf..... 3 Thlr.

— il Barbiere di Seviglia, Opera buffa per il Cembalo solo da Leidesdorf..... 3 Thlr.

Payer, J., Variations brill. sur un thême original p. le Pianoforte à 4 mains. Op. 94. 1 Thlr. 8 Gr.

— Variations brill. avec Introduction et Coda sur une Walse fav. pour Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. Op. 96..... 2 Thlr.

— grand Trio brill. pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 98..... 2 Thlr. 8 Gr.

Späth, A., 16 Pièces de Danse pour le Pianoforte. 18 Gr.

Amon, J., 12 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel, zu den Gedichten aus den Stunden der Andacht..... 16 Gr.

Neubert, 6 Tänze für das Pianoforte nach Melodieen aus der Oper: der Freyschütz. Sten Werk..... 8 Gr.

Schmitt, J., Polonoise p. le Pianoforte à 4 mains. 12 Gr.

Cramer, J. B., Rondo alla Polacca pour le Pianof. 6 Gr.

Petersen, A., Rondo en forme de Walse pour le Pianoforte..... 6 Gr.

Grund, F. W., Introduction et Rondo alla Polacca pour le Pianoforte. Op. 15..... 12 Gr.

Bornhardt, J. H. C., der geheilte Hypochonder mit Begleitung des Pianoforte..... 5 Gr.

Clasing, J. H., Rondo d'une Execution facile sur la Romance: Im Römerlande etc. pour le Pianoforte..... 8 Gr.

Köhler, H., 3 nouv. Sonatines d'une Execution facile et agreable p. le Pianoforte. Op. 144. No. 1. 2. 3..... à 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten December. **No. 52.** 1823.

Recension.

Dictionnaire de musique moderne par M. Castil-Blaze. Vestigia graeca ausi deserere. 2 Vol. 1821. Paris, au magasin de musique de la Lyre moderne.

Jedem Freunde der Künste, dem die wahre Förderung derselben am Herzen liegt, muss es als ein erfreuliches Zeichen der Zeit, welche nach immer höherer Entwickelung strebt, erscheinen, wenn auch geist- und kenntnissreiche, von Eifer für die gute Sache belebte Männer des Auslandes, während die Unseren schweigen, dahin arbeiten, die theils noch dunkeln Gebiete der Kunst zu durchforschen und mit Freymüthigkeit die Resultate ihrer Forschungen dem Publikum darlegen. Diese Bestrebungen scheinen um desto zeitgemässer und verdienstlicher, wenn sie auf die hochgepriesene Kunst der Töne gerichtet sind, welche in unsern Tagen meist nur practisch getrieben und nur kümmerlich studirt wird, und die daher, während sie von einem Ende Europa's zu dem andern gleichsam einheimisch und in alle gesellschaftlichen Institute verwebt, ja durch die immer gesteigerten Anforderungen der Bühne gleichsam zur Staatsanstalt erhoben ist, doch eben wegen dieser ausgedehnten Herrschaft derselben die mannichfachsten Urtheile veranlassen muss. Denn da sie nicht wie ihre Schwestern in Kunstsälen verwahrt und dort nur meist von Kennern verehrt wird, sondern immer in grösserer Oeffentlichkeit erscheint, so ist sie dadurch oft dem Urtheile der ungebildetsten Menge preis gegeben, welche sich durch ihr Eintrittsgeld zu lautem Beyfall und Tadel berechtigt glaubt. In keiner Zeit ist daher wohl das Bedürfniss, jenen öffentlichen, so oft ganz verkehrten Urtheilen durch Verbreitung klarerer Begriffe und richtiger Ansichten eine bessere Richtung zu geben, dringender gewesen als in der gegenwärtigen, wo die Tonkunst so allgemein verbreitet und doch so wenig in ihrem Wesen erkannt, so lebhaft gefühlt, und doch so widersinnig besprochen wird.

Diese Meinungsverwirrung, dieser lärmende Conflict der Pedanterey mit der Mode, wodurch selbst die Unbefangenheit der Einsichtsvollen oft gestört wird, hat den Verfasser des schätzbaren Werkes: *über die Oper in Frankreich*, bewogen, den Kunstfreunden seines Landes ein Wörterbuch der modernen Tonkunst auch auf diesem Wege zu übergeben, um sie immer mehr für das Aechte in dieser Kunst zu gewinnen, und ihr selbst eine auf klare Erkenntniss gegründete Würdigung zu verschaffen.

„Doch wie? Noch ein Wörterbuch der Tonkunst? — so fragt sich der Verfasser selbst am Eingange seines Werkes. — Ist diess nicht die überflüssigste aller Kunstunternehmungen? Die musikalische Litteratur besitzt ja schon vier Arbeiten dieser Art, erstlich: Johann Tinctor's,*) (Kapellmeisters in Neapel) *Definitorium terminorum musicae* von 1460; dann Brossard (Musikdirectors an dem Dom zu Meaux) bekanntes Werk von 1703; ferner J. J. Rousseau's berühmtes Buch, welches der Verfasser nach den für die Diderot'sche Encyclopädie gelieferten Artikeln mehr ausgearbeitet, 1764 der Welt bekannt machte, und dann noch zum Ueberfluss das mit der neu umgeschmolzenen *Encyclopédie méthodique* erschienene *Dictionnaire de musique*, welches mehr als 20 Redactoren beschäftiget, unter welchen Herr von Momigny, als der fast ausschliessende Bearbeiter des zweyten Bandes, besonderer Erwähnung verdient."

„Dass Tinctor und Brossard für gegenwärtige Zeit, nach den grossen Fortschritten, welche seither

*) Man sehe über diesen berühmten Niederländer Gerber's Lexikon.

die Kunst gemacht, fast unbrauchbar geworden, und nur noch als achtbare Antiquitäten gelten können, gesteht man ein. Anders verhält es sich aber mit Rousseau. Wer sollte mit diesem berühmten Namen in die Schranken treten wollen? Und das neue Wörterbuch der Encyclopädisten, sollte es nicht schon auch das Neueste und Gegenwärtigste in sich schliessen? ein Verein von zwanzig Verfassern, *) sollte er nicht erschöpfend gearbeitet haben und ähnliches Bemühen wenigstens auf ein halbes Jahrhundert überflüssig machen?"

Der Verfasser sucht nur zu zeigen, dass und warum, ungeachtet so vieler Vorarbeiten, ein Unternehmen wie das seinige jetzt wieder nützlich und selbst nöthig sey.

„Rousseau" — wir heben nur einiges aus der wohlgesetzten Vorrede aus, in welcher der Verf. sein Unternehmen rechtfertigt, und woraus sich zugleich auf den Zustand der französischen Literatur dieser Kunst schliessen läßt — Rousseau, der beredte Philosoph, verdankt die Achtung, in welcher sich seine Werke bis auf unsere Zeit erhalten haben, blos seinen glänzenden Declamationen; der didaktische Theil desselben ist im Ganzen so wie in seinem Einzelnen auf falsche Grundsätze gebaut. Er verräth auf jedem Blatte, dass er selbst nicht verstand, was er uns doch so gerne lehren möchte. (!) Zudem ist sein Wörterbuch unvollständig und enthält kaum zur Hälfte die musikalische Terminologie, zu welcher seit seiner Zeit so viel Neues hinzugekommen ist. Weil ihm einige Melodieen gelangen waren, hielt Rousseau sich für einen grossen Melodisten und zog gegen die Harmonie, die er nie studirt hatte, zu Felde. . . (Wie aber, wenn er im Grunde doch nur die Absicht gehabt hätte, die mit schauerlicher Trockenheit verfassten Compositionen seiner Zeit in das Lächerliche zu ziehen, und die Franzosen zur Wahrheit und Natur, nämlich zum Gesange zu führen; haben denn Gluck und Piccini auf practische Weise nicht denselben Zweck angestrebt?) Nach diesem schroffen Urtheile lenkt jedoch der Verfasser wieder ein.

„Rousseau — so fährt er fort — hasste eigentlich die Harmonie nicht; **) ich könnte Stellen anführen, wo ihn die Kraft der Wahrheit veranlasste, ihr auf glänzende Weise zu huldigen; nur Rameau, dem nur hasste er in ihr. *) Alles, was aus der Idee dieses grossen Mannes kömmt, trägt auch den Stempel des Genie's. Bey allen seinen Schwächen wird R.'s Dictionnaire doch auf die Nachwelt kommen. Wer als Literator über Musik sprechen will, muss es durchgelesen haben; auch der Componist bedarf es, um sich durch so manche erhabene und hinreissende Stelle zu der Begeisterung zu erheben, ohne welche er es in seiner Arbeit nicht über das Mechanische bringen wird. Aber man muss schon zur Meisterschaft gelangt, schon in seiner Theorie fest und sicher geworden seyn, wenn man ihn mit Nutzen lesen, und von seinen glänzenden Irrthümern nicht auf Abwege geführt werden soll."

Schlimmer kommen die Encyclopädisten weg! „Gesteht Hr. Momigny (Seite 184 — 189 des zweyten Bandes) ja selbst, dass die beständigen Kämpfe, in welche er sich einlassen muss, um die falschen Lehren eines Rameau, die schiefen Ideen eines D'Alembert, eines Abt Feyton und anderer zu bestreiten, jedem seiner Leser Ekel erregen müssen; dass er es zu bedauern habe, in seinem Werke wieder aufzustellen, was der gesunden Vernunft und aller Erfahrung zum Hohn jemals Falsches und Abgeschmacktes über die Musik vorgebracht worden ist. Ich beklage, fährt er fort, die, welche die Geduld haben, ihren Kopf mit solchen Ungereimtheiten zu füllen; sie sind dann noch schlimmer daran als die, welche in ihrem Leben nie ein theoretisches Buch über Musik angesehen haben." Eine trostreiche Methode, ruft dabey Herr Castil-Blaze aus, seine Arbeit den Subscribenten der Encyclopädie anzupreisen. Bey solchen Geständnissen werden diese wohl nicht zu sehr eilen, sich das Werk anzuschaffen.

Der Verfasser legt hierauf den Plan seines Werkes dar. Er hat es nicht für Meister und Kenner der Kunst geschrieben, die seiner Hülfe nicht bedürfen, sondern für Liebhaber der Tonkunst, für die Weltleute (gens du monde), also für alle die, welche in dieser Kunst wenig geübt sind, aber richtige Ansichten darüber zu erlangen wünschen. Der didaktische Theil desselben ist ganz nach den bewährten Werken von Catel, Albrechtsberger, nach dem *Traité d'Accompagnement* von Fenaroli, und den *Principes de Composition des écoles d'Italie*, welche Choron gesammelt hat, bearbeitet. Den

*) Ist nur als unbestimmte Menge zu nehmen.

**) Das denken wir auch; nur auf ihren Missbrauch wollte er aufmerksam machen.

*) Dem hatte er auch volle Ursache.

züglich durch die Musik erhalten hatte *). Aber die Tonkunst hat den übrigen noch bis jetzt nicht vollendet, und wurde es gewifs auch ohne jene bekannten Rückschritte der Kultur, welche die Wissenschaften und Künste in eine lange Nacht versenkten, nicht gethan haben. Denn bestände er blos aus Melodie und Rhythmus, so hätte unsre Erfindungskraft nicht grofsen Spielraum. Allein die Erfahrung: dafs die Natur musikalische Tone auch aufser dem Menschen (dem Gesange) hervorbringt, da Poesie und Mimik (worunter man wohl nicht den Tanz abgerichteter Thiere u. dgl. mitbegreifen wird) nur durch und aus dem Menschen kommen, veranlafste die *Instrumental-Musik*, und die Bemerkung, dafs mehrere musikalische Tone von verschiedener Höhe, doch wohl zusammen klingen, oder (wie man späterhin gewahr ward) dafs es keinen ganz einfachen musikalischen Ton in der Natur gäbe, führte zur Entdeckung der *Harmonie*, welche den Mechanismus der Tonkunst unendlich erweiterte, der Melodie neuen Reiz verschafte, den Ausdruck des Affekts erleichterte und verstärkte, reine (für sich bestehende) Kunstprodukte erschuf und endlich durch die Ueberzeugung: dafs die Tonverhältnisse sich in Zahlen auflosen und berechnen liefsen, nicht nur innere Konsistenz erhielt, sondern auch die Musik einer wissenschaftlichen Bearbeitung fahig machte. So beschenkte die Natur selbst die Tonkunst mit einer Kraft, deren sich die andern Künste nicht in dem Grade erfreuten; so verlieh sie ihr die Gabe des reinsten mächtigsten Entzückens, worein wir als Menschen, d. h. als sinnlich-vernünftige Wesen, bey einiger Kultur unsrer Gemüthskräfte versetzt werden können. Doch, wenn die Musik nicht überall diese Ekstase bewirken konnte, (welches gewöhnlich für den stärksten Probirstein eines Kunstwerks gilt, ungeachtet dieser sehr zweydeutig ist, indem es tausenderley aufserhalb der Kunst befindliche und nicht zu berechnende Ursachen des Effekts geben kann) so rührte das theils von dem grofsen Umfange und der Mannigfaltigkeit des Mechanismus der Tonkunst her, und theils von dem neuen Gange, den die Kultur bey ihrem Wiedererwachen nahm. Jener (der mechanische) gab Gelegenheit zur Ausbildung seiner Theile im Einzelnen und zwar so, dafs man oft einen über den andern vergafs und vernachlässigte (die Melodie über der Harmonie, den Gesang über der Instrumental-Musik, und umgekehrt). Dieser (der neue Gang der Kultur) fieng nicht, wie vor Alters, von den Sinnen, sondern vom Verstande an, der, durch die Fesseln der Hierarchie gelähmt, der Sinnlichkeit und Einbildungskraft lange keine Ansprüche auf Bildung zugestehen wollte, ob er ihrer gleich nicht entbehren konnte. Die erstere blieb daher roh, die andere matt, die Kunst ward zur Künsteley; statt Genie und Wiz behalf man sich mit trocknen Grübeleyen und Berechnungen; man wollte aus der Kunst eine Wissenschaft machen, ehe sie auf's neue zur Kunst gediehen war, d. h. die Gründe der Regeln erforschen, ehe man diese selbst aus der Natur geschopft hatte, kurz, man schnitzelte aus einem zur Labung und Veredlung bestimmten Gewächse ein — Spielzeug. So ging es besonders der Musik. Menschen bearbeiteten sie, denen entweder schon von Natur (durch Klima u. dgl.) ästhetisches Gefühl mangelte, oder durch religiöse Finsternifs genommen ward. Noch lange nachher, nachdem ein kühner Mann die schreckliche Kette aus ihren Fugen gerissen hatte **), empfand die Tonkunst diesen Zwang. Und das konnte nicht anders seyn. Der menschliche Verstand war zu tief herabgesunken. Die neuen Lichtstrahlen mufsten ihn reizen, sich nur mit sich selbst zu beschäftigen,

*) Die Poesie ganz, (melodische Sprache und Rhythmus) die Mimik zum Theil, nämlich die rhythmische Bewegung. Den andern freylich wichtigeren Theil entlehnte diese von den bildenden Künsten, oder umgekehrt. d. Verf.

**) Palestrina und Luther waren die Schutzengel der Tonkunst im 16ten Jahrh. Jener (1555) für die südliche, (katholische) dieser für die nördliche (protestantische) Kirche. d. Verf.

Encyclopädisten verdankt er nur einige Modeartikel (*Articles de goût*); die griechischen Kunstworte sind, bis auf wenige, gänzlich weggelassen. Dafür erhalten die Leser, was in den meisten bisherigen Wörterbüchern fehlt, ausführliche Artikel über jedes der musikalischen Instrumente, über die Eigenthümlichkeit und Mechanik und über die vortheilhafteste Behandlung derselben. Kunstabhandlungen in alphabetischer Ordnung wollte der Verf. nicht nach Rousseau's Weise liefern, weswegen denn auch bey dem Artikel: Composition, weder in die Grundsätze der Kunst, noch bey dem Artikel: Accorde, in die Verbindungen und den Gebrauch derselben eingegangen wird. Wollte man Gegenstände von dieser Wichtigkeit gehörig behandeln, so würden zehn Bände von dem Umfang des vorliegenden Werkes (welches in seinen zwey Theilen 277 Seiten, ohne die angehängten Beyspiele, enthält) dazu nicht hinreichen. Doch gehört der Verfasser keineswegs zu den trocknen Sammlern, die sich begnügen, Worte zu erklären und eine Reihe von Definitionen aufzustellen. Der grösste Theil der Artikel geht mit Gründlichkeit und Klarheit in das Wesen der Sache ein. Was er in Rousseau's Schriften für seinen Plan brauchbares fand, hat er als kostbare Fragmente, die man nie oft genug durchlesen kann, beybehalten und stellenweise seinen Erläuterungen eingewebt, ohne dabey allzeit den Verfasser zu nennen, den ohnehin Jeder an seiner hinreissenden Darstellung erkennen muss. Hierin weicht er von dem Plane der Encyklopädisten ab, welche aus Achtung für Rousseau, wie sie sagen, seine Artikel ganz und wörtlich aufnehmen, aber nur, um ihn zu entstellen und zu verschwärzen, indem sie, ihrer angeblichen Achtung ungeachtet, sich nicht scheuen, ihn einen erbärmlichen Theoretiker zu nennen, der nichts von Geometrie verstehe, einen Ignoranten, dem es an gesundem Menschenverstande fehle, dem selbst die Principien der Kunst verborgen waren u. d. m. Die erläuternden Beyspiele hat der Verf. zuerst aus der *Zauberflöte*, *Figaro's Hochzeit* und *Don Juan*, sodann aus Opern der französischen tragischen und komischen Bühne gewählt. Am Ende der Vorrede giebt er die Quellen an, aus welchen er bey Bearbeitung einiger Artikel — (es sind derselben nur 31 bey so viel hundert Artikeln) geschöpft hat.

Eine durchgehende Kritik dieses Werkes erlaubt die lexikalische Form desselben und der beschränkte Raum dieser Zeitung nicht. Die Kunstausdrücke, von der Erklärung des Vokales A bis zu der des Consonanten Z (*Zero*, die ungegriffene Saite eines Instrumentes) finden sich darin sehr vollständig und mit richtigen Erklärungen aufgeführt. Unter den Artikeln, welche die Kunst selbst und ihre Aesthetik näher angehen, vermisst man nur selten eine gehaltreiche und geschmackvolle Darstellung. In dem Artikel: Oper, findet man in angenehmer Kürze wieder, was der Verf. in seinem frühern Werke über diesen Gegenstand gesagt hat. Die Fuge, der Contrapunct, der Canon, sind ohne Auskramen pedantischer Gelehrsamkeit, und selbst für Dilettanten fasslich vorgetragen. Bey dem Worte: Génie, liest man, nach einem kurzen Eingang von Voltaire, den berühmten Aufsatz von Rousseau, wobey jedoch der Schluss desselben: homme vulgaire, fais de la musique française! in welchem der Beleidigte seine Galle über seinen Verfolger ergoss, weggelassen ist. In einer Note wird bemerkt: „Métastase, auteur élégant et pur, n'est pas assez dramatique, c'est ce qui l'a fait délaisser par les compositeurs modernes", worüber Ref. nicht rechten, sondern gerne zugeben will, dass die übermässige Ausdehnung seiner Opern, besonders aber die gesungenen homerischen Vergleiche nebst andern damaligen Zierereyen den Gang derselben schleppend und ermüdend machen. Doch sind diess wohl nur Nebensachen, geboten durch die erforderliche Zeitlänge der Darstellung vor dem Hofe, für welchen er sie dichtete, und des Bedürfnisses der ersten Sänger, welche, um ihre Kräfte nicht zu erschöpfen, die Bühne auf einige Zeit den Sängern vom zweyten Range überlassen mussten, welche man schöne Worte ohne Bedeutung singen liess. Sollte der würdige Verfasser, wann auch nur am Pianoforte, die *Dido* oder *Olimpiade* hören, wie Jomelli sie in Musik gesetzt hat, so würde er — abgerechnet, was zur damaligen Mode gehörte — gewiss dabey nicht ohne tiefe Rührung bleiben. Wer aber den Dichterstoff zu dem Erhabensten der dramatischen Tonkunst so giebt, kann wohl in der Form, doch nicht im Wesentlichen undramatisch genannt werden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November. Am 5ten, im Kärthnerthor-Theater:

Titus (neu in die Scene gesetzt.) Eine sehr gelungene Vorstellung. Hr. Forti (Titus), Mad. Grünbaum (Vitellia) und Mad. Waldmüller (Sextus) waren das trianm perfectum derselben.

Am 4ten, im Josephstädter-Theater: *Aschenbrödel.* Isouard's liebliche Musik wurde, hauptsächlich vom Orchester, noch so ziemlich gerieben verarbeitet. Uebrigens musste man nur zu oft ein Auge zudrücken. Dem. Heckermann war eine artige Cendrillon. — *Inter cocos luscus rex.* —

Am 7ten, im Locale des Musikvereins: drittes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh; 1. von Hayda — in G dur; von Onslow — in G moll; von Mozart — Quintett in C dur.

Am 8ten, im Josephstädter-Theater, zum Vortheil des Hrn. Kapellmeisters Drechsler, und von demselben componirt: ein Feenmährchen in drey Aufzügen: *Wann waren die guten Zeiten?* Diess dürfte etwas schwer auszumitteln seyn: denn heute wenigstens fand weder das goldene, noch das silberne, noch das eherne, noch das eiserne Weltalter Gnade vor dem Tribunal des sehr zahlreich versammelten Publikums, welches sich nicht enthlödete, *in einem Anfalle* persiflirenden Muthwillens mit den Histrionen ordentliche Zwiegespräche zu beginnen, das Inhaltes, ob es denselben nicht gefällig sey, ihren Rücksag anzutreten, und die Folter der Geduldsprobe grossmüthigst in etwas abzukürzen? Während durch diese Zusprache die Mehrzahl aus der Fassung kam, der amtirende Musikfürst auf seinem erhabenen Sessel beynahe das Gleichgewicht zu verlieren, und der Commandant seine Dienste zu versagen begann, rettete der Spassmacher Hopp sich auf einem Brete aus dem Schiffbruche durch einen aufgewärmten Einfall des weil. Hanswurstes. Er fiel nämlich renevoll auf die Knie, hat mit emporgehobenen Händen die hohen Gönner da- und wehmüthig um Verzeihung, dass man sie so arg in Versuchung geführt habe, versprach heilig, dass dieses unreife Gericht nie wieder aufgetischt, und dafür am nächsten Abend die noch immer beliebte *Arsena* vorgeführt werden[sollte]; man lachte, applaudirte, gab sich zufrieden, und wanderte nach Hause; die Sache ist abgethan und — auch schon vergessen.

Am 11ten, im Theater an der Wien: *Der Wald bey Bondy*, neu in die Scene gesetzt; wahrscheinlich blos um dem animalischen Talente des Hrn. Mayerhofer Gelegenheit zu verschaffen, auch seine Hundekünste zu produciren, nachdem er bereits im Costum einer Wölfin keine geringe Celebrität erlangt hat; doch scheint seiner Individualität die Natur des grimmigen Raubthieres besser zuzusagen, als die Gemüthlichkeit des treuen Hausviehes, zu dessen Darstellung ihm ein Haupterforderniss, die Sprache, mangelt; denn sein Bellen ist eben so ungrammatikalisch, als disproportionirt der kurze Leib, die dicken Beine und das hocherhabene Hintergestell; so konnte denn dieser Dragon keine Theilnahme gewinnen, und man hätte ihn viel lieber von einem gebornen Vierfüssler, wenn auch etwas unbeholfen, substituirt gesehen.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Die diebische Elster*, zum Vortheile des Hrn. Sieber, welcher den Fachter *Fabrizio* gab. Seit man diese Oper von italienischen Sängern gehört hat, will sie in der Uebersetzung nicht mehr munden. Heute sprach sich das kleine Häuflein der Anwesenden sehr entschieden dagegen aus.

Am 12ten, im Theater an der Wien: *Der Apotheker und der Doctor.* Ein neubackener Tenor, wie man sich erzählt, vom Pflage hergeholt, Hr. Kurz, erschien als Gotthold; die Stimme ist rein, ziemlich stark, aber etwas spitz; die Dressur blickt allenthalben heraus, und das ganze Benehmen war höchst ungelenk. Die Musik, wenn schon gewissermassen veraltet, bleibt doch immer wahrhaft charakteristisch, und die modern stylisirten Einschiebsel von Hrn. Roser verschmolzen sich schlecht mit Dittersdorf'scher Nüchternheit und anspruchloser Simplicität. Auch haben unsere Gesangskünstler gar nicht mehr den rechten Takt, solche Intriguenstücke darzustellen. Am meisten belustigte Hr. Spitzeder, ohne jedoch der Stössel zu seyn, den wir sonst gekannt haben; Sturmwald hinkte im Gesange, wie auf seinem Steinfusse; der Doctor war unter aller Kritik, und Claudia beynahe — ein weiblicher Hasar. Die Neugierde hatte viele Zuschauer herbeygelockt, doch schien man im Ganzen wenig Behagen zu finden.

Heute starb im 76sten Jahre seines Alters der als Lehrer und Theoretiker allgemein geschätzte Tonsetzer, Herr Emen. Al. *Förster.*

Am 14ten, im Locale des Musikvereins: Viertes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh; 1. von Hayda — in B; von Onslow — Quintett in E moll, mit zwey Violoncells: eine treffliche Composition, besonders das allerliebste Andante variato; von Mozart — Quartett concertant in D.

Im Kärnthnerthor-Theater, mit Abkürzungen: *Euryanthe.* Der Meister hat uns wieder verlassen, und nun hat man's auch gewagt, in seinen Eingeweiden zu wüthen; für die scenische Darstellung mag diess wohl ersprieslich seyn, aber das Werk hat dabey manche edle Theile eingebüsst, und ist gewissermaassen verstümmelt worden. Ref. will jetzt, ohne Berücksichtigung dieser Beschneidung, sein Wort lösen und, nach fünfmaligem Anhören, den vollständigen Klavierauszug vor sich, über den musikalischen Theil dieser Oper umständlichen Bericht erstatten. — Die Ouverture ist in der That ein überreich vergoldeter Rahmen, welcher das meisterhafte Tongemälde einschliesst. Sie beginnt ganz ohne Vorbereitung, rasch und feurig, mit einem scharf markirten Allegro in Es dur, dessen Grundthema in N. 4. wiederkehrt, und in gewaltigen Instrumentenmassen, nur unterbrochen von der Cantilene des Mittelsatzes in der Dominante, unaufhaltsam fortstürmt, bis es, allmählig in Trugschlüssen über den kleinen Septimen-Accord von Ges verhallend, sich in ein kurzes, nur vom Bogen-Quartett mit Sordinen ausgeführtes Largo auflöst, welches, zwar ohne Vorzeichnung, jedoch mittelst einer enharmonischen Verwechselung in H dur gesetzt ist, und Anklänge aus *Euryanthens* Erzählung von dem verhängnissvollen Schicksalsring enthält. Nach seltsamen Modulationen, und einem Ruhepunkt in der Fis dur Harmonie, geben beym Eintritt des tempo primo die Contrabässe pianissimo ein Fugenthema von vier Takten in H moll an, welches zuvörderst in der Octave beantwortet, und bey anschwellender Stärke in mehreren Nebentonarten, als: A moll, G moll, C moll (vierstimmig) fortgesponnen wird, worauf, höchst überraschend, über den Quart-Sext-Accord von C dur das Hauptthema erschallt, und unmittelbar darnach in der dominirenden Tonart wiederkehrt. Die Mittelperiode erscheint hier in voller Stärke, und das zweytemal noch mit einem neuen Reiz der wogenden Bässe ausgestattet; in seiner imponirenden Grösse schliesst auch das ganze Tonstück, ohne durch ermüdend verzögernde Schlusscadenzen den Totaleindruck zu schwächen; so öffnet sich der Vorhang, und wir erblicken im Prunksaale König Ludwig von Frankreich, den ganzen versammelten Hof; die Frauen singen (Introduzione, No. 1, G dur, moderato maestoso) in süssen Weisen: „dem Frieden Heil! nach Sturmestagen!“ und galant erwiedern die Ritter: „den Frauen Heil, den zarten Schönen;“ zwey Sätze, die, sowohl getrennt als vereinigt, viel Anmuth haben. Der sich anschliessende ernste Tanz-Reigen (gleichfalls G dur, Maestoso $\frac{4}{4}$ Takt) gewinnt durch die stolzen Bässe, durch die Eigenthümlichkeit des Rhythmus und Tonwechsels eine ächt nationelle Farbe. No. 2. Adolar's Romanze (B dur, Andante, $\frac{4}{4}$ Takt) „Unter blühenden Mandelbäumen“ ein wahrhafter Troubadour-Gesang, durch die stets veränderte Begleitung der drey Strophen noch mehr gehoben, und übergehend in einen kurzen Chor No. 3. (G dur, Allegro $\frac{4}{4}$ Takt) womit gewissermaassen die ganze Introduction endet. No. 4. Terzett mit Chören: „Wohlan! du kennst mein herrlich Eigenthum!“ (Es dur, Maestoso assai $\frac{4}{4}$ Takt) ein grossartiges Tonstück, in welchem der Knoten der Handlung geschürzt wird; mit besonnener Wahl ist die imponirende Stretta (Ich bau auf Gott, und meine Euryanth!) das Thema der Ouverture; No. 5. Euryanthens Cavatine: „Glöcklein im Thale“ (Andantino, C dur, $\frac{4}{4}$ Takt), in idyllischer Einfalt gehalten; No. 6. Eglantinens Arie: „O mein Leid ist unermessen!“ (Agitato, E moll, $\frac{4}{4}$ Takt) und No. 7. Duett mit Euryanthe: „Unter ist mein Stern gegangen“ (Moderato, A moll), zwey gefühlvolle, leidenschaftliche Sätze; im letzteren ist der Eintritt des maggiore ungemein beruhigend, und der Verschlingung beyder Stimmen im Allegretto $\frac{4}{4}$ Takt reine Harmonie; No. 8. Eglantinens grosse Scene: „Er konnte mich um Sie verschmähn!“ (Allegro fiero, E dur $\frac{4}{4}$ Takt) Kampf von Liebe, Eifersucht, Wuth und Rache; No. 9. Finale (D dur). Der heitere Gesang des Landvolks: „Jubeltöne, Heldensöhne!“ bildet einen angenehmen Gegensatz zum gewichtigen Ritterchor: „Muth erfrischt das Herz des Kriegers;“ nicht minder die süsse Periode: „Fröhliche Klänge, Tänze, Gesänge,“ mit dem melodieenreichen a quatro: „Sehnen, Verlangen, Schmachten und Bangen;“ der Glanzpunkt aber ist die Chiusa: „Sehnend Verlangen durchwogt die Brust,“ worin die zart figurirte Solo-Stimme Euryanthens, gleichsam getragen von den leise murmelnden Chören, wie eine rieselnde Silberquelle [illegible] perlt. — Den zweyten Act eröffnet in einer rabenschwarzen Gewitternacht der unheilbrütende Lysiart mit einem furchtbaren Recitativ: „Wo berg ich mich? wo fänd' ich Fassung wieder?“ (No. 10. Allo. con foco, C moll $\frac{4}{4}$ Takt). Vortrefflich ist der Zwischensatz, wo seine bessere Natur die Oberhand zu

gewinnen scheint; ein Arioso cantabile in G dur ¼ Takt: „Schweigt glüh'nden Sehnens wilde Triebe, ihr Auge sucht den Himmel nur!" Doch allmählig stürmt es wieder auf in ihm: „So weih' ich mich den Rachgewalten" und in die wüthende Arie: „Zertrümmre, schönes Bild! — Nur sein Verderben füllt die Brust!" hat der Componist eine Kraftanstrengung gelegt, die manchem Sänger übergenug zu schaffen machen dürfte. — Eglantine tritt aus der Gruft; Lysiart lauscht ihr das Geheimniss des Ringes ab, und nun, im Duette No. 11. (Allegro energico, H dur ¼ Takt) verbünden sich beyde zum Verderben Euryanthens und Adolars („Komm denn unser Leid zu rächen!") und schwelgen im Vorgefühl ihrer satanischen Siegeslust. Den Instrumental-Effekt dieses höchst dramatischen Tonstückes in Worten versinnlichen zu wollen, wäre ein nicht zu lösendes Problem: es will gehört werden, um in seiner höhnenden Wildheit Schauder zu erregen; No. 12. Arie von Adolar: „Wehen mir Lüfte Ruh!" (Larghetto, As, ¾ Takt) Süsse Liebes-Schwärmerey; das Allegro, innig und zart; No. 13. Duett mit Euryanthe: „Hin nimm die Seele mein!" (Vivace, C dur ¾ Takt.) Der allmählig vorbereitete Uebergang in diese ungetrübte Tonart, der Ausbruch des höchsten Entzückens, endlich der in Minnelust hinsterbende Schluss: „Lass mich an deiner Brust vergehn!" alles gleich meisterhaft. No. 14. Finale. Der erste Chor: „Leuchtend füllt die Königshallen!" (Allegro moderato, F dur, ¾ Takt) klingt durch die ungewöhnlichen Einschnitte von 7 Takten gewaltig fremdartig; das nächst folgende tempo (più mosso, Des dur ¾ Takt) mit Lysiarts Anklage beginnend, hat ausgezeichnete Stellen, und die wiederkehrende Melodie aus der Ouverture, so wie aus No. 4, zu Adolars Worten: „Komm an mein Herz" ist ein unwiderlegbarer Beweis, wie der denkende Tonmahler nur immer sein Ganzes vor Augen gehabt hat. In dem Quartette: „Lass mich empor zum Lichte wallen". (Larghetto, A dur, ¾ Takt) ist die künstliche Verwebung der Stimmen merkwürdig, deren jede ihren eigenen Gang geht, und die sich doch so wundersam vereinen; aber dieser Satz will auch mit der reinsten Delicatesse ausgeführt werden. Die Chor-stelle: „Wir alle wollen mit dir gehn" (C dur), besonders wenn Euryanthens Stimme als canto fermo darüber figurirt, ist so einfach, und doch so überaus herrlich; aber der Schlussstein dieses Aktes, der letzte Chor: „Du gleissend Bild, du bist enthüllt" (F moll) ist, bey gehöriger Besetzung und energischem Vortrag, von hinreissender Kraft und erschütternder Wirkung. — Dritter Akt. No. 15. Einleitendes Recitativ, dann Duett von Euryanthen und Adolar: „Wie liebt ich dich! Du warst mein höchstes Gut!" (Moderato, A dur ¾ Takt; dann: agitato, A moll) „Du klagst mich an, o herbe Pein!" No. 16. Euryanthens Arie: „Schirmende Engelschaar" (H dur); ihre Cavatine, No. 17. „Hier am Quell, wo Weiden stehn" (Largo G dur); alle diese Sätze zusammen bilden einen Cyclus wechselnder Leidenschaften, in letzteren waltet ein kindlich frommes Gemüth. No. 18. Jägerchor: „Die Thale dampfen, die Höhen glühn!" (Allegro marcato, Es dur ¾ Takt) ein ebenbürtiger Nebenbuhler des *Freyschützen*, welcher bald zu gleicher Celebrität gelangen wird. Die dröhnenden acht Waldhörner sprechen ächte Weidmannslust aus. No. 19. Duett mit Chor: „Lasst mich hier in Ruh erblassen" (Larghetto, C moll ¾ Takt), eigentlich nur der Prolog von Euryanthens Arie: „Zu ihm, zu ihm, o weilet nicht!" (Allegro con fuoco, C dur ¾ Takt). No. 20, worin ihr Gefühl in hoch aufjauchzenden Jubel ausströmt; No. 21. Chor der Landleute: „Der May bringt frische Rosen dar." (Allegretto, A dur, ¾ Takt) In diesem Satze waltet eine allerliebste Naivität; die äusserst einfache Cantilene wird anfangs bloss von Sopranstimmen im Einklange vorgetragen, und der Beytritt der Uebrigen ist wirklich originell. No. 22. Kurzer, kräftiger Chor: „Vernichte kühn das Werk der Tücke!" (Allegro, B dur, ¾ Takt); No. 23. Hochzeitsmarsch (D dur alla breve); sehr charakteristisch und nationell durch das frappante Alterniren der Major- und Minor-Scalen. No. 24. Duo zwischen Adolar und Lysiart, mit Chören: „Trotze nicht, Vermessener!" (D dur, ¾ Takt.) Eines der grössten Effektstücke, die vielleicht je geschrieben worden sind: hier ist Wahrheit, und imponirende Grösse. No. 25. Finale: „Lasst ruhn das Schwerdt!" (Maestoso, Es, ¾ Takt.) Die hervortretendsten Momente in demselben sind: a) Eglantinens frevelnde Jubelscene: „Triumph! gerochen ist meine Schmach" (con furia, E dur); b) eine fragmentarische Reprise des Duetts aus dem zweyten Akt, bey der Wiedervereinigung des liebenden Paares: „Hin nimm die Seele mein!" (C dur), worin jetzt auch der Chor verwebt ist; c) die kleine Periode Adolars, als er in prophetischer Begeisterung ausruft: „Ich ahne Emma! selig ist sie jetzt!" analog

dem Mittelsatze der Ouverture, aber nun in reiner, ungetrübter Harmonie; endlich: d) der feurig rasche Schlussgesang: „Nun feyert hoch in vollen Jubeltönen" (Presto, Es dur, $\frac{4}{4}$ Takt) und somit: Finis coronat opus.

Am 15ten, im Kärnthnerthor-Theater: Musikalische Akademie zum Vortheil der Wohlthätigkeitsanstalten, worin vorkam: 1. Cherubini's Ouverture aus *Medea*; 2. Arie aus Rossini's *Semiramide*, gesungen von Dem. Unger; 3. Concertstück von C. M. von Weber, für das Pianoforte, vorgetragen von Hrn. Stauffer; 4. Vocal-Quartett; 5. Flöten-Variationen von Drouet, gespielt von Hrn. Khayll; 6. Terzett aus Winter's *Mohamet*; 7. Ouverture aus Beethovens *Fidelio*; 8. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Sonntag; 9. Potpourri für die Guitarre, von Hrn. Nemetz; 10. Duett von Blangini, gesungen von Dem. Unger und Hrn. Haizinger; 11. Rondo brillant in B von Hummel, vorgetragen von Fräulein Diwald; 12. Violin-Variationen von Mayseder; 13. Chor von Schwarzböck, gesungen von den Zöglingen der Musikschule des Theaters an der Wien. No. 1. 3. 5. 8. 11 u. 12, gefielen am meisten; No. 7 und 10 wurden da capo gefordert.

Am 16ten: Erstes Gesellschaftsconcert, im k. k. grossen Redoutensaale: 1. Neue Symphonie von Krommer (in D), recht brillant, klar und verständlich; 2. Duett von Rossini; 3. Concertante für zwey Flöten von Berbiguier; 4. Vocal-Chor von Worzischek; 5. Ouverture aus *Abrahams Opfer*, von Lindpaintner.

Am 17ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der neue Narziss*, Anacreontisches Ballet von Hrn. Taglioni, Musik von verschiedenen Meistern, sprach ziemlich an, doch scheint im Ganzen die Vorliebe für choreographische Gebilde abzunehmen.

Am 21sten, im Locale des Musikvereins: Fünftes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Im Theater an der Wien: *Siguna*, nordisches Mährchen mit Musik von Conradin Kreutzer. So verdienstlich diese auch an und für sich ist, so steht sie dennoch in zu geringer Beziehung mit der sich mühevoll fortschleppenden mystischen Handlung, um einen günstigen Total-Eindruck hervorzubringen.

Am 22sten, im Kärnthnerthor-Theater, liess sich zum erstenmal, vor einem Ballete, Hr. Moscheles hören: er trug sein neuestes Concert in E dur, und eine freye Phantasie in höchster Reinheit, Eleganz und Kunstfertigkeit vor, und es herrschte nur eine Stimme, dass er an Correctheit und Solidität des Spiels sich bedeutend vervollkommnet habe. Die Composition ist ausgezeichnet und meisterlich gearbeitet.

Im Leopoldstädter-Theater, ein neues pantomimisches Zauber-Quodlibet: *Die Zauberschere*, oder: *Der Rath der Colombina*, mit Musik von Volkert. Gefiel.

Am 23sten, im landständischen Saale: Concert des zwölfjährigen Johann Promberger: 1. Ouverture von Assmeyer; 2. Allegro aus Hummels A moll Concert; 3. Arie aus Spohr's *Faust*, gesungen von Hrn. Tietze; 4. Larghetto und Rondo aus obigem Concerte; 5. Jägerchor aus Weber's *Euryanthe*; 6. Rondeau brillant von Assmeyer, für das Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, gespielt vom Concertgeber. Ref. war verhindert, diesem musikalischen Mittagsmahle beyzuwohnen; sicheren Nachrichten zufolge hat sich der jugendliche Virtuos ritterlich gehalten.

Am 25sten, im Theater an der Wien: *Der Leopard und der Hund*, romantisches Schauspiel von Gleich, Musik von Riotte. Den Leopard repräsentirte abermals der geniale Vielkünstler, Herr Mayerhofer, der bereits für ähnliche Rollen in Pflicht und Sold genommen seyn soll; doch entreisst ihm diesmal den Lorbeer sein wüdiger Zögling, ein respektabler Pudel in natura, welcher mit einem solchen Grimm seinen maskirten Herrn und Meister herumzausst, dass allen Gönnern der weiland Thierhetze vor Lust das Herz im Leibe hüpft.

Im Josephstädter-Theater: „*Der Schneider auf der Wanderschaft*," Buch und Musik von Pfeiffer. Libera nos a malo!

Am 28sten, im Locale des Musikvereins: Sechstes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 29sten: im Kärnthnerthor-Theater hörten wir zum zweytenmal von Hrn. Moscheles: a) ein neues Concert in G moll; b) Variationen über das Lied: *au clair de la lune*, und: c) eine freye Phantasie. Der Beyfall glich einer Orkane.

Im Josephstädter-Theater, zum erstenmale: *Die Mullerin*. Nur Dem. Heckermann ist in der Titelrolle erhielt und verdiente Auszeichnung.

Miscellen. Der Pachtcontrakt mit Hrn. Balbaja ist aufgekündigt worden; man spricht allgemein,

dass das Kärnthnerthor-Theater, jedoch ohne Zuschuss, öffentlich ausgeboten werde.

Salieri befindet sich noch immer, ohne gerade krank zu seyn, in einer geistigen Abspannung. Senectus ipsa est morbus.

Mailand. Vor einigen Monaten erschien folgende Schrift:

Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini, in risposta a ciò che ne scrisse nell' estate dell' anno 1822 il giornalista inglese in Parigi, e fu riportato in una gazzetta di Milano dello stesso anno. Bologna, per le stampe del Sassi 1823. 62 S. in 8.

Der Artikel über Rossini, von dem hier die Rede ist, und der viele Unrichtigkeiten enthält, ist ursprünglich im pariser *Monthly Review* 1822 (offenbar früher als der Titel sagt), und aus demselben im *literarischen Konversationsblatt* No. 107. 108. desselben Jahres in deutscher Uebersetzung abgedruckt, und daraus mit manchen Verstümmelungen und Zusätzen in die Mailänder Zeitung aufgenommen worden. Die Verfasserin mag sich auf dem Titelblatte nicht nennen, spricht aber im Verlaufe des Buches oft von sich, z. B. Rossini habe in den J. 1816, 1817 die Rolle der Rosina im *Barbiere di Seviglia* und die *Cenerentola* in Rom für sie geschrieben; sie habe in diesem und jenem Jahre auf diesem und jenem Theater gesungen, u. s. w. wodurch sie zu erkennen geben will, dass sie Carolina Giorgi Righetti heisse, von der man sagt, dass sie (aus Bologna gebürtig) eine gute Sängerin war, und vorzüglich in Rom und Bologna gefallen, seit einiger Zeit aber das Theater gänzlich verlassen hat, und mit dem Advocaten und Staatsbeamten Righetti in ihrer Vaterstadt vermählt ist. Ob nun die Sigra. Giorgi die wirkliche Verfasserin dieser Schrift sey, oder bloss darin figurire, kann ich nicht bestimmt angeben; wahrscheinlich ist sie es mit fremder Hülfe. Dass sie bey mehreren Gelegenheiten auch ein Wörtchen von sich spricht, lag oft in der Sache selbst; dass sie sich aber als eine bekannte Frau zeigen will, metastasio'sche Verse parodirt, und goldene musikalische Regeln über die Beschaffenheit der Ouverturen u. s. w., vom Katheder herabliest, das wollen wir als episodische Eitelkeiten gelten lassen.

Besagter Artikel über Rossini wird in funfzehn Kapitel abgetheilt, und jedes derselben mit Bemerkungen begleitet, die grösstentheils wie gewöhnlich darauf hinaus laufen: Rossini gefalle überall. Im Ganzen sind diese Bemerkungen und Wiederlegungen ziemlich kalt; nur zuletzt, wo Mozart mit ins Spiel kommt, geräth die Frau Giorgi auf einmal ins Feuer, verbrennt sich aber mit jedem Augenblicke die Zunge, und beweist vielleicht schon dadurch, dass sie die wirkliche Verfasserin dieser Schrift sey. Die wenigen zum Theil unbekannten biographischen Notizen über Rossini und seine Familie, die sich in ihren Bemerkungen finden, beschränken sich auf folgende.

Rossini's Vater war Waldhornist von Profession. Er selbst (der Componist) im Jahre 1791 zu Pesaro geboren, kam schon als Knabe von 6 Jahren nach Bologna (allein oder mit seinen Aeltern, wird nicht angegeben). Im 7ten Jahre studirte er daselbst den Gesang beym Kapellmeister D. Angelo Tesei, und machte solche Fortschritte, dass er schon im 8ten Jahre die Sopranpartie in den Kirchen sang. Sie (die Verfasserin) habe ihn schon als Mädchen bewundert, mit welcher Genauigkeit und wie meisterhaft er in diesem Alter das *Laudamus te*, das *Qui tollis* vortrug. Einige Jahre nachher sang er auf dem Theater Zagnoni in Pär's *Camilla*, und zwar in der Rolle des Sohnes; nichts war rührender, als ihn in dem schönen Canon: „Sento in si fiero istante" etc. zu hören; die Bolognese hätten schon damals prophezeit, dass R. einst der grösste Sänger Italiens werden würde. Der Kapellmeister Tesei habe ihn hierauf in den ersten Regeln des Contrapunktes unterrichtet; endlich studirte er diesen in seinem 14ten Jahre beym Pater Mattei, und trat im Jahre 1808 als Compositeur auf (also in seinem 17ten Jahre; von Mozart wissen wir hingegen, dass er es schon in seinem 6ten Jahre war. Siehe unter andern den merkwürdigen Aufsatz: *Account of a very remarkable young musician* in den *Philosoph. Transactions.* Vol. LX. p. 54.) Rossini's erste Symphonie (Ouverture) und erste Cantate befinden sich im Archive des philharmonischen Liceo in Bologna. So viel der Verfasserin bekannt ist, habe Rossini nach der *Camilla* auf keinem Theater mehr gesungen, von seinem 8ten bis 19ten Jahre sey er fast immerwährend zu Bologna geblieben, weswegen er vielmehr als Bolognese zu betrachten sey. Es gebe kein ungezwungneres Betragen als jenes von Rossini (non

è possibile trovare in anima umana maggior disinvoltura. — Auf die Briefe, die er seiner Mutter nach Bologna schreibe, befinde sich am Rande desselben zuweilen eine grössere oder kleinere Flasche abgemahlt, je nachdem eine seiner Opern einen grossen oder kleinen Fiasco gemacht habe. Rossini componire wohl in der Eile unter dem grösten Lärm seiner Freunde, wie diess durchgehends bey seiner *Cenerentola* der Fall war; allein bey studirten Sachen, z. B. beym *Mosè*, sey er in sich zurückgezogen, suche immerwährend auf (cerca e rierca) und gebe sich Mühe. Den *Barbiere di Seviglia* habe er weder in Eile geschrieben, noch Paisiello um Erlaubniss darum befragt, wie jener Artikel behauptet, u. s. w. Noch erfahren wir, dass Rossini (versteht sich, mit der reichen Colbrand verheirathet) jetzt ein Vermögen von 70,000 römischen Thalern, (gegen 100,000 Thaler C. G.) besitze.

Unter die Raisonnements und Behauptungen der Verfasserin gehören auch diese: Wahr ist es, dass sich Rossini abkopirt; allein wenn eine Stelle in einer seiner Opern gefällt, warum soll er sie nicht wieder in eine andere aufnehmen können? — Es ist nicht wahr, dass er seine Cavatine: „Di tanti palpiti" etc. aus einer Litanei, die in Bologna gesungen wird, entlehnt habe; und wäre es auch, so hätte er nur gethan, was so viele andere Meister thun.

Der oben berührte Anfall auf Mozart — das wahre finis coronat opus, denn er beschliesst die ganze Schrift — ist zu merkwürdig, als dass ich ihn übergehen sollte. Als die Verfasserin zur Beantwortung des 15ten und letzten Kapitels kommt, wo nämlich ein flüchtiger Vergleich zwischen Mozartischer und Rossinischer Musik aufgestellt wird, drückt sie sich im wesentlichen folgendermassen aus: „Dieser Artikel fällt mir etwas schwer zu beantworten. Der Journalist behauptet, die Rossinische Musik lasse keine solchen tiefen Eindrücke im Gemüthe zurück, wie die Mozartische. Allein die Musik ist, wie ein französischer Schriftsteller behauptet, eine Monarchie, der Gesang der absolute Monarch derselben, und die begleitenden Instrumente seine treuen Unterthanen; Rossinische Opern werden daher dem Publikum immer besser gefallen als die Mozartischen. Rossini's Musik wird allenthalben nachgesungen; wo sind die singbaren Arien in den Mozartischen Opern, welche den Dilettanten gefallen? Ich habe die Rolle der Zerlina im *Don Juan* gespielt und ausser dem Duette: La ci darem la mano, welches übrigens so trivial ist, dass weder ein Liebhaber noch ein Kenner sich dessen erinnert, welch ein anderes Stück macht auf die Seele einen Eindruck? Dieser Mozartische *Don Giovanni*, der in Mailand und Florenz einen solchen Lärm machte (von Neapel, wo er neun Monate hintereinander gegeben wurde, sagt die Verfasserin nichts), wurde auf den übrigen Theatern Italiens kalt aufgenommen. Die allgemeine Tinte, sowohl dieser als aller andern Opern Mozarts, scheint mir ohne Haltung (non mi par sostenuta), viel weniger jene der verschiedenen Charaktere und Empfindungen: der Bauer singt oft wie der Held, und die ernsthafteste Person singt in einem trivialen Styl. Die Scene des Geistes im *Don Juan* ist schrecklich und majestätisch; allein auf dem Theater del corso fand man in ihr ein Quantus tremor und ein Tuba mirum der kältesten Scholastiker (puristi) des verwichenen Jahrhunderts. Der Journalist behauptet, dass die Mozartische Musik einen hohen Grad Aufmerksamkeit, ein sehr empfängliches Gefühl erfordere, um in alle ihre Tiefen einzudringen; allein die Aufmerksamkeit findet nur da Statt, wo etwas wahres Interesse erregt; der Eindruck in der Musik ist schnell, und kann weder tief noch permanent seyn; der Mechanismus in der Musik erregt Langeweile und Gähnen" — Genug! genug! sagen Ihre Leser.

Vermischte Nachrichten. Kapellmeister Mayr componirt für den nächsten Karneval die erste Opera seria zu Turin. — Für die Fenice in Venedig werden zur selben Zeit drey neue Opern componirt, und zwar von den Hrn. Pavesi, Morlacchi und Mayerbeer. Die Hauptsänger sind: Velluti, Crivelli, Zucceli, die Lalande (eine Französin) und die Lorenzani.

Bemerkungen.

Die Oper hat das vor dem Drama voraus, dass man in ihr bey viel grösserer eigener Unthätigkeit ergötzlicher unterhalten wird, als bey diesem. Besonders diejenigen streitet die Musik wenigstens, die sie als blosses Zerstreuungsmittel hinnehmen, und diess sind doch meistens die Nämlichen, welche über die Langeweile der Tragödien jammern. Je geistreicher ein Drama ist, je mehr Schwierigkeiten mit dessen Darstellung verbunden sind, je seltner die Meister auf der Bühne, desto mehr Genuss

wird der Gebildete bey der blossen Lectüre des Stücks finden. Aber eine gute Oper muss man hören, wenn sie nur erträglich gegeben wird. Ein Buch lesen und das Gelesene im Geiste dargestellt sehen, lebendig schauen und empfinden — können Tausende; aber eine Partitur lesen, und aus ihr in der Einbildungskraft die ganze Harmonie hören, kann der Zehntausendste nicht. Darum unter andern die gefüllten Plätze in der Oper und die oft leeren im Drama.

Mit dem falschen Geschmack ist's wie mit der Mode. Man hält manches für entstellend, abgeschmackt, man schimpft darüber; aber, weil alle Welt es trägt, so macht man es auch mit.

In der Musik werden die ärgsten Umtriebe gemacht. Die Tonangeber verführen das Volk durch sinnlichten Zauber, verlocken es zu Ausschweifung und Wildheit der Sinne, dass es auf das Ernste, Gemässigte, Gediegene nicht mehr hören mag.

Wir erinnern uns aus dem westöstlichen Divan einer Legende, wo unser Herr Christus bey einem todten Hunde, den die Vorübergehenden mit Ekel und Abscheu betrachten, und ihm alles Ueble nachreden, nach seiner milden Art bemerkt, dass er herrliche Zähne habe. Möchte manchem misshandelten alternden Künstler etc. doch auch solche christliche Milde widerfahren.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Drey Gesänge, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von F. Kuhlau. 5te Samml. d. Lieder. Hamburg, bey Cranz. (Fr. 12 Gr.)

Componisten, die zugleich Virtuosen sind, brauchen, um sich selbst und etwas wahrhaft Bedeutendes auszusprechen, gewöhnlich nicht wenigen Apparat an Noten, an Harmonie u. dgl. Ein einfaches Lied gelingt ihnen selten sonderlich. Der Compouist, Hr. K., ist zugleich Virtuos: er giebt in diesen drey Gesängen Gelegenheit zu jener unserer Behauptung. Die dritte Nummer ist ein ganz einfaches Lied: wir finden es, obgleich nicht geradehin zu tadeln, doch nicht eben bedeutend, weder der Erfindung, noch dem Ausdrucke nach. Dagegen sind die andern beyden, jedes in seiner Art, mehr ausgeführte Stücke: und wir finden sie weit ausgezeichneter und den Musikfreunden mehr zu empfehlen. No. 1., die *Mitternachtsterne*, hat etwas Eigenes in ihrer Construction. Hr. K. hat dem Gesange einen ziemlich langen Satz, eine Art Phantasie, für das Pianoforte allein vorgesetzt; er soll zu dem feyerlichen Ernste stimmen, den das Gedicht verlangt. Und er thut das auch. Er ist gut erfunden und noch besser ausgeführt, bis auf den, durch Wiederholungen etc. zu lang ausgeführten Schluss. Der Gesang musste wohl, dem Texte nach, einfach gehalten werden, und Hr. K. hat ihn auch so gehalten, in Melodie und Begleitung: aber, obgleich sich nichts gegen ihn sagen lässt, wird er doch schwerlich befriedigen. Nach der letzten Strophe führt jene Phantasie, nur verkürzt, das Ganze zu Ende. No. 2. ist, wie man sich auszudrücken pflegt, durchcomponirt, doch so, dass die Hauptmelodie in den verschiedenen Strophen wiederkehrt. Das Ganze ist leicht und fröhlich, wie der Text — eigentlich ein deutsch-ländrisches Tanzlied. Da gab es ein breiteres Feld; es liess sich in Zwischenspielen u. dgl. mehr Stoff anbringen: und da ist es denn auch Hrn. K. vorzüglich gelungen. Obgleich das Stück tanzmässig bleibt, hat er es doch über allem Gemeinem oder Trivialen zu halten gewusst. — Der Gesang in allen drey Nummern ist übrigens fliessend und hält sich in den Tönen, welche jede weibliche oder männliche Stimme erreicht. Die Gedichte sind uns ganz unbekannt und wahrscheinlich hier zum erstenmale in Musik gesetzt. No. 2. ist von Cranz, und hat mehrere artige Wendungen. No. 1. u. 3. sind aus dem Dänischen des Hrn. Guldberg. Diese beyden sollten auch, wie No. 2, gereimt, und ohne Härten in der Sprache seyn. Die Gedanken und Bilder, besonders in No. 1, sind würdig und gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII. die Inhaltsanzeige dieses Jahrgangs und das Titelblatt mit Schicht's Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XII. 1823.

Neue Musikalien im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Für Gesang.

Schicht, J. G., Das Ende des Gerechten, Passionsoratorium von Rochlitz, Partitur... 10 Thlr.
— Dasselbe Werk im vollständigen Klavierauszuge vom Componisten..... 5 Thlr.
Hasse, A., Requiem, Missa pro defunctis, vocibus humanis vel sigillatim, vel junctim. Partitur..... 1 Thlr. 12 Gr.
Mühling, Aug., Neue Sammlung von Gesängen, mit Begleitung des Pianoforte. Sostes Werk. 16 Gr.
Ebers, C. F., zwölf ausgewählte Lieder, mit Begleitung des Pianoforte..... 20 Gr.

Für das Pianoforte.

Marschner, H., Fantaisie pour le Pianoforte sur des motifs de l'Opera: Euryanthe, du célèbre C. M. de Weber. Oeuv. 31. No. 1..... 16 Gr.
— Impromptus pour le Pianoforte. Oeuv. 23. Liv. 2..... 18 Gr.
Weber, C. M. de, Ouverture de l'Opera: Silvana, arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Crans. 12 Gr.
Kuhlau, Fr., Introduction et Variations brillantes pour le Pianoforte sur la Canzonette de Bianchi: Silenzio che sento. Oeuv. 54.. 1 Thlr.
Theuss, Collection de Marches, Walses, Ecoss. etc. du corps de musique militaire des troupes grand-ducales de Weimar, arr. pour le Pianoforte..... 12 Gr.

Für Streichinstrumente.

Nicole, Ch., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. No. 1. 2..... à 1 Thlr. 4 Gr.
Strauss, J., 2d Potpourri pour le Violon princ. avec d'un Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 5..... 16 Gr.
Voigt, C. L., Airs nationaux suisses avec Variations pour deux Violoncelles. Oeuv. 21.... 14 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H., grande Polonaise pour la Clarinette princ. avec Accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle, 2 Hautbois, Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Tromp. et Timb. Oeuv. 26. 2 Thlr. 8 Gr.
Eberwein, Max., 2me Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 74... 1 Thlr. 8 Gr.
Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. 6tes Heft..... 10 Gr.
Leipziger Favorittänze für eine Flöte eingerichtet. 4e Lieferung..... 12 Gr.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Musikalien für das Pianoforte ohne Begleitung erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Bach, C. Ph. E. 6 Fugues..... 4 Fr. oder 1 Thlr.
Cramer, J. B., 13me Divertissement. 1 Fr. 75 Cs. od. 10½ Gr.
— 14me Divertissement dans le style italien. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Air de Gluck: „Che farò senza Euridice? arr. en Rondo..... 2 Frs. od. 12 Gr.
— Portrait charmant: Air françois arr. en Rondo..... 2 Frs. od. 12 Gr.
— Chaconne célèbre de Jomelli avec une Introduction..... 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 66. Capriccio sur des airs de Figaro et Don Juan..... 2 Frs. od. 12 Gr.
Festa, F. E., Ouvert. de l'Opéra Cantemire. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
Gelinek, l'Abbé, 2me Potpourri tiré de Tancredi, Jean de Paris et la Famille suisse. 2 Frs. 25 Cs. od. 13½ Gr.
— 3me Potp. tiré de Sargino, Camilla et Achille..... 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Gelinek, 4me Potp. tiré de Fanchon, l'Enlèvement du sérail et du sacrifice interrompu. 2 Frs. od. 12 Gr.
— 5me Potp. tiré de Titus, Aline, Axur et Orasi et Curiazi. 2 Frs. od. 12 Gr.
— 6me Potp. tiré du petit Chaperon rouge, la Molinara, Zémire et Azor et le Capitaine de marine. 2 Frs. od. 12 Gr.

Grosheim, G. C., 6 petits Fantaisies. 3 Frs. od. 18 Gr.

Kuhlau, Fr. Op. 26. 3 Sonates brill. No. 1. 2. 3. Jede No. 3 Frs. od. 18 Gr.

Meyer, Ch. Elève de Field, Exercices. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Andante et Rondeau. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Rondo. 2 Frs. od. 12 Gr.
— 2 Notturnes. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Variations sur l'air: God save the King. 2 Frs. od. 12 Gr.

Neukomm, S., Les Adieux à ses amis à Rio de Janeiro. Adagio. 75 Cs. od. 4½ Gr.

Ries, F. Op. 82. No. 1. Variat. sur l'Air de l'Opéra: Griselda de Paer. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Op. 82. No. 2. Variat. sur la barcarole Venitienne. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Op. 82. No. 3. Variat. sur l'Air: Charmante Gabrielle. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Op. 84. No. 1. Rondo sur la Romance fav. de H. R. Bishop: „Quand le vent souffle". 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 84. No. 3. Introduction et Rondo sur la romance de l'hiver. 2 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 84. No. 4. Introduction et Rondo sur l'air connu: L'isle d'enéraude 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 85. No. 1. Fantaisie sur deux airs irlandois favoris. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Op. 85. No. 2. Rondo irlandois sur des thèmes nationaux. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 92. No. 1. 4me Fantaisie sur l'Air de Bishop. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 92. No. 2. 5me Fantaisie sur l'Air favori. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 96. No. 2. Grindoff et Claudine. Air de Bishop varié. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 96. No. 3. Air militaire avec Variations. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 97. 6me Fantaisie à la mode, sur l'air de la Flûte magique de Mozart „Der Vogelfänger". 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 98. Liv. 1. Rondo arr. de la Cavatine fav. de Rossini „Di piacer mi balza il cor". 2 Frs. od. 12 Gr.
— Op. 101. No. 2. Variat. sur une ballade ecossoise. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 102. No. 1. Rondo arr. d'une ballade ecossoise. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 102. No. 3. Rondo arr. d'une autre ballade ecossoise. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.

Ries, F., Op. 104. No. 1. Polonoise de Tancredi arr. en Rondo. 2 Fr. 75 Cs. od. 10½ Gr.
— Op. 121. 8me Fantaisie sur des thèmes fav. de Zelmira de Rossini. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.
— Op. 122. Rondo élegant. 2 Frs. od. 12 Gr.
— Rondo sur une romance du petit chaperon rouge de Boieldieu. 1 Fr. 50 Cs. od. 11¼ Gr.
— Rondo sur la cavatine de Rossini: Una voce poca fa. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Rondo sur le Choeur de Mozart: Singt dem grossen Bassa Lieder. 1 Fr. 75 Cs. od. 10½ Gr.
— Variat. sur une danse cosaque. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Variat. sur l'air de la Sentinelle. 1 Fr. 75 Cs. od. 10½ Gr.
— Variat. sur un Air Ecossois. 1 Fr. 25 Cs. od. 7½ Gr.

Rink, Ch. H. Op. 60. Uebungsstücke für die ersten Anfänger. Für zwey und vier Hände. Erster Theil. 3 Frs. od. 18 Gr. Zweyter Theil. 3 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.
— Op. 62. Variat.: „Zu Steffen sprach im Traume". 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Op. 67. 30 zweystimmige Uebungen durch alle Tonarten. 10 Frs. od. 2 Thlr. 12 Gr.

Schnyder, X., von Wartensee. Grande Sonate. 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 G.

Weber, C. M. von, Ouvert. de l'Opera: Abu Hassan. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.

Wolff, N., 13 Variat. sur un thème favori. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Winter, Ouverture zu der Oper: Romeo und Julie, für Pianoforte. 10 Gr.

Gaede, Theodor, Gesänge aus Cäcilie von E. Schulz, mit Begleitung des Pianoforte. 10tes Werk. 12 Gr.

Mantey, G. F. de Dittmar. Fantaisie en forme de Variat. pour le Pianoforte sur l'air fav. de Himmel: An Alexis etc. Op. 6. 18 Gr.
— 6 Rossini-Walser für Pianoforte. 8 Gr.

Müller, C. F., Divertissement facile pour le Pianoforte ou la Harpe avec Violon oblig. Op. 9. 10 Gr.
— Carneval-Walser u. Ecossaise für's Pianof. 4 Gr.

Neithardt, Aug., 4 Lieder von Karl Dielitz, mit Begleitung des Pianoforte. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

BT 61/634

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

damit er sich erst loswinde von dem noch nicht gehemmten Druck. Schnell und viel gewann dadurch die Wissenschaft, aber die Kunst, welche nicht blos intellektueller Hülfe bedarf, hielt mit dieser Entwicklung nicht ganz gleichen Schritt. Die Musik blieb als *angewandte* Kunst zurück, weil ihre Gefährtinn auf diesem Pfade, die Poesie, in Deutschland, wo auch die Sprache noch in ihrer Kindheit war, kaum diesen Namen verdiente. Dafür machte sie als *reine* Kunst ziemliche Fortschritte, nicht sowohl in der Ausübung als vielmehr in demjenigen Theil ihres innern Mechanismus, der dem Verstande am meisten zu thun giebt, nämlich in der *Harmonie*. Alle musikalische Kunst und Gelehrsamkeit vereinigte sich in ihr, und die Kenntnifs des Kontrapunkts war das einzige und höchste, was man von einem Meister forderte, der alles geleistet hatte, um die Bewunderung seiner Kunstgenossen auf sich zu ziehen, wenn man ihm keine Fehler gegen die Grammatik (den strengen Satz) Schuld geben konnte. Melodie und Rhythmus achtete man weniger. Die erstere wurde durch die Anhänglichkeit an die Psalmodien und alten Kirchentonarten sehr eingeschränkt, auch konnte sie bey einer Musik nichts gewinnen, die mehr für das Gesicht (in der Partitur) als für das Gehör bearbeitet wurde. Und gegen die Ausbildung des Rhythmus sträubte sich der herrschende schleppende Choralgesang sowohl, als der Geist der Nation überhaupt.

So stand es im *Ganzen* mit der deutschen Tonkunst gegen das Ende des *vorletzten* Jahrhunderts. Noch trafen die erwärmenden Strahlen, welche Italien und Frankreich zu uns sandten, einen sehr kalten Boden, der nur Gelehrsamkeit und scholastische Kritik statt Kunst hervorbrachte. Die allein geschätzte Harmonie konnte sich dem Ohre wenig empfehlen, weil der Mangel einer reineren Temperatur nicht, wie in Italien und Frankreich, durch den Gesang ersezt oder weniger auffallend gemacht werden konnte. Mit einem Wort, die altdeutsche Schwerfälligkeit und Gehörlosigkeit kontrastirte zu sehr mit dem Feuer und dem Schönheitssinn italienischer und französischer Meister, die sich nach Deutschland (in einzelne Kapellen) wagten, oder deren Werke ihr Ruf verbreitet hatte, um nicht ein hartnäckiges Sträuben gegen die neue Manier bey dem grofsen Haufen zu erregen. — Dem 18ten Jahrhundert war es aufbehalten, der deutschen Tonkunst einen mächtigen Schwung zu geben und dadurch, dafs es in der Mitte desselben Italiens gefühlvolle Lieblichkeit und Frankreichs Energie mit deutscher Gründlichkeit zu vereinigen suchte, dafs deutsche Genies, gleich emsigen Bienen, den Blüthenstaub ausländischer Kunst in ihre Heimath trugen und mit eigenthümlicher Kraft verarbeiteten — dadurch gelang es unserm Vaterlande im 18ten Jahrhundert, jenen beyden Nationen Respekt gegen deutsche Musik einzuflöfsen, der vielleicht noch grofser und allgemeiner seyn würde, wenn unser Respect gegen fremde Kunst nicht allzu sichtbar gewesen wäre.

Was ist nun aus der Musik in Deutschland während des vergangenen Jahrhunderts geworden? und *wie* ward sie das? Die Beantwortung dieser sich immer zur Seite gehenden Fragen kann aus verschiedenen Standpunkten versucht werden. Am natürlichsten ist wohl der, welcher sich an die *bedeutenden* Männer hält, die auf den Gang der Tonkunst einen *vorzüglichen* Einfluss hatten und darin Epoche machten *). Dazu fordert schon der Begriff einer Geschichte der schönen

*) Da hier keine *vollständige Geschichte* der deutschen Tonkunst im 18ten Jahrhundert geliefert werden soll — ein Unternehmen, das auf einen Forkel wartet — sondern nur vom *Gange* ihrer Ausbildung *überhaupt* die Rede ist: so können nur diejenigen deutschen Tonkünstler hier genannt werden, welche *neuer* Musik eine herrschende Richtung wenigstens auf einige Zeit gaben und für allgemein verehrte Muster galten. Manche geschickte, auch berühmte Männer hatte Deutschland und hat sie noch, die wohl nur durch den Zusammenfluss besondrer Umstände abgehalten wurden, eben solche Gesetzgeber im Gebiete unsrer Tonkunst zu seyn, als jene, welche so grofsen Ruhm erhielten.
d. Verf.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

SECHS UND ZWANZIGSTER JAHRGANG.

J. L. DUSSEK.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1824.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

sechs und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1824.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

F. L. B. Ideal und Wirklichkeit, auch in Beziehung auf Tonkunst. Seite 249.

Chladni, D. E. F. F., Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neueren Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente. (Fortsetzung des in der allgem. musik. Zeit. 1821 und 22. enthaltenen Aufsatzes) 809.

— Ueber Beschäftigungen Anderer mit dem Bau des Clavicylinders, 825.

— Nachrichten von neueren, die Theorie des Schalles und Klanges betreffenden Aufsätzen; 21te Liefer, 841.

Ueber die Musik der Eskimos, vom Cap. Parry, 358.

D. Pottgiesser Nachtrag zu der Abhandlung: Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage etc. im Jahrg. 18 No. 37 bis 39. dieser Zeitung, 265.

Eine Stimme über diesen Nachtrag, von C. Grenser, 581.

Sauer, Leop. über das Crescendo in den Abt Voglers Orchestrion, 570.

Wagner, Ernst, Ansicht von der Musik, mit Bemerkungen von F. L. B. 197.

Wagner, J. J. Ideen über Musik, S. 233. 313. 333. 445. 461. 493.

Wilke, über das Wirken des Abts und Geh. Raths Vogler im Orgelbaufache, 673, 689.

II. Gedicht.

Schreiber, C. Die Kraft der Musik. 85.

III. Nekrolog.

Braun, Joh. Friedr. Grossherzogl. Mecklenburgischer Hofmusikus und erster Oboebläser zu Ludwigslust, 698.

Freudenthaler, J. Wilh., Klaviermacher zu Paris, 309.

Lupot, Nicola, Violinmacher zu Paris, 745.

Seebach, Joh. Andr. Organist zu Magdeburg, 109.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Asioli, B. Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik, in Fragen und Antworten. Zum Unterricht in dem Conservatorium von Mailand eingeführt. Frey übersetzt von C. C. Büttinger, 295.

Dauprat, Methode de Cor-alto et de Cor-basse (1re et 2de Cor) 657.

Kocher, Conr. Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figural-Gesang für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen, 609.

Major, Andrea, Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana. (Abh. über den Ursprung, die Fortschritte und den gegenwärtigen Zustand der italienischen Musik) Seite 641.

d'Orloff, Comte Gregoire, Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les tems les plus anciennes jusqu'à nos jours. 2 Volls. S. 69.

Rochlitz, Frdr. Für Freunde der Tonkunst, 1. Bd. 513.

Siegmayer, J. G. Theorie der Tonsetzkunst, 169.

Urban, über die Musik, deren Theorie und den Musik-Unterricht zur Begründung einer Normal-Musikschule. 721.

---

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Häser, A. F. Messe für zwey Solo- und vier Chorstimmen, angehenden Sieg-Vereinen gewidmet, Seite 687.

Haslinger, Tob. Vocal-Messe für zwey Tenore und zwey Bässe, mit Vermehrung der Chorstimmen nach Beschaffenheit des Ortes. No. 1. Partitur, 793.

Haydn, Jos. Messe No. VII. Partition, 8.

Mosel, I. F. von, Der 130. Psalm, metrisch übersetzt von I. A. Cramer und als Chor zu zwey Sopran- und zwey Alt-Stimmen, ohne Begleitung für die Schüler der von den Musikfreunden des österreich. K. Staates errichteten Singschule. (Stimmen und Partitur) 588.

Naumann, Um Erden wandeln Monde etc. Psalm mit dem Vaterunser von Klopstock. Partitur und der Klavier-Auszug. 53.

Rink, Ch. H. Weihnachts-Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit oblig. Orgel- oder Klavierbegleitung. Op. 73. S. 47.

Sammlung üblicher alter und neuer Kirchen-Melodieen, in enger Harmonie mit Zwischenspielen und Text für Orgel oder Pianoforte, von mehren theoretisch-praktischen Organisten bearbeitet, 593.

Schnabel, Jos. IV Hymni vespertini a Canto, Alto, Tenore, Basso, Viol. 2. Viola, Ob. 2, Clarini 2, Tymp. Contrabasso et Organo. 591.

Weber, Gottfr. Missa, quatuor vocibus humanis, comitant. instrum. mus. cantanda. No. 3. Messe oder fünf Hymnen mit lat. und deut. Text. Part. 35. W. 733.

b) Oper.

Caraffa, M. Le Solitaire (Der Einsiedler), Opéra en 3 Actes. Vollständiger Klavier-Auszug, 247.

Spohr, L. Faust, romant. Oper in zwey Aufzügen; eingerichtet für Pianoforte und Violin von Alex. Brand, Seite 232.

c) Kammer.

a) mehrstimmige Gesänge.

Beck, C. F. zwölf leichte dreystimmige Gesänge zum Gebrauche des methodischen Singunterrichtes, 458.

— desgl. — besonders in den Schulen, dritte Sammlung, 824.

Berner, F. W. Drey Gesänge für 2 Soprane, 1 Tenor und 1 Bass, mit oblig. Begleitung des Pianoforte, dritte Sammlung. 320.

Caraffa, Duettino: Sempre più l'amor mio etc. per 2 Soprani o Tenore, c. accomp. di Pianof. 219.

Durante, Franc. XII. Duetti da Camera, per imparar a cantare, c. acc. di Pianof. P. I. II. III. 529.

Fesca, F. E. An die heilige Cäcilia, gedichtet von Robert, für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, 672.

Lindner, F. W. Sammlung von 2. 3. 3 und 4stimmigen Gesängen etc. als 4tes Heft des musikal. Jugendfreundes, 455.

Möller, J. G. Canon perpetuus a l'Unisono für drey Singstimmen mit Begl. des Fortep. Op. 20. S. 114.

Pohlenz, Aug. vierstimmige Gesänge für zwey Soprane, Tenor und Bass. Op. 5. S. 445.

Schnabel, J. drey Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 692.

— sechs mehrstimmige Gesänge, ohne Begleitung. 573.

v. Wartensee, Xav. Schnyder, Der Friede, ein Quartett für zwey Soprane, Tenor und Bass, mit oblig. Klarinette oder Flöte- und Pianof. Begl. 292. 571.

Zulehner, C. Epiphanias oder die heil. drey Könige (von Göthe), komisches Terzett für 1 Tenor und 2 Bässe, mit Begl. des Pianof. Op. 14. S. 838.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Häser, Wilh. XII. deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begl. des Pianoforte, 231.

Hardtmuth, L. Romanze „Des Fräuleins Liebeslauschen" etc. für eine Singstimme, mit Begleit. der Guitarre oder des Pianoforte. Op. 7. S. 608.

Neukomm, S. Sechs Lieder für eine Singstimme, mit Begleit. des Fortepiano. 36. Werk. 130.

Otto, E. Jul. Der Brautkuss, Ballade (von Serenus) mit Begleit. des Pianof. 655.

Reissiger, G. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 13. Werk, dritte und vierte Sammlung, 280.

Schlumm, Romanze von Theod. Körner, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianoforte, Seite 296.

Schmitt, Aloys, Weihnachtsgeschenk, dem schönen Geschlecht gewidmet, 347.

Schubert, Franz, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. 22. 23. 24. S. 423.

Speyer, W. drey Gedichte von Uhland, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianof. Op. 14. S. 542.

Wagner, C. Gesänge und Lieder, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 30. S. 208.

v. Wartensee, Xav. Schnyder, Acht deutsche Gesänge von Göthe, Gleim, Miller, Göts und Rückert, für eine Singstimme, mit oblig. Klavierbegleitung. 16.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Ries, F. 4me Sinfonie à gr. Orchestre. Oeuv. 110. S. 837.

Schmitt, Al. Ouverture pour deux Violons, Alto, Violoncelle et Basse, deux Flûtes, deux Hautb. deux Clar., deux Bass., deux Cors, Tromb. deux Tromp. et Timb. Oeuv. 46. S. 178.

Wagner, C. Ouverture zum Schauspiel: Göts von Berlichingen, 472.

— Ouverture zum Schauspiel: Die Jungfrau von Orleans. 472.

b) Concerte und Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

Backofen, H. Concerto pour la Clarinette principale, avec accomp. de grand Orchestre. Oeuv. 24. S. 193

Barth, Chr. Concerto pour Hautbois, avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 12. S. 558.

Cramer, J. B. 7me Concerto pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 56. S. 453.

Field, Joh. 6me Concerto pour le Pianoforte, av. accomp. de grand Orchestre. 397.

Kreutzer, Conr. grand Concerto pour le Pianoforte, av. accomp. d'Orchestre etc. Oeuv. 50. S. 295.

Latour, T. Concerto militaire pour le Pianoforte, avec accomp. de l'Orchestre. 559.

Lindpaintner, P. Concertino pour la Clarinette principale, av. acc. de grand Orch. Oeuv. 41. S. 195.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Rondo pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, Oeuv. posth. Oeuv. 13. S. 623.

Meinhard, A. 1re Concerto pour Violoncelle, av. acc. d'Orchestre. 686.

Müller, J. J. grand Potpourri pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre. 606.

Payer, Jer. Variations brillantes sur une Cavatine fav. de Carafa, pour le Pianof. av. acc. de 2 Viol., Viola et VCelle (ou de grand Orchestre. Oeuv. 71. Seite 131.

Schmitt, Al. 2tes Concert fürs Pianoforte, 34. W. 51.

c) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Amon, J., Sonate pour la Harpe à pedales, ou le Pianoforte, av. Flûte ou Violon obl. Oeuv. 95. S. 232.

Czerny, C., Zwei leichte und brillante Sonatinen, für Pianoforte und Violine concertirend, 51 W. n. 1. u. 2. S. 672.

Dotzauer, J. J. F., deux Thèmes variés pour Pianoforte et Violoncelle, Oeuv. 55. S. 412.

— 12 différentes pièces p. 2 VCelles à l'usage des commençans, Oeuv. 63. l. 3. S. 100.

Goebel, J. Am., trois Sonatines pour le Pianoforte, av. Violon ad lib., Oeuv. 2. S. 607.

Klengel, A. A., gr. Trio concert. p. Pianoforte, Violon et Violoncelle, Oeuv. 36. S. 684

— Air suisse av. Variat. pour le Pianoforte et Violon ou Clarinette, Oeuv. 80. S. 720.

Kreutzer, Conr., gr. Sonate pour le Pianoforte av. acc. de Violon (ou Flûte) et Violoncelle, Op. 23. No. 1. 2. S. 179.

Krommer, Fr., tre gran Quintetti per 2 Violini, 2 Viole et Violoncello, Op. 100. S. 128.

Kulenkamp, C. C., Sonate pour le Pianoforte, av. acc. d'un Violon obl., Op. 2. S. 624.

Mayseder, J., 6tes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle, 23. W. S. 147.

— 1r Trio pour le Pianof., Violon et Violoncelle, Oeuv. 34. S. 263.

Mendelssohn-Bartholdy, Quatuor pour le Pianof. av. acc. de Violon, Alto et Violoncelle, Oeuv. 1. 181.

Messemaeckers, H, trois gr. Sonates pour le Pianof. av. acc. obl. de Violon ou Flûte, S. 575.

Moralt, J. B., Leçons méthodiques pour le Violon, av. accomp. d'un second Violon. 1. 2. Partie, S. 639.

Payer, Jer. Variations brillantes sur une Cavatine fav. de Carafa, p. le Pianoforte av. acc. de 2 Violons, Viola et Violoncelle (ou de gr. Orch). Oeuv. 71. 131.

Ries, F. gr. Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, Oeuv. 109. S. 772.

— gr. Variat. sur une Danse espagnole, le Fandango, pour Pianof. et Violon. Oeuv. 111 u. 56. 177.

— Introduction et Rondeau sur une Danse Russe, p. Pianof. et Violoncelle obl. Oeuv. 113. N. 1. S. 148.

Schmitt, Al. Rondo concert. pour Pianof. et Violoncelle. Op. 49. 559.

Schmitt, Al. Rondo concert. pour Pianoforte et Violon. ou Flûte. Op. 50. Seite 839.

Sörgel, F. W. Trois Duos pour 2 Violons. Oeuv. 15. Liv. 2. S. 48.

Spohr, L., gr. Quintuor pour le Pianof. Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Oeuv. 52. S. 29.

Wangemann, J. F., Sonate für Pianof. u. Flöte, 476.

Zimmermann, premier Concerto pour le Pianoforte, arr. en Sextuor. 557.

β) für Ein Instrument allein.

Adler, C. Variations (en B) p. le Pianof. Oeuv. 8. 607.

Anacker, A. Amusement pour le Pianoforte. 332.

v. Beethoven, L. Sonate für das Pianoforte. Oeuv. 109. 110. 111. S. 213. fg.

— Trois Trios, arr. pour le Pianoforte à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 1 u. 2. 196.

— 6me Sinfonie (pastorale), Op. 68. arr. pour le Pianoforte à 4 mains, par F. Mockwitz. 412.

Berner, Fr. Guil. Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 21. S. 491.

— Variations faciles pour le Pianof. Oeuv. 22. 528.

— Romolette pour le Pianof. No. 3. Oeuv. 23. 528.

Clasing, J. H., Rondo d'une exécution facile p. Pianof. Oeuv. 13. No. 2. S. 671.

— Fantaisie en Rondo sur un thême de Cherubini, pour Pianoforte. Oeuv. 14. 792.

Cramer, J. B. gr. Sonate p. le Pianof. Oeuv. 63. S. 96.

— Capriccio pour le Pianoforte, sur plusieurs airs, tirés des Operas de Mozart. Oeuv. 64. S. 48.

Czerny, Ch. gr. Exercice di bravura en forme de Rondo brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 67. 752.

— Leggerezza e Bravura. Ronda brillant pour le Pianoforte. Op. 68. S. 576.

Dotzauer, J. J. F. XII. Exercices per il Violoncello solo. Op. 54. P. 2. S. 98.

Fanna, Ant. Divertissement au thême varié pour le Pianoforte. S. 347.

— Variazioni per Pianof. sopra la Contradanza favorel Ballo Alessandro in Babilonia. 547.

Fürstenau, B. Exercices pour la Flûte. Oeuv. 15. 194.

Gebler, C. A. Rondo en forme de Valse, pour le Pianoforte à 4 mains. Ouv. 52. S. 68.

Grund, F. W. Introduction et Rondo alla Polacca pour le Pianoforte. Oeuv. 13. S. 704.

Gugel, H. 12 Etudes pour le Cor. 180.

Hummel, J. N. Nocturne à 4 m. p. le Pf. O. 99. S. 671.

— trois Amusemens en forme de Caprices, pour le Pianoforte. Oeuv. 105. S. 656.

Klengel, A. A. Le Depart et le Retour, Romance et Rondo pour le Pianoforte. Oeuv. 30. Seite 544.

— Fantaisie pour le Pianoforte. Oeuv. 33. S. 704.

— Trois Romances sentimentales pour le Pianoforte. Oeuv. 34. S. 685.

Koch, Ch. grand Polonoise pour le Pianoforte. 576.

Kuhlau, F. 8 Rondeaux faciles p. le Pf. O. 41. S. 248.

Kurpinsky, Ch. Collection de 14 Polonoises a danser et 4 Mazures, p. le Pianof. O. 12. L. 1. 2. S. 736.

Landgraf, R. Abendunterhaltungen für eine Flöte. 4tes Werk. 5te Lieferung. 790.

Louis Ferdinand, Pr. de Prusse, gr. Quintette arr. pour le Pianoforte, par F. Mockwitz. 84.

— Rondeau tiré de l'Oeuv. 10. arr. p. le Pianoforte à 4 mains. 364.

Marschner, H. trois Rondeaux agrédables et progressifs p. le Pianoforte. Oeuv. 19. No. 1. 2. 3. S. 165.

Mayer, Ch. Exercices pour le Pianoforte. 67.

— Rondo pour le Pianoforte. 67.

Mayseder, 1re Trio arr. en Duo pour le Pianoforte à 4 mains par C. Czerny. 263.

Möller, J. G. zwey Sonaten für's Pianoforte, thematisch contrapunktisch bearbeitet. Oeuv. 9. S. 114.

— Sonate für Pianoforte. Oeuv. 11. S. 114.

Moscheles, J. Bonbonniere musicale, contenant une suite de morceaux faciles et agreables pour le Pianoforte. Oeuv. 55. S. 605.

Nagel, Andr. X Walses et VI Ecossaises pour le Pianoforte. Liv. 4. S. 312.

Onslow, Quintette IV. V. VI. arr. p. le Pianof. à 4 m. par F. Mockwitz. 864.

Pär, F. Ouverture de l'Opera Léonore, arrangé pour le Pianoforte à 4 m. par F. Mockwitz. 531.

Payer, Jer. Variations brillantes sur un thême original p. le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 94. S. 656.

Petersen, A. Rondo en forme de Walse p. le Pianof. 418.

Reissiger, C. G. La Gaité, Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 20. S. 348.

Ries, F. Variations sur un célebre Air Ecossais pour le Pianoforte. Oeuv. 101. No. 1. S. 68.

Ries, Fantaisie für das Pianoforte, nach Schillers Resignation. Op. 109. S. 702.

— Introduction et Rondeau sur une Danse Russe pour Pianof. et Violoncelle obl. Oeuv. 113. No. 1. S. 128.

Rink, C. H. Exercices à deux parties etc. XXX zweystimmige Uebungen durch alle Tonarten für's Pianoforte. Oeuv. 67. S. 379.

Rode, VII Variations pour le Violon. Oeuv. 19. arr. pour le Pianoforte par F. Mockwitz. 892.

Schmitt, Al. Weihnachtsgeschenk, dem schönen Geschlecht gewidmet. 347.

Schmitt Al., Rondeau pour le Pf. sur des motifs de l'Op. der Freyschütz, de C. M. de Weber. O. 38. Seite 396.

— Introduction et Variat. sur un thème de l'Opera. der Freyschütz. Oeuv. 39. S. 15.

— Ouverture (Oeuv. 46.), arr. à 4 mains pour le Pf. par Woerner. 178.

Schuler, W. Rondo brillant für das Pf. O. 4. 3. 543.

Sörgel, F. W. 3 Solos pour le Violon. Oeuv. 17. S. 603.

— 31 petites pièces pour le Pianof. Liv. 3. S. 808.

Walter, A. instructive Präludien und Uebungen durch alle Dur- und Molltonarten für das Pianoforte, zur Vorbereitung auf die Klavierstudien von Clementi und Cramer, methodisch geordnet und mit Fingersetzung bezeichnet. 1stes Heft. 362.

γ) für die Orgel.

Bach, A. W. Orgelstücke, Präludien, Postludien, Fugen und Trios etc. 3tes Heft. 791.

Fischer, M. G. 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Moll-Tonarten. 15. Werk, 7tes f. d. Orgel. 720.

Rink, C. H. Andante mit 8 Variationen für die Orgel, mit oblig. Pedal. Op. 70. S. 164.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 716.

Berlin, 17. 106, 170, 256, 329, 420, 479, 630, 694, 759, 858.

Braunschweig, 206.

Bremen, 140.

Breslau, 171.

Cassel, 225, 482, 751.

Dessau, 87.

Dresden, 9, 566, 666.

Frankfurt am Main, 58.

Genf, 78.

Genua, 568.

Göttingen, 227.

Italien — einzelne Städte, 508, 518, 535. S. übrigens auch Mailand.

Kölln am Rhein, 561, 601.

Königsberg, 101, 669, 678.

Leipzig, 202, 310, 390, 422, 485, 653, 746.

London, 163, 498, 567, 829.

Magdeburg, 100, 297, 764, 831.

Mailand, Seite 91, 276, 508, 783, 800.

Malta, 371.

Manheim, 804.

Moskow, 261.

München, 61, 322, 352, 469, 584.

Nürnberg, 229, 697.

Paris, 163, 189, 258, 305, 545, 737.

St. Petersburg, 245, 319.

Prag, 126, 403, 413, 468.

Quedlinburg, 477.

Vom Rhein, 561, 601.

Riga, 681.

Strasburg, 621, 625.

Stuttgart, 355, 563, 566.

Weimar, 136, 423, 599.

Wien, 40, 119, 184, 281, 342, 436, 469, 522, 636 650, 710, 814, 850.

Zürich, 400.

VI. Miscellen.

Anekdoten. S. 863.

Berichtigungen, S. 100, 312, 808.

Bemerkungen von F. L. B. Seite 12, 27, 46, 95, 112, 176, 190, 289, 560, 576.

F. L. B., Verschiedene Interessen an Einem Orte, 705.

— Mancherlei in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst, 442, 541, 555, 603, 623, 734, 771, 787.

— Orchester-Boden, 117.

— Ein Vorschlag, 133.

Dizi's Harfe, von D. Crelle, 22.

Eberwein, C., romant. Oper: Der Graf von Gleichen, aufgeführt in Weimar, 423.

Zur Einleitung, von Bührlen, Fichte, Göthe, Rochlitz, 1.

Einige Berichtigungen und Bemerkungen zu Forkels Allgemeiner Literatur der Musik, gänzlich italienische Schriftsteller betreffend (vom Mailander Correspondenten). 699.

Friedrich der Grosse — Berichtigung einer Anekdote desselben betr., 127.

Aus dem Leben eines Genie's, 767, 773, 806, 818, 853.

Entstehung und Verbreitung der Logier'schen Lehrart (Aus den Briefen eines Londner Tonkunstlers) 409.

Mancherlei. 751.

Musikalisches Allerlei aus London. 498.

Mozarts Geburtstag in Breslau gefeiert, 171.

Auszug aus der Neu-Yorker Musikalischen Zeitung N. 91. am 1. April. 1881, 429.

Das Niederrheinische Musikfest 1824 (zu Kölln a. R.), 561.

Musikfest in Quedlinburg, 477.

Bemerkungen über Rein und Falsch, von einem Küster, 577.

Ueber Spohrs Jessonda, 580.

M. v. Webers Freischütz in London, 567.

VII. Beylagen.

I. (zu No. 6) Chor der Soldaten, aus Spohrs Jessonda.

II. (zu No. 17) Beilage zur Abhandlung über die Flöte.

III. (zu No. 20) Neukomm dreistimmiger Canon aus dem Ostermorgen.

Miserere von Palaestrina, wie es in der Sixtinischen Kapelle in Rom gesungen wird, S. 460.

Dussek's Bildniss als Titelkupfer.

VIII. Intelligenzblätter.

10 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. **No. 1.** 1824.

Universitäts-Bibliothek München

Zur Einleitung.

Die innere Stimmung des Künstlers ist der Geist seines Products; und die zufälligen Gestalten, in denen er sie ausdrückt, sind die Körper oder der Buchstabe desselben. Hier ist es, wo das Bedürfniss der mechanischen Kunst eintritt. —. Wer die Dinge einer gewissen Stimmung gemäss bearbeiten will, der muss es überhaupt verstehen, sie zu bearbeiten, und sie mit Leichtigkeit zu bearbeiten, so dass kein Widerstand sichtbar sey, und dass die todte Masse unter seinen Händen von selbst Bildung und Organisation angenommen zu haben scheine. Sobald die Materie widerstrebt, und es der Anstrengung bedarf, sie zu besiegen, ist die ästhetische Stimmung abgebrochen, und es bleibt uns Andern nichts übrig, als der Anblick des Arbeiters, der seinen Zweck zu erreichen strebt: ein nicht unwürdiger Anblick, den wir aber nur hier nicht haben wollten. Man hat diese Leichtigkeit der mechanischen Kunst sehr oft mit dem Geiste selbst verwechselt; und sie ist allerdings die ausschliessende Bedingung seiner Aeusserung, und jeder, der an das Werk geht, muss sie schon erworben haben: aber sie ist nicht der Geist selbst. Durch sie allein wird nichts hervorgebracht, als ein leeres Geklimper; ein Spiel, das auch nichts weiter ist, denn Spiel; das nicht zu Ideen erhebt, und höchstens einen Muthwillen und eine verschwendete Kraft ausdrückt, der man in der Stille eine bessere Anwendung wünscht. Zwar wird der leichteste und muthwilligste Pinselstrich des wahren Genie's einen Anstrich von Ideen haben: aber der blosse Mechaniker wird durch seine höchste Kunst nie etwas anderes hervorbringen, als ein mechanisches Werk, über dessen Bau man höchstens sich wundern wird.

Fichte.

Alles fängt in der Kunst der Töne, wie in jeder, von den Sinnen an: aber der Anfang ist nicht das Ende. Wer bloss für die Sinne schreibt — nach dem gewöhnlichen Ausdruck: blos für den Effect — der schreibt für Anfänger in der Bildung, sollte er auch selbst keineswegs einer seyn: thut er's mit Geist, so steht er unten vor dem Tempel; wer, neben jenem, zugleich für das Gefühl schreibt, der hat die Stufe erstiegen, die zu ihm leitet: wer aber, neben beyden, zugleich zu denken giebt, der gehet hinein — wenn nämlich alles Andere steht, so wie es soll.

Rochlitz.

Dass wir die berühmten Meister, die so hoch stehen, doch so verständlich, klar, fasslich finden, das macht sie uns so lieb. Man liebt Niemand, dem man sich nicht verwandt findet, beziehungsweise gleichstellt.

Bührlen.

Den Lesern zum neuen Jahre.

Empfangt das Schöne, fühlt zugleich das Gute
Eins mit dem Andern wird Euch einverleibt.
Das Schöne flieht vielleicht: das Gute bleibt;
So nach und nach erblühet leise, leise
Gefühl und Urtheil, wirkend wechselweise.
In Eurem Innern schlichtet sich der Streit,
Und der Geschmack erzeugt Gerechtigkeit.

Göthe.

Recension.

Oeuvres de J. Haydn. Messe No. 7. en Partition — und mit dem zweyten bestimmtern Titel:

Messe à 4 Voix, avec accompagnement de 2 Violons, Viola, Basse, 2 Hautbois, Basson, 2 Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. VII. Partition. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 5 Thlr.)

Rec. empfängt diese Messe mit um so mehr Vergnügen, als er, um der Unterbrechung seit einiger Zeit willen, schon besorgt war, die Fortsetzung dieser Herausgabe der Haydn'schen Kirchenstücke in Partitur würde unterbleiben. Das wäre aber ein grosser Verlust gewesen: denn nicht nur, dass, wie Jedermann weiss, diese Werke einen überreichen Schatz trefflicher Musik überhaupt enthalten, so sind sie auch fast durchgängig eben so geschrieben, wie unsere Zeit die Kirchenmusik vielleicht am meisten bedarf und gewiss am meisten wünscht: so nämlich, dass von allen Eigenthümlichkeiten und Vortheilen moderner Musik dieses Fachs Gebrauch gemacht ist, aber ein gemässigter, zweckmässiger Gebrauch, ohne dass darum die Gründlichkeit der frühern Zeit aufgeopfert wäre, oder es an der innern (nicht von den Mitteln abhängenden) geistigen Kraft und an dem Vollgehalt ächter, über allem Einfluss der Zeit liegender Kunst mangelte. Sollten auch diejenigen nicht Unrecht haben, welche behaupten, J. Haydn habe, besonders in spätern Lebensjahren, jener Modernität etwas zu viel eingeräumt, diese Antiquität (so zu sagen) etwas zu sehr beschränkt: sollten sie auch, wenn von den Werken selbst, wie sie vorliegen, und nicht vom Verfasser die Rede ist, keine Rücksicht darauf zu nehmen haben, dass Vater Haydn in dieser Hinsicht weniger seinem Genius und seiner Neigung, als seinen Verhältnissen, besonders den Wünschen und dem Geschmacke seines Fürsten, Folge leistete: so trifft dieser Vorwurf doch ganz offenbar, und auch zugestanden, nur einzelne Sätze, nicht ein einziges ganzes Werk, oder auch eines nur so, dass nicht seine Beharrlichkeit beym Besten jene Nachgiebigkeit bey weitem, ja ohne Vergleich, überwöge. Diese Anmerkung möge aber unserm Wunsch rechtfertigen, dass die Verlagshandlung, die bisher nur Messen aus Haydn's mittlern und spätern Lebensjahren geliefert hat, auch die frühern, so wie andere Kirchenstücke aus dieser Zeit, auf welche sämmtlich jene Behauptung nicht im Mindesten anwendbar ist, weil Haydn damals in dieser Hinsicht noch nicht beschränkt war, und die des Meisters kindlichfrommen Jugend- und frühern Mannes-Sinn so rührend, schön und unvermischt darlegen, dem grössern Publikum nicht vorenthalten möge. Sind diese Werke, wie z. B. die Messe aus G dur, (das Kyrie in Sechsvierteltakt,) die, aus Es dur, (mit obligater Orgel,) das Salve Regina aus G moll, (gleichfalls mit obligater Orgel,) das Puer natus est nobis aus A dur etc. nicht so brillant, wie die neuern, so sind sie doch in jeder Hinsicht so vortrefflich, dass sich gar nicht denken lässt, man werde darum gleichgültiger gegen sie seyn: und sind sie nur für ein kleines Orchester geschrieben, (ohne darum weniger innere Kraft und Lebendigkeit zu besitzen,) so werden sie eben dadurch für um so Mehrere brauchbar: auch sind sie schon jetzt in Abschriften weit seltener, als die neuern Messen, und es dürfte kaum einige geistliche Stifter oder einige Sammler, die nahe an der Quelle standen, geben, die alle beysammen hätten. —

Die uns hier dargebotene Messe ist aus Haydn's mittlern Jahren, und auf sie alles anzuwenden, was

Kunst auf. Was aus ihr ward, verdanken wir dem Genie und dem Fleiſse ausgezeichneter Menschen; dahingegen die Geschichte andere Ereignisse uns in einer weit gröſsern Abhängigkeit von der Natur und dem Schicksale darstellt. Sollten wir denn nur so nebenher diejenigen nennen, welche so bedeutend sogar noch lange nach ihrem Tode wirkten? sollten wir sie bey einer solchen Uebersicht nicht vielmehr als die Hauptfiguren des Gemähldes ansehen, denen die unpartheyische und zugleich dankbare Nachwelt das Licht nicht rauben will, worin sie schon ihren Mitwelt erschienen? — Gewifs diese Huldigung ist Pflicht und kann sehr wohl mit der Ueberzeugung, dafs noch ein grofser Raum bis zum Ziele der Vollendung vor uns liegt, bestehen. Doch, so viel jene Männer auch thaten, so trugen doch zur Ausbildung der deutschen Tonkunst im vorigen Jahrhunderte noch manche Umstände bey, die man nicht übersehen darf. Dahin gehört der Einfluſs, den die italienische und französische Musik, den die allmählig veränderte Denkungsart in sittlicher Hinsicht, ferner die Beschaffenheit der mit der Musik verwandten Künste (besonders der Poesie und der Redekunst) und andre Dinge auf die deutsche Tonkunst hatten und deren Betrachtung uns nothwendig ist, wenn wir uns den Enthusiasmus für manche Künstler und Kunstwerke auf der einen und ihren Tadel auf der andern Seite erklären wollen. — Dies als Vorerinnerung; nun zur Uebersicht selbst, die sich am bequemsten auf folgende Art in drey Perioden eintheilen läfst.

1) Vom Anfange des Jahrhunderts (d. h. von Fux, Keiser, Telemann u. a.) bis zu Joh. Seb. Bachs Tode.

2) Von Graun, Hasse, C. P. E. Bach u. a. bis zu J. Haydn und Mozart.

3) Von Mozart bis zum Schluſs des Jahrhunderts.

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin.

Fünfter Brief. Vom ersten December.

Am fünften December gab der Königl. Kammermusikus und Violinist Möser, ein Konzert in der Stadt Paris, zu seinem Besten.

Es ward die bekannte schöne Ouvertüre von Righini, aus dessen Oper *Tigrane*, recht gut exekutirt. Mad. Müller, vom Königl. Nationaltheater, sang eine Arie von Righini sehr brav und dann spielte Hr. Möser ein Pasticcio-Konzert, dessen erstes Allegro, von Mestrino, man schon öfterer von ihm gehört hatte. Herr Möser gehört ohne Zweifel zu den Virtuosen auf seinem Instrumente; sein Vortrag hat Leben, Rundung und Kraft; sein Ton ist schön und nicht dünn. Er würde sich einst mit dem gröfsten Violinisten messen können, wenn er sich seines seltenen Talents mit Ernst, Fleifs und Geschmack wollte bedienen lernen; das Studium der Harmonie würde, bey seinem glücklichen Naturell, einen neuen Genius in ihm erwecken, den er selbst noch nicht zu kennen scheint; und nicht die Bewunderung des Haufens allein, sondern zugleich die Achtung der Besten, würden die sichere Belohnung seines Fleifses seyn. Das Merkwürdigste, was noch in diesem Konzerte vorfiel, war ein Doppelkonzert für zwey Violinen, von Dupuy, welches Herr Möser mit Herrn Seidler spielte. Wenn je zwey rasche, rüstige Violinisten ein Paar heifsen können, so sind es diese beyden braven Leute. Bey gleicher Fertigkeit und gleich schönem Tone, hat jeder von ihnen etwas Eigenes, sehr vortheilhaft Abstechendes gegen den andern, im Vortrage. Die gewandte, behende Lieblichkeit des Hrn. Seidler verglichen mit dem rauschenden, feurigen Wesen des Hrn. Möser, und die Einmüthigkeit und das Glück, womit ihnen alles gelingt, was sie zugleich angreifen, sind wahre Eigenschaften

oben gesagt worden ist, am meisten aber das unbedingt Rühmliche. Wir gehen ihre Sätze kurz durch, und bemerken nur zuvor im Allgemeinen Folgendes. Die sehr mässige Besetzung des Orchesters ist auf dem Titel angegeben. Der Dauer nach ist das Werk mehr kurz, als lang: noch etwas kürzer, als die überall bekannte, früher in demselben Verlage gedruckte Messe „zur Kriegszeit". Auszuführen ist sie, für unsere jetzigen Orchester, leicht, für die Sänger gar nicht schwer. Das Aeussere der Ausgabe ist wie bey den frühern Nummern: reinlicher Typendruck auf starkem Papiere; der Preis sehr mässig. (96 gross Folio-Seiten Noten, ohne die Titel etc. für drey Thaler.)

1. Kyrie, Christe, Kyrie. Kurze, ernste Einleitung, Adagio; ziemlich lang ausgeführtes Vivace, im freyen Styl, aber meistens mit festgehaltenen Figuren in den Geigen. Diesen Satz dürfte der oben bemerkte Tadel am meisten treffen; und Rec. will nicht leugnen, dass er sich mit den Kyrie's, Allegro, mit Trompeten und Pauken, wenn sie auch, wie dieser gleichfalls, gemässigt und als Musikstücke überhaupt noch so gut geschrieben sind, niemals hat aussöhnen können, und es auch nie lernen wird. C dur.

2. Gloria. Feuriger und kräftiger, kurz zusammengehaltener Chor, Allegro, im freyen Styl. C dur.

3. Gratias — mit Qui tollis. Jenes ist ein ganz einfaches, sanftes, gesangreiches Solo für den Sopran. Desto überraschender, eingreifender, und wahrhaft grossartig fällt der Chor, stark, in F moll und demselben Tempo, mit den Worten ein: Qui tollis etc. Der Satz ist und bleibt, zwar einfach, aber gross und edel, die Ausarbeitung originell, fleissig und meisterhaft, und sonach die Wirkung ganz, wie sie beabsichtiget ist. Ein durchaus treffliches Stück! (Es ist überschrieben: Allegro; aber dieses Wort ist entweder verschrieben, oder der Abschreiber hat Haydn's gewöhnliche Abbreviatur, womit er Allegretto bezeichnete, nicht gekannt. So nämlich muss es heissen; und wie wir jetzt die einmal eingeführten Worte brauchen, würde Haydn jetzt Andantino geschrieben haben. Wir erwähnen diess nur, Missgriffen weniger durchblickender Directoren in der Bestimmung des Tempo's vorzubeugen.)

4. Quoniam. Das Gloria wird, weniger der Erfindung, als dem Ausdruck und der Schreibart nach, wieder aufgenommen und gedrängt fortgeführt zum Amen, das kurz, auf eigenthümliche Art und mit vieler Lebendigkeit fugirt wird.

5. Credo. Vivace. C dur. Dreyvierteltakt. In allen seinen drey grossen Sätzen ist das Interesse und der künstlerische Gehalt von hier an sehr gesteigert, auch alles mit reichem, vielgewandtem, immer neu erscheinendem Gesetze, und auch ganz rein und sorgfältig ausgearbeitet. Der Chor-Gesang des ersten dieser drey Sätze ist sehr einfach, und die durchaus obligat ausgearbeitete, mit unverrückter Beharrlichkeit in den Figuren und deren Stellung durchgeführte Begleitung ist es im Grunde auch: aber wie Herrliches hat Haydn mit so wenigen und einfachen Mitteln zu erreichen gewusst! Was haben nicht, nur die unaufhörlich in ihrer bewegten, kraftvollen Figur fortschreitenden Bässe, für eine Würde und Kraft; und wie beleben und halten sie das Ganze!

6. Et incarnatus est. Erst A moll, dann C moll. Largo. Bis zum Crucifixus ein sanft melodisches Solo für den Tenor; dann contrapunktischer Chor, und welch ein herrlicher Satz! Da hier alles höhere Interesse in den Singstimmen liegt und diese vom Orchester fast nur unterstützt werden: so können wir den Lesern einen kleinen Vorschmack davon geben, indem wir die Singstimmen auf zwey Zeilen reducirt, und die Begleitung nur in Signaturen und so weit das nöthig, angedeutet, hieher setzen. Der Tenor hat einen ganzen Schluss auf C moll gemacht:

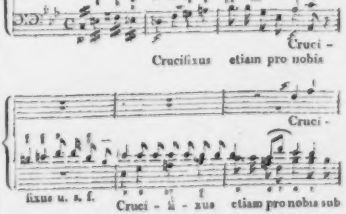

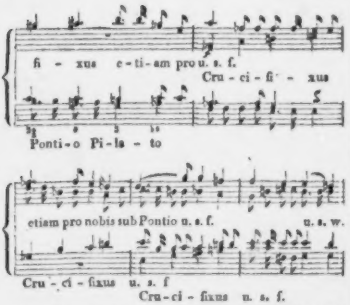

Wer hat so etwas, in dieser Form, zugleich für Geist und Gefühl, für Kunst und Ohr, das gebildete nämlich, schöner gemacht?

7. Et resurrexit. Ohngefähr in demselben Verhältnisse, wie das Quoniam das Gloria aufnahm, nimmt Et resurrexit das Credo auf. Haydn bedient sich übrigens hier der Abkürzungs-Methode, deren sich in neuer Zeit auch einige Andere bedienet haben, und die wir nicht billigen können, die auch gewiss nicht in seinem Sinne, sondern in den ihm beschränkenden Verhältnissen lag: der nämlich, jeder Singstimme andern Text unterzulegen, um keine kirchlich vorgeschriebenen Worte geradehin zu übergehen, und doch die amthaltende Geistlichkeit so wenig, als irgend möglich, zu verweilen. Jetzt würde diese hoffentlich diess nicht mehr verlangen. So gelangt Haydn denn mit 43 Takten im Dreyvierteltakt bis zu: Et vitam venturi saeculi. Amen — welche Worte er zu einer zwar kurzen und populären, aber trefflich, sehr belebt und originell geschriebenen Fuge im Sechsachteltakt angewendet hat. (Was Letzteres, das Originelle, anlangt, so betrachte man z. B. die Eintritte, Takt 10 und 11, 14 und 15, den Gegensatz, Takt 22 und folgende.)

8. Sanctus, kurz, einfach und ernst, mit Pleni, kräftig und feurig; Osanna, desgleichen, und thematisch gearbeitet. Alles kurz.

9. Benedictus, der Satz, der Haydn, wie jedem guten Katholiken, immer noch ganz besonders wichtig war und am Herzen lag. Er ist hier einer der am längsten ausgeführten und trefflichsten Stücke des ganzen Werks; auch auf eigenthümliche, von der gewöhnlichen ganz abweichende Weise gleich in der ersten Anlage entworfen. Er bildet einen grossen Chor mit untermischten, kleinen Solos, zwar sanft, aber noch mehr ernst und feyerlich, aus G moll, gegen den Schluss in G dur übergehend. Ein besonderes Ritornell, wo die Geigen und Bässe einander imitiren, leitet diesen Satz ein; worauf die Singstimmen stark, all' unisono, eintreten. Die Begleitung bleibt einfach und innerhalb der gleich Anfangs angegebenen Gränzen; die Singstimmen sind in schönem, fliessendem, meisterlich geführtem, und, darf man so sagen, ausgeglättetem Gesange eng verbunden, und, ohne allen Prunk von Gelehrsamkeit, ja ohne alle Modulationen, ausser in die allernächst liegenden Tonarten, doch mit ächter Kunst verschlungen. Von rührender Wirkung ist die Stelle, wo die Dur-Tonart eintritt; welche dann bis zu Ende beybehalten wird. Näher diesen ganzen Satz in Worten zu beschreiben, will dem Rec. nicht gelingen. Das sich anschliessende, kurze Osanna wiederholt den vorhergegangenen, thematischen Gesang.

10. Agnus Dei. Adagio; C moll. Kurz, aber schön, im Ausdruck sowohl, als in der künstlerischen Ausarbeitung. Nach dem Schluss auf der Dominante tritt mit den Worten: Dona nobis pacem, und in C dur, eine kräftige Fuge, voller Geist, Leben und contrapunktischer Kunst, ein, wird ziemlich lang ausgeführt, und schliesst das Ganze glänzend und feurig. Dem eigenthümlichen Sinne der Worte, der ja nicht auf eine Verherrlichung des Weltfriedens, sondern auf Gebet um innern Seelenfrieden jedes Einzelnen geht, wird durch solche oder ähnliche musikalische Behandlung, wie gewöhnlich sie auch geworden, freylich immer Wehe gethan. Der Satz, als Musikstück für sich genommen, bietet aber dem Kenner, und auch dem nur einigermaassen musikalisch gebildeten, doch aufmerksamen Liebhaber, eine Summe von kunstreichen Combinationen, ganz eigenthümlichen Stellungen der Hauptgedanken und bewundernswerthen Verflechtungen oder Fortspinnungen derselben; und das alles, ohne im Geringsten gesucht, unklar, schwierig zu werden, vielmehr in einem Fluss und einer Natürlichkeit, als könne es nicht anders seyn und verstehe sich von selbst. Das vermag nur ein Meister, der auch dieses Styls vollkommen Herr ist, und, um diess als Mann

zu seyn, schon als Jüngling sich seiner ermächtiget und unablässig sich darin geübt hat. Einzelnes Vorzügliche und Eigenthümliche auszuheben, enthalten wir uns: es ist dessen zu viel, und da wir doch nur Eines oder das Andere anführen könnten, würden wir dem Uebrigen Unrecht thun; auch ist das Ganze so eng verbunden, so gedrängt zusammengehalten, so zu einem Guss verschmolzen, dass es durch Anführung aller Einzelnheiten nicht vor die Anschauung des Lesers träte. Es will, wie ein an Figuren reiches, trefflich gruppirtes Gemälde, erst im Ganzen aufgefasst, dann im Einzelnen genau durchgegangen, und nun genossen seyn, das Ganze im Einzelnen, das Einzelne im Ganzen. —

Das Werk zum Schluss unserer Anzeige den Kennern und gebildeten Musikfreunden, vorzüglich den Directoren von Kirchenmusik und von denjenigen Concertanstalten, wo diese noch zu Gehör gebracht werden darf, besonders zu empfehlen, hiesse, wie es uns scheint, sie beleidigen; und so unterlassen wir es. Ihre Aufmerksamkeit zu erregen, was bey der immer mehr anwachsenden Fluth neu herauskommender Musik allerdings nöthig ist, wird Haydn's Name, und was wir von diesem seinem Werke, ohne alle Parteylichkeit oder leeren Liebhaber-Enthusiasmus, gesagt haben, hoffentlich genug seyn.

Nachrichten.

Dresden. Monat October, November, December 1823. Bey der italienischen Oper waren neu: *La gioventù di Enrico V.* vom Herrn Kapellmeister Ritter Morlacchi (fünfmal). Die Musik zu dieser Oper gehört zu den besseren Compositionen des Hrn. Morlacchi und enthält manches gute Motiv und in den komischen Partieen viel Laune; doch ist sie nicht ohne Rossini'sche An- und Nachklänge. Die Darstellung war sehr gut. Sigr. Zezi (Enrico) sang sehr brav, wie immer, zeigte aber im Spiel zu wenig fürstlichen Anstand. Sigr. Beninicasa (Capitainé Copp) spielte mit viel Laune, und war, wie es die Opera buffa fordert, die Seele des Ganzen. Statt des Schlussgesanges hat der Componist (wie Rossini in der *Donna del lago* und in einigen andern Opern) der *Bettina* eine ziemlich lange und schwere Arie mit Chor gegeben, die mehrere höchst schwierige Stellen für die Sängerin enthält, welche aber von Sigra. Funk mit viel Bravour vorgetragen wurde. Die Partie der Sigra. Tibaldi war für diese Sängerin hier und da etwas zu hoch gesetzt. — Die zweyte neue Oper war

Mosè in Egitto, von Rossini (viermal). Faraone — Sigr. Zezi; Amalthea — Sigra. Veltheim; Osiri — Sigr. Bocaccini; Mosè — Sigr. Sassaroli; Elisa — Sigra. Funk; Arone — Sigr. Tibaldi. Was auch gegen Rossini zu sagen seyn mag, so hört man doch jede neue Oper von ihm oder vielmehr das Neue, was sie immer enthalten, mit grossem Vergnügen, denn keine ist ohne einige sehr gelungene Musikstücke. Zu diesen gehören die sehr brav gearbeitete Introduzzione des *Mosè*, (die Oper hat keine Ouverture,) die zwey Finalen und einige andere mehrstimmige Sätze. Bey der Aufführung griff alles recht gut in einander. Vorzüglich ausgezeichnet war der Gesang und die herrliche ausdrucksvolle Deklamation der Sigra. Funk; hier war alles fest, sicher und gehalten. Es ist nur zu wünschen, diese sehr achtungswerthe Sängerin möge ihrer Stimme, die jetzt wieder viel Kraft bekömmt, nicht zu viel Gewalt anthun, weil die Schönheit des Tones dadurch verloren geht. Sigr. Bocaccini konnte mit seiner, keineswegs angenehmen, Stimme nicht gefallen. Dem. Veltheim hat nur eine Arie mit Chor in dieser Oper, die sie übrigens recht brav sang. Im Recitative fehlt ihr aber noch sehr die Deklamation und ihrem Gesang überhaupt ein tüchtiges Portamento, welches hier, wo sie neben der Sigra. Funk auftrat, noch bemerklicher wurde. Sigr. Sassaroli, der eigentlich mehr für komische Partieen geeignet ist, leistete wenigstens so viel ihm möglich war.

Wiederholt wurden: *Le Nozze di Figaro* (dreymal): die Darstellung, die beyden letztenmale unter Hrn. Kapellmeister v. Webers Direction, war sehr präcis. — *Adelina*, von Generali (einmal). — *L'Italiana in Algeri* (einmal). — *Tancredi* (einmal) und zum Beschluss: *Cenerentola* (einmal), worin Sigra. Gentili, statt der wieder abgegangenen Sigra. Zanetti, die Cenerentola als Gastrolle gab, und wahrscheinlich die Bühne zum erstenmale betrat. Sie besitzt eine angenehme jugendliche Mezzo-Sopranstimme und schon beträchtliche Fertigkeit in Passagen. Unter der Leitung ihres Vaters, eines wackern Sängers, kann sie in der Folge viel Gutes leisten.

Die deutsche Oper gab nur Eine Neuigkeit, nämlich *Libussa*, von Conr. Kreutzer (viermal), welche wohl mehr Beyfall verdient hatte, als ihr hier zu Theil wurde. Das Publikum schien seinen schlimmen Tag zu haben, wie diess jetzt manchmal der Fall ist, so kalt nahm es diese Musik, besonders das erstemal auf. Man sollte sich freuen, eine neue, gute deutsche Oper mehr zu haben, und sich nicht mehr mit den dünnen französischen Brühen, die uns vormals so oft aufgetischt wurden, den Magen verderben zu müssen.

Wiederholt wurden: *Die vornehmen Wirthe* (einmal). — *Das unterbrochene Opferfest* (zweymal). Diese Oper wird bey uns allzu oft wiederholt. Wenn fremde Sänger oder Sängerinnen Gastrollen geben, gehört sie mit zu dem Kreise der vier gangbaren Opern: nämlich der *Zauberflöte*, der *Entführung aus dem Serail*, und des *Freyschütz*. Herr Risse sang den Inka an des abgegangenen Herrn Unzelmanns Stelle recht gut, seinem Spiele fehlt aber aller theatralischer Anstand noch zu sehr. — *Fidelio*, von Beethoven (einmal). Sänger und Orchester schwankten diessmal ziemlich. — *Preciosa* (dreymal). — *Der Freyschütz* (zweymal). — Herr Strohmeyer trat zum ersten theatralischen Versuch als Kilian auf, und Hr. Risse sang den Eremit recht gut. *Der Doctor und Apotheker* (zweymal). *Der Geisterseher* (einmal). *Die beyden alten Savoyarden* (zweymal).

Von fremden Künstlern gab nur Hr. Würfel, Professor am Conservatorium zu Warschau, am 24. October ein Concert auf dem Fortepiano. Er spielte nur eigene Compositionen, die vorzüglich für das grössere Publikum geeignet und fasslich und populär waren. Die Reihe von Concerten hiesiger Künstler eröffnete Herr Kammermusikus Fürsteuau am 10. October. Ihm folgte am 14ten November Hr. Kammermusikus F. A. Kummer, welcher ein Concert für Violoncell, ein Rondo im italienischen Styl und Variationen, alles von seiner Composition, mit seiner gewohnten Fertigkeit und Reinheit vortrug. Am 28. November gab der Hr. Kammermusikus G. H. Kummer ein Concert für das Fagott und sein kleiner Sohn spielte auf dem Fortepiano ein Concert von Ries und Variationen von Moscheles, welche beyde Compositionen aber seine Kräfte überstiegen. Am 15. December gab Dem. Veltheim ein sehr besuchtes Concert. Sie spielte ein Fortepianoconcert von Kuhlau und ein Adagio und Rondo aus Dussek's Concert in Es dur, und sang mit Dem. Tibaldi ein Duett von Rossini. Den Beschluss machte endlich am 19ten December Hr. Concertmeister Anton Rolla, welcher ein Violinconcert und Variationen von seiner eigenen Composition und eine Polonoise von Mayseder mit vielem Beyfall vorgetragen hat.

In den wieder eröffneten Quartett-Akademieen hörten wir ein Quartett von Onslow und eins von Spohr, beydes herrliche für uns neue Compositionen und vortrefflich vorgetragen. Einmal spielte Dem. Antonie Pechwell Hummels *Rondo brillant* in A dur, und eine concertirende Polonoise von Klengel mit ihrem gewohnten schönen Anschlag, Fertigkeit und Geschmack. Auch spielte ein junger Herr von Freiesleben Hummels neuestes *Rondo brillant* in B dur und Variationen von Carl Meyer mit nicht weniger Fertigkeit und Präcision.

Auch bey uns ist nun eine Anstalt für musikalischen Unterricht nach der Methode des Hrn. Logier durch die Herren A. Agthe und Krägen nach dem darüber erschienenen Programm am 1. December eröffnet worden. Da diese Methode vorzüglich einen verbesserten Elementar-Unterricht in der Musik im Allgemeinen und für das Fortepianospiel insbesondere bezweckt, so ist ihr auch bey uns guter Gedeihen zu wünschen.

Bemerkungen.

A. Mir scheint doch, der Reichthum der Musik sey nun bald vollends erschöpft, und es kehre immer die alte Leyer wieder.

B. Die Fundgrube ist unerschöpflich, die Möglichkeit der Combinationen ist wirklich unendlich.

A. Warum klingt mir aber das Meiste wie ein schon Gehörtes?

B. Haben Sie neulich die russischen Truppen durchziehen sehen?

A. Ja; aber wie kommen Sie darauf?

B. Haben Sie den Zug Kalmucken darunter wahrgenommen?

A. Allerdings. Es war mir auffallend und machte mich lachen, dass ich immer den nämlichen Mann zu sehen glaubte. Mich wunderte nur, wie ihre Vorgesetzten, oder zu Haus ihre Weiber und Kinder sie unterscheiden.

B. Wie Sie ihre Katze von ihres Nachbars Katze unterscheiden, auch wenn Beyde sich höchst ähnlich sind.

A. Was sollen denn aber Kalmucken und Katzen mit den Modulationen der Musik?

B. Ich wollte Sie an die Erfahrung erinnern, dass Manches, überhin angesehen, dem Andern ähnlich sieht, das bey genauerer Bekanntschaft sehr wohl von ihm unterschieden wird.

A. Ich will Ihnen zugeben, dass ich bey grösserer Bekanntschaft mit den neuern Tonstücken ihre Unterschiede erkennen würde. Ich rede aber nicht von Wiederholen, Abschreiben, Entlehnen, Stehlen; wiewohl auch Letzteres aus eigenem und fremdem Sacke jetzt häufiger als früher Statt findet. Ich rede von Mangel an Originalität, weil wirklich alle Bahnen schon durchwandert scheinen. Geht es doch auch in der Dichterwelt so, ja überhaupt in der Welt der Ideen. Und wie geberden sich Manche, und was erlauben sie sich, um für originell zu gelten?

B. In der artikulirten Sprache ist wirklich die Zahl der möglichen Combinationen kleiner als in der nicht — artikulirten der Musik.

A. Zugegeben diesen Ausspruch einer rechnenden Ansicht, so wollen wir auch bedenken, dass in der Musik Mehrerlei mit Einem, und aber auch umgekehrt Einerlei mit Mehrerm ausgedrückt wird. In der Sprache kann ich jedes der unzähligen Verhältnisse des Universums, jede feinste Wendung andeuten, ich kann jede der Millionen Gestalten lebendig aufführen, und sie in unendlich viel Aeusserungen erscheinen lassen. Diess vermag die Musik nicht.

B. Wohl! ihr gehört die Welt des Gemüths hauptsächlich. Aber hier legt sie einen Reichthum zu Tage, gegen den alle Schätze der Sprache Armuth sind. Dieselbe Empfindung weiss sie auf hunderterlei Art auszudrucken, und von hundert Tondichtern wird jeder sie in anderer Weise singen lassen.

A. Zugegeben! aber alle diese Variationen der Empfindung bewegen sich doch am Ende für jedes Ohr, das keinem tiefen Kenner der Musik gehört, in demselben Kreise. Ob die Melodie sich in diesen oder jenen Biegungen schlängelt, ob die Harmonie so oder so die Accorde wendet und umstülpt, ob die Rouladen und Läufer Treppe auf oder ab gehen, diess bringt für die meisten Ohren und Herzen doch kein spezifisch Verschiedenes zu Wege, kein Gefühl eines Neuen.

B. Nun freylich! Wer kann dafür, dass der Hörer, je weniger er gebildet und in der Musikwelt zu Hause ist, desto mehr immer das Nämliche zu hören glaubt?

A. Setzen Sie nur hinzu — und dass, je mehr die Musik ihre Register sieht, je stärker sie die Schellenriemen ihrer Coloraturen schüttelt, desto mehr der neueste Tonlärm frühern Lärm der Art ähnlich ist, wie ein Charivari ans andere erinnert.

B. Soll die Kunst zurückgehen, kann ein Reicher sich arm stellen?

A. Nein! aber er kann haushalten, sparen, um zu rechter Zeit freygebig, ja splendid zu seyn. Hören Sie einer lauten Gesellschaft zu, so werden Sie, auch wenn Alle deutlich und gut sprechen, doch nichts vernehmen, und es wird Ihnen der ganze Redeverkehr gleichgültig werden. Lassen Sie aber Einen um den Andern reden, lassen Sie gesonderte Gruppen vernünftigen Wechselgespräch führen, endlich auch die ganze Versammlung auf zwey Seiten sich halten, oder einstimmig ihr Inneres kund thun, so werden Sie sich hineingezogen fühlen. Sie unterscheiden die einzelnen Redenden, die Ansichten der Gruppen, die Forderungen der Parteien, die Wünsche, die Bedürfnisse, die in der ganzen Versammlung rege sind. Sie erhalten deutliche, geschiedene Bilder; Verstand und Gemüth werden in gleichem Masse anziehend beschäftigt. Ebenso ist es auch in der Musik.

B. Ich merke schon, Sie sind ein Gluckist, und wollen mich in den alten verschimmelten Streit seiner Schule mit den Piccinisten hineinziehen.

A. Die Kunst, die Wissenschaft hat wie die Politik ihre stehenden Kämpfe. Sie erwachen zu verschiedenen Zeiten wieder, denn sie sind auf die verschiedenen Grundgefühle, Naturhänge der Menschen gegründet, die sich selten in der Mitte halten. Nur die Genien, wie jedes Jahrhundert höchstens ein Paar erzeugt, treffen diese Bahn. Es ist aber meine volle Ueberzeugung, dass die Musik unserer Zeit in gewisser Rücksicht wieder umkehren müsse, um den Verstand, den Charakter, den Geist, das Leben und Wesen des Textes, denen sie muthwillig vorangeeilt ist, wieder mitaufnehmen, weil sie nur im Geleite dieser sich die Achtung der Welt erhält, ohne sie aber mit all ihrem Prunk, all ihren künstlichen Geberden doch nur langweilig, lästig, ja lächerlich wird.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations pour le Pianoforte sur le Thème de l'Opéra, der Freyschutz — — par Aloyes Schmitt. Oeuvr. 39. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld.)

Der mit gutem Grunde so werthgeachtete Meister hat noch auf den Titel gesetzt: „composées sur la demande des Amateurs"; gleichsam, als wenn es einer Art von Entschuldigung bedürfte, wenn ein gründlicher, gemeiniglich ernsthafter Mann einmal einen Scherz macht! Wir meynen: ist der Scherz geistvoll, (unschuldig ist jeder musikalische?) so mehret er vielmehr das Interesse an dem sonst ernsthaften Manne, und thut, eben von ihm ausgehend, um so bessere Wirkung. Von einem Scherz aber, und auch einem geistvollen, ist hier wirklich die Rede. Nach kurzer freyer, und dann bezüglich werdender Phantasie reicht Hr. Sch. den „Jungfernkranz" hin, ganz wie er ist, mit sammt der „Veilchenblauen Seide." Hierauf wird anders gewunden — was man sonst variirt nennt — erst gefällig, aber kunstvoll, dann schimmernder, nun, wie eine Todtenkrone, jetzt auf einmal leichtfertig und kokett: da — so geht's bey Leichtfertigkeit und Koketterie! — da kriegt Samiel Raum, und höchstüberrascheud tritt er ein mit seinen teuflischen Accorden und Paukenschlägen: (hier im tiefsten Basse;) was denn auch nicht ohne mahnende Wirkung bleibt, denn der Variirende wird tiefsinnig und sinnt: aber, in dieser bösen Welt nur auf kurze Zeit; dann fällt er zurück, und zwar in eine allerliebste Polonoise, die jedoch, durch alle weltliche Heiterkeit hindurch, im freyen Excursus offenbar bemerken lässt: es ist Ernst im Hintergrunde des Gemüths zurückgeblieben, und Samiel ist abgezogen, ist geprellt, wie im *Freyschütz* selber. — So sichet diess Werkchen aus; und wem sollte es nicht gefallen, wenn es auch kein Haus umwirft? — Die Jungfern, die sich dieses Kranzes bedienen wollen, müssen keine Neulinge und ihrer Sache gewiss seyn; er ist vielleicht noch mehr für ihre Bräutigame: die mögen ihn denn ihnen vortragen! —

Acht deutsche Gesänge von Göthe, Gleim, Miller, Götz und Rückert, für eine Singstimme mit obligater Klavierbegleitung — — von Xaver Schnyder da Wartensee — — Bonn und Cölln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Ueber eine frühere Sammlung Gesänge dieses Componisten (ja zuvörderst über ein Liedchen desselben) hat Hr. Nägeli in diesen Blättern eine Abhandlung geschrieben, welche fast die ganze Theorie der Liedercomposition überhaupt, nach seinen Ansichten nämlich, enthält, und, wie lehrreich auch, doch gewiss zu lang ist. Diese Anzeige möge darum gewiss zu kurz seyn und von Theorie gar nichts enthalten: so kömmt's in's Gleiche. Hr. S. hat gute und für musikalische Behandlung vorzüglich geeignete Gedichte gewählt: die meisten sind aber schon oft und gut, einige, namentlich *Heidenröslein* von Reichardt, wie uns scheint, noch passender in Musik gesetzt. (Von diesem hat Hr. S. zwey Melodieen geliefert.) Die letzte Nummer ist lang und gewissermassen scenisch ausgeführt. Der Hauptvorzug dieses Componisten möchte wohl darin bestehen, dass er es mit den gewählten Gedichten, nicht nur dem Inhalte, sondern auch der Form nach, genau nimmt: die Hauptschwäche, dass er gern künstelt. — Diess gelingt ihm nun zuweilen gar sehr, und dann hört's freylich auf, eine Schwäche zu seyn: aber zuweilen kömmt es doch auch gesucht heraus, und so wird, was er eigentlich gewollt, in der Wirkung, wo nicht aufgehoben, doch gemindert. Als Beyspiel dienen beyde Compositionen des *Heidenröslein*s. Sie zeugen beyde unverkennbar von Geist und Kunst: aber man fühlt das Absichtliche; man findet das leichtsinnig-Muthwillige des Inhalts, das Volksmässige der Form des Gedichtchens nicht in der Musik: man ist verstimmt; es spricht nicht an; man muss bloss billigen, vielleicht auch loben, wenn man sich die Musik erst herüber und hinüber überlegt hat. Bey gewissen Gattungen möchte das recht und gut seyn: bey so einem leichtfertigen Volksliede aber nicht. Dennoch ist die Sammlung mehr werth, als ein Stoss alltäglichen Singsangs; doch das versteht sich von selbst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

tragen und von dem ganzen Hofe mit allem Beyfall aufgenommen. Hr. Musikdirector Schneider führte bey derselben Gelegenheit seine Composition einer Cantate des Barons v. Fouqué auf, in welcher der Geist des Kurfürsten Albrecht Achilles, abwechselnd mit preussischen Kriegern und baierschen Hirten und Hirtinnen, auftritt und seine freudige Theilnahme an der Verbindung des Nordens und Südens zu erkennen giebt. Die Composition empfiehlt sich durch reiche, effectvolle Instrumentirung und fliessende Melodie, und ward in den Solopartien von den Hrn. Blume, Bader, Rebenstein, Devrient jun. und Mad. Schulz trefflich vorgetragen. Dem Königl. General-Intendanten der Musik, Hrn. Spontini, hatte die Muse nur eine Composition eines Tanzes eingehaucht, der beym Fackeltanz ausgeführt wurde und, von F. Kalkbrenner für das Pianoforte arrangirt, mit einem andern von Hrn. Lauska componirt und von ihm selbst arrangirt, in der Schlesingerschen Handlung erschienen ist.

Da nur wenige bey der ersten Aufführung die Festcantate gehört hatten, so veranstaltete Hr. Musikdirector Schneider am 8ten ein Concert, in dem er dieselbe wiederholte; doch führte hier Dem. Eunike die Partie der baierschen Hirtin aus, da Mad. Schulz unpäßlich war. Eine neu componirte doppelchörige Jubelouverture für's grosse Orchester mit Begleitung vollständiger Militairmusik des zweyten Garderegiments von 46 Personen (6 Violen, 6 Cellos, 4 Contrabässe, 8 ersten und 8 zweyten Violinen etc.) eröffnete das Concert.

Den 10ten veranstaltete die General-Intendantur ein Concert unter Mitwirkung der Frau v. Szymanowska, erster Klavierspielerin der Kaiserin von Russland. Ouverturen von A. W. Bach und Spontini (aus der Oper *Ferdinand Cortez*) eröffneten die beyden Theile, in denen Mad. Seidler das Thema von Carafa: O cara memoria, mit Variationen von Winter, und Hr. Bader Körners Romanze: der Treue Tod, vortrefflich sangen; der letztere sang unter Begleitung von Pianoforte, Violine und Violoncell, welche Frau von Szymanowska, Hr. Concertmeister Möser und Hr. Kammermusikus Hansmann spielten. Frau von Szymanowska spielte ausserdem noch Hummels grosses Concert für Pianoforte, ein Adagio von Kalkbrenner und ein Rondo brillant von Klengel. In dem nachher anzuführenden Seidlerschen Concerte hat sie auch ein Notturno und Rondo von Field vorgetragen. Ein grosser Ruf ging ihr voraus; aber auch hier bewährte sich das alte Wort: praesentia minuit famam. Zwar liess man der Fertigkeit, Präcision und dem Ausdruck ihres Spiels Gerechtigkeit widerfahren; aber der gefühlvollen Frau fehlte die Kraft, den Kistinglschen Flügel zu gewältigen. Desto mehr Lob erntete und machte furore Hr. Kalkbrenner aus London, der mit Hrn. Dizi am 13ten Concert gab. Hr. Kalkbrenner, einer der ersten Fortepianospieler und Componisten, ist ein geborner Berliner, und mehrere erinnern sich noch seines Vaters, der als ausgezeichneter Musiker und Kapellmeister des verstorbenen Prinzen Heinrich in Rheinsberg allgemeine Achtung genoss. Er trug auf einem neuen in Stuttgart von Dieudonné nach englischem Mechanismus gebauten Flügelfortepiano ein von ihm componirtes Concert, eine Phantasie (mit den Themen: Heil dir im Siegerkranz etc. und 2. aus dem *Freyschützen*) und mit Hrn. Dizi ein Duett für Pianoforte und Harfe vor. Man bewunderte die unglaubliche Fertigkeit und Präcision, die Elasticität des Anschlags derselben Tasten mehrmals nach einander in grösster Schnelligkeit mit beyden Händen, das perlenartige Rollen der Läufe, die gleichmässige Ausbildung aller Finger, die scheinbar ohne Anstrengung vollbrachten Octavenläufe und Sprünge, die Terzen- und Sextengänge, die Doppel-, drey und mehrfachen Triller in gerader und Gegenbewegung — und bedauerte nur, dass man wegen schneller Abreise des trefflichen Künstlers sich dieses Genusses nicht öfter erfreuen konnte. Hr. Dizi, ein Niederländer, hat der Pedalharfe einen neuen Mechanismus gegeben, und eine eigenthümliche Behandlungsart abgewonnen. Jede Saite kann nämlich ausser ihrer natürlichen Stimmung im Moment um einen halben Ton erhöht und erniedrigt werden, und lässt also drey Töne erklingen, z. B. c, cis, ces; auch die Abdämpfung der Saiten geschieht durch einen Mechanismus. Er trug von ihm componirte Variationen vor; sein zarter Ton, seine Arpeggien, Triller und Passagen zeigen den gebildeten Spieler.

Den 15ten gaben die Gebrüder Julius und Carl Schunke, die vierzehn und zwölf Jahr alten Söhne des Kammermusikus Andreas Schunke, Concert. Sie trugen ein Concertino für zwey Waldhörner von Lenas und Variationen über ä Schüsserl und ä Reindl von C. Schunke vor, und besonders gefiel der schöne, angenehme, dem Instru-

mente eigenthümliche Ton des Jüngern, obgleich der Aeltere an Geläufigkeit und Fertigkeit nicht nachsteht.

Den 18ten gab Hr. Concertmeister Seidler Concert. Er trug ein Concertino und mit Hrn. Concertmeister Möser das beliebte Adagio und Polonoise für zwey Violinen von Dupuy vor, und bewährte auch hier die Reinheit, Eleganz, Sicherheit, den schönen Ton und Vortrag seines Spiels. Seine liebliche Gattin sang eine Scene aus Mercadante's *Elisa e Claudio*, eine neue Arie von Rossini, und mit Mad. Milder das Duett aus Spontini's *Nurmahal*, und ein ähnliches aus Carafa's *il Sacrificio d'Epito*, unter grossem Beyfall ihrer zahlreichen Verehrer.

Das letzte Concert des Jahres gab am 29sten Hr. Jos. Fischer, der auch am 7ten den Bucephalo in Fioravanti's *Dorfsängerinnen* und am 14ten den Figaro in Rossini's *Barbier von Sevilla* gegeben und damit den Cyclus seiner Gastrollen beschlossen hatte. Er sang eine für ihn von Hrn. Reissiger neu componirte Scene und Arie, das Recitativ und Adagio von Righini: Mi trema il cor, eine französische, für ihn von Mazas componirte Buffoarie, mit seiner Pflegetochter Anna ein Duett aus Rossini's *Gazza ladra* und mit ihr und Hrn. Reissiger (einem kräftigen und angenehmen Baryton) das Terzett aus derselben Oper auf die schon öfter besprochene Art.

Als am 25sten Mozart's *Don Juan* im Opernhause gegeben und wie immer mit lebhafter Begeisterung aufgenommen wurde, so sang Hr. Blume als Don Juan, da man bey dem stürmischen Champagnerlied da Capo rief, folgende Strophen von Hrn. v. Maltitz, die mit dem lautesten Beyfall zweymal verlangt wurden.

Vivat Champagner im blinkenden Glase,
Aber ein höheres Vivat dem Mann,
Der zu dem perlenden Wein in dem Glase
Diese unsterblichen Töne ersann.

Vivat Dir Mozart! die eigenen Töne
Mögen Dir Kränze des Ruhmes hier weihn.
Wie sich die Zeit auch am Schlechten verwöhne,
Du sollst das einzige Vorbild uns seyn.

Vivat Dir Mozart, unsterblicher Meister,
Bravo Du Teutschland, das ihn gebar!
Hört Ihr's, des Auslands gewaltige Geister?
Mozart der Grosse ein Teutscher war.

Darum im sprudelnden Safte der Reben
Sei ihm das donnernde Vivat gebracht.
Heim ging der Meister; aber es leben
Ewig die Töne, die er erdacht.

Den 11ten haben auch des Concertmeisters Möser Abonnementsquartette wieder ihren Anfang genommen und erfreuen die nicht kleine Zahl der Freunde einer geistreichen Musik.

Herrn Disi's Harfe.

Die Harfe, obgleich eines der wenigen Instrumente, auf welchem harmonische Sätze ausgeführt werden können, und obgleich selbst schon im höchsten Alterthume und fast in allen Jahrhunderten gekannt und benutzt und oft von grosser Wirkung, ist in der neuern Zeit, wo die harmonische Musik sich so sehr verbreitet hat, weniger allgemein in Gebrauch gekommen als zum Theil weniger wirksame Instrumente. Besonders in Deutschland ist sie wenig gebräuchlich, mehr noch in Frankreich und England. Die Ursache dieser geringen Theilnahme liegt wahrscheinlich in der bisherigen Unvollkommenheit der mechanischen Einrichtung dieses Instruments; denn ihrer Anlage nach ist die Harfe, wenigstens unter allen den Saiten-Instrumenten, aus welchen die Töne eben so durch Schnellen der Saiten hervorgebracht werden, wie z. B. die Guitarre, die Laute, die Mandoline u. s. w. unstreitig das umfassendste und bedeutendste. Ein Vorschritt zur Vervollkommenung der Harfe war schon das vor etwa hundert Jahren erfundene Pedal; allein noch immer war die Harfe so ungemein schwer zu behandeln, und weil es auf der gewöhnlichen Pedal-Harfe mit einfacher Bewegung nicht einmal möglich ist, alle Töne ohne Unbequemlichkeit hervorzubringen und folglich die musikalische Harmonie in ihrem ganzen Umfange auszuüben, selbst zum Theil noch so undankbar, dass sie sich nur wenige Freunde und selten Meister erwarb. Es ist daher erfreulich, zu sehen, dass das ausserordentliche Bestreben der neuesten Zeit, die mechanischen und nützlichen Künste zu vervollkommenen, auch dieses Instrument nicht vergessen zu haben scheint, und dass man anfängt, auch die uralte Harfe ihrer Vollkommenheit näher zu bringen.

Wir hörten und sahen hier in Berlin kürzlich eine solche vervollkommnete Harfe, die kaum etwas zu wünschen übrig lässt. Es war die Harfe des Herrn Disi, der kürzlich in Begleitung des berühmten Klavieristen Hrn. Kalkbrenner hier war,

und Harfen dieser Art in London nach seiner Angabe fabriciren lässt und in England und Frankreich auch als Compositeur für die Harfe allgemein bekannt ist, zugleich aber sein Instrument meisterhaft spielt. Er hatte die Gefälligkeit, die Einrichtung seines Instruments mehreren Personen zu zeigen, und der Referent glaubt, dass man es nicht ungern sehen wird, wenn er die Erlaubniss des Hrn. Dizi benutzt, um dem musikalischen Publikum, besonders aber den Liebhabern der Harfe, von der neuesten Vervollkommnung dieses Instruments einige Notizen zu geben. Er muss nur im Voraus um Entschuldigung wegen der Unvollkommenheit seiner Mittheilung bitten, da er eines Theils nicht selbst die Harfe spielt, sondern nur für dieses Instrument sich interessirt, andern Theils aber die Beschreibung eines solchen Werkzeuges ohne Zeichnungen nie ganz deutlich seyn kann.

Er wird die Dizi'sche Harfe der gewöhnlichen Harfe vergleichend gegenüber stellen.

Bekanntlich hat die Harfe in jeder Octave nur sieben Saiten, die in der diatonischen Tonleiter gestimmt werden. Die halben Töne werden durch Verkürzung der Saiten mittelst Haken oder Stifte hervorgebracht, welche bey den alten Harfen mit den Fingern, bey den Pedal-Harfen durch die Claves des Pedals an die Saiten angedrückt werden. Man kann auf diese Weise auf Harfen mit der gewöhnlichen, sogenannten einfachen Bewegung jede Saite nur um einen halben Ton erhöhen. Daraus folgt, dass man, wenn z. B. die Harfe in Es dur gestimmt ist, ohne eine Saite mehr als einmal zu gebrauchen, nur die Tonleitern von Es dur, B dur, F dur, C dur, G dur, D dur und A dur nebst den verwandten Molltonleitern, auf keine Weise aber ohne Unbequemlichkeit die übrigen Tonleitern hervorbringen kann; denn wollte man z. B. in der Tonleiter von As dur spielen, so müsste man, um C und Des hören zu lassen, einmal die Saite C ohne Erhöhung und dann die nämliche Saite erhöht, als Cis, statt Des gebrauchen, weil man die Saite nur erhöhen, nicht erniedrigen kann. Eben so bey den übrigen fehlenden Tonleitern. Man kann diese Tonleitern nicht ohne fortwährenden schnellen Gebrauch des Pedals, oder ohne Umstimmen hören lassen, welche Unbequemlichkeit sehr gross ist. Hierin besteht die vorzüglichste Unvollkommenheit der Harfe, welche macht, dass man darauf nicht ohne grosse Schwierigkeit die Harmonie in ihrem ganzen Umfange ausüben kann. Man kann zwar der Harfe allerdings durch eine andere Stimmung andere Tonleitern geben, auch dieselbe durch Anwendung der Haken auf irgend eine andere Tonleiter einstimmen und alsdann auch durch Loslassen der Haken die Töne erniedrigen; allein diess ändert in dem Umfange des Instruments nichts, weil dann wieder andere Tonleitern fehlen, indem man immer nur im Stande ist, sieben Töne um einen halben Ton zu verändern.

Diese grosse Unvollkommenheit hat Herrn Dizi's Harfe nicht. Sie hat statt der einfachen die sogenannte doppelte Bewegung, vermöge welcher jede Saite nicht blos um einen halben, sondern nach einander um zwey halbe Töne erhöht oder, wenn die Saite auf die erste Erhöhung eingestimmt ist, um einen halben Ton erhöht und um einen andern halben Ton erniedrigt werden kann. Man sieht leicht, dass auf einer Harfe mit dieser Einrichtung alle 24 Tonarten mit gleicher Leichtigkeit hervorgebracht und, so lange keine Ausweichungen vorkommen, sämmtlich ganz ohne weitern Gebrauch des Pedals gespielt werden können. Die Harfe mit doppelter Bewegung umfasst erst die ganze Harmonie vollkommen und ist dem Klaviere gleich zu achten. Herr Dizi hat Fugen und andere Sätze für die volle Harmonie gesetzt, welche auf der gewöhnlichen Harfe gar nicht zu spielen seyn würden, auf der Harfe mit doppelter Bewegung aber mit grosser Leichtigkeit ausgeführt werden.

An Hrn. Dizi's Harfe mit doppelter Bewegung ist aber noch besonders der Mechanismus der doppelten Bewegung merkwürdig. Es kommt bey diesem Mechanismus darauf an, dass die ersten Stifte für die erste Erhöhung, nachdem sie sich an die Saiten angelegt haben, stehen bleiben und dass durch Fortsetzung des nämlichen Drucks, in der nämlichen Richtung, die zweyten Stifte ebenfalls an die Saiten gelangen, ohne dass sich die ersten Stifte merklich weiter bewegen, weil diese letztern sonst die Saiten zu stark biegen und beschädigen oder zersprengen würden. Diese schwierige mechanische Aufgabe ist an Hrn. Dizi's Harfe durch einen, im hohen Grade einfachen und ungemein sinnreichen, Mechanismus mit Winkelhebeln gelöset. Leider ist derselbe ohne Zeichnungen nicht wohl deutlich zu machen. Die Erhöhung und Erniedrigung der Töne geschieht übrigens, wie gewöhnlich, durch alle Octaven zugleich.

Eine andere Vervollkommnung ist folgende:

eines Kunstbrüder-Paares, das man nicht besser wünschen kann, und zugleich eine Seltenheit, die man schwerlich zweymal finden wird.

Am 10 December gab der Kapellmeister Wölffl, im Saal der Freymäurer-Loge Royal York, ein Konzert.

Eine Sinfonie von Haydn aus *G dur*, hatte ich noch nicht gehört und mag sie auch so nicht wieder hören, denn die Ausführung war kraftlos und unordentlich. Darauf folgte ein Doppelkonzert für das Fortepiano und die Violine, von Herrn Wölffl, welches vom Komponisten und Hrn. Seidler gespielt wurde. Das Konzertirende darin war neu und lebhaft, auch zum Theil hübsch gearbeitet und wurde von den Solospielern sehr sauber ausgeführt. Die Ritornelle gefielen mir nicht, weil sie aus lauter Stückwerk zusammengesezt sind und durch eine Menge kleiner Tiraden der Oboen und Fagotten beständig unterbrochen werden, anstatt dafs die Ritornelle in einem Konzert gerade in zusammenhängenden Massen bestehen müfsten, aus welchen das Einzelne ausgehet. Es folgte nun der Menuet aus der ersten Sinfonie, der zwar schön aber sehr schwer war und ohne Haltung gespielt wurde. Nach diesem hatte Herr Wölffl eine *musikalische Badinage* angekündigt, *vorstellend: Die ruhige See, das Aufsteigen eines Gewitters, Blitze, Donner, einen heftigen Sturm, der aber nach einiger Zeit wieder nachläfst — — voriger Zustand der See — — — Uebergang in ein bekanntes Lied, worüber variirt und phantasirt* ward.

Was Hr. Wölffl mit dieser Badinage, oder vielmehr mit dieser Ankündigung eigentlich gemeint habe, kann ich Ihnen nicht sagen; ob er den frivolen Theil des Publikums, der für skurrile Leckereyen gern seine Thaler hinzahlt, damit anlocken wollen, oder ob einmal das ganze Publikum mit seinem eignen Willen badinirt werden sollte, das alles weis ich nicht, ich will Ihnen also lieber beschreiben, was ich mit meinen Ohren gehört habe und was sich will beschreiben lassen. Die Sache war also — kein Spafs. Es war vielmehr diese ganze Piece, eine Art von Phantasie, deren Faden das obige Programma angeben sollte und die einen, ich möchte sagen, glücklichen Zusammenhang hatte. Uebrigens müssen Sie sich unter Sturm, Donner und Blitz nichts mehr vorstellen als was auf einem Fortepiano ungefähr geleistet werden kann. Das Beste daran war, dafs es nicht ein blos nichtiger Lerm mit abgenuzten alten Fugentiraden und solchen Armseligkeiten war, die jeder Pfuscher nachmachen kann, so oft er darf, sondern es waren wirklich Gedanken, die sich zufällig zusammenzufinden scheinen und durch vorhandene Kunst zurecht gestellt werden. Herr Wölffl zeigte sich dabey besonders als Fortepianospieler, als einen Mann von entschiedenem Uebergewicht über die meisten seines Gleichen. Seine Fertigkeit, Freyheit und Leichtigkeit ist bewundernswürdig, und die Deutlichkeit, Haltung und Rundung, mit der alles klar dasteht, was für jede andere Hand schwer ist, müssen ihm bey den Besten seines Gleichen Ehre bringen. Er spielt beynahe nichts, das nicht sehr schwer wäre und doch klingt alles leicht. Wenn dieser aufserordentliche Klavierspieler jezt, da ihm fast nichts mehr unmöglich ist, was die Phantasie der Hand übergeben kann, sein ganzes Talent der Wahrheit und Schonheit weihen wollte; so müfste ohne Zweifel etwas an's Licht kommen, das bis jezt noch im Dunkeln gelegen hätte. So viel Geschicklichkeit ist ohnehin nicht für den Haufen, und ein von Natur so begabtes Talent könnte wohl der Natur die Ehre geben, die ihr zukömmt. Die Variationen waren übrigens allerliebst und die Phantasie, wie schon gesagt, voller neuen Gedanken, die nicht alle Tage kommen.

Zum 2ten Theil des Konzerts führte Herr Wölffl ein Oratorium auf: *der bussende David*, von W. A. Mozart. Das hätte er konnen bleiben lassen, denn etwas Schrecklicheres hat Berlin lange nicht gehört. Dieses so genannte *grofse Oratorium* bestand aus 4 Chören, 3 Arien, einem Duett und einem Terzett, welche, der schönen Arbeit nach, wohl aus Mozarts Feder geflossen und Studien seyn können, von welchen der im-

Bey der gewöhnlichen Harfe liegen die Federn, welche die durch den Zug des Pedals an die Saiten angedrückten Stifte wieder von den Saiten abziehen, unten an den Claves des Pedals, und das Ablösen der Stifte von den Saiten geschieht nicht durch den Zug, sondern durch Schieben der durch die Barenstange hindurch gehenden Leitstangen. Dieses hat den Nachtheil, dass der Mechanismus stocken kann, sobald die Leitstangen entweder zu schwach sind, oder in der Baronstange zufällig irgend ein Hinderniss antreffen. Bey Hrn. Dizi's Harfe ist ein solches Stocken nicht wohl möglich, denn beydes, das Andrücken und das Ablösen der Stifte, geschieht durch den Zug. Die Federn, welche die Stifte abziehen, liegen nämlich nicht unten am Pedal, sondern oben am Kopfe des Wirbelstocks und der Baronstange. Sie sind Spiralfedern, die, wenn sie gespannt werden, nicht, wie es wohl sonst beym Gebrauch von dergleichen Federn gewöhnlich ist, von einander gezogen, sondern zusammengedrückt werden, und die also fast nie lahm werden können.

Eine dritte Vervollkommnung ist noch bedeutender.

Bey der gewöhnlichen Harfe nämlich liegen die Wirbel nebst den zur Verkürzung des klingenden Theils der Saiten bestimmten Stiften auswendig am Wirbelstock, etwa wie die Wirbel eines Fortepiano. Dieses hat den doppelten Nachtheil, dass die Wirbel wenig fest und sicher sind, weil die Spannung der Saiten sie einzubiegen trachtet, und dass der Wirbelstock mit der Baronstange und dem Sangboden nicht eine senkrechte Ebene bilden kann. Denn da vielmehr die Saiten in einer senkrechten Ebene liegen, so steht die Wirbelstange nebst der Baronstange, wegen des nothwendigen Abstandes der Saiten von dem Wirbelstocke, schief und der Sangboden bekommt beym Anstoss an den Wirbelstock einen schiefen Kropf. Diesen Uebelstand, der der Festigkeit, wie dem äussern Ansehen des Instruments sehr nachtheilig ist, hat Herrn Dizi's Harfe nicht. Die Saiten nebst den verschiedenen Stiften liegen nicht aussen an der Seite des Wirbelstocks, sondern in demselben. Der Wirbelstock ist gespalten und die Saiten gehen in die Spalte hinein, in welcher zugleich der Mechanismus der doppelten Bewegung liegt. Dadurch bekommen die Wirbel statt eines Unterstützungspunkts zwey feste Punkte und können sich nie verbiegen; der Wirbelstock und die Baronstange aber liegen eben so in einer senkrechten Ebene, wie die Saiten. Da die Bewegung der erhöhenden Stifte bey dieser Einrichtung nicht, wie bey den gewöhnlichen Harfen, aussen sichtbar ist, so sind in der einen Wange des Wirbelstocks Fensterchen, für jede der sieben Saiten eines, angebracht, in welchen sich bey der Erhöhung ein Täfelchen mit einem Kreuz bezeichnet und bey der Erniedrigung ein Täfelchen mit einem B vorschiebt. Diese Anordnung des gespaltenen Wirbelstocks vermehrt die Festigkeit und die Zierlichkeit des Instruments sehr.

Endlich ist die Dämpfung der Harfe und ihre Lenkung, die ungefähr wie beym Fagottzug am Fortepiano eingerichtet sind, bey Hrn. Dizi's Harfe wirksamer angebracht als gewöhnlich. Der Dämpfer trifft die Saiten an der vortheilhaftesten Stelle, nahe an den Wirbeln und für die Lenkung ist im Pedal ein Clavis bestimmt, so dass die Dämpfung mit der nämlichen Schnelligkeit geschehen kann, wie jede Erhöhung oder Erniedrigung einer Saite.

Man darf nur die, mit ächt englischer Nettigkeit und Eleganz gearbeitete, Harfe des Hrn. Dizi und die Leichtigkeit, mit welcher sich sein Instrument handhaben lässt, gesehen und dann das Spiel des Hrn. Dizi gehört haben, um sehr bald die bedeutenden Vorzüge dieses Instruments vor den gewöhnlichen Pedal-Harfen und die grosse Vervollkommnung, welche es erreicht hat, einzusehen. Eine solche vervollkommnete Harfe ist nicht mehr ein schwieriges und undankbares, sondern ein leichter zu handhabendes und dankbares Werkzeug, und es ist nicht zu zweifeln, dass, wenn solche verbesserte Harfen in Deutschland erst näher bekannt geworden sind, auch bey uns dieses schöne, ton- und harmoniereiche Instrument recht viele Freunde finden werde.

Es wäre erfreulich, wenn der Besuch des Hrn. Dizi dazu beygetragen hätte, uns die Harfe werther zu machen. Es ist zu bedauern, dass die Anwesenheit des für sein Instrument so vielseitig, nämlich gleichzeitig als Verbesserer, ausübender Mechaniker, Componist und Virtuos thätigen Künstlers in Deutschland so flüchtig und kurz zu seyn scheint. Bliebe der wackere Künstler länger unter uns, so würde auch er ohne Zweifel ganz diejenige Anerkennung und Theilnahme finden, auf welche er Anspruch hat.

Berlin, im December 1823.

Dr. *Crelle.*

Bemerkungen.

Gefallen zu können beredet sich der Mensch leicht, auch der mit spärlichen Schönheitsgaben Ausgerüstete; schwer glaubt er an sein Missfallen. Es gehört ein bescheidener, schüchterner, im Leben aufhorchender Sinn dazu, um zu wissen, wie leicht es sey, dass man missefalle, wie schwer, dass man gefalle.

„Schönheit! — sagt Ernst Wagner — Sie ist kein so seltener Gast auf unserm Sterne, als manche rigoristische Männer behaupten. Alles, was mich durch sinnliche Reize zu dem Uebersinnlichen hinzuziehen vermochte, das habe ich getrost als schön bewillkommt."

Man muss sich selbst viel und oft an dem Räthsel der Schönheit versucht haben, an dem geheimnissvollen Wesen, das überall und nirgends, um zu fühlen, wie umfassend und bezeichnend das Obige ist.

Schönheit ist nicht bloss die Einheit eines Mannichfaltigen, sonst wäre jede Ganzheit, jedes Organische schön. Schönheit entsteht erst durch den vom höhern Geiste über das Ganze wehenden Hauch, der auf jenen zurück deutet und leitet. Schönheit ist das Erscheinen eines Individuellen, einer Bildung, eines Endlichen in seinem unendlichen Wesen, in seinem höhern Elemente. Sie ist das fasslichste Begreifen eines Lebens auf dem Weg seiner lebendigen Thätigkeit. Von ihrem höhern Elemente getragen, so erst erscheint jede Lebendigkeit als ein Ganzes, und erst durch ihren höhern Bezug empfinde ich, was sie an sich ist. Schön ist bloss das Lebendige, es ist Leben, das unter der fasslichsten Form als lebendig erscheint. Das Schöne ist das Wahre für die Einbildungskraft und Phantasie.

Je vielumfassender ein Leben, je reicher an Lebensthätigkeit, jemehr diess schon in seinem äussern Erscheinen ausgedrückt ist, je fasslicher es schon von seiner Oberfläche spricht, desto schöner nennen wir es. —

Während wir mit einem Gegenstande des Nachdenkens ringen, geschieht nicht selten, dass uns auf eine erfreulich überraschende Weise etwas Anklingendes, Erregendes, Bestätigendes oder Zurechtweisendes begegnet, das uns nicht als etwas bloss Gelesenes, wie so Vieles Andere, erscheint, sondern als eine lebendige Rede, die uns deutlich sagt, dass andere Geister von ähnlichen Interessen bewegt sind, an die nämlichen Aufgaben ihr Nachdenken setzen und das Tiefste noch lange nicht erschöpft, klar gemacht, oder gar zu Tode gedacht und gesprochen sey.

In „Aus meinem Leben" von Göthe, 2. Abth. 5. Thl. S. 359. traf ich, nachdem ich kaum Obiges eingebucht, auf die nachstehende, mich auf's Höchste erregende, ja süss erschreckende Stelle:

„Hemsterhuis Philosophie, die Fundamente derselben, seinen Ideengang könnt' ich mir nicht anders zu eigen machen, als wenn ich sie in meine Sprache übersetzte."

„Das Schöne, und das an demselben Erfreuliche sey — so sprach er sich aus — wenn wir die grösste Menge von Vorstellungen in Einem Moment bequem erblicken und fassen; ich aber musste sagen: das Schöne sey, wenn wir das gesetzmässig Lebendige in seiner grössten Thätigkeit und Vollkommenheit schauen, wodurch wir, zur Reproduktion gereizt, uns gleichfalls lebendig und in höchste Thätigkeit versetzt fühlen."

„Genau betrachtet ist Eins und Ebendasselbe gesagt, nur von verschiedenen Menschen ausgesprochen, und ich enthalte mich, mehr zu sagen; denn das Schöne ist nicht sowohl leistend als versprechend, dagegen das Hässliche aus einer Stockung entstehend, selbst stocken macht und nichts hoffen, begehren und erwarten lässt."

Wir sehen, wie der Philosoph seinen Gegenstand mehr analytisch und anatomisch greift, der denkende Dichter aber thetisch und dynamisch. Bey Beyden lautet aber das Gesetz fast unscheinbar einfach, wie man von den Gesetzen der Welt es ahnet, wenn uns ihre Lösung vergönnt wäre.

Jede neue Stimmung zur Betrachtung versucht das Gefundene auf eine andere Art auszudrücken. Kant sagt: Schön ist, was ohne Interesse gefällt. Wir nennen im Leben vieles schön, was uns anregt, reizt, unterhält, beschäftigt, unserer Entwickelung Vorschub thut, unser Verlangen befriedigt. Diess sind aber nur Anneigungen zum Schönen. Schönheit ist's, die durch sich selbst befriedigt. Das Anschauen eines lebendigen Ganzen in seiner Vollkommenheit, schwimmend in seinem reinen Elemente, berührt nicht eine oder die andere unserer Saiten, es erhebt uns im Ganzen, indem es uns die Schönheit des Daseyns, die

Zweckmässigkeit der Welt zu geniessen giebt, und die Ueberzeugung gewährt, es sey der Mühe werth, zu leben.

Wir können nichts anschauen, ohne es unwillkührlich zum Unsrigen zu machen. Leben, lieben, leiden wir so mit Allem, was uns näher tritt, so lässt sich hieraus einigermaassen die Wirkung des Schönen begreifen, dass uns sein Anschauen erwärmt und drängt, unser Leben eben so schön und klar zu machen. Denn am Ende ist alles Schöne ein schönes Daseyn, und Eines des andern Spiegel.

Jeder Moment der Theilnahme beleuchtet oder beschattet unser ganzes Daseyn. Ein Gelingen ist wie ein Weg hinauf zu Licht und Leben, Misslingen ein Absteigen in Nacht und Tod. So wirkt auch Schönes und Hässliches. Jenes verbürgt uns den Sieg des Lebens. Dieses mahnt uns an alles Gemeine, Schlechte, Nichtige, Verworfene. Darum sollten wir nie zu lange den Genuss des Meisterhaften entbehren, darum vermag uns eine Stunde, dem Unschönen gewidmet, abzuschwächen, zu verwirren, zu zernichten.

F. L. B.

Recensionen.

Grand Quintuor pour le Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson, comp. — — par Louis Spohr. Oeuv. 52. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 3 Thlr.)

Mit erneuerter Hochachtung gegen den Meister, mit Freude über diess Werk und mit Empfehlung desselben an alle ernstere und wahrhaft gebildete Freunde der Tonkunst, zeigen wir diess Quintett an. Es ist ganz zuverlässig eine der schönsten Arbeiten Spohr's, und das heisst ja, eine der schönsten im Fache der Instrumentalmusik unserer Tage überhaupt. Der Erfindung und dem Ausdrucke nach hat es viel Ernst und Würde, aber nicht das Trübe und Dunkle, das man, mit mehr oder weniger Recht, manchen frühern Compositionen Spohr's vorgeworfen hat. Die Ausführung ist gründlich und sorgsam, ohne im Geringsten schwerfällig oder verkünstelt zu seyn. Im Technischen der Schreibart (was die Musiker die Manier oder auch den Geschmack zu nennen pflegen) ist Spohr sich selbst treu geblieben, und das Werk daher, in dieser Hinsicht, den gearbeitetern seiner Violinquartette ähnlich. Vorzutragen, nämlich rein, sicher, eine Stimme gegen die andere abgewogen, im Mechanischen des Spiels, und im rechten Ausdruck des Ganzen nicht nur, sondern auch des Einzelnen — so vorzutragen ist es schwer, doch nicht übermässig oder so, dass es eigentlicher Virtuosenkünste bedürfte. Tüchtige Spieler müssen alle fünf seyn; am meisten aber der Klavierspieler und der Klarinettist. Schön versorgt sind sie alle; und zwar so, dass jeder die wesentlichen Vorzüge seines Instruments geltend machen kann. Die Sätze sind lang, aber durchaus nicht zu lang; wie denn Sp. in dieser Hinsicht überhaupt ein gutes Maass zu halten weiss. Für das Pianoforte hätte sich manche Stelle, ohne eben an Wirkung oder sonst zu verlieren, anders, und nicht nur bequemer legen lassen — wonach Sp. in seinen Compositionen überhaupt nicht zu fragen pflegt — sondern auch so, dass man, bey nicht besonders grosser Hand, nicht so leicht sich verschlägt. Auch dem Klarinettisten wäre, ohne Nachtheil für die Sache, Einiges zu erleichtern gewesen. Bey der so überaus hochgestiegenen Geschicklichkeit in der Praxis der Musik giebt so etwas zwar keinen Anstoss an dem Werke selbst; auch kann, wer so treffliches zu sagen weiss, wohl auch verlangen, dass man sich in der Art, wie er selbst es zu sagen nun einmal gewohnt ist, nach ihm richte: indessen wäre doch zu wünschen, dass die Componisten auch hierauf mit Rücksicht nähmen, wenigstens, damit sie die Kreise, die sich mit ihren Arbeiten gern beschäftigen, nicht selbst ohne Noth verengerten, und Musikfreunde bloss unter die Zuhörer verwiesen, die auf langwieriges, mühevolles, eigentliches Einüben nicht viel Zeit verwenden können, weil sie nicht viel Zeit besitzen, indem sie noch gar Vieles zu schaffen haben, ehe sie an's Klavierspielen kommen — Musikfreunde, an denen eben bey solchen geistvollen, geistig hochstehenden Werken den Componisten eben so viel, und zuweilen noch mehr gelegen seyn muss, als an gar manchen Virtuosen oder Musikern von Profession, die ihnen, was Besiegung von Schwierigkeiten anlangt, überlegen seyn mögen.

Das Quintett bestehet aus folgenden Sätzen. Allegro moderato. C moll. Viervierteltakt. Ernst und feurig, mit einzelnen freundlichen Sätzen durch-

webt, und mit einem ziemlich heitern, brillanten Schluss. Larghetto con moto. As dur. Dreyachteltakt; der Mittelsatz zur Erleichterung in Neunsechzehntheiltakt geschrieben. Auf eine schöne, sehr einfache Melodie gebauet, trefflich modulirt und von innigem Ausdruck. Menuetto, Allegretto. C moll. Trio. C dur. Ein ganz originelles, affectvolles, man möchte sagen, leidenschaftliches Stück, für Ausdruck und technische Ausführung auf's Unverrückteste festgehalten von der ersten bis zur letzten Note, ohngeachtet es in der Klavierstimme allein neun Seiten lang ist. Finale, Allegro molto. C moll, der Schluss dur. Viervierteltakt, als Allabreve getheilt. Feurig und kräftig, zuweilen etwas scharf, aber dann auch wieder angenehm und freundlich.

Da gar mancher Klavierspieler, der dem Werke gewachsen, zwar einige gute Bogeninstrumentisten, aber nicht so gute Bläser, wie sie hier nöthig, erlangen kann: so ist es erwünscht, dass Hr. Sp., wie Mozart sein herrliches Quintett für dieselben Instrumente, für Violin, Viola und Violoncell, auch für zwey Violinen, Viola und Violoncell umgeschrieben und in demselben Verlage herausgegeben hat. Wie jenes Mozart'sche, gewinnet es sogar in anderer Hinsicht, ausser auf den Ton jener Blasinstrumente selbst.

Das Quintett ist sehr gut gestochen.

Zweytes Concert für's Pianoforte — — von A. Schmitt. 54stes Werk. Offenbach, bey André. (Pr. 8 Guld. 30 Xr.; die Pianofortestimme allein 2 Guld. 30 Xr.)

Es ist seit einiger Zeit mehrmals in diesen Blättern über Hrn. Aloys Schm. von Frankfurt und über seine Compositionen ausführlich gesprochen worden; und da der Ref. gegen das dort Geäusserte nichts einzuwenden, auch nichts Wesentliches hinzuzusetzen hat: so begnügt er sich, obgleich diess Concert eine der ausgezeichnetsten Arbeiten dieses achtungswürdigen Componisten und unter denen, welche ihm bekannt, sogar die ausgezeichnetste ist, mit der Beziehung auf jene Aeusserungen anderer Mitarbeiter, und mit kurzer Nachricht von diesem Werke selbst.

Es ist ernst, feurig und brillant; das Letztere überhaupt, und für den Solospieler noch ganz besonders. Der erste und der letzte Satz sind lang; doch auch der zweyte ist nicht zu kurz und gar nicht unbedeutend. Die Schreibart ist durchgängig sehr solid und gearbeitet, doch dabey nicht finster oder schwer zu fassen; noch weniger effectwidrig. Das Orchester ist, wie es diese Schreibart mit sich bringt, interessant und gründlich behandelt; die Concertstimme überaus reich, mit nicht wenigem wirklich Neuen ausgestattet und ausgeschmückt: aber auch schwer, und verlangt einen Spieler, der der Bravour eben so mächtig ist, als des zartern, cantabeln Vortrags. Er kann sich aber auch in beyden, und auch noch in gewissen ungewöhnlichen, künstlichen Wendungen, Trillern u. dgl., sehr vortheilhaft hervorthun und, wenn er will, mit diesem Concerte reisen. Doch da alles, wie sich's bey jenem trefflichen Klavierspieler von selbst versteht, der Natur der Hände und des Instruments, so wie einer geregelten Applicatur und einer geordneten Schreibart gemäss ist: so wird es der, welcher selbst gute Schule gemacht hat, nicht allzuschwer finden, und nicht wenigen sehr Brillante leichter, als es aussieht oder sich anhört. Der erste Satz, der in der Klavierstimme bis S. 19. reicht, ist ein grosses Allegro, aus D moll, im Dreyviertelttakt; der zweyte, ein Adagio, aus D dur, auch im Dreyviertelttakt; der dritte (mit sehr ansprechendem Thema) ein grosses Rondo, aus D moll, im Zweyviertelttakt, 14 Seiten lang. Das Ganze dauert jedoch, nach jetzigem Maasstabe, nicht zu lang und ermüdet den Zuhörer schlechterdings nicht. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Oboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken. Die Solostimme hat, ausser und neben den Solos, einen so vollständigen Auszug aus der Orchesterpartie in kleinen Noten, dass sie auch allein bis auf einen gewissen Grad befriedigen kann; und da es der überaus geschickten Klavierspieler, die so etwas bezwingen können, oder die doch gern sich damit unterhalten, abmühen und üben, ohne jedoch öffentlich als Concertspieler aufzutreten, jetzt nicht wenige giebt: so wird diess, und dass diese Stimme auch einzeln verkauft wird, ihnen eben recht seyn. — Das Werk ist gut lithographirt, aber auch der Preis hoch.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. **N°. 3.** 1824.

Recension.

1. *Um Erden wandeln Monde etc. Psalm, mit dem Vater-Unser, von Klopstock und Naumann.* Partitur. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 5 Thlr.)

2. *Um Erden etc. Klavierauszug von J. O. H. Schaum.* Ebendas. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Mit freudiger Theilnahme zeigen wir an, dass diess mit Recht längst berühmte Werk endlich auch zu allgemeinem Gebrauch vollständig und öffentlich erschienen ist. Wir empfinden diese freudige Theilnahme erstlich um des Werks selbst willen; (wer wollte dem Trefflichen nicht gönnen, was so oft dem Mittelmässigen wiederfährt?) dann, um des Urhebers willen, von dessen Hauptwerken nur wenige, und vollständig — so viel wir wissen, sogar nur eines in Partitur, öffentlich erschienen, der daher, ausser den Orten seiner unmittelbaren Wirksamkeit, mehr auf historischem, als lebendigem Glauben nach Würden geehrt ist; ferner, der Tonkunst im Allgemeinen wegen, die, wie jede Kunst oder Wissenschaft, durch ein treffliches, originelles Werk allemal auch im Ganzen gewinnt; endlich, um des bessern und besten Theils des musikalischen Publikums willen, dem hier so würdige Gelegenheit geboten wird zu alle dem Guten und Schönen, was Musikwerke dieser Gattung überhaupt bewirken können; und, sollen wir von diesem Theile des musikalischen Publikums noch eine Klasse ganz besonders ausscheiden, um derer willen, die jene, jetzt wieder gewöhnlicher gewordenen, grossen Concertaufführungen veranstalten oder unterstützen, und denen sich, ausser einigen Oratorien Händels, Mozart's *Requiem* und Haydn's *Schöpfung*, nur wenige Werke darbieten, die sich hierzu von allen Seiten, auch von Seiten des Gedichts, (denn das muss seyn,) so vollkommen eigneten, als eben diess letzte grosse Werk Naumanns.

Ehe wir an den Versuch gehen, unsere Gedanken über diess Werk auszusprechen, sey es uns erlaubt, eine alte Pflicht, so weit das in der Kürze und gleichsam nebenbey geschehen kann *), zu erfüllen, und uns über Einiges, Naumann selbst betreffend, zu erklären. Wir haben ihn persönlich gekannt und von seinen grössern Werken allen ist schwerlich auch nur eines uns ganz fremd geblieben. Wir lassen aber alles bey Seite, was wir über ihn und sie zu äussern wünschten, was aber nicht in einiger Beziehung auf jenes Werk steht. Wir gehen von folgender Ansicht aus: Naumann ist, dünkt uns, als der letzte, vollwichtige Schlussstein der vorigen Periode der Musik zu betrachten; der Periode, in welcher, nach der einen Seite hin, Hasse und Graun, nach der andern, Gluck, herrschten. Zwar lebte er noch in die jetzige, durch Haydn und Mozart hervorgerufene und angeführte, hinein, nahm auch in späterer Lebenszeit Einiges von ihr an: doch mehr Zufälliges, als Wesentliches, nur zum Schmuck, nicht zur Umgestaltung seiner Werke. Naumann kannte, ehrte und liebte aber, wie diese Meister, so auch die grössten früherer Perioden: ihr Eigenthümliches entsprach jedoch dem seinigen, wie diess die Natur in ihm vorbereitet, die Zeit genährt, die höhere Ausbildung, früher durch Hasse, (dessen Schüler er war,) später durch ihn selbst erweitert und befestigt, weniger; und

*) Mehr, als hier füglich geschehen konnte, über Naumann, sein Leben und seine Werke, denke ich in der Schrift: „Für Freunde der Tonkunst," deren erster Theil nächste Ostern, Leipzig, bey Cnobloch, erscheint, zu sagen.

Rochlitz.

so nahm er, ohne sich an den Einen oder den Andern zu halten, von ihnen allen nur eklektisch eben das auf und an, was sich mit dieser seiner Eigenthümlichkeit wie von selbst vereinigen wollte. Was aber jene seine Periode auszeichnete — alles, was sie auszeichnete — das besass auch er, und verwendete es mit Freyheit, Gründlichkeit und grösster Sicherheit so, wie es seiner, stets edlen, aber mehr milden und sanften, als kühnen und feurigen Individualität angemessen war. Eine unter Musikern seltene Kenntniss allgemeiner, nicht unmittelbar zu ihrer Kunst nothwendiger Wissenschaften, fortdauernde Liebe zu ihnen, beharrliche Beschäftigung mit ihnen — diese Vorzüge hoben und trugen seinen Geist und Sinn nicht nur überhaupt, allerdings auch zu grossem Vortheil seiner Kunst im Allgemeinen: sondern sie wirkten auch auf diese und deren zweckmässigste Verwendung noch ganz besonders. Ihnen möchte zunächst zuzuschreiben seyn die ihm eigene, vollkommen klare An- und Absicht jedes seiner Werke; daher in jedem derselben die unverrückte Festhaltung des Styls, so wie es einmal begonnen; die Klarheit seiner Ideen und der Ausarbeitung derselben: die passende, stets richtige Wahl seiner Mittel; die Durchdringung und musterhafte Behandlung seiner Texte; und die Genauigkeit, der Fleiss, die er auf vollkommene Correctheit der Schreibart und vorzüglich auch auf die einfachste und schönste Führung des vierstimmigen Gesanges verwendete — welche letztere ihm nach und nach so zur Gewohnheit geworden waren, dass er nicht mehr anders schreiben konnte. In alle diesem, was zwar zur Eigenthümlichkeit und den Vorzügen jener Periode gehört, aber nicht von allen ihren Meistern in gleicher Vollkommenheit ausgeführet ward, ist er, dem Range nach, einer der ersten von Allen: aber der Zeit nach, der letzte — was wir, ohne Anstoss zu besorgen, aussprechen, da ja, die Verdienste und Vorzüge des Einen und der einen Zeit vollgültig anerkennen, nicht heisst, die von denselben verschiedenen Verdienste und Vorzüge Anderer und einer andern Zeit misskennen, oder auch nur jenen nachstellen. Fassen wir nun aber alles diess, dem noch Vieles beygesetzt werden könnte, zusammen: so erscheint uns Naumann, in seiner Zeit, als das musikalische Gegenbild zu den malerischen Carracci's, in der übrigen; und hinkt der Vergleich, wie wir recht wohl wissen, in einigen, hier nicht anzuführenden Punkten: so thut er diess nicht mehr, als jeder, den man bis auf den Knochen secirt. Dadurch scheint uns nun Naumann neben dem allgemeinen künstlerischen Interesse, noch ein besonderes historisches, eben wie die Carracci, zu bekommen; und da Niemand noch hierauf aufmerksam gemacht hat, wir die Sache aber wirklich als von Belang, und ihre Anerkennung als ein Recht gegen die Manen unseres Meisters halten: so haben wir eben diess aus allem wählen wollen, was wir sonst noch über diesen zu sagen hätten.

Nun lag es aber im Gange und in den Umständen des äussern Lebens Naumann's, (in seinem Amte, in gewissen, damals noch streng gehaltenen Verbindlichkeiten, die damit zusammenhingen u. dgl. m.) dass nur sehr wenige seiner Hauptwerke, ausser an den Orten seiner unmittelbaren Wirksamkeit, bekannt und benutzt werden konnten: so dass, wie gesagt, seine Verdienste ihm mehr vom Hörensagen, als aus selbsteigener Erfahrung zugestanden wurden. Von seinen zahlreichen, in jeder Hinsicht trefflichen Messen ist, so viel wir wissen, nur die einzige, aus As dur; von seinen Psalmen und ähnlichen Kirchenstücken gar nichts gedruckt worden. Seine Opern sind fast sämmtlich, jede für Einen Fürsten, zunächst für Eine Bestimmung, geschrieben, bey dieser, und meist glänzend, stets auch mit grossem Beyfall, aufgeführt, dann aber bey Seite gelegt worden; und selbst unvollständig, nur im Klavierauszuge, sind blos die frühern, *Amphion* und *Cora*, gedruckt erschienen. *) Und so führt uns diese lange Abschweifung wieder zu dem zurück, wovon wir ausgingen: zur freudigen Theilnahme daran, dass doch endlich wieder einmal ein Hauptwerk unseres Naumanns, und zwar eines seiner letzten, vollendetsten, ihm liebsten, vollständig zu öffentlichem, allgemeinem Gebrauch erschienen ist.

Aber ist denn diese Abschweifung wirklich eine? Sind nicht Erinnerungen, aber bestimmte, wohlbedachte, an die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge eines Meisters überhaupt, zugleich eine

*) Nur la Dama Soldato ist, italienisch oder deutsch, auf mehrere Bühnen gebracht worden: aber, wiewohl eine sehr gute Oper, trefflich in der Charakterzeichnung und mit mehrern schönen Gesangstücken ausgeschmückt, doch, schon der Gattung nach, in Adel und Grösse mit Medea und Protesilao, für den König Friedrich Wilhelm von Preussen, nicht zu vergleichen.

Würdigung seiner Hauptwerke, worin er sie dargelegt? Sie sind es; und vielleicht sogar die beste, da sie das Ganze umfassen und nicht am Einzelnen haften; den Geist und Sinn andeuten und nicht bey den Mitteln verweilen. Indessen: Eines thun und das Andere nicht lassen. Wir wenden uns daher nun an das Werk selbst, indem wir es erst im Ganzen, und dann seine einzelnen Theile näher betrachten.

Das Gedicht ist jedem Leser Klopstocks bekannt und theuer. Es ist aus seinen spätern Lebensjahren; und theilt es, wie die aus diesen insgesammt, nicht alle Vorzüge mit denen aus seiner frühern und mittlern Zeit; so theilt es doch die der Reinheit und Hoheit religiöser Ansichten, der Anbetung Gottes im Geist und in der Wahrheit, der Grösse und Originalität der ausgesprochenen Ideen, der Besonderheit ihrer Entwickelung und ihres Ganges, der edlen, schönen Sprache und Structur. Was die letzte in diesem Gedicht anlangt, so gehört sie Klopstocken ganz allein zu, und ist nur später von Andern, bald mit, bald ohne Glück, nachgeahmt worden; sie ist aber, wie man sich erinnert, also beschaffen, dass vor jedem Abschnitt des Gebets des Herrn der Dichter irgend eine kurze, aus ihr genommene und auf sie hinleitende Betrachtung anstellt, dann diesen Abschnitt des Gebets selbst folgen lässt. Mehrere dieser Betrachtungen können gar nicht schöner und passender seyn; von einigen aber wird man, dünkt uns, gestehen müssen: sie sind künstlich und etwas weit hergeholt. Für die musikalische Bearbeitung, in den unter uns jetzt gebräuchlichen Formen nämlich, ist eben diess Gedicht ganz vorzüglich, ja unter allen Klopstock'schen wohl am meisten geeignet.

Das Werk führt den Titel eines Psalms, weil der Dichter es so nannte: der Behandlung Naumanns nach ist es, wie auch fast alle seine Psalmen nach den Worten der Schrift, als grosse, geistliche Cantate zu betrachten. (Ein Oratorium nennen wir es nicht, weil wir uns nicht dazu verstehen können, den Begriff so aufzulockern und zu verflachen, wie es in neuester Zeit gewöhnlich geworden ist, wo man, wer weiss, was alles? und auch Haydn's *Jahreszeiten*, Oratorium genannt hat.) Der Styl im Allgemeinen ist einfach-grossartig, und diess in einem Grade, wie, beydes vereinigt, in wenigen, breit ausgeführten Werken aller Zeiten, und, aus der neuesten, schwerlich in irgend einem gefunden wird. In dieser Hinsicht dürfte dieses *Vater-Unser* am füglichsten mit verschiedenen Hauptwerken des *Durante* und *Leonardo Leo* zu vergleichen seyn. Aus jener Einfachheit fliesst zunächst die Fasslichkeit des Werks für jeden Verstand; aus jener Grossartigkeit, der Eindruck desselben auf jedes Gemüth: aus beyden vereint, dass dieser Eindruck eben der rechte und tief seyn müsse. Das ist er aber auch; und wir können uns keine Klasse von Zuhörern, ja kein Individuum denken, wenn es nur überhaupt fähig und werth ist, geistliche Musik aufzunehmen, an dem diess Werk, nach Würden ausgeführt, seine Wirkung nicht, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, erreichen müsste. — Es besteht übrigens aus lauter ausgeführten Sätzen: Chören, mit untermischten Solos. Naumann schliesst sich durchgehends aufs engste an seinen Dichter; und das nicht bloss, wie das bey ihm ohnehin vorauszusetzen, in sorgfältiger Deklamation des Einzelnen, in oft sehr gewandter, wenn auch zuweilen schwieriger, Nachbildung der Rhythmen, Beobachtung der halben oder ganzen Einschnitte; auch nicht blos in jenem Hervorstechenden der Anordnung und Structur, an die wir oben beym Gedichte selbst erinnert haben, und die vom Componisten in einer Fülle aufgefasst und in einer Vollendung ausgeführt ist, dass es sich nicht besser denken lässt: sondern auch hinsichtlich dessen, was man, von der Malerey hergenommen, recht gut Haltung zu nennen gewohnt worden ist — übereinstimmende Vertheilung und Anwendung der Kunstmittel zur möglichst vortheilhaften Wirkung der Hauptpartieen, einer jeden für sich, aber auch aller zum Ganzen. Daher ist zwar jeder Satz beträchtlich hervorgehoben, aber keiner so weit, dass er die andern darniederschlüge; und keiner so weit untergeordnet, dass er nicht, auch für sich, bedeutend interessirte: alle aber führen zur Einheit des Ganzen und erhalten den Zuhörer unverrückt dabey. Aus eben diesem — worin übrigens, beyläufig gesagt, was Ausführung betrifft, in der Musik, wie in allen Künsten, der Meister sich am kenntlichsten vom begeisterten, talentvollen Schüler, oder vom genialen, glücklichen Naturalisten unterscheidet — aus eben diesem ergiebt sich von selbst, dass diejenigen, auf welche passt, was dort bey Göthe angerathen wird vom — Harlekin:

Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken:
Das Publikum wird es euch doch zerpflücken —

und deren jetzt überall so viele, nirgends aber mehrere, als in der Musik sind, hier zwar immer etwas, und wahrlich nicht wenig, wohl auch für sie zur Genüge empfangen, doch bey weitem nicht so befriedigt werden, als die, welche über den Theilen das Ganze nicht aus den Augen lassen, vielmehr die Theile im Ganzen, das Ganze in den Theilen auffassen und geniessen. Es soll hiermit aber auch nicht behauptet werden, dass den Zuhörern ein solches Verfahren nicht erleichtert und auch dem Werke sonst Vortheil gebracht worden wäre, wenn der Meister einige der weniger hervorstechenden Theile (wir werden sie hernach angeben) etwas kürzer behandelt hätte. Ein Anderes ist, thun, was die Leute wollen: ein Anderes, unterlassen, was sie nicht wollen; und letztes, wo es ohne Nachtheil der Sache geschehen kann, wird immer räthlich bleiben. — Die Anordnung des Werks ist, wie wir schon erwähnt, vollkommen mit der, des Dichters, übereinstimmend. Jede jener Betrachtungen bildet einen grossen Musiksatz, mit voller Orchesterbegleitung; und an ihn schliesst sich dann, feststehend und in den Hauptideen stets wiederkehrend, der Abschnitt des *Vater-Unser* selbst, aus dem sie genommen ist, an, höchsteinfach in der Erfindung, höchstwürdig in der Ausführung, und in der Wirkung, wie alles nun steht, mehrmals erschütternd, stets aber das innerste Herz ergreifend. Es werden aber jene heiligen Worte stets vom (real-) achtstimmigen Chore, in der Weise der alten Kirchenhymnen, doch mit bewundernswürdiger Harmonie- und Gesangführung durch alle Stimmen, ohne Begleitung der Instrumente, ausser, in einzelnen, vorzüglich durchgreifenden Stellen, der Klarinetten in der Tiefe, der drey Posaunen und des Contrabasses, vorgetragen. — Der Vortrag des Werks ist, von Seiten des Orchesters, nach jetzigem Massstab, leicht, von Seiten des Gesanges, wenigstens gar nicht schwer zu nennen: aber einen starken und festen Chor, und unter den Solostimmen vorzüglich einen wohllautenden und wahrhaft ausgebildeten Sopran — von Allen vereint aber grosse Genauigkeit und Uebereinstimmung, verlangt es, wenn es nach Würden herauskommen und seine volle Wirkung thun soll. In dieser letztbezeichneten Eigenschaft desselben wird man einen neuen Grund finden, es vorzüglich auch in jenen grossen Concerten, die man jetzt Musikfeste zu nennen pflegt, anzuwenden. Auch die Dauer desselben ist solch ein Grund. Zwar kann es in zwey Theile zerlegt werden, und dann dürfte der erste Theil am passendsten mit der vierten Bitte beschlossen werden: aber weit besser in jedem Fall ist, es ungetrennt als ersten und Hauptheil solch einer Aufführung, ohne weitere Einleitung und ohne unmittelbare Folge, zu geben; und es dauert dazu nicht zu lang.

So viel von dem Werke im Ganzen: wir wenden uns nun an die einzelnen Stücke, und können da kürzer seyn, weil wir voraussetzen dürfen, man werde schon selbst, was wir von allen gesagt, ohne unsere Nachweisung auf diese anwenden.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Im Kärnthnerthor-Theater: *Die diebische Elster.* Ein geschätzter Dilettant, Hr. Preisinger debütirte mit ungetheiltem Beyfall als Podestà. Eine gute Schule, ein freyes, ungezwungenes Benehmen, eine feste, reine Intonation, eine kraftvolle Stimme, vorzüglich aber die Annäherung an den beliebten Vortrag der Italiener werden ihm die Gunst des Publikums auch für die Folgezeit sichern. Noch wurde heute Mad. Waldmüller besonders ausgezeichnet, die den Pippo wirklich ganz allerliebst sang, obwohl nicht in Abrede gestellt werden kann, dass in der Darstellung der Soccus mit dem Cothurn verwechselt wurde. —

Am 6ten, ebendaselbst: *Die Malleria*, worin Dem. Beisteiner als Röschen ihren ersten theatralischen Versuch wagte und sehr glücklich die gefährlichen Klippen durchschiffte. In der Regel sind die gutmüthigen Wiener gegen Anfänger sehr nachsichtsvoll, und wenn, wie hier, in der That wahrer Fond vorhanden, ist auch ermunternder Beyfall am rechten Orte.

Am 7ten, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde: Concert des Contrabassisten, Herrn Hinulle, worin vorkam: 1. Andante aus Beethovens Symphonie in A; 2. Adagio und Rondo für das Violoncello von B. Romberg, gespielt auf dem Contrabass; 3. Violin-Variationen von Maurer, vorgetragen von Hrn. Hübel; 4. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Forti; 5. Potpourri für den Contrabass. Der Concertgeber hat schon öfters

dargethan, dass er sich mit allen Künsten auf diesem, zum Solo-Spiel doch wahrlich nicht geeigneten Instrumente so ziemlich vertraut gemacht habe; für so viele daran gewandte Mühe und aufgeopferte Zeit erntete er auch diesmal schallenden Beyfall, wenn schon der baare Vortheil nicht sonderlich ausgefallen seyn möchte.

Am 8ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Freyschütz.*

Am 10ten, ebendaselbst: *Don Juan.* Herr und Mad. Wächter vom Pesther Theater gastirten als Kaspar, Don Juan, Aenuchen und Zerline. Ohne zu excelliren, sehr brauchbares Mittelgut.

Am 11ten, im Josephstädter-Theater: *Das Gespenst in Krähwinkel,* Posse mit Gesang von Meisl, Musik von Gläser. Ewiges Variiren desselben Thema's über den nämlichen Leisten.

Am 13ten, im Theater an der Wien: *Die Ochsenmenuette,* Singspiel in 1 Akt, nach einer wahren Anekdote und dem französischen Vaudeville: *le Menuet du boeuf,* frey bearbeitet. Die Musik, aus Joseph Haydn's Werken gezogen, ist zur scenischen Darstellung eingerichtet von Hrn. Oberndirector von Seyfried, zu dessen Vortheil auch diese erste Vorstellung Statt fand. Den Beschluss machte ein neues *ritterliches Divertissement* von der Erfindung des Hrn. Minetti. Die Entstehung der Ochsenmenuette ist allbekannt; dieser mit historischen Zügen gewürzte, und charakteristisch ausgeführte Stoff ist sehr gemüthlich gehalten, und mehrere Scenen brachten eine allgemeine Rührung hervor. Hr. Demmer als Joseph Haydn kann klassisch genannt werden; Costume, Haltung, Sprache und Mienenspiel waren bis auf die kleinsten Nuancen ein getreues Naturgemälde des verewigten Meisters, der noch bey vielen seiner Zeitgenossen in zu frischem Andenken lebt, als dass er in so treffenden Umrissen nicht hätte erkannt werden, und sein Nachbild wehmüthig süsse Erinnerungen zurückrufen sollen. Der zweyte Preis gebührt Hrn. Spitzeder als Ochsenhändler Istöck. Wenn schon an und für sich diese Rolle zu den höchst dankbaren gehört, so ist die ächte Nationalität, die Consequenz, die Bonhommie, die ungeschmückte Natürlichkeit, welche dieser treffliche Mime hinein zu legen wusste, dennoch kein kleines Verdienst, und ungemessener Beyfall, der ihm ward, war ein wohlverdienter Lohn. Die Zusammenstellung der Musik zeugt von Geschmack und richtigem Takt in zweckmässiger Anwendung der vorhandenen Mittel. Die einzelnen Sätze sind folgende: Die Ouverture beginnt nach ein paar Einleitungstakten mit der Ochsenmenuet, welche ohne förmlichen Schluss in ein Rondo capriccioso übergeht, in Haydn's Klavier-Werken Fantasia genannt (Presto, C dur $\frac{2}{4}$ Takt), und in seiner ganzen muthwilligen Laune, witzigen Tändeley, aber auch herrlichen contrapunktischen Durchführung mit Sachkenntniss für das Orchester instrumentirt ist. No. 1. Spinnerlied; No. 2. Romanze (aus den *Jahreszeiten*); No. 3. Duett zwischen der Haushälterin, Frau Barbara, und Haydn's Schüler Jantschi (F); Themen aus der Sammlung von Gesängen, recht geschickt verbunden; No. 4. Duett aus den *Jahreszeiten* (B), jedoch nothwendigerweise abgekürzt; No. 5. Istöcks Arie, eine Art Potpourri, worin sich seine Musicomanie ausspricht. Gleich anfangs stellt er den Grundsatz auf: „Wer sie nicht ehrt, nicht hoch erhebt, der bleibt ein Narr so lang' er lebt!" Dann schildert er sein Vergnügen, wenn das geliebte Cymbal erklingt, der Geiger gravitätisch seine Fidel herunterstreicht und das Querpfeifchen zum vaterländischen Tanze einladet. (Lauter Motive aus Klavier-Sonaten.) Selbst die Trommel hat Reize für ihn, und er stolzirt herum unter selbsteigenem Commando. (Andante aus der zweyten G-Symphonie.) Nun aber heisst es: „Und wenn zuletzt Trompeten schallen" (Thema aus der *Schöpfung*) „die Pauken wie der Donner hallen, dann muss ich laut aufschreyn vor Lust, ein Vivat hoch aus voller Brust!" — General-Pause. Wem kann wohl der ehrliche Magyar inbrünstiger ein Vivat ausbringen, als seinem Landesvater? Ehrfurchtsvoll zieht er seine Mütze ab, faltet andächtig die Hände, erhebt den Blick zum Himmel, und stimmt die einfach rührende Melodie des Volksliedes an, welches Haydn über alles liebte, und bis an sein Ende tagtäglich zum Morgen- und Abendsegen spielte und sang. Die Sensation, welche diese glückliche Idee hervorbrachte, lässt sich nicht beschreiben; die Anwesenheit mehrerer Glieder der verehrten Herrscher-Familie steigerte den Enthusiasmus auf den höchsten Grad. No. 6. Lied von eben demselben. Meister Haydn hat ihm die Menuette zugesagt; sein Jubel kennt keine Gränzen; er will alles umarmen, umhalsen, küssen; er pfeift, singt, schnalzt u. s. w. Diese ausgelassene Fröhlichkeit hat zur Basis ein Scherzo sammt Trio, mit Violoncell-Solo, *alla Zingara* überschrieben (D dur), aus einem Violin-Quartette.

No. 7. Tersett (A), Lied von Gellert, aus der Sammlung von Gesängen; No. 8. Quartett: „O wunderbare Harmonie!“ (B) ebendaselbst; No. 9. Die Ochsenmenuette, als Marsch-Chor; No. 10. Finale: Die Weinlese, aus den *Jahreszeiten*. — Die Aufführung war im Ganzen präcis und so vollkommen, als es die gegenwärtigen Kräfte dieser Bühne gestatten. Der Tonsetzer, oder eigentlicher: musikalische Bearbeiter, wurde bey seinem Eintritt in's Orchester, woselbst man ihn wegen seines kränklichen Zustandes gar nicht erwartete, freudig empfangen und am Schlusse nochmals hervorgerufen. Die Versammlung war sehr gewählt und ungewöhnlich zahlreich.

Am 14ten, im k. k. grossen Redoutensaale, um die Mittagsstunde: zweytes Gesellschaftsconcert, enthaltend: 1. Symphonie von Beethoven, in D; 2. Arie von Rossini; 3. Capriccio für das Violoncell über schwedische Volkslieder, von B. Romberg; 4. Beethovens Ouverture zu *Egmont*; 5. Chor: „Dir Herr der Welten“ von W. A. Mozart.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Figaro's Hochzeit*. Hr. und Mad. Wächter — Graf Almaviva und Cherubin. — Freundliche Aufnahme; wiederholte Bestätigung einer mannichfaltigen Brauchbarkeit.

Am 15ten, ebendaselbst: Zum Vortheile des Hrn. Moscheles: eine musikalische Akademie, nebst dem Ballet: *Die Amazonen*. Erstere enthielt: 1. Ouverture von Beethoven (in C, $\frac{2}{4}$ Takt); 2. Pianoforte-Concert in Es; 3. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum; 4. Die Variationen über den Alexander-Marsch; 5. Duett aus *Moses*, gesungen von Dem. Sonntag und Hrn. Haizinger; 6. Violin-Variationen über ein dänisches Lied, von Mayseder; 7. Freye Phantasie auf einem englischen Pianoforte von Broadwood. Es ist solches dasselbe Exemplar, welches Beethoven vor einigen Jahren aus London zum Geschenk erhielt, und wofür er an Mauthen, Zöllen und Frachtgebühren mehr bezahlen musste, als das Instrument eigentlich werth ist; denn diese Instrumente dürfen sich doch wahrlich mit unsern einheimischen Erzeugnissen gar nicht messen. Da es, wie bekannt, sehr schwer zu traktiren ist, so wirkte Herr Moscheles in der That Wunder darauf, welcher, indem er in seinen frühern Phantasieen Themen von Rossini, Weber, Mozart und Beethoven zusammenstellte, diessmal Haydn's Volkslied mit Händel's grossartigem Chor aus dem *Alexanderfeste* paarte und durch seine hohe Virtuosität wieder zur allgemeinsten Bewunderung hinriss.

Am 17ten, ebendaselbst: Auf allgemeines Verlangen: Wiederholung obiger Darstellung.

Am 18ten: im Leopoldstädter-Theater: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, Zauberposse mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik von W. Müller; zum Benefiz des Herrn Raymund, welchen das Gerücht zugleich als den anonymen Verfasser nennt. Verhält sich die Sache in der That so, dann zählen wir hier einen recht wackern Dichter mehr; denn Humor, glückliche Einfälle und ein wohlgeordneter planmässiger Gang zeichnen diese Parodie vor vielen ihrer, zu einer unverdienten Celebrität gelangten Mitschwestern vortheilhaft aus.

Am 20sten, im Theater an der Wien: *Rosamunde, Fürstin von Cypern*, romantisches Schauspiel in vier Akten mit Chören und Tänzen, von Helmina von Chezy; Musik von Herrn Schubert. Befriedigte in keiner Hinsicht.

Im Josephstädter-Theater: *„Arsenius der Weiberfeind“*, Zaubermärchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Gläser. Ein Seitenstück zur beliebten *Arsena*. Ohne Zweifel wird auch in diesem Kunstwettstreite das schöne Geschlecht den Sieg davon tragen.

Am 22sten und 23sten: im Burgtheater, von der Tonkünstlergesellschaft: Jos. Haydn's Oratorium: *„Die Schöpfung“*.

Am 25sten, im k. k. grossen Redoutensaale, zum Vortheile des Bürgerspitals: eine musikalische Akademie, enthaltend: 1. Neue Symphonie von Krommer (in D), Allegro und Andante; 2. Arie von Rifaut, gesungen von Dem. Unger; 3. Violoncell-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Merk; 4. Vocal-Quartett; 5. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, von Hrn. Moscheles; 6. Grosse Scene aus der Oper: *Baals Sturz*, von Hrn. Weigl; 7. Finale aus obiger Symphonie; 8. Arie von Mercadante, gesungen von Mad. Grünbaum; 9. Trio für Flöte, Hoboe und Trompete, vorgetragen von den Gebrüdern Khayll; 10. Terzett aus Rossini's: *Ciro in Babilonia*, gesungen von Mad. Grünbaum, Dem. Unger und Hrn. Haizinger; 11. Violin-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Mayseder; 12. Jägerchor aus *Euryanthe*. Bey einem so zahlreichen, gemischten Publikum, wenn die gesammte Bürger-

mer thätige Komponist, in Ermanglung eines andern Textes, sich in Kirchenarbeiten geübt haben kann *). Doch wie diese neun Stücke zu dem Titel eines Oratoriums gekommen sind, mag Herr Wolffl wissen, wenn man nicht glauben soll, dafs es ein gekaufter Titel ist. Wahrscheinlich ist es noch dazu eine Uebersetzung, die zwar nach dem neuen Gesangbuch schmeckt, aber den wunderlichsten Zusammenhang hat, der sich denken lafst. Um Ihnen davon ein Probchen zu geben, lesen Sie Folgendes:

No. 1. Chor.

Hebe die Klagestimme zu dem Herrn empor, wenn Quaal dich drücket.

No. 2. Chor.

Lobsingt dem Herrn zum Dank aus freudenvoller Seele, diesem Vater, dem Barmherzigen.

No. 3. Arie.

Fort mit den bangen Klagen,
Nur Schwache können zagen,
Der Fromme zaget nicht,
Uns strahlt der Gnade Licht.

So folgen die drey ersten Stücke auf einander, und nun noch die Arie No. 7.:

In den dustern schrecklichen Schatten
Strahlt des Rechtes Licht von dem Himmel.
Bleibet selbst im Donnergewitter
Der Getreue unverzagt.
Reine Seelen, fühlet die Wonne!
Kein verwegner Frevler störe
Dieses suse hohe Labnis,
Das der grofse Gott euch gab.

Das Schlufschor war eine Fuge, auf die Worte: *Wer auf Gott allein vertraut, der zaget nimmermehr.*

Dieses Gemengsel also von Worten ohne Zusammenhang und fast ohne Begriff, ist es, was wir für ein Oratorium und für einen hufenden David bezahlt haben. Man konnte es mit dem nämlichen Recht einen übermuthigen Goliath nennen, denn die Ausführung, besonders der Chöre, war das widerlichste Geschrey und zufälligste Spektakel, womit die Asche eines rechtschaffnen Komponisten im Grabe beunruhigt werden kann. Die beyden Arien, das Duett und Terzett wurden von Demois. Schmalz, Demois. Boheim und Herrn Hurka mit aller Aufmerksamkeit gesungen, aber die Bewegung aller Stücke ward von Hrn. Wolffl so übertrieben geschwind genommen und das Orchester schwankte so hin und her, ohne Kraft und Salz, dafs z. B. der erste Chor aus *C mol*, der nach der Absicht des Komponisten den Geist eines tiefen Kummers und sehnlichen Verlangens nach Hulfe verrathen soll, dem Geschrey einer Gesellschaft gleicht, die sich bey vollen Gläsern vereiniget. Ich bin sehr bereit zu glauben, dafs an diesem Unheil nur eine widrige Fügung der Umstände und nicht blofse Nachlässigkeit oder gar Vorsatz schuld sey, welches Letztere sehr straflich seyn wurde, und Herr Wolffl wird, als ein berühmter Mann, und noch obendrein Kapellmeister, dies alles eben so gut wissen, als ich es Ihnen hier schreibe. Möchte er aber auch wissen, dafs man, bey der Achtung, mit der Berlins Musikfreunde seinem bekannten Talent entgegen gekommen sind, sich so etwas nicht zweymal bieten lassen werde.

---

*) Die zum Theil vortreffliche Musik ist allerdings von Mozart, und ihre Entstehung die folgende. Als Mozarts Gattin zum erstenmale schwanger war, brachte er sie zu seinem Vater nach Salzburg. Sorgende Liebe macht gern andächtig. Er gelobte, wenn er die Gattin glücklich nach Salzburg bringen und ihre Niederkunft erwünscht von ihr überstehen würde, eine Messe zu schreiben. Beyde Wünsche wurden erfüllt und die Messe geschrieben. Er hatte diese Musik vorzüglich gern. Im Jahr 1785 baten ihn die Vorsteher jener musikalischen Societät in Wien, die alle Jahre zwey Aufführungen giebt zum Besten der Wittwen und Waisen in Wien verstorbener Tonkünstler — um ein Oratorium. Die Zeit war zu kurz. Er gab ihnen das *Kyrie* und *Gloria* jener Messe, schrieb zwey Arien dazu für die Signora Cavaglieri und Herrn Adamberger, man legte einen italienischen Text unter das Ganze, und nannte es ein Oratorium. d. Redakt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

schaft in Contribution gesetzt wird, lässt sich eben kein verfeinerter Geschmack erwarten. Doch wurden die Solo-Gesänge und Concert-Sätze beyfällig aufgenommen; dagegen musste die grosse Scene von Weigl, einzig für die dramatische Darstellung berechnet, aus mehr als einem Grunde hier wirkungslos vorübergleiten.

Am 27sten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheile des Hrn. Mayseder: das anakreontische Ballet: *Paris*, und eine musikalische Akademie, enthaltend: 1. Neue Ouverture von Rossini, zur feyerlichen Ausstellung der Büste Canova's componirt; 2. Violin-Concert von Mayseder; 3. Arie von Rifaut, gesungen von Dem. Unger; 4. Pianoforte-Concert in E dur, componirt und gespielt von Hrn. Moscheles; 5. Arie von Pacini, gesungen von Dem. Sonntag, die obligate Violinbegleitung ausgeführt von Hrn. Mayseder; 6. Violin-Variationen von ebendemselben. Vortreffliche Geschäfte; Geld und Lorbeern.

Am 29sten, ebendaselbst: das Ballet: *Die Amazonen*, und Fragmente aus obiger Akademie, nämlich: 1. Beethovens Ouverture aus *Fidelio*; 2. Arie von Rifaut, gesungen von Dem. Unger; 3. Variationen von Mayseder: ut supra; 4. Arie mit Violin-Solo, von Pacini.

Im Locale des Musikvereins: Neue Folge der Quartetten des Hrn. Schuppanzigh.

Am 31sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die Fee und der Ritter*, grosses Zauberballet in vier Akten, von Hrn. Vestris. Musik von Rossini, Paccini und Romani. Diese äusserst glänzend ausgestattete Vorstellung erhielt grossen Beyfall. Feinzüngler wollen in der Handlung eine auffallende Familien-Aehnlichkeit mit Horschelts *Feuernelke* finden.

Miscellen. Herr Kalkbrenner befindet sich gegenwärtig hier. Man freut sich voraus, den berühmten Pianisten zu hören, welcher, dem Rufe zufolge, vorzüglich in Ausführung Mozart'scher Compositionen excellirt. — Das Schicksal der armen Stadt Grätz, wo in der Christnacht das Theater und der Redoutensaal sammt allen Dekorationen, Kleidern, Büchern, Musikalien, Instrumenten etc. abbrannte, erregt allgemeine Theilnahme. — Die durch Preindl's Ableben erledigte Domkapellmeisterstelle an der Metropolitan-Kirche zu St. Stephan ist bisher noch immer unbesetzt; unter den vorzüglichsten Competenten nennt man die Herren Weigl, Umlauff, Seyfried und Hrn. Lieutenant Gänsbacher in Insbruck.

Bemerkungen.

Man kann in der Kunst jahrelang zwischen dem Rechten und Falschen herumtappen und seine Kraft in Versuchen verzehren. Eine vernünftige Regel, ein gutes Beyspiel machen, dass man sich schnell orientirt. Aber auch in der Kunst hören wenige auf weisen Rath, freuen sich ihres eigenwilligen kindischen Thuns, und jedem Narren gefallt seine Kappe.

Ein Compositeur, der zu Manches nicht kommen konnte, vieles Angefangene nicht vollendete, sagte zuweilen im Scherz: Ach wenn man mich doch nur schimpfte, einzusperren drohte, prügelte!

Der Dichter will eine Veranlassung; die Welt soll auf sein Werk warten, gespannt seyn, und er sieht oft nur dann den rechten Ernst, wenn sie ihn zaukend auf den Isolirschemel treibt.

Je älter wir werden, desto mehr so geheissenes Schönes wird uns gleichgültig, denn es giebt wenig stabile, stereotypische Schönheit; desto mehr Gleichgültiges, Unschönes finden wir schönheitsfähig. Es fehlen ihm nur günstige Umstände, es darf nur in den rechten Fokus gestellt werden, in den rechten Standpunkt der Beleuchtung einrücken. Der Jüngling freut sich auf Reales, Positives, Gewordenes, Fertiges, Anerkanntes, Berühmtes; der Mann auf Formales, Verhältnissmässiges, Werdendes, auf's Gelingen unter günstigen Umständen, auf die Gunst des Augenblicks, die dem Schönen sein Recht widerfahren lässt.

Gewohnheit und Herkommen legen sich als Vampyre an das Schöne, und saugen ihm das Blut aus. Der Kunstschöpfer müht sich ab an veraltetem, verbrauchtem, unwürdigem Stoff; er sucht vergebens den Schlendrian in Freud und Leid, die kalte Gelegenheit zu erwärmen; der Geniesser fordert ohne Dankgefühl, er weiss schon, was kommen wird; keine angenehme Ueberraschung ist möglich. Dem entscheidenden Moment fehlt gerade

das Beste, ein unerwartetes Zusammentreffen erregender Umstände, eine ungesuchte, natürliche Veranlassung zu schöner Gemüthserhebung. Ist aber nicht unser aesthetisches Leben zum grössten Theil ein Wandel in Gewohnheit und Herkommen?

Die neuern Priester der Göttin Musika bemühen sich, das Esoterische der Kunst exoterisch zu machen und alle Geheimnisse dem Publikum Preis zu geben. Statt die Ehrfurcht vor dem Geweihten zu mehren, mindert es dieselbe.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Weihnachts-Cantate für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, nebst obligater Orgel- oder Klavier-Begleitung, von Ch. H. Rink. Op. 75. Bonn und Cölln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Die Cantate bestehet aus kurzen Vor- oder Zwischenspielen der Orgel, (wo auch überall die passendsten Registerzüge angegeben sind) kleinen Solo's für eine oder mehrere Singstimmen, nicht langen, meist fugirten Chören und eingestreuten Chorälen, alles in Zusammenhang gebracht und in gutem Verhältniss angeordnet. Der mehrmals, doch mit Veränderungen, und nur zuletzt weiter ausgeführt vorkommende Chor: Ehre sey Gott in der Höhe — macht, wie im Texte, so in der Musik, gleichsam die Grundlage des Ganzen. Schwer auszuführen ist die Cantate in keiner Hinsicht. Dass, was in gebundenem Styl geschrieben ist, dem Verf. am besten gelungen seyn werde, erwarten die Leser aus seinen zahlreichen Arbeiten schon ohne unser Erinnern. Mit der Orgelbegleitung nimmt sich die Cantate, auch schon um des wohlangebrachten Pedals willen, am besten aus. Der Partitur sind auch die Singstimmen, jede besonders gestochen, beygelegt. Der Preis ist billig, Stich und Papier gut; doch finden sich verschiedene Fehler, die man sonst im Verlage dieser Handlung zu finden nicht gewohnt ist.

Capriccio pour le Pianoforte sur plusieurs Airs, tirés des Opéras de Mozart, arrangé — — par J. B. Cramer. Oeuv. 64. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Ein wahrer Künstler legt auch in Kleinerem und in Scherz Beweise seines Geistes und seiner künstlerischen Vorzüge. Das zeigt z. B. hier Hr. Cramer, und auf eine sehr angenehme Weise. Das Ganze des Werkchens unterhält heiter und rundet sich gut ab. Folgendes sind seine Theile: Einleitung: frey phantasirendes Präludium, in ein gemessenes Andantino übergehend; hieran schliesst sich Mozart's erstes Thema (Dove son — die zweyte Arie der Gräfin im *Figaro*); es wird figurirt, die Figur modulirt fort und führt das zweyte Thema Mozart's herbey (die Menuett aus dem ersten Finale des *Don Juan*); diese wird einige Male — und sehr artig — variirt, die letzte Variation wird zu einem freyen (und schönen) Excursus benutzt, und daran schliesst sich das dritte Thema Mozart's (das muntere Bauernchor: Giovinette che fate all' amore — aus dem ersten Akte des *Don Juan*), das dreymal frisch und fröhlich variirt wird, worauf der Componist aus dem Schlusse desselben und über denselben einen länger ausgeführten, raschen und kräftigen Schluss bildet. — Das Capriccio ist nicht für Anfänger, wie sich das von selbst versteht; aber für Geübte gar nicht schwer auszuführen. Es ist sehr gut gestochen.

Trois Duos pour deux Violons, comp. par F. W. Sörgel. Oeuv. 15. Liv. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Wir können diese schätzbaren Duos eines auch sonst schon geachteten Componisten in der Kürze nicht besser beschreiben, als wenn wir sagen, sie nähern sich am meisten den mit Recht allbekannten von Andr. Romberg; und zwar in der Erfindung, im Geschmack, in solider Ausarbeitung und in Behandlung des Instruments: nur dass sie beträchtlich leichter und beträchtlich kürzer sind. Damit ist zugleich ihre Empfehlung ausgesprochen und auch der Kreis von Liebhabern bezeichnet, denen sie zunächst bestimmt sind, und denen sie Nutzen und Vergnügen gewähren werden. Sie sind gut gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. Nº. 4. 1824.

RECENSION.

1. *Um Erden wandeln Monde etc. Psalm, mit dem Vater-Unser, von Klopstock und Naumann,* Partitur. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 5 Thlr.)

2. *Um Erden etc. Klavierauszug von J. O. H. Schaum.* Ebendas. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

(Beschluss.)

Naumann schreibt keine besondere Einleitung, und das mit vollem Recht. Die Anrufung: „Vater unser, der du bist im Himmel" — ist ja die Einleitung des Gebets. Er giebt dem Orchester blos ein kurzes Ritornell des ersten Chores selbst, in sehr einfachen, aber kräftigen, feyerlichen Accorden und einer leichtern, an sich nicht ausgezeichneten, kurzen Figur, die hernach in der Begleitung öfter vorkömmt und dem Meister besonders zur niedern Stufe der, dem Texte gemässen Steigerung auf höhere, dient. Einfach, kräftig und feyerlich treten bald die Singstimmen ein: „Um Erden wandeln Monde" — Musterhaft ist die eben erwähnte Steigerung der musikalischen Sätze, ganz wie der dichterischen, in Deklamation und Ausdruck: 1. „Um Erden wandeln Monde", 2. „Erden um Sonnen", 3. „Aller Sonnen Heere wandeln um Eine grosse Sonne": 4. *Vater unser* —! 1. einfach und edel, 2. bewegter und stärker, 3. thematisch, feyerlich und gross, 4. jene alterthümlich-grandiose, achtstimmige, altkirchliche Schreibart, die oben näher bezeichnet worden. Die wenigen, gebundenen Töne von vier Solostimmen (Seite 16 der Partitur) dringen noch besonders in's innerste Herz. Männer vom Fach werden hier, wie in der Folge bey Rückkehr dieses, der Hauptsache nach feststehenden Hymnensatzes, auch in technischer Hinsicht den Gang jeder der acht Stimmen, mehrere Eintritte, z. B. des Basses in jener Solo-Stelle, und die Benutzung und Wirkung der Posaunen, nicht ausser Acht lassen. Die Tonart ist, erst C dur, dann C moll.

„Auf allen diesen Welten" etc. Das Orchester beginnt mit dem schliessenden C, leitet aber sogleich nach B dur, in welcher Tonart dieser Satz geschrieben ist und schliesst, so dass auch der Hymnus (wie wir die mehrmals bezeichneten Stellen der Bitten des *Vater-Unsers* selbst nun kurz benennen wollen) sie auffasst, aber bald nach D moll führt, in welcher Tonart jener feststehende Hauptgedanke jetzt wiederkehrt. Der Satz ist übrigens ganz in freyem Styl geschrieben: ein Tenor-Solo, mit begleitendem Chor. Er scheint uns etwas zu lang, theils im Verhältniss zu den hier gebotenen musikalischen Ideen selbst, theils wegen der öftern Wiederholungen (wenn auch mit kleinen Abänderungen) und vielen Schlüsse, meistens in B. — Der Hymnus schliesst auf der Dominante von D.

„Er, der Hocherhabne" etc. nimmt das A dur, das für den Ausdruck sehr passend war, auf und verbleibt darin. Die Worte Klopstock's zu dem vorhergehenden und zu diesem Satze stehen in dem, was sie dem Musiker bieten und was Er auszudrücken hat, einander nahe; wollte Naumann diesem und zugleich dem einmal festgesetzten Styl treu bleiben, wie er allerdings musste, und wollte er zugleich für Mannichfaltigkeit und Abstechendes sorgen, was gleichfalls nothwendig war: so blieb ihm blos übrig, andere Kunstmittel zu wählen; und das hat er gethan. Jener Satz ist mit vollem Orchester (ausser Trompeten und Pauken) besetzt: für diesen wählte er blos das Quartett, selbst ohne Contrabässe, ausser in einzelnen Stellen, und zwey Flöten, setzte aber eine concertirende Violine hinzu; den Gesang gab er einem Solo-Sopran, der öfters

vom Chore unterbrochen wird. Dennoch blieb, für die Empfindung, die nahe Verwandtschaft und darum scheint uns zu wünschen, dass auch dieser Satz etwas kürzer gehalten seyn möchte. Er ist übrigens trefflich deklamirt; was eben hier, wegen der eingeschobenen Sätze des Dichters, gar nicht leicht war. Die concertirende Violin ist ohne Schwierigkeiten und Virtuosenkünste, in der Weise Benda's behandelt; was denn auch hier das Angemessenste war. Hymnus; in E moll.

Jetzt führt der Dichter, wie er sich überhaupt nun mehr an das Gefühl, als an den Verstand, zu wenden beginnt, Naumann in seine schönste Heimath: in sanfte Andacht, milde Würde und Einfalt. Man kann wohl die trefflichen Worte: „Wohl ihnen, dass nicht sie, (die Weltbewohner,) dass Er, ihr Jetziges und ihr Zukünftiges ordnete" etc, nicht rührender und schöner in ihrem Sinn, so wie nicht sorgsamer und liebevoller in allen Einzelnheiten ihrer Structur, musikalisch ausdrücken, als hier geschehen ist; und mit wie wenigen, höchsteinfachen Mitteln! Hier glänzt gar nichts: aber alles spricht; nichts Einzelnes tritt hervor: aber alles dringt an's Herz. Selbst die melodiösen Erfindungen — man kann sie, an sich, nicht unerhört nennen, und manches Naumann'sche *Agnus Dei, dona nobis pacem* enthält, ihnen, in der Erfindung, Anordnung und Ausführung, nahe verwandte: aber man kann sie unmöglich anders wünschen, so schön sind sie und so hier eben das Rechte. Der Gesang ist vierstimmig, wechselnd Soli und Tutti; das Orchester von den sanftern Blasinstrumenten unterstützt; die Tonart, G dur; der Hymnus, („Dein Wille geschehe" etc.) am Schlusse nach F leitend.

Der folgende Satz bestehet, in der Musik ganz wie im Gedicht, aus zwey Abtheilungen, die einander entgegengesetzt sind: „Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor, reifet den goldenen Apfel, die Purpurtraube; weidet am Hügel das Lamm, das Reh im Walde" — ein überaus zartes, liebliches Pastorale, in F dur, unmittelbar übergehend, ganz wie der Text: „Aber sein Donner rollet auch her und die Schlosse zerschmettert es am Halme" etc. in Molto animato, F moll, von grosser, erschütternder Energie; beydes vereint, ein wahrhaftes Meisterstück, und für die Erregung des Gefühls der Gipfel des ganzen Werks. Ohne im Geringsten über die erwählte Sphäre hinauszugreifen, und ohne alle gewaltsame, tumultuarische, oder auch gemeine, blos mechanisch wirkende Hülfsmittel, reisst hier Naumann, namentlich durch die feste Durchführung der Contraste, unwiderstehlich hin, den Kenner, wie einen Jeden, der nur Aufmerksamkeit und Erregbarkeit der Empfindung im Allgemeinen, mitbringt; und nach dem leise dröhnenden Aushallen des Satzes wirkt der, diesmal unmittelbar einfallende Hymnus: „Unser täglich Brod gieb uns heute" — um so mächtiger. Befremden wird es, die das Werk zuerst durchlesen, dass Naumann jene Kernworte des Dichters, auch ihre zweyte Abtheilung, nicht von einem Chore, sondern bloss von einer Sopranstimme aussprechen lassen, und vielleicht hat der Reiz, die Aufgabe auf schwierigere Weise zu lösen, zu dieser Wahl mitgewirkt; gewiss aber ist, dass der Meister sie trefflich gelöset hat, und nun der einfallende achtstimmige Hymnus von um so entschiedenerer Wirkung ist. Dass jene zweyte Abtheilung, bey aller affectvollen Bewegung, nicht etwa zu einer gewaltsamen Bravour-Arie geworden sey, werden die Leser eben so sicher bey Naumann voraussetzen, als bey den meisten Andern, dass sie sie dazu gemacht haben würden. Die Singstimme tritt vielmehr fast durchgehends nur in grossen, nachdrücklichen, an sich sehr leicht anzugebenden Noten hervor: aber diese wollen wahrhaft gesungen seyn, von einer Sängerin, die zum Zarten, in der ersten Abtheilung, wie zum Starken und Eindringlichen, in der zweyten, gleich fähig ist. Besitzt sie aber, neben Wohllaut der Stimme und Seele des Ausdrucks, jene Vorzüge: so wird es ihr vollkommen gelingen, und sie braucht dazu ganz und gar nicht Virtuosin zu seyn; ist sie es aber: so muss sie alle ihre Kräfte auf das eben bemerkte verwenden und alle ihre übrigen Künste vergessen; denn hier ist schlechterdings nichts „anzubringen", sondern es muss einzig bey dem verbleiben, was vorgeschrieben ist. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, Flöten, Hörnern und Fagotten, zu denen in der zweyten Abtheilung Trompeten und Pauken, von welchen jene sehr sparsam gebraucht, diese aber, so wie sie hier angewendet worden und da sie zum erstenmale zu Gehör kommen, von entschiedener Wirkung sind.

Die folgende Betrachtung des Dichters: „Ob wohl über des Donners Bahn Sünder auch und Sterbliche sind? dort auch der Freund zum Feinde wird? der Freund im Tode sich trennen muss?"

in einem, nicht deklamatorisch ausgesprochenen, sondern, um Gleichheit der Schreibart zu behaupten, melodisch ausgeführten Gesange, befriedigend auszudrücken: das war, wie Jedermann siehet, kein leichtes Vornehmen. Buchstäblich richtig zu fragen, auch in dieser Gesangsform, ist freylich nicht schwer: aber jenes sind keine eigentlichen Fragen; und ihr bedenklich Sinniges, ihr liebevoll Sorgendes, gewissermaassen Aengstliches, Zweifelmüthiges, in Tönen auszudrücken: das war schwer, sehr schwer. Man sehe nun und höre, was Naumann in dieser Hinsicht geleistet hat; und wir glauben, man wird eingestehen: es ist alles, was hier geschehen kann. Dass aber dieser Satz nicht mit der Empfindung (viel weniger, mit dem Ohre) allein, sondern zunächst mit dem Geiste, und dann, mit der, durch diesen geleiteten Empfindung, gefasst und aufgenommen seyn will: das ist eben so wahr, als es nicht zu vermeiden stand. — Der Satz ist übrigens ein nicht langes, sehr ernstes Bass-Solo aus Es dur. Der Hymnus: „Vergieb uns unsre Schuld" etc. wird diessmal etwas künstlicher, und durch enharmonische Verwechselung nach A moll geführt, worin er schliesst.

„Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel" etc. diese schönen Worte, hätte Naumann bloss ihr letztes Resultat für's Gefühl aus ihnen gezogen, würden eine Musik gegeben haben, die der, einiger frühern Sätze, zu nahe gekommen wäre: er musste also, Mannichfaltigkeit im Ganzen und etwas Eigenthümliches in diesen Theile zu erhalten, irgend einen gesonderten Pfad zum Ziele aufsuchen. Er wählte den, malerischer Bezeichnung und künstlicherer Ausarbeitung, allerdings neben dem, für's Gefühl, durch richtigen Ausdruck; und allerdings nur so weit malerisch, als es in ernster Musik der Geschmack, und nur so weit künstlich, als es in einem, der Erbauung Aller gewidmeten Werke der Zweck, erlaubt. Die Ausarbeitung ist trefflich und hat etwas von Händel's Weise in solchen Fällen. — Der Satz ist übrigens ein ziemlich langes Quartett für vier Solo-Stimmen, die von den Instrumenten fast nur unterstützt werden, in D dur. Der Hymnus nimmt diese Tonart auf, leitet sie aber bald in H moll und schliesst darin, mit grosser Terz.

Jetzt folgt der grosse Schlusschor: „Anbetung dir" etc. mit: „Denn dein ist das Reich" etc. in drey Abtheilungen, wo nun erst alle Instrumente des Orchesters, auch Trompeten, Pauken und Posaunen, zusammentreten. Die erste Abtheilung enthält eine kurze, kräftige, feyerliche Einleitung; die zweyte, („der die grosse Sonne" etc.) einen mässig lebhaften, stark ausgesprochenen Satz in freyem Styl; die dritte, („denn dein ist das Reich" etc.) eine grosse Fuge, mit freyem, jubilirendem Ausgang. (C dur.) Diese letztere ist ein bewundernswerthes Meisterstück seltener Art, mit grösster Consequenz durchgeführt. Dem Geschmack und der Haltung nach, im Allgemeinen, ist sie, wie alle Fugen Naumann's, nach Hasse's kräftiger, gründlicher, aber klarer Art: der Anordnung und dem Bau des Einzelnen nach, ist sie reicher, kunstvoller, und stehet höher, als Hasse's; ist auch von grandioserer Wirkung. Das Thema ist kräftig, leicht zu fassen, und tritt stark hervor. Es bestehet aus zwey Theilen: dem ersten, in grossen, scharf accentuirten Noten, dem zweyten, (Amen,) in kürzern und gehend; sie sind aber so gewählt, dass der zweyte dem ersten als Begleiter dienen kann, wie er denn auch folgerecht überall benutzt wird, so, dass die zweyte Stimme die erste, die vierte die dritte etc. mit dem ersten dieser Theile unterbricht, (einsetzt,) wo jene den zweyten erst beginnt. Nun ist aber der ganze Satz, wie vorher der Hymnus, für zwey Chöre und durchgehends achtstimmig gesetzt, ohne darum im Geringsten undeutlich, oder, für den achtsamen, nicht ungebildeten Zuhörer, auch nur schwer in allen seinen Theilen zu verfolgen zu werden. Diess hat der Meister, neben jenen Vorzügen der Hasse'schen Schule, zunächst dadurch bewirkt, dass er beyde Chöre, obgleich sie fast immer vereint beschäftigt sind, doch ganz aus einander gehalten, ausser den zwey Theilen des Thema selbst gar nichts Fremdartiges, ja überhaupt gar nichts, eingemischt, und sich aller entlegenen Modulationen, so wie jedes ausserwesentlichen Schmucks, wie vielmehr alles dessen enthalten hat, was nur mechanisch Effect machen soll und was stets ein Einzelnes über das Andere, wo nicht objectiv, (in der Sache,) doch subjectiv, (im Ohr und der Seele des Zuhörers,) hervorhebt. Was aber jenes Auseinanderhalten beyder Chöre anlangt, so hat es Naumann vornehmlich dadurch erreicht, dass er die eigentliche, strenge Ausführung des Thema dem einen Chore allein, dem zweyten aber, ausser einzelnen, mit jenem alternirenden Zwischensätzen, eine Art vierstimmigen Cantus firmus in grossen Noten, aus den Grundaccorden jener Fortführung

gezogen oder auf sie aufgebauet, gegeben hat. Dieß, vereinigt, ist es denn auch, was diesem Satze in der Totalwirkung, auch abgesehen von allem Technischen, so viel Grandioses und Mächtiges giebt, so dass er selbst von Zuhörern, die von Musik, als Kunst, keine Kunde haben oder darauf keine Rücksicht nehmen, sondern sich bloss mit äusserm und innerm Sinne dem Eindruck im Allgemeinen hingeben, aufgenommen und (bis auf einen gewissen Grad) genossen werden kann. Einer weitern Analyse dieses merkwürdigen Satzes, die bey so folgerechter Ausarbeitung gar leicht wäre, enthalten wir uns: sie würde beträchtlichen Raum wegnehmen; Kenner bedürfen ihrer nicht, und Andere aufmerksam zu machen, wird hoffentlich schon Obiges hinreichen. —

Mit diesen unsern nicht unbedachten und wohlgemeynten Worten trete denn dieß treffliche Werk in die Welt und bringe Vielen Belehrung, Allen Erhebung, würdige Freude, und Erbauung! Uebrigens sey und bleibe es ein schöner und genau bezeichnender Denkstein, nicht nur für den verdienstvollen Urheber auf sein Grab, sondern auch für die letztverflossene Periode der Tonkunst auf das ihrige; denn für begraben müssen wir sie doch wohl jetzt ansehen: aber zugleich für fortlebend, fortwirkend, wenn auch nicht mit Händen zu greifen — wie eben der Entschlafene auch! —

Rochlitz.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. im December 1823. — In der Herbstmesse wurden, wie ich Ihnen bereits gemeldet habe, Kreutzer's *Libussa* und Carafa's *Einsiedler* auf unserer Bühne neu gegeben, jedoch beyde, ohne auf Verständige und Freunde der Kunst einen tiefen Eindruck zu machen. In einem höhern Grade war dieses der Fall mit Mehul's nachgelassener Oper, *Valentine von Mailand*, deutsch bearbeitet von Georg Döring, welche einige Zeit nach der Messe in Scene gesetzt wurde. Die Oper beginnt, statt mit einer gewöhnlichen Ouverture, nur mit einer kurzen Introduction, die bald in ein grosses Ensemblestück übergeht, in welchem sich die beängstigte Lage der Bewohner einer Festung, vor der eine Schlacht geliefert wird, darstellt. Da nun die hier mitwirkenden Personen ein grosses und verschiedenartiges Interesse an den Kämpfenden haben, so entsteht hieraus ein Conflict ächt dramatisch musikalischer Motive, welche der Componist mit tiefer und sinniger Deutung zu benutzen verstanden, zugleich aber auch dem Ganzen eine Ouverturenartige Form zu geben gewusst hat. Schon aus diesem Grunde müssen wir es einen grossen Missgriff nennen, dass man dieser Ouverture noch eine andere und zwar die, mit Mehul's Tonsetzweise in einem so schroffen Gegensatz stehende, von Spontini's *Olimpia* vorausgehen liess. Wahrhaftig! das sicherste Mittel, den geräuschlustigen, unfein sinnlichen Theil des Publikums für die einfach, rein geistige Schönheit der Mehul'schen Musik unempfänglich zu machen. Nächst jenem Introductionsstück und einer tiefempfundenen, jedoch ganz einfachen Arie *Valentinen's*, treten im ersten Akte noch ein Terzett, höchst charakteristisch und mit kunstreichen contrapunktischen Verflechtungen gesetzt, und das Finale vor, in welchem die kräftigen Bässe, im Gegensatze der süssrührenden Melodieen, in den Partieen des Ludwig (Tenor) und der Valentine (Sopran), von der grössten Wirkung sind. Im zweyten Akte zeichnet sich das Duett zwischen dem Prinzen Ludwig und dem Arzte Albert, durch eine höchst würdige und dabey gewinnend anmuthige Haltung aus, ohne dabey in ein übersüssliches, bey dergleichen Duetts nur gar zu gebräuchliches, eigentlich nichtssagendes Getändel überzugehen. Ganz vortrefflich aber und in den Augenblicken wahrhafter Weihe empfangen ist das Quartett mit Romanze am Grabmale Belisars. Die Romanze selbst von der höchsten Zartheit, das eintretende Quartett auf das Kunstreichste geführt, in seinen einzelnen Verhältnissen zu einer Gesammtübereinstimmung und einem fleckenlosen Ganzen gerundet. Der, diesem folgende Doppelmarsch, nach welchem die Französischen und Mailändischen Truppen auftreten, ist ein Kunstwerk eigener Art. Zwey verschiedene Melodieen, jede mit ihrer besondern harmonischen Unterlage und Verknüpfung, zwey verschiedene Taktarten ($\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$) und zwey dergleichen Tonarten (C moll und C dur) sind hier so verständig zu einem Ganzen geordnet, dass, bey allem fremdartigen Reiz der Sache, dennoch Natürlichkeit und Ungezwungenheit bewahrt erscheinen. Jeder Kunstgeweihte wird die Schwierigkeit

des Werks, aber auch die Leichtigkeit erkennen, mit welcher hier das Räthsel gelöst wurde. — Reich an dramatischer Bedeutung, an Kraft und Tonsetzkunst ist das zweyte Finale. Hier hat sich des Componisten Genialität in üppiger Fülle ergossen. Die Hymnen, welche dem eben geschlossnen Frieden gewidmet werden, sind eben so erhaben und heilig gedacht, wie der, bey der plötzlich wieder gestörten Eintracht, losgelassene Sturm der Doppelchöre gewaltig und hinreissend ist. Da herrscht wahre Kraft, in dem innern Wesen des Kunstgebildes, nicht in Ueberladung von Metallinstrumenten, grossen Trommeln oder gar Triangeln und Schellenbäumen, welche letztern sich dann gewöhnlich in — Schellenkappen verwandeln. — Auch der dritte Akt hat viele Herrliche aufzuweisen. Wir gedenken hier mit angenehmer Erinnerung des dreyfachen und dreyfachgeschiedenen Soldatenchors am Krankenlager des Prinzen, in welchem die aufeinanderfolgenden Eintritte der nahe, fern und ferner stehenden Chöre von eigenthümlicher, wir möchten sagen, magischer Wirkung sind. In einfacher Grösse bewegt sich das Ensemblestück vor dem Schlusschor, welcher letztere, wie in den Opern französischer Tonsetzer gebräuchlich, kurz, aber erhebend dem Ganzen den letzten Stempel der Vollendung aufdrückt. Es ist wohl nicht zu zweifeln, dass dieses klassische und gediegene Werk bald den Repertoirs der ausgezeichnetsten Opernbühnen angehören wird. — Für eine neue Oper dürfte uns auch Hrn. Kapellmeister Guhrs *Siegmar* gelten. Nach langer Ruhe wurde dieses Werk in veränderter Gestalt wieder auf die Bühne gebracht. Nicht allein in der Dichtung sondern auch in der musikalischen Bildung des Ganzen sind bedeutende und höchst vortheilhafte Veränderungen vorgegangen. Das, mit dreyfachem Blut befleckte, widrige fatalistische Prinzip ist jetzt verbannt, nur Siegmar fällt, ein Opfer seiner Tyranney und Herrschsucht; Linda und Gulmar werden von der Hand des Bruders vereinigt. Die wohlthätige Wirkung der neuen Bearbeitung äussert sich schon im ersten Akte. Statt des Dunkels der aufeinandergehäuften Ensemblestücke, statt der langweiligen Erzählungen des Geschehenen, wechseln nun Duetts und Arien mit den grössern Stücken; die Ereignisse begeben sich vor dem Zuschauer und gehen in rascher Folge vorwärts. Keine *Ahnfrau* mehr, ad modum des Hrn. Grillparzer! Keine *geharnischte Männer* mehr, nach Schikaneders trefflichem Beyspiele! Der erste Akt beginnt mit einem lebendig gehaltenen, recht anmuthigen Duett zwischen Linda und Gulmar, das auf die grossartige Ouverture klar und freundlich hervortritt. Von dem Geiste wahrer Andacht durchweht ist das spätere Gebet der Linda, mit obligater Harfenbegleitung; auch eins der neu hinzucomponirten Stücke. Wir dürfen wohl in diesem Akte einiger der ältern Musikstücke noch gedenken, die sich nicht allein durch vollendete Gründlichkeit des Satzes, welche in der ganzen Oper vorherrscht, sondern auch durch geistige Tiefe und dramatische Bedeutung auszeichnen. Hierhin rechnen wir das grosse, trefflich ausgeführte Ensemblestück bey *Siegmars* erstem Erscheinen, in welchem ein höchst affectvolles Basssolo; die zarte, melodisch liebliche Cavatine Gulmars, und die leidenschaftliche, aus den Tiefen des Gemüths gegriffene, Arie Siegmars. Der zweyte Akt wird in seinem Reichthum an ächten Kunstschönheiten den sinnigen Zuhörer am Meisten ansprechen. Das erste Duett ist in melodischer, harmonischer und dramatischer Hinsicht ein vollendetes Kunstwerk, das den besten Stücken dieser Art an die Seite gestellt werden kann. Es würde uns leicht seyn, alles Gesagte und noch zu Sagende mit Beyspielen in Noten zu belegen, wenn dieses der Raum zuliesse. Dass uns dieses nicht vergönnt werden kann, ist uns ins Besondre um ein andres, auch in diesem Akte befindliches, Duett zwischen Siegmar und Gulmar leid, welches in der That von allen Kennern der Kunst nicht allein gehört, sondern auch studirt zu werden verdiente. Hier ist jede hervortretende Charaktereinzelnheit verständig ergriffen, die leidenschaftliche Situation höchst dramatisch dargestellt und zugleich ein kunstreiches harmonisches Verhältniss beygesellt. Die in diesem Akte neu hinzugekommene Arie Siegmars ist kräftig und grandios. Wir kommen nun zu dem Finale des zweyten Aufzugs, das nach einer heitern, von Hörnern begleiteten, Chorbegrüssung des anbrechenden Morgens, in einen durchaus kunstverständig angelegten und ausgeführten dreystimmigen Canon mit Chor übergeht, der in der That jeden Wunsch des strengsten Kunstrichters befriedigt und auch nicht den leisesten Tadel zulässt. Hier zeigt sich der gründliche Componist in dem ganzen Reichthume seiner musikalischen Wissenschaft; der phantasiebegabte Erfinder in vielseitiger Kunstanschauung. Dem Canon folgt ein lebendiges Allegro, das, in den Verzweigungen der

Solostellen mit dem Chor, aus einem genialen Gusse fortströmt und den Hörer zu eigner Begeisterung erhebt. In dem Geiste dieses Finale möge Hr. Guhr immer arbeiten! — Der dritte Akt beginnt mit einer grossen Arie Gulmars, im Gefängnisse. Bey aller dramatischen und geistigen Bedeutendheit dieser Arie, wünschten wir doch, um des lieben Zeitgeschmacks willen, dass in ihr dem Sänger mehr Gelegenheit gegeben würde, seine Kunstfertigkeit zu entfalten. Das hierauf folgende Terzett ist kurz und frisch, wie es die Situation erfordert. Eine neu eingefügte Arie Linda's bewegt sich in der lebendigsten Leidenschaft und enthält zugleich für die Sängerin einige höchst glänzende und dankbare Stellen. Das Finale des dritten Aktes ist als dramatische Composition besonders zu loben. Der seltsame, fremdartige Rhythmus des einleitenden Marsches, dem eine eben so seltsame und fremdartige Harmonieunterlage beygegeben ist, bereitet kunstverständig auf die Katastrophe und deren schneidend eintretenden Entwickelung vor. Dann folgen mehrere gut durchgeführte Recitative, in denen wir manche eigenthümliche, aber immer natürlich und zwanglos herbeygeleitete, Modulationen bemerken, bis das Ganze, nach einigen anmuthig melodischen Stellen zwischen Linda, Gulmar und Lingolf, mit einem grossartigen Chore schliesst. Aus dieser flüchtigen Darstellung wird man sich überzeugen, dass die Erscheinung dieser Oper von hoher Wichtigkeit ist. Besonders aber bleibt noch zu beachten, dass der Componist in seinem ganzen Werke von rein dramatischer Anschauung ausgegangen ist, dem melodischen Prinzip auch sein Recht eingeräumt hat, ohne jedoch dem Aftergeschmacke an klingelndem Charivari unbedingt zu huldigen. Bey den zwey bisherigen, kurz aufeinander folgenden Darstellungen haben Dem. Rotthammer, als Linda, Hr. Dobler, als Siegmar, Hr. Nieser, als Gulmar und Hr. Grösser, als Lingolf, sich den gerechten Dank und Beyfall des Publikums erworben. Möge Hr. Guhr bald einer Operndichtung anderer Art, welche im Allgemeinen mehr anspricht als die tragische, sein schönes Talent widmen. — Eine kleinere neue Oper war *der Mandarin*, in einem Aufzuge; Musik von Ritter. Ein recht gefälliges Tongebilde, das jedoch, bey aller Gründlichkeit, weder tief noch richtig sich dem Humor der Dichtung anschliesst. Dem. Heinefeter liess uns in der kleinen Partie der Hinghia ihre schöne Brust-

stimme und die Reinheit derselben bewundern, ihre noch dürftige Ausbildung aber schmerzhaft empfinden.

Auswärtige Künstler mögen sich nach und nach überzeugt haben, dass unser Main — kein Pactolus sey. In dieser Erkenntniss sucht Referent wenigstens den Grund der seltsamen Erscheinung, dass im Laufe dieses Winters auch nicht ein fremder Virtuos uns mit einem eigenen Concerte beehrt. Die von Einheimischen veranstalteten Concerte waren folgende: Das, zum Vortheile der Wittwe Schmidt, im Theater gegebene, welchem Referent nicht beywohnen konnte; Das, des Tenoristen Hrn. Nieser, in welchem, ausser dem geschätzten Sänger, sich noch vier Instrumentalisten hören liessen: nämlich die Herren Ripfel, Violoncellist, Bretschneider, Klarinettist, Concertmeister Hoffmann, Geiger, und Maas, Oboist aus Mannheim. Hr. Ripfel spielte ein Potpourri von Romberg mit Geschmack und Fertigkeit, aber ohne besondere Tonkraft; Hr. Bretschneider zeigte sich, in Variationen auf eine Romanze aus Spohr's *Zemire*, als einen gebildeten, kunstgewandten und auch durch Schönheit des Tons ansprechenden, Klarinettisten; Hr. Concertmeister Hoffmann trug ein Concert von seiner Composition (E moll) mit bekannter Virtuosität vor; der gastspielende Maas gab Variationen von Gan, nicht ohne einige Idee von gutem Vortrage, aber mit einem unangenehm schneidenden Ton und allzu grosser Undeutlichkeit in den Passagen. Hr. Nieser selbst gewann durch einige gut gewählte Gesangstücke allgemeinen und verdienten Beyfall. — Der, von Hrn. Schelble geleitete, *Cäcilienverein* führte Händel's treffliches Oratorium, *Judas Maccabäus*, mit einer Vollendung auf, welche in den schwierigen Chören wahrhaft bewundernswerth war und welche dem Ordner und Dirigenten die allgemeinste Anerkennung seines erfolgreichen Wirkens bereiten muss. Diese Anstalt hat in der That in kurzer Zeit die bedeutendsten Fortschritte gemacht und dürfte jetzt wohl, nächst dem Zelter'schen Gesangverein in Berlin, die vorzüglichste ihrer Art im deutschen Vaterlande seyn. — Hrn. Guhr's, contraktmässig bestimmtes, Concert hatte, wie gebräuchlich, am ersten Weihnachtsfeyertage im Theater Statt. Hr. Guhr hatte für eine möglichst mannichfaltige und ansprechende Unterhaltung gesorgt. Der Abend wurde mit der Ouverture aus Spohr's *Jessonda* eröffnet, einem Werke, das in seiner

Beziehung mit dem Ganzen wohl erst seine eigentliche Bedeutung gewinnen mag. Hierauf eine höchst zart und anmuthig gehaltene Arie aus *Jessonda*, recht brav gesungen von Dem. Schultz. Dann zeigte Hr. Kapellmeister Guhr seine grosse Gewalt über das Fortepiano in einem Rondo von Hummel. Dann folgte ein Duett aus *Jessonda*, voll harmonischer Schönheiten, vorgetragen von Dem. Schultz und Hrn. Grösser. Nach diesem schloss den ersten Theil ein *Duo concertante* für zwey Waldhörner, gespielt von den Hrn. Gebr. Grimm. Die Hrn. Gebrüder blasen mit schönem Tone recht gut zusammen; doch mögen sie darauf bedacht seyn, die gestopften Töne mit den natürlichen auszugleichen und den Passagen eine anmuthige, zugleich deutliche Rundung zu geben. — Der zweyte Theil begann mit der Ouverture aus Weber's *Euryanthe*. Der Anfang des feurigen Allegro erregte grosse Erwartungen; Viele wollen diese durch die Folge nicht befriedigt gefunden haben. Wir sparen ein näheres Urtheil für die bald versprochene Aufführung der Oper. In einem *Violinconcerte* von Fräusl gewann Hr. Guhr ausgezeichneten und verdienten Beyfall. Die zwey nun folgenden Stücke aus *Euryanthe*, Brautlied und Cavatine mit Jägerchor, sprachen — unser Publikum mag's und kann es vielleicht verantworten — durchaus nicht an. Zum Schlusse spielte Hr. Guhr die bekannten Variationen auf den *Alexandermarsch* von Moscheles.

Die Vorlesungen über Musik, welche Herr Nägeli aus Zürich bereits im Anfange dieses Monats begonnen, finden einen zahlreichen Kreis gebildeter Zuhörer. Ob gleich Hr. Nägeli in einem dieser Vorträge sich feindlich, fast geringschätzend gegen alles Notizenschreiben ausgesprochen hat; so fühlt sich Ref. dennoch bewogen, hiermit zu notificiren: dass die Vorlesungen des schweizerischen, musikalischen Sturm- und Drang-Philosophen Vieles Gute, scharfsinnig Erforschte und gründlich Gesichtete entfalten. Hr. Nägeli wird auch nächstdem in den Nachbarstädten Mainz und Darmstadt Auditorien eröffnen.

München, d. 31. *December* 1823. *Deutsche Oper.* Am 4ten November: *Abu Hassan*, eine der früheren dramatischen Compositionen des Hrn. C. M. v. Weber. Glänzende Massen von Harmonieen, durchwebt mit dünnen Streifen von Melodie. Am 11ten: *Der Sänger und Schneider*, das letzte theatralische Produkt des Hrn. Ritter von Winter. Am 25sten: *Johann von Paris.*

Am 3ten December: *Zoraide*, von Rossini. Immer machen Opern dieser Art auf unserer Bühne weniger Glück, welches Viele als das Wetterleuchten eines sich ankündenden andern Geschmackes ansehen.

Am 7ten: *Sargines*, gesungen von Dem. Sigl, auch in Wien als solcher mit Beyfall gesehen. Wer übersieht nun nicht gerne auch der italienischen Oper ihre Geschlechtsmetamorphosen? Noch eine andere seltsame Erscheinung bot die Darstellung dieser Lieblingsoper dar. Bey der unter vielem Lärmen geforderten Wiederholung des bekannten Duettes im ersten Akte, wurden die beyden Gesangsheroinen, Dem. Sigl und Mad. Vespermann von einer solchen Begeisterung ergriffen, dass sie Beyde auf einmal in fremder Zunge zu singen anfingen. Es war die italienische. Eine so schmeichelhafte Huldigung hatte wohl die Schwesterpaar nicht erwartet. Am 18ten: *Der Bettelstudent.* Bey Spielopern dieser Art ist Hr. Löhle immer in seinem Elemente, worin er sich aber manchmal nur zu lebendig bewegt. Am 30sten: *Don Juan*, von Hrn. Mittermair trefflich gesungen und gut gespielt; Hr. Standecker als Leporello lebhaft und mit Charakter gespielt und gut gesungen. In dieser Oper giebt es, wie im *Figaro*, eigentlich kein Prima-Donnawesen. Hr. Löhle als Don Gusemann war gut, und Mad. Brauer, Fürstlich-Bariatinskische Sängerin, übernahm als Gast die Elvira; ungeachtet der Undankbarkeit dieser Rolle wurden ihre Verdienste nicht verkannt.

Italienische Oper. Sie öffnete ihre Bühne, diesesmal etwas später als gewöhnlich, den 7ten November mit *Donna del Lago*, einer der schwierigsten, vielgekünstelten Werke des Hrn. Rossini. Wegen Abgang der Signora Buonsignori und einer nöthigen Reise des Hrn. Rubini kamen zu dieser Bühne Signora Monticelli und Hr. Trezzini, wovon Erstere nicht mit ganz entschiedenem Beyfall auftrat. Ein erstes nicht ganz gelungenes Auftreten in einem fremden Lande ist aber nicht immer ein Beweis eines Mangels an nöthiger Kunstbildung. Dass *Donna del Lago* ihrer Stimme und Gesangsweise nicht ganz zusagte, darüber ist man so ziemlich einig, und mehr Umsicht wäre in ähnlichen Fällen zu wünschen. Hr. Trezzini verbindet mit einer schönen Stimme ein glückliches Aeussere, und besitzt gehörige Erfahrung in der

Ton- und Singkunst. Die goldene Frucht hat er aber noch nicht erreicht. Er zählt noch nicht zwanzig Jahre, gewinnt aber bey jeder Vorstellung in der Meinung des Publikums, und mildert die zuerst etwas herben Urtheile der Kritiker. Er ist auf dem Punkte, bald der Liebling beyder zu werden. Es ist gewiss, dass mit den ersten Tagen des Märzes eine noch in Jugend blühende Sängerin, welche eben jetzt in der *Fenice* zu Venedig mit allgemeinem Beyfall singt, eintreffen werde. Mit ihr wird also das Ernstere und Höhere für dieses Jahr bey diesem Kunstinstitute erst beginnen. Am 14ten: *Figaro*, zur allgemeinen Zufriedenheit. Eine Sigra. Cardoni, auch neu angekommen, gab den Cherubin mit glücklichem Erfolg. Am 21sten: *Die Horatier und Curiatier*, immer noch Muster eines guten ernsten Gesanges, mit zarter, oft zu magerer Instrumentation. Am 6ten December: *Rappresaglia*, von Hrn. Stunz. Einig neu hinzucomponirte Stücke für die erste komische Rolle wurden mit Wohlgefallen aufgenommen, und erproben das fortschreitende Kunstvermögen des Componisten. Dem. Schechner befriedigt durch Gesang und Spiel. Die Herren, Trezzini, Ranfagna und Santini leisten dabey Vorzügliches. Am 12ten, wieder *Figaro*. Am 19ten: *Pietra del paragone* (Probirstein). Am 26sten: *Die Italienerin in Algier*, beyde von Rossini und hinlänglich bekannt und gut ausgeführt.

Ballet. Während der viertägigen Vermählungsfeyer unserer hochverehrten Prinzessin Elisa keine deutsche, keine italienische Oper, kein Singspiel. Dem Ballete war die Ehre vorbehalten, der erhabenen Braut unsere Huldigung zu bringen. Hr. Horschelt hatte für den festlichen Abend des 17ten Novembers das *Urtheil des Paris* neugeordnet, und es besonders am Ende mit effectvollen glänzenden Darstellungen ausgestattet. Das Ballet wurde kurz aufeinander zweymal wiederholt.

Concerte reisender Künstler. Herr und Mad. Weixelbaum aus Carlsruhe, welche einst zu den Zierden unserer deutschen Bühne gehörten, veranstalteten während ihres hiesigen kurzen Aufenthaltes ein grosses Concert, wodurch sie uns Gelegenheit verschafften, in immer lebhaftem Andenken ihrer Verdienste, neues Anerkennen ihrer Kunst zu zollen. Es erregt immer eine günstige Vormeinung, wenn auch Sänger, wie es in früherer Zeit keine Seltenheit war, dem musikalischen Satze nicht fremd bleiben. Ihr Gesang muss ja eben dadurch bedeutender und sinnvoller werden. Die Ouverture des Concertes (am 10ten November) war Hrn. Weixelbaums Arbeit, entnommen seiner Oper: *Berthold von Zähringen*. Zwey andere von ihm componirte Singstücke aus derselben zeigen von seiner Einsicht, und entwickelten vortheilhaft seinen Geschmack im Vortrage, welche bey einer schönen metallreichen Stimme das Mittel zwischen dem Einfachen der vorigen, und dem Ueberblümten der gegenwärtigen Zeit zu halten sich bestrebt. Mad. Weixelbaum, geb. Marchetti, ein in der Gesangswelt immer vortheilhaft bekannter Name, verläugnet nie die Vorzüge einer ächten italienischen Gesangschule. Die grosse Scene aus *Carlo Magno*, in welcher Oper sie vor einiger Zeit mit Velluti in Padua sang, war recht dazu geeignet, ihre Gefühle und ihre Einsicht in das, was man eine geläuterte Singart nennen möchte, vortheilhaft auszudrücken. Sie erfreuten sich einer ausgezeichneten Aufnahme, und unsere herzlichsten Wünsche begleiteten sie zurück, dahin, wo sie eine zweyte glückliche Heimath gefunden haben. Ein Fräulein Schuroth, durch viele Reisen bekannt, hat ungeachtet ihrer Jugend sich in diesem Concerte als sehr gebildete Pianofortespielerin gezeigt.

Oeffentliche Concerte. Noch nie wurde über diese, die sich doch so lange Jahre mit Ruhm erhalten, in hiesigen Berichten anders als im Allgemeinen gesprochen. Da wir nicht glauben können, zurückgeblieben zu seyn, so folgen hier in gedrängter Kürze die in den sechs ersten Abenden vorgekommenen Musikstücke. Lobeserhebungen werden die dabey mitwirkenden Künstler nicht erwarten. Wer in denselben nicht debütirt, sondern als Solosänger oder Solospieler schon länger Antheil nimmt, muss ohnehin über das Gewöhnliche hinaus seyn. Eher erlauben wir uns hin und wieder Bemerkungen über den Compositionswerth einiger Stücke.

Es eröffnete sich demnach das erste dieser Concerte den 24. November mit einer Symphonie von Vogler, bisher gänzlich uns unbekannt, die aber den grossen Harmoniker ehrt; und schloss mit der Ouverture des *Freyschütz*. Die Gesangspartieen hatten Hr. und Mad. Weixelbaum übernommen. Sie sangen zu vier verschiedenen malen, und darunter Hr. W. eine sehr wohl geschriebene Scene von Hrn. Danzi. Ein Violinconcert von Kaczkowsky, gespielt von Hrn. Stahl, und ein neues Concertant von Hrn. Lindpaintner für Blas-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar — No. 15. — 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

„Haben denn die Deutschen eine eigenthümliche „Musik und haben sie sie je gehabt?“ So fragten sonst oft Aus- und Einländer, welche, bekannt mit dem deutschen Nachahmungstriebe, nicht bedachten, dafs jede kultivirte Nation bey Bearbeitung der Künste und Wissenschaften ihren eigenthümlichen Gang unter dem Zusammenflufs von tausenderley Umständen geht, obgleich diese Eigenthümlichkeit nicht immer so auffallend, noch so mustehaft ist, wie man sie in manchen Dingen der Art bey andern Nationen findet, welche die Natur in dieser Hinsicht begünstigte. Deutschlands Verfassung zeigt schon beym ersten Blick, dafs hier kein allgemein gültiger Kunstgeschmack statt finden kann, wie z. B. in Frankreich und England. Dieses Aggregat von Volkern, welche aufser ihrer Schriftsprache wenig gemeinschaftliches haben, veranlafst indessen eine wahre Gelehrten- und Künstler-Demokratie (oder Foderalismus) mit allen Nachtheilen und Vortheilen einer solchen Verfassung. Hierzu gehört die sonderbare, mitunter tadelnswerthe, für die *Zukunft* aber vielleicht heilsame Mischung heterogener Dinge in einem und ebendemselben Werke, (z. B. das weinerliche Lustspiel, die heroisch-komische Oper, die theatralische Kirchen- und kirchenmäfsige Theatermusik u. dgl. m.) woran sich der Geschmack des Auslanders nicht selten stöfst. Ferner, die Aufmerksamkeit auf alles Fremde, und doch auch wieder eine leicht zu erklärende grofsere Langsamkeit bey der allgemeineren Verbreitung neuer wichtiger Ideen und Werke, woraus nun wieder eine andere gewifs rühmliche Eigenschaft entsteht, nämlich die *Gründlichkeit*. Diese wenigstens sagt man den Deutschen nach, und sie ist es auch, welche vom Anfange des vorigen Jahrhunderts bis zum Ende, *in Vergleichung* mit andern Nationen, die deutsche Musik auszeichnet. Wer kann es leugnen (wovon schon vorhin die Rede war) dafs die Deutschen sich, im Ganzen genommen, weder mit den Italienern in Ansehung der Innigkeit des Gefühls, noch mit den Franzosen in Ansehung der Lebhaftigkeit ihrer Ideen und Darstellungen messen können! Denn was etwa in grofsen Städten geschieht, kann bey uns am wenigsten zum Maafsstabe des Ganzen dienen. Ernsthaft und trocken im geselligen wie im häuslichen Leben, mehr geneigt zum Rechnen und Berechnen als zum Empfinden, darf es niemanden wundern, wenn die schönen Künste bey uns mehr verkörpert erscheinen, wenn wir in der ersten Periode der deutschen Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts wenig oder gar keine Werke aufzuweisen haben, aus denen ein ästhetischer Geist weht, der den Mechanismus der Musik nicht als Zweck, sondern als Mittel behandelt. Deshalb waren (und sind) wir so überreich an allerhand Instrumentalsachen *), unter denen man, die Legion der ganz

*) Man denke nur an das *Arrangir*-(Kastrir-) Wesen der Opern und Operetten vom *Don Juan* bis zum *Sonntagskind* für zwey Flöten, Violinen, kurz für allerhand Saiten- und Blasinstrumente! — Sind die Franzosen und Engländer hierin unsre Vorgänger oder Nachahmer? Ich glaube Letzteres. In Italien treibt man, so viel ich weis, diesen — Unfug nicht. d. Verf.

instrumente, vorgetragen von den Hrn. Fladt (Hoboe), Capeller (Flöte), Faubel (Klarinette) und Rauch (Waldhorn), brachten die ganze Kunstanordnung dieses Abends in ihr gehöriges Ebenmaass.

In dem zweyten Concerte hörten wir mit Theilnahme die mit Einsicht componirte Ouverture der Oper: *die Zauberharfe*, von Kuhlau. Nach dieser sang Hr. Vecchi eine Arie von Paccini. Hr. Zink, aus der Schule des Hrn. Böhm, des Flötisten, trug, zum erstenmal auftretend, ein Concertino vor; und ein sehr gelungenes Terzett von Hrn. Stunz für die Stimmen der Hrn. Sartini, Vecchi und Staudacher bildeten die erste Abtheilung. In der zweyten traten zuerst auf die Hrn. Brüder Wermuth mit einem Concertante auf Klarinetten. Mad. Vespermann gab die grosse Scene aus Rossini's *Elisabeth*, und Hr. Sigl spielte auf dem Violoncell ein Potpourri, dessen Bestandtheile aus dem *Freyschütz* gesammelt sind. Das *Bachanal* von Spontini schloss den Abend, als Balletmusik ohne Zweifel voll Charakter, doch in dem Concerte ohne andere Wirkung, als welche jeder andere Tongebährer gewöhnlich hervorbringt. — Mozart's Phantasie *) und Beethoven's Ouverture zu *Egmont* dienten zum Anfang und Schluss des dritten Concertes. Zu den Gesangstücken gehörten: eine Arie des Hrn. Morlacchi, von Hrn. Mittermair; eine andere sehr gefällige, von Dem. Pesl eben so vorgetragen, und ein Quartett von Cherubini, von Dem. Schechner und den Hrn. Vecchi, Staudacher und Mittermair gesungen. Als Instrumentalvirtuosen bekamen wir zu hören Hrn. Hellerich, das erstemal, aus der Schule des Hrn. Concertmeisters Moralt, in einem Concertino, componirt von dessen Bruder J. Baptist M., und ein immer auch in Wiederholung gut aufgenommenes Concertant für Violin, Violoncell und Fagott von Mayseder. Das Notturno für Harmonie und Janitscharenmusik von Spohr, soll Vielen Langeweile verursacht haben, indess Andere viel Wohlgefallen daran fanden.

(*Den* 18. *Januar.*) Auch dem fünften Concerte fehlte es nicht an mannichfachen, gut ausgeführten Stücken: darunter zuerst eine gelungene Ouverture von Aloys Schmitt, dann eine Rossinische Arie, gesungen von Hrn. Trezzini, hierauf Klaviervariationen von Dem. Laura Mahir componirt und gespielt, welche auch noch in einer Concertante mit dem Violoncell ihre Geschicklichkeit bewährte. Nach einem artigen Duo von Pavesi, gesungen von Dem. Sigl und Brizzi, folgte ein Concertino für das Violoncell, vorgetragen von Hrn. Philipp Moralt; nach diesem Lafont's berüchtigte Bravourarie für die Violine und die sie begleitende und mit ihr ringende Sopranstimme, von Hrn. Täglichsbeck und Dem. Sigl unter lärmendem Beyfall ausgeführt. Eine Hornconcertante, geblasen von den Hrn. Niest und Moralt, und zum Schluss die treffliche Ouverture aus *Anacreon*, welche des Meisters Genius und des hiesigen Orchesters Kraft im vollsten Glanze darstellte.

Das fünfte Concert begann mit der Ouverture aus der Oper: *Sulmona*, von Lindpaintner, reichhaltig an einzelnen schönen Stellen. Ein Duo für zwey Männerstimmen von Simon Mayr in Bergamo, und ein Rode'sches Concert, von Hrn. Eichheim der zum erstenmal auftrat, gespielt, führte zu einer grossen gediegenen, nur für einen Concertsaal zu dramatisch gehaltenen Scene von Simon Mayr, gesungen von Mad. Grazioli. Die erste Abtheilung des Concerts schloss Hr. Faubel mit einem Concertino auf der Klarinette, worauf der erste Theil der *Schöpfung* gegeben wurde und den Wunsch rege machte, dieses Meisterstück deutscher Kunst wieder einmal ganz zu hören. In dem sechsten Concerte kamen vor: eine Ouverture von Stunz, mit kräftiger Instrumentirung und richtiger Durchführung des angegebenen Motivs, eine sehr gefällige, der Gesangsmethode des Hrn. Staudacher angemessene Arie vom Freyherrn von Poissl, ein Quatuor von Rossini, das erste Allegro eines Violinconcertes, componirt und gespielt von Hrn. Böhm aus Wien, das bekannte Mozart'sche Quintett in Es für Klavier und Blasinstrumente, ersteres von Dem. Berlinghof gespielt, eine glänzende Bravourarie von Pacini für den Kraftvortrag der Mad. Vespermann, endlich die geniale Ouverture aus *Zamori* von Vogler. So schlossen die sechs ersten abonnirten Concerte zur Zufriedenheit der Musikfreunde und zur Ehre der musikalischen Akademie, welche diese, Münchens Einwohnern seit langem liebgewordene Unternehmung leitet und ausführt. Bedeutende Hindernisse sind oft zu besiegen, mancher Wunsch ist übrig, worunter der für ein günstigeres Lokal wohl der erste, aber vielleicht auch der letzte ist, der in Erfüllung gehen möchte. Denn ein Saal, wie jener war, in welchem diese

*) Mehrere Klaviercompositionen des Verewigten in ein Ganzes für's Orchester gebracht, wahrscheinlich von Herrn v. Seyfried.

Concerte ihre Entstehung fanden und bis 1819 bestanden, wird wohl noch lange, wenn nicht für immer zu den frommen Wünschen gehören.

Kurze Anzeigen.

Exercices pour le Pianoforte, comp. — — par Charl. Mayer. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 Cs.)

Es sind nur vier Sätze, die hier geliefert werden, aber sie sind ausgeführte, und, auch vom Methodischen abgesehen, interessante Musikstücke; in der Art, wie die Cramerschen, oder vielmehr, der Manier und dem Grade der Schwierigkeit nach, wie die besten der Steibeltschen *Exercices*, so dass sie auch dem empfohlen werden können, der mehr zum Vergnügen, als zum Studium spielt. Was das Methodische anlangt, so hat es der Verf., wie es scheint, vornehmlich auf dreyerley abgesehen: auf Uebung schwieriger Tonarten (besonders in No. 1 und 2.,), auf Ueberschlagen der Hände (in No. 2 und 3.,) und auf ein ruhiges Fortführen gesangmässiger Melodie in der Oberstimme, mit einfachem, gleichfalls ruhigem Basse, bey unruhig bewegter, figurirter Begleitung in den Mittelstimmen (besonders in No. 1 u. 4); in der That, Uebungen, für welche man nicht leicht zu viel thun kann — wenigstens für die erste und dritte nicht. Der Verf. hat sich, in der Erfindung und Ausführung, als einen wackern Musiker und erfahrnen Klavierspieler gezeigt; wenn auch seine No. 1. einer gewissen von Steibelt, und seine No. 2 und 4. einigen von Cramer etwas ähnlich sind.

Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par Charles Mayer. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 Cs.)

Ein Unterhaltungsstück, das wir beträchtlich geübten und namentlich auch in springenden Veränderungen der Lage der Hand, so wie in schwierigen Tonarten gesicherten Klavierspielern bestens empfehlen können. Das zehn Seiten lange Rondo ist in Des dur geschrieben; und der Verf. scheint überhaupt ein grosser Freund der Tonarten mit vielen Erniedrigungszeichen zu seyn: denn in einer kleinen Folge lobenswerther *Exercices* von ihm, aus demselben Verlage, die dem Rec. eben zur Hand gekommen, sind auch fast alle aus solchen Tonarten. Das Thema dieses Rondo ist pikant und munter; die Zwischenspiele sind theils melodiös und ernst, theils bravourmässig. Die Theile stehen in gehörigem Verhältnisse zu einander, und so rundet sich auch das Ganze gut ab. Die Harmonie ist im Ganzen gewählt, fast in Spohr's Art; von einigen Kleinigkeiten, hinsichtlich der reinen Schreibart, wollen wir kein Aufheben machen, da sie wirklich nur Kleinigkeiten sind.

Rondo en forme de Valse pour le Pianoforte à 4 mains, comp. — — par C. A. Gabler. Oeuv. 52. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hrn. G.'s Klaviercompositionen sind manchen Liebhabern und Liebhaberinnen willkommen, vorzüglich vielleicht, weil sie sehr leicht zu fassen, nicht schwer zu spielen, meistens munter im Charakter und gefällig in den Melodieen sind. Das alles ist nun auch diess Rondo; ja, was die Munterkeit anlangt, so hat es davon, gewissermaassen als ein lang fortgeführter Walzer, noch mehr erhalten. So wird es denn auch denen, welchen jene frühern Stücke des Hrn. G. willkommen gewesen sind, willkommen seyn, und es kann Niemand etwas dagegen haben.

Variations sur un célèbre Air Ecossais pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Oeuv. 101. No. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Nach einigen Takten Vorbereitung, das sehr einfache, volksmässige Thema, dann acht Variationen, die letzte mit einem etwas, doch nicht viel, fortgesponnenen Schluss. Mehrere Variationen sind gut erfunden und nicht allgewöhnlich; alle gar nicht schwer auszuführen; und so das Ganze ein kleines Unterhaltungsstück, wie es Viele gern haben: und das nicht mit Unrecht.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1824.

Bekanntmachung.

Für die hier vacant gewordene Stelle eines Musikdirectors und Organisten wird ein junger Mann gesucht, welcher,

1) ausser der erforderlichen Fertigkeit im Orgelspiel,
2) Fähigkeit besitzt, im vierstimmigen Gesang so wie im Pianofortespiel und Generalbass gründlichen Unterricht zu ertheilen, und der
3) ein Orchester als erster Violinspieler anführen kann.

Die Dienstgeschäfte bestehen, ausser dem Orgelspiel beim Gottesdienste, in Aufführung der gebräuchlichen Kirchenmusiken, im Unterricht des Singechors, wobey derselbe vom Chorpräfecten unterstützt wird, und in Beiwohnung der wöchentlich einmal zu haltenden Uebungen des hiesigen Musikvereins.

Der Gehalt besteht neben einer auf 40 Thlr. anzuschlagenden freyen Wohnung und ausser einigen kleinen Emolumenten in einem jährlichen Fixo von 300 Thlr. C. M.

Da derselbe in den Wochentagen sehr wenig beschäftigt ist: so bietet sich ihm durch Unterrichtertheilung, durch Leitung einer Singeakademie, so wie durch die öffentlichen Concerte, Gelegenheit zu ansehnlichem Nebenverdienste dar.

Diejenigen, welche sich um diese Stelle zu bewerben und deshalb eine Probe abzulegen geneigt sind, werden aufgefordert, sich spätestens bis zum 20sten März d. J. zu melden.

Clausthal, den 20sten Januar 1824.

Der Magistrat daselbst.
Meinke. Hundäus.

Anzeigen.

Cäcilia, ein Unterhaltungsblatt für die musikalische Welt, redigirt von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

Es scheint ein Bedürfniss der Zeit, dass, neben den zwey bereits bestehenden trefflichen Musikzeitungen von Leipzig und Wien, den Freunden der Tonkunst auch eine andere Zeitschrift entgegen komme, welche, ohne die Anmassung, mit ihren verehrten älteren Schwestern um den Vorzug ringen zu wollen, vielmehr ganz anspruchlos, und überall weniger streng methodisch als jene, ihr Verdienst mehr darin suche, ihre Leser belehrend zu unterhalten und unterhaltend zu unterrichten, — ein Blatt, welches, zwar immer weit entfernt von Oberflächlichkeit und Seichtigkeit, doch überall in freundlich gefälligem, nicht den Gelehrten oder Musiker allein, sondern jeden Gebildeten ansprechendem Gewande, den schönen Zweck zu erreichen strebe, die Kunst, durch Verbreitung richtiger Ansichten über dieselbe und über Kunstwerke und Künstler, zu fördern.

Von diesem Gesichtspunkte wird die, durch die Ueberschrift bezeichnete, in unserm Verlage erscheinende Zeitschrift ausgehen. Sie wird auf schönem weissem Papier, und in Heften, von vier bis sechs Bogen gr. 8. ausgegeben; vor der Hand jedoch noch in zwangloser Zeitfolge. Vier Hefte bilden einen Band, welcher jedesmal mit einem Sach- und Namenregister versehen wird. Der Preis ist pr. Heft auf 8 Gr., oder 36 Xr. Rheinisch, festgesetzt. — Alle soliden Buch- oder Musikhandlungen werden Subscription annehmen, und Subscribentensammler, nebst dem gewöhnlichen Rabat, das zehente Exemplar frey erhalten. — Die Subscription gilt jedesmal für vier Hefte, welche einen Band ausmachen, und wird bis zu erfolgender Aufkündigung als stillschweigend fortgesetzt betrachtet.

Beyträge (von Ausländern nach Belieben auch in französischer, italienischer, lateinischer, oder englischer Sprache,) werden unter der Adresse „An die Redaction der Cäcilia, in Mainz", allenfalls couvertirt unter Beyschluss an die Verlagshandlung dahier, oder an die Musikhandlung A. Schott in Antwerpen, erbeten.

Nähere Nachricht nebst ausführlichem Plane der Schrift, enthält die eigene Ankündigung, welche überall gratis ausgegeben wird.

Mainz, am 30. November 1823.

B. Schott Söhne,
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung.

Im Musikverlage von S. A. Steiner und Comp. in Wien ist erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen von ganz Deutschland etc. zu haben:

Euryanthe,
grosse romantische Oper in drey Aufzügen,
Musik
von
Carl Maria von Weber.
(Eigenthum der Verleger.)

	sächs. Cour.
Vollständiger vom Componisten verfertigter Klavier-Auszug (mit Worten)	6 Thlr. 16 Gr.
Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein (ohne Worte)	2 Thlr. 16 Gr.
Romanze (Unter blühn'den Mandelblumen) für Tenor, mit Begleitung des Pianoforte	6 Gr.
Cavatine (Glöcklein im Thale) für Sopran, mit Begleitung des Pianoforte	6 Gr.
Jägerchor (Die Thale dampfen) für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte	6 Gr.
— für das Pianoforte zu vier Händen	6 Gr.
— für das Pianoforte allein	4 Gr.

Ouverture zur Oper: *Euryanthe.*

Für das grosse Orchester in Auflagstimmen	2 Thlr.
In Quartett, für zwey Violinen, Viola u. Violonc.	16 Gr.
In Quartett, für Flöte, Violine, Viola u. Violoncell.	16 Gr.
Für das Pianoforte zu vier Händen	16 Gr.
Für das Pianoforte allein	12 Gr.

Euryanthe Walzer
nach beliebten Motiven aus der Oper: *Euryanthe.*

Für das Pianoforte zu vier Händen	12 Gr.
Für das Pianoforte allein	8 Gr.

In wenigen Tagen erscheinen von obiger Oper noch folgende Ausgaben, welche vom Stiche bereits beendigt, und auch schon unter der Presse sind:

1) der vollständige Auszug für das Pianoforte zu vier Händen	8 Thlr. 8 Gr.
2) in Quartett, für zwey Violinen, Viola und Violoncell	2 Thlr. 16 Gr.
3) in Quartett, für Flöte, Violine, Viola und Violoncell	2 Thlr. 16 Gr.
4) Auswahl von Gesängen, mit Begl. der Guitarre	1 Thlr.
5) in Duetten, für zwey Violinen	1 Thlr.

6) in Duetten, für zwey Flöten	1 Thlr.
7) für vollständige Harmonie-Musik	4 Thlr.

Anmerkung. Sowohl obige als alle unsere übrigen Verlagsartikel (nebst einem neuen Catalog) sind immer in hinlänglicher Anzahl bey unserem Hrn. Commissionair: C. F. Whistling in Leipzig zu haben, und werden von selbem auf Verlangen an unsere Geschäftsfreunde ausgeliefert.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue vierhändige Musikstücke für das Pianoforte erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Amon, C. Op. 100. Gr. Sonate No. 6. 4 Frs. od. 1 Thlr.	
Beethoven, L. v. Op. 9. 3 Trios originaux pour Violon, Alto et Violoncelle, arr. à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 1. 2. 3. à 4 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 3 Gr.	
— Op. 59. Grand Quatuor de Violon. No. 1. in F. arr. à 4 mains... 6 Frs od. 1 Thlr. 12 Gr.	
Fesca, F. E., Ouverture de l'Opéra: Cantemire. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.	
— Ouvert. de l'Opéra: Omar et Leila. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.	
Field, J., Rondeau	1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
— Variations sur un air Russe favori. 1 Fr. od. 6 Gr.	
— Grande Valse favorite. 1 Fr. 75 Cs. od. 10½ Gr.	
Generali, P., Ouverture de l'Opéra: Les Bachanales	2 Frs. od. 12 Gr.
Köhler, H. Op. 138. 3 Polonaises à 4 mains et avec Flûte ad libitum	3 Frs. od. 18 Gr.
Kuhnhamp, C. C. Op. 17. Grande Valse en Rondo	1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.
Mozart, W. A., 5 Quint. de Violon arr. à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 1. 2. 3. 4. 5. à 4 Frs. od. 1 Thlr.	
Nicolini, Ouverture de l'Opéra: Trajan in Dacien. 1 Fr. 50 Cs. od. 9 Gr.	
Pär, F., Ouverture de l'Opéra: Sophonisbe, arr. par C. D. Stegmann	2 Frs. od. 12 Gr.
Ries, F. Op. 93. 2me Polonoise en Rondo. 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.	
— Op. 108. No. 2. Air national de Moore. Avec Variations	2 Frs. od. 12 Gr.
— Variations sur la Cavatine de Tancredi: „Nach so viel Leiden". 2 Frs. 50 Cs. od. 15 Gr.	
Weber, C. M. v. Grande Polonoise favorite. 2 Frs. od. 12 Gr.	

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. Nº. 5. 1824.

Geschichte der Musik.

Essai sur l'histoire de la musique en Italie depuis les tems les plus anciens jusqu' à nos jours par le Comte Grégoire d'Orloff. 2 Vols. 8. Paris 1822.

Hätte der verdiente Forkel seine Geschichte der Musik vollenden, oder wenigstens über das Mittelalter hinausführen können; oder hätte sich ein Nachfolger gefunden, der mit gleichem Fleisse dieses schätzbare Werk fortsetzte, so möchte es wohl hinlänglich seyn, neuere kleinere Werke gleichen Inhalts dem Leser dieser Zeitung blos durch eine kurze Anzeige bekannt zu machen.

Die Nichtvollendung des genannten Werkes wird als ein wahrer Verlust noch lange unter uns schwer gefühlt werden; denn wer sollte es unternehmen wollen und können, drey Jahrhunderte und noch ein Viertel, dessen Ende durch den Rossini'schen Umschwung höchst bemerkbar geworden, eben so umfassend, akademisch genau und durch Belege erweisend darzustellen, als der unermüdete Mann es geleistet? —

Nicht einmal bis zur christlichen Aera brachte Martini seine Unternehmung, und nur wenige Musikfreunde, wären sie auch der Sprache kundig, werden diese mit erdrückender Gelehrsamkeit niedergeschriebenen drey Bände zu durchlesen Lust oder Musse haben.

La Borde's Folianten von Geschichtsmaterialien, Hawkin's und Burney's consequentere Arbeiten, was sind sie uns anders als Fundgruben, aus welchen Forkel so manchen Beytrag zu seiner Literatur schöpfen, und der fleissige Gerber seine Artikel, da wo ihn Walther verliess, ausfüllen konnte?

Zu bedauern ist auch, dass Kalkbrenner's mit so vielem Geiste angelegte Geschichte durch seinen Tod unterbrochen wurde. Sie würde in mässigem Umfange Viel geleistet haben.

Nichts, was genügen könnte, und was besonders die letzten Jahrhunderte der dramatischen Tonkunst umfasste, ist seitdem bey uns erschienen, und nie that es vielleicht doch mehr Noth, geschichtlich zu Werke zu gehen, als eben jetzt, wo der seichten Kunsturtheile, der absprechenden Kritiken, der unverständigen Vergötterungen des Momentes kein Ende wird.

Wir halten uns hierdurch gerechtfertigt, wenn wir unsere Leser mit einem vor Kurzem, doch auch wieder im Nachbarlande und in fremder Sprache verfassten Werke, wodurch mannichfachem Bedürfnisse abgeholfen und so Manches zu noch Besserem vorbereitet wird, bekannt machen.

Eine eigentliche pragmatische kritische Geschichte der Musik möchten wir diess Werk zwar nicht nennen, auch maasst es sich diesen Namen selbst nicht an. Dazu geht es nicht tief genug ein, es überbietet, wiederholt sich, stützt sich zu oft, wenn gleich an eigenem Material reich genug, auf fremde nicht genug geprüfte Meynungen, führt Vieles zu leichtgläubig ohne angegebene Belege aus, hascht auch nicht selten durch einen zu figurirten Styl, wie wir ihn in musikalischer Kunstsprache nennen möchten, nach Jünglingsbeyfall. Die neuen *Orpheusse*, *Amphionen* und *Thespiden*, die Kinder der *Erato*, erscheinen und umschweben das ganze Buch. Palästrina ist der Adler der Harmonie, Händel der Schwan von Hamburg und dergleichen mehr, was die didaktische Sprache belebt und würzt, in unsern nüchternern und ernsteren Forschungen uns aber nicht so anspricht, doch nur mit Unrecht von uns gerügt werden dürfte.

Allein, kömmt es darauf an, in einer durchaus ansiehenden Form die Geschichte der Tonkunst

von den Schmiedehämmern des Pythagoras an bis zu den Cavaletten von Rossini in ihren wechselnden Schicksalen lebendig darzustellen: will man, dass ihr Bild nicht in handwerksmässiger Alltagskleidung, sondern in gebührenden Schmucke vor uns erscheine; soll man erfahren, wie die Kunst des melodischen Gesanges nach Jahrhunderten von Barbarey sich endlich dem entzückten Ohre nahte; so sollte die Darstellung nicht trocken und gleichgültig bleiben, sondern unsere Theilnahme erregen. Diese Darstellung in diesem Werke ist von allen Schlacken des Kunstpedantismus geläutert. Man könnte es bezeichnen als eine Geschichte der Melodie, wie diese sich unter dem milden Himmel von Neapel aus dem Chaos des Contrapunktes und des Canons losgebunden, über Italien, und von da über die weitere nördliche und westliche Halbkugel verbreitet hat. Der würdige Verfasser nennt es aber nur: *Essai sur l'histoire de la musique en Italie* etc. Man setze statt: *musique en Italie*, italienischer Gesang, italienische Melodie, und man ist in den Sinn des Werkes eingegangen und über den Plan desselben verständigt. Dabey denke man ja nicht, dass dieses Singen nur einseitig aufgefasst worden sey. Es ist dieses nur die Idee, aus welcher alles Uebrige hervorgeht, welcher alles untergeordnet ist; denn auch das Kunstwesen, Eingreifen und Hervorbilden anderer Nationen ist, freylich nicht selten mit einem gewissen Nachtheile und Zurechtrichten an Zeit und Charakter, umfassend genug mit eingewebt oder doch in oft weiten Kreisen auf selbige bezogen.

Das Werk beginnt mit seltener Bescheidenheit. Anders verhält es sich — so heisst es gleich im Eingange — mit der Geschichte, anders mit Poesie. In letzterer gilt nur das Höchste, und wer diess nicht erreicht, bequemt sich viel rühmlicher zu einem beständigen Schweigen. In ersterer aber giebt es auch zweyte Plätze, welche man mit Ehre einnehmen kann. — Wir meynen, dass der verständige Hr. Verfasser seinen Stuhl ohne Bedenken weiter hinaufrücken dürfe. — Viele literarische auf die Tonkunst sich beziehende Werke, welche bey der Bearbeitung des gegenwärtigen mit benutzt wurden, sind sodann angegeben, unter diesen: der *immense Recueil de Walther*, sein Fortsetzer Gerber, der berühmte Fürstabt Gerbert, Forkel, aber ihre Namen, wie es im ausländischen Drucke herkömmlich, verstümmelt und nicht selten bis zum Verkennen entstellt. Einem *Discours apologétique en prose sur la musique* von dem Dichter Gresset, worin sich Stellen des höchsten Enthusiasmus finden, wird bey dieser Gelegenheit grosses Lob ertheilt; er sollte keinem Tonfreunde unbekannt bleiben. Nur über Musik sind die Völker unter sich einig, über alles Andere in immerwährendem Kampfe. Sie erheitert den Wilden, Orpheus milderte sogar thrazische Sitten, und der Kuhreigen führte zum Sieg über den Trotz tyrannischer Zwingherren, wovon aber die geschichtlichen Belege nicht nachgewiesen sind.

Der seltsamen Meynung des Verf. über den Ursprung der Musik können wir nicht beystimmen. Sie scheint uns zu materiell, zu physisch, auf welche Weise wohl nicht, was dem Geiste und Gemüthe angehört, gegründet worden ist. Die erste Musiklection erhielten die Menschen — so meynt er mit Lukrez, dessen bekannte Verse angeführt sind — von den befiederten Bewohnern der Luft: so entstand der Vokalgesang, die zweyte von den Zephyren, welche die Gebüsche durchsäuselten, von dem Lispeln des Schilfrohrs an Flüssen und Bächen, und sogar von den summenden Insekten in den Lüften: daher die Erfindung musikalischer Instrumente und folglich Instrumentalmusik. Der Gesang kam uns von oben, oder, wie Chateaubriand (*Genie du christianisme* pag. 3. Tom. 2.) sich ausdrückt, „von den Engeln, und die Quelle unserer Concerte ruht in unserer Brust:“ nämlich die Musik wurzelt in unserm Innern, sonst würden wir bey allem Geplätscher und Gesäusel uns wohl nie zur Kenntniss einer Terze erhoben haben.

Was die Musik dem Egypter, Hebräer und Hellenen war, brauchen wir nicht anzuführen. Wenig kam sie bey den Römern, dem stolzen, an das Stöhnen sterbender Gladiatoren gewöhnten Volke zu Ehren. Sie wurde als Mitschuldige der Unthaten und blutigen Thorheiten eines Caligula und Nero verbannt — jenes histrionische Gesindel und Alexandrinische Gefolge nämlich, welches Letzteren auf seinen Kunstzügen begleiten und applaudiren musste, wie man diess im 20sten Kapitel des *Suetonischen Nero* ersehen kann. Eine Kunst lässt sich wohl unterdrücken, aber nicht verbannen. —

Alle Sekten werden durch das Unglück geläutert. Schüchtern wagte sich die Geächtete in die geheimen Versammlungen der ersten Christen, tröstete, ermunterte. Erst Bischof Ambros wies ihr wieder einen Platz unter den Künsten an, und

gab ihr eine Constitution fixe — d. i. er führte eine Art psalmodischen Gesanges in seiner Kathedrale zu Mailand ein. — Er liess ihr den alten Rhythmus, dessen Papst Gregor der Grosse, wie sein durch pontifikalische Edikte geheiligtes und unantastbar gemachtes Choralbuch erweiset, sie wieder beraubet. — Sonach wäre er es, welcher die bis auf Scarlatti's Zeiten in der Tonkunst herrschende Barbarey sanctionirt hätte; denn ohne Rhythmus, ohne Metrum kein ästhetischer Gesang, keine Melodie. Aber wie ist wohl die in neuern Schriften so oft vorkommende, nie klar ausgesprochene Behauptung eines durch Ambros constituirten rhythmischen Gesanges zu verstehen? Diese in den christlichen Tempeln und Gemeinden eingeführten Gesänge waren ja dem Chor griechischer und lateinischer Theater abgeborgt: eine Erscheinung, die uns gar nicht befremden kann, da sie auch in den neuesten Zeiten, wo Fürsten Kapellmeister besolden, wozu den armen christlichen Gemeinden die Fonds fehlten, häufig genug vorkömmt. Nun aber hatte die griechische Musik, wie offenbar, keinen Takt, und nur die jeder Wortsylbe inhärirende absolute Länge oder Kürze bestimmte das Zeitmass ihres Gesanges. Hatte demnach Bischof Ambros hellenischen Melodieen lateinische Prosa oder auch Verse untergelegt, wie konnte er wohl den alten Rhythmus beybehalten haben? Die Tonsysteme der Egypter und Griechen sind in vielen sogenannten Musikgeschichten erläutert, Guido's Solmisation erklärt, in die Harmoniegebäude eines Rameau und Tartini Licht gebracht: aber wer hat uns bisher diesen Rhythmus in Tönen, dieses Musikmetrum, dieses Melodiewesen, wie es unter dem Menschengeschlecht so wunderbar sich herausbildete, und sein politisches, so wie sein poetisches Daseyn umschlang, auch nur in schwachen Umrissen angedeutet? Aeltere Geschichte der Musik ist wohl nichts anders, als Geschichte der christlichen Kirchenmusik; zu allem andern fehlen uns die Belege, und müssen wohl fehlen; denn die alten Nationallieder wurden nicht in Noten gebracht, und ist auch etwas auf uns gekommen, so ist doch die Schönheit dieses alten Sprachenrhythmus, sey er pindarisch oder ossianisch, denn die Töne blos subordinirt waren, uns, was man auch in Schulen davon träumen mag, völlig unverständlich und durchaus ungenießbar. Es mussten sich aus der Vermischung der Völker erst neuere Sprachen ohne bestimmte Prosodie erzeugen, ehe die Tonkunst mit eigenem Rhythmus, eigenem Metrum, worüber sich geschichtlich und didaktisch etwas herausbringen lässt, auftreten konnte. Bis dahin wäre Geschichte des musikalischen Rhythmus blos Geschichte der rhythmischen Sprache, begleitet von wenigen ihr angefügten Tönen, welche zu erläutern wohl Niemand die Lust in sich fühlen wird.

Die Muse — wir fahren in unserer geschichtlichen Erzählung fort — hatte sich nun zur christlichen Priesterin umgestaltet; damit waren jedoch ihre kläglichen Geschicke, ihr Erdenwallen noch nicht vollendet. Die Keusche musste sich einen entweihenden Umgang gefallen lassen mit jenen Barbaren, welche, aus den Tannenwäldern des rauhen Nordens entsprossen, wie ein Waldstrom das noch zum Theil civilisirte Römer-Reich überschwemmten und jede schönere Pflanze entwurzelt mit sich fortrissen. Sie musste es geschehen lassen, dass ihre sanfteren Gesangsweisen zertrümmert und dem rohen teutonischen Steine mit eiserner Hand angezwängt wurden. — Aber hatten diese Naturmenschen denn nicht mehr ihre eigenen Bardiete? Freylich, es war lange seit Tacitus, und die Barbaren wollten einmal auch in fremden Weisen singen. —

Aber auch dabey blieb es nicht. Die Vandalen zerstörten den mosarabischen Gesang in Spanien, die Franken den lateinischen in Gallien, und die Gothen würden es in Italien nicht besser gemacht haben, wenn nicht einer ihrer Könige, Theodorich, den man Gross nennen könnte, wenn er nicht eben den eifrigsten Erhalter und Lehrer der Kunst, Boethius, hätte hinrichten lassen, ihre Altäre zu erhalten bedacht gewesen wäre.

Regenten, Lenker der Staaten — wir überlassen dem edlen Verfasser den Erweis — sind mehr, als gewöhnliche Menschen, einer gewissen Langeweile unterworfen; so entsteht in ihnen das Bedürfniss der Musik. Der fränkische Klovis, der Eroberer, erbittet sich vom König Theodorich einen italienischen Sänger. Man schickt ihm den Acorète*),

*) Hier ist etwas Menschliches mit untergelaufen. Schlummert doch manchmal sogar der gute Homer. Acorète ist kein eigener Name. Die Sache verhält sich wie folgt: Hlodowich, (Clovis, Clodovaeus) der Frankenkönig, hatte von den Tafelmusiken des Königs Theodorich in Ravenna gehört und ihn ersucht, ihm einen seiner Künstler zu überlassen. Theodorich wendet sich deswegen an den kunstverständigen Boethius, mit dem freundlichem Auftrag, einen Citharoedus, Zither-

und von dieser Zeit an blieb Italien die Gesangslehrerin für das übrige Europa, — welches dann unter gewissen Einschränkungen nicht in Abrede gestellt werden kann.

Im achten Jahrhunderte wurde unter Pipin die Orgel in Frankreich eingeführt. Der Gesang verbindet sich mit seinem treuen Gefährten, dem Instrument. Es zeigt sich der Keim der neuen europäischen Musik. Und so wurde schon jetzt Vieles gewirkt. Bey Anhören des Tempelgesanges entfielen die Mordäxte den Händen der Barbaren, die keuschen Töne junger gottgeweihter Jungfrauen mässigten ihre wilden Begierden, und die feyerlichen Hymnen junger Kleriker stimmten das Vandalenherz zu den sanften Gefühlen der Menschlichkeit und Religion,

Lange musste man jedoch in dieser Kindheit der Kunst verweilen. Die schroffe Scala des griechischen Systemes, an welches man sich noch halten musste, diese Tetrachorde, dieses Hypaton und Meson, waren eiserne Riegel für den Tonsinn, der Besseres ahnete, aber noch nicht sich zu entfesseln vermochte. Man fühlte sich von allen Seiten beengt. Die Schrift, welche den Ton bezeichnen sollte, war noch zu arm, zu hieroglyphisch. Gelehrte Bischöfe, fleissige Mönche, ja sogar fromme Anachoreten widmeten ihre Musse musikalischen Untersuchungen, bauten Monochorde, berechneten Intervalle und versuchten Accorde. Eine didaktische Basis musste gelegt, der harte Kern von allen Seiten gepfleget werden, wollte man ihm eine süsse Frucht entlocken.

Ein grosser Genius, geeignet diese neblichte Kunstregion zu erleuchten, der Benediktiner Guido aus Arezzo, trat auf. Wie später Neuton (ist wohl zu viel gesagt!) die physischen, fixirte er die Gesetze des Tones. Aber sieben Töne und nur sechs Sylben, um sie mit dem Geiste festzuhalten? denn unglücklicher Weise bildete die Johann'sche Hymne in Ut queant laxis, eine sechszeilige Strofe, und man verwickelte sich wegen B und H in neue Dornen.

Indess war Europa etwas aus seinem langen Geistesschlummer erwacht. Die Adelichen, bisher gewohnt, aus Rach- und Plünderungssucht sich zu morden, erstachen sich nunmehr einander aus Ehrgefühl auf Turnieren. Der Reitersmann wurde zum Ritter. Syriens Sonne erwärmte des Europäers frostige Gefühle; er sah dort Wunder, andere Menschen, andere Pflanzen. Sogar der wilde Geschlechtstrieb wurde auf Liebeshöfen dem Rittergesetze unterworfen. So konnte die Muse wieder im Leben erscheinen. Sie besuchte bald den Feudalherrn auf seiner Burg, stieg von da zu dem Meierhof des Villano herab, und begrüsste das Mädchen der Minne mit ihrem Schäfer unter einem Dache von Stroh. Troubadours und Minstrels, Minne- und Meistersänger durchzogen Frankreichs und Englands Ebenen, so wie Deutschlands Städte und Gauen. Die sinnreiche Sirvente, die rührende Romanze, die muntere Ballade, Elegieen, Idyllen und Vaudeville ergötzten und rührten den Lehensmann und Bürger; denn neuere Sprachen hatten aus dem Stamme der altromanischen hervorgetrieben, auch die Deutsche — müssen wir hinzufügen, — auf eigenen bisher dürren Aesten Laub und Blüthen zum Vorschein gebracht. Und Poesie und Musik sind sich so innig verschwistert, dass nur die Achtung der Einen die Aufnahme der Andern sichern kann. Sänger aus dem heiligen Lande zurückkehrend, verbanden sich mit Sängern und Virtuosen des Mutterlandes. Sie gaben Schauspiele mit Gesang, und so gründeten diese christlichen Thespiden, durch ihre Passionsspiele und Mysterien, angestaunt von Frankreich und Deutschland, und selbst bewundert von den Volksstämmen

---

Harfenspieler (einige Angaben lesen Acharoedus, woraus obiges Acorète) zu wählen, den geschicktesten unter den Jetztlebenden, einen Künstler, der Etwas eines Orpheus würdiges zu leisten vermöge, um die rohen Herzen (fera corda) der Barbaren (Heiden, Gentiles, so nennt der feiner gebildete Ostrogothe den Franken) zu besänftigen.

(4o. Brief des 2ten Buches, genannt Variarum, von Cassiodor, Venezianer Ausgabe seiner Werke 1729. Tom. 1. pag. 35.) In einem andern Schreiben Theodorich's an den König Klovis, hier mit Ludwin ausgedrückt, selbst (es ist der 41. Brief desselben Buches, ungefähr vom Jahr 508,) wünscht er ihm Glück zu einem erfochtenen Siege und rathet in Zukunft zur Mässigung. Der Citharoedus hat, wie es scheint, das k. Schreiben selbst überbracht. Dass selbiger eigentlich Sänger gewesen, der sich auf der Zither oder Harfe zum Gesange accompagnirt, wird aus der Stelle, die wir wörtlich übertragen, klar. „Zugleich wählten wir," so schliesst Theodorich den Brief, „einen in seiner Kunst wohlerfahrenen Zitherschläger, wie ihr Einen von Uns erbeten. Er wird mit Mund und Händen in zusammenklingender Stimme singen und mag somit den Ruhm Eurer Macht ergötzen". (Ore manibusque consona voce cantando gloriam vestrae potestatis oblectet).

Italiens; sie gründeten — die Oper, das erste dem europäischen Mittelalter entsprungene Kunstspiel, nur — wir glauben unsere trübern Ahnungen nicht verbergen zu dürfen — in seiner Ausbildung weit hinter der Tragödie und Komödie als dichterisches Produkt zurückgeblieben, und vielleicht des zu fest gewurzelten Missbrauches wegen leider! keines ächt dramatischen Schwunges mehr empfänglich!

Während der Kämpfe der Gibellinen und Guelfen, der bürgerlichen Kriege in Frankreich, des ehrgeitzigen Strebens europäischer Mächte um die Oberherrschaft Italiens, der unmenschlichen Vernichtungen harmloser Indianischer Stämme durch die Spanier, der parlamentarischen Zwiste und Handlungsspeculationen der Britten erstanden, wo man es am wenigsten erwartete, rüstige Notenkünstler — wir unterscheiden sie durch diese Benennung von ächten Componisten mit dem Gottesfunken im Busen, und verstehen darunter jene herkulischen Fugen- und Canonschmiede des funfzehnten, so wie die winzigen Cavaletten- und Strettafabrikanten des 19ten Jahrhunderts. — Als kühne Paracelse legten diese Kunstmänner die Harmonie in den Schmelztiegel ihrer gelehrten Experimente, um den musikalischen Stein der Weisen aufzufinden. Bücher schrieben sie nicht, weder Brossard noch Burney konnten auch nur eine Abhandlung in flamländischer oder niederländischer Sprache, denn von den niederländischen Harmonisten ist hier die Rede, auffinden *).

Und so musste es auch geschehen, das Terrain vorerst gelichtet, alle Versuche gewagt, alle mathematischen Grübeleyen abgethan, und die Kunst durch ihren Missbrauch der Fessel entledigt werden.

Hohe Celebrität hatten diese niederländischen Kraftmänner sich erworben. Tinctor, von dem Königlichen Alphons, Willaert, von der meergebietenden Republik gerufen, übertrugen ihre Lehre nach Neapel und Venedig, sie bildeten selbst **) den hochsinnigen Palästrina. Das bis zum Keimen überfüllte Körnchen war in gesegneten Boden gelegt, die schöne Sonne, die sanften Lüfte des hesperischen Südens pflegten es liebevoll. Dante und Petrarca waren der Erde enthoben; noch lebte Ariost, und lebensmüde schleppte der unglückliche Tasso seine Tage hin. Angelo und Rafael glänzten in ihren ewigen Werken. Endlich — und die Göttin der Töne erscheint in ihrer Schöne überall erst spät — berührten Apollo's Scepter, und Armidens *) Zauberstab den befeuchteten Boden Italiens, und die herrliche Blume des dramatischen Gesanges sprosste wunderbar zuerst in Neapel hervor.

So weit die Einleitung des Herrn Verfassers, den wir im Auszuge oft bis auf seine eigenen Worte gefolgt sind.

*) Aber der berühmte Tinctor! schrieb er nicht Vieles? freylich im Latein, der damaligen Welt- und Gelehrtensprache.

**) Goudimel nämlich.

*) Aber wie verirrt denn diese irdische Schöne sich hieher?

Nachrichten.

Genf im December. 1823. Ich freue mich, berichten zu können, dass auch für die Musik in Genf der Morgenstern aufzugehen scheint. Sie wissen aus meinen früheren Berichten, in welchem traurigen Zustande sich hier die Kirchen- und Kammermusik bisher befunden hat. Allgemeine und besondere Ursachen trugen dazu bey, dass durchaus nichts Ganzes aufkommen und gedeihen konnte; zu jenen rechne ich die politischen Stürme, durch welche auch dieses Ländchen gehen musste, und die Richtung der Gemüther auf das Staatsinteresse und die Einrichtung der wieder befreyten Stadt; zu diesen die Uneinigkeit, welche unter den hiesigen Künstlern herrschte und jedes Unternehmen erschwerte und vereitelte, den Mangel an Elementarunterricht in Schulen, und gewisse Vorurtheile, welche manche von der thätigen Theilnahme an einem öffentlichen Musikvereine abhielt. Doch Dank sey gesagt der grossen Helvetischen Musikgesellschaft und deren letzter Versammlung in Lausanne, Dank einigen freysinnigen und thätigen Männern dieser Stadt: jene Hindernisse sind beseitigt, und schon hat ein Dilettantenverein, der aus mehr als 60 thätigen Mitgliedern besteht, seine dritte Uebung gehalten und sich so zu grössern Leistungen im Fache der Orchestermusik vorzubereiten angefangen. Den Lesern dieser Zeitung wird es vielleicht nicht unangenehm seyn, wenn ich die Einweihungsrede des Genfer Cantonal-Vereins für Musik, welche der Präsident der Gesellschaft, Hr. Professor Pictet,

am dritten November, als am ersten Versammlungstage des Liebhabervereins im Saale des hiesigen Museums sprach, in's Deutsche übergetragen, hier mittheile. Ich fühle mich um so mehr zu dieser wörtlichen Mittheilung jener anziehenden Rede bewogen, da sie den Geist, in welchem dieser Verein begonnen, die Ursachen, die zu seiner Entstehung mitgewirkt haben, und die Constitution desselben in wenigen, aber bestimmten Zügen darstellt.

Rede des Herrn Professors Pictet bey der ersten Vereinigung der Musikgesellschaft in Genf den 5. November 1823.

Hochgeehrteste Herren,

Sie theilen gewiss alle mit mir das Gefühl, das mich in diesem Augenblicke ergreift und das Wort nehmen heisst. Der Musikverein, dessen Einweihung wir heute vornehmen, eine Gesellschaft, unter dem Panier der Harmonie gebildet, lag seit langer Zeit in Ihren Gedanken und Wünschen, davon zeugt die Schnelligkeit, mit welcher sie gleichsam aus dem Stegreif gebildet worden ist. Aber viele Jahre lang bestand sie nur in der Hoffnung; heute wird diese Hoffnung zur Wirklichkeit. Mehr als neunzig Musikliebhaber haben die Verpflichtung unterschrieben, dass sie drey Jahre lang mit ihrem Eifer, ihrem Talente und ihren Geldbeyträgen zur Bildung und Unterhaltung einer Genfer Musikgesellschaft mitwirken wollen, und wir dürfen hoffen, dass diese Zahl der Theilnehmer sich noch vergrössern werde. Die Gesellschaft hat sich nach Gesetzen (réglement) gebildet, die Ihnen sogleich im Auszuge mitgetheilt werden sollen; sie hat sich eine gewisse Anzahl Frauen und ausgezeichneter Künstler als Ehrenmitglieder beygesellt, welche geneigt sind, sie unentgeldlich durch ihre Talente zu verschönern und dieser Beytritt (devouement) ist gewiss eine sehr glückliche Vorbedeutung.

Aber vielleicht möchte man aus der Vergangenheit, aus dem langen Schlummer der Musik in Genf, einigen Grund gegen den glücklichen Fortgang der Gesellschaft herzuleiten geneigt seyn. Ich eile, diese Besorgniss durch Thatsachen zu widerlegen.

Vor funfzig Jahren bestanden in Genf, ob es gleich nicht so reich, nicht so ruhig, nicht so glücklich war als jetzt, jeden Winter nicht etwa nur eins, sondern zwey Subscriptions-Concerte die Woche: das eine im Rathhause, das andere in der untern Strasse, wo Musikliebhaber und Frauen es sich zum Vergnügen und, ich möchte sagen, zur Pflicht machten, durch ihre Talente mitzuwirken. Künstler, wie Pugnani, Viotti, Jarnowick, die ersten Sängerinnen Italiens, eine Podi, Mara, Amantini, achteten es sich zur Ehre, sich in Genf hören zu lassen, und fanden hier ein Orchester, das im Stande war, sie zu begleiten.

Diess war, ich möchte sagen, der natürliche Zustand Genf's, als unsere politischen Unruhen entraten; die Störung der bürgerlichen Harmonie verscheuchte die musikalische. Wir verloren endlich unsere Unabhängigkeit, und funfzehn Jahre lang hingen die Genfer, fast eben so fremd in Genf, als die Hebräer in ihrem Exil, auch ihre Harfen an die Weiden des Ufers auf.

Seit der Wiederherstellung unserer Freyheit haben einige Musikfreunde beyderley Geschlechts in Privatvereinen das heilige Feuer wieder angezündet und unterhalten. Wir sind in dieser Hinsicht, wie in manchen andern, einer unserer ersten Magistratspersonen *) einen besondern Dank schuldig. Nach dem Muster seines würdigen Vaters hat er durch persönliche Bemühungen und durch Ausdauer wesentlich zur Erhaltung des Geschmacks für Instrumentalmusik beygetragen. Er gewährt uns die Freude, ihn heute an der Spitze der thätigen Mitglieder der Gesellschaft zu sehen, und wir sind ihm dafür unsern aufrichtigen Dank schuldig.

Einige Concerte, die während der Zeit für wohlthätige Zwecke gegeben wurden, beweisen, dass es unserer Stadt keineswegs an Talenten und Mitteln, sondern nur an einem günstigen Anlasse fehlte, um eine musikalische Innung zu bilden.

Dieser Anlass zeigte sich vergangenen Sommer in der Vereinigung der grossen helvetischen Musikgesellschaft in Lausanne. Einige Genfer Musikfreunde waren dazu eingeladen worden und kehrten zurück, durchdrungen von den mannichfältigen, selbst politischen Vortheilen, welche diesen anziehenden Verein auszeichnen. Sie brachten von dort her die schmeichelhaftesten Beweise des Wunsches mit, es möchte sich in Genf eine musikalische Centralgesellschaft bilden, welche die helvetische grosse Gesellschaft vervollständigen und sie, früher oder später, in ihre Mauern aufnehmen könnte.

---

*) Dem Herrn Albrecht Turretini, ehemaligen Syndicus der Republik, der bey diesen Vereinen die erste Violine spielt und ein recht warmer Freund der Musik ist.

stümperhaften Produkts abgerechnet, so viele trift, an denen man entweder verworrene, bis zum auffallendsten Plagiat gehende Nachahmung berühmter Meister oder eine bizarre nichtssagende Künstlichkeit, welche uns vergebens nach einer ästhetischen Idee suchen läßt, aussetzen dürfte. Deshalb war (wie schon gesagt,) zum Theil noch bis auf die dritte Periode die richtige Anwendung der Regeln der Harmonie das einzig nöthige, was zum musikalischen Meisterrechte Anspruch gab und in der angewandten Tonkunst, d. h. in Kirchen- und Theaterstücken sind die *durchaus zweckmäßigen genialischen* Kompositionen, trotz unsrer großen Fruchtbarkeit, nicht sehr schwer zu zählen, wenn wir Graun, Hasse, Mozart, (auch Naumann, Homilius, G. Benda, Hiller, Rolle u. e. a.) ausnehmen — denn Handel und Gluck schrieben nicht für Deutschland, wirkten auch bisher noch nicht allgemein auf deutsche Musik. Mit einem Worte: das Eigenthümliche der deutschen Tonkunst bestand, wenigstens in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts, darin, daß sie mehr als mechanische Kunst bearbeitet wurde, welche nur ergötzt, indem sie zu denken (d. h. zu rechnen) giebt.

Woher nun dies? — Außer den schon erwähnten Ursachen ergeben sich bey genauerer Untersuchung noch folgende. Frankreich und Italien, die überhaupt von jeher Deutschland in der Kultur vorangiengen, thaten es auch in Ansehung der Musik. Die Natur hatte in jenen Gegenden alles gethan, um sie für die Tonkunst zu gewinnen. Klima, Nationalcharakter, Sprache*) und die leichtere Bekanntschaft mit den Reliquien altgriechischer und römischer Kunst und Wissenschaft, alles dieses machte besonders Italien zur natürlichen Heimath der neueren edleren Musik. Diese drang schon im 17ten Jahrhundert nach Deutschland, wo z. B. in Dresden, München u. a. O. italienische Meister den Ton angaben. Sie faßte, trotz allem Sträuben, Wurzel, weil sie sich dem deutschen Geiste in ihrer damaligen Gestalt aneignete, und zwar auf folgende Art. Seit dem allmählichen Erwachen der Wissenschaften und Künste standen diese bis auf die letzte Hälfte des 18ten Jahrhunderts unter der Vormundschaft der *Kirche*, das etwa ausgenommen, was der Luxus der Fürsten für sie that. Dieser Umstand, verbunden mit dem in der Einleitung schon berührten (daß nämlich beym neuen Gange der Kultur die Künste nur zum Verstandesspiel

*) Hierbey eine kleine Vergleichung der *italienischen* mit der *französischen* Musik zur Erläuterung des Einflusses der ersteru auf die deutsche in Absicht des Gesanges und der letztern in Absicht auf Instrumentalmusik (wenigstens in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts). — Der *sinnliche* Reiz der Töne wird durch die Worte gehemmt, denn die Konsonanten dämpfen den Schall. Daß dies so wenig als möglich geschehe, ist Eigenthümlichkeit des *italienischen* Gesanges und wird durch die Menge und Reinheit der Vokale in dieser Sprache erleichtert. Die *französische*, obgleich nicht so gurgelnd wie die deutsche, kann sich doch in Hinsicht auf Sonorität mit der italienischen nicht messen. Sie gehört ferner einer Nation an, die sich gegen jene verhält wie der Witz gegen das Gefühl. Der Italiener möchte gern alles sagen, was er empfindet; der Franzose sagt oft mehr, als er denkt. In den Künsten jenes herrschen die Sinne, in diesen der Verstand vor. Daher hält sich der Italiener beym Gesange mehr an den *Ton*, der Franzose mehr an den *Gedanken*. Daher ist auch der italienische Gesang seiner Natur nach melismatischer, der französische syllabischer (man sehe Lulli und Gluck.) Einen scheinbaren Widerspruch gegen die letztere Behauptung macht der italienische (auch zu uns verpflanzte) *Buffogesang*. Allein dieser läßt sich dadurch heben, daß er ursprünglich zum Kontraste gegen die allzu melismatische Musik (oder, wenn man will, zur Satyre gegen die allzu syllabische) diente, als die Oper aufhörte blos Recitativ zu seyn; daß die biegsame Sprache ihn erleichterte, und daß überhaupt die weise Natur den Italienern die Possirlichkeit zum Gegengifte der Melancholie gab. — In der Instrumentalmusik war und ist der Franzose im Ganzen fertiger, gewandter, künstelnder, der Italiener hat aber dabey mehr Solidität. Wenn dieser *natürliche* Unterschied der französischen und italienischen Musik in neuern Zeiten nicht immer sichtbar war, wenn beyde Nationen ihren musikalischen Geschmack zu tauschen schienen, so rührte das von besondern Ursachen her, deren Erörterung hier zu weitläufig seyn würde.

d. Verf.

Diese Aussicht regte sowohl unsere Lausanner Abgeordneten, als auch diejenigen unter uns auf, denen sie bey der Rückkehr der ersteren gezeigt wurde: der Anstoss war gegeben und wirkte. Ein Ausschuss von fünf Mitgliedern bildete sich aus eigenem Antriebe und berief eine Versammlung der Dilettanten, in welcher man die Grundlage des Musikvereins nach den Grundsätzen der andern Cantonalvereine bestimmte. Die Versammlung berechtigte die Commission, sich bis zur Zahl von eilf Gliedern zu vervollständigen, welche in zwey Abtheilungen zerfallen, wovon die eine die Aufsicht über die Verwaltung, die andere die über die musikalische Aufführung haben soll. Man trug ihr auf, eine Verfassung vorzubereiten; zu gleicher Zeit eröffnete man eine Unterzeichnung für die Personen, welche zur Gesellschaft zu gehören wünschten. Man erhielt schnell die nöthige Anzahl, um vorwärts zu schreiten, indem man zugleich die Unterzeichnung offen liess. Endlich ist die Verfassung, vom Ausschusse vorbereitet, in mehreren Sitzungen von der Gesellschaft in Berathung gezogen und genehmigt worden. Die Schnelligkeit dieser Maassregeln, die Leichtigkeit, die man bey der Ausführung gefunden hat, der löbliche Eifer der Künstler, mit welchem sie, unter dem Titel: Ehrenmitglieder, die beschwerliche Function der thätigen übernommen haben, alle diese Anzeigen haben uns bewiesen, wieviel guten Willen und wirkliche Hülfsquellen es unter uns gibt. Ich ersuche den Herrn Secretair, die Verfassung im Auszuge vorzulesen.

Nach dem, was Sie so eben gehört haben, fassen Sie unstreitig den Geist unserer Verfassung. Die Gesellschaft besteht aus zweyerley Mitgliedern, beysteuernden oder wirklichen, und Ehrenmitgliedern. Erstere theilen sich wieder in thätige, welche durch Beyträge und persönlich mitwirken, und nicht thätige, welche nur ihre Beysteuer erlegen. Alle Ehrenmitglieder sind thätige Theilnehmer.

Unsere Versammlungen werden von dreyerley Art seyn: 1) die Proben, denen nur die Spielenden und die Mitglieder des Ausschusses beywohnen können; 2) musikalische Abendunterhaltungen, wo sich die wirklichen und Ehrenmitglieder einfinden können; 3) die eigentlichen Concerte, welche allen Gliedern der Gesellschaft und so vielen Freunden offen stehen werden, als das Lokal zu fassen im Stande seyn wird.

Aber die Concerte können erst ihren Anfang nehmen, nachdem durch eine hinreichende Anzahl Proben das Orchester die Uebereinstimmung und Festigkeit gewonnen hat, die die Uebung allein gewähren kann. Die gute und wünschenswerthe Aufführung der Symphonie insbesondere kann nur durch häufige Wiederholung erreicht werden und durch eine ununterbrochene Aufmerksamkeit auf die Angaben, ich möchte sagen, Eingebungen des Musikdirektors. Die ganze Wirkung der Symphonie beruht in den Contrasten, in dem Helldunkel der Melodie, mit einem Worte: in dem nach dem Geiste des Tonsetzers vertheilten Forte und piano; besser ist es, diese im Anfange zu übertreiben als gar nicht zu beachten.

Ausserdem nehme ich mir die Freyheit, die Herren Mitglieder des musikalischen Ausschusstheils zu bitten, sie möchten doch bey Ausübung ihrer Functionen, besonders in der ersten Zeit, eingedenk bleiben, dass das Orchester grösstentheils aus Liebhabern von ungleichen Fähigkeiten besteht, welche zu grosse Schwierigkeiten abschrecken würden, oder die sie doch schlecht ausführen würden. Wir müssen unsere musikalischen Abendunterhaltungen lange Zeit als eine Schule der Instrumentalmusik und die Spielenden als Zöglinge betrachten, die nur stufenweise gebildet werden können. In eben der Rücksicht ersuche ich den Herrn Musikdirektor, die Dilettanten in Beziehung auf die Schnelligkeit der Tempos zu schonen, welche die Ausführung noch schwieriger macht und sie in Verwirrung bringen könnte.

Ich brauche wohl nicht die unbedingte Fügung der Spielenden unter die Leitung des Musikdirektors zu empfehlen. Ein Orchester ist eine Truppe unter den Waffen, es muss durchaus gehorsam seyn, wie jene.

Ich schliesse, m. H. indem ich Ihre Aufmerksamkeit noch auf eine Voraussetzung richte, die ich wesentlich, ja radikal für die thätigen Mitglieder dieser Gesellschaft nennen kann, und deren Erfüllung glücklicherweise einzig und allein von Ihnen abhängt, so verschieden auch sonst die Talente abgestuft seyn mögen; ich meyne nämlich die Pünktlichkeit und Bestimmtheit des Eintreffens und Theilnehmens. Man hat diess zwar durch eine Geldstrafe zu befördern gesucht, aber man muss sich diess zur Gewissenssache machen und bedenken, dass Ein Mitglied, welches aussenbleibt, ohne davon Nachricht gegeben zu haben, oder, welches spät

ankommt, durch diesen einzigen Fehler die ganze Vereinigung stört, d. h. dass es, wenn funfzig Spielende da sind, den andern 49 schadet, ohne das böse Beyspiel zu rechnen, das es giebt. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Herren Theilnehmer zur rechten Zeit ankämen, sich in den anstossenden Saal verfügten, sich da nach der Violine oder dem Horn einstimmten und dann an ihre Nummer im Orchester träten, ohne die Präludien zu machen, welche das Ohr ermüden und die Wirkung des ersten Bogenstriches schwächen.

Wir nähern uns diesem Bogenstriche. Möchte er das Signal des langen dauernden Glückes der Gesellschaft seyn!

Kaum war der Beyfall, welchen diese Rede erregt hatte, verklungen, als Hr. Schenker d. ältere, Musikdirector, das Zeichen zum Anfange der prachtvollen Paukensymphonie von Haydn gab; die Pauken wirbelten, die Bässe begannen ihren geheimnissvollen Zug und das heitere, alle Herzen erhebende Thema des ersten Satzes wurde mit rühmlicher Kraft und Haltung durchgeführt. In dem Andante zeichnete sich Hr. Hänsel, der erste Geiger dieser Stadt, durch seinen energischen und brillanten Vortrag der ersten Variation aus. Man hat diesem recht wackern und eifrigen Künstler mit Recht die erste Stelle unter den ersten Violinen gegeben. Man spielte diesen Abend drey Symphonieen, die eben genannte von Haydn, eine von Beethoven, und eine von Mozart. Man hätte Wunder verlangen müssen, wenn man nicht darauf hätte gefasst seyn wollen, dass die Ausführung zuweilen schwanken, und Manches gar nicht oder doch nur schwach, Anderes und zwar das Meiste viel zu stark ausgedrückt werden würde. Diess geschah denn auch, aber einige kräftige Fusstritte des unerschütterlichen Direktors brachten alles wieder in's rechte Gleis. In der That musste dieser erste Versuch einer Menge, zum Theil ziemlich schwacher Liebhaber, die nie zusammengespielt hatten, als sehr gelungen angesehen werden.

Drey Montage nach einander hat man nun dieselben Studien zum Theil an denselben Musikstücken fortgesetzt, und gegen 60 Dilettanten haben sich jedesmal im Saale des Museums zu diesem Zwecke von 6 — 8 Uhr Abends eingefunden. Jetzt beschäftigt man sich besonders mit Einrichtung des Gesanges und mit Aufsuchung eines Lokals, was allerdings in einer so bevölkerten Stadt, der es an grossen Sälen mangelt, nicht leicht ist. So weit über den neu errichteten Musikverein in Genf, der zu den besten Hoffnungen für das Aufblühen der Musik in dieser Stadt berechtigt.

Nicht minder bedeutend und einflussreich sind die Gesangschulen, welche diesen Herbst in mehreren öffentlichen Anstalten gegründet worden sind, und die den Kern des musikalischen Lebens, den Kirchengesang zu verbessern streben. Doch davon künftig.

Kurze Anzeige.

Grand Quintetto, comp. par le Prince Louis Ferdinand de Prusse, arrangé pour le Pianoforte par F. Mockwitz. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diess grosse, kräftige und feurige Quintett, das nur im Verhältniss seiner Theile gegen einander nicht symmetrisch genug ausgeführt ist, (der geistvolle, leidenschaftliche Prinz jagte in der Composition und im Klavierspiel, wie zu Pferde, oftmals über die Linie hinaus.) erschien in demselben Verlage und ist, erinnern wir uns recht, das erste grosse Meisterstück, wodurch er seinen Ruf als Compositeur begründete und mithin verbreitete. Wahrscheinlich ist es den meisten Freunden ausgezeichneter Kammermusik bekannt. Es besteht aus einem pathetischen, feurigen Allegro aus C moll, das hier bis Seite 16 reicht; einer sogenannten Menuet, Allegretto, aus Es dur, mit dem Trio aus As dur, beyde heiter, nur diess mehr sanft und zart; einem angenehmen Andante mit Variationen, aus As dur, und einem heitern, humoristischen Rondo aus C moll, 14 Seiten lang. So wie das Werk hier, mit Geschicklichkeit arrangirt, erscheint, kann es als eine grosse Bravour-Sonate für sehr fertige und energische Pianofortespieler angesehen werden und wird diesen gewiss willkommen seyn. Beschäftigt werden sie zur Genüge.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. Nº. 6. 1824.

Die Kraft der Musik.

Wenn in der Schwermuth dunklen Hainen
Auf Trümmern der Vergangenheit
Mein Auge weilt, getrübt vom Weinen,
Die Seele wogt in Lust und Leid:
Wer senkt mit süssen Zaubertönen
Beruhigung mir in das Herz?
Wer webt den holden Kranz des Schönen
Um meine Leiden, meinen Schmerz?

Du bist es, heilige Musik!
Ich höre deine sanften Lieder,
Und neuer Muth erhebt mich wieder
Und heitert meinen Thränenblick.

Wenn in der Freude raschem Fluge
Entfesselt sich der Geist bewegt,
Und, folgend dem verwandten Zuge,
Der Puls des Lebens schneller schlägt:
Wer tritt herzu mit Wonnegrüssen?
Und weiht die Brust zum Götterssaal?
Wer schafft die Welt zu Paradiesen?
Die Wirklichkeit zum Ideal?

Du bist es, heilige Musik!
Du stehst dem Fröhlichen zur Seite
Und krönest jede Lebensfreude,
Verdoppelst jedes Erdenglück!

Wenn sich vom Ernst vollbrachter Pflichten
Der Genius ermattet fühlt,
Und seine inn're Glut, zu dichten,
Im Strom der Prosa sich verkühlt:
Wer ist's, die ihn auf schnellen Schwingen
Entführet ins Reich der Phantasie?
Und ihn, entrückt den niedern Dingen,
Versöhnt mit seines Lebens Müh?

Du bist es, heilige Musik!
Du brichst des Lebens enge Schranken
Und wiegst den Müden der Gedanken
In seliger Empfindung Glück!

Wenn Vaterland und Thron und Ehre
Bedroht erzittern der Gefahr;
Schnell sammeln sich die treuen Heere
Hinstürmend auf der Feinde Schaar;
Dem Tode will sich Jeder weihen,
Doch lauscht die Furcht, es stockt das Blut:
Wer fliegt begeisternd durch die Reihen,
Und füllt die Brust mit Heldenmuth?

Du bist es, heilige Musik!
Von deiner Töne Feuerwogen
Wird Tod und Leben fortgezogen,
Und rächend waltet das Geschick!

Wenn in des Tempels weiten Hallen
Andächtig still die Menge kniet;
Das Wort aus Gott, gehört von Allen,
Mit Glaubenskraft das Herz durchglüht:
Wer naht, bewährend die Verkündung,
Mit Lebenshauch aus höh'rer Welt?
Setzt Erd' und Himmel in Verbindung,
Vom Strul der Ewigkeit erhellt?

Du bist es, heilige Musik!
In deinen überirdischen Tönen
Löst sich des Menschen Schmerz und Sehnen,
Und Friede glänzt in seinem Blick!

Wenn einst der Sinne heitres Leben
Im Kampf des Todes untergeht,
Der freie Geist mit freud'gem Beben
Zu neuem Wirken aufersteht
Wer ist's, die aus verworr'nen Träumen
Mit Heimathstönen zu ihm spricht?
Und ihm in unbegreifen Räumen
Den Schimmer zeigt von Gottes Licht?

Du bist es, heilige Musik!
Du führst den Geist, ihn zu verklären,
Hinauf zur Harmonie der Sphären,
Und lächelnd bleibt der Staub zurück!

Christian Schreiber.

Nachrichten.

Dessau. Mai, 1822 bis December 1823. Unsere Hoffnung, nach Vollendung des neuen Concertsaales im Schauspielhause öfter, als bisher, Concertmusik zu hören, hat uns nicht getäuscht. Am 17ten Mai 1822 wurde der neue Saal durch ein öffentliches Concert eingeweiht, dessen zweckmässige Einrichtung, reiche und geschmackvolle Verzierung und Erleuchtung, den nicht geringen Erwartungen, welche wir bey dem Kunstsinn unseres gütigen Herzogs und bey den bewährten Einsichten und dem Geschmacke des Hrn. Baurathes Pozzi davon zu hegen berechtigt waren, nicht nur vollkommen entspricht, sondern dieselben bey weitem übertrifft. Als eine Hauptsache besonders zu rühmen ist, dass sich die Musik darin vortrefflich ausnimmt. Herr Kapellmeister Schneider überraschte uns in diesem Concerte auf sehr angenehme Weise, indem er uns als Thema seiner neuen, für dieses Concert gesetzten, Ouverture unerwartet den *Dessauer Marsch* hören liess. Die meisterhafte Durchführung seines Thema's und die Einwebung so manches schönen Gedankens sichert dem Componisten gewiss den gewohnten allgemeinen Beyfall auch für diese Ouverture, uns aber, in denen das von Vätern auf Enkel fortgeerbte Andenken des Fürsten Leopold noch lebendig sich erhalten hat, erschien sie als eine würdige Hymne auf den energischen Mann, dem wir so vieles Gute verdanken und riss uns zu dem lebhaftesten Enthusiasmus hin. Dieser Ouverture folgte eine Arie aus Haydn's *Schopfung* (Auf starkem Fittich), gesungen von der Kammersängerin Dem. Olivier, dann ein Pianoforteconcert von Mozart (C dur), vorgetragen von Hrn. Kapellmeister Schneider, hierauf eine Arie aus *Così fan tutte*, gesungen von einer Dilettantin, Dem. Heibel; den Beschluss machte Beethoven's herrliche *Sinfonia eroica*.

Schon vorher (am 5ten Mai) hatte die Gegenwart Sr. K. H. des Grossherzogs von Sachsen-Weimar die Veranlassung zu einem Hofconcerte gegeben, in welchem, nach Schneider's Ouverture über das Thema *God save the King*, Dem. Olivier eine Arie von Righini sang, Hr. Kapellmeister Schneider ein Pianoforteconcert von Beethoven, und Hr. Concertmeister Probst ein Adagio und Rondo für die Violine von Spohr vortrugen, worauf mit Beethoven's Symphonie aus D dur beschlossen wurde.

In den Monaten Juni, Juli, September und October gab uns nur die Herzogliche Kapelle sieben Concerte in vierzehntägigen Zwischenräumen. Wir hörten in diesen Concerten Ouverturen von Beethoven (aus *Leonore* und *Fidelio*), B. Romberg, F. Schneider, und Symphonieen von Mozart, Beethoven (*Pastoral-Symphonie*, B dur, F dur), Friedr. Schneider, Ries, Abt Vogler, Probst, und ausserdem Beethoven's Musik zu Göthe's *Egmont* mit poetischer Erläuterung von Mosengeil. Das Orchester bewährte bey der Aufführung dieser Ouverturen und Symphonieen seinen verdienten Ruhm der grössten Präcision, und wir wünschen, dass der Eifer dieses wackern Künstlervereines und die sichtlich in ihm wohnende Liebe zu seiner Kunst sich stets in gleicher Lebendigkeit erhalten mögen. Die in diesen Concerten vorgetragenen Solopartieen des Hrn. Kapellm. Schneider's (Andante mit Variationen vom Prinzen Louis von Preussen und Beethovens schöne Sonate für Pianoforte und Horn, welches letztere Hr. Fuchs vortrug), des Herrn Concertmeisters Probst (*Violinconcert* von Mauer und *Violinconcert* in Form einer Gesangscene von Spohr), des Hrn. Lindner (*Violinconcert* eigener Composition), des Hrn. Fuchs (*Concertino* für das Horn von C. M. v. Weber), des Hrn. Schlotter (*Flötenconcert* von Lindpaintner) und des Hrn. Tausch (*Klarinettconcert* von Krommer) erhielten den verdienten Beyfall; nicht minder auch die des Hrn. Drechsler, der mit einem *Violoncellconcert* von Arnold debütirte und, nach dieser ersten Leistung zu urtheilen, ein recht braver Violoncellist zu werden verspricht. Ein *Oboeconcert* von Krommer, welches Hr. Lorenz blies, wurde etwas lau aufgenommen, obgleich die Leistungen des Hrn. Lorenz alles Lob verdienten. Es ist aber eine bekannte Erscheinung, dass die Oboe in längern Concertsätzen überhaupt nicht leicht allgemein gefällt, dass vielmehr dieses Instrument nur im Contraste mit der Fülle, in kurzen Solosätzen der grossen Orchesterstücke seine Triumphe feyert. Das letzte dieser Concerte liess uns auch Mozart's herrliche Hymne: „Ob fürchterlich tobend" etc. wieder einmal hören.

Ausserdem gaben einige fremde Künstler in dieser Zeit Concert und zwar am 9ten Juli unser Landsmann, Hr. Keller, Mitglied der Fürstlich Fürstenbergischen Kapelle. Es freute uns, dass dieser wackere Künstler weniger durch Ueberwindung grosser Schwierigkeiten, als durch die mög-

lichste Vollendung in Ausbildung des Tones zu glänzen sucht, und auf diese Weise die eigenthümlichen Vorzüge seines Instrumentes zu würdigen versteht. Am 6ten October gab Hr. And. Schunke aus Berlin mit seinen beyden ältesten Söhnen Concert auf dem Waldhorne. Die Söhne zeigten viel Talent, und Hr. Schunke brachte in einem Quartette von Abr. Schneider für drey gewöhnliche Waldhörner und ein chromatisches Waldhorn auf diesem letzteren ungemeine Wirkung hervor. Auch Hr. Kapellmeister Hermbstädt liess uns im November in einem Concerte und Variationen von Spohr seine vollendete Kunst bewundern. In diesem Concerte hatten wir das leider nur zu seltene Vergnügen, den Talenten der Fr. B. M., einer Dilettantin, in einer Scene und Arie von Rossini und einigen Liedern, die vom Hrn. Kapellm. Hermstedt mit der Klarinette frey begleitet wurden, öffentlich zu huldigen.

Im Fache der Vokalmusik verschaffte uns des Hrn. Kapellmeisters Schneider reger Eifer für religiöse Musik manchen schönen Genuss. Am 5ten Juli 1822 wurde in der hiesigen Schlosskirche Schneider's *Weltgericht*, und zwar ohne fremde Hülfe, aufgeführt. Das zahlreiche Sänger- und Orchesterpersonal betiferte sich bey dieser Aufführung ganz besonders, durch die grösste Präcision seinen würdigen Meister zu ehren. — Vom Singechore hörten wir wöchentlich Sonntags oder Sonnabends Choräle, Motetten, Hymnen, Chöre u. s. w. von den vorzüglichsten Meistern, und wir freuten uns, aus den Fortschritten dieses Institutes zu erkennen, dass der Eifer des Hrn. Kapellmeisters Schneider für die Ausbildung desselben durch erwünschten Erfolg belohnt wird. — Auch die Sing-Akademie bekundete die fleissige und erfolgreiche Fortsetzung ihrer Uebungen durch die Aufführung des *Alexanderfestes* von Händel und der *Schöpfung* von Haydn vor einem Zirkel von Musikfreunden im Concertsaale.

Dagegen gewährte uns das Theater in diesem Jahre nur höchst mässige Freuden. Die Gesellschaft des Hrn. Gerstel, welche in den Monaten November bis März mehrere Opern gab, bewegte sich, einzelne Partieen ausgenommen, höchstens innerhalb der Grenzen der Mittelmässigkeit. Am besten gelangen die Vorstellungen des *Freyschütz*, der in kurzer Zeit achtmal gegeben wurde. Wir müssen jedoch den lauten Beyfall, den diese Oper auch hier fand, hauptsächlich auf Rechnung des genialen Componisten, des vortrefflichen Orchesters und der zu dieser Oper gemalten, sehr schönen Decorationen schreiben.

Im Sommer 1823 wurde ein Concert-Abonnement eingerichtet, welches allgemeine Theilnahme fand. In diesen Concerten, deren bis zu Ende dieses Jahres sechzehn stattfanden, in dem Concerte, welches uns Hr. Kapellmeister Schneider zum Pfingstfeste gab, und in einem, durch die glückliche Rückkehr des Herzogs und der Herzogin aus dem Emser Bade veranlassten Concerte hörten wir viele der vorzüglichsten Symphonieen und Ouverturen, auch eine neue noch nicht im Druck erschienene Ouverture von F. Schneider (C moll, eine gediegene, vortreffliche Composition). Eine angenehme Abwechselung war es, dass in dreyen dieser Concerte, die gewöhnlich mit einer grossen Symphonie beschlossen werden, anstatt derselben Beethovens Sextett, Mozart's Hymne: „Gottheit, Dir sey Preis und Ehre", und das Chor: „Hört das laute Getön", aus Haydn's *Jahreszeiten* gegeben wurden.

Die in diesen Concerten vorgetragenen Solopartieen des Hrn. Kapellmeisters Schneider, Hrn. Concertmeisters Probst und der Herren Lindner, Schlotter, Fuchs, Tausch, Lorenz I. und Drechsler erhielten den verdienten Beyfall. Mit Vergnügen sahen wir auch zwey jüngere Brüder des Herrn Lorenz, den einen als Klarinettisten und den andern als Fagottisten, auftreten, an welchen das Orchester sehr gute Acquisitionen gemacht hat, indem vorzüglich Hr. Lorenz II. in einem *Klarinett-Concerte* von Crusell und später in einem *Concerte* von Spohr Ausgezeichnetes leistete. Eine Dilettantin, Frau Baurathin Pozzi, trug ein *Pianoforteconcert* von Eberl mit bedeutender Fertigkeit und angenehmem Anschlag vor. Ein anderer Dilettant, Hr. Franke, sang recht brav Recitativ und Arie: Nein länger trag' ich nicht, aus dem *Freyschütz*. Möchten doch mehrere unserer kunstfertigen Dilettanten ihrem Beyspiele folgen! Von fremden Künstlern traten in diesen Concerten Hr. Löwenthal aus Ludwigslust, der mit Fertigkeit und Geschmack ein *Rondo* von Hummel auf dem Pianoforte vortrug, und Hr. Gerke auf, dessen Leistungen zu den grössten Erwartungen berechtigen. — Ausserdem gab Hr. Fr. Bode, Grossherzogl. Mecklenburg-Schwerin'scher Kammermusikus, am 19. November ein Concert, in welchem er ein *Concertino* für Waldhorn von Richter und ein *Adagio* und *Rondo* von Masseneau mit vieler Kunstfertigkeit, vorzüglich

in Ausbildung des Tones, vortrug. Die rühmlichst bekannte Klavierspielerin, Mad. Szymanowska, spielte am 11ten November vor der Herzoglichen Familie, liess sich aber nicht öffentlich hören.

Hr. Kapellmeister Schneider hat ein grosses Oratorium vollendet: *Die Sündfluth*, in drey Abtheilungen, Text von Groothe, zur nächsten Versammlung des niederrheinischen Musikvereines bestimmt, von welchem es am ersten Pfingstfeyertage dieses Jahres, wahrscheinlich unter Hrn. Kapellmeisters Schneider eigener Direction, aufgeführt werden wird.

Mailand. Der hier zu Lande in theatralischer Hinsicht so merkwürdige S. Stefano-Tag ist vorübergegangen, doch kann ich noch nichts erhebliches berichten. Die für diesen Tag bestimmte neue Oper konnte wegen Krankheit der Sigra. Mariani nicht gegeben werden, weshalb man Rossini's *Zoraide* wiederholen musste. Wahrscheinlich wird mein nächster Bericht reichhaltiger seyn können, denn wenigstens Oberitalien lässt diesen Karneval mehrere neue Opern componiren (Venedig 5, Mailand 2, Turin 2, Parma und Genua, jede Stadt eine). Was noch vom verwichenen Herbste nachzuholen ist, besteht in folgendem.

Im September gab man auf der Scala: *Quanti casi in un sol giorno, ossiano gli Assassini*, eine sehr alte Farse von Trento, zum ersten und letzten Male, welches Schicksal sie gewiss nicht verdiente. Im October: *Pamela nubile*, ältere Farse von Generali, die keine gute Aufnahme fand, aber aus Noth, und um doch von einem andern Maestro etwas hören zu lassen, manchmal mit Rossini's *Inganno felice* gegeben wurde. Im November ging endlich der *Tancredi* in die Scene, worin die bereits erwähnte Lorenzani in der Rolle jenes Namens auftrat. Diese Kontraaltistin hat nicht die beste Gesangsmethode, und ihre Stimme ist für unser grosses Theater zu schwach; zuweilen macht sie unangenehme Volaten bis in die Kopfstimme, bey denen man in der höhern Region keinen einzigen Ton unterscheiden kann, und der ganze Lauf endet in einen gewaltigen Schrei. Weit besser hat sich die Morandi ausgezeichnet, die bey ihrer veralteten Stimme doch eine sehr gute Sängerin bleibt. Ein aus der Stunz'schen Oper *Constantino* von der Morandi eingelegtes Duett verschwand gleich aus der Scene. Der Tenorist Mari und Hr. Galli, welcher letzterer erst in der Folge die Rolle des verunglückten Bassisten übernahm, trugen das ihrige zur guten Aufnahme des *Tancredi* bey, in welcher lieblichen Oper man bey aufmerksamer Prüfung die meisten Elemente zu den übrigen Rossini'schen Opern findet.

Vermischte Nachrichten. Bey der am verwichenen 4ten October, dem Namenstage S. M. des Kaisers, in unserm Conservatorium gehaltenen halbjährigen Akademie, erhielt unter andern Hr. Jacob Schäffer aus Tirol den Preis in der Composition. Sieben Mädchen, die sich im schönen Gesange auszeichneten, hatten dieselbe Ehre. — In Bergamo bildete sich verwichenen Herbst eine musikalische Gesellschaft unter dem Namen *Unione filarmonica di Bergamo*, deren Hauptzweck die Vervollkommenung der Musik ist. Simon Mayr ist ihr Stifter und Director, daher sich mit Recht viel Gutes von derselben erwarten lässt. Das nach und nach zu bildende musikalische Archiv ist bereits reichhaltig an Haydn'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen, Romberg'schen, Krommer'schen Symphonieen u. s. w., die wechselweise, so wie alles übrige, prima vista und recht gut in einem eigens dazu bestimmten Lokale wöchentlich am Donnerstage aufgeführt werden. — Der Banquier Jos. Ant. Bridi in Roveredo, der sich als junger Mann zu Wien befand und Mozarts grosser Freund war, auch in den Privatvorstellungen seines *Idomeneo* sang, hat diesem grossen Meister in seinem Garten ein Monument errichten lassen mit der Aufschrift: *Herrscher der Seele durch melodische Denkkraft.* In demselben Garten befindet sich ein Tempel mit folgenden Inschriften:

CHRISTOPHORUS. GLUCCHIUS.
NATIONE. BOHEMICUS.
IN. MODIS. MUSICIS.
VERBO. APTISSIMIS. FACIENDIS.
CLARISSIMUS.
DECESSIT. A. MDCCLXXXVII.

WOLFGANGUS. AMADEUS. MOZARTUS.
SALISBURGENSIS.
QUI. A. SOLA. NATURA.
MUSICE. DOCTUS.
MUSICAE. EST. ARTIS. PRINCEPS.
DECESSIT. A. MDCCLXXXXI.

GEORGIUS. FRIDERICUS. HAENDEL.
MAGDEBURGENSIS.
MUSICAE. ARTIS.
ET. MUSICI. ORGANI. PULSANDI.
INSIGNIS. MAGISTER.
DECESSIT. A. MDCCLVIIII.

ANTONIUS. SACCHINIUS.
DOMO. NEAPOLI.
MUSICES. INSIGNIS. MAGISTER.
MUSICAE. SUAVITATIS. EXEMPLUM.
DECESSIT. A. MDCCLXXXVI.

JOSEPHUS. HAYDENUS.
NATIONE. GERMANUS.
VEL. OB. EJUS. MODOS. MUSICOS.
DE. DEO.-CREANTE.
DEQUE. CHRISTO. IN. CRUCE. LOQUENTE.
TOTO. ORBE. CLARISSIMUS.
DECESSIT. A. MDCCCVIIII.

NICOLAUS. JOMELLUS.
NEAPOLITANUS.
MUSICAE. ARTIS. REPARATOR.
CUI.
GREX. MUSICORUM.
PLURIMUM. SE. DEBERE. FATETUR.
DECESSIT. A. MDCCLXXIIII.

Literarische Notizen. Seit dem April 1823 erscheint in Bologna in jährlichen 30 Supplementen zur dasigen politischen Zeitung ein *Corriere degli spettacoli italiani*, welcher Nachrichten von Opern, Schauspielen, Balletten, ihren Personalen etc., mitunter aber, was bey solchen Zeitschriften oft der Fall ist, manche Unrichtigkeiten enthält.

Seit derselben Zeit erscheint ebenfalls zu Bologna: *Polinnia Europea, ossia Biblioteca universale di musica.* Bologna. Anno I. A spese della Dita Cipriani e Compag. Der ganze Jahrgang soll nach der Ankündigung 50 Bogen in 8. enthalten, wovon alle 14 Tage ein Heft von zwey Bogen erscheint, die Zeitschrift selbst aber in zwey Theile zerfallen, nämlich: Parte storico scientifico — letteraria, und Parte curioso — dilettevole. Der historische Theil beschäftigt sich mit Archäologie, Biographie, Bibliographie; der wissenschaftliche mit Akustik und Mathematik; der philosophische mit der Aesthetik; der moralische mit der Therapeutik; der literarische mit Poesie, Prosa und vermischten Gegenständen (varietà). — Die Parte curioso — dilettevole enthält musikalische Notizen und Anekdoten. Da mir bereits vier Hefte von dieser Allgemeinen musikalischen Bibliothek zu Gesichte kamen, so kann ich Ihre Leser auch mit dem Inhalte derselben bekannt machen, woraus Sie sehr leicht auf den Werth derselben schliessen können.

In der versprochenen allgemeinen Einleitung zu No. 1. des historisch-scientifisch-literarischen Theils lesen wir unter andern, dass, so wie man ehemals stritt, ob Hassen oder Gluck das Primat der dramatischen Musik gebühre, es heut zu Tage mit Rossini und Mayr der Fall ist. — Unter der Rubrik *Akustik* lesen wir einen Auszug des fünften Kapitels des ersten Theils des *Saggio sulla storia generale di matematica di Carlo Bossut, volgarizzata del Prof. Andrea Mazzoni.* Milano, 1802. — Die Rubrik *Estetica* enthält das vierte Kapitel von dem musikalischen Schönen aus dem *Essai sur le beau* des französischen Jesuiten André (bekanntlich schon im Jahre 1741 gedruckt.) — Die erste Nummer der Parte curioso-dilettevole enthält anfänglich einen nichtssagenden Brief, worauf eine ebenfalls nichtssagende Korrespondenz über die Oper zu Bologna folgt. Nun wird mit dem oben angeführten *Corriere degli spettacoli italiani* gefochten und behauptet, dass diese Tänzerin, jener Sänger dahin, und nicht dorthin abgereist sey. — Scuola di musica. — Scuola italiana. — Scuola rossiniana. In diesem Artikel wird bloss erzählt, dass Rossini's Opern allenthalben in Quartetten, Duetten gedruckt und auch in's Französische übersetzt werden. — Abermalige Berichtigung des *Corriere degli spettacoli.* Bücherankündigungen. — Die dritte Nummer enthält die Fortsetzung des obigen Artikels des P. André, sodann Korrespondenznachrichten. Unter der Rubrik *Allemagna* lesen wir aus Klausenburg (welches in Siebenbürgen liegt), dass sich daselbst eine Gesellschaft zur Beförderung des musikalischen Geschmacks gebildet habe. — Die vierte Nummer enthält Korrespondenznachrichten, die aber überhaupt dem Ansehen nach von Personen in der Kunst herrühren, mitunter abgeschmackt, grösstentheils auch mit wenigen Zeilen abgethan.

In Neapel erschien unlängst folgende Schrift: *Selvaggi (Gasparo) Trattato d'armonia, ordinato con nuovo metodo, e corredato di tavole a dichiarazione delle cose in esso esposte.* Napoli, presso Raffaele Miranda 1823, 8. 169 S.

Die vier Hauptabtheilungen der Schrift sind: 1) *Nozioni preliminari*, 2) *sintassi semplice dell' armonia*, 3) *sintassi figurata dell' armonia*, 4) *applicazione generale*. Herr Salvaggi verspricht, nächstens den Auszug eines Manuscripts (*Analisi della corda sonora*) von einem kremoneser Meister, Francesco Bianchi, im Drucke bekannt zu machen.

Bemerkungen.

Alles Schöne, nach dem dein Herz Verlangen trägt, erhältst du einmal im Leben. Du kommst nicht zu spät, du bist nicht zu weit davon entfernt; es kommt zu dir. Wenn es seyn soll, so schickt sich's wohl, dass du nach Rom gelangst und am Charfreytage in der Sixtinischen Kapelle das *Miserere* von Allegri — das *Stabat mater* von Pergolesi zu hören bekommst. Wo nicht — so tröste dich. Sage dir, dass das Weltberühmte vielleicht unter deiner ungeheuern Erwartung bleiben, der ungenügende Eindruck dich nur um so mehr und für's ganze Leben erkälten würde. Frage dich, ob du nicht schon Aehnliches unerwartet anderswo und wann genossen. Namen und Ruhm hängen sich an eine Sache, aber der Geist des Schönen schweift frey in der Welt umher und lässt sich für die Würdigen da und dort nieder.

Eine Erinnerung kommt mir zu Hülfe. Als ein junger Gesell kam ich mit mehreren Gefährten in eine alte katholische Stadt. Es war schon die Zeit der Dämmerung, als wir die Pforten einer Klosterkirche beschritten. Die frommen Väter kamen in langsamem Wandel in den Chor und stimmten nach stillem Gebet einen Gesang an. Ich glaube nicht, dass irgend Etwas einen tiefern, reinern, heiligern Eindruck auf mich gemacht hat, oder je machen wird.

Von grösseren musikalischen Darstellungen fern, am einsamen Orte lebend, hörte ich von Mozarts *Requiem*, schnte mich darnach und meynte wohl, ohne dasselbe zur Ruhe gehen zu müssen. Schnell wandte sich das Geschick, und es traf sich, dass ich es unter eigenem Einüben bis zum Auswendiglernen in mich saugen durfte. So wurden nur Graun, Händel und Gluck.

Und so kann der Mensch im Verlauf seines Lebens oft die erfreuende Bemerkung machen, dass ihm, dem mehr oder weniger an die Scholle gebundenen, in einem unendlich kleinen Kreise sich bewegenden und nährenden, Alles, für was er Sinn hat, wozu er Neigung und Sehnsucht in sich trägt, früher oder später sich nähert, gleichsam als hätte das Schöne keine Rast, bis es sich allen seinen in der weiten Welt umher zerstreuten Verehrern gezeigt hat.

F. L. B.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par J. B. Cramer. Oeuv. 65. Leipzig, au Bureau de musique de Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

J. N. Hummel und J. B. Cramer, beyde in Composition für's Pianoforte und im Spiel desselben so treffliche Meister und beyde doch im Einen wie im Andern so sehr verschieden — haben eine Art freundschaftlicher und öffentlicher Correspondenz mit einander begonnen, nicht durch Briefe, sondern, wie verschiedene grosse Maler vergangener Jahrhunderte, durch von ihnen verfertigte, vorzügliche Arbeiten, die sie einander zusenden und widmen. So widmete Hummel seine letzte grosse Sonate Cramer'n, und dieser erwidert es nun mit der hier genannten. Wir Andern möchten wünschen, dass dieser — Noten-Wechsel, der friedfertiger ist, als mancher unter Gesandten, und bey dem auch sicherer etwas herauskömmt, das Freude gewährt, als bey manchem von diesen, noch lange fortdauerte. Wir würden gewinnen und die Herren nicht verlieren. Ja, diese würden auch gewinnen; wenigstens von folgender Seite. Wenn zwey von Haus aus verschiedene Menschen irgend etwas in Verbindung mit einander oder in Beziehung auf einander thun: so nimmt, selbst ohne dass sie es wollen oder wissen, Einer etwas von dem Andern an, schon im Körperlichen, wie viel mehr im Geistigen, wenn man nämlich bey letzterm mit Bedacht und Antheil verfährt. Wie, wenn ein Choleriker mit einem Melancholiker geht, jener etwas langsamer, dieser etwas schneller schreitet, beym Gespräch jener etwas langsamer, dieser etwas schneller spricht, als sonst, und ohne dass er sich's bestimmt vorzunehmen braucht; so schreibt auch z. B. ein Humorist gewiss weniger springend an seinen Beichtvater, ein Poet weniger in Bildern

und klärer an einen Mathematiker, und ohne dass sie sich's vorzunehmen, ja ohne dass sie nur davon zu wissen nöthig haben. Eben so ist es in Fällen, wie der hier angezeigte, zwischen Künstlern: ohne seine Eigenthümlichkeiten aufzuopfern, nimmt doch auch Einer mehr oder weniger von den Eigenthümlichkeiten des Andern an, er mag es nun mit oder ohne Vorsatz, ja mit oder ohne Bewusstseyn thun. Und das, meynen wir nun eben, ist allemal Gewinn; denn, wie sehr sich auch Einer in seiner Kunst und in seiner Weise, sie zu üben, auszeichne: übt er sie lange Zeit bloss in dieser seiner, bloss in der ihm eigenthümlichen und zur Gewohnheit gewordenen Weise: so wird diese feststehend, d. h. sie wird Manier; und Manier, auch die beste, ist immer Einseitigkeit: Einseitigkeit aber ist nicht nur ein vorgezogener Schlagbaum gegen andere Auswege, sondern mindert auch nach und nach den geistigen Antheil an dem Fortwandeln auf eigenem Pfade.

Billig und anständig enthalten wir uns bey solchen Meistern jeder speciellen Anwendung dieser Betrachtungen. Bloss als Bericht, und zu ihren Gunsten, sey erwähnt, dass jeder von ihnen in diesen beyden Werken — mit oder ohne Wollen und Wissen — seiner Eigenthümlichkeit keineswegs irgend etwas vergeben, aber doch auch der des Andern in Verschiedenem, und zum bedeutenden Vortheil beyder Werke, sich genähert hat. Worin nun aber diess Verschiedene eigentlich bestehe: das empfindet sich leicht, sagt sich aber schwer. Vielleicht könnte man es im Ganzen darauf zurückführen: Hummel hat dort einen gewissen beharrlichen Ernst und eine vierstimmig fortfließende, in allen Stimmen melodische Harmonie, wie beydes Cramer's vorzüglichere Werke auszeichnet, mehr noch als sonst und mehr eben in jener Weise Cr.'s dargelegt: Cramer hat in den Allegrosätzen brillanter als sonst geschrieben, den Figuren meistens eine von Sonstigem abstechendere Form und pikantere Wendung gegeben, und beydes gewissermaassen nach Hummels Art in dessen vorzüglichern Werken. Fragte man uns nun: Ist ihnen das gelungen? so müssten wir antworten: Ganz zuverlässig; aber Hummel'n noch mehr, als Cramer'n, mag nun jener noch gewandtern Geistes seyn oder auch nur die Kunstmittel, selbst die weniger gewohnten, mit mehr Leichtigkeit zu handhaben vermögen. Bey Cr. merkt man, eben wo er auf ihm Neues eingeht, mithin vornämlich in dem grossen ersten Hauptsatze, hin und wieder etwas von Absichtlichkeit, oder wie man es sonst nennt, etwas Gesuchtes. Es versteht sich aber von selbst, dass darum doch das ganze Werk, und auch jener Satz, wahrhaft meisterlich ist und bleibt. Es besteht übrigens aus folgenden Stücken. Einleitung: Grave, hernach in mässig beschleunigteres Tempo, und dann, nochmals beschleunigt, in jenen grossen Satz: Tempo moderato, ma energico, übergehend. Jene ist sehr ernst und feyerlich, und wird aufgeregter, affectvoller: dieser ist ernst und nachdrücklich, dabey aber auch nicht ohne Feuer und Glanz. Ganz vortrefflich aber, und zwar der Erfindung, der Ausführung und dem Ausdrucke nach, finden wir das Adagio maestoso ed espressivo assai; und wie Hummel im ersten Allegro jenes Werks Cramer'n in diesem übertroffen hat, hat Cramer Hummel'n in diesem Adagio sicherlich übertroffen. Das Finale, Allegretto con moto, ist brav und ausgezeichnet, doch mehr in der Ausführung, als in der Erfindung. Die Einleitung hat noch die Ueberschrift: *Les Souvenirs*. Das mag sich wohl auf Verhältnisse beziehen, die wir nicht wissen und nicht zu wissen brauchen. — Das Ganze verlangt tüchtige, und besonders auch in melodisch fortgeführter vierstimmiger Harmonie, so wie im sogenannten Eingreifen der Hände und in andern weniger gewöhnlichen Lagen derselben wohlgeübte Spieler; doch ist es nicht schwerer, als andere der grössten Sonaten Cramer's, z. B. die zur Rückkehr nach London, die sogenannte letzte u. dgl. Dass sie, dem Sinn und Ausdrucke nach, wohl verstanden und diesem Verständniss gemäss sehr sorgsam ausgeführt seyn will, brauchen wir nicht erst zu versichern; denn wenn das schon jede wahrhaft gute Musik verlangt, so verlangt es die Cramersche doppelt — ohngefähr, wie unter der Violinmusik die Spohr'sche.

Kurze Anzeigen.

XII Esercizii per il Violoncello solo, composti da J. J. F. Dotzauer. Op. 54. Parte 2da. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Der als Componist und Violoncelliat vortheilhaft bekannte Verf. liefert hier ein Werkchen, für das ihm diejenigen, die bey schon bedeutender Ge-

schicklichkeit sich ernstlich weiter bilden wollen, zu wahrem Danke verpflichtet sind. Die erste Folge dieser ausgeführten Uebungsstücke kennet der Rec. nicht: aber auch diese zwölf allein enthalten einen Reichthum an wohlgeordnetem Stoff, woran, wer ihn beherrschen lernen und sich zu eigen machen will, lange vollauf zu thun hat. Jeder Satz behauptet, wie das bey guten Uebungsstücken jetzt wieder gebräuchlich geworden ist, den Charakter und die Form, auch hinsichtlich der Figuren, Passagen u. dgl., wie er gleich angefangen hat. Und diese Charaktere, diese Formen und Ausführungsmittel findet man hier sehr verschieden angewendet, so dass schwerlich etwas ganz unberührt bleibt, was in jetzigem Virtuosenspiel vorzukommen pflegt. Dabey beschäftigt Hr. D. den Spieler in allen Regionen der Töne, die sein Instrument innen hat; vernachlässigt über Höhe und Tiefe die Mitte nicht, über Läufen und Sprüngen nicht das Cantabile, über modulirenden und arpeggirenden Figuren nicht die zweystimmig gebundenen Gänge u. s. w. Wo, wie nicht selten, die Applicatur zweifelhaft erscheinen könnte, ist die zweckmässigste beygesetzt, so wie auch die übrigen Zeichen eines richtigen, angemessenen Vortrags nicht unbemerkt gelassen sind. Man erkennet überall den erfahrnen, schulgerechten Virtuosen. Endlich, so sind diese Uebungsstücke auch als Musik überhaupt und abgesehen von ihrer eigentlichen, nähern Bestimmung, gar nicht ohne Interesse; manche werden vielmehr, der Erfindung und Schreibart nach, von Jedermann mit Vergnügen gehört werden. Dass sie sämmtlich schon geübte Spieler voraussetzen, haben wir schon erwähnt: nicht weniges in ihnen wird aber auch diesen schwer werden, wenn sie es rein, deutlich, kräftig und überhaupt, wie sich's gehört, herausbringen wollen. Nun, dafür sind es Uebungsstücke: Stücke, an denen man sich zu meisterhaftem Spiele nach und nach heranüben soll. Und so können wir denn dem kleinen Werkchen nichts als Gutes nachsagen, und müssen nur noch denen, die sich dessen bedienen wollen, Fleiss, Genauigkeit und Beharrlichkeit wünschen; woran es aber eben jetzt, wenn auch in vielen andern Fächern, doch in der praktischen Musik gar nicht fehlt. Wir leben nun einmal, wie die Niederländer vor etwa zweyhundert Jahren in einer malenden, so in einer musicirenden Welt.

Douze différentes pièces pour deux Violoncelles à l'usage de commençans, comp. par J. J. F. Dotzauer. Oeuvr. 63. Liv. 3. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Unter Anfängern sind hier nicht solche zu verstehen, die eigentliche Elementarübungen allenfalls herunterhaspeln können, sondern solche, die in diesen Uebungen schon sicher und fest, auch nicht ohne alle, ihnen angemessene Fertigkeit sind: für solche sind aber diese Uebungs- und Unterhaltungsstücke sehr zweckmässig und lobenswerth erfunden, geordnet und ausgeführt. Dass sie dem Instrumente und seiner rechten Behandlung ganz angemessen sind, setzen die Leser bey Hrn. D. schon voraus, ohne dass wir es zu erinnern nöthig hätten. Aber Hr. D. hat auch für Anderes gesorgt, und damit eben so viel Umsicht, als Gründlichkeit im Unterrichte gezeigt: nicht nur für Verschiedenheit der Ton- und Taktarten, der Tempos, der äusseren Formen der Stücke hat er gesorgt, sondern auch für Verschiedenheit des Ausdrucks, (in so fern hier davon die Rede seyn kann,) der Stricharten und Vortragsarten überhaupt, und selbst des Styls; denn es kömmt sogar einiges Fugirte vor — und das mit vollem Recht. Beyde Instrumente sind ohngefähr in gleichem Grade obligat und in gleichem Masse leicht. Dabey ist auch der Satz rein und öfters die harmonische Führung gar nicht uninteressant. Sonach haben wir diess Werkchen den Lehrern und Lernenden bestens zu empfehlen und wünschen ihm um so weitere Verbreitung, je mehr jetzt das Violoncell, diess herrliche Instrument, wieder zu Ehren gekommen ist, und unsere Musik sich immer mehr darnach einrichtet, dass wir der guten Violoncellisten mehrere, und auch in den Orchestern zahlreichere und geschicktere als sonst nöthig haben.

Berichtigung.

In No. 51 des vorigen Jahrg. S. 859 Z. 6 und 7 lese man: das Hansmannische Singinstitut, statt: des Hansmannschen Singinstitutes.

(Hierbey die Musikbeylage No. I.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

dienten) e klärt es schon, warum damals, in Italien wie in Deutschland, unter den drey Hauptheilen des innern Mechanismus der Tonkunst (Melodie, Harmonie und Rhythmus) nur die Harmonie vorzügliche Verehrer fand. Die Orgel war das Hauptinstrument, das unter allen die Harmonie in ihrem größten Glanze zeigen konnte. Die Verdienste eines Bernhardo, Gafforio, Zarlino u. a. reizten zum mehrstimmigen Gesange und Spiel und zur Untersuchung des Verhältnisses der Intervalle. Lud. Viadana führte zwar den Solosgesang ein, that aber den kontrapunktischen Künsteleyen nicht Einhalt. Nicht viel mehr wirkten Peri und Orazio Vecchi mit der Oper, ob sie gleich dadurch den Grund zu nachmaligen Veränderungen des Geschmacks legten. Mit einem Worte, Melodie und Rhythmus konnten mit der Harmonie nicht überall gleichen Schritt halten. In diesem Zustande kam die Musik aus Italien nach Deutschland. Auch hier konnte sie nur unter der Aegide der Religion Schutz finden. Der kältere, von Natur gesanglosere, aber dabey gründliche Deutsche vertiefte sich nun in das Studium der Harmonie, that es hierinn bald dem Italiener gleich oder zuvor, schränkte sich aber hierauf noch lange nachher fast ganz ein, als man in Italien seit Leon. Leo u. a. m. nicht nur melodieuser arbeitete (wie es dort die Natur wollte), sondern sogar auf das andre Extrem, die Vernachlässigung der Harmonie verfiel. Besonders auffallend war dies im protestantischen Deutschland und zwar dem Theil, der von Italien am weitesten entfernt lag. Hier verschmähte der Religionskultus (und außer demselben galt die Beschäftigung mit Musik wo nicht für sündlich, doch für unnutzen Zeitverderb) die Vermischung des Theaterstyls mit dem ursprünglichen Kirchenstyle, welche in katholischen Gegenden (zur Anlockung des Volks und der Protestanten) Eingang fand. Die Andacht sollte in diesem (dem nördlichen) Theil Deutschlands nicht Begeisterung durch Reiz und Betäubung der Sinne, sondern durch ernstes grübelndes Nachdenken seyn. Zur Unterstützung derselben war die Kultur der Harmonie überaus wichtig: denn was konnte dieses Grübeln mehr unterhalten, als eine Fuge u. dgl. welche auf der Orgel gut vorgetragen, selbst dem Nichtkenner gefällt. Das Uebersinnliche des Gegenstandes und ein dem angemessener (oft unpoetischer und sogar unverständlicher) Text verstattete allen kontrapunktischen Künsten und Kunststücken freyen Spielraum, weil die Worte wenig mehr Werth als die Sylben der Solmisation hatten *). Es kam nicht darauf an, die singenden Individuen wie auf dem Theater zu charakterisiren, und alle Versuche der Art, nämlich die geistlichen Dramen, fielen, bis etwa auf die Chöre, wo die Harmonie glänzen konnte, unglücklich aus. — Die *Opernmusik* hatte zwar nicht ganz den psalmodischen Zuschnitt wie in Frankreich zu Lulli's Zeiten, aber doch eine solche Leere, solche Steifheit des Rhythmus, kurz, solche Schwerfälligkeit, daß man den Einfluß der Kirchenmusik auf dieselbe nicht verkennen konnte. Freylich erhielten dadurch die Sänger und Sängerinnen auch wiederum mehr Gelegenheit, ihre ganze Kunst zu zeigen. Sie machten aus dem Stück, das bis auf den Kontrapunkt nur Skizze war, was sie wollten und konnten. Wie man gewöhnlich dem Manne ein Amt und nur zufälligerweise dem Amte einen Mann giebt, so waren damals fast durchgehends die Opern nur für die Sänger und nicht die Sänger für die Oper da **). Der Komponist, dem doch unstreitig der erste Rang gebührt ***), wich

*) Die *Amenfugen*, wovon Petre Anl. z. pr. M. S. 88. so witzig spricht, waren lange ein beliebtes und belobtes Steckenpferd der Kantoren und Kirchenkomponisten. d. Verf.

**) Ein Umstand, der noch nicht ganz aufgehört hat, der nur durch das Uebergewicht der Instrumental-Musik etwas gemildert ist, und über den sich selbst Mozart nur in seinem *Don Giovanni* und *Requiem* wegsetzen durfte. d. Verf.

***) Das Verhältniß zwischen dem *Komponisten* und dem *ausübenden Musiker* (wenn beyde nicht eine und dieselbe Person sind) verdient in unsern Zeiten, wo so mancher schnellzüngige Virtuose sich mit dem Namen

Chor der Soldaten, aus der neuen Oper: **Iessonda**, von Hrn Kapellmeister L. Spohr.

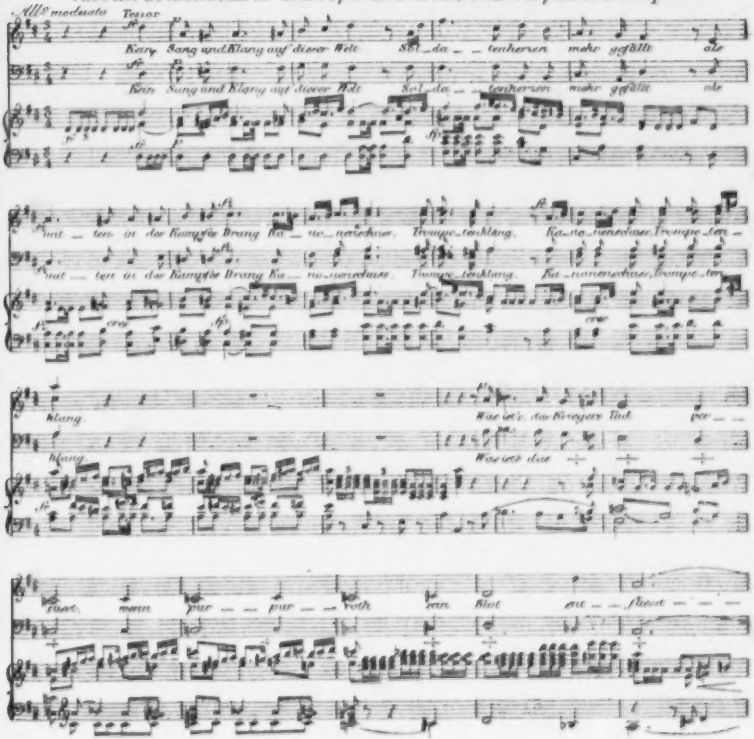
Allegro moderato
Tenor
Klang Sang und Klang auf dieser Welt Soll da _ _ _ tauchen mehr gefällt als
Klang Sang und Klang auf dieser Welt Soll da _ _ _ tauchen mehr gefällt als
Mut _ ten in der Kampfes Drang Ka _ no _ nendonner Trompe _ tenklang Ka _ no _ nendonner Trompe _ ten _
Mut _ ten in der Kampfes Drang Ka _ no _ nendonner Trompe _ tenklang Ka _ nonendonner Trompe _ ten
cre
Klang Klang
Was ist's, das Siegers Lied ver _ _
Was ist das
Paus, wenn pur _ _ pur _ _ roth von Blut ge _ _ _

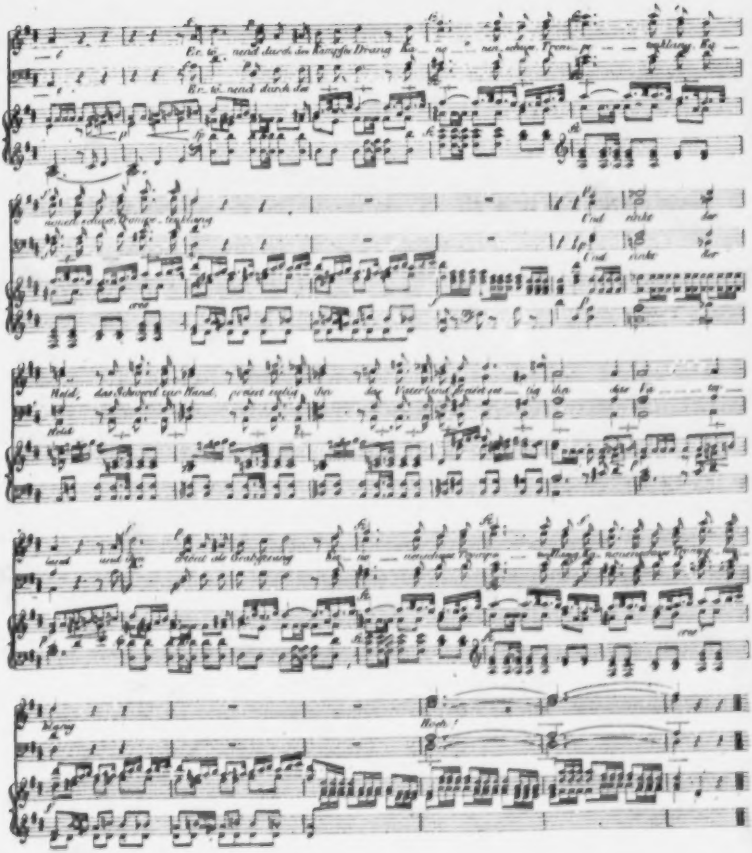

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. **N°. 7.** 1824.

NACHRICHTEN.

Königsberg, im Januar 1824. (Bericht vom July 1823 bis Neujahr.) Vergebens würde Einer Ihrer übrigen Correspondenten mit den Vorzug streitig machen, Ihnen zum öftersten Theaterumwälzungen zu berichten zu können. Schon wieder hat hier eine solche Statt gefunden. — Die Huraysche Schauspielergesellschaft kehrte am Anfange des October aus Litthauen zurück und begann mit dem *Freyschütz*. Omiuös genug brachen, kurz vor Beginn der Ouverture, die morschen Balken, auf denen das Orchester ruht, zusammen und einige Musiker fuhren in die Unterwelt hinab, zum Glück, ohne sich zu beschädigen. Hr. Berel, ein junger Mann, neuengagirtes Mitglied, debütirte als Caspar. Seine Stimme reicht für bedeutende Bassparticen nicht aus, doch zeigte er Gewandtheit im Spiel und überhaupt viel Brauchbarkeit für die Bühne. Grossen Beyfall fand er als Marokko im *Bär und Russe*. An Hrn. Lange war ein guter Komiker gewonnen, dessen hoher dünner Tenor in manchen niedrig komischen Rollen, z. B. dem Taddädl in dem *Teufelsstein bey Modlingen*, recht ergötzlich war. (Er ist schon wieder abgegangen.) Dem. Steingruber, eine junge, schlanke, routinirte Sängerin mit etwas dünner, in der Höhe nicht unangenehmer Kopfstimme von reiner Intonation und Biegsamkeit (leider sehr, sehr zum Coloriren geneigt), gefiel als Agathe und Amenaide; auch manche andere Rolle, z. B. die Sternenkönigin, das Donauweibchen u. s. w. sang und spielte sie lobenswerth. Indess fehlte noch immer eine eigentliche prima Donna, ein eigentlicher erster Bassist, ein zweyter Tenorist (da der so brauchbare Hr. Schwarz nebst Frau, Gott weiss, warum, entlassen war —) und wohl noch so manches Andere. Die Theaterlust verminderte sich mehr und mehr, der Unfug der Kistlerchen im Parterre wurde immer grösser, das Abonnement immer kleiner, die baare Einnahme beynahe = 0. Im November blieb der Name Huray auf den Theaterzetteln weg und eine Theaterdirection nahm dafür Platz. Der bisherige Kassirer, Hr. Pusche, ergriff nun die Zügel, konnte aber, wie es heisst, nicht die Bestätigung der Behörden erhalten. Es wurde noch, zur Feyer der Vermählung des Kronprinzen, *Heinrich der Löwe* von Stegmann, neu dialogisirt vom Herrn Gymnas. Director Struve, und zum Benefiz für Hrn. Ludwig d. j., der bald darauf abging, *die Mullerin* von Paisiello gegeben; ferner *die beyden Galeerensklaven*, nach dem Französischen von Castelli, mit Musik vom Ritter Seyfried, wie es auf dem Zettel hiess, wie man aber behauptet, von Schubert in Dresden (*wozu solche Behelfe?*). Dann aber wurde Hr. Pusche unsichtbar, doch nur für einige Tage, und Hr. Huray übernahm wieder die Direction, ohne jedoch seinen Namen den Zetteln beyzufügen. Es traten Unterhandlungen zwischen ihm und Hrn. Schröder, dem Director der Danziger Bühne, ein, und Beyde wollen — was sie längst hätten thun sollen — sich vereinigen und eine Gesellschaft bilden, die wechselsweise hier und in Danzig spielen soll. Möchte nur mancher Uebelstand (zu wohlfeiles Abonnement, nachlässiges, übereiltes Einstudiren u. s. w.) gehoben und das, sonst schöne Schauspielhaus in manchen Dingen zweckmässiger eingerichtet werden, endlich beym Publikum sich mehr Lust für das Theater finden, sonst wird doch aus der Sache nichts. Am Neujahrstage wurde, zwischen zwey Stücken, der Jägerchor aus Webers *Euryanthe* von sechzehn Sängern und acht Waldhörnern vorgetragen; zum Benefiz des Hrn. Clemens Huray, ersten Tenoristen, fand am 2ten Januar die Aufführung der *Helene* von Méhul Statt. Mit der *Preciosa* wurde dann die Bühne geschlossen, und die Gesellschaft ging nach Elbing,

um ihre Vereinigung mit der Danziger Gesellschaft zu bewerkstelligen. Die Kunstreitergesellschaft des Hrn. Tournaire und das mechanische Theater des Hrn. Detroit, vormals Gropius, werden uns unterdess unterhalten. — —

Concerte. Stadlers *Befreytes Jerusalem* wurde, mit zahlreichem Personale, am 4ten September in der Schlosskirche durch Hrn. Nicolai, am 11ten September und 17ten October in der löbenichtschen Kirche durch Hrn. M. D. Riel *aufgeführt*. Alle drey Aufführungen fanden zu guten Zwecken Statt, doch liess die Aufführung des Hrn. Nic. bey einer Einnahme von 300 Thalern gar nichts, und die erste Aufführung des Hrn. M. D. Riel bey einer Einnahme von 222 Thalern nur etwa 18 Thaler übrig (die zweyte wahrscheinlich nicht viel mehr). Es gab hierüber in unsern Zeitungen gehässige Verhandlungen. Die Concurrenz beym Einstudiren solcher Werke ist allerdings sehr unangenehm und nachtheilig; aber könnte sie durch offene, ernstgemachte Erklärungen nicht vermieden werden? Herr Nicolai hatte nicht wohlgethan, bey einer Aufführung zum Besten der Armen die Kosten durch eine theure Wechselbeleuchtung so sehr zu erhöhen. — Hr. M. D. Riel feyerte durch die erste seiner beyden Aufführungen dieses Oratoriums zugleich die 25jährige Dauer seines Singinstituts und empfing von den jetzigen Mitgliedern desselben einen silbernen Pokal. — Alle drey Aufführungen waren im Ganzen zu loben und mehre Dilettanten zeichneten sich vortheilhaft aus, vorzüglich in der zweyten Aufführung des Hrn. Riel: Dem. Herr d. j. durch reine Intonation, die man früher an ihrer, sonst sehr schönen, Stimme vermisste. — Das Werk selbst hat hier nicht eben grossen Eindruck hinterlassen und steht wohl auch als Oratorium sehr weit unter der *Schöpfung*, oder auch dem *Weltgericht*. Das Gedicht der, sonst so schätzenswerthen Gebrüder Collin ist mehr Drama, als Oratorium, und langweilend sind die Duette und Terzette der Heerführer, während die Krieger kämpfen. Donnerschlag und Trommeln, nicht für die Kirche passend, unterbrechen diese Tiraden. Die Musik des verdienten Veteranen klingt bey aller Correktheit steif und es fehlt nicht an Reminiscenzen aus der *Zauberflöte*, ja sogar aus dem *Doktor und Apotheker*. (Man vergleiche den Chor: Den Himmel kann der Mensch bezwingen, mit der Arie der Rosalie: Verliebte brauchen keine Zeugen, beyde in Adur. Die beyden Fugen lassen kalt. — Am 12ten September liess Hr. Vollmer aus Berlin in einer Soirée musicale seine patentirte Melodica hören, ein durch Metallfedern, die von Bälgen angeblasen werden, erklingendes Tasteninstrument. Choräle und langsame Sätze machen darauf einen schönen Effekt, auch sprechen rasch wechselnde Töne ziemlich leicht an, und ein guter Crescendo gehört zu den Vorzügen dieser Erfindung. — Am 16ten und 24sten September gab Mad. Deville de St. Brice, Mitglied der philharmonischen Gesellschaft in London und der Kammermusik Sr. Majestät des Königs von Frankreich, zu einem Privatengagement nach Mosken gehend, zwey musikalische Abendunterhaltungen, und trat als Sängerin in Arien von Rossini, als Pianofortespielerin mit dem Allegro eines Mozart'schen Concerts und einer Phantasie von Kalkbrenner, als Harfenspielerin mit Sachen von Nadermann auf. Man rühmte sie dem Ref., der sie nicht gehört, in allen drey Beziehungen als eine talentvolle Frau. — In einem Concerte des Orchesters im Schauspielhause am 28sten September war uns die Ouverture zu Spontini's *Olympia* neu. Herr Hostié trug trefflich ein Adagio und Rondo für die Klarinette von Crement vor, eben so lobenswerth spielte Hr. Ed. Maurer Variationen für die Violine von Rode. Wenn aber die Englischen Kanonen bey Vittoria nicht besser manövrirt hätten, als an diesem Concertabende unsere musikalische Artillerie (die Ratschen, Schnarren), so würde wahrscheinlich Wellington den Namen Vittoria nicht verherrlicht haben. — Verschiedene Kirchenmusiken zur 300jährigen Feyer der ersten hier gehaltenen evangelischen Luther. Predigt übergehe ich. Eine Hymne (*Te Deum*) von Lindpaintner, am Erntefest in der altstädtischen Kirche aufgeführt, hat bey manchem Guten auch schwache Uebergänge und ist im Opernstyl geschrieben. — Am 15ten October fuhrte Hr. Nicolai mit seinem Singinstitute, unterstützt von mehreren Musikfreunden, im Concertsaale des Kneiphöfschen Junkerhofes, Winter's *Macht der Töne* (*Tonsatz*) auf, ein Werk, welches manchen Gesangreiz, aber auch manches Gewöhnliche enthält. Am 2ten November gab Hr. M. D. Riel mit seinem Sing-Institute Spohr's Oper *Faust* am Pianoforte. (So eben ist Herr R. mit dem Einstudiren der Weber'schen *Euryantha* beschäftigt, die nächstens am Pianoforte gegeben werden soll und noch im Laufe des Winters will er den Spohr'schen *Faust* auch mit Orchesterbegleitung aufführen.) Im Concerte für die Invaliden

des 3ten Infanterie-Regiments sang eine Dilettantin eine Arie aus Rossini's *Othello* und ein Dilettant eine Aria buffa desselben Meisters; der Unternehmer (Hr. Major von der Schleuse) trug ein Flöten-Concert von Keller, Hr. Ollech nebst einem Dilettanten eine Phantasie für 4 Hände von Mozart vor. Hrn. Kapellmeister Louis Maurer aus St. Petersburg hörten wir auf seiner Durchreise nach Hannover, wohin er an Hrn. Kiesewetters Stelle geht, am 9ten December im Theater. Er gab uns, vor und nach zwey kleinen Stücken, von seiner Composition eine neue Ouverture (A moll und dur), ein neues Violinconcert (E moll und dur — die Themen des Rondo's sind ein russisches und ein baschkirisches Volkslied), ein Notturno und Polonoise (D dur und Fis moll) und Variationen über ein russisches Volkslied (D dur) zu hören. Sein vortreffliches Spiel ist bekannt; seine gediegenen Compositionen werden noch mehr gefallen, wenn er künftig weniger im russischen Geschmacke schreibt. Die Zeit, in der in Deutschland russische Volksmelodieen, wie alles Neue, viel Glück machten, scheint vorüber. — Am 17ten December führten die Herren Pastenaci und Sämann mit dem von ihnen geleiteten Singverein, und von mehrern Dilettanten unterstützt, im Saale des Kneiphöfischen Junkerhofes Händels hier noch nie gehörtes *Alexanderfest*, nach Mozart's Bearbeitung, auf. (Händel ist dem hiesigen Publikum beynahe noch gänzlich unbekannt, wenn ich eine Aufführung des *Messias* ausnehme, welche Hr. Musikdirector Riel vor etwa zwanzig Jahren in der Schlosskirche unternahm.) Es war Manches angewendet worden (man sehe die Schlusspartie in meinem vorigen Berichte), dieses Unternehmen zu verkümmern, doch kam eine zahlreiche Subscription zu Stande und der Saal war sehr gefüllt. Die Ausführung war sehr lobenswerth, vorzüglich die Sicherheit der Chöre, und nicht allein die mit Händel'scher Musik vertrauten Kunstfreunde wurden ergötzt, sondern (mit einigen Ausnahmen, versteht sich) auch das grössere Publikum fand am Werke Geschmack. Vorzüglich gefielen die Arie und der Chor zum Preise des Bacchus, die Arie und der Chor, die das Schicksal des Darius schildern, der Schlusschor des ersten Theils: Die ganze Schaar etc., der Chor: Brich die Bande seines Schlummers, das Solo: (Alt) Ha! welche bleiche Schaar etc. und der Chor: Vom Himmel kam Cäcilia, sammt der Meisterfuge a 4 Soggetti: Timotheus, entzag dem Preis, durch Posaunen verstärkt, die, wie beym Bacchuschore ein Triangel und beym Chor: Brich die Bande etc. eine grosse Trommel, von guter Wirkung waren. Die Solopartieen des Soprans wurden von Dem. Knorre d. ält. und Dem. Cartellieri, die Altpartie von Dem. Knorre d. j., die Tenorpartie von Hrn. Nicolai und Hrn. Clemens Hurray, die Basspartie von Hrn. Musikmeister Wurst und Hrn. Pastenaci ausgeführt. Hr. Sämann leitete das Ganze. Hr. Gymnas. Director Gotthold hatte zum Texte ein erläuterndes und beherzigenswerthes Vorwort geschrieben, das namentlich den oft angefochtenen Chor: Es jauchzen die Krieger etc. betrifft. Zu loben ist, dass nichts weggelassen, sondern das ganze Werk bis auf die kleinste Note gegeben wurde. Bestätigt fanden wir, selbst bey einigen allerdings in der Form etwas veralteten Arien, Mozart's Ausspruch: „Es ist doch immer etwas darin!" Von wie wenigen der neuesten Arien kann man ein Gleiches sagen! Geachtete Männer sprachen im Namen des Publikum's öffentlich den Wunsch nach baldiger Wiederholung aus, die auch nächstens Statt finden wird, da, aller Machinationen ungeachtet, die bedeutenden Kosten (die der ersten Aufführung beliefen sich auf beynahe 200 Thaler) durch Subscription gedeckt sind. — Hr. Ollech gab am 22sten December eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher er verschiedene Sachen auf dem Pianoforte mit Fertigkeit vortrug.

Hr. Nicolai hat ein musikalisches Casino errichtet, in welchem man sich alle vierzehn Tage mit Instrumentalmusik, Gesang, Tanz, Deklamation und durch die Freuden der Tafel unterhält. Die Unternehmung findet Beyfall und ist sehr besucht. — Hr. Musikdirector Urban in Elbing hat den Cäcilientag daselbst durch Aufführung der Haydn'schen *Jahreszeiten* gefeyert.

Berlin, Uebersicht des Januar. Den 6ten wurde zum erstenmal gegeben: *Die Verschworenen*, Singspiel in 1 Aufzug, von Castelli. Musik vom königl. Musikdirector G. A. Schneider. Der Inhalt des Singspiels ist aus Castelli's dramatischen Sträusschen bekannt. Den ziemlich prosaischen Text hat Hr. Schneider mit seiner bekannten Effectkenntniss fliessend componirt. Am meisten gefiel die Arie der Gräfin (Mad. Schuls): So war es nur ein Wehn etc. Der Sohn des Componisten debütirte in der Rolle des Pagen Udolin als Sänger; die

Stimme schien noch nicht ausgebildet, besser war das Spiel.

Den 7ten gab Frau v. Szymanowska, von der schon im vorigen Berichte Nachricht gegeben wurde, eine Morgenunterhaltung. Sie führte die Pianofortepartie in Beethovens Quintett für dieses Instrument, Oboe, Klarinette, Fagot und Horn mit den königl. Kammermusikern, Hrn. Hambuch, Pfaffe, Schwarz und Schunke aus, so wie in dem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von dem Prinzen Louis von Preussen, und ward dabey von den Hrn. Möser und Krautz begleitet. Auch trug sie ein Rondo alla Polacca von Field nicht ohne Beyfall der zahlreichen Anwesenden vor.

Den 12ten gab die königl. Sängerin Mad. Anna Milder Concert. Sie sang Blums Gruss an die Schweiz und mit Mad. Schulz und Hrn. Stümer ein Terzett von Rossini. Der zweyte Theil gab die von Hrn. B. Klein für Mad. Milder componirte Oper *Ariadne* in einem Akt. Der Componist hatte hier die schönste Gelegenheit, die ihm zu Gebot stehende sinnige Tiefe und den leidenschaftlichen Ausdruck zu zeigen, und that diess auf eine allgemein gefällige Art. Mad. Milder sowohl, als Hr. Stümer, der die Partie des Theseus sang, trugen die Gesänge vortrefflich vor; aber erst auf der Bühne, wenn diese einstens vielleicht das Stück giebt, wird die Schönheit der Musik und die edle und ausdrucksvolle Ausführung in ihrem wahren Glanze erscheinen. Die Chöre sind lebendig und eigenthümlich, und die Instrumentirung durchdacht und sorgfältig behandelt. Die Ausführung des Orchesters unter Leitung der Hrn. Schneider und Möser war sehr lobenswerth.

Den 15ten ward zum Besten der 400 Kinder in der Wadzeck-Anstalt unter der Leitung des Hrn. Generalmusikdirectors Spontini und des Hrn. Concertmeisters Seidler Concert gegeben. Die Ouverture zu Cherubini's *Medea* und eine Symphonie von Beethoven waren nebst einem Concertstück für das Pianoforte von C. M. v. Weber, gespielt von dem jungen talentvollen Felix Mendelssohn-Bartholdy, die vorzüglichsten Instrumentalsachen. Dem. Catharina Eunike (die jüngste Tochter des verdienstvollen Veterans Hrn. Eunike, deren volle und angenehme Stimme durch den sorgfältigen Vortrag aus der Schule ihres Vaters gehoben wurde) sang mit Hrn. Stümer das Duett aus Righini's *Zauberwald*: non ho core. Ganz neu war das hier noch nicht öffentlich gegebene *Requiem* von Cherubini, das von einer Gesellschaft Musikfreunde vortrefflich aufgeführt wurde. Der Ertrag war 115 Thaler Gold und 766 Thaler 20 Gr. Courant, die nach Abrechnung der Kosten und gesetzlichen Abzüge von 218 Thaler 2 Gr. der Stiftung eine reine Einnahme von 697 Thlr. 4 Gr. gewährten.

Den 19ten gab die Generalintendantur unter Mitwirkung des Hrn. Mazas, Mitglied des Consertoriums zu Paris, Concert. Hr. Mazas spielte zuerst das Allegro eines Concerts von Viotti und hierauf eine Fantaisie espagnole von seiner Composition, sodann mit Hrn. Concertmeister Möser ein Doppelconcert für Violine und Bratsche. Allgemein gefiel sein schöner Ton, die ausgezeichnete Bogenführung und der charakteristische Vortrag.

Den 22sten gab die geschätzte königl. Sängerin Mad. Josephine Schulze Concert. Sie sang eine Scene und Arie aus Mozart's *Idomeneo* mit obligater, von Hrn. Möser gespielter Violine, mit Mad. Milder ein Duett aus Rossini's *Aureliano in Palmyra* und mit Mad. Milder und Hrn. Stümer ein Terzett von Rossini. Ausgezeichnet waren aber die von Hrn. Concertmeister Möser arrangirten Variationen auf das Tyroler Lied: Lieber Herr, sey uns willkommen, und vollkommen gut ausgeführt wurden die schweren Solfeggien, die Läufe, Triller und Arpeggien. Ueberhaupt begeisterte Mad. Schulze an diesem Abende durch ihr Portament in der Tiefe und Höhe, ihre machtvolle Stimme, die grandiosen und lieblichen Coloraturen, die rundesten, lang anhaltenden Triller und die schnellsten Läufe durch die ganze und halbe Tonleiter hinauf und hinunter.

Den 28sten gab Hr. Wilh. Braun Concert, in dem er ein Oboeconcertino von seiner Composition und Variationen von C. A. P. Braun mit allgemeinem Beyfall vortrug, den ihm der vorzügliche Ton, die grosse Fertigkeit, der sichere Ansatz, der schöne Vortrag, das Anschwellen und Abnehmen der Stärke, die seltene Höhe bis ins viergestrichene As und die Ausdauer des Athmens in den schweren Passaggien mit allem Recht erwarben.

Den 29sten gab Hr. F. Bode, erster Waldhornist der Grossherz. Mecklenburg-Schwerinschen Hofkapelle, Concert. Er trug ein Concertino von Lindpaintner und ein Adagio und Rondo von Massonneau mit angenehmem, sanftem Ton auf seinem silbernen Horne vor.

Den 31sten gaben zwey königl. baiersche Kammermusiker eine Abendunterhaltung. Hr. Beru-

hard Molique trug die Violinpartie in einem Quartetto von Spohr und ein Potpourri von demselben Componisten, und Hr. Theobald Böhm ein Divertimento für Flöte von seiner Composition und Variationen von Drouet mit grossem Beyfall der nicht zahlreichen Anwesenden vor.

Hr. Sieber vom K. K. Theater zu Wien gab am 25sten in Mozart's *Zauberflöte* den Sarastro als Gastrolle. Er sang mit Gefühl und Ausdruck; doch tönt seine Stimme nur in den höhern und mittlern Regionen klangvoll. Er ist engagirt, wie man sagt.

Den 24sten ward der Dachstuhl des neuen königstädter Theaters, dessen Grundstein am 21sten Aug. v. J. gelegt war, vollständig gerichtet. Es wird nach dem Plan und unter unmittelbarer Leitung des herz. braunschweigischen Oberhofbaumeisters Ottmer und unter thätiger Mitwirkung des hiesigen Bauraths Friederici von Grund aus massiv erbaut. Die innere Form ist nach dem Muster der griechischen Theater in sehr ansprechenden und zweckmässigen Verhältnissen so gewählt worden, dass auch in den Logen zunächst dem Proscenium das Theater bequem überschaut werden kann. Die vier Reihen Logen umschliessen zwey Drittheile eines Zirkels, und treten vom ersten Range aufwärts der Bühne gegenüber um vier Fuss hinter einander zurück, während sie am Proscenium nur um einen Fuss zurückweichen. Das Haus wird an 1600 Menschen fassen und wahrscheinlich am 3ten August, dem Geburtstage des Königs, eröffnet werden.

Nekrolog.

(Verspätet.)

Am 28sten Juny 1823 starb zu Magdeburg der Organist an der St. Ulrichs-Kirche, Johann Andreas Seebach, geliebt als Mensch und hochgeachtet und geehrt als Eingeweihter der Tonkunst.

Er war geboren zu Tiefenthal bey Erfurt, den 14ten Januar 1777, und zeigte von früher Jugend an eine hervorstechende Neigung und Anlage zur Musik. Den ersten Unterricht darin erhielt er von seinem Vater, dem Schullehrer seines Geburtsortes, und setzte dieses Studium, insoweit es die Theorie und den Gebrauch der Tasteninstrumente anbelangt, von seinem dreyzehnten Jahre an unter Kittels Leitung fort, bis er im October 1791 zum Stadtmusikus Rose in Ronneburg auf fünf Jahre in die Lehre gegeben ward, um alle übrigen gebräuchlichen Instrumente zu erlernen; im Jahre 1796 trat er als Hornist in das Orchester des Theaters zu Magdeburg, und erweiterte hier seine Kenntnisse durch den Unterricht seines Musik-Directors Pitterlin und des wenig gekannten, aber als guter Contrapunctist sehr verdienten Musik-Directors Zacharias. 1799 ward er zum Organisten und Seminarlehrer am Gymnasio des Klosters Berge vor Magdeburg, und im August 1813 zu der Stelle ernannt, von welcher ihn jetzt der Tod abgerufen hat.

Seebach war ein gründlicher und geschickter Musiklehrer, fertiger Klavier- und Orgelspieler, und trug in früherer Zeit mit Beyfall Klavier- und Horn-Concerte vor. Er spielte, wenn auch nicht mit Virtuosenkunst, doch rein und präcis, die Violine, Bratsche und das Violoncell; er kannte die Behandlungsart aller übrigen Instrumente und besass gründliche Kenntnisse im Orgelbau, weshalb er auch stets mit den Orgel-Revisionen in der hiesigen Gegend beauftragt ward. Viel Gutes hat er in diesen Beziehungen unter uns gewirkt, viel Freude in geselligen Kreisen durch seine Talente verbreitet, doch höher noch steht sein Verdienst als Concert-Director. Das hiesige Orchester verdankt ihm eine solche Bildung, dass es im Stande ist, die schwierigsten neueren Compositionen, ohne sonderliches Einüben, tadellos vorzutragen; und der rastlosen Thätigkeit Seebachs in dieser Hinsicht haben wir es zu verdanken, wenn seit 1810, wo er die Leitung der Concerte in der hiesigen Freymaurerloge und der Harmonie-Gesellschaft übernahm, die gediegenen Werke eines Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Fr. Schneider, beyder Romberge, eines Festa, u. a. m., ohne Rücksicht auf die Schwierigkeiten, welche sie darbieten mochten, ganz im Geiste ihrer Verfasser ausgeführt wurden. Ein vor zehn Jahren von ihm selbst gestifteter Singverein, der sich mit Lust und Liebe zur Sache seiner Leitung hingab, setzte ihn in den Stand, die herrlichen Gesangcompositionen von Naumann, Mozart, Haydn, Andr. Romberg, Reichardt, Fr. Schneider und anderen, von Zeit zu Zeit damit zu vereinigen. Besonders waren die unter ihm einstudirten Chöre und Fugen von hinreissender Wirkung.

So wirkte der Verstorbene bis zu seinem Tode, und erwarb sich dadurch die grössten Verdienste um die Verbesserung des hiesigen Musik-Zustandes. Den innigsten Dank aller Magdeburger, die wahre Hochschätzung aller Kunstfreunde und die Liebe aller, die ihn näher kannten, nahm er dafür mit ins Grab. Auf eine rührende Weise sprachen sich diese Gefühle in der allgemeinen Theilnahme an der Todtenfeyer aus, welche ihm sein Singverein zu veranstalten — strebte; denn vor Wehmuth konnten seine Freunde und Schüler kaum ihre Absicht erreichen.

Von seinen Arbeiten ist, ausser einigen Chorälen mit melismatischen Sopran-Solos für den Singverein, und mehreren kleinen Compositionen und Arrangements für die Freymaurerloge, nichts bekannt geworden; unter seinem Nachlasse aber finden sich in Choral-Vorspielen, Trios und Fugetten für die Orgel, und in vielen contrapunctischen Uebungen — wie er bescheiden diese Arbeiten nannte — kräftige Beweise seiner tiefen Kenntnisse der Harmonie und seines Privatfleisses.

„Unvergänglich lebt das Andenken an ihn in den Herzen der Seinen!“

An die Stelle des seel. Seebach ist seit Mitte Novembers der Herr Musikdirector Mühling aus Nordhausen getreten.

Er übernahm gleich nach seiner Ankunft die Leitung der Loge- und Harmonie-Concerte, so wie des Seebach'schen Singvereins, und zeigte gleich durch sein erstes Auftreten, dass er würdig sey, seinen Vorgänger zu ersetzen. In Zeit von drey Wochen war er im Stande, dem Singverein das bis jetzt hier noch ganz unbekannte Halleluja der *Schöpfung* von Baggesen und Kunzen so einzustudiren, dass es bey der Aufführung im Armenconcerte der Freymaurer-Loge, im Decbr. v. J., mit rauschendem Beyfall aufgenommen wurde. In demselben Concerte spielte er das letzte und schwierigste Pianoforte-Concert von Dussek mit Präcision, Kraft und Delicatesse, und im nächsten Harmonie-Concerte ein Trio von Kreutzer für Violine, Bratsche und Bass. Sein feuriges Spiel, die leichte Ueberwindung aller Schwierigkeiten, die Reinheit der Doppelgriffe und vor allem der ausdrucksvolle, hinreissende Vortrag des Adagio erwarben ihm auch hier allgemeinen Beyfall.

Möge die Vorsehung ihn uns lange erhalten!

Bemerkungen.

Um nicht auszuschreiben, und doch nicht untergehen zu lassen, was Ernst Wagner von seinem Pfeifertalent sagt, will ich gedrängt geben, was ich auf einem Makulaturbogen seines historischen A B C eines vierzigjährigen Hennebergischen Fibelschützen (es ist ganz aus dem nächsten Leben frisch weg genommen, berührt aber eben darum oft das Höchste) darüber gelesen.

Pfeifen hat ihm mehr Vergnügen gewährt, als alle übrige Musik zusammengenommen. Er konnte schon als Knabe den Diskant pfeifen und den Bass dazu brummen und vermochte endlich mittelst des Doppelgriffs bey Lieblingsstellen noch das Unentbehrlichste vom Alt und Tenor mit hören zu lassen. Seine Freunde bewunderten diess Talent, die Quelle des höchsten Erdenglücks für ihn, indem wohl Niemand der Tonkunst so reiche, stille, einsame und höchst wunderbare Genüsse abzugewinnen vermochte, als er.

Beethovens Symphonieen konnte er nach dreymaligem Anhören sich selbst vollständig geben, und vermochte, einen musikalischen Freund, der sie noch nicht kannte, in Rücksicht der Harmonie vollkommen damit bekannt zu machen. Haydn's ganze *Schöpfung* trug er im Herzen und konnte einem Musiker stundenlang höchst angenehme Reminiscenzen daraus geben, sobald dieser nur den Text im Herzen mitsprach und von Nebendingen sich nicht stören liess, z. B. dass er in den Chören mit den Fingern oder Füssen paukte. Aus dem Chore: „Dich beten Erd' und Himmel an!“ vermochte er sich selbst immer nur einzelne kleine Stellen laut wiederzugeben — aus Rührung — u. s. w.

Dieses Voranstehende von Wagner mit Laune Vorgebrachte bietet der Betrachtung zugleich eine sehr ernsthafte Seite dar. Es trifft sich in der musikalischen Welt sehr häufig, dass an die ärmlichsten Mittel sich die rührendsten Wirkungen hängen, während das Aufgebot des vollkommensten Reichthums ganze Auditorien kalt lässt; dass ein einsamer Musikfreund an seinem dreybeinigen Hackbret aus dem Klavierauszug eines Graun'schen *Tod Jesu* die süssesten Schmerzen saugt, während der Concert-Versammlung im elegantesten Crep- und Flor-Schwarz die Feyer bloss in der Hülle sitzt.

Es ist schon anderwärts bemerkt worden, dass beym Gefühlvollen der Moment seines innern Festes selten mit dem Höhepunkt des äussern zusam-

lichen zusammenfalle, sondern meistens schon dann eintrete, wenn ihm irgend ein Bestandtheil der Feyer das ganze Bild des Festes in Gemüth und Phantasie werfe. Der ganze folgende Prunk und alles laute Wesen vermögen ihn nicht so zu rühren, wie die vorgeschaffene Feyer in der stillen Kapelle seines Innern, wobey sich nichts Störendes einfindet und Alles sich rasch, unerwartet, überwältigend, nach Schönheits- und Bildungsgesetzen gestaltet.

Ist aber nicht jede musikalische Darstellung ein Fest des Ohres?

Jener einsame Musikfreund schlägt wenige Saiten an; das notenlesende Auge, die hörende Einbildungskraft produziren die vollständige innere Harmonie, und er lebt in der höchsten künstlerischen Genügsamkeit selig, weil er zugleich thätig-erzeugend und aufnehmend-überrascht ist. Die glänzende Versammlung ist aber künstlerisch höchst unthätig; ihr vorgelassnes Bild von dem, was kommen und sie in Ekstase versetzen soll, überbietet weit die Leistung selbst; sie geht gewöhnlich unvergnügt auseinander.

Hieher gehört auch die Erscheinung, dass Manches am Klavier oder in der Quartett-Probe einen tiefern, schönern Eindruck macht, als bey der vollstimmigen Aufführung selbst, was anderwärts aus dem Vortheilhaften der Isolirung, dem Reiz des Fragmentarischen, gegenüberstehend dem gewaltsamen Fortgerissenwerden des Einzelnen zum allgemeinen Eindruck, erklärt worden.

Diese und ähnliche Erfahrungen leiten uns auf ein Schönheits-Gesetz, das ich folgendermaassen auszudrücken versuche:

Schönheit ist die Erscheinung eines vollkommenen Ganzen, welches sich dergestalt mit seiner Wucht in die Seele legt, dass es mit seinem bessern Theil in den innern Sinn, das Gemüth, die Phantasie fällt; das Schöne — ein Gewächs, das durch die äussere Anschauung in die Sinne gesäet, im Innern sein vollendetes Wachsthum erreicht.

Die Hauptfeinde der ächten Kunst, des Klassischen, sind Nachahmung, Verjüngung, verschlechternde Vervielfältigung, Travestirung, feile Anpreisung. Sie machen das Seltene, Einzige, zur Modesache, zur Spielwaare, zum Luxusartikel. Auf diesem Wege wird es der Lüsternheit, Frivolität, der Gemeinheit, der geistigen Armuth zugänglich, und das Falsche weiss sich dem Wahren, das Hohle dem Gediegenen bis zum Nichtzuunterscheiden zu nähern. Es wurde anderwärts über Künstler-Aristokratismus geklagt, über das Zurückgedrängt werden der Nacheiferer durch die Fachmeister, über das Vornehmthun der Alternden gegen noch nicht anerkannte frische, jugendliche, Kunstkräfte. Nennen wir diess Künstler-Oligarchie, und setzen die ächte Kunst-Aristokratie (Herrschaft der Besten, des Besten) darein, dass immer wohl unterschieden bleibe, was Meister und Geselle, was dagegen Stümper und Pfuscher, was Fabrikmann, Schleichhändler, Trödler sey, und dass, was von Meisterhänden aus dem besten Korn des Marmors gehauen und naturgemäss und geistreich mit Fleiss und Festigkeit ausgearbeitet worden, nicht vermengt werde mit der Gusswaare aus bröcklichtem Gyps, eben so wenig das in tiefem, gesundem, gotterleuchtetem Sinne Geschaffene nicht mit dem oberflächlichen, verzerrten, kränkelnden, oder von falschen Dämonen eingegebenen Werke.

F. L. B.

Recension.

---

1. *Zwey Sonaten für's Pianoforte, thematisch-contrapunctisch bearbeitet.* — — Oeuvr. 9. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)
2. *Canon perpetuus à l'Unisono, für drey Singstimmen u. Begleitung des Pianoforte* — —. Oeuv. 10. (Pr. 8 Gr.)
3. *Sonate p. Pianoforte* — — Oeuv. 11. (Pr. 16 Gr.) *sämmtlich componirt von J. G. Müller, Pfarrer zu Schwabhausen etc. und Musiklehrer am Seminarium zu Gotha;* verlegt von Angermeyer in Gotha.

Wenn der Leser hier einen Mann genannt findet, der zugleich Pfarrer einiger Landgemeinden und Musiklehrer an einem bedeutenden Institute in der Stadt ist — eine Verbindung von Aemtern, die seit vielen Jahren wohl schwerlich stattgefunden hat, unter gehörigen Bedingungen gewiss lobenswerth und von gutem Einfluss ist, und vor zwey Jahrhunderten, besonders in Italien, nicht selten vorkam —: so setzt er ohne Zweifel von dieses Mannes Compositionen schon unbesehens voraus: sind sie gut, so werden sie sich zunächst auszeichnen durch Vermeidung alles dessen, was durch das nur allzuhäufige, ausser ihrer Kunst ungebildete, oft phantastische Wesen gewöhnlicher Musiker in

ihre Arbeiten übergeht, und durch Vorzüge, welche von wissenschaftlichen Kenntnissen, von wissenschaftlicher Bildung überhaupt, in die seinigen einfliessen muss. Hrn. Möllers Arbeiten sind wahrhaftig gut; und es findet sich in ihnen auch vollkommen bestätigt, was, wie wir eben sagten, der Leser von ihnen voraussetzen würde. Aber es können musikalische Compositionen gut — wir meynen: geordnet und regelmässig, nicht eigentlich zu tadeln — seyn, doch dabey arm oder gering an Erfindung, kalt, steif, trocken, ängstlich u. s. w.: sind das nun Hrn. M.'s Compositionen? Ganz und gar nicht! Zwar theilen sie keine von den Eigenschaften, welche eben jetzt bey vielen Klavierspielern, und bey noch mehrern Klavierspielerinnen, vorzüglich gelten; es zeigt sich kein Ueberschwang der Phantasie, kein Stürmen oder Zerfliessen vor Empfindung, kein rauschendes Auf- und Ablaufen in Passagen, kein buntes, auffallendes Figuriren oder Variiren der Melodieen u. dgl.; es ist auch wohl zuzugestehen, dass Manches, besonders hinsichtlich der Wiederholungen und der bloss verzierenden Figuren, mehr an die jüngst verflossene, als an die jetzige Periode der Musik erinnert: aber Geist ist da, Ausdruck gleichfalls; und eine Liebe zum Melodiösen, rein vierstimmig Fortgeführten, so wie überhaupt eine solide, gründliche, sehr sorgsame Ausarbeitung der Harmonie kommt dazu. Fragte man nun um den Geschmack, der hier herrscht — jenes Wort in dem Sinne genommen, wie es unter Musikern in der gewöhnlichen Rede umläuft — so würden wir diesen nicht anders andeuten können, als: Hr. M. mag sich zunächst durch die Klavierstücke, für Pianoforte allein oder mit einigen begleitenden Instrumenten, von J. Haydn und Mozart gebildet haben; und wie seine Eigenthümlichkeit, also geleitet, es ihm eingiebt, so schreibt er. Damit ist zugleich der Kreis von Liebhabern bezeichnet, welche vorzüglich an seinen Arbeiten für's Pianoforte Vergnügen finden werden; und wir brauchen bloss hinzuzusetzen, dass er auch, was Ausführbarkeit anlangt, für diese nicht zu schwer schreibt. Wer Haydn's und Mozart's Sonaten, Variationen, Trios u. dgl. gut spielen kann, der kann auch seine Compositionen gut spielen; ja, einige der Mozart'schen sind schwieriger. Da nun die Liebhaber jener Werke der genannten Meister — dem Himmel sey's gedankt — noch zahlreich genug sind: so werden auch Hrn. M.'s Arbeiten nicht wenig Freunde finden; und wahrhaftig, sie verdienen es. Doch wollen wir, um ganz gewissenhaft zu verfahren, hinzusetzen, dass wir hier nur von den zwey obengenannten Nummern, Oeuv. 9 und 11, und von einer kurz vorher herausgekommenen Sonate für vier Hände, sprechen; denn die frühern kennen wir nicht.

Nach diesem bedarf es nur noch einer kurzen nähern Anzeige der oben angeführten Stücke.

Oeuv. 9. (Hrn. Kapellm. Spohr gewidmet.) Die erste dieser zwey Sonaten ist leicht und mehr auf das angelegt, was man gefällig nennt: die zweyte ist schwerer, ernster, weit mehr eigenthümlich, gehaltvoll und gearbeitet, und das zwar in allen drey Sätzen, von denen wir auf das treffliche, durchgehends reinvierstimmig durchgeführte Adagio noch besonders aufmerksam machen. — Die Sonate Oeuv. 11. steht ohngefähr zwischen beyden mitteninnen, in allen den angegebenen Verhältnissen. Im Ganzen spricht diese vielleicht von jenen Liebhabern die meisten und wohl auch am meisten an. — Oeuv. 10. der Canon, ist ein Schwank, und zwar ein guter, auch ein solcher, wie ihn nur ein tüchtiger Musiker zu Stande bringen kann. Er ist ein frohes Hochzeitlied. Braut und Bräutigam sollen leben: hoch! hoch! hoch! kling! kling! kling! beginnt das Thema. Nur piano! nur piano! fiscum lauda! hahaha! ruft das zweyte Thema darein etc. Das Pianoforte ist obligat, vermehrt den Effect, hält alles gut zusammen und legt zugleich dem Ganzen einen Grundbass unter. Das kleine Stück nimmt sich sehr gut aus, will aber genau ausgeführt seyn. Diese Letztere verlangen auch die Sonaten; besonders ist der gearbeitete Gang der Stimmen wohl zu beachten und deutlich und fliessend hervorzuheben. Eben darum empfehlen wir dieselben auch noch den Musiklehrern, die ihre Schüler zu einem soliden, ausgearbeiteten — nicht bloss fertigen und rauschenden — Spiele anhalten und zugleich ihre Neigung auf das Wohlbedachte, Wohlabgemessene leiten wollen. Es wird eben jetzt nicht Vieles geschrieben, das dazu so gut dienen könnte, als Hrn. M.'s Arbeiten.

Der Stich ist gut, aber im Texte und in den Versetzungszeichen zu scharf und zu klein. Der Canon ist in Partitur, mit der Klavierstimme, und in ausgeschriebenen Stimmen gedruckt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

nur zu oft dem Darsteller, und würde es noch öfterer haben thun müssen, wenn man seiner hatte entbehren können. Aber alle diese Fesseln trugen nicht wenig dazu bey, dafs die angewandte Musik keinen ästhetischen Charakter hatte, denn der Komponist war des Beyfalls der Kenner gewifs, wenn er den doppelten Kontrapunkt zu behandeln und anzubringen wufste; den Beyfall des grofsen Haufens konnten ihm nur die Sänger u. dgl. verschaffen.

Doch, um den Gang, den die deutsche Musik im Anfange des vorigen Jahrhunderts genommen hat, deutlicher zu übersehen, mufs man auch die Beschaffenheit ihrer vorzüglichsten Gehülfinn, der Poesie, erwägen. Ohne sie erreicht die Tonkunst nicht ihre vollkommnere Ausbildung. Aber was gab es damals für deutsche Poesie, die diesen Namen verdiente, die nicht gereimte Prose war oder die für Musik taugte? — Unsre Sprache seufzte unter der fast allgemeinen Verachtung, welche sie von den Gebildeteren erfuhr. In der Kirche galt, trotz Luthers redlichem Bemühen, die lateinische Sprache, wenigstens für die Musik. Unter den Gelehrten war sie die herrschende. An Höfen fieng sie an, seltener zu werden; sie wich der französischen, und auf dem Theater, das diesen Namen verdiente, hörte man nur italienischen Gesang. — Nicht ganz trug die deutsche Nationaldemuth gegen Fremde diese Schuld. Unsre Sprache ist, was Reichthum an Wörtern und Kunstlichkeit in ihrem Bau zur genaueren Unterscheidung der Begriffe betrift, wohl eine der ersten unter den jetzt lebenden, und daher auch für die Philosophie am bequemsten; aber in Ansehung der Sonorität steht sie, — was man auch aus Patriotismus dagegen sagen mag — zuverlässig andern nach. Ein klarer Beweis sind die vielen unreinen Vokale, harten Diphthongen und besonders die Menge von Zisch- und Gurgellauten. Auch hindert eben jener erwähnte Vorzug derselben eine zur Dichtkunst nöthige Energie und Naivität, welche manche ärmere Sprache so anziehend macht, und deren Mangel selbst durch die Bemühungen neuerer Dichter (die uns oft Geschrobenheit oder Plattheit dafür verkaufen) noch augenscheinlicher wird. Dem sey wie ihm wolle, so bleibt doch gewifs: die neuere Musik, besonders die deutsche zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, bildete sich nicht (wie wahrscheinlich die griechische) in Ansehung ihrer Formen nach der *Poesie*, sondern nach der *Redekunst*. Wer nur etwas mit den Regeln der Rhetorik und mit denen der Komposition und dem Zuschnitt unsrer Musikwerke überhaupt bekannt ist, wird keinen Augenblick daran zweifeln. Erst seit der Einführung des begleitenden Recitativs, der Finales u. a. D. ist unsre Tonkunst poetischer geworden, obgleich in der reinen Musik C. P. E. Bach uns kräftige Versuche dazu lieferte, — wovon hernach. Nun unterscheidet sich die Redekunst von der Poesie im Allgemeinen dadurch, dafs der Verstand bey jener geschäftiger und herrschender ist, als die Einbil-

---

eines *Künstlers* brauset, eine besondre Untersuchung. — Was der Schauspieldichter gegen den Schauspieler, der Architekt gegen den Zimmermann, das ohngefähr ist der Komponist gegen den Darsteller seiner Werke. *Jener geht vom Ganzen aus und ordnet das Einzelne an; dieser stellt das Einzelne dar und führt dadurch zum Ganzen hin.* Jener geht synthetisch, dieser analytisch zu Werke. Körperliche Eingeschränktheit allein (wozu auch oft der sehr verzeihliche Mangel an mechanischer Fertigkeit gehört, hindert den Komponisten, seine Arbeit selbst auf's vollkommenste vorzutragen. Dagegen besteht der gröfste Werth des ausübenden Musikers darin, dafs er den Sinn des Komponisten richtig gefafst hat und darzustellen weis. *Er* soll also eigentlich nichts *neues* erfinden, und wenn er Veränderungen anbringt, die nicht vorgeschrieben sind, so dürfen sie dem Innhalt und *Geist* der Komposition nicht widersprechen. Nur im Fall diese matt gerathen wäre oder der Komponist (wie oft der Schauspieldichter) seine Ideen nur skizzirt hätte, nur dann kann der Darsteller Verbesserungen oder Ergänzungen anbringen, die aber ohne Einsicht in die Regeln der Komposition und ohne geläuterten Geschmack nicht statt finden. In *dieser* Voraussetzung allein gebührt dem ausübenden Musiker der Name eines *schönen* Künstlers, sonst aber — und wenn er noch soviel Fertigkeit, Sicherheit, Gewandtheit, schönen Ton u. dgl. besitze — nur der eines Handwerkers, obgleich das letztere nach verschiedenen Graden der Geschicklichkeit. — Ueber diesen Gegenstand eine *besondere Abhandlung* zu schreiben, wäre gewifs der Mühe werth. d. Verf.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. Nº. 8. 1824.

Orchester-Reden.

An dem lederzähen Orchester in Y.. hatten sich in kurzer Zeit zwey brave Kapellmeister ihre Zähne ausgebissen; der eine die Milchzähne höflicher Güte, der andere die Hundszähne derben Ernstes. Jetzt kam ein trocken lustiger, der sich auf seine Weise daran versuchte. Gegen einen neuen Vorstand sind alle Parteien verschworen. Die der Schwachen, Listigen will ihn für sich gewinnen, die der Insolenten ihn todtschlagen. Unser Phlegmatikus hatte schlechte Lust, das Eine oder Andere geschehen zu lassen.

Er liess einen eingewurzelten Uebelstand geraume Zeit ungerügt, und studirte mittlerweile, was er bey schicklicher Gelegenheit darüber sagen wollte. Machten sie es dann einmal gar zu arg, so klopfte er mit dem Bogen auf den Rücken seiner Cremoneserin und bat um geneigte Ohren. Nun kam die Rede im trockensten Ton, mit sparsamer Mimik, so dass, wer den Schalk nicht kannte, es für baaren Ernst nehmen konnte.

Wir geben ein paar Beyspiele solcher kurzen Standreden.

„Meine Herren! Schon oft hatte ich Gelegenheit wahrzunehmen, dass Sie, Sänger und Orchester, die ersten Takte jedes Musikstücks mit einer gewissen Bequemlichkeit und gleichsam strauchelnd machen, nicht aber, wie andere fordern wollen, mit vereintem raschen Angriff. Ich verdenk' es Ihnen keineswegs. Sie stellen die Sprichwörter: Aller Anfang ist schwer! — Eile mit Weile! etc. plastisch dar; Sie versinnlichen die physischen Gesetze der Kraft der Trägheit, der beschleunigten Bewegung. Wenn ich den ersten Takt schlage, und Sie erst beym zweyten einrücken, so muss dem Publikum die artige optisch-akustische Täuschung bey den Steinbrüchen einfallen, wo ein Entferntstehender den Schall jedes ersten Hammerschlages erst beym zweyten hört.

Ich könnte noch mehrere Sie entschuldigende Vergleichungen beybringen; wenn Sie aber diejenige mit Zugpferden nicht scheuen wollen, so bin ich der gute Fuhrmann, der seine Thiere vom Anfang nicht zu stark antreibt, damit sie längere Strapazen aushalten."

Diese Rede wirkte, und wenn der Kapellmeister dann mit seiner Notenrolle den ersten Takt markirte, so war er sicher, dass sein Orchester mit voller Aufmerksamkeit und ganzer Kraft eingriff.

Der Uebelstand des langen Zusammenstimmens, des Präludirens, des lauten Sich-einschiessens in Oper und Concert machte dem Kapellmeister einen täglich wachsenden innerlichen Aerger. Er fuhr einigemal, wenn es zu arg wurde, auf der kurzen Spannung der Saiten seiner Geige hinter dem Steg auf und nieder, — es giebt einen Gesang, worüber sich die Hunde verkriechen —; das Orchester liess sich aber nicht irre machen. Endlich versuchte er, was nachstehende Rede wirke:

„Wertheste Kunstgenossen! Ich unterbreche Ihr Präludiren nur, um Ihnen zu sagen, wie ich es nehme. Es erscheint mir als die vertrauliche Besprechung in der Vorhalle, vor der eigentlichen und förmlichen musikalischen Sitzung. Wir wissen wohl, welche Wichtigkeit solches Zusammenstimmen hat, und wie oft die grössten Disharmonieen schon hier ausgeglichen und abgemacht werden, so dass man in dem musikalischen Congress selbst darin höchst geregelt concertirt.

Niemand gebe Ihnen Schuld, dass Sie die Ohren mit Ihrer musikalischen Vorschule beleidigen. Es kommt zum Glück nur in den Göthischen Wanderjahren und überdiess in dem dortigen utopischen Erziehungslande vor, dass sich die

musikalischen Zöglinge aus der Wildniss, wohin sie wegen der anfänglichen Misstöne verwiesen sind, durch wachsende Fertigkeit und Reinheit zur Gesellschaft herangeigen und blasen. In den Pseudo-Wanderjahren, die aber dem Verfasser der andern den Leviten lesen, kommt von solchen Forderungen nichts vor. Machen Sie also immerhin einen Theil Ihrer Schule vor dem Publikum, wie diess auch in andern Zweigen der Kunst von Vielen geschieht. Meiner Ansicht nach macht es der jetzige musikalische Zeitgeist nöthig, dass das Ohr an alles Mögliche zuvor gewöhnt, und in Concert und Oper für den folgenden Reichthum durch ein reichliches Vorspiel ausgeweitet und empfänglich gemacht werde.

Ihr Präludiren erscheint mir als der Bajazzo, der die Erwartung auf den Prinzipal selbst spannt; an seinen tollen Späßen hebt sich die geregelte Kunst des Meisters schön ab.

Will ich aber meine Vergleichungspunkte aus der musikalischen Welt selbst hernehmen, so bieten sich genug Sie entschuldigende Analogieen dar. Was sind unsere beliebten „Quodlibet“ und „Potpourri“ anders, als solche auf Noten gesetzte Vorspiele? Ja, steht Ihnen nicht der grosse Meister Haydn, der musikalische Schöpfer der *Schöpfung* zur Seite, wenn er diese mit dem „Chaos“ eröffnet? Was thun Sie vor jedem musikalischen „Werde“ anders? und wenn in jenem schon zuviel organische Bewegungen zucken, und Bildungskeime sich regen, so stellen Sie mit mehr Wahrheit den noch ganz form- und bildungsbedürftigen Urstoff dar.

Ich bitte Sie also, sich nicht stören zu lassen, wenn hie und da tadelnde Stimmen Ihres Stimmens sich hören lassen und es ein widriges Charivari, eine Ohren-folternde Katzenmusik nennen. Bleiben Sie bey Ihrer Weise, und wenn auch in der musikalischen Zeitung sich ein unzeitiger Humor spottend darüber auslassen sollte.“

Die mündliche Rede des Kapellmeisters erreichte ihren Zweck; hier nachgedruckt zu lesen, wird sie es schwerlich.

F. L. B.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar. — Am 5ten, im Theater an der Wien, zum Vortheil des Hrn. Neubruck: *Die Elfeninsel*, komisch-tragisches Zauberspiel mit Gesängen, Chören und Tänzen, in zwey Aufzügen von J. A. Gleich, Musik von Roser. Der Beneficiat, welcher in vorigem Jahre den Unsterblichen hatte, mit seinem selbst fabrizirten *Ursian über Ursian* eine totale Niederlage zu erleiden, wollte diessmal recht sicher gehen; wie bekannt, liess er eine Aufforderung an alle Dichter des Ortes ergehen, ihm ein taugliches Buch zu liefern, wofür die Direction 300 fl. Münze zu zahlen, er selbst aber noch 100 fl. aus eigenem Sekel zur Auszierung hinzuzuthun sich anheischig machte. Nun aber erlebte er an diesem Abende die eclatanteste Satisfaction, indem diess Preisstück noch greulicher durchfiel, als besagter Hummel, unsinnigen Andenkens. Der Chimborasso und Himmala kreis'ten, und ein winzig kleines sibirisches Mäuslein schlüpfte hervor. Dem Areopag, welcher hierin zu entscheiden hatte, möchte wohl in Zukunft ein anderer Wirkungskreis anzuweisen seyn, und sollte — nach dem Sprüchlein: inter cocos luscus rex — wirklich diese Wasserpflanze unter allen Mitbewerbern den ersten Rang behaupten, so müsste es gewiss um jene, denen das Accessit verweigert wurde, verwunderlich schlecht stehen. In der Musik findet sich wenig Neues und wenig Gutes; überdiess ist auch das Gute nicht neu, und das Neue nicht gut.

Am 4ten, im Locale des Musikvereins: Zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 8ten, im Kärnthnerthor-Theater, neu in die Scene gesetzt: *Der lustige Schuster* (zum Vortheil des Hrn. Haseuhut). Hr. Preysinger, in der Hauptrolle, gefiel ziemlich; weniger diessmal Dem. Beysteiner als Schusterin; Mangel an Theater-Routine liess sich nicht bemänteln. Ton und Farbe des Ganzen ist gewissermaassen verblichen; doch wurde mitunter herzlich gelacht, besonders über den alten Knaben, der auch mit seiner Einnahme nicht unzufrieden seyn dürfte.

Am 11ten, im Locale des Musikvereins: Drittes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 16ten, im Theater in der Leopoldstadt: zum Vortheile des Hrn. Schaffer, neu in die Scene gesetzt: *Abentheuer Kilian Wuchtels im Schlaraffenlande*, Zauberposse mit Gesang in drey Aufzügen, Musik von W. Müller. Liess kalt.

Am 18ten, im Locale des Musikvereins: Viertes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 22sten, im Theater an der Wien, neu in die Scene gesetzt: *Die Entführung aus dem Serail.*

Eine ausgezeichnet gelungene Vorstellung. Der Bravour-Gesang Constanzens eignet sich ganz besonders für die kunstfertig gebildete Kehle der Mad. Spitzeder; Hr. Jäger sang Belmonte's süsse Liebesmelodieen mit innigem Gefühl und vollem Zauber seiner weichen, klangreichen Stimme; die Arie in B dur: „Wenn der Freude Thränen fliessen" wurde zweymal verlangt. Hr. Demmer d. j. befriedigte als Pedrillo; Hr. Spitzeder gab den Osmin nicht nur höchst charakteristisch, sondern sein kraftvoller Pedalbass trat in dieser Partie auch äusserst wirksam hervor, vorzüglich in den Arien, welche er, so wie sie Mozart schuf, unverkürzt vortrug, wofür wir ihm herzlich danken, da wir sie im Stadttheater gewöhnlich nur grausam verstümmelt zu hören bekommen. Den Ausbruch seiner Wuth: Erst geköpft, und dann gehangen, belebte er so ungemein durch ein analoges Mienenspiel, dass er diese Stelle unter einem enthusiastischen Beyfallssturm sowohl im ersten Aufzuge, als im letzten Finale wiederholen musste. Obschon Mad. Raymund ihr Blondchen ganz nett gab, so fehlt ihr doch zu ähnlichen Rollen der Credit, da man gewohnt ist, sie der Regel nach nur in Local-Piècen zu sehen und ihre artigen Aelpler-Liedchen tirilliren zu hören. — Hätten wir Herrn Operndirektor von Seyfried nach einer gefahrvollen Krankheit auch nicht wieder mit Vergnügen an der Spitze seines Orchesters erblickt, so würde schon die musterhafte Ausführung dieser nie alternden Musik, die treffliche Nuancirung, die delicate Begleitung und das harmonische Zusammenwirken aller Bestandtheile uns seine Anwesenheit verkündet haben, wiewohl seine Direction so geräuschlos ist, dass man sie nur sieht, nie aber hört.

Im Josephstädter-Theater, zum Vortheile des Hrn. Fischer, Regisseur: *Aliae*, oder: *Wien und Baden in einem andern Welttheile*, Zauberposse in drey Akten von A. Bäuerle, Musik von W. Müller etc. Schon aus den vielfältigen Wiederholungen auf der Leopoldstädterbühne bis zum Ueberdruss bekannt. Die Veränderungen sind unbedeutend; die Aufführung war anständig.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater, vor dem Ballette: *Der Pilger*, eine musikalische Akademie, aus folgenden Stücken bestehend: 1. Beethoven's Ouverture zu *Prometheus*; 2. Concertino für das Waldhorn, von Belloli, vorgetragen von Hrn. Lewy; 3. Allegro aus einem Fagott-Concert, von Bärmann, geblasen von Hrn. Hürth; 4. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum; 5. Concertante für Fagott und Waldhorn, componirt von C. Kreutzer, ausgeführt von den Hrn. Hürth und Lewy. Zwey ehrenwerthe Künstler, besonders besitzt der Hornist eine bedeutende Fertigkeit. Sie sollen bereits für den Theaterdienst engagirt seyn, und diess thut in der That Noth; denn da die meisten Spieler ausgetreten sind und den ungleich bequemeren Dienst im Hoftheater nächst der Burg vorgezogen haben, so kann dadurch der alte wohlbegründete Ruhm dieses Orchesters natürlicherweise ins Schwanken, und der Eintritt neuer tüchtiger Mitglieder ist um so wünschenswerther.

Am 24sten, ebendaselbst: *Der Taucher*, romantische Oper in zwey Akten, Musik von Conr. Kreutzer. Personen: Lorenzo, Herzog von Messina — Hr. Forti; Alphonso, sein vertriebener Bruder — Hr. Preysinger; Ivo, dessen Sohn, beschützt von der Fee Morgane, — Dem. Unger; Alphonsine, des Herzogs Tochter — Dem. Sonntag; Antonio, Herzog von Calabrien, — Hr. Haizinger; die Fee Morgana; Herren, Damen, Jagdgefolge, Landmädchen, Fischer, Matrosen, Nereiden, Tritonen, Genien, Traumgestalten. — Aus Schillers Ballade ist nur der Hauptmoment entlehnt, alles übrige episodische Zuthat. Der rechtmässige Herzog Alphonso ist von seinem herrschsüchtigen Bruder Lorenzo des Thrones beraubt worden, und lebte, als Pilger verkappt, streng im Verborgenen mit seinem einzigen Sohne Ivo. Dieser war so glücklich, der Prinzessin Alphonsine auf der Jagd das Leben zu retten und dafür ihre Liebe zu gewinnen, ohne an dem unbegünstigten Herzoge von Calabrien gerade einen allzugefährlichen Nebenbuhler zu haben. Lorenzo, welcher keineswegs so schlimm ist, als er anfänglich zu seyn scheint, wird durch eine wiederholte Vision belehrt, dass seinem Hause Glück erblühen und er die seit dem Verrath an seinem Bruder verlorene Ruhe wieder finden würde, wenn seinen von ihm selbst der Charybdis geopferten Mundbecher ein kühner Waghals an das Tageslicht förderte. Alphonso hat sich ungekannt dem Bruder genähert und bestärkt ihn tröstend in seinem Vorsatze; vor dem ganzen versammelten Hofstaate schleudert er den goldenen Pokal in den grundlos gähnenden, furchtbar donnernden Schlund. Die Krone und der Tochter Hand sollen dem muthigen Springer lohnen, der das Kleinod herausholt; natürlich lässt sich diess der zärtliche Ivo nicht zweymal sagen, und tritt

sportstreichs die unterirdische Reise an, wozu übrigens keine sonderliche Resignation gehört, indem der wirbelnde Trichter, welcher zur unsichtbaren Residenz der „Salamander, Molche, Drachen, der stachlichen Roche, des Hammers gräulicher Ungestalt und des Meeres Hyäne hinabführt," auf der Bühne wenigstens gar nichts Unheimliches verkündet, sondern vielmehr einer sogenannten Ochsenmühle auf ein Haar ähnlich sieht. Gäbe es ja in den tobenden Strudeln trauriger Oede noch ein gefährliches Abentheuer zu bestehen, so würde die wohlthätige Fee Morgane ihrem Schützling schon hülfreich beyspringen, denn sie ist es, welche ihn, umgeben von glänzendem Gefolge, unversehrt aus der bodenlosen Wasserhöhle convoyirt; er überreicht das Kleinod, die Brüder sinken versöhnt sich in die Arme, vereinigen die liebenden Geschwisterkinder, da in fürstlichen Familien die Blutsverwandtschaft kein Hinderniss, somit zu dergleichen Actus die päpstliche Dispensation gar nicht vonnöthen ist, und — der Exbräutigam hat das Nachsehen. — Dieses Opernbuch hat das wesentliche Verdienst, dass es ächt dramatisch-musikalische Situationen darbietet; trefflich wusste sie der Componist auch zu benutzen, und wer gerade nicht nach Neuheit, origineller Erfindung und Genialität sucht, wird den *Taucher* mit eben so vielem Vergnügen hören und wiederhören, als desselben Tonmeisters *Libussa* und *Cordelia*. Gesang ist nun einmal sein Hauptziel, und wir sind es wahrlich nicht, die ihn darob tadeln, um so weniger, als er auch seine Orchesterpartie zugleich fleissig zu bearbeiten und geschmackvoll zu verzieren pflegt. Das Violin-Quartett ist als Gegensatz der stets melodiös geführten Stimmen reich figurirt, und die Bläser sind mit jenen in ein schönes, interessantes Verhältniss gestellt. Unter den Musikstücken wurden besonders wohlgefällig aufgenommen: 1. die glänzende, effektreiche Ouverture; 2. in der Introduction: Alphonsinen's Sortita; die klangvolle Stimme der Dem. Sonntag ist in der ganzen Rolle in das hellste Licht erhoben, und vorzüglich ihr wunderhübsches mezza voce mit glücklichem Erfolg benutzt; ferner: Antonio's Solo: „Diana stieg hernieder, den Bogen in der Hand," sammt dem damit verflochtenen Jägerchor; 3. Das Duett zwischen Alphonso und Ivo: „Ist dem Herzen immer Frieden, dieses höchste Gut beschieden;" 4. Ivo's Traumgesicht bey Morgana's Erscheinen; 5. Duett von diesem und Alphonsinen: „Schönste, höret meine Bitte, weilet noch an diesem Ort," und das durch Alphonso's Beytritt sich entwickelnde liebliche Trio: „Sie überlegt, sie ist bewegt!" Da wir im Verlauf der Handlung immer nicht recht ins Reine kommen, worin denn eigentlich die Rettung der Prinzessin bestehe, sie müsste denn von Ivo im Schlafe vollbracht worden seyn, so muss man das Entstehen ihrer dankbaren Liebe von dem Umstande ableiten, dass sie als eine Verirrte von Vater und Sohn in die Waldhütte geführt, und daselbst für die Strapazen der Jagd und überstandene Angst durch ein tüchtiges Vesperbrod consolirt wird; also, ein Herz gewonnen für verabreichte Atzung! — 6. Im Finale: Lorenzo's imponirende, in der That, grossartige Scene: „Vergolten wird, — es lebt ein Rächer!" ferner: das reizende Quintett mit Chor: „Den Bruder soll ich wiedersehn!" und die feurige Stretta: „Nach Messina lasst uns eilen!" — Im zweyten Akte, welcher in musikalischer Hinsicht noch anziehender ist: 1. Antonio's Arie: „Eines kühnen Freudlings Beute soll ich die Geliebte sehn!" ganz auf Hrn. Haizinger's hohe Tenor-Lage berechnet und von diesem auch à la David vorgetragen; 2. Dessen Duo mit Ivo: „Die Waffe ziehet, zeiget, dass ihr nach Ritterart sie führet!" welches, als Alphonsine den Zweykampf hindernd in die gezückten Schwerter stürzt, zum versöhnenden à tre sich gestaltet: „Erfüllt mein heiss Flehen, ihr dürft nicht widerstehen!" 3. Die rührende Arie von Alphonso: „Wiederfinden! Wiedersehen!" 4. Lorenzo's Erzählung seiner nächtlichen Vision: „Wenn du ein Seher bist, so deute mir Traumgesicht und sag mir wahr!" und vorzüglich das darauf folgende ergreifende Duo mit Alphonso: „Hege männliches Vertrauen, bald sollst du den Bruder schauen!" 5. Der anmuthige Fischerchor: „Die Luft ist rein, kein Wölkchen kommt heran gezogen;" 6. Duett von Alphonsinen und Ivo: „Ich muss es euch gestehen, die Liebe giebt mir Kraft;" 7. Im Finale: der Marschchor: „Seyd willkommen edle Gäste!" und das harmonische à cinque vor dem Schlusschor: „O wie schön ist diese Stunde, die voll Segen uns erscheint!" Die Oper erhielt entschiedenen Beyfall, der Componist wurde gerufen, und die vierte Vorstellung fand zu seinem Vortheile Statt. Den Sängern gebührt unbedingtes Lob.

Am 25sten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert der beyden Tonkünstler auf dem Pianoforte und der Harfe, Herren Kalkbrenner und Diri,

worin vorkam: 1. Cherubini's Ouverture zu *Medea*; 2. Introduction und Variationen für die Harfe; 3. Erster Satz eines Pianoforte-Concertes in D moll und Variationen über ein Schottisches Thema; 4. Recitativ und Arie aus Rossini's: *Bianca e Falliero*, gesungen von Mad. Grünbaum; 5. Duo für Pianoforte und Harfe; 6. Rondeau brillant für das Pianoforte mit voller Orchesterbegleitung. — Hr. Kalkbrenner ist unstreitig einer der stärksten Klavierspieler neuerer Zeit; seine Kraft und Ausdauer bewundernswerth, der Anschlag höchst deutlich und scharf markirt; in seinen Passagen aller Art herrscht des Blitzes Schnelle, und man möchte sich fast selbst überreden, dass ihm mehr als die gewöhnlichen zehn Finger zu Gebote stünden. Diesen Virtuosen zu accompagniren mag indessen nicht gar so leicht seyn, da er häufig das Tempo zu changiren pflegt und sich wenig an einen bestimmten Rhythmus bindet. In seinen Compositionen gewahrten wir Feuer, Originalität, ein brillantes Instrumentenspiel, mitunter auch einige Bizarrerie; das ewige Moduliren, die ruhe- und rastlos sich verfolgenden Transitionen sind um so weniger zu billigen, als Beyspiele beweisen, wie man mit beschränkten Hülfsmitteln ausreichen, ja Werke von bleibendem Werthe erschaffen könne, ohne nach gerade in einem und demselben Satze alle 24 Tonarten zu durchfliegen. — Hr. Dizi erregte wenig Sensation; wir haben von den Damen Spohr, Boucher und Müllner ungleich anziehendere Kunstleistungen gehört. Er soll die Vorrichtung erfunden und bey seinem Instrumente angebracht haben, die ganze Stimmung desselben mittelst des Druckes eines einzigen Pedals um einen halben Ton zu verrücken, was allerdings zu grosser Bequemlichkeit und Erleichterung dienen mag. — Der Saal war ungewöhnlich gefüllt. —

Nachmittags, im Locale des Musikvereins: Fünftes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 30sten, im Theater an der Wien: *Der Löwe von Florenz* oder: *Triumph der Mutterliebe*, Drama in drey Akten, mit Musik, Chören und Tänzen. Der oft genannte Hr. Mayerhofer agirte diessmal in einer Löwenhaut, repräsentirt auch keine wilde Bestie, sondern ist der Menagerie entwischt, hat sich jedoch zuvor satt gefressen und übt somit Grossmuth an einem Kinde, welches er zur Consolation der geängstigten Mutter nicht verspeist. Dieses Rührspiel wurde ziemlich gut gegeben. Ausgezeichnet im Charakter, Ton, Haltung und Maske war Hr. Rott als Cosmus von Medicis. Die Musik des anonymen Tonsetzers macht keine Ansprüche; die Ouverture ist der einzige Lichtpunkt.

Prag. Das Repertoire unserer Oper bestand in der letztern Zeit meistens aus Wiederholungen älterer Werke; neu einstudirt erschien blos Spontini's *Cortez*, worin Hr. Wiedermann (Cortez) in sehr günstigem Licht erschien. Hr. Binder sang den Alvar vortrefflich. Ein Gleiches müssen wir ihm als Max im *Freyschütz* nachrühmen, welchen er kürzlich übernommen hat. Von musikalisch-theatralischen Gästen sahen wir nur den k. k. Hofopernsänger Hrn. Säber als Masetto in *Don Juan*, Sarastro in der *Zauberflöte*, Mafferu im *Opferfest* und Surgines Vater. Den meisten Beyfall erntete er in der zweyten Rolle. Dem. Emilie Rössler, absolvirte Schülerin des Conservatoriums der Musik, wagte ihren ersten theatralischen Versuch als Isabella in der *Zauberflöte*, und übertraf trotz ihrer Befangenheit die meisten Anfänger, deren Erstlinge wir hier beobachten konnten, zumahl an Sprache und Deklamation. Ihre Stimme ist nicht unangenehm, wenn gleich für unsere Bühne etwas zu schwach, und sie intonirte und sang diese etwas schwierige Partie richtig und gut. Das Publikum munterte die beginnende Landsmännin freundlich auf und rief sie am Schlusse mit Dem. Comet (Laura) hervor.

Noch ein vaterländischer Künstler, Hr. Würfel, Professor in Warschau, kam in die Heimath, um hier ein paar Kunstausstellungen zu geben, leider aber hatte eine lobhudelnde Vorankündigung die Erwartungen so hoch gespannt, dass es kaum möglich gewesen seyn würde, sie zu erfüllen. In einer schwach besuchten musikalischen Akademie im Redoutensaale spielte Hr. W. ein Pianoforteconcert von seiner Composition, das sich weder durch Werth des Satzes noch bedeutende Kunstschwierigkeiten auszeichnete, und sodann ein „Tongemälde: *Das Ungewitter* — ! — Den Beschluss des Concerts machten Variationen über einen Mazur.

Mit der Wahl der Stücke in dem letzten Weihnachtsconcerte der Gesellschaft der Tonkünstler waren die Musikfreunde nicht durchgängig zufrieden. Die Akademie wurde mit einer Ouverture aus Seyfried's Melodram *Moses* eröffnet, an welche sich Introduction und Chor aus dem

Abraham desselben Meisters anschloss. Beyde sind bekannt und wurden untadelhaft ausgeführt. Hierauf folgte eine Pastoral-Cantate von Hrn. Kapellmeister Triebensee: *Acis und Galathea*, die zwar vielleicht bejahrt genug, doch hier neu war, und um so weniger hieher taugte, da ein grosser Theil des Interesses dieser Concerte in der grossen gewaltigen Tonmasse von 250 mitwirkenden Personen besteht, von welchen bey dieser Cantate, deren Begleitung nur aus Blasinstrumenten besteht, die Hälfte unbeschäftigt war. Den Schluss machte Beethoven's Schlacht von Vittoria, welche freylich ersetzte, was das Vorige zu wenig laut war.

Berichtigung einer Anekdote, Friedrich den Grossen betreffend.

Was im ersten Bande der musikalischen Zeitung S. 830 und im zweyten Bande S. 255 von Friedrich dem zweyten, König von Preussen, und dem Organisten Schneider erzählt wird, bedarf einer Berichtigung, die der Verfasser dieses Aufsatzes vielleicht am besten geben kann, weil ihm im Jahre 1764 Schneider selbst erzählte, was zwischen ihm und dem Könige vorgefallen war. Der König, der nach dem Feldzuge von 1760 sein Winterquartier in Leipzig nahm, hatte damals von seinen Kammer-Musikern keinen bey sich, der sein Flötenspiel, womit er sich fast jeden Abend unterhielt, wie es ehemals unentbehrlich zu seyn schien, auf dem Flügel begleiten konnte. Es wurden nun verschiedene Klavierspieler in Leipzig herbeygeholt, welche aber theils die Weise des Königs, der besonders im Adagio sich in Ansehung des Zeitmaasses einige Freyheiten herausnahm, nicht kannten, theils auch wohl zu furchtsam waren und daher dem Könige nicht gefielen. Zuletzt ward auch nach Schneider geschickt, der sich zwar mit seiner Furchtsamkeit und mit seiner Einquartirung, weswegen er sich zu Hause halten musste, zu entschuldigen suchte, dem aber seine Entschuldigungen nichts halfen. Schneider musste zum Könige kommen und ward indessen von der Einquartirung befreyt. Der Eindruck, den der scharfe und ernste Blick des grossen Königs auf Jeden machte, hätte auch den guten Schneider, der etwas blöde war, mit grosser Angst erfüllt, als er im Vorzimmer des Königs anlangte. In dieser Angst wendet er sich treuherzig an einen Kammerbedienten, und erkundigt sich genau, wie er sich in Gegenwart des Königs und beym Accompagniren zu verhalten habe. Man räth ihm, beym Hereintreten ins Zimmer, nach der Verbeugung sofort zum Flügel zu gehen und zu präludiren; auch wenn der König ihm die Begleitungs-Stimme des Flöten-Solo's zugestellt haben und sein Solo anheben würde, auf den Vortrag des Königs, der, wenn es ihm der Ausdruck zu erfordern schien, nicht allemal streng im Takte bliebe, genau zu achten, und ihm, wo es erforderlich, nachzugeben. Es war Abend, als Schneider vor dem König gelassen ward. Als er ins Zimmer tritt, wird er plötzlich wie versteinert, da der König auf ihn zugeht und ihn mit den Worten: Ah! mon cher Marquis! umarmt. Der König hatte sich in der Dämmerung geirrt, und glaubte, seinen Freund, den Marquis d'Argens vor sich zu haben. Er ward aber bald seinen Irrthum gewahr, und Schneider folgte dem Rathe des Kammerbedienten. Der König war mit Schneiders Begleitung sehr zufrieden und S. ward für die übrige Zeit des Winters sein Accompagnist.

Recension.

Tre gran Quintetti per due Violini, due Viole e Violoncello, — — da Francesco Krammer. Opera 100. Presso Giov. Ricordi à Milano. Lir. 15. Ital.

Die Aufschrift dieses Werkes liess uns etwas nicht nur überhaupt Ausgezeichnetes, sondern auch etwas zu besonderer Bestimmung Verfasstes erwarten. Folgendes nun haben wir, nach genauer Prüfung, gefunden.

In dem ersten Quintette scheint Hr. K. darauf ausgegangen zu seyn, etwas Angenehmes und zugleich leicht Ausführbares zu geben. Gefälliges, Heiteres liegt allen Stücken zu Grunde und stellt sich nur, nach den verschiedenen Stücken, verschieden ab. Im ersten Allegro Vivace aus B in $\frac{4}{4}$ verbindet es sich mit kräftigen Ideen und Ausleitungen; im Andante im $\frac{3}{4}$ aus Es dur ist mehr ruhige Entfaltung sanfter Gefühle; im Menuett aus B werden diese mit Kraft und Heiterkeit verknüpft;

im darauf folgenden Allegro moderato im $\frac{4}{4}$ aus derselben Tonart, zeigt sich ein bewegtes, heiteres Leben, doch nicht ohne Ernst und kräftige Anregung. Was dem Rec. besonders gefiel, war die Ausleitung im Trio des Menuetts aus G dur, zwar nicht neu, aber sehr ansprechend, vorzüglich der Uebergang im zweyten Theile des Menuetts von D zurück ins B, ferner die ganze Stelle, wo im zweyten Theile des Allegro moderato von C in D modulirt wird. Ausserdem sind wenige erhebliche Motive bey der Ausarbeitung benutzt. Es scheint auch gar nicht die Absicht gewesen zu seyn, neue Ideen, oder neue Ausführungen früherer hier zu geben; indem vieles vom Verf. schon oft Gebrauchte und zwar in derselben Form wieder vorkömmt. Einige Stichfehler, welche leicht zu Irrungen Anlass geben könnten, will der Rec. im Vorbeygehen bemerken. So ist in der Bassstimme des Andante bey der Vorzeichnung das dritte b, das bey a, im zweyten Theile des Allegro moderato 19ten Takt, wo die Modulation im C dur ist, die Auflösungszeichen bey es vergessen. Ferner muss in der sechsten Zeile desselben Stückes in der ersten Violine, wo die Tonleitung ins C geht, h statt b stehen. — Uebrigens wird dieses Tonstück die Liebhaber, besonders solche, die etwas nicht schwer Auszuführendes wünschen, so wie Alle befriedigen, welche sich bloss angenehm unterhalten wollen. Auch ist jedes dieser drey Quintette einzeln gestochen, vermuthlich also auch einzeln zu haben.

Eine andere Absicht aber liegt der Bearbeitung der beyden andern Quintette zu Grunde. Hier wollte der Verf. etwas Grösseres und Ungewöhnlicheres geben. Die ihm eigenthümlichen lieblichen Formen suchte er durch neue Wendungen, freyere Modulationen und Verflechtungen der Stimmen zu vertiefen. Diess ist ihm weniger gelungen als jenes. Es wird oft nur ein Anlauf genommen. Es herrscht überall Anregung, Reichthum der angewandten Formen, Drang nach Vertiefung, Belebtheit der Empfindung: es fehlt aber von dem allen die Verbindung im geistigen Mittelpunkte, von welchem aus alles diess erst gemeinschaftlich zusammenwirken kann. Vergleichen wir in dieser Hinsicht das unter Nummer 101 erschienene Flötenquintett desselben Meisters, welches Rec. ebenfalls in diesen Blättern angezeigt hat; so müssen wir behaupten: dort ist wirklich geleistet, was hier nur beabsichtigt ist. Diese Vergleichung kann überhaupt von mannichfaltigem, in Beziehung auf den Verf. selbst psychologischem Interesse seyn; und wir würden dazu anleiten, führte es uns nicht zu weit von unserm eigentlichen Vorhaben ab.

Aus dem hier Angemerkten soll aber keineswegs folgen, dass diess zweyte und dritte Quintett nicht viel Anziehendes und Gutes enthielte, dass sie mithin Liebhabern, die nicht eben hohe Kunstansprüche mitbringen, nicht zu angenehmer Unterhaltung dienen könnten. — Uebrigens beginnt das zweyte Quintett aus D moll im Allegro moderato und schliesst halb in D moll, und in den zwey letzten Akkorden in D dur. Hierauf folgt ein Andante im C aus B; dann der Menuett, in den beyden ersten Theilen in D moll, im Trio in D dur modulirend; zuletzt ein Allegro moderato im $\frac{4}{4}$ mit D moll beginnend und in D dur endigend. Das erste Stück des dritten Quintetts, ein Allegro moderato im C, fängt in E moll an, und schliesst im zweyten Theile in G dur. Neu mag dieses seyn; ob es sich aber rechtfertigen lasse, besonder, da der erste Theil auch schon in derselben Tonart sich endiget; ob dieses mit den Gesetzen der Haltung und Stetigkeit sich vereinigen lasse — daran zweifelt Rec., ohne übrigens pedantisch an hergebrachten Formen zu hängen. Darauf folgt das Adagio $\frac{3}{4}$ in D dur, hierauf der Menuett, aus G dur, das Trio in E moll, dann das Finale, $\frac{4}{4}$ in G dur. Der Stich ist sehr sauber und deutlich, obgleich, wie es schon oben gezeigt ward, nicht ohne Fehler, welche sich aber leicht verbessern lassen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Fortepiano-Begleitung, gesetzt etc. vom Ritter Siegmund Neukomm. 36. Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

In allen diesen Liedern herrscht der eigenthümliche Geist des hinlänglich bekannten und beliebten Tonsetzers auf eine sehr lebendige Weise; in allen spricht sich bald mehr, bald weniger tief und innig eine Lieblichkeit aus, gleich einer duftreichen Blume, die unter Thränenweiden am Hügel entschlafener Freuden sprosset.

Gleich das erste, Erwins Lied, welches fast als Einleitung zu allen folgenden dasteht, ist ganz

in diesem Tone höchst innig gehalten. Das zweyte, der Sternfunken, wird sich bald als Gedicht und Gesang, — beyde sind auf das Innigste verschwistert, — trotz einigen Härten im Gedicht, die durch die Zartheit der Gedanken aufs Beste verdeckt werden, zum Lieblinge der Meisten erheben. Selbst das dritte, Lerche und Nachtigall, was uns am wenigsten gefällt, würde in einer andern Sammlung sehr vieles Lob verdienen, hauptsächlich des letzten sehr herzlichen Satzes wegen. Es sind wohl auch sonst noch recht schöne Stellen darin: aber das Ganze, das auch als Gedicht das geringste scheint, trägt die Spuren einer gewissen Mühseligkeit, und der eigentliche Geist des Liedergesanges, der in dieser Sammlung so schön flammt, leuchtet hier nicht immer mit seinem wunderbaren Lichte hervor. Aber der lieblichste Zauber ist über das fünfte Lied: Entsagung, gegossen. Wer so entsagt, weiss, was entsagen ist und wie man entsagen soll. Beym lebendigsten Gefühl herrscht die grösste Einfachheit; Ton und Wort sind eins, aus dem Innersten stammend: kurz es ist in Wort und Ton ein Meisterstück, das jeder, der singen und fühlen kann, wohl lieben muss. Aber mit Schmerzen berichten wir, das auch das sechste schön ist, des Knaben Ruhestelle. Solche Knaben, die Kränze in die Fluten werfen, denen es düster wird, weil sie Vater und Mutter oder Geliebte verloren, die nun Undine schmeichelnd lockt, dass sie ihre Ruhe in den unterirdischen weichen Armen finden, haben schon manches armen Knaben Kraft zerstört und manches schwärmende Mädchenherz gebrochen. Wollte Gott, es wäre nicht so schön! Wir können solche Lieder um des Rechten willen doch nie lieben. Sie haben uns oft sehr traurig gemacht um derer willen, die zu stärken sind.

Variations brillantes sur une Cavatine favorite de Carafa, pour le Pianoforte avec accomp. de deux Violons, Viola et Violoncelle (ou de grand Orchestre) comp. — — par Jer. Payer. Oeuv. 71. Leipzig, au bureau de musique de Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Nach einer Einleitung von wenigen Takten in blossen Akkorden folgt das niedliche, muntere Thema. Diess wird sechsmal variirt, und die letzte Variation gehet in eine mässig lange Coda aus. Die Variationen sind zwar nur Figurationen, zeigen aber das Talent der Erfindung, und zwar eigenthümlicher Erfindung in dieser Art, Kenntniss dessen, was im Virtuosenspiel jetzt Mode und beliebt ist, und geben dem Solospieler, wie es Viele jetzt haben wollen, nicht nur alle Hände voll zu thun, sondern auch sehr Schwieriges, Hervorstechendes und, wie der Titel ankündigt, Brillantes vorzutragen. Wer die Variationen wirklich beherrschen, d. h., wer sie vortragen kann, ganz wie es seyn soll und wie es damit gemeynet ist, dem wird das erschnte Händeklatschen nicht entstehen, mag er sie nun im kleinern Zirkel, oder öffentlich spielen. Für jenen Fall dient und genügt die Quartettbegleitung: für diesen sind die andern Instrumente, im Grunde unnöthig, hinzugesetzt. (Es geht denn eben alles mit: zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotte, zwey Hörner, Trompeten und Pauken.) Die Begleitung ist äusserst leicht; und damit selbst bey dieser Leichtigkeit nicht etwa doch gefehlet werden könnte, ist in der ersten Violinstimme auch noch bey jeder Variation die Anfangszeile des Solo, und ausserdem bey Stellen, die dem Verf. doch noch bedenklich schienen, sind diese sogar auch in den andern Stimmen beygesetzt. Das heisst doch: es den Leuten maulrecht machen! Indessen, wenn der Hr. Concertist, wie sehr zu vermuthen, die von Frankreich herübergekommene Sitte haben sollte, jede Variation in anderm Tempo, und wohl gar in diesen, manche Figur wieder in anderm Tempo zu nehmen: so ist jenes Verfahren gar nicht unnöthig — wenn es nur nicht die Noten so arg vertheuerte. (Man thut uns, wie wir vor kurzem in einem Bericht aus London in diesen Blättern gelesen haben, in England die Ehre an, jene ganz willkührliche — spielende Spielart die „freye deutsche" zu nennen: wir müssen aber, Kraft der uns inwohnenden Bescheidenheit, diese Ehre verbitten; wir sind hier, wie in so Vielem, bloss Nachahmer des Französischen, und so zwar, dass wir das gute Eigene für das nichtgute Fremde hingeben. Gott besser's! singt man bey uns schon seit Ludwig XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Februar. **№. 9.** 1824.

Ein Vorschlag.

Wenn eine Nation in den Künsten etc. immerzu schafft und erwirbt, so kann es ihr leicht hiebey gehen, wie einem emsigen Gewerbsmann oder Güterbesitzer, der kein Inventar macht und keine Nachrechnung pflegt. Er weiss nicht genau, was er hat; er trachtet nach Manchem, was er schon besser besitzt; er meynt Das oder Jenes noch zu haben, was schon veraltet oder verbraucht ist; er hat Aktiv- und Passiv-Schulden in seinen Büchern und steht schlechter oder besser als er glaubt.

Hiezu tragen denn auch die Schaffner, die Knechte das ihrige bey. Sie werfen das Beschädigte, ihnen nicht Handsame in eine Ecke, und greifen stets nach dem Neuen; wird es nun durch unausgesetzten Gebrauch bald abgenützt, so treiben sie den Herrn zu neuen Anschaffungen. So sind sie dann nicht mit dem Ausbessern geplagt und handthieren immer mit neuem Schiff und Geschirr.

Wir denken bey diesem gleichnissweise Vorgebrachten an unsern musikalischen Reichthum, und wie durch die übergrosse Nachfrage nach Neuem und immer Neuem die Tondichter zu übereilten Produktionen gereizt und getrieben werden.

Warum tritt nicht eine Gesellschaft Wohlmeynender zusammen und sucht alles alte Gute, nur nicht ganz Zeitgemässe in die Scene der Gegenwart zu setzen? Es müsste nicht mit grossen Kosten unternommen werden; es könnte mit leisen Anfängen da und dort geschehen, und gelängen die Versuche, so fänden sich auch wohl in weitern Kreisen Theilnehmer und Unterstützer.

Hiezu müsste aber ein Inventarium über alles, was noch von Werth ist, von Sachkundigen, die die frühern Musikwerke kennen und mit den spätern aufgewachsen sind, zum Grund gelegt werden. Dieses wäre die Vorarbeit für ein grosses Repertorium der Nation. Es fänden sich dann wohl schaffende Geister, Dichter und Tondichter, die sich, statt einsiedlerisch Neues mit zweifelhaftem Erfolge zu Markte zu fördern, bereitwillig zeigten, ein Gegebenes zeitgemäss zu bearbeiten.

Das Neue reizt freylich eine Zeit lang; aber, ist es mehr pikant als gemüthlich, besteht es mehr aus reizenden Einzelnheiten, als aus einem gediegenen Gusse, so hält es sich nicht lange und erzeugt nur das Verlangen nach Neuerem, wogegen das gute Alte dem Publikum in die Seele gewachsen und bey jeder mit Liebe gegebenen Darstellung wieder neu ist. Jede wiederholte Aufführung öffnet die geschichtliche Tiefe dieses Genusses. Insbesondere ist es aber die Musik, die in frühere Musik hineintönen will.

Wir lesen in der Geschichte der Oper von Tondichtern, die ihre Zeit durch gewisse Werke entzückt haben, z. B. Piccini durch seine Opern: *Cecchina*, *Olimpiade* und *Dido*, — Sacchini durch seinen *Oedipe*, u. s. w. Wir glauben daran, und wenn auch damals die Welt mit Wenigerem zufrieden war, so hatte sie doch gewiss einen guten musikalischen Sinn, und das Bekannt-Gelobt-Berühmt-werden war damals noch nicht so, wie jetzt, durch das literarische Botenwesen und zahlreiche Ausrufer-Institute organisirt. Wir wissen aber, was es oft mit unserm angeblichen Entzücken für eine Bewandtniss hat.

Wir kennen jene Werke nicht, so wie wir auch von älterer italienischer und deutscher kirchlicher Musik selten oder nie etwas zu hören bekommen. Soll denn nun all' jenes alte Schöne verklungen seyn? sollen wir vergeblich Verlangen darnach tragen?

Der Mensch will nicht aus einem unüberschbaren Vorrath heraus geniessen, wie etwa — die Vergleichung sey gestattet — ein Pferd aus einem Heuhaufen. Er will wissen, ob er jeden Tag einen

verhältnissmässigen Theil des Ganzen davon nimmt. Nur indem er in Gedanken die Fülle der Güter seines Bereiches überzählt, wird ihm das Schöne der einzelnen Genuss-Momente gedeihlich.

Das Ueberschauen unseres musikalischen Vermögens gewährte nun so ein Repertorium, worauf alles alte Gute, alles zeitgemäss Restaurirte Platz fände. Es enthielte alles in seiner Art Classische. Hiezu käme dann von Jahr zu Jahr, was sich von neuen Erzeugnissen in Form und Gehalt diesem anschlösse. Es müsste jedem Dichter und Componisteur zum Stolz gereichen, mit irgend einem seiner Werke auf dieses Repertorium zu kommen.

Wäre aber so für das Materielle der musikalischen Genüsse gesorgt, so käme weiter das Zeitliche in Betracht. Wir wissen von unserer Jugend her, wie die wiederkehrenden Feste ihren hellen Schein im kindlichen Herzen wie Morgen- und Abendlämmerung her- und hinwärts werfen und so die Freudentage verlängern. Ist diess ja selbst uns Erwachsenen noch geblieben: wir leben in fast unbewusstem Hoffen von einer Fest-Epoche der andern zu, und sind, wenn es gut um uns steht, und das Gemeine nicht gar zu sehr in uns herrschend geworden, nichts anders, als grosse Kinder. Ein stehender Genuss hat seine Vor- und Nachfreude, er ist garantirt. So sollte nun ein musikalischer Jahres-Cyklus festgesetzt werden, wo jeder der Tonlust gewidmete Tag seine stehende Darstellung hätte. Auf jeden Fall wären an den hellen Festzeiten die grösseren Meisterwerke nach einer bestimmten Folge zu geben. Hierauf könnte sich nun das Jahr hindurch der Musikfreund so gut Rechnung machen, als der Kirchengänger die Evangelien durch's ganze Jahr vorauswe[iss].

Man wende nicht ein, solches Vorauswissen, dass z. B. am Charfreytage der Graun'sche *Tod Jesu*, am neuen Jahr *die Schöpfung* gegeben werde, — dass an bestimmten Monatstagen *Don Juan*, *die Zauberflöte*, *Iphigenia* etc. zu hören seyen, nehme den Reiz des Unerwarteten weg. Hat denn nicht das Erwartete immer seinen eigenthümlichen Reiz? besonders wenn Ernst und Wärme sorgen, dass es nicht unter der Erwartung ausfalle. Wie ein Mann nach der Uhr sich die Zeit gewissermaassen unterthan macht, so lebt auch die Nation ein festeres Daseyn, indem sie in Schimpf und Ernst nach dem Kalender geht.

Es tritt hierbey noch die weitere Rücksicht ein, dass von Seiten der Directionen aus lauter Willkühr der Wahl so oft nur das nächste Bequeme in Vorgang kommt, die Geniesser aber das Unvorhergesehene mit ihren anderweitigen Pflichten nicht sogleich in Uebereinstimmung bringen und so nicht zum Entschluss kommen.

Da zeigt sich denn wieder, dass wir Menschen, umgeben vom Reichthum einer ganzen Welt, das einigermaassen Entlegene gar nicht in Anschlag bringen dürfen, das Nähere selten zu erreichen vermögen, und nur das Allernächste unser nennen können. Warum sollten wir also nicht, statt immer auf neuen Erwerb zu sinnen, lieber die Zugänglichkeit zu dem, was wir schon besitzen, zu vermehren trachten?

Wird aber nun „Wie anfangen?“ gefragt, so zeigen sich freylich eine Menge Schwierigkeiten. Die Seltenheit guter Kunstrichter, der Zustand vieler Bühnen und Orchester, das anfängliche Sträuben der Künstler und des Publikums, in die Sache einzugehen, Krankheitsfälle, reisende Virtuosen. Diess und noch weit mehr wird gerne zugegeben. Es ist überhaupt hier noch nicht von einem theoretischen Plane die Rede, bey welchem freylich die praktische Möglichkeit unter gegebenen Verhältnissen durchaus nachgewiesen werden müsste. Denn was hat die Welt von den tausenderley theoretischen Entwürfen, die nirgendhin passen, und welche besonders unsere Zeit in so unzähliger Menge erzeugt, wie das Urmeer einst Schnecken und Muschelthiere?

Das Voranstehende giebt sich bloss für eine Idee, die beliebig aufgenommen, und von dem oder jenem Vorstande musikalischer, theatralischer Institute nach Umständen ins Werk gesetzt werden mag.

Denn, was auch Sächlich-Zweckmässiges vorgeschlagen werde, die Hauptsache bleibt bey allen menschlichen Anstalten kraftvolle Persönlichkeit, der Geist eines Mannes oder Vereines, der die Idee in immerwährend lebendiger Anwendung mit lebender Sorgfalt und Strenge aufrecht erhält.

F. L. B.

Nachrichten.

Weimar. April bis Ende 1823. Demois. Roland verliess die hiesige Bühne und ging unter sehr vortheilhaften Bedingungen nach Kassel, wo es ihr, nach Berichten von dort, bald gelungen ist,

dungskraft. Diesen Charakter erhielt auch die Musik. Der Mangel an lebhafter reger Phantasie, an klingender Sprache und an Bekanntschaft mit dem *Geiste* der Kunstwerke andrer Nationen, sowohl der alten als der neuen, alles dieses traf zusammen, um die angewandte (mit der Poesie verbundene) Musik so unbedeutend und saftlos zu machen, dafs späterhin, wo der Geschmack sich verfeinerte, nur die Skelette solcher Werke zur Unterhaltung musikalischer Anatomiker dienen konnten. Die seltenen Ausnahmen, unter denen Reinhard Keiser in Hamburg wohl die vorzüglichste ist, wenn man das vollgültige Lob eines Mattheson, Hasse und Reichardt nicht für allzu enthusiastisch halten will, verloren sich so sehr unter dem grofsen Haufen der blos rechnenden Komponisten, dafs selbst von den 116 Opern jenes berühmten Mannes wenig oder gar nichts auf die Nachwelt gekommen ist. So war es also das *natürliche* Schicksal der deutschen Musik zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, nur auf den Mechanismus der Tonkunst und zwar auf isolirte Bearbeitung der Harmonie eingeschränkt zu werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Rondeau avec Accompagnement de Fortépiano, Paroles de Genlis, comp. par Lambert. à Paris, chez Pleyel. (Pr. 2 Liv. 10 S.)

Dies artige Rondeau ist eigentlich, was wir *durchkomponirten Gesang* mit Fortepiano-Begleitung zu nennen pflegen; denn es herrscht übrigens kein besonderes Thema darin. Es läfst sich recht angenehm singen; nur möchte der viele Wechsel der Triolen mit anderer Begleitung, insonderheit aber die Singstimme in Verhältnifs gegen die Triolen, bey dem ziemlich gemäfsigten Zeitmafse, die richtige Ausführung etwas erschweren. Fortlaufende Takte mit vier Achteln z. B. in den Singstimmen, darunter Triolen gelegt und dazu wieder Bafs — das wird von *Einem* und demselben selten genau gegeben, und kann es auch nur schwer. Wenn also der Schreibart nach:

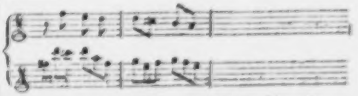

gesungen werden sollte, so fällt die Singstimme nie anders aus als wenn so dastünde:

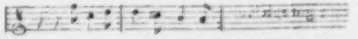

Man sollte also lieber anders schreiben, und die Sachen gleich so einrichten, wie sie sich am bestimmtesten und leichtesten machen lassen.

Diese Bemerkung macht die Anzeige einer Kleinigkeit länger, als sie sonst verdienen. Aber sie diene überhaupt als ein Wink für solche, die in der jetzigen Manier ihre Klavier-Singsachen schreiben und erinnere sie daran, dafs man Liebhabern die Exekution nicht ohne Noth erschweren müsse. Dazu gehört schon, wenn dreyerley Schlüssel (der *C*, *G* und *F* Schlüssel) genommen werden. Dies ist etwas sehr unnöthiges und gar nicht zu billigen. Was der Musiker mit leichter Mühe können mufs, das kann man doch dem allgemeinern Publikum nicht zumuthen!

*Le Prisonnier, Opéra en un Acte, Musique de Domenico Della Maria. Das Arrestant, eine Oper u. s. f. Im Klavierauszug (*a*) von C. F. G. Schwenke.* Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Diese kleine Oper verdankt wohl den Succefs, welchen sie auf mehreren sowohl französischen, als deutschen Theatern gehabt hat, mehr dem äufserst unterhaltenden Stoffe, als der im Grunde mehr glänzenden, als theatralisch guten Musik. Jedoch ist Rec. nicht in Abrede, dafs mehrere sehr glückliche Melodien darin enthalten sind; als zum Beyspiel die Romanze: *Lorque dans une tour obscure.* So ist auch das Duett: *O ciel, dois-je en croire a mes yeux*, neu, und für den Augenblick effektuirend. Was soll man aber zu Stel-

sich die Gunst des Publikum's in eben so hohem Grade, wie hier in Weimar zu erwerben. An ihre Stelle kam Dem. Schmidt, die Tochter unseres braven ersten Fagottisten, welche, ungeachtet ihrer Jugend (sie ist erst 16 Jahr alt) und trotz der grossen Vorliebe des Publikums für Dem. Roland, mit vielem Glück als Aennchen im *Freyschütz* auftrat und später die Rollen der Königin der Nacht, Armandine in *Je toller, je besser*, Thisbe in *Aschenbrödel*, Henriette im *Tyroler Wastel* u. a. sowohl im Gesang als Spiel lobenswerth ausführte. Dem. Schmidt, die sich von Kindheit an mit Musik beschäftigt, hat sehr gute Kenntnisse und spielt recht brav Pianoforte und Harfe; ihre Stimme, hoher Sopran, der aber doch die höchsten Töne nicht ganz leicht ansprechen (was man überhaupt äusserst selten findet), ist ziemlich ausgebildet, voll, stark, meist rein und angenehm, folglich eine gute Stimme, die wir aber Dem. S. rathen mit Vorsicht und Schonung zu üben, damit nicht durch übermässige Anstrengung sie vor der Zeit alles Frische, Jugendliche verliere. — Dem. Blumauer folgte ihrem in Neust ihte angestellten Vater. Wir wünschen, dass sie die Hoffnungen, welche sie hier durch ihr natürliches Talent gab, dort durch wohl geleitetes Studium und ernsten Fleiss erfülle. — Für zweyte und kleine erste Tenorpartieen ist Hr. Klein engagirt, der als Armand im *Wasserträger* und Max im *Freyschütz* nicht ohne Beyfall auftrat und später in mehren andern Rollen lobenswerthes Bestreben zeigte, in seiner Kunst vorwärts zu schreiten. Da er nur erst kurze Zeit beym Theater ist, so gelingt es ihm wohl noch, seiner Stimme völlige Sicherheit der Intonation und die Art und den Grad der Ausbildung zu geben, deren sie ihrer Beschaffenheit nach (sie gehört zu den nicht schwachen, aber etwas bedeckten Stimmen) fähig ist.

Opernvorstellungen waren folgende: *Libussa* (neu) zweymal, *Aschenbrödel* (neu) zweymal, *Bassa und Bär* (neu) dreymal, *der Wasserträger* zweymal, *Je toller je besser*, *das einsame Haus*, *die Nacht im Walde*, *Tancredi*, *die heimliche Heirath*, *Figaro's Hochzeit* zweymal, *Fidelio* dreymal, *die Zauberflote* viermal, *die Entführung aus dem Serail*, *Oberon*, *der Freyschütz* viermal, *Fanchon*, *die Sealnixe*, erster und zweyter Theil, *die Schwestern von Prag* dreymal, *der Tyroler Wastel*. — Stücke mit Musik waren: *Waise und Mörder*, *Preciosa*, *Jungfrau von Orleans* zweymal, *deutsche Treue* zweymal, *Prinz von Homburg* zweymal, *Wilhelm Tell*, *Ahnfrau*, *Wallensteins Lager*.

Libussa gefiel, doch nicht ungemein. Frau von Heigendorf hatte statt der beyden Arien der *Libussa* in der Partitur, welche dem Componisten nicht geglückt seyn sollen, (Ref. kennt sie nicht) zwey neue, doch auf dieselben Worte, vom Chordirector Hrn. Häser eingelegt. Referent ist kein Freund von solchem Einlegen, kann aber diessmal nichts Erhebliches dagegen sagen, da die Arien zu der übrigen Musik gut passen, recht brav gearbeitet sind, und, da sie von Frau v. H. mit hoher Kunst vorgetragen wurden, auch so sehr, als irgend ein Stück der Oper gefielen. Ob in ihnen aber nicht ein paar allzu ähnliche Stellen vermieden werden konnten und ob nicht in den Passagen des Guten zu viel gethan sey, sind Fragen, die sich Hr. Häser selbst beantworten mag. — Mad. Eberwein als Dobra, Hr. Moltke als Wladislaw und Hr. Stromeier als Domoslav führten ihre Partieen trefflich durch, auch die kleineren Partieen waren sehr gut besetzt und die bedeutenden Chöre gingen sicher, einig und gut. — *Aschenbrödel* gefällt, wird aber, wie es scheint, ungeachtet der mancherley hübschen Sachen für das Auge, wohl schwerlich lange Zeit ein Kassenstück bleiben, da diese Oper nach deutscher oder auch italienischer Ansicht zu wenig eigentlichen Gesang enthält und es daher den darin beschäftigten braven Sängern zu sehr an Gelegenheit fehlt, ihre Kunst geltend zu machen. — Die ergötzliche Posse *Bassa und Bär* wurde gut gegeben. Den Preis trug nebst Hrn. Seidel, als schwarzem Bär, Hr. La-Roche als Marocco davon, durch Spiel, Haltung und Kleidung (von Gesang ist bekanntlich in dem ganzen Dinge nicht die Rede), die ihn einem Fragezeichen nicht unähnlich machten. — Unter den übrigen älteren Opern waren die Vorstellungen von *Wasserträger*, *Tancredi*, *Heimliche Heirath*, *Figaro*, *Fidelio*, *Entführung*, *Zauberflote*, *Freyschütz*, *Fanchon* die gelungensten. — Die nächsten neuen Opern werden seyn: *Ferdinand Cortez* von Spontini und *der Graf Gleichen* von C. Eberwein.

In der Kirche hörten wir *Messen* von J. und M. Haydn, *Te Deum* von A. Romberg, J. Haydn, Mozart; *Cantaten* von Homilius, Mozart, Zumsteg, Danzi; Kunzen's *Halleluja der Schöpfung*, *Motetten* von Haydn, Schicht — und einige Stücke aus Händels 100tem *Psalm* und aus J. Haydn's

Jahreszeiten. Die Ausführung gab rühmliche Beweise von Hrn. C. Eberwein's Bestreben, mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln möglichst Vieles und Gutes zu leisten.

Die Musikliebhaber-Gesellschaft gab am 25sten April ihr letztes Concert. Ein einziges grosses öffentliches Hofconcert war am 18ten May bey Anwesenheit der Königl. Baierischen Herrschaften. Hr. Moltke sang eine Arie aus *Agnese* von Pär und *La Sentinelle* von Hummel; Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein Concert in A moll und eine freye Phantasie; dessen früher gerühmte Festcantate wurde wiederholt und ein Chor aus Haydn's *Schöpfung* schloss. — Im August war das vierte (letzte) Abonnementsconcert der Grossherzoglichen Kapelle. Beethoven's *Sinfonia eroica* wurde unter Hummel's sorgsamster Leitung trefflich gegeben; die Hrn. Kammermusiker Schlömilch, Hey, Schmidt bliessen eine *Terzettoconcertante* für Klarinette, Horn und Fagott von Crusell sehr brav; Frau von Heygendorf sang mit rauschendem Beyfall eine Polonoise, angeblich von Pucitta, die aber so verständig angelegt und durchgeführt, besonders auch so brav instrumentirt ist, dass Ref. sie dem Hrn. Pucitta kaum zutraut; Hr. Kapellmeister Hummel trug eine freye Phantasie vor und ein Chor aus der *Schöpfung* machte den Schluss. — Unsere Hoffnung, dass die Grossherzogliche Kapelle auch in diesem Winter einige Concerte geben würde, ist nicht erfüllt worden; welcher Hindernisse wegen, ist Ref. nicht bekannt.

Mad. Szymanowska hatte die Ehre, zweymal bey Hofe zu spielen und gab darauf ein öffentliches Concert, in welchem die Grossherzogliche Kapelle Beethoven's Symphonie in B ausführte, Mad. Eberwein und Hr. Kammersänger Stromeier ein Duett von Nicolini sangen, Hr. Kammersänger Moltke eine Arie von Pär vortrug und die Concertgeberin sich mit dem Quintette für Pianoforte und Blasinstrumente von Beethoven, mit einem Notturno für Pianoforte und Quartettbegleitung von Field und mit Hummel's Concert in A moll hören liess. — Mad. Szymanowska fand auch hier wie anderwärts enthusiastische Verehrer, die ihr Spiel in aller Hinsicht weit über das Spiel mancher berühmterer Künstler setzten und in ihm so ziemlich das Höchste erreicht fanden, was zu erreichen menschlicher Kraft möglich sey. Doch, glücklich genug, gab es auch unbefangene Beurtheiler, die zwar gern das ausgezeichnete Talent und die nicht gemeine mechanische Geschicklichkeit der Mad. Sz. anerkennen, aber doch darüber das Verdienst anderer Künstler nicht vergessen, die, wie z. B. unser Hummel, in Sicherheit, Rundung, ja selbst in Nettigkeit und Eleganz höher stehen. Was den ausserordentlich gerühmten innigen, tiefen Ausdruck und ihr Spielen mit dem Spiele anlangt, so gesteht Ref., nicht alles so hoch Gerühmte vorgefunden zu haben. Leicht möglich jedoch, dass einzig an ihm die Schuld liegt, da er die Künstlerin nicht spielen sah, sondern nur hörte; das Sehen aber in dem Bericht einer andern viel gelesenen Zeitschrift beynahe eben so angelegentlich als das Hören empfohlen wird.

Im Theater bliessen mit Beyfall in Zwischenakten: Hr. Müller aus Schleitz ein Potpourri für Fagott von Kästner, und Hr. Franke, zweyter Klarinettist der Kapelle (noch sehr jung) ein Concert auf der Klarinette. — Ich wünsche, dass mein nächster Bericht reichhaltiger an musikalischen Neuigkeiten als der vorliegende seyn möge und habe in Erfüllung dieses Wunsches einige gegründete Hoffnung.

Bremen. Ende Decembers 1823. — Im Gebiete der Musik haben wir vom verflossenen Jahre 1823 nicht eben etwas Ausserordentliches aus Bremen zu berichten, wenigstens übertrifft es nicht die früheren Jahre, einige flüchtige Erscheinungen ausgenommen. Denn nach dem Verluste der beyden herrlichen Sängerinnen Dem. Kainz und Pohlmann wäre der musikalische Barometerstand beynahe unter Null herabgesunken, wenn nicht endlich noch einige vorzügliche Sängerinnen ihn wieder auf kurze Zeit zum Steigen gebracht hätten. Nichts aber ist bey uns verschiedenartiger, als die Schätzung des Ranges der auftretenden Kunsttalente. Bey einer so ausgebreiteten Beschäftigung mit Musik ist es freylich kein Wunder, dass sich auch hier zwey Parteien gebildet haben, eine billige und eine übertrieben fordernde. Wenn man sich aber nur dabey wenigstens so weit mässigen wollte, dass Andersdenkende nicht zu oft in ihren besten Genüssen gestört würden! Zu grosse Strenge schadet der heitern Kunst mehr, als sie hilft. Unter andern möchte es wohl auch mit daher kommen, dass unsere öffentlichen Kunstanstalten keineswegs in Flor stehen.

In der *Oper* glänzten dieses Jahr vorzüglich zuerst Mad. Josephine Müller-Anschütz im Januar und Februar 1823, nachher Mad. Adelheid Metzner, Tochter eines Arztes aus Dresden. Die erstere erwarb sich grossen Beyfall in den Rollen der Pamina, der Emmeline in der *Schweizerfamilie*, des Sextus im *Titus*, als Tankred u. s. w. Ihre Stimme ist besonders in den Altpartieen sehr lieblich und ansprechend; der Bravourgesang ist nicht ihr Fach, man vermisst hie und da die Schule, doch ist ihr Ruf ausgebreitet. Neben ihr erschien Mad. Spengler als Königin der Nacht, als Vitellia u. s. w., im Ganzen vortheilhaft, doch nicht in demselben Maasse, wie ihre Kunstgefährtin. Auch Mad. Hartwig neben letzterer als Pamina, neben ersterer als Amenaide im *Tankred* wurde nicht so verdunkelt, als man vielleicht vermuthen mochte. Hr. Devrient als Sarastro, Orbassan, Don Juan, Annius, und Hr. Mejo als Tamino, Arsir, Titus und Jacob Friburg gaben sich löbliche Mühe. Mad. Müller-Anschütz und Spengler traten bloss in Gastrollen auf, Mad. Hartwig blieb bis zum Frühjahr und trat noch als Aline von Golkonda, als Donna Anna, als Alexina u. s. w. und als Agathe im *Freyschütz* mit Beyfall auf; nur fehlt es ihr noch an Sicherheit und Gewandtheit im Spiel; die Stimme ist sehr lieblich und rein. Wir sahen Agathe nachher auch von Mad. Horina und von Mad. Metzner — Stoff genug zu Vergleichungen, wozu hier der Raum fehlt.

Mad. Metzner ergötzt unser musikalisches Publikum seit dem Mai des verflossenen Jahres durch ihre ungemein zarte und feine, man möchte sagen: glockenhelle und ätherreine Stimme, die mit grosser Biegsamkeit eine gute Schule verbindet und viel Bildung verräth: freylich mehr Kopf- als Brusttimme. Ihr Spiel ist dabey sehr ruhig und unschuldig, ihre Gesichtszüge sehr angenehm. Leider heisst es, dass wir sie bald verlieren werden. Sie trat mit dem grössten Beyfall auf als Königin der Nacht, Konstanze, Amenaide, Agathe, Prinzessin von Navarra, als Gräfin im *Figaro*, als Maximiliane in den *Ursulinerinnen von Devienne*, als Louise von Weller im *lustigen Schuster* von Pär, als Signora Peretti in der *musikalischen Probe* von Cimarosa u. s. w. Im letzteren Stück oder *Intermesso* gab den Kapellmeister Hr. Metzner, der sich als Komiker auszeichnet.

Mad. Horina ist eine gute Theaterfigur, treffliche Schauspielerin und sehr angenehme Sängerin, doch mit weniger Kunst als die erstere. Ihre Hauptrollen waren hier: Donna Elvira, Tankred, Agathe, dann der Offizier im *Vorposten* von Clauren, Margarethe von Parma in Göthe's *Egmont* und andern Schauspielen. Mad. Mejo ist uns lange treu geblieben, sie ist sehr gewandt und fest in Soubrettenrollen z. B. Susanne im *Figaro*, Aennchen im *Freyschütz*, Zerline etc.; ihr Vortrag hat oft noch etwas zu Scharfes und Schneidendes. Eine angenehme Erscheinung war auch Mad. Marpurg, geb. Franziska Marschall, z. B. in den Particen der Pamina, Isaura etc. Sie gab auch ein Concert in Oldenburg mit ihrem Gemahl, der ein geschickter Violinspieler ist. Als Bassist trat kürzlich Hr. Weber als Graf im *Figaro*, als Jakob in Mehul's Oper, als Osmin in Mozart's *Entführung* etc. auf; eine kräftige, doch nicht angenehme Stimme. Als Tenorist ist Hr. Mejo noch in den Particen des Max im *Freyschütz*, Johann von Paris, Belmonte, Don Ottavio, Joseph, Kronthal im *lustigen Schuster* etc. zu nennen; er führt nebst Hrn. Joh. Baptist von Zahlhas (aus Wien), der früher in Leipzig war, fortwährend die Direction unseres Theaters, dessen gänzliche Auflösung jedoch nahe zu seyn scheint, wenn nicht ein Deus ex machina kräftige Hülfe bringt. Eine neue komische Oper war kürzlich: *Das Hochzeitfest im Eichthale*, vom Kapellmeister Ebell worin Madame Metzner als Maria hervorragte. Doch gefiel die Oper nicht, da sie zu viel unbedeutende Kinderpossen enthält und nur im leichten italienischen Geschmacke geschrieben ist, ohne neue Melodieen. Kotzebue's *Deodata* von Anselm Weber (am 16ten December) war seit Jahren hier nicht gesehn. Mad. Horina als Deodota, und Dem. Göhring, eine sehr schöne Theaterfigur, als Bertha, gefielen sehr. Göthe's *Egmont* mit Musik von L. van Beethoven hat wieder sehr gefallen und wird jedesmal am Schlusse nach Beendigung der schönen Siegessymphonie beklatscht; doch sang Dem. Göhring als Klärchen leider nicht die Beethoven'schen Lieder, die nebst den übrigen Stücken von dem Genie des Meisters zeugen. Die Ouverture zu *Egmont* wird häufig von unserm trefflichen hanseatischen Militär-Musikcorps gut ausgeführt. Von Beethoven's grosser Oper: *Fidelio* oder *Leonore*, haben wir noch keine Note gehört, eben so wenig von anderen neueren Opern; neue Stücke sind hier äusserst selten. Der *Freyschütz* ist vorigen Winter 24mal im

Ganzen gegeben worden, in diesem Herbste sechsmal. Die Musik ist freylich angenehm, doch mit Ausnahme des Spottchors. Spott ist kein Gegenstand der Musik und beleidigt das Gemüth und das Ohr. Im Januar wurde zum erstenmal: *Alexina*, grosse militärische Oper in drey Akten von L. Kaibel, in Musik gesetzt von Heinrich Geissler, damals Bouffon bey hiesiger Oper, gegeben und einmal wiederholt: sie hat einzelne nicht misslungene Stellen.

2. *Die vom Musikdirector Ochernal geleiteten Abonnements-Concerte.* Wenn diese nicht stark besucht sind, sondern ebenfalls sich mühsam durch's Leben schleppen müssen, wie die Oper, so liegt die Schuld wenigstens nicht am Concertsaale des Krameramthauses, der so akustisch gut gebaut ist und einen so vortrefflichen vollen Klang giebt, dass er noch immer als der beste Musiksaal in ganz Bremen angesehen wird. Die Form desselben ist lang und schmal, die Decke hoch und etwas gewölbt. Vorigen Winter begannen diese Concerte erst Ende Februars, und es waren in allem nur drey; diesen Winter begannen sie schon im November. Das Interessanteste darin war am 16ten April eine Vereinigung zweyer Meisterstücke von Beethoven, nämlich der grosse Symphonie in A dur (No. 7.), die hier ungemein beliebt ist und oft wiederholt wird, und im zweyten Theil, der Musik zum *Egmont*, zum erstenmal ganz vollständig hier aufgeführt, und zwar das erste Mal mit der deklamatorischen Begleitung von Friedrich Mosengeil, von einem geschickten musikalischen Dilettanten Herrn Wilhelm Eggers deklamirt. Die Ausführung des Ganzen gelang vollkommen und gefiel eben so sehr als der Gesang der Mad. Sengstack, geb. Grund, in den beyden höchst originellen und melodiösen Liedern Klärchens. Ausserdem wurden früherhin aufgeführt: Neukomm's Phantasie für Orchester, Stücke aus *Così fan tutte* und *Figaro*, von Dilettanten gesungen, Weber's Jubelouverture, B. Romberg's Capriccio über schwedische Nationallieder und andere Violinmusiken, recht brav vorgetragen von Hrn. Ochernal, dessen Sohn jetzt aus Cassel zurückgekehrt ist, wo er seine musikalischen Lehrjahre bey dem Hrn. Kapellmeister Spohr glücklich beendigt hat und uns Proben einer bereits bedeutenden Geschicklichkeit in Spohr's D moll Concerte gab. Die Leichtigkeit, mit welcher er die Schwierigkeiten überwand, das Zarte des Ausdruckes, der fliessende Bogenstrich und der gute Anstand erwarben dem angehenden Künstler allgemeinen Beyfall. Ferner wurde Beethoven's *Sinfonia eroica* gut ausgeführt, so wie ein Duett aus Spohr's Oper *Faust* (Dem. Grabau als Röschen, Hr. Kalkmann als Faust), ein Recitativ und Aria aus Spohr's neuester Oper: *Jessonda* („Rette mich von dem Flammentod"), von Dem. Grabau, und eine Bravourarie von Pär, von Mad. Marpurg brav gesungen, und endlich Göthe's *Meeresstille und glückliche Fahrt*, von Beethoven mit Chorgesang. Der Chor wurde von Dilettanten wacker ausgeführt. Es wäre zu wünschen, dass diese Concerte sich mehr des Besuchs der Damen zu erfreuen hätten, die sich an den Unions-Concerten fast zu begnügen scheinen, wo der Eintritt von der Direction frey gegeben wird und die Mitglieder der Gesellschaft sämmtliche Kosten tragen, da es ein Privatverein ist.

Einzelne *Concerte hiesiger Künstler* im Krameramthause, z. B. des Hrn. Helfrich, eines sehr geübten und fertigen Klarinettspielers, auch Directors des hanseatischen Musikcorps; er gab z. B. die Ouverture aus Spohr's *Faust*, und Klarinettmusik von Crusell, Iwan Müller, Späth und Spohr. Hr. Woywoda, Musikdirector der Oper, trug eine von ihm selbst componirte Polonoise und Adagio auf der Violine recht brav vor. Hr. Funk aus Bremen spielte auf der Posaune schwere Variationen von M. Schmidt und ein Posaunenconcert von Wely meisterhaft. Auch bedient er sich jetzt des von Stelzel in Berlin neu erfundenen chromatischen Horns. Es steht sowohl an Form wie an Ton in der Mitte zwischen Horn und Posaune und hat drey Stäbe von Elfenbein, durch deren Andrücken mittelst der Finger die halben Töne hervorgebracht werden. — Der Musiklehrer Hr. F. W. Böttjer spielte in seinem Concert unter andern Klavier- und Guitarremusiken ein Cramer'sches Concert, und mit Hrn. Ochernal eine Mozart'sche Sonate für zwey Pianoforte's mit vieler Fertigkeit und Ausdruck. So auch die Hrn. Packemann Vater und Söhne ihre Concerte auf Bassethorn und Flöte.

Concerte durchreisender Virtuosen. Hr. W. Burow, ein Blinder ohne Führer, aus Elbing in Altpreussen gebürtig und von Elberfeld kommend — eine merkwürdige Erscheinung — gab den 14ten März ein Concert, worin er zur Guitarre mit vielem Gefühl sang; nur ist seine Stimme etwas rauh, meist Baryton. Er sang Beethoven's *Adelaide*, mit Pianofortebegleitung und anderes; die

Guitarre spielt er selbst. Er geht durch die Reihen im Concertsaal, ohne anzustossen und ohne Führer. Hr. Burow ist gegenwärtig wieder in Bremen, wo er sich verheirathet hat. Hr. Concertmeister Grund, bey der Kapelle des Herzogl. Sachsen-Meiningenschen Hofes angestellt, spielte auf der Violine, nebst seiner Schwester, der Mad. Sengstack, auf dem Pianoforte zwey Potpourris von Spohr, beyde Künstler mit seltner Präcision und dem innigsten Ausdruck. Hr. Grund ging von hier nach London.

Im Februar gab Hr. Fr. Kunert im Saal des alten Museums eine „Musikalische Abendunterhaltung", worin er auf der Mundharmonika Variationen, Tyroler Walzer durch alle Töne, eine „Flötenharmonie" u. dgl. recht artig vortrug, auch Violinsolo's von Mayseder, Möser, Morgenroth und von eigener Composition spielte. Schreiber dieses war verhindert, dem Concerte beyzuwohnen. Bey dem Spiel der Mundharmonika, deren Töne jedes Herz ergreifen, wurde der Saal ganz verdunkelt. Früherhin gab hier auf diesem Instrumente der bekannte Reisende, Dr. Kosmeli, Concerte. — Im März gab Hr. Franz Schalk, Concertmeister aus Prag, ein Concert, worin er „auf dem beliebten Blasinstrumente Bassethorn, welches der menschlichen Stimme am nächsten kommt" (so sagte der Zettel) Compositionen von A. Schneider, selbst gesetzte Variationen, eine Beethoven'sche Polonoise und „die Rückerinnerung an die Schweiz oder den Schweizer Kuhreigen" mit Echo und Orchesterbegleitung vortrug, auch zwey Arien von Mozart mit Bassethorn (eine aus *Figaro* mit zwey Bassethörnern nebst Hrn. Packmann) begleitete. Er kam über Petersburg, Stockholm und Hamburg, und ein gewaltiger Ruf ging ihm hier voran, die grosse Erwartung wurde aber nicht befriedigt. Im Mai gab Mad. Metzner ein Concert im Schauspielhause mit gewohnter Kunstfertigkeit.

Von öffentlichen *Kirchenmusiken* haben wir nur zwey zu nennen, beyde von der Singakademie unter der Direction des thätigen und talentvollen Hrn. Domorganisten Riem vorgetragen. Mozart's *Requiem* am Charfreytage in der St. Petrikirche trefflich ausgeführt, und eine Messe in der neuen katholischen Kirche bey der Einweihung derselben am 17ten October. — *Das Weltgericht* von Schneider ward seit dem ersten Male (1822) noch nicht wieder öffentlich aufgeführt. Unterdessen fährt Hr. Riem fort, an den drey hohen Festen in der Petrikirche seine dazu componirten Gesangstücke unter seiner Leitung von verschiedenen Dilettanten vortragen zu lassen, und jedesmal werden sie mit verdientem Beyfall aufgenommen. Das vortreffliche Orgelspiel des Hrn. Riem darf dabey nicht übersehen werden.

Von den *Privatanstalten*. 1. Die Singakademie unter Hrn. Riem's Direction hat auch dieses Jahr, mit der gewöhnlichen Ausnahme der vier Sommermonate, ihre wöchentlichen Uebungen in demselben Geist und rühmlichen Streben wie bisher fortgesetzt und gleichen Kunstfleiss bewiesen. Es wurden fast ausschliesslich nur die Werke der älteren deutschen und italienischen Meister geübt, eine schwere doppelchörige Motette von Sebastian Bach u. s. w.

2. Die *Unions-Concerte* hatten im vorigen und in diesem Winter einen glücklichen Fortgang. Nur die Hauptinstrumente sind mit Künstlern von Profession besetzt, alle übrigen aber von Kunstliebhabern, meistens Mitgliedern der Union. Wie viel diese zu leisten vermögen, ist daraus zu schliessen, dass sämmtliche schwere Beethoven'sche Symphonieen auch dieses Jahr wieder untadelig ausgeführt wurden, nur Eine derselben, die in B dur No. 4. ward nicht gegeben. Zu *Löwe's* Zeiten ist sie hier gegeben worden. Spohr's und Weber's Werke kamen auch oft an die Reihe, z. B. der *Freyschütz*, worin Hrn. Wichmanns reine Tenorstimme in den Partieen des Max, wie in Mozart's Arien, sich sehr auszeichnete, so wie nicht weniger Dem. Grabau, Dem. Hartmann und das ganze Chor. Auf der Violine leisteten die Hrn. Eggers, Münter, Corssen und Heinecken Lobenswerthes; auf der Guitarre zeichnete sich Hr. Cattus aus. Die sichere Dauer dieser Concerte verdankt die Gesellschaft seit 1820 der verbesserten Einrichtung durch eines ihrer Mitglieder, Hrn. Tiedemann. Die Union ist ein seit mehr als zwanzig Jahren bestehender Verein junger gebildeter Kaufleute, sie hat Lesezimmer, Billardzimmer, eine Bibliothek, hält fast alle Zeitschriften und seit 1810 auch Concerte und Bälle.

3. Der *Grabau'sche Gesangverein* unter Verwaltung eines eigenen Ausschusses, mit einem trefflich gebildeten Gesangpersonale von 80 bis 100 Individuen mit Einschluss der Orchestermitglieder u. s. w. Der Saal hat jetzt eine hübsche Orgel und wird daher auch von dem Vereine der hiesigen Herrnhutern und Quäckern, oder der Brüdergemeinde, alle Sonntage und noch einmal

in der Woche zu frommen Versammlungen benutzt. Der Gesangverein hat unter andern Haydn's *Sieben Worte am Kreuz*, *die Schöpfung*, *Athalia* von Schulz, und Mozart's *Requiem* am 17ten December vortrefflich ausgeführt, an welchem Tage man durch ein seltenes Zusammentreffen sowohl Mozart's Todtenfeyer, als auch Beethoven's drey und funfzigsten Geburtstag feyerte.

Kurze Anzeigen.

Sechstes Quartett für zwey Violinen, Viola und Violoncell von J. Mayseder. 23stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 3 Fl. C. M.)

Dieses Quartett ist, wie man sich auszudrücken pflegt, ein concertirendes. Die erste Violine herrscht durchgehends mit grosser Ueberlegenheit; die andern Instrumente sind bloss begleitend, einfach und leicht gesetzt. Jene Stimme ist sehr brillant und verlangt einen tüchtigen Spieler; doch wird sie dieser nicht allzuschwer finden, denn alles liegt gut in der Hand. Die Passagen sind von vieler Wirkung, und eine Gesellschaft wird sich durch das Werk, trägt es ein ausgezeichneter Violinist vor, nicht wenig unterhalten und erfreut finden. So viel von ihm im Allgemeinen und zu seiner Empfehlung: jetzt über Einzelnes und zu seiner genauern Würdigung!

Musikstücke, wo Eine Stimme entschieden und allein herrscht, können mit den Schauspielen verglichen werden, die man Charakterstücke nennt und wo sich alles um die Hauptperson drehet, alles nur um ihretwillen da ist. Lässt da der Dichter diese Hauptperson aus dem Charakter fallen, lässt er sie matt oder alltäglich werden, wenn auch nur im Einzelnen: so wird es sogleich unangenehm empfunden, und das Ganze verliert. Wir können Hrn. M. nicht ganz frey sprechen von dem Fehler, seine Hauptperson zuweilen sinken und in's Alltägliche, bloss dahin Rauschende fallen zu lassen. Man vergleiche den Schluss des ersten Theils vom ersten Allegro, welcher im zweyten fast ganz wiederkehrt; nach dem kräftigen Anfange des zweyten Theils den zweymalig folgenden Unisonus; die Triolen-Figur, neun Zeilen fortgesetzt, obgleich diese letzte Stelle an sich brillant ist und ihr Gutes hat. — Das Adagio sollte kürzer oder bedeutender seyn. Noch mehr vermissen wir die Uebereinstimmung mit sich selbst — was man die Haltung zu nennen pflegt. — Wie passt der düstere Ton, welchen der erste Theil durch das zu lange Verweilen in E moll erhält, zu dem muntern Charakter des Thema? Und dann die folgende Ausführung im Più Presto: wo ist hier, in dem unausgesetzten Fortführen derselben Figur, mit so weniger Veränderung, in so gewöhnlichen Modulationen, an eine künstlerische Ansicht zu denken, welche die Mittel — das Virtuosenwesen — als Mittel zu dem eigentlichen Kunstzweck, Ausdruck von erhöheter Gemüthsstimmung, benutzt? Virtuosenkünste, und was sie hervorruft und ihnen Gelegenheit giebt, sich zu zeigen — das gehört freylich in diese Gattung des Quartetts: aber es soll nicht das Ziel, es soll der Weg zum Ziele seyn. Wir brauchten das, wenn sich's auch nicht von selbst verstünde, nicht erst zu erweisen; wir brauchten bloss auf die Werke dieser Gattung hinzuzeigen, wo das so ist und die ganze Welt sagt: so ist's Recht — wie bey beyden Romberger, bey Fesca, bey Spohr. Und so kommen wir auf den alten Spruch zurück, der, wie überall, so auch hier gilt: Geist und Gefühl ist die Sache; das Andere alles Zuthat, woraus sie erst werden soll.

Introduction et Rondeau sur une Danse Russe pour Pianoforte et Violoncelle obligé, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuv. 113. No. 1. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Eine kurze, pathetische, in der Harmonie und Modulation vorzüglich gut geführte Einleitung; dann der Tanz selbst, ein ziemlich munterer, als Thema zu dem Rondeau, von mittler Länge und mit Passagen und Figuren reichlich ausgestattet. Beyde Instrumente verlangen fertige Spieler, wenn auch nicht Virtuosen, und sind gut gemischt, auch, wie sich das bey Hrn. R. ohnehin erwarten lässt, ihrer Natur gemäss behandelt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung

Februar. № II. 1824.

Anzeigen.

Diejenigen resp. Theater-Directionen, welche das auf dem Königlichen Theater zu Berlin zuerst gegebene Singspiel:

Das verborgene Fenster
oder
Ein Abend in Madrid

in drey Acten nach dem Französischen von M. Tenelli, in Musik gesetzt von J. F. Schmidt, eigenthümlich zu erhalten wünschen, werden ergebenst ersucht, sich wegen der Bedingungen an den Hofrath J. F. Schmidt zu Berlin, Mohrenstrasse No. 26. in postfreyen Briefen gefälligst zu wenden.

J. F. Dorn's Beyträge zur Beförderung des mehrstimmigen Gesanges in Schulen; in drey-stimmigen Melodien für Kinder. (In Noten) Fr. 12 Gr.

Von diesem auf Kosten des Verf. gedruckten und in der Jen. Allg. Lit. Zeitung wie auch in der Leipziger Allg. Musikal. Zeitung beyfällig beurtheilten Werkchen sind noch eine kleine Anzahl Exemplare bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben.

Neue Musikalien welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Onslow, G., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 21. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 8 Gr.
Kreutzkowski, J., 3me Air varié pour Violon principal avec accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle ou de Pianoforte. Op. 22. . . . . 10 Gr.
Mühling, A., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 26. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.
Sörgel, F. W., 3 Solos pour le Violon. Op. 17. 8 Gr.
Voigt, L., Sonate per il Violoncello, col accomp. d'un Violoncello secondo. Op. 28. . . . . 8 Gr.

Für Pianoforte.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Rondo pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orch. Oeuvre posthume. Op. 13. . . . . 2 Thlr.
Kalkbrenner, F., Grand Concerto (No. 1.) pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre. Op. 61. D moll. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.
— le même sans accompagnement, . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— 11me Fantaisie pour le Pianoforte sur l'air écossois: „Were a' noddin". Op. 60. . . . 12 Gr.
— 12me Fantaisie pour le Pianoforte sur l'air: „Auld lang syne" avec Variations. Op. 62. 12 Gr.
— Grand Rondo pour le Pianoforte avec acc. d'Orch. ad libitum. Op. 66. B dur. . . . . 2 Thlr.
— le même sans accompagnement. . . . . 1 Thlr.
— grande Valse pour le Pianoforte avec accomp. de Flûte ad libitum. Op. 65. . . . . 10 Gr.
Bernhard, J. H. C., 6 Sonatines faciles pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte, ... 1 Thlr.
Onslow, G., Quintette (No. 4.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains par F. Meckwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, Ferd., Rondo pour le Pianoforte d'après un Duo de Bishop. Op. 104. No. 2. . . . 10 Gr.
Siegel, D. S., 12 Variations sur un air de l'Op.: Preciosa pour le Pianoforte. Op. 33. . . . 12 Gr.

Mozart, W. A., Cantate: Herr, auf den wir schauen etc. No. 7. Partitur. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Bazke, Ferd., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 10te Sammlung. . . . . 16 Gr.

Drexel, Fr., 3 Polonaises pour la Guitarre. Op. 18. 19. . . . . à 4 Gr.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Musikalien erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Maurer, L. Op. 14. 3 Airs russes variés p. Violon principal avec Orchestre. 3 Frc. od. 1 Thlr. 6 Gr.
— Op. 16. Variat. sur la romance favorite: La Sentinelle p. le même. 6 Frc. od. 1 Thlr. 12 Gr.
Boieldieu, A., Le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen) arr. en Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Liv. 1. 2. à 10 Frc. od. 2 Thlr. 12 Gr.
Neukomm, S., Une fête de village en Suisse, Quintetto drammatico pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. 6 Frc. od. 1 Thlr. 12 Gr.
— L'ermite abandonné. Quint. caractéristique de même. 6 Frc. od. 1 Thlr. 12 Gr.
— Marche funèbre, tirée de l'Elégie harmonique sur la mort de Dussek, pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. 2 Frc. od. 12 Gr.
Beethoven, L. v. Directes pièces en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violonc. 4 Frc. od. 1 Thlr.
Focco, F. E., Potpourri pour Violon principal, av. 2 Violons, Alto et Violoncelle. 3 Frc. od. 18 Gr.
Mürger, G. Op. 9. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. No. 1. 2. 3. à 4 Frc. od. 1 Thlr.
Maurer, L. Op. 17. 3 Quatuors pour Violon principal, av. 2d Violon, Alto et Violoncelle. No. 1. 2. 3. à 4 Frc. od. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Così fan tutte. Opéra en deux actes arr. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Liv. 1. 2. à 12 Frc. od. 3 Thlr.
Reicha, A. Op. 30. 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violonc. Liv. 1. 2. à 3 Frc. od. 2 Thlr. 6 Gr.
Bürgel, F. W. Op. 4. Introduction et Variations sur un thème original pour Violon principal av. 2d Violon, Alto et Violoncelle. 2 Frc. 50 Ct. od. 18 Gr.
Gebauer, E. Op. 23. 3 Duos concertans pour 2 Violons. 6 Frc. od. 1 Thlr. 12 Gr.
Meinhard, A. Op. 1. Concerto pour Violoncelle av. Orchestre. 6 Frc. od. 1 Thlr. 12 Gr.
Romberg, B. Op. 30. 3me Concerto p. Violoncelle. Fis moll. 10 Frc. od. 2 Thlr. 12 Gr.
— Op. 31. 4me Concerto (militaire) in F. 12 Frc. od. 3 Thlr.
Stiastny, J. Op. 10. Andante avec Variations p. Violoncelle. 4 Frc. od. 1 Thlr.
— Op. 8. 3 Duos concertans pour 2 Violoncelles. 6 Frc. od. 1 Thlr.
Weber, C. M. v. Grand Potpourri pour Violoncelle avec Orch. 7 Frc. 50 Ct. od. 2 Thlr. 21 Gr.

Im musikalischen Magasin bey J. Suppus in Erfurt ist erschienen, und in jeder Musikalienhandlung zu haben:

Schüler, W., Rondo brillant pour le Pianoforte. Op. 4. 12 Gr.
Stoepel, Gottchen, Gesang für Pianoforte. 4 Gr.
Weber, Romanze aus Preciosa: „Einsam bin ich nicht allein" für Pianoforte oder Guitarre. 4 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Focco, F. E., gr. Sinfonie arr. pour le Pianoforte à 4 mains par E. Köhler. 1 Thlr. 8 Gr.
Righini, V., Ouverture du 1Op.: Arsène arr. à 4 mains par E. Philipp. 16 Gr.
Onslow, G., Quartett für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. 1 Thlr. 4 Gr.
Siegel, Variations faciles pour le Pianoforte sur un thème original. 10 Gr.
Köhler, E., Einl. u. Variationen über ein Thema aus der Oper Corradino, von Rossini für das Pianoforte. 14 Gr.
Kaffner, J., Ouverture aus der Oper: Johann von Wieselburg, musikal. Quodlibet für das Pianoforte. 12 Gr.
Köhler, H., Fantaisie et Variations pour Harpe ou Piano et Flûte. 12 Gr.
Bernhardt, J. H. C., leichte Lieder für Pianoforte. 12 Gr.
Mantey, Dittmer Baron d., Adagio ed Allegro spirato concertante per il Pianoforte e Violino o Flauto. Op. 3. 1 Thlr.
Cimarosa, Ouverture aus der Oper: Die heimliche Ehe, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von C. Kluge. 1 Thlr.
D'Allegres, Ouverture aus der Oper: Adolph und Clara, für das Pianoforte eingerichtet von C. Kluge. 12 Gr.
Fränzl, Ferd., Souvenir de Blevin sur le lac de Como cont. 3 Romances et un Duo italien avec accomp. de Pianoforte. 1 Thlr.
Seiff, L., 6 Walzer aus Verzeichnissen der Kön. Königl. Hoheit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preussen mit Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Elise von Baiern, für das Pianoforte. 8 Gr.
— 6 Länller do. do. do. do. 8 Gr.
Mazzoleni, Ign., Ouverture du Ballet: „les Fortunitæ" pour le Pianoforte. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. **Nº. 10.** 1824.

Recension.

Theorie der Tonsetzkunst von J. G. Siegmayer. Berlin in Commission bey Wilhelm Logier. 1822. in 4.

Noch nie waren vielleicht in unserm deutschen Vaterlande die Meynungen über das, was das Wesentliche an der Tonkunst genannt werden sollte, mehr getheilt; nie die Gemüther über das, was sie uns denn eigentlich seyn oder werden sollte, mehr beschäftiget, ja erwärmt, als eben in jetziger Zeit, wo die aus der neuesten Tonschule Italiens hervorgegangenen Bühnencompositionen von allen Seiten auf uns eindrängen, in verzerrten Uebersetzungen und verstümmelten Bearbeitungen, doch noch mit Wohlgefallen aufgenommen werden, ja, wo sogar vollständige Gesellschaften fremder Gesangkünstler herbeygerufen unter uns auftreten und dem, was man bisher deutsche Oper nannte, den Todesstreich zu versetzen drohen. Nicht sehr verschieden von jenen leidenschaftlichen Kämpfen, welche die bekannten italienischen Buffonisten zur Zeit Rousseau's, und in spätern Jahren Gluck und Piccini veranlassten, entwickelten sich auch unter uns, und, da nicht wie in Frankreich die Bühne der Hauptstadt für die Nation entscheidet, von den Städten des Nordens bis zu denen des Südens, in Tag-Kunst- und Unterhaltungs-Blättern, Urtheile, Klagen, Aufrufe, die in Heftigkeit sich über das fremde Neue ergossen, welches von anderer Seite wieder in Schutz genommen und gepriesen wurde. Das Seltsamste dabey, was dem ruhigen Beobachter noch mehr auffallen muss, ist, dass die Denker jenes Landes, in welchem die Kunst des eigentlichen Gesanges zuerst gezeugt, gepflegt und zur Reife gebracht worden, sich entschieden gegen diesen allgemein verbreiteten neuen Geschmack erklären, und sogar die Waffe der Ironie und des bittersten Spottes ergreifen *), wenn sie mit ihren ernsteren Vorstellungen nicht durchzudringen glauben; welches uns um desto auffallender erscheinen muss, da eben sie als berechtigte, für diese Sache gleichsam schon erzogene Kunstrichter unser ganzes Nachdenken in Anspruch nehmen müssen. Wie soll, so möchte man sich endlich fragen, wie soll all' diess enden? Kann man es etwa nur von der Zeit erwarten, die zuletzt doch alles ausgleicht und zur Wahrheit und Vernunft zurückführt? Aber diess möchte ein langes thatenloses Harren genannt werden, worüber das Ganze dem entschiedensten Verderben entgegen eilen kann. Oder sollen sich die Gebildeten, die eigentlichen Kunstverständigen vereinen und durch ihre Aussprüche dem Urtheile der Gemeinen entgegen arbeiten? Wie wenig könnte aber diess unter uns gelingen, da ja schon jede Provinz des germanischen Vereins für sich, ohne anderer zu achten, ihr Kunsttribunal errichtet, wobey die Kenner, auf deren Aussprüche und Gefallen in Parterre und Logen die Weltstädte doch noch einigermaassen sehen, sich selbst Stillschweigen auflegen, diese ihre Angelegenheit von sich weisen und sie dem nächsten Redacteur einer Zeitschrift überlassen! Was bleibt noch übrig bey dieser Verrückung des Gesichtspunktes, bey dieser Verstimmung der Meynungen und Verkehrtheit des Geschmackes, wobey jeder Unberufene seine verirrte Ansicht als die einzig wahre anpreisen darf und sich damit Beyfall und Anhang zu verschaffen vermag? Was wohl anders, als ein ernstes Vorbereiten

*) Wir machen unsere Leser in dieser Hinsicht zuerst nur aufmerksam auf die 1821 in Padua erschienene Schrift von dem Venezianer Andrea Majer: *Discorso sulle origine, progressi e stato attuale della musica italiana*, welche an Ironie und den beissendsten Sarkasmen wohl nicht bald von andern übertroffen seyn werden.

für das kommende Bessere, welches, von dem Lande des Gesanges selbst ausgehend, nicht lange mehr aussenbleiben wird? Was anders, als eine veränderte Lehre für junge Tonsetzer, ein Studium, das, nicht auf der Oberfläche verweilend, nach dem Kern forschet; eine umgeschmolzene, von der jetzt vorherrschenden aber zugleich veraltenden Weise abweichende, auf Natur und Wahrheit gegründete Kunstlehre für Tonsetzer, aus dem Wesen und dem Innern der Sache selbst geschöpfte Grundsätze für das lesende und richtende Publikum, in verständlich und lesbar verfassten Schriften? — Wer diesem Tosen und Wogen erhitzter Gemüther einen Damm entgegenzusetzen unternimmt, wer bey diesem Fanatismus, der alle Fugen dessen, was man einst als unerlässliches Erforderniss bey einem Kunstwerk anerkannte, gelöset, noch besonnen geblieben ist, wer dieses Schwanken einer aus dem Gleichgewichte gefallenen Kunstsphäre zur Ruhe zu bringen wagt, der muss uns immer ein willkommener Gast seyn, sollte er auch nur Winke geben, nur Rath ertheilen, um von weiterer Verwirrung abzuhalten. Wer vollends bey dieser schwierigen Lage der Dinge mit einer *Theorie der Tonsetzkunst* auftritt, und mit dieser vielversprechenden Ankündigung grosse Erwartungen erregt, dessen Unternehmen muss wohl etwas schärfer in das Auge gefasst werden, eben weil der Drang der Umstände Mittel erheischt, dem Strome entgegen zu wirken, und es sich darthun muss, in wiefern die Lösung dieser schwierigen Aufgabe gelungen sey und was noch zu leisten übrig bleibt.

Der gerne reflectirende Deutsche, der — nicht ergriffen von einem hie und da zu sehr sich hervordrängenden Schwindel der Deutschheit, gleich als wenn diese allein sich genügen, und schon an und für sich in Kunst und Wissenschaft zu Heil und Ruhm sich hinaufschwingen könnte — den erst vor Kurzem in Frankreich und Italien über den gegenwärtigen Zustand der Tonkunst erschienenen Schriften einige Betrachtung gewidmet hat, wird nicht glauben, dass unsere Gesang- und Tonkünstler allein, von Minervens Aegide geschützt, dem Einflusse eines frivolen Zeitgeistes, der über andere gekommen, entgangen seyen, dass nicht auch sie an Gebrechen leiden, welchen abzuhelfen uns eine angelegentliche Sache seyn muss. Man erlaube dem Recensenten, ehe er zur Erörterung des vorliegenden Werkes übergeht, noch Einiges, was seine Erfahrung ihm darbeut, freymüthig vorausgehen zu lassen.

Die Ursache des Verfalles, oder des Nichtaufkommens der Vocalmusik in Deutschland, der Vorwurf, dass man deutsche Gesangsmusik nur zu oft gar nicht zu singen vermöge, liegt zuerst wohl darin, dass man die Lehre der Kunst, Anleitung, Theorie u. s. w. von einem ganz falschen Gesichtspunkt aufgefasst hat. In den Werken Bach's, Kirnberger's, Marpurg's und zum Theil auch in dem gegenwärtigen, ist die Lehre der Harmonie ganz als allein zum Ziele führend aufgestellt, die erklärenden Sätze und Beyspiele sind beynahe immer ausschliessend von dem Instrumentalsatze hergenommen, und häufig genug in blossen trockenen Violinnoten, in praktischer Anwendung ganz unmöglich, hingestellt; so dass alles in der Lehre endlich nur auf Augenmusik hinausgeht. Singen, für Gesang schreiben, wird als ein Gegenstand behandelt, der sich von selbst giebt: ja, dieser Theil des Satzes meist ganz umgangen. Wer unter unsern Jünglingen nimmt nicht zuerst Bach'sche Fugen, und derley Dinge zu Hand, und meint ganz im Ernste damit in die Wesenheit der Kunst einzudringen? Findet sich auch, doch nur selten, ein älterer Meister, welcher Composition zu lehren vorgiebt, so läuft gewöhnlich sein Unterricht dahin aus, dass er mit einem Schwall nicht zu endender Regeln über Intervalle, Akkorde, Fugen, Canons u. dgl. seine Schüler mystificirt, so dass sie aus dem finstern Irrgange den Ausgang nicht mehr zu finden wissen. Die Lehre des Generalbasses ist nicht Lehre der Composition. Diese unüberlegte Verwechselung von Beyden hat bey uns mehr Verwirrung angerichtet, das Reifen ächter Kunst mehr gehemmt, als man gewöhnlich zu glauben geneigt ist. Sind auch aus dieser Art Studien mehr als anderswo vorzügliche Componisten für Instrumente hervorgegangen, so werden Andere uns um diesen Vorzug nicht beneiden, und die Meynung an sich ist auch wenig gegründet; denn Haydn und Mozart, die grössten unserer Instrumentalcomponisten, sind es auch nur deswegen, weil sie bey Gesangmusik erzogen worden. Diese Wege hat man verlassen, Viele, ja die Meisten wagten sich mit ihrem Pianoforte, ihrer Violine sogleich an den Gesang, sie suchten in ihren Generalbasssammlungen künstliche Modulationen, häuften chromatische Sätze auf enharmonische; aber der Sänger hörte auf zu singen, und der Zuhörer war erfreut, als die neuen aus der Fremde gekommenen Gesangsweisen wieder seinem Ohre schmeichelten; er lässt sich dieselben nun so

len sagen, wie folgende in dem vorletzten Quartett:

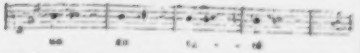

wo das Wort *entre* auf die Tortenleiter gebracht, und völlig auseinander gerenkt wird? — Der Klavierauszug ist eines Mannes, wie Herr Schwenke, vollkommen wurdig, und lasst sich sehr gut spielen.

Gedichte aus dem Deutschen nach Mozarts Musik im 5ten Hefte seiner Werke.

(Fortsetzung s. d. 15ten St. d. 3ten Jahrg.)

1.

(An *Chloe: Wenn die Lieb' aus deinen u. s. w.* Moz. Werke, 5tes Heft. S. 23. folg.)

A Chloé.

Quand tout, dans tes yeux, respire
D'amour la douce langueur:
Quand soumis à leur empire
Je t' abandonne mon coeur,
Quand, extasié, je baise
Les yeux bleus si pleins d'appas,
Et qu' éperdu, tremblant d' aise,
Je t' enlace entre mes bras,
Entre mes bras, entre mon bras (⌒)
Qu' avec des pleurs de tendresse,
Te serrant contre mon coeur,
Je t' exprime mon yvresse,
mes feux,
Et mon éternelle ardeur:
Une vapeur sombre, épaisse
Couvre mon oeil incertain,
Couvre mon oeil incertain:
Je chancelle, je m' affaisse,
Et je meurs (ter)
Je meurs d' amour sur ton sein,
Je meurs d' amour sur ton sein,
Je meurs d' amour sur ton sein,
Sur ton sein, sur ton sein.

2.

(*Mi lagnaro tacendo — Die Einsamkeit: aus klagen u. s. w.* Terzett. Moz. Werke, ebendas. S. 73. folg.)

T r i o.

Oui de ma plainte amere
Que l'Echo solitaire
Soit seul dépositaire! —
Moi ne plus t' aimer, ma chère!
Qu' exiges-tu de moi?
Non vainement (⌒) tu veux m' imposer cette Loi.
Moi ne plus t' aimer!
Non vainement, tu l' exiges de moi
Tu l' exiges de moi.

Cruelle!
Est-ce une offense? cruelle,
Est-ce une offense,
Qu' une flamme fidelle
Qui dans l' ame étincelle
Uniquement pour toi? (⌒)

Oui de ma plainte amere
Que l'Echo solitaire
Soit seul dépositaire!
Moi ne plus t' aimer! ma chère!
Qu' exiges tu de moi!
Envain tu veux m' imposer cette loi,
m' imposer cette loi,
Moi, ne plus t' aimer!
En vain tu veux m' imposer cette loi,
M' imposer cette loi, (⌒)
Envain
M' imposer cette loi.

4.

(*Un moto di gioja — Schon klopfet mein liebender Busen u. s. w.* Mozarts Werke. ebendas. S. 78. folg.)

La crainte et la joie agitent tout mon être,
Au pressentiment d' un meilleur avenir.
Oui bientôt le Bonheur pour moi va renaître:
Car enfin
Le dessin
Et l' amour (⌒) se laissent fléchir,
Se laissent fléchir.

leicht nicht mehr entreissen; wir sind dem Auslande zinsbar geworden.

Um nun diess ganz verrückte Ziel wieder zurecht zu stellen, um die Vorurtheile des verkünstelten Harmonieeffectes zu zerstreuen, um auch nur einen Anklang, der auf eine eigentliche Lehre des Gesanges leiten könnte, zu geben — man muss es gestehen — dazu finden sich auch in vorliegendem Werke keine Beyträge, keine Ahnungen. Denn auch hier, wie bisher überall, ist Harmonie Alles in Allem, sie ist die Seele des musikalischen Körpers. Wozu sonst diese ewig wiederkehrende Intervallen- und Akkordenlehre, Tartini'sche, Rameau'sche und auch Portmann'sche Systeme? Soll wohl hieraus der praktische Tonsetzer seinen Sinn berichtigen können? Hat es denn der Maler nöthig, sich mit Neutonischer und Göthe'scher Farbenlehre abzuquälen zu befassen, um in seiner Kunst zu reifen; muss er alle Versuche des Prisma durchmachen, um sich zu einem vorzüglichen Coloristen zu bilden? Euler hat in seiner Theorie der Musik alle Schwingungen der Töne gemessen; seit vier Jahrhunderten hat man sich in dem Gebrauch und den Wirkungen der Akkorde praktisch versucht; was seit dem Untergange des griechischen Tonsystemes für unser europäisch gewordenes Harmoniesystem als ausführbar geordnet worden, wissen wir; wir kennen die verminderten Septimen, die vergrösserten Terzdecimenakkorde, die erhöhten Primen, die übermässigen Oktaven; alle verkünstelten Züge, Schnörkel, Verzierungen der Kalligraphie sind uns eigen: allein die einfachen edlen Umrisse, der gerundete Zug des Buchstabens selbst ist uns entgangen. So viele in neuern Zeiten auf die deutsche Bühne gebrachte deutsche Opern — denn leider müssen wir jetzt, da der erhabnere Kirchengesang beynahe gänzlich verstummt, und modische Melodieen selbst die Tempel entweihen, immer auf die Bühne, diesen Saugepunkt alles künstlerischen Strebens zurückkommen — ja so viele deutsche Opern, welche kaum dargestellt bloss aus Mangel an einem richtigen Gesange wieder zurückgenommen werden mussten, erweisen es mehr als zur Genüge, dass wir auf falschem Wege begriffen sind.

Durch Virtuosität auf aller Art von Instrumenten hat der Deutsche sich Ruhm erworben, durch Kunsterzeugnisse für dieselben, durch Symphonie, Quartett und Sonate seinen Namen bey dem Auslande verherrlicht; in dramatischen Compositionen aber, vielleicht im Gesange überhaupt ist er zurückgeblieben, und es ist nicht Schuld seiner Sprache! — Wollen wir es auch hierin jenen beyden Nationen, deren Produkte als Muster vor uns glänzen, gleichthun, wollen wir uns, gleich ihnen, zur eigenen Höhe schwingen, und der Fremden Gesänge von uns weisen, so müssen wir zuerst unser Kunststudium anders ordnen, auf die Composition des Gesanges, wie ihn unsere Sprache bedarf, unser erstes Augenmerk richten, um auf eine hierzu geeignete Weise unsere künftigen Tonsetzer zu bilden. Wenig frommen hiezu die in unsern bisherigen Lehrbüchern aufgestellten Akkordensysteme und andere ähnliche Grübeleyen, womit der oft so sehr nach Unterricht sich sehnende Jüngling Jahre ungenützt hinbringen muss. — Wir unternehmen es, auch unsere Meynung über die Art und Weise, nach welcher der deutsche Tonsetzer sich bilden sollte, der Prüfung des einsichtsvollen Lesers darzulegen; denn nicht der blosse Zufall darf ihn leiten, nicht dem Ungefähr darf der, welcher einst mit Auszeichnung auf dieser Bahn sich halten will, sich überlassen; auch Er muss, gleich andern Zöglingen der, Musen einem mit Ueberlegung aufgefassten Studienplane folgen, wovon wir die Hauptumrisse hiermit vorzeichnen.

Höchst erforderlich ist dabey, ja, wir müssen es als ein wesentliches Erforderniss für die künftige Bildung voraussetzen, dass er schon von früher Jugend an auf dem Piano oder auf der Orgel — indem die Uebung auf diesen Instrumenten schon an sich praktische Harmonielehre ist, — es zu einiger Fertigkeit gebracht, dass er, wenn gleich noch kunst- und regellos, einige seiner Ideen auf denselben auszudrücken, und auch die Partitionen grosser Meister zu entziffern und auf dem Instrumente selbst wiederzugeben vermöge, dass er folglich damit seinen Geist geweckt habe, um in die Welt des harmonischen Gesanges einzugehen; denn wie sollen sich wohl sonst durch Theorie seine Gedanken ordnen, wenn ihm der Gedanke noch fehlt, wie im Fortschreiten nicht erliegen, wenn er nicht durch musikalische Lectüre seinen innern Sinn immer rege erhält? — Nur erst dann, wenn er bis dahin vorgeschritten, kann er es versuchen, in dem theoretischen Contrapunkte sich umzusehen, nämlich sich übend zu lernen, wie jede Menschenstimme nach der von der Natur ihr vorgezeichneten Schranke zu behandeln, wie ihre Höhe, Tiefe, ihr Umfang, so weit er anwendbar ist, zu rechnen,

wie viele Töne die Stimme und in welcher Dauer sie, ohne das Athemholen zu erschweren oder es gänzlich auszusetzen, hervorbringen könne; wo die Gränze liege, über welche sie bey ihren Leistungen nicht hinausdürfe, ohne in ein Chaos von Abgeschmacktheiten zu stürzen — und alles dieses zuerst im einstimmigen, dann bis zum vier- und auch fünfstimmigen Satze, in allen seinen Verflechtungen, Wendungen, gleichen und verkehrten Bewegungen, nachahmend, sich wiederholend, einfach für sich, und im harmonischen Verbande lautend; dazu noch anderes mehr, was hier nicht weiter entwickelt werden kann.

Mass und Ziel, und weise Beschränkung haben so seinen Kunstsinn läuternd vorbereitet, er betritt nunmehro das blumenreichere Gebiet des praktischen Contrapunktes, der Kunst des eigentlichen höhern Satzes. Hier hört die Mechanik auf, der Geist fängt an zu arbeiten. — Doch Polyhymniens Zögling bleibe nun bey dem Anblick dieser so mannichfaltig gestalteten Aussicht stehen, er bedenke bey sich, ob er auch wohl dem Genius der Sprachen gehuldiget, ob er des Dichters oft verhüllten Sinn zu ergreifen und mitzufühlen genug gestärkt ist! Hat er nicht schon mit der Uebung des Pianofortes das ihm unentbehrliche Studium der Sprachen verbunden, so verweile er noch, er strebe ernstlich, das Vernachlässigte nachzuholen; oder aber, er lenke um, und halte sich in den Ebenen der Sonate, der Symphonie; denn auch da sind Lorbeern, wenn gleich von mehr vergänglicher Art, zu ernten. Will er aber zur Sonnenhöhe der Gesangescomposition sich schwingen, den unsterblichen Meistern der hohen Kunst nachstreben, einst an ihren Werken sich erwärmen und begeistern, so sey er mächtig: des Italienischen, um Marcello und Jomelli zu begreifen; des Französischen, um bey Gluck's seelenvollen Gesängen mitzufühlen; des Englischen, um den erhabensten, den unerschöpflichsten, den Shakespear der Tonsetzer sich in das Leben zu rufen, an der Fülle seiner oft überirdischen Conceptionen sich zu stärken, und sie in verjüngter Gestalt am harmonischen Sternenhimmel wieder in ihrer Herrlichkeit aufgehen zu lassen; auch — will er anders einst einer Königskapelle mit katholischem Ritus vorstehen, oder auch nur das, was in diesem eigenem Tempelstyle von Palästrina bis Mozart geleistet worden, einsehen, beurtheilen — auch des Lateinischen, um nicht vom Küster und Bälgetreter verlacht zu werden.

So unterrichtet gehe er nun zu einem ernsten Studium der Metrik und Rhythmik über, ohne dabey die Forderungen des Gesanges aus dem Auge zu verlieren; die Syntax, die Rhetorik der Tonkunst, die Aesthetik des Ausdruckes, die Wissenschaft des Styles beschäftige die Jahre seiner vorbereitenten Studien, er forsche endlich, wie die Masse der Instrumente seinen Gedanken erkläre, seinen Gesangesausdruck verdeutliche, wo diese vereinte harmonische Tonmasse, in vernünftiger Unterordnung sich halten müsse, und doch auch sich wieder, ohne eben die Oberherrschaft zu führen, zum Gesang, zur Melodie, welcher auch der Sänger sich oft fügt, erheben dürfe. Dann, wenn Dicht- und Tonkunst, himmlische Geschwister, sich freundlich umarmen, wird es in ihm helle werden, eine neue Kunstwelt in seinem Innern sich öffnen; der Götterfunke, der in ihm schlummerte, erwacht, glimmt, von harmonischem und melodischem Stoffe genährt, fort; er schafft Gesänge, welche das Herz des Zuhörers ergreifen, welche auf unsern künftigen Bühnen hörbar seyn werden; denn unhörbar muss wohl der grösste Theil der jetzigen seyn, da man sonst wohl nicht fremde darauf zu bringen genöthigt wäre, Gesänge, die selbst bey dem Nichtverstehen des Wortes uns noch erfreulich bleiben, ja, was man einst als eine noch seltnere Erscheinung bewundern wird, die wir noch angenehm finden, wenn barbarische deutsche Texte ihnen untergezwungen worden, Texte, bey welchen jeder Gebildete den Sänger bitten möchte, sie nicht auszusprechen, wenn dieser einmal auf den Gedanken kommen sollte, deutlich auszusprechen; also Gesänge, ohne Worte noch geniessbar; die unsern mit Worten — ungeniessbar! — Er wird in Arien voll Kraft die Leiden der Seele malen, nicht mehr mit Rouladen und Modulationen spielen, Recitative, die den Verstand ansprechen, ernsten, und in Chören voll Sinn und edler Einfachheit die Aufmerksamkeit fesseln. Ihm fehlt nur ein Dichter, der sich mit ihm verbindet, welches einst selbst Addison und Wieland nicht unter ihrem Berufe hielten; dann der geeignete Sänger, welcher, wenn er sangbaren Stoff erhält, sich bald herausbildet, — und die Reform unseres Cantabile wird dann nicht mehr fern seyn. So haben Haydn, Mozart und Graun sich gebildet. Man behaupte

dabey ja nicht, dass eine solche musikalische Wissenschaft nicht könne gelehrt, dass sie nur durch eine lange Praktik müsse erworben werden. Sie wurde ja einst gelehrt; Sacchini, der Schöpfer der süssesten Melodieen, war mit ihr vertraut, und selbst Rossini kennet sie; er bewegt sich nicht in regellosen Bahnen, er flattert nur auf rosenfarbnen Pfaden leichtfertig einem nicht hoch gesteckten Ziele zu.

Fromme Wünsche, gutgemeinte Vorschläge, über welche wir den kaum berührten Inhalt des zu beurtheilenden Lehrbuches unsern Lesern nicht länger vorenthalten dürfen.

Es besteht dasselbe nebst einer wohlgeschriebenen Vorrede, worin der Verfasser seine Arbeit bescheiden nur als einen Versuch, etwas zum Besten der Kunst beyzutragen, angiebt, in sechs Abtheilungen, wovon wir die erste, da sie nur das Notensystem, Töne, Tonleitern, Tonentfernung, (Intervalle) etc. als der musikalischen Fibel angehörig, enthält, nicht berühren wollen. Auch von der zweyten können wir die erstern fünf Kapitel, welche die Reihe der Akkorde, eine sehr schon bekannte Recapitulation der Systeme, dann die Lehre von der Bewegung, der verbotenen Fortschreitung in Quinten und Oktaven enthalten, als eigentliche Vorkenntnisse, die sich in jeder Anleitung finden, übergehen. Den Versuch, auch für sich ein neues Harmoniesystem aufzustellen, können wir bey dem Verfasser kaum voraussetzen, ungeachtet so mancher abweichenden Aeusserung, welche besonders in dem Kapitel von der Mehrdeutigkeit mit vielem Wortaufwand angebracht ist, Behauptungen, welche mit sich selbst oft genug im Widerspruch stehen, welche aber herauszuheben Rec. für überflüssig hält, da dabey Ziererey en und Spitzfindigkeiten dem Gesangcomponisten, der unter uns soll herangebildet werden, wenig frommen, ja ihn vielmehr verwirren, da auch das bekannte Valottisch-Vogler'sche System an sich so richtig begründet und so fasslich dargestellt ist, dass wir uns wenigstens bis jetzt vollkommen mit demselben begnügen können, und da endlich auch diese chaotischen, mehr rhapsodisch als in logischer Ordnung zusammengereihten Sätze gar nicht geeignet sind, ein folgerechtes Studium dieses Gegenstandes zu veranlassen; denn schon im 7ten Kapitel, S. 43, finden wir uns auf einmal von diesen Grübeleyen in die Mitte von *Don Juan* versetzt, wo eine Stelle der vollständigen Partitur nun schon über die Stimmführung, also über das Fortschreiten, das eigentliche Wirken des sich selbst überlassenen Geistes als Beyspiel aufgeführt ist, jedoch bey den kurzen folgenden Kapiteln über Verdoppelung der Intervalle, Auslassung der Stimmen, d. i. Weglassung eines Bestandtheiles bey einem Akkorde, alles wieder seinen alten Gang geht, und die nur lose zusammenhängenden Sätze mit ganz gehaltlosen unanwendbaren Notenerklärungen belegt werden, eine Stelle aus der *Zauberflöte* ausgenommen, welche übrigens ihres Liederstyles wegen leicht mit etwas Ernsterem hätte können ersetzt werden.

Mehr Aufmerksamkeit müssen wir der dritten Abtheilung, welche von der Melodie handelt, widmen, theils weil über diesen wesentlichen Theil in unsern Lehrbüchern noch so wenig Belehrendes vorkömmt, und unser Verfasser mit seinen freylich nicht immer aus dem Innern der Sache selbst geschöpften Betrachtungen doch zu weiterm Nachdenken führen kann. Wie sehr hätten wir nicht gewünscht, hier über den eigentlichen Gesang, über die Bildung und die Eigenschaften desselben Aufschlüsse, andeutende Grundsätze und eine die Erfindungsgabe anregende Weisung zu erhalten! Allein auf so erheitertem Pfade wandelt man bey dieser Theorie nicht; sie beschränkt sich auch da fast immer nur auf trockne Lehre, dürre Beyspiele und höchstens einen Satz aus einer Mozart'schen Sonate. — „Der Hauptfaden der 'Melodie besteht in den Harmonieschritten"; „die Melodie ist eine bloss zerlegte Harmonie" — So wenig erschöpfend, ja wie vieler falschen Deutung fähig diese Sätze auch seyn mögen, so erlaubt uns doch der Raum nicht, in eine nähere Erörterung derselben einzugehen. Auf solche Weise, wie hier angegeben ist, wurde wohl noch nie eine Melodie hervorgebracht. Da, wo das Wort in gar keinen Betracht gezogen wird, und nur gespaltene Noten ohne Sinn, höchstens zerrissene Klaviersätze mit ihren angezeigten Wechselnoten als erklärende Muster vorkommen, wird zur Förderung der uns jetzt so nöthig gewordenen Gesangssache nichts gewonnen. Es gab und giebt noch Melodieen, die unser Herz tief ergreifen, und welchen doch keine begleitende Harmonie kann beygefügt werden. Soll dieses Talent geweckt, fortgebildet, dieser in dem menschlichen Wesen liegende Embryo zur Reife gebracht werden, so bedarf er ganz anderer Pflege, und dazu trägt die Erörterung,

die zu erklärende Erläuterung eines alten Choralgesanges mehr bey, als viele der trefflichsten Sonaten zusammengenommen, wenn man anders unter Melodie Sätze verstehen will, welche in sich selbst abgeschlossen, sanghar, angenehm, den Sinn der Worte ausdrücken und durchaus geeignet sind, von einer Menschenstimme gut hervorgebracht zu werden. Denn trägt schon jede zerlegte, für die praktische Anwendung ganz unbrauchbare Harmonie, trägt jeder Trompetenfanfar schon diesen Namen, so giebt man dem Wort eine Ausdehnung, welche zu leeren Untersuchungen und Spielereyen Anlass giebt, wodurch die Kunstlehre mehr gehemmt als gefördert wird

In der vierten Abtheilung über den Rhythmus hat der Verfasser viel Wahres und Nützliches zusammengefasst. Er sucht das Dunkel, in welches dieser Kunsttheil gehüllt ist, aufzuhellen. „Die Lehre des Rhythmus," spricht er sehr richtig, „ist noch nirgends als ein wesentlicher Theil der Schönheit in der Tonkunst gewürdigt worden." (Gewürdiget wohl, aber mehr gefühlt als erklärt!) „Es herrscht hierüber noch nicht hinlängliches Licht in der Art, ihn zweckmässig anzuwenden. Er wird gewöhnlich (freylich nur von den Uneingeweihten) für nichts weiter gehalten als für eine taktmässige Bewegung aller Stimmen, oder für eine arithmetische Eintheilung der Noten, deren mehrere zusammen Figuren oder Passagen genannt werden; man scheint der Meynung zu seyn, dass er bey der Erfindung der Melodieen von selbst entstehe, und keinen wesentlichen Einfluss auf die Schönheiten eines Stückes habe." (Das wäre nun freylich schlimm, wenn Jemand die Sache so gemein auffasste!) „Takt ist nicht Rhythmus," so fährt der Verfasser weiter fort, „noch weniger das Tempo; er ist eine Zusammenstellung der Zeichen, Noten und Phrasen, nach verschiedenen Arten und Eintheilungen, sowohl einzelner Gedanken als ganzer Perioden, um einen beabsichtigten Effekt hervorzubringen. Er ist nicht bloss Sache der Phantasie, des Gefühls, er kann — was Wenige glauben werden — erklärt, gelehrt werden". Dies zu erweisen ist sein nächster Versuch, den er auch von S. 110 — 155 unternimmt. Wir können ihm hierin nicht folgen, und nur, dem Leser dieses Kapitel besonders anempfehlend, die Anerkennung dieses noch so selten gewagten und deswegen allein schon rühmlichen Strebens aussprechen, indem hier Bemerkungen und Andeutungen vorkommen, die einen mit dem Gegenstande bekannten Beobachter verkünden. Doch, sollte diese verwickelte Lehre des Rhythmus einst auch kritisch untersucht und mit logischer Consequenz didaktisch durchgeführt werden, so dürfte unseres Erachtens ein an sich vergessenes, an Styl und Vortrag freylich nicht mehr empfehlenswerthes Buch, *Riepel's Rhythmopoie*, eigentlich das sechste Kapitel des ganzen Werkes, nicht ganz beseitiget werden, wenn es gleich mehr über das Mechanische des Metrums sich ausbreitet, als den Geist desselben erfasst. Unsere älteren Musikschriftsteller hatten keinen so umfassenden Stoff, als die neuere Zeit ihn darbietet, vor sich; sie konnten ihn demnach leichter übersehen und in seine Keime zerlegen. Alles auf das Urprincip der Kunst, auf den Gesang zurückgeführt, könnten die bekannten Gradus ad Parnassum, mit genannter *Rhythmopoie* noch immer zur Basis dienen, ein Gebäude höherer umfassenderer Art, wie wir desselben jetzt bedürfen, aufzuführen. Der Kunstverständige braucht übrigens des gelehrten Isaac Voss berühmter Werk über die Kraft des Rhythmus eben nicht durchgelesen zu haben, um sich zu überzeugen, dass alles, was je durch die Kunst der Töne Ergreifendes ist hervorgebracht worden, durch ihn geschehen sey; und sind die Wirkungen des Chores in den Aeschylischen *Eumeniden*, des Gesanges von Thimotheus auf Alexander, des Harfners auf König Erich, nicht leere Fabeln, so konnte er, nur Er diese Wunder bewirkt haben. Um sich ihn zu versinnlichen, um in die verwickelten geheimnissreichen Labyrinthe desselben zu dringen, ist es nun freylich unnöthig, dem bis in das Lächerliche gehenden Vorschlage des genannten Gelehrten, welcher dem Tonkünstler zur Ergründung der Sache die Erlernung der Paukenschlägerkunst anräth, zu folgen; allein treffende Beyspiele aus Händel, von welchem man so irrig glaubt, dass er ohne Rhythmus geschrieben, eine Behauptung, welche schon der einzige Chor aus dem *Alexanderfeste*: „Weckt ihn auf mit lautem Donner" widerlegt, müssten gewählt — diese mit der Rhythmik der italienischen Arie, welche wegen Portament, Athemholen und anderer dem Sänger eigenen Bedürfnisse, mehr in der Anlage des Ganzen als in den kurzen abgesetzten Perioden der Gesangspartie zu suchen ist, zusammengestellt — sodann zu dem modernen, von der Pantomime und der Tanzkunst hergenommenen Rhythmus der Rossini'schen Werke übergegangen —

und dieses alles endlich mit den ärmlichen Produkten jener furchtsamen Taktmesser, welche nach jedem vierten, wenn nicht schon nach jedem zweyten Takte menuettenmässig und immer dem Kindesverstande fasslich einen Einschnitt anbringen, in Vergleich gesetzt werden, um darzuthun, was musikalischer Rhythmus, im höhern Sinne des Wortes, in geistiger Anwendung bedeute, wie er von dem Verstande ergriffen und von einer begeisterten Phantasie dem Kunstwerk eingehaucht werden könne.

Das zweyte Kapitel dieser Abtheilung, über die besondern Hülfsmittel des musikalischen Ausdrucks, zieht unsern Verfasser von der Höhe, worauf er eben gestanden, sehr in die Tiefe. Er findet diese Hülfsmittel in dem *Arpeggio*, dem *Crescendo*, *Tremendo* etc. und da nach herkömmlicher Weise Singemusik immer nur nebenher berührt ist, in dem Mordent, dem Triller u. s. w. und füget dann ein langes Register ähnlicher technischer Ausdrücke mit ihren Verkürzungen bey, welches wir übergehen, so wie die ganze Abtheilung vom Contrapunkte, der Fuge und dem Canon, da der Verfasser selbst seine Leser auf *Marpurgs Abhandlung von der Fuge* (Leipzig, Bureau de musique 1806) verweiset, und übrigens auch die Lehre des Contrapunktes, wenn er musikalische Grammatik ist, wenn er dem Tonsetzer das, was Zeichnungskunst dem Maler, seyn sollte, nach dem Bedürfniss unserer Gesangcomposition auf andere Weise behandelt, ihr auch bey einer künftigen Theorie des Tonsetzers ein früherer Ehrenplatz eingeräumt werden dürfte. Die aus berührter Abhandlung angeführte Stelle über das Nützliche, ja Nöthige dieser Studien ist Rec. wie aus der Seele geschrieben, indem auch er meynt, dass der Tonsetzer, welcher sich in denselben nicht hinlänglich und auf vernünftige Weise geübt hat, wäre er auch dabey ein ausgezeichneter Melodist, doch sein ganzes Leben hindurch am Boden kriechen werde, dass seine Phantasie schon beym zweyten, höchstens drittem Fluge, sich ermattet fühlen, und das Folgende nur immer ermüdende Wiederholung und Variation des Vorigen seyn werde, ja, dass, sollte auch die Muse in einer Stunde der Begeisterung sich ihm nahen wollen, er doch die Kraft nicht besitzen werde, sich ihr zu vermählen und das zum Daseyn zu bringen, was doch seinem Geiste lebhaft vorschwebt.

Den Ideen über Ausdruck und Styl, womit das Werk schliesst, fehlt es nicht an mannichfaltig Gutem: sie bezeichnen den Mann von reinem Geschmack, nicht unerfahren in den Grundsätzen der Kunst, dem auch, was bey vielen ähnlichen Vorarbeiten unter uns zu den Seltenheiten gehört, ein gefälliger klarer Ausdruck immer zu Gebote steht. Nur die Kraft, von dem Alten zu weichen, und sich eine neue Bahn zu brechen, vermissen wir an ihm gänzlich; und doch muss sie gebrochen werden, diese Bahn, in Lehre und Studium so wie in den dahin abzweckenden Lehrbüchern, wenn anders den nicht mit Unrecht von vielen Seiten lautgewordenen Klagen über das Zerstören inländischer Kunst durch fremdes Einmengen in dieselbe abgeholfen werden soll. Denn gebieten lässt sich wohl in dieser Sache Nichts, patriotische Wünsche und Gefühle bleiben ohne Wirkung, eine Musiksperre kann nicht verhängt werden; man muss es besser machen als der Nachbar, wenn er von der Concurrenz soll verdrängt werden.

Hamburg hatte einst eine deutsche Oper, und an Kaysern, der, wie herkömmlich unter uns, ganz vergessen ist, seinen Rossini, der eben so Vieles, und eben so Liebliches schrieb, als der neue Liebling der Dilettanten. Schweizer's *Alceste*, Georg Benda's *Romeo*, leider nur ein Singspiel, bezeugen den deutschen Mann, den ächt germanischen Styl; beyde kannten Sprache, Gesang und Rhythmus, wie ihn diese Sprache bedarf. Haben wir noch eine deutsche Oper, ein Kunstwerk nämlich, das durch die innere Kraft seiner Ton- und Dichtkunst, durch seinen nie durch Prosa unterbrochenen Gesang, ohne eine Legion von Statisten und Choristen, ohne Verschwendung an Costüm und Decoration, nur mit nöthigem Schmuck dargestellt, auf unseren Bühnen sich halten und uns wiederholt anziehen könne? Oder haben wir nur Possen- und Feenspiele, mit Flugwerken, schauerlichen Räuberhöhlen, lächerlichen Mondscenen, bey welchen auf abgeschmackte Weise geplaudert, Harlekin am liebsten gehört wird, und es mit der zufällig dazu gefügten Musik Jeder nehmen mag, wie er will, sie allenfalls auch weglassen kann? Wohl nur Letzteres! Wollen wir endlich auch zum Erstern uns schwingen, so müssen wir auf anderer Bahn, als die gegenwärtig von uns gewählte ist, zum Ziele streben, die Dichtung tief durchdenken und sangbar in Musik bringen, nicht durchgrübelten, gar künstlich modulirten Instrumentalrücken Texte unterlegen. Dann wird

der ausländische Klingklang — denn das Gute wird der Deutsche immer an Andern schätzen — unter uns verhallen, und, alles Uebrige gehörig geordnet, von zehn deutschen Opern Eine am Leben erhalten werden.

Nachrichten.

London. Madame Rossini hat hier nicht gefallen wollen; die Operndirection ist daher genöthigt gewesen, sich an Mad. Catalani zu wenden, welche nun die Hälfte der Einnahme von jedem Abend empfängt, an welchem sie singt. Rossini soll sich bey Hofe einige kleine Unziemlichkeiten (familiarités) erlaubt haben und darf dort nicht mehr erscheinen; und wie, nach dem Sprichwort, kein Held auch dafür bey seinem Kammerdiener gilt, so hat sich auch hier, seit man R. allzunah sieht, die Bewunderung seiner Werke sehr herabgestimmt, welche man der ewigen Wiederholungen wegen, ermüdend findet.

Paris. Bey der letzten grossen Ausstellung von Kunstproducten, welche hier alle drey oder vier Jahre im Louvre Statt findet, wurde Hr. Iwan Müller, der rühmlich bekannte Künstler und Erfinder einer verbesserten Klarinette und Alt-Klarinette, mit einer Medaille, als Belohnung für die Arbeiten beehrt, mit welchen er sich um die Kunst verdient gemacht hat. Er ist jetzt im Begriff, eine Kunstreise durch Holland, Deutschland, die Schweitz und Italien zu machen.

Kurze Anzeigen.

Trois Rondeaux agréables et progressifs pour le Pianoforte, comp. — — par Henri Marschner. Oeuv. 79. No. 1. 2. 3. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jeder No. 10 Gr.)

Hr. M. ist ein Musiker von Talent, der in der neuesten Instrumental-Musik und ihren (guten und nicht guten) Eigenheiten sehr bewandert scheint, und auch in der Erfindung nicht ganz ohne Eigenthümlichkeit ist. So hat ihn Rec. aus verschiedenen Instrumental-Compositionen kennen gelernt, und so zeigt er sich auch in diesen Rondeaux. Sie halten das Mittel zwischen schwer und leicht; benutzen das Instrument theils bravourmässig, theils zum getragenen Spiel; sind lang und moduliren viel. In den beyden Letzten thut der Verf., hier und anderwärts, wohl mehr, als billig; und sollte er sagen: die Leute wollen es jetzt so! so mag das wahr seyn: es kömmt aber darauf an, wie viel man, was die Leute wollen, will und darf gelten lassen. Dem Ausdruck im Ganzen nach sind die drey Rondeaux verständig unterschieden: das erste mehr heiter und leicht, das zweyte mehr sanft und gesangartig, das dritte eine belebte, gewissermaassen bravourmässige Polacca. Der Stich ist gut.

Andante mit acht Variationen für die Orgel mit obligatem Pedal, von Ch. H. Rink. Op. 70. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Ein sehr einfaches, wirklich orgelmässiges Thema, so brav variirt, wie man es von dem kunstgeübten Meister gewohnt ist. Zuweilen, wie gleich in der ersten Variation, lässt er in der Harmonie — wie die Alten sagten — den Wolf los; dass ihm aber das Thier pariren müsse, versteht sich von selbst. Die sanfter gebundenen Sätze sind vorzüglich schön und wechseln mit stärkern und schärfern zu vortheilhafter Wirkung. Die letzte Variation ist weiter ausgeführt und fugirt. Ueberall ist die rechte Registrirung angegeben. Schwer auszuführen ist das Werkchen nicht, wenn man es auch nicht geradehin überall leicht nennen kann. Das Pedal findet man in bester und wirksamster Weise angewendet. Und so sind diese Variationen denen, für welche sie bestimmt sind, mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **Nº. 11.** 1824.

Recension.

Versuche einer Geschichte der Tonkunst in Italien, vom Grafen Gregor von Orloff.
(Beschluss.)

Nachdem wir in der fünften Nummer dieser Zeitung dem Leser den Plan dieses an sich schätzbaren Werkes angegeben, und ihn zugleich auf die beblümte, freylich mitunter auch gezierte, doch immer anziehende Schreibart, in welcher es verfasst ist, aufmerksam gemacht haben, mag es ihm genügen, wenn wir ihm die eigentliche Durchführung desselben mit einer kurzen Angabe der Inhaltkapitel darlegen.

Der Verfasser nennt seine Arbeit einen Versuch der Gesangsgeschichte in Italien, welches ihn aber nicht hindert, das Entstehen und Fortbilden der Tonkunst auch bey ältern Nationen aufzusuchen. Es handelt demnach das erste Kapitel von der Musik der Griechen; das zweyte von dem Zustande derselben bey den ältern Bewohnern Italiens, insbesondere bey den Hetruriern und Römern, wo im ersten die so oft bestrittene, doch nie zur Genüge gelöste Frage, ob die Griechen das was wir Harmonie nennen, kannten und auch übten, ungeachtet der Angabe vieler Quellen auch unentschieden gelassen wird. Im dritten Kapitel wird angegeben, wie die ersten Christen in Rom die Musik bey ihren geheimen Versammlungen erhalten, wie Kaiser Constantin sie geschützt, und Bischof Ambrosius in Mailand, so wie später Papst Gregor, dieselbe reformirt haben. — Der Zustand der Kunst während des Mittelalters bis gegen Ende des 16ten Jahrhunderts ist in den Kapiteln IV und V mit vieler Einsicht und Klarheit auseinandergesetzt; und findet gleich der eigentliche deutsche Literator, dem Forkels mit umfassender Gelehrsamkeit geschriebene Geschichte, welche aber nicht über das vierzehnte Jahrhundert hinausgeht, bekannt ist, wenig ihm Neues, so wird doch der Künstler und Dilettant, dem es darum zu thun ist, sich über das Heranbilden seiner Kunst zu belehren, hinreichend befriedigt. — Näher in das Wesen der in diesen unclassischen Zeiten doch immer mehr sich entwickelnden Kunst eingehend, macht uns der Verfasser im VI. Kapitel bekannt mit den verschiedenen Gattungen (genres) von Musik, welche während derselben erfunden worden, wobey auch ihr Ursprung und ihre Einführung auf den Bühnen, freylich schon etwas zu weit in der Geschichte voreilend, doch noch in weiteren Umrissen bezeichnet wird. Er erwähnet hier eine Akademie der Battus, im 13ten Jahrhundert in Trier gegründet, worüber man in Tiraboschi und den Denkwürdigkeiten des Grafen Avogaro nähere Aufschlüsse finden könne. Kraft ihrer Gesetze waren die dortigen Kanoniker unter andern verbunden, zwey Singmeister zu liefern, um den Engel und die Mutter Gottes am Maria-Verkündigungstage vorzustellen. Es wäre wohl interessant genug, der Sache weiter nachzuforschen. — Das siebente Kapitel liefert geschichtliche Nachrichten über die Instrumentalmusik, d. i. über die Blas- und Saiteninstrumente bey den Hebräern, Egyptern und Griechen, sodann bey den Italienern bis Corelli, von letztern erst noch in kürzern Angaben. Das VIII. Kapitel führt uns in die vielen älteren Musikschulen ein, deren sich Italien, von Pythagoras in Crotona angefangen, unter Guido u. s. w. zu erfreuen und worüber die Kunst während der pedantischen Herrschaft der flamändischen Meister zu klagen hatte. Nach Erlöschung der Kriegsflamme, welche Italien verzehrte, hob sich jedoch der melodieliebende Südländer bald über den eingewanderten phlegmatischen Niederländer. Auf den Ruinen der Tinctorischen Schule gründete Palestrina die Seinige. Alles fängt an sich zu verschönern, die

modernen Tonarten werden ausgebildet und auf immer festgehalten, die Style gesäubert und gesondert, Musikschulen errichtet. Nicht nur an Erfindung, auch an Ausführung thun es nunmehr die Italiener allen andern zuvor, zu dessen Erweis eine Liste von Sängern und Sängerinnen mit kurzen Lebensbeschreibungen vorläufig eingerückt ist. Nur die deutschen Schulen, fährt unser Verfasser fort — d. i. der Styl und die Wissenschaft deutscher Meister und Theoretiker, denn ein Conservatorium oder eine andere Anstalt zur Lehre und Aufnahme irgend eines Zweiges der Tonkunst ist wenigstens dem Referenten nicht bekannt — nur die Deutschen also können es mit ihnen aufnehmen, nur Deutschland zählt Compositeurs, welche Italien Ehre machen könnten. Gluck ist der Giulio Romano der Tonsetzer. Es werden ihrer Viele angeführt, bis auf die neueren Zeiten, auch die Kunstliteratoren der Deutschen, *si érudits dans tous les genres*, nicht vergessen, aber auch viele Irrthümer begangen, welche die Entfernung und der Mangel an zureichenden Quellen entschuldigen muss. Der Verf. kömmt von da zur französischen Schule, welche ihre *mélodie vocale* den Italienern, ihre *admirable exécution instrumentale* sich selbst verdankt. Das neunte Kapitel enthält Notizen über die Musikschulen in England, den Niederlanden und Spanien. Ohne die Schrecken der Inquisition wäre Karl V. der Rival von Perikles und August gewesen. — Die *voix artificielles, dites de Soprano*, nämlich die zu Sopransängern umgeschaffenen Männer, geben dem darüber entrüsteten Verfasser Gelegenheit, sich ganz entscheidend dagegen auszusprechen. Er verliert darüber fast die Gleichmüthigkeit eines Historikers. Doch hat zum Wohl der Menschheit und zu des Verfassers Trost dieser barbarische Gebrauch aufgehört; sollte er wieder kommen, so müsste man eher den gänzlichen Untergang aller Tonkunst an sich selbst wünschen, als dass noch einmal Moral, Menschheit und Natur so geschändet werden sollten. Indess schreibt doch ein neuerer nicht verwerflicher Schriftsteller Italiens den heutigen Unfug des dramatischen Tonsatzes dem Abgang dieser *Neutres du genres humain*, wie sie eine andere Stelle des Buches benennt, zu; indem Rossini und Consorten zu ihrer eigenen Vertheidigung nichts triftigers vorbringen können, als den Mangel ächter dramatischer Sänger, die, mit Ausnahme weniger Tenore, nur unter ihnen allein zu finden waren.

In Neapel war es, wo die Melodisten, im Gegensatz der Harmonisten, ihre Kunst gründeten, und von da über das übrige Europa verbreiteten. Es enthalten also das eilfte und zwölfte Kapitel, welche den ersten Band schliessen, als eigentlichen Gegenstand des ganzen Werkes, pragmatische und chronologische, mit vielem Fleiss und Mühe zusammengestellte Nachrichten über die Gesang- und Compositionsschulen, welche in diesem Königreich errichtet worden, so wie über die Componisten und Sänger, welche aus denselben hervorgegangen sind, welche auch im 13. 14 und 15ten Kapitel, womit der erste Band schliesst, fortgesetzt werden. Sie alle, so bedeutend ihre Anzahl auch ist, sind als in dem Lande geboren, angenommen; indem das sechzehnte und siebzehnte Kapitel sodann weiter jene italienischen und berühmten ausländischen Tonsetzer herzählt, welche aus der Neapolitanischen Schule hervorgegangen sind und sich unter Neapolitanischen Meistern gebildet haben. Diese einst so berühmte Schule ist nun nicht mehr, wie versichert wird, was sie einst war; es findet sich zwar in dem einzigen noch vorhandenen Conservatorium wohl so mancher Schüler, doch berechtiget Nichts zu grossen Erwartungen. — Die vier folgenden Kapitel beschäftigen sich mit Aufführung der Meister und Sänger, welche die Römische und Bolognesische Schule gegründet, oder sich in denselben ihre Bildung verschafft haben. Operndichter, Virtuosen, Gründer von Gesangschulen, wie Bernachi, Aprile, auch andere berühmte Männer, welche durch theoretische Werke oder andere nützliche und belehrende Schriften zur Aufnahme der Kunst beytrugen, werden hier, so wie in vorigen Kapiteln, immer mit angezeigt. — Im XXII und XXIII. Kapitel finden sich die Meister der Venezianischen; im XXIV und XXV. jene der Lombardischen Schule, letztere an Zahl der Ihrigen nicht so hervorragend wie die vorigen, unter welchen jedoch Claudio Monteverde als Einer für Viele gelten kann. — Gering im Vergleich mit Vorigen ist auch die Anzahl der Meister, welche Florenz aufzuweisen hat; doch sind es wahre Zierden der Tonkunst, denen sie auch den Impuls zur Europäischen Ausbildung verdankt. Guido in dem 12ten, — eine schon mit Anfang des 14ten Jahrhunderts (1320) gegründete, jetzt noch vorhandene Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst; schon berühmte Organisten zu Boccaccio's Zeiten; die Gesängesammlung unter Lorenz von Medicis; die berühmten

musikalischen Schriften eines Galilei, des Vaters, eines Doni' Mei, und anderer Florentiner, endlich die eigentliche gegen Ende des 16ten Jahrhunderts in dieser Stadt aufgeführten ersten Opern: *Dafne und Euridice*, sind Glanzepochen in der Geschichte der Tonkunst. Geminiani, so wie Cherubini, beyde aus diesem an grossen Männern aller Art so reichem Staat entsprossen, gehören nicht weniger als die vorgenannten der Nachwelt an. — Pugnani, Viotti, Felix Blangini in Paris sind unter den Componisten und Virtuosen aus Piemont, von welchen in dem XXVII. und letzten Kapitel die Rede ist, als ausgezeichnet erkannt.

Dass für neuere Zeit die Benennung: Schule nicht mehr anwendbar seyn könne, wird Niemand in Abrede stellen; denn Rossini wird unter den Meistern der Römischen Schule angeführt, er, der gewiss keiner der vorigen Schulen angehört, auch gewiss keinen seiner geschickten oder oft ungeschickten Nachahmer als seinen Schüler nennen wird.

Hat man diese so reichhaltige Sammlung von Nachrichten aller Art aus so verschiedenen Ländern und Zeitaltern mit Aufmerksamkeit durchgangen, so muss es den deutschen Leser nicht wenig befremden, dass Simon Mayr aus Bremen, der so Vieles geleistet, sich nirgends genannt findet. Absicht kann hiebey wohl zum Grunde liegen, denn auch der Name Generali kömmt nirgends vor. Dem geachteten Verfasser von Neapels Denkwürdigkeiten könnte man eine Art von Vorliebe oder gar Parteilichkeit nur mit Unrecht anschuldigen. Dass aber bey einem so mühsamen Untersuchen, Sammeln und Zusammenstellen so umfassender historischer und biographischer Notizen, so manches überaschen, dass so mancher Irrthum, unrichtige Zeitangabe, überhaupt so manches Menschliche mit unterlaufen könne, werden diejenigen gerne zugeben, aber auch gerne vergeben, welche sich mit ähnlichen Studien beschäftigt haben. Denn, wir können nicht umhin, es hier nach unserem Dafürhalten auszusprechen, nicht die Geschichte des dramatischen Gesanges und seiner Composition selbst, sondern nur eine höchst schätzbare Materialiensammlung für eine künftige Geschichte desselben ist in diesem Werke niedergelegt. Diese Geschichte selbst, nach Grundsätzen einer gesunden Geschmacks- und Kunstlehre zu unternehmen, möchte bey der gegenwärtigen Stimmung der Gemüther vielleicht eben jetzt mehr als jemals ausser der Zeit liegen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Das Carneval hat diesmal keine neue Oper gebracht, wir hörten bloss Wiederholungen längst bekannter. Die gegebenen waren: Gluck's *Alceste, Iphigenia in Tauris, Armide*; Spontini's *Olympia, Vestalin* und *Nurmahal* (in den beyden letztern gab der schon im vorigen Bericht erwähnte Hr. Sieber aus Wien, in der *Vestalin* den Oberpriester und in der *Nurmahal* den Mullah), Catel's *Bayaderen* und Boieldieu's *Calif von Bagdad*.

Die einzige Neuigkeit war das am 4ten zum erstenmal gegebene Singspiel: *Das verbargene Fenster*, oder *Ein Abend in Madrid*, in drey Abtheilungen nach dem Französischen bearbeitet von M. Teuelli (d. i. Müllenet); Musik von J. P. Schmidt (Hofrath und bey der Schaudlung angestellt im Secretariat). Der Stoff ist durch Novellen in mehreren Sprachen bekannt. Eine Frau wird dadurch, dass ihr Mann das eben besagene Haus nicht genau kennt, die Geliebte des Flatterhaften, bis es zur Erkenntniss kommt. Die Musik ist einfach, angenehm und sanft; die zum Theil lebhaften Tempo haben viel Nationalfarben. Besonders gefielen im ersten Theile das Finale; und im zweyten das Cantabile, Recitativ und Rondo der Frau v. Florville (Dem. Eunike) und das Finale.

Interessant waren mehrere Zwischenspiele. Die schon im vorigen Bericht mit Beyfall genannten königl. baierschen Kammermusiker Hr. Molique und Böhm trugen am 20sten, jener ein *Violinconcert* in E moll von Spohr, dieser ein *Concertino* für Flöte von Drouet, und am 29sten jener eine von ihm componirte *Phantasie*, dieser ein *Concert* vor. Hr. Molique bewährte auch diesmal seine reine Intonation, einen markigen Ton, grosse Sicherheit und Fertigkeit, einen freyen Bogenstrich und viel Präcision im legato und staccato, so wie Hr. Böhm einen vollen Ton, viel Zartheit und Fertigkeit, besonders in der Doppelzunge.

Die Kammermusiker und ersten Waldhornisten des Grossherzogs von Hessen trugen am 11ten ein *Concertante* (Adagio und Allegro) für zwey Waldhörner von C. Koch und *Variationen* von

G. Schunke, und am 22sten den Allegrosatz eines Concerts von Lindpaintner und Kreutzer's Variationen über *God save the King* vor, und gefielen durch ihren schönen Ton, die Fertigkeit, Sicherheit, Gleichheit der Doppelläufe, den schönen Triller, die reine, sichere und anhaltende Höhe und Tiefe, das schöne Piano der gestopften Töne, den zarten Vortrag des Adagio und das effectvolle Echo.

Der fürstl. rudolstädtische Kammermusikus Hr. Müller trug am 23sten ein von ihm componirtes *Concertino* für Klarinette nicht ohne Beyfall vor.

Mozart's Geburtstag, in Breslau gefeyert.

Schlesiens Eingeborne zeichnen sich bekanntlich, wie ihre Gränz-Nachbaren die Böhmen, durch entschiedenes Talent zur Musik und durch ihre grosse Liebe für diese Kunst, welche sie in allen Ständen sorgsam hegen und pflegen, von den Bewohnern vieler andern Provinzen Deutschlands vortheilhaft aus. Der Cultus der katholischen Religion giebt diesem Talent und dieser Liebe bedeutende Nahrung und das erste Ziel der musikalischen Uebung ist gewöhnlich dieses, in den Kirchenmusiken, welche aller Orten, auch in der kleinsten Stadt, ja in jeder Pfarrei das Hochamt begleiten, mitwirken zu können. So wird der Sinn für Musik schon in den Kindern geweckt und häufig findet man in beyden Geschlechtern, schon im zartesten Alter, tüchtige Treffer, welche ihre Stimmen in der Messe prima vista zu singen im Stande sind. Ohne wichtige Abhaltungen versäumt kein Dilettant, der sich der Theilnahme einmal unterzogen, das Hochamt, und so wird jede kirchliche Feyer ihm zugleich ein Musikfest, zu welchem er trotz Wind und Wetter, selbst in den unwegsamsten Gebirgsgegenden oft meilenweit mit Vergnügen eilt. Während der Wintermonate einen sich die Nachbaren auch in kleineren Kreisen zur Uebung weltlicher Musik, aus denen wieder grössere Feste in den Städten, z. B. Schmiedeberg, Waldenburg, Glatz, Schweidnitz, wo noch vor Kurzem der tüchtige Cantor und Organist, Hr. Kambach, Fr. Schneider's *Weltgericht* mit einem Personale von mehr als 100 Personen recht wacker ausgeführt hat, hervorgehen. — Dass die Hauptstadt der Provinz diesen allgemeinen musikalischen Keim bey grösserem Mitteln auch in grösserem Masse ausspricht, ist natürlich und es ist fast unglaublich, wie viele musikalische Zirkel sich hier gebildet, und unter einer Einwohnerzahl von kaum 80,000 Menschen bey der Menge Casino's, Ressourcen, Assemblées, Thee's und Kränzchen seit Jahren fortdauernd erhalten. Da giebt es ein Deutsches, ein Richter'sches und ein Krüger'sches Concert, ein Concert der Freytags- eines der Sonnabends-Gesellschaft, eines der jüdischen Familien, eine Singe-Akademie, ein akademisches Institut für Kirchenmusik, einen akademischen Musikverein, einen Verein für classische Musik, eine Quartettgesellschaft, eine Liedertafel (ohne die Menge der kleineren Concerte, musikalischer Kränzchen und Privatvereine zu erwähnen) u. s. w. — Wenn nun auch mehrere dieser Gesellschaften noch nebenbey gesellige Unterhaltung bezwecken, *) so sind ihre musikalischen Leistungen doch grösstentheils auf das tüchtigere gerichtet, und vor allem verdient die grosse Aufmerksamkeit, die der Ausführung deutscher Musik gezollt wird, allg. Anerkennung. So unterhalten sich mehre engere Zirkel mit den Compositionen eines Bach und Händel, was heut' zu Tage wohl zu den Seltenheiten gehört, so hat sich noch eine innige Vorliebe für Vater Haydn erhalten und so ist natürlich, dass die Verehrung für unsern grossen Meister Mozart hier so allgemein ist, dass keines seiner Werke je ohne die grösste Theilnahme hervortritt, ja dass seine andern Orts schon vergessenen Klavierconcerte, Lieder und selbst Tänze hier noch so Musiker als Publikum erfreuen. Es bedurfte daher nur einer Andeutung von Seiten einiger innigen Verehrer Mozart's, den Geburtstag des Meisters feyerlich zu begehen und der lebhaftesten Theilnahme versichert zu seyn. Dem zu Folge versammelten sich am 27sten Januar Morgens um zehn Uhr an 360 Musiker und Dilettanten in der Kirche zum heiligen Kreuz auf dem Dome zur Ausführung des *Requiem*. Unser wackerer Domkapellmeister Hr. Schnabel hatte mit gewohnter Bereitwilligkeit und Tüchtigkeit die Anordnung des Ganzen und die Leitung des Orchesters übernommen, welches in der schönen Halle des grossen Presbyteriums der Kirche errichtet war. Der kunstliebende Pfarrer der Kirche, Hr. Czekal, hatte den Hochaltar und das Presbyterium auf eigene

*) Ihre Kehrseite zu entwickeln, liegt ausser dem Zwecke dieser Zeilen.

La crainte et la joie agitent tout mon être
Au pressentiment d'un meilleur avenir. —
Oui bientôt, le Bonheur pour moi va renaître;
car enfin
Le destin et l'amour (⌒)
Le destin et l'amour se laissent fléchir,
Se laissent fléchir,
Se laissent fléchir.

Kurze Nachrichten.

Wien. Den 22sten und 23sten December vorigen Jahres wurde mit neuem Beyfall die *Schopfung* im Nationaltheater aufgeführt. Weniger Glück machte die Kantate: *Der Kampf für den Frieden*, (Text von Rautenstrauch, Musik von Süßmayer) die darauf im großen Redoutensaale zum Besten des Nied. Oesterr. Schützenkorps einigemal aufgeführt wurde. Der recht guten Musik ließ man alle Gerechtigkeit wiederfahren: aber was soll man zu einem Texte sagen, wie dieser? und was dabey empfinden, als Verdruß, wenn man nicht glücklich genug ist, über dergleichen Dingen lachen zu können? Es treten darin auf: das Chor, „rasender Menschen." Sie fangen gleich an, wie folget:

„Leider Gott! es dauert noch
Der verwünschte Krieg —"

Dann gehet hervor der „Volksvorsteher, bedeutet sie, und beruft sich darauf —:

„Man hat euch öffentlich belehrt —
„Den Unterhandlungen Gewicht zu geben
„Muß man zum Kampf gerüstet stehn" u. s. w.

Da ruft nun das Volk:

„Ja ja, wir sind bereit
„Zu ziehen in den Streit."

Nun kömmt ein ungarischer Mann, verspricht die Unterstützung seiner Nation und erinnert an jene berühmte Rettung der Maria Theresia. Darüber freuet sich nun ein ungarisches Weib sehr, und singt in einer Arie die Worte der erhabnen Kaiserin ab:

„Verlassen von den Freunden,
„Verfolgt von meinen Feinden,
„Begehr' ich Hülf' von Euch,
„Ihr meine treuen Stände,
„Und leg' in Eure Hände
„Das Heil von Oesterreich."

Der Ungar schildert jene Scene weiter, wie

— „ein Strom von Thränen
Die bärtigen Wangen all herab —"

sich ergoß, und wie — „Alles schwur

„Moriamur
„Pro rege nostro."

Das begeistert alle zu dem Marsch:

„Laßt uns in vollen Haufen
„Dem Feind entgegen laufen
„Und grimmig mit ihm raufen" u. s. w.

So kömmt nun auch ein Tyroler, eine Tyrolerin, ihr Sohn — Dieser sagt: Ich will

— ein Beyspiel seyn,
Daß selber Karl sich wird erfreun;
Es sollen alle Böhmen
„Sich, ihren Landsmann, sich zum Muster nehmen."

Dafür bekommt er aber auch ein hübsches Mädchen, die von recht artig Duett mit ihm singt; worauf mit Kriegsmusik, Entschluß zum Zuge, Gebet um Glück (wobey der antwortende Donner vom Himmel gehört wird) und mit einem muthigen Schlußchor die Sache ihr Ende hat. —

Paers neue Oper: *Poche ma bone* (Wenig, aber doch) hat Beyfall gefunden. Das Sujet ist schon wieder eine Bearbeitung des französischen: *La double à quatre*, oder der Weissischen *Verwandelten Weiber*" —

Der Instrumentenmacher Müller hat seit einigen Tagen ein von ihm erfundenes neues Instrument ausgestellt, das er *Dittaphlasia* oder *Dittalelolange* benennt. Es ist nur drey Quadratschuhe breit und hat zwey Klaviaturen, so daß mehrere Personen zugleich spielen können. Das Eine Klavier ist um eine Oktave höher gestimmt, als das Andere: zwischen beyden ist eine Lyra mit Darmsaiten angebracht. Die Klaviersaiten

Kosten zur Trauerfeyer bekleiden, einen Katafalk errichten und mit Wachskerzen umstellen lassen; auch feyerte derselbe, unterstützt von zwey Vicaren des hohen Domstifts, das Hochamt. — Selten wohl mag des unsterblichen Meisters Todtenmesse mit so allgemeiner Liebe, mit solchem Feuer und solcher Wirkung ausgeführt worden seyn. Wir haben hier oft Gelegenheit, dieses Werk zu hören, doch können wir uns solchen Einklangs und solchen Eindrucks nicht erinnern. Vorzüglich gelang die Ausführung des schwierigen *Recordare* etc. Ruhe, Würde und wahrhafte Andacht zeigte sich in allen Theilen dieses einzigen Gebetes, sprach aus den thränenbenetzten Blicken der meisten Ausführenden, und einte in ihm mit der Anbetung des Unendlichen die gefühlteste Verehrung gegen den Schöpfer dieser wundervollen Klänge. — Eine zahlreiche Versammlung füllte die Kirche und beging mit Andacht diese würdevolle Todtenfeyer.

Am Abende des genannten Tages versammelten sich die Mitglieder der Liedertafel, welche ihre eigentlich auf den 26sten fallende Versammlung auf den 27sten verlegt hatten, zu einem festlichen Mahle. Mozart's, mit Lebensbaum geschmückte Büste zierte die Tafel und nahm den Platz ein, wo gewöhnlich Göthe's Büste steht. Die Feyer begann mit dem von einigen und vierzig Sängern der Gesellschaft vorgetragenen Chore: O Isis und Osiris etc. aus Mozart's *Zauberflöte*, welchem Hr. Director Dr. Kannegiesser folgenden Text untergelegt hatte:

Auf Brüder des Gesanges! hebt die Geister!
In seinen Tönen singt dem hohen Meister.
Er kehrte zur Musik der Sphären wieder,
Doch wir behielten seine Töne und Lieder,
Gedenkt an ihn! und singt, singt ihm!
Heil uns! Er ward uns heut' verliehn.

Nach Beendigung des Chores trug der Musikdirigent der Gesellschaft (Hr. Mosewius) in Abwesenheit ihres Präsidenten (Hrn. Schall), den Krankheit hinderte dem Feste beyzuwohnen, folgenden von letzterem gedichteten Toast vor:

Wohl scheint's, es sind von unsern Festen
Die Wolfgangsfeste *) doch die besten:
So wird ein neues hier geweiht

Der edelsten Unsterblichkeit!
Und wo für Ihn Altäre brennen,
Darf man den Einen einzig nennen!
Scheint nicht, was Er allein vollbracht,
Das Werk von vieler Meister Macht?
Vom leichtsten Liede leichter Laune
Bis zu dem Ruf der Weltposaune,
Stimmt uns zum wechselndsten Gefühl
Sein allumfassend Saitenspiel.
So führen in ein Zauberland
Die Griffe seiner Zauberhand,
Wo, was die Menschenbrust empfindet,
Verschönt den treu'sten Ausdruck findet,
Als Eins — mit höchster Kunst vereint —
Die innigste Natur erscheint,
Und wenn die Worte auch gebrechen,
Aufs Deutlichste die Töne sprechen.
So lebe — Herz und Glas erhebt! —
Der hier wie dort unsterblich lebt!
O Mozart, zarter, starker Meister,
Verklärt im Chor der hohen Geister,
Wie Dich, so uns — bist Du uns nah —
Umleuchtet lux perpetua!

Diesem mit freudiger Theilnahme aufgenommenen Trinkspruch folgte gesungen der stehende der Gesellschaft: „Hoch lebe deutscher Gesang". Hierauf wurde eine vom Schulkollegen Hrn. Geisheim glücklich durchgeführte Parodie des von Mozart componirten Liedes: „Ich möchte wohl der Kaiser (Mozart) seyn" etc. vorgetragen, welche ihre verdiente Wirkung nicht verfehlte. Die Gesellschaft blieb in traulichem Vereine bis spät in die Nacht versammelt und beschloss, dieses Fest alljährlich zu feyern, und den Beschluss in den Statuten zu verzeichnen. — Zur Nachfeyer des Tages hatte der akademische Musik-Verein eine solenne Aufführung des Mozart'schen *Don Juan* in der Aula Leopoldina beschlossen. Umstände verzögerten diese bis zum 11ten Februar. Die Ober-Direction des genannten Vereins, der sich aus der Mitte der auf der hiesigen Universität studirenden jungen Männer bildete, und regelmässig alle vierzehn Tage ein Concert veranstaltet, führt Hr. Stud. Hoffmann, ein junger Mann, mit einem sehr bemerkenswerthen Dirigententalente begabt und im Besitz der hiezu erforderlichen theoretischen Kenntnisse. Seiner Kunstliebe, seiner Thätigkeit und seinem Eifer zunächst verdankt auch das in Rede stehende Musikfest sein Gelingen. Man hatte beschlossen, die ganze Oper mit allen später eingelegten Piecen und dem vollkommenen Schlusse, welcher bey den hiesigen theatralischen Vorstellun-

*) Wolfgang Mozart und Wolfgang Göthe. Der letzte gab der Liedertafel schon zu zwey Feyern freudige Veranlassung.

gen ausbleibt, zu geben. — Die Stücke aneinanderzuknüpfen wurden die Recitative beybehalten, von Hrn. Stud. Wandel übersetzt und mit Rücksicht auf die Aufführung im Concertsaale verständig abgekürzt. Hr. Wolff, Stud. mus. hatte das Accompagnement am Flügel übernommen und löste die Aufgabe mit Gewandtheit und Umsicht. Das Orchester bestand, inclusive des zahlreichen Chor-Personals, aus beynahe 300 Personen; die Saiteninstrumente waren durchaus von Studirenden besetzt und nur bey einigen Blase- und den Blech-Instrumenten waren Musiker von Profession angestellt. — Die Solo-Partieen hatten zum Theil Studirende, zum Theil Dilettanten und einige Mitglieder des hiesigen Theaters übernommen. (Don Juan, Hr. Rector Haucke, eine für diese Partie sehr geeignete Stimme; Donna Anna, Mad. Dittmarsch; Don Ottavio, Hr. Wenzig, Stud. theol.; Donna Elvira, Mad. Mosewius; Leporello, Hr. Mosewius; Zerlina, Dem. Wandel, Dilettantin, welche hier zum erstenmal öffentlich auftrat, und nach Besiegung ihrer Befangenheit eine gute Concertsängerin zu werden versprach; Masetto, Hr. Aust, Stud. theol.; Comthur, Hr. Freudenberg, Musikus und Director einer Lehranstalt nach der Logier'schen Methode.) Das schöne, der Musik höchst günstige Lokale unterstützte sehr die vereinten Bemühungen aller dieser Talente und die Ausführung war nach dem Maasstabe der Anforderungen, die an einen Dilettanten-Verein zu machen sind, im Ganzen gelungen zu nennen. Noch verdient des Hrn. Nentwig, Stud. med. treffliches Violoncell-Spiel und des Hrn. Bodstein, Stud. hum. sehr gelungener Vortrag der Mandolinen-Partie in der Arie: „Lass dich am Fenster sehen" einer ehrenvollen Erwähnung. — Der an 1500 Zuhörer fassende Saal war überfüllt, und der Enthusiasmus während der Aufführung war um so grösser und gerechtfertigter, als die sonst sehr gute Aufführung dieser Oper in unserm klanglosen Theater (in akustischer Hinsicht sicher das schlechteste Gebäude der Art in Deutschland,) niemals diese grosse Wirkung hervorzubringen im Stande ist.

Die allgemeine Theilnahme, welche diese Geburtstagsfeyer fand, lässt hoffen, dass sie sich alljährlich wiederholen werde; und Referent spricht schlüsslich mit seinem Danke an die Musensöhne, welche auf eine so würdige Weise mit dem Kunstzwecke auch den löblichen der Wohlthätigkeit vereinigten, noch den Wunsch aus, dass es ihnen gefallen möge, zu einer ähnlichen Feyer künftig eines der Werke Mozarts, welche hier selten im Ganzen zur Aufführung kommen, wie z. B. *Idomeneo*, oder *Davide penitente* zu wählen. —

Wie leicht ist es, bey wahrhafter Liebe zur Sache und durchdrungen von dem Werthe eines Kunstwerkes, durch Darlegung desselben auf die Schwachen zu wirken, ihnen das Verständniss zu eröffnen, und dadurch dem falschen, unwahren, gleissenden wirksamer entgegen zu treten, als jo durch Schrift und Sprache geschehen kann! Und welch ein Feld ist hier noch offen! Wie viele Meisterwerke ruhen noch, nur wenigen zugänglich, oder sind wieder zurückgelegt, weil man nicht verstand durch die Form zu dringen, und den Kern zu suchen ermüdete. Wollte jeder Deutsche dahin wirken, dass deutsche Art und Kunst sich immer mehr bewähre, scheute man weniger, bey Verbreitung des wenig bekannten Trefflichen, den Schein des Eigensinnes und der Einseitigkeit auf sich zu laden, und solchen durch unnütze Köpfe aussprechen zu sehen, zeigte man überhaupt und allgemein mehr Bestimmtlichkeit, so würde auch durch die musikalische Kunstwürde der Sinn für Nationalität gefördert werden und wir sähen weit seltener Geist, Erfahrung und Kenntnisse missbrauchen, um dem Fremden, oft ganz Verwerflichen Eingang zu verschaffen oder gar das Wort zu reden. Gott besser's! —

P. B.

Bemerkungen.

Man soll nichts Unvollendetes, Halbfertiges sehen lassen. Nur der Geistes- und Kunstverwandte begreift, was es werden soll. Die letzte Hand giebt ihm seine Appretur; sie überzieht es mit einem Hauche, der es erst zu einem vollendeten Ganzen stempelt, indem er die Spuren des mühevollen Entstehens vertilgt, wie der Bewurf und Anstrich des Hauses die Baulöcher der Gerüste verdeckt. Am Unvollendeten glaubt Jeder noch kritisch nachhelfen zu müssen, das Fertige hat ein Recht, da zu seyn, und gerade so zu seyn. Man sollte niemand ein Manuscript zum Durchsehen geben, und wenn es nur zu machen wäre, möchte man selbst dem Verleger seine Werke schon gedruckt oder gestochen anbieten.

Das ist das Gemeine am gemeinen Leben, dass es so selten als ein Ganzes erscheint und empfunden wird, ja dass auch im Einzelnen das Zusammengehörende fast immer durch Anderweitiges, ihm Widriges unterbrochen und durchsetzt ist.

Das Leben soll möglichst oft künstähnlich werden, der Augenblick soll Harmonisches um sich versammeln. Diess erreichen wir oft nur mit einem Sprunge — durch Spiel.

Wenn, wie früher ausgesprochen worden, beym Schönen das beste Theil in die innere Welt fällt, so wird auch das Leben überhaupt um so schöner seyn, jemehr und öfter die kurzen Hebelarme der äussern Anregung die langen der inneren Interessen in Bewegung setzen. Ist ja das Leben im Ganzen ein Aufnehmen der äussern Mannichfaltigkeit in die Einheit der innern Welt, und so kann jeder an sich die Erfahrung machen, dass er nur dann sich über den Umständen, und als Herr seines Lebens fühlt, wenn er sich seines innern Lebens, seiner eigenen Welt, d. i. des Daseyns, wie er es im Abbild in sich trägt, in fortwährend stillem Laufe, ununterbrochen, ungestört durch die äussern Einwirkungen, nur bereichert durch ihr successives Aufnehmen, bewusst wird.

Das Daseyn ist dann einem musikalischen Genusse zu vergleichen, wodurch das Anklingen der äussern Akkorde, seyen sie Dur oder Moll, die innere Melodie und Harmonie in beständiger Bewegung erhalten wird.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Grandes Variations sur une Danse espagnole, le Fandango, pour Pianoforte et Violon, comp. par Ferd. Ries. Oeuv. 111. No. 56 des Var. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 20 Gr.)

Es ist derselbe schöne Fandango, den früher Bernhard Romberg für das concertirende Violoncell mit leichter Orchesterbegleitung variirt herausgegeben hat. Noch unerwähnt, was die verschiedenartigen Instrumente nothwendig machten, ist die Arbeit beyder Componisten, dem Wesen und Sinne eines jeden gemäss, sehr verschieden. Romberg schreibt heiter, einfach und bleibt dem Thema ganz getreu: Ries schreibt mehr pathetisch, braucht überaus viel Noten, (er bringt's zuweilen sogar bis zu fünf Schwänzen; mithin zu 128 Noten auf Einen Takt) und geht mit dem Thema willkührlicher um. Nun: jeder nach seiner Art; wenn nur etwas Interessantes herauskömmt! Und das ist hier freylich herausgekommen. Hr. R. fängt mit einer pathetischen, doch kurzen Phantasie, als Einleitung, an, dann folgt das Thema, und nun kommen zehn Variationen, von denen aber die letzte wieder in eine Phantasie, und in eine längere, bravourmässige, in näherer Beziehung auf das Thema geschriebene, ausgehet und das Ganze effectvoll beschliesst. Die Variationen selbst im Einzelnen zu bezeichnen, würde weitläufig und auch unnöthig seyn, da Jedermann die Art des Hrn. R. in seinen grösseren Variationen kennt und schätzt, und da wir nicht unterlassen, noch hinzuzusetzen, dass mehrere in der Erfindung wirklich neu und originell sind; dass die Ausarbeitung überall den gewandten, vielgeübten Künstler zeigt, der besonders auch weiss und zu liefern vermag, was ausgezeichnete Bravourspieler des Pianoforte jetzt vorzüglich lieben; und dass beyde Instrumente zwar obligat, auch der Violine mancher gar nicht leicht auszuführende Satz gegeben worden, doch aber das Pianoforte am meisten und mitunter schwierig genug behandelt ist. Und so ist diess Musikstück nicht nur zur Privatunterhaltung ausgezeichneter Spieler zu empfehlen, sondern sie können sich auch damit in kleinern Concertversammlungen zeigen. Es ist sehr gut gestochen.

1. *Ouverture pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trombone, 2 Trompettes et Timbales, comp. — — par Aloyse Schmitt.* Oeuv. 46. Mayence, chez Schott. (Pr. 3 Fl.)
2. *Ouverture & Aloyse Schmitt, Oeuv. 46. arrangée à 4 mains pour le Pianoforte par Woerner.* Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld.)

Der mit vollem Rechte hochgeachtete Virtuos auf dem Pianoforte und Componist für diess Instrument, Hr. Al. Schm. von Frankfurt, hat in den letzten Jahren auch für andere Instrumente, entweder einzeln, oder, wie hier, vereinigt, so ausgezeichnete Werke geliefert, dass jene Achtung dadurch nur vermehrt und sein Ruf weiter verbreitet

werden muss. Namentlich gehört eine, vor etwa zwey Jahren erschienene, so wie hier diese Ouverture, zu den originellsten, beliebtesten, gründlichsten und effectvollsten Werken dieser Gattung, die seit geraumer Zeit erschienen sind. Man weiss, dass Hr. Sch. vorzüglich Vollstimmigkeit und kunstreiche harmonische Ausführung liebt; man weiss auch, dass er die Instrumente reichlich, oft ziemlich schwierig, aber stets ihrer Natur angemessen beschäftigt. Alles diess bezeugt auch diess Werk, und die gründliche, festgehaltene harmonische Fortführung und Ausdauer sogar noch mehr, als andere frühere; dagegen haben die Instrumente hier etwas weniger Schwieriges auszuführen. Beydes wird diese Ouverture nur um so mehr empfehlen und für desto Mehrere brauchbar machen. Sie besteht übrigens aus einem einzigen, langen, feurigen Presto, E dur, Dreyvierteltakt. In Hinsicht auf Mischung der Ideen, bey strenger Zusammenhaltung, und in Hinsicht auf Ausdruck, ist diess Presto ungemein reich und mannichfaltig, so dass man auch daran den Meister nicht verkennen kann. Der Klavierauszug ist mit Fleiss gemacht. Das Werk ist gut gestochen.

Grande Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon (ou Flûte) et Violoncelle, comp. par Conradin Kreutzer. Op. 25. No. 1. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jeder No. 6 Fr.)

Der lebhafte, aufgeweckte Geist, die leichtfassliche, ziemlich brillante Schreibart in den Allegros, der gute Gesang, der zarte Ausdruck in den Andantes, und der gebildete Geschmack in beyden, — wie sie den meisten der Compositionen des Hrn. Kr. inwohnen und diesen öfters nachgerühmt worden sind, finden sich auch hier und sind auch hier zu rühmen. Für geschickte Liebhaber, und wohl noch mehr für geschickte Liebhaberinnen, die Musik zur Erheiterung und angenehmer Unterhaltung treiben, ist das eben die rechte Art Musik; diesen sind denn auch die zwey Sonaten mit Grund zu empfehlen; und es hat in der That etwas Verdienstliches, in dieser Art — wenn es Einem von der Natur verliehen — aber nicht leichtfertig, sondern mit Wahl und Fleiss, zu schreiben, da bekanntlich von guter und zweckmässiger Leitung der Liebhaber und Liebhaberinnen, auch für die Schicksale der Kunst selbst, nicht wenig abhängt, des Gekünstelten, Trüben, Schwerfälligen seit einigen Jahrzehnden nur allzuviel gegeben worden ist, und man für das Einfachere, Heitere, Leichtere von denen, die hohe Ansprüche machen, oder von sauer schenden Künstlern, gewöhnlich mit einem gewissen Lächeln oder Achselzucken belohnt wird.

Die erste Sonate enthält ein ziemlich kräftiges Allegro con brio, aus B dur, ein pikantes Scherzo mit Trio, aus B dur und moll, ein angenehm singbares Larghetto, aus Es dur, und ein rasches Allegro Finale, aus B dur: die zweyte: ein mehr melodiöses Allegro con moto, aus G dur, (aus diesem gut erfundenen und gut angelegten Satze hätte Hr. Kr. wohl noch mehr machen können, ohne darum über sein Feld hinaus zu schweifen,) ein schön geführtes Adagio, aus C dur, und ein lebhaftes Allegro Finale, aus G dur. Vor unnöthigen Wiederholungen und vor zu lang ausgedehnten Schlüssen wird Hr. Kr. wohlthun auf seiner Hut zu seyn; er scheint dazu geneigt. Auszuführen sind beyde Sonaten für alle drey Spieler nicht eben schwer, beschäftigen sie aber hinlänglich. Der Pianist hat zwar die hervorstechendste Stimme, doch können auch die Andern sich geltend machen. Dass Hr. Kr. die Behandlung der Instrumente ihrer Natur und Wirksamkeit nach versteht, weiss man schon. Dem Flötisten ist seine Stimme, aus der Violinstimme gezogen, besonders beygelegt. Einige Stichfehler sind von der Art, dass sie Jedermann sogleich berichtigen kann, weshalb wir damit den Raum nicht versplittern wollen.

Douze Etudes pour le Cor, comp. — — par Henry Gugel. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Schwer, aber practicabel, dem Instrumente angemessen, sehr mannichfaltig, interessant, und sonach zugleich angenehm und wahrhaft fördernd.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. **No. 12.** 1824.

Recension.

Quatuor pour le Pianoforte avec Accomp. de Violon, Alto et Violoncelle, composé et dedié à son Altesse, Monseigneur le Prince Antoine Radzivil etc., par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 1. Berlin, chez A. M. Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Es gehört wohl zu den äusserst seltenen Fällen, dass ein junger Componist mit einem so gehaltvollen, in sich abgeschlossenen ersten Werke öffentlich auftritt, als das vorliegende *Klavier-Quartett* dem unbefangenen Beurtheiler erscheinen muss. Schon frühzeitig entwickelte sich in Felix M. B. ein seltenes Genie für ausübende, wie für schaffende Tonkunst. Mit gesunder Körperkraft und rein kindlichem Sinne war er von der gütigen Mutter Natur ausgestattet, und die Ausbildung seiner vorzüglichen Geistes-Anlagen begünstigte der gründliche Unterricht anerkannter Meister der Harmonie und des Klavierspiels, als Zelter, L. Berger, Hummel u. m., verbunden mit der Gelegenheit, die ersten Künstler jeder Art zu hören und durch gebildeten Umgang ästhetische Kenntnisse mannichfaltiger Gattung zu sammeln.

Als Virtuos auf dem Pianoforte zeichnete sich Felix M. B. schon sehr früh aus. Allein unter den emsig fortgesetzten Arbeiten in den Schul-Wissenschaften und beym Professor Zelter im doppelten Contrapunkt, machte sich eben so zeitig ein Streben nach dem Ausströmen eigenthümlicher musikalischer Ideen bemerkbar, denen besonders ein tiefer, ernster Sinn zum Grunde lag; ein geistiges Feuer belebte die Phantasie des jungen Künstlers, die sich in den verschiedenartigen Arbeiten, als Fugen, Symphonien für blosse Streich-Instrumente und ganzes Orchester, in Klavier-Concerten, Sonaten, komischen Operetten, Liedern u. s. w. Luft machte. Durch eine liberale Einrichtung fand der junge Componist im väterlichen Hause oft Gelegenheit, seine Arbeiten zu hören und so die nöthigen Erfahrungen zeitig zu sammeln. Der Knabe ist nun zum Jüngling gereift; es nahen die Jahre zarterer Empfindung, welche seinen geistigen Arbeiten ein für die Total-Wirkung nöthiges Colorit verleihen wird.

So vorbereitet war das Erscheinen des ersten gedruckten Werkes nicht vorzeitig, und diess selbst spricht am deutlichsten für den Genius des jungen Tonsetzers, an den man nun aber auch die grössten Ansprüche zu machen berechtigt ist, wenn die gespannten Erwartungen der Zeitgenossen befriedigt werden sollen. — Wir gehen jetzt zu dem Klavier-Quartett über und hoffen, dass unsere geneigten Leser den langen Eingang bey dieser ausserordentlichen Erscheinung entschuldigen werden.

Die Haupt-Tonart des grandiosen Tonstückes ist C moll, der erste Satz ein Allegro vivace im geraden Takt, dessen einfaches Thema

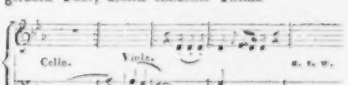

vom Cello, der Viola und Violine angedeutet, vom Pianoforte aufgenommen, feurig und kunstvoll durchgeführt, auch durch die Triolen-Figur belebt wird. Nachahmungen und Zwischensätze sind zweckmässig angebracht. Zuweilen geben enharmonische Verwechslungen der Harmonie neuen Reiz, doch sind sie nur sparsam, und eben deshalb mit erhöhter Wirkung benutzt. Auch gesangvolle, schöne Melodieen zieren jede Stimme; ohne

Reminiscenzen ist der Fluss derselben natürlich und angenehm. Alle einzelnen Theile des Stückes gestalten sich, mit Beybehaltung der Einheit des Hauptgedankens, zum wohlgeordneten Ganzen. Gegen das Ende scheint das Allegro in die harte Tonart C übergehen zu wollen, doch kehrt es leidenschaftlich bewegt zum Minore zurück, in kurzen Accord-Schlägen der Tonica und Dominante energisch schliessend.

Das Adagio in As dur beginnt mit einem melodischen dreystimmigen Satze der Bogen-Instrumente; dann tritt das Pianoforte, bald darauf von der Violin zuerst in Terzen begleitet, ein; demnächst ahmen beyde Instrumente in steigender Harmonie theils Figuren, theils kurze Cantilenen einander nach, und das Thema tritt wieder mit einigen Ausschmückungen ein, zum Minore (F moll) einleitend. In diesem führt die Begleitung für sich, nachahmend einen eigenen harmonischen Satz durch, indem das Pianoforte mit Sechszehntheilen im Diskant und Basse die Akkorde bricht, endlich wieder sanft beruhigend zu dem Thema zurückkehrt und in diesen verhallenden Schwingungen lieblich endet. — In dem ganzen Adagio herrscht so viel Ausdruck der Empfindung und Grazie, dass die reine Kindlichkeit des Erfinders sich darin, wie in einem klaren Strome spiegelt, dessen Wellen nur selten von einem stärkeren Windhauch in unruhigere Bewegung gesetzt werden.

Das Scherzo ist ein geistvolles, originelles Tonstück voll jugendlichen Feuers. Die Octavenläufe wirken darin besonders lebendig. Die in der Begleitung natürlich angebrachten Nachahmungen zeigen, wie ungezwungen der junge Componist den gründlich erlernten Contrapunkt zu benutzen weiss. Zart und unschuldig tritt das Violoncell im Maggiore mit einer einfachen Melodie hervor, die gegen den leidenschaftlichen Charakter des Scherzo um so viel stärker contrastirt. Das Rondo, Allegro moderato, führt ein schwermüthiges, höchst anziehendes Thema kunstvoll durch. Ein melodischer Zwischensatz und glänzende Passagen schliessen den ersten Theil des Satzes, welcher weniger die Form eines Finale, als eines Anfangs-Allegro hat. Nach weniger Abweichung leitet der Tonsetzer geschickt wieder in die Tonica ein, lässt nur kurz das Thema in der harten Tonart anklingen und schliesst dann leidenschaftlich in C moll.

Das ganze gediegene Werk ist würdig, einen solchen Kenner und Beschützer der edlen Tonkunst, wie der hochverehrte Fürst Radzivil es wahrhaft ist, als Erstlings-Opfer der jugendlichen Muse geweiht zu werden. Bis auf wenige, leicht zu verbessernde, Fehler ist der Stich correct. Nur wäre zu wünschen, dass in der Klavierstimme, statt der Pausen, der Eintritt der Saiten-Instrumente mit kleinen Noten bezeichnet wäre, um diesen Genuss der vollständigen Harmonie-Uebersicht nicht zu entbehren.

Mögen bald dieser ersten, früh gereiften Geistes-Frucht schöne Blüten begeisterter Phantasie folgen, die den Pfad des beglückten Genie's zum Nutzen für die Kunst, zur Freude seiner Eltern und Zeitgenossen, wie zum künftigen Ruhme des Tondichters bezeichnen. Ein treffliches Muster hat Felix M. B. sich gewählt; diess glänzende Gestirn überstrahlt alle Neben-Sonnen. Mozart bleibe stets das Vorbild des, sich mit eigener Geisteskraft entwickelnden Talents, bis zur Erreichung des weit gesteckten Zieles.

Dazu wünscht gewiss jeder Wohlwollende mit dem Unterzeichneten dem jungen Künstler aufrichtig Glück und Gedeihen. Möge ihn nie eitle Ruhmsucht und Schmeicheley von der Bahn der Wahrheit und Schönheit in der Kunst entfernen, um dem Mode-Geschmack zu huldigen!

Berlin, im Februar.

J. P. Schmidt.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 1sten, im Locale des Musikvereins: Sechstes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

An diesem Tag starb im 64sten Lebensjahre die berühmte blinde Virtuosin, Fräulein Therese Paradies; sie hinterlässt viele, um ihren Verlust innig trauernde Schülerinnen, in deren dankbaren Herzen ihr theures Andenken noch lange fortleben wird.

Am 8ten: Siebentes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 11ten, im Josephstädter-Theater, zur Geburtsfeyer Sr. Majestät des Kaisers: *Der Treue Opfer*, Festspiel von Eckschlager, Musik von Gläser, die Ouverture von Beethoven.

Im Theater an der Wien, bey gleicher Veranlassung: *Die Siegesfeyer*, grosses pantomimisch-militärisches Festspiel; die Marsch-Musik von Hrn. Resniczek, Kapellmeister des Infanterie-Regimentes Graf Ignaz Gyulay.

Am 12ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Wittwen-Trauer*, komische Oper in Einem Akt, nach dem Italienischen: *le lagrime d'una vedova*, von Grünbaum, Musik von Generali. Recht artig; leicht und fliessend, so wie es seyn soll; auch aus dieser Quelle hat Rossini fleissig geschöpft; wie überhaupt die *Gazza ladra* von Pesaro sich gar zu gern mit fremden Federn schmückt. Die Handlung, einem französischen Vaudeville nachgebildet, ist besser, als der gewöhnliche Schleudrian, und das Ganze unterhält ein Stündchen recht angenehm.

Am 14ten, im Theater an der Wien: *Sargines*. Dem. Langer debütirte als Sophie. Die Stimme wäre so übel nicht, aber an reiner Intonation fehlt es ihr noch sehr. Hr. Jäger war als Carl ausgezeichnet brav; den Novizen Kurz hatte man in eine Rüstung gesteckt und als Montigny hinausgeschickt; da gab es denn des Spasses die Fülle. Im Allgemeinen war die Ausführung dieser Oper sehr lobenswerth, besonders von Seiten des trefflichen Ensemble im Orchester.

Im Josephstädter-Theater, zum Vortheile der Tänzerin Katharine Wirdisch, eine grosse Zauberpantomime in zwey Akten: *Die Schlangenkönigin oder das Feenreich*, mit Musik von Drechsler. — Soll Beyfall erhalten haben.

Am 15ten, im Locale des Musikvereins: Achtes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 17ten, im Josephstädter-Theater: *Neues Pot-pourri*; Auswahl von Declamation, Gesang, Tanz und Tableaux; 1. Ouverture und Introduction aus der *Vestalin*; 2. Dramatische Scene; 3. Eine komische Scene; 4. Violin-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Leon de St. Lubin; 5. Pas de deux; 6. Die Nasenharmonica; 7. Tableau; 8. Ouverture aus *Titus*; 9. Polonoise für das Violoncell; 10. Dramatische Scene; 11. Arie mit Chor aus *Tancred*, gesungen von Dem. Heckermann; 12. Musikalischer Speisezettel, ein Schwank von Hrn. Kapellmeister Gläser; 13. Tyroler Pas de deux; 14. Der Pudel-Negotiant, komische Scene; 15. Grosses Tableau, den Schlussmoment aus *Lodoiska* die Zerstörung von Durlinsky's Veste darstellend.

Am 18ten, ebendaselbst, eine komische Oper in Einem Akt nach dem Französischen von Carl Meisl: *Der Brief an sich selbst*, mit Musik vom Kapellmeister Gläser, welche, so wie die zu *Arsenius*, erfreuliche Beweise seines verdienstlichen Strebens enthält.

Im Theater an der Wien: Eine musikalische Akademie: 1. Neue Ouverture (militaire) von Hrn. Hieronimus Payer. Das Orchester war beynahe zu klein, um alle die erforderlichen fremden Bundestruppen zu beherbergen. Viel Lärmen um Nichts! 2. Concert-Variationen für das Pianoforte von demselben Meister, vorgetragen von Demois. Josephine Keil; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Jos. Langer (Ohren zerreissend); 4. Divertissement für die dreyoktavige Physharmonica und das Pianoforte, componirt von Hrn. Payer, und auf beyden Instrumenten vorgetragen von Dem. Keil. Behagte nicht übel. Den Beschluss machte: *Die Siegesfeyer*.

Am 19ten, ebendaselbst, zum Vortheil des Hrn. Schwarzböck, neu in die Scene gesetzt: *Rosenhütchen*. War von wenig Gehalt und Wirkung. Die Tochter des Beneficiaten ist für die Titelrolle noch viel zu sehr Anfängerin; der Stimme mangelt Reinheit und Kraft, doch ist Hoffnung vorhanden. Wir haben ehemals das Ganze besser gehört und gesehen; nur die Gesänge, worin Hr. Jäger mitwirkte, sprachen an. Die Schulzen, Hrn. Seipelt ausgenommen, kann man sich nicht erbärmlicher denken. Das Dekorationswesen verunglückte grösstentheils. Man will behaupten, eine verkehrte Oekonomie entferne die besten und eingeübtesten Arbeiten.

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheile der Dem. Heberle, ein spanisch-pantomimisches Divertissement: *Eleonore*, von der Erfindung des Hrn. Vestris, mit Musik von Rossini, Paccini, Romani u. a. Missfiel grösstentheils, am meisten der Hr. Balletmeister, welcher selbst darin tanzte, und dessen Schule man sehr veraltet fand.

Am 21sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Fee und der Ritter*, Feenmärchen nach dem Ballet gleiches Namens von Carl Meisl, Musik von Kapellmeister Müller (Benefice der Dem. Kupfer). Machte einen completten Fiasco, wird aber tagtäglich wiederholt, denn das Haus ist stets gefüllt. Ref. war Augen- und Ohrenzeuge von nachfolgender Scene.

Der Vorhang fällt; Hr. Raymund erscheint, also sprechend: „Morgen werden wir die Ehre haben, diese Vorstellung zu wiederholen!“ Allgemeines Zischen; unruhiges Gemurmel im Parterre: „O du lieber Himmel! so muss ich denn das elende Zeug noch einmal ansehen!“ Und richtig kommen dieselben Gäste, welche sich vielleicht schon zum sechsteumale gelangweilt haben, auch das siebentemal wieder. In der That! diese Bühne ist ein wahres Potosi; ich glaube, wenn die Affiche verlautbarte: „Heute wird nicht gespielt, jedoch der Musentempel mit dem Schlage vier Uhr eröffnet,“ so würde nichtsdestoweniger alles zuströmen, das Opfergeld erlegen, und sich hineindrängen, um mindestens den Vorhang anzugaffen, und mit dem Bewusstseyn zur Ruhe sich begeben zu können: „Ich war dennoch beym Käsperle!“

Am 22sten, im Locale des Musikvereins: Neuntes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Benefice der Mad. Kneisel, neu in die Scene gesetzt: *Joconde*. In der Titelrolle wagte ein Hr. Cramolini den ersten Versuch. Wahrhaftig, man sündigt doch gar zu unverzeihlich auf die Gutmüthigkeit der Wiener hin. Nichts als Versuche von Anfängern, deren Tummel- und Exerzierplatz von Rechtswegen die Provinz seyn sollte; nichts als Bitten um Nachsicht, deren die Mehrzahl dieser Treibhausgewächse nur allzubedürftig ist. Muss sich denn ein so zahlreiches, kunstliebendes Publikum für sein Geld stets nur mit ungereiften Früchten begnügen? Der heutige Debütant ist nicht ohne Anlage; die Stimme klein, aber angenehm, ziemlich Baryton; sein Spiel ziemlich frey und unbefangen. Wir wollen sehen, ob die Zeit Rosen bringt. Zwey seiner Vorläufer, die Tenore Watzdorf und Kurz schossen auch wie Pilze über Nacht aus dem Boden hervor, und blieben — wässerige Schwämme; die übrige Besetzung dieser einst so beliebten Oper, worin Wild bey seinem letzten Besuche noch glänzte, befriedigte im Ganzen: Graf Robert war Hr. Forti, Lysander, Hr. Zeltner, der Antimann, Hr. Meyer, Gerichtsschreiber, Hr. Gottdank (zwey höchst belustigende, scurrile Figuren); Mathilde — Dem. Bondra, Edile — Dem. Sontag, Hannchen — Dem. Vio, und Lukas — die Benefiziatin.

Am 26sten, im Theater an der Wien, zum Vortheil des Spitzeder'schen Ehepaars und zum hundertsten Male: *Rochus Pumpernickel*, neu in die Scene gesetzt und mit Musikstücken aus Opern von Rossini, Paccini, Berton, Seyfried, Riotte und anderen beliebten Meistern bereichert. Man hätte dieser Litaney ganz füglich noch die Namen: Färr, Paisiello, Schuster, Roser, Wenzel Müller, Henneberg, Haibel, und jener Herren X. Y. Z. einverleiben können, welchen wir so manchen wohlklingenden Gassenhauer verdanken, denn auch sie grüssten uns sämmtlich aus der Ferne als alte Bekannte. Selbst Hr. Schwarzböck trat als Componist eines Tyrolerchors auf, welchen 30 Zöglinge der unter seiner Leitung stehenden Singschule herunter jodelten. Hr. Spitzeder, der malade imaginaire, war wieder ganz in seiner Sphäre: wenn dieser vielseitige Komiker, wie man spricht, zu dem neuen Königstädter-Theater in Berlin abgeht, so verliert das Theater an der Wien mit ihm seine letzte Stütze. Hr. Neubruck, als Rochus, und die Soubrette, Mad. Raymund, wirkten nach Kräften auf das Zwerchfell des Paradieses, und Hr. Jäger sang wieder bezaubernd schön. Das Secularfest eines alten Lieblings wurde in dieser lustigen Carnevals-Zeit mit Jubel gefeyert.

Am 29sten, im Locale des Musikvereins: Zehntes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Miscellen. Die italienische Operngesellschaft wird bis Mitte des nächsten Monates erwartet. Sie soll diessmal ungewöhnlich stark seyn, und sich auf neun Individuen belaufen, worunter die Damen Fodor, Feron, Marini, die Herren David, Donzelli, Rubini, Lablache und Ambrogi sich befinden. Wahrscheinlich will Hr. Barbaja zu guter Letzt noch alles aufbieten, um mit seinen unüberwindlichen Legionen die leicht entzündbaren Wiener in Feuer und Flammen zu setzen und durch mächtige Einwirkungen denn doch vielleicht für die Folgezeit wieder einen vortheilhaften Pachtcontract zu gewinnen. — Hr. Kalkbrenner hat die Hoffnung auf ein zweytes Concert nicht erfüllt: er ist bereits nach London abgereist, und hat uns das Andenken eines der grössten jetzt lebenden Klavierspieler hinterlassen. — Professor Böhm, welcher in Paris eine beyfällige Aufnahme gefunden, hat seinen Reisegefährten, Hrn. Pixis zurückgelassen, welcher dort Unterricht giebt. — Die Dirigentenstelle in der S. Stephanskirche wird noch immer provisorisch von dem Choralisten, Hrn. Bondra, versehen; obschon die Wahl auf Hrn. Kapellmeister Weigl gefallen ist, so spricht man doch allgemein, dass sie wegen einer dabey verletzten rechtlichen

Procedur annullirt und zu Gunsten des Hrn. Gänsbachers abgeändert werde. — Die Herren Piringer und Schnidel werden in vierzehntägigen Zwischenräumen die mit Gebauers Hinscheiden erloscheneu Concerts spirituels wieder erneuern. — Die im Straussischen Verlage, von Hrn. Kanne redigirte, bisher erschienene musikalische Zeitung hat seit dem neuen Jahre aufgehört. Nun verspricht das hiesige lithographische Institut die Fortsetzung. — Ebendaselbst wird eine Monatschrift unter dem Titel: *Der neue Amphion* ausgegeben, worin sich grösstentheils unreife Versuche unbekannter Tonsetzer vorfinden. — Weber's *Euryanthe* scheint vom Repertoire bereits verschwunden zu seyn; Spohr's *Jessonda* soll nun an die Reihe kommen; doch wird diess wohl schwerlich in einer Periode angehen, wo die Bretter von den Italienern in ausschliesslichen Besitz genommen werden. — Das Theater an der Wien ist nun von der Administration des Stadttheaters gleichsam wieder getrennt und wird vom Grafen v. Palffy für eigene Rechnung geführt. Doch soll abermals eine Pachtung im Werke seyn, und man nennt bey dieser Gelegenheit Hrn. von Hoffmeister aus Prag. Für jetzt amtirt noch immer der bekannte Theaterdichter, Hr. Vogel, als General-Secretär; allein, weder der Eigenthümer, noch die Gesellschaft, am wenigsten aber das Publikum, scheint mit gegenwärtiger Geschäftsführung zufrieden zu seyn. So gar leicht mag es aber auch nicht seyn, ein leckes Schiff durch Klippen und Untiefen durchzulootsen.

Paris, im Februar. Die Oper: *La neige*, von Aubert, einem Schüler Cherubini's, der in zwey frühern Werken: *Emma* und *Le chateau de Kenilworth*, Beweise eines schönen dramatischen Talentes gegeben, in diesem letzten Werke aber Rossini's tändelnde Weise, leider mit zu günstigem Erfolge nachgeahmt hat, wird hier noch immer mit dem grössten Beyfalle gegeben. Wahrscheinlich wird sie auch in Deutschland sehr gefallen, wo man jetzt auch, wie ich höre, viel Geschmack an den modernen kleinen krausen Nötchen findet.

Kreutzer hat eine grosse Oper: *Ipsiboé*, geschrieben, welche nächstens auf die Bühne kommen wird.

Der eilfjährige List ist ein Wunderkind, welches durch sein Improvisiren auf dem Pianoforte hier unendliches Aufsehen erregt. Er ist wirklich von der Natur mit den seltensten Anlagen ausgestattet. Möge er sich, wie Mozart und Hummel, aus dem Wunderkinde zum grossen Künstler bilden und nicht das Schicksal so vieler nur ephemerer Erscheinungen erfahren, welche wie schöne Seifenblasen zerrannen!

Das *Componium*, ein von dem verdienstvollen deutschen Mechaniker Winkel gebautes Instrument, wird hier sehr bewundert. Für die Kunst kann diese geniale Erfindung jedoch von keinem Einflusse seyn.

In der letzten hiesigen Kunstausstellung sah man ein von dem hier ansässigen deutschen Instrumentmacher Roller verfertigtes Pianoforte von empfehlenswerther Erfindung. Der Umfang des Instrumentes ist von C (16 Fuss) bis in das fünfgestrichene c. Mittelst eines Schlüssels gleich dem einer Pendel-Uhr, wird die Klaviatur nach Willkühr ein, zwey, drey, vier oder fünf Halbtöne auf- oder abwärts verschoben. Im ersten Falle verschiebt sich mit jedem Halbtone eine Taste unter dem Resonanzboden, bey dem Herabstimmen aber verschwinden nach und nach fünf Bass-Tasten.*) Diese Vorrichtung ist zu bequem, als dass sie nicht sollte nachgeahmt werden. Nun werden unsere *Räderleine* mit Hülfe eines einzigen Schlüssels (des eisernen nämlich) dasselbe Stück ziemlich aus allen beliebigen Tonarten spielen.

Bemerkungen.

Wo uns etwas Gelungenes, Kunstreiches, Meisterhaftes entgegenkommt, uns erfreut, vielleicht in heiteres Erstaunen setzt, da denken wir an eine lange, tägliche Uebung, an ein immer waches Interesse, an ein Beziehen vieler Kräfte und Lebendigkeiten auf diese Eine. Es fällt kein Gelehrter vom Himmel, jedoch eben so wenig ein Künstler, Dichter, Virtuos etc. Aber es giebt manche schöne ergötzliche Leistungen, die nicht alsobald als solche auf mühsamem Kunstwege eingeübte Fertigkeiten erscheinen, die man für eine freye, jedem zugängliche Kunst nimmt, die ein Jeder erforderlichen Falls zu können meynt und, wenn es den Versuch

*) Diese Vorrichtung ist keine neue Erfindung. Schon seit längerer Zeit sind Pianofortes dieser Art in Deutschland, in London, Petersburg u. a. O. gebaut worden. *D. Red.*

gilt, doch nicht kann. Er frage sich, ob nicht auch diese eine solche lange Vorübung, ein solches fleissiges Sammeln der Kräfte erfordern, und nur durch ein stilles tägliches Wachsthum gedeihen. Wenn er dergleichen nicht zu leisten vermag, so bescheide er sich, seine Wirksamkeit auf eine andere nützliche und würdige Sphäre zu richten.

Das Geniessen ist ein natürlicher Akt, das Urtheilen sogar instinktmässig, aber das Produciren will gelernt seyn; es nimmt das Leben in Anspruch.

Ein Künstler, Dichter, Tondichter, der mit der Zeit geizt, muss dennoch viele Stunden unfruchtbringend verloren gehen sehen, nicht wegen anderweitiger Beschäftigung, sondern weil die Verhältnisse nicht gegeben sind, die ihn warm erhalten. Was würde er leisten, wenn die Umstände jede seiner Musenstunden begünstigten! Wie? wenn immer das, was er als Entwurf in sich trägt und wälzt, von Kunst- und Geistesverwandten sogleich besprochen würde; wenn er den Höhergestellten träfe, der ihm seinen Versuch in einem höhern Sinn und Licht zurückgäbe; wenn er, es sey bey Tag oder Nacht, von räumlichen, menschlichen, künstlerischen Hülfen sich schnell begünstigt fände, statt dass er, durch manche Unbequemlichkeit widriger Umgebungen gestört, die Anstrengung des Schaffens lieber mit der Bequemlichkeit des Aufnehmens, oder gar der trägen Ruhe vertauscht. Alles Schöne entsteht durch ein Zusammentreffen günstiger Umstände. So lässt sich die Fruchtbarkeit der griechischen Zeit an unsterblichen Kunstwerken erklären. Damals war der Künstler durch äussere Verhältnisse, durch das Element, in welchem er lebte, immer auf den Grad erregt, dass ihm jede Mussestunde zur Musenstunde wurde.

Wenn man ein Kunstwerk, ein darstellbares, recht berühmt, berüchtigt machen will, so muss man es dahin bringen, dass es von irgend einer Seite die Zeit-Parteyungen, am besten die politischen berührt, wie z. B. der *Freyschütz* das Teutschthum.

Aufmunterung macht den Künstler zum Quadrat seiner selbst.

Ein Dichter bezieht ansprechende Musik leichter auf sein neuestes Werk, dessen Charaktere und Ereignisse, als sonst ein fühlender Mensch ihr sein eigenes Leben zum Text unterlegt, besonders wenn dieses nicht gerade bewegt genug ist, um Anklängen zu antworten.

Musik erregt Gedanken, Gefühle, sie erinnert an das beste Erlebte, Gelesene etc., und so geschieht es auch umgekehrt, dass Gelesenes oft wie Musik klingt und verwandte Musik erregt. Geschieht es, so spricht diess für die Güte des Geschriebenen.

Ein Genie denkt man sich gewöhnlich als einen vom Himmel gestiegenen, keiner Nation angehörenden, an keine Zeit gebundenen Genius, frey schwebend, kaum vom Leben sich nährend, rein kosmopolitisch, und im Ganzen unfasslich. Mit dieser Ansicht thut man ihm dann oft Unrecht, wenn es ihr nicht allseitig entspricht.

Gerathener möchte es seyn, sich die Verehrten, Hochgestellten, aus ihrem Vaterland, ihren Eltern, ihrem Stand, ihrer Erziehung, ihrem verschiedenen Aufenthalt, aus dem, was sie erlebt, in sich gesogen, versucht, gethan, zu erklären. Sie sind am Ende das Zusammengefasste, der Auszug und Geist von diesem Allem, und so tasslich genug, ohne dass sie ihren Nimbus ganz verlieren.

Die Seltenheit grosser musikalischer Meisterwerke, wie die eines Glück, Händel, Graun etc. mahnet uns, dass, so wie Jahre erfordert wurden, damit Eines entstehe, wir sie auch sparsam geniessen sollen. Wie kann, wer täglich die Ohren voll haben will, täglich ergriffen werden? Es geschieht uns schon Recht, dass wir, die Unersättlichen, so viel Schlechtes, Verfehltes, Erzwungenes zu hören bekommen. Einem gefrässigen Pferd mischt man mehr Häckerling unter den Hafer. Mehr Geist können nun einmal die Meister, mehr Gefühl wir nicht aufbringen, also werden beyde gestreckt.

Wie in jedem bedeutenden Ereigniss sich die Geschichte der Zeit abspiegelt, so offenbart jede grosse musikalische Darstellung im Bilde die Geschichte der Musik. Sie lässt durchscheinen, wie es im Guten und Schlechten so gekommen.

---

stehen perpendikular. Der Ton ist voll und lieblich, und ähnelt dem, der Basethorner. Müller hat drey solche Instrumente fertig, deren drittes nur Eine Klaviatur hat. Jedes dieser beyden ersten soll 200, das dritte 70 Dukaten kosten. — *Dresden.* Naumann arbeitet an einer neuen Oper für das hiesige italienische Hoftheater. Wir wünschen, dafs es ungegründet sey, was man versichert: er gedenke mit derselben vom Theater, als Komponist, Abschied zu nehmen. — Dem. Babbi hat nun ihre Stimme ganz verlohren — eine Warnung für die unverständigen Singmeister oder die eiteln jungen Sängerinnen, die, um in tiefen Sopran-Rollen zu glänzen, eine Höhe der Stimme erzwingen wollen, die ihnen die Natur versagt hat. Sie wäre gewifs, bey anderer Leitung, eine vortreffliche Altistin geworden, und denn, da sie so gute Schauspielerin für manche Arten des Komischen und eine angenehme Figur ist, eine sehr beliebte Subjekt für unsre Bühne geblieben. — *Berlin.* Das vortreffliche neue deutsche Theater, das man Anfangs, nach dem Wunsche des Königs, mit dem Eintritt des neuen Jahrhunderts eröffnen wollte, wird vor dem Sommer nicht fertig, und, wie man vermuthet, zum Geburtstag des Königs eingeweihet. Reichardt arbeitet an einer Oper für dieses Fest. Die Komposition seiner *Rosmunda* wird, so wie die eben fertig gewordne von Göthe's *Jery und Bätely*, einstudirt, und nächstens auf dem Nationaltheater gegeben. Er arbeitet nun auch an Musik zu Göthe's *Egmont*, der auch noch diesen Winter gegeben werden wird. Seine Komposition von Klopstocks Ode: *das neue Jahrhundert*, wird den 1sten Januar, zur hundertjährigen Feyer des Königthums, recht grofs aufgeführt werden.

Kurze Anzeigen.

VI Variazionen für's Klavier oder Pianoforte, dem Hrn. Joh. Nepom. Kälcher, berühmten Klaviermeister und Komponisten in München u. s. w. gewidmet und comp. von Maria von Weber. No. 1. Zu haben in München bey dem Verfasser. (Pr. 6 Gr.)

Diese Variät sind ohnstreitig besser gemeynt, als abgefafst. Der Verf. widmet sie seinem Lehrer. Kunstwerth haben sie nicht. Auch ist der Stich auf Stein unkorrekt, und von einem Graveur besorgt, der gar Nichts von Noten und ihrer Geltung zu verstehen scheint.

Sonate pour le Clavecin ou Pianof. avec Accompagnement d'une Flûte et Basse obligée comp. et dédiée à Mad. Pröbsting par H. C. Steup. à Berlin, chez Hummel. (1 Fl. 16 Xr.)

Der Verf. hätte doch ja nicht noch zwey Menschen — einen Flotisten und einen Bassisten — bestellen sollen, um mit ihm durch's Wasser zu waten; denn seine ganze Musik ist nichts als Wasser. Ist einem doch gleich vorne ein, wenn man folgenden Bravoursatz spielt, als wenn man die drey Leute, die den Kampf mit dem Element beginnen, pathetisch durch den brausenden Strom daher schreiten sähe. Man höre:

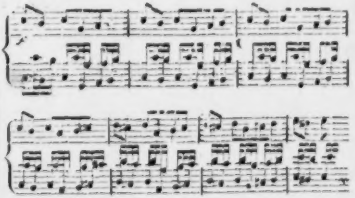

Das sind doch noch Sätze, bey welchen sich auch etwas *denken* läfst!

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Opernsänger sind mit einem alten Oratorium gewöhnlich in Verlegenheit. Mit der höchsten Anstrengung erreichen sie bey weitem nicht den Beyfall, der ihnen auf der Bühne zu Theil wird. Sehen sie schwarz gestrichene Noten, so denken sie gleich an Passagen, und verfehlen sie im Vortrage leicht. Für solche Musik sind Chorschüler und junge Geistliche eher geeignet. Man hört die Ehrfurcht vor dem Kunstwerk aus ihrem Gesang, und doch ist diesem alle Gefühls-Ostentation, alles Theater-Pathos fremd. Sie singen eher, wie man sich als Kind die himmlischen Heerscharen singend gedacht, z. B. den Lobgesang: Ehre sey Gott in der Höhe! etc. nämlich ohne das Gefühlheucheln so vieler Opernsänger, ohne den stossenden und schiebenden Ausdruck, wie man ihn bey den meisten Choristen hört, sondern mit der rührenden Gewalt, die dem Gesange himmlischer Stimmen selbst eingeboren ist.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Concerto pour la Clarinette principale avec accomp. de grand Orchestre, comp. — — par H. Backofen. Oeuv. 24. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Hr. B. ist als ein gefälliger und sachkundiger Componist für Klarinette, Bassethorn und Harfe längst bekannt. Diess Concert ist wohl eine seiner besten Arbeiten. Es ist ihm gelungen, hier zu dem Gefälligen und Angenehmen auch nicht wenig Belebtheit hinzuzufügen; und was das Technische anlangt, so hat er den Solospieler reichlich, und eben so vortheilhaft in Passagen und anderm Brillanten, als im Melodiösen und Gesangmässigen beschäftigt. Sind seine Erfindungen nicht immer neu, so sind sie doch auch keineswegs bloss herkömmlich, und in dem weiten Felde der Ausschmückung und Verzierung hat der Componist mit Einsicht und Geschmack beachtet und benutzt, was jetzt von vorzüglichen Sängern oder Instrumentisten eben so gern dargeboten, als vom Publikum aufgenommen wird. Der Concertist muss beträchtliche Fertigkeit und ein gutes Cantabile in der Gewalt haben, wenn er diess Musikstuck befriedigend vortragen will: aber dann wird es ihm auch nicht eben schwer fallen. Spohr und einige Andere haben weit schwieriger für diess Instrument gesetzt. Das Orchester ist nicht hintangesetzt und hat beträchtlichen Antheil am Effect des Ganzen. Dieses bestehet aus folgenden Sätzen. Eine kurze Einleitung, Adagio, ma non troppo, Es dur, Viervierteltakt, übergehend in Allegro maestoso, dieselbe Ton- und Taktart, ziemlich reich an Passagen, mässig lang. Andante, As dur, Sechsachteltakt; ein sehr angenehmes, romanzenartiges Thema, nicht kurz, mit gefälligem Schmuck und ansprechend fortgeführt. (Dieser Satz gefällt dem Rec. am besten.) Tempo di Polacca, Es dur, Dreyvierteltakt, ein munteres Thema, mit reich figurirten, bravourmässigen Zwischensätzen. Auch dieser Satz ist nicht zu lang. Das Orchester ist besetzt mit erster, zweyter Violine, erster, zweyter Viola, Bass, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken.

Exercices pour la Flûte, comp. — — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 15. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. F., der jüngere, erster Flötist der Dresdner Kapelle, ist von seinen Reisen als einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Flötisten bekannt genug. Er hat diese Uebungsstücke dreyen seiner Schüler gewidmet: diese aber, wenn sie sie gehörig vortragen können, müssen gleichfalls schon fast Virtuosen seyn. Denn die Stücke sind schwer, zum Theil sehr schwer, auszuführen: sie verlangen grosse Fertigkeit, Geübtheit in den verschiedensten Vortragsarten und auch eine gesunde Lunge. Wer diese Vorzüge besitzt, wird diese Uebungsstücke, die übrigens so lang, als ausgeführte Sonatensätze sind, mit vielem Nutzen und auch mit Vergnügen einstudiren; denn sie sind zugleich interessant und mannichfaltig erfunden. Diesen also ist das Werkchen mit gutem Grunde bestens zu empfehlen.

Der Friede. Ein Quartett für 2 Soprane, Tenor und Bass, mit obligater Clarinett- oder Flote- und Pianoforte-Begleitung, comp. von Xaver Schnyder von Wartensee. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Das Vorspiel führt die Klarinette in fliessender, sanfter, doch etwas gewöhnlicher Melodie,

wozu das Pianoforte in einer fortgeführten, arpeggirenden Figur mit einem einfachen Bass die Begleitung macht. Die Singstimmen treten in gleicher Weise und unter ähnlicher Begleitung, welche letztere nur erst Seite 7 abgeändert und kräftiger wird, nach einander ein, so dass der Gesang nicht eigentlich Quartett, sondern nur zu Vierte vertheilt ist. Um die Singstimmen schlingt sich, und oftmals recht angenehm, die Klarinette. Der Satz ist etwas lang, und da er bis zur angegebnen Stelle nicht sonderlich sich hervorhebt, wohl etwas zu lang. Seite 9 schliesst sich das zweyte Tempo an, wo alle vier Stimmen in belebterem, eigenthümlicherm, aber immer einfachem und leichtem Gesange zusammentreten. Es ist ein angenehm wirkender Gedanke, diesem Satze gewissermassen die Bewegung, den Ausdruck und auch die Gestalt eines sanftern Marsches zu geben; und die Hauptmelodie spricht auch sogleich an. Sie wird aber zu oft wiederholt, zumal da sie nach einem kurzen, ernsten und zweckmässigen Mittelsatze, Seite 12, wiederkömmt und wieder mehrmals wiederholt wird. Ein kurzer, sanfter Schluss beendigt das Ganze. Das Gedicht ist nicht zu verachten, aber auch nicht ausgezeichnet. Was die Form desselben anlangt, so sind die vielen weiblichen Ausgänge der Zeilen, besonders die gedehnten, wie bringet, schlinget, entzücket, beglücket — der Musik und dem Gesange nicht günstig. Das Ganze wird jedoch, besonders da es keine Ansprüche macht, leicht zu verstehen, leicht auszuführen ist und besingt, was wir alle wünschen, im gesellschaftlichen Kreise willkommen seyn und unterhalten. Die Richtigkeit der Schreibart des Verfassers, sowohl was die Behandlung des Textes, als was die Musik an sich anlangt, ist auch zu loben. Der Partitur sind die Singstimmen besonders gestochen beygelegt.

Concertino pour la Clarinette principale avec accomp. de deux Violons, Alto, Violoncelle et Basse, deux Flûtes, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, Trombone, deux Trompettes et Timbales, comp. — — par P. Lindpaintner. Oeuv. 41. Mayence, chez Schott. (Pr. 3 Guld. 12 Xr.)

Hrn. Kapellm. L.'s Concerte (so wie seine Ouverturen) sind jetzt vorzüglich beliebt; und das gewiss mit Recht. Sein Feuer und seine Energie, das oftmals gar nicht Gewöhnliche seiner Erfindungen, oder doch seiner Art, diese aufzustellen und gelteud zu machen, seine Gediegenheit in effektvoller Harmonie und seine Kenntniss der Instrumente kömmt gerade diesen Gattungen von Musikstücken am meisten zu Gute und erfüllt am reichlichsten, was man jetzt eben von ihnen ganz vorzüglich wünscht. Da nun auch diese Concertino diese Vorzüge theilt; da es überdiess mehr kurz, als lang ist (was Concerte für Instrumente ohne Harmonie immer seyn sollten), aber dennoch dem Concertspieler Gelegenheit genug bietet, sich von den verschiedensten Seiten, und, ist er sonst der Mann dazu, überall vortheilhaft zu zeigen, ohne dass es darum unmässig schwer auszuführen wäre: so wird es auch ohne Zweifel Glück machen. Es besteht aus einem einleitenden Adagio, wo die Klarinette, wie in einer Phantasie, sich mit reichen, zum Theil ausdrucksvollen Figuren hervorthut; einem brillanten Allegro (in dem auch die Ritornelle für das Orchester brav gearbeitet sind), einem, sich unmittelbar anschliessenden, kurzen, romanzenartigen Andantino, und einem, gleichfalls sich unmittelbar anschliessenden, raschen, aber doch wohl gar zu kurzen Finale. — Auf dem Titel ist noch angemerkt, dass man das Werk auch für die Klarinette mit Begleitung des Pianoforte, statt des Orchesters, für 2 Franken haben könne.

Trois Trios de Louis van Beethoven, arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par C. D. Stegmann. No. 1 und 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jeder No. 1 Fr. 30 Ct.)

Diese bekannten schönen Trios aus Beethovens früherer Zeit (Oeuv. 9.) sind von dem, in dieser Art Arbeit seit Jahren vielgerühmten Hrn. St. in jeder Hinsicht gut für das Pianoforte eingerichtet, so dass sie sich auch in dieser Gestalt vortheilhaft ausnehmen, und auch den Spielern gar nicht schwer fallen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **No. 13.** 1824.

Ernst Wagners Ansicht von der Musik; mit Bemerkungen.

Er sagt in seinem historischen A B C eines Hennebergischen Fibelschützen unter dem Artikel Musik:

„Ueber die Entstehung unserer Musik und insbesondere des Taktes im Gesang und Tanze habe ich schon in der Jugend ungefähr folgende Meynungen gehegt."

„Den ersten, durch längere und melodischere, sanftere und süssere Töne von der Sprache verschiedenen Gesang lernte der Mensch wohl unstreitig von den Singvögeln. Ihr Gesang rührt selbst Naturmenschen und Kinder. Der Mensch ahmte ihr also nach."

„Wenn auch der Gesang nicht vor aller Sprache entstanden ist (wie ich aber wohl behaupten möchte), so war doch die Entstehung beyder gleichzeitig und beyde waren von einander abhängig."

Die Denker und Philosophen rätheln fort und fort über Urstoff, Uranfang, Urzeit, Urwelt, Ursprache etc. und kommen nie ins Reine. Es ist das dunkle Feld, das dem Menschen nun eben nicht klar werden soll. Dafür ist's die Urferne, dass sie sich in neblichten Dunst hüllt. Fixirt man einen dieser Urzustände, so ist's wie Changeant, jenachdem man ihn hält, darnach zeigt er eine Farbe. — Was heisst: Der Mensch lernte, ahmte nach, sang? War es Einer, war's ein Paar? War's eine Gesellschaft? Wann begann das Singen? Es entwickelte sich wohl Alles miteinander aus dem Unmerklichen, aus den unsichtbaren Keimen.

W. „Ob nun aber der noch kunstlose und noch nicht zur Sittlichkeit aufgeblühte Mensch (insofern man ihn nämlich als bloss organisches Wesen und als Thiergattung zu denken vermag) zu den singenden Thieren gehörte, (die es lieben, mit den Lauten zu spielen, wie z. B. die Singvögel, einige Affen- und Hunde-Arten, manche Insekten, Amphibien etc.) oder zu der stummen Klasse (die selbst in der höchsten Freude stumm bleiben und nur vor Hunger, Schmerz, Brunst, Zorn oder Wuth schreien), das ist eine schwer zu beantwortende Frage."

Der einzelne verwilderte Mensch singt nicht, so wie er auch nicht spricht. Sein Ruf ist der Bedürfniss- und Noth-Schrey der stummen Thierklassen. Aber der Mensch ist ein geselliges Geschöpf, die Verwilderung des Einzelnen eine Ausnahme, eine auffallende Naturerscheinung. Der gesellige Mensch wird auch auf einer Insel, wo keine Vögel nisten, zum Gesang kommen, so wie er zur Sprache kommt.

W. „Ich bin geneigt, uns zu den stummen zu zählen — fährt Wagner fort —; denn wenn gleich die Kinder viel früher singen, als ihre Sprache sich entwickelt, so beweist mir diess doch nur die frühe Entwicklung des menschlichen Gemüths. Darin erschien aber schon im Naturstande ein Theil unserer Gottähnlichkeit, dass wir, gerührt von der Melodie der Welt, selbst nach Melodie strebten. Und so singen wir nicht aus Instinkt, sondern aus Gefühl."

Solches Grenzenstecken durch Begriffe nimmt sich gedruckt gut aus, man kommt aber mit der Natur in's Gedränge, als welche allen Umzäunungen abhold ist. Nennen wir Gefühl dasjenige in uns, was nach Erweiterung, Mittheilung, Aufnahme, Antheil strebt, so werden wir auch den Thieren solches nicht ganz absprechen können. Das Wort Instinkt hat ohnedies beym jetzigen Stande der Naturforschung und Kenntniss keinen guten Klang mehr. Das Meiste, was das Thier kann und thut, musste es lernen, von Mitthieren oder Umständen; das Meiste, was der Mensch kann und thut, kann und thut er am Ende instinktmässig, durch unbewusste Handbietung der Organe, Kräfte und Fertigkeiten.

Dass aber auch das menschliche Singen vieles vom Obigen zugleich sey, nämlich ein Schreyen — ein verfeinertes freylich — des Bedürfnisses, der Liebe etc. der stummen Klasse, dann ein Spielen mit Lauten, wie bey den Singvögeln, endlich eine Sprache des Gemüths, wird Niemand läugnen.

Man singt, was man nicht hat, aber haben möchte. Wir dürfen das natürliche Singen, so wie den Tanz, dann das Spielen der Thiere und die meisten der menschlichen Gesellschaftsspiele wohl ohne Anstoss in die äussere Zone, in die feinere Atmosphäre der Geschlechtsneigung setzen, und wie wir bey den Vögeln die Brutzeit als den Schluss der Singepoche finden, so nimmt auch beym Menschen die Ehe, als Stillerin der Sehnsucht, jenen verschiedenen Regungen, jener auf mannichfache Art sich verrathenden und offenbarenden Lust den süssen Reiz, das Kitzelnde der feinen Anspielung, der zarten Mittheilung, der unmerklichen Annäherung.

W. „Der erste Gesang (Hymnus) war vermuthlich bloss Recitativ und musste ohne allen Takt seyn. Den Takt hat, wie es scheint, erst das Duo eingeführt, wenigstens war er vor dem Duo schlechterdings entbehrlich, ja oft vielleicht schädlich; und zwischen dem Recitativ und Duo trat gewiss noch der Wechselgesang ein, bey welchem die grösste Freyheit herrschte. Das Duo aber machte eine Verabredung nöthig, veranlasste also den Takt, oder die Uebereinkunft eines Allgemeingültigen bey der Melodie."

Diese Ableitung entspricht der Natur nicht. Das Kind äussert bald Freude an langgezogenen Tönen, sein Ohr und Gefühl lassen sich's in dieser Erweiterung seines Wesens wohl seyn. Es fühlt seinen Organismus und hiemit auch sein Psychisches in ein angenehmes Beben versetzt. Aber ebenso frühe meldet sich auch sein rhythmisches Gefühl, es fängt an, Mancherley taktmässig zu thun; man hört es selteuer unrhythmische Worte singend recitiren, als taktmässig singen, und solch' Melodisches öfters wiederholen. Den Takt aus Verabredung herleiten, kommt mir ebenso vor, als wenn man das Säugen aus einem bürgerlichen Vertrage zwischen Mutter und Kind herleiten wollte.

W. „Die Gründe lagen sowohl im Geselligkeitstriebe — der begleitende Freund, die Geliebte, sollten gleichen Schritt mit uns halten, zugleich unser Vergnügen theilen —; als auch im Stolze, in der Ostentation — ein Dritter sollte dabey keine Misslaute vernehmen. Bewegung hat auch die Nachtigall in ihrem Gesange, ja man könnte sagen: Rhythmus der Melodie. Aber die allgemeine Haltung im Schnellen und Langsamen, die Versammlung aller einzelnen Freyheiten und Bewegungen unter ein einziges Obergesetz, also der Grundrhythmus, fehlt den Vögeln."

Blumenbach behauptet, man dürfe nicht wohl sagen, die Vögel singen, Gesang sey ein ausschliessliches Vorrecht des Menschen, sondern sie pfeifen. Von Stufen einer Tonleiter ist überdiess bey ihrem Pfeifen keine Spur, so dass genau genommen ihr Gesang auf unsern musikalischen Instrumenten nicht nachgeahmt werden kann; wohl eher mit solchen, die alle Uebergänge durchgurgeln etc. Bey der Nachtigall finde ich keinen eigentlichen Rhythmus, sondern bloss Absätze, Ruhepunkte. Ich hatte nie das Geschick, zu merken, ob der nämliche Satz bey einer solchen Sängerin früher oder später wiederkehre, Aehnlichkeiten fand ich wohl; soweit aber meine Geduld zuzuhören reichte, fand ich die Wendungen immer auf eine neue Weise aneinander gereiht. Ich dachte an ein Kaleidoscop, und an die Unendlichkeit der Combinationen seiner Körperchen.

W. „Takt musste damals ein sehr wohlthätiges Gefühl gewähren. Auch wir geniessen dasselbe noch manchmal. Bey Fugen, zuweilen bey Dissonanzen und in allen schwer zu ergründenden Widerstrebungen beruhigt uns am meisten der Takt, diese in sich ruhige und sich selbst ewig gleich bleibende Form des Zeitmaasses."

Manchmal? Ich möchte fragen, ob jene Musikweisen zu machen oder auszuhalten wären ohne Takt?

W. „Bey langsamen, süssen oder schmelzenden Melodieen hingegen zieht uns der ermunternde Takt immer von einem Takte zum andern fort, unwiderstehlich bis zum Schlusse.

„Freylich aber schadet in anderer Hinsicht der Takt unserer Musik so viel, dass sie unter seiner jetzigen Herrschaft sich nicht zum Range einer schönen Kunst (zum freyen Bewusstseyn, sagen Andere) erheben kann, da sie zwar (vielleicht) eine fast schöne Idee darzustellen vermögen würde, aber ohne anscheinende Freyheit."

Dass man doch so leicht von einer Kunst etwas Anderes fodert, als sie leisten kann und soll. Loben wir uns den Takt, und wünschen nur, dass die Musiker desselben recht viel haben möchten, jedoch nicht vielerley zu gleicher Zeit.

W. „Sollen wir eine lebendige Form hören, so muss die Musik auf das Vermögen der Begriffe selbst, so frey wie die Poesie, wirken; welches aber der Takt nicht verstattet, so lange er sich nur auf das strenge Zeitmaass, nicht aber auf das Sylbenmaass und auf mehr als dieses erstreckt und nicht wenigstens solche grosse Räume und Freyheiten in sich schliesst, wie in der Poesie eine ganze Stanze."

Der Musik den Takt nehmen, wär etwa so, wie wenn man den Versen die Füsse ausreissen wollte. Die Musik hat das fast schrankenlose Recht, ihre Rhythmen nach den Eingebungen der musikalischen Phantasie, nach dem Sinne des Textes zu ändern. Sie ist im Grund noch freyer als die Poesie, denn gerade der Dichter für Recitative darf mit den Versmaassen nicht so oft wechseln, als der für musikalischen Vortrag; der Deklamator darf sich in seiner fortschreitenden Bewegung nicht das erlauben, was sich der Sänger erlaubt.

Das Folgende mag uns also nicht irre machen.

W. „Die Sylbenfreyheit ist in der Musik sehr gross; aber die Zeit hängt von den strengsten Gesetzen ab. Wir kennen noch keinen vollständigen Satz im sogenannten ad libitum, und der Künstler hat eigentlich nur die Freyheit, anzufangen und aufzuhören; denn zwischen dem Beginnen und Schliessen herrscht einzig der tyrannische Takt (der doch wirklich nur menschliche Erfindung und angelehrt ist), unter dessen Befehlen Künstler und Hörer mit auffallendem Zwange stehen müssen. Alle Stimmungen wider den Takt machen seinen gebieterischen Druck nur noch fühlbarer."

Man ist, wenn man diese Anschuldigung liest, versucht, sie in die Klage eines Ultra-Liberalen zu travestiren: „„Die Freyheit zu athmen und das Seinige zu denken, ist im Staate sehr gross, aber das Reden, noch mehr das Schreiben, und am meisten das Handeln hängt von den strengsten Gesetzen ab; wir kennen noch keinen ganzen Staat, wo vollständige Narrenfreyheit herrscht. Der Mensch hat eigentlich nur die Freyheit, geboren zu werden und zu sterben, denn zwischen beyden herrscht einzig das tyrannische Staatsgesetz, das doch wirklich nur Menschensatzung und aufgenöthigt ist, unter dessen Befehlen Alle mit auffallendem Zwange stehen müssen. Alle Stimmungen wider das Gesetz machen seinen gebieterischen Druck nur noch fühlbarer.""

Der Autor sagt in der Anmerkung: die meisten Kinder lernen nichts schwerer als Takt. Er scheint selbst so ein Kind gewesen zu seyn. Eben so könnte man sagen: die Kinder lernen nichts schwerer, als einen Ton rein treffen und halten. Trieb, Lust und Bedürfniss leiten zum Ungefähren, zum Angenäherten, aber das Streng-richtige ist überall das Schwere, denn es ist das einzige Rechte unter tausend möglichen Irrungen.

W. „Wem es vorbehalten ist, in der Musik die Tyranney des Taktes ganz zu verdecken, und unfühlbar zu machen, der wird diese Kunst wenigstens scheinbar frey machen; wer ihr dann Bewusstseyn giebt, der wird sie zur Darstellung einer schönen Idee ermächtigen; und von diesem Augenblick an wird sie die erste aller schönen Künste seyn."

Es ist nicht das erstemal, dass von einer Kunst, Wissenschaft, oder einem Institute für's Leben Rückschritte, in der Meynung, es seyen Vorschritte, verlangt werden. Das Schranken- und Form-lose Element der Töne hat sich rücksichtlich der Zeit in die Schranken des Rhythmus gefügt, um innerhalb derselben mit schöner Freyheit zu walten. Der Takt, diese kurzen Abschnitte von gleicher Wiederkehr, sind der nothwendige Gegensatz des melodisch-harmonischen Zerfliessens, der Wellenschlag der Ton-Wogen.

Was der Autor herbeyführen will, das haben wir schon in unserer Musik, und was er ihr nehmen will, das mögen wir nicht entbehren.

F. L. B.

Nachrichten.

Leipzig, vom Michael 1823 bis zum März 1824. Extraconcerte. Das erste, gegeben von Friedrich Schneider, Herzogl. Dessauischen Kapellmeister, am 13ten October im Saale des Gewandhauses. Wir hatten Ursache zu vermuthen, dass der Saal mehr, als in Extraconcerten gewöhnlich, gefüllt seyn würde: er war aber ziemlich leer; desto aufmerksamer waren die Versammelten. Wir hörten fast lauter neue Compositionen des Concertgebers. Seine Symphonie trägt durchaus den Charakter der Klarheit und der Ruhe. Und so sehr wir der ersten überall den Vorzug einräumen und sie als das Höchste auch in der

Kunst betrachten: so meynen wir doch, dass besonders in dieser Musikgattung dem ruhigen Gedankenflusse das Walten der Phantasie sich weniger unterordnen müsse, als es uns hier der Fall schien. Der erste Satz kündigt etwas Grossartiges an, dem der Fortgang der Gedanken nicht ganz entspricht. Das Andante, wie schön auch die Melodieen und figurirten Verbindungen derselben sind, fanden wir zu ausgedehnt. Die Menuett halten wir für den schönsten Satz des trefflich instrumentirten Ganzen. Darauf folgte Beethovens Es dur Pianoforte-Concert, für dessen Vortrag wir um so dankbarer sind, je seltener wir es hier zu hören bekommen, da es von den meisten Spielern unter die genannt undankbaren gerechnet wird, was auch für solche, die mehr ihren Glanz, als die Kunst selbst lieben, nicht grundlos ist. Er trug diess geniale Concert, wir möchten es das symphonische nennen, mit gewohnter Fertigkeit vor: wir vermissten aber den übermüthigen Humor einer seltsam bewegten Kraft, der besonders in den Uebergängen des letzten Satzes leben muss. Nun folgte der 23ste Psalm, nach Herders reimloser Uebersetzung, dessen Lieblingspsalm es war. Dieser Gesang ist dem Ganzen so völlig angemessen und in Harmonie und Melodie so reich und herrlich ausgestattet, dass man ihn nicht ohne Erhebung hören kann. Ausgezeichnet schön ist der Eingang: „Jehovah weidet mich; nichts fehlt mir je!“ Sehr eindringlich wirkte der Lobgesang: „Er führt auf sanftem Pfade mich, der gute, treue Gott.“ Dagegen fanden wir für ein so edel gehaltenes Ganze die Worte: „Und müsst ich denn auch wandern durch's dunkle, dunkle Thal —“ zu gemahlt. Die Schlussfuge, deren Thema weder zu den gewöhnlichen, noch zu den leichten gehört, ist ein wahres Meisterstück. Sie wurde auch stattlich ausgeführt. Den andern Theil eröffnete die trefflich gearbeitete, schon bekannte Ouverture Schneider's mit dem *Dessauer Marsch*. Darauf ebenfalls nach Herder der 24ste *Psalm*, dessen Bearbeitung noch herrlicher ist. Gleich der erste Chor ist gross und prächtig. Desto schwieriger musste es werden, die Fragen der ersten Stimme „Doch wer darf gehen auf Jehovahs Berg?“ etc. dem gewaltigen Satze angemessen zu behandeln. Wir fanden sie in Vergleich mit dem eben Gehörten nicht kräftig genug, so wie uns die Worte: „Der nie schwur listigen Eid“ zu gesucht erschienen. Aber in Einfachheit und Glanz wieder mächtig wirkend trat hervor: „Erhebt euch, Thüren der Urwelt“ etc. Auch diesen Psalm schliesst eine schöne, überaus gut durchgeführte Fuge, die wir aber doch der „Thüren der Urwelt“ wegen lieber weggewünscht hätten bis auf den Schluss, der in der That nicht mächtiger und grossartiger seyn kann. Solche Töne müssen erheben!

Am 20sten October verschaffte uns Mad. Szymanowska, erste Pianofortistin Ihrer Maj. der Kaiserinnen von Russland, den herrlichsten Genuss, Sie hatte sich zuvor im Abonnement-Concerte hören lassen, was Ihr ein sehr volles Haus brachte. Nach Mozart's sehr schön gespielter Ouverture zu *Figaro* sang Dem. Queck aus Gotha, eine Schülerin des Hrn. Benelli aus Dresden, eine Scene und Arie von Benelli und eine andere von Rossini mit jugendlich schöner, metallreicher Stimme. Bey aller jungfräulichen Schüchternheit trug sie doch das Meiste recht rein, fertig und rund vor. Wir wünschen ihr Glück und gute Gelegenheit, sich weiter auszubilden. Mad. Szym. ist auf ihrem Instrumente Meisterin im ganzen Sinne des Wortes. Fertigkeit und musikalischer Geist sind gleich stark in ihr. Sie fing mit einem Kleugel'schen Concerte an, das seines ruhigen Ganges und seiner einfachen Instrumentirung wegen nur von einer solchen Künstlerin gefallen konnte. Das Publikum ist an Glanz, und die Spieler sind an rollende Passagen gewöhnt, die Nettigkeit und Bestimmtheit des Anschlages viel weniger nothwendig machen, als solche Dinge, wenn sie nicht durchfallen sollen. Darauf wurde das neueste *Rondo brillant* von Hummel, eine sehr dankbare Composition, mit einer solchen Sicherheit im Starken und Zarten von ihr vorgetragen, dass der ganze Saal vom rauschendsten Beyfall wiederhallte. Ihr Spiel hat nichts Ueberladenes; jeder Ton ist, wie er eben seyn soll; alle Veränderungen gereichten nicht bloss der Spielerin, sondern auch der Composition selbst zum Vortheil; äusserst selten ging sprungweise einmal ein Ton halbschielend hervor; das Zarte bis zum Schmelzenden, das Starke mit aller Hoheit; dabey traf sie vorzüglich im Field'schen allerliebst scherzenden, oft possirlich stechenden, immer höchst anmuthigen Rondo, das Schalkhafte, Tändelnde und Muthwillige so ächt, dass wir meinen, sie habe eben das Letzte am vollendetsten vorgetragen.

Am 25sten Octbr. hatten wir von den Zöglingen der Königl. Blinden-Anstalt in Dresden ein Vocal- und Instrumental-Concert bey sehr vollem Hause. Je weniger wir den Saal betreten hatten,

um Virtuosen zu hören, desto mehr wurden wir von manchen Leistungen der Zöglinge dieser menschenfreundlichen Anstalt überrascht. Recht fertig trug z. B. Dagobert Fischer aus Zeitz, ein schönes *Rondo* von Nadermann auf der Pedalharfe vor; eben so Wilh. Stakelberg aus Leipzig, ein *Flöten-Concert* von Lindpaintner. Er zeigte sich auch als Bassist recht lobenswerth. Eine Sopran- und eine Alt-Stimme waren wirklich ausgezeichnet schön, und die Arien: „Singt dem göttlichen Propheten" etc. wurde über alle Erwartung gut vorgetragen. Besonders rührend war uns Naumanns 96ster *Psalm*. Lehrer und Zöglinge segne der, der alles Gute mit den reichsten Gütern segnen will.

Am 15ten December jährliches Concert zum Besten des Instituts für alte und kranke Musiker. Die bunte Wahl desselben entsprach der guten Absicht so vollkommen, dass wir schwerlich jemals den Saal voller, als diesmal, gehabt haben. Auf die Ouverture zur *Olympia* folgte aus *Idomeneo* eine Scene, ein *Horaquartett*, der 21ste *Psalm* von Schneider, der diesmal aus Klugheit *Cantate* heissen musste; er wurde stattlich ausgeführt, da sich mit den Thomanern die unter der Leitung des Musikdirector Schulz stehende Singakademie und mehrere Liebhaber vereint hatten. — *Der Abschied des Troubadours*, variirt von Moscheles u. s. w. (mit 6 Zeilen langem Titel.) Das Jägerchor aus *Euryanthe* auf Verlangen wiederholt; an diesen Waldjubel reihete sich der grosse *Sieges- und Festmarsch* Spontini's und zum donnernden Beschluss der *Festgesang* desselben mit veränderten Worten.

Am 23sten Decbr. Jul. Benedict aus Stuttgard, Schüler des Hrn. Kapellm. C. M. v. Weber. Ouverture zur *Euryanthe*, über die wir noch nicht urtheilen mögen. Man war erfreut, Madame Neumann-Sessi in einer früher schon einige Male von ihr trefflich vorgetragenen Arie Nicolini's wieder zu hören. Sie sang wirklich überaus schön, was auch mit dem lautesten Beyfall anerkannt wurde. Darauf zeigte Hr. Jul. B. eine grosse Fertigkeit auf dem Pianoforte in einem *Larghetto affettuoso*, *Allegro agitato*, *Marcia e Rondo giocoso* von M. v. Weber. Die Composition hat etwas so Leidenschaftliches, dass sie öfter in's wild Bewegte übergeht. Je weniger der Concertgeber hier Gelegenheit gefunden hatte, auch ein sierliches Spiel zu zeigen, desto mehr hätte er im Vortrage des von ihm selbst componirten Rondos darauf bedacht seyn sollen. Es scheint uns das Nette des Spieles dem Fertigen noch zu sehr untergeordnet zu seyn. Die Composition hat viel hübsche Ideen und beweist eine schon recht bedeutende Gewandtheit im Instrumentiren. Auch in seiner Ouverture erkannten wir dieselbe Fertigkeit und manche gute Einzelnheiten, die aber doch des vielen Gesuchten wegen sich zu keinem Ganzen runden wollten. Dennoch ist sowohl das, was überwunden ist, als auch das, was sich noch fehlerhaft zeigt, von der Art, dass es der Zukunft nichts Geringes verspricht.

Am 15ten Jan. Theobald Böhm und Bernhard Molique, Königl. Baierische Kammermusiker. Hr. Molique, ein noch sehr junger Mann, gab uns zwey Concerte von Spohr, aus C moll und das Concert in Form einer Gesangscene. Fertigkeit, Reinheit des Tones, auch bey den schwierigsten Doppelgriffen, ein zarter, stets seelenvoller, oft überraschend schöner Vortrag geben seinem Spiele das Gepräge des Meisterlichen. Denn ob es auch nicht grossartig genannt werden kann, so ist es doch ein treu zusammengehaltenes, höchst ergötzliches Ganze und folglich meisterhaft. Seine Composition des von Hrn. Böhm vorgetragenen *Flötenconcerts* ist zwar nicht genial und hie und da zu Spohrisch, aber sie nimmt unter den Arbeiten, die wir für dieses Instrument haben, eine recht ehrenvolle Stelle ein. Auch das Spiel des Hrn. B. ist gediegen, nämlich rein, fertig, mit schönem, zartem und doch auch vollem Ton; und die sehr schweren Aufgaben in Drouets Variationen löste er mit so viel Rundung und Geschmack, dass wir dem Künstlerpaare einen sehr genussreichen Abend zu verdanken haben.

Nächstens etwas über *Jessonda*, die hier bereits dreymal gegeben worden ist.

Braunschweig. Seit dem Herbste v. J. hatten wir hier mancherley musikalische Genüsse. Zuerst erfreute uns Hr. Kapellmeister Hummel von Weimar, durch sein treffliches Fortepianospiel und vorzüglich durch seine Genialität im Phantasiren. In derselben Zeit sang Dem. Schopf, eine Schülerin des Conservatoriums zu Prag, zwey Arien auf der hiesigen Bühne in den Zwischenakten, und gab gleich darauf als Gast- oder Probe-Rolle die Agathe im *Freyschütz*. Diese junge Künstlerin hat allerdings viele Fertigkeit; aber eine ungemeine Befangenheit stellte sich überall dem Gelingen ent-

gegen. In der Wintermesse gab der wackere Bassist Hr. Fischer, mit seiner Pflegetochter Anna zum Pianoforte ein Concert im Saale des deutschen Hauses, und erntete neue Lorbeeren ein. Wahrscheinlich war das bereits getroffene Arrangement der Messvorstellungen, in welcher Zeit hier keine Gastrollen Statt zu finden pflegen, die Ursache, dass wir ihn nicht auf der Bühne hören konnten. Gleich nach ihm traf auch ein ebenfalls früher hier gewesener angenehmer Gast, Mad. Cornega bey uns wieder ein, welche in dem obgenannten Saale in Vereinigung mit Hrn. Schunke ein Concert veranstaltete und sich in Gegenwart unsers Durchl. Herzogs und S. K. Hoheit des Herzogs von Cambridge mit allgemeinem Beyfall hören liess. Hrn. Schunke's Pianofortespiel ist nicht ausgezeichnet zu nennen, da es ihm zwar nicht an Fertigkeit, aber an Delicatesse fehlt. Die für zwey Pianoforte's arrangirten Ouverturen aus Weber's *Euryanthe* und Spontini's *Olympia* konnten den Kennern nicht zusagen, aus Gründen, welche jeder, der die Partitur derselben eingesehen hat, leicht selbst begreifen wird. Endlich gab noch auf dem Fürstlichen Redoutensaale Mad. Szymanofska ein *Fortepiano-Concert*, worin *sie* sich eben sowohl durch Virtuosität als sehr zarten und geschmackvollen Vortrag auszeichnete, wiewohl wir sie dem genialen Tondichter Hummel nicht gleichstellen. In den letzten Tagen des Februar veranstaltete Hr. Musikdirector Hasenbalg ein grosses Concert zum Besten der Armen auf dem Fürstl. Redoutensaale, und führte daselbst zum erstenmale Stadler's *Befreyetes Jerusalem* auf. Der edle Zweck des Unternehmers wurde vollkommen erreicht und es ging der Armen-Kasse eine 200 Thlr. übersteigende Summe zu. Die Chöre waren stark besetzt und exact einstudirt; die Solo-Partieen wurden von Dilettanten nach Kräften vorgetragen und die Kritik enthält sich hier billigerweise aller strengeren Ansprüche.

Der bisherige Director des hiesigen Herzogl. Orchesters Hr. Wiedebein ist von unserm Herzoge zu seinem Hofkapellmeister ernannt worden. Von dem ausgebildeten Geschmacke desselben darf man die gewünschtesten Erfolge für die höhere Ausbildung der Musik in seinem Geschäftskreise erwarten. Eine feurige und kraftvolle, von ihm zu dem Prologe des Hrn. Dr. Klingemann am 30sten October, zur Feyer des Regierungsantrittes des Herzogs componirte und später in einem Concerte wiederholte Ouverture fand allgemeinen Beyfall. Die Schlusschöre zu jenem Prologe waren ebenfalls vom Hrn. Wiedebein wacker ausgeführt. Dem Vernehmen nach wird der Herzog auch die hiesige Bühne, welche sich unter der Direction des kunstsinnigen und erfahrenen Hrn. Dr. Klingemann sehr vervollkommnet hat, zu seinem Hoftheater erheben. Die letzte grosse Oper, welche wir auf derselben hörten, war *Libussa* von C. Kreutzer, welche gut einstudirt, und in scenischer Hinsicht trefflich ausgestattet war, auch mit Beyfalle vom Publikum aufgenommen wurde. Dieser Composition fehlt jedoch jene innere Lebenskraft, welche allein solchen Werken eine lange Dauer zusichert. Mehrere Märsche, Chöre und Ensembles darin sind inzwischen wacker gearbeitet. Hr. Cornet, Dem. Dermer und Hr. Wehrstedt zeichneten sich in den Hauptrollen aus. An einer ersten Sängerin für die grosse Oper fehlt es übrigens unserer Bühne noch seit dem Abgange der Dem. Fischer, und *Armida, Cortez, Othello, Iphigenia, die Vestalin* u. s. w. sind jetzt von unserm Repertoire so gut wie verschwunden, welches um destomehr zu bedauern ist, da eben diese Opern hier vorher auf eine wirklich grandiose Weise ausgeführt wurden.

Den Herren, Kapellmeister Wiedebein und Kammermusikus Carl Müller, sind wir viel Dank schuldig, dass sie die ehemaligen Abonnements-Concerte wieder hergestellt haben, deren Aufhören früher sehr bedauert wurde. Die Wahl der Stücke in den bereits gegebenen Concerten zeigen von dem Geschmacke der Unternehmer. Ausser einzelnen Theilen der Haydn'schen *Schöpfung* und mehreren vorzüglichen Concerten hörten wir darin auch die Ouverturen zur *Olympia* von Spontini und zur *Euryanthe* von Weber von dem Orchester kraftvoll ausgeführt.

Recensionen.

Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik gesetzt — — von Carl Wagner, Grossherz. Hess. Kapellmeister. Mainz, in der grossherzogl. hess. Hofmusikhandlung. Op. 30. (Fr. 3 Fl.)

Diese gemischte Sammlung von Gesangstücken enthält auf 47 Seiten so mancherley Gutes und Schönes unter manchem Mittelmässigen, aber nie

ganz Verfehlten, dass es wohl der Mühe werth ist, Einiges näher zu bezeichnen.

Im Allgemeinen hat sich auch hier der bekannte Verf. durch gefällige Melodieen und durch leichte, angenehme Begleitung von der Menge nach Scheinoriginalität haschender Tonsetzer, die ächter Musik weit mehr Schaden gethan haben, als man verständigerweise hätte befürchten sollen, sehr vortheilhaft ausgezeichnet. Fast möchte man von vielen dieser Lieder sagen, es herrsche in Melodie und Begleitung eine der italienischen sich anschliessende Leichtigkeit, in der man hier und da auch wohl die Nachbildung nicht undeutlich zu spüren glaubt. Zu diesen in italienischer, von uns nicht getadelter Manier gesellen sich aber auch andere, die ganz eigenthümlich, aus freyer Brust gesungen, überaus angreifen und erquicken. Zu grösserer Bestimmtheit der Uebersicht wollen wir einige Nummern durchgehen.

Gleich im ersten Gesange wird auch eine mittelmässige Stimme sich beliebig zu zeigen Gelegenheit finden. Die Klage über Minnas Tod ist nicht allein klangvoll, sich stets in Mitteltönen haltend und doch auch im beschränkten Raume mit Höhe und Tiefe sehr vortheilhaft wechselnd, sondern sie besitzt auch diejenige Leichtigkeit, die einer oberflächlichen, erkünstelten Empfindung tausendmal lieber seyn muss, als eine tiefe Charaktermelodie, die man erst lange studiren und am Ende nicht einmal auf beliebte splendide Weise verzieren kann, wenn man das Ding nicht offenbar zu seinem eigenen Nachtheil verputzen will. Selbst die häufigen Abwechselungen im Tempo werden dem Sänger von Vortheil seyn, so wenig es uns auch gefallt, dass das Adagio mit den Worten: „Ach mit wundem, mit zerrissnem Herzen, das so freudig einst an deinem Herzen schlug“ auf einer Fermate endet, und das folgende dem Sinne nach eng Verbundene in ein kleines Larghetto übergeht mit den Worten, die ganz zum vorigen Adagio gehören: „Denk ich dein, umrauscht von frohsten Schmerzen, denke dein, Geliebt', in jedem Athemzug“ etc. Man sieht aus dieser Probe, dass der Text eine tiefere Melodie zu veranlassen nicht eben sonderlich geeignet ist.

Das zweyte Lied, *Echo* überschrieben, ist ein sehr dankbarer, angenehm wiegender Canon für zwey Singstimmen. Die einfache, sehr angemessene Begleitung wird das Ihre zum Wohlgefallen gewiss beytragen. Nur will uns in so einfacher Haltung die Verdoppelung der grossen Terz im neunzehnten Takte zu hart vorkommen: wenigstens wird man die doppelte Oktave natürlicher finden müssen.

Das dritte, *alla Polacca*, ein sehr einfaches Trinklied, giebt mit zwey Figuren und zwey Akkorden eine recht hübsche Musik.

Im vierten „An mein Herz“ ist das Schmerzsuchende auf eine so angenehme, weiche Art zur Vernunft verwiesen, dass der gute Eindruck gewiss nicht ausbleiben kann. Desto weniger will uns der Lob- und Liebesgesang *an die heilige Jungfrau* zusagen. Die Melodie ist in der That gar zu alltäglich, selbst für eine Brust, die noch lange nicht, wie es hier verlautet, liebetrunken für Maria froh verschmachtet und für sie, als ihr höchstes Gut, zu sterben rühmlich und seelig hält. Die dritte Strophe hebt so an: „Für Maria sterb ich ohne Grauen, wenn mein sel'ger Geist entflieht, ihr gebenedeites Bild zu schauen, das selbst Gott vor Liebe schmachtend sieht“ — Nun! — seufzend lassen wir das und wenden uns zu

Röschens Krankheit und Genesung — für eine Gelegenheit verfertigt und nur für ähnliche brauchbar. Desto schöner ist

Der schmachtende Knabe. Das Ganze zeichnet sich sowohl in Erfindung als Durchführung vor vielen ähnlichen rühmlichst aus. Dagegen streift wieder *der Weg zu Hymens Tempel* zu stark an's Gewöhnliche. Zu den gelungensten aber gehört das Liedchen *an Amalien.* Wir haben hier etwas, was den Teutschen so schwer fällt und nur äusserst selten so vollkommen, wie hier, gelingt, nämlich eine in Wort und Ton recht schöne Canzonette. Sie bewegt sich so freundlich, als wäre sie in Italien geboren.

Das mag nun genug seyn, eine Sammlung näher zu bezeichnen, die gewiss schon Vielen manche vergnügte Stunden bereitete. Der Druck ist gut, nur selten etwas fehlerhaft.

Drey Gesänge für 2 Soprane, 1 Tenor und 1 Bass mit obligater Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Fr. W. Berner. Breslau, bey Förster. 36ste Samml. lang Folio. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der bekannte Verfasser hat diesem Werke eine Vorbemerkung beygegeben, in welcher er unter

andern sagt, dass diese Gesänge unter seine früheren Compositions-Versuche gehören, zunächst für solche Singschüler bestimmt, die, weder im Solo- noch im Chor-Gesange geübt genug, sich nicht an grössere Stücke aus Opern oder an ernstere Chöre aus Oratorien wagen dürfen. Die Sammlung unterscheidet sich von mancher andern gehaltvolleren ähnlicher Art, fährt er fort, durch die sich den Variationen nähernde Form; und obgleich dagegen Manches erinnert werden könne, habe ihn doch die günstige Aufnahme derselben zur Herausgabe bewogen u. s. w. Der Componist macht also hier so wenig Ansprüche auf höhere Kunstleistungen, dass wir seiner ungekünstelten Bescheidenheit nicht geringeres Lob, als seiner in der That recht erfahrenen Bearbeitung zollen müssen. Originelles sollte hier nicht gegeben werden, sondern etwas der Uebung Zuträgliches. Dazu dient aber das Hergebrachte, besonders in Anschung der Melodieen-Verhältnisse, oft am besten. Die Melodieen sind wirklich beynahe unter die bekannten zu zählen: aber der Verfasser wusste überall Angenehmes und zur Uebung Nützliches auf das Leichteste zu verbinden; der Zweck ist also erreicht.

Das erste Stück *Die Musik* sehr gefällig variirt. Die Stimmen schreiten stets gesangvoll fort, dass wir nur pag. 9. im letzten Takte der zweyten Klammer eine einzige Note des Tenores hart nennen können. Statt e h erwartet man entweder e d oder cis d, da in der gewöhnlichen Fortschreitung der Akkorde, die hier überall und mit Recht beybehalten ist, das erste Achtel G dur und nicht E moll verlangt, was erst dem andern Achtel gehört. Eine Kleinigkeit, deren Anzeige dem Verf. beweisen mag, dass wir seine Arbeit keinesweges gering achten.

Auch das zweyte *Die Macht der Töne* ist wiederum in Melodie und Bearbeitung höchst anmuthig, ohne erfindungsreich zu seyn. Das Malerische in der Behandlung des Textes gehört dieser Art Musik ganz besonders zu. Dagegen sticht aber nur das Gedehnte der Melodie zu den Worten „bewegt schnell sich jeder Fuss" gar zu stark ab. Ferner ist im Basssolo übel deklamirt „er trotzet unter kühnen Rettern des Vaterlands der Feinde Wuth". Die Viertelpause, welche die kühnen Retter vom genannten Vaterland, das wieder zu lang gedehnt dasteht, unziemlich losgerissen hat, wäre leicht zu vermeiden gewesen, wenn die Gleichförmigkeit der melodischen Wiederholungen nicht über Gebühr beobachtet worden wäre. Im Tenorsolo ist das vermieden: aber auch hier finden wir manche Wörter zu lang gedehnt. Dafür wirkt das kurze Minore ohne Begleitung desto herrlicher und giebt dem zu langen und einförmigen Ganzen den Reiz wieder, den man zu vermissen anfängt.

Das dritte: *Preis des Künstlers.* Die in der Mitte des Stückes angebrachte Ausweichung ist zu künstlich und ohne innere Nothwendigkeit zu lang; auch erwartet man ein öfteres und innigeres Ineinandergreifen der beyden Solostimmen, nachdem sie sich einmal mitten im Zusammenhange des Textes abgelöst haben. Der Schlusschor erinnert an Call. Druck und Papier sind gut.

Kurze Anzeige.

Sempre più l'amor mio etc. Duettino per due Soprani, o Soprano e Tenore, col accomp. di Pianoforte, da Carafa. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Ein kleines, sehr angenehmes, in Wahrheit ein Lieblings-Duett; sehr melodiös und in der Harmonie keinesweges unbedeutend, indem vielmehr die beyden Stimmen einander fast durchgehends mit bewährter Kunst imitiren, und das mit grösster Leichtigkeit, Anspruchslosigkeit und (scheinbarer) Natürlichkeit. Dabey benutzt der Meister auch nur dieser Stimmen schönste und allen Gebildeten geläufigsten Töne. Die Begleitung ist einfach. Zu singen ist das niedliche Duett sehr leicht, was nämlich die Noten anlangt: aber es will mit Seele und Geschmack vorgetragen seyn. Die es so vortragen, werden ganz gewiss sich selbst und Andern Freude damit machen. Auf diesem, gerade auf diesem Wege behauptet die italienische Musik ihre wesentliche Eigenthümlichkeit und die ihr eigenen Vorzüge; so wenig das auch viele der neuesten Italiener einzusehen oder zu beachten scheinen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar **№. 16.** 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Allein es ist Zeit, nun auch die Kehrseite des Gepräges zu betrachten. Mag immerhin jener Zustand der deutschen Musik dem, der in dieser Kunst nur Sinnenreiz sucht, oder auch dem, der sie nur in ihren vollesten Wirkungen erblicken will, eine Veranlassung seyn, sich über den altdeutschen Hang zu nüchternen Grübeleyen lustig zu machen: der wahre Kosmopolit und Kunstfreund sieht in dieser Einseitigkeit das solide Fundament zur nachmaligen Grösse der deutschen Tonkunst. Erst mufs der Mechanismus einer Kunst zu einem hohen Grade ausgebildet seyn, wenn sie zu eben so mächtigen Wirkungen auf *kultivirte* Menschen reif werden soll, wie sie dergleichen bey ihrem frühesten Gebrauch auf *rohere* mehr empfindende als denkende Menschen hatte. Was für Werke liefern uns denn noch heut zu Tage Komponisten, die mit den Regeln der Harmonie nicht innig vertraut sind? entweder der entlehnte oder fade Sätze, wobey man nur zu oft im Theater, im Konzert oder am Klavier zu jenem Ausruf: *„claudite rivos etc."* hingerissen wird. Weit entfernt also, unsre ehrwürdigen Vorfahren um ihrer Schwerfälligkeit und Kleinlichkeit willen, die sie in Kunstsachen zeigten, herabzusetzen, wollen wir ihnen vielmehr für die mühsamen Anstrengungen danken, womit sie die Regeln der Harmonie durch Beyspiele entwickelten. Denn was der Philosoph ohne Logik, der Mahler ohne Zeichenkunst, der Architekt ohne reine Mathematik ist, das ist der Musiker ohne Harmonik, ein tönendes Erz und eine klingende Schelle. Durch Zufall und Talent findet er vielleicht manchen natürlichen Ausdruck; aber seine Produkte sind nie *ächte* Kunstwerke, sind (trotz dem augenblicklichen Beyfall des unwissenden Haufens) nur Ephemeren, in denen sich die Schule nur zu oft für die erlittene Vernachlässigung rächt. Dagegen ist der Schritt von der Harmonie zur Melodie viel leichter und nur durch diesen Weg kann der Komponist, der hinreichende harmonische Kenntnisse besitzt, dann, wann der jugendliche Trieb, den Reichthum seiner Ideen überall strömen zu lassen, sich mäfsigt, zu jener ächten hinreifsenden Simplizität gelangen, welche sich mit der Trivialität und Geistesarmuth nicht verwechseln läfst. Zwar würde man, wie es unsre Vorältern thaten, und noch wohl jetzt manche thun, zu weit gehen, wenn man die nackte Bearbeitung der Harmonie und besonders des Kontrapunkts für das einzige ansähe, was den Musiker ausmacht; man würde sich dann statt des Gebäudes mit dem Gerüste begnügen, statt einer das Gemüth veredelnden Kunst mit einer trocknen Künsteley. Aber es wäre doch in der That noch trauriger, wenn das blofse Gefühl, oder, was dasselbe sagt, der Geschmack der unwissenden Zuhörer, zum höchsten Maasstabe für die Kunst dienen sollte *). Es

*) Ist denn der *Effekt* — wie man jetzt so allgemein behauptet — wirklich das höchste Kunstgesetz oder das wichtigste Ziel des Künstlers? Wäre es nicht gut, mit dieser Maxime behutsam zu verfahren, und — sie genau zu erörtern? — — d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten April. **№. 14.** 1824.

Recension.

1. *Sonate für das Pianoforte, comp. — — von L. v. Beethoven.* Op. 109. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

2. *Sonate pour le Pianoforte seul, comp. — — par L. v. Beethoven.* Op. 110. Vienne, chez Cappi et Diabelli. (Pr. 1 Fl. 30 Xr. C. M.)

3. *Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par L. v. Beethoven.* Op. 111. Ebendaselbst. (Pr. 1 Fl. 30 Xr. C. M.)

Es mögen ungefähr etwas über 30 Jahre seyn, als die herrliche Erscheinung des Beethoven'schen Genius in der musikalischen Kunstwelt zum ersten Male die Empfänglichen und Gebildeten entzückte. Dieser Genius schuf eine neue Epoche. Alle Bedingungen eines musikalischen Kunstwerkes: Erfindung, Geist und Gefühl in Melodie, Harmonie und Rhythmik wurden von Hrn. v. B. auf eine neue ihm eigenthümliche Weise erfüllt. Dass bald eine Opposition sich auch dieser Originalität entgegenstemmte, ist eben so bekannt, als unter ähnlichen Umständen gewöhnlich. Die Bestrebungen zu mäkeln hatten indessen nur einen geringen flüchtigen Erfolg. Der Heros B. siegte vollständig. Kaum waren noch einige seiner Kunstschöpfungen in die Welt getreten, so war auch dessen Ruhm für immer begründet.

So steht auch heute noch dieser originelle Geist unter seinen Zeitgenossen unerreicht da. Nur sehr selten ist er auf seiner langen Künstlerbahn für kurze Augenblicke abgewichen von der Richtung zu dem herrlichen Ziele, dem er stets entgegenstrebte. Es musste ja auch ihn, den Menschen, das Menschliche berühren. —

Ein so reiches Kunstleben darf man wohl einem herrlichen Landschaftsgarten mit trefflich geführten, oft gar wunderbar verschlungenen, durch Gehölze, Wiesen, Thäler und Felsenschluchten sich windenden Wegen vergleichen. So wie in dergl. Gärten, meist auf eine überraschende Weise, Punkte mit den entzückendsten Aussichten sich darbieten, die freylich oft nur das bewaffnete Auge vollständig geniesst: so heben sich auch in einem so herrlichen musikalischen Kunstgarten, wie in dem, den uns Hr. v. B. schuf, gewisse entzückende Partieen ganz ausgezeichnet hervor. Hier auch wie dort wenden bisweilen die Wege, und oft gerade an den bezauberndsten Ruhepunkten, sich so schnell nach einer entgegengesetzten Seite, dass man, in den ersten Augenblicken wenigstens, meynt, man schreite zurück oder doch, man weiche ab von der Richtung, auf welcher noch mancher schöne Kunstgenuss zu erwärten stand, dessen Entbehrung man nun besorgt. Indessen, dort wie hier, lasse man sich nur willig und hingebend leiten von dem Schöpfer des Kunstwerkes — wer könnte auch ein besserer Führer seyn als dieser selbst? — und man wird zu seiner Freude finden: nicht jeder Wendepunkt sey ein Culminationspunkt *). — Es möge uns

*) Ein scharfsinniger Kopf (S. Dianoiologie, par le Pr. Beloselsky, Londres, 1791.) stellt sich die Sphären der menschlichen Geistesfähigkeiten als eine Menge concentrischer Kreise vor. — In den Mittelpunkt derselben stellt er die plumpe Trägheit, vis inertiae; ihr zunächst die niedrigsten Seelenkräfte: Gedächtniss u. s. w. Die weiteste Sphäre bezeichnet er mit: sagacité, imagination, goût, génie, sphère d'esprit. Den unbeschränkten Raum jenseits dieses Kreises nennt er: espaces imaginaires; die Räume zwischen zwey bestimmten Sphären: espaces d'erreurs et de folies. — Wir möchten zu einer Versinnlichung solcher übersinnlicher Dinge, soweit diese überhaupt möglich ist, mit Beybehaltung der oben angeführten, wie uns dünkt, nicht unpassend gewählten Benennungen, lieber

vergönnt seyn, bevor wir die obigen Sonaten etwas näher in's Auge fassen, unter den Klaviercompositionen des Hrn. v. B., dieses musikalischen Jean Paul*), ein paar solche scheinbare Culminationspunkte anzudeuten. Wir meynen: das Trio Op. 70, besonders wegen seines Adagio; die Sonaten Op. 90. und Op. 101., denen die beyden Sonaten Op. 96. und 97., da sie noch mehr von dem Bisherigen abweichen, als Op. 90., gleichsam zur Verbindung dienen. Ob Hr. v. B. nicht vielleicht selbst unserer Meynung jetzt seyn möchte: er habe sich, wollten wir in dieser Beziehung hier auch die beyden Sonaten für Pianoforte und Violoncello (Op. 102.) anführen, damals, als er dieses Werk schuf, in der That auf einer bedenklichen Spitze befunden, von welcher ein gefährlicher Sturz zu besorgen war — lassen wir dahin gestellt seyn. Wir wenigstens, so tief unsere Verehrung der Beethoven'schen Muse ist, so willig wir uns ihr überhaupt hingeben, und, vornehmlich bey dem zuletzt genannten Werke, der Erfahrung gefolgt sind, dass Beethovens Kunstwerke, um ganz begriffen und genossen zu werden, das beharrlichste Studium in den verschiedensten Gemüthslagen erfordern — wie denn ins besondere Schreiber dieses, gilt es das Urtheil über ein Werk Beethovens, jederzeit mit dem grössten Misstrauen in seine Kunsteinsicht zu Werke geht und geflissentlich, ja mit Parteilichkeit bemüht ist, überall an demselben nur Schönes zu finden — wir haben den beyden Sonaten Op. 102. dennoch nie Geschmack abgewinnen können. — Indessen ist dieses Werk vielleicht ein nothwendiges Mittelglied in der langen reichen Kunstkette Beethoven'scher Schöpfungen, und war uns nicht zu ersparen, um dahin gelangen zu können, wohin uns nun die sichere Hand dieses grossen Geistes geführt hat. Die obigen drey Klaviersonaten haben unstreitig mit keinem der früheren Beethoven'schen Kunstgebilde für dieses Instrument eine so nahe Verwandtschaft als mit dem unter Op. 101. bewunderten. Wie bey dieser Sonate, sind auch hier Einbildungskraft und Scharfsinn besonders thätig gewesen, den gewählten, zum Theil hier weniger als dort frappanten melodischen Stoff auf eine höchst originelle Weise harmonisch und rhythmisch zu verarbeiten und an ihm (hier und da wohl auch etwas gesucht,) die grösste Meisterschaft in technischen Verflechtungen und Wendungen an den Tag zu legen. Mit sogenannten ungeheuern Schwierigkeiten für den Spieler sind diese Sonaten keineswegs angefüllt. Dem ungeachtet erfordern sie, mancher unbequemen Lage, und besonders (vornehmlich in Betreff der letzten Sonate) der Ausdauer wegen, eine nicht gewöhnliche physische Kraft: ganz vorzüglich aber tiefes Eindringen in den Geist des Ganzen, soll ihr Vortrag die volle Wirkung hervorbringen, durch die sie gebildete Hörer entzücken können.

Dem Zwecke dieses Blattes gemäss dürfen und wollen wir den Lesern einiges Detail dieser Sonaten zwar keineswegs vorenthalten, auch nicht unterlassen, wo etwa uns etwas Bedenkliches, ins besondere eine Härte in der Harmonie oder Modulation aufgestossen ist, solches so treulich als bescheiden anzudeuten. Nur eine ganz ausführliche dem Kunstschöpfer gleichsam Schritt für Schritt folgende Analyse halten wir hier für überflüssig, da Hrn. v. B.'s Styl ja allen Kunstverständigen bekannt, das, wodurch die obigen Sonaten von frühern Werken dieses Meisters abweichen, schon oben angedeutet ist, und überhaupt die detaillirteste Beurtheilung eines Kunstwerkes, besonders eines musikalischen (wir nehmen allenfalls Compositionen eines Textes aus), selbst durch eine Menge Beyspiele, zu denen hier der Raum fehlt, dem Leser derselben dennoch nur ein sehr dürftiges Bild von dem Werke selbst vor die Augen bringt. Das Positive allein reicht in den schönen Künsten nicht hin zum Schaffen eines Kunstwerkes. Anwendung der vollständigsten Kenntniss aller Muskeln und Körpertheile, der Luftperspective, der Farbenmischung u. s. w. machen das Bild noch nicht zum Kunstwerk, und eben so wenig wird ein Tonstück ein solches, weil es vielleicht alle denkbaren contrapunktischen und

---

die Spiralrichtung einer endlosen Linie vorschlagen. — Sie giebt ein gutes Bild des Zusammenhanges aller Seelenkräfte; ihres rastlosen Strebens nach steter Erweiterung des Feldes ihrer Thätigkeit, und macht zugleich auf eine sinnliche Weise die Täuschung begreiflich, die dem nur zu leicht wiederfährt, der, ohne die ganze Spiralrichtung zu überblicken, nur die vorübergehende Krümmung der nächsten Linie bemerkt und nun für Rückgang zur engern Sphäre nimmt, was gerade ein Fortstreben ist zur herrlichsten Erweiterung.

*) Beyde durch diese Bezeichnung bewährte. Deutsche Genieen mögen unsere hierdurch zu Tage gelegte Ideenverbindung, wenn sie ihren Beyfall nicht erhalten sollte, nachsichtig aufnehmen.

technischen Seltenheiten in sich schliesst. Ueber das Positive allein kann aber nur positiv gesprochen werden. Alles Uebrige, und gerade das Wichtigste, kann man nur besprechen. — So wie selbst dem geübtesten Partiturenleser das blosse Lesen der Noten, und wären diese auch sein eigenes Werk, den vollständigen Genuss eines Tonstückes nicht gewähren, so einem treffenden Finalurtheil über dasselbe nicht genügen kann, so reicht das schriftliche Citiren einzelner Stellen durch Notenbeyspiele, zur Ueberzeugung der Andern, denen das Werk fremd ist, auch gewiss nicht hin. Man muss schlechterdings das Ganze im Zusammenhang und geistvoll ausgeführt hören. — Ein gewisses unerklärbares Etwas reisst uns alsdann vielleicht hin, sogar schwere Sünden gegen die musikalischen Gesetze nicht zu beachten oder zu verzeihen; so wie hinwiederum die grösste Regelrichtigkeit und technische Kunst, die beym Lesen, höchlich erfreuten, beym Hören, bisweilen allen Werth einbüssen. Wir hoffen, das bey dieser Gelegenheit hier Gesagte werde wenigstens so viel dargethan haben: dass, bey Werken der Kunst, die zunächst durch den Gehörsinn auf unser Gefühl wirkt, also vornehmlich der so genannten reinen, nicht angewandten Musik, eine bis in das Kleinste eindringende Ausführlichkeit in deren Beurtheilung (die doch stets nur an den Verstand gerichtet seyn kann) ein grossentheils eitles Bemühen ist.

Der erste Satz der Sonate Op. 109. mit der Ueberschrift: Vivace, ma non troppo, sempre legato, und der Vorzeichnung E dur $\frac{3}{4}$ Takt, hat etwas Rührendes und in mehrern Stellen etwas Besänftigendes. Er zerfällt in zwey Hauptmassen. Nachdem, acht Takte hindurch, eine und dieselbe Akkordbrechung in ganz ungesuchten Harmonieenfolgen, gleichsam bis an die Cadenz der Dominante gelangt ist, tritt plötzlich der verminderte Septimenakkord auf His in dem unmittelbar folgenden Adagio espressivo $\frac{2}{4}$ Takt diesem Fortschreiten in den Weg und reisst den Zuhörer in ganz neuer Richtung mit sich fort. Der Charakter dieses eingeschobenen Adagio-Satzes, der später mit andern Harmonieen wiederkehrt, ist Schwermuth mit lichten Augenblicken und einigen — man lasse das englische Wort passiren — whims. Nach sechs mit Noten der verschiedensten Geltung reichlich angefüllten Takten tritt wiederum das tempo primo auf der H dur Harmonie in sein früheres Recht und lässt sich nun, den oben angedeuteten Weg in Figur und ähnlichen ganz natürlichen Fortschreitungen ohne alle Unterbrechung verfolgend, nicht so bald wieder aus seinem ruhigen und festen Gange verdrängen. Doch, eben vor dem Schluss in der Tonica angelangt, muss es sich dennoch abermals in sein Recht den plötzlichen Eingriff jenes Adagios mittelst des verm. Septimen-Akkords auf Eis gefallen lassen und diesem Satze seine Weise acht Takte hindurch gönnen. Ein drey Takte hindurch dauerndes Verweilen dieses Adagios in der Haupttonart benutzt jedoch das tempo primo, um sein älteres Recht abermals geltend zu machen, und schifft nun, die einmal ergriffene Figur nur auf wenige Takte verlassend, dem Hafen in E dur zu, den es nach 55 Takten endlich erreicht. Das Prestissimo, E moll $\frac{4}{4}$ Takt, das jetzt folgt und, nach unserm Dafürhalten, sogleich nach dem vorherigen Satze vorgetragen werden muss, soll die Wirkung des Ganzen vollständig seyn, ist ein ganz vorzüglich gelungenes Stück. Das Element seines Kunstlebens ist: Trotz und leidenschaftliche Hast. Kurz vor dem Haupteinschnitt in der weichen Tonart der Dominante, den eine dem Charakter dieses Satzes eben so analoge als an sich höchst einfache Verlegung des Basses in die Oberstimme herbeyführt, erklingt im Vorüberfliegen eine kleine

liebliche Melodie auf den Wechsel des V und des C dur Akkords gebaut. Später, insbesondere S. 9. letztes Syst. nach einer Fermate auf Fis, als Dominante von H moll, ermattet gleichsam das bis zur Ueberspannung gesteigerte leidenschaftliche Treiben. Die [illegible] Takte an dieser Stelle — sie bestehen aus dem einfachsten Wechsel folgender Grundakkorde: E moll, h mit Auslassung des Grundtons, und Fis dur — regen gewiss in jedem Zuhörer das Gefühl der innigsten Wehmuth auf. Wie wenig bedarf doch ein Genie zu tiefer Wirkung! — Jetzt tritt das Thema in der Haupttonart mit aller Kraft wieder hervor, wird mit der imposantesten Wirkung für's Ganze umgewendet, in der Ober-Quarte imitirt, und der ganze Satz, dem gewählten Charakter treu, in Betreff der innern Technik dem ersten Abschnitt ähnlich, zum Schluss gebracht in Hast und Trotz.

Der letzte Satz dieser Sonate ist ein Andante molto cantabile ed espressivo (Gesangvoll mit innigster Empfindung — steht noch in deutscher Sprache darüber), E dur $\frac{3}{4}$ Takt, welches der Meister sechs

Mal und zum Theil ganz ausgezeichnet trefflich variirt hat. Das Thema, ein sehr einfacher vierstimmiger Satz von 16 Takten, wird verändert in Var. 1. durch eine höchst sangbare, überaus zarte und liebliche Melodie in der Oberstimme und in Var. 2. durch eine beyden Händen gegebene recht capriciöse Brechung der thematischen Grundharmonieen in Sechzehntheilen, die zwey Mal gar erfreulich durch eine Art Kettengang unterbrochen werden. Var. 3. Allegro vivace $\frac{3}{4}$ Takt, kann man nicht genug loben. Während die Oberstimme aus dem Thema einzelne Achtel gleichsam heraussticht und damit oben zur Dominante $\frac{mi}{5}$ gelangt, rollt in entgegengesetzter Bewegung der Bass in Sechzentheilen hinab bis ins Contra H. Sogleich wenden sich beyde Stimmen; die Oberstimme eilt den Bass genau imitirend hinab, während dieser, wie vorhin die Oberstimme, in einzelnen durch Achtelpausen getrennten Achteln hinauf klettert. In der Wiederholung dieser Klausel — die eben erwähnte abwechselnde Umkehrung beyder Stimmen bleibt durch die ganze Var. Norm — fallen die Pausen weg und alle in die Harmonie passende Intervalle werden, der Reihe nach, auf- und abwärts berührt. Die zweyte Klausel ist der ersten in Führung beyder Stimmen so ähnlich als möglich und die ganze Variation von einer vortrefflichen Wirkung. Die erste Klausel der 4ten Var. $\frac{2}{4}$ Takt mit der Vorschrift: langsamer als das Thema vorzutragen, besteht aus einer schmeichelnden Figur im Zeitwerth von drey Achteln, die mehr oder weniger streng in allen Stimmen imitirt wird, während bald darüber, bald darunter eine kleine Melodie von sechs Achtel Geltung liegt. Die zweyte Klausel dieser Var. verfolgt diese Ideen nur da und dort; oft nur andeutungsweise und ohne Strenge. Um von Var. 5. Allo ma non troppo C Takt, einen nur einigermaassen ausreichenden Bericht zu erstatten, müsste man, da die ganze Var. hier doch nicht eingerückt werden kann, sehr weitläufig werden, denn sie ist wirklich voll von harmonischen und technischen Schönheiten. Sie beginnt gleich mit einem gewichtigen, von einem Contrasubject begleiteten, fugenähnlichen Thema, dem, schon vom nächsten Takte an, Nachahmungen, Umkehrungen, Verwechslungen aller Stimmen und Steigerungen zum Theil in ganz neuen Modulationswendungen, nach und mit einander folgen, bis zum Schluss. Gewiss, dieser kleine Satz mit seiner ernsten Physiognomie im sogenannten galanten Styl, enthält, in den engen Grenzen, die ihm gesteckt sind, so viele Beweise von des grossen Meisters Kunstgewandtheit, als manche seiner ausgeführten strengen Fugen kaum aufzuweisen haben. — Var. 6. $\frac{3}{4}$ Takt, beginnt mit dem einfachen Thema dieser Variationen, dem eine Art von Orgelpunct beygegeben ist, der bald oben, bald in den Mittelstimmen auf den Dominanten der im Verlauf berührten Harmonieen liegt. Diese, durch zwey Stimmen verstärkten Dominanten lassen anfänglich sich in Viertelnoten, dann in Achteln, dann in Triolen, Sextolen, in Zweyunddreyssigtheilen, als ausgeschriebene langsame Triller, und endlich in wirklichen Trillern hören, die das Thema in Achteltriolen einschliesst. Mit der zweyten Klausel tritt ein 8 Takte dauernder Triller auf Contra H als wirklicher Orgelpunct ein, über den in Zweyunddreyssigtheilen und mannigfaltigen Brechungen die hier brauchbaren Harmonieen des Themas mit möglichst treuer Beybehaltung des thematischen Gesanges geschlungen sind. Bey Wiederholung dieser Klausel verlegt der Componist den Dominantentriller in die Mittelstimme der rechten Hand, während dieselbe Hand oben darüber einzelne Achtel aus der Melodie des Thema hören lässt und die linke Hand durch 32 Theil Läufe den hier zum Grunde liegenden Kettengang vervollständigt. Nach einem kurzen Verweilen auf der dritten Umkehrung des kl. Sext. Accords von H in 32 Theil-Brechungen, zu dem sowohl in der Unterstimme die Tonica E, als jener Triller in der Mittelstimme der rechten Hand erklingt, schliesst das Thema der Variationen selbst, von allem Schmuck entkleidet, den ganzen Satz. Der Vortrag der letzten Var. ist für beyde Hände sehr ermüdend, und wir zweifeln, dass selbst Spieler, die diese Var. eben so leicht als zierlich auszuführen vermögen, einen verhältnissmässigen Genuss an ihr haben werden.

Die zweyte der oben genannten Sonaten (Op. 110.) ein in jeder Hinsicht ganz vortreffliches, durchaus höchst melodisches und an harmonischen Schönheiten reiches Werk, hat zum ersten Satz ein Moderato cantabile, molto espress. As dur $\frac{3}{4}$ Takt. Herr v. B. hat, gleich zu Anfang, den Vortrag dieses Satzes noch durch die Worte: con amabilità bezeichnet; und in der That, um diese auszudrücken, darf der Spieler hier nur recht treu dem Componisten folgen; denn Anmuth, Grazie, Liebenswürdigkeit blicken fast aus jedem Zuge dieses schönen Tongemäldes. — Da, wie wir oben

in der Einleitung zur Anzeige dieser drey Werke bemerkten, das eigentliche Schöne an einem Kunstwerke, der Geist, die Seele, die es beleben, nicht füglich analysirt werden können, wenigstens nicht wahrhaft belehrend und Andere überzeugend, so mag es an der obigen Andeutung genügen, die den Charakter des Stücks doch, wie wir meynen, hinreichend bestimmt. Nur das Wenige, das beym jedesmaligen Vortrage dieses Werkes unsern hohen Genuss an demselben störend berührte, soll hier nicht verschwiegen werden; wir meynen: den ungraziösen, fast möchten wir sagen, eckigen Rückgang (S. 6. Syst. 2. Takt 2.) von E dur durch den kleinem Septimen-Akkord auf Es nach As dur; so wie wir auch dem zweymal vierstimmig in Sechzehntheilen vorkommenden Akkordwechsel zwischen einer Dur-Tonart und dem kleinen Septimen-Akkord auf deren Sekunde (S. 3. Syst. 2. Takt 5; und S. 6. Syst. 3. Takt 3.) — wahrscheinlich wegen der dadurch bis zum dritten Takt unaufgelöst stehenbleibenden kleinen Septime — keinen Geschmack abgewinnen können, obwohl der Anmuth des Satzes selbst ein grosser Eintrag hierdurch eben nicht widerfährt. Sollte das Ganze nicht gewinnen, wenn, in beyden Stellen, an dem Platze des kleinen Septimen-Akkordes der verminderte Septimen-Akkord stände, was freylich weit gewöhnlicher wäre? Eine Abweichung vom Gewöhnlichen kann aber wohl bisweilen eine Verirrung vom Rechten und Schönen seyn.

Der zweyte Satz: Allegro molto, F moll, $\frac{2}{4}$ Takt mit seinem Gegensatze in Des dur, ist eine wahre köstliche kleine Perle in dem reichen Kranze Beethoven'scher Klavier-Compositionen, mithin der trefflichsten Werke für's Pianoforte überhaupt. Dieser Satz malt, der Reihe nach, in Tönen: Muthlosigkeit, Ermuthigung, Fortgerissenwerden wie durch eine höhere Gewalt, Schwanken vor dem Entschluss, abermalige völlige Entmuthigung, endlich, nach einem Schrey der Verzweiflung, gänzliches Zusammenstürzen. — Gefühle, über welche, nachdem sie kaum im Innern des Zuhörers erklangen, in einer ganz originellen, für uns noch nie dagewesenen melodischen Figur in der Oberstimme (zu der von der linken Hand, meist auf den schlechten Takttheilen, nur einzelne die Harmonie bestimmende Noten angegeben werden) gleichsam ein ganzes Fruchthorn voll lieblich schmeichelnder Neckerey ausgeschüttet wird. Die diesen Des-dur-Satz endende kleine Figur scheint dem vorherigen F moll-Satz endlich zuzurufen: es mag nun genug seyn mit meinem Scherz. — Sogleich tritt nun der Hauptsatz unverändert wieder ein, und mit ihm erklingen alle vorhin durch denselben erregten Gefühle aufs neue. Eine kurze nur aus den vollkommenen Cadenzakkorden der F moll-Tonart bestehende Coda scheint sogar die durch das Ganze des F moll-Satzes bewirkte Stimmung zu befestigen. Doch, in den letzten vier Takten, F dur, ritard., mit denen das schöne Ganze verhallt, blickt auf einmal die Sonne aus dem bisher so trüben Himmel fröhlich hervor und befriedigt das Herz

Der rasche und leichte Vortrag des Mittelsatzes in Des dur erfordert einen sehr guten Spieler.

Der dritte Hauptsatz dieser schönen Sonate, Adagio ma non troppo, anfänglich B moll, C Takt, bald nachher, an der E dur-Harmonie gleichsam nur vorbeystreifend, As moll, $\frac{12}{16}$ Takt, ist eine wahre dramatische das tiefste Mitgefühl aufregende Scene. Es kann keinen einfachern, schönern, seelenvollern Gesang geben, als diesen hier auf einem reichen Harmoniestrome wehmüthig-sanft dahin gleitenden. Dieser Gesang erstirbt, nach einer Dauer von zwey Seiten, in einem kurzen auf As cadenzmachenden unisono pp., und eine herrliche dreystimmige Fuge in As dur $\frac{6}{8}$ Takt, voller bewundernswürdiger Schönheiten der mannichfaltigsten Art, in welcher auch der vorherige treffliche dramatisch construirte Satz (diessmal in G moll) nach einem Einschnitt auf dem Es-Akkord wieder erscheint und zu der obigen Fuge mit umgewendetem Thema in der harten G-Tonart zurückführt, beschliesst würdig diese vortreffliche Sonate. — Wir müssen uns begnügen, nur auf einige besonders effektvolle Stellen aufmerksam zu machen. S. 17. zweyte und dritte System, wo das Fugenthema durch Oktaven verstärkt im Basse bis zum Contra-C hinabschreitet. Dann, die Augmentation auf dem zweyten System der 20sten Seite mit dem Thema in seiner ursprünglichen melodischen Fortschreitung und den kleinen neu hinzugetretenen höchst pikanten Verzierungen der Mittelstimmen, aus denen sich, Seite 21, eine neue, so zu sagen, auf kurze Zeit spasstreibende Idee entwickelt, bis endlich in schnellerem Zeitmasse und mit lebhafterer Bewegung des Einzelnen, alle Elemente der Fuge sich nochmals recht bemerkbar machen und, nach einer tüchtigen Dissonanzenwürze, das Ganze, mittelst eines die meisten hier brauchbaren Akkord-

griffe benutzenden höchst lebendigen Orgelpunktes, in der Grundtonart As dur schliesst.

Wir kommen nun zu der dritten der oben genannten Sonaten, die in doppelter Hinsicht ein höchst merkwürdiges Kunstwerk ist. Sie besteht nur aus zwey Sätzen: einem Allegro con brio ed appassionato, C moll, C-Takt, dem eine Einleitung von 16 Takten, Maestoso, in gleicher Ton- und Taktart vorhergeht, und einem sehr langsamen Satze aus C dur, der, die acht Wiederholungen, die er enthält, nicht einmal gerechnet, Dreyzehn gewöhnliche Querfolioseiten lang ist. — Der erste Satz ist gross und breit angelegt und wahrhaft imposant ausgeführt. Das Maestoso hebt im Bass auf dem verminderten Septimen-Akkorde von Fis, mit wenigen scharf accentuirten durch Oktaven verstärkten Noten an, und schreitet so, auf etwas Gewaltiges vorbereitend, bis zu einem Einschnitt auf der Dominante fort, mit welchem der Allegro-Satz beginnt. Der Hauptgedanke dieses Satzes besteht eigentlich nur aus drey Noten:

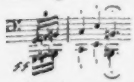

aber welch herrliches, reiches, wahrhaft grossartiges Kunstwerk hat der Meister aus diesem einfachen Materiale gebildet! Denn in der That, das wenige Uebrige, das er noch zur Verbindung des Innern seines Kunstgebäudes gebraucht, ist entweder, genau betrachtet, dieses Materiale selbst oder aus demselben ganz natürlich hervorgegangen. Ein reges Leben, ja, man möchte sagen, eine Art von Wildheit beseelt das Ganze, die jedoch einigemal von einem unvergleichlich melodiösen Gedanken, der auf der vierten Seite, letztes System Takt 2. zum ersten Male erklingt, unterbrochen wird, und da, so wie überall, wo er sich vernehmen lässt, zu dem gewaltigen leidenschaftlichen Treiben, das in diesem ganzen Satze kaum auf Augenblicke zur Ruhe kommt und alles rastlos mit sich fortreisst, den lieblichsten Gegensatz bildet.

Wir können, um die Grenzen dieser Anzeige nicht noch weiter zu überschreiten, nur einiges ganz vorzüglich Effektvolle hervorheben. Zuvörderst die treffliche Construction der das Einzelne verbindenden Kettengänge sammt deren kräftigen Umkehrungen. Dann vornehmlich in der zweyten Clausel die Stelle, wo der Hauptgedanke auf einmal augmentirt als Fugenthema auftritt und, während er selbst in seinem ursprünglichen Zeitmaasse drunter und drüber gebaut ist, dreymal imitirt wird. Endlich die ganz herrliche Stelle: S. 9. Syst. 2. Takt 1, in welcher jene melodiöse Phrase in dem Basse liegt und gerade da auf das innigste zum Herzen spricht. — Der bey weitem merkwürdigste Satz dieser Sonate ist der letzte: Arietta, Adagio molto, semplice cantabile bezeichnet, durchgängig C dur, anfänglich $\frac{6}{8}$ Takt, zunächst hierauf l'istesso tempo, $\frac{6}{16}$ Takt, dann $\frac{12}{32}$ Takt, endlich 9 Seiten lang bis zum Schluss, das erste Zeitmaass, $\frac{6}{8}$ Takt. — Wenn wir diesen Satz den merkwürdigsten in dieser Sonate nennen, so wollen wir ihn hierdurch keineswegs über jenen vorher angezeigten stellen. Im Gegentheil sind wir der Meynung, er stehe weit unter jenem. — Wir nennen ihn den merkwürdigsten, weil er an Auffallendem — keineswegs jedoch in Melodie, Modulation u. dgl. alles überbietet, was uns je in reiner Pianofortmusik hiervon vorgekommen ist. — Das meist vierstimmig geführte Thema an sich ist so einfach und ruhig fortschreitend, als ein Thema, das variirt oder, wie hier, paraphrasirt werden soll, nur gewünscht werden kann. Es hat aber dem Componisten gefallen — warum? können wir nicht errathen — sich zur Ausführung seines schönen Stoffs meistens nur solcher Kunstmittel zu bedienen, die wir seines hohen Genius nicht recht würdig finden. Er ähnelt in diesem Tongemälde einem Maler, der den Raum für ein Altarblatt einfarbig (monoton) mit dem Miniaturpinsel ausfüllt. — Der ganze, über eine Viertelstunde dauernde Satz wimmelt von Noten in den allerwunderlichsten, dem Taktgefühle oft ganz widerstrebenden Zeiteintheilungen; die Melodie ist seitenlang mit den sonderbarsten Triolen-Ornamenten umwickelt; beydes aber meist ohne die Hauptsache: Wirkung auf das Gemüth. —

Doch, die Phantasie des Hrn. v. B. ist eine Sonne, die selbst die dichtesten Dünste der niedern Atmosphäre zu durchbrechen vermag. Seite 19. leuchtet sie wieder in aller ihr eigenthümlichen Glorie und verbreitet Wärme und Leben. Von hier an bis hinaus — etwas kürzer wünschten wir den Excursus wohl — hat uns der Satz sehr viel Freude gemacht, besonders auch weil wir in diesem Auslauf eine neue Bürgschaft zu erhalten vermeynen: der grosse Meister werde in den „espaces imaginaires et — d'erreurs" nie lange verweilen,

sondern die Bewunderer seines herrlichen Kunstgartens, auf schnell wieder nach dem Schönen sich wendenden Wegen, durch wahrhaft Vortreffliches oft noch entzücken. — Wir wünschen dieses ihm und uns.

Der Stich aller drey hier angezeigten Sonaten, insbesondere der beyden letzten, ist deutlich und, bis auf einiges Wenige und Geringfügige, fehlerfrey. Auch das Papier ist fest und weiss.

Bevor wir diese Anzeige gänzlich schliessen, müssen wir noch bemerken, dass wir ungern bey diesen Sonaten die Angabe der Bewegung nach einem Taktmesser vermissen. So wenig dieses mechanische Hülfsmittel zureicht und zureichen kann, den Vortrag selbst zu lehren, so verhütet es, folgt man bey Ausführung eines Tonstückes seiner Angabe, doch sicherlich das gänzliche Vergreifen desselben. — Würde denn z. B., hätte Mozart dieses Hülfsmittel gekannt und benutzt — und benutzt hätte er es dann gewiss — die Ouverture zum *Don Juan* so abgerast werden, als man sie von manchem Orchester abrasen hört?! Wir wünschen daher recht sehr, dass alle guten Componisten, ins besondere die Heroen unter ihnen, es nicht verschmähen mögen, zur Bezeichnung des Vortrags ihrer Werke, neben der Vorschrift des Vortrags durch Worte, auch dieses mechanischen Beystandes sich zu bedienen. Der ausübende wahre Künstler wird durch die Fesseln des Taktmessers sich weder um Freyheit, noch Geist und Gefühl in seinem Vortrage bringen lassen. Den gewöhnlichen sogenannten Virtuosen belehren aber weder Worte noch Taktmesser über das Rechte. — Somit kann die Angabe des Zeitmaasses durch den Taktmesser wenigstens nie etwas verderben, wohl aber in vielen Fällen sehr nützlich werden.

Nachrichten.

Cassel, im März. Durch eine ernstliche Krankheit, von der Hr. Gerstäcker in den ersten Tagen des Octobers heimgesucht wurde, und durch den Abgang der Dem. Braun und Mad. Steinert, entstanden bey unserer Oper Lücken, welche uns die Hoffnungen auf manchen höhern Kunstgenuss zu entziehen schienen, da von einem anderweiten Ersatze nichts Bestimmtes bekannt war. Dass der General-Director, Hr. Feige, dafür sorgen würde, bezweifelte man indess nicht, und das Gastspiel von Mad. Krüger-Aschenbrenner, so wie das Etablissement von Winterconcerten entsprach dieser Erwartung. Wenn gleich von den Sängerinnen nur Dem. Roland, Nerl und Backofen blieben; so trat doch kein Stillstand in den Opernaufführungen ein.

Dem. Nerl, seit kurzem erst bey der Bühne, leistete als Amenaide im *Tancred* und Elvira im *Opferfeste* mehr, als man erwartete, und fand viel Beyfall. Möge sie die ihr günstigen Verhältnisse zur Vervollkommenung ihres achtbaren dramatischen Talents und ihrer schönen Stimme benutzen. Dem. Backofen wird gerne gesehen und berechtigt zu guten Hoffnungen.

Mad. Krüger-Aschenbrenner aus Darmstadt erfreute uns im November v. J. mit ihrem Besuche; sie gab fünf Gastrollen und sang in einem Concerte. Sie gehört zu den bessern deutschen Sängerinnen, wiewohl für manche Partieen ihres Fachs, z. B. Constanze in der *Entführung* u. a. ihre Stimme nicht Höhe genug haben möchte. Als Amenaide war sie trefflich in Gesang und Spiel. In letzterem übertrifft sie unstreitig die meisten ihrer Kunstgenossinnen. Am Schluss der Oper wurde sie hervorgerufen. — In ihrer zweyten Gastrolle, Agathe im *Freyschütz*, hat, nach dem allgemeinen Beyfall zu urtheilen, noch keine Sängerin so gefallen, als sie. (Dem. Schröder, welche vor etwa zwey Jahren diese Rolle hier gab, ist jedoch von den hiesigen Kunstfreunden noch nicht vergessen.) Ueberhaupt war die Vorstellung an diesem Tage sehr vollkommen. Hr. Gerstäcker trat zur grossen Freude des Publikums nach seiner Genesung wieder als Max auf. Alles Lob verdienten unsere liebenswürdige Roland (Aennchen), Hr. Berthold (Caspar) und Hr. Pistor (Cuno). — Sophie in *Sargines*, die dritte Gastrolle der Mad. K. wurde von ihr mit einer seltenen Ausdauer ausgeführt. In Spohr's *Jessonda*, ihrer vierten Gastrolle, trat sie als Heldin der Oper auf. Diese, von ihr noch nie gegebene schwere Partie gab sie mit vieler Sicherheit, gefiel darin jedoch weniger, als in ihren frühern Rollen. Ihre letzte und vorzüglichste Darstellung war Desdemona in *Othello*. Mit welchem Beyfall Mad. K. und diese Oper überhaupt aufgenommen wurde, lässt sich kaum beschreiben. Mad. K. wurde zweymal hervorgerufen: für uns etwas Neues. Sie ist nach Darmstadt zurückgegangen.

Hr. Belcke aus Berlin liess sich in einem Concert im Opernhause auf der Basposaune mit einem Concert von Neithardt hören. Hr. B. verdient als Virtuos auf diesem Instrumente alle Achtung, doch will man ihn unserm braven Posaunisten Hrn. Schmidt nicht gleichstellen. Die Composition wollte uns nicht ansprechen. Ein *Concertino* für das Tenorhorn, von Meyer componirt, welches Hr. Belcke vortrug, fand mehr Beyfall als jenes Posaunen-Concert.

In den drey ersten Abonnements-Concerten hörten, wir nächst den Ouverturen und Symphonieen, mehrere Sologesangstücke, von Mad. Krüger, Dem. Roland, Dem. Nerl und Hrn. Gerstäcker ausgeführt, dessen Stimme durch seine Krankheit auf keine Weise verloren hat, und einige mehrstimmige Gesänge. Von Instrumentalstücken hörten wir darin: ein von Canongia componirtes und von Hrn. de Groot vorgetragenes *Klarinett-Concert*, welches mehr auf Bravour als auf ausdrucksvollen Gesang berechnet ist. Man war befremdet, dass Hr. d. G., der uns oft durch die Zartheit seines Vortrags erfreut hat, dieses Concert gewählt hatte, wiewohl er alle Schwierigkeiten desselben glücklich überwand. *Potpourri* von Spohr, von ihm selbst vorgetragen. Es ist diess eine treffliche Zusammenstellung mehrerer Themen aus *Jessonda*. *Concertante* von Spohr, gespielt von den Hrn. Gerke und Ries, zwey hoffnungsvollen Künstlern; *Variationen* für zwey Hörner, componirt von Koch, mit vieler Virtuosität von Hrn. Scharfenberg und Schubank geblasen; *Violin-Concert* von Maurer, vorgetragen von dem trefflichen Violinspieler Hrn. Wiele. Das *Adagio* (G dur) gehörte wohl nicht zu diesem Concerte. *Concertino* für Flöte von Maurer, von Hrn. Blatscheck geblasen.

Göttingen, im März. Gegenwärtig habe ich doch den Zustand der Musik hier besser gefunden, als bey einem vorigen Aufenthalte vor ungefähr acht Jahren, wo für Tonkunst fast gar nichts geschah, und, wenn ein fremder Tonkünstler hier Concert geben wollte, er einen Theil des Orchesters von andern Orten musste kommen lassen. Der jetzige akademische Musikdirector, Dr. Heinroth, ist sehr thätig für Tonkunst durch Vorlesungen, durch seine Singakademie, die aus ungefähr 60 Männerstimmen besteht, durch den Gesangverein, an welchem ausser diesen Herren auch Damen Antheil nehmen, und auch durch die im Winter gegebenen acht akademischen Concerte, wo, wenn gleich nicht alles gut ausfiel (welches bey einem seit noch nicht langer Zeit gewissermaassen geschaffenen und grossentheils aus Dilettanten, die nur auf wenige Zeit Antheil nehmen können, bestehenden Orchester auch nicht zu verlangen ist) doch so manche Symphonien und andere Sachen gut ausgeführt wurden. Der hiesige Stadtmusikus Jakobi und manche von seinen Gehülfen zeigen auch Geschicklichkeit und Eifer. Es wäre zu wünschen, dass noch mehrere der Professoren und Studirenden an den Concerten Antheil nähmen, als wirklich geschieht; es würde alsdann, wenn die Sache noch mehr unterstützt würde, manches noch mehr vervollkommnet werden können. So aber scheint es fast, als ob bey Manchen der Eifer für die Wissenschaft (der übrigens, eben so, wie das sehr anständige Betragen der Studirenden, deren über 1500 jetzt hier sind, alles Lob verdient), der Liebe für die Kunst etwas Eintrag thäte. Ich dächte, man solle das eine thun und das andere nicht lassen. Vor einigen Wochen gab der Kapellmeister Spohr aus Cassel hier Concert vor einem sehr zahlreichen Publikum, das ihm alle Gerechtigkeit wiederfahren liess; mir ist sein Vortrag, wenn ich ihn zu verschiedenen Zeiten gehört habe, und auch diesesmal, immer in gleichem Grade neu und interessant vorgekommen. Ein paar Wochen darauf liess sich der Würtembergische Kammermusikus Kraft (dessen Vater auch ein sehr ausgezeichneter und geachteter Tonkünstler in Wien war) nebst seinem Sohne auf dem Violoncell, und Rudersdorf, Kapellmeister eines Russischen Fürsten in Moskau, auf der Violine mit vielem Beyfall hören. Es machte mir auch Vergnügen, letztern in einer Privatgesellschaft auf der Guitarre spielen und einen angenehmen Tenor singen zu hören; er hat sich im Guitarrespielen nach der in Leipzig erschienenen Anleitung von Molino gebildet, dessen Vortrag auf diesem Instrumente, so wie auch sein freundlicher Umgang während meines Aufenthaltes in Genua, mir immer in gutem Andenken bleiben wird. Den hiesigen braven Pianofortespieler Kulenkamp habe ich nicht gehört, weil er jetzt auf Reisen nach Bremen, Hamburg u. s. w. begriffen ist. In den Zeitungen hat man ihn sehr gerühmt.

Nürnberg, im März. Der ernsten Musik gebührt mit Recht der erste Rang und in dieser Gattung hörten wir hier: Händel's *Samson* am Osterfeste, Stadler's *Befreyung von Jerusalem* am Reformationsfeste und Händel's *Messias* am Weihnachtsfeste. Für die würdige Ausführung dieser Meisterwerke war möglichst gesorgt: besonders ward die Ausbildung und Verbesserung des Chors anerkannt. Ein zahlreiches Auditorium bezeugte jedesmal den fortlebenden Sinn für klassische Musik. — In der katholischen Kirche wurde Mozart's *Requiem* zweymal gut gegeben, das erstemal zum Andenken des Papsts Pius VII, das anderemal bey den Exequien für den verstorbenen Fürsten Eugen von Eichstädt (im März d. J.). Ein beengter Raum gestattete dort nur mässige Besetzung des Chors; demungeachtet war die Wirkung ergreifend. — Bedeutende Kirchenmusiken in den protestantischen Kirchen fanden nicht Statt; die Musiken an Kirchweihfesten boten nichts Ausgezeichnetes, und an den vier Königlichen Festen muss auf Kürze gesehen werden, weshalb immer nur ein Chor gegeben wird. Nur am Jubelfeste des 16. Febr. gelang es, mehr zu geben und es wurde unter Leitung des Stadt-Musik-Directors Blumröder der kräftige erste Jubel-Chor aus Händel's *Samson*, ein die Feyer des Festes bezeichnendes Recitativ und ein Theil des herrlichen Naumannschen *Psalmes:* Lobe den Herrn etc. gelungen ausgeführt. — *Die städtische Gesangschule* hat in einer öffentlichen Prüfung dargelegt, dass sie ihren Zweck erfülle, und der ununterbrochene Gesang-Unterricht in allen höhern und niedern Schul-Anstalten muss in einigen Jahren sichtbare gute Folgen bringen, besonders wenn endlich die Cantoreyen neu eingerichtet werden.

Ein *Cäcilien Gesang-Verein*, gestiftet von dem nach Wien abgegangenen Musik-Director Hrn. Georg und fortgesetzt von einem geschätzten, kunstgebildeten Dilettanten, Hrn. F. W. Cramer, berechtigt zu guten Erwartungen, da derselbe ganz nach dem Muster ähnlicher Vereine in Frankfurt etc. gebildet ist; nur ist demselben grössere Theilnahme zu wünschen.

Die *Abonnements-Concerte* der Stadt-Musiker wurden im verflossenen Winter nicht wiederholt, da letztere wahrscheinlich eine Collision mit der Gesellschaft des Museums scheuten, welche musikalische Abendunterhaltungen veranstaltete. Wirklich befriedigten auch die beyden ersten durch sorgfältige Wahl und gute Ausführung; allein schon die dritte, am 27. Januar d. J., veranlasste Unzufriedenheiten, und es scheint, dass Persönlichkeiten dem fernern guten Fortgang derselben hinderlich sind. Diess ist um so mehr zu bedauern, da — unter discreter Leitung — etwas sehr Gutes daraus hätte hervorgehen können. Denn, abgesehen davon, dass ein Publikum der ersten Stände von vier bis fünfhundert Personen um geringe Kosten bey guter Auswahl und Wechsel des Neuen und klassischen Alten, für Musik gewonnen werden konnte, würde die Gesellschaft — wie es mit den beyden Künstlern Molique und Böhm der Fall war, welche die zweyte Abendunterhaltung durch Vorträge auszeichneten — auch andere Virtuosen veranlasst haben, hier gegen ein anständiges Honorar aufzutreten, und den Stadt-Musikern Gelegenheit zu fortdauernder Uebung und Aufmunterung gegeben haben.

Von fremden Virtuosen traten auf: im October und December Mad. Hesse, geb. Julich, welche sich in zwey Concerten durch die Geläufigkeit und Biegsamkeit ihrer Stimme und durch ihren Vortrag Beyfall erwarb; im November die jungen Gebrüder Ebner, deren vielversprechende Talente gerechte Anerkennung der Kunstfreunde fanden; im December die K. Bayer. Hofmusiker, Hr. Molique und Hr. Böhm, welche in einem eigenen Concerte und im Museum durch ihren trefflichen Vortrag ihren Zuhörern einen hohen Genuss gewährten; im Januar d. J. der K. Sächs. Hofsänger, Hr. Siebert von Dresden, mit seiner Tochter.

Diesen Gesang-Gästen verdanken wir auch einige genussreiche Abende im Theater, wo sie im *Johann von Paris*, in *der Entführung aus dem Serail* und im *Tancred* auftraten. Die neue Direction des Theaters schien mit Ernst dahin zu streben, die Oper und überhaupt unsere Bühne wieder in jenen bessern Zustand zu setzen, in welchem sie sich vor zwanzig Jahren unter Auernheimers Leitung befand. In wenigen Monaten kann diess freylich nicht gelingen. — Erfreulich war (im Nov.) die Erscheinung der Oper: *Die Bürgschaft*, nach Schillers Ballade, mit Musik von Hrn. Musik-Director Blumröder in Nürnberg, welche zweymal mit Beyfall dargestellt wurde.

Kurze Anzeigen.

XII deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. — — von Wilhelm Häser, Königl. Würtemberg. Hofsänger. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Wie die Schauspiele, von Schauspielern verfasst, meist das Gute haben, dass sie sich, gespielt, „gut machen" — nach dem jetzt gewöhnlichen Ausdruck: so haben die Gesänge, von Sängern verfasst, meist das Gute, dass sie sich, gesungen, gleichfalls „gut machen". Ganz natürlich; wie wir das gar nicht erst zu erklären und zu erweisen brauchen. Auch diese Lieder des geschätzten, sehr geübten Sängers machen sich gut. Das Hauptinteresse liegt immer in der Singstimme: doch ist die Begleitung nicht vernachlässigt. Das allgemeinere Resultat, das die Gedichte für die Empfindung geben, ist angemessen in der Musik ausgedrückt. Der Gesang ist wirklicher Gesang — Cantilena — liegt auch überall gut in der Kehle und fällt daher, auch wo er schon weiter ausgreift, dem Sänger nicht schwer, auszuführen. Die Gedichtchen sind, nur mit einigen Ausnahmen, von einem uns Unbekannten, von Hrn. Grüneisen, der sich Uhland zum Muster genommen zu haben scheint, ohne ihn jedoch zu erreichen. Das letzte Gedicht, von Steudel, hätte gar nicht componirt werden sollen; denn, obgleich die Schlusswendung gut und auch poetisch ist, so ist doch das Vorhergehende blosses Raisonnement und auch als solches ganz prosaisch ausgesprochen; was sich, gesungen, nur um so wunderlicher ausnimmt, je mehr Mühe sich Hr. H. gegeben hat, hier eine wirklich bedeutende Musik dazu zu liefern. No. 10 und 11, die letzte für den Bass, haben Rec. vorzüglich gefallen. Schade, dass in jener dem Hrn. H., was sonst eben nicht geschieht, ein rhythmischer und metrischer Fehler entschlüpft ist: er lässt ganz bestimmt und wiederholt, „Liebkosen" singen. — Die Lieder werden Liebhabern, und wahrscheinlich noch mehr Liebhaberinnen, zur Uebung und Unterhaltung willkommen seyn.

Faust, romantische Oper in zwey Aufzügen, von Louis Spohr, eingerichtet für Pianoforte und Violin von Alex. Brand. Mainz, bey Schott. (Pr. 17 Fr. 50 Cs.)

Wenn Spohr's *Faust* auf unsern meisten Theatern nicht gegeben wird, oder, wo er gegeben worden ist, nicht eben besonderes Glück gemacht hat, so liegt das Erste wohl zunächst daran, dass das Sujet schon als Schauspiel Besitz genommen hat und dass die Oper in manchen Scenen und Situationen zu nahe mit dem *Don Juan* collidirt: das Zweyte aber zunächst daran, dass sie der ausgeführten, kunstvollen und schwierigen, wenn auch trefflichen Musik zu viel hat. Das alles bezieht sich nun gar nicht auf sie, beym Gebrauch auf dem Zimmer; wo sie denn auch, bey fast Allen, die etwas vermögen, in dem sehr guten Klavierauszuge, ein Lieblingswerk geworden ist, und wo sie nun auch in dieser Umformung, für Violine und Pianoforte, (mithin ohne Gesang,) Vielen Vergnügen machen kann. Hr. Br. hat mit Kenntniss der Sache und der Instrumente arrangirt. Das Aeussere der Ausgabe ist gut; selbst die Teufelchen auf dem elegant gestochenen Titel nehmen sich nicht übel aus.

Sonate pour la Harpe à pédales ou le Pianoforte avec Flûte ou Violon obligé par J. Amon. Op. 95. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Im Zuschnitt und auch in der Manier den kleinern der vormals so bekannten und beliebten Sonaten Pleyl's ähnlich; mithin für das Pianoforte jetzt wohl zu gleichgültig, für die Harfe aber, im Verhältniss zu dem, was man auf ihr gewöhnlich zu hören bekömmt, zu empfehlen. Alles ist leicht auszuführen und den Instrumenten angemessen gesetzt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

gabe keinen kürzeren und sicheren Weg zur Barbarey, als diesen. Dank also, nochmals herzlicher Dank, den Mannern, die im Anfange des vorigen Jahrhunderts ihren Scharfsinn anwandten, um den schwersten Theil der reinen Tonkunst seiner Vollendung nahe zu bringen! — — Und nun — welche Freude für einen patriotischen Bewohner unsers Vaterlandes, zu wissen, dafs der grofste, tiefsinnigste Harmonist aller bisherigen Zeiten, der alles, was Italien, Frankreich und England für die *reine* Musik gethan hatte, übertraf, der seine musikalische Mitwelt, die doch an gelehrte Werke gewöhnt war, in Erstaunen setzte und der Nachwelt noch unübertreffliche Muster lieferte, welche wie Mysterien (leider sind sie es für viele Komponisten jetzt wirklich) angesehen wurden, denen man sich nicht ohne geheimen Schauer, selbst bey nicht gemeinen Vorkenntnissen nahen dürfe, dafs dieser Mann, sag ich, ein Deutscher war! — Hoch und hehr strahlt der Name Johann Sebastian Bachs vor allen deutschen Tonkünstlern in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Er umfafste mit Newtons Geist alles, was man bisher über Harmonie gedacht und als Beyspiel aufgestellt hatte, durchwühlte ihre Tiefen so ganz und so glücklich, dafs er mit Recht als der Gesetzgeber in der ächten Harmonik, die bis auf den heutigen Tag gilt, anzusehen ist. Noch ist er von keinem Komponisten in der Welt in dem Fache, worinn er glänzte, im gebundenen Style, übertroffen, und alles, was man hie und da in den neuesten Zeiten zu seiner Verkleinerung hat sagen und thun wollen, findet wenig oder gar keinen Eingang, so leicht es sonst auch ist, einen grofsen Mann herabzusetzen, indem man den Geschmack seines Zeitalters ihm zur Last legt. Schon in seinen früheren Jahren studirte er die Werke berühmter Männer z. B. eines Frohberger, Pachelbel u. a., aber am meisten gewann er durch eine glückliche Wendung seines Schicksals, indem er mit der damaligen französischen Musik und ihrer Energie bekannt wurde *). Dort hatte man besonders das Klavier nebst dem Hauptinstrumente, der Orgel, kultivirt, und vor allem waren es Couperin's Werke, welche uns in Bach Gelegenheit zu neuen Ansichten und Bearbeitungen der Harmonie gaben. Sein forschender Charakter und seine deutsche Beharrlichkeit benutzte die genialischen Winke der Franzosen auf eine Art, die ihn über seine Zeitgenossen erhob und wodurch er gewissermafsen der Vollender des Gebäudes der Harmonie ward, dem die meisten nachmaligen guten Komponisten theils geständlich, theils heimlich soviel zu danken hatten. Sein Talent und sein Fleifs machten, dafs das, was andern wunderschwer vorkam, von ihm mit grofser Leichtigkeit ausgeführt ward. Zu diesem sichern Kennzeichen eines grofsen Künstlers gesellte sich noch ein andres. Er schrieb nicht um den Beyfall des grofsen Haufens, arbeitete nicht nach seiner Hand, sondern gewöhnte (oft Nachts hindurch) seine Hände zu seinen Kompositionen (— ein starker Kontrast gegen viele neuere Virtuosen, die nur nach ihrer Hand komponiren —) er verfolgte unablässig sein Kunstideal, legte den Grund zu einer ungezwungeneren Vereinigung des diatonischen und chromatischen Klanggeschlechts, nöthigte dadurch zu einer reineren Temperatur und erfand dabey eine (durch seinen grofsen Sohn C. P. E. genauer entwickelte) Fingersetzung, welche unstreitig die natürlichste ist, die es geben kann. Schon durch dies alles ward er der grofse Wohlthäter der musikalischen Welt; und nun noch seine Kompositionen, von denen Gerber so schön sagt: „dafs sie dem Bogen des Ulysses gleichen, woran wir unsre Kräfte üben sollen!“ — In der That sind sie für die Musik, das, was Homers Gesänge für das Epos waren. Aus der *Ilias* und *Odyssee* abstrahirte man die Regeln für die Epopee, und aus J. S. Bachs Fugen u. s. w. die der neueren Harmonie. Wohl uns, dafs diese Werke nicht verloren sind! Mag nun immerhin eine Zeit lang Anarchie mit ihren gewöhnlichen Folgen,

*) Ein Beleg zu der Bemerkung, dafs wir unsre Instrumentalmusik mehr den Franzosen, wie den Gesang mehr den Italienern zu verdanken haben.

d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ III.* 1824.

Eingesandt.

Trier. Es scheint unsefer an edlen Kräften so reichen Friedenszeit nach langen Kriegsstürmen vorbehalten gewesen zu seyn, Kunstsinn und Talente aus dem rauhen Boden der Schlachten hervorkeimen, das starke Schwert durch die stärker gewordene Leier hinweggenommen zu sehen.

Herr Regierungs-Kanzley-Inspektor Hermann, Ritter des eisernen Kreuzes, vorher Pr. Lieutenant im Königlich Preussischen achten Husaren Regimente, hat, seit die Waffen schweigen, die Saiten ertönen lassen. Genie und Fleiss haben ihn seitdem nicht nur zu einem ausgezeichneten Klavierspieler gemacht, sondern eine seltene Kunstliebe und ein rastloses Studium haben ihn auch auf die Stufe eines vorzüglichen Compositeurs für sein Instrument gehoben. Seine ersten Werke werden unverzüglich in München lithographirt bey J. C. Falkenberg zu Coblenz in Commission erscheinen, und das ganze musikalische Publikum wird dann über die Wahrheit dieser meiner Behauptung urtheilen können. Reiner Bau seiner Compositionen, ein schulgerechter Satz, geniale Digressionen und die Benutzung aller Mittel, welche einem tüchtigen Meister seines Instruments zu Gebote stehen, bezeichnen diese Tonstücke, die, zum Theil im grossen Style geschrieben, dem brillanten Spiel ganz vorzüglich günstig sind, und denen man die Liebe anhört, mit der sie geschrieben sind. Der Umstand, dass sich unter den hiesigen Musikliebhabern eine besondere Virtuosität im Cello zeigt, hat den Verfasser bewogen, diesem Instrumente als Begleitung des Pianoforte eine vorzügliche Aufmerksamkeit zu widmen, und es wird wohl eben so wenig ein Cellospieler als ein Klavierspieler die Werke des Herrn Hermann ohne Nutzen und Befriedigung zur Hand nehmen. Mann kann daher mit voller Ueberzeugung die Freunde der Kunst im voraus auf das Erscheinen der Werke aufmerksam machen, die ein wahrer Gewinn für diese so schöne Kunst sind und ausserdem auch manchen, welche sich auf diesen Instrumenten zu produciren wünschen, eine sehr geeignete willkommene Gabe seyn werden.

Anzeigen.

Im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig ist erschienen und in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben:

Jessonda, Grosse Oper, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Vollständiger Klavierauszug von Ferd. Spohr. (Pr. 6 Thlr. 12 Gr.)

Zum Lobe dieses trefflichen Werks, welches gewiss allen wahren Musikfreunden eine höchst angenehme Erscheinung seyn wird, ist in öffentlichen Blättern schon so viel und einstimmig gesagt worden, dass jede weitere Empfehlung desselben überflüssig seyn würde.

Bey Nic. Simrock, Musikverleger in Bonn, sind folgende neue Musikalien erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu finden:

Neukomm, S., Heldendenkmal für Preussen: oder 12 Märsche für kriegerische Instrumente, S. M. dem Könige Friedrich Wilhelm von Preussen gewidmet. In einzelnen Stimmen. 6 Hefte, deren jedes zwey Märsche enthält. Das Heft zu..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Fesca, F. E. Op. 28. Ouvert. de l'Opéra: Omar et Leila, à grand Orchestre. 8 Frs. od. 2 Thlr.

Reicha, J. Op. 5. Sinf. concert. pour 2 Cors avec Orchestre..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A. Op. 106. Sinf. concert. pour Clarinette et Basson, avec Orch. 8 Frs. od. 2 Thlr.

— Op. 107. Sinf. concert. pour Oboe et Flûte, avec Orchestre..... 8 Frs. od. 2 Thlr.

Kummer, C. Op. 2. 1r Concerto pour Flûte av. Orchestre..... 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr.

— Op. 7. 2me Concerto pour Flûte, avec Orchestre..... 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr.

Schneider, G. A. Op. 100. Concerto p. Flûte avec Orchestre. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

Tulou, 4me Concerto pour Flûte, avec Orchestre. 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr.

Kuhlau, Fr. Op. 51. 3 Quintuors pour Flûte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. No. 1. 2. 3. Jede No ..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Fesca, F. E. Op. 22. Quintuor p. Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle..... 8 Frs. od. 2 Thlr.

Boieldieu, A., Le petit Chaperon rouge (Rothkäppchen), arr. p. Flûte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Liv. 1. 2. à 10 Frs. od. 2 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, J., 2me Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle..... 4 Frs. od. 1 Thlr.

Reicha, A. Op. 98. 6 Quatuors pour les mêmes. Liv. 1. 2. Jedes Hcft. 9 Frs. od. 2 Thlr. 6 Gr.

Berbiguier, T. Op. 40. 3 gr. Trios p. 3 Flûtes. 3me Livre.... 10 Frs. 50 Cs. od. 2 Thlr. 15 Gr.

Mayer, J. W. Op. 1. 2 pièces p. les mêmes. 1 Frs. 50 Cs. od. 9 Gr.

Dressler, R. Op. 52. 3 grands Duos concert. p. 2 Flûtes..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Tulou, Op. 33. 3 Duos pour 2 Flûtes. 4 Frs. od. 1 Thlr.

— Op. 34. 3 Duos concertans pour 2 Flûtes. 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Bärmann, H. Op. 12. 3 Airs variés p. Clarinette avec Orchestre. No. 1. 2. 3. à 3 Frs. od. 18 Gr.

Boyneburgk, F. Baron de. Op. 10. Introduction et Variations pour la même, avec Orchestre ou Pianoforte..... 4 Frs. od. 1 Thlr

Eberwein, M. Op. 61. Concertino p. Clarinette avec Orchestre..... 6 Frs. od. 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A. Op. 101. Concerto pour Cor, avec Orchestre. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

— Op. 102. Concerto pour Oboe, avec Orch. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

— Op. 103. Concerto pour Clarinette, av. Orch. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

— Op. 104. Concerto pour Basson, avec Orch. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

— Op. 105. Concerto pour Cor de Bassette avec Orchestre. 7 Frs. 50 Cs. od. 1 Thlr. 21 Gr.

Kuch, Ch. Op. 11. grand Concerto pour Basson, avec Orchestre..... 10 Frs. od. 2 Thlr. 12 Gr.

Gamlich, F., Quatuor p. Basson av. Violon, Alto et Violoncelle. No. 1. 2. à 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Fesca, F. E. Op. 29. Potpourri pour Cor avec 2 Violons, Alto et Violoncelle. 4 Frs. od. 1 Thlr.

Tarrachmitt et Palau, Op. 3. 3o Duos pour 2 Cors..... 4 Fr. od. 1 Thlr.

Reicha, A. Op. 88. 6 Quintuors p. Flûte, Clarinette, Oboe, Cor et Basson. 6 Hefte. à 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Op. 91. 6 Quintuors p. les mêmes. 6 Hefte à 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

— Op. 99. 6 Quintuors p. les mêmes. 6 Hefte à 5 Frs. od. 1 Thlr. 6 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Kalkbrenner, F., Fantaisie av. Variations pour le Pianoforte. Op. 37..... 16 Gr.

Cramer, J. B., Air favori de l'Op. Orphée de Gluck, arr. en Rondeau pour le Pianoforte. 12 Gr.

Le Mière de Corvey, 6 petites Sonates de Pianof. d'une difficulté graduelle pour les jeunes Elèves avec accomp. de Violon ad libitum. Op. 44..... 22 Gr.

Jäger, C., grand Polonoise pour le Pianoforte. Op. 21..... 16 Gr.

Ries, F., Cavatine fav.: Di placer mi balza il cor, arr. en Rondeau pour le Pianoforte. Op. 98. Liv. 2..... 14 Gr.

Splittgerber, D. P. E. de, 6 Ecossoises brill. pour le Pianoforte. Op. 4..... 6 Gr.

Müller, C. F., neue Tänze für das Pianoforte. 11 Heft..... 8 Gr.

Gluck, Ouverture aus Iphigenie in Aulis, für das Pianoforte, mit hinzugefügtem Schluss von Mozart..... 10 Gr.

Ries, F., Air national varié pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 108. Liv. 2..... 12 Gr.

Kalkbrenner, Fr., Marche et Pas redouble à 4 mains..... 6 Gr.

Köhler, H., 3 nouv. Sonatines d'une Execution facile et agréable p. Pianoforte. Op. 144. No. 3..... 8 Gr.

Weber, C. M. de, 6 Walses pour le Pianoforte à 2 et à 4 mains..... 5 Gr.

Kuhlau, F., Rondo alla Polacca pour le Pianoforte, tiré de l'Oeuv. 46..... 6 Gr.

Potpourri nach beliebten Themas, aus der Oper Libussa von C. Kreutzer, eingerichtet für das Pianoforte..... 12 Gr.

— nach beliebten Themas aus der Oper Euryanthe von C. M. v. Weber, für das Pianoforte..... 10 Gr.

— nach beliebten Themas aus dem Barbier von Sevilla von J. Rossini, für das Pianoforte. 12 Gr.

— nach beliebten Themas a. d. Oper Othello, von J. Rossini, für das Pianoforte..... 12 Gr.

Berens, C., Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 14..... 20 Gr.

Clement, F., 3 Airs italiens très fav. chantés par Mad. Catalani, avec accomp. du Pianoforte. Liv. 1. 2..... à 8 Gr.

Weber, C. M. v. Jubel-Ouverture für Pianoforte, Flöte und Violine, eingerichtet von G. W. Crenz..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. **No. 15.** 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

VI. *Die Composition.*

Die Klage, dass in unserer Zeit die Originalität und Erfindung in der Kunst verloren gegangen, geht durch alle Künste. „Keine Talente mehr, weder in Italien noch in Frankreich," sagte mir vor einigen Jahren der mit seiner Tochter reisende Sänger Brizzi; und was er hier von der Musik verstanden wissen wollte, gilt in der That auch eben so sehr von der Poesie, der Malerey und Plastik, und es ist ja ausser Zweifel, dass die Klassiker aller europäischen Nationen einem Zeitalter angehören, das jetzt abgelaufen ist. Nur in der Poesie der Deutschen hat Göthe das Glück oder Unglück, einer neuen Generation gleichzeitig zu seyn, die unwillig darauf zu seyn scheint, dass die frühere Klassiker anerkannte.

Woher aber diese allgemein zugestandene Erscheinung? — Einzig daraus, dass die Zeit in jeder Hinsicht ihren Charakter änderte. Was in Kunst und Wissenschaft bisher durch den Instinkt (Genie oder Talent) geleistet worden, muss künftig durch den Geist (freye Erkenntniss) geleistet werden, denn das Gemüth mit seinem Instinkte hat seine Formen erschöpft. Man muss sich erinnern, dass der Inhalt sämmtlicher Künste nur die Darstellung des Lebens ist, wie es im Einzelnen, in den Familien- und Standesverhältnissen und zuletzt im Staate erscheint, und dass dieses Leben von den Völkern selbst in ihrem Mittelalter auf gemüthliche Weise gelebt wird; sind nun diese Formen, wie sie das Gemüth setzen konnte, alle entwickelt und durchgelebt, so musste das Leben entweder stille stehen, oder es muss sich unter neuem Charakter zeigen, welches eben dem Gemüthe und Instinkte gegenüber die freye Erkenntniss ist. Nun bleibt aber der Inhalt der alte, nämlich der einzelne Mensch, die Familienverhältnisse, die Stände, der Staat; aber alles gewinnt eine neue Ansicht, wenn es mit freyer Erkenntniss gefasst wird, und wenn Mozart mit seinem *Requiem* der Kirchenmusik ein grosses Muster gegeben, so ist jetzt davon die Rede, solche Verbindungen von Tönen, wie hier das Genie instinktmässig gefunden, aus der vollen Erkenntniss der Tonverhältnisse mit Freyheit hervorgehen zu lassen. Die Tonverbindungen, welche das Genie findet, sind in seiner Individualität und Stimmung gegründet und darum für die Kunst selbst ganz zufällig; die Kunst muss aber dahin kommen, ihre Fülle von Tonverbindungen zu übersehen und aus ihnen für jeden beliebigen Zweck das Angemessene zu wählen. Was Jahrhunderte vor uns in der Kunst und in den übrigen Formen des Lebens fühlend und instinktartig geleistet und eben so instinktartig auch in den Wissenschaften versucht haben, ist endlich in gegenwärtiger Zeit zu einem geistigen Resultate gediehen, welches in der Ueberzeugung besteht, dass alle Gegenstände menschlichen Wirkens nach ihren letzten Gründen erkennbar seyen, und nach der Erkenntniss dieser letzten Gründe bestimmt werden müssen. Diese Ueberzeugung, welche in dem ganzen gebildeten Europa allgemein ist, hat dem Instinkte seine Herrschaft genommen, so dass er nichts Geistiges mehr zu produciren vermag, und selbst Nationen, die in der eigentlichen Philosophie hinter uns Deutschen zurück sind, wie Italiener und Engländer, haben durch Alfieri und Byron, in welchen die alte Instinktpoesie mit Reflexion grell verfälscht ist, gezeigt, dass auch sie an der Grenze des Gemüthslebens stehen. Für uns Deutsche hat sich in Schiller bereits das Erwachen der Wissenschaft aus dem

Traume der Kunst ausgesprochen, und die Schlegel und Tieck haben mit härtester Anstrengung sich nicht mehr aus dem nüchternen Wachen der Reflexion in den trunkenen Traum der Begeisterung hineinzuarbeiten vermocht. Vergebens stimmten sie alte Weisen an, bey denen das Gemüth sonst behaglich geschlafen hatte, das Kind wollte durchaus nicht wieder einschlafen, und Jean Paul hätte nicht witzig und sentimental alles mit allem vergleichen können, hätte nicht das Zeitalter überhaupt die von der Wissenschaft zu rechtfertigende Ahndung gewonnen, dass alles mit allem verwandt sey. Der ehemals herrschende Instinkt, der sein Individualisiren von allem auch im Leben auf das Aeusserste trieb, z. B. in den Zünften, wo jeder Zunftgenosse sein Mühlrad oder seine Schneiderscheere sogar als Ohrgehänge trug, hätte das Jean-paulisiren durchaus nicht gelitten; wenn Jean Paul Beyfall finden sollte, so musste jener individualisirende und scheidende Geist sich bereits in einen universalisirenden und combinirenden umgewandelt haben, welches der Geist der Wissenschaft ist. In der Musik muss sich diess ebenfalls nachweisen lassen; aber mir mangelt die Kenntniss der neuern Musik. In der Literatur ist man Jean Paul's schon wieder müde geworden, nachdem Hofmann gezeigt hat, dass noch eine Sublimation dieser Manier möglich sey; und auch dieser Verwirrung wird man bald überdrüssig werden, indem das Zeitalter, wie mir scheint, mit tiefem Ernste strebt, sich des Innern jedes Stoffs wissenschaftlich zu bemächtigen, um nach Gefallen mit ihm ästhetisch zu spielen. Selbst unter dem Getöse der politischen Kämpfe hat der deutsche Geist nicht aufgehört, in der Wissenschaft den universellen Umfang des Materiellen und die solide Begründung durch Methode zu suchen.

Also muss auch die musikalische Composition in die Gewalt der Freyheit kommen, welche Freyheit, wenn sie die Herrschaft über die Töne errungen hat, nicht ermangeln wird, die Gesammtaufgabe der Musik vollständiger zu lösen, als es das seltene Genie mit seinen Launen zu thun vermochte. Diese Gesammtaufgabe kann aber keine andere seyn, als: die musikalische Seite des Menschenlebens musikalisch auszusprechen. Demnach wäre die Frage für uns: einmal, was zu dieser musikalischen Seite zu rechnen sey? zweytens, welcher Mittel die Musik sich bedienen könne, um diese musikalische Seite des Lebens auszusprechen?

Nach unserm Aufsatze No. II. ist die Gemüthsseite des Lebens das eigentliche Gebiet der Musik, und damit sind sämmtliche Gefühle nach ihren Arten (z. B. Zorn, Sehnsucht u. s. w.) und Graden bezeichnet, der ohne Gefühl vorübergehende Gedanke und der zur Erkenntniss führende Begriff also ausgeschlossen. Daraus entsteht ein von unsern Componisten nur zu oft vergessenes Gesetz, dass alles in der Poesie, was nur Reflexion ist, nicht componirt werden kann und soll, und daraus erklärt sich unter andern, warum z. B. Göthe's *Claudine von Villa Bella*, die doch ein Singspiel heisst, fast jeder Composition Trotz bietet. Man nehme nur den einzigen darin vorkommenden Vers:

Mit Mädels sich vertragen,
Mit Mannern 'rum geschlagen,
Und mehr Credit als Geld,
So kommt man durch die Welt!

Hier scheint der ganze Vers lyrisch und musikalisch, und ist es doch nicht. Er ist nur eine Reflexion aus einer wildlustigen Stimmung hervorgehend, welche Stimmung zwar im Allgemeinen musikalisch ausgedruckt (d. h. componirt) werden kann, aber der ganze Vers bietet für den allgemeinen musikalischen Ausdruck dieser Stimmung keine bestimmte Modification dar, ist also für den Musiker leer. Oder will sich etwa ein Tausendkünstler daran machen, die Begriffe: Weib, Mann, vertragen, schlagen, Credit, Geld, und: durch die Welt kommen, zu componiren? — Fast fürchten wir, es mehlet sich einer zu dieser Aufgabe. Eben so die Stanze:

Eine Blond' und eine Braune
Schlugen sich jetzt um mein Herz;
Eine mit immer schlimmer Laune,
Eine mit immer Lust und Scherz.

Hier kann der Componist auch nur völlig im Allgemeinen die Stimmung componiren, welche mit der im obigen Beyspiele völlig dieselbe ist, und die Worte des Textes enthalten nicht einmal eine besondere musikalisch individuelle Gradation dieser Stimmung, sondern bloss eine Anwendung derselben auf eine besondere Veranlassung. Bey Göthe geht die Reflexion oft noch weit mehr in den blossen Begriff über, z. B.:

Auf des Glückes leichter Wage
Steht die Zunge selten ein;

und hier ist für den Componisten auch nichts weiter zu thun, als die Stimmung des Ganzen

auszudrücken, und damit solche einzelne Reflexionen zu tragen, und er darf sich glücklich schätzen, wenn ihm der Dichter, wie es in dem letzten Beyspiele eben der Fall ist, mit dem Wechsel des Sylbenmaasses zu einiger Individualisirung der Stimmung verhilft. Wie schwer es sey, auch wo das Ganze Eine musikalische Stimmung hat, den Wechsel der blossen von dieser Stimmung getragenen Reflexionen musikalisch auszudrücken, wenn kein Wechsel des Sylbenmaasses den Musiker unterstützt, kann jeder empfinden, der Schillers Lied an die Freude zu componiren versucht. Man darf behaupten, dass es eben so unmöglich ist, für dieses Lied eine Composition der ersten Strophe zu finden, die sich allen folgenden Strophen gleich passend anschliesst, als für jede Strophe eine eigene passende Composition durchzuführen. Dieses Lied ist eine Reihe rhetorisch durchgeführter Reflexionsgegensätze, die nur durch eine das Ganze durchgreifende Hauptstimmung dem Musiker angehören, an sich aber nur für die Deklamation gemacht sind, nicht für den Gesang. *)

Das ganz eigenthümliche Gebiet der musikalischen Composition ist die Gemüthsstimmung (irgend einer Art), die sich in ihre Gradationen entfaltet, und aus diesen Gradationen wieder auf ihren einfachen concentrirten Ausdruck zurückkommt, mit jenem Entfalten und diesem Zurückkommen aber ein symmetrisches Spiel treibt. Hier ist es nun an sich völlig gleichgültig, ob der Componist solche Stimmung von einem Dichter borge und ist dem Spiele mit der Entfaltung dieser Stimmung ebenfalls sich an den Dichter anschliesse, z. B. an die Göthe'schen Lieder in Wilhelm Meister, die im hohen Grade musikalisch sind; oder ob der Componist eine solche Stimmung für den Ausdruck in Gesang und Instrumenten selbst erfinde und in ihrer Entfaltung seinen eigenen Weg gehe. Denn wenn auch der Dichter, weil ihm die Sprache gehört, in der Entfaltung seiner Stimmung leichter von der Reflexion als von dem Gemüthe geleitet wird, der Musiker dagegen leichter den Anklängen der Töne zu folgen gewohnt ist; so ist doch hier wie dort spielende Entfaltung einer Gemüthsstimmung das Wesentliche, und wir stellen den ganz allgemeinen Satz auf:

„dass für jede Musik sich ein Text müsse denken lassen"

denn, wenn sie auch in der Ausdehnung, welche der Componist seiner Ohrenlust oder den Instrumenten folgend ihr zu geben beliebt hat, keinen Text finden könnte, der sich an sie anschliessen möchte, so lässt sich doch solche Musik auf ein Thema zurückführen, welchem seiner Sangbarkeit wegen die Einheit einer Gemüthsstimmung zum Grunde liegen muss, welche Gemüthsstimmung denn auch auf Worte gebracht werden kann.

Haben wir von unsern Lesern die Einwilligung in obige Behauptung erhalten, so werden wir sogleich noch dreister und sagen: nur der könne sich rühmen, eine Musik ganz verstanden zu haben, der einen dazu passenden Text, wenn auch nicht aus dem Stegreife anzugeben, doch wenigstens anzudeuten weiss. Dass einer solchen Text aus dem Stegreife angebe, was uns selbst bey genialen Compositionen öfter gelungen ist, hängt von andern als musikalischen Fähigkeiten und Fertigkeiten ab; aber wer eine Musik ins Gemüth aufgefasst hat, muss wenigstens andeuten können, wie der ihrer passende Text beschaffen seyn müsste. Wir hätten es daher für ein blosses Bonmot, was der reflexionsreiche Weltgenosse, der Venetianer Jakob Casanova, im dritten Bande seiner kürzlich in deutschem Auszuge von Schütz erschienenen Memoiren Seite 384 sagt: „wer die Musik zu den Worten macht, gleicht einem Schneider, der einem Menschen ein Kleid verfertigt; dagegen wer zu einer schon fertigen Musik die Worte macht, einem Schneider gleicht, der zu einem schon gefertigten Kleide einen Menschen machen will, dem das Kleid gut sitzen soll."

Hier hat der Witz offenbar fehlgeschossen, denn es handelt sich dem Wesen nach blos von dem Ausdrucke einer Gemüthsstimmung und ihres Entfaltungsspiele durch Worte oder durch Musik. So weit die Stimmung wie aufgegriffen ist, stehen sich Musik und Text völlig gleich; wo sich aber

*) Nach diesen in das Einzelne der Lieder eingehenden Bemerkungen möge nur niemand glauben, dass ich von dem Componisten des Liedes Composition der einzelnen Worte verlange. Er hat allerdings die Hauptstimmung des ganzen Liedes in Musik auszusprechen, aber auch ihre Nüancirung im Detail zu verfolgen, und wenn der Dichter hier Reflexionen statt Empfindungen giebt, so muss jene der Componist als hiatus betrachten, und das musikalische Ganze wird dadurch zerrissen. — Mein nächst folgender Aufsatz über das Verhältniss der Musik zur Poesie wird diese gänzlich ins Licht setzen.

Anmerk. des Verf.

der musikalische Ausdruck in Ohrenlust oder Instrumental-Schwelgerey verliert, da hat der Text Schwierigkeit und kann sich allenfalls ganz zurückziehen müssen, sich auf die Stellen beschränkend, welche gediegenen Ausdruck enthalten; oder wo der Text sich von der Reflexion hat in das Gebiet der Erkenntniss verführen lassen, da hat die Musik ihre Schwierigkeit, und kann auch wohl, wie die oben angeführten Beyspiele zeigen, den speciellen Ausdruck der Gradation der Gefühle aufgeben und sich auf allgemeine Andeutung der Stimmung einschränken müssen. Geben die Leser uns auch jetzt noch ihren Beyfall, wie wir nicht zweifeln, da wir die Natur der Sache für uns und gegen uns nur die Einfälle eines Bonvivant haben, so werden wir wiederum dreister und schlagen den Lesern vor, zu ihrer geselligen Unterhaltung Versuche zu machen, für gegebene Stellen aus Instrumental-Musik Texte zu finden. Wenn sich auch diese Texte nicht sogleich metrisch oder in Reime gestalten sollten, was nach einiger Uebung erst kommt, so macht ihr Auffinden doch gewiss grosses und geistreiches Vergnügen, wenn mehrere sinnvolle Personen beyderley Geschlechts an dem Spiele Theil nehmen. Solche Uebung würde auch den Sinn für Musik in hohem Grade ausbilden.

So wie nun der Gedanke, je mehr er in Erkenntniss übergeht, desto weniger für den musikalischen Ausdruck gemacht ist, so ist auch das sinnliche Leben, je mehr es aus dem Gehörsinne in den Gesichtssinn übergeht, desto weniger für den musikalischen Ausdruck geeignet und z. B. die Jahrszeiten oder Tageszeiten, jemehr ihre Erscheinung in das Gesicht fällt, sind desto weniger musikalisch, wenn sie auch, wie die Schöpfung, unter dem Reichthum ihrer Erscheinungen einige musikalische Momente enthalten sollten. Wenn aber das sinnliche Leben, wie der Kriegsschritt, der Jagdlärm, das Gelage oder die Kirmess in Hdur unseres Poeten, sich selbst zunächst für das Ohr ausspricht, oder wenn der Gedanke sich selbst durch eine Reihe von Gradationen für das Gefühl durchfährt, so ist die musikalische Composition ganz an ihrer Stelle. Den bunten Inhalt der Buden auf einem Jahrmarkte kann kein Componist darstellen wollen, wohl aber das Gewühl des Volkslebens, was an einem Jahrmarkt sich manifestirt, und die Idee: es ist nur Ein Gott, kann kein Componist wiedergeben, wohl aber die andere: Herr aller Welt, wer ist dir gleich?

Dass ich an einem Beyspiele anschaulich mache, was ich unter musikalischem Spiele mit der Gradation einer Hauptempfindung verstehe, so will ich ein längst vergessenes Gedicht eines mir und dem Publikum gänzlich unbekannt gebliebenen Verfassers aus d... frühern Jahrgängen des im vorigen Jahrhunderte berühmten und für deutsche Literatur fruchtbaren Journals: deutsches Museum, hervorziehen. Die Scene des Liedes ist auf dem Gottesacker, und es lautet, wie folgt:

Gefilde des Todes,
Gefilde der Ruh!
Euch wanket voll Sehnsucht
Der Leidende zu;
Er steht am Gestade
Verkannt und allein;
In Wüsten des Lebens
Allein, allein.

Er kam zu den Menschen
So willig und gut;
Er trug in den Adern
So glühendes Blut.
Er sah nach Gefährten,
Nach Antwort sich um,
Doch alles war öde
Und alles war stumm.

Im Mondschein wird blinken
Sein blutiger Grab,
Doch war wo ein Auge,
Das Thränen ihm gab? —
Es rauschen vorgesound
Die Tritte beyhin,
Vorgesound, wen dorthet
Der Hügelbronn Grün.

Lass rauschen die Tritte,
Lass Menschen sich freun,
Bald hüllt auch den Dunkel
Des Todes sie ein.
Wohl rollen die Jahre,
Wohl schwindet ihr Lauf,
Einst trinkt deren Moder
Die Sonne mit auf.

Gefilde des Friedens,
Gefilde der Ruh!
Nur ihr wehrt Vollendung
Dem Leidenden zu!
Die Tränen der Todten
Sind kühle, sind leicht;
Wohl dem, der im Tode
Nicht Ferne mehr schleicht!

Dem Gedichte war eine Composition von Reichardt beygegeben in seiner bekannten herben, schwerfäl-

ligen und studirten Art, mit welcher er unter andern auch Göthe's *König in Thule* so unendlich misshandelte, dass es in den Xenien mit Recht heisst:

Dichter! bitte die Muse, vor ihm dein Lied zu bewahren;
Auch dein leichtestes sieht nieder der schwere Gesang.

Aber die in dem Liede so tief gefühlte, seelenschmelzende Wehmuth des Alleinstehens unter den Menschen, die sich zuweilen mit shakespearischem Sarkasmus ausspricht und am Ende nur mit der Vergänglichkeit des ganzen Menschengeschlechts tröstet, verdiente eine andere musikalische Behandlung und vielleicht wendet diese neue Abschrift des Liedes, die hier gegeben worden, dem trefflichen Liede eine andere der Tonkunst mächtige und dieser Stimmung verwandte Seele zu. Was aber hier ein Tonsetzer den Worten gemäss leisten soll, das hätte er auch ohne Worte für sich allein erfinden können, wenn auch eben nicht gerade in dieser Gedankenfolge.

Indess ich nun hier im Systeme fortfahren will, überfällt mich der neulich erwähnte Architekt, nimmt mir das Manuscript weg, durchblickt es geschwinde und ruft: bravo! bravo! allerdings kann man zu jeder guten Musik einen Text machen, und ich habe oft meine Freunde mit dieser Forderung geplagt. Aber noch mehr! An den gemalten Fensterscheiben und an dem Schnitzwerke alter Kirchthüren habe ich häufig gefunden, dass den dort abgebildeten Personen Zettel aus dem Munde gehen, auf welchen ein Spruch steht, an welchem man die Personagen erkennen kann. Nun sage ich, in jedem Gesichte steht ein solcher Zettel geschrieben, und es kommt nur darauf an, ihn in Worte zu fassen. Daher schlage ich mit Ihrer Erlaubniss den geistreichsten Gesellschaften ein physiognomisches Spiel vor, nämlich einen gereimten oder ungereimten Text zu ihren Gesichtern zu finden, und verlange, dass jeder unbedingt Spass verstehe, und keiner dem andern bey solchem Spiele etwas übel nehme. — Meine Leser sehen, dass der Architekt nur Allotria in unser System hineinbringen möchte, und dass wir ihn demnach gerade zu abweisen müssen. Haben wir doch oft schon Gelegenheit gehabt zu bemerken, dass wenn von physiognomischer Deutung die Rede war, einer ganzen Gesellschaft zu Muthe wurde wie Kindern, denen an Winterabenden Gespenstergeschichten erzählt werden.

Der Architekt lässt sich fortjagen, ruft aber noch nach: findet sich zu den Gesichtern ein Text, so findet sich zu dem Texte auch wohl Musik, und es entsteht die neue Aufgabe: Gesichter in Musik zu setzen. Ich sehe selbst aus, wie der Teufel und will mich gleich in G dur setzen lassen, meinetwegen mit Ausweichung in B dur. Aber ein Gesicht aus B moll soll mich heirathen!

Nun der wilde Geselle fort ist, können wir wieder frey athmen und athmen auch jetzt consequent fort von den Mitteln, welche dem Componisten zu Gebote stehen, nachdem wir eben uns ausgehaucht haben über das, was componirt werden soll oder nicht. Dass dem Componisten die Töne zu Gebote stehen, errathen unter fünf und zwanzig Lesern bereits fünf und siebenzig selbst, daher wir es nicht anführen sondern etwas ganz Neues sagen wollen, was man jedoch schon aus einer christlichen Predigt hätte abnehmen können, wenn das Kirchengehen Sitte wäre. Wir sagen nämlich, dass dem Componisten die Wiederholungen zu Gebot stehen, und dass auf diesen die ganze Musik ruhe. Da nämlich jedes Musikstück ein geordnetes Ganzes ist, in welchem Eine melodische Stimmung sich in correspondirenden Theilen entwickelt, die sich in der Zeit folgen, so müssen diese Theile, wenn sie sich wirklich correspondiren sollen, wie die zwey Seitenflügel eines Gebäudes sich wiederholen. Diese Wiederholung ist also durch das Gesetz der Symmetrie vorgeschrieben und darum in der ästhetischen Kunst allgemein, denn in der rechten Seite eines Gesichtes ist auch die linke wiederholt u. s. w.; aber in der Musik hat diese Wiederholung noch eine eigene Nothwendigkeit darin, dass hier alles in der Zeit vorübergeht, und um von der Aufmerksamkeit des Hörers festgehalten werden zu können, sich wiederholen muss. Daher besteht denn jedes musikalische Ganze aus Theilen, die sich entweder buchstäblich genau oder mit Modification wiederholen, und wer Phantasie hat, kann es hören, wie in jeder Melodie die einzelnen Partieen einander fragen und antworten. Eben diess ist der Fall in dem Versbau einer poetischen Stanze, wo der Reim die correspondirenden Theile bezeichnet, welche aber, wenn man die Worte hinwegdenkt, auch schon durch das auf stete Wiederholung derselben Folge von Längen und Kürzen gegründete Sylbenmaass bemerklich gemacht sind. Diese Wiederholung geht aus der Musik auch überhaupt in alles Gemüthliche über, und was in

der Wissenschaft als unnütze Tautologie müsste verworfen werden, kann in einer Erbauungsrede als Mittel, die Ideen aus Herz zu legen, gefallen. Wer den innern Bau eines Tonstücks durchschauen will, muss dasselbe auf seine ganz gleichlautenden oder modificirten Wiederholungen zurückführen, und die Organisation einer Erbauungsrede beruht auf den sich wiederholenden Versuchen, das Thema dem Gemüthe nahe zu bringen.

Dem Componisten stehen ferner zu Gebote die Tonarten und ihre Verzweigungen miteinander, d. h. die Ausweichung von einer in die andere. Wenn man sieht, wie manche Liedercomponisten die für das Lied passende Tonart verfehlen, so muss man sich überzeugen, dass es vielen Musikern an einem richtigen Sinne für die Eigenthümlichkeit jeder Tonart gebricht. Doch aber liegt in dem Ergreifen der richtigen Tonart das erste Schicksal einer musikalischen Composition, und wenn hier nicht gefehlt worden ist, so kann auch noch sehr viel für die Innigkeit und Eigenthümlichkeit des musikalischen Ausdrucks durch zu rechter Zeit angebrachtes Ausweichen in eine verwandte Tonart geschehen. Dabey verhält sich denn die für das ganze Stück gewählte herrschende Tonart zu den Ausweichungen, wie die Umrisse einer Zeichnung zu ihren Ausfüllungen, und die einförmig gehaltene Tonart müsste nothwendig ermüden. Ist es doch auch nicht möglich, sich in einer Tonart über den Akkord hinaus zu bewegen, ohne andere Tonarten zu berühren, und es kömmt nur darauf an, die Berührung einer anderen Tonart am gehörigen Orte passend herauszuheben.

Ferner stehen dem Componisten zu Gebote die sogenannten Manieren, welche er dem Vortrage des Spielers vorschreibt. Diese sind insgesammt zu vergleichen mit den Spitzen und Tressen an Damen- und Herren-Kleidern und den Franzen an Vorhängen; denn wie durch Spitzen, Tressen und Franzen einzelne Linien z. B. Knopflöcher oder Falten, eine eigene Ausbildung und Gestaltung erhalten sollen, so will man durch jene Manieren in der Musik der einzelnen Note ein eigenes kleines Gebiet von Modulation geben. Wir begreifen nun recht gut, wie bey einer vielfach entwickelten Musik auch manche einzelne bedeutende Note durch ihre Stellung gegen die andern Ansprüche erhalten kann, durch eigene kleine Modulation ausgezeichnet zu werden; wenn aber der Componist in solcher Auszeichnung einzelner Töne einen Werth für sein Stück sucht, den es durch Melodie und Harmonie nicht erreichen konnte, und deswegen mit jener Auszeichnung verschwenderisch umgeht, so macht er ein Kleid, dessen Farbe und Tuch von Tressen zugedeckt ist, und wofür es denn besser wäre, sogleich eines ganz von Drapp'or zu verfertigen. Solche Musik könnte courfähig werden.

Endlich müssen wir dem Componisten noch einräumen, sich für die Darstellung seiner Kunstwerke des Gesanges sowohl als der Instrumente einzeln oder in Verbindung bedienen zu dürfen, und nach dem, was wir über Gesang und Instrumente bereits in früherem Aufsatze gesagt, bemerken wir hier nur noch, dass, weil die Instrumente den ganz objektiven Theil der musikalischen Darstellung ausmachen, sie einerseits mit der innern Musik des Tonstückes im umgekehrten Verhältnisse stehen, so dass diese mit Instrumenten eigentlich überschüttet, ja verschüttet werden kann, andererseits aber die Instrumente unter sich und zu der Musik selbst eigene Verhältnisse haben, welche den Tonsetzer zu Nachgiebigkeiten verleiten können, zu denen er nicht gekommen wäre, wenn er nicht so zahlreiche Dienerschaft angenommen hätte. Uebrigens bestimmt sich auch die Annahme dieser Dienerschaft gar oft durch die äussere Bestimmung einer Musik, und wenn der Tonsetzer die Eigenthümlichkeit aller Instrumente durchschaut und seine eigene Musik mit tiefer Begeisterung festhält, so kann es ihm nicht fehlen, auch die Instrumente partieenweise und im Ganzen zu beherrschen und vortheilhaft zu benützen, wovon viele neuere Opern, z. B. *Tancred, der Freyschütz* etc. erfreuliche Beyspiele sind. Wer dann an der Stelle des Componisten als Concertmeister die Ausführung einer tief gedachten und wohlgesetzten reichen Musik dirigirt, mag sich billig dünken ein König zu seyn, der über frey gehorchende Bürger nach einem von allen anerkannten Gesetze den Scepter führt. So idealisirt findet sich der Concertmeister in *Hildegard von Hohenthal*, einem Romane des verstorbenen Heinse (3 Bände, Leipzig bey Voss), in welchem überhaupt von der Musik und ihren hohen Meistern immer mit warmer Begeisterung gesprochen wird, und der ganz der Musik gewidmet ist.

Nachrichten.

St. Petersburg. Das französische kaiserliche Theater — ich nenne es zuerst, weil es am meisten besucht wird, obgleich es in künstlerischer Hinsicht zuletzt genannt zu werden verdient — giebt nur Operetten und Vaudevilles: die grosse Oper liegt ausser seiner Sphäre. *Jeanne d'Arc* und *le Solitaire*, beyde Opern von Carafa, welche neuerlich gegeben wurden, misfielen gänzlich. Ausser Mr. Brice als Tenor-Bouffon, und Mad. Vanderberg als erste Liebhaberin (zu deren Rollen sie jedoch von der Natur nicht begünstigt ist) hat es keine eigentlichen Sänger. Im Liederspiel und der Poesie ergötzen vorzüglich die Komiker Mr. André Maiset und Bourdais ihr Publikum.

Das deutsche kaiserliche Theater besitzt einige talentvolle Mitglieder; das Ganze kränkelt jedoch. Woran das hier liegt, wo der Monarch Gagen und Pensionen sichert, wird man fragen: an einer kunstverständigen Direction, an Einheit; in allen Theilen fühlt man den Mangel eines geistigen Hebels. Jedes Individuum schwimmt auf seiner Insel und der Polichinell schwingt seine Pritsche mit einem lustigen Vivat! — Von Opern, welche hier gegeben wurden, sah ich zuletzt: *la Donna del Lago* von Rossini, welche zum Vortheil der talentvollen Sängerin Mad. Wilde gegeben wurde, aber wenig Glück machte, obgleich Rossini's Ruf durch dessen *Tancred* und *Barbier von Sevilla* befestigt war. Mad. Wilde sang ihre Partie des jungen Ritters Malcolm vorzüglich und musste ihre Arie im ersten Akte wiederholen. Hr. Zeibig (König Jacob) leistete als kunstgerechter Sänger mit seiner angenehmen Stimme vollkommen Genüge. Stellenweise sang Dem. Schlösser, eine Novize im Tempeldienste, als Helene, ihre Partie mit Beyfall. Sie gefällt hauptsächlich durch den schönen Ton ihrer Stimme. Hr. Ciliax (Roderich) sang seine Partie mit der ihm eigenen Fertigkeit. Der Bassist Hr. Schweitzer, ein Mann schon in Jahren mit einer nicht übeln Stimme, gab den Douglas. Die Chöre gingen schlecht; überhaupt fehlt es bey dem Choristen- und Comparsen-Wesen an gehöriger Anordnung. Das Orchester unter Hartmann's Leitung verdient alle Achtung.

In den hier oft wiederholten Opern: *Paul und Virginie* von Kreutzer, *Fanchon*, *Schweitzerfamilie*, *schöne Müllerin*, gefielen vorzüglich als Paul, Fanchon und Emmeline Mad. Zeibig; als Röschen Mad. Lindenstein: diese wackere Sängerin zeichnete sich vorzüglich als Florine aus; Mad. Wilde als Baronin: Hr. Ciliax als Eduard, Jakob, Felsenherz; Hr. Stein als Knoll; Hr. Schweitzer als Richard Boll; Hr. Gebhard als St. Val, Graf Wallstein; Hr. Lindenstein als Tapezier Martin; Hr. Angely, André. Letzterer ist nach Berlin engagirt. Endlich erschien auch der vielbesprochene *Freyschütz*; am 7. Januar 1824 wurde diese deutsche Oper im grossen Theater zum ersten Male gegeben, und seitdem ist sie in jeder Woche bey überfülltem Hause zweymal wiederholt worden.

Von den russischen kaiserlichen Operisten hörte ich: *das Rothkäppchen* von Boieldieu, worin Dem. Semenowa d. j. als Rothkäppchen durch ihr naives schönes Spiel alle Herzen gewann. Sie ist die Perle in diesem Zauberspiel, ihrer Stimme fehlt es zwar an Umfang, nicht aber an Ausdruck. Hr. Samoiloff, der Erste im Männerpersonale, gab den Grafen Rudolf mit der ihm eignen edlen Leichtigkeit und künstlerischen Fertigkeit und tadellos im Gesang wie im Spiel. Hrn. Klimovsky's sanftere und liebliche Stimme ist für einen grossen Raum und ein stark besetztes Orchester nicht stark genug und wird daher unrein, wenn er sie überbietet. Sein Aeusseres so wie sein Spiel (als Prinz) nahmen für ihn ein. Hr. Weltschkin ist bey dem russischen Publikum als Komiker sehr beliebt und verdient es zu seyn; er gab heute den alten Gekken sehr brav. Weniger lässt sich von dem Ersten Bass des Hrn. Efermoff sagen. Gesang und Spiel desselben (als Eremit) erhoben sich kaum zur Mittelmässigkeit. Er ist noch jung und so gelingt es vielleicht seinem künstlerischen Streben, dereinst noch Besseres zu leisten. Das Scenische geht in diesem Theater viel besser als im Deutschen und im Französischen.

Der Barbier von Sevilla, von Rossini befriedigte bey weitem das Publikum nicht so wie in der Deutschen Ausführung. Auch das Orchester steht dem des deutschen Theaters in mancher Hinsicht nach, besonders in gehöriger Beobachtung der Tempi und der Piano's und Forte's.

Dem russischen Theater ist der *Freyschütz* von der Censur verboten worden. Auf dem Deutschen Repertoire wird er sich wohl noch eine Zeitlang erhalten. Das Concert zum Besten des jungen Steibelt ist nicht ergiebig für ihn ausgefallen. Die darin gegebene Introduction von

Steibelt's neuer Oper: *Das Urtheil des Midas*, ein treffliches Musikstück, fand den lebhaftesten Beyfall, ungeachtet die Singpartieen kaum mittelmässig vorgetragen wurden, und der Chor zu schwach besetzt war. Den Beschluss des Concerts machte der allgemein beliebte Trauer-Chor aus dem dritten Akte von Steibelt's: *Romeo und Julie*.

Hr. und Mad. Boucher gaben in den Weinachts-Ferien ein Concert im philharmonischen Saale, welches jedoch nicht zahlreich besucht war. Grössere Theilnahme fand das Concert von Mad. Arnold, der Gattin des ausgezeichneten Klavierspielers. Mad. A. verdiente in vollem Maasse den Beyfall, den ihr ihre liebliche Stimme und ihr geschmackvoller Vortrag erwarben. Hr. Arnold spielte mit grösster Virtuosität ein neues Concert seiner Composition und lässt uns das allgemeine Bedauern zurück, ihn nicht mehr zu besitzen. Petersburg ist übrigens jetzt arm an ausgezeichneten Talenten, weil der Hof, die Sonne der Kunst, dieser nicht mehr lächelt. Es war in diesem Winter weder Concert noch Theater bey Hofe. Auch erscheint hier nicht, wie in andern Residenzen, der Monarch oder die Monarchin in öffentlichen Stadttheatern. Man sagt, das französische Theater werde eingehen und das Moskowsche italienische Theater dessen Stelle einnehmen. Hr. und Mad. Gebhard gedenken nach Deutschland zu reisen und Gastspiele zu geben. Bedeutende deutsche Künstler kamen in der letzten Zeit nicht hierher, weil sie, wie man sagt, hier nicht mehr auf Gewinn rechnen können.

Kurze Anzeigen.

Le Solitaire (Der Einsiedler), Opéra en trois Actes, comp. par M. Carafa. (Vollständiger Klavierauszug.) Mayence, chez Schott. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Carafa ist als einer der talentvollsten Componisten der neuesten italienischen Schule, d. h. der Rossini'schen, anerkannt. Einen blossen Nachahmer Rossini's nennt man ihn mit Unrecht. Er hat sein Eigenthümliches, und zwar in der Erfindung und in der Ausführung; ob er gleich im Geschmack und in der Manier sich Rossini zugesellt. Rec. kennet, ausser der hier angezeigten, nur noch Eine Oper von ihm: darf er nach diesen beyden über den Verf. im Allgemeinen sich ein Urtheil erlauben, so wird es folgendes seyn. C. besitzt weniger Reichthum und Keckheit der Phantasie, aber mehr Gefühl, mehr Maass, mehr Haltung, und zeigt weniger Aus- und Abschweifungen; auch macht er, zwar nicht wenige, doch nicht so ausgelassene Anforderungen an die Sänger. Die Gesangführung versteht er sehr gut: mit manchen Regeln der Harmonie nimmt er es aber so wenig genau, als R. Diesem nach mögen nun die Leser die Erwartungen bestimmen, die sie zu vorliegender Oper mitbringen dürfen; denn die im Einzelnen durchzugehen, dürfen wir uns, da nur vom Klavierauszuge die Rede ist, nicht erlauben. — Der Auszug ist mit Fleiss gemacht und dem italienischen Text ein deutscher beygesetzt.

VIII Rondeaux faciles pour le Pianoforte, comp. par F. Kuhlau. Oeuv. 41. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Das Rechtliche und Methodische in allen Compositionen des Hrn. K. ist keiner ihrer geringsten Vorzüge. In Stücken für Schüler, die, über die ersten Elemente hinaus, nun etwas Zusammenhängendes spielen wollen, woran auch der äussere und innere Sinn etwas hat, die aber, wie alle, geistig für Musik und für das Geistige in der Musik noch nicht gebildet sind — ist jenes Rechtliche und Methodische doppelt nöthig, weil sie sich sonst an Unrechtliches und Unmethodisches gewöhnen, ehe sie es erkennen; und Gewohnheiten, die man gleich früh angenommen hat, werden auch später, wenn die Erkenntniss hinzukömmt, schwer, und, eben als schwer, oftmals gar nicht abgelegt. Darum empfehlen wir diese kleinen Rondos den Schülern und den Lehrern für dieselben. Die Schüler werden aber auch Vergnügen daran finden, und besonders an denen, welchen der Verf. etwas Munteres und einigermaassen Schwunghaftes gegeben hat, wie No. 6 und 7, die in jeder Hinsicht sehr artig sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Verachtung der Solidität und der Mühsamkeit, auch in der Musik herrschen! früh oder spät führt der Ekel vor der losen Speise doch zu unsern verdienstvollen Männern zurück, und wenn denn etwa dieses Jahrhundert ein Genie hervorbrächte, welches das Studium der Werke unsers I. S. Bach entbehrlich machte, o so wollen wir uns im Voraus tief, sehr tief vor demselben beugen.

Sollte vielleicht manchem der Enthusiasmus zu grofs scheinen, womit ich von diesem Patriarchen der neueren Harmonie gesprochen habe, (denn ohne Enthusiasmus kann wohl kein Freund der Tonkunst, wenn er nicht den Vorwurf der Unwissenheit oder scheelsüchtiger Eitelkeit oder Paradoxiensucht tragen will, von einem solchen Manne reden) der bedenke: dafs damit keinesweges gesagt ward: I. S. Bach habe *alles* gethan, was für die Musik zu thun war. Seine Verdienste erstrecken sich eigentlich nur auf *reine* Musik, d. h. auf den Mechanismus der Tonkunst, besonders auf Harmonie und gebundenen Styl. Ist aber von angewandter Musik oder vom freyen Styl u. dgl. die Rede, so steht ihm nicht nur sein Zeitgenosse Händel wenigstens zur Seite, sondern seine Nachfolger, sein Sohn C. P. E. Bach, ein Graun, Hasse und späterhin ein J. Haydn, Mozart und andere, fanden eine Bahn, die er nicht betreten hatte. Was er *vielleicht* auch in dieser Hinsicht gethan hätte, wenn er, wie mehrere der genannten Männer (z. B. Graun, Hasse, Haydn) nicht blos Spieler und Kontrapunktist, sondern auch *Sanger* gewesen wäre, darüber läfst sich jetzt nicht urtheilen. Genug, dafs er sich um einen der wichtigsten Theile der Musik unsterbliche Verdienste erwarb.

Indessen, so grofs der Einfluss war, den I. S. Bach auf die Ausbildung der deutschen Tonkunst hatte, weil er seine aufserordentlichen Kräfte gerade auf etwas richtete, was dem deutschen Geiste und Sinn, der sich so gern (wenigstens damals) mit mühsamen Untersuchungen (Grübeleyen, wenn man will) befafst, am willkommensten seyn mufste: so trafen doch auch noch andre Umstände zusammen, die Musik in Deutschland in Flor zu bringen und auszubilden, ob sie gleich im *Ganzen* noch immer der italienischen und französischen weichen mufste. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts hatte Deutschland angefangen, sich von den schrecklichen Verwüstungen des 30jährigen Krieges zu erholen, so, dafs selbst Kaiser Leopolds Kriege mit Frankreich und den Türken das neue Leben nicht merklich zurückhielten, welches sich überall zu regen anfing. Er selbst war nebst andern deutschen Fürsten (von Sachsen, Bayern u. m. a.) ein Beschützer der Wissenschaften und Künste (sogar ein Virtuose seiner Zeit). In Wien, Dresden, Prag, Leipzig, München, wie in Hamburg, wo damals Apoll neben dem Merkur thronte, schätzte und beförderte man die Tonkunst sehr. Die grofse aufsere Religiosität erhob die Kirchenmusik in katholischen Kirchen und Klöstern, und in den protestantischen blieb sie (zum Theil aus Achtung für Luthern) in Ehren. Der Luxus jener Fürsten *) verschafte den italienischen Opern und Operetten Eingang. Die französischen Flüchtlinge brachten die vollkommenere Instrumentalmusik nach Deutschland, die mehr Lebhaftigkeit hatte, als der langsame Kirchenstyl bisher verstattete. Beydes ward der Melodie und dem Rhythmus für die Zukunft nützlich. Man hatte ferner die italienische Tabulatur ein-

*) Die schönen Künste gedeihen fast überall nur durch den Luxus der Grofsen und Reichen. So niederschlagend diese Bemerkung für den enthusiastischen Kunstfreund oft seyn mag, der so innig wünscht, dafs man die Kunst nicht als ein Triebrad der Eitelkeit, sondern um ihrer selbst willen lieben möchte, und der mit Recht die so häufige Lähmung ihrer Kraft in dieser Abhängigkeit findet: so sollte man doch auch auf der andern Seite mit Dank gerührtem Gefühl sich erinnern: dafs der überhandnehmende Geschmack an schönen Künsten das beste Mittel sey, der sonst so natürlichen Ungesittetheit der Gewaltigen und Reichen Einhalt zu thun. Wohl dem Lande, dessen Fürst und Adel sich mit den neun Schwestern wo nicht lieber, doch eben so gern unterhalten, wie sie der Diana und Bellona! — —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. Nº. 16. 1824.

Ideal und Wirklichkeit auch in Beziehung auf Tonkunst.

Der Gegensatz von Idee und Wirklichkeit, Theorie und Anwendung, der uns in der Wissenschaft beschäftigt, und mit dem sich viele Köpfe nicht recht zu stellen wissen, begegnet uns auch in der Kunst, wo wir Ideal und Leben oder Wirklichkeit einander gegenüberstellen. Und auch hier macht er sich durch die Uebelstände erst recht bemerkbar, dass Manche wirkliches Leben zum Stoff der Kunst machen, Andere aber poetische Ideen ins Leben einführen möchten — Naturalisten und Enthusiasten.

Kein wirklicher Zustand genügt der Idee, nirgend treffen wir es so, dass der wirkende Genius einer Idee das menschliche Verhältniss gestaltet zu haben und fortwährend zu durchdringen scheint. Der Kampf der Ideen verschiedener Gebiete, ihr Ringen mit gröbern menschlichen Regungen, die Unzulänglichkeit oder Uebermacht der Naturkräfte lässt es auch im günstigsten Falle nur zu einem Durchdämmern des geistigen Organismus kommen. Dieser in seiner Reinheit bleibt immer nur das stille Besitzthum heller Genien.

Der Weltgeist hat so Vieles und Vielerley zugleich ins Werk zu setzen, dass er, wie ein mit Geschäften Ueberladener, zu Nichts sich die gehörige Musse nehmen, nichts mit warmer Liebe isolirt treiben, an das Wenigste die letzte Hand anlegen kann. Darum muss sich auch eine Idee, jemehr sie von Ausbreitung und Folge ist, wenn sie in die Zeit eingeführt werden will, destomehr und oft bis zur Unkenntlichkeit umgestalten.

Das Leben eines rechten, vollständigen Menschen ist schon ein Inbegriff der wesentlichsten Ideen, und — möchte man denken — eine Mehrzahl solcher Naturen sollte Alles verwirklichen können, was der Geist Herrliches zu gestalten vermag, während auf unserer unebenen, wandelbaren Erde, unter dem Kampfe so vieler rohen Kräfte, im Drange der wildesten, verschlungensten Verwicklungen selten ein reines Verhältniss zu Stande kommt, oder lange besteht.

Und doch — alles Menschlich-Schöne und Hohe kommt irgend einmal in der Reihe der potenzirten Combinationen zum Vorschein, so gut als das Menschlich-Hässlichste und Niedrigste, und Beydes eben nur durch diese Mannichfaltigkeit der Naturformen, durch diese räumliche Ausweitung, durch diesen unendlichen Verlauf der Zeiten; und es haben am Ende alle Ideen ihr Leben eben aus dieser Weltgeschichte, und sind ihr geistiger Extrakt, so wie sie wieder zu ihr streben, ob sie gleich in derselben ihren Tod finden.

So bleiben diese Räume, diese Zeiten die Erreger der höchsten Forderungen, und die Weltgeschichte weiss immer in getäuschte Erwartungen neue Lebenshoffnungen einzuweben.

Ein ähnliches Verhältniss ist in der Kunst zwischen Ideal und Wirklichkeit. Das Ideal ist kein Zusammengestutztes, kein Conglomerat verschiedener Schönheitstheile, ob es wohl ohne Erfahrung nicht geschaffen werden kann, je desto reiner wird, je reicher die gehabten Anschauungen waren. Es ist der geistige Ertrag des Künstlerlebens, die innere Anschauung der Totalität, die Idee des Wirklichen. Sein Gegenstand kann nirgend angetroffen werden, weil er dahinaus liegt, wo alle Linien des zerstreuten Schönen in einen blass innerlich schauharen Punkt zusammenfallen.

Wir schätzen die antiken Ideale der Menschengestalt, aber nur der lebende Grieche konnte sie sich zur Anschauung so in den Vordergrund bringen und bilden; unser Element schöner Menschenformen ist zu dürftig und gehaltlos, um diesen Formengeist zu geben. Wer nicht die möglichmeisten Gestalten gesehen und seiner Liebe zur

schaffenden Natur, der Ahndung ihres Bildens durch Anschauung Nahrung gegeben hat, der gelangt nie zu dem genialen Griff einer solchen Totalität. Je weniger Formen ein Mensch gesehen, studirt hat und in sich trägt, desto gleichgültiger bleibt er beym Anschauen des Ideals, ja, hat sich ein solcher ohne Beruf zum Beurtheiler geschraubt, so geschieht ihm wohl, dass er, statt in der Lust des Geniessers einer langersehnten Totalität Genugthuung für so viele theilweise Anreizungen zu finden, sie befremdet anstarrt, und gern anders haben möchte. So befremdlich findet mancher Falsch-Kritiker die symbolischen, normalen Dichterbilder, weil er keine rechte Anschauung des Menschlichen in sich trägt.

Die Entstehung der Ideale kann übrigens so wenig als die der Ideen nachgewiesen werden, da sie, mehr thetischer als synthetischer Natur, dem Menschen unbewusst, wie alles Ausser- und Uebersinnliche kommen, als Offenbarungen, die, was ihm bey seinem sprung- und theilweisen Erfahren in der engen Grenze seines Lebens niemals sichtbar würde, ihm im Symbole mit einem Schlage vorführen.

Wenn wir uns nun die verschiedenen Ausstrahlungen der Kunst, die einzelnen Künste vergegenwärtigen, so bemerken wir, dass bey einigen der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit ganz ausschlägt, so dass das Hauptbemühen derselben auf das Verläugnen der Wirklichkeit und Darstellung des Ideals gerichtet ist — bey andern in minderm Grade, wo denn beyde Gebiete sich berühren, die Grenzen nicht strenge gezogen sind, — bey noch andern endlich dieser Gegensatz sich aufzuheben scheint, so dass man die Wahl hat, zu sagen, ihre Darstellung sey die eines Idealen oder Wirklichen.

Die bildende, nachbildende Kunst soll so wenig als möglich das wirkliche Leben nachahmen. Die Plastik schafft Götterbilder; selbst die Büsten und Standbilder lebender Menschen sind idealisirte Menschengestalten, schon durch ihren Massestab über die gewöhnliche Grenze gerückt, durch ihre Hüllen dem Kreise der Mitwelt enthoben. Die Malerey findet selten die Natur, die starre, die vegetative und die belebte so wenig, als die elementare, ganz kunstgerecht. Selbst die Landschaftmalerey nach der Wirklichkeit muss, um den Parallelismus der Formen zu vermeiden und die Massen der verschiedenen Gründe gegen einander abzuwägen, der Wahrheit Manches geben und nehmen. Die höhere Kunst dieser Art weiss durch Wahl der Formen Charakter in die Gegend zu bringen, und ihre Beleuchtung gleichsam zu einer einzigen Erleuchtung zu machen. Die Geschichtmalerey lässt durch gedankvolle Anordnung und den Zauber der Farbe das innere Leben der Gestalten durch die klare Hülle leuchten. Was in der Wirklichkeit in seinem äussern Seyn uns gleichgültig gelassen haben würde, das veredelt sie zu feststehenden unsterblichen Momenten. Die dramatische Kunst bringt normale Zustände, keine Scenen aus der Wirklichkeit zu Anschauung. Mimik und Deklamation sind erhöheter, geregelter als im Leben.

Die Tanzkunst bringt die natürliche Grazie und Behendigkeit menschlicher Bewegungen und die Mimik leidenschaftlicher, froher und trauriger Zustände auf Regeln, um uns durch das feine Spiel bewegter Formen, durch leises Anspielen auf Geschlechtsneigung zu entzücken.

Die Gartenkunst wäre wohl auch hieher zu rechnen, wenn nur nicht ihre Mittel meist zu beschränkt, und die gegebene Natur zu hartnäckig wäre, als dass sie sich ein ideales Gepräge aufdrücken liesse. Ihre Aufgabe bleibt aber, das zu geben, was die wirkliche Natur nirgend so in harmonischer Verbindung giebt.

Die Poesie gleicht vollends recht dem Traume, in welchem wir zuweilen Gestalten, Oertlichkeiten sehen und Zustände erleben, die uns ganz bekannt vorkommen und die wir doch jetzt zum Erstenmal träumen und im Wachen nirgends finden, nie gesehen, nie erlebt haben.

Jede dieser Künste hat Unterarten, die sich dazu hergeben, durch Nachahmung der wirklichen Natur uns zu vergnügen, und allerdings nimmt auch diese einen kunstähnlichen Schein an, sobald ein Interessantes aufgegriffen, in einen Rahmen gefasst und so dem Kreise der Wirklichkeit entrückt und durch die erhöhenden Mittel in den kleinern aber edlern Kunstkreis gehoben wird. Ist die Auswahl glücklich und die Darstellung gelungen, so wird auch ein solches Naturfleckchen sich Beyfall erwerben.

Wenn aber eine dieser Künste ein umfassendes Werk liefert, ein solches, in welchem sich eine ganze Lebens-Sphäre abspiegelt, dann muss sie nothwendig die Schranken des Wirklichen überschreiten, die Portrait-Aehnlichkeit meiden und ihre Gestalten zu Repräsentanten dieses oder jenes Reinmenschlichen, zu Symboken bestimmter Eigen-

thümlichkeiten machen; das nach Kunstgesetzen Dargestellte muss Allgemeingültigkeit haben und die Anschauung einer Totalität gewähren, und ebendarum muss es der Idee nach überall und immer, der Erscheinung nach aber nirgend und nie gefunden werden.

Nachdem wir diess für die nachbildenden Künste festzustellen versucht, welche zwar ihre wirklichen Vorbilder an Wahrheit und Fülle der Einzelnheiten, an organischer Tiefe nicht erreichen, dagegen durch den Gedanken, durch Wahl, Anordnung, Bedeutung, Totalität überbieten, so bleiben uns diejenigen Künste übrig, die kein Natürliches nachahmen, nachbilden, oder zerstreutes Schöne im Leben auf einen einfachen idealen Ausdruck bringen wollen.

Hier tritt zuerst mit imponirenden Massen die Baukunst auf. Was sie schafft, ist kein verschönertes Nachbild, es ist ein ursprüngliches, zweckmässiges Werk; seine Schönheit erregt nicht den Gedanken an eine Wirklichkeit, die unter ihm bleibt; und wenn manche Werke der Baukunst auch mehr Wohnungen für Götter als für sterbliche Menschen mit kleinlichen Anliegen und Bedürfnissen zu seyn scheinen, so wäre es doch gezwungen zu sagen, diese Prachtgebäude seyen idealisirte Privatwohnungen. Ein Palast sagt dem Menschen, wessen er sich würdig halten soll; er scheint ein gewichtiges Daseyn der Bewohner zu fordern, aber die Idee des Baumeisters ist in ihm verwirklicht. Er steht Jahrhunderte und ist ein geistig empfangenes, körperlich ausgeführtes Werk zugleich. Und so lässt sich denn kein Ideal eines Gebäudes denken, das nicht zu verwirklichen wäre, wenn man nicht etwa die Undinge von Palästen in den Feenmärchen für solche ausgeben wollte.

Ebenso ist die Musik — das weite Ausholen lässt uns jetzt desto kürzer seyn — eine Kunst, die man Wirklichkeit und Ideal zugleich nennen könnte. Ihr Nachahmen von Naturlauten, ihr Malen natürlicher Erscheinungen, von der Kritik ohnehin stark angefochten, kann man doch wohl nicht für Wirklichkeiten halten, die sie idealisirte. Oder wollen wir vielleicht annehmen, alle Musik sey nur die Veredlung von Nationalgesängen, diese seyen Leben und Wirklichkeit, zu welchen sich künstliche Musik als Ideal verhalte?

Aber Nationalgesang ist selbst schon Musik, ein eigenthümlich Schönes, ein Einziges in seiner Art, und in unmerklichen Graden geht die Kunst von der rohen Stufe zur kunstreichen Höhe über; auch werden von der künstlichen Musik nur solche Nationalmelodieen nachgeahmt und kunstreich weitergebildet, die von sangreichen, melodischen, also selbst Tonkunst liebenden und übenden Nationen herstammen.

So wäre nun die Musik jeder Nation ein Ganzes, ein Wirkliches und Ideal und Leben zugleich. Jedes gelungene Musikwerk ist in seiner Art vollkommen, es giebt kein Ideal einer Musik, z. B. einer Symphonie, eines Concerts, einer Oper, das noch nicht erreicht wäre, oder zu erreichen stünde, und eben so wenig führt die Musik ein Leben vor, zu dem sich das wirkliche nur als ein unvollkommenes, sich annäherndes verhielte, einen Zustand, der ewig gesucht aber nie gefunden würde. Die Musik giebt, wie der Glaube, selbst, was sie verheisst, sie befriedigt die Gefühle, die sie erregt. Diese Kunst weiss die Erdstoffe so zu reinigen, die Fertigkeiten so zu steigern, dass sie fähig werden, die geheimsten Empfindungen auszudrücken; sie erreicht eine Harmonie und Totalität, die keine andere Lebendigkeit, ja kaum eine andere Kunst erreicht, und insofern ist sie in gleichem Grade Ideal und Leben.

Es fragt sich also, ob diejenigen die Musik recht geniessen, die jedesmal derselben einen Text unterlegen, z. B. einen Moment aus dem Leben, eine Leidenschaft, einen Affekt, eine Naturerscheinung u. dgl., und die ausser ihrem Charakter noch eine besondere, bestimmte Bedeutung in ihr suchen; denn wenn die Musik auch im Einzelnen Anklänge an dergleichen Situationen enthält, und als Begleiterin eines wirklichen Textes fortwährend enthalten muss, so können wir sie im Ganzen und in ihrem höchsten Ausdruck doch nur für ein Gleichniss des Lebens nehmen, nicht aber für ein normales Bild, ein Vorbild derselben, zu welchem, als zu einem Vollendeten, einer Totalität, sich die wirklichen Dinge, die Naturlaute, die Töne der Lust und des Schmerzens etc. als zerstreute Glieder verhielten.

Wenn wir nun gefunden, dass der Gegensatz von Ideal und Wirklichkeit genau genommen nur bey denjenigen Künsten anspricht, die Leben nachbilden, um solche Nachbilder wieder als Vorbilder aufzustellen; die hiezu Getrenntes sammeln, Schönes auswählen, Unabgeschlossenes abschliessen, und so eine Totalität darstellen, die im Leben nie erscheint, nicht aber bey denjenigen Künsten, die das wirklich Gegebene selbst zu einem abgeschlossenen Ganzen heraufbilden, so bleibt uns noch übrig, des oft

erwähnten Gegensatzes in zweyfacher Nebenbeziehung zu gedenken, welche aber in der Hauptsache nicht gemeint seyn kann.

Nämlich: Jedes Kunstwerk kann wieder als eine Wirklichkeit betrachtet werden, welcher das vom Künstler während des Schaffens in sich getragene Ideal gegenübersteht. Hier könnte man denn sagen, die wirkliche Ausführung bleibe im Ganzen stets unter dem Ideal der schaffenden Einbildungskraft, aber sie übertreffe dieses häufig in dem lebendigen Getheil. Die Idee nämlich gebiert das Vollkommene, was kaum unter den günstigen Umständen, unter dem reichsten Zufluss aller Beihelfe zu Stande kommen könnte. Der Enthusiasmus des begeisterten Künstlers bewegt sich im leichtesten Element, und, den festesten Stoff als ein Flüssiges nehmend, glaubt er kühn, selbst Unvereinbares zur Harmonie bringen zu wollen. Die Ausführung aber, mit dem Starren ringend und die Schranken der eigenen Kraft erfahrend, bleibt hinter dem Vorbild zurück.

Aber was dem Genius während des Schaffens aus dem Reichthum seines innern Lebens zufliesst, das konnte die Idee nicht voraus enthalten. Insofern ist jedes Kunstwerk ein Ding, das seinem Meister nicht genügt, und doch grösser ist als er, weil es in seinen lebendigen Theilen dem Allleben angehört, von dem sein Geist nur ein Abglanz ist.

Die andere Beziehung ist die, dass viele Kunstwerke, z. B. die dramatischen und musikalischen, von dem Meister auf todte schriftliche Zeichen gebracht, durch praktische Kunstgenossen ins Leben eingeführt werden müssen, und es ist also auch diese Aus- oder Aufführung eine Wirklichkeit, die der Idee, dem Ideal des Kunstschöpfers mehr oder weniger entspricht.

Schliesslich dringen sich dem Gemüth einige fromme Wünsche auf: Möchte die Welt den Ideen der Weisen leichtern Eingang gestatten, möchte die Wirklichkeit den Vorbildern begabter Gemüther entsprechen, möchten den Künstlern selbst ihre innern Werke auch äusserlich gelingen, und den praktischen Meistern und Gesellen, sie uns in reiner Darstellung geniessen zu lassen.

F. L. B.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des März. Den 8ten gaben die königl. Kammermusiker, Hr. A. Pfaffe und Hr. C. Schönfeld Concert. Hr. Pfaffe trug auf der Klarinette eine *Introduction* und *Variationen* von Bärmann mit Kraft, Feuer und Seele, und Hr. Schönfeld auf der Flöte ein von ihm gesetztes *Concertino* sehr zart vor; beyde ein *Doppelconcert* von Schönfeld.

Den 17ten gab Hr. Philipp Sassaroli, erster Hof- und Kammersopransänger des Königs von Sachsen, unter Mitwirkung der königl. Kapelle und des Theaterchorpersonals ein *Concert spirituel* in der Garnisonkirche, unter der Direction des königl. Musikdirectors Hrn. Schneider, der das Mögliche that, um die nicht selten schwankenden Tempi bey der wahrscheinlich nur einzigen Probe und den hier unbekannten Compositionen aufrecht zu halten. Den ersten Theil eröffnete die Ouverture aus Gluck's *Iphigenie in Aulis*, die ganz im Kirchenstyl gehalten ist. Darauf sang Hr. Sassaroli mit dem Chor ein *Offertorium* von C. M. v. Weber und ein *Magnificat* von Morlacchi, so wie die Dem. Carl und Hoffmann und die Hrn. Weitzmann und Devrient mit dem Chor das Gebet aus Rossini's *Moses in Aegypten*. Die zweyte Abtheilung gab die *Introduction* zu Händel's *Messias*, *Agnus Dei* von Morlacchi, das vorzüglich gefiel und von Dem. Hoffmann und den Hrn. Sassaroli, Weitzmann und Devrient nebst dem Chor vortrefflich ausgeführt wurde; einen *Hymnus* von demselben componirt und vom Chor gesungen, und ein *Laudate*, von demselben componirt, und von den Dem. Willmann, Carl und Hoffmann, und den Hrn. Sassaroli, Weitzmann, Devrient, Busolt und dem Chor gesungen. Hr. Sassaroli zeigte sein Organ vorzüglich in den Mitteltönen und in der besonders bey g und a sehr angenehmen Höhe; meisterhaft gelang das Aushalten, Anschwellen und Sinken der Töne.

Den 25sten gaben die Brüder Carl und Anton Ebner, ersterer eilf, letzterer zwölf Jahr alt, Eleven und Violinisten der königl. Kapelle, unter der Direction ihres Lehrers, des königl. Concertmeisters Hrn. Möser, Concert. Anton spielte das *Concert* aus *E moll* von Rode, Carl ein *Adagio* und *Polonaise* von Kreutzer und Mayseder; beyde ein *Doppelconcert* von Spohr. Anton zeigte vorzügliche Sicherheit,

Fertigkeit und Reinheit; Carl viel Keckheit und freye Führung seines langen Bogenstrichs; beyde auch Gewandtheit in schweren Doppelgriffen.

Von fremden Sängern traten zwey auf. Dem. Cath. Braun, bisher kurfürstl. hessische Hofsängerin zu Cassel, gab den 21sten die Fanchon in Himmel's Operette dieses Namens und am 28sten die Agathe in Weber's *Freyschütz*. Ihr Gesang gefiel, obgleich das Jugendliche der Stimme längst abgestreift ist und ihr Spiel noch manches zu wünschen übrig liess. Von ihren Arien in *Fanchon* gefielen besonders: Wie mit des Pinsels kräft'gen Zügen etc., Dem Mann, der mich gefallen lehrte etc., Fort dass die Leyer klinge etc. Von den andern erfreute sich besonders Hr. Rüthling in der Rolle des Martin vielen Beyfalls; seine Arie: Die Welt ist nichts, als ein Orchester etc., ward wiederholt, aber mit einem andern, nicht weniger die Lachlust reizenden Texte. Hr. Hintze, vom Theater zu Bremen, gab den 25sten den Thomas in Solié's *Geheimniss*, und gefiel allen Freunden der niedern Komik.

Nach öffentlichen Nachrichten sind 1823 auf den königl. Theatern zu Berlin, Charlottenburg und Potsdam 461 Vorstellungen gegeben worden, unter denen 47 Trauerspiele, 98 Schauspiele mit Einschluss der Dramen und Melodramen, 258 Lustspiele, 33 Possen, 183 Opern und Singspiele, 29 Vaudevilles, 52 Ballets und 15 Divertissements, zusammen 715 Stücke. Neu waren 5 Opern und Singspiele, 4 Ballets und 1 Divertissement, von denen in den einzelnen Monatsberichten das Nähere mitgetheilt worden ist. Namentlich wurden gegeben: von Dallayrac 3, Beethoven 2, Blum 21, Boieldieu 14, Bouilly 4, Cherubini 1, Fischer 1, Fioravanti 5, Gluck 7, Grétry 7, Himmel 4, Nic. Isouard 2, Klein 3, Conr. Kreutzer 3, Lauer 2, Lichtenstein 2, Méhul 6, Wenz. Müller 1, Mozart 19, della Maria 2, Paesiello 9, Reichardt 1, Rossini 9, Sacchini 3, Salieri 3, Solié 3, Spontini 21, v. Weber 17, Weigel 2, Winter 7; also Französische 39, Italienische 53, Deutsche 92, Opern und Singspiele. Mehr als dreymal wurden wiederholt: *Die schöne Müllerin* 9, *Johann von Paris* 6, *Die Pagen des Herzogs von Vendôme* 6, Rossini's *Barbier von Sevilla* 6, *Cortez* 4, *Freyschütz* 17, *Fanchon* 4, *Olympia* 10, *Dorfsängerinnen* 5, *Nurmahal* 4, *Zauberflöte* 5, *Nachtwandlerin* 5, *Figaro* 5, *Don Juan* 4, *Je toller je besser* 4, *unterbrochene Opferfest* 4, *Richard* 7, *Calif von Bagdad* 4, *Heirath im zwölften Jahre* 15mal. Von den Vaudevillen wurden *Gänserich und Gänschen* 5, *Bär und Bassa* 7, *Schiffscapitain* 4, *Canonicus Schuster* 4, *Ständchen vor dem Potsdamer Thore* 7mal gegeben, bekanntlich alle von dem Theaterregisseur Blum. Das Ballet *Cephalus* erschien 6, *Die Eifersüchtigen auf dem Lande* 4, *Aline* 9, *Das Schweizermädchen* 10, *Das Carneval von Venedig* 5mal.

Der Instrumentmacher J. D. Buschmann hat vom 1sten März an auf zehn Jahre für die ganze Monarchie ein Patent auf das ausschliessliche Recht zur Anfertigung und Benutzung des von ihm erfundenen musikalischen Tasteninstruments *Terpodion* erhalten, dessen Ton bekanntlich durch eine eigenthümliche Form der hölzernen und in der Höhe durch zum Theil aus Metall bestehende Tonstücke mittelst Reibung hervorgebracht wird.

Paris. Uebersicht des Jahres 1823. Academie royale de musique. Auffallend ist die sehr verschiedene Weise, in welcher hier die beyden ersten lyrischen Theater besucht, angehört und beurtheilt werden. Nach der italienischen Oper strömen die Zuhörer drey Mal in der Woche das ganze Jahr hindurch in Menge, während die grosse französische Oper eben so vielmal ihre pompösen Vorstellungen auf einem, selten bis zur Hälfte angefüllten Saale giebt. In jener ist man nur auf Werke berühmter Componisten und auf einen guten Sänger oder Sängerin bedacht; in dieser muss der Decorationsmaler, der Balletmeister und, allenfalls, der Dichter das Beste thun. So wenig man dort auf diese Nebensachen achtet, so sehr bestimmen sie hier den ganzen Erfolg eines Stückes; und überträfe auch die Musik alles bisher gehörte, und wäre die Ausführung derselben die vollkommenste, so würde dennoch die Oper, bey Ermangelung jener anderen Eigenschaften, ihrem gewissen Untergange nicht entgehen.

Das Glück oder der Fall eines Stückes auf dieser Bühne beweisen demnach nichts für die Musik. Alle in diesem Jahre neu gegebenen Werke, als: *Sappho* von Reicha, *Virginie* von Berton, *Lasthénie* von Herold und *Vendôme en Espagne* von Herold und Auber, haben ohngefähr den gleichen Erfolg gehabt, jedes erlebte gegen fünfzehn beynahe aufeinanderfolgende Vorstellungen — ausgenommen das letzte, ein Gelegenheitsstück auf

des Herzogs von Angoulême Rückkehr aus Spanien, das nur ein Paar Vorstellungen erlebte — und dennoch steht deren musikalischer Werth himmelweit von einander ab. Wenn die Partituren dieser Opern erschienen und daraus ihr musikalischer Kunstwerth beurtheilt würde, so würde der Kenner in der Oper *Sappho* einen Reichthum an neuen Gedanken, an zweckmässigen, theils noch ganz ungekannten dramatischen Effekten entdecken, und er würde es wegen seines edlen Styls, der der Handlung so schön angepassten Farbe und der richtig empfundenen Schattirungen, wie auch wegen der jetzt so seltenen Reinheit der Schreibart ohnfehlbar den gelungensten Werken dieser Art beyzählen. In *Virginie* würde er den beliebten Componisten von *Montano et Stephanie*, *Le délire*, *Aline* etc. wohl an den aus diesen Werken entlehnten Stellen wieder erkennen; vielleicht aber nicht an dem ihm sonst eigenen Feuer, noch an dem Zusammenhange und der Verschmelzung des Ganzen, das ihm wohl in komischen Opern besser als in tragischen gelingen möchte. Wenn derselbe Beobachter aus *Lasthénie* und *Vendôme* alle von Rossini entlehnten Sätze nebst den lärmenden, der Handlung wenig angemessenen und oft falsch deklamirten Stellen ausstriche, so würde ihm wenig übrig bleiben, was einer grossen Oper gliche.

Von ältern Opern gab man in diesem Jahre: *Iphigénie en Aulide* und *Iphigénie en Tauride* von Gluck; *Tarare* und *Les Danaïdes* von Salieri; *La caravane du Caire* von Grétry; *Le devin du village* von J. J. Rousseau; *Le Rossignol* von Lebrun; *La Vestale* und *Fernand Cortez* von Spontini; *Aristippe* und *La mort d'Abel* von Kreutzer, und mitunter auch noch die *Lampe*, deren Oel, wie es scheint, nun bald aufgezehrt ist.

Théatre royal de l'Opera comique. Früher war dieses das eigentliche National-Theater. Zu Grétry's, Dalayrac's und noch zu Méhul's Zeiten war es der Lieblingsort des musikalischen Publikums. Nun ist es gesunken, vielleicht, weil es nicht mehr genug gute Sänger besitzt und weil auch das Orchester verloren hat, welches alle Abende durch sechs bis sieben Akte ermüdet und abgestumpft wird: kurz, auch Meisterstücke werden hier vor leeren Bänken aufgeführt.

Der Erfolg aller neuen Opern hängt hier von dem Dichter ab, demnach gehört die Beurtheilung derselben mehr in ein literarisches als in ein musikalisches Blatt.

Von den in diesem Jahre neu gegebenen Stücken gefielen vorzüglich: *Leicester*, in drey Akten, von Mrs. Scribe und Mesleville; Musik von Mr. Auber. *Les Muletiers*, in einem Akte von Mr. de Kock, Musik von Mr. Herold. *La Neige*, in vier Akten von Mrs. Scribe und G. Delavigne, Musik von Auber.

Weniger gefielen: *Les infidèles*, in einem Akt von Mr. de Kock, Musik von Mr. Mengal. *Les soeurs jumelles*, in einem Akt von Mr. Planard, Musik von Mr. Fetis. *Marie Stuart*, in drey Akten, von Mr. Mr. *** Musik von Fetis. *Le valet de chambre*, in einem Akt von Mrs. Scribe und Mesleville, Musik von Carafa.

Am wenigsten gefielen: *Les deux Cousines*, in einem Akt von Mrs. Rousseau und Menard, Musik von Penseron. *Jenny la bouquetière*, in zwey Akten von Mrs. Pain und Boully, Musik von Mrs. F. Kreube et Pradher. *Amour et colère*, in einem Akt von Mr. de Longchamp Musik von E. Libbert. *L'intrigue au château*, in drey Akten von Mr. ***, Musik von Mr. Catrufo. *Le faux rendez-vous*, in einem Akt von . . . . *Les fleurs du château*, bouquet en Vaudeville, von . . .

Théatre royal de l'opéra italienne. Vermuthlich ist die Vollkommenheit der Aufführung in diesem Theater auch eine der Ursachen, warum die beyden andern so viel bey dem Publikum verloren haben. Der stete Beyfall, den es mit jeder Vorstellung einerntet, hat die Administration bewogen, am Anfange dieses Jahres den Eingangspreis beynahe um die Hälfte zu erhöhen; dennoch nahm der Besuch dieses Theaters in gleichem Verhältnisse zu. In der That, jede Einzelheit so wie das Ganze ist hier so untadelhaft, dass es vielleicht wohl möglich seyn möchte, sich eine vollkommenere Ausführung zu denken, nicht aber, sie zu verwirklichen.

Das Repertorium dieses Jahres bestand aus: *Don Giovanni* (mit grossem Beyfalle) und *Le nozze di Figaro* von Mozart; *Il matrimonio segreto* und *gli Orazj e Curiazj* von Cimarosa; *Medea* und *La rosa bianca e la rosa rossa* von Mayer; *Romeo e Giulietta* von Zingarelli; *Il barbiere di Seviglia*, *Otello*, *Tancredi*, *la gazza ladra*, *la Cenerentola* und *Mosè in Egitto* von Rossini.

Am 22sten November wurde als Benefizvorstellung für Sigra. Pasta: *Elisa e Claudio* von Mercadante (zum ersten Male auf diesem Theater)

und *Nina pazza per amore* von Paesiello gegeben. In ersterem leistete Sigra. Pasta nicht, was man von ihr zu erwarten berechtigt war: daran mochte aber wohl der Autor schuld seyn, der diese Rolle, so wie jede andere, nicht hinlänglich charakterisirt hat. Im ganzen hat die Musik keinen besondern Beyfall erhalten. Was aber diese unübertreffliche Sängerin und Schauspielerin im ersten Stücke zu wünschen übrig liess, vergütete sie mehr als nur Genüge im zweyten. Sie zeigte sich hier unerreichbar; so gross kannten wir sie noch nicht; *Nina* ist noch nie so empfunden worden. Diese Zauberin fesselte nicht allein alle Herzen der Zuhörer, sie selbst ward von der Macht der Gefühle so durchdrungen und hingerissen, dass sie denselben noch vor Ende des Stückes unterlag. — Sie wurde einstimmig hervorgerufen; doch, nicht um den allgemeinen Beyfall einzuernten, sondern dem gerührten Publikum für seine Theilnahme ihren bescheidenen Dank abzustatten, erschien sie; aber welch ein Anblick! zu schwach, sich allein zu halten, kam *sie*, von beyden Seiten unterstützt, mehr getragen als gehend; Thränen strömten über ihre blassen Wangen; alle Muskeln ihres ausdrucksvollen Gesichts standen in Bewegung und malten, eben so rührend wie ihr Gesang, ihr tiefes Gefühl. Der enthusiastische Beyfall aller Anwesenden steigerte ihre Spannung auf das Höchste und sie verlor das Bewusstseyn.

Am 22sten October ward Rossini's *Otello* zum Vortheil des ersten Tenorsängers, Sigr. Garcia gegeben. Dieser grosse Künstler, unnachahmlich als Don Giovanni, hat mit Ende des Jahres 1823 das hiesige Theater verlassen, vermuthlich weil England seine Verdienste besser anerkennt und belohnt.

Moskau. Die italienische Oper, welche seit dem September 1821 hier besteht, ist in jeder Hinsicht die wichtigste und erfreulichste Erscheinung im Gebiete der Musik. Die Unternehmer derselben, Fürst Jusubof und zwey Fürsten Gallizin, sandten einen Bevollmächtigten nach Italien, um dort eine Opern-Gesellschaft auf drey Jahre zu engagiren. Ungeachtet dieser Abgesandte ohne alle Sachkenntnisse war, so glückte es ihm doch, mehrere treffliche Subjecte auszuwählen, worunter Mad. Anti, Hr. Samboni und seine Tochter, Hr. und Mad. Peruzi die vorzüglichsten sind. Erstere, die prima Donna Soprano, ist der Liebling des Publikums, und verdient es zu seyn; sie hat keinen grossen Umfang, aber ihre Stimme ist herausgreifend und ihre Intonation äusserst rein; sie überladet nie und trägt die Rossini'schen Schwierigkeiten mit einer Präcision vor, welche allgemeine Bewunderung erregt. Dem. Samboni, prima Donna Alto, hat eine vortreffliche Schule, aber eine äusserst schwache Brust, weshalb sie zuweilen detonirt; sie wird indess ihrer einnehmenden Bildung und ihres guten Spieles wegen auch gerne gesehen. Mad. Peruzi, Alto, welche eine volle, starke Brust-Stimme und gute Schule hat, wird deshalb, und mit Recht, sehr geschätzt. Mad. Casella kömmt zwar weder als Sängerin noch Schauspielerin den vorigen gleich, ist aber auf ihrem Platze sehr brauchbar; Mad. Cardinalini, für Nebenrollen, erscheint äusserst selten. Unter den Sängern behauptet Hr. Samboni (Regisseur), welcher aus München hieher kam, als Künstler den ersten Platz. Sowohl im komischen als tragischen Fache ist er vortrefflich: seine Jahre hindern ihn zwar, als Sänger zu glänzen, aber durch seine Musik- und Theater-Kenntnisse ersetzt er diesen Mangel um so leichter, da die italienische komische Oper von dem ersten Buffo mehr Spiel, als Gesang zu fordern pflegt; auch in der Opera seria, als *Agnese, Gazza ladra* etc. weiss er geschickt den Mangel an Stimme durch gedachtes Spiel und sinnigen Vortrag zu decken, und den allgemeinen Beyfall des Publikums sich zu erwerben. Hr. Peruzi, ein junger schöner Mann, erster Tenor, hat eine sehr angenehme Stimme, sein Vortrag ist rein und gefällig; auch sein Spiel hat unter Hrn. Samboni's Leitung viel gewonnen; Hr. Rubini, zweyter Tenor, verfällt oft in den Fehler der Ueberladung: da er ohne alles Schauspieler-Talent ist, so gefällt er im Concert mehr als auf der Bühne; Hr. Tosi, erster Bassist, hat eine volle kräftige Stimme und erwirbt sich durch seinen Fleiss täglich mehr die Achtung des Publikums; Hr. Misori, zweyter Bass, wird immer durch seine unüberwindliche Furchtsamkeit gehindert, das zu leisten, was er ausserdem wohl vermöchte. Hr. Rota, Hr. Granzi, Hr. Cambaluci, werden von dem Regisseur Hrn. Samboni nach ihren Kräften benutzt. Die Chöre und Statisten, sowohl die Frauen als die Männer, sind Russen, die bey ihrer Gelehrigkeit sich bald mit Anstand und Leichtigkeit in ihre Rollen finden, und bilden immer ein angenehmes Ganze. Die Garderobe ist prächtig und das Kostum stets angemessen.

Morini, als erster Musikdirector, Spring als zweyter Director und Solospieler, Farnari, als erster Klarinettist zeichnen sich bey dem Orchester durch Fleiss und Kenntnisse besonders aus. Hr. Kaschin am Klavier, und die übrigen Musiker sind Russen; das Ensemble, wiewohl nicht mit dem der Dresdner, Wiener oder Berliner Orchester zu vergleichen, ist das vollkommenste, welches man in Moscau hören kann. Der Geschmack des Publikums ist übrigens der jetzt allenthalben herrschende: Rossini! Rossini! und immer nur Rossini! Wer hier nicht mit einstimmen wollte, würde als ein Unwissender verspottet werden. Mozart, Beethoven, Cherubini, Méhul, Maria v. Weber betrachtet man hier als Zwerge gegen jenen Riesen.

Recension.

1. *Prémier Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Jos. Mayseder.* Oeuv. 34. (Pr. 5 Fl. C. M.) und dasselbe als

2. *Duo pour le Pianoforte, à 4 mains, arrangé par Charl. Czerny.* (Pr. 3 Fl. C. M.) Beyde bey Steiner u. Comp. in Wien.

Der als ausgezeichneter Virtuos auf der Violine hinlänglich bekannte Hr. M. in Wien legt hier den Bravourspielern auf dem Pianoforte, und zwar zunächst den fertigsten, den sichersten und den geschicktesten überhaupt, eine Composition vor, woran sie sich mit grossem Interesse üben, und womit sie, sind sie ihrer mächtig, sich selbst und ihre Zuhörer gar sehr erfreuen werden. Man darf wohl sagen: alles, was das Instrument für brillantes Bravourspiel hergiebt, ist hier zu diesem Zweck benutzt; zugleich herrscht in bryden Allegrosätzen ein solches Feuer und ein so ununterbrochenes Forttreiben, dass der Spieler durch seinen eigenen Vortrag dermaassen aufgeregt und emporgehalten wird, dass er, trotz der Anstrengung, die dieser kostet, nicht ablassen kann und selbst fähiger wird, zu leisten, was er sonst kaum vermag. Dass in den vielfältigen Figuren und Bravourpassagen gar manche neu und ungewöhnlich sind, kömmt gleichfalls seinem Geiste, so wie, dass dennoch alles in den Händen liegt und auch jene Figuren und Passagen meistens festgehalten und fortgeführt werden, seiner Geschicklichkeit nicht wenig zu statten. Es ist dem also dies Trio für Virtuosen, oder für Liebhaber, die diesen nahe zu stellen, ein glänzendes Stück, sie selbst zu üben, sie in ihren Vorzügen hervortreten und diese ihre Vorzüge geltend machen zu lassen. Die Composition wird aber auch an und für sich selbst, durch Erfindung und eigentlichen musikalischen Gehalt, mehr oder weniger interessiren. In Hinsicht auf die Art des Spiels, die hier vorausgesetzt wird, und auch in manchen Eigenheiten der Schreibart, (z. B. in der, den Klavierspieler ganz und gar nicht zur Ruhe kommen zu lassen) lässt sich diess Werk zunächst mit den schwersten Bravourstücken Hummel's vergleichen und zusammenstellen. Violine und Violoncell sind zwar beträchtlich untergeordnet, doch nicht bloss begleitend, und auch nicht gerade leicht auszuführen. — Uebrigens bestehet das Ganze aus folgenden Sätzen. Allegro, rasch und kräftig, B dur, C-takt, und nicht weniger, als, in der Klavierstimme, zwölf Seiten gross Format lang. Adagio, Es dur, C-takt, ein einfaches Thema überaus reich figurirt, so dass oftmals Ein Takt in der Klavierstimme zwey Systeme ausfüllt; der Dauer nach ziemlich kurz, dem musikalischen Gehalte nach nicht ausgezeichnet und ein Beweis, dass das Adagio Hrn. M.'s Sache nicht eigen seyn mag. Rondo, Moderato, B dur, $\frac{4}{4}$ Takt; ein interessantes, pikantes Thema, oft sehr gefällig benutzt, und mit reichlichen Bravoursätzen abwechselnd; das Ganze mit einem brillanten Schluss.

2. Dass das Duo sehr gut, ja so bearbeitet sey, dass man schwerlich bemerken würde, es sey nicht ursprünglich in dieser Form abgefasst — brauchen wir wohl kaum zu versichern; da Hr. Czerny selbst als Componist für das Pianoforte, Virtuos und Lehrer auf diesem Instrumente, rühmlich genug bekannt ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. **№. 17.** 1824.

Nachtrag zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage etc.“ im Jahrg. 1803. No. 37—39. dieser Zeitung.

Ein so später Nachtrag bedarf einer kurzen Einleitung. Vor zwanzig Jahren beschäftigte ich mich mit der Verbesserung der Flöte, vorzüglich in Hinsicht auf die Hauptmängel derselben, unreine Stimmung und ungleiche Intonation, die auf dem bis dahin eingeschlagenen Wege, vermittelst der Klappen, nicht gehoben waren und nicht völlig gehoben werden konnten. Ich suchte auf dem nächsten und bequemsten Wege, vermittelst einer Aenderung der Lage, Grösse und Anzahl der Tonlöcher in Verbindung mit einigen unentbehrlichen Klappen, vollständig zu erreichen, was Kunst und Bedürfniss, und selbst die blosse Idee von einem guten Blas-Instrumente, als Hauptstimme betrachtet, dringend zu fordern schienen.

Meine Ansichten, Versuche und Vorschläge, diesen Gegenstand betreffend, legte ich damals in der oben angeführten Abhandlung den Lesern dieser Zeitung vor, mit dem Wunsche, dass Sachverständige zur Prüfung derselben und zu ähnlichen Mittheilungen veranlasst werden mögten.

Indessen — die Sachverständigen schwiegen — und auf meiner Seite traten Verhältnisse ein, die mich lange und fast gänzlich von musikalischen Gegenständen entfernten. Erst vor zwey Jahren, von Musse und Zufall begünstigt, nahm ich meinen alten Pflegling, die Flöte, wieder auf.

Fand ich jetzt das Instrument mit Klappen bis zum Ueberfluss bereichert, diese zweckmässiger und eleganter ausgebildet, auch in der Tiefe mehr Umfang und Kraft, so hatte doch die reine Stimmung gar nichts, die gleiche Intonation nur wenig gewonnen; die alten kranken Töne e, f, fis und das zweygestrichene c waren noch vorhanden und musten überall, wo die Klappen entweder, wie beym e, fehlten oder bey gewissen Modulationen nicht benutzt werden konnten, ausreichen, während mit der Menge der Klappen auch nach Verhältniss Schwierigkeiten und andere Unannehmlichkeiten sich gehäuft hatten.

Mehr als je überzeugt, dass dem Uebel nur durch die von mir vorgeschlagene oder eine ähnliche Aenderung der Tonlöcher gründlich und genügend abzuhelfen sey, entschloss ich mich zu einer Revision und weiteren Verfolgung meines älteren Plans, um nach dem Ausschlage vermehrter Erfahrungen das musikalische Publikum nochmals auf dieses einfache, leicht anwendbare und in jeder Hinsicht vortheilhafte Hülfsmittel aufmerksam zu machen.

Mit dem Entschlusse begann auch eine Reihe von Versuchen und Forschungen, aus welchen sodann die im Verfolg beschriebene Flöte nebst den zugehörigen Bemerkungen als vorläufiges Resultat hervorging.

Ueber den Werth dieses Instruments konnten meines Erachtens weder eigene Prüfungen noch die Aeusserungen gefälliger Freunde entscheiden. Ich habe deshalb, um Irrthümer zu verhüten, um fremde Prüfungen zu erleichtern, und um dem Guten, was allenfalls anerkannt werden möchte, um so eher und wirksamer Eingang zu verschaffen, ein Exemplar desselben sowohl dem Berliner Verein für Gewerbfleiss, als der Redaction d. Allg. Mus. Zeitung zur Ansicht und Beurtheilung eingesandt.

So entstand dieser späte, doch hoffentlich nicht ganz unzeitige, und als Erläuterung dessen, was bereits öffentlich, aber ohne beschreibende Angaben über die von mir verfertigte Flöte in den vorjährigen Verhandlungen des Berliner Vereins für Gewerbfleiss 1. Heft. S. 25 *) ausgesprochen ist, vielleicht nicht unerwartete Nachtrag.

*) Damit der Leser nicht nöthig habe, diese Verhandlungen nachzulesen, so setze ich den Inhalt derselben,

Für den Zweck einer reinen Stimmung, einer gleichmässigen Intonation und einer freyen, von der Fingerordnung unbeschränkten Modulation in allen Tonarten und im Umfange der Menschenstimme kann die Aenderung der Tonlöcher auf der Flöte, meinen Versuchen zufolge, auf dreyerley Art geschehen:

1) dadurch, dass man das zweygestrichene c, ohne ihm ein eigenes Tonloch zu geben, gehörig (mit offenem cis, a und e) greift, hingegen für cis, h, b, und a eigene Tonlöcher anbringt, und dem linken Daumen die gis-Klappe anweiset;

2) dass man cis seitwärts mit dem linken Daumen deckt, für c, b, a, gis eigene Tonlöcher bohrt, und h unter geöffnetem c, a, gis greift;

3) dass man ebenfalls cis seitwärts mit dem linken Daumen deckt, für c, h, a, gis eigene Tonlöcher anbringt, und b mit geöffnetem h und g greift.

Im ersten Falle kann, wenn man es einiger Triller wegen für nöthig erachtet, noch eine c-Klappe, im zweyten eine h-Klappe und im dritten eine b-Klappe angebracht werden, in allen aber bleiben die offenen Tonlöcher g, fis, f, e der rechten Hand, so wie die dis-Klappe dem rechten Daumen zugetheilt.

Alle diese Einrichtungen sind anwendbar, doch jede mit eigenen Vortheilen und Nachtheilen, die bey der Wahl der einen oder der anderen in Erwägung kommen. Habe ich früherhin die zweyte gewählt, so habe ich jetzt, nach reiflicher Ueberlegung und nach wiederholten Proben, die erste vorgezogen, und zwar aus folgenden Gründen: a) die Griffe kommen hier am meisten mit den alten überein; b) der Ton des zweygestrichenen c ohne eigenes Tonloch gegriffen spricht nebst seiner Oktave etwas heller an als das gegriffene h und b.; c) der linke Daumen bleibt, ausser wenn er die gis-Klappe bewegt, frey, und kann in gewissen Fällen, besonders wenn dis geschleift werden soll, dem rechten Daumen mittelst eines Hebelstiels an der dis-Klappe zu Hülfe kommen oder dessen Stelle vertreten; d) alle Tonlöcher, ausser den Ventilen, erhalten eine gleiche Grösse, wogegen bey der zweyten und dritten Einrichtung wenigstens gis auffallend kleiner, folglich auch von Ton schwächer wird; e) die linke Hand liegt ungezwungener, als in den übrigen Fällen, wo der linke Daumen, um cis zu decken, etwas zu weit hinauf reichen muss.

Nur folgende Nachtheile sind mit diesen Vorzügen verpaart: für gis wird eine Klappe erfordert, die man sonst nicht nöthig hat, und das gegriffene zweygestrichene c stimmt etwas zu hoch, wenn cis rein ist, oder cis bleibt zu tief, wenn c rein ist. Indessen liegt jene Klappe dem linken Daumen eben so bequem, als auf anderen Flöten die b-Klappe, und die Abweichung des c oder cis von der reinen Stimmung beträgt nur $o,o5$ eines halben Tones*), die gehörig auf cis und c vertheilt in geschwinden Noten nicht bemerkt, in langsamen leicht durch den Ansatz beseitigt werden. Will man jedoch das zweygestrichene c und cis völlig rein haben, so findet sich hierzu, wie weiter unten gezeigt werden soll, ein schickliches Mittel.

Die nähere Einrichtung einer in diesem Sinne gebauten Flöte, mit allen nach und nach angebrachten Verbesserungen und mit dem jetzt gewöhnlichen Tonumfange vom eingestrichenen c bis dreygestrichenem b wird aus der folgenden durch Zeichnungen erläuterten Beschreibung zur Genüge deutlich werden. Ausführlichkeit halte ich hier um so rathsamer, je weniger überhaupt über Instrumentenbau geschrieben wird, und je mehr in dem isolirten Wirken, in der Zurückhaltung, und in den unvollständigen Kundmachungen der Künstler ein Hauptgrund zu suchen ist, warum wir in der Kenntniss und im Baue des edelsten Theils unseres musikalischen Apparats — der Blas-Instrumente, nicht grössere und schnellere Fortschritte gemacht haben.

Die ganze Flöte kommt in Länge und Holzdicke mit anderen von gleicher Stimmung überein, und wird am besten aus Ebenholz verfertigt, weil sich dieses, auch in längeren Stücken, am wenigsten zieht. Sie theilt sich in zwey Theile, in Kopf- und Griffstück, die durch Verzapfung, wie gewöhnlich vereinigt und mit Elfenbein garnirt

---

*) Am Monochord abgemessen. Auf gewöhnlichen Flöten wird c, wenn man es zur Probe mit offenem cis, g und e greift, viel zu hoch. Hier, wo b zum cis offen bleibt, gewinnt cis an Höhe, was c verliert.

---

* * *

* in Bezug auf meine Flöte, wörtlich hierher: „Hr. Dr. P. wünschte ein Gutachten etc., welches dahin abgegeben wurde, dass, obschon die Flöte einigen Mängeln unterworfen scheine, das Bestreben des Verfertigers ein rühmliches Anerkenntniss verdiene".

Ich bemerke nur hierbey, dass der Verein nach dem ersten noch unvollkommenen Probestück urtheilte.

geführt, fing an, jedoch nur allmählig, die Tempo's etwas zu beschleunigen, wozu eben die Theatermusik Veranlassung gab, und die im Anfange des Jahrhunderts erfundene kleinere Noten (32 und 64 Th.) nicht wenig halfen. Vor allem aber nutzte der Musik die reinere Temperatur, welche durch das Bedürfniss einer vollstimmigen Instrumentalmusik und durch J. S. Bachs Art, das Klavier zu behandeln, immer nothwendiger ward. Der Gebrauch aller Töne, worin man ehedem aus Anhänglichkeit an die alten Kirchenformen nicht auszuweichen wagte, die Erfindung der Doppelbeem und Kreuze u. dgl. m., alles dieses bewirkte die Verbesserung oder Abschaffung solcher Instrumente, die bisher entweder nicht alle Töne hatten oder sie nicht rein d. h. nach richtigen Verhältnissen der verbesserten Temperatur angeben konnten, oder zum grösseren Orchester nicht taugten. So gieng es der Schallmey, der Flute douce, dem Dulcian u. s. w., so ward die Laute, Theorbe, Pandoraither u. a. zurückgesetzt. Statt der Gambe brauchte man das Violoncell (von Tardieu 1705 zu Paris erfunden), ferner das Klarinett (von J. C. Denner 1700 erfunden), das Waldhorn (1650 in Frankreich erfunden) und besonders übte man die Geige als das Hauptinstrument nächst der Orgel und dem Klavier.

Betrachtet man nun alle diese, hier nur kurz angedeuteten Dinge, welche sich in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ereigneten; so ist klar: es bedurfte zum Aufschwunge der deutschen Tonkunst gegen das Ende dieser Periode nur einiger Männer, welche der herrlichen Anlage pflegten, die das, was Italien, Frankreich und Deutschland für Harmonie und Melodie, für Kirchen- und Theatermusik gethan hatten, auffassten und bearbeiteten; die mit den Regeln der Harmonie sehr vertraut, doch diese nicht für das einzige hielten, was zum vollkommenen Mechanismus der Tonkunst gehörte, sondern nur auch für schöne Melodien sorgten; mit einem Wort, Männer, welche die bisherigen grossen Fortschritte der feinen Musik mit ächtem Kunstsinn bey der angewandten (die doch immer die grossten Reize hat) benutzten, oder, auch ohne Beziehung auf Texte, durch originelle Tongemählde zeigten, zu welchen zarten, aber dabey doch festen Geweben sich der erlangte Reichthum verarbeiten liefse. Solcher Männer erfreute sich Deutschland in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Sie imponirten ihren Zeitgenossen mit grofser Kraft, nicht nur hier, sondern zum Theil auch im Auslande; sie würkten noch lange auf ihre Nachkommen, fesselten den sich sonst so leicht verändernden Geschmack eine geraume Zeit hindurch, und würden es vielleicht noch länger gethan haben, wäre es nicht einigen grofsen Genies spätere Zeiten gelungen, die von ihnen gelassenen Lücken in Bearbeitung der Tonkunst (woran zum Theil nur ihr Zeitalter und andere Umstände Schuld waren) glücklich auszufüllen. Welcher Freund der Tonkunst nennt nicht mit Dankbarkeit die Namen Graun, Hasse, C. P. E. Bach u. a., auch wenn er sich jetzt wenig oder gar nicht mehr mit ihren Werken beschäftigt? — Wer gesteht nicht zu, dafs sie es waren, welche die keimende Frucht in schöne Bluthen verwandelten und den heitern Frühling herbeyzauberten, der sich so freundlich über Deutschlands Tonkunst verbreitete, wodurch die bis dahin fast nur mechanische Musik auf schöne Kunst Anspruch machen konnte? — Ja, diese mit Recht stets verehrten Männer verdienen es wohl, dafs man von ihnen die zweyte Periode der Ausbildung deutscher Musik im vorigen Jahrhundert datire und den Einfluss, den sie darauf hatten, näher betrachte!

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Voglers Choralsystem. Kopenhagen, 1800. In Commission der Haly'schen Musikhandlung daselbst, nebst gestochenen Choralbeyspielen. (Angezeigt von Knecht.)

Voglers *Choralsystem* verdienet allerdings die Aufmerksamkeit und das Studium aller Organisten insbesondere, und aller Theoretiker überhaupt, erstlich, weil es einen Mann von tiefem

sind. Jenes ist, im Pariser Maass ausgedrückt, 7 Zoll 1 Linie und mit der Zapfenhülse 8 Zoll 2, 5 Linien lang, dieses 17 Zoll 11, 6 Linien, mithin beyde vereinigt 25 Zoll 0, 6 Linien, ohne die 6 Linien breite Kapsel der Pfropfschraube.

Das Geböhr, ein höchst wichtiger Gegenstand beym Flötenbau, hält am oberen Ende des Kopfstücks 8, 9 und am untern Ende desselben 8, 6 Linien Durchmesser, nimmt also hier auf einer Strecke von 7 Zoll 1 Linie nur 0, 3 Linien ab. Im Griffstück, wo es oben 8, 6 Linien hält, erfolgt die gleichmässige Abnahme so, dass es beym Tonloch h, das ist 5 Zoll weiter nach unten, 7, 4, zwischen dis und e 5, 6, und bey cis, das ist nahe an 16 Zoll nach unten nur 5, 0 Linie im Durchmesser beträgt. Von hier geht es bis nahe ans Ende in gleicher Weite fort, und erweitert sich hier nur sehr wenig. Ob es so in jeder Hinsicht am besten sey, bleibt zwar unentschieden, weil überhaupt nähere Kenntnisse über Geböhre noch sehr mangelhaft sind, und wir uns gern mit einem solchen begnügen, welches die Töne der zweyten Oktave gegen die der ersten möglichst rein, die tiefsten kraftvoll und die höchsten leicht ansprechend darstellt. Diesen Forderungen leistet indessen das angegebene in so fern Genüge, dass für die tiefsten Töne nichts, für die höchsten wenig, und für die Töne des zweygestrichenen a, b, h, und dreygestrichenen c, die auf allen Flöten gegen die der unteren Oktave, nach oben zunehmend, etwas zu tief ansprechen, eben so wenig zu wünschen übrig bleibt.

Das Kopfstück behält seine alte Form und fehlt deshalb in der Zeichnung. Zum Stimmen der höheren Töne kommt eine Pfropfschraube von gewöhnlicher Einrichtung zu Statten, so wie zur leichten und vollen Ansprache ein nach aussen ovales, nach innen vorzüglich auf der linken Seite gehörig ausgeschnittenes Mundloch vieles beyträgt.

Das Griffstück hingegen, als der abweichendste und wichtigste Theil des Instruments, ist durch die beygefügte Zeichnung vollständig und genau dargestellt, und zwar so, dass die runde Fläche gröstentheils als eben oder abgewickelt gezeichnet, und jede Hälfte oder jede Seitenwand der Länge nach in 16 gleiche Theile getheilt ist, um mittelst der Theilstriche, von welchen der mit 0 anfangende oben und mitten auf der Flöte liegt, die Lage und Form aller Tonlöcher, Klappen und Ventile deutlich übersehen und genau angeben zu können.

Dieses sogenannte Griffstück vereinigt das ehemalige Mittel-Herz- und Fussstück zu einem Ganzen, und ist mit acht offenen Tonlöchern für die Töne e, f, fis, g, a, b, h, cis, mit drey gedeckten oder Klappen für dis, gis und zweygestrichenes c und mit zwey Ventilen für cis und eingestrichenes c versehen.

Von den offenen steht e auf dem Theilstriche 4 rechts, f, fis, g auf 0, a auf 4 links, und b, h, cis auf 0, wo sie der Reihe nach vom 4ten, 3ten, 2ten und 1sten Finger der rechten und vom 4ten, 3ten, 2ten und 1sten Finger der linken Hand auf's bequemste gedeckt werden.

Die gedeckten liegen alle an der rechten Seitenwand; dis für den rechten Daumen mitten zwischen 9 und 10, das ist, so weit nach unten, dass der Griff möglichst erleichtert, aber auch das Eindringen des Wassers verhütet werde. Der Stiel dieser Klappe ist doppelt: der kürzere Hauptstiel für den rechten Daumen liegt 48 Linien lang auf 13, wendet sich am unteren Ende in einem rechten Winkel und concentrisch mit der Flöte aufwärts zum Tonloch, um hier den Deckel zu formiren, am oberen Ende hingegen auf gleiche Weise unterwärts bis mitten unter das Griffstück, um durch diese doppelte Krümmung theils die Klappe dem Ruhepunkte des rechten Daumens nahe zu bringen, theils die schiefe Richtung der Klappenbewegung auf die Hälfte zu vermindern, ohne den sicheren Schluss der Klappe zu gefährden. Der längere Neben- oder Hulfsstiel für den linken Daumen verlängert den vorigen um 55 Linien in derselbigen Richtung auf 13, greift mit dem unteren Ende auf diesen, und drückt ihn vermöge eines gehörigen Orts angebrachten Gelenks nieder, wenn er an seinem oberen etwas aufwärts gedrehten Ende in Bewegung gesetzt wird. — Die gis-Klappe für den linken Daumen, 39 Linien lang, steht auf 8, mit dem oberen Ende des Stiels bis zu 10 nach unten gedreht, und die 45 Linien lange zweygestrichene c-Klappe, die hier bloss zum Triller dient, auf 4, mit dem Ende des Stiels für den Zeigefinger der rechten Hand bis zu 1 aufwärts gedreht. Die Lage der hohen e-Klappe, die man auf einigen neueren Flöten findet, und ebenfalls hauptsächlich zum Trillern dient, ist bloss durch punktirte Linien angedeutet, aber nicht vorhanden. Ausser dem linken Daumen könnte sie auch dem ersten Finger der rechten Hand zugetheilt werden.

Die Ventile cis und e lassen sich auf verschiedene Art anbringen, während jedoch beyde für den rechten Daumen bestimmte Handhaben auf jeden Fall dieselbige Lage, resp. auf 13 und 15, die erste 55 die andere 66 Linien lang, behalten. In Fig. 1. stehen beyde Tonlöcher und Deckel auf o und werden mit den Stielen mit einer Art von gebrochenem Bügel, den Fig. 3. im Durchschnitt darstellt, verbunden. In Fig. 2. aber stehen sie auf 4, und die Verbindung mit den Handhaben geschieht durch eigene kleinere Charniere und Stiele, von welchen letztere sich nach unten, wie Fig. 4. zeigt, in einer Gabel endigen, um das abgerundete Ende der Handhabe aufzunehmen. Die erste Art gewährt weniger Reibung, Wackeln und Geräusch; die zweyte scheint compendiöser und gefälliger zu seyn, führt aber den Nachtheil mit sich, dass unvermeidlich die Handhaben in der Gabel etwas streifen und rasseln, wie aus Fig. 4. hervorgeht, wo die Handhabe nach a, der kleine Stiel hingegen nach b sich bewegt, obgleich dieser Unterschied in der Bewegung durch die getroffene Anordnung bis auf weniger als eine halbe Linie vermindert ist.

Alle Tonlöcher, sowohl die offenen als die gedeckten, sind von gleicher Grösse, nämlich ungefähr 2, 8 Linien im Durchmesser (es versteht sich, in so fern solche kleine Grössen sich genau messen lassen) und gerade auf denjenigen Stellen angebracht, wo sie im richtigen Abstande von der bestimmten Ton angeben. Bey kleineren Durchmessern leidet der Ton, bey grösseren die sichere Deckung, besonders bey e und a. Nur die Tonlöcher der Ventile haben einen grösseren Durchmesser, ungefähr 3, 5 Linien, weil so die tiefen Töne heller und die hohen reiner ausfallen.

Die meiste Sorgfalt im Auftragen der Tonlöcher erfordern die oberen Töne a, b, h, cis, vorzüglich letzteres, weil hier eine kleine Aenderung der Stelle und Grösse schon eine bedeutende im Ton zur Folge hat, überdem von der richtigen Stimmung des cis auch die des c abhängt.

Damit die Stellen der Tonlöcher auch der Länge nach eben so genau bestimmt werden, als es bereits der Breite nach geschehen ist, so setze ich den Abstand eines jeden vom oberen Ende des Griffstücks in Zollen, Linien und Zehnteln hierher: cis 3 Zoll 7, 5 Lin.; c, 4‴ 4‴, 2; h 5‴ 0‴, 5; b 5‴ 9‴, 0; a 6‴ 5‴, 4; gis 7‴ 8‴, 0; g 8‴ 7‴, 8; fis 9‴ 8‴, 0; f 10‴ 8‴, 0; e 11‴ 7‴, 6; dis 13‴ 2‴, 5; d 14‴ 6‴, 0; cis 15‴ 11‴, 0; e 17‴ 11‴, 6. Den Abstand von der Pfropfschraube erhält man, wenn man zu jedem der obigen 5 Zoll 2 Linien addirt.

Es spricht von selbst, dass diese Bestimmungen nur für die angegebene Grösse der Tonlöcher und für dieselbige Länge und Form des Gehörs gelten können. Ist das Griffstück kürzer und doch eines engeren Gehörs wegen von tieferer Stimmung, so müssen die Tonlöcher näher zusammen gerückt werden, die tiefen merklich hinauf und die hohen etwas herunter. Auf der als Probe der Redaction dieser Zeitung eingesandten cis-Flöte z. B. ist die richtige Stelle für cis 3‴ 8‴, 0; c 4‴ 4‴, 4; h 5‴ 0‴, 7; b 5‴ 9‴, 3; a 6‴ 5‴, 6; gis 7‴ 8‴, 1; g 8‴ 7‴, 8; fis 9‴ 7‴, 8; f 10‴ 7‴, 8; e 11‴ 7‴, 0; dis 13‴ 1‴, 9; d 14‴ 5‴, 0; cis 16‴ 5‴, 6.

Die mit Klappen und Ventilen versehenen Tonlöcher sind alle mit messingenen oben am Rande concav ausgeschliffenen Röhrchen gefüttert, in welche die convexe aus Kork bestehende Unterlage der runden Klappendeckel genau und mit der Zeit immer genauer schliesst. Eine solche Unterlage ist die dauerhafteste, die ich kenne; sie verursacht fast gar kein Geräusch und ist leichter zu haben, als die seit kurzem aufgekommenen, mit Baumwolle ausgestopften und mit Darmhaut überzogenen Bällchen. Um ohne viele Mühe und Zeitverlust gleich einen luftdichten Schluss zu erhalten, ist weiter nichts nöthig, als die zugeschnittenen Scheibchen mit Siegellack unter dem Deckel zu befestigen, dann die Klappe in ihrem Lager festzustecken, und nun mit einem glühenden Eisen den Klappendeckel einige Augenblicke anzudrücken.

Statt der gewöhnlichen Klappenlager von Holz, die hier nicht überall hinreichenden Platz fanden, sind durchgehends messingene angebracht; sie bestehen aus einem soliden Rahmen mit zwey Seitenund einer Bodenplatte, welche letztere ins Holz der Flöte etwas eingesenkt und mit Holzschrauben angeschraubt wird, doch so, dass weder die Schrauben durchdringen, noch die Seitenplatten zu hoch hervorragen. Man gewinnt auf diese Art nicht allein an Platz, sondern auch an Eleganz und leichter Bewegung der Klappen.

Vermöge der Stelle, auf welcher Lager und Charniere stehen, werden die Klappendeckel mit Vortheil für Griff und Ton wenigstens eben so hoch gehoben, als die Handhaben niedergedrückt. Der Doppelstiel der dis-Klappe und die Ventile machen indessen noch eine besondere Vorsicht nöthig,

um ihren Bewegungen die gehörige Uebereinstimmung zu geben. Bey dem Hülfsstiel der dis-Klappe wird dieser Zweck dadurch erreicht, dass derselbe von oben bis zum ersten Charnier 18„ von diesem bis zum Gelenk 12, von hier bis zum zweyten Charnier 10, und von diesem bis zur dis-Klappe 15 Linien misst. Bey den Ventilen, deren Behandlung erleichtert wird, wenn beyde durch eine geringe und gleiche Bewegung der Handhaben hinreichend geöffnet und geschlossen werden, verhalten sich die berechneten Dimensionen so, dass beyder Bewegung ungefähr 1, 5 Linien beträgt, wenn die Handhaben nur eine Linie niedergedrückt werden; z. B. bey dem d-Ventil in Fig. 2, wo die Stiele 55 und 10 Linien lang sind, steht die Rechnung so: 51″ : 24″ = 1‴ : 0‴,8;

3,5: 6,5 = 0,8: 1, 5.

Zur Erleichterung des Schleifens der Noten lassen sich auch die Handhaben der Ventilstiele, so weit sie vom Daumen erreicht werden, mit Röllchen versehen.

Weil die gewöhnlichen Charnierstifte sich leicht verschieben, so sind allenthalben, obgleich die Zeichnung solches nicht andeutet, messingene an dem einen Ende mit einem Kopf, an dem anderen mit einem Schraubengange versehene angebracht. Mit einigem Vortheil für leichten Gang der Klappen lassen sich auch stählerne in den Klappenstiel fest eingesteckte Achsen statt jener anwenden.

Fig. 5. stellt eine andere Einrichtung der Ventil-Charniere vor, die, weil sie weniger Reibung und Seitenbewegung gestattet, vor den oben erwähnten in Fig. 2. gezeichneten den Vorzug verdient. Das Ventil bewegt sich nämlich an einer längeren Achse, und diese geht in kleinen aufstehenden Stützen, die an jeder Seite mit Schrauben befestiget sind, wobey übrigens das gabelförmige Ende des kleinen Stiels bleibt.

Noch eine andere Befestigung zeigt sich in Fig. 6 und 7. Hier werden die Klappen-Lager mit Stiften, die durch den ins Holz eingesenkten Kiel des Lagers in gehöriger Tiefe durchgehen, festgesteckt, mit der Vorsicht, dass, der Festigkeit wegen, Kiel und Lager aus einem Stücke bestehen, und jener etwas keilförmig beylaufe, wie aus Fig. 7. im Durchschnitte zu ersehen ist.

Sollen c und cis nicht bloss, wie oben erwähnt, temperirt, sondern vollkommen rein seyn, so dient hierzu folgende Vorrichtung: In Fig. 8. stellt a und b die beyden Tonlöcher cis und h vor, c, e, c, ein metallenes plattes Stängelchen von passender Breite, welches nahe am oberen Ende des Griffstücks, in gerader Linie mit den Tonlöchern, in dem Charniere d anfängt und von hier nahe an der Oberfläche der Flöte mitten über cis, wo es die Gestalt eines Kranzes annimmt, bis nahe an h heruntergeht, so dass, wenn h gedeckt wird, auch zugleich das Stängelchen oder der Stiel c, c, c, niedergedrückt und folglich cis theilweise, nämlich so weit der erwähnte Kranz solches mit sich bringt, gedeckt und tiefer gestimmt wird. Die zweckmässige Ausführung dieser Idee erfordert: 1) dass cis und h mit Röhrchen gefüttert und jenes vorher auf rein cis (ohne Kranz) gestimmt sey; 2) dass der Stiel genau die passende Lage habe, und mittelst einer Klammer, wie bey f, behalte, auch ungeachtet einer bey d angebrachten Feder eine so leichte Bewegung gestatte, dass die Deckung des cis wenigstens nicht merklich erschwert werde; 3) dass der gefütterte Kranz gut schliesse und auf cis angedrückt unter dem Griff (offen cis, a und e) ein reines c gebe, weshalb derselbe anfangs reichlich enge gelassen, nachher aber, so viel die Stimmung erfordert, erweitert wird. So erhält man ein vollkommen reines c und cis ohne Aenderung der Griffe und ohne nachtheiligen Einfluss auf die hohen Töne. Bloss die Octave des dreygestrichenen c wird merklich zu tief, erfordert aber zur Ausgleichung weiter nichts, als dass man zu dem vorigen Griff auch das Tonloch b öffnet.

Aus der beschriebenen Einrichtung der Flöte ergeben sich nun, nach vielfältigen Prüfungen und nach einer mehr als zweyjährigen praktischen Anwendung derselben zu allen vorkommenden musikalischen Sätzen, folgende Eigenschaften:

1) Die Töne einer jeden Tonart, vorzüglich in den ersten beyden Oktaven, sind alle ohne Ausnahme rein gleichmässig, kraftvoll und willig — eine Thatsache, die sich als natürliche Folge der Einrichtung kaum bezweifeln und durch jede Probe leicht bestätigen lässt. Merkliche Fehler in dieser Hinsicht finden hier um so weniger Statt, je mehr der Künstler die helle und reine Intonation fast ganz in seiner Gewalt hat. Ist richtig gebohrt, aufgetragen und gestimmt worden, so wird auch unfehlbar die Trefflichkeit der Töne, die auf der ganzen Tonleiter in gleicher Schönheit hervorgehen, jeden unbefangenen Spieler, besonders denjenigen, der vorher auf gewöhnlichen

Flöten oft Kunst und Mühe mit Verdruss oder mit Zagen verschwendet hat, aufs angenehmste überraschen, anziehen und in Vortheil setzen; er wird finden, was er bis dahin auf jedem Blas-Instrumente vergebens gesucht hat.

2) Die neue, zur vollständigen Reform unumgänglich nöthige, in der beygefügten Scala ausführlich angegebene Applicatur ist im allgemeinen leichter und in allen vorkommenden Tonarten und Modulationen weit anwendbarer, als die der gewöhnlichen Flöten. Allenthalben liegen die Finger ohne den geringsten Zwang; jeder Ton in der ersten und zweyten Oktave hat nur einen Griff, der mit dem Tone regelmässig fortschreitet; die hohen Töne, ausser den dreygestrichenen dis und f, bedürfen gar keiner Klappen; und Collisionen der Griffe, die sonst bey gewissen vor- oder nachgehenden Noten häufig vorkommen, fallen hier weg.

Diese bequeme und allgemeine Anwendbarkeit der Griffe in Verbindung mit jener gleichmässigen, reinen und willigen Ansprache gewähren dem Instrumente die Fähigkeit, in allen Tonarten mit ausgezeichneter Freyheit und Fertigkeit, ohne Verlust an Ton und Ausdruck, zu moduliren.

Der einfache, solide Bau des Instruments, der geringe Preis desselben, die Reduction der Mittelstücke und der Klappen, so wie die bedeutende Ersparniss an Apparat und Kosten, in dem Falle, wenn man auf die tiefen Töne cis und c verzichten wollte, bedürfen keiner Auseinandersetzung. In letzterer Hinsicht möchte ich nur die Meynung äussern, dass es mir rathsam scheint, auf der Flöte, nicht, wie die Wiener Künstler bemüht sind, den Tonumfang nach unten, sondern, was füglicher auszuführen seyn möchte, nach oben zu erweitern.

Um den gegenwärtigen Nachtrag nicht übermässig auszudehnen, haben einige Gegenstände nur leicht, andere gar nicht berührt werden können. Vielleicht wird es mir vergönnt werden, die weiteren Ergebnisse meiner hierher gehörigen Untersuchungen und Sammlungen in einem zweyten Nachtrage beyzubringen. Wollten nur sachverständige Leser mein schwieriges Unternehmen mit Sorgfalt und Strenge, und, wo möglich, mit Unbefangenheit beurtheilen und fördern! Es gilt hier nicht der alten oder neuen, der ausländischen oder einheimischen, der gewohnten oder ungewohnten Flöte, sondern der Besseren.

H. W. Pottgiesser, M. Dr.

Nachrichten.

Mailand, im März. Dass sich die so eben verflossene Theatral-Stagione bey ihrem Beginnen, wenigstens für Norditalien, in keinem glänzenden Lichte gezeigt, habe ich bereits letzthin bemerkt; das weitere ersehen sie aus folgendem.

Hauptsänger. Prima donna: Teresa Belloc, Rosa Morandi, Rosa Mariani (letztere als Musico). Primi Tenori: Luigi Mari, Luigi Sirletti, Francesco Piermarini. Basso: Filippo Galli. Die Morandi und Mariani waren gleich zu Anfange der Stagione krank; erstere genas in den ersten Tagen dieses Monats, letztere hütet noch immer das Bett. Die übrigen Sänger waren dann und wann unpässlich, und es ereignete sich der Fall, dass man in einer Woche 27 vom Theaterpersonale abwesende Individuen zählte, die alle Vaters Hippokrates Hülfe suchten. Die erste neue Oper von Nicolini konnte daher nicht in die Scene gehen, und den ganzen Karneval hindurch gab man fast immer Rossini's *Barbiere di Seviglia*; zu Ende desselben aber dessen *Zelmira*, welche Oper natürlicherweise nicht missfallen konnte, weil man den *Barbiere* höchst satt hatte. Mehreren war ihre Aufnahme in Wien unbegreiflich; hier liess man in der letzten Vorstellung derselben bloss das Adagio des Quintetts im zweyten Akte wiederholen. Den 7ten dieses, trat endlich die Morandi wieder im *Otello* auf, und zwar mit vielem Beyfalle. Otello's Rolle gab man diessmal dem Piermarini, wobey man gar nicht viel gewann. Den 16ten gab man zum ersten und letzten Male die neue Oper *Amina* (nach *l'Orpheline de Genève*) von Hrn. Joseph Rastrelli, die im Ersten Akte manches Schöne und Gute hat; allein die Vokalpartie ist im Allgemeinen nicht am besten behandelt, auch sind in der Instrumentation zu viele Künsteleyen, die sich in unserem grossen Theater verlieren, und für dasselbe ganz unnütz sind. Klarheit und Gesangsstudium möchten diesem Meister vorzüglich anzurathen seyn. Zum Schlusse der Stagione gab man noch *Zelmira* und *Otello*.

Neapel. Hier ging es im Verlaufe des Karnevals eben so wie in Mailand. Mehrere Sänger, wie z. B. Hr. Lablache, die Ferlotti, Ekerlin, u. s. w. waren krank. Die neue Oper von Raimondi, von welcher schon die Hauptprobe gemacht wurde, konnte nicht in die Scene gehen. Hr. Basili war

zu Ende Februars mit seinem neuem Oratorio, *Sansone* fertig, und die Partieen konnten nicht einstudirt werden. Einmal war S. Carlo sogar an einem Sonntage geschlossen. In diesem Theater gab man den 1. Januar Rossini's *Semiramide*, welche nach der Neapolitaner Zeitung ungemein gefiel. Unter andern heisst es in diesem Blatte: „Pedanten! die ihr die Geissel der Männer von Genie seyd: nicht Korrektheit, sondern die Schönheit macht eine Oper unsterblich. Rossini's *Semiramis* ist vom Anfange bis zu Ende voller Originalität, voller Philosophie und Ausdruck, und eines bezaubernden Colorits; in eurem ganzen Leben werdet ihr nicht einem Takt davon schreiben können u. s. w. — In dem am 12ten Januar, als am Geburtstage S. M. des Königs gegebenen, prachtvollen Singspiele in einem Akte*(*La fondazione di Partenope*) traten 27, grösstentheils erste Sänger auf. Graf Gallenberg componirte die Musik zu dem damit verbundenen, ebenfalls zahlreich besetzten und prachtvollen Ballete: *La caravana del Cairo*, von Henry. — Eine, wahrscheinlich für's Teatro nuovo von dem Nepolitaner D. Carlo Conti componirte Oper: *Il trionfo della giustizia*, fand Beyfall. — Nachträglich ist zu bemerken, dass das hiesige berühmte Theater S. Carlo abermals nahe daran war, ein Raub der Flammen zu werden, glücklicherweise aber bey Zeiten gerettet wurde. Einer von den Löschenden, der sich bey dieser Gelegenheit am meisten ausgezeichnet, erhielt einen Orden. Mehrere verdächtige Personen wurden darauf verhaftet.

Turin. Hauptsänger: Adelaide Tosi (Prima Donna), Isabella Fabrica (Primo Musico), Eliodoro Bianchi (Tenorist). Die erste vom Kapellmeister Mayr neue componirte Karnevalsoper: *Demetrio*, von Metastasio, die aber, aus hier zu übergehenden Ursachen, nicht am besten reducirt war, ging mit zwey unpässlichen Sängern in die Scene, und konnte daher nicht den erwünschten Effekt hervorbringen: doch hat in ihr die Tosi gefallen. Gleich darauf starb der vorige König von Sardinien, weswegen alle Theater geschlossen wurden, und auch die zweyte neue Oper von Nicolini, ebenso wie seine erste in Mailand zurückgelegt werden musste.

Genua. Aus derselben Ursache wie in Turin, wurden auch hier die Theater geschlossen, und die neue Oper von Hrn. Franz Mirecki (aus Polen): *Evandro di Pergamo* betitelt, konnte nicht in die Scene gehen.

Cremona. Gleich nach den ersten Vorstellungen der diesjährigen Karnevalsopern wurde das hiesige Theater durch eine Feuersbrunst in Asche gelegt.

Sondrio (im Valtelin). Das neu errichtete schöne Theater wurde hier diesen Karneval mit Rossini's *Barbiere di Seviglia* eröffnet.

Venedig. Hauptsänger: Prima Donna, Maria Lalande (eine Französin); Musici, Giovanni Battista Velluti und Brigida Lorenzani; Primo Tenore, Gaetano Crivelli; Basso, Gofredo Zuccoli. Die erste neue Oper (*Egilda di Provenza*) von Hrn. Pavesi machte fiasco; doch soll ein Duett zwischen der Lalande und Velluti und ein Terzett gefallen haben. In ihrem Rondo machte die Lalande furore, und der Sage nach wurde sie einen Abend siebenmal auf die Scene gerufen. Die zweyte neue Oper *Ilda d'Avnel*, von Hrn. Morlacchi, fiel gänzlich durch. Die dritte neue Oper *Il Crociato d'Egitto*, von Hrn. Mayerbeer, war das Finis coronat opus, und fand vielen Beyfall. Besonders werden angerühmt: die Introduction, ein Duett und Terzett nebst dem grossen Finale im ersten Akte, und ein Quartett im zweyten Akte, welches in ein Sextett endigt, überdiess noch alle Chöre ohne Ausnahme. Die Lorenzani soll sich in dieser Oper besonders ausgezeichnet haben. Dass übrigens der Neid und mancher Maestro des vortrefflichen deutschen Meisters Triumph zu verhüllen suchen, ist an der Tagsordnung; allein die von unparteyischen Sachkennern aus Venedig hier angekommenen Briefe können die Musik dieser Oper nicht genug loben, und bemerken dabey — was den Deutschen zur Ehre gereicht — eine solche gediegene schöne Musik sey nur dieser Nation eigen. Das Buch wird übrigens, besonders der Länge wegen, sehr getadelt, weswegen man gleich nach der ersten Vorstellung manches hat abkürzen müssen.

Rom. (Teatro Argentina). Hauptsänger: Benedetta Pisaroni, Luigia Boccabadati, Domenico Donzelli. Die *Zaraide di Granata*, welche vor zwey Jahren von Hrn. Donizetti neu componirt, und diess Jahr von demselben mit neuen Stücken versehen wurde, fand nicht soviel Beyfall als bey ihrer Entstehung. *Gli Amici di Siracusa*, eine neue Oper von Hrn. Mercadante, welche die Römer Zeitung „profondità di dottrina" musicale (!) nennt, hat nach demselben Blatte sehr vielen Beyfall erhalten. Die Sänger werden in Himmel erhoben. — (Teatro Valle). Hauptsänger: Ester Mombelli (Prima Donna), Savino Monelli (Tenorist), Antonio

Tamburini (Bassist). Pär's *Agnese* gefiel; ganz besonders aber Hrn. Donizetti's neue opera buffa: *L'Ajo in imbarazzo*. Die Mombelli wird ebenfalls in Himmel erhoben. — Noch ist die verwichenen Herbst für dieses Theater und für dieselben Sänger von Hrn. Carlo Melara neu componirte opera semiseria: *La voce misteriosa*, nachzutragen, die einige sehr gute Stücke enthalten soll.

Triest. Am 12ten Februar, als am Namenstage S. M. des Kaisers Franz, wurde im hiesigen Theater eine neue von Hrn. Paccini componirte Cantate: *La Reggia d'Astrea* gegeben.

Parma. Prima Donna, Cattarina Liparini; Tenorist, Gio. Batt. Verger; Buffi, Nicola de Grecis und Benedetto Torri. *Camilla* von Pär machte kein besonderes Glück; eine desto bessere Aufnahme fand die neue Oper: *Pietro il Grande*, von Hrn. Vaccaj.

Florenz (Teatro della Pergola). Hier gab man: *La Molinara*, *L'Inganno felice*, und eine neue opera buffa del Sig. Cavaliere Filippo Celli, welche *il Corsaro* hiess. Die deutsche Sängerin Canzi fand auch hier allgemeinen Beyfall, sonst soll alles übrige fiasco gemacht haben.

Ich übergehe die übrigen Theater Italiens, in denen man grösstentheils ältere Opern von Rossini und Paccini gab, worunter mehr als die Hälfte, auch der Sänger wegen, fiasco machte, da es eine Unmöglichkeit ist, allenthalben die Theater mit guten Subjecten zu versehen.

Vermischte Nachrichten. Hr. Johann Sedlatzek, Mitglied des philharmonischen Instituts in Wien, gab vorigen Freytag im hiesigen Redoutensaale in Gegenwart einer zahlreichen Versammlung ein Flötenconcert, worin er in einer Phantasie über den schweitzer Kuhreihen, und in eigends von ihm componirten Variationen vielen Beyfall erhielt. Das auf dem Zettel angekündigte Romberg'sche Flötenconcert, ging in der Probe nicht zusammen, und er spielte gleich anfangs einige Variationen dafür. Hr. S. besitzt zwar nicht die grosse Fertigkeit des Hrn. Drouets, überwindet aber manche Schwierigkeiten mit vieler Leichtigkeit, und zeigt einen guten Geschmack. Da seine Flöte dreizehn Klappen hat, so liess er sich öfters und einmal auch in einer ganzen Variation in den tiefen Tönen mit gutem Erfolge hören. In der Phantasie fängt das Thema in der Ferne Solo an, nähert sich aber sodann während des Phantasirens allmählig, bis zuletzt die in einem Nebensaale befindliche Harmoniemusik begleitend mit eintritt. Das Ganze ist von guter Wirkung. — Der gestern Abend von der Sängerin Mariana Kainz und dem Bassethornspieler Franz Schalk im hiesigen grossen Theater gegebenen musikalischen Akademie konnte Ref. nicht beywohnen; die Stimme dieser Sängerin wird gelobt, doch waren wenig Zuhörer zugegen. — Der berühmte, noch immer kränkelnde Violinspieler Paganini will nächstens hier ein Concert geben. Man sagt, dass künftige Ostern im hiesigen Casino de' Nobili Weigels Oratorium aufgeführt werden wird.

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder — — für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — — von G. Reissiger. 13tes Werk. Liedersamml. No. 3. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Sechs deutsche Lieder — — desgleichen. Liedersammlung No. 4.

Hr. R. hat angenehme, nicht schon oft in Musik gesetzte Texte gewählt. Er hat sie meist arietteumässig durchcomponirt. Das Pianoforte ist überall obligat behandelt und auf dasselbe viel gerechnet. Doch sind die Melodieen des Gesanges darum nicht vernachlässigt. Beydes zusammen macht denn auch, dass man den Ausdruck, den die Gedichte verlangen, nirgends verfehlt nennen kann; und mehre Stücke nehmen sich in dieser Hinsicht, so wie überhaupt, recht gut aus. Wenn Hr. R. in der Folge noch mehr Bedacht nehmen wird auf die Melodieen des Gesanges an und für sich, der Eigenthümlichkeit und der Bedeutsamkeit nach: so wird er sich ein noch zahlreicheres Publikum erwerben. Aber auch, was er hier geliefert, wird Freunde und Freundinnen finden; und das nicht mit Unrecht.

(Hierbey die Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

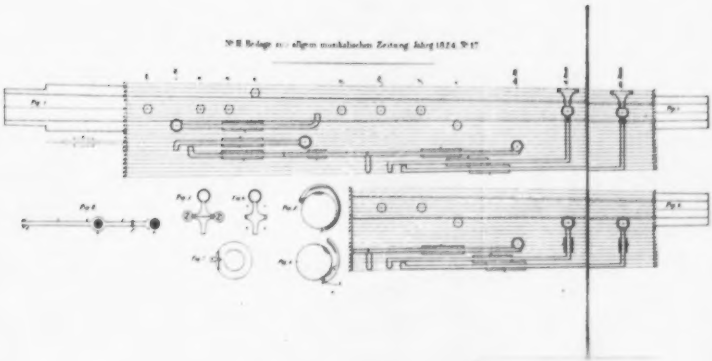

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten April. **Nº. 18.** 1824.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am 14ten, im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, enthaltend: Symphonie in Es von Haydn (welche mit dem Paukenwirbel anfängt) und dessen Oratorium: *Die Worte des Erlösers am Kreuze.* Die Ausführung befriedigte mehr im Ganzen als im Einzelnen; besonders liessen die Solostimmen, namentlich der Sopran und Bass, manches zu wünschen übrig; auch hätten mehre Sätze bewegter, weniger nachschleppend genommen werden dürfen.

Abends, im Kärnthnerthor-Theater, vor dem Ballete: *Paris*, eine musikalische Akademie, worin sich Hr. Professor Böhm, nach vollendeter Kunstreise, zum erstenmale wieder öffentlich hören liess. In einem von ihm selbst gesetzten Violinconcerte und einem Rondeau von Kreutzer konnte man mit Vergnügen gewahren, dass sein meisterhafter Vortrag durch die trefflichen Musterbilder in Frankreichs Hauptstadt wo möglich noch an Solidität und kraftvollem Ausdrucke gewonnen habe. Enthusiastischer Beyfall lohnte den talentvollen Künstler. Zugaben waren: eine Ouverture und Hrn. Hieronymus Payr's Divertissement für die Physharmonica und das Pianoforte, von ihm selbst gespielt.

Im Josephstädter-Theater, zum Vortheile der Sängerin Sutorius, die Parodie: *Der verwunschene Prinz*, von Bäuerle und Wenzel Müller.

Am 7ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Krähmer und seiner Frau, Caroline, geborne Schleicher. Vorkommende Stücke: 1. Ouverture aus *Figaro*, von Mozart; 2. Hoboe-Concert von Fanny, vorgetragen von Hrn. Krähmer; 3. Potpourri für die Klarinette, von Danzi, gespielt von Mad. Krähmer; 4. Recitativ und Arie von Mercadante, gesungen von Mad. Grünbaum; 5. Concert-Polonoise für den Czakan, componirt und vorgetragen von Hrn. Krähmer; 6. Violin-Concert von Viotti, gespielt von Mad. Krähmer; 7. Doppel-Variationen für Klarinette und Hoboe, von dem Ehepaar kunstfertig und geschmackvoll ausgeführt, dessen Leistungen wie immer mit wohlverdientem Beyfall aufgenommen wurden.

Im Locale des Musikvereins 11tes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh: 1. Von Haydn in Es (Erdödy), 2tens von Mozart in D minor; 3tens von Beethoven in E moll (Rasumovsky).

Am 8ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Stimme der Natur*, oder *Der Bruder von ungefähr*, Posse mit Gesang von Korntheuer, Musik von Ign. Schuster. Ein missrathenes Kind: der Dichter, welcher einen Tabakkrämer repräsentirte, gestand selbst öffentlich ein, dass die Beize total verunglückt sey.

Am 9ten, im Josephstädter-Theater: *Graf Armand*; Hr. Gned gab den Wasserträger, und zwar, allen Musen sey's geklagt! von Herzen schlecht; überhaupt war das meiste so, wie es nicht seyn sollte, und Cherubini's herrliche Schöpfung wurde selbst vom Orchester ganz unbarmherzig gerade gebrecht. Hr. Drechsler ist ein höchst wankelmüthiger Dirigent, und nur zu oft mit sich selbst uneins. Regis ad exemplum...

Am 13ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Blaubart*, romantisches Ballet von Hrn. Vestris. Ein der Oper gleiches Namens ähnlicher Stoff, aber nach Indien verlegt. Die Musik, von verschiedenen Meistern, klingt ziemlich einerley; die Endsylben sind immer: ini, ani und ali, mithin türkisch genug.

Am 14ten, im k. k. grossen Redoutensaale: drittes Gesellschaftsconcert, enthaltend: Symphonie in D, von Mozart, und dessen Cantate: *Der busende David.*

Nachmittags, im Locale des Musik-Vereins: 12tes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quartett von Schubert; als Erstgeburt nicht zu verachten; 2. Septett von Beethoven. Ungern sahen die Kunstfreunde diese Wintergenüsse geschlossen.

Am 13ten, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde: Concert des Hrn. Birnbach, worin vorkam: 1. Neue Ouverture von Hrn. Erasmus Kessler, dessen Nomens-Vetter in Rotterdam, wenn er noch lebte, hier Stoff genug gefunden haben würde, sein Encomium mit einem ergötzlichen Artikel über musikalische Fieber-Paroxismen zu bereichern; 2. Violoncell-Concert, componirt und gespielt vom Concertgeber; Si taciuisses — 3. Violin-Rondeau von Kreutzer, vorgetragen von Hrn. Professor Böhm; 4. Variationen von Winter über Caruso's Thema, gesungen von Dem. Friedlowsky. Diese beyden Sätze mussten heute für alles übrige entschädigen; 5. Concert für die von Hrn. Staufer erfundene Bogen-Guitarre (Chitarra coll' arco), gesetzt und ausgeführt vom Concertgeber, leider aber keineswegs geeignet, die Vorzüge des Instrumentes in ein günstiges Licht zu stellen; 6. Violin-Variationen, gespielt von dem sechsjährigen August Birnbach, und von dessen Vater mit dem Cello accompagnirt. Ein Vielwisser betheuerte im vollen Ernste, dass sich nächstens ein Wickelkind produciren würde.

Nachmittags, ebendaselbst, zweytes Concert spirituel, bloss Mozart'sche Compositionen enthaltend, nämlich: 1. Symphonie in G moll; 2. Dies irae; 3. Phantasie in C moll, instrumentirt von Seyfried; 4. Cantate: „Heiliger! sich gnädig" u. s. w.

Abends, im Theater an der Wien: *Das Schloss Lowinsky, oder Repressalien*, komische Oper aus dem Italienischen, mit Musik von Stunz. Die Tochter des Kapellmeisters Roser machte einen Versuch, der aber nicht zum besten gelang. Die Stimme war schwach und unrein, vielleicht grösstentheils die Folge allzugrosser Furcht. Wenn die erste und einzige Sopran-Partie so gemishandelt wird, so kann auch das Ganze nicht ansprechen. Uebrigens haben wir schon alles, und wohl noch besser gehört; dem Meister waren die Flügel gelähmt, da er nicht für Deutschland arbeitete, und — unter Wölfen muss man heulen. Hr. Jäger sang wunderschön, und Hr. Spitzeder kannte wieder die heiterste Laune aus. Das Sujet ist auf der deutschen Bühne unter dem Titel: *Wiedervergeltung* heimisch.

Am 15ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Carl von Gärtner (auf seiner Rückreise von Petersburg nach Paris). Vorkommende Stücke: 1. Ouverture; 2. Guitarre-Concert; 3. Deklamation; 4. Fandango für Chitarra sola, nach spanischer Weise, mit Nachahmung des Tambourin de Basque; 5. Variationen für die Hoboe, von Hrn. Krähmer; 6. Polonoise für die Guitarre; 7. Arie aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, gesungen von Dem. Langer; 8. Grosse Phantasie für Guitarre allein, theilweise gespielt ohne den Gebrauch der rechten Hand, und in einer neuen Art von harmonischen Tönen (???). Wir machten hier ganz unerwartet eines reisenden Guitarren-Spielers erste Bekanntschaft, sehnen uns aber nicht im geringsten nach einer Fortsetzung derselben.

Im Kärnthnerthor-Theater, zu Hrn. Forti's Benefiz: *Der Schnee*, Oper in vier Akten, nach dem Französischen, von Castelli, Musik von Auber. Endlich wieder einmal eine sehr hübsche Conversations-Oper, wie wir sie leider nur gar zu lange entbehren mussten. Die Handlung ist allerliebst, wiewohl sie dadurch etwas verloren haben mag, dass sie aus den neuesten Zeiten in das Ritterthum versetzt werden musste. — Lydia (Dem. Unger), des Grafen Otto von Hochstein (Hrn. Fischer) einzige Tochter, ist heimlich mit dem Ritter Wellau (Hrn. Haitzinger) vermählt, soll aber nach des Vaters Wunsch dem Grafen Egbert von Freudenberg (Hrn. Forti) die Hand reichen. Dieser ist zwar eine grundehrliche Haut, aber dabey im höchsten Grade unbekannt mit feinen Sitten und Welton, weshalb sich das Gesellschaftsfräulein Bertha von Wahlheim (Dem. Sonntag) der herkulischen Mühe unterzieht, den Naturmenschen wenigstens einigermassen zu dressiren und, so zu sagen, aus dem Holze herauszuarbeiten. Erst kürzlich hat er die Bettine begangen, sein Bräutchen bey einer Schlittenfahrt aus Zerstreuung umzuwerfen, und soll nun auf der Lehrmeisterin Befehl deswegen schriftlich Abbitte thun. Da es bey ihm mit der Feder gar nicht vorwärts will, so wendet er sich nothgedrungen an seinen Freund, den Ritter Wellau, welcher mit Freuden die Gelegenheit ergreift, seiner Gattin, die er durch Eifersucht beleidigte, zu schreiben. In diesem Briefchen, den ein Blumenstrauss in seinem Kelche birgt, wird um eine geheime nächtliche Zusammenkunft gebeten, und die Erhörung dieser Bitte soll des Bouquets Verlieren beym Ballfeste bestätigen. Egbert ist ganz damit zufrieden,

Beobachtungsgeist, vielumfassenden Kenntnissen und vielfaltiger Erfahrung zum Verfasser hat; zweytens, weil es eine so wichtige Materie, als der Choral ist, anbetrift, welcher gemeiniglich als eine unbedeutende Sache betrachtet und behandelt wird.

Vogler schicket seinem Choralsystem (von Seite 1 bis 20) eine *Revision der musikalischen Theorie* voraus, um, wie er sagt, den Unterschied der modernen und der uralten Melodie des Choralgesangs zu rügen, und die Fehler durch seine Umarbeitung aufzuhellen: kurz — um ein *System* für den Choral zu *gründen*. Ich will nur das eine und andere daraus hier anführen, weil ich voraussetze, dafs die Meisten, welche dieses Werk zunächst angehet, es theils schon gelesen haben, theils noch lesen werden.

Während, dafs Vogler die Fuxische, Rameau'sche und Kirnberger'sche *Theorie* revidirt, das Irrige und Mangelhafte derselben darstellet, und mit einander vergleicht, entdecket er seinen Lesern, *wie sein* Tonsystem entstanden sey, von *wem* er das Hauptsächlichste gelernet habe, und worin das Eigenthumlichste desselben bestehe. Mitunter erzählt er seinen Lesern manche wissenswerthe Umstände aus seinen jüngern Lebensjahren, die seinem künftigen Biographen erwünschten Stoff an die Hand geben, und führet (S. 12 und 13) die Ursachen an, warum dasselbe Anfangs so wenig Eingang gefunden habe. Auffallend dabey ist sein offenherziges Bekenntnifs (S. 6.) dafs auch *Er* einestheils daran mit Schuld sey, weil seinem System, dessen Grundsätze und Beweise übrigens richtig sind und bleiben, die Deutlichkeit und die einem neuen Satze unentbehrliche, leichte Einkleidung fehle.

Da ich das Wichtigste seiner Theorie und ihren Einflufs auf die Praxis in einer besondern Abhandlung, die nur noch der letzten Feile bedarf, darthun werde: so begnüge ich mich hier nur noch mit der Berührung einiger Punkte aus diesem ersten Abschnitte, um bald zum Hauptthema übergehen zu können.

Um Verhältnisse kennen, Ebenmaafse daraus bilden, und Vergleiche anstellen zu lernen, fordert Vogler von einem Tonkünstler, dafs er nur die gemeine Rechenkunst (nicht, wie Vallotti verlangte, schlechterdings die Algebra) verstehe, und zeiget dieses (S. 10.) in einer kurzen und deutlichen Probe. Er ist auch aus begreiflichen Gründen so billig, von bejahrten Tonsetzern nicht zu verlangen, dafs sie nach *seinem* System komponiren sollen, sondern er wünschet nur, dafs junge Zoglinge darnach unterwiesen würden. Demselben, sagt er S. 30., habe er die Eigenthümlichkeit und Simplizität seines von fehlerhaften Gangen gereinigten Styls zu verdanken.

Was er von S. 16 bis 18 von der Temperatur vorträgt, ist sehr lehrreich und auf die Praxis anwendbar. Sein Vorschlag, die Bezifferung eines umgewandten Akkords so simpel und deutlich einzurichten, dafs die unterste Ziffer am Basse den Hauptklang, und die oberste den Uebelklang anzeige, ist gut; doch gebe ich zu überlegen, ob meine neue, im vierten Theil meiner Orgelschule vorgeschlagene und durchgängig ausgeführte Bezeichnungsart, nach welcher der Hauptklang eines umgewandten Akkords durch einen *Tonbuchstaben* ausgedruckt wird, nicht eben so simpel sey, und den Hauptklang vielleicht anschaulicher mache, ohne in Anschlag zu bringen, dafs dadurch manche Ziffern ersparet werden.

Uebrigens ist dieser ganze erste Abschnitt eben so kurz und verständlich, als instruktiv abgefafst, und deshalb lesenswerth.

Der zweyte Abschnitt enthält (von S. 20 bis 53) eine *historische Deduction über die uralte Psalmodie*. — Um mich auch hierbey kurz zu fassen, will ich das Vornehmste, was in demselben abgehandelt wird, in wenige Satze zu concentriren suchen.

Die Psalmodie ist einerseits eine *alte* Wissenschaft, weil sich ihr Ursprung von mehrern Jahrtausenden herschreibt, anderseits aber eine *neue*, weil man sie (versteht sich: *a potiori*) gar nicht mehr kennet: demnach kann sie eine *altneue* Wissenschaft genennet werden. Nun fragt Vogler (Seite 22.) unter andern: Was ist die

mal der Gärtner Wilhelm (Hr. Preysinger) wird zum Postillon d'amour erkoren. Die Gräfin erkennt ihres Gatten Schriftzüge, und da das namenlose Schreiben sie nicht argwöhnen lässt, dass es zur mandatario nomine abgefasst sey, so lässt sie da verabredetes Zeichen den nur leicht befestigten Strauss fallen, woraus beyde Nebenbuhler die Erfüllung ihrer Wünsche erkennen. Dem Gärtner wird der Schlüssel zu Lydiens Schlafgemach eingehändigt, welcher ihn jedoch aus einem sehr verzeihlichen Irrthum dem Grafen Egbert zustellt, da er von diesem auch den Blumenstrauss zur Uebergabe empfing. — In stiller Mitternacht schleicht nun Wellau über den fest zugefrornen See zu seinem Weibchen, und Egbert kommt über die lange Gallerie durch die Tapetenthüre. Schnell verbergen sich die Liebenden, Fräulein Bertha empfängt den Unwillkommenen, welcher darob keineswegs böse ist, da er allmählig zu begreifen anfängt, dass ihm seine zugedachte Braut im Grunde höchst gleichgültig, dagegen sein liebenswürdiger Mentor recht ins Herz gewachsen sey, und auch seine schlichte Einfalt kein Missfallen errege. Auf diesem Platze ist das schönste Musikstück der ganzen Oper, ein wahrhaft reizendes Duo. Als sich der blöde Schäfer voll süsser Hoffnungen entfernt hat, und auch Wellau nach erhaltener Verzeihung wieder seinen Rückweg antreten will — hilf Himmel! da gewahrt er mit Schrecken, dass indessen ein frischer Schnee gefallen, und die männlichen Fusstapfen dem guten Rufe seiner Geliebten Gefahr bringen würden. Doch Weiberlist weiss auch in dieser Verlegenheit Rath zu schaffen; glücklicherweise befindet sich in der Nähe ein vergessener Schlitten; der Seladon muss darin Platz nehmen, und die Mädchen ziehen ihn wohlgemuth über die leicht beflockte Eisdecke. Allein diese sonderbare Fahrt blieb von vier Augen nicht unbemerkt; der Gaugraf machte einen stillen Beobachter am Fenster, ohne jedoch die Gestalten unterscheiden zu können; der Gärtner wollte den vermissten Schlitten an Ort und Stelle bringen, sieht den Spektakel, und erscheint am frühen Morgen vor seinem Gebieter, um pflichtschuldigst Rapport zu erstatten. Weil er jedoch auf seinen Vortrag selbst wenig Vertrauen setzt, so bittet er den Ritter Wellau, ihm ein verborgenes Zeichen zu geben, wenn er etwas unschickliches vorbringen würde, und dieser verspricht, bey solchem Anlass jederzeit wie zufällig seine Halskrause zu berühren. Daraus entspinnt sich ein ergötzliches Quidproquo in einem wirklich originell komischen Terzette. Weil nun Wellau gewahr wird, dass sein nächtliches Abentheuer der Entdeckung so nahe ist, greift er so oft an seine Halskrause, dass der Erzähler sich ganz verwirrt, und die albernsten Widersprüche, das confuseste Zeug zusammplappert. Zuletzt überreicht er seinen Fund (im Original ein Ordensband), so bey der mitternächtlichen Spazierfarth verloren gegangen, und vom Gaugrafen als Egberts Eigenthum erkannt wird, der sich gewissermassen dadurch beruhigt fühlt, dass der Schwiegersohn in spe bereits seine zukünftigen Rechte sans façon antizipirt habe. Allein, als Egbert freymüthig bekennt, dass er dieses Schärpenband dem Ritter Wellau verehrt habe, — nämlich für den geleisteten Schreiber-Dienst, — klärt sich alles auf; der Vater zürnt zwar, doch geschehene Dinge sind ja nicht mehr zu ändern: er will verzeihen, aber die Sünder zur Strafe noch recht ängstigen. Auf sein Gebot erscheinen beyde, um ein wichtiges Geheimniss zu erfahren; erst frägt er, ob sie sich wohl zärtlich zugethan seyen, und als sie eben ihre Schuld bekennen wollen, umarmt er den Ritter als Sohn. Wie niedergedonnert stürzen die beyden vermeinten Geschwister zu seinen Füssen, aber welche Seligkeit gewähren des versöhnten Vaters rührende Worte; „ob er denn der Tochter Gemahl nicht auch seinen lieben Sohn nennen dürfe?“ Eine effektvolle Situation, musikalisch vortrefflich gegeben, nach welchem Jubelterzett nur noch das zweyte Paar, Egbert und Bertha, erscheint, und ein kurzer Chor beschliesst. — Im Ganzen ist die Composition leicht, gefällig, melodiös und klar, aber, genau betrachtet, ein Janus-Kopf mit einem französisch-italienischen Doppelgesicht. Rossini's Einfluss ist nicht zu leugnen; die naiven Cabaletten, das lebhaft bewegte Instrumentale, die üppig verzierten Singstimmen, die determinirten Cadenzen sind cisalpinischen Ursprungs, indessen die Romanzen dem provençalischen Himmelsstrich angehören; und es kann nicht geläugnet werden, dass sich diese Mischung recht angenehm hört. Ausser jenen, bereits angeführten, sehr gelungenen drey Musikstücken haben Ref. noch vorzüglich gefallen: im ersten Akte: ein brillantes Ensemble in D dur; Bertha's Arie, in A dur; und das Schluss-Duett zwischen ihr und Wellau — B dur. Im zweyten: ein Lied des Gärtners, mit Chor-Refrain — in Es; ein Trio zwischen diesem, Egbert und

Wellau, in G; und das lebendige Finale, wiewohl nicht ganz frey von Reminiscenzen, in C. Im dritten: Lydia's Romanze, in As; das Terzett zwischen ihr, dem Vater und Bertha, in D moll; und die Schlussscene, in Es, ein a tre von Lydia, Bertha und Wellau, worin besonders das Accompagnement der sourdinirten lispelnden Violinen ungemein malerisch ist. Die zwey Hauptsätze des vierten Aktes sind schon bezeichnet worden. Der Beyfall war allgemein; das wirklich Gute wird und muss zu allen Zeiten durchdringen. Demois. Sonntag ist im Gesang und Spiel gleich liebenswürdig; Dem. Unger und Hr. Forti vollendeten das schöne trifolium. Hrn. Preisinger's musterhaft deutliche Aussprache ist gerade in dieser Partie höchst verdienstlich und willkommen. Die übrigen thaten ihr möglichstes.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: *Die Müllerin*, zum Benefiz des Hrn. Dunst, welcher dadurch, dass ihm Hr. Spitzeder den Amtsverwalter als Gast spielte, ein übervolles Haus machte.

Am 21sten, im ländständischen Saale: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka, enthaltend: 1. Neue Concert-Ouverture — in B moll, von Leon de St. Lubin; 2. Kalkbrenner's Pianoforte-Concert in D moll; 3. Arie aus Rossini's *Semiramide*, gesungen von Hrn. Schoberlechner; 4. Divertimento für das Violoncell von B. Romberg, gespielt von Hrn. Gross; 5. Vokal-Quartett von Schubert; 6. Bravour-Variationen für das Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin. Die junge, wahrhaft talentvolle Virtuosin rückt mit schnellen Schritten der Vollendung näher: jede neue Production liefert erneuerte Beweise ihres rühmlichen Strebens, und die gegenwärtige in einem um so höhern Grade, als die Hrn. Moscheles und Kalkbrenner während ihres kurzen Aufenthaltes ihr Privat-Unterricht ertheilten. Wer bereits auf einer solchen Kunststufe steht, bedarf nur kleiner Fingerzeige; die verständige Biene kennt die Blumenkelche, aus denen sie den köstlichen Honig saugen muss. — Dem. Blahetka wird, dem Vernehmen nach, im Laufe dieses Jahres eine zweyte Kunstreise unternehmen; der freundlichste, ehrenvollste Empfang kann ihr allenthalben zum Voraus verbürgt werden. Genie und anspruchslose Bescheidenheit, vereint, sind zu selten, um nicht bewundert und bey näherer Bekanntschaft geliebt zu werden.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Blaubart*, zum Vortheile der Demois. Brugnoli. Dieses Ballet hat durch beträchtliche Abkürzungen sichtbar gewonnen und fängt nun an, immer besser zu gefallen.

Am 24sten liess sich im Theater an der Wien Herr J. F. Lange aus Cassel mit freyen Phantasieen auf dem Aeolodikon hören. Zur Empfehlung des Künstlers und des Instrumentes wurde in der Ankündigung nachstehender Münchener Bericht abgedruckt: „Gestern erfreute uns Hr. Lange aus Cassel im Concerte des Musikvereins durch sein Spiel auf dem Aeolodikon; mit ausgezeichneter Fertigkeit, Kraft und Zartheit trug er freye Phantasieen auf demselben vor. Das hier noch wenig bekannte Aeolodikon fand daher allgemeinen Beyfall und ist ohne Zweifel das vollkommenste unter allen bis jetzt erfundenen Instrumenten, indem es mit Vollständigkeit der Harmonie einen unvergleichlichen seelenvollen Ton verbindet, der aller Modificationen von Piano, Crescendo und Decrescendo fähig ist. Bey demjenigen, welcher diess Instrument noch nie gehört hat, erwecken die ersten Akkorde die Idee einer Sphärenmusik, und man glaubt ein vollständiges Orchester zu hören. Das Instrument eignet sich zu jeder Art von Musikstücken und die Melodie kann auf keinem anderen richtiger und seelenvoller vorgetragen werden, so dass es in dieser Hinsicht selbst die menschliche Stimme an Sicherheit übertrifft. (Ganz natürlich!) Jedoch wird man durch dieses Instrument am deutlichsten gewahr, wie in dem Einfachen das Schönste der Musik liegt, und es steht zu erwarten, dass das Aeolodikon, sobald sein Werth allgemeiner bekannt wird, einen höchst vortheilhaften Einfluss auf die Gesangbildung bekommen werde." (Möglich, aber nicht wahrscheinlich.) — Wir müssen aus einem sehr prosaischen Teig geknetet seyn, dass wir nicht die Hälfte von dem fanden, was der Herr Panegyrikus uns in seiner dichterischen Begeisterung so gerne aufschwatzen möchte. Es ist hübsch, aber den Weg zum Herzen fand der Künstler dennoch nicht. In der Scene angewandt, bey mysteriöser Handlung, Geistererscheinungen, magischen Ceremonieen, Orakelsprüchen u. dgl. könnte diess Instrument vielleicht eine zweckmässigere Wirkung hervorbringen.

Am 27sten, im Leopoldstädter-Theater: *Lindane*, oder *Die Fee und der Haarbeutelschneider*, Feen-Oper in drey Akten von Adolf Bäuerle, Musik von Kanne. Eine nicht misslungene Parodie

des beliebten Ballets: *Die Fee und der Ritter.* Die Aufnahme war nicht ungünstig. In der Musik gefiel mehres, und der Tonsetzer wurde gerufen.

Im Josephstädter-Theater, gleichfalls eine Neuigkeit, jedoch mit minder glücklichem Erfolg: *Sauertöpfchen*, oder *Der Ritter mit der goldenen Gans*, grosse romantische Oper in zwey Aufzügen von Carl Meisl, Musik von Gläser, und zwar so fleissig gearbeitet, dass sie eines bessern Looses würdig wäre.

Am 28sten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Léon de St. Lubin. Vorkommende Stücke: 1. Concert-Ouverture — in E moll; 2. Violin-Concert — in Fis moll; 3. *Die Betende*; Gedicht von Matthisson, gesungen von Hrn. Tietze; 4. Concertant-Variationen für Pianoforte und Violine, componirt und mit dem Concertgeber vorgetragen von Dem. Leopoldine Blahetka; 5. Bulgaren-Chor aus dem Melodram: *Belisar*; 6. Violin-Variationen über ein beliebtes Oestreichisches Volkslied. Der junge Künstler giebt die schönsten Hoffnungen, ein tüchtiger Solo-Spieler zu werden. Auch als Componist verdient er Aufmunterung. Mit Ausnahme von No. 4. ist alles eigene Arbeit, und in der That keine schlechte Waare.

Miscellen. Die italienischen Opernvorstellungen werden nun bald beginnen. Ein Theil der Gesellschaft ist bereits hier eingetroffen. — Salieri befindet sich noch immer in dem Zustande physischer Abspannung aller Kräfte; da mit Grund keine Herstellung zu erwarten steht, so wird er in den Pensionsstand versetzt werden.

Bemerkungen.

„Wenn man — sagt Göthe — bey der Philosophie selten von gleichen Principien ausgeht, so freut man sich, bey der Kunst meist Uebereinstimmung zu finden.“

Der Satz geht uns sogleich ein: wir denken an die unendliche Verschiedenheit in philosophischen wie in religiösen Dingen, und im Gegensatz an die Allgemeinheit der Lust, so oft sich etwas kunstreich Schönes sehen oder vernehmen lässt. Wir erinnern uns, wie dort Jeder den Andern auf seine Seite ziehen möchte, wie dagegen hier alles sich bestrebt, sein Lob in treffenden Ausdrücken an den Tag zu geben.

Bey der Kürze und Allgemeinheit, in welchen obiger Satz ausgesprochen ist, sehen wir gern hinweg von der Verschiedenheit der Geschmäcke, von den Parteyungen in der ästhetisch-literarischen Welt, wo wir nur jener der Romantiker und Antiken erwähnen wollen. Wir bedenken, dass er bey Gelegenheit des Beysammenseyns einer Gesellschaft von Gebildeten, im Glaubensbekenntniss verschiedenen, der Kunst aber in gleichem Grade zugeneigten Personen gesagt ist, und hier unterscheiden wir denn gern zwischen Ueberzeugung und Geschmack, zwischen Glaube und Sinn. Wenn der Mensch in den Fall kömmt, über jene Rechenschaft zu geben, so finden wir, dass er das Unerklärliche, Uebernatürliche, oder das Unendliche, Heilige, Tiefe mit seinem Leben, seiner Erfahrung, seinem Schicksale, seiner Menschlichkeit in Uebereinstimmung zu bringen sucht, und hier steht dann jeder auf einem andern Boden, und ringt und kämpft aus andern Voraussetzungen hervor, so dass, wenn wir ihrer Zwölfe versammelt sehen, wir wohl eben so viele Glaubensbekenntnisse und Philosopheme zu hören bekommen, wovon jedes das nicht abgeläugnete Höhere und Höchste mit des Bekenners eigenem Wesen, ja mit den Beschränkungen und Schwächen, deren er sich nicht entschlagen kann und will, zu vereinbaren sucht; weshalb man wohl sagen möchte: Darnach des Menschen Leben, darnach sein Gott oder seine Götzen.

Beym Anschauen eines wahrhaft Schönen dagegen werden wir jene Zwölfe, angenommen, dass sie nicht zu der oder jener ästhetischen Sturmfahne geschworen haben, viel eher in Uebereinstimmung finden. Ja, wenn sie dort desto differenter sich zeigen, je höher das Heilige steht, — wenn, würde ein Astronom sich ausdrücken, die Parallaxe, gerade entgegengesetzt der astronomischen, mit der Entfernung des Gegenstandes wächst — so werden sie hier nur desto mehr Eines Sinnes seyn, je ausgezeichneter das Schöne sich darstellt.

Diess führt uns auf den wichtigen Unterschied der intellektuellen und ästhetischen, der rein geistigen und der sinnlich anschaubaren Grössen, dass nämlich, was wir das Heilige nennen wollen, von dem Menschen in jedem Moment gewissermassen neu in sich geschaffen werden muss, wo denn sich bey den Meisten ein Hang des Abstossens, ein natürliches Verneinen, Schmälern, ein gezwungenes Anerkennen findet; und sich jenes Heilige ein Accommodiren an die Eigenheiten des Einzelnen

gefallen lassen muss, während das Schöne ihm als eine erfreuliche Erscheinung von aussen begegnet, ihn anzieht, aufregt, ergötzt und beschäftigt.

F. L. B.

Recensionen.

Orgelstücke, Praeludien, Postludien, Fugen und Trios, von A. W. Bach, Musikdirector u. Organisten zu Berlin. 3tes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Rec. hat vor nicht langer Zeit in diesen Blättern das erste Heft dieser Orgelstücke mit verdienter Achtung angezeigt und dabey sich bemüht, sowohl ihr Eigenthümliches überhaupt, als auch, was ihm im Besondern vorzüglich zu loben oder auszusetzen schien, anzugeben. Um nicht durch Wiederholung den Raum zu versplittern, beziehet er sich auf diese seine Anzeige, (Mus. Ztg. v. J. 1823. S. 47.) setzt aber hinzu, dass diess dritte Heft, so wie es reicher und mannichfaltiger ist, auch im Uebrigen des Lobenswürdigen beträchtlich mehr, des Auszusetzenden weniger darbiete. Ein Hauptvorzug dieser Orgelstücke, der dort nicht bestimmt genug ausgesprochen worden, weil er selbst sich dort noch nicht bestimmt genug aussprach, ist der, dass sie — wie es Vater Kittel kurz und gut ausdrückte, an der Orgel geschrieben scheinen; mithin nicht bloss an sich achtbare Musik überhaupt enthalten, auch nicht bloss solche, die auf der Orgel gut ausgeführt werden kann und sonst ihr angemessen ist, sondern die sich ausserdem theils den verschiedenen Gelegenheiten, dieselbe beym Gottesdienst anzuwenden, näher und bestimmter anschliesst, und dass sie in einer Art abgefasst sind, die dem Improvisiren vorzüglicher Meister möglichst nahe kömmt. Auf das Letztere scheinen die jetzigen Componisten für die Orgel, auch die vorzüglichsten, zu wenig Rücksicht zu nehmen; und doch ist es keine Kleinigkeit, sowohl um die Gattung selbst in der Darstellung zu vollenden, als auch, um die beste Wirkung hervorzubringen. Dass der Verf. das Pedal überall seiner Natur gemäss und obligat behandelt; dass er die Registrirung überall, doch, wie ganz recht, nur im Allgemeinen angiebt, indem das Besondere sich ja doch nach dem Werke selbst richten muss, dem der Organist vorsteht; dass er schon beträchtlich geübte Spieler voraussetzt, aber von ihnen nicht gerade Virtuosenkünste verlangt u. dgl. m.: das wissen die Leser schon. Einiges aber, was wir dort ausstellten, finden wir doch auch hier noch, wenn gleich hier nicht durchgängig; nämlich erstens: wenn er einmal in's künstlichere Ausführen kömmt, so kann er nicht so bald wieder heraus: er wird zu lang. An den Postludien, die sonst schlechtweg Ausgänge heissen, tadeln wir das nicht; der Gottesdienst ist geendet: wer nicht besondern Theil am Orgelspiel nimmt, der geht, und wer einmal solchen Antheil nimmt, dem ist es um so lieber, noch einige Minuten, und zwar etwas theils Künstlicheres, theils sonst in anderer Art, als während des Gottesdienstes, zu hören. (Was Letzteres anlangt, so ist es eben darum ganz recht, dass Hr. B. diese Ausgänge gerade so von dem Uebrigen unterschieden und abstechend geschrieben hat, wie er thut, aber sich weder in Vogler'sche Flötencoucerte, noch in Variationen u. dgl. verirret, sondern überall dem Wesen und der Bestimmung des Instrumentes, wie des Ortes, getreu bleibt.) Zweytens sind seine Fugen, wenn sich auch sonst gegen sie nichts einwenden lässt, nicht klar und deutlich genug; das aber zunächst dadurch, dass sich die Hauptthemata von den Begleitern nicht genug absetzen, dass sie sich nicht genug hervorheben. Vielleicht nimmt Hr. B. den grossen Johann Sebastian Bach sich, namentlich in dessen wohltemperirtem Klavier, zum Muster. Es versteht sich von selbst, dass man sich in gar vielfacher Hinsicht, namentlich was die Fuge anlangt, kein herrlicheres Muster nehmen kann: aber, abgerechnet, dass jene Fugen doch nicht eigentlich für die Orgel geschrieben sind, so dürfen wir nicht aus den Augen lassen: wie stand die Musik, besonders in Deutschland, zu jener Zeit? und was durfte eben darum den Genossen jener Zeit geboten werden? Wenige, vergleichungsweise mit unserer Zeit, verstanden und übten damals Musik: die sie aber verstanden und übten — was fassten sie nicht alles! was waren sie gewohnt! Jetzt ist das ganz anders, und alle sind an ganz Anderes gewöhnt. Unsere Fugen müssen viel einfacher und leichter zu verfolgen seyn; wir müssen uns dabey auch aller der Hülfsmittel, die die Gattung erlaubt, bedienen, den Zuhörern das Verständniss zu erleichtern, und auch den Satz, als Musikstück überhaupt, ansprechend zu machen — zu welchem Beyden vorzüglich mitgehört, dass wir kraftvolle,

bedeutende, überall hervortretende, sich von den Geführten absondernde, leicht behaltbare Themata wählen. Jos. Haydn verstand das trefflich, z. B. in seiner *Schöpfung*; Graun, nur in anderer Art, desgleichen, wenn er sich auch nicht in allen gleich blieb. (Man achte nur z. B. auf die Wirkung seiner Fugen: *Te Rex gloria* — im *Te Deum laudamus*, und: Freuet euch alle ihr Frommen — im *Tod Jesu*; und wodurch sie ihre Wirkung noch immer erreichen.)

Doch wir halten uns zu lange bey Einem Gegenstande auf, und seine Wichtigkeit möge entschuldigen, dass wir es thaten. Wir geben nun noch eine kurze Uebersicht der hier gelieferten Stücke. 1. Präludium: ernst, leicht zu fassen, brav. 2. Präludium: sanft, gefällig. 3. Präludium, zu: Wer nur den lieben Gott lässt walten — die Choralmelodie im Tenore; sehr gut, und fleissig ausgearbeitet. 4. Toccate und Fuge: (doch wohl als Postludium anzusehen:) jene ausserordentlich brav, dabey populair und von vieler Wirkung; über diese beziehen wir uns auf das eben Gesagte. 5. Präludium: sanft, kurz, gefällig. 6. Postludium; das Hauptwerk wechselnd mit schwächerm Obermanual: in freyer Schreibart, interessant. 7. Präludium: sanft, populär, zum Theil (besonders S. 17, Syst. 3 u. 4.) zu gewöhnlich, der Erfindung und Ausführung nach. 8. Postludium: noch kräftiger Einleitung im freyen Styl, Fuge. Siehe oben. 9. Trio, für zwey Manuale und Pedal, in gebundener Schreibart. Diese Lieblingsgattung der alten Zeit und der Stolz ihrer Organisten dürfte, auch von den grössten Meistern bearbeitet, schwerlich wieder zu der Beliebtheit gelangen; wenigstens würden die durchzuführenden Melodieen schon an und für sich selbst sehr eigenthümlich und anziehend gewählt werden müssen. Die beharrliche und geschickte Arbeit allein thut's nicht. Diese hat der Verf. geliefert: jene nicht.

Nach dieser rückhaltlosen Beurtheilung brauchen wir das Heft denen, für die es bestimmmt ist, hoffentlich nicht erst noch mit gefälligen Worten zu empfehlen. — Es ist sehr gut gestochen.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Violoncelle et Contrebasse, (Trompettes et Timballes ad libitum) composé par Conradin Kreutzer. Op. 50. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Fr. Orchesterst. 8 Fr., Pianofortest. 4 Fr.)

Hr. C. Kreutzer hat sich durch verschiedene seiner neueren Compositionen, namentlich durch die *Frühlings- und Wanderlieder*, durch seine Oper *Libussa*, durch sein *Pianoforteconcert* aus B dur etc., und, irren wir nicht, in diesem vorzüglich durch das Heitere des Geistes und das Melodiöse der Schreibart, die darin herrschen — viele Freunde erworben: diese neue Concert zeigt zwar von jener Heiterkeit weniger, es wird Hrn. Kr. aber diese Freunde doch nicht untreu machen, da er jenes Melodiöse der Schreibart beybehalten und auch sonst dieser Arbeit die guten Eigenschaften seiner früheren Stücke gegeben hat. Das Beywort auf dem Titel soll sich wohl bloss auf den Ernst des Ausdruckes, der hier mehr als in jenen in Anspruch genommen wird, beziehen; denn Grossartiges im Entwurf und in der Ausführung, oder auch in der Länge des Werkes, auf welche, wiewohl missbräuchlich, diess Beywort nicht selten bezogen wird, findet sich hier nicht. Was letztere anlangt, so ist das Ganze, und vornehmlich der erste Satz, eher kurz zu nennen; und das wollen wir, eben bey dieser Schreibart, keineswegs tadeln, vielmehr loben. Hr. Kr. scheint, wie viele andere Leute auch, empfunden zu haben, dass bey weitem die meisten der neueren Concerte wirklich zu lang sind; dass man mithin, will man ein gemischtes Publikum (und welches grössere, welches Concert-Publikum wäre nicht gemischt?) anhaltend interessiren, bis zu Ende festhalten und nicht ermüden, entweder an wahrhaft neuen Ideen, und ungewöhnlichen Mitteln zu auffallender, immer wieder aufreizender Darstellung derselben, einen Ueberfluss besitzen, oder dass man die gewöhnlichen Formen der Concerte abkürzen müsse: und wir wünschten sehr, dass alle Concert-Componisten, vorzüglich aber die, welche für Instrumente schreiben, die entweder der Harmonie oder ausgezeichneter Mannichfaltigkeit des Ausdruckes angemessen, dasselbe empfänden und darauf sich einrichteten. Hr. Kr. hat besonders den ersten Satz sehr kurz gehalten, ja ihn gar nicht als einen für sich bestehenden Satz behandelt; weswegen er ihn auch in den zweyten unmittelbar übergehen lässt. Darum hätte er ihn, diesen ersten Satz, aber keineswegs nöthig gehabt, fast immerfort bloss in der Hauptionart (C moll) herumwandeln zu lassen, und, dass wir es gerade heraus sagen, so gleichgültig

und für die Zuhörer so unbefriedigend zu behandeln. Denn dass er dies sey, wird jeder bemerken, und bey öffentlicher Production Hr. Kr. wohl auch. So wie dies Allegro hier stehet, kömmt es wirklich fast heraus, wie blos eine über Gebühr ausgedehnte Vorbereitung und Einleitung zum zweyten Satze. Dieser Satz, Andante assai lento, Es dur, ist nun viel mehr aus der Individualität des Hrn. Kr. hervorgegangen, und, in seinen einfachen, schönen Melodieen, in seiner gefälligen, zierlichen Figurirung, in seiner dem Spieler vortheilhaften Benutzung der Vorzüge des Instruments, wiewohl ziemlich lang, doch durchgehends von vielem Interesse und gewiss auf Kenner oder Nichtkenner von sehr angenehmer Wirkung. Dass er einen Spieler verlangt, der nicht blos Passagen machen, und die zehn Finger voll nehmen kann, versteht sich von selbst. Auch dieser Satz schliesst mit einer Fermate und gehet, vermittelst einer kurzen Cadenza, in den dritten, in das Finale, über. Dieses, Allegro con anima überschrieben, aus Es dur, ist nicht eben lang, hat ein singbares, angenehmes Thema, und wird, wie sich das für ein Concert schickt, mit mannichfachen, bravourmässigen Passagen belebt und ausgeputzt. — Das Ganze ist für das Orchester leicht und für den Solospieler auch gar nicht schwer auszuführen, ohne dass es darum an Gelegenheit fehlte, wo dieser sich hervorthun kann. Die Pianofortestimme ist in den Tutti so vollständig ausgezogen, und die Soli sind auch an sich so interessant, dass jene Stimme auch zur Unterhaltung und Uebung an diesem Instrumente allein recht wohl dienen kann.

Kurze Anzeigen.

Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik in Fragen und Antworten. Zum Unterricht in dem Conservatorium von Mailand eingeführt. Verfasset von B. Asioli, Director des Conservatorium. Frey übersetzt von C. C. Büttinger. Mainz, bey Schott. (Pr.

Wie vor einiger Zeit fast jeder Buchhändler seine eigenen A B C- und Kinderbücher haben wollte, so will jetzt, scheint es, jeder Musikalienverleger seine eigenen Lehrbücher haben. Nun: wenn sie nur gut sind, so können andere Leute nichts dagegen einwenden. Dies kleine Buch, mit seinen wohlgewählten Notenbeyspielen, muss man wohl gut nennen; wenn gleich manches deutsche Original besser ist. Was zu den Anfangsgründen der Musik gehört, wird deutlich, möglichst kurz, und meistens bestimmt genug gelehrt. Die Form, in Frage und Antwort, die sonst die Bücher ausdehnt, thut es hier nicht, denn die Frage soll nicht des Lehrers, die Antwort nicht des Schülers seyn: sonst wüsste dieser schon alles und sufs beste, indem jede Antwort die Lehre selbst und die Frage nur eine Aufforderung, sie herauszusagen enthält — gewissermassen eine Ueberschrift; aber eben damit ist freylich auch aller Zweck dieser Form aufgehoben. — Der Uebersetzer hat die Urschrift frey behandelt und manche Zusätze angebracht, die dort, wo sie blos als Leitfaden des mündlichen Unterrichts dient, dem Lehrer überlassen war. Darum bleibt aber doch auch das deutsche Werkchen nur so ein Leitfaden; und es ist auch gut so: denn ein wackerer mündlicher Lehrer ist das beste Lehrbuch; solche Anweisungen erleichtern nur ihn und den Schüler. Als solch ein Leitfaden ist das Werkchen zu empfehlen.

Romanze von Theod. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, ist Musik gesetzt von Aug. Schlums. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Wenn auch diese Romanze weder als Gedicht, noch als Composition ausgezeichnet ist: so wird sie doch gewiss manchem klopfenden Herzen, das durch Sturm sich zu stiller Liebe hindurchringen möchte, sehr willkommen seyn. Die Melodie ist artig. Wer sie mit Feuer vorzutragen weiss, dürfte vielleicht die Prinzessin rühren. Die Fortepiano-Begleitung ist leicht und meist natürlich. Sie würde es ganz seyn, wenn der Tonsetzer nicht zuweilen etwas Fremdartiges in eigentlich gewöhnliche Akkordfolgen hätte legen wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May. **N°. 19.** 1824.

NACHRICHTEN.

Magdeburg. Ende März. Seit langer Zeit haben diese Blätter keine, oder doch nur kurze Nachrichten über die musikalischen Leistungen in unserer Stadt gegeben. Dessen ungeachtet kann ich in gegenwärtigem Bericht einiges Frühere nur berühren, und meistens nicht weiter als bis zum Anfange des eben verflossenen Winters zurückgehen, wenn ich Ihren Lesern nicht mit veralteten Neuigkeiten beschwerlich fallen will.

Ein lebhafter Sinn für die Musik in unserm gebildeten Publikum ist zwar nicht zu verkennen. Die gewöhnlichen, seit Jahren immer besser gewordenen Winterconcerte, die Concerte mancher grossen Künstler, die Leistungen zweyer Gesang-Vereine und zweyer Dilettanten-Vereine für Instrumentalmusik mussten auch viel dazu beytragen, diesen Sinn immer mehr anzuregen; indessen ist er doch nicht mächtig genug gewesen, einige musikalische Unternehmungen von grösserem Umfange, welche von einem warmen Freunde und Beförderer der Kunst, dem Hrn. Oberbürgermeister Franke ausgingen, aufrecht zu erhalten.

Diese Unternehmungen waren: erstlich ein alljährliches grosses Musikfest, welches aber nur in den Jahren 1821 und 1822 Statt fand, zu dessen Leitung sich der Hr. Kapellmeister Schneider von Dessau hierher begab, und bey welchem mehrere ausgezeichnete Virtuosen und eine Menge fremder und einheimischer Künstler und Dilettanten mitwirkten. In einer anderen Zeitschrift ist gleich nach den Aufführungen zur Genüge darüber gesprochen, und von dem ersten Feste ist auch in diesen Blättern Nachricht gegeben; es wäre daher überflüssig jetzt noch mehr davon zu sagen, als dass seitdem nichts ähnliches wieder zu Stande gekommen ist.

Noch mehr als diese Musikfeste vermisste mancher einen andern Genuss, der um so interessanter war, als man hier von einem ähnlichen, öffentlichen, früher nichts wusste. Der Hr. Concertmeister Müller, der Hr. Kammermusikus Müller und deren jüngerer Bruder, alle drey aus Braunschweig, vereinigten sich nämlich mit einem hiesigen kunstfertigen Dilettanten, Hrn. Kaufmann Fesca, uns im Winter 1822 fünf Quartett-Unterhaltungen zu geben, in welchen sie die Werke unserer besten Componisten mit wahrer Vollendung vortrugen. Zwey dieser Unterhaltungen fielen aus und wurden durch Concerte des Hrn. Kapellmeisters Hermstädt und des Hrn. C. M. Müller ersetzt, und die Ausführung derselben bestätigt vollkommen ihren wohlerworbenen Ruf. — Aus Mangel an Theilnahme ward auch dieses schöne Unternehmen nicht erneuert.

Endlich wurden jährliche Kirchenmusiken in der St. Johannis-Kirche wieder eingeführt; und unter der Direction des Hrn. Musikdirektor Wachsmann, durch den von ihm geleiteten Singe-Verein und das hiesige Domchor meistens recht gut executirt. Wir hörten darin die *sieben Worte* von Haydn nebst einem *Psalm* von Fesca, die Graun'sche und die Rosetti'sche *Passion*. Die Musiken haben zwar nicht wieder aufgehört, fanden aber zuletzt kein grosses Auditorium mehr.

Nach allem diesem muss der unbefangene Beurtheiler glauben, dass trotz der immer wachsenden Menge von Dilettanten, trotz so mancher eifrigen Deklamation über die Unvergleichlichkeit musikalischer Genüsse, der wahre Sinn dafür doch noch nicht auf solcher Stufe steht, dass grössere Kunstleistungen hier einheimisch werden könnten. — Kraft, Beharrlichkeit, Unpartheilichkeit in der obersten Leitung, Energie in der Direction, guter Wille unter den Ausübenden, und vor allen Dingen Vereinigung aller zu denselben Zwecke:

das sind die Erfordernisse, um diesen Sinn zu heben; aber selten finden sie sich beysammen, und am wenigsten ist die Vereinigung bey uns zu suchen.

Nach dieser Einleitung gehe ich zu den einzelnen Productionen dieses Winters über.

Oeffentliche, stehende Concerte giebt es hier nicht; indessen ist es leicht, in die wöchentlichen Concerte, welche die Freymaurerloge und die Harmonie-Gesellschaft abwechselnd ihren Mitgliedern geben, eingeführt zu werden. Bis zu Neujahr wurden diese Concerte, nach dem Tode des seel. Seebach, von dem Hrn. Organisten Heilicke, von da aber durch den Hrn. Musikdirektor Mühling dirigirt.

In den Concerten der Freymaurerloge hörten wir von *Symphonien*: die grosse mit der Schlussfuge in C$\frac{3}{4}$, die in G♭, in Es, in D ohne Menuet, von Mozart, eine von Krommer, die in D, No. 2 und die *Eroica*, so wie den letzten Satz aus der in C♭ von Beethoven. Ein sonderbarer Missgriff war es, in einem der ersten Concerte diesen Schlusssatz, welcher bekanntlich mit der Menuet zusammenhängt, ohne die letztere, als einzelnes Musikstück aufzuführen. Man mochte wohl fühlen, dass eine Menuet keinen schicklichen Eingang geben kann: aber warum gab man nicht die ganze Symphonie? Man wollte dem Publikum eines seiner Lieblingsstücke auftischen, nur bedachte man nicht, dass die Würze fehlte. Denn worauf ist die ausserordentliche Wirkung des mit aller Kraft und Pracht der Instrumente in D dur eintretenden Themas berechnet, als auf den scharfen Gegensatz, den das unruhige Gewühl der Menuet dagegen bildet? und klingt dieses Beginnen ohne Vorbereitung wohl wie ein Anfang? Durch eine solche Behandlung wird ein Meisterstück unnöthigerweise zerstückelt und erregt nur Sehnsucht nach dem Fehlenden. — Endlich gab man uns eine Symphonie von Hrn. Mühling selbst, von welcher es, da sie noch nicht im Druck erschienen ist, nicht uninteressant seyn dürfte, etwas Näheres zu erfahren.

Diese Symphonie ist im ernsten Style geschrieben, die Motive sind interessant, glücklich mit einander verbunden, überall gründlich verarbeitet. Die Harmonieen sind gewählt und wechseln oft durch kühne, doch nie bizarre oder harte Modulationen mit einander ab. Im Ganzen herrscht eine gewisse Ordnung, welche den Genius bezeichnet, der, indem er schafft, seinem eigenen Willen unterworfen ist, und in dieser, so wie in mancher andern Hinsicht, ist diess Werk am meisten mit den letzten Haydn'schen, derselben Gattung, zu vergleichen. Vom Einzelnen kann Ref. nach einmaligem Anhören nur Folgendes sagen:

Einleitung: Adagio, C moll, $\frac{2}{4}$, kräftig und imposant. Allegro, C dur, $\frac{4}{4}$, höchst feurig und effektvoll; nur ist darin die überreiche Instrumentirung zu tadeln, welche den sanfteren Stellen, und besonders dem höchst lieblichen zweyten Thema häufig nicht gestattet, gehörig hervorzutreten. Andante, A moll, $\frac{3}{4}$, ähnelt im ersten Takte seines Thema's sehr dem des Andante in der *Sinfonia eroica*. Dasselbe entwickelt sich aber nachher ganz anders zu einem höchst anmuthigen Gesange, der, anfangs bloss unter die Violinen vertheilt, bald durch alle Instrumente fliesst, und abwechselnd mit einem lieblichen Nebengedanken das Gemüth bald freundlich, bald sanft klagend anspricht. In der Hinsicht scheint Ref. dieser Satz der gelungenste der ganzen Symphonie zu seyn. Die lebhafte, ziemlich lang, doch stets interessant ausgesponnene Menuet (C dur) zeichnet sich mit ihrem Trio (F dur) besonders durch ihre contrapunktischen Wendungen aus. Das Rondo, C dur, $\frac{4}{4}$, erfreut den Zuhörer durch seinen heiteren, fröhlichen Charakter, welchen ein äusserst frischer, sich stets in neuer Gestalt zeigender Hauptgedanke, einem zweyten sanfteren entgegengestellt und mit diesem gut benutzt, vollkommen begründet. Das ganze Werk macht dem Componisten alle Ehre, und wird, wenn es im Druck erscheint, dieses Urtheil rechtfertigen.

Ouverturen gab man uns von folgenden Meistern: Mozart (*Zauberflöte*, *Don Juan*, *Così fan tutte*), Beethoven (*Egmont*), Cherubini (*Faniska*, *portug. Gasthof*), Winter (*Marie von Montalban*), Vogel (*Demophoon*), C. M. v. Weber (*Freyschütz*, *Preciosa*, *Euryanthe*, *Jubelouverture*) und Mühling (in Es). Die Ouverture aus der *Euryanthe* wollte nicht sonderlich ansprechen, wenigstens fielen die Vergleiche mit der aus dem *Freyschütz* nicht zu ihrem Vortheile aus. Die von Mühling hat ein herrliches Adagio, welches zur Einleitung dient und am Schlusse wiederkehrt; die Arbeit des Allegro's ist sehr zu loben, nur schien Ref. das Thema nicht bedeutend genug, um so viele Kunst zu verdienen.

An Solo-Instrumental-Sachen hörten wir folgendes: Concertino von Eberwein und Lindpaintner, zwey herrliche Concerte von M. v. Weber, alles für Klarinette und vorgetragen von Hrn. Feldt

vom hiesigen Militär-Musikcorps. Dieser sehr geschickte junge Mann hat sich seit einiger Zeit ausserordentlich vervollkommenet; leider wird er uns, wie man sagt, durch eine seinem Talente allerdings angemessene Anstellung als Kapellist bald entrissen werden. — Potpourri und Concertsatz für Flöte, vorgetragen von Hrn. Deckert, einem noch sehr jungen Flötisten aus Stassfurth, der Anlage zum Bravourspiel hat, sich aber mit schwierigen Sachen jetzt noch nicht öffentlich hören lassen sollte. Die von ihm gewählten Compositionen waren leicht. — Potpourri für die Basposaune, componirt und vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Belcke aus Berlin, bey welchem wir die Fertigkeit dieses Künstlers bewunderten, uns selbst aber zugleich eingestehen mussten, dass durch das Streben nach der Höhe und die Vernachlässigung der Tiefe, der Charakter des Instruments in den des Horns ausartete. In demselben Concerte bliess Hr. B. Variationen von Meyer auf dem chromatischen Tenorhorne, mit derselben Kunst und mit noch besserer Wirkung. Für beyde Productionen wurde ihm lauter Beyfall. — Trio von Hummel, für Pianoforte, Violin und Cello, in E dur, wovon die Hauptpartie von Dem. Burchardt vorgetragen ward. Diese sehr geübte Dilettantin erntet, so oft sie uns mit ihrem Talent erfreut, allgemeinen, lebhaften Beyfall, und verdiente denselben auch diessmal besonders durch den zarten und geschmackvollen Vortrag des genannten sehr schwierigen Werkes, welches übrigens ein Meisterstück zu nennen ist. — Violin-Concert von Kreutzer in A dur, gespielt von Hrn. Mühling. Die Wahl dieses Componisten giebt schon den Charakter seines Spiels an. Er sucht weder durch halsbrechende Passagen zu glänzen, noch durch süssliche Tändeleyen zu bestechen, weiss aber seinem Instrumente den herrlichsten Gesang zu entlocken und erfreut besonders durch den Vortrag des Adagio. Uebrigens schien er etwas befangen zu seyn und wurde auch nicht sonderlich accompagnirt, erhielt aber dessen ungeachtet vollen Beyfall. — Sehr oberflächlich gearbeitete, aber von Hrn. Buschinsky, Musikmeister eines hiesigen Regiments, gut vorgetragene Flöten-Variationen von Fürstenau.

An Gesang-Sachen wurden gegeben: Arien und Duetten von Mozart, Pär, Righini, Rossini und M. v. Weber, leidlich, zuweilen auch gut vorgetragen von den Demoiselles Legaye, jetzt nach Hamburg abgereist, und Hrn. Giehl, einem hiesigen Musiklehrer. — Bassarie von Rossini, von dem sehr vortheilhaft bekannten Hrn. Siebert aus Wien, und Arie aus *Inganno felice* von Rossini, von dessen Tochter mit vielem Beyfall gesungen. — Einige Männerchöre, von den Mitgliedern des Seebach'schen Singe-Vereins.

Ausser den Concerten, deren Inhalt oben angegeben ist, gab die Loge zwey öffentliche zum Besten der Armen. In dem ersten, kurz vor Weihnachten, hörten wir die Ouverture aus *Armida* von Righini, die Arie aus *Titus* mit obligater Klarinette, sehr schön gesungen von Mad. Cuny, einer hiesigen sehr achtungswerthen Dilettantin, die eine kräftige, volle und klangreiche Stimme besitzt; das zwölfte Klavierconcert von Dussek, gespielt von Hrn. Mühling, und das Halleluja der *Schöpfung* von Kunzen, vorgetragen vom Seebach'schen Gesang-Vereine. Ueber die beyden letzten Productionen spricht ein früherer, dem Nekrolog des seel. Seebach angehängter Bericht aus einer anderen Feder. — Das zweyte Armenconcert, vor einigen Tagen gegeben, bestand aus folgenden Stücken: Symphonie in C moll von Beethoven, ganz vortrefflich von dem hiesigen Orchester ausgeführt, welches, beyläufig gesagt, denen grösserer Städte nicht nachsteht; Rondo brillant in B von Hummel, für Pianoforte und Orchester, von Dem. Burchardt so gespielt, dass das obige Urtheil über ihre Leistungen hier zu wiederholen ist; *Vaterunser* von Witschel, für Chor und Orchester componirt von Mühling, kirchlich, Andacht erweckend, ganz dem Texte angemessen und immer klar. Es besteht grösstentheils aus Solostellen, die von dem Chore nur durch kurze Sätze, stets mit guter Wirkung, unterbrochen werden. Ein einfacher Gedanke liegt dem Ganzen zu Grunde, und giebt diesem durch seine kunstreiche Verwebung in alle Stimmen eine Einheit und Haltung, welche eine so einfache Composition vor allen anderen verlangt. Mit den Worten: Dein ist das Reich, u. s. w., tritt ein äusserst kraftvoller fugirter Schlusschor ein, der das Ganze würdig beschliesst. Wäre durch seine zahlreichen ein- und mehrstimmigen Gesänge der Ruf des Hrn. Mühling als eines unserer vorzüglichsten Gesang-Componisten nicht längst begründet, so würde dieses einzige Werk hinreichend seyn, ihm denselben zu sichern. — Den Schluss desselben Concertes machte, nächst der Ouverture zu *Iphigenie in Aulis*, diesem classischen Meisterwerke, die Cantate aus Mozart's

Davide penitente, wie sie von Hiller in Partitur herausgegeben ist, bestehend aus einer Sopran-Arie, einem Terzett für zwey Soprane und Tenor und dem Chor mit Fuge: Sey fröhlich in dem Herrn, denn da sollst leben. Eine prachtvolle, hier noch nie gehörte Composition, bey der man nichts mehr bedauerte, als dass man das ganze Werk nicht hören konnte. Beyde Gesangstücke wurden vom Seebach'schen, jetzt unter der Leitung des Hrn. Musik-Director Mühling stehenden, Gesang-Verein ausgeführt, welcher alle Chorstellen mit grösster Präcision vortrug, und dadurch von seiner Ausbildung einen sehr vortheilhaften Begriff gab. Besonders zeichnete sich der kräftige Alt aus. Die Solo-Sopranpartieen wurden von Dem. Zum-Bach d. j., einer Dilettantin, welche eine jugendlich frische volltönende Stimme besitzt, und bey guter Schule Vorzügliches zu leisten verspricht, sehr brav gesungen. Die übrigen Solo-Partieen waren ebenfalls durch Dilettanten besetzt, die als solche so viel leisteten, als man, mit Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Ausführung billig erwarten konnte.

So weit die Logen-Concerte.

In den Harmonie-Concerten, welche bis Neujahr ebenfalls von Hrn. Hedicke und von da an vom Hrn. Musikdirector Mühling dirigirt wurden, gab man uns:

Symphonieen von Beethoven (in C♯ und die *eroica*), Mozart (die beyden in C, die in Es und D ohne Menuet), A. Romberg (in Es) und Haydn (die beyden grossen in Es). Mit diesen letzten wurde allen Musikfreunden ein lang entbehrter Genuss bereitet, und wenn Beethovens Genius in seinem gewaltigen, oft regellosen, Fluge angestaunt wurde, Mozarts hoher Schwung, die Tiefe und Klarheit seiner Harmonieen uns entzückten, so haben wir Haydn's ewige Frische, seine tief gefühlten, zum Herzen gehenden Melodieen, und seinen höchst ergötzlichen nicht zu erschöpfenden Humor, der zu jenen den überraschendsten Gegensatz bildet, nicht minder bewundert. Wer hiervon Belege haben will, der erinnere sich nur an die Sphärenmusik der Blasinstrumente in dem Andante (G dur) der Symphonie in Es, ♩, und an die darauf folgende Menuet.

Ouverturen gab man uns von Mozart (*Figaro, Don Juan, Così fan tutte*), Cherubini (*Wasserträger* und *portug. Gasthof*), Gluck (*Iphigenie in Aulis*), Frl. Schneider (die beyden mit dem englischen *Volksliede*, und dem *Dessauer-Marsch*), C. M. v. Weber (*Freyschütz, Preciosa, Euryanthe*), Schulz (*Faust*), Spontini (*Vestalin*), A. Romberg (D moll), Winter (in C♯), Danzi (in D) und Mühling (D moll). Alle sind bekannt ausser der letzten, sie machte grosse Wirkung und wurde applaudirt; will aber Ref. seiner Pflicht gemäss, nicht von diesem Beyfall auf ihren Werth schliessen, so kann er nichts davon sagen, als dass sie in einem sehr ernsten, ja düsteren Style geschrieben ist, und muss sein weiteres Urtheil bis nach einem wiederholten Anhören vorbehalten.

An Solo-Instrumental-Sachen hörten wir: Potpourri für Klarinette von Danzi, geblasen von Hrn. Kühne; Concertante für Flöte und Klarinette von demselben, geblasen von Hrn. Feldt und Buschinsky; Potpourri für Klarinette von Kummer, geblasen von Hrn. Feldt; Zwey Klarinetten-Concerte von M. v. Weber, geblasen von demselben; Variationen für die Oboe von Meyer, geblasen von Hrn. Brenner; — Vortrefflich gearbeitete Variationen aus dem Fagottconcert von Mühling, geblasen von Hrn. Krause, dem Ref. nur etwas mehr Ausdruck und ein besseres Instrument wünschte; Quartett für vier Hörner, welches wenig gefiel. Alle diese Sachen wurden recht gut vorgetragen. — Klavier-Quartett von Mozart (in Es, mit dem Eingang-Adagio), von Dem. Zum-Bach d. ä., einer jungen hoffnungsvollen Dilettantin brav gespielt; Trio in A und Concert in D für Violine, beyde von Kreutzer, und gespielt von Hrn. Mühling. Er gab auch hier keins der neusten Kunststücke zum Besten, aber man hörte es seinem Spiele an, dass der Geist der vorgetragenen Composition vollkommen aufgefasst war, und im Adagio erweckte er oft die höchste Rührung. Dass diese Art des Vortrags von allen wahren Kunstfreunden geschätzt wird, und bey dem übrigen Publikum Beyfall findet, ist ein gutes Zeichen für unsern noch unverdorbenen Geschmack.

An Gesangsachen wurden gegeben: Scenen aus dem *Freyschütz*, Arien aus der *Zauberflöte*, *Titus* (mit dem Bassethorn), *Don Juan*, *Così fan tutte*, und aus *Armida* von Righini; Duetten aus *Titus* und aus der *Schöpfung* (Holde Gattin u. s. w.), Polonoisen von Blangini und Weigl, *Adelaide* von Beethoven und ein Lied von Fesca, sämmtlich gesungen von den Demoiselles Legaye, das Duett aus der *Schöpfung* mit Hrn. Bethmann. — Ausser den Logen- und Harmonie-Concerten giebt

göttliche Absicht der Tonkunst? — Das Herz zu rühren, und zu Gott zu erheben. — Welches ist bey der Gottesverehrung die allgemeinste und unentbehrlichste Kirchenmusik? — Der Choral. — Wo findet man den Ursprung desselben? — In den griechischen Tonarten. — Wodurch sondert sich derselbe von allen andern Musikgattungen? — Durch seine eigne Behandlung. — Worin bestehet diese? — Darin, dafs man alle Tonfolgen, die den aufbrausenden und wollüstigen Theaterstyl charakterisiren, vom Choral ausschliefse, und keine andern darin zulasse, als nur diejenigen wenigen, welche *jeder Leiter zukommen*.

Die 12 griechischen Tonleitern, worin die Regeln ihrer harmonischen Behandlung müssen aufgesuchet werden, (man sehe auch deshalb im dritten Theil meiner Orgelschule die harmonischen Schemata und Modulationen derselben von Seite 44 bis 55.) findet man auf dem gestochenen Titelblatte der Notenbeyspiele, und ihre Erklärung im Buche selbst von S. 58 bis 41. *). — Voglers Choralsystem bestehet demnach 1) in einer vollständigen Kenntnifs und zweckmäfsigen Behandlung der griechischen Tonarten (dies nennet er das *melodische System*) und 2) in der genauesten Beybehaltung *achter* Melodien, strengsten Reinigung von Schlacken und schmutzigen Zusätzen, und in einer klugen Auswahl der dazu passenden Begleitung (dies nennet er das *harmonische System*). Auf vorerwähntem Titelblatte läfst sich *beydes*, auch in Absicht auf die Schlufsfalle jeder griechischen Tonart, mit *einem* Blicke überschauen.

Wie sind nun aber diese alten Tonleitern entstanden? — Die scharfsinnige Beantwortung dieser Frage ist in diesem zweyten Abschnitte (von S. 34 bis 42.) ausführlich und gründlich enthalten, worauf ich, um nicht weitschweifig zu seyn, die Leser verweisen mufs. Doch — nur dies Wenige hiervon!

Vor Pythagoras Zeiten kannte man Tonleitern nicht, sondern nur gewisse Stufenfolgen und einzelne Tonreihen, Tetrachorde (Tongevierte) genannt, aus deren Zusammensetzung der Umfang einer Melodie erst gebildet werden mufste. Nachher entstanden die Tonleitern in *vier Epochen*. Die erste Tonleiter war die *H-Leiter*, welche Pythagoras vorfand, Vogler die *Mixophrygische* **) nennet, und wovon dieser in Armenien noch heut zu Tage Spuren bemerket hat ***). Hierin ist die *phrygische* Tonart gegründet. Die zweyte war die *A-Leiter*, welche Pythagoras eingeführet hat: in derselben ist die *äolisch* und *dorische* Tonart gegründet. Die dritte entstand durch einen neuen Zusatz vom griechischen Gamma ****) (einer Erfindung des Aretinischen Benedictinermönches Guido). Endlich verantaltete in der vierten Epoche das dunkle Gefühl von 3 harmonischen Klängen (der dermaligen *Trias harmonica*) allmählig die Schöpfung der harten Leiter, wo die *ionische* Tonart, das harte *C*, den Meister spielt, und worin die *lydische* mit inbegriffen ist.

Was rechnet Vogler ferner zum Charakteristischen und Wesentlichen des Chorals? *a*) Eine *edle Einfalt*, in welcher eine Melodie ohne Einmischung fremder Töne, ausgenommen, wenn es bey einem Schlufsfalle der höchste Nothfall erfordert, ohne Zusatz, Verzierung und ohne Zwischenklänge *****) vorgetragen werden soll; *b*) eine dem Charakter der Tonart gemäfse har-

*) Siehe auch im dritten Theil meiner Orgelschule S. 8. zur Vergleichung. d. Verf.

**) Er vermuthet, dafs Davids *Decachordon* darnach gestimmt gewesen sey. d. Verf.

***) Vogler setzte eine Melodie in die hypomixophrygische Tonart, die er unlängst in Berlin mit Beyfall auf der Orgel spielte, die aber zu meinem Bedauren in seinen gestochenen Choralbeyspielen nicht begriffen ist. Oder es müsste nur die auf Seite 2. No. 31. (*„Ach Gott vom Himmel sieh darein u. s. f.“*) von D. M. Luther komponirte seyn. d. Verf.

****) Daher heifsen die Franzosen noch immer die Tonleiter *la gamme*. d. Verf.

*****) Doch sind manche Zwischenklänge der Melodie durch den langen Gebrauch und durch die Tradition gleichsam zu *wesentlichen* erhoben worden. d. Verf.

dergleichen noch, unter der Direction des Hrn. Musikdirector Wachsmann, die Gesellschaft der Vereinigung. Ref. konnte aber weiter keinem davon beywohnen als einem öffentlichen, zum Besten der Armen gegebenen. Dasselbe bestand aus einer Ouverture von Beethoven, einem Klarinetten-Concerte von M. v. Weber, geblasen von Hrn. Feldt, einem Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, vortrefflich gesungen durch Dem. Mellin und Teschner, Hrn. Heinrichshofen d. j. und Hrn. Bethmann, sämmtlich Dilettanten; endlich aus der *Glocke* von Romberg, durch das Domchor ziemlich gut ausgeführt. Die Solopartieen waren sehr gut durch die Obigen besetzt, besonders zeichnete sich Hr. Heinrichshofen aus. Das schleppende Tempo in manchen Sätzen war zu tadeln.

Eigene Concerte fremder Künstler hatten wir in diesem Winter gar nicht, und so bliebe denn nur noch von den hiesigen Opern zu berichten, wenn — etwas davon zu berichten wäre. Für die Unterstützung, welche die Theaterdirection hier findet, ist wahrlich viel geschehen, wenig erfreuliches aber für die Anforderungen des gebildeten Kunstfreundes. Erlauben Sie mir daher, über diesen Gegenstand für jetzt zu schweigen und bloss den Wunsch laut werden zu lassen, dass die Darstellung der Opern sich bald mit der des Schauspiels vergleichen lassen möge. Dazu gehören freylich nur folgende Kleinigkeiten: gute Sänger und ein besser besetztes Orchester. Die Direction des Hrn. Engelmann ist lobenswerth.

Paris. Uebersicht der Monate Januar, Februar und März. Académie royale de Musique. Ipsiboé, grosse Oper in vier Aufzügen, Musik vom Hrn. Kapellmeister Kreutzer. Diese Oper, deren erste Vorstellung am 31sten März d. J. Statt fand, ist nach einem Roman von Hrn. von Darlincourt bearbeitet; aber, ohne vorerst die beyden Bände dieses Romans gelesen zu haben, ist es nicht leicht, mehr als folgendes, aus gegenwärtiger dramatischen Bearbeitung zu verstehen:

Alamèda, ein junger entthronter König, in Unwissenheit über seine Herkunft, als Troubadour auferzogen, wird von den Reizen der jungen Prinzessin Zénaïre, Tochter des Usurpators, und nun Regentin, eingenommen. Alamède kämpft für seine Geliebte und soll ihr früher das Leben gerettet haben. Ipsiboé, die Mutter Alamèda, eine Zauberin, oder, was ihren Charakter und ihre magischen Kräfte besser bezeichnet, eine Hexe, widersetzt sich der Liebe ihres Sohnes zu der Prinzessin. Mehrere mystische Erscheinungen, mittelst welcher sie die Liebenden zu trennen sucht, bleiben fruchtlos, und endlich — bloss um dem Dichter die Entwickelung bequem zu machen — verliert sie ihre Zauberkräfte und, nun unfähig sich länger zu widersetzen, entdeckt sie ihrem Sohne seine Herkunft; dieser vermählt sich mit der Prinzessin und alle drey besteigen den Thron. Die Geschichte begiebt sich in der Provence und fällt in das dreyzehnte Jahrhundert.

Der ohnehin schleppende Gang der Handlung wird noch durch drey darin angebrachte Ballete verlängert. Nur wenige Scenen darin eignen sich gut für die musikalische Ausführung, und zu lyrischem Schwunge erhebt sich die Dichtung selten.

Mit weit mehr dramatischer Gewandtheit hat der Componist diesen undankbaren Stoff behandelt. Seine Scenen sind durchaus gut angelegt und das Ganze meisterlich durchgeführt. Tiefe Kunst und ergreifende Effekte enthält die Oper zwar nicht; doch stösst man darin auch nicht auf solche kahle und nichtssagende Stellen, von welchen die meisten der neuerlich hier erschienenen Opern voll sind. Die gefällige, angenehme und natürliche Composition zog das Publikum sehr an und schützte allein die Oper vor ihrem Falle.

Strenge Beurtheiler wollen in dieser Composition häufige Reminiscenzen bemerkt haben. Ausser einigen abgenutzten, übrigens unbedeutenden Figuren, wie diese:

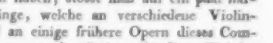

die jedoch mit der Erfindung und der Anordnung nichts gemein haben, stösst man auf ein paar harmonische Gänge, welche an verschiedene Violinconcerte und an einige frühere Opern dieses Componisten erinnern. Anstössiger als diese Kleinigkeiten sind gewisse verbrauchte Formeln, auf die Hr. K. oft zurück kömmt, z. B. ein häufig angebrachtes Crescendo, wobey die Bässe auf der Tonika oder Dominante liegen bleiben; die Oberstimmen, etwas in der Tiefe, eine kleine Figur von zwey oder vier Takten P.P. anheben; diese Figur Secunden, Terzen, Quarten oder Quintenweise durch zwey Oktaven aufsteigend wiederholen; beym Eintritte des FFo die Bässe, unmittelbar nach ihrem Orgelpunkte, einen, sich ebenfalls wiederholenden Gang machen, während die Violinen eine

Note entzwey sägen. Dergleichen mechanische Phrasen, gegen das Ende eines Stückes oder einer Hauptperiode angebracht, erhälten den Zuhörer eben da, wo er das meiste Feuer vom Componisten erwartet. Hat man einmal die ersten zwey oder vier Takte gehört, so erräth man schon eine ganze Folge von 32 und mehr Takten. Hr. K. schien es sich zum Gesetz gemacht zu haben, keine andere Rhythmen als von 2, 4 oder 8 Takten zu wählen.

Diese kleinen Schwächen findet man jedoch durch einen Reichthum an schönen Gedanken und glücklichen Effekten vergütet; und wäre nur das Gedicht halb so wohl gelungen als die Musik, die Ballete und die Decorationen, so dürfte die Administration mit Recht auf eine reichliche Entschädigung für den bedeutenden Aufwand hoffen, den sie für diese Oper gemacht hat.

Théatre royal de l'opéra comique. Dieses Theater kränkelt sehr und man zweifelt sogar an seinem Aufkommen. Es besitzt zwar noch Hrn. Ponchard und Mad. Rigaud, zwey der ausgezeichnetsten Talente; doch diese können ja nicht alle Tage auftreten. Das Orchester verlor Anfangs März auf einmal sieben seiner vorzüglichsten Violinisten. Vordem lieferte diese Bühne wenigstens alle Monate etwas neues, diesmal brauchte es drey Monate, um ein Werkchen in Gang zu bringen, das in eben so viel Tagen wieder verschwand. Es heisst: *Les deux contrats de mariage*, komische Oper in zwey Aufzügen, Musik von Hrn. Garcia. Die erste Vorstellung hatte den 6ten März Statt.

La Neige, von Hrn. Aubert, war in diesem Vierteljahre das einträglichste Stück.

Théatre royal de l'Opéra italien. Mit Hrn. Garcia hat diese Bühne auch den *Barbiere di Seviglia*, *Othello* und *Medea* verloren; *Don Giovanni* ist geblieben, Hr. Zuchelli hat Hrn. G.'s Stelle darin vertreten.

Agnese von Pär, *l'Italiana in Algeri* und *l'Inganno fortunato* von Rossini, sind wieder erschienen.

Sigra. Pasta ging den 15ten April auf drey Monate nach London. Hr. Mari und Sigra. Monbelli sind kürzlich hier angekommen; sie werden nächstens in *Zoraide* von Rossini debutiren.

Concerte. Wenn es möglich wäre, drey bis vier Concerte auf einmal anzuhören, so würde diess kaum hinreichen, allen hier Statt habenden beyzuwohnen. Es kann daher hier nur der interessantesten gedacht werden.

Am 25sten Januar, Concert von Hrn. Lafont in der Salle Louvois. Er ist der Lieblings-Violinist der Franzosen; Baillot wird als grübelnder Kenner seines Instrumentes und geschickter Ausführer jedes Genres von jeder Epoche, die die Violin hatte, allgemein geachtet; aber L., mit seinem eigenthümlichen, immer sich gleichen tändelnden und schmelzenden Vortrage, reisst den grossen Haufen hin. Mit seinem, zum tausend und einmal öffentlich von ihm gespielten Violinconcerte, hat er auch diesesmal den gewöhnlichen enthusiastischen Beyfall erhalten; ob dieses aber auch mit anderer, nicht von ihm componirten Musik geschehen würde, steht dahin. Ein Potpourri mit Variationen über Rossini'sche Themas, zum erstenmal in diesem Concerte gehört, hat ebenfalls den ausserordentlichsten Eindruck auf sein Publikum gemacht.

Hr. Pixis hat, mit seinem, für zwey Pianoforte variirten Militärmarsche seinen Ruhm nicht vermehrt. Ob sein Spiel, von Herz dem ältern secondirt, oder die Composition, oder das Orchester; oder die Pauken-Trompeten-Grossetrommel-Cimbalen- und Triangel-Begleitung; oder das Publikum selbst daran Schuld war, getraut sich Ref. nicht zu bestimmen.

Dem Concerte folgte der erste Akt von Rossini's *Tancred*.

Am 8ten Februar, Concert bey Hrn. Gebrüder Erard. Der junge Liszt, der sich seit einiger Zeit in unseren vorzüglichsten Privat-Concerten hören liess, hat auch diesesmal mit seinem fertigen, naiven und gefühlvollen Klavierspiele, seiner freyen Phantasie und — seiner Kindheit, den ausserordentlichsten Beyfall erhalten. Er spielte ein Klavierconcert von Hummel in H moll, auf einem Flügel von sieben Octaven (von contra C bis fünfgestrichenem C), das durch diese übertriebene Ausdehnung den Uebelstand mit sich führte, keine Stimmung zu halten. Man war genöthigt, in der Mitte eines Stückes abzubrechen, um die, um einen halben Ton gesunkenen, Saiten bestmöglichst hinaufzustimmen, und die zerrissenen wieder zu ersetzen. Mag wohl dieser Unsinn, dem Umfange des Pianoforte's keine Schranken zu lassen, von den Klavierspielern herrühren, die dadurch neue Effekte zu erhalten glauben; oder vielmehr von den Klaviermachern, die dadurch ihren Instrumenten einen Vorzug und Käufer zu verschaffen suchen? Das Orchester, das doch alle erdenkliche Effekte besitzt, begnügt sich mit einer Ausdehnung vom Contra

G bis viergestrichenem C; wenn dieses Orchester aber ein einziges Instrument wäre und dieses Instrument von einem einzigen Manne verfertigt würde, so besässe es zuverlässig schon lange ein halb Dutzend Octaven mehr.

Institution royale des jeunes aveugles. Am 18ten Februar, Concert von lauter jungen Blinden aufgeführt. Eine Ouverture von Mehul mit vollständigem Orchester; rein und mit einem Ensemble, das man nicht leicht von Blinden, die keinen Kapellmeister sehen, erwartet. Verschiedene Vokal-Instrumental-Solo's, immer mit Orchesterbegleitung.

Am 7ten März, Concert vom jungen Liszt im italienischen Theater, worauf: *Nina, pazza per amore* von Paisiello.

Alle vierzehn Tage; Liebhaber-Concert im Vauxhall-d'été. Die Benennung dieser Concerte kommt bloss daher, weil der grössere Theil des Orchesters von Dilettanten besetzt ist; alle Solostücke aber werden von den ausgezeichnetsten Künstlern vorgetragen.

Hr. Funcke, Violoncellspieler und Hr. Schunke, Hornist, sind gegenwärtig hier und haben sich in mehreren Privatconcerten hören lassen. Es ist aber schwer, auf dem Horn hier besondern Beyfall zu erhalten. Hr. Dauprat und mehrere seiner Schüler haben die Ansprüche des Publikums zu hoch gesteigert.

Nekrolog. Am 25sten März starb Hr. Johann Wilhelm Freudenthaler in Paris, geboren in Neckarkardach bey Heilbronn im Jahr 1761; einer der vortrefflichsten Klaviermacher. Ein gerader deutscher Sinn, Rechtschaffenheit, Wohlthätigkeit und Herzensgüte bezeichneten den Charakter dieses allgemein geschätzten Mannes.

Nach Erard ist F.'s Etablissement hier das älteste. Kraft des Tones, Solidität und Dauerhaftigkeit der Bauart sind die wesentlichsten Eigenschaften seiner Instrumente; und wenn sie nicht alle andern an Reiz und Anmuth im Tone und an Leichtigkeit der Spielart übertreffen, so haben sie das voraus, dass sie, bis auf die endliche Abnutzung der Klaviatur und der Hämmer, gleich einer gut gebauten Violine, durch das Spiel und mit der Zeit, vielmehr noch merklich gewinnen: eine bey dem Pianoforte äusserst seltene Erscheinung, deren Möglichkeit aber F. durch mehr als 2000 Instrumente hinreichend bewiesen hat. Früher war er vorzüglich durch seine flügelförmigen Pianofortes in grossem Rufe. Ref. kennt ein solches von ihm vor 25 Jahren verfertigtes Instrument, dessen Mechanismus er kürzlich wieder erneuerte; dieses Instrument ist nun eines der besten. Durch die Stärke und Dauer des Tones eignen sich diese Instrumente besonders zur Begleitung mehrstimmiger Musikstücke; dieses mag auch die Administration der Académie royale de musique und des Théatre royal italien bewogen haben, schon seit langer Zeit alle ihre Pianofortes von F. zu beziehen und ihm ein Brevet, als ihrem einzigen Klaviermacher zu ertheilen.

F. war hier der einzige, welcher den Resonanzboden in schiefer Lage seiner Streifen (Jahre) von der Linken zur Rechten befestigte, wie es Broadwood in London, Dieudonné et Schüttmeyer in Stuttgart u. a. thun. Er übersinnisste seine Resonanzboden und bediente sich Berliner Saiten.

F. trat schon im vorigen Jahre seine Fabrik seinen beyden Söhnen ab, welche der Erwartung, dass sie ihre Instrumente noch zu höherer Vollkommenheit bringen würden, bereits entsprochen haben. Sie vereinigen in der That alles, was zu einem tüchtigen Instrumentenmacher erfordert wird: natürliche Anlage, den Unterricht ihres Vaters, gute Kenntnisse in der Mechanik und Akustik, die auf ihren, zu diesem Zwecke gemachten Reisen und besonders in England gesammelten Beobachtungen, und eine Virtuosität im Klavierspiel, die den anderen hiesigen Klaviermachern gänzlich fehlt.

Leipzig. Am 23. März Concert im Saale des Gewandhauses, gegeben von Prof. Würfel aus Warschau und Mich. Janusch aus Prag.

Beyde Herren zeigten sich als Virtuosen und Componisten zugleich, wie es jetzt nichts Seltenes ist. Wenn sie es nur Alle mit gleichem Rechte thäten. Da die Namen beyder Concertgeber uns hier noch unbekannt waren, konnte das Haus, bey unserm Reichthum an wöchentlichen musikalischen Vergnügungen, nicht sonderlich gefüllt seyn: aber der Beyfall war ungetheilt.

Hr. Janusch trug uns zuerst ein Concert für die Flöte von seiner Arbeit vor. Der erste und zweyte Satz verdienen unter den neueren Compositionen für dieses Instrument einen ehrenvollen Platz; vorzüglich schön ist das Adagio. Den letzten Satz können wir nicht so rühmen. Der Verfasser hatte sich ins Kühne verirrt: es scheint ihm aber nur das melodienvoll Schlichte zu gelingen. Variationen über russische Volkslieder waren da-

gegen, zwar nicht durchaus, aber doch meist mit vieler Zartheit behandelt und endeten mit einem Späßchen, das uns die kleine Flöte wohl recht artig, aber nach unserer Empfindung nicht recht hieher passend, vormachte. Als Bläser entwickelte Hr. J. eine bedeutende Fertigkeit, ohne sich in zu grosse Künsteleyen zu verwickeln. Der Ton war im f. und p. schön, und der Vortrag meist geschmackvoll.

Die Compositionen des Hrn. Prof. Würfel sind noch bedeutender, als die eben erwähnten, ja noch lobenswerther, als sein Fortepianospiel, das von den Meisten sehr gerühmt wird und dem auch wir die grosse Fertigkeit keineswegs absprechen, die man jetzt bey einem Virtuosen voraussetzt. Er spielt mehr mit alter, als neuer Fingerhaltung; mehr stark, als zart; im Ausdrucke mehr stätig, als wechselnd. Alles dieses zusammen giebt aber dem Spiele etwas ernst Eigenthümliches, das, wie jedes in seiner Art Abgeschlossene, vortheilhaft wirkt. Sein Rondo à la Polacca war angenehm und, wie alle seine Compositionen, recht gut instrumentirt. Besser noch gefielen uns zwey Sätze aus einem seiner Concerte. Sie hatten Geist und Leben. Und obgleich die sehr gefällige Melodie des Andante zuweilen Bekanntes, etwa in Steibeltscher Manier, einwebte: so geschah es doch auf eine so natürliche Weise, dass es zur Eigenthümlichkeit des Ganzen mit zu gehören schien. Am schönsten gefiel uns ein charakteristisches Tongemälde und Rondo aus seinem Concerte, was auch mit besonderm Feuer und grosser Sicherheit vorgetragen wurde. Wir hatten das Vergnügen, dasselbe Rondo noch einmal von ihm zu hören, im Concerte der Mad. Neumann-Sessi, das am 27sten im Theater gegeben wurde. Sehr Mannichfaltiges wurde uns heute geboten und Alles mit Beyfall aufgenommen. Auf die Ouverture zur Oper *Olympia* von Spontini folgte Duett und Scene aus *Euryanthe* von M. v. Weber, gesungen von Mad. Neumann-Sessi und Dem. Böhler. Da wir die Oper bald zu hören bekommen, wollen wir uns noch kein Urtheil erlauben. Am meisten unter allen erfreute uns Potpourri für das Fagott von M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Lorenz aus Dresden. Die wirklich allerliebste Composition wurde mit so reinem, in allen Octaven gleich schönen Tone, nicht bloss sehr fertig, sondern sogar auch im Schwierigen wahrhaft graziös, nur mit störendem Anstande vorgetragen. Im zweyten Theile Spohr's Ouverture zu *Faust*; dann Variationen für die Flöte über polnische Lieder, componirt und vorgetragen von Hrn. Janusch. Diese Composition war nicht sonderlich, auch das Spiel schien uns nicht so gelungen, wie im vorigen Concerte. Auch diessmal wechselten dreyerley Flöten mit einander. Mad. N. S. gab uns noch eine Arie mit Chor von Francesco Friderici mit vielem Beyfall, ob sie gleich nicht wohl und die Composition auch nicht eben ausgezeichnet war. Das Haus war ziemlich gefüllt, wie man es für eine Sängerin erwarten konnte, der wir schon acht Jahre lang manchen genussreichen musikalischen Abend verdanken.

Kurze Anzeige.

X Walses et VI Ecossaises pour le Pianoforte, comp. par André Nagel. Liv. 4. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Tanzbare Tänze; und diesem gemäss geschrieben, besonders auch in Leichtigkeit und Gefälligkeit der Ausführung. Den langsamen Walzern hätte mehr pathetisches gegeben werden sollen, ohngefähr, wie es der erste wirklich hat; der neunte und zehnte sind geschwinde Walzer und gut; die Ecossaisen noch besser. Wer überhaupt gerne Tänze spielt, wird an dieser kleinen Sammlung Vergnügen finden.

Berichtigung.

Durch einen Irrthum sind in No. 14. der Musikalischen Zeitung von diesem Jahre, in der Recension der Beethovenschen Sonaten Op. 110 und 111, Cappi et Diabelli in Wien als Verleger derselben genannt worden. Diese beyden Sonaten sind jedoch zuerst im Verlage der Schlesingerschen Buch- und Musikhandlung in Berlin, als rechtmässiges Eigenthum derselben in einer sehr anständigen Ausgabe, bey Cappi et Diabelli in Wien aber später in einem Nachdruck erschienen.

d. Red.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten May. Nº. 20. 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

VII. *Verwandtschaften der Musik.*

Haben wir bisher von der Musik selbst und ihrem innern Wesen vielleicht nicht unmusikalische Worte geredet, so geziemt uns nun auch dessen zu gedenken, was der Musik zunächst verwandt sich mit ihr zu verbinden geneigt ist. Auf diesen Verbindungen beruht oft ganz besondere Wirkung; und haben wir uns vorgenommen, künftig auch die Wirkungen der Musik in hellem Lichte zu zeigen, so müssen jene Verbindungen um so mehr berücksichtigt werden.

Die Stellung der Musik in dem allgemeinen Kreise der Künste haben wir bereits in unserer Ouverture bezeichnet, auch ist geschichtlich bemerkt worden, dass die Musik einst mit der Rede in ungetrenntem Zusammenhange gestanden. Letzteres ist auch der Natur der Sache gemäss, da der Laut, intensiv entwickelt, die Musik, extensiv aber entwickelt die Rede giebt, welche in ihrer ästhetischen Vollendung Gedicht heisst. Nach ihrer gemeinschaftlichen Geburt aus dem Laute sind demnach Musik und Poesie Zwillingsschwestern, und nähere Verwandtschaft als mit der Poesie mag für die Musik nicht gefunden werden. Also:

A. *Musik und Poesie.*

Längst hätte jemand sagen sollen, dass die Dinge, die nicht Menschen sind, keinen Sonntagsrock anziehen, sondern wie Sonne, Mond, Sterne, Fische, Vögel und vierfüssige Thiere beständig in demselben Kleide dahergehen. Diess hätte den Menschen auf seine Pfuscherey aufmerksam gemacht, nach welcher er die Momente, in welchen ihm irgend etwas sonst ganz natürliches besonders gelingt, oder die Individuen, denen öfters solche Momente zu Theil werden, mit besonderem Namen belegt, so dass ihm nun das gelungene Tonleben Tonkunst, und der es treibt, ein Tonkünstler heisst, so wie der, dem der Schnabel richtig gewachsen ist, ein Poet. Hätten die Menschen diess schon lange gewusst, so hätten sie längst sich beflissen, ihre natürlichen Qualitäten solchergestalt ins Reine zu bringen, und hätten nicht zugegeben, dass einige wenige verzogene Kinder so vornehm damit thun.

Wir betrachten demnach die Musik als die natürliche Vollendung des Tonlebens im Menschen, und setzen damit ein zweyfaches, nämlich das reine Organ und die Gewalt desselben über die Gestaltung der Töne, dann den lebendigen Sinn, der in den Tönen sich organisch ergiesst, und der bekanntlich das fühlend und begehrend bewegte Gemüth ist. Bleibt nun die Musik sich selbst überlassen, so hat sie zwar den Ausdruck für den ganzen Umfang dieser Begehrungen und Gefühle in ihrer Gewalt sammt ihren Gradationen und Wechseln, auch kann sie für den Tonausdruck selbst über den reichen Vorrath von Instrumenten gebieten; aber ihr Stolz wird gedemüthigt, wenn man ihr sagt, dass ihr sowohl die bestimmte Bezeichnung des Gegenstandes ihrer Begehrungen und Gefühle, als auch der Ausdruck für die Idee, die diese Gemüthsbewegungen sammt ihren Gegenständen beseelt und erkennt, gänzlich fehle. Letzteres liegt allein in dem Worte, das ästhetisch vollendet zum Gedichte sich steigert, und die Musik für sich allein hat bey all ihrer Innigkeit etwas Spracharmes und Stummes, wie die Gebärdensprache, in welcher auch die Angst sich kenntlich genug malt, aber den Gegenstand, der sie verursachte, nicht aussprechen kann. Eben so hat die Musik für sich allein etwas Erkenntnissloses und Blindes, und wenn sie sich stark und tief in den Ausdruck einer

Stimmung hineinwühlt, wenn sie mit fester Hand die Bebungen dieser Stimmung gegeneinander vertheilt, so kann sie doch nie auf diese Stimmung herabschauen; sie kann aus ihr hinaustreten, aber nicht über sie hinauf. Die Musik ist ein gemüthvolles Weib, deren Selbsterkenntniss in ihrem Manne, der Poesie, ist, von dem sie sich auch überall das Leben deuten und aufschliessen lässt, und der auch in der objektiven Welt sie repräsentirt und vertritt. Unser Poet lässt die Musik vornehme Redensarten von sich selbst führen, just als wenn sie von der Naturphilosophie mit dem Schnupfen angesteckt wäre; aber am Ende scheint er sie doch auch, wie wir, für ein Fräulein und nicht für ein Männlein zu halten. Sie sagt nämlich:

Durch den Aether walt' ich
Der Natur liebend Gemüth,
In ihm regen sich der Wesen Keime
Einzig durch mich.
Sie beräthm' ich, wenn sie drängen,
Sie beleb' ich, wenn sie ruhn,
Und des Lebens und Bezähmens
Wechsel hebt die Brust des All,

Schweben die Sphären
Königlich frey dahin,
Fern' ich sie, nah' ich sie,
Lehre sie den ewigen Tanz.
Du vernimmst nicht ihre Stimmen,
Aber doch der Schritte Takt,
Und in solchen Takts Minuten
Lebst du selber deine Zeit.

Und ich liebe,
Und werde geliebt,
Denn mich schauet
Stets der Lichtstrahl,
Und berühret
Meines Aethers, meiner Sphären
Lebensfluthen.
Und sie beben und sie wallen
Ihm entgegen, und er dringet
In die Tiefe meines Busens,
Wärme schaffend.

In des Lichtes
Leisem Kusse
Leb' ich noch ein
Schöner Leben.
Meine Grünsen sind Gestalten,
Meine Bebungen sind Wogen,
Und was innerlich verklänge,
Lebt im Lichte farbenprangend.

Unser Poet hat, wie es scheint, von der Sphärenharmonie des Pythagoras etwas gehört; dass er aber den Ton mit dem Lichte förmlich verheirathen will, kömmt ihm vielleicht aus einer umgekehrten Erinnerung an Luna und Endymion, oder ist er etwa ein Roman- und Schauspieldichter, so dass bey ihm alles lieben und heirathen muss. Uns hat er damit eine vornehme Hochzeit in Erinnerung gebracht, die im fünften Jahrhundert ein Schriftsteller feyerte, der die Barbarey jener Zeit an seiner eigenen Gelehrsamkeit redlich zur Schau stellt. Diess ist Martianus Capella, der über die sieben freyen Künste ein Buch schrieb, das er die Heirath der Philologie mit dem Gotte Merkurius betitelt, und welches Buch mit seiner Abtheilung der Künste in drey (trivium) und vier (quadrivium) theils für das ganze Mittelalter den Schul- und Studienplan gab, theils auch das Studium der Musik, welcher er ihre Stelle unter den freyen Künsten nicht nehmen konnte, auch für die dunkelsten Zeiten noch rettete. Das *Trivium* (wovon noch die Benennung Trivialschulen übrig ist) enthielt Grammatik, Rhetorik und Dialektik, das *Quadrivium* aber oder das höhere Studium enthielt neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie auch die Musik.

Wenn denn die Musik das im Tone spielt, was die Poesie theils als Idee theils als Begriff ausspricht oder objektiv deutend mit dem Worte bezeichnet, so ist nichts klarer, als dass beyde zusammen Fragmente menschlicher Existenz sind, die vereinzelt unendlich viel an Werth und Wirkung verlieren. Und doch ist diese Vereinzelung nothwendig und wesentlich schon darum, weil das innere Leben des Menschen sich selbst bald in diese bald in jene Richtung mit einseitigem Uebergewicht wirft, also auch den vereinzelten Ausdruck vor dem Totalausdrucke suchen muss. So ist die Stimmung oft nicht nur rein musikalisch, so dass keineswegs die Klarheit der Idee oder die Bestimmtheit des Begriffes verlangt, sondern nur die Ebbe und Fluth der Töne für die Ebbe und Fluth der Gefühle gefordert wird; ja, die Stimmung ist öfters so individuell musikalisch, dass sie sogar ein besonderes Instrument verlangt, etwa die Flöte, so dass diese Recht hat, wenn sie singt:

Schleichen meine sanften Klagen
Durch der Nächte Stille hin;
Darf ich von mir selber sagen,
Dass ich Mund der Klage bin

und so kann die Trennung der Musik von der Poesie gar nicht ausbleiben. Wird nun noch darauf Rücksicht genommen, dass dem Menschen überall

aus der getrennten Behandlung des Einzelnen erst die Vollendung des Ganzen hervorgeht, so muss man wollen und wünschen, dass der Ton der Musik von der Sprache des Verkehrs, der Wissenschaft und der Poesie sich losreisse, und sich selbst überlassen versuche, was in ihm liege und was er zu leisten vermöge. Hat er dieses aber erfahren, so erwacht ihm von selbst wieder der Drang, an alles Verwandte sich anzuschliessen, um wieder Glied des Ganzen zu werden. So vervollkommenen sich die Instrumente einzeln, um alle zusammen mit dem Gesange eine vollkommen beseelte Tonwelt darstellen zu können.

Sind nun Musik und Poesie in der Trennung, besteht aber zwischen ihnen, wie wir oben ausgesprochen haben, das Verhältniss von Mann und Frau, und sind sie eben deshalb bestimmt sich zu heirathen, so dürfen wir nur ein philosophisches Eherecht zu Rathe ziehen, um darnach das Verhältniss von Musik und Poesie zu bestimmen. Nach solchem Eherechte hat der Mann zunächst produktiven Geist und freye Erkenntniss, das Weib aber Gefühl und lebendigen Sinn, und es wird in den Ehepakten festgesetzt, dass Gefühl und Sinn auf Seiten des Weibes gerade so weit reichen als Geist und Erkenntniss von Seiten des Mannes, indem beydes gleiche Seiten und Hälften der Menschennatur sind. Kommt aber die Ehe zu Stande, so muss das Weib ihrem empfänglichen Sinne aneignen, was der Mann producirt hat, und der Mann muss die kalte Idee in humanes Gefühl und das scharfe Urtheil in zarten Sinn umsetzen, wenn die Ehe gut heissen soll.

Nach den Grundsätzen dieses Eherechts werden wir dann die Verhältnisse der Musik und der Poesie in ihrem gegenseitigen Anschliessen an einander beurtheilen, und hier ist, gerade wie bey Ehegatten, das Erste, dass beyde sich gegenseitig verstehen. Dieses Verstehen wird man verstehen, wenn man sich erinnert, dass die Musik die Modulation der Gefühle nach Grad und Art in ihrer Gewalt hat, die Poesie aber die Bezeichnung derselben durch den Gegenstand und durch die Idee: woraus folgt, dass im Anschliessen der Musik an die Poesie die erstere um so mehr freye Hand habe, jemehr sich die Poesie auf die eben erwähnte Bezeichnung einschränkt, wie diese in den neulich von unserem Poeten mitgetheilten Tonarten bey D dur, E dur, F dur, H dur in hohem Grade der Fall ist; wenn aber die Poesie selbst schon in hohem Grade Musik wird, indem sie eine Gradation der Gefühle entwickelt, wie diess in Es dur, F moll und B moll unseres Poeten der Fall ist, so muss die liebende Gattin, die Musik, sich auf Anklänge und Nachklänge beschränken, wenn nicht aus ihrem Anschliessen an die Poesie ein Zweygeschrey werden soll, wie es häufig in Opern gefällt.

Wie sich Musiker und Poet missverstehen können, will ich an einem Beyspiele, das mir neuerdings vorgekommen ist, zeigen. In No. 26. des Morgenblattes von 1821 steht von einem Poeten, der sich Angilbert unterzeichnet, weil es ihm vielleicht träumte, in Karl des Grossen (der sich den talentvollen Jüngling Angilbert als Freund zugesellte) Zeitalter zu leben, ein Lied: die *Harfnerin*, überschrieben. In diesem Liede spricht eine ganz verlassen in die Welt hinausgeworfene Waise, auf dem Grabe ihrer Mutter kniend, das kleine Häuschen, in welchem sie erzogen wurde, im Gesichte habend, und sich auf das Einzige, was ihr geblieben, die von der Mutter geerbte Harfe stützend, ihre von ihrer Lage eingegebene Gefühle aus. Die erste Strophe des Liedes heisst:

Dort ist der Mutter Hütte,
Hier ist der Mutter Grab!
Hier schläft sie, die mir das Leben,
Das traurige, gab!
Ach! dass die Todten hier unten,
Hier oben die Lebenden sind!
Mutter, ich will auch hinunter;
Mutter, ich bin ja dein Kind!

Ein Musiker hatte sich daran gemacht, das gefühlvolle Lied für Klavier und Singstimme ganz durchzucomponiren, und mir wurde seine Arbeit zur Beurtheilung vorgelegt. Beym ersten Blicke auf die Noten erkannte ich in der der Singstimme zugegebenen Klavierbegleitung sogleich die fertige Klavierhand, und fing an zu furchten, dass nach einer oft genug vorfallenden Selbsttäuschung der Spieler sich für den Componisten gehalten und gegeben haben möchte, aus welcher Verwechselung der Person immer Compositionen hervorgehen, die im eigentlichsten und buchstäblichsten Sinne (als Zusammensetzungen aus Reminiscenzen) diesen Namen verdienen. Durch diese Vermuthung bereits erschreckt blickte ich nur noch nach zwey Dingen, nämlich nach der Stelle, mit welcher der Componist den eigentlichen Gesang des Liedes hatte anfangen lassen und dann nach der Composition der Worte: hier unten, und: hier oben. Da

nämlich die erste Hälfte der ersten Stanze des Liedes offenbar blosse Deklamation ist, die von dem Musiker eine recitativartige Behandlung fordert, so kann der Gesang ganz eigentlich nur bey der zweyten Hälfte der Stanze mit voller Melodie eintreten, und da die Worte: hier oben und hier unten ganz ohne allen musikalischen Werth hier blos den Begriff ausdrücken, dass die Lebenden von den Todten getrennt sind, so durfte sich der Componist von jenen Worten keineswegs verleiten lassen, mit seiner Melodie in die Höhe und Tiefe zu wechseln. Nun sah ich in der mir mitgetheilten Composition die volle Melodie sogleich mit den ersten Worten der Stanze eintreten, und bey der angeführten Stelle richtig herab und heraufgehen, und ich glaubte nun nicht weitere Gründe zu Verwerfung dieser Musik nöthig zu haben. Der Componist hatte blos Töne an Worte gereimt, und durch Fingerspiel die Töne untereinander verbunden, also seinen Poeten durchaus nicht geheirathet.

Von den möglichen Formen der Poesie ist wohl die, welche den Namen von der Leyer erhalten hat, die lyrische nämlich, der Musik am nächsten verwandt, und ihr innerer Charakter, welcher in der ganzen Poesie der subjektivste ist, stimmt damit ganz überein. In der lyrischen Poesie giebt nämlich der Dichter nicht die Welt, sondern sich selbst, wie sie ihn anspricht, und nun kann dieses Ansprechen ihn zu spielender Reflexion verleiten, woraus dann eine Ode, Epistel oder sonst didaktische (reflexionspielende) Poesie wird, oder es geht bey ihm ins Gemüth über und wird Gefühlsspiel, das heisst, Lied. Selbst die geringste und kleinste Form der lyrischen Poesie, das Epigramm, ist schon musikfähig, wenn es auf die Gemüthsseite neigt. Man muss nämlich das Epigramm nicht in dem beschränkten Begriffe als witziges Singgedicht nehmen, sondern als poetischen Gedanken mit dem kürzesten metrischen Ausdruck, in welcher Art es die Alten gekannt und geübt und unter den Neuern Klopstock und Herder geübt und anerkannt haben. Solch poetischer Gedanke, wenn er sich an das Gemüth wendet, kann nun als Canon gesungen werden, wie das bekannte:

Wer nicht liebt Weib, Wein und Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Leben lang.

wo die Poesie zwar Reflexion zu seyn scheint, aber in der That nicht Verstandesreflexion, sondern Gemüthsreflexion ist, indem das Gemüth auch seine Wahrheiten hat, die es sich in besondern Stimmungen vorzusagen und vorzusingen liebt. Oder auch kann das Epigramm in dem oben angedeuteten Sinne geradezu selbst Musik seyn, welcher es nur an einem Instrumente zum vollen musikalischen Ausdrucke fehlt, wie etwa folgendes:

Am Grabe der Geliebten.

Meine Welt ist dein Grab, und ein Grab ist die Welt mir, Geliebte!
Aus dem weiten Grab kamm ich ins enge nun bald!

Das Spiel mit der doppelten Bedeutung des Grabes wird nun hier die Musik allerdings nicht ausdrücken können, wohl aber die tiefmusikalische Stimmung des Ganzen, die aus dem anfangs noch vorwaltenden Spiele des Gedankens bald in das concentrirende Uebergewicht der Sehnsucht übergeht. Daher würde hier die Musik als treue Gattin des poetischen Gedankens die grössere Freyheit der ersten Strophe durch reichere Modulation ausdrücken, in der zweyten Strophe aber müsste sie choralartig einsylbig werden. Ich sage: choralartig, und will damit das recitativartige abwehren, auf welches ein Musiker hier verfallen könnte, der nur die nothwendige Einsylbigkeit der Begleitung hier fühlte, nicht aber die beklemmende Gedrängtheit des Gefühls.

Steigt nun die lyrische Poesie auf angezeigte Weise vom Epigramme einerseits zur reflexionsspielenden, andererseits aber zur gefühlspielenden Poesie auf, so kann bey der letztern, d. h. bey dem Liede, die Musik überall mitgehen, und selbst der erstern d. h. der didaktischen Poesie, darf sich die Musik noch anschliessen, wo das Reflexionsspiel weniger Witz und Verstand als Gemüth hat, wie dies z. B. bey manchen Oden von Horaz und Klopstock der Fall ist. Das Höchste aber, was die lyrische Poesie hat, nämlich die Romanze, tritt wieder ganz in Verhältniss mit der Musik; denn eigentlich ist ja die Romanze auch ihrem historischen Ursprunge nach Ritterabentheuerlied, das von Troubadours oder Minstrels zum Spiele der Harfe gesungen wurde. Hat sich nun seit jener Zeit der Begriff dieser Dichtungsart allerdings so erweitert, dass alles handelnde Leben, was im Liede vorübergeht, wie z. B. Göthe's *König in Thule*, dann sein *Heidenröslein*, sein *Veilchen*, sein *Fischer* etc. mit Recht Romanze genannt wird; so hat sich doch das Lyrische und Sangbare keineswegs aus dem Begriffe dieser Dichtungsart verloren, ja, es liegt sogar in der Natur der Sache, dass die musikalische Seite der Romanze in dem Grade bedeutender hervortrete, als die dramatische Seite der-

selben weniger reich ist. Eine so einfache Romanze, wie der *König in Thule*, muss daher von der Musik, sey es auch nur von Gesang und Guitarre, ganz eigentlich getragen werden, wenn in einer dramatischreichen Romanze, wie des *Pfarrers Tochter von Taubenhain*, die Musik weit mehr untergeordnet erscheint, weil hier mehr zu sehen und zu denken ist, dort alles sich fast nur an das Gemüth wendet. Daraus folgt aber keineswegs, dass man, wie Reichardt gethan hat, dem leichten Liede, das einen Bänkelsängerton verlangt, eine schwere Melodie anhängen müsse, sondern bloss, dass die Musik den Faden der Melodie unabgebrochen ganz auszuspinnen habe, welcher Faden aber sehr einfach seyn muss.

In der Romanze liegt schon das Dramatische, und der Dichter braucht nur ganz zurückzutreten und die Personen in selbstständiger Gestaltung reden und handeln zu lassen, so löst sich das Lied, der Dialog erscheint, und eine Erscheinungswelt, die sich aus dem Sinnen und Handeln der Charaktere entwickelt, das heisst eben ein Drama im vollen Sinne des Wortes, ist gegeben. Die wahre Idee des Drama liegt nicht in der einzelnen That, die etwa von dem Helden ausginge, sondern wie in der erzählenden Poesie (Mährchen, Novelle, Roman) Menschen von Begebenheiten erzogen, entwickelt, getragen werden, so treibt im Drama umgekehrt die Menschheit ihr Leben aus sich heraus und vor sich her, und eine Erscheinungswelt, die aus Geist und Gemüth von Menschen hervorgegangen ist, ist eben darum dramatisch, bestünde sie auch bloss in dem Wiederschein ihrer Ansichten und Absichten, wie diess in dem älteren *Faust* von Göthe (Leipzig bey Göschen) der Fall war. Der Dichter war damals schon an seinem eigenen Werke irre und nannte es auf dem Titelblatte ein Fragment, weil ihm das Faktische darin unvollständig entwickelt schien; als er aber vollends in der neuen Ausgabe bey Cotta vorne, mitten und hinten an- und einsetzte, und sogar die seinem *Faust* so fremde Hiobsidee hineintrug, verdiente er ganz sein Schicksal, dass ihm ein anderer einen zweyten Theil dazu schrieb. Was von der Fortsetzung von Schillers *Geistersehr* in den Xenien gesagt ist:

Das verlohnte sich wohl, den delphischen Gott zu bemühen,
Dass er dir sage, mein Freund! war der Armenier war

gilt auch hier.

Konnte nun die Musik an die Romanze sich so trefflich anschliessen, wie eben gezeigt worden, so fragt sich, was sie dem Drama seyn könne. Wenn wir den nächsten fragen, der uns auf der Strasse begegnet, so wird er uns sagen, dass wenn ein Drama musikalische Momente habe, welche der Dichter lyrisch ausspreche, das Singspiel gegeben sey, und der zweyte, der hinter dem ersten Begegnenden läuft, und ein philologisches Gesicht macht, wird noch hinzufügen, dass schon die Tragödie der Alten mit ihren Chören eigentlich ein Singspiel gewesen sey, man dürfe nur seinen Sophokles aufschlagen; auch seyen solche lyrische Stellen mit ihrer Musik so gut im Munde des Volkes geweesen, als jetzt die bekannten Stellen aus dem *Freyschütz*. Ein Dritter, der ein Gesicht hat, wie es in den Modejournalen gebraucht wird, so oft man die neueste Männertracht zeigen will, klopft den Philologen auf die Schulter, und sagt mit emporgerichteten Augengläsern: Freund! Sie brauchen so weit nicht auszuholen; wir haben ja Göthe's *Claudine von Villabella*.

Diese drey nächsten Leute waren zu unserem Zwecke offenbar auch die besten, und man sieht, was der Zufall gewähren kann, wenn man ihm mit einigem Zutrauen beehrt. Wir wissen über das Singspiel in der That nichts hinzuzusetzen, als dass im Drama solche musikalisch-lyrische Momente sehr untergeordnet gehalten werden müssen, wenn nicht Geist und Kraft ihm zerfliessen sollen. Dagegen fällt uns etwas anderes ein, dass nämlich der oben so scharf bestimmte Unterschied zwischen der erzählenden (historischen) und dramatischen Poesie zwar sehr bedeutend sey für den Poeten, für den Musiker aber rein nichts gelte; denn wenn die Musik überhaupt nur die Gemüthsseite der Zustände darstellen kann, so muss es ihr auch ganz gleich seyn, ob diese von innen herauskommen, wie bey dem Drama, oder nach innen gehen, wie bey der historischen Poesie, zumal da, was von innen hervorgegangen, auch wieder nach innen zurückwirkt, und umgekehrt.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

München. Was unsere Opernbühne seit Anfang des Kalenderjahres bis 7ten April, in unserer sowohl als italischer Sprache zur Vorstellung gebracht, welchen auf Reisen begriffenen Künstlern

sie gastfreundlich ihre Hallen geöffnet, soll hier in Kurzem auswärtigen Musikfreunden mitgetheilt werden. Nicht das Neue allein, auch das Aeltere, wozu Drang und Wahl hinziehen, kömmt dabey in Erwähnung, um den Umkreis, inner welchen unsere Tonwelt sich bewegt, schärfer zu bezeichnen. Der erste Tag jeder Woche, nur selten der dritte gehört der deutschen, der sechste jederzeit der italischen Kunst an. So mag denn jeder Leser selbst in der Zeit diese luftigen Tongebilde an sich vorübergehen lassen, ohne dass er dabey immer des Datums des Chronisten bedarf.

Der zweyte Januar brachte uns die dritte Darstellung der *Rappresaglia*, von dem Vicekapellmeister Hrn. Stuntz; der neunte den: *Fanatico per la musica* von Simon Mayr. *Richard Löwenhers* und *Othello* folgten als erste deutsche Darstellungen. Bey ersterer hätte nach dem Wunsche Vieler eine moderne Notenfeder der Arie des alten Königs wenigstens mit einem paar Posaunen; so wie dem gar zu einfachen Minnegesange des Blondel mit einem halb Dutzend Harfen nachhelfen sollen. Dazu noch: *Mosè*, bey manchem Flitterstaate das ernsteste und gediegenste Product der Rossini'schen Muse. Die nicht durchaus glückliche Auswahl der für dieses Jahr in Italien angeworbenen Sängerinnen musste dem Zufalle, der eine andere Künstlerin dieser Art auf ihrer Reise hieher führte, Werth geben. Sigra. Fenzi, welche bey ihrem letztern Auftreten in Mailand sich nach einer langen Abwesenheit wieder grossen Ruf erworben, liess sich gerne bereden, bis zur Ankunft der für die letzten vier Monate des Theaterjahres verschriebenen Sängerin La Lande hier zu verweilen und geeignete Rollen bis dahin zu übernehmen. Sie begann mit *Elcia*, zeigte viele noch den frühern Singschulen Italiens angehörige Methode und Geschmack, besitzt eine glänzende Geläufigkeit und Stärke im Hervorbringen der Passagen sowohl in hinauf- als herabgehender Ordnung; eine gegründete Aussprache fehlt ihr nie, Spiel und Haltung erproben die erfahrene Künstlerin, und ein schönes Portament bleibt ihr da eigen, wo der Geist der Composition sie nicht verlässt. — Reicher noch an Kunsterzeugnissen war die dritte Woche. Zuerst ein öffentliches Concert des Pianisten Aloys Schmitt, dessen 35stes Werk im vorigen Jahrgange, Seite 111, angepriesen wird. Sodann ein lobenswerther Debüt des Hrn. Bayer, eines Schülers des wackern Hrn. Mittermayer. Man ist berechtigt, eine baldige gediegene Ausbildung zu erwarten. Wieder ein Concert von Hrn. Böhm aus Wien, bey seiner Rückkehr von Paris. Trefflich! Zuletzt noch: *le Nozze di Figaro*. Den 27sten *Libussa*, ausgestattet mit allem, was ein erstes Erscheinen empfehlen kann. Es war an dem Vorabende zur Namensfeyer unserer Königin. Ehrfurchtvolle Stille herrscht bey dergleichen Vorstellungen, kein Beyfallklatschen lässt sich hören als bey dem Erscheinen der hochverehrten Regentenfamilie. Ueber *Libussa's* Glück konnte nicht abgestimmt werden.

Weniger günstig war der Februar: nur zweymal wurde die Opernbühne geöffnet. Der Hintritt hoher, dem Königshause in vielfacher Hinsicht werther Personen veranlasste mehrere von der Theilnahme gebotene, doch nie lange dauernde Unterbrechungen. Auch hatten grosse Vorbereitungen zu Prachtdarstellungen die Bühne vierzehn Tage hindurch verschlossen gehalten. Fünf und zwanzig Jahre waren am 15. Februar verflossen seit dem Tage, welcher den Baiern ihren jetzigen Herrscher verlieh. Es war ein Tag des Jubels, in welchen das ärmste Dörfchen einstimmte. *König Garibald*, Oper in zwey Aufzügen, gedichtet von Cäsar Max Heigl, Musik von Mozart, Introduction und zweytes Finale von Hrn. Vice-Kapellmeister J. H. B. Stunz: so hiess die deutsche Oper, welche am Vorabend des Festes die Bühne verherrlichte. Das Gedicht mit seinem genialen Vorwort ist im Drucke erschienen, und wahrscheinlich schon lange über alle Gaue Germaniens verbreitet. Und Mozart — eine Anpreisung käme jetzt zu spät.

Mit Anfange des Märzes tilgten *Cenerentola* und *Italiana in Algieri* einen Theil der Schuld, in welche die italienische Oper ihre Theilnehmer gezogen hatte. Am 7ten wurde *Libussens* Schicksal entschieden. Ein Schweigen der Erkältung folgte dem feyerlichen Schweigen bey ihrem ersten Erscheinen. Sie konnte keine Theilnahme erregen: ob mit Recht oder Unrecht, bleibe hier unentschieden. Endlich *Semiramide*, womit Berichte aus Mailand und Wien unsere Leser bereits bekannt gemacht haben. Folgende waren die mitwirkenden Gesangkünstler: Sgra. Fenzi als Semiramide, Sgra. Schiasetti als Arsace; die Rolle des Assur gab Hr. Santini, die des Oroe Hr. Pellegrini; der Tenor Hr. Tressini sang den Idreno, Sgra. Pellegrini die Azema. Die übermässig lange Oper war auf

monische Begleitung, in welcher man, um den Ausdruck des Erhabenen auf der dazu geeigneten Orgel zu erzwecken, Bindungen und Verkettungen der Tone, wie auch meistens harmonische Zwischenklange im Betreff der Mittelstimmen, um ihrem Gang eine gewisse Schweifung zu geben, anbringen, und welche sich, mit Vermeidung aller fremden und gezwungenen Ausweichungen, von der gewöhnlichen musikalischen Begleitung (man sehe deshalb auf dem gestochenen Titelblatte die musikalische und charakmäßige harmonische Begleitung der phrygischen Leiter) absondern musse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Paris, den 28ten Decemb. 1800.

(Von einem *deutschen* Kunstkenner daselbst.)

Am 25sten dieses wurde im hiesigen grosen Opernhause, zum ersten Male, die *Schopfung* von Haydn gegeben. 250 Künstler, fast alle enthusiastisch für Haydn, exekutierten die Chöre in diesem Oratorio mit einer seltenen Vollkommenheit. Nur in den Arien und Recitativen blieb dem Zuhörer hin und wieder Etwas zu wünschen übrig. Vielleicht auch, dafs die grofse Schonheit dieser Chöre und deren herrliche Würkung dieses verursachte. Der würdige Musikdirektor Rey dirigierte die Musik, und Steibelt safs am Klavier — *er sah da!* Dafür, und dafs er den französischen Text untergelegt, und im lezten Theile das Duett von Adam und Eva weggelassen hat *), lafst er sich 3000 Liv. bezahlen. Schon die Ankündigung von dem Oratorio, die lange vor der Aufführung geschah, erregte hier viel Sensation. 2 Wochen vorher war keine Loge mehr zu haben. Um 9 Uhr des Morgens, am Tage der Aufführung war das Opernhaus mit einer Menge Menschen umgeben, und Abends war das Gewühl fürchterlich. Das Auditorium war ganz ausserordentlich zahlreich und glanzend. Bonaparte und alle Ersten vom Gouvernement waren zugegen. Auf den 1sten Januar ist die Aufführung wieder angekündigt. Es soll eine goldene Medaille, 150 Liv. an Werth, auf Haydn verfertigt und ihm zugeschickt werden. Das Aufsehen, welches Haydns *Schopfung* hier machte, ist so grofs, dafs die Entreprise eines der hiesigen Theater *de vaudeville* eine Parodie darauf in aller Eile verfertigen und selbige gestern hier aufführen liefs. Sie ist betitelt: *La recreation du monde, suite de l'oratorio: la creation du monde, musique d' Haydn en vaudeville.* —

Es ist zu verwundern, dafs bey aller Musikliebhaberey, Paris jezt so arm an öffentlichen Konzerten ist. Die Ursache soll seyn, dafs die Sänger eben so übertrieben in ihren Forderungen wie in ihren Verzierungen sind **). Dermalen existirt nur Ein Konzert, *Concert des Amateurs, Rue de Cléry* genannt. Das Orchester ist zwar nicht sehr stark, aber mit auserlesenen Musikern besezt. Die Haydnischen Sinfonien werden daselbst mit einer Precision exekutiert, die *alles* übertrift. Es heifst, dafs diesen Winter von Cherubini, Garat, Kreutzer und von einigen, kürzlich hier angekommenen deutschen Künstlern ein Konzert errichtet und in einem der hiesigen Theater gegeben werden soll. Man hat Ursache, sich von demselben viel Gutes zu versprechen. —

Nachricht.

Zustand der Musik in Versailles.

Versailles, Ende Decemb.

Versailles hat durch die Revolution überhaupt zu viel verlohren, als dafs nicht auch die Musik einen kaum zu ersezenden Verlust hätte erleiden

*) Auf dem Zettel stand: *La musique est arrangée par A. Cit. Steibelt.* d. Verf.

**) Es ist kaum glaublich, dafs man sich [illegible] *Schopfung* von Haydn zu singen 3600 Liv. bezahlen. Wenn man aber alle Läufe und Triller, die Ihr mit dem Arie umzugehen ist das Recitativ anbringt, in Erwägung zieht, so kann man es nicht zu theuer finden. d. Verf.

die Dauer von drey bis vierthalb Stunden gebracht.

Sollten auch wir zu den bereits ausgesprochenen Beurtheilungen über dieselbe unsere Meynung noch hinzufügen dürfen, so müssten wir zuerst bekennen, dass der Totaleindruck, den sie in uns hervorgebracht, keineswegs, in so ferne nämlich Gesang und dadurch erregte Wirkung auf das Gefühl der Entzweck einer ernsten Operncomposition seyn muss, uns dahin bringen könnte, dieses Kunstproduct unter die geistreichsten des Tonsetzers aufzunehmen. Nirgend ist vielleicht auf einen ausdrucksvollen Gesang weniger geachtet, nirgend derselbe von der Fluth eines dominirenden Instrumentengewoges mehr fortgerissen worden. Der liebliche Sänger des *Tancred's* erfreut sich an dem lärmenden Getose nordischer Klänge. Doch wird auch diese Sache erklärbar. * Beruhen die in einem Pariserblatte erst kürzlich bekannt gemachten Notizen über des Tonsetzers Lebensverhältnisse auf guten Gründen, so ist man berechtigt zu schliessen, dass er über den gefälligen Ehemann den Künstler vergessen *), dass er, um einer hinfälligen Stimme scheinbares Leben einzuhauchen, sie in allen Schmuck der Harmonie hüllte und verbarg, dass er die falsche Perle in Gold fasste und, um consequent zu bleiben, miterscheinende glänzendere Stimmen auf gleiche Weise behandeln musste, um ihr allenfallsiges Hervorschimmern gehörig zu verdunkeln. In keinem seiner uns bekannten Werke ist die dramatische Composition mehr auf Instrumentaleffekt berechnet. Sein Genius weiss sich aber dabey in alles geschickt zu fügen, seine Phantasie erkaltet und erschöpft sich nie, und sollte auch der Zuhörer der Uebersättigung und Dauer erliegen wollen, so kennt er den Moment, wo ihn ein zu rechter Zeit angebrachter Schlag mit dem Tam-Tam, oder eine fröhliche Melodie mit neuer Kraft zum weitern Anhören aufregt.

Unstreitig gehört übrigens *Semiramis* in jeder Hinsicht zu den glänzendsten und gelungensten Darstellungen, welche seit langem hier gesehen worden. Gerne möchte der Schreiber dieses Einzelnes ausheben, und das Räderwerk, wodurch dieses betäubende blendende Tongebild bewirkt worden, auseinander setzen. Er muss darauf verzichten, denn es war weder ein gedrucktes Buch, noch auch ein mageres Programm zu finden. Sich selbst und dem blossen Sinneseindruck überlassen, und so ohne die Boussole des Gedichtes in einem uferlosen Ocean von Tönen und Harmonieen, wo er keinen Gegenstand deutlich auffassen konnte, umhergetrieben, vermag er nur einige seiner gehabten Empfindungen in dem Gedächtnisse sich schwach zu erneuern. Schon die überlange Ouverture, welche mit einem mehre Sekunden anhaltenden Paukenwirbel beginnt, liess ihn ahnen, was diesen Abend geschehen werde. Mit dem Plagiat des darauf folgenden deutschen Liedchens: „Freu't euch des Lebens", worüber von Osten her so manches ist gewitzelt worden, mag es dabey wenig zu bedeuten haben. Ob Rossini in dem deutschgewordenen Venedig dasselbe gehört und mit sinnreicher Begleitung die ersten drey Takte wiedergegeben, oder ob ihm selbst etwas ähnliches vorgeschwebt, kann uns gleichgültig seyn. Eine andere mehr bedeutende Frage bietet sich uns dar, die Frage: wie ein denkender dramatischer Tonsetzer dazu kommen konnte, ein triviales Landgesängchen einem Kunstwerke einzuverleiben, das er selbst durchaus in dem strengsten heroischen Style will gehalten wissen? — Immer in regster Theilnahme für den Sänger vernahm der Verfasser dieses Aufsatzes, wohl im Verfolge der Darstellung so manches Schöne, Herrliche, Geniale, bemerkte aber doch auch bald, wie in einem Duo zwey Männerstimmen 15 bis 16 Takte hindurch unaufhörlich in lauter Triolen und Coloraturen gaukelnd sich hin und her bewegten; wie mehr als einmal Melodieen mehr als zwölf Takte hin, nie auch nur mit einer Achtelspause unterbrochen, die Sängerinnen ausser Athem setzten, sie zwangen, mit lautem schnellen Athemholen die Gesangsphrase zu unterbrechen, um nicht zu ersticken, kein Portament, kein Ruhepunkt, alles in dem Wirbel der Harmonieen mitfortgerissen; immer nur diese dramatischen Solfeggien, die nicht anders als zerstörend auf die Stimmeswerkzeuge des Bühnensängers wirken können. Erst nachdem die abentheuerlichen Harmonieen, welche das Gespenst begleiteten, vorüber waren, und es in dem zweyten Akte heller und freundlicher geworden, konnte er über die unendlichen Schwierigkeiten, welche die Sänger zu überwinden hatten, nachdenken und den Eifer, die Anstrengung, welche sie feindseligen Tonmächten entgegenstellten, würdigen. Welch' eine schwere Aufgabe, die Sgra. Fenzi und Sgra. Schiasetti zu lösen hatten! Haben

*) Semiramis wurde nämlich für Sgra. Colbbrand geschrieben.

auch anderswo stärkere Organe diese Oper durchgeführt: mehr Zusammenstimmen, mehr Einheit und freundliches Ineinanderwirken können sie nirgend entwickelt haben. Dazu ein trefflich geführtes Orchester, durchgreifende Chöre aller Art, ein glänzendes, geschmackvoll geordnetes Aeussere; aber ein Ganzes, das wie ein Meteor mit Blitzesschnelle an uns vorübereilte; nichts, was aus demselben hervorragend, bleibend auf uns gewirkt hätte, kein „Cantar che nell' anima si sente" und diess allein durch Schuld des Componisten, nie durch Vernachlässigung oder Unmacht des Sängers. — *Erinte*, in Musik gesetzt von Caspar Kerl im Jahre 1661, war die erste grosse italienische Oper, welche auf dem neuen dazu erbauten Theater in München aufgeführt wurde *); Vogler's *Castor und Pollux* im Jahre 1787 die letzte; mit ihr hätten die von den Fürsten des Landes an jedem Karneval — wenn Kriegsereignisse es nicht hinderten — gegebenen, ihnen selbst so werthen, und den von allen Gegenden herströmenden Musikfreunden so lehrreichen Darstellungen auf immer aufgehoben bleiben sollen. Eine kunstliebende Fürstin, selbst Kennerin und ausübende Künstlerin, Adelheid von Savoyen **), Gemahlin des Churfürsten Ferdinand Maria, hatte in der Mitte des 17ten Jahrhunderts italische Kunst über die Alpen mit sich gebracht; die niederländischen Contrapunkte und Canonen fingen an nach und nach vor ihr zu schweigen, man hörte dann in Baiern zuerst singen und lernte für den Gesang componiren. Aehnliche günstige Verhältnisse traten im ersten Jahrzehend des gegenwärtigen Jahrhunderts ein, Kennerschaft und ein reiner geläuterter Geschmack wirkten eben so wohlthätig, als es im 17ten Jahrhunderte geschehen. Hr. Brizzi kam in hiesige Dienste, die Opern: *Achill, Merope, Ginevra, Numa Pompilio* auf die Bühne, und über dieselbe *Tancredi* im Sommer 1816 zuerst weiter nach Deutschland. Viel Gedeihliches ist seit jenem ersten Anfange bis in letztere Zeiten für die Aufnahme der Kunst geschehen; deswegen mögen selbst Dilettanten sich überzeugt halten, dass man deswegen an Geschmack und Wahrheit nicht zurückgeht, wenn nicht immer eine *Semiramis* unter uns aufgenommen wird. —

*) Graf Bissari war ihr Dichter, Vittorio Castiglioni dirigirte das Orchester, eilf Sänger hatten dabey Rollen.

) Man lese über ihre Vorzüge: **Mémoires du Maréchal Grammont.

Dem Liederspiele: *Der blinde Gärtner* liegt eine gefällige Handlung zum Grunde; die Lieder selbst, schon vor zehn Jahren von Hrn. Lindpaintner componirt, haben noch Frische und Leben, welches Hrn. Staudacher's Spiel und gefälliger Vortrag noch erhöhte. *Camilla* (deutsch) hatte eine verdiente, doch immer mit Nachsicht gefasste Rüge zu Folge. Zu schnelle Tempo's, die Erbsünde so manches Orchesterdirectors, zu vieles Selbstvertrauen auf deutsche Gründlichkeit mögen sie veranlasst haben. Diese etwas vernachlässigte Darstellung wurde aber bald mit einer andern sehr gelungenen wieder gut gemacht. Freyherr von Poissl, dessen edler Eifer, die Kunst und des Künstlers Streben auch im Kleinen zu fördern, nie erkaltet, hatte zu dem: *Doctor und Apotheker* sechs neue Stücke, theils Arien, theils Duo's geschrieben, und somit diese halbvergessene Nationaloper wieder geniessbar gemacht. Sie wurde bey übervollem Hause mit vielem Beyfall gegeben.

Der Abend des zweyten Aprils gehörte der Familie Fenzi an, zu deren Vortheil *Zelia*, in einem Akte, aufgeführt wurde. Dieses an sich gefällige Gedicht, mit anziehender Handlung und einer effektvollen Scene, würde wohl mehr Glück gemacht haben, wenn Hr. Mellara, ihr Componist, nur etwas mehr dem herrschenden Zeitgeiste gehuldigt, und mehr Glanz um sich her verbreitet hätte. Es ist überhaupt mit Compositionen, in welchen dem Dichter sein Recht angethan wird, dermahlen eine missliche Sache, selbst in dem Lande, wo er verstanden wird. Sigra. Fenzi trug vor und spielte mit Wahrheit und Einsicht. Hrn. Vecchi's Gesang ist immer glänzend, dabey doch gefällig. Ein schönes Ensemble, ein genaues Zusammenwirken des Bühnenpersonales und des Orchesters ist auch bey Darstellungen von zweyter Ordnung nie zu verkennen. Wahrscheinlich wurde diese kürzere Farsa gewählt, um Hrn. Fenzi, dem bekannten Virtuosen auf dem Violoncell, Zeit für seine Leistung übrig zu behalten, indem er wohl nicht gerne München ganz ungehört verlassen mochte, nachdem er auf seinen vielen Reisen in Italien und durch die südwestlichen Städte Europa's, wo er in Prose und Versen gepriesen worden, so viele Aufmerksamkeit erregt hat. Er erwiess, in dem ersten Allegro eines Concertes von Rode und einem Potpourri von eigener Bearbeitung den vollendeten Meister, dem alle Schwierigkeiten eines schwer zu behandelnden Instrumentes eine Leichtigkeit geworden, und der in seinem Spiele viel Eigenes, oft

originelles hören lässt. Seine schöne Bogenführung und Verbindung der Töne wirkten immer vortheilhaft, und er bleibt immer noch verständlich, lieblich und klar, wenn er auch bey allzugehäufter Schwierigkeit auf Nachsicht zu rechnen hätte. Wir zweifeln keineswegs, dass er auf seiner Reise nach dem Norden von Deutschland und Europa sich immer einer günstigen Aufnahme zu erfreuen haben werde, da seine Kunst vielleicht mehr noch den Kenner, als den blossen Liebhaber ansprechen möchte.

Cordelia ist kein Gegenstand für die Kunst. Des Menschen Elend auf seiner höchsten Stufe, ohne Lösung des schauderhaften Lebensräthsels soll auf keiner Bühne dargestellt werden, am wenigsten in Begleitung der Tonkunst. Man würdigte den Kraftaufwand der Dem. Siegel und applaudirte der gänzlichen Erschöpfung, die an ihr am Ende nur zu sichtbar geworden war, hatte dabey aber alle Ursache, es zu bedauern, dass bey der Auswahl der Stücke nicht immer die gehörige Vorsicht angewendet wird, die um so nöthiger wäre, da keines der Individuen, ohne gegen die Theaterconstitution zu verstossen, eine Rolle von sich weisen darf, auch dann nicht, wenn es offenbar seinen Fall sich damit vorbereitet. — Noch einmal *Mosé*. Die Bühne war bis nach Ostern geschlossen.

Berlin. Uebersicht des April. Den 2ten gab Hr. X. Desargus, königl. Kammermusikus und erster Harfenist der königl. Kapelle Concert, in welchem er ein *Grand Concerto* von Bochsa, eine von ihm gesetzte Phantasie und mit den Hrn. Möser und Krantz das Trio für Violine, Violoncell und Harfe von Lafont ausführte. Auch hier zeigte er den schönen, vollen Ton, die zarte Behandlung der Saiten, die grosse Präcision, Rundung und Deutlichkeit, die Vollkommenheit der Triller, Arpeggien und Octavenläufe, die wir schon früher von ihm rühmten; das Piano, Crescendo und Forte wechselten im Vortrag gehörig ab.

Den 5ten gab der königl. Kammermusikus Hr. Schwarz sen. in Verbindung mit Hrn. Mertke aus Riga Concert. Hr. Mertke trug ein Fagottconcert von Koch, mit Hrn. Schwarz ein Concertant für zwey Fagotts von Danzi und beyde mit den Hrn. Wolf und Kluge ein Concertant für vier Fagotts von A. Schneider vor. Die beyden Concertgeber gefielen durch Fülle des Tons, Fertigkeit und Vortrag.

Den 6ten gab das Opernhaus die neu in Scene gesetzte Spontini'sche Oper: *Ferdinand Cortez* oder *die Eroberung Mexicos*, deren dritter Akt neu umgearbeitet war. Die Entwickelung der Handlung gewinnt jetzt allerdings an Wahrscheinlichkeit dadurch, dass Mexico in Brand gesteckt, Amazily vom nahen Opfertod gerettet wird, Montezuma und Telasko auf der Geretteten Bitten Leben und Freyheit erhalten. Die Musik war dem Inhalt anpassend, erhielt aber weniger Beyfall, als die nach einer Zeichnung des Hrn. Geheimen Raths Schinkel von den Hrn. Köhler und Gerst ausgeführte Schlussdecoration.

Die Charwoche schenkte uns zweymal Graun's unvergesslichen *Tod Jesu*. Den 14ten führte ihn Hr. Organist Hansmann zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und der Orchester-Wittwen- und Waisenkasse auf; die Solopartieen sangen die Dem. Weitzmann, Carol. und Cathar. Eunike, die Hrn. Stümer und Blume, die Chöre die Mitglieder des Hansmann'schen Singinstituts; die Instrumentalpartie führte die königl. Kapelle unter des Hrn. Musikdirector Mösers Leitung aus. Den 16ten gab dieselbe Musik Hr. Prof. Zelter zu seinem Benefiz: hier sangen die Solopartieen die Damen Milder und Schulz und die Hrn. Stümer und Devrient jun., die Chöre die Singakademie.

Den 21sten wurde das auf allen auswärtigen Theatern längst bekannte *Käthchen von Heilbron* von H. v. Kleist zum erstenmal gegeben; das auch hier ein treffliches Kassenstück zu bleiben verspricht. Ich erwähne dieses Schauspiel hier nur wegen der Ouverture, Zwischenmusik und der zur Handlung gehörigen Musik vom Hrn. Concertmeister Bohrer, die aber bey dem Pompe des Stücks wenig gefiel.

Den 23sten gab Hr. Concertmeister Möser ein Concert, das durch Inhalt und Ausführung zu den gelungensten des ganzen Winters gehört. Der erste Theil gab Beethovens vollständige *Sinfonia eroica*; hierauf sang Mad. Schulz das Recitativ und Arie von Lafont, von Hrn. Mösers obligater Violine begleitet, der hierauf ein von ihm componirtes und schon früher gern gehörtes Concert mit allgemeinem Beyfall vortrug. Der zweyte Theil gab Variationen für die Harfe auf das Thema: Mich fliehen alle Freuden etc. mit Begleitung des Orchesters, von Möser, vorgetragen von dem vorher erwähnten Hrn. Desargus; Variationen auf das Tyroler Lied: Des Morgens etc. mit Orchesterbegleitung, von Mad. Schulz mit fast unerschöpflicher

Kraft gesungen, und ein neues Doppelconcert für zwey Violinen (Introduction, Andante grazioso und Rondo, aus Spontini's *Nurmahal* entlehnt und von Hrn. Möser arrangirt, der es mit Hrn. Concertmeister Seidler meisterhaft vortrug.)

Den 30sten ward das schon vor einigen Monaten zuerst gegebene, aber nachher vom Componisten, dem Freyherrn von Lichtenstein, zurückgenommene Singspiel: *Zur guten Stunde, oder die Edelknaben*, nicht ohne Beyfall gegeben. Besonders gefielen im ersten Akt das Duett von Emil (Mad. Seidler) und Lorchen (Dem. Reinwald): Die beste Mutter ach empfehle etc.; Pfeffermanns (Hr. Blume) Arie: Ja wären die Sprachen etc. und das Finale; so wie im zweyten das Duett von Theodor (Dem. Joh. Funke) und Emil: Mein Erbieten zu verschmähen etc.

Unter den Entreacts verdient allein Auszeichnung das Concert für Basspossune von Neithardt, das der königl. Kammermusikus Hr. Belke am 27sten mit Beyfall vortrug.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra Léonore par Ferd. Paer, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Meckwitz. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 12 Gr.)

Paer's *Leonore* ist durch die, Beethoven's, (*Fidelio*) frühzeitig in Schatten gedrängt worden. Man kann nichts dagegen sagen; denn besser ist besser. Darum aber bleibt sie doch eine von Paer's besten Opern. Und alles diess lässt sich auch von der Ouverture sagen; wobey aber Jedermann selbst hinzudenkt, dass es Paer, als ein Italiener, mit seinen Ouverturen überhaupt nicht eben genau nimmt. Wie vorliegende, hier recht gut arrangirt, ins Licht tritt, wird sie zur Unterhaltung nur mässig geübter Liebhaber und Liebhaberinnen — denn sie ist leicht auszuführen — dienen; zumal da sie munter und gefällig geschrieben ist.

Amusement pour le Pianoforte composé — — par A. Anacker. Leipzig, bey Peters. (Fr. 20 Gr.)

Die 21 Seiten lange Sammlung enthält mehrere kleine Musikstücke, die den Tonarten nach füglich hintereinander vorgetragen werden können. Auf einen Marsch folgt ein Rondo, Andantino grazioso, Andantino, Fantasie, Marsch mit Trio, Ecoss., Russ., Scherzo. Alle diese Stücke sind wohl für Schüler von einiger Fertigkeit geschrieben, und bewegen sich in gefälligen, nicht selten bekannten, zuweilen etwas wunderlichen Zusammenstellungen, oft aber auch in einer sehr ergötzlichen Eigenthümlichkeit. Nur gehören Fortschreitungen, wie p. 6. in der ersten Klammer zu dem Bizarren, und verstossen ohne Grund und Wirkung gegen alle Regel. Wenn so etwas in Symphonieen am rechten Orte ergreifend wirkt: so folgt doch keineswegs, dass es darum auch für das Fortepiano anwendbar sey. Namentlich darf es nicht in Kleinigkeiten vorkommen, die zur Finger- und Geschmacksübung angehender Spieler bestimmt sind. Solcher Misgriffe sind aber so wenige, dass wir diese Sammlung als nützliche und angenehme Uebungen jedem nur einigermaassen in Fertigkeit vorgerückten Schüler empfehlen können.

Die Leser erhalten hierbey als musikalische Beylage einen dreystimmigen Canon von Tiedge und Neukomm, den wir ihnen, und besonders, wenn sie ihn gut gesungen hören können, nicht erst zu empfehlen brauchen. Er bildet eigentlich einen kleinen Zwischensatz aus einer grossen, religiösen Cantate, *der Ostermorgen*, zu welcher sich der Dichter und der Componist, beyde längst von der Nation geehrt und geliebt, freundschaftlich verbunden haben, und die zwar zunächst für häusliche Cirkel bestimmt ist, aber auch bey Aufführungen in Concerten oder in den Kirchen ihren grossen Werth behaupten und Vielen fromme Erhebung und Freude gewähren wird. Sie erscheint in einigen Wochen in der Breitkopf-Härtelschen Musikalienhandlung in Leipzig, und zwar für Gesang und Pianoforte, und zugleich in Orchesterstimmen.

d. Red.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV und die Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ IV.* 1824.

Ankündigung.

Giambattista Martini ist unstreitig einer der berühmtesten Contrapunctisten des vorigen Jahrhunderts, und ihm vorzüglich hat die Bolognesische Schule ihren ausgebreiteten Ruf zu verdanken. Aber so geachtet auch sein Name ist, so wenig sind doch seine zahlreichen Werke im nördlichen Deutschland bekannt, und der grösste Theil derer, die ihn mit Ehrfurcht nennen, hat noch nie Gelegenheit gehabt, eine seiner Arbeiten zu Gesicht zu bekommen.

Ich glaube daher sowohl denen, die es mit dem Studio des Contrapuncts ernstlich meinen, und sich in dieser unerschöpflichen Kunst mehrseitig bilden wollen, als allen, die sich für die Geschichte der Kunst interessiren, einen Dienst zu erweisen, wenn ich eine Sammlung contrapunctisch ausgearbeiteter Themen jenes Classikers Hrn. Fr. Hofmeister zum Druck übergebe. Es sind zwar keine weit ausgeführten, durchaus strengen Fugen, sondern mehrentheils nur kurze — sogenannte fugirte Sätze; aber eben dadurch wird es möglich, auf wenigen Seiten mehrere Motivi, sammt ihren Antworten und den vom Verfasser ihnen abgewonnenen contrapunctischen Ansichten, wiederzugeben.

Ein grösseres, vollständiges Werk Martini's öffentlich bekannt zu machen, konnte ich mich nicht entschliessen, um den jetzigen Eigenthümer des ganzen Martini'schen Nachlasses, den von mir innigst verehrten Herrn Padre Maestro Stanislao Mattei zu Bologna nicht in seinen Rechten zu beeinträchtigen. Deshalb beschränke ich mich auf die hier angekündigten vierstimmigen Fugetten; denn diese sind nur einzelne Mittel- oder Schlusssätze aus grössern Kirchencompositionen, die ich während meines Aufenthalts in Bologna zu meiner eigenen Belehrung gesammelt habe. Daher soll auch bey jedem Satze das grössere Werk, aus dem er entlehnt ist, sammt dem Jahre seiner Verfertigung, angezeigt werden.

Von vorzüglichem Interesse wird diese Sammlung noch für diejenigen seyn, welche den in der italienischen Schule Statt findenden Unterschied zwischen der Fuga reale und Fuga di tono nur theoretisch kennen; denn hier finden sie die sprechendsten Belege zu beyden Fugengattungen.

Sollte dieser erste Heft sich der günstigen Aufnahme erfreuen, die ich ihm versprechen zu können glaube, so wird es mir zum Vergnügen gereichen, eine Fortsetzung folgen zu lassen.

Leipzig, im Monat May, 1824.

Theodor Weinlig.
Cantor an der Thomasschule.

Auctions-Anzeige.

Zu Rostock werden am 15ten Septb. d. J. und an den folgenden Tagen die von dem verstorbenen akademischen Musiklehrer und Organisten J. A. Göpel nachgelassenen Musikalien, musikalischen Instrumente und Bücher öffentlich versteigert werden.

Unter den Musikalien, welche alle sehr gut erhalten sind, befinden sich viele Gesangswerke berühmter Meister, grösstentheils mit ausgeschriebenen Stimmen. Unter den Instrumenten zeichnen sich eine Cremoneser Geige von Amati von 1628, und eine vorzüglich gute Harmonika aus. Unter den Büchern sind 166 Nummern von Werken über Musik und die übrigen vermischten Inhalts.

Cataloge findet man unter andern in Leipzig bey Hrn. C. F. Whistling und in Hamburg bey Hrn. A. Cranz.

Rostock, 1824.

Ueber die Trios für Blas-Instrumente.

Für Blas-Instrumente findet man seit mehren Jahren her in den Musikalien-Catalogen keine andern Trios geschrieben, als die für drey Flöten. Es ist auffallend, dass sich in den neuern Zeiten Niemand damit beschäftigt, Trios für Klarinette, Horn und Fagott, oder Trios für drey Fagotte, Trios für Flöte, Klarinette und Fagott etc. zu setzen. Unmöglich kann die Ursache davon diese seyn, dass in den Musikhandlungen keine Nachfrage darnach wäre, dass sie nicht gesucht würden und dass es keine Liebhaber dazu gäbe. Ich glaube zwar gerne, dass an grossen Orten, wo es an Bläsern nicht fehlt, zum Vergnügen lieber Quartetts und Quintetts oder vollständige Harmonieen geblasen werden, weil man hierbey weniger Anstrengung hat, als bey Trios, wo wenig Pausen Statt finden und immer anhaltend zu blasen ist. Diesen Umstand kann man aber wohl nicht als Grund zu dem Mangel an Trios ansehen, weil sonst Duetts für Blas-Instrumente, welche doch immerfort geschrieben und gestochen werden, gar nicht existi-

ren würden. Eben so wenig läst sich auch wohl sagen, dass für Fagott, Klarinette, Horn etc. keine Freunde und Dilettanten da wären, und dass Trios für Blas-Instrumente weniger Unterhaltung als die Duetts gewährten. Vielmehr müssen ohne Zweifel in kleinen Städten und kleinen Orten den Musikern und Dilettanten, wenn sie nicht füglich Quartetto zusammenbringen können und nicht mit Kosten den vierten Mann dazu verschreiben mögen, die Trios willkommen und wünschenswerth seyn. Ich, der Einsender dieses Aufsatzes, bin ein Dilettant, und von zwey guten Freunden, die mit mir zugleich in dem kleinen Städtchen wohnen, liebt und übt jeder ein anderes Blas-Instrument. Die Trios von Devienne, Wiederkehr und Gebauer haben wir mehrmals geblasen. Wir liessen uns gerne neue Trios kommen; aber es sind in den Musikhandlungen keine zu haben; in den Musikalien-Catalogen stehen keine andern Trios als die für drey Flöten. Es ist zwar in unserm Städtchen ein Stadtmusikus, mit dem wir uns in Quartetten vergnügen könnten; allein dieser Mann hat für Quartetto keinen Sinn, er lebt sich die Tanzmusik, eine andere musikalische Unterhaltung ist ihm zuwider. Mehre Jahre hinter einander haben wir gewünscht, Trios in den Catalogen zu finden, wir hätten sie uns zugleich kommen lassen; allein es sind keine andern Trios als für drey Flöten zum Vorschein gekommen. Gewiss befinden sich in vielen andern kleinen Städten und Ortschaften Dilettanten in ebendemselben Falle wie wir, und haben mit uns gleiche Wünsche; auch fehlt es zuverlässig selbst in grossen Städten nicht an Liebhabern von Trios. Eine so ganz leichte Sache ist es nun freylich nicht, dreystimmig rein, richtig, schön und gut, jede Stimme beschäftigt, und jedem Instrumente angemessen, zu setzen. An Meistern aber, die diess können, fehlt es ohne Zweifel nicht. Möchte doch diesem und jenem Componisten gegenwärtiger Aufsatz eine Aufforderung seyn, dem Mangel an Trios für Blas-Instrumente abzuhelfen! Die Liebhaber würden es ihm gewiss vielen Dank wissen, wenn sie mit Trios in der Manier, wie sie Devienne, Lickl, Wiederkehr etc. gesetzt haben, alljährlich bereichert würden.

Neue Musikalien im Verlage der Hof-Musik-Handlung von C. Bachmann in Hannover.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Campagnoli, B., Nouv. Methode de la Mécanique progr. du Jeu de Violon, divisée en 5 Parties, et distribuée en 132 Leçons progr. p. 2 Violons et 118 Etudes pour 1 Violon seul. Op. 21 ..... 6 Thlr.

Eckhausen, H., Militär-Musik. Op. 1. 2 Thlr. 20 Gr.

Fürstenau, A. B., Variations p. la Flûte princ. avec Orch. Op. 26 ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Georg, J. Gork., Variat. für Violine, mit Begleitung einer zweyten Violine, Bratsche und Violoncell. Op. 1 ..... 10 Gr.

— Potpourri über Themas aus der Oper: Der Freyschütz, für Klarinette mit Orchester-Begleitung. Op. 2 ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Hildebrandt, C. F., Schlacht bey Salamanca. Grosser Walzer für Orch. (oder 7stimmige Musik) ..... 14 Gr.

Maurer, Louis, Variations sur un Air de l'Opera: La Famille suisse, pour Violon avec Orch. Op. 23 ..... 1 Thlr. 4 Gr.

— Potpourri sur des Thèmes de Preciosa, pour Violon avec Orchestre. Op. 24 ... 1 Thlr. 16 Gr.

Pechatschek, F., Grand Potpourri pour Violon avec grand Orchestre. Op. 13 ..... 2 Thlr.

— Adagio et Polonoise pour Clarinette avec Orchestre. Op. 14 ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Schwenke, Herm., Adagio e Rondo alla Polacca per il Violino, con 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 1 ..... 20 Gr.

Stowitschek, J. G., Rondo für Violine, mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Violoncell, Contrab. ad libitum. Op. 1. 20 Gr.

Weber, C. M. von, Ouvert. aus Preciosa, für zwey Flöten ..... 8 Gr.

— Ouvert. aus Euryanthe, arr. für zwey Flöten von J. H. Wagner ..... 8 Gr.

Für Pianoforte.

Amon, J., Adagio et 4 Variations ..... 5 Gr.

Hildebrandt, C. F., Schlacht bey Salamanca. Grosser Walzer ..... 6 Gr.

Körner, G. F., Variations faciles ..... 4 Gr.

Kreutzer, Conr., Ouvert. aus Libussa, zu vier Händen arr. von Sippel ..... 14 Gr.

Preuss, C., Variat. über: Gestern Abend war Vetter Michel. Op. 14 ..... 7 Gr.

Ries, F., Air de Bishop avec 10 Variat. Op. 96. No. 2 ..... 10 Gr.

Weber, C. M. v., Polacca brillante à 4 ms. Op. 72. 14 Gr.

— Aufforderung zum Tanze. Rondo brill. für Pianoforte allein. (In C dur transponirt) .. 10 Gr.
(Der Beschluss folgt.)

Berichtigung.

In der musikal. Zeitung vom Jahre 1823, Seite 768 wird in einem Berichte aus Stuttgart bemerkt, dass Hr. Nicola als Concertmeister nach Hannover gehe. Diese Stelle bekleidet jedoch jetzt Hr. Louis Maurer; Hr. C. Nicola ist Musikdirector und Mitglied der Hannöverschen Kapelle.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Canon, aus den Osterantiphonen von S. Vecchi.

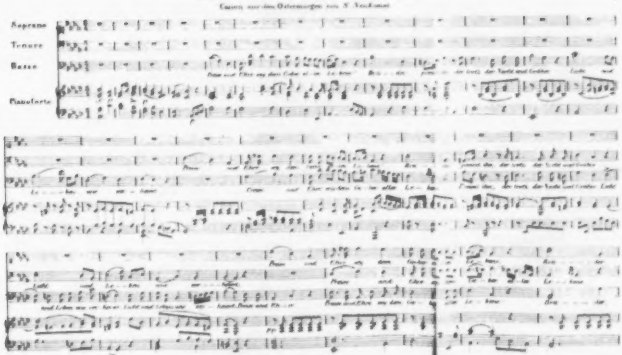

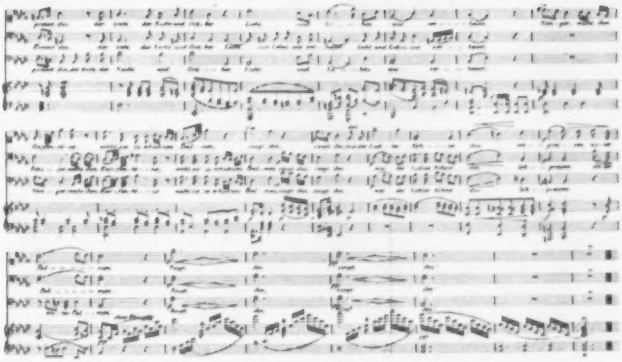

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten May. No. 21. 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Hat nun die Musik in ihren bisher erwähnten Verhältnissen zu der Poesie sich überall als liebende Gattin an den Mann angeschmiegt, so verlangt sie auch ihre weibliche Selbstständigkeit, und dass in dieser der Mann sich an sie anschliesse, wie zu dem ehelichen Gleichheitsverhältniss nothwendig ist. Die Musik behauptet nämlich, für sich ebenfalls etwas Dramatisches leisten zu können, welches, obwohl von dem Dramatischen des Dichters verschieden, dennoch ein Zeitganzes sey, wie dieses, und wenn der Dichter es auslegend historische oder dramatische Poesie dazu geben wolle, so lasse sie, die Musik, sich dieses gerne gefallen, nur müsse der Poet anerkennen, dass in diesem Falle das Meisterwerk der Musik auch ohne ihn ein geschlossenes Ganzes sey und selbstständigen Werth habe, wenn auch der Poet mit seinen Worten für den Verstand und die Vernunft den Cicerone dabey mache. Solch ein Kunstwerk, in welchem die Musik Gesang und Instrumente vereinigend ihre Selbstständigkeit feyert, heisst dem Namen nach *Oratorium*, und ist dem Wesen nach ein geschlossenes Ganzes von succedirenden Zuständen, welche durch Einheit der Entwickelung verbunden und alle musikalischen Ausdruckes fähig sind. Man sieht, dass nach dieser Definition Mozart's *Requiem* auch ein Oratorium ist, und man weiss, wie die Namen nach Oberflächlichkeiten sich ändern, und man hat Beyspiele gesehen, wie übel die Wissenschaft fährt, wenn sie auf hergebrachte Namen Eintheilungen gründet. Der *Tod Jesu* von Graun, die *Schöpfung* und die *sieben Worte* von Haydn haben wie Mozart's *Requiem* dasselbe innere eben bezeichnete Wesen; und wenn solche selbstständige musikalische Kunstwerke sich an einen gegebenen Text anschliessen, so muss das für zufällig geachtet werden, und wer ein solches Kunstwerk zu geniessen vermag, dem wird es nicht entgehen, dass der Text hier etwas untergeordnetes und zufälliges ist; ja, ich lese in der Seele manches geistvollen Hörers, dass es selbst sich in ihm regt, einen Text zu solchem musikalischen Kunstwerke zu machen. Hier schliesst sich offenbar der Mann an das Weib an, und die Musik, wenn sie trotzen wollte, könnte für ihren ganzen Gesang sich vier Vokale ausbitten, und dem Poeten, der ein Narr wäre, alles übrige lassen. Da me ni po tu la be da ist in Hillers Gesanglehre der Text zu allen Exempeln, und selbst das wäre noch zuviel, wenn der Poet sich sperren wollte, Worte zu leihen.

Bey so selbstständiger Musik im Grossen kann nun die Poesie theils das Ganze auf eine angemessene Idee deuten, theils auch die einzelnen musikalischen Partieen auf Situationen, welche aus jener Idee sich entwickeln, und will sie diese Situationen mit jener Idee in Verbindung setzen, so geschieht diess entweder durch deklamirende Erzählung, welche von der Musik begleitet Recitativ heisst, oder durch unmittelbare theatralische Darstellung, welche dann auch die sämmtlichen musikalischen Momente in sich aufnimmt, und zum Gesange macht. Jene erstere Form giebt das eigentliche *Oratorium*, diese letztere giebt die *Oper*, und es kommt hier gar nicht darauf an, ob bey der Oper Text oder Musik zuerst dagewesen: immer bleibt sie ein musikalisches Kunstwerk, welchem die Poesie sich nur deutend, also dienend, anschliesst, und da wir oben für die Musik den bestimmten Begriff des Dramatischen vernichtet haben, so kann die theatralische Darstellung, welche sich in der Oper an die Musik anschliesst, eben sowohl Mährchen, Roman, Idylle als eigentliches Drama seyn, wenn nur das, was theatralisch dargestellt wird, die

Momente des musikalischen Kunstwerkes genau verbindet und treu erklärt. Wer mich verstanden hat, der wird jetzt spielend sagen, hier sey der Text und das Theatralische wie eine Hypothese zu betrachten, durch welche ein ganzes Gebiet von Erscheinungen — hier die Musik — gedeutet werden soll, und ein Gebiet von Erscheinungen lässt sich bekanntlich durch mehre Hypothesen nach mehren Seiten deuten, zu Einer Oper müssen sich also mehre Texte denken lassen.

Das Ideal einer Oper verlangte demnach eine tiefe und reiche theatralische Poesie zur Deutung einer tiefen und reichen dramatischen (im musikalischen Sinne) Musik gemacht; und wenn das Ungefähr diese beyden Elemente zusammenfügt, wie im *Don Juan*, so ist die höchste Forderung befriedigt. Im Texte dieser Oper, der, wie der Menuet, aus Spanien über Frankreich zu uns kam, ist der Charakter eines Bonvivant wie Casanova idealisirt, und wenn das Leben des Letztern aus einer Reihe sinnlich genossener Momente besteht, zu welchen der Geist gerade noch einige Reflexionen als Körnchen Salz gegeben hat, damit das so oft wiederholte Sinnliche nicht insipid werde; so geht durch Don Juan's Schwelgerleben eine doppelte grosse Tendenz, welche dem ganzen Charakter Idealität giebt. Er sucht nämlich die Grösse in der Ausdehnung, und die Freyheit im Hinwegspringen über alle Schranken, und mich dünkt, ich höre ihn sagen:

In der engen Mitte
Mag der Kleine bleiben,
Und mit stiller Sitte
Häuslich Wesen treiben.
Mich treibt es hinaus, in die Welt hinaus,
Die Welt allein ist ein würdig Haus.

Am Blatte hänget die Raupe, es nagt
Am kargen Gewinn der Philister,
Die Sorge quält ihn, so oft es tagt,
Und der Geiz, das fatale Geschwister.
Ich spende mit offenen Händen das Geld,
Um das ich den grämlichen Bürger geprellt.

O Leben, wie bist du reich und schön,
Wenn dich die Liebe noch schmücket!
Doch wer die Liebe will recht verstehn,
Sey nimmer vom Weibe berücket;
Wenn dich das Weib gefangen hält,
Alsdann Ade, du fröhliche Welt!

Ich habe geliebet und liebe noch,
In jedem willkommenen Lande,
Doch beug ich den Nacken nicht in das Joch,
Und fliehe die rosigten Bande.
Der Liebe ist der Wechsel so innig vermählt,
Ohne ihn die Liebe sich selber fehlt.

Und so lebt ich und lieb' ich mit freyer Brust,
Die Welt ist mein Eigenthum worden.
Die Thoren mögen des Lebens Lust
Durch ärmliche Grillen sich morden.
Und schwindet das Leben, so war es gelebt,
Bis das All, das weite, mein Grab mir gräbt.

Von Mozart's Musik zu *Don Juan* soll man nichts sagen, welche das Tiefe wie das Leichte in diesem Charakter und seinen Situationen mit gleicher Wahrheit zu fühlen wusste, und der Dichter des Textes hat sich die Krone aufgesetzt in der Geisterscene auf dem Gottesacker. Traurig ist es, dass der überhaupt schlecht behandelte herrliche Text am Ende noch mit gemeinem Geisterspuke zur Ergötzung des Pöbels schliessen muss!

Doch zurück von diesem Ideale zu der Idee. Wenn, wie oben gezeigt worden, die Oper ihr Gesetz ganz von der Musik nimmt und keineswegs vom Drama, so erscheint sie auf dem Theater als ein von Einer Idee zusammengehaltenes Ganzes musikalischer Situationen, und das erste, was hieraus folgt, ist: dass die ganze Stimmung der Oper sich auf der Stufe des gespanntesten Gemüthslebens halten müsse. Daraus ergiebt sich von selbst das zweyte: dass die theatralische Darstellung um den rein poetischen Zweck unbekümmert alles aufbieten müsse, was sie in ihrer Gewalt hat, um das Gemüthsleben durch Phantasie und Sinne zu steigern.

Wenn nun das Menschenleben Momente darbietet, wo eine an sich musikalische Situation reich an Inhalt diesen in mehre untergeordnete musikalische Momente zerstreut, oder wo eine Reihe musikalischer Situationen sich mährchenhaft oder dramatisch an einander anschliesst, so ist dadurch auch dem Oratorium so wie der Oper ihr Gebiet sicher. Es ist klar, dass solche Zeiten, welche der Oper und dem Oratorium Stoff geben, für das menschliche Leben eigentliche Hochzeiten (hohe Zeiten) sind, und daraus entspringt für die mimische Darstellung der Oper auch das Gesetz einer gesteigerten Aktion des Schauspielers, und ich habe nie einen Schauspieler gesehen, der stumpf genug gewesen wäre, diess nicht zu fühlen. In der Oper darf der Schauspieler eine Excentricität zeigen, die im übrigen Drama als Grimasse getadelt würde, und weil die herrschende Muse der Oper die Musik,

sollen. Die berühmtesten Komponisten von Paris wohnten in jener Stadt während der letzten Zeiten der Monarchie und hatten sich ihren Ruhm am Hofe Ludwigs XVI erworben. Die Königinn, die Musik liebte und verstand, hatte sie in die Kammermusik des Königs zu ziehen gewufst, und kein berühmter Virtuos oder Komponist trat in Paris auf, den man nicht nach Versailles kommen liefs, um die Feste und Vergnügungen des Hofs verherrlichen zu helfen. Die Meisterwerke von Gluck, Sachini, Grétry, Paesiello u. a., wurden hier gegeben, ehe man sie in der Hauptstadt aufführte. Der Geschmack an Musik wurde daher in Versailles allgemein verbreitet, Gelegenheiten sich für die Kunst zu bilden gab es genug, und so sammleten sich dort Gesellschaften geschickter Liebhaber und wahrer Kenner.

Aber auf die Abreise Ludwigs nach Paris zerstreueten sich die besten Köpfe; die Zahl der Musikliebhaber minderte sich auch gar bald und ihre Entfernung zog die Entfernung der Künstler nach sich.

Mehrere Jahre hindurch waren die Erschütterungen der Revolution so gewaltsam, so schrecklich, so schnell auf einander folgend, dafs sie die Vereinigungen und Aufmunterungen, ohne welche diese Kunst nicht fortschreiten kann, unmöglich machten. Seitdem aber jene unseligen Zeiten vorüber sind, haben die bekannten Annehmlichkeiten von Versailles mehrere reiche und gebildete Familien herbeygelockt, welche den wenigen Künstlern, die bey uns geblieben sind, Unterstützung gegeben, den Geschmack an Musik wieder geweckt, und durch neue der Kunst zugeführte Jünger ihre Fortschritte beschleunigt haben. Seit zwey Jahren hat man jeden Winter durch Abbonement ein Konzert zu Stande gebracht, worin sich die besten Künstler von Paris haben hören lassen. Das hatte allerdings den glücklichsten Einfluss auf die Bildung des Geschmacks und der jungen Liebhaber, aus denen dies Konzert bestand. Die Meisterwerke von Haydn und Mozart sind oft auf's genauste ausgeführt und mit dem lebhaftesten Enthusiasmus aufgenommen worden. Das Konzert wurde vom Burger Desprez, einem würdigen Zögling des berühmten Richers, dirigiert.

Es werden von der Regierung, ganz auf ihre Kosten, zwey Musikschulen in Versailles unterhalten. Die eine ist nur militairisch; man lehrt darin alle Blasinstrumente und erzieht Musiker für die Regimenter. Der Kriegsminister ernennt die Zöglinge und wählt sie vorzüglich aus den Familien von Militairpersonen. Die zweyte Schule ist für den Gesang. Der Burger Besche, vormals Musiklehrer der königlichen Pagen, und der Erzieher unsers vortrefflichen Romanzenkomponisten Plantade — stehet dieser Singanstalt vor. Man glaubt, dafs auch Lehrer der Instrumentalmusik angestellt werden würden, was diesem Institut eine vortheilhafte Ausdehnung geben konnte.

Für die dramatische Musik kann freylich jetzt in Versailles nicht viel gethan werden, da die Hulfsquellen zu sehr eingeschränkt sind. Indefs giebt es hier drey grofse Schauspielhäuser. Sehr bemerkenswerth ist das Operntheater. Man hält es für eins der geräumigsten und reichsten in Europa. Aber ohngeachtet der beträchtlichen Anzahl der Einwohner und der Wohlhabenheit derselben, hat sich doch keine, auch nur mäfsig gute Truppe hier halten können. Doch haben uns zuweilen die ersten Künstler von Paris dafür entschädigt, indem sie uns Werke grofser Meister gegeben haben.

Eine gewisse Gesellschaft Musik- und Theaterliebhaber vereinigt sich von Zeit zu Zeit, um uns an jenen Freuden nicht verarmen zu lassen, und führt im alten Schlofssaale gute komische Opern recht hubsch auf. — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

nicht die Poesie ist, so hat hier auch die Aktion des Schauspielers ein anderes Verhältniss zu dem Publikum. Darf der Schauspieler als Organ des dramatischen Dichters mit gemessener Haltung in der Idee seiner Rolle beruhen, und wie ein lebendiges Kunstwerk selbstständig dastehen, unbekümmert wer es begaffe; so ist der Schauspieler in der Oper auch dem Zuhörer schuldig und muss sich als Schlüssel zu den Noten hinzugeben, die der Zuhörer vernimmt. Auch diess fühlt selbst der schlechteste Schauspieler und singt seine Arie dem Publikum zu.

Fasst man die Oper als musikalisches Hochleben, bey welchem alle übrige Darstellung nur der Musik dient, so wird das Monströse verschwinden, das die Oper in ihren glänzendsten Erscheinungen für den Beurtheiler hat, der sie als poetisch-dramatisches Kunstwerk betrachtet. Ich meyne nämlich die Zauberoper, die durch ihre an sich lächerlichen Maschinerien und Dekorationen eine poetische Dämonenwelt vor uns aufschliesst, und das ewig wahre Spiel des Lebens mit seinen Darstellungsformen uns in magischen Verwandlungen und Geistererscheinungen vorführt. Vermag man es überhaupt zu vergessen, dass das Theater eine gemalte Breterwelt ist, um unsere Sinne bey dem Genusse eines poetisch-dramatischen Kunstwerkes auch durch eine angemessene Lokalität zu befriedigen — denn sonst brauchte ja der Schauspieler auch nur Rhapsode (Deklamator) zu seyn —; so muss man auch zulassen, dass solch starres und stehendes Breterwerk sich zu lebendigerem Berufe in bewegliche Maschinen verwandle; und wenn hier mechanisch und optisch das verlangte geleistet worden, so darf man weiter auf nichts schelten, als auf die menschliche Natur überhaupt, dass sie in extensiver Hinsicht so klein ist. Unsere mörderischsten Schlachten sind von einem hohen Berge gesehen nur ein Froschmäusekrieg, vom Monde aus gesehen, nicht einmal ein Staubwölkchen, und wollen wir uns selbst etwas Imposantes vormachen, so müssen wir es in der Nacht thun und Lichtlein dabey anzünden, so dass die glänzendsten Festivitäten unserer Grossen nur eine Zusammenstellung von Christkinds Bäumchen zu nennen sind, wobey die Kindlein sich mit glänzenden Steinchen behängen, in welchen die Lichtlein hundertfach wiederscheinen.

Will man sich das Gesagte zu einem Ueberblicke gestalten, so hat man die Musik auf ihrem Throne in dem Oratorium und der Oper, dienend aber im Singspiele und in der musikalischen Composition eines Liedes. Ausserdem kann die Musik natürlich alle sogenannte Concerte, d. h. musikalische Schaustücke, als ihr gehörig in Anspruch nehmen, es sey nun, dass sie sich in der blossen Instrumentalmusik halten oder auch den Gesang unter sich aufnehmen. Dabey wird aber immer gefühlt werden, dass die blosse Instrumentalmusik dem Gemüthe nicht Genüge thun kann, sondern eigentlich bloss den Kenner durch Virtuosität des Componisten oder Spielers ergötzt; sollte die Instrumentalmusik auch nur stellenweise auf eine Tonreihe kommen, welche in den Gemüthern tief wiederklänge, so würde sie sogleich wenigstens innern Gesang in den Zuhörern aufregen. Auf solcher Aufregung beruht denn auch zum Theil das, was man Popularität der Musik nennt, und das tief melodische, welches zugleich dem Ohre und der Singstimme leichte Uebergänge gewährt, wie z. B. die bekannten Arien aus der *Zauberflöte*, kann nicht fehlen, diese Wirkung zu haben; leichte Modulation aber ohne musikalische Tiefe, jedoch auf einen populären Text fallend, wird bey dem niedern Theile des Publikums diese Wirkung ebenfalls haben, und daraus erklärt sich die Allgemeinheit vieler Volksmelodieen, z. B. Blühe liebes Veilchen etc. Freut euch des Lebens etc. Alles liebt und paart sich wieder etc. bey einem übrigens gar nicht musikalischen Publikum. Ist überhaupt, wie schon früher gezeigt worden, Sangbarkeit das höchste Gesetz aller Musik, so ist keinem Zweifel unterworfen, dass der durch solche Sangbarkeit öfters ansprechende Componist ein glücklicher Künstler gewesen sey; man muss aber nur nicht vergessen, dass ächte Sangbarkeit auch die melodische Tiefe verlangt, und dass bey einem musikalisch oberflächlichen Publikum die musikalische Tünche oft den Preis über die musikalische Malerey davon trägt: daher es denn kommt, dass manche ächt populäre Composition nie wirkliche Popularität erhalten kann. Dagegen habe ich aber auch schon Musik gesehen, die man einem zum Husten, nicht zum Singen, vorlegen sollte.

B. *Musik und Tanz.*

Bis ein Philosoph diese neue Verwandtschaft der Musik gründlich methodisch nachweist, dreht sich ein Poet nur auf Einem Fusse und singt:

Nicht der Töne Stimmen horchend,
Nicht auf Tönefluthen schwimmend,
Selbst ein Ton ist meine Seele,
Und das leichte Spiel der Glieder
Hallet nur die Seele wieder.

Was ich bin, seht ihr mich gehen,
Schreiten, eilen, saudern, stehen,
Ja der Sphären herrlich Leben
Ist dem Sterblichen gegeben,
Um den eignen Punkt sich drehend
Sucht er sich, sich selbst entgehend,
Und die eignen kleinen Kreise
Fortgewälzt nach Sternen-Weise
Schliessen zur Planetenbahn
Um den Sonnenpunkt sich an.

Es scheint, unser Poet wolle sagen, dass wenn in der musikalischen Begeisterung des innere Gemüthsleben sich zum Tone gestalte und auf das Stimmorgan oder auf ein äusseres Instrument werfe, so werfe es sich bey dem Tänzer auf das gesammte Bewegungssystem des Leibes, und die Seele vernehme hier keine Musik von aussen, sondern sey in ursprünglich musikalischer Bewegung begriffen und spiele so auf dem Körper als ihrem Klaviere. Somit wäre denn der Tanz eigentlich nur die subjektivste Musik, und der Gesang wäre etwa eine Metastase oder Versetzung des Tanzstoffes von dem gesammten Artikulationssysteme auf das Stimmorgan. Das begreifen wir nun wohl: aber wenn bey dem Tänzer der Paroxysmus im gesammten Artikulationssysteme ausbricht, so hätte unser Poet nicht nur von den Füssen reden sollen, sondern auch von den Händen und ihrer Aktion, ja auch von der Haltung und Bewegung des ganzen Körpers und endlich auch von dem Bewegungsspiel im Gesichte. Wahrscheinlich hat er diess über den Sphären vergessen, deren Tanz ihm schon aus Pythagoras und Schiller bekannt war, welche aber wandeln ohne Füsse, handeln ohne Hände, und, Mond und Sonne in den Kalendern ausgenommen, keine Gesichter schneiden.

Der Tanz ist uns also gleichfalls Musik, und wenn diese aus ihren Akkorden durch Takt und Melodie ihr Kunstspiel entwickelt, so hat der Tanz in dem Rhythmus der Schritte und übrigen Bewegungen des Körpers offenbar auch seinen Takt, und die Melodie muss er dann in dem mimischen Ausdrucke des Gebährdenspiels suchen. Daraus ergiebt sich von selbst, dass nur in dem mimischen Tanze die Idee des Tanzes vollkommen dargestellt sey, und dass unser Tanz, der nur ein Taktschritt ist, auch nur die geringere Hälfte jener Idee enthalte, und eben darum die Musik ausser sich hinstellen müsse, theils um die innere Armuth zu maskiren, theils um selbst noch auf den Takt der Musik sich als auf eine Krücke zu stützen. Wenn daher in dem Tanze nach seiner vollen Idee die Bewegung im ganzen Umfange ihrer organischen Bedeutung das Medium der Darstellung wird, so ist es im gemeinen Tanze der Takt und die Bahn, und soll die letztere ihre Mannichfaltigkeit zeigen können, so müssen sich entgegengesetzte Bahnen verschlingen und entwickeln, und soll dieser Gegensatz einen Sinn erhalten, so muss der Geschlechtsgegensatz hineingedacht werden, und so ist der neuere Tanz überhaupt an tanzende Paare gebunden. Dadurch erhält er denn die allgemeine Bedeutung, welche die neuere Zeit dem Geschlechtsverhältnisse im Leben überhaupt zugesteht, und verliert dagegen den besonderen Reichthum an plastischen Attitüden und dramatischem Ausdrucke der Zustände und Leidenschaften, welchen der alte mimische Tanz hatte. Der neuere Tanz wird ganz eigentlich nationalsittliche Brautwerbung auf zierlich galante Weise wie im Menuet, oder auf treuherzig deutsche Weise im Walzer, wo der Jüngling die Braut schon erobert hat und mit ihr triumphirend herumwirbelt.

Zu dem antiken und dem modernen Tanze hat denn auch die Tonkunst ein sehr verschiedenes Verhältniss. Jener schliesst sich seiner dramatischen Natur nach so leicht an die Oper an, und begegnet also der Musik auf ihrem Hochpunkte; dieser braucht von der Musik bloss den Taktstecken, und wenn der Tonkünstler für diesen componiren will, so braucht er nicht melodieenreicher zu seyn, als gewöhnlich eine französische Kehle. Freylich haben wir von Mozart bekannte für den kaiserlichen Redoutensaal in Wien componirte melodieenreiche ja fast choralschwere Menuetten; aber der Menuet hat noch etwas von spanischem Blute in sich und ein Tonkünstler wie Mozart durfte es wagen, den Tanz in der Musik vom Tanze der Füsse unabhängig zu machen. Jene Menuetten getanzt geben dem Tanze ein doppeltes Daseyn; für sich gespielt ohne Tanz lassen sie keine Füsse vermissen. Im Allgemeinen thut man gar niemand Unrecht, wenn man für unsere Zeit den Tanz in der Musik als blosses Taktstück begreift, und ihm das componirte Lied (im höchsten Sinne den Choral) als Melodiestück gegenüberstellt.

Wenn der Tanz zum blossen Taktschritte geworden ist, der sich an eine von aussen kommende Musik anlehnt, so bedarf er eigentlich nur eines taktschlagenden Instrumentes, wie das Tympanum der Alten oder unser Tambourin. und wenn der Taktschritt massenreich ist, so genügt ihm, wie bey dem Taktschritte einer Armee, die Regimentstrommel. Daher ist denn auch für die Tanzmusik der Neueren der Marsch so bedeutend geworden, weil er den Trommelschlag als Folie unterlegen, und auf dieser Unterlage Melodie noch entwickeln konnte, deren Hauptcharakter aber, wie die Instrumente der türkischen Musik schon allein ausweisen, das Lärmende und Geräuschmachende blieb. Unsere Zeit kann und wird aber noch auf einem anderen Wege dazu gelangen, den Taktschritt in Masse musikalisch zu organisiren, wenn nämlich das Chormässige, das wir nur im Kirchengesange noch haben, auch anderwärts im Leben Platz greift, indem das isolirte Leben des Einzelnen sich nach allen Seiten in ein Gemeindeleben auflöst. Die Methode des gegenseitigen Unterrichts wirkt zu diesem Zwecke schon in Schulen sehr viel, und wenn die Gesangbildung bey unserer Jugend Fortschritte macht, so werden sich zu den Gesangchören bald auch Tanzchöre finden. Bereits fängt man an, die bisherigen Nationaltänze mit tanzenden Paaren, selbst die englischen Tänze mit ihren verschlungenen Bahnen nicht ausgenommen, langweilig zu finden und erfindet Gesellschaftstänze, welche mehr oder weniger zu dem alten Reigen (Chortanze) zurückkehren. Zugleich fällt man darauf, Gebärdenspiel in die Tänze zu bringen, indem die Tänzerin einen Shawl nimmt, und damit auf verschiedene Weise gestikulirt, wobey denn mancher bekümmerte Vater seinen Horaz citiren und seufzen wird:

> Motus docerri gaudet Ionicos
> Matura virgo, et fingitur artubus
> Jam nunc — —

der sorgende Vater aber muss sich erinnern, dass die Menschheit, nachdem sie ihre Aufgabe einmal erkannt hat, sie auch nothwendig lösen muss, und dass, was in früherer Zeit entbehrlicher, ja schädlicher Luxus für das eingeschränkte Gemüthsleben war, nun integrirender Theil jener Aufgabe geworden ist, und dass der Geist aller Speise, an welcher das Gemüth sterben muss, ihr Gift nehmen kann. Darin liegt die Gewissheit, dass auch unsere Zeit aus ihrer heillosen Verdorbenheit durch allseitigen Luxus sich retten werde, und dass die Verschönerung des Lebens durch die Kunst, welche durch die ganze Weltgeschichte hindurch als Verweichlichung der Völker ihrer Auflösung voranging, uns ein Mittel seyn werde, unserer selbst und des Lebens in höherem Grade mächtig zu werden. Denn nicht mehr ist die Musik ein Kitzel der Ohren, sondern sie ist die Kunst, seelenvoll zu hören und seelenvoll zu dem Ohre zu sprechen, und der Tanz ist nicht mehr einförmiger Taktschritt oder verrenkter Kunstsprung, sondern er ist die seelenvolle Bewegung einer edlen Gestalt, die mit ihren Bewegungen geistreich spielt. Würde sie den Mund öffnen zur Rede, so wäre sie Schauspieler, und dieser wäre dann auch nur die ästhetische Vollendung der äussern Erscheinung des seelen-gemüth- und geistvollen Menschen, folglich eine allgemeine Vollkommenheit, kein Gewerb auf den Bretern! —

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 11ten im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, enthaltend Compositionen von Beethoven, und zwar: 1. die Pastoral-Symphonie; 2. das Credo aus seiner Messe; 3. die Ouverture zu *Coriolan*; 4. die letzte Hälfte des Oratorium's: *Christus am Oelberg*.

Im Locale des Musikvereins: Privat-Concert des Professors Helmesberger, worin vorkam: 1. Septett von Hrn. Franz; 2. Arie von Paer, gesungen von Dem. Weiss; 3. Pianoforte-Concert in Es, von Ries, gespielt von Fräulein Diwald; 4. Vocal-Quartett von Schubert; 5. Violin-Variationen, componirt und vorgetragen vom Concertgeber; 6. Duett von Rossini, aus *Semiramide*, gesungen von Dem. Weiss und Hrn. Schoberlechner; 7. *La Sentinelle*, von Hummel. — In allen Sätzen, worin der Concertist mitwirkte (No. 1. 2. 5 und 7.), zeigte er sich als wackerer Künstler, der Eleganz des Vortrags, vollkommene Sicherheit, und eine höchst reine Intonation als wesentliche Vorzüge seines schönen Spieles vereinigt.

Im Kärnthnerthor-Theater: erste italienische Opernvorstellung: *Gabriella di Vergi*, von Carafa. — Filippo Augusto — Sigr. Ambrogi; Fayel — Sigr. Donzelli; Gabriella — Sigra. Dardanelli;

Raoul di Conci — Sigr. David; Almeide — Sigra. Unger; Armand — Sigr. Rauscher. — Den ausgezeichnetesten Beyfall erhielt wohlverdient Donzelli; nebst ihm David und Ambrogi. Die Dardanelli hat zwar eine gute Schule, aber die Stimme ist klein, und nicht mehr jugendlich frisch. Was in der Musik, ganz aus Rossini's Werken abgeschrieben, vorkömmt, gefiel; das übrige liess kalt; im Ganzen war die Aufnahme, trotz der eifrigen Bemühungen der Partisanen, keineswegs glänzend, und dieser Oper dürfte wohl nach ein paar Wiederholungen eine beliebte ältere aus der pesaresischen Polygraphie substituirt werden müssen, da erst gegen Ende dieses Monates die beyden Sterne: Fodor und Lablache an unserem Horizonte erscheinen.

Am 4ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschaftsconcert, enthaltend: 1. Symphonie in D, von Haydn; 2. Sopran-Arie aus Paer's *Griselda*; 3. Violoncell-Concert in G dur, von Bernhard Romberg; 4. *Opferlied*, von Matthisson, in Musik gesetzt von Ludw. van Beethoven; 5. Ouverture aus der Oper: *le Solitaire*, von Carafa; 6. *Hymnus*: „Preis dir, Gottheit, durch alle Himmel!" von W. A. Mozart. — Beethovens neueste Tondichtung ist ganz den Worten angemessen: einfach, fromm, anspruchslos und höchst gemüthlich; machte aber gerade deswegen nur geringe Sensation.

Am 8ten, im landständischen Saale: Viertes und letztes Concert spirituel: 1. Sinfonia militare von Haydn; 2. *Agnus Dei* und *Dona nobis* von Beethoven; 3. Erstes Finale aus dem Drama: *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried (musste wiederholt werden); 4. Ouverture zu *Egmont*, von Beethoven; 5. *Der Sturm*, Chor von Haydn; 6. Fuge aus der Cantate: „Heiliger! sieh gnädig" von Mozart. Die Ausführung sämmtlicher Tonwerke war diessmal ganz besonders gelungen zu nennen, und das zahlreich versammelte Kunstpublikum würdigte nach Verdienst dieses gleichsam aus seiner Asche wiedererstandene, über alles Lob erhabene Unternehmen.

Im Josephstädter-Theater, zum Benefiz der Prima Donna: Albina Bianchi: *Johann von Paris*. — Ultra posse nemo tenetur.

Im Kärnthnerthor-Theater, nebst dem Ballet: *Arsena*, eine musikalische Akademie, worin vorkam: 1. Ouverture; 2. Concert für die Guitarre, componirt und vorgetragen von Hrn. von Gärtner; 3. Arie, gesungen von Dem. Sonntag; die obligate Violine ausgeführt von Hrn. Mayseder; 4. Fandango für die Guitarre Solo, gespielt von Hrn. von Gärtner, über dessen Standpunkt als Virtuose wir schon jüngst sprachen, und auch diessmal keinen Beweggrund finden, unser erstes Urtheil zurück zu nehmen.

Am 9ten, Nachmittags, in der armenischen Kirche: Haydn's *sieben Worte*; eine wahrhaft erhebende Function, da, der ursprünglichen Bestimmung gemäss, die Zwischenräume durch analoge Kanzelreden ausgefüllt wurden. Das Orchester des Theaters an der Wien, unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters von Seyfried, und ein tüchtiger Sängerchor erfreute die andächtige Versammlung durch eine vollkommen gelungene Production dieses Meisterwerkes.

Abends, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Professor Merk, enthaltend: 1. Ouverture aus *Johann von Paris*; 2. Adagio und Rondo für das Violoncell; 3. Vokal-Quartett; 4. Divertimento für Pianoforte und Cello, vorgetragen von Hrn. Hieronymus Payr und dem Concertgeber; 5. Vokal-Quartett; 6. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Jansa; 7. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, ausgeführt von Hrn. Payr; 8. Neue Violoncell-Variationen. Der Meisterschaft des Tonkünstlers und seiner sinnigen Wahl verdankten wir einen höchst genussreichen Abend.

Am 10ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Corradino*; Sigra. Dardanelli sprach in ihrer Conversationspartie mehr an, als bey ihrem ersten Erscheinen im Cothurn; David sang con furore; der Poeta, Bassi, war wieder sehr ergötzend; aber die beyden Nothhelfer, Dem. Beysteiner — Edoardo, und Hr. Preisinger — Ginardo wollten so eigentlich nicht recht zum Ganzen passen. Die Oper endigt mit dem aus *Armida* eingelegten Duett: Cara per te quest' anima.

Am 11ten und 12ten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Vortheile der Tonkünstler-Gesellschaft: Haydn's *Jahreszeiten*.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater, eine grosse musikalische Akademie zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten, worin vorkam: 1. Cherubini's Ouverture aus *Medea*; 2. Duett aus der Oper: *Die Scythen* von Mercadante, gesungen von Mad. Grünbaum und Dem. Unger; 3. Concertantstück von Kreutzer für Fagott und Waldhorn;

vorgetragen von den Herren Hürth und Lewy; 4. Arie aus Rossini's *Italienerin*, gesungen von Dem. Beysteiner; 5. Violin-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Jansa; 6. Bravour-Variationen von Hieronymus Payr, für das Pianoforte, vorgetragen von Dem. Josephine Keil; 7. Ouverture aus Beethovens *Fidelio*; 8. Vokal-Quartett; 9. Divertissement für die Physharmonika, componirt und gespielt von Hrn. Hieronymus Payr; 10. Arie von Rossini, gesungen von Mad. Grünbaum; 11. Phantasie für die Flöte, von Tulou, vorgetragen von Hrn. Aloys Khayll; 12. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Der Zauberschlaf*, oder *die hundertjährige Träumerin*, dramatisches Feenmährchen mit Gesängen, Tänzen und Tableaux in zwey Akten, Musik von Drechsler.

Am 24sten, im Theater an der Wien: *Die Gaben des eisernen Königs*, komisches Feenmährchen mit Musik von Riotte — zwey Machwerke, welche so ziemlich die Wage halten, und sich in so ferne gleichen, dass beyde ein Compendium abgedroschener Späße sind, und als Nothbehelf die Schaulust in Anspruch nehmen. In letzterem finden sich, bey aller nicht zu verkennenden Flüchtigkeit, einige recht hübsche Tonstücke vor, besonders ein artiger Frauenchor, der auch mit vieler Zartheit ausgeführt wurde.

Am 25sten, im k. k. Redoutensaale: Grosses Concert, veranstaltet von dem adeligen Damenverein, und enthaltend: 1. *Der Allmacht Wunder*, ein Hymnus von J. C. Bernard; für vier Solostimmen und Chor, mit Begleitung von sechs Pedalharfen und vier Waldhörnern, in Musik gesetzt von Hrn. Stockhauser, Gründer der Schule für classische Musik. Erste Abtheilung. 2. Duett aus *Bianca e Falliero* von Rossini, gesungen von den Demlles. Sonntag und Unger; 3. Grosse Arie des Don Ottavio: il mio tesoro in tanto, aus Mozart's *Don Giovanni*, vorgetragen von Hrn. Donzelli; 4. Variationen für die Pedalharfe, componirt und gespielt von Mad. Müller-Gollenhofer; 5. Scene mit Chor aus der Oper: *I Misteri Eleusini* von Simon Mayr: non tradirmi in questo istante, gesungen von Hrn. David; 6. *Der Allmacht Wunder*, zweyte Abtheilung. Es ist diese Cantate eigentlich eine Missa, welcher Hr. Bernard deutsche Worte unterlegte; die eine Hälfte besteht aus Kyrie, Gloria und Credo; die andere umschliesst das Sanctus, Benedictus, Agnus und Dona. Das Ganze giebt uns eben keine hohen Begriffe von der Classicität des, uns wenigstens bisher unbekannten Tonsetzers; nichts erhebt sich über die Alltäglichkeit, und eben so wenig ist das kahle, ärmlich ausgestattete, rein unkirchliche Accompagnement geeignet, dem todten Klumpen Leben und Wärme einzuhauchen. Der Beyfall war somit negativ, und zum zweytenmale wurde unsere Erwartung betrogen, als Hr. Donzelli aus unbekannten Beweggründen statt der verheissenen Mozart'schen Arie seine oft gehörte Sortita aus *Otello* und obendrein mit einer keineswegs glücklichen Disposition seiner Stimmregister zum Besten gab. Der Tausendkünstler David war wieder ein wahrer musikalischer Nimrod; doch scheint er's im Ganzen denn doch diess Jahr etwas solider zu nehmen, und die keineswegs angenehmen Fisteltöne allgemach sparsamer anzubringen: quod dignum et justum est.

Am 27sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Sonnenfinsterniss*; oder *Harlekin und Pierot im Firmament*, grosse pantomimische Zauberposse in zwey Aufzügen von Rainoldi, und zu dessen Benefiz; Musik von Volkert. Machte wenig Glück. Der Brunnen scheint ausgeschöpft; auch dürfte es ein schwer zu lösendes Problem seyn, in dieser Gattung noch irgend etwas Neues, nie Gesehenes zum Vorschein zu bringen, und durch Reiz der Neuheit auf die übersättigte Menge zu wirken. Die Musik besteht aus — Noten. —

Miscellen. Schon lange spricht man von dem Concerte Beethoven's, worin er seine neue Messe, und eine so eben vollendete Symphonie, deren Finale vom Chor begleitet wird, aufführen soll. Die grössten Spaltungen herrschen über das Locale; bald spricht man vom Theater an der Wien, bald vom landständischen, bald vom Universitäts-Saale, und endlich wieder vom Kärnthnerthor-Theater. Der Impuls dazu ist eine Gesellschaft ausgewählter Musikfreunde: welche ihn in einem verbindlichen Schreiben anregen, das lange Stillschweigen zu unterbrechen, und seine Verehrer durch Mittheilung seiner jüngsten Schöpfungen zu erfreuen. Diese Bitt-Addresse ist in der musikalischen Zeitung abgedruckt, welche, von Kanne redigirt, nunmehr, wiedererstanden, im hiesigen lithographischen Institute erscheint, und abermals nur geringe Unterstützung finden soll.

Kurze Anzeigen.

Divertissement au Thème varié pour le Pianoforte comp. par Antonio Fanna. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese zehn Variationen sind sämmtlich in einem ernsteren und eigenthümlichern Geiste gearbeitet, als man jetzt an Variationen überhaupt, besonders an italienischen gewohnt ist. Nicht selten überraschen sie sogar in harmonischen Wendungen und bieten dem Spieler, der keine schwierig finden wird, einen erwünschten Wechsel des Ausdrucks, und dem Lehrling ein ziemlich verschiedenartiges Studium, selbst im gebundenen Style dar. Dabey schliesst sich nicht nur eine der andern geschickt an, sondern es entbehrt auch keine der beliebten Anmuth. Von demselben erschienen noch, ebenfalls bey Breitkopf und Härtel in Leipzig:

Variazioni per Pianof. sopra la Contradanza favorita nel Ballo: Alessandro in Babilonia etc. (Pr. 10 Gr.)

Das Thema ist angenehm und die Variationen leicht, leichter als die eben angezeigten, und klingen recht hübsch, ohne gerade von Erfindsamkeit zu zeugen: sie fliessen vielmehr in gewohnten Wendungen hin, eignen sich also für Lernende, denen sie auch wohl recht willkommen seyn mögen. Nur die achte und neunte dürften ihnen Einiges mehr zu thun geben, als man im Verhältniss zu den vorangegangenen hätte befürchten sollen. Dafür schliesst aber auch das Ganze mit einem so genannt dankbaren, die Ohren rüstig füllenden Presto.

Weihnachtsgeschenk, dem schönen Geschlecht gewidmet, von Aloys Schmitt. Mainz, bey Schott. (Pr. 5 Fr. 25 Cs.)

Mit dem Weihnachtsfeste hat diese sehr mannichfaltige, artige Sammlung eigentlich nichts zu schaffen, ausser der sehr eleganten äussern Zuthat nach, die man sich aber auch zu anderer Zeit wohlgefallen lassen wird. Mehr kommt die Bestimmung für Frauenzimmer in Betracht; denn sie hat die Wahl der Gattungen und den Styl vorgeschrieben, womit Hr. Sch. hier auftritt. Beyde sind sehr zweckmässig: jene, wechselnd Gesang und Spiel, diese bald zu zwey, bald zu vier Händen; alles leicht auszuführen, doch nicht für Anfängerinnen, das Meiste heiter und fröhlich; dieser, der Styl leichtfasslich, gefällig, doch keineswegs oberflächlich. Keine einzige Nummer ist ohne Interesse, und verschiedene sind wirklich allerliebst: aber sie im Einzelnen durchzugehen, fehlt es an Raum, und Frauenzimmer bekümmern sich auch schwerlich um unsere Kritiken; doch mögen die Stücke genannt werden: 1. Rondo cantabile; 2. Kinderlied; 3. Nachtstück (eine Art kurze Phantasie); 4. Kleines, scherzhaftes Duett; 5. Folge von neun Variationen, mit Einleitung und ausgeführtem Schluss; 6. Lied; 7. Italienische Canzonette; 8. Andante cantabile; 9. Lied; 10. Eine Folge Walzer, zu vier Händen; 11. Rundgesang für den Sopran, mit Chor. Die Texte zu den Gesangstücken sind mit Einsicht und Geschmack gewählt. Das Ganze wird ohne Zweifel seine Bestimmung erreichen.

La Gaité. Rondeau brillant pour le Pianoforte, composé par C. G. Reissiger. Oeuv. 20. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Nach beliebter Art ziemlich durch die Töne gehend in mancherley brillanten Figuren, die vorherrschender sind, als ein innerer Zusammenhang der Melodien, von denen eine aus der andern sich entwickelt und wieder in die Hauptmelodie auf mannichfaltige Weise zurückführt. Es erfordert übrigens einen schon geübten Spieler, der aber bey feurigem Vortrage des Beyfalls der Hörer gewiss seyn kann, so lebendig schreitet es vorwärts. Auch mangeln für Spieler und Hörer Erholungsstellen nicht. Kurz es erfüllt, was es will, und wird sich daher den Fortepianospielern schon angenehm zu machen wissen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten May. **№. 22.** 1824.

NACHRICHTEN.

Petersburg. Das Bedeutendste, was in den diessjährigen Fasten-Concerten gegeben worden ist, war eine Messe von Beethoven. Der hier lebende Fürst Nikolaus Borissowitsch Gallitzin verschrieb dieses noch nicht öffentlich bekannte Werk von dem Verfasser selbst, und schenkte es der hiesigen Musiker-Wittwen-Gesellschaft, die es, nachdem der Fürst auch die andern Haupt-Unkosten bestritten hatte, am 26sten März zu ihrem Besten aufführte. Der Eindruck, den dieses originelle, erhabene Meisterwerk auf die anwesenden Verehrer Beethovens machte, war gross. Dank hiermit dem vortrefflichen Meister, und Dank dem edeln Fürsten, dem thätigsten Beschützer der Tonkunst, uns mit diesem hohen Genuss erfreut zu haben.

Interessante Concerte von ausübenden hiesigen Künstlern wurden nur wenige gegeben, denn mehre unserer Musiker, als: die Klarinettisten Hrn. Bender, der Violoncellist Hr. Meinhard, und noch andere, befanden sich in Moskau. Vorzügliche Fremde besuchten uns dieses Jahr nicht. Ich wohnte denen, der Herren Böhm, Mayer, Schmalz, Sussmann und dem Armen-Concert der patriotischen Damen bey. Der Violinist Hr. Böhm, der sehr gefällig ist, und sich oft hören läset, trägt gewöhnlich Compositionen von Maurer vor, und gefällt durch Reinigkeit, guten Ton, Präcision und Sicherheit. Hr. Mayer gab uns das letzte Klavier-Concert von Steibelt aus Es dur, und ein neues erschienenes Rondo von Hummel. Die Introduction dieses Rondo's, deren Thema dem Trio aus *Faniska* sehr ähnelt, ist die nämliche, welche Hr. Hummel bey seiner Anwesenheit in St. Petersburg für Mad. Szymanovska zu einem Rondo von Klengel setzte. Hr. Mayer führte diese Stücke sehr elegant, feurig und mit ausserordentlicher Nettigkeit aus. In Hrn. Böhm's Concert trug er das C moll Concert von Ries vor, und verdiente diesen Abend durch sein vortreffliches Spiel die Palme. An dem Violoncellisten Hrn. Schmalz bemerkten wir Reinigkeit und Ausdruck; sein Concert wurde durch den gebildeten Vortrag der kaiserlichen Sängerin, Mad. Wilde, besonders verschönert. Der Flötenspieler Hr. Sussmann gefällt durch seinen schönen Ton. Das Concert der patriotischen Damen zum Besten der Armen begann mit der hier sehr beliebten Ouverture aus dem *Freyschütz*. Mad. Boucher spielte ein Harfen-Concert mit Ausdruck. Die Demois. Dall' Occa, Tochter des hiesigen Singelehrers, Hrn. Philipp Dall' Occa, sang eine Arie aus dem *Freyschütz* und gefiel sehr: schöne Stimme und reine Intonation sind ihre Vorzüge. Hr. Boucher gab ein Violin-Concert von Rode; mit dem Vortrag des ersten Solo's war man so ziemlich zufrieden, aber dann überliess er sich seinen Carricatur-Darstellungen und missfiel. Ein Chor aus der *Schopfung*, von den kaiserl. Russischen Hof-Kirchen-Sängern vorgetragen, übertraf an Wirkung alles, was vor und nachher in diesem Concerte gegeben wurde. Mager und einförmig erschien ein unmittelbar darauf folgendes Ensemble-Stück von Rossini. Variationen für die Hoboe von Maurer, spielte Hr. Franz Czerwenka deutlich und sicher. Ein Pianoforte-Concert von eigener Composition trug Hr. Schoberlechner aus Wien mit Feuer und bedeutender Fertigkeit vor; wir vermissten aber in seinem Spiele guten Anschlag, perlende Nettigkeit und gebildeten Vortrag. Seine Composition hat recht gefällige Stellen, aber zu bekannte Effekte und wenig Correctheit. Sollte sein Vorsatz, sich erst hier, und dann in Moskau einige Zeit aufzuhalten, ausgeführt werden, so könnte die vortreffliche Schule und die feinere Ausbildung der Hrn. Field, Zeuner und Mayer ihm grossen Nutzen gewähren. Hr. Zeuner,

als Componist und Klavierspieler bekannt, gab am Ende dieser Fasten ein eigenes Concert, wo ich aber nicht zugegen seyn konnte. Ausser dem geschätzten Concertgeber, der sich eines zahlreichen Publikums erfreute, soll der Harfenspieler Hr. Schulz sich ausgezeichnet, und ein Hummel'sches Notturno, von den Hrn. Mayer und Zeuner lieblich vorgetragen, sehr angenehme Wirkung gemacht haben. Zum Beschluss geb' ich Ihnen aus den hiesigen deutschen Zeitungen zwey Auszüge speculativer Concert-Anzeigen, eine von dem hiesigen Contrebassisten Hrn. Domenik Dall' Occa und die andere von oben erwähntem Hrn. Schoberlechner. No. 1. „Hr. Domenik Dall' Occa, erster Contrebassist der Kaiserlichen Theater, hat die Ehre, dem verehrungswürdigen Publiko anzuzeigen, dass er seit einiger Zeit sich beschäftigt hat, Stunden auf dem Contrebass der Dem. Charlotte Brusse zu geben, welche zum erstenmal in seinem Concert den 27sten März, im philharmonischen Saale sich hören lassen wird. Sie spielt auf dem grossen Contrabass von Stradivario, auf welchem er selbst Solo's vor dem Publikum spielt. Hr. Dall' Occa hofft, dass die respect. Zuschauer erstaunt seyn werden über die Leichtigkeit, womit sie alle Diapasons dieses schweren Instrumentes durchlaufen wird. Im ersten Theil des Concerts spielt sie ein Duett concertant für Contrabass und Alto, und im zweyten Theil 22 Variationen auf ein Russisches Thema. Die ersten Artisten werden ebenfalls daran Theil nehmen." No. 2. „Dieser Tage ist Hr. Franz Schoberlechner aus Wien, Kapellmeister am Hofe zu Lucca, hier in St. Petersburg angekommen. Schon aus mehreren ausländischen Zeitungen ist uns dieser Klavierspieler auf das vortheilhafteste bekannt. Aus Hummel's Schule hervorgegangen vereinigt dieser Künstler Hummel's Leichtigkeit und Präcision mit Moscheles staunenerregender Fertigkeit. Nach dem Zeugniss einer Leipziger Zeitung ist in Wien, Leipzig und Berlin, wo er sich hören liess, seit Jahren nichts gehört worden, was an Feuer und Ausdruck im Spiel diesem Künstler gleich zu setzen wäre. Herrlicher Anschlag, perlenreine Nettigkeit der Passagen, staunenerregende Sicherheit in kühnen Sprüngen, ruhige, aber geniale Behandlung des Instrumentes mit dem zartesten und feinsten Ausdruck verschaffen ihm überall den enthusiastischsten Beyfall. Seine Compositionen sind effektvoll ohne der Mode zu huldigen, und durchaus eigenthümlich. Mehrere seiner Opern sind in Italien und Wien mit Beyfall gehört worden. Unter seinen zahlreichen Werken zeichnet sich sein neuestes Concert für's Pianoforte vortheilhaft aus u. s. w."

Jener ist schon längst vom hiesigen Publikum gehörig gewürdigt worden, aber auch bey diesem bestätigte sich, nachdem man ihn gehört hatte, das bekannte Parturiunt montes in einem nicht geringen Grade.

München, den 5. May. Repertorium der sechs letztern abonnirten Concerte in München vom 8. März bis 27. April. In denselben wurden gegeben: a) Ouverturen vom Freyherrn von Poissl, vom Hrn. Director Fränzl und einem seit einiger Zeit hier sich aufhaltenden Tonsetzer, Zeugherr, alle drey neu. Dazu: die Ouverture aus *Euryanthe*, aus der *Vestalin* und *Olympia*, aus *Demophoon*, aus *Maria Montalban*, und eine von Cherubini, ohne Benennung der Oper, zu welcher sie gehört. b) Symphonieen, von Mozart in G moll und von Beethoven in D dur. Ein Concertant für zwey Violinen, componirt vom Hrn. Ritter von Spengel, trugen vor die Hrn. Täglichsbeck und Stahl; ein Concertantino für drey Waldhörner von Lenz, die Herren Rauch, Niest und Moralt.

Concerte spielten auf dem Pianoforte: Dem. Schauroth (10 bis 11 Jahre alt) von Kalkbrenner, Hr. Aloys Schmitt von eigener Composition — auf der Violine: Hr. Molique, von Lafont, — auf dem Violoncell: Hr. Sigl, von Bohrer.

Concertino's gaben: a) auf der Violine: die Herren Zeugherr und Mayer, ersterer von eigener, der zweyte von Rovelli's Composition; b) auf der Oboe, Hr. Wermuth, von Fladt; c) auf dem Clarinett Hr. Faubel, von Bärmann; d) auf der Flöte Hr. Schroll, Tonkünstler aus Bamberg, von Dulon, und Hr. Böhm von seiner Bearbeitung; e) auf dem Fagott Hr. Brandt der jüngere, von J. B. Moralt.

Variationen auf dem Pianoforte spielte Dem. Therese Huber, eine junge, talentvolle Künstlerin, die Tochter eines hiesigen verdienstvollen Musiklehrers. Sie hatte diese gefälligen Sätze selbst ersonnen und selbst in Noten gebracht. Auch Dem. Schinn trug ein Adagio in As, von Ries und sehr glänzende Variationen von Czerny, mit Geschmack und Fertigkeit vor, welches ihr um so mehr Ehre bringt, da sie nur an die Stelle eines unvermuthet

kurz vor der Ausführung erkrankten Künstlers eintrat, folglich für diesen Abend keineswegs vorbereitet seyn konnte.

Arien sangen: a) Die Hrn. Vecchi, von Pavesi, und eine zweyte von Generali; Mittermayr von Morlacchi, und dessen Schüler von Mozart, aus der *Zauberflöte*; b) Die Damen: Meric Lalande, von Rossini — und Vespermann, eben auch von Rossini, und eine zweyte vom Freyherrn von Poissl; c) Die Dem. Sigl von Pavesi, und Schechner von Aiblinger.

Zu weiteren Ausführungen im Gesange gehörten: ein Duett von Carafa, zwey Terzetten von Pilotti und Paccini, zwey Quartetten von Mozart und Rossini, ein Sextett von Guglielmi. Eine Jubelcantate bey Gelegenheit der 25jährigen Regierungsfeyer des Königs, zuerst in dem Museum aufgeführt, wurde in dem zehnten dieser Concerte wiederholt. Sie ist gedichtet von einem hiesigen Akademiker und Ritter; in Musik gesetzt von Aiblinger. Endlich der Beethoven'sche *Christus am Oelberg*.

Zwischen dem 11ten und 12ten Concerte fand noch ein anderes ohne Abonnement, mit gewöhnlicher Eintrittsgebühr Statt. Es war Sonntag den 11ten April. Man war ehedem gewöhnt, an diesem Tage, wo die Theater geschlossen sind und die stille Woche anfängt, mit irgend einem Kunstwerke höherer und ernsterer Art unterhalten zu werden. Ein zur fröhlichen Unterhaltung gerne sich hinneigendes Jahrhundert befriedigt sich leicht mit Anderm. Man gab deswegen, und zwar auf Verlangen, die Ouverture und die Scene der Agathe aus dem *Freyschütz*, welche beyde Tonstücke auch, da man die Oper seit dem letztern Theaterbrand nicht leicht mehr sehen konnte, wieder auf Verlangen wiederholt werden mussten. An demselben Abend kamen noch vor: ein Chor vom Freyherrn von Poissl, aus *Judith*, einem noch nicht vollendetem Oratorium; ein Concert von Mayseder, gespielt von dem Violinisten Täglisbeck; ein Concertino für die Klarinette von Reissiger, vorgetragen von Hrn. Faubel; ein Adagio und Rondo von Kummer für das Violoncell des Hrn. Sigl; ein Baierscher Volksgesang von Spontini, aber nicht von ihm nach deutschen, sondern nach französischen Worten componirt, welche mit diesem Bairischen Volkstexte ausgewechselt worden. Endlich, um fröhlich zu schliessen, was munter angefangen worden, die *Jagd* von Mehul.

Es wurden demnach in diesen sieben Concerten gegeben: eilf Ouverturen; zwey Symphonieen; eine Concertante; ein Concertantino; vier Concerte; acht Concertinen; eben so viel Arien. Das Uebrige ist aus dem Obigen zu ersehen.

Kurzgefasste Nachrichten aus München. Vom 3. May.

Hr. Kapellmeister, Ritter von Winter, hat während der letzten Monate drey neue Messen für die Königl. Hofkapelle, welche er seit so Langem mit Ehre leitet, componirt und sie zur Aufführung gebracht. Klar, fasslich, gesangreich, dem Texte und dessen ernstem Sinne angemessen, muss man auch diese Arbeiten, bey welchen man auf keine grossen Schwierigkeiten stösset, wie alle seine vorigen, nennen. Seit funfzig Jahren hat dieser Tonsetzer seine Schreibart nicht geändert und wird doch immer noch mit Wohlgefallen angehört. Es muss also wohl seinen Werken etwas zum Grunde liegen, was der ächten Kunst angehört, und dem die Mode nichts anhaben kann.

Hr. Fränzel hat die Direction der deutschen Oper mit allen damit verbundenen Obliegenheiten niedergelegt, und sich bloss auf die Führung des Orchesters der Königl. Hofkapelle beschränkt. An seine Stelle ist gekommen der Vicekapellmeister Hr. Stuntz, welcher den ihm zugetheilten Musikverein mit dem Pianoforte leitet. So ist die Violine an hiesiger deutschen Oper um ihre verjährten Directions-Rechte gekommen.

Mad. Meric Lalande, welche bisher zweymal in Rossini's *Elisabetta* aufgetreten, auch in einem der öffentlichen Concerte eine Scene von eben diesem Meister gesungen, befriedigte allgemein, indem ihre Gesangsfertigkeit mit einem lebendigen Vortrag und einem das Gefühl ansprechenden Ausdruck in schönem Ebenmaasse steht.

Dem verdienst- und einsichtsvollen, durch seine vielen Kunstprodukte in ganz Deutschland rühmlichst bekannten Freyherrn von Poissl, bisherigen zweyten Intendanten der Königl. Hofkapelle, ist nunmehro auch die obere Leitung der deutschen Bühne und der italienischen Oper ausschliessend und in ihrem ganzen Umfange übertragen worden; welche ihn so sehr ehrende, seinen umfassenden Kenntnissen und vielen Erfahrungen vollste Anwendung gewährende Stelle er auch, im Verbindung der Vorigen, mit erstem May zur Freude aller Kunstfreunde wirklich angetreten hat.

Stuttgart. Seit December v. J. sahen wir auf der hiesigen Bühne folgende neue Opern: 1) *Die umgeworfenen Wagen*, mit Musik von Boieldieu; 2. *Die weibliche Schildwache* (*la dama Soldato*), componirt von Orlandi. Die kleinen Singspiele, *Die Getäuschten* (*l'inganno felice*) von Rossini, und *Die Verwandlungen* (dem alten Lustspiele: *Die Komödiantin aus Liebe*, nachgebildet) von Anton Fischer, einem recht braven Wiener Tonsetzer, können gleichfalls als Neuigkeiten gelten, insofern sie seit einer Reihe von Jahren nicht mehr zur Aufführung kamen, und mit neuer Rollen-Besetzung erschienen. Sie wurden beyfällig aufgenommen und wiederholt; in beyden zeichnete sich Dem. Fischer durch ihren trefflichen Gesang und ihr gewandtes Spiel besonders aus. — Die Musik zu den *umgeworfenen Wagen* ist genial, charakteristisch, melodiös und gehaltvoll instrumentirt. Als ganz vorzügliche Musikstücke hebt Ref. seinem Urtheile nach folgende aus: die Introduction, eine Polonoise B dur, von Hrn. Hambuch (Armand) lebendig und angenehm vorgetragen; eine Cavatina brillante, Es dur, deren Schwierigkeit im Vortrage, indem ein ungewöhnlicher Umfang der Stimme, namentlich in der Tiefe dazu erforderlich ist, Dem. Fischer (Frau von Melval) ungemein glücklich löste, und dabey brav spielte. Ferner: eine grosse Arie C dur, mit concertirenden Blas-Instrumenten, von Hrn. Häser (Dormeuil) mit komischer Laune und vieler Kunstfertigkeit vorgetragen: und endlich ein Septett im zweyten Akt in derselben Tonart. Der Darstellung im Ganzen fehlte, ohne den wackern Leistungen einzelner Mitglieder nahe treten zu wollen, das erforderliche Ineinandergreifen, und die nöthige Sicherheit der handelnden Personen. Nicht zu verkennen war es, dass man sich mit der Vorstellung dieser Oper übereilt haben müsse, was selbst ein gewisses Schwanken und Straucheln im Orchester nicht bezweifeln liess. Dem Septette liegt eine höchst einfache, aus wenigen Noten bestehende, canonisch bearbeitete Idee zum Grunde, welche mit gehörigem Licht und Schatten ausgeführt, gewiss von vielem Effekt ist. Sämmtliche Herren und Damen aber hatten es nicht auswendig gelernt, (sey es nun aus Mangel an Zeit, es gehörig studiren zu können, oder aus einiger Bequemlichkeit) sondern sangen es aus ihren Partieen, was den beabsichtigten Eindruck nothwendig sehr schwächen musste. Die Situation der Scene ist aber die: Dormeuil (ein reicher Gutsbesitzer in der Provinz, der, um stets neue Gesellschaft in seiner Einsamkeit bey sich sehen, und Neuigkeiten aus der Hauptstadt erfahren zu können, seine schlechten Wege absichtlich deshalb nicht ausbessern lässt, ja sogar Postillons und Miethkutscher besticht, um in der Nähe seines Schlosses die Reisenden umzuwerfen) will seinen Gästen von seinem musikalischen Talent und seiner nach Art des Pariser Conservatorium's errichteten Singanstalt einen Begriff geben. Er erfindet daher auf der Stelle ein Thema zu einem Ensemblestück, improvisirt Worte dazu, und singt Jedem die auszuführenden Stellen vor. Eine Art von Kapellmeister-Scene. Da übrigens auch die Uebersetzung des Buchs, verglichen mit dem französ. Original, schwerfällig, gedehnt und holpricht ist, so gefiel diese Oper, alles zusammen genommen, nur wenig, und wurde bis jetzt nicht wiederholt. — Orlandi's Musik zur *weiblichen Schildwache* ist nicht eben ausgezeichnet zu nennen, weder in Hinsicht auf Erfindung neuer anziehender Melodieen und Harmonieen, noch auch rücksichtlich einer hervorstechenden Instrumentirung; doch ist sie angenehm und gesangreich, und die Arien, Duette u. s. w. sind durch das Orchester nicht zu sehr bedeckt. Der Form nach streifen sie sämmtlich an die Rossini'sche Manier, in der Bearbeitung hingegen nimmt man die Vorliebe des Compositeur's für Pär und einige ältere italienische Meister wahr. Recht liebliche Musikstücke sind: ein Trinkchor aus B dur $\frac{2}{4}$, mit untermischten Solos; gleichfalls ein freundlicher Trinkgesang für zwey Stimmen, A dur $\frac{3}{4}$ Takt, beyde im zweyten Akt: eine Falsettarie Es dur für den buffo cantante, und ein vierstimmiger brav gearbeiteter Canon, B dur $\frac{6}{8}$, am Schlusse der Oper. In der Ouverture, welche mit einem Notturno pastorale beginnt, hatte der Componist für mehre Saiten- und Blas-Instrumente Solo-Variationen eingewebt, muthmasslich, um den Virtuosen der Königl. Kapelle Gelegenheit zu geben, ihre Kunstfertigkeit wieder einmal dem Publikum zu zeigen. Man fand sie aber, obgleich schön vorgetragen, langweilig und übel angebracht, und offenbar schadeten sie dem Eindrucke des lobenswerthen und feurigen Allegro. Die Darstellung war in allen Theilen ein schönes Ganze, wurde mit vielem Beyfall aufgenommen und wiederholt; doch blieben in der Folge die erwähnten Variationen weg. Die neue deutsche Bearbeitung des an sich sehr magern und aus frühern Zeiten hinlänglich bekannten Sujets, vom Hofsänger Krebs,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Januar N°. I°. 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Zweyte Periode, von Graun, Hasse und C. P. E. Bach bis auf J. Haydn und Mozart.

Die *pragmatische* Geschichte, besonders die einer schönen Kunst, giebt mehr die Chronologie oder vielmehr Künstler-Chronik nicht immer gleichen Schritt. Manche grosse Männer würkt schneller auf die Zeitgenossen und machen auch auf die Ausbildung seiner Kunst, indess ein andrer, der mit ihnen zu gleicher Zeit lebt, erst später eine neue Schule bildet. Das geschieht dann, wenn jener nicht darauf ausgeht, den Nationalgeschmack zu verändern, dieser aber, willkührlich oder unwillkührlich, dem Gange der Kunst eine Richtung giebt, die nicht durchaus in das alte Getriebe eingreift. Ersteres war der Fall mit J. S. Bach, letzteres mit Graun und Hasse. Diese beyden lebten und schrieben fast mit jenem zugleich, aber Bach beschäftigte sich nur mit einer Sache, worin schon sonst der deutsche Fleiss und Nationalgenie gearbeitet hatte; er vollendete und befestigte nur das grosse Gebäude der Harmonie an und für sich selbst. Dazu bedurfte es weniger eines lebhaften und zarten Gefühls, als eines feinen Gehörs und eines tiefen beharrlichen Forschungsgeistes, weniger des Blickes *ausser* sich, als *in* sich, weniger der fremden Nahrung, als der eigenthümlichen Kraft. Er imponirte schnell, weil er Bewunderung erregte und selbst grosse Künstler gleichsam darnieder schlug. Nur ein solcher Mann konnte und musste die reine Musik (m. s. die Erklärung dieses Ausdruckes in der Einleitung) weit, sehr weit empor bringen: denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer hohen Region gegeben, und wer eine so verhüllte Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist. Dahingegen der, welcher die Kunst nur als Hülfsmittel zur verschönerten Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen gebraucht, nicht sowohl augenblickliches Erstaunen, als Liebe und Wohlgefallen zum Lohne erhält. Diese werden ihm zu Theil, je treuer er in seinen Werken der Natur bleibt, d. h. hier so viel: je mehr er sich, auch unabsichtlich, an die interessantesten Ideen und Gefühle der Menschen anschliesst, welche auch den Uneingeweihten hinreissen. Ist diese Natürlichkeit nicht blos Folge des Zufalls und des Talents, sondern zugleich verhüllte, mithin ächte Kunst, (*artis est, celare artem*,) dann nur würkt er auf den Gang derselben mit Macht und erringt sich einen Namen. Aber das geschieht nicht sogleich, weil der grosse Haufe das, was ein solcher Künstler hervorbringt, zwar für schön, für lobenswerth, auch wohl für etwas ungewöhnliches hält, doch eben um der grossen Natürlichkeit willen (*ut sibi quivis speret idem*) dem Manne die gebührende Ehrfurcht versagt. Erst, wenn man späterhin sich überzeugt, dass diesem Komponisten auch alle Künstlichkeit zu Gebote stand, und er sich ihrer nur darum nicht bedienen wollte, weil er andre Zwecke verfolgte, die nicht den Künstler vom Menschen trennen, erst dann zollt ihm die Mit- und noch mehr die Nachwelt Bewunderung. Eine solche allgemeine Theilnahme kann der, welcher in der reinen Musik als blos geübter Künstler glänzt, selten oder nie erregen. Nur in der an-

ist lobenswerth und schmiegt sich der Musik verständig an. Die Rollen-Besetzung war folgende: Baronin Dem. Stern (die sich sehr vortheilhaft auszeichnete, und überhaupt neuerdings im Spiel und Gesang bedeutende Fortschritte macht), Hauptmann, Hr. Hambuch, Sergeant, Hr. Häser, Gastwirth Schürnase (Fiecanaso) Hr. Rohde, (ungemein ergötzlich,) Laurette, Frau von Pistrich (welche ihre grosse Arie mit Geläufigkeit, Ausdruck und Präcision sang.) — Wiederholt wurden: *Die verfängliche Wette* (*Così fan tutte*), *Tancred*, *Fanchon*, *Vestalin*, *Aline*, *Freyschütz*) (zum 22stenmale), *die Müllerin*, *Schweitzerfamilie* (in welcher Dem. Hug nach ihrer Zurückkunft aus Italien als Emmeline wieder auftrat, und uns durch ihre volltönende reine Stimme nach langer Zeit wieder erfreute), *die Weiberkur*, *Adrian von Ostade*, *Sargino*, *Barbier von Sevilla*, *Rosalieb*, *Graf Armand*, *Zauberflöte*, *Italienerin in Algier*, *Axur*, *Cenerentola* (bey leerem Hause), *Marc-Antonio*, *Opferfest*, *Türke in Italien*, *Titus*, *Don Juan*, und *Figaro's Hochzeit* mit grösstentheils neuer Besetzung. Herr Häser gab diessmal den Grafen Almaviva, Hr. Pezold den Figaro (der aber im Gesang, und vornämlich auch im Spiele manches zu wünschen übrig liess), die Damen Fischer und Stern erschienen als Gräfin und Susanne, und Frau von Pistrich erfreute als Page, und trug ihre beyden Romanzen äusserst zart und lieblich vor. — Möchte doch Dem. Fischer, deren ausgezeichnete Methode stets anerkannt, oft bewundert wird, in klassischen Werken deutscher Meister ihre Partieen, namentlich jene der Vitellia im *Titus* und der Donna Anna im *Don Juan*, weniger modisch verzieren, welches sogar hin und wieder zum Nachtheil der Harmonie geschah. Dass sie ganz einfach und wahrhaft seelenvoll vorzutragen verstehe, hat sie in mehren Rollen, und noch vor kurzem als Agathe im *Freyschütz* bewiesen, wo ihr nicht weniger als in den meisten ihrer Kunstleistungen rauschender Beyfall zu Theil ward. — Die Oper *Achilles* wurde zum Benefiz des Hofsängers Krebs aufgeführt, welcher mit der Darstellung der Hauptrolle, in der er früher hier und anderer Orten glänzte, seine theatralische Laufbahn als aktives Mitglied des hiesigen Theaters beschloss. Das Publikum gab ihm zu wiederholtenmahlen die unzweydeutigsten Beweise seiner Achtung und Anerkennung, welchem er in einem Zeitraume von 32 Jahren so manchen schönen Kunstgenuss bereitete, und rief ihn am Schlusse der Oper einstimmig hervor. Derselbe leitet aber noch fortwährend die Geschäfte der Regie, und erhält, ohne pensionirt zu seyn, dafür aus der Hof-Theaterkasse eine nicht unbedeutende Besoldung. — Fastnachtspossen tischte man folgende auf: *Schwestern von Prag*, *Kapellmeister von Venedig*, *Teufelstein*, *Donauweibchen* u. a. Letztgenannte Farce wurde in der That fast unter der Kritik gegeben, und Hr. Gnauth als Larifari gab sich alle Mühe, recht — populär zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Capitaine Parry über die Musik der Eskimo's.

Folgende Bemerkungen über die Musik dieses Volkes, wofern man es Musik nennen kann, sind aus Parry's grossem und kostbarem Werke: *Journal of a Second Voyage for the discovery of a North-West Passage* etc. gezogen.

„Diess ganze Völkchen, besonders aber dessen weiblicher Theil, liebt die Musik, sowohl die der Stimme als der Instrumente. Von einigen unter ihnen könnte man sagen, dass sie leidenschaftlich dafür eingenommen sind, indem sie sich die Haare bey Anhörung eines Stückes von den Ohren wegstreichen, und ihre Köpfe vorwärts biegen, gleichsam als wollten sie die Töne deutlicher auffangen. Sie selbst haben nur Vokalmusik, es sey denn dass man ihre Trommeln und Tambourins Musik-Instrumente nennen wollte."

„Die Stimmen ihrer Weiber sind sanft und haben den Charakter des Weiblichen. Im gemeinschaftlichen Gesange mit ihren Männern singen sie eine Oktave höher als diese. Sie haben in so fern ein gutes Gehör, dass, wenn irgend einer ein Gesangstück in einem beliebigen Tone anhebt, die übrigen sogleich in vollkommen reinem Einklange mitsingen. Nachdem sie aber um etwa zehn Minuten gesungen hatten, waren sie gemeiniglich um einen vollen halben Ton zu niedrig. Nur zwey von ihnen, der eine Namens Ilgluik, konnten die von einem Instrumente angegebenen Töne auffassen und im Einklange anstimmen. Diess machte es schwierig, ihre Töne auf Noten zu setzen; denn wenn sie einmal einen sicheren Halt machten, so konnte man gewiss versichert seyn, dass sie wieder in irgend einem andern falschen Tone anfangen

würden, obgleich eine Flöte oder Geige die ganze Zeit hindurch spielte."

„In keinem einzigen ihrer Gesänge giebt es viel Mannichfaltigkeit, Umfang und Gesangweise. In nachstehenden Proben, welche ich in Verbindung mit Hrn. Henderson so niederschrieb, wie ich sie sie singen hörte, kann ich also nur versprechen, dass die Töne richtig auf Noten übertragen worden und dass ich mein Möglichstes gethan, das Zeitmaass, in welchem sie gesungen wurden, genau zu bestimmen. So unharmonisch und unmusikalisch sie auch einem gebildeten Ohre vorkommen mögen, uns missfielen sie gar nicht, zumal wenn sie von einer Anzahl weiblicher Stimmen gesungen wurden.

„Der vorzüglichste und bey weitem gewöhnlichste dieser Gesänge ist der, worin der wohlbekannte Gröuländische Chorus *„Anwa aya"* den Anfang macht und zwischen je zwey Versen wiederholt wird, so dass er ungefähr fünf Sechstel des Ganzen ausmacht. Wenn es an die Worte oder den Text des Liedes kommt, so steigen die Töne um etwas für drey oder vier Takte, dann aber sinken sie wieder in den nämlichen „humm humm" Chorus zurück, wie zuvor, welches, um ihm volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, vortrefflich dazu dient, Kinder einzuschläfern. Die Worte des Textes scheinen eben so ohne Ende zu seyn, wie die von *„Checy Chau"*; denn die Weiber singen sie wohl eine halbe Stunde lang, und dann hört eine nach der andern auf, nicht weil die Geschichte zu Ende ist, sondern weil sie keinen Athem mehr haben.

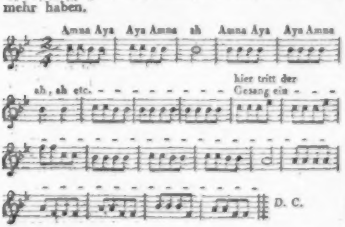

„Sie haben noch ein zweytes Lied, welches von dem vorhergehenden nur unbedeutend in der Weise abweicht, und den nämlichen Chorus, aber nicht denselben Text hat. Das hier folgende dritte und letzte ihrer Lieder ist das gesangreichste von allen. Den Schluss, welcher plötzlich und höchst sonderbar ist, begleiten sie gemeinhin mit einer ganz eigenen Kopfbewegung und mit einem Ausdrucke von Schalkheit im Gesicht, welcher sich nicht mit Worten beschreiben lässt.

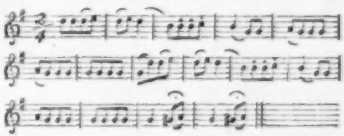

Diess Lied hat nur einen Vers, und da er mit dem Worten „pilletay" anfängt, so vermutheten wir, dass es ein Bettellied sey. Was die Worte oder den Text ihrer Gesänge im Allgemeinen betrifft, so darf ich wegen sehr mangelhafter Kunde ihrer Sprache nicht wagen, darüber ein bestimmtes Urtheil zu fällen. Nach dem mehrmaligen Gebrauche der Worte: „Schlitten, Kanoe, Speer" und mehren dergleichen, die uns bekannt waren, zu schliessen, ist es wahrscheinlich, dass ihre Verrichtungen und Thaten zu Wasser und zu Lande den vornehmsten Inhalt ihrer Lieder ausmachen. Der letztere Gesang wird nicht so häufig gesungen als der erstere, als welchen diese fröhlichen, heitern Geschöpfe ganz unwillkührlich und gleichsam bewusstlos zu jeder Stunde des Tages anstimmen, und der sowohl ihnen, als ihren Kindern die Zeit auf eine angenehme Weise unter was immer für Umständen, in die sie versetzt werden möchten, zu vertreiben scheint. Die Männer singen selten und halten es vielleicht für unmännlich; denn wir hörten sie nie anders als auf unser ausdrückliches Begehren, und selbst dann überliessen sie es bald ihren Weibern, das Lied zu beendigen. Ihr Fach scheint mehr zu seyn, die Muse ihrer Frauen beym Spiele anzurufen."

Bemerkungen.

Das Urtheil eines Bekannten hat zu wenig Credit, das eines Fremden zu viel. Man denkt sich in des Bekannten Wesen hinein, und ahnet, was er von der Sache denkt; es ist nichts Neues, man weiss, welche Partey er gewöhnlich nimmt,

und ist schon im Voraus mit ihm oder gegen ihn. Der Fremde — sagen wir uns — sieht die Sache aus einem von dem unsrigen entfernten Standpunkt, und so bilden die Gesichtslinien einen erheblichern Winkel, der leichter gemessen werden kann. So imponirt alles Fremde als ein Unbekanntes, wogegen man sich aus dem, was man im Ganzen zu kennen, zu umfassen glaubt, im Einzelnen nicht viel macht.

Es gehört eine nicht bloss intensive, sondern extensive Gewalt dazu, sein Urtheil geltend zu machen. Es muss keck, derb, schroff, entschieden, paradox seyn; ausserdem konkurrirt es nach den Gesetzen der guten Lebensart, und hier steht der Bescheidene, Vorsichtige, nicht Mundfertige stets zurück.

Wenn Tieck und Schlegel wollen, dass eine rechte Recension des Kunstwerkes selbst eine Art Kunstwerk seyn soll, so kann man diess auch auf das Urtheil anwenden. Die Gesellschaft will, dass der Urtheiler ein plastischer Darsteller, ein Akteur werde, sey es nun, dass er seine Stimme im entscheidenden Heldentone abgebe, oder als polternder Alter, oder als Bouffon, oder auf eine andere belebte Weise. Man fodert auch von ihm alle Tugenden eines guten Schauspielers, ein volles Organ, Vernehmlichkeit, richtige Betonung, ein lebhaftes Geberdenspiel etc.

Am Anspruchslosen lassen die Meisten nur das Minus gelten, sie sehen nur seine Schwächen; jede Kraftäusserung drängen sie zurück. Dagegen lassen sie das Fehlerhafte, Uebermässige, Verzerrte des Anspruchsvollen herankommen, weil es Kraft hat. Sie wollen mehr angenehm beschäftigt, unterhalten seyn, als selbstthätig und lernend.

Eine geschriebene Kritik ist gewichtiger, als eine gesprochene. Jene riecht nach der ganzen Literatur, diese nach dem Weintische.

Jeder fragt nur in dem Grade nach dir, als du ihm imponirest. Wenn er deine Grundgedanken, Angel-Ideen, Wurzelbegriffe, deine Manier weg zu haben meynt, so kannst du ihm nichts Neues mehr sagen, besonders je weniger er selbst Neues wälzt.

Die Sonnen blenden, die Planeten leuchten, die Cometen schrecken nur in gewisser Entfernung; jede solche Wirkung hat ihren Fokus. So auch mit den literarischen Gestirnen. Mancher kriecht selbst nur Beleuchteten, verkriecht sich vor den Zornruthen der Zündenden am ästhetischen Himmel, weil er diesen Gestirnen nicht näher kommen kann.

Mancher würde sich aus G. Lob und M. Kritik weniger machen, wenn er mit ihnen — nicht etwa einen Scheffel Salz gegessen — nein, nur ein einzigesmal am Tische über ein Salzgefäss hinübergesprochen hätte.

Darin unterscheidet sich guter Rath im Leben und für das Leben — vom Urtheil, dass man sich wegen jenes an seine Vertrauten, seine Nächsten wendet, weil sie die beste Einsicht in die gegebenen Verhältnisse haben, wegen dieses aber sich an Fremde, Entfernte hält, weil man ihnen einen richtigern Blick über seine Leistungen, über die Gegenstände seiner höhern Interessen zutraut.

Diess bestätigt sich bey den Meisten dadurch, dass das Vertrauen auf den kritischen Blick des Andern bey ihnen mit der wachsenden Vertraulichkeit abnimmt.

F. L. B.

Recension.

Instructive Präludien und Uebungen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte zur Vorbereitung auf die Klavierstudien von Clementi und Cramer methodisch geordnet, und mit Fingersetzung bezeichnet von A. Walter, Elementarlehrer in Bamberg, 1stes Heft. Bamberg, im Selbstverlage des Herausgebers. (Pr. 1 Fl. 12 Xr. Rh.)

Die Absicht des Verf. bey der Herausgabe dieser Uebungsstücke war, wie er es in der dem Werke vorgedruckten Vorrede angiebt, die technische Bildung angehender Klavierschüler Hand in Hand mit der geistigen zu pflegen, so dem häufig noch so kalten, seelenlosen Spiele vorzubeugen, und dafür ein geist- und gemüthvolles zu begründen. In dieser Hinsicht wählte er aus den Werken der besten Tonsetzer das seiner Absicht Entsprechende und brachte es in jene Ordnung, welche ihm einer pädagogisch-methodischen Steigerung der Schüler angemessend schien. Näher

machen; 2. der Schüler soll durch sie die gewöhnlichen italienischen Kunstausdrücke, 3. die Manieren kennen lernen; 4. beyde Hände sollen gleiche Stärke erhalten; 5. soll durch diese Uebungsstücke dem Lernenden eine richtige Fingersetzung praktisch gelehrt werden. Zugleich giebt der Herausgeber einen eigenen Weg an, welchen der Schüler vorher muss betreten haben, wenn er diese Uebungsstücke mit gehörigem Nutzen gebrauchen will, so wie er diejenigen Stücke bezeichnet, in welchen der Schüler erst vorher geübt seyn muss. In der ersten Hinsicht sagt er: „Mich überzeugte eine mehrjährige Erfahrung, dass es weit besser ist, die Lernenden zuerst mit dem Klaviere vertraut zu machen und so ihrer Hand einige Fertigkeit anzueignen, als sie ohne diese nöthige Vorbereitung sogleich zum Spielen ganzer Tonstücke anzuhalten. Die ersten Uebungen des Schülers sind daher leichte Gänge, welche die Haltung der Hand, den guten Anschlag, eine gewisse Schnellkraft und ein gleiches Verhältniss der schwächeren Finger zu den stärkeren erzeugen, und die Elemente der Fingersetzung, die Manieren u. s. w. lehren.“ Hiermit stimmt Rec. aus vieljähriger Erfahrung überein. Denn es ist gewiss ein unpädagogisches Verfahren, dass der Schüler Drey oder Viererley — Anschlag, Noten, Takt und Vortrag — zugleich lernen soll. Wie ist es möglich, dass er auf Alles dieses gleich gespannt seine Aufmerksamkeit richtet. Wie viele Lehrer können es denn? — Daher ist die Anwendung der Elementar-Methode auf den Unterricht in der Musik durchaus nothwendig, und sonach das Verdienst des Herausgebers nicht gering. Ganz vorzüglich hat Rec. die Art gefallen, wie derselbe den Schüler im Geistigen stufenweise steigert, und ihn unvermerkt mit den wichtigsten Formen bereichert. Da wird denn in dem ersten Uebungsstücke höchst einfach verfahren, in der Folge höher geführt, und es entwickelt sich eine Form nach der andern, und so erhellt sich bey dem Schüler unvermerkt der Blick zugleich mit der Geschicklichkeit. Ebendeswegen würde aber auch Rec. das Allegro moderato von Ries, Seite 14, nach den beyden folgenden von Müller gesetzt, vielleicht gar nicht in dieses Heft aufgenommen haben. Um dieses geistig zu erfassen, wird eine schon sehr geübte Kraft erfordert. Es giebt ja wohl noch viele Tonstücke, welche dieselben bey der Wahl dieses beabsichtigten Zwecke erreichen lassen. Auch muss das, was in der Vorrede bey No. 6. wegen des Einübens der Oktaven gesagt wurde, schon bey No. 2, wo sogar Decimen vorkommen, berücksichtiget werden. — Uebrigens sind die Stücke — welche sich in diesem Hefte auf C dur und A moll erstrecken — gut gewählt, und jeder Lehrer wird mit Vortheil diese Sammlung benutzen, deren Fortsetzung Rec. zum Besten der guten Sache wünscht.

Kurze Anzeige.

Rondeau, tiré de l'Oeuvre 10, *composé par le Prince Louis Ferdinand de Prusse, arrangé pour le Pianoforte à* 4 *mains.* Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Die durch eigenthümlichen Geist, besonders reiche Phantasie und durch Innigkeit des Gefühls, wenn auch bey nicht immer genugsam geordneter oder sonst etwas willkührlich behandelter Form, wahrhaft ausgezeichneten Compositionen des verst. Prinzen Louis wurden bey ihrem Erscheinen fast von Allen, die sie bezwingen konnten, mit Enthusiasmus aufgenommen, und scheinen jetzt, sehr wider ihr Verdienst, fast ganz verdrängt zu seyn. Schon darum wird es ihr Freund gern sehen, wenn manche der vorzüglichsten, und die es zulassen, auf die Art, wie diess grosse Rondo, für Jedermann arrangirt, von neuem in Umlauf, und so auch die Originale wieder in lebhafteres Andenken gebracht werden. — Diess grosse, wahrhaft brillante Rondo nun, mit der Einleitung gezogen aus dem vorzüglich schönen 10ten Werke, finden wir mit Einsicht und Fleiss, auch so arrangirt, dass es den Spielern nicht zu schwer auszuführen wird. Mehr darüber zu sagen, ist nicht am Orte, da hier nur der Anzug anzukündigen ist. Er ist schön gestochen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juny. **No. 23.** 1824.

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss aus No. 22.) Seit dem Tode des ausgezeichneten Mechanikers und Theater-Maschinisten Putz aus Wien leitet Hr. Krämer Decorationen und Scenerie; derselbe mag vielleicht ein recht guter Theater-Maler seyn, zu welchem Geschäft er früher angenommen wurde, aber ein guter Maschinist ist er nicht. — In den Zwischenakten hörten wir Spontini's Ouverture zu *Olympia*, welche nur mit mässigem Beyfalle aufgenommen wurde. Auch sang einigemal die Hofsängerin Dem. Clelia Pastori vor ihrer Abreise nach Genua im Theater Arien von Rossini und Morlacchi. — Contractmässige Concerte einheimischer Künstler hatten folgende drey Statt: 1. des Concertmeisters Pechatschek, 2. des Kammermusikus Kraft, 3. des Kammermusikus Krüger. Im ersteru gab man uns folgende Musikstücke zum Besten: eine neue Ouverture F moll, Violinconcert D moll, gespielt und gleichfalls von dem Concertgeber componirt, desgleichen ein Adagio und Polonoise für die Klarinette von Pechatschek, meisterhaft vorgetragen vom Hrn. G. Reinhart; ferner, das schon in frühern Berichten erwähnte Concertante für zwey Violinen, in welchem es schwer zu entscheiden ist, ob Hrn. Pechatschek, oder Hrn. Stern der Vorzug in Ausführung der Schwierigkeiten, Präcision, Feuer und Ausdruck gebührt. Dem. Pastori sang eine Arie, und ein Duett von Farinelli, welches — trotz seines Alters trefflich ist, mit Hrn. Hainbuch. — Hr. Kraft trug in seinem Concerte auf dem Violoncell von eigner Arbeit ein neues Concertino, ferner Variationen für Violine und Violoncell auf ein Ungarisches Thema mit Hrn. Pechatschek, vom letztern gesetzt, vor; auch Vortrag, auch mit recht lobenswerthem Ton ein Adagio und Rondo pastorale von Dotzauer auf dem Violoncell. Hr. Hofmusikus Wöhrle führte auf der Oboe ein Concertante von C. Kreutzer sehr brav aus, und Dem. Fischer sang mit verdientem lauten Beyfalle eine grosse trefflich gearbeitete Scene von Righini. — Hrn. Krüger bewunderten wir in einem neuen vom Kapellmeister Lindpaintner für die Flöte gesetzten ansprechenden und gefälligen Concertino, desgleichen in Variationen seiner eigenen Composition. Auch liessen sich in diesem Concerte die Damen Hug und Stern mit Beyfall hören; Hr. Krebs d. j. spielte ein neues Rondo eigener Erfindung auf dem Pianoforte mit Fertigkeit und Ausdruck, und der Hofmusikus Lorch, ein junger talentvoller Violinspieler, trug mit verdientem Beyfall eine Polonoise von Pechatschek rein, kräftig und keck vor. Eine neue Ouverture von Stern zeugte von dessen entschiedenem Talente für Composition. — Von auswärtigen Künstlern gab 1. Hr. Franz Clement, Musikdirektor und Solospieler des k. k. Theaters an der Wien auf seiner Durchreise ein Concert im Saale des Redoutenhauses. Die erste Abtheilung enthielt folgende Stücke: Ouverture von Clement, Arie aus *Zelmire*, gesungen von Frau von Pistrich, Rondo brillante für die Violine, componirt und vorgetragen von Clement, Duett von *Farinelli*, gesungen von den Damen Pistrich und Fischer. Zweyte Abtheilung: Ouverture von Pechatschek, Phantasie (?) auf dem Pianoforte, ausgeführt von Hrn. C. Krebs, Arie von Orlandi, vorgetragen von Dem. Fischer, und Andante und Variationen componirt und ausgeführt von Hrn. Clement. Derselbe ist schon seit lange als ein bedeutender Künstler auf seinem Instrumente und als tüchtiger Harmoniker bekannt. Er zeigte in seinem Spiel ausserordentliche Festigkeit, Rein-

Bogen zu führen, ist im Ganzen etwas veraltet, und sein Ton zuweilen etwas rauh und schneidend. 2. Der junge Klavierspieler Liszt aus Ungarn im Theater, der einen hohen Grad mechanischer Fertigkeit und viel Geschmack und Ausdruck in seinem Spiele zeigte. — Die trefflichen Künstler Kalkbrenner und Dizi aus London, jener auf dem Pianoforte, dieser auf der Harfe, liessen sich bey Hofe und in einigen Privatzirkeln hören, und erwarben sich nicht nur durch ihre herrlichen Kunstleistungen, sondern auch durch die Liebenswürdigkeit ihres Charakters die Anerkennung und Achtung aller, die Gelegenheit hatten, sie kennen zu lernen. Hr. Dizi war so gefällig, jedem ihn besuchenden Künstler und Kunstfreunde den neuen von ihm erfundenen Mechanismus seiner Harfe vorzuzeigen und zu erklären. Hrn. D. Crelle's Analyse desselben, in diesen Blättern, Januar No. 2. abgedruckt, haben wir mit wahrem Vergnügen gelesen. Sehr bedauerten wir, dass der kurze Aufenthalt dieser beyden geschätzten Künstler uns den Genuss versagte, sie in einem öffentlichen Concerte hören zu können, und mehrere ihrer werthvollen Compositionen zu hören. — In den Königl. Kammerconcerten liessen sich noch die Herren Böhm aus Wien (Violinist), Maas aus Mannheim (Oboist), und ein Hr. Le Roy aus Paris auf dem Flageolet hören; die beyden ersten mit, letzterer hingegen ohne allen Beyfall. — Unser König hatte als einen Beweis seiner höchsten Zufriedenheit mit seiner Kapelle derselben erlaubt, noch vor Ostern drey Abonnements-Concerte geben zu dürfen, welche sehr zahlreich besucht waren. In dem letzten erfreute man uns mit dem Klopstock'schen *Vater-Unser*, mit Naumann's geistreicher vortrefflicher Composition, die sehr lobenswerth ausgeführt wurde. Dem. Hug, welche die Sopran-Solo-Stimme sang, verdient alle Anerkennung, und es war nicht zu verkennen, dass ihr vom Herzen ging, was zu Herzen sprach. Sehr unzweckmässig und verkehrt war die Wahl der Musikstücke, welche der Aufführung dieses Psalms vorangingen; denn sie waren keineswegs dazu geeignet, die Gemüther zu stillen religiösen Empfindungen vorzubereiten. — Von auswärtigen Gesangskünstlern gaben auf hiesigem Theater Gastrollen: 1. Hr. Franz Siebert, Königl. Sächs. Hof-Kapell- und Kammersänger (?) mit seiner Tochter und Schülerin Klara. Hr. S. wurde uns schon aus Augsburg und in den hiesigen [illegible] sänger angekündigt, weshalb unsere Erwartungen auf seine Leistungen sehr gespannt waren. Er trat mit Beyfall als Tankred, Seneschall und Sarastro auf. Es stehen diesem Sänger in der That schöne Mittel zu Gebote, denn er besitzt eine kräftige, wohltönende Stimme mit einer reinen und starken Tiefe; auch ist sein Uebergang ins Falsett, das er aber bey jeder schicklichen und unschicklichen Gelegenheit zu oft anbringt, recht angenehm. Seine Methode aber und sein überladener Vortrag ist nichts weniger als geschmackvoll und geregelt; und seine Mundform, die nie die gleiche Lage behält, wirkt bey der Aussprache der Vokale, durch das Gedehnte und Breite derselben, widrig auf den Zuhörer. Als Schauspieler ist er zwar auf dem Theater zu Hause, doch mangelt ihm Feinheit und Anstand in seinem Spiele. Am wenigsten genügte die Darstellung seines Seneschall im *Johann von Paris*. Im zweyten Akte legte er sich (!!) die erste Arie als Polacca des Podestà aus der *diebischen Elster* mit zu dem vorangehenden selbstgemachten Monolog angepassten Worten ein. In diesem Selbstgespräche fasste der Hr. Seneschall den Entschluss, seine Liebe der Prinzessin, von ihrer Neigung zu ihm überzeugt, nicht länger zu verhehlen, um den baldigen Triumph zu geniessen, alle Mitbewerber aus dem Felde zu schlagen. Als Sarastro verschnörkelte er die Arie: „In diesen heil'gen Hallen" auf eine unerträgliche Art. Seine Tochter hat gleichfalls recht glückliche Naturanlagen, eine klangreiche Sopranstimme, besonders in den höhern Tönen, und viele Kehlenfertigkeit; doch intonirt sie zuweilen etwas zu scharf, und verzieht unangenehm den Mund. Wir wünschen ihr einen wahrhaft guten und anerkannten Singlehrer, wo sie dann vielleicht in kurzem eine wünschenswerthe Acquisition für jede Bühne seyn würde. Sie sang die Prinzessin von Navarra, und die Königin der Nacht, in welcher letztern Partie sie die schwierige Arie „Der Hölle Rache" bestimmt, rein und wie sie geschrieben ist, durchführte. Hr. S. sang auch in einem Concerte der Hofmusiker eine Arie aus C. M. v. Weber's *Euryanthe* und einige kleine Sächelchen zur Guitarre. Als das Publikum am Schlusse des Concerts den Saal eben verlassen wollte, liessen sich auf einmal noch starke Guitarren-Akkorde vernehmen, nach denen man zu lauschen sich genöthigt fühlte. Hr. Siebert trat

eines beliebten Gassenhauers eine Einladung ans Publikum an für sein in den nächsten Tagen zu gebendes und bereits angekündigtes Concert. In schönen Knittelreimen sang er: „Das Geld sey zwar heut zu Tage sehr rar, aber doch bewiese der von Zuhörern gefüllte Saal, dass in loco noch welches vorhanden seyn müsse, und er würde sich freuen, wenn sein Concert eben so besucht würde." Diese captatio benevolentiae wäre weit eher einem Bänkelsänger, als einem Künstler anständig gewesen. Das Publikum war über dieses Betragen entrüstet, und der Erfolg war, dass sein Concert wenig besucht wurde. Was übrigens dem Benehmen des Hrn. S. die Krone aufsetzt, ist eine Recension in der hiesigen Neckarzeitung vom 16. April, über sein Gastspiel, die derselbe, wie ganz gewiss nachgewiesen werden kann, selbst einrücken liess. Ein dreisteres Selbstlob hatte wohl noch nie Statt! 2. Die längst erwartete Künstlerin Mad. Vespermann aus München, die uns herrliche Genüsse durch ihre Darstellungen gewährte, und zeither mit ausgezeichnetem Beyfalle zweymal als Tankred, als Röschen in der *Müllerin*, Agathe im *Freyschütz*, und Rosine im *Barbier von Sevilla* auftrat, so wie in einem Königl. Kammer-Concerte sang. Ohnstreitig waren Tankred (besonders auch hinsichtlich ihres Spiels) und Rosine ihre vorzüglichsten Leistungen, da diese Partieen für eine Altstimme geschrieben sind, und also ganz in dem Bereiche ihrer Stimme liegen. Die Töne, welche über das zweygestrichene F hinausgehen, obgleich sie zart und angenehm klingen, stehen mit den übrigen starken und wohltönenden ihrer Bruststimme (die nach Refer. Meynung noch schöner seyn würden, wenn sie nicht ein wenig an den Gaumen streiften,) zu wenig in Verhältniss; daher Mad. V. in einer Partie, wie die der Agathe, nicht durchaus genügen kann. Diese erfordert Stärke, Kraft und Ausdauer in der Höhe, welche sie nicht besitzt, weshalb sie manche Stelle ändern, und durch kleine Manieren, die sie zwar allerliebst macht, verdecken muss. Ihre Methode ist ausgewählt und verdient alle Anerkennung. Was die Rolle „der Müllerin" betrifft, so ist man allgemein der Meynung, dass Frau von Pistrich sie nicht weniger gut singe und spiele; auch verdienen die Variationen über „Mich fliehen alle Freuden" von jenen der Mad. Vespermann hinsichtlich des Geschmacks und der Zierlichkeit in der Bearbeitung Krankheitshalber nicht als Pistofolus und Barbier Figaro auf der Bühne erscheinen konnte. Hr. Pezold, der in seinem Fache als Sänger und Schauspieler recht brav und brauchbar, und auch bey dem Publikum sonst sehr beliebt ist, konnte doch in diesen Partieen nicht befriedigen. Nicht unbemerkt blieb es, dass das Orchester in den genannten Vorstellungen ungemein diskret und mit allen Nuancirungen bis zum leisesten pp. accompagnirte. Zu wünschen ist, dass diess auch in der Folge bey den Leistungen unserer einheimischen Künstler der Fall seyn möchte. — In der hiesigen Stiftskirche gab Hr. Hierling eine grosse Orgel-Glasglocken-Harmonika- und Gesang-Unterhaltung mit abwechselnden Singechören und Echo, auf eine ganz neue Art (wie der Anschlagszettel sagte). Ref. wurde abgehalten, diesem geistlichen Concerte beyzuwohnen. Der Verein für Kirchengesang wirkt kräftig fort. Die musikalischen Unterhaltungen im Museum boten nicht viel Erhebliches dar. In der Katholischen Kirche wurden einigemal *Messen* von Haydn und Mozart aufgeführt. Hr. H. G. Nägeli aus Zürich hält gegenwärtig Vorlesungen über Musik. Dem Vernehmen nach soll Kapellmeister Lindpaintner einen Ruf nach Mailand erhalten haben, um eine grosse Oper für das Theater alla Scala zu schreiben.

Ueber das Crescendo in des Abt Voglers Orchestrion.

Diess Crescendo war von zwey ganz verschiedenen Bauarten, weil es für zwey ganz verschiedene Tonbildungswerkzeuge geeignet seyn musste. Ein gutes Crescendo für Labialpfeifen ist ausserordentlich mühsam auszuführen. Aus Erfahrung und Liebe zur Sache will ich aufrichtig den Bau und die Verfertigung einiger Gattungen, besonders aber der beyden, von mir schon vorgefundenen und verbesserten Crescendo's Voglers beschreiben.

Sein Orchestrion war von Aussen ein Gevierte von 9 Fuss und eben so hoch in der Mitte, von da 5 Fuss nach beyden Seiten (einem kleinen Hause ähnlich) abgedacht. In diesem eingeschlossenen Raume standen auch vier Windladen und beynahe 900 Pfeifen: darunter drey 12 Fuss (von Cont. F anfangend), zwey 8 Fuss, drey 6 Fuss, drey 4 Fuss, und 2. kleine Stimmen mehr. Die innere Einrichtung war mit Tannen-Bretern von $\frac{1}{4}$ Zoll dick, auf allen

rechts und links waren drey Thüren beweglich angebracht, und so auch oben. Beym Spiele wurden diese Thüren, mittelst eines Fusstrittes, nach Bedarf der wachsenden Töne, minder oder mehr nach aussen geöffnet.

Diese Vorrichtung machte wenig Effekt, und zwar aus folgenden Gründen. Diese Einfassung der erwähnten Wände und Thüren von $\frac{1}{4}$ Zoll dicken Brettern war nicht zweckmässig — und verursachte den Durchdrang der Töne: so wurde beym Gebrauch des Crescendo wenig Veränderung im Wachsen und Fallen der Harmonie wahrgenommen. Diesem Fehler half ich dadurch ab, dass ich andere Wände und Thüren von 2 Zoll Dicke an diese Stelle setzte, sie diesem Gebrauch angemessener zusammenfügte, besser befestigte, und noch von Aussen und Innen mit starkem Papier überzog. So fand sich beym Spielen in den mittlern und obern Stimmen ein treffliches Crescendo; aber keinesweges in den Bass-Stimmen. Da diese von einem fast windlichten Kasten eingeschlossen waren, und von vier Bälgen (jeder 8 Fuss lang, 4 Fuss breit) in Ton gebracht wurden: so mussten bey dem bedeutenden Zuflusse des Windes im Gebrauche dieser Stimmen beym piano, wo alles gut geschlossen war und jener keinen Ausgang finden konnte, durch das immerwährende Eindringen die Luftsäulen der Pfeifenkörper mit schwerem Winde angefüllt werden, so dass dadurch die Verstimmung zugleich eintrat, die sich in eine sinkende Undeutlichkeit verwandelte, und endlich ein gänzliches Verstummen herbeyführte. Diesem Uebel schien nicht leicht abzuhelfen, und ich glaubte wirklich, dass ein Crescendo dieser Art nur auf 3 oder 4 zweyfüssige Stimmen anwendbar sey. Vogler war, wie bekannt, ein eigensinniger Mann. Er bestand darauf, es müsse zu Stande gebracht werden; man dürfe nur keine Mühe scheuen. — Ich sann auf Mittel, den im Crescendo-Kasten so häufig eindringenden Wind abzuleiten, ohne dass er aber den Schall (von den Pfeifen) mit sich fortzöge. Letztes war wohl die schwerste Aufgabe. Ich untersuchte die Eigenschaft des Schalles, und fand, (wie bekannt) dass er sich nur in gerader Richtung in seiner Eigenheit fortpflanze, in eckigten Gängen aber seinen Charakter verliere. Diesem Lehrsatze gemäss liess ich einen Kanal, der beygefügten von a, zu b. 6 Fuss lang und 4 Zoll geviert im Lichten, verfertigen, legte ihn in den Grund des Orchestrions und liess das eine Ende aus dem Crescendo hervorsehn. Während dieser Anlage zweifelte ich doch, ob diese Vorrichtung auch bey der Contra-Octave gelingen möchte. Daher ersuchte ich V.n, beym Spiel diese Octave nicht zu gebrauchen. Mit Principal und Gamba, jedes 12 Fuss (von Zinn) spielte er den Chorsl: O Haupt voll Blut und Wunden, mit Crescendo, wunderschön. Nach einigen, in langsamen Taktbewegungen ausgeführtem Nachspiele, sprang V. freudig auf und verkündete den Sieg. Wenn man sich zum erwähnten Kanal hinneigte, so hörte man keinen Ton recht deutlich, aber der Ausströmung des Windes war um so auffallender fühlbar: und es däuchte sonderbar genug, zu vernehmen, wie sich der Schall beym Ausgange des Windes durch dieses Mittel wirklich von diesem getrennt hatte. Kaum jemals hat mir ein gelungener und nützlicher Versuch so viel Vergnügen gemacht, als dieser noch nicht Vollendete.

V. wiederholte diesen Choral, mit Beyziehung noch zweyer grosser Stimmen: aber da trat eine merkliche Verstimmung ein. Es wurde beschlossen, dass noch ein zweyter, und, sollte es nöthig seyn, ein dritter Kanal derselben Art angebracht werden sollte. Diese wurde aber nicht ausgeführt. Vogler verreiste, und in seiner Abwesenheit ereignete sich ein besonderer, für das Orchestrion bedeutender Unglücksfall *), der die darauf folgende gänzliche Vernichtung desselben herbeyführte.

Ich hatte nun durch zwanzig Jahre keine Gelegenheit, diesen zum Theil gelungenen Versuch ganz auszubilden, und vielleicht gelingt es einem andern denkenden Künstler, durch Abänderungen oder Zusätze, indem er fortrückt, wo ich endigte, ein Crescendo für die Labialpfeifen einer Orgel zu Stande zu bringen.

Ganz anders war das Crescendo für die Rohrwerke mit einschlagenden Zungen, von Hrn. Rakwitz in Stockholm verfertigt. Da diess gut angelegt war, so konnte leichter durch einen Zusatz noch eine Verbesserung angebracht werden. Diese gelang mir folgendermassen. Hr. Rakwitz hatte auf der Stelle, wo der Windschweller lag, den Hauptkanal wohlbedacht erweitert angelegt. Zu

Fig. ähnlich a. 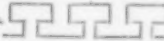 b.

*) Er soll bey der Beschreibung des Orchestrion's angeführt werden.

den schon vorgefundenen zwey Rahmen-Ventilen fügte ich noch ein drittes bey, nahm den nicht gut gewählten Stoff von beyden ab, und ersetzte diesen durch Mühlbeutel-Tuch. Diese drey Ventilrahmen schlossen sich, doch nur eine nach der andern, mittelst eines Trittes, an die Vorrichtung im Hauptkanale fest an. Der erste war mit grobgewebtem, der zweyte mit mittelfeinem, und der dritte Rahmen mit feinem Beutel-Tuch überspannt. Alle drey lagen hintereinander auf dem Boden des Hauptkanals nieder. Beym Gebrauche erhob sich der erste, und wenn dieser die Richtung von 45°. erreicht hatte, der zweyte, und wenn dieser die erwähnte Stellung genommen hatte, war der erste schon angeschlossen, und so schloss sich der zweyte an den ersten, und der dritte an den zweyten. Dadurch wurden die Töne, als eine, in die Ferne sich hinziehende Harmonie, täuschend wahrgenommen: und so auch rückgängig wieder gleichsam in die Nähe gebracht. (*Anmerkung*: Diejenigen Töne, wo die Zunge genau über dem Ende des Ausschnittes fest gehalten waren, behielten, auch bey der Verminderung des Windes, die reine Stimmung. Jene aber, wo die Zunge $\frac{1}{4}$ Zoll hinter dem Ausschnitte festlag, (denn da war die Zunge schon etwas zu dünne) wurden bey der Abnahme des Windes etwas tiefer; und noch tiefer, je weiter sie vom erwähnten Punkt entfernt, festgehalten wurde.)

Dieses wohlangelegte Crescendo wirkte so feyerlich auf die sechs Rohrwerke *) im Orchestrion, dass Vogler, der stets anpassende und gut gewählte Stücke vortrug, alle Eigenschaften dieser Prachtstimmen, im Einzelnen oder vereint, zu grosser Wirkung konnte hören lassen.

Es ist aber auch eine andere Art von Crescendo für Labial-Pfeifen möglich, die ich an einer selbstspielenden Maschine mit folgenden Stimmen ausgeführt habe. Auf eine Windlade stellte ich fünf folgende Stimmen: von c. 4. F. bis dreygestrichenes f.

a) Die erste Stimme war gedeckt, mit gemässigter Seitenlänge, und die Breite verhielt sich zur Tiefe, wie 4 zu 5. Der Aufschnitt $\frac{1}{5}$ der Breite, und auf wenig Wind intonirt.

b) Eine andere gedeckte Stimme, wo das D auf das C gestellt, wo die Länge des Pfeifenkörpers C. die Weite aber D. war. Das Verhältniss der Breite zur Tiefe war, wie 7 zu 10. Der Aufschnitt $\frac{1}{4}$ der Breite.

c) Rohrflöte (als Mittelding zwischen gedeckten und offenen Pfeifen) gut mensurirt; die Breite zur Tiefe wie 7 zu 10 und $\frac{1}{4}$ der Aufschnitt.

d) Wieder eine Rohrflöte, nur das D auf das C gesetzt, und mit einwärts gekehrtem Labium, war $\frac{1}{5}$ der Breite aufgeschnitten.

e) Die Flut-Travers, eine offene Stimme, ebenfalls mit einwärtsgekehrtem Labium, und $\frac{1}{5}$ der Breite aufgeschnitten.

Diese Stimmen waren alle aus gutem Ahorn-Holz verfertigt, und inwendig mit aufgelöstem Siegellack ausgestrichen. Die vier letztgenannten Stimmen waren mit Schleifen unterlegt, welche durch die, an beyden Enden der Walzen-Tastatur angebrachten vier Angriffe nach Bedarf, geöffnet und geschlossen werden konnten. Dieses war freylich ein abstufendes Crescendo, welches aber während des Spielens, bey dieser Wahl der Stimmen, fast unbemerklich war, und die Wirkung dieser Art Crescendo, selbst bey den langsamsten Taktbewegungen, auffallend wohl empfindlich. Ich glaube, dass es noch mit Zusatz etlicher Stimmen bey einer Kirchen-Orgel könnte angewendet werden, und dass der An- und Abzug der Stimmen an beyden Seiten mit den Füssen zu regieren, wohl könnte eingerichtet seyn.

Akustische Bemerkung über diesen Pfeifenstand.

Es ist schon lange ausgemacht, dass Pfeifen-Stimmen von einerley Qualität bey dem Zusammenziehn die Stärke nicht haben, als man fast mathematisch gewiss erwarten sollte. Die Ursache dieser verminderten Stärke liegt in dem akustischen Lehrsatze, mit dem richtigen Beweiss, dass, wenn die Luft-Säulen in den Pfeifen-Körpern gleiche Höhe und gleiche Weite, die Schwingungen auch einerley Form haben, welche sich sogleich nach der Ansprache vereinigen und dadurch das Quantum des Schalles schwächen. — Ganz anders verhält sich's mit den Luft-Säulen der fünf erwähnten Pfeifen-Register, die weder einerley Länge, noch einerley Weite haben: bey der Gesammt-Ansprache behält jede ihren Charakter und verschwächt das

Bildung ihres zugelachten Tones machen: aber diese Schwingungen sind in der Form einander nicht gleich *) und vereinigen sich auch nicht, woher allen ihre eigenthümliche Stärke verbleibt.

Ich habe mir die Tonschwingungen dadurch körperlich vorgestellt, dass ich unter das Schöpfventil des Balges einen dicken, doch unschädlichen Rauch machte, und das tiefe C. 4. F. Stimme a allein ansprechen liess. Die Schwingungen waren durch den, mit Rauchtheilchen geschwängerten Wind sichtbar, und mit einem guten Vergrösserungsglasse zu bemerken, und so fuhr ich durch mehre tiefe Töne der andern vier Stimmen fort, zu beobachten, und fand, zu meinem Vergnügen, sonderbare Erscheinungen, die den oben aufgestellten Satz genugsam beweisen **). Jeder Künstler, der in die Geheimnisse des Orgelbaues schon eingeweiht ist ***), kann die jetzt angeführten Versuche durch Nachdenken und Proben noch in ein helleres Licht bringen, welches von bedeutendem Nutzen seyn kann.

*) Um einen bildlichen Vergleich der, im Ton einander gleichen Pfeifen mit dem verschiedenen Charakter der Schwingungen anzustellen, denke man sich zwey Behälter, wovon der eine 16 Fuss hoch, mit einer gleich hohen Treppe von 24 Tritten, der andere nur 12 Fuss in seiner Höhe messe, und ebenfalls 24 Tritte habe. Im ersten sind die Tritte 8 Zoll von einander entfernt, im zweyten ist die Entfernung nur 7 Zoll hoch, aber etwas breiter sind die Tritte. Wenn zwey zu gleicher Zeit anfangen zu steigen und setzen die Füsse zugleich fort, so erreicht Jeder nach 24 Auftritten sein Ziel, wo keines im Charakter dem andern gleich ist und doch Gleichheit hat.

**) Hr. Prof. Chladni hat bekanntlich auf Glass-Scheiben ebenfalls die Schwingungen und Figuren der Töne dadurch sichtbar zeigen können, dass er diese Scheiben mit feinem Sande bestreute, und durch den Bogenstrich diese (verschiedenen) Scheiben in die schwingende Bewegung brachte.

***) Ich meyne einen praktischen Orgelbaumeister: diesem sind diese Versuche fortzusetzen anvertraut; denn gut Zeichnen und gut Rechnen sind allein nicht hinreichend in diese Geheimnisse einzudringen.

Hessen-Cassel, den 5ten März 1824.

Leopold Sauer.

Bemerkungen.

Wer schon frühzeitig grosse Gestalten, gigantische Umrisse und Entwürfe in sich trägt, der wird bald irgend etwas Imposantes, Grossartiges schaffen, wohl aber weder sich noch andern genügen. Er hat mehr Genie, als Technik, mehr Phantasie als Lebensanschauung. Das Talent kommt aufsteigend durch Unscheinbares zum Bessern, Grössern, und macht es sich und der Kritik fast immer zu Danke. Die Genialen pflegen die unzufriedensten, die talentvollen die zufriedensten Leute zu seyn.

Es ist immer die Natur, die das wahre Schöne erzeugt; der natürliche Trieb, Hang im Künstler, die überquellende Kraft, das rege Bedürfniss. Selbst bey körperlicher Schönheit ist's ein Durchblicken der Gesundheit, Urkräftigkeit, des heitern Spiels der Lebensthätigkeiten, ein Hauch der neuesten, frischesten Blüthe des Leibes. Und so macht auch Natur das Wahre wahr, das Gute gut. Was so eben durch Natur aus einem Munde wahr ausging, im zweyten Munde wird's Lüge, Hülse gewesener Wahrheit. Was so eben, durch Natur gerufen, gut war, im nächsten Moment ist's unpassend und ungedeihlich. Das Schöne aber vor allem, und am allermeisten in der beweglichen, darstellenden, lautsprechenden, im Menschenton lebenden Kunst ist ein Schönes nur durch Natur, durch Mitwirkung natürlichen Lebens, naturgemässen Bedürfnisses, Gefühls, Erregtseyns. Unnatur ist unschön, hässlich, und wenn sie sich in alle Prachtgewande stehender, forterbender Schönheitsform hüllte. Sie ist, von ihnen entblösst, ein Grauen erregender Gliedermann.

Bey den Thieren alles dem Instinkte beymessen, heisst Gottes Allmacht auf Kosten seiner Weisheit preisen. Um von den Garten-Feld- und Waldmusikanten zu reden, so lernt ein verschlagener, verwaister, einsiedlerischer Vogel niemals recht singen. Der Junge lernt von den Alten, ja es muss jeder Vogel jährlich neu lernen. Er fängt mit Zwitschern an, und schreitet zu immer hellerm Singen fort; und sey es auch, dass der erwachende Geschlechtstrieb ihn zum Singen stachle, so ist doch derselbe auch sein Lehrmeister, und

gewandten Tonkunst, welche die *bestimmtere* Darstellung menschlicher Gefühle und Handlungen in Verbindung mit der Poesie (und Mimik) versinnlicht und erhöht, ist dies möglich; denn das sind nicht blos Werke für den Kenner, sondern auch für den Laien *) —

Auf dieser Bahn traten in der Mitte des vorigen Jahrhunderts (eigentlich schon früher, aber ihr Ruhm ward erst späterhin fest gegründet) Graun und Hasse in Deutschland auf. Sie zogen den bis dahin noch vernachlässigten Gesang mehr empor. Bekannt mit den Regeln der Harmonie (Graun mehr noch als Hasse) brauchten sie diese doch nur zur Unterstützung der Melodie, die sie, als die eigentliche Sprache der Empfindung, nie hintansetzten, sondern als denjenigen Theil des Tonmechanismus ansahen, womit man am meisten auf das Herz würken könne und müsse. Hierdurch unterschieden sie sich von andern Komponisten ihrer Zeit. Sie schrieben viel, sowohl für die Kirche als für das Theater, gaben der deutschen Tonkunst eine schönere lieblichere Gestalt und erhielten selbst im Vaterlande der Musik grossen Ruhm. — Wodurch und wie geschah dies? — Viel Dinge trafen, wie gewöhnlich, bey Mannern, die zu Demagogen (im artistischen Fache eben sowohl wie im politischen) bestimmt sind, zusammen, um ihnen das Steuerruder der deutschen Tonkunst in die Hand zu geben. Sie hoben sich theils selbst, theils wurden sie gehoben. Natürliches Talent zum Gesange war die erste Quelle ihrer Grösse. Was man vor ihnen an bedeutenden Sangern in Deutschland kannte, lieferte nur Italien. Diese Fremdlinge kamen mit einer zu hohen Idee von den Vorzügen ihres Vaterlandes in Absicht auf Musik her, als dass sie nicht auf das hagere obschon künstliche Gerippe der deutschen Tonkunst mit Verachtung hätten blicken sollen. Auch war dieser Stolz nicht ganz grundlos. Italien übte seit langer Zeit das Recht einer artistischen Vormundschaft über Deutschland aus. Die Pflegebefohlne hatte ihrer Pflegerinn in Ansehung der Harmonie mit grossem Glücke nachgeeifert. Aber gerade in jenem Zeitpunkt erlebte Italiens Musik eine bedeutende Revolution. Sie wollte nicht mehr berechnet und bewundert seyn, sondern auch rühren, und das konnte sie allein durch Kultur des melodieusen Gesanges. Auf dieser Bahn ward es dem deutschen Geiste schwerer, mit seinem Muster zu wetteifern. Man fühlte das Wohlthätige dieser Veränderung des Geschmacks, man ehrte sie, aber — die Abhängigkeit von Italien ward nur um desto grösser. Wer also in Deutschland sich auszeichnen wollte, musste sich an die neue Gestalt anschmiegen, in sofern er für den Gesang komponirte. Er musste zugleich gründliche Kenntnisse der Harmonie besitzen, um den Grammatikern keinen Anstofs zu geben, und damit rege Phantasie, einen leidenschaftlichen Charakter oder ein ausnehmendes Zartgefühl verbinden. Jenes traf bey Hasse, dieses bey Graun zu. Der letztere Charakter des ersteren und der sanfte des letzteren waren unentbehrlich zu den Würkungen, die sie hervorbrachten. (Fast wie Luther und Melanchthon.) Das Studium der Komposition erhob sie schon zu der Zeit, als sie noch blos Sänger waren, wenn gleich damals die Virtuosen mehr davon wufsten, als heut zu Tage. Doch die Werke eines Keiser, eines Porpora u. a. erregten in ihnen jenen Enthusiasmus für natürlichen Ausdruck, wobey ihnen die Bekanntschaft mit der Harmonie und dem Kontrapunkt nur als Hulfsmittel diente. Die erste und hellstrahlendste Art von Musik, die es ewig für uns

*) Wie sich der Maler gegen den bloßen Zeichner verhält, so der Komponist für den wirklich poetischen Gesang gegen den bloßen Kontrapunktisten. wenn dieser auch einen Text, doch nur als Vehikel, benützte. Jener stellt uns den illuminirten Aufriß des Gebäudes, dieser nur den trocknen Grundriß nach seinen Dimensionen dar. Jener giebt uns den menschlichen Körper mit der ganzen Karnation und dem Ausdruck der Leidenschaft; auch sind seine Noten gutes voll Leben und Bedeutung. Dieser reicht uns nur den Umriß oder das Skelett, und die Noten dienen nur zur Füllung.

d. Verf.

das noch nicht singen „wollen", „müssen" ist zugleich ein noch nicht „können". Vögelkundige behaupten, dass die Nachtigall mit zunehmenden Jahren besser singe; auch dieser Umstand deutet auf Lernen, auf wachsende Fertigkeit durch vermehrte Uebung.

Bey der immer weiter um sich greifenden Benutzung der Thiere zu ästhetischen Zwecken, z. B. in Drama und Oper, wird ein Seitenblick auf's liebe Federvieh in musikalischer Hinsicht nicht unstatthaft seyn.

Wie beym Dichter der gemeinste, niedrigste Stoff durch den Ton der Darstellung ästhetisch geadelt wird, so adelt der Tondichter den gemeinen, selbst den elenden Text durch seine musikalische Bearbeitung, z. B. Paisiello den *Ritter Tulipan*, die *schöne Müllerin*. Wie aber der Dichter nichts Abgeschmacktes bearbeiten soll, so sollte auch der Tondichter seine Harmonieen nicht an solche Personagen verschwenden, deren Charakter mit ihrem Gesange einen zu grossen Contrast bildet. Eine grobe Theaterleinwand giebt in dieser Hinsicht noch immer bessere Lumpen zu seinem Textbüchlein, als ein fadenscheiniger, abgetragener Zindeltaffet.

Grosse Kunst erscheint einfacher, als sie ist; jemehr der Hauch des Ganzen sie durchdringt, desto fasslicher ist sie. Das Gerüste scheint höher als das Haus. Schnörkelichte Kunst, Künsteley nimmt sich höher aus, als sie ist. So erscheint ein Tempel, wie die Rotunda, lange nicht so hoch, als eine gleich hohe schnörkelichte gothische Kirche. Nichts ist aber schöner, als wenn eine meisterhafte Methode, ein grosser Styl sich auf's einfache beschränkt, ohne jene zu verläugnen.

Wer Etwas producirt, muss sich gefallen lassen, dass ein Jeder bey demselben an sein Eigenes denkt. Das Publikum gleicht hierin einem Leichen-Condukte, wo am fremden Grabe die Meisten ihre eigenen Anliegen beweinen. So sieht und hört Jeder in deinem Kunstwerke seine eigenen Kunstbilder, Kunsttöne, und versteht dich nach seiner Weise, und du zweifelst dann oft, ob du denn wirklich in deinem Wesen begriffen werdest.

Aber wenn dich auch einzelne Darstellungen durch ihren Erfolg an dir selbst irre machen wollen, wenn dich deine Geistes- und Kunstverwandten missverstehen, wenn selbst grössere Meister nicht in dein Wesen eingehen wollen, du wirst im Ganzen doch verstanden, und die Zeit thut dir dein Recht an.

Es ist mit dem Verstanden-Anerkanntwerden, mit der geistigen, künstlerischen Wirksamkeit, wie mit der moralischen und bürgerlichen, und mit vielen andern Erscheinungen menschlicher Thätigkeit. Es sind ideale Verhältnisse, denen die einzelne Wirklichkeit nie entspricht. Sie können als ein Ganzes nur innerlich, durch Ueberzeugung, Glauben angeschaut, niemals aber äusserlich gezählt, gemessen, gewogen und taxirt werden.

Jener alte ritterliche Held sagte von seinem Pferde, das am Boden lag: Es hat fürwahr alle mögliche Tugenden, und nur den einen Fehler — dass es todt ist. Dieses Lob könnte man auch vielen Kunsterzeugnissen ertheilen.

Wenn die Kunst ein Leiter für die Ferne ist, so ist Musik von der stärksten Leitungskraft.

Wenn Göthe sagt:

„Denn besonders die Poeten
Die verderben die Natur!"

so könnte man, Ausnahmen ausnehmend, anhängen:

„Und die Herren Virtuosen,
Nebst den Kunst-Directionen,
Die verderben den Geschmack."

Jede Zeit macht sich ihre Kunst, und bildet sich ihre Künstler selbst. Sie erlangt beyde, so gut sie solche verdient. Es hat zu jeder Zeit Naturen gegeben, die als der geistige oder künstlerische Extrakt der Nation, als die Repräsentanten der lebendigsten Interessen betrachtet werden konnten, die in sich vereinigten, was ausserdem nur an Viele vertheilt vorkam.

Haben aber die Meister einer Zeit noch grosse Fehler, auffallende Einseitigkeiten an sich, und leiden an bestimmten Schwächen der Zeit, so hat diese ihre geistigen Säfte nicht höher zu reinigen gewusst, so ist der Stamm zu rauh- oder weichfaserigt,

Die Künstler, Dichter, Denker sind das Salz der Erde, oder ihr Gold. Wenn aber in den Gebirgsgängen kein Salz, kein Gold vorkommt, so liegt es am ganzen Berge. Seine Formation ist nicht Salz- nicht Goldhaltig.

Diejenigen verderben die Welt, die darin nicht recht zu leben verstehen; diejenigen verderben die Kunst, die sie nicht nach dem rechten Maasse zu geniessen wissen. So verwüsten vollgefressene Thiere am meisten das Feld, und verderben den Hungrigen die Weide.

F. L. B.

Recension.

Exercices à deux parties etc. XXX zweystimmige Uebungen durch alle Tonarten für's Pianoforte, comp. — — von Ch. H. Rink. Op. 67. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 10 Frs.)

Dass das Beywort, zweystimmig, hier in dem höhern, eigentlich kunstgemässen Sinne der frühern, strengern Schulen gemeynet sey, mithin dass beyde Stimmen (und Hände) in gleichem Verhältniss obligat geschrieben seyen, einander stets imitiren, stets contrapunktisch verflochten, und so auch gleichmässig beschäftiget auftreten: das erwarten die Leser von diesem Verf. ohne unsere Versicherung. Und sie werden sich in ihrer Erwartung nicht im Geringsten täuschen; denn gerade so finden sich diese Uebungsstücke durchgängig. Sie sind in dieser Hinsicht vielleicht am passendsten mit denen des Joh. Seb. Bach zu vergleichen, die dieser Meister, nach einem seitdem freylich ganz veränderten Sprachgebrauche, kleine Klavier-Symphonieen nannte, und von denen ein Heft in der neuen Ausgabe seiner Klavierwerke, im Musikbureau zu Leipzig, vor etwa zwanzig Jahren nachgestochen worden ist. Es ist zu bewundern, mit welcher Geschicklichkeit und Beharrlichkeit Hr. R. diese Stücke ausgearbeitet hat. Indem wir sie mit jenen Bach'schen vergleichen, wollen wir jedoch keineswegs behaupten, dass hier nicht auch auf die spätern Zeiten der Tonkunst Rücksicht genommen worden sey; besonders findet sich in den Erfindungen der Melodieen mehr Gefälliges und leichter Ansprechendes: dagegen wollen wir aber auch nicht verschweigen, dass sich in diesen Erfindungen weniger Eigenthümliches und in der harmonischen Fortführung manches allmählig gewöhnlich Gewordene, zuweilen auch ein sogenannter Gemeinplatz bemerkbar macht — welches beydes darum im Allgemeinen doch nicht zu verachten, ja zur Uebung nützlich, wo nicht nothwendig, seyn kann, nur aber auch mit in die Beschreibung des Werkes gehört. Verschiedene dieser Uebungen sind aber, auch ausser ihrer eigentlichen Bestimmung und nur als Musikstücke überhaupt angesehen, so schön, dass sie selbst jeder Meister zu seinem Vergnügen durchspielen kann. Als Uebungen nun aber, nicht für Anfänger, sondern für solche, welche die Elemente des Klavierspiels in der Gewalt und Zusammenhängendes auszuführen begonnen haben; als eine Vorschule, sowohl für den Geschmack, um diesem eine Richtung auf das Gearbeitete und wahrhaft Kunstgemässe zu geben, als auch für das Spiel, um beyde Hände und alle Finger derselben gleichmässig zu bilden und zu rechtlichem, solidem Vortrage des Schwierigen allmählig fähig zu machen; und noch ganz besonders, in Hinsicht auf beydes, für künftige Organisten — mithin für Seminaristen u. dgl. — können und müssen wir diese Werk gar sehr empfehlen. In den letztangegebenen Hinsichten ist es auch gut, dass Hr. R. die Spieler durch den gesammten Cyklus aller Dur- und Moll-Tonarten hindurchführt; denn nicht nur, dass sich die Componisten auch der schwierigsten jetzt öfter, als sonst, bedienen, mögen sie nun ganze Sätze darin abfassen oder durch vielfältiges Moduliren hineingerathen: so müssen noch ganz besonders junge Organisten daran gewöhnt und darin befestigt werden, weil bekanntlich noch bey weitem die meisten Orgeln im sogenannten Chorton stehen und die Spieler mithin genöthigt sind, auf Musik einen Ton tiefer zu präludiren, einen Ton tiefer zu begleiten. — Möge darum diese achtungswürdige Arbeit des Hrn. R., wie schon manche, recht vielen Nutzen bringen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juny. **Nº. 24.** 1824.

Eine Stimme über den Nachtrag des Hrn. Dr. Pottgiesser in No. 17. dieses Jahrganges, zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage u. s. w.“ im Jahrgange 1803. No. 37—39. dieser Zeitung.

Wenn auf die Abhandlung, welche vor zwanzig Jahren von dem Hrn. D. Pottgiesser über die Fehler der Flöte in dieser Zeitung erschien, die Sachverständigen schwiegen, so geschah es wohl aus dem natürlichen Grunde, weil sie, ohne die Verbesserungen mit eigenen Augen zu sehen, die Sache nicht verstehen konnten. Jetzt ist dieses anders; ein Exemplar der Pottgiesser'schen Flöte liegt bey der Redaction dieser Zeitung zur Ansicht bereit, und dieß hat es mir erst möglich gemacht, meine Meynung festzustellen und sie denen, die Interesse für die Flöte haben, mitzutheilen.

Die Vorwürfe, welche Hr. Dr. P. der gebräuchlichen Flöte macht, bestehen darin: dass sie mit Klappen, zwar gegen sonst zweckmässiger und eleganter ausgebildet, doch bis zum Ueberflusse bereichert sey; dass sie, obgleich gegen sonst in der Tiefe mehr Kraft und Umfang habend, doch in der reinen Stimmung gar nichts, und in der gleichen Intonation wenig gewonnen habe; dass auf ihr die alten kranken Töne e, f, fis und das zweygestrichene c noch vorhanden seyen, und damit überall, wo die Klappen entweder, wie beym e fehlten, oder bey gewissen Modulationen nicht benutzt werden könnten, ausgeweicht werden müsse, während mit der Menge der Klappen auch noch Verhältniss Schwierigkeiten und andere Unannehmlichkeiten sich gehäuft hätten.

Hätte Hr. Dr. P. nicht das Unglück gehabt, entweder nur mangelhaft gebauete Flöten kennen zu lernen, die dann und wann selbst bey anerkannt guten Verfertigern mit zum Vorschein kommen; oder, nicht im ganzen Umfange zu wissen, die keineswegs zum Ueberflusse darauf befindlichen Klappen richtig anzuwenden, es würde ihm vielleicht eben so wenig als mir, der ich auf einer guten Grenser'schen Flöte blase, eingefallen seyn, so viel Zeit auf Verbesserung der Flöte zu wenden. Ich habe über keinen Ueberfluss an Klappen zu klagen, alle sind zweckmässig und bequem genug; jeder Ton vom Ersten bis zum Letzten lässt sich sowohl kräftig als sanft ansprechen; die rein temperirte Stimmung wird jedes gebildete Ohr befriedigen; die Intonation ist gleich, bis auf das zweygestrichene c mit Deckung des zweyten und dritten Lochs gegriffen und das ein- und zweygestrichene e, die etwas abfallend sind; welche Töne aber selbst da, wo sie eine bedeutende Stellung in einer Tonreihe haben, so dass die Aufmerksamkeit des Gehörs vorzüglich darauf gerichtet ist, jener durch die e-Klappe vollkommen, diese durch Oeffnung der $\frac{2}{3}$ Klappe und Annäherung des Mundlochs fast, gleichintonirend mit den Uebrigen hervorgebracht werden können. Also nur das ein- und zweygestrichene e bleiben ein sehr weniges an Kraft zurück, alle übrigen Klagen des Hrn. Dr. P. haben für mich kein Gewicht, und ich denke daher, dass es wegen dieser Kleinigkeit keiner solchen Revolution in Anordnung der Tonlöcher braucht. Hätte es mit allen diesen Klagen noch in neuerer Zeit seine Richtigkeit, so würden sie ja allgemein, und von unparteiischen Recensenten über das Spiel der jetztlebenden Virtuosen auf der Flöte auch unter ihre Bemerkungen aufgenommen worden seyn.

Das Nöthigste, worauf bey einer Verbesserung der Flöte zu denken war, wäre also aufs Höchste genommen vorgenanntes ein- und zweygestrichenes e. Ueber die Verbesserung dieses Tones ist nun schon viel belehrendes gegen Tromlitz von meinem sel. Onkel Heinrich Grenser in dieser musikalischen Zeitung, zweyter Jahrgang, eilftes Intelligenz-Blatt, gesagt; auch ist seit jener Zeit die Oeffnung für e

allgemeiner tiefer gesetzt und erweitert worden. Wo, in angezeigtem Blatte, damals mein Onkel die rechte Stelle dieses Tonlochs für e angab, ist sie nun vom Hrn. Dr. P. angebracht, so dass dieses e in Hinsicht der Intonation auf seiner Flöte ohne Tadel ist.

Der richtige Ausgang für e ist für den sechsten Finger gar nicht zu erlangen, darum wiess ihn Hr. Dr. P. dem kleinen Finger der rechten Hand zum Decken an. Die Folge hiervon war, dass der sechste und fünfte Finger andere Functionen bekamen, nämlich, jener das f-Loch, was sonst durch Klappen geöffnet wird, dieser das $\frac{cis'}{des'}$ Loch zu öffnen; nur der vierte Finger öffnet wie gewöhnlich das g-Loch. Wider diese Anordnung wäre nichts einzuwenden, denn die Finger liegen nach einiger Uebung bequem; allein, dass nun die $\frac{cis'}{des'}$ Klappe von dem, die Schwere der Flöte und den Druck der Finger stützenden Daumen der rechten Hand geöffnet werden muss, dadurch ist, selbst wenn ein Röllchen angebracht würde, eine Schwierigkeit herbeygeführt, deren Besiegung ich gewiss nicht allein für äusserst schwer halte; denn eine ruhige Haltung der Flöte am Munde zu behaupten, wodurch allein der gute Ansatz zur Bildung eines schönen Tones durch die ganze Länge eines Tonstücks, die oft bedeutend ist, aushält, scheint mir bey dem Gebrauche dieser Klappe unmöglich. Noch ist eine andere Schwierigkeit dadurch herbeygeführt, nämlich, dass das schnelle und sichere Treffen der Tonlöcher für die Finger der rechten Hand sehr gefährdet wird, indem nun nicht mehr ein fester Punkt des kleinen Fingers auf der $\frac{cis'}{des'}$ Klappe behauptet wird, den man sonst fast nur zu verlassen braucht, wenn die andern Finger der rechten Hand durch Deckungen fest gesetzt sind. Gegen die bequeme Stellung der Finger der linken Hand habe ich nichts einzuwenden, wohl aber wider den, wegen veränderter Lage und Länge der $\frac{cis'}{des'}$ Klappe, und mehr noch wegen des gewiss sehr nöthig werdenden Zusatzes der $\frac{dis'}{es'}$ Klappe, um auch vom Daumen der linken Hand ergriffen werden zu können, nöthigedrungenen Bau der Flöte aus einem ganzen Stücke Holz, ausser dem Kopfstücke; denn man verliert dadurch einen Hauptvortheil, der ihr so viele Gönner erworben, nämlich den, dass sie so höchstbequem überallhin mitgeführt werden kann.

Ich komme noch einmal auf die schlimme Lage der $\frac{cis'}{des'}$ Klappe zurück, um das Uebel noch anschaulicher zu machen. Nachdem man, zuerst in Wien, eine Verlängerung der Flöte für h angebracht und die dazu gehörige Klappe dem Daumen der rechten Hand angewiesen hatte, fühlte man bald das Unbequeme dieser Klappenlage, die doch nur für einen Ton bestimmt war, der als allenfalls überflüssige Zugabe angesehen werden kann. Man legt nun meistens diese Klappe mit denen fürs eingestrichene cis und eingestrichene c in eine Reihe. Um wie viel mehr ist eine Klappe für besagten Daumen unstatthaft, wenn sie bey Tönen, die innerhalb des wahren Umfanges der Flötenscala liegen, und wären es auch nur vier, gebraucht werden soll. Auch würden die Liebhaber der allenfalls überflüssigen Zugabetöne nach der Tiefe zu nicht allein, sondern auch die der Töne des eingestrichenen $\frac{cis'}{des'}$ und eingestrichenen c, welche Zugaben sehr wohl statt haben können, indem sie ausser ihren Tönen noch manchen Vortheil in der eigentlichen Scala der Flöte gewähren, erstere auf ihre Liebhaberey ganz Verzicht leisten müssen, letztere mit den grösten Schwierigkeiten zu kämpfen haben: denn nur die Wirksamkeit eines oder beyder Daumen bliebe ihnen hierzu. Diess scheint auch Hr. Dr. P. sehr wohl zu fühlen, und wünscht daher, der Flöte lieber noch oben, als nach unten Ausdehnung zu geben. Wenn sich Hr. Dr. P. diesen Wunsch zu realisiren selbst zur Aufgabe machte, über den gewöhnlichen Umfang der Flöte hinaus noch Töne zu finden oder erst anzubringen, welche, wohl zu brauchen, leicht ansprechen und dem Gehöre wohl thun, so würde er sich vielen Dank manches neuern Componisten und Spielers erwerben.

Noch hat die Pottgiesser'sche Flöte, welche bey der Redaction dieser Zeitung zur Ansicht bereit liegt, Mängel, die aber, wie ich glaube, leichter zu heben seyn werden, nämlich: die leichte Ansprache der hohen Töne lässt zu wünschen übrig; aber diess wird wohl überall der Fall seyn, wo durch das Gehöre die tiefen Töne zu sehr, wie hier, begünstigt sind; die gepriesene Reinheit ist nach den Griffen der Tabelle auch nicht vorhanden. Vom Grundtone d ausgegangen ist das eingestrichene $\frac{cis'}{des'}$ und das zweygestrichene $\frac{cis''}{des''}$ ein wenig zu tief, so wie das eingestrichene e, zweygestrichene e u. f, zu tief; das zweygestrichene g etwas weniges unterschwebend, das zweygestrichene $\frac{gis''}{as''}$ ebenfalls; das das zweygestrichene h etwas zu hoch; zweygestrichene c No. 2. zu tief; so wie auch das zweygestrichene $\frac{cis''}{des''}$

das dreygestrichene $\overset{\text{iv}}{\text{a}}$ No. 1, und dreygestrichene $\overset{\text{v}}{\text{c}}$ No. 1. zu tief sind; das dreygestrichene $\overset{\text{vi}}{\text{d}}$ und dreygestrichene $\overset{\text{vii}}{\text{e}}$ wieder zu tief, so wie das dreygestrichene h, welches zugleich sehr schwer anspricht. Wenn man das zweygestrichene $\overset{\text{viii}}{\text{a}}$ anbläst, was Hr. Dr. P. in der Anmerkung unter seiner Flötentabelle als brauchbar empfiehlt, so muss man sich sehr wundern über dessen Abscheu gegen die Töne, deren Verbesserung er beabsichtigt.

Viele dieser Fehler sind die Folge des Auftragens der Töne nach dem Monochord. Die Flöte muss wie das Fortepiano nach gleichschwebender Temperatur gestimmt werden. Will dann noch ein geschickter Flötist da oder dort, wo es von gutem Effekte ist; z. B. einen Leiteton etwas weniges höher, die Septime im Dominantenakkorde etwas weniges tiefer nehmen u. s. w., so wird er entweder Griffe zu finden wissen, die zum Zwecke führen, oder sich mit dem Annähern oder Entfernen des Mundloches und Verstärken und Schwächen des Athems helfen. Durchs Ausziehen der Pumpe am Kopfstücke wird die Pottgiesser'sche Flöte noch unreiner, wenn auch der Schraubenpfropf dabey in regelmässig veränderte Stellung gebracht wird. Ueberhaupt will ich hier wieder der Beherzigung empfehlen, was Tromlitz in seiner Anweisung die Flöte zu spielen, so deutlich macht, dass nämlich das blose Verlängern des Kopfstückes ein oder zwey gebräuchliche Hülfsmittelstücke, die Flöte damit tiefer oder höher zu stimmen, nicht ersetzen kann; weil hier die obern Tonöffnungen immer in einem sehr nahebey gutem Verhältnisse zur ganzen Länge der Flöte stehen, aber dort das richtige Verhältniss der Tonabstände unter einander zu sehr leiden muss.

Wenn man nach den Klagen des Hrn. Dr. P. über die gewöhnlichen Flöten urtheilen wollte, so müsste man glauben, es gäbe gar keine guten. Ich habe aber so viele Erfahrungen gemacht, dass ich dagegen sagen kann: Grenser, jetzt Grenser und Wiesner in Dresden, Grieseling und Schott in Berlin, Bauer in Prag, Koch in Wien, Kammermusikus Böhm in München, Felchlin in Bern, Sax in Brüssel, Holzapfel in Paris, Metzler in London, Maybrick in Liverpool, Skousboe in Kopenhagen u. m. a. haben Flöten gebauet, die weit weniger als die Pottgiesser'sche zu wünschen übrig lassen. Wäre aber auch nur eine einzige Flöte, wie sie jetzt gebräuchlich ist in der Welt, die im Ganzen besser ist als die Pottgiesser'sche, so scheint es mir Pflicht, nach jener zu bauen, und nicht nach dieser, um die gewohnten Einrichtungen nicht zu stören. Da Hr. D. P. keine kannte, so muss sein Streben nach dem Bessern von Jedermann edel genannt werden. Dass ich den Tadel freyer ausgesprochen habe als der Berliner Verein für Gewerbfleiss, wird mir Hr. D. P. gewiss verzeihen; er hat ja selbst gewünscht, dass mit Sorgfalt und Strenge geurtheilt werde, und diess, glaube ich, habe ich auch mit Unbefangenheit gethan.

Ich wünsche nun, dass mehre Sachkundige das Für und Wider prüfen mögen.

Karl Grenser
Erster Flötist des grossen Concert- und Stadttheater-Orchesters in Leipzig.

Nachrichten.

Dresden. Januar bis April 1824. Die deutsche Oper gab während dieser vier Monate nur zwey neue Vorstellungen, und zwar am 26. Februar: *Ahasverus, der nie Ruhende*, romantisches Schauspiel in drey Akten, mit Mozart's Musik, aus dessen Werken gezogen und fürs Orchester arrangirt vom Ritter von Seyfried (viermal). Der Text zu diesem Melodrama ist nicht viel besser als zu einem Puppenspiel. Die dazu gehörigen Tänze, Dekorationen, bengalisches Feuer und die Musik müssen das beste thun. Die letztere ist hierbey das interessanteste, da sie uns manche angenehme Erinnerung aus Mozart's Klaviermusik, die schon ziemlich vergessen zu werden anfängt, gewährt. Der Bearbeiter hat trefflich und effektvoll zu instrumentiren verstanden, besonders sind die Chöre ausgezeichnet schön. Die Ouverture und die Musik zu den Zwischenakten ist aber zu wenig im Theaterstyl, da sie meistens aus Quartetten arrangirt ist. Dass keine eigentlichen Arien hier vorkommen können, versteht sich von selbst; darum war es nicht wohlgethan, dass Mad. Haase in der kleinen Rolle, die sie hat, statt des ihr wahrscheinlich bestimmten Lieichens, die grosse Arie aus *Così fan tutte* come scoglio etc. in b♯ einlegte, wo überdiess die Höhe und Tiefe in dieser Arie nicht für diese Sängerin passte. Besser hätte sich die kleine Arie der Dorabella in derselben Oper: è amor un ladroncello etc. ♯ sti der übrigen in diesem Melodram vorkommenden Musik gemacht.

Die ziemlich schwierigen Chöre gingen gut zusammen und die Solostimmen wurden von Demois, Müller und Hrn. Tourny sehr brav gesungen. Im Ganzen erhielt diess Melodrama Beyfall.

Am 31sten März wurde endlich *Euryanthe*, grosse romantische Oper in drey Akten von Helmina von Chezy, die Musik vom Hrn. C. M. v. Weber, zum Erstenmal gegeben (dreymal bis jetzt wiederholt). Die Erwartung war sehr gespannt und wurde grösstentheils befriedigt. Mit dem Texte kann freylich Niemand zufrieden seyn, denn er ist weder romantisch noch allgemein ansprechend und leidet, neben mehrern andern Fehlern, besonders an grosser Verworrenheit und Mangel an innerem Zusammenhange. Eine Oper, durchaus in Recitativen geschrieben, wie bey dieser Oper der Fall ist, sollte doch für den Zuhörer so klar und verständlich wie möglich seyn, damit er, wenn der Sänger schlecht ausspricht, doch wenigstens den Zusammenhang errathen kann. Doch wir haben es hier vorzugsweise mit der Musik zu thun und überlassen den Text seinem Schicksale, dem er hoffentlich nicht entgehen wird, wenn man ihn gleich bis jetzt in öffentlichen Blättern, aus Rücksichten, wie es scheint, nicht anzutasten gewagt hat. Die Musik selbst ist schon in dieser Zeitung von Wien aus uns in andern Journalen zur Genüge gelobt und jede einzelne Nummer durchgegangen worden; es ist also im Ganzen noch beyzufügen, dass der Componist eine wahrhaft kraft- und ausdrucksvolle Musik geliefert hat, welche zu den schönsten Erzeugnissen der deutschen Oper gehört. Vielleicht hat er, besonders in den Recitativen, für den Ausdruck eher zu viel gethan, denn sie lassen uns für die folgenden Arien kalt, und hier heisst es: „weniger redlich wäre redlicher gewesen". Das Bestreben des Componisten, alles zu thun und aufzubieten um ja recht interessant zu seyn, hört man oft zu deutlich; dass daher manche Wendung der Harmonie gesucht klingen musste, war unvermeidlich. Der im dritten Akte vorkommende Jägerchor und Hochzeitlied scheint seine Entstehung dem *Freyschütz* zu verdanken; beyde Compositionen stehen aber hier, obwohl trefflich an sich, mit der Handlung in wenig oder gar keiner Verbindung. Wenn übrigens diese Oper für das grosse musikalische Publikum nicht so viel Abwechselung in leichten gefälligen Melodieen darbietet, wie z. B. der *Freyschütz*, so ist diess um so besser, so werden die vielen daraus gefertigten und noch zu fertigenden Arrangements für eine oder zwey Flöten, die Phantasieen darüber, die Potpourri's, und wie die geschmacklosen oft unberufenen Compositionen weiter heissen und welche jedem gebildeten Musikfreund ein wahrer Greuel sind, nicht so viel verbreitet und uns dadurch die schönsten Stellen der Oper zum Ekel gemacht werden.

Die Darstellung war natürlich bey uns, ohngeachtet dem Orchester und Singpersonale oft sehr viel zugemuthet ist, sehr ausgezeichnet. Mad. Devrient als Euryanthe führte ihre, wahrscheinlich unter Leitung des Componisten einstudirte, Partie trefflich aus. Jedoch wäre zu wünschen, dass sie das zu oft angebrachte Tremuliren und Weinen mit der Stimme künftig unterliesse. So etwas muss nicht nur höchst selten kommen, sondern auch nur angedeutet seyn, wenn die Schönheit der Stimme nicht darunter leiden soll. Dem. Funk als Eglantine hörten wir im Gesang, Deklamation der Recitative nie so vollendet und sahen sie nie besser spielen. Hr. Bergmann als Adolar war, wie immer, besonders in den zartern Stellen des Gesanges, sehr zu loben. Hr. Meyer als Lysiart überbot sich hier und da zu sehr mit den Anstrengungen seiner Stimme. Das Publikum nahm diese Oper mit lebhaftem Enthusiasmus und Beyfall auf, welcher sich bis jetzt erhalten hat. Ein Beweis, dass nicht immer Teufelsbeschwörungen und Wolfsschluchten nöthig sind, um eine gute Musik gefallen zu machen. Der Compouist und die Sänger wurden hervorgerufen.

Wiederholt wurden: *der Freyschütz* (dreymal), *Preciosa* (dreymal), *die Bürgschaft* von A. Meyer (zweymal), *die Entführung aus dem Serail* (einmal), *der Unsichtbare*, Op. 1. von Eule (einmal).

Bey der italienischen Oper waren neu: den 31sten Jan. *Didone abbandonata*, Opera seria in zwey Akten. Die Musik von Hrn. Reissiger (dreymal). Der Text zu dieser Oper, woran schon Pär mit seiner Composition scheiterte, ist durchaus nicht interessant und für den Componisten günstig. Der junge Tonsetzer, den wir hier zum erstenmal kennen lernten, scheint sich vorzüglich nach Spontini gebildet zu haben. Er ist nicht ohne Talent, allein sein Werk ist noch viel zu breit, und zu wenig im Theaterstyl. Diess wird sich aber gewiss in der Folge finden, wenn er einen ihm günstigeren Stoff componiren und die Schreibart für's Theater mehr kennen lernen wird. Die Besetzung der Hauptpersonen: Didone — Mad.

Sandrini, Enea — Hr. Tibaldi, trug vielleicht auch bey, die Oper weniger gefallen zu machen, denn den Stimmen beyder Personen war diese Oper nicht günstig. Hr. Zezi als Jarbas war für diese Partie sehr geeignet, und Dem. Miller als Selene erfreute uns in ihrer Arie: „amare un infedele" mit ihrer jugendlich kräftigen Stimme.

Den 20sten März: *Margherita d'Anjou*, Oper in zwey Akten, die Musik von Meyer-Beer (viermal). Diese Oper, welche in dieser Zeitung (Jahrgang 1821. No. 2.) schon rühmlichst aus Mayland erwähnt worden, ist ein neuer Beweiss des Talentes des geachteten Componisten. Sie ist voll herrlicher neuer Ideen und kraftvoll instrumentirt. Wenn er auch dem Rossinismus ein wenig fröhnt, so ist diess doch um so verzeihlicher, wenn man erwägt, dass in Italien diese Manier sehr beliebt und sicher ist zu gefallen. Ausgezeichnet schön sind: die Introduction und ein Duett zwischen Isaura und Lavarenne und das Finale des ersten Akts, ingleichen ein Pastoralchor und ein Terzett für drey Basstimmen im zweyten Akte. Die Darstellung war sehr lobenswerth, besonders Dem. Funk als Margherita und Dem. Tibaldi als Isaura. Die Arie von ersterer mit obligater Violin, vom Hrn. Concertmeister Rolla meisterhaft begleitet, ward ausgezeichnet gesungen. Hr. Funk als Lavarenne, welcher schon früher in der *Vestalin* den Licinius als erstes Debüt gegeben hatte, war zwar schon weniger befangen, aber seiner Stimme, welche mehr ein Bariton als Tenor, jedoch ziemlich gebildet ist, fehlt es an Kraft und Höhe. Er gefiel nicht. Die übrigen Rollen des Belmonte (Hr. Zezi), des Glocester (Hr. Sassaroli) und des Gamautte (Hr. Beninecasa) sind weniger bedeutend.

Wiederholt wurden: *Emma di Resburgo* (dreymal). Dem. Tibaldi als Edmondo sang diese Altpartie, die ganz für ihre Stimme passte, vortrefflich. *La gioventù di Enrico V.* von Morlacchi (zweymal), *Le nozze di Figaro* (einmal), *La Cenerentola* von Rossini (einmal), *La gazza ladra* von demselben (zweymal). Hr. Gentili hatte die Partie des Gianetto und Dem. Tibaldi die des Pippo. Ihr Duett in G♯ mit Mad. Sandrini gefiel ungemein. *La Vestale* (zweymal): Hr. Fink trat darin als Licinius auf. Er schien sehr befangen, welches seiner Stimme, die etwas klanglos, jedoch nicht unangenehm ist, noch mehr schadete. Dem. Funk gab die Obervestalin meisterhaft, mit Anstand und Würde. *Il matrimonio segreto* (einmal): Hr. Tourny gab den Paolino mit recht angenehmer Stimme, die sich in der Folge gewiss mehr Beyfall erwerben wird. Der Dem. Tibaldi als Fidalma schadete nur ihre Jugend.

Von fremden Künstlern liessen sich am 1sten März die Waldhornisten, Gebrüder Soistmann, Kammermusiker aus Darmstadt, im Theater hören; sie bliessen ein Allegro von Lindpaintner für zwey Waldhörner und ein Adagio und Variationen von Schunke. Ihr Ton ist angenehm und sie besitzen ziemliche Fertigkeit. — Von einheimischen Künstlern gaben Concert am 23sten December v. J. Hr. Kammermusikus Kotte. Er bliess ein neues Concert für Klarinette vom Hrn. C. M. v. Weber und Variationen von Bärmann mit angenehmen zartem Ton und mit verdientem Beyfall. Am 2ten März d. J. Concert des Hrn. Kammermusikus Peschel. Er bliess ein Fagottconcert von Bärmann, und sein jüngerer Sohn Variationen für Fagott über eine *Cagarese* von Weber. Sein älterer Sohn bliess ein Divertimento für Oboe von Thurner. Am 2ten April, Concert des Hrn. Kammermusikus Dotzauer. Er gab eine Ouverture, Variationen für Violoncell und eine Concertante für zwey Violoncelle mit seinem jüngern Sohn gespielt, alle drey Stücke von seiner Composition. Sein ältester Sohn spielte Hummel's Fortepianoconcert in A moll.

In den vier letzten Quartett-Akademieen hörten wir unter andern: Mozart's Quintett in C♯, Ries Quintett in D♭, ein Quartett von Spohr und eins von Bernh. Romberg. Dem. Veltheim spielte Kuhlau's Fortepianoquartett und das Sextett von Ries in C♯. Hr. Rüske spielte ein Quartett von Ries und dessen Variationen über Schwedische Volkslieder. Hr. Kammermusikus Kotte bliess eine Concertante für Klarinette von C. M. v. Weber, mit Fortepianobegleitung von Hrn. Benedikt gespielt.

Am Charfreytag wurde in der Kreuzkirche Schicht's Oratorium: *Das Ende des Gerechten*, wiederholt, und in der Katholischen Hofkirche gab man am Ostersonnabend Naumann's Oratorium: *I Pellegrini*.

Ueber Jessonda.

Leipzig den 19. May. Hr. Kapellmeister L. Spohr hat als trefflicher, geistvoller Componist durch vielfache herrliche Leistungen sich schon

längst die Liebe des grössten Theiles des musikalisch gebildeten Publikums mit solchem Rechte erworben, dass es gewiss sehr Viele giebt, welche die Freude über die meist gute Aufnahme seiner *Jessonda* mit uns theilen. Wir ehren Hrn. Sp. als einen höchst geschickten Behandler der Instrumente, und setzen ihn in dieser Kunst unter die Ersten. Zu einer grossen Gewandtheit in Verflechtung und Durchführung ergriffener Gedanken kommt ein Reichthum der Harmonie, und nicht selten eine Anmuth der Melodie, die den meisten seiner Gaben ein ausgezeichnetes Wohlgefallen sichern müssen. Bey dem allen hatte er sich doch bisher weit vollendeter als Kammercomponisten gezeigt: nicht so gelang es ihm mit der Oper. Einen treffenden Beweis unserer Behauptung liefert sein *Faust*, der nicht auf der Bühne lebt, wohl aber in den meisten musikalischen Familien heimisch geworden ist, und da mit Vergnügen gehört wird. Wir erklären uns die Erscheinung so: Auch in Hrn. Sp. Kammermusik ist der Grundzug seines Kunstgenius das Schmelzende und Elegische, das sich auch noch in seinen kräftigern Schöpfungen als vorwaltend offenbart. Und das wird um so mehr geschehen müssen, da nach unserm Dafürhalten das Kräftige, sobald es Wahrheit, und also auf die Länge gute Wirkung haben soll, in seinen Werken vom Verstande ausgeht, der bey lebendigem Aneinanderreihen zuweilen nur die Phantasie aufregt, nicht aber von der Phantasie, die, wie bey Beethoven, ein stets wacher, aber im Verborgenen webender Verstand vor gar zu grossen Ausschweifungen ins Ueberschwengliche sichert. Daher sieht und fühlt man auch in seinen Symphonieen nicht selten die Arbeit des Verstandes zu stark und folglich störend, da hier gerade ein Vorwalten der Phantasie das Beste thun muss. Dieses in Hrn. Sp. vorwaltend Elegische und Sanfte, so wie das vorherrschend Verständige im Kräftigen (was kein Tadel, sondern nur Bestimmung der Eigenthümlichkeit ist) bringt ein inniges Festhalten an einmal aufgefassten Melodieen und ein mannichfältiges Durchführen derselben in allerley harmonischen Wendungen mit sich, die leicht zu ausgesponnen werden können. So wohlthätig nun auch jenes Festhalten in den Schilderungen einfacher Situationen wirkt, weshalb auch gewöhnlich die einzelnen Stücke aus seinen Opern einer herrlichen Wirkung nicht ermangeln, wenn sie, aus ihrem Zusammenhange gerissen, im Zimmer oder im Concertsaale vorgetragen werden: so muss doch wiederum dieser Vorzug für Lyrisches und Elegisches einen nicht geringen Nachtheil für Opernmusik in sich tragen. Diese setzt nämlich durchaus eine innere Erregsamkeit voraus, die schnell und wahr aus einem Charakter sich in den andern versetzen, ja mit Treue mehrere zugleich aufzufassen und wiederzugeben vermag. Das wird sich nun freylich nicht leicht mit jenem liebevollen Festhalten am einmal Ergriffenen vereinigen können. Und nur darum, scheint es uns, hat Hr. Sp. so Manches für's Theater mit lobenswerther Behutlichkeit schreiben müssen, ehe er eine *Jessonda* geben konnte. Jemehr wir nun für das viele Vortreffliche in dieser Oper dankbar sind, desto geneigter würden wir seyn, unsere Einwendungen zu unterdrücken, wenn wir nicht wüssten, dass diess am Ende zu gar nichts führt, und dass es einem Manne, der so vieles Lobes würdig ist, nicht einmal schmeichelhaft seyn kann.

Wir verlangen von einer Oper 1) bestimmte Zeichnung der Charaktere. Hier fliesst aber fast Alles in Dichtung und Composition in Weichheit zusammen, und die Kraft will sich weder in den Versen, noch in den Tönen recht deutlich hervorheben, einige Rollen ausgenommen. Wenn nun aber auch der Dichter, dessen Verse und Gedanken sich übrigens vor sehr vielen rühmlich hervorthun, dem Tonsetzer wirklich zu dieser elegischen Weichheit nicht geringe Veranlassung geboten hat: so hätte doch der Compönist eine grössere Mannichfaltigkeit in den Gesang der verschiedenen Personen bringen können, als es geschehen ist. Zwar muss eine Oper allerdings ein einziges Grundgefühl erregen und festhalten: aber sie muss es durch mancherley Charakterzeichnungen durchklingen lassen; der Hauptsinn des Ganzen muss, wie ein stiller Geist, jedes Einzelne durchwalten, aber nicht so offen sich vor die Sinne stellen, dass dadurch die Verschiedenheit zu sehr verloren geht. Das Ganze ist zu weich gehalten.

2) Die Handlung der Oper muss rasch und lebendig vorwärts schreiten. Hier steht sie oft zu lange still, was sich am auffallendsten im ersten Akte zeigt. Auch daran haben Dichter und Componist fast gleiche Schuld; der eine durch Zusammenstellung und Ausführung der Scenen, der andere durch zu langes Verweilen und durch Wiederholen das so schon lang genug Dargestellten.

5) Darf auch eine ernste Oper nicht gar zu ernst gehalten seyn, sondern durch das Ernste muss irgend eine Lebensironie spielen, die durch ihre entgegengesetzten Anregungen dem Guten oder dem Hauptzwecke einen tiefern Eingang in die Gemüther verschafft. Unter dieser Ironie verstehen wir irgend eine individuelle Sonderbarkeit, die das Rechte mit oder ohne Willen in etwas Unrechtes setzt, also eine gutmüthige Polterey, ein naiver Leichtsinn, irgend einen Naturmenschen, oder ein Gemisch von Grösse und Schwachheit, etwas, das den Scherz ernst, und den Ernst scherzhaft ansieht und dergl. Die Oper ist ja ein von allerley Künsten viel zu sehr zusammengesetztes Kunstwerk, als dass darin eine Consequenz, wie die im Trauer- oder Schauspiele, wo doch auch so etwas gar nicht von der Hand zu weisen ist, die rechte seyn könnte. Im Allgemeinen wird das Romantische der Hauptgegenstand der Oper seyn müssen, nicht so das Elegische, wie wir das Verherrschende in diesem Werke am besten zu bezeichnen glauben. Soll das Letzte einmal Grundzug werden, was wir keineswegs gänzlich unstatthaft nennen mögen: so muss desto bestimmter für jene zwey ersten Erfordernisse gesorgt seyn, damit durch die fortgehende Weichheit des Ganzen das Gefühl nicht erschlafft und dem Hörer nicht endlich, vor allem Genuss, eine Stumpfheit statt der Erhebung zu einem frischeren Leben zu Theil werde.

Nun zu dem Einzelnen der Oper: die Ouverture herrlich; die Introduction trefflich; jedoch von sehr Vielen zu lang gefunden, wohl aus dem Grunde, weil die Handlung einer Todtenfeyer für einen Unbekannten nicht anziehend genug bey solcher Ausdehnung seyn kann. Das Recitativ schön. Die Recitative sind überhaupt vorzüglich. Duett des Oberpriesters und Nadori viel zu lang für das Theater, mehr um der Zusammenstellung willen, als durch Schuld des Componisten. Das Doch hat auch der Tonsetzer im Allegro vivace noch wiederholt. Nach einem kurzen Recitativ eines indischen Officiers, Arie des Oberpriesters mit Chor; das letzte oft nicht würdig genug. Darauf der beyden Schwestern Klage in einem schönen Recitative No. 7. Recitativ und Arie der Jessonda überaus gefühlvoll. Schade, dass im sehr zarten Larghetto eine so verbrauchte Floskel den Schluss macht, die sich noch dazu übel zu den Worten schicken will, und sich wie eine verfehlte Verzierung einer gefallsüchtigen Sängerin ausnimmt. Im folgenden Recit. Amazili und Jess. will uns der Schreckensruf der Dienerinnen „der Todesbote!“ in seinen herabsteigenden Sexten nicht gefallen. Ein Unisono, und zwar nicht in H moll bleibend, dürfte von besserer Wirkung seyn. Das Finale (Terzett) vortrefflich, ächte Theatermusik, sehr charakteristisch. Noch mehr Bewegung könnte ins Ganze gebracht werden durch ein etwas schnelleres Tempo von den Worten an: Sind das Lippen oder Rosen — (die Worte, zum ersten Male gesungen, „reichst du solchen Glanz?“ rit.) Schleppend wird

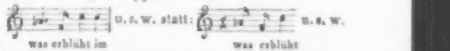

Das Larghetto ganz meisterlich. Allegro moderato bis zu Ende schön, wenn wir im Sologesange der Jessonda manche Akkordverbindung, als zu gesucht, abrechnen. Noch besser, dünkt uns, würde der Schluss wirken, wenn von dem wiederholten, zwar etwas abgekürzten und gegen das Ende in andere Akkorde übergehenden Duette der Jessonda und des Nadori mehr Mannichfaltigkeit durch rhythmische Veränderungen, durch Versetzungen der Stimmführung und dergleichen in die Melodie gelegt worden wäre.

Der zweyte Akt ist unstreitig der herrlichste. Er eröffnet sich sogleich vortrefflich mit dem höchst wirksamen und beliebten Soldatenchore, das meist wiederholt werden muss. Nach dem Recitative des Lopes und Tristan fällt bey uns Waffenspiel und Soldatenchor weg. No. 12. Arie Tristans, polonoisenartig, schön. Aber das Polonoisenartige kehrt wohl, und gerade in Hauptsätzen, zu oft wieder, was die Einförmigkeit vermehren hilft. No. 15. das Blumenduett, überaus reizend. No. 16. Recitativ und Rondo, schön; wieder polonoisenartig. No. 18. Duett, Nadori und Amazili, sehr schön. Die Wiederholung: Hin zu Portugiesenschaaren etc. würde besser wegbleiben. Das Finale ist so ächt theatralisch, so genial, dass wir es unbedingt zu den besten rechnen.

Das Einleitungsrecitativ im dritten Akte, worauf sich der kleine Chor sehr gut ausnimmt, ist so meisterhaft, wie die darauf folgende Scene im Tempel. Jessonda und Bajaderen: schöne Stellen, aber auch manche unnütze, ja für uns zuweilen peinigende Ausweichung. Folgendes scheint uns ohne innere Wahrheit und daher wirkungslos:

„Altäre will ich gründen, mit Blumen sie umziehn, und Opfer will ich zünden, wo Myrth' und Lotus glühn". Warum singt es d: immer so tief im einmalgestrichenen ges, f, e fort? Der feurige Theil dieses Stückes wieder polonoisenartig. Das letzte Finale hat nicht genug Erfindung; hin und wieder leere Stellen, z. B. „Näher seine Fahnen wehn". Dieses Freudige wird von Jessonda und Amazili ohne Erhebung der Stimme mit dem einzigen b abgethan. — Gesuchte und unpassend ausgedrückte Stellen, z. B. „die Götter zu versöhnen. beflügle deinen Schritt". — Der Componist beflügelt ihn zuletzt nur zu sehr, so dass der Schluss durchaus nicht befriedigen kann.

Ueber mancherley Fortschreitungen, die wir nicht zu entschuldigen wüssten; besonders über Querstände, die jetzt freylich, wie glauben mit Unrecht, kaum mehr beachtet werden; und über einige seltsame orthographische Stellungen, die ohne Noth den Ueberblick erschweren, wollen wir schweigen, als über ein undankbares, obgleich nicht unwichtiges Kapitel der Musik. Dennoch lässt sich auch in solchen Abweichungen die sichere Hand nicht verkennen.

Ueber die Aufführung der Oper (sie ist bereits neun oder zehnmal bey oft recht vollem Hause gegeben worden) dürfen wir um so kürzer seyn, da sich an unserm Theater keine wichtige Veränderung seit unserm letzten Bericht ereignet hat, und die Vorstellung wirklich immer mehr zu den gelungensten gerechnet werden muss. Die erste Aufführung leitete Hr. Sp. selbst, wobey das Publikum dem Hrn. Kapellmeister seinen Dank laut zu erkennen gab. Mehrere Sänger, namentlich Mad. Neumann-Sessi, schienen uns gerade diesen Abend nicht recht bey Stimme zu seyn: dennoch wurde ihnen, wie dem Werke, lebhafter Beyfall zu Theil. Wir wünschen dem Componisten recht bald einen der Oper noch vollkommener angemessenen Gegenstand, und danken so wohl ihm als dem Dichter für das viele Schöne und Herrliche, womit sie uns in *Jessonda* beschenkten, auf das freundlichste.

Kurze Anzeige.

Rondeau pour le Pianoforte, comp. sur la demande des Amateurs par Aloyse Schmitt sur des motifs de l'Opéra, der Freyschütz, de C. M. de Weber. Oeuv. 58. à Mayence, chez Schott. (Fr. 40 Xr.)

Nachdem der *Freyschütz* seinen Kreislauf durch alle deutsche Theater vollendet hat, macht er ihn nun durch alle Privat-Musikzimmer; und da er so vieles ausgezeichnet Schöne enthält, ist dagegen gar nichts zu sagen. Hr. Al. Schm. liefert hier, aus ihm und über ihn, eine Kleinigkeit: aber eine Kleinigkeit, wie sie doch nur ein Componist von Geist und grosser Geschicklichkeit, und zwar auch dieser nur in gutgelaunter, humoristischer Stunde, liefern kann. Das Rondeau ist vielmehr ein Potpourri, in Form eines Rondeau. Nach allgemeiner Einleitung wählt Hr. Schm. ein munteres, gefälliges Thema (Aennchen's) als Grundlage; als Gegensatz benutzt er dann das charaktervolle, wilde Lied Caspar's im ersten Akt, (ein Meisterstück des Componisten, in jeder Hinsicht,) das hier eben so sehr überrascht, als eine ganz eigene Wirkung macht; gewisse pikante Wendungen desselben werden nun weiter fortgeführt, leiten zum ersten Thema, das jetzt abgekürzt erscheint, zurück; ein saufteres giebt einen neuen, passenden Zwischensatz; (wenn nur der verbrauchte Uebergang, S. 7, Syst. 2, Takt 1 und 2, nicht hier stünde!) nach Anspielungen auf den Eingang folgt das erste Thema wieder, variirt, und zwar sehr artig: dann läuft alles, unter Anspielungen auf Caspar's Teufelslied, rasch und kräftig zu Ende. — Der Verf., der sonst für die Ausführung oft sehr schwierig schreibt, hat hier, wo es mehr ein scherzhaftes Unterhaltungsstück „sur la demande des Amateurs". wie auf dem Titel steht, als ein ernstes Kunstwerk galt, ziemlich leicht, wenigstens gar nicht schwer geschrieben, und auch damit gezeigt, er denke, wenn er componirt, nicht bloss an sich und seine Noten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

seyn wird, so lange es Menschen giebt, weil der Mensch selbst das Werkzeug dazu ist, und ihre Töne nicht nur mit Begriffen sich vereinigen lassen, sondern auch mit unsern Empfindungen sich am leichtesten und vollkommensten assimiliren, der also auch nie ein Instrument, und wenn noch tausende erfunden werden, den Rang ablaufen kann *), mit einem Worte, der *Gesang*, war immerdar das Hauptaugenmerk dieser beyden Männer. Ihm opferten sie viel — und von Hassen konnte man sagen, vielleicht zu viel — von der übrigen Kraft der Musik auf. Allein sie verdienten nie den Vorwurf: dass sie, wie Leo's ihrem Meister nicht ganz treue Nachfolger oder die meisten Italiener der neueren Zeit, auf das andre Extrem verfallen wären und um einer süssen gefälligen Melodie willen die Harmonie als eine Nebensache behandelt hätten. Dies alles waren die Früchte ihres Genies, ihrer Kenntnisse und ihres Charakters. Indessen konnten diese Vorzüge wohl nie so weit gedeihen, wenn nicht günstige Umstände und Aufmunterungen viel dazu beytrugen. Auch der grosse Geist bedarf eines äussern Anstofses zur Entwickelung seiner Kraft, es sey nun durch aufserordentlichen Druck oder durch besondre Begünstigung vom Schicksal. Dies letztere erfuhren auch Hasse und Graun. Schon in ihrer Jugend führte das Glück sie an Orte, wo damals die Musik am meisten blühte, nach Hamburg, Braunschweig und Dresden **).

*) Warum können wir bey einiger Reizbarkeit der Nerven die Töne der Harmonika nicht lange ununterbrochen ertragen? ja, warum ermüdet uns eine anhaltende selbst reine Musik von lauter Blasinstrumenten eher als in derselben Zeit eine auch weniger reine von Saiteninstrumenten oder von menschlichen Stimmen? — Der Grund liegt hauptsächlich in folgendem. Jeder Ton, jeder Laut sogar, wird von uns in *doppelter* Beziehung wahrgenommen, in *materieller* und *arithmetischer*. Die *arithmetische* (die Gleichförmigkeit der Luftbebungen) macht den Ton zum Ton, d. h. zum musikalischen Laut nach sehr verschiedenen Abstufungen. Die *materielle* Beziehung ist die auf die materielle Beschaffenheit der *Tonwerkzeuge*, welche wieder von ihrer Gröfse, Konstruktion, ihrer chemischen Mischung u. s. D. abhängt. Die Musik *an sich*, insofern sie durch den *innern* Sinn aufgefafst wird, hat es zwar nur mit jener (der arithmetischen) zu thun. Da aber unsre Gehörwerkzeuge erst diesen (den innern Sinn) aufregen; so ist uns ebenfalls die *materielle* Beschaffenheit der Töne sehr wichtig. Es kommt hierbey auf das Verhältnifs derselben gegen unsre Gehörwerkzeuge an, wie viel gröfser oder geringer z. B. die *Dichtigkeit* jener (wovon bekanntlich der Grad ihrer Elastizität abhängt) ist, als die Dichtigkeit dieser. Die daraus entstehende *materielle Reinheit* erleichtert auf der einen Seite die Auffassung der arithmetischen und spannt dadurch unsre Nerven (worinn der Grund ihres sinnlichen Reizes liegt); überwiegt jene aber *zu sehr* die materielle Reinheit *unsrer* Organe, so entsteht eine allzu starke, die Sinneskraft bald erschöpfende Spannung. In diesem Fall befinden wir uns mit der Harmonika. Ebenso vermindern die Saiten auf dem Holze die materielle Reinheit, welche da mehr statt findet, wo das Holz Ton durch Luft zum Tönen gebracht wird. Dagegen giebt es wohl keine gröfsere *materielle* Gleichartigkeit als die zwischen den Stimm- und den Gehörorganen, so dafs der Reiz des Gesanges nicht blos auf der geistigen Entstehung, sondern auch auf der erwähnten Homogeneität mit unserm *äussern* Sinne beruht, wozu denn allerdings noch die Thätigkeit unsrer *intellektuellen* Kräfte kommen mufs, wenn uns ein anhaltender blofser Gesang das gröfste Vergnügen gewähren soll. — — Wie unendlich viel sich aus dem allen folgern läfst z. B. für die Annehmlichkeit einer bunten Orchestermasse, für die schickliche Wahl der Instrumente zu verschiedenen Darstellungen, für ihre mechanische Vervollkommnung u. dgl. ferner, für die Erklärung des Wohlgefallens, das rohe und wilde Völker an ihrer, uns barbarisch klingenden Musik finden u. s. w., sieht wohl ein jeder ein, der diese nur hingeworfenen Bemerkungen einiges Nachdenkens werth hält. d. Verf.

**) Die Musik im *mittäglichen* Deutschland war bis auf die neuesten Zeiten, bis auf J. Haydn und Mozart (welche auch nur als Ausnahmen gelten) fast nichts weiter als eine — *Kolonie* der *italienischen*, welche allen Geschmacksveränderungen im Mutterlande treulich folgte. Doch ist hier eigentlich nur von der Theatermusik die Rede. Es gab und giebt dort auch bedeutende Männer, die sich in der Kirchenmusik hervorthaten, vorzüglich in Klöstern, doch auch aufser denselben. Wer kennt und ehrt nicht z. B. den gelehrten Albrechtsberger? — Allein sie konnten den Strom nicht aufhalten, der aus Italien hineindrang. d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1824.

Anzeigen.

Dr. Gottfried Weber's
Theorie der Tonsetzkunst,
zweyte, durchaus umgearbeitete Auflage,
in vier Bändchen,
mit dem Bildnisse des Verfassers,
ist in unserm Verlage nunmehr fertig geworden.

Mit dem sichersten Bewusstseyn, durch die Herausgabe dieser Schrift eines, durch tiefe harmonische Kenntniss, durch Vielseitigkeit wissenschaftlicher Bildung, und durch die höhere Weihe des Genius, so ausgezeichneten Gelehrten und Tonsetzers, ein hochwichtiges Interesse der Kunst zu fördern, zeigten wir vor sieben Jahren dem Publikum das Erscheinen der ersten Auflage dieses Werkes an.

Der Beyfall aller wahren Kenner und Musikfreunde, welchen es, gleich bey seiner ersten Erscheinung gefunden hat, machte längst eine neue Auflage nothwendig. Der, zuerst am Anfange des Jahres 1817 erschienene erste Band war im Buchhandel schon vergriffen, als im Jahr 1821 der dritte erschien. Ein, im folgenden Jahre veranstalteter, im Wesentlichen unveränderter Wiederabdruck des ersten Bandes befriedigte die unausgesetzte Nachfrage nur kurze Zeit, zumal auch der zweyte schon selten geworden war, so dass das Ganze dermal schon seit geraumer Zeit nicht mehr zu haben gewesen, und die gegenwärtige Auflage billig um einige Jahre früher hätte erwartet werden dürfen.

Da nun der Herr Verfasser, ungeachtet seiner gehäuften Berufsgeschäfte, den verdienstlichen Entschluss fasste, sein Werk, mit Berücksichtigung oder Berichtigung der darüber erschienenen Beurtheilungen, von neuem zu überarbeiten, so durften die Verleger um so weniger unterlassen, dem musikalischen Publikum diese Vermehrung des Kunstschatzes mitzutheilen.

So übergeben wir denn das neue Werk dem kunstliebenden Publikum, im voraus überzeugt, dass es jede billige, wenn auch strenge Forderung befriedigen werde.

Ohne Vorreden und Inhalts-Anzeigen, ist es 61 Bogen in gross Oktav stark und enthält 68 Notentafeln.

Den ersten Band ziert das höchst gelungene Bildniss des Verfassers, nach einer Zeichnung von Lichtenheld, sehr ähnlich gestochen von Lichtensteger.

Der zweyte Band enthält eine Abbildung des Grundrisses und Aufrisses des Domes zu Speyer, nach einer Zeichnung von Lichtenheld, gestochen von Lichtensteger.

Der dritte Band enthält eine Abbildung des Grundrisses und Aufrisses des Domes zu Mainz, nach einer Zeichnung von Lichtenheld, gestochen von Lichtensteger.

Der vierte Band enthält eine Abbildung des Grundrisses und Aufrisses des Domes zu Köln, nach einer Zeichnung von Lichtenheld, gestochen von Lichtensteger.

Diese Abbildungen sind sämmtlich mit Sorgfalt und Genauigkeit gezeichnet und gestochen, und werden jedem Leser, der sich für die Baukunst interessirt, willkommen seyn. Sie sind nicht nur für sich allein, sondern auch als Belege zu dem Werke selbst, und zu den Abbildungen, welche Hr. Professor Thibaut in seiner Schrift über Reinheit der Tonkunst gegeben hat, sehr brauchbar.

Der Preis des ganzen Werkes ist 8 Thlr. oder 14 Fl. 24 Xr. rheinisch.

Von den vier Bänden wird keiner einzeln abgegeben.

Ferner hat in unserm Verlage so eben die Presse verlassen und ist an die respective Buch- und Musikhandlungen versendet worden:

Cäcilia
eine Zeitschrift
für die
musikalische Welt
herausgegeben
von einer Gesellschaft von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

No. 1.

Sieben Bogen Text, mit 1 Portrait, 1 Musikblatt, und 2½ Bogen Intelligenzblatt No. 1.

Folgendes ist der Inhalt dieses ersten Heftes:

Einführung.
Gebet zur heil. Cäcilie, am Geburtstage der Zeitschrift Cäcilia, von Dr. Grosheim.
Brief an die Redaction der Cäcilia, von Alexander von Dusch.
Wie Gott will.
Musikalische Leiden und Freuden, von L. Tieck, recensirt von G. Giusto.
Auszüge daraus, mitgetheilt von Ch. S.
Ueber das Arrangiren, von Dr. Fr. Stupel.
Aus meinem Schera und Ernst schlagenden Feuerzeug, von Dr. F. S. Gassner.
Anfangsgründe der Musik, von Asioli, frey übersetzt von Büttinger. Recensirt von einem der Redactoren.
Ueber die Musik der neueren und neuesten Griechen, von Dr.

Ueber den Einfluss der Tonkunst auf Menschenveredlung, von Horstig.
Gedanken über Musik, von C. Fr. Michaelis.
Nachricht von interessanten Handelsunternehmungen.
Nachricht für Fr. Rochlitzens Freunde.
Orgelschule von Sabelon, recensirt von Chr. H. Rinck.
Die Operschöpfungen Mozarts, von F. W. Jung.
Dem Misurtheiler, von Fr. W. Jung.
Correspondenz aus Cassel.
Nekrolog: Franz Bühler, von Hrn. Frhr. v. H.
Nur Er, von Fr. W. Jung.
Die menschliche Stimme, eine physiologisch-akustische Hypothese, von Dr. Gottfr. Weber.
Nachtrag zur Pag. 20, von G. Giusto.
Voglers Requiem, Partitur und Klavierauszug, recensirt vom Prof. J. Fröhlich.
Intelligenzblatt No. 1.

Das zweyte Heft ist bereits unter der Presse und wird diesem ersten unverzüglich nachfolgen.

Es wird ein Lieblingsgeschäft unserer Verlagshandlung seyn, diese Zeitschrift, so viel in unsern Kräften steht, zu hegen und zu fördern.

Die Cäcilia erscheint, vor der Hand in zwanglosen Zeitfolge, in Heften von 4 bis circa 6 Bogen. Vier Hefte, also ungefähr 18 bis 20 Bogen, bilden einen Band, welcher jedesmal mit einem Sach- und Namenregister versehen wird. Jährlich 4 bis 8 Hefte.

Der Preis ist pr. Heft auf 36 Kr. rheinisch, oder 8 Gr., festgesetzt. — Jede solide Buch- oder Musikhandlung nimmt Subscription an, und Subscribentensammler erhalten, nebst dem gewöhnlichen Rabatt, das zehente Exemplar frey. — Die Subscription gilt jedesmal für 4 Hefte, oder einen Band, und wird, bis zu erfolgender Aufkündigung, als stillschweigend fortgesetzt betrachtet.

Das Intelligenzblatt nimmt alle einlaufenden Artikel, unfehlbar und bey Verlust der Einrückungsgebühr, im nächst erscheinende Heft auf. Der Einrückungspreis ist 1 Gr. oder 4½ Kr. pr. Zeile; bey Artikeln von mehr als 10 Zeilen jedoch, für jede weitere Zeile, nur die Hälfte. In beyden Fällen steht die Wahl frey zwischen grösserer Schrift, (Garmond) oder engerer (Petit).

Maynz, im April 1824.

B. Schott Söhne,
Grossherzogl. Hof-Musikhandlung in Maynz.

Neue Musikalien welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind

---

Für Orchester.

Kurpinski, Elégie harmonique à grand Orchestre. Oeuv. 15. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Seyfried, Ign. de, Ouverture de Noah, à grand Orchestre. ..... 2 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Campagnoli, B., Nouvelle Methode de la Mécanique progressive du Jeu de Violon, divisée en 5 Parties et distribuée en 132 Leçons progressives pour deux Violons et 118 Etudes pour un Violon seul. Oeuv. 21. (deutsch u. franz.) ..... à 6 Thlr.
— 41 Caprices p. l'Alto Viola. Oeuv. 22. 1 Thlr. 12 Gr.
Kaczkowski, J., 3me Air varié pour Violon principal avec accompagnement de second Violon, Alto et Violoncelle, ou de Pianoforte. Op. 22. ..... 10 Gr.
Lipinski, C., Trio pour 2 Violons et Violoncelle. Oeuv. 8. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
Onslow, G., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 21. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 8 Gr.
Sörgel, F. W., 3 Solos pour le Violon. Op. 17. 8 Gr.
Voigt, L., Sonata per il Violoncello, col accompd'un Violoncello secondo. Op. 22. ..... 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Fürstenau, A. B., grands Etudes pour la Flûte. Oeuv. 29. ..... 2 Thlr.
Gabrielsky, W., 94 Preludes pour la Flûte propres à s'exercer à jouer par coeur. Oeuv. 66. 12 Gr.
— 6 Divertissemens pour 2 Flûtes. Oeuv. 67. 12 Gr.
— Fantaisie pour la Flûte, Oeuv. 68. ..... 6 Gr.
Köhler, Henri, 6 Sonatines pour 2 Flûtes avec Prelude pour la première Flûte. Oeuv. 145. 20 Gr.
Mejo, G., Variations pour 14 Instrum. à vent. No. 2. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Mühling, A., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 26. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte.

Beethoven, L. de, Rondeau (tiré du Concerto pour le Pianoforte. Oeuv. 37.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr.
Bochsa, Duo p. le Pianoforte à 4 mains. 1 Thlr. 8 Gr.
Bornhardt, J. H. C., 6 Sonatines faciles pour le Pianoforte avec accomp. d'une Flûte, ... 1 Thlr.
— 6 kleine Sonatinen für 4 Hände für angehende Spieler ..... 1 Thlr.
Boynoburgk, C. de, Variations pour le Pianoforte et Clarinette. ..... 16 Gr.

Kalkbrenner, F., 21me Fantaisie pour le Pianoforte sur l'air Ecossois: „We're a' noddin". Oeuv. 60. ..... 12 Gr.
— grand Concerto (No. 1.) pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 61. 3 Thlr. 8 Gr.
— le même sans accompagnement. .... 1 Thlr. 16 Gr.
— 22me Fantaisie pour le Pianoforte sur l'air: „Auld lang syne" avec Variations. Oeuv. 62. 12 Gr.
— grande Walse pour le Pianoforte avec accomp. de Flûte ad libitum. Oeuv. 63. ..... 10 Gr.
— Grand Rondeau pour le Pianoforte avec acc. d'Orch. ad libitum. Oeuv. 66. E dur. .. 2 Thlr.
— le même sans accompagnement. ..... 1 Thlr.

Klengel, A. A., grande Polonoise concert. pour le Pianoforte avec Accomp. de Flûte, Clarinette, Alto, Violoncelle (et Contre Basse ad libitum). Oeuv. 35. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— grand Trio concert. pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 36. 1 Thlr. 16 Gr.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Rondeau pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orch. Ouvrage posthume. Oeuv. 13. ..... 2 Thlr.

Mozart, W. A., grande Sinfonie arr. pour le Pianoforte avec Accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle, par J. N. Hummel. No. 3. 2 Thlr.

Onslow, G., Quintetto (No. 4.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
— Quintetto No. 5. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Reinholdt, A., Recueil des Danses favorites de St. Petersbourg, pour le Pianoforte. Liv. 1. 12 Gr.
— Recueil des Danses favorites de St. Petersbourg, pour le Pianof. à 4 mains. Liv. 2. ... 8 Gr.

Ries, Ferd., Rondeau pour le Pianoforte d'après un Duo de Bishop. Oeuv. 104. No. 2. ... 10 Gr.

Siegel, D. S., 12 Variations sur un air de l'Op.: Preciosa, pour le Pianoforte. Oeuv. 33. 12 Gr.

Sörgel, F. W., 12 Pièces faciles d'après des Thèmes favoris p. le Pianoforte à 4 mains. 16 Gr.

Würfel, W. W., Rondeau brillt. pour le Pianoforte. Oeuv. 20. ..... 12 Gr.
— 2 Polonoises pour le Pianoforte. Oeuv. 21. 6 Gr.

Für Gesang.

Baake, Ferd., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1te Sammlung. ..... 16 Gr.

Durante, Fr., 12 Duetti p. 2 Soprani in 3 Parti coll' acc. di Pianof. (ital. u. deutsch). .. à 16 Gr.

Mozart, W. A., Cantate: Herr, auf den wir schauen etc. No. 7. Partitur. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Die Entführung aus dem Serail (il ratto di Seraglio) Oper im' Klavier-Auszug. Neue Ausgabe. (ital. u. deutsch). ..... 4 Thlr.

Neukomm, Sigm. v. Der Ostermorgen, Kantate von Tiedge, für drey Singstimmen und Chor, mit Klavier-Begleitung. ..... 2 Thlr.

Für Guitarre.

Drexel, Fr., 3 Polonoises pour la Guitarre. Oeuv. 18 u. 19. ..... à 4 Gr.

J. C. Schicht's Portrait. ..... 6 Gr

Neue Musikalien im Verlage der Hof-Musik-Handlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Gesang.

Benzon, S., Die Braut am Meeresstrande. Gedicht von Rese, mit Pianofortebegleitung. Op. 43. 10 Gr.

Blum, C., aus der Nachtwandlerin, mit Pianoforte oder Guitarr. No. 5. Duett: Lust und Schmerz der jungen Lehre. ..... 5 Gr.
— No. 7. Cavat.: Wohl vernahm ich seine Worte. ..... 7 Gr.

Ehlers, W., Arie aus Pigmalion: In unserm heut'gen Geist der Zeiten, mit Pianofortebegl. 4 Gr.
— Dieselbe mit Guitarre-Begleitung. ..... 4 Gr.

Kreutzer, C., Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, mit Pianoforte-Begleitung. ..... 7 Gr.
— aus Libussa, mit Pianoforte-Begl. No. 1. Cavat. Lockend schallen aus der Ferne. .... 5 Gr.
— No. 6. Recitativ und Arie: Ja fest beschlossen ist's. ..... 7 Gr.
— No. 8. Polonoise: So mög't ihr muntern Thiere weiden. ..... 7 Gr.
— No. 10. Romance: Erst diese Nacht. ..... 5 Gr.
— 20. Arie: Nun brich hervor, verschlossne Freude. ..... 7 Gr.
— aus Libussa, mit Guit.-Begl. No. 1. Cavat.: Lockend schallen aus der Ferne. ..... 4 Gr.
— No. 8. Polonoise: So mög't ihr muntern Thiere weiden. ..... 5 Gr.
— No. 20. Arie: Nun brich hervor, verschlossne Freude. ..... 6 Gr.

Kuhlau, F., Duett aus Elisa. No. 6. Alles ruhet alles schweiget, mit Pianof.-Begl. ..... 6 Gr.
— aus Elisa. Romanze: Mit blut'gem Schwerdt ging Saladin, mit Pianof. oder Guit.-Begl. 4 Gr.

Neumann, Mdme., Lied der Thekla aus Wallenstein: Der Eichwald braust', für Pianoforte oder Guitarre. ..... 2 Gr.

Paer, F., Cavat. aus Diana und Endymion: Sehnend blickt mein Auge nieder, für Guiterre eingerichtet von Hubner. ..... 4 Gr.

Pucitta, V., Polonoise: La piccola Campagna. O lieblich süsser Friede, für Guiterre eingerichtet von J. H. Wagner. ..... 6 Gr.

Reichardt, Gust., 6 Lieder von Göthe, Tieck, Matthisson und Körner, mit Pianoforte- od. Guitarre-Begl. 3tes Werk, 1stes Heft.... 14 Gr.
— Einzeln: No. 1. Lied aus Prinz Zerbino, von Tieck: O alte Heimath süss..... 4 Gr.
— No. 2. Trost eines guten Gewissens auf dem Krankenbette..... 4 Gr.
— No. 3. Todtenkranz für ein Kind, von Matthisson..... 4 Gr.
— No. 4. Das gestörte Glück, von Th. Körner: Ich hab' ein heisses junges Blut..... 5 Gr.
— No. 5. Mignon, von Göthe: Kennst du das Land..... 5 Gr.
— No. 6. An die Vergangenheit: Wo sind' ich euch?..... 3 Gr.
Sutor, W., Vierstimmige Gesänge..... 1 Thlr.
Weber, C. M. v., Der arme Minnesänger: Lass mich schlummern, Herzelein, für Pianoforte oder Guitarre..... 4 Gr.
— Lied aus Preciosa: Einsam bin ich, nicht alleine, mit Pianof. od. Guitarre-Begleitung. 4 Gr.
Wegener, H., Das Mädchen am See: Die Abendluft wehte so leise, für Pianof. oder Guit. 4 Gr.

Für Guitarre.

Kreutner, J., Air tirol.: A Schüssel und a Reindel, avec 6 Variat. brill..... 4 Gr.
— 12 Pièces p. 2 Flûtes et Guitarre. 1 Thlr. 16 Gr.

Zu Schneiders Weltgericht sind die Chor-Singstimmen lithographirt, zu 1½ Gr. Netto der Bogen, auf feste Rechnung bey mir zu bekommen.

Bey Friedrich Hofmeister in Leipzig ist eben erschienen:

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form mit deutlichen Definitionen und den Hauptartikeln beygefügten katechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler, nebst einem aus 50 Noten-Tafeln bestehenden Exempelbuch.. 3 Thlr.
Handbuch der musikalischen Literatur oder allgem. systemat. geordnetes Verzeichniss der 1823 bis 1824 gedruckten Musikalien. Siebenter Nachtrag. Mit k. sächs. Privilegio..... 8 Gr.

In der Musikalien-Leihanstalt von C. J. Falckenberg in Coblenz sind die Jahrgänge 1812-13-14-15 und 23 der Leipziger allgemeinen Musikal. Zeitung um billigen Preis zu kaufen. Auf frankirte Briefe wird hierüber nähere Nachricht gegeben.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Klausen, G. E., lyrische Gedichte mit Pianoforte oder Harfe..... 1 Thlr. 6 Gr.
Bornhardt, J. H. C., Geschenk Freundinnen des leichten und angenehmen Gesanges. Enth.: 12 Canzonetten (ital. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. Liv. 1..... 15 Gr.
— do. do. Liv. 2..... 12 Gr.
Weber, Lieder Gesänge und Balladen, mit einer leichten Begleit. der Guitarre. 5. u. 6. Heft. à 12 Gr.
Kummer, G., Divertissement pour la Flute avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse une Flute, deux Hautbois, deux Cors et deux Basson. Op. 13..... 1 Thlr. 16 Gr.
Kraft, N., Huit Divertissements d'une difficulté progressive et Violoncelle accompagné d'une second. Op. 14..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Trois Duos faciles pour deux Violoncelles Op. 15..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Trois grandes Duos pour deux Violoncelles. Op. 17..... 1 Thlr. 12 Gr.
Schindlöcker, W., Serenade pour Flute, Cor de Basson, Alto et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.
Köhler, Ernst, Scherzo für das Pianoforte zu 4 Händen aus Euryanthe..... 10 Gr.
Mantey, Baron von Dittmer, Ouverture aus Ludwig der Baier, pour Pianoforte zu 4 Händen. Op. 9..... 20 Gr.
— Grosser Festmarsch und-Fackeltanz für das Pianoforte. Op. 10..... 10 Gr.
Mattei, Stanislao, Opera di Contrappunto. Fascicolo. 1. 2. 3..... 2 Thlr. 16 Gr.
Schoberlechner, Francesco, Trio per Pianoforte, Violons, Violoncello. Op. 24... 3 Thlr.
— Gran Fantasia per il Pianoforte sopra un Tema nell' Opera: Margherita de Anjou, del M. Meyerbeer..... 1 Thlr. 4 Gr.
Picchianti, Luigi, Lo primo dodici Lezioni di Chitarre per i Principianti..... 16 Gr.
Bacciocchi, Napoleone e Elisa, tre Cavatine per voce sola con accompagnamento di Pianof. Op. 30..... 1 Thlr. 12 Gr.
Pilotti, G., Adagio e Rondeau par Pianoforte e Flauto..... 1 Thlr. 4 Gr.
Jadolini, Giov., Introduzione e Rondo per Pianoforte e Flauto..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juny. **№. 25.** 1824.

Recension.

Sixième Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre, comp. — — par John Field. à Moscou, chez Lehnhold, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 5 Thlr. 12 Gr.)

Field geht, wie im Spiel, so in der Composition, seinen eigenen Gang. Seine Concerte namentlich sind nicht in der Art der andern ausgezeichneten Meister dieses Fachs, sondern in ihrer eigenen. Diese hat sich in ihm, wie leicht zu begreifen, aus seiner Art des Spiels entwickelt; und diese ist, wie bekannt, die Clementi'sche, in höchster Steigerung und Vollendung. Das Schwierigste ist ihm nicht schwer: aber er legt es nicht auf dasselbe an, sondern gebraucht es nur als Mittel zum Ausdruck. Dieser, und zwar in jeder der Arten, die diess Instrument zulässt, bleibt ihm Zweck und Hauptsache: es ist aber auf Instrumente gerechnet, die, neben den Vorzügen anderer, auch gut nachsingen — wie man sich auszudrücken pflegt. Als Musikstücke überhaupt, nicht als Concerte im Besondern, stehen sie nicht so hoch, wie die der grössten deutschen Meister, und am wenigsten hinsichtlich auf harmonische Kunst und folgerechte Ausarbeitung: doch übertreffen auch hierin, so wie im Technischen, die späteren die früheren, und das hier angezeigte dürfte hierin, so wie vielleicht auch übrigens, seine früheren alle übertreffen. Erfindung und Empfindung muss man vor allem in ihnen suchen; manches Andere mehr oder weniger aufgeben, und, wenigstens in den früheren, Verschiedenes, was man anders zu wünschen berechtigt ist, mit in den Kauf nehmen. Aus diesem, und was daraus folgt, ist auch das Schicksal der Field'schen Compositionen, das bisher so sehr verschieden, z. B. in Russland und in Deutschland, gewesen ist, zu erklären. Wir überlassen das Lehren, die die Sache übersehen können und an ihr theilnehmen, indem wir nur das vorliegende Concert etwas näher betrachten.

Sein erster Satz ist ein Allegro moderato, in der Klavierstimme allein bis Seite 20 reichend. Es ist im Tempo, und auch in der Erfindung und ganzen Form der Hauptideen, marschmässig: greift aber nach den verschiedensten Seiten, und mehrmals eine feine Weile, weit aus, fast wie eine freye Phantasie, bey welcher nur Tempo und Taktart beybehalten worden sind, jenes bestimmt Ausgesprochene aber fast nur als hervorstechender Mittelpunkt dient, um welchen die nomadisirenden Ideen-Züge nach Gefallen da- und dorthinaus schweifen, aber daran einander erkennen und wieder zusammenfinden. Geist ist darin, viel Geist; und für den Virtuosen Gelegenheit, sich auf die verschiedenste Art als einen solchen zu zeigen, genug, bis zum Ueberfluss. C dur, Viervierteltakt.

Ganz contrastirend, und, eben nach jenem überreichen, den Spieler und aufmerksamen Zuhörer fast erschöpfenden Satze, von schönster Wirkung ist der zweyte Satz: ein Larghetto aus E dur, im Sechsachteltakt. Dieses ist ganz gesangmässig geschrieben; eine sanfte, zarte, Jedermann sogleich ansprechende Melodie beginnt es und liegt dann überall zu Grunde. Sie wird in der Folge sehr reich und geschmackvoll verziert, aber nicht durch Verzierungen und Figuren verdeckt. Dem Pianoforte ist alles Wesentliche zugetheilt: die einfache Begleitung ist aber für den Effekt trefflich an die verschiedenen Instrumente vertheilt und vermehrt den Reiz des Ganzen.

Der dritte Satz, Moderato, Zweyvierteltakt, C dur, ist ein pikantes, wohl auch etwas bizarres Rondo, das sich gleich durch das Thema also ankündigt. Es hat vom Anfang bis zu Ende Eigenes genug, in der Erfindung, Fortführung und in der Beschäftigung des Concertisten, auch hinsichtlich

auf das Mechanische seines Spiels. Zu lang ist der Satz nicht, (acht Seiten in der Klavierstimme,) und das ist, für seine Besonderheit und seinen Effekt um so vortheilhafter: aber — er will gespielt seyn! Für den Virtuosen ist er übrigens, und besonders etwa von der Mitte an, überaus brillant, ohne allen Lärm der Instrumente.

„Er will gespielt seyn!“ das kann man auch von dem ganzen Concerte sagen. Rec., der aber mehr an die Spielart gewöhnt ist, die man die Wiener oder die Hummel'sche zu nennen pflegt, kennet kein schwierigeres; ja, ihm fällt keines von allen öffentlich bekannten so schwer auszuführen, wie es vom Componisten gemeynet ist und wie es seyn soll: was indessen bey denen, die an Field's Schreib- und Spielart mehr gewöhnt sind, anders seyn mag. Es kömmt dabey auch nicht wenig auf das Instrument selbst an, dessen sich der Solospieler bedient und worauf er eingeübt ist. Diess Concert, so wie jedes andere dieses Meisters, verlangt eigentlich ein ausgezeichnetes Pianoforte englischer Art, was Ton, Anschlag und Mechanismus überhaupt betrifft; mag es nun in England oder anderswo gebauet seyn; wenigstens muss es den Vorzügen der besten englischen (die sie wirklich neben bedeutenden Schwächen in anderer Hinsicht besitzen,) nicht entgegen seyn, sondern sich ihnen nähern; wie das die besten einiger Deutschen jetzt wirklich thun, und dann, weil sie jene Schwächen nicht theilen, nur um so lobenswürdiger sind. Jene grossen Schwierigkeiten für die Ausführung sollen aber, und können, dem Werke nicht etwa zu einer Art Vorwurf gereichen: denn erstens ist es ein Concert, mithin für Virtuosen, für Musiker, die Virtuosen werden wollen, und für Liebhaber, die ihnen nahe kommen; sodann sind diese Schwierigkeiten nicht gesucht und wirkungslos, sondern in der Sache, so dass diese ohne sie nicht vollkommen herauskommen könnte; sie sind auch von vieler Wirkung. Jene Herren mögen also daran studiren und eben dadurch sich weiter fördern. Dazu ist auch die Einrichtung der Klavierstimme, nach welcher sie einen vollständigen Auszug auch der Tutti enthält, so dass sie allein gewissermassen ein befriedigendes Ganze für sich abgiebt, sehr zweckmässig.

Das Orchester ist bey diesem Concerte nicht zurückgesetzt und mehr, auch wirksamer, beschäftigt, als in einigen der früheren desselben Verf.'s. Eine Ausarbeitung des Antheils desselben, wie in den Mozart'schen, Beethoven'schen u. dgl., beabsichtigt er nicht und wäre gegen seine Schreibart. Die Harmonie ist in gewissen Druckern — einzelnen nachdrücklichen Akkorden oder Noten, Vorhalten, Durchgängen u. s. w. — oft sehr geschärft und zugespitzt; wie man denn dergleichen pikante Würzen jetzt haben will: alles, was in dieser Hinsicht mitunterläuft, zu rechtfertigen, möchte schwer fallen, aber es verrauscht augenblicklich und geht im Strome des Ganzen unter; und so scheint, eben in diesem Fache der Musik, wenigstens dem Rec., es sey davon kein Aufheben zu machen. Weit ein Anderes ist, auch in dieser Hinsicht, ein Concert, als eine Kirchenmusik oder ein vierstimmiger Gesang irgend einer Art; oder auch in der Instrumentalmusik, ein Quartett, ja selbst eine Symphonie. — Die Instrumentation ist wohl gewählt, der Solostimme und ihrer Wirkung nirgends hinderlich, und hin und wieder von effektuirender Eigenthümlichkeit. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, und (mässig angewendet) Basposaune, Trompeten und Pauken. Lärmend oder bloss mitblasend ist keines von allen diesen Instrumenten.

Das Werk ist schön gestochen, und, nach Verhältniss seiner Stärke, nicht zu theuer. Die Stimme der ersten Violin ist zur Direction des Orchesters in allen seinen Theilen, und auch die Stimmen der andern Hauptinstrumente der Begleitung sind, durch Angabe mit kleinen Noten aus den andern in bedenklichen Fällen, u. dgl. zu einem sichern Accompagnement sehr erleichternd eingerichtet. Ueberhaupt hat der Virtuos von Seiten des Orchesters keine Schwierigkeiten oder Behinderungen zu besorgen; was besonders dem reisenden nicht gleichgültig seyn kann. Er kann auch, für einen Nothfall, mehre der Blasinstrumente leicht zusammenziehen und so ihre Zahl beschränken, ohne dass das Werk im Wesentlichen seines Effekts dabey beträchtlich litte.

NACHRICHTEN.

Zürich im April 1824. Seit zwey Jahren ist in diesen Blättern nicht mehr von unsern musikalischen Leistungen gesprochen worden, und doch schreitet die Concert-Direction der hiesigen

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05395/056

Liebhaber-Musik-Gesellschaft auf schönem Pfade muthig, allenthalben thätig, ordnend, ermunternd fort, und hat uns in diesem Winter wieder eine Reihe von Abonnement-Concerten gegeben, die sich den früheren würdig anschliessen, wo nicht dieselben übertreffen dürften. Bisherige Hindernisse wurden im vorigen Jahre glücklich beseitigt und mehre fromme Wünsche erfüllt. So wurde erstens das gefeyerte einheimische Talent, ich meyne die geschätzte Sängerin Hardmeyer, welche früher auswärts Engagements angenommen, unsern eigenen Concerten erhalten; es wurde ferner unter der Leitung des Hrn. Musikdirectors von Blumenthal ein Conservatorium für Saiten-Instrumente errichtet, und endlich bildete sich die Musikgesellschaft einen eigenen Sängerchor von circa 50 Personen, worunter verschiedene tüchtige Sängerinnen und Sänger mit Vergnügen Antheil nahmen. Diesem letztern glücklichen Umstande, welcher die Gesellschaft um vieles selbstständiger machte, haben wir es zu verdanken, dass wir diesen Winter mehre grosse vollständige Werke, Oratorien, Cantaten, Opern, Chöre u. dgl. zu hören bekamen.

Zum schönen Anfang der Concerte wurde im ersten derselben der *Freyschütz* aufgeführt. Das Ganze war brav einstudirt und ging vortrefflich zusammen. Fräulein Hardmeyer sang die Agathe mit der ihr eigenen Anmuth, und Fräulein Hirzel — eine ausgezeichnete Liebhaberin — entzückte als Aennchen, indem sie dem frohen naiven Charakter der Rolle mit vieler Natürlichkeit ihren schönen Gesang angignete. Hr. Arter als Max war lobenswerth, besonders im Terzett „O diese Sonne“ und in der grossen Arie „Durch die Wälder“, Hr. Schulthess als Caspar sehr gut. Die übrigen Solosänger waren sämmtlich recht brav, vorzüglich aber bewunderte Ref. die Sicherheit und Haltung der Chöre. Am Orchester war wenig oder nichts auszusetzen. Wir verdanken diess alles der unermüdeten Thätigkeit des vortrefflichen Directors von Blumenthal.

Wenige Tage nach dieser Aufführung traf die rühmlich bekannte Sängerin Mariane Kainz hier ein, mit ihr der Concertmeister (?) und Bassethornbläser Schalk aus Prag. Sie gaben am 27sten November Concert. Der Ruf, der dieser Sängerin vorangeeilt, war ausserordentlich gross, sie rechtfertigte die gespannte Erwartung vollkommen. Sie sang die Arie: Una voce, von Rossini, die Cavatine aus dem *Freyschütz*, und Variationen über das Tyrolerlied von Pucitta, und riss alles hin. Die Cavatine aus dem *Freyschütz* gab Stoff zur Vergleichung mit unserer Hardmeyer, welche in Hinsicht des seelenvollen, ansprechenden, einfach schönen Gesanges gar nicht zum Nachtheil dieser Letztern ausfiel. Hr. Schalk riss durch seine Passagen keineswegs das Publikum hin.

Im zweyten Abonnement-Concerte zeichnete sich das Violin-Solo in Form einer Gesangscene von Spohr durch Hrn. von Blumenthal besonders aus, und war ein trefflicher Genuss. Mayseder'sche Violin-Variationen, von dem Hrn. Oberstlieutenant Bürkly auf seiner Krystallflöte geblasen, sprachen sehr an, mehr als das Finale aus *Elisabetta* von Rossini, in welchem, wie es dem Refer. schien, Fräul. Hardmeyer sich gar zu ungezwungen bewegte. Ihre frühere Recit. und Polacca von Generali, „Vanne in me t'affida“, eigentlich, glaube ich, für Tenor gesetzt, sang sie weit besser.

Das dritte Concert brachte uns an Instrumental-Soli, das Rondo brillant für Pianoforte von Hummel, Op. 56, durch Fräulein Schulthess, und das erste Klarinett-Concert von C. M. v. Weber, womit Hr. Ott-Imhof besonders im Rondo gefiel. Hr. Carl Schulthess trug die Bass-Arie von Cimarosa „Udite tutti“, und Fräulein Hardmeyer nebst einer Arie von Nicolini, die Cavatine aus *Tancred*, letztere besonders gefühlvoll, vor. Die Symphonie No. 2. von Beethoven ging sehr gut.

Im vierten Concerte hörten wir das *Lied von der Glocke* von A. Romberg, worin die Chöre gute Wirkung thaten, *Meeresstille und glückliche Fahrt* von Beethoven, und die *Schlachtsymphonie* von Winter.

Für das fünfte Concert war die Symphonie von Haydn aus Es und eine Ouverture von Mozart gewählt. Beyde gingen sehr gut zusammen. Das Duett aus der *Gazza ladra* „E ben per mia memoria“, durch die Fräulein Hardmeyer und Hirzel gesungen, gelang besser als das Terzett aus der nämlichen Oper „O Nume benefico“ welches der eine Bassist wohl nicht genug einstudirt zu haben schien. Ein Flöten-Concert von Berbiguier wurde von Hrn. Finsler gut vorgetragen; weniger gerieth ein Rondoletto für Violoncell.

Nun folgte am 20sten Januar das Benefiz-Concert des Concertmeisters von Blumenthal, und die ungewohnte Zahl der Zuhörer bewiess dem wackern Künstler die Achtung, in welcher er allgemein hier steht. Er trug das Violin-Concert

in E moll von Rode, und Variationen von ebendemselben in A dur, mit der ausgezeichnetesten Virtuosität vor. Dem. Huber (seine Verlobte) trat endlich auch wieder einmal auf, und bewies von neuem ihre Kunstfertigkeit in einer Cavatine von Paccini, und in dem Rondo aus *Zelmira* von Rossini: „Riedi al soglio". Ladislaws Arie aus *Libussa* von Kreutzer, durch Hrn. Artot vorgetragen, und der Jagdchor aus dieser Oper gefielen sehr, so auch eine Polonoise für Flöte, worin Hr. Sulser sein seltenes Staccato entwickelte. Die Ouverturen zu *Olympia* und *Fidelio* von Spontini und Beethoven eröffneten würdig die beyden Abtheilungen; es war ein sehr genussreicher Abend.

Das vorzüglichste im sechsten Concerte war ausser der prächtigen Symphonie von Beethoven in C moll und der Ouverture von *Omar und Leila* von Fesca, der Air Ecossais und Rondo für Harfe aus dem Concert militaire von Bochsa, durch Mad. Bodmer-Stockar vorgetragen. Variationen für zwey Waldhörner von Schunke befriedigten nur eine nicht zu hohe Erwartung. Fräul. Hardmeyer sang die Cavatine „Di piacer" von Rossini, und nachher schöne Variationen von Pucitta.

Am 17ten Febr. war Concert zu Gunsten der Fräul. Maria Hardmeyer, in welchem sie eine Arie aus der *Festa della rosa* von Celli, Lied am Klavier *Sehnsucht nach dem Rigi* von A. Liste componirt, Duetto mit ihrem Vater von Asioli, und Recitativ und Arie mit Variationen von Caraffa „Come a tal segno" letztere mit ausgezeichneter Kunst und Fehlfertigkeit vortrug. Am meisten ergriff den Ref. das *Lied vom Rigi*, von Fräulein Hirzel so sinnig und zart gedichtet, als von dem Componisten in Musik gesetzt; es ist unmöglich, eine wehmüthig-angenehmere, Heimweh oder Sehnsucht zu den vaterländischen Höhen ansprechendere Melodie zu schaffen: die holde Sängerin musste das holde Lied wiederholen, es war gar zu schön; in dieser Art Gesang dürfte Fräul. Hardmeyer wohl unübertreffbar seyn. Auch für glänzende Instrumental-Musik hatte die Concertgeberin gesorgt. Der berühmte Hr. Pfarrer Metzger von Sieblingen blies ein Flöten-Concert von. Tulou, und Hr. Liste trug eine seiner sinnigen Phantasien auf dem Pianoforte vor. Im siebenten Abonnement-Concerte hatten wir den schon lange entbehrten Genuss, Mad. Näf-Haggenmacher in einer Cavatine aus *Blida und Claudio* von Mercadante, und dem schönen Terzett aus *Figaro* „Cosa sento" wieder zu hören. Ihre Stimme, in ächt italienischer Schule gebildet, ist immer noch stark und jugendlich frisch. Hr. C. Schulthess sang mit Auszeichnung eine brillante Bass-Arie von Maurer und in obigem Terzette die Partie des Conte. Die Hrn. Sprüngli und Ostükenberg, beyde angestellte Musiker des Concertvereins, trugen, der erstere ein Oboe-Concertino von Flad mit schönem hellklingendem Tone, der letztere das Violin-Concert No. 7. von Rode sehr brav vor. Die Symphonie von Mozart in C mit der Fuge und die Ouverture aus den *Ruinen von Athen* von Beethoven gingen gut zusammen. Das achte Concert brachte uns zwey hübsche Concertanten, die eine (obwohl etwas alt im Datum) für zwey Violinen von Eck von einem Liebhaber Hrn. C. Schweitzer mit Hrn. von Blumenthal gespielt, die andere für Klarinett, Horn und Fagott von Crusell, worin die Liebhaber Hr. Ott und Hr. Hirzel, den Kapellmusiker Nerling, der das Horn blies, an Reinheit und Eleganz des Spieles übertrafen. Fräulein Hardmeyer sang eine grosse Bravour-Arie von Generali mit ungemeinem Beyfall; den Ref. sprachen aber ihre Solostellen in dem nachherfolgenden ersten Finale der *Euryanthe* von C. M. v. Weber noch mehr an.

Am 30sten März ward bey gedrängt vollem Saale auf Verlangen noch einmal der *Freyschütz* gegeben. Die herrliche Musik haben wir nun gehört, aber den herrlichen Spektakel sähen viele auch noch gerne. O wir armen Züricher! dass es uns nie mit einer Theater-Unternehmung gelingen will; etwas schlechtes wollen wir nicht, und etwas gutes haben wir nicht. Doch trösten wir uns damit, dass eine Bühne unserm blühenden Concertwesen Eintrag thun müsste.

Noch bleibt mir übrig, von einer grossen Aufführung der *Schöpfung* von Haydn zu sprechen, welche die Musikgesellschaft am letzten Charfreytage zu Ehren der Concertsubscribenten veranstaltete. Es giebt doch nur eine *Schöpfung* und bis dahin ist sie von nichts ähnlichem übertroffen worden; immer hört man sie wieder mit neuer Lust, stets mit gesteigerter Verehrung. Die Aufführung gelang vollkommen, das sehr zahlreiche Orchester-Personale griff wacker zusammen, die Chöre waren von bestem Effekt, und auch die Solostimmen liessen nur selten etwas zu wünschen übrig.

Noch einmal Dank der Concert-Verwaltung, und dem würdigen Musikdirector, die uns diesen Winter so manchen schönen Genuss bereiteten.

Prag. Endlich haben wir wieder eine Oper unseres wackern Kapellmeister Triebensee: *Telemach auf der Insel Ogygia*, gesehen. Der Stoff von Em. Schikaneder und bereits in früherer Zeit von Hofmeister componirt, ist eines der damals üblichen Opernbücher, welche freylich nur Mozart's hoher Geist mit einem poetischen Nimbus verklären konnte. Wenn nun diess hier nicht der Fall ist, so lieferte uns Hr. Triebensee doch ein tüchtiges Musikwerk, zwar ohne grosse Idealität und Charakterwahrheit, doch melodisch und harmonisch, und dessen erster Akt so sehr ansprach, dass er nach demselben gerufen wurde; der zweyte kränkelte jedoch an Längen und das Ganze gewann bey der zweyten Aufführung durch beträchtliche Abkürzung. Die Aufführung war gut, und die Hauptpersonen, Calypso (Dem. Comet), Telemach (Hr. Binder), Mentor (Hr. Kains) und Eucharis (Dem. Franchetti) sangen lobenswerth, die übrigen sind unbedeutend. Auch die Chöre gingen gut, und wir sahen die Oper, so oft sie bisher gegeben wurde, mit Vergnügen.

Von fremden Gästen hörten wir Mad. Kraus-Wranitzky in drey Arien von Nicolini, Mozart und Coccia und in dem berühmten Bolero von Piantanida, mit deutschem Text von Castelli. Wir bewunderten ihren herrlichen Vortrag, ihre grosse Kunstfertigkeit; doch war sie leider nicht ganz bey Stimme, und diess liess uns doppelt bedauern, dass sie uns nur diese Eine Kunstausstellung gab. Sie wurde in Anerkennung der hohen Kunststufe, auf welcher sie steht, nach jeder Arie rauschend applaudirt, und am Schlusse vorgerufen.

Hr. Hillebrand gab den Masseru im *Opferfest*, Sarastro in der *Zauberflöte*, und Don Juan, und zeigte uns eine schöne Gestalt, viel anständige und richtige Darstellung, aber leider eine Stimme ohne grosse Kraft und Metall, und liess grossentheils kalt; im Schauspiel war er glücklicher.

Dem. Rössler machte einen zweyten theatralischen Versuch mit der Pamina in der *Zauberflöte*, mit geringerm Erfolg als den ersten; desto günstigere Aufnahme fand eine zweyte Schülerin des Conservatoriums, Dem. Herbst als Tancred. Eine glückliche Gestalt, treffliches Spiel, schöne kräftige Stimme, edle einfache Singweise, geschmackvoller Vortrag und Tragen der Stimme, liessen ganz vergessen, dass sie zum ersten Male auf den verhängnissvollen Bretern stand; sie wurde zweymal hervorgerufen, und man sieht mit Vergnügen ihrem Wiedererscheinen entgegen.

Musikalisches Tagebuch aus Prag. Am 10ten März erfreute uns die erste musikalische Akademie der Zöglinge des Conservatoriums der Musik in dem k. k. privil. Redoutensaale. Sie bestand aus folgenden Stücken:

1. Grosse (neue) Symphonie in Es von Fr. Krommer. Eine gediegene Composition, und mit Feuer, Kraft und Präcision ausgeführt.

2. Adagio und Rondo für das Violoncell von Arnold, gespielt als erster Versuch von Franz Boch, welcher seinem Instrumente einen sehr schönen Ton zu entlocken versteht, und zu den besten Hoffnungen berechtigt.

3. Duett aus der Oper: *Metilde* von Pär, gesungen von Josephine Hagenbruck und Franciska Knize, als erster Versuch. Die Wahl dieses auf dramatische Darstellung berechneten Duetts schien uns nicht ganz glücklich.

4. Concertante für die Oboe, Waldhorn und Fagott von Eberwein, vorgetragen von Joseph Redlich, Franz Chott und Joseph Kohler; welcher letztere besonders durch schönen Vortrag und besonnene Ruhe sich auszeichnete.

5. Quartett aus: *il Sacrifizio interrotto* von Winter, gesungen von Katharina Fritsch, Aloysia Folkert, Katharina Funk und Aloysia Nawratil, als erster Versuch. Zwar sehr bekannt, doch den Kräften und der Individualität dieser jugendlichen Sängerinnen mehr angemessen als jenes Duett, und daher viel besser ausgeführt. Die erste dürfte, wenn sie einst Herrschaft über ihr Organ erworben haben wird, eine kräftige Theaterstimme bekommen. Doch haben wir unter allen diesen sechs weiblichen Zöglingen des Instituts (denen wir sämmtlich eine fleissige Uebung in der italienischen Aussprache empfehlen möchten,) keine einzige ausgezeichnet schöne Stimme gefunden.

6. Variationen für die Violine von Janza, gespielt als erster Versuch von Johann Schubert. Ein liebliches Thema, eine geistreiche Durchführung des Motivs und sehr brav gespielt, wie alle Schüler des Hrn. Pixis sich durch vortreffliche Bogenführung auszeichnen.

7. Ouverture aus der hier noch unbekannten Oper: *Sulmona*, von Lindpaintner. „Finis coronat opus!“ sowohl in Bezug auf Tondichtung als Production.

Den 11ten März zum erstenmale: *Euryanthe* von C. M. v. Weber. Diese geniale und charakteristische Composition hat auch bey uns lange

Hasse bildete sich zuerst, wie schon erwähnt, in Hamburg nach dem berühmten melodiereichen Keiser, übte sich als Sänger auf dem Theater zu Braunschweig, gieng darauf nach Italien, ward ein Zögling des grosen Aless. Scarlatti, hiernächst der Mann der berühmten Sängerinn Faustina, die sein Genie und seinen Ruhm sehr emporhob. Graun fand in Dresden Nahrung für sein Talent, wo damals mehrere geschickte Männer, vorzüglich aber der einsichtsvolste aller Musikdirektoren, Pisendel, glänzten. Auch ihm ward das Theater zu Braunschweig, und noch mehr als Hassen, weil er mehr harmonische Kenntnisse mitbrachte, eine schöne Gelegenheit, sich emporzuschwingen. — Doch bis dahin blieben sie beyde nur in dem zwar schimmernden, doch engen Kreise der Virtuosen. Männer von grosem Gewicht waren nöthig, um sie auf eine höhere Laufbahn zu führen, wo sie sich als Komponisten um den Gang der deutschen Tonkunst verdient machen konnten. Sie fanden sie: Hasse an König August von Pohlen, Graun an Friedrich dem II. Die Prachtliebe, welche am Hofe des ersteren herrschte, wo man Versailles in Deutschland sah oder sehen wollte, konnte natürlicherweise der Tonkunst nicht entbehren. Schon sehr lange hatte diese dort Wurzel gefaßt, jetzt kam es darauf an, sich vor den übrigen Höfen auch hierdurch auszuzeichnen; und es gelang. In dieser Periode erschien Hasse in Dresden, angerufen auf diesem, was Italiens neuer Geschmack hervorbrachte. Im Kirchen- und Theaterstyl gewandt und feurig, machte er Dresden bald zum Hauptsitz für die angewandte Tonkunst in Deutschland. Indessen wirkte er im Ganzen mehr auf den südlichen Theil Germaniens, so wie er auch sein Leben in Italien beschlos. — Anders war es mit Graun. Er gieng erst nach Italien, nachdem er schon in Deutschland, obgleich mit Hülfe italienischer Muster und italienischer Werke gebildet hatte. Sein sanfter ruhiger Charakter sowohl, als sein Schicksal, wodurch er nicht so rastlos mußte getrieben werden, wie jener, machte ihn geneigter und geschickter zur Darstellung zarter zarter Empfindungen, indessen ihm Hasse in Ansehung der heroischen und grellen Charakterzeichnungen überlegen war, auch den Theatereffekt grofser Massen mehr in seiner Gewalt zu haben schien. — Graun zeigte sich immer tadelfrey in Absicht des reinen Satzes und imponirte dadurch dem Kenner sowohl als er den Zuhörer durch seine süfsen Melodien rührte. Er riss nicht so allgewaltig hin, wie Hasse, aber er fesselte länger. — Doch dies alles wäre vielleicht der musikalischen Welt nicht so nützlich geworden, hätte ihn nicht der Mann, der für sein Volk, für Deutschland, ja, für die Kultur der Menschheit überhaupt so aufserordentlich viel that, ausgezeichnet, hätte ihn nicht Friedrich der II. in Protektion genommen und an die Spitze seiner musikalischen Anstalten gesezt. Nun fehlte es ihm nie an Gelegenheit, seine Vorzüge geltend zu machen. Mit ihm wirkten Männer zur Verbesserung des Geschmacks, die nicht nur als praktische Tonkünstler zu den grösten Virtuosen der damaligen Zeit gehörten, sondern auch gründliche Einsichten in die Theorie der Musik besafsen, z. B. ein Quanz, ein Franz Benda, C. P. E. Bach u. a. Nicht minder thaten es die grofsen Sänger und Sängerinnen, eine Astrua, eine Salimbeni u. a. So associirte sich Berlin, das bis dahin in Hinsicht auf Musik mit andern grofsen Städten keine Vergleichung aushielt, schnell zum ersten Range empor und war von jetzt an die musikalische Gesetzgeberinn und Lehrerinn für die nördliche Hälfte Deutschlands, obgleich Grauns Werke auch selbst in Italien mit Beyfall aufgenommen wurden. Berlin war nun der Ort, wo im Theater, in der Kirche und im Konzert sowohl der Grammatiker als der zart empfindende Kunstkenner befriedigt werden konnten. Jener, indem er die vorgetragenen Kompositionen rein, d. h. den Regeln der Harmonie angemessen, fand: dieser, indem er nicht blos kontrapunktische Künsteley zu hören bekam, obgleich diese für die nicht aufgeweckten Musiker noch immer das einzig rechte zu seyn scheinen, sondern auch durch die grofse Zweckmäfsigkeit bey der Anwendung des Mechanismus der Tonkunst diese in ihrer neuen schöneren Gestalt lieben lernte. Es war nicht mehr ein trock-

nicht so wie der *Freyschütz* angesprochen; unter den mancherley erklärenden Ursachen dieser Erscheinung glauben wir die recitative Form obenan setzen zu müssen, da sie eines Theils dem Publikum fremdartig ist, andern Theils unsere, wie alle deutschen Sänger, immer mit dem Vortrage der Recitation brouillirt sind, und gewiss vier Fünftheile der Zuhörer das Theater verlassen haben, ohne aus der Handlung klug geworden zu seyn. Was kann aber Weber's Wahrheit und Charakteristik, welcher er allen falschen musikalischen Glanz aufopfert, wirken, wenn die Situation nicht klar wird? Die Ouverture ist ein charaktervolles, inhaltreiches Tonstück, in Weber's eigenthümlicher Weise, doch für die Opern unseres auch schon durch Rossinische Crescendo's verwöhnten Publikums zu ernst und streng, um auf das erste Mal verstanden und gewürdigt zu werden. Nach der recht lieblichen Introduction folgt Adolars herrliche Romanze mit kunstreich variirter Instrumentation, durch deren Stellung Frau van Chesy jedoch eben nicht bewiesen hat, dass sie immer und überall die Gesangstellen ungezwungen herbeyzuführen verstehe. Sehr interessant sind noch im ersten Akte die Tonstücke: das Terzett mit Chor zwischen dem König, Adolar und Lysiart, die Cavatine der *Euryanthe*, Eglantinens Scene und vorzüglich das Duett der beyden Frauen. Im zweyten Akt ergreift die wahrhaft schauerliche Arie des Lysiart, und einen höchst reizenden Gegensatz dazu bildet Adolars Cavatine und das die höchste, reinste Liebe athmende Duett mit Euryanthen. Das Finale muss von der grössten Wirkung seyn, wenn nicht, wie hier, die Chöre schwach besetzt, und von einem Pflegma gelähmt sind, in welchem jeder Chor untergehen muss. Im dritten Akte interessirt nächst dem berühmten Jägerchor, welcher hier, aus der eben angeführten Ursache, nicht wie in Wien ansprechen konnte, das Duett von Adolar und Euryanthen, vorzüglich aber Euryanthen's Arie, und ihr Larghetto: „Zu ihm, zu ihm, o weilet nicht!" dann die schönen Chöre im zweyten Theile dieses Aktes, und das liebliche versöhnende Duett am Ende, an jenes im zweyten deutsamerinnernd. Nicht minder ausgezeichnet ist der Schlusschor und Adolars demselben vorgehender versöhnender Gesang. Was die Besetzung betrifft, so war sie in den drey Hauptpartieen (Euryanthe, Adolar und Lysiart) durch Dem. Comet, und den Hrn. Binder und Kainz nach den Kräften unserer Bühne, und auch unbedingt gut besetzt. Dem. Comet sang besonders in den ersten zwey Akten sehr brav, im dritten schien uns ihre Stimme etwas angegriffen, was wir leider seit einiger Zeit öfter an dieser jugendlichen Sängerin bemerken, weshalb wir ihr rathen möchten, ihre Stimme nicht zu sehr anzustrengen. Hr. Binder bewies wieder, wie im Max und Tamino, dass er nicht bloss Rossini'sche Musik, wie man anfangs glaubte, sondern auch Mozart's und Weber's Tondichtungen als Meister vorzutragen verstehe, und schwerlich werden viele deutsche Bühnen einen so wackern Adolar besitzen; dasselbe gilt von unserm wackern Veteran Hrn. Kainz, welcher in solchen Rollen durch seine ungemeine Kraft und Ausdauer imponirt. Mad. Ernst (Eglantine) schien uns nicht an ihrem Platze zu stehen. Sie besitzt viel Kehlgeläufigkeit und Rossini'sche Gewandtheit, kurz Alles, was zur Ausführung dieser Partie unnöthig ist, dagegen fehlt ihr die für diese Partie nöthige Kraft, und sie forcirte ihre Stimme an manchen Stellen auf unerfreuliche Weise. Warum gab man diese Rolle nicht lieber Mad. Finke? Der König, um den sich seine Ritter ohnedies nicht viel kümmern, war — lächerlich, und diese Partie hätte schwerlich schlechter besetzt werden können.

Den 12ten März, Vokal- und Instrumental-Concert des jungen vaterländischen Tonkünstlers Anton Johann Mertlick im Redoutensaale; es enthielt: 1. Ouverture aus der Oper: *Euridice*, von Kuhlau; 2. Grosses Concert für die Harmonica in G, vorgetragen von A. J. Mertlick, welcher sein Instrument mit der erforderlichen Eigenthümlichkeit behandelte und viel Beyfall fand; 3. Arie von Mozart, gesungen von Mad. Minna Becker. Mit Vergnügen hörten wir diese ausgezeichnete Künstlerin (einst unserer Bühne angehörend) wieder in ihrer eigenthümlichen Sphäre, als Bravoursängerin, in welcher Eigenschaft sie gewiss jede Bühne zieren würde. Sie scheint seit ihrer Entfernung an Vortrag sehr gewonnen zu haben, und erntete rauschenden Beyfall ein; 4. Trio für drey Flöten in G moll, von Kuhlau, von drey ungenannten Dilettanten recht artig vorgetragen; 5. Teufels (?) Ouverture aus dem Trauerspiele *Faust*, von Seyfried. Mit der Kraft und Präcision ausgeführt, die wir an unserem Theater-Orchester gewohnt sind; 6. Das liebliche Duett aus dem ersten Akte des *Sargin*, gesungen von Mad. und Dem. Emma Becker. Dem. Becker hat eine schöne, metallreiche und für ihre zarte

Jugend sehr kräftige Stimme, die sich zum Mezzo-Soprano zu neigen scheint. Die Theilnahme des Publikums entsprach der schönen Leistung beyder Künstlerinnen; 7. Brillante Variationen für die Harmonica in Es, mit Quartettbegleitung, vorgetragen von A. J. Mertlick; 8. Statt des Finales aus *Achilles* von Pär wurde Lützow's *wilde Jagd* von C. M. v. Weber, von sechzehn Männerstimmen mit einem Echo der letzten Zeile im kleinen Saal, in welchem man Hrn. Binders schönen Tenor durchklingen hörte, gesungen. Das Publikum erkannte dankbar die zarte Aufmerksamkeit dieses ausgezeichneten Künstlers, auf jede Weise für sein Vergnügen zu wirken, und die zahlreiche Versammlung verliess den Concertsaal höchst befriedigt.

(Der Beschluss folgt.)

Entstehung und Verbreitung der Logier'schen Lehrart.

(Aus dem Briefe eines Londoner Tonkünstlers.)

In der neueren Zeit hat man die Musik nur zu oft als eine bloss dem Vergnügen und der Unterhaltung dienende Kunst angesehen, und es deshalb zu lange als etwas unnützes für Dilettanten gehalten, sich mit einem genaueren Studium der Grundsätze der Kunst zu beschäftigen. Man glaubte, ein Talent, das nur für die Gesellschaft geschaffen scheine, brauche sich nicht über ein paar Variationen, einen Walzer oder ein Rondo zu erheben. Die schwierigen Wege der Harmonie und des Contrapunktes hielt man für ein Labyrinth, das kein moderner Theseus betreten wollte; nur die, denen die Musik als Beruf angewiesen war, gingen an das schwierige Unternehmen. Im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts bildeten sich indess die ausgezeichneten Talente eines Cramer, Hummel, Field, Kalkbrenner, Moscheles und ihrer Schüler im Pianofortespiele zu einer solchen Vollkommenheit aus, dass diese kaum noch höher steigen kann; und sogleich wurden die Compositionen für das Pianoforte gediegener und grösser; das Studium musste daher überhaupt eine andere Richtung nehmen.

Diese Betrachtungen brachten Hrn. Logier auf den Gedanken, eine neue Lehrmethode zu schaffen, bey welcher der Schüler von der ersten Lehrstunde an, wenn er die Noten und die diatonische Tonleiter lernt, auch die chromatische schreiben muss, um zu sehen, wie die ganzen und halben Töne entstehen. Der Unterricht schreitet bey dieser Methode stets in genauem Verhältnisse mit den Fortschritten des Schülers fort; der Schüler lernt dabey die Musik, wie eine Sprache, zugleich mit den Regeln der Grammatik. Zur Zeit der ersten Erfindung hatte Hr. Logier eine Tochter von sieben Jahren, an welcher er die Ausführung seines neuen Plans versuchen wollte: unglücklicher Weise waren ihre Arme und Hände so ungelenk, dass er sie mit aller Mühe nicht dahin bringen konnte, die fünf Noten 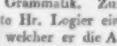 deutlich und nett zu spielen. Diess brachte ihn auf den Einfall, eine Leiste am Pianoforte anzubringen, auf welcher sie die Arme während des Spielens auflegen konnte; nun ruhte die ganze Schwere der Arme auf dieser Stütze, und sogleich wurden auch ihre Finger freyer und biegsamer. Hieraus entstand der Chiroplast. (Diese sinnreich erfundene Maschine ist das vollkommenste Mittel, die Haltung der Hände zu bilden. Alle, die sich derselben vom Anfang an beym Pianofortespielen bedienen, halten die Hände gleichförmig, nämlich rund, und so, dass sich nur die Finger bewegen, wie der Maler sie zeichnen würde.) Nachdem Hr. L. diese Erfindung gemacht hatte, sammelte er seine noch zerstreuten Materialien und bildete das Ganze seines *Systems*. Der Schüler fährt fort, sich in den möglichen Combinationen der fünf Noten des Chiroplasten zu üben, wodurch die Finger eine grosse Leichtigkeit und Unabhängigkeit von einander erlangen, und wird nun über den vollkommenen Akkord, den Grundbass, den Septimenakkord, die übrigen Dissonanzen, über den vierstimmigen Satz, kurz über Alles, was man in einen Cursus der Harmonie umfasst, unterrichtet. Es war schwer, Regeln aufzusetzen, die von Kindern von fünf oder sechs Jahren verstanden und im Gedächtnisse behalten werden könnten: dem Erfinder gelang diess jedoch dadurch, dass er Alles auf mathematische Formeln zurückführt, welche auch Kinder von geringer Geistesfähigkeit sogleich fassen können. Drey Monate nach Eröffnung einer Lehranstalt in Dublin stellte Hr. Logier dem Publikum eine Anzahl Schüler nach seiner neuen Methode vor, die alle Anwesenden in solches Erstaunen setzten, dass mehre Musiklehrer den Erfinder angingen, ihnen seine Lehrmethode mitzutheilen, und ihm dafür 100 Guineen, den Preis, den er für diese Mittheilung

festgesetzt hatte, bezahlten. Im Jahr 1816 machte Hr. Webbe, ein ausgezeichneter Lehrer in London, die Reise nach Irland, bloss, um die neue Methode kennen zu lernen, die viel Aufsehen zu machen begann, und ward so sehr von ihr eingenommen, dass er sie auf der Stelle annahm und den Erfinder bewog, selbst nach London zu kommen. Diess war ein Donnerschlag für alle Lehrer vom zweyten Rang, deren Zahl freylich die grössere ist. Alle glaubten ihr Brod zu verlieren oder selbst in der neuen Schule lernen zu müssen, wodurch ihre ganze Unwissenheit an den Tag gekommen seyn würde. Augenblicklich und ohne weiter zu untersuchen, ob die Sache gut oder schlecht sey, fingen sie daher an, einen Kreuzzug gegen den neuen Soliman zu predigen. Ihre Vorstellungen und gleiche Besorgnisse verleiteten sogar einige bessere Lehrer, auf ihre Seite zu treten und nun erschienen Satiren, Karikaturen und Witzeleyen ohne Zahl. Allein die Sache war so gut und offenbar, dass Hr. Logier sich mit dem glücklichsten Erfolge belohnt sah. Zwey Lehranstalten, die er in London eröffnete, fanden gegen 400 Schüler aus den vornehmsten Ständen und bewiesen seinen Triumph. Die ersten Lehrer Londons, als Clementi, Cramer, Viotti, Bishop, Kalkbrenner, traten nie gegen Hrn. Logier auf. Clementi schickte selbst seinen Sohn in eine der Lehranstalten, und Kalkbrenner nahm das neue System, überzeugt von seiner Vortrefflichkeit, selbst an. Die, welche im Anfang am heftigsten dagegen geschrieen und die Schriften dagegen unterzeichnet hatten, wollten sich nicht selbst in den Augen des Publikums widersprechen, sie hielten fest an ihrer Verbindung und blieben stets Logier's geheime Feinde.

Im Jahr 1820 schickte die k. preussische Regierung einen Musiker nach London, der die neue Methode erlernen und in den preussischen Staaten einführen sollte. Hr. Logier versprach, selbst nach Berlin zu kommen, um dort die erste Lehranstalt zu eröffnen, und that diess auch noch im nämlichen Jahre. Während seines Aufenthaltes in Berlin lud ihn der Minister, Hr. Baron von Altenstein ein, drey Jahre in Preussen zu bleiben; Hr. Logier erwog die Vortheile, die seinem System aus einer allgemeinen Aufnahme in einem der ersten deutschen Staaten erwachsen müssten, nahm den Antrag an und ging im August 1822 mit seiner Familie nach Berlin. Nach einem fünfmonatlichen Aufenthalte daselbst hielt er auf Befehl der Regierung eine Prüfung, der alle ersten Musiker von Beruf beywohnten. Das Resultat war so befriedigend, dass der König, auf den ihm erstatteten Bericht, zwanzig Musiklehrer in den verschiedenen Städten des Landes als Lehrer des neuen Systems besoldete, um diesem allgemeinere Anwendung zu schaffen. Ausserdem hat Deutschland schon in Dresden und Leipzig Lehranstalten nach dieser neuen Methode.

f

Kurze Anzeigen.

Sixième Sinfonie (Sinfonie pastorale) de Louis van Beethoven, Op. 68, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

Das Werk selbst ist bekannt. Wer kennte, achtete und liebte Beethoven's Symphonieen nicht! Der Auszug ist mit Einsicht und Fleiss, ohne ängstliche Kleinmeisterey, gemacht, so dass man siehet, Hr. M. ist in solchen Bearbeitungen nicht wenig geübt. Liebhaber, die, was sie vollstimmig gehört, im Geiste wiederholen, oder sich auf das, was sie so hören werden, vorbereiten, oder auch im Allgemeinen sich in dieser Weise unterhalten wollen, werden seine Arbeit mit Beyfall aufnehmen.

Deux Thèmes variés pour Pianoforte et Violoncelle — — par J. F. Dotzauer. Oeuv. 55. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Jedes der beyden Thema's hat eine kurze Einleitung, die an beyde Instrumente ohngefähr zu gleichen Theilen vertheilt ist; dann trägt das Violoncell die Melodie des Thema vor, und nun wechseln beyde mit den Variationen, von denen die letzte einen etwas längern Schluss hat. Das erste Thema ist der sattsam bekannte Tyroler Dudeldum; das zweyte ein gleichfalls bekanntes Wiener Volksliedchen. Die Variationen sind für beyde Spieler leicht auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juny. **№. 26.** 1824.

NACHRICHTEN.

Prag. (Beschluss aus No. 25.) Den 24. März die zweyte musikalische Akademie der Zöglinge des Conservatoriums der Musik in dem Redoutensaale: 1. Grosse Symphonie in D, von Beethoven, würdig ausgeführt; 2. Variationen für das Waldhorn von F. D. Weber, vorgetragen von Franz Chott: dieser wackere Zögling des Instituts verdiente abermals beyfällige Auszeichnung, die ihm auch zu Theil ward; 3. Duett aus *Coriolano* von Nicolini, gesungen von Katharina Fritsch und Aloysia Folkert. Ein höchst brillantes Tonstück, und dankbar, wenn es von ausgezeichneten Sängerinnen vorgetragen wird: hier schien es uns nicht am rechten Platze zu stehen; 4. Polonoise für die Violine von Mayseder, gespielt von Johann Urbanek. Das Talent und die Fortschritte dieses Knaben geben schöne Hoffnungen; 5. Quartett aus: *Idomeneo* von Mozart, gesungen von Josephine Hagenbruck, Franziska Knize, Katharina Funk, und dem Gesanglehrer Hrn. Cordigiani; 6. Adagio und Rondo für die Oboe von Kummer, recht brav vorgetragen von Joseph Redlich; 7. Neue Ouverture von Aloys Schmitt.

Den 16ten März, zum Vortheile des Hrn. Kapellmeisters Triebensee: ein grosses musikalisch-deklamatorisches Quodlibet in zwey Abtheilungen. Erste Abtheilung: 1. Ouverture und Introduction aus *Cortez* von Spontini. Diese treffliche Composition war ganz geeignet, das Publikum in die empfänglichste Stimmung zu versetzen; 2. Arie, Scene und Duett aus *Sargin*. Dem. Comet sang die erste Arie der Sophie, wie gewöhnlich, vortrefflich, und das darauf folgende Duett mit Sargin dem Sohne (Mad. Ernst) erregte lebhaften Applaus; 3. Scene aus der Posse *Vistipuzli*; 4. Arie aus *La Donna del Lago* von Rossini. Mad. Ernst sang die grosse Scene des Malcolm, obwohl ihrer Stimmlage nicht zusagend, und daher mit einigen Transpositionen, mit grosser Kehlgeläufigkeit, doch im Ganzen mehr kunst- als kraftvoll? 5. Scene und Ariette aus der *unvermutheten Hochzeit*, Oper von Karl Joseph Schikaneder. Hr. Feistmantel (Benjamin) excellirte in einem drolligen Liede, dessen Tempo bey jeder Strophe schneller wird, und musste es wiederholen; 6. Arie, Scene und das erste Finale aus *Johann von Paris*: Johann und der Seneschall waren kläglich besetzt. Mad. Finke liess eine bessere Wahl der Verzierungen wünschen.

Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture und Introduction aus der *Vestalin*. Hr. Binder und Hr. Kainz sangen das Duett vortrefflich; 2. Scene aus dem Lustspiele: *Die bürgerlichen Brüder*; 3. Recitativ und Arie aus *Titus*. Die letzte Arie der Vitellia, von Dem. Ehrhart mit gutem Vortrage doch sehr schwacher Stimme gesungen; 4. Scenen, Chor, Solmisa[illegible]n-Terzett, Arie und Sextett aus *den reisenden Komödianten*, von Fioravanti. In sehr günstigem Licht erschienen Mad. Ernst (Rosalinde) und Dem. Comet (Laurette), sowohl in ihren Bravour-Arien als dem vortrefflichen komischen Terzett mit dem Theaterdirector (Hrn. Kainz); 5. Recitativ und Arie der Agathe, aus dem *Freyschütz*. Dem. Franchetti (Agathe) war heute vorzüglich bey Stimme, und errang mit dem Schlusse der Arie stürmischen Beyfall; im Adagio distonirte sie etwas; 6. Scene aus der Posse *Tarokerl*, und als Finale 7. die Schluss-Scene des zweyten Aktes des *Freyschütz*, in der Wolfsschlucht.

Den 25sten März, grosse musikalische Akademie bey verstärktem Orchester, zum Vortheile des hiesigen Frauenverein-Instituts für Waisenmädchen.

Erste Abtheilung: Ouverture aus dem Drama: *Moses*, von Seyfried; Grosser Chor aus dem Drama: *Abraham*, von eben demselben. Beyde bereits bekannte Musikstücke wurden lobenswerth ausgeführt.

Recitativ und Arie von Farinelli, gesungen von Dem. Comet, erregte allgemeine Bewunderung und Freude. Duett-Concert für Violin und Oboe, von Hrn. Kapellmeister Jos. Triebensee, die Violin gespielt von Dem. M. Schulz, und die Oboe geblasen von Hrn. Professor Joh. Friedr. Bauer, fand gleichfalls lebhafte Theilnahme.

Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture aus *Calypso*, von Winter; 2. Arie von Hrn. Joseph Triebensee, gesungen von Mad. Minna Becker, welche den Wunsch, sie öfter zu hören, aufs Neue erregte; 3. Grosser Chor mit Solo, aus *Davide penitente* von W. A. Mozart; 4. Grosse Variationen für das Pianoforte, über den *Alexandermarsch*, mit Begleitung des ganzen Orchesters, von J. Moscheles, vorgetragen von Dem. M. Hermansfeld, gefielen allgemein; 5. *Gebet der Armen für ihre Wohlthäter*, für fünf Solo-Stimmen und Chor, componirt von Hrn. Kapellmeister Joseph Triebensee, gesungen von Dem. Comet, Franchetti, und den Hrn. Kainz, Michalesi und Binder. Die zahlreichen Zuhörer dieser Akademie schienen vollkommen befriedigt zu seyn.

Den 30sten März: Zum Vortheile des Privat-Pensionsfonds für die Mitglieder hiesiger Bühne: *der Freyschütz*.

Den 2ten April um fünf Uhr Nachmittag die erste Vokal-Instrumental-Akademie in den k. k. priv. Redoutensälen, zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen. Das Orchester und die Solospieler wie auch die Sänger bestanden fast einzig aus gegenwärtigen und absolvirten Zöglingen des Conservatoriums. 1. Grosse Ouverture von Lindpaintner, aus den *Pflegekindern*; 2. Arie aus *Figaro* von Mozart, von Dem. Emilie Rössler rein und richtig, doch mit wenig Kraft und Gefühl gesungen; 3. Adagio und Polonoise für die Flöte von Krommer, recht artig gespielt von Hrn. J. Spanner; 4. Duett aus *Trajano in Dacia*, von Nicolini, gesungen von Dem. Rössler und Dem. Herbst, befriedigte nicht sehr; 5. Ouverture aus *Tigranes* von Righini; 6. Arie von Mozart, gesungen von Dem. Nanette Herbst. Je mehr wir das jugendliche Talent dieser angehenden Sängerin schätzen, desto mehr müssen wir ihr anrathen, mit allem Eifer nach einer genauern Intonation zu streben; 7. Variationen für die Violine von Rovelli, mit grosser Kunstfertigkeit und Präcision gespielt von Hrn. W. Beydek; 8. Grosse Ouverture in D von Stunz.

Abends um sieben Uhr im Theater zum Vortheile des Hrn. Kapellmeister Triebensee: ein neu zusammengesetztes Quodlibet, aus folgenden Musikpartieen bestehend: 1. Ouverture und Introduction, Arie und Terzett aus der *Entführung*, von Mozart (Hr. Binder singt den Belmonte eben so vortrefflich als Hr. Kainz den Osmin singt und spielt); 2. Arie, Scene und Duett aus dem *Barbier von Sevilla* (Rosine Mad. Ernst, Figaro Hr. Wiedermann); 3. Erstes Finale aus *Titus* von Mozart, zum Schluss der ersten Abtheilung; 4. Ouverture, Introduction, Scene und Arie aus *Tancred*; 5. Recitativ und Arie aus der *Zauberprobe* von Mozart, (Laura, Dem. Comet) und zum Schluss des Ganzen: 6. Arie, Scene sammt Finale aus der Local-Oper: *Das lustige Beylager*, von Müller. Zwischen diesen Gesangstücken waren Scenen aus den Possen- und Localstücken: *Die travestirte Zauberflöte*, *Faust's Mantel*, und dem Lustspiele: *Die Charade*, eingewebt. Das ganze Quodlibet sprach weniger an, als das vorige.

Den 3ten April, grosse musikalische Akademie in dem k. k. priv. Redoutensaale, zum Vortheil des Privat-Instituts für arme blinde Kinder und Augenkranke. Auf die Ouverture aus *Fidelio*, von Beethoven, folgte ein Prolog, gesprochen von einer Zöglingin des Blindeninstituts; dann das neue Pianoforteconcert von Ries in C moll, von einem zwölfjährigen Dilettanten Karl Hofmann gespielt. Mad. Ernst sang (nicht sehr bey Stimme) ein Duett mit einem Dilettanten, der sich eben so sehr durch eine wunderschöne Stimme als schönen Gesangvortrag auszeichnet, Hrn. Krow, und dieser allein eine Arie, beyde von Rossini. Der gleichfalls blinde Unterlehrer des Blindeninstituts, Isidor Schönberger, trug ein Concertino für die Klarinette, von C. M. v. Weber, recht beyfallswürdig vor, und den Beschluss des Ganzen machten Variationen für die Flöte, vorgetragen von dem ehemaligen Zöglinge des Blindeninstituts, Johann Herbek.

Den 4ten April wurde im Ständischen Theater der k. Hauptstadt Prag zum Vortheile der Bedienten-Wittwen- und Waisen-Versorgungsanstalt von der böhmischen Theaterdilettantengesellschaft aufgeführt: *Der Zauberhut*, Posse in drey Akten, von W. Klicpera. Aber auch hiemit war ein musikalischer Genuss verbunden, denn man sang zwischen dem ersten und zweyten Akte: Duett von Rossini; zwischen dem zweyten und dritten eine Arie von eben demselben. Nach der Posse: *Karl bey*

Aspern, Chorgesang von vierzig Männerstimmen und Echo nach Theodor Körner's *Lützows wilde Jagd*, von C. M. v. Weber. NB. Alles in böhmischer Sprache.

Den 5ten April, zum Vortheile der Dem. Erhart: Grosses musikalisch-deklamatorisches Quodlibet in zwey Abtheilungen, welches den Verehrern der Musik folgende Gesangstücke darbot: 1. Ouverture, Introduction, Scene und Quintett mit Chor, aus *Moses*, von Rossini 2. Arie aus der *Italienerin in Algier*, von Rossini (Dem. Erhart, Isabella); 3. Erstes Finale aus *Moses*. Zweyte Abtheilung: 4. Ouverture und Introduction aus dem *unterbrochenen Opferfest*; 5. Recitativ und Arie aus der *Zauberprobe* von Mozart, wiederholt; Recitativ und Duett aus der *Elster* von Rossini, (Nindtto Mad. Ernst, Pizzo Dem. Erhart) untermischt mit Scenen aus den Possen: *Die travestirte Zauberflote*. (Eigentlich eine Situation, die für ein Marionettentheater noch zu gemein wäre, und doch zum zweytenmale aufgeführt!!). *Die unvermuthete Hochzeit, Vizlipuzli, die Schwestern von Prag*, und zum Schluss abermals eine geistreiche Wiederholung: Arie, Scene sammt Finale aus der Local-Oper: *Das lustige Beylager*, von Müller. —

Den 7ten April, grosse Vokal- und Instrumental-Akademie von Mad. Minna Becker.

Erste Abtheilung: 1. Ouverture aus *Titus*, von Mozart; 2. Grosse Scene und Arie aus *Camilla* von Paer, mit grosser Virtuosität gesungen von der Concertgeberin; 3. Potpourri für die Mandoline, eine artige Zusammenstellung freundlicher Weisen, und recht gefällig vorgetragen von Hrn. Friedrich Baron von Ripke; 4. Duett aus dem *Schatzgräber* von Mehul, gesungen von der Concertgeberin und ihrer Tochter Dem. Emma Becker, und: 5. *Boleros von Piantanida*, mit all der Meisterschaft, Zartheit und der schönen Mezza-Voce gesungen, die wir an Mad. Becker so oft bewunderten, und welche dieses Gesangstück (worin keine ihrer Nachfolgerinnen Glück zu machen vermochte) lange Zeit zu einem Lieblingsstück des Publikums machte, und nie genug gehört werden konnte.

Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture aus *Figaro* von Mozart: mit grösserer Lebendigkeit vorgetragen, als es gewöhnlich bey unserm Theater-Orchester der Fall ist, und mit grosser Theilnahme des Publicums aufgenommen; 2. Duett aus *Tancred* von Rossini, vorgetragen von Mad. Becker und Dem. Comet. Sehr vortheilhaft zeigte sich der Glanz der hohen Töne der einen Stimme neben der melodischen Tiefe der zweyten, doch schien Dem. Comet nicht ganz sicher in der Intonation; 3. Rondo Polonoise für das Fortepiano, von Field, vorgetragen von Hrn. Kinderfreund, und zum Schlusse 4. Terzett aus *Othello* von Rossini, vorgetragen von der Concertgeberin, Hrn. Binder und Hrn. Zelisko. Hier erschienen die beyden ersten Künstler siegreich, der dritten Stimme fehlte es an Metall und Kraft. Im Ganzen muss das Concert dieser wackern Gesangkünstlerin unter die interessantesten musikalischen Ausstellungen des heurigen Jahres gezählt werden.

Den 11ten April, grosse musikalisch-declamatorische Akademie zum Vortheile des Taubstummen-Instituts im Ständischen Theater.

Erste Abtheilung: 1. Ouverture aus der Oper: *Das Labyrinth* (zweyter Theil der *Zauberflöte*), von Winter: ein wackeres Tonstück, wenn gleich nicht ohne Reminiscenzen aus der *Zauberflöte*; 2. *Lohn der Milde*, mit grosser Zartheit und tiefem Gefühl in Gegenwart sämmtlicher Zöglinge des Taubstummen-Instituts vorgetragen von Dem. Betty Pistor; 3. Grosser Chor von Naumann; 4. Arie von Mozart, mit grossem Kunstaufwand gesungen von Dem. Comet, welche jedoch (was ihr jetzt öfter wiederfährt) nicht sehr bey Stimme war; 5. Grosses Concert für die Klarinette von Bernhard Crusell, aus F moll, vorgetragen von dem gesichtslosen Unterlehrer des Blindeninstituts Isidor Schönberger, welcher gewiss Alles auf seinem Instrumente leistet, was man immer von einem Blinden erwarten kann; doch scheint es uns, als hätte man dem Publikum das peinliche Mitgefühl ersparen können, Taubstumme und Blinde an einem Abend auf der Bühne zu sehen; 6. Duett mit Chor aus der Oper, *Das Labyrinth*, von Winter, gesungen von den Hrn. Kainz und Binder. Die Anmerkung bey No. 1. gilt auch bey diesem Stück, welches sich überdiess sehr wenig zum Vortrag in einem Concerte eignet.

Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture aus *Semiramis*, von Catel; 2. *Fridolin*, Ballade von Fr. Schiller, gesprochen von A. v. Mertlik. Dieser junge Mann bleibe bey seiner Harmonika, das Declamiren wird ihm schwerlich Dank bringen; 3. Duett mit Chor, und Begleitung von Blasinstrumenten von Hrn. Kapellmeister Jos. Triebensee, gesungen vom Dem. Comet und Hrn. Binder;

wenn wir nicht sehr irren, aus der Cantate: *Acis und Galathea*, welche schon im Weihnachts-Concerte mit verdientem Kaltsinn aufgenommen wurde. 4. Concert für die Violine von Cremont, vorgetragen von Hrn. Franz Kral, welches der Violinspieler, wie wir vernehmen, an demselben Nachmittage schon in dem Privatconcerte des Hrn. Wenzel einmal vortrug; diess kann wohl erklären, wenn es dem Concertisten etwas an Kraft fehlte; 5. Terzett von Rossini, gesungen von den Herren Kainz, Binder und Wiedermann. Vortrefflich ausgeführt; doch glauben wir in Rossini's Werken viel wirksamere Terzetten, z. B. das aus dem dritten Akte der *Armide*, welches wir zu hören hofften, auffinden zu können; 6. Ein grosser Chor mit Echo, vorgetragen von vierzig Männerstimmen, in Musik gesetzt von Hrn. Franz Skraup. Zum Schlusse sprach ein taubstummer Knabe einige Dankesworte.

Den 15ten April, die zweyte Vokal- und Instrumental-Akademie in den k. k. priv. Redoutensälen zum Besten des Fonds zur Unterstützung der Hausarmen.

Erste Abtheilung: 1. Ouverture aus: *Kunstsinn und Liebe*, von Lindpaintner; 2. Arie der Sofia aus *Sargino* von Paer (Dov' unque il suon guerriero), gesungen von der neunjährigen Elise Podleska, welche, von der Natur mit einer Stimme begabt, wie man sie in dieser zarten Jugend selten findet, auch durch Kunstfertigkeit ihrer Lehrerin Mad. Batka, vormals Kurländischer Hofsängerin, viele Ehre und Freude machen muss; 3. Variationen für die Violine von Polledro, sehr wacker gespielt von Hrn. Joseph Slawik; 4. Arie mit Chor von Paer aus *Sophonisbe*. Ausgezeichnet schön und mit rauschendem Beyfall gesungen von Mad. Finke.

Zweyte Abtheilung: 1. Ouverture aus *Mahomed*, von Winter. Eine treffliche kraft- und glanzvolle Composition, und, wie alle Ensemblestücke, musterhaft durchgeführt; 2. Adagio und Polonoise für die Klarinette, von Tausch, mit Geläufigkeit, Reinheit und Präcision vorgetragen von Hrn. Franz Blatt; 3. Arie von Mozart aus *Titus*, vorgetragen von Mad. Finke. Es scheint uns immer ein Fehlgriff zu seyn, wenn für ein Concert Gesangstücke aus Opern gewählt werden, welche sich auf dem Repertoire der Bühne befinden. Ueberdiess gelang Mad. Finke diese Arie nicht ganz so wie die erste. 4. neue Ouverture von Gerke (mit einer obligaten Violinpartie, vorgetragen von Hrn. Jos. Slawik).

Die Liebhaberconcerte des Hrn. Wenzel, welche am 7, 14, 21 und 28sten März, und 4ten und 11ten April Statt fanden, boten den Musikliebhabern auch im heurigen Jahre wieder reiche Abwechselung dar, und wir hörten in selben: Symphonieen von Beethoven und Wilms Ouvertüren von Kunzen, Mozart, Hoffmeister, Vogel, Winter und Cherubini; Instrumental-Concertanten von Mayseder, C. M. v. Weber, Cremont, Hauer, Dussek, Frl. Belleville, Rode, Eberle, Kummer, Worzischek, Moscheles und Schuster; Gesangstücke von Cartellieri, Haydn, Paer, Mozart und Seyfried, und ein paar Declamationsstücke (von Uhland und Herbst).

Den 18ten April, Concert der Tonkünstler-Societät zum Besten des Pensions-Institutes für ihre Wittwen und Waisen: *Die vier Jahreszeiten* von Haydn, mit einem Orchester von 250 Personen aufgeführt. Die Soloparticen hatten Dem. Comet und die Herren Kainz und Binder übernommen; alle drey, besonders der letztere, leisteten Ausgezeichnetes, und die ganze Ausführung dieses bekannten Kunstwerkes war lobenswerth.

Berlin. Uebersicht des May. Hr. Prof. Würfel aus Warschau und Hr. M. Janusch aus Prag haben in diesem Monate mit allgemeinem Beyfall zwey Concerte gegeben. Im ersten am 5ten trug Hr. Würfel ein Pianofortecoucert (Allegro, Andante und Rondo à la Polacca) und eine Phantasie fürs Pianoforte ohne Orchesterbegleitung und Rondo brillant mit Orchesterbegleitung, beydes von seiner Composition, so wie Hr. Janusch ein Flötenconcert (Allegro moderato, Adagio, Rondo) aus *Airs russes* vor; letztere enthielten Introduction und Andante mit Variationen für die Flöte, ein più Lento für die Flûte d'amour und Allegro für die kleine E-Flöte, und waren, wie das Concert, von seiner Composition. Im zweyten am 26sten May trug Hr. Würfel ein Allegro fürs Pianoforte von Field, ein Potpourri fürs Pianoforte allein, mit einer Nachahmung des Gewitters und ein Rondo à la Polacca, von seiner Composition vor; Hr. Janusch eine Romanze und Rondo für die Flöte und die zweyte Suite der Airs russes die denselben Inhalt, wie die im ersten Concerte hatten, und ebenfalls von ihm componirt waren. Hr. Prof. Würfel zeigte bey seinem Spiele viel Beweglichkeit und Biegsamkeit der Hände, einen präcisen, zarten und runden Anschlag, einen

runden Doppel-, drey- und mehrfachen Triller und einen gemüthvollen sanften Vortrag. Hr. Janusch bewährte seine starke Brust durch einen vollen Ton, und zeigte viel Feuer und Fertigkeit, besonders im Staccato. Die Flöte d'amour, der er sich nur fürs Andante bediente, und welche der Dichter Schall zu Breslau die Schwermuthsflöte nennt, ist von Hrn. Janusch's Erfindung; er hat sie, wie es scheint, durch Klappen bereichert, und sie geht bis g unter dem eingestrichenen c. Sie hat einen tiefern und gedämpftern Ton, als die gewöhnliche Flöte.

Den 12ten, am Busstage, gab der Königl. General-Musik-Director und Ritter, Hr. Spontini, Concert zu seinem Benefis im Opernhause. Zuerst wurde von dem fast 200 Personen zählenden Orchester Beethovens grosse, hier noch nicht gegebene Symphonie in A dur und dann Händel's *Alexanderfest* gegeben. Die Sologesangpartieen trugen Mad. Seidler, Dem. Eunike und die Herren Stümer, Bader, Blume, Devrient d. jüng. und Sieber vor. Den meisten Beyfall erwarben sich die Arien und Chöre: Selig, selig, selig Paar etc., Töne sanft du lydisch Brautlied etc., Brich die Bande seines Schlummers etc. und Timotheus tritt ab den Preis etc.

Die oft gefeyerte Mad. Neumann vom grossherzogl. badenschen Hoftheater zu Carlsruhe gab zwey Gastrollen, die hier genannt werden können, da ihre Haupttriumphe im Drama glänzen; am 22sten die Preciosa im Schauspiel dieses Namens, und am 25sten die Caroline in Blum's *Nachtwandlerin*. Sonst gewährte die Oper nichts Neues. Aber gute Aussichten dazu sind vorhanden; denn nach einer öffentlichen Bekanntmachung der durch die königl. Dienstinstruction vom 26. Sept. 1821 angeordneten General-Musik-Direction (die aus dem General-Musik-Director Spontini, dem Kapellmeister Seidel, dem Musikdirector Schneider, den Concertmeistern Möser, Seidler, Bohrer und dem Regisseur C. Blume besteht) werden folgende Opern in der angegebenen Folge aufgeführt werden: *Elisabeth* von Rossini, *Euryanthe* von Weber (nach der von Hrn. v. Weber selbst bezeichneten Rollenbesetzung, unter der Direction des Kapellmeisters Seidel), *Prinz Riquet* von Blume, *der Schnee* von Aubert, *Blaubart* von Gretry, *die diebische Elster* von Rossini, *Medea* von Cherubini, *Jessonda* von Spohr, *Alcidor* von Spontini (die fürs letzte Carneval bestimmt, aber, wie man sagt, nicht vollendet war), *Valentine von Mailand* von Mehul, *Montano und Stephanie* von Berton. Allein nach einer, ebenfalls öffentlichen Anzeige des Generalintendanten der königl. Schauspiele, des Grafen von Brühl, ist diese Verhandlung, die als eine Dienstangelegenheit durchaus nicht zur öffentlichen Bekanntmachung geeignet war, ohne sein Vorwissen und seine Zustimmung in die Tagsblätter eingerückt worden, und die Einsendung derselben um desto tadelnswerther, als sich in derselben unrichtige Angaben befinden. Auch haben sich von dieser Einsendung die vorher genannten Männer, ausser Hr. Spontini, öffentlich losgesagt.

Auf der Bibliothek des berlinisch-köllnischen Gymnasium zum grauen Kloster allhier befinden sich alte gedruckte Stimmen in fünf ziemlich wohl erhaltenen Büchern, deren jedes aus mehren Motettensammlungen besteht. Sie sind 1541 — 9 in Venedig und Mailand gedruckt, und meistens von Componisten der niederländischen Schule, die im 14, 15ten und Anfange des 16ten Jahrhunderts blühte. In den Sammlungen finden sich die Namen: Nicolaus Gombert, Jachet (auch Jacquet oder Jachet Berchem), Pionnier, Loyset, Pieton, Verdelot, Dominicus Phinot, Adrian Villaert, Archadelt, Parabosko, Pieresson, Johann Richefort und die unbekannten: Maistre Jan, Noletto, Tugdual, Hero. Math. Uver, Brumen Hilaire penetr., Clandin; ausser diesen finden sich unter den Namen der Componisten das Wort: Consilium und die Namen Morales, Vincentio Ruffo, Const. Festa, Lupi, Ant. Gardano und Joh. Zarlini. Aus diesen Stimmen hat der oft in diesen Blättern mit Lob genannte Hr. Dr. Fischer, Lehrer des Gesanges an dieser blühenden Lehranstalt, zwey Motetten von Phinot und Morales in Partitur gesetzt und so eben in der hiesigen Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung herausgegeben.

Leipzig, 3. *Juny*. Am 14ten May gab uns Hr. C. G. Reisiger im Saale des Gewandhauses ein in mehrfacher Hinsicht angenehmes, auch mehr als gewöhnlich besuchtes Concert. Symphonie aus A dur von Beethoven, Duett aus *Zelmire* etc. alles vortrefflich. Hr. R. liess uns Hummel's A moll Concert hören. An Fertigkeit und seelenvollem Spiele hat er sehr bedeutend gewonnen, so dass das Publicum, auch in schweren Aufgaben, was

nothwendig zur Meisterschaft gehört, sich gewiss bald dem schon Errungenen beygesellen wird.

Seine Ouverture zu *Didone abbandonata*, welche sehr gut und voll instrumentirt, rund und melodiös ist, nur dass sie zu sehr spontinisirt. Arie mit Chor aus derselben Oper voll Melodie, nach Art Rossini's. Das Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, wurde eben so schön vorgetragen, als es gesetzt ist. Es hat uns am meisten gefallen. Die Violine spielte Hr. Concertmeister L. Maurer aus Hannover mit vollem, sehr sangbaren Tone. Auch er hat am 25sten May im Saale des Musikvereins ein Concert gegeben, das wir leider gänzlich übersehen haben. Sein Spiel ist übrigens schon rühmlich bekannt.

Der Graf von Gleichen, eine romantische Oper in zwey Akten. Musik von C. Eberwein. Aufgeführt in Weimar am 1sten May, am 17ten wiederholt.

Durch die vereinten Bemühungen des Hrn. Reg. R. S..., rühmlichst unter dem Namen Janus a costa bekannt, und des Hrn. Musikdirector C. Eberwein, der schon in verschiedenen Gattungen der Composition die achtungswerthesten Beweise seines Talents und seiner Kenntnisse gegeben hat, haben wir eine neue, echt deutsche Oper erhalten, die eine schätzbare Bereicherung unserer Repertorien ist. Da der Dichter ein sehr braver Musikus (obwohl nur Dilettant) ist, so zeichnet sich sein Gedicht in Ansehung der Brauchbarkeit und Zweckmässigkeit für musikalische Composition sehr zu seinem Vortheil vor vielen andern Operubüchern aus; dass es aber, auch hiervon abgesehn, dichterischen Werth habe, dafür bürgt der Name des Verfassers. In der Musik findet sich schwerlich irgend etwas, was sich geradezu tadeln, obwohl einiges, worüber sich sprechen liesse, — und in welchem Werke wäre das nicht der Fall? — aber so viel Gutes und manches ausgezeichnet Treffliches, dass diese Oper überall gefallen muss, wo man sie mit dem Fleiss und der Sorgfalt, womit sie hier aufgeführt wurde, gegeben wird.

Hier in Weimar wurde der Werth der Oper selbst, eben so, wie der in jeder Hinsicht vortrefflichen Ausführung, in den ersten Partieen durch Frau von Heigendorf (Chadija), Mad. Eberwein (Silvio), Hrn. Stromeier (Gleichen), Hrn. Moltke (Bruno), Hrn. La Roche (Sultan) und in den zweyten durch Dem. Müller (Fatime) und Hrn. Franke (Walter) allgemein anerkannt. Auch die, in die Handlung oft eingreifenden, Chöre gingen sehr gut, und alles Aeussere an Dekorationen u. s. w. war lobenswerth.

Das Süjet ist kürzlich dieses. Graf *Gleichen* ist nach einer gegen die Saracenen verlornen Schlacht mit vielen Rittern u. s. w. gefangen. Die Tochter des Sultans (Chadija) erblickt im Traume die schöne Gestalt Gleichen's, sieht ihn dann zufällig, und entbrennt für ihn in Liebe. Sie flieht mit ihm, durch besondere Umstände bewogen. Die Flucht u. s. w. die zu späte, vergebliche Entdeckung derselben etc. bilden den Gegenstand des ersten Finals. Indessen hat Bruno, ein Gefährte Gleichen's, sich auf andere Art gerettet, ist in Thüringen angekommen, hat Gleichen's Tod verkündet und seine Güter in Besitz genommen. Er hofft Irmengard, Gleichen's Gattin, die er längst liebte, durch die Nachricht von Gleichen's Tode zu bewegen, ihm die Hand zu reichen, aber Irmengard geht in ein Kloster, in dem sie stirbt. Nun kommt Gleichen an, entgeht einem meuchelmörderischen Anfalle Bruno's durch die Wachsamkeit seines treuen Gefährten Silvio, sammelt Mannen, erstürmt, von Chadija unterstützt, welche, von dem Schatten der Irmengard geleitet, mit ihren Kriegern durch unterirdische Wege in die Veste eindringt, die Burg, wo Bruno sich sicher glaubte, tödtet Bruno und erobert seine Besitzungen wieder. Der Verbindung Gleichen's und Chadija's (die Christin geworden ist) steht nun nichts mehr im Wege und so endet die Oper heiter und froh. — Diesen Stoff, der so zusammengedrängt, wie hier; natürlich trocken erscheinen muss, hat der Dichter mit vielem Glück behandelt, durch Verschiedenheit der Charaktere und durch mannichfaltige Handlung belebt und mit interessanten Episoden ausgestattet. — Der Componist hat mit gleichem Glücke gearbeitet. Kein einziges Stück ist ganz ohne Interesse, die meisten sind sehr brav, viele ausgezeichnet. Unter die letzten rechnet Ref. die Einleitung, Chor der Sarazenen, Allegro C dur $\frac{4}{4}$, die Klagen der Gefangenen, Chor Adagio As dur $\frac{3}{4}$, beyde Arien Gleichen's, den vierstimmigen Canon im ersten Akt Andante E dur $\frac{3}{4}$, einzelne Sätze im ersten Final; die Einleitung des zweyten Akts, Chor und Tanz, Allegretto G dur $\frac{4}{4}$, Quartett mit Chor, Allegro D dur $\frac{4}{4}$, Quintett mit Chor, Allegro D dur $\frac{4}{4}$ und

den grössten Theil des zweyten Finals. — Zur Ouverture in Es dur, fugirt, hat sich Hr. E. offenbar die zur *Zauberflöte* zum Muster genommen. Nach dem Höchsten streben verdient aber immer Lob, und mit Heroen kämpfen ist ehrenvoll, wenn man auch nicht siegen kann. Das Detail der Oper würde den Leser ermüden, es genüge daher an folgenden allgemeinen Bemerkungen. Hr. E. schreibt wirklich dramatisch, für den Gesang sehr glücklich und vortheilhaft, seine Instrumentation ist dabey dennoch reich und voll Frische und Lebens, aber freylich schwierig, zuweilen sehr schwierig, und einigemal, besonders in Ensemble's und Chören wohl etwas überreich und den Gesang deckend oder doch drückend; er verschmäht den Gebrauch der Janitscharenmusik, den er im ersten Akte leicht rechtfertigen konnte, befriedigt aber dafür zu einiger Entschädigung die vielleicht nur allzu lebhafte Neigung, viel, sehr viel, besonders auch enharmonisch zu moduliren. Doch, da man das jetzt gern hat und sogar für das Rechte, Wahre zu halten scheint, auch viele Andere, z. B. C. M. v. Weber in seiner *Euryanthe*, es noch ungeheuer viel weiter treiben, so mag Ref. keine Worte darüber verlieren. Er wiederholt dagegen, dass das Repertoire eines jeden Theaters, an dem man gute Solosänger und Choristen und ein gutes Orchester besitzt, durch Hrn. E.s Oper einen schätzbaren Zuwachs erhalten wird.

Recension.

Auf der Donau. Der Schiffer. Wie Ulfru fischt. Für eine Basstimme. Op. 21.

Der Zwerg. Wehmuth. Für eine Singstimme. Op. 22.

Die Liebe hat gelogen. Die selige Welt. Schwanengesang. Schatzgräbers Begehr. Für eine Singstimme. Op. 23.

Gruppe aus dem Tartarus. Schlummerlied. Für eine Singstimme. Op. 24.

Sämmtliche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. von Franz Schubert. Wien bey Sauer und Leidesdorf. Jeder Heft 45 Xr. Conv. M.

Der Componist dieser Gesänge beurkundet durch sie ein achtungswerthes Talent, das sich, im frischen Jugendmuth verachtend die alten ausgetretenen Wege, eine neue Bahn bricht und diese consequent verfolgt. Wer wollte das wohl tadeln? Keiner, der billig genug ist, jedem Künstler seine Ansicht der Kunst, seine Art und Weise, sich in ihr und durch sie auszusprechen, zu lassen — keiner, der bescheiden genug ist, zuzugeben, dass sein eigener Weg nicht der alleinige Weg des Heils sey. Aber der Billige und Bescheidene soll nun auch seine Meynung frey sagen und seine Ansicht, seinen Weg mit denen Anderer vergleichen dürfen. Deshalb erlaubt sich Ref. über obige vier Hefte ausführlicher zu seyn, als bey dergleichen Werken gewöhnlich ist.

Hr. Fr. S. schreibt keine eigentlichen Lieder und will keine schreiben (ihnen sich mehr oder weniger nähernd sind jedoch No. 3. in Op. 21. No. 2. in Op. 22. No. 1. 2. 3. in Op. 23. No. 2. in Op. 24.), sondern freye Gesänge, manche so frey, dass man sie allenfalls Capricen oder Phantasien nennen kann. Dieser Absicht gemäss sind die meist neuen Gedichte, deren Werth jedoch sehr verschieden ist, günstig gewählt und die Uebertragung derselben in Töne im Allgemeinen zu loben, da dem Vf. fast durchaus die Anlage im Ganzen und Einzelnen, der Idee nach, aber bey weitem nicht so glücklich die Ausführung gelingt, die durch wenig oder gar nicht motivirtes excentrisches, oft recht wildes, Wesen und Treiben den Mangel innerer Einheit, Ordnung und Regelmässigkeit zu ersetzen versucht; durch welche letzten Eigenschaften allein freylich kein Werk der Kunst zum schönen Kunstwerk wird, ohne welche Eigenschaften aber auch bestimmt nur bizarre groteske Produkte entstehen. Der Gesang, meist deklamatorisch, ist zuweilen wenig sangbar, nicht selten unnöthigerweise schwierig und hat die Eigenheit, dass er oft, auch bey Sopranstimme mit dem Spielbasse in Oktaven geht. Die Harmonie ist meist rein, — nach falschen Quinten und Oktaven, Quereständen u. dgl. zu jagen, an denen es, selbst in ziemlicher Anzahl, nicht fehlt, ist mit Recht längst aus der Mode, — die Modulation frey, sehr frey und oft noch etwas mehr. Dem Ref. wenigstens ist keine Composition in dieser Gattung, ja vielleicht überhaupt kaum irgend eine Composition bekannt, welche es nicht etwa weiter, sondern nur so weit triebe. Z. B. Op. 21. No. 1. fängt in Es dur an, wo es im siebenten Takte nicht mehr ist; dann kommt C moll, As dur und moll, Ces dur

nes Skelett, das er verehren sollte, es war ein mit Fleisch und Blut begabter Körper, der aber auch unter der lieblichen Aufsenseite keine Fehler und Gebrechen in seinen festen Theilen verbarg. Hierdurch, nämlich durch Verbindung edler Melodien mit richtigen Harmonien und durch Vereinigung beyder zum getreuen Ausdrucke der Empfindungen, besonders solcher, die nicht allzu sehr aus dem gewohnten Geleise des menschlichen Lebens hinausführen (denn das wilde und kühne gelang nicht so, wie das sanfte und in sich gekehrte) zeichnete sich die Berliner Schule aus. Die Hauptmeister dieses Ganges der Tonkunst waren also *Deutsche*, ein deutscher Fürst und deutsche Künstler. Der erstere, indem er mit seinem grofsen Geiste leidenschaftliche Liebe für Musik verband, indem er jene bedeutenden Männer um sich versammelte und ihrem Kunststreben Nahrung gab vor allem aber dadurch, dafs man ihn, als dem Wunder seiner Zeit, der in der Kriegs- wie in der Regierungskunst das Muster war, auch in Anselung seines Kunstgeschmacks huldigte, und — dafs er zugleich alten Vorurtheilen trotzte. Nur im Stillen wagten es von jetzt an die Frommlinge, das Theater als eine sündliche Belustigung zu lästern. Doch hatte sich (und hier findet sich wieder eine Gelegenheit zur Bewunderung der behutsam, aber sicher wirkenden Vernunft) die Theatermusik schwerlich ohne heftenden Kampf mit den alten Ideen, ungeachtet der Autorität Friedrichs, gehoben, wäre sie nicht unter dem Schutz einer fremden, dem Volk unverständlichen Sprache eingeführt und als eine blos königliche Belustigung angesehen worden.

Zu diesem Schwunge half aber noch ein wichtiger Umstand. Nach der eigentlichen Bestimmung des Theaters blieb nämlich die Poesie (im weiten und engern Sinne) immer die Hauptsache dabey; die Musik soll nur ihre Gehülfinn seyn, und sich weder als Alleinherrscherinn noch als Sklavinn zeigen. Dazu gehört aber auch, dafs die Poesie selbst, nicht (wie heut zu Tage so oft) im tiefen sogar unreinlichen Negligé erscheine, und dafs sie ihre gefällige Schwester nicht durch einen holprichten Gang (durch unsonore Worte und unrhythmische Wendungen) zur Trennung reize. Nie hatten also unsre grofsen Künstler, die zur Ausbildung der angewandten Musik soviel thaten, nie hätten ein Hasse und Graun, trotz ihren Talenten, ihren Kenntnissen und ihrem Fleifse, ihr schönes Ziel erreicht, wären sie nicht durch einen Mann darin unterstützt worden, der sie durch seine wahrhaft musikalischen Poesien begeisterte, und der noch jetzt so einzig in seiner Art dasteht. Wer konnte das anders seyn, als ein Italiener? wer anders, als — Metastasio? Beseelt von dem kraftvollen Hauche, den ihm die Ueberreste des schönen Alterthums mittheilten, strömte er diesen eben so erhabnen als freundlichen Geist in seinen unsterblichen Werken aus. Dieser Wohlklang, diese Rundung des Einzelnen wie des Ganzen, diese Haltung der Charaktere, diese Entfernung von Ueppigkeit und Schwulst auf der einen und von langweiliger Nüchternheit auf der andern Seite, kurz, diese innere und äufsere Griechheit von selbst singende Poesie, welche uns in das Zeitalter des Euripides versetzt, und den Geist des griechischen Dramas (leider nur auf kurze Zeit) aus seiner Verbannung hervor zu rufen scheint, alles dieses mufste denjenigen Komponisten, welche sich mit ächtem Kunstsinn daran wagten, gewissermafsen neue Kräfte verleihen, mufste Metastasio zum grofsen Wohlthäter der deutschen Tonkunst machen.

Jetzt stand also die angewandte Musik in Deutschland in ihrer jugendlichen Anmuth da. Ihre beyden Hauptarten, die *Kirchen*- und *Theatermusik*, hatten sich *gleiche* Würde errungen. Ohne sich, wie es, trotz der *wesentlichen* Verschiedenheit beyder *) in neueren Zeiten so oft

*) Man erlaube mir hierüber einige, um des Raums willen nur aphoristische, Bemerkungen. — Der *wesentliche* (fodernde) Unterschied zwischen *Theater*- und *Kirchenmusik* (wovon der *Stil*, wenn Kenner wollen, mehr von der erlangten Ausbildung des Tonmechanismus u. s. w. abhängen, nur eine *Folge* ist) beruht auf der *Verschiedenheit*

u. s. w., Fis moll, worin es länger bleibt und schliesst. Op. 22. No. 2. D moll hat im 11ten Takte eine förmliche Cadenz in Fis dur, später den, aus Rossini's *Tancredi* erstem Final, berühmten Bass: b d f — b es ges — b des fes ges — h dis fis u. s. w. vier oder fünfmal dasselbe, immer einen halben Ton höher, was ein gar allerliebster Schusterfleck und Klavierstümmern zur Probe der Reinheit zu empfehlen ist. Ob in Op. 23. No. 1. die Tonverbindungen im dritten Takte vom Ende als wahrhaft neu und originell, wiewohl ziemlich grässlich, mit Absicht geschrieben, oder ob sie Druckfehler sind, getraut sich Ref. nicht zu entscheiden, obgleich er einige Gründe hat, das Erste zu glauben. Folgende Akkorde und Modulationen aber, von denen das erste Beyspiel nur durch die wunderbare Art der Bezeichnung der Töne (Orthographie kann man es nicht nennen) auffallend ist, sind keine Druckfehler — es ges ces — fes g ces d — des; cis eis gis cis — b g b d und noch dreymal dasselbe, immer einen halben Ton höher — fis ais cis — fis es a c — g d g c u. s. w. Wem das gefällt, nun, der mag's spielen und singen, oder componirend wiederholen. Op. 21. Takt 13. 14. wäre anstatt ces f d — b f d — a f d wohl besser ces ges es — b ges es — a ges es — oder vielmehr, es kann kaum anders seyn. Das einfache Schlaflied (Op. 24. No. 2.) muss der Consequenz halber nach der Mitte etc. einige desperate Modulationen erdulden. In Op. 23. No. 3. sind auch die fernsten Modulationen mild und zu loben, und Op. 23. No. 4. macht's damit billig. Op. 24. No. 1. malt im Anfange, aber sehr gut, und die, obgleich sehr grellen, Modulationen lassen sich hier entschuldigen, allenfalls sogar rechtfertigen. — Dreizehn Triller im Spielbass (Op. 21. No. 1.), die Verkürzung der vier Takte in zwey bey der Wiederholung der letzten Zeile in No. 3. Op. 21. und einiges Andere sind Einzelheiten, über die viel Worte zu machen nicht lohnt. Aber über die ungebührlich heftige Neigung, nur immer fort und fort, ruh — und rastlos zu moduliren und wieder zu moduliren, die eine wahre Krankheit der Zeit und bald zur Modulationsmanie geworden ist, der leider auch berühmte Tondichter, freywillig oder der Mode huldigend, Opfer bringen, glaubte Ref. etwas ausführlicher seyn zu dürfen. Wohl weiss er, dass nicht viele, hofft aber, dass doch einige auf die Stimme des Predigers in der Wüsten hören und achten, und wenn jene, vermeinend, auf ihre Weise zeige sich eben ihr Genie, ihre Gelehrsamkeit u. dgl. sich im Dünkel erheben und von uns Andern denken oder sprechen: „ist ihnen nirgends wohl, als wo's recht flach ist", so erinnert er diesen zum Trost, dass solche Modulationsexercitia zwar auch ihren guten Nutzen haben, aber nur als eigentliche Uebungen für Schüler der Akkordenlehre; dass alle Schüler der Composition im Anfange gar wild und thöricht, später aber immer weniger und weniger moduliren, woraus zu folgen scheint, dass solch plan- und zweckloses Herumschweifen nur Folge der Unbeholfenheit sey, sich glücklich auf dem Platze halten zu können, auf dem man eben ist; und dass man endlich in den herrlichsten Werken der grössten Meister aller Zeiten die Einfachheit, Ruhe, Ordnung und Klarheit als die nicht geringsten Eigenschaften betrachtet. Auch darin, wie fast in Allem, ist Mozart Muster und wird es bleiben, wenn auch neuere Scribenten, die Niemand kennt, obgleich sie, sich zu nennen, den Muth haben, ihm Geist- und Urtheilskraft absprechen und nur Kunstinstinkt zugestehen. — Risum teneatis amici!

Die angezeigten vier Hefte sind im Aeussern gut und anständig ausgestattet. Einige Druckfehler sind nicht bedeutend.

Kurze Anzeige.

Rondo en Forme de Walse pour le Pianoforte — — par A. Petersen. Hambourg, chez A. Cranz. (Pr. 8 Gr.)

Ein Werkchen, das Anfängern Vergnügen gewähren wird. Uebersieht man (wie billig), dass das Thema nicht von aller Monotonie frey ist, der Wiederholungen auch wohl ein paar weniger seyn könnten, so ist alles übrige zu loben. Der Walser ist nämlich recht gut und mannichfaltig durch geführt, der Satz correct und dem Instrumente angemessen, Alles ist leicht und klingt doch nach Etwas.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten July. **No. 27.** 1824.

Auszug aus der Neu-Yorker Musikalischen Zeitung. No. 91. Am 1. April 1881.

Ridendo dicere verum.

Wir haben die Freude, unsern Lesern Nachricht zu geben von drey neuen Erfindungen, welche, was kaum glaublich scheint, die, bey uns so hoch gestiegene oder gesteigerte, Kunst der Musik auf einen noch weit höhern Standpunkt bringen und die Erfinder, die noch zur Zeit unbekannt bleiben wollen, berühmt und, was weit mehr ist, reich machen werden.

I. Herr X. von der tiefgedachten Idee ausgehend, dass bey dem Dirigiren aller und jeder Musik das Taktiren Eins und Alles sey, hat durch beharrlich fortgesetztes Nachdenken eine Maschine erfunden, die alles leistet, was billiger und unbilligerweise gefordert, ja selbst gewünscht werden kann, d. h. die mit einer Vollendung taktirt, deren Erreichung nur dem scharfen Denker Hrn. X. gelingen konnte. Diese vortreffliche Maschine nämlich ist auf funfzig verschiedene Tempi (je zehn auf die fünf Hauptgattungen Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto vergl. die 73ste Auflage des zu Philadelphia erschienenen Conversationslexicon's, Band 39, Seite 10115.) berechnet, überdiess aber noch so eingerichtet, dass in jedem dieser funfzig Tempi durch zehn Abstufungen ins Langsamere und zehn andere ins Schnellere jedes beliebige Anhalten oder Eilen und somit eine Verschiedenheit von tausend Tempi berücksichtigt ist. Die Leitung der Maschine ist ungemein leicht und bleibt, wie billig, dem Sänger, allenfalls auch dem Concertspieler überlassen, der durch unmerkliche Fusstritte auf eine von den zwanzig Federn, die, zu Anfange des Stücks auf irgend eins oder funfzig Tempi gestellte, Maschine (das Stellen aber der Tempi nach der Bezeichnung derselben durch die Zahlen 1 bis 50 besorgt etwa der grosse Trommelschläger, oder auch der Instrumententräger, wenn nämlich einer von ihnen die Zahlen 1 bis 50 kennt) ebensowohl, als das Orchester, wenn diess gehörig abgerichtet ist, immer mehr nach der Maschine, als auf die Noten zu sehen, völlig in seiner Gewalt hat und daher eine Eintracht im Ganzen, oder mit andern Worten, eine absolute Abhängigkeit Aller von ihm allein zu bewirken im Stande ist, welche wohl auf keine andere Art in so hohem Grade zu erreichen seyn möchte. Dass die Maschine ganz weich gepolstert und daher in Fällen, wo ein lebender Dirigent ärgerlich werden, mit beyden Händen hörbar taktiren, oder mit dem Taktstocke tüchtig klappen, auch wohl mit den Füssen trappeln könnte, immer nur sichtbar und ohne alle Leidenschaftlichkeit in der vollkommensten Gemüthsruhe sey, ferner, dass sie auch durch Tagelanges Taktiren nicht müde werde und nicht wankend, schlaff und matt hin und her schlenkernd, sondern immer vollkommen scharf und straff taktire, daher man nie einen geraden Takt mit einem ungeraden, oder gute Alttheile mit schlechten zu verwechseln befürchten darf, sind grosse, dennoch aber nur untergeordnete Vorzüge. Wenn diese Maschine, wie gar nicht zu zweifeln ist, nach und nach allgemein eingeführt wird, so ergiebt sich noch in ökonomischer Hinsicht der nicht unbedeutende Vortheil, dass man nach Aussterben der Kapellmeister, Musikdirectoren u. s. w. dergleichen Stellen völlig eingehen lassen und den für wenig Mühe gezahlte starke Gehalt entweder ganz einziehen, oder auf andere bessere Weise z. B. am zweckmässigsten als Prämien für diejenigen Sänger, welche die Maschine am freisten und kecksten handhaben oder vielmehr fusshaben, verwenden kann. — Wollte irgend ein Pedant aus der veralteten Zeit und Schule bemerken, der Kapellmeister thue doch eigentlich mehr, als bloss taktiren

er sorge nämlich für Richtigkeit der Partituren, sehe auf p. fr. u. s. w. legato, staccato u. s. w. und Vortrag überhaupt, s. B. auf gleichmässigen Bogenstrich in den Saiteninstrumenten, reine Stimmung aller Instrumente gegen einander, suche Geist und Leben in die Ausführung zu bringen u. s. m., oder wenn er auch das nicht thue, so solle er wenigstens das alles und noch viel mehr thun — so ist die schaale Bemerkung leicht mit der Gegenbemerkung niederzuschlagen, dass durch die ängstliche Correctur der Partituren manche, glücklicherweise zufällig entstandene, geniale Combination von Tönen erstickt werde, die vielleicht gerade weit kecker ist, als wir Neueren, immer noch zu ängstlich, sie wagen; dass ferner der sogenannte Vortrag ein Ding oder vielmehr ein Unding ist, gegen welches, als etwas vom Componisten Vorgeschriebenes oder doch Angedeutetes nicht genug geeifert werden kann, da es alle reine ächte Genialität in unerträgliche Fesseln schlägt und dass endlich weit mehr Geist und Leben und die reichste Mannichfaltigkeit nothwendig in die Ausführung kommen müsse, wenn, wie denkende Dirigenten schon längst mit dem grössten Glück versucht haben, jeder Sänger, Geiger, Bläser u. s. w. frey nach Gefallen schaltet und waltet. Was die reine Stimmung anlangt, so ist es nicht genug zu rühmen, dass einige, leider nur zu wenige, tief in's innerste Wesen der Kunst blickende Kapellmeister u. s. w. es gern sehen und fröhlich gestatten, wenn die Blechinstrumente einen Viertelton tiefer als die andern Instrumente stehen, weil nur auf solche Weise das verlorengegangene enharmonische Tonsystem der Griechen, und noch dazu in höherer Vollkommenheit, nämlich in ächten enharmonischen Akkorden wieder in's Leben zu rufen ist.

Nach dieser höchst gedrängten Beschreibung der herrlichen Maschine und ihrer Vorzüge, deren sich bey dem Gebrauche noch weit mehre von selbst entwickeln werden, hoffen wir, unsere geehrten Leser werden nach allen Kräften angelegentlichst zu allgemeiner Einführung dieser Epoche machenden Erfindung mitwirken.

II. Eine zweyte Erfindung ist ein Flügelpianoforte von zwanzig Oktaven, welches nicht von Menschenhänden gespielt, sondern durch Dampf getrieben wird und eben so leicht Mögliches als Unmögliches leistet. Hr. Y. nämlich hat einen, vor langen Jahren gemachten aber nicht ganz geglückten Versuch, ein Instrument zu verfertigen, welches alles darauf Gespielte aufschriebe, geradezu umgedreht und zwar völlig glücklich. Was sein Instrument spielen soll, wird nicht, wie gewöhnlich, mit Dinte und Feder geschrieben, sondern körperlich erhaben mit eigens erdachten verschiedenen Stiftchen, einigermaassen ähnlich denen auf der Walze in einer Drehorgel, oder fast so, wie die Setzer in Druckereyen ihre Lettern setzen. Was so geschrieben oder gesetzt ist, kommt nun in das Instrument, dessen innern Mechanismus der Erfinder natürlich noch als Geheimniss für sich behält; man sorgt für den gehörigen Dampf und das Concert, Rondo, die Variationen, oder auch die freye Phantasie u. s. w. werden mit der höchsten Präcision abgedampft. Vom Leichten und Schweren ist hier gar nicht die Rede; der Dampf bezwingt spielend das eine und das andere, und da das Instrument Alles vom Blatte spielt, so braucht es zu einem neuen Werke nicht mehr Zeit, als ohngefähr ein fleissiger Setzer braucht, es zu setzen und nicht einmal so viel, wie der Erfinder versichert. Zwey grosse Vorzüge des Instruments sind noch die, dass man nach einem in ihm befindlichen Uhrwerke Alles in jedem beliebigen Tempo ausführen lassen kann, wenn es einem nur beym Presto und Prestissimo auf ein paar Pfund Steinkohlen mehr oder weniger nicht ankommt, dass man daher s. B. ein Largo assai, wenn auch 256 Theile in ihm vorkommen, Prestississimo nehmen kann, was von wahrhaft wunderbarer Wirkung ist, weil nun kein Mensch eigentlich begreift, was so ungeheuer schnell vorübersaust und braust — und dass die auf ihm möglich gemachte ins kleinste gehende Eintheilung der Noten, so wie eine über allen Begriff und Ausdruck erhabene Verschiedenheit der Stärke und Schwäche des Tons hinführo die Componisten für diess Instrument veranlassen werden, von zwey Punkten bey einer Note und vom fff. und ppp. nur selten Gebrauch zu machen und dafür desto öfterer sieben oder acht Punkte und eben so viele f. oder p. als einen fünf bis sechsmal gesteigerten Superlativ in Anwendung zu bringen. — Eins ist es jedoch, was die so sehr wünschenswerthe allgemeine Verbreitung dieser köstlichen, aber wenig kostbaren Erfindung zu unterstützen den Menschenfreund vielleicht abhalten könnte, der Gedanke nämlich an die grosse Menge steinalter und blutjunger Klaviervirtuosen, welche in Ausführung der höchsten Schwierigkeiten, die dem Instrumente

Kinderspiel sind, mit ihm nicht wetteifern und im Einstudiren neuer Werke mit ihm keinen Schritt halten können. Doch, dieser Uebelstand trifft nur die jetzige Generation und wir gewinnen nach zwanzig, dreissig Jahren an Landbauern, die wir immer noch recht artig beschäftigen können, was wir an Virtuosen verlieren. Man vergesse doch ja nicht den erhabenen Grundsatz der Staatshaushaltungs-Wissenschaft: was man mit Maschinen erreichen kann, dazu soll man keine Menschenhände missbrauchen.

III. Herr Z. hat so eben ein Werk angekündigt, auf welches aufmerksam zu machen wir für unsere Pflicht halten. Es ist aller Welt bekannt, aber einiger pedantischer verschrobener Zweifler wegen nicht oft genug zu wiederholen, dass in neuester Zeit die Kunst der Musik wenigstens bey uns hier zu Lande (denn genaue Nachrichten aus dem in Barbarey versinkenden Europa fehlen uns fast gänzlich) einen Standpunkt erreicht hat, den man noch vor vierzig, funfzig Jahren für unerreichbar hielt. Liest man in älteren Schriften, wie vor siebzig bis achtzig Jahren Kinder von zehn, wohl gar von zwölf und vierzehn Jahren Klavierconcerte von Hummel, Moscheles, Field, Kalkbrenner, Beethoven, Ries u. s. spielten und wirklich damit Aufsehen erregten, so wird es einem schwer, ein mitleidiges Lächeln zu unterdrücken, da Jedermann weiss, wie in den herrlichen, bey uns seit vielen Jahren blühenden, Conservatorien für Ammen, Kindermädchen und Kinder jene und ähnliche Werke alter Zeit beym Anfang des Klavierunterunterrichts für zwey und dreyjährige Kinder nur zuweilen benutzt werden, wenn man eben nichts Besseres d. h. Leichteres auftreiben kann, was jetzt allerdings etwas schwierig ist. Liest man aber, wie um das Jahr 1800 und vielleicht noch etwas später von Generalbasslehre (einige Alte nannten es auch Akkordenlehre, Elemente der Harmonie u. s. w.) die Rede war, wie man den Ausdruck „das Stück geht aus der und der Dur- oder Molltonart" offen und frey zu gebrauchen, sich nicht entblödete, da wir jetzt den Grundsatz allgemein anerkannt und befolgt sehen: ein Stück fängt an, wie es will und kann, sein Fortgang und Ende aber sind eben so wenig beschränkt, sondern völlig frey — und wenn man liest, wie man manche Akkorde und Modulationen, welche jetzt jeder Schüler der Composition so selten als möglich zu gebrauchen ermahnt wird, weil sie zu gemein und gewöhnlich sind, damals ungewöhnlich, gewagt, kühn nannte, so muss selbst ein Cato lächeln, er mag wollen oder nicht. Es giebt zwar noch einige Pedanten, die sich nun einmal nicht von der Liebe und dem Vorurtheil für das Alte losmachen können, und daher manche veraltete, unbekannte Namen z. B. Haydn, Mozart, Beethoven, wohl gar Bach, Händel u. s. m. die Gottlob sonst kein Mensch weiter kennt, immer und ewig im Munde führen; aber, dem Himmel sey Dank, das sind denn doch nur wenige Einzelne, die auf die Leitung des Geschmackes im Allgemeinen um so weniger Einfluss haben können, als durch die Weisheit der Vorsteher unserer Conservatorien die Werke jener veralteten Componisten unter die verbotenen gesetzt und von den älteren Meistern nur Rossini, Carafa, Mercadante, Puccita, Coccia u. s. treffliche Italiener und Deutsche aus der ums Jahr 1820 blühenden italienischen Schule erlaubt worden sind. — Aus allem Gesagten ergiebt sich nun, was wir schon so oft und eben wieder ausgesprochen haben, dass wir in der Kunst der Musik schwindelnd hoch stehen und diess zwar seit jener glücklichen Zeit, in der wir anfingen zu begreifen, dass das, was die Alten Ausdruck, Vortrag u. s. w. nannten, baarer Unsinn, dagegen mechanische Geschicklichkeit das Höchste sey. Wenn nun auf allen Instrumenten jetzt das Unglaubliche, auf dem Pianoforte aber selbst das Allerunglaublichste geleistet wird, so ist es nur Zweyerley, was uns noch fehlt, hoffentlich jedoch nicht lange mehr fehlen wird. Nämlich:

1) Mit dem Gesang ist es noch nicht so weit, als mit den Instrumenten, weil die Stimmen, wenn sie es nur höchsten Fertigkeit gebracht haben, meist fertig d. h. keine Stimmen mehr sind. Diesem Uebelstande wird sich aber abhelfen lassen, wenn die bisherigen bekannten Singmaschinen-Verfertiger die ganz bizarre Idee beseitigen, durch ihre Maschinen Worte deutlich aussprechen lassen zu wollen, was bisher die einzige Schwierigkeit machte. Da nun aber die neuesten Sänger schon längst durch ihre Kunstleistungen bewiesen haben, dass es nur allerwenigsten auf die Worte ankomme, wenn man effektuiren will, was doch immer die Hauptsache oder, streng genommen, Eins und Alles ist, so werden jene Singmaschinen-Verfertiger hoffentlich ihre, durch die Erfahrung als barock erwiesene, Idee endlich aufgeben und, ihren Scharfsinn und Fleiss auf das verwendend, was einzig

Noth thut, uns Gesangs-Automaten schaffen, die in Besiegung mechanischer Schwierigkeiten alle lebende Sänger überbieten und mit den Instrumenten zu wetteifern vermögen werden.

2) Da es, wie zur Genüge gesagt, Instrumentisten und Instrumenten-Maschinen in mechanischer Geschicklichkeit unglaublich weit gebracht haben und sogar noch etwas weiter, so ist es sehr zu beklagen, dass die Componisten nicht gleichen Schritt mit ihnen halten. Denn seit geraumer Zeit ist uns fast keine einzige Composition vorgekommen, die wir mit dem so ausserordentlich empfehlenden Beywort schwierig und neu (im höhern, sich aus den Folgenden ergebenden Sinne des Worts) hätten bezeichnen können. Das kommt nun hauptsächlich daher, dass nicht jeder Componist zugleich Mathematiker ist. Wäre er das, so könnte er neue Verbindungen von Tönen ersinnen, welche die bisher als halsbrechend bezeichneten Passagen unendlich weit hinter sich liessen, und Akkorde erdenken, gegen welche die schärfsten bisher gebrauchten ein mildes Labsal genannt werden könnten. Da nun aber ein Componist am besten bey seiner Kunst bleibt, ohne sich um sogenannte allgemeine Bildung und ähnliche Allotria zu bekümmern, am allerwenigsten aber Mathematiker seyn darf, indem das Studium der, sonst nicht unbrauchbaren Mathematik eine Klarheit, Gründlichkeit und Ordnung befördert, die für den Tondichter, vulgo Componist genannt, der wahre Kunsttod sind, so verdient Hr. Z. den Dank der Componisten besonders, aber auch der ganzen Welt und überhaupt aller Musiker und Nichtmusiker, dass er ein Werk begonnen hat, welches dem oben genannten Uebelstande in der höchst möglichen Vollendung abhelfen wird. Hr. Z. hat nämlich, um die alten verbrauchten Passagen gänzlich in Vergessenheit zu bringen, berechnet, auf wie viele mögliche Arten sich die acht natürlichen Töne einer Oktave, und die sechzehn Töne zweyer Oktaven verbinden lassen. Die Berechnung giebt für die erste Frage 40320, für die zweyte zwanzig Billionen nebst etlichen Tausend Millionen u. s. w. Alle diese Beyspiele sind nun in Noten gebracht und Hr. Z. kündigt das Werk natürlich auf Subscription (warum nicht lieber Pränumeration?) an. Findet, wie gar nicht zu zweifeln ist, die erste Abtheilung des Werkes Liebhaber oder doch Käufer, so gedenkt Hr. Z. das Werk für die diatonische Tonleiter auf vier Oktaven (Schade, dass es nicht für alle zehn Oktaven — die, wegen der noch nicht beseitigten Mangelhaftigkeit der Rutschstühle, enggesteckte Grenze unserer jetzigen Flügelpianoforte's — geschehen soll) fortzusetzen, dann aber die chromatische Tonleiter, deren Reihe so weit höherer Natur sind, auf eben solche Weise wenigstens für zwey Oktaven zu bearbeiten, was höchstens in 1000 Bänden wird geschehen können, weil Hr. Z. durch die scharfsinnigste Anordnung für eine so ungeheure Ersparniss des Raumes gesorgt hat, dass diese allein ihn unsterblich macht. Dieses Werk, welches durch eine höchst einfache Einrichtung zugleich einige Millionen ungeheuer Akkorde, dabey aber für die Harmoniker zur Gemüthsergötzlichkeit auch etwelche Millionen fast unaufknackbarer Nüsse enthält, bietet den Componisten den reichhaltigsten Stoff zu wahrhaft originellen und überschwierigen Gedanken, von denen Tausende und Tausende so hochkünstlich gestellt sind, dass man sie allenfalls verrückt nennen könnte — und da es gehörig gebraucht auch für alle andere Instrumente, ja sogar für den Gesang ein unerschöpflicher Quell ist, so wünchen und hoffen wir, dieses nicht genug zu preisende Figurenwerk werde so ausserordentlich, d. h. wie es verdient, unterstützt werden, dass das Verzeichniss der Subscribenten wenigstens die ersten zehn starken Foliobände fülle. — Aller guten Dinge aber sind drey. Punctum!

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 1sten, im k. k. Augartensaale: Morgen-Concert des Hrn. Schuppanzigh, worin vorkam: 1. Symphonie in C moll, von Beethoven; Allegro und Andante; 2. Arie mit Chor aus Rossini's *Italiana in Algieri*, gesungen von Fräulein Clari; 3. Pianoforte-Concert von Moscheles, in E dur, gespielt von Fräulein Rachaczeck; 4. Variationen für das Violoncell von B. Romberg über ein russisches Thema, vorgetragen von Hrn. Gross; 5. Cavatina aus der Oper: *Sigismondo* von Rossini, gesungen von Fräulein Clari; 6. Concertant-Variationen für Pianoforte und für die Physharmonica, componirt und mit Fräulein Rachaczeck gespielt von Hrn. Lickel; 7. Vokal-Quartett (*die Nachtigall*) von Schubert; 8. Finale aus obiger Symphonie.

Am 5ten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Abschiedsbenefiz des Spitzeder'schen Ehepaars, welches bereits nach Berlin abgegangen ist: *Die Müllerin.* Das Publikum entliess seinen Liebling, unglaublicher Weise, äusserst kalt, und zwar aus dem höchst ungerechten Grunde, weil er diessmal das Favorit-Liedchen: „O närrische Leute" nicht wiederholte, was er doch nach den bestehenden, und erst vor kurzem durch öffentliche Publikation neuerdings in Aktivität gebrachten Theatergesetzen ohne ernste Rüge von Seiten der Polizeybehörde nicht einmal wagen durfte.

Am 4ten ebendaselbst: *Edoardo e Cristina,* von Rossini. Carlo, Rè di Svezia — Sigr. Donzelli; Cristina, sua figlia — Sigra. Dardanelli; Edoardo, Duce dell' armi — Sigra. Unger; Giacomo, Principe di Scozia — Sigr. Ambrogi; Atlei, Capitano — Sigr. Rauscher. Donzelli war äusserst vortrefflich, Ambrogi wenig beschäftigt, die Dardanelli und Unger mittelmässig. Wir hörten diese Oper früher in deutscher Sprache, konnten uns darin aber kaum wiedererkennen, so viel hatte man verändert, weggelassen, und eingeschaltet: eine Maassregel, die gewissermaassen um so nothwendiger war, als der Meister selbst die beliebtesten Piecen daraus schon anderwärts benützte, und recht eigentlich verbrauchte. Der Total-Eindruck kann schlechterdings nicht günstig genannt werden; bestätigt sich das Gerücht, dass die Fodor, als Reconvalescentin vom Scharlach-Ausschlag, diesen Sommer ein Bad besucht, und Lablache durch eine lebenslängliche Anstellung vom König in Neapel gefesselt ist, dann gute Nacht, italienische Oper! Die Liebhaberey für dieselbe geräth ganz bestimmt nur gar zu bald ins Stocken.

Am 7ten ebendaselbst: Grosse musikalische Akademie des Hrn. Ludwig van Beethoven, Ehrenmitgliedes der königl. Akademieen der Künste und Wissenschaften zu Stockholm und Amsterdam, dann Ehrenbürgers von Wien, worin seine neuesten Werke producirt wurden, nämlich: 1. Grosse Ouvertüre; 2. Drey grosse Hymnen, mit Solo- und Chorstimmen; 3. Grosse Symphonie, mit im Finale eintretenden Solo- und Chorstimmen auf Schillers *Lied an die Freude.* Die Solo's sangen die Demoiselles Sonntag und Unger, die Herren Haitzinger und Seipelt; der Musikverein verstärkte das Orchester und den Chor, Hr. Schuppanzigh dirigirte an der Violine, Hr. Kapellmeister Umlauf führte den Commandostab, und der Tonsetzer selbst nahm an der Leitung des Ganzen Antheil: er stand nämlich dem antürenden Marschall zur Seite, und fixirte den Eintritt eines jeden Tempo, in seiner Original-Partitur nachlesend, denn einen höhern Genuss gestattet ihm leider der Zustand seiner Gehörswerkzeuge nicht. Aber wo soll ich Worte hernehmen, meinen theilnehmenden Lesern Bericht zu erstatten über diese Riesenwerke, und zwar nach einer, hinsichtlich der Gesangpartie wenigstens noch keineswegs genugsam abgerundeten, Production, wozu auch die statt findenden drey Proben bey so aussergewöhnlichen Schwierigkeiten, nicht hinreichen, mithin auch weder von einer imponirenden Gesammtkraft, noch von einer gehörigen Vertheilung von Licht und Schatten, vollkommener Sicherheit der Intonation, von feineren Tinten und nuancirtem Vortrag eigentlich die Rede seyn konnte. Und dennoch war der Eindruck unbeschreiblich gross und herrlich, der Jubelbeyfall enthusiastisch, welcher dem erhabenen Meister aus voller Brust gezollt wurde, dessen unerschöpfliches Genie uns eine neue Welt erschloss, nie gehörte, nie geahndete Wunder-Geheimnisse der heiligen Kunst entschleyerte! — Die Ouverture (C dur) gehört unstreitig zu Beethovens allervollendetsten Arbeiten: wer mit seinen zahlreichen Werken auch nur einigermaassen vertraut ist, weiss, was das sagen will. Das einleitende Andante ist höchst edel, einfach und meisterhaft durchgeführt; auf einer einzigen, selbst von keinem sonst üblichen Mittelplatze verdrängten, rollenden Figur beruht das lange Allegro, durchgehends im freyen Fugenstyl gearbeitet, aus einem Gusse, mit glühender Phantasie fortströmend, sich nur auf drey Tonleitern C, G und E moll beschränkend; dabey nie monoton, immer neu gestaltet, ohne den kleinsten Ruhepunkt stets das Interesse fesselnd und erhöhend, dabey alles so fliessend, natürlich, klar und verständlich, aber freylich auch für die Ausübenden gewaltig anstrengend und ermüdend. So würde Händel geschrieben haben, hätte ihm der Orchester-Reichthum unserer Zeiten zu Gebote gestanden, und nur einem ihm innig verwandten Geiste mag es gelingen, in die Fusstapfen dieses Giganten zu treten. — Die drey Hymnen sind Hauptsätze aus des Componisten neuester Messe, welche er bereits in Abschrift mehreren erlauchten Mäcenaten zugesendet, und wofür er erst kürzlich vom Könige von Frankreich eine kostbare, eigens ihm zu Ehren ausgeprägte goldene Medaille dafür als Andenken erhalten hat. —

Das *Kyrie*, D dur, ist ein feyerliches, wahrhaft religiöses Andante, welches nach dem *Christe*, H moll, worin in ungerader Taktart nach streng contrapunktischer Kunst die Stimmen auf weitgedehnter Bahn sich fortwälzen und dahin schlängeln, mit fremden Harmonieenfolgen wiederkehrt, und im Ganzen weniger einem kindlich frommen Bittgesang, als vielmehr dem wehmuthsvollen Flehen eines zerknirschten, im Staube anbetenden Volkes ähnlich sieht. — Die Behandlung des *Credo* ist in der That ungewöhnlich und höchst originell; sowohl die Grundtonart, B dur, als das Zeitmaass wird oft, vielleicht etwas gar zu oft gewechselt, und das Ohr ist beynahe kaum vermögend, den raschen Wechsel aufzufassen; beym *consubstantialem patri* beginnt ein kurzes, aber sehr kräftiges Fugato; von schauervoller Wirkung ist der pathetische, eintönige Choral auf die Glaubensworte: *et incarnatus est*, und die schmerzlich rührenden Klagelaute: *passus et sepultus est*, mit ihrer dissonirenden Violinbegleitung lassen sich nicht mit Worten beschreiben. Gross gedacht und bezeichnend ist die stätige Figuration beym: cujus regni non erit finis, aber sonderbar überrascht fühlt man sich, das: *et vitam venturi saeculi* als langsame Fuge anstimmen zu hören; wohl wird die Bewegung beym Eintritt eines Contrathema etwas beschleunigt, aber das erste Moderato kehrt wieder, die Solostimmen führen noch einen breiten, reichverzierten Satz auf: *Amen* durch, und das Ganze endet leise, mit einem gleichfalls langen, verhallenden Nachspiele des concertirenden Orchesters. Wenn es erlaubt wäre, bey einer Kirchencomposition von Effekt zu sprechen, in jenem Sinne nämlich, als ein Tongedicht seine Macht über unser Gemüth ausübt, so könnte auch nicht geleugnet werden, dass gerade dieser zögernde, ängstlich erwartete Schluss die früheren Eindrücke schwächt, weil sich eben gar kein denkbarer Grund dazu auffinden lässt, als der Wille, einen eigenen Weg zu wandeln. In manchen Fällen ist es doch angemessener, den hergebrachten Formen treu zu bleiben. Wer fühlt sich bey einer feurigen Prachtfuge von Naumann, Haydn, Mozart, nicht hoch begeistert, gleichsam auf Seraphsschwingen himmelwärts emporgehoben? — Der Charakter des *Agnus Dei* (H moll) ist bange Schwermuth und tiefe Trauer; die fremdartige Anwendung der vier Waldhörner bringt hier eine ganz eigenthümliche Wirkung hervor. Mit dem *Dona* fällt ein gemüthliches Allegretto, D dur, $\frac{4}{4}$, ein, welches mit schönen Nachahmungen fortgesponnen wird, bis plötzlich der Satz sich nach B dur wendet, die Pauke, gleich einem fernen Donner, auf der Dominante zu wirbeln anfängt, der Solo-Sopran, ohne bindenden Rhythmus, recitativartig nochmals: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi* intonirt, welchen Ausruf die Trompeten mit einer leisen Intrada in B beantworten, bis endlich der volle Chor in das furchtbar grässliche: *Miserere nobis* losbricht. Was der Tonsetzer mit dieser Phrase eigentlich beabsichtigt habe, möchte schwer zu entziffern seyn; eben so wenig dürfte ein zureichender Grund aufgefunden werden, wozu der später folgende Instrumentalsatz, ein fugirtes Presto im $\frac{2}{4}$, wohl hier eingeschaltet ward, bey welchem alle Singstimmen schweigen, und erst mit der Recapitulation des *Dona*, als Schlusssteln des Ganzen, wieder in Wirksamkeit traten. Alles etwas gedrängter und weniger zerstückt, ist ein frommer Wunsch. — Die Symphonie darf sich furchtlos mit ihren acht Geschwistern messen; verdunkelt wird sie bestimmt von keiner. Nur die Originalität zeugt für den Vater, sonst ist alles neu, und nie da gewesen. Der erste Satz ist ein trotzig kühnes Allegro in D moll, höchst geistreich erfunden, und mit ächter Athletenkraft ausgearbeitet. Vom ersten Akkorde an, (A dur) bis sich nämlich durch eine Gradation allmählig das colossale Thema entwickelt, wird die Erwartung in ununterbrochener Spannung erhalten, aber auch auf das herrlichste befriedigt. Ein Skelett davon zu geben, ist unmöglich und würde obendrein nur mangelhafte Ansichten gewähren. Im Scherzo (gleichfalls D moll) treibt der ausgelassenste Muthwille sein arges Spiel; sämmtliche Instrumente wetteifern in der Neckerey, und ein brillanter Marsch in der frischen dur Tonart ist in der That ein ungemein reizendes Alternativ. Wer von dem Grundsatze ausgeht, dass wohl kein köstlicheres Andante ersonnen werden könne, als jenes der siebenten Symphonie, die höre dieses (in B) und er wird mindestens in seiner Behauptung zu wanken anfangen. Welch himmlischer Gesang; wie überraschend die Wendungen und Combinationen der Motive; welche kunst- und geschmackvolle Durchführung; wie natürlich alles, bey der üppigsten Fülle; welche Erhabenheit des Ausdrucks, und grossartige Simplicität! Viel, sehr viel, beynahe menschliche Kräfte übersteigend, muthet der Meister seinen Instrumentalisten zu;

dafür bringt er aber auch so zauberhafte Effecte hervor, nach welchen Andere, mit gleichen Mitteln zwar, aber ohne Prometheischen Feuerstrahl, ewig fruchtlos ringen! — Einem niederschmetternden Donnerstreich vergleichbar kündet sich das Finale (D moll) mit der grell durchschneidenden kleinen None über den Dominantenakkord an; Potpourriartig werden in kurzen Perioden alle bisher gehörten Hauptthemata, wie aus einem Spiegel reflectirt, uns noch einmal in bunter Reihenfolge vorgeführt; da brummen die Contrabässe ein Recitativ, das gleichnissweise wie die Frage klingt: „Was soll nun geschehen?“ und beantworten sich selbst mit einen leise wogenden Motiv in der dur Tonart, woraus durch den allmähligen Beytritt sämmtlicher Instrumente in wunderherrlichen Bindungen, ohne Rossini'sche Brillenbässe und Terzengänge, in gemessenen Abstufungen ein allgewaltiges Crescendo sich entwickelt; als aber endlich, nach einer Aufforderung des Solo-Basses, auch der volle Chor in majestätischer Pracht das Loblied der Freude anstimmt, da öffnet das frohe Herz sich weit dem Wonnegefühle des seeligen Genusses, und tausend Kehlen jauchzen: „Heil! Heil! Heil! der göttlichen Tonkunst! Lob! Preis! und Dank deinem würdigsten hohen Priester!“ — Ref. sitzt nun abgekühlt am Schreibepulte, doch unvergesslich wird ihm dieser Moment bleiben; Kunst und Wahrheit feyern hier ihren glänzendsten Triumph, und mit Fug und Recht könnte man sagen: non plus ultra! — Wem möchte es wohl gelingen, diese unnennbare Stelle noch zu überbieten? Daher liegt es im Bereich des Unmöglichen, dass die übrigen Strophen des Gedichtes theils für Solo- theils für Chorpartieen in abwechselndem Zeitmaasse, Ton- und Taktarten gesetzt, so ausgezeichnet auch die einzelnen Theile behandelt sind, eine ähnliche Wirkung hervorzubringen fähig seyn sollten; ja, die glühendesten Verehrer und feurigsten Bewunderer des Tonsetzers sind fest überzeugt, dass dieses wahrhaft einzige Finale in einer concentrirteren Gestalt noch ungleich mehr imponiren müsste, und der Componist selbst diese Ansicht theilen würde, wenn das grausame Geschick ihm nicht das Vermögen, seine eigenen Schöpfungen zu hören, geraubt hätte. Nur ein Wunsch, nur ein Verlangen ist die baldige Wiederholung dieser Wunderwerke. Per Parenthesin: die Einnahme betrug — da das Abonnement der Logen und Sperrsitze nicht aufgehoben war — 2200 Fl. W. W. davon erhielt die Administration für Ueberlassung des Abends, Orchesters- und Sängerpersonals 1000 Fl.; die Copiatur belief sich auf 700 Fl.; — Nebenauslagen: 200 Fl.; Ueberschuss: netto 300 Fl. W. W. oder 120 Fl. in Silber. — Gegenwärtig beschäftigt sich Beethoven mit der Composition von Grillparzer's Oper: *Melusine*, und einer grossen, von Bernard gedichteten Cantate. Wie weit beyde Arbeiten vorgerückt, ist nicht bekannt, denn es gehört zu dieses Künstlers Eigenheiten, nicht von seinem Thun zu sprechen.

(Der Beschluss folgt.)

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wer zufrieden leben will, muss lernen, mit Surrogaten zu leben.

Die Welt ist reich an Gütern, an Schönem, aber das Wenigste ist für dich. Das Nahe ist noch weit von dir; benutze das Allernächste desto besser.

Mit der Kunst gäbe es sich schon — sagte B. — hätte ich nur mehr gelernt und mehr erlebt!

Ein Jeder riecht nach seinem Beruf.

An seiner Schuldigkeit mag Einer hie und da Etwas fehlen lassen; wenn er aber schenkt, so muss er die Erwartung übertreffen, sonst bleibt er unter derselben.

Es giebt bloss Schönheit für den, der eine thätige Richtung zu ihr hat. Nur wer z. B. die Blumen kennt, sich mit ihnen abgiebt, weiss sie recht anzuschauen, zu schätzen. Die Unthätigen, Gemüthlosen, Seelenfaulen sind aber die ärgsten Schreyer nach Schönheit, und darum die Unersättlichsten, weil sie alles Schöne ungekaut verschlingen, und unverdaut wieder von sich geben.

Es ist ein natürliches aber unlauteres Gefühl, dass wir unsern Bekannten nicht so gern, als den

Fremden, Virtuositäten zugestehen; gleichsam als wären sie uns ein stiller Vorwurf, dass wir nicht ebenfalls dergleichen besitzen.

F. L. B.

Recension.

Vierstimmige Gesänge für zwey Soprane, Tenor und Bass etc. von Aug. Pohlenz. Op. 5. Leipzig, auf Kosten des Componisten.

Die sieben vor uns liegenden Lieder des Hrn. P. sind im Allgemeinen dem gut gewählten Inhalte meist angemessen, in Melodie äusserst angenehm; wenn auch nicht immer originell, doch nicht ohne Eigenthümlichkeit; die Stimmenführung gut, meist ungesucht und lebendig; eben nicht schwer auszuführen, so dass sie hoffentlich vielen Liederfreunden eine willkommene Gabe seyn werden

No. 1. *Abendlied* von H. Ploss, ein sehr inniges Gedicht, dessen Melodie sich den Worten auf das herzlichste anschmiegt. In der Stimmenführung finden wir die im zweyten Takte des Tenors verdoppelte grosse Terz, die mit dem Diskant unnöthig Oktaven macht, nicht an rechter Stelle. Ueberhaupt sollte die grosse Terz nicht so oft verdoppelt werden, als es Hr. P. in dieser Sammlung thut. Sie ist bekanntlich auch in dieser Hinsicht erst das dritte Intervall. Ob es nun gleich Zusammenstellungen giebt, wo die Quinte der Oktave und die Terz beyden vorgehen kann: so sind diese doch nur Ausnahmen, die ihre Rechtfertigung erst vom Gehorsam gegen die Stimme des Geistes erhalten, der seltene Verhältnisse schnell zu fassen und ungewöhnlich zu ordnen weiss, so dass die Aenderung durch die Stellung Nothwendigkeit und Schönheit gewinnt, wovon z. B. gleich der fünfte Takt ein treffendes Beyspiel liefert.

No. 2. Jägers Liebchen, von H. Ploss, ein recht hübsches Gedicht, wenn auch im Ausdrucke nicht so gelungen, wie das erste. Die sehr gefällige Melodie erinnert (auch in der Stimmenführung) bey den Worten: „schläft so sanft im Hüttchen dort" an ein Wiegenlied von C. Schulz.

No. 3. Gedicht von H. Ploss. Auch hier haben wir nur Einiges anzumerken. Die Fermate vor dem Tutti fiele wohl besser weg. Auch, dünkt uns, man solle mit solchen Schlüssen

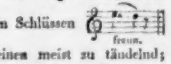

sparsamer seyn. Sie scheinen meist zu tändelnd; sind also in der Regel nur dann am rechten Orte, wo sie diese Wirkung haben sollen.

No. 4. Im Arm der Liebe ruht etc. Gewöhnlich thut eine bekannte schöne Melodie jeder (auch einer guten) neuen nicht geringen Schaden, besonders wenn sie in einer andern Bewegung sich versucht. Hier wird es eben darum nicht so geschehen, weil sich der Componist streng an den Rhythmus der bekannten Melodie gehalten und sie nur schmuckreicher gemacht hat. Wenn einmal eine neue Melodie gegeben werden soll: so finden wir ein solches Verfahren der Sache recht angemessen. Der Schluss möchte jedoch einfacher seyn. Es wäre, bey etwas figurirenden Mitteltönen genug:

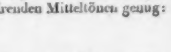

No. 5. von W. Gerhard, ein schönes, fröhliches Liedchen. Die Polonoisen-artige Melodie passt recht gut auf den lebenslustigen Inhalt. Mit gehöriger Leichtigkeit vorgetragen, ist es von sehr guter Wirkung.

No. 6. Freude, schöner Götterfunken etc. Die höchst schwierige Aufgabe ist nicht übel gelöst: doch wartet sie immer noch der guten Stunde. Der Schluss scheint zu gesucht.

No. 7. Lied von H. Ploss. Melodie und Stimmenführung trefflich; lebendig erfunden, lebendig durchgeführt. Warum ist aber im eilften Takte des Tenors, statt des mit dem zweyten Sopran in der Oktave fortklingenden b, nicht lieber volltönig d, es geschrieben worden?

Wir wünschen der Sammlung, wie sie es verdient, recht viele Freunde. Partitur und Stimmen sind anständig gedruckt.

Noch haben wir von demselben Verfasser Gesänge mit Begleitung des Pianoforte anzuzeigen, an denen wir gefällige Melodie, artige Begleitung und leichte Ausführbarkeit vorzüglich zu rühmen finden. Es sind acht Lieder von Goethe, W. Gerhard, Wellentreter u. s. w.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten July. **№. 28.** 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung.)

Ist das Wesen der Musik in sich selbst und im Verhältnisse zu den andern Künsten bis jetzt bezeichnet worden, so ziemt uns auch noch, der Wirkung der Musik und ihrer mehrfachen Verwendung für's Leben besonders zu gedenken. Wir fangen hier sogleich mit dem Einflusse an, den die Musik als Erziehungsmittel haben könnte, wenn sie ganz verstanden und beherrscht und für den Zögling zweckmässig verwendet würde.

Musik und Erziehung

sollen also jetzt in ihren gegenseitigen Verhältnissen gezeigt werden, wobey wir die Leser bitten, sich gegenwärtig zu erhalten, was wir in den vorangegangenen Aufsätzen über das innere Wesen der Musik gesagt haben.

Dass die Harmonie der Töne auch die zarte Seele des Kindes harmonisch stimmen müsse, wäre eine leichtgefundene Phrase; und dass Pythagoras der Weise die Zöglinge seines Institutes den Tag mit Musik anfangen und schliessen liess, wäre eine auch nicht schwer aufzubringende gelehrte Notiz dazu. Indess wir treiben's nicht so vornehm, und sagen nur ganz einfach, mit J. J. Wagner's System des Unterrichts: dass die Musik als Vollendung des Gehörsinns einen nothwendigen Bestandtheil einer Erziehung ausmachen müsse, welche die Sinne ganz entwickeln und, wie die Glieder, unter die Herrschaft des freyen innern Menschen bringen will. Wie man daher von dem entwickelten Gesichtssinne ein Augenmaass verlangt, welches zum Zeichnen führt, so verlangen wir von dem entwickelten Gehöre ein Ohrenmaass, d. h. eine Beurtheilung der Tonhöhen und Tontiefen, welche zur Musik führt; und zwar wollen wir nicht, dass der Unterricht im Melodischen und Harmonischen der Musik eher beginne, als bis das Urtheil des Ohres durch Uebung im Unterscheiden der Intervalle vollkommen sicher geworden ist. Wie man also für das Auge eines Lehrlings die Aufgabe stellt: eine Linie von gegebener Länge ohne Zollstab in Viertel, Drittel u. s. w. abzutheilen, so muss man für den musikalischen Zögling die Aufgabe stellen: für einen gegebenen Ton die Octave, Quinte, Terze u. s. w. aufwärts oder abwärts anzugeben, oder, wenn sie angegeben worden sind, bestimmt zu unterscheiden.

Ist das Ohr als empfänglicher Sinn in Beurtheilung der Tonverhältnisse sicher, wodurch es erst ein vollkommenes Ohr wird, so kommt es diesem Sinne so wie dem Leben überhaupt zu, sich in seinem Gebiete ein Spiel zu bereiten, d. h. man lernt ein Instrument spielen oder singen. Nun ist letzteres wieder nur die ästhetische Vollendung der Stimme, folglich für diese eben so wesentlich als das musikalische Gehör für das Ohr, und man muss also sagen, dass taubstumm sey, wer kein musikalisches Gehör hat, und nicht singen kann, obwohl wir zugeben, dass die Taubstummheit von noch höherem Grade sey, welche gar keinen Ton vernehmen und keinen artikulirten Ton hervorbringen kann. Damit also unsere Kinder nicht wenigstens zur Hälfte taubstumm bleiben, so müssen sie ihr musikalisches Gehör entwickeln und singen lernen, und diese musikalische Bildung ist nothwendiger Bestandtheil jeder menschlichen Erziehung, und gehört für Knaben und Mädchen, vornehm und gering, zur pädagogischen Nothdurft. Wenn uns alten Leuten noch dergleichen Taubstummheit anklebt, so müssen wir es der Unkenntniss früherer Zeiten von menschlicher Natur und Bestimmung verzeihen, uns aber an der künftigen Generation nicht auf gleiche Weise versündigen.

geschicht, mit einander zu *vermischen*, gewannen sie doch eine durch die andere nicht wenig. Die Kirchenmusik erhielt mehr innere zweckmäfsige Simplizität und äufsere Fulle. Die des Theaters, welche sich von jener gleichsam *losloste*, ward durch die Gründlichkeit, die man von ihr forderte, und durch den ernsten bedeutenden Innhalt ihrer Sujets vor einer allzu grofsen Ueppigkeit bewahrt. Dies mufs man nicht vergessen, wenn man den Arbeiten eines Graun u. a. Gerechtigkeit wiederfahren lassen will. Denn nicht immer urtheilt die Nachwelt gerecht; sie schweift oft im Lobe oder im Tadel aus. Und dies kann fast nicht anders seyn; denn die *Werke*, worüber sie richtet, bleiben, aber die Umstände, unter denen sie entstanden, gehen vorüber *). So war denn auch die Steifheit der Rhythmik, die Einförmigkeit der melodischen Figuren, die fast beständige unmittelbare Wiederholung derselben, die monotonischen Trommelbässe, welche die Despotie der obligaten Stimmen beförderte, kurz, der ganze eckige, der damaligen Kleidertracht analoge, Zuschnitt in den Arien und Chören — lauter Mängel, die auch der wärmste Verehrer

1) des darzustellenden *Subjekts*,

2) der *Objekte*, worauf die Darstellung sich *bezieht*, und

3) der *Würkung*, welche jede dieser Arten von Musik beabsichtigt.

Zu 1) Das *Subjekt* ist in der Kirchenmusik *generalisirt* — die Kirchenmusik drückt die Empfindungen *aller* dort versammelten Menschen aus, die Theatermusik nur die der *Individuen* auf der Bühne (einzelne und mehrere).

Zu 2) Das *Objekt* der *Kirchenmusik* ist ein *Ideal*, das den Charakter des Unendlichen trägt, (die Gottheit oder ihre Repräsentanten und die Tugend als Annäherung zu jener) — Das Objekt der *Theatermusik* ist der Mensch, wie er ist, nach seinen Eigenschaften, Thaten und Schicksalen; — als Kunstwerk zwar auch ein Ideal, aber nicht so vorgestellt. — Jene schildert den Menschen unabhängiger, diese abhängiger von der Natur. — Beyde beschäftigen sich auch mit dem, was der Mensch seyn *soll*, — die Kirche *unmittelbar*, das Theater *mittelbar*.

Zu 3) Die nächste Tendenz der *Kirchenmusik* ist: die Empfindungen der Theilnehmenden in eine einzige (die *Andacht*) zu concentriren, die aber eben deshalb, weil sie das Gemüth durch Generalisirung des Subjekts und Idealisirung des Objekts aufserordentlich spannt, bald aufhört, Empfindung mit Bewufstseyn — wo sie wirklich vorhanden ist — zu seyn, indem sie entweder den innern Sinn betäubt, oder sich in eine bloße Verstandesoperation (tiefes Nachdenken und Grübeln) verwandelt.

Daher die materielle Stärke, die erschütternde Masse von Tönen — daher die Langsamkeit der Bewegung (d. h. längere Dauer desselben Tons) — daher die künstliche, zum Nachdenken einladende Verwickelung der Töne (Kontrapunkt und Fuge) und die *Verstackung des Rhythmus*, wodurch der Wechsel der Empfindungen verhütet werden soll.

Die *Theatermusik* geht darauf aus, *Mannigfaltigkeit* der Empfindungen hervorzubringen. — Sie hütet sich (und das ist das Wesen der *Illusion*) den Verstand auf *Unkosten* der Sinne zu beschäftigen, und wird darinn durch Unterhaltungen für den Sinn des Gesichts u. s. w. reichlich unterstützt. — Hier sind *Melodie* und *Rhythmus* die Hauptsache und weit freyer — beyde in möglichster Mannigfaltigkeit (z. B. Passagen und Ballette u. dgl.) Sie macht trunken ohne zu betäuben, schlägt die Gefühle nicht nieder, sondern regt sie auf. — Das Theater der Griechen hatte mehr *Idealität*, *Energie* und *Poesie* als das unsrige und würkte daher mehr. — Die *Kirchenmusik* ist desto empfänglicher für theatralische Vermischung, je mehr *Anthropomorphismus* (der Charakter aller positiven Religion) in der theoretischen und praktischen Religion statt findet. — Man untersuche nur die katholische und protestantische Kirchenmusik im Ganzen. Mehr hiervon vielleicht bey einer andern Gelegenheit. d. Verf.

Die Bestimmungsgründe solcher Urtheile, welche *in uns selbst* liegen — und wovon am Schlufs der Abhandlung mehreres — nämlich die Anhänglichkeit am Alten auf der einen und der Reiz der Neuheit auf der andern Seite, u. s. mögen hier nicht mit in Anschlag kommen. d. Verf.

Denn wer des Herrn Willen weiss und thut ihn nicht, soll doppelte Strafe leiden *).

Wer Takt und Tonverhältnisse mit dem Ohre zu vernehmen und in der Stimme wiederzugeben weiss, der hat eigentlich nur verstanden und gegeben, was die Natur vom Wasserfalle an, der sein Getöse macht, bis zu der Nachtigall mit ihren tiefen Seufzern zu vernehmen und zu geben sich vergebens müht, was aber eben dem Menschen vorbehalten war, wie der Dichter sehr wahr erzählt.

Stand am Wasserfall ein Jüngling,
Schauend seiner Wellen Wirbel,
Horchend seines Falles Schlägen,
Und im Meere seiner Seele
Liess er's auch so wirbeln, schlagen,
Dass er, Gleiches wiederholend,
Endlich sanft zum Schlafe neigte.

Da erschien ihm lieblich blühend
Aus dem Schaum des Wassers Nixe,
Singend sprach sie: Holder Jüngling,
Schläfst du bey des Wassers Lauten,
Die es ewig einfach stammelt,
Nicht vermögend Hoch' und Tiefes
Bald zu trennen, bald zu einen,
Zu dem weiblich weichen Tone
Harten Tones Kraft gesellend.
Dann der Töne Schritt zu messen?
Sieh, sie möchten alle singen,
Die Metalle und die Wasser,
Und die Lüfte möchten flöten,
Und sie bitten oft den Vogel,
Dass er für sie flöt' und singe,
Und sie sagen zu dem Baume:
Schüttle spielend deine Blätter,
Wenn der Zephyr sie begrüsset;
Aber ach! die Armen können
Nichts als klingen, rauschen, brausen,
Und der Vogel kann nur seufzen,
Dass zu singen ihm verwehrt ist.

Wenn ich mich vom Strome trenne,
Wird mir die Gestalt des Weibes,
Und dann sing ich, wie du hörest,
Auch nach eurer Menschenweise;
Tauch ich aber in die Wellen,
Muss Gesang und Wort mir fehlen.
Aber euch ward stets verliehen
So Gesang als Wort und Lieder,
Darum müsst ihr ewig singen,
Und euch horchen alle Wesen,
Denn ihr singet für sie alle.

Hauchest du Lieder
Aus schwellender Brust,
Giebst du uns wieder
Des Daseyns Lust.

Und der Jüngling schnell erwachend
Fand sich selber solches singend.

Dennoch betrachten wir den Gesang als wesentlichen Bestandtheil jeder menschlichen Erziehung, und als eine besondere Weise, sich menschlich auszudrücken und menschlich zu vernehmen. Dabey bleibt es zugleich sehr zweckmässig, ein Instrument spielen zu lernen, welches entweder zu Erlernung des Gesanges mitwirke, oder den gelernten begleite, und wenn von mehren Zöglingen der eine dieses Instrument lernt, der andere jenes, so wird die Musik für sie ein neues Band humaner Geselligkeit. Nimmt man noch dazu, dass durch wohlgewählte Lieder, welche dem Gesange untergelegt werden, eine grosse Anzahl von Ideen in den Geist der Zöglinge kommt, und neue Gefühle geweckt, geläufige Gefühle erhöht und geläutert werden; so wird man nicht umhin können, zu sagen, dass der musikalische Unterricht zugleich erweiternd und veredelnd, also überhaupt bildend, auf Geist und Herz der Zöglinge wirke, dessen gar nicht zu gedenken, dass die Beschäftigung mit der Musik eine bedeutende Leere des jugendlichen Daseyns ausfüllt, und dadurch die Jugend von andern minder edlen Ausfüllungen abhält. Niemand lasse sich also beykommen, den musikalischen Unterricht empfehlen zu wollen; er ist geradezu indispensabel.

Eine besondere Rücksicht verdient aber hiebey der Unterschied der Geschlechter. Verhalten sich beyde Geschlechter überhaupt wie Vokal und Consonans in der Sprache, so ist die weibliche Natur schon für sich selbst zum praktischen Gesange, die männliche dagegen zur theoretischen Musik, also zur Vokal- und Instrumentalmusik zugleich angewiesen: wie denn überhaupt des Mannes

*) Bey dieser Gelegenheit kann ich nicht umhin, öffentlich der Fortschritte zu gedenken, welche die Verwebung des Gesanges in die Volkserziehung und den Volksunterricht in hiesiger Stadt und Provinz macht. Die von Herrn Professor Fröhlich zu diesem Zwecke hier in Würzburg errichtete Singschule fand Anerkennung und Aufmunterung durch Prämien von der Regierung, und die wirklich ausgezeichnete Empfänglichkeit der hiesigen Einwohnerschaft für alles, was bildet, kam dem Ganzen befördernd entgegen. Auch für die musikalische Bildung der Landschullehrer geschieht viel, und diese verbreiten dann auch wieder in ihrem Kreise musikalische Bildung.

Anmerk. des Verf.

ganze geistige Aufgabe in Lösung der formalen Probleme des Lebens besteht. Daher muss es nicht nur ganz ohne Werth seyn, sondern auch noch für zeitverderbend geachtet werden, dass ein Mädchen oder eine Frau den Flügel oder das Fortepiano mit mehrer oder minderer Fertigkeit spiele, wenn es nicht etwa geschieht, um unabhängiger von der Gesellschaft den eigenen Gesang nothdürftig begleiten zu können. Zum Gesange aber muss das schöne Geschlecht desto mehr angehalten werden, und das Individuum, dem die Natur eine bildsame Stimme gänzlich versagt hätte, mit welchem Zorne der Mutter Natur in der That manches Mädchen für die Rohheit seiner Eltern gestraft wird, muss sich in dieser Hinsicht als Büssende betrachten, und mit desto tieferem Ernste an ihrer übrigen Bildung arbeiten, damit sie nicht gleichen Fluch der Natur auf ihre eigenen Kinder fortpflanze. Ein Weib und eine Sirene können nicht anders als singend gedacht werden, nur soll das Weib mit ihrem Gesange gerade das gut machen, was die Sirene mit dem ihren verderben würde.

Die dem Gesange so nahe verwandte Deklamation gehört ebenfalls hieher, und da die Deklamation zugleich an dramatische Darstellung gränzt, so möchte man wohl den beyden Geschlechtern den Rath geben, sich auch für die Deklamation in männliche und weibliche Rollen zu theilen, und wenn kein Weib den Carl Moor oder den Hamlet auf der Bühne darstellen soll, so soll auch keine das deklamiren, was, männlicher Kraft oder tiefen Schauens voll, männliche Brust zur Stimme und männliches Angesicht zur Miene verlangt. Für die allerdings ebenfalls nothwendige Deklamationsübung des weiblichen Geschlechts müssen also besondere Stücke weiblichen Charakters ausgewählt werden, sonst könnten leicht zarte Stimmen im Deklamationseifer zu weit gehen, und im Ernste treiben, was Göthe mit seiner Schwester spielend trieb, nämlich die Deklamation der Rede Adramelechs zu Satan in Klopstock's *Messias*:

„Ungeheuer! ich bete dich an! ich fluche dir, Satan!"

Nachrichten.

Wien. (Beschluss aus No. 27.) Am 9ten im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Friedrich Wranitzky, Violoncellspielers im Hofoperntheater, enthaltend: 1. Ouverture aus *Fidelio*; 2. Violoncellconcert in Fis moll von B. Romberg; 3. Variationen für zwey Waldhörner, componirt von C. Kreutzer, vorgetragen von Hrn. Lewy und seinem 15jährigen Schüler Robert Leser; 4. Vokal-Quartett von Schubert; 5. Neue Bravour-Variationen für das Pianoforte, von Dem. Leopoldine Blahetka; 6. Neue Violoncell-Variationen, gesetzt von Hrn. Anton Wranitzky, und gespielt vom Concertgeber, welcher sehr erfreuliche Fortschritte in seiner Kunst gemacht hat, und bey seinem regen Streben, und beharrlichen Fleisse ein bedeutender Virtuos zu werden verspricht.

Am 11ten, im Josephstädter-Theater: *Die falschen Indianer in Krähwinkel*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen. Diese aus lauter alten Lappen zusammengeflickte Harlekinsjacke wäre selbst für eine Kreutzerbude zu schlecht; die von dem Kapellmeister des ständischen Theaters in Brünn, Hrn. Schürer hiezu componirte und arrangirte Musik präsentirt sich zum Texte als ein nobile par fratrum.

Am 13ten, im Theater an der Wien: *Klotilde die Sprachlose*, grosses Melodram in drey Aufzügen mit Gesängen, Chören und Tänzen; Musik von Hrn. Erasmus Kessler, Vice-Kapellmeister dieser Bühne, welcher, wie in Schwabacherschrift zu lesen, selbe mit sechzehn Jahren componirt, und bey seinem Erstlingsversuche um gütige Nachsicht bittet. Solche ward ihm auch im vollen Maasse, und der junge Tonsetzer am Schlusse hervorgerufen; hoffentlich nur zur Ermunterung, da selbst vollendeten Meistern keine grössere Auszeichnung erwiesen werden kann. Die Arbeit verräth noch ziemlichen Mangel in der Kenntniss des Instrumentale, und überhaupt der dramatischen Behandlungsweise, was auch beym Beginnen einer solchen umfangreichen Laufbahn, ohne ungerecht zu seyn, nicht wohl gefordert werden kann. Freudig würden wir bey manchen Verirrungen ein Auge zugedrückt, arge Missgriffe mit dem Mantel der christlichen Liebe bedeckt haben, hätte es uns doch nur gelingen wollen, auch nur einen Zug von Eigenthümlichkeit, einen Funken ächter Phantasie herausfinden zu können. Nie erhebt sich Erfindung und Ausführung über den alltäglichen Schlendrian, obschon wir pflichtgemäss gestehen müssen, dass auch der Stoff — ein gewöhnliches französisches Melodramenthema — keinen einzigen Moment darbietet, der eigentlich zur dichterischen Begeisterung entflammen könnte. Was Klotilde,

das Mädchen ohne Zunge, im Grunde vorstellt, ist in ein mystisches Dunkel gehüllt; genug, durch sie wird die Tugend gerettet, das Laster bestraft, und damit basta. Dem. Wirdisch, neuerdings bey dieser Bühne angestellt, debütirte mit Glück in diesem bloss pantomimischen Charakter; alles übrige war rein mittelmässig. Die farb- und kraftlosen Chöre gingen eben so matt; ein Quartett von Minnesängern, für Sopran, Tenor und zwey Bässe schwierig genug gesetzt, wurde von Dem. Schwarzböck, zu diesem Behufe in Hosen gesteckt, Hrn. Kurz und zwey Coryphäen falsch genug abgesungen; die Tänze und Gruppirungen beweisen, dass Hr. Minetti viel geschen, und ein vortreffliches Gedächtniss habe; mit Evolutions- und Figuren-Märschen sind wir in der neuesten Zeit so grausam heimgesucht worden, dass es einem unwillkührlich dabey in die Füsse kömmt, und wir par force zum Tempel hinaus manöuvriren müssen; wie nun diese Sprachlose aus so unhaltbarem Teige geknetet ist, so wird auch ihre Existenz nur von kurzer Dauer seyn, und die ohnehin Stumme bald auf ewig verstummen.

Am 15ten, im Josephstädter-Theater: *Der Erlenkönig*, romantisches Zauberspiel als Melodram mit Chören, Tänzen, Märschen, Tableaux und Maschinen in drey Aufzügen von Fr. X. Told; Musik vom Kapellmeister Gläser. Das Decorationswesen und die Scenerie erhielten vielen Beyfall; unter den Tonstücken sind mehrere lobenswerth.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Fels der Liebenden*, Anacreontisches Divertissement von Hrn. Ballotmeister Henry, worin die zwey schon aus Neapel berühmten Tanzvirtuosen, Dem. Vaquemoulin und Hr. Hullin mit grossem Beyfall debütirten. Composition und Musik sind unbedeutend.

Am 20sten ebendaselbst: *L'Italiana in Algeri*. Mustafa — Sigr. Botticelli; Elvira — Mad. Grünbaum; Zulma — Dem. Unger; Lindoro — Sigr. Rubini; Isabella — Sigra. Cornelli-Rubini; Taddeo — Sigr. Bassi; Haly — Sigr. Rauscher. — Der neue Tenor, Rubini, fand eine glänzende Aufnahme; seine Stimme ist zwar nicht stark, aber angenehm, umfangsreich, und vollkommen gebildet. Seine Gattin liess, wie weiland in der *Semiramis*, auch diessmal kalt und theilnamslos; Bassi war vortrefflich; wer mit dem deklamatorischen Vortrag so umzuspringen weiss, braucht gar keine Stimme. Botticelli sang aus Leibeskräften. Das Publikum war im Allgemeinen sehr befriedigt.

Im Leopoldstädter-Theater, zum Benefiz des Schauspielers Joseph Schuster, eine von demselben verfasste locale Zauberposse mit Gesang: *Der wilde Mann im Prater*, in Musik gesetzt von Hrn. Kapellmeister Volkert. Das Haus war gedrückt voll; man lachte, klatschte und amüsirte sich; was will man mehr? Honny soit qui mal y pense! —

Am 21sten, im Josephstädter-Theater, zum Vortheile des Fonds der österreichischen Ersparniss-Kasse im Alster-Polizey-Bezirke: *Rettung durch die Sparkasse*, locales Gemälde mit Gesang in drey Aufzügen, von Carl Meisl, Musik vom Kapellmeister Gläser. — Ein Gelegenheitsstück zwar, aber gewiss nicht ohne Werth: diess, nebst dem wohlthätigen Zweck berücksichtigend, war die Aufnahme sehr beyfällig. Der Tonsetzer, obschon aller Wahrscheinlichkeit nach von der Zeit ziemlich gedrängt, hat demohngeachtet recht fleissig gearbeitet.

Am 25sten, um die Mittagsstunde, im k. k. grossen Redoutensaale: Musikalische Akademie des Hrn. Ludwig van Beethoven, enthaltend: 1. Grosse Ouverture; 2. Neues Terzett, gesungen von Mad. Dardanelli, Hrn. Donzelli und Botticelli; 3. Grosse Hymne (Kyrie); 4. Arie, gesungen von Hrn. David; 5. Grosse Symphonie. — Das Terzett haben wir schon vor beyläufig zwölf Jahren gehört; heute wurde es höchst gelungen vorgetragen. Diess kann aber nicht von den übrigen Sätzen gesagt werden, welche hie und da manches zu wünschen übrig liessen, wovon das keineswegs günstige Locale auch wohl einen Theil der Schuld trägt. David sang die Cavatine: *di tanti palpiti* — um eine Quarte höher — in B umschrieben, wirklich allerliebst. Die Zuhörer hatten sich nur in geringer Anzahl eingefunden, denn die Mittagsstunde ist nicht jedem genehm, und wenn es einmal auf drey Uhr losgeht, dann macht der ungestümste aller Mahner seine angebotenen Rechte rücksichtslos geltend. Ohne Zweifel würde der Componist bey einer Wiederholung im Theater, wo die Verschiedenheit der Eintrittspreise auch vielen minder bemittelten ähnliche Kunstgenüsse möglich macht, ungleich vortheilhafter speculirt haben.

Am 26sten, im Theater an der Wien: *Die Fee und der Harlequin*, grosse Pantomime in zwey Aufzügen, von Hrn. Baron von Püchler, in die Scene gesetzt von den Herren Minetti und Occioni; Musik von Riotte. Wer dieses mystische Dunkel zu lichten, aus diesem Labyrinthe einen Leitfaden heraus zu finden, dieses chaotische Chariwari zu

entwirren vermag: magnus mihi erit Apollo! Ref. gesteht sein baares Unvermögen hiezu, und — schweigt. Einige Tänze und Gruppirungen wurden beklatscht. Die Musik ist eitel flüchtige Waare; des Stoffes afterwitziges Wesen scheint ansteckend auf sie zurück gewirkt zu haben.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Psyche*, grosses Ballet von Hrn. Vestris, Musik von Rossini, Romani und Grafen von Gallenberg. Vielleicht das glänzendste Spektakel, das hier noch gesehen wurde. Dreyzehn neue, prachtvolle Dekorationen, ein äusserst splendides Costum, herrliche Tänze, malerische Gruppen, grandiose Maschinen, Flugwerke u. dgl. alles schmilzt hier zusammen auf einen Vereinigungs-Punkt, um den Sinnen die vollste Befriedigung zu gewähren. Der Beyfall war grenzenlos; einer besondern Auszeichnung genossen die Damen Brugnoli, Vaquemoulin, Faglioni und Ramacini; die Herren Rozier, Hullin und Taglioni. In der Compilation der Musik ist eine besonnene Wahl, ein geläuterter Geschmack nicht zu verkennen.

Am 31sten, im Leopoldstädter-Theater: zum Benefize des Hrn. Anton Schuster: die hundertste Vorstellung der *falschen Prima Donna in Krähwinkel*.

Im Josephstädter-Theater: zum Vortheile des Carl Mayer (ersten Gründers dieser Bühne, und Eigenthümers des Privilegiums): *Frühling, Sommer, Herbst, Winter*, komisches Zauberspiel mit Gesang, Tanz und Tableaux in vier Akten von Joseph Willmann; Musik von Professor Drechsler. Das Publikum fand sich aus Neigung gegen einen verdienten Veteranen zahlreich ein, und nahm vorlieb mit der dargereichten, eben nicht ausgesuchten Kost, eben aus verjährtem Wohlwollen für den ergrauten Gastgeber.

Recensionen.

Septième Concerto pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, par J. B. Cramer. Oeuv. 56. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Ein herrliches, kräftiges Werk des beliebten Componisten und Virtuosen. Alles darin ist edel und bedeutend, mannichfaltig und glänzend in den Passagen und reich an schönen Gesangstellen. Geübte Spieler verlangt es freylich; wer Cramer's Art und Weise kennt, weiss auch, wie er durchgängig beyde Hände gleichmässig beschäftigt und jedem Finger ein Bedeutendes zumuthet. Rec. glaubt, dass Cr. sich in der Concert-Composition vorzüglich durch das nicht genug zu empfehlende pathetische und energische Concert in C moll (No. 5.) und durch das brillante in Es (No. 6.) beliebt gemacht hat; und so ist er auch überzeugt, dass derselbe durch dieses siebente Concert, in E dur, das sich ganz besonders zum öffentlichen Vortrage eignet, sich den Dank aller guten Spieler erwerben muss. Der glänzende, erheiternde, vollstimmige Eingang ruht zuletzt auf der Dominante, worauf das erste Solo, mit gebrochenen starken Akkorden anhebend, den Charakter des Ganzen schon deutlich bezeichnet und nach einigen Momenten zu einer effektvollen volltönenden Passage noch in der Haupttonart übergeht. An diese schliesst sich eine köstliche Gesangstelle. Ruhig und erquickend wird sie eine volle Seite hindurch, und doch noch kurz genug, fortgeführt, worauf dem Spieler in einer schwierigen Passage Anfangs in Doppelgriffen für die rechte Hand, und dann in abgerundeten, fliessenden Sechzehntheilgängen für beyde Hände, Gelegenheit sich zu zeigen dargeboten wird. Nach einem kurzen Tutti-Satze tritt das zweyte Solo ungemein effektvoll ein und wendet sich von der Dominante in einigen wohlgeordneten, schön hervortretenden Gängen durch H moll und seinen verwandten Durton zu einer das Innerste ergreifenden Cantilene in G, welche durch wenige aber wirksame Modulation mit einer kurzen Passage zu einem ebenfalls kurzen Tutti-Satze in C moll ausläuft, der, wie der Haupteingang, wieder zuletzt auf der Dominante ruht, worauf das folgende Solo, wie Anfangs, kraftvoll einsetzt und vermöge eines inganno überraschend und imposant nach einer, aus schnellen, runden und lieblichen Figuren für beyde Hände bestehenden Cadenz sich zu der bereits im ersten Solo schon gehörten, auch hier ungemein grazios auftretenden schönen Gesangstelle und zwar in der Haupttonart hinneigt, um derentwillen man für den Vortrag dieses Concert's schon ein recht gutes singendes Instrument wünschen muss. Die Wiederholung der im ersten Theile dieses Satzes schon berührten Passage führt nun einen wirklich grossartigen und glänzenden Schluss in der Haupttonart herbey. Der zweyte Satz, ein Larghetto in C dur, $\frac{3}{4}$, ist wieder ganz in Cra-

Weise, d. h. höchst angenehm, natürlich und klar, wenig ausgedehnt, im Vergleich gegen das Uebrige leicht und am meisten zu vergleichen dem Largghetto in dem C moll-Concerte. Hier, wie durchgängig bey Cramer, liegt die Hauptsache stets in der Principalstimme, welche die Begleitung öfters gar nicht vermissen lässt. — Der Schlusssatz ist ein ungemein lebhaftes freundliches Rondo in $\frac{6}{8}$, über dessen innere Einrichtung Rec. kurz seyn kann, da es genug ist, wenn hier angedeutet wird, dass derselbe dem ersten Satze würdig gegenübergestellt ist und höchst glänzend genannt werden darf. Auch er zeichnet sich durch anziehende Melodie und durch eine gewisse Frische, ja Originalität in den Passagen sehr aus.

Unter den neuern Klavier-Compositionen gehören in gar mancher Hinsicht die, unseres Cramer, unter die am meisten zu empfehlenden; und da man sich darüber in diesen Blättern schon öfters ausgesprochen und das Charakteristische seiner Arbeiten treffend genug hervorgehoben hat, so meynt Rec., werden sich solche Spieler, denen das grossartige Spiel nicht fremd, und, was das Mechanische anlangt, besonders daran gelegen ist, ihren Händen immer mehr Sicherheit zu verschaffen, auch nach diesen flüchtigen Andeutungen diess Werk um so lieber selbst anschaffen und mit Fleiss üben, als sie eines guten Erfolgs gewiss seyn können.

Sammlung von ein-, zwey-, drey- und vierstimmigen Gesängen, aus den Werken der berühmtesten Meister der Ton- und Dichtkunst, gefertiget zur Beförderung des heitern, ernstern und religiösen Gesanges sowohl in Schulen, als auch in häuslichen Kreisen, und als viertes Heft des musikalischen Jugendfreundes herausgegeben von M. Fried. Wilh. Lindner. etc. Leipzig, bey Vogel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der musikal. Jugendfreund hat ein sehr zahlreiches Publikum gefunden. Vom ersten Hefte ist die vierte, vom zweyten und dritten die dritte Auflage erschienen: bey Musikalien gewiss ein seltener Fall. Ausser den allgemeinern Ursachen — der jetzt fast in allen deutschen Schulen eingeführten Gesangübung, der Menge des hier gebotenen Vorraths, der Wohlfeilheit des Preisses u. dgl. — hat hiezu wohl vornehmlich beygetragen, dass der Herausg. bey jeder Auflage beträchtlich nachbesserte; denn zu läugnen ist nicht, dass bey der ersten Auflage, besonders des ersten Hefts, vieles, sowohl in künstlerischer, als in pädagogischer Hinsicht, nachzubessern war. Die mit dem hier angezeigten Hefte, dem noch zwey folgen sollen, neu begonnene Sammlung soll zugleich als Fortsetzung jenes Jugendfreundes angesehen werden; und gewissermaassen kann sie das wohl, obgleich der Herausg. hier nicht wenige, beträchtlich figurirt ausgeführte und schon einigermaassen beträchtliche Geübtheit im Gesange voraussetzende Stücke aufgenommen hat, wie man diese Geübtheit in Schulen, und überall, wo es nicht auf künstlerisch-fertige Bildung angelegt ist, nicht voraussetzen kann, und wie sie auch dorthin nicht gehört. Sie kann aber, diese Sammlung, einigermaassen so angesehen werden, um der gleichfalls nicht wenigen, sehr einfachen, ein- oder mehrstimmigen Lieder und um der Choräle willen, die sich hier finden. — In der kurzen Vorrede sagt der Herausg., er habe bey dieser neuen Sammlung auf alle die Wünsche Rücksicht genommen, die man ihm über die frühere mitgetheilt, und führt deren sechs an. Wir müssen aber gestehen, dass einige dieser Wünsche gar zu wunderlich sind, als dass darauf Rücksicht zu nehmen gewesen wäre; z. B. die methodische Ordnung nicht beyzubehalten — da es doch mit dieser schon im Jugendfreunde nicht zu genau genommen war, und methodische Ordnung doch wohl nirgends zu tadeln ist. Wir hätten von den angeführten Wünschen nur unterzeichnet: einige grössere Stücke aufzunehmen, die bey Festtagen, in der Kirche oder Familie ohne Schwierigkeit ausgeführt werden können; einige der vorzüglichsten (und, nach den gewöhnlichen jetzigen Gesangbüchern nicht oft angewendeten) Choräle nicht auszuschliessen; und grössern Notendruck (hier auf Stein) zu liefern. Es ist uns werth, diese Wünsche hier erfüllt zu sehen.

Die Sammlung selbst enthält nicht weniger, als 95 Stücke. Diese einzeln zu beurtheilen, ist bey der Menge nicht thunlich; auch sind bey weitem die meisten schon früher im Druck erschienen, und letztes ist nur bey denen nicht der Fall, (so viel wir uns erinnern) die ohne Namen des Componisten gedruckt sind. Diese sind von verschiedenem musikal. Gehalte: einige sehr gut, und alle wenigstens dem pädagogischen Zwecke gemäss. Damit man das Gelieferte, den Componisten nach,

überschlagen könne, geben wir folgendes Verzeichniss, das wohl der Herausg. hätte abfassen und anhängen mögen. Die Kirchen-Choräle übergehen wir hier. Von Harder sind gegeben 5 Stücke; von J. A. P. Schulz 10; von Rungenhagen 2; von Nägeli 3; von Gratz 1; von Neuner 1; von Zumsteeg 2; von Kunze 2; von Hoffmeister 1; von J. P. Schmidt 1; von Himmel 4; von Sterkel 1; von Rolle 2; von Reichardt 5; von Blum 1; von Schade 1; von Anacker 1; von Eberz 1; von Schnyder von Wartensee 3; von Graun 1; von Naumann 1; von Gläser 10; von Seidel 1; von Righini 5; von Conr. Kreutzer 4; von Grosheim 1, und von Palästrina das *Salvum fac populum* mit deutschem Texte. Man siehet hieraus, dass, wenn es auch mit den „berühmtesten Meistern" auf dem Titel nicht durchgehends genau zu nehmen ist, diese doch nicht fehlen; dass grosse Mannichfaltigkeit herrscht, und dass der Herausgeber nicht blos aus Quellen geschöpft hat, die überall bekannt und auch wohl von Anderen zu ähnlichem Behuf schon benutzt worden sind. Den Texten nach ist nichts geliefert, was man der Jugend in die Hände zu geben Bedenken tragen könnte, vielmehr bey weitem zum grössten Theile, was man in ihren Händen zu sehen, sich freuen muss; und wo deutsche Texte unterzulegen waren, ist auch diess mit Einsicht geschehen. Der Musik nach findet sich nichts ganz Gehaltloses, und nicht weniges wahrhaft Meisterliche. Die Steinschrift, in Noten und Text, ist gut, doch nicht ganz fehlerfrey; wir haben aber keinen Fehler gefunden, den nicht jeder nur einigermassen geschickte Musiker ohne unsere Nachweisung wird berichtigen können. Das Papier ist weiss, sollte aber dauerhafter seyn; und der Preis, wie beym Jugendfreunde, sehr billig angesetzt. (Der Verleger überlässt denen, welche zwölf Exemplare nehmen und den Betrag postfrey einsenden, das Exemplar sogar für einen Thaler.) — Und so möge denn auch diese Sammlung, wie sie kann, viel beytragen zum Nutzen und zur Freude der Jugend; durch diese aber auch zum Nutzen und zur Freude der Alten. Wie oft haben, eben die besseren von diesen, und nicht blos von Dingen, wovon hier die Rede ist, sondern von mannichfachem Wahren, Guten und Schönen, uns gestanden: Das hab' ich nicht gewusst, und hätt' es mein Lebetage nicht erfahren, wenn es mir nicht meine Kinder aus der Schule mitgebracht hätten! Nun: Gott sey Dank dafür, dass wir von unsern Schulen, und von unsern Alten auch, dergleichen erfahren! —

Zwölf leichte, dreystimmige Gesänge zum Gebrauche des methodischen Singunterrichts, besonders in Schulen u. s. w. von C. F. Beck. Mainz in der Grossherz. Hess. Hofmusikh. (Pr. 48 Kr.)

Wozu diese Lieder bestimmt sind, sagt der Titel. Zwar ist der methodische Unterricht verschiedenartig, und aus den Liedern möchte schwerlich abzusehen seyn, welche besondere Weise der methodischen Unterrichts gemeynt sey: sie werden aber wohl in jede Methode passen. Die Uebungsstückchen sind wirklich leicht in Melodie und Harmonie und darum angenehm. Originalität würde in solchen Liedern mehr hinderlich als förderlich seyn. Die ist auch nicht darin: dafür schmiegt sich Alles dem Inhalte auf die natürlichste Art gefällig an, wohin besonders eine melodiöse Stimmenfortschreitung gehört. Wenn wir nur auch die Texte, auf die doch hier das Allermeiste ankommt, eben so zweckmässig finden könnten, als die Musik! Bey ächten Liedern wird stets der Geist des Gedichts das Höchste bleiben: aber bey Kinderliedern ist der Inhalt noch viel wichtiger, als irgendwo. Gerade darum ist es schwer, das Rechte zu treffen. Die Zahl wahrer Kinderlieder ist auch daher weit geringer, als man glauben könnte, wollte man sich auf unsere deklamatorischen Blumenlesen verlassen. Manches ist kindisch, was kindlich seyn soll, und Manches, was kindlich heist, verdirbt das Kindliche und schraubt durch glauben, sehnen, hoffen und zärtlich seyn des Kindes Art zur widernatürlichen, einmal festgetretenen Lebensart hinauf oder vielmehr herunter. Je wichtiger uns aber die Sache erscheint, desto weniger werden wir, bey aller Schwierigkeit, nachsichtig seyn können; wir können die Wahl der Lieder keineswegs loben. Unter zwölfen finden wir nur zwey, die dem entsprechen, was hier nach unserer festen Ueberzeugung schlechterdings gefordert werden muss. Das eine ist No. 4. *die Macht der Tonkunst* von Bahnmeyer, und das andere No. 8. *Gott ist die Liebe* von Schmid. Die übrigen alle, die meisten sind von D. Bahnmayer, haben nur einzelne Lichtblicke, sind nur gereimt und auch diese nicht immer gut. So

ersetzen z. B. nicht selten dieselben Worte den Reim, als Land — Land; Herz — Herz; Gott — Gott etc. Dass sich Reime wie Brüder — nieder, Freude — Weide u. dgl. finden, wollen wir nicht einmal in Anschlag bringen, weil durch eine solche Falte im Kleide ein schöner Leib noch nicht entstellt wird. — Wir können aber auch mit dem Inhalte und mit dem Ausdrucke desselben nicht stets zufrieden seyn.

Manche Verse haben zu unmusikalische Einschnitte und machen die Sache unverständlich durch die im Liede nothwendigen rhythmischen Pausen, die den Sinn noch mehr auseinander reissen. Z. B. im sechsten Liede, die Singschule:

Auf! zu sanfter Freude!
Horch! der Glocken Klang —
O der Seelenweide! —
Ruft uns zum Gesang.

Andere Strophen sind ihres Inhaltes wegen, so christlich sie auch seyn mögen, doch ganz und gar nicht für Kinder. Z. B.

Nie der Sünde Fessel bricht
Kraftvoll je der Sünder,
Tönt's ihm nicht aus deinem Licht:
Werdet Gottes Kinder!

Solche Dinge machen Kindern die Religion nur zu leicht zum leeren Schalle. Man gewöhnt sich an fromm blickende Augen und leere Herzen. Wenn aber das Kind in der fünften Strophe desselben Liedes singt:

Wenn mein Aug' einst sterbend bricht,
Strahlt aus Jesu Blicken,
Hoffnung! mir dein stärkend Licht
Himmlisches Entzücken —

so fürchten wir, es möchten die unschuldigen Kleinen, denen das Leben lieb ist, wo sie es eben haben, nicht wissend, was sie thun, viel leichter Heucheley, als wahres, tiefes Gefühl sich dadurch aneignen. — Manche Strophen scheinen starke Sentenzen auszusagen, es sind aber verunglückte, wenigstens schielende, z. B.

Wer nicht hoffet, liebet nicht
Stark und frey und heiter.

Uns kommt es i . Gegentheil vor, als habe gerade der Mensch, der stark und heiter liebt, der Hoffnung viel weniger nöthig, als jeder andere. Er lebt ja eben im freyen, zufriedensten Genuss und seine Zukunft hat er liebend in die Hand seines ewigen Vaters gestellt, auf den er vertrauet; darum ist er ja eben stark und frey, so weit es menschlich ist.

Manches ist auch wohl sonderbar, wenn nicht zuweilen unwürdig ausgedrückt: z. B. in No. 5. die Unsterblichkeit.

Dulden und *geniessen*
Ist der Erde Loos;
Kummerthränen *fliessen*,
Nie im Gottes Schoos etc.

Miserere von Palästrina

(wie es in der Sixtinischen Kapelle in Rom gesungen wird.)

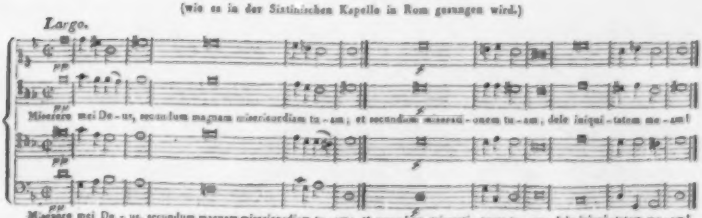

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten July. No. 29. 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.

(Fortsetzung aus No. 28.)

Musik und Gesellschaft.

Die Liedertafel in Berlin wird uns sogleich auf den Text helfen, denn sie ist sangliebende Gesellschaft, und findet, dass es andere Wirkung thue, wenn in singender Gesellschaft der Einzelne seinen Gesang in den Sangstrom aller andern ergiesst, und den Gesang der ganzen Gesellschaft entgegennimmt, als wenn der Einzelne einsam seinen Gesang bloss den Lüften fortzutragen giebt. Der Gesang des Einzelnen muss betrachtet werden als Monolog, und das Instrument, mit dem etwa der einsame Gesang sich begleitet, ist anzusehen als eine schwache Verdoppelung des Monologs, wobey der Singende sich noch ein halbmal wiederhört; ich sage ein halbmal, weil das Instrument nicht Worte geben kann, sondern bloss Töne. Hört nun der Einsame in Gesang und Instrument allerdings nur sich selbst wieder, nämlich seine eigene Stimmung, so sind doch Stimmungen, in welchen der Einsame sich auf diese Weise zu verdoppeln wünscht, so häufig, und fordern oft so dringend Gesang und Instrument, dass wir dem Einsamen dieses Vergnügen nicht versagen dürfen, spräche auch noch so vieles für den überwiegenden Werth des gesellschaftlichen Gesanges. Selbst dann, wenn der Einsame nur das Instrument verlangt, und nicht den Gesang, müssen wir seinen Wunsch noch etwas gelten lassen, denn das Instrument giebt ihm seine Stimmung doch auch wieder, und zwar weit freyer als der Gesang, weil es ihm selbst im Spielen weit mehr objektiv ist. Daher hat das Instrument auf den Einsamen auch mehr befreyenden Einfluss als der Gesang, und in mancher Stimmung thun ein paar Griffe auf einem wohlgestimmten Klaviere oft eine wahrhaft magische Wirkung, die ich fast mit einem Handdrucke der Geliebten vergleichen möchte — si licet parva componere magnis. Dabey kommt noch das in Betracht, dass die Armuth des Instrumentes in Vergleich mit dem Gesange in der That die Phantasie aufregt, den Defekt zu ergänzen, wodurch denn der Einsame durch sich selbst unvermerkt mehr bereichert aus dem Instrumente in sich selber zurückkehrt.

König David mit seiner Harfe hat von Saul den bösen Geist vertrieben, und von sich selbst wohl oft den melancholischen, der in so vielen seiner Psalmen athmet, und eine so tief fühlende Seele hätte wohl überhaupt der Musik in einsamen Stunden kaum entbehren können. Indess ist dieser Werth, den die Musik für den Einsamen hat, für das Menschengeschlecht im Ganzen noch immer unbeträchtlich gegen ihren gesellschaftlichen Werth besonders in Hinsicht des Gesanges, welcher in Gesellschaft angestimmt die doppelte Wirkung hat, dass die Glieder der Gesellschaft mit ihren Stimmen sich in eine Totalwirkung verlieren, wodurch ihre Individualität sich wirklich, einer Gesammteinheit hingiebt, und dann dass aus dieser Gesammteinheit jeder Einzelne sich seinen Theil wieder zurücknimmt. Die Sanggesellschaft wird eine musikalisch-lyrische Gemeinde, bey welcher das Wirken jedes Einzelnen mit fröhlich beobachtetem Gesetze sich dem Wirken des andern anschliesst, und aus der Wechselwirkung des Ganzen mit dem Einzelnen eine gesteigerte Stimmung aller hervorgeht, bey welcher die individuellen Divergenzen sich verlieren. Daher ist nichts so sehr geeiget, die Gemüthsseite einer Gesellschaft zu vereinigen und höher zu stimmen, als gesellschaftlicher Gesang, und wenn die gewählten Lieder auch Probe halten vor dem Geiste, so kann auch dieser sich befriedigt

finden, wenn er die sonst erkannte Wahrheit jetzt seiner Gattin, dem Gemüthe, überlassen muss.

Was aber musicirende Gesellschaft betrifft, die mit Flöten, Geigen und anderen Instrumenten zusammenkommt, um für künstlerischen Genuss sich selbst Musik zu machen, so ist von dieser ein anderes zu sagen. Weil wir von dem alten Glauben, dass der Mensch nach Gottes Bilde geschaffen sey, nicht abzulassen vermögen, so geht es uns fast, wie der Minerva im alten Mythus, wir werfen die Flöte weg, weil wir die Backen nicht leiden können, und wenn wir in den alten Kinderbibeln Gott Vater im Schlafrock und mit dem Reichsapfel in der Hand immer gern gesehen haben, so hätten wir doch nicht das Herz, ihm eine Geige zuzumuthen, und eine Posaune lassen wir höchstens den Gerichtsengel blasen. Auf einem alten Holzschnitte in einer deutschen Bibel vor den Psalmen finden wir auch ein ganzes himmlisches Orchester abgebildet, in welchem die heiligen Engel alle möglichen Instrumente am Fusse von Gottes Thron spielen; da aber Gott Vater, der oben sitzt, gar kein Instrument hat, und nicht einmal zum Singen den Mund öffnet, so schliessen wir mit Recht daraus, dass die Menschheit von jeher unserer Meynung gewesen sey, und die Instrumente gering geachtet habe. Das einzige Klavier ausgenommen, welches sich mit seinem Griffbrete dem Menschen ganz objektiv hinlegt, lässt auch kein einziges Instrument Gestalt und Stellung des Menschen ungekränkt, und die Orgel sogar, ob sie gleich dem Menschen ebenfalls ein Griffbret darbietet, hat nicht Respekt genug vor ihm, indem sie unten seine Füsse zappeln macht, und oben mit ihrem Pfeifenkasten ihm übermüthig über den Kopf wächst. Daher ist mir immer etwas unbehaglich zu Muthe, wenn ich Leute mit Geigen, Flöten, Hoboen, Fagott und Hörnern zusammenkommen sehe, bereit, sich diese Auswüchse an Mund oder Brust zu setzen, und ich fürchte immer, sie möchten einmal das Opfer irgend eines muthwilligen bösen Geistes werden und damit zusammenwachsen, wie der Elephant mit seinem Rüssel. Daher begreife ich auch, wie diese Leute bey ihrem Concerte doch nicht so ganz froh werden können, wie eine Sanggesellschaft, denn sie fühlen sich von dem Dienste des Instrumentes gedrückt, und müssen, um diese Dienstbarkeit zu vergessen, theils Gesichter schneiden und Grimassen machen, theils insgesammt wie verabredet etwas vornehm thun, als ob sie nicht Diener wären sondern Herren.

Solche Gesellschaft von Musikern, die zu einem Concerte zusammen kömmen, hat daher nothwendig etwas Virtuosisches an sich, bey welchem die volle Freyheit und Freude nicht recht aufkommen kann, und ich möchte fast sagen, solche Gesellschaft sey dann die beste, wenn sie bloss aus Fingern besteht, nämlich bey einer Sonate à quatre mains für das Klavier, wo denn die Finger theils keine Gesichter theils keine Instrumente mitbringen. Solches vierhändige Spiel auf Einem Klaviere sieht nun zwar unter Personen Eines Geschlechts etwas abgeschmackt aus, weil eben auch dem Menschen nur zwey Hände gewachsen sind, und Ein Instrument eben so gut seinen Mann fordert, als der Eine Mann Ein Instrument; aber:

der Gott, der Knab' und Mädchen schuf,
der wusst' auch schon Gelegenheit zu machen;

und so ist dieses vierhändige Spiel unter Personen beyderley Geschlechts schon oft höchst interessante Gelegenheit zu einer nähern Verbindung der Hände geworden.

An sich kann also wohl eine mit Instrumenten wohl ausgerüstete Gesellschaft nur zu künstlerischem Zwecke zusammenkommen, so dass ihre gemeinschaftliche Musik Kunstübung für sie sey, oder als Concert die Zuhörer erfreue. In beyden Fällen geht für die bewaffnete Gesellschaft, weil jedes Glied den Dienst des Instrumentes besorgen muss, der wahre Musikgenuss verloren, der nur Statt finden kann, wenn man ohne Mühe sich den Tönen hingeben kann, oder wenn man, wie der Sänger, zugleich sein eigenes Instrument ist. Indess sind solche öffentliche und Privat-Concerte für gesellschaftliche Bildung überhaupt nicht ohne Werth, wie alles, was viele Menschen in Einer Richtung auf das Schöne irgend einer Art verbindet, auch geben sie, wie olympische Spiele, der Stadt oder auch dem Staate Gelegenheit, ihre Talente kennen zu lernen, und den Talenten wiederum Gelegenheit, sich anerkennen zu machen; wenn nur nicht, wie es bisher immer der Fall war, in Künstlern und Publikum die künstlerische Bildung von der allgemein menschlichen zu sehr isolirt wäre. So lang es aber die Menschen nicht erpörend finden, bloss eine Flöte, Geige oder ein anderes Instrument zu seyn, und das Publikum es nicht unausstehlich findet, so einen Blasbalg oder einen

Violinbogen anzuhören; so lange ist der von solchen Productionen zu erwartende Genuss immer noch halb unächt, und Virtuos und Publikum müssten nach einem solchen Genusse, der mit einem Theile von Menschheit erkauft ist, in der Stille Busse thun. Dem wird aber die fortschreitende Cultur auch abhelfen, wie so vielem andern, was in der Gegenwart uns drückt, und wir fügen unsern Bemerkungen für jetzt nur noch den Wunsch bey, dass diese Lage der Sachen ernsthaft überdacht und eingesehen werden möchte.

Die Sache hat auch noch eine andere Seite. Nicht nur das Spielen der Instrumente entstellt den Menschen und seine Gestalt, sondern selbst der Gesang, wenn der Sänger sich damit zur Schau stellen will. Denn in diesem Falle muss er dem Publikum ein Gesicht darbieten wie das, mit welchem man in den alten illuminirten ABC-Büchern den Buchstaben A oder O deutlich machte, und es wäre wohl am besten gethan, wenn der Sänger mit dem ganzen Orchester sich hinter eine spanische Wand begäbe, wo dann die unsichtbare Musik, durch keinen Anblick menschlicher Carikatur verkümmert, nur desto grössere Wirkung thun würde. Musikgesellschaften würden sich gewiss weit grösseren Genuss verschaffen, wenn sie alle Spieler hinter die Gardine steckten, wie denn auch auf dem Theater die hinter den Coulissen verborgene Musik die grösste Wirkung thut, weil da aller Gedanke wegfällt, dass der Musiker sich produciren wolle; man meynt, er wolle da nur Musik machen, und das ist eben das Rechte. Denn für närrisch muss es anerkannt werden, dass jemand sich vor ein Publikum hinstelle, um zu zeigen, wie er zu empfinden scheinen könne.

Was übrigens Gesellschaft und Musik betrifft, so ist da wohl das Höchste ein Chorgesang mit angemessener Instrumentalbegleitung und gehörigem Wechsel von Einzel- und Gesammt-Stimmen, und es wäre zu wünschen, dass unser gesellschaftliches Leben, welches bereits anfängt, am Chorgesange Geschmack zu finden, bey noch weiter gediehener Bildung sich auch um interessante Texte zu dergleichen Musik bekümmerte. Ein Gedanke, von einem Mitgliede der Gesellschaft vorgebracht, könnte von allen Mitgliedern miteinander in Berathung und lyrische Bearbeitung genommen werden, wobey es denn zuvörderst darauf ankäme, sich des Gedankens vollkommen zu bemächtigen, dann aber ihm seine stärkste Gemüthsseite und deren melodischen Ausdruck abzugewinnen. Wäre die Gesellschaft dann auch musikkundig genug, um eine Melodie dazu selbst zu finden, so gliche nichts dem Genusse, den diese Gesellschaft sich durch ihren Chorgesang verschaffen würde.

Nachrichten.

Stuttgart, im Juny. Hr. Nägeli aus Zürch, den Musikfreunden als Gesanglehrer und Tonsetzer bekannt, gab hier den Freunden der Tonkunst und Kunstphilosophie in zehn Abenden Vorlesungen über das Wesen der Musik in philosophischer, geschichtlicher, kritischer und pädagogischer Hinsicht, und suchte durch sie auch jedem Dilettanten auf einen Standpunkt zu verhelfen, aus welchem er den ganzen Entwickelungsgang der Tonkunst nach allen seinen Richtungen zu überschauen, und zugleich das Eigenthümliche eines jeden Kunstschöpfers, so wie das Wesenhafte einer jeden Kunstgattung zu würdigen vermögen sollte.

Die Themata der einzelnen Vorlesungen waren: Dilettantismus — Theorie der Instrumentalmusik — Theorie der Vokalmusik, inbegriffen Poesie — Kritik im Allgem. — Geschichte — Selbstständigwerden der Instrumental-Musik — ihr Entwicklungsgang — Entwickelungsgang der Vokalmusik, so wie der lyrischen Dichtung; Ineinandergreifen beyder; alles verbunden mit angewandter Kritik. — Nutzanwendung auf das individuelle — gesellige — religiöse Leben.

Wenn nun Hr. N. ein unendliches Feld in diesem engen Zeitraume zum Ueberschauen zu bringen sich bemühte, so kann unmöglich ein noch grösseres Zusammendrängen dieser Materie für ein Blatt des Tages stattfinden. Gleichwohl ist es billig, dass Nachricht gegeben werde, was von diesem würdigen Manne für seinen Zweck gethan, und wie es aufgenommen worden.

Bey einem gemischten Publikum kann von einem allgemeinen Eindrucke keine Rede seyn, wenn dieser nicht etwa von einem Kunstwerke selbst herkommt, sondern von einer theoretischen Unterhaltung über Kunst, Künstler und Kunstwerke. Die Vorlesungen mussten also von verschiedenen Naturen nach Fassungsgabe und Geschmack verschieden aufgenommen werden. Manche folgten dem Vortrage ganz, manche mochten sich herausnehmen,

Grauns und seiner Zeitgenossen von ihren theatralischen Arbeiten nicht wegzugnen dürfte, — nicht sowohl Folge der innern Eingeschränktheit des Kunstlers, als vielmehr des herrschenden Geschmacks, dem auch der originellste Geist nur bis zu gewissen Punkten trotz bieten darf. — Aufserdem legte Friedrich der Grofse, dessen Verdienste um die deutsche Tonkunst schon vorhin erwähnt worden, doch auch ihrer innern Ausbildung einige Fesseln an. Er gewann den melodieusen Graun lieb, aber er behandelte ihn wohl nicht konsequent genug, indem er von dem sanften Manne Darstellungen heroischer Charaktere und Szenen verlangte. Die Oper sollte bekanntlich ein Mittel zur Beförderung des militärischen Geistes seyn, zu dem schon Friedrich Wilhelm der Iste den Grund gelegt hatte. Daher drehte sich alles um diesen Gegenstand und Graun mufste sich nach dem Willen des Königs bequemen. Dafs er wahrscheinlich anders gearbeitet und dadurch der deutschen Tonkunst, auf die er so mächtig wurkte, eine andere Richtung gegeben, zeigt uns dasjenige seiner Werke, welches alle andern überlebte, d. h. noch jezt, trotz den Veränderungen des Geschmacks, immer mit Theilnahme gehört wird, nämlich sein *Tod Jesu*. Jeder wahrhaft grofse, aber viel unter fremdem Einflufs arbeitende Kunstler sucht der Nachwelt ein oder ein Paar Werke zu überliefern, worin er so frey als möglich die ganze Kraft seines Geistes und seiner errungenen Kunstbildung konzentriren darf. Begeistert durch die suse Ahndung, dafs diese Werke die Wurzel seines Ruhms seyn werden, welche nicht loszureissen ist, wenn auch die übrigen Zweige verdorren, weiht er ihnen die grofste Anstrengung und — erreicht sein Ziel *). So auch mit Graun. In seinen Opern folgte er dem einseitigen Geschmack seines Königs und war nachgiebiger als Mozart **), allein von seiner Passion war er versichert, dafs der König sich wenig oder gar nicht darum bekummere, weil das Sujet und die Sprache von seinem Geschmack zu sehr sich entfernten. Dazu kam Grauns Hang zur Religiosität und das wirklich poetische, trotz seiner Fehler, noch fast einzige *musikalische* Gedicht, was wir Deutsche haben. Kein Wunder, wenn er so ganz *con amore* daran arbeitete und wenn daraus ein bleibendes Nationalwerk (wie es neulich jemand mit Recht nannte) entstand. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Voglers Choralsystem; nebst gestochenen Choralbeyspielen.

(Fortsetzung.)

Was sagt aber Vogler vom heutigen Choral? — Dafs unsre heutige *ausgeartete* Musik, wovon S. 21 eine treffende Schilderung zu lesen ist, auf denselben einen verderblichen Einflufs gehabt habe, dafs man die uralten Kirchengesange nicht recht behandle, (S. 23.) und dafs man sich nur auf despotische Autoritäten (Hiervon mehreres S. 104.) und auf ein blindes Vorurtheil berufe, wodurch der Fortschritt in Wissenschaften und Kunsten am meisten gehemmt werde.

*) Wie schön stände es nicht um die Kunst! zu welchem hohen, vielleicht schon verdoppelten Grade der Ausbildung hätte sie sich nicht emporgeschwungen, wären nicht gewöhnlich die *originellsten freiesten* Produkte der Kunstler auch ihre *ersten*, wo sie in die Geheimnisse der Kunst noch nicht ganz eingeweiht sind. — — Verwandet durch den Stachel der Kritik welcher sie Blöfsen gaben, oder trunken von dem Weihrauch, den man ihnen streute, oder auch gedrängt von häufigen Aufträgen u. s. w., begeben sie sich bald auf die Heerstrafse, und arbeiten weniger für die Kunst als für das Volk. — Nur *die* verdienen (und erhalten *stete* Bewunderung, welche ihre Eigenthumlichkeit bis zum Zeitpunkt ihrer höchsten Kunstbildung aufzubewahren wufsten. d. Verf.

**) Man erinnere sich der treffenden Antwort, die Mozart dem Kaiser Joseph über den Vorwurf der vielen Noten gab. d. Verf.

was sie ansprach, und das Uebrige beyseite liegen lassen. Es fehlte auch nicht an mancherley Einwendungen und freundschaftlichem Streite, den der gemüthliche Vorleser ausser der Stunde überall gern aufnahm, und durch nähere Erläuterungen seiner Ansicht zu heben suchte; kurz, es zeigte sich, dass er die Geister an- und aufzuregen gewusst.

Wir wollen von Besonderheiten des Vortrags, von Einzelnem, was gesagt worden, um zu spannen, die Aufmerksamkeit wach zu erhalten, ja geflissentlich anzustossen, hinwegsehen, und uns an die Lichtpunkte der musikalischen Ansichten und ihre folgerechte Durchführung halten. Wir beobachteten den Doppelstrom der Tonkunst, die Instrumental- und die Vokalmusik. Jener wird das Gefühlleben, die Bewirkung einer freyen Stimmung durch ein freyes Tonspiel zugewiesen, dieser das Gebiet der Affekte, der Situationen; sie wendet sich an die Einbildungskraft, und dringt selbst in den Geist und das Reich der Ideen. Neben Melodie und Harmonie erhält auch die Rhythmik, als das dritte musikalische Hauptmoment, ihre Stelle. Die falsche Cantabilität in der Instrumentalmusik wird getadelt, eine solche, die unvermittelt zwischen Instrumental-Sätzen steht, um durch Gegensatz Effekt zu machen.

Hier entsteht denn für Manche grosser Anstoss, weil Mozart als Instrumental-Compositeur dieses Fehlers beschuldigt, und ihm das Umsichgreiffen eines musikalischen Unheils, das Anwenden eben dieser falschen Cantabilität, und das Erregen von Affekten durch Contrastirungen, da, wo blass freyes Tonspiel zu Herbeyführung einer freyen Gemüthstimmung herrschen sollte, beygemessen wird. Es kam so, weil, was bey ihm, besonders in den Symphonieen, aus Uebermaass des Reichthums geschehen, von weniger Begabten als ächte Kunst nachgeahmt worden. Kaum vermochten seine unbedingten Verehrer durch das Lob, das z. B. seinen Klavierconcerten und durch die Huldigung, die ihm als Schöpfer unsterblicher Opern gezollt wurde, mit jener strengen Kritik ausgesöhnt zu werden.

Sieben Epochen hat die Instrumentalmusik durchlebt und für den Styl einer jeden lässt sich ein Repräsentant nennen. Hier glänzen die Namen von Sebastian Bach, Emanuel Bach, Joseph Haydn, Mozart, Clementi, Pleyel, Beethoven.

Mit weniger getheilter Zustimmung wurde aufgenommen, was Hr. N. über Vokalmusik vortrug. Vom Singen unrhythmischer Texte in der Kirche und dem Volksgesang ging er auf den Chorgesang der katholischen Priesterwelt und den Choralgesang der protestantischen Gemeinde über. Letzterer wird eine in ihrer Entwickelung erstarrte Musik genannt, wobey wir jedoch bedenken wollen, dass Manches, was künstlerisch dürftig erscheint, dem Volke doch zur Erhebung dienen kann. An der Zeit aber mag es seyn, dass der Choralgesang gereinigt und neu belebt werde. Bey der Oper werden die scenische und die Concert-Oper unterschieden und nach der Charakterisirung der hohen Meister auch Rossini gegen die neueren Angriffe, wenn auch nicht unbedingt, in Schutz genommen.

Im pädagogischen Theile wurde für die engen Zeitschranken viel Wohlgemeintes und Fruchtbares vorgebracht, und, so wie überhaupt, Alles aus den Grundanschauungen, Grundtrieben der Menschennatur entnommen, weiter entwickelt und dahinauf geführt, wo es als ein zu Beglückung der Menschen und zur Ehre der Gottheit dienendes erscheint.

Es ist nicht abzusehen, wie solche Bemühungen anders als mit Dank sollten aufgenommen werden. Wenn es hie und da nicht geschehen ist, so lässt es sich nur etwa daraus erklären, dass der im Leben so mannichfach Beschränkte in der Kunst und ihrem Genusse sich unbeschränkt ergehen will; wie man ja auch bemerkt, dass der Mensch, der sich's den Tag über hat sauer werden lassen, am Abend jede Störung seiner endlich errungenen Bequemlichkeit höchlich übel nimmt.

Prag. Den 23sten April wurde zum Vortheile des Hrn. Kainz, zum erstenmale: *Zelmira*, von Rossini gegeben. Diese Oper, welche bey einigen Sonderbarkeiten (sie hat z. B. keine eigentliche Ouverture, und an der Stelle des letzten Finales steht ein strophenähnlicher Gesang der Zelmira) unter Rossini's beste Werke gehört, hat einzeln ausgezeichnet schöne Musikstücke. Sie gefiel im Ganzen, und wird sich vermuthlich auf dem Repertoire erhalten.

Den 24sten April musikalisch-deklamatorische Akademie des Hrn. Binder, ersten Tenoristen der ständischen Bühne, im k. k. priv. Redoutensaale, worin folgende Musikstücke gegeben wurden: Die Ouverture zu *Iphigenia auf Tauris*, von Gluck, welche nicht mit der Theilnahme aufgenommen

wurde, die ihre kräftige und präcise Ausführung verdient hätte. Arie von Rossini, die erste Arie mit Chor des Ilo aus *Zelmira*, von Hrn. Binder vorgetragen. Grosse Caprice mit nachfolgendem Pot-Pourri für Pianoforte und Violoncell von Moscheles, gespielt von Fräulein Verena Freyin von Obwexer, und Hrn. Hüttner. Duett von Rossini, (aus der *Italienerin in Algier*) gesungen von Hrn. Michaloi und Binder, von letzterem mit ungemeiner Kunst und Geläufigkeit und von ersterem so gut gesungen, als man ohne Stimme singen kann. — Die Ouverture aus der *Italienerin*, feurig und kräftig aufgeführt. — Terzett von Götz, gesungen von Dem. Comet, Hrn. Krow und Hrn. Binder: eine höchst liebliche Composition, und von diesen drey schönen Stimmen so vortrefflich ausgeführt, dass die Polonoise wiederholt werden musste.

München, 18. *Juny*. Mad. Meric-Lalande fährt fort, mit ihren durch Kunst und Geschmack geleiteten Darstellungen Kenner und Dilettanten anzuziehen. Keine ihrer Leistungen ist gehaltlos. Elisabetta, Donna Anna, Ninetta in *Gazza ladra*, so verschieden an Charakter als Gesangsweise, hatten sich eines gleichen ungetheilten und verdienten Beyfalles zu erfreuen. In *Egilda*, bey welcher Composition Paveri sich besonders nach den Eigenheiten ihrer Stimme zu richten hatte, und worin sie während des letzten Karnevales zu Venedig mit den gefeyerten Künstlern Crivelli und Velluti vierzigmal um den Lorbeer rang, bewiess sie auch hier, was sie, als Sängerin allein betrachtet, vermag; denn Ausdruck, Grazie, die lebhafteste Darstellung jedes Gefühles war in jeder Vorstellung gleich gelungen und ausgezeichnet. Sie wäre vermögend, eine Krisis in der hier eingeführten Gesangsmethode, besonders der dramatischen, zu bewirken, wenn nicht der trostreiche Glaube, schon alles erschöpft zu haben, jene behagliche Ruhe gewährte, in welcher sich Niemand gern stören lässt. Nicht seiner Donnerstimme wegen ist Hr. Easlair, der Vielgereiste, von Vielen als Deutschlands erster Tragöde erklärt, sondern wegen der Kunst und Einsicht, die aus mancher seiner Darstellungen hervorleuchtet.

Mad. Devrient hat als Fidelio und Emmeline den höchsten Beyfall erreicht, doch reiste sie schnell ab, ohne nach einer dritten Vorstellung zu streben.

Ein Verein von „Akrobaten“ *); entweder durch die Kriegs-Unruhen verscheuchte Hellenen, oder doch Zöglinge irgend eines philologischen Institutes, amüsirt auf dem königlichen Theater an dem Isarthor mit ihren Vorstellungen das neugierige Publikum und gewährt den Freunden des immer launigten Staberls eine durch Geschmackvarietät angenehme Unterhaltung. Die Gesellschaft führt ihren eigenen Melokraten mit sich, der aber mit einer, das Stummspiel: *Harlekin als Hund*, eröffnenden Kakophonie die an Rossini'sche Zartheiten gewöhnten Ohren auf barbarische Weise ergriff. Ob nicht auch irgend ein Germano-Hellen auf den Gedanken kömmt, Vorlesungen über griechische Composition zu halten?

Musica Sacra. Unter dieser Aufschrift wurden bald nach Anfang dieses Jahres — man versichert, dass es auch im vorigen so Statt gefunden — unter die hiesigen Bewohner gedruckte Anzeigen der Compositionen vertheilt, welche während der Fastenzeit und der stillen Woche, wo man in Kirchen höheren Ranges ausser der Orgel kein Instrument hört, in der Hofkirche zum heiligen Michael gesungen wurden. Man liest mit stiller Erbauung die Namen der Meister: Orlando, Palestrina, Scarlatti, Perti, Fux, Allegri, ja sogar der ältern Contrapunktisten: Jak. Obrecht, und Joh. Ockenheim; und erfreut sich des ruhmvollen Strebens, die oft sehr ausgearteten Kirchencompositionen durch Vorhaltung ernsterer älterer Muster auf Würdigeres und Anständigeres hinzuleiten, so wie die zarte viel vorbereitete Gesangesausführung derselben nur Lob und Nachahmung verdient. Zwey Drittheile dieser Compositionen verdanken ihr Daseyn dem ausschliessend auf altkirchlichen Styl gerichteten Kunstsinne des Hrn. Ett. Allegri scheint das Vorbild zu seyn, dem er vorzüglich huldiget. Wenn in der Kindheit der Kunst, in dem Zeitalter eines Palestrina, Orlando und Allegri — Rhythmus, Metrum, Melodie noch nicht ersonnen waren, und selbst die Harmonie noch auf wenige höchst einfache Akkorde sich beschränkte, so ist die Frage wohl nicht überflüssig, ob es denn heut zu Tage nicht ausführbar wäre, mit Anwendung der Hülfsmittel, welche die seit mehr als 300 Jahren so mächtig fortgeschrittene Kunst darbietet, auf Compositionen dieser Art zu wirken, ohne dabey von dem Ernst der älteren Meister abzugehen,

*) Seiltänzer, welche auch Pantomimen geben.

oder auch im geringsten in das Profane zu verfallen. Wie hoch steht nicht schon Leo's *Miserere* über jenes von Allegri, und welch' ein weites Feld öffnete sich nicht der Anwendung so vieler gründlicher Kenntnisse, welche an Hrn. Ett nicht zu verkennen sind, wenn er sich überwinden könnte, an ein Vorrücken der Kunst zu glauben. Es erregt dabey überhaupt in dem fremden Beobachter des allgemeinen in hiesiger Stadt zum Bessern hinstrebenden Kunsteifers, bey den so mannichfachen Kunstdarstellungen, wie sie bey gleicher Bewohnerzahl kaum irgendwo gefunden werden, eine Bewunderung, wenn er bey seinem Besuchen hiesiger Anstalten fast jede Gesellschaft, jedes Kirchlein mit Tonkunst beschäftigt sieht. Es kann ebendeshalb, um sich vorerst nur an das Grösuere zu halten, in diesen ephemeren Nachrichten das Viele Bedeutende, welches die Direction der hiesigen Kathedralkirche seit einiger Zeit leistet, nicht unberührt bleiben, eben weil sie es ohne Geräusch, ohne durch gedruckte Anzeige Aufmerksamkeit erregen zu wollen, leistet. Auch in diesem ehrwürdigen Tempel werden — ohne von den grossen Musiken neuer Meister zu sprechen, welche das Jahr hindurch gegeben werden — während der Fastenzeit und der stillen Woche Werke der vorbenannten alten Meister, wobey jedoch die niederländischen Canonisten und Fugisten, wie billig, wegbleiben, ausgeführt, auch Arbeiten würdiger noch lebender hiesiger Tonsetzer gehört, worunter sich am letzten stillen Freytage ein in zwey Chören ohne alle Instrumentalbegleitung, selbst ohne Orgel gesetztes *Miserere* auszeichnete, zu dessen Ausführung gegen 70 Sänger mit grossem Effekt zusammen wirkten, und dessen Componist den schwierigen, doch trefflich gelungenen Versuch aufstellte, mit Rhythmik und Melodie der neuern Zeit den alten ernstern Kirchenstyl zu beleben. Freyherr von Poissl ist Verfasser dieses Kunstwerkes. Diesem in so vieler Hinsicht ausgezeichneten Manne, der mehrere seiner eigenen dramatischen Gedichte in Musik gesetzt, dürfte nun wohl eine Gränze für weitere Producte dieser Art gesetzt seyn. Ein höherer Beruf ist ihm geworden, der Beruf, die Kunst zu leiten und sie vor schlimmer Anmassung zu schirmen. Er ist nunmehr Intendant der Königl. Hof-Kapelle, und der beyden Königl. Theater. Nie hat eine Ernennung den allgemeinen Wünschen und Erwartungen mehr entsprochen.

Eine oft besprochene Sache ist endlich zur Gewissheit geworden. Sigra. Schiassetti verlässt unsere Bühne und geht nach Paris. Allerdings verliert die hiesige Oper eine Zierde, besonders in dem Halbkomischen, die jedoch bey der anerkannten Aufmerksamkeit und Sorgfalt, welche der Leitung dieses Institutes eigen ist, gewiss auf genügende Weise wird ersetzt werden. Sie hinterlässt ein werthes Andenken, welches allgemein und dauernd seyn würde, wenn sie in der Erinnerung, dass sie erst während ihres hiesigen Aufenthaltes durch Uebung, Schonung und nie unterbrochene Ermunterung das geworden ist, dessen sie sich jetzt rühmen darf, den Scepter einer Prima Donna, insofern er ihr zukam, mit mehr Anstand und Zierlichkeit geführt hätte.

Recension.

Ouverture zum Schauspiel „Götz von Berlichingen", componirt von C. Wagner, Grossherz. Hessischem Hofkapellmeister. Offenbach bey J. Andre. (Pr. 3 Fl.)

Ebendaselbst, und von demselben Verf.:

Ouverture zum Schauspiel „Die Jungfrau von Orleans". (Pr. 4 Fl.)

Der kürzlich verstorbene, durchaus achtungswerthe Verf. lebte in dem schönen, ganz besonders durch Pflege der Künste, in einem mässigen Zeitraume, unter väterlicher Fürsorge und eigener, vielfältiger Mühwaltung seines allverehrten Fürsten, wie neugeschaffenen Darmstadt; an dem Orte, wo namentlich, ja ganz vorzüglich, Ton- und Schauspielkunst, nicht sowohl durch einzelne eminente Talente, als durch einen, das Ganze bestimmenden, ordnenden, belebenden, zusammenhaltenden, höher belebenden Geist in würdigem Glanze sich zeigen: da konnte es denn nicht fehlen, dass gewisse Lücken in den jetzigen Verhältnissen jener Künste mehr noch, als anderswo, bemerkt wurden, und dass man dazu griff, sie möglichst auszufüllen. Eine dieser Lücken ist nun offenbar in dem Verhältnisse der Musik der Vor- und Zwischenspiele bey Schauspielen zu diesen selbst. Wie bekannt, bedient man sich hiersu gewöhnlich einzelner Symphoniesätze, höchstens zum Vorspiel irgend einer Ouverture. Nun soll doch jede Kunstdarstellung

ein Ganzes bilden; nichts Fremdartiges den Zusammenhang stören; Alles soll im Gegentheile in genauer Verbindung zusammenwirken. Es geschieht aber häufig, dass die das Ganze eröffnende Symphonie, auf die vorbereitende Stimmung der Zuhörer von so wichtigem Einflusse, einen sehr fremdartigen, ja geradezu entgegengesetzten Charakter hat. Da ist bey der Oper und ihren Arten durch die Ouverture, wo sie ihrer Benennung entspricht, weit besser gesorgt. Der Zuhörer erhält da, wo nicht mehr, doch den Auffassungspunkt für den Anfang. Und hierin fehlt es beym Schauspiele am meisten. Ist der Zuhörer mit dem Stücke nicht schon früher vertraut, so weiss er oft nicht, wie er in den ersten Scenen daran ist, und nur nach und nach entfalten und reihen sich die Bilder zum Ganzen. Zwar liegt gerade in diesem unvermerkten Erhellen des Blickes, in dem kunstgemässen Schürzen des Knotens bis zu seiner künstlerischen Auflösung, ein Hauptverdienst des dramatischen Dichters; für die richtigere Auffassung des Ganzen und Einzelnen, somit für das wahre Verstehen des Kunstwerks, ist aber doch gewiss Vieles gewonnen, wenn dem Zuhörer der wahre Standpunkt wenigstens für die Empfindung angegeben, wenn er in die angemessene Stimmung des Gemüths gesetzt wird. Diesem entgegen zu kommen, hat nun unser Verf., wie früher Beethoven beym *Egmont*, Friedr. Schneider bey der *Braut von Messina*, B. A. Weber bey mehren ausgezeichneten Schauspielen, hier, und zwar gleichfalls für zwey der ausgezeichnetsten Schauspiele unternommen. Solche, in einer bestimmten Richtung, zu einem bestimmten Zweck zu schreibende Ouverturen (und Zwischenakte) verlangen ihren Mann; das ist gewiss. Um jener Vortheile und dieses Verlangens willen, ist es aber auch um so verdienstlicher, sie — gut nämlich — zu liefern. Selbst die Concert-Aufführungen gewinnen dabey. Denn mit welchem Interesse möchte man eine solche Ouverture aufführen hören, die das ganze Bild eines trefflichen, schon so oft genossenen Stückes, und damit die interessantesten Erinnerungen zurückführte. Eine besondere Rücksicht bey solchen Compositionen, die bisher selten genommen worden, möchte aber die seyn, dass sie nicht zu schwer auszuführen wären, sondern überall, wo nur ein nicht geradehin unfähiges Orchester vorhanden, zu den Schauspielen gegeben werden könnten; weshalb auch die Besetzung nicht allzustark seyn müsste.

So ist wirklich die zweyte der angezeigten Ouverturen, die mit dem gewöhnlichen grossen Orchester, aber vier Hörnern, einem Contrafagott und drey Posaunen besetzt ist, an manchen Orten nicht zu brauchen. Auch gehören, so leicht sich die einzelnen Stellen ansehen, doch schon sehr geübte Musiker dazu, wenn alle Figuren gleich, rein und deutlich gegeben werden sollen.

Entschlossen und muthig, dem kräftigen Sinne des heldenmüthigen Götz entsprechend, beginnt die erste Ouverture mit folgendem Gedanken, welcher der Durchführung hauptsächlich zu Grunde liegt:

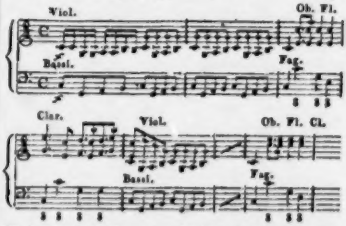

Nach einem Schlusse in der Dominante folgt ein kurzes Largo $\frac{3}{4}$ aus Es dur, von zwey Violinen und zwey Violoncells ausgeführt, in deren Ausdruck die Violinen durch kurze Figuren mit einstimmen. In den vier letzten Takten fallen die Flöten mit den Klarinetten und Oboen ein, und leiten wieder nach G dur über. Mit voller Kraft, und im auffordernden Charakter eröffnen das folgende Allegro Presto im $\frac{2}{4}$ und C dur die Trompeten, an welche sich das Orchester mit jenem, oben schon angeführten Gedanken des ersten Allegro auf folgende Weise anschliesst:

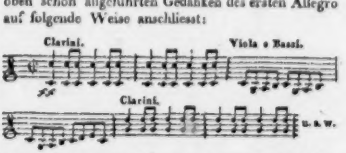

Dieser Gedanke wird nun durch verschiedene Tonleitungen durchgeführt. Ein zarter Gesang, von der Oboe und Klarinette wechselnd vorgetragen, bildet hier einen interessanten Gegensatz, von welchem sich die Gefühle wieder, bis zur stärksten

Kraft steigern. Diese verlöscht — der Gestaltung des Dichters ganz getreu — in immer langsamer werdenden Notenfiguren, und im pp. verhallenden Tone, worauf ein kräftiger Jubelton das Ganze schliesst. — Was Rec. bey dieser Bearbeitung hauptsächlich vermisst, sind die schönen Gefühle für das einfach-Edlere, das Schlichte, welche der Dichter so trefflich seiner Charakterzeichnung einmischt, und die erst das schöne Gemälde vollenden; die Würde, welche den Helden bey jeder Gelegenheit auszeichnet, entsprungen aus dem hohen Sinne für Recht und Pflicht, der ihn selbst an die Spitze der Rebellen stellt, um dem tobenden Unwesen dieser mit Kraft entgegenzutreten. Wir sehen wohl eine starke erregte Kraft sich im vollen Drange entwickeln, aber die bewegende Grundkraft bleibt uns verborgen. So erhält das Ganze einen mehr leidenschaftlichen, stürmischen Charakter. Die rauhe Aussenseite des ungeschliffenen Diamanten sehen wir, ohne dass uns sein schönes Licht leuchtet. Daher steht die ästhetische Wirkung, das unserer Seele — nach der Darstellung des Dichters — einzudrückende schöne Bild, gegen das Aufbieten der kräftigsten technischen Formen zurück, welche der Verf. hier anwendet.

Weit mehr wahre Wärme und feste Zeichnung ist in der zweyten Ouverture. Die trüben Wetterwolken, welche Unglück verkündend herüberhängen, und aus welchen einzelne Blitze zucken — Largo im $\frac{4}{4}$ aus D moll — der Kampf der höchsten, von entgegengesetzten Seiten aufgeregten Kraft, die sich gegenseitig aufreibt — Allegro im $\frac{4}{4}$ — die plötzliche Wendung des Geschickes, durch das rasche Ergreifen von A dur bezeichnet; der Marsch, so kindlich und vertrauensvoll, wie das durch den Glauben gestärkte und beseligte Gemüth; der erneuete gewaltige Kampf, und endlich die glückliche Entscheidung nach der kraftvollsten Anstrengung im Allegro assai $\frac{2}{2}$ D dur: alles dieses wurde vom Verf. lebhaft gefühlt und in diese Musik gelegt. Doch glaubt Rec. dass die so oftmalige Wiederholung derselben Figur den Hörer ermüdet, wenigstens das Interesse nicht steigert. Auch würde Rec. zu der, übrigens sehr fleissig ausgeführten kontrapunktischen Bearbeitung einen andern, höher hebenden Hauptsatz gewählt haben. Und warum hat der Verf. das Bild nicht vollendet, und uns zuletzt die herrliche Scene, die Verklärung der Heldin, nicht gegeben?

Kurze Anzeige.

Sonate für Pianoforte und Flöte, — — von J. F. Wangemann. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

Eine lobenswerthe Arbeit. Der Componist beweisst durch sie seine gute Kenntniss und Einsicht überhaupt, und insbesondere die Fähigkeit, eigentlich sangbar und dabey interessant zu schreiben, ohne desshalb schwierig zu werden. Die Partie der Flöte ist nicht gerade ganz leicht, aber durchaus nicht schwer, das Pianoforte ist leicht; beyde Instrumente sind gut und zweckmässig behandelt. Dass der Verfasser sich bemüht, so sangbar zu seyn, als möglich, seine Hauptgedanken kunstgerecht durchzuführen und die leidige Modulationswuth zu fliehen, ist ganz vorzüglich in jetziger Zeit zu loben, da viele jüngere Componisten bekanntlich auf ganz Anderes ausgehen. — Im letzten Satze dieser Sonate — die aus Allegro $\frac{4}{4}$ D dur, Molto Andante $\frac{6}{8}$ D moll, soll wohl fast Adagio heissen, Vivace assai $\frac{4}{4}$ D dur besteht — kommen gegen die Mitte und dann gegen das Ende Viertelriolen vor, welche den Rhythmus etwas auffallend verrücken. Ihnen folgen S. 13. Achtelriolen, die aber als Sextolen geschrieben sind. So unwichtig diese fast allgemeine Bezeichnungsart der Achtelriolen scheinen mag, so ist sie es doch nicht. Und um den Beweiss dieser Behauptung zu führen, lässt sich kein schlagenderes Beyspiel erdenken, als es ohne Absicht die eben bezeichnete Stelle enthält, da das ihr vorhergehende glauben lässt, dass die als Sextolen geschriebenen Triolen wirkliche Sextolen seyn sollen, und nur der Zusammenhang des Ganzen und das jener Stelle später folgende das Rechte lehrt. — Der Druck ist gut, aber nicht ganz correkt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № VI. 1824.

Auctions-Anzeige.

Am 30sten August d. J. wird die Versteigerung der, von dem Hrn. Musikdirector C. F. G. Schwencke hieselbst hinterlassenen Musikalien Statt finden. Es enthält diese Sammlung, ausser den eigenen zahlreichen Compositionen des verstorbenen Besitzers, einen grossen und vollständigen Schatz von Partituren und Auszügen aus allen Fächern des weiten Gebiets der Tonkunst, Handschriften bedeutender Künstler, unter denen zwey Originalpartituren Mozart's, eine grosse Menge Instrumentalcompositionen, theoretische Schriften und eine Sammlung Bildnisse berühmter Tonsetzer und Künstler. Vorzügliche Aufmerksamkeit verdienen die, von dem Verstorbenen selbst verfertigten Abschriften der sämmtlichen Opernpartituren von Mozart u. v. a., sowohl wegen der Correktheit, als Zierlichkeit der Arbeit. Künstler, Schauspieldirectoren, Musikhandlungen, wissenschaftliche Sammler und Liebhaber finden hier eine seltene Gelegenheit, ihr Repertoire zu bereichern. Das Nähere besagt der Katalog, welcher bey dem Hrn. Auctionarius J. J. Berndes, so wie in den Musikhandlungen der Hrn. Crantz und Böhme für 2 Schillg. zum Besten der Armen zu haben ist.

Hamburg, den 17. Juny 1824.

Neue Musikalien im Verlag von H. A. Probst in Leipzig. Ostern 1824.

Musik für Gesang.

Blangini, F., drey neue italienische Canzonetten mit untergelegten deutschen Liedern von W. Gerhard, mit Begleitung des Pianoforte . . . 10 Gr.

Cherubini, L., La Primavera, (der Frühling) vierstimmige Cantate, italienisch u. deutsch, mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Danzi, F., sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 70 . . . . . 16 Gr.

Eberwein, Max, Arie für eine Basstimme aus der Oper: das befreyte Jerusalem, mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 6 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., Morceaux choisis arrangés à grand Orchestre par I. Chev. de Seyfried. Liv. 2 . . . . . 1 Thlr. 18 Gr.

Viotti, J. B. Concerto p. le Violon avec Orch. Lettre I. (E moll.) No. 29 . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Henning, C. G., Pot-Pourri concertant pour le Violon avec accomp. de Quatuor. Op. 22. 18 Gr.

Crément, P., Trois grands Duos concert. p. Violon et Viola ou deux Violons. Op. 12. à 1 Thlr. 8 Gr.

Präger, H. A., Douze Etudes pour le Violon. Op. 44. Liv. 2 . . . . . 20 Gr.

Berbiguier, T., Fantaisie sur la Cavatine de la Gazza ladra de Rossini, pour la Flûte avec Orchestre. Op. 65 . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

— Trois Duos concert. pour deux Flûtes, composés des Ouvr. de Mozart, Cimarosa et Rossini. Op. 66. 1e und 2e Suite . . . . à 20 Gr.

Fürstenau, A. B., Variations brillantes sur un Thème de Preciosa: „Es blinken so lustig die Sterne“ pour la Flûte avec Orchestre. Op. 30 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Lindpaintner, P., Concertino pour le Cor av. Orchestre. Op. 43 . . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Grenser, C., Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes. Op. 1. No. 2 und 3 . . . . à 20 Gr.

Kummer, Casp., Trois Duos faciles pour deux Flûtes. Op. 14 . . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, F., Trois grands Solos pour la Flûte avec accomp. de Pianoforte ad libitum. Op. 57. No. 1 . . . . . 1 Thlr.

Molino, F., Trois Rondeaux brillants d'une Exécution facile pour la Guitarre. Op. 28 . . . 10 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Ries, F., „Rule Britannia“, Grandes Variations pour le Pianoforte avec tout l'Orchestre. Op. 116. (Es dur) . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Berbiguier, T., Fantaisie sur la Cavatine de la Gazza ladra, pour la Flûte avec Pianoforte. Op. 65 . . . . . 16 Gr.

Bochsa, N. C., „Se a Caso Madama", Duo favori des Noces de Figaro, arr. en Rondeau pour Harpe ou Pianoforte avec Flûte ou Violon ad libitum..... 12 Gr.

Carafa, M., Ouverture de l'Opéra du Valet de Chambre pour Pianoforte avec Flûte ou Violon..... 12 Gr.

Fürstenau, A. B., Variations brillantes sur un Thème de Preciosa: „Es blinken so lustig die Sterne", pour la Flûte avec Pianoforte. Op. 30..... 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., Grande Walse pour Pianoforte et Flûte. Op. 63..... 8 Gr.

Für Pianoforte allein.

Carafa, M., Ouverture de l'Opéra du Valet de Chambre pour le Pianoforte ..... 10 Gr.

Czerny, Charles, Les Charmes de l'Amitié, (Das Glück der Freundschaft) Thème de L. v. Beethoven varié p. le Pianoforte. Op. 55. 16 Gr.

— Rondeau en Walse pour le Pianof. Op. 66. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., Dixième Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 50..... 12 Gr.

— Air varié pour le Pianoforte. Op. 51.... 10 Gr.

— Trois Andantes pour le Pianoforte. Op. 54. 10 Gr.

— Grande Sonate pour le Pianoforte dédiée à la Mémoire de Joseph Haydn. Op. 56... 20 Gr.

Mayer, Ch., Second grand Rondeau pour le Pianoforte..... 12 Gr.

Müller, C. F., Sonate à la Mode pour le Pianoforte. Op. 13..... 14 Gr.

Reisiger, G., Etrennes aux Elèves. Deux Sonates agréables pour le Pianoforte. Op. 22. No. 2..... 14 Gr.

Ries, F., Introduction et Allegro héroïque pour le Pianoforte. Op. 103. No. 1..... 10 Gr.

— „Nelson", Air anglais avec Introduction varié pour le Pianoforte. Op. 96. No. 4. 8 Gr.

Schmitt, Al., Nouvelles Etudes pour le Pianoforte dédiés à Mr. J. B. Cramer. Op. 55. Liv. 1..... 1 Thlr. 8 Gr.

— „O ma tendre Musette", Thème avec variations brillantes pour le Pianoforte. Op. 43. 16 Gr.

Schoberlechner, F., Sonate pour le Pianoforte. Op. 25..... 16 Gr.

Steibelt, D., Nouvelle Fantaisie avec Variations sur l'air favori de Joconde: „l'on revient toujours", p. le Pianoforte. Ouvre posth. 30 Gr.

Beethoven, L. v., Grand Trio. Op. 1. No. 1. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par F. Schneider..... 1 Thlr. 12 Gr.

Beethoven, L. v., grand Trio. Op. 11. arrangé pour le Pianof. à 4 mains par F. Schneider. 1 Thlr.

— Grand Quintuor. Op. 16. arrangé pour le Pianof. à 4 mains, par F. Schneider. 1 Thlr. 12 Gr.

Carafa, M., „Je suis un Diable à quatre", et „Qui traverse à la nage". Deux Rondeaux du Solitaire, arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par H. Karr. Op. 97 et 98.... 20 Gr.

Czerny, Ch., Ouverture caractéristique et brillante p. le Pianoforte à 4 mains. Op. 54. 1 Thlr. 4 Gr.

Hummel, J. N., Ouverture de l'Opéra: „Die Rückfahrt des Kaisers", pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 69..... 16 Gr.

Kalkbrenner, F., Walse pour le Pianoforte à 4 mains..... 4 Gr.

Lemoine, H., Dix Contredanses sur des Motifs de Rossini, pour le Pianoforte à 4 mains. Liv. 3..... 20 Gr.

Mayer, Ch., Ouverture p. le Pianoforte à 4 mains. 16 Gr.

Mühling, A., Grand Nocturne pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 29..... 1 Thlr. 8 Gr.

Seyfried, J. de, Ouverture de l'Opéra: „Zum goldnen Löwen", p. le Pianoforte à 4 ma. Op. 48..... 20 Gr.

Mozart, W. A., Don Giovanni, Dramma giocoso per il Pianoforte a 4 mani (senza parole,) da C. Zulehner. Atto I..... 3 Thlr. 12 Gr.

— — — Atto II..... 3 Thlr.

— (Hieraus alle Nummern einzeln.)

In meinem Verlage erschien so eben:

Rossini's Leben und Treiben,

vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn. von Stendhal geschildert, und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet von

Amadeus Wendt.

Mit dem Bildnisse Rossini's. 8. Geheftet 2 Thlr.

Briefe an Natalie

über

den Gesang,

als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesangs, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden wollen.

Von

Nina d'Aubigny von Engelbrunner.

Zweyte verbesserte und vermehrte Auflage. gr. 8. Velinpapier, geheftet in eleg. Umschlag. Preis: 1 Thlr. 16 Gr.

Leopold Voss in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten July. Nº. 30. 1824.

Musikfest in Quedlinburg.

Zur Säcularfeyer von Klopstocks Geburt hatten sich viele einheimische und fremde Musiker und Dilettanten vereinigt, in seiner Vaterstadt Quedlinburg ein dreytägiges grosses Musikfest zu geben, welches, unter der Leitung C. M. v. Weber's, am 1sten, 2ten und 3ten Julius Statt fand. Zur Vorfeyer, am 1sten Julius, wurden Nachmittags in der Schlosskirche folgende Musikstücke aufgeführt: *Sinfonia eroica* von Beethoven, recht gut executirt; noch mehr Präcision und eine reinere Oboe wären freylich zu wünschen gewesen. *Gesangscene* von C. M. v. Weber, von Dem. Funk, erster Kammersängerin in Dresden, vortrefflich und mit allgemeinem Beyfall vorgetragen. *Violinconcert* von Maurer, von Hrn. Concertmeister Müller aus Braunschweig mit der Fertigkeit und Delicatesse gespielt, die man von ihm gewohnt ist. *Jubelouverture* von C. M. v. Weber. — *Hymnus an die Gottheit* von Mozart, kräftig und gut ausgeführt. — *Flötenconcert* von Dotzauer nebst angehängten *Variationen* von Fürstenau. Es wurde vom letzteren brav vorgetragen, und, trotz des durch das Lokal sehr verdünnten Tones, und der dadurch verringerten Wirkung, vom Publikum mit rauschendem Beyfall aufgenommen; ob aber diess Instrument und Variationen in die Kirche gehören, darüber drängten sich Ref. beym Anhören lebhafte Zweifel auf.

Am 2ten Julius, dem Geburtstage des gefeyerten Dichters, wurden in derselben Kirche gegeben: Der *Psalm* mit dem *Vaterunser* von Naumann. Die Chöre gingen mit Ausnahme der Bitten gut, die letzteren aber so — wie es, bey dem unvorbereiteten Zusammenwirken so vieler einander fremden Personen, allerdings zu entschuldigen war. Jeder unangenehme Eindruck wurde übrigens durch den herrlichen Vortrag der Solo-Stellen verwischt. Sie waren besetzt durch Dem. Kayser aus Magdeburg (Sopran), Frau Bibliothekar Müller aus Dessau (Alt), Hrn. Bechmann (Tenor) und Hrn. Happich (Bass), sämmtlich Dilettanten. Die drey ersten Stimmen waren vorzüglich zu nennen und von ihnen zeichnete sich der Sopran besonders aus. Ferner: *Cantate* von Fr. Schneider, auf den Text von Rochlitz: „Den Fürsten des Lebens haben sie getödtet"; eine blühende, höchst gelungene Composition, die nur in der Instrumentirung zuweilen etwas an den Theaterstyl streift. Die Solostimmen waren wie oben besetzt, bis auf den Bass, den Hr. Reichardt aus Berlin recht gut sang. Die Ausführung des Ganzen war befriedigend und der Sopran zeichnete sich auch hier wieder aus. — Zum Schluss: der dritte Theil des *Messias*, ohne das Amen, und, anstatt dessen, mit dem Halleluja des 1sten Theils. Konnte irgend etwas würdig genannt werden, ein deutsches Musikfest zu schliessen, so war es dieses grossartige, erhebende Werk des riesigen Händel. Es wurde auch ganz seiner würdig ausgeführt, insofern es die schon erwähnte Beschaffenheit der Chöre zuliess. Bey den letzteren war hier ganz besonders die Schwäche der beyden hohen Stimmen, und besonders des Altes bemerkbar. Die Solosänger waren dieselben wie in der Cantate, mit Ausnahme des Soprans, welcher von Dem. Funk gesungen ward. Hatte man vorher den Genuss einer frischen, klangreichen, überaus lieblichen Stimme gehabt, so musste man jetzt den hohen Grad der Kunstausbildung, das herrliche Portamento, die körnige Tiefe der Sängerin bewundern, und in der That zweifelhaft bleiben, welcher von beyden der Vorzug zu geben sey. — Das Orchester war in allen drey Musikstücken brav, aber zur rechten Wirkung fehlte noch die zur Würde einer kirchlichen Musik nicht zu entbehrende Orgel. Sie blieb jedoch nur zufällig und durch die Krankheit des Hrn. Justizdirector Ziegler,

welcher sie sich vorbehalten hatte, weg, hätte aber dessenungeachtet gewiss durch einen der vielen anwesenden Musiker besetzt werden können. Herr Ziegler wird übrigens als die Triebfeder des ganzen Musikfestes genannt.

Am Morgen des dritten Tages gaben die noch anwesenden Künstler folgendes Concert im Schauspielhause: *Ouverture* von Beethoven; *Arie* von Rossini, von Dem. Funk sehr schön vorgetragen, aber für ein deutches Musikfest höchst unpassend gewählt; *Klarinetten-Concert* in C moll von Spohr, eine bekannte, aber unvergleichlich schöne Composition, vom Hrn. Kapellmeister Hermstädt meisterlich vorgetragen; *Quartett* von B. Romberg, worin der Hr. Kammermusikus Müller aus Braunschweig die Hauptpartie des Violoncells sehr schön spielte. Einige *Quartetten* für Männerstimmen, von Hrn. Bachmann, als ersten Tenor, gut, von den übrigen leidlich gesungen. Zum Schluss: *Flöten-Variationen*, componirt und gespielt von Fürstenau. Der Vortrag war unbestritten schön, und die Composition darauf berechnet, die Virtuosität des Künstlers zu zeigen; sie machte aber gegen das eben gehörte Spohr'sche Meisterwerk einen gewaltigen Abstich.

So endigte dieses verdienstliche, jedem Kunstfreunde höchst erfreuliche Unternehmen, welchem, abgesehen von der Veranlassung, zahlreiche Nachahmung zu wünschen ist.

Ref. muss übrigens bemerken, dass seine Absicht nur dahin geht, dasjenige, was in musikalischer Hinsicht lesenswerth ist, zu berichten, und dass ihm die Beschreibung der übrigen dabey Statt gefundenen Feyerlichkeiten nicht für diese Blätter zu passen scheint.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Am 4ten wurde zum erstenmal gegeben und seitdem ein paarmal nicht ohne Beyfall der Freunde des melodienreichen Rossini wiederholt: *Elisabeth, Königin von England*, Oper in zwey Abtheilungen, nach dem Italienischen, Musik von Rossini. Da dieser Oper schon oft in der musikalischen Zeitung Erwähnung geschehen, so begnüge ich mich, nur die Besetzung anzugeben: Elisabeth, Mad. Schulz; Graf Leicester, Hr. Stümer; Graf Norfolk, Hr. Bader; Mathilde, Dem. Joh. Eunike; Williams, Hr. Devrient d. j. Besondern Beyfalls erfreuten sich in der ersten Abtheilung: Elisabeth's Scene: „Ja mit freudevollem Herzen" etc. Leicesters und Mathilden's Duett: „Was hast du begonnen" etc.; Mathilden's Arie: „Ahnung spricht zum Herzen" etc.; Norfolks und Elisabeth's Duett: „Hartes Schicksal, warum musste" etc. und das Finale, besonders die schöne Stelle: „Ach namenlose Schmerzen" etc; in der zweyten: das Terzett von Elisabeth, Mathilde und Leicester: „Ha länger nicht verschiebe" etc. besonders die ausdruckvolle Stelle: „Bald wird dieser Stolz erbeben" etc. und Norfolk's Gesang: „Auf zerbrechet seine Ketten" etc.

Den 9ten ward zum erstenmal gegeben und seitdem mit grossem Beyfall der Schaulustigen öfters wiederholt: *Kiaking*, grosses pantomimisches Ballet in drey Abtheilungen, von Titus. Die Musik von mehren Componisten und eingerichtet vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz. Min, die Wittwe des ermordeten Kaisers (Mad. Maurer), lebt mit ihrem Sohn Kiaking (Hr. Hoguet) als Bäuerin verkleidet in der Provinz, um der Verfolgung des Thronräubers Hantsou (Hr. Riebe) zu entrinnen. Sie ist nur vom Gouverneur (Hr. Senger) gekannt, dem Freunde ihres Gemals, der den in seinem Dienst als Gärtner stehenden Kiaking mit seiner schönen Tochter Lihu (Mad. Desargus) vermählt. Während der Vermählungsfeyer erscheint der Tyrann, der das schöne Mädchen der Schaar seiner Frauen zuzugesellen befiehlt. Das Volk überwältigt aber seine Trabantep, Hantsou wird von Kiaking niedergestossen, und empfängt die Huldigung der Mandarinen. Der ganze dritte Aufzug stellt in einem prachtvoll erleuchteten Garten das Krönungsfest dar, dessen Festlichkeiten das Laternenfest beschliesst. Die neuen Decorationen des ersten Akts sind gezeichnet und gemalt von Hrn. Köhler und Gerst und die des dritten von Hrn. Gropius.

Den 11ten ward zum erstenmal gegeben und öfters mit grossem Beyfall wiederholt: *Riquet, der Haarbüschel*, Feenoper in zwey Abtheilungen, mit Tanz; frey nach Brauers *Riquet à la houpe* und dem bekannten Mährchen bearbeitet und in Musik gesetzt von C. Blum. Da der Inhalt bekannt ist, so setze ich nur die Personen her: Apfelbaum, Gouverneur der grünen Insel, Hr. Wauer; seine Gemalin Reinette, Dem. Leist; ihre Tochter Abricotine, genannt die schöne Apfelgrün (einfältig und linkisch in ihren Bewegungen, nach ihrer Verwand-

lung durch Riquets Kuss geistreich, liebenswürdig und von vornehmen Anstand) Mad. Seidler; Torticolopolopopolis, Complimentirrath, Hr. Weizmann; Bambino, ein reisender chinesischer Prinz, Hr. Rebenstein; Prinz Riquet (bucklicht, einäugig, schiefbeinig, ungeschickt in seinem Benehmen, von dem einzigen Büschel Haare auf dem Scheitel genannt, mit angenehmer Sprache, geistvoll und stets heiterer Laune) Hr. Blume; Fee Carabosse, ein altes Mütterchen auf einer Schnecke, die von zwey Krebsen gezogen wird, Pauline Werner. Den meisten Beyfall erhielten der Fandango, ein Quartett von Apfelgrün, Reinette, Gouverneur und Torticolopolopopolis: Geschmückt mit hellen Diamanten etc.; Apfelgrün's Lied: Das ist mir egal etc.; das Quintett von Bambino, Apfelgrün, Gouverneur, Reinette, den Chören der chinesischen Hofglockengiesser, Hofdamen und Complimentirräthe: Das Spotten dieser Schönen etc.; und im zweyten Aufzuge: Apfelgrüns Arie: Nur in stiller Einsamkeit etc., Fuis melancolie etc., So eile hinunter den luftigen Reihn etc.; Riquets und Apfelgrüns Duett: Gieb Gehör dem süssen Triebe etc. Die angenehme Musik ward vom Componisten und Hrn. Concertmeister Seidler trefflich geleitet, und die Scenerie war angemessen ausgestattet. Die schwierige Partie der Abricotine gab Mad. Seidler in Spiel und Gesang gleich sorgsam und gelungen; das kindische Lied: Das ist mir egal, und die grosse Scene in drey Zungen im zweyten Akt waren, jedes in seiner Art, ausgezeichnet.

Den 14ten wurde zum erstenmal gegeben und mit furore aufgenommen und oft wiederholt: *Die Wiener in Berlin*, Posse mit Gesang in Einem Aufzug, von C. v. Holtei. Der Inhalt ist unbedeutend, und nur gedichtet, um Wiener Gassenhauern Eingang auf die Bühne zu verschaffen. Die Posse wurde gut gegeben; Hr. Sieber als Wiener Hubert, Hr. Devrient d. j. sein Sohn Franz, Frau von Holtei das Stubenmädl Kathi und Mad. Dötsch als Berliner Dienstmädchen Dörthen spielten sehr brav; die Krone setzte aber der Posse auf Mad. Neumann, die schon im vorigen Berichte gerühmte Gastspielerin aus Carlsruhe, als junge Wittwe Luise von Schlingen. Besonders gefielen: Franzen's Lied: Dass's im Wald finster ist, dui da etc.; Huberts und Luisens Duett: Was macht denn der Prater, sag' blüht er recht schön etc.; Luisens Liedchen: In Berlin sagt er etc.; Luisens und Franzens Duett: Wers vielleicht um eins etc.; Luisens und Huberts Lied: Mein sagt's mir doch, wer der Cupido is g'wesen etc. Mehre dieser Gesänge sind schon in Klavierauszügen erschienen.

Den 26sten wurde zum erstenmal gegeben: *Das Alpenröslein, das Patent und der Shawl*, Schauspiel in drey Abtheilungen, nach einer Erzählung Claurens, von Hrn. von Holbein. Ich erwähne das sentimentale Product, das mit Beyfall aufgenommen wurde, nur wegen der trefflichen Zwischenmusik vom Hrn. Musikdirector Schneider.

Ausser Mad. Neumann, die uns bereits wieder verlassen, gab Hr. Hambuch vom königl. Hoftheater zu Stuttgart eine Gastrolle, am 25sten den Tamino in Mozart's *Zauberflöte*. Mit Beyfall hörte man seine Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. Wir haben Hoffnung, ihn noch in andern Rollen zu hören; sein Tenor ist voll und weich, von sonorer, tiefer und zarter Höhe und durch geschickte Verbindung des Falset mit der Brusttstimme erweitert; der Vortrag gehalten, gefühl- und ausdruckvoll; die Sprache deutlich.

Von den Zwischenakten verdient nur Auszeichnung der grossherzogl. mecklenburg-strelitzische Kammermusikus und erster Violinist, Hr. Tommasini, der am 21sten ein *Violinconcert* von Lafont mit Beyfall ausführte.

Cassel. Mehrere Gastspiele liessen bisher den Opernfreund den noch fortdauernden Mangel einer Prima Donna, wenigstens für den Augenblick vergessen. — Die erste dieser Gäste war Demois. Wohlbrück aus Darmstadt. Sie gab zuerst die Prinzessin in *Johann von Paris*. Sie fand in dieser Rolle keinen rauschenden Beyfall, doch missfiel sie auch keineswegs, und würde ohne Zweifel durch ihre Stimme, die viel Kraft, Wohlklang, Umfang und Biegsamkeit hat, und durch ihr Spiel gefallen haben, wenn sie die Partie rein gesungen und nicht zu auffallend detonirt hätte. Die übrigen Rollen waren wie früher besetzt, und nur unsere geschätzte Roland war als Page neu, den sie vorzüglich gab. Die Julia in der *Vestalin* war die zweyte Gastrolle der Dem. Wohlbrück, worin sie weniger detonirte und besser gefiel; auch war ihr Spiel in mehren Situationen sehr gut. Donna Anna im *Don Juan*, ihre dritte, und die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, ihre vierte Gastrolle; beyde sang sie so vollkommen rein, dass ihr früheres Herunterziehn unerklärlich

Also Unkunde sowohl des melodischen, als harmonischen Choralsystems, und blinde Befolgung alter Autoritäten sind die zwey Hauptursachen, warum die Reinheit des uralten Chorals von Componisten, Organisten und Vorsängern verdorben worden ist. Von der Profession eines solchen Choralsverderbers steht S. 76. eine komische Erzählung.

Um nun sein in diesem zweyten Abschnitte aufgestelltes Choralsystem auf die Praxis anzuwenden, liefert Vogler im dritten Abschnitte eine *Verbesserung und Umarbeitung fehlerhafter Behandlungen der 6 griechischen Hauptonarten*, und im vierten Abschnitte eine *strengere Prüfung vierstimmiger Choralbegleitungen und Sätze*, welche beyde ich, der Kürze halben, in eins zusammennehmen will.

Bey der Untersuchung eines vierstimmigen Chorals muss man, sagt Vogler S. 57., 1) die Melodie, 2) die Schlussfälle bey jeder Fermate, 3) den Bass, 4) die Mittelstimmen, und 5) die Zwischenklänge zum Gegenstand der Aufmerksamkeit wählen. Dies beobachtet er im dritten und vierten Abschnitte bey der genauen Zergliederung vierstimmiger Choralmelodien mit einer Feinheit und Gründlichkeit, die ihres Gleichen wenig hat.

Die Beyspiele über die 6 griechischen Hauptonarten von Tab. II. bis IV. sind meistentheils aus Seb. Bachs Chorälen genommen, deren genaue und unbefangene Durchgehung nebst der Vergleichung mit Voglers Verbesserung den Organisten nicht genug empfohlen werden kann. Von diesem, übrigens grossen Mann ist S. 23, wie auch von Graun und Kirnberger S. 24, ein wahres aber freymüthiges Urtheil zu lesen.

Die übrigen 90 Choralmelodien sind aus dem Schwedischen Choralbuche genommen, und ebenfalls von Voglern nach den Grund-sätzen seines Choralsystems vierstimmig umgearbeitet, wobey ich bemerken muss, dass er seine eigene Umarbeitung, strenge genommen, nur als einen Versuch und Ihre amt da manche Verbesserung derselben angieht.

Herr Vogler erlaube mir nun, meine eignen Gedanken, die sich auf Beobachtung und Erfahrung stützen, hier kürzlich an den Tag zu legen. — Eine alte Choralmelodie, welche durch Einmischung fremder Töne verunstaltet worden ist, lässt sich zwar nach gegenwärtigem melodischen System auf dem Papier verbessern, wie z. B. mit der verunstalteten, *mixolydischen Melodie* Tab. III geschehen ist; aber wenn einmal das Volk an solche falsche Töne von langer Zeit her gewöhnt ist, was ist alsdann anzufangen? — Es hält sehr schwer, ja es ist oft beynahe unmöglich, dem Volke die einmal angenommenen fremden Töne abzugewöhnen. Weit leichter ist es auf der andern Seite, demselben eine noch bisher unbekannte Melodie, so wie sie in alter ordentlicher Tonart gesetzt, beyzubringen, wovon ich erst Zeuge bin, als es von gewissen, einmal tief eingewurzelten Tönen, welche einer alten Leiter zuwider sind, abzubringen, wie Vogler unten S. 85 selbst zugesteht. Es würde daher schwerlich angehen, z. B. in der Choralmelodie: „*Es ist das Heil uns kommen her*" (man sehe in den gestochenen Beyspielen S. 13. No. 220), welche ursprünglich von Paul Speratus vor drittehalbhundert Jahren in mixolydischer Tonart gesetzt worden ist, und, vermöge der Versetzung, aus *D dur* ohne *cis* gehen sollte, dem schwedischen, wie auch meistens dem deutschen, Volke das *cis* und, vor der Kadenz des ersten Theils, das *gis* aus dem Sinne zu bringen. Die Gemeine zu Biberach singt diese, so wie die meisten andern Melodien, welche in den griechischen Tonarten gesetzt sind, ziemlich rein *).

Hingegen kann eine, nach dem harmonischen Choralsystem eingerichtete sowohl alte als neue

*) Man sehe in dritten Theil meiner Orgelschule Seite 68. No. 52. ein reines Beyspiel von dieser mixolydischen Choralmelodie. Bey dieser Gelegenheit muss ich ebendaselbst S. 69. No. 55. in dem aus römischen Choralbüchern genommenen Choralbeyspiel, nämlich der *Dorologia septimi Toni* (das ist eben in mixolydischer Tonart bey den Worten „*et in secula*" in der langen Basisnote einen Druckfehler anzeigen, welche, statt *fis*, *d* heissen soll, wobey auch die Bezifferung falsch ist.

d. Verf.

blieb. In beyden Rollen gefiel sie sehr. — Dem. Veltheim, aus Dresden, eine in jeder Hinsicht vortreffliche Sängerin, gab sechs Gastrollen, deren erstere die Donna Anna im *Don Juan* war. Man fand ihre Stimme schwach, und diess mochte der sonderbare Grund seyn, warum ihre Kunstleistungen nicht verdienterma assen gewürdigt wurden. Amenaide im *Tancred* war ihre zweyte Gastrolle. Das Haupterforderniss für diese Rolle, Stimmengewandtheit, besitzt Dem. V. in einem vorzüglichen Grade. Dass sie jedoch nicht durch Rossiniaden zu glänzen sucht, sondern durch Zartheit im tragenden Gesange auf ihre Zuhörer zu wirken strebt, beweinst jedes von ihr vorgetragene Gesangstück dieser Art. Der lebhafteste Applaus wurde ihr fast nach allen Gesangstücken, vorzüglich aber nach der Arie (E♯) im zweyten Akte zu Theil. Die Agathe im *Freyschütz* gab sie zweymal. — Die Rolle der Clorinde in *Aschenbrödel* gab ihr Gelegenheit, ihre ausgezeichnete Virtuosität zu zeigen, vorzüglich in den beyden schwierigen Duetten zwischen den Schwestern, welche trefflich executirt wurden, so wie in dem Bolero, welcher schwerlich besser vorgetragen werden kann. Dem. Neri zeigte sich würdig, wenn gleich noch angehende Künstlerin, neben der ausgebildeten Kunstgenossin die Rolle der Tisbe zu singen. Unsere liebenswürdige Roland gab die Aschenbrödel besser, als wir sie je hier sahen. Dasselbe ist auch von Hrn. Pistor (Aliodor) zu rühmen. Die ganze Vorstellung war, da sämmtliche Rollen gut besetzt waren, ausgezeichnet. — Jessonda war die letzte Gastrolle der Dem. V. Die Sicherheit, womit sie dieselbe sang, zeugte um so mehr von ihren schätzbaren musikalischen Kenntnissen, da bey den früheren Gastrollen, welche schnell aufeinander folgten, wenig Zeit zum Einstudiren übrig geblieben war. Endlich gastirte Dem. Schopf aus Prag als Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*, als Pamina in der *Zauberflöte*, und als Donna Anna im *Don Juan*. Ihr angenehmes Aeussere und ihre jugendliche kraftvolle Stimme, gewannen das Publikum für sie, und es ist zu hoffen, dass sie unter guter Leitung bald den Posten einer ersten Sängerin, wofür sie engagirt ist, mit Ehren ausfüllen werde. Auf dem Repertoire war neu: Mehul's *Valentine von Mailand*. Ohnerachtet der trefflichen Aufführung und der prachtvollen Costüme und Dekorationen, hat diese Oper doch wenig Glück gemacht. Neueinstudirt waren: *Rosalieb* und *Ferdinand Cortez*. Letztere wurde zur Geburtsfeyer J. K. H. der Kurfürstin mit vielem Pomp gegeben.

Concerte. Viertes Abonnement-Concert: 1. Ouverture aus *Egmont*, von Beethoven, von unserem braven Orchester trefflich ausgeführt; 2. Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Aibert; 3. Concertino für Klarinette von Ferling, vorgetragen von Hrn. Bender; 4. Phantasie für Orchester von Mozart; 5. Polonoise von Schubert. Eine matte Tondichtung, die selbst durch den zarten Vortrag unserer Roland nicht gehoben werden konnte, und daher den Zuhörer kalt liess. Desto genussreicher war 6. ein Pot-pourri für Violine über irländische Lieder von Spohr, von ihm selbst vorgetragen.

Fünftes Concert: 1. Symphonie von Spohr; 2. Arie von Mozart: (Diess Bildniss) gesungen von Hrn. von Schmidtkow, fand keinen Beyfall; 3. Oboe-Concert, componirt und vorgetragen von Hrn. Ferling; 4. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Hauser; 5. Ouverture von Cherubini; 6. Violin-Concert von Kreutzer, gespielt von Hrn. Barnbeck jun. Die Fortschritte dieses jungen Künstlers sind lobenswerth und verdienen alle Aufmunterung; 7. Arie von Mozart, gesungen von Hrn. Schmidtkow (wie oben); 8. Rondo für Fagott von Bärmann, geblasen von Hrn. Wagner.

Sechstes Concert. Ouverture aus *Medea* von Cherubini; 2. Arie mit Chor von Benelli, gesungen von Hrn. Gerstäcker (viel Beyfall); 3. Concertino für Posaune von Deichert, geblasen von Hrn. Schmidt. Eine gediegene Composition und gut executirt; 4. Sonett von Spohr; 5. Arie von Winter, gesungen von Hrn. Berthold. Eine uns unbekannte Arie, welche voll Effekt war; 6. Potpourri über Themen aus *Jessonda*, für Violine und Violoncell von Spohr, von ihm und Hrn. Hasemann vorgetragen. (Rauschender Beyfall).

Dem. Louise David aus Hamburg, der Angabe nach ein Kind von zwölf Jahren, gab hier zwey Concerte. Im ersten spielte sie ein Pianoforte-Concert von Czerny, und Variationen über den *Alexander-Marsch* von Moscheles. Im zweyten das Concert von Hummel (A moll). Ein Potpourri für Violine und Pianoforte von Spohr, mit ihrem Bruder, einem hoffnungsvollen Schüler von Spohr, und Variationen von Ries. Seltene Fertigkeit, Präcision und richtige Betonung sind die

Eigenschaften, welche Dem. David in die Reihe der besten Klavierspieler stellen.

Leipzig, am 26. Juny. Abonnement-Concerte von Michaelis 1823 bis Ostern 1824.

In jedem dieser 24 Concerte wird uns zur Freude aller Theilnehmer nach alter löblicher Einrichtung eine Symphonie zu hören gegeben, was nur dann eine Ausnahme leidet, wenn grosse Werke aufgeführt werden. Meist eröffnen, zuweilen schliessen sie auch das Ganze, was vielleicht öfter zweckdienlich wäre, eben weil sie das Höchste ächter Concertmusik sind, die das Gemüth für Geringeres leicht unempfänglich machen. Im Vortrage derselben zeichnet sich unser Orchester rühmlichst aus; am meisten in den Beethoven'schen und Mozart'schen Symphonien. Von Beethoven hörten wir diessmal die Symphonie aus C moll, eine B dur zweymal, die heroische, dann aus F dur und die ausgelassene aus A dur; auch die Musik zu Göthes *Egmont* mit bekannter poetischer Erläuterung.

Von Mozart: C dur mit der Schlussfuge; Es dur; G moll. Die letzte wurde besonders schön durchgeführt. Auch die Blas-Instrumente, von denen zuweilen manche zu stark durchfahren, traten so rein und bestimmt, und wieder an den rechten Stellen so zart ein, dass wir ihnen für eine so hohe Ergötzung öffentlich danken müssen.

Von J. Haydn zwey. Die militärische wurde vorzüglich mit Beyfall aufgenommen und gut gespielt. Da sie jetzt nur selten, seltener, als es manches Musikfreundes Wunsch ist, vorkommen: können sie nicht völlig in dem eigenthümlich humoristischen Fluge, in Licht und Schatten nicht so vollkommen geordnet und leicht gehalten vorgetragen werden, als es die Werke dieses Meisters erfordern.

Von Feska No. 1. ein herrliches, auch durch guten Vortrag ausgezeichnetes Werk, dessen erster Satz unstreitig der schönste ist. Das treffliche, sehr geistreich durchgearbeitete Andante ist doch etwas zu lang, und der letzte Satz mindert den Gesammteindruck durch zu viele Violinpassagen, die der Aufmerksamkeit eine für die Symphonie viel zu einseitige Richtung geben.

Von Ries No. 3 und 5. Der erste Satz aus No. 3. (D moll) bildet ein eben so geistvolles Ganze, als das Andante langweilig ist. Auch der letzte Satz, ob er wohl manches Schöne enthält, giebt doch nichts Gehaltenes, nichts aus dem Innern Hervorgegangenes. Es kommt uns überhaupt das Meiste seiner Symphonieen wie eine, zwar im Einzelnen oft untadelige, aber zerrissene, also in sich nicht lebendige Masse vor; mehr Gedankenspäne, als Gedanken; mehr gesuchte, als ächte Originalität; mehr Orchestersonaten, als wahre Symphonieen. Am Vortrage wenigstens lag es nicht, dass sie uns auch diessmal keinen günstigern Eindruck hervorbrachten.

Von Fr. Schneider aus C moll, neuestes Werk; vorzüglich schön ist die Menuett; gut vorgetragen.

Von Krommer Es dur, neuestes Werk; verständig und unterhaltend: aber man merkt Absicht und zu viel Blech.

Von Eberl, D dur, ziemlich natürlich und angenehm verbunden.

Von Leidesdorf, mit recht guten Gedanken, tüchtigen Forderungen an die Blasinstrumente; zu schwatzhaft. Die schon angezeigte Symphonie von Sörgel wurde applaudirt. Spohr's schönes Notturno für sechzehn Blasinstrumente ging bis auf Kleinigkeiten sehr gut.

Der zweyte Theil der Concerte beginnt gewöhnlich mit einer Ouverture. Neu waren folgende: von Spontini zur *Olympia* (bey uns neu), von Aloys Schmitt, kräftig, eigenthümlich, effektvoll, zuweilen sonderbar und noch nicht genug verbunden — von Hummel, schön und voll, wie es jetzt nicht anders seyn darf — Zum Schauspiel *„der goldene Löwe"* von Ritter von Seyfried, schön, feurig, eigen und doch ungesucht. Ouverture und Finale des ersten Aufzugs aus *Faust* von Spohr, eine zu wild untereinander rauschende Musik, mag als Uebergang zu den

Mehrstimmigen Gesängen

stehen, von denen uns, mit Ausnahme einiger kriegerischen, viel anerkannt Herrliches geboten, und das Gebotene meist gut, vieles vortrefflich ausgeführt wurde. Der Chor sang im Ganzen reiner und lebenvoller, wie voriges Jahr; nur zuweilen fand noch, trotz aller Anregung, ein zu mattes, träges Eintreten und etwas zu Schleppendes Statt, z. B. im *Ambrosianischen Lobgesange* von J. A. Hasse. Als Solosängerin hatten wir das Vergnügen Mad. Kraus-Wranitzky, von welcher wir hernach reden wollen, zu hören. Dem. Angermann machte sich als zweyte Diskantistin mit eben so vielem Fleisse als löblicher Bescheidenheit vielfach nützlich, z. B. als Seide aus Winter's

Maometto „In questo u. s. w., in einer Arie von Pär und mehren. Die Stimme ist noch etwas schwach, und die angehende Sängerin wird wohlthun, wenn sie sich in Höhe und Stärke nicht übernimmt. Der Tenorist Hr. Hering hat an Fertigkeit sehr zugenommen und an Schönheit der Stimme nichts verloren. Er wurde in der Arie „Comprendi, quando si caro premio" aus Pär's *Achille*, die er mit vieler Gewandtheit und gutem Ausdrucke sang, verdient ausgezeichnet. Auch der Bassist Hr. Helbig hat an gutem Ton und Vortrage zugenommen. Am gelungensten sang er den Seneschal aus *Johann von Paris* (erstes Finale). Es ging überhaupt meisterlich. Aus *Idomeneo*, *Clemenza di Tito*, *Così fan tutte*, *la villanella rapita* meist vortrefflich Gelungenes. Quintett und Chor aus dem *befreyeten Jerusalem* von Max Eberwein (zweymal), Quartett und Schlusschor aus *Gerusalemme liberata* von Righini, *Lob des Bacchus* von Mosel, *Macht des Gesanges* von Schiller und Romberg, Opferscene aus dem Schauspiele *Nadir Amida* von unserm Musikdirector C. Schulz, eine bekannte, schöne Musik; zwey Cantaten von M. v. Weber; aus Händel's *Messias* „Hoch thut euch auf" u. s. w. Terzett und Chöre aus Mozart's *Davide penitente* zum ersten Male. Bekanntlich fallen solche, ganz im alten Kirchenstyle verfasste Stücke unsern Solosängern, die so etwas nicht mehr gewohnt sind, schwer: aber es ging doch zu unserer Freude Alles so gut, dass man es wohl besser wünschen, aber wohl selten viel besser hören wird. Das *Requiem* von Abt Vogler (zum ersten Male) machte den Beschluss. Unser Urtheil darüber behalten wir uns billig vor.

Solosängerin war wieder, zu allgemeiner Freude, wie schon gesagt, Mad. Kraus-Wranitzky: Sie ist eine so liebliche, gefühlvolle, kunstgewandte Sängerin, dass sie uns Alle, besonders im vorigen Jahre, mit ihrem wahrhaft einnehmenden Gesange beynahe so oft entzückte, als sie auftrat. Man hatte auch ihren Verdiensten die lautesten und aufrichtigsten Huldigungen gebracht. Diess hatte ihrem Herzen nicht bloss wohlgethan, sondern gewiss auch den einer ächten Künstlerin so natürlichen Wunsch, in Allem, was schön ist, sich immer höher empor zu schwingen, nur noch lebhafter angeregt, um sich des grossen Beyfalls immer würdiger zu zeigen. Auch hatte sie wirklich durch löblichen Fleiss einen grössern Umfang der Stimme an Höhe und Tiefe errungen: leider hatte aber dabey, wie es so oft zum Nachtheil eines wahrhaft vollendeten Genusses geschieht, das volle Ebenmaass der Töne, was dem Gesange einen vorzüglichen Reiz giebt, mehr gelitten, als jener Gewinn werth ist. Eben so hatten einzelne Töne und Gänge wohl eine grössere Stärke erhalten: aber es war durch diesen Kunstzwang die gesunde Frische des Ganzen mehr verkleidet worden, als verloren gegangen. Daher wechselten nicht selten ein Ermatten und Sich wieder auffaffen in einem und demselben Gesange. Diess fühlend und doch der Mühe wegen, die es gekostet, das Errungene nicht als Nachtheil erkennend, musste ihre unverkennbare Liebe zum ächten Schönen anderswo Ersatz suchen, der jedoch ihren natürlichen, wahrhaft gefühlvollen Gesang nur noch mehr versteckte. So liess sie z. B. den Ton oft zu lange anschwellen; nicht selten überschritt das Seufzende ihres herrlichen piano die nur mit ungeheucheltem, ihr sonst im hohen Grade vorzüglich eigenem Gefühl bewahrte Grenze; Manches wurde nach einem pp: plötzlich zu stark hervorgestossen, wozu noch ein oft widerrechtlich scharfes Accentuiren der letzten Sylben kam (z. B. funestó). Am wenigsten sind Scenen und Arien für ihre herrliche, nicht so für Grossartiges, als für gefühlvoll Angenehmes geeignete Stimme und Art, wie aus *Merope* von Baron von Poissl: Qual terra è mai questa? Unter Allem, was sie sang, missglückten ihr diese anhaltenden und steifen Gänge. Dagegen haben wir ein langes Register von Scenen und Arien, worin wir ihr das verdienteste Lob, das wir der überaus achtbaren Künstlerin durch unsere Einwendungen keineswegs verringern, sondern vermehren helfen wollen, mit der grössten Freude zollen. Noch schöner, als im ersten Winter ihres Hierseyns, sang sie z. B. Weber's *Misera me!* vorzüglich herrlich Beethoven's *Ah perfido;* eben so trefflich aus Spohr's *Faust* „Die stille Nacht entweicht" Mozart's *Misera! Dove son?* Die leere Composition von Generali *„Non paventar per me!* verzierte sie mit einer Pracht und einem Geschmacke, denen nur die gefühlvolle Einfachheit, mit welcher sie in Mozart's *Giunse al fin il momento* Aller Herzen entzückte, den Vorrang streitig machen konnte. Von Cimarosa *„Ed a un patto solo"*, äusserst zart; Nicolini's *Qual interno tumulto* mit grosser Bravour und Lieblichkeit und dergl. mehr. Dafür sagen wir nun der Künstlerin im Namen Aller unsern aufrichtigsten Dank.

Ueber die Concerte selbst können wir um so kürzer seyn, je öfter bereits von den meisten Concertgebern geredet worden ist.

Auf der Violine hörten wir zwey fremde Künstler, Hrn. Féreol Mazas: Echo und Variationen über die *Barcarole*, von ihm componirt. Composition und Vortrag französisch, der letzte besser, als die Composition, die aber auch nicht übel war — und Hrn. Mühlenbruch, einen Schüler Spohr's. Er spielte ein Potpourri seines Meisters über irländische Volkslieder; verspricht etwas zu werden; Doppelgriffe besonders gut eingeübt: Strich und Ton noch nicht immer fest. Von den hiesigen gaben Hr. Concertmeister Matthaei ein von ihm selbst schön gesetztes Concert und von Viotti (A moll) die beyden letzten Sätze besonders seelenvoll. Hr. Klengel ein Concert von Spohr aus D moll und No. 2. An Fertigkeit, sangbarem Ton und selbst an Kraft, die sich besonders im zweyten Concerte zeigte, hat er noch gewonnen. Hr. Gährich ein Concert von A. Romberg C dur. Der Strich ist besser und die Fertigkeit grösser geworden: aber der Ton ist noch etwas dünn und zuweilen ins Unreine schillernd.

Auf dem Violoncell: Romberg's D dur-Concert, gespielt von Hrn. Just, fertig, sicher, sehr fleissig einstudirt. Wenn Hr. J. auf gesunden vollen Ton eben so aufmerksam, als auf fertiges Spiel, sehen wird, wird er bald zu den vorzüglichern auf seinem Instrumente gehören. Hr. Voigt gab uns ein *Concertino* von Hummel, mit angenehmerem Tone, als wir je von ihm hörten, und mit guter Fertigkeit: nur zuweilen noch unrein und nicht immer seelenvoll genug.

Auf dem Pianoforte: von Field No. 2. Mad. Wieck, mit weit besserem Anschlage, als voriges Jahr, und mit guter Fertigkeit; im Ausdrucke noch nicht leicht genug, oft in Sologängen zu anhaltend.

Auf der Flöte: Hr. Fürstenau, königl. sächs. Kammermusikus, einer der ersten Flötisten unserer Virtuosenzeit, trug uns auf seiner Durchreise zu Aller Vergnügen von ihm selbst sehr hübsch gesetzte Variationen mit ausserordentlicher Kunstfertigkeit vor. Hr. Grenser spielte ein artiges Concert von Keller und das sehr schöne von Bernh. Romberg mit seelenvollem Tone, und noch ein Concertino von Lindpaintner. Hr. Belcke blies eine sehr lebendige Composition von Dupuy sehr fertig.

Auf der Klarinette: Hr. Heinze ein Concert von Crusell (Es dur) und das herrliche von M. v. Weber, im Adagio mit nettem Tone und sonst mit gehöriger, in Geschwindgängen noch etwas gehackter Geübtheit: bey hervorbrechender Stärke und im Schmelzenden, was diesem Instrumente so besonders eigen seyn muss, noch nicht über den Schwierigkeiten stehend. Hr. Tretbar ein Concert von Spohr C moll. Der junge Mann hat eine so bedeutende Fertigkeit und bey einem gesunden Gefühl einen so hübschen Ton, dass wir von ihm etwas Ausgezeichnetes um so mehr erwarten dürfen, da man ihm das Zaghafte hin und wieder noch deutlich anhört. Denn von Menschen, die schon jung Alles zu können wähnen, erwarten wir nur niedrige Ideen von der Kunst.

Auf der Hoboe: Hr. Rückner *Concertino* von Braun, fertig, mit festem, reinem Tone und seelenvoll; die verschiedenen Oktaven noch nicht ganz gleichmässig, die Mittelokt[a]ve noch etwas holzig. Sieht er bey seinen Bemühungen mehr auf ächten Ton, als auf prahlerische Fertigkeiten, kann ihm die Meisterschaft nicht fehlen. Auf der Possune: Hr. Belke, königl. preuss. Kammermusikus, liess uns ein von ihm selbst gesetztes *Potpourri* hören, worin er seine ausserordentliche Fertigkeit bewährte. Doch verunglückte auch Manches, wie es bey so höchst schwierigen Gängen so leicht geschehen kann. Es geht aber doch bey solchem Hinausschreiten über die Natur des Instrumentes zu viel vom eigentlichen Possaunentone verloren. Er ist jedoch unbestritten einer der geschicktesten Bläser. Noch vortrefflicher zeigte er sich in einem sehr zweckmässigen *Concertino* von Meyer auf dem chromatischen Tenorhorne.

Mit unserer Kirchenmusik und unseren übrigen, oft genannten musikalischen Anstalten steht es gut, mit vielen sogar besser. Vom Theater haben wir nur die Gastrollen des Hrn. Gerstäcker aus Cassel zu erwähnen, worin er uns mit seiner herrlichen Stimme und mit einer viel grössern Gewandtheit des Spiels, als ihm sonst eigen war, erfreute; ferner dass Mad. Neumann-Sessi, die mit Ruhm acht Jahre lang unsere erste Sängerin gewesen ist, nun wirklich unser Theater verlassen hat. Der Dank Vieler folgt ihr verdientermaassen. Ihr Recitativ werden wir doch wohl vermissen. Wir stehen in Erwartung, wer an ihre Stelle treten wird. *Euryanthe* haben wir noch immer nicht gehört.

Recension.

Rondeau brillant pour le Pianoforte — — par Fr. Guil. Bauer. Oeuv. 21. Breslau, chez C. G. Förster. (Pr. 16 Gr.)

Man hat den Pianoforte-Componisten unserer Zeit gewiss nicht ohne Grund zum Vorwurf gemacht, dass sie für den bey weitem grössten Theil der Spieler viel zu schwierig schreiben, ja dass sie auch wohl, verführt durch die überaus grossen Fortschritte im Mechanischen der Kunst, in gefliessentlicher Aufsuchung nicht einmal immer wirkender Schwierigkeiten, wodurch ein guter Ausdruck immer seltener werden müsste, sich gefielen. Auch dieser letzte Vorwurf würde sich mit Beyspielen belegen lassen, die treffend genug für die alte Lehre zeugen würden: Nichts übertreiben! Mit Vergnügen bemerken wir daher zuvörderst von Hrn. B.'s Setzart im Allgemeinen, dass er im Gegentheil recht gefliessentlich darauf auszugehen scheint, unnöthige Schwierigkeiten zu vermeiden, der Melodie durch zu reiche Verzierungen und auffallende Harmonieenverhältnisse keine Gewalt anzuthun, dass er für ein Instrument schreibt, das er gehörig versteht, daher auch dem Tastenwerk angemessen schreibt, und dass er bey allem Brillanten, etwa wie Steibelt, dennoch nur solche Gänge giebt, die bey einer nicht zu schlechten Schule gut in den Fingern liegen. Hr. B. wird dadurch den Dank Vieler verdienen, um so mehr, da er auch mitten in den leichten, fliessenden Gängen für mittelmässige Spieler zuweilen eine kleine, nicht gar zu sehr von dem Uebrigen abstechende Schwierigkeit so ungezwungen anzubringen weiss, als gehöre sie nothwendig hieher. Dadurch wird wenigstens für die Vortragenden der Reiz, den das Neue und Melodiöse für jeden an und für sich hat, noch mehr erhöht. Das Rondo hebt mit einer gefälligen polonoisenartigen Melodie an, von der man nicht sagen kann, dass sie verbraucht, aber auch nicht, dass sie neu ist. Ein wirklich brillanter, sehr dankbarer und, bis auf einige Sprünge, gar nicht schwerer Zwischensatz führt zur Hauptmelodie in F dur zurück. Darauf ein più Allegro brioso aus D moll, ebenfalls recht hübsch und klangreich durchgearbeitet, bringt sich, ohne den Spieler in Angst und Noth zu versetzen, angenehm zu Ende und geht äusserst gefällig in die erste Melodie aus F dur über, die bald verlassen wird, um più vivo in B dur fortzuschreiten, wovon wir nur bemerken, dass pag. 8. im dritten Takte der letzten Klammer die rechte Hand statt des verdruckten e sichtlich genug f greifen muss. Hat der Spieler bereits einen leichten Anschlag gewonnen, wird sich auch dieser mit der Hauptmelodie etwas versteckt verbundene Satz ohne viele Anstrengung bis zu dem Minore spielen lassen, das den Charakter der ersten Sätze nicht verleugnet und, wechselnd mit As dur, nach gehörigem Gleichmaasse, in welchem die Theile dieses Rondo mit einander durchaus stehen, die erste Melodie aus F dur kurz wieder aufnimmt. Ein noch kürzerer Uebergang in D moll wendet sich bald wieder zu einem Theile des Hauptsatzes, und das Ganze endet mit einem Coda presto, brillant gehalten bis zu den letzten, ff und brillante unterzeichneten Takten. Man sieht, dass in diesen sechzehn Seiten hinlänglich für Abwechselung gesorgt ist. Da nun der Spielende auf den Dank der meisten Hörer, trägt er anders die Sache nicht übel vor, rechnen kann, und auch sonst das Werk eine gute Uebung in gewöhnlichen Pianoforte-Gängen gewährt: so hoffen und wünschen wir, dass es viele Freunde finden möge.

Kurze Anzeige.

Drey Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass etc. von J. Schnabel, Kapellmeister in Breslau. Breslau, bey F. E. C. Leuckart. (Pr. 12 Gr.)

Drey Gedichte von Salis, *Lied im Freyen* „Wie schön ist's im Freyen", *Ermunterung* „Seht, wie die Tage sich sonnig verklären", *Winterlied* „Das Feld ist weiss, so blank und rein" sind nach Art der sogenannten Chorarien vierstimmig in Musik gesetzt. Alle Stimmen sind fliessend und leicht geschrieben, die Melodie ist passend und angenehm, die Harmonie tadelfrey — also Alles regelrecht und gut, aber nichts ausgezeichnet. Wahrscheinlich ist diese Arbeit des Vf., der bekanntlich weit Höheres zu leisten vermag, nur auf besondere Veranlassung entstanden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten July. N°. 31. 1824.

Ideen über Musik,

von J. J. Wagner.
(Schluss.)

Musik in Kirche und Staat.

Die Worte, welche wir bisher über Musik gemacht, gehen zu Ende, und sollen sie einigermaassen der Musik selbst gleichen, müssen sie mit einem Finalakkorde schliessen. Kaum habe ich das Wort Finalakkord gesprochen, so füllt mein Zimmer sich mit Geistern, welche sich von selbst in Gruppen stellen, um, wie es scheint, mir den Finalakkord vorzubilden. Ich denke an Schillers:

„mit Göttern erfüllt sich die irrdische Halle"

und gerathe mit ihm in Verlegenheit ausrufend:

Sagt, wie bewirth' ich
Erdegeschaffner
Himmlischen Chor? —
Götter, was kann euch der Sterbliche geben?
Leihet mir euer geflügel es Leben,
Hebet zu eurem Olymp mich empor!

und wenn die Leser ungeduldig werden, den vornehmen Besuch bey mir kennen zu lernen, so fange ich an, ihn zu nennen.

Zuerst erblicke ich neben mir die innere Musik, die einst den Flötenspieler von Alabandus besessen, und die alle besitzen soll, welche Musiker und nicht Spielleute heissen wollen; ihr gegenüber steht die Composition als Kunst, solch inneres Tonleben äusserlich objektiv zu machen, und zwischen beyde stellt sich rechts der Gesang und links die Instrumentalmusik, beyde andeutend, dass sie nur beseelt von jener ersten Göttin lebendigen Vortrag in der Composition gewinnen können.

Diess war die eine Gruppe. Die andere scheint aus Geistern objektiverer Natur zu bestehen; feyerlich tritt aus ihr hervor der Akkord, auf die hinter ihm stehende Harmonie zeigend, als wollte er sagen, in dieser sey eigentlich die vollendete Entwickelung von ihm selbst, und neben beyden hüpft der Takt und wandelt mit tiefem Seelenausdrucke die Melodie. Nun schliessen beyde Geistergruppen sich aneinander, und verschlingen sich in schön geordneten Bahnen mit wohlgemessenem Schritte schwebend.

Jetzt vernehme ich Stimmen, jetzt rauschende Musik, doch sind es nicht schmelzende Klagen der Liebe, nicht heitere Scherze, was die Töne beseelt. Erhaben und feyerlich wälzen sich die Tonwogen meinem Ohre vorüber; ist es die

Tuba magnum spargens sonum
Per sepulcra regionum

aus Mozart's musikalischer Todtenweihe? — Kirchenmusik ist es, und ich vernehme deutlich die Worte:

Preis ihm, der schuf und der erhält
Seine wundervolle Welt!

mit alles ergreifender Begeisterung stürzen sich die Geister der Musik in ihre Töne, und zeigen, dass sie hier erst ganz in ihrem Elemente sind. Mein Zimmer wird zum Christentempel, in welchem reiner Andacht Flamme lodert, und die Geister sprechen:

Lass Begriffe streng sich scheiden,
Lass die Worte mühsam streiten,
Wir verlangen nur das Herz!

und einer eurer Dichter sagt sehr richtig:

Was das Heiligste sey? — was jetzt und ewig die Menschen
Tiefer und tiefer gefühlt immer nur einiger macht.

Nun lösen wir Geister der Musik allen Streit des Wortes in die Andacht des Gemüthes auf, und sind also allen dienstbar, die mit Seelenandacht sich der Gottheit nahen.

So sprechen die Geister, und ich soll in Ehren halten, was sie sprechen. Doch aber wird die

Wissenschaft bemerken, dass die Musik zu dem protestantischen und katholischen Cultus ein sehr verschiedenes Verhältniss habe. Die Pracht des katholischen Gottesdienstes, welche zu der Architektur des Tempels noch den reichen Schmuck desselben mit Vergoldung, mit Statuen, Gemälden und den Geräthen der Altäre und der Processionen gesellt, kann schon der Vollständigkeit der ästhetischen Darstellung wegen die Musik nicht entbehren, und hat an ihrer Messe auch noch ein allgemeines Thema von vorgeschriebenem Typus für die Musik. Der katholische Cultus fordert also von selbst zur reichsten Entwickelung der religiösen Compositien auf, und es ist allgemein bekannt, was auf Veranlassung des katholischen Cultus hierin geleistet worden.

Im katholischen Cultus ist das priesterliche Princip überwiegend, im protestantischen überwiegt die Gemeinde, und so hat hier die Orgel mit ihrem Chorale zu Führung des Gesanges der Gemeinde sich vorherrschend gemacht, und der Luxus der Musik im Wechsel der Formen und der reichen Stimmenbesetzung ist fast ausgeschlossen geblieben. Wollte man für die protestantische Kirchenmusik, welche ganz eigentlich nur Choralgesang ist mit Orgelbegleitung, etwas der katholischen Messe mit ihrem festen Typus entsprechendes suchen, so könnte man es allein darin finden, dass der protestantische Gemeindegesang, der Predigt vorangehend und nachfolgend, diese in die Mitte nimmt, so dass denn die Religion in der Predigt sich für den Geist aussprechend durch den Kirchengesang gemüthlich eingeleitet und bestätigt schiene, was aber allerdings dem Componisten kein besonderes Thema geben könnte.

Wie nun der katholische Cultus mit dem Kunstluxus der Musik in nächster Beziehung steht, so hat dagegen der Kirchengesang der protestantischen Gemeinden eine nahe Verwandtschaft mit dem Volksgesange überhaupt, die nächste aber mit dem religiösen Gesange häuslicher Andachtsübungen. Soll aber ein Cultus bey einer Nation recht wurzeln und durchgreifen, so muss er in der Mitte der Familien, wo dann der Hausvater Chorführer der Andacht wird, sich wiederholen, und wenn Gesangbildung des Volkes um sich greift, so können in den Häusern dieselben Choräle gehört werden, wie in den Tempeln.

Diese Kirchenmusik des Familiengottesdienstes, bey welcher denn auch noch ein Glied der Familie sein Instrument und seine Kunst, dasselbe zu behandeln, zur Begleitung hinzufügen kann, ist so recht eigentlich das Heiligthum des Volksgesanges und dem Staate um so wichtiger, als sie das öffentliche und das Privatleben von der religiösen Seite Eins macht, zugleich erhält der Staat hier einen Wink, darauf zu sehen, dass auch in den andern Opfern, welche der Musik gebracht werden, öffentliches und privates in Beziehung gesetzt werden können. Wird nämlich der musikalische Unterricht getrieben, wie wir neulich angedeutet haben, so muss in jeder Stadt, ja sogar auch auf dem Lande, Geschicklichkeit im Spielen und im Componiren sich entwickeln, und der Staat hat sodann, um ein musikalisches Nationalleben hervorzubringen, bloss dafür zu sorgen, dass überall die privaten Versuche und Bestrebungen einen Vereinigungspunkt finden, bey welchem sie sich öffentlich machen und um den Beyfall des Publikums werben können. Bekannt sind aus den Zeitungen die Spiele und Ausstellungen, die am ersten Oktober jedes Jahres in München veranstaltet werden, bey welchen zwar vorerst die landwirthschaftliche und gewerbthätige Ansicht die vorherrschende ist, welche aber bereits anfangen, sich auf allerley Artistisches zu erweitern, indem die hier in der Knospe liegende Idee olympischer Nationalspiele immer mehr durchbricht. Solche olympische Spiele, für die Musik veranstaltet, kann jede Gemeinde haben, wie ja von jeher die Concerte der Stadtgemeinden dem einheimischen Dilettanten wie dem fremden Künstler Gelegenheit gaben, sich zu produciren. Nur muss man sich vorstellen, dass diese Gelegenheiten ganz anders und mit grösserer Theilnahme benützt würden, wenn Virtuosität und Composition allgemein verbreitet wären, wozu denn die Gesangbildung des Volkes nothwendig führen muss.

Die vielen lyrischen Seiten, welche das Leben der Familien und der Stände hat, können und sollen theils privatim theils öffentlich durch Musik und vorzüglich durch Gesang aufgefasst und ausgesprochen werden, und die Musik ist es gerade, welche hier als das die Gemüther Eins machende Princip erscheint, was dem Staate eben so sehr willkommen seyn muss. Eine singende Knaben- oder Mädchen-Schule ist durch gemeinsamen Gesang verbunden schon eine Gemeinde, und die Versammlungen der Gemeinden der Erwachsenen, z. B. zu Gemeindewahlen, könnten sehr zweckmässig durch gemeinschaftlichen religiösen oder andern

würdigen Gesang eröffnet werden. Eben so passt auch für eine streitende Gemeinde, d. h. für eine Armee, der Schlachtgesang, welcher die Begeisterung des Kampfes ausspricht, und Tyrtäus brauchte kein poetisches Genie zu seyn, wenn er seine Griechen in Enthusiasmus versetzen wollte. Er brauchte nur in starken Worten und mit angemessenem Gesange die Gefühle auszusprechen, die den Kämpfern hier natürlich waren, und so konnte er sicher seyn, dass mit demselben Schlachtgesange sich auch derselbe Muth dem Heere mittheilte. Die Melodie des Marseillermarsches ist hierin wahres Ideal, und jedes Heer könnte und sollte sie mit angemessenem Texte für sich benützen.

Soll aber die Musik im Staate recht lebendig werden, so muss sie nicht nur aus der lang gehaltenen Trennung von Vokal- und Instrumentalmusik heraustreten, sondern auch mit den andern ihr zunächst verwandten Künsten innige Freundschaft halten. Der Staat ist das Pantheon der Künste, und wie sie alle Töchter der schönen Menschheit sind, so müssen sie auch alle einen Chortanz um das Leben tanzen, sich schwesterlich die Hand reichend. Daher achte die Musik vor allem auf ihr eheliches Verhältniss zu der Poesie, und derselbe Geist der Bildung, der die Bürger zu Herren der Töne macht, mache sie auch zu Herren des schönen und reichen Ausdrucks der Ideen in Worte, so dass sie singen und spielen lernen, was sie selbst auch gedacht und gefühlt haben. Werden die musikalischen Productionen in Concerten zu olympischen Spielen jedes Ortes, so kann auch Poesie und Declamation sich hier entwickeln und kommt das Theater aus der bezahlten Bühne in die Kreise gebildeter Gesellschaften als Liebhabertheater, so dass hier die Musik sich auch als Oper gestalten kann; so wird das ästhetische Leben im Volke erst recht menschlich und verliert alle artistische Pedanterie und Narrheit. Um die Wirkung zu ermessen, welche von solchem Treiben der Künste zu erwarten ist, muss man bedenken, dass in solchen Gesellschaften der Kreis vereinter Freunde sich selber Subjekt und Objekt, also eine volle Persönlichkeit ist, das heisst, dass hier die Gesellschaft sich an dem belustigt und ergötzt, was sie aus ihrer Mitte producirt hat, und was nun sich ihr darstellend auch wieder auf sie wirkt. Die gegenwärtige Zeit enthält allerdings mancherley Gründe, aus denen sich die überall sichtbare Abnahme des Besuches öffentlicher Theater erklären lässt; aber die hier angedeutete stille und tiefe Wendung des Zeitgeistes, der alles Bezahlte und Gemiethete in freye Selbstproduction umwandeln will, hat man noch nicht beachtet.

Nachrichten.

Musikalischer Aitterley aus London.

Rossini.

London, den 2. July. Die Erwartungen unserer Kunstliebhaber sind seit einer langen Reihe von Jahren nicht so gespannt gewesen, als zu Anfange dieses. Wer hätte nicht dem Glänzendsten und Vollendetsten entgegen gesehen, da es hiess, dass Catalani, Pasta, Ronzi de Begnis, Colbran, und unter den Männern Garcia, Ronzi, und sogar Rossini sich zu gemeinschaftlichen Kunstleistungen vereint hätten. Jene Erwartungen sind nur schwach in Erfüllung gegangen und unstreitig hat die hiesige italienische Oper, zu deren Verherrlichung die grössten Künstler Europa's aufgeboten worden, schon glänzendere Perioden gehabt, als gegenwärtige. An den Talenten lag's nicht, und wahrlich auch nicht an den erforderlichen Mitteln, sie gebührlich zu belohnen; wohl aber an der Unmöglichkeit, sie alle zusammen geltend zu machen. Sterne solcher Grösse bestehen nicht gut neben einander. Der Empfang Rossini's bey Eröffnung der Oper am 24sten Januar war allerdings im höchsten Grade schmeichelhaft und ermunternd; aber mit der kaum befriedigten Neugierde, einen so weltberühmten Mann zu sehen, hatte die Herrlichkeit ein Ende und die kalte Aufnahme seiner *Zelmira*, die Strenge, womit sie schriftlich und mündlich beurtheilt wurde, waren eben nicht die besten Vorbedeutungen. Hiezu noch die Gerüchte über das Benehmen Rossini's bey Hofe. Wie viel davon wahr ist, lässt sich bey den Widersprüchen, die darüber in öffentlichen Blättern herrschen, auch jetzt noch nicht recht bestimmen. Dass irgend etwas geschehen seyn muss, was zur Missbilligung Seiner Majestät Anlass gegeben, bleibt wohl so ziemlich gewiss. Wie käme es sonst, dass R. nicht wieder bey Hofe erschienen ist, und dass gerade immer nur die Hofzeitungen ihn so arg mitgenommen? Schwer ist jedoch zu glauben, dass ein Mann von Rossini's

Gewandtheit und Weltkenntniss sich hätte eines, wie es hiess, „groben Mangels an Respect" gegen den König zu Schulden kommen lassen sollen. Der Herausgeber des *Musical Magazin*, welcher über den ganzen Vorfall genau unterrichtet seyn will, straft zwar die groben Zeitungsverleumder Lügen, giebt aber doch zu (No. XXI. S. 50—51.), dass Rossini, als er zum zweyten Male vom Könige ersucht worden zu singen, einen jener Sänger aus der ältern italienischen Schule nachgeahmt hätte, welche das Brittische Gefühl für Menschlichkeit und Schamhaftigkeit längst von der Bühne verbannt hätte". Der Herausgeber fährt fort: „der König wünschte ihn zum dritten Mal zu hören, aber Rossini entschuldigte sich. Dass seine Ankunft so wenig Aufsehen macht, ist in einer Stadt wie London nicht zu verwundern; auffallend genug muss ihm aber die englische Kälte nach dem feurigen Jubel vorgekommen seyn, womit man ihn wenige Tage vorher in Paris aufgenommen hatte. Rossini besuchte diese Insel um volle zwey Jahre zu spät; denn seit den vorjährigen Aufführungen seiner minder gehaltvollen Opern hatte seine Sonne bereits viel von ihrem Glanze verloren. Kalte, besonnene Kritik war nunmehr an die Stelle jener übertriebenen Bewunderung getreten, wovon ganz Europa hingerissen war. Ohne den, wenn auch geringen Goldgehalt seiner Werke zu verkennen, übersah man nicht ihren falschen, erborgten Schimmer, die unzähligen Wiederholungen, und kurz alle ihre vielen Mängel und Fehler. So trat er am 24sten Januar mit *Zelmira* auf, nachdem wir den *Barbiers*, der *Elster*, des *Türken* und sogar des guten *Moses* alle herzlich satt waren. Das Haus war die ersten drey Male voll, um Rossini zu sehen, welcher am Pianoforte leitete. Hiemit ist aber auch für das Glück, welches diese Oper hier machte, alles gesagt. Nicht einen kleinen Monat, sagt ein vielgelesenes Blatt, konnte sie sammt dem *Barbier*, zu dem man in der Noth wegen des schlechten Erfolgs jener seine Zuflucht genommen hatte, Stich halten. In dieser verzweifelten Lage wandte man sich an die Catalani, dann die Feindin des Maestro. Da sie es rund abschlug, in einer Rossini'schen Oper zu singen, so trat sie in Mayr's *Fanatico per la Musica* auf, zum ersten Mal nach einer Abwesenheit von zehn Jahren. Es geschah am 29sten Februar, dass diese immer noch unvergleichliche Sängerin die Freude hatte, wenn man es so nennen darf, über Signor und Mad. Colbran-Rossini zu triumphiren; denn einem Empfange, wie der ihrige war, ist nichts zu vergleichen. Wie die Directoren sie den Rossini's feindlich entgegen stellen konnten, und noch dazu mit einem so unerhörten Kostenaufwande, ist ganz unbegreiflich. Mad. Catalani hatte nämlich an jedem Abende die Hälfte der Einnahme an der Kasse und einen Theil der abonnirten Logen; wogegen Hr. und Mad. Rossini für die ganze Zeit ihres Hierseyns nur 2500 Pfund erhielten. Man hat oft mit Verdruss gefragt, was hat Rossini für seine 2500 Pfund gethan? Nichts, als dass er in drey Vorstellungen am Pianoforte gesessen. Auch nicht eine einzige Arie, geschweige eine ganze Oper, hat er während seines Hierseyns für die italienische Bühne gesetzt. Sein so oft angekündigter und besprochener *Ugo, Rè d' Italia*, bleibt in statu quo, d. h. ein Embryo, und gewiss erscheint er wenigstens nicht dieses Jahr. Hat nun gleich Sigr. Rossini durch sein Benehmen wenige, durch seinen Gesang und sein Pianofortespiel nur einige, durch seine Compositionen aber keine Ehre erworben, so geht er bey alle dem nicht mit leeren Taschen aus diesem Lande. Zwar war Niemand Narr genug, ihm für Eine Singstunde fünf Guineen zu geben, als so viel er nämlich verlangte; wohl aber hat er mit seiner Frau, deren Talente er stets noch mehr geltend zu machen gestrebt hat, als seine eigenen, der Abendbesuche die Menge gemacht, für deren jeden sie, als einmal festgesetzten Preis, 50 Guineen erhielten. Das einzige Stück, welches er in London geschrieben „*I pianti delle Muse per a morte di Lord Biron*" hatte er eigens für seine Concerte bestimmt. Er nennt es ein *Ottavino* und er selbstachter sang darin eine der Hauptstimmen. Wer Gelegenheit hat, das talentvolle Zeitungsblatt „*The Examiner*" vom 20sten Juny darüber zu lesen, wird ersehen, wie wenig Schonung man dem berühmten Maestro hier angedeihen lässt; und diessmal verdienter Weise. Denn die Composition ist eine Sammlung von Gemeinplätzen, die man mehr als hundert Mal schon anderswo gehört hat. Ueber seinen Gesang sagt jene Zeitung: „In seinem Styl war viel französirende Ziererey, und das Uebermaass von Grau, welches er dadurch auszudrücken suchte, dass er bald mit stotternder Stimme sang, bald aus vollen Lungen brüllte, war im höchsten Grade übertrieben und lächerlich". Mad. Colbran-Rossini machte als Prima Donna noch weniger Glück, denn ihr Gemahl

Melodie in der Ausübung ohne Hindernifs angewendet werden, wenn gleich die dem Choral eigenen Tonfolgen und Schlufsfälle unsern verwohnten Ohren meistens sonderbar vorkommen müssen. Man nahme deshalb zum Beyspiel die beliebte, wirklich rührende und dem melodischen Choralsystem getreu gebliebene Melodie „*O Haupt, voll Blut und Wunden*" in phrygischer Tonart, deren harmonische Begleitung meistentheils nach der ionischen Tonart, von Voglern aber Tab. III. nach der achtphrygischen so meisterhaft gesetzt ist *).

(Der Beschlufs folgt.)

Korrespondenz.

Briefe an einen Freund über die Musik in Berlin.

Sechster Brief. Berlin, vom 8ten Januar.

Am 5ten Januar ward hier im königlichen Opernhause Haydns *Schopfung* zum Besten der Musiker-Wittwen, deren Manner im königlichen Dienst gestorben, aufgeführt. Der königl. Kapellmeister Himmel und der Konzertmeister Haake dirigirten das Oratorium. Die Besetzung bestand in 30 Violinen, 7 Violen, 12 Violonzellen, 6 Kontrabässen, 6 Fagotten, 4 Floten, 4 Hornern, 4 Hoboen, 2 Clarinetten, Trompeten und Panken, und wenn ich Ihnen aus diesem Chor von spielenden Personen die Namen Haake, Moser, Seidler, Carl Benda, Bachmann, Semler, Düport der ältere, Düport der jüngere, Hausmann, Grofs, Ritter, Schwarz, Bär, Tausch und Krause nenne und hinzusetze, dafs die besten Musikliebhaber von Berlin, unter denen es Virtuosen giebt, ihre Talente mit den Talenten der berühmten Namen, zur Verherrlichung des vortrefflichen Kunstwerks, vereinigt hatten; wenn ich Ihnen sage, dafs das Singechor aus beynahe 70 gut eingeübten Personen bestand und die Soloparthien durch Mlle Schmalz, Mad. Schick, Herrn Hurka, Herrn Fischer und Herrn Franz besetzt waren, so werden Sie diesmal eine gute Exekution dieses Oratoriums für natürlich halten. Sie war nicht blos gut; sie war vortrefflich und des Komponisten vollkommen würdig. Die Reinigkeit und Diskretion, das Leben und Feuer des Vortrages, die Stille und der Anstand von Seiten des Publikums sowohl, als des Orchesters; die sanfte und feste Direktion, und die Gewifsheit, mit der alles, wie von selbst, seinen Gang gieng, war für Kenner etwas sehr seltenes und erfreuliches. Der König, die Königinn und der ganze Hof beglückten das Fest durch ihre Gegenwart, und das Parterre, so wie alle Logen waren gedrängt voll, so dafs es endlich an Textbüchern fehlte, obgleich mehr als sechs Hundert gedruckt waren. Die Einnahme betrug 1420 Rthlr. ohne das Geschenk des Königs.

Unter allen Werken neuerer deutscher Kunst, ist ohne Zweifel Haydns *Schopfung* das originellste und freyeste. Es läfst sich nur mit sich selbst vergleichen und ist deswegen nicht leicht zu beurtheilen. Aus dem Lobe und der Kritik, welche mir schriftlich und mündlich darüber bekannt worden, habe ich bald ersehn, dafs man bey der Betrachtung dieses sehr eignen Werkes, nicht von der alten Theorie des Oratoriums, (wenn es eine solche giebt) ausgehn kann; sondern dafs dies Oratorium, wie es der Meister nun einmal nennt, zu einer neuen Aufgabe für die musikalischen Aesthetiker wird, nach welcher sie eine neue Theorie werden ausmitteln müssen, die wenigstens so viel werth ist, als die alte, welche weder schneidet noch sticht. Dasjenige Ding, welches man bisher Oratorium nannte, und unter der Firma von heiliger Musik coursirte, war wenigstens keine Kirchenmusik und alle Oratorien des Metastasio, Coltellino, Zeno, Pasquini, Ramler, Niemeyer u. s. w. sind nichts weiter als geistliche Dramen und Kantaten, die höchstens zur häuslichen Erbauung in die Kapelle gehören und von dem

*) Man lese hierüber im dritten Theil der Orgelschule meine Anmerkung auf Seite 62.

war im höchsten Grade auszeichnend und schmeichelhaft. — Es gewährte eine allgemeine Freude, Herrn Kiesewetter wieder an diesen Concerten Theil nehmen zu sehen; aber es erregte das innigste Bedauern, dass Hr. J. Moscheles durch Krankheit verhindert wurde, diesen Sommer London zu besuchen. Wer Zeuge von der allgemeinen und wahrhaft aufrichtigen Trauer gewesen ist, welche hier die Nachricht von seinem *Tode* verbreitete, muss mit Vergnügen wahrgenommen haben, wie sehr es diesem vortrefflichen und liebenswürdigen Künstler gelungen ist, sich die Liebe und Achtung dieser Nation zu erwerben. — *Violin-Quartette* von Haydn, Mozart, Mayseder und Spohr, wurden in der Principalstimme gespielt von Kiesewetter, Mori, Franz Cramer und Spagnoletti. Hr. Escudero, der junge auch in Deutschland bekannte Spanier, machte mit einem *Violin-Quintett* von Beethoven kein besonderes Glück. Ihm mangelt's noch zu sehr an Kraft und Erfahrung. Das letzte der acht Concerte am 7ten Juny, worin zum Erstaunen kein einziges Stück von Haydn oder Mozart vorkam, ein Fall, der sich seit Jahren nicht ereignet hat, war das minder erhebliche. Man hätte es schlecht nennen müssen, hätte nicht Hr. Kalkbrenner die Ehre desselben durch ein vortrefflich vorgetragenes *Pianoforte-Concert* gerettet.

Das zwölfte Concert der „Alten Musik" zeichnete sich dadurch aus, dass ein Stück von Mozart (*Ah perdona*) zum ersten Mal darin vorkam.

Die sogenannten *Benefiz-Concerte* waren dieses Jahr so zahlreich, dass die *Argyll Rooms*, wo jedoch noch bey weitem nicht alle gegeben werden, für jeden Abend bedungen waren; und dass sogar an Einem Tage, wie z. B. am 17ten May, drey grosse öffentliche Concerte zugleich Statt hatten; die hunderte von Privatconcerten nicht gerechnet. Die vorzüglichsten darunter waren das von Mad. Catalani, der Hrn. Cramer, Hrn. Mori, das Abschiedsconcert unseres Landsmannes Hrn. Ries, der Mad. Szymanowska, zu dem sich Personen vom höchsten Stande in zahlreicher Menge versammelt hatten, und endlich die Concerte der drey musikalischen Wunderkinder, Franz Liszt aus Ungarn, Aspull aus Manchester und der kleinen Schuroth aus München. Es ist den Engländern nicht zu verdenken, dass sie aus dem jungen Aspull gern einen Mozart Britannicus machen möchten, es kommt aber nicht so weit. Man hat auch bereits sehr von der überlauten Bewunderung, wodurch man dem Knaben nach seinem ersten Spiel vor Sr. Majestät den Eigendünkel von schon erlangter Vollkommenheit einflösste, sehr nachgelassen. Er spielt weder mit der Fertigkeit von Liszt, noch mit der Besonnenheit, dem Ausdruck und dem wahren musikalischen Gefühl der jungen Schuroth. Liszt rechtfertigte auf's vollkommenste die hohen Erwartungen, welche man sich von seinem Pianoforte-Spiele laut auswärtigen Berichten gemacht hatte. Sein Concert am 21sten Juny war jedoch nur spärlich besucht, welches lediglich der Uebersättigung zuzuschreiben ist, an welcher das Publikum bereits zu leiden anfing. Concerte haben nun weiter keine Statt, die Oper dauert aber noch fort. Mad. Catalani hat seit unserm Letzten Susanna in *Figaro* gespielt. Mad. Caradori gab zu ihrem Benefiz *Don Giovanni*, und hatte ein zum Ersticken volles Haus, so wie es bis jetzt bey keiner einzigen Rossini'schen Oper der Fall gewesen ist.

Mannheim. Die Kunst gedeiht nur da, wo sie Schutz und Unterstützung geniesset, und diess Verhältniss giebt auch den Massstab zur Hand, wie weit die Anforderungen hier und da an die Kunst gehen dürfen.

Mannheim war eine hohe Schule für Musik und Theater, so lang er Residenz war; noch jetzt steht es vielen, zum Theil grössern Städten Deutschlands in dieser Hinsicht nicht nach; allein man würde rücksichtslos urtheilen, wenn man jenen vorigen hohen Standpunkt noch fordern wollte; denn der lange verderbliche Krieg hat, wie überall, auch das Mark unseres sonst so gesegneten Landes ausgesogen. Alte Wunden sind zu heilen, und wo und so lange diess der Fall ist, müssen Einschränkungen und Entbehrungen eintreten. Wenn man mit Erwägung dieser Umstände den gegenwärtigen Zustand der hiesigen Musik untersucht, so ist das Resultat immer noch günstig. Das Theater geniesst eine ansehnliche Unterstützung und erhält sich dadurch immer noch auf einen Höhepunkt, der unseren billigen Wünschen entspricht. Die hiesige Oper giebt solche Werke, welche keines ausserordentlichen Aufwandes bedürfen, oft

sehr brav, und so im Durchschnitt alle Mozart'sche. Noch immer ist das Orchester von jenem Geiste beseelet, der keiner auffallenden Leitung von aussen bedarf, um etwas Vorzügliches zu leisten. Doch nicht im Ensemble allein ist es vortrefflich, sondern es zählt auch Virtuosen, die einzeln jedem Orchester Ehre machen würden. Ueber jeden Einzeln zu sprechen, würde zu weitläufig seyn; desshalb beschränke ich mich diessmal nur auf ein Mitglied desselben, weil mir hierzu No. 4. der musikalischen Zeitung v. d. J. Veranlassung giebt. Dort heisst es nämlich in einem Artikel aus Frankfurt a. M. ohngefähr so (ich habe die Zeitung nicht bey der Hand): „Ein Hr. Maas von Mannheim trug ein Potpourri für die Hoboe mit grellem Tone vor" etc. — Zur Steuer der Wahrheit muss ich erklären, dass alle hiesige Musikfreunde und Kenner, die jenen Aufsatz gelesen hatten, nicht begriffen, wie diess möglich gewesen sey, da gerade die Vollkommenheit, zu welcher es Hr. M. in Nuancirungen auf seinem schwierigen Instrumente gebracht, sein Spiel hier so beliebt gemacht hat. Dass Hr. M. unter die vorzüglichsten Hoboisten Deutschlands zu zählen sey, dafür sprechen auch die Berichte von allen den Orten, wo er spielte; und selbst der Bericht in der Zeitschrift *Iris* über sein Spiel in jenem Concerte zu Fr. steht im geraden Widerspruch mit obigem.

Das Orchester steht jetzt in den Opern unter der Direction des Hrn. Frey. Unser bisheriger Kapellmeister Ritter ist in Ruhestand versetzt worden. Wie nun Ersterer dadurch Gelegenheit bekommen hat, seinen Kunsteifer als Dirigent thätig zu beweisen, um so mehr Musse gewann Letzterer hierdurch, die musikalische Welt mit Werken seines Geistes zu erfreuen, und in der That hat Hr. R. seitdem schon mehreres Vorzügliche geliefert *).

*) Da Herr Kapellmstr. R. Willens ist, diesen Sommer eine Kunstreise zu machen, so glaube ich, auf sein Oratorium: *das verlorne Paradies*, welches er an mehren Orten aufzuführen gedenkt, aufmerksam machen zu müssen. Es enthält einen Reichthum von Schönheiten und ist den besten seiner Gattung an die Seite zu stellen.

Das Orchester ist jetzt, wie folgt, besetzt:

Operndirektor.

Hr. Frey, zugleich vorzüglicher Violinspieler und Componist.

Erste Violine.

Hr. Concertmeister Strauss, ebenfalls vorzüglicher Cc. und Cp.
- Eisenmenger, Cc.
- Gao, Cc. Cp.
- Ripfel, Cc.
- Heid, Cc.
- Abenheim, Cc.

Zweyte Violine.

Hr. Brand.
- Wolf.
- Janson jun.
- Schmiedt.
- Wiesener.

Ein Accessist.

Viola.

Hr. Marconi.
- Friedel.
- Werner.

Klarinette.

Hr. Eichhorn sen. Cc.
- Gassner, Cc.

Fagott.

Hr. Arnold, Cc.
- Hohenecker.

Trompeten.

Hr. Eichhorn sen.
- Hild.

Violoncell.

Hr. Ritter, Cc.
- Rhode, Cc.

Contre-Bass.

Hr. Keil.
- Schwarzer.
- Frohner.

Oboe.

Hr. Maas, Cc.
- Nicola.

Flöte.

Hr. Apold, Cc.
- Janson sen. Cc.
- Mena.

Horn.

Hr. Deichat, Cc. Cp.
- Abl.

Pauken.

Hr. Wüsten.

Die Posaunen werden von der hiesigen Regiments-Musik besetzt.

In Mad. Boch und Strauss und Dem. Lodin besitzen wir drey wackere Sängerinnen; die Herren Kühn, Grua d. ält. und Wieseneder, von welchen ersterer eine sehr angenehme Bass-Stimme besitzt, verdienen ebenfalls Auszeichnung. Mad. Boch als Agathe, Mad. Strauss als Medea, Dem. Lodin als Prinzessin von Navarra, Hr. Kühn als Caspar im *Freyschütz*, Hr. Wieseneder in Rossini's *Barbier von Sevilla* werden gewiss jeden Zuhörer erfreuen.

An neuen Opern wurden seit einem Jahre wenige gegeben. Der *Einsiedler* von Carafa fiel gänzlich durch; die süsse Musik war nicht vermögend, ihn vor dem Fall zu schützen. In Mannheim können wir nicht darüber klagen, dass Rossini'sche Opern zu oft auf die Bühne kommen; denn ausser *Othello*, R.'s bester Oper, *Tankred*, dem *Barbier von Sevilla*, der *Italienerin in Algier*, der *diebischen Elster* und den *Getäuschten*, kennen

wir die Legion der andern nicht. Die vorletzte Oper hat seit einem Jahre nur eine Vorstellung erlebt. Weber's *Euryanthe* kennen wir noch nicht. Der *Freyschütz* ist hier wie überall schon sehr oft gegeben worden und wird immer noch stark besucht. Auch haben wir noch keine von Spohr's Opern auf dem Repertoire; doch spricht man davon, dass *Jessonda* gegeben werden soll.

Unter den fremden Virtuosen, welche es wagten, hier Concert zu geben, erntete Hr. Kapellmeister Kalliwoda aus Donaueschingen den meisten Beyfall. Das Violinspiel des Hrn. K. ist ausgezeichnet brav, sowohl in Rücksicht auf Ueberwindung von Schwierigkeiten als auf Zartheit und Nettigkeit des Vortrags. Auch seine Compositionen erhielten ungetheilten Beyfall, besonders eine Symphonie aus F moll, welche sehr kunstreich und gemüthlich gesetzt ist. Es ist übrigens ein Wagstück, in Mannheim Concert zu geben, weil nur selten ein Künstler dabey pecuniären Vortheil findet.

Auch Hr. Aloys Schmitt gab ein Concert, doch nicht mit jenem enthusiastischen Beyfall wie früher; woran die Schuld lag, vermag ich nicht zu entscheiden. — Wir besitzen jetzt in Fräulein Bils, welche als Musiklehrerin bey den Prinzessinnen von Baden angestellt ist, eine vorzügliche Klavierspielerin. Sie trug schon einige Concerte von Hummel und die Variationen von Moscheles über den *Alexander-Marsch* mit seltener Kraft und Vollendung vor.

Mit der Kirchen-Musik steht es noch beym Alten. Es kann zu wenig darauf verwendet werden, um einen Chor zu organisiren und es finden sich zu wenig Dilettanten, welche aus Liebe zur Kunst diess Fehlende ersetzten. Der Mangel eines Chors aber lässt an keine Besserung denken. Vor ungefähr drey Jahren schien es mit dem Chor der Oper merklich besser zu gehen: wir hörten damals die Chöre in Cherubini's *Medea* mit einer Vollkommenheit, welche jetzt bey aller Anstrengung nicht zu erreichen wäre. Es war aber nur ein flücht'ger Sonnenstrahl: ein Sturm zerstreute den Chor und noch hat er sich nicht wieder ganz zusammen gefunden. — In Rücksicht auf Kirchen-Musik beschämt uns Heidelberg sehr, wo ich vor einiger Zeit in der dortigen Jesuiterkirche das Werk eines alten Meisters, trotz seiner schweren Fugen, sehr rein und brav ausführen hörte.

Der Rheinische Musik-Verein besteht seit 1822 nicht mehr. Die Theilnahme der Zuhörer erkaltete so sehr, dass die Einnahme, welche in den ersten Jahren bis auf 1300 Fl. stieg, im Jahr 1821 nur 730 Fl. und 1822 nur 470 Fl. betrug. Der Mangel eines Fonds, um das Deficit zu decken, da die Unkosten doch immer die nämlichen waren, musste die Auflösung dieses Vereins herbeyführen, welcher sieben Jahre hindurch bestanden hatte. Aufgeführt wurden von demselben:

1816. *Die Schöpfung.*
1817. *Der Messias.*
1818. *Die Jahreszeiten.*
1819. *Das verlorne Paradies.*
1820. *Der Messias.*
1821. *Judas Maccabäus.*
1822. *Das Weltgericht.*

Durch die Errichtung der Musikhandlung von F. Meckel ist einem Bedürfnisse Mannheims abgeholfen. Unter den, freylich noch nicht zahlreichen Verlagswerken dieser Handlung ist hier blos der Klavier-Auszug von Ritters kleiner aber niedlichen Oper: *Der Mandarin*, auszuzeichnen.

Nachrichten von diesjährigen Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Mailand, vom 26. Juny. Teatro alla Scala. Hauptsänger: Teresa Belloc, Rosa Morandi, Brigida Lorenzani, Francesca Festa, Marianna Kainz (eine Deutsche), sämmtlich Prime Donne; Giov. Battista Verger, Luigi Sirletti, Tenoristen; Filippo Galli, Bassist, und Nicola De Grecis, Buffo. Mit all diesem Reichthume an Sängern, und noch vier neuen Opern und drey neuen Ballets dazu, waren wir diese Stagione sehr arm, und hatten, die erste Vorstellung abgerechnet, stets leere Theater. Den Anfang machte Rossini's *Semiramis*, in welcher blos drey oder vier Stücke gefielen, vorzüglich die imponirende und geräuschvolle Introduction und die Scene des Assurs (Galli) im zweyten Akte. Diese jüngste Oper R.'s enthält zwar manche gute Sachen, gehört aber keineswegs zu seinen besseren. Ewig Schade, dass es überhaupt diesem jetzt so sehr beliebten Componisten an Meisterschaft fehlt, seine musikalischen Gedanken künstlich auszuführen; daher selbst seine neuen Motiven dem verständigen Musiker durch ewiges Auftischen in derselben Form und Beziehung langweilig werden müssen, weil sie ihm stets, ohne

den Verstand zu berühren, in das eine Ohr hinein, und in gerader Richtung zum andern wieder hinausgehen. Dieses ist auch in der *Semiramis* der Fall. Das Uebrige besteht aus schon längst verbrauchten und abgenutzten Ideen, aus den leidigen, vom Reiz der Neuheit nunmehr entblößten Kabaletten, mit ihren peinigenden Wiederholungen, und aus den durchgehends obligaten Recitativen. Alles zusammen währt vier volle Stunden und ermüdet Sänger, Orchester und Zuhörer. Rossini hat zu dieser tragischen Oper eine neue Ouverture in D dur (!) geschrieben, die ihm in Betreff der Arbeit wenig Ehre macht. Das Thema des Andante hat viele Aehnlichkeit mit „Freut euch des Lebens" und kommt auch im Finale vor. Einige behaupten, er habe es schon längst, bevor er noch diese Oper schrieb, nach seiner Art behandelt, im Koffer bereit liegen gehabt. Das Thema des Allegro könnte man vielleicht als Abkömmling von Zingarelli's *Ombra adorata* betrachten, zu welcher Vermuthung die Situation, worin er dasselbe im zweyten Akte gebraucht, einigen Anlass giebt; nur wird es bey ihm, wie gewöhnlich, mandolinmässig vorgetragen. Benanntes Finale, in welchem man auch den Tamtam hört, hat übrigens eine merkwürdige Stretta. Die Worte drücken Geister, Schrecken und Wuth aus, und die Musik hiezu ist der bekannte aber masquirte Walzer aus dem *Barbiere di Seviglia*. Ob nun der Meister das Wort „orrore" eigentlich damit bezeichnen wollte, ist mir unbekannt. — Die beyden Opern *Tancredi* und *Agnese*, worin sich die Morandi auszeichnete, waren vorzüglich bestimmt, in dieser Stagione mit den neu zu gebenden Opern abzuwechseln; allein nach einem paarmaligen Auftreten erkrankte diese brave Sängerin auf's neu, und starb endlich am 6ten May zum grössten Bedauern der Mailänder (sie war 39 Jahr alt und aus Sinigaglia im Kirchenstaat gebürtig). Dieser traurige Zufall war Ursache, dass man die Festa engagirte. Die nachher gegebene, eigentlich für den vorigen Karneval bestimmte, neue Opera seria von Hrn. Nicolini *), *Aspasia ed Agide* betitelt, erlebte bloss die gewöhnlichen drey Vorstellungen. Warum bleibt aber dieser Componist nicht wenigstens bey seinem ältern Style, und verfällt nicht selten in Rossinismus? — Die dritte neue, schon für vorigen Herbst bestimmte Oper, von Hrn. Carlo Soliva, hiess *Elena e Malvina*, und wurde am ersten Abend von Freunden u. s. w. beyfällig aufgenommen, mit genauer Noth aber bloss viermal gegeben. Dieser Meister (gegenwärtig im Warschauer Conservatorium als Lehrer des Gesangs angestellt), über dessen frühere für Mailand componirte drey Opern, besonders über die erste, umständlich in diesen Blättern gesprochen wurde, ist zwar ein guter Harmoniker, studirt auch fleissig die Deutschen Componisten, namentlich Händel,

*) Giuseppe Nicolini, Kapellmeister in Piacenza, geboren daselbst im Jahre 1768, studirte anfangs die Musik bey seinem Vater Omobono Nicolini, ebenfalls Kapellmeister in Piacenza, darauf aber durch sieben Jahre im Neapolitaner Conservatorio di S. Onofrio, und zwar unter den beyden Meistern Monopoli und Contumacci. Hier ist das vollständige Verzeichniss seiner Compositionen. Theatermusik: 1793. *La Famiglia stravagante*, für Parma, war seine erste Oper. 1794. *Il Principe Spazzacammino* — *I Molinari*, zwey Farsen für Genua — *Le Nozze campestri*, für Mailand. 1795. *L'Artaserse* (Venedig). 1796. *La Donna innamorata* (Ebendas.) — *Fines sommo Saloredeto* (Orat. für Cesena). 1797. *Alzira* (Genua) — *La Clemenza di Tito* (Livorno). 1798. *I due Fratelli ridicoli* (Rom). 1799. *Il Bruto* (Genua) — *Gli Sciti* (Mailand) — *La Passione* (Orat. Neapel) — *Il Trionfo del bel Sesso* (Mailand). 1800. *Indatire* (Genua). 1801. *I Baccanali di Roma* (Mailand). 1802. *I Manlj* (Ebendas.) 1803. *La Saldeggia* (Rom). 1804. *La Fedra* (Ebendas.); *il Geloso sincerato* — *Geriben e Folamone* — *Gli incostanti nemici delle donne* (alle drey für Neapel). 1805. *Abenamet e Zoraid* (Mailand). 1807. *Trajano in Dacia* (Rom). 1808. *Le due Gemelle* (Ebendas.) 1809. *Coriolano* (Mailand). 1810. *Dario Istaspe* (Turin). 1811. *Angelica e Medoro* (Ebendas.) — *Abradate e Dircea* (Mailand) — *Quinto Fabio* (Wien) — *La Nozze de' Morlacchi* (Ebendas. für den Fürsten Lobkowitz) — *La cena coll' Aurelogo* (Mailand). 1812. *La Feudataria* (Piacenza). Benannte Opern sind aus *Corvisiers* abgeschrieben und von Hrn. Nicolini bestätigt. Folgende Kirchgehende Opera seria hat er mir selbst diktirt, war aber in den Jahren nicht ganz gewiss, weil er die Bücher zu Hause hatte. 1813. *Carlomagno* (Piacenz) — *Adolfo* (Venedig). 1814. *Baldasino* (Ebend.) 1815. *L'ira d'Achille* (Mailand). 1818. *Il Conte di Fenero* (Triest) — *Anthiochi in Bittinia* (Padova). 1819. *La presa di Granata* (Venedig). 1820. *L'Eroe di Lancastro* (Turin). 1824. *Aspasia ed Agide* (Mailand) — *Teuzzone* (Turin, ist noch nicht gegeben). Kirchenmusik: ungefähr 30 Messen, 2 Requiems, gegen 100 Psalmen, mehrere Miserere etc. Kammermusik: Verschiedene Klaviersonaten, viele Instrumentalquartetten und andere Instrumentalcompositionen, nebst mehren Cantaten.

(*Der Correspondent.*)

Haydn, Mozart, Beethoven etc.; allein Armuth an neuen Gedanken, und ein Missbrauch der Harmonie machten besonders seine gegenwärtige Oper allzu einförmig. Auch ist sie sehr lang und weit ermüdender als die noch längere mit allen obligaten Recitativen ausgestattete *Semiramis*, welches mir selbst die ersten Mitglieder des Orchesters klagten, und dabey an die sehr leicht zu spielenden Mozartischen Opern erinnerten. — Den 12ten dieses wurde endlich die vierte neue Oper *Isabella ed Enrico* von Hrn. Johann Pacini, in welcher die Kainz debütirte, mit sehr vielem Beyfalle gegeben, und der Maestro sowohl als die Sänger auf die Scene gerufen; am zweyten Abend war der Beyfall weit geringer, weder Maestro noch Sänger wurden hervorgerufen, und am dritten Abend war das Theater leer. Dergleichen Metamorphosen sind hier zu Land an der Tagsordnung, so dass manches Stück in der ersten Vorstellung Furore und Tags darauf Fiasco macht. Hr. Pacini, dieser noch junge aber sehr respectable Apostel Rossini's, dessen Opern häufig in Ober- und Mittelitalien gegeben werden, ist sonst nicht ganz ohne Phantasie; seine gegenwärtige neue Oper hat aber, die Introduction und einiges im Finale abgerechnet, gar nichts ausgezeichnetes, als dass die Violoncellos ohne alle Ursache häufig mitgenommen werden. Die Kainz, deren Stimme für die Scala etwas schwach ist, missfällt im ganzen nicht; sie besitzt Geläufigkeit, hat einen guten Triller, und kann durch fortgesetztes Studium, besonders des Cantabile, einst recht brav werden. Die Lorenzani hat sich in dieser Stagione weit besser hervorgethan als verwichenen Herbst, wo sie, kaum aus den Wochen gekommen, nicht besonders glänzen konnte. Hr. Verger, dem Vernehmen nach ein Römer, ist kein übler Tenorist, nur fehlt es seiner Stimme an einer gewissen Energie; sie ist überhaupt grossen Theatern nicht ganz angemessen. Die übrigen Sänger sind Ihren Lesern schon längst bekannt. Dass nun nach all diesen Fiascos die *Semiramis*, die *Agnese* und der *Tancredi* immerwährend abwechselten, kann man sich leicht denken. Die Verwaltung unserer beyden Hoftheater alla Scala und alla Canobiana, welche bisher auf Kosten der Regierung ging, übernimmt nächstens auf sechs Jahre Herr Joseph Glossop, ein reicher Engländer, und Gemahl der Sängerin Ferron. Dermalen ist er in Neapel, wo er ebenfalls die Verwaltung der vorzüglichsten Theater auf sechs Jahre übernahm. Er hat wahrhaftig eine grosse Karte auf's Spiel gesetzt, und wie es ihm in den jetzigen, von guten neuern Theatercomponisten und vorzüglichen Sängern entblössten Zeiten ergehen wird, muss die Zukunft lehren. Auch gute Balletmeister giebt es keine mehr in Italien. Vigano, der einzige, ist tod, der noch lebende Gioja ist alt; alle übrige taugen wenig oder gar nichts. Aus diesen Ursachen, und aus dem Wesen der heutigen Musik überhaupt, erklärt sich sehr leicht die wenigstens bey uns einreissende Apathie für's Theater.

Oeffentliche und Privatconcerte. Den 11ten und 17ten April wurde, wie bereits gemeldet, Weigels Oratorium: *la Passione di G. C.* im hiesigen Casino de' Nobili, theils von ausübenden Künstlern, theils von Dilettanten unter Rolla's Leitung gegeben, und gefiel bloss theilweise, vorzüglich die letzte Abtheilung. — Am 16ten April, als am Charfreytage, wurde beym hiesigen k. k. Obristen Casella Beethoven's Oratorium: *Cristo all' Oliveto* (Christus am Oelberge), von Hrn. Franz Sales Kandler, einem eifrigen Musikliebhaber, und dem Componisten Nicola Vaccai gemeinschaftlich ins Italienische übersetzt, grösstentheils von Dilettanten, darunter des Hrn. Obristen Frau, Hr. Kandler (der auch im vorhin benannten Weigl'schen Oratorium sang) u. a. m. aufgeführt. Das ganze dirigirte am Pianoforte die vortreffliche Klavierspielerin Costanza Casella, Tochter des Hauses und Schülerin des Hrn. Karl Mozarts, ältesten Sohns des Grossen dieses Namens. Die in diesem Hause fast das ganze Jahr hindurch statthabenden wöchentlichen musikalischen Unterhaltungen verdienen überhaupt schon darum besonders erwähnt zu werden, weil Mutter und Tochter Mozart's Compositionen leidenschaftlich lieben, und daher diese oft die Zierde der Unterhaltung ausmachen, die alle durchreisende Künstler hinsieht. Schwerlich giebt es in Italien noch einen zweyten Ort, wo auf gute Musik von berühmten italienischen und deutschen Meistern so viele Rücksicht genommen wird als in diesem Hause, und Hr. Karl Mozart, welcher das Ganze leitet, macht sich dadurch sehr verdient.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. **Nº. 32.** 1824.

Recension.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Erster Band. Leipzig, bey Carl Cnobloch. 1824. VI. 430.

Wenn ein Freund oder Bekannter von ferne auf uns zutritt, so wiegt unser Blick unwillkührlich seinen Werth für uns, und so auch, wenn ein bekannter Name genannt wird, gesellt sich zu dem Bilde des Genannten immer auch eine wenn auch nur flüchtige Schätzung seines Wesens. Der Name „Rochlitz" spricht wohl uns alle, die wir in der schönwissenschaftlichen und musikalischen Welt mehr oder weniger zu Hause sind, sogleich freundlich an; wir denken bey diesem Mann an ein Beysammenseyn verschiedener Vorzüge des denkenden Geistes, der schaffenden Seele, des fühlenden Gemüthes. Sein Verdienst um die musikalische Welt durch die Herausgabe gegenwärtiger musikalischer Zeitung, in den ersten zwanzig Jahren ihrer Dauer, die Würde, in welcher sich das Institut schon über ein Vierteljahrhundert lang zu erhalten gewusst — sie sind ein stehendes Denkmal seines Wirkens. „Im Jahr 1800 — sagt Rochlitz in dem Buche, mit dem er uns neuestens beschenkt hat — lag ich krank und glaubte zu sterben. Hiller kam zu mir; ich gestand ihm das. Die Leipziger musikalische Zeitung, die ich einige Jahre vorher gestiftet, und die nun anfing, offenbar in den Gang der Tonkunst und die Schicksale ihrer besten Meister einzugreifen, dauerte mich; denn ich wusste wirklich Niemand vorzuschlagen, der sie, wenn ich nun todt, in gleichem Sinne fortsetzen möchte. Ich gestand Hillern auch das, und setzte hinzu: Wenn sie mich hinausgetragen haben, so sagen Sie das dort, und was ich mit diesem Unternehmen eigentlich gewollt habe; vielleicht findet sich dann doch ein Anderer, den wir noch gar nicht kennen. — Hier ist meine Hand darauf, sagte Hiller. Aber, fuhr er noch ruhiger fort: Sie sind jung, Sie werden sich erholen; ich aber bin alt, und muss nächstens abtreten; thun Sie dann ein Gleiches an mir, und geben Sie mir die Hand darauf. — Ich gab sie". —

Wir erinnern uns seiner mannichfaltigen Dichtungen, des milden, sittlich reinen, lebensfreudigen Geistes, der in ihnen webt, und wissen das Maass, die Selbstbeherrschung zu schätzen, mit welcher er neulich aus vielem Guten das Beste, in eine kleinere Sammlung gedrängt, uns gegeben. Der neueste Beleg seiner dankwerthen Thätigkeit ist gegenwärtige Schrift. Sie enthält I. Bildnisse; II. Betrachtungen; III. Vermischtes; und jede Abtheilung soll im Verfolge fortgesetzt werden. Das Ganze ist in gewählter, klarer Sprache geschrieben, alles möglichst belebt, nicht auf der Oberfläche durch stylistische Blumistik, sondern von innen heraus. Ein auf Sprach- und Denkrichtigkeit, Verdeutlichung, Gestaltung, auf Vermittelung der Schule, des Systems mit dem Leben gerichtetes Bestreben, ein warnendes Aufdecken der falschen Tendenzen, Hindeuten auf die ächte Kunst, die fruchtbringend, den wahren Genuss, der stärkend, nicht abstumpfend ist, eine antheilende Gerechtigkeit oder eine gleichschwebende Temperatur des Urtheils, wie ich das nennen möchte, was an kritischen und poetischen Geistern so wohl thut — diese Eigenschaften durchdringen das ganze Buch.

Die biographischen Skizzen (I) sind höchst anziehend und lehrreich. Das Werden, das Leben eines Künstlers bleibt immer merkwürdig. Wir suchen ihn zu begreifen aus seinem Angeborenen, aus dem Kunst-Klima, in welchem er das Licht erblickt, aus dem Boden, den er vorgefunden, aus den Beschränkungen, mit denen er zu kämpfen gehabt, aus seiner Schule, seiner ersten Kunstgeliebten, aus

Zeit und Umständen, und verschiedenartigen Zufälligkeiten — und doch bleibt jeder Genius ein ewiges Räthsel, und wird von uns niemals in seinem Wesen vollständig begriffen. Hiller. Arm geboren, kommt er als Schulmeisters-Sohn zur Musik. Seine Sopranstimme schafft ihm Unterstützung; er schreibt in den Abenden und Nächten eines Vierteljahres sieben Hasse'sche Opernpartituren ab, und legt durch solchen ungezügelten Fleiss den Grund zu alle dem, was er in der Folge leistete, und zu einer ihn aufreibenden Kränklichkeit. Dieser schwarze und weisse Faden zieht sich durch sein ganzes Leben hin. Das Publikum war damals noch genügsam, etwa wie unsere Kinder; wenn Alles sich seiner Oper *die Jagd* freuete, so sass er durch Hypochondrie verdüstert zu Haus. Er bildet Corona Schröter und Mara; er theilt von seinen leiblichen und geistigen Gütern mit, ohne von ersteren selbst viel zu haben. Er bereichert die Theaterkassen und darbt, weil er stets mit Anderen theilt. Gelegenheit, Veranlassung, Aufmunterung locken dem kranken Manne viel Schönes ab; sein bestes Wirken aber war, dass er seine Schüler immerfort mit den vorzüglichsten Musikwerken alter und neuer Zeit bekannt machte, und unablässig arbeitete, diese Werke durch Unterlegung deutscher Texte für sein Institut und unsere Kirchen brauchbarer zu machen. Hasse, Graun, Händel, Haydn, Mozart sind seine Männer. Hillers Lieder werden gerühmt. Es ist deutsche Musik. Eben so seine Operetten. Sie sind für das Volk, welches das Natürliche, Idyllische will, so heiter und kräftig als möglich. Die ideale Richtung der Musik kommt dabey eine Zeit lang zu kurz. — Hiller hätte mannichfache Kenntnisse und diese mit seinem herrlichen Charakter als Mensch machten ihn zu einem vortrefflichen Lehrer der Tonkunst.

Mara — Diese charakteristische Zeichnung ist noch unterhaltender und psychologisch wenigstens eben so merkwürdig. Der Vater, ein armer Stadtmusikus in Kassel, giebt ausser Haus Unterricht, überlässt das Kind in einen Lehnstuhl eingepferrcht sich selbst. Es wird rhachitisch, nimmt vom Tisch eine Geige, und lernt darauf die Töne der Skala spielen. Im sechsten Jahr erregt die Tochter schon in Frankfurt in kleinen Zirkeln Erstaunen, im neunten giebt sie Concerte in Wien. Bey einem Italiener lernt sie in London singen. Hiller aber bildet aus ihr die grosse Künstlerin. Wie Mara bey ihm ihre hohe Schule macht, wie man sie Haupt-Arien von Hasse sechszehnmal wiederholen hört, jedesmal auf andere Weise, ohne dass sie sich jedoch auch bey den Ausschmückungen vom Ausdruck und Style des Stücks entfernt, wie man unter dem stärksten Chor mit Trompeten und Pauken ihre kräftige, vollklingende Stimme noch unterscheidet, und wie sie dann wieder zu leisen Tönen herabsteigt, dass der Spieler eines obligaten Instruments nicht weiss, wo er den zarten und doch vernehmbaren Ton herbringen soll, das ist lebendig geschildert. Doch das Interessante ihres tragi-komischen Lebenslaufes wächst unter der Hand. Darauf durch Ueberschriften im Ton der Volksbücher bloss hinzudeuten, mag am schnellsten durchhelfen: Wie Gertrud am Hofe zu Dresden die Königin *Semiramis* wie ein Haubenstock spielt, aber entzückend singt. — Wie der hartgläubige König Friedrich II. in Potsdam nach einer von ihr a prima vista vorgetragenen ungeheuern Bravour-Arie zu ihr sagt: Ja Sie kann singen! — Wie die eigensinnige Gertrud den liederlichen Violoncellisten Mara heirathet. — Wie ein Dragoonerhauptmann die kranke Mara sammt dem Bett ins Opernhaus mitnehmen will, weil sie vor dem Grossfürsten Paul singen soll. — Wie Herr Mara mit seiner Frau desertirt, eingefangen wird, und Trommelschläger werden muss. — Wie er sie das Zweytemal dennoch ausschwärzt, nach Wien, Paris, London führt, alle ihre enormen Einnahmen verputzt und sie dafür misshandelt. — Wie Frau Mara nach dessen endlicher Verabschiedung sich dem obscuren Signore Florio anvertraut. — Wie Mara, im Umgang von der höchsten Beschränktheit, durch ihre grossartige Singweise männiglich in Erstaunen und Begeisterung versetzt. — Wie Mara in Oxford nicht Da capo singen will, und ausgepocht wird. — Wie Vater Hiller Frau Mara als Trudel bewillkommt. — Wie Mara an Verstand zu- an Kunstkraft abnimmt, nach mancherley Fahrten durch Moskau's Brand um ihr bisschen Erspartes kommt, und jetzt in ihrem 75sten Lebensjahre in Liefland bey angesehenen Familien als Hausgenossin lebt. — Ein Romandichter könnte nicht viel reicher erfinden.

Andreas Romberg. Die kürzeste Schilderung, doch in demselben guten Geiste geschrieben; sie zeigt uns den treuen musikalischen Haushalter. Seine Lichtseite sind die Quartetten.

II. *Betrachtungen.* Der Raum gebietet uns, kürzer zu werden; vielleicht, dass auch ein anderer

Referent sich besser als wir, über diesen Abschnitt verbreitet. Die Fuge. Der Wissende schaut mehr und klarer, als der bloss Aufnehmende. Dilettanten und Laien mögen sich nach dieser einfachdeutlichen Darlegung eher in das anscheinende Tongewirre finden. Divide et impera. Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst. Ein unerschöpfliches Kapitel. Oft sind die verschiedenen Eindrücke eines Kunstwerkes, die Urtheile darüber so merkwürdig, als jenes selbst. Liegt nicht jeder Kunst-Producent dem consumirend urtheilenden Publikum bald in den Armen, bald in den Haaren? Auf 17 Seiten ist viel den Blick leitendes gesagt. Wirkung der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker. Gemeinsprüchen wird mit psychologischem Scharfsinne begegnet, die Wirkung des blossen Rhythmus wohl unterschieden von der der Melodie und Harmonie. Ueber einen musikalischen Glaubens-Artikel. Vertheidigung der Symphoniecen-Sätze mit Gesang — der Finale's. Händel's *Messias*. Ein den Eindruck dictirender das Gefühl beschreyender Cicerone kann uns die schönste Gallerie verleiden, ein begleitender Kunstfreund hält uns wach, besonnen, fixirt unsern Sinn, dass uns nicht der Strom des reichen Ganzen überwältigend fortreisse. So will diese Darlegung genommen seyn. Wäre nur das grosse Musikwerk alsobald mit diesen Blättern in der Hand zu hören! Entstehung der Oper. Auf neue Prüfung der vorhandenen historischen Daten gegründet und anschaulich dargestellt, was bisher theils aus ihnen, bald irrig, bald halbwahr, bald verworren mitgetheilt, theils hypothetisch errathen oder vorausgesetzt war.

III. *Vermischtes.* Der Componist und der Liebhaber. Ein Dialog. Im modernen musikalischen Zeitgeist und über diesen. Das unaufhaltsame Vordringen der Kunst; also nöthiges Anhalten von Seiten der Meister, Mässigung, Selbstbeschränkung, fester Zweck, an dem trefflichen Emanuel Bach anschaulich gemacht. Wir hätten gewünscht, dass statt der Bezeichnung der Personen mit 1 und 2. lieber C und L gesetzt worden wäre, weil wir zuweilen den Sprechenden nicht erkannten. Erster Ausflug eines Virtuosen. Gutmüthige Missgriffe; Talent und Anstreben von der Vornehmheit als Zeitvertreib benutzt. Das Ich, schüchtern, bescheiden und doch sich gross fuhlend, wie klein oft dem Du und Er. Höchst ergötzlich zu lesen. Ueber blinde Musiker. Psychologisch wohl unterscheidend, aufhellend, zufällig Scheinendes oder Auffallendes auf anerkannte Gesetze zurückführend. Warum haben blinde Musiker nicht, wie man meynen sollte, Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie? Warum zeichnen sie sich nicht durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls in ihren Productionen aus? Sie laufen auf der Gedächtniss-Seite. Dülon spielte wenigstens 400 Musikstücke. Schreiben an die Redaktion der musikalischen Zeitung. Komische Verlegenheiten und Bedrängnisse des Stadtmusikus, Barthel Mauzer. Dem Simplex entfliegen ohne sein Wissen satyrische Pfeile, die hie und da hintreffen.

Ein rechtes Buch macht ein zweytes in unserm Kopf, und vorliegendes ist von solcher Art.

Nachrichten.

Aus mehreren Städten Italiens.

Mailand. (Fortsetzung aus No. 31.) Der berühmte Nicolò Paganini gab am 23sten April im hiesigen grossen Theater bey sehr vollem Hause sein erstes Concert. Man muss gestehen, dass dieser wunderbare Violinspieler seit einigen Jahren im schwierigen Spiele noch mehr zugenommen hat, und wirklich erstaunungswürdige Dinge macht. In Betreff des Cantablen und edleh Spiels überhaupt, wird er wohl von manchen, besonders von Spohr übertroffen, doch ist er auch hierin — wenn er will — vortrefflich zu nennen; überhaupt scheint es aber, als will er sich bloss im schweren Spiele zeigen. In dieser Akademie liess sich Paganini mit einem Concerte in einem einzigen Tempo, mit einem Recitativ und drey variirten Arien auf der G-Saite, und endlich wieder mit Variationen hören, welche letztere wiederholt werden mussten. Der Vicekönig und seine durchlauchtigste Gemahlin, die bereits das Theater verlassen hatten, kehrten bey der Wiederholung dieser Variationen abermals in ihre Loge zurück. Der Beyfall war im ganzen genommen stürmisch, und bey dieser Gelegenheit genossen wir abermals Mozart's herrliche Ouverture aus der *Zauberflöte* — starker und allgemeiner Beyfall. — Den 5ten Juny liessen sich vier blinde parmesaner Tonkünstler, Antonio Oppici (erster Violinist), Stefano Lomazzi (Violoncellist),

Ferdinando Magnani (zweyter Violinist) und Giuseppe Boggiani (ebenfalls Violoncellist), sämmtlich auch in Deutschland bekannt, im hiesigen Circo a S. Martino hören, und zwar mit fünf Rossini'schen Ouverturen, der Introduction aus dem *Barbiere di Seviglia* und einem Duette aus der *Zoraide*. Hr. Oppici spielte über diess ein eigens von ihm componirtes Stück, sodann Variationen, in welchen er auf der vierten Saite die Flöte nachahmte, und Hr. Lomazzi ebenfalls Variationen auf dem Violoncell. Da jenen Abend gerade die berühmte Seiltänzerin Sacchi debütirte, so hatten diese armen Leute sehr wenig Zuhörer, Hr. Oppici insbesondere aber sehr vielen Beyfall. — Den 4ten Juny gab der hoffnungsvolle zwölfjährige Jüngling Carlo Alinovi, Sohn des zweyten Waldhornisten in der Scala, im hiesigen Redoutensaale eine musikalische Akademie, worin er sich mit zwey Concerten und Variationen auf dem Waldhorne mit Beyfall hören liess. — Den 18ten Juny liess sich Hr. Paganini abermals im grossen Theater bey vollem Hause zum zweyten und letztenmale hören. Er spielte ein Violinconcert in Einem Tempo, eine militärische Sonate und Variationen über drey Themas von Mozart, Weigl und Vogler auf der G-Saite, und zuletzt die bekannten Variationen über Süssmayers *Hexentanz*. Der Beyfall war wie gewöhnlich ausserordentlich stark, und das Entrée in beyden Akademieen vier Zwanzigkreutzer. In diesem Concerte hörte man, was seit langer Zeit nicht der Fall war, keine einzige Note von Rossini, welcher Umstand manchen Zuhörer, selbst Italiener erfreute. Paganini ist willens, nächstens eine Reise nach Frankreich, England und Deutschland zu unternehmen. Leider ist seine Gesundheit nicht die beste. Die Lebensgeschichte dieses Mannes (er ist aus Genua gebürtig und mag vielleicht nahe an die 40 seyn) ist übrigens sehr interessant, und hatte auf sein ausserordentliches Spiel vielen Einfluss. Oft versprach er mir das Hauptsächlichste derselben schriftlich aufzusetzen, hat aber seine Zusage noch nicht erfüllt.

Pavia. Paganini gab hier verwichene Pfingstfeyertage zwey Concerte mit vielem Beyfalle. Der Anschlagzettel, welcher die zu gebenden Stücke u. s. w. enthielt, begann mit folgenden Worten:

PAGANINI
farà sentire il suo Violino.
Paganini wird seine Violine hören lassen.

Neapel. Das bereits angezeigte neue Oratorium: *Sansone* von Hrn. Basilj wurde mit Beyfall gegeben. Der berühmte Zingarelli schrieb bey dieser Gelegenheit einen Brief an den Canonicus Pignotti in Loreto (wo Hr. Basilj Kapellmeister ist), aus Neapel 25. März d. J. datirt, der auch in einigen Zeitungen abgedruckt war. Eine auch auf die heutige Musik Bezug habende merkwürdige Stelle in demselben heisst wörtlich: „La mia gioja fù somma, che ne' tempi, in cui regna una musica scritta a caso e per assordire le orecchie, i miei Napolitani si siano scossi alla vera belleza della musica del nostro Basilj, scritta con arte, con vera intelligenza e vera espressione delle parole, e con musica di gusto". — Den 10. April hatte das Orchester im Theater S. Carlo eine freye Einnahme, in Betracht der durch vierzehn Jahre der nun beendigten Theaterdirection des Hrn. Barbaja geleisteten Dienste, an welcher Einnahme auch die Wittwe des berühmten Violoncellisten Fenzi Theil nahm. — Die neue Theaterdirection des oben erwähnten Engländers, Joseph Glossop, begann in S. Carlo den 30. May, und zwar mit Rossini's *Semiramis*, die hier viel Glück macht. Ein von ihm im Druck bekannt gemachter Prospectus ist mir so eben von einem Freunde mitgetheilt worden, und enthält eben nicht die glänzendsten Aussichten. In der Einleitung sagt Hr. G. er habe eine lange und mühsame Reise unternommen, um sich mit den ausgezeichnetesten Künstlern zu versehen, allein der Mangel derselben sey dermalen so gross, und die Zeit so kurz, dass er für jetzt nicht alles nach Wunsch befriedigen kann, durch Thätigkeit und Geldaufopferung aber bald sein hohes Versprechen zu erfüllen hofft. Nun folgt der Prospectus. Seine contractmässigen Verpflichtungen fürs Theater S. Carlo (vom 30. May 1824 bis die Charwoche 1825) sind: drey wöchentliche Vorstellungen. Zehn Bälle. Vier neu componirte Opern. Zwey von Zöglingen des Conservatoriums neu componirte Farsen (für welche 300 napolitaner Ducati, ungefähr 300 östreichische Thaler bezahlt werden), und zwey für Neapel neue und anderwärts beyfällig aufgenommene Opern. Vier grosse und vier kleine Ballets; drey Prime Donne, drey Tenoristen und drey Bassisten; dreyssig Choristen und Koriphäen; drey Paar erste Tänzer vom ersten Range; ein Paar vom zweyten Range; ein berühmter (di grido) Balletmeister, und ein anderer, der auch aus den ersten Tänzern genommen

werden kann; zwölf Paar Koriphäen; vier und zwanzig Zöglinge der königl. Schule; zwölf Paar Figuranten. Darauf folgen die Namen des Opernpersonals zu verschiedenen Epochen. Prime Donne: Adelaide Tosi, Catterina Liparini, Carolina Colbi, Paoiina Sicard, Fanny Ayton, Adelaide Cesari, Anna Alberti, (beyde letztere Altistinnen). Primi Tenori: Andrea Nozzari, Nicola Tacchinardi, Rainieri Marchionni, Gio. Battista Verger, (oder anstatt seiner) Pietro Gentili. Primi Bassi: Luigi Biondini, Antonio d'Arbouville, Michele Benedetti, Guglielmo Guglielmi, Carlo Moncada, Luigi Pacini (Buffo). Seconde Donne: Gaetana Corini, Raffaela de Bernardis, Francesca Cardini, Assunta Ricci. Neunzehn Choristinnen. Secondi Tenori: Giov. Boccaccio, Gaetano Caizzola; zwey andere noch zu engagiren. Sieben und zwanzig Choristen. Poeti: Andrea Leone Tottola, Giovanni Schmidt, Felice Romani. Compositori: Cavaliere Carafa, Cavaliere Morlacchi, Giacomo Meyerbeer, Pietro Raimondi, Stefano Pavesi, Giovanni Pacini, Louis Drouet (!), Antonio Sapienza, Pasquale Sogner (beyde letztere müssen auch Ballets componiren), Nicola Vaccai, Giacomo Cordella, Gaetano Donizzetti. Es versteht sich wohl, dass mehrere benannter Individuen auch zu den übrigen Theatern von Neapel und Mailand verwendet werden. Hierauf folgen die Namen des Balletpersonals, welche nicht hieher gehören. Die ersten Tänzer sind fast gänzlich Franzosen. — (Teatro del Fondo). In den ersten achtzehn Vorstellungen, vom 9ten May angefangen, sangen ausser einigen der vorher benannten Individuen auch die Fodor und Lablache. Die gegebenen Opern waren: *Generosità e Vendetta*, neu componirt von Hrn. Sogner (gefiel aber nicht), *il Matrimonio segreto* von Cimarosa, *il Barbiere di Seviglia* von Rossini, und *Elisa e Claudio* von Mercadante. — (Teatro nuovo). Für dieses Theater sind laut des Prospectus bis 1825 für 200 Vorstellungen zu verschiedenen Epochen engagirt: Prime Donne: Teresa Grieumar, Irene Cerioli, Teresa Melas, Maria Russo Pepe. Prima Donna Seria: Francesca Checcherini. Seconde Donne: Carolina Burgan, Rosina Daretti, Clementina Grassi. Primi Buffi Napolitani: Carlo Casaccia, Raffaele Casaccia. Primi Buffi Toscani: Giuseppe Fioravanti, Gaetano De Nicola. Primi Tenori: Paolo Zilioli, Ferdinando Minieri, Luigi Noferi. Secondi Tenori: Ferdinando Mollo, Bartolomeo Sabattini. Maestri Compositori: Ausser Saverio Mercadante und Gaetano Donizzetti liest man noch die ganz unbekannten Namen: Gagliardi, Miliotti, Assenzio, Baggioli und Giuseppe Grasso d'Anna. Die erste zu gebende Oper ist Mozart's *Don Giovanni*; die zweyte: *Lo Sposo di Provincia*, ebenfalls eine ältere von Hrn. Cordella.

Bologna. (Teatro della Comune). In allen grossen Städten Italiens ist die teatrale Stagione del Carnevale am glänzendsten. Das einzige Bologna macht hierin eine Ausnahme und feyert seinen theatralischen Karneval im Frühjahre, welches man daher in der üblichen Sprache Stagione di Cartello nennt, weil man grosse Opern (überhaupt Opere serie), grosse Ballets aufführt, und hiezu Sänger, Tänzer u. s. f. di Cartello, d. h. vom ersten Range, engagirt. Mehre kleinere Städte Italiens, wie z. B. Modena, Reggio, Faenza, Sinigaglia, Padova u. s. w. halten ihre Stagione di Cartello im Sommer, grösstentheils zur Messzeit. Bologna hat dieses Jahr, was vielleicht nie der Fall war, zwey neue Opere serie componiren lassen. Die erste von Herrn Vittorio Trento, hiess: *Giulio Sabino in Langres*; die zweyte, von Hrn. Giovanni Tadolini, war betitelt: *Mostar Gran Visir di Adrianopoli*. Die Hauptsänger waren: Rosamunda Pesaroni, Catterina Canzi (eine Deutsche), Maddalena Zucchi Giorgi, Carlo Cardani (Tenorist), Gio. Battista Montresor (betrat zum erstenmal das Theater), Alberti Torri. Selbst die Musik zum neuen grossen Ballet: *La Conquista del Perù* wurde neu componirt von Hrn. Luigi Maria Viviani aus Florenz. Der Tenorist Cardani erkrankte gleich zu Anfange der Stagione, und wurde durch einen andern so eben aus Corfu angekommenen Tenoristen, Namens Giuseppe Giordani ersetzt. Die erste Oper hat Fiasco gemacht; in der zweyten gefiel ein Duett nebst dem Finale im ersten, und das Quartett im zweyten Akte. Die drey Sängerinnen werden vorzüglich gelobt.

(Der Beschluss folgt.)

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny. Am 2ten, im Kärnthnerthor-Theater: *La Gazza ladra.* Hr. Rubini sang den Giannetto vortrefflich, und gleichen Beyfall erwarb sich Dem. Sonntag in der Rolle der Ninetta. Verdienstlich waren die Leistungen der Herren Ambrogi und Botticelli als Podestà und Fernando; ein trauriger Pippo erschien Mad. Comelli, und kann mit ihrer deutschen Nebenbuhlerin, Mad. Waldmüller gar

allgemeinen Gottesdienst eben deswegen ausgeschlossen bleiben mußten, weil sie nicht allgemein sind, welches letztere allein der eigentliche Charakter aller öffentlichen Erbauung ist. Nach dieser Voraussetzung, für welche sich bey näherer Betrachtung die wichtigsten Gründe finden, könnte es leicht seyn, daß die katholische Messe, wie sie im Anfange des vorigen Jahrhunderts von den besten italienischen Meistern für den öffentlichen Gottesdienst eingerichtet worden, die einzige wahre Kirchenmusik ist, welche diesen Charakter der Allgemeinheit hat und behalten wird. Der erste und bis jetzt der Einzige, der diesen Charakter der Allgemeinheit auf die protestantische Kirchenmusik übertragen hat, war der unsterbliche Händel in seinem *Messias*, den er auch ein Oratorium genannt hat, obgleich der allgemein verständliche und verstandene Text aus einfachen Bibelsätzen besteht, die das Herz erfüllen, den Sinn befestigen, die Liebe stärken und den Geist ernähren.

Von allem diesen ist bey Haydns *Schöpfung* keine Rede. Es ist eine eigene Schöpfung auf eigene Art, und ein eigenes freyes Spiel der Kunst, die sich der Hand des Meisters zur Anlegung eines neuen Gartens, eines neuen Edens bedient. Die Ouverture stellt das Chaos vor. Ein ungeheurer Unisonus aller Instrumente, gleich einem licht- und formlosen Klumpen, stellt sich der Imagination dar. Aus ihm gehn einzelne Töne hervor, die neue gebähren. Es entspinnen sich Formen und Figuren, ohne Faden und Ordnung, die wieder verschwinden, um in anderer Gestalt wieder zu erscheinen. Es entsteht Bewegung. Mächtige Massen reiben sich an einander und bringen Gährung hervor, die sich hier und dort, wie von ohngefähr, in Harmonie auflöset und in neues Dunkel versinkt. Ein Schwimmen und Wallen unbekannter Kräfte, die sich nach und nach absondern und einige klare Lücken lassen, verkündigen den nahen Ordner. Jede Fluth zieht sich nach und nach, nicht ohne Zwang, ihrem Bette zu. Hier rennt ein Strom in seine Bahn; dort wieder einer. Das Schwimmende nähert sich dem Ufer. Gleiche Formen ziehen einander an und umarmen sich. Es ist Nacht. Und Gott sprach: Es werde Licht! Und es ward Licht!

Daß es nun wirklich Licht wird, und daß einer, der ein solches Chaos machen kann, auch zu seiner Zeit wird nach Würden Licht zu machen wissen, versteht sich von selbst, und daß die Ouverture aus dem *C moll*, mit Sordinen gespielt wird, welche, wenn das Licht scheint, abtreten, um den Ton *C dur* mit aller Pracht und Klarheit leuchten zu lassen, die des mächtigen Komponisten würdig ist, werden Sie aus der Partitur wissen. Es liegt ein unschätzbarer Werth in diesem Tongemählde, welches schlechterdings nicht mit den magern Pinseleyen ohne Kraft und Gedanken vermengt werden muß, worauf so mancher Phantast ein Publikum zu Gaste bittet, und ihnen mit tauben Hülsen, abgestandnen Figuren und alten Fugenschnitzeln den Tisch deckt. Nein! Es ist nicht die Historia von der Susanna oder von der Bathseba, die hier abkonterfeyt seyn soll: es ist eine wahre Phantasie eines großen Geistes, die ein Durcheinanderwürken ungeheurer Kräfte, welche sich nach und nach in eine Ordnung fügen, dem innern Geist darstellen soll und darstellt. Und in diesem Geiste betrachte ich das ganze Werk. Wer dem Komponisten Vorwürfe machen wollte über verfehlte Empfindungen, Ausdruck ohne Analogie der Sache und dergleichen, würde etwas verlangen, was derselbe gar nicht hat leisten wollen. Zur Bestätigung meiner Meinung nehme ich gleich die erste Arie aus *A dur*.

Der Text derselben erzählt ganz plan, daß nun, da es Licht geworden, vor dem heiligen Strahl der Sonne, des Dunkels graue Schatten entflohn seyen, und dies sey der erste Tag gewesen. Verwirrung (*disorder*) habe der Ordnung weichen müssen; erstarrt, sey der Höllengeister Schaar entflohen, (*Affrighted fled hell's spirits black inthrongs: down they sink in the deep of abyss to endless night*) Verzweiflung, Wuth und Schrecken begleiten ihre Flucht, und eine neue Welt entspringt auf Gottes Wort. Was hätte der Komponist hier thun sollen, wenn er nicht ein reicher Geber wäre, der immer hat? Er nahm aus eignen Mitteln, was die plane Erzählung nicht geben

keinen Vergleich aushalten. Diese mehrjährige Lieblingsoper wurde wieder mit grossem Vergnügen angehört.

Am 9ten, im Leopoldstädter-Theater: *Zauber-Mosaik*; grosses pantomimisches Quodlibet von Hrn. Rainoldi; die Musik von beliebten Meistern, arrangirt von Hrn. Kapellmeister Volkert. Eine mit Lieblingsgerichten besetzte Tafel; aus diesem Grunde auch von Feinzünglern und Schmeckern aller Klassen fleissig besucht.

Am 12ten im Josephstädter-Theater: *Die Testaments-Clausel*; locale Posse mit Gesang in zwey Aufzügen; Gedicht und Musik von Hrn. Albin Pfaller, Ehrenbürger in Wien. Ohne uns in eine weitere Untersuchung einzulassen, durch welche Verdienste besagter Dichter und Tonsetzer wohl diesen Titel erworben haben mag, so wird man doch dadurch ganz unwillkührlich daran erinnert, dass er diese Auszeichnung mit unserm herrlichen Beethoven theilt. Also, Louis van Beethoven, und Albin Pfaller; beyde Componisten, beyde Ehrenbürger! Allein — welch himmelweiter Abstand! Der sein greises Silberhaupt in Wolken bergende Montblanc, und ein Maulwurfshügel; der Strassburger-Münster mit seinem Riesenthurm, und ein winziges Dorfkirchthürmlein. Wir haben das Vertrauen auf Hrn. Pfallers Bescheidenheit, nicht zu zweifeln, dass er selbst keine andere Aehnlichkeit mit seinem berühmten Confrater auffinden wird, als eben jene zufällige des Ehren-Diploms, da, wie die Erfahrung lehrt, gleiche Wirkungen aus ganz verschiedenen Ursachen hervorgehen können. Selbst die Art und Weise, wie Hr. Pfaller das Compositions-Handwerk treibt, zeigt deutlich, dass er mit keinem seiner Mitgenossen in Collision kommen will. Entweder aus eigener Ideen-Armuth, oder in der menschenfreundlichen Absicht, dem Publikum jede geistige Anstrengung zu ersparen, scheint er es verschworen zu haben, jemals auch nur Einen neuen Gedanken zu Markte zu bringen. Er pflückt demnach seine Blümlein in Bierstuben, Wirthsgärten, Tavernen, aus dem Vorrathe blinder Harfenisten, Leyermänner und Bänkelsänger. Als reiner Naturalist — wie behauptet wird, ohne die geringste Kenntniss des Generalbasses, oder der Instrumente — beschränkt er sich darauf, die erbeuteten Gassenhauer-Melodieen mittelst der am Klavier im Schweiss des Angesichts zusammengesuchten Akkorde nothdürftig genug zu accompagniren; das Chef d' oeuvre ist fertig, wird abgeschrieben, und aufgeführt; denn durch diese vortreffliche Manipulation kommt das Einstudiren ganz aus der Mode, weil der Sänger nichts zu memoriren braucht, und zu den vom Soufleur ihm heraufgeflüsterten Textworten die Noten ad libitum nach dem Gehör componiren kann, ohne befürchten zu müssen, auf andere als perfekte Akkorde der Tonica oder Dominante zu stossen, indem ihm zum Ueberfluss das Orchester mit seinen achttaktigen Drey-Viertel und Sechsachtel-Rhythmen der zuverlässigste Wegweiser ist. — Das fragliche Fingerproduct machte einen completten Fiascone, und die durch Freybillets gewonnenen Partisane des Componenten konnten mit aller Anstrengung ihrer Hände und Lungen, nur mühsam eine zweyte Darstellung erkämpfen. — Es mag doch etwas eigenes um das Autorgefühl seyn! Der *Testaments-Clausel*-Schöpfer wenigstens hatte auch nicht die kleinste Ahndung, dass sein Wechselbalg irgend jemand missfallen könne; er selbst sass mit sichtlichem Wohlbehagen da, lachte, dass das Bäuchlein wackelte, und brütet nur gar zu wahrscheinlich schon wieder auf frischen Gukukseyern. Selig sind . . . .

Am 14ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Zelmira*; zum Vortheil des Sigr. Donzelli. Dieser liebenswürdige Tenor errang heute neue Lorbern; auch David gelang alles, was bey einem Künstler, der kein Wagestück scheut, viel sagen will. Die Titelrolle ist unbezweifelt bisher die ausgezeichnetste Kunstleistung der Sigra. Dardanelli; die ganze Partie liegt so gut in ihrem Bereiche, und die geübte Gesang-Virtuosin erschien im vortheilhaftesten Lichte. Einen noch unvergessenen Liebling, Sigra. Ekerlin, sahen wir wieder als Emma; der freudige Empfang sowohl, als der rauschende Beyfall musste ihr gleich schmeichelhaft seyn. Die Wiederholung dieser, theilweise wirklich vortrefflichen, Composition entzückte nicht nur Rossini's blinde Anbeter, sondern auch die, welche das Gute nur darum würdigen, weil es wahrhaft gut ist. — Zum Schlusse waren Variationen eingelegt von Simon Mayr, worin sich die Damen Dardanelli und Ekerlin, die Herren David und Ambrogi theilten.

Am 15ten, im landständischen Saale, um die Mittagsstunde: Concert des Hrn. Giuseppe Fenzi, Tonkünstler auf dem Violoncell, und dessen Gemalin, Frau Erminia Fenzi, Sängerin aus Livorno, worin vorkam: 1. Ouverture von Leon de Saint Lubin; 2. Violinconcert in D moll von Rode, für

das Violoncell arrangirt und vorgetragen von Hrn. Fenzi; 3. Rondo mit Chor von Rossini, gesungen von Mad. Fenzi; 4. Potpourri für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Fenzi; 5. Scene und Arie mit Chor, von Rossini, gesungen von Mad. Fenzi; 6. Violoncell-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Fenzi. — Wir haben die grössten lebenden Violoncell-Virtuosen, Romberg und Bohrer gehört und bewundert; ein seltenes Kleeblatt: Merk, Linke, Hauschka schliesst Wien in seine Mauern, nebst vielen hochverdienten Dilettanten, Gross, Pechatzek, Wranitzky, Huber, u. a. — Trotz unserer mit Recht gerühmten Galanterie gegen Fremde konnten wir daher diesem Gast keinen besondern Geschmack abgewinnen; ausser der reinen Intonation gab es wenig, was für das matte Spiel und für die veraltete Manier zu entschädigen vermocht hätte. Ein Anstrich von Charlatanerie erinnerte an Boucher; leider fehlten die wahrhaft genialen Züge dieses Hexenmeisters. Die Frau Gemalin hat eine starke Stimme, und — nichts weiter.

Am 16ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Bräutigam aus Pohlen*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen, mit Musik von Kapellmeister Roser. Nachdem Hrn. Laurens muntere Erzählung: *Die Kartoffel in der Schale* den Vater selbst zu dem auf allen Bühnen heimischen Lustspiele: *Der Bräutigam aus Mexiko* begeisterte, musste derselbe Stoff auch diesem umgenannten Bearbeiter zur Unterlage dienen, um das Gebäude einer localen Farse darauf zu gründen. In Hinsicht der Localität blieb er zwar dem Originale getreuer, jedoch ist die Zuthat ganz nach dem auf dieser Bühne spukenden Zeitgeiste zugeschnitten. Indessen ist das Ganze so übel nicht, und die Musik recht gefällig. Ein neuer Tenor, Hr. Grill, wurde durch Nachsicht ermuntert.

Im Invalidenhause, bey der alljährigen patriotischen Gedächtniss-Feyer des Triumph-Einzugs Sr. Majestät Kaisers Franz I. im Jahr 1814 — *Te Deum* und *Missa* (in C dur) von Seyfried.

Am 19ten, im Josephstädter-Theater: *Der Kiffhäuser Berg*, oder *Die gespenstische Schliesserin*, komische Oper in Einem Akte von Kotzebue; Musik von Kapellmeister Stein (?). Erlebte keine Wiederholung.

Im Theater an der Wien: Ein neues Drama: *Das Gesetz zu Java*. Die damit verbundene Musik schien uns zwar nicht neu, doch recht passend gewählt. Der Fleiss der Darstellenden ward nach Verdienst gewürdigt.

Am 24sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Il Barbiere di Seviglia*. Das ungewöhnlich lang verzögerte, kaum mehr gehoffte Wiedererscheinen der Mad. Fodor-Mainvielle, und des Sign. Lablache glich einem wahren Triumphfeste. Diese mit Recht hochgefeyerten Sangvirtuosen verdienen aber auch einen solchen ausgezeichneten Empfang, eine solche ihrer vollendeten Meisterschaft gebührende Würdigung. Im komischen Genre nimmt diese Oper unbestritten den Ehrenplatz unter Rossini's zahlreichen Arbeiten ein, und wird sich gewiss noch lange, besonders so vollkommen besetzt und ausgeführt, in der Gunst desjenigen Publikums erhalten, welches im Theater einzig und allein nur unterhalten seyn, bestimmter gesagt: den Geist ruhen, und bloss dem Gehör angenehme Eindrücke verschaffen will, was auch — unverhohlen gestanden — denn doch wohl im Allgemeinen die Haupttendenz musikalisch-dramatischer Productionen zu seyn scheint.

Miscellen. Salieri ist mit Beybehaltung seines für eine 54jährige Dienstleistung ihm gebührenden vollen Gehaltes jubilirt worden, und wird nun den Rest seiner Tage in stiller Zurückgezogenheit verleben. An seine Stelle ist der bisherige Hof-Vicekapellmeister Eybler vorgerückt, ein tüchtiger Contrapunktist aus Albrechtsbergers Schule, dessen Compositionen weiter bekannt zu seyn verdienten, als sie es in der That sind.

Für die noch immer erledigte Domkapellmeisters Stelle zu St. Stephan waren zwey Competenten, die Herren Weigl und Gänsbacher in Vorschlag gebracht worden; es heisst indess, dass, zur Vermeidung aller Collisionen, und um keinem dieser Künstler zu nahe zu treten, die Wahl Sr. Majestät des Kaisers auf einen dritten, nämlich Hrn. Wittaseck in Prag, gefallen sey. So träfe denn hier das alte Sprüchwort wieder ein: „Fra i due litiganti il terzo gode!“

Der in Italien beliebte Maestro Mercadante, Rossini's Zögling, und nach dem, was aus seiner Feder uns bekannt, zu urtheilen, auch dessen sklavischer Nachahmer, ist bereits im Laufe dieses Monats hier angekommen, um seine Oper: *Elisa e Claudio* in die Scene zu bringen.

Hr. Schuppanzigh hat ein Expectanten-Decret als Hofkapellist erhalten. Die von demselben neuerdings unternommenen Quartetten-Musiken im

Prater finden nur wenig Unterstützung, theils wegen der allzugrossen Entfernung, da von vielen Punkten der Vorstädte aus mehr als eine Stunde dazu gehört, um dahin zu kommen, theils, weil in den Sommermonaten alles auf das Land geht, mancher Mäcen seine Villa bezieht, und die begüterten Kunstfreunde in ihrem Tusculum nur der schönen Natur huldigen.

Da mit dem 15ten Julius der festgesetzte Termin abläuft, an welchem die Pachtlustigen ihre Bedingnisse für die Uebernahme des Kärnthnerthor-Theaters einzureichen haben, so ist die ganze Wiener-Welt höchst neugierig, unter den Bewerbern den Genügsamsten kennen zu lernen, indem dem das Wenigste verlangenden der Vorzug eingeräumt wird. Wie verlautet, soll Barbaja selbst neuerdings grosse Lust dazu haben, wiewohl es ein unauflösbares Räthsel bleibt, wie er, der zur Stunde den Zuschuss von 140,000 Fl. C. M. noch zu geringe fand, sich nun an einer erst auszumittelnden kleinen Abfindung begnügen lassen sollte.

Man spricht ferner von einer nochmaligen Ausspielung des Theaters an der Wien; doch soll diese Besitzung nur ein Nebengewinn werden, und durch die Vereinigung mehrer Güter und Herrschaften in Böhmen und Mähren eine Total-Summe von zwölf Millionen herauskommen. Ein ganzes Loos kostet 100 Fl. C. M.; doch werden auch Fünftel-Loose für 20 Fl. zu haben seyn, und kein Mitspieler wird etwas dabey verlieren, weil jedes nicht gewinnende Loos nach einer vierjährigen Frist gegen Wiedererstattung des baaren Einkaufspreises, versteht sich, ohne Zinsen, eingelöst wird. In der That, eine höchst anlockende Speculation, für welche, wenn sie zu Stande kommt, das Haus Rothschild die Garantie leistet.

Der bisherige General-Secretair dieser Bühne, Hr. Vogel, ist von deren Eigenthümer Grafen Ferdinand Palffy Excellenz, auf ein Promemoria der ganzen Gesellschaft einstweilen ab officio suspendirt worden. So viel ist gewiss, dass während seiner zweyjährigen Geschäftsführung diese Kunstanstalt gänzlich in Verfall gerieth. Was davon seinen Schultern aufgebürdet werden darf, wird die Untersuchung ausweisen, welche bereits im Wege Rechtens förmlich eingeleitet ist.

Kurze Anzeigen.

Variations faciles pour le Pianoforte — — par Fr. Guil. Berner. Breslau, chez Förster. Oeuv. 22. (Pr. 12 Gr.)

Es sind ihrer achte. Sie sind wirklich leicht und hinlänglich bildend, wenn auch nicht alle von besonders guter Erfindung, was bey Variationen im Allgemeinen seine besondern Schwierigkeiten zu haben scheint. Denn geistreiche Variationenschreiber sind eben nicht überhäuft. Gegenwärtige Variationen, von denen die zweyte, dritte, vierte und fünfte uns am meisten gefallen haben, erfüllen, was sie wollen und sind demnach denen, die sich auf eine angenehme Weise Gewandtheit zu verschaffen wünschen, zu empfehlen.

Von demselben Componisten ebenfalls bey Förster in Breslau erschien, als ein Seitenstück zu Mozarts beliebtem Rondo in D♯:

Rondoletto, No. 3. für das Pianoforte, 23stes Werk. (Pr. 16 Gr.)

Das Seitenstück ist funfzehn Seiten lang, da hingegen Mozarts Rondeau nur sechs Seiten zählt. Wir wissen nicht, ob Seitenstücke länger seyn müssen, als ihre Vorbilder: aber wir begreifen wohl, warum und wie sie gewöhnlich länger werden; vermuthen auch, dass sich das Seitenstück eben der grössern Länge wegen, aus Bescheidenheit gegen das kürzere Rondo, Rondoletto genannt hat. Wir können aber versichern, dass der Nachkömmling weder in der Art der Bewegung noch der harmonischen Grundhaltung seinen Erfinder verleugnet. Dennoch steht er auch wieder auf ungezwungene Weise in gehöriger Selbstständigkeit da und entwickelt im Nachahmen des wohlgewählten Ahnherrn seinen eigenen Sinn mit gefälliger Gewandtheit.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. Nº. 33. 1824.

Recension.

XII Duetti da Camera per imparar a cantare, composti da Francesco Durante, col accomp. di Pianoforte. Parte I, No. 1 — 4. Parte II, No. 5 — 8. Parte III, No. 9 — 12. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. jeder Heft 16 Gr.)

Mit grossem Vergnügen kündigt Rec. diese neue Ausgabe der Duette *Durante's* an, und zwar vorzüglich aus folgenden Ursachen. Erstlich: Sie sind, in ihrer Art, trefflich, und durchgehends des ehedem weltberühmten Meisters in der Composition, wie im Gesang, würdig. Zweytens: Sie sind selten, zwar nicht in Italien, (wenigstens dort unter den Kennern und ächten Sängern nicht) aber in Deutschland, obgleich vor Jahren schon einmal eine Ausgabe davon in Wien veranstaltet worden ist. Drittens: Sie sind Muster für denkende Componisten in einer Schreibart und in einer Gattung, die, obgleich höchstwürdig, kunst- und ausdrucksvoll, auch, recht vorgetragen, überaus anziehend und einnehmend, doch fast als verloren gegangen zu betrachten ist; in der Schreibart: nämlich in dieser engen Vereinigung des gebundenen mit dem freyen Styl, des Recitativischen mit dem Ariosen, und in dieser durchaus melodiös-obligaten Stimmführung des Gesanges und der Begleitung; in der Gattung: nämlich diess ächte Duett, als eine selbstständige, von den andern abgetrennte Form. (Denn, was sind denn unsere jetzigen Duetten, wenn auch übrigens noch so schön, anders, als Arien, unter zwey vertheilt?) Viertens — und das ist ein Hauptpunkt: Der Hr. Verleger, indem er diese Duette neu drucken lassen, wird ohne Zweifel auch als Kaufmann recht gut gewusst haben, was er thut, und so scheint daraus abzunehmen, dass solche Werke jetzt wieder von nicht Wenigen gesucht werden und Eingang finden. Ist diess aber schon um jener angeführten Eigenheiten dieser Duette erfreulich, so ist es diess noch mehr darum, weil sie eine treffliche Schule des schönsten Gesanges und der schönsten Singweise abgeben — der gehaltenen, getragenen, ausdrucksvollen; eine treffliche Schule auch der grössten Ausbildung zur Festigkeit und Abstufung, zum schönsten Wohllaut und zu tüchtiger Ausdauer des Tons, in der schönsten, natürlichsten und am meisten zum Herzen gehenden, mittlern Region der Sopran- und der Alt-Stimme; mithin eben dessen, woran es den jetzigen Sängerinnen, auch vielen sehr berühmten, am allermeisten fehlt — woher auch zu wetten ist, dass von zehn Opernsängerinnen, die alle Passagen und Figürchen Rossini's herausbringen, neun diese Duetten, wie sie nämlich gesungen seyn wollen, nicht singen können. Finden nun aber Gesänge dieser Art jetzt wieder Eingang, vorzüglich bey Liebhabern und Liebhaberinnen: so ist nicht nur gewiss, dass diese vielfältigen Nutzen davon haben werden, sondern auch, dass sich in ihnen schon der Sinn und Geschmack für solche Stücke und solche Singweise überhaupt wieder eingefunden haben muss; und das ist wahrhaftig keine Kleinigkeit und wahrscheinlich zuvörderst den jetzt fast überall eingeführten Gesangvereinen zu verdanken, die uns doch ja die heilige Cäcilia erhalten und immer fester begründen möge. — Das sind denn die Hauptursachen, warum Rec. über diesen neuen Abdruck des genannten Werkes sich freut; und er trauct vielen Lesern zu, sie werden sich, aus denselben Ursachen, mit ihm freuen. Jetzt Einiges über das Werk selbst und seinen Verfasser.

Dass *Durante* unter die grössten Meister der, für Musik, grössten Zeit Italiens gehöre, weiss Jedermann; und wer es etwa doch nicht wüsste, der darf nur seinen Namen in Gerbers *neuem Tonkünstler-Lexikon* aufschlagen, wo der redliche

Mann auch den Manen dieses grossen Mannes förmliche Abbitte thut für das Unrecht, das er ihm, von falschen Führern verleitet, im alten *Tonkünstler-Lexikon* gethan hatte. Bedürfte aber jene Behauptung noch eines Beweises, und eines solchen, der sich gleich mit einigen Worten abmachen liesse: so könnte hierzu dienen, dass *Durante* der Lehrer und Erzieher, wie mehrer der grössten Sänger, die jemals die Welt gehebt hat, so unter den Componisten des Pergolesi, Vinci, Duni, Sacchini, Piccini, Traetta, Guglielmi des ältern, Jomelli, und ähnlicher trefflicher Meister gewesen ist.

Was nun diese Duette selbst anlangt, so sind sie jetzt gerade hundert Jahre alt. Durante schrieb sie für die höhere Ausbildung — die geistige und die technische — seiner Schüler am grossen Conservatorium in Neapel, das, wenn auch schon früher gegründet, doch durch ihn erst zu jener ganz vortrefflichen Schule für Composition und Gesang erhoben ward. (Durante hat noch viele ähnliche Stücke, Duette, Solfeggien, grosse Solos — was man jetzt Exercices nennt — u. dgl. m. zu gleichem Zweck geschrieben: sie sind aber, wo nicht verloren, doch sehr selten und wohl nie öffentlich in Druck erschienen.) Mehre Themata zu diesen Duetten nahm Durante aus den damals beliebtesten Werken des Scarlatti, ohngefähr wie jetzt viele unserer Instrumentalcomponisten Melodieen der beliebtesten Gesangstücke aus Opern u. dgl. benutzen; und das machten ihm Gegner seiner Zeit zum bittern Vorwurfe: uns kann das aber vollkommen gleichgültig seyn. — Diese Duetten haben, von ihrem Entstehen an, unter die Werke gehört, die in allen Conservatorien Italiens, so lange man deren, und durch sie treffliche Sänger besass, als feststehend, zur Uebung und höhern Ausbildung, eingeführt waren; die ausgezeichnetsten Singmeister und Sängerinnen dieses Landes, die man jetzt nur aber nicht auf den Theatern suchen muss, bedienen sich ihrer, und ganz vorzüglich, zu gleichem Zweck noch heute. (Man frage nur z. B. Zingarelli in Rom, Tritto in Neapel, Manelli in Florenz, Asioli in Mayland, und andere treffliche Singmeister.) Auch in Deutschland — wenn die wahrhaft grossen Sänger Italiens, die länger oder kürzer unter uns lebten; wenn Marchesi, Crescentini, Concialini u. A. einem engern Kreise von Kennern und ehrenwerthen Liebhabern, und sich selbst dazu, eine Güte thun wollten: so sangen sie nicht selten ein Duett von Marcello, (aus seinen Psalmen) von Steffani oder von Durante. Aber freylich — wie sangen sie es! Rec. wünscht, dass viele Leser diese schöne Erinnerung haben, wie er. Und Righini, der doch wahrlich auch verstand, was Gesang und für den Gesang schreiben heisst — seine eigenen Werke beweisen es — sagte dem Rec. beym Durchgehen der eigenen Duette dieses Meisters, in seinem Rothwelsch: io, wenn ich schreibe kunnt in Maniera di Durante, ich schrieb, nur in neue Figure — —

Wenn manche Leser hier ausrufen sollten: Das heisst doch von allen Seiten zusammentreiben, was offenbar im Voraus für das Werk einnehmen soll! so rufen sie gar nichts aus, als die reine Wahrheit. Es geschieht das aber, theils mit Fug und Recht bey einem Werke dieses Werthes und über das eine eigentliche Recension um hundert Jahre zu spät käme, theils in guter Meynung, aus folgenden Gründen.

Man kann von Liebhabern, und vollends von Liebhaberinnen, eigentlich nicht mehr verlangen, als dass sie das Gute aus der Zeit, worin sie leben, und was dem eben da herrschenden Geschmacke angemessen ist, von dem Mittelmässigen oder Schlechten unterscheiden, sich an das Erste halten, und über das, was alt oder in ganz anderm Geschmacke ist, darum nicht absprechen, nicht ihm entgegentreten, sondern es auf sich beruhen lassen. Stehen Manche höher, sind sie darum umsichtiger, vielseitiger.— wie wir allerdings glauben, dass diess jetzt der Fall ist: desto besser; nur aber verlangen kann man's eigentlich nicht. Wünscht man nun aber, aus Liebe zur Sache und zu eigenem Vortheil der Liebhaber und Liebhaberinnen, dass sie sich mit Werken früherer Zeit bekannt machen, und zwar mit solchen, die von dem jetzt herrschenden Geschmacke so ganz abweichen, wie diese Duette, und die nicht zugleich, wie etwa Händel'sche Chöre, durch ihre Massen und (so zu sagen) ihre Natur-Effecte fortreissen: so muss man zuvor ihre Aufmerksamkeit, ihre Achtung, ihre Zuneigung dafür zu gewinnen suchen, sonst bringt man sie nicht daran, oder sie lassen doch gleich wieder davon ab, ehe sie in ihr Eigenthümliches eingedrungen sind, und, wie die Schmecker von ihren ungewöhnlichen Gerichten zu sagen pflegen, die Zunge zuvor daran gewöhnt haben; und da wird nichts gewonnen. Ist es doch auch in den andern Künsten, und in andern Dingen

gleichfalls, nicht anders. Welcher Liebhaber, und vollends welche Liebhaberin, die nur an Modernes z. B. in der Malerey gewöhnt sind, würde sich denn ohne Affectation, in Aufmerksamkeit, Achtung und Zuneigung anhaltend mit altdeutschen Gemälden beschäftigen, wären sie nicht zuvor dafür einigermaassen gewonnen? welche, mit alten Dichtungen? Hat man sie aber erst dafür interessirt; setzen sie nur erst voraus, es gebe da wirklich etwas Vorzügliches, wenn gleich es im ersten Augenblick eher abstösst, als anlockt; und wollen sie nur erst „die Zunge daran gewöhnen“: dann findet sich's gewiss mit dem Uebrigen von selbst, so weit es sich überhaupt bey ihnen finden kann.

Sodann: Mannichfaltigkeit und Abwechselung bey seinen Genüssen zu suchen, liegt nun einmal in der Natur des Menschen. Die Werke der älteren Componisten, namentlich auch die hier besprochenen Duette, bieten nun zwar diese Mannichfaltigkeit und Abwechselung: aber jene selten, diese nicht, in dem, was sogleich von selbst in die Augen springt: Durante's Duette sind im Stoff, in der Anordnung, im Styl, und gewissermaassen selbst im Ausdruck, einander ganz gleich; das würde man, ohne zuvor für sie selbst gewonnen zu seyn, bey den ersten Versuchen, sie vorzutragen, monoton, ununterhaltend, wo nicht gar langweilend finden: und fände man das bey den ersten Versuchen, so unterliesse man die andern gänzlich, und gelangte so gar nicht dazu, den Reichthum, und die feinere und edlere Mannichfaltigkeit in den Ideen, wie in der Ausarbeitung, zu entdecken. (Es ist auch hierbey gerade wie bey den alten Bildern.) Wir haben sogar hier noch mehr zuzugeben: Siehet man diese Duette als eine Sammlung an, die nach einander, so lange die Kräfte ausreichen, durchgesungen werden soll: so wäre ihnen wirklich mehr Mannichfaltigkeit und Abwechselung, nicht in der Anordnung und im Styl, doch im Stoff und im Ausdruck, zu wünschen. Aber so soll man sie gar nicht ansehen. Sie sind einzeln, nach Umständen und Bedürfniss, entstanden, und nur hernach erst in eine Sammlung zusammengestellt worden. So nehme man sie nun auch hin, und so beschäftige man sich mit ihnen. Selbst wenn man sie innen hat und ihrer mächtig ist, trage man heute eins oder zwey, morgen wieder eins oder zwey, nicht mehre unmittelbar nach einander, vor. So machten es auch klüglich die oben genannten grossen Sänger mit ihnen; so machte man's auch in den Conservatorien. Und damit man leichter in das Eigenthümliche ihres Geschmackes und ihrer Vortragsart hineinkomme, halte man sich erst an die, die nicht zu weit von unserer Art abstehen, nicht zu schwer, nicht zu lang sind, und im Ausdruck durch Innigkeit ganz vorzüglich sich auszeichnen; wie No. 2, im ersten Hefte, No. 5 und 7, im zweyten — —

Hiermit glaubt Rec. seine Pflicht gegen diess Werk erfüllt zu haben, mag man nun, was er vorgebracht, eine Recension nennen, oder nicht; und er hat bloss noch Einiges über Nebendinge beyzubringen. Es ist dem italienischen Texte eine deutsche, freye Uebersetzung beygefügt. Von wem diese auch sey: sie ist mit Einsicht und Sprachgewandtheit gemacht, auch nur an wenigen Orten — beym Singen nämlich — nicht ganz mundgerecht: vermag man's aber nur halbwege, so bleibe man beym italienischen Originale; es rathet diess die Gattung und Schreibart selbst, es rathet es der Inhalt der Gedichte, (die immer wiederkehrenden, überzärtlichen Liebesplagen lassen uns Deutschen und unserer Sprache nicht wohl,) und auch die Wahl und sehr sorgsame musikalische Behandlung der Vokale — hier, wie beym ächten Gesange überhaupt, bekanntlich nichts weniger, als eine Kleinigkeit. — Seit Ablauf der trillernden, vor allem die höchsten Töne erzwingenden und übenden, Opernarien-Periode unter den bessern unserer singenden Liebhaberinnen, sind denn endlich auch schöne, tiefe weibliche Stimmen wieder zu Ehren gekommen: aber an die höhere Ausbildung des eigentlichen, unmittelbar an's Herz gehenden Contr'-Alts und an die freywillige Selbstbeschränkung auf seine schönsten Töne bringt man doch nur noch wenige. In Durante's Duetten findet man nun eine bequeme Gelegenheit zu dieser höhern Ausbildung des eigentlichen Contr'-Alts, eben in jenen Tönen; und so ist auch darum zu wünschen, dass sie von den Gesanglehrern in recht viele Hände gebracht und fleissig geübt werden. Was die meisten Sängerinnen von dieser Uebung und Selbstbeschränkung abhält, dass nämlich von neueren Componisten, wenn sie auch wirklich für den Alt, und nicht bloss für einen tiefern Sopran schreiben, (die meisten scheinen den wesentlichen Unterschied gar nicht zu kennen, und zu glauben, er liege in einigen Tönen mehr unterwärts!) die zweyte Stimme der ersten im Melodischen oder sonst Hervorstechenden untergeordnet wird: das fällt hier gänzlich

weg; denn hier ist die zweyte Stimme der ersten in jeder Hinsicht gleichgestellt. — Der Stich dieser Ausgabe ist sehr deutlich und fällt auch sonst gut in's Auge: aber es sind nicht wenige Fehler darin. Da diese aber von der Art sind, dass ein verständiger Lehrer sie und ihre Verbesserung schon selbst findet; diese Duette aber doch zumeist unter Leitung der Lehrer einstudirt werden möchten: so wollen wir damit den Raum nicht versplittern, sondern nur diese hierauf aufmerksam gemacht haben. — Endlich: da wohl zu erwarten steht, dass diese Duette Eingang finden und die ganze Gattung wieder in Aufnahme zu bringen helfen werden: so ist zu wünschen, dass man die, des Steffani, und eine Auswahl deren, des Benedetto Marcello, (aus seinen Psalmen) nachfolgen lasse. Zum ersten ist der Verleger dieser Duette Durante's, wie er dem Rec. meldet, geneigt; zum zweyten wird er's ja wohl auch werden.

Nachrichten.

(Beschluss aus No. 23.) *Florenz*, Teatro della Pergola. Hauptsänger: Adelaide Tosi (Prima Donna), Gio. Battista Velluti (Musico), Domenico Reina (Tenorist), Luigi Biondini (Bassist). Mayr's *Ginevra di Scozia* war die erste Oper, worin man dem heutigen löblichen Gebrauch zufolge fremde Stücke einlegte; alles zusammen gefiel nicht, und das um so mehr, weil der einzige Hauptsänger Velluti, von einer Unpässlichkeit befallen, erbärmlich distonirte. Nachher gab man Mayerbeer's *Crociato in Egitto*, von dem Meister selbst in die Scene gesetzt, und mit einem neuen Duette bereichert. Diese Oper machte einen grossen Furore. Mayerbeer wurde in den ersten drey Vorstellungen jeden Abend viermal auf die Scene gerufen. Die Sänger wurden ebenfalls auf die Scene gerufen; ja, man sagt so gar, dem Impresario sey dieselbe Ehre widerfahren.

Noch ist hier nachzutragen die in der verwichenen Fastenzeit auf demselben gegebene *Donna del Lago* von Rossini, weil die deutsche Sängerin Canzi, ungeachtet an der Seite der Pesaroni (einer sehr ausgezeichneten Künstlerin) und des Tacchinardi, sich doch ungemein vielen Beyfall erwarb. Ueberhaupt glänzt der Name Canzi dermalen in den italienischen Blättern unter den heutigen ersten Sängern dieses Landes (S. übrigens die Vermischten Nachrichten). Merkwürdig ist es aber, dass man im zweyten Akte dieser Rossini'schen Oper bloss ein einziges Stück von der Originalpartitur gelassen, alles übrige hingegen von fremden Maestri zusammengesetzt hat.

Venedig, Teatro S. Benedetto. Hauptsänger: Prima Donna: Marietta Albini; Primo Soprano: Giovanna De Vecchi; Primi Tenori: Giuseppe Fusconi, Enrico Molinelli; Primi Buffi cantanti e Bassi ser): Vincenzo Galli (Bruder des berühmten Galli in Mailand), Giuseppe Tavani, Luciano Bianchi. Die erste Oper *Semiramis* von Rossini gefiel abermals, obschon einige Sänger diessmal nicht von demselben Kaliber waren als im Karneval 1823. Der Osservatore Veneziano, welcher ganz erstaunt war, dass die *Semiramis* dieses Frühjahr in Mailand kalt aufgenommen wurde, ist der Meynung, die Sänger seyen Schuld daran, und dass im Grunde auf einem Theater, wo Mozart's *Zauberflöte*, Weigel's *Schweitzerfamilie*, Mayr's *Medea*, und selbst Rossini mit einigen seiner Opern durchfielen, so was nicht befremden darf. Auf die *Semiramis* folgte Generali's *Adelina*, die ziemlich gefiel; sodann Rossini's *Zelmira*, welche der Sänger wegen keine Wirkung gemacht haben soll, weswegen man gleich darauf dessen *Barbiere di Seviglia* gab, der besonders in der ersten Vorstellung vielen Beyfall erhielt.

Turin, Teatro d'Angennes. Hauptsänger: Prime Donne: Santina Ferlotti, Carolina Grini. Primo Mezzo Carattere, Marco Venier; Primo Buffo cantante, Ferdinando Lauretti; Buffo Comico, Giuseppe Frezzolini. Die gegebenen Opern waren Rossini's *Matilde* und *Cenerentola*, und Pavesi's *Ser Mercantonio*.

Rom, Teatro Valle. Prima Donna: Giuditta Pasini Nencini; Primo Mezzo Carattere: Domenico Bertozzi; Primo Buffo Comico, Nicola Tacci; Primo Buffo cantante: Antonio Tamburini. Von hier aus ist nur so viel bekannt, dass Pär's *Griselda* kein Glück gemacht hat.

Vermischte Nachrichten. Die Accademia Filarmonica zu Bologna hat in der am 4ten Juny d. J. gehaltenen Sitzung die Catterina Canzi zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, und ihr das Diplom hierüber ausgefertigt. Vielleicht ist diese deutsche Sängerin die erste Ausländerin, welche diese Auszeichnung von besagter Akademie erhielt. — Hr.

Mayerbeer wird künftigen Karneval für's Theater S. Carlo in Neapel eine neue Oper componiren. — Hr. Joseph Tomaschka, aus Deutschböhmen gebürtig, Staabstrompeter bey dem hier garnisonirenden Regimente Kaiser-Uhlanen, und ausgezeichneter Spieler auf der Klappentrompete, erwarb sich sehr vielen Beyfall mit seinen A Soli, die er bey Gelegenheit eines Pas de deux diese Stagione im Orchester des hiesigen grossen Theaters auf besagtem Instrumente spielte. Wie ich höre, soll er selbst auf der Trompete ein starker Concertist seyn, und alles von sich selbst erlernt haben.

Literarische Notizen.

Le Haydine, ovvero Lettere sulla vita e le Opere del celebre Maestro Gius. Haydn, di Giuseppe Carpani. Edizione seconda, riveduta ed accresciuta dell' autore. In Padova, dalla tipografia della Minerva, 1823. 307 S. in 8. Die erste zu Mailand erschienene Auflage dieser interessanten Briefe ist vom Jahre 1822. 298 S. in 8. und ich habe sie zu jener Zeit in der musikalischen Zeitung angezeigt. Beyde Auflagen sind mit dem Bildnisse Haydn's geziert. In der ersten befinden sich auch die Abdrücke der auf Haydn zu verschiedenen Epochen geprägten Medaillen. Gegenwärtige Ausgabe ist bloss mit mehren, gröstentheils Rossini betreffenden Anmerkungen versehen.

Le Rossiniane, ossia lettere musico-teatrali, di Giuseppe Carpani. In Padova, dalla tipografia della Minerva, 1824. 230 S. in 8. mit Rossini's Portrait. Ist bloss eine Sammlung verschiedener in mehren Zeitschriften zu verschiedenen Zeiten bekannt gemachten Aufsätze des Hrn. Carpani, die hier zum zweytenmale abgedruckt sind. Sie enthält: 1, Briefe über die Venezianer Theater. 2. Antwort auf einen in der Berliner Zeitung 1818. No. 7. eingerückten Artikel über Rossini's *Tancredi.* 3. Ueber Weber's *Freyschütz.* 4. Ueber das von der Grassini zu Wien gegebene Concert. 5. Brief über die *Zelmira.* 6. Anhang zu diesem Briefe. Ueber die Verschiedenheit und den moralischen Charakter des Styls und der musikalischen Sprache (ist ganz neu). 7. Antwort auf den Artikel des Mailänder Zeitungschreibers wider die *Zelmira.* 8. Antwort auf einen Artikel über die *Zoraide.* Von mehren dieser Aufsätze findet sich ein gedrängter Auszug in der musikalischen Zeitung, und da Hr. C. als ein leidenschaftlicher Rossinianer bekannt ist, so kann man sich überhaupt schon denken, was er sagt, und wohin er zielt. Der erwähnte neue Anhang No. 6. (18 S. in 8.) hat zur Absicht, die Vorwürfe zu widerlegen, die man Rossini macht, dass seine Opern immer dieselbe Farbe haben, und weder Styl noch Charakter bezeichnen. Zuvörderst behauptet Hr. C. bis jetzt gebe es noch keinen Codex einer allgemeinen musikalischen Rhetorik; die Verschiedenheit der Charaktere der singenden Nationen seyen ein Haupthinderniss, eine solche festzusetzen, und sowohl die Rhetorik als wahre Aesthetik der Musik müssen noch aufgefunden werden. Und wie ist es möglich sie zu finden, wenn die Sprache selbst gar nicht existirt? Wo ist die Note, welche Gott, Leben, Tod, Mann, Weib u. s. w. ausdrückt? Wie kann man nun das Urtheil aussprechen (sentenziare), dass diese Stelle zum Buffo, Heroischen, Pastorale u. s. w. gehört? Ich fordere Jedermann auf, mir nur eine Stelle oder Begleitung zu zeigen, die gerade dieses und nicht jenes ausdrücken kann. Die Musik kann wohl die Gemüthsaffecte mit ihren Abstufungen, aber nicht die Ursache derselben darstellen, und noch weniger modificiren (venirne ai particolari). Die musikalischen Stellen oder Phrasen dienen alle zu jedem Styl: nicht ihr Charakter, sondern ihre Succession und ihre Connexion macht ihn verschieden. Der Verfasser sieht auch nicht ein, wie der Ausdruck und die Verschiedenheit des Styls besonders durch die Instrumentation oder Begleitung bezweckt werden können, und behauptet endlich, die Harmonie sey nur was zufälliges (accessorio) in der Musik; die Grenzen des Styls seyen im Ganzen so sehr beschränkt, dass selbst die gelehrtesten Componisten sich in demselben vergreifen, und man daher mit Rossini nachsichtig seyn müsse. Zum Schlusse wird noch bewiesen, dass wenn ja eine sanctionirte musikalische Sprache möglich ist, sie keineswegs zu wünschen sey, weil sonst die göttliche Musik durch einen solchen fatalissimo acquisto aufhören würde, eine schöne Kunst zu seyn, und ihres Zaubers und Lebens beraubt zu den mechanischen Künsten gerechnet werden müsste. In einer langen Note wird auch behauptet, die Musik würke vorzüglich als physische Potenz auf den Menschen u. s. w.

Der in diesen Blättern bereits angezeigte, zu Bologna herausgekommene *Corriere degli Spettacoli* hat seit verwichenem Februar aufgehört, und erscheint dafür in folgender etwas interessantern Zeitschrift in einer eleganten Form, mit folgendem

Titel: *Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni, arti, commercio, e spettacoli teatrali dell' anno* 1824. Parte prima. Bologna, per i tipi del governo. in 8. Letzhin enthielt sie auch in kleinen fortgesetzten Artikeln eine Kritik über Hrn. Stendhal's Buch: *La vie de Rossini*, von welchem in diesem Jahre (1824) zwey Auflagen erschienen (Im Vorbeygehen sey es gesagt, mit der historischen Richtigkeit sieht's nicht besonders gut in diesem Buche aus). Nachdem über die Art, wie die Franzosen Bücher schreiben, und von den Bildnissen Rossini's und Mozart's, mit welchen die zwey Bände geziert sind, gesprochen wird, ärgert es den italienischen Recensenten, dass der Verfasser Rossini mit einem Mozart habe zusammenstellen können. Die hierauf Bezug habende treffliche Stelle ist um so merkwürdiger, weil sie in Bologna, wo Rossini seine Erziehung und musikalische Bildung erhielt, gedruckt ist. Sie lautet folgendermaassen: „Per quanto alta sia la stima, che l'autore ha del suo protagonista, doveva egli mai accompagnare il nome di lui, con quello che ha riempito l'universo di se stesso? E qual proporzione può esservi fra un compositore anco felice, di belle Opere pel Teatro, e colui che ha col valore del suo braccio posto sossopra il mondo, e farà parlar di lui i secoli avvenire? La gloria di Rossini chi può dire se sopravviverà a lui stesso; e se dopo qualche anno la moda (che regna sulla musica come sugli abbigliamenti donneschi) non griderà qualche altro compositore che batte una strada diversa? Wie wahr und richtig! — Da wo es im Buche heisst: „Mozart's Compositionen sind melancholisch, jene von Rossini sind brillant. Mozart war nur zweymal in seinem Leben lustig, und das im *Don Juan*; Rossini war eben so oft traurig als Mozart lustig. Dieser malt die deutsche Liebe, jener die italienische. Mozart malt die contemplative und unglückliche Liebe, Rossini die stärksten und tiefsten Leidenschaften". Hierauf wird folgendes geäussert: „Der Verfasser mag, was Mozart betrifft, recht haben; vielleicht waren seine Leidenschaften von zarter und melancholischer Natur. Aber Rossini? wir kennen ihn allzu gut, um es nicht zu glauben. Wenn man eine Sache erst fühlen muss, um sie auszudrücken, wie hat es Rossini angestellt, die stärksten Leidenschaften der Liebe zu malen, wenn er sie nie gefühlt, und immer gelacht hat, und immer lachen wird über die, welche von ihr beherrscht werden?" — Diese Kritik ist noch nicht beendigt, und scheint sehr lang zu werden.

Von der zu Bologna erschienenen *Biblioteca musicale* habe ich seit verwichenem Herbste weder etwas gesehen noch erfahren; wahrscheinlich existirt sie gar nicht mehr.

Nachrichten von Manuscripten (Nachtrag).

Théorie de l'harmonie simultanee et successive, écrite par Sarti. MS. Zwey kleine Hefte in 4. Diese Abhandlung, welche der bekannte Theatercomponist und Kapellmeister am Russischen Hofe, Giuseppe Sarti für eine mailänder Dame schrieb, besitzt Hr. Karl Soliva, von welchem oben unter der Rubrik Mailand die Rede war. — Dieser nämliche Sarti schrieb noch: *Osservazioni critiche sopra un quartetto di Mozart*, ungefähr zwey Bogen in 4. Dieses Manuscript besitzt Azioli, und Hr. Soliva hat eine Kopie davon. Das Quartett, von dem hier die Rede ist, beginnt folgendermassen:

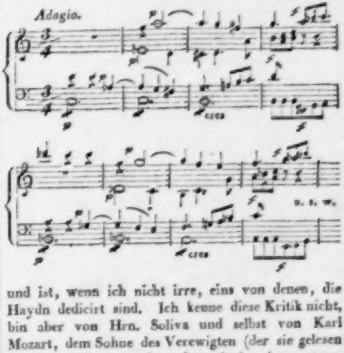

und ist, wenn ich nicht irre, eins von denen, die Haydn dedicirt sind. Ich kenne diese Kritik nicht, bin aber von Hrn. Soliva und selbst von Karl Mozart, dem Sohne des Verewigten (der sie gelesen hat), versichert worden, dass sie in einem grausamen Tone abgefasst ist. In derselben äussert unter andern Hr. Sarti von Mozart, er habe kaum den Beruf zu einem Klavierspieler, und schliesst seine Kritik mit folgenden Worten: „si può far di più per far stonare i professori? (kann man was ärgeres machen, damit die Spielenden dissoniren?)", womit besonders jener Anfang gemeynt ist.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Der erste Eindruck eines Kunstwerkes, einer Darstellung soll erfreulich, wohlthuend seyn. Ist er es nicht, so ist die Leistung unserer oder wir sind ihrer nicht würdig.

Schwerlich werden uns beym ersten Geniessen alle Schönheiten kund, aber auf die Fehler, auf Alles, was uns da befremdend, anstössig ist, sollen wir wohl merken, so wie auf den Geist, der aus dem Ganzen spricht, den Hauch und Duft desselben, wie es die Kunstrichter nennen. Wohin ein Kunstwerk zu stellen sey, wie es sich von den andern unterscheide, das ergiebt sich am besten aus dem ersten Eindruck. Und so merken wir andererseits das Falsche nur das Erstemal in seiner ganzen Fehlerhaftigkeit. Die Wiederholung ermüdet unsere Strenge. Während bey wachsender Vertraulichkeit mit den Schönheiten diese immer tiefere Wurzeln in uns schlagen, stumpft die mit den Mängeln des Kunstwerkes, mit den Gebrechen der Darstellung unsere Sinne ab.

Bey so vielen Werken unserer Tage, wenn man sie sieht, hört, liest, kann man sagen: Sie sind nicht übel, aber sie sind vom Uebel. Sie unterhalten, aber sie verderben den guten Geschmack. Wenige Künstler unserer Zeit haben das höhere ästhetische Gewissen, dass sie sich fragen: Wo soll das am Ende hinführen?

Wie der Mensch in der Natur, so ist die Musik in der Kunstwelt die schönste und die hässlichste, jenachdem sie sich darstellt.

Schwerlich ist eine der übrigen Künste so überlästig, als die Musik. Man kann ihr nicht entweichen, und sie mag wohl unter allen die meiste Lust und den meisten Aerger in der Welt bewirken.

Eine hässliche Sängerin kann sagen: Ich singe aus einem organischen Bau heraus so schön; mein Schädel hilft meine Töne bilden; mit einem schönern Körper würde ich nicht so singen, und hätte mir auch schwerlich die Mühe gegeben, es so weit zu bringen.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Drey Gedichte von Uhland für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, gesetzt von W. Speier. Op. 14. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Man kann in diesen drey Gesängen einen in Sachen der Tonkunst erfahrenen, und mit Geist und Geschmack begabten Componisten nicht verkennen, so deutlich tritt das Ausgezeichnete dieser kleinen Sammlung schon bey der ersten Bekanntschaft vor Sinn und Seele. Wenn wir auch, was den ersten Punkt belangt, gleich im ersten Gesange die Fortschreitung aus dem Sextenakkorde von E dur in den Sextenakkord von F moll, der, trotz der Pause und Fermate, doch für das Ohr sehr übel wirkenden Quinten wegen, hart nennen müssen: so müssen wir doch gestehen, dass sich die auffallende Fortschreitung weit besser, als in manchem für das Erlaubte solcher Uebergänge leicht, aber grundlos anzuführenden Beyspiele berühmter Musiker, durch die innere Verwebung und Zusammenhaltung des Ganzen entschuldigen, ja dass man sich, eben um der Einheit des schön gefassten Ganzen willen, sogar bald dafür gewinnen lässt. Alle Akkordstellungen, auch die seltenen und überraschenden, stehen übrigens correct, nicht willkührlich herausgeklügelt, sondern wahrhaft verständig gefunden, leicht und natürlich zusammengereiht im Ganzen und in der Vertheilung an die Stimmen. Die Melodieen sind fliessend, und diese Eigenthümlichkeit, welche diese Gesänge im hohen Grade haben, liegt keineswegs in barok verkitteten Floskeln, sondern es geht, wie die Akkordfolge, ganz ungesucht eben aus der geistvollen Auffassung des Ganzen hervor. Eine gewisse Galanterie erscheint in diesen Gesängen mit ernster Tiefe, so wie der Gebrauch modischer Gänge mit dem Sinne für Natur und Wahrheit verbunden. Wir sind überzeugt, dass sehr Viele um so grössern Genuss an diesem Werke finden werden, je mehr sie sich

konnte und schuf den ersten heitersten Schöpfungstag, und seine übrige Arbeit war, Nacht und Dunkel, die noch hin und wieder auf der Erde waren, zu vertreiben und aus diesem Gefuhl ist ein anmuthsvolles, klares, geistreiches und gelehrtes Stuck entstanden, das alle Eigenschaften eines lustigen Frühlingstages hat, und wenn es auch lang ist, so ist es nicht gedehnt. Es ist allerdings wahr, dafs das ganze Interesse dieses Oratoriums sich auf Ideal und auf Instrumentalmusik fundirt: aber das ist auch das Eigne, Originelle daran, dafs es ganz unabhängig von dem Ausdruck der Sprache, seinen Gang geht und die Erzählung der Historie blos als die Gelegenheit ansieht, die hier untergeordnet seyn soll. So ist es auch mit dem Recitativ, in welchem die Schopfung des Firmaments beschrieben wird: „Da „tobten brausend heftige Sturme: wie Spreu vor „dem Winde, so flogen die Wolken: die Luft „durchschnitten feurige Blitze und schrecklich „rollten die Donner umher. Der Fluth entstieg „auf sein Geheifs der allerquickende Regen: der „allverheerende Schauer: der leichte flockige „Schnee."

Hier kann man offenbar sehen, dafs blos eine regsame Phantasie Bild an Bild reiht, um Naturerscheinungen eben so leicht, mit wenigen Strichen zu mahlen, als leicht sie selbst erschaffen worden. Das Wichtigste ist geschehen: das Licht ist da und gleichsam nebenher, spielend, lafst der Kunstler Wind und Wetter, Schnee und Schlossen ihre Revolutionen machen, wobey der Text jedesmal sagt: dies war der Sturm: dies waren Blitze; dies der Donner, der Regen, der Schnee. Man ist gewohnt unter diesen Zeichen leidenschaftliche Ausbruche einer handelnden Person, oder eines aufgebrachten Gemuths zu finden; das aber sind hergebrachte Dinge, die hier nicht gesucht werden sollen, vielmehr ist alles, was man hier findet, eben so zufallig und nothwendig zugleich, wie die Schopfung selbst. Ich glaube nicht, dafs der Meister Eine bessere Wahl fur seinen Genius hatte treffen konnen, als gerade dieses Sujet; und wenn es wahr ist, dafs er sich nun wieder Thomsons Jahreszeiten zum Gegenstand seiner Muse gewählt hat: so bestätigt mich dies in der Meinung, dafs Haydn seinen Genius kennt und von ihm fordert, was er gern leistet. Er bewegt sich nur durch eigene Kraft und schaft sich selbst die Luft, worin er leben will, und wer mit ihm leben will, mufs diese Luft ertragen lernen, wie ein neues Klima. Alles Warme, Rührende, das aus Theilnehmung und Mitleiden entspringt, scheint absichtlich vermieden, und das Gedicht schliefst da, wo Leiden und Leidenschaften ihren Anfang nehmen, vor dem Sündenfalle, blos mit der bedeutenden Warnung an das erste Menschen-Paar: nicht mehr zu begehren, als sie wissen und haben. Man kann dieses Kunstwerk mit vollem Rechte, das Paradies der Musik nennen. Es ist ein Garten, voll der schonsten Blumen, Saaten, Kräuter und Bäume, wo die Nachahmer des grofsen Meisters eine reiche Erndte für ihre Opern und Konzerte halten konnen, denn die korperliche Natur ist mit ihren Aeufserungen, in sofern sie Ton und Bewegung betreffen, hier so vollstandig beysammen, wie in einem Lexicon, und wer nicht selbst zu geben hat, darf nur hier suchen und wenn er recht zu suchen versteht, wird er auch finden.

Was die Schreibart und den Satz betrift, bleibt Haydn auch hier, was er schon langst war: das hochste Muster seiner Zeit. Aufser der gelehrten Arbeit und dem Figurirten, woran man einen gewiegten Meister erkennt, ist der freye Schwung, mit welchem sich alles nach schönen Regeln bewegt, gottlich und einzig in seiner Art. Die Chore zum Lobe des Schopfers der Welt sind ein frohes Getummel der ganzen Natur, mit welchem sich Sonne, Mond und Sterne und was um ihn ist, ihres Daseyns freuen, und ihren Gang gehn, ohne durch einander zu rennen. Alles ist klar, deutlich, ganz und geschmackvoll darin. Heiterkeit und Geist, Anmuth und Laune, Verstand und Witz und Güte zieren die neue Welt, worin nichts nach Gebrauch und Herkommen schmeckt und alles einem frischen Morgenthau gleich ist. Einzelne Kraftstellen der Instrumentalmusik, besonders in der Ouverture, sind über allen Ausdruck herrlich und unsterblich: von dieser Art ist der 8te und 9te Takt der Ouverture,

damit vertraut machen, was jedem leidlich Geübten nicht schwer fallen kann, weil die Darstellungsart stets schlicht und gerad bleibt, ohne von erkünstelten Schwierigkeiten falschen Schimmer zu borgen. Der erste Gesang ist überschrieben: *Das Ständchen*; der zweyte: *An den Tod*; der dritte: *Das Thal*. In diesem kommt uns das „und nimm mich auf" zu oft wiederholt vor; es steht viermal hintereinander. Das letzte Mal hätte es billig wegbleiben sollen, was durch eine kleine Veränderung in der Begleitung leicht zu machen wäre.

Rondo brillant für das Pianoforte — — von W. Schuler. Op. 4. Erfurt, im musikalischen Magazin von J. Suppus. (Pr. 12 Gr.)

Ein recht angenehmes Unterhaltungsstück für Pianofortespieler, denen das Leichte nicht mehr zusagt und das Schwere zu viel Mühe macht. Der Verfasser strebt, sein gutes Thema solid durchzuführen, auch in Nachahmungen der Mittelstimmen und des Basses, was ihm meist recht gut gelingt, und nimmt sogar die Zwischensätze entweder aus den einzelnen Phrasen des Thema's, oder bildet sie ihnen ähnlich aus; er schreibt correkt, dem Instrumente angemessen und mit vielem Fleiss. Das Alles ist zu loben. Dass zuweilen, doch nicht oft, statt Gedanken nur Figuren zum Vorschein kommen, woraus etwas Klingeley entsteht, viel und am liebsten nach entfernteren Tonarten, auch enharmonisch etwas grell modulirt wird, daher die herrschen sollende Tonart D dur mit ihren näheren Verwandten weniger herrscht als billig, und erst in den letzten zwey und vierzig Takten wieder zur Regierung kommt — einige gar herbe Tonverbindungen bedeutend hervorgehoben werden — das liesse sich entweder tadeln oder doch besprechen; aber schwerlich würde das Eine und Andere jetzt viel helfen, da seit Jahren schon die meisten Componisten es gerade so treiben und das grosse Publikum es gern so hinnimmt, von beyden aber Andersmeynende leicht als Pedanten, die durch alte beengende Regeln dem Flug des Genie's Fesseln anlegen möchten, verschrieen werden. Mit der Zeit, die wir geduldig abwarten wollen, wird man jedoch schon diese und ähnliche Ziererey lassen, zum Einfachern, Natürlichern zurückkehren, auch wohl freundlich zugeben, dass man ohne Schule und ohne wohlbegründete Regeln der Kunst zu beachten, meist nur auf Abwege geräth und nie etwas Klassisches hervorbringt, das wahre Genie aber sich eben dann als solches zeigt, wenn die Regel ihm nicht Fessel, sondern nothwendige Form ist, über die es frey schaltet und waltet, und die es sich selbst erfinden würde, wenn sie nicht schon da wäre. — Man entschuldige die Abschweifung, die sich dem Ref. nur zufällig aufdrang, da sie wirklich obiges Rondo weit weniger angeht, als manche neueste Werke berühmterer Componisten. Das Werkchen ist gut und correkt gestochen.

Le Départ et le Retour. Romance et Rondo pour le Pianoforte, comp. par A. A. Klengel. Oeuv. 30. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ob die zu Grunde liegende Romanze von Hrn. Kl. erfunden oder irgend woher entlehnt ist, weiss Rec. nicht; er weiss auch nicht, vielleicht eben darum, weil ihm die Romanze unbekannt ist, wie das Werkchen zu dem ersten Titel kömmt. Das ist gleichgültig; wenn nur diess selbst gut ist. Und das ist der erste, schön erfundene, originell und gründlich ausgearbeitete, auch sehr angenehm wirkende Satz in hohem Grade; besonders ist Seite 4 wahrhaft trefflich. Der zweyte Satz, das Rondo, obgleich nicht übel, steht doch dem ersten weit nach. Er will scherzhaft, leicht, pikant seyn: aber es kömmt nicht recht dazu, sondern setzt nur immer an. Jenes scheint dem Componisten wider die Natur zu gehen; und eher lässt sich, in der Musik, wie im gesellschaftlichen Verkehr, wer weiss, was alles, durch Einsicht und Vorsatz erreichen, als gerade diess. — Um des ersten Satzes willen ist das Werkchen beträchtlich geübten Spielern — denn diese verlangt es — mit Grund zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1824.

Subscriptions-Anzeige.

Auf eine in Paris herauskommende

Solenne Messe für vier Singstimmen, von Cherubini, in Partitur,

nehmen wir Subscription an. Der Subscriptions-Preis ist acht Thaler Conventionsgeld. Der nachherige Ladenpreis wird wenigstens zwölf Thaler seyn. Briefe und Gelder erbitten wir uns postfrey.

Breitkopf und Härtel.

Musikalisches Lexikon.

Bey der Kulturstufe, auf welcher die Kunst in unsern Tagen steht, kann das Koch'sche Lexikon nun einmal nicht mehr genügen, das einseitige Rousseau'sche sogar noch weniger, und auch das neuere von Castil-Blaze ist — neben vielem etwaigen Guten — wenigstens nicht das, was man von einem solchen Hülfsbuche, zumal für Deutschland, fodern und erwarten darf.

Das Erscheinen eines neuen Werkes dieser Art, welches das Wesen der Kunst aus einem höheren, dem Zeitgeist gemässen ästhetischen Standpunkt auffasse, und auch das gesammte Feld der Technik sachgemäss darstelle, ist daher in so hohem Grade ein Zeitbedürfniss, dass, wer es ernstlich mit der Kunst meynt, und an deren veredelnde Einwirkung auf die sittliche Bildung unseres Geschlechtes glaubt, sich gewissermassen verpflichtet achten muss, für die Verbreitung geläuterter Kunstansichten mitzuwirken so weit er es vermag.

In dem Glauben, in diesem Fache Einiges zu vermögen, und mich in den bis jetzigen zwölf Bänden der allgemeinen Encyclopädie der Künste und Wissenschaften von Ersch und Gruber, bisher einigermassen erprobt zu haben, habe ich nach und nach Vieles gesammelt und alphabetisch geordnet, was, zusammengenommen mit manchem bereits völlig Entworfenen, und theils nur noch des Niederschreibens, theils auch nur noch einiger Redigirung Bedürfenden, schon ein vollständiges Werk heissen kann, und allenfalls sogleich der Presse übergeben werden könnte, wünschte und hoffte ich nicht, meinem Unternehmen grössere Vollständigkeit und Ausführlichkeit dadurch verschaffen zu können, dass ich der öffentlichen Herausgabe noch gegenwärtige Einladung an alle Sachverständige, zur Theilnahme und Mitarbeit vorangehen lasse.

Ich lade daher alle diejenigen Sachverständigen, welche zur Mitarbeit oder Theilnahme geneigt wären, freundlichst ein, sich mit mir baldmöglichst in Verbindung zu setzen, und mir allenfalls auch zugleich den oder die Artikel, welche sie zu bearbeiten und mir bald einzusenden gedenken, anzuzeigen. Vorzüglich wünschte ich noch mehrere Beyträge an historischen Artikeln, an mathematischen, und noch manche ästhetische. Uebrigens versichere ich, dass ich jedem der Sache entsprechenden Beytrag, im Collisionsfalle, einem etwa schon von mir selbst bearbeiteten gerne vorziehen werde.

Meiner Idee nach müsste unter jedem Artikel der Verfasser (sofern er nicht das Gegentheil wünscht) genannt, und das Honorar *pro rata* repartirt werden, das Ganze aber bald erscheinen.

Darmstadt, den 30. Juny 1824.

Gottfried Weber.

Ankündigung.

In der unterzeichneten Kunst- und Buchhandlung ist nun wirklich erschienen:

Euryanthe

grosse romantische Oper in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber. Vollständiger vom Componisten verfertigter und vom Musik-Director Blattinger erleichterter Klavier-Auszug in Quer-Folio. 57 Musikbogen stark und mit einem niedlichen Umschlage brochirt, im Subscriptions-Preis zu 6 Fl. 48 Xr. od. 3 Thlr. 20 Gr.

Auf die früher von mir gemachte öffentliche Anzeige der Erscheinung dieses Klavier-Auszuges hat es den Herren Steiner und Comp. in Wien gefallen, in mehreren Blättern eine Warnung gegen diesen erleichterten Auszug ergehen zu lassen, wodurch sie denselben im Werthe herunterzusetzen sich bemühen.

Allerdings mag die Erleichterung eines Klavier-Auszuges, wenn sie einem Unerfahrnen anvertraut wird, die in obiger Warnung angeführten Nachtheile mit sich führen. Dieser Gesichtspunkt schwindet jedoch, wenn ein solches Geschäft nach sorgfältiger Wahl einem Manne übergeben wird, der die Fähigkeiten besitzt, ein ganzes Tongemälde aufzufassen, und der den harmonischen und melodischen Theil einer Composition zu würdigen weiss. — Ein solcher Musikus wird nicht leicht, um die Gunst einiger weniger Gebhten zu erringen — sich so grosse Sünden gegen den Componisten und die musikalische Welt zu Schulden kommen lassen.

Jedem Kunstverständigen muss es einleuchten, dass der Klavier-Auszug einer Oper, deren Wirkung ausser dem Gesange von einer Masse Instrumenten, und der individuellen Eigenthümlichkeit eines jeden Instrumente insbesondere abhängt, nur als die Skizze eines grossen Gemäldes betrachtet werden darf, aus welcher man zwar eine Anschauung des Ganzen im Allgemeinen, nie aber den ergreifenden Effekt des Originals, welches endlich noch als dramatisches Werk nur dann in seinem vollen Glanze dasteht, wenn alle, von einem so grossen Meister wohlberechnete Theile vereint zusammen wirken — erkennen kann. Wenn nun in einem solchen Auszuge harmonische Verdoppelungen und sonstige Schwierigkeiten, die dem grossen Virtuosen gemäss seiner physischen Organisation Spielwerk, dem fertigen Klavier-Spieler, den die Natur hierin benachtheiliget, und besonders den Damen Unmöglichkeiten sind, — mit Verstand verändert werden, so kann eine solche Erleichterung von der musikalischen Welt richtig gewürdiget, nur eine günstige Aufnahme finden; im übrigen mag der Klavier-Auszug für sich selbst sprechen.

Was aber den Vorwurf des Nachdrucks betrifft, so widerlegt er sich schon aus obigem; denn ein Werk, welches verändert erscheint, verdient keineswegs diesen Namen, wofür sich selbst auch Friedrich Hofmeister in der Vorrede seines musikalischen Handbuchs sechster Nachtrag vom Jahr 1823. deutlich ausspricht, indem er unter andern sagt:

1. Jedes Arrangement, sey es auch noch so unwesentlich verschieden, ist rechtlich betrachtet kein Nachdruck.

2. Nicht der Klavier-Auszug, oder irgend ein anderes Arrangement gilt für ein Original-Werk, sondern stets die Partitur etc.

Nach diesen gewiss richtigen Ansichten kann dahero der von mir annoncirte Klavier-Auszug der Weber'schen

Oper *Euryanthe* wegen seiner veränderten und erleichterten Gestalt durchaus nicht als ein Nachdruck angesehen werden. Jedoch, wenn dem auch wirklich so wäre — was ich aber nicht zugeben kann — so würde ich nur das Vergeltungs-Recht gegen die besagten Herren Steiner und Comp. in Wien ausüben, die, nicht ich, den Vorwurf des Nachdruckens mit Recht verdienen, da dieselben nach der Anzeige im musikalischen Handbuche vom Jahr 1823, sechster Nachtrag, Pag. 87. von dem Knechtischen allgemeinen musikalischen Katechismus, wovon nur ich einzig und allein Original-Verleger bin, eine neueste Ausgabe, als in ihrem Verlag erschienen, bereits um einen — die Hälfte geringern Preis öffentlich anzeigen. — Ich würde nichts thun, als was selbst nach unsern Gesetzen als erlaubt angesprochen ist; da nach denselben dem Inländer gegen auswärtige Buch- Kunst- oder Musikhändler, der sich zuerst erlaubt, einem Badischen Verleger ein — ihm eigen angehöriges Verlags-Werk nachzudrucken, das Recht zustehe, auch dessen Verlag selbst in unveränderter Gestalt im Druck erscheinen und auf solche Weise den Grundsatz der Reciprocitaet gegen auswärtige Verleger in Anwendung bringen zu lassen.

Freyburg im Breisgau im Monat May 1824.

Herder'sche Kunst- und Buchhandlung.

Von dem Waldhornisten, Kammermusikus Ludwig Leye in Koburg, ist gegen postfreye Einsendung des Betrags geschrieben zu erhalten:

Ein Concert für zwey Waldhörner, mit Orchester. 5 Fl. Rheinisch.

Don Juan, Potpourri für zwey Waldhörner, mit Orchester. 4 Fl. Rheinisch.

Zu kaufen gesucht.

Sollte Jemand eine gute Harmonika von reiner Stimmung von vier Octaven, mit doppeltem Schwungrade, um einen billigen Preis abzulassen geneigt seyn, so erbittet man postfreye nähere Nachricht über die Beschaffenheit und den Preis derselben unter der Adresse:

An Herrn Breitkopf und Hartel
für C. D. N.
in
Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. **№. 34.** 1824.

Nachrichten.

Paris. Uebersicht der Monate April, May und Juny. Académie royale de musique. Nichts neues, weder an Opern noch an Sängern. *Ipsiboe* hat sich nur bis zu einer zwölften Vorstellung erhalten. Von älteren Stücken ist *Orphé* von Gluck wieder erschienen und wird nun mit einem, für dieses Theater, ungewöhnlichen Erfolg gegeben; Adolphe Nourit verdient darin, als Orphé, ein ungetheiltes Lob.

Théatre de l'Opéra comique. Hr. Lafeuillade, bis jetzt erster Tenorsänger an der grossen Oper, ist nun an diesem Theater engagirt; Blondel, im *Richard*, war seine erste Debütrolle; er hat einen vollkommenen und verdienten Beyfall erhalten. Hr. Gavaudan, welcher früher die Zierde dieses Theaters war und sich seit zehn Jahren zurück gezogen hatte, ist nun wieder erschienen. Seinen neuen Eintritt machte er in *Euphrosine* von Mehul, als Coradin. Nur noch einige Damen von diesem Range und der Ruhm dieser Bühne ist wieder hergestellt.

Am 26ten April: Erste Vorstellung von: *L'auberge supposée* in drey Aufzügen, Musik von Hrn. Carafa. Weil jedes neue Stück wenigstens drey Mal muss aufgeführt werden, so erlebte dieses ebenfalls drey Vorstellungen.

Am 15ten May, erste Vorstellung von: *Le Pari de la Duchesse d'Alençon*, in einem Aufzuge. Das Parterre war nicht neugierig, dessen Verfasser zu kennen; das deutsche Publikum wird es auch nicht seyn.

Am 10ten Juny, erste Vorstellung von: *Le concert à la cour, ou la débutante*; in einem Aufzuge, Musik von Hrn. Auber. Ein niedliches Stückchen. Hr. Auber hat immer das Glück, ein gutes Gedicht zu erhalten; die Musik aber betreffend, so möchte man hier überhaupt fragen: woher es wohl komme, dass die meisten angesehensten französischen Componisten ihre besten Werke im Anfange ihrer Laufbahn geliefert, in der Folge aber immer merklich verloren haben, selbst in dem Alter, wo man berechtiget wäre, das Gegentheil von ihnen zu erwarten? Sollte etwa die Ursache davon in der Art liegen, wie die Composition in Frankreich gelehrt wurde und meist noch gelehrt wird: so nämlich, dass nach einem Lehr-Cursus für die Harmonie und einigen contrapunktischen Uebungen, alle die Kunstmittel, einen musikalischen Gedanken auszubilden und ihn geltend zu machen, die Haydn und andere mit so grosser Wirkung benutzten, vernachlässigt werden und dass der Schüler einzig seiner Phantasie überlassen wird? Wer aber die Kunst nicht kennt, mit seinem eigenen Gedanken haushälterisch umzugehen, dem geht es wie jedem andern Verschwender: er braucht Summen für das, was ein Sparsamer mit Pfennigen bewürkt; ist aber der Reichthum aufgezehrt und will er seinen, bisher geführten, Rang fortsetzen, so muss er — borgen. Freylich wird der grosse Haufen immer dem reichen Verschwender huldigen, doch nur so lange, als er noch etwas besitzt.

Théatre royal de l'Odéon. Dieses Theater machte keine guten Geschäfte, so lange es unter dem Namen *Second théatre français* nur Trauer- und Lustspiele aufführte. Die Administration suchte nun ihrer Bühne mehr Credit zu verschaffen und verband mit jenen beyden Genres noch den der komischen Oper. In weniger als sechs Monaten brachte man eine sehr brave Operngesellschaft und ein vollständiges und vortreffliches Orchester zusammen. Am 27sten April ward es unter seinem neuen Namen eröffnet. Nebst einem Trauerspiel und einem kleinen Lustspiele ward ein, für diese Gelegenheit gedichteter Prolog: *Les trois genres*, gegeben. Die Musik dazu ist von den Herren Boieldieu und Auber. Dieser Prolog ward jedoch nur

einige Male wiederholt; *Ref.* konnte ihm nicht beywohnen. Am 6ten May debütirte diess Theater förmlich mit seiner Operngesellschaft durch den *Barbier von Sevilla*, von Rossini; übersetzt für die französische Scene, in vier Akten arrangirt, oder derangirt, von Castil-Blaze. Die Gönner dieses Theaters bewiesen bey dieser ersten Vorstellung ihre Zufriedenheit dergestalt, dass sie, nach der Aufführung, sämmtliche mitwirkende Acteurs hervorriefen.

Ausser ausländischen Werken ist dieser Bühne noch nicht erlaubt, andere Opern aufzuführen als solche, deren Componisten schon zehn Jahre gestorben sind: also nichts Neues. Unterdessen wird mit Werken von Gretry fortgefahren. Mozart's, Winter's, Weigel's und M. v. Weber's Werke sollen ebenfalls hier französisch erscheinen.

Théâtre royal italien. Dem. Mombelli hat in der *Cenerentola* (*Aschenbrödel*) in der Titelrolle, als Debütantin, den entschiedensten Beyfall erhalten; durch sie macht diese, früher nicht so oft wiederholte Oper furore. *Elisa e Claudio* von Mercadante wählte sie zur Fortsetzung ihres Debüts; wollte aber, gleich Sigra. Pasta, nicht ganz behagen. Möchte wohl die Undankbarkeit dieser Rolle dem Componisten zuzuschreiben seyn? —

Am 25sten May, zum ersten Mal: *Ricciardo e Zoraide* von Rossini. Wenn diese Oper vor ungefähr zwey Jahren, als man Rossini noch nicht auswendig kannte, hier erschienen wäre, so würde sie ohnstreitig gleichen Beyfall, wie ihre älteren Schwestern, erhalten haben. Die Administration hatte es an nichts fehlen lassen: alle Rollen, so wie das hinzugefügte Orchester der Janitscharen-Musik, sind meisterhaft besetzt, Dekorationen und Costume sind in grösster Pracht; dennoch hat das Werk nicht angesprochen. Die Anzahl derer, die über Reminiscensen klagen, vermehrt sich; selbst Dilettanten stimmen darin schon ein. Freylich wenn diese Unzufriedenen annehmen, dass jede dramatische Musik durchgängig den Sinn und Ausdruck des Gedichtes treu darstellen und sich demselben allenthalben anschliessen soll, wie bey Gluck und anderen; wenn sie verlangen, dass jedes Werk neu seyn soll und nicht aus alten, zu andern Situationen erfundenen und nur mit anderen Farben wiedergegebenen Formen zusammengesetzt seyn soll; kurz, wenn sie es nicht einmal zufällig finden wollen, kleine schon bekannte Auszierungen an dem Gebäude anzubringen, wie Figuren einzelner Takte; so darf man sich nicht verwundern, wenn Rossini sie in allen diesen Forderungen nicht immer befriedigt. Doch scheinen nicht alle die Sache so streng zu nehmen: es giebt noch viele, selbst gebildete Musiker, die durchaus alles vollkommen finden. Diese haben freylich in so fern den bessern Theil erwählt, indem sie auch da Genuss finden, wo die anderen von Verdruss und Langerweile geplagt werden. *Ref.* der sich gerne auch diesen erweiterten Genuss verschaffen möchte, hat ebenfalls eine Ansicht zu gewinnen gesucht, nach welcher er auch alles gut finden könne. Es ist ihm ohngefähr auf folgendem Wege gelungen: Wir hören nämlich, leider nur zu oft, Variationen, und doch fällt uns nie ein, wenn sie nicht ganz ohne Geschmack geschrieben und gespielt sind, uns über Wiederholungen zu beklagen, so wenig als über den fast immer gleichen Schnitt, den das Thema jeder Variation anzwingt, als über die fast immer auf gleiche Art zurückkehrende Harmoniefolge; ja, dasselbe Thema erscheint oft von verschiedenen Meistern variirt, und doch gefallen uns dessen Variationen darum nicht weniger. Nun steht es ja nur bey uns, Rossini so wie seine Nachahmer auf gleiche Weise zu beurtheilen. *Tancredi*, als sein erstes Werk (oder eines seiner ersten), ist das Thema, über welches in allen folgenden variirt wird. (*Ref.* weiss recht wohl den *Otello*, die *Armida* zu unterscheiden.) Ein ungewöhnliches Genie erfindet auch ungewöhnliche Sachen: ein einzelnes Thema zu variiren ist alt, aber eine ganze Oper zu variiren ist neu. — —

Wer nun diess Recept gebrauchen will, der kann versichert seyn, forthin vor allem Ueberdrusse wegen Reminiscenzen bewahrt zu seyn; man wird im Gegentheil mit Vergnügen bemerken, wie fast durchgängig die Formen so getreu beybehalten und immer mit so vieler Kunst und Genie variirt sind; man wird darin den gründlichen und erfahrenen Künstler erkennen, der, wie unsere grössten Meister, sein Thema immer vor Augen hat und es hier und da, bald ganz, aber immer unter veränderter Gestalt, bald stückweise, bald aber auch nur mit blosser Hindeutung darauf, anbringt.

Doch wieder auf *Ricciardo* zurück. Sigr. Mari hat darin als Arogante seine Debüts angefangen. Seine starke Tenorstimme hat sehr gefallen, sie wird aber im eingestrichenen A, wenn er nämlich die Kopfstimme nicht dazu gebraucht, schon etwas rauh; eine Unpäslichkeit mag diese

verursacht haben, denn sie schien nicht immer so gewesen zu seyn. Seine Art zu singen und zu spielen hat nicht durchgängig gefallen, doch das was er geleistet hat, lässt mit Grund auf einen grössern Erfolg in andern Rollen schliessen.

Am 1sten Juny liess sich Hr. Weixelbaum im *Barbiere* als Lindore hören, ist aber ganz durchgefallen.

Concerte. Am 11ten April, Concert von Mad. Szymanowska, *Salle des menus plaisirs.* Sie hat ihrer kleinen Versammlung gefallen.

Concerts spirituels. Dieses sind die bedeutendsten Concerte, die hier gegeben werden. Während der Charwoche sind die königlichen Theater geschlossen; die Administration der Académie royale de musique, die auch die des Théatre royal italien ist, benutzt diese Zeit, um, mit den vereinigten Künstlern beyder Theater, vier geistliche Concerte zu geben, die aber gar zu oft nicht weniger weltlich sind als die Opern, deren Stelle sie vertreten. Diese Concerte wurden seit langer Zeit in dem italienischen Theater gegeben; weil sich nun aber durch den allgemeiner gewordenen Sinn für Musik die Zuhörer merklich vermehrten, so hielt die Administration für zweckmässiger, voriges Jahr schon, sie in den grössern Saal der A. R. de M. zu versetzen.

Erstes Concert spirituel am 12. April. No. 1. Symphonie von Haydn, D dur $\frac{4}{4}$: diese Eingangsstücke verfehlen nie ihren Effekt; No. 2. Arie aus den *Fuoruisciti* von Pär, gesungen von Hrn. Levasseur; No. 3. Doppelconcert für zwey Violinen von Hrn. Kreutzer, von zwey seiner Schüler Tolbecque und Beion vorgetragen. So wie im Allgemeinen Wien für die beste Pianoforte-Schule angesehen wird, eben so kann man annehmen, ohne zu viel zu behaupten, dass Paris die beste Violinschule ist. Violinisten, wie sie jährlich aus der Schule der Herren Kreutzer und Baillot hervorgehen, bilden sich wohl schwerlich an irgend einem andern Orte in dieser Anzahl und in dieser Vollkommenheit; No. 4. Italienische Arie, gesungen von Dem. Cinti; No. 5. Pianoforte-Concert von Ries, gespielt vom jungen Liszt. Der Ruhm dieses jungen Virtuosen vermehrt sich mit jedem Tage; No. 6. *Benedictus* von Beethoven. Unseren Dilettanten will dieses Stück noch nicht recht zusagen. Zweyte Abtheilung. No. 1. Ouverture de *Timoleon* von Méhul; No. 2. Duo von Pär, gesungen von Hrn. Levasseur und Dem. Cinti; No. 3. Freye Phantasie vom jungen Liszt; No. 4. Fragmente aus Mozart's *Requiem*; die Solostimmen gesungen von Hrn. A. Dupont und Pellegrini, Dem. Demeri und Mori. Wenn man sehen muss, wie, beym Beginn eines solchen Werkes, die feine Welt in den Logen aufbricht und unwillig die Thüren hinter sich zuschlägt, so empfindet man gerade das, was ein Gläubiger empfindet, wenn er, der Betrachtung und Anbetung des höchsten Wesens hingegeben, von Religionsverächtern verspottet wird. Der Fanatiker wird dadurch empört; der Bessere hat Mitleiden mit ihnen.

Zweytes Concert, am 14ten April. Gewöhnlich werden die ersten dieser Concerte weniger besucht als die letzten; bey diesem Zweyten aber fand das Gegentheil Statt. Der Inhalt desselben mochte wohl die Ursache der verminderten Theilnahme gewesen seyn. No. 1. Symphonie in G moll von Mozart; No. 2. Arie aus *Tamerlan* von Winter, gesungen von Hrn. Dabadie; No. 3. Phantasie für Flöte, von Hrn. Bécquié, mit vielem Beyfall geblasen; No. 4. Italienische Scene aus dem *Sagrifizio d'Abram*, gesungen von Mad. Dabadie; N. 5. Violoncell-Concert, geschrieben und gespielt von Hrn. Bichi-Lolli. Künstlern von nicht vollendeter Ausbildung ist nicht zu rathen, in diesen Concerten, vor dem Zusammenflusse der ausgezeichnetesten Künstler und Liebhaber, aufzutreten: sie würden dabey ihren ganzen, bisher errungenen Ruhm auf das Spiel setzen. Um als Violoncellspieler zu glänzen, ist es nöthig, auch eine rechte, und nicht bloss eine linke Hand zu besitzen; übrigens ist man zu sehr an die Romberg'schen Concerte gewöhnt, als dass man eine ungeschickte Zusammenstellung nichts sagender Phrasen ungeahndet vorbeygehen liesse; No. 6. *Ave verum* von Mozart: dieses verfehlt nie seine Wirkung. Zweyte Abtheilung. No. 1. Ouverture von Beethoven; No. 2. Trio aus *Tamerlan* von Winter, gesungen von Hrn. Prévost, Dabadie und Mad. Dabadie; No. 3. Violinconcert von Kreutzer, von einem seiner Schüler, Hrn. Battu, vorgetragen. Die Violine ist immer der Glanzpunkt in den hiesigen Concerten; No. 4. *Ave Maria* und Fragment einer Messe von Cherubini, gesungen von Hrn. Hennekin, A. Dupont und Mad. Dabadie: das Englisch-Horn-Solo von Hrn. Vogt geblasen. Das Ganze gefiel sehr.

Drittes Concert, am 16ten April. Zahlreiche

Versammlung. No. 1. Symphonie von Haydn, Es dur, C. Eine Beethoven'sche, in D dur, sollte an deren Stelle gegeben werden, ward aber aufgeschoben, weil die letzte Generalprobe nicht Zeit genug übrig liess, sie gehörig einzuüben; No. 2. Arie aus *Gli Orazj e Curiazj* von Cimarosa, gesungen von Dem. Demeri; No. 3. Variationen für's Pianoforte geschrieben und gespielt von Hrn. Pixis. Die fast unerhörten Schwierigkeiten, die dieser ausgezeichnete Virtuos mit so vieler Anmuth und Leichtigkeit vortrug, haben ihm den vollkommensten Beyfall erworben; No. 4. Duett aus *Titus*, gesungen von Hrn. Zucchelli und Dem. Demeri; No. 5. Oboeconcert, componirt und geblasen von Hrn. Vogt. Es wird hier fast allgemein für ausgemacht angenommen, Hr. V. habe auf der Oboe nicht seines gleichen. Man begreift diess, wenn man bedenkt, was die Oboe früher in Frankreich war und zum Theil noch ist, und dass alle, die nun hier auf diesem Instrumente glänzen, ihre ganze Bildung diesem trefflichen Künstler zu danken haben. So lange uns ausländische Virtuosen nicht von dem Gegentheile überzeugen, wird es Ref. erlaubt seyn, hier auch mit in jenes Lob einzustimmen. Obschon Hr. Vogt alles besitzt, was von einem vollkommenen Concertspieler zu erwarten ist, so scheint doch seine vorzüglichste Stärke in der Orchesterbegleitung zu seyn. Eine einzige, im Pianissimo ausgehaltene Note zieht oft das Ohr der Hörer von dem übrigen Orchester, und selbst vom Gesange ab, um dieses Hinsterben des Tones ganz zu verfolgen. Aber ganz unerreichbar zeigte sich Hr. V. in Reicha's Quintetten, welche, wegen Abwesenheit des Flötisten, Hr. Guillou, in diesem Concerte nicht gehört wurden; No. 6. *Agnus Dei* von Beethoven, wollte nicht ganz gefallen.

Zweyte Abtheilung. No. 1. Ouverture de *l'Hotellerie portugaise*, von Cherubini; No. 2. Trio aus *Penelope*, von Cimarosa, gesungen von Hrn. Bordogni, Dem. Demeri und Meri; No. 3. Potpourri mit Variationen über Rossini'sche Thema's, für die Violine, geschrieben und gespielt von Hrn. Lafont. Zum Glücke ist der Opernsaal fest genug, sonst hätten ihn die ausbrechenden Bravos und Applausen zerrüttet; No. 4. Introduction und Scene aus *Mosè* von Rossini, verfehlte ihre gewöhnliche Wirkung gänzlich, und wohl aus mehren Ursachen. Der Zweck dieser Concerte ist, oder soll seyn, mit diesem zahlreichen Orchester, der Solo- und der Menge Chorsänger, Werke aufzuführen, die man, ohne diese ausserordentliche Mittel, nicht in ihrer Vollkommenheit hören könnte, als: Oratorien und andere Kirchenstücke. Diessmal schien sich aber die Administration vergriffen zu haben. *Moses* giebt man gegenwärtig sehr vollkommen im italienischen Theater, wo Handlung, Costüme und Decorationen den Eindruck allerdings verstärken, wogegen er hier schwächer ausfallen musste. Auch ist das Publikum nicht dasselbe: im italienischen Theater herrscht eine Vorliebe für alles, was italienisch schmeckt; hier aber ist der Geschmack allgemeiner; und endlich schien das Allegro

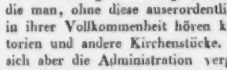

etc. nicht ganz zweckmässig, ein geistliches Concert am Charfreytage zu beschliessen, an dessen Stelle man das *Stabat mater* von Pergolese nebst den *Sieben Worten* von Haydn, oder Beethovens *Christus am Oelberg*, zu hören gewohnt war.

Viertes Concert, am 18ten April. Grosser Zulauf. No. 1. Haydn'sche Symphonie, D dur, $\frac{4}{4}$, Presto; No. 2. Arie aus *Titus*, gesungen von Dem. Demeri; No. 3. Caprice sur un air hongrois für's Violoncell von Romberg, gespielt von Hrn. Funck. Die Zuhörer schienen sich noch ganz an Rombergs kräftiges Spiel, von vorigem Jahre, zu erinnern und darnach jeden andern Violoncellspieler zu beurtheilen. Ohne diese Voraussetzung würde Hr. Funck vermuthlich besser gefallen haben; No. 4. Italienische Stanzen für Singstimme, Englischhorn und Harfe von Carafa, vorgetragen von Dem. Ciuti, Hrn. Vogt und Callaut. Es wird selbst einem Sänger gefährlich, neben Hrn. Vogt aufzutreten; sein ausdrucksvoller Vortrag auf seinem Instrumente verdunkelt alles, was um ihn ist. Nicht etwa dadurch, dass er die Stimme bedeckt, sondern seine zauberische Begleitung, durch welche er den Gesang zu heben und sich selbst zu verbergen sucht, ist die geheime Kraft, der kein Zuhörer widersteht; No. 5. Flötenconcert, gesetzt und geblasen von Hrn. Toulou. Wenig Künstler werden so vortheilhaft empfangen, als Hr. Toulou, da er diessmal auftrat; aber seine gewöhnliche Begeisterung schien hier, zum ersten Male, nicht dem Wohlwollen des Publikums zu entsprechen: sein Abschied war ungemein kälter; No. 6. Hymne mit grossem Chor, von Mozart.

Zweyte Abtheilung. No. 1. Ouverture aus

jeune Henry von Mehul; No. 2. Duett aus *Elisabetta*, gesungen von Hrn. Pellegrini und Dem. Cinti; No. 3. Variationen über ein Schweitzerlied von Lafont, gespielt von dem Componisten. Keine Bemerkung mehr über die Violine; so viele deren noch hier ständen, so würde dennoch keine so vollkommen seyn wie der Sieg, den dieses Instrument, in Hrn. Lafonts Arm, wieder davon trug; No. 4. Fragmente des ersten Theiles der *Schöpfung*. Möchte es doch vergönnt seyn, dieses Meisterwerk unseres grossen Haydn noch einmal wieder ganz zu hören, und nicht bloss einige Fragmente davon.

Wenn, in Beschreibung gegenwärtiger Concerte, bey dem Namen sämmtlicher Sänger und Sängerinnen keine Eigenschaftswörter stehen, so geschah diess darum: die Instrumentisten haben, im Allgemeinen, keine andere Gelegenheit, sich einzeln öffentlich auszuzeichnen, als in dem Concerte; die Sänger hingegen — obgenannte wenigstens — sind alle bey den vorzüglichsten Bühnen engagirt, wo sie in einem weit vortheilhafteren Lichte erscheinen können. Sigra. Pasta giebt hiervon ein treffendes Beyspiel. Man weiss nämlich, dass sie ungern und selten im Concerte singt; sie erhielt auch selten darin einen grossen Beyfall und einigemale ward sie sogar förmlich ausgezischt. Es wäre nun ungerecht, diese berühmte Sängerin nach einer, von einer Oper abgerissenen, Arie in einem Concerte zu beurtheilen, da sie auf der Bühne, in die ganze Handlung verflochten und von ihrem eigenen Spiele begeistert, Alles in Allem ist. Mit Hrn. Bordogni aber, und Dem. Demeri, findet das Gegentheil Statt.

Am 23sten May, im italienischen Theater: *Armide* von Gluck, aufgeführt (ohne Costume und mit einigen Abkürzungen) von den Schülern des königlichen Singinstitutes des Hrn. Choron. Alle Ensemblestücke, ohne Ausnahme, wurden ganz vortrefflich aufgeführt, alles war dabey zu loben; auch war ihr Eindruck stärker als der, den die Chöre der grossen Oper gewöhnlich bewirken. Ein Grund dazu mag wohl in der Nachsicht und der Aufmerksamkeit liegen, die man Anfängern zu gönnen geneigt ist; dann aber auch darin, dass eine solche Vorstellung für diese jungen Leute etwas wichtiges wird: es ist ein Fest für sie, und jeder bietet alles auf, was er besitzt, wogegen es mit den angestellten Chorsängern auf den Opernbühnen meist umgekehrt ist. Von den Solosängern war hier natürlich nicht das zu erwarten, was man an unseren geübteren Künstlern gewohnt ist: eine gute Schule, Anlagen und Anspruchslosigkeit ist alles, was von ihnen verlangt werden konnte, und das haben sie geleistet. Die Vorstellung hat im Ganzen gefallen. Die Versammlung war zahlreich: dieses wird sie zwar immer seyn, so lange der Cassirer, statt der Baarschaften, nur ausgetheilte Freybillette einzunehmen hat.

Societé académique des enfans d'Apollon. Oeffentliche Sitzung vom 27sten May 1824, 83stes Jahr ihrer Stiftung. Diese Societät besteht aus den grössten Künstlern beyderley Geschlechts, aus allen Künsten und Ländern. Jede Kunst hat alle Monate ihre besondere geschlossene Sitzungen und nur am Auffahrttage jedes Jahres wird eine allgemeine und öffentliche Zusammenkunft gehalten. Diese besteht immer in einem Concert und einer Rede; das Ganze wird mit einem Gastmahl beschlossen. Diese Concerte können durchgehends unter die glänzendsten gezählt werden, sowohl in Hinsicht der ausübenden Künstler als der ausgewählten Versammlung. Die bedeutendsten Stücke waren: No. 1. Neue Ouverture für grosses Orchester von A. Reicha. Solche Sätze sollte man in grösserer Anzahl besitzen, um nicht fast in jedem Concerte genöthigt zu seyn, auf Ouverturen von Opern zurück zu kommen, die man täglich und zweckmässiger im Theater selbst zu hören bekommt; No. 4. Arie aus den *Abencerrages*, von Cherubini, gesungen von Hrn. Ponchard. Wenn man diesen Künstler singen gehört hat, so wie hier, so ist man geneigt zu behaupten, es sey unmöglich, mit mehr Geschmack und Gefühl zu singen; auch war die grösste Stille, während seines Gesanges, und der grösste Lärm, nach demselben, seine Belohnung; No. 5. Variationen für die Oboe, geschrieben und geblasen von Hrn. Vogt.

In der Rede, die Hr. Belle zwischen den beyden Abtheilungen hielt, wurde der Zweck der Societät, Beförderung der Künste, im Allgemeinen besprochen. Eine Uebersicht der vorzüglichsten Werke, die mehrere Mitglieder während dem verflossenen Jahre erscheinen liessen. Sodann die Anzeige der neu eingetretenen Künstler, worunter der junge Liszt, und endlich der Verlust der mit Tode abgegangenen Mitglieder, unter welchen Viotti und Salieri eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet ward. Mit grösster Wärme widerlegte der Redner ein Gerücht von Salieri's Hasse gegen Mozart, das sich vor Kurzem hier verbreitet hatte.

Vermischte Nachrichten. Am 26sten May starb Hr. Barilli aus Bologna, im 56sten Lebensjahre, Regisseur des italienischen Theaters. Ein braver Mann. Während neunzehn Jahren seines hiesigen Aufenthaltes ist er in acht und neunzig verschiedenen Opern, immer mit Ehre, aufgetreten. Seine Rollen waren: Figaro, Leporello, Geronimo in *Matrimonio segreto* etc. In letzteren schien er ganz an seinem Platze zu seyn. Sein wesentlichstes Verdienst war eine richtige Deklamation, und um desto lobenswerther, da diese auf der italienischen Scene so selten angetroffen wird. — Sigra. Schiassetti ist hier angekommen; sie wird ihre Debüts in der *Donna del Lago* anfangen. — Der junge Liszt ist nach London abgereist. — Die öffentlichen Uebungen im Conservatorium beschränkten sich dieses Jahr auf zwey.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

In unserer Zeit kommen alle Künste in die Gasthöfe, und diess oft in einem hohen Grade von Virtuosität; man vernimmt Talente, die an Kunstanstalten glänzen würden. Selten hören aber die Gäste auch nur Ein Stück mit Aufmerksamkeit. So wird man gewohnt, die Künste nicht zu achten und schlecht zu belohnen.

An uns Erwachsenen ist nicht viel zu verderben; aber dass unsere Kinder die strengen Musikwerke der älteren Meister, eines Bach, Graun etc. nicht mehr hören, dass es keine rechte ernste Kirchenmusik mehr giebt, das ist zu bedauern. Der Mensch wird zu dem, was er erlebt hat.

Manches Hin- und herstreiten, beziehungsweise Recht- und Unrechthaben, erklärt sich aus der Verschiedenheit der Standpunkte, aus den verschiedenen Höhen, aus welchen die Sache, z. B. die Musik, betrachtet wird.

„Die Musik mildert die Rohheit, beschwichtigt die Leidenschaften, Affekte" nach der Idee. Man bemerkt diese Erfolge in einzelnen wirklichen Fällen. Aber zwischen beyden liegt die Musik der Jetztwelt, einer Nation im Ganzen, als Erziehungsmittel des Volks, und diese kann recht wohl ihrer Idee zuwider dasselbe verweichlichen, und so kann auch ein Vater bey seinen Kindern dieser heilsamen Kraft im Einzelnen, und dieser Schwächung im Ganzen zusehen. Er beherrscht die augenblickliche Anwendung, aber nicht das ganze Element, in welchem sie leben. Man unterscheide also hier und bey allem sittlich, körperlich, ästhetisch, intellektuell Bildenden, Erziehenden — die Idee der Sache, — ihre Geschichte und jetzigen Weltstand, ihre Beziehung zu uns und unseren Angehörigen nach Zeit, Ort, Stand, Alter, Vermögen, Talent, Bestimmung etc. ihren Gebrauch, Nutzen, ihre Anwendung und Wirksamkeit im einzelnen Falle.

Die Musik wiederholt ihre melodischen Sätze, weil sie eine unartikulirte, unbestimmte Sprache ist. Sie weiss mit Einem Vielerley auszusprechen; sie sucht also bey jeder Wiederholung etwas Anderes, dem Vorigen Analoges zu wecken, und diess, bis sie den Kreis verwandter Empfindungen durchlaufen hat.

Alle Einsamkeit neigt zum Irrewerden, Wahnsinn. Der Mensch darf von Menschen und ihrem Thun, der Künstler von Kunstgenossen und ihren Werken nicht lange entfernt leben. In gewissen Lagen ist ein Tag, ja eine Stunde zu lange.

Eine neue Beleuchtung zeigt neue Seiten, neue Tiefen. Was kann die Kunst anders seyn, als eine neue Beleuchtung der alten Welt?

Ein junger Musiker belästigte einen Meister mit Zusendung unreifer Compositionen. Der Alte schrieb wohlmeynend zurück, er solle lieber klassische Werke studiren, und das Produciren so lange unterlassen, bis ihm sein Künstlergewissen sage, er könne Etwas machen, das die Welt freudig in ihr Gemeingut aufnehmen werde. Nur zu bald kam wieder ein Paket von der Post, bezeichnet mit: Manuscript; Werth 50 Thaler. Er durchlief es. Die alte Leyer! Er pakte es zusammen, und liess es mit der Aufschrift zurückgehen: Manuscript ohne Werth. Seitdem blieben die Zusendungen aus.

F. L. B.

Recensionen.

Prémier Concerto pour le Pianoforte, arrangé en Sextuor, composé — — par J. Zimmermann, Professeur à l'Ecole Royale de Musique à Paris. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Wir kennen das Werk in seiner ursprünglichen Gestalt nicht: es scheint aber in dieser Form keine Abänderungen erlitten, und keine nöthig gehabt zu haben, ausser, dass die Blasinstrumente ersparet worden sind, der Verf., was diese Obligates gehabt haben, an die Bogeninstrumente vertheilet, und, um auszureichen, eine zweyte Viola hinzugesetzt hat. (Pianoforte, zwey Violinen, zwey Violen und Bass.) Es ist aber diess Concert, wie man jetzt den Kunstausdruck braucht, ein brillantes, und das ist es gar sehr. Diesem gemäss hat der Verf. nur zwey Allegro's, aber lange und im Charakter ganz verschiedene, geschrieben. Beyde sind sehr reich an Passagen und Bravourstellen aller Art, doch keineswegs an solchen, die bloss (und im Grunde leer) auf- und ablaufen, oder auch wild drauf los stürmen. Alles ist sehr lebhaft und auch belebend. Der Satz, technisch genommen, beweiset, dass der Verf. regelmässige Vollstimmigkeit zu erringen bemühet ist, und von eigentlicher Ansarbeitung in dieser Vollstimmigkeit so viel Gebrauch hat machen wollen, als er vermocht und für jene Schreibart für rathsam gehalten hat. In Hinsicht auf Symmetrie einzelner Abschnitte gegen einander darf man wünschen, dass hin und wieder etwas mehr Sorgfalt angewendet worden wäre: die Phantasie oder die Lebhaftigkeit des Sinnes scheint zuweilen mit dem Urtheile davon und über das Maass hinaus gelaufen zu seyn. Wenn die Kritik Einwendungen dagegen machen kann, so wird die jetzige Liebhaberey vielleicht gegen ihre Einwendungen einwenden: am Ende aber ihr doch Recht geben müssen; wogegen diese nun wieder erkenntlich zugeben wird, es sey freylich, besonders in Stücken dieser Gattung, zu viel Leben besser, als zu wenig, wäre es auch auf Kosten der rechtlich abgesteckten Gränzen. — Die Bogeninstrumente sind nicht wenig, der Pianist aber ist überreichlich beschäftigt. Er muss grosse Fertigkeit und Präcision besitzen, und überhaupt der Spielart mächtig seyn, die man die brillante nennt; sonst auch wohl die Wiener nannte. Besitzt er aber auch jene und ist dieser mächtig: so hat er sich doch zusammen zu nehmen und dazu zu halten. Gelingt ihm die Ausführung, so kann er auf Beyfall sicher rechnen; auch wenn er öffentlich mit diesem Werke auftritt. — Es ist Cherubini'n gewidmet, und der Verf. nennet sich auf dem Titel seinen Schüler.

Concerto pour Hautbois, avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Chrét. Barth. — Oeuv. 19. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist zu loben, dass die Virtuosen die Concerte für beschränktere und besonders der Harmonie ermangelnde Instrumente kürzer zu schreiben anfangen, und auch durch Abweichungen von der gewöhnlichen Concertform ein neues Interesse in diese ihre Stücke zu bringen suchen. Hr. B., erster Hoboespieler und Director der Harmoniemusik des Königs von Dänemark zu Kopenhagen, hat beydes hier gethan, und auch übrigens eine gewiss zu schätzende Composition geliefert. Es ist ihm zwar, wie ganz recht, vorzüglich darum zu thun, das Instrument in seinen wesentlichen Vorzügen, und den Spieler, sowohl von Seiten bedeutender Geschicklichkeit, als auch von Seiten mannichfaltigen und schönen Ausdrucks geltend zu machen: aber er hat auch für eine nicht alltägliche Harmonie, nicht unbedeutende Beschäftigung des Orchesters, so wie für andere moderne Effektmittel der Composition als Composition gesorgt, wodurch diess Musikstück interessanter wird, ohne dass dem Virtuosen und seinen Leistungen damit Eintrag geschieht. Es fängt an mit einem Adagio. Diess ist nicht ganz kurz und bloss einleitend, sondern schon etwas für sich. Die Concertstimme ist hier recitativisch behandelt und bey mehren Fermaten dem Spieler Gelegenheit gegeben, sich kunst- und ausdrucksvoll freyer auszulassen. Der Satz gehet über in ein sanftes Cantabile, wo die Hoboe die Melodie allein führt; und nun folgt ein längeres Allegro, fast in der Art des ersten Satzes eines Concerts von gewöhnlichem Zuschnitt, wo aber an jenes Cantabile (Moderato) noch einmal kürzlich erinnert, und dann, mit fortfahrendem Allegro, für die Symmetrie und Befriedigung des Ganzen wohl etwas gar zu kurz beschlossen wird. In diesem letzten Satz ist nun die Concertstimme mehr

der wahrhaftig neu und grofs ist. Es wäre noch sehr viel zu sagen über diesherrliche Werk, wenn ich aus meinem Briefe eine Abhandlung zu machen verstünde. Denn die fugirten Stücke verdienen die gröfste Aufmerksamkeit der Zeitgenossen. Die Fuge: *Dann er hat Himmel und Erde bekleidet* u. s. w., ist ein kunstreiches und elegantes Stück Arbeit, worin die Eintritte allenthalben deutlich und schön sind. Das Kontrasubjekt liegt sehr vortheilhaft in den akkompagnirenden Stimmen und wenn es auch sehr frey gearbeitet ist, wie im 3 und 4 Takt, so ist es doch kraftig: das Thema in der Augmentation ist verstandlich und das *Stretto* am Schlufs ist von desto besserer Wurkung, je freyer es ist. Die letzte Fuge: *Singt dem Herren, alle Stimmen!* welche durch die deutsche Uebersetzung etwas Geschwätziges erhalten hat, ist von angenehmer Lebhaftigkeit, und die Satze der Solostimmen nehmen sich sehr hubsch aus: am besten ist aber das Ende gerathen, auf die Worte: *Er bleibt in Ewigkeit!* und so schliefst das Werk mit einem Meisterzug, wie es anfing und durchgefuhrt wurde, und lafst in jedem Herzen den innigen Wunsch zurück, dafs doch der vortreffliche Meister nie alt und mude werden moge, sein gottliches Licht ferner und noch sehr lange leuchten zu lassen.

Das hier Gesagte kann nur, und soll allein dazu dienen, dem immer regen Kritikismus ein Thor zu eröffnen: oder wo möglich ein Kriterium zu etabliren, das dem merksamen verlohrnen Beobachter den Gang eines neuen Kometen am Horizont der Kunst, der in hohen Regionen wandelt, nachweiset. Es wird nicht leicht fehlen, dafs nicht mancher mit kalter Vernünftigkeit der Menge zurufen wird: Seht doch her! Wo ist hier ein Gang der Leidenschaften: ein Gefuhl, das zum Herzen sprache? wo ist Wahrheit des Ausdrucks? u. s. w. Er wird sich aber daran nicht kehren, der Genius, und seinen Gang gehen: zwischen dem, was ist, durchfliegen, und seine Bahn da nehmen, wo ihm nur der Glaube und die Bewunderung der Besten folgen mag.

Und somit, Gott befohlen! Herrlicher Geist! Erscheine bald wieder in neuer Kurheit, und nimm die Opfer der Deinigen gnädig an, denn Du bist Dein eigen und Deine Werke sind wie Du. Amen!

Kurze Anzeigen.

IX Variations sur le Chœur (Die Holl' ist finster) aus dem travestirten Aeneas, 2ter Theil, pour le Pianoforte composées par Joseph Wolfl, No. 7. A Vienne, chez Jean Traeg dans la Singerstrafse. (Pr. 12 Gr.)

Mit Vergnügen hat Rec. diese nicht allzuschweren Variationen mehrere Mahle durchgespielt. Sie sind durchaus rein im Satze, und zeichnen sich häufig durch neue Wendungen aus. Die fünfte und sechste empfehlen sich besonders durch ihre gute Ausführung. In jedem Betracht verdient dieses Werkchen in den Händen aller geubten Klavierspieler zu seyn.

Rondo per il Pianoforte da Giuseppe Roesler. Op. 2. Stampato a Lipsia presso Breitkopf ed Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Als eine Fingerubung ist dieses Rondo angehenden Klavierspieler zu empfehlen. Schade nur, dafs neben guten melodischen und harmonischen Wendungen so auffallende Fehler im Rhythmus sowohl, als auch im reinen Satze vorkommen! —

Ueber die musikalische Beylage No. II.

Sie enthält das *Rondo* von dem berühmten pariser Sänger Garat im Klavierausang, welches im 15ten Stück erwähnt worden ist.

(Hierbey die musikalische Beylage. No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

bravourmässig geschrieben. Sonach kann der rechte Spieler sich und sein Instrument wirklich in allem hervortreten lassen, was ihm vorzüglich zusagt: ernst, wechselnder Affect, dann gefälliger Gesang, endlich Fertigkeit. Leicht ist diese Stimme nicht auszuführen: dafür ist es ein Concert; doch auch nicht allzuschwer: dafür sollen wenig Geübte sich nicht an Concerte machen. Dass der Verf. auch von Seiten des Technischen das Instrument seiner Natur und seinen Eigenheiten gemäss behandelt haben werde, setzen die Leser ohne unsere Versicherung voraus, da er als ein von Jugend an auf demselben geübter, mit demselben vertrauter Spieler bekannt ist. Einige Stellen, wo die Harmonie nicht regelmässig fortschreitet, hätte er vermeiden sollen. — Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern. Thut es Noth, so kann der Concertist mehre der Blasinstrumente auch noch zusammenziehen.

Concerto militaire pour le Pianoforte avec accomp. d'Orchestre, comp. — — par T. Latour. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Hr. L. ist, so viel wir wissen, als Klavierspieler bey der Hofmusik des Königs von England angestellt, und scheint ein vorzüglich fertiger und brillanter Spieler zu seyn. Das Concert, das er hier liefert, ist so militärisch, wie eines nur seyn kann. Gleich die Einleitung (Larghetto, C dur) hat etwas von einem Prunk- oder Paademarsch. Das sich anschliessende, lang ausgeführte Allegro spiritoso, in derselben Tonart, hat nicht nur in begleitenden Stimmen, Schlusscadenzen u. dgl. wieder etwas Marschmässiges, sondern der oft wiederkehrende melodische Zwischensatz, der Seite 2. unten in der Klavierstimme zuerst vorkömmt, ist auch ein Marsch, und zwar ein glänzender und populärer. Ein Andante hat das Concert nicht, und die Herren vom Militäre sind auch nicht eben Freunde von allem Andante. Das Rondo aber, Allegretto, in derselben Tonart, hat gleich eine Art muntern Geschwind-Marsches zum Thema, und gehet im Verfolg über in Mozarts Arie des *Figaro*: Non più andrai — in wie weit diese wieder gewissermassen ein Marsch ist. Diese wird sehr hübsch variirt oder figurirt, worauf das erste Tempo wiederkehrt und ein brillanter, wieder marschmässiger Schluss herbeygeführt wird. Alles das ist nun so lebhaft und geschickt angeordnet und ausgeführt, dass, wer die Gattung selbst lieb hat, gewiss daran Vergnügen finden und auch das gemischteste Publikum damit angenehm unterhalten wird. Die Art, wie das Concertinstrument behandelt ist, möchte sich am meisten mit der Steibelt'schen zusammenstellen lassen. Der Concertist muss viel Fertigkeit, besonders in der rechten Hand, besitzen, und an einen raschen, präcisen Vortrag vielfältiger, lang fortlaufender Figuren gewöhnt seyn. An sich sind aber diese Figuren nicht schwer, für einen Concertspieler nämlich; sie liegen alle gut in der Hand und vielen läuft wie von selbst hin. Das Orchester, das besonders im ersten Allegro lange Ritornelle hat, ist rauschend und sehr laut gesetzt, verdeckt aber die Concertstimme nicht zu sehr; übrigens ist es populär und ziemlich leicht in allen Stimmen auszuführen. Dass Trompeten und Pauken nicht gespart sind, kann man denken; und sie gehören auch hier gar sehr zur Sache. (Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten, Pauken, und — bloss für den letzten Satz und mit Maass — mit grosser Trommel und Becken.) Das Ganze ist in jeder Hinsicht, selbst der Dauer nach, ein Concert ad hominem; und obgleich Rec. sich nicht rühmen darf, dass er es mit militärischem Wesen, in der Musik oder im Leben, sonderlich halte: so muss er doch gestehen, dass ihm dieses Concert lieber sey, als manches lugubre oder schwülstige, das, wenn es auch mit ängstlichem Fleiss ausgearbeitet und in so fern gar nicht zu tadeln ist, doch weder kalt noch warm macht und kaum irgend etwas wirkt, ausser einige Langeweile. Besser ist besser — das weiss der Rec. auch; er meynet nur zugleich: gut ist gut; und wie ein Mensch gut seyn kann ohne Gesichtsfalten, so kann auch ein Concert gut seyn ohne das, was mit diesen ohngefähr verglichen werden mag.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten August. **№. 35.** 1824.

NACHRICHTEN.

Das Niederrheinische Musikfest 1824.

Vom Rhein. Köln war nach der unter den Städten des Vereins bestehenden Reihenfolge für dieses Jahr der Ort, wo das Fest in der Pfingstzeit am 6ten und 7ten Junius gefeyert wurde. Die Kunstfreunde, welche dort im Jahre 1821 das Ganze angeordnet hatten, unterzogen sich auch jetzt wieder diesem Geschäfte: sie fassten es zeitig ins Auge, denn auf ihren Antrag wiess der Kölnische Stadtrath schon am 31sten Julius 1823 eine bedeutende Summe zur Plafonirung des majestätischen über 12,000 Quadrat-Fuss grossen Saales auf dem Kaufhause Gürzenich an, wodurch derselbe in akustischer Hinsicht sehr viel gewinnen musste. Viel früher aber, nämlich gleich nach dem Musikfeste von 1821. fassten sie den Entschluss, ein von einem vaterländischen Dichter geschriebenes Gedicht eigens zu diesem Feste in Musik setzen, und die Aufführung vom Componisten selbst leiten zu lassen. Hr. Regierungs-Assessor Eberhard von Groote *), ein wackerer tief fühlender Sänger, willfahrte dem Ersuchen, ein Oratorium zu dichten, und bearbeitete *„die Sündfluth"* welche Hr. Kapellmeister Friedrich Schneider in Dessau, der gefeyerte Schöpfer des dem Niederrheinischen Musikfeste so werth gewordenen *Weltgericht's* und vieler anderer vorzüglicher Meisterwerke, zu componiren übernahm.

*) Geboren in Köln am 19ten März 1789, schrieb: Faust's Versöhnung mit dem Leben. Köln 1816 — Taschenbuch für altdeutsche Zeit und Kunst. Köln, 1816 — Tristan von Meister Gottfried von Strassburg. Berlin, 1821 — Mitarbeiter an dem Rheinisch-Westphälischen Musenalmanach, an der Zeitschrift: Agrippina u. s. w.

Zu diesem Zwecke erhielt er schon im März 1823 den Text; vor Ende des nämlichen Jahres war das Werk vollendet, und im Januar 1824 langte die Partitur schon in Köln an.

Die das Fest ordnenden Kunstfreunde in Köln wurden bey der Auswahl und der Vertheilung sämmtlicher beym Feste aufzuführender Musikstücke von der Ansicht geleitet, dass das neue Kunstwerk, das dem Feste sein Entstehen verdankte, den ersten Tag auszeichnen, und der zweyte einen würdigen Schlussstein bilden, und zugleich grösstentheils Namen in Erinnerung bringen sollte, die, dem Rheinlande als ein ehrenvolles Erbtheil seit lange angehörend, den Rheinländern vorzüglich lieb seyn müssen *); und so wurden für den zweyten Tag gewählt: die Symphonie von Ries No. 4. in F. — zwey Hymnen von Beethoven, oder Kyrie, Gloria und Credo seiner Messe in C. — die Ouverture von Beethoven zum *Coriolan* — der 103te Psalm von Feska.

Die Singpartieen zu allen Werken wurden für die Mitwirkenden in Bonn in Simrocks Verlag gestochen und dann in den Städten des Vereins und ihren Umgebungen vertheilt; nun regte sich Alles zum Werke, überall wurde studirt und geübt, bis endlich die letzten Tage vor dem Feste heranrückten.

Die Anordner des Festes waren dem Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider bis Bonn entgegen gereisst, sie bewillkommten ihn dort am 28sten May, und trafen mit dem lieben Gast am 29sten in Köln ein. Er dirigirte von nun an sämmtliche Werke in mehren Hauptproben, zu welchen die Mitwirkenden angekommen waren, bis endlich der

*) Beethoven, dieser Heros und eigentliche Schöpfer der jetzigen Instrumental-Musik, und sein kräftiger Schüler Ferdinand Ries sind beyde in der Nachbarstadt Bonn geboren.

6te Juny erschien, an dessen Abende der kräftige Tondichter sein neues grosses Werk vor einer kaum übersehbaren Menge von Zuhörern auf dem grossen Saale Gürzenich, welcher, neu verziert und eingerichtet, an die alten Tage der Reichs- und Kaiserzeiten erinnerte, aufführte.

In diesem neuen Oratorium hat sich Hr. Fr. Schneider wieder von neuem als grossen Meister der Tonsetzkunst bewährt; es ist reich an schönen Melodieen und originell, jedoch mit vorzüglicher Rücksicht auf den Chor, den Brennpunkt der Harmonie berechnet.

Die Einleitung ist besonnen und klar gedacht; Posaunen deuten den Untergang des verdorbenen Menschengeschlechtes an; die Stimme der Rache brauset dazwischen; doch wird die Erbarmung des Schöpfers nicht ganz ausbleiben. Die weichen Melodieen der Violinen locken die schwindende Hoffnung auf die unglückliche Erde zurück. Die verschiedenen Motiven in dieser Einleitung finden sich im ganzen Werke, namentlich in No. 2. 6 und 8 wieder.

In No. 1. deutet der Componist den Fluch an, der der Sünde folgt; in den kleinen Chor „Von der Erde will er raffen" hat er alles Schauerliche hineingelegt, was an diese Stelle gehörte.

No. 2. „Fürchterlich ist der Herr in seinem Zorne" ein schauerlich kräftiger Chor, der wohl für Engel etwas zu unsanft seyn dürfte. In der Musik liegt ganz das Abgerissene und Schreckliche des Gedichts; schön kontrastirt damit hingegen im 65sten Takte die Andeutung der durchschimmernden Hoffnung.

In No. 3. spricht Eloah das Losbrechen der brausenden Fluten in einer ganz vorzüglichen Bassarie aus, die jedoch einen kräftigen und sichern Sänger fordert.

N. 4. Hier beweint der Componist mit dem Dichter in einem ausdrucksvollen Wechselgesange der Engel die vernichtete Schöpfung; sie vereinigen sich bey den Worten „Einsam und trübe schlummert in Nacht" zu einem kurzen vierstimmigen düster verklingenden Satze.

No. 5. Chor der bösen Geister. Wer sieht hier nicht die aufgeschlossenen Pforten des Verderbens, wer hört hier nicht das wilde schadenfrohe Jauchzen der Höllengeister?

No. 6. Eine liebliche Engelmelodie, die gewiss jedem lange im Ohre nachklingen wird; sie ist meisterhaft vermischt mit der Klage der Untergehenden und dem Hohne der bösen Geister.

No. 7. Charakteristischer Instrumentalsatz, ganz seiner Aufgabe, die Verzweiflung der Untergehenden auszudrücken, entsprechend.

No. 8. Kleiner Chor mit der Schlussfuge des ersten Theils. Eine Meisterarbeit.

No. 9. Ein gar herrlicher frommer Dank-Chor der Geretteten in der Arche.

No. 10. Arioso mit Fagottsolo und Chor, verdient nicht nur in melodischer Hinsicht sondern auch, was die Modulation, und die strenge Bearbeitung des Chores betrifft, das grösste Lob. Die Instrumentirung des letzteren ist ganz ausgezeichnet schön.

No. 11. Ein Sopransolo mit einem begleitenden weiblichen Chor. Eine schöne Melodie, die, zart vom Chor und Orchester begleitet, sehr viel Wirkung macht. Sehr geschickt drückt der Componist das Wiederaufleben und freudige Gefühl der Uebriggebliebenen in diesen lieblichen Tönen aus.

No. 12. Eine schön gearbeitete Fuge zum Schluss des zweyten Theiles: ihr geht ein kurzer Chor vorher, dessen Anfangsthema etwas verbraucht scheinen dürfte, welches jedoch in der Folge durch schöne Harmonieen und steigende Kraft interessant wird.

No. 13. Die Engel kündigen in einem frischen und anmuthigen Chore die Versöhnung an.

No. 14. Ein liebliches hinreissendes Terzett. Drey Stimmen preisen die Schönheit der jungen Natur; richtig und schön vorgetragen machte es einen unbeschreiblichen Eindruck auf alle Zuhörer; sehr viele würden ein da Capo gerufen haben, wenn es schicklich gewesen wäre: ein Beweiss, dass der tief fühlende Componist seinen Gegenstand richtig behandelt hat.

No. 15. Die himmlischen Geister deuten auf den Regenbogen in einem mild ernsten Chor, dessen Mittelsatz sehr schön gearbeitet ist.

No. 16. Der Frauen-Chor begrüsst freudig still das ersehnte Friedenszeichen. Der Männer-Chor fordert zu neuer Thätigkeit auf. Wie kräftig ermuthigend ist der Rhythmus in diesem Chor gehalten, wie viele meisterhafte Wendungen und Andeutungen finden sich darin?

No. 17. Noah ruft die Seinen zum Dankgebet; fromm und feyerlich ausgesprochen, schön instrumentirt. Ein Engel-Chor, still, fromm und anmuthig, folgt dem Solosatze.

No. 18. Ein Engel kündigt die Ankunft Jehovah's an: nur Blas-Instrumente sind zur Begleitung gebraucht; das Ganze macht imposante Wirkung, wenn es so begleitet wird, dass die Töne der verschiedenen Instrumente wie ein Orgelton in einander verschmelzen.

No. 19. „Heilig, Halleluja, Hosianna!" für drey einzelne Chöre, welche vor dem Schluss zusammentreten, geschrieben. Mit einfachen Mitteln und einer richtig benutzten Instrumentirung wird hier die höchste Steigerung bewirkt.

No. 20. „Singt sein Lob". Ein feuriger gut gearbeiteter Chor, welcher nach zweyen kurzen Solo-Sätzen für Bass und Alt, nur etwas verändert, zweymal wiederkehrt.

No. 21. Eine kleine Sopranarie, bloss von drey Violoncellen begleitet; eine wahre Sphärenmusik, besonders dann, wenn drey Meister, wie hier der Fall war, das Violoncell spielen.

No. 22. Allgemeiner Schluss-Chor. Das Grave sowohl, als das Allegro maestoso mit der Schlussfuge sind von ganz grossem Effect. Erhaben und kräftig leitet das Grave ein und feyerlich jubelnd preisen in der Fuge alle Welten Jehovah's Namen. Würdig wird in dieser Weise dem Werke die Krone aufgesetzt.

Ein einstimmiger Applaus von Seiten der Anwesenden krönte nach der Ausführung das gelungene Werk des tüchtigen Meisters: ein Beweiss der Theilnahme, mit welcher die schöne Dichtung von Groote's sowohl als die herrliche Composition und die feste Leitung Schneider's aufgenommen wurde. Den meisten Beyfall erhielten die No. 1. 2. 4. 9. 10. 14. 16. 17. 21. 22. Alle Schönheiten dieses vortrefflichen Werkes wird man bey öfterm Hören immer mehr und mehr würdigen lernen.

Der Klavierauszug dieses Oratorium, von dem Componisten selbst verfasst, ist bey Simrock in Bonn und Köln, schön ausgestattet, im Stiche erschienen; es ist zu wünschen, dass auch die Partitur durch Herausgabe bald zum Gemeingut der Kunstfreunde gemacht werden möge.

Der zweyte Tag gewährte wieder einen hohen Genuss. Die Symphonie von Ries, originell und schön instrumentirt, machte einen gewaltigen Eindruck und gab den Instrumentalisten Gelegenheit, ihre Kunst zu entfalten; die Vortrefflichkeit der Ausführung erregte allgemeine Bewunderung. Hr. Kapellmeister Schneider stieg nach dem ersten Allegro von der Erhöhung, worauf er als Dirigent gestellt war, herab, und umarmte mit Thränen in den Augen, den alten Vater des Componisten, welcher die erste Violine mitspielte.

Die Hymne von Beethoven, in ascetischer Begeisterung geschrieben, sprachen die Gefühle der Zuhörer in vollem Maasse an; sie beurkundeten die Grösse des genialen Componisten.

Die Ouverture zum *Coriolan* von Beethoven, diese höchst geniale und für die Ausführung schwierige Tondichtung wurde zwar meisterhaft gegeben, wirkte jedoch nicht so wie die andern Werke auf die meisten Zuhörer, weil sie etwas kurz ist, und das Trauerspiel von Collin, welches ihr folgen soll, vielen unbekannt war, weshalb sie manchem unverständlich blieb.

Auch der 103te Psalm von Feska entsprach allen Anforderungen und Erwartungen.

Die Ausführung an beyden Tagen war vortrefflich. Man erkannte deutlich, dass jeder Einzelne der Mitwirkenden sich beeiferte, sein Bestes zu thun; unter diesen befanden sich aber auch viele ausgezeichnete Künstler, deren Ruf in und ausserhalb Deutschland fest begründet ist. Nicht nur die Städte der nächsten Umgebung, Aachen, Bonn, Crefeld, Düsseldorf, Elberfeld und Mühlheim am Rhein, deren Kunstfreunde schon früherhin das Fest in Köln verschönerten, sondern selbst die entferntern Nachbarn, Münster, Dortmund, Wesel, Duisburg, Mühlheim an der Rhur, Cleve, Geldern, Neuwied, Coblenz und Lüttich, ja sogar einzelne ganz ausgezeichnete Künstler aus dem Haag, Rotterdam und Paris traten dem freundlichen Kunstvereine bey, welcher diessmal 474 thätig mitwirkende Sänger und Instrumentalisten zählte, und genügende Beweise ablegte, wie die Ausübung einer der edelsten Künste seit mehren Jahren in hiesiger Gegend an Ausbreitung und Vervollkommnung gewonnen habe.

Es ist indessen nicht zu verkennen, dass das aus so Vielen sich grösstentheils ganz fremden bestehende Ganze vorzüglich nur durch jene ruhige und gediegene Leitung, so wie sie Hr. Kapellmeister Schneider führte, fest und ohne Schwanken zusammengehalten werden konnte, und in dieser Hinsicht verdient neben Hrn. Schneider auch der Hr. Concertmeister Schmidt aus Münster, welcher ihn als Vorspieler bey der ersten Violine mit seinem kräftigen Bogen unterstützte, eine ehrenvolle Erwähnung. Es würde übrigens zu weit führen, hier alle die vortrefflichen Künstler zu nennen,

deren hohe Kunstbildung das schöne Gelingen der Ausführungen sicherte.

Ein ungetheilter Beyfall sprach sich auch darüber aus, dass neben dem neuen Meisterwerke Fr. Schneider's Köln gerne des Rheinlands treffliche Söhne, Beethoven und Ries an diesem Feste geehrt habe, und dass auf diese Weise, in echt vaterländischem Sinne mit Vermeidung aller kunsttödtenden Einseitigkeit, der heimische Kranz mit der fremden Perle geschmückt worden sey.

Bey diesem schönen Nationalfeste darf das Rheinland mit Erhebung und Freude auf sich selbst zurückblicken; denn ein ganzer Volksstamm, in welchem für dieses Jahr das altehrwürdige Köln als Chorführer erschien, hat sich um der Kunst willen schon seit Jahren zusammengethan, das Würdigste sich zum Ziele gesetzt und sich dazu geistig vereinigt; die erste jugendliche Begeisterung für das schöne Unternehmen ist nicht erkaltet, sondern vielmehr gewachsen, und es scheint sich wieder der alte Spruch aus der Schwäbischen Kunstzeit zu bewähren: „Am schönen Rhein muss Sang und Lied zu Hause seyn".

C. M. v. Weber's Freyschütz in London.

London. Das Schicksal der echt deutschen Oper *der Freyschütz*, hier auch *die siebente Kugel* (*the seventh bullet*) genannt, welche man auf hiesige Bühne verpflanzt hat, ist nunmehr entschieden: sie wird ohne Unterbrechung Abend für Abend mit immer steigendem Beyfall gegeben. Ihre erste Vorstellung hatte sie den 23sten July in dem Hause der Englischen Oper Fleetstreet, welches von Anfang July während der Sommermonate offen ist. Die Schwierigkeit, deutsche Verse in eben so viele gleichartige englische umzuschaffen, wegen des verschiedenen musikalischen Charakters beyder Sprachen; der zu befürchtende Anstoss, den der fromme Britte so leicht an all dem Teufelswesen im *Freyschütz* nehmen mochte, und endlich die sehr beschränkten Mittel der englischen Oper rücksichtlich des Ortes, der Spieler und Sänger erregten manche bange Besorgnisse für den Erfolg. Dank dem Eifer des Anordners! sie waren ungegründet. Zwar hinkte es bey der ersten Vorstellung hie und da, jedoch ward ihr gleich von Kennern eine so unzweydeutige Anerkennung zu Theil, dass fernerhin das Beste zu erwarten stand. Die Uebersetzung von Logan ist so treu als möglich und in den Scenen so wie im Costum hat man deutsche Vorbilder copirt. Mit Ausnahme einer hinzugefügten Einleitungsscene zum bessern Verständnisse des Geschichtlichen, wird das Stück im Ganzen gegeben, wie in Deutschland; aber wohl verstanden! nur in Miniatur. Das Haus ist zu klein und das Orchester zu schwach, zumal in den Windinstrumenten, die hier gerade so sehr Noth thun, als dass man einen Berliner- oder Wiener *Freyschütz* erwarten könnte. Uebrigens hätte diese Oper unmöglich zu einer schicklichern Zeit können auf die Bühne gebracht werden. Der Ruf von dem ausserordentlichen Beyfalle, dessen sie sich seit ihrem ersten Erscheinen auf allen vorzüglicheren Bühnen Deutschlands zu rühmen hatte, war auch zu dieser Insel gedrungen. Alsobald wurden die beliebtesten Arien, der Jägerchor nebst so vielen andern, welche sämmtlich für das englische Ohr einen weit höhern Reiz der Neuheit haben mussten, als für das deutsche, als welches sie in so manchen halbverschollenen Volksliedern wieder erkennt, von den besten Meistern in die populärsten Formen gegossen, und so zu allgemeiner Kunde gebracht. Dazu kommt ferner, dass es so Viele hier zu Lande giebt, die jene Arien eben so wenig rühren, als den Blinden die Farben, die aber ein unbeschreibliches Wohlbehagen finden, dergleichen Opern zu sehen; vornämlich solche höllische Majestät (infernal majesty) und eine so ergreifende Wolfsschlucht. Endlich trug nicht wenig zum guten Gelingen diess bey, dass man sich, da man alles Rossini'schen recht herzlich satt war, nach etwas Neuem, nach einer andern Gattung von Musik sehnte. Max, den man hier in Rudolph umgetauscht hat, wird von dem einst sehr berühmten Tenoristen Braham recht gut gespielt; dass er aber im zweyten Akte das alte deutsche Lied „Gute Nacht" und im dritten eine Polacca von echt englischer Fabrik, wahrscheinlich eigener, singt, mögen ihm die Herren Kind, C. M. v. Weber, und der gute Geschmack verzeihen!

Genua, den 30. *July.* Am 14ten und 21sten May erfreute uns Paganini mit seinem unvergleichlichen Violinspiele im Teatro da Sant' Agostino. Jedes der beyden Concerte bestand aus zwölf Stücken, in drey Abtheilungen zu vier und vier, und währte drey volle Stunden, ohne dem Zuhörer —

Langeweile zu verursachen, was hier, wenn von Concerten die Rede ist, nicht wenig sagen will; im Gegentheil wurde besonders das Spiel des Concertgebers mit immer erneutem Enthusiasmus aufgenommen, und selbst die anderen Stücke fanden grossentheils, obgleich nur als Intermezzi, gebührenden Beyfall. Es ist Ihnen vielleicht nicht unangelegen, wenn ich hier die Anordnung dieser Concerte kürzlich berühre, zumal da sich wohl kein Virtuose auf die Wahl der Stücke, die auf sein jedesmaliges Publikum am sichersten wirken, besser versteht, als eben Paganini, und sich aus einer solchen Anzeige einigermassen auf den hiesigen Geschmack schliessen läst.

Im ersten Concerte wurde gegeben: 1. *Introduzione* di Asioli — ging lau vorüber; 2. *Cavatina del Turco in Italia*, gesungen von der Sigra. Pastori, erster Sängerin am Teatro del Falcone — fand Beyfall; 3. *Concerto di un Tempo solo* (ein erster Allegrosatz von Kreutzer), ausgeführt von Paganini — machte furore; 4. *Aria buffa*, gesungen von Sigr. Coppini, Buffo caricato am Teatro del Falcone — gefiel sehr; 5. Ouverture von Vogel (aus dem *Demofoonte*); 6. *Cavatina nella Gazza ladra*, di Rossini, gesungen von Sigr. Winter, Tenor am ebengenannten Theater; 7. *Recitative, e tre Arie cognite con Variazioni sulla sola quarta corda* (eine Art Pot-pourri), componirt und executirt von Paganini — Furore; 8. *Duetto nel Turco in Italia*, gesungen von Sigra. Pastori und Sigr. Winter — gefiel; 9. *Aria* di Rossini, gesungen von Sigr. Zuccoli, Buffo cantante am besagten Theater; 10. *Duetto nel Tebaldo ed Isolina*, del Cavr. Morlacchi, gesungen von Sigra. Pastori und Sigr. Winter — gefiel ziemlich; 11. *Introduzione, Larghetto, e Variazioni sul Rondò della Cenerentola* (di Rossini), componirt und vorgetragen von Paganini — Furore über Furore; 12. *Finale a tutta Orchestra.*

Das zweyte Concert war ungefähr eben so eingerichtet, nur dass statt der Theatersänger eine gewisse Sigra. Bianchi (ungefähr zwanzig Jahr alt), welche auf dem Anschlagzettel durch den Zusatz virtuosa forestiera qualificirt wurde, drey Arien sang, und Sigra. Barette ein *Pezzo cantabile* und eine *Sonatina* auf dem Violoncell spielte. Beyde fanden Beyfall, erstere weil sie eine schöne Stimme hat und gut singt, und letztere wegen ihrer Jugend (sie ist etwa zwölf bis vierzehn Jahr alt). Paganini spielte wieder ein sogenanntes *Concerto di un solo tempo*, nämlich ein erstes Allegro in D moll von Rode (denn lange, aus mehren Stücken bestehende Bravour-Sonaten hört man hier zu Lande nicht gern), eine *Sonata militare* auf der G-Saite, eigens für diese Academie componirt, ein *Larghetto a doppie corde, e Variazioni sul tema „Pria che l'impegno magistral preceda"*; und ein *Adagietto e Polacchetta con Variazioni.* Aber wie Paganini diese Sachen vortrug, das mag ich nicht unternehmen zu beschreiben. Wer ihn nicht gehört hat, der kann sich keinen Begriff davon machen, wie er, das Instrument in allen Theilen unumschränkt beherrschend, durch sein zur Melancholie sich etwas neigendes, dabey ausgelassenes, witziges, durchaus originelles und genialisches Spiel, Orchester und Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortreisst. Diese Gewalt seines unvergleichlichen Spieles erstreckt sich sogar bis auf hundert italienische Meilen, so dass ein nordischer Reisender und leidenschaftlicher Musikliebhaber, Hr. Wilh. Bergmann, der zufälliger Weise die Ankündigung des zweyten Concertes in der Zeitung liest, augenblicklich Livorno verläst, und glücklicher Weise noch eine halbe Stunde vor dem Anfange desselben hier ankömmt. Er erwartete viel, aber seine Erwartung wurde, seiner eigenen Aussage nach, himmelweit übertroffen. Der kunstliebende und liebenswürdige Reisende konnte selbst hier ohne Paganini nicht rasten, sondern reiste, so ungern er auf den Genuss des prachtreichen Genua Verzicht that, mit ihm ein paar Tage darauf nach Mayland ab, um seinen dasigen Concerten beywohnen zu können.

Seit Ostern wurde gegeben im Teatro del Falcone: *Mosè in Egitto* von Rossini — fand grossen Beyfall; *Il Barbiere di Seviglia* von Rossini — gefiel ebenfalls; *Il Don Giovanni* von Mozart — gefiel dem Haufen wenig oder gar nicht, desto mehr aber den Kennern; *Elisa e Claudio* von Mercadante — so, so. Seit ungefähr acht Tagen giebt dieselbe Gesellschaft ihre Opern im Teatro da S. Agostino, welches nicht allein weit grösser ist, sondern auch den Effect weit mehr begünstigt. Bloss in den zwey genannten Theatern wird hier wechselsweise Oper gegeben, während weniger volkreiche Städte Italiens vier und mehr Opern-Theater, oft zu zwey und zwey offen haben. Die Decoration und Kleidung, so wohl der Oper wie auch des mittelmässigen Ballets, lassen im Durchschnitt die Aufführung weit hinter sich zurück. Doch

muss ich anmerken, dass das Orchester, welches mehre vortreffliche Künstler besitzt, und auch die Sänger, ihr Möglichstes thaten.

Malta. Der rühmlich bekannte zwölfjährige Frhr. Sigmund von Praun (nun römischer Graf und Ritter mehrer Orden, Besitzer der k. k. Verdienst-Medaille und Mitglied verschiedener philharmonischer Akademieen), welcher die Theilnahme der gebildeten Welt seit seinen zartesten Lebensjahren durch seine frühe Geistesentwickelung und seine bewundernswürdigen Fortschritte in Künsten und Wissenschaften auf sich zog, hat sich jetzt in der Tonkunst den Ruf eines der ersten Violinspielers unserer Zeit erworben. Er besuchte jüngst auch diese Insel, und gewährte uns das Vergnügen, sein meisterhaftes Spiel zweymal im königlichen Theater und einmal im Pallaste Castiglioni, zu bewundern.

Der allgemeine Enthusiasmus welchen er erregte, sprach sich in dem ungestümsten Beyfalle aus; am letzten Abende ward er mit einem Lorbeerkranze, welcher mittelst einer geschickten Maschinerie auf sein Haupt fiel, und durch eine gedruckte Ode unsers Dichters Cesare Vassallo geehrt, welche im Theater ausgestreut wurde. —

Dem Ref., einem eifrigen deutschen Musikfreunde, gereicht es zum Vergnügen, das musikalische Publikum in Deutschland, wo dieser ausgezeichnete Jüngling bald bekannter werden wird, im Voraus auf denselben aufmerksam zu machen.

Recensionen.

Der Friede. Quartett für zwey Soprane, Tenor und Bass, mit obligater Klarinett oder Flöte und Pianoforte-Begleitung, componirt von Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt am Main. Bonn und Köln, bey N. Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Zu einem ganz artigen, für musikalische Behandlung ganz geeigneten Gedichte, dessen Scansionsmängel in den weit grössere Zeit füllenden Taktverhältnissen der Töne so gänzlich verschwimmen, dass sie, wie gewöhnlich, dem Sänger und Hörer durchaus keine Störung verursachen, sind so anmuthige Melodieen gefunden worden, dass das Ganze schon deshalb den Freunden des Gesanges empfohlen zu werden verdient. Hierzu kommt nun noch eine hinlänglich füllende und doch leichte Klavierbegleitung und eine sehr gut behandelte B-Klarinette, deren angenehme Vorspiele und Zwischenmelodieen der guten Wirkung des Gesanges einen Schmuck verleihen, der das Einnehmende des wohlgeordneten Werkes bedeutend erhöht. Die Flöte, die statt der Klarinette gebraucht werden kann, wird sich zwar nicht übel zum Ganzen schicken, wird aber doch die Stelle des Instrumentes, für welches es eigentlich geschrieben wurde, dessen Ton an das hier stets herrschende Gefühl einer süssen Ruhe, nur durch wehmuthvolle Erinnerungen und daher stammende Wünsche noch reizender gemacht, sich so innig anschmiegt, nicht völlig zu ersetzen im Stande seyn. Es ist auch für den Klarinettisten nichts weniger, als schwierig, erfordert aber doch eine nicht ganz untergeordnete Fertigkeit, Geschmack und guten Ton. Für die Flöte ist es ohne Schwierigkeit: nur einige Gänge und Töne sind der Tiefe wegen leicht zu ändern.

Nachdem alle vier Stimmen im $\frac{3}{4}$ Andantino sich solo hören lassen, leitet ein unter die vier Solostimmen vertheiltes kurzes Recitativ in derselben Taktart zu einem vierstimmigen $\frac{4}{4}$ Allegretto ein, welches, wenn auch keinesweges originell, vielmehr beynahe bekannt, doch sehr sangbar und anmuthig dahinfliesst. Jede Stimme ist ohne Schwierigkeit zu treffen und so melodiös, als möglich, was für die Gewandtheit des Tonsetzers das beste Zeugniss giebt.

Aus dem Ganzen wünschten wir eine einzige Fortschreitung, die sich wiederholt, völlig weg; es ist folgende:

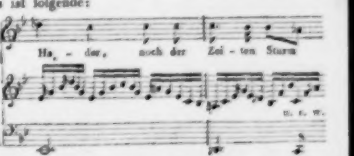

Wenn auch die mit dem Basse des stärker fortklingende Dissonanz nur eine Verzögerung der richtigen Auflösung des Secund-Quarten-Akkordes in den Sextenakkord von B moll ist: so ist doch deswegen die Fortschreitung noch keinesweges entschuldiget. Die Durchgangsnote der rechten Hand

b gegen das es des Basses, darauf a gegen des im Basse stehen, noch obendrein bey einer verzögerten Auflösung, in zu verbotenen Verhältnissen und thun weh. Noch schärfer wirken dieselben Verhältnisse p. 7. im vierten Takte der zweyten Klammer, wo sie der Bass-Solostimme und der obligaten Klarinette gegeben sind.

Auch hätten wir wohl gewünscht, es möchte die einfache, in ihrer ersten Abrundung sich gerade hinlänglich wiederholende Melodie des vierstimmigen Satzes nicht eben so ausführlich, und gänzlich vom ersten abgeschrieben, wenigstens nicht nach einem verhältnissmässig so kurzen Zwischensatze wiederkehren. Doch sind diese Ausstellungen in den Augen Vieler gewiss nur Kleinigkeiten, die selten einem den Genuss des leicht hinfliessenden Ganzen schmälern. Wir hoffen also desto zuversichtlicher, dass dieser Friede recht vielen Freunden eines mehrstimmigen Gesanges die Zahl ihrer vergnügten Stunden bestens vermehren helfen wird.

Sechs mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung, comp. — — von Joseph Schnabel, Kapellmeister in Breslau. Breslau, bey Carl Förster. (Pr. 10 Gr.)

Wenn auch diese Lieder nicht gerade originell zu nennen sind: so haben sie doch vor sehr vielen, sogar vor manchen originellen bedeutende Vorzüge. Die Melodieen sind ungesucht und dem Gegenstande angemessen, also gefällig; eben so fliessend in allen Stimmen, als vollönend, was bey reiner Harmonie und gut gewählter, keine Stimme aus ihren Schranken zwingender Tonvertheilung zum Vergnügen der Sänger und Hörer jederzeit Statt findet. Sie sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass geschrieben; in Stimmen, ohne Partitur, gedruckt.

No. 1. Laura lebet etc. Bey so manchen Compositionen, die wir für dieses Lied besitzen, wird dennoch auch diese sich ihre Freunde erwerben. Sie ist anmuthig und in allen Stimmen gesangvoll. Der Bass singt zwey Takte die Anfangsworte jeder Strophe allein: es wird aber dadurch der Text nicht so auffallend zerstückelt, wie diess sonst bey dieser Manier zu geschehen pflegt.

No. 2. Auch selbst im Winter bist du schön etc. Zu den vier Stimmen kommt noch ein Solo-Discant, der dem Chore nur immer die zweyte und vierte Zeile der Strophe übrig lässt. Für solches Zerreissen des Textes konnten wir uns niemals erklären.

No. 3. Dich preist, Allmächtiger, der Sterne Jubelklang! etc. Durchcomponirt, würdevoll und doch natürlich; ohne gesuchte Ausweichung und doch mit sehr schönen, wenn auch nicht mit völlig unerwarteten Wendungen, welches letztere überhaupt nur unter Bedingungen löblich wird. Eine gesunde Harmonie, in der alle Stimmen, wie hier, singen, ist viel lobenswerther. Das Ganze ist klar, weil es empfunden ist. Wir wüssten in der That an diesem Gesange nichts als einige Kleinigkeiten auszustellen, wovon wir etliche dem Tonsetzer zur Prüfung vorlegen. Z. B. im 25sten Takte hätten wir dem zweyten Sopran im $\frac{6}{4}$ Akkorde von dis sein a noch in g auflösen lassen, obgleich der erste Alt von fis in g tritt. Der zweyte Alt hätte alsdann dis in e aufgelöst; Tenor und Bass wären geblieben. Hätte aber mit dem neuen Rhythmus und dem Eintreten des Tenores und Basses der Satz, wie er fortgeht, gleich vierstimmig eintreten sollen, was allerdings auch etwas für sich hat: so halten wir es für besser, wenn der Tenor statt des kleinen g das eingestrichene e erhält, der engen Harmonie wegen, welche die in andere Stimmen verlegte Auflösung mehr deckt. So will uns auch im 56sten Takte die zwischen dem Bass und dem Tenor den Satz zu leer machende Oktave nicht gefallen. Anstatt

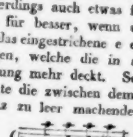

hätten wir etwa folgendes vorzuschlagen:

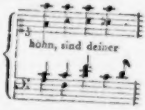

No. 4. Wenn die Abendröthe etc. Ein sehr leicht gehaltenes, gefälliges, wiederum durch alle Stimmen sehr melodieenreiches Liedchen. So wie besonders das zweyte an Call's Manier erinnert, so auch dieses: doch nur so weit, als es einem erfahrenen, denkenden und fühlenden Tonsetzer möglich ist. Wir machen uns jederzeit ein Vergnügen daraus, wenn wir, wie es hier der Fall ist, mit gutem Gewissen die neu anzuzeigenden Werke

allen Sängergesellschaften bestens empfehlen können. Die gegenwärtige Sammlung wird sich Vielen noch durch eine leichte Ausführbarkeit zu empfehlen wissen. Ganz besonders danken wir Herrn Sch. für No. 3.

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte avec accomp. obligé de Violon ou Flûte par H. Messemaeckers. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Grosse Sonaten sind gewöhnlich brillant, schwierig, bedeutend in melodischer und harmonischer Hinsicht, breit ausgeführt etc. Alles dieses lässt sich von diesen dreyen nicht behaupten. Sie sind vielmehr keineswegs ungewöhnlich; mit Ausnahme einiger Passagen ohne besondere Schwierigkeit, für einigermaassen geübte Spieler, in ihrem melodischen und harmonischen Wesen wenig ausgezeichnet, doch, nach des Rec. Meynung, ihrer Anlage und Ausführung nach zur Unterhaltung wohl geeignet. Dass der Verf. nicht so bunt schrieb, wie es jetzt zur Mode geworden ist, wird man ihm im Allgemeinen Dank wissen, aber auch hier und da vermissen, was das Gemüth anspricht und für die Dauer fesselt; wenigstens kann Rec. den langsameren Mittelsätzen nur mässiges Interesse abgewinnen. Die zweyte Sonate in A scheint am besten gelungen; auch spricht hier der Mittelsatz, Adagio con espressione, wegen seiner der Violine zu Theil gewordenen Gesangstellen wohl am besten an; — wäre nur die Pianoforte-Partie bedeutender behandelt. Die Violin-Stimme ist geschickt angelegt, wirksam und obligat, und doch nicht schwer auszuführen; wie denn der Verf. beyde Instrumente zweckmässig und charakteristisch behandelt. Für die Flöte eignet sich jedoch die zweyte Partie wenig. Was die Schreibart des Verf. betrifft, so kann sie nicht durchgängig rein genannt werden. Für Stichfehler kann Rec. manches nicht halten, da einige fehlerhafte Fortschreitungen wiederholt vorkommen. Hoffentlich wird Hr. M. künftig hierin sorgfältiger seyn und da ihm ein gewisser Grad von Eigenthümlichkeit nicht abzusprechen ist, so werden seine Sachen dann noch mehr Freunde finden; besonders wenn Hr. M. ausserdem noch für interessante und gediegene Bearbeitung seiner Hauptsätze, wie für anziehende Gesangstellen sorgen will.

Kurze Anzeigen.

Leggerezza e Bravura. Rondo brillante per il Pianoforte, comp. da Carlo Czerni. Op. 58. Lipsia, presso Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ein Satz, auf neunzehn grossen Seiten. Viel Noten, sehr viel Noten; viel Figuren, sehr viel Figuren; ohngefähr zwey Drittheile des Ganzen für die rechte Hand in den zwey allerhöchsten Octaven geschrieben: aber ein allerliebstes Thema; viel Mannichfaltigkeit und Pikantes in den Zwischensätzen; ausgezeichnete Kenntniss des Instrumentes und dessen, was viele Bravourspieler jetzt auf demselben lieben; Beschäftigung dieser Spieler vollauf; eine heitere, belebte Stimmung durch das Ganze herrschend: da wird es diesem Rondo nicht an zahlreichen Freunden und Freundinnen fehlen — unter den geschicktesten der letztern am wenigsten; und sie sind ihm zu gönnen. — Der Stich ist schön und bey zweifelhaften Fällen die Applicatur beygesetzt.

Grande Polonoise pour le Pianoforte, comp. — — par Chart. Koch. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Ein Unterhaltungsstück für geübte Liebhaber; nicht uninteressant in den Melodieen, gewählt in der Harmonie, und effectvoll für das Instrument. Die, nicht kurze, an sich sehr gute Einleitung ist für eine Polonoise, wenn auch für eine nicht leichtfüssige, doch wohl gar zu pathetisch und fast tragisch. Der uns unbekannte Componist muss nicht nur ein erfahrener Musiker überhaupt, sondern auch besonders ein ausgezeichneter Klavierspieler seyn: das gehet deutlich hervor aus der Art, wie er schreibt und wie er sich des Instrumentes bedient. Für geübte Liebhaber ist das Stück nicht zu schwer auszuführen, obgleich es sie reichlich beschäftigt. Alles liegt gut in den Händen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. **№. 36.** 1824.

Bemerkungen über rein und falsch.
Von einem Küster.

1. Ich habe noch keinen Sänger oder Spieler gehört, der nicht falsch singen oder falsch spielen könnte, und diess mag auch wohl, seitdem in der Welt musicirt wird, kein anderer erlebt haben. — Giebt es aber welche, die wirklich rein singen und rein spielen können? — Ja, es giebt deren, sie thun's aber nicht mit der Kehle oder künstlichen Ton-Instrumenten, sondern gar eigentlich nur mit der Feder.

2. Das Rein-Singen und Rein-Spielen mit der Feder muss sich wohl schön ausnehmen? — Manche behaupten's fein; sie haben's aber nur so gehört, wie sie Nectar und Ambrosia geschmeckt haben — die alten Griechen haben ihnen aus dem Monochorde heraus etwas vorgesungen.

3. „Castraten und Guitarren haben eine Art Privilegium, falsch seyn zu dürfen" sagte mir einmal einer, der sich auf's Bemerken besser versteht als ich, und dabey citirte er Albrechtsbergers: Wer Ohren hat zu hören, der höre.

4. Wenn aber Pythagoras wieder aufstünde und ihm z. B. Velluti eine ganz einfache, bloss in einem Guitarren-Harpeggio sanft wogende Melodie vorsänge, sollte der alte Grieche dabey vor Entzücken wohl nicht gar das Rechnen vergessen? —

5. Ich lasse mich auf den Kopf stellen, dass, wenn ein Opern-Orchester sich bis zur halben Ouverture hinan gegeigt und trompetet hat, auch nur die blossen Violinen, seyen ihrer nicht mehr als fünf, dann noch feder-rein gestimmt sind — vorausgesetzt, dass sie es bey der ersten Note waren.

6. Unser gothisches Drein-Singen und Drein-Spielen hat doch schon manches Herz erfreut, ob es gleich nie federrein heraus wollte. Es mag sich wohl (wenn's mit dem Darneben-Intoniren nur nicht ärger geht, als die besseren Castraten und Guitarren es treiben) so recht eigentlich der Organisation unseres Gehörsinnes und unserer Gliedmassen und Werkzeuge, die wir beym Musiciren gebrauchen, anproporzioniren, sonst könnte es ja nicht so manches Herz erfreuen, und wir würden uns ja auch nicht so viele Mühe darum geben.

7. Ach! du lieber Himmel, wie würde das auf dem Papiere aussehen, wenn die Geschwindschreiber hinter das Orchester kämen und alle die zerquetschten Brüche festnagelten!!! — Augen und Ohren würden dem Verstande übergehen — es würde ihm der Verstand dabey stille stehen. —

8. „Un simile effetto non ebbi mai sentito — mi si arricciavano per sino i capelli della parrucca, quando veniva quel passo" *). So sagte mir (um die Empfindungen auszudrücken, die sein ganzes Wesen bey einer Stelle in Glucks *Clemenza di Tito* damals, als sie neu in San Carlo gegeben wurde, mächtig durchströmten) — so sagte mir der alte, ehrwürdige, um die neapolitanische Musik-Schule so verdiente Fenaroli vor ungefähr zwanzig Jahren; dabey wurde er so jugendlich, als wäre er noch in jener vergangenen Gegenwart.

Die gemeinte Stelle ist ein Orgelpunkt in der Arie: Se mai senti spirarti sul volto, etc. **). Die Singstimme hält daselbst das zweygestrichene G vier oder fünf Takte aus.

*) „Eine solche Wirkung hatte ich noch nie gehört — es hoben sich mir die Haare der Perücke empor, so oft jene Stelle kam".

**) Unser Dorf ist zwar sehr gross und volkreich, aber die gelehrtesten Bauern hier, und selbst der Herr Pfarrer und der Herr Amtmann, wissen so wenig von dem grossen Gluck, dass mir keiner hat sagen können, was ich mit Sicherheit gern über ihn und seine unsterblichen Werke gewusst hätte. Bücher habe ich auch nicht — doch ich habe sie wohl, habe sie aber in einem andern Dorfe gelassen, um ihnen das Reisegeld zu ersparen. Unter so gestalten Umständen kann

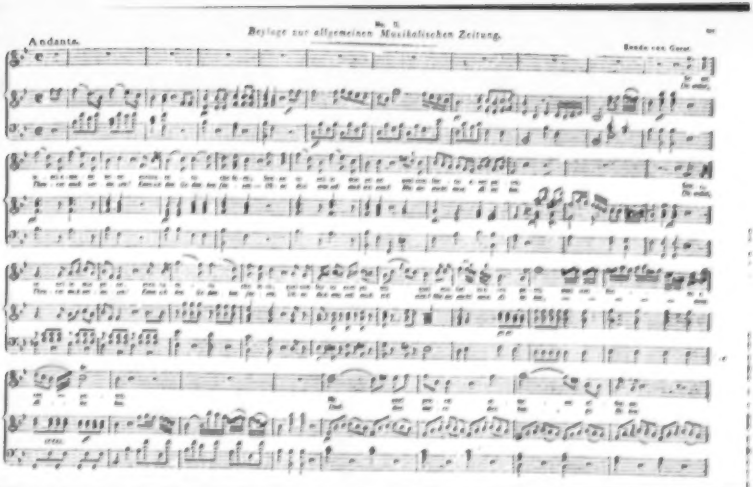
Andante.
Beede von Genf.

9. O wundersame, durch und für Barbaren gemachte barbarische Kunst, die du kaum mathematische Einklänge und Oktaven hervorzubringen im Stande bist! Die Macht deiner silbernen Saiten hebt angekleisterte Haare empor, gleichwie die goldenen ächtgriechischen, Mauern versteinerten.

10. Mochten wohl die alten griechischen Töne so unter einander sympathisiren, wie es unsere gothischen thun? — Es ist beynahe daran zu zweifeln.

Nehmen wir einmal ein Paar von den letzteren unter die Finger, etwa auf der Geige. Stimmen wir aber erst die Saiten mit möglichster mathematischer Genauigkeit. Nun streichen wir D auf der G-Saite an, und siehe, das lose D zittert mit; biegen wir den greifenden Finger um ein Härchen nach dem Stege hin — es zittert noch mit; biegen wir ihn ein klein wenig nach dem Sattel zu — auch hier zittert es noch mit.

Welches von den dreyen war das Verhältniss 1:1?

Streichen wir das A auf der G-Saite an — die lose Saite A zittert mit; biegen wir, wie so eben, den Finger vor- und rückwärts — es erfolgt dasselbe. Wo fand sich das Verhältniss 1:2 mathematisch rein?

Nun stimmen wir . . . . potztausend, da hat sich mir die Geige während des kurzen Experimentes schon verstimmt! das G ist mir beynahe um so ein Ding, als die speculative Musik ein syntonisches Comma nennt, heruntergekommen. Doch — lassen wir es, so wie es verstimmt gestimmt ist, ertönen, indem wir zugleich mit einem Finger auf das lose D klopfen, so aber, dass die Saite nur leicht berührt, nicht gegen das Griffbret hin gedrückt werde. Durch das Klopfen können wir merken (hören; auch sehen, wer gute Augen hat), dass die D-Saite, während sie nicht berührt wird, mitzittere. Wir bedecken hierauf den ungefähren herabgestimmten Theil der G-Saite; wir rücken den Finger noch ein wenig vorwärts — immer ergiebt sich, dass die freye Saite (obgleich nicht als Quinte, sondern als Duodez) mitklinge, oder mitzittere. Wo aber eigentlich die mathematische Reinheit, das 2:3 sich befinde, das mag doch am Ende nur unser Gehör durch Vergleichung beyder Saiten ungefähr zu unterscheiden verstehen, und unsere Finger ungefähr greifen können, und unsere Saiten mögen dabey auch nur ungefähr Stich halten; denn in ihrer Masse befindet sich doch immer hie und da ein versteckter Knötchen, und sind auch Darmsaiten von einem Ende zum andern nicht so gleich dick, als wären sie durch's Zieheisen gefahren.

Bey den alten Griechen mochte das wohl ganz anders zusammenhängen.

11. Die heutige Natur scheint es mit den arithmetischen Verhältnissen nicht sehr genau zu nehmen, sonst würde sie nicht so um sie herumfaseln. Warum will man denn unsern Gehörsinn

ich mich keines bessern Raths erholen als bey den geneigten Lesern selbst. Sie werden es wohl am besten wissen, ob Gluck die genannte Oper in Neapel schrieb, oder ob es eine andere war. Mit einer nur ist sein grosser Geist daselbst niedergekommen, so viel scheint mir gewiss zu seyn; denn als die Impresa (die Direction) ihn einlud, noch eine Oper für dasselbe Theater zu componiren, antwortete er: Ho incontrato una volta a Napoli, e mi basta, non cerco altro (Ich habe einmal in Neapel gefallen, und das ist mir genug, weiter suche ich nichts) — dabey hatte er gewiss etwas im Schilde, wie er wohl auch gleich Anfangs hatte, da er nach Neapel kam und vor allen Dingen erst das grosse Theater San Carlo sehen wollte, und als er drin war, stutzte, und sagte: qui ci vuole un pennello a guazzo (hier will ein Gouache-Pinsel gebraucht seyn) — und als Cafarelli, der eben den hohen Orgelpunkt aushalten hatte, um den sich die grosse Wirkung herumdrehte und wendete, in der Probe einhielt und vorwandte: so ein Aushalten thäte ihm in der Kehle weh, worob der Meister fast erbost wurde und ihm zurief: Du einfältiger Castrat, der du nicht einsiehst, dass diese Arie mir und die Ehre machen wird, halte aus! sonst soll dich . . . . . Hier merkte Cafarelli Unrath, und hielt aus, und die Arie that Wunder. Cafarelli war der grösste Sänger seiner Zeit, und trug, da er sah, dass die Pfundnote ihm Centner-Ehre einbringe, nicht wenig zu dem ausserordentlichen Erfolge der Oper bey. Er erwarb sich auf seiner Künstlerbahn grosse Reichthümer, und kaufte sich eine Markgrafschaft (un marchesato), und liess sich in Neapel einen Pallast bauen, über dessen Thür man bis auf den heutigen Tag liest: Amphion Thebas, Ego Domum (Amphion baute Theben, Ich diese Haus), worunter ein witziger Kopf setzte: Illo cum, Tu sine; dieserwegen blieb er auch Kinderlos, und wurde die jetzige Familie Cafarelli gezwungen, von seinem Bruder abzustammen. — Doch, ich habe mich aus der Haupt-Tonart zu weit hinaus moduliert und springe wieder hinein — das macht Effect in der Musik. Sollte mir also (was ich jedoch nicht glauben kann) bey obiger Angabe etwas Menschliches passirt seyn, so wäre es freylich eine andere Oper, die Gluck in Neapel geschrieben hätte und folglich auch ein anderer Orgelpunkt, die Sache an und für sich selbst aber im Uebrigen nicht minder zuverlässig.

und unsere Gliedmaassen zu übernatürlicher Genauigkeit zwingen, oder ihnen glauben machen, dass sie solchem Dinge gewachsen seyen? —

12. Und wenn die Natur es auch genauer nähme als sie's nimmt — sollten wir desswegen nur Wasser trinken, weil es das natürlichste Getränk ist? Dürfen wir nicht ein wenig Zucker, Citronensaft, Rum, darunter mischen? — Und thun wir nicht auch mit gutem Erfolge etwas Aehnliches bey den natürlichen Intervallen, z. B. wenn wir zwischen der reinen Quinte und der grossen Sexte eine übermässige Quinte durchgehen lassen?

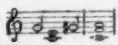

oder rein und übermässig mit einander vermischen

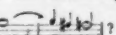

? Ist es nicht zuckersüss anzuhören und hinreissend, wenn nun noch so ein gefühlbedrängter Sänger hinzukömmt und aus dem Gegebenen einen wahren musikalischen Punsch bereitet, indem er die Intervallen-Sprünge mit tausend dazwischenliegenden Tonhöhen wie mit Honigseim verschmilzt? Ungefähr so:

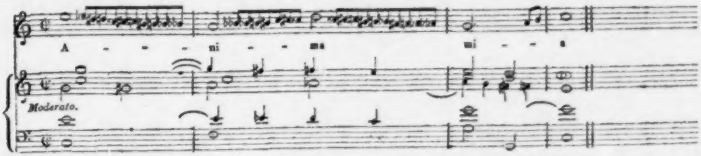

Und wenn noch obendrein die mittelste Stimme der Begleitung ihren Gesang durch allmähliges Hinauf-Schweben von g nach gis und a, und eben solches Abschweben von a durch as nach g verhonigt (als welches Virtuosität auf Geigen, Hoboen u. dgl. zum Bewundern schier zu machen versteht), so muss wohl ein gefühlbedrängter Zuhörer, gleichwie in einer hohen See von Empfindungen, halter ohnmächtig darniedersinken.

13. Vokal-Musik hin, Vokal-Musik her! Wer kann ihrer Intonation auf die Finger sehen, wer sie fassen? Die Feder? Der Einsaiter? Sie beissen nicht an. Ihr erster und letzter Richter ist ein gesundes Ohr; alle anderen urtheilen, beurtheilen, verurtheilen jemanden, den sie glauben drin zu haben, während er draussen im Freyen wandelt, hoch und hehr seine Macht übt, und Millionen ihm huldigen.

14. Vokal-Musik hin, Instrumental-Musik her! Wer mathematischrein musiciren will, der lasse das Singen und Spielen bleiben, und halte sich zur puren Ideal-Musik; dann kann's ihm gelingen.

15. So wie die Töne unter sich sympathisiren, so mögen sie auch wohl mit den vor unserer Seele aufgespannten Saiten (den Gehörnerven) sympathisiren, und von diesen zu ihr weiter fortsympathisirt werden bis wo sie verhallen, auf Art nämlich, dass, wenn z. B. ein Ton angegeben wird, der 512 Schwingungen in einer Secunde macht, ihr dieser für das gilt, was er ist; folgt aber unmittelbar einer, der ihrer 1025 macht, so nimmt sie diesen für das, was er nicht ist, das heisst für 1024, und wofern beyde zugleich anschlagen, so prägt sie sich aus dem 512:1025 ein 1:2; denn es geht ihr wie uns, was ihr am besten gefällt, das thut sie am liebsten. Wäre die Sache nicht ungefähr so, so würde sie den Geiger, der ihr

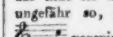

vorspielt, oder den Castraten, der ihr einen solchen Sprung vormacht, unter 1025 Malen 1024 Mal zum Henker schicken müssen (und die alten griechischen Geiger und Castraten wären gewiss ebenfalls bey den alten griechischen Seelen nicht besser angekommen).

16. Ein für mich funkelnagelneues Buch (betitelt: *La Sola e Vera Teorica della Musica, del Sigr. G. G. Momigny. Versione dal francese di E. M. E. Santerre, Academico Filarmonico di Bologna.* Bologna 1823.), welches ein durchreisender vornehmer italienischer Herr bey unserm Dorfwirthe hat liegen lassen, und mir von diesem mit dem Bedeuten vorgezeigt wurde, „dass, da er kein lateinisch verstände, ich doch einmal sehen möchte, wovon es eigentlich handle; er meyne, es müsse etwas kirchliches seyn, denn es wären viele Noten zum Singen dabey" — dieses Buch, das

gar nicht sparsam im Behaupten ist, behauptet unter andern auch *) „dass zwey Töne, deren Schwingungen sich verhalten wie 80 zu 81, einen vollkommenen Einklang bilden, und dass der Unterschied zwischen 80 und 81, trotz seiner Wirklichkeit in Hinsicht auf die Ziffern, in der That nichts sey".

Wenn dem also ist, so könnte es wohl (was es nicht thut) die Stimmer gewähren lassen, die ihr Möglichstes aufbieten, um jede Quinte ein Zwölftel des Pythagorischen Comma abschweben zu lassen **); denn ist das Comma $\frac{1}{80}$ in der That nichts, so muss ja natürlicher Weise $\frac{1}{12}$ des Pythagorischen Comma (oder der eilfte Theil des $\frac{1}{80}$ selbst), als ein in der That wahres Vielwenigernichts, das unschuldigste Ding von der Welt seyn.

17. In der That, d. h. wo kein Maulspitzen hilft, mag die Behauptung des eben angezogenen Buches wohl ganz recht haben; wo aber das Maulspitzen hilft, da dürfte ihr doch nur halb-recht bleiben.

Maulspitzen aber hilft nichts, sondern es muss gepfiffen seyn, beym wirklichen Musiciren: bey diesem ist die Aufmerksamkeit so auf den ganzen Fluss der Harmonie und Melodie gerichtet, dass das Ohr ohne Zweifel eine Abweichung von $\frac{1}{80}$ für nichts zu achten bewogen seyn kann. Beym Schwatzen über Musik hingegen, bey Experimenten mit einzelnen Intervallen und Akkorden, wo die ganze Aufmerksamkeit auf das Verhältniss von ein Paar nichtssagenden Tönen gerichtet ist, da verträgt das Ohr nach Kirnberger (der wohl eben so viel Recht hat mit zu sprechen als andere) die Hälfte von $\frac{1}{80}$ Schwebung, wenigstens bey der Quinte; und da kann es denn auch wohl Ohren geben, die eine solche Schwebung bey dem Einklange und der Oktave vertragen. Somit hätte die Behauptung, meiner unmaassgeblichen Meynung nach, ganz-recht und halb-recht, welches in der Praxis, leider, oft zusammen addirt ein Anderthalb-mal-recht giebt; und diess letztere kann man den ausübenden Herren Professoren gar nicht streitig machen oder misdeuten; denn wahrlich man verlangt zu viel von ihnen, und die Herren Tondichter könnten sich wohl zuweilen ein wenig moderiren und Glücklich-einfach-kräftig verfahren, wofern sie's nicht meynen wie Rossini, als welcher, da ihm ein Professore sagte „das lässt sich nicht machen", antwortete: das thut nichts, machen Sie's, wie Sie's können, serve per far chiasso, es dient dazu um Spectakel zu machen.

*) Seite 92. „Che 80 è l'unisono perfetto di 81, e che la differenza di 80 a 81 è nulla di fatto, malgrado la di lei realtà in ciò che spetta alle cifre, imperciocchè" etc.

**) Seite 93. „Affaticandosi gli Accordatori per temperare le Quinte, cedono dunque tutti ad un falso principio, ad un pregiudizio? Sì; perchè se si procede per quarte o per quinte o per qualunque altro intervallo per accordare il Pianoforte, fa d'uopo che i gradi della Scala siano tutti al loro vero posto," etc.

Nachrichten.

München, Ende July. Fortsetzung der in Nummer 20. abgebrochenen Kunstberichte aus München.

Den 23sten April trat die längst erwartete, von Vielen ersehnte Mad. Lalande zuerst auf in: *Elisabetta*, welche Rossini'sche Oper auch am 30sten wiederholt wurde. — Viel Ehre erwarb sich Hr. Fürstenau auf seiner Flöte in einem am 8ten May zu seinem Vortheil veranstalteten öffentlichen Concerte, wenn gleich die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf die neue Gesangkünstlerin den Antheil an Instrumentalvirtuosität etwas erkältet hatte. — In *Gazza ladra*, den 7ten gegeben und später zweymal wiederholt, erschien sie als ganz von Gefühl beseelte Sängerin, wie sie die singende Kunstwelt nur selten hervorbringt. — Viermal wurde *Don Giovanni* während zwey Monaten auf die Bühne gebracht. So hatte wohl der unsterbliche Schöpfer desselben ihn sich gedacht. Der Schreiber dieses meynte, ihn diessmal zuerst gehört zu haben, nicht zwar, als wenn im Einzelnen nicht sehr Vieles zu wünschen übrig geblieben wäre. So hatte D. Giovanno sich manchmal etwas burleak benommen, Leporello's Baryton konnte die Kraft eines Grundbasses nicht immer ersetzen, und Masetto ist auf der Bühne noch zu sehr Neuling. Aber diess wunderbare Zusammenwirken, diese Lebendigkeit des Spieles, der tief ergreifende Schmerz der Donna Anna beym Anblick des gemordeten Vaters, ihre Darstellungskraft bey Erzählung der vorgehabten Unthat des Verworfenen; die immer

sinnvolle Leitung und Ausführung des Orchesters, wodurch das so oft gereizte Ueberbieten der Tempo's, welches die deutsche Oper auch in spätterer Zeit sich so oft zur Schuld kommen läßt, vermieden, und doch alles mit Feuer und dabey in Klarheit vorgetragen wurde — diess war es, was die Oper erst nach 36 Jahren, so lange mag sie ungefähr auf dem hiesigen deutschen Theater einheimisch gewesen seyn, zu ihrer eigenen Würde erhob; denn es sprach sich nun in ihrer Sprache auch ihre Seele mit aus, und die bezaubernden Harmonieen des verklärten Genius wurden nun erst ganz verstanden. Der Spuk mit dem Vogler'schen Furienchor, von den Hrn. Danzi und Eck, wie man vernimmt, einst so geordnet, wurde beybehalten. Man kann dem Unmündigen sein Spielzeug nicht immer entreissen, besonders wenn man ihn zu schonen Ursache hat.

In den Zwischentagen dieses Wonnemonates erfreute Mad. Devrient, eine wahre Zierde der deutschen Bühne, mit dem bizarren *Fidelio*, dessen letzten Akt sie mit grosser Einsicht durchführte, und als Evelina, reiste jedoch unerwartet wieder ab, ohne die herkömmliche Dreyheit des Auftretens zu beobachten. Es genügte ihr, zweymal ihre Talente darzulegen, womit sie gewiss bey jedem Unbefangenen ein achtungsvolles Andenken an ihre ausgezeichnete Kunstbildung zurückgelassen hat, welche wir von jeder deutschen Sängerin erreicht, oder doch nachgeahmt wünschen möchten.

Es trat nun auf — am 9ten Juny: *Egilda*, eine mit mannichfachen Verwicklungen und Theatercoups auf die Erfahrenheit zweyer spielender Sänger, des Hrn. Crivelli und der Sigra. Lalande, so wie auf den, noch die ächte Gesangskunst repräsentirenden Hrn. Velluti, berechnete ernste Oper neuester Art. Hrn. Pavesi's Composition konnte hier nicht ansprechen. Immer einfach, immer dem Gesange huldigend, ist das Instrument gleichsam nur zur Begleitung und zum Heraushebe da; nie lässt er es vorherrschen, es ist ihm deswegen der Sänger alles, den er auch in die Lage setzt, dass er theils für sich, theils in Verbindung mit anderen seine sowohl von Natur ihr verliehenen als durch Studium angeeigneten Eigenschaften in dem glänzendsten Lichte erscheinen lassen kann. Man erschöpft sich in Tadel über Rossini, der sich über all dieses kühn hinaussetzt; und doch, wagt es Jemand, ältere Gesangscomposition nur ahnen zu lassen, kann er kaum des Lächerlichen, das man über ihn bey uns ergiesst, sich erwehren.

In *Semiramide*, am 20sten, ihrer Benefice-darstellung, nahm Sigra. Schiassetti von hiesiger Bühne Abschied. Ihr winkt eine noch reichere Ernte in Paris.

Sophonisba, im deutschen Gewande, und diessmal mehr noch als in voriger Zeit mit erweiterten Finalen und zu Prunkchören erhoben, nahm sich recht gut aus. Dem. Sigl, jugendlich und lieblich, glänzte mit ihrer Stimme, die der Italiener einen Soprano acutissimo nennen würde, als Held Massinissa.

Immer drängen sich mehr die Leistungen der beyden Singvereine.

Den 27sten *Mosè*, den 29sten die ganz zur Variation gewordene verdeutschte *Müllerin*; den 2ten July: *Egilda*; den 5ten noch einmal *Mosè*, womit die italienische Bühne ihre diessjährigen Vorstellungen schloss. Es wurden auf derselben seit dem 1sten November in Allem 57 derselben gegeben, in welcher seit dem 23sten April Mad. Lalande fünfzehn Mal aufgetreten.

Sagen, dass ihr unter den mitwirkenden Sopransängerinnen die Palme gebühre, wäre wohl überflüssig, endlich gar lächerlich. Wo Vollendung dem Aufkeimen und Werden gegenübersteht, muss man des Vergleichens sich enthalten. Es wäre auch für das Studium einer Kunst eben nicht empfehlend, wenn schon alles so auf den ersten Wurf könnte erreicht werden. Mad. Lalande hatte es durch vieljährige Uebung dahin gebracht, dass sie in Paris als eine hochgebildete Schauspielerin, welche auch in Singspielen auftrat, anerkannt wurde. Sie studirte sodann italienischen Gesang unter Garcia, ging in der Mitte des vorigen Jahres nach Italien; sie hörte dort auf den Rath Velluti's, und versuchte es mit ihm und Crivelli zuerst auf der Opernbühne. Der Erfolg ist bekannt und für sie um desto empfehlender, da man in jenem Lande, wo der dramatische Gesang entstanden ist und sich fortgebildet hat, wohl dahin gekommen seyn muss, sich von dem Materiellen zu dem Geistigen zu erheben, und den Stoff von seiner Bearbeitung zu unterscheiden. Wer seine Naturanlagen zur höchsten Stufe bringt, nicht wer sie bloss besitzt, gilt dort als der Beste. — In *Egilda*, für sie gesetzt — und nur dann vermag ja der Künstler richtig beurtheilt zu werden, wenn er sein Individuelles in gehöriger Helle darstellen kann — hat sie wohl allen Forderungen,

die man an eine ächte Sängerin zu machen berechtigt ist, entsprochen. Fertigkeit, Geschmack und Neuheit in den Verzierungen, Ströme von Rouladen in allen Richtungen und Formen, ein trefflicher Vortrag des Recitatives erprobten die gute Schule, aus welcher sie gekommen, so wie ihre tiefe Einsicht in die Kunst selbst und ihr Beharren im Studium derselben. Wenn nun bey anderen Leistungen, die sie übernehmen und in kürzester Zeit ausführen musste, besonders im Rossini'schen Notenfluge, manches durch Stimme — einen hohen Sopran, der in den tiefen Tönen bey starker Instrumentirung nicht immer durchgreifend genug sich heraushebt — weniger imponirend gegeben wurde, durch welche herrliche andere Eigenschaften wird nicht diese oft nur scheinbare Schwäche, oft nur Aufbewahren der Kraft für Hauptstellen, ausgeglichen? — Unvergesslich wird dem Fühlenden die Scene bleiben, wo sie als Donna Anna den erbleichten Vater in ihre Arme schliesst. Es war diess kein durch Künsteley erzwungener Schmerz; die Darstellerin war dabey selbst in ihrem Innern so ergriffen, dass sie bey Wiederholungen ihn zu mässigen sich genöthiget fand. Und jener rührende Vortrag, jenes rührende Spiel, da Ninetta zum Tode geführt wird, ihr Flehen, ihr Gebet, ihre schuldlose Klage, die Seele in den Tönen — welche Composition müsste so nicht verherrlicht werden? — Nie vermisste man die Würde an *Elisabetta*, nie den jugendlichen Liebesdrang an *Elcia* in Darstellung des Charakters; nie den feinen richtigen Geschmack in dem Gesange. Oeffentliche Blätter haben ihren Werth anerkannt, das Publikum die verdiente Würdigung ihrer seltenen Verdienste ausgesprochen. Nur der Befangene, dem es an der Oberfläche stehen bleiben zu müssen beschieden ist, kann diess alles für Tand erklären, weil es nicht von einer weiblichen Stentorstimme begleitet wird. So viel von Mad. Lalande und der hiesigen italienischen Oper.

Wir kommen wieder zur deutschen, welche seit Garibald, ominösen Andenkens, etwas in das Gedränge gekommen war, nun aber, da sie seit dem 6ten July die Breter mit ihrer Schwester nicht mehr theilt, auch für die Zukunft nicht lange mehr theilen wird, indem der aus seiner Asche herrlicher noch entstehende Musenpallast seiner Vollendung schnell sich nahet — in ihren umfassenden Wirkungen nicht weiter sich gehemmt findet. Wiederholt wurde am 9ten July *Sophaniebe*, mit vielem Glück; neu mit dem aus Berlin verschriebenen Texte von Herklots auf die Bühne gebracht die beynahe gänzlich vergessenen losen Mädchen in *Cosi fan tutte*. Erwünscht war am 20sten *Othello*, und willkommen am 30sten: *Der Schnee*, wird es auch wohl künftig zu jeder Jahreszeit bleiben. Ein anziehendes Gedicht, durchaus verständlich, weil es in Worten, nicht in Tönen sich ausspricht; mit einer Composition, in welcher auf kluge Weise Modernes, Windiges mit älterem Gediegenen vermengt ist: eine gelungene Darstellung; doch von all diesem ein Mehres bey Gelegenheit einer wiederholten Darstellung.

Recension.

Der 120ste Psalm, metrisch übersetzt von J. A. Cramer, und als Chor zu zwey Sopran- und zwey Altstimmen, ohne Begleitung, für die Schüler der von den Musikfreunden des österreichischen Kaiserstaates errichteten Singschule in Musik gesetzt von J. F. von Mosel. Stimmen und Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 1 Fl. C. M.)

Um diesem Werke eines um die Beförderung der Tonkunst verdienten Mannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, glaubt Rec. es erst betrachten zu müssen, als — wie es die Aufschrift selbst angiebt — ein Uebungsstück für die bezeichneten Gesangschüler, und dann in Hinsicht seines Kunstwerthes an und für sich.

In erster Beziehung ist gleich Anfangs zu rühmen, dass man bey dieser Anstalt vorzüglich — wie es scheint — auf ernste, heilige Musik sieht. Die für eine solide Bildung der Schüler daraus fliessenden Vortheile sind unberechenbar. Ist nur eine gehörige Pflege der Stimme, eine gründliche Vorschule der künftigen Gesangbildung vorausgegangen, und es folgen Uebungen, welche der Stimme Festigkeit im Anschlage, richtiges Tragen, einige Gewandtheit in den nothwendigen, verschiedenen Beugungen, so wie in den zum guten Vortrage unentbehrlichen mannichfaltigen Tonabstufungen verleihen: so wird durch jenes Verfahren erstlich viel für eine gute technische Grundlage gewonnen. Und was leistet erst diese einfache, fromme, in das Innerste dringende Haltung für die

Erhebung des Gemüthes? Wie wird dieses hier schon gleich Anfangs von gemeinem musikalischen Klingklang hinweg und zu einer Stimmung gezogen, welche oft für die ganze Folgezeit zum edlern Geiste der Tonkunst hinneigt! Jenes Einfache, Andächtige nun, und auch die Gelegenheit zur erwähnten technischen Ausbildung, hauptsächlich in Hinsicht der verschiedenen Art Licht und Schatten zu geben, ein guter Stimmensatz, angenehme herzliche Gesangweisen: alles dieses findet sich hier. Nur vermisst Rec. ungern die nothwendige Rücksicht auf die geistige Bildung der Schüler. Ehe der Sänger etwas vorträgt, muss er es ja doch wohl auf die rechte Art lesen; er muss das Ganze und alle seine Theile im Innern ergreifen, um es dann künstlerisch aussprechen zu können. Und diess trifft den Solo- wie den Chorsänger. Da hätte denn der Hr. Verf. sorgsamer seyn sollen. Weil er aber diess nicht war: so ist auch ihm selbst die künstlerische Gestaltung, an und für sich betrachtet, nicht so gelungen, wie sonst gewiss geschehen wäre. Ueberhaupt erfordern die Psalmen des A. T. im Ganzen und Einzelnen, ein ernstes Studium, wenn sie ihrer tiefen Bedeutung, dem Schwunge des Geistes, der Erhabenheit der in denselben vorkommenden Bilder, der Innigkeit tiefer und reicher Gefühle gemäss behandelt werden sollen.

Dieser Psalm, mochte er nun bestimmt seyn, beym Aufsteigen auf den Stufen des Berges zum Tempel von den Chören der Leviten oder frommer Wallfahrer aus den entlegenen Orten nach Jerusalem, oder von dem aus dem Exil zurückkehrenden Volke Israel, oder auch als Andenken an jene Periode in späteren Zeiten gesungen zu werden: man darf nur mit der Innigkeit der hebräischen Poesie überhaupt und dieses Psalms insonderheit bekannt seyn, so wird man diese musikalische Bearbeitung — wir wollen keineswegs sagen, kalt, aber doch gewiss zu kühl finden. Diese Sehnsucht nach den geliebten Bergen, wo Gott, als in seinem Heiligthume thronend, verehrt ward; von wo er Schutz und Heil über sein auserwähltes Volk ergiesst; die feste Zuversicht auf die bey Tag und Nacht stets gegenwärtige Hülfe des Höchsten; der daher in der Brust des Vertrauensvollen entstehende Jubel und Lobgesang Gottes: alles diess kann nur in grossen, erhabenen Formen musikalisch ausgedrückt werden. Da wäre denn gleich der Eingang anders zu fassen und in Sehnsucht nach Hülfe inniger auszusprechen gewesen. Auf ihn folgt die gewichtige, alle Unruhe beschwichtigende Antwort:

„Vom Herrn kömmt meine Hülfe,
Der Himmel schuf und Erde".

Diese Stelle, als die Hauptidee des Ganzen, hätte dann — wie es auch der Hr. Verf. zu fühlen schien — mit aller jener Kraft gegeben werden sollen, welche eine so feyerliche Bestätigung der vom Höchsten ersehnten Hülfe verlangt. Rec. kann sich daher mit dem Steigern der Empfindung vom piano zum forte nicht einverständigen. Zuversicht ist etwas Bestimmtes; und kräftige Zuversicht Bestimmtheit in kräftiger, voller Anregung. Die stets gegenwärtige Hülfe entwickelt nun der Psalmist mit solcher Kraft und lebendiger Anschaulichkeit; steigert sich fort bis ans Ende, und schliesst dann im kräftigsten Gefühle, im unerschütterlichen Vertrauen auf die göttliche Hülfe, wo er noch zuletzt die untrügliche Versicherung im siebenten und achten Distichon vernimmt:

Der Herr behütet dich vor allem Uebel;
Beschirmen wird er deine Seele.

Der Herr behütet deinen Aus- und Eingang
Von nun an bis in Ewigkeit.

Anmerkung. Ueberhaupt ist die Anlage in diesem Psalme vortrefflich. In dem ersten Distichon: „Mein Aug' erheb' ich zu den Bergen: Woher kömmt Hülfe mir?" ist Unbestimmtheit der Frage, der Sehnsucht und des Verlangens. Im zweyten ist Selbstversicherung, oder der Glaube. In allen folgenden Versen spricht eine andere Person, wodurch die Versicherung gleichsam einen objektiven, doppelt verstärkten Charakter erhält. Hier trat nun — da die sämmtlichen Gradualpsalmen feyerliche, öffentliche, nationale Ritualgesänge sind — der Priesterchor ein, und gab, im Namen des Höchsten, als Diener desselben und Verkünder der göttlichen Bestimmung, der obigen glaubigen Selbstversicherung die höchste Bestätigung, einen heiligen Charakter. Wie ist hier dem Tonsetzer für die trefflichste Gestaltung vorgearbeitet! —

Was ferner vom Hrn. Verf. hätte berücksichtiget werden sollen, ist der in den hebräischen Hymnen so wichtige Parallelismus; die Art, wie durch andere Wendungen und Bilder derselbe Gedanke anschaulicher hingestellt, von mehren Seiten beleuchtet, und solche Wiederholung zu neuer Erhebung, verstärkter Steigerung gebraucht wird:

„Er lässt nicht gleiten deinen Fuss:
Dein Hüter schlummert nicht.

O sieh! nicht schlummert und nicht schläft
Der Hüter Israels.

Der Herr! Er ist dein Hüter!
Der Herr! Dein Schirm zu deiner Rechten" u. s. w.

Auch diese Eigenthümlichkeit der Psalmen ist von dem, der sie in Musik setzt, wohl zu beachten, und in der Musik, wie im Texte, zu eigener Anordnung der Rhythmen und zu verstärkter Kraft, dem Ausdruck nach, zu benutzen. Der Verf. hat auf diese Verhältnisse der kleineren Theile kaum Rücksicht genommen, sondern nur auf die grösseren, ganzer Verse. Eben damit aber, dass der Componist sich an solche Eigenthümlichkeiten seines Textes auch im Einzelnen hält, gewinnt er auch für seine Musik Mannichfaltigkeit und Eigenthümliches, und damit mehr Leben, mehr Interesse. Unterlässt der Componist diese besonderen Rücksichten: so mag er sich bemühen, wie er will, es mag ihm auch Einzelnes recht sehr gelingen — wie denn diess auch unserm Verf. allerdings gelungen ist — aber das Ganze wird nicht befriedigen. — Noch möchten wir für ähnliche Fälle den Rath geben, sich nicht nur guter, sondern der besten Uebersetzungen zu bedienen. Unter den neuesten dürfte die, von de Wette die erhabenste Kraft und auch das meiste von der Farbe des Originals besitzen: die, von Cramer, aber das wenigste. Diese hat wohl auch Hrn. v. M. zu der sentimentalen Behandlung verleitet, welche in vielen Stellen sich vorfindet, und die durchaus dem Charakter dieses Hymnus, so wie jenem des Alterthums überhaupt entgegen ist. Alles hier von uns bemerkte hinderl jedoch nicht, dass Singinstitute diese Bearbeitung zu dem oben angegebenen Zwecke recht gut gebrauchen können; der Hr. Verf. aber wird jene unsere Bemerkungen gewiss nicht übel aufnehmen, da es ihm, wie wir alle wissen, um das Beste in der Kunst so ernstlich zu thun ist.

Kurze Anzeigen.

IV Hymni vespertini à Canto, Alto, Tenore, Basso, Viol. 2, Viola, Oboi 2, Corni 2, Clarini 2, Tympani, Contrabasso et Organo, autore Josepho Schnabel, Capellae Magistro Wratislaviae. Wratislaviae, apud F. E. C. Leuckart. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die vier Gesänge sind 1. *Ave maris stella*, G dur Allegretto $\frac{4}{4}$; 2. *Salutis humanae sator*, D dur Allegretto $\frac{6}{8}$; 3. *Vexilla Regis prodeunt*, C dur Adagio $\frac{2}{2}$; 4. *Jesu redemptor mundi*, C dur, moderato assai. Alle haben guten, fliessenden und leichten Gesang, und sehr leichte Instrumentalpartie, sind aber doch dabey interessant und machen gute Wirkung. No. 2. ist am wenigsten mannigfaltig, aber auch sehr kurz. In No. 4. haben alle drey Strophen denselben Gesang, wenige nicht auffallende Veränderungen abgerechnet, dafür sind die Instrumente etwas reicher ausgestattet. No. 1. zeichnet sich aus durch meisterhafte Behandlung der höchst einfachen Melodie, die in den vier Strophen als Cantus firmus wechselweise in allen vier Stimmen erscheint. Ritornelle und Schluss sind dem Thema analog. — Gleiches Lob verdient No. 3. worin das Thema zuerst als Altsolo, dann drey und vierstimmig bey veränderter Modulation mit Fleiss bearbeitet ist. Die beyden ersten Nummern nehmen sich in einem etwas langsameru Tempo, als man gewöhnlich unter Allegretto versteht, am besten aus. Der Druck ist völlig correkt.

VII Variations pour le Violon, Oeuv. 19. de Rode, arrangées pour le Pianoforte par Fred. Mockwitz. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist wohl ein etwas wunderlicher Gedanke, Violin-Variationen, und zwar solche, wie die Rode'schen, wo alles Interesse in die concertirende Violin gelegt und alles ganz eigenthliche Violin-Musik ist, für das Pianoforte zu arrangiren. Indessen: es sind jetzt einmal nicht Wenige, die alles und jedes auf dem Pianoforte vortragen wollen; und da bleibt denn nur zu sagen: die Variationen sind mit Geschicklichkeit arrangirt. Sie können beytragen, dass der Klavierspieler die Fertigkeit, Leichtigkeit und Feinheit seiner rechten Hand übt und vermehrt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. **No. 37.** 1824.

Recension.

Sammlung üblicher alter und neuer Kirchen-Melodieen in enger Harmonie, mit Zwischenspielen und Text für Orgel oder Pianoforte, von mehrern theoretisch-practischen Organisten bearbeitet. Gera und Altenburg, in der Papier- und Kunsthandlung.

Die vielleicht an einigen Orten zu weitschweifige, sonst aber recht gut abgefasste Vorrede giebt uns, wie billig, zunächst die Ursachen an, warum ein solches Buch eben jetzt noch erscheine, wo bereits so viele, und in der That einige sehr tüchtige Choralsammlungen erschienen sind. Der Verfasser dieser gewiss nothwendigen Schutzschrift rechtfertiget das Unternehmen der Hauptsache nach mit Folgendem, dem wir auch, in der Hauptsache, beystimmen müssen; er spricht nämlich: „Choralbücher mit bezifferetem Basse und in getheilter Harmonie haben wir allerdings mehr, als zu viel. Aber, ausser dem gelehrten von Seb. Bach, haben wir keines in enger Harmonie, das für unsere Zeiten brauchbar ist". Und es verhält sich so, wenn wir, wie es sich versteht, die Manuscripte abrechnen, die unter Landschullehrern, oft fehlerhaft genug, aus einer Hand in die andere gehen. Denn wir selbst haben gar manche auf diese Weise ausgeschriebene Kirchenmelodieen besessen, um uns in unserer Jugend recht zeitig die Freude zu machen, uns auch mitunter auf der Orgel hören lassen zu können. Das beweiset eben, wie sehr Anfänger das Bedürfniss eines solchen Buches empfinden, da Viele sogar die Mühe nicht scheuen, ganze Sammlungen der Art, wo und wie sie ihrer nur habhaft werden können, abzuschreiben. Der Verfasser lässt sich aber in zu viele Rechtfertigungen der engen Harmonie ein, die wir keineswegs alle unterschreiben möchten. Das ist nun auch für die Nützlichkeit des Unternehmens gar nicht nöthig. Es ist hinlänglich, wenn nur einer der mancherley Gründe völlig haltbar ist, und das ist er für diejenigen, die die Lage der Dinge kennen, sicherlich. Der vornehmste Grund dünkt uns kein anderer, als die Schwierigkeit zu seyn, einen Choral in zerstreueter Harmonie völlig gut vorzutragen. So lange wir Schullehrer und Organisten in einer Person sehen müssen, wie es meistens der Fall ist: so werden wir auch wohl mit einem Choralspiele in enger Harmonie völlig zufrieden seyn müssen, da diess das bisher Gewöhnliche, fast überall von Jugend auf mechanisch Getriebene ist; ja, wir werden bey den überhäuften Arbeiten der Landschullehrer recht sehr zufrieden seyn müssen, wenn das Spiel nur auf diese unvollkommene Weise in gehöriger Ordnung vor sich geht. Könnten freylich alle Organisten ihre Choräle in getheilter Harmonie gut vortragen, oder wäre nur zu hoffen, dass ein Achtel von ihnen es in acht Jahren lernen würde: so wollten wir selbst Hülfsmittel, wie das vor uns liegende, als für zu Viele schädlich, verwerfen. Da sich aber unsere Hoffnungen nicht so weit erstrecken: so müssen wir das Unternehmen, ein Choralbuch in enger Harmonie und noch dazu mit Zwischenspielen zu liefern, und wenn es auch ein modus ad modum Minellä wäre, gebührend loben.

Das Werk ist also ganz vorzüglich für Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Städten bestimmt, denen es ihr Amt schlechterdings zur Pflicht macht, zu anderen schwierigen Arbeiten ihres anstrengenden Berufes auch noch die Orgel zu schlagen. Vielen von ihnen würde ein solches Werk höchst willkommen seyn, wenn sie es nur auch, ohne mit Seufzen an die Ihrigen zu denken, bezahlen könnten. Da wäre nun sehr zu wünschen, dass Kirchenpatrone nicht bloss als solche sich zeigten, wenn von einer Amtsbesetzung die Rede ist, sondern

auch in ähnlichen Dingen, wie der Ankauf eines neuen Choralbuches. Geschieht das nicht: so möchte das heilende Werk wohl am meisten da fehlen, wo es am nöthigsten ist. Auch für Fortepianospieler, die nicht so viel musikalische Kenntniss besitzen, sich selbst zu weite Akkorde getheilter Harmonie in eine gute engere Lage zu bringen, und doch Lust haben, mit den Ihrigen sich auch zuweilen durch einen Choral zu erbauen, wird sich dieses Werk recht gut eignen.

Von den Zwischenspielen, die bekanntlich von Vielen der neuern Zeit geradehin des vielen Missbrauches wegen verworfen werden, bemerkt die Vorrede treffend genug, dass sie doch bis jetzt durch die Routine nicht wenig geschützt sind. Wenn aber gesagt wird, es könne nicht fehlen, dass diejenigen, welche vorgeschriebene Zwischenspiele benutzen, endlich auch durch diese Uebung dahin gelangen würden, zweckmässige Uebergänge sich selbst zu erfinden: so müssen wir gestehen, dass wir solche Erwartungen nicht hegen. So etwas setzt im Ganzen schon musikalischen Sinn und doch wenigstens eine kleine Kenntniss des Generalbasses voraus, die beyde nicht immer vorausgesetzt werden können, was ja eben für die Brauchbarkeit des Buches das beste Zeugniss ist. Ohne die von Hrn. Eberhardt angekündigte kurze und fassliche Anleitung zu geschickten Zwischenspielen mit vielen Exempeln auf alle vorkommende Fälle wird das nicht gut gehen. Diese Anweisung würde aber recht klar und auch recht wohlfeil seyn müssen, wenn sie für die rechten Leute etwas nützen soll. Uebrigens sind unsere Ansprüche an vorgeschriebene Zwischenspiele mässig, denn es muss auf die Länge eine recht unangenehme Arbeit seyn. Daher verlangen wir auch nicht stets etwas Meisterliches, oder eine recht in die Ohren fallende Verschiedenheit, sondern hauptsächlich Zweckdienlichkeit derselben, und diese findet sich allerdings durch das ganze Werk. Sie sind nämlich alle so kurz, wie sie es seyn müssen, damit die Liederzeilen nicht zu sehr von einander gerissen werden, was um so weniger taugt, da viele unserer Kirchengesänge den Sinn aus einer in die andere Zeile mit hinüber nehmen. Wollte nun da der Organist lange Zwischenspiele einweben, so würde er ja das Uebel ganz unerträglich machen. Dieser Anstoss findet sich aber im ganzen Buche nicht; dennoch ist das erste Erforderniss überall gehörig berücksichtigt. Die meiste Mannichfaltigkeit zeichnet die Eberhardt'schen aus. Vorzüglich haben die Herren Bergt, Stadtorganist in Altenburg, der schon angeführte Hr. Eberhardt, Schlossorganist in Schleiz und M. Rebs, Musikdirector in Zeitz, nebst einigen Ungenannten, den Satz besorgt. Er ist im Allgemeinen so einfach und ungekünstelt gehalten, wie es sich für ein solches Werk am besten schickt. Wir wollen einige Lieder von jedem durchgehen, theils damit man genauer sehe, was das Werk unserer besten Ueberzeugung nach leistet, theils auch damit einige Kleinigkeiten, wenn das Buch, wie wir ihm wünschen, eine zweyte Auflage erleben sollte, berichtiget werden möchten, dürfen wir anders hoffen, unsere wohlgemeinten, kleinen Ausstellungen beachtet zu sehen.

Wenn man nun in Ansehung der Melodieen, die so oft durch willkührliches Verdrehen in der einen Gemeinde diese, in der andern das zu leiden haben, vorzüglich auf die jedesmal nächsten Gemeinden gesehen hat: so ist das in der Ordnung. Dennoch aber scheint es uns zu weit gegangen, dass auch bey solchen Choralweisen, deren eigenthümliche Kraft in den alten dorischen, phrygischen, lydischen Tonarten u. s. w. liegt, die alterthümlichen Wendungen nicht gehörig gewürdiget worden sind. Das Choralbuch von Schicht hätte hierin herrliche Dienste leisten können.

Das erste Lied: „Komm, heiliger Geist! erfüll' u. s. w." ist von Hrn. E. gesetzt. Hier will uns der Molschluss auf Halleluja durchaus nicht passen. Sowohl der Sinn, als die Gewohnheit Choräle zu schliessen, scheinen uns in solchen Aufeinanderfolgen einen Durschluss zu verlangen.

Im zweyten Liede: „Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit" u. s. w., ebenfalls von E. und recht gut gesetzt, ist einmal übel scandirt worden

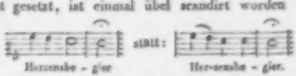

Zu einförmig im Basse und, was die Hauptsache ist, von der übrigen schönen Fortschreitung desselben Liedes zu abstechend finden wir, was sehr leicht hätte vermieden werden können, die Stelle:

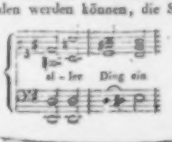

No. 3. Allein Gott in der Höh sey etc. von B. sehr einfach modulirt, was für diesen Zweck, wie bereits gesagt, alles Lob verdient. Aber gerade in so ganz ungesuchten Akkordfolgen sollten Zwischenakkorde, wie folgender, keineswegs vorkommen. Er ist als nicht eben ganz ungewöhnlich, am wenigsten falsch. Jedes Ganze aber muss seinen Charakter haben, und was dem entgegen

ist, wirkt nicht gut.

Warum aber die zweyte Stimme des nächsten Taktes, statt der auf einer Tonstufe mit dem Sopran stehenden Terz, nicht lieber den Grundton E verdoppelt, sondern diese Verdoppelung vielmehr öfter, und also, wie es scheint, mit Fleiss vermeidet, können wir uns nicht erklären, da sie durchaus nichts Fehlerhaftes, die Vermeidung des vor allen zu verdoppelnden Grundtones aber einen abstechend dünnen Akkord ohne Noth herbeyführt. Auch bewegen sich nach unserem Geschmacke nicht wenige seiner Zwischenspiele für die Würde der Orgel zu schnell.

No. 25. „Herzliebster Jesu" etc. von einem Ungenannten, schreitet fort

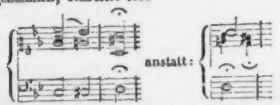

Gleiche Oktaven-Sprünge in die verdoppelte Quinte, die im Choralsatze auch in den Mittelstimmen nicht gut heissen können, finden sich auch wohl einige Male in den Arbeiten der Herren E. und B., von denen bis zu No. 153. alle Lieder gesetzt worden sind, nur einige von Ungenannten ausgenommen. Nun tritt Hr. M. R.-s. mit dem Chorale nach Weiske auf: „Wir glauben all' an einen Gott" u. s. w. (dem sogenannten grossen Glauben, weil er mehrzeiliger ist), aber gleich mit bösen Quinten, die keine Druckfehler seyn können, die aber auch unter den verbesserten Stellen gehörig berichtiget worden sind. Wir begreifen nicht, wie so etwas in einen Choral hat kommen können! Nun, es ist ja verbessert. Dahingegen ist in der dritten Zeile im ersten Takte die Oktave unberichtiget stehen geblieben.

Wir würden solche Kleinigkeiten, die vom Tonsetzer oder vom Corrector übersehen worden sind, gar nicht anführen, wenn das Werk nicht gerade hauptsächlich für solche Musikfreunde und Orgelspieler bestimmt wäre, von denen nicht zu hoffen steht, dass sie sich dergleichen sonst ganz unbedeutende Versehen aus eigener Einsicht verbessern könnten. So trafen wir auch in No. 159 und 160. auf ähnliche Oktaven in den Mittelstimmen. Da bekanntlich in diesen solche Fortschreitungen weit zulässiger, als in den äussersten Stimmen sind: so haben allerdings Einige in der neuern Zeit das in gewissen Fällen bloss Zulässige in ein völlig Erlaubtes verwandeln wollen. Wo sie aber die ersten Grade der Verwandtschaften überschreiten, sind wir, besonders in Chorälen, doch nicht dafür. Gewöhnlich machen sie einen vierstimmigen Satz zu leer.

Nun hätten wir nur noch eines Ungenannten zu gedenken, der —. zeichnet. Sein erstes Lied ist No. 177. Kein Stündlein geht dahin u. s. w. Der Satz ist überaus einfach und scheint zuweilen sogar noch etwas furchtsam, um keine Verstösse wider irgend eine harmonische Regel zu thun. Diess löbliche Bestreben mag vielleicht die wenigen leeren Akkorde herbeygeführt haben, die wir hin und wieder fanden. No. 194 und 196. sind recht gut und die 203te Nummer ist nach unserem Erachten seine gelungenste.

Wir scheiden von den fleissigen Arbeitern mit Dank im Namen mancher Familien und Gemeinden, die in Ansehung des Orgelspieles manchen frommen Wunsch hegen, den oft genug der treueste und sonst achtungswürdigste Schullehrer, der zugleich Organist und Musikvorsteher seyn muss, mit dem besten Willen ohne ein solches Mittel gar nicht zu befriedigen im Stande wäre. Möge das Werk recht Vielen von denen, die eine solche Vorarbeit nöthig haben, eine willkommene Hülfe seyn, die sie für den musikalischen Theil ihrer Amtsführung tauglicher und geschickter und dadurch die kirchlichen Andachten erbaulicher mache.

***

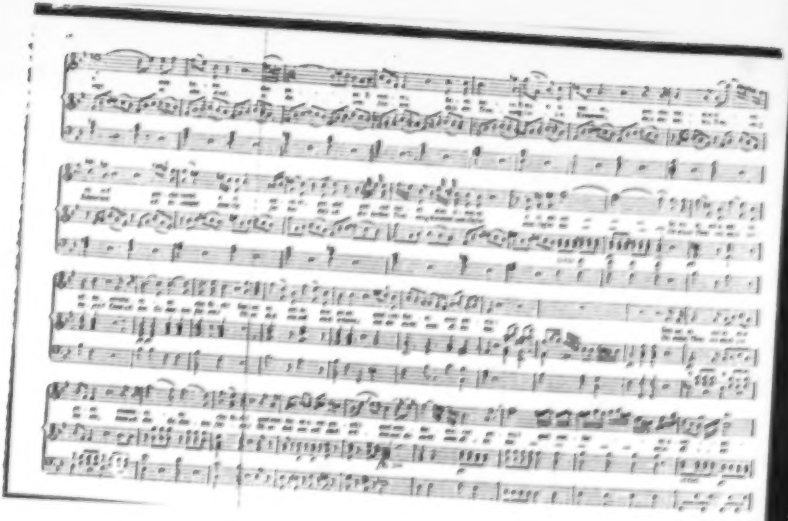

Nachrichten.

Weimar. Vom Januar bis Ende Juny 1824 (dem gewöhnlichen Anfang der, sechs bis sieben Wochen dauernden Theaterferien) gab man im Theater: *Tancredi, Heimliche Heyrath, Müllerin, Wasserträger, Johann von Paris, Aschenbrödel, Je toller je besser, Die beyden Blinden von Toledo, Nacht im Walde, Zauberflöte* (zweymal), *Entführung aus dem Serail, Freyschütz* (viermal), *Opferfest, Libussa, Graf von Gleichen* (zweymal), *Saalnixe* ersten Theil, *Schwestern von Prag, Neue Sonntagskind* (viermal), *Fanchon, Bassa und Bär, Die beyden Galeerensklaven* (zweymal), *Jungfrau von Orleans, Braut von Messina, Wilhelm Tell, Mädchenfreundschaft* — und zum Schluss zweymal *Euryanthe.* — Neu waren für Weimar *Graf von Gleichen; Euryanthe, die beyden Galeerensklaven, Mädchenfreundschaft,* nach langem Ruhen fast neu *Opferfest, Neue Sonntagskind.* — Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Hr. Stromeier und Hr. Moltke erfreuten sich in allen ihren Darstellungen der unveränderlichen Gunst des Publikum's, Hr. La Roche entfaltete immer reicher sein seltenes vielseitiges Talent und fand allgemeine lebhafte Anerkennung, Hr. Seidel schon früher beliebt, ward es in jeder neuen Rolle nur noch mehr. Dem. Schmidt, noch nicht siebzehn Jahre alt, hat in Jahresfrist bedeutende Fortschritte in Spiel und Gesang gemacht, als Aennchen, Saalnixe, Constanze, Königin der Nacht u. a. Rollen lauten gerechten Beyfall geerntet und als Euryanthe so Treffliches geleistet, als man von ihrer Jugend und ihrer noch sehr kursen Theaterpraxis nicht erwartete und zu erwarten auch wirklich kaum berechtigt war. Wir wünschen der jungen liebenswürdigen Künstlerin, welche auch ausser dem Theater sich der Achtung und des Wohlwollens Aller erfreut, denen Sittlichkeit verbunden mit Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit noch etwas gilt, Glück zu ihren bisherigen Leistungen und bitten sie, bey ihrem weitern ernstlichen Studium nur noch besondern Fleiss auf vollkommnere Aussprache, auch im Sprechen, und auf kräftigere Deklamation zu verwenden. — Hr. Franke beweisst fortwährend, wie es ihm hoher Ernst sey, durch Fleiss und Studium vorwärts zu schreiten. Er ist im Schauspiel und in der Oper sehr brauchbar. — Hrn. Klein ist es, besonders durch die durchaus lobenswerthe Ausführung der Rolle des Johann von Paris, gelungen, das Publikum von seinem Streben nach höherer Ausbildung zu überzeugen. Andere Herren und Damen, die in der Oper aushelfen, übergehe ich, da ihr eigentliches Fach das recitirende Schauspiel ist. Einzelne Mitglieder des Chors, welches jetzt recht gut, doch im Sopran und Alt etwas zu schwach ist, mehrere schwierige Opern sehr lobenswerth ausführt, dagegen in leichteren, offenbar nur aus Unachtsamkeit und Mangel der Theilnahme an der Handlung zuweilen wankt, auch in Action noch vieles zu wünschen übrig lässt, haben hin und wieder kleine Rollen in der Oper tadelfrey gegeben. — Aus dieser gedrängten Darstellung der Kräfte unseres Theaters im Fache der Oper ergiebt sich, dass, wenn es sich nicht mit den ersten Theatern Deutschlands messen kann, es doch ganz gewiss über vielen steht, denen reichere Mittel zu Gebote sind, und dass selbst die schwierigsten Opern bey uns gut, nicht selten vortrefflich gegeben werden. — Ausgezeichnet treffliche Vorstellungen waren: *Tancredi, Heimliche Heyrath, Müllerin, Wasserträger, Zauberflöte, Entführung, Freyschütz, Opferfest, Libussa, Graf von Gleichen, Euryanthe.* Im *Opferfest* sang Mad. Steinert als Gast die Myrrha, im *Freyschütz* Aennchen, beyde Rollen mit Beyfall, der auch ihrem braven Spiel, und der Nettigkeit und guten Methode ihres Gesanges vollkommen gebührte. Wahrscheinlich aber wäre der Beyfall grösser gewesen, wenn Mad. Steinert etwas später aufgetreten wäre. Denn jetzt, kurz nach ihrer Entbindung, war ihre Stimme etwas abgespannt, nicht immer ganz rein und schien alternd. Wir wünschen der wackern Frau, dass es nun besser seyn möge. — Ueber die Oper: *Der Graf von Gleichen,* vom Musikdirector C. Eberwein, ist in No. 26. dieser Blätter besonders gesprochen worden. Ueber C. M. v. Weber's *Euryanthe* liesse sich Vieles sagen, Gutes und Böses, auch Manches, was zwischen Gut und Böse mitten inne steht — aber Ref. gesteht, nach zweymaligem sehr aufmerksamen Anhören dieser Oper und der Ansicht des gedruckten Klavierauszugs (die Partitur war ihm bis jetzt unzugänglich) immer noch nicht recht mit sich im Reinen und Klaren zu seyn. Das möchte er aber doch gern, und bey seinem günstigen Vorurtheile für alles, was Weber schafft, diess und jenes als gut erkennen, was ihm noch nicht als solches erscheint, ehe er sich anmasst, über diess

Werk des genialen Tonsetzers zu urtheilen. Er begnügt sich daher jetzt mit der Bemerkung, dass die Ausführung dieser Oper, welche ganz gewiss die schwierigste aller je geschriebenen ist, kaum irgend etwas zu wünschen übrig liess und den Solosängern (Dem. Schmidt, Mad. Eberwein, Hrn. Stromeier, Hrn. Moltke in den Hauptpartieen der Euryanthe, Eglantine, des Lysiart, Adolar), dem Chor und dem Orchester zur wahren Ehre gereicht. Das Publikum nahm sie wärmer auf, als nach mancherley vorher zirkulirenden Gerüchten zu erwarten stand — ob sie sich aber neben dem *Freyschütz* auf dem Repertoire erhalten wird, lässt sich erst bey wiederholten Vorstellungen mit Gewissheit bestimmen. Die nächsten Opern werden seyn: die alte beliebte, seit vielen Jahren vom Repertoire verschwundene, *Richard Löwenherz* von Gretry und *Ferdinand Cortez* von Spontini.

Hr. Musikdirector Eberwein führte in der Kirche auf: Kantaten von Homilius, Mozart, Zumsteg — Kunzen Hallelujah der *Schöpfung* — *Te Deum* von Hasse, *Stabat mater* von Haydn — *Missen* von Haydn, Mozart — mehre Sätze aus J. Haydn's *Schöpfung* und den *vier Jahreszeiten*, und aus Händel's *Messias*. Die Ausführung zeigte überall von Fleiss, war immer lobenswerth und nicht selten vorzüglich.

Concerte gab es nicht, auch nicht einmal die im vorigen Jahre angefangenen und von so Vielen gewünschten Kapellconcerte — warum? ist Ref. nicht bekannt. Bey Hofe liess sich der Flötist Fürstenau aus Dresden und der Violoncellist Kraft aus Stuttgart hören, doch nur in Privatconcerten, in denen auch unser trefflicher Hummel oft spielte. Näheres lässt sich daher leider nicht erzählen.

Köln. (Beschluss des Berichtes in No. 35. d. Z.) Unter den vielen ausgezeichneten Künstlern, welche uns dieses Musikfest zuführte, sey diesmal nur unsere Landsmännin, das Fräulein Gertrude van der Berg genannt, welche gegenwärtig im Haag wohnt. Ihrer Gefälligkeit verdankten die hiesigen Kunstfreunde mehre genussreiche Stunden, in welchen sie ihr ganz vorzügliches Klavierspiel zu bewundern Gelegenheit hatten. Eine vollendete technische Ausbildung, verbunden mit einem empfindungsvollen gediegenen Vortrag, sichern ihr einen Rang unter den ersten jetzt lebenden Klavierspielern; als solche erkennen sie auch Hummel, Ries und andere stimmberechtigte Künstler an. Ihre liebenswürdige Bescheidenheit ist übrigens so gross als ihre Virtuosität. Hummel hat ihr neulich ein Werk (Capriccio) dedicirt.

Das diesjährige Musikfest und der glänzende Erfolg desselben gab übrigens einen erfreulichen Beweis, wie viel in neuerer Zeit die Ausübung der Musik im Niederrhein an Ausbreitung und Vervollkommnung gewonnen hat; und erregt den Wunsch, dass ins besondere in Köln dieses Fortschreiten noch mehr gefördert und für die Zukunft gesichert werden möge. Bey den Proben für das diesjährige Musikfest sah man in Köln beynahe 200 Mitwirkende aus dieser Stadt und ihrer nächsten Umgebung. Welche Mittel sind also hier schon vorhanden! und wie leicht könnten sie noch vermehrt werden. Es bedarf nur einer gehörigen Leitung, um sie in würdiger Richtung zu erhalten. Bey der Stiftung einer Domkapelle, wie sie bey der bevorstehenden Einrichtung des Erzbisthums zu erwarten ist, würde die Anstellung eines Mannes, der, mit Kenntnissen ausgerüstet und durch die Achtung und den Eifer der Kunstfreunde unterstützt, in sorgenfreyer Lage sich dieser Leitung ganz widmen könnte, die sicherste Gewähr darbieten, dass das Vorhandene nicht untergehen, sondern durch Ausbildung der Talente und Veredelung des Geschmackes immer besser gedeihen und besonders durch Einheit, Festigkeit und Bestand gewinnen und für die Zukunft die schönsten Früchte bringen würde. Unter der königl. preuss. Regierung, welche überall die Anstalten für Wissenschaften und Künste so väterlich ausstattet, darf man sich mit Zuversicht der Hoffnung überlassen, durch Gewährung einer solchen kräftigen Stütze die Erreichung jenes würdigen Zieles verbürgt zu sehen.

Der bekannte Componist und Klavierspieler Ferdinand Ries ist am 14ten Julius mit seiner liebenswürdigen Familie aus London in Godesberg (einem Kurorte bey Bonn) angekommen, um hinfort in der Nähe seiner, und seines Lehrers Beethoven und seines Freundes Salomon Geburtsstadt, Bonn, und bey seinem Vater den Seinigen und der Kunst zu leben. Wir dürfen hoffen, dass seine Verbindungen mit den hiesigen Kunstverständigen einen fördernden Einfluss auf das Musikwesen unserer Stadt und Gegend haben werden, und heissen ihn freundlich willkommen auf vaterländischem Boden.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wir wenden uns weg von einem Schönen, das wir uns nicht recht aneignen können, dessen Entwickelung nicht auch unser Wesen mit entfaltet, und gehen lieber zu einem Minderschönen, das wir näher nehmen können.

Wer im Mittelmässigen gut ist, der ist im Guten mittelmässig. Es giebt Künstler, die gewöhnlichere Aufgaben schlecht lösen, und nur schwere gut.

Ein Kunstwerk ist, gleich dem Wein, ein Product stiller Entwickelung und Läuterung, ein Mittel der Labung und Erheiterung. Auch die Kunst im Künstler ist eine jährlich sich läuternde, still sich vergeistigende, immer höhere Stärkung gewährende.

An sich ist Etwas weder schön noch interessant; menschliches Verlangen, Bedürfniss macht es dazu. Der schönste Mondschein lässt uns kalt, wenn wir ihn nicht brauchen. Aber der nächtliche Wandler, der Reisende, der Liebende, der Maler, der Kranke, der Sehnsuchtsvolle, sie wissen, was sie daran haben. Sie beziehen dieses Aeussere auf eine innere Welt von Antheil, Gefühl, Anliegen. Was wir nicht zu Herzen nehmen, das ist uns gleichgültige Oberfläche. So auch Musik, die wir nicht brauchen.

In unserer Zeit, wo das Schaffen so leicht, ja leichtfertig geworden ist, gilt jeder für einen Künstler, der Etwas hervorbringt. Aber wie ein Schauspieler nur dann ein rechter ist, wenn er so mit seiner Rolle zusammenfällt, dass er in ihr aufgeht, dass man glauben möchte, er sey das Dargestellte selbst, und nicht begreifen will, wie er Morgen ein entgegengesetztes eben so wahr und vollendet geben kann, so soll uns ein jedes Kunstwerk glauben machen, der Meister habe seine ganze Lebenskraft darin erschöpft, und Aehnliches oder gar Anderes könne er nun nicht mehr schaffen, nur für Dieses habe er gelebt, es sey die Darlegung seines ganzen Wesens.

Dass es keine Maler-Bildhauer-Dichter-Musiker-Schulen mehr giebt, macht, dass so viele Kunstjünger unter dem Mittelmässigen bleiben. Es erzeugt ein Heer von Liebhabern ohne Fundament, von Anstrebern, die auf halbem Wege rath- und thatlos stehen bleiben; es ist Schuld, dass so mancher berühmte Künstler doch nichts weiter als ein grosser Dilettant ist, der uns seine individuelle Kunst um den theuersten Preis verkauft; dass bey der Verschiedenheit der Manieren selten ein Ensemble, und Ein Geist das Ganze durchdringt.

Aber einige Genien werden frey, und stellen in sich die ganze Welt dar, während die Schule die Geister bändigt und an sich fesselt.

Es ist wie mit der Ungebundenheit im Leben. Die Besten benützen sie zu freiem Regen, aber die Mehrzahl wird nur durch strenge Ordnung von Ausschweifungen abgehalten, und der Brauchbarkeit zugeführt.

Ein Dichter, Tondichter, Künstler erscheint sich oft selbst als ein Stillstehender, Stockender, klagt über böse Stunden, während sein Wesen vielleicht gerade im Ganzen wächst und vorrückt, so dass ihm seine gegenwärtigen Leistungen nicht mehr genügen und diese Unzufriedenheit ihm die Lust zu produciren nimmt. Andererseits erscheint manches als Entfaltung, was einseitige Ausbildung, und im Ganzen Rückschritt ist. So sind Glück und Musengunst, Fleiss und Anstrengung relative Dinge.

Kein Wunder, dass uns Manches nicht mehr so gefallen will, wie nach seinem ersten Eindruck, dass uns selbst unsere Lieblings-Meister zuweilen nachzulassen scheinen. Das Schöne ist nun ein Theil von uns geworden; es entzückte uns, weil es uns fehlte und unser Wesen vervollständigen half. Während dessen hat aber auch der Meister hierin seine höhere Schule gemacht, und ist nicht mehr der Entdecker einer neuen Weise.

Nur die Musik möchte hier auszunehmen seyn; sie, die ihre Melodieen im nächsten Augenblicke wiederholen darf, die uns nicht ermüdet, wenn sie eine lange Reihe von Strophen mit der nämlichen Gesangweise begleitet, sie weiss mit den gelungenen Werken ihrer Priester uns unser Lebelang in gleichem Grade zu entzücken.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Trois Solos pour le Violon, comp. par F. W. Sörgel. Oeuv. 17. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Alle drey Sätze zeugen für einen Componisten von guter Erfindung und solidem Geschmack, der auch das Instrument und dessen zweckmässige Behandlung sehr gut versteht, und bey dem, was er schreibt, nicht bloss der innern, oft unbestimmten Aufregung sich hingiebt, sondern weiss, was er will. Der erste Satz, Allegro moderato, E moll, geht zuvörderst aus auf ernsten, kräftigen; der zweyte, Adagio, A dur, auf gebundenen, getragenen; der dritte, Allegro moderato, D dur, auf brillanten Vortrag. Neben dem wohlbedachten Methodischen aller drey Sätze, sind sie auch interessant und unterhaltend. Wo die Applicatur zweifelhaft scheinen könnte, ist sie beygesetzt; aber nicht öfter. Und das ist ganz recht; da man hier nicht Stücke für Anfänger, sondern für schon beträchtlich geübte Spieler empfängt. Die Vortrags- und Ausdruckszeichen sind genau angegeben, und dabey besonders auch auf Uebung eines der Hauptvorzüge guter neuer, so wie der ältesten Schulen, des gleichmässigen Gebrauchs des ganzen Bogens, reichlich Bedacht genommen. Diesem nach können wir das Werkchen eben so wohl zur höhern Ausbildung der Schüler, als zur nützlichen und angenehmen Unterhaltung geübter Dilettanten, bestens empfehlen.

Bonbonnière musicale par J. Moscheles, contenant une suite de morceaux faciles et agréables pour le Pianoforte. Op. 55. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 16 Gr.)

Wie es jetzt um die Musik, und vornehmlich um die Klaviermusik steht, ist es schwer, kleine, sehr leichte Stücke zu schreiben, die in ihrer Art befriedigen; und grossen Virtuosen, nur an das Schwierigste und Kunstvolleste gewöhnt, ist es vielleicht am schwersten. Da ist es ihnen denn nicht zu verübeln, wenn sie die Erfindungen und was hier sonst zunächst Interesse gewähren soll, anderswoher nehmen; z. B. von fremden Nationalmelodieen, Tänzen oder Gesängen, die immer etwas Eigenthümliches und oft etwas Anziehendes besitzen. Diess hat denn auch Hr. M. bey mehren dieser kleinen, gefälligen, sehr leichten Stücke gethan; und eben die, wo er's gethan, scheinen uns die angenehmsten; namentlich, S. 14, spanisch; S. 15, russisch; S. 17, deutsch, obgleich dadurch z. B. das letzte Stück fast nur ein fortgesetzter Walzer geworden ist. Auch der Marsch, S. 13, ist artig. Die ersten vier Stücke könnten auch als ein kleines Ganze, eine Sonatine, bezeichnet seyn; sie sind ganz in dieser Art und auch in den dabey gewöhnlichen Formen geschrieben: Allegro moderato, C dur, Andantino, F dur, Scherzo, A moll, (unter diesen wohl der interessanteste Satz,) und Rondo, C dur. Diese Sätze gleichen den frühen und kleinsten Sonaten Mozart's; nur dass sie allerdings meistens modernere Figuren enthalten. — Nach diesem brauchen wir kaum hinzuzusetzen, dass das Werkchen Schülern, die etwas Munteres und Mannichfaltiges wünschen, zur Uebung, und Liebhabern, die, ausser diesem, nur sehr Leichtes vortragen können, empfohlen zu werden verdient.

Grand Pot-pourri pour le Pianoforte avec accomp. de grand Orchestre, comp. — — par J. J. Müller. Op. 46. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 Cs.)

Man findet hier nicht bloss zusammengereihete und variirte Themata, sondern es ist alles gut zum Ganzen verbunden und verarbeitet, so dass es, da besonders auch die Hauptstimme brillant geschrieben und das Orchester keineswegs vernachlässigt ist, statt eines kürzeren Concerts dienen kann. Auf eine ernsthafte Einleitung folgt ein angenehmes Thema, das weniger variirt, als vielmehr, worüber in einem ziemlich langen Allegro phantasirt wird; dann schliesst sich ein bekanntes, liebliches russisches Liedchen an, wobey sich der Verf. bey der Fortführung näher an das Thema gehalten hat: doch läuft auch hier die Verarbeitung mehr in's Breite und Preye aus. (Einige Stellen, besonders S. 10. der Klavierstimme, sind gegen die rechtliche Harmonie. Da aber sonst der Verf. regelmässig schreibt: so sind wir geneigt, sie für fehlerhaft gestochen zu halten.) Hr. M. weiss sein Thema zu viel und Mancherley zu benutzen; macht er doch, S. 12. und folg., sogar eine kleine, populair, aber brav geschriebene Fuge daraus. Nach

dieser macht ein, für den Solospieler vortheilhaftes, lebhaftes Allegretto den Beschluss. — Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken; Trompeten und Pauken können aber ohne Nachtheil wegbleiben. Auszuführen ist das Stück, für den Solospieler, wenn er beträchtliche Fertigkeit besitzt, nicht schwer; für das Orchester, leicht.

Trois Sonatines pour Pianoforte avec Violon ad libitum — — par J. Amadé Göbel. Oeuv. 2. Offenbach, chez J. André. (Fr. 1 Fl. 12 Xr.)

Die musikalischen Ideen, welche in diesen drey kleinen Sonaten vorkommen, sind den Kräften erster Anfänger eben so wohl angemessen, als deren Ausführung; der Satz ist correkt und auf Ausdruck, Vortrag, so weit er bey Anfängern überhaupt möglich ist und durch die allgemein bekannten Zeichen dargestellt werden kann, ist gehörige Rücksicht genommen. So sind denn diese Uebungsstücke zweckmässig und gut, und können Nutzen und Vergnügen gewähren. Wenn es dem Verf. gelingt, in späteren ähnlichen Arbeiten den Gedanken hin und wieder noch mehr Reiz und mehr Bedeutung zu geben, ohne deshalb schwieriger zu werden — was freylich nicht ganz leicht, aber doch wohl möglich ist — so wird er desto mehr Nutzen und Freude schaffen, zuerst sogar sich selbst, da dergleichen Streben für den, der es mit Allem, was er treibt, ernstlich und redlich meynt, ein eigenes Interesse hat. Die Sonaten bestehen aus folgenden Sätzen: 1. Allegro C dur, Andante F dur, Allegretto C dur. 2. Allegro G dur, Andante sostenuto C dur, Menuetto und Trio G- und C dur, Rondo G dur. 3. Moderato F dur, Adagio B dur, Allegro à la Russe F dur.

Variations (en B) pour le Pianoforte — — par George Adler. Oeuv. 8. à Vienne, chez S. A. Steiner et Comp. (Fr. 45 Xr. C. M.)

Wer sich in Variationen mit Darstellung des Thema in verschiedenen interessanten Figuren begnügt, dem wird das kleine Werk recht seyn, dem wird es auch Freude gewähren und sogar Nutzen. Denn das einfache, recht hübsche Thema Allegretto C-Takt, das nach einer passenden und nach Etwas klingenden Einleitung zum Theil Allegro molto, zum Theil Adagio, eintritt, ist sechsmal in verschiedenem Zeitmaass und verschiedener Form gut verändert, das Instrument ist sehr zweckmässig zu mannichfaltigen Figuren und, wie man es gern hat, vollgriffig benutzt, Alles nimmt sich brillant aus, ohne eben schwer oder häkelig zu seyn. Doch verlangt der genaue Vortrag ziemlich vorgeschrittene Spieler.

Romanze „Des Fräuleins Liebeslauschen" etc. für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte von Louis Hardtmuth. Op. 7. Wien bey Sauer und Leidesdorf.

Das artige Gedicht (vom Freyherrn von Schlechta) ist mit Gefühl und Geist in Musik gebracht. Diese, bestehend aus fünf Sätzen, Poco Adagio C dur, Più Adagio As dur, Allegretto As dur, Allegro C moll, Tempo primo C dur — ist so mannichfaltig, als es der Text verlangt oder erlaubt, auch hinsichtlich der Modulationen, die, wenn auch einmal fernhin wandelnd, doch immer sanft und mild geführt sind. Allenfalls könnte man da und dort dem Gesang eine etwas reichere Ausstattung und statt des ganzen Takts in allen fünf Sätzen zur Abwechselung einmal eine andere Taktart wünschen. Der zweyte Satz ist ausgezeichnet, die Pointe des Gedichts aber im letzten Satze weniger hervorgehoben, als wohl hätte geschehen können. Die Pianofortebegleitung ist natürlich die bessere, doch ist die der Guitarre, für welche alle nicht sogleich in die Augen fallenden Applikaturen angemerkt sind, auch völlig hinreichend. — Ein paar unbedeutende Stichfehler abgerechnet, ist das Aeussere nur zu loben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. **№. 38.** 1824.

Recension.

Die Tonkunst in der Kirche, oder Ideen zu einem allgemeinen vierstimmigen Choral- und einem Figural-Gesang für einen kleinen Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen, von Conrad Kocher. Stuttgart, in der J. B. Metzler'schen Buchhandlung. 1823.

Man sieht bereits aus dem Titel, was der Verfasser will; sein Gegenstand ist wichtig, besonders in einer Zeit, wo die Musik um des sogenannten Effectes willen manche Nebenwege betreten und sich theils von ihrem wahren Ziele schon verirrt hat, theils durch neue sonderbare Bestrebungen nur noch weiter zu verirren scheint. Der Verfasser, das Beste der Kunst, nicht aber den Schimmer seiner Persönlichkeit suchend, meynt es redlich und verdient schon darum Beachtung. Denn die Meynungen eines wohlwollenden Mannes, gesetzt auch, sie wären in der Durchführung hin und wieder mangelhaft, haben den grossen Vorzug, dass sie wenigstens allerley nützliche Gedanken lebendiger und allseitiger erregen, als es ohne sie geschehen wäre, eben weil in ihnen ein menschliches Wesen seine Eigenheiten unverfälscht zu geben den Muth hatte. Das ist ein stehender Segen der Wahrheitsliebe, der gewiss Keinem fehlen wird, der das 107 Seiten lange Büchelchen mit gutem Willen durchlesen wird. Zwar ist der Styl nicht immer musterhaft, was der bescheidene Verfasser von sich selbst, und viel zu stark sagt: aber es liest sich Alles leicht und angenehm, weil es ungesucht aus der Seele kommt. An der logischen Ordnung fände sich wohl auch Manches zu tadeln *).

In der Einleitung wird, zu lang ausgesponnen und mit zu vielen Aussprüchen bekannter und bo-

*) So wünschenswerth aber auch diese Gedankenbündigkeit, ohne welche etwas Meisterhaftes gar nicht gedacht werden kann, immerhin seyn muss: so ist sie doch, namentlich in einer Kunst, an der noch so Vieles erst in guten Zusammenhang zu bringen ist, vor der Hand noch nicht das Erste und Letzte, was eine Schrift nützlich und merkwürdig macht für die Zeit, der sie geboten wird. — Es ist schon Manches gewonnen, wenn nur einige Punkte richtiger erfasst oder wieder aus der Vergessenheit ins Leben gerufen werden. Das thut aber gegenwärtige Schrift in der That, wenn auch untereinander geworfen. Das Beobachtungswerthe derselben erhöht sich aber noch für Jeden, dem das Werk ächter Musik am Herzen liegt, dadurch gar sehr, dass bereits im Würtenbergischen an der Veredelung des Kirchengesanges nach Kocher'schen Grundsätzen wirklich gearbeitet wird. Es hat sich nämlich seit dem März 1823. unter der Leitung des Hrn. Kocher mit allerhöchster Genehmigung in Stuttgart ein Kirchengesang-Verein gebildet, der bey seiner Eröffnung ungefähr 200 Mitglieder zählte, deren Zahl im Laufe dieses Jahres sich beynahe verdoppelt hat, von dem in einem vom Ausschusse der Gesellschaft öffentlich dargelegten Jahresberichte gesagt wird, dass die Singfertigkeit dermassen gewachsen ist, dass jeder Choral vierstimmig vom Blatte gesungen wird. Der Figural-Gesangchor, anfänglich aus vierzig Mitgliedern bestehend, zählt jetzt siebzig bis achtzig. Nach dem Vorbilde dieses Vereines sind bereits andere entstanden in Tübingen, Esslingen, Kirchheim, Weilheim; mehre solcher Vereine sind im Werden. Auch in Dorfschulen hat man schon, wie die Anzeige versichert, glückliche Versuche gemacht, z. B. in Dettingen, Feldbach, Steinenberg u. s. w. Der Ausschuss des Vereines hat durch milde Beyträge (275 Fl. 30 Xr.) und durch wohlwollende Aufmerksamkeit der höchsten Behörden eine Singschule errichten können, in welcher einem jeden unentgeldlich Unterricht ertheilt wird. Das königl. evangelische Consistorium hat sich dafür erklärt; das allerhöchste Wohlwollen ist Hrn. Kocher durch ein königliches Gnadengeschenk bethätigt worden; der königliche Studienrath hat den methodischen Gesang-Unterricht zum ordentlichen Lehrfach der lateinischen Schulen erhoben; die Synode hat einen

rühmter Männer unterstützt, gezeigt, dass unsere jetzige Musik überfeint und verkünstelt sey. Wir finden die Klage wahr, aber zu einseitig und daher zu stark. Der Zweck der Schrift wird in Angabe der Grundideen gesetzt, auf welche der Gesang gebaut seyn müsse, um zur Bildung und Veredlung des Volkes zu wirken. Die im Werkchen nur zu allgemein angegebenen Gedanken hierüber haben dem Kirchengesange stets zum Grunde gelegen, sind also nicht neu: wären aber in unseren jetzt üblichen Theorieen nicht zu finden. Nun erzählt der Verf., dass er vorzüglich durch die religiösen Gesänge der Petersburger Hofkapelle und in Rom durch die Gesänge der heiligen Woche u. s. w. auf seine Ansichten gekommen sey.

Cap. 1. Was ist die Kunst? (S. 23—43.) Im Allgemeinen. Es hätte noch hinzugefügt werden sollen: Was ist ihr Zweck? was gleichfalls am meisten behandelt wird. Sollte aber, wie es allerdings ist, die zweyte Frage in der ersten liegen, so musste der Begriff viel schärfer entwickelt werden, als es geschehen ist. — Wiederum wird den neueren Kunstwerken vorgerückt, dass sie das Gemüth wenig erheben und das Herz nicht erwärmen. Das letzte soll wohl heissen, nicht zum Guten, denn sonst erwärmen, ja erhitzen sie das Herz oft nur zu sehr. Die Kunst bewege sich in sehr kleinem Kreise, während die Wissenschaft an Ernst und Würde vorwärts geschritten ist. Hauptgedanken sind: Die Kunst hat einen geistigen und körperlichen Theil, oder Idee und Form. Die erste, von Gott jedem in sehr mannichfachen Graden gegeben, von der dunkelsten Ahnung an, bis zum unwiderstehlichsten Drange, sie andern anschaulich zu machen. Die Form muss schön seyn, d. i. 1. zweckmässig, dass die darzustellende Idee weder zu gross noch zu klein, weder zu viel- noch zu wenigtheilig sey, wodurch sie verwirrt oder flach wird; 2. ebenmässig, d. h. der Eine Geist des Ganzen muss in richtigen Verhältnissen in allen Theilen liegen, und so nur Ein Ganzes zur Anschauung bringen. Man sieht, dass die Sache wahr, aber die Erklärung untereinanderlaufend ist. Der Zweck der Kunst sey 1. Sinnenvergnügen, 2. Darstellung alles dessen, was im Leben und in der Geschichte würdig erscheint, 3. ist sie Dienerin der Religion. Erscheint diese nicht auch im Leben und in der Geschichte? Die dunkele zweyte Angabe soll wohl Darstellung der Tugenden und Laster des bürgerlichen Lebens heissen. Besser würde die Eintheilung etwa so seyn: 1. vorzügliche Rücksicht auf Sinnenreiz, 2. auf Verstand, 3. auf Gemüth oder auf Verstand und Gefühl zugleich. Ueberall soll geistige Nahrung Hauptzweck seyn. (Allerdings.) Sie soll die Nationalität, d. i. die volksthümlich eigene Form und Symbolik festhalten, und jede Volksthümlichkeit soll durch Kenntniss anderer, eben so verehrlichen Nationalitäten seine eigene höher bilden, jedoch ohne Nachahmung, die stets nachtheilig wirkt. — Das Alles muss sie auf eine dem Volke verständliche und zugängige Weise thun. Sie muss es aufgeben, sich selbst Zweck zu seyn, sondern dem Höhern dienen, was sie verlernt hat. Darauf werden die bekannten Ursachen des Verfalles der Kunst angedeutet und dann zu weitläuftig erörtert, dass durch

mehr methodischen Gesangunterricht in den deutschen Schulen und eine zweckmässige Vorbereitung der Schullehrer zu denselben befohlen; auch ist den evangelischen Kirchenconventen die Errichtung kirchlicher Singchöre und Gesangschulen für Erwachsene in Kocher's Idee anempfohlen worden; endlich ist von Sr. königl. Majestät gestattet worden, dass die Jahresfeyer des Vereines mit dem Geburtsfeste des Kronprinzen (am 8ten März) verbunden und kirchlich begangen werden darf. Für die erste Feyer ist vom Hrn. Oberconsistorialrathe D. v. Flatt in der Stiftskirche eine kurze, zweckmässige Rede gehalten worden, die dem Jahresberichte angehangen worden ist.

Die Singschule ist in zwey Hauptklassen getheilt 1) in den Männerchor, der in zwey Abtheilungen zerfällt a) mit ungebrochener b) mit gebrochener Stimme, zu welche sich die in der Mutation Begriffenen anschliessen, 2) in den weiblichen Chor, der ungetheilt bleibt, so lange Anzahl und grosse Altersverschiedenheit es nicht anders bestimmen. Jede Abtheilung hat wöchentlich zwey Stunden, welche Lehrer und Schüler vereint sich festsetzen. Der Ausschuss wählt die Lehrer, die vorzugsweise aus dem Lehrstande genommen werden. Der Cursus ist auf zwey Jahre berechnet. Die Theilnehmer können aber bey erlangter Kenntniss auch früher in den Verein des Choralgesanges und von da zum Figural-Gesange übertreten. Jedes Mitglied macht sich verbindlich, an den Versammlungen des Vereines und am kirchlichen Gesange regelmässigen Antheil zu nehmen. Aufsicht führt der Ausschuss des Vereins, so lange die Singschule eine Privatanstalt bleibt; Oberaufsicht haben zwey Mitglieder der Geistlichkeit. Jährlich wird eine Prüfung gehalten.

Ich will nun den Hauptinhalt der Schrift mit eingemischten Bemerkungen hierüber angeben, damit Jeder selbst sehe, wie der Verfasser im Ganzen seinen Gegenstand aufgefasst und behandelt hat.

kirchliche Anstalten Verstand und Herz gebildet werden müsse. Die ersten und wichtigsten Künste der Kirche sind Poesie, als eigentliche Kunst der Ideen, und Musik, als Form und Verklärung der Poesie. Später sagt er selbst, dass Tonkunst und Poesie die Form mit einander gemein haben. Beyde sind das eigentliche Mittel, wodurch die Gemeine die innere Gluth der Andacht zu äussern vermag. Die Poesie muss lyrisch seyn, den Gesang verlangend, die Idee nicht lehrend, sondern voraussetzend und zu Empfindungen steigernd. (Sehr wahr.) Kirchenlieder müssen also verständlich und ansprechend seyn. Hier fügt er bey: wie es in der heiligen Schrift, der ältern Kirche und der Zeit der Reformation war. Das lässt sich aber so geradehin nach unserer Ueberzeugung nicht behaupten. Es ist hier nicht der Ort, darüber weitläufig zu seyn, was doch geschehen müsste, wenn die beyden letzten Punkte zu einiger Klarheit gebracht werden sollten. Ob wohl der Verf. die Lieder der alten Kirche namentlich gehörig kennt? Ob wohl die neuere Zeit, vor allen unter den Teutschen, nicht auch Lieder aufzuweisen hat, die sich den beyden letzten Zeiten würdig anschliessen dürfen? Jede Zeit hat ihre eigenen Bedürfnisse; Manches wird uns daher schlimm scheinen, was es nicht war, und umgekehrt. Dass aber unsere Zeit andere Gesangbücher braucht, ist allgemein anerkannt und selbst durch die vielen verunglückten Versuche über Veränderungsarten in einzelnen Ausdrücken und ganzen dogmatischen Ansichten hinlänglich vor Augen gestellt. Der Verf. fährt fort: Die meisten Lieder in unseren jetzigen Gesangbüchern thun keine Wirkung, weil die neuere (aber nicht die neueste) Kirchenpoesie nicht mehr lyrisch, sondern didaktisch ist und nur in poetischer Form predigt. Das Didaktische in der Dichtung gehöre für das Haus (?) und für die Schule, damit man dem Gedächtnisse zu Hülfe komme. Auch glaubt der Verf., und wohl mit Recht, dass eine Ueberschätzung der Theorie altgriechischer und römischer Dichter auf Abwege geführt habe. Alle diese Behauptungen aber gehören entweder gar nicht hieher, oder sie sind zu oberflächlich und mit zu wenig Kenntniss der Sache bloss hingeworfen. Es wäre daher besser, wenn die musikalischen Vorschläge dafür bestimmter auseinander gesetzt worden wären. Darin hat übrigens der Verf. völlig recht, wie man in dieser Welt meist recht hat, wenn man behauptet, dass sowohl Poesie, als Musik zu ihrem wahren Wesen zurückkehren müssen, wenn sie für den Gottesdienst wieder recht wirksam seyn sollen. Wie das mit der Musik geschehen könne, soll das folgende lehren. Wir fahren fort, des Verf. Hauptmeynungen kurz herzusetzen.

Cap. 2. Tonkunst im Allgemeinen. S. 44—52. Sie ist Sprache des Gefühls, fordert also Harmonie, Wohlklang im Tone an sich und in seiner Verbindung mit anderen. Ihre Folge von Gedanken und Sätzen ist Melodie; ihre Logik der Rhythmus (—). Rhythmus ist das, was in der Malerey die Gruppirung ist, das Wichtigste, wodurch ein Tonstück erst in eine Form gebracht wird: ein, besonders in Teutschland, noch unentdecktes Land. Wie? sollen wir denn keine rhythmisch guten Tonstücke haben? u. s. w. Man muss nicht zu viel behaupten. Nun werden zwey Beschuldigungen, die man in neuerer Zeit der Musik gemacht habe, beantwortet, dass sie dem Verstande keine Begriffe gebe (!) und dass sie bloss sinnliches Vergnügen gewähre. Das ist nun hier wieder unnöthig und zum Theil schon dagewesen. Er fährt fort: Das erste und herrlichste Werkzeug der Tonkunst ist die menschliche Stimme, die nun beschrieben wird. Sie (wer denn —? die menschliche Stimme oder die Tonkunst?) besteht aus einer, in einem bestimmten und unveränderlichen(?) Verhältniss gegründeten Tonreihe oder Tonleiter, die aber durch Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche unendlicher Veränderungen fähig ist. Dass aber dieses Tonverhältniss in der ganzen Welt gleich sey, ist eine unstatthafte Behauptung, wie die chinesische, gaelische und andere Tonleitern beweisen. Nun geht es wieder zur menschlichen Stimme: Ihr, mit ächter Poesie verbunden, widersteht nichts. Dazu kommen noch allerley Klangwerkzeuge, jedes Gefühl zu erregen. Darauf werden wieder die drey Stufen der Tonkunst, die früher angegeben worden sind, durchgegangen und dann wird über unsere unsinnigen, verführerischen Opern und deren Gurgeleyen, deretwegen so viel verschwendet wird, stark geklagt. Dieses Cap. gehört augenscheinlich zu den schwächsten.

Cap. 3. Vom allgemeinen Kirchengesange. S. 53—56. Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! diess ist höchster Zweck. Die ganze Gemeine muss mitsingen können. Der Kunstantheil muss also nicht bemerkt werden; sie muss in Knechtsgestalt dienen. Wenn die Kunst Aufmerksamkeit auf

sich zieht, erregt sie Bewunderung oder Kritik, oder sie treibt ein unterhaltendes Spiel und zerstört so die Andacht. Der Kirchengesang muss das allgemeinste Gefühl der Erhebung zu Gott bezeichnen, was nur durch die grösste Einfachheit erreicht wird. Er muss wie das Evangelium seyn, das der Ungelehrteste begreift und der Gelehrteste nie auslernt. Dieser Satz gehört zum Trefflichsten des ganzen Buches, und verdient von allen Kirchencomponisten reiflich erwogen zu werden. Demnach müssten aber auch Kirchencomponisten das Evangelium zuvörderst erkannt haben und dann dasselbe bewahren in einem feinen guten Herzen. Das gebe Gott! Wie viel Geklimper würde da wegfallen! — Er kann, fährt der Verfasser fort, nur in zweyerley Gestalten ausgedrückt werden 1) als Choral- 2) als Figural- oder Chorgesang der Auserlesenen aus der Gemeine. Die Mittel hierzu sind: Stimme, Melodie, Tonleiter und Tonarten, Harmonie, Instrumente. Man hat aber den Kirchengesang überladen.

Cap. 4. Vom Choralgesange. S. 57 — 61. Zur Mönchszeit war der Choral eine Reihe langsamer Noten von gleicher Geltung, entbehrte also des Rhythmus. Das Letzte ist wieder zu viel gesagt. Luther nannte ihn ein Eselsgeschrey und bemühete sich, in seine Choräle mehre Notengattungen zu bringen und Vielstimmigkeit einzuführen. Und so muss er als Kunstwerk zur Vollkommenheit vorwärts schreiten. Er muss aber stets für jedes Ohr fasslich und für jede Kehle ausführbar bleiben. Nun folgen Klagen besonders darüber, dass nach etwa einem Dutzend Melodieen, die noch das Meiste für sich haben, mehre hundert Lieder gedichtet worden sind, die oft nicht zu den Weisen passen, wodurch das Gefühl verdorben wird. Es müssen zuvörderst die alten Kernmelodieen wieder hergestellt und ihr ächter Kirchenstyl ihnen wiedergegeben werden. Jede neue Melodie müsste von Kirche und Schule, und nicht von blosen Musikern, genau geprüft werden, ehe die Einführung erlaubt würde.

Cap. 5. Vom Figuralgesange. S. 62 — 64. Da bey mehren gottesdienstlichen Handlungen nicht die ganze Gemeine singt: so sollte aus der Schuljugend und den mit Musik begabten Aelteren ein Chor gebildet werden, der auf die jedesmalige Feyer passende Bibelstellen, Psalmen und Hymnen zu allgemeiner Erbebung vortrüge. Hierzu dienen die Regeln des Figuralsatzes. (Also ist doch etwas in unseren bekannten Systemen, was dem ächten Kirchengesange dienen könnte.) Er entsteht aus Zusammensetzung und Entwickelung mehrer Stimmen aus einem Thema, und verhält sich zum Choral, wie die Predigt zum Evangelium. Er darf sich daher auch mehrer Kunstmittel bedienen. Doch dürfte der Charakter der Hauptmelodie kein anderer seyn, als der Charakter des Chorals: ohne harmonische Künsteleyen, wie sie sich besonders in Fugen finden; ohne theatralische Recitative und Arien. — Keiner kann etwas ausdrücken, was er nicht fühlt.

Cap. 7. Von der Melodie. S. 68 — 72. Die heilige Dichtkunst bringt eine Religionsidee zur innern, der Gesang durch Melodie zur äussern Anschauung. (—) Um die Melodie zum Ausdruck der Empfindung zu machen, muss man ihr Takt, Rhythmus und Zeitmass geben. Takt ist die nach einem bestimmten Verhältniss abgemessene Zeit (also ein gleichmässig wiederkehrendes Zeitmass. Es hätte daher für das dritte Stück eine andere Benennung, oder für Takt eine andere ausgedrückte Erklärung gefunden werden sollen). Je kleiner die Zeitabschnitte sind, in denen sich etwas bewegt, desto schneller tanzt die Zeit vorbey (das eben nicht: wohl wird uns aber ihre schnelle Flucht desto fühlbarer) und erregt Schwindel. Sie erhitzt das Blut und der Geist unterliegt der Sinnlichkeit. Diese kleinen Zeitabschnitte werden als der grösste Reiz und das fast ausschliessliche Verdienst der neuern Musik angesehen. Darum soll der heilige Gesang keine Läufer haben, sondern langsam einherschreiten. Ein zwey- und dreyzeitiger Takt im einfachsten Verhältnisse der Noten und ihrer Formen ist genug. Rhythmus ist das Verhältniss der Theile oder Abschnitte in der Melodie. Auch seine Verhältnisse müssen nicht kleinlich und nicht zerhackt seyn, wenn das Gemüth beruhigt werden soll. Jede Melodie muss aus einer bestimmten Anzahl Rhythmen bestehen und diese müssen nach den Regeln des Ebenmasses geordnet seyn. In diesem wichtigsten Stücke ist der Parallelismus ein sehr wichtiger Theil, worin hebräische und griechische Poesie den Vorzug vor jeder andern behaupten soll. Dieses Mangels wegen hat die neuere Dichtkunst den Reim aufgenommen. Solche Dinge sind aber leicht gesagt, nur nicht leicht zu beweisen. Wir wollen jedoch einmal annehmen, dass die Erscheinung des Reimes gar keine andere Ursache habe, wiewohl sich noch manche denken lässt: so ist bekanntlich nicht der Mangel oder die

Vernachlässigung des rhythmischen Parallelismus in der Poesie der Neueren der Grund, sondern das Schwankende in der Messung der Sylben, worin Griechen und Römer überaus bestimmt sind, ist es. Dieser zierliche Tanz genau beachteter, regelmässig wechselnder Längen und Kürzen und ihrer mannichfachen Zusammenstellungen giebt den griechischen und römischen Versen einen Vorzug, der in neueren Sprachen bey nicht genau bestimmtem Sylbenmaasse das Holprige der Versfüsse am besten mittelst gereimter Rhythmen decken konnte; anderer Ursachen, z. B. des Hiatus, nicht zu gedenken. Der Verf. fährt fort: In dem Kirchenliede „Allein Gott in der Höh sey Ehr" lässt die allein stehende siebente Zeile das Gefühl des Eilfenmasses ganz unbefriedigt. Das haben wir nun auch nicht gefühlt; so streng dürfte wohl der Parallelismus der Rhythmen der Einförmigkeit wegen nicht durchzuführen seyn. — Zeitmaass ist die Bewegung des Ganzen. Diese lässt sich ja aber von Takt und Rhythmus gar nicht trennen; in einem von beyden oder in beyden zugleich kann sie sich nur offenbaren. Wichtiger scheint uns folgendes: Jede Stimme muss eine besondere, nach den Gesetzen der Harmonie bedingte Melodie haben, die unter der Hauptmelodie steht, aber doch alle Erfordernisse derselben erfüllt. Harmonie ist also nicht Zweck, sondern Mittel des mehrstimmigen Gesanges. Denn das heisst nicht vierstimmig singen, wenn zu einer Melodie noch drey bloss harmonische Stimmen hinzugefügt sind, die an sich selbst, ausser der Tonverstärkung, nichts ausdrücken. Und damit stimmen wir ganz überein, so wie damit, dass in neuerer Zeit nur Wenige die Lösung dieser Schwierigkeit versucht haben, obgleich das eigentliche Wesen und die höchste Schönheit des vierstimmigen Gesanges darin besteht.

Cap. 8. Von den Tonleitern und Tonarten. S. 73—76. Die acht Töne, die sich in zwey Tetrachorde theilen, bilden die diatonische Tonleiter, die der Verf. die natürliche nennt und sie nur allein zum heiligen Gesange gebraucht wissen will. Die chromatische sey für das Theater zur Darstellung der Leidenschaften, und die enharmonische zu überraschenden Sprüngen. Die heutige Tonkunst aber beachtet nicht mehr Zeit noch Ort, wodurch sie in Flauheit und Verwirrung gerathen ist, so dass sie gar nichts mehr ausdrückt und sich begnügt, nur noch durch übermässigen Lärm oder durch ein Geklingel künstlicher Modulationen Effect zu machen. Nun, zu überlegen, dünkt uns, möchte denn die Sache doch wohl seyn!

Cap. 9. Von der Harmonie. S. 77 — 84. Jede Gemeine von jung und alt bringt viererley Stimmen mit. Für jede Stimme muss der Gesang im Nothfalle als Melodie zu gebrauchen seyn. Durch solche Zusammensetzung von vier Melodieen wird ein Gesang erst vierstimmig und schön; ja, seine Ausführbarkeit wird dadurch erst leicht möglich (leicht?). Dagegen drücken bloss harmonische und nicht melodische Töne nichts aus; es lässt sich nichts dabey empfinden für den, der die Mittelstimmen singt; sie sind schwer, oder gar nicht zu behalten und machen die eigentliche Melodie unkenntlich. Der Dreyklang ist doppelt, Dur und Moll. Zwar geben leblose Körper, z. B. Aeolsharfen, nur Dur; aber in der Menschenbrust ist auch Moll, was viele Völker beweisen. Nur diese reine Harmonie ist freudenreich und kann das Herz beruhigen. Um aber die Tonkunst zu theatralischen Darstellungen der Leidenschaften und als Reizmittel zu gebrauchen, wurden fremdartige Töne beygemischt, woraus dissonirende Akkorde entstanden sind. Sind dann aber die grosse und kleine Septime auch fremdartig? Sie sind ja auch in der Tonleiter begründet, so gut wie die kleine Terz; sind also beyde eben so natürlich, wie jene. — Der Verf. müsste wenigstens einen andern Grund, als die Tonleiter ist, anzeigen, warum er die Septime fremdartig nennt. Man kann, spricht er weiter, die Dissonanzen in drey Klassen eintheilen (das thut man ja) 1) in wesentliche 2) in vorbereitende 3) in durchgehende. Nun behauptet er, die beyden letzteren könnten ein Salz in der Harmonie werden und dürften nach dem strengsten Styl im Figuralgesange mit grosser Wirkung angewendet werden (das glauben wir auch); aber die wesentlichen Dissonanzen, die Septimenakkorde wären ein Zerstörungsmittel der Harmonie. Wir halten sie aber auch für ein Salz. Als man diesen Schatz entdeckt habe, habe die Abschiedsstunde des heiligen Gesanges geschlagen. Nicht doch! das Salz ist gut: aber man muss die Speisen nicht versalzen. Die Alten hatten keine Harmonie und welche Wirkungen! fährt er fort. Dagegen könne unsere Tonkunst auch keine Feder von der Erde bewegen. Aber entweder konnten das die Alten auch nicht, weil es dann doch gegen das Gesetz der Schwere ist, oder die Neueren können es besser, denn sie machen weit mehr Wind mit dem gewaltigen

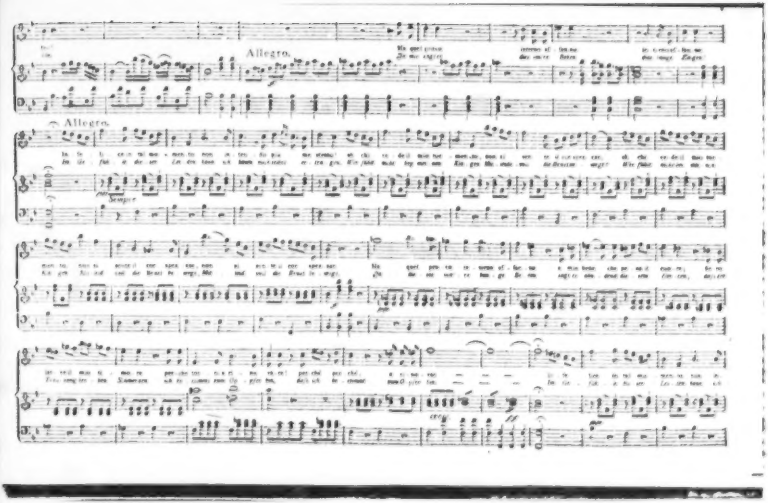
Allegro.
Allegro.

Streichen und Blasen. Weiter will der Verf. für die Kirche keine Klügeleyen, keine romanhafte Sentimentalität und keine Leidenschaftlichkeit und darum sollen die Dissonanzen entfernt seyn.

Cap. 10. Von der Instrumentalmusik. S. 85—91. Auch dieser Abschnitt hebt mit einer Klage über Verschnörkelung der Musik, über modische Sprünge, Triller u. s. w. an. Die Natur des Tones unserer Orchesterinstrumente beweist, sagt der Verf., dass sie für ganz andere Zwecke, als für die Kirche erfunden sind. Am Ende wird doch wohl Alles auf rechten oder unrechten Gebrauch hinauslaufen. Nothwendig sind sie der Kirche freylich nicht; auch dürfte es allerdings meist besser seyn, sie und die Saiteninstrumente wegzulassen, denn sie wollen herrschen, oder werden schlecht gespielt; verleiten auch wohl den Sänger, sich zum Instrumente herab zu würdigen aus Nachahmungssucht. Das für heilige Zwecke am besten zu brauchende, auch dafür erfundene Instrument ist die Posaune; vor allen das Rieseninstrument, die Orgel. Der Organist muss aber seine Kunst nicht durch Herumwühlen in heulenden Dissonanzen und Zwischenspielgeklimper zeigen wollen, sondern vielmehr der Gemeine das Beyspiel geben, wie der Choralgesang am würdigsten und wirksamsten vorzutragen sey. Am Vor- und Nachspiele soll die Gemeine schon merken, wovon die Rede seyn werde.

Cap. 11. Unmassgeblicher Vorschlag. S. 92—97. Gesang fordert den geringsten Aufwand von Zeit und Kosten, kann daher vor allen Künsten die grösste Allgemeinheit erlangen, wenn der Staat sich seiner bedienen und annehmen will. Das muss schon durch die Schule geschehen. Er muss nicht nach unsern schwülstigen und unmethodischen Generalbasslehrbüchern, sondern viel einfacher gelehrt werden. Der vierstimmige Kirchengesang ist selten, und noch viel seltener auf die rechte Weise, immer nur nach dem zu schweren Theatersystem versucht worden. Keiner verwerfe, ohne erst eine Probe, am besten in einer Dorfschule gemacht zu haben. Sonst hatte Deutschland herrliche öffentliche Anstalten für ächten Kirchengesang (Chorschüler, Zinkenisten): jetzt hat die Theatersucht alles Kirchliche weggeschwemmt. Man sollte wieder in der Methodik des Kirchengesanges und der Orgelkunst unterrichten. Für die Schuljugend sollte ein dreystimmiges Choralbuch ausgearbeitet werden. Der vierstimmige Gesang wäre dann le...t zu erreichen. (—) Die Choräle müssten vierstimmig dem Gesangbuche beygedruckt seyn. In Städten sollten Singchöre die volksthümliche Kunst bewahren und verbreiten. Dadurch würde dem Verderbniss in der Kunst ein mächtiger Damm entgegengesetzt.

Das 12te Cap. liefert von S. 98—107 eine Kritik einiger Choräle aus dem vierstimmigen Choralbuche von Knecht. Unter andern heisst es da: Knecht, der so tief sah, viel brauchbare Melodieen geliefert und in der That durch sein Buch einen Fortschritt bewirkt hat, der selbst in der Vorrede den Choral den einfachsten und langsamsten Gesang nennt, was ihm die höchste Feyerlichkeit und das Volksthümliche giebt, lässt doch im Buche selbst weder Einfachheit noch Würde spüren. Springende Bässe, triviale Mittelstimmen, ja fehlerhafte Fortschreitungen werden in neun durchgegangenen Melodieen gerügt. Einige Beschuldigungen sind nach unserer Meynung zu weit hergeholt: aber die meisten müssen wir unterschreiben.

Wünschenswerther wäre es gewesen, wenn es dem Verf. gefallen hätte, uns einige Proben eines ächten vierstimmigen Kirchengesanges im Choral- und Figuralgesange beydrucken zu lassen, anstatt der mannichfaltigen, zu oft wiederholten Klagen über die Gebrechen der Zeit. Das würde besser, als viele Worte, gelehrt haben, wie er die, nach dem einmaligen Stande der Dinge, keineswegs leichte Aufgabe zu lösen gedenkt. Es sind auch bereits, wie wir eben gelesen haben, vom Verfasser, in Verbindung mit Hrn. F. Silcher, Musikdirector der Universität Tübingen, und mit Hrn. Frech, Musikdirector am Schullehrer-Seminar in Esslingen vierstimmige Choral-Melodieen der evangelischen Kirche angekündigt worden, auf welches Werk wir sehr gespannt sind.

Ich für meine Person würde übrigens schon sehr zufrieden seyn, wenn durch ernstlichere Aufmerksamkeit christlich gebildeter Singlehrer in den Dorfschulen mancher Gegenden Teutschlands vor der Hand nur erst ein wahrhaft würdevoller Unisonogesang der Hauptmelodie den kirchlichen Verein heiligen hälfe. Ich bin aber auch überzeugt, dass bey guter Unterstützung von Seiten der Bürger und der Behörden in einem grossen Theile unseres Vaterlandes ein einfach vierstimmiger Choralgesang wohl zu Stande gebracht werden könnte.

Sehr dankenswerth ist daher, was der Verfasser hier von neuem, vorzüglich durch seine Arbeiten im Lehrfache anregt. Bey solchem Ernste

für die Sache werden sich die allerdings noch schwankenden, oder einseitigen und übertriebenen Ansichten schon von Zeit zu Zeit fester und umsichtiger gestalten. Der Herr wolle das eben so gute als schwierige Unternehmen selbst fördern. Möge der Geist alles Guten überall tüchtiger Männer Herzen erwecken, dass sie im heiligen Gesange nicht mehr ihre eigene Ehre suchen, sondern dass der Name des Herrn dadurch verherrlichet werde.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Strassburg. Theater 1823—24. Unter der Firma: *Laforgue et Paysac* eröffnete letzterer am 10ten April 1823. das beginnende Theater-Jahr mit einer auserlesenen französischen Gesellschaft. In der Oper, von der hier nur die Rede seyn kann, hatten wir Mad. Dameis, geb. Cervetta, als erste Sängerin, Hr. Moreau-Sainti, ersten Tenoristen, Hr. Monrose, Baryton (Martin), Hr. Mezerai, Bassist, Hr. Duport desgl., Hr. Joanno, Tenor-Buffo, u. s. w. Da die vier erstgenannten Mitglieder besonders gut musikalisch waren, so entstand daraus in den Ensemble-Stücken eine sonst seltene Präcision. Auch das übrige männliche und weibliche Personal, unter welchem letztern Dem. Lafitte (jetzo in Paris bey dem Gymnase), Demoiselles Pougaud, Burger, Mad. Mezerai (Alte) zu bemerken sind, trugen nicht wenig zur guten Aufführung der Opern bey. Mad. Cervetta ist eine sehr gebildete Sängerin; sie besitzt eine bedeutende Höhe, dagegen aber wenig Tiefe, ein sehr biegsames, helles Organ: ihre Stimme beherrscht beynahe das stärkste Forte des vollen Orchesters. Hr. Moreau-Sainti, sonst ein geschickter Flötist, hat eine angenehme Tenor-Stimme und eine gute Methode; die Herren Monrose und Mezerai sind aus früheren Berichten schon bekannt. Ausser dem gewöhnlichen französischen Opern-Repertoire waren neu für uns: *la Neige* von Aubert; *Otello* von Rossini, für die französische Bühne bearbeitet von Castil-Blase; *Valentine de Milan*, nachgelassenes Werk von Méhul; *le Valet de chambre* von Carafa, eine angenehme Oper in Einem Akt; — sämmtlich aus den Pariser Berichten bekannt. Neu auf die Bühne gebracht waren: *la Caverne* von Lesueur; *les Mystères d'Isis* unter dem täuschenden Namen *la Flûte enchantée* von Mozart; — *les Confidences*, Oper in zwey Aufzügen von Nicolo. — Von fremden Künstlern traten auf: Hr. Lavigne (ehemals Mitglied der grossen Oper in Paris) in *Oedipe à Colone* von Sacchini, in der *Caravane*, dem *Devin du village* von Rousseau und in Concerten, worin er Romanzen sang; — Mad. Mariane Sessi trat am 12ten November in *Pygmalion* (mit italienischem Gesang) auf. Ueber die Vorzüge dieser Künstler, so wie über das mangelhafte ihrer Leistungen (man möchte sagen Unarten bey Hrn. L.) ist die musikalische Welt längst einig. Man sehe die früheren Berichte in diesen Blättern. Am 11ten April d. J. schloss diese Direction ihre Vorstellungen. Noch ist zu bemerken, dass das Orchester von Hrn. Doujon, der von Nismes hieher kam, dirigirt wurde, dessen Talente jedoch sehr unerheblich sind.

Die *deutsche Gesellschaft*, unter der Direction des Hrn. W. Becht, eröffnete ihre Darstellungen am 4ten August 1823 mit *Don Juan*. Hatte diese Gesellschaft gleich keine ausgezeichneten Mitglieder in der Oper aufzuweisen, so gewährte uns dennoch das häufige und anhaltende Gastspiel bedeutenderer Künstler einen hohen Genuss. Dahin gehörten Dem. Kainz, die Herren Freund und Pillwitz, Bassisten, Hr. Heil, Tenorist, und Hr. Walter als Buffo. Dem. Kainz trat auf als Ameneide in *Tancred* zweymal; als Pamina zweymal; als Agathe im *Freyschütz* zweymal; als Emmeline in der *Schweitzerfamilie*; als Rosine in dem *Barbier von Sevilla* zweymal; als Isabelle in der *Italienerin in Algier* zweymal; endlich als Myrrha im *Opferfest*. Ungetheilter Beyfall wurde dieser braven Sängerin in jeder dieser Vorstellungen gezollt; ihr gebildeter Vortrag, ihre milden, zum Herzen sprechenden Töne werden lange noch in unserem Andenken schweben; die Rolle der Agathe, welche sie nach des Componisten eigener Angabe der tempi sang, erschien uns in doppelter Hinsicht in einem neuen Reiz; in den in den *Barbier von Sevilla* eingelegten Variationen über ein Tyroler-Lied bewährte sie sich als ächte Virtuosin; sie überwand hier ohne die geringste Anstrengung die grössten Schwierigkeiten, welche wohl je für die Kehle geschrieben worden sind. Herr Freund, Regisseur der Oper in Mainz, erfreute uns als Leporello, als Hans Plattkopf im *Unsichtbaren* von Eule, als Hr. von Borthal in *Rochus Pumpernikel*, als Caspar im *Freyschütz*, und als Seneschall in

Johann von Paris. Sein Gesang und Spiel erhielten allgemeinen verdienten Beyfall. — Hr. Pillwitz trat auf als Tancred, als Osmin in der *Entführung*, und als Mustafa in der *Italienerin*; der ungewöhnliche Umfang seiner Stimme vom tiefen C bis in das hohe G mit Brust-Stimme, erregt wahres Staunen. Ob man gleich gegen die Besetzung der Rolle des Tancred durch einen Bassisten allgemein eingenommen ist, so ist dennoch der seelenvolle Vortrag des Hrn. P. in dieser Rolle geeignet, das weibliche Spiel und den weiblichen Gesang bey weitem zu verdunkeln. Es ist zu bedauern, dass sich Hr. P. durch beleidigende Entfernung in der letzten Darstellung, welche am 8ten November 1823 statt hatte und in welcher er, laut dem Anschlagzettel, Phantasieen am Klavier von seiner eigenen Composition vorzutragen hatte, in den Fall gesetzt hat, nie in Strassburg mehr auftreten zu können. Hr. Heil hat eine angenehme, doch unbiegsame Tenor-Stimme. — Nachdem Dem. Seidel und Hr. Lindner uns die Gefälligkeit erwiesen hatten, durchzugehen, so verbesserte sich die Gesellschaft, namentlich durch Mad. Müller-Anschütz, welche als Therese in dem *Waisenhaus* und als Agathe im *Freyschütz* mit Beyfall aufgenommen wurde. Noch erwähnt Ref. des Gesanges halber eines fünfmal wiederholten Lustspieles mit Gesang: *Daniel* oder *der Strassburger auf der Probe*, von Stöber, in elsässischer Mundart geschrieben. Musik grossentheils von Hrn. Kuttner. Die Composition der Gesänge ist fliessend und angenehm. — Ueber die Concerte nächstens. —

Kurze Anzeigen.

Rondo pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, comp. par Louis Ferdinand, Prince de Prusse. Oeuvre posthume. (Oeuv. [illegible]) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Th[illegible]

Jeder beträchtlich geübte, mit der Zeit fortgehende Klavierspieler kennet Compositionen dieses geistvollen Prinzen; und da sie alle, in einer und derselben Periode seines Lebens entsprungen, nicht nur eine und dieselbe Individualität, sondern auch diese in derselben Richtung und auf derselben Stufe aussprechen, wenn auch die eine glücklicher, als die andere: so sind sie auch alle, der Erfindung, der Ausarbeitung, dem Geschmack, und selbst der Ausführbarkeit nach, einander ähnlich; und wer die einen kennet, weiss auch, was er von den anderen zu erwarten hat. Darum, und auch, weil in diesen Blättern früher über die Eigenthümlichkeiten der Compositionen dieses Prinzen überhaupt ausführlicher gesprochen worden ist, haben wir über diess Rondo aus seinem Nachlasse kaum noch etwas zu sagen, als, dass es da ist. Es ist sehr in die Breite ausgeführt, überaus reich an fortlaufenden Figuren für das Pianoforte, dieses durchgehends entschieden vorherrschend, (weshalb auch die Stimme desselben allein schon Unterhaltung genug gewährt) für sehr geübte, besonders sehr fertige Spieler geeignet, wiewohl keines der schwersten Klavierstücke des Verf., vorzüglich auf Brillantes für den Klavierspieler angelegt, und in der Orchesterbegleitung einfach und sehr leicht. So kann es, wie zur Unterhaltung und Uebung tüchtiger Liebhaber, so zu einem Bravourstück für Virtuosen dienen, und wird beyden willkommen seyn. Dem Thema an sich wäre etwas mehr Hervorstechendes und Reizendes zu wünschen. Das Orchester ist besetzt, ausser dem Quartett, mit zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern: man kann es aber, findet man's nöthig, leicht und ohne namhaften Eintrag des Effects, noch mehr zusammenziehen.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé, comp. par G. C. Kulenkamp. Op. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Der uns unbekannte Verf. schreibt ohngefähr in Steibelt's Art für einigermaassen fertige Spieler. Er giebt hier ein Allegro in A dur, ein Adagio in Fis moll, das aber auf der Dominante von E dur schliesst, und ein Rondo in E dur, das neben manchem Hübschen auch manches trivial gewordene enthält. Das Adagio fängt bedeutend und sehr gut an, verläuft sich aber auch in's Gewöhnliche. Liebhaber indessen, die vor allem Munteres in vielen Noten und Passagen rasch wegspielen wollen, können sich mit dieser Sonate unterhalten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. **N°. 39.** 1824.

NACHRICHTEN.

Strassburg. Concerte. 1823 — 1824. Für die Liebhaber-Concerte, welche im vorigen Winter auf der Réunion des arts Statt haben sollten, hatte die Gesellschaft abermals mit Dem. Hardmeyer aus Zürich ihre Abrede getroffen; allein der Wunsch dieser beliebten Sängerin, jenen Winter in ihrer Vaterstadt zuzubringen, konnte ihr aus erheblichen Gründen nicht verweigert werden. (S. Seite 401. d. J.) Die Unmöglichkeit, in einer etwas kurzen Zeitfrist eine eben so vorzügliche Sängerin zu finden, verbunden mit den Unannehmlichkeiten, welche die Armen-Anstalt für gut befunden hatte, diese Gesellschaft erfahren zu lassen, vermochten dieselbe, sich gänzlich aufzulösen. Es hatten demnach auf der Réunion des arts, ausser Gelegenheits-Concerten, keine Dilettanten-Vereine mehr statt.

Der kleinere Verein, im Gasthofe zum Geist, gab, wie voriges Jahr, acht Concerte, deren Eröffnung am 27sten October 1823 Statt hatte. Die Auflösung obiger Gesellschaft machte es nun dieser möglich, durch den Beytritt mehrer Musiker ihrer schwankenden Execution einigermaassen aufzuhelfen: man hörte nun mit Vergnügen Symphonieen und Ouverturen, wenn das Orchester sich vollständig einfand; doch wenn die Gesellschaft ihren eigenen Kräften überlassen war, welches geschah, wenn zufällig die Concerttage mit Theatertagen zusammen trafen, waren die Leistungen äusserst mittelmässig. Die Gesangpartie wurde vom Hrn. Secretär Kern dirigirt, welcher seine Thätigkeit mit unermüdetem Eifer bald an dem Contrabasse bald an dem Directionspulte an den Tag legt. — Folgendes wurde in dem ersten Concerte gegeben: Symphonie von Krommer, Scene von Meyerbeer, gesungen von Mad. Reichard; *Jagd* für das Klavier (!) comp. von Jauch, gespielt von Dem. A. Jundt. Diese *Jagd* ist das Rondo eines Klavier-Concertes, wovon im vorigen Jahrgange dieser Zeitung gesprochen worden. — Quintett aus dem *Doktor und Apotheker* von Dittersdorf: Bemerkenswerth ist der feine Geschmack bey der Auswahl dieses Gesangstückes für ein Concert, unter der grossen Menge vorzüglicher mehrstimmiger Gesänge. Stellen wie: denk' ich mir so manche Nacht, die ich göttlich hingebra-a-a-a-a-a-acht, gehören nicht vor eine gesittete Concert-Gesellschaft. — Schwedische Lieder für das Violoncell, variirt von Romberg, recht brav gespielt von Hrn. Zimmer. — Scene mit Chor aus den *Bachanten* von Generali; endlich eine Ouverture von Pär, welche nicht näher bezeichnet war. Am 24ten Novbr. 1823. hörten wir folgendes: Symphonie von Pleyel; Buffo Arie von Anfossi, gesungen von Hrn. Dechan; Klavier-Concert von Herold, gespielt von Dem. P. Franke; Terzett aus *Don Juan*, gesungen von Dem. P. Ensfelder und den Herren Dierstein und Weiller; Variationen für die Flöte von Fürstenau, sehr gut geblasen von Hrn. Hickel. Chor mit Harmonie-Begleitung von Eberl; Ouverture zu *Hidallan* von Cramer. — Das folgende Concert, am 8ten December, fiel auf denselben Tag, wo im Theater Hr. Gavaudan, vom Theater Feydeau in Paris, in den Opern *le desserteur* und *le délire* auftrat; das Orchester des Concerts war daher ungemein geschwächt; Hr. Klimrath spielte auf dem Violoncell eine von ihm aus verschiedenen bekannten Liedern zusammengesetzte Phantasie, welche, ohnerachtet aller angewandten Mühe, die Zuhörer kalt liess. Ref. begab sich demnach noch in das Theater, und bemerkt hier als Nachtrag zu dem Bericht über das französische Theater, dass Hr. Gavaudan sich wohl in den genannten Opern als vorzüglicher Schauspieler, nicht aber als Sänger zeigte: seine Stimme hat keinen Klang mehr, er sucht diesen Mangel durch Deklamation zu ver-

bergen: allein vergebens strengt er alle Kräfte an, um Töne hervor zu bringen, welche er nicht mehr hat. — Die übrigen Concerte dieser Gesellschaft boten eben so wenig Erhebliches dar, als die genannten; Ref. spricht daher nur noch von den *Extra-Concerten.*

Am 29sten November 1823. liess sich abermals Hr. Rhein, Klavierspieler aus Paris, im Saal der Réunion hören; Ref. war verhindert, seinem Concerte beyzuwohnen; über diesen Künstler ist im vorigen Jahrgang dieser Zeitung gesprochen worden. Am 3ten December im Saale zum Geist, und am 6ten im Theater, überraschte uns der eilfjährige Liszt mit seinem fertigen und ausdrucksvollen Klavierspiel; er erregte besonders in seinen freyen Phantasieen den ausserordentlichsten Beyfall. Er spielte unter andern ein Klavier-Concert von Hummel (nicht Himmel, wie angezeigt war) in H moll, ferner die Variationen über den *Alexander-Marsch* von Moscheles, mit bewunderungswürdiger Fertigkeit und mit Gefühl. Er begab sich von hier mit seinem Vater nach Paris. — Am 20sten December liess sich im Saale der Réunion Hr. Lagoanère hören, welcher sich nennt: Violon solo der philharmonischen Gesellschaft in Paris, Schüler von Rode und Lafont. Dem Vernehmen nach hat Hr. L. erst seit wenig Jahren sich der Musik ergeben, nachdem er die militärische Carrière verlassen hat. In seinem weichlichen, oft unsichern Vortrage erkennt man daher noch allzudeutlich den Dilettanten; sein Ton ist mager, doch sein Vortrag geschmackvoll; an Festigkeit im Takte scheint es ihm hauptsächlich zu fehlen, da er in dem Violin-Accompagnement zu der Arie aus Pär's *Griselda* einige grobe Fehler gegen den Takt beging. Hr. L. spielte ein Violin-Concert eigener Composition, welches sich mit der Schluss-Polonoise aus *Tancred* endigt, und von guter Wirkung ist; ferner eine Phantasie betitelt: *Folie champêtre*, eine sehr angenehme Composition von ihm selbst. Dem. Cervetta sang ein Rondo von Boieldieu und die genannte Arie aus *Griselda*; der Gesang dieser schätzbaren Sängerin im Theater wird leider im Concert-Saale zum Geschrey. Der Tenorist Hr. Moreau-Sainti (S. den Bericht über das Theater) sang, unter schlechter Begleitung, eine Scene von Nicolo, aus der Oper *Michel Ange*, welche, mit der Handlung zu sehr verbunden, keine Wirkung machte; dann liess er sich zum erstenmal als Flötist hören; er spielte mit vielem Beyfall ein *Air du Simplon*, für die Flöte variirt von Lagoanère; sein Ton ist hell, in der Höhe spricht er leicht an und ist angenehm. Hr. Jauch spielte ferner noch ein von ihm componirtes Klavier-Concert — sein erstes Werk — welches in allem nur dreissig Minuten dauerte, mithin bey dem musterhaften Spiele dieses Meisters, die Aufmerksamkeit unterhielt. — Am 25sten December gab Hr. Heinrich Gugel, ehemals Hornist bey der russischen Kapelle, Concert im Saal der Réunion, und später ein zweytes im Theater. Hr. G. ist einer der seltenen Virtuosen, dem es auf seinem Instrumente gelungen ist, alle mögliche Schwierigkeiten in Höhe und Tiefe, in jeder Tonart zu überwinden; primarius und secundarius sind bey ihm in einer Person vereinigt; ohne den Ansatz zu verrücken, giebt er die höchsten wie die tiefsten Töne an, und die schnellsten Passagen trägt er mit der grösten Deutlichkeit vor. In dem ersten Concerte blies er ein von ihm componirtes Horn-Concert in F; Variationen von Maurer und ein Notturno von Field mit Klavier-Begleitung durch Hrn. Jauch. Hr. Contat sang (französisch) die Arie des Figaro aus Mozart's Oper: *Non più andrai* .... und eine Romanze im zweyten Theil. Hr. Nani spielte Violin-Variationen, angeblich von Rode; der grössere Theil der Composition bestand aber in mehren zusammengetragenen Liedern; sein Spiel verliert an Ausdruck und Qualität des Tones. Mad. Dumonchau spielte auf der Harfe ein Concert von Steibelt, sehr brav, allein unter martervoller Begleitung des Orchesters, welches grossentheils aus den Dilettanten der Gesellschaft im Geist bestand; namentlich waren die Flöten durchaus ¼ Ton zu hoch. Da das Concert als geistlich (spirituel) angekündigt war, so zeigte sich endlich in der zehnten Nummer dieser Charakter in dem vom Hrn. Secretär Kern dirigirten Chore *Der Hirten Morgenlied*, von Conrad Kreutzer, mit Harmonie-Begleitung, während welches sich die zahlreich versammelten Zuhörer entfernten: es war beynahe unmöglich, in dem vierstimmigen Gesange ein Lied oder eine Melodie zu erkennen, welches vielleicht der schwachen Besetzung des ersten Tenors zuzuschreiben war. — In seinem zweyten Concerte spielte Hr. G. ein Potpourri über den russischen *Kuh-Reihen*, von ihm selbst componirt, ein Adagio und Polonoise von Maurer und das Notturno von Field. Die Gesangstücke wurden von Mitgliedern des Theaters ausgefüllt und den Beschluss machte die *Jagd-Ouverture* von Méhul, mit 16 Waldhör-

nern beseizt. — Am 9ten April 1824 liess sich Hr. Eugène Roy in einem Concert im Theater hören. Er nimmt folgende Titel an: Flageolet solo des fêtes de la cour de France, compositeur de musique et artiste d'un des principaux théatres de la capitale, u. s. w. Folgendes liess uns dieser artiste-compositeur auf seinem Instrumente hören: Le Caprice des dames Parisiennes, ferner: divertissement ou pot-pourri burlesque, tiré de l'Opéra *Freyschütz* de Rossini! (sic) arrangé à grand Orchestre par Mr. Roy, tel qu'il a eu l'honneur de l'éxécuter (nicht anders) devant plusieurs Souverains et récemment à la cour de S. M. le Roi de Würtemberg, dont il a reçu les témoignages les plus flatteurs; (S. Seite 367. dieses Jahrgangs, wo berichtet wird, dass sich Hr. R. ohne allen Beyfall hören liess), und endlich mehre Duetten von ihm allein auf zwey Flageoletten zugleich gespielt, nebst Echo's. Hr. R. ist ein geübter Flageoletspieler; er überraschte die Zuhörer mit dem Echo's, welche in dem Nachhall ganzer Passagen bestehen, während welcher sein Instrument völlig aus dem Mund ist; die Finger bezeichnen jedoch die Töne, welche vorher laut geblasen wurden. — Am 10ten April wurde von sogenannten Artistes sociétaires de la Réunion des arts, welche sich kommenden Winter näher zu erkennen geben werden, ein Concert zu ihrem Besten veranstaltet. Folgendes wurde gegeben: Ouverture zu *Preciosa* von Weber; Scene mit Chor aus der *Cenerentola*, gesungen von der zwölfjährigen Dem. Matz; Klavier-Concert (La mineur) von Hummel, gespielt von Dem. Kuttner, sehr brav; Duett von Blangini aus der Oper: *les femmes vengées*, gesungen von Mad. Cervetta und Hrn. Contat; — Polonoise von Küffner, auf die Violine übergetragen und gespielt von Hrn. Nani; Arie von Pär, mit obligater Oboe, gesungen von Mad. Cervetta, endlich ein Notturno für Harfe und Horn von Bochsa, vorgetragen von Mad. Dumonchau und Hrn. Laucher Sohn, fand Beyfall unter den wenig zahlreichen Zuhörern. — Am 25sten März liess sich Dem. Schweitzer, erste Sängerin am Bayerischen Hof und der Kapelle S. M. im Saale der Réunion hören. Sie sang eine Arie von Portogallo, eine Polonoise von Carnabich, eine Arie aus dem *Freyschütz* und die bekannten Variationen von Rode mit vielem Beyfall. Die Stimme dieser jungen Sängerin ist hell und biegsam, doch ihre Methode noch nicht recht ausgebildet. Am 29sten März gab die Liebhaber-Gesellschaft im Geist ein öffentliches Concert zum Besten der Armen, dem Ref. verhindert war beyzuwohnen. — Am 5ten May liess sich (sic) der bekannte Virtuos Hr. Hierling in der hiesigen Thomas-Kirche auf der Orgel und der Glasglocken-Harmonika hören. Auf der Orgel spielte er Phantasieen von Bach und Mozart. Im Vorbeygehen sey hier bemerkt, dass auf derselben Silbermannischen Orgel einst der grosse Mozart selbst spielte. Hr. H. bewiess, dass er ein fertiger Klavierspieler sey; ächte Orgelstücke beachten mehr den Gesang: das Ohr der Zuhörer war demnach nicht mit den Fugen-Thema's befriedigt, die er mit Händen und Füssen ausführte. Auf der Harmonika mit sechs Oktaven gab Hr. H. mehre Choräle, welche von sehr guter Wirkung waren. — Am Charfreytage liess Hr. Cantor Baumann die *sieben Worte* von Haydn aufführen; Hr. Sekretär Kern dirigirte dieses vortreffliche, hier lange nicht gehörte Werk.

Hr. Kapellmeister Wackenthaler am Münster bemüht sich fortdauernd, uns mit guter Kirchen-Musik zu erfreuen; so hörten wir, unter andern, mit Vergnügen eine Messe von Beethoven.

Ref. kann diesen Bericht über das hiesige Musikwesen nicht schliessen, ohne von dem Fortschreiten der Singanstalt des Hrn. Baxmann durch wechselseitigen Unterricht, welche nun seit drey Jahren besteht, Meldung zu thun. Was unsere hochgelehrten Singlehrer bis jetzo nicht aufzuweisen haben, liefert Hr. Baxmann, der achtbare Violoncellist und Vorsteher dieser Anstalt: nämlich Schüler, welche vom Blatt wegsingen, nach angehörtem Vorspiel, musikalische Phrasen fehlerfrey hinschreiben, u. s. w. In dieser letztern Uebung ist die Praxis aller Vorkenntnisse über Ton- und Takt-Arten, über Eintheilung und Intervalle, Kenntniss der Noten nach allen Schlüsseln u. s. w. enthalten. Ref. wohnte am 15ten Januar einer öffentlichen Uebung bey, in welcher die zahlreichen Schüler des Hrn. B. die Vorzüglichkeit seiner Lehr-Methode vollkommen bewährten.

Berlin. Uebersicht des July und August. Der Monat July gab in den königl. Schauspielen nichts Neues. Aber das Geburtsfest des Königs am 3ten August brachte ausser dem mit stehenden Lettern gleichsam bezeichneten Festmarsch und Volksgesang von Spontini, von denen schon in früheren Jahrgängen der musikalischen Zeitung die

Rede war, zum erstenmal das Singspiel: *Der Schnee*, in vier Abtheilungen, nach dem Französischen der Herren Scribe und Delavigne, von C. Herklots; Musik von Auber. Das Stück selbst ist schon aus früheren Berichten von Paris bekannt; die Uebersetzung ist matt, höchst prosaisch und konnte daher keinen Eingang finden. Die Composition hat einige gelungene Gesangstücke, auch ist der harmonische Satz und die Instrumentirung lobenswerth; doch wimmelt das Ganze von Reminiscenzen, und hielt sich bisher nur durch die gelungene Darstellung; Hr. Sieber gab den Herzog, Dem. Reinwald die Prinzessin Elise, Hr. Blume den Prinzen von Nassau, Hr. Stümer den Grafen Edwin von Lahnstein, Dem. Joh. Eunike die Adele von Lauterburg, Dem. Willmann die Oberhofmeisterin, Hr. Weitzmann den Kämmerer und Hr. Wauer den Gärtner. Den meisten Beyfall erlangten im ersten Akte: der Chor des Hofgefolges: Ein Held wie er ist werth der Ehre etc., das Recitativ und Duett des Grafen und Adelens: O Gott nach schon so langer Trennung etc.; im zweyten: das Terzett des Grafen, Prinzen und Gärtners: Mein Prinz, hier ist was ich geschrieben etc.; im dritten das Finale, und im vierten: das Recitativ und die Arie des Grafen: Der Tag ward endlich hell etc.

Den 6ten ward zum erstenmal gegeben: *Alphons und Leonore*, oder *die Geliebte als Maler*, pantomimisches Ballet in Einem Aufzuge von Anatoli, eingerichtet vom königl. Balletmeister Telle; Musik von F. Sos. Es hat ärmlichen Stoff; aber die Damen Telle und Galster, so wie die Herren Richter und Senger führten die Solotänze hübsch aus. Die meist nur zusammengetragene Musik hat viel Angenehmes.

Von den Zwischenakten verdiente Anzeichnung (am 7ten August) der Vortrag zweyer Arien aus Päers *Achilles* und Mozarts *Belmont und Constanze* von Hrn. C. Krickeberg, Zögling des königl. Singinstitutes.

Gastrollen wurden mehre gegeben. Hr. Hambuch, vom Hoftheater zu Stuttgart, gab am 2ten July den Grafen Almaviva in Rossini's *Barbier von Sevilla*; den 9ten den Johann von Paris in Boieldieu's Singspiele dieses Namens; den 13ten den Murney in Winters *unterbrochenem Opferfest*; den 20sten den Joseph in Méhul's *Joseph in Aegypten*; den 23sten den Blondel in Grétry's *Richard Löwenherz*; den 27sten den Max in Weber's *Freyschütz*. Er gefiel sehr, und mit Recht; denn die Biegsamkeit und Zartheit seiner Stimme, die Volubilität für alle ersinnlichen Coloraturen und Figuren, das Tragen der Stimme und die Sicherheit des Vortrags liessen wenig zu wünschen übrig. So wurde z. B. in der Vorstellung des *Johann von Paris* der mehrstimmige Gesang: Gefährten tretet ein etc., Hrn. Hambuchs Duett mit Olivier (Dem. Joh. Eunike): Getreu den Gesetzen der Ehre etc., und das Finale, besonders die Partie der Prinzessin (Mad. Seidler), so wie im zweyten Akt Johanns Arie: Als Ritter voll Liebe, voll Muth etc., die Romanze: Dem Troubadour etc., und das Duett der Prinzessin und Johanns: Der Gatte meiner Wahl etc., mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. — Auch sein jüngerer Bruder vom grossherzogl. Hoftheater zu Mecklenburg-Strelitz gab am 16ten July den Max in Weber's noch immer bey vollem Hause gegebenen *Freyschütz* mit Beyfall. Er hat zwar in den zwey Jahren, in den er nicht hier war, an Kraft und Deutlichkeit der Stimme verloren, aber an angenehmem Ton und lebhaftem Vortrag gewonnen. — Den 30sten July gab Hr. Kirchner vom Münchner Theater den Fröhlich in J. v. Voss *falscher Prima Donna*, und machte einen sehr angenehmen Eindruck durch sein gewandtes Spiel, seine reine, wohl tönende Tenorstimme und seine Virtuosität auf dem Fortepiano.

Eine Gesellschaft französischer Schauspieler, unter Direction des Hrn. Sarthé, ersten komischen Schauspielers des Theaters zu Brüssel, die von Warschau nach Brüssel zurückkehrt, hat in diesen Monaten in dem königl. Schlosstheater zu Charlottenburg Vorstellungen gegeben, die mit dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen wurden. Sie gaben die auf den Boulevardtheatern in Paris beliebten Dramen, namentlich die Vaudevilles, und sorgten dadurch reichlich für die Unterhaltung der Lachlustigen, da oft schon in der Wahl der volksmässigen Melodieen und in der Anspielung auf den bekannten Text derselben ein witziger Einfall liegt. Die Vaudevilles bestanden aus Einem Akte; die beliebtesten waren: *Michel et Christine*, von den Herren Scribe und Dupin; *Diner de Magdelon ou: le bourgeois du marais*, von Desangiers; *le petit Corsaire* von Rougemont und Merle; *Frontin, mari garçon* von Scribe und Melesville; *Pommadin ou: le perruquier dupé* von Martainville; *Deux ans d' absence, ou le retour du mari*, von Armand Gouffé, Moreau und Chazet; *le Solliciteur, ou: l'art d'obtenir des places* von Scribe; Werther,

on: *les égaremens d'un coeur sensible*, von George Duval und Rochefort; *Asinus asinum fricat*, on: *les deux précepteurs* von Scribe; *Haine aux femmes* von Bouilly; *La danse interrompue*; *la carte à payer*, *ou le perruquier avocat*. Den ersten Rang nahm unter den Darstellern unstreitig Hr. Sarthé ein, früher ein beliebtes Mitglied des Theaters Gymnase in Paris, und als einer der besten französischen komischen Schauspieler bekannt. Aber auch Mad. Couleau, die Herren Victor und Auguste, und die später dazu getretenen Dem. Emilie und Hr. Louis griffen kräftig in die Handlung ein; man bemerkte nicht, wie so oft auf den deutschen Bühnen, ein ängstliches Abwarten des Stichworts, und den vorkäuenden Zuruf des unterirdischen Orakels. Die Musik war unter Hrn. Concertmeisters Möser Leitung trefflich; der Gesang — französisch, und nur auf den schlechtern Provinzialtheatern erträglich.

Am 4ten August ward das Königsstädter-Theater eröffnet, von dem schon in früheren Berichten mehrmals die Rede war. Es hat eine freundliche und heitere Gestalt, und ist sehr zweckmässig von dem auch schon früher genannten jungen braunschweigischen Künstler, Hrn. Ottmer, erbaut. Es erfreute sich im ersten Monate des zahlreichsten Besuches der Theaterfreunde, und obgleich anfangs nur drey wöchentliche Vorstellungen versprochen wurden, so sind doch bisher täglich mehr oder weniger besuchte Darstellungen gegeben worden, die sich bekanntlich nach höheren Bestimmungen auf Schau- und Lustspiele, Possen und Operetten beschränken, und das Trauerspiel, die grosse Oper und das Ballet ausschliessen. Eröffnet ward das Haus mit einem Prolog der Demois. Carol. Bauer, der die gütige Natur eine angenehme Gestalt und reizende Sprache verliehen, einer Festsymphonie von Beethoven, dem Lustspiele: *Ein Freund in der Noth*, und der *Ochsenmenuet*. Der den Armen bestimmte Ertrag der ersten Vorstellung hat ihnen 884 Thaler 22½ Groschen eingebracht. Da das Spiel der aus allen teutschen Gauen erlesenen Mitglieder noch zu neu ist, um gründlich über sie urtheilen zu können, so begnüge ich mich diessmal nur mit der Aufzählung der gegebenen Stücke, so wie der Darsteller, und einigen Bemerkungen. Gegeben wurden: *Die Ochsenmenuet*, Singspiel in einem Aufzug, von Hrn. v. Hoffmann; Musik nach Haydn's Compositionen, arrangirt vom Kapellmeister von Seyfried; *Der Schauspieldirector*, komische Oper von W. A. Mozart und Cimarosa; *Die heimliche Ehe*, von Cimarosa; *Das Abenteuer in der polnischen Schenke*, komisches Liederspiel in einem Aufzuge, aus dem Russischen frey übertragen von L. Angely. Die Gesänge, aus russischen, kleinrussischen, polnischen und jüdischen Nationalliedern bestehend, sind für das Orchester arrangirt vom russ. kaiserl. Kapellmeister Lehnhardt. — *Der Doctor und Apotheker* von Dittersdorf; *Das Ständchen*, Oper in einem Aufzug, nach dem Französischen; Musik von Gyrowetz.

In der *Ochsenmenuet* gab Hr. Nagel den Kapellmeister Jos. Haydn, Dem. Weitner seine Nichte Therese, Hr. Schäffer den fürstl. Secretär Eduard, Mad. Herold Haydn's Wirthschafterin, Hr. List Haydn's Schüler Jantsi und Hr. Spitzeder den ungerachen Ochsenhändler Istok. Dem. Weitner aus München, Winters Schülerin, ist jung, von angenehmer Gestalt, und hat eine starke, wohlklingende Bruststimme, besonders in den Mitteltönen. Hr. Schäffer, aus Berlin, Bruder der aus früheren Berichten bekannten Sängerin, die vor kurzem Thaliens Hallen mit Hymens Feyerstunden vertauschte, hat eine starke und reine Tenorstimme. Hr. List hat einen angenehmen Baryton und viel musikalische Bildung. Hr. Spitzeder, einer der trefflichsten Komiker, ist auch ein ausgezeichneter Bassist von starker, klangreicher Bruststimme; eine der schönsten Erwerbungen des neuen Theaters. Auszeichnung in dem mehrmals wiederholten Singspiele verdienen die sehr genau nuancirte Aufführung des schönen Quartetts: O wunderbare Harmonie etc.; der Schlusschor der Weinlese aus den *Jahreszeiten* und die rhythmisch und harmonisch meisterhafte Menuet selbst. Die Instrumentirung von Seyfried ist voll Wirkung. Auch gelang die schwierige Ausführung des Finale mit den Trompeten im erhöhten Hintergrunde der Bühne vorzüglich.

In dem *Schauspieldirector* gefielen besonders Mad. Spitzeder und Dem. Cathar. Eunike in Mozart's trefflichem Terzette: Ich bin die erste Sängerin etc., da sie ihre Kunstfertigkeit und Stimmenvolubilität sehr geltend machten. Mad. Spitzeder hat eine durchdringende, biegsame Stimme von vielem Umfang, die zwar in den Mitteltönen etwas scharf, aber in der Höhe, besonders von G bis C, sehr angenehm ist; die Intonation ist leicht, die Fertigkeit mit Ausdruck verbunden, der Vortrag geschmackvoll, ohne Ueberladung. Dem. Cathar. Eunike, die jüngste Tochter unseres geschätzten

Veteranen, deren Mutter und Schwester noch das königl. Theater schmücken, zeigte die Gesangschule ihres Vaters, eine reine wohlklingende Stimme und leicht ansprechende Höhe.

In der *heimlichen Ehe* gab Hr. Haslauer den Grafen von Tiefenthal, Hr. Spitzeder den Kaufmann Roms, Frau von Biedenfeld seine Schwester Beatrix, Dem. Weitner und Mad. Spitzeder seine Töchter Lisette und Caroline, Hr. List den Buchhalter, Dem. Nan. Herold den Jokey, Hr. Börner und Hr. Castan die Bedienten. Frau von Biedenfeld hat einen schönen Mezzosopran und Alt, und gefiel sowohl in den einzelnen, als mehrstimmigen Stücken.

Im *Abenteuer in der polnischen Schenke* gab Hr. Meyer den Ulanenrittmeister, Hr. Genée den Wachtmeister, Hr. List den Unteroffizier, die Herren Börner und Castan die Gemeinen des Ulanenregiments, Hr. Fiehl den Dentschik des Grafen, Hr. Rösike den Verwalter, Dem. Mar. Herold seine Mündel, Hr. Angely den jüdischen Schenkwirth, Dem. Aug. Sutorius seine Frau Rachel, Dem. Nan. Herold das polnische Dienstmädchen Thecla, Hr. Schmelka (der treffliche Komiker, von Breslau hierher verpflanzt) den jüdischen Factor Chailo.

In dem seit vielen Jahren nicht gegebenen, aber unveralteten *Doctor und Apotheker* gab Hr. Spitzeder den Stössel, Frau von Biedenfeld seine Frau, Mad. Spitzeder ihre Tochter, Dem. Eunike ihre Nichte, Hr. Genée den Doctor, Hr. Watzinger (dessen Tenor in der Höhe weich und ausgebildet ist, dessen Mitteltöne aber der Ausbildung, so wie auch Vortrag und Spiel grösserer Lebendigkeit bedürfen) dessen Sohn, Hr. List den Invalidenhauptmann, Hr. Schmelka den Feldscherer, Hr. Angely den Gallus und Hr. Börner den Polizeycommissair.

Auch bey den wiederholten Vorstellungen gefielen besonders die Einleitung: O wie herrlich, o wie labend etc.; das Terzett: Fürs erste ist zu wissen etc.; Stössels Arie: Galenus und Hippocrates etc.; Rosaliens Arie: Verliebte brauchen keine Zeugen etc.; und das Finale; so wie im zweyten Akte Leonorens Arie: Zufriedenheit gilt mehr als Kronen etc.; Sturmwalds Arie: So verfährt man mit Soldaten etc.; Claudia's Arie: Mit dir du Esel geht sein Spiel etc.; Sichels Arie: Nur nicht lange sich besonnen etc.; Krautmanns und Stössels Duett: Sie sind ein Charlatan etc. und das Finale.

Im *Ständchen* gab Hr. Reichel den Hrn. von Minuta, Dem. Weitner dessen Schwester Therese, Hr. Genée dessen Freund v. Amberg, Hr. List Theresens Geliebten, Dem. Eunike das Kammermädchen, Hr. Rösicke Ambergs Diener, Hr. Castan den Notar, Hr. Börner den Stadtwachtmeister.

Hr. W. Ehlers ist Regisseur der Operetten; Hr. Henning, früher Concertmeister bey den kön. Schauspielen, Musikdirector. Das nicht stark besetzte Orchester zeichnet sich durch Ensemble, Discretion, reine Stimmung und Colorit im Vortrag aus. Unter den Zwischenakten verdienen Auszeichnung zwey Vokalquartette von Eisenhofer, gesungen von den Herren Watzinger, Elsler, Reichel und Haslauer, und zwey Arien von Rossini, gesungen von den Herren Haslauer und Reichel.

Die gefälligen Decorationen sind theils vom Decorateur des Theaters, Hrn. Blechen, theils von Hrn. Beuther in Cassel.

So eben ist auch bey Trautwein das erste Heft der *Erinnerungen des Königstädtischen Theaters* erschienen, das die Arie aus der *Ochsenmenuet*: Die Musik treibt curiose Sachen etc. enthält, mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet vom Hrn. Musikdirector Henning.

Der Sommer ist nicht die Zeit der Concerte. Aber das Unglück der Stadt Kyritz veranlasste den königl. Sänger, Hrn. Heinr. Blume, am 23sten August zum Besten der Abgebrannten in der Garnisonkirche, unter der Leitung des Hrn. Concertmeisters Möser und Mitwirkung sämmtlicher Mitglieder der königl. Kapelle Haydn's *Schöpfung* aufzuführen. Die Sologesangpartieen führten Dem. Weitzmann, Joh. Eunike, Reinwald, die Herren Stümer, Devrient, Blume und den Chor mehr als ein hundert Stimmen unter des Hrn. Chordirectors Leidel Leitung aus.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat July. Am 5ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Otello*; Benefice des Sigr. Botticelli, welcher als Elmiro weniger ansprach, als sein Vorgänger, Sigr. Ambrogi. Mad. Fodor, Donzelli und David, waren wieder das siegreiche Triumvirat.

Am 6ten, im Theater an der Wien: *Der Thurm von Gothenburg*, neu in die Scene gesetzt. Dalayrac's charaktervolle Musik findet noch immer Bewunderer; auch gefiel ein Debutantenpaar, Hr. und Mad. Wächter, als Adelsteen und Ameline;

doch dürfte die Kasse nicht dabey gedeihen; denn im Ganzen gilt auch hier das alte Sprüchlein: „Viel Geschrey und wenig Wolle".

Am 9ten, ebendaselbst: *Preciosa.* Dem. Jagemann gastirte in der Titelrolle, und sang nebst dem beliebten Boleros auch die Final-Variationen aus der *Cenerentola.* Fuimus Troes! — Man gedachte einer schöneren Vergangenheit, und liess Gnade für Recht ergehen.

Am 10ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Elisa e Claudio,* ossia: *l'amore protetto dall' amicizia,* Melodramma semiserio in due Atti; Musica del Sigr. Maestro Mercadante. Personaggi: Elisa — Sigra. Dardanelli; Claudio — Sigr. Donzelli; Conte Arnoldo — Sigr. Lablache; Carlotta — Sigra. Ekerlin; Marchese Tricatazio — Sigr. Ambrogi; Silvia — Sigra. Unger; Celso — Sigr. Rauscher; Luca — Sigr. Preisinger. — Diese Oper hat in Italien einen vortheilhaften Ruf; auch hier ward ihr eine Aufnahme con furore zu Theil, und der Meister siebenmal hervorgerufen, obschon dieser Enthusiasmus bey den nächsten Wiederholungen gewaltig nachliess. In der Musik finden sich recht hübsche Sachen; zwar nicht originell, und meist im Rossini'schen Geschmack, aber doch auch mitunter etwas solider, mehr gedacht, und der Handlung angepasst. Ein Zank-Duett zwischen Lablache und Ambrogi, ein Quintett, ein Duo der Dardanelli mit Lablache, und Donzelli's Schlussscene sind in der That lobenswerth. Die Ekerlin wollen die wunderlichen Wiener bey ihrem diessjährigen Hierseyn gar nicht mehr gelten lassen, nachdem sie vor zwey Sommern das liebliche Geschöpf beynahe vergötterten. Entweder hatten sie damals Unrecht, oder jetzt; denn der Verlust ein paar hoher Töne ist doch wahrlich kein zureichender Grund zu einer Unzufriedenheit, die mehr liebloses Vorurtheil hervorgebracht zu haben scheint, und welchem Refer. wenigstens keineswegs beyzupflichten sich berufen fühlt.

Im Josephstädter-Theater: ein lokales Gemälde mit Gesang in drey Akten: *Der Brigitten-Kirchtag in Wien;* Musik von Gläser.

Am 12ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Semiramide;* gleiche Rollenvertheilung, gleich vortreffliche Ausführung, gleicher Beyfall: alles wie sonst; nur — sehr verminderter Zuspruch.

Am 18ten, im Theater an der Wien: *Rosenhütchen.* Dem. Vjo war ein willkommener Gast. Dass eine rein ausgepresste Citrone nicht das kleinste Tröpfchen Saft zu geben mehr im Stande ist, liegt im Laufe der Dinge.

Am 20sten, ebendaselbst: *Der Sänger und der Schneider,* komisches Singspiel in Einem Akt, mit Musik von Drieberg, in welchem Hr. Wurm mit seinen derben, aber gewiss auch höchst ergötzlichen Spässen keine kleine Sensation macht, wogegen die Herren Jäger und Wächter — Sänger Cavatini, und dessen Kammerdiener — durch eingelegte, sehr niedliche Gesangstücke das allgemeine Vergnügen erhöhen.

Am 24sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Triumph der Treue,* oder: *Die Rose der Schönheit,* grosses Feen-Ballet von Hrn. Henry, mit Musik von verschiedenen Meistern. Unverständliche Handlung, schales Tongeklingel, hübsche Täuze, superbe Decorationen.

Am 25sten, im Josephstädter-Theater: *Theatralischer Blumenstrauss, zum Angebinde der Nanetten in Wien,* Auswahl von beliebten Scenen, neuen Dichtungen, Gesangstücken, pantomimischen Darstellungen, Täuzen und Tableaux. Besagter Selam enthielt demnach: 1. Rossini's Ouverture aus *Elisabeth;* 2. Declam. „Lob der Nanerln"; 3. Variationen aus der *Molinara,* gesungen von Dem. Heckermann; 4. Scene aus dem *Ewighändler,* von Simon Mayr; 5. Scene aus der Pantomime: *Harlekin im Zaubergarten;* 6. Köhlerchor und Duett aus der Oper: *Sauertöpfchen,* von Gläser; 7. Scene aus den *Indianern in England,* sammt Mozarts Arie: In diesen heil'gen Hallen; 8. Chor von Drechsler, verbunden mit einem grossen militärischen Tableau; 9. Ouverture aus *Don Juan;* 10. Schiller's *Glocke,* dargestellt in drey beweglichen Tableaux; 11. Scene aus dem Lustspiel: *Wiesels Abentheuer;* 12. Scene mit Chor aus *Don Juan;* 13. *Der Körbchentanz,* ausgeführt vom gesammten Balletchor; 14. Scene: *Der Eisstoss an der Donau;* 15. *Ständchen an Nanette;* 16. *Das Bindband;* Final-Scene mit Duett und Tanz. — Nicht wahr, freundlicher Leser! eine luxuriöse Bescheerung?! —

Im Theater an der Wien entstieg nach langer Ruhe *der Alte Ueberall und Nirgends* seinem Grabe, spukte zwey Abende hindurch, und ist wieder heimgegangen.

Am 29sten, ebendaselbst: *Apelles und Kampaspe;* pantomimisches Divertissement von Hrn. Minetti, Musik von verschiedenen Meistern.

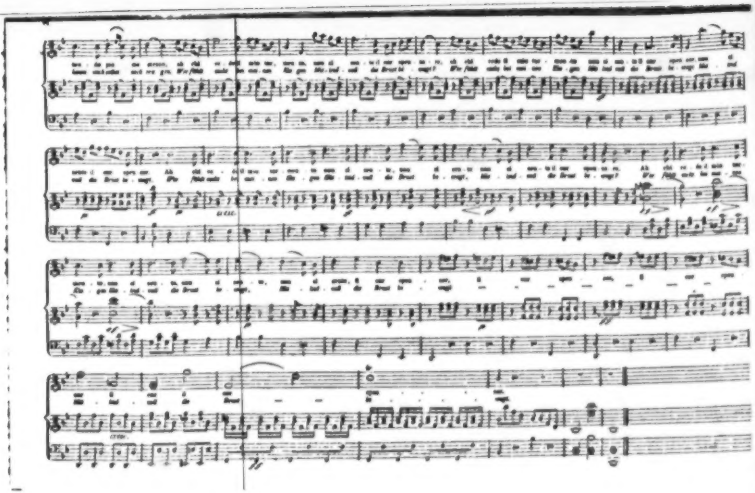

Am 31sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Il matrimonio segreto.* Die Affiche enthielt folgende Anmerkung: „Um die Oper des rühmlich bekannten Cimarosa auf eine noch befriedigendere Art darzustellen, haben Mad. Dardanelli, und Mad. Comelli-Rubini die Rollen der Elisetta und Fidalma übernommen". Eine löbliche Vorkehrung, da in der That diese beyden Soprane die parties honteuses der vorjährigen Aufführung waren, und gegenwärtig selbst dem kühnsten Forderer kein Wunsch unerfüllt bleibt, um so mehr, als auch Sigr. Rubini als Paolino ungleich mehr leistet, als der frühere Inhaber dieser Rolle, Sigr. David.

Recension.

Leçons méthodiques pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, comp. par J. B. Moralt. 1re Partie. 2de Partie. Mayence, chez Schott. (Die erste 2, die zweyte 3 Guld.)*

Hr. M. ist als einer der ausgezeichnetsten Violinisten Deutschlands rühmlich bekannt. Er sagt in der kurzen Vorerinnerung (sie ist deutsch und französisch neben einander gedruckt, wie überhaupt der ganze Text des Werkes): seine Absicht bey der Herausgabe sey, die Erlernung des Violinspiels nach den allgemeinen Grundsätzen (principes universels) der Tonkunst sowohl, als nach den besondern Erfordernissen einer gediegenen Behandlung dieses Instrumentes, besonders in Beziehung auf Elementar-Unterricht, durch Beyspiele für Lehrer und Schüler gleich nützlich, angenehm und fördernd zu machen. Vergleicht man nun mit dieser Erklärung das Werk selbst, so wird man schwerlich in Abrede seyn, dass der Verf. dieser seiner Absicht mit Kenntniss, Erfahrung, sorgsamem Fleiss und in guter Ordnung rühmlich nachgestrebt habe. Wenn er aber fortfährt, der gänzliche Mangel eines Lehrbuchs dieser Art habe ihm Plan und Ausarbeitung dictirt: so wird man, den nicht genau passenden Ausdruck abgerechnet, dieser Behauptung desto weniger beypflichten können, da gewiss jedem Kenner dieses Fachs der musikalischen Literatur mehrere Werke bekannt sind, die dieselbe Absicht auf demselben Wege und nicht unrühmlich zu erreichen suchen. Zwar enthält vorliegendes in der Ausführung manches Eigenthümliche: aber andere haben auch ihr Eigenthümliches. Wozu daher diese Wendung? Oder sollten jene Werke, sollte selbst die, in anderer Hinsicht freylich verschiedene, grosse und treffliche Violinschule des Pariser Conservatoriums Hrn. M. unbekannt geblieben seyn? — Doch das hindert nicht, das Verdienst des Verfs anzuerkennen und sein Werk Lehrern und Schülern, die es mit der Sache ernstlich meynen, zu empfehlen. Den Gang, den er nimmt, den einzelnen Stufen nach hier zu bezeichnen, nähme vielen Raum hinweg: es sey also genug, Folgendes zu bemerken. Der Verf. fängt ganz eigentlich vom Anfang, vom Allerersten an; vom Allerersten des Spiels nämlich: die Anweisung zur rechten Haltung des Instrumentes, des Bogens, und was sonst dem Spielen selbst vorhergehen muss, überlässt er dem Lehrer, so wie er die ersten Elementarlehren der Musik überhaupt, Unterscheidung der Töne, Kenntniss der Noten, des Taktes u. dgl. voraussetzt: beydes, wie wir glauben, mit Recht. Sein Weg ist langsam, aber nicht ausgedehnt; Schritt vor Schritt, weder überspringend, noch aufhaltend. Gerade dahin, dass Hr. M. sich so gut zwischen dem „zu viel" und dem „zu wenig" gehalten hat, finden wir einen Hauptvorzug seines Lehrbuchs. Da, wo der Schüler schon etwas weiter kömmt, etwas Zusammenhängendes vertragen kann, und, wie billig, wünscht, dass es nun auch nach etwas klinge — melodisch und harmonisch — da giebt er ihm dergleichen, und nicht wenige dieser Sätze nehmen sich, auch bloss als Musikstücke für sich angesehen, recht artig aus. Sehr zweckmässig ist dabey besonders auch das Verhältniss benutzt, dass der Lehrer, mit der zweyten Violinstimme, so lange der Schüler noch sehr wenig vermag, mehr bekommen hat: von da an aber, wo jener weiter gekommen ist, mehr zurücktritt. Bey jeder Nummer ist zugleich mit einigen Worten angegeben, was sie zunächst bezwecke und üben solle.

Aus diesem von uns Angeführten schon werden sachkundige Leser bemerken, dass, was wir von dem Werke Günstiges gesagt haben, wohlgegründet sey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. Nº. 40. 1824.

Recension.

Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica italiana, di Andrea Majer, Veneziano. In Padova dalla tipografia e fonderia della Minerva. 1821.
(*Abhandlung über den Ursprung, die Fortschritte und den gegenwärtigen Zustand der italienischen Musik, von Andreas Majer, einem Venezianer.* 175 Seiten gr. 8.)

Wie vieles musste sich nicht vereinen, welche Versuche mussten gemacht, welche Theorieen, Anweisungen, Zurechtweisungen aufgestellt werden, um die Tonkunst zu jener Stufe von Ausbildung zu erheben, auf welcher sie sich gegenwärtig befindet! Werfe man einen Blick auf *Forkels allgemeine Literatur* — welch' eine Legion von Abhandlungen und umfassenden Werken aller Art, in allen Formen, von der Flugschrift in Duodez bis zu Foliobänden; dazu noch jene Masse von Schriften, Recensionen, Geschichten u. s. w. welche seit 1792, wo benanntes Werk aufhört, bis heute in dem cultivirten Europa erschienen sind. Unsere Bewunderung wird zum Erstaunen, wenn man dabey gewahret, dass, ungeachtet eines beynahe dritthalbtausendjährigen Schreibens über und von Musik, doch noch keine befriedigende, erschöpfende, den Gegenstand selbst rein bezeichnende Namenserklärung (Definition) derselben aufgestellt worden, indem auch die letztere, in der deutsch bearbeiteten Geschichte der Tonkunst von Jones, Seite 164 gegebene, und der Rousseau'schen entgegengesetzte nicht genügen kann; denn drückt sie auch in ihrer edleren Behandlung Empfindungen aus, so sind sie doch, diese so ausgedrückten Empfindungen, nicht bestimmt, nicht klar, sie werden mehr geahnet als begriffen, und können erst durch das hinzugekommene Wort in etwas erklärt werden. Scheint es doch, als wenn die Ausbildung dieser seltsamen, ganz subjectiven Kunst gleichsam wie eine Aufgabe für die ganze Dauer des menschlichen Geschlechtes zu betrachten sey, dass sie in einem unaufhörlichen Entwickelungs- und Zersetzungsprocesse begriffen, und leider auch dann, wenn sie ihren glänzendsten Lichtpunkt erreicht zu haben scheint, doch sogleich das Loos alles Irrdischen mittheilend, schnell wieder sich verdunkelt, und von dem Geistigen zu dem bloss Sinnlichen, sich selbst zerstörend, herabsinkt.

Dem Verfasser der vorliegenden Abhandlung, welche so wie er selbst unter uns nur noch wenig bekannt zu seyn scheint, und welchen wir eben deswegen nicht ohne Gründe in unser Kunstpublikum einzuführen wünschten, sind ähnliche Betrachtungen nicht entgangen; er fand sich vielmehr durch dieselben, besonders aber durch den von Rossini herbeygeführten gegenwärtigen Zustand der Tonkunst in Italien bewogen, die einem seiner früheren Werke über Malerey beygefügte Note, da sie mit dem Buche selbst in unverhältnissmässiger Länge stand, weiter auszuführen, wodurch dieser *Discorso* entstand, der an ächt classischer Behandlung seines Gegenstandes, an vortrefflichem harmonischen Style, und an beygefügten Stellen grosser Schriftsteller aus älterer sowohl als neuerer Zeit wohl wenig seines Gleichen finden wird, und der Jedem unter uns um so willkommener seyn muss, da er auf so wenigen Blättern eine vollständige, auf philosophische Grundsätze gebaute und mit den treffendsten Bemerkungen bereicherte Geschichte der Kunst selbst enthält. Wir können deswegen nicht umhin, einiges auszuheben, wäre es auch nur, um denen, welche, oft kaum über die Oberfläche derselben hingestrichen, doch glauben, dass schon alles

geschehen sey, einigen Stoff zur weitern Beherzigung vorzulegen.

Es zerfällt diese Abhandlung in vier Abschnitte, deren erster, welcher von der Musik der Alten handelt, Betrachtungen darüber enthält, wie es doch geschehen konnte, dass unter allen von Menschen gepflegten Künsten die Kunst der Töne allein so lange zurückbleiben konnte, da Malerey und andere plastische Künste schon längst geblühet, ja verblühet hatten; denn wurde sie auch während der Finsterniss des Mittelalters in Italien immer geübt, nie ganz vergessen, so kann doch nicht in Abrede gestellt werden, dass sie bis gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts in ihrer Kindheit geblieben sey. Zu den Ursachen dieser so späten Entwickelung gehören nun zuerst die Schwierigkeiten des musikalischen Alphabets bey den Griechen, welches, wie allgemein angenommen wird, bis auf Guido beybehalten wurde, ungeachtet Padre Martini in seinen Analekten, welche übrigens dem Refer. bisher unbekannt geblieben sind, ein Pergament aus dem neunten Jahrhundert anführen soll, mit musikalischen Noten, den jetzigen ähnlich, so dass also Guido mehr als Wiederhersteller oder Verbesserer der heutigen Notenschrift, deren eigentlicher Erfinder unbekannt wäre, müsste angesehen werden.

Ueber das Wesen der griechischen Musik selbst, welche ungeachtet der Schwierigkeiten der Tonschrift doch so allgemein geübt und verbreitet war, kann auch unser tiefsinniger Verfasser Bestimmtes nicht erklären. Er führt die merkwürdigen Stellen aus Plato, Cicero, und anderen Weisen des Alterthums an, und glaubt, aus denselben folgern zu können, dass die Griechen es nicht zu einem bloss recitativischen Gesangesvortrage gebracht, sondern auch in dem Besitze eines rhythmisch-metrischen, nach musikalischen, nicht bloss nach poetischen, Sylbenfüssen gebildeten Gesanges gewesen seyen. Hätte nämlich die Cantilene des Gesanges an Länge und Kürze ihrer Töne nur nach dem Gehalte des Sylbenmasses der poetischen Sprache sich richten und mit ihm eins seyn müssen, so würde ihre Musik unter jener der canadischen Wilden gestanden haben, welches von der geistreichen Nation der Hellenen keineswegs zu vermuthen ist. Der Reichthum und die Kraft des musikalischen Rhythmus ist so sehr über jenen, welchen die Verse des Dichters hervorzubringen vermögend sind, erhoben, dass nothwendigerweise bey Verbindung beyder Künste die Dichtkunst sich beugen und den Gesetzen der Tonkunst sich unterwerfen muss. Auch die Griechen mussten also, wenn sie anders Musik haben wollten, die Quantität der Sylbenmasse und der poetischen Füsse ändern, und sie den Bedürfnissen des für sich bestehenden, aus seinem innern Wesen selbst geschöpften musikalischen Rhythmus möglichst anzufügen suchen. (Ref. gesteht, dass so neu und scharfsinnig diese Untersuchungen sind, es ihm doch unbegreiflich scheint, wie so etwas bey Sprachen, die wie die griechische und lateinische für jede Sylbe ihr bestimmtes Mass hatten, sollte haben angehen können, besonders da ja die Dichter selbst häufig zu ihren Gedichten die Melodie hinzusetzten. Sollte wohl der griechische Tonsetzer auch die Versmasse in Prosa haben auflösen, und die Quantität der Sylbe so ändern können und dürfen, wie es in unseren Sprachen geschieht und geschehen muss, wenn wir heutige Musik haben wollen?) Und daran glaubt unser Verfasser um so weniger zweifeln zu dürfen, da ja auch bey ihren Chören der Takt geschlagen wurde, entweder durch das Schnalzen des Daumens, oder mit Holzschuhen *) (pollicis ictu, pulsu pedis), welches bey bloss recitativischer Musik nicht angewendet werden könnte; sie überdiess, wie unsere heutigen Gesangsvirtuosen ihre Colloraturen, Mordenten, Triller u. s. w. — flexiones, falsae voculae bey Cicero genannt, hatten (aber diese werden ja nicht im Takte gemacht!) und nach einer Stelle des H. Hieronymus eine Verschiedenheit des Kirchengesanges vom Theatergesange angenommen wurde, welcher letztere aber nach der Meynung des Refer. Leuten von besserm Geschmack nicht immer mag zugesagt haben; denn bey Plinius — im 15ten Brief des dritten Buches — heisst es: Sicut olim theatra male musicos canere docuerint, ita nunc in spem adducor, posse fieri, **) ut eadem theatra bene canere musicos docent. Wer theilet nicht auch heute den frommen Wunsch des Römers, und dehnt ihn auch auf die Theatercomponisten aus?

*) Wohl! dann war es ja noch schlimmer als mit Rousseau's bekannten Bucheron in der Pariser Oper, oder mit irgend einem ganz modernen Taktirstöckchen Deutscher Orchester-Directoren.

**) Nun ja, die Möglichkeit kann Niemand absprechen.

Die Frage, ob die Griechen Harmonie in unserm Sinne kannten, wird auch hier untersucht, und gewichtige Stellen dafür angeführt. Man könnte ihnen, wenn es anders noch an der Zeit wäre, eine so vielfach schon erörterte, doch nicht entschiedene Streitsache, welche nach dem Ausdruck unsers Verfassers, eine wahre Iliade für musikalische Schriftsteller geworden, entgegensetzen, dass schon die ganze Einrichtung des griechischen Tonsystemes, die Stellung der Tetrachorden und die ganz untemperirten Intervalle, worunter sogar die Ters zu den Dissonanzen gehörte, eine harmonische Fortschreitung, wie wir sie haben, unmöglich machten. Zur Ausbildung des eigentlichen harmonischen Satzes konnte man nur erst dann gelangen, als durch das Temperiren der Intervalle (und diess verdanken wir gewiss den Orgelmachern des Mittelalters, welche durch Noth gezwungen, ihren Instrumenten Brauchbarkeit zu verschaffen, sich von ihrem Ohre leiten liessen, mehr als den tiefsinnigsten Berechnungen der Mathematiker und Monochordenlehrer) das diatonische Musiksystem endlich hergestellt, und die zwölf Tonleitern des griechischen Systemes auf zwey Tonarten, die weiche und die harte, gebracht worden. Was die Kunst an dem charakteristischen der ionischen, aeolischen, lydischen, dorischen Tonart u. s. w. verloren haben mag, ist gewiss von anderer Seite hinreichend ihr zugekommen, da auf solche Weise die Schranke gebrochen, und sie ihrer höheren Würde dadurch näher gebracht worden.

Ueber das Entstehen und die Kindheit der Musik in Italien stellt der Verfasser im zweyten Abschnitte umfassende historische Untersuchungen auf. Dass durch die Einfälle der Barbaren die Tonkunst wie alle anderen Wissenschaften müssen gelitten haben, unterliegt keinem Zweifel, wenn wir gleich nie ein richtiges Urtheil über ihren Zustand werden fällen können. Die Reformen des christlichen Kirchengesanges durch Ambros und Gregor sind bekannt, und Guido's berühmter Mikrolog ist bisher noch nicht gedruckt, vielleicht selbst von jenen nicht gelesen worden, die es vorgeben. Die Herrschaft der niederländischen Meister wird mit düstern Farben geschildert, und Papst Marcellus, der ihre Arbeiten in seiner Kapelle ferner zu singen verbot, als ein Förderer der Kunst angepriesen. Dem bekannten Palestrina, nur noch Sänger, nicht Meister, als er zuerst mit seinen neuen Kirchencompositionen in der päpstlichen Kapelle auftrat, gelang es endlich, eine Umwälzung des Geschmackes zu bewirken. Seine hier gegebene Charakteristik gehört zu den ausgezeichneten Stellen des Buches. Er unternahm mit den Compositionen der Flamänder, was Virgil mit dem Ennius; man kann ihn mit Recht den Dante der Tonkunst nennen, da er wie jener sich eine neue Sprache schuf. Doch fand die weitere Verbreitung dieses neuen Styles noch viele Schwierigkeiten. Immer hatten nämlich die damaligen Kathedralen ihre eigene Schulen, die sehr am Alten hingen, unter denen jedoch die Scuola Franciscana *) rühmlich sich auszeichnet. Das Kirchengedicht: *Dies irae* ist von Tommaso Celano, und das *Stabat mater* von Jacopone da Todi, beyde Franziskaner, welche gleich am Anfange des 14ten Jahrhunderts lebten, ächte sinnvolle musikalische Texte, an welchen sie wohl zuerst, und nach ihnen bis auf die letzteren Zeiten die grössten Genien ihr Tonvermögen übten. — Es finden sich ferner in diesem Abschnitte viele bisher nicht bekannte Nachrichten über das Liederwesen, die Balladen, Madrigale u. s. w. des Mittelalters, mit angezeigten Quellen, seltenen Ausgaben von manchem schätzbaren Werke, wobey sich wie überall der ernstlich forschende Literator, so wie der geschmackvolle Sammler ausspricht. Dem Ende des funfzehnten Jahrhunderts gehört auch der hochgebildete Angelo Poliziano an, welcher, da er die Tragödie für sein Land herstellen wollte, die Oper erfand. Sein *Orfeo*, der als der erste Grundstein aller künftigen Melodrame zu betrachten ist, fällt in das Jahr 1475 und wurde in Mantua aufgeführt. Man weiss den Namen des Sängers, welcher den Orfeo gab; er hiess: Braccio Ugolini, den Namen des Componisten hat aber unser Verfasser nirgend auffinden können. — Mit vieler Genauigkeit werden nun die Bemühungen florentinischer Edelleute, eines Galilei, des Vaters, Mei, Doni, Corsi, und anderer angegeben, welche durch ihre Schriften reinere Ansichten erweckten, und nach Grundsätzen griechischer Aesthetik diesem Drama höheren Schwung zu geben sich bemühten. Rinuccini's, der eben auch diesem gelehrten Vereine angehörte, *Dafne*, mit Musik von Peri, wurde aufgeführt in dem Pallaste der Corsi zu Florenz 1593; und desselben Dichters *Euridice*, mit Musik von Caccini, bey der Vermählung der Maria von

*) Die Minoriten, welche besonders im 14ten Jahrhunderte so viel Aufsehen machten.

Medici 1600, auch in Florenz, welche Oper auch noch in selbem Jahre gedruckt bey Marescotti erschienen ist. Eine neue Bahn war nun gebrochen, auf welcher sich nicht nur die dramatische, sondern — man verzeihe dieser Ketzermeynung — auch die kirchliche Tonkunst während des siebzehnten bis gegen das neunzehnte Jahrhundert in Herrlichkeit sich entfalten konnte, denn schon in ihrer Wiege gab die Oper den Anklang zu etwas Besserm; ohne sie würde man vielleicht noch jetzt statt Pergolesi's *Stabat* und Mozart's *Requiem Krebscanone* von Jacob Obrecht, und Jodoc de Prés in unseren Kirchen absingen.

Ein besseres Zeitalter nahet, die Kunst der Töne reifet heran, während andere Künste zu verwelken anfangen. Der Verfasser giebt in dem dritten Abschnitte, benannt: Jugendkraft und Reife der italienischen Musik, als veranlassende Hauptursachen an, zuerst die Einrichtung eigener grosser Theater für die Vorstellungen der Melodrame; sodann die Einführung der männlichen Sopransänger, worüber der Ref. seine Leser einladet, selbst zu erwägen, was S. 118 — 120 vorkömmt und damit den anziehenden Aufsatz von Sievers aus Rom vom 17ten Jan. des gegenwärtigen Jahres in dem dritten Stücke der Zeitschrift *Cäcilia* zu verbinden; endlich die vielen in Italien bestehenten Conservatorien, diese Bewahrerinnen ächter Lehre und eines gereinigten Geschmackes. Zwar beschrieb die Oper nur erst ferne Kreise und nur langsam rückte sie ihrem Ziele näher. Bis zur Mitte des siebzehnten Jahrhunderts findet man in den noch vorhandenen Partituren nur noch Harfen, Lauten, und nur in seltenen Fällen Pfeifen, Trompeten, Violen, Cornette. Es gab noch keinen besondern Platz für das Orchester. Der *Raub des Cephalus* von Chiabrera wurde zu Folge einer von Caccini, der die Musik dazu setzte, nur gedruckten Partitur geschriebenen Vorrede, von fünf und siebzig theils Sängern, theils Instrumentisten aufgeführt, welche auf der Bühne selbst in einem Kreise herum vertheilt waren. Auch war sie in Italien, so wie überall, Anfangs nur Sache der Höfe, wo die Geladenen auch das Schlimme beklatschen mussten, keine öffentliche Anstalt für ein grosses Volk. Sie bedurfte grösserer Theater, wo man mit den alten Compositions- und Gesangarthnörkeln nicht mehr ausreichen konnte, und auf Grösseres, Neueres Bedacht nehmen musste. Man fühlte diess, so wie den Mangel eines Instrumentes, welches alle andere bisher gebrauchte ersetzen könnte. Schon vor Ende des 17ten Jahrhunderts hatte jede neue etwas bedeutende Stadt Italiens ihr Operntheater,*) und die Violine war überall an demselben eingeführt. Doch bezeichnen noch viele Schwächen die Arbeiten jenes Zeitraumes; der dramatische Styl war noch nicht genug von jenem der Kirche geschieden, Kapellmeister der Kathedralen schrieben gewöhnlich auch für die Theater, und selbst Mönche machten sich kein Bedenken daraus, ihre Betrachtungen auf die profanen Bretter zu bringen, wo diese, wiewohl ausserdem ehrenwerthe Männer, freylich immer nicht auf ihrem Platze waren. — Losgebunden von den Fesseln der Pedanterei und des Herkommens hatten sich am Ende des Jahrhunderts auch die Meister des Kirchenstyles zu einer bisher nicht erreichten Höhe geschwungen. Als Muster vollendeter Kunst wird angegeben das *Miserere alla Capella* von Lotti, welches noch jetzt alle Jahre in S. Marco abgesungen wird. Mit Theilnahme stimmt man dabey in die Klage des Verfassers ein, wenn er den Verlust des so herrlichen Musikarchivs, welches der verheerende Hauch der Schreckenszeit vernichtet hat, bedauert, so dass man jetzt die Messen und Kirchencompositionen des grossen Marcello umsonst aufsuchen würde. — Gegen Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war das goldene Zeitalter der Kunst endlich erschienen. Metastasio hatte es herbeygeführt, Alessandro Scarlatti und Leo den Mechanismus der Arie gegründet, und Vinci das obligate Recitativ bereits erfunden. Ausdruck der Leidenschaft, Schilderung der Empfindung waren nunmehr Wesen und Zweck der Kunst, das was die grossen Meister immer bedachten, worauf sie ihre Studien richteten. Ein inneres Kunstgefühl, ein von höherer Natur ihnen eingeflösster Instinct hatte sie gelehrt, dass der Gesang an sich nichts anders seyn könne als — (man höre!) ein Hülfsinstrument für den Ausdruck des Wortes, uno strumento ausiliario per la parola. — Man findet von Seite 136 — 140 eine glänzende Charakteristik berühmter Meister von Scarlatti bis Paesiello, die zugleich als Muster eines glänzenden Styles gelten kann. — Auf welche Weise man übrigens in jener Zeit den Gesang gelehrt, mit

*) Nach Signorelli wurde das erste dieser Theater gebaut in Parma 1618; in der Mitte dieses Jahrhunderts erhob sich das Theater S. Crisostomo in Venedig; selbst das kleinere Jano erhielt 1670 das seine von Torigelli.

welchem Fleisse und welcher Sorgsamkeit man ihn gepflegt, übergehen wir, um unseren heutigen Gurgelheroen und Variationenaunklerinnen, die so etwas nicht bedürfen, ein Lächeln, uns selbst aber, ihren Bewunderern, eine stille Beschämung zu ersparen. Wissbegierige finden S. 144. eine sich darauf beziehende Stelle; eine andere S. 147. aus *Angiolini*, nach deren Durchlesung man sich wohl die grosse Kunst einer Todi, Balini, eines Crescentini, vorzüglich aber eines Pacchiarotti, „l'ultimo trovatore del cantar che nell' anima si sente, l'unico Pacchiarotti", sich wird vorstellen, doch, wenn man nur moderne Gesangsweise kennt, die dadurch hervorgebrachte Wirkung eben so wenig wird begreifen können, als die Wunder der alten griechischen Musik. — „Or qui commincian le dolenti note", der Verfasser stimmt ein Klaglied an, denn er handelt im vierten Abschnitte von dem gegenwärtigen Zustande der italienischen Musik.

Wir ersparen unseren Lesern, was er in seiner Kraftsprache und in der Fülle seiner Empfindungen über Rossini und den Verfall der Kunst vorbringt. Er giebt dabey Ein und zwanzig Hauptgebrechen an, durch welche sie entstellet wird, und entartet die wir hier übergehen. Die Einführung der türkischen Bande (Janitscharenmusik), das gänzliche Weglassen der recitativi parlanti (sonst secchi genannt), Weiber und Mädchen in Helden verkleidet, mit dem Säbel an der Seite, vollenden das Gebäude des Unsinns, der sich der Operntheater bemächtiget hat. Und liest man auf dem Anschlagzettel, dass ein Buffo serio — mit dem Buffo nobile möchte es noch so hingehen — gegenwärtig zu den Hauptrollen des Stückes gehört, so muss man wohl auch der Opera buffa, so wie dem gesunden Menschenverstande überhaupt eine Leichenrede halten. Virtuosität auf den Instrumenten ist die einzige Glanzseite, welche die heutige Tonkunst noch in Italien darbietet. Dragonetti spielt den Contrabass wie eine Violine, Paganini wiederholt ein gespieltes Allegro auf einer und derselben Saite, Schumalz behandelt den Fagott wie eine Flöte. Allein zu allen Zeiten ist die difficoltà superata, wenn sie als Ziel des Künstlerstrebens gelten wollte, als ein deutlich sprechendes Merkmal der inneren Verwesung, welche die Künste ergriffen, betrachtet worden. — Wie soll man diesem Ungeschmacke steuern, wie der Vernunft ihre Rechte wieder geben, da ja die Erfahrung lehrt, dass weder das Bemühen der Akademieen, der Kunstvereine nämlich, welche Italien noch immer besitzt, Deutschland aber in dieser Art nie kannte; noch weniger das oft streng geübte Amt des Kunstrichters etwas fruchtet? Die Zeit allein kann diese Wunden heilen! Aber sollte auch die Kunst für sich zur Wahrheit und Natur zurückgebracht werden, wie ist dem ächten Gesange wieder aufzuhelfen? Der Maler bildet sich nach den dauernden vor ihm liegenden Werken seiner Meister, die Meisterleistungen des Gesanges schwinden mit dem Moment, der sie hervorbringt. Der scharfsinnigste Stylist, der gedankenreichste Schriftsteller kann bey denen, die einen grossen Sänger, einen Pacchiarotti z. B., nicht selbst gehört, auch nicht eine Idee seines Ausdruckes wecken; denn der Zauber seiner Kunst bestand nicht in grossen imponirenden Weisen, sondern nur in den feinsten Nuancen von Vorschlägen, Haltungen, Schwebungen, *smorzature, rinforzi, gruppetti, mordenti, trilli, appoggiature, mezzetinte, sfumature* etc. die keine Sprache erklären kann. Der lebendige Vortrag eines grossen Meisters war allein der Typus, das Vorbild, nach welchem andere sich bildeten, und sich die Grundsätze des ächten Gesanges, der Kunst, die Affekte durch Töne zu erregen, abzogen. Neue Sänger müssten also auftreten, sie müssten aus ihrem eigenen Geist und Gefühl schöpfen, und durch überwiegende Talente über das Verderbniss der Zeit siegen.

Möchten doch die Erwartungen eines so warmen Kunstfreundes bald in Erfüllung gehen! Dann würde wohl auch eine neue frische Lebensluft aus Italiens Fluren über die Alpen herüber strömen, dann auch deutsche Sänger vielleicht — vielleicht auch nicht — einsehen lernen, dass Rouladenmachen und Singen zwey verschiedene Dinge sind.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August. Am 7ten, im Theater an der Wien: *Der Schacht zu Asthorn*, Schauspiel mit Chören und Tänzen in drey Aufzügen, Musik vom Kapellmeister Roser.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Adelina*, farsa in un Atto, Musica del Sigr. Generali; *l'Inganno felice*, farsa in un Atto, Musica del Signore Rossini. Beyde Piecen sind zwar bekannt, und oft gehört, aber dennoch bey einer so

gewählten Besetzung höchst anziehend. Wenn Fodor, Dardanelli, David, Rubini, Bassi, Botticelli u. s. w. ihre Kunsttalente vereinigen, so können sie auch den sonst so verrufenen kleinen Operetten auf die Beine helfen.

Am 21sten, im Josephstädter-Theater: *Die blaue Katze*; grosse Feen-Oper in zwey Aufzügen, Musik von Roser. Ist nach dem dritten Abend, wahrscheinlich auf immer, verschwunden.

Am 22sten, im Kärnthnerthor-Theater, zum Benefiz der Mad. Fodor, Mozart's: *Le Nozze di Figaro*; Conte Almaviva: Sigr. Donzelli; la Contessa: Sigra. Dardanelli; Susanna: Sigra. Fodor-Mainvielle; Figaro: Sigr. Lablache; Cherubino: Sigra. Unger; Marcellina: Sigra. Vogel; Bartolo: Sigr. Ambrogi; Basilio: Sigr. Ciccimarra; Curzio: Sigr. Rauscher; Barbarina: Sigra. Teimer; Antonio: Sigr. Bassi. — Drey Sommer hindurch, seitdem uns nämlich die kunstreichen Fremdlinge besuchen, wurde von der Darstellung einer Mozart'schen Oper, als Versöhnungsmittel beyder Parteyen, gesprochen, ohne jedoch das gehoffte Resultat herbey zu führen; endlich brach Madame Fodor die Bahn, und sie hat wahrlich keine Ursache, ihre klug berechnete Wahl zu bereuen. In der einen Wagschale Gold in Hülle und Fülle; in der andern Ruhm und Ehre. Dem Verdienste seine Kronen! Das nennt man con amore zusammenwirken. Susanna, die Gräfin, Figaro, Bartolo, Basil, und Antonio waren unübertrefflich, und würdig des Enthusiasmus, den ihre meisterhaften Gebilde hervorzauberten. Nur der Unzufriedene, dem nichts genügt, der überall eine Schattenseite aufzufinden sich abmüht, dessen Element die Tadelsucht ist, freylich, dieser würde allenfalls, und auch nicht ganz ohne Grund anmerken, dass die Partie des Almaviva für Donzelli's Tenor zu tief liegt, und manche Stellen verändert werden mussten; ferner, dass man ungleich lieber Dem. Sonntag als Cherubin gehört hätte. Der erste Punkt hat vollkommen seine Richtigkeit, allein es blieb keine andere Wahl; entweder musste die Oper so besetzt werden, oder die Aufführung gänzlich unterbleiben. Ueberdiess wird jeder billig denkende Hrn. Donzelli unbedingte Gerechtigkeit widerfahren lassen, da er alle Kräfte aufbot, um auch in einem Wirkungskreise ausser seiner eigentlichen Sphäre den Anforderungen des Tonmeisters zu entsprechen; wenn schon in Ensemble-Sätzen der Grundbass mitunter etwas schwach zu vernehmen war, so gewährte dagegen manche in hoher Begeisterung mit silberreiner Bruststimme vorgetragene Phrase hinreichende Entschädigung. Auf den zweyten Punkt muss ich die Antwort schuldig bleiben; denn welcher Sterbliche vermag einzudringen in die Geheimnisse der Bühnen-Diplomatik? Darum geniesse jeder nach Herzenslust das Dargebotene, ohne durch ungemässigte Wünsche sich selbst das Vergnügen zu verkümmern.

Im Leopoldstädter-Theater: ein Scherzspiel mit Gesang in zwey Aufzügen: *Das bezauberte Goldstück*; Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Referent vermeint wohl keiner Entschuldigung zu bedürfen, dass er dieser ersten Vorstellung nicht beywohnte, indem, wie aus obigem zu ersehen, ihn eine unwiderstehliche magnetische Gewalt nach einer andern Richtung hinzog; glaubwürdigen Augen- und Ohrenzeugen zufolge soll besagte Rübezahls-Legende nicht ohne Beyfall aufgenommen worden seyn.

Am 31sten, im Theater an der Wien: *Wladimir, Fürst von Novogrod*, Oper von Bierey; neu in die Scene gesetzt. Diese dramatische Composition nimmt sich in unserm Zeitalter, wo König und Bauer, Göttin und Grasmädchen gleich süsslich girrt, schnörkelt und gurgelt, in der That etwas sonderbar aus. Die Ausführung war, nach Verhältniss der zu Gebote stehenden Mittel, befriedigend; Hr. Wächter, als Wladimir, vorzüglich; seine Gattin, Rogneda, brav im Spiel, als prima Donna assoluta aber nicht genügend; Hr. Jäger sang wohl gar zu feurig, und aus diesem Grunde nicht immer ganz rein; in der Rolle des stummen Leibeignen bewunderten wir Hrn. Demmers ausdrucksvolle Mimik; Chor und Orchester behaupteten den alten Ruhm.

Miscellen. Mad. Raymund, und Hr. Neubruck gaben die jüngst verflossenen Wochen hindurch Gastrollen, sowohl im Josephstädter- als Leopoldstädter-Theater. Dass bey dieser Gelegenheit wieder lauter altes, abgedroschenes Zeug aufgetischt wurde, und demungeachtet das gutmüthige Publikum damit vorlieb nahm, versteht sich von selbst. — In der Mitte des July ist nun auch der für die Pacht-Liebhaber des Kärnthnerther-Theaters angesetzte Termin abgelaufen. Es hat sich weiter kein Competent gemeldet, als — die Herren Forti und Gottdank, welche jedoch, wie verlautet, aus Mangel einer verhältnissmässigen Caution nicht angenommen wurden. Barbaja, von dem allerley seltsame Gerüchte cursirten, soll

sich in Neapel wegen mancherley Anschuldigungen gereinigt haben und befindet sich zur Stunde wieder hier. Man vermuthet allgemein, dass er dennoch die Entreprise behalten werde, obschon der bisherige Zuschuss vielleicht auf das Zehntheil reducirt wird. Es giebt ja noch Mittel und Wege; man schreibt eine Subscription aus für die italienische Oper; will sich die Noblesse noch ferner an dieser Schauspiel-Gattung vergnügen, so muss wohl ein übriges gethan werden.

Leipzig, Eine Nachricht aus Prag macht uns die erfreuliche Hoffnung, dass Herr Moscheles, welcher ist wieder nach London geht, zu Ende dieses, oder in den ersten Tagen des nächsten Monats in Leipzig eintreffen, und uns vielleicht einige seiner neuesten Compositionen hören lassen werde.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

In Wenigem muss viel gegeben seyn, das Wenige muss der kurze Ausdruck eines Reichthums, einer Mannichfaltigkeit seyn. Das ist schön.

Die neuere Literatur und ihre Kritik überschätzt ihre Kunstwerke, Kunstleistungen, Kunstgenüsse. Am Ende kann doch nur das für ein ächtes Kunstwerk gelten, das tiefe Religiosität, ernste Sittlichkeit, gesunde Natur in Mark und Bein hat, nur der für einen ächten Kunstgenuss, der von Gott beginnt, dem ich mich nach gewissenhaftem Schaffen meines Tagewerks hingebe, der mit den reinsten, heiligsten Forderungen meines Innern übereinstimmt. Ein solcher erhöht, verlängert mein Daseyn, alles Andere führt zur Heucheley, Aushölung, Zersplitterung unseres Wesens, und wir bezahlen es mit einem Theil unseres Lebens. In das Menschenkind geht nun einmal nicht mehr hinein, als nach erhebender Sonntagsfeyer ein Paar weltliche Genüsse zur Erholung von der Werktagsarbeit. Unter diesem Wochen-Gesetz stehen wir Alle, und was wir mehr von concentrirter Lust in uns hineinstopfen wollen, das gedeiht uns nicht. Man hört den Rigorosen nicht gern; aber er hat doch Recht, wenn er behauptet, alles Irdisch-Schöne sey nur im Verhältnisse zum Ueberirdischen schön und geniessbar.

Es giebt Kunstwerke voll derber, kecker Natur, die dennoch an der rechten Bahn der Sittlichkeit und ächter Nationalität liegen, und beyde befördern; dagegen Werke voll Glätte und ästhetischem Pietismus, die aber doch den Teufel im Leibe haben.

Es ist ein schlechtes Werk, das bloss zur Unterhaltung dient, denn es raubt Zeit, einen Theil der Ewigkeit, und nimmt deine inneren Kräfte in Anspruch, einen Ausfluss der Gotteskraft. Wenn es dich nicht verderbt, so gewöhnt es dich, deinen Drang nach Entfaltung aufzugeben, und lähmt die Sprungfedern deines Geistes. Daher der Aerger, die Gewissensbisse einer vollständigen Natur, wenn sie zum Schauen und Hören so mancher Galanterie-Kunstwerke verdammt ist.

Man kann bey einem mittelmässigen Werk, einer mangelhaften Leistung seine Zeit nicht besser anwenden, und sich für seine Unlust bezahlt machen, als wenn man sie strenge, schonungslos beurtheilt, — beym Verfehlten, Schlechten, wenn man es in sich ganz vernichtet. Ob man diess laut, öffentlich thun will, unterliegt mancherley Rücksichten.

Das eigene Schaffen beginnt dann, und will sich nicht mehr zurückweisen lassen, wenn das Aufnehmen den Geist nicht mehr genug anstrengt; wenn man bey geringen und doch beliebten Erzeugnissen sich sagt, man könne es besser, bey den mit Recht geschätzten — man sey auf gleichem Wege und wünsche Aehnliches zu erreichen. Wenn indess hiebey kein Selbstbetrug statt fände, so hätte die Kritik nicht so viel Arbeit.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Trois Amusemens en forme des Caprices pour le Pianoforte — — comp. par J. N. Hummel. — — Oeuv. 105. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wer ein Musikalienheft durchzugehen pflegt, wie ein Buch, nämlich vom Anfange, dem müssen

wir rathen, sich durch das erste dieser lang angeführten Stücke nicht abschrecken zu lassen; denn dieses ist in der Erfindung, und grossentheils auch in der Bearbeitung, so gewöhnlich, dass wir kaum begreifen, wie der berühmte Meister dazu gekommen ist, wenn wir nicht annehmen dürfen, er habe es unter seinen allerfrühesten Versuchen (und er schrieb schon als Knabe) hervorgekramt und nur mit einigen modischen Verbrämungen aufgestutzt. Auch sind da gewisse Stellen stehen geblieben, wie Seite 8. unten, letzter Takt, die wenigstens der Rec. nicht auf seinem Gewissen haben möchte. — Ganz anders aber und ohne allen Vergleich vorzüglicher, der Erfindung, so wie dem Ausdruck und der harmonischen Ausarbeitung nach, tritt Hr. H. im zweyten und dritten Stücke auf; und hier wird Niemand den trefflichen Componisten und Virtuosen verkennen, obgleich er sich, wie auch hier ganz zweckmässig, zunächst auf Gefälliges, Brillantes und durch geschickte Behandlung des Instrumentes selbst Effectuirendes einlässt. Darum ist aber der Ernst und selbst die gelehrtere harmonische Stellung oder Fortführung hier nicht ausgeschlossen; im Gegentheil giebt der Meister nicht selten auch hierdurch Stoff und Veranlassung zur Freude und zu würdigem Genuss. Wir wollen keine einzelnen Stellen ausheben, da so etwas doch erst in seiner Folge und im Zusammenhange recht erkannt werden kann, und es auch Spielern, die diese Stücke vortragen können, schwerlich entgehen kann. Denn diese Stücke sind, vornehmlich das zweyte und dritte, nichts weniger, als leicht vorzutragen; besonders verlangen sie ein Namhaftes von der sehr fertigen, leichten, aber dabey am rechten Orte auch feurigen, energischen und brillanten Spielart, die man an Hrn. H. selbst bewundert, ja, der man von ihm sogar den Namen gegeben hat. — Die Motive, die allen drey Stücken zu Grunde liegen, sind, wie das jetzt wieder üblich und gar nicht zu tadeln ist, von nationellen Melodieen hergenommen; das erste schweizerisch (was man nun so nennt), das zweyte österreichisch, das dritte (ein sehr angenehmes Thema) steyerisch. —

Der Brautkuss, Ballade, gedichtet von Berenus, in Musik ges. (mit Begleitung des Pianoforte) von Ernst Julius Otto. Leipzig, beym Herausgeber.

Das Gedicht ist an sich nicht übel und für musikalische Behandlung in der Art, die man sonst durchcomponiren nannte, gut geeignet, auch der Sprache nach — bis auf: „zu dem Altan", und Weniges dergleichen, und bis auf die nachgebürgerten: „Heibei! Huhu!" — Der uns unbekannte Componist scheint sich Zumsteeg in seinen Balladen zum Muster genommen zu haben; ein gutes Muster, wie bescheiden auch der gute Z. auftrat und wie weit er sich entfernt hielt von allem Klingelnden oder Rasselnden. Und was nun in dieser Weise Hr. O. geliefert hat, ist gleichfalls gar nicht übel und manche Scene wahrhaft lobenswerth; so dass Liebhaber und Liebhaberinnen, die an Stücken dieser Art überhaupt Vergnügen finden, es auch in diesem finden werden. Dass Hr. O. auch für den Sänger und Spieler so leicht, der Fassung und Ausführung nach, geschrieben hat, ist gleichfalls zu loben; denn, ausserdem, dass es wahr bleibt: quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura — ist jenes auch eben jenen Liebhabern und Liebhaberinnen ganz angemessen. Einige, aber wenige und kleine Schwächen (z. B. die Deklamation der Worte: „Fluche mir", bis „angeschworen") wird hoffentlich Hr. O. künftig vermeiden. —

Variations brillantes sur un thème original pour le Pianoforte à 4 mains par Jérôme Payer. Oeuv. 94. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Das Thema ist recht lieblich auf bekannte Weise durch sechs Variationen geführt, die sehr hübsch gearbeitet sind. Auch hier fällt Alles gut in die Finger und bietet einem mittelmässigen Spieler, also den meisten, eine eben so zweckmässige, als erfreuliche Uebung. Etwas unbequem lesen sich hin und wieder die ausgeschriebenen hohen Noten: sonst ist der Druck gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. Nº. 41. 1824.

Recension.

Méthode de Cor-alto et de Cor-basse (premier et second Cor) composée — — par Dauprat, professeur à l'école royale de musique et de déclamation. Paris, chez Zetter et Comp. (Prix 70 Fr.)

Dem Rec., welcher in Frankreich lebt, ist nicht bekannt, ob ausser diesem Lande mehre bedeutende Lehrbücher für das Horn erschienen sind; er kennt unter diesen nur die kleine Hornschule, nach den Grundsätzen anderer Meister, von J. Frölich, und einen noch ungedruckten *Metodo per Corno da Caccia del Sigr. L. Belloli.* Die in Frankreich herausgekommenen sind folgende: *Seule et vraie Méthode pour apprendre facilement les élémens de Premier et Second Cor, par Hampl et Punto; Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor, par O. Vandenbrock;* und dessen Auszug *Instructions élémentaires pour le Cor par J. M. Cambini; Méthode pour le Cor par F. Duvernoy;* und *Méthode pour premier et second Cor par Domnich.* Seit der Errichtung des Conservatoriums (1795) waren die beyden letzteren Anweisungen die brauchbarsten und geachtetesten; die anderen, früher herausgekommenen, unter welchen die von Punto die vorzüglichste ist, aus welcher auch Fröhlich das Meiste geschöpft zu haben scheint, zeugen noch ganz von der Kindheit dieses Instrumentes zu ihrer Zeit und sind jetzt ausser Gebrauch. Die Hornschule des Hrn. Domnich, zu wörtlich und, ich möchte sagen, zu träge, aus der Gesangschule des Conservatoriums ausgeschrieben, war unzureichend, vornehmlich durch die von dem Verfasser zu streng verfolgte Idee, das Horn immer mit der Stimme zu vergleichen, wiewohl die Eigenthümlichkeit dieser beyden Instrumente und die Verschiedenheit ihrer Mittel zur Ausübung, in so vieler Hinsicht, und besonders in mechanischer, eine ganz andere Behandlungsart erfordert. Duvernoy's Schule entzog das Horn fast ganz seiner effectvollen Anwendung im Orchester, indem sie, unter einem leeren Vorwande, seinen Umfang beschränkte und nur ein einziges Genre, welches seine Anhänger Genre-mixte nannten, für das Horn gelten liess. Wenn der Erfinder desselben, der frühzeitig die Begleitung im Orchester aufgab, um nur die Soli darin zu blasen, durch seine Ausführung den kleinen Umfang, den er sich vorbehielt, rechtfertigen konnte, so konnten es doch keineswegs seine Schüler im Orchesterspiele, weil sie weder ein erstes noch ein zweytes Horn sind, das heisst, weil sie die beyden Enden des Umfanges des Hornes nicht erreichen und dadurch nur ihre Unfähigkeit im Orchester beweisen, wo sie, indem sie sich nur der mittleren Töne (Bogen) bedienen, alles transponiren, was für tiefere und höhere Töne geschrieben ist, welches auch dem gerechten Tadel der Componisten und der Kenner nicht entgieng.

Andere Grundsätze stellten dagegen Thürschmidt, Spandaw, Punto, Kohl, Domnich und Kenn auf.

Hr. Dauprat, Schüler dieses letztern, studirte sorgfältig die Lehren dieser deutschen Meister und suchte nun alles wieder in ein richtiges Geleis zu leiten und dem Horne wieder zu geben, was es durch die nachtheilige Einführung des Genre-mixte in Frankreich verloren hatte. Sein erstes Bestreben war, durch eigene Ausführung seine Grundsätze zu bekräftigen, und diess ist ihm vollkommen gelungen: der Ruf, den er sich in Frankreich, als der geschickteste und gründlichste Hornist erworben hat, und die ihm dadurch gewordenen Anstellungen, geben ihm nun das Recht, Gesetze in seinem Gebiete aufzustellen. Die Composition studirte er unter Catel, Gossec, und zuletzt unter A. Reicha, mit seltenem Fleisse. Er hat ohngefähr

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Januar **No. 18.** 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Während nun die *angewandte* Tonkunst durch Hasse und Graun *) eine so anmuthige Gestalt bekam, erlitt auch die *reine* Musik eine bedeutende Veränderung. Bisher war ein künstlicher Gang der Harmonie das einzige gewesen, was man an Produkten der Art schätzte. Ihre Formen waren, noch mehr als die der angewandten, durchaus nur *rhetorisch*, nicht *poetisch*. Konzerte, Sonaten, Toccaten, Praludien und sogenannte Phantasien sogar, alles trug diesen ängstlichen Charakter. Wenn das Thema nur eine Melodie enthielt, die sich nothigenfalls in zehnfachen Umkehrungen produziren konnte, so bekümmerte man sich nicht weiter darum, ob damit auch etwas gesagt werden sollte. Das *Ideale*, welches die *reine* Musik ihrer Natur nach mehr in ihrer Gewalt hat, als die angewandte, und dessen *Andeutung* ihren grösten Reiz ausmacht, lag vollends ausser dem Gesichtskreise der Komponisten, die nur rechneten, indem sie schrieben. Kurz, dies frostige Tonspiel war ohne Geist und Leben. Allein die Einimpfung des italienischen Gesanges in Deutschland blieb auch in Absicht auf blosse Instrumental-Kompositionen nicht ohne Wurkung. Die allgemeiner werdende Liebhaberey zur Musik hielt sich, wie überall, an schöne Melodien. Doch konnte nicht jedermann singen und besonders nicht italienische Arien vortragen. Aber das Spielen ging eher. Man fühlte also das Bedürfnis, auch für das Klavier u. dgl. angenehm d. h. ins Ohr fallend, zu setzen. In der Privatmusik sowohl wie in Konzerten trat nun an die Stelle der kontrapunktisch gearbeiteten Satze der Theaterstyl — Chore u. dgl. etwa ausgenommen. Doch gab man jenen nicht ganz auf, sondern suchte ihn mit diesem zu vereinigen, woraus der *Kammerstyl* entstand, den die strengen Grammatiker und Kirchenkomponisten spottweise die *galante* Schreibart nannten. Dabey mußten natürlicherweise manche alten Regeln öfter verletzt werden, und weil dies selbst bedeutende Männer thaten, so ward schon damals der Grund zu dem Unwesen gelegt, das in den neuesten Zeiten so überhand genommen hat: zu dem Wahne nämlich: daß man überhaupt des Studiums der Regeln entbehren und seine Einfälle hinschreiben könne, wenn sie nur nicht widrig klangen. — Diese Verpflanzung des Theaterstyls in die reine Tonkunst bewürkte nun eine grose Leere und Einförmigkeit in den begleitenden Stimmen. Wie dort (auf dem Theater) der Gesang allein herrschte und — wenigstens damals — herrschen mußte: so machte man es hier mit einem obligaten Instrument oder auf dem Klaviere mit der rechten Hand. Wie dort rollende Passagen an die Tagesordnung kamen, so beschatteten sie allmählig auch hier und zwar

*) Ich nenne, wie schon erinnert, nur die *Heerführer*, denn die übrigen zum Theil verdienstvollen Männer traten entweder in die Fußstapfen jener oder würkten für die Kunst im *Ganzen*, wovon hier nur die Rede ist, nicht so viel. Hoffentlich wird man bey Beurtheilung dieses Aufsatzes nicht vergessen, daß ich eine skizzirte Geschichte der *Kunst*, aber nicht der *Künstler* schreiben wollte, und der letztern *nur um* der ersteren willen erwähnte.

d. Verf.

zwanzig Werke herausgegeben, von welchen die meisten, zwar allgemein geschätzte Tonstücke, doch fast ausschliesslich für den Unterricht geschrieben sind. Dahin gehören: die sechs grossen Duos in Es, in welchen er alle dur und moll-Gammen die auf einem einzigen Tone brauchbar sind, behandelt hat; die zwanzig Duos in verschiedenen Tönen, mit den Versetzungen der Töne und Gammen für jedes dieser Stücke; seine Terzetten, Quartetten und Sextetten für Hörner in gleichen und in verschiedenen Tönen; seine Solo's und Concerte für erstes und zweytes Horn etc.

Die Schüler, die aus den Lehrklassen des Hrn. Dauprat hervorgegangen sind, und jetzt die ersten Plätze in Paris, in den vorzüglichsten Provinzial-Städten und in den Regimentern besetzen, bewähren die Vortrefflichkeit der Lehrsätze ihres Meisters, und diese Lehrsätze liefert nun gegenwärtiges Werk, mit allen nöthigen Beyspielen, in einer wohlgeordneten Zusammenstellung.

Das Werk besteht aus drey Theilen. Der erste und stärkste enthält alles, was ein tüchtiger Hornist zu wissen und auszuüben braucht, ohne es jedoch auf Concertspiel anzulegen; dieses wird im zweyten Theile abgehandelt. Der dritte Theil ist eine Anweisung für Componisten, die das Horn nicht selbst spielen und dennoch mit Sachkenntniss dafür schreiben wollen.

Eine ziemlich lang, aber wohl geschriebene Vorrede enthält eine kurze Uebersicht der ausübenden Musik in Frankreich, wo die Blasinstrumente, und namentlich das Horn, lange zurück geblieben sind und sich erst später, seit Entstehung des Conservatoriums, und meistens nur durch dieses, nach dem Gesange und nach den schon sehr vollkommenen Saiteninstrumenten gebildet haben; zeigt dann, wie das Genre-mixte das Horn beschränkte und seine Fortschritte hinderte; und spricht über die vorgebliche Armuth dieses Instrumentes und die Einseitigkeit, die seinem bisherigen Unterrichte anklebte, während es doch Mittel besitze, Alles zu leisten u. s. w.

Die Abschnitte 1, 2, 3 und 4. handeln: von der gegenwärtigen Gestalt des Hornes, von den verschiedenen Wechselbögen und von denen, die noch hinzugefügt werden könnten; von den Veränderungen und Verbesserungen durch Klappen, die man einführen möchte (Hr. D. ist nicht dafür geneigt); von dem allgemeinen Umfange des Hornes und seiner Töne. Der fünfte Abschnitt giebt die Verschiedenheit und den Nutzen des ersten und zweyten Hornes (Corno-alto und Corno-basso) an. Jedem, der den Genre-mixte vorsieht, ist es zu rathen, die hier angeführten Gründe zu beachten. Bis zum 16ten Abschnitte werden folgende Gegenstände abgehandelt: von dem Mundstücke und seinen Verhältnissen für Alt- und Bass-Horn (mit einer Zeichnung); von der Stellung des Körpers und der Haltung des Instrumentes; von der Gestalt der Hand im Trichter für die gestopften Töne: das mehr oder weniger Zustopfen wird im ganzen Werke mit 0, 1, ¾, ½ und ¼ angedeutet *); vom Athem-schöpfen; von den Biegungen (Modifications) des Tones; von den offenen und den gestopften Tönen; von der gewöhnlichen Art für das Horn zu schreiben; von der Reinheit des Tones.

Bis hieher ist alles theoretisch und bloss Text, wenige Notenbeyspiele ausgenommen; darauf folgt dann das Praktische, von Seite 30 bis zu Ende dieses Theiles, welcher 200 grosse, oft fast überladene Seiten stark ist.

Dass der Verfasser nicht zu ersten Anfängern in der Musik sprechen wolle, beweisst die Hinweglassung der ersten Anfangsgründe, als: Kenntniss der Noten, Schlüssel, Pausen etc. die man in den meisten ähnlichen Werken anzutreffen gewohnt ist; der Schüler muss schon einen tüchtigen Cursus im Solfeggiren gemacht haben. Wie sehr hier darauf gedrungen wird, frühzeitig die gestopften Töne mit den offenen auszugleichen und nicht mit dem C dur Akkord anzufangen, dessen alleinige Uebung nur die Schwierigkeit der anderen Tönen fühlbarer machen würde, erhellt sogleich aus den ersten Beyspielen, die dem Schüler zum täglichen Studium empfohlen werden.

*) In einer kürzlich in Paris erschienenen 28 Seiten starken *Nouvelle Methode de premier et second Cor par Klein* ist die Zustopfung des Trichters auf gleiche Weise angegeben. Die Partituren der Trios, Quatuors und Septuors für Hörner in verschiedenen Tönen, von Hrn. Dauprat nebst seinem Op. 13, wo dieselbe Bezeichnung vorkommt, waren aber schon lange bekannt. Uebrigens schien sich Hr. Klein kein Bedenken zu machen, aus anderen Werken, besonders aus Domnich, ganze Stellen, wie Seite 2, 3, 4, 5, 10, 11, wörtlich abzuschreiben.

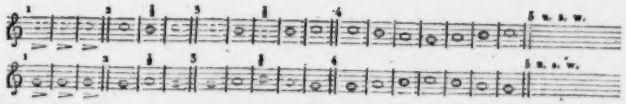

Auf ähnliche Art werden diese Uebungen, 150 an der Zahl, durch alle mögliche Richtungen und Verbindungen, bis zum Schwierigsten, fortgeführt. Das Alt-Horn steht immer auf dem linken Blatte, das Bass-Horn auf dem rechten, so dass die nöthigen, unten am Blatte stehenden, Anmerkungen für beyde Hörner zugleich gelten.

Es würde hier zu weitläufig werden, in alles noch folgende umständlich einzugehen; man kann sich ohngefähr einen Begriff davon bilden, wenn man erwägt, dass alle nachstehende Artikel, als: zweystimmige Uebungsstücke für beyde Hörner; über das Schwellen des Tones; über den Triller; über das Treffen entfernter Intervalle (50 Nummern, theils ein- theils zweystimmig, jede von 16 bis 50 Takte lang) eben so ausgearbeitet sind wie der oben besprochene, der nur zum Treffen der Töne Sekundenweise und zur gleichen Aushaltung derselben bestimmt ist. Bis hieher war alles in C dur; nun folgen Uebungen in allen Tönen. Die Uebungen im Zungenstosse, in gebrochenen Akkorden in allen Töuen, in Gammen und Läufen, diatonischen und chromatischen, ein- und zweystimmig und mit einem begleitenden Basse, füllen achtzig Seiten. Den Unterricht über die einfache und doppelte Appoggiatura, den Gruppetto, den Mordente etc., wie diese Verzierungen auf dem Horne müssen gegeben werden u. s. w. nebst zahlreichen Uebungsstücken über alles bis hieher verhandelte, beschliessen diesen ersten Theil, dem noch eine thematische Tabelle von 25 Solfeggien aus der Gesangschule des Conservatoriums angehängt ist. Diese Tabelle giebt die ersten Takte jedes Solfeggios mit den für das Horn möglichen Transpositionen an. Hr. D. verweist vorzugsweise auf solche Stücke, die nicht für das Horn gesetzt worden sind, weil alle andere, für dieses Instrument componirte, immer mehr oder weniger auf die offenen Töne und gewisse angenommene Formeln berechnet sind und dadurch dem Studirenden zur Ausrundung seiner gestopften Töne nicht das darbieten, was er in den vorgeschlagenen Sätzen von fünf und zwanzig verschiedenen berühmten Componisten der italienischen Schule findet.

Rec. hat keinen Punkt, sowohl im Theoretischen als im Praktischen, gefunden, über welchen ihn dieser erste Theil unbefriedigt gelassen hätte; wer natürliche Anlagen und die nöthige Beharrlichkeit hat, dieses Lehrbuch so zu brauchen, wie es der Verfasser gebraucht wissen will, wird dahin gelangen können, auf dem Horne nicht nur das zu leisten, was man davon zu verlangen gewohnt ist, sondern auch die Grenzen desselben zu erweitern und dadurch jedem andern Blasinstrumente, auch dem reichsten, den Rang streitig zu machen.

Der zweyte Theil ist, wie schon bemerkt, mehr für den Bravourspieler als für den begleitenden Hornisten bestimmt. Die ersten Abschnitte enthalten eine Abhandlung von dem besondern Zungenstosse, wie er in gewissen durchgehenden Noten, im Bravourgesange u. s. w. anzuwenden ist. Dann folgen 330 stufenweise Passagen für das Alt-Horn und 370 für das Bass-Horn. „Die in diesem zweyten Theile vereinigten Passagen sind dazu bestimmt, die verschiedenen Arten der Schwierigkeiten darzubieten, die dem Horne eigen sind und auf die man gewohnt ist, häufig zurückzukommen, und über welche der Ausübende sich unaufhörlich einüben und mit einer gewissen Beharrlichkeit durcharbeiten muss".

Um dem Leser eine Ansicht dieser Uebungen zu geben, stehe hier die erste und die letzte Nummer beyder Hörner.

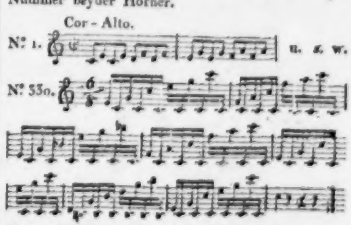

No. 1. des Basshornes ist dasselbe wie No. 1. des

Althornes; nur steigt es nicht so hoch und viel tiefer herunter als das andere.

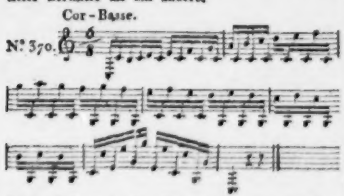

Dann sind noch die Transpositionen angegeben, nach welchen der Schüler jedes dieser Beyspiele selbst zu versetzen hat.

Hiersuf folgen die Cadenzen, so wie sie, nach freyer Phantasie, vorgeschrieben, angebracht und ausgeführt werden müssen und endlich: von dem variirten Thema, wenn dieses, wie gewöhnlich geschieht, in C oder in G oder in F dur geschrieben ist; für jede dieser Tonarten sind besondere Abhandlungen und Beyspiele für beyde Hörner.

Zum Schlusse folgen: Rath an die Schüler über die musikalischen Studien; von der Schüchternheit und dem Misstrauen gegen sich selbst bey der Ausübung vor dem Publikum; von der einfachen und der obligaten Begleitung; vom Concerte; von der vielstimmigen Hornmusik; von den unentbehrlichen Eigenschaften eines guten Spielers; von der Farbe; vom Style; vom Geschmack und der Anmuth; von dem Ausdruck und der Verkünstelung; von den Sordinen und den Doppeltönen; dieser Abschnitt schliesst also: „Ueberlasset daher den Marktschreyern jene ausserordentliche Kunstmittel, die nur dem Mittelmässigen ziemen, die nur von Unwissenden bewundert und von den Kennern so wie von den wahren Künstlern verachtet werden"; — an die Lehrer; von den Preiskämpfen (Concursen), von der classischen Musik (Schulmusik) für das Horn.

Alle in diesem letzten Paragraphen angezeigten Artikel enthalten manche scharfsinnige Lehren und Bemerkungen; doch hat der Verfasser dabey nicht immer die wünschenswerthe Kürze angewandt; überhaupt scheint er zu ausführlicheren Erörterungen sehr geneigt zu seyn.

Auf dem Titel ist noch angemerkt: „Der dritte, insbesondere für die Componisten bestimmte Theil wird einzeln verkauft, Preis 20 Fr." Es ist unmöglich, dass ein Tondichter alle Instrumente praktisch kennen könne, er muss sich in Rücksicht mehrer mit einer theoretischen Kenntniss begnügen. Es giebt selbst ausgezeichnete Componisten, die keines von allen Orchesterinstrumenten selbst spielen und dennoch jedes genau kennen. Diese Kenntniss ward ihnen aus Lehrbüchern, aus dem Anhören ihrer eigenen Compositionen und den ihnen darüber gemachten Bemerkungen u. s. w.; das Horn ist aber unter allen Instrumenten (in dieser Hinsicht) am schwersten zu kennen und auch am wenigsten gekannt. Ein Werk, wie das gegenwärtige, welches dem jungen Tondichter (wohl auch manchen ältern, denn diese machen noch häufig Verstösse dagegen) alles darbietet, was er von einem ihm im Orchester so wichtigen Instrumente zu wissen braucht, muss ihm, selbst wenn es nur oberflächlich bearbeitet wäre, willkommen seyn. Oberflächlich ist aber dieses Werk keineswegs: die blosse Angabe der darin enthaltenen Ausarbeitungen und die Berücksichtigung, dass diese Ausarbeitungen hundert Seiten füllen, von einem Manne geschrieben, der bewiesen hat, dass er alle Eigenheiten seines Instrumentes auf das genaueste kennt und anderen mittheilen weiss, bürgen hinlänglich für seine Vollständigkeit und Gründlichkeit. Es folgt nun hier, ohne weitere Bemerkungen, die Uebersicht der in diesem dritten Theile enthaltenen Abschnitte.

Vorbericht, erster Abschnitt: über das Eigenthümliche, den Charakter des Hornes und seiner verschiedenen Töne (Wechselbogen), mit Beyspielen, die, in demselben Tone gelassen, durch Versetzung mit anderen Bogen einen verschiedenen Charakter erhalten. Zweyter Abschnitt: die Art der Alten und Neueren, die Hornstimmen zu schreiben; Tabelle aller in der Orchesterbegleitung anwendbaren Töne auf allen Bögen, nebst der Transposition ihres eigentlichen Sitzes in Bezug auf andere Instrumente; acht Bemerkungen über diese Tabelle, nebst sieben kleinen Tabellen darüber, wie gewisse gestopfte Töne, wenn ihnen nämlich gewisse andere, offene, vorangehen, oder nachfolgen, mit Vortheil angewandt werden können, wie z. B. C Des C, g as g, oder e des e u. s. w. Dritter Abschnitt: vom obligaten Eintreten und Ritornellen im Orchester. Vierter Abschnitt: Analysen über Gluck's Opern; über *Oedipe* von Sacchini; über

Didon von Piccini. Fünfter Abschnitt: über Haydn's *Symphonieen*; diese empfiehlt der Verf. besonders zum Studium an. Sechster Abschnitt: von der Anwendung von zwey oder vier Hörnern; vier und zwanzig Tabellen über die Zusammenstellung zweyer verschiedenen Bogen, mit der transponirten Andeutung ihres ganzen Umfanges, in so weit er für das Orchester anwendbar ist. So erhält man z. B. mit dem Bogen D′ und F eine vollständige diatonisch chromatische Tonfolge der F- Tonleiter, von grossem G bis zweygestrichenem F, nebst dem grossen C, D und F, mit offenen Tönen. Anmerkungen über diese Tabellen. Siebenter Abschnitt: sechs Tabellen über die besten Intervalle, die zwey Hörner, in gleichen oder verschiedenen Tönen, gegen einander geben können. Achter Abschnitt: von dem Solo im Orchester. Neunter Abschnitt: von der obligaten Musik für ein oder mehre Hörner auf den mittleren Bogen. Zehnter Abschnitt: dieser Abschnitt ist der interessanteste in diesem Theile; er enthält eine vollständige Ausarbeitung über die Art, wie alle Tonarten, die bis drey ♯ und drey b zur Vorzeichnung haben, auf den Bogen D, Es, E, F und G, in ihrem ganzen Umfange im eigentlichen Solo müssten behandelt werden. Zum Beschlusse dieses Abschnittes setzt der Verf. ein Trio für drey Hörner in F, in Partitur hin, und zählt die Anzahl der gestopften Noten jeder Stimme; sodann wird dasselbe Stück mit anderen Bogen versucht, um die Anzahl der daraus entstehenden gestopften Noten mit den ersten zu vergleichen und den kleineren den Vorzug zu geben, im Fall die Veränderung der Bogen dem beabsichtigten Charakter des Stückes nicht widerstreitet. Eilfter Abschnitt: von der Anwendung und der Vermischung der drey Eintheilungen der Bogen, mit sieben und siebzig Notentabellen. Zwölfter Abschnitt: von dem Horne in Begleitung der Singstimme.

Das ganze Werk beschliesst eine ohngefähr zwey und einen halben Fuss lange Notentafel, welche den ganzen Umfang des Hornes, so wie jeden seiner zwölf Wechselbogen und der Tonreihe, die sie enthalten, angiebt, nebst Andeutung der besonderen Stärke und Reinheit jedes Tones, je nachdem er vom Alt- oder Bass-Horne gegeben wird. Diese Tafel enthält, unter einem Blicke, alles, was der Componist, nachdem er das Werk selbst aufmerksam gelesen hat, augenblicklich zur Anwendung seiner Hörner zu wissen bedarf. Es ist darum denjenigen, die es bedürfen, zu rathen, diese Tafel auf steiferes Papier ziehen zu lassen und sie, wie es schon mehre gethan haben, über ihrem Pianoforte aufzuhängen.

Nach dem Plane dieser Hornschule und dessen Ausarbeitung, die hier, wegen des Uebergewichtes des praktischen Theils, nur unvollständig angegeben werden konnte, erhellt: dass noch für kein Blasinstrument (zum Theil auch für kein anderes) ein Werk in dieser Vollständigkeit vorhanden ist, am wenigsten aber für das Horn, über welches in der That in didaktischer Hinsicht mehr gethan werden muss, als für andere Instrumente, indem jedes, mittelst Löcher oder Griffe, natürlicher Weise schon besitzt, was hier durch weit schwächlichere Mittel erst erkünstelt werden muss. Wenn aber allen bekannten Hornschulen ihre Unvollständigkeit vorzuwerfen ist, so ist es mit gegenwärtiger umgekehrt, indem das Werk durch seinen Umfang zu einem Preise angewachsen ist, der Vielen den Ankauf desselben erschweren muss.

Ueberhaupt ist diess Werk zwar nicht solchen Liebhabern zu empfehlen, die das Horn zum blossen Zeitvertreib oder zur Ausübung einiger Fanfaren erlernen wollen, noch Künstlern, die das Horn als Nebensache betreiben; desto mehr aber allen denen, die diess Instrument gründlich studiren und sich auf demselben auszeichnen wollen, so wie denen, die es darin schon zu einem gewissen Grad von Virtuosität gebracht haben, insbesondere aber denen, welche Unterricht darin geben — diese werden in dieser Anweisung Materialien finden, die ihnen eine mühsame Arbeit ersparen —; und endlich (namentlich der dritte Theil) allen Tonsetzern und Dirigenten, die nicht selbst das Horn blasen.

Nachrichten.

Dresden. May bis August. Die italienische Oper gab während dieser vier Sommermonate nur eine Neuigkeit: *La Dama Colonello*, Oper in zwey Akten von Raimondi (dreymal). Die Musik ist ziemlich leicht und unbedeutend, daher hatte man nicht nur viele Stücke von andern Componisten eingelegt, sondern man suchte auch noch bey den Wiederholungen der Oper dadurch aufzuhelfen, dass zwischen den Akten mehre hiesige Künstler Concertinos und Variationen vortrugen, z. B. Hr.

Concertmeister Rolla, die Herren Kammermusiker Kummer, Kressner u. s. w. Dem. Maria Sandrini trat in dieser Oper, zum ersten theatralischen Versuch, als Olympia auf. Ihre Stimme ist etwas dünn und schwach, jedoch nicht unangenehm. Dem. Constanze Tibaldi als Dama Colonello gefiel sehr. — Wiederholt wurden: *La Cenerentola* von Rossini (dreymal). Clara Wagner, die jüngere Schwester der, bey dem hiesigen deutschen Schauspiel angestellten Dem. Rosalie Wagner, machte ihren ersten Versuch als Cenerentola. Sie hat eine helle, volle, durchaus angenehme Mezzo-Sopranstimme, die auch in der Tiefe stark und deutlich genug ist. Grosse Fertigkeit in Passagen besitzt sie freylich noch nicht, dafür ist aber ihr Recitativ fest und sicher, ihre Aussprache gut, und die Intonation war bey der ersten Vorstellung rein, welches jedoch bey den letzten Wiederholungen nicht der Fall war. Ihr Spiel war unbefangen und angemessen. Hr. Tourny gab den Ramiro. Seine jugendliche Stimme, wenn gleich nicht vorzüglich stark, war uns doch angenehmer, als die seines Vorgängers in dieser Rolle. Bey den letzten beyden Wiederholungen dieser Oper im August trat der neu angenommene Tenorist Hr. Bonfigli, als Ramiro auf. Er gefiel mit Recht, denn er besitzt eine angenehme Stimme, eine sehr gute Methode, viel Fertigkeit und versteht seine Falsettstimme gehörig zu gebrauchen. — *Maometto* von Winter (zweymal). — *Tancredi* von Rossini (einmal) — *La Gazza ladra* von Rossini (zweymal): Herr Tourny sang den Gianetto. Diese Partie schien für seine Stimme nicht geeignet, denn man hörte zu sehr die Anstrengung, die es ihm kostete, mehre Stellen mit Bruststimme zu singen. — *Le Cantatrici villane* von Fioravanti (einmal): Dem. Maria Sandrini sang die Agathe. — *Otello* von Rossini (einmal). Die Anwesenheit des Tenoristen Hrn. Cornets vom Braunschweiger Theater war die Veranlassung, dass wir diese schöne Oper wieder hörten. Sie gefiel wieder sehr. Herr Bonfigli sang den Rodrigo und war sehr lobenswerth, wenn er gleich seinen Vorgänger, Cantù, nicht erreichen konnte.

Bey der deutschen Oper waren neu: *Wie gerufen*, Oper in zwey Akten von Pär (zweymal). Eine ziemlich unbedeutende Musik, die nur durch Hrn. Kellers Spiel und Gesang als Kapellmeister gefallen konnte. Wiederholt wurden: *Euryanthe*, vom Hrn. C. M. v. Weber (zweymal) — *Preciosa*, von demselben (dreymal) — *Der Freyschütz*, von demselben (viermal). — *Die Entführung aus dem Serail* von Mozart (zweymal), *Don Juan* von Mozart (zweymal). — *Die Zauberflöte* von Mozart (dreymal): Hr. Valdjen machte als Sarastro seinen ersten theatralischen Versuch. — *Johann von Paris* von Boieldieu (einmal): Dem. Funk sang die Prinzessin ausgezeichnet schön und Hr. Tourny war als Johann sehr brav. — *Aschenbrödel*, von Isouard (einmal). — *Das unterbrochene Opferfest* von Winter (zweymal). *Cordelia* von Kreutzer (einmal) — *Rochus Pumpernickel*, neu einstudirt (zweymal) — *Die rothe Kappe* von Ditterdorf (dreymal). Schwerlich möchten, ausser bey uns, auf einem Hoftheater noch Ditterdorf'sche Opern gegeben werden! — *Nachtigall und Rabe* von Weigl (einmal) — *Fidelio* von v. Beethoven (einmal) — *Rothkäppchen* von Boieldieu (einmal).

Von fremden Sängern und Sängerinnen gaben Gastrollen: Demois. Böhler und Hr. Genast aus Leipzig, und Hr. Cornet aus Braunschweig. Dem. Böhler sang die Zerline im *Don Juan* (zweymal), die Aennchen im *Freyschütz*, und die Aschenbrödel in der Oper gleiches Namens. Sie besitzt eine angenehme Stimme und vorzüglich gutes Spiel. Hr. Genast, der schon früher bey unserer Oper engagirt war, sang den *Don Juan* (zweymal), den Seneschall in *Johann von Paris* und den Caspar im *Freyschütz*. Beyde gefielen sehr und wurden mehrmals gerufen. Hr. Cornet, der eine sehr angenehme, starke Tenorstimme und viel Fertigkeit besitzt, und auch als Schauspieler sehr ausgezeichnet ist, gab den Rodolph in Boieldieu's *Rothkäppchen*, den Max im *Freyschütz* und den Otello in der italienischen Oper gleiches Namens. Er gefiel, vorzüglich in der letzten Rolle, wo er auch mit Dem. Funk das eingelegte schöne Duett aus *Armida: cara per te quest' anima* etc. sang.

Am 6ten July wurden im Saale des grossen Opernhauses *die Jahreszeiten* von Haydn, zum Besten der abgebrannten Stadt Schwarzenberg, von der königl. Kapelle gegeben. Dem. Funk, Hr. Bergmann und Hr. Mayer sangen die Solo's und das Theaterchor die Chöre.

Hr. Heine, Marschner ist als zweyter Operndirektor bey der deutschen Bühne angestellt, und der früher schon einmal angestellt gewesene Herr Rastrelli der ältere auf's neue als Kirchencomponiteur und zweyter Operndirector beym italienischen Theater, angenommen worden.

Königsberg, im August 1824. (Bericht von Neujahr bis Mitte August.) (Vergl. No. 7. d. J.) *Concerte.* Am 14ten Januar: musikalische Abendunterhaltung im Concert-Saale, gegeben von Fräulein Sophie von Kade, einer Dilettantin aus Riga. Sie spielte ein Septett von Hummel, schwedische Volkslieder mit Variationen von Ries u. m. a. für's Pianoforte mit Fertigkeit. — In Hrn. Franz Schoberlechner, Kapellmeister am Hofe zu Lucca, lernten wir einen trefflichen Pianofortespieler kennen. Er gab zwey Concerte, das erste am 20sten Januar im Concertsaale, worin von seiner Composition eine Ouverture (C dur), ein Pianoforte-Concert (E moll) und Variationen über ein Thema von Rossini aus *La Donna del lago* (Es dur) mit Orchesterbegleitung executirt wurden, auch trug Hr. Sch. eine freye Phantasie vor. Das zweyte am 23sten Januar im Schauspielhause: Hr. Sch. spielte darin ein Concert von Hummel (H moll), Variationen von Moscheles über den *Alexandermarsch* mit Orchesterbegleitung, und eine freye Phantasie. Hr. Sch. fand hier viel Beyfall und gehört auch gewiss zu den ausgezeichnetsten Virtuosen auf dem Pianoforte, zumal da er noch sehr jung ist und also noch mehr werden kann. — Am 27sten Januar Wiederholung des Händel'schen *Alexanderfestes*, durch die Herren Sämann und Pastenacci. Das Auditorium war wieder zahlreich, die Ausführung gut, vorzüglich von Seiten des Sing-Personals; manchem Mitgliede des sonst lobenswerthen Orchesters wäre etwas mehr guter Wille zu wünschen, dann würden auch kleine Flecken, die bey gehöriger Aufmerksamkeit zu vermeiden sind, wegbleiben. — Hr. Mertke, Fagottist aus Riga, dessen auch in diesen Blättern schon früher (1816) aus Warschau rühmlichst gedacht worden, beabsichtigte auf seiner Durchreise nach Berlin ein Concert im Schauspielhause zu geben, es kam aber aus Mangel an Zuhörern nicht zu Stande. Schade! Ref. hat Hrn. M. in einem Privatzirkel gehört und viel Festigkeit und schöne Höhe an ihm zu rühmen. — Am 2ten Februar gab Hr. Musikdirector Riel C. M. v. Weber's *Euryanthe* am Pianoforte, im Concert-Saale. Dass bey einem stark besetzten Singchore der grösste Theil der Instrumentation verloren ging, ist begreiflich. Dem. Herz d. j. die bald die Euryanthe, bald die Eglantine sang, zeichnete sich durch Zartheit und Volubilität, Hr. Justiz-Commissar Molinski als Lysiart durch Kraft und Ausdauer aus. Dass das Publikum durch diese Aufführung nach der Darstellung der Oper lüstern geworden, möchte Ref. nicht behaupten. — Am 5ten März führte Hr. Musikdirector Riel Haydn's *Jahreszeiten* auf. Am 16ten März, Abschieds-Concert des Hrn. J. Hostié, bisherigen Mitgliedes des Orchesters, als Violinist engagirt beym Orchester des Königstädtschen Theaters in Berlin. Inhalt: Ouverture zur *Euryanthe*; Arie mit concertirender Klarinette (geblasen von Hostie) aus der Spohr'schen Oper: *Der Zweykampf mit der Geliebten*, gesungen von Dem. Emilia Cartellieri; Concertino für die Klarinette von Lindpaintner (Es dur), geblasen von Hostié; Tenorarie aus der Oper *Benjowski* von Boieldieu, französisch gesungen vom Musik-Meister Wurst; Concertante für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (B dur), mit Orchesterbegleitung, von Lindpaintner. Das Turnierbanquett, vierstimmiger Männerchor mit untermischten Solo's ohne Begleitung, von C. M. v. Weber, hier für Orchesterbegleitung bearbeitet. Die Soli der Ritter waren nämlich als cantus firmus behandelt und der ersten Strophe eine Posaune, den übrigen Strophen aber Variationen für Fagott, Flöte oder Klarinette beygefügt; die Duette der Minnesänger wurden von den Streichinstrumenten pizzicato (Harfen imitirend) begleitet, die letzte Strophe von vier Stimmen gesungen, Pauken und Trompeten ertönten beym Chor. Das Stück gefiel. Dem Concertgeber, der eilf Jahre unter uns verlebte, und sich allgemeine Achtung erworben, folgen unsere Wünsche in die Ferne nach. — Am Charfreytage der *Tod Jesu* von Graun, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Riel. — Am 7ten May gab der Königsberger Verein für das Ordenshaus Marienburg eine musikalisch deklamatorische Abendunterhaltung im Concert-Saale, worin u. a. auch der Winter aus Haydn's *Jahreszeiten* wiederholt wurde. — Am 12ten May (Bettag) führten die Herren Sämann und Pastenacci Mozart's *Davidde penitente* auf. Es ist bekannt, dass dieses Werk aus Musikstücken in verschiedenem Styl besteht. Diess hindert indess nicht seine Wirksamkeit im Ganzen und viele Sätze sind ausgezeichnet trefflich. Zu den schönsten zählt Ref. unbedingt den ersten Chor (eigentlich ein Kyrie) und den überaus herrlichen Doppel-Chor; doch sind auch die beyden Arien für den Tenor und Sopran, obgleich beynahe im brillanten Operatyl geschrieben, sehr effectvoll. Die prächtige Schlussfuge lässt nur bedauern, dass der unsterbliche Meister so

selten Veranlassung fand, solche Fugen zu schreiben. Als Einleitung ging die Symphonie aus G moll voran. — Am 21ten July, zu Klopstock's Secularfeyer, die von der hiesigen Königl. deutschen Gesellschaft festlich begangen wurde, führte Hr. Sämann einige Compositionen Klopstock'scher Dichtungen u. m. a. vor einer zahlreichen Versammlung auf. Auch Kant's hundertjähriger Geburtstag war im April hier feyerlich begangen worden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Nocturne à quatre mains pour le Pianoforte comp. — — par J. N. Hummel. Oeuv. 99. Leipzig. Bureau de Musique. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Eine recht artige Nachtmusik, die schon durch den Namen des Verfassers hinlänglich sich empfiehlt. Ein angenehm und feyerlich klingendes Adagio im neuen Zuschnitt, der Form und den Dissonanzen nach, führt zu einem niedlichen Allegretto con garbo, das mit vier wohlklingenden Variationen geschmückt ist. Von diesem leitet ein etwas langer Anhang zu einem Tempo di Valse. Das Ganze, das nichts weiter, als ein willkommenes, leicht und ergötzlich gehaltenes Gesellschaftsstückchen seyn will, fällt gut in die Finger und ist, wie auch die Dedication zeigt, für Schüler bestimmt, die schon einige Fertigkeit verlangt haben. Von solchen nett vorgetragen, wird es zuverlässig sehr vortheilhaft wirken. Es sind auch zwey Hörner beygefügt worden: aber so völlig ad libitum, dass, wenn nicht gerade ein paar Bläser leicht zu haben sind, gar nichts weiter wegfällt, als der Hörnerklang.

Rondo d'une exécution facile — — pour Pianoforte, par J. H. Clasing. Oeuv. 13. No. 2. Hambourg, chez Cranz.

Diess angenehme Klavierstück ist über die bekannte Romanze des Biscroma in Salieri's *Axur:* Nato son io nello stato Romano (Im Römerlande war ich geboren) geschrieben. Die Einleitung, von gefälliger Wirkung, hält sich mehr an eine Figur der Bassbegleitung, als an die Hauptmelodieen des Liedchens; und in der That geben diese, so hübsch sie bekanntlich sind, zu instituender Ausführung nicht viel her. Die Zwischenspiele sind mehr freye Variationen über das Thema selbst; und dadurch hängt das kleine Stück zunächst zusammen. Das Ganze ist, dem Ausdrucke nach, heiter, obgleich nicht lustig; der Ausarbeitung nach zeigt es einen gründlichen, geübten Componisten. Auszuführen ist es wirklich leicht, obgleich nicht für Elementarschüler, denen aber auch dergleichen Stücke nicht gegeben werden sollten.

Zwey leichte und brillante Sonatinen für Pianoforte und Violin concertirend, verfasst für vorgerückte Schüler, von Carl Czerny. 51stes Werk, No. 1, No. 2. Wien, bey Cappi und Diabelli. (Pr. jedes 1 Guld. 30 Xr.)

Der Verf., dem wir, besonders in neuester Zeit, mehre grosse und treffliche Klavierstücke verdanken, liefert hier, zu dem angegebenen Zweck, zwey kleine Stücke, dem Umfang, den Ideen und der Ausführungsart nach, die, als das, was sie seyn sollen, gleichfalls in mancher Hinsicht zu loben sind. Schon vorgerückte Schüler — besonders der Fertigkeit nach — werden sie nämlich munter, unterhaltend und nützlich finden. Die Ideen an sich könnten, diesem Zweck und diesem Charakter unbeschadet, eigenthümlicher seyn; und dass der Verf. so vieles in die allerhöchsten Töne des Pianoforte verlegt hat, müssen wir tadeln. —

An die heilige Cäcilia, gedichtet von Robert, und für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte comp. von F. E. Fesca. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 1 Fr. 25 Cs.)

Partitur, mit der Klavierbegleitung, und Singstimmen, besonders gestochen beygelegt, von einem ganz einfachen, choralmässigen Gesange, nur vier und zwanzig Takte lang. Er ist gut, doch nicht eben ausgezeichnet, im Text und in der Musik.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ VIII.* 1824.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Neukomm, S., Orchesterstimmen zu der Cantate von Tiedge: der Ostermorgen..... 3 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Dotzauer, J. J. F. 12 Exercices pour Violoncelle. Oeuv. 70. Liv. 3..... 1 Thlr.

Giorgetti, F. Variations favorites pour le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle. 10 Gr.

Maurer, L., 1er Concertino pour le Violon av. Accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 32.

— Polonoise pour Violon avec Orchestre. Oeuv. 29..... 1 Thlr.

Onslow, G., Quintetto pour 2 Violons, Viola, Violoncelle et Basse. Oeuv. 23. 1 Thlr. 16 Gr.

— do. do. Oeuv. 24. 1 Thlr. 16 Gr.

Paganini, N., 24 Caprices pour le Violon. Oeuv. 1..... 1 Thlr. 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H., Fantaisie pour Clarinette avec Orchestre. Oeuv. 26..... 2 Thlr. 8 Gr.

Köhler, H., 6 Rondeaux sur des Thèmes favoris pour 2 Flûtes. Oeuv. 147..... 16 Gr.

Lindpaintner, P., Rondeau brillant pour la Clarinette avec Orchestre. Oeuv. 45. 1 Thlr. 12 Gr.

— grande Polonoise pour Flûte avec Orchestre. Oeuv. 47..... 2 Thlr.

Müller, F., Concertino pour la Clarinette avec Orchestre. Oeuv. 20..... 1 Thlr. 16 Gr.

— Pot-Pourri pour la Clarinette avec Orchestre. Oeuv. 21..... 2 Thlr.

Für Pianoforte.

v. Boyneburgk, F., grande Valse pour le Pianoforte..... 8 Gr.

Köhler, H., petite Etude pour le Pianoforte contenant 24 Preludes faciles et progressifs dans tous les tons majeurs et mineurs. Oeuv. 146..... 16 Gr.

Mühling, A., 3 grandes Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 33..... 16 Gr.

— 6 Polonoises brillantes pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 34. Liv. 1. 2..... à 20 Gr.

Neukomm, S., O Amor Brasileiro. Caprice pour le Pianoforte sur un Lundû Brésilien. Oeuv. 37..... 12 Gr.

— L'amitié et l'amour, 2 Esquisses pour le Pianoforte. Oeuv. 38..... 12 Gr.

— L'amoureux. Fantaisie pour le Pianoforte avec accomp. de Flûte. Oeuv. 39..... 16 Gr.

Onslow, G., Sonate p. le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 22..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 6me Quintetto arr. à 4 mains par Mockwitz..... 1 Thlr. 8 Gr.

Siegel, D. S., Variations sur la Cavatine de Tancredi pour le Pianoforte, Oeuv. 34.... 12 Gr.

Sörgel, F. W., Polonoise pour le Pianoforte et Violon. Oeuv. 18..... 12 Gr.

— 6 Etudes pour le Pianoforte en forme de Sonates. Oeuv. 19..... 1 Thlr.

Für Gesang.

Crescentini, H., Exercices nouveaux pour la Vocalisation musicale. Neue Uebungen für die Singstimme, ohne Worte. Oeuv. 2.... 2 Thlr.

Drexel, Fr., 20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Oeuv. 32..... 1 Thlr.

Mühling, A., 12 Lieder für vier Männerstimmen. 36stes Werk..... 1 Thlr. 8 Gr.

Neukomm, S., Canon aus dem Ostermorgen: „Preis und Ehre sey dem Geber," für drey Solostimmen und Chor mit Pianofortebegleitung. 4 Gr.

Für Guitarre.

Drexel, Fr., Recueil de Pièces faciles et agréables pour Guitare à l'usage des commençans. Oeuv. 31..... 16 Gr.

Portrait von Fr. Schneider..... 8 Gr.

Anzeigen.

Bey Breitkopf und Härtel stehen mehre ganz vorzügliche Violinen und Bratschen von Stradivari, Amati und Guarneri, wie auch Violinen, Bratschen und Violoncell's von Chanot in Paris, zu Kauf.

Im Verlage von H. A. Probst in Leipzig sind erschienen:

Crescentini, G., 25 Neue Sing-Uebungen mit Begleitung des Pianoforte (brochirt)..... 3 Thlr.

Der gediegene Inhalt dieses Werkes reiht sich würdig an desselben Meisters früher erschienene Sammlung an; es ist daher gewiss jedem Sänger oder Gesanglehrer zum nützlich angenehmen Studium sehr willkommen.

Für Orgelspieler.

In Merseburg bey Kobitzsch ist erschienen:

Was hat der Orgelspieler bey kirchlichen Gottesverehrungen zu beobachten?

von

Wilhelm Schneider.

Preis 8 Groschen

und durch die Reinsche Buchhandlung in Leipzig zu beziehen.

Bey C. J. Falckenberg in Coblenz ist erschienen und von allen soliden Buch- und Musikhandlungen unter den üblichen Vortheilen zu beziehen:

Herrmann, W., Grande Sonate pour Pianoforte, Violine ou Violoncello obl. Op. 1. 1 Thlr. 18 Gr.
— Solo pour Pianoforte, contenant Variations et Polonoise. Op. 2..... 1 Thlr.
— Sechs Lieder von Matthisson mit Pianoforte-Begleitung. Op. 3..... 16 Gr.

Bey Breitkopf und Härtel, Peters, und Whistling in Leipzig sind zu haben:

Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte von A. Pohlenz. Op. 4..... 14 Gr.
Vierstimmige Gesänge (Sopran, Alt, Tenor und Bass) von A. Pohlenz. Op. 5. (Partitur und Stimmen)..... 1 Thlr. 8 Gr.
ohne Partitur..... 1 Thlr.

Von dem Waldhornisten, Kammermusikus Ludwig Leye in Koburg, ist gegen postfreye Einsendung des Betrages geschrieben zu erhalten:

Ein Concert für zwey Waldhörner, mit Orchester. 5 Fl. Rheinisch.

Don Juan, Potpourri für zwey Waldhörner, mit Orchester. 4 Fl. Rheinisch.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Donelli, Benedetto, Trio per Pianoforte, Flauto e Viola..... 2 Thlr. 8 Gr.
Barizzi, B., Variazioni per Pianoforte sul Rondo di Meyerbeer..... 1 Thlr.
Ceccherelli, Giov., Gran Quintetto per due Violine, Viola e Violoncello. No. 1 u. 2. à 1 Thlr.
— do. do. No. 3. 1 Thlr. 4 Gr.
Mosell da Egisto, Variazioni per Clarinetto con accomp. di due Violini e Basso... 1 Thlr. 6 Gr.
Casali, Domenico, Gran Quartetto per Clarinetto, Flauto, Corno da Caccia e Fagotto. 1 Thlr. 18 Gr.
Trento, V., grande Preludio per Clarinetto... 20 Gr.
— La Ronda notturna, Fantasia per Flauto, Violino, Viola e Violoncello..... 20 Gr.
Pacini, Giov., Potpourri per Clarinetto deux Violons e Violoncello..... 1 Thlr. 4 Gr.
Zamboni, N., Petrini Notturno e Flauto con Violino e Violoncello..... 16 Gr.
Ceccherelli, Variazioni per Violino..... 14 Gr.
Gabussi, V., Variazioni per il Pianoforte..... 8 Gr.
Sor, Tema con sei Variazioni per Chitarra sola. 10 Gr.
— Sonate per Chitarra sola..... 14 Gr.
Corticelli, Gaetano, La Lontananza amorosa, Cantata a voce sola con accomp. di Pianoforte..... 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. **No. 42.** 1824.

Ueber das Wirken des Abts und Geh. Raths Vogler im Orgelbaufache.

Wolfram sagt in seiner Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgel etc., vom Jahre 1815, im ersten Kapitel, Seite 2, nachdem er zuvor der Orgel den Vorzug vor den anderen musikalischen Instrumenten giebt, und bemerkt, dass Letztere aber demohnerachtet Eigenschaften haben, die man der Orgel bisher noch nicht geben konnte: „schon soll Hr. Abt Vogler angefangen haben, in dieser Rücksicht bedeutende Verbesserungen der Orgel zu erfinden; schade nur, dass sie zur Nachahmung noch nicht hinlänglich bekannt geworden sind."

Es ist viel für und viel wider Voglers Wirken im Orgelbaufache geschrieben, vieles ihm angedichtet worden, was er erfunden oder nicht erfunden haben sollte; grösstentheils aber wurde das Specielleré seiner Einrichtungen übergangen, so, dass noch die Frage bleibt: was hat V. denn eigentlich für Verbesserung des Orgelbaufaches erfunden, was dafür überhaupt gewirkt?

Diess veranlasst mich, meine Ansichten darüber in diesen Blättern von Zeit zu Zeit niederzulegen, um manche irrige Meynungen nach Kräften zu berichtigen.

Wenn diess anmaassend scheinen sollte, so möge mich das vertreten, dass ich seit vielen Jahren die Kunst des Orgelbaues studirte, und daher auf alles aufmerksam war, was darin von V. und von Anderen über ihn ausging, dass ich den Bau einiger vierzig Orgeln und Orgelreparaturen amtlich leitete, mich diesem Geschäfte noch immer unterziehe, und dass ich eine nach Voglers Vorschrift und unter seiner persönlichen Leitung erbaute Orgel seit funfzehn Jahren zum amtlichen Gebrauche unter mir habe*).

*) Eine von mir verfasste Recension dieser Orgel befindet sich im 13ten Jahrgange, No. 13. dieser Zeitschrift, und ist hierbey nachzusehen.

Durch diese meine Arbeit glaube ich nicht nur den Kirchenpatronen, welche eine Orgel erbauen lassen wollen, sondern auch den Orgelbauern, den Organisten, und der guten Sache selbst nützlich zu werden, und dem künftigem Geschichtschreiber der Orgel nicht unbedeutend vorzuarbeiten; möge es mit der Liebe zum Guten aufgenommen werden, mit der ich es gebe.

Den Anfang dieser Arbeit mache ich mit der Beantwortung der mir schon oft vorgelegten Frage:

„Welche Bewandniss hat es mit der vom Abt Vogler erfundenen Manualwindlade, durch welche, wie im ersten Jahrgange dieser Zeitschrift, Seite 415. gesagt wird, die Pedalwindlade, sämmtliche Pedalpfeifen und zwey Drittel der Kosten erspart werden, die Orgel aber dennoch eine Wirkung erhält, die Niemand erwartet?"

Zur hinlänglich verständlichen Beantwortung dieser Frage ist es nöthig, dass ich eine nach Voglers Vorschrift gearbeitete Windlade, deren ich in meiner Orgel drey habe, die hinter einander liegen und durch zwey Gänge geschieden sind, beschreibe; ihre Einrichtung ist folgende:

1) Die Pfeifen stehen auf beyden Abtheilungen derselben in chromatischer Tonfolge.

2) In der Abtheilung zu den zwey tiefsten Oktaven befinden sich noch einmal so viele Canzellen als zu den Tasten von zwey Oktaven gewöhnlich nöthig sind; von diesen sind zwey und zwey dicht nebeneinander liegende zum Anblasen derjenigen, zu einem Tone gehörenden Pfeifen bestimmt, die über und zwischen diesen Canzellen auf dem Pfeifenstocke stehen, so, dass die grösste und erste Canzelle durch die Pedaltaste C, die zweyte durch die Manualtaste C, die dritte durch die Pedaltaste Cis, die vierte durch die Manualtaste

noch mehr den edlen Gesang, so dafs z. B. Franz Benda's Kunst in seinem Adagio noch beynahe jetzt mit weniger Ausnahme *) unter die Dinge zu gehören scheint, welche, wie die Glasmahlerey, verlohren gegangen sind. Mit diesem Uebergange der reinen Musik aus der harmonischen Künstlichkeit in die blos melodische Leerheit hatte man also in der That mehr verlohren als gewonnen, weil die Veränderung durch eine unpassende Anwendung und Nachahmung des Theaterstyls und nicht durch innere allmählige Ausbildung geschah, wäre nicht glücklicherweise ein Mann in Deutschland aufgestanden, der die Zügel der matt werdenden Tonkunst faßte, der mit tiefem Studium Originalität verband und für die reine Musik eine Bahn eröffnete, die man sonst kaum geahndet hatte. Wie Ossian griff er in die Saiten, und das leere Geklingel — verstummte zwar nicht, aber es wich vor seiner magischen Kraft, so lange diese würken konnte. Zu einem solchen Aufschwunge der reinen Musik bedurfte es schlechterdings der vorzüglichen Kultur eines Instruments, das nicht blos Melodien, sondern auch Harmonien darstellen kann, und zwar so, dafs ein Einziger dabey alles in seiner Gewalt habe, was zum *innern* Tonmechanismus gehört. Dies war vor Alters die Orgel, in neuern Zeiten, das *Klavier*. Jene hat vor diesem die kolossale erschütternde Kraft und das Anhalten der Töne, dieses aber vor jenem die feine Nuanzirung beym Nachbilden solcher Empfindungen und Ideen voraus, welche mehr aus dem Menschen selbst kommen, als ihm aufgedrungen werden. Jene ist für das Erhabne, dieses nur für das Schöne und Zarte bestimmt. Doch genug. Karl Philipp Emanuel Bach, seines grofsen Vaters würdig, erregte durch seine Kompositionen für's Klavier eine Aufmerksamkeit unter allen Kennern und Halbkennern, die sich bey jenen bald in Enthusiasmus verwandelte, weil sie die Neuheit und Kühnheit seiner Wendungen, die leichte Handhabung des Rhythmus und die schöne Vereinigung edler Melodien mit der kräftigsten Harmonie bewunderten. Sie freuten sich, dafs er dem harmonieleeren theatermäßigen Geleyere, was in Sonaten u. dgl. zu hören anfing, Einhalt thun, und die Erlernung der Musik durch die Anstrengung, welche der Vortrag seiner Werke erfordrte, vor dem Hinabsinken zu einer blos das Ohr kitzelnden Tändeley bewahren wollte. Die Halbkenner folgten, wie gewöhnlich, dem Urtheile jener. Sie fanden beynahe keinen Geschmack an Bachs Werken, weil sie ihnen zu dunkel und schwer vorkamen; aber der Reiz der Neuheit und die Eitelkeit, nicht zurückbleiben zu wollen, nöthigten sie, sich dran zu wagen. Beyde verhielten den Gesichtspunkt, woraus man Bach hätte ansehen sollen. Die Kenner, indem sie in ihm nur den kraftvollen und kühnen Harmonisten schätzten; die Halbkenner, indem sie glaubten, dafs seine Grofse nur in den Schwierigkeiten läge, welche die Darstellung seiner Werke verursache. — Nein, Bach setzte nicht mit Fleifs dunkel und schwer, sondern diese Eigenschaften waren eine natürliche Folge seines Ideenganges, worinn ihm der mechanische (blos rechnende) eben so wenig, als der nur sinnliche Ergötzung suchende Musiker folgen konnte. In ihm regte sich irgend eine *asthetische* d. h. aus Begriff und Empfindung zusammengesetzte, Idee, welche sich nicht in Worten ausdrücken läfst, ob sie gleich *nahe* an die *bestimmte* Empfindung streift, welche uns der Gesang darstellen kann, und wovon sie gleichsam das Urbild ist. Diese trug er auf sein Klavier (oder in Noten) über, indem seine innige Vertrautheit mit der Tonmechanik ihm die nöthigen Formen dazu fast von selbst zuführte. Da ihm nun sein *Dichtergeist* von gemeinen Ideen zurückhielt, wenn er frey komponiren durfte, so konnte es nicht fehlen, dafs diejenigen, deren Geist dem seinigen nicht verwandt war, ihn nicht verstanden, und nur nach wiederholter Uebung kaum abndeten, was für ein Gedankenreichthum darin verborgen wäre. Bach war ein andrer Klopstock, der Töne *statt* Worte ge-

*) Wahrscheinlich Hr. K. M. Haak in Berlin einer der vorzüglichen ist. d. Verf.

Cis, u. s. w. geöffnet wird; diese Canzellen, welche für einen Ton bestimmt sind, nenne ich verwandte Canzellen, weil sie gleiche Qualität und gleiche Bestimmung haben. Aus diesen doppelten Canzellen geht hervor, dass eine solche Abtheilung der Windlade noch einmal so lang als eine gewöhnliche seyn muss, auf der die Pfeifen zu den zwey untersten Oktaven in chromatischer Tonfolge stehen.

3) Eine jede Stimme, die so wohl durch das Pedal als auch durch das Manual zum Ertönen gebracht werden soll, erhält doppelte Parallelen, die ich verwandte Parallelen nenne; sie liegen auf der Windlade und zwar beyde unter einem Stocke, durch einen Damm getrennt (in den alten Orgeln liegen sie dichte neben einander), wovon die Eine für das Pedal, die Andere für das Manual bestimmt ist, und jede ihr eigenes Manubrium hat, womit sie angezogen und abgestossen wird.

4) Ein zu einer solchen Stimme gehöriger Pfeifenstock besteht aus zwey winddicht übereinanderliegenden Hälften; ihre Einrichtung ist folgende:

Die Löcher (Windbahnen) des untersten Stockes passen genau zu denen der Spunde und der angezogenen verwandten Parallelen, so, dass sie durch letztere gehörig geöffnet und verschlossen werden können. Neben jeder dieser Windführungen ist eine Klappe von weissgarem Schaffeder mit ihrem Schwanze oben auf den Pfeifenstock festgeleimt, und zwar so, dass die Klappe die Windbahn völlig bedeckt, sich frey heben und wieder senken kann. Diese Klappe nenne ich Contraventil, weil es ihr Zweck ist, dem Wind den Rückgang in die daneben liegende Windbahn zu verwehren. Diese Contraventile dürfen sich weder zu schwer, noch zu leicht öffnen, weil sie im ersteren Falle nicht weit genug aufgehen, im anderen aber flattern (tremuliren), diese zitternde Bewegung aber den Tönen mittheilen. Die obere Hälfte dieses Pfeifenstockes erhält gerade über den verwandten Contraventilen eine länglich gewölbte Vertiefung, ähnlich der im Stocke zu einer Mixtur; die Länge derselben richtet sich nach der Entfernung der verwandten Contraventile, ihre Höhe aber nach der Höhe, in der sie sich öffnen müssen, so, dass diese gewölbte Vertiefung gewissermassen ein winddichtes Gehäuse über den verwandten Contraventilen bildet, in welchem sich letztere ungehindert öffnen und verschliessen können. Diese Vertiefung nenne ich daher das Ventilgehäuse, oder, da es, seiner Form nach unten hin, ein längliches Viereck ist, das Oblongum. Mitten in diesem Oblongum, also oben in der Kuppel desselben, zwischen und über den unterliegenden Contraventilen, geht durch den Stock eine Windbahn, auf der oben der Pfeifenkessel eingebrannt ist, worin die Pfeife steht, die so wohl durch das Pedal als auch durch das Manual ertönend gemacht wird.

Zu mehrer Deutlichkeit noch folgendes:

Gesetzt, es wird bey niedergetretenen Bälgen und aufgezogenem Manual- und Pedalregister einer Stimme, die Manualtaste C angegeben, so öffnet diese das zu dieser Taste gehörende Spielventil, der Wind strömt aus den Windkasten in die durch die Taste geöffnete Canzelle und geht durch die Windbahn des Spundes, der Manualparallele und des untersten Pfeifenstockes, wo er das auf demselben liegende Contraventil aufstösst, und in das Oblongum hineinströmt; hier findet er das zur Pedaltaste C gehörende Contraventil, das er vermöge seiner eigenen Kraft von oben herab auf die Windbahn, welche nach der Pedalkanzelle, die für die Pedaltaste C bestimmt ist, hinführt, fest andrückt, sich also den Durchgang nach der Pedalkanzelle C verschliesst. Wäre das Contraventil nicht auf der zuletzt genannten Canzelle vorhanden, so würde er vom Oblongo aus in die zur Pedaltaste gehörende Canzelle übertreten, sich schwächen und die darüber stehende Pfeife matt, folglich zu tief im Tone anblasen: so aber geht er vom Oblongo aus angetheilt durch die Windbahn des obersten Pfeifenstockes in die darüber stehende Pfeife. Wird nun die Manualtaste C losgelassen, hingegen die Taste C im Pedale niedergetreten, so strömt der Wind durch die zur Pedaltaste gehörende Windführungen auf gleiche Weise in die vorhin angeblasene Pfeife; wird aber so wohl C im Manuale als auch C im Pedale zugleich angegeben, so ströhmt der Wind durch beyder Tasten Windführungen in die Pfeife, ohne dass ihr Ton dadurch erhöht oder verstärkt wird. Wem diess unwahrscheinlich vorkommt, der bedenke nur, dass durch das Oeffnen beyder Canzellen weder mehr noch stärkerer Wind zur Pfeife gelangen kann, indem die Windbahn im Oblongo dadurch nicht erweitert, die Kraft des Windes aber auch nicht verstärkt wird. Wäre es der Fall, dass durch mehr Wind die Pfeife stärker als durch weniger Wind angeblasen würde, so müssten auch die Pfeifen stärker tönen, wenn zwey, drey oder vier Bälge niedergetreten sind, als wenn diess nur Einer ist.

Aus vorhergehender Beschreibung geht daher hervor, dass, wenn die zum Manuale und Pedale gehörige Quantität und Qualität der Stimmen auf einer doppelten Windlade vorhanden sind, die Contraventile und alle übrigen Windführungen strenge und ordnungsmässig gearbeitet sind, eine als für sich allein dastehende Pedalwindlade und die darauf zu stellenden Pedalpfeifen entbehrt werden können; doch geht auch zu gleicher Zeit daraus hervor, dass so eine Pedalwindlade nicht ganz erspart werden kann, weil sie schon mit in der Manual- oder besser: doppelten Windlade enthalten ist; eben so, dass sämmtliche Pedalpfeifen dadurch nicht unbedingt erspart werden können, weil auf sie schon bey Besetzung der Windlade auf das Pedal Rücksicht genommen werden musste, denn, wo ich keine Pfeifen habe, die der Natur eines Pedales entsprechen, da kann ich auch keine solche Töne erhalten, oder es müsste denn durch die Trias harmonica geschehen, worüber ich zu einer anderen Zeit mich erklären werde. Hier genüge es nur zu wissen, dass unter solchen Umständen zugleich so grosse Stimmen, als sie für das Pedal nach Verhältniss der Orgel nöthig sind, auch für das Manual mit disponirt werden, wovon es denn heisst, dass die Pfeifen für das Pedal ganz erspart werden können. Dass mehre grosse und grössere Stimmen, im Manuale benutzt, nicht nur den kleinen Pfeifen den Wind rauben, ein Schluchzen der Töne veranlassen, wie das auch leider bey meiner Orgel der Fall ist, sondern auch der Orgel an Deutlichkeit und Präcision der Töne hinderlich werden, ist etwas, das wohl jedem Orgelkenner einleuchtet.

Bey kleinen Orgeln, in die man weniger leicht grosse Stimmen hineinsetzen kann, die aber doch im Manuale eine Sechzehnfuss vertragen, ist es zweckmässig, dass, da sich das Pedal vom Manuale durch mehr Tiefe und Fülle unterscheiden muss, Ersterem ausschliesslich, im Verhältniss zum Manuale, noch eine oder einige tiefe Stimmen zugetheilt werden, die denn zwar mit auf die doppelte Windlade, jedoch nur zur Benutzung des Pedales, also ausschliesslich mit einem Pedalmanubrio hingesetzt werden. Es können daher die Manualstimmen von 16, 8 und 4 Fuss für das Pedal mit benutzt werden: diess müsste aber denn noch eine gedeckte Quinte $10\frac{2}{3}'$ von Holz gearbeitet und schwach intonirt, erhalten.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss.) *Oper.* Oculi, „da kamen sie“ — die vereinigten Gesellschaften der Herren Huray und Schröder, und eröffneten die Bühne mit Claurens *Wollmarkt.* Von der Huray'schen Gesellschaft waren die Familien Lanz, Weise, Schulze, Hr. und Mad. Huray d. j. mit zurückgekehrt, Hr. Huray d. ält. ging als Tenorist nach Hannover. Dem. Steingruber, Hr. Beral u. m. A. waren abgegangen. Wir lernten nun im Verlaufe von fünf Monaten mehre Mitglieder der Danziger, uns, den wackern Veteran Bachmann ausgenommen, bisher unbekannten Gesellschaft als tüchtige Künstler schätzen, namentlich die Herren Jost, Moller, Baudius, Buchholz u. m. und die Damen Rohloff, Henne u. m., für das Lust- und Trauerspiel, für das Singspiel aber Hrn. Rohloff als ersten Tenoristen, Hrn. Wiedemann als Komiker, und Hrn. Geisler als ersten Bassisten. Dem. Barth (jetzt Mad. Baudius) gefiel zwar nicht in ihrem Debüt als Königin der Nacht, genügte auch nicht als Emmeline, zeigte sich aber in anderen minder schwierigen Sing- und Spielpartieen ganz brauchbar. Dem. Theophile Neumann, Tochter des hiesigen Violinisten, verspricht bey ihrer Jugend und vortrefflichen umfang- und metallreichen Stimme in guter Schule eine treffliche Sängerin zu werden. Auch Mad. Jost zeigte sich in Altpartieen (als Tankred) bräuchbar. Eine ganz vortreffliche Darstellung der Gesellschaft war die *falsche Catalani in Krähwinkel,* sowohl durch das meisterhafte Spiel des Hrn. Jost als Fähndrich Rummelpuff, wie durch das ergötzliche Falsett und den kunstgerechten Gesang des Hrn. Wiedemann als Prima Donna. — Wenn es nun gleich nur mit Lob erwähnt werden kann, dass durch würdige Darstellungen Schiller'scher und anderer classischen Tragödieen der durch ein schlechtes Repertoire verwöhnte Sinn des hiesigen Publikums wieder für edlere Genüsse geweckt worden, so wurden dagegen im Ganzen sehr wenige und gar keine neuen Opern gegeben, ungeachtet es nicht am Personale und auch nicht an einem verständigen und tüchtigen Musikdirector gebrach, der in der Person des Hrn. Edmund von Weber, älteren Bruders des genialen Componisten C. M. v. Weber, vorhanden war. Bald wurde das gute Personale zerrissen durch den Abgang des Hrn. Jost (ein

wahrhaft schwer zu ersetzender Verlust!) nach Bremen; Hr. Jost nahm uns zugleich Dem. Neumann, die er sich antrauen liess, mit, und so war die Prima Donna-Stelle wieder erledigt; auch Mad. Jost, die geschiedene, schied von uns. — Die Tänzerfamilie Kobler gab im April und May grosse Ballets. Hr. Selke, der sie begleitet, hat in seiner Kunst gute Fortschritte gemacht. Im Ganzen war der Beyfall geringer, als bey ihrem frühern Hierseyn und das in Breslau vierzehnmal hinter einander gegebene Ballet: *Arlequins Höllenfahrt*, erlebte hier kaum zwey Vorstellungen. Sollte hiernn nicht der klägliche Inhalt der meisten Ballets wesentlichen Antheil haben, und thäten die Herren Balletmeister nicht gut, ihre Machwerke einem verständigen Dichter mitzutheilen, und sich Raths zu erholen, wo es mehr, als der Füsse bedarf? (So hiess es in der Erläuterung des Ballets: der Fassbinder, unter andern: „der Meister kommt zurück und will alle fortjagen. Die Gesellen machen einen Geniestreich — (welchen?) — und der Meister bewilligt ihnen, was sie verlangen". Ein Geniestreich, durch Sprünge dargestellt! — In einem andern Ballete heisst der Fürst Petestes, ein Wilder (!) Durzenau und dessen Tochter Mirza. Sonderbare Zusammenstellung). — Im April änderte sich die Firma Huray und Schröder in die: Adolph Schröder um. Hr. Huray (wir wissen nicht recht, ob Vater oder Sohn) trat von der Direction zurück. Hr. Huray d. j. und Frau verliessen Königsberg, nachdem sie noch im alten Schauspielhause eine musikalisch-deklamatorische Unterhaltung gegeben hatten. — Hr. Louis Maurer, jetzt königl. hannöver'scher Concertmeister, spielte am 17ten Juny im Theater während der Zwischenakte ein Violinconcert (A dur) und Variationen auf Themen aus der *Preciosa* (D dur), von seiner Composition, auch wurde eine seiner Ouverturen (Es dur) gespielt. — Am Anfange des August ging auch der Hr. Musikdirector von Weber von hier zur Bühne nach Cölln und Aachen ab. Wer ihn ersetzen wird, ist noch unbestimmt.

Am 22sten July begannen die Gastdarstellungen der Mad. Sophia Schröder aus Wien und ihrer Tochter, welche an achtzehn Abenden aufgetreten sind. Hr. Director Schröder verdient den Dank aller hiesigen Kunstfreunde, ihnen diesen Genuss bereitet zu haben, so wie er hinwieder von Glück zu sagen hat, dass ein so kostspieliges und gewagtes Unternehmen, im Sommer, wo der grösste Theil der schaulustigen Welt sich auf dem Lande oder im Bade befindet, für ihn so günstig ausgefallen ist. Mad. Schr. hat hier Anerkennung ihres allerdings hohen Werthes als tragische Künstlerin, Applaus und Lorbeerkronen in Menge erhalten. Auch ihrer vielversprechenden Tochter Darstellungen sind mit Beyfall aufgenommen worden, und als Sängerin hat dieselbe in *Preciosa* und *Emmeline* Proben gegeben, dass sie einst etwas tüchtiges werde leisten können. — Unter den Darstellungen der Mad. Schr. befand sich auch das Gotter'sche Melodram *Medea*, mit der Musik von Georg Benda (zweymal). —

Am 18ten August ging Hr. Schr. mit der Gesellschaft nach Danzig, wohin Mad. Sophia Schröder und deren Tochter ihn zu Gastrollen begleiten. Im October — so heisst es — will Hr. Schr. hieher zurückkehren und bis Weihnachten hier verweilen. Bleibt sein Repertoire so gut, wie bisher, an Lust- besonders aber Trauerspielen, bey denen in der Regel sorgfältiges Einstudiren, gutes Memoriren und rasches Spiel zu loben und die Mitwirkung eines thätigen Regisseurs, des Hrn. Moller, nicht zu verkennen war, und gelingt es Hrn. Schr. noch, eine junge, hübsche, gesunde, musikalische und sehr routinirte Prima Donna (rara avis!) zu erbeuten, und demnach auch für die Oper mehr als bisher leisten zu können, so dürfte ihm ein günstiges Prognostikon zu stellen seyn. Die Oper bleibt aber hier immer die Hauptsache. Ref. sagt diess nicht, weil er für eine musikalische Zeitung schreibt, und also pro aris et focis streitet, sondern, weil er das Strohfeuer der hiesigen Begeisterung für ernste Dramen zur Genüge kennt, um dessen Dauer beurtheilen zu können. Zudem ist ja die Anzahl wahrhaft guter Tragödieen nicht gross, die guter Lustspiele vielleicht noch kleiner, und endlich ist die musikalische Bildung unserer Tage, wenn nicht in der Tiefe, doch in der Breite, so angewachsen, dass die Oper zu sehr als integrirender Theil des Schauspiels angesehen ist, als dass sie, schon aus dem ökonomischen Gesichtspunkte, vernachlässiget werden dürfte.

Notizen. Die Herren Sämann (Organist an der Altstadt) und Jensen (Organist an der Burgkirche) sind zu Musikdirectoren ernannt worden. Ersterer hält Vorlesungen über Geschichte und Theorie der Musik und ist akademischer Singlehrer, Letzterer steht einem Seminar für Orgelspieler

vor. — Die altstädtische Kirche, ein sehr altes, aber treffliches Gebäude, hat wegen Baufälligkeit geschlossen werden müssen. Schade, wenn sie, wie man fürchtet, gänzlich abgetragen werden müsste, um die herrliche Orgel von Casparini, welche im Pedal und drey Manualen 68 klingende Stimmen, darunter 2 von 32 Fuss und 11 von 16 Fuss Ton hat; schwerlich würde die jetzige Generation diese wieder zu hören bekommen. — Hr. Pastenacci, in diesen Blättern als eifriger Beförderer des Geschmacks an ernster und gehaltvoller Musik oft genannt, ist plötzlich gestorben. — Mit der Logier'schen Methode sollen wir nun auch bald bekannt werden.

Riga. Seit einem Jahre sind die musikalischen Ereignisse unserer Stadt von so geringer Bedeutung gewesen, dass wir füglich Alles über diesen Gegenstand mit ein paar Worten abthun könnten. — Ausserordentliches lässt sich freylich von Kunstleistungen bey den jetzigen Zeitumständen in keiner Mittelstadt erwarten. Die meisten Menschen, die sich hier Musik gefallen lassen und auch wohl darüber ein gewichtiges Wort mitreden wollen, haben für zu viele andere Dinge zu sorgen, ehe sie etwas hier für Kunst thun oder etwas von ihr hören mögen. Es ist überdiess beklagenswerth, dass wir beynahe nur unangenehme Veränderungen erleben mussten und dass an Verbesserungen jetzt Niemand zu denken wagt. — Die Oper will sich nicht aus ihrer Ohnmacht erfrischen, obgleich manche Lieblingsstücke des Publikums z. B. *der Freyschütz*, *Preciosa*, *Silvana* oft gegeben wurden und fast immer gute Einnahme brachten. Die Direction hat uns nur Eine bedeutende Neuigkeit in zwölf Monaten vorgeführt, und diese — Spontini's *Cortez* — war ungenieſsbar; denn was hier in Gesang und Spiel geleistet wurde, war wohl nur schwache Andeutung von dem, was es eigentlich seyn sollte. — Dem Singspiel *Abu Hassan* von C. M. v. Weber, und dem Blumschen Liederspiel der *Bär und der Bassa* ging es, obgleich aus anderen Ursachen, nicht besser. Alle drey scheinen vom Repertoire verschwunden zu seyn. — So waren wir denn — um doch bisweilen auch andere als Weber'sche Musik zu hören — auf ältere beliebte Opern zurückgewiesen. Dallairac's *Rudolph Crequi*, Gretry's *Richard Löwenherz*, Gaveaux *Heiner Matrose*, ja auch das alte *Donauweibchen* erschienen wieder. Wofür wir aber der Direction besonders Dank wissen: sie brachte auch den seit lange ruhenden *Figaro* von Mozart wieder auf die Bühne. Diese herrliche, ewig neue und so überaus reich ausgestattete Oper war mit Lust und Liebe einstudirt, so dass wir dadurch den sprechendsten Beweis erhielten, dass man — ist nur der gute Wille da — auch bey beschränkten Mitteln dem kunstverständigen Ohre genügen könne. — Hr. Funck sang den Grafen so gut, als wir diese Rolle hier früher nie hörten. Mad. Dölle befriedigte im Spiel und Gesange als Gräfin und unser Figaro — Herr Freisleben verdirbt nichts — wenn auch sein Gesang manches zu wünschen übrig lässt. — Susanne wurde von einem neuen Mitglied unserer Bühne, Mad. Schwarz aus Königsberg, gesungen. Diese schöne junge Frau hat viel Stärke der Stimme, besonders in der Tiefe, benützt sie aber nicht haushälterisch genug. Ungleich mehr befriedigte uns Dem. Hortian als Cherubin. — Hr. Schwarz zeigte sich uns zuerst als Johann von Paris und erwarb viel Beyfall; eben so ein Herr Zschischka von Cassel kommend — als Osmin in *Belmont und Constanze*. Beyde haben jedoch in ihren übrigen Sing-Partieen nur wenig gefallen. Dass aber alle Opernsänger auch Concertsänger seyn wollen, ist ein schlimmes Ding — der einfachste Vortrag in solchen musikalischen Darstellungen ist besser, als misslingende Versuche in einer Kunst die — man nicht besitzt.

Von öffentlichen Concerten waren nur die einiger fremden Künstler beachtungswerth. Ueber Hrn. Dumouchel (Pianoforte), de Ville (Sänger), die Damen Gondret (Harfe) und de Brice (Sängerin) schweigen wir, da sie uns nichts ausgezeichnetes hören liessen. Der erste willkommene Gast war Hr. Louis Maurer aus S. Petersburg und von da nach Hannover gehend. Dieser ausgezeichnete Violinspieler ist bereits oft bey uns gewesen und immer mit verdienter Auszeichnung aufgenommen worden. Wir verdankten ihm auch diessmal vielo genussreiche Stunden. Hr. Maurer, welcher schon in sehr jugendlichem Alter nach Russland kam und im Innern des Reichs eine Reihe von Jahren als Kapelldirector bey einem reichen Privatmanne lebte, entwickelte auch in dieser Abgeschiedenheit von der Kunstwe[illegible] seine trefflichen Anlagen zur Composition. Es giebt vielleicht kein Instrument, um welches er sich nicht durch irgend ein gehaltvolles

Concertstück verdient gemacht hätte. — Auch diessmal hörten wir wieder mehre neu componirte Violinconcerte, von denen besonders das in Fis moll und dur geschriebene zu den besten seiner Gattung gehören möchten. — Seine Tuttis zeugen von seiner Kunst in der Instrumentation. Auch zwey sehr brav gearbeitete Ouverturen von ihm verdienen Auszeichnung und wurden unter Leitung des Componisten mit Feuer und Präcision gegeben. Ein anderer Künstler, der uns werth geworden, war Hr. Franz Schoberlechner, Schüler J. N. Hummel's und von diesem mit den vielsagendsten Empfehlungen ausgestattet. Wohl lässt sich von Hrn. Schoberlechner mit Recht viel Gutes sagen. Die Stufe, auf welcher er als Klavierspieler steht, ist noch von Wenigen erreicht worden. Wir hörten von ihm mit der grössten Vollendung und Leichtigkeit unter andern das schwierigste aller Klavierconcerte, Hummel's Concert in H moll, vortragen. Worin sich aber sein pikantes Spiel, seine Bravour und Laune unnachahmlich aussprach, war sein Trio in As, welches wir privatim von ihm hörten. Auch in S. Petersburg, wo er sich nun niedergelassen hat, ist Hr. S., wie wir hören, mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen worden. — Hr. Carl Arnold aus Frankfurt am Mayn, der musikalischen Welt schon längst als sehr fertiger Klavierspieler und tüchtiger Componist bekannt, war der dritte Künstler von Bedeutung, der uns besuchte. Seine Gattin (eine geb. Kisting aus Berlin) ist Sängerin. Von der Natur mit einer sehr wohltönenden Stimme begabt, die sie unter Leitung der berühmten Schmalz in Berlin vortrefflich ausgebildet, trägt sie ein einfaches Lied eben so schön vor, als eine Arie von Mozart oder Rossini. — Unsere Liebhaberconcerte konnten leider aus mancherley Ursachen nicht zu Stande kommen, wodurch uns der Genuss entzogen wurde, vollständige Symphonieen ausführen zu hören. Einmal aber hatte sich doch Alles, was Musik liebt, zusammengefunden, um die Amts-Jubelfeyer eines unserer würdigsten Musiker — des Hrn. Dännemark, durch ein zu seinem Besten veranstaltetes Concert zu begehen. Auch am Charfreytage unterstützten Dilettanten sehr kräftig eine Aufführung von Beethoven's *Christus am Oelberg* zum Besten der Musiker-Witwen-Kasse. — Der Singverein für Kirchenmusik hat ununterbrochen seine Uebungen fortgesetzt. Der Chor — jetzt gewöhnlich aus vier und zwanzig Singenden bestehend, bildet oft, in den Fugen der Haydn'schen und Hummel'schen Messen ein schönes Ganze, indem für gleichmässige Besetzung der Stimmen möglichst gesorgt wird und die hinzukommende Quartettbegleitung bey den Aufführungen das gute Gelingen begünstigt. — Durch diesen Verein haben wir schon manches vortreffliche Werk älterer und neuer Zeit kennen gelernt.

Die Quartett-Gesellschaften des Hrn. Reinike haben gleichfalls ungestörten Fortgang gehabt.

Recensionen.

Grand Trio concertant pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Aug. Alex. Klengel. Oeuv. 36. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ganz gewiss ist diese Composition des Hrn. Kl., eines geachteten und gründlichen Schülers Clementi's, unter den Arbeiten, die er uns bisher geliefert, eine der vorzüglichsten, und unter denen, die Rec. bekannt geworden sind, möchte er ihr den ersten Platz einräumen; denn an Erfindung und Kunst der Ausarbeitung stehet sie keiner nach: und an bestimmtem Ausdruck nicht sie, wenigstens der Rec., den anderen, ihm bekannten, vor. Etwas mehr Heiterkeit des Sinnes im Allgemeinen, und etwas weniger an Orgelmässigem in gewissen Fortführungen harmonischer Sätze, ist wohl allen Arbeiten des Hrn. Kl. zu wünschen; und dieser gleichfalls.

Das Trio besteht aus folgenden Stücken: Largo, zur Einleitung, C moll, C-Takt, bedeutende Erwartungen erregend. Allegro non troppo, ma con fuoco, dieselbe Ton- und Taktart, ernst und feurig, in's Breite angelegt und durchgeführt. Andante con moto, Es dur, C-Takt, sanft, angenehm, besonders für die Bogeninstrumente melodisch. (Das Violoncell, für das in den Allegro-Sätzen etwas mehr gethan seyn könnte, ist hier besonders günstig und zu schöner Wirkung bedacht.) Scherzo, molto Allegro, Dreyvierteltakt, C moll, mit Trio, Es dur, mit dem Schluss in der Dominante von C moll, affectvoll, trefflich fortgeführt, und überhaupt ausgezeichnet, ohngefähr nach Beethoven's Art in dessen früheren Quartetten. Finale, Allegro con moto, C moll, C-Takt, rasch vorzutragen,

und kräftig, bravourmässig, mit rühmlicher Consequenz und Treue gegen die erwählten Hauptgedanken geschrieben; der Schluss, Presto, sehr feurig. Das Ganze füllt so den Kreis der Empfindungen, den sich der Verf. hier gesteckt, wohlgemessen aus und rundet ihn wahrhaft befriedigend ab. Die Sätze sind sämmtlich nicht kurz, aber auch keiner übertrieben lang; sie stehen in gutem Verhältnisse zu einander. Man bemerkt hieraus, so wie an allem, den bedachtsamen, die Gesetze in seiner Kunst achtenden und in ihnen befestigten Künstler. Macht man dadurch weniger Lärmen, so erlangt man damit desto mehr Achtung.

Die Instrumente sind sämmtlich ihrer Natur gemäss beschäftigt: das Pianoforte aber, ausser im Andante, vorherrschend. Seine Stimme, wie es seyn soll, auszuführen, ist darum auch ziemlich schwer: doch ist, bey dem jetzigen Stande des Pianofortespiels, auch in dieser Hinsicht nichts übertrieben.

Trois Romances sentimentales — — pour le Pianoforte, par A. A. Klengel. Oeuv. 34. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Diese drey romanzenartigen Stücke sind, dem Ausdrucke nach, noch besonders und näher also bezeichnet: 1. melancolico, 2. placido, 3. amoroso e passionato. Sie sind, der Erfindung, Anordnung und Behandlung des Instrumentes nach, den Stücken verwandter Art von Field, am meisten an die Seite zu stellen und verlangen auch einen, in den Melodieen so gesangvollen, in der Begleitung einen davon so abgetrennten Vortrag; wodurch dieser, so wie durch die häufigen weiten Spannungen der Hände zu Gunsten der getheilten Harmonie und der sorgsamen Bindungen, nicht wenigen Klavierspielern und noch mehren Klavierspielerinnen, ohngeachtet der sehr gemässigten Notenzahl und der langsamen Tempo's, nicht leicht fallen dürfte. Die erste dieser Romanzen ist in der Erfindung und harmonischen Stellung, so wie im Ausdruck, wahrhaft trefflich, und man kann es nicht lassen, öfter zu ihr zurück zu kehren. Die zweyte und dritte sagen zwar gleichfalls aus, was sie sollen, aber sie thun es weniger an's Herz dringend; auch wird in der zweyten Hälfte der zweyten, und in der dritten bis gegen die Hälfte hin, die sehr einfache Melodie durch die figurirte Begleitung, auch bey aller Discretion jener Vortragsart, doch wohl zu sehr verdeckt. Wie sorgsam auch der Spieler und wie gut das Instrument: so, wie auf Bogeninstrumenten, kann man doch auf dem Pianoforte nicht singen. Auch in dieser Hinsicht ist die erste dieser Romanzen vorzuziehen. Uebrigens können diese drey kleinen Stücke auch sehr gut zur Uebung und Fortbildung der, von Vielen nur allzusehr vernachlässigten, gesangmässigen Vortragsart auf dem Pianoforte dienen.

Premier Concerto pour Violoncelle, avec accomp. d'Orchestre, comp. — — par A. Meinhard. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 6 Ca.)

Es ist das erste Concert, das Hr. M. stechen lassen, aber ganz gewiss nicht das erste, das er geschrieben hat. Er giebt uns ein achtbares Werk, vorzüglich für Bravourspieler auf dem Violoncelle, die jedoch auch in gesangmässigen Sätzen, wenn gleich nicht in einem ausgeführten Andante oder Adagio, sich hervorthun können. Hr. M. mag wohl selbst ein solcher vorzüglich bravourmässiger Spieler seyn: das zeigt der Geschmack, worin das Concert überhaupt geschrieben ist, die Art, wie er das Instrument behandelt und reichlich genug versorgt hat, und im Einzelnen noch, die Erfindung der meisten seiner Figuren, welche nun zwar nicht eben alle unerhört sind, sondern nicht selten an ähnliche, vorzüglich in B. Romberg's Concerten erinnern, aber zum Theil doch dem Verf. auch eigenthümlich zugehören. Lobenswerth ist dabey auch, dass Hr. M. nicht mit parteyischer Vorliebe, wie eine Zeit lang von nicht wenigen Componisten für dieses Instrument geschah, dasselbe zu viel in der Höhe und etwa als Gegensatz in der Tiefe, sondern auch reichlich und zweckmässig in den mittleren Tönen beschäftigt, die ja doch, wenn sie nur wahrhaft ausgearbeitet sind, eben so wie bey der Menschenstimme, die schönsten bleiben. Dass Höhe und Tiefe darum nicht vernachlässigt werden dürfen, versteht sich von selbst; und sie sind auch vom Verf. gar nicht vernachlässigt worden. (Er ist übrigens erster Violoncellist der kaiserlichen Kapelle in St. Petersburg.) Das Werk verlangt allerdings einen Virtuosen, oder doch einen Liebhaber, der einen schon

abgeben könnte: doch ist es nicht so schwer auszuführen, als die neueren Romberg'schen; etwa einige Passagen, besonders im Finale, abgerechnet. Das Orchester ist gut und effectuirend benutzt, verdeckt aber die Solostimme nirgends. Auf das erste Allegro, aus A moll, folgt nur ein ganz kurzer Satz, Lento, aus A dur, bloss als Vorspiel zum Finale, einem Rondo, in derselben Tonart. Diesem möchte man ein hervorstechenderes, originelleres und anziehenderes Thema wünschen. Mit guten und auch ungewöhnlichen Zwischensätzen allein, wie sie hier wirklich vorkommen, zwingt man es heut zu Tage nicht mehr; die Form des Rondo ist, durch gar zu häufigen Gebrauch, etwas abgegriffen: will man die Zuhörer jetzt im Rondo festhalten, so muss man ein Thema erfinden, das sie augenblicklich anspricht und worauf sie sich, wenn nun der Zwischensatz wieder zu ihm hinleitet, freuen. — Das ganze Concert dauert, nach jetzt gewöhnlichem Maasstabe, nicht lange; wie das denn die gemischten, besonders vornehmen Versammlungen in öffentlichen, oder noch mehr in Hof-Concerten, jetzt haben wollen. — Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern und Pauken. Die Blasinstrumente sind sehr mässig gebraucht und ganz leicht auszuführen.

Messe für zwey Solo- und vier Chorstimmen, angehenden Singvereinen gewidmet von Aug. Ferd. Häser. Mainz, bey Schott. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Hr. Ferd. Häser in Weimar, ältester Bruder der berühmten vormaligen Sängerin und ehemals ihr Gefährte in Italien, hat sich dem Publikum, wie durch seine *Gesanglehre*, die des Trefflichen und ihm wahrhaft eigenthümlich Zugehörenden nicht wenig enthält, so auch durch verschiedene rühmenswerthe Gesangstücke im neuern Kirchenstyle, bestens empfohlen; und zwar in den letzteren ganz besonders auch gezeigt, dass er den wahren Gesang und seine rechte Führung trefflich versteht, mithin in eigenen Arbeiten anzuwenden vermag, was er lehrt. Den Beweis für Letzteres führt er nun auch hier, und ist diese Werk in dieser Hinsicht sehr zu loben. Das ist es auch, hinsichtlich auf die besondere, auf dem Titel angegebene Bestimmung, (für angehende Singvereine;) und es ist wohl kaum möglich, die Worte der Messe, ohne ganz unbedeutend zu werden, einfacher (nämlich im neuern Styl) und für die Fassungskraft, wie für die Ausführung, leichter, in Musik zu setzen. Ueber diesem gelungenen Bemühen ist aber Hr. H., was die Erfindung anlangt, in mehren Sätzen gar zu gewöhnlich, und in bey weitem den meisten, etwas monoton geworden. Freylich ist es schwer, sehr schwer, jene Eigenschaften zu erreichen, ohne in diese zu verfallen: aber unmöglich ist es nicht, wie Hr. H. ohne Zweifel, namentlich aus verwandten Werken vergangener Zeit, besonders in Italien, so gut, als der Rec. weiss. Da es aber nicht unmöglich, und wirklich auch schon nicht allzuselten geleistet ist: so vermisst man es, und darf mit Bedauern gestehen, dass man es zu vermissen habe. Nachdem wir nun diess gethan, betrachten wir diese Messe nicht mehr als eigentliches Kunstwerk, sondern als ein Hülfsmittel zur Uebung und Fortbildung Angehender im guten Chorgesange; mithin von Seiten der Zweckmässigkeit. Und da, wie gesagt, müssen wir es bestens empfehlen. Zu loben ist dabey auch, dass der Verf. sich, nur einige Sätze ausgenommen, so sehr kurz gefasst hat, um das Einförmige weniger bemerklich zu machen: und dass er, zu gleichem Zweck, einigen Sätzen entweder etwas mehr Schwung in der Harmonie oder etwas mehr Reiz durch Hinzutritt zweyer figurirterer Solostimmen gegeben hat. Die Sätze nun, wo das Eine oder das Andere geschehen, und die darum auch, nach des Rec. Urtheil, die interessanteren geworden, sind folgende: Kyrie; Sanctus; Benedictus und Agnus Dei. Dem kirchlichen lateinischen Texte ist ein deutscher, mit Einsicht und Geschicklichkeit abgefasster, an die Seite gesetzt worden: man wird aber, hier, wie bey allen altkirchlichen Texten, besser thun, sich an das Original zu halten. — Das Werk ist in Partitur und in Stimmen gestochen, doch, auf Verlangen, auch jedes einzeln zu haben; der Preis ist mässig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten October. Nº. 43. 1824.

Ueber das Wirken des Abts und Geh. Raths Vogler im Orgelbaufache.

(Beschluss aus No. 42.)

Stimmen im Manuale, wie Dulcian 32′, Nassat 10⅔, Tertie 6⅖′, Posaune 16′, kommen mir vor wie kolossale Granitblöcke, die zwar ein schönes und zweckmässiges Fundament zu einer grossen Säule bilden, sich aber sehr schlecht ausnehmen würden, wenn sie gleich schön behauen auf diesen lägen. Wenn nun gleich diese und ähnliche grosse Stimmen, der Natur der Sache nach, im Allgemeinen nur dem Pedale angehören können, so nahm es Vogler dennoch damit nicht so genau, denn er setzte die obengenannten Stimmen auch in das Manuale meiner Orgel, und somit wurde er originell und es konnte laut gerühmt werden, dass eine nach Vogler's Simplifications-System erbaute Orgel weder eigener Pedalpfeifen noch einer eigenen Pedalwindlade bedürfe, sie aber dennoch eine Wirkung erhielte, die Niemand erwartete.

Was nun überhaupt die Wirkung einer Orgel betrifft, so hängt diese theils von dem Gebäude ab, worin sie steht, theils von dem Standpunkte, wohin sie gesetzt wurde, und theils von der Qualität und Quantität ihrer Stimmen, ihrer kunstgerechten oder stümperhaften Bearbeitung u. s. w. Da nun hier wohl kein Kunstverständiger jene genannten grossen Stimmen im Manuale, die Orgel in der Mitte der Kirche, einer grossen Nische gegenüber erwartete, so ist es auch natürlich, dass Niemand, besonders wenn ihm die Disposition der Orgel vorenthalten wird, die Wirkung einer solchen Orgel erwarten kann.

Die Wirkung der hiesigen Orgel ist, vermöge ihrer zu vielen grossen und zu wenigen kleinen Manualstimmen von der Art, dass wenn sämmtliche Stimmen angezogen sind und gespielt werden, sich ein Chaos von brummenden Tönen hören lässt, aus dem, bey einem nur mittelmässig schnellen Vortrage, nicht leicht ein Ganzes herausgehört werden kann; geben daher viel tiefe Stimmen einer Orgel Würde, so ist der Ton der hiesigen mehr als ehrwürdig.

5. Bey einer für die zwey untersten Oktaven bestimmten, mit doppelten Parallelen versehenen Windladenabtheilung, auf der die Pfeifen in chromatischer Tonfolge geordnet sind, können die Parallelen nicht gut durch beyde Windladenabtheilungen geführt werden, weil die Abtheilung zu den zwey untersten Pfeifen vermöge der darauf stehenden grössten Pfeifen tiefer als die für den Diskant wird: hieraus entstehen getheilte Register; d. h. eine jede Manualstimme erhält zwey besondere Schleifen und jede ein besonderes Manubrium, von der die Eine für die zwey untersten Oktaven und die Andere für die Fortsetzung, also von c̄ an bis nach oben hin, bestimmt ist. Die Tongrösse der Stimme wird bey jedem nach ihrer Eigenthümlichkeit bemerkt, z. B. eine sechzehnfüssige Stimme erhält am Manubrio zu C — h 16′, von c̄ — oben hin 4′ u. s. w. Diese Vervielfältigung der Manubrien, die dem Organisten das Registriren erschwert und im Vortrage hinderlich wird, hat V. gewiss selbst nicht zu seinem Simplifications-Systeme mit hinzugezählt, wenigstens habe ich sie in keiner Schrift angepriesen vorgefunden.

Was nun die durch diese Einrichtung gewonnene Kostenersparniss betrifft, so wird folgende Auseinandersetzung, die ich aus meinen Manualacten auszog, diess näher bestimmen:

Zum Grunde derselben lege ich eine Orgel von neun Registern; nämlich eins zu 16′, zwey zu 8′, zwey zu 4′, eines zu 5, 2, 1⅓ und eine Mixtur 3fach.

Eine zu obigem Werke gehörende einfache Windlade kostet	56 Thlr.
Eine dem gehörende Pedalwindlade zu vier Registern aus obiger Disposition, als: eins zu 16', zwey zu 8' und eines zu 4' kostet	40 Thlr.
beyde Windladen kosten daher	96 Thlr;
kommt hierzu noch eine Quinte 10⅔ so kostet sie	10 Thlr. mehr.
Eine doppelte Windlade zur obengenannten Disposition, ohne Quinte 10⅔ kostet	78 Thlr.
die daraus entstehenden neun doppelten Registerzüge, à 1 Thlr. 8 Gr. welche bey der gewöhnlichen Einrichtung wegfallen, kosten	12 Thlr.
in Summa	90 Thlr;
kommt dazu die Quinte 10⅔, so kostet sie 6 Thaler mehr, folglich sind mit der Quinte 10⅔ sechs Thaler, ohne diese aber sechs Thaler erspart.	
Die Kosten der Pedalpfeifen zu obengenannten vier Registern betragen	
für einen Subbass von Holz und gedackt	40 Thlr.
für einen Principalbass 8' von Holz	40 Thlr.
für einen Gedackbass 8' von Holz	25 Thlr.
für einen Octave 4' von Holz 25 Thlr. von Metall 32	Thlr.
	137 Thlr.
hierzu die obige Ersparniss von	6 Thlr.
so werden dabey erspart	143 Thlr.

Da nun aber eine Orgel nach vorstehender Disposition, welche ihre eigene Manual- und Pedalwindlade hat, ohne Gehäuse etwa 500 Thaler, eine nach letzter Einrichtung aber ungefähr 357 Thaler kostet, so werden nicht ganz ⅓ der Kosten, wie gerühmt wird, sondern nur etwas Weniges über ein Viertel derselben erspart.

So, und nicht anders verhält es sich mit dieser so kühn und laut gepriessenen, dafür und dawider besprochenen Vogler'schen Einrichtung, die ich nur unter folgenden Voraussetzungen empfehlen kann:

1) muss der Orgelbauer, welcher den Bau übernimmt, ein geschickter Arbeiter seyn, der es sich sehr angelegen seyn lässt, gute Arbeit zu liefern, der es nicht müde wird, die Pfeifenstöcke so oft mit ihren Pfeifen von der Windlade abzutragen, bis sich sämmtliche verwandte Contraventile gehörig öffnen und verschliessen, weil im entgegengesetzten Falle, und wären die Pfeifen auch möglichst rein eingestimmt, doch keine Reinheit der Stimmung von der Orgel zu erwarten wäre;

2) darf eine so eingerichtete Orgel nicht in einer vorzüglich feuchten Kirche stehen, weil die weissgaren schafledernen Contraventile die Feuchtigkeit an sich ziehen, beym nachherigen Trocknen hart werden, und sich dann nicht hinlänglich öffnen;

3) wo, wenn das ad 1 und 2 bemerkte berücksichtigt ist, und Geldmangel eine Ersparniss nöthig macht, und endlich

4) nach Berücksichtigung beyder ersten Artikel, wenn es an Raum zur Aufstellung einer eigenen Pedalwindlade fehlt, wo sie vorzüglich wohlthätig wird.

Beym Baue einer solchen Orgel, deren Pedal einen Untersatz 32', oder grosse Zungenstimmen erhalten soll, ist diese Einrichtung durchaus nicht zu empfehlen, theils, weil die sehr grossen Pfeifen den kleinen den Wind rauben, und theils weil es zweckmässig ist, dass ein solches Pedal stärkeren Wind als das Manual erhält, was bey dieser Einrichtung anzubringen unmöglich ist.

Was nun endlich die Erfindung dieser Einrichtung selbst betrifft, so ist sie nicht von Vogler; denn Lud. Compenius erbaute schon im Jahre 1649 eine Orgel für die Hauptkirche der Prediger in Erfurt, an der er aus dem Rückpositive derselben Trompete 8' und Schallmey 4' für das Pedal durch eigene Register entlehnte. S. *Adlungs Musica mechanica Organoedi*, Theil 1, Seite 226. Siehe ferner: *Werkmeisters Orgelprobe vom Jahre 1716*, Kap. 19, Seite 42. Da das, was der glaubhafte und für den Orgelbau so sehr thätig gewesene Werkmeister daselbst über diesen Gegenstand sagt, in die Sache so kurz als kräftig eingreift, genannte erste Ausgabe dieses Buches aber gewiss nur noch selten in einer Bibliothek anzutreffen seyn möchte, so theile ich die hieher gehörende Stelle wörtlich mit:

„Dass auch etliche Beliebung zu solchen Registraturen haben, da man eine Stimme im Pedale und Manual insonderheit allein brauchen kann, ist auch nicht allemal rathsam, denn es bezeuget die Erfahrung, dass es nicht allemal geräth, und oft falsch klinget, bevorab in Schnarrwerken, aus denen Ursachen, wenn der Zufall des Windes nicht gleich ist, oder wenn der Wind in denen Winkeln sich stosset, oder von einem Orte weiter als von anderen zu der Pfeife geführt wird, und dannenhero seine Aequalität verlieret;*) „derohalben

*) In dieser letzten Ansicht, die damaliger Zeit allgemein war, liegt ein Irrthum, den ich bey einer andern Gelegenheit berichtigen werde; jetzt genüge es nur zu wissen, dass das Unreinklingen nur hauptsächlich von der unrichtigen und nachlässigen Bearbeitung der verwandten Contraventile herkommt.

ist es besser, man gebe jeder Stimme ihr sonderliches Register, oder überlege es vorher genau, ob man es also haben könne, damit die Arbeit nicht vergebens geschehe, alsdenn ist es ein fein Compendium vor arme Kirchen, die nicht viel grosse Stimmen bezahlen können, dieses pflegt gemeiniglich in grossen Stimmen zu geschehen, auch machen die so genannten fladder Klappen (diess sind die verwandten Contraventile) in denen Springladen (diese waren damaliger Zeit allgemein) oftmals Ungelegenheiten".

Ferner ist darüber in M. *Joh. Heinr. Haeveckers Chronika der Städte Calbe, Aken und Wansleben*, Seite 43 zu lesen.

Wenn nun also gleich der G. R. und Abt Vogler nicht der Erfinder dieser Einrichtung ist, wofür er von Vielen gehalten wird, so hat er doch das Verdienst darum, dass er sie der Vergessenheit entriss, indem er sie bey den unter seiner Leitung erbauten Orgeln anwandte, schön ausgeschmückt in die Welt schickte, seinem Simplifications-Systeme gewisser Massen einverleibte und sie zuerst ausschliesslich für eine Windlade benutzte, woraus die falsche Ansicht hervorging, dass eine Pedallade ganz entbehrt werden könne.

Der Grund, dass diese Einrichtung nicht schon lange allgemein bekannt und benutzt wurde, scheint mir in Folgendem zu liegen:

1) Wenn sie nicht mit Sorgfalt gearbeitet wird, so ist sie keiner Empfehlung werth, und wohl nur selten wird sie ganz gut gearbeitet angetroffen.

2) Hielten die Orgelbauer im 16ten und 17ten Jahrhunderte, in welcher Zeit diese Einrichtung etwa erfunden seyn kann, die Kunst, eine Windlade zu arbeiten, sehr geheim. Wenn nun gleich Orgelbauer bey vorkommenden Reparaturen die innere Einrichtung einer solchen Windlade kennen lernten, so schwiegen sie doch gewiss gern davon, denn theils entging ihnen dadurch der Erwerb für die Anfertigung der nöthigen und zwar grössten und theuersten Orgelpfeifen, theils erhielten sie dadurch eine noch verdriesslichere Arbeit, die ihnen bey allem Fleisse doch wohl nicht ganz gut gelang und sie daher nicht empfahl.

Diese Einrichtung, für zwey Manuale angewandt, findet sich noch jetzt in alten Orgeln von mittlerer Grösse, wo sie unter den vorhin bemerkten Bedingungen sehr zu empfehlen ist; in der hiesigen zweyten Hauptkirche befindet sich eine solche Orgel von zwanzig klingenden Stimmen, zu der die beyden Manuale aus einer Windlade spielen und zu der es keiner getheilten Registerzüge bedarf, weil beyde Abtheilungen der Windlade gleich tief sind.

Sollten sich in einzelnen Orgeln für den Orgelbau interessante und noch nicht bekannte Gegenstände vorfinden, so bitte ich meine Herren Collegen ergebenst um specielle Beschreibung derselben, die ich in einem Werke über den Orgelbau, an welchem ich arbeite, gern aufnehmen würde.

Wilke,
Königl. Musikdirector in Neu-Ruppin.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des September. Die königl. Schauspiele gaben als Neuigkeiten am 18ten: *Der Zögling der Natur*, pantomimisches Ballet in zwey Abtheilungen von Hrn. Titus; Musik von Romani. Er gefiel nicht, obgleich Mad. Desargus-Lemiere, Hoguet-Vestris, Dem. Gasparini und die Herren Hoguet und Riebe sehr brav tanzten, und die neuen Decorationen der Herren Köhler und Gerst, die Kajüte und das Verdeck eines englischen Admiralschiffes vorstellend, hübsch gemalt waren. Am 21ten: *Die Parias*, Trauerspiel in fünf Abtheilungen, nach dem Französischen des Casimir Delavigne, vom Freyherrn von Biedenfeld. Ich erwähne dieses nur wegen der vom Hrn. Kapellmeister Seidel trefflich componirten Ouverture und Chöre. Interessanter waren zwey gastirende Sängerinnen. Dem. Veltheim vom kön. Hoftheater zu Dresden gab am 5ten in Mozart's *Belmonte und Constanze* die Constanze, am 7ten in Mozart's *Don Juan* die Donna Anna, am 10ten und 21sten in Mehul's *Je toller je besser* die Armantine, am 13ten in Mozart's *Zauberflöte* die Königin der Nacht und am 17ten in Weber's *Freyschütz* die Agathe. Sie zeichnet sich durch zierliche Gestalt und den hohen, sehr ausgebildeten Sopran aus; die mittleren und tiefen Töne sind nicht stark und klar, allein die Höhe ist rein, weich und noch bis d angenehm, die Intonation leicht, das Staccato trefflich, die Fertigkeit ausgezeichnet, der Vortrag ausdrucksvoll. Mit Beyfall nahm man daher z. B. im *Don Juan* auf ihre Partie: Warst Du sein Mörder etc.; die

brauchte. Ist an die Schuld des Odendichters, wenn seine lyrischen Schwünge dem rauen Haufen Nonsens zu seyn scheinen? — So mufsten auch Bachs Dithyramben, d. h. seine Phantasien und Klaviersonaten (denn nur von diesen gilt das bisher gesagte, obgleich er in keinen seiner Werke seine eigenthumliche Kraft ganz verleugnet) die meisten Musikliebhaber eher schrecken als einladen. Doch dies wiegt sein hohes Verdienst nicht auf: es erhob es vielmehr, nämlich, dafs er zeigte: die reine Musik sey nicht blofse Hulle für die angewandte, oder von dieser abstrahirt, sondern konne für sich allein grofse Zwecke erreichen. Sie habe nicht nothig, sich als blofses Sinnen- oder Verstandesspiel prosaisch oder höchstens rhetorisch herumzudrehen, sondern vermöchte sich zur *Poesie* zu erheben, die um desto reiner sey, je weniger sie durch Worte, (die immer Nebenbegriffe enthalten) in die Region des gemeinen Sinnes hinabgezogen würde. Allein hier zeigt sich nun eine Merkwurdigkeit. Einem solchen Manne, einem so poetischen Musiker, sollte man denken, mufste die Komposition der Gesangstücke ganz vorzuglich gerathen: — und doch war dies nicht der Fall. Einzelne originelle Schonheiten ausgenommen, hatten diese schwerlich seinen grofsen Ruhm befestigt, der sich eigentlich nur, wie gesagt, auf seine *Sonaten* und *Phantasien* gründet — (denn auch seine Konzerte sind, ungeachtet mehrerer schonen Solosatze, doch damit nicht zu vergleichen. Kenner haben daran unter andern eine gewisse Trokkenheit und Leere im Akkompagnement gerügt, welche freylich zum Theil mit der damaligen Sitte und der noch nicht genugsamen Kultur der Instrumente u. s. w. entschuldigt werden möchte) — Wie lafst sich nun jenes erklären? Mich dünkt aus folgendem. In seinen Sonaten und Phantasien gingen seine Ideen *unmittelbar* auf das Klavier, ohne sich an andere anschmiegen zu dürfen. Zur Komposition des Gesanges aber gehört eine Geschmeidigkeit des Geistes, welche eine gewisse Selbstverleugnung fordert, indem sie sich in den Ideengang des Dichters ganz hineindenkt und ihn nie verlafst *). Diese Eigenschaft fehlte unserm Bach, und mufste ihm fehlen: denn er war zu selbstständig, zu originell, zu poetisch, um einen Text mit Gluck zu komponiren, auch kannte oder gebrauchte er den Kunstgriff der neueren Zeit noch nicht, schlechte Texte zu wählen, die eben durch ihre Schlechtheit seinen Ideen keine Fesseln anlegten. — Indessen waren die erwahnten Vorzuge Bachs es noch nicht alle, womit er sich ein so grofses Verdienst um die deutsche Tonkunst erwarb. — Wie Michel Angelo Buonarotti als Baumeister, Bildhauer und Mahler glänzte, so unser Bach nicht nur als Komponist und Klavierspieler, sondern auch als — *Theoretiker*. — Und nun ist es Zeit, etwas von dem Zustande der Theorie der Musik in Deutschland während des vorigen Jahrhunderts zu sagen, da die bedeutendsten Manner in diesem Fache mehrentheils in dieser zweyten Periode lebten und würkten.

Gründliche Theorien sind ein sicherer Maafsstab für die Ausbildung der Kunst, ob es gleich schon früher an *Versuchen* der Art nicht fehlt. Deutschland erfuhr dies letztere schon im 16ten und 17ten Jahrhundert, wenn man die einseitigen scholastischen Untersuchungen der Tonleitern und des Kirchengesanges so nennen will. Allein zu einer *grundlichen* Theorie gehort: dafs sie auf *festen* Principien beruhe, und dafs sie ohne bedeutende Lücken, mithin weitumfassend sey, aber dabey doch nicht die Grenzen ihres Gebiets überschreite. Aufserdem giebt es für jede schone Kunst eine *doppelte* Theorie: 1) eine *mechanische*, d. h. die, welche ihren Mechanismus betrift und für den *praktischen* Künstler, die Kenntnifs der Handgriffe abgerechnet, mehr *negativ* als positiv ist, d. h. ihn *nur* zur Vermeidung mechanischer

*) Daher giebt es selten *grofse* Instrumentalkomponisten, *die es eben so für den Gesang wären*, und umgekehrt. Nur Mozart kann, wenn man es nicht *ganz* genau nimmt, *für eine bedeutende Ausnahme gelten*. — Doch davon in der Folge mehr. — d. Verf.

Arie: Du kennst den Verräther etc. und im ersten Finale ihre Partie: Mag was da will geschehen etc.; im zweyten Akt ihre Partie in dem schönen Sextette: Hier in diesen Finsternissen etc.; das Recitativ und die Arie: Ich grausam — o nein etc. Aber auch Hr. Blume als Don Juan, Mad. Mikler als Donna Elvira, Hr. Stümer als Don Ottavio, Hr. Wauer als Leporello, Hr. Devrient d. jüng. als Masetto und Dem. Reinwald als Zerline trugen das ihrige zur vollendeten Darstellung der Meisteroper bey. Sehr viel Beyfall erlangten daher auch Leporello's Arie: Signorina, sehn Sie hier etc.; Don Juan's und Zerlina's Duett: Gieb mir die Hand, mein Leben etc.; Don Juan's Arie: Treibt der Champagner etc. und das ganze Finale des ersten Aktes; im zweyten Don Juan's Arie: Horch auf den Klang der Zitter etc.; Zerlina's Arie: Wenn du fein fromm bist etc.; Ottavio's Arie: Indess eilt zur Geliebten etc. — Mad. Grünbaum, k. k. Hofsängerin aus Wien, folgte ihr. Sie gab den 14ten in Fioravanti's *Dorfsängerinnen* die Rosine, den 19ten in Boieldieu's *Johann von Paris* die Prinzessin von Navarra, den 24sten und 26sten in Rossini's *Barbier von Sevilla* die Rosine, und den 28sten in Mozart's *Don Juan* die Donna Anna. Mit Vergnügen hörten wir nach sieben bis acht Jahren die treffliche Sängerin hier wieder; ihre sehr angenehme Stimme hat volle und starke Mitteltöne, wenn auch die Höhe dünn ist; der seelenvolle Vortrag ist vollendet, die Intonation rein, die Volubilität selten und das Mienenspiel sehr lebhaft. So nahm man auch z. B. im *Johann von Paris* im ersten Finale ihre Partie: Wie begeisternd wirkt das Reisen etc. und den Vortrag des dritten Verses der Romanze: Freund Troubadour etc., so wie die statt des Schlusschores der Oper von ihr gesungene Schlusscene mit Chor aus Rossini's *Zelmire* mit Beyfall auf. Sie ward aber auch von Hrn. Stümer, der den Johann gab, trefflich unterstützt; seine Arie: Als Ritter voll Liebe voll Muth etc. erfreute sich des lautesten Beyfalls. Wir haben Hoffnung, sie noch ferner zu hören.

Im Königstädtischen Theater waren neu: am 12ten *Therese* oder *die Waise aus Genf*, Melodrama in drey Akten, aus dem Französischen des Victor übersetzt von Louis Angely (Regisseur des Theaters). Die Ouverture ist vom Hrn. Musikdirector W. Telle; die übrige Musik von verschiedenen Meistern gewählt und arrangirt von dem Kaiserl. Russischem Hofschauspieler A. Ciliax. Das Stück gefiel sehr, und ist oft wiederholt worden; die Therese gaben abwechselnd Dem. Bauer und Dem. Aug. Sutorius. Die Musik entsprach der Handlung. — Am 8ten: *Der Schlossgärtner und der Windmüller*, komische Oper in einem Akt nach Koller von Grünbaum; Musik von Wenzel Müller. Der angenehme Inhalt ward durch die niedliche Musik und durch gute Darstellung zu einem Lieblingsstück der Freunde dieser Bühne. Hr. List gab den Gärtner, Dem. Aug. Sutorius seine Frau, Hr. Schäffer seinen Sohn Görge, Hr. Schmelka den Windmüller, Dem. Cath. Eunike seine Tochter Röse und Hr. Genée den Invaliden Murner. Besonders gefielen das Terzett des Gärtners, Müllers und Invaliden: O dass ich eine Hacke fände etc.; Murners Arie: Wer einem Weibe sich ergab etc.; Rösens und Görgens Duett: Dir nur gehört mein Leben etc., und Marthens Lied: Vom Wald bin ich fürs etc. — Den 17ten: *Die beyden Hofmeister*, oder *Asinus asinum fricat*, komisches Vaudeville in einem Akt, frey nach dem Französischen des Désaugiers bearbeitet von L. Angely, der auch die Musikstücke dazu nach den bekanntesten Melodieen gewählt hat. Auch dieses Stück gefiel sehr. Hr. Genée gab den Dorfschulmeister Zachäus Schlaglieb, und Hr. Angely den Johann Quirl, den vom Bedienten zum Professor potenzirten Hofmeister; Dem. Mar. Herold die Geliebte des jungen Taugenichts, Hr. Schäffer, und Dem. Cath. Eunike die verschmitzte Gärtnerin Hannchen. Am meisten gefielen Hannchens Arie: Vergebens ist sein Spüren etc.; nach der Melodie: Mich fliehen alle Freuden etc. aus *der schönen Müllerin*; ihr Lied: Nein die Burschen hier zu Land etc. nach der Melodie: Unter den Akazien etc.; des Junker Karls Lied: Glühend für Wissenschaft und Kunst etc. nach der Melodie: Weiter euch setzt die Zeit ein Ziel etc. aus dem *Geheimniss*; Schlagliebs Lied: Ha! ich rase, ha! ich zittre etc. nach der Melodie: Ja ich streite, ja ich fechte etc. aus *Fanchon* etc. und Hannchens Lied: Sie wollen mich nicht kennen etc. nach der Melodie: A Schüsserl und a Reinerl etc. — Als Zwischenstücke verdienen Auszeichnung am 30sten die Scene und Arie von Rossini, gesungen von Frau von Biedenfeld und *Barcarole* von Frau von Gayl, gesungen von den Herren Watzinger, Elsler und Reichel.

Nürnberg. Der Monat September hat hier den Kunstfreunden viele und seltene Genüsse gebracht, die wohl einer besondern Erwähnung verdienen. Sie bestanden in den vier Concerten, welche innerhalb vierzehn Tagen die Königl. Hofsängerin Dem. Cath. Sigl und ihr Bruder, Hr. Ign. Sigl, von der königl. Kapelle; dann die jungen Künstler, Gebrüder Schulz aus Wien und hierauf die Königl. Bayer. Hof- und Kammersängerin aus München, Dem. Luise Schweitzer, gaben. Dem. C. Sigl hat am 11ten September in ihrem Concerte im goldenen Adler die bekannte Arie: alla tromba von Puccitta, die Winter'schen Variationen über ein Thema von Carafa und eine Arie mit Polonoise von Carafa, meisterhaft vorgetragen und dadurch ganz die günstigen Urtheile bestätigt, welche öffentliche Blätter über sie gefällt haben. In ihrem Bruder, Hrn. Ign. Sigl, lernten wir einen sehr wackern Künstler auf dem Violoncello kennen, der uns an den trefflichen Kummer in Dresden erinnerte. — Dem. Schweitzer war uns eine neue und werthe Erscheinung, die uns in ehrenvollem Andenken bleiben wird. Ihre schöne Stimme, ihr guter Vortrag sichern ihr schon einen Platz unter Deutschlands ersten Sängerinnen, ungeachtet sie sich erst wenige Jahre der Kunst ganz gewidmet hat. In den beyden Concerten, welche sie im Theater (leider für ihre Stimme nicht ganz günstig) vor einem zahlreichen Auditorium gab, trug sie vor: eine grosse Arie von Orlando, eigends für sie geschrieben, Variationen von Mittermaier, über nel cor etc., die grossen Rode'schen Variationen; die grosse Scene und Arie aus Weber's *Freyschütz*, die schöne Arie aus *Titus*: Ach nur einmal noch im Leben etc. und die grosse Arie von Puccita, welche auch Dem. Sigl gesungen hatte. In allen Vorträgen zeigte sie eine bedeutende, alle Schwierigkeiten leicht überwindende Fertigkeit, in den Weber- und Mozart'schen Arien jene wahre Kunst des Tragens der Stimme, welche so innig anspricht und befriedigt. — Die jungen Brüder Schulz, welche schon die Wiener musikalischen Blätter sehr vortheilhaft erwähnen, zeigten wackere Anlagen. Eduard, d. ält. von eilf Jahren, spielte mit Kraft und Anstand den ersten Satz des Kalkbrenner'schen Klavier-Concertes; Leonhard d. j. von neun Jahren, zeigte sich als Meister auf der Guitarre. Der ältere trug noch, begleitet von zwey Guitarren, mehreres auf der Physharmonica, einem lieblichen kleinen Instrumente vor, und erfreute sich auch dafür allgemeinen Beyfalles. Ohne sie überbilden zu wollen, wendet der Vater dieser Knaben, selbst ein wackerer Künstler, allen Fleiss auf ihre musikalische Ausbildung und wir haben Hoffnung, in dem jüngern Sohne einst einen sehr braven Violinspieler zu erhalten.

Nekrolog.

Am 15ten September d. J. starb zu Ludwigslust an seinem Geburtstage, der Grossherzoglich-Meklenburgische Hofmusikus und erste Oboeblaser Johann Friedrich Braun nach eben vollendetem 65sten Jahre. Er war zu Cassel, im Jahre 1759 den 15ten September geboren, genoss den ersten Musikunterricht bey seinem Vater, Mitgliede der damaligen Landgräfl. Hofkapelle; späterhin lehrte ihn Barth, ebenfalls ein Mitglied dieser Kapelle, die Anfangsgründe der Oboe. Da Braun viele Anlagen für dieses Instrument zeigte, so wurde er auf Kosten des Landgrafen von Hrosen-Cassel zu dem, zu seiner Zeit rühmlich bekannten Besozzi in Dresden gesandt, um sich durch dessen Unterricht weiter auszubilden. Die Methode dieses Meisters entsprach jedoch Braun's Gefühle und der Einsicht nicht, welche er von dem eigentlichen Charakter der Oboe hatte, und so bildete er sich, nachdem er Dresden verlassen und einen ehrenvollen Ruf nach Ludwigslust erhalten hatte, eine eigenthümliche Methode, die sich sowohl durch seine Reisen, als durch seine Schüler, deren er mehre von ausgezeichnetem Talente bildete, allgemeiner verbreitete, und die noch bis jetzt von den besten Musikern als die, dem Wesen der Oboe angemessenste, anerkannt wird *). Eine grosse Anzahl Concerte und andere Compositionen von ihm für die Oboe, von den jedoch nur wenige im Drucke erschienen sind, gehören zu den besten dieser Gattung, und werden häufig und mit Vergnügen gehört.

So beschloss dieser, als Künstler, wie als Mensch, Gatte und Familienvater hochgeachtete Mann die irdische Laufbahn und das 48ste Jahr seines eifrigen Wirkens im Dienste seines hohen Beschützers. Friede sey mit seiner Asche!

*) Ein Heft Studien oder Uebungsstücke für die Oboe von seiner Composition, wird nächstens bey Breitkopf und Härtel erscheinen.

Einige Berichtigungen und Bemerkungen zu Forkels Allgemeiner Literatur der Musik, gänzlich italiänische Schriftsteller betreffend.

(Von dem mailänder Correspondenten.)

Noch immer steht dieses von deutschem Fleisse, deutscher Beharrlichkeit und Gründlichkeit, vor mehr als 30 Jahren zu Stande gebrachte, Riesenwerk einzig da. Ueber dessen Vortrefflichkeit hier zu sprechen, ist höchst überflüssig, da es jeder wahre musikalische Literator sattsam kennt. Dass man aber bey ähnlichen lexicographischen Werken, die sich ein so ungeheueres Feld zum Anbau wählen, auch, wie ein Forkel, mit den zahlreichsten Hülfsmitteln versehen, und selbst nach unternommenen grossen gelehrten Reisen, nicht überall vollkommen Genüge leisten kann, und dass sich daher in denselben sehr leicht manches nachtragen, berichtigen und bemerken lässt, sieht Jeder wohl selbst ein. Vom Nachtragen ist hier keine Rede, wohl aber von einigen Berichtigungen und Bemerkungen, die hoffentlich selbst dem unsterblichen Verfasser der Geschichte der Musik willkommen gewesen seyn würden, wenn er noch gelebt hätte. Ich fasse mich so möglich kurz.

Seite 7. „*Baldini* (*Bernardino*): *Discorso intorno all' utilità delle scienze ed arti* etc. Milano, 1586. 4. Es wird darin auch von Musik gehandelt". Unmöglich kann Forkel, der Genaueste aller Genauesten, diese ungefähr zwey Bogen starke Schrift selbst gelesen haben, denn der Verfasser beschränkt sich bloss, wie er an einer Stelle sehr deutlich sagt, auf Rhetorik und Poesie; ja es scheint sogar, als habe er absichtlich von der Musik keine Erwähnung gemacht. Forkel ist daher unstreitig durch einen Andern irregeleitet worden; Baldini kann keineswegs als musikalischer Schriftsteller aufgenommen werden.

Seite 81. „*Bottrigari* (*Ercole*): *il Patrizio* etc. Nähere Umstände von diesen beyden Schriften sind mir nicht bekannt". (S. auch die Forkelschen Zusätze und Verbesserungen). Der vollständige Titel jener Schriften ist: *L'Artusi, ovvero delle imperfettioni della moderna musica.* Venezia, 1600. Fol. — *La seconda parte dell' Artusi Considerazioni musicali del R. P. D. Gian Maria Artusi.* Venezia, 1603. Fol.

Seite 83. „*Magius* (*Hieronimus*), *ein italienischer Rechtsgelehrter, geb. zu Anghiera im Mailändischen* etc." Was Gerber von ihm in seinem neuen Lexicon sagt, ist richtiger; so wenigstens behaupten mehre Italiener.

Seite 88. „*Barbaro* (*Daniele*) etc." Muss heissen 1570 im 57sten J. seines Lebens, und schrieb: *I dieci libri dell' Architettura di M. Vitruvio, tradotti e commentati da...* Venezia, 1556. Fol.

Seite 91. „*Doni* (*Gio. Battista*), geb. 1616. etc. *Lezione prima recitata in camera del S. Cardinale Barberino nel* 1614. etc." Warum Forkel fast überall 1616. als Doni's Gebartsjahr ansetzt, ist um so unbegreiflicher, da er doch S. 188. eine Biographie von ihm citirt, wo es ausdrücklich heisst, er sey im J. 1594. geboren, und wie kann Doni in einem Alter von acht Jahren eine Vorlesung über griechische Theatermusik gehalten haben?

Seite 150. „*Carus* (*Josephus Maria*) etc." Er war Kardinal und älterer Sohn des Herzogs von Palma zu Alicante in Sicilien, geb. den 14ten September 1649, gest. den 10ten Januar 1715, und von Pius VII. heilig gesprochen; eigentlich hiess er Tommasi, und Carus war bloss sein adoptiver Name.

Seite 172. „*Saggio filosofico etc. Borsa* (*Matteo*) 2 *lettere etc.*" Beyde sind als eine einzige Schrift zu betrachten, und das ganze muss so citirt werden: *Borsa* (*Matteo*): *Saggio filosofico sopra la musica imitativa teatrale. In due lettere.* 8. *Opuscoli scelti di Milano.* Tom. IV. 1781. S. 195 — 224.

Seite 193. „*Fabrogius* (*Angelus*) etc." Eine neuere Auflage seines Werkes in 19 Bänden kam zu Pisa 1778 — 1799 und zu Lucca 1804. in 8. heraus. Der 17te Band S. 141 — 188, enthält die Lebensbeschreibung Doni's (geb. 1593, gest. 1643), und der 19te Band S. 132 — 164. jene von Saverio Matteo (geb. in Kalabrien 1742, gest. 1795).

Seite 196. „*Doni* (*Antonio Francesco*): *Libraria.* Venezia, 1580. 12. etc." Der P. Negri (*Istoria degli scrittori fiorentini.* Ferrara, 1722. Fol.), dem übrigens wenig zu trauen ist, citirt von diesem Buche zwey verschiedene venezianer Auflagen von 1551 und 1580, bey welcher letztern man alle verbotene Bücher wegliess. Der Verfasser starb wirklich 1570.

Seite 201. „*Tiraboschi* etc." Schwerlich existirt ein solches einzelnes Buch von diesem Verfasser; das Ganze findet sich aber im sechsten Bande

seiner *Biblioteca modenese* vom J. 1786, wo S. 574 — 607. auch von Musikern die Rede ist.

Seite 248. „*Bertezen* (*Salvadore*): *Principj di Musica.* In Roma, 1780. 12.“ Von dieser Schrift hatte ich ein Exemplar in Händen, wo auf dem Titelblatte *Londra, presso Enrico Reynal,* mit dem unleserlichen Druckjahre 1781 stand; vielleicht ist sie mit der Römer Ausgabe einerley, und bloss mit verändertem Titelblatte. Sie ist übrigens grösstentheils praktischen Inhalts, und warum ihr Forkel unter den Schriften, die vom mathematischen Theile der Musik handeln, einen Platz anwiess, sehe ich nicht ein.

Seite 284. „*Scaletta* (*Orazio*) *aus Bergamo* etc.“ Die vierte Auflage von 1647. ist zu Mailand gedruckt, und *corretta ed ampliata dall' autore* (er kann also nicht, wie Gerber in seinem neuen Lexikon sagt, 1630. an der Pest gestorben seyn); auf dem Titelblatte heisst es: *Oratio Scaletta da Crema*, folglich nicht in Bergamo geboren, wie mehre musikalische Schriftsteller angeben.

Seite 299. „*Tettamanzi* etc.“ Ich kenne bloss eine Mailänder Ausgabe von 1726. 155 S. in 4., worin zwar von keiner ältern Auflage die Rede ist, aus der vorgedruckten Erlaubniss von Rom vom J. 1686. aber doch zu existiren scheint. Ob die von Forkel citirte Ausgabe von 1636. wirklich vorhanden ist, kann ich nicht bestimmt angeben.

Seite 306. „*Cardanus* (*Hieronymus*) etc.“ Hier ist Forkel von all seinen Quellen hintergangen worden. Cardanus hat nicht über Gesang, sondern überhaupt in neun Kapiteln vom Lobe der Musik, von ihren Elementen, von den Tetrachorden, von den Verschiedenheiten der Instrumente (weitläufig) geschrieben. S. seine *Opera omnia.* Lugduni 1663. Fol. 10. Band S. 105—116. In einem andern seiner Werke: *De Utilitate ex adversis capienda*, spricht er ebenfalls an zwey Stellen über Musik. Was Gerber von diesem Schriftsteller in seinem neuen Lexikon sagt, hat seine Richtigkeit, und er soll sich wirklich zu Tode gehungert haben. Alle seine Werke sind auf der hiesigen Biblioteca ambrosiana in der Liste der verbotenen eingeschrieben, und werden nicht Jedermann zum Lesen dargereicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Fantaisie für das Pianoforte nach Schillers Gedicht, Resignation — — von Ferd. Ries. Op. 109. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Der Gedanke, Musikstücke zu verfertigen, welche das ausdrücken sollen, was gewisse Gedichte, im allmähligen Gange ihrer Entwickelung als Ausschlag für die Empfindung enthalten, verdient gewiss alle Aufmerksamkeit und wahre Achtung; auch ist er schon in früherer Zeit von guten Meistern, wenn auch nicht von vielen, aufgefasst und mit mehr oder weniger Erfolg ausgeführt worden. Wer in seiner Musik nicht bloss an Heute und Gestern hängt, erinnert sich z. B. wohl noch der, für ihre Zeit, recht braven Symphonieen Dittersdorf's, worin er die ersten Hauptscenen der Metamorphosen Ovids auszudrücken versuchte; was ihm auch bey den vier Weltaltern recht gut gelang: bey den folgenden aber, dem Actäon, Ikarus Sturz etc., misslang, und, der Sache selbst nach, misslingen musste. Man folgte damals bey diesen, wie bey so vielen Gegenständen musikalischer Kunst überhaupt, allein dem künstlerischen Instinct und der durch ihn geweckten Neigung: beyde aber, an sich dunkel, treffen allerdings nicht selten das Rechte; nicht selten aber auch das Falsche. Jetzt aber, wo die Wissenschaft mit in das Gebiet der Tonkunst gedrungen, darin heimisch und gleichsam familiär geworden ist, (und das wahrlich zunächst durch vieljähriges, unablässiges Bemühen eines Mannes, dem die Nachkommen sich noch mehr verbunden achten werden, als die Zeitgenossen thun,) jetzt sollten manche Ideen der frühern Zeit, wodurch die Anwendung oder Wirksamkeit der Tonkunst erweitert und vermehrt werden könnte, und die man, weil sie durch Missbrauch oder verfehlte Ausführung ihren Credit verloren, aufgegeben hatte, wieder vorgenommen, von neuem geprüft, genauer bestimmt, von den Schlacken gesäubert, und dann mit hellerm Geiste, als früher, in der Ausführung versucht werden. Die hier von Hrn. R. wieder hervorgenommene Idee gehört nun hierunter. Ob er bey Bestimmung seiner Wahl und bey der Ausführung also verfahren ist, wie so eben gewünscht worden, will Rec. weder bejahen, noch verneinen; denn er kennet zwar Hrn. R. freylich

als einen ausgezeichneten Componisten und Virtuosen, weiss aber nicht, in wie weit er sich mit Wissenschaftlichem und dessen Anwendung auf seine Kunst beschäftigt hat: und das Werk selbst scheint ihm diess zweifelhaft zu lassen. Denn, mit der grössten Verehrung gegen Schiller, dürfte eben er, der in seinen Dichtungen, vorzüglich in den lyrischen, der Reflexion einen so grossen, entscheidenden Einfluss gab, doch wohl nicht der Dichter seyn, den sich der Musiker zu jenem Behuf zunächst zu wählen hätte; und unter seinen lyrischen Gedichten wieder nicht das, eben hier gewählte, in seiner Trostlosigkeit, (bis allenfalls auf die Schlusswendung,) seiner epigrammatischen Schärfe, und vor allem, in dem durchgehends waltenden, gleichmässigen, düstern, höchst schwermüthigen Ernst. Der Tonkünstler braucht Mannichfaltigkeit: wo soll er hin mit allem Trüben und Düstern einer solchen Dichtung? Dahin, wohin Hr. R. gegangen: zu unzähligen verminderten Septimenakkorden und überhaupt den allerschärfsten Dissonanzen, zu Modulationen über Modulationen etc. Doch Hr. R. hat nun einmal diess gewollt; und unsere Pflicht ist, zu fragen, ob das, was er gewollt, ihm gelungen ist? Bringen wir, wie billig, seine Individualität als Klaviercomponist überhaupt, nach welcher er z. B., neben dem schon Angeführten, etwas unruhig gespanntes, möglichste Vollgriffigkeit etc. liebt: so müssen wir antworten: Ja, es ist ihm gelungen, und in mehren Stellen ausgezeichnet. Er hat offenbar hier mit Sorgfalt und Fleiss gearbeitet, Reminiscenzen mehr, als sonst hin und wieder, vermieden, und dem Ganzen so viel Mannichfaltigkeit zu geben gesucht, als, bey diesem seinem Gegenstande und dieser seiner Individualität, zu erwarten stand. Unter die vorzüglich gelungenen Stellen rechnet Rec.: Seite 6: Des Herzens Krümmen etc. Seite 7: Ein Götterkind etc. Seite 10: Ich riss sie blutend etc. und Seite 16: Mit gleicher Liebe etc. wo der Anfang, eben hier mit schöner Wirkung, wiederkehrt. — Die Einrichtung des Werkes ist übrigens so, dass jedem Einschnitte der Musik eine Nummer beygesetzt, und nun unten auf jeder Seite unter dieser Nummer die Stelle des Gedichts, nicht bloss angeführt, sondern, wie ganz recht, vollständig ausgedruckt ist, worauf sich oben die Musik bezieht. — Wir wünschen, dass diese Composition Aufmerksamkeit finde, theils um ihrer selbst, theils aber auch um der Idee willen; und Letzteres besonders auch unter anderen ausgezeichneten Componisten: vielleicht dass wir dann noch manches Vorzügliche in dieser Gattung bekämen. Ihr Schwieriges hat sie freylich, und im Gegenstande oder der Ausführung missgegriffen, wird sie sogar leicht lächerlich und abgeschmackt: aber sie hat auch ihr Verdienstliches, und der leicht mögliche Missbrauch darf vom Gebrauch überhaupt nirgends abschrecken, ausser die Leichtsinnigen und Unverständigen; wenn sich nämlich diese wollen abschrecken lassen.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. — — par A. A. Klengel. Oeuv. 33. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Ein Thema, nach Art einer französischen Romanze, frey variirt, darüber modulirt und figurirt; übergeleitet in ein weiter ausgeführtes Allegro, das, in seinen abgebrochenen Figuren, etwas Sonderbares hat, jenes Thema nicht ganz aus dem Auge lässt, und mit einem kurzen, lebhaften und fröhlichen Presto schliesst; das Ganze mehr durch kunstgerechte Ausarbeitung, als durch Erfindung, interessant, und für fertige Spieler nicht schwer auszuführen.

Introduction et Rondo alla Polacca pour le Pianoforte, comp. — — par F. W. Grund. Oeuv. 15. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Ein interessant erfundenes und brav ausgearbeitetes Unterhaltungsstück für solide Klavierspieler. Die Einleitung ist ernst und pathetisch; die Polacca kräftig, belebt, bravourmässig; die Schreibart überall rein und vollstimmig; die Ausführung für geübte Spieler zwar nicht leicht, doch auch nicht übertrieben schwer.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten October. **Nº. 44.** 1824.

Verschiedene Interessen an Einem Orte.

Die Kunstdarstellungen dienen den Leuten zu verschiedenen der Kunst fremden Absichten: Parteigängern, Kritikastern, zu Befriedigung der Neugier, Zeittödtung, Conversation, Kleiderausstellung, Töchtermarkt, Stelldichein, Lästerschule, Hausmachen, Sehen und Geschenwerden etc. Diess ist naturgemäss, und kaum streng zu rügen, geschweige zu verdrängen. Geht es doch dem Heiligsten nicht anders. Alles Vorkommende wird von den Menschen nach ihren verschiedenen Wahlanziehungen zersetzt. Aber ebendesshalb können diejenigen Momente für unschätzbar gelten, wo das Werk eines Meisters mit reinem Enthusiasmus aufgenommen und mit ungetheilter Liebe genossen wird.

Wir wollen uns in ein Concert versetzen, und statt auf die Musik, auf die Reden der Leute horchen. Sie sollen sich uns nur soweit zu vernehmen geben, dass wir merken, um was es ihnen eigentlich zu thun ist.

Der Reisende: Das finde ich gar bequem in der civilisirten Welt, dass überall für den Ankommenden gesorgt ist. Am Ufer findet er segelfertige Paketboote, abgehende Marktschiffe; bey der Post angespannte Eilwagen; in der Strasse aufpassende Lohnkutscher, wetteifernde Fiaker; im Gasthof ist oft besser für ihn gesorgt, als zu Hause; Wirth und Kellner sind dienstfertiger als Gattin und Magd. Der Tisch ist gedeckt, darauf liegen auch die Zettel von Schau- und Hörbarkeiten des Tages. Wenn ich auf eine Stadt zufahre, so geniesse ich immer schon eine Vorfreude auf das noch unbekannte Neue, Schöne und Merkwürdige, was mich nach vollbrachten Geschäften am Abend unterhalten wird. Sie amüsiren sich doch auch gut hier?

Ein Zweyter: Ich reise eigentlich diesem Concerte zu lieb. Es ist eine Sängerin hier, die ich gern für unsere Bühne wegksperte. Ich bin äusserst begierig, wie sie singen wird. Mit der Action wird sichs schon geben; nur Stimme, Methode, etwas Bravour. Nach beendigter Reise gebe ich ein Werkchen über den Zustand der Musik in Deutschland heraus. Die Materialien wachsen mir unter der Hand. Ich höre und vergleiche. Die besten Städte habe ich schon im Rücken.

Der Mädchenschauer: Ich sehe hier zwischen den Reihen ein Paar schöne braune Augen, die mich suchen. Sie hat doch Wort gehalten; sie versprach mir auf dem letzten Casino, hieher zu kommen. Warum sie nur so eingeklemmt zwischen den zwey Matronen sitzt? Wahrscheinlich Mutter und Tante. Sollen das etwa Urkundspersonen seyn, wenn ich ein doppelsinniges Wort fallen lasse, das man auf Handschlag deuten kann? So weit ist's noch nicht. Da leuchten ein Paar schwarze Augen, die hab' ich näher. Aber vor der fatalen Symphonie hört man sein eigen Wort nicht. Gottlob! sie ist zu Ende. Eine Sängerin tritt auf. — Sie singt mir wohl!

Der Musikfreund: Das ist's, nach was ich lange geschmachtet. Dieser Ton erregt mir das Herz. Er ist meiner Seele verwandt; es ist, als hätte ich ihn von Jugend auf gesucht, und weder selbst hervorbringen können, noch ihm aussen begegnen. Wie alt musst' ich werden, wie viel Misslungenes musst' ich hören, bis ich diese Fülle des Organs, dieses sanft Einschneidende, diese Sicherheit, diesen geschmackvollen Vortrag zu hören bekam? O was nennen die Menschen doch nicht alles — Kunst? Sie hat geendet. Mässiger Beyfall! weil sie gerade nur sang, wie das Stück es forderte, und die letzten Takte nicht schnörkelte, gurgelte und den Hals verdrehte. Es ist zum Rasendwerden mit dem Publikum. Ich habe hinter dieser edlen Einfachheit die grosse Kunstfertigkeit, mit der sie alles bezaubern könnte, wenn sie es angemessen fände.

Der Zeittödter: Sieben Uhr! — Noch drey Stunden, dann ist der Abend überstanden. Es ist doch etwas Fürchterliches um die Zeit. Sie bringt Alles um, und ist nicht umzubringen.

Der Schwätzer: Und ahnden Sie, was dahinter steckt? Wissen Sie, wo das Alles herrührt? Kennen Sie die ganze Geschichte? Die Umtriebe? —

Der Correspondent: Nein, aber ich will sie auch nicht kennen. Ich bin da, um Musik zu hören. Auch mag ich kein Urtheil in die Kunst-Zeitung einsenden, das ich nicht aus eigener Anschauung schöpfte. Ich bin streng, aber ich sage, wie es mir ist. Ich habe in meinem Leben so viele Musik und Musiker gehört, dass ich zu wissen glaube, was gut und schlecht, wer Meister, Gehülfe, Lehrling oder Stümper ist.

Der Parteygänger: Freundchen! helfen Sie doch auch klatschen, wenn's zu Ende ist. Die Fremde singt ja excellent.

Ein Zweyter: Der Kerl wirft jedem hergelaufenen Musikanten um ein Paar Freybillets einen ganzen Lorbeerbaum zu. Du wirst doch mit pochen. Sie singt ja grundschlecht. Nicht wahr? abominabel! Sie kann und soll gegen unsere schöne Weber nicht aufkommen.

Die Puppe: Verzweifelt! Ich glaubte, wir Beyde würden die Einzigen seyn; nun kommen sie alle schon in Hüten à la Rossini. Sieh nur! der Thusnelde steht der ihrige gar nicht. Es gehört ein rundes, hübsches Gesicht dazu, und kein so ovaler Schachtelkopf. Aber da meynen die Närrinnen, sie müssen Alles haben, was Andern gut steht. Er ist auch schlecht gemacht. Und die Bänder! Es ist zum Todtlachen! wer trägt denn jetzt Strohfarbe, wenns nicht so ein Strohkopf ist? Kennt sie denn die Hausfarbe der Prinzessin Braut nicht? — Dass du es weisst, ins nächste Concert komme ich im Schleyer, um nicht wie alle Welt zu erscheinen.

Der Sentimentale: O mein Herz! gieb dich zufrieden! Ach was waren diess für Töne! welche Engelstimme! Da tritt sie wieder zu ihrem Sitz. Sie begrüssen sie mit den gewöhnlichen Redensarten. O dürft ich ihr sagen, wie mir war! Dieses Sehnen, diese Wehmuth in Tönen! Wer hat ihr diese Gefühle erregt? welchem Glücklichen gilt im Leben dieses Schmachten? Vielleicht ist er es nicht werth. Diese Musik drängt mich mit Allgewalt zu ihr hin. Kann denn mein saugender Blick den ihrigen nicht an mich heften? Höret auf, ihr Harmonieen, mich zu verwunden und zu entzücken!

Die Seelenverkäuferin: Ja Herr Rittmeister! das ist eine Plage mit so fünf Mädchens. Sie lassen einem keine Ruhe. Was thut man aber nicht seinen Kindern zu lieb? Ich denke, man muss sie doch unter die Leute lassen. Wer sieht sie zu Hause? Kommen Sie doch morgen auf eine Tasse Thee zu uns. Der lustige Hauptmann Katzner hat auch zugesagt und der reiche Schaller. Der Mann könnte auch ein Mädchen glücklich machen. Er hört meine Maxel so gern die Harfe spielen. — Da kömmt er gerade. — Sieh da, Herr Schaller! Sie fehlen doch niemals, wo hübsche Kinder versammelt sind.

Der Partikulier: Nun ja! meine Gnädige! was soll man machen? Man will doch seine Karte ein wenig ausnützen. Ich komme und gehe. So ists, wenn man ein kleines Haus macht; da mag man sich nicht darum ansehen lassen. Das wissen die Leute schon. Sie bringen einem aller Welts Anschlagzettel, Subscriptions-Listen, Bettelbriefe, Billets von allen Merkwürdigkeiten, Loose u. s. w. Da kommen denn Deklamatoren, wilde Bestien, Seiltänzer, Virtuosen, Grimaciers, Taschenspieler, Mimiker, Wachsfiguren, Panoramen, Ceyloner, und was dergleichen Kunst-Sachen mehr sind. Ich bin nun einmal dazu destinirt, Alles zu sehen, zu hören, ja zu riechen. Wie gefiel Ihnen die Sängerin? Nicht wahr, nichts besonderes? Der Graf Schott sagte eben, er habe sie voriges Jahr in Wien als Choristin gekannt. Wann wird denn unser schönes Fräulein Max einmal uns mit ihren Variationen entzücken? Sind sie denn noch nicht einstudirt? Ich brenne vor Verlangen, Sie in diesem Saal zu hören. Sie werden rauschenden Beyfall einernten. Ich muss jetzt zum ** schen Gesandten. Mein Wagen ist um halb neun wieder da. Er steht zu Ihren Diensten.

Der Kritikaster: So eine Scene mit Chor von dem unsterblichen Gluck müssen Sie in der italienischen Oper in Paris hören. Ueberhaupt, wer, wie ich, auf verschiedenen Gesandtschafts-Posten Gelegenheit gehabt hat, das Vollendetste in den Hauptstädten der Welt zu hören, der kann so Etwas kaum mehr aushalten. Wo ist bey dem Chore Kraft, Leben, Klarheit, Licht und Schatten? Wo ist bey dem Orchester ein Ensemble, so dass es wie ein einziges Instrument, gleichsam als Eine musikalische Person sich vernehmen liesse? Und

dann die erste Stimme! kein Metall, keine Methode, kein Portament, keine Bravour? So eine deutsche Sängerin ist doch ein unbeholfenes Ding. Ein Ton von einer Burgundio ist mir lieber, als so ein ganzes Concert.

Der Weltmann: Was Sie wieder schwatzen, Baron Schnabel! Müssen wir überall nach Umständen handeln, warum wollen wir nicht auch nach Umständen empfinden? Was wir jetzt hörten, ist in seiner Art gut, und mit dem Vollendeten der Hauptstädte ist's oft nicht so arg, als Sie da sagten. Ich habe überhaupt gefunden, dass das wahre Schöne in der Welt sehr billig vertheilt ist, und nicht selten ist mir an mittleren Orten ein Genuss zu Theil geworden, den Sie in London, Paris, Wien und Petersburg vergebens suchen würden. Es hängt alles von dem Charakter des Leiters, von einigen guten Organen, fleissigen Helfern, von Ernst und Neigung ab.

Der Pedant: Ah! da ist ja unser Herr Autor auch! So ein musikalischer Abend, so eine grosse Versammlung muss eine wahre Fundgrube für Sie seyn. Sie haben gewiss schon rechte Bemerkungen gesammelt? Ja Menschenkenntniss — das ist ein herrliches Studium! Ich möchte wohl wissen, was Ihnen hier aufgestossen ist.

Der Autor (für sich): Wie abgeschmackt! Weil ich hie und da eine Bemerkung habe drucken lassen, so meynt nun dieser Famulus Wagner, ich mache auf solche Dinge förmlich Jagd. (Laut zum Pedanten) Sie halten, scheint mir, die guten Gedanken für Hasen, die der Vorsatz, als Windhund, aufspürt, und dem Geist vor den Schuss bringt. Ich liebe Musik, — nur giebt mir jedes Concert, jede Oper deren zu viel. Ich bin aber gern bey Menschen. Es sind herrliche Mittelding, die mir sagen, dass ich auch eines bin. Das Volk, die Stadt, die gute Welt mögen sich von Zeit zu Zeit sehen. Eine Menge ist sich oft schon durch sich selbst eine Darstellung. Sie laufen zusammen, um Etwas zu sehen, zu hören, wobey es Einer allein nicht lange aushalten würde.

Der Dichter: Wunderbar! An was ich schon lange stocke, die Entwickelung der Novelle, die mich nicht ruhen lässt, und doch die Spannung der Charaktere, die Sperrung widerstrebender Verhältnisse nicht zu durchbrechen weiss, hat sich jetzt, wie durch Eingebung plötzlich gefunden. Neues reges Leben ist in meine Gestalten gedrungen; ich fühle eine recht süsse Unruhe, sie vollends zum Ziele zu führen. Dieses unverhoffte Glück danke ich also den Harmonieen des Altmeisters Gluck. Durch das leichtflüssige musikalische Metall ist mein schwerflüssiges poetisches zum Schmelzen gebracht worden. Oder soll ich diese Töne einem Zaubertranke vergleichen, der mir auf einmal das zur Anschauung bringt, nach was ich immer Verlangen trug, was ich ahnete, ganz nahe fühlte, und mit aller Anstrengung doch nicht erreichen konnte? — einem Balsam, der im innersten Organismus durch die Entbindung seiner Kräfte die verschlungensten Knoten löst?

F. L. B.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat September. Am 1sten, im Josephstädter-Theater: *Das Schloss Montenero*, Oper von Dallayrac, zum Benefice des Sängers Walther; eine, wenigstens theilweise nicht misslungene Vorstellung; die Epoche dieses Genre ist vorüber; der Zeitgeschmack huldigt nun einem andern Götzen, welcher seine Herrschaft zwar nicht gleich Mohamed durch Feuer und Schwert, aber hauptsächlich auch nur mit grobem Geschütz begründet.

Am 4ten, im Leopoldstädter-Theater: *Was beliebt?* Grosses komisches Quodlibet in zwey Aufzügen, Musik von verschiedenen Meistern. Wenn jeder Liebling des Publikums, wie es in diesem Pasticcio geschieht, nur in seinen accreditirten Rollen erscheint, und aus diesen wieder einzig die brillantesten Momente zum Besten giebt, so kann es an Beyfall nicht fehlen. Im Allgemeinen lässt sich gegen eine solche keineswegs uninteressante Recapitulation wenig erhebliches einwenden, wiewohl dergleichen Zusammenstellungen kein Kopfbrechen kosten. Nur möge man ähnliche Olla potrida's nicht zu häufig auftischen!

Am 6ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le lagrime d'una vedova*, farsa giocosa in un Atto; Musica del Maestro Generali. Dann: *L'Inganno felice*. Beyde Pieces, nebst einem Pas de deux, getanzt von Hrn. Hullin mit Dem. Vaquemoulin — als Intermezzi — zum Vortheile des Sigr. Rubini. Auch die *lagrime d'una vedova* haben sich als *Wittwentrauer* bey uns bereits in einer Verdeutschung eingefunden; dass hier alles lebendiger eingriff,

ist nicht zu läugnen und gereicht auch den vaterländischen Darstellern keineswegs zur Schande.

Am 9ten, im Josephstädter-Theater: *Sepharl*, Parodie der Tragödie: *Sappho*, in drey Aufzügen, Musik von Volkert, worin Mad. Raymund und Hr. Neubruck gastirten.

Am 10ten, im Leopoldstädter-Theater, ganz neu in die Scene gesetzt: *Wien, Paris, London* und *Constantinopel*, Zauberspiel in drey Akten von Bäuerle, mit Musik von W. Müller, zum Benefice des Hrn. Fermier.

Am 12ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le Nozze di Figaro*. Diese fünfte, in allen Theilen vollendetste Wiederholung der schon im vorigen Berichte besprochenen Oper gewährte den zahlreich versammelten Musikfreunden abermals einen herrlichen Genuss, und verdient daher noch einige nachträgliche Worte. Als vor 57 Jahren *Abbate da Ponte* aus *Beaumarchais* höchst witzigem Lustspiele diese allerliebste Intriguen-Oper formte, und Mozart sie mit einer Tondichtung ausstattete, welche, was Melodie, Originalität, Charakteristik, und den ächten Conversations-Styl anlangt, wohl selbst allen seinen geistreichesten Theater-Compositionen den Rang abläuft, und schwerlich jemals erreicht, nie aber übertroffen werden kann; — damals, ja freylich damals, wurde das Meisterwerk noch nicht nach Verdienst gewürdigt. Die Zeiten haben sich geändert; manches, vieles vielleicht ist schlimmer geworden, doch in einer Hinsicht hat sich wenigstens das Blatt glücklich gewendet: Mozart, der Einzige, wird nun verstanden, und mehr bedurfte es ja nicht, damit seine Künstlerkrone in ewig unvergänglicher Schöne strahle! — Dass wir jetzt, nach langer! langer Entbehrung, diesen Matador aller komischen Opern wieder einmal in der Ursprache zu hören bekamen, stellte die Vorzüge des trefflichen Werkes in ein glänzenderes Licht. Der Meister schrieb ja auf italienische Worte; des Vortrags Frische und Lebendigkeit, der süssen Liebeslaute Wohllaut, eine scharf accentuirte Mimik, die momentane Pointe sind dabey berücksichtigt, welche selbst in der gelungensten Uebersetzung an Wirkung verlieren müssen. Ohnehin gleichen fast alle Uebersetzungen gewissermassen einem Nachdruck aus weiland Schmiedern Offizin, unrühmlichen Andenkens. Wenn nun die deutschen Künstler, unbeschadet ihrer eigenthümlichen Verdienste, auch in dieser Sphäre minder heimisch sind, als ihre daria geborenen und herangebildeten Commilitonen aus Hesperiens Orangen-Hainen, sagen wir auch hier: Jedem das Seine; wollen den *Figaro*, *Don Giovanni*, *la Clemenza di Tito* und *Così fan tutte* ungleich lieber so hören, wie des Meisters Genius sie schuf, nämlich italienisch; protestiren dagegen feyerlichst gegen einen *Flauto magico*, *Mystères d'Isis*, oder: *l'Enlèvement du Sérail*. Schöner singen, als Mad. Fodor die Susanna, ist unmöglich; graciöser spielen sah diese Partie Refer. vor ein paar Jahrzehenten in Paris von der Strinasacchi. Dieses verschmitzte Kammerzöfchen hat jedoch diesmal einen kleinen Diebstahl begangen, und sich per nefas Cherubin's Romanzine: *Voi, che sapete* angemasset: ein Vergehen, welches um so leichter entschuldigt wird, als alle Parteyen dabey gewannen; das Publikum, indem es das reizende Tonstück wunderlieblich vortragen hörte, die Sängerin, indem sie damit stürmischen Beyfall errang; endlich der Page, welcher mit edler, aufopfernder Selbstverläugnung auf der Guitarre dazu accompagnirte, und für seine heroische Resignation nicht minder applaudirt wurde. Im zweyten Akte wählte Mad. Fodor die ursprüngliche Cavatine (F dur $\frac{6}{8}$) statt jener später eingelegten grossen Rondeau's mit den obligaten Bassethörnern. — Sigra. Dardanelli giebt die Gräfin ganz im Geiste des Componisten, ohne Zuthat oder willkührliche Ausschmückung; nebst den beyden Arien: *Porgi amor*, und: *Dove son' i bei momenti* gelingt ihr ganz vorzüglich das Duettino: *Che soave zeffiretto*, welches jedesmal mit unwiderstehlichem Zauber hinreisst. — Dem. Unger pflegt nichts zu verderben; ihr effectvollster Moment ist im Duetto: *Aprite, presto, aprite!* — Sigr. Lablache documentirt den denkenden Künstler schon dadurch, dass er hier ein ganz anderer Figaro ist, als im *Barbier von Sevilla*, und streng die Grenzlinien hält, womit Mozart und Rossini, jeder nach seiner Individualität, diesen Charakter contourirten. Wer sich davon überzeugen will, höre die schattirenden Nuancen, welche er in die heterogenen Arien: *Se vuol ballare Signor Contino* — *Non più andrai farfallone amoroso*, — und: *Aprite un pò quelli occhi* zu legen weiss. Mit drastischer Komik liefert er im Finale die Gärtner-Scene, worin ihn der gewandte Sigr. Bassi (Antonio) getreulich unterstützt. — Sigr. Donzelli's sonore und dabey so kraftvolle Stimme dringt überall, wo sie nicht gar zu tief liegt, vorherrschend durch; unübertrefflich ist er

im Duo mit Susannen. Eine Reprise dieses wahren Tonfestes versäumen, wäre unverzeihliche Kunstsünde.

Am 18ten, ebendaselbst, zum Vortheile der Dem. Fanny Ekerlin, und das erstemal: *Doralice*, Dramma serio in due Atti; Musica del Signore Mercadante. Personaggi: Doralice — Sigra. Ekerlin; Oggiero di Francisvalle — Sigr. Rubini; Ubaldo, vecchio trovatore — Sigr. Lablache; Il Conte Montforte — Sigr. Donzelli; Uberto, custode del castello — Sigr. Preisinger; Ruggiero, di lui figlio: Sigr. Rauscher; Cacciatori, Guerrieri, Trovatori, Damigelle, Popolo. Ungeachtet der Maestro Mercadante, welchen man nur scherzweise: Mercante di Rossini zu nennen beliebt, einigemale hervorgerufen, auch verschiedene Musikstücke aus Lebeskräften applaudirt wurden, da, wie bekannt, die Administration durch Freybillets mit mehren hundert Händepaaren zu manövriren pflegt, so lässt sich doch nicht läugnen, dass die Oper im Ganzen missfallen habe. Es ist auch in der That, ein paar Duetts ausgenommen, nichts Erhebliches darin: zum Ekel gehörte Ideen, verbrauchte Modulationen, dieselben ewig wiederkehrenden Motive, Cantilenen, einander sich ähnlich, wie ein Ey dem andern, Crescendo's, Brillenbässe, Bettelcadenzen, u. s. w. und, als Ersatz, nicht ein einziger genialer Zug. Des Tonsetzers Freunde behaupten, er hätte das libretto schon früher verworfen, und jetzt erst, auf Barbaja's Machtwort, binnen drey Wochen dasselbe componiren müssen; ein, zum denken, freylich etwas karg zugemessener Zeitraum, in welchem allerdings nur ein dergleichen Compositum zu Stande gebracht werden kann. Dass unbezweifelt Uebereilung mit im Spiele war, zeigte diese, wider die Gewohnheit des wackern Künstlervereins, höchst mangelhafte Production. Lablache hatte, wie angekündigt wurde, wegen plötzlicher Unpässlichkeit des Sigr. Botticelli Partie in zwey Tagen eingelernt; wie unsicher, ist leicht begreiflich; ebenso war Donzelli nur nothdürftig mit seiner Rolle vertraut, und machte öfters Pausen, um sich wieder auf das nachfolgende zu besinnen; auch erlebten wir sogar eine complette Verwirrung, wo Keines auf den Bretern mehr wusste, wohinaus, nur das Orchester mit unerschütterlicher Festigkeit fortfuhr, und dem Ref. die Worte des Händel'schen Chors ins Gedächtniss kamen: „Wie Schaafe gehn, ging jedes seinen eignen Weg". — Das Buch ist vom gewöhnlichen Schrot und Korn, und es gereicht dem jungen Meister zur Ehre, dass er es nicht freywillig gewählt hat; doch kann man zweyerley daraus lernen: 1) dass die Minnesänger im Mittelalter behelmt und geharnischt einhergingen; 2) dass es in der Provence auch weibliche Troubadours gab. — Da schon bey der ersten Wiederholung dieser Oper das Haus leer war, so wird wohl das ganze Werk ad acta gelegt werden.

Am 21sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Zauberbirn*, grosse komische Pantomime in zwey Aufzügen mit Tänzen, Flugwerken, Maschinen, Tableaux und Gruppirungen, von Hrn. Rainoldi; Musik vom Kapellmeister Volkert und verschiedenen beliebten Meistern. Unter andern kommen darin vor: ein Briefträger, genannt: „Herein!" — Geh zu, ein Notar; — Tragant, ein Zuckerbäcker; — Aufgepasst! ein Räuberhauptmann; — Durst und Hunger, zwey Packknechte; — Schwach, und Stark, zwey Sänften-Träger u. s. w. — Man muss nicht von allem Guten haben! — Mit der Musik wird doch ein gar zu arger, wirklich sündhafter Negerhandel getrieben! Wenn's nur klingt! — Ey, so pfeift, schabt, kratzt, blast, paukt und trommelt nach Herzenslust, nur verlangt nicht, dass sich gesunde Ohren eurem Unwesen leihen!

Am 25sten, im Josephstädter-Theater: *Ismans Grab*, oder: *Die Zauberinstrumente*, komisches Feenmährchen mit Gesang in zwey Aufzügen, nach dem Sujet des beliebten Ballets bearbeitet; Musik vom Kapellmeister Gläser; Decorationen, Maschinen, Tänze, Arrangement von den Herren u. s. w. Gefällt und macht Cassa, was dem wackern Director Hensler wohl zu gönnen ist, da er stets, und namentlich auch hier, dem Vergnügen des Publikums bedeutende Opfer bringt. Die Musik ist sehr gefällig und dabey nichts weniger als oberflächlich.

Miscellen. Die diesjährige Prüfung der Zöglinge des Musik-Conservatoriums gewährte abermals recht erfreuliche Genüsse. Unter den 122 mitwirkenden Individuen waren besonders die Leistungen der jungen Virtuosen (in spe —) König — auf der Violine — Böhm — auf dem Cello — Uhlmann und Petschacher — auf der Hoboe — Limmer und Kröpsch — auf der Klarinette — und Bischof — auf dem Fagotte — lobens- und auszeichnenswerth, so wie die Ensemble-Stücke: — Beethoven's Ouverture aus *Prometheus*, — Concertsätze von Rode, Merk, Sellner, Krommer, Kummer, — Gesang-Duetten von Pär und Paveri

Fehler geschickt macht: 2) eine *aesthetische*, welche jene voraussetzt, und sich mit den eigentlichen *Kunstzwecken philosophisch* beschäftigt *). So lange nun noch das Tonsystem selbst in großer Gährung war, so lange konnte es auch keine vollständige Theorie davon geben. Erst J. S. Bach endete diese Gährung. Bis dahin behalf man sich mit einzelnen Bemerkungen, welche, trotz ihrer systematischen Form, doch auf den Namen einer Theorie (nach obigem Begriff) nicht Anspruch machen durften. Auch konnte es nicht fehlen, dafs man darin nicht beyde Arten von Theorie vermischte, und in dieser Vermischung lag ein vorzüglicher Grund zu der oft wiederholten Klage: dafs die Principien der Musik so schwankend waren. — So gab es also in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts keine *eigentliche* Theorie der Musik in Deutschland. Denn die dahin einschlagenden Werke des fast übermenschlichen Polygraphen Mattheson enthalten zwar sehr viele schöne, originelle und scharfsinnige Bemerkungen; aber sie sind zu fragmentarisch, zu polemisch, und mit zu vielem (obgleich oft treffenden und naiven) Witze überladen, dabey, nach dem Geschmacke seines Zeitalters, zu spielend und mikrologisch, so, dafs man ihnen das bunte Gedränge der grofsen Masse von Ideen gleich ansieht, welches sich in dem Kopfe ihres schnell schreibenden Urhebers befand. — Erst Kirnberger, Marpurg und C. P. E. Bach beschenkten Deutschland mit Theorien der Musik und zwar naturlicherweise von der ersteren Art, wodurch sie denen von der zweyten, welche uns hoffentlich das neue Jahrhundert liefern wird, den Weg bahnten. Ihre Werke haben noch bis jetzt (zum Beweise ihrer Vortrefflichkeit) gesetzliches Ansehen. Alle nachfolgenden Theoretiker und Praktiker stützen sich auf sie, mit (wirklichem oder scheinbarem) Ausnahme eines Einzigen, dessen System jedoch bis jetzt noch nicht grofsen Eingang gefunden hat **).

Die beyden ersten (Marpurg und Kirnberger) machten durch ihre Schriften Berlin zum Hauptsitz der theoretischen Musik und der musikalischen Kritik. Selbst ihre öfteren Fehden untereinander waren zwar nicht ehrenvoll für ihren Charakter, aber um desto heilsamer für die Kunst. Sie nöthigten beyde Theile zur Anstrengung und tiefern Erforschung der schwierigen Materien, obgleich nicht zu leugnen ist, dafs mitunter blofse Rechthaberey und Anhänglichkeit an vorgefafste Meinungen (die dem Kritiker am meis-

*) In den *bildenden* Künsten ist diese Trennung nicht so nothwendig, wie in der *Tonkunst*, weil in dieser der Mechanismus allein so grofs ist, dafs er ein immerwährendes Studium verlangt. d. Verf.

**) Es ziemt sich für den Verf. die zu Anfange nicht, über einen noch lebenden, berühmten und in gar mancher Hinsicht (jenes anderen um den Orgelmechanismus) ganz unstreitig verdienten Mann etwas zu sagen, was noch nicht auf die Urtheile aller bedeutenden Kritiker gegründet ist, und was ihm wichtig — als eigenes Urtheil — den Vorwurf der Anmafsung ziehen müfste. Er kann und will nur erwähnen, wie die Sachen bis jetzt stehen.

Die Revolution, welche Hr. Abt Vogler in der Musik beabsichtigt, scheint mit der Brownischen Theorie in der Medizin ein ähnliches Schicksal zu erleben. Sie hat Freunde und hat Widersacher. Jene glauben, dafs dadurch eine heilsame Verdrängung aller steifen, unnatürlichen Regeln (wie sie sie nennen) bezweckt würde, dafs mehr Energie und Simplicität in den Kirchen-, mehr Wahrheit in den Theatersitz und mehr Leben in die reine Musik gebracht werden solle. Diese meynen: das, was in der neuen Theorie bis jetzt gesagt worden, sey, trotz den Invectiven gegen Bach u. a. — nichts neues, und wünschen nur, dafs es gegen die bisherigen Lehren und seyn sollenden Verbesserung (wie diese sich ausdrücken mögen) als ein gegen die vorigen allgemein gültigen Grundsatz, wovon die Instanz der bey einem entzündeten Bein (der aber so oben und noch weniger oben sich leiden mag) gewöhnlichen Fieberzufälle, und die Urtheile solche sich selbst setzen durch den Vorwand gegen die Kritik zu schützen: dafs man ihr nicht vermöge. Von seinem Thema nimmt weniger, mehr aber von seinem Spiel, gibt Lust etwas das Interesse sey mehr blendend als gründlich, oder lehrreich sey? nach der aufgestellten Theorie nicht konsequent u. dgl. m.

Wer nun hierbey Recht hat, wird zuverlässig im neuen Jahrhundert und vielleicht bald entschieden. d. Verf.

— das zweyte Finale aus Mozart's *Titus*, — der 120ste Psalm, von Mosel als Vocal-Chor für Sopran und Alt-Stimmen ganz vortrefflich componirt, — mit musterhafter Präcision ausgeführt wurden. Vorzüglich bewährte sich die hinreissende Wirkung der Total-Masse in Händels grandiosem Halleluja aus dem *Occasional-Oratory*. Es wäre dem, in seinen Folgen so wohlthätigen, Institute eine bedeutendere Unterstützung zu wünschen, um die gewünschte grössere Ausdehnung zu erreichen. — Zum Domkapellmeister in der Metropolitan-Kirche zu Sanct Stephan ist nun endlich Hr. Gänsbacher ernannt worden. — Der thätige Gesellschafter der hiesigen Steiner'schen Musikhandlung, Hr. Tobias Haslinger hat eine von ihm componirte, Sr. K. H. dem Erzherzog Rudolph von Oesterreich, Cardinal-Erzbischof in Ollmütz, gewidmete Vokal-Messe für vier Männerstimmen, zur Beförderung eines wohlthätigen Zweckes auf eigene Kosten in Partitur herausgegeben, welche sich sowohl durch die reine, thematisch geregelte Führung des Quadriciniums, als auch hinsichtlich der Melodie und Harmonie sehr ehrenvoll auszeichnet. Sämmtliche Sätze, obschon dem Zwecke gemäss, kurz gehalten, sind in wahrem religiösen Geiste aufgefasst und ausgeführt; über die Worte: cum sancto spiritu — osanna in excelsis — und: dona nobis pacem sind kleine Fugato's in freyer Schreibart angebracht; aus der Psalmodie die Versikel: Domine clamavi ad te, und: laudate Dominum omnes gentes — als Graduale und Offertorium bearbeitet, beygefügt; alles ist übrigens so natürlich, klar und leicht gehalten, dass das Ganze selbst für schwächere Singchöre ausführbar wird, wenn die bloss unterstützend gesetzte Orgel die Hand bietet. Einer besondern Erwähnung verdient die elegante und fehlerlose Auflage in Taschenformat, in welcher Art selbst aus den berühmtesten französischen und englischen Pressen nichts geschmackvolleres hervorgegangen ist. Ueberhaupt verdankt die Steiner'sche Offizin ihren gegenwärtigen guten Ruf hauptsächlich diesem umsichtigen, von richtigen Ansichten geleiteten, mit unermüdetem Eifer thätigen Manne; seit seinem Eintritt als Handlungsgesellschafter und Geschäftsführer ist der früher werthlose, unleserliche, schmutzige, von Unrichtigkeiten strotzende Musikdruck dieser Handlung verschwunden, und klassische Werke von Beethoven, Mozart, Spohr, Weber, Stadler, Hummel, Mosel, Krommer, Stölzel, Bach, Onslow, Moscheles, Mayseder, Romberg u. a. sind an die Stelle des frühern zur Unzahl herangewachsenen, werthlosen Verlags getreten. Für netten Zinnstich, gutes Papier, reinen Druck, kalligraphische Verzierung und genaue Correctur wird jetzt eifrig gesorgt. Und so hat die industrielle Thätigkeit eines Einzelnen auch allgemeinere gute Folgen gehabt, da nun auch die übrigen hiesigen Musikverleger hierin nicht zurückbleiben können.

Amsterdam. Der Bericht über das hiesige Musikwesen im letzten Winter und seitdem hat sich durch zufällige Umstände verspätet: es möge desshalb hier nur das Bemerkenswertheste in kurzer Uebersicht nachgeholt werden.

Unsere stehenden Concerte *Felix Meritis* und *Eruditio Musica* waren im Ganzen genommen immer gut, wenn auch im Einzelnen manches zu wünschen blieb. Unsere älteren Künstler behaupteten sich auf ihrer Kunststufe; bey einigen der Jüngeren bemerkte man mit Vergnügen lobenswerthe Fortschritte. Dies war auch der Fall mit Hrn. Jacobsen und Dahmen. Der erstere, Violoncellist, behandelt sein Instrument gut, er hat einen guten Ton, Fertigkeit und Kraft; wenn er seinen Vortrag noch mehr ausbilden wird, so wird er den besten Violoncellisten beyzuzählen seyn. Das Ziehen eines Tones in den andern, welches er zuweilen anbringt, wäre ihm abzurathen. Der junge Flötist Dahmen hat jetzt schon viel Fertigkeit; auch ihm fehlt nur noch ein ausgebildeter Vortrag und dabey reinere Intonation, um den ersten Flötisten unserer Zeit gleich zu stehen. Hr. Merlin, ein junger Mann, welcher sich auch auf dem Violoncell hören liess, hat schon viel Fertigkeit und Sicherheit, und verspricht, ein trefflicher Künstler zu werden. Demois. van Brüssel und Hr. von Schmit wurden auf dem Pianoforte in Compositionen von Hummel, Moscheles und C. M. v. Weber mit Beyfall gehört, doch liessen auch sie, in Rücksicht auf geschmackvollen Vortrag, noch manches zu wünschen übrig. Die Symphonieen gingen im Ganzen gut, und der Gesang der Dem. Sessi war vortrefflich zu nennen; die Herren Coenriot und Chiodi leisteten, was sie vermochten. Haydn's *Schöpfung* wurde zweymal, aber in italienischer Sprache gegeben, wodurch dieses herrliche Werk merklich verlor. Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, mit Musik von Anselm Weber,

in *Felix Meritis* von unserm Dichter Herrn Loots in holländischer Sprache deklamirt, gefiel sehr.

Das deutsche Theater, auf welchem sehr oft Rossini'sche Opern gegeben wurden, fand viel Theilnahme. Mad. Schütz und die Herren Miller und Rosner (früher in Wien) hoben die Darstellungen der Opern durch ihren trefflichen Gesang. Zu Ende des Winters wurde *Merope*, eine neue Oper von Hrn. Julius Miller, zweymal gegeben. Die gediegene, in einem grossartigen Styl (man möchte fast sagen, in einer modernen Gluck'schen Manier,) geschriebene Musik verdient, besonders durch richtige Charakteristik, den Beyfall, welcher ihr von Kennern gezollt wurde. Auch die Ausführung war gut. Da jedoch ihr Inhalt tragisch und die Musik dem tragischen Inhalte der Oper genau angemessen ist, und der Rossini'schen Musik schnurstracks entgegen steht, so ist zu bezweifeln, dass sie auf anderen Bühnen Glück machen werde. Sie wurde auch hier nur zweymal gegeben, und wird wahrscheinlich nicht wieder auf die Bühne kommen.

Im vorigen Jahre wurden Hr. Miller, Mad. Schütz, deren Ehemann als Zugabe, und noch einige andere Sänger für die hiesige Oper engagirt; Hr. Miller nebst Hrn. Haberkorn und nachher Hr. Schütz wurden als Regisseurs von der Operndirection angestellt, und die Sache ging gut. Am Ende des Winters trat ein anderer Operndirector ein, welcher Hrn. Schütz als einzigen Regisseur anstellte. Dieser schien jedoch darauf bedacht zu seyn, Hrn. Miller zu entfernen, wozu sich auch bald ein Anlass fand. Die Oper *Sargino* von Pär sollte gegeben werden; Hrn. Rosner wurde die Partie des Sargin zugetheilt, und Hr. Miller sollte den Grafen Montigny geben, welches dieser aber verweigerte, weil er, als erster Tenor engagirt, zweyte Partieen zu singen nicht verbunden sey; doch erklärte er sich später dazu bereit, wenn auf dem Anschlagzettel bemerkt würde, dass er diess aus Gefälligkeit thäte. Diess wurde aber abgeschlagen, und Hr. Miller nun beschuldiget, seinen Contract gebrochen zu haben, weil er eine ihm zugetheilte Partie nicht habe spielen wollen, hierauf vom Operndirecteur entlassen, klagte aber gegen den Operndirecteur bey der hiesigen Regierung. So entstand dadurch ein sonderbarer Process, dessen Ausgang von der Entscheidung der Frage abhängt, ob Montigny eine erste Tenorpartie sey. Da gegen die eigene Erklärung des Hrn. Pär darüber in einem Briefe, Einwendungen gemacht wurden, so hat das Gericht drey hiesige Musikdirectoren ernannt, um unter eidlicher Verpflichtung ihr Gutachten darüber zu geben. Für das Publikum entsteht aus diesem Rechtshandel die Unannehmlichkeit, dass jetzt, da Hr. Miller nicht spielen darf, keine grossen bedeutenden Opern gegeben werden können; Hr. Schütz, ein entschiedener Rossinianer, giebt jetzt meist nur Opern dieses Meisters, die man hier wohl auch liebt, aber doch nicht immerfort hören mag. Die Aussicht für den bevorstehenden Winter ist daher nicht erfreulich. Ueberhaupt fehlt es hier nicht an Mitteln, um das Beste geben zu können, aber gar sehr an gehöriger Benutzung dieser Mittel. Der Oberdirector hat viel Kunstliebe und guten Willen, allein leider hat er sein Vertrauen einem Manne geschenkt, der schon früher in Linz erfahren hat, dass ihm die Direction einer Opern-Gesellschaft nicht gelinge. Wir wollen hoffen, dass es wieder besser wird, denn so ist es wirklich erbärmlich. — Seit kurzem ist ein neuer Musikdirector, Hr. H. Payer aus Wien, hier angekommen; da auch Hr. Schirmer noch dirigirt, so sind wir für diess Fach reichlich genug versehen.

Die französische Oper fährt fort, manches Gute, und diess auch sehr gut, zu geben; namentlich war ihre Darstellung des *Tancred*, sowohl in Spiel als Gesang, sehr zu loben. Man sagt, Herr Coeuriot werde uns verlassen; diess würde ein grosser Verlust für jenes Theater seyn.

Von fremden Künstlern hörten wir im verflossenen Winter einige vorzügliche. Herr Schmidt aus Cassel gab ein paar Concerte auf der Posaune. Da man hier die Posaune noch nicht als Concert-Instrument gehört hatte, so fand er viel Theilnahme. Das grossartige des Tones, ein gebildeter und fertiger Vortrag, zeichneten sein Spiel vortheilhaft aus; auch waren die von ihm vorgetragenen Musik-Stücke dem Instrumente vollkommen angemessen. — Hr. B. Romberg gab auch hier einige Concerte; eben so Hr. Lafont mit seiner Gattin, deren Gesang jedoch unbedeutend ist. Was den Vortrag betrifft, so lässt Hr. L. nichts zu wünschen übrig. Da er mehr das Angenehme als das Grosse zu lieben scheint, so gefällt sein Vortrag besonders dem schönen Geschlechte, weshalb ihn die Pariser auch den

Damen-Violinisten nennen. — Ferner liess sich Hr. Iwan Müller einigemale auf der Klarinette hören. Sein Vortrag, sein Ton und seine Fertigkeit sind gleich ausgezeichnet. Auf seinem jetzt zu grosser Vollkommenheit gebrachten Instrumente bläst er in allen, auch den entferntesten Tonarten. — Dem. Bertrand aus Paris liess sich in einem Concerte auf der Harfe hören. Ihr Vortrag entzückte uns, sie spielte mit der grössten Kraft, und die gesangvollen Sachen mit grösster Delicatesse, und wusste dem Instrumente die herrlichsten Töne zu entlocken. — Alle diese Künstler liessen sich auch, mit Ausnahme des Hrn. Romberg, in unsern Concerten *Felix Meritis* und *Eruditio Musica* hören. — Mad. Montana, prima Donna contralto an den Theatern von Florenz, Venedig und London, ist eine Sängerin von grossem Talente. Sie sang mit grossem Beyfall einigemal im hiesigen französischen Theater.

Leider bleibt noch zu berichten, dass das Concert *Eruditio Musica*, welches über 25 Jahre bestanden hat, eingegangen ist. — Diess Concert war eine Zierde dieser Stadt, die Musik wurde hier am vollkommensten ausgeführt, besonders gingen die Symphonieen, welche hier einen Haupttheil ausmachten, immer sehr gut. Die Unternehmer, welche alles Mögliche thaten, um das Beste zu geben, scheinen durch die verringerte Anzahl der Abonnenten ausser Stand gesetzt zu seyn, die sich jährlich erhöhenden Kosten zu bestreiten.

Im May dieses Jahres verloren wir einen unserer achtungswerthesten ausübenden Künstler, Hrn. Mann, unsern ersten Fagottisten, welcher an der Auszehrung, in dem Alter von einigen 40 Jahren starb. Man muss ihn gehört haben, um beurtheilen zu können, was wir an ihm verloren haben. Sein Ton war stark, rund und voll, und doch so zart, wie wir ihn von keinem andern Fagottisten gehört haben; sein Vortrag war geschmackvoll und seine Fertigkeit sehr bedeutend. Dabey war er als ein biederer, guter Mensch sehr achtungswerth.

Kurze Anzeigen.

24 Orgelstücke durch alle Dur- und Moll-Tonarten — — von M. G. Fischer. 15tes Werk und 7tes für die Orgel. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Fr. 1 Thlr.)

Hr. F. in Erfurt ist als ein gründlicher und vielgeübter Meister auf der Orgel, und Componist für dieselbe, längst bekannt; namentlich sind auch seine instructiven Orgelstücke allgemein geschätzt, und das mit Recht. Unter diese gehören nun auch vorliegende; sie werden gleichfalls allgemein geschätzt werden, und das gleichfalls mit Recht. Es herrscht eine grosse Mannichfaltigkeit in denselben, der Erfindung, dem Ausdruck und der Schreibart nach. Die letztere ist oft kunstvoll gebunden, und entfernt sich vom Gebundenen nirgends weiter, als es auf der Orgel geschehen darf und ihrer Eigenthümlichkeit nicht entgegen ist. Dass das Pedal überall obligat behandelt wird, versteht sich von selbst. Hr. F. widmet diese seine Orgelstücke „allen angehenden Orgelspielern": gar zu angehend dürfen sie aber doch nicht seyn; er empfiehlt sie ihnen „zur fleissigen Uebung": das thun wir auch. Eine solche Uebung wird sicher sie nicht nur im Praktischen fördern, sondern auch ihren Sinn und Geschmack, wie die Orgel bey eigenen Erfindungen und beym Improvisiren angemessen zu behandeln ist, erwecken oder befestigen.

Air Suisse avec Variations pour le Pianoforte et Violon ou Clarinette, comp. — — par A. A. Klengel. Oeuv. 50. Leipzig, chez Peters. (Pr. 20 Gr.)

Das Thema ist, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch angenehm. Die Variationen, unter einander gut verbunden, sind für geübte Spieler unterhaltend; übrigens, wie man deren schon mehre von dem achtungswerthen Componisten erhalten hat.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ IX.* 1824.

Abhandlung
von der
höheren Tonsetzkunst
von
Ant. Reicha
Lehrer der Composition an der königlichen Musik- und Deklamations-Schule in Paris.

Das Werk, das hier dem Publikum angezeigt wird, ist eine Fortsetzung zur Lehre der praktischen Harmonie und der Abhandlung von der Melodie von demselben Verfasser: diese drey Werke bilden zusammen einen Cursus musikalischer Lehrsätze, den vollständigsten, der noch erschienen ist.

Der wohlverdiente Ruhm, dessen sich Herr Reicha erfreut, ist hinreichend, von dieser seiner neuen Arbeit die höchste Erwartung zu geben; und sonach wird sich hier blose darauf beschränkt, eine kurze Inhaltsanzeige jeder besondern Abtheilung derselben aufzustellen.

Das erste Buch handelt: von den Kirchentonarten und deren Begleitung; von dem strengen Style; von den Doppel-Chören; von der Harmonie, im neuern Style, welche zwey gleichzeitige verschiedene Bässe erfordert; von einer neuen Theorie über die Auflösung der Dissonanzen etc. Dieses erste Buch ist ein unentbehrlicher Anhang zur Lehre der praktischen Harmonie; es ist zugleich auch die nöthige Einleitung zu dem, was in den folgenden Büchern abgehandelt wird.

Das zweyte Buch — von allen Contrapunkten und deren Anwendung;

Das dritte — von den Nachahmungen und den Canons aller Art;

Das vierte — von der Fuge, von allen ihren Gattungen, so wohl der ältern als der neuern;

Das fünfte — von den verschiedenen Arten, die Vokalfuge mit dem Orchester zu begleiten; von der Instrumental-Fuge in Begleitung des Gesanges; von der Art, die Worte zu einer Fuge zu setzen; von der gerythmoten Fuge (Fugue phrasée); und von der Anwendung des Fugenstoffes in den verschiedenen Arten musikalischer Erzeugnisse.

Das sechste und letzte Buch — von den musikalischen Gedanken, von der Dichtungskraft, von der Ankündigung (exposition) der Gedanken, von der Entwickelung der angekündigten Gedanken; von dem Schnitte, der Form oder dem Plane der Tonstücke, die sich am besten zur Entwickelung der Gedanken eignen; und endlich, von verschiedenen Gegenständen, die in der Tonkunst noch nicht entdeckt oder eingeführt worden sind.

Nebst den zahlreichen Beyspielen zur Erläuterung des Textes, findet man noch im Laufe dieses Werkes mehr als funfzig vollständige Tonstücke, jedes in einer andern Form, in welchen alle abgehandelte Punkte praktisch dargestellt sind.

Alle in diesem Werke aufgestellte Aufgaben sind mit einem Scharfsinn und einer Vielseitigkeit ausgearbeitet, die überall den gewandten Componisten und den erfahrenen Lehrer verrathen. Wiewohl in einigen ältern Werken mehres über verschiedene dieser Gegenstände anzutreffen ist, so enthält sie doch keines alle vereinigt, und das, was gegenwärtigem den wesentlichsten Vorzug giebt, ist die durchaus zum Grunde liegende Absicht des Verfassers, alles so vorzustellen, wie es der heutige Tonsetzer braucht. Hier ist es nicht mehr daran gelegen, alle Regeln eines Contrapunktes, eines Canons oder einer gewissen Nachahmung zu kennen, als an der noch schwereren und seltenern Kunst, diesen Contrapunkt, Canon etc. anzuwenden.

Die Abhandlung der hohen Tonsetzkunst, mit dem Bildnisse des Verfassers geziert, erscheint in zwey Bänden, wovon jeder ohngefähr 300 grosse, sogenannte, Symphonie-Platten stark ist.

Der Preis der Subscription, die mit Erscheinung des ersten Bandes geschlossen wird, ist 33 Franken und der Ladenpreis 50 Franken.

Man unterzeichnet, positrey, in Paris bey Zetter et Comp. rue de Louvois No. 5. en face de l'Opera italien.

Nota. Das Werk erscheint in französischer Sprache; um aber den Nachstich nicht nothwendig zu machen, erhalten die Subscribenten, auf Verlangen, eine deutsche Uebersetzung dazu, die auf die Notenbeyspiele des Originals hinweist. Für die Nichtsubscribenten hingegen ist der Preis dieser Uebersetzung auf 5 Franken festgesetzt.

Nachricht.

Da wir Unterzeichneten uns nunmehr vereiniget haben, um die von mir, dem Geh. Rath v. Apell, in der *Cäcilia* angekündigte Fortsetzung des *Gerber'schen Tonkünstler-*

Lexikons gemeinschaftlich heraus zu geben; so machen wir dieses hiermit bekannt und bitten, alle aus Deutschland hoffentlich eingehenden Briefe und Nachrichten an mich, Baron von Winzingerode, zu Kirchohmfeld bey Stadtworbis, alle aus dem Auslande kommende Beyträge aber an mich, den erst genannten, beyde postfrey, gelangen zu lassen.

Cassel, den 24. September 1824.

v. Apell, Geheimer Rath etc.
Eberhard, Freyherr von Wintzingeroda.

Bitte:

Zufolge vorstehender Bekanntmachung ergeht an alle bedeutende deutsche, böhmische, niederländische und helvetische Herren Componisten, musikalische Schriftsteller, Virtuosen, Virtuosinnen, Sänger, Sängerinnen, Dilettanten, Dilettantinnen, Orgel- und Instrumentenmacher meine inständigste Bitte, mir, behufs der aus reiner Liebe zur edlen Tonkunst von mir unternommenen Arbeit, baldgefälligst ihre genaue Biographie und ein vollständiges Verzeichniss ihrer Werke, hauptsächlich der noch nicht im Druck und Stich erschienenen, portofrey zukommen zu lassen. Eben so angenehm wird mir die Mittheilung von Nachrichten über bereits verstorbene Tonkünstler u. s. w. und die Berichtigung allenfalsiger Irthümer im Gerber'schen Lexikon seyn, wodurch sich die gefälligen Herrn Einsender ein bedeutendes Verdienst um die Vervollkommnung des Werks erwerben werden.

Eberhard Freyherr von Wintzingeroda
wohnhaft zu Kirchohmfeld bey Stadtworbis
im Regierungsbezirk Erfurt.

Gesuch.

Ein junger Mann, der von Jugend auf Musik studirt hat, einen Singverein durch mehre Jahre mit dem besten Erfolge geleitet, mehre Kirchenmusiken componirt, in dieser Hinsicht er die besten Zeugnisse aufweisen kann; auch im Stande ist, ein Orchester mit der Violine zu dirigiren, gründlichen Unterricht auf dem Pianoforte, der Harfe, Guitarre, Flöte etc. zu geben versteht, wünscht als Violinspieler, oder sonst auf eine Art ein Engagement zu erhalten. Das nähere in portofreyen Anfragen besorgt die Buch- und Musik-Handlung des Hrn. Koch in Greifswalde.

Ausgesetzte Chorstimmen

zu klassischen Werken älterer und neuerer Kirchenmusik, zum Gebrauch für Gymnasien und Singvereine.

Mit Genehmigung und Unterstützung Eines Hohen Ministerii erscheinen in meinem Verlage Werke von Bach, Durante, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Haydn, Leo, Lotti, Marcello, Mozart und Naumann, in sauber gestochenen Chorstimmen in kleinem Quer-Quarto-Formate, und späterhin werde ich auch neuere Meister als: Beethoven, Romberg, Schicht u. a. m. folgen lassen.

Um dieses Unternehmen in jeder Hinsicht gemeinnützig zu machen, gestatte ich den höchst geringen Subscriptionspreis von 2 Groschen für den Musik-Bogen; und die bereits fertig gewordenen Chorstimmen folgender Werke:

Samson, Oratorium von Händel. à 22 Gr. Pr. Cour.

Der 149ste Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied" von Seb. Bach. à 20 Gr. Pr. Cour.

Hymne „Preis dir Gottheit" von Mozart. à 6 Gr. Pr. Cour.

sind durch jede gute Buch- oder Musikhandlung (woselbst man auch auf die noch erscheinenden Stücke unterzeichnen kann) zu beziehen, so wie von jede einzelnen Stimme Exemplare von beliebiger Anzahl zu erhalten sind.

Der Stich des zunächst erscheinenden Werkes: *Magnificat von Durante*, wird im November d. J. beendigt seyn, und werde ich mit der Hauptausgabe der obengenannten Werke ununterbrochen beschäftiget bleiben. Ein ausführlicher Prospect, worin alle Werke genau bestimmt sind, wird unentgeldlich ausgegeben.

Wer sich in portofreyen Bestellungen direct an mich wendet, erhält bey zehn completen Exemplaren eines Werkes das eilfte gratis.

T. Trautwein in Berlin.

Im Verlage der Casselring'schen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen hat so eben die Presse verlassen und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Variationen für's Pianoforte componirt von Franz Stöpel. Op. 10. Fol. Pr. 12 Gr. oder 54 Xr.

Der Name des berühmten Herrn Verfassers ist die beste Empfehlung für diese neue schöne Kunstproduct.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. **No. 45.** 1824.

Recension.

Ueber die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht, von Urban, zur Begründung einer Normal-Musikschule herausgegeben. Elbing, 1823. 8. 112 Seiten.

Auch der Verf. dieses in mannigfacher Hinsicht zu beachtenden Werkes (er ist Musikdirector zu Elbing) leitet sein Buch mit der Klage ein, dass seit dem Verfalle wahrer Kirchenmusik alle Würde und Erhabenheit aus derselben gewichen scheine. „Das ist keine Kirchenmusik, sagt er, die uns mit dem Saus und Braus des heutigen Opernspectakels umfängt, oder die uns vom ersten bis zum letzten Satze im sogenannten doppelten Contrapunkte herumzieht: sondern die bald sanft, bald kräftig, wie aus hoher Himmelsferne, Trost und Ergebung bringt. Sie muss mit frommem Sinne erfunden und mit frommem Sinne genossen werden. Aber die Tonkunst ist zur Zeit, mit geringer Ausnahme, ein eitles Spielen mit den Tönen geworden. Die Kunst muss wahr und schön seyn. Schönheit liegt in der Form; Leben bekommt sie durch das Herz des Künstlers, das weder Form noch Regel kennt. Daher kann das Kunstwerk nur empfunden, die Form aber kann begriffen werden. Der Künstler braucht beydes. Der Tonkunst Quelle ist die Religion. Hier muss sie mit geringen Mitteln Grosses leisten. Die menschliche Stimme feyert hier ihren Triumph und muss nur mit wenigen zweckmässigen Instrumenten unterstützt werden. So ist es in früherer Zeit gewesen.“ Hier muss Rec. hinzufügen, dass eine frühere Zeit diesen jetzt so gewöhnlich an ihr gepriesenen Vorzug nicht immer der freyen Wahl der Tonsetzer, sondern der Nothwendigkeit, wenigstens oft genug, zu verdanken hatte. Das Instrumentenspiel war weder so ausgebreitet, noch so fertig, als jetzt. Man musste demnach schon einfacher instrumentiren, wenn man wollte, dass das Werk gehört werden sollte. Das ächt Gute war auch sonst nicht etwas Alltägliches; vielmehr gab es Flaches und Pedantisches so gut, wie jetzt, nur in anderer Art. Es wäre wohl der Mühe werth, einmal die Ursachen geschichtlich nachzuweisen, warum den Tonsetzern der Hymnus nicht mehr, wie früher öfter, gelingen wollte. Man neigte sich zur Oper und zum unsangbaren Klavierspiel. Der Verf. schreibt den Verfall der Musik vor allen Dingen einer über alle Massen schlecht und irrig bearbeiteten Theorie und dem Mangel einer öffentlichen Lehranstalt für Deutschland zu. Die Pariser und Prager Anstalten findet er für uns nicht wünschenswerth. Am meisten müsste in solcher Schule für Sänger und für eine allgemeine fassliche Theorie und Aesthetik der Tonkunst gesorgt werden u. s. w. Man lese selbst; es kommen so manche Aeusserungen vor, die, sind sie auch nicht neu, doch die Beherzigung gar sehr verdienen.

Im Laufe seiner Auseinandersetzungen erklärt er sich auch gegen das Hinweisen auf die sogenannte deklamatorische, oder gar dramatische Musik. Er meynt, es gebe in dem Sinne, in welchem es eine dramatische Poesie giebt, keine dramatische Musik. Das Wesen des Drama ist Handlung, durch die auftretenden Charaktere bewirkt. Musik, als Empfindungssprache könne weder Handlung noch Charaktere darstellen, sondern nur, ihnen angemessen, nicht ausdrückend erscheinen; Poesie und Mimik erklären sie erst. Für die Bühne muss die Composition in Arie, Duett etc. kürzer zusammengehalten, nicht gedehnt werden, damit die Handlung nicht zu lange aufgehalten werde. Aber musikalisch-lyrische Stellen lassen kein Fortschreiten in der Handlung zu. Ehe die Handlung geschieht, muss sie durch die Musik angedeutet

werden. Hiernach, sagt der Verf., giebt es also keine dramatische, wohl aber eine theatralische Musik. Wie aber, wenn man gerade das unter der dramatischen verstanden hätte? Wäre es alsdann nicht ein leerer Wortstreit? Gerade so verhält es sich mit der deklamatorischen Musik. Er giebt zu, dass der Wortausdruck im Recitative Haupterforderniss ist: übrigens aber, setzt er hinzu, lässt ihn das Wesen der Musik nicht immer in gleich hohem Grade zu. Wer hat denn aber verlangt, dass die Tonkunst den Wortausdruck der Poesie so im Einzelnen geben soll, wie die Deklamation des Sprechers? Selbst der Sprecher begeht einen Anfängerfehler, wenn er jedes Wort malend darstellen will. Dem darzustellenden Charakter angemessene Musik nennt man charakteristische, und das Gesammtgefühl erfassende, dabey dem Wortausdruck nicht widerstrebende, sondern nach Möglichkeit sich anpassende Musik heisst deklamatorische. Dass nun Charakter und Deklamation in aller, besonders in Vokalmusik seyn muss, ist eben so gewiss, als es gewiss ist, dass bey der einen Gattung noch mehr darauf ankommt, als bey der andern. A potiori parte fit nominatio. Im Uebrigen sind wir meist mit ihm einig.

Von Gluck sagt der Verf., er habe für die deutsche Oper, die nur die lyrischen Stellen herausheben und dem Charakter der Handlung bloss angemessen erscheinen will, nichts gethan, sondern nur die französische verbessert. Wer aber etwas verbessert, was unter uns aufgenommen worden ist, verbessert uns selbst mit, indem er den gar zu krummen Abweg gerader macht und die Einseitigkeit leerer Enthusiasten verringert, die oft auf die Künstler, die sich gern überschwenglich loben hören, was der Enthusiast am besten kann, nicht wenig Einfluss haben. Der Verf. will aber Gluck nur nicht als Vorbild deutscher Opernmusik gelten lassen, und darin dürfte er, so hoch wir auch Gluck's Meisterwerke ehren, nicht Unrecht haben. Für ächte Kunstfreunde sind Werke von allen Nationen: das Volk aber will Poesie und Musik national.

Von S. 25 bis 74. wird von der Theorie der Musik gehandelt, mit welcher der Verf. sehr wenig zufrieden ist. Praxis, sagt er, geht in der Kunst der Theorie voran. Diesen wohlbegründeten Satz erkannten die Theoretiker nur halb, nur in melodischer, nicht in harmonischer Hinsicht, für richtig, woraus eine Menge unhaltbarer harmonischer Regeln hervorging, die gar nicht im Wesen der Tonkunst begründet sind. Darum wäre die Musik nur empirisch betrieben und der andere wesentliche Theil, die Harmonie, ausgeschlossen worden. Das habe eine Flachheit und Einseitigkeit im Betriebe der Tonkunst festgesetzt, die dem Begreifen und Beurtheilen der Ton-Kunstwerke stets hinderlich und der Bildung schädlich sey. Hier hat Rec. zuvörderst nur zu bemerken, dass eigentlich jedes Urtheil einseitig hingestellt wird, also sein eigenes wie des Verf. Urtheil nicht ausgenommen, damit es Andere prüfen und sich so viel davon aneignen, als sie können und wollen. Generalbassschulen, Kunst des reinen Satzes und dergl., fährt er fort, enthalten immer jene unbeholfene, einseitige Theorie und erfüllen ihre Bestimmung nicht. Da heisst es immer: schlecht, verboten, unerlaubt u. s. w., so dass Anfänger nicht wissen, ob sie jenen schwer geborenen (nach dem Verfasser, schwer ausgeheckten) Regeln, oder den unsterblichen Meistern folgen sollen, denen jene Theorie fremd ist. Fremd? ob das wohl dem Verf. nur so entwischt ist, um seinen Behauptungen Schärfe zu geben? Wer Theorieen und Meisterwerke kennt, kann das unmöglich im vollen Ernste sagen. Dass aber hin und wieder Abweichungen von den herrschenden Regeln vorkommen, wird Niemanden auffallen, der das Geschäft der Theoretiker nicht für geschlossen und Ausnahmen unter gewissen Umständen nicht für Aufhebungen des gewöhnlich Regelrechten erklärt. Der Verf. führt zur Erhärtung seiner übertriebenen Behauptung das Beyspiel Mozart's an und sagt: Es fand sich Gewürm, das selbst Mozart's unsterbliche Werke durchgrub und durchbohrte u. s. w. Da möcht' ich den Verf. wohl fragen, ob er auch den Wurm kennt, der eben Gluck's Meisterwerke ein wenig durchbohrte? Darüber wollen wir uns also gegenseitig lieber zufrieden geben: ich finde aber gerade in Mozart den Mann, der die Theorie der Musik, die der Verf. in den Grund zu bohren gedenkt, recht ordentlich studirt hatte; wenigstens wird Keiner sagen können, dass seine Werke von einer Verachtung der Regel zeugten. Man schütte doch das Kind nicht mit dem Bade aus.

Richtig sagt der Verf., dass die Theorie der Tonkunst nicht eher in ihrer Grundlosigkeit darzustellen sey, als wenn die Grundzüge einer neuen, im Wesen der Musik begründeten Theorie gegeben und nach derselben ein besserer Musikunterricht

geschaffen werde. Wir freuen uns daher auf des Verf. versprochenes Werk. Auch müsse dargethan werden, dass die jetzige Theorie nicht in der Theorie der Griechen ihren Grund habe. Da wir nun Alle von der Musik der Griechen wenig, oder noch besser, so viel als nichts wissen: so sind wir auf solche Beweise nicht begierig und sind mit dem diatonischen Geschlecht und den griechischen Tonarten, die in jenem enthalten sind, schon zufrieden. Dass die Tonleiter, und zwar erst ein Tetrachord, zu dem sich bald das zweyte gesellte, eher als das Tonsystem gefunden wurde, scheint gewiss, ist auch für Melodie ohne Harmonie, das Wort nach jetzigem Sinne genommen, vollkommen zureichend. Als man nun Melodie mit Harmonie begleiten wollte, musste das Tonsystem durchweg nach den reinen Tonverhältnissen, wie sie Octave und Quinte erzeugen, festgestellt werden. Dieses Tonverhältniss vernimmt das natürliche Gehör in seinem höchst möglichen Grade von Reinheit; es ist also von Natur Grundlage des Tonmasses, keine menschliche Satzung. Der Verf. wird wohlthun, wenn er auf die Darstellung dieser und der folgenden Sätze, die jeder selbst lesen muss, da sie keinen Auszug zulassen, besondern Fleiss verwendet, damit sein System nicht der Klarheit ermangele; denn die Umrisse dessen, was gegeben werden soll, möchten den Meisten noch nicht genügend vorkommen.

Wenn aber der Verf. weiter hin über die in unseren Theorieen gewöhnlichen Berechnungen der Töne sagt, dass die Verhältnisse derselben nicht richtig, dass diese schwierigen Berechnungen ganz unnütz wären und dass man die idealische Tonleiter mit der wirklichen vermischt habe, so will uns das nicht in den Sinn. Es ist vielmehr äusserst lobenswerth, wenn der menschliche Geist unaufhaltsam fortfährt, der Natur in ihren Geheimnissen immer näher zu kommen, und deswegen entbehrt eine Sache des Nutzens nicht, weil der Praktiker der Regel sich nicht bewusst ist und auch nicht nothwendig bewusst zu seyn braucht. Würden nicht sonst die Gesetze vom Hebel u. s. w. auch unnütz seyn, weil der Handwerker sie ohne Kenntniss befolgt? Dass aber die Länge einer klingenden Saite die Grösse der Tonverhältnisse, und die Spannung derselben das Tonregister bestimmt, auf welches die Verhältnisse angewendet werden, ist bekannt.

Nun, sagt der Verf., erfand man das Temperiren, um ein Missverhältniss zu beseitigen, in welchem mehre Töne einer Tonleiter nach melodischen und harmonischen Forderungen zu einander stehen. Man nahm an: 1) Alle Octaven sollen völlig rein bleiben und in zwölf Töne getheilt werden. Dagegen sagt der Verf., die Bestimmung sey nicht nöthig, weil es gar nicht anders möglich sey. Wie? soll denn das nicht ausgesprochen und als Regel festgesetzt werden, was natürlich ist? 2) Nahm man an: Jeder Ton des Tonsystems soll als eine Tonica sowohl in der harten als weichen Tonart gebraucht werden können. Dagegen bemerkt er mit Recht, dass der Zusatz hart und weich unnütz ist, denn die Tonica bleibt in Dur und Moll dieselbe. 3) Jede Consonanz soll so viel wie möglich in ihrem ursprünglichen Verhältnisse erhalten werden, damit sie unser Gehör stets als solche erkenne. Dagegen spricht der Verf.: Wie soll eine Consonanz, in ihrem natürlichen Verhältnisse geändert, dennoch dem Gehör als solche erscheinen, da überdiess jeder Ton des Tonsystems in der Harmonie bald als Con- bald als Dissonanz erscheint? Wenn er aber unter Dissonanzen nur Uebelklänge in der Akkordfolge, nicht schon im Akkorde an und für sich, verstehen will: so ist das eine ganz unnöthige Verwirrung des Sprachgebrauchs u. s. w. Das Uebrige lese man im Buche selbst. — Dass ferner die Quinten rein gestimmt werden müssen und also (aber wohl zu merken praktisch, d. h. wie es unserm Ohre hörbar ist), nicht unter sich schweben müssen, ist gewiss richtig. Aber da es schwer ist, eine Quinte völlig rein zu stimmen, wie der Verf. selbst sagt, und da das Ohr leicht sich verführen lässt, bey der Stimmung der Quinte eher etwas zu hoch, als zu niedrig zu gehen, so scheint sich mir Theorie und Praxis gerade hier recht wohl zu vereinigen, und die alte Regel gar nicht unnütz zu seyn. — Was Kirnbergers ungleichschwebendes temperirtes Tonsystem betrifft: so wird die Sache richtig für ideal gehalten, da das menschliche Ohr die feinen Unterschiede nicht mehr hört. Wir müssen aber wiederholen, dass wir jeden Versuch, der uns eine tief liegende Erscheinung erklären will, dankbar ehren, wenn ihn auch sogar der Componist vor der Hand noch nicht, oder auch gar nicht gebrauchen könnte. Dass aber unsere Harmonielehre sehr vereinfacht werden kann und, wie es das jedesmalige Bedürfniss mit sich bringt, auch werden soll, ist eben so richtig, als, dass der Verf. manche seiner Behauptungen noch besser begründen

und auseinandersetzen muss, wenn er recht Vielen nützlich zu werden wünscht, wie wir von ihm überzeugt sind.

Richtig und von Allen erkannt ist es, dass Ideen die Welt beherrschen, und dass sie der Künstler durch Begeisterung empfängt. Nur dass solche Sätze nichts gegen die Regel beweisen. Die Regel bringt zum Bewusstseyn, was Naturkraft irgend eines starkgeschaffenen Geistes im Gefühl des Rechten bereits gethan hat. Der Geist bewegt sich frey und durchbricht die Regel, ist sie unrecht. Aber auf die Lehrart muss falsches oder richtiges Regelwerk allerdings einen grossen Einfluss haben, und der Verf. ist überzeugt, dass sie planlos geworden ist. Wohl! Immerhin werde das Wasser bewegt, damit es nicht faul werde. Nur hüte man sich vor gar zu einfacher Darstellung, die den Schüler nur zu leicht verführt, sich für einen Harmonie-Verständigen zu halten, wenn er die Versetzungen der Dreyklänge und der Septimenakkorde kennt. Eine tiefere Beschauung, eine vielseitige Zusammenstellung mannichfaltiger Dinge und ihrer gegenseitigen Verhältnisse schärft den Verstand, dessen Gebrauch die Kunst und das Leben überhaupt nie beschränkt, es wäre denn auf kurze Zeit, über welche jeder Tüchtige sich hinweg arbeiten muss, dessen Mangel aber die Welt schon manchmal der Barbarey nahe gebracht hat. Es ist daher nach unserm Dafürhalten kein Zeitverlust, wenn der Künstler neben dem neuen, auch alte Systeme durchdenkt; auch nicht für einen Schüler, der Lust hat, einmal etwas wahrhaft Grosses in seinem Fache zu leisten. — Dass der Verf. sich unter andern auch gegen das Generalbassspielen nach Ziffern erklärt, weil dadurch das Schönste eines Kunstwerkes, die Stimmenführung, zu sehr verdeckt werden muss, ist schon von Manchem bestimmt genug getadelt worden. Es ist allerdings wünschenswerth, dass künftig die Orgelstimme eben so gut, wie jede andere, vom Componisten mit Noten bezeichnet und ausgeschrieben werde.

Von S. 74—83 folgen Grundzüge zur Theorie der Tonkunst. Was hierüber gesagt wird, ist theils im Buche schon dagewesen, theils so kurz, dass es jeder selbst lesen muss. Es ist Alles folgerecht: aber neu können wir es nicht finden; es ist wohl eigentlich das alte System, einfacher dargestellt, mit Weglassung der mancherley Spitzfindigkeiten u. s. w. Aber auch das ist kein geringes Verdienst. Nur kann ich mich nicht entschliessen, mit dem Verf. für ein gänzliches Verwerfen der Ausgeführteren zu stimmen, was weder mit der Dankbarkeit, die ich gegen Manchen der alten Theoretiker hege, noch mit der Ehrfurcht, die mir jeder Scharfsinn zu verdienen scheint, geriethe er auch zuweilen ins Uebertriebene, sich vertragen will. Wenn nun der Verf., dessen Wollen wir gewiss wahrhaft hoch schätzen, im Gange seiner Darstellungen sagt: „Eine quartenweise Fortschreitung bildet eigentlich den Uebergang von wohlklingenden zu übelklingenden harmonischen Verhältnissen“ so hat er ja eben damit die alte Frage, die er S. 64. lächerlich fand, „Ist die Quarte eine Consonanz oder eine Dissonanz?“ für nicht unklug erklärt, denn eben um der harmonischen Fortschreitungen willen fragte man so. Oder wäre denn nach seiner jetzigen Erklärung die Quarte wohl etwas anderes, als eine Merkurstochter, von der man nicht weiss, ob sie Jüngling oder Jungfrau ist? Eine Quartenfortschreitung ohne einen dritten vermittelnden Ton, der es darum ist, weil er zu beyden sich consonirend verhält, wäre mir etwas Widriges. So gut aber Octaven, für sich allein fortschreitend, wohlklingend sind, und in Verbindung mit einem andern Tone (es sey denn die in der diatonischen Tonleiter liegende Terz und Sexte) in ihrer Fortschreitung ein übelklingendes Verhältniss hervorbringen: eben so ist es mit der Quarte im umgekehrten Falle.

Zum Schlusse dieses Kapitels wird noch behauptet, es sey eine Folge irriger Theorie der Tonkunst, dass die Tonleiter der weichen Tonart auf andere Weise auf- als absteige, was jedes Tonstück beweisen soll. Das wird ja aber von unterrichteten Lehrern seit geraumer Zeit gar nicht mehr gelehrt: man giebt beym Aufsteigen die kleine und grosse Sexte, und beym Heruntergehen die grosse und kleine Septime als gleich brauchbar an. Bald wirkt das Eine, bald das Andere besser. Warum wollte wohl der Verf., der gegen Einseitigkeit kämpft, hier der Einseitigkeit das Wort reden! Auch kann ich es so übel nicht finden, wenn C moll mit Es dur, der in consonirenden Akkorden damit verbundenen Gleichheit der Töne wegen, als verwandt betrachtet wird. Dass C moll näher mit C dur, als mit Es dur verwandt ist, hat seine Richtigkeit eben so sehr, als dass Es dur gleich die nächste Stufe der Verwandtschaft ausmacht.

Das dritte Hauptstück handelt S. 84. bis zu Ende vom Musikunterricht. Man braucht jetzt zu

Theater- und Militärmusik u. s. w. nur Leute, die ihr Instrument ausgezeichnet spielen können, ist also mit mechanischen Fertigkeiten, die so hoch gestiegen sind, dass Manche sich ihr ganzes Leben mit Besiegung der Schwierigkeiten ihres Instrumentes abmühen, völlig zufrieden. Spielereyen und Seiltänzerkünste setzen den Haufen in Bewunderung, ohne Genuss zu bringen. So der Verf., und gewiss wahr. Aber jede Zeit hat etwas zu klagen. Wie verschieden klingt das, vergleichen wir es mit den Zeiten Karls des Grossen, dem Alcuin klagt, dass seine Franken keinen Ton hervorbringen lernten u. s. w. Die Menge ist entweder stumpf, oder sie missbraucht die schönsten Gaben zur Schwelgerey. Mitten unter unseren Uebertreibungen, die wir nur zu deutlich als solche erkennen, hat sich doch die Zahl ächter Kenner vermehrt und für wahrhaften Musikgenuss giebt es lebendige Gemüther mehr, als Vieler Unmuth meynt. Ich kann auch in der Hinsicht nicht glauben, dass es schlimmer unter uns geworden ist. Eine weitläufige Durchführung gehört aber nicht hieher. Das übertriebene Klavierspiel rechnet der Verf. auch mit zu den schlimmen Zeichen der Zeit, lässt auch wohl, wie es jetzt von mehren Seiten her verlautet, diesem Instrumente gar zu wenig Gerechtigkeit widerfahren, ob er gleich ausdrücklich sagt, er wolle es weder schelten noch verdammen. Dass aber damit jederzeit harmonische Kenntnisse verbunden seyn sollen, ist auch unsere Meynung. Es giebt viel leeren Dilettantismus, der mit der Kunst faselt. Aber jederzeit, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler verfallen. Die Lehrer verstehen meist nicht, ihre Schüler zu einer klaren Ansicht der Kunst zu bringen: sie treiben ihr Instrument, und damit gut. So hat man denn das Mittel für den Zweck genommen. Soll es besser werden, muss ein Musikelementarunterricht, unabhängig von irgend einem Instrumente, oder auch vom Gesange, vorausgeschickt werden. Der Verf. hat meines Erachtens völlig recht. Wenn nur unter diesen Vorübungen zuvörderst zum Gesange eine tüchtige Sprechübung nicht vergessen würde. Was in neueren Zeiten zum Behuf der Volksschulen, namentlich für den Gesang, geschehen ist, das hält der Verf. nicht für genügend, und Mehres darin für unnütz und zweckwidrig, worunter er besonders das Singen nach Zahlen statt der Noten rechnet. Für Alle, sagt er, ist der Gesangunterricht nicht; es hat nicht Jeder Stimme, der vielleicht Anlage zu einem Instrumente hat. Hätte einer auch gar keine Anlage zu ausübender Musik, so begreift er doch das Verständige der Tonkunst und sein Wissen wird dadurch offenbar bereichert. — Bestandtheile des musikalischen Talentes sind Tonsinn und Zeitsinn. Durch ein klares Wissen wird dem Talente Bewusstseyn dessen gegeben, was es hat. Die Tonkunst zerfällt in einen melodischen und einen harmonischen Theil; jeder hat sein eigenes System; beyde machen noch ein Notensystem nothwendig. Das soll vom sechsten bis zum zwölften Jahre völlig gefasst seyn. (Vom sechsten dürfte im Allgemeinen zu früh seyn.) Von jeder Stunde des Unterrichts wird eine halbe Stunde auf Gesang verwendet. Die Verbindung der Töne zu Melodie und Harmonie wird in den Gymnasien und höheren Bürgerschulen mit den Fähigeren wöchentlich zweystündig getrieben bis zur Vollendung des funfzehnten Jahres. Zu einer gegebenen Melodie von geringem Umfange wird eine Unterstimme und etwa zwey Mittelstimmen, und zu einer Unterstimme eine Melodie und zwey Mittelstimmen gesetzt. Nach dem zwölften Jahre kommt der Unterricht für ein Instrument immer noch zeitig genug. (Das wird Manchem nicht in den Sinn wollen.) Dieses wird den Vortheil haben, dass man nun schon weiss, ob das Kind Talent dafür hat, oder nicht. Auf ein mässiges vom Blatte singen muss hingearbeitet werden, und darum muss der erste Unterricht gesellschaftlich seyn. Nichts ist in den Uebungen schädlicher, als das immerwährende Innehalten; das Stockern wurzelt leicht ein. (Sehr wahr.) Also zuvörderst gesellschaftlicher Unterricht. Dann tritt der Privatunterricht eines Meisters auf seinem Instrumente ein. Privatmusiklehrer könnten also weniger, aber besser müssten sie seyn, denn jeder muss nothwendig das ganz verstehen, was er lehren will. Schlechte Lehrer sind freylich wohlfeiler, (aber theure sind darum noch nicht gut) dennoch haben eben diese schon um vieles Geld und um viele Zeit gebraucht.

Des Verfassers Plan zu einer Normalschule ist vortrefflich und wird, wenn er durchgeführt werden kann, sehr vielen Segen bringen. Wir wünschen ihm zu seinem gemeinnützigen Unternehmen alles Glück.

C. W. Fink.

sten fremde seyn sollten) ihren Scharfsinn an Kleinigkeiten fesselten. Hiervon abgesehen, leisteten jene Fehden, besonders angehenden Künstlern, den grofsen Dienst, dafs diese nicht, wie gewöhnlich, so leicht auf die Worte des Lehrers schworen, sondern zur eignen Prüfung veranlafst wurden. — Indessen trug doch Kirnberger, ob er schon im Vergleich mit Marpurg nur wenig schrieb, zuletzt den Sieg davon, d. h. er behielt das meiste Ansehen als Theoretiker; und dies gieng sehr natürlich zu. Marpurg, der Kirnbergern an Geistesbildung weit überlegen war, begnügte sich nicht mit Entwickelung des mechanischen Theils der Musik; er *streifte* auch in ihre ästhetische Theorie, wofür die Kunst damals noch nicht reif genug war. Auch ihn drängte, wie Matheson, obgleich geordneter als bey diesem, eine grofse Masse von Kunstideen, welche sich oft nur in fragmentarische Darstellungen ergofs. Seine klassische Abhandlung über die Fuge und vielleicht ein Paar andre Schriften ausgenommen, fehlt seinen Werken, so viel Treffliches und Lehrreiches sie auch enthalten, doch das Gepräge der Vollendung, woran ihn auch seine übrigen Geschäfte hinderten. Dabey verrieth er zu viel Vorliebe für die französische Theorie, die er mit allen ihren Vorzügen und — Mängeln, doch sehr gedrängt, wieder gab, und die mit den praktischen Lehren eines I. S. Bach, woran die Deutschen hiengen, nicht genau übereinstimmte. — Kirnberger hingegen schränkte sich blos auf den innern Mechanismus der Tonkunst ein, der noch immer die Hauptsache für die Deutschen blieb. Hierdurch ward es ihm leichter in sein System eine Einheit, eine Konsequenz und eine Vollendung zu bringen, welche zur Stiftung einer Schule nothwendig ist. Er folgte ganz den Grundsätzen seines grofsen Lehrers J. S. Bach, und da er fühlte, dafs er des Styls nicht mächtig ware, so schlofs er sich — fein genug — an grofse Männer an, die ihm zur Ordnung, zur lichtvollen Darstellung seiner Ideen und zur Erschöpfung der Gegenstände seines Nachdenkens treulich halfen, an Sulzer, Lambert u. a. Allen diesen Umständen haben wir das wichtige Werk: „*Ueber die Kunst des reinen Satzes*" zu verdanken, das um der erwähnten Eigenschaften, besonders um seiner Konsequenz und Klarheit willen, alles Aehnliche übertrift, ja, vielleicht noch lange übertreffen wird, und dessen Studium kein *reeller* neuerer Komponist entbehren darf.

Was nun diese beyden Männer (Marpurg und Kirnberger) und hier und da noch einige andre für die auf Wissenschaft gegründete Theorie der Tonkunst vollbrachten *), das that C. P. E. Bach für die Praxis des Klaviers. Da dieses Instrument, wie schon erinnert, in jenen Zeiten zur Hauptstütze der reinen Musik diente, so erwarb er sich ein grofses Verdienst durch seine Anweisung es richtig zu behandeln, in seinem: „*Versuche über die wahre Art das Klavier zu spielen.*" — Vor allen Dingen bemühte er sich, die bis dahin noch schwankende Lehre von der Fingersetzung in's Reine zu bringen. Er folgte

*) Alle *praktische* Kenntnisse des Menschen lassen sich, *subjektiv* genommen, in drey Klassen theilen. Sie sind entweder *Handwerk* oder *Kunst* oder *Wissenschaft*. Der blofse *Handwerker* (im weitesten Sinne) weifs, *als solcher*, nichts mehr als die praktischen Handgriffe zur Hervorbringung eines Werks, und was er thut, ist mehr die Frucht einer blos mechanischen Uebung und blinden Nachahmung (der Routine) als des eignen Nachdenkens. Es giebt dergleichen bekanntlich in der Musik eben so, wie in der Theologie und Jurisprudenz, u. a. D. — Zum *Künstler* erhebt er sich, je mehr er mit den *Regeln* bekannt ist, worauf seine Arbeiten beruhen (mit der Theorie) und wohl gemerkt, je mehr diese Kenntnifs der Regeln in seinem Verstande *Zusammenhang* hat. — Die *Wissenschaft* beschäftigt sich mit den *Gründen* der menschlichen Erkenntnifs — also hier *für* die Praxis — mit den *Gründen der Regeln*, welche (s. die Gründe) aus den eigentlichen Wissenschaften (der Mathematik und Philosophie, die sich neuerdings um den Rang als Wissenschaften streiten) hergenommen werden. — Von jenen drey Stufen sind für dieselbe Gattung von Werken bald eine, bald zwey, bald alle drey in Einem Kopfe anzutreffen. — Welche Resultate sich daraus, besonders für die *Kritik*, ergeben, brauche ich nicht anzumerken.

d. Verf.

Nachrichten.

Cassel. Zur Geburtsfeyer Sr. Königl. Hoheit des Kurfürsten wurde zum erstenmale *Euryanthe* gegeben. Alles was beytragen konnte, um diese Oper der Feyer des Tages würdig in die Scene zu setzen, ist von Seiten der Direction geschehen. Die Dekorationen und Kostume waren neu und vortrefflich, und dass das active Personal beym Einstudiren dieses musikalischen Kolosses keine Mühe gescheut habe, bewies die wohlgelungene Darstellung der Oper. Demungeachtet fand sie im Allgemeinen nicht den erwarteten Beyfall, und viele wollen sogar die Tondichtung des *Freyschützen* höher stellen. In Beurtheilung des Sujets herrscht nur eine Meynung. — Unläugbar hat die Oper viel Vortreffliches und Grossartiges, welches nach wiederholten Aufführungen noch mehr erkannt werden wird. Hieher gehört: das Lied Adolars, das Duett zwischen Euryanthe und Eglantine (A moll C und A $\frac{4}{4}$), ein gleiches zwischen Eglantine und Lysiart, zwey dergleichen zwischen Euryanthe und Adolar, und vorzüglich die Chöre. Der gänzlich mangelnde Applaus bey der heutigen Aufführung der Oper konnte übrigens nicht geradehin als Beweis des Missfallens angenommen werden; denn es ist hier herkömmlich, dass bey Gelegenheit allerhöchster Geburtsfeyern alle Beyfallsbezeugungen unterbleiben. — Die Rollen waren folgendermassen besetzt: König, Hr. Barthold. Um sein Talent als dramatischer Künstler geltend zu machen, war diese Partie zu unbedeutend. Adolar, Hr. Gerstäcker. Obgleich Hr. G. an einem Brustübel litt und daher nicht die volle Herrschaft über seine Stimme hatte, so gereichte ihm doch die Ausführung dieser Rolle zu vieler Ehre. Mit innigem Gefühl trug er das Lied vor, welches er auf Geheiss des Königs singt, und ausgezeichnet war er in dem Recitative mit Lysiart und bey den Worten: Ich bau' auf Gott und meine Euryanthe. — Hrn. G.'s fortwährend kränklicher Zustand war leider Ursache, dass nicht nur eine Wiederholung der Oper unterbleiben musste, sondern dass wir auch auf längere Zeit diesen Künstler entbehren müssen, indem er zu seiner Wiederherstellung nach Ems abgereist ist. Möge er bald genesen und uns wieder mit seiner Gegenwart erfreuen! Die melodienreiche Partie der Euryanthe wurde von Dem. Roland mit warmem Gefühl vorgetragen. Lysiart, Hr. Hauser, war im Gesang und Spiel gleich vortrefflich. Eben so hat Dem. Schopf (Eglantine) die schwierige Aufgabe rühmlichst gelöst. Die Chöre wurden präcis und kräftig ausgeführt, und das Orchester hat abermals einen Beweis seiner Virtuosität abgelegt.

Der Gastspiele hatten wir nur wenige, aber sie waren desto interessanter, da sich zwey Künstler von Ruf, Hr. Hambuch aus Stuttgart und Hr. Cornet aus Braunschweig, producirten. Hr. Hambuch trat zuerst als Tamino auf. Sein kräftiger, besonders in den Mittelt*nen klangreicher Tenor gefiel sehr, und sein einfacher, geschmackvoller Vortrag bewies den tüchtigen, deutschen Sänger, der nicht durch unzeitiges Schnörkeln Mozarts Meisterwerke entstellt. Ungetheilten Beyfall erhielten die Arien: Dieses Bildniss etc. und Wie stark ist nicht etc., der übrigens noch lebhafter gewesen seyn würde, wenn wir nicht selbst einen so vorzüglichen Tamino in Hrn. Gerstäcker besässen. Unter unsern heimischen Künstlern erhielt Dem. Roland (Königin der Nacht), welche mit ihrer gewandten Silberstimme alle Hörer entzückte, den lebhaftesten Applaus. — In *Johann von Paris* trat Hr. H. als Held der Oper zum zweytenmale auf. Unsere Kunstrichter ertheilten auch hier wohl vergleichungsweise, und so erhielt unser heimischer Johann den Vorzug, der ihm hinsichtlich des Spiels auch gebührt; was den Gesang betrifft, würden wir Hrn. H. unbedingt Hrn. G. an die Seite stellen, hätte er nicht im *Troubadour* bey der Fermate so zweckwidrige Läufe, auf und ab und wieder auf und ab, angebracht, wodurch er sich offenbar nur schaden konnte. Dass doch auch Sänger, die zugleich so gebildete Musiker sind, wie diess bey Hrn. H. der Fall ist, sich von dieser ausländischen Sucht zu glänzen hinreissen lassen! Dem. Schopf (Prinzessin) sang mit moderirter Stimme und fand viel Beyfall, mehr jedoch Dem. Roland (Page) und Hr. Hauser (Seneschall). Hrn. H.'s letzte Gastrolle war Max im *Freyschütz*, den er vorzüglich sang und nicht minder gut spielte. So schwer wir bisher die Aufgabe für jeden hier gastirenden Tenoristen, dessen Haupt-Rollen die unsers Gerstäckers sind, gehalten haben; so scheint es doch Hrn. Cornet vorbehalten gewesen zu seyn, dieselbe zu lösen. Er trat zuerst als Baron Rudolph in *Rosalieb* von Boieldieu auf. So wenig Glück diese Oper, der trefflichen Musik ungeachtet, hier von jeher gemacht hat, und so sehr man es dess-

halb von Seiten Hrn. Cornets für gewagt hielt, als Gast zuerst in dieser Oper aufzutreten, da überdiess jene Rolle einen eben so gewandten Schauspieler als Sänger verlangt; so hat doch Hr. C. in beyder Hinsicht in gedachter Rolle viel Aufsehen gemacht. Seine Stimme ist metallreich und von bedeutendem Umfange; sein Vortrag leicht und gewandt. Wenn ihn auch diese Gewandtheit hin und wieder zu bunten Verzierungen verleitet, wie diess in der ersten Arie der Fall war; so ist doch der gebildete Musiker nicht zu verkennen. Sämmtliche Gesangstücke seiner Rolle wurden lebhaft applaudirt. Gleichen Beyfall fand mit allem Rechte Dem. Roland (Rosalieb); auch Hr. Albert (Roger) und Hr. Pittor (Klausner) verdienten alles Lob.

Hrn. C.'s zweyte Gastrolle war Ferdinand Cortez in der Oper gleiches Namens. Auch hierin fand sein Gesang, so wie das Feuer seines Spiels, viel Beyfall; weniger jedoch der Vortrag der Recitative, an denen man wohl nicht mit Unrecht auszusetzen fand, dass Hr. C. sie zu abgebrochen vorträgt, und zu oft die Interpunctionen, mithin auch der Worte Sinn unberücksichtigt lässt. Er soll übrigens diese Rolle in kurzer Zeit einstudirt haben, indem die von ihm früher einstudirte Partie nicht mit der Oper, wie diese hier gegeben wird, übereinstimmte. — Der Vorstellung von *Aschenbrödel*, worin Hr. Cornet als Prinz zum drittenmale auftrat, konnte Ref. nicht beywohnen. Max im *Freyschütz* war seine vierte Gastrolle. Die heutige Vorstellung macht der Umstand bemerkenswerth, dass Sr. Königl. Hoheit der Kurfürst dieselbe dem Militär geben liessen. Das gesammte Officier-Corps der in hiesiger Gegend versammelten Truppen, so wie zwey Unterofficiere und sieben Gemeine von jeder Compagnie nahmen die Plätze der Zuschauer ein, wodurch ein sehr zahlreiches Auditorium gebildet wurde.

Die letzte und beste Gastrolle Hrn. C.'s war Graf Almaviva im *Barbier von Sevilla*. Gesang und Spiel, beydes gleich vortrefflich, scheinen zu beweisen, dass dieses Genre seine eigentliche Sphäre sey. Am vorzüglichsten war Hr. C. als Musiklehrer, wo er und Dem. Roland, die heute die liebenswürdigste Rosine war, alle Zuhörer entzückten. Beyde wurden am Schluss der Oper hervorgerufen. Hr. Hauser ist ein vorzüglicher Figaro, so wie Hr. Wüstenberg (Doctor Bartolo) im Spiel nicht leicht übertroffen werden wird. Auch Hr. Pistor (Basilio) stand seinem Vorgänger, Hrn. List, obgleich Basilio des letztern beste Rolle war, keineswegs nach.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Kunst geht auf Darstellung des Lebendigen, bey welchem das Allgemeine, als Geist des Ganzen, bloss durchschimmert, das Einzelne, die Gestalt, angestalt wird von der Idee. Philosophie abstrahirt das Allgemeine, die Idee aus den wechselnden Lebenserscheinungen.

Kunst verherrlicht das Einzelne, und erhebt es für die Anschauung zu einem Symbol des Ganzen; Philosophie sucht das Werden des Ganzen auf Gesetze zurückzuführen, denkend nachzuschaffen, um auf solchem Wege auch das Einzelne zu begreifen.

Kunst freut sich der Ahnung der Ideen hinter dem Spiele der sinnlichen Gestalten; ihr Bemühen geht auf Schönheit, den Wiederschein des Höhern am Einzelnen, sein Schwimmen im Duft und Hauch eines Allgemeineren. Philosophie freut sich der Wahrnehmung, dass sie so Mannichfaltiges unter einfache geistige Ausdrücke gebracht, was wir Wahrheit nennen.

Kunst individualisirt und hat doch immer das Allgemeine im Auge, welches allein den einzelnen Gestalten und Begriffen Würde giebt. Philosophie generalisirt, und denkt doch immer an das Einzelne, an die Erscheinungen der Welt, wodurch sie allein Wahrheit und Bestand erhält. Aber sie ist kalt gegen dieses Einzelne und fragt bloss nach dem Band der Dinge, weswegen es höchst widrig ist, das eigentlich Philosophische poetisch behandelt zu sehen; so wie andrerseits die Kunst, die mit Liebe an der Gestalt hängt, wenn sich an ihr ein Allgemeines, Tiefes, ein Reinmenschliches sprechend offenbart, leicht erkältet wird, wenn die Gestalt bloss als verkörperter Begriff, als philosophischer Gliedermann auftritt, wenn es dem Darsteller nur um den Verschluss seiner Reflexionen und Meynungen zu thun ist. Wäre es nicht zu hart, man könnte ihn dem Marktschreyer vergleichen, der den Hanswurst und dessen Späße zu Hülfe nimmt, um seine Arzneyen an den Mann zu bringen, während der blumistische Philosoph dem Apotheker ähnlich ist, der die Pillen übersüßert,

herbe Extrakte mit Syrup versüsst und Wurmsaamen in Lebkuchen verbäckt.

Aus strenger Schule gehen anmuthige Meister hervor.

Nichts ist so selten, als ein reiner Enthusiasmus für die Kunst und ein eifriges Zusammenwirken aus warmem Antheil.

Wem man immer das Facit giebt, der lernt das Rechnen nicht. So lernt man auch das Schaffen nicht an den vollendeten Kunstwerken, sondern durch Beobachtung des Schaffens. Die Nachmacher verhalten sich zu den Nacheifernden, wie die ägyptischen Taschenspieler zu den wunderthätigen Aposteln.

Man liest so oft in den Theaterkritiken, die hübsche Gestalt einer Sängerin habe ihren mittelmässigen Gesang gut machen helfen. Das läuft gegen das Gefühl. Aus einem schönen Munde klingt ein mittelmässiger Gesang doppelt fatal. In der schönen Hülle sucht man eine schöne Fülle, in der Harmonie der äusseren Formen ahnt man Harmonie der inneren, und jede getäuschte Erwartung verletzt unser Gefühl. Eine gute und hübsche Schauspielerin sollte sich nie zum Singen verleiten lassen, wenn sie darin nur das Nothdürftige leistet. Eine ungünstige Form vergisst man über einen herrlichen Gesang, weil man bey einem reichen Innern über das Aeussere hinwegsieht, wie ja auch schöne und unschöne Menschen im geselligen Verkehr weniger nach dem äussern Gepräge, als nach Schrot und Korn gelten; aber eine vielversprechende Form lässt uns den Mangel des Gehalts nur um so schmerzlicher empfinden. An der Nachtigall vermissen wir bey ihrem klugen Aussehen (es ist ein Vorurtheil, das den Vogel dumm heisst) das schöne Gefieder nicht, aber der Pfau wäre schöner, wenn er stillschwiege.

Natur und Leben sind ein Element, aus welchem der Gemeine Gemeines, der Künstler Schönes und Erhabenes an sich zieht. So wachsen auf dem nämlichen Boden und unter dem gleichen Himmel Viehfutter und Ananas, Unkraut und Rosen. Es kommt nur auf die einsaugenden Gefässe an.

Ein jovialer Abend verzehrt den genialen künftigen Morgen.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Collection de 14 Polonoises à danser, et 4 Mazures, comp. pour le Pianoforte par Charles Kurpiński. Oeuv. 12. Liv. 1. 2. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr. jede Liefer.)

Der Verf. liefert, wie auch der Titel sagt, nicht Bravour- und concertirende Stücke, wie man sie jetzt oftmals schreibt und wie sie von der eigentlichen und nationalen Polonoise, ausser der Taktart und gewissen ihr eigenthümlichen Accenten, meistens nur Weniges zeigen; er liefert tanzmässige Polonoisen, und zwar diess der Form und dem Ausdrucke nach. Da er nun selbst ein Pole, und im Mittelpunkte polnischer Musik, in Warschau, ist: so sind seine Polonoisen auch wahrhaft national; und da er zugleich ein talentvoller Componist, voller Leben und nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung ist: so sind seine Polonoisen auch sonst interessant genug geworden; besonders die, S. 8, 10, 13, Liv. 1. und S. 8, 10, Liv. 2., sämmtlich mit ihren Trios. Diese wird Jedermann mit Vergnügen hören oder vortragen, auch wer sonst ganz andere Musik, als Tänze, zu hören oder vorzutragen gewohnt ist. Die Begleitung könnte und sollte sorgsamer und zuweilen bequemer geschrieben seyn. Schwer zu spielen ist hier nichts: alles verlangt aber den eigenen Schwung und die eigenen Accente, welche der wahren Polonoise überhaupt eigen sind. — Ganz dasselbe, was wir von den Polonoisen in ihrer Art gesagt haben, ist auch von den angehangenen masurischen Tänzen in der ihrigen zu sagen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. **Nº. 46.** 1824.

NACHRICHTEN.

Paris. Uebersicht der Monate July, August und September. Académie royale de musique. Am 12ten July *Les deux Salem*, grosse Oper in einem Aufzuge von . . . . Die Mittel, welche die Gegner eines Verfassers oder eines Theaters anwenden, um ein neues Stück oder einen neuen Schauspieler niederzuschlagen, sind in allen Theatern dieselben: man dingt ein paar tüchtige Pfeifer. Aber die Mittel, welche die Verfasser oder die Administrationen anwenden, um einem dramatischen Werke gute Aufnahme zu schaffen, sind sehr verschieden. In den Theatern, wo Melodramen und ähnliches Machwerk aufgeführt wird, besoldet man einige Damen, die gehalten sind, in einer Vorstellung ein ganzes Schnupftuch nass zu weinen; in den Vaudevilles müssen ein paar auserlesene, eigens dazu gebildete Lacher sich halbtodt lachen; in der grossen Oper, wo es nicht Mode ist, zu weinen oder zu lachen, wird blos ein Chor Klatscher abgerichtet, der auf den Wink des Anführers seine tiefen Empfindungen mit beyden flachen Händen verlautbart. Im italienischen Theater, wo ein feinerer Ton herrscht, und wo sich, weil nur ausländische Stücke aufgeführt werden und folglich kein Verfasser zugegen ist, noch keine bezahlte Kabale eingeschlichen hat, sind die Anhänger eines Sängers oder eines Componisten zufrieden, wenn sie alle Abende ungehindert ihre bravo, bravi, brava und brave ertönen lassen können. Wiewohl nun die neue Oper *Les deux Salem* in Hinsicht der Dichtung und der Musik nichts Neues brachte, so war wenigstens die Methode, ihr gute Aufnahme zu schaffen, neu. Beyden Parteyen, den Pfeifern und den Klatschern, musste bey der ersten Vorstellung eine gute Belohnung versprochen worden seyn: denn, als die letzteren am Ende des Stückes, unter lautem Bravo-Geschrey, die Namen der Verfasser zu wissen verlangten, überfiel sie ein Kartetschen-Feuer von Pfeifen aller Art, so dass die weit schwächere Partey der Schreyer eine Niederlage erlitt. Da aber die Waffen zu ungleich waren, indem den einen künstliche Pfeifen, Schlüssel, oder ihre Finger zu Gebote standen, während die anderen nur ihre Kehle gebrauchen konnten, so griff man zur Ausgleichung und es kam zu einem allgemeinen Handgemenge, so dass in weniger als fünf Minuten das Parterre der grossen Oper einer Schenke glich. Inzwischen ging der Vorhang auf, der Chef des choeurs erschien und machte seine drey Reverenzen; man liess ihn jedoch nicht zum Worte kommen, und so blieben die Verfasser ungenannt.

In den kleineren Theatern ist es nichts unerhörtes, sich einander auf diese Art von Kunstansichten und Kunstgenusse überzeugen zu sehen; in der grossen Oper aber, in dem Theater, das schon Jahrhunderte der Stolz der Franzosen ist, waren dergleichen Scenen, bis zu Erscheinung der Oper *Les deux Salem*, unerhört.

Eine Debutantin, Dem. Noël, hat Piccini's *Didon* wieder in die Scene gebracht. Die Pariser sind nicht mehr so leidenschaftlich, als da es noch galt, Gluck zu unterdrücken.

Théatre royal de l'opéra comique. Am 31. July: *L'officier et le paysan*, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von F. Kreubé.

Am 10ten August: *L'alcade de la vega*, komische Oper in drey Aufzügen, Musik von Onslow, einem Schüler von Reicha. Dieser junge Mann hat sich durch seine Instrumentalcompositionen schon allgemein beliebt gemacht; die Scene betrat er aber zuerst mit diesem Werke. Der Erfolg der Dichtung, der bey den französischen Opern auch den der Composition bestimmt, war hier sehr mittelmässig, und dennoch (man kann dieses

zu den wenigen Ausnahmen zählen) gefiel das Werk und scheint sich im Repertorium zu erhalten. Eine ausgeführtere Angabe der Schönheiten und Eigenheiten dieser vortrefflichen Oper würde freylich hier an seinem Platze seyn; da aber Ref. bis jetzt nur einer einzigen Vorstellung beywohnen konnte, so wird ihm eine getreue Schilderung derselben unmöglich und er muss sich demnach bescheiden, bloss oberflächlich zu bemerken, dass ihm ein Quartett, ein Terzett, ein Rondo, ein Gewitter, im Pianissimo, mit einem in der Ferne gehörten spanischen Tanz und das Finale des zweyten Aktes, letzteres vorzüglich von der Art schienen, wie sie nur von den ersten dramatischen Tonsetzern gegeben worden sind; die Ouverture hingegen scheint zu viel im Kammerstyle, quartettmässig, gehalten zu seyn, die Einleitung ausgenommen. Hr. Onslow berechtigt mit einem solchen Anfange zu den höchsten Erwartungen.

Théâtre royal de l'opéra italien. Rossini ist am 30sten July wieder von London hier angekommen; seine Gegenwart macht nun bey den Parisern nicht mehr das Aufsehen, das sie voriges Jahr machte: kaum wird davon gesprochen. Am 7ten September gab man zum erstenmale seine *Donna del lago*. Um alles nach seinem Wunsche ausführen zu lassen, dirigirte der Componist selbst alle Proben, und die Administration, um von diesem Umstande grösseren Vortheil zu ziehen (denn viele behaupteten, Rossini's Werke würden hier nicht in seinem Sinne gegeben), liess die erste Vorstellung in dem grösseren Saale der grossen Oper aufführen. Alles liess hier auf den glänzendsten Erfolg schliessen; allein die Oper fiel durch. Hier darf jedoch nicht unbemerkt bleiben, dass in der grossen Oper alle italienischen Vorstellungen immer weniger gute Aufnahme finden, als in ihrem eigenen Hause; sodann, dass das Zischen meist der Sigra. Mari galt, so wie die meisten Applause der geschätzten, hier zum erstenmale gehörten, Dem. Schiassetti. Die zweyte und dritte Vorstellung, die ebenfalls im italienischen Theater Statt hatten, machten mehr Glück; doch verdarben es hier Rossini's unbeschränkte Verehrer selbst, denn, aufgereizt von dem unverhofften Falle der ersten Vorstellung, musste in dem folgenden das versäumte wieder gut gemacht werden, und das geschah auch wirklich, aber nur auf allausichtbare Weise, indem darin alles, so zu sagen, erzwungen — applaudirt wurde: ja ein grosser Theil des Parterres trat am Ende des Stückes auf die Bänke, und arbeitete mit Händen und Kehlen. Dieser Dienst, den die unberufenen Enthusiasten der Gegenwart ihres Abgottes schuldig zu seyn glaubten, ward sowohl ihnen als dem Meister in öffentlichen Blättern sehr übel ausgelegt. So hiess es unter anderem: „So lange kein Componist zugegen war, kannten wir in diesem Theater keine Kabale; kaum ist aber einer hier, um sein Werk selbst zu dirigiren, so hat sich auch mit ihm die Autorkabale eingefunden". Dieser Beschuldigung gegen Rossini getraut sich Ref. zu widersprechen, indem er Augenzeuge war, dass alle jene Verehrer keineswegs aus einem Stande waren, der sich für dergleichen Dienste bezahlen lässt, und hätte Rossini wirklich bezahlen wollen, so würde es ihm nicht an Journalisten gefehlt haben; diese sind jedoch, in Betreff der *Donna del lago*, alle gegen ihn. Sey es nun aus Unzufriedenheit über seine Aufnahme, oder aus andern Ursachen, Rossini verreiste plötzlich nach jener dritten Vorstellung, welches um so mehr befremdete, da allgemein von einer grossen französischen Oper gesprochen wurde, an welcher er bereits arbeite. Einige behaupten auch, er sey nur verreist, um neue Sänger zur Aufführung seiner Werke in Italien aufzusuchen.

Die folgenden Vorstellungen waren ruhiger, und da sich dabey kein Partey-geist äusserte, so liessen sie den eigentlichen Erfolg dieser Oper richtiger beurtheilen. Der erste Männer-Chor, das Duett der Donna del lago (Dem. Mombelli) und des Königs (Bordogni) (Es, $\frac{4}{4}$) und die erste Arie von Malcom (Dem. Schiassetti) in E, erhielten Beyfall, doch nur einen mässigen; hingegen das erste Duett im zweyten Akte (A), und das gleich darauf folgende Quartett gefielen ausnehmend; das übrige ging in Stille vorüber.

Ausser dem gewöhnlichen, mit Harfen, Posaunen, Pauken, Trompeten, grosser Trommel, Cimbalen und Triangel besetzten Orchester (man darf diese Besetzung seit einiger Zeit wohl gewöhnlich nennen), erschien noch auf dem Theater eine vollständige Militärmusik, ebenfalls mit grosser Trommel, Cimbalen etc., und endlich eine Kavalleriemusik mit Blechinstrumenten: zusammen drey Orchester. Die beyden letzteren wollten aber durchaus nicht behagen; ihre unvollkommene Ausführung trug zum Theil die Schuld. Von der vierten Vorstellung an verwechselte man alle Instrumente auf

der Scene mit papierenen und übertrug ihre Leistungen den Blasinstrumenten des gewöhnlichen Orchesters. Diess that allerdings bessere Wirkung, doch zu grösster Anstrengung der Sänger, welche, ausser in einigen Recitativen, im ganzen Werke nicht zu Athem kommen.

Unsere vergötterte Sigra. Pasta ist am 25sten September wieder in *Romeo e Giulietta* von Zingarelli, als Romeo erschienen. Sie scheint während ihrer Abwesenheit an Spiel und Gesang noch merklich gewonnen zu haben. Wer die Art zu singen und zu spielen der Dem. Schiassetti schon kennt, der kann sich von dem Genre unserer Pasta einen ohngefähren Begriff machen, wenn man ihm sagt, dass die erstere eine getreue Miniatur-Copie der letzteren ist, und dass Sigra. Pasta selbst auf der Stufe dieser Sängerin gestanden haben möge, ehe sie sich zu ihrer heutigen Grösse ausgebildet hat.

Concerte. So zahlreich hier die Concerte während der Wintermonate sind, so selten sind sie in den Sommermonaten: ein einziges bietet sich zur Mittheilung dar: das Concert der jungen Blinden, in der königl. Blindenanstalt, am 6ten July, worin eine Haydn'sche Symphonie, eine Mozart'sche Ouverture und neun Nummern Vokal- und Instrumental-Solo's alle mit Orchesterbegleitung gegeben worden.

Vermischte Nachrichten. Am 18ten July stellte Hr. Doctor Chambeyron, Arzt an dem königl. Frauen-Hospitale *de la Salpétrière*, Section der Narren, einen Versuch an, durch Musik auf die Heilung der Verrückten zu wirken. Dieser verdienstvolle Arzt hatte beobachtet, dass seine Kranken seinem, wiewohl nicht ausgezeichneten, Flötenspiele eine Aufmerksamkeit widmeten, die er vergebens durch jedes andre Mittel zu erhalten suchte. Diese Bemerkungen allgemeiner zu machen, wählte er unter 800 verrückten Weibspersonen 40 oder 50 aus, die er dazu am fähigsten glaubte, und liess ihnen verschiedene Sätze von Reicha's Quintetten für Blasinstrumente vortragen. Alle beobachteten ein tiefes Stillschweigen, die meisten zerflossen in Thränen und eine sank bey dem himmlischen Andante des vierten Quintetts Op. 68, bewusstlos zur Erde. Zu bemerken ist, dass eine sehr brav vorgetragene Vokalmusik, zwar nur mit Pianoforte-Begleitung, hier nicht die gleiche Wirkung that.

Nach diesem Versuche in einem abgesonderten Saale, spielte man, ist der Mitte aller anstossenden Gehöfte, vor der Versammlung aller anwesenden Geisteskranken einige Nationalstücke. Hier war die Wirkung von ganz anderer Art. Es würde schwer seyn, sich komischere Auftritte zu denken, als diesen, wenn nicht der Anblick dieser Unglücklichen jede Regung dieser Art in Mitleid verwandelt hätte.

Ecole royale de musique et de déclamation (Conservatorium). Preiskampf (Concours) auf das Jahr 1824.

Diese Concurse finden alle Jahre im Monat August Statt. Jeder besonderen Abtheilung des Unterrichtes wird, nach den Fähigkeiten der Schüler, ein, oder mehre, bisweilen aber auch kein Preis zuerkannt. Die Concurse für den ausübenden Theil geschehen öffentlich in einem geräumigen Theatersaale, wo der Preisbewerber auf dem Theater, mit Begleitung eines doppelten Saitenquartetts, auftritt. Die Aufgaben sind: für den Gesang: eine grosse französische Arie oder Scene, sodann ein Vocalisé auf den Vokal A, vom Blatt gesungen; für die Instrumente: der erste Satz und das Adagio eines Concerto's nebst einem, eigens dazu componirten und oft nicht leichten Stücke, das der Spieler prima vista vortragen muss. Die Concertsätze kann sich der Preisbewerber nicht selbst wählen: ein oder zwey Monate vor dem Concurs wird allen, die dasselbe Instrument spielen, dasselbe Concert zum einstudiren aufgegeben. Die Ordnung, wie die Concurrenten nach einander auftreten, wird durch das Loos bestimmt. Der Concurs für die Composition (diese besteht bloss in einer Abtheilung für die Harmonie und einer anderen für den Contrapunkt und die Fuge) ist geschlossen und geschieht wie folgt: An dem bestimmten Tage werden alle Concurrenten, jeder in ein abgesondertes Zimmer, eingeschlossen, wo sie erst ihre Aufgabe erhalten. Diese besteht gewöhnlich, für die Harmonie, in einer gegebenen Oberstimme, die sie mit drey tieferen Singstimmen, und in einer gegebenen Basstimme, die sie mit drey höheren Singstimmen, im strengen Style, begleiten müssen. Für den Contrapunkt und die Fuge wird ein Fugenthema gegeben, von welchem eine Fuge mit drey Subjekten verlangt wird. An demselben Abend wird die Arbeit mit versiegelter Unterschrift eingegeben, und den andern Morgen spricht der Jury das Urtheil aus. Der Jury besteht aus den Herren Cherubini, dem Director des Conservatoriums, Paer, Lesueur, Berton und Boieldieu. Dieser Jury bleibt derselbe auch bey den andern Concursen, nur werden jedesmal, bey

den verschiedenen Abtheilungen, einer oder zwey Meister, die sich darin besonders hervorgethan haben, beygeordnet. So war sonst Viotti bey den Preiskämpfen der Violinen, so ist Reicha bey denen der Blasinstrumente zugezogen. Aber kein Meister, dessen Schüler unter den Preisbewerbern sind, kann im Jury seyn; ausserdem würde auch Reicha bey Beurtheilung der Compositionspreise zu stimmen haben. So wie sich eine Abtheilung hat hören lassen, bestimmt der Jury, ehe zu einer andern fortgeschritten wird, sogleich die Preise öffentlich, durch die Mehrheit seiner Stimmen.

Hier folgen die Namen der Schüler, die den ersten Preis errungen haben. Die Classen, die dieses Jahr keinen ersten Preis erhielten, wie die der Composition, den Gesanges etc. sind hier nicht angegeben; die Solfeggien und andere uninteressante Klassen, auch die Deklamation, sind ebenfalls weggelassen. Die dritte Reihe zeigt die Lehrer eines jeden an.

Am 4ten August.

Fagott.	Hr. Rhetaler.	Hr. Delcambre.
Hoboe.	- Barret.	- Vogt.
Horn.	- Heisser.	- Dauprat.
Flöte.	- Carrière.	- Guillou.
	- Laurent sind.	

Am 5ten August.

Violoncell.	Hr. Huber.	Hr. Baudiot.

Am 6ten August.

Pianoforte.	Dem. Gion.	
	- Pichon.	Hr. Adam.
	Hr. Dejaset sind.	- Zimmermann,
—	- Barré.	- Pradherr.

Am 7ten August.

Violine.	Hr. Halma.	Hr. Baillot.
	- Darius.	- Kreutzer.

Die Vokalklassen haben nur zweyte Preise erhalten.

Vor allem verdient hier wieder die Violine eine besondere Auszeichnung. Wenn gleich Darius mehr Fähigkeiten besitzt, als man für einen ausgezeichneten ersten Violinpreis zu verlangen gewohnt ist, so hat ihn doch Halma weit übertroffen. Alexandre Boucher*) fügte, nachdem er letzterem eine schmeichelhafte Anspielung auf seinen Namen alma und sein wirklich seelenvolles Spiel gesagt, hinzu: „Mon ami! vous avez vaincu Darius; vous avez fait plus: vous avez vaincu Alexandre.“

Bis vor eilf Jahren waren die Preise, in pecuniärer Hinsicht, beträchtlich genug, keine Mühe zu deren Erwerbung zu scheuen; nun ist aber die Belohnung beynahe ganz aufgehoben, und es bleibt den Siegenden, abgerechnet, was sie an eigenen Kräften beym Kampfe gewinnen, fast nichts als die Ehre des Siegs. Diese Verminderung der Belohnung hat jedoch keineswegs den Eifer des Wettkampfes vermindert; es ist fast unglaublich, wie sich die Schüler von einem Concurs zum andern anstrengen, um einen solchen Preis zu erhalten; und haben sie ihn einmal, so sieht man selten, dass sie ihre Studien mit gleicher Beharrlichkeit fortsetzen: weshalb es auch nicht rathsam ist, einen ersten Preis Kindern zu geben; doch wird dieser Punkt nie von dem Jury berücksichtigt, wenn gleich die zweckwidrigen Folgen zahlreich genug sind, um ihn darauf aufmerksam zu machen.

Nach dem Tode des Monarchen sind alle Theater, so wie alle öffentliche Musik, bis auf die Strassenorgeln, und selbst die Kirchenmusik im ganzen Königreiche auf vierzehn Tage untersagt worden. Das einzige Werk, welches bey dieser Gelegenheit aufgeführt wurde (am 24sten September in der Eglise St. Sulpice) war ein *Requiem* von Hrn. Vergne, Schüler von Reicha. Ref. bedauert, dass er der Ausführung dieses Werkes nicht beywohnen konnte, von welchem man viel Gutes sagt. Die Vorschrift für die Kleiderordnung bey der Trauer scheint sich auch auf die Musik erstreckt zu haben, denn alle Militärmusiken, die den Leichenzug begleiteten, es waren deren an zwanzig, trauerten in C moll. Doch wirkungsvoller als alle diese, vielleicht in der Eile hervorgebrachten Trauermärsche, waren die Trommeln; der einfache, bey den französischen Militärbeerdigungen längst bekannte Gedanke

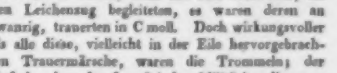

von einer grossen Anzahl gedämpfter Trommeln vorgetragen, thut eine erstaunliche, der Veranlassung völlig angemessene Wirkung.

Was Ludwig XVIII. für die Musik gethan

*) Hr. B. ist seit Anfang des Jury von seiner Reise von St. Petersburg, wieder hier angekommen, hat sich aber noch nicht öffentlich hören lassen. Nach seiner Aussetzung ist er gesonnen, sich hier zu domiciliren.

oder nicht gethan hat, ist, so viel bekannt, ohngefähr folgendes: In den Jahren 1782—86. hat er, damals noch Monsieur, das italienische Theater, das früher nur als eine Privat-Unternehmung von Zeit zu Zeit ein paar Vorstellungen zu Stande brachte, unter dem Namen *Théatre de Monsieur* unter seinen Schutz genommen, und von dieser Zeit an ist es, unter verschiedenen Namen, immer von der Regierung aufrecht erhalten worden. — Seit seiner Regierung (1814) ist das Conservatorium, als Ecole royale de musique et de déclamation, beynahe auf die Hälfte beschränkt worden. — Den Text zu Grétry's grosser Oper: *Caravane du Caire*, und der *Belle Arsène* (komische Oper von Monsigny) soll er selbst gedichtet haben. Ausserdem ist von einem Einflusse desselben auf die Musik hier nichts bekannt; auch davon, dass er eine Medaille habe für Beethoven schlagen lassen, wie ein Wiener Bericht vom Monat May, in No. 27. dieser Blätter anzeigt, will hier Niemand wissen.

Nekrolog. Am 13ten August starb Nicola Lupot, geboren in Stuttgart 1758, der geschätzteste Violinenmacher neuerer Zeit. Man nannte ihn hier den französischen Strativarius. Er reiste in seinem neunten Jahre mit seinem Vater, Instrumentenmacher des Grossherzogs von Würtenberg, nach Orleans, wo beyde sich etablirten. Im Jahre 1794 kam er nach Paris, und bey Entstehung des Conservatoriums (1795) ward er der Instrumentenmacher dieses Etablissements; später erhielt er auch die gleiche Stelle bey der königl. Kapelle. Seine Instrumente, besonders die Violinen, findet man nun in den Händen der grössten Virtuosen; Spohr spielt eine derselben. Seine neuen Instrumente, die er auf Bestellung verfertigte, lieferte er, gleichviel wie sie ausfielen, die Violinen für 300 Franken und die Violoncelle für 600 Franken. Von seinen älteren Violinen sind aber mehre schon zu 50 bis 60 Louisdor verkauft worden, und gleich nach seinem Tode hat sich ihr Preis beynahe verdoppelt. Wenn er ein Quartett, zwey Violinen, Alt und Bass, oder ein Quintett, mit zwey Bratschen, beendigt hatte, so liess er sich mehre Stücke von verschiedenen Meistern darauf vorspielen, um die Uebereinstimmung des Timbre genau zu beobachten: die zweyte Violine war der ersten nicht ganz gleich, so auch die beyden Bratschen. Sein letztes Werk, das er indess nicht mehr ganz ausführen konnte, und dessen Beendigung sein würdiger Schüler und Nachfolger C. F. Gand übernommen hat, ist die vollständige neue Besetzung der Streichinstrumente der königl. Kapelle, als: sieben erste und sieben zweyte Violinen, vier Bratschen, sechs Violoncelle und vier Contrabässe. Wie manches Orchester würde sich anders ausnehmen, wenn für dessen Saiteninstrumente auf ähnliche Art gesorgt wäre; da dieses jedoch, der grossen Kosten halber, selten thunlich ist, so sollten die Musikdirectoren wenigstens mehr darauf sehen, dass die Mitglieder des Orchesters ihre Instrumente besser wählten und unterhielten. Hier wenigstens hat jeder an einem stehenden Orchester angestellte ein zweytes Instrument, welches immer am Orte der Aufführung bleibt, damit er es nicht immer mit sich zu führen habe. Doch fällt diese Verdoppelung in der Regel der Kostenersparniss wegen sehr schlecht aus, und man hört daher in der grossen Oper nicht selten einen berühmten Virtuosen auf einer höchst elenden Violine spielen.

Leipzig, am 25sten October. Unsere halbjährigen Abonnement-Concerte haben, wie gewöhnlich, am Michaelisfeste wieder ihren Anfang genommen. Sie wurden mit der Mozart'schen Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge eröffnet, deren Vortrag selbst im letzten Satze noch immer bestimmt genug blieb, ob es uns gleich schien, als hätte das Tempo ein wenig gemässigter genommen werden sollen. Es ist aber natürlich, dass das erste Concert im Vortrage nicht so gut, als die folgenden, ausfallen kann, da das Orchester für Concertmusik nicht mehr so recht eingespielt ist; ein Beweiss, welchen Vortheil eine solche Anstalt bringt.

Dem. Veltheim, Hofsängerin aus Dresden, trug uns im ersten Concerte Scene und Arie mit Chor, aus Rossini's *Ciro in Babilonia* und Cavatine von Gnecco „Nume benefico, (Chor) etc. — und im zweyten: Mozart's Ma, che vi fece, o stelle! und aus *Griselda* „Quello aguardo si innocente etc. mit verdientem Beyfalle vor. Sie hat einen ausgezeichneten Umfang der Stimme und eine Höhe von seltener Schönheit. Vorzüglich lobenswerth ist das Bestreben, keine Schwierigkeit durch gewöhnliches, sehr übel wirkendes Zusammenziehen und Verruscheln der Töne nur scheinbar zu überwinden. Wenn man also auch einem und dem andern Gange noch hin und wieder die Mühe anhört: so entschuldigt sich dieses nicht nur dadurch, dass der Gipfel der Kunst nur äusserst

selten schon in der Jugend erstiegen seyn kann, sondern ihre schon sehr bedeutenden und von guter Schule zeugenden Fertigkeiten bringen auch jene kleinen Wünsche schnell zur Ruhe, und die Nettigkeit und Reinheit des Tones macht ihren Gesang sehr angenehm. Uebung und Zeit werden bey so offenbaren Talenten noch den seelenvollen Ausdruck hinzuthun, der das Ganze zusammenhalten und beleben muss. Noch fertiger fanden wir sie als Fortepianospielerin. Sie liess uns im zweyten Concerte ein grosses Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von Kuhlau hören. Fertigkeit und Anschlag wurden mit Recht laut gerühmt. Uebrigens begann das zweyte Concert mit der C moll-Symphonie von Ries, die zu dem Schönsten seiner Compositionen gehört und sehr gut vorgetragen wurde. Im zweyten Theile blies Hr. Kammermusikus Lorenz aus Dresden ein neues Fagott-Concertino von C. M. von Weber mit grosser Fertigkeit und schönem Tone. Die Composition, zwar einfach, aber wunderlich zusammengereiht, hat uns nicht gefallen wollen. — Im ersten Concerte liess sich unser Concertmeister, Hr. Matthaei, mit seiner neuesten Composition für die Violine hören (E moll). Sein meisterliches Spiel, das sich vorzüglich vortheilhaft und seelenvoll in Quartetten, in Concerten von Viotti, Kreutzer und ähnlichen zeigt, war diessmal wohl aus zweyerley Ursachen weniger ausgezeichnet. Erstlich war er bereits durch das dirigirende Spiel der Mozart'schen Symphonie mehr ermüdet, als es für den Vortrag eines Concertes zuträglich ist — und dann hat dieses Concert, das sich sonst recht wohl ausnimmt, doch so Mancherley von jenen Schwierigkeiten, die eben so sehr an der Tagesordnung, als nachtheilig für jeden seelenvollen Vortrag sind. Auch der geschickteste Concertspieler sollte nach unserer Meynung nur sehr selten solche Gänge geben, die an die Grenzen seiner Fertigkeiten streifen. Schwierigkeiten nur um der Schwierigkeit willen häufen, heisst sich selbst alle gute Wirkung rauben, wie ein Componist, der fast beständig lärmende Instrumente brausen lässt. Am Ende wird man betäubt; das Angenehme ist dahin, der Lärm kommt uns nicht mehr lärmend und die Fertigkeit nicht fertig genug vor. Ist Modebravour nothwendig, damit sich die Hände regen, so mische man sie spärlicher ein. Der Hr. Verfasser, der uns bereits in Spiel und Satz so manches höchst Gefällige zu geben vermochte, wird gewiss selbst finden, dass Composition und Vortrag dieses neuen Concertes durch Streichen zugleich gewinnen werden.

Am 8ten dieses hatten wir das Vergnügen, vom Hrn. Kapellmeister Bernh. Romberg im Saale des Gewandhauses ein Extraconcert zu hören, das, mit Ausnahme einer Rossini'schen Arie, aus lauter Gaben seiner Muse bestand. Sein etwa dreyzehnjähriger Sohn Carl, der Variationen und Rondo mit gutem Tone und guter Fertigkeit vortrug, verspricht in der That sehr viel. Möge ihn der Himmel vor dem Verderben eines heillosen Ueberlobes bewahren, wie vor Tadelsucht und bösen Zungen. Wer kennt nicht den Vater? Dem Meister auf seinem Instrumente, dem das Schwierigste Spiel ist, ausgesuchte Lobsprüche herschreiben, hiesse Eulen nach Athen tragen. Vor Allem danken wir ihm für das herrliche Andante in seinem H moll Concerte. Tief drang uns der Ton in die Seele: das Uebrige wirkte Bewunderung. Wie wünschten wir, es möchte dem Meister gefallen haben, uns lieber noch einen und den andern solcher Genüsse hervorzuzaubern, statt der bewundernswerthesten, herrlich ausgeführten Schwierigkeiten der übrigen Stücke seines Concerts, der Elegie und des Divertimento! Wenn aber ein solcher von Allen anerkannter Meister, der Genius des Violoncells, es noch für nöthig findet, sogar die Elegie, in der wir überhaupt weder nach altem, noch nach neuem Begriffe, so schön auch die vorherrschende Moll-Melodie ist, etwas Elegisches hören können, mit einer ganz gewöhnlichen, sehr brillanten Einleitung zu versehen: so heisst das doch wohl zum Nachtheile der Kunst sich zu sehr nach dem Geschmacke der Menge richten, so gewiss es auch ist, dass das Urtheil der Mehrzahl aus guten Gründen nicht völlig übersehen werden darf.

Am 18ten hörten wir im Saale des Gewandhauses Hrn. Ignaz Moscheles. Einen so hohen, durch nichts gestörten Genuss haben wir lange nicht gehabt. Sein Fortepianospiel ist unvergleichlich. Kraft, Fülle, Zartheit, Lieblichkeit, Rundung überall; in den schwierigsten Gängen dieselbe Leichtigkeit, dieselbe Anmuth; in den bewundernswerthesten Octavenläufern, Anschwellen und Abnehmen, Anhalten und Eilen eben so geschmackvoll, wie immer, beachtet. Eben so verhält sich es mit seinen Compositionen, die wir hier hörten. Wir fanden sie grossartig vom Anfange bis zum Ende und doch voll der anmuthigsten Melodieen; mannich-

faltig und doch aus Einem Geiste; Schwierigkeiten zum Spiele bietend, aber keine suchend; Alles zum Hervorheben des Fortepianos berechnet, und doch jedem Instrumente sein freyes Recht gelassen, dass keines bloss sclavisch dienend, sondern jedes seinen Werth im musikalischen Staate fühlend erscheint. Am köstlichsten war das G moll Concert. Dann gab er uns noch Variationen, mit einleitender Phantasie über: Au clair de la lune für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, und zum Schluss eine so genannt freye Phantasie.

Am 25sten gab er uns, von Vielen aufgefordert, ein zweytes Concert, das eben so besucht war, als das erste. Leider kann Ref. über sein Es dur Concert (noch Manuscript) nicht nach eigener Ueberzeugung berichten; in der Meynung, das Concert gehe, wie das erste, um 7 Uhr an, hörte er nur noch ein grosses Rondo mit Introduction von Kalkbrenner und wieder eine freye Phantasie, die nach seiner Meynung wenigstens nicht immer vorkommen sollten. Sie sind mit einer Modekleidung zu vergleichen, in der man sich, bey noch obwaltender Ungewissheit der Wetterprophezeiungen, leicht einmal erkältet. Das Concert selbst soll wieder vortrefflich gewesen seyn; gediegener die ersten Sätze: von den Meisten aber wird der Polonoisensatz als überaus freundlich gerühmt. Jeder höre und urtheile selbst. Genuss findet er gewiss.

Am 21sten trat in unserm dritten Abonnement-Concerte Dem. Caroline Queck mit der Scene aus Pär's *Camilla* auf: „Dun que mio figlio io rivedrò!" Wir hörten die junge Sängerin, die diesen Winter bey uns bleibt, mit vielem Vergnügen. Es ist für uns etwas sehr Anziehendes, eine angehende Künstlerin, die bereits auf einer solchen Stufe der Bildung steht, dass sie mit Recht vor einer grössern Versammlung sich hören lassen darf, von einer Vervollkommnung zur andern fortschreiten zu sehen. Dabey findet ja ein weit grösserer Genuss Statt, als beym Anhören solcher Meisterinnen, die durch Anmaassungen das menschlich Veredelnde, was in ächter Musik stets liegen muss, gänzlich zu vernichten wissen. Dem. Queck hat eine sehr angenehme Stimme; Fertigkeit und Vortrag haben sich sehr gehoben: (wir hörten sie schon vor einem Jahre) nur steht die Aussprache noch nicht sicher genug und der Ton wird manchmal zu hoch, was sich besonders in der Rossini'schen Cavatine aus *Torvaldo e Dorliska* zeigte: „Tutto é silenzio". Eine neue Hymne von Fr. Schneider hat uns sehr wohl gefallen; (La Musa si onori) sie wurde auch trefflich vorgetragen. Eben so bewiess unser Flötist, Hr. Grenser, in einem noch ungedruckten Concerte von Dotzauer auf's neue seine oft gerühmte grosse Geschicklichkeit und einen höchst lieblichen Ton. Vor Allem aber erfreute uns eine Symphonie von Jos. Haydn aus D dur, die unser Orchester mit so vieler Liebe und Aufmerksamkeit, mit einer so leichten, überall Licht und Schatten gut vertheilenden Haltung, mit so glücklichen Heraushebungen jener meist humoristischen Eigenthümlichkeiten des Meisters vortrug, dass wir es für Sünde halten würden, wenn wir uns nicht dafür öffentlich bedanken wollten. Der Beyfall der Versammlung äusserte sich auch laut.

Vom Theater haben wir zu berichten, dass ein neuer Tenorist, Hr. Vetter, angenommen worden ist, dessen Stimme schön, die Fertigkeit mittelmässig, Spiel und Aussprache hingegen mangelhaft ist. Er wird daher wohlthun, wenn er sich noch nicht an Rollen wagt, wie Johann von Paris u. s. w. Als erste Sängerin ist Mad. Finke vom Prager Theater engagirt worden. Wir hörten sie als Prinzessin von Navarra, als Gräfin im *Figaro*, im *unterbrochenen Opferfeste* u. s. w. Wenn nun auch diese sehr junge Frau die Stelle einer ersten Sängerin noch nicht völlig ausfüllt: so würde es doch äusserst ungerecht seyn, wenn man Stimme, Fertigkeit und Manier tadeln wollte; vielmehr haben wir Fleiss und Geschicklichkeit besonders in ihrer Hauptarie aus dem *Opferfeste* zu rühmen, und wir sind überzeugt, dass sie sich bald mehr Freunde erwerben wird, wenn sie auch auf das Aeussere des Spiels mehr Aufmerksamkeit verwenden will, wobey wir jedoch warnen müssen, diess nicht etwa in breiten Gestikulationen und auffallenderem Mienenspiele zu suchen.

Unsern lieben Gast, Mad. Seidler aus Berlin, die uns einige Wochen vor der Messe und die ganze Messe hindurch mit ihrem höchst reizenden Gesangspiele ergötzte, werden wir nicht vergessen. Kränze und Gedichte flogen ihr beym Abschiede unter dem lautesten Klatschen und Vivatrufen auf das Theater. Die Künstlerin ist wirklich im Gesange und Spiele unübertrefflich, wenn es graziöse, schelmische und naive Darstellungen gilt. Auch das Leidenschaftliche, tief Gefühlvolle gelingt ihr auf das Innigste, wenn es mitten unter leichten Bewegungen eines natürlichen Wesens ungekünstelt

darin seinem Vater, den seine eigne Werke gezwungen hatten, den Schwierigkeiten ihrer Ausführung dadurch zu begegnen, dafs er die bequemste und sicherste, mithin auch natürlichste Applikatur ausfindig machte. Aber noch blieb diese ein Geheimnifs der Schule; erst C. P. E. Bach verbreitete sie allgemein. Auch er fühlte, dafs seine Werke, die sich von dem damaligen Schlendrian des in die reine Musik verpflanzten Theaterstyls weit entfernten, nicht gemeine Kräfte erforderten, wenn sie nicht verunstaltet werden sollten. Der Fülle und Zartheit seiner Ideen sich bewufst, mufste er mit Recht fürchten, dafs sie nur von sehr wenigen aufser ihm treu verdollmetscht würden. Um diese Bemühungen indessen so viel als möglich zu erleichtern, suchte er durch seine Lehre von der Fingersetzung wenigstens den mechanischen Hindernissen zu begegnen, und bahnte dadurch zugleich den Weg zu einer grofsern und dabey *soliden* Fertigkeit, die nicht in Seiltänzerkünsten, sondern in der Kraft besteht, jede spielbare Tonreihe in der möglichsten Vollkommenheit so darzustellen, wie ihr Urheber sie sich gedacht hat. Allein er ging noch weiter. Der Wunsch, die feine Nuanzirung seines Ausdrucks nicht durch einen matten, steifen, oder umgekehrt, durch einen verschnorkelten Vortrag verwischen zu lassen, erzeugte die schönen Bemerkungen über den Vortrag und die Manieren, so wie seine Lehre vom Akkompagnement den Grammatiker und zugleich den Mann von ästhetischem Gefühl verrieth. Auch hierdurch (durch das Kapitel über die Manieren) wollte er einen *sprechenden* Vortrag überhaupt befördern. Doch blieb es nur ein sehr kleines Häuflein achter Künstler, die ihm hierin *treu* folgten. Die meisten wurden durch die gurgelnde und laufende Manier des Theatergesanges, durch die Sucht zu brilliren d. h. mit ihrer nichts sagenden Gelaufigkeit den grofsen Haufen in Erstaunen zu setzen, zu einer schlechten Anwendung und Uebertreibung dieser Auszierungen verleitet und die nachmalige Oberflächlichkeit beym Erlernen der Musik verdarb vollends das Gute, was Bach beabsichtigte. Dem sey wie ihm wolle, so bewürkte doch dieser für die Kunst bedauernswerthe Erfolg so viel, dafs Bach um desto mehr einzig dastand. Ja, er und sein Vater ragten über die meisten Tonkünstler ihrer Zeit (in Absicht auf *reine* Musik) wie ein Paar wolkenhohe Berge über kleine Hügel empor. Sie trugen gleichsam den Tonhimmel auf ihren Schultern; und noch immerfort giebt es keine *ernstliche* Wallfahrt zu ihren Heiligthümern, wo man nicht mit einer reichen Ausbeute für seine Kunstkenntnisse nach Hause zurückkehren konnte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Einige Bemerkungen über den zweckmäfsigen Gebrauch des Waldhorns. Von Philipp Dornaus, churfürstl. trierschen Kammermusikus.

Es ist aufser allem Zweifel, dafs ein Hauptvorzug unsrer jetzigen Musik vor der ältern in der zweckmäfsigern Benutzung der Instrumente — besonders auch der Blasinstrumente liegt. Das Horn gehört, eben so sicher, zu den allerwürksamsten, als zu den ehemals fast ganz vernachlässigten und auch jetzt bey weitem noch nicht hinlänglich gekannten und benutzten. Es ist das nicht zu verwundern. Die meisten Spieler dieses Instruments befleifsigen sich nur handwerksmäfsig, die allerleichtesten Töne darauf ordentlich anzugeben, und die meisten Komponisten (denen man weitere Kenntnifs des Instruments, als sie durch Hören und Lesen erlangen können, nicht zumuthen kann) setzen nicht mehr und nichts Anderes dafür, als nun einmal hergebracht ist, indem ihnen unbekannt bleibt, dafs noch so vieles Andere und aufserst Würksame darauf exekutiert werden kann, oder weil sie fürchten, es könne dies doch nicht sicher und gut geschehen. Es dürfte also wohl nützlich seyn:

1) Denen, die sich diesem Instrument widmen wollen, genauer zu sagen, worauf sie hauptsächlich hinarbeiten müssen, und wodurch (auch durch welche von den Virtuosen gewöhnlich geheimer gehaltene Kunstgriffe) sie zum Ziele gelangen; und

durchbrechen will, nicht aber die Grundfarbe des Tones und der Haltung ausmacht. So trafen z. B. die Worte: Mit dir, Geliebter, sterben u. s. w. mit unwiderstehlicher Gewalt jedes Herz. Aber Rollen wie Emmeline, Pamina, Prinzessin von Navarra, Agathe, Jessonda und dergl., so schön sie auch im Einzelnen ausfallen, sind doch nicht ganz für ein Wesen, das viel zu wahr und selbstständig in sich zu seyn scheint, als dass sich die Seele in alle beliebige Formen giessen könnte. In solchen Rollen finden wir die Bewegung ihrer Hände zu breit, zu auseinandergeschlagen und die ganze Haltung an das drollig Ergötzliche grenzend. Kurz es scheint in solchen Dingen der geistige Schmuck, die innere, lebendige Wahrheit zu fehlen, die sie in andern eben so ausgezeichnet macht. Unsern herzlichsten Dank für die schöne Müllerin, für Susannen, Rosinen und die reizende Myrrha, und den Wunsch, dass sie so bald als möglich wiederkomme!

Mancherley.

„Nachdem das letzte schweizerische Musikfest in Luzern beendigt war, fuhren an demselben Tage viele der Zuhörer und Mitwirkenden in zwey Kähnen nach dem Rigi, speisten gemeinschaftlich auf dem Rigikulm, und musicirten nachher bis eilf Uhr Abends. Sie genossen dann einer kurzen Ruhe und waren alle vor Sonnenaufgang wieder beysammen, um die Herrliche mit einem frommen Gesange zu begrüssen, und diesen erhabenen Augenblick als Menschen zu feyern".

Herzerhebend ist es, diese schmucklose Darstellung zu lesen! Halten wir dieses Zusammentreffen von Wünschen in einem einzigen schönen Punkte, diese allgemeine, Keinen ausschliessende, herzliche Theilnahme gegen das vornehme Licht, das sich von den Gastmählern der Stifter und ersten Virtuosen unserer Musikfeste, wie der kalte Strahl einer Wintersonne herabsenkt, so dass es scheint, als sey ihnen das Fest nur eine Leiter zu ihrem eigenen gewesen, so müssen wir uns gestehen, dass das treue, biedere Wirken der Schweizer bey uns nur als die Geburtswehe der Eitelkeit und der Eigensucht erscheint.

Recension.

Grand Exercice di Bravura en forme de Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. par Charl. Czerny. Oeuv. 47. Vienne, chez Cappi et Diabelli. (Pr. 2 Guld. 15 Xr.)

Zu kurz wird Niemand leicht diess Rondeau nennen, obngeachtet es in Einem Athem nur — fünf und dreyssig Folio-Seiten fortläuft. Aber wahr ist es: eine solche Summe höchstmannichfaltiger Figuren und Figürchen, vollgriffiger und vollstimmiger Sätze, Verzierungen und Ausdrucksmittel, Sprünge und Triller, und was sonst noch — ist wohl noch niemals in Ein Musikstück zusammengepackt worden. Und dabey hängt doch alles, weniger technisch, als dem Sinne und dem Flusse des Ganzen nach, sehr gut zusammen, klingt angenehm und mitunter trefflich, so dass es, auch von seiner besondern, instructiven Bestimmung abgesehen, vom Anfang bis zu Ende bestens unterhält; wenn es nämlich so ausgeführt wird, wie es der Verf. gemeynt und mit allen bisher ersonnenen Vortragszeichen höchstgenau angegeben hat. Aber es vollkommen auszuführen: wer das vermag, der kann — reisen; und in alter Zeit hätte man ihn vielleicht verbrannt. Wenn nun ein so erfahrner Meister, wie Hr. Cz., so etwas schreibt, und ein vielleicht eben so erfahrner Verleger, wie Hr. Cappi, so etwas verlegt: so mag, wer es nicht sonst schon weiss, daraus abnehmen, auf welchem Höhenpunkte das fertige, zierliche und bravourmässige Pianofortespiel jetzt, und vornehmlich in Wien, wo jene beyden Herren leben, steht, und daraus Schlüsse ziehen, so gut er kann, über den jetzigen Zustand und muthmasslichen Fortgang der Musik, sowohl in Hinsicht auf das Technische und Mechanische, als in Hinsicht auf Geist und Gefühl. — Das genannte Werk für sich genommen, wie es ist: so kann man den Fähigkeiten und dem Fleisse des Verf.s, es also abzufassen, und, in seiner Art, so bis zur Erschöpfung zu vollenden, seine Bewunderung nicht versagen. — Es ist schön und sehr sorgsam gestochen, was bey der ungeheuern Menge über und durch einander aufgeschichteter Noten kein geringes Stück Arbeit war.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. Nº. 47. 1824.

Recension.

Missa, quatuor vocibus humanis comitantibus instrumentis musicis cantanda. No. 5. Messe oder fünf Hymnen mit lateinischem und deutschem Text etc. von Gottfried Weber. Partitur. 55stes Werk. Leipzig, bey Probst. (Pr. 5 Thlr.)

Der Hr. Verf. hat durch die vor kurzem erschienene neue Auflage seiner *Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz, bey Schott, in vier Bänden — die aber mehr als eine, weit besser geordnete, oft mehr begründete, umfassendere, sorgfältiger ausgesprochene, neue Ausarbeitung des ganzen Werks anzusehen ist — allen Musik-Studirenden einen grossen Dienst erwiesen und sich ein bleibendes Verdienst erworben; denn ganz offenbar zeigt diess Werk unter allen über denselben Gegenstand vorhandenen den sichersten Ueberblick, die beste Ordnung, die meiste Freyheit von Pedanterey, die meiste Geübtheit, was man zu sagen hat, gut auszudrücken, und das gelungene Bemühen, die alte Theorie der neuen Praxis, so weit diese nicht bloss willkührlich ist, nachzuheben und beyde mit einander auszugleichen — Vorzüge genug, es, im Ganzen, als das ausgezeichnetste zu betrachten, wenn man auch über manches Einzelne mit dem Verf. nicht übereinstimmen oder Manches anders behandelt wünschen sollte. — Hr. G. W. hat auch eine beträchtliche Anzahl Lieder drucken lassen, andere, nach des Rec. Urtheile weniger bedeutende Musikstücke nicht zu erwähnen; unter diesen Liedern finden sich verschiedene treffliche, und es würden sich von solchen noch mehre darunter finden, wenn der Componist nicht so oft an Einzelnem darin gekünstelt, und eine auf solches Einzelne gerichtete Absichtlichkeit gezeigt hätte, die allemal erkältet, wenn man auch, was durch sie herausgekommen ist, nicht eigentlich tadeln kann.

Dieses Lob glaubte Rec. hier vorausschicken zu müssen in Hinsicht auf den Verf. und das Publikum, weil er hinzusetzen muss: Weit weniger ist es jenem gelungen mit seinen Kirchencompositionen, und auch mit dieser Missa. Was von diesen Werken im Druck erschienen ist, das kennet und besitzt Rec., hat auch in seinem Amte Gelegenheit gehabt, es mehrmals zur Ausführung zu bringen. Keines dieser Werke taucht, nach seiner und seiner Bekannten Erfahrung, die beabsichtigte Wirkung im Ganzen; nur von einigen Sätzen in ihnen kann man bemerken, dass sie diese Wirkung thun. Auch mit dieser Missa ist es so. Das darf die Leser nicht befremden, und, indem es ehrlich ausgesprochen wird, den Verf. nicht beleidigen. Einer kann nicht alles; Einer kann auch nicht alles das, wovon er recht gut versteht, wie es gemacht werden sollte. Der Rec. hat, eben bey einem so einsichtsvollen und mit einer bis aufs Kleinste gehenden Bedachtsamkeit schreibenden Manne, für Schuldigkeit gehalten und die Neigung empfunden, nach Kräften sich selbst zu verständigen, worin wohl zuvörderst der Grund jener seiner und Anderer Erfahrung mit diesen Kirchenwerken liege. Er hat vornämlich Folgendes gefunden. Die Erfindungen, obgleich sie nicht selten etwas Eigenes und Besonderes haben, sind in der Regel von der Art, dass sie nicht von ursprünglicher Genialität oder auch von ausdauernder Begeisterung, sondern vom Verstande und einer auf das Zweckmässige gerichteten Beobachtung anderer Meister, ohne jedoch diese eigentlich nachzuahmen, eingegeben scheinen: sie sprechen daher das Gemüth nicht recht an, dringen in dieses nicht ein, erregen und bewegen dieses wenig; sie werden überdiess auch meistentheils nicht leicht vom Ohre aufgefasst und im Gedächtnisse behalten. In der Anordnung dieser

Erfindungen tritt nun jene, schon oben erwähnte Absichtlichkeit und auf das Einzelne, zuweilen bis in's Kleinste fast ängstlich gerichtete Auspünkteley unverkennbar nicht selten hervor; diese macht freylich dem Verf. von der einen Seite Ehre, von der andern aber versetzt sie den Zuhörer (der Rec. weiss es nicht besser auszudrücken) in eine gewisse Befangenheit, und reizt ihn gleichfalls zu etwas Absichtlichem: diese zweyte Seite aber ist, wenn von Kunstwerken und besonders wenn von ihrer Wirkung gesprochen wird, die entscheidendere. Die Ausführung endlich zeigt nur selten die Ausdauer und Beharrlichkeit für das Ganze begonnener Werke oder auch für das Ganze ihrer einzelnen Theile, ohne welche Werke, die nicht bloss für den Augenblick mehr oder weniger sinnlich erregen und dann vorüberrauschen, sondern die tiefer eindringen und eine bestimmte Wirkung nachlassen sollen, mithin besonders Kirchenwerke, nun einmal nicht nach Wunsch und ihrem eigentlichen Zweck zu Stande kommen können. Der Verf. setzt an, oft gut, wohl auch trefflich: aber kaum ist man mit dem Dargebotenen ein wenig befreundet, so wird es verlassen, wieder von neuem angesetzt, und so fort. Man kömmt nicht zur Ruhe bey und in der Belebung und Erhebung; diese Ruhe aber (Rec. besorgt nicht, in diesem Ausdrucke missverstanden zu werden) ist zu jedem wahren Genusse von Kunstwerken, und vor allen von religiösen, nothwendig. Dabey fehlt es auch der Ausführung nicht selten an natürlichem Fluss, besonders des Gesanges, und es ist offenbar bey weitem zu viel auf, wenn auch für sich sehr lobenswerthe, Nebendinge, in der Vertheilung, der Instrumentation, dem häufigen Wechsel zwischen Solo und Tutti des Gesanges in Einem Satze u. dgl. m., gerechnet: Dinge, die gleichfalls die Genauigkeit des Verf.s bezeugen, aber, wie sie nun hier behandelt werden, die Wirkung im Ganzen eher stören, als befördern; wenigstens muss man die Partitur vor Augen haben oder das Werk fast auswendig wissen, wenn das letztere geschehen, ja wenn auch nur alles diess bemerkt werden soll. — Diess ist es nun, worin Rec. zuvörderst die Gründe jener obenangeführten Erfahrungen mit den W.schen, wie freylich auch mit gar vielen andern der neuesten Kirchencompositionen findet. Sachverständige Leser mögen nun sein Urtheil beurtheilen; er hält sich nicht für infallibel: aber was er gesagt hat, ist wenigstens nicht aus der Luft gegriffen und auch nicht auf den ersten Einfall hingeschrieben. Es würde ihm sehr werth seyn, wenn der Hr. Verf. in diesem seinem Bemühen, mit sich selbst über ihn und seine Arbeiten einig zu werden und ins Klare zu kommen, seine wahre Hochachtung gegen ihn und seine anderweitigen Verdienste erkennete.

Was nun oben bemerkt worden ist, das gilt auch von der vorliegenden Missa; es braucht daher, indem wir nun diese näher betrachten, kaum kurz berührt, desto mehr aber angezeigt zu werden, wo sich etwa eine Ausnahme findet.

Kyrie, Christe, Kyrie, Ein Satz, Andante sostenuto, und ein kurzer Satz; im Grunde nur eine ernste, bedeutende Einleitung des Ganzen. Der Eintritt des Basses gleich zu Anfang in C dur, da der Satz in E moll ist, hat etwas Eigenthümliches und Spannendes; ist aber, so wie der neue, gleichfalls gute, aber ganz andere Eintritt, schon Takt 5, und so auch schon Takt 13, die wieder ganz andere Triolenfigur, nur Andeutung. — Gloria bis Deus pater omnipotens: Ein Satz, Allegro assai, G dur; gleichfalls möglichst kurz, (nur vierzig Takte) lebhaft im Ausdruck. Die für die Saiteninstrumente ergriffene Figur ist hier fortgeführt. Der Satz schliesst auf der Dominante von D. Domine fili schliesst sich an (Andante con moto) und der Eintritt des Tenors solo ist sanft und angenehm. Der ganze, nicht kurze Satz ist ein Solo für diese Stimme, mit öfters einfallendem Chore. Er ist durchgehends melodiös und einfach; die Begleitung ist gemässigt. Sind die Melodieen des Tenors auch nicht an und für sich besonders anziehend, so sind sie doch zweckmässig und werden durch die Begleitung interessanter. Quoniam nimmt das Tempo und die herrschende Figur des Gloria wieder auf. Der Gang des Satzes führt bald zu einem populären Fugenthema, Amen, das nur durch den ersten Kreislauf der vier Stimmen geführt ist, dann, wo es im Sopran wiedergekehrt ist, zu einem freyer auslaufenden und etwas tumultuarischen Schlusse kömmt. Viele wünschen dergleichen Schlüsse jetzt an solcher Stelle: Rec. will es nicht tadeln, wenn man sich nach diesem Wunsche richtet, aber der Kirche und dem Gottesdienste gemäss kann er es nicht finden.

Credo. Andante. E moll. Einfach, sehr anständig, sehr kurz, und um das seyn zu können, ist die auch von Anderen befolgte Methode angewendet, dass öfters die eine Stimme diess, die andere zugleich das singt, und sogar Zwischensätze des Textes weggelassen werden. Rechtfertige

das, wer es kann. (Ein junger Componist aus Böhmen, der dieselbe Methode befolgt hatte und dem der Rec. im Privatgespräch diess tadelte, gab zur Antwort: Die Herren Geistlichen bey uns wollen es so, damit alles bald aus wird. Diess, wenn es wahr ist, wird wohl Niemand rechtfertigen können.) Nach drey und zwanzig Takten ändert sich Tonart und Form, doch mit Beybehaltung des Tempo: jene wird E dur, diese ein Sopran-Solo (Qui propter nos homines) mit begleitendem Chore. Die Begleitung der Saiteninstrumente ist nicht im Anfange, aber vom siebenten Takte an, wohlgewählt und nachdrücklich. Der Satz bricht mit zwey und zwanzig Takten ab, und Et resurrexit tritt ein, Vivace. Das E dur wird nach zwanzig Takten wieder E moll, nach zwanzig Takten nochmals E dur, und nun verbleibt der Verf. in dieser Tonart. Das Ganze wechselt mit Solo und Chor, mit sanften und lebhaften Stellen, und ist, vorzüglich durch Wahl und sorgfältige Anordnung der Begleitung, so gut zusammengehalten, als es sich bey dieser Behandlungsart will thun lassen.

Sanctus, E dur, nimmt das Kyrie wieder auf, führt es aber, dem Texte angemessen, verändert fort. Es schliesst das Benedictus mit in sich. Diess ist ein sanftes Solo für die vier Singstimmen, melodiös, gut an die verschiedenen Stimmen vertheilt und auch gut verbunden. Es fällt ein in das schon vorhin, beym Amen, benutzte Fugenthema (Osanna in excelsis), das hier etwas anders angeordnet, weiter, doch immer leichtfasslich, fortgeführt, und zu einem andern, aber gleichfalls sehr lebhaften Schlusse geleitet wird. Dieser Satz ist, nach dem Vorhergegangenen, von erwünschter Wirkung, und zeigt auch, dass der Verf., obgleich er sich nicht über das Gebräuchlichere in dieser Form verstiegen hat, (was aber auch hier nicht am Orte gewesen wäre) in derselben nicht wenig geübt ist.

Agnus Dei, mit Einschluss des Dona, Andante, quasi un poco Adagio, E moll, dann E dur, Sechsachteltakt, ist der längste, der ausgeführteste, und, nach des Rec. und seiner Freunde Urtheile, der vorzüglichste Satz dieser Missa. Er ist ganz gleichmässig, im Ausdruck und in der Schreibart, fort-, und auch ausgeführt; die Ausführung ist nicht gelehrt, aber solid und sehr fleissig. Zwar ist der Hauptgedanke, wie er gleich das Stück anfängt, etwas weltlich, wenigstens nicht kirchlich *); es ist auch nicht zu läugnen, dass er oftmals nur wiederkömmt (wenn man es so nennen will, gewissermaassen rondomässig): aber seine Stellung und Benutzung im Verfolg des Satzes hebt ihn höher und die gleichfalls sorgsam fortgeführten Zwischensätze sind auf's beste gewählt. Das Ganze bildet einen sanften, anmuthig hinfliessenden Bittgesang. Die Stimmen des Gesanges und auch des Orchesters sind schön vertheilt und verflochten, und schweifen bey vieler Mannichfaltigkeit und Abwechselung doch nirgends aus. Mit Einem Worte: der Satz macht dem Verf. Ehre und jedem Zuhörer Freude; die Art der Freude nämlich, welche hier erreget werden darf und soll. —

In der Besetzung des Orchesters hat sich der Verf. gemässigt; was ihm Viele verdanken werden und was das Werk um so brauchbarer macht. Ausser dem Quartett ist die Besetzung: eine Flöte, zwey Oboen oder Klarinetten, ein Fagott, zwey Hörner und Orgel. Für die letztere hat der Verf. eine eigene Stimme mit vielem Fleisse und richtigem Geschmacke ausgearbeitet. Sie ist nicht eigentlich obligat, weshalb sie auch allenfalls wegbleiben kann; sie ist aus dem Wesentlichsten der Gesang- und Orchesterstimmen gezogen, und, wenn der Organist nicht ungeschickt ist, auch überall angemessen zu registriren versteht, von würdiger und schöner Wirkung; noch nicht zu erwähnen, dass durch sie die Sänger erleichtert und das Chor sehr verstärkt werden können. Diess Verfahren des Verf.s ist laut zu rühmen und sollte von Allen, die Kirchenmusik schreiben, nachgeahmt werden. Denn ist es nicht sündlich, was sich nach und nach an den meisten Orten eingeführt hat: dass man bey der Kirchenmusik eben das edelste, kräftigste und würdevollste aller Instrumente, das Instrument auch, das einzig noch geblieben ist, um die Kirche vom Concert- und

*) Hier ist er, damit die Leser selbst urtheilen können. Er wird zuerst von Einem Soprane und Einem Alte ohne alle Begleitung der Instrumente vorgetragen: diese fallen erst bey der letzten Note ein.

Nun wiederholen ihn Tenor und Bass in C dur, mit Instrumentalbegleitung.

Theater-Saale zu unterscheiden, die Orgel, entweder ganz weglässt, oder dem Organisten eine ordinäre Bassstimme, höchstens mit den nothdürftigsten Signaturen, hingiebt, wo er nun, oft um seine Schwächen zu verdecken, oft aber auch um nicht zu übertönen oder zu stören, was er aus der Bassstimme nicht errathen kann, mit dem mattesten 8-Fuss bloss nebenbey fortschleudert? Da nun aber die Zeit längst vorbey ist, wo entweder der Meister selbst vor der Orgel sein Werk, über die Wirkung ganz wesentlich mitentscheidend, begleitete, oder kunstgelehrte Organisten aus einer Abschrift der Partitur dasselbe thaten; so müssen wir es für diese, denen es jetzt eher an allem, als an praktischer Geschicklichkeit fehlt, so machen, wie es hier der Verf. gemacht hat: wir müssen ihnen ihre Stimme ausgeführt vorlegen.

Die Anordnung der Partitur, nämlich die Untersetzung und Rangordnung der Stimmen, hat etwas ganz Ungewöhnliches: oben, die zwey Zeilen für die Orgel, dann Hörner, Flöte, Oboen und Fagott, nun die vier Singstimmen, zuletzt das Quartett. Rec. zweifelt nicht, dass der Hr. Verf. gar Manches für diese Anordnung werde zu sagen haben, und kann sich auch mit Wahrscheinlichkeit denken, was das seyn werde: aber für das Gewöhnliche lässt sich auch gar Manches sagen, und ausser dem, dass jenes doch im Augenblicke neckt, so kann man zwar zugestehen, dass den Singstimmen der Ehrenplatz in der Mitte verständiger Weise gebührt; doch das Auge, (die Gewöhnung unerwähnt, da man sagen kann: gewöhne dich anders!) das Auge räsonnirt nicht und findet die Singstimmen im Augenblicke weit leichter und sicherer heraus, unten, gleich über dem Grundbasse, als mitten zwischen den andern drinne. Rec. möchte darum nicht rathen, diese Anordnung nachzuahmen.

Der Stich und alles Aeussere des Werks ist anständig.

NACHRICHTEN.

Berlin. Uebersicht des Octobers. Die königl. Schauspiele gaben am 27sten zum erstenmal: *Semiramis*, grosse heroische Oper in drey Abtheilungen, aus dem Französischen übersetzt von Castelli, Musik von Catel. Da diese in Paris schon oft gegebene und in der Musikalischen Zeitung oft genannte Oper bekannt ist, so begnüge ich mich hier, nur die Besetzung zu melden. Mad. Milder gab die Semiramis, Hr. Stümer den Arsas, Dem. Reinwald die Prinzessin Azema, Hr. Blume den Prinz Assur etc. Die Oper ward unter des Hrn. Kapellmeisters Seidel Leitung ausgezeichnet gut gegeben und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Diesen genossen vorzugsweise: die Introduction; Azemas Recitativ und Arie: Abscheulicher, eure glatten Worte rühren mich nicht etc.; Semiramis Arie: Seht wie auf den Wink jenes Schatten etc. und das Finale; im zweyten Akte: Arsaz Arie: In Erwartung der Geliebten etc.; Semiramis Arie: Den Glanz von meiner Macht und Krone etc., und der Chor im Finale: Kommt, tretet in den Kreis, ihr Brüder etc.; im dritten Akte der Chor des Oberpriesters Oroes (Hr. Sieber) und der Magier: Nur Muth strafe nun den Vorbrecher Arsas, und das Finale, besonders die Partie der Semiramis: Wohlan so saudre nicht etc.; Arsazens: Grosse heilige Natur etc. und abermals der Semiramis: Ich weiss genug etc.

Die schon im vorigen Berichte gerühmte Mad. Grünbaum hat am 12ten die Gräfin in Mozart's *Hochzeit des Figaro* etc., am 3ten und 10ten die Julia in Spontini's *Vestalin*, am 6ten die Rosine in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*, am 12ten und 15ten die Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris* gegeben. Kränklichkeit war die traurige Ursache, dass sie damit einstweilen ihre interessanten Gastrollen abbrechen musste. Wir haben aber Hoffnung, sie noch im folgenden Monate zu hören. In der vorhin erwähnten Vorstellung der *Dorfsängerinnen* gab Hr. Rosenfeld vom Theater zu Breslau den Carlino; nominasse sufficiat. Auch Hr. Walter vom Grossherzogl. Hoftheater zu Carlsruhe ist einigemal aufgetreten und hat in den Possen: *Staberles Reiseabentheuer und Hochzeit* seine allbekannten Liederchen zur Freude seiner Freunde gesungen.

In den Zwischenakten zeichneten sich aus: der königl. Kammermusikus Hr. Hauck, Schüler des Hrn. Concertmeisters Möser, der am 13ten ein Violinconcert von Rode spielte, und durch die Lieblichkeit und Kraft seines Tones, die Sicherheit und Festigkeit im Greifen schwieriger Passagen und die Leichtigkeit in Ueberwindung dieser Schwierigkeiten sich viel Beyfall erwarb; ferner: Hr. Krickeberg, Eleve des königl. Singinstituts,

der am 20sten eine Scene von Benelli und eine Polacca von Weigl mit Beyfall sang.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 15ten: *Die Fee aus Frankreich*, oder: *Liebesqualen eines Hagestolzen*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Akten von Carl Meisl, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Die Fee Rosa (Dem. Aug. Sutorius) und der Hagestolz Spindelbein (Hr. Schmelka) machten diess Stück zum Liebling der zahlreichen Freunde dieses Theaters, und eine öftere Darstellung nothwendig. Unter den Gesängen gefielen besonders das Duett zwischen Herrn von Freidumm (Hr. Spitzeder) und der Wäscherin Christine (der verkleideten Fee): Geh sag mir Christinerl etc. und Spindelbeins Arie: Dass im Wald finster ist dudeldidu etc. Am 7ten: *Die diebische Elster*, oder: *Die Magd von Palaiseau*, Melodrama in vier Akten, nach dem Französischen des Caignez von Castelli; Musik von Ignaz Ritter von Seyfried. Auch dieses Stück ist aus den Wiener Berichten den Lesern der Musikalischen Zeitung nicht unbekannt. Es gefiel sehr, besonders durch das treffliche Spiel der Magd Annette, Dem. Bauer, die aber jetzt vom Königstädtischen auf das königl. Theater zum grossen Kummer ihrer bisherigen Freunde gegangen ist. Am 11ten: *Theodor, König von Corsika*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Italienischen des Abbate Casti, Musik von Paisiello. Seit 1815 war dieses Singspiel nicht in den königl. Schauspielen gegeben worden, und vielen daher ganz neu, erwarb sich aber auch auf dieser Bühne viele Freunde. Hr. Reichel gab den Theodor, Dem. Weitner seine Schwester Belise, Hr. List den Gasforio, Hr. Genée den entsetzten Grosssultan Achmet, Hr. Schäffer den Sandrino, Hr. Spitzeder den Gastwirth Thadäus und Dem. Cath. Eunike dessen Tochter Lisette. Besonders gefielen: Thadäus Arie: Tochter, es ist des Himmels Wille etc.; Lisetten's Rondo: Soll ich Dich selbst verderben etc.; Belisens Arie: Wer uns will rühren, uns will gefallen etc. und das Finale, besonders Thadäus Partie: Meine Tochter, grosser König etc.; im zweyten Akte das Quartett zwischen Theodor, Lisette, Thadäus und Sandrin: Du musst mir jetzt erlauben etc.; Lisetten's Arie: Da du mich erst hintergangen etc.; Theodor's Arie: Ich sank vor Kummer etc. und das Finale. Den 15ten: *Das Turnier zu Kronstein*, oder: *Die drey Wahrzeichen*, romantisches Ritterlustspiel in fünf Aufzügen von Franz von Holbein. Ich erwähne dieses sehr beliebte Stück (auch wegen des Spiels der Dem. Bauer und ihrer Nachfolgerin Dem. Müller sehr beliebt) nur wegen der Ouverture, Entreacts und der andern zur Handlung gehörigen Musik von dem Musikdirector der Bühne, Hrn. C. W. Henning, die viel Beyfall verdient. Den 20sten: *Der Schmarotzer in der Klemme*, komisches Vaudeville in Einem Akt nach dem Französischen des Scribe frey bearbeitet von L. Angely. Hr. Angely hatte den Schauplatz in das nahe Dorf Pankow verlegt, und durch viele Localitäten den matten Inhalt zu heben gesucht. Die Zusammensetzung der Ouverture und Partitur ist von Hrn. M. Schreinzer, Mitglied des kais. Hoftheaters zu St. Petersburg. Hr. Angely hatte aber auch selbst die Musikstücke zu den Gesängen nach bekannten Melodieen gewählt, z. B. die Melodie des Liedes des Gastwirths (Hr. Rösicke): Fürchten Sie nichts in meinem Keller etc. nach der Melodie: Ueber die Beschwerden dieses Lebens etc. aus dem *kleinen Matrosen* etc. und das Duett zwischen Wanner (Hr. Schäffer) und Louise (Dem. Eunike): Gieb mir die Blume etc. nach einer bekannten Melodie. Andere waren nach den Melodieen: Holla holla aufgemacht etc. aus den *Schwestern von Prag*; *Der treue Tod*; Ich war ein Jüngling etc. aus *Joseph in Aegypten*; einem französischen Contretanz; Jedermann hat auf der Lebensreise etc. aus dem *Kalif von Bagdad*; Doch in des Mädchens Schooss etc. aus *Fanchon*; Himmel lass meinen Plan mir glücken etc. aus dem *Wasserträger*; Alles fühlt der Liebe Freuden etc. aus der *Zauberflöte*; Es ist alles eins, ob wir Geld haben etc.; Herr Wirth jetzt muss ich wieder fort etc. aus dem *Tyroler Wastel*; Schöne Minka ich muss scheiden u. a. gewählt. Den 25sten: *Das abgelegene Haus*, oder: *Die Räuber im Waagau*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Marsollier frey bearbeitet von L. Angely, Musik von d'Allayrac. Ref. konnte der Vorstellung nicht beywohnen; er hört aber, dass sie nicht gefallen habe. Auch ist das Stück bis jetzt nicht wiederholt worden. In den Zwischenacten des Monats verdiente Auszeichnung: Hr. Mühlenbruch, erster Violinist des Theaters, der am 20sten ein Potpourri von L. Spohr mit vielem Beyfall vortrug.

Den 19ten veranstaltete die hiesige französische Gesandtschaft eine Todtenfeyer Ludwigs XVIII. in der katholischen Kirche unter Leitung des Hrn.

Generalmusikdirectors Spontini, in der alle Mitglieder des Orchesters, die Sänger und Sängerinnen des Theaters, dreyssig Zöglinge des königl. Singinstituts und über hundert Mitglieder der Hasmann'schen Singakademie Mozart's *Requiem* und Gluck's *De profundis* vortrefflich ausführten; die Soli sangen Dem. Weizmann und Schmalz und die Herren Bader, Gern und Devrient. Der vor Kurzem fast ganz erblindete Harfenist Carl Hawig, gab am 20sten ein Concert, in dem er ein Concert von Druse, ein Adagio und Rondo von Haydn nicht ohne Beyfall ausführte. Den 25sten gab der königl. Kammermusikus Hr. Fr. Belke Concert, in dem er ein Adagio und Rondo militaire von A. Neithardt auf dem unbehülflichsten aller Blasinstrumente, der Bassposaune, mit ausserordentlicher Sicherheit, Fertigkeit und Reinheit vortrug; Triller und chromatische Läufe auf der Posaune gehören gewiss zu den grössten Seltenheiten. Ausserdem gab er von seiner Composition ein Thema mit Variationen auf Melodieen aus dem Singspiel: *Die Wiener in Berlin*, die er auf dem chromatischen Tenorhorne (auf dem er einen schönen, gleichmässig ausgebildeten Ton hat), Hr. Ludwig auf der Basstrompete, Hr. Bagans auf der obligaten Trompete, Hr. Grasemann auf dem chromatischen Waldhorn und die Herren E. Bliesener, Kopprasch, Zerner und Hahmann auf vier Waldhörnern brav vortrugen. Den 28sten ward zum Besten des Friedrichsstifts unter Hrn. Concertmeister Mösers Leitung ein Concert veranstaltet, dessen Inhalt war: Webers Ouverture zu *Tell*; Scene und Arie von Farinelli, gesungen von Dem. Carl; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Hoffmann, und von diesen beyden Dems. und den Hrn. Stümer und Devrient: Quartett von Righini; Mozart's Arie: In diesen heil'gen Hallen etc. vorgetragen von Hrn. Siebert aus Dresden. Von Instrumentalsachen hörten wir ein Harfenconcert von Hrn. Desargus und ein Concertino für die Klarinette von C. M. v. Weber, vorgetragen von einem ehemaligen Zögling des Friedrichstifts, Bolsius.

Von Kirchenmusik ist bekanntlich von hier nichts zu erwähnen. Nur Hr. Organist Hansmann giebt zuweilen in der Garnisonkirche zum Besten der Wadzeckanstalt, des Bürgerrettungsinstituts und der königl. Orchesterwitwenkasse, unter Mitwirkung der königl. Kapelle und der Mitglieder seiner Singanstalt einen Genuss der Art. So gab er am 8ten das Oratorium: *Die Sündfluth*, von H. v. Groote, in Musik gesetzt von Fr. Schneider. Da von dieser jüngsten Arbeit des fleissigen Componisten schon mehrmals in der Musikalischen Zeitung die Rede gewesen ist, so bemerke ich nur, dass Mad. S., Dem. Willmann und die Herren Spitzeder und Stümer die Solopartieen vortrugen, und dass das Quartett: Ewig verschwindet etc., der Chor der bösen Geister: Aufgeschlossen sind die Pforten etc., der die Verzweiflung der Untergehenden bezeichnende Instrumentalsatz, die Partie des Noah mit dem Chor der Engel: Todesnacht hat verhüllt die weite Erde etc., und der Chor der Engel: Seinen Geist hat Gott gesannt etc. am meisten gefielen.

Von den diessmal von der königl. Akademie der Künste ausgestellten Kunstwerken nenne ich Ihnen als auszeichnungswerth ein Mahagony-Pianoforte in Tafelformat, so wie ein aufrechtstehendes in Lyraform, von C. H. Kolwes, und von dem akademischen Künstler, Hrn. J. C. Schleip, ein Pianoforte mit Pedal, 16 Fuss Ton.

Magdeburg. Mitte Octobers. Wenn seit meinem letzten Berichte in allen Städten Deutschlands nicht mehr Musik gewesen ist, als in Magdeburg, so mag die liebe Tonkunst sich immerhin von den Bällen, Spazierfahrten und sonstigen Lustbarkeiten im Voraus ein Requiem singen lassen. Sonst fanden ein Romberg, ein Spohr, ein Hummel, eine Corneja doch zur Noth ihre Rechnung hier; aber jetzt verschmähen es Virtuosen von solchem Range, dass sie sogar in einem Krähwinkel Bewunderung ernten würden, auch nur im Vorüberfluge bey uns einzukehren. Sey es Zufall oder Mangel an Zutrauen, dass sich keiner sehen liess: genug, wir mussten uns mit eigenen Productionen und etlichen Kindereyen begnügen.

Zu den ersteren zähle ich eine, übrigens sehr respectable Kirchenmusik, am grünen Donnerstage vom Hrn. Musikdirector Wachsmann, mit dem von ihm geleiteten Gesang-Vereine und dem Domchore ausgeführt. Sie bestand aus der Rosetti'schen Passion und einigen Sätzen aus einem Feska'schen Psalm, und man musste die Aufführung gelungen nennen, wenn man über einige unbedeutende Fehler hinwegsah, und es über sich gewinnen konnte, die fehlende Orgel, ohne welche man sich sonst keine gute Kirchenmusik als möglich dachte, nicht zu vermissen. Die Solosänger waren: Dem. Kayser, Hr. Heinrichshofen d. j., Hr. Bethmann, sämmtlich

Dilettanten, und ein Chorknabe für den Alt. Die beyden ersteren haben wir, wie es heisst, leider zum letztenmale gehört; ich sage leider! denn besonders hat Dem. Kayser eine Stimme, welche bey gehöriger Ausbildung neben denen der ersten Virtuosinnen noch glänzen würde. Auch Hr. Heinrichshofen sang gut, doch scheinen die Recitative seine schwache Seite zu seyn. — Warum übrigens Hr. Wachsmann diese, erst im vorigen Jahre gehörte Musik zum zweytenmale gab, ist dem unbegreiflich, der weiss, wie viele Meisterwerke dieser Art es giebt, und was man davon in Jahresfrist einstudiren kann. — Nun kommt die erste Kinderey. Hr. Hesse, ein vierzehnjähriger Knabe aus Halle, gab am 11ten July ein Fortepiano-Concert, und spielte ein Instrument mit pergamentnem Resonanzboden: eine neue Erfindung, wie sein Vater sagte, die wenigstens das Neue hat, dass das Publikum nichts merkt, wenn der Solospieler umwirft, denn es hört vom ganzen Spiele nichts. So viel ich mit gespanntem Ohre vernehmen konnte, trug der Knabe das Concert von Ries in C moll, den ersten Theil eines feurigen, brillanten Trios von Prinz Louis, und eine Polacca von M. v. Weber recht gut vor. Ausserdem blies Hr. Brenner Variationen auf der Oboe mit Ausdruck und Bravour. Ein zahl-armes Orchester bemühte sich, einen Symphonie-Satz von Haydn und die Ouverture aus *Così fan tutte* in dem dünnen Faden seines Tones so voll als möglich abzuspinnen; nun! man ist es schon gewohnt, in solchen Concerten die Massen der Instrumente auf Tirailleur-Detachements reducirt zu sehen; trieb es doch vor einigen Jahren ein Virtuos so weit, eine Haydn'sche Symphonie mit Flöten-Solos — ohne Flöten zu geben.

Die zweyte Kinderey. Albert Schilling, der neunjährige Sohn eines hiesigen sehr bekannten Officianten, gab den 11ten September ein Fortepiano-Concert. — Es ist wirklich bemerkenswerth, aber leicht erklärlich, dass alle sogenannten musikalischen Wunderkinder das Klavier, und kein anderes Instrument, spielen. Der Ton ist da; nun gebt so schnell hinter einander, und so viel zu gleicher Zeit als möglich, Töne an, so könnt ihr Klavier spielen. Es ist gar nicht vorauszusehen, wie weit man es in dieser Verfeinerung des Finger-Mechanismus noch bringen wird; und jeder, der noch von altem, gutem, sangbarem Spiele, von Abwechslung der Zartheit mit der Kraft und dergleichen Antiquitäten schwatzt, und pedantisch genug behauptet, der gute Vortrag müsse erst zum Herzen hinein gehen, ehe er su den Fingern wieder heraus kommen könne, der schreitet nicht mit dem Zeitalter fort. Werden in England doch die Füsse der Mäuse abgerichtet, Maschinen zu treten; sollte denn der Mensch unvernünftigen Thieren nachstehen? Bringt der Tanzmeister die Füsse in die Tortur, warum dürfte ihm der Klaviermeister nicht nachahmen?

Diess beyläufig. Wieder auf Albert Schilling zu kommen, der nicht gerade ein Wunderkind ist, so spielte er das Klavierconcert von Mozart in D moll, dieses unerreichte Meisterstück, welches beym Durchlesen schon Begeisterung erregt. — Meine unvorgreifliche Meynung ist immer gewesen, dass man das verstehen müsse, was man spielt; in wiefern nun ein Knabe in seinem neunten Jahre ein Werk begreifen könne, welches der grösste Tonsetzer, in der vollen Blüthe seines Kunstlebens, für sich selbst schuf, das will ich nicht näher untersuchen. Der kindische Vortrag war, als solcher, gut, so wie der eines Roudeau von Kalkbrenner und eines variirten Thema's von Moscheles. — Wäre nun weiter nichts auf das Concert gefolgt, so könnte sich das Magdeburger Publikum gratuliren; aber in der hiesigen Zeitung flehte ein Verehrer des jungen Virtuosen, nachdem er ihn über die Massen gelobt, „nebst den versammelt gewesenen Kunstfreunden, den Himmel um die Erhaltung dieses talentvollen Knaben an", und machte unserer Urtheilskraft damit das Compliment, dass sie unreifen Talenten, denen nur Aufmunterung gebührt und taugt, so viel gewährt, als wohlverdiente Künstler nur selten erlangen.

Genug davon. Dem Himmel sey Dank, dass ich endlich von einem gescheuten Concerte reden kann, und gebe er, dass ich Ihnen nie wieder von Kindermusiken zu berichten habe! — Am 16ten October gab Hr. Feldt, vom hiesigen Militär-Musikcorps, ein Concert, in welchem die Ouverturen aus dem *Freyschütz* und *Don Juan* von einem gut besetzten Orchester vortrefflich ausgeführt wurden. Er selbst blies das neueste Klarinetten-Concert von M. v. Weber und ein Potpourri über Thema's aus dem *Freyschütz* sehr brav. Die Zartheit seines Tones im Adagio verdient besonders vieles Lob, und in der Fertigkeit nähert er sich dem ersten Virtuosen auf seinem Instrumente. Sein Vortrag ist ganz nach dem von Hermstädt gebildet, und solche Muster lassen keine schlechten

Copieen zu. — Den Componisten des Potpourri's hatte man nicht genannt, und sehr wohl daran gethan, denn sein Stückchen machte beständig die Miene, als wolle es Welten gebähren, und dann kamen Mäuse zum Vorschein. — Der Hr. Musikdirector Mühling spielte das Adagio und Rondo aus dem schönen Violin-Concerte von Rhode in E moll mit der Feinheit und dem Ausdrucke, der seinen Vortrag charakterisirt; und Hr. Kämmerer, ein Dilettant, trug das kürzlich erst erschienene Rondo vom Prinz Louis, eine sehr brillante Composition, mit Nettigkeit und Feuer vor. Alle Künstler erhielten den vollen Beyfall der zahlreichen Anwesenden.

Diess die Concerte. — Theater? Suchen Sie fürs erste keins in Magdeburg.

Aus dem Leben eines Genies.

I.

Von einem plötzlichen Regen in meiner Abendpromenade gestört, trat ich in das überfüllte Kaffeehaus und drängte mich durch die Gäste und den Tabaksdampf, um einen Sitz zu gewinnen. In diesem Bestreben hielt mich die schnarrende, süssliche Stimme eines Mannes auf, der so eben die Lectüre eines Artikels aus der Zeitung — vollendete. Das Aeussere des Mannes war unbedeutend, aber auf seinem Gesichte lag eine Selbstgenügsamkeit und eine Salbung, welche mir interessant waren, wie es jeder Gegenstand ist, der die Ideen, die auf der beständigen Alltäglichkeit des Treibens der Aussenwelt dürstend umherirren, einigermaassen erfrischt, wenn es auch nur mit Wasser wäre.

Der eben gelesene Artikel betraf das kürzlich gegebene grosse Musikfest in einer kleinen Stadt; der Vorleser stimmte nun den Ton eines, der gern und vor aufmerksamen Zuhörern liest, in die belehrende Deklamation eines Docenten um, indem er durch das gemüthlichste Lächeln seiner Miene und das sanfteste Schnarren der Stimme seinen Vortrag möglichst eindringlich zu machen strebte. Er liess sich weitläufig über die Vortrefflichkeit des Gelesenen aus, über das herrliche Talent des Darstellers, seine Prosa zur Poesie zu veredeln, lobte besonders die Art, seiner Darstellung gewissermaassen einen geschichtlichen Hintergrund zu geben, und schloss mit etlichen, unter allen möglichen Gestalten längst verbrauchten Gemeinplätzen über die Musik. Er schien nunmehr einige Beyfallsbezeigungen zu erwarten, indessen seine Zuhörer hatten sich ziemlich gelichtet, sobald der Artikel selbst gelesen war; nur wenige noch standen ihm halb zugewendet, und ihre Gebehrde drückte die Verlegenheit aus, Anstandshalber noch aufmerksam auf etwas scheinen zu müssen, das Andere nicht mehr des Anhörens für werth hielten.

Der getäuschte Redner suchte daher seine Physionomie wieder in gleichgültige Falten zu bringen, nahm des Behufes eine gewichtige Prise und wandte sich nach der Thüre, als ihm ein blasser junger Mann plötzlich entgegentrat. Er war sehr modern, fast zierlich gekleidet, doch herrschte hier und da eine gewisse Nachlässigkeit in seinem Anzuge, welche dem Begriffe eines Stutzers entgegen war. Sein Wuchs war schlank, seine Haltung sicher, sein Gesicht hager und nicht gerade hässlich, doch auch nichts weniger als schön zu nennen; in dem dunkeln Auge aber glühte etwas, das den Gedanken an körperliche Eigenschaften gar nicht aufkommen liess, das einen halb unterdrückten, aber heimlich sprühenden Geist, ein tiefes, doch von dem Schlamme aufgedrängter Gleichgültigkeit beynahe ersticktes Gefühl vollkommen bezeichnete, und durch das etwas gesenkte Augenlied den Charakter des Selbstgefühles erhielt, welches seinen Ursprung zu zeigen verschmähet. Ein dunkles, nicht dichtes Haar lag natürlich auf der hohen Stirn, und die Züge der Ironie um den feinen Mund contrastirten sattsam mit der Gutmüthigkeit, die durch den Ernst der ganzen Physiognomie schimmerte.

Der junge Mann hatte bis jetzt mit einer ganz gleichgültigen Miene da gesessen und scheinbar wenigen Antheil an dem Vortrage genommen. Als der Redner ihn auf sich zutreten sah, machte er ihm hastig ein Abschiedscompliment, gleichsam als sey ihm das Zusammentreffen nicht angenehm; das half ihm aber nichts, denn jener ergriff ihn, sich verbeugend, bey der Hand, und sprach, anfangs mit fast tonloser aber nachher immer lebhafterer Stimme: „Es ist, mein verehrter Herr Flachs, gewiss keines Ihrer geringsten Verdienste, dass Sie uns dergleichen interessante Neuigkeiten ganz pressfeucht mittheilen und durch Ihre anmuthigen, neuen und sinnreichen Bemerkungen erläutern; auch wird ein Jeder von selbst erachten, dass Ihr lieber, demüthiger Charakter Sie eher in ein Lob als in einen Tadel einstimmen lässt, vorausgesetzt,

dass von solchen Leuten die Rede sey, die entweder von Ihren Gaben durchdrungen, oder Ihnen bloss dem Rufe nach bekannt sind. — Was ich auf meinem ganz ergebenen Herzen habe, soll demnach keineswegs Ihre theuren Urtheile beeinträchtigen, sondern ich will ihnen nur, auf meine Weise, ein wenig Licht und Schatten geben.

„Ich verzeihe es dem Verfasser ihrer Nachrichten, dass er die Sache selbst überall etwas vergrössert, und einen Pomp um dieselbe verbreitet, welcher demjenigen, der sie kennt, beynahe vorkommen muss, wie die Alongenperücke auf dem Kopfe des Negerkönigs; ich vergebe ihm die zähe Schale, die er mit topographischen und historischen Brocken um den unscheinbaren Kern seines Berichtes legt; ich will mich mit jedem Chorknaben freuen, der über die auf der Schulbank erworbenen, hochtönenden Prädicate ins Fäustchen lacht; ja ich halte ihm zu Gute, dass er die Bescheidenheit einiger liebenswürdigen Dilettantinnen, über die ihnen zugesprochene Meisterschaft, zu erröthen zwingt. Aber dass er in das unschuldige Publikum, welches seine Meynung willig nach der gedruckten einrichtet, Misstrauen gegen ein Prachtwerk des unsterblichen Händel bringen will; dass er die mangelhaft organisirten Fibern seines Zwerchfells, denen das himmlische Halleluja grell und ungestüm anschlug, für das unveränderliche Normalgehör ausgiebt; dass ihm solche Musik die Andacht der Anbetung weder auszudrücken noch zu erwecken vermag, das ist — mein werther Herr — nicht artig von ihm. — Nun! verstösst der andächtige Mann eine Musik, die seinem frommen Gemüthe nicht zusagt, so ist er in anderer Hinsicht wieder auf eine recht erfreuliche Weise tolerant, denn von dem Beyfallklatschen, welches einen Tag vorher in der Kirche ertönte, sagt er kein Wort; es scheint ihm also ganz hergebracht zu seyn, und weder den alterthümlichen, hehren Münster, noch die stille heilige Krypta zu entheiligen. Er stimmt in dieser Hinsicht ganz mit jenem Musikdirector überein, der bey einem anderen Musikfeste, kurz vor der Aufführung der *Schöpfung*, eine in die Kirche tretende hohe Person mit einem dreyfachen Tusch begrüssen liess. —

Wieder auf das arme, gottlose Halleluja zu kommen, so hat es meinem unvorgreiflichen Dafürhalten stets geschienen, als könne die höchste religiöse Wonne nicht erhabener ausgedrückt werden, als eben in diesem Chore. Der Zuhörer braucht sich hier gar nicht erst mit einigen altmodischen Figuren zu befreunden, um den Rest geniessen zu können, nein, jede Form trägt den Stempel des Klassischen, das ewig bestehen wird: Alles ist aus dem Herzen, aus der höchsten Begeisterung der Andacht gegriffen. Schon die ersten Akkorde der Instrumente, in dem freudigen D dur, geben eine Ahnung dessen, was man bewundern wird; und welch ein Eindruck, wenn nun die Chöre erschallen und ihre glücklichste Bestimmung in dem stets wiederholten: Halleluja! zu finden scheinen! Aus dem vollen Akkorde geht der Bass hervor, wie die Posaune des Erzengels aus dem Jauchzen des Weltalls, mit dem grossartigen Fugenthema, und wie Schaaren von Seligen dem himmlischen Führer zu den goldenen Pforten, folgen ihm die übrigen Stimmen; da halten die beyden ersten inne und singen in langgefühlter Wonne: Herr der Herren! Der Götter Gott! und dazwischen jubeln die übrigen: Halleluja! Halleluja! Und durch den Preis des Höchsten mehret sich ihre Seligkeit, und die Stimme schwingt sich noch höher zu seinem Lobe. Nun kommt die unübertreffliche Steigerung der ersten Stimme, und mit jedem Tone folgt ihr das Halleluja, bis alles in das: Herr der Herren! einstimmt, und der Bass von Neuem in majestätischen Krafttönen beginnt: Und er regiert auf ewig! Kaum haben ihn die übrigen nachgeahmt, so singt alles wieder in Einem Tone: Herr der Herren! und unerschöpflich hallt von allen Welten das Halleluja! nach. — Und nun der Schluss! —

Bis hieher hatte sich sein Feuer immer gesteigert, eine feine Röthe überzog seine Wangen, seine Augen strahlten, seine ganze Haltung drückte den höchsten Stolz, wie die höchste Begeisterung aus. Jetzt bedeckte er die Augen mit beyden Händen und rief leise: „O die Vandalenwelt der heutigen Kunst!“ — Mit den zurückgezogenen Händen war jeder höhere Eindruck von seinem Gesichte beynahe verschwunden, er nahm seinen vorigen peraiflirenden Ton an und wandte sich mit einer artigen Verbeugung an den Herrn Flachs, der sehr ängstlich dagestanden und sich während der ganzen Rede benommen hatte, wie ein Huhn, das sich vor einem Gewitter niederduckt. „Sie entschuldigen, sehr Werther, dass ich einen Gegenstand so toll behandle, der sich bereits der gemüthlichsten Erörterung aus Ihrem Munde zu erfreuen gehabt; Nun! wir kennen uns“. Damit kehrte er ruhig zu seinem Tische zurück und

2) den Komponisten zu verrathen, was sie mit Fug und Recht von guten Hornisten verlangen, wie, und unter welchen Bedingungen und Einschränkungen, sie mehr, und Anderes, als gewöhnlich, für dies Instrument setzen können.

Ich habe mich den gröfsten Theil meines Lebens diesem schönen Instrumente gewidmet, studiere es so lange, als ich es spiele*:) habe dann auf Reisen und durch Umgang mit den gröfsten Virtuosen Deutschlands und Frankreichs mich selbst weiter gebildet, und gedenke die mannichfaltigen Erfahrungen über mein Instrument niederzuschreiben, und auf Anrathen mehrerer Kenner mit der Zeit dem Publikum vorzulegen. Bis dahin erlaube ich mir nur einige vorläufige Bemerkungen in der doppelten, vorhin angegebenen Absicht.

Dafs jeder Instrumentist, folglich auch der Hornist, um ein gutes Instrument besorgt seyn müsse, ist natürlich. Aber die meisten (ich darf wohl sagen, alle Horner, die nicht unter ausdrücklicher Leitung des Virtuosen gemacht werden) sind verbesserungs-fähig und bedürftig. Ich mache hier nur auf folgende Verbesserungen aufmerksam. Man lasse die Windungen gröfser machen, als gewöhnlich — ich meyne: die Figur der Bogen, so dafs z. B. dasselbe Maas der Rohre, das etwa in 3 Windungen gebogen wurde, in eine und eine halbe gebogen werde, und so, dafs sie, so viel möglich, der Gröfse des Horns gleich kommen, damit der Odem nicht zu genirt sey, was dem Ton ungemein schadet. — Die meisten Horner haben einen viel zu spitzigen Anfang (wo das Mundstück angesezt wird) und machen daher ein gleichfalls zu spitziges Mundstück nöthig. Man lasse die Röhre dicker anfangen und derselben gemäfs das Mundstück fertigen. — So gehet auch gewöhnlich die Windung zu plötzlich und unproportionirt in den Becher aus, statt dafs diese proportionirt — *früher* anfangen mufs weiter zu werden und dann nur langsam in die Breite auszugehen. Wenn man diese drey gewöhnlichen Fehler vermeidet, und vornehmlich auch darauf siehet, dafs das Messing *ganz* ausgearbeitet werde: so, und nur so, bekommt man einen Ton, der ganz voll, und, wie man sich ausdrückt — dick ist. So viel vor der Hand vom Instrument.

Wer es nun gründlich und wirklich zweckmäfsig und höchstwürksam behandeln lernen will, dem lassen sich gleich vom Anfange zwey Hauptregeln geben. Die erste: das Horn (wie Bassethorn und Fagott) giebt in seiner Vollendung einen Ton, der der allervollsten Menschenstimme ähnlich wird: es hat bey solcher Behandlung den allerhöchsten Reiz: es läfst auch im übrigen eine Behandlung, wie die einer schönen Menschenstimme, (in Ansehung des Vortrags, Ausdrucks u. s. w.) zu: strebe also vornehmlich diesen Ton zu erlangen, und hast du ihn erlangt, so *studiere Gesangskunst*, und höre (mit Benutzung) gröfse Sänger und Sängerinnen. Die zweyte: Glaube nicht, was so manche unerfahrne Lehrer und träge Ausüber immer wiederholen — es liefsen sich die Semitonien zwar alle erzwingen, aber nur so, dafs man den Zwang, im mangelhaften, schwachen oder schnarrenden oder unreinen Tone bemerke: sondern gehe mit der Gewifsheit an die Uebung: *alle* Semitonien können rein und angenehm angegeben werden, und lafs nicht ab, bis du sie so herauszulocken verstehest und inne hast. Sie können deshalb zwar allerdings noch nicht alle in jeder Beziehung und in jeder Folge gebraucht werden: aber dafür wird der, wirklich das Instrument verstehende Komponist schon sorgen, dafs dir nicht Dinge abgefordert werden, welche unerreichbar sind.

*) Herr Dornauf fafs sich schon in seinem achten Jahre mit Konzerten von Punto u. s. öffentlich hören; und war mit seinem Bruder, der ebenfalls Virtuos auf dem Horn in der türkischen Kapelle ist, in seinem 15ten Jahre in Paris, wo beyde Brüder in demselben grofsen *Concert spirituel* auftraten, worin Mara zum erstenmale sang und Eck zum erstenmal Violin spielte, und wo man diesen sagenstamm, unter dem Namen der vier Deutschen, so viel Gunst bezeigte.

d. Redakt.

setzte sich, ohne ferneren Antheil an dem zu nehmen, was um ihn vorging.

Ich überlegte aber, auf welche Weise ich die Bekanntschaft dieses interessanten Menschen machen könnte, als ein freundlicher Mann, der, von ihm unbemerkt, alles mit angehört hatte, vor ihn hin trat, beyde Hände auf seine Schultern legte und mit sanfter Stimme sagte: mein guter Amadeus! da erhob jener seinen Blick, eine leichte Freude flog über sein Gesicht, und, ihn herzlich bey der Hand fassend, sprang er auf und verliess hastig mit ihm die Gesellschaft.

(Die Fortsetzung folgt.)

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Es giebt Menschen, die gar nichts thun, sondern vom Betteln oder von Zinsen geerbter Kapitale leben — leiblich oder geistig. Die Mehrzahl ist fleissig, sammelnd lebt sie in arithmetischer Fortschreitung, und so summirt sich's zu einem Besitzthum — von Geld oder Kenntnissen. Wenige sind es, die alles Einzelne auf einen grossen Zweck beziehen, und so in geometrischer Progression ein Vielfaches der Menschheit in sich tragen und darzustellen vermögen. — Faule, Talente, Genien.

Ein Kritiker ermahnte einen Meister, seine Manier zu verlassen. Das will ich thun, versetzte dieser, wenn Sie etwas viel Geringeres aufgeben — Ihre Handschrift.

Es wird Keiner berühmt, der dem Publikum nicht eine Masse geschenkt hat; dann ist er aber auch für den schärfsten Tadel reif. Wer einmal Mode geworden, der wird im weitesten Kreise anerkannt und verkannt, verstanden und missverstanden.

Ein schaffender Künstler gleicht dem Glasmaler. Seine Seele ist von einem Entwurf entzündet, aber die Ausführung geschieht Strich um Strich, und er hat Mühe, über der langen Arbeit das innere Bild festzuhalten, und den Enthusiasmus bis zum Ende hinauszusparen. Er malt mit schmutzigen Erdfarben und weiss nicht, wie sie nach dem Brande zusammenstimmen, und ob auch Alles hervortreten wird, was er glaubt hineingetragen zu haben. Endlich kommt das Stück aus dem Ofen, und nun erst ist es brennend in Farben, harmonisch, oder fleckig, ganz oder zersprungen.

Die Sehnsucht nach dem Schönen ist immer ein Verlangen nach dem Höhern, eine Sehnsucht nach dem Weltgeist.

Weil das Leben zu oft gerade fortrückt zwischen endlosen Parallelen, so muss die Kunst eintreten, die im kleinen Raume steigende und fallende Linien zeigt und abgeschlossene Figuren.

So bringt uns die Erscheinung des Erdmagnetismus, die wir in der grossen Natur nicht wahrnehmen, ein kleines Gehäuse, die Boussole, durch Neigung und Abweichung zur Anschauung.

Arbeit ist, was ohne Phantasie, Spiel, was mit Phantasie geschieht. Während vor einigen Jahrzehenden in die Arbeit, z. B. in das Lernen Phantasie gebracht werden wollte, drohte diese, aus den schönsten Spielen, aus denen der Kunst, zu entweichen.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuv. 109. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Vier ziemlich lange Sätze, in der Anordnung und Ausführungsart, in dem Geschmacke und in der Ausführbarkeit für alle vier Instrumente den rühmlich bekannten früheren Quartetten des Hrn. Ries ähnlich: in der Erfindung etwas weniger frisch und eigenthümlich, aber gleichfalls interessant und gut. Da Jedermann die früheren kennt, ist, nach diesem, nur noch hinzuzusetzen, dass diess neue Quartett vom Verleger vorzüglich gut ausgestattet ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. **№. 48.** 1824.

Aus dem Leben eines Genies.

II.

Das Gewitter war verschwunden; der freundliche Schimmer des Mondes schmückte hell mit leuchtendem Saume die Furchen des wogenden Stromes, dort hob er aus der Dämmerung die alterthümliche Kathedrale hervor, während er die Massen ihrer Schatten zurückdrängte. Von den duftenden Linden tropfte einzeln der erquickende Regen. Alles genoss den herrlichen Abend nach drückender Schwüle; nur zwey Gestalten schienen für seine Schönheiten keinen Sinn zu haben. Sie gingen langsam an das Ufer hin, und schienen in so anziehenden Gesprächen begriffen, dass sie die übrigen Spaziergänger kaum bemerkten.

Es war der Kapellmeister Elias Kerninger und sein Freund, Amadeus Still.

Sage mir nur, hub der Kapellmeister nach einem kurzen Schweigen an, was du davon hoffst, dir diesen Menschen anzufeinden, den du, obwohl du es nicht gestehen willst, manche Ursache hast für dich zu gewinnen? Glaubst du ihn auf einen andern Weg zu bringen? Willst du den Eindruck seiner Worte bey dem Publikum schwächen? Keins von beyden ist möglich, denn zum ersteren ist er zu alt, zum letzteren, durch seine glänzenden Soupers und Thees, die ihm eine überwiegende Partey sichern, zu beliebt. Höchstens kannst du ihn in den seltenen Fällen besiegen, wo er, wie so eben, nicht von seinen Getreuen umringt ist. Gieb mir Recht, mein Freund, die Zeit lenkt die Kunst; die, welche dem Geist der Zeit fröhnen, sind zahllos, und aus einem abgehauenen Kopfe wachsen hundert neue. Lass uns über ihre Thorheiten lachen, und mit Appetit die Brosamen geniessen, welche sie noch unbesudelt gelassen haben.

Nein! entgegnete heftig jener, magst du dich dabey beruhigen können, dass, wenn eine Welt untergeht, du noch immer eine andere im Busen trägst, ich beneide dich um diese kalte Speculation nicht! Ich bin mir auch genug: aber welch ein Leben unter lauter verdrehten Köpfen, unter lauter Sündfluth-Geschöpfen, die so toll sind, die gleissenden Goldschuppen, unter denen die Vernichtung der Kunst sich heranwälzt, für die Pforten eines neuen Paradieses zu halten! Meine nächsten Umgebungen will ich, wo nicht bewahren, doch aufmerksam machen: und sollte — hier senkte sich seine Stimme — ich selbst das Opfer davon werden, ich will gegen jeden kämpfen, der sich zum Coriphäen der Dummheit, in der Maske der Sanftmuth und Freundlichkeit, aufwirft. — Guter Amadeus, erwiederte jener sehr ernst, ich verzeihe deinem jugendlichen Ungestüm, was in meinem Alter nur lächerlich seyn würde; aber die Welt, die sich von dir auf einer Stelle angegriffen fühlt, wo ihre Eitelkeit ihr die grösste Sicherheit einflösst, wird dich erst für närrisch halten, alsdann deiner Ermahnungen überdrüssig werden und endlich gar nicht mehr auf dich achten. Ihrem Dünkel vermagst du keinen Schaden zu thun, wohl aber dir selbst; denn Niemand kann aus seiner Persönlichkeit heraus treten, die Handlungen seines Geistes von dem Menschen trennen: nie wird es ihm gelingen, die Welt zu überzeugen, dass er nur Meynungen bekämpft, dass sein Hass nur diese trifft, und sein Herz dessen ungeachtet von Wohlwollen gegen die Menschen erfullt ist. Ich weiss alles, was du für diese Idee sagen kannst: in dir ist sie wirklich; aber um sie mit Erfolg auf das Leben anzuwenden, müsste ein Jeder so viel Stärke des Geistes besitzen als du. Noch einmal: Lass ab von deinem eitlen Bestreben; nichts als Hass wird dein Lohn seyn, und du wirst durch Missgeschick gezwungen werden, die Erfahrungen zu machen, welche ich nur sorgfältigen Beobachtungen verdanke.

Könnte ich mich auch wirklich bezwingen, diese südliche Pest ruhig in's Land ziehen zu lassen, ohne ihr den Cordon der gesunden Vernunft entgegenzusetzen, und die Häuser schwarz zu bekreuzen, wo sie einmal ihr Wesen treibt; vermöcht' ich es auch, zu schweigen, wenn die finzlichen Kritzeleyen des todten Mechanismus einer nervenlosen Virtuosenphantasie für Raphaelische Gemälde ausgegeben werden, so wäre es mir doch unmöglich, einen andern Ruin der Kunst still zu ertragen. Ich meyne die beständigen Lobhudeleyen, die sich über die geringste Production ergiessen und die entweder das Schmarotzergewächs der unwissenden Selbstsucht nähren, oder das junge Talent, wie eine nordische Pflanze in südlicher Glut, emportreiben, dass die jetzt in äusserer Pracht glänzenden Zweige bald in kraftloser Frühreife, wie vom Sturm verheert dastehen. Da vermagst das mit anzusehen? Du? — Gute Nacht! — Nicht also lass uns scheiden, mein Freund! siehe, bald vergassest du dein eigenes System und nahmst ein Aergerniss an dem Freunde, da du doch bloss seine Meynungen widerlegen wolltest. Komm! ich will dich versöhnen. — Jener liess schweigend seine Hand in der seines Freundes, und sie schritten durch die schon verödeten Strassen auf ein unscheinbares Haus zu, welches ihnen nach einem leisen Pochen sogleich geöffnet ward. Sie traten in die Wohnung des Kapellmeisters. Alte Violinen, fast das einzige Ding, in welchem das Alter noch geehrt wird, hingen über den Portraits der Heroen der Tonkunst; auf dem bestäubten Pulte standen einträchtig Kirnberger und Marpurg, aber so zerzaust, als wären sie, wie ihre Urheber, einander in die Haare gerathen. Auf einem Haufen unregelmässig geschichteter Musikalien lagen des grossen Sebastian Bach Violin-Solos neben Mayseder'schen Variationen, ein Anblick, der in Amadeus stets ein kleines Entsetzen hervorbrachte. Kleidungsstücke bedeckten die Stühle, und Noten, Bücher und Papiere die Tische und den Fussboden. Die Möbeln schienen alle aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu seyn, und keck, wie ein Stutzer, legte sich manche neu gefirnisste Leiste in gerader Richtung über die geschnörkelten, alterthümlichen Formen hinweg, um ihre morsche Ehrwürdigkeit zusammen zu halten.

Amadeus machte sich auf einem Sessel Platz; Elias fand nach vielem Suchen den kahlen Hausrock, nahm das schwarze Sammtkäppchen von der Büste Mozart's herab, um sein Haupt, dessen Schmuck sich nicht mehr in goldner Fülle kräuselte, damit zu bedecken, und öffnete den Flügel, das einzige Möbel, welches der Mitwelt anzugehören schien, dafür aber auch mit seinem Bronze seltsam gegen die veralteten Nachbarn abstach.

Er versuchte die Finger erst ein Weilchen in neumodischen Bravourpassagen, und wandte von Zeit zu Zeit den scheelmischen Blick auf den Freund, der sich ungeduldig auf seinem Sessel hin und her schob.

Endlich erklang ein kräftiger C moll-Akkord und ein ernstes Adagio entsprass aus ihm, das Gemüth auf etwas Erhabenes vorbereitend. Eine, anderen Menschen fast unerklärliche, Wirkung ging in Amadeus vor; das vorgetragene Stück war ihm ein Spiegel seines eigenen Lebens und seiner geheimsten Empfindungen.

Grollend erhebt sich die Stimme des Schicksals, die ihn hervorruft aus der heimatlichen Hütte in das wilde Leben. Freudig erbebet das Herz, voller Begier die neue Welt zu geniessen, jedem ihrer Stürme ungebeugt zu trotzen, jede ihrer Gefahren niederzudrücken. Da hört er die sanfte schmeichelnde Stimme der Geliebten, und die männliche Bitte des Freundes trifft das bewegte Ohr, doch stürmend verschmähet er das einfachen Glückes sichere Freuden.

Aber da ziehen die seligen Erinnerungen der Kindheit an ihm vorüber, die Wonne der Unschuld lächelt ihm, und sehnsüchtig irrt sein Blick in dem wiedergeöffneten Paradiese umher. Goldene Ströme der Verheissung ergiessen sich in die üppigen Fluren, und unter duftendem Jasmin hüpfen idyllische Schäfer in künstlichen Verschlingungen. Von Wonne erfüllt schliesst er das entzückte Auge. — Siehe! seinem wieder erhobenen Blick zeigt sich in neuer, zauberischer Gestalt das Land der Träume; nicht Ströme mehr fliessen auf ihm. Duftender Aether schwebt durch seine Auen, Engel schlingen den himmlischen Reigen auf schimmernden Gefilden. All' das Sehnen, welches seine Brust schmerzlich erfüllte, ist gestillt, eine sanfte Ruhe senkt sich auf ihn nieder und eine nie gefühlte Wonne giesst süsse Betäubung in die entzückten Nerven.

Da ertönt von neuem des unerbittlichen Schicksals eherne Stimme, und, das süsse Gaukelspiel vernichtend, stürzt er sich wüthend in den Sturm des Lebens, kämpfend wider die empörte Natur. Krachend erleuchtet der Blitz den schauerlichen Pfad, und zeigt ihn nur steile Felsen und klaffende

Abgründe. Da legt sich der Zorn des Himmels, flüchtige Sonnenstrahlen leuchten durch das aufgethürmte Gewölk, und eine Ahnung von Ruhe durchfliegt die ermüdeten Glieder. Aber vergebliche Hoffnung! Wieder erhebt sich der Aufruhr der Elemente, und bewusstlos wird der Strebende fortgerissen durch die Vernichtung, bis er, in seinem innersten Wesen mächtig ergriffen, ermattet zusammensinkt. — Endlich ordnet sich wieder die Natur, vorüber ist die Wuth des Sturmes, der Himmel breitet seine Segnungen über die Verheerung. Der Wanderer erwacht neugestärkt, heller ist sein Blick, verschwunden sind die wilden Leidenschaften, die ihn verfolgten, er gelobt sich Ruhe und Selbstüberwindung, und der Mann hält seinen Schwur.

Das waren die Eindrücke des Adagio in C moll, eines Andantino in As, und eines Allegro furioso in der ersten Tonart. Amadeus konnte sich von dem Folgenden genauere Rechenschaft geben, ohne von so mächtigen Empfindungen bewegt zu seyn.

Ein himmlisches Larghetto in Es folgte dem düstern C moll, voller herrlicher Melodieen, kunstvoll in einander verschlungen, bald variirt, bald in neuen Formen dem lauschenden Ohre ertönend. Nun schien der Künstler alles naive, alles liebliche erschöpft zu haben, und in wohlklingenden Nachahmungen ergoss sich jetzt sein Gefühl; immer künstlicher, immer verschlungener wurden die Verwechselungen, bis das Ende, einfach wie der Anfang aus ihnen hervorging. Aber nicht das freundliche Es ist es ja, wohin die sichere Modulation zurückkehrte; — jetzt ist es gewiss, noch ist der Kreis seiner Ideen nicht geschlossen, und er bleibt auf der Dominante von C moll ruhen. Da erklinget, kräftig aber düster wie das Allegro, im schnellsten Tempo ein Fugenthema; die Gefährten einen sich zu dem Führern, und ein Meisterstück menschlicher Erfindung mit allen Blüthen göttlicher Phantasie geschmückt, rauscht vorüber und endigt ritardando mit dem Kirchenschlusse, der immer heilige Empfindungen und eine fromme Sehnsucht in dem Herzen zurücklässt.

Lange liess Elias Kerninger die Hand auf dem letzten Akkorde ruhen, das Haupt gesenkt, die Augen geschlossen, als verfolge er mit Wonne die verhallenden Vibrationen, um auch den letzten Tropfen des Freudenbechers zu geniessen. Endlich sprang er auf, und lag in den Armen des heftig bewegten Freundes. Schweigend umschloss er das gleichfühlende Herz.

Als ihre Rührung einem etwas ruhigeren Zustande wieder Platz gemacht hatte, hub Amadeus an: Die Fantasie war zu geregelt in ihrem Ganzen, um das Werk augenblicklicher Eingebung zu seyn. Sage mir, Geliebter, wer ist der Schöpfer dieses Prachtstücks?

Wie! du hast ihn nicht erkannt an den Mozart'schen Gedanken, an der Regelmässigkeit der Ausführung? Es ist freylich ein Jugendwerk und sein Styl hat später etwas von der zeitgemässen Bravour angenommen. Doch —

— Halt ein! rief Amadeus, es ist kein anderer als Eberhard Müller, dieses herrliche Genie indessen Werken sich Mozart und Bach die Hand gereicht zu haben scheinen. — Auch er ist untergegangen! —

Die Freunde fühlten, dass ihr Inneres zu sehr angeregt war, um auf eine ruhigere Unterhaltung zurückkommen zu können. Sie wünschten einander gute Nacht und der Kapellmeister ergriff die Kerze. Da hielt er seinen Freund zurück und sprach: Noch eins, mein Amadeus, ich habe die Einladung des Grafen von S... ihn auf dem neuerkauften Landsitze zu besuchen, angenommen, und werde morgen früh dahin gehen. Willst du mitkommen? Jener aber schüttelte den Kopf und sprach: Uebertünchte Gräber brauche ich nicht Meilen weit zu suchen! Drauf reichte er ihm die Hand und trennte sich von dem einzigen Menschen, der ihn verstand, und ihn unbegreiflich liebte.

III.

Auf wohlgepolstertem Lehnstuhle sass der ehrsame Handelsherr Onuphrius Fuchs und horchte, indem er seine Morgenpfeife rauchte, den süssen Klängen, welche den Fingern seiner Tochter entquollen.

Fuchs liebte die Musik und gab sich alle Mühe, mehr daraus zu machen als sie für ihn seyn konnte: ein angenehmes Zerstreuungsmittel. Er hatte zwar genug davon gehört, um einzelne Sätze, wenn ihr Zusammenhang leicht fasslich war, zu verstehen, aber leider hatte er einen weit grösseren Begriff von seinen Einsichten, als diesen. Er leugnete nicht, dass er keine musikalischen Kenntnisse besitze, aber dessen ungeachtet traute er sich musikalische Bildung zu. Er war fest überzeugt, die Talente, womit ihn die Natur begabt hätte, nur vernachlässigt zu haben, und vermass sich, ein feines und richtiges Urtheil über Gegenstände der Kunst fällen zu können.

Diese Eigenschaften, welche zusammengenommen nichts als ein leerer Dünkel waren, hätten allein hingereicht, ihn jedem Gebildeten unangenehm zu machen; aber vollends unerträglich wurde er durch die Wuth, seine Urtheile in breiten abgenutzten Redensarten seinen Bekannten aufzudrängen. Da ihnen das attische Salz gänzlich abging, so suchte er seine Sprache durch die sogenannte Gemüthlichkeit zu würzen, und affectirte eine Art von Rührung, die er gern auch an dem Zuhörer wahrgenommen hätte, wobey diesem aber oft zu Muthe war, wie einem Kinde, das sich in Kaffee und Festtagskuchen übernommen hat. Konnte man es über sich gewinnen, ihn ruhig anzuhören und ihm vielleicht gar eine Artigkeit zu erwiedern, so gab es keine Gefälligkeit, welcher er dafür nicht fähig gewesen wäre; aber nie verzieh er es, seine Gaben in Zweifel zu ziehen, und so friedliebend, ja furchtsam auch sonst sein Charakter war, so heftig konnte er den hassen, welcher sich einen kleinen Scherz darüber erlaubte. — Eine ursprüngliche Biederkeit, in so fern sie weder mit seinem Handel, noch mit seinen eingebildeten Talenten in Conflict kam, und eine zärtliche Vaterliebe, welcher er alles, sogar den Hass gegen seine Spötter opfern konnte, waren die Lichtseiten seines Charakters.

Ein, wo nicht heftiger, doch mächtiger Gegner war ihm Amadeus Still, ein Mensch, der jede Rührung vermied, weil sie seine Ruhe störte, der er durch seinen eigenen Geist ohnehin oft genug beraubt war, der also das Bestreben, eine Rührung hervor zu bringen, bloss um sich das Ansehen eines seelenguten Menschen zu geben, tödtlich hasste. Er trat jenem ungern öffentlich entgegen, und schwieg immer, so lange die Eitelkeit sich nicht die Kräfte der Urtheilskraft anmassen wollte; aber leider war seine Meynung immer auf seinem Gesichte zu lesen, und Onuphrius besass Verstand genug, diese Schrift zu verstehen. Da er nun, wie viele Leute, die lächerliche Einbildung hatte, zu glauben, dass er gewisse Dinge allein bemerke, so kam es in den meisten Fällen mit dem demüthigenden Gefühle fremder Ueberlegenheit, dem die Schwachheit der Stärke gegenüber, nie entgeht, davon; doch wehe ihm, wenn er sich hinreissen liess, in seiner Gegenwart irgend etwas tadelnswerthes zu loben, oder mit seinen unreifen Ansichten über die Grenzen des gewöhnlichen Geschwätzes hinauszugehen! Dem Amadeus jugendliche Strenge gebot ihm, da, wo es das Beste irgend einer Sache oder Kunst betraf, sich ohne alle Rücksicht laut auszusprechen, und sein Witz, der oft, ihm ganz unbewusst in seine Worte floss, bohrte sich dann, wie ein zweyschneidiger Dolch, in die Selbstgefälligkeit des armen Onuphrius.

Amadeus hatte immer Unrecht, wenn er ihn widerlegte, denn jener bildete sich ein, das wirklich zu fühlen und zu verstehen, was er sagte; er verdiente also Schonung und war überdiess nie vom Gegentheil zu überzeugen. Der Kapellmeister hatte es Amadeus schon oft vorhergesagt, dass in zehn Jahren seine Strenge sich sehr gemildert haben würde, aber das war vergeblich, denn dieser besass ein natürliches Gefühl, welches sich gegen alles Unrechte auflehnte und durch die Ungerechtigkeiten, welche ihn selbst niedergedrückt hatten, zum eingewurzelten Hass gegen dasselbe geworden war, der in seinen Ausbrüchen keine Mässigung kannte, und dem es gleich war, ob er eine Person, eine Kunst oder eine Meynung traf.

Diese beyden Menschen, deren Charaktere einander ganz entgegengesetzt waren, standen nun, und sonderbar genug durch ihren eigenen Willen, in einer gewissen Verbindung mit einander. Amadeus spielte nämlich den Flügel vortrefflich, obwohl er wenig damit bekannt war, weil er sich selten hören liess, und dann gewöhnlich nur ältere Compositionen wählte; mit einem einfachen Concerte von Mozart hatte er indessen Fräulein's Tochter so gefallen, dass sie sich in ihr Köpfchen setzte, diesen Mann zum Lehrer haben zu müssen, und ihren Vater bewog, ihn darum zu bitten. Amadeus Familien-Verhältnisse waren in ihrem Wohnorte ganz unbekannt; ein tadelloser Wandel in den beyden Jahren, seit denen er — Niemand wusste von wo — hieher gekommen war, war der einzige Bürge seiner Sittlichkeit; seine Umstände entfernten jeden Gedanken, dass ihm irgend ein Erwerb wünschenswerth sey; alles nichts gegen die Wünsche Theresens. Der Vater zwang sich, einen Menschen, der ihm unleidlich war, zu bitten; Amadeus, der überall, wo man seinen Ueberzeugungen nicht entgegen trat, höchst anspruchlos war, und gegen seinen ärgsten Feind gefällig gewesen seyn würde, bewiess dem nicht wenig durch seine Humanität überraschten Manne, dass er zum Unterrichte durchaus nicht tauge: Therese bat ihn selbst darum, und nun hatte sie gewonnen, denn wer konnte ihr etwas abschlagen! Auf ein kräftiges Gemüth macht eine kindliche Sanftmuth immer einen gro-

sen Eindruck; Amadeus hätte, für einen ihrer Blicke, von vorn angefangen, das Klavier zu lernen, bloss um ihr Lehrer zu werden.

Reschen hatte also ihren Willen erreicht, und gerade jetzt erwartete sie Herrn Still. Sie hatte das variirte Finale aus der E moll-Sonate von Joseph Haydn gespielt, welches die Ueberschrift: *Innocentemente* trägt, und die liebliche Spielerin schien die personificirte Idee des Meisters zu seyn, wenn seine harmlosen Melodieen, zart, wie Thautropfen auf die eben geöffnete Rose, von ihren Händen in das Pianoforte übergingen. Der Vater schien nicht ganz von der Vortrefflichkeit des Gehörten durchdrungen zu seyn, indessen lächelte er doch behaglich und äusserte, obwohl in etwas kühlen Ausdrücken, es sey ein hübsches, freundliches Stückchen, aber zu wenig brillant, um es Jemanden vorzuspielen.

Kaum hatte er gesprochen, als Amadeus Still in das Zimmer trat. Der feinste Anstand lag in seinem Aeussern, und mit der Sicherheit des vollendeten Weltmannes bot er dem Vater die Hand, freundlich nach seinem Befinden fragend, und ohne dass irgend ein Zug seines Gesichts den kleinsten Eindruck von dem kürzlichen Vorfalle verrathen hätte. Nach seinem, dem Leser bekannten, Charakter ging ihm dieses Benehmen von Herzen, und um so mehr war es geeignet, die Herzen zu gewinnen. Aber Onuphrius konnte sich doch nicht überwinden so rasch zu vergeben; er ging hinunter zu seinen Strazzen und Cladden und liess den jungen Mann bey seiner Tochter.

Ich bin faul gewesen, lieber Herr Nachbar, hub sie scherzend an, zwingen Sie mich heute nicht, Ihnen meine Schwäche zu zeigen. Dagegen müssen Sie mir etwas spielen; das Bravour Stück von gestern Abend, nicht? Aber wer wird auch so spät in die Nacht hineinspielen! die ganze Strasse hätte ja wach werden mögen. Von wem ist es? Sagen Sie; o lehren Sie es mich auch, es war gar zu schön! —

— Es war ein Capriccio von Müller, mein Fräulein; so wie ich es gehört habe, kann ich es nicht wiedergeben, und andera möchte ich es nicht gern vortragen; für eine Dame aber scheint es mir nicht passend, desshalb kann ich Ihnen nicht rathen es zu lernen.

Wie so, mein Herr? erklären Sie sich! warum ist etwas Schönes für eine Dame nicht passend? Glauben Sie, dass ich Schwierigkeiten scheue? Ich weiss, dass Sie Schönheiten fühlen und Schwierigkeiten besiegen können; diese Eigenschaften, welche das Stück allerdings in hohem Grade besitzt, sind es also nicht, welche mich davon abhalten könnten, es Ihnen zu empfehlen, indessen — es ist — es giebt Dinge — nicht —

— Nun! Sie machen mich neugierig!

— Ich muss Ihnen gestehen, dass mir in diesem Augenblicke die rechten Worte fehlen, Ihnen die Ursache anzugeben.

— O, scherzen Sie nicht! Heraus mit der Sprache! Ich schenke Ihnen diessmal nichts!

Amadeus half sich leicht mit einigen verbindlichen Wendungen, und fand die halb erzürnte Kleine endlich mit der Schluss-Sentenz ab: Das Stück habe einen männlichen Charakter.

Aber sie fühlte dessen ungeachtet, dass er ihr ausgewichen war, und setzte sich schmollend an den Flügel, die eben erwähnte Sonate beginnend.

— Da spiele ich nun diese Sonate, sagte sie am Schlusse, und bilde mir ein, sie sey schön, weil Sie es behaupten und immer allerhand hübsche Ausdrücke haben, mich zu bestechen, z. B. das Finale sey gleich dem anmuthigen Geschwätz zweyer Kinder, welches dem Herzen ein längst verlornes Paradies der Unschuld zurückführe. Das ist alles recht gut, aber meinem Vater gefällt das Paradies doch nicht; er sagt, es sey nicht brillant genug.

— Liebe Therese, ohne den Glanz welchen manche neuere Composition mit sich führt, möchte ihre innere Leere ihr wohl schwerlich verziehen werden. Wenn so ein moderner Zusammensetzer von Noten eine Idee erringen könnte, wie sie der grosse Haydn aus dem Aermel schüttelte, er würde sich für das Genie aller Zeiten halten. An den meisten der jetzigen langweiligen Seelenstückchen, die der Verfasser mit innocentemente bezeichnet, ist wahrlich nichts unschuldig als das Papier, welches seine Sünden trägt; und das innocente Thema kommt mir häufig vor, wie ein torturirter Verbrecher, der seine Unschuld betheuert.

Treffend, aber immer zu stark, Herr Nachbar, — o weh! da kommt der Singlehrer schon, ich muss Abschied von Ihnen nehmen. Sie sind doch nicht böse? Damit reichte sie ihm lächelnd das Händchen. Amadeus küsste die niedlichen Finger und machte ihr eine schweigende Verbeugung, aber mit einem Blicke, der sie über die Folgen ihres kleinen Unmuths völlig beruhigte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mailand. Während verwichenen Sommer das grosse Theater alla Scala geschlossen war, gab man auf unserm Theater Carcano die alte Opera buffa *Giannina e Bernardone* von Cimarosa. Der Entlegenheit des Ortes und der diessjährigen anhaltenden Hitze ungeachtet, erfreute sich diese Oper öfters eines ziemlich zahlreichen Besuchs, und zugleich eines immerwährenden Beyfalls. Vorzüglich gefiel in ihr das bekannte Quartett im ersten Akt, und ein angeblich von Generali eigens für den zweyten Akt componirtes schönes Duett. Herr Antonio Parlamagni, ein bekannter guter Buffo, machte den Bernardone, und seine Tochter Annetta, eine vorzüglich gute Actrice, die Giannina. Beyde waren die eigentlichen Stützen dieser Oper, in welcher man, der ursprünglich sehr schwachen Instrumentation wegen, manche Veränderung vorgenommen hat. Benanntes Quartett hatte auch ein etwas langes, wahrscheinlich vom Flötisten des Orchesters selbst geschmiedetes Flötensolo.

In Neapel geht es der bereits ausführlich angezeigten neuen Theaterdirection des Engländers Glossop sehr schlecht, wobey aber Kabalen mit im Spiele sind. Die vorigen Sommer gegebenen älteren Rossini'schen Opern *Zelmira* und *Tancredi*, wie auch *Tebaldo ed Isolina* von Hrn. Morlacchi gefielen nicht; man sagt, der Sänger wegen. Eine etwas bessere Aufnahme fand Mayr's *Ginevra di Scozia*. Schon behauptet man als ganz gewiss, dass Hr. Barbaja künftiges Frühjahr die Leitung der königl. Theater wieder übernimmt, weil der Hof mit der gegenwärtigen nicht zufrieden ist, und im Contracte mit Hrn. Glossop sich ausdrücklich die Clausel befindet, dass er in einem solchen Falle die Direction benannter Theater nach Verlauf eines Jahres wieder verliert. — Eine Venezianer Zeitung meldete unlängst, dass der Prozess wegen des, vergangenen Winter begonnenen, aber zeitlich gelöschten Brandes des Theaters S. Carlo, nun beendigt sey, weil Hr. Fortolj, Verwalter desselben, auf den der Hauptverdacht fiel, im Gefängnisse starb; daher auch besagter Barbaja mittelst Decrets vom 7. August d. J. als unschuldig erklärt, und von seinem Hausarreste frey gelassen wurde.

Der berühmte Violinspieler Paganini liess sich vorigen Monat in einem zu Venedig gegebenen Concerte mit vielem Beyfall hören. Auf dem Ankündigungszettel desselben nannte er sich Filarmonico, welcher Ausdruck zu ernsthaften Debatten Anlass gab; einige legten es als allzugrosse Bescheidenheit, andere in einem andern Sinne aus. Dergleichen Kleinigkeiten (S. auch Pavia in meinem vorigen Berichte) und manche sonderbare Geberden im Spiele, kann man Paganini wohl nachsehen, wenn man bedenkt, wie viel Zeit, und welche Geduld es ihm gekostet, unglaubliche Schwierigkeiten auf seinem Instrumente hervorzubringen.

Was noch von der gewöhnlich sehr magern teatrale Stagione dell' Estate nachzutragen wäre, besteht kürzlich in folgendem. Auf der diessjährigen Messe zu Padova (die vielmehr zur zweyten Hälfte des Frühjahrs gehört) gab man Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa*, worin eiligst wegen einer der Prima Donna Cassagli zugestossenen Krankheit, eine andere herbeygeschafft werden musste, die aber nicht gefiel, weswegen auch die Oper keine günstige Aufnahme fand. Rossini's *Semiramis* soll darauf mit einer neuen Prima Donna glücklicher gewesen seyn. — Während der Messe zu Brescia gab man Rossini's *Donna del lago*, und Mayr's *Rosa bianca*, welche beyde Opern gefielen, und in ihnen die Lalande, Lorenzani und der Tenorist Winter. — Dieselben Opern und Sänger fanden gleich nachher Beyfall in dem neu erbauten Theater zu Cremona. — *Donna del lago* machte auch ihr Glück auf der diessjährigen Messe zu Bergamo, wozu die Belloc in benannter Rolle das meiste beytrug. — Auf der Messe zu Sinigaglia gab man Mercadante's *Andronico*, in welcher Oper Velluti, Crivelli und die Pastori sangen; das Ganze soll nicht besonders gefallen haben. — Dieselbe Oper nachher mit der Prima Donna Landini in Lugo. — In Vicenza gefielen die Cecconi und die Canzi in Mercadante's *Didone*, und Rossini's *Aureliano in Palmira*. Der Redacteur des *Osservatore veneziano*, der jeden Sommer die Spectakel seiner Nachbarstädte Padova und Vicenza besucht, und darüber lange Artikel fabricirt, sagt von beyden Sängerinnen, sie wären noch Anfängerinnen. Die Cecconi ist mir unbekannt, aber die Canzi so betiteln kann nur ein Prividah, keineswegs hingegen die grossen Städte Mailand, Florenz und Bologna, die sie als vorzügliche Sängerin ehren und schätzen. Diess herabsetzende Urtheil würde hier gewiss nicht erwähnt worden seyn, wäre es nicht bekannt, dass eine deutsche musikalische Zeitung Herrn P.'s Artikel in der

Uebersetzung treulich wiedergiebt. Die Canzi ist auch bereits Ehrenmitglied der philharmonischen Gesellschaften zu Bologna und Bergamo, welche Auszeichnung die als Anfängerin, und noch dazu als Deutsche, gewiss nicht erhalten haben würde.

Herbstopern. Mit gegenwärtiger Stagione teatrale begann die neue Theaterdirection des oben erwähnten Engländers Glossop, die man Glanz und Armuth nennen kann. Reichthum an Sängern, Tänzern, Decorationen, Kleidern etc., aber Dürftigkeit an Musik. Vier ältere Opern mit musikalischen Banden und Pferden von Rossini, eine ältere von Pacini, ein grosses Ballet mit Musik vom Napolitaner Kapellmeister Luigi Carlini: Summa summarum — Rossini, sind unsere dermaligen abwechselnden Herbstspectakel. Mitten unter all dieser irdischen Musik sollten wir auch eine himmlische (Mozart's *Don Juan*) hören, und das Publikum freute sich schon darauf; allein sie wurde auf eine andere Zeit verschoben — vielleicht aus besondern Ursachen. — So lange die Sänger das Repertorium der Oper festsetzen, und bloss auf ihren eigenen Steckenpferden glänzen wollen, wird die Theatermusik wenig gedeihen. Schon voriges Frühjahr bestimmte man Herrn Galli, einen der eifrigsten Rossinianer, wenn es sich von seiner Musik handelt, zum Hauptregisseur der Scala. Da fiel mir jener auf seiner Durchreise im Wirthshause eines deutschen Dorfes geprellte Franzose ein, der beym Richter keine Genugthuung erhielt, und auf schlecht Deutsch ausrief: Bist du der Rikter der Dorf, o weh der Dorf! — Ich kenne übrigens Herrn Glossop persönlich. Sein Wille scheint der beste, und als einer der leidenschaftlichsten Mozartisten (so nennt er sich) gedenkt er all seine Opern, sogar den *Idomeneo* auf's Repertorium zu bringen. Doch zur Sache! Unser dermaliges Singpersonal besteht in folgenden Individuen:

Prime Donne.

Sigra. Pisaroni, Carrara Benedetta Rosamunda.
- Favelli, Stefania (wahrscheinlich Favelle, eine Französin)
- Garzia, Loreto (eine Spanierin *).
- Alberti, Anna.
- Biagelli, Carolina.

Seconde Donne.

Sigra. Franchini, Carolina.
- Secchi, Maria.

*) Eigentlich Garzia Maria. In Spanien nehmen einige eine besonderer Andacht die speciellen Namen der Madonna an.

Primi Tenori.

Sigr. Bonoldi, Claudio.
- Verger, Gio. Battista.
- Dupont, Charles.

Secondi Tenori.

Sigr. Biscottini, Francesco Antonio.
- Bonoldi, Lodovico (jüngerer Bruder des vorhergehenden).

Bassi.

Sigr. Galli, Filippo.
- Galli, Vincenzo (dessen jüngerer Bruder).
- Vasoli, Pietro.
- Poggioli, Carlo.

Zuvörderst etwas über einige Hauptsänger. Die Pisaroni (Contralt in Männerrollen), von welcher in diesen Blättern schon oft die Rede war, ist im cantablen Style, nach dem Urtheile der ersten Gesangslehrer und des verständigen Publikums in Italien, die jetzige einzige Sängerin auf Erden. Wahr ist es, dass man die Fodor und die Pasta in den verschiedenen Zeitschriften als das Non plus ultra ausschreyt. Allein von der Fodor hat mich selbst Carafa (der sie eigens für S. Carlo engagirte) versichert, sie stehe der Pisaroni nach. Die Pasta kennen wir als Mailänderin hinlänglich. Dass sie sich seit kurzem zu einer so grossen Sängerin emporgeschwungen haben soll, ist unwahrscheinlich; wenigstens wissen die Mailänder, welche sie dieses Frühjahr in London gehört haben, nichts davon. Vielleicht mag ihre liebenswürdige Physiognomie, vereint übrigens mit einem guten Gesange und einer guten Mimik, jenen Enthusiasmus hervorbringen. Auf unserm grossen Theater, sagt man, würde sie schwerlich Glück machen. Ganz anders ist es nun bey der Pisaroni der Fall. Kein glückliches körperliches Aeussere, keine anziehende Gesichtsbildung, ja keine der besten Stimmen (oft Kehlstimme); aber welch eine vollendete Kunst in ihrem seelenvollen, mit den feinsten Nuancen ausgestatteten Gesange! Lenkt man hingegen vom Cantabile ab, und das ist doch die schwerste Aufgabe und der wahre Probestein der Sänger, so bemerkt man an dieser Künstlerin manche Mängel, die sie wohl vermeiden, deswegen aber doch keinen Anspruch auf Primatie machen kann. Die Favelli hat eine schöne, ziemlich starke und geläufige Stimme, ist auch im Ganzen eine gute Sängerin zu nennen; nur steht es bey ihr mit der Aussprache sehr arg, denn man hört fast kein einziges Wort; auch macht sie zuweilen kühne Läufe, die nicht immer von der besten Wirkung

sind. Von der Garzia war schon in den Proben alles bezaubert: seit Marchesi, hiess es, habe man so 'was nicht gehört. Wirklich machte Anfangs ihre sehr schöne, helle und geläufige, mit einer deutlichen Aussprache verbundene Sopranstimme grosses Aufsehen; allein diese herrliche Stimme fing bald darauf zu distoniren an, und da man auch einsah, dass die Garzia, ob sie schon manches Gute zu leisten im Stande sey, doch in ihrer Kunst nicht recht zu Hause ist, so verdunkelte sich auf einmal ihr Stern. Vielleicht mag zu jenem Distoniren unser grosses Theater, welches eine eiserne Brust erfordert, und in dem schon manche junge Künstler durch's Forciren scheiterten, vielleicht auch eine sonstige temporäre physische Indisposition das meiste beytragen. Bringt es aber diese angehende Sängerin dahin, ihre schönen Naturgaben gehörig zu benutzen, und überhaupt mehr Gefühl in ihren Gesang zu legen, so wird sie der einst berühmten Correa, deren Verwandtin sie seyn soll, wenig nachgeben. Herr Bonoldi, der uns einige Jahre verlassen hat, ist nicht besser und nicht schlechter geworden. Herr Verger hat sich um etwas gebessert, und von Herrn Dupont sage ich weiter nichts als dass er bey uns ganz durchfiel. Herr Galli der jüngere ist in Betreff der Figur, der Stimme, des Gesangs und der Geberden, der wahre Diminitivus seines Bruders. Hält man die Augen zu, so glaubt man, Galli den ältern hinter den Koulissen singen zu hören, und verschliesst man sich die Ohren, so glaubt man denselben im verjüngten Maassstabe agiren zu sehen.

(Beschluss folgt.)

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Es ist nicht unwürdig von der Kunst gesprochen, wenn man sie des Menschen Spiel in höchster Bedeutung nennt, und ihr Unterhaltung in eben solchem Sinne zum obersten Zweck setzt. Der Mensch, der ohne Anschauung des Ganzen gerade fortstreben, arbeiten soll, und diess den langen Tag thut, will auch dieses Ganzen froh werden; weil er aber des grossen Ganzen in seiner vollen Ausdehnung nicht mächtig wird, so erhält er im Spiegel der Kunst ein verjüngtes, aber verdeutlichtes und doch beziehungsweise vergrössertes Bild von demselben.

Spiel ist eine selbstgeschaffene, begrenzte, abgeschlossene Welt, in welcher der Erfinder Nothwendigkeit und Zufall, Consequenz und Laune, Verstand und Unverstand, Ruhe und Affekt, Gefahr und Glück herrschen, und durch solchen Wechsel der mannichfaltigsten Combinationen, Gedanken und Gefühle anregen lässt. Es ist ein Kleinleben mit symbolischen Formen und Gestalten. Kleinheit und Grösse sind aber relativ. Gewisse intensive Grössen stehen nur dadurch zu erreichen, dass sie dem weiten Kreise der Wirklichkeit entnommen, und in den engern der Kunst gehoben werden.

Der Geist kann aber auch in dem unendlichen Kreise der Wirklichkeit spielen, wenn er das Leben selbst poetisch spielend zu nehmen vermag. Dann ist der höchste Ernst wieder des Scherzes fähig — durch Humor.

Die ernsthaften Leute sehen die Künstler, auch die genialsten, doch nur für Histrionen an, an deren Darstellungen und Werken sie sich nach vollbrachten Geschäften, zerstreuen (sammeln wollen sie sich nicht) und die sie brauchen, um den unbändigen Pöbel auf unschädliche Gedanken zu bringen. Sie sollten bedenken, dass auch den Kunstleistungen eine unausgesetzte mühsame Arbeit vorhergeht, und dass der wahre Künstler so gut auf das Wohl der Welt bedacht ist, als der Geschäftsmann.

Man kann die Spiele unter andern auch von der Seite des Verhältnisses der Darsteller und der Geniesser zum Spiel betrachten; nämlich inwiefern letztere bloss Zuschauer oder Zuhörer — oder aber nähere Theilhaber am Spiel, und inwiefern die Darsteller blosse Arbeiter oder mit Antheil Spielende sind.

Der Schöpfer von Kunst-Dichter-Musikwerken ist spielend und arbeitend zugleich. Die Beschauer, Leser, Hörer sind bloss dieses ohne handelnde Theilnahme an dem was vorgeht. Bey mechanischen, optischen etc. Theatern sind letztere im nämlichen Falle, der Darsteller aber ist bloss arbeitend. Bey akustischen Kunststücken, z. B. redenden Figuren, bey aller Taschenspielerey ist der Darsteller zugleich Spieler und auch das Publikum wird in das Spiel hineingezogen, um es bilden zu

helfen. Bey gymnastischen Darstellungen, z. B. Kunstreiterey etc. bey Kampf-Spielen sind die Kämpfer wirkliche Spieler und sehr oft findet gleichsam ein Reflex des Kampf-Spiels in den Wetten der Zuschauer Statt.

Der dramatische Künstler ist, je höher er steht, destomehr spielend, destoweniger bloss arbeitend, so auch der Musiker, der nicht bloss um Lohn dient. Ja, Mancher geniesst Musik, wenigstens bestimmte Musik-Arten nur dann recht, wenn er sie selbst exekutiren hilft, z. B. concertirende Quartetten, Quintetten etc. mehrstimmige Gesangstücke; er will in fühlbarem Conflikt mit Kunstverwandten das Ganze zugleich schaffen und aufnehmen.

Im Theater ist das Publikum vom Schauspieler stets ausser Bezug zu lassen. Ob er gleich Alles um desselben willen thut, so soll er doch vergessen, dass es da ist. Er darf sich niemals äusserlich an dasselbe wenden, sondern nur als an ein Wesen seines innern Sinnes. Viele Komiker erlauben sich, mit Worten und Blicken zu thun, was der Pajazzo wirklich thut, nämlich herabzusteigen von der Scene und mit den Zuschauern Späße zu treiben.

Bey festlichen Veranlassungen, bey Prologen, Herausrufungen etc. finden Ausnahmen von der obigen Theaterregel Statt, aber auch ausserdem ergreift das Publikum nur zu leicht die Gelegenheit, ein, wenn auch ungebetener und lästiger Mitspieler zu werden.

Bey Hasard-Karten-Bewegungs-häuslichen Gesellschaftsspielen sind die Theilnehmer diese und Zuschauer zugleich, und ihr Interesse wird dadurch lebendig erhalten, dass sie selbst mitten in der Sache stehen und die Entwickelung mit anschauen, die sie selbst herbeyführen helfen.

So wie es dem Genusse aufhilft, wenn man sich eines Guten von dem Meister versieht, und seinen Darbietungen den tiefsten Sinn unterlegt, so schmälert es jenen, wenn man kein rechtes Vertrauen zu dem Darbringer fassen kann. Er verliert an uns seine Kunst, und wir glauben an ihr Zeit und Kraft zu verlieren.

Das Einzelne hält fast niemals, was das Ganze verspricht, und das Wirkliche bleibt unter dem, was die Ahndung verhiess. Aus dem Ganzen spricht ein Geist, verheisst Erhöhung, Bereicherung unseres Wesens, und diese wird im Einzelnen nie empfunden. Es liegt schon in der Natur der Wünsche, dass sie nicht erfüllt werden können. Wir gleichen dem Kind auf der Christmesse, dem nichts Einzelnes genügt, weil sein Wunsch eigentlich die ganze Messe meynt. So mahnen die Kirchenglocken an Etwas, was die Predigt selten hält; so ist der Romanleser mit der Wirklichkeit unzufrieden, ob diese schon reicher ist, als viele Romane. So genügt uns selten eine Leistung, eine Rede, ein ganzer Mensch. Der Augenblick scheint nie das Gesuchte zu bringen; nur wo sich die Zeit zu Vergangenheit und Zukunft verdichtet, da blicken wir hin.

Nur Musik ist's, die uns im Einzelnen auch die Kraft, den Geist des Ganzen bringt; in ihr nehmen wir das Dargebrachte für das Rechte. Musik muss man uns Kindern machen, wenn man uns schnell und vollständig befriedigen will.

Tonkunst! — wie macht sie oft mit einfachen Akkorden, bey reinem Zusammenklang den Moment so reich, so selig! Was ist aber erst ein ganzes erhöhetes Daseyn gegen einen Moment. Und doch — wenn wir das Leben gemein nehmen, so verschlingen wir die grösten musikalischen Meisterwerke, und es ist nicht anders, als wäre eine Mücke über ein schlechtbesaitetes Instrument geschwirrt. Der Unterschied der Wirkungen des Schönen auf menschliche Gemüther ist unermesslich.

F. L. B.

Recensionen.

Abendunterhaltungen für eine Flöte, von B. Landgraf. Leipzig, bey Peters. 4tes Werk, 3te Lieferung.

Fünf Nummern, nehmlich Adagio und Allegro in D, Andantino mit sechs Variationen in D, Adagio in D, Alla polacca in C, Andante sechsmal variirt in C. Viel Noten und wenig Gehalt. Viele zusammengetragene melodische Sätze ohne Verbindung, häufiges Passagenwerk von gewöhnlichster Art, und Beweise genug, dass der Verfasser schwerlich auf den Dank solcher Spieler

Da ich mich hier nur beym Allgemeinen und bey einigen Fingerzeigen begnügen muſs, so bringt mich dies am natürlichsten auf meinen zweyten Wunsch: den Komponisten verschiedene Beyspiele anzugeben, welche von jedem geschickten Hornisten ganz rein, angenehm und überhaupt gut exekutirt und folglich verlangt werden können; die, am rechten Orte angebracht, eine vortreffliche Wirkung thun, und, weil sie auſser den gewöhnlichen Hornsätzen liegen von Komponisten nicht benutzt und von Spielern nicht geübt werden. Auch hier darf ich aber nur Weniges von dem anführen, was sich anführen lieſse, besonders da manches eines einschränkenden Zusatzes bedarf. Vorerst noch die Anmerkungen, daſs man die, dem Grundton *sehr* fremden Semitonien dem nicht sehr vorzüglichen Spieler nur in langsamer Bewegung zumuthen; und daſs man von alle diesem den besten Gebrauch nur in den vier oder fünf Tönen, *D dur*, *Es dur*, *E dur*, *F dur* und *G dur* machen kann. Hier sind nun einige Beyspiele obiger Art: erst für's Tutti —

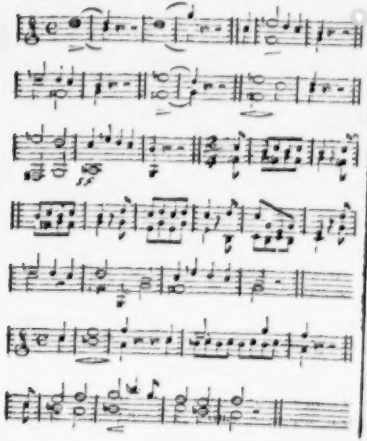

u dgl. (Letzteres ist nur für die drey ersten(tiefern) Töne gut. Uebrigens ergiebt es sich von selbst daſs der Komponist die angegebenen Akkorde durch Umwendungen Veränderungen der Figuren u dgl weiter brauchen und in allen Tonen anwenden kann.

Jezt noch einige behutsamer anzuwendende Beyspiele für das Solo-Horn, hauptsächlich nur auf die vier Konzerttone berechnet:

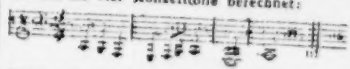

Diese Töne sind von vortrefflicher Würkung, aber nur in langsamer Bewegung zu gebrauchen. Eben so:

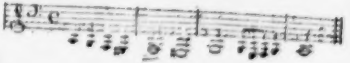

Dagegen ist das 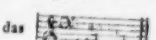 so ganz unbrauchbar; das *E* ist im Herabsteigen sehr gut geübten Spielern noch anzumuthen, z. B.:

Dagegen ist sehr gut und in allen, auch sehr schnellen Bewegungen brauchbar:

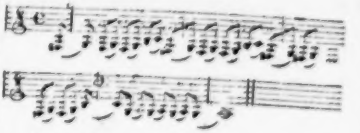

Aber nicht so gut, so deutlich und so zuverlässig, wenn der Accent umgekehrt fällt. — Ferner ist das *es* in halben Noten, *forte*, und wenn die Figur von unten heraufgeht, leicht, und von sehr grofser Würkung; z. B.:

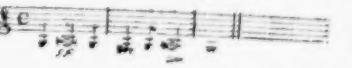

Ansprüche machen kann, denen das Sinnige und Solide mehr am Herzen liegt, als ein Notengemisch, welches die guten Seiten und Eigenthümlichkeiten des Instruments, für welches diese Sachen geschrieben sind, unberührt läst, ja denselben widerstrebt. Was mit dem einleitenden ganz unrhythmischen Adagio in No. 1. gesagt werden soll, kann Rec. eben so wenig ergründen, und Stellen, wie z. B. die drey ersten Zeilen von No. 3. Adagio, sind ganz verwerflich. No. 1. (drey grosse Seiten lang) berührt nur wie im Vorübergehen einmal die Dominante und bleibt übrigens bis an's Ende ohne die geringste Modulation in seiner Tonart D. Ueberall vollkommene Schlüsse. Wer hier, ohne zu ermüden, das Ende erreicht, muss nur die Absicht haben, Finger und Athem in Bewegung zu erhalten. Die Variationen, deren Themata nicht zu tadeln sind, sind das Erträglichste, weil diese Themata einen Weg bahnen, der nicht wohl verfehlt werden konnte und dessen Ziel auch in keiner der Variationen — wie z. B. in einer kurzen Coda, überschritten worden ist. Ueber die dritte und vierte Nummer kann auch nichts Empfehlendes gesagt werden, da hier zu viel Ueberflüssiges und nichts Geordnetes zu finden. Wunderlich genug, dass bey dem vielen Einerley im ganzen Werke nicht einmal wenigstens auf die verwandte Molltonart Rücksicht genommen ist, welche in einem Minore in No. 4. an der Stelle des dritten Theils von guter Wirkung gewesen wäre. Rec. bedauert, nichts Rühmlicheres anführen zu können. Man muss auf eine ganz andere Weise, als hier geschehen, für den Geschmack und die Unterhaltung besonders solcher Flötenspieler schreiben, welche bereits so viel Fertigkeit erlangt haben, um solche bunte Sätze hervorzubringen.

Fantaisie en Rondo sur un thème de Cherubini, comp. pour Pianoforte — — par J. H. Clasing. Op. 14. Hambourg, chez Cranz. (Fr. 10 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein sehr angenehmes, in seiner Art wahrhaft auszeichnungswerthes Musikstück. Es ist über die schöne Romanze in Cherubini's *Wasserträger* (Tage der Gefahr — les deux journées —) geschrieben, und so zwar, dass nicht etwa dieselbe blos, nach Art gewöhnlicher Rondo's, als Hauptmelodie, nach mehr oder weniger ihr analogen Zwischensätzen, wieder zurückkehrt; auch nicht, dass man diese Hauptmelodie nur figurirt oder variirt zu hören bekömmt: sondern es ist das ganze, nicht kurze Stück recht eigentlich aus jener Romanze herausgesponnen, und sind nur, [illegible] ohne Zwang oder Beymischung von Fremdartigem [illegible]e Mannichfaltigkeit hinein zu bringen, [illegible], aber im Originalwerke gleichfalls damit verbundene Nebenideen (wie gleich bey der Einleitung) mitbenutzt, und meist auf eine eben so überraschende, als durchgängig passende Art; so dass sich auch das Ganze vollkommen in sich selbst abrundet und abschliesst, und diess technisch eben so gut, als dem Ausdrucke nach. Das ist nun mit Geist und feinem Sinn, mit einem auf's Edlere gerichteten Geschmack und mit gründlicher Kunst der Ausarbeitung, dabey aber doch überall leicht-verständlich und auch leicht für den Spieler geschrieben: da kann man denn auch dem Werkchen, in dieser seiner Art, von Kennern und von wirklich gebildeten Liebhabern Antheil und Beyfall versprechen. Nur, wer in seinem Musikgenuss nichts als Noten über Noten, bey seiner Musikübung nichts, als Gelegenheit haben will, sich in Figuren abzuarbeiten, damit sich gewissermaassen zu berauschen, und in der Belebung durch diesen Rausch seine Freude finden — nur den pflegen solche Arbeiten gleichgültig zu lassen: dergleichen Liebhaber, wie viele ihrer auch jetzt an Zahl und wie ausgezeichnet an Fingerfertigkeit sie seyn mögen, rechnen wir aber auch nicht unter die, für Musik wirklich gebildeten. — Möge Hr. Cl., der sich auch durch seine sorgsam gearbeiteten Klavierauszüge Händel'scher Werke (zuletzt des schönen Oratoriums, *Jona*) verdient gemacht hat, fortfahren, uns mit dergleichen Compositionen zu erfreuen, und dabey auch nie aufgeben, worin wir einen, bey Instrumentalstücken, jetzt eben so seltenen, als überall dankenswerthen Vorzug derselben finden: Maass und besonnene Selbstbeschränkung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. **Nº. 49.** 1824.

Recension.

Vocal-Messe für zwey Tenore und zwey Bässe, mit Vermehrung der Chorstimmen nach Beschaffenheit des Orts — von Tobias Haslinger. No. 1. Partitur. Wien bey Steiner.

Was von uns, und in diesen Blättern, schon vor ohngefähr zwanzig Jahren, wo das Opernwesen in der gesammten deutschen Gesangwelt einzig und allein herrschte, so dass man von Liebhabern und Liebhaberinnen fast gar nichts Anderes hörte, und selbst Anfänger und Anfängerinnen sich abquälten, die Kunststücke der Virtuosen nachzustümpern, und wo, nach dem schönen Vorbilde der Fasch-Zelterschen Singakademie, nur erst an einigen wenigen Orten dieser ähnliche Gesangvereine zusammen zu treten anfingen — was von uns schon damals in diesen Blättern vorhergesagt worden ist, dass nehmlich, ohne vieles Schmälen und Disputiren, allein durch die Kraft des Guten, Würdigen und Schönen, dergleichen Vereine sich immer weiter ausbreiten, und zunächst aus ihnen sich wieder Sinn und Geschmack für dieses Gute, Würdige und Schöne, so wie die Neigung und Geschicklichkeit, es in seiner Einfalt vollkommen, mithin auch seelenvoll auszuführen, wiederfinden und heranbilden würde; wo es dann auch nicht an vorzüglichen Meistern fehlen könnte, die wieder in dieser Weise und doch zugleich mit den Vortheilen, die die Tonkunst in der letzten Zeit errungen hat, schrieben: — das alles hat sich schon jetzt in nicht geringem Maasse erfüllet, und wird hoffentlich zu reiner Freude und mannichfaltigem Gewinn gar Vieler, ja auch, mit Luther zu reden, zur Ehre dessen, der diese Kunst gemacht hat, immer vollständiger zu Stande kommen. Rec., der in dieser Hinsicht ganz genau unterrichtet ist, besonders über das, was jetzt in Ober- und Niedersachsen, Franken und Westphalen geschehen ist und fortbesteht, kann nicht anders, als mit Achtung und grosser Freude daran denken, und versichert die Theilnehmenden, die etwa nur durch das hierüber unterrichtet sind, was davon in öffentlichen Blättern zur Sprache gekommen, dass ihre, wenn auch beträchtlichen Erwartungen nicht nur erfüllet, sondern hin und wieder weit übertroffen werden würden, wenn sie es an Ort und Stelle zähen und hörten; er würde sich auch nicht enthalten, in diesen Blättern nähern Bericht darüber zu erstatten, wüsste er nicht, dass dadurch der Hauptfeind und Störenfried aller gemeinsamen, freywilligen Unternehmungen, nehmlich die Eitelkeit, gereizt würde; weswegen er es denn für weit besser hält, diese Dinge haben, wie bey unseren Vorfahren, in Stille, Zufriedenheit und Treue ihren Fortgang, ob man auswärtig davon schwatze oder nicht.

Aber ein zweytes, wenn auch, besonders bey den Reicheren und Vornehmeren, weniger durchgreifendes, doch gewiss gleichfalls einflussreiches Mittel zu jenem Zweck, worauf wir bey jener Vorhersagung nicht aufmerksam gemacht, sind die Seminarien, wo nun wieder, wie in alter Zeit, die religiöse Musik zu Ehren gekommen, und wo sie an nicht wenigen Orten von der fähigen, empfänglichen Jugend in bester Weise und mit rühmlichem Eifer freudig betrieben wird. Erinnern wir uns, dass diese jungen Leute in Aemter kommen, wo den meisten eine kleinere oder grössere Schaar jugendlicher Seelen anvertraut wird, auf die sie nun auch in dieser Hinsicht wirken können: so werden wir gestehen müssen, dass sich der Gewinn davon, freylich nicht für die höhere Kunst im Allgemeinen, wohl aber für die rechte Anwendung eines ihrer ehrwürdigsten Theile, und, wie gesagt, zur Ehre dessen, der sie gemacht hat, gar nicht

überschen lasse. Und was das Beste ist: diess ist, so wie Obiges, kein guter Wunsch und Traum, welche die Phantasie aus dem schon Vorhandenen herausspinnt, sondern es liegt in der Sache und folgt aus ihr von selbst, wenn man nur diese achtsam erhält und nährt; so wie es in der Sache liegt und aus ihr von selbst folgt, dass, wenn Frühlingslüfte wehen, warme Regen fallen und die Sonne hell scheint, es grünet und blühet überall.

Dass sich nun aber die, welche diese Institute achtsam erhalten und nähren, ein wahres Verdienst erwerben: das braucht wohl kaum gesagt zu werden. Und unter diese gehören gar sehr auch die Componisten, die wahrhaft gut und zugleich den Zwecken dieser Anstalten gemäss schreiben. Unter diese Componisten aber gehört ohne Zweifel auch der Verf. der hier angezeigten *Missa*. Rec. kennet keines seiner übrigen Werke; aber schon aus diesem gehet unverkennbar hervor: er ist ein achtungswürdiger und erfahrner Componist; ein Mann, der besonders auch den Gesang, und was jenen Instituten nützt, gründlich versteht; für sich kein Aufsehen machen und darum sich an das Einfachste, Nöthigste, Zweckmässigste halten will; und — eben für diese Gattung wahrlich eine Hauptsache — ein Mann, dem das heilig ist, was er hier in Musik setzt. Mit diesen Gaben und Geschicklichkeiten, diesen Kenntnissen und Neigungen, und in diesem Sinne, ist nun die hier angezeigte Messe geschrieben. Da es aber den Seminarien, und meistens auch den Kirchen, wo sie zur Führung des Gesanges zugezogen werden, an Sopran- und Altstimmen zu fehlen pflegt: so hat Hr. H. sich den Zwang auferlegt, vierstimmig bloss für Tenore und Bässe (im Chor, mit kleinen untermischten Solos) zu schreiben: aber er bewegt sich in diesem engen Kreise so natürlich und frey, dass nirgends ein Zwang bemerkbar wird; auch fährt er keineswegesin ungewöhnliche Höhe hinauf oder in ungewöhnliche Tiefe hinunter, sondern reicht aus mit den Tönen, die überall zu haben sind. Weil nun aber ein Werk von nicht wenigen Sätzen, wie die vollständige Missa, mit Offertorium und Graduale, bloss für Männerstimmen und ohne alle Begleitung — (denn die der Partitur untergelegte Klavier- oder Orgelstimme ist bloss aus den Singstimmen zusammengezogen, kann wegbleiben, und ist eigentlich nur zur Erleichterung des Einstudirens bestimmt —) da solch ein Werk doch leicht etwas monoton werden kann, wäre es auch noch so brav ausgearbeitet: so hat er, diess so weit als thunlich zu verhindern, die Sätze so kurz als möglich, die, mit vielem Text, fast ohne alle Wiederholung der Worte, gehalten, die Zahl derselben damit möglichst verringert, durch Wechsel kleiner Solo's mit Tutti einige, und durch mancherley Veränderungen in der Behandlungsart mehre Mannichfaltigkeit in das Ganze gebracht. Doch würden wir, einer Anwandlung von Monotonie vollends vorzubeugen, rathen, da, wo die Missa nicht beym Gottesdienste angewendet und durch die Handlung desselben ohnehin an mehren Orten unterbrochen wird, das Ganze zu theilen; entweder in zwey Hälften, wo dann die erste wohl am besten mit dem Amen des Credo schliessen würde, oder noch besser, in drey Drittheile, so dass das erste mit dem Offertorium, das zweyte mit dem Graduale schlösse. — So viel über den Geist, die Bestimmung und die Einrichtung des schätzbaren Werkes: jetzt noch Einiges über die Theile desselben:

Kyrie, Christe, Kyrie, Ein Satz, kurz zusammengefasst, ganz einfach, in sanfter Bitte andächtig, demüthig, aber nicht traurig, und eher getrost im Vertrauen. Da dieser Satz so wenig Raum einnimmt, besonders, wenn wir die vier Zeilen auf zwey zusammenziehen, und man doch aus ihm ungefähr abnehmen kann, in welcher Art der Verf. verfährt: so setzen wir ihn hieher; müssen aber ausdrücklich erklären, dass wir ihn zwar für gut, aber bey weitem nicht für den vorzüglichsten halten.

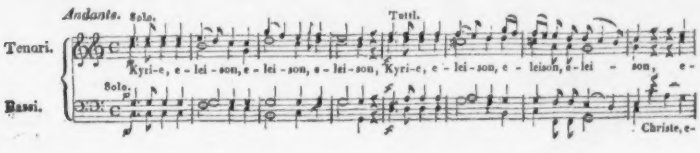

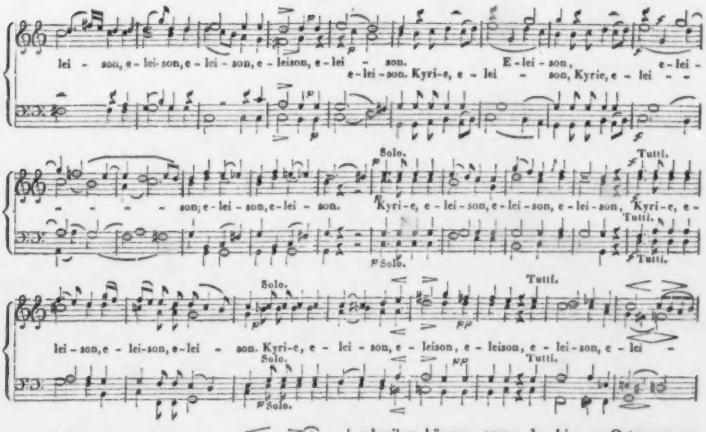

Gloria, bis Amen, Ein Satz. Die Textesworte, die durch das gewöhnliche Zertrennen in mehre, ganz verschiedene Stücke, oft mit langen Ritornellen, so aus einander gezogen werden, selbst gegen die grammatische Folge, dass man ihren Sinn kaum errathen würde, wenn man ihn nicht ohnehin kennete, gewinnen bey diesem Zusammenhalten, ohne dass dem Einzelnen, z. B. dem Qui tollis — damit Unrecht geschehen wäre. (Dasselbe findet auch in der Folge, namentlich beym Credo, Statt.) Die Musik ist christlich-, und das heisst auch, gemässigtfroh; der Chor wechselt wieder mit kurzen Solos. Cum sancto spiritu — ist eine kurze, ganz populäre, aber wirksame und auch so gearbeitete Fuge, dass man wohl siehet, der Verf. hätte auch eine lange, künstlichere schreiben können, wenn das hier am Orte gewesen wäre.

Das Graduale, aus dem Psalm: Domine, clamavi ad te — ist sehr ernst und feyerlich. Gleich die Tonart, worin es eintritt und schliesst, As dur auf C dur, so wenig sie sonst ungewöhnlich ist, macht doch hier, wo so sehr wenig modulirt wird und die Ausweichungen in das Fremde ganz beseitiget sind, einen bedeutenden Eindruck. Rec. hält diesen, wenn auch kurzen Satz für einen der schönsten des ganzen Werkes.

Credo — wieder C dur. Der Verf. vermeidet den Missgriff bey weitem der mejsten neuen Componisten — denn ein Missgriff bleibt es, wenn ihn auch noch so grosse Meister thun und noch so herrliche Musik durch ihn zu Stande kömmt — das, was als Glaubensartikel ausgesprochen wird, historisch, wohl gar scenisch, als geschähe es eben jetzt, auszudrücken und auszumalen. (In dieser Hinsicht ist unter den neueren und wahrhaft grossen Meistern wohl keiner so weit gegangen, als Cherubini in der dreystimmigen Messe, und keiner hat wohl das rechte Maass besser, und zugleich ohne Nachtheil seiner Kunst, zu halten gewusst, als Naumann, in mehren seiner Messen.) Unser

Verf. schreibt ein einfaches, aber nicht schwächliches Moderato (Credo —), ein sanft rührendes Andante sostenuto (Et incarnatus —) und ein kräftiges, aber im Tempo ja nicht zu übernehmendes Allegro (Et resurrexit —), wo überall die Glaubenswahrheiten nur bestimmt ausgesprochen und die einzelnen Facta im Ausdruck nur so weit nach der Weise der Tonkunst angedeutet werden, wie sie etwa ein von ihnen durchdrungener Declamator nach seiner Weise andeuten würde. Der Mittelsatz ist besonders gelungen; im ersten und noch mehr im zweyten Satze hätte jedoch Manches, der Erfindung nach, gewählter ausgesprochen und höher gestellt werden sollen.

Offertorium, aus dem Psalm: Laudate Dominum omnes gentes — Andante con moto, G dur; ein kräftiger, duschaus würdiger Satz. Da die Worte es zulassen und der Einförmigkeit zu begegnen ist, hat der Verf. hier etwas mehr und entfernter modulirt, doch immer leicht und mit Maass. Er hat wohl gethan.

Sanctus, C dur, mehr in sanftem Ernst, als gross; Osanna — lebhaft und imitirend geschrieben; Benedictus — andächtig: doch könnte es inniger seyn; Osanna — aus dem ersten genommen.

Agnus Dei — Andante sostenuto, C moll: sehr einfach, edel, in jeder Hinsicht rühmenswerth; obgleich kurz, doch einer der schönsten Sätze des Ganzen. Er gehet über in Dona nobis pacem — welcher Satz eine Wiederholung des Kyrie und des Cum sancto spiritu ist. —

Nach dieser einfachen Darlegung brauchen wir das Werk nicht erst denen zu empfehlen, welchen es bestimmt ist. Ob die Leute ihm, bey seiner Einfachheit und Unkünstlichkeit, den Namen eines bedeutenden Musikwerks zukommen lassen werden, steht dahin; am Ende liegt aber auch daran nichts, wenn man nur zugesteht, es ist gut an und für sich, und es ist zweckmässig für seine besondere Bestimmung. Das aber werden ihm Alle zugestehen, glauben wir, Alle, die es in der rechten Art ausführen, oder es, sey das nun beym Gottesdienste oder in Privatübungen, in dieser Art ausführen hören. Diess aber wird auch dem Verf. genug seyn, wenn wir ihn aus seinem Werke selbst recht verstehen. — Der Verleger hat durch sehr schönes Aeussere gleichfalls das Seinige gethan. Das Werk ist übrigens dem Erzherzog und Cardinal Rudolph von Oesterreich gewidmet und wird zur Beförderung eines wohlthätigen Zwecks verkauft.

NACHRICHTEN.

Mailand. (Beschluss). Rossini's *Maometto Secondo* eröffnete die Stagione und machte fiasco; die Favelle fand jedoch in ihrem Debüt Beyfall. Diese Oper, in welcher auch Pferde vorkommen, die grosse Trommel in einem Recitative obligato und einmal auch bey Violini pizzicati sich hören lässt, ist, ein kleines Gebet im ersten Akte abgerechnet, sehr arm an Gesang und neuen Gedanken, betäubt aber dafür reichlich die Zuhörer durch die musikalischen Banden auf der Scene, und wird durch die vom Anfang bis zu Ende instrumentirten Recitative ganz unerträglich. Bedenkt man, dass Rossini von 1808 — 1823, das ist während 15 Jahren, in allem 27 Opern und 6 Farsen componirt hat; dass mehre dieser Opern längst im ewigen Schlafe ruhen, andere schon nahe daran sind, folglich kaum die Hälfte derselben, von den Farsen aber bloss *l'Inganno felice* sich noch auf der Scene erhält; dass dieser Ueberrest, deletis delendis, kaum fünf ganze Opern beträgt, mithin endlich doch die Zuhörer ermüden könnte: so ist's ganz natürlich dass man zuweilen wieder einige dem Verschwinden nahe in die Scene setzt, welches diessmal mit *Maometto* der Fall war. Der beabsichtigte Zweck schlug aber fehl, denn das Publikum nannte die Musik — un vero orrore. Gleich darauf gab man *Torvaldo e Dorliska*, ebenfalls von Rossini. Im Herbste 1818 machte diese Oper hier fiasco; diessmal konnte sie jenes Loos anfänglich nicht ganz treffen, weil sie bey weitem gesangreicher als die vorhergehende ist, und weil in ihr die Garzia und Galli der jüngere debütirten, von welchen besonders erstere sehr gefiel. Den 4ten September ging die voriges Jahr von Herrn Pacini zu Lucca componirte Opera seria *Temistocle* in die Scene. Dieses kraftlose nachgeäffte Product der sogenannten modernen Musik behagte Niemanden, und wurde bloss der Pisaroni wegen, die in der Rolle des Xerxes debütirte, noch ferner gegeben. Dem *Temistocle* folgte Rossini's *Donna del lago*, in welcher Rolle die Garzia verunglückte, während Hr. Dupont in der des Königs Jacob V. von Schottland ganz durchfiel, die Pisaroni aber in der ursprünglich für sie geschriebenen des Malcolm, und namentlich in ihrer ersten Cavatina, enthusiastischen Beyfall erhielt. In der 16ten Nummer des 23sten Jahrganges dieser Blätter liest man mehres über

die Musik dieser Oper. Diessmal gab man sie vollständiger *) und spielte auch die durchgehends instrumentirten Recitative, welche den nicht daran gewöhnten Mailändern stets lästig sind, und es in Italien überhaupt seyn müssen, weil das ewige Kratzen auf den Geigeninstrumenten die Sinne betäubt und insbesondere die Plauderer genirt. Bey dieser Gelegenheit wurde in der hiesigen Zeitung ein unlängst in einem, angeblich berühmten Pariser Blatte enthaltener Aufsatz über die *Donna del lago* in der italienischen Uebersetzung abgedruckt, welchem der Zeitungsschreiber völlig beystimmte. Da wird denn gesagt, einige Stücke seyen sublim (so heisst's im Original), das übrige bestehe in schon gehörten Sachen, in grossem Lärm der Instrumente, Banden u. s. w. An der Canzone der *Donna del lago* wird ihre öftere Wiederholung getadelt. Dass die Franzosen, ganz besonders Hr. Castil-Blaze und einige andere, mit ihrem „chef d'oeuvre, morceau sublime etc." eben so freygebig seyen, als die Italiener mit ihrem capo d'opera und pezzo classico, kümmert wenig. Der Tadel würde jene Canzone gar nicht treffen, wäre sie in die Feder eines wahren Meisters gekommen. Hat nicht Mayerbeer in seinem *Eude di Granada* aus vier einzigen Noten eine ganze und herrliche Stretta gemacht? War deren immerwährende Wiederholung Jemanden langweilig? Keinesweges (S. diese Zeit. v. J. 1822. No. 16. nebst der musikalischen Beylage). Sind die ewigen Wiederholungen des Hauptgedankens und seiner Elemente in einer Haydn'schen Musik je einem zur Last gefallen? Gewiss nicht. Und besteht die eigentliche Kunst der Musik etwa nicht in der Einheit im Mannichfaltigen? — Nach der *Donna del lago* sollte nun Mozart's *Don Juan* gegeben werden; allein, wie bereits oben gemeldet, wurde er auf ein andersmal verschoben (ob die Besetzung dann besser seyn wird, als sie jetzt gewesen wäre, ist eine grosse Frage —), und statt seiner wiederholte man Rossini's *Semiramide*, welche Oper eben so wie vergangenes Frühjahr gefiel. Bemerkenswerth ist's auch, dass einige nah am Orchester sitzende Vorposten der Rossini'schen Schaar, während der Aufführung der Oper zuweilen einschliefen, öfters aber vom Klatschen ihrer Collegen aufgeweckt, diesen mit halb verschlossenen Augen das Echo gaben. Zu welch einem Mechanismus ist jetzt nicht selbst der Beyfall herabgesunken! Zur selben Stunde und Minute hört man täglich dieselben Hände; sowohl in der Oper als im Ballete, welches die oben am Proscenium in der Scala angebrachte grosse Uhr deutlich beweist, und die Herren könnten auch füglich nach der ersten Vorstellung bloss diese Uhr zuweilen beobachten, um zur gehörigen Zeit ihre Hände in Bewegung zu setzen.

Diess waren nun die Opern, welche diesen Herbst in steter Abwechselung, manchmal auch ein Akt aus der einen und ein anderer aus der andern, gegeben worden. In vierzehn Tagen geht Carafa's neue Oper in die Scene. Von der Musik des grossen Ballets *Sesostri* ist weiter nichts zu sagen, als dass sie ächt modern sey; jene des Haupttanzes, weit entfernt einen ägyptischen Anstrich zu haben, schliesst vielmehr mit einem förmlichen Walzer. Der Balletmeister Taglioni lässt überhaupt seine Afrikaner französisch tanzen. Und nun sage man nicht, dass es jetzt eine Schande sey ins Theater zu gehen. Auch in diesem Ballete kommen Pferde und musikalische Banden vor. Es fragt sich aber, ob man am besten dabey verfahre, fast immer ernsthafte und prachtvolle Opern und Ballets zu geben, die sonst in Italien mehr für das Karneval bestimmt waren. Und wenn zuletzt alles, was zu solchen grandiosen Spectakeln gehört, erschöpft ist, was dann geben? Sind unsere Sänger und Orchester nicht schon halb invalid? Wahr ist es, dass besonders in den ersten Wochen dieser Stagione die Scala ziemlich stark besucht wurde; hierzu trugen aber die Neuheit der Sänger und Tänzer, das Durchreisen vieler Fremden in gegenwärtiger Jahreszeit und andere Umstände das meiste bey. Zum Ueberflusse engagirte man sogar den berühmten französischen Tänzer Paul für eine sehr beträchtliche Summe Geldes, der aber den Erwartungen des hiesigen Publikums nicht entsprach, und nach zweymaligem Auftreten erkrankte, ohne wieder auf dem Theater zu erscheinen. Sachkenner behaupten, was auch sehr wahrscheinlich ist, dass die neue Theaterdirection schon zu Ende dieser ersten Stagione ein ziemlich starkes Deficit erleiden wird, ob sie schon anderseits in gewissen Dingen eine

*) Jedoch liess man in der zweyten Vorstellung ein Dutzend Trompeten weg, welche die Pisaroni bey ihrer Sortita im ersten Finale überschrieen, und das ganze Theater wie olim Jericho einzustürzen drohetten. Dem Geiste im *Don Juan* bereitete man ein ähnliches Schicksal vor; jetzt sagt man aber, er werde bloss sechs Posaunen zu Begleitern haben.

Oekonomie eingeführt habe, die im Betreff der übrigen starken Ausgaben als unbeträchtlicher Gewinn hätte wegbleiben können. Zu wünschen ist es übrigens, dass sich Herr Glossop ein für allemal nicht von den Sängern leiten lasse, und überhaupt eine zweckmässigere Auswahl der zu gebenden Opern treffe. Schade, dass die heutigen Trommeln und Banden die Opera buffa, zu welcher die italienischen Componisten weit mehr Talent besitzen, ganz zu verdrängen drohen.

Nächstens von der noch zu gebenden neuen Oper des Hrn. Carafa, und von den Herbstopern der übrigen Städte Italiens, wo sie grösstentheils noch im Beginnen sind.

Vermischte Nachrichten. Der bekannte Sänger Luigi Barilli, einst Director des italienischen Theaters zu Paris, ist verwichenen May zu Bologna gestorben. — Bey der Anwesenheit I. M. der Herzogin von Parma in Palermo, wurde vergangenen Sommer von Hrn. Generali, welcher jetzt daselbst Musikdirector seyn soll, eine Gelegenheitskantate componirt. Dieser Umstand widerlegt die in diesem Frühjahr ausgestreute Nachricht von dem Tode jenes Componisten. — In mehren öffentlichen Blättern, und auch in diesem, behaupten einige, Mercadante *sey* ein Schüler Rossini's; allein letzterer hat wohl manchem im Singen, aber sonst in keinem andern Zweige der Musik Unterricht ertheilt. Auch ist es schon längst aus der Musikalischen Zeitung bekannt, dass Mercadante Zingarelli's Schüler *sey* (Jahrg. XXIV. S. 69. im Verzeichniss seiner Compositionen). — Am 30sten September gab man auf dem Theater zu Este im Venetianischen ein Ballet: *l'Incendio d'Aquileja ordinato da Attila* betitelt. Als in der letzten Scene die Feuersbrunst vorkam, entzündete sich eine Kulisse, und das ganze Theater wurde in weniger Zeit ein Raub der Flammen. Glücklicherweise kam Niemand dabey um; doch griff das Feuer so schnell um sich, dass die meisten Tänzer in den Theaterkleidern flüchten mussten, ihre eigenen Kleider aber, so wie viele vom Orchester aus Schrecken und Verwirrung die Contrabässe und andere Instrumente dem verzehrenden Elemente Preis gaben. — Hr. Benelli, impresario des Londoner italienischen Theaters, ist gegenwärtig zu Mailand. Ihm verdankt Rossini, den er bloss nach vielem Bitten engagiren konnte, eine ansehnliche Summe englischer Guineen; dafür hat aber der arme Benelli Banqueroute gemacht, und sucht nun wo möglich sich wieder aufzuhelfen.

Aus dem Leben eines Genies.

IV.

Elias Kerninger an Amadeus Still.

Seit vier Tagen bin ich erst hier, und schon ganz überdrüssig dieser fremden Region, in der ich leben muss. Du lachst gewiss, mein Amadeus, denn Dir fallen die „übertünchten Gräber" bey unserm Abschiede ein, und in der That, beynahe möchte ich Dich für einem Propheten halten. Ein Aufenthalt für Prinzen, ein Leben herrlich und in Freuden, eine Aufmerksamkeit auf meine leisesten Wünsche, die jede Erwartung übertreffen muss, Kunstsinn in seiner grössten Verfeinerung, aber — über alles ein Ton gegossen, der mir jeden Genuss an diese Herrlichkeiten verleidet. Fast möchte ich das ganze Treiben mit den Köpfen jenes Malers vergleichen, der bey der richtigsten Anatomie und der geistreichsten Auffassung nichts als abentheuerliche Zerrbilder schuf, weil er — die Farben nicht unterscheiden konnte. Höre mich nur an!

Du weisst, dass ich den Weg hieher zu Fusse machte. Als ich in die Nähe des Schlosses kam, ging ich von der Strasse ab, und verfolgte einen der vielen Fusssteg, die sich durch ein anmuthiges Buchenwäldchen schlängelten. Allmählig zeigten sich Spuren von Kunst, und bald sah ich an einzelnen von Epheu umrankten Statüen, deren Piedestale sich im Dickicht verbargen, oder an bemoosten Sphynxköpfen, die aus demselben hervorblickten, dass ich mich in einem Theile des weitläufigen Schlossgartens befand, den man, vielleicht um das Uebrige desto mehr hervorzuheben, verwildern liess. Auf einen runden Platz gelangt, erblickte ich endlich durch eine Allee von Orangerie das Schloss selbst. Linden und Akazien beschatteten das herrliche Gebäude, welches, ganz im neueren Style gebaut, durch Säulen und Verzierungen einen Anstrich des Antiken erhielt. Mehre Stufen führten mich in ein Portal, von vier, halb mit blühenden Pomeranzenbäumen bedeckten jonischen Säulen geschmückt, unter denen ein ältlicher Mann mit einem jungen Frauenzimmer hervortrat. Es war der Graf und seine Tochter.

Das bestäubte Reisekleid, der Knotenstock und

das Paquet in der Hand schienen ihm eben keinen sonderlichen Begriff von demjenigen zu geben, der sans façon auf ihn zuging. Als ich mich nannte, empfing er mich zwar mit der grössten Höflichkeit, war erfreut, mich endlich zu sehen, sagte mir die verbindlichsten Dinge, aber seine abgezirkelten Worte wurden so tonlos abgesponnen, als kämen sie aus dem Munde eines Automats, und sein Gesicht, das sich Anfangs in einige Falten zog, welche ein Lächeln vorstellen sollten, kam mir bald vor, wie der Kopf eines Polichinelle, den eine menschliche Hand bewegt, und eine menschliche, aus irgend einem Winkel kommende Stimme die lächerlichsten, wie die traurigsten Dinge sagen lässt, ohne dass seine hölzernen Gesichtszüge dadurch eine Veränderung erlitten, oder sein Leichenfarbener Teint erhöht würde. — Denke dir ein abgefallenes Gesicht, eine dürre Habichtsnase, schwarze buschigte Augenbrauen, schneeweisse Haare, eine Art von Niaiserie über das ganze verbreitet, und dessen ungeachtet einen tückischen Blick in dem grauen Auge, so hast Du das Bild seiner gräflichen Erlaucht.

Seine Tochter, eine Nymphengestalt mit einem junonischen, aber leichenblassen Gesichte, schien von ihrem Vater die Unbeweglichkeit der Züge zu haben, und die dunkeln Prachtlocken, wie das schwarze, leblose Auge, waren nichts mehr als Thränenweiden, die ein schönes Grabmal beschatteten, und eine glänzende Urne darin.

Stumme Diener führten mich in ein prächtiges Gemach, dessen Aussicht nicht schöner seyn konnte, und hier war ich froh, mich eine halbe Stunde lang ausruhen, und mich mit den beengenden Eindrücken meines Empfanges vertrauter machen zu können. Ich sammelte mich denn auch möglichst, und sah ein, dass hier nichts besseres zu thun sey, als mich in meine Leute zu schicken. Equipagen rollten in den Hof, und ein Blick dahin zeigte mir, dass eine glänzende Gesellschaft gebeten sey. Ich kleidete mich um und ging hinunter.

Der Graf stellte mich vor, und die Bücklinge und Knixe nahmen kein Ende. Sollte ich Dir jeden Junker und jedes Fräulein nennen, welche mit fürnehmen Blicken auf mich sahen, so hätte ich viel zu thun; aber eine Person musst Du noch kennen lernen: die Gräfin *S...*, des Grafen Gemahlin. Eine heitere, lebhafte Frau, etwa vierzig Jahre alt, mit einem rothwangigen Gesicht von dreyssigen. Ihr freyes, ungezwungenes Benehmen stach gegen das ihrer Familie sonderbar ab, auch merkte man an ihren, Missbilligung und Besorgniss verrathenden Blicken, dass sie mit demselben nicht einverstanden war.

Nach einiger Zeit bat man mich, der Gesellschaft etwas von meinen Talenten hören zu lassen. Ich setzte mich an einen sehr schönen Flügel, phantasirte ein wenig, hatte vielen Beyfall, und so weiter. Nun aber kam das Fräulein Sidonie S... an die Reihe, und ihr Spiel, wie ihr Benehmen dabey, schien mir höchst sonderbar. Sie hatte mir nicht zugehört, sondern sie ging aus einem Nebenzimmer gerade nach dem Flügel hin, wie sie denn auch nachher, jedesmal, bevor sie spielte, in einem andern Zimmer war. Mit gleichgültiger Miene sagte sie mir einige artige Dinge über das Wagniss, nach mir zu spielen, und legte dann grosse Bravour-Variationen, von einem der neueren Wiener Leib-Componisten auf, Klingel-Musik mit Schlittenfahrten, Kavalleriechargen und Pikelflöten. Mir wurde bange, als ich diese Wälder von Noten sah, aber welche Urberraschung, als Sidonie zu spielen anfing! Nichts von Aengstlichkeit, nicht das geringste Zeichen, dass sie Schwierigkeiten überwinde. Leicht und taktgerecht rollten ihre Finger auf und ab, wie eben so viel Kugeln eine schräge Fläche hinunter. Kein Fehler, und das ist wegen der unerhörten Springereyen, die sie so exact wie eine Maschine ausführte, wirklich viel gesagt, aber auch kein Leben, kein Ausdruck. Alles in einem Tone, von Anfang bis zum Ende. Mir fiel dabey deine paradoxe Behauptung ein: Die Weiber wären eigentlich gar nicht zum wahren Klavierspiel geschaffen, und hier möchte ich Dir fast Recht geben.

Du kannst Dir denken, dass man stürmisch applaudirte, aber wie benahm sie sich dabey? Schon während des Spiels hatte sich keine Muskel ihres Gesichts bewegt, auch jetzt blieb es ganz unverändert. Anstatt den unzähligen Complimenten der jungen Herren etwas zu erwidern, blieb sie vor dem Flügel sitzen und senkte die Augen. Der Vater trat auf sie zu, und sagte ihr, mit bösen Augen und süssen Mienen einige Worte in's Ohr. Darauf schien sie zu erschrecken, wurde etwas lebendiger, und gewann es über sich, zu danken. Sie wollte sogar meine Meynung wissen, und drang darauf, dass ich ihr die Wahrheit sagen möchte, aber ich dachte: Mit den Wölfen muss man heulen, und stimmte in den Ton der Gesellschaft ein.

Indessen hatten die Worte ihres Vaters eine magische Wirkung auf sie gehabt, denn allmählig schien ihre bloss erstarrte Seele aufzuthauen. Bey Tische, wo ich neben ihr sass, zeigte sie, dass ihr fast kein Zweig der schönen Künste ganz fremd war, und über manchen davon z. B. Dichtkunst, Malerey und über Musik — urtheilte sie sehr einsichtsvoll. Ja, über Musik! Es ist mir selbst räthselhaft und fast unglaublich! Sie, die ohne alles Gefühl die neueste Fingermusik mit solcher technischen Vollendung abspielte, dass ihr für eine andere gar kein Sinn mehr bleiben konnte, sie wusste von Vater Haydn, von dem grossen Beethoven, von dem noch grösseren Mozart so zu sprechen, dass alle ihre Werke und die Eigenthümlichkeiten jedes Meisters ihr bekannt seyn mussten. Göthe — ein seltener Fall bey einem Frauenzimmer — war, in den Sachen, wo er die Sittlichkeit nicht verletzte, ihr Liebling, Schiller nicht minder; die neueren Dichter und sogar die Trägöden kannte sie und wusste sie zu würdigen.

Mein Erstaunen nahm immer zu, aber auf den höchsten Gipfel stieg es, als nach Tische die jungen Leute sich zu einem Tanz versammelten. Diese unbewegliche Figur, die mit abgemessenen Schritten die Diele in so viel gleiche Theile theilte, als sie Schritte nahm, dieses noch halb versteinerte Pygmalische Geschöpf wurde zur Grazie, sobald der erste Strich zum Tanz ertönte. In den schwierigsten Wendungen und Verschlingungen schwebte sie dahin, wie eine Lindenblüthe vom Zephir getragen. Und welche Veränderung in ihren Zügen, als ich mich nachher der Ermüdeten nahte! Das kalte Auge war vom geistvollsten Feuer belebt, nicht Todtenblässe mehr bedeckte ihr Gesicht, ihr Teint war nicht blühend, aber blendend, zu fein für eine Erdentochter. Ein bezauberndes Lächeln spielte um den rosigen Mund und zeigte zwey Reihen von Perlen im schönsten Ebenmaasse. — Du siehst, mein Amadeus, ich werde ganz poetisch, und Du bist vielleicht gar bange für meine fünf Sinne, aber beruhige dich! Wenige Stunden reichten hin, mich völlig abzukühlen; denn als ich am nächsten Morgen, noch von den gestrigen Erinnerungen entzückt, feurig ihre Hand küsste, war diese todtkalt, mein Blick begegnete in ihren Augen nur zwey unbeweglichen Halbkugeln, alles Gefühl war verschwunden, und hatte der vorigen Erstarrung Platz gemacht. Erschrocken liess ich ihre Hand los; aber was sollte ich denken, als ich kurz darauf die herrliche A moll Sonate von Mozart spielte, mit dem Adagio voll dithyrambischen Feuers, und am Schlusse nach ihrem Eindruck forschte! Auf eine Stickerey gebückt, hörte sie meine Frage gar nicht, und hatte eben so wenig von der Sonate gehört. —

Und so, oder auf ähnliche Art, ging es auch gestern und vorgestern.

Heute kommt ein kleines Orchester an, von welchem ich mir noch einiges Vergnügen verspreche, aber lange halte ich es nicht mehr aus, denn mitunter wird mir ganz unheimlich zu Muthe. Es muss irgend etwas Schlimmes in dieser Familie vorgegangen seyn, welches sie bedrückt, aber ich fühle mich nicht berufen, dieses Geheimniss zu ergründen oder auf seine Entwickelung zu warten. Ich sehne mich, in das treue Auge meines Amadeus zu blicken, und sobald es die Schicklichkeit gestattet, schliesse ich ihn in meine Arme.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

31 *petites Pièces pour le Pianoforte — — par F. W. Sörgel.* Liv. 3. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Es sind diess kleine Uebungs- und Unterhaltungsstücke für Anfänger, die die ersten Elemente innen und geübt haben, nun aber etwas spielen wollen, das zusammenhängt und angenehm klingt. Hr. S. hat diese kleinen Stücke nicht erfunden, sondern, wie auch auf dem Titel angegeben ist, theils aus bekannten grössern Werken — Symphonieen, Opern etc. — ausgewählt; theils sind es Lieder, Tänze u. dgl. Es ist vorzüglich auf gefällige Melodieen gesehen und alles so leicht, als thunlich, aufgesetzt. Das finden wir denn auch für diese Bestimmung ganz recht.

Berichtigung. In No. 6. der musikalischen Zeitung d. J. Zeile 8 von unten fehlt vor dem Worte Personen das Beywort unkundige.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. **Nº. 50.** 1824.

Nachrichten von einigen (theils wirklichen theils vielleicht nur angeblichen) neueren Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente. Gesammelt von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung des in der Allg. Mus. Zeitung 1821 und 22. enthaltenen Aufsatzes.)

In England sind patentirt worden:

William Stodart (Goldenspuare No. 1. London) (eigentlich Thom und Allen, zwey Arbeiter bey Hrn. Stodart, denen dieser ihre Anrechte auf diess Patent abgekauft hat) für sein Compensations-Pianoforte. Das Patent findet sich im *Quarterly Musical magazine and Review* Vol. III. p. 185, und eine Beschreibung nebst Abbildung in demselben Bande ganz am Ende. In diesem Instrumente wird die Ausdehnung der Saiten durch Hitze und Kälte vermittelst Stemmungen von Röhren, die aus demselben Metalle bestehen, und über den Saiten angebracht sind, compensirt. Die Vortheile, welche von dem Verfertiger angegeben werden, sind folgende: 1) Da die ganze Spannung der Saiten auf den Resonanzboden wirkt, ist der Ton von längerer Dauer; 2) unterwärts ist weniger Holz nöthig, und das Innere bleibt hohler; 3) die Röhren selbst, bey ihrer cylindrischen Form, vermehren den Klang; 4) da am Körper des Instrumentes kein Zug Statt findet, so behält es mit mehr Dauer seine Gleichheit und Stärke. Ein solches Instrument mit gewöhnlichem Kasten kostet 110 Pfund, 5 Schilling und mit einem eleganten Kasten 126 Pfund. Andere gewöhnliche Instrumente kosten bey ihm von 57 Pfund bis 68 Pfund, 5 Schilling. (Zu Ende dieses Aufsatzes soll noch etwas über ein solches Instrument aus eigener Ansicht gesagt werden.)

Peter Hawkes (Long Parishhouse, bey Andoves in der Grafschaft Hants), Major, den 18. November 1820, für einen Apparat, der bey Erlernung des Spielens der Tasteninstrumente nützlich seyn kann. *Repertory of arts, second series*, No. 233, October 1821. (Ist dem Chiroplast ähnlich.)

W. F. Collard, am 8. März 1821, für Verbesserungen an Pianofortes. *Repertory of arts* etc. No. 259. April 1822. *Quarterly Musical magazine and Review*, Vol. III. p. 518. Auch in Schottland patentirt am 30. May 1821. Die eine dieser Verbesserungen besteht in einem auf dem Resonanzboden angebrachten zweyten Stege, der Schallsteg (bridge of reverberation) genannt, durch welchen eine Verstärkung des Tons gewonnen wird. Die andere Verbesserung, der harmonische Schweller (harmonic Swell) genannt, ist ein Zug, vermittelst dessen auch der zwischen der Anhängeleiste und dem grossen Steg befindliche Theil der Saiten harmonisch mitklingt, ohne besonders angeschlagen zu werden. Die Wirkung ist ohngefähr dieselbe wie bey dem Spiel mit gehobenen Dämpfern; doch tönen dabey nicht alle, sondern nur die angeschlagenen Töne nach.

W. Southwall, Pianofortemacher, am 3. April 1821, auf 2 Monate. *London Journal of Arts and sciences* vom 31. Jul. 1821, p. 265. (Durch mehr als gewöhnliche Länge des Hammers soll der Anschlag voller werden.)

P. Evard (*Great Marlborough street, Middlesex*) für Verbesserungen an Pianofortes und anderen Saiteninstrumenten. Von einem Fremden ihm mitgetheilt. Vom 21. December 1821. In Schottland vom 17. Juny 1822.

David Loescham (*Newman-street, Oxford-street, Middlesex*) Verfertiger musikalischer Instrumente, und James Allwright (*Little Newport-street*), Käsehändler, vom 14. Januar 1822, für ein verbessertes Tasteninstrument, welches manche Eigenschaften vereinigt, die man bisher keinem Instrumente zu geben vermochte. Mitgetheilt von einem im Auslande wohnenden Fremden.

Dagegen ist das nicht gut zu

stehen und nur im Durchgehn brauchbar. Das ist gut, hat aber, besonders beym *Forte*, und in crescendo zu haltenden Tönen, nicht Klang und Kraft genug.

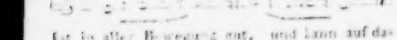

Ist in aller Bewegung gut, und kann auf das wirksamste und feinste gebunden werden, da man das Letztere mit der Hand so vom Tone *G* machen kann, dafs die Veränderung des Intervalls nicht bemerkt wird.

Doch genug für diesmal, und, wenn man es wünscht, in Zukunft eine weitere und reichhaltigere Auseinandersetzung! —

Zusatz der Redaktion.

Unsere Stimme geben wir hier öffentlich ab, und wünschen diese weitere Auseinandersetzung recht sehr — so wie, dafs auch Virtuosen auf andern nicht genug gekannten Instrumenten den Komponisten und Lernenden dergleichen Dienste zu leisten nicht zu sammelig oder zu eigennützig seyn möchten. Zugleich benutzen wir diese Gelegenheit, dem Verfasser des obigen Aufsatzes, der sich einige Wochen hier aufgehalten und mit ausgezeichnetem Beyfall, in Gesellschaft des Herrn Konzertm. Detouches von Weimar, Konzert gegeben hat, das ihm so reichlich gebührende Lob wiederholen zu lassen, dafs er sein Instrument mit einer Kenntnis, Geschicklichkeit und Festigkeit, und mit so viel Geschmack behandelt, als gewifs wenig Waldhornisten im Stande sind. Er leistet mit Festigkeit, Reinheit und Präcision Dinge, welche man diesem Instrumente kaum zutrauet. Wer das Instrument versteht, wird sich das am besten denken, wenn wir sagen, dafs er z. B. im Allegro moderato und in Sechsachtheilen, oder auch ganz langsam, die halben Töne über 2 Oktaven herunter und anderthalb Oktaven hinauf, durchaus rein, und zwar gestossen, oder wie man's haben will, überall aber genau und bestimmt: dafs er überhaupt 3½ volle Oktaven auf seinem Instrumente beherrscht, und ganz fest Figuren ausführt, wie z. B.

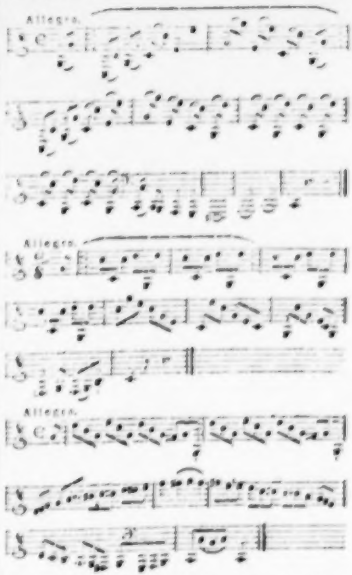

Weit entfernt eben darein seinen Zweck zu setzen, gebraucht er, wie billig, dies mehr als Mittel zu einem desto ausdrucksvollern Gesange: so dafs er wohl überall einer günstigen Aufnahme gewärtig seyn kann. Indefs hört man seiner Höhe doch an, dafs er mehr an dafs ste Horn gewöhnt ist, und wünscht ihm zuweilen bessere Kompositionen.

(Das Instrument ist eine Art des Clavicylinders; die Beschreibung ist übrigens sehr dunkel.)

P. Erard (*Great Marlborough-street, Middlesex*), am 24. April 1822, für gewisse Verbesserungen an Harfen, theils von einem Ausländer ihm mitgetheilt, theils selbst erfunden. In Schottland vom 29. Oct. 1822.

Edward Dodd (*St. Martins-lane, Middlesex*), Verfertiger musikalischer Instrumente, am 24. April 1822, für verbesserte Pedalharfen.

James Delveau (*Wardour-street, Middlesex*), Verfertiger musikalischer Instrumente, am 24. April 1822, für Verbesserungen an Harfen.

Francis Deakin, in Birmingham, Schwerdtfeger, am 18. Febr. 1823, für Erfindungen an Pianofortes und anderen Saiteninstrumenten.

William Gutteridge (*Deanstreet, St. Fin Barrs, County of Cork*), am 19. Juny 1823, auf zwey Monate, für Verbesserungen der Claviatur.

Henry Smart (*Berner's-street, London*) am 24. July 1823, auf sechs Monate, für Verbesserungen an tafelförmigen Pianofortes. *Quarterly musical magazine and Review*, Vol. 5. p. 65. (Es besteht in einer Stemmung vermittelst eines über den Saiten angebrachten Dreyecks von Gusseisen, um das Ziehen zu verhindern.)

Thomas Todd (zu Swansea, Southwales), Orgelbauer, am 22. Nov. 1823, für eine Art von Tonhervorbringung auf verschiedenen musikalischen Instrumenten.

Von Dizy's Erfindung an der Harfe, wo, um in mancher Tonart besser spielen zu können, drey halbe Töne an einer Saite können hervorgebracht werden, finden sich Nachrichten im *Monthly magazine*, 1818. Vol. 2. p. 546.

In Frankreich haben ein brevet erhalten:

Roller, in Paris, auf fünf Jahre, vom 14. Aug. 1820, für einen Mechanismus, um auf Tasteninstrumenten durch Verschiebung der Claviatur zu transponiren.

J. B. Wagner, aus Arras im Dép. du Pas de Calais, auf fünf Jahre, vom 15. Nov. 1820, für ein Verfahren bey der Einrichtung eines neuen Pianofortes.

Derselbe, am 16. Januar 1821, auf funfzehn Jahre, auf Zusätze und Verbesserungen zu seinem vorher erwähnten Patente.

J. H. Halary, Instrumentenmacher in Paris, Rue Mazarine No. 57, auf zehn Jahre, vom 24. März 1821, für verschiedene Blas- und Tasteninstrumente zur Hervorbringung harmonischer bisher unbekannter Töne.

Gebrüder Erard in Paris, am 17. Oct. 1821, auf funfzehn Jahre, für Pianofortes mit einem neuen Mechanismus und zwey Reihen Tasten einander gegenüber.

Schmittschneider in Paris, am 15. November 1821, für Verbesserungen an Horn und Trompete.

B. de Villeroy, zu Freguier, Côtes du Nord, auf fünf Jahre, vom 31. Dec. 1821, für Verbesserungen an der Guitarre, um harmonische Töne leicht und deutlich hervorzubringen.

Nic. Legros de la Neuville, zu Paris, Rue Lavandière St. Opportune, auf fünf Jahre, vom 26. April 1823, für einen Mechanismus, um den Stiften und Würbeln an Saiteninstrumenten mehr Festigkeit zu geben, welchen er Fixateur nennt.

Da sich in Blasinstrumenten, wenn sie sollen gebogen werden, durch Ausgiessen mit Bley gewöhnlich gar zu viel Oxyd anhängt, so hat L'Abbaye, Sohn, zu Paris, es dahin gebracht, sie ohne Ausgiessen mit Bley zu biegen, hält aber sein Verfahren geheim. Man vermuthet, es möge wohl durch Ausfüllung mit feinem Sande geschehen, so wie bey Glasröhren über dem Feuer. Jahrbücher des Wiener polytechnischen Instituts, 4. Band, aus dem *Bulletin de la société d'encouragement*, May 1821.

In den Niederlanden hat ein Patent erhalten:

L. Embach, Instrumentenfabrikant zu Amsterdam, für eine Einrichtung, um auf dem Horne und der Trompete ohne Einsetzung anderer Bogen alle halben Töne rein hervorzubringen. (Derselbe Zweck ist aber schon längst von Streitwolf in Göttingen, nach der Allg. Mus. Zeitung 1820, No. 41, erreicht worden, desgleichen von Legram in Paris und von Sattler in Leipzig, worüber ich in der Allg. mus. Zeitung 1821, No. 20. mehres gesagt habe.)

In Oesterreich sind patentirt worden:

Karl Kühle, Tischler in Wien, auf fünf Jahre, vom 14. Jun. 1821, für Pedalharfen auf eine neue Art.

Jos. Böhm, Instrumentenmacher in Wien, auf fünf Jahre, vom 9. July 1821, für eine Vorrichtung, um Noten durch Bewegung des Fusses schnell umzuwenden.

Joh. Georg Stanfer und Joh. Ertl, Guitarren- und Geigenmacher in Wien, auf fünf Jahre, vom 9. Juny 1822, für Verbesserungen der Guitarre.

Joh. Jacob Goll, Klavierinstrumentenmacher, aus Zürich, auf fünf Jahre, vom 23. Juny 1822, für Fortepianos von beliebiger Form, mit einem über den Saiten liegenden Resonanzboden, der sich von den Zargen ununterbrochen über den Hammerschlag bis an den Stimmklotz ausdehnt.

Franz Bessetny in Pressburg, auf fünf Jahre, vom 8. Sept. 1822, auf Verbesserungen des Stimm-Apparates bey Guitarren, Violinen und Violoncells.

Heinrich Jansen, Klaviermacher zu Mariahilf in der Leopoldsgasse, No. 154, auf ein Jahr, vom 26. Aug. 1824, auf die Erfindung, horizontale und aufrechtstehende Pianofortes mit doppelten Resonanzböden zu machen, welche durch eine besondere Verbindung ein Ganzes bilden, wodurch ein besserer und dauerhafterer Klang hervorgebracht werden soll.

Im Allg. Anzeiger der Deutschen, No. 247, 1824, S. 2784, machen die Gebrüder Bernhard, Orgelbauer zu Romrod, im Grosherzogthum Hessen, ihre Erfindung bekannt, um durch einen einfachen und dauerhaften Mechanismus im Orgelbau den Ton nach Umständen um einen halben oder ganzen Ton erhöhen und vertiefen zu können, welches besonders bey dem katholischen Gottesdienste von Werth seyn muss, wo oft der Ton von der Orgel dem Gesange vorher nicht angegeben, oder doch im Singen nicht immer gleich getroffen werden kann. (Es ist wohl zu vermuthen, dass die Einrichtung in einer Verschiebung der Tastatur oder einer zwischen dieser und den Abstrakten befindlichen Vorrichtung bestehen müsse. Man würde alsdenn freylich im Spielen einen oder zwey von den äussersten Tönen weglassen müssen, indessen sind diese bey Chorälen wohl zu entbehren; man könnte auch wohl einen oder zwey Töne in der Höhe oder Tiefe zum Ueberfluss anbringen.)

In Hamburg hatte ich bey Hrn. F. H. Lütgert, welcher mit Pianofortes und anderen Musikinstrumenten handelt, und sich bestrebt, nicht sowohl recht vieles, sondern mehr einiges von dem besten in jeder Art vorräthig zu haben, Gelegenheit, ein auf die zu Anfange dieses Aufsatzes erwähnte Art von Stodart gebautes Compensation-Pianoforte zu sehen, und von Hrn. Methfessel spielen zu hören. Soviel ist wohl anzunehmen, dass die über den Saiten befindliche Strebung von starken metallenen Röhren, die ungefähr einen Zoll im Durchmesser haben, allerdings wohl wirksam seyn kann, das Ziehen und die dadurch entstehende Verstimmung zu verhindern. Der Klang des Instrumentes war übrigens auffallend stark und voll, und dabey sehr angenehm, so dass, wenn gleich der Preis, wie schon gemeldet worden, etwas hoch ist, doch ein Käufer, der es daran wenden kann, etwas Gutes bekommt. Auch zeichneten sich Instrumente von Broadwood und Söhne (ein aufrechtstehendes) von Clementi et Comp. und von Tomkinson sehr aus. Ohngeachtet der Güte dieser englischen Instrumente gefiel doch auch ein deutsches, von Andr. Streicher in Wien, mir und den andern Anwesenden durch angenehmen Klang und leichte Behandlung, so dass, bey aller Verschiedenheit, es wohl sehr ungerecht seyn würde, wenn man über die eine Art die andere zurücksetzen wollte. Die vorhandenen Patentpedalharfen von Stumpf in London, welche auch gerühmt wurden, habe ich nicht gehört.

Nächstens gedenke ich auch einiges über die Beschäftigungen Mancher mit dem Bau des Clavicylinders, soweit sie mir bekannt geworden sind, zu sagen.

Chladni.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat October. Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater, zur Namensfeyer Sr. Majestät des Kaisers: *Der Schnee*; dann den ersten Akt des Balletes: *Psiche*; dann als Prolog: das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ in italienischer Sprache, gesungen von den Frauen Fodor-Mainvielle, Dardanelli, Comelli-Rubini, Ekerlin, und den Herren David, Donzelli, Rubini, Ciccimarra, Lablache, Ambrogi, Botticelli, Bassi und Defranco; also, wie das Sprüchwort sagt: von allem, was gut und theuer ist. Das nenne ich mir doch eine reiche patriotische Spende! —

Im Theater an der Wien hat die sehr geschickte Seiltänzer-Familie Chiarini festen Fuss gefasst: für uns nur darum merkwürdig, weil dabey eine Musik abgefidelt wird, welche kaum für irokesische Gehörswerkzeuge erträglich seyn dürfte. Das wackere Orchester mag dem Apoll diese Entwürdigung klagen!

Am 6ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Mosè in Egitto*, Azione tragica in 3 Atti; Musica dal Maestro Rossini. Personaggi: Faraone — Sigr.

Lablache; Amaltea — Sigra. Dardanelli; Osiride — Sigr. David; Elcia — Sigra. Fodor-Mainvielle; Mosè — Sigr. Ambrogi; Aronne — Sigr. Ciccimarra; Amenofi — Sigra. Unger; Mambre — Sigr. Rauscher. Eine, in allen Theilen beyfallswerthe, höchst gelungene, wahrhaft imposante Darstellung; jedes war an seinem Platze, und wirkte mit ächtem Kunstenthusiasmus. Dass die Oper mit der effektvollen Preghiera endigte, und die eigentliche Katastrophe, die Vernichtung des Egypter-Heeres im rothen Meere, der Einbildungskraft des Zuschauers überlassen wurde, war wohlgethan, da dergleichen scenisches Spektakel ohnehin auf dieser, hiezu keinesweges geeigneten, Bühne nur zu oft ins Lächerliche fällt. Ueber den Werth der Composition ist schon öfters und ausführlich gesprochen worden. Rossini hat vielleicht nirgends so unwiderlegbar dargethan, was er seyn könne, wenn er nur ernstlich wollte, oder so viele Selbstverleugnung besässe, den momentanen Huldigungsweihrauch einem wohlbegründeten, bleibenden Ruhme aufzuopfern. Man betrachte z. B. die rein tragisch gehaltene Introduction, zusammengestellt mit den folgenden zahllosen Gemeinplätzen: welches Uebermaass von Spreu unter gesundem Waizen! Es ist unendlich zu bedauern, dass ein so reichbegabter, eminenter Geist sich selbst aus sträflichem Leichtsinn so muthwillig erniedrigt.

Am 11ten, ebendaselbst: *Alcina*, grosses romantisches Ballet in vier Akten von Hrn. Vestris; Musik von verschiedenen Meistern. Vor einigen zwanzig Jahren bewunderte ganz Wien die damals allgefeyerte Tänzerin Casentini in einer trefflichen Composition dieses Namens von dem berühmten Choreographen Traffieri, ausgestattet mit den reizendsten Weisen des melodienreichen Tonmeisters Weigl. Warum lässt man solche wahre Kunstschätze im Archiv-Staube, und wählt dagegen fades, abgedroschenes, und oft ganz unpassendes Zeug? Im Ganzen enthält diese Bearbeitung eines ächt romantischen Stoffes nur wenig anziehende Momente; den gelungensten Hauptheil machen die wirklich graziosen Solo-Tänze aus; grosse Haupteffekte finden sich dagegen nur selten. Im Kostum- und Dekorations-Wesen herrscht eine wirklich zauberische Pracht.

Am 19ten, im Theater an der Wien: *Die falsche Prima Donna*, worin Hr. Blumenfeld die Pseudo-Catalani gab. Sein ausserordentliches Sopran-Falsett ist nun auch vom Auslande gehört und bewundert worden, auch kann man in der That die Arie: „Welche Lust gewährt das Reisen!" und die Variationen: Oh dolce concento, in dieser Art wenigstens nicht vollkommener ausführen, so wie überhaupt Haltung, Benehmen, Delicatesse, und das ganze imponirende Air einer süffisanten Theater-Prinzessin mit vollendeten Meisterzügen dargestellt ist. Indessen hat sich Herr Blumenfeld in dieser seiner Solo-Rolle auf allen unseren Vorstadtsbühnen bereits zu oft producirt, als dass er noch im Stande seyn sollte, damit eine grosse Zahl Neugieriger herbey zu locken; doch ward ihm von seinen anwesenden Gönnern reichlicher Beyfall gespendet.

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater: *La Donna del lago*, zum Benefice der Dem. Sonntag, mit folgender Besetzung: Giacomo, Rè di Scozia: Sigr. David; Douglas: Sigr. Ciccimarra; Rodrigo di Dhu: Sigr. Donzelli; Elena: Sigra. Sonntag; Malcolm Graeme: Sigra. Comelli-Rubini; Albina: Sigra. Unger; Serano: Sigr. Preisinger; Bertram: Sigr. Rauscher. Schon im vorigen Jahre gab Dem. Sonntag diese Partie mit glänzendem Erfolge; noch befriedigender war die diessmalige Darstellung; in allen Theilen abgerundet, wahrhaft dramatisch, und im reinsten harmonischen Einklang. — Zwischen den Akten liess sich ein Herr Schalk, Tonkünstler aus Prag, und Ehren-Mitglied der herzoglichen Akademie zu Parma, in Variationen auf dem Bassethorne von eigener Composition hören. Risum teneatis amici! Das war ein veritabler Schalks- oder Eulenspiegelstreich, uns so zu mystifiziren, und eitel Pfuschwerk für was Rechtes zu verkaufen. Solche Kunstschänder verdienten vom Parnass herab gestäupt zu werden.

Am 21sten, im Theater an der Wien: *Der Sänger und der Schneider*, zum Vortheile des Schauspielers Klein, welcher es wagte, als Nachfolger des beliebten Wurm in dieser Rolle zu erscheinen. Wenn schon hinsichtlich des prosaischen Theiles einzelne Momente gerietben, und die Persönlichkeit selbst gewissermassen an das noch im frischen Gedächtniss lebende Vorbild erinnerte, so verunglückten dagegen die Gesänge ganz und gar, und es wäre räthlicher gewesen, die Handwerkslieder vielmehr auszulassen, als uns mit einer solchen Ohren-Qual heimzusuchen. Nur ein Beyspiel: das Orchester spielte in F, und Meister Stracks intonirte herrhaft B, ohne die leiseste Ahndung, auf einem Irrwege zu seyn; die Begleiter

rutschten um die Quarta litis hinauf, und der ehrliche Kleiderfabrikant stieg zur Abwechslung wieder um ein paar Stufen herab; und so gieng es mit beyspielloser Beharrlichkeit, von Dissonanzen zu Dissonanzen fort.

Am 23sten, im Leopoldstädter-Theater: *Der blaue, und der rothe Geist*, Zauber-Hexen- und Gespenster-Komödie mit Gesang, Gruppirungen und Tableaux in zwey Aufzügen, von dem Verfasser des: *Eheteufel auf Reisen*, Xdor; u. s. w. (d. i. von dem schreibseligen Hrn. Gleich;) Musik vom Kapellmeister W. Müller. Zum Benefice des Directors dieser Bühne, Hrn. Sartory. Das extemporirte Finale erregte ein allgemeines Auspochen. Als Pröbchen des Geistes, welcher in diesem geistlosen Geisterspuk weht, mögen nur einige handelnde Personen genannt werden. Der blaue Geist, unter dem Namen: Herr von Spitzmaus; der rothe Geist, unter dem Namen: Frau von Steinröthel; Eine Hexe, unter dem Namen: Mamsell Grunderl; Ein Gespenst, unter dem Namen: Musjè Storch; Der Wirth zum empfindsamen Schafköpfel u. s. w. Und dennoch wird diess Monstrum fort und fort tagtäglich wiederholt, wie es nach dem bey dieser Bühne angenommenen Systeme herkömmlich ist.

Am 27sten, im Theater an der Wien: Ein dramatisches Quodlibet, enthaltend: 1. Ouverture aus der Oper: *Der Thurm von Gothenburg*, von D'Allayrac; 2. den ganzen zweyten Akt dieser Oper; 3. Scene aus der Burleske: *Die Liebesabentheuer in Strümpfelbach*, dargestellt von den Herren Blumenfeld und Wille; 4. Ouverture; 5. Vocal-Quartett; 6. Deklamation; 7. Scene aus dem Zauberspiel: *Die Fee aus Frankreich*, vorgetragen von den Herren Blumenfeld und Wille; 8. *Das Rolandslied*, gesungen von den Herren Wächter, Seipelt, und dem gesammten männlichen Chorpersonale. — Wir wollen zur Ehre der Regie dieser Schaubühne glauben, dass diese Rumfordische Suppe in aller Schnelligkeit gekocht und uns nur zu dem aufgetischt wurde, Herrn Blumenfeld zu einem zweyten Debut zu verhelfen, welcher uns auch bey dieser Gelegenheit mit einigen seiner artigen Falset-Pieçen regalirte. Der Gesang seines Collegen, eines übrigens ziemlich routinirten Schauspielers, erregte zu gleicher Zeit Weinen und Lachen; auch würde es vergebliche Mühe seyn, solch Hahngeschrey mit Worten beschreiben zu wollen. — Diese verfehlte Speculation brachte weder Ehre noch Gewinn, denn bey den anderen Bühnen sind dergleichen Harlequins-Jacken ohnehin zu stehenden Artikeln geworden.

Miscellen. Herr Schuppanzigh giebt diesen Winter abermals abonnirte Quartetten und zwar jeden Sonntag im Lokal des Musikvereins, deren bereits drey statt gefunden haben, von einem gewählten Zirkel besucht, und worin die ausgezeichnetsten Werke Mozart's, Haydn's, Beethoven's, Spohr's, Onslow's, der beyden Romberg's, u. a. wahrhaft vollendet vorgetragen werden. Da sich diessmal auch der treffliche Pianist, Hr. Carl Czerny diesem kleinen, in seiner Art jedoch einzigen Künstler-Kränzchen angeschlossen hat, so werden wir hier auch wieder die Klavier-Werke jener Meister zu hören bekommen.

Da nun mit dem letzten November die Pachtzeit des Hrn. Barbaja geendigt ist, so hat derselbe mittelst Circular sämmtliche Contracte aufgekündet. Doch soll seine Entreprise, auf Ansuchen, noch bis Ostern prolongirt werden, und dann sollen die Flügel-Thore dieses Tempels sich für immer schliessen. Daran zweifelt jedoch Ref. noch und meynt, die italienische Oper habe sich schon gar zu fest angesiedelt, um so leicht wieder zu weichen. — Zur bevorstehenden Vermählung des Erzherzogs Franz mit der Prinzessin Sophie von Bayern wird nebst einer neuen Oper von Mercadante auch eine Gelegenheits-Cantate einstudirt, zusammengesetzt aus beliebten Tonstücken italienischer Meister, und, vielleicht des scharfen Contrastes halber, hat auch der Schlusschor der ersten Abtheilung aus Haydn's *Schöpfung* darin Platz gefunden. — Bey der öffentlichen Tafel werden sich die italienischen Gesang-Virtuosen produciren. — Herr Hofkapellmeister Eybler hat zur Trauungs-Ceremonie ein neues *Te Deum* componirt.

Aus dem Leben eines Genies.

V.

Bey dem Grafen von S... war Concert. Der Gartensaal, dessen Wände einige schöne Frescogemälde, von Säulen en relief begränzt, zierten, war von dem Lichte eines einzigen grossen Kronleuchters erhellt, der an einer bronzenen Kette von der gewölbten Decke herab hing. Hier und da standen in Nischen antike Statüen, auf deren classischen Formen das Auge mit Wohlgefallen ruhte. In anderen erhoben sich, aus blühenden

Granathäumen und Myrthen, Marmorbüsten, mit grünendem Lorbeer bekränzt. Durch die Glasthüren erblickte man die illuminirte Orangerie des Gartens. Von der rechten Seite des Saales blitzte aus dem glänzenden Kreise der geschmückten Damen das Feuer schöner Brillanten und noch schönerer Augen, und hob einige wirkliche und viele eingebildete Schönheiten hervor. Hinter den Damen lorgnirten die noch geputzteren jungen Herren, das Kinn in der Binde schwimmend, das Gilet mit dem Schellengeläute der ungeheuern Berloks geziert; und unter ihnen machten sich die reich mit Gold besetzten Schnürleiber einiger jungen Kriegshelden bemerklich. Der Gesellschaft gegenüber stand auf einer Erhöhung der Flügel und hinter ihm die kleine Anzahl der Musiker mit dem Grafen an ihrer Spitze.

Dieser that sich etwas darauf zu Gute, die Violine spielen zu können, und hätte es beynahe selbst geglaubt, weil er schöne Instrumente dieser Art besass; doch liess er sich weislich nie allein hören, sondern machte bloss den Anführer des Orchesters, führte auch dasselbe wirklich an, denn so oft er sich vermaass zu taktiren, brachte er es aus dem Takte. Kam er beym Spiel ins Feuer, so klang sein Ton durch den aller übrigen Instrumente, wie die sich windende Stimme eines gewissen Thieres; auch hatte er selbst wirkliche Aehnlichkeit mit einem solchen, denn sein Feuer äusserte sich nicht anders, als durch seine Augen, deren Grau alsdann grünlich wurde. Seine Züge blieben dabey, wie immer, unbeweglich; nur wenn seine Tochter spielte, kam etwas Leben hinein, aber so sonderbar, dass sein Gesicht dabey aussah wie ein zeisiggrüner Frack vom vorigen saeculo, der einen modernen Schnitt bekommen hat; zugleich kam sein Kopf dann in eine gewisse wiegende Bewegung, die ihn dem Kopfe einer Pagode vollkommen ähnlich machte. Aber wenn dieses Entzücken länger dauerte, so konnte er eine für den Zuschauer höchst unangenehme Erscheinung hervorbringen, und die Carricatur seiner Gestalt in ein Gespenst verwandeln; das Wiegen seines Kopfes hörte nämlich zuweilen ganz auf, der letztere blieb mit allen Theilen des Körpers in einer unbeweglichen Lage, die Augen schlossen sich halb, und unter den sich berührenden Wimpern blickte ein erstorbenes Auge grauenerregend hervor. Das Gesicht schien lebloser als je, und die ganze Figur hätte den Muth, selbst erschrecken können, wäre ein jeder der Gäste nicht von der Wirthin unterrichtet gewesen, dass dieser Zustand nichts anders als ein Starrkrampf sey, den der gütige Leser schon längst aus dem Titan kennt.

Der seltsamste aller Wirthe hatte jetzt, mit Hülfe des Kapellmeisters, das zehn Personen starke Orchester geordnet, ging mit zierlichen Schritten auf den glänzenden Kreis seiner Gäste zu, holte aus dessen Mitte eine junge Dame hervor, ihr mit veralteten Complimenten den Arm bietend, und führte sie, mit dem aus Kerningers Briefe bekannten Surrogate des Lächelns im Gesichte zum Flügel. Das arme Kind, in dessen Mienen Angst, Eitelkeit und Scham deutlich zu erblicken waren, machte zitternd seinen Knix, setzte sich, nach einem praenumerando empfangenen Applaus, und bat himmelhoch, stets pianissimo zu accompagniren. Sie schien sich selbst Muth einzusprechen, und begann ein einstudirtes Praeludium von Ries, zu allen Dingen, nur nicht zu einem Concerte passend, brachte es auch glücklich bis nahe an das Ende. Leider aber musste dieses aus einem durch mehre Octaven arpeggirenden Akkorde bestehen; der letzte ungehorsame Finger blieb anstatt auf der Octave, auf der grossen Septime liegen, und die Fassung der Kleinen war verloren.

Das Orchester begann das Ritornell des Concerts. Es war ein Rondeau brillant von Hummel, aber das Brillante blieb diessmal auf dem Titel, denn die Spielerin konnte vor Angst keine Seite abspielen, ohne heraus zu kommen. Sie liess das Orchester dann walten, und klammerte sich an die übergedruckten kleinen Noten an, erholte sich, und spielte die folgende Seite eben so, bis endlich mit dem Anblick der Letzten eine Centnerlast von ihrem Herzen fiel. Von Gluth übergossen, hörte sie den Schluss der Instrumente an, und erhob sich langsam und zagend; aber ein allgemeines Klatschen brachte sie bald wieder in Fassung; der Graf, der froh war, seine Noten verzehrt zu haben, trat glückwünschend hervor, und streckte ihr wie ein Telegraph seinen Arm entgegen, die Freundinnen holten sie liebkosend in ihre Mitte zurück, und das Gesicht der kleinen Virtuosin war den ganzen Abend von der reizendsten Freundlichkeit beseelt.

Elias, der dem Grafen das zweydeutige Compliment gemacht: neben ihm sey er entbehrlich, und dadurch die Gunst erlangt hatte, zuhören zu dürfen, war dergleichen schon gewohnt, er wunderte

sich also nicht, sondern äusserte nur gegen seinen Nachbar, den Pastor loci, das Concertspiel des Fräuleins sey gleich der Herausgabe eines gewissen deutschen Classikers im Taschenformat; in beyden komme alles druckenweise, und die Zuhörer haben hier mit ihrer Erwartung eben so gut präuumerirt, als dort die Käufer mit ihrem Gelde; doch, setzte er hinzu, will ich noch lieber den versprochenen Band Druckfehler redigiren, als die Schnitzer des Concerts aufschreiben. Der Pastor, der seinen alten und seinen jungen Bach auswendig konnte, schüttelte unmerklich das Hirtenhaupt, und meynte: er könne zwar nur Fugen spielen, aber diese spiele er auch und vomire sie nicht.

Als das Fräulein durch alle Umarmungen passirt war, liessen sich einige andere bereitwillig finden, ein paar Lieder zu singen, wobey denn das Distoniren nicht fehlte. Dem Kapellmeister war auch das nichts Neues; er hörte eben so andächtig zu, als hätte ihm eine Catalani Variationen auf der Kehle vorgespielt; er sagte zum Pastor: Im Grunde könne ja eine jede ihre Entschuldigung in der musikalischen Zeitung selbst finden, und brauche den ungalanten Tadler nur auf die „Bemerkungen eines Küsters über rein und falsch" zu verweisen, welche offenbar zum Besten der distonirenden Schönen geschrieben wären.

Endlich kam der gute Elias selbst an die Reihe. Merken Sie wohl, sagte er zu seinem Nachbar, ich werde etwas sehr Schönes vortragen, und damit es mir glücke, will ich denken, dass ich es Ihnen spiele, aber bey den Uebrigen werde ich kein Glück machen.

Er spielte das vortreffliche Concert von Mozart in D dur, zu welchem Müller seine achte Cadenz geschrieben hat, eine von des grossen Mannes blühendsten Compositionen, welche so leicht dahin fliesst, als hätte es gar keine Kunst erfordert, sie zu schaffen. Das aber ist eben die Kunst, das Werk zu zeigen, ohne die Mittel sehen zu lassen. Mozart schrieb dieses Concert zur Kaiserkrönung Josephs II. in Frankfurt, und es ist für die Klavierpartie wahrscheinlich das brillanteste, welches er je componirt hat, wogegen es freylich der eingreifenden Instrumentirung entbehrt, welche viele seiner spätern zu unnachahmlichen Meisterstücken macht. Elias wusste, dass das grosse Publikum in Klavier-Concerten immer kleine Hexereyen sucht, die meistens noch brillanter zu sehen, als zu hören sind; einem Manne wie ihm, der in seiner Phantasie mehr trug, als ihm die meisten Compositionen gewähren konnten, der oft im Fluge der Begeisterung Dinge schuf, die das ganze Kunstleben von einem Dutzend sogenannter Componisten aufwogen, einem solchen Manne konnte es niemand verargen, wenn er seine Zeit damit nicht verdarb, den hohlen Panzer der neueren Flittermusik zu durchdringen, um nachher einen leeren Raum zu finden. Er hatte also dieses einfache, fassliche und glänzende Concert gewählt, um seine Zuhörer, so viel in seinen Kräften stand, zu erfreuen; aber wie er vorhergesehen, es half ihm nichts.

Ach, wie kahl! sagte ein Gänschen zum andern, zum grossen Aerger des lauschenden Pastors, als das liebliche, einschmeichelnde Thema unter den sicheren Händen dahinperlte; und als nun gar das zweyte eben so schöne und eben so einfache Motiv, ein Dutzend Takte lang, vom Klavier allein in freyer Imitation durchgeführt ward, und, wie ein silbernes Bändchen auf azurnem Grunde, in sich selbst verschlungen erschien, da mochte es dieselbe scharfsinnige Zuhörerin vor Trockenheit kaum mehr ertragen. „Nein! meynte sie, da lobe ich mir einen rechtschaffenen Walzer oder Cotillon, da weiss man doch was man hört!"

Nichts half der prächtige Mittelsatz in A moll; nichts die überraschende Modulation nach F dur; nichts die herrliche Wiederholung der Anfangs-Figur von den Saiteninstrumenten durch mehre Tonarten, unter beständigem Rollen des Klaviers; nichts der liebliche Nebengedanke in der Hauptstimme, in den die Instrumente immer nur mit dem Dominantenakkorde einfallen, um die Modulation zu leiten; nichts die nachahmende Violine, von der Tonleiter in Triolenpassagen begleitet; nichts der glänzende Schluss dieses Satzes; — was wäre nun wohl für so ein Ohr gut genug gewesen? — aber wie gieng es denn zu, dass Elias nach dem ersten Satze lebhaft applaudirt wurde? — Die Cadenz war daran schuld!! —

Was soll ich von dem Larghetto sagen, das vor dem Hörer lag, wie ein klarer Quell, in dessen Krystalle Goldfischchen spielten? was von der herrlichen Stelle nach dem zweyten Tutti, wo die schmelzende Melodie des Klaviers sich in einfachen Noten über das Pianissimo der Begleitung erhebt, wie der Gesang der Lerche über grünende Gefilde? Die Sprache ist zu arm für solche Musik; Gehet hin, und wenn ihr unverdorbenen Gefühles seyd, labet euch an diesem Brunnen der Natur!

Das Rondo, ganz der übrigen Sätze würdig, und in Hinsicht auf Leichtigkeit und Glanz noch anziehender als der erste, schloss das Concert und Elias ward applaudirt; aber wie klang diessmal die Ursache? „Ach! schnatterte das bewusste Gänschen, da ist mir Fräulein Sidonie ein anderer Kapellmeister! aber klatschen muss man doch ein wenig, der arme Mann möchte sich sonst schämen!“

Aber der ehrliche Pastor stand mit feuchten Augen da und drückte dem Meister schweigend die Hand. Um solchen Lohn hätte dieser vor einer versammelten Dorf-Schul-Jugend gespielt. —

Fräulein Sidonie hatte vom brillanten Rondo der kleinen Nebenbuhlerin an, bis zum Larghetto des Kapellmeisters mit ihrer gewöhnlichen Kälte, anscheinend aufmerksam zugehört, sich dann entfernt, und trat jetzt wieder in den Saal, um an den Flügel zu gehen, da entstand auf einmal eine unruhige Bewegung in der Gesellschaft; einige Damen standen schüchtern auf, andere steckten die Köpfe zusammen; alles wandte die scheuen Blicke nach der geöffneten Gartenthüre, Sidonie drehte ebenfalls gleichgültig den Kopf dahin; aber plötzlich stiess sie einen Schrey des Entsetzens aus, sank einer Ohnmacht nahe in das Knie, schien sich aber sogleich wieder zu erholen und nahm nun, mit einem unaussprechlich rührenden Ausdrucke in dem schönen Gesichte, eine bittende Stellung gegen die Thüre an. — Der Graf eilte ihr zu Hülfe, doch kaum hatte sein Auge den Gegenstand ihrer Gemüthsbewegung erblickt, als er, wie von toller Lust ergriffen, seine Glieder in epileptische Sprünge zerrte und unarticulirte Töne ausstiess, unter denen man Drohungen und Freude über irgend ein unerwartetes Glück zu vernehmen glaubte. Bald ergriff ihn der Starrkrampf, und er sank, da sein Körper nicht im Gleichgewicht war, in die Arme seiner Gemahlin.

— Die Ursach dieser allgemeinen Unruhe war Niemand anders als — Amadeus Still, der verstört und bleich unter den Pomeranzenbäumen stand, und an den Anblick Sidoniens gefesselt zu seyn schien.

Elias erkannte staunend seinen Freund, und begriff, dass seine Anwesenheit hier nicht angenehm, und, nach dem Treiben des Grafen zu urtheilen, wohl gar gefährlich für ihn seyn könne; er entschloss sich also rasch, ihn vor allen Dingen zu entfernen, ging auf ihn zu, und zog den Widerstrebenden in das Dunkel des Gartens.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Zwölf leichte dreystimmige Gesänge zum Gebrauche des methodischen Singunterrichts, besonders in den Schulen. Dritte Sammlung. Von C. F. Beck. Mainz, bey Schott. (Fr. 48 Xr.)

Referent kennet die zwey ersten Hefte nicht; sie müssen aber wohl Beyfall gefunden haben, da die Sammlung fortgesetzt wird. Die hier gebotenen zwölf kleinen Stücke sind wirklich, eins mehr das andere weniger, beyfallswerth. Die Gedichte sind von Krummacher, eins von Starke, eins von Matthisson, (das hieher nicht recht passt) und mehre von einem dem Ref. unbekannten Dichter, Bahnmayer, der manches Gute, nur aber noch nicht immer in der, dem einfachen Liede nothwendigen, natürlichfliessenden und leichten Form zu sagen weiss. Die Lieder sind ohne Begleitung und dreystimmig — zwey Soprane für die Kinder, ein Bass für den Lehrer — in Musik gesetzt. Das ist gut. Die Melodieen sind sehr einfach und sehr leicht auszuführen, ohne darum gemein oder abgebraucht zu seyn. Das ist auch gut, obgleich hin und wieder etwas mehr Schwung ohne Eintrag jener nothwendigen Eigenschaften möglich und besser gewesen wäre. In der Harmonie hat Refer. keinen Verstoss bemerkt. So kann das Werkchen seine Absicht erreichen, und es ist zu wünschen, dass man es dazu benutze.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № X. 1824.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Romberg, B., 3 Trios d'une difficulté progressive p. Violon., Viola et Basse. Op. 38. 2 Thlr. 12 Gr.
— 9me Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 39. 1 Thlr. 20 Gr.
Ries, F., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 126. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 12 Gr. 4 Thlr. 12 Gr.
Spohr, L., 10me Concert pour Violon avec Orchestre. Op. 62. 3 Thlr. 8 Gr.
— Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 61. 1 Thlr. 18 Gr.
— Ouverture à grand Orchestre de l'Opera: Jessonda. Op. 63. 2 Thlr.
— Potpourri de l'Opéra: Jessonda, pour Violon et Violoncelle avec Orch. Op. 64. 2 Thlr.
Maurer, L., Romance de l'Opéra: Joseph, pour 2 Violons et Violoncelle avec Orchestre. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr.
— Rondo pour 2 Violons avec Violon, Viola et Violoncelle. Op. 26. 1 Thlr. 4 Gr.
Kreft, N., Rondo à la Chasse pour Violoncelle avec Orchestre. Op. 11. 2 Thlr.
Kummer, C., Quatuor brillant pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 16. 1 Thlr. 4 Gr.
Keller, C., Divertissement pour la Flûte seule. 18 Gr.
Hummel, J. N., Variations pour l'Hautbois avec Orchestre. Op. 102. 1 Thlr. 16 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 5me. 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. 7te Lieferung. 1 Thlr. 8 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester, 22ste Sammlung. 1 Thlr. 4 Gr.
Schmit, Carlsbader Tänze für Orchester. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte.

Hummel, J. N., Rondo brillant pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 98. 3 Thlr. 8 Gr.
Hummel, J. N., Rondo brillant Op. 98. arr. pour Pianoforte seule par Hummel. 1 Thlr. 8 Gr.
— Amusemens en forme de Caprices pour Pianoforte. Op. 106. 1 Thlr. 8 Gr.
— Nocturne à 4 mains pour Pianoforte. Op. 99. 1 Thlr. 8 Gr.
— Ouverture de l'Opera: Mathilde. 8 Gr.
Ries, F., Abschieds-Concert von England, für Pianoforte mit Orchester. Op. 129. 5 Thlr.
— grand Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 129. 2 Thlr. 16 Gr.
Czerny, C., 3me grande Sonate pour Pianoforte. Op. 57. 1 Thlr. 12 Gr.
— Leggerezza e Bravura, Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 58. 20 Gr.
Kalkbrenner, F., Effusio Musica. Grande Fantaisie pour Pianoforte. Op. 60. 1 Thlr. 4 Gr.
— Impromptu, Variations pour Pianoforte. Op. 69. 18 Gr.
Cramer, J. B., Fleurs Mélodies. Air français avec Variations pour Pianoforte. 16 Gr.
Romberg, A., Ouverture de Don Mendoza, arr. à 4 mains pour Pianoforte. 16 Gr.
Romberg, H., Sonate pour Pianoforte et Violon. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
Keller, C., Divertissement pour Pianoforte et Flûte. Op. 18. 16 Gr.
Hartknoch, Valses avec Code, à 4 mains pour Pianoforte. Op. 3. 1 Thlr.
Moscheles, I., Valses pour Pianoforte. 12 Gr.
Potter, C., Variations avec Code et Cadence, sur une Hymne du Rhin pour Pianoforte. 14 Gr.
Potpourri pour Pianoforte No. 8. sur des thèmes de Beethoven, Mozart, Pér etc. 20 Gr.
Gabler, Marches à 4 mains pour Pianof. Op. 52. 1 Thlr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 22ste Sammlung. 16 Gr.
Schmit, Carlsbader Tänze für Pianoforte. 8 Gr.
Walch, J. H., Tänze für Pianoforte. 7te Liefer. 16 Gr.
Spohr, L., Ouverture de l'Opéra: Jessonde, pour Pianoforte. 8 Gr.
— Potpourri de l'Opéra: Jessonda, p. Pianof. 20 Gr.
— 5ère Sonate à 4 mains pour Pianoforte tirée d'un Quatuor de L. Spohr. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Gesang.

Hummel, J. N., Mathilde von Guise, Oper mit italienischem und teutschem Texte, im Klavierauszuge, von Hummel. 100tes Werk... 6 Thlr.
Spohr, L., Jessonda, Oper, im Klavierauszuge von Ferd. Spohr..... 6 Thlr. 12 Gr.
Baldewein, J. C., Gesänge für Pianoforte,... 20 Gr.
Kallenbach, C. F. G., 6 Lieder für drey Männerstimmen..... 1 Thlr. 6 Gr.
Keller, C., Der Blinde, mit Pianoforte oder Guitarre..... 10 Gr.
— Liebchens Blick und Sängers Klage, mit Pianoforte oder Guitarre..... 12 Gr.
— Arietta, mit Pianoforte oder Guitarre... 10 Gr.
Matthaei, A., fröhliche Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass, 19tes Werk.... 1 Thlr. 12 Gr.

Ostroff, Graf Greg., Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik, von den ältesten Zeiten bis auf die gegenwärtigen. Frey nach dem Französischen..... 1 Thlr. 16 Gr.

Musikalienverlag
der
Creutz'schen Buchhandlung
in
Magdeburg.

Aesseburg, Frl., Walzer für Pianoforte..... 2 Gr.
Bergners Magdeburgsche Balltänze für Pianoforte. 14 Gr.
— Neuer Triangelwalzer für Pianoforte..... 2 Gr.
Boschinsky, Potpourri-Cotillon, nach Weber's Freyschütz, für Pianoforte..... 10 Gr.
Dreyssigsky, 12 Nationaltänzchen, mit Pianoforte-Begleitung..... 16 Gr.
Ecossaisen, vier, für Pianoforte..... 2 Gr.
Gesänge, sechs, für vier Männerstimmen ohne Begl. 16 Gr.
Giehl, das eherne Kreuz, mit Pianof. Begleitung. 4 Gr.
— Gruss an Griechenland, mit Pianof. Begleit. 4 Gr.
Himmel, an die Freunde, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre..... 4 Gr.
Jordansky-walzer für Pianoforte..... 2 Gr.
Kallenbach, vierstimmiges mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. Zweyte verbesserte Auflage..... 2 Thlr. 16 Gr.
Klimmerers Tänze für Pianoforte..... 8 Gr.
Mackrodt, vierhändige Stücke für Anfänger. Erstes Heft..... 12 Gr.

Monta, zwey komische Lieder, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre..... 8 Gr.
Ogiusky, Polonaise für Pianoforte..... 2 Gr.
Walter, Mauerlied, mit Pianoforte-Begleitung. 4 Gr.

Bey Breitkopf und Härtel ist in einer neuen Ausgabe erschienen:

Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung etc. der Orgel, von G. C. Fr. Schlimbach. Nebst 5 Kupfertafeln gr. 8. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

In No. 38. der allgem. musikal. Zeitung d. J. (1824) kommt unter den Nachrichten der Strasburg folgende Stelle vor: „Herr Pillwitz trat auf als Tancred, als Osmin in der *Entführung* und als Mustapha in der *Italienerin* etc. Es ist zu bedauern, dass sich Hr. P. durch beleidigende Entfernung in der letzten Darstellung, welche am 8ten Nov. 1823 Statt hatte und in welcher er, laut dem Anschlagzettel, Phantasieen am Klavier von seiner eigenen Composition vorzutragen hatte, in den Fall gesetzt hat, *also in Strasburg mehr aufreten zu können*".

Ich sehe mich aus mehr als einer Hinsicht genöthigt, folgendes der Wahrheit gemäss, hierauf zu entgegnen: Der Herr Director Becht wusste schon den 6ten Nov., also zwey Tage vor jener Vorstellung, dass ich in derselben nicht mitwirken würde und liess dennoch — warum? will ich nicht untersuchen — jene Zeilen auf den Anschlagzettel setzen, die mich noch dazu, sonderbar genug! zu einem Virtuosen auf dem Klavier stempelten, worum ich sie gebeten. Hr. Becht also hat, durch Unwahrheiten, das Publikum beleidigt, nicht Ich, der ich mir nichts weiter vorzuwerfen habe, als dass ich damals nicht gleich auf der Stelle mich öffentlich gegen den Inhalt jenes Anschlagzettels vertheidigte.

Düsseldorf, den 25sten Nov. 1824.

Ferdinand Pillwitz
Bürger.

Gesuch.

Ein noch unverheiratheter Mann sucht in einer Kapelle oder anderem stehenden Orchester, eine Stelle als erster Clarinettist. Er ist bereit, Proben seiner Geschicklichkeit abzulegen und spielt auch noch mehrere andere Instrumente. Nähere Nachricht hierüber giebt auf postofreye Briefe die Musikalien- und Instrumentenhandlung von C. J. Falckenberg in Coblenz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.
D. 4. L.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. Nº. 51. 1824.

Ueber Beschäftigungen Anderer mit dem Bau des Clavicylinders. Von E. F. F. Chladni.

Seit meiner Bekanntmachung dessen, was die Theorie und den Bau des Clavicylinders und des Euphon's betrifft, haben besonders im nordwestlichen Theile Deutschlands sich verschiedene mit dem Bau des Clavicylinders beschäftigt, wovon ich einiges auf meiner letztern Reise zu sehen Gelegenheit hatte. Alle haben die in meinem Buche, S. 43. beschriebene Bauart, welche die einfachste ist, mit senkrechtem Resonanzboden, und ebenfalls senkrechten eisernen Klangstäben, in deren Mitte der hölzerne Streichstab angebracht ist, gewählt. In Braunschweig hatte ein Instrumentenmacher eins verfertigt, dessen Töne aber zu schwer ansprachen und zu rauh waren, welches auch wohl nicht anders seyn konnte, 1) weil die hölzernen Streichstäbe zu lang und zu dick waren, wodurch also die Klangstäbe, besonders die zu den höheren Tönen, welche kein so schweres Anhängsel vertragen können, zu sehr in ihren Schwingungen gehindert wurden, 2) weil die eisernen Klangstäbe viel zu fest auf die Unterlagen gebunden waren, so dass sie auch desshalb nicht frey genug schwingen konnten. Auch war das Treten gar zu schwer, wegen zu grosser Schwere des Schwungrades und des Fusstrittes. In Hannover hatte Herr Orgelbauer Bethmann eins gebaut, welches recht gut gearbeitet war; nur war der Klang etwas zu schneidend, weil die Klangstäbe zu fest auf die Leisten gebunden waren, und das Treten ging auch nicht leicht genug, welches beydes er abändern wollte. Die gläserne Streichwalze war von sehr guter Beschaffenheit. Es ist zu wünschen, dass dem Herrn Bethmann sein Hauptgeschäft, als Orgelbauer, die Musse verstatten möchte, um mehr dergleichen Instrumente für Andere zu bauen, und die Sache immer mehr zu vervollkommnen. In und bey Verden, im Hannöverischen, wenige Meilen von Bremen, über welchen Ort ich auf dem Wege von Hannover nach Bremen einen kleinen Umweg gemacht habe, um zu sehen, wie man dort arbeitete, und um einige wackere Männer kennen zu lernen, waren Mehre damit beschäftigt. Schon seit geraumer Zeit ist Herr Pastor Goldbeck in Lintelohe (welches gewöhnlich Linteln genannt wird), nahe bey Verden, damit beschäftigt gewesen: er hat auch Bemerkungen über den Bau solcher Instrumente im *Hannöverischen Magazin*, Febr. 1823. bekannt gemacht. Bey einem Besuche, den ich ihm abstattete, sah ich zwey dergleichen Instrumente bey ihm, die im Wesentlichen ziemlich gut zu seyn schienen; und da er für die Sache sehr eifrig ist, wird er wahrscheinlich nicht nachlassen, manches immer mehr zu vervollkommnen. Vielen Eifer für den Bau eines solchen Instrumentes, und für die künftige Vervollkommnung und weitere Anwendung solcher Instrumente zeigte mein sehr achtungswerther Freund, der Herr Domprediger Wiedemann in Verden. An dem Instrumente, mit dessen Bau er beschäftigt war, waren zwar nur erst wenige Töne in gehörigem Stande, es liess sich aber aus diesen schon beurtheilen, dass das Ganze gut gerathen werde. Während meiner Anwesenheit hatte er Versuche gemacht, zu dem elastischen Gelenke des Streichstabes ganz nahe am Klangstabe einen schmalen Streifen von einem Federkiel anzuwenden, und dieses recht gut gefunden. Es ist Schade, dass ich Herrn Orgelbauer Tappe in Verden nicht dort antraf, sondern erst nachher in Bremen kennen lernte, und also nichts von seiner Arbeit gesehen oder gehört habe. Er hat sich sehr damit beschäftigt, und ist sehr eifrig dafür, und war Willens, künftig für Andere dergleichen Instrumente zu bauen, wobey er gewiss ausser dem, was ich über die Sache gesagt habe, und seinen eigenen Erfahrungen, auch die von

Recension.

Voglers Choralsystem: nebst gestochenen Choralbeyspielen.

(Beschluss.)

Da, ausser der eigenthümlichen sowohl melodischen als harmonischen Behandlung, *hohe Einfalt* und *langsamer Vortrag* den Choral charakterisiren: so muss, nach meiner Meinung, der vierstimmige Satz so *rein*, als möglich, seyn, 1) weil ihn die Würde des Gegenstands vor der profanen Musik verdient, und 2) weil die Fehler wider denselben bey dem langsamen Gange des Chorals sehr bemerkbar werden. Daher habe ich in den gestochenen Choralbeyspielen z. B. S. 16. No. 130. vom vierten Viertel des ersten Takts zum ersten Viertel des zweyten Takts die nach dem Voglerschen Tonsystem unrichtige

Tonfolge: , welche vielleicht

durch folgenden harmonischen Zwischenklang

in der Tenorstimme berichtiget

werden könnte, hernach Tab. III. im achten Takt das verbesserten Chorals in mixolydischer Tonart den unharmonischen Querstand zwischen der obersten und untersten Stimme, welchen man allenfalls zwischen die oberste und mittlere Stimme legen konnte, wie z. B.:

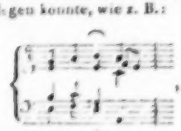

ferner einen solchen S. 2. No. 40. im sechsten Takt, welcher auf folgende Weise vermieden werden konnte:

alsdann eine kleine unvorbereitete und als Viertelnote durchgehende Siebente S. 3. No. 94. im siebenten Takt, deren Werth um die Hälfte verkürzet, und demnach ihre Wirkung geschwächet werden kann, wenn man die vorhergehende Viertelsnote punktirt: endlich den verdeckten Achtengesang zwischen der obersten und untersten Stimme S. 21. No. 311. vom zwölften zum dreyzehnten Takt, welcher aus der physischen Ursache nicht zulässig ist, weil eine hohere Oktave zum Bass still mitklinget, und welcher so leicht auf diese Art vermieden werden kann:

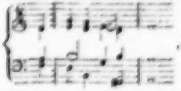

habe ich ungern wahrgenommen, wenn Vogler gleich S. 79. ganz unten gestehet, dass, ausser den 6 ersten Beyspielen, sich unter den übrigen 90 Chorälen manche befinden, welche seinem System nicht eben treu geblieben sind, und dass, wenn er auch seinen eignen Grundsätzen zuwider gehandelt zu haben scheinen sollte, er wiederum die Ursachen anführe, warum er davon abgewichen sey.

Dass ausser der Tonart auch der Charakter einer Melodie und eines Lieds selbst die Beschaffenheit der harmonischen Begleitung bestimme, wird Niemand in Abrede seyn wollen, wenn sie gehörige Wirkung hervorgebracht werden soll.

Was den Rhythmus betrift, bin ich nicht nur der Meinung, wie Vogler S. 98. sagt, dass, obschon der Choral *im allgemeinen* nicht im Takt gesungen werde u. s. w., doch bey der Vorschrift eine rhythmische Ordnung unentbehrlich sey, sondern auch, dass eine *rhythmische* Absingung der Lieder nach Massgabe ihres verschiedenen Metrums, das sie haben, möglich, ja, auch

Herrn Domprediger Wiedemann und vom Herrn Pastor Goldbeck benutzen wird. Da die Andern und auch er, in Ermangelung völlig rund und concentrisch geschliffener Gläser, vor der Hand andere cylindrische Gläser, so gut sie zu haben waren, angewendet hatten, so hat er zu dieser Absicht sich bessere Gläser aus Paris verschrieben, die kurz vorher, ehe ich nach Verden kam, angekommen waren. Die, welche ich gesehen habe, waren zwar nicht rund geschliffen, aber doch, dem Augenscheine nach zu urtheilen, ziemlich genau concentrisch und glatt; nur waren sie dicker im Glase und also schwerfälliger, als nöthig ist, vermuthlich, weil solche Arbeiten dort mögen nach dem Gewichte bezahlt werden. Indessen schadet dieses weiter nicht, da es bey der Reibung nur auf eine überall hinreichend glatte und concentrische Oberfläche ankommt. In dem *Bremer Sonntagsblatte* 1824, 22. St. vom 30. May 1824 fand ich die Nachricht, dass in Bückeburg der Hoftischler Jürning einen Clavicylinder gebaut habe. Man sagte mir, er sey gut gerathen, und habe sollen dort durch eine Lotterie ausgespielt v erden.

Die Ursache, warum der Bau solcher Instrumente noch nicht mehr in Gang gekommen ist, und, so sehr auch Manche es wünschen und deshalb bey mir angefragt haben, doch, wenigstens soviel ich weiss, noch keine käuflich zu haben sind, möchte wohl folgende seyn: 1) weil überhaupt (etwa London oder Paris unter günstigen Umständen ausgenommen) es gewöhnlich geraume Zeit erfordert, ehe etwas Neues recht in Gang kommt; wie denn z. B. das Pianoforte schon im Jahre 1717 von C. G.° Schröter, nachherigem Organisten in Nordhausen, als er noch Schüler auf der Kreuzschule in Dresden war, erfunden ward, und doch erst ungefähr zwischen 1770 und 1780 mehr vervollkommnet und verbreitet worden ist; 2) weil, ohngeachtet dessen, was ich vorgearbeitet, und ohne Zurückhaltung bekannt gemacht habe, doch ein solcher Bau bey aller Einfachheit viele Schwierigkeiten hat, so dass, wer sich damit befassen will, erst viele Experimente machen muss und es also nicht die Sache solcher Instrumentenmacher seyn kann, die hauptsächlich auf Gelderwerb sehen und zu sehen Ursache haben; 3) weil es noch schwer hält, gute völlig concentrische cylindrische Gläser zur Streichwalze zu bekommen. Die Meisten haben cylindrische Biergläser, an denen der Boden abgesprengt ward, angewendet; meine Gläser hatte ich aus der durch den Krieg zerstörten Glashütte zu Friedrichsthal erhalten. Da diese Gläser nicht vollkommen rund geschliffen sind, so finden sich daran kleine wellenförmige Erhöhungen und Vertiefungen, die einiges Heben und Senken der Tasten verursachen. Bey mir hat das keinen Einfluss auf die Stärke und Schwäche des Klanges, weil meine Finger, mit völliger Unabhängigkeit des einen von dem andern, leicht jeder kleinen Hebung und Senkung der Taste nachgeben; ich habe aber gefunden, dass bey Vielen die Finger hierzu viel zu steif sind, so dass also bey jeder kleinen Unebenheit der Walze ein Stoss oder eine unverhältnissmässige Stärke oder Schwäche der Töne zu bemerken ist. Es wird also wohl allemal besser seyn, wenn man vollkommen rund geschliffene und wieder gut polirte Gläser hierzu anwendet, und da wüsste ich jetzt Niemanden, der dergleichen liefern könnte, ausser Herrn Lohmeyer, Oberverwalter der Glasfabrik zum Grünenplan bey Ahlfeld im Hannöver'schen (nicht weit von dem Wege zwischen Hannover und Göttingen). Wegen der Schwierigkeit dieser Art des Schleifens würden sie aber weit theurer seyn als andere Gläser.

Nun muss ich jedem, der sich mit dem Bau eines solchen Instrumentes beschäftigen will, anrathen, 1) ausser meinen *Beyträgen zur praktischen Akustik* auch meine Nachträge in der musikalischen Zeitung 1822, No. 49, 50, 51, nachzusehen; 2) die Klangstäbe auf die Unterlagen, die am besten von elastischem Harz mit etwas Baumwolle überzogen seyn können, nicht so fest zu binden, dass die Schwingungen dadurch erschwert werden, 3) die Streichstäbe, besonders zu den höheren Tönen, so leicht, als möglich, zu machen; 4) das Schwungrad und den Fusstritt nicht schwerer zu machen, als nöthig ist, weil sonst das Treten zu sehr erschwert wird; 5) die Aushölung der Unterlage von starkem Leder, in welcher die Spindel auf beyden Seiten sich umdreht, nicht gar zu eng zu machen, weil eine Klemmung dieser Art die Umdrehung sehr erschwert. Wenn diese Umstände und noch so manche scheinbare Kleinigkeiten, die mir nicht sogleich beyfallen, nicht gehörig beobachtet werden, so ist es nicht meine Schuld, wenn ein Instrument einen zu rauhen Klang hat, oder gar zu schwer zu spielen ist.

Chladni.

Nachrichten.

London. Der ungemeine Beyfall, mit welchem Weber's *Freyschütz* in dem Lyceum der hiesigen englischen Oper, von seiner ersten Erscheinung bis zu Ende der Sommerzeit gegeben ward, ist die Veranlassung von hundertfältigen Vorstellungen desselben Stückes auf den grösseren und kleineren Londoner, Edinburger, Glasgower und anderen Bühnen geworden, deren Erfolg aber sehr ungleich nach den je geringeren oder grösseren Hülfs-quellen der Anstalten an Sängern, Spielern u. s. w. gewesen ist. Dessenungeachtet ist es gewiss, dass diese Oper hier zu Lande noch nirgends, selbst nicht in Drury Lane und Covent Garden so gegeben worden, dass sie Kenner überhaupt, viel weniger den Dichter und den Componisten befriedigt hätte. Die Verlegung einiger Hauptscenen und Lieder, wie „Hier im ird'schen Jammerthal" an Stellen, wo ihre Wirkung ganz verfehlt wird, neu hinzugekommene heterogene Rollen, eingeflickte Wiener Gassenhauer wie „Wär's vielleicht um Eins, wär's vielleicht um Zwey", das Sprechen einiger Hauptlieder, die ganz verfehlte Behandlung des schwarzen Jägers, aus dem man mir nichts dir nichts den lebendigen Satan gemacht, der gänzliche Mangel an passenden Männerstimmen, und vor allem die absolute Unfähigkeit der Spieler und Sänger, in den deutschen Genius des Stückes einzudringen, sind die Hauptursachen, warum die hiesigen Vorstellungen denen, die die Oper zu Wien und Berlin gesehen, ein wahrer Greuel seyn muss. Anstatt ein ästhetisches Ganzes zu seyn, ist es ein zerrissenes, buntscheckiges Wesen, ein pasticcio ohne Sinn und Verstand. In mehren Nummern des Londoner *Observer* vom vorigen Monate finden sich ungefähr die obigen Bemerkungen nur strenger und weit ausführlicher. Am meisten wird darin gerügt, dass man die Natur und den Charakter des Stückes so unverantwortlich geändert hat. Unsere Musikläden, deren Anzahl seit Eröffnung der herrlichen neuen Strasse zwischen Oxfordstreet und Piccadilly über allen Glauben zugenommen, haben nicht ermangelt auf den Wink einer so guten Gelegenheit, die Hauptstadt und das Innere mit *Freyschützen* recht eigentlich zu überfallen. Seit einigen Monaten ist hier fast nichts erschienen, als Variationen über Variationen auf Freyschützarien für alle nur ersinnliche Instrumente von der Harfe bis auf die Maultrommel (jew's harp). Auch travestirt hat man den *Freyschütz*; die Musik (wie aus Obigem zu ersehen) und den Text hat ein gewisser Septimus Globus unter jenem Namen verunstaltet. Nun neigt sich, dem Himmel sey Dank! der Unfug zu Ende: die Theater stellen ihn seltner vor, die Zeitungen sprechen von Widerwillen und Ekel, den das Ableyern des ewigen Einerley's zu wege bringen muss, und endlich ist das Volk selbst übersättigt. Demnach wird die Oper für deutsche Musik und selbst Literatur in diesem Lande nicht ohne gute Folgen seyn; und gewiss würde hier eine neue deutsche Oper, von ähnlichem Charakter bey der jetzigen Stimmung des Volkes, ein grosses Glück machen. Die Musik müsste aber durchaus heiter seyn, denn der Engländer hat genug den langen Tag über die Stirne in Falten zu ziehen, des Abends überlässt er sich seiner frohen Laune; und der Text etwas von dem wunderlichen Wesen im *Freyschütz* enthalten. Vor allen Dingen aber müsste für das Auge mehr gesorgt seyn als für das Ohr, denn hier ist der Ort, zu erwähnen, dass hundert und aber hunderte zum *Freyschütz* gingen, lediglich um die Wolfsschlucht und nebenher auch wohl den T.. f. l zu sehen. Rossini ist durch Weber dermaassen aus dem Felde geschlagen, dass man kaum noch seinen Namen dann und wann nennen hört. Nach allem Vermuthen kommt die italienische Oper nächstes Jahr nicht zu Stande; woran vielleicht am meisten der Bankerott von Chamber's Bank, als eigentlichem Eigenthümer der Oper, Schuld seyn dürfte.

Der berühmte Johann Baptist Cramer ist der Musikhandlung von Addison und Beale, zwey jungen Leuten aus Chappell's Hause, unter der Firma Cramer, Addison und Beale öffentlich beygetreten, wodurch die Kunst im Allgemeinen wohl eher verlieren als gewinnen dürfte.

Kalkbrenner hat mit vielem Erfolg in Dublin Concerte gegeben. Der Fragen und freundlichen Erkundigungen nach J. Moscheles ist hier kein Ende — so beliebt ist dieser vortreffliche Künstler in diesem Lande.

Ein *Dictionary of Musicians*, eine elende Compilation aus Gerber und Choron, ist hier neulich in zwey 8. Bänden durch den Druck ohne Namen des oder der Verfasser bekannt geworden. Die Eigenthümer des Werkes sind mit dem berühmten Samuel Wesley, Englands erstem Organisten, dem enthusiastischen Verehrer von Sebastian

Bach in einen heftigen und höchst lächerlichen Streit gerathen. Mit solcher Sorglosigkeit sind die Bearbeiter verfahren, dass sie diesen, beständig in London lebenden und thätigen, Künstler als schon vor funfzehn Jahren verstorben ausgaben.

Herr Bacon aus Norwich, der Herausgeber des *Musical Review*, hat ein sehr gutes Werk „*On the art of singing*" geschrieben.

Das Harmonikon gewinnt mit jedem Monat an Verbreitung; Niemand weiss die Herausgeber. Mit Clementi's *Musikalischer Encyclopädie* bleibt es in statu quo: sie erscheint aber sine die.

Das Dilettantenfest in Magdeburg.

Sie können es, des beliebten Contrastes wegen, keinen übeln Einfall nennen, Ihnen an der Grenze des Winters ein Sommerstück zu liefern, und ich habe seine Ausstellung sogar aus Speculation bis jetzt verschoben.

Wenn ich von Dilettanten höre, fällt mir immer der andächtige Pater Abraham a Santa Clara ein, welcher also spricht: „In euren Orchestern, ihr Leute, wird so arg geschwatzt, dass sie keine Ohr-chester, sondern Maul-chester sind; die Violinen sind Vieh-olinen; das Klarinett ist weder klar, noch nett; die Flöten sind in Nöthen; die Hochboen sind viel zu tiefe Boen; die Hörner würden euch besser vor der Stirn stehen, als am Munde; spielt einer Klavier, ach! so klagen wir! Genug, alle Musikanten spielen ihre Schanden, das Notenpult ist allein ohne Schuld, und euer Director ist ein Thier-Rector".

Und hat er's nicht gesagt, so hätte er's doch sagen können, und hätte mitunter wahr gesagt, war in Magdeburg nicht. Der hiesige Dilettanten-Verein besteht aus einer Anzahl wohl geübter Instrumentalisten, die sich schwierige Sachen mit einer, verhältnissmässig sehr grossen Leichtigkeit einspielen, und dieselben mit Sicherheit vortragen.

Diese Dilettanten also verbinden sich jährlich mit einigen Künstlern und den Sängern — ad vocem „Sänger" fällt mir ein, dass sie wohl auch eine solche Folie verdienten, wie die Instrumentalisten; und diese würde ich nicht aus der Zelle des guten Abraham, sondern aus den Schriften des Joannes Diaconus, da, wo er von den Fähigkeiten der Sänger diesseits der Alpen spricht, hervorsuchen; indessen die Stelle möchte Ihnen zu derb seyn: ein jeder kann *sie* zu seiner Belustigung selbst lesen; *sie* ist zu finden in *vita Gregorii*, T. IV. p. 47. — sie verbinden sich mit den Sängern der Liedertafel, um in der Mitte des Sommers ein gemeinschaftliches Fest zu begehen, welches bloss der Tonkunst gewidmet ist.

Diesmal geschah es im Spätsommer. Man schiffte sich, funfzig Personen stark, an einem Sonntage früh auf einem grossen Kahne ein, und fuhr unter Morgengesängen die Elbe entlang, bis zu dem, eine Stunde entfernten städtischen Garten, der Herrnkrug genannt, einer sehr grossartigen Anlage, so malerisch, als es die flache Gegend gestattet, zwischen der Elbe und einem Gehölze gelegen. Um sieben Uhr war das Ziel erreicht; man stieg fröhlich ans Ufer, begrüsste den daselbst schon wartenden Director Mühling, welchem seine Gesundheit die Wasserfahrt nicht erlaubt hatte, mit einem dreyfachen Lebehoch und Tusch, und zog dann unter Gesang und Spiel nach dem dortigen Kaffeehause.

Nach einem frugalen Morgenbrote wurden nun in einem grossen Saale die Anstalten zum Concerte gemacht, zu einem Concerte, mit welchem sich, in Hinsicht auf die Lust und Liebe bey der Aufführung, und auf den unverkümmerten Genuss des gemeinsamen Strebens, nicht viel andere vergleichen lassen. Glauben Sie hier eine Dilettanten-Spielerey zu finden, wie sie Jay in seiner Correspondenz mit Jouy beschreibt, so würden Sie sehr irren. Da hören Sie keine neumodische Carillon-Musik, keine Rossini'sche Rosinen-Passagen; der Hauch des Classischen weht in diesem Saale, und der Wiederhall des ewig Schönen giebt in einigen Minuten mehr Genuss, als das ganze moderne Rührey der neuesten Zusammensetzungen.

Man gab zwey Symphonieen von A. Romberg und Haydn, beyde in Es, und die Ouverture aus *Don Juan*; Hr. Mühling spielte eine Violin-Sonate von Kreutzer, Hr. Feldt ein Klarinetten-Concert von M. v. Weber; Gesänge und Chöre wechselten damit ab. Und alles das gab man — den leeren Wänden, denn Zuhörer würden zwar nicht zurückgewiesen werden, aber sie einzuladen, daran denkt kein Mensch. Jemand, der sein Befremden darüber äusserte, erhielt zur Antwort: „Soll es uns denn gehen, wie den armen Musikern in manchen Concerten, die keine Zu-Hörer haben, sondern Weg-Hörer? Die es beobachten müssen, wie man in den Pausen ziemlich ruhig ist, weil

man sich schämt laut zu sprechen, wie sich aber mit der Musik zugleich die Stimmen erheben, mit dem Forte anschwellen, mit dem Piano verstummen, bey dem Allegro in's helle Geplapper steigen, bey'm Adagio zum gefühlvollen Gewisper hinabsinken? Am glücklichsten ist ja meistens das liebe Publikum, wenn alles vorbey ist, und es das Concert mit dem Couvert vertauschen kann!" — Der Mann übertreibt das Colorit, aber die Zeichnung ist aus dem Leben genommen.

Bis Mittag ward musicirt. Nun erging man sich ein paar Stunden in den schattigen Alleen des Gartens, und hielt dann ein gemeinschaftliches Mahl, über welches Frohsinn und Einigkeit das Füllhorn ihrer Freuden leerten. Ernsthafte und lächerliche Toaste fehlten nicht; schöne Gesänge von Schneider und anderen Componisten ertönten; lustige Trinklieder, voll ächten Humors, von Mühling, gaben dem Rebensafte die rechte Würze, und nach einigen Stunden war ein jeder gestimmt, das spasshafte Ende des Festes mit jovialer Laune ausführen zu helfen, oder anzuhören. Diess bestand nämlich in einer drolligen Motette vom hiesigen Organisten Kallenbach, und in der Haydn'schen Kindersymphonie, deren wahrhaft lächerliche Melodieen, mit dem genialsten Humor, aus der ganzen Erbärmlichkeit des künstlerischen Kinderthums gegriffen sind.

Nun genoss man den schönen Abend, und ging dann zu Hause, die ungetrübte Erinnerung einer reinen Freude, die kein Uebermaass hatte, im Herzen.

Aus dem Leben eines Genies.

VI.

Vergebens versuchte es Elias Kerninger, seinem Freunde einige Worte abzugewinnen; bewusstlos liess sich dieser von ihm fortziehen, und Elias blieb nichts übrig, als seinen ersten Entschluss zu verfolgen und ihn aus der Nähe des Schlosses zu bringen. Bald aber verschwand der letzte Schein der Lampen, und er verlor sich in engen Pfaden, die, von wildverwachsenem Gestrüppe umgeben, ihn nur mit Anstrengung fortschreiten liessen. Endlich hörte er das Wiehern von Pferden, er ging dem Schalle nach und befand sich bald auf der Landstrasse, an demselben Orte, wo er zuerst das Gebiet des Grafen betreten hatte. Eine bespannte Chaise stand vor ihm und ein mit Pfeifen und Fluchen abwechselnder Kutscher. Hier kam Amadeus etwas wieder zu sich; „Fort!" rief er leise seinem Freunde zu, „fort! wenn du mich lieb hast", stieg mit ihm in die Chaise, und diese fuhr rasch von dannen. Elias bemerkte, dass sie eine dem Rückwege nach der Stadt entgegengesetzte Strasse einschlug, und befragte Amadeus darüber, aber dieser erwiderte ihm mit unsicherer Stimme: er könne nicht zurück, sondern müsse nach G..... fahren, einer Stadt, welche vier Meilen weit entfernt war; er möge über die Ursache dieser Reise für jetzt nicht in ihn dringen, und ihm einige Ruhe gönnen. Elias war also den seltsamsten Vermuthungen überlassen, zu denen ihn das Benehmen des Grafen und seiner Tochter berechtigte. Amadeus früheres Leben musste damit in irgend einer Beziehung stehen, aber in welcher: das blieb ihm, dem er sein ganzes Herz immer geöffnet hatte, unerklärlich.

Der Morgen brach an. Amadeus lag in einem unruhigen Schlummer, sein Gesicht war fieberhaft geröthet, sein Mund öffnete sich zuweilen, als wolle er das aussprechen, womit sein Geist, der Ruhe des Körpers spottend, sich quälte. Jetzt erwachte er, suchte nach der Hand seines Freundes, drückte sie, ohne ihn anzusehen, an sein Herz, und richtete dann den trüben Blick in die Pracht des jungen Morgens. Aber wehmüthig schüttelte er das Haupt, als könne er die Wonne nicht geniessen, die die Natur jedem Geschöpfe, bey solchem Anblick, in die Brust gelegt hat. Immer noch schwieg er, und Elias hatte den Muth nicht, ihn nach mehr als nach seinem Befinden zu fragen, worauf ihm die leise Antwort ward: mir ist wohl, recht wohl!

Endlich war die Stadt erreicht und Amadeus nannte einen Gasthof, in welchem er abzusteigen wünschte. Der Weg dahin führte an einer Kirche vorbey, aus der ihnen Gesang entgegentönte. Die Töne schienen auf Amadeus einen wohlthätigen Eindruck zu machen, und je näher sie ihnen kamen, desto bewegter wurde er. Als sie nun dicht vor der Kirche waren, da rief er dem Kutscher zu, still zu halten und alsdann voran zu fahren; seinen Freund aber bat er, ihn in die Kirche zu führen. Es geschah, und er trat, von Elias unterstützt, in das Halbdunkel der vorderen Halle.

Die Gemeine sang einen von jenen alten Chorälen, deren erhabene Einfachheit das Herz eben so ergreift, wie der Anblick eines ehrwürdigen Tempels, vor vielen hundert Jahren zur Ehre des

Höchsten erbaut, und in seiner schmucklosen Hoheit die Afterkunst des Luxus beschämend. Als der Gesang beendigt war, griff der Organist einige schwermüthige Akkorde, und begann mit der schmeichelnden, saugenden Gambe einen Cantus firmus, während eine zweite sanfte Stimme und das leise Pedal figurirten. Endlich zogen sich die Töne in einen Orgelpunkt auf F zusammen, und verminderte Intervalle durchschnitten langsam wie dumpfe Seufzer die weiche Tonart, bis alles in dem F moll-Akkorde verhallte.

Amadeus ergriff seufzend des Freundes Hand um zu gehen; seine Erwartung war getäuscht. Ein fröhliches Gemüth in eine ernste fromme Stimmung versetzen, ihm eine Ahnung fremden Unglücks und ein Vorgefühl des Mitleidens geben, das konnte diese Musik, aber die eigene Trauer lindern: das lag ausser ihrem Charakter. — Da intonirten ohne Vorbereitung nach dem F moll, eine Alt-, eine Tenor- und eine Bass-Stimme in As, und sangen ganz allein, in einer einfachen Melodie und Harmonie, beydes aber bis in's Innerste des Herzens dringend:

Einst blüht ein Morgen
der bessern Welt,
wo fern von Sorgen
die Freude quellt.

Welche Wirkung machte dieser Gesang auf unsern unglücklichen Freund, der, nach Trost lechzend, mit Begierde jeden Ton und jede Sylbe in sein beklommenes Herz sog!

Das Chor wiederholte dieselben Verse vierstimmig, unter sanfter Begleitung der Orgel. Aus dem Schlusse in Es erhob sich nun, wie von Engeln des Trostes auf goldenen Schwingen getragen, ein Terzett in As von den drey oberen Stimmen mit den Worten:

Da flehen die Thränen
vom Auge dir,
kein trübes Sehnen
presst dich wie hier.

und durch schöne Modulationen geleitet, fuhr das Chor, von Solos unterbrochen, in lebhafterem Zeitmasse fort:

Drum nicht getrauert,
für Tröstung kalt!
vielleicht umschauert
ein Grab uns bald.

Eine Alt- und eine Sopran-Stimme, und nach ihnen das Chor, wiederholten:

ein Grab uns bald,

und Alt und Tenor flüsterten leise und langsam, über dem vom Sopran und Basse festgehaltenen Grundtone:

ein Grab uns bald,

bis der letzte Ton endlich im leisesten Piano erstarb. — Die Musik war von Mühling.

Vor Amadeus hatte sich ein Himmel der Wehmuth aufgethan; balsamisch waren die Töne in seine Wunden gedrungen; wie ein gleichfühlender Freund hatte sich diese, dem innersten Gefühle entquollene Musik um sein Herz gelegt, und seinen bangen Kummer in fromme Rührung und Sehnsucht nach dem höhern Leben aufgelöst. Er hatte sich an seinen Freund gelehnt, und weinte sanft an seiner Brust. —

Schweigend liess er sich in den Gasthof führen. Elias, der seinen kranken Freund sehr angegriffen sah, hielt es für rathsam, ihm einige Stunden Ruhe zu empfehlen, während er selbst zum Arzte gehen wollte. Jener gelobte sich niederzulegen, und nach einiger Zeit kam Elias mit dem Arzte zurück; aber wer malt sein Erstaunen, als er das Zimmer seines Freundes leer und einen Zettel mit folgenden Worten auf dem Tische fand:

„Meine Unpäßlichkeit war bloss Krankheit des Geistes und hob sich, so bald dieser etwas beruhigt war. Gegen dich, mein einziger Freund, will ich mich nicht rechtfertigen, darüber, dass ich dich jetzt verlasse. Das Schicksal verlangt es; du wirst mir glauben und mich ferner lieben. Gehe nach meiner Wohnung in B.... wo du meine Papiere finden wirst; liess sie nicht und verwahre sie wohl, bis wir uns wiedersehen. Lebe wohl, Bruder meines Herzens!

A. S.

Elias stürzte sogleich hinunter zum Wirth; der hatte aber, eben so wenig als sonst Jemand, den fremden Gast gesehen. Der Kutscher wusste nichts von ihm, als dass er die Chaise bis hieher gemiethet und im Voraus reichlich bezahlt habe. —

Elias hielt noch zwey Tage lang alle mögliche Nachforschungen, aber vergebens; sein Freund blieb verschwunden. Er kehrte alsdann nach B.... zurück, um dessen Willen zu befolgen, und versiegelte alle Papiere; folgendes aber, welches geöffnet auf dem Tische lag, hielt er sich für berechtigt zu lesen. Es schien kurz vor Amadeus Abreise geschrieben zu seyn:

„So schlingt sich denn durch Jahre und durch Länder der verbrecherische Faden, und zieht mich Willenlosen hin zu seinem Ursprung! Bist Du es, Bedauernswürdige, die das Opfer meines Glückes empfing, um dein Leben in Seufzern zu vertrauern? Bist Du es, Erschrecklicher, der sich in dem Reiche der Geheimnisse sein Elend bereitete? — Hin zu Euch, um mich zu überzeugen, und dann fort, bis der Gedanke an eure Nähe mich nicht mehr verfolgt!"

Das ist alles, geneigter Leser, was ich Dir von meinem guten Amadeus Still für jetzt sagen kann. Kehrt er zurück, oder gelange ich, oder Elias noch früher zur Kenntniss seiner ferneren Schicksale, so will ich sie getreulich berichten.

Recensionen.

Quatrième Sinfonie à grand Orchestre, composée par F. Ries. Oeuv. 110. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 3 Thlr. 12 Gr.)

Wenn diejenigen von den Verehrern des hochverdienten Ries, welche es mit ihm und der Kunst redlich meynen, bey vielen von den neuesten Arbeiten, welche er von London aus dem Publikum übergab, sich eines gewissen Unmuths nicht erwehren konnten, indem offenbar Hr. R. in vielen jener kleinen Sachen, Fantaisies genannt, Rondeaus u. dgl. welche nur durch gewisse Verhältnisse hervorgegangen seyn konnten, sein schönes Talent mit solchen seinem Namen keine Ehre bringenden Productionen versplitterte, so müssen sich jene Freunde und Verehrer und alle, welchen das Fördern wahrer Kunst am Herzen liegt, wahrhaft freuen, dass Hr. R., wenn er will, auch bedeutende Werke zu liefern im Stande ist, und woraus hervorgeht, dass jene zahlreichen Kleinigkeiten, welche er während seines Aufenthaltes in London lieferte, nur durch mit jenem Aufenthalte verknüpfte Umstände veranlasst worden sind. Desshalb sey der herrliche Meister, der im Sommer dieses Jahres schon wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist, herzlich willkommen, weil wir nun hoffen dürfen, dass er, begünstigt durch äussere Verhältnisse, welche ihm der mehrjährige Aufenthalt in London erwarb, dadurch in eine unabhängige Lage gebracht, und in einer der herrlichsten Gegenden des Rheins wohnend, nun ganz seiner Muse leben und gewiss noch viel bedeutendes zur Freude der ganzen Musikwelt liefern wird. Die oben angezeigte Symphonie gehört zu den besten, die Hr. R. geschrieben hat. Refer. kennt sie nicht nur aus der Partitur, sondern hat sie auch mehrmal aufführen hören, theils von Orchestern gewöhnlicher Besetzung, als auch durch grosse Massen besetzt, letzteres neulich in Cölln bey dem diessjährigen Musikfest. In beyden Fällen machte sie einen herrlichen Eindruck. Ein heiterer idyllischer Geist weht durch das Ganze, ohne dass es an Kraft, da wo sie hingehört, fehlte; alles ist klar gehalten, die Melodieen sind interessant, der Harmonieengang geregelt, reich und oft frappant, ohne deswegen schwülstig zu seyn, und ohne sich nach Mancher Art, mit stetem Moduliren unruhvoll hin und wieder zu wenden und zu treiben. Hier geht alles einen sichern wohlerwogenen Gang und desshalb ist die Wirkung des Werkes eine überaus günstige. Sonach sey sie allen Vereinen, wo man noch Freude und Geschmack an dieser höchsten Gattung der Instrumentalmusik hat, empfohlen. Eine nähere Auseinandersetzung der einzelnen Schönheiten dieses Werkes sollte nun nach herkömmlicher Weise folgen; aber Ref. ist von jeher der Meynung gewesen, dass solche Beschreibungen einzelner musikalischer Sätze, dieses trockne Herzählen der musikalischen Gedankenfolge, der Modulation u. s. w. wenig Nutzen gewähre. Die Musik will durch sich selbst genossen werden, und genug scheint es dem Refer., wenn er mit voller Ueberzeugung sagen kann: Hr. R. hat in jener Symphonie ein vollkommenes Kunstwerk von der herrlichsten Wirkung geliefert.

Epiphanias oder die heiligen drey Könige, Gedicht von Göthe, komisches Terzett für einen Tenor und zwey Bässe mit Begleitung des Pianoforte, von Carl Zulehner. Op 14. Mainz, bey Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Die allerliebste Schnurre, bey welcher gewiss kein Gesicht in Falten bleiben kann, ist aus der neuesten Sammlung der Werke Göthe's bekannt. Hat Hr. Z. sie hier auch nicht mit dem originellen Humor und possirlichen Pathos wie Zelter in Musik gesetzt: so ist doch seine Composition gleichfalls

gelungen und macht sicher eine heitere, gute Wirkung, so dass sie, da sie der Form nach das Gedicht ganz anders behandelt, neben jener von Zelter, in fröhlichen Singvereinen gar wohl bestehen kann. Hr. Z. hat nehmlich das Gedicht nicht, wie Zelter, als eigentliches Lied genommen, sondern darstellend, gewissermaassen dramatisch. Es lässt sich dabey nur ausstellen, dass diese Behandlung mehrmalige Wiederholungen einzelner Redesätze nöthig gemacht hat: doch ist Hr. Z. mässig damit verfahren. Die drey Könige mit ihrem Stern treten bey ihm in einem einfachen Tutti auf, das auf der Dominante schliesst. Nun kömmt der erste allein hervor und bringt seine Worte in einer kleinen, muntern Polacca an. Der zweyte thut hierauf ein Gleiches in einem, einigermaassen pathetischen Andante. Der dritte nimmt's lustig, und in seinem Gesange lässt ihm das ausgezogene „be" (bedanke mich gern) spasshaft genug. Jetzt treten sie wieder zusammen und tragen den Rest liedermässig (in drey ausgesetzten Strophen) vor, worauf ein, im Ton und Tempo abnehmender, kurzer Schluss ihr Scheiden bezeichnet und der Scene ein Ende macht. — Dass der Gesang sowohl, als die Begleitung, so leicht auszuführen ist, als es sich für einen Scherz in gesellschaftlicher Vereinigung gebührt, das braucht kaum erwähnt zu werden. Nur auf Eines hat Hr. Z. hin und wieder zu wenig Bedacht genommen: dass sich die Worte leicht und bequem genug aussprechen lassen. — Das Werkchen ist in Partitur gestochen und die Singstimmen sind noch besonders beygelegt, so dass es also ohne Weiteres gleich darüber her gehen kann.

---

1. *Rondo concertant pour Pianoforte et Violoncelle, comp.* — — *par Aloyse Schmitt.* Op. 49. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

2. *Rondo concertant pour Pianoforte et Violon ou Flûte, comp.* — — *par Aloyse Schmitt.* Op. 50. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Der talentvolle und kunstgeübte Componist und Virtuos, Hr. Al. Schm., fährt fleissig fort, ausgezeichneten und das Ausgezeichnete liebenden Instrumentisten Neuigkeiten von wahrem Gehalt zu ihrem Genuss und ihrer Fortbildung darzubieten. Auch diese beyden Rondos gehören unter solche Neuigkeiten, und werden ihm von nicht Wenigen verdankt werden. Ueber Hrn. Schm.'s Eigenthümlichkeiten und Schreibart, wie sich beyde auch hier zeigen, ist schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden; und wir wollen das Bemerkte nicht wiederholen. Genug: diese Rondos gehören unter die vorzüglichsten concertirenden Stücke, die wir diesem Verf. verdanken, und zwar der Erfindung, wie dem Ausdruck und der Ausarbeitung nach. Uebrigens aber sind sie beträchtlich verschieden. Das erste, von einem pathetischen Adagio eingeleitet, behauptet durchgehends einen Ernst, der durch Sanftes und Freundliches nur gemildert, oder durch Feuriges gesteigert wird: das zweyte, von einer kurzen, ganz freyen Fantaisie für die Violin allein eingeleitet, ist mehr heiter und brillant. In beyden sind für das Melodiöse, wie billig, die Bogeninstrumente vorzüglich benutzt: im ersten aber ist noch besondere Sorgfalt darauf gerichtet, dem Violoncelle hervorstechenden Gesang zu geben, gleichfalls wie billig; denn immer wird der schönste Vorzug dieses Instrumentes das Gesangmässige bleiben, mögen auch noch so bewundernswerthe Virtuosen jetzt das Gegentheil — wo nicht lehren, doch durch ihre Productionen geltend zu machen suchen. Tüchtige Spieler verlangen beyde Rondos; das erste aber mehr in dem, was man grossartige, das zweyte mehr in dem, was man glänzende Vortragsart zu nennen pflegt. Beschäftigt werden sie in beyden reichlich und ohngefähr in gleichem Verhältnisse: das erste dürfte aber dem Klavierspieler, wie dem Violoncellisten, vollkommen auszuführen am schwierigsten fallen. Doch kann man, wie jetzt die Instrumentalmusik in Deutschland und Frankreich (das heisst: in Paris) steht, nicht sagen, dass beyde Rondos etwas übertrieben Schwieriges enthielten. Die, schon aus anderen Arbeiten des Hrn. Schm. bekannte Vorliebe desselben, scharf und weitentlegen zu moduliren, wird mehr im ersten, als im zweyten Rondo bemerkbar; wie das die Stimmung, die in jedem herrscht, veranlasst hat. Und so werden denn beyde Stücke Spielern, wie wir sie hier bezeichnet haben, mit Grund bestens empfohlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten December. **№. 52.** 1824.

Nachrichten von neueren, die Theorie des Schalles und Klanges betreffenden Aufsätzen, mitgetheilt von E. F. F. Chladni. Zweyte Lieferung.

Da gegenwärtiger Aufsatz eine Fortsetzung von dem 1821. No. 35. gelieferten ist, so werde ich hier nur solche Abhandlungen anführen, die dort nicht erwähnt sind. Ganz vollständig können meine Nachrichten nicht seyn, denn, so sehr ich auf meinen Reisen und auch sonst mich bestrebe, in allen inländischen und ausländischen Zeitschriften das merkwürdigste nachzusehen, so ist es doch nicht immer möglich, aller solcher Zeitschriften oder aller Stücke einer Zeitschrift habhaft zu werden, oder die Zeit zu finden, um das Nöthige gehörig anzumerken. Wenn also mir etwas entgangen ist, werde ich es gern ein anderesmal nachholen.

In *Gilberts Annalen der Physik* (nach dessen Tode von Poggendorf fortgesetzt) finde ich seit dem 65sten in meiner ersten Lieferung der Nachrichten schon benutzten Bande keine weiteren akustischen Aufsätze, ausser

B. 68, St. 2. (1821, 6.) S. 115. eine von Gilbert abgefasste Darstellung mancher Untersuchungen von Savart über die Mittheilung der tönenden Erzitterungen fester Körper unter einander, und über Längenschwingungen, nebst (S. 160.) einer von mir nöthig gehaltenen Berichtigung einiger Aeusserungen in diesem Aufsatze, und einem Zusatze von Gilbert. Ferner

B. 75, St. 1. (1823, 9.) S. 69. ein Aufsatz von mir über mein neues Euphon, worüber in dieser musikalischen Zeitung 1822, No. 49, 50, 51 mehr ist gesagt worden, und

B. 76, St. 2. (1824, 2.) S. 187, ein Aufsatz von mir, über die Hervorbringung der menschlichen Sprachlaute.

Am thätigsten ist man für dieses Fach der Naturkenntnisse in Frankreich gewesen, wo mein im Jahre 1809. erschienener *Traité d'Acoustique* seitdem Veranlassung zu vielen weiteren Untersuchungen gegeben hat; wie denn auch von dem Eifer vieler dortigen Mathematiker und Physiker zu erwarten ist, dass diese Untersuchungen auch in der Folge werden fortgesetzt werden. Mit besonderer Achtung verdienen in dieser Hinsicht die Herren Marquis de la Place, Poisson, Biot und Savart genannt zu werden. Da vorzüglich in den *Annales de Chimie et de Physique par Gay-Lussac et Arago*, und in dem *Bulletin des sciences de la société philomatique* Nachrichten von allen dortigen neueren Untersuchungen physikalischer Gegenstände mitgetheilt werden, so halte ich für das beste, zuerst die in diesen Zeitschriften enthaltenen neueren akustischen Aufsätze anzuführen.

Was die *Annales de Chimie et de Physique* betrifft, so habe ich schon aus Tome XII. (Nov. 1819) p. 225. den Bericht der Commissare des Instituts über Savart's Untersuchungen hölzerner resonanzbodenartiger Flächen, auch in Anwendung auf den Bau musikalischer Instrumente, und aus Tome XIV, (Juny 1820) dessen *Mémoire sur la communication des mouvemens vibratoires entre les corps solides* in der vorigen Lieferung erwähnt.

In Tome XX. findet sich (May 1822) ein Aufsatz von mir, worin ich über einige ungegründete Aeusserungen Savart's das Nöthige eben so gesagt habe, wie es in Gilbert's *Annalen* B. 68. S. 160. und auch zum Theil in dieser musikalischen Zeitung 1821. No. 35. von mir ist gesagt worden, worauf denn auch Herr Savart späterhin die von mir angegebenen, und erst von ihm weggeläugneten Längenschwingungen eines an einem Ende befestigten Stabes gehörig hervorgebracht, und eben so wie die anderen, zu seinen weiteren Untersuchungen angewendet hat. Ferner (Juny 1822) Nachrichten von den bey Paris angestellten, hernach weiter zu erwähnenden Schallversuchen,

und (July 1822) eine Abhandlung von La Place, über die Geschwindigkeit des Schalles, worin er zeigt, wie zu deren Bestimmung ausser der bekannten Newtonschen Formel auch die specifische Wärme bey gleichem Volumen der Luft müsse in Anschlag gebracht werden.

Tome XXII. p. 250. eine lehrreiche Abhandlung von *Poisson, sur la propagation du mouvement dans des fluides élastiques*, vorgelesen in der kön. Akademie der Wissenschaften, den 24. May 1823.

Tome XXIV. (Sept. 1823) p. 56. *Recherches sur les vibrations de l'air, par Felix Savart*, eine Abhandlung, die er achtzehn Monate früher an die Akademie der Wissenschaften gegeben hatte. Die erste Abtheilung betrifft die Schwingungen der Luft in cylindrischen Röhren. Er hat gefunden, dass man vermittelst einer dünnen Membrane, die auf einen Ring gespannt ist, der an Fäden aufgehängt wird, wie eine Wagschale, direct von der Natur der Luftbewegung urtheilen kann. Die Orgelpfeife muss weit genug, und vertikal über dem Gebläse aufgerichtet seyn, und man muss die Membrane, nachdem sie mit Sand bestreut ist, während des Tönens allmählig niederlassen. Sie wird an der obern Oeffnung der Pfeife wenig vibriren, hernach um desto stärker, je mehr sie sich einem Punkte nähert, der ungefähr am vierten Theile der Länge ist; alsdann werden die Schwingungen nach der Mitte zu wieder nach und nach schwächer, und werden sodann wieder stärker bey der Annäherung an das untere Viertheil, worauf die Nähe der Mündung keine genauen Beobachtungen weiter zulässt. Man bemerkt, dass die Membrane an solchen Stellen angelangt ist, auch an der grössern Intensität des Klanges, welches ohne Zweifel daher rührt, weil die Membrane dieselbe Wirkung thut, wie eine gelinde Berührung zu genauerer Bestimmung der Schwingungsknoten. Man kann den Versuch auch an kleineren Orgelpfeifen von geringerem Durchmesser machen, wenn man an feinen Seidencocconfäden ein Stückchen dünnes Papier, von noch geringerem Durchmesser, als die Röhre, aufhängt. Diese kann auch von Glas seyn, um durchzusehen. Eine Inconvenienz hierbey ist die Ortveränderung der Luft vermittelst des Einblasens, wodurch die Bewegung sehr zusammengesetzt, und schnecken- oder schraubenförmig wird. Es findet also mehr Genauigkeit Statt, wenn die Luftsäule durch Mittheilung erschüttert wird, vermittelst eines soliden Körpers, der gleichzeitig schwingt. Der Mündung eines offenen oder an dem Ende verschlossenen Gefässes gegenüber wird der an einem andern klingenden Körper hervorgebrachte Ton, welchen die Luft in dem Gefässe als selbstklingender Körper würde geben können, sehr verstärkt, auch die Octave oder andere harmonischen Töne *). Wenn der Durchmesser des Gefässes im Verhältniss der Tiefe gross ist, kann der Ton unausstehlich stark werden. Man kann hierzu gedeckte Pfeifen mit verschiebbarer Grundfläche (wobey die Friction aber stark genug seyn muss), oder offene mit zwey in einander zu schiebenden Theilen anwenden. Hierbey ist der Unterschied der Länge von der einer eben so langen Orgelpfeife von geringerem Durchmesser sehr beträchtlich, z. B. der Ton einer Uhrglocke, der ungefähr 1024 Schwingungen in einer Sekunde machte, (also das viergestrichene c gab) und welcher also mit einer Pfeife von sechs Zoll Länge im Einklang seyn würde, ward am meisten verstärkt durch ein Gefäss, das nur vier Zoll tief und ungefähr fünf Zoll weit war. Man kann also nur bey einem geringen Durchmesser der Pfeifen annehmen, dass sich die Töne wie die Längen verhalten; bey einem beträchtlichen Durchmesser hängen sie auch von der Weite ab. Hr. Savart hat Orgelpfeifen durch Scheiben von Glas oder Metall auf diese Art zum Klingen gebracht, andere an beyden Enden offene Röhren aber nicht. Die untersuchte Bewegung war in allen gleich, und der Schwingungsknoten zeigte sich genau in der Mitte. Am Ende dieser Abtheilung werden Anwendungen gemacht auf Instrumente mit Resonanzböden. Die zweyte Abtheilung handelt von Bewegungen, die einer grossen Masse Luft mitgetheilt werden. Zu den Versuchen bediente er sich einer mit dem Violinbogen gestrichenen Uhrglocke, einer denselben Ton gebenden Röhre gegenüber. In jedem Raume kann die Luft auf diese Art in Bewegung gesetzt werden.

Tome XXV. (Januar 1824) S. 24. *Mémoire sur les vibrations des corps solides, considérées en général, par Felix Savart.* In diesem äusserst

*) Etwas Ähnliches scheint in manchen Theatern der Alten Statt gefunden zu haben, wo man durch grosse zwischen den Sitzen angebrachte thönerne Gefässe den Schall zu verstärken gesucht hat, nach Vitruv, V. 5. In Athen und in Rom hat man keinen Gebrauch davon gemacht, wohl aber in Corinth.

lehrreichen Aufsatze hat Hr. Savart die Schwingungen solider Körper aus einem allgemeinern Gesichtspunkte betrachtet, als ich sie betrachtet hatte; er zeigt nämlich, dass die transversalen, longitudinalen und drehenden Schwingungen (welche beyden letzteren Arten von mir zuerst sind entdeckt und untersucht worden) nicht ganz wesentlich von einander verschieden sind, und dass es nur darauf ankommt, ob bey einem Körper die Schwingungen in paralleler, senkrechter oder schiefer Richtung gegen eine Fläche geschehen. (Indessen habe ich in meiner deutschen Akustik §. 133. und in meinem *Traité d'Acoustique* §. 87 und 124, 3, auch schon die Uebereinkunft der drehenden Schwingungen mit gewissen Arten der Transversalschwingungen gezeigt.) In der Fortsetzung dieses Aufsatzes, im Febr. 1824, S. 138, tadelt Herr Savart S. 176, dass ich gesagt habe, an Stäben wäre jeder Längenton von dem der gleichartigen drehenden Schwingungen um eine Quinte verschieden. Ich habe aber in meiner *Akustik*, §. 97 und 98. und in meinem *Traité d'Acoustique* §. 86. nur von cylindrischen und prismatischen Stäben, wo Breite und Dicke einander gleich sind, geredet, und da beträgt der Unterschied, wie ich gesagt habe, eine Quinte; wenn Herr Savart aber von breiten Streifen (lames) im Allgemeinen redet, so hat er recht, wenn er sagt, dass das Verhältniss anders seyn kann; ich habe aber dieses auch schon in meiner *Akustik*, in den Nachträgen und Berichtigungen zu §. 97 und 98, und zu §. 133. Anm. (S. 507 und 508) ausdrücklich bemerkt. Eine zweyte Fortsetzung des Savart'schen Aufsatzes im März 1824, S. 225. enthält besonders viel Interessantes, das von ihm zuerst entdeckt, und wovon einiges hier mitzutheilen ist. Alle longitudinalschwingenden Körper zeigen auf jeder ihrer Seiten andere Knotenlinien. Am gewöhnlichsten correspondiren die Linien auf einer Seite der Mitte zwischen zwey Linien auf der entgegengesetzten. An Cylindern von etwas grösserem Durchmesser lässt es sich besser beobachten, als an dünnen Stäbchen oder Streifen. Glascylinder etwa 1 Meter (etwas über drey Fuss) lang reichen hin; besser aber sind längere. Er hat zu Untersuchung der Knotenlinien ringförmige dünne Stückchen Papier angewendet, etwa dreymal grösser, als der Cylinder, oder noch mehr. Volle und hohle Cylinder sind äusserlich gleich. Die Knotenlinien schienen nach aussen schraubenförmig zu liegen. Die Schraube oder Schnecke ist nicht an beyden Hälften gleich, sondern es sind zwey Schnecken, die von der Mitte nach aussen gehen. Die Mitte scheint in einer gewissen Strecke indifferent zu seyn. Bey hohlen Röhren ist die Bewegung des Innern der des Aeussern analog, aber die innere Schneckenlinie geht von dem der äusseren diametral entgegengesetzten Punkte aus. Hr. Savart hat Röhren ein oder zwey Centimeter im Durchmesser, und ein bis zwey Meter lang genommen, und ein wenig Sand hineingestreut, der nicht zu fein seyn darf. Man kann auch kleine Kügelchen von Elfenbein, Marmor oder Siegellack dazu anwenden (eben so wie es bey meinen Versuchen über die Transversalschwingungen der Scheiben gleichgültig ist, welche körnige Materie man zum Aufstreuen nimmt). Selbst gegen die Schwere geschieht die Wirkung. Die innere Fläche der Röhre muss regelmässig und von Winden und Rissen frey seyn. An zwey Hälften geschehen die Bewegungen entgegengesetzt, und die Schnecke wird desto länger gestreckt, je näher sie den Enden kommt. Grosse Luftmassen setzen sich auch auf dieselbe Art in Bewegung. Er hat auch solche Cylinder untersucht, die an einem Ende fest sind (wo er, wie schon bemerkt worden, die Möglichkeit der Längenschwingungen Anfangs geläugnet hatte), wie auch solche, die an beyden Enden fest sind. Die Knotenlinien gehen bey solchen ebenfalls schneckenförmig um den Cylinder herum. Er zieht aus seinen Untersuchungen folgende Resultate: 1) in jeder Art von Schwingungen findet eine Molekularbewegung auf verschiedene Art Statt, in Beziehung auf die Dimensionen, 2) diese geschieht allemal pendelartig, 3) die drehenden Schwingungen sind nur ein besonderer Fall der Normalschwingungen (welches ich, wie schon vorher bemerkt worden, in meiner *Akustik* schon gesagt habe), 4) es giebt allemal Flächen oder Kanten (arêtes), wo die Knotenlinien nicht correspondiren, 5) in longitudinalschwingenden Körpern giebt es allemal unbewegliche Punkte, deren Ganzes eine Spirale bildet, 6) die Normalschwingungen richten sich nach denselben Gesetzen, auch wenn die Dicke grösser ist, als die Länge, 7) in allen Körpern schwingen die Theilchen in geraden Linien, die parallel unter einander sind, und in der Richtung, in welcher man den Bogen führt (welches letztere ich auch schon in meiner *Akustik* §. 51. gesagt habe).

Tome XXVI. (May 1824) p. 5. *Recherches sur les usages de la membrane du tympan et de*

aufser den im Tripeltakt gesetzten Melodien, nothwendig sey, wenn ein *gleicher* Vortrag von Seiten einer singenden Gemeine und des begleitenden Organisten erzielet werden soll, weil ich davon bereits Beweise habe, und das *rhythmische Gefuhl* in einer Gemeine allmahlich immer mehr erwecket werden kann.

Endlich mufs ich noch die Bemerkung anführen, dafs, da seit 150 Jahren und darüber in der protestantischen Kirche wenig oder keine neue Choralmelodien nach der dorischen, phrygischen, lydischen und mixolydischen, sondern meistens nach der ionischen und äolischen Tonart, wovon unsere heutige zwey Haupttonarten abstammen, gesetzt worden sind, das Gefuhl unserer modernen Tonarten sowohl durch die Verderbung alter, reiner Kirchenmelodien, als durch die Einführung moderner Gesänge nach dem Grade, als jenes Gefuhl der alten, modesten, kirchenmäfsigen Tonarten allmählig verdrungen worden ist, sich auch sogar in musikalische Seelen eingeschlichen habe, so, dafs heut zu Tage die Wenigsten Empfänglichkeit für die alten Tonarten und Geschmack an denselben besitzen, dafs wenige heutige Componisteurs in Versuchung gerathen sind, neue Choralmelodien nach den alten Kirchentonarten zu setzen, und dafs gerade diejenigen Melodien, welche Vogler. in einem gewissen Betracht, nicht mit Unrecht für *profan* erklärt, als z. B. die Melodie: *Freu dich sehr*, o *meine Seele* u. s. w. S. 4. No. 53., die Melodie: *Wie schon leucht uns der Morgenstern* u. s. w. S. 9. No. 131. u. a. m., bey dem Volke die *beliebtesten* sind, weil sie, dem neuern melodischen und harmonischen System näher kommen, wegen ihrer schmeichelhaften Aufnehmlichkeit für's Gehör, in demselben angenehmere Empfindungen erregen, als uralte Melodien, welche ihm trocken und unfafslich vorkommen. Sollte bey einer solchen ionischen Melodie nicht ein Schlufsfall in den fünften Ton statt finden dürfen, wie z. B. im zweyten Takt S. 4. No. 53, den Vogler in den Hauptton macht? —

Dies sind nur meine unvorgreiflichen Gedanken, die sich mir, bey Durchlesung dieses überaus lehrreichen Werks, aufgedrungen haben. Uebrigens wird der Leser darin noch mehreres Interessante finden, als ich des engen Raums dieser Blätter wegen anzeigen konnte.

Korrespondenz.

*An die Herausgeber der allgem. musikal. Zeitung auf Veranlassung der Recension der Werke des seligen Hofkapellmeister Kraus in No. 1. Jahr 1798., S. 9. 10. 11. 12. *)*

In Ihrer Zeitschrift — machte es mir ein besonderes Vergnügen zu sehen, dafs Sie einen Mann in das Gedächtnifs seiner Landsleute zurückriefen, dessen Namen in die Gränzen eines entlegenen Landes verwiesen schien. Der königl. schwedische Hofkapellmeister Kraus, den wir schon seit 8 Jahren vermissen, hatte als Gelehrter und als Tonsetzer mehrere Jahre mit Reisen in die aufgeklärtesten Länder Europens zugebracht. Aber er strebte nicht nach Ruhm. Mit einem unaufhörlich thätigen Kopf fand er nicht, wie leichtsinnige Künstler, Zeit die Bekanntschaft des Publikums zu machen, sondern er besuchte diejenigen, die für dasselbe denken, die dessen Geschmack bilden oder veredeln; und indefs die meisten sich bemühen von Nationen gekannt zu werden, wünschte er sich in Wahrheit nur den stillen Beyfall des Denkers und des Mannes von Genie. Erst nach dem Tode dieses Meisters wurde die Herausgabe seiner Werke angefangen, und man hat endlich die Hoffnung, dafs sie der Vergessenheit entrissen werden. Von Ihnen ist dazu der vorzüglichste Schritt durch Ihre Recension des ersten Cahiers geschehen. — Es kann Ihnen nicht bekannt seyn, was Schwedens erster Dichter, der gelehrte und tiefdenkende Kellgrén, von Kraus in einer Vorrede zu der Oper *Aeneas*, welche von diesen beyden gleichzeitigen Meistern erschaffen ward, und wovon der Text

*) Der Herr Verf. dieses Schreibens wünscht, dafs wir einigen Gebrauch von seinem Inhalt machen möchten; es enthält aber zu viel Schätzbares, als dafs wir nicht unserm Leser *alles*, was sie angehet, mit seinen eignen Worten geben sollten. Die vortreffliche Komposition des würdigen Kraus, von welcher geredet wird, mache unsre musik. Beylage No. 3. aus.

d. Redakt.

l'oreille externe, par Felix Savart. Vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften am 29. April 1822. Erster Abschnitt, welcher von der Mittheilung der Schwingungen durch die Luft handelt. (Die Fortsetzung wird wohl im folgenden Stücke kommen, welches ich noch nicht gesehen habe.)

In den neueren Jahrgängen des *Bulletin des sciences de la société Philomatique* finden sich folgende auf Akustik sich beziehende Aufsätze:

1821, p. 161. *Développement de la théorie des fluides élastiques et application de cette théorie à la vitesse du son, par La Place.* Etwas weiter ausgeführt, als vorher in der *Connaissance des tems* auf 1824.

1822, p. 90. *Mémoire d'Acoustique, par Savart, sur les vibrations des membranes.* Auch über Leitung des Schalles zu den Gehörwerkzeugen.

1822, Juny. *Extrait des recherches sur la flexion des plans élastiques, par Navier.* Die Abhandlung ist von ihm der königl. Akademie der Wissenschaften am 14. Aug. 1820. übergeben worden.

1823, Januer. *Recherches sur l'équilibre et le mouvement intérieur des corps solides ou fluides élastiques et non élastiques, par Aug. Cauchy.* Durch die vorige Abhandlung veranlasst. Vorgelesen in der königl. Akademie der Wissenschaften am 30. Sept. 1822. Er verspricht, auch Anwendungen auf Scheiben zu machen.

1823, März, p. 56. *Bemerkungen hierüber von Navier.*

Die *Connaissance des tems* (welche für Frankreich dasselbe, was für Deutschland Bode's astronomisches Jahrbuch ist) auf 1825, enthält folgendes hier zu erwähnende:

S. 219, 302, 371 und 386, verschiedene *Untersuchungen der Geschwindigkeit des Schalles*, an festen, flüssigen und gasartigen Substanzen, von La Place.

S. 361, eine Abhandlung von Arago, *über die neueren Schallversuche*, welche von Seiten des Bureau des longitudes von den Herren Prony, Bouvard, Matthieu, v. Humboldt und Gay-Lussac nicht weit von Paris, zwischen Montlhery und Ville-juif sind angestellt worden.

In dem *Bulletin des sciences naturelles par Férussac* (in 8., welches von dem vorher angeführten *Bulletin des sciences de la société philomatique* in 4. ganz verschieden ist) finden sich

1824, Febr. p. 101. *Nachrichten von den* (hernach weiter zu erwähnenden) *bey Madras angestellten Schallversuchen.*

1824, März, S. 181. Die schon erwähnte günstige *Beurtheilung der Untersuchungen Savart's von Seiten des Institutes.*

1824, April, S. 233. *John Leslie, über die Töne in Hydrogengas*, aus den *Transactions of the Cambridge Philosophical society.* Der Schall ist viel schwächer, als in der atmosphärischen Luft, auch bey Mengungen etc. (welches schon bekannt, und von mir auch beobachtet und in meiner *Akustik* S. 230 und 235. bemerkt ist.)

In englischen wissenschaftlichen Zeitschriften habe ich folgende hier zu erwähnende Abhandlungen gefunden:

Thomson's Annals of Philosophy, August 1820, S. 145. *Wollaston, über die Hörbarkeit der Töne.* Die Grenze kann sich ungefähr von 1 bis 600 oder 700 erstrecken, und also der Umfang der hörbaren Töne nach seiner Angabe etwa 9½ Octaven betragen.

Aug. 1823, S. 81. *New experiments of sound, by M. C. Wheatstone.* Da ich den Aufsatz nicht ausgezogen, und die Zeitschrift jetzt nicht bey der Hand habe, kann ich hier nichts davon mittheilen.

September 1823, S. 201. *Experiments for ascertaining the velocity of sound, at Madras, by John Goldingham.* Die in der königl. Gesellschaft der Wissenschaften vorgelesene Abhandlung findet sich in den *Philos. transact.* 1823, P. I. Die Versuche über die Geschwindigkeit des Schalles sind bey Madras, zu Fort George und St. Thomas Mountain zwischen 1793 und 1796 mit der grössten Genauigkeit angestellt worden, vermittelst 24 Pfünder mit 8 Pfund Pulver geladen. Die Weiten betrugen 29,547 Fuss und 13,932 Fuss. Man hat sich dabey eines Arnold'schen Chronometers bedient, und auch auf Barometer, Hygrometer und Thermometer Rücksicht genommen. Die Geschwindigkeit betrug (nach Verschiedenheit der Temperatur und der Verzögerung und Beschleunigung durch den Wind) zwischen 1099 und 1164 Fuss in einer Sekunde.

Aus den *Transactions of the Cambridge Philosophical society* 1824 wird in der *Bibliothèque universelle Août* 1824, S. 264, Nachricht gegeben von Versuchen über die Geschwindigkeit des Schalles in der Luft, von Gregory, Professor

der Mathematik an der Militär-Akademie zu Woolwich. Um zu sehen, was für Umstände darauf Einfluss haben, sind die Versuche auf sehr mannichfache Art angestellt worden, mit Kanonen- und Musketenschüssen, und mit Glocken, in verschiedenen Weiten, mit genauer Messung der Zeit, auf $\frac{1}{10}$ Sek. direkt, und $\frac{1}{10}$ durch Schätzung, zu Lande und zu Wasser, mit Anwendung eines Windmessers, Thermometers und Barometers; es ist auch sowohl der direkte, als der gebrochene Schall gemessen worden. Die Resultate sind übrigens dieselben, welche schon aus anderen genauen Messungen sind gefunden worden. Der Verf. thut hierauf Vorschläge zu weiteren genauen Untersuchungen, und führt hierauf auch die (so eben erwähnten) bey Madras angestellten Beobachtungen an. Er vermuthet aus der Zusammenstellung, dass die Geschwindigkeit nicht in allen Climaten genau dieselbe seyn möge, und dass die hygrometrische Beschaffenheit der Luft (auf welche er nicht Rücksicht genommen hat) hierauf mehr Einfluss haben möge, als man gewöhnlich glaubt.

Im *Quarterly Musical magazine and Review* Vol. III und X, p. 170 und No. XI, p. 293. hat man aus meinem *Traité d'Acoustique* einiges von meiner Biographie und einiges von dem Inhalte mitgetheilt. Es ist aber so voll Unrichtigkeiten und Missverständnisse, und so mangelhaft, dass es besser wäre, wenn man es weggelassen hätte. So heisst es z. B. in der Lebensbeschreibung, Wittenburg, anstatt Wittenberg, Litchenburg anstatt Lichtenberg (als ob Lichtenberg in England so unbekannt seyn könnte!), Claircylindre anstatt Clavicylinder u. s. w. Ferner ist nur das ausgezogen, was Saiten und Schwingungen der Luft in Blasinstrumenten betrifft, und meistens schon früher bekannt war, und von anderen klingenden Körpern, über welche ich gerade die meisten neuen Untersuchungen angestellt habe, ist nicht das mindeste gesagt worden.

Die vielen Mängel in dem jetzt erwähnten Auszuge aus meinem *Traité d'Acoustique*, und noch weit mehr die unzählich vielen Verunstaltungen meines Verzeichnisses der Meteorsteinfälle im *Edinburgh Philosophical Journal*, No. 2. Octob. 1819, S. 221, und noch andere Verunstaltungen meiner Angaben, wo z. B. in französischen und englischen Zeitschriften ein neuerer Meteorsteinfall aus dem Fürstenthume Reuss ist nach Russland versetzt, und bey einem andern aus Schleusingen Schleissheim bey München gemacht worden ist, nöthigen mich hier zu einer allgemeinen Erklärung. Es scheint in England und Frankreich ein rechter Unsegen auf dem zu ruhen, was dort von Arbeiten der Deutschen mitgetheilt wird, so dass es gewöhnlich nicht geschieht, ohne manches Wesentliche wegzulassen, und viele Unrichtigkeiten und Missverständnisse einzumengen, besonders in Hinsicht auf Rechtschreibung der Namen von Personen und Orten. Bey dem in der ersten Lieferung (A. Mus. Zeitung 1821, No. 35, S. 597) von mir erwähnten sehr guten Aufsatze, im *Repository of arts*, über Chanot's Geigen und über manche Entdeckungen und deren Anwendungen von Savart, wo auch einiges über meine Arbeiten gesagt wird, sieht man gleich an der Richtigkeit und Genauigkeit, dass er nicht von einem Auswärtigen, sondern von einem Deutschen (in Hamburg) herrührt. Wenn man also für gut finden sollte, irgend etwas von mir geliefertes, es betreffe nun Akustik oder Meteormassen, oder sonst irgend einen Gegenstand der Naturkunde, in einer englischen oder französischen Zeitschrift mitzutheilen, so würde es mir allemal lieber seyn, wenn es von einem Deutschen geschähe, der der fremden Sprache vollkommen mächtig ist, als von einem Ausländer, der die deutsche Sprache zu verstehen glaubt, aber nicht recht versteht, und dem es auch weniger darauf ankommt, Namen von Personen und Orten richtig zu schreiben.

Chladni.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November. Am 2ten — dem Aller-Seelen-Feste — wurde in der k. k. Hofburg-Kapelle ein neues *Requiem* von dem Prager-Domkapellmeister, Hrn. Wittasek aufgeführt. Es ist diess das erste Werk, welches Refer. von diesem Componisten zu hören Gelegenheit hatte, obschon ihm dessen vortheilhafter Ruf nicht fremd war. Er hat dadurch eine höchst erfreuliche, wahrhaft interessante Bekanntschaft gemacht, und getrauet sich, diese Todtenmesse den gelungensten Kirchenarbeiten neuerer Zeit an die Seite zu stellen; ja selbst Mozart's unerreichbarer Schwanengesang wird sie nicht

verdunkeln, obschon sie dessen grossartige Anlage, den kühnen Ideenschwung, und, für den Eingeweihten, den unschätzbaren Reiz seiner Meister-Fugen entbehrt. Der Tonsetzer — wie jeder ächte Musiker, und besonders jeder Böhme — ein leidenschaftlicher Verehrer des erst im Grabe nach Würden Gefeyerten, hat mit lobenswerther Bescheidenheit jeden Anklang, selbst die allerentfernteste Beziehung vermieden, welche an das erhabene Vorbild erinnern könnte; er wandelt seine eigene Strasse, und — wohl ihm! — er ist auf keinen Irrweg gerathen! Es führen ja mehre Bahnen zum Ziele: die eine schlängelt sich durch süss duftende, im reinsten Farben-Schmelz prangende Wiesen, und die andere über schroffe Felsenklippen und klaffende Abgründe, nur erreichbar mit kühnen Adlerschwingen. Darum prüfe, wer nicht Icarus warnendes Geschick erfahren will, sich selbst und quid valeant humeri, quid ferre recusent; nur des Erkohreuen Auge blickt ungestraft in der Sonne Flammenmeer; aber auch Luna's Silberschein, des Sternenheeres sanft flimmernder Demantgürtel ist ein bezaubernder Anblick, erfreuet und erhebet das für zarte Gefühle empfänglich gestimmte Herz. Auf solche Gemüther wird auch dieses Tonwerk eine wohlthuende Wirkung hervorbringen. Seine wesentlichen Vorzüge sind: ein streng festgehaltener, patriarchalische Einfalt athmender Styl; reiner, ungeschmückter, dem Sinne der heiligen Worte treu angepasster Gesang; und eine, von moderner Ueppigkeit ferne, höchst effektvolle Instrumentenbegleitung. Der erste Satz: Requiem aeternam dona eis Domine, steht in der Haupttonart Es, und schildert die Sehnsucht einer gläubig frommen Seele nach ewiger Ruhe; der hohe Aufschwung, wo der volle Chor, vom Jubel der Blasinstrumente unterstützt, in mächtigen Akkorden anstimmt: et lux perpetua luceat eis, hebt den Blick Jenseits, zum Anschauen unaussprechlicher Herrlichkeit am Throne der Allmacht. „Dies irae, dies illa" (C moll, $\frac{4}{4}$) ist ein schauderhaftes Gemälde des Tages des Gerichtes, dem der Sünder mit Entsetzen entgegen harrt, während der Gerechte den Lohn für unverschuldete Leiden hofft: ihm sind Sphärenklänge der majestätische Hörnerruf: tuba mirum spargens sonum, welcher Todte und Lebendige am Richterstuhle der ewigen Gerechtigkeit versammelt. Dieser wortreiche Satz ist, im wechselnden Zeitmasse, mit mehren melodischen Reminiscenzen geschmückt, und bey einem derselben höchst imposant eine concertirende Posaune angebracht. Das Offertorium: „Domine" (F moll) Sanctus (Es) und Osanna sind nicht minder vortrefflich gearbeitet. Benedictus (Es) ist meist als Quartett für alternirende Solostimmen gehalten, und sehr harmonisch; im Agnus Dei ist die Schlussstelle: quia pius es, ergreifend, und der wiederkehrende, jedoch verkürzte Anfangs-Satz: Requiem aeternam, beschliesst den ganzen, eng verketteten Perioden-Cyclus vollkommen befriedigend. Dass die Production von sämmtlichen Hofkapellisten, unter Eyblers Leitung, nichts zu wünschen übrig liess, bedarf wohl keiner weitern Erwähnung.

Am 4ten, dem Vermählungstage Sr. kaiserl. Hoheit des Erzherzogs Franz, mit der königl. Prinzessin Sophie von Bayern, sangen während der öffentlichen Abendtafel die Herren David und Donzelli und die Damen Sonntag und Unger.

Am 5ten, im Kärnthnerthor-Theater, bey voller Beleuchtung des äussern Schauplatzes, als théâtre paré: *Le Nozze di Telemaco ed Antiope*, Azione lirica in due parti. La poesia è di Calisto Bassi. La musica è stata scelta tra quella di varj autori, e riunita dal Sigr. Maestro Mercadante. Il Ballo analogo è di composizione del Sigr. Vestris. Personaggi: Ulisse, Rè d'Itaca: Sigr. Lablache — Penelope, sua moglie: Sigra. Comelli-Rubini; — Telemaco, loro figlio: Sigr. David; Idomeneo, Rè di Salente: Sigr. Ambrogi; Antiope, sua figlia: Sigra. Fodor-Mainville; — Minerva: Sigra. Eckerlin; — Mentore: Sigra. Ciccimarra; Marte: Sigr. Donzelli; Venere: Sigra. Dardanelli; — Apollo: Sigr. Rubini. Grandi; Sacerdoti; Popolo d'Itaca; Guerrieri; le Deità del Olimpo; le Muse; le Grazie; il Comercio; l'Agricultura; le Arti etc. Preise der Plätze, in Conventions-Münze: Eine Loge: 24 Fl.; ein Sperrsitz: 1 Ducaten; und so Stufenweise herunter, oder vielmehr hinauf bis zur fünften und letzten Gallerie: 3 Gulden in Wiener-Währung. Und was bekam man für sein Sünden-Geld zu sehen und zu hören? Zu sehen? Sehr viel! Ein bis zur Tageshelle erleuchtetes, festlich decorirtes Amphitheater, besetzt, oder, im eigentlichsten Sinne: vollgepfropft vom höchsten Adel, dem diplomatischen Corps, den ersten Civil- und Militär-Branchen, nebst den gebildetesten Individuen des begüterten Mittelstandes; darunter eine wahre Elite weiblicher Schönheiten; alles im glänzendsten Ornate, und wundersam geschmückt;

selbst vom Paradiese herab blendete funkelndes Demant-Geschmeide das herumschweifende Auge; ferner: die liebenswürdigen Neuvermählten, an der Seite der beglückten Elternpaare und im Kreise beyder Herrscher-Familien, deren jedes einzelne Glied mit jauchzendem Jubelgruss empfangen wurde; endlich als Appendix: einige reizende Tänze, und hübsche Decorationen. Zu hören? Nichts Neues, und wenig Gutes. Beliebte, allbekannte Pezzi von Rossini und Simon Mayr, einiges aus Mercadante's Fabrik, den Triumphmarsch aus der *Vestalin*, nebst dem grossen Chor aus Haydn's *Schöpfung*, erster Abtheilung: „Die Himmel erzählen" u. s. f. alles nach Bedarf appretirt und zugeschnitten; die Sänger schienen etwas verdutzt, und durch das Entbehren des gewohnten Beyfallklatschens gewissermaassen mystifizirt zu seyn; Rubini und die Fodor liessen sich noch am wenigsten irren und hielten tapfer Stand; David wollte heute nichts gelingen; Lablache hatte nur ein kleines Feld, und die übrigen glichen Ergänzungstruppen. Das Buch ist nichts mehr und nichts weniger denn ein alltägliches Gelegenheitsgedicht. Die Liebenden sind zärtlich, und singen; die Väter ergötzen sich an ihrer Kinder Glück, und singen; die Völker jubiliren und singen; ja selbst die Bewohner des Olymps präsentiren sich in persona, gratuliren und singen, wozu die Fusskünstler mit Händen und Füssen accompagniren, wie denn dergleichen Haupt- und Staatsactionen in der Regel einen solchen Zuschnitt zu haben pflegen. Alles diess war aber in diesem feyerlichen Moment nur Nebenwerk; der Anblick des Landesvaters, seines verjüngten Ebenbildes, die durch Herzenswahl erkohrene Lebensgefährtin — ein wahres Engelsbild — zur Seite, der durch doppelte Bande des Blutes mit dem Hause Habsburg verzweigte, kraftvolle Stamm der edlen Wittelsbacher; Brüder, Kinder, und ein so hoffnungsvoll heranblühender Enkel — dieser erhebende Anblick liess keinem fremdartigen Gefühle Raum.

Am 6ten, im Theater an der Wien, zum Vortheile des Pensions-Institutes: *Der kurze Mantel*, Feenspiel in drey Aufzügen, mit Gesängen, Chören und Tänzen von J. G. Seidl; die Musik des ersten Aktes von Hrn. Riotte, die des zweyten von Hrn. von Blumenthal, und die des dritten vom Hrn. Operndirector Ign. Ritter von Seyfried; Tänze und Gruppirungen von Hrn. Minetti; Decorationen von Hrn. Arrigoni; Maschinerie von Hrn. Roller; Kostume von Hrn. Lucca Piazza. Man hatte es mithin an keiner, sonst bewährten Lockspeise mangeln lassen; dennoch war das Resultat nicht ganz der Erwartung entsprechend, und die diessjährige Einnahme, in Vergleich der früheren, bedeutend geringer. Die Handlung ist dem gleichnamigen Volksmährchen der wackeren Benedikte Naubert nachgebildet, der junge, talentvolle Dichter, Hr. Seidl, hat seinen Stoff ziemlich glücklich aufgefasst; nur in der scenischen Anordnung wird hie und da Mangel an Erfahrung, und der nur durch sie erreichbaren Bühnenkenntniss bemerkbar. Da jeder der drey Akte gewissermaassen als ein abgeschlossenes, für sich bestehendes Ganzes aufgestellt ist, so wirkt auch die Verschiedenartigkeit des Styles weniger störend ein, welche der Umstand herbey führen musste, dass, wahrscheinlich wegen Kürze der Zeit, mit der Composition drey Tonsetzer beauftragt wurden. Jeder derselben hat Verdienstliches geleistet, und mehre gelungene Sätze wären einer ausgezeichneteren Anerkennung würdig gewesen, als ihnen zu Theil wurde. Die Ouverture ist ein brillanter Instrumentalsatz, worin die concertirende Violine, die Harfe, das Violoncell, und das Horn dominirend heraustreten; auch die frische, vielstimmige Introduction, eine zarte Romanze, der energische Verschwörungs-Chor der Frauen, und das feurige Finale sind ungemein effektvoll. Den zweyten Aufzug eröffnet ein fröhlicher, graciös instrumentirter Köhlerchor, an welchen sich ein anmuthiges Lied, wechselweise von den melodischen Stimmen der Herren Jäger und Wächter vorgetragen, reihet. Einige Geistergesänge, und vorzüglich ein grosses Tanzstück mit vielen Alternativen gereichen Abbé Vogler's fleissigem Schüler zur Ehre. Im dritten Akte erzeugt ein grossartiges, canonisch gearbeitetes Quartett den Wunsch, dass es doch reiner intonirt werden möchte; die gemüthliche Cavatine der Blanche, der pompöse Festchor, endlich ein schön verschlungener mehrstimmiger Sologesang vor dem kräftigen Schlusschor loben ihren Meister. Unter den Darstellenden excellirte vorzüglich Mad. Wächter als Blanche. Die Ausstattung war splendid; die Decorationen, Kleider-Changements und das prompte Maschinenwesen trefflich, und in manchen Momenten wirklich überraschend.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: *Die Polterhexe bey Greifenstein*, komische Volkssage mit Gesang und Tanz in drey Aufzügen; Musik von Tuczeck. Da der Componist schon vor einiger

Zeit verstorben ist, und von einem nachgelassenen Werke von ihm bisher nichts bekannt war, so dürfte dieses Werk wohl schon früher, vielleicht in einer andern Maske erschienen, und gegenwärtig nur etwas übertüncht worden seyn.

Am 13ten, ebendaselbst: *Harlekin und Harlekinette*, oder: *Die Macht der Feen*, grosse komische Pantomime mit Maschinen, Flugwerk, Tänzen und Tableaux in drey Abtheilungen von Hrn. Occioni; Musik von Hrn. Faistenberger. Dieser uns unbekannte Componist soll dem Vernehmen nach Ballet-Correpetitor am Theater an der Wien seyn; man merkt, dass er viel dergleichen Musik gehört hat, und ein gutes Gedächtniss besitzt; doch kann nicht geläugnet werden, dass er das fremde Gut geschickt an den Mann zu bringen, und seine gefälligen Tanzmelodieen recht artig aufzustutzen versteht.

Am 15ten, im Kärnthnerthor-Theater: Grosse musikalische Akademie zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, worin vorkam: 1. Ouverture aus Beethoven's *Fidelio*; 2. Cavatine aus der Oper: *La gazza ladra*, gesungen von Hrn. Ambrogi; 3. Rondeau brillant für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Hrn. Benedict (Liess kalt); 4. Duett aus: *Adelasia ed Aleramo*, von Simon Mayr, gesungen von den Herren David und Donzelli (grosser Beyfall); 5. Variationen für die Flöte, gespielt von Hrn. Professor Janusch aus Prag (der Vortrag sprach an; weniger die etwas triviale Composition); 6. Duett aus *Tancredi*, gesungen von Mesdms. Fodor-Mainville und Comelli-Rubini (dröhnender Jubel); 7. Jägerchor aus Weber's *Euryanthe* (da capo); 8. Ouverture aus Catel's *Semiramis*; 9. Terzett aus *l'Apoteose d'Ercole*, von Mercadante, gesungen von Hrn. Rubini, Mad. Dardanelli und Dem. Ekerlin (starkes Klatschen und fora rufen); 10. Polonoise für das Violoncell, von Romberg, gespielt von Hrn. Fränzl (ohne Wirkung); 11. Arie von Raimondi, gesungen von Hrn. Rubini (ein köstlicher Ohrenschmaus); 12. Duett aus Fioravanti's *Musicomania*, gesungen von Mad. Fodor-Mainville und Hrn. Lablache (unvergleichlich ausgeführt und mit dem höchsten Enthusiasmus aufgenommen); 13. Arie von Mosca, gesungen von Hrn. David (selbst die heftigste Anstrengung konnte den vorhergegangenen Eindruck nicht schwächen); 14. Preghiera aus *Mosè in Egitto*, gesungen von Mad. Fodor-Mainville, Dem. Unger, Hrn. Ciccimarra, Ambrogi, und dem gesammten Chorpersonale (geist, wie immer). Das Haus war, trotz der bey den italienischen Opern wie gewöhnlich erhöhten Preise, überfüllt.

Am 20sten, ebendaselbst: *Il Podestà di Burgos*, Melodramma giocoso in due Atti; Poesia di Calisto Bassi; Musica del Sigr. Maestro Mercadante. Diese Oper, obschon zum Vortheile eines Lieblings, des Hrn. Lablache, dargestellt, verunglückte gänzlich; nur die Meisterschaft der Sigra. Fodor und des Hrn. Rubini errang in zwey Arien den Sieg. Das Buch ist eine triviale Farse; der Tonsetzer hat fast alles parlando behandelt, und die eigentliche Cantilene darüber vernachlässigt; ein Missgriff, wozu ihn vielleicht der glückliche Erfolg ähnlicher Stellen in Cimarosa's *Matrimonio secreto* irre geleitet hat; aber wie verständig und wohlberechnet sind diese Spielereyen dort angebracht! wie zart die Begleitung dazu ersonnen. — Auch die, im Zwischenakte, von Hrn. David gesungene Canzonette: *l'Addio di Rossini ai Viennesi*, ging ohne Eindruck vorüber.

Im Josephstädter-Theater, zum Benefice der Dem. Heckermann, das erstemal: *Der Feuervogel*, grosses komisches Zaubermährchen mit Gesang in zwey Aufzügen, vom Verfasser des Stückes: *Ismaans Grab* (zu deutsch, von Hrn. Gleich), Musik von Hrn. Professor Drechsler. Alles, die Scenerie ausgenommen, schlechter als schlecht. Das Publikum hat gerecht darüber gerichtet und den Stab darüber gebrochen.

Am 21sten, im landständischen-Saale: Concert des Hrn. Lewy, ersten Waldhornisten des k. k. Hof-Opern-Orchesters, worin vorkam: 1. Ouverture aus *Fidelio*; 2. Concertino für das Waldhorn, von C. M. v. Weber, mit grosser Virtuosität vom Concertgeber vorgetragen; 3. Arie von Pacini, mit obligater Violine, gesungen von Dem. Sonntag und begleitet von Hrn. Mayseder. Rauschender Beyfall lohnte dem eminenten Künstlerpaare; 4. Variationen für das Horn, von Hrn. Kapellmeister Kreutzer, geblasen vom Concertgeber; Composition und Vortrag ausgezeichnet brav; 5. Rondo brillante für das Pianoforte, von Kalkbrenner, gespielt von Dem. Antonia Oster; 6. Quartett für vier Waldhörner, von Hrn. Fr. Dion. Weber, Director des Prager Conservatoriums, vorgetragen vom Concertgeber und dreyen seiner Collegen. Als Schlussstück, nach Anhörung so vieler glänzenden Partieen, war dieses einfache Stück nicht vortheilhaft

gestellt; demungeachtet gewährte es dem Kunstverständigen viel Vergnügen. — Diese gewählte Mittagsunterhaltung war auch zahlreich besucht.

Am 26sten, im Leopoldstädter-Theater: *Harlekin und Colombine im Zauberwalde*, oder: *Die grosse Menagerie*, Zauberpantomime in zwey Abtheilungen mit Tänzen, Maschinen und Flugwerken von Hrn. Schadezky, Darsteller des Pierot, (und zu dessen Vortheil) Musik von Hrn. Drechsler. Für's Auge viel; für das Ohr wenig. —

Am 28sten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Erstes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Beethoven's achte Symphonie (in F); 2. Arie mit Chor aus der Oper: *Gli amici di Siracusa*, von Mercadante; 3. Violoncell-Variationen von Hrn. Professor Merk, vorgetragen von dem Zöglinge des Conservatorium's, Leopold Böhm; 4. Ouverture aus der Oper: *Elisa*, von Cherubini; 5. Chor aus *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried. Ging alles prompt und präcis zusammen.

Im Josephstädter-Theater, zum Vortheil des Hrn. Kreiner, Tenorsängers: *Thaliens und Euterpens Wettstreit*. Eine Sammlung poetisch-dramatisch-musikalisch-mimischer Geistesprodukte. Das Musen-Schwestern-Paar bescheerte: 1. Ouverture von Hummel; 2. Deklamatorische Scene; 3. Grosser Chor von Gläser; 4. Tanzstück; 5. Variationen für die Violine von Leon de St. Lubin; 6. Final-Quartett mit Chor von Gläser; 7. Ouverture aus dem *Barbier von Sevilla*; 8. Introduction aus derselben Oper; 9. Deklamatorische Scene; 10. Violoncell-Variationen von Leopold Merk; 11. Deklamation; 12. Der musikalische Speisezettel, komische Arie; 13. *Die Bestürmung von Magdeburg*, grosses Tableau. — Für alle Interessenten eine magere Ausbeute.

Im Theater an der Wien, eine wunderliche Amalgamirung; nehmlich: *Der kurze Mantel*, und zum Dessert folgende Bonbon's: 1. Duett (aus *Doralice*), vorgetragen von den Herren Donzelli und Rubini; 2. Pas de deux, getanzt von Dem. Heberle und Hrn. Samengo; 3. Pas de trois, von Dem. Vaquemoulin, Ramacini und Hrn. Hullin; 4. Duett aus *Elisabetta*, vorgetragen von Mad. Dardanelli und Hrn. Donzelli; 5. Aria von Mozart (aus *Don Juan*), bezaubernd schön gesungen von Hrn. Rubini; 6. Pas de deux, getanzt von Dem. Brugnoli und Hrn. Rozier. Ein Inbegriff von Kunst und Grazie. — Doppelte Preise, volles Haus, stürmischer Beyfall.

Was schon früher vermuthet wurde, ist eingetroffen: Hr. Barbaja setzt vor der Hand seinen Pacht bis Ende Februar fort, und die Gäste, ausgenommen Hr. David, bleiben noch. Die von deutscher Zunge mögen wandern! Dem. Vio, Hr. Forti, Haizinger etc. sind ausgeflogen; wer Lust hat, eine Loge zu miethen, bezahlt für drey Monate 700 Fl. Conv. Geld, und schon sind alle vergeben.

Der neue Domkapellmeister, Hr. Gänsbacher, hat seine Amtsgeschäfte bereits angetreten.

Berlin. Uebersicht des November. Die kön. Schauspieler gaben den 24sten zum erstenmale: *Cardillac*, oder: *Das Stadtviertel des Arsenals*, Melodram in drey Abtheilungen mit Tanz, nach dem Französischen des Antony und Leopold, von (dem vor Kurzem verstorbenen königl. Schauspieler) W. Stich. Ich erwähne dieses Stück, in dem die Herren Beschort, Blume, Devrient und Rebenstein, Mad. Wolff und Mad. Stich (die Witwe des Bearbeiters) vortrefflich spielten, nur wegen der trefflichen und zu der zum Theil schauderhaften Handlung passenden Musik des königl. Musikdirectors, Hrn. Schneider. Die schon in den beyden letzten Berichten gerühmte Mad. Grünbaum aus Wien erfreut uns noch immer mit ihren Gastspielen. Sie gab am 2ten und 26sten die Donna Anna in Mozart's *Don Juan*, am 5ten und 21sten die Amazily in Spontini's *Cortez*, am 12ten die Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla*, am 14ten und 23sten die Gräfin in Mozart's *Hochzeit des Figaro*. Von den Entreacten verdient nur das Violinconcert Auszeichnung, das Hr. Anton Ebner, Eleve der königl. Kapelle und Schüler des Hrn. Concertmeisters Möser, am 28sten vortrug, in welchem er neue Beweise seiner Fertigkeit und seines Ausdrucks der herrlichsten Composition von Rode gab.

Im königsstädtischen Theater waren neu: am 5ten *Hieronimus Knicker*, komische Oper in zwey Aufzügen; Musik von Dittersdorf. Alle Freunde dieser vor mehr als dreissig Jahren erschienenen Oper waren über ihre neue Erscheinung erfreut, und dankten dem Regisseur Hrn. Ehlers für die treffliche Darstellung. Hr. Spitzeder gab den Knicker, Dem. Weitner seine Nichte, Hr. List den Neffen, Hr. Schäffer Luisens Geliebten, Dem. Cath. Bonike die Pachterstochter Röschen, Dem. Aug. Sutorius das Kammermädchen und Hr. Genée den Tobias Filz. Besonders gefielen Luisens und Knickers

Duett: Wie wie etc., Luisens Arie: Ei Sie müssen sich ja schämen etc.; Knickers Arie: Ich will dir was erzählen etc.; Salchens Arie: Mamsell lässt Ihnen sagen etc.; Filzens Arie: Ich hör' den Donner brummen etc. und das Finale, so wie im zweyten Akte Luisens Arie: O mein Unglück ist nun ohne Grenzen etc.; Salchens Arie: Gutes Mädchen mein Begehren etc.; Knickers Arie: Oft hörte ich das Liedchen singen etc.; Filzens und Knickers Duett: Wer redet denn vom Tanzen und von einer Menuett etc.; Rosinens Recitativ und Arie: Himmel, wie trüben sich meine Sinne etc. Am 12ten: *Die Schneidermamsells*, Vaudeville in Einem Akt nach Scribe, frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely, der auch als Regisseur zur allgemein gefallenden Darstellung sehr viel beytrug. Da ich schon in den vorigen Berichten über die Art, diese Vaudevillen bekannten Melodieen anzueignen, bey der Aufführung derselben gesprochen habe, so schweige ich jetzt darüber, und bemerke nur, dass die Erscheinung der Dem. Weitner, Müller, Aug. und Carol. Sutorius, Cath. Eunike, Nan. und Mar. Herold, Metzger, den Freunden der Bühne viele Freude bereitete. Den 20sten: *Der Sänger und der Schneider*, musikalisches Potpourri in Einem Akt. Schon vor mehren Jahren war ein komisches Singspiel dieses Namens, mit Musik von Friedr. v. Drieberg auf dem königl. Theater erschienen, und von den Herren Stümer, Fischer, Blum und Dem. Joh. Eunike trefflich dargestellt worden. Der Regisseur der neuen Darstellung, Hr. Ehlers, hatte zur zwey Compositionen von Drieberg und die bekannten Handwerksburschenlieder beybehalten, die übrigen Gesänge aber von Fränzl, F. Pär, W. A. Mozart, G. Rossini, Paccini, Mercadante und seiner Composition gewählt, die von den Herren Rosenfeld, Spitzeder, Schmelka und Dem. Weitner gut vorgetragen wurden. Besonders gefielen Cavatinis und Sacchinis (Hr. Rosenfeld und Spitzeder) Duett von Mercadante: Che bella vita è il militar etc.; Sacchinis Arie von Mozart: Dort vergiss leises Flehn, süsses Wimmern etc., die er stets auf Begehren wiederholt, und dann italienisch vorträgt; Straks (Hr. Schmelka) Lieder: Nachtigall ich hör dich singen etc., In meines Vaters Garten etc., und Müsst mir nix in übel aufnehmen etc. Von den Entreacten verdienen Auszeichnung: Adagio und Variationen für zwey Waldhörner von Schunke, am 18ten von den Herren Laverenz und Pfaffe vorgetragen, und die Arie von Rossini, die Frau von Biedenfeld am 23sten sang.

Der Monat war sehr reich an Concerten. Das erste gab am 1sten Hr. Franz Siebert von Dresden, der eine Arie aus Rossini's *Gazza ladra*, eine Romanze: *Die schöne Zauberin*, eine Arie von Morlacchi, Göthen's Lied: Kennst Du das Land etc. und mit Dem. Carl und Hrn. Krickeberg ein Duett von Pär, und ein Terzett von Salieri, mit vielem Beyfall vortrug. Seine starke, kraftvolle Stimme hat mit der Fistel zwey volle und reine Octaven vom tiefen Es bis G; die Höhe ist sehr ausgebildet und angenehm, die Intonation rein, das Portamento und Anschwellen des Tones, die Volubilität bewundernswerth, der Vortrag glänzend und seelenvoll. Den 8ten gab die schon erwähnte Mad. Grünbaum Concert, und entrückte alle Verehrer ihres meisterhaften Gesanges, durch den Vortrag der Scene und Arie aus Rossini's Oper *Bianca e Falliero* (in Italien unter dem Namen *Guirlandaria* bekannt), eines Recitativs und Arie aus der Rossinischen Oper *Torvaldo e Dorliska*, Variationen und mit Hrn. Stümer eines Recitativs und Duetts aus Rossini's *Armida*. Zuerst hörten wir auch in diesem Concerte Hrn. Ignaz Moscheles, Kammervirtuosen des Fürsten Paul Esterhazy, der seine Variationen über den *Alexandermarsch* auf dem Pianoforte mit Begleitung des Orchesters vortrug. Oefter hörten wir ihn in seinen beyden Concerten; im ersten, am 11ten, spielte er sein noch ungedrucktes Concert in Es dur, die von ihm componirten Variationen mit einleitender Phantasie, über das französische Vaudeville: *Au clair de la lune* mit Orchesterbegleitung, und eine freye Phantasie; im zweyten am 18ten, ein neues Concert in G moll, Variationen über eine französische Volksmelodie mit Orchesterbegleitung, und eine freye Phantasie, deren Themen ihm nach seiner Aufforderung von Musikliebhabern vorgelegt wurden, als er sich an's Pianoforte setzte, nämlich der Marlboroughmarsch und ein russisches Volkslied. Der Anschlag hat eine fast wunderbare Elasticität; nicht weniger ausserordentlich ist die Fertigkeit, Sicherheit und Kraft, besonders in den Tersen- und Octavengängen im schnellsten Zeitmaass mit beyden Händen, der unübertreffliche Triller und der elegante und kraftvolle Vortrag. Er spielte auf einem Wiener Flügelpianoforte von Leschen.

Ihm folgte am 15ten ein anderer trefflicher

Pianist, Hr. Carl Arnold, der künftig in Berlin wohnen wird. Er trug ein Concert und Potpourri über russische Nationallieder von seiner Composition vor, und zeigte hier, wie früher, ausserordentliche Fertigkeit, Ausdauer und Kraft in gleichmässiger Ausbildung beyder Hände und einen geschmackvollen Vortrag. Er spielte auf einer neuen Art dreychöriger Pianofortes, die Hr. Kisting in Tafelform verfertigt hat, und die sich durch ungewöhnliche Stärke des Tons und gute Spielart auszeichnen, da der Mechanismus des Anschlags und der Abdämpfung noch verbessert ist. Mad. Henriette Arnold, geb. Kisting, sang eine Scene aus Rossini's *Zelmire*, die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, und mit Mad. Seidler (die zur Freude aller ihrer Verehrer, glücklich von ihrer langen Wanderung zurückgekehrt, und in den seit Mad. Neumanns Abgang verwaiseten *Wienern in Berlin*, als Frau von Schlingen mit unendlichem Beyfall aufgetreten ist) das Duett aus Rossini's *Gazza ladra*. Mad. Arnold hat eine schöne Brust-stimme, vorzüglich in den mittleren Tönen, aber auch in der Höhe bis c rein und klangvoll, viel Volubilität und innigen Ausdruck des Gefühls.

Den 22sten hatte Hr. Concertmeister Möser eine musikalische Akademie veranstaltet, die den Namen in der That verdiente. Zum ersteumal ward hier Beethoven's grosse Symphonie in C moll ausgeführt, die ein Allegro con brio, Andante, Menuetto und Finale enthält, und meisterhaft dargestellt wurde. Hr. Möser trug ein neues Concertino von Mayseder, neue Variationen auf *la Barcarole* von Mazas, mit Begleitung des Orchesters vor, und begleitete auch mit seiner obligaten Violine die Scene und Arie mit Chor aus J. Meyerbeer's Oper *Margherita d'Anjou*, welche Mad. Grünbaum vortrefflich sang. In Hrn. Möser's Spiel bewunderte man, wie immer, den festen gehaltenen Strich, das gediegene Legato, die Sicherheit, Präcision und Reinheit der Sprünge, Octavenläufe, Doppelgriffe, Arpeggien, Triller etc., und den seelenvollen Ausdruck. Auch diesen Abend verherrlichte Hr. J. Moscheles durch ein von ihm componirtes und vorgetragenes Rondo brillant für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

Den 26sten gab Hr. Kapellmeister Seidel Concert. Mit Vergnügen hörte man die Wiederholung der Ouverture, die ein Gemälde des ländlichen Abends innig und wahr enthält, die treffliche Musikbegleitung der Schiller'schen Ballade *Hero und Leander*, die Mad. Stich vortrefflich sprach, und die Cantate: Lob Gottes, von J. F. Seidel, einem ältern Bruder des verdienstvollen Componisten, in der Mad. Milder, Dem. Hoffmann, die Herren Stümer und Devrient, die Solopartieen, und das Chorpersonal die Chöre angemessen dem Inhalte vortrugen. Noch verschönerte den Abend Mad. Longhi-Möser, die lange im öffentlichen Kreise geschwiegen hatte. Sie führte ein Adagio und Polonoise für die Harfe von Boieldieu, ein Thema mit Variationen von ihrer Composition, über die Melodie: Mich fliehen alle Freuden etc., und was nicht angekündigt war, aber zur grössten Freude des zahlreichen Publikum, einen Marsch mit Gefühl und Kraft, und im letzten mit bewundernswerthem crescendo und decrescendo aus. Auch sangen die Herren Stümer und Sieber ein Duett von Mercadante, so wie die Herren Horzizky und Hambuch ein Adagio und Rondo für Flöte und Oboe mit Beyfall bliesen.

Den 29sten veranstaltete Hr. Concertmeister Möser zum Besten der durch die Ueberschwemmung verunglückten Preussen und Badener ein Concert. Die Ouverturen aus Gluck's *Iphigenia in Aulis* und Mehul's *le jeune Henri* leiteten die beyden Theile ein. Mad. Seidler und Hr. Bader sangen ein Duett aus Spohr's *Jessonda*, so wie Hr. Bader auch eine Cavatine und Rondo von Carafa; die Kammermusiker Langenhaun und Bock trugen ein Doppelconcert für Violine und Violoncell von A. und B. Romberg nicht ohne Beyfall vor. Den Beschluss machte ein Rondo brillant für Pianoforte à 4 mains von Czerny, mit einer von Hrn. W. Greulich neu componirten Einleitung, und von diesem und Dem. Carol. Bauer (von der ich Ihnen schon neulich gemeldet, dass sie vom königstädtischen zum königl. Theater übergegangen ist) vorgetragen. Das geistvoll gesetzte Rondo wurde wacker gespielt; Dem. Bauer zeigte Fertigkeit und Ausdruck, und überraschte ihre zahlreichen Verehrer durch das neue Talent.

Endlich ist auch einmal wieder eine treffliche Kirchenmusik gegeben worden. Am Feste zum Gedächtniss der Verstorbenen, am 21sten, wurde sie in der Nikolaikirche, von dem Organisten derselben, Hrn. Grell, componirt, von Mitgliedern der Singakademie und Kapelle aufgeführt. Der talentvolle Componist zeigte auch hier wieder den Harmoniereichthum, und die Kraft und Wirkung, die man schon bey seinen früheren Arbeiten auch in

dieser Musik. Zeit. bemerkt hat. Besonders gefielen die Partieen: Herr, wenn ich dich nur habe etc., Selig sind, die reines Herzens sind etc. und der Chor: Es wird die Posaune schallen etc.

Anekdoten.

Friedrich der Grosse befahl seinem Kapellmeister Graun, sogleich die Probe zu seiner neuen Oper zu veranstalten, weil er der Generalprobe, die in wenig Tagen seyn sollte, nicht beywohnen könne. Die Probe begann; der König, welcher sehr übel gelaunt war, liess sich die Partitur geben, und strich mehre Seiten derselben. Graun sah das, und erwartete mit stillem Bewusstseyn des Werthes seiner Arbeit, das Ende. „Graun, sprach der König: das muss alles anders gemacht werden; alles, was ich gestrichen habe, ist Seiner nicht werth, und gefällt mir nicht". Das bedauere ich sehr, entgegnete Graun, indessen werde ich keine Note abändern, denn Uebermorgen ist Generalprobe, und in drey Tagen kann nichts Neues mehr einstudirt werden. — Und dann noch das wichtigste Argument, was ich habe; doch! das werde ich Ew. Majestät sagen, wenn Sie gnädiger seyn werden. — „Graun, sagte der König: auf ihn war ich nie ungnädig, desshalb will ich sein Argument gleich hören". Nun dann, sprach Graun, indem er seine Partitur in die Hand nahm: über diese Stück bin ich König. — Der König lächelte und sprach: „Graun, Er hat Recht! es bleibt alles beym Alten". —

Friedrich der Grosse war von Schlesien zurück gekommen, und liess schnell seinen lieben Graun rufen. „Graun, spiel' Er mir doch den Anfang seines ersten Recitativs im *Tod Jesu* vor". Graun that es. Gerade so, gerade so, sprach der König: ich habe mich nicht verhört. Graun wusste nicht, was der König meynte. „Ich will Ihm sagen, Graun, da habe ich in Breslau ein Abendlied singen gehört, davon sich jeder Vers wie sein Recitativ anfängt: das Lied heisst: Der goldnen Sonne Lauf und Pracht; sieht Er, da hab ich Ihn auf einem musikalischen Diebstahl ertappt. Aber lass Er es nur gut seyn, es macht Ihm Ehre, mit dem frommen Liedercomponisten auf einen Gedanken gestossen zu seyn.

Graun konnte diesen Vorfall lange nicht vergessen; er liess sich die ihm unbekannte Melodie aus Schlesien schicken, und fand, dass der König vollkommen recht gehört hatte. Er erzählte den Vorfall dem Quanz, und dieser fragte, ob er die Stelle nicht umändern wolle? Ewig nicht, sprach Graun, sie ist mir der theuerste Beweis von dem Gedächtnisse und dem Beyfalle meines Königs.

Kurze Anzeige.

Quintetto No. IV., *Quintetto* No. V., *Quintetto* No. VI., *comp. par G. Onslow, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. eines jeden, 1 Thlr. 8 Gr.)

Onslow's Quintette brauchen nicht erst von uns gerühmt zu werden. Gehört er doch unter die geist- und kunstreichsten der Instrumentalcomponisten unserer Zeit, und die Quintette unter die geist- und kunstreichsten seiner Compositionen. Für das Pianoforte sind sie nun zwar eigentlich noch weniger, als gar manche Compositionen ähnlicher Gattung Anderer; weil in ihren vielen, überaus feinen und zarten Details eben eine ihrer Haupteigenheiten, einer ihrer Hauptvorzüge liegt: solche Details aber auf dem Pianoforte kaum anwendbar und nie so wirksam sind, als auf Geigeninstrumenten. Indessen bieten sie doch auch so viel an originellen Ideen und trefflicher Ausarbeitung, dass es nicht zu verwundern ist, wenn Klavierspieler sie auch für ihr Instrument eingerichtet wünschen. Nur muss das mit vieler Sorgfalt, und auch mit Geübtheit in solchen Arbeiten geschehen. Dieses Beydes besitzt aber Hr. M., wie schon viele ähnliche Bearbeitungen bewiesen haben; und Beydes hat er auch hier geltend gemacht. Und so werden diese Quintette auch in dieser Form ohne Zweifel Vielen willkommen seyn. —

(Hierbey das Titelblatt mit Dussek's Bildniss und die Inhaltsanzeige.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

SIEBEN U. ZWANZIGSTER JAHRGANG.

BENEDICTUS MARCELLO.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1825.

(1944)

nach ihrer beyder Tode herauskam, gesagt hat. Aber es enthält einiges Biographische und kann daher einen Platz in Ihrem Blatt finden. So lauten die Worte: „Die Musik dieses Theaterstücks (*Aeneas in Carthago*) ist unleugbar ein Meisterwerk und zeigt zugleich eine Kenntniss der schwedischen Sprache an, die bey einem Ausländer in dem Grade gänzlich unerhört ist. „Kraus, von Geburt ein Deutscher, hatte vor seiner Ankunft in Schweden im Jahr 1778 auf „zweyen deutschen Akademien studirt und sich „daselbst in mehreren, besonders den schönen Wissenschaften und den gelehrten Sprachen bewandert gemacht. Seine Theorie der „Musik war also nicht blos ein Werk des Gedächtnisses, sondern auf grundliche mathematische und physische Kenntnisse gebaut. Doch „verrathen seine Kompositionen nicht die mühsame Arbeit, die darauf ausgeht Gelehrsamkeit „zu zeigen: im Gegentheil zeichnen sie sich durch „die annehmlichste, ungezwungenste Melodie, „aber auch, wenn der Gegenstand es nothwendig „erfordert, durch die allerstärksten und erhabendsten Züge aus. Dieses bezeugen unter „*Aeneas* mehrere Theaterstücke und unter ihnen „die Intermezzen zum *Amphytrion*, wie auch „die Beysetzungs- und Beerdigungsmusik König „Gustavs des 3ten, die seine letzte Arbeit ist „und von der Nachwelt unter die wenigen Werke „der Tonkunst von klassischem Werth gestellt „werden dürfte. Kraus besafs überdem viele „Weltkenntniss, ein gesetztes Wesen, einen „festen und gleichen Charakter. Man hat sich „verpflichtet erachtet, diesen Opfer der Wahrheit „und der Gerechtigkeit dem Andenken eines „Mannes zu weihen, dessen Verdienste und angenehmer Umgang lange von denjenigen werden vermifst werden, welche die ersteren zu „würdigen verstanden und den Vortheil des letzteren genossen. Er starb im December 1792."

Aber ich habe abgeschweift und komme zu Ihrer Recension zurück. Sie haben in demjenigen Theil derselben, der die Gesangmusik betrift, den sehr billigen Wunsch geäusert, dafs Texten in weniger bekannten Sprachen eine deutsche metrische Uebersetzung untergelegt würde. Ich machte den Herausgebern dieses Vorwurf nie ihnen, sobald ich erwähnen Heft sahe, und fand, dafs der Ton des Komponisten nicht gehörig gewürdigt werden konnte, wenn nicht der Leser in solchen Fällen in den Stand gesetzt würde, das zu verstehen, was die Musik ausdrucken sollte. Ein Glück ist es, dafs dieses Heft nur eine einzige solche Piece enthält, die zu dem schwedischen Texte *ombluf*, *brusina djup*, etc. bearbeitet ist. Für meinen Theil konnte ich einer Uebersetzung entbehren, aber ich fand mich von Ihnen und von dem Werth der Arbeit gleichsam berufen das zu ersetzen, was das deutsche Publikum vermifst, und ich habe eine Uebersetzung besorgt, die über alle meine Erwartung geglückt ist. Ich glaube Ihnen und Ihren Lesern durch die Mittheilung derselben ein Vergnügen zu machen.

Hierbey dürfte darauf aufmerksam gemacht werden müssen, was dem Kenner freylich nicht entgeht, dafs eine Uebersetzung, wie diese, aus einer Sprache von so ungleichem Geist mit der deutschen, aus einer Sprache die keinen Artikel hat und in welcher die Worte folglich auf eine ganz andere Art flektirt werden und worin endlich die Accentuirung gänzlich gegen die deutsche contrastirt, mit den grösten Schwierigkeiten verknüpft ist. Hierzu kommt, dafs eine Ode von ganz eigner und delikaterer Natur ist. Indessen kann ich versichern, dafs gegenwärtige Uebersetzung in Ansehung der Gedanken dem Original ganz treu, in Ansehung der Deklamation richtig und für das Ohr mit dem Ausdruck der Musik so genau, als es möglich war, übereinstimmend ist. Nur ein Umstand war unüberwindlich. Durch das Metrum eingeschränkt, war man zuweilen gezwungen, was im Original als Erzählung vorkam, in Exklamation zu verwandeln. Aber auch hierbey ist die Vorsichtigkeit angewandt, dafs wenig in einem solchen Grade gegen die Absicht des Komponisten gefehlt worden ist, dafs man behaupten könne, sie sey verfehlt worden. —

(Hierbey die musikalische Beylage. No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Universitäts-
Bibliothek
München

V 651290

INHALT

des

siebenundzwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1825.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Alte Zeit und neue Zeit, v. W. H., Seite 173.

F. L. B. Das Charakteristische der Tonart betreffend, 221.

Boethmann, C. (Hoforgelbauer in Hannover.) Berichtigung einiger früher durch die mus. Zeit. bekannt gemachten Aufsätze des Musikd. und Org. Wilke über Orgeln und Stimmung derselben, 607.

Chladni, E. F. F., Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente, 725. (S. auch Fischer.)

Döring, M. L. J., Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus, 3, 17, 37.

Driesberg, Fr. von, Untersuchung der Frage: Ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben? 69.

— Die rhythmischen Zeiten, nach griechischen Grundsätzen erklärt, 485.

Der engere Kreis. Ein Beytrag zur Aesthetik, auch zur musikalischen, 285, 865.

Fink, G. W., Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, 469, 549, 565.

— Ueber das Lied: Cur mundus militat sub vana gloria und dessen Verfasser, als Anhang zur Abhandlung über: Stabat mater in No. 33 und 34. Nebenbey das Lied: O miranda vanitas, zur Vergleichung mit dem Erstgenannten. Beyde mit Uebersetzungen, 741.

Fischer, Ernst Gottfr., Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Massstabes für die Stimmung (angeregt nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über Stimmungshöhen, von E. F. F. Chladni), 801.

Nachtrag zu den Bemerkungen über Stimmungshöhen in diesem Aufsatze, von D. Chladni, 705.

Fürstenau, A. B., Etwas über die Flöte und das Flötenspiel, 705.

Ueber das englische Volkslied: God save the king etc. Im Auszuge aus der Zeitschrift: the Harmonicon, zur Berichtigung der Nachricht im Jahrg. 1798 der allgem. mus. Zeitung, 805.

Hochlitz, Fr., Künstlersinn und Künstlerlooz, 677.

Sievers, G. L. P., Die päpstliche Kapelle zu Rom, 301, 321, 337, 353, 369, 393, 418.

Stöpel, D. Franz, Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre, 817, 745.

Einiges über diesen Aufsatz, 881.

Rüge gegen diesen Aufsatz, von M. G. Fischer, 706.

Das Charakteristische der Tonart betreffend, von F. L. B., 221.

Wagner, J. J., über neue Erfindung in der Kunst, 837.

Wilke, Nachtrag zu No. 10. des vor. Jahrganges, über die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden (freyschwingenden) Zungen, 163.

— über die von Hrn. Kaufmann in der Leipz. mus. Zeit. Jahrg. 25, S. 118 und 119 gegebene Bemerkung, den Nachtheil eines gleichstarken Orgelwindes zu den Labial- und Zungenstimmen betreffend, 541.

II. Gedicht.

Dr. Breidenstein: Die Sendung der Töne, 1.

III. Nekrolog.

Amon, Joh., Fürstlich Wallerstein'scher Kapellmeister, 865.

von Breitenstern, Bürgermeister zu Wismar, 880.

Buchholz, Joh. Simon, Orgelbauer zu Berlin, 188.

Chaves, Jose Dias Pereira, zu Lissabon, 32.

Salieri, Antonio, zu Wien, 408.
Kleiner Beytrag zu Salieri's Biographie, von Anselm Huttenbrenner, 796.
Winter, Peter von, zu München, 737.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Frau von Bawr Geschichte der Musik für Freunde und Verehrer der Kunst. Nach dem Französischen frey bearbeitet von Aug. Lewald, 809.

Föhlisch, D. J. G., Ueber Menschenbildung durch das Schöne, mit besonderer Rücksicht auf Ton- und Zeichenkunst, hauptsächlich in den Mittelschulen. Erste Abtheilung (im Allgemeinen von Erziehung und von Musik handelnd), 203.

D. Martin Luthers Gedanken über die Musik. Zur Beförderung des Kirchengesanges, aus dessen Werken gesammelt und mit Anmerkungen und Beylagen begleitet von F. A. Beck, 769.

Rochlitz, Frdr., Für Freunde der Tonkunst 2r Band, 433
Ueber Reinheit der Tonkunst, 433.

Winter, Peter von, vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen, 101.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bazili, Franc., Offertori a due, tre, quattro, sei e otto voci, con Organo solo obligato, 118.

Elsner, Jos., Mess — Graduale — Offertorium zu ersterv Glory (vierstimmig), 739.

— Mess, Graduale i Offertorium, zu trey Glory Merkie (für 3 mänliche Stimmen), 802.

Neukomm, Sig., Stabat mater à quatre parties en deux choeurs avec accomp. d'Orgue ad lib. Oeuv. 38. S. 644.

Seyfried, Ritter Ign. von, Messe für vier Singstimmen im Chor, mit Begl. des ganzen Orchesters. No. 3. Part., 497.

Stadler, Abbé Mat., Messe in G, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörnern, Contrabass und Orgel. No. 1, 353.

— Vidi Aquam, für vier Singstimmen und Orgel, 676.

b) Oper.

Auber, D. F. E., La neige ou le nouvel Eginard, Opera en 4 Actes. Der Schnee, oder der neue Eginhard. Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte, 673.

Meyer-Beer, Mo. Giac., Il Crociato in Egitto, grand Opera. Ridotta completa per Canto, e acc. di Forte-Piano dal Sgr. Luigi Truzzi, 645.

Onslow, G., L'Alcade de la Vega, Der Alcade von Vega, Oper, mit französischem und deutschem Texte, 771.

Rossini, Jo., Armida, Dramma tragico in 3 Atti. Kl. Ausszug, 152.

c) Kammer.

a) mehrstimmige Gesänge.

Anthes, J. A., Frühlingsfeyer. Sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Männerstimmen (auch für Eine Singstimme), mit leichter Klavierbegleitung. Op. 4. S. 432.

Beethoven, L. van, Opferlied: Die Flamme lodert etc. (von Matthisson), für 1 Singstimme mit Chor und Orchesterbegleitung, 121 W.

— Bundeslied: In allen guten Stunden etc. (von Göthe), für 3 Solo- und 3 Chorstimmen (wie vorigen,) 122 Werk, 740.

— Schottische Lieder, mit englischem und deutschem Texte, für Eine Singstimme und kleinen Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell obligat. Op. 108. 1. u. 2. Heft, 866.

Behrens, J. L., Doppelchor mit figurirtem Choral und Fuge, 467.

Eisenhofer, F. X. gesellschaftliche Gesänge für Vier Männerstimmen. 4te Sammlung. 516.

Sette Fughette a quattro voci cantanti coll Basso continuo, ricavate dalle opere del fu Padre Maestro Giamb. Martini e publicate da C. T. Weinlig, 622.

Mühling, A., Zwölf Gesänge für 4 Männerstimmen. 36s Werk, 121.

Neukomm, Sigism., Der Ostermorgen (von Tiedge), Cantate für 3 Solostimmen und Chor, mit Begleitung des Pianoforte, 7.

Rink, C. H., Todtenfeyer für 4 Singstimmen mit obligater Orgel- oder Klavierbegleitung. Op. 68. 3 W. der Ges., 125.

Stolze, H. W., Gesangübungsstücke, zum Gebrauch beym ersten Gesangunterrichte stufenweis durch alle Intervalle, 1. 2. und mehrstimmig, und Zwölf der bekanntesten Choral-Melodieen, zustimmig für Discantstimmen etc., 803.

Wühler, W., Die Dur-Scala mit 80 zwey- und dreystimmigen harmonischen Variationen etc. 821.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Anthes, J. A., Frühlingsfeyer. Sechs Lieder, auch für Eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung. Op. 4. 432.

Berner, F. Wilh., 2 Lieder: Ueber den Sternen etc. (von Aga. Franz) und: Unter den Sternen etc. (von C. Andreas) für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 868.

Blüher, Aug., Acht Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 36.

Boyneburgk, Fr. von, Shakespeare's Lieder, mit Begleitung des Pianoforte. 18. Werk, 33.

Hermann, Wilh., Sechs Lieder von Matthisson. 6. W. 813.

Kittan, Fr., Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, 336.
Kulenkamp, G. C., Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte. 1 Heft. Oeuv. 7. S. 675.
Lehmann, Ad. von, Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 8. Werk, 56.
Neukomm, Sigism., Sieben Gesänge für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, 414.
Weinlig, C. Theod., 36 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle, und Erreichung einer sichern und reinen Intonation, 482.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Beethoven, L. van, Morceaux choisis, arr. à grand Orchestre, par Ign. Chev. de Seyfried. Liv. 1. 2. S. 15.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

Weber, C. M. von, Musica vocale per uso de' Concerti, Lit. D. Scena und Arie für Sopran, mit Begleitung des Pianoforte und Orchesters. Op. 56. S. 852.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Braun, J. F., 24 Exercices pour l'Hautbois dans les tons les plus difficiles, avec accomp. de Pianof. Oeuv. posth. 612.
Grenser, Ch., 3 gr. Duos concertans pour deux Flûtes. Oeuv. 1. No 1—3. S. 468.
Kulenkamp, G. C., Sonate pour le Pianoforte avec acc. de Violon ou Flûte. Oeuv. 6. S. 563.
Mayseder, C., Divertimento per Violino e Pianoforte. Op. 39. S. 788.
Mendelssohn, Fel. Bartholdy, Sonate für's Pianoforte und Violine. 4. Werk, 532.
Neukomm, L'amoureux, Fantaisie pour Pianoforte et Flûte. Oeuv. 39. S. 236.
Reicha, Ant., 6 Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson. Oeuv. 100. Liv. 1—6.
— 6 gr. Trios concertants pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 101. Liv. 1—6. S. 298.
Stössel, F., Six Fanfares pour 6 Trompettes, 4 Cors et 2 Trombones. Oeuv. 4. S. 537.
— Militairische Kirchenmusik für 13 Trompeten von mehrerley Stimmungen, 4 Hörner und Posaunen. Zum Gebrauch bey Kirchenparaden. 6. Werk, 537.

β) für Ein Instrument allein.

Benedict, J., Rondeau brillant pour le Pianof. Oeuv. 5. S. 284.
Berger, L., Air Russe avec XII Variations, suivies d'une Marche funebre, pour le Pianforte. Oeuv. 14. S. 818.

Cramer, J. B., Sonate pour Pianoforte. Oeuv. 47. S. 596.
Czerny, Ch., Ouverture caracteristique et brillante pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 84. S. 172.
— 3me gr. Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 58. S. 87.
— Variations sur une Marche anglaise pour le Pianoforte. Oeuv. 81, S. 758.
— gr. Exercice pour le Pianoforte. Oeuv. 82. S. 758.
Dessauer, G., Rimembranze di Napoli, Composizione per Pianoforte sopra motivi napolitani. Op. 1. S. 320.
Dotzauer, J. J. F., 12 Esercisi per il Violoncello solo. Op. 70. P. 3 S. 16.
Fromelt, A., Adagio und Rondo alla Polacca, nach Thema aus der Oper Jessonda von Spohr, für das Pianoforte eingerichtet. 70. Werk, 692.
Gaede, Theod., Cotillon à la Jean de Paris pour le Pianoforte, 724.
Gollmick, Ch., 6 Thêmes avec Variations d'une difficulté progress. pour Pianoforte. Oeuv. 8. S. 628.
Haydn, Jos., Quatuor arr. pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt, 820.
Hermann, Guil., Solo pour le Pianoforte, contenant Variations et Polonaise. Oeuv. 2 S. 452.
Hüttenbrenner, Anselm, Sonate für das Pianoforte. 10. Werk, 157.
Kalkbrenner, Fr., 13me Fantaisie et Variations sur un thême Ecossais pour le Pianoforte. Oeuv. 64. S. 659.
Klein, Bernh., Fantaisie pour le Pianoforte. Oeuv. 8. S. 85.
Lobe, F. C., 3 Amusements pour le Pianoforte. Oeuv. 7. S. 451.
Marschner, H., 3 Sonatines pour le Pianof. Oeuv. 33. No. 1. S. 368, 707.
Mayseder, C., Divertimento per il Pianoforte. Op. 37. S. 788.
Mozart, W. A., La Fugue. Quatuor arr. pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt, 820.
Mühling, A., Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 23. S. 237.
— 3 gr. Marches pour le Pianof. à 4 mains. Oeuv. 33, S. 591.
Neukomm, S., O amor Brasileiro, Caprice pour le Pianoforte. Oeuv. 37. S. 641.
— L'amitié et l'amour, 2 Esquisses pour le Pianoforte. Oeuv. 38. S. 68.
Pixis, J. P., Variationen für das Pianoforte, über das beliebte Duett: War's vielleicht um Eins, war's vielleicht um Zwey etc. 39. Werk. 532.
— Gedanken des Abschiedes, in der Nacht vor der Abreise nach Paris, geschrieben für das Pianoforte. Op. 58. S. 267.
Relssiger, C. G., gr. Fantaisie pour le Fortepiano. Oeuv. 24. S. 548.
Renner, Jean, Polonaise brillante pour le Pianof. 188.
— 1) douze Variations sur un thême Autrichien. 2) Variations sur un thême original. 3) grands Variations pour le Pianoforte, 299.
Schlesinger, D., Allegro di Bravura per il Pianof. 851.
Schlöser, Carl von, Rondoletto für Kinder, vierhändig für das Pianoforte, 836.

Schmitt, Al., nouvelles Etudes pour le Pianof. Oeuv. 55. L. 1, 220.
— Jacq., Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 26. S. 756.
Schubert, G., Sonate pour le Pianoforte. Liv. 1, S. 755.
Sörgel, J. G., Etudes pour le Pianoforte en forme des Sonates. Oeuv. 19, S. 219.
Stöpel, Franz, Variationen für Pianoforte. Op. 10, S. 252.

γ) für die Orgel.

Kegel, C. C., Zehen Vor- und Nachspiele für die Orgel, 578.

V. Correspondens.

Nachrichten aus

Aachen, 433.
Amsterdam, 571, 589, 691.
Berlin, 32, 41, 116, 185, 247, 311, 406, 526, 666, 698, 752, 825.
Braunschweig, 430, 635.
Bremen, 95, 212, 511.
Cassel, 253, 359, 859.
Dresden, 64, 333, 701, 849.
Frankfurt am Main, 276, 670.
Frankfurt an der Oder, 636.
Giessen, 98.
Hamburg, 527.
Italien (einzelne Städte), 130, 230, 250, 618, 629, 713.
Königsberg, 315.
Lausanne, 13.
Leipzig, 125, 424, 853.
Lissabon, 26.
London, 161.
Magdeburg, 164, 184, 379, 661, 734.
Mailand, 109, 130, 618, 629, 695, 713.
München, 89, 136, 281, 591 737.
Newyork, 863.
vom Nieder-Rhein, 433.
Nürnberg, 261.
Paris, 48, 57, 269, 598.
Prag, 93, 196, 363.
Riga, 701.
Rotterdam, 384.
Strasburg, 560, 730.
Stuttgart, 77, 152, 651.
Warschau, 760.
Weimar, 169, 295, 656.
Wien, 43, 146, 189, 209, 343, 401, 613, 718, 781, 839.
Wismar, 850, 828.
Zürich, 463.

VI. Miscellen.

F. L. B. Bemerkungen, 283, 299.
— Mancherley in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst, 82, 98, 139, 202, 218, 266, 481, 495, 545, 603, 765, 817.
— Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen, 773, 789.
Berichtigungen, 644, 676.
Chladni, E. F. F., Berichtigung einer die Stimmung betreffenden falschen Behauptung, 672.
Anekdoten von Cimarosa, 215.
Ueber J. H. Clasing's Oratorium Belsazar, in Wismar aufgeführt, 828.
Einige Berichtigungen und Bemerkungen zu Forkels allgemeiner Literatur der Musik, italienische Schriftsteller betreffend. Von dem Mailänder Correspondenten, 656.
Fortsetzung der Nachricht über die diessjährigen Karnevals-Opern in Italien, 230.
Licht und Wärme im Urtheil, 141.
Musikfest in Magdeburg, 661.
Italienische Oper in Nordamerika, 863.
Preisaufgabe der vierten Klasse des Instituts der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste des Königreichs der Niederlande in der öffentlichen Sitzung vom 25. Nov. 1824, S. 877.
Ein Wort über die Kirchenmusik in Paris, von S. Neukomm, 170.
Ueber Spohr's neueste Oper: Der Berggeist, in Cassel aufgeführt, 253.
Stimmen der Vorzeit, 589.

VII. Beylagen.

I. Chor der Engel aus Friedr. Schneiders Oratorium: Das verlorne Paradies.
II. Romanze aus der Oper: Il Sansone, von Basili: In queste soglie un dì etc.
III. Hymnus für drey Stimmen: Amor Jesu dulcissime (Licht vom Lichte etc.) von Sig. von Neukomm.
IV. Marche funebre comp. par. Ans. Hüttenbrenner.
V. Aus Süssmayers Ballet: Il Noce di Benevento (Die Zauberschwestern vom Benevenier Walde.)
VI. Canon aus dem Oratorium: Belsazar, von J. H. Clasing.

VIII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **№. 1.** 1825.

Die Sendung der Töne.

Von Dr. Breidenstein.

Als Gott der Herr aus seinen Paradiesen
Die ersten Sünder zürnend einst verwiesen,
Und, weil sie seinen Willen nicht geehrt,
Vertrieben durch des Cherubs Flammenschwert;
Da kam der Fluch aus ihres Schöpfers Munde
Schnell über sie mit schreckenvoller Macht,
Der Fluch, der uns die allgemeine Kunde
Von Noth und Qual, von Tod und Grab gebracht.

Die Unschuld war geflohn aus ihren Herzen
Und eingestreut die bittre Saat der Schmerzen,
Die, Keime treibend in der Menschenbrust,
Schnell überwuchs die Blüthen ird'scher Lust;
Gefesselt war das bleiche Heer der Sorgen
An ihren Pfad, umstrickend ihren Fuss;
Der Abend wiegt's nicht ein, an jedem Morgen
Erwacht es neu und wehret dem Genuss.

Den trüben Blick, das Haupt gesenkt zur Erden,
Steht Adam trauernd unter seinen Heerden,
Baut nach des Richters strafendem Geheiss
Das Feld in seines Angesichtes Schweiss;
Die Gattin meidet seinen Blick, die Arme,
Weil sie sich neigte zu der Sünde Wahl,
Sie duldet schweigend, und mit stummem Harme
Verzehret sie sich in der Reue Qual.

Und Gott erbarmte sich der Sünder wieder,
Und sprach zu seinen Engeln: Steiget nieder,
Schwingt durch die Himmel euch von Raum zu Raum
Bis zu der Erde fernstem Wolkensaum:
Dort lasst der Töne freyen Strom erklingen,
Dass weit umher ihr Klang erschallen mag,
Dort hebet einen Hymnus an zu singen,
Wie ihr ihn sangt am sechsten Schöpfungstag.

Alsbald die Engel sich hernieder schwingen;
Die Harfen rauschen, weiche Stimmen dringen
Durch ihre Bebung, und des Himmels Lied
Ertönet in dem irdischen Gebiet;
Bald leis' verhallend, bald erhaben prächtig,
Ergeht im Wechsel sich die Melodie,
Bald süss bewegend, bald *ergreifend* mächtig
Entfaltet sich die reine Harmonie.

Bald strömt es fort in ungehemmten Wellen,
Die siegeslustig bis zum Himmel schwellen,
Und wird zum Sturm, der in des Waldes Nacht
Sich kühn ergeht, ein Ruf zur lauten Schlacht.
Bald wie der Vögel Chor in Lenzesstunden
Sich jubelnd in dem blauen Raume wiegt,
Dann wie von holdem Zaubernetz umwunden,
Wie sich der Ost an Blüth' und Blume schmiegt.

Da standen sie, entzückt von solcher Schöne
Der seelenerhebenden wundervollen Töne,
Die Sterblichen, und Edens hohe Lust
Zieht wieder glänzend ein in ihre Brust;
Es fasset sie ein namenloses Sehnen,
Das tief sich aus dem Innersten ergiesst,
Bis dass gefüllt von glänzendhellen Thränen
Ihr Aug' zum erstenmale überfliesst.

Dann sinken sie in liebendem Verlangen
Sich in die Arme, halten sich umfangen,
Und wähnen mit der Töne leisem Wehn
In sanftem Tode schmelzend zu vergehn.
Doch die verklangen schon in weiter Ferne,
Und ausgehallt verstummen sie nun ganz.
Da theilt der Himmel sich, und durch die Sterne
Erblicken sie den Herrn in mildem Glanz.

Der sprach zu ihnen: Dass euch etwas bliebe
Zum Zeichen meiner ew'gen Vaterliebe,
Zur Tröstung euch für das verlorne Glück,
Lass ich das Reich der Töne euch zurück.
Wenn ird'sche Wunden eure Seelen schmerzen,
Dann träufeln Balsam sie auf euern Schmerz,
Wenn nirgends Ruhe blüht für eure Herzen,
Dann führen sie den Frieden euch ins Herz.

Und singend ging nun Adam an's Geschäfte,
Im Strom der Töne schöpft' er neue Kräfte,
Wenn er am schweren unheilvollen Tag
Der Macht des Schicksals Limpfend unterlag.
Und Eva freuete des Herrn Erbarmen,
Dass Blick die Büsserin nicht mehr zürnend traf,
Und singend wiegte sie in ihren Armen
Die ersten kleinen Kindlein in den Schlaf.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus. Von M. L. J. Döring.

Seit einer Reihe von Jahren haben die Erscheinungen des Rhythmus die Aufmerksamkeit der Gelehrten und der Kunstfreunde vorzüglich auf sich gezogen, und die Erklärung dieser Erscheinungen, welche zugleich eine Entwickelung ihrer Gesetze ist, hat mehre durch Geist und Gelehrsamkeit gleich ausgezeichnete Männer beschäftigt. Obgleich diese durch vereinte Bemühungen viel Licht über den Gegenstand verbreitet haben, so stimmen die Resultate ihrer Forschungen doch selbst in Hauptpunkten nicht völlig überein und die Untersuchung über die ersten Grundsätze der Wissenschaft des Rhythmus scheint keineswegs so geschlossen zu seyn, dass es nicht erlaubt seyn sollte, eine neue Begründung derselben zu versuchen. Der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes, welcher vor längerer Zeit einen Versuch dieser Art gemacht und das Ergebniss davon denen, welche sich für die gedachte Wissenschaft interessiren, in einer kleinen Schrift (*Entwurf der reinen Rhythmik.* Meissen, bey Gödsche, 1817. 4.) zur Prüfung vorgelegt hat, macht Gebrauch von einem sich darbietenden Anlass, das, was er dort mit den nöthig scheinenden Beweisen vorgetragen und von dessen Richtigkeit ihn seitdem eine Menge von Beobachtungen nur noch vollständiger überzeugt hat, hier ohne Gerüste schlicht und einfach darzustellen. Dürfte er sich vom Leser eine Gunst erbitten, so wäre es diese, dass es demselben gefallen möchte, seine Sätze mit der Erfahrung unbefangen zu vergleichen. Um die Uebersicht zu erleichtern, soll der Vortrag in kleinere Abschnitte, deren jeder eine Frage zur Ueberschrift hat, abgetheilt werden.

Was ist Rhythmus?

Nach dem gemeinen Begriffe, welcher mit dem Worte Rhythmus verbunden wird, bezeichnet dasselbe ein gewisses gegenseitiges Grössenverhältniss von Zeitabtheilungen, welche in ununterbrochenem Zusammenhange auf einander folgen, und die Erfahrung giebt an, von welcher Art dieses gegenseitige Grössenverhältniss seyn müsse, wenn Rhythmus Statt finden soll. Die auf einander folgenden Zeitabtheilungen müssen einander nämlich entweder an Länge gleich oder die eine muss ein aliquoter Theil, d. h. die Hälfte, das Drittheil u. s. w. der andern seyn und folglich in ihr aufgehen. Rhythmus würde man also in solchen Verhältnissen anerkennen

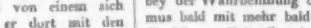

Ob nun gleich nicht alle Verhältnisse ungleich langer Zeiten zu einander, wo die eine ein aliquoter Theil der andern ist, für rhythmisch gelten und z. B. in einer solchen Reihe:

kein Rhythmus anerkannt wird, so ist es doch umgekehrt gewiss, dass, wenn ungleiche Zeiten Rhythmus zulassen sollen, die kürzere allezeit ein aliquoter Theil der längern seyn muss; denn in solchen Reihen wie folgende:

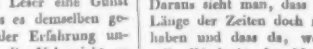

wo weder 2 in 3, noch 3 in 4, noch 3 in 8 aufgeht, würde Niemand Rhythmus anerkennen.

Es ist nun Thatsache, dass das Grössenverhältniss ungleicher Zeiten zu einander, vermöge dessen die kürzere in der längern aufgehen muss, für uns nicht umsonst da ist; denn wir zählen bey der Wahrnehmung oder Darstellung des Rhythmus bald mit mehr bald mit weniger Bewusstseyn die kürzere Zeit allemal so oft in der längern als sie darin enthalten ist, also nicht blos

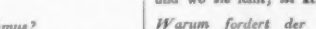

sondern auch und

Daraus sieht man, dass wir bey der verschiedenen Länge der Zeiten doch nur ein Maass im Sinne haben und dass da, wo Rhythmus Statt haben soll, Einheit des Maasses entweder wirklich oder möglich seyn müsse. Einheit des Maasses der Zeiten ist also Grundgesetz des Rhythmus, und wo sie fehlt, ist kein Rhythmus.

Warum fordert der Rhythmus Einheit des Zeitmaasses?

Aber wozu diese Einheit des Maasses? Eben das Zählen, welches wir bey Hervorbringung oder Wahrnehmung des Rhythmus verrichten, führt zur Auflösung des Räthsels. Alle Dinge, welche wir zusammenzählen, d. h. in ein Ganzes, welches Zahl heisst, zusammenfassen, können wir nur nach einem Begriffe zusammenzählen, welcher allen zu zählenden Dingen gemein ist, und Dinge, an welchen wir nichts Gemeinsames bemerken oder uns nichts Gemeinsames denken, können wir auch nicht

in eine Zahl zusammenfassen. So kann man eine Rose und eine Nelke nicht zusammenzählen, so lange man an jeder das betrachtet, was sie von der andern unterscheidet und was die eine zur Rose und nicht zur Nelke, und die andere zur Nelke und nicht zur Rose macht. Beyden aber ist das gemein und darin sind sie einander gleich, dass sie Blumen sind. Denkt man sich nun dieses Gemeinsame, so kann man sie in eine Zahl bringen und sagen: zwey Blumen. Zeitabtheilungen können, da Länge die einzige Eigenschaft der Zeit ist, schlechterdings in nichts einander gleich seyn als in der Länge. Sind sie einander an Länge nicht gleich, so haben sie gar nichts Gemeinsames mit einander, können daher auch nicht in eine Zahl oder in ein Ganzes zusammengefasst werden.

Man kann nunmehr sagen: Rhythmus ist ein solches Grössenverhältniss stetig auf einander folgender Zeiten, welches eine Zusammenfassung derselben in eine Zahl oder in ein Ganzes gestattet.

Es ist jetzt sehr begreiflich, warum wir den Rhythmus gerade da, wo es auf ein Zusammenfassen mehrer in der Zeit auf einander folgender Dinge oder Erscheinungen ankommt, und namentlich in der Sprache und in der Musik suchen und finden. In der Sprache müssen nämlich Sylben zu Wörtern und Wörter zu Sätzen, in der Musik aber auf einander folgende Töne und Akkorde in musikalische Gedanken zusammengefasst werden.

Wo gehen die Zeiten an und wo hören sie auf?

Der Rhythmus erfordert Zeiten von einem gewissen Maasse. Soll eine Zeit ein gewisses Maass haben, so muss sie einen Anfangspunkt und einen Endpunkt haben, so:

1 2

Hier wird die Zeit mit dem Punkte 1 als beginnend, mit dem Punkte 2 aber als aufhörend gedacht. Die Punkte 1. und 2 begränzen sie also und bestimmen ihr Maass; sie besteht nämlich aus der von den Punkten 1 und 2 begrenzten Linie. Nähme man den Punkt 1 hinweg, so hätte sie noch gar nicht angefangen, wäre also noch gar nicht vorhanden. Nähme man aber den Punkt 2 hinweg, so hätte sie keine Endgränze, folglich kein bestimmtes Maass. Jede Zeit dauert aber bekanntlich so lange, bis eine neue Zeit angeht. Die Zeit, welche mit dem Punkte 1 begann, dauert also so lange bis mit dem Punkte 2 eine zweyte Zeit eintritt, und diese Zeit dauert ihrerseits so lange, bis mit einem dritten Punkte eine dritte Zeit beginnt.

Nun kann aber die Frage gar nicht umgangen werden, was das ist, was in uns die Vorstellung einer anfangenden Zeit erregt und woran wir also die Zeitgrössen messen. Hier die Antwort: Der Erfahrung zu Folge muss eine in die Sinne fallende Veränderung vorgehen, wenn wir eine neue Zeit als beginnend denken sollen. Jede Veränderung aber setzt eine Bewegung voraus. Da aber jede Veränderung weder eher noch später Statt haben kann als die Bewegung vollendet ist, durch welche die Veränderung hervorgebracht wird, so muss der Anfang jeder neuen Zeit allemal in das Ende einer Bewegung fallen. Eine solche Bewegung ist z. B. ein Schlag mit der Hand oder mit einem Hammer. Denkt man sich drey solche Schläge nach einander,

1 2 3

so entsteht beim Auftreffen des ersten Schlages im Punkte 1 die erste Zeit, beim Auftreffen des zweiten Schlages im Punkte 2 die zweite Zeit, wobey zugleich die erste zu Ende geht und beym Auftreffen des dritten Schlages im Punkte 3 die dritte Zeit, wobey zugleich die zweite zu Ende geht. Eine solche Bewegung ist auch ein Strich mit dem Bogen auf einem Instrumente. Mit dem Endpunkte 1 des ersten Strichs entsteht die erste, mit dem Endpunkte 2 des zweiten Strichs die zweite, und mit dem Endpunkte 3 des dritten Strichs die dritte Zeit.

Ein Strich mit dem Bogen reicht daher nicht hin, das Zeitmaass eines Tonstücks anzugeben, sondern erst zwey geben das von 1 und 2 begränzte Maas einer Zeit an. Eine solche Bewegung geht auch bey einem ausgesprochenen Laute oder einer ausgesprochenen Sylbe vor, z. B.

1 2 3
a e i
du sie er

a und *du* geben den Anfang der ersten Zeit, *e* und *sie* den Anfang der zweyten, *i* und *er* den Anfang der dritten Zeit. „Wenn ich werde *drey* zählen," sagt man daher, „so müsst ihr Alle anfangen." Warum nicht eben so wohl: „wenn ich werde *zwey* zählen?" Hier der ganz einfache Grund: Wir setzen hieher

eins zwey drey.

Enthielte das *eins* schon für sich eine Zeit von bestimmtem Masse, so könnte man getrost sagen: „Wenn ich werde *zwei* zählen, so müsst ihr anfangen;“ denn jeder wüsste dann, wenn *eins* zu Ende wäre und *zwei* anginge. Allein so ist es nicht; *eins* giebt blos den Anfang einer Zeit, ihr Ende weiss man nicht eher als bis durch *zwei* der Anfang der zweiten Zeit gegeben wird, und nun erst ist denen, welche anfangen sollen, ein Maassstab gegeben, nach welchem sie sich richten können. „Eine so lange Zeit“ werden sie denken,“ als zwischen *eins* und *zwei* verfloss, muss auch zwischen *zwei* und *drei* verfliessen, und dann müssen wir anfangen.“ Eben so wäre es auch, wenn man das *eins*, *zwei*, *drei* durch Striche mit dem Bogen auf einer Saite ersetzen wollte.

Wir setzen nun fest: Das Ende einer Bewegung, man mag es nun sehen oder hören oder fühlen, giebt den Anfang einer Zeit. Und weil das Ende einer solchen Bewegung meist das Auftreffen eines Körpers auf einen andern, ein Schlag, Stoss und dergleichen ist, so nennen wir es mit einem lateinischen Ausdruck, welcher so etwas bezeichnet, *ictus*. *Ictus* ist uns also das Ende einer Bewegung, mit welchem eine Zeit beginnt. Solche *ictus* kann man sich aber auch blos vermöge der Einbildungskraft vorstellen, wie man denn, statt sich hörbar den Takt anzugeben, sich ihn blos in Gedanken angeben, ja ganze Reihen von Tönen, welche man nicht hört, vor seiner Vorstellung vorüber gehen lassen kann.

Was ist der gute und der schlechte Takttheil?

Zeiten werden gezählt, indem man die *ictus* zählt, mit welchen sie beginnen. Will man z. B. die durch drei Schläge mit der Hand entstehenden Zeiten zählen, so zählt man beim ersten Schlage die erste, beim zweiten die zweite u. s. w. Nun ist es aber ganz natürlich, dass die Sæle diejenige Zeit, mit welcher die Zählung beginnt, und welche das Maass für die folgenden Zeiten und den Begriff für das zusammenzufassende Ganze hergiebt, besonders fixirt. Diese Zeit erhält dadurch in der Vorstellung eine Art von Vorzug, welchen wir Accent nennen wollen. In der Musik heisst sie nun der gute Takttheil (mit einem griechischen Ausdrucke Thesis); in der Sprache ist es die accentuirte Sylbe. Jede zu dem guten Takttheile hinzugezählte und mit ihm dadurch in ein Ganzes vereinigte Zeit heisst der schlechte Takttheil (griechisch Arsis); in der Sprache ist es jede accentlose Sylbe, welche auf eine accentuirte folgt.

Worin besteht der Vorzug des guten Takttheils vor dem schlechten?

Der Vorzug, welchen der gute Takttheil vor dem schlechten erhält, kann keineswegs darin bestehen, dass er länger wäre als der schlechte; denn dann könnte ja der schlechte Takttheil nicht zu dem guten als ein Gleiches hinzugezählt werden, und überdiess widerspricht auch die Erfahrung. Allein, wie schon bemerkt worden ist, werden die Zeiten vermöge der *ictus* aufgefasst und gezählt und der gute Takttheil erhält also vor dem schlechten nur dadurch einen Vorzug, dass der *ictus*, mit welchem er beginnt, vor demjenigen *ictus*, mit welchem der schlechte Takttheil anhebt, ausgezeichnet wird. Dieser Vorzug oder diese Auszeichnung findet aber ursprünglich blos in der Vorstellung Statt. Denn hört man die gleichen Schläge einer Wanduhr bey Bewegung des Perpendikels, so kann man einen Schlag, welchen man will, accentuiren und dadurch die mit ihm beginnende Zeit zum guten Takttheil machen, ohne dass in den Schlägen selbst, welche in der mechanischen Einrichtung der Uhr begründet sind, deswegen die geringste Veränderung vorgiuge. Allein in anderen Fällen geht die Vorstellung oft in die That über, und es geschieht etwas höchst Natürliches, wenn ich, indem ich den *ictus* des guten Takttheils in meiner Vorstellung heraushebe, und vielleicht auch will, dass die Zuhörenden ihn in der übrigen ebenfalls herausheben sollen, es geschieht etwas höchst Natürliches, sage ich, wenn ich ihn dann durch einen stärkern Schlag mit der Hand, durch einen stärkern oder höhern Ton u. s. w. auszeichne; und eben so natürlich ist es, wenn die Zuhörenden durch den stärkern sinnlichen Eindruck bewogen werden, eben den *ictus* in ihrer Vorstellung herauszuheben, welchen ich heraushebe, und so die Zeit, welche mit dem stärkern Schlage, mit dem stärkern oder höhern Tone beginnt, zum Anfange einer Zahlung, also zum guten Takttheil zu machen. Es ist daher in der Musik im Ganzen genommen am natürlichsten, die Zeit, auf welche die Tonica, der Grundton eines Akkords oder ein vollstimmiger Akkord fällt, zum guten Takttheil zu machen, und das Gegentheil davon ist meist nur dann

anwendbar, wenn der Hörer schon für eine Zahlung bestimmt und gleichsam im Zuge ist. So stört z. B. folgendes vollstimmige Fortissimo mitten in einem Stücke die Zahlung nicht

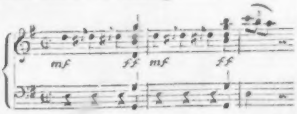

weil man schon in die Zählung eingeleitet ist. Dagegen würde folgender Anfang eines Tonstücks:

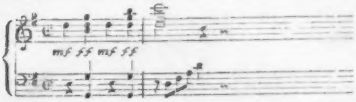

den Hörer, wenn er nicht vorher unterrichtet wäre, bestimmen, gegen den Sinn des Tonsetzers das zweyte und das vierte Viertel zum guten Takttheil zu machen, und erst der Eintritt des zweyten Taktes würde ihn belehren, dass er seine Zählung corrigiren müsse.

Warum können zwey gute Takttheile nicht unmittelbar auf einander folgen?

Leicht wird man den Grund einsehen, warum zwey gute Takttheile oder zwey Theses in einer Reihe gleich langer Zeiten nicht unmittelbar auf einander folgen können. Man müsste dann nämlich die Zählung bey der ersten aber auch bey der zweyten Zeit anfangen; man müsste folglich die erste aber auch die zweyte entweder in der Vorstellung allein oder zugleich auch in der Wirklichkeit auszeichnen, so dass also keine vor der andern ausgezeichnet wäre; man müsste die erste, aber auch die zweyte zum Begriffe des Ganzen und zum Maasse machen, so dass jede von beyden die messende Zeit, keine aber die gemessene wäre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Der Ostermorgen, von Tiedge; Cantate für drey Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte — — in Musik gesetzt von Sigismund Neukomm. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Wir nennen hier den Lesern ein Werk, von dem wir mit voller Ueberzeugung — begründet, nicht nur auf genaue Prüfung desselben, sondern auch auf öftere Erfahrung seiner Wirkung an uns und nicht wenigen Anderen — versichern können, es werde Allen, die für diese ganze Gattung sich Sinn und Zuneigung erhalten haben, übrigens Musikkennern, oder nicht, sehr willkommen seyn und vielen, wahrhaft edlen Genuss gewähren. Es ist entstanden auf Veranlassung der Feyer des Todestages der letztverstorbenen, allgemein verehrten Herzogin von Curland durch die Ihrigen, und mehre, ihrem Hause als Verwandte oder Freunde zugethane, geehrte Personen. Zu den Letztern gehören auch der Dichter und der Componist. Die Feyer selbst sollte keine weichlich klagende, sondern eine christlich erhebende seyn; weshalb auch, in Dichtung und Musik, zwar dem Grabe sein Recht widerfährt, weit mehr aber dem Leben, das über demselben hinaus liegt. Und da nun zugleich jener Entschlafenen, als Person, und alles Persönlichen oder sonst speciell Bezüglichen, gar nicht Erwähnung geschieht: so führt das Werk mit Recht den Namen, der Ostermorgen, in wiefern dieser als Moment der Feyer des allgemeinen Auferstehungsfestes aller fromm Entschlafenen gedacht wird.

Aus jener ersten Bestimmung des Werkes hat sich nun auch seine äussere Gestaltung und Anordnung, die Wahl der Kunstmittel, die Schreibart, die Dauer, sowohl des Ganzen, als der einzelnen Stücke, ergeben; und der Componist, der zugleich als ein, durch Wissenschaft und Welt sehr gebildeter Mann, der bey seinen Arbeiten stets klar weiss, was er will, bekannt ist, hat dieses alles aufs Beste wahrgenommen. Dadurch eignet sich nun das Werk ganz vorzüglich für erwählte Privatzirkel oder Gesangvereine: doch ist es auch, ganz oder theilweise, zu Concertaufführungen oder für den öffentlichen Gottesdienst nicht unbrauchbar; als wozu der Componist die Pianofortestimme auch für das volle Orchester bearbeitet hat, dessen Stimmen in der Verlagshandlung zu haben sind. — Wir versuchen, jene Gestaltung etc. etwas näher zu beschreiben; wobey wir

No. III.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Andante.

von Joseph Haydn.

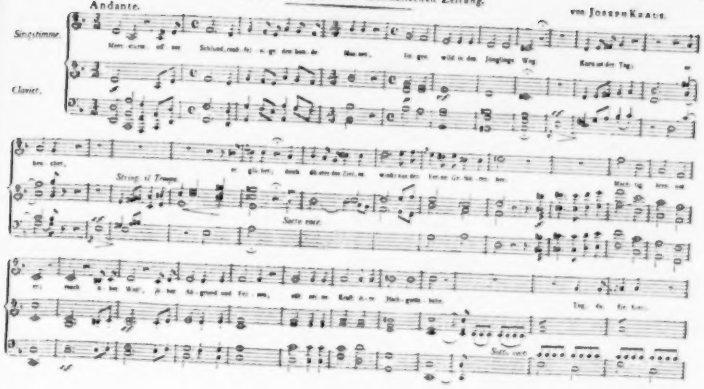

aber auf jene erste Anwendung des Werkes weiter keine Rücksicht nehmen, da uns die nähere Anordnung jener Feyer nicht bekannt ist. Wir erwähnen diess aber ausdrücklich, weil es leicht möglich ist, dass Einiges, was wir hier bemerken werden, durch jene Anordnung geboten und für sie vollkommen zweckmässig war, was wir aber für den allgemeinen Gebrauch einigermassen anders wünschten.

Letzteres trifft mehr den Dichter, als den Componisten. Dass Hr. Tiedge Gutes und Schönes, in edler, ausgebildeter Sprache und fliessenden Versen gesagt habe, versteht sich von selbst und braucht nicht erst von uns versichert zu werden. Aber er bewegt sich, aus welchen Ursachen er sich nun auch diess vorgeschrieben haben möge, in einem engen Kreise, sowohl was die Ideen, als was die Ausführung betrifft. Er giebt nämlich nicht weniger, als achtzehn achtzeilige, gereimte Strophen, alle im Metrum und Bau überhaupt einander gleich; in der Stimmung und im Ausdruck einander meistens sehr ähnlich. Diess nöthigte ihn selbst, die Ideen öfters wiederkehren zu lassen, obgleich mit anderen Worten und verschiedenen Wendungen: den Componisten aber nöthigte es, gleichfalls seinen Kreis, hinsichtlich der musikalischen Formen, zu verengern, und stellte ihm die höchstschwierige Aufgabe, innerhalb desselben allein für Mannichfaltigkeit und Abwechselung, wie sie ein Musikstück von funfzehn Sätzen unumgänglich nothwendig hat, Sorge zu tragen. Und eben hier ist ein Punkt, wo wir Hrn. N. wahrhaft bewundern müssen; denn er hat diese Aufgabe, ohne irgendwohin auszuschweifen oder irgendwo zu sinken, so glücklich gelöset, als sie zu lösen war, und wie sie kein Componist, wäre er noch so geistreich und talentvoll, aber bloss diess, und nicht zugleich ein des Nachdenkens gewohnter und aller rechtlichen Auswege in seiner Kunst kundiger Mann, gelöset haben würde. Wie nun das Werk geworden, wird man es, auch ohne Unterbrechung, nur gut ausgeführt, nicht einförmig und mithin zu lang finden: doch möchten wir rathen, um des gleichmässig ausdauernden Antheils der Zuhörer gewisser zu seyn und die Wirkung des Ganzen zu vermehren, diess bey der Aufführung in zwey, oder noch besser in drey Abschnitte mit kurzen Pausen zu zertheilen. Dort dürfte man am besten mit dem Satze, No. 7, Terzett; hier, erst gleichfalls mit dieser Nummer, und dann mit dem Chor, No. 11, schliessen. Wenigstens empfehlen wir diesen unsern Rath bey Aufführungen, nur vom Pianoforte begleitet. — Der Gesang ist für eine Sopran-, eine Alt- und eine Basstimme, in möglichst abwechselnder Auf- oder Zusammenstellung, und für das nicht selten benutzte Chor, geschrieben. Hr. N. bedient sich aller, innerhalb jenes ihm abgesteckten Kreises mit Recht anwendbaren musikalischen Formen, vom Choralmässigen bis zur Fuge. Nur die Hauptsätze, die vornehmlich über das Ganze entscheiden helfen sollen, sind lang, doch immer mit Maass, ausgeführt; die untergeordneten sind kurz gehalten: und sollte man einige wenige von diesen doch noch kürzer wünschen, so wird man bey näherer Betrachtung der gegebenen Textesworte eingestehen müssen, dass diese es kaum zuliessen. — Die Schreibart ist, die zwey, ausdrücklich der contrapunktischen Ausarbeitung bestimmten Sätze abgerechnet, die freye, cantatenmässige; sehr fasslich und überall das Hauptinteresse bey weitem in den Gesang gelegt. Uebrigens ist alles, nicht nur sorgfältig und regelrecht, sondern auch fliessend, jeder Stimme angemessen, und für die Ausführung nirgends schwer geschrieben; so dass auch Gesangvereine von nur mittelmässiger Geübtheit, wollen sie Fleiss darauf verwenden, das Ganze anständig und wirksam vortragen können.

Nach dieser unserer Ansicht des Ganzen geben wir noch ein Verzeichniss der Theile. No. 1. Chor. Choralmässig. Uebergehend in ein ziemlich kurzes, lebhaftes, aber ernstes Chor. No. 2. Ein kurzes, sanftes Sopransolo; im Grunde eine kleine Arie. No. 3. Ein etwas länger gehaltenes, kräftiges und würdevolles Chor. No. 4. Tenorsolo, mehr kurz als lang, einfach und sanft. No. 5. Ganz kurzes, ernstes Chor. No. 6. Kurzes, ernstes Bassolo. No. 7. Terzett für zwey Soprane und Alt, länger und in zwey Abtheilungen ausgeführt: die erste mild und zart, die zweyte lebhafter. No. 8. Tenorsolo; nicht lang, sehr ansprechend und sanft. No. 9. Ein kleines, schönes und rührendes Sopransolo. No. 10. Ein kräftiges, längeres Bassolo, in zwey Abtheilungen. No. 11. Ein kurzes, schönes Chor. No. 12. Ein ziemlich langes, lebhaftes, kräftiges Terzett. No. 13. Ein mässig langes, feuriges Chor. (Hier ist dem Componisten etwas Menschliches begegnet: die ganze Phrase, womit alle Singstimmen und die Begleitung

unisono eintreten, ist, Note für Note, der Anfang des ersten Basssolos in Joseph Haydn's *Stabat mater*, nur hier in B, dort in C dur. Indessen: anzumerken ist so etwas wohl, nicht aber viel Aufheben davon zu machen. Dergleichen kann einmal Jedem begegnen.) No. 14. Ein schöner, kunstgewandt und effektvoll ausgeführter Canon für die drey Solostimmen. (Er ist früher dieser Zeitung als Beylage zugegeben worden.) No. 15. Grosses Schlusschor: eine feyerliche Einleitung, und eine, im Thema und in der Ausführung leichtfassliche, aber gründlich und streng, auch nicht zu lang ausgeführte, sehr kräftige Fuge, mit feurigem Schlusse, zu den hierzu vollkommen passenden Worten: Triumphire, Christenglaube! etc. — Stich, Druck und Papier sind schön; auch die Verzierungen wohlbedacht und vollkommen angemessen. — Noch einmal: Das Werk wird Allen, die für die ganze Gattung sich Sinn und Zuneigung erhalten haben, sehr willkommen seyn, und vielen, wahrhaft edlen Genuss gewähren.

Nachrichten.

Lausanne. Seit der grossen Aufführung, welche die vereinigte Schweizerische Musikgesellschaft im August 1823 in unserer Stadt veranstaltete, hat die Musik in dieser Stadt, und besonders der hiesige Musikverein, bedeutende Fortschritte gemacht. Die Leistungen dieses Instituts, welches seine Entstehung seinem Präsidenten, Herrn de Seigneux, verdankt und gegenwärtig unter der Leitung des Hrn. Musikdirectors Beutler steht, zeigten sich am besten in dem von Hrn. de Seigneux geordneten Concert spirituel, welches am zwölften November 1824 in unserer Kirche St. François gegeben wurde. Das Orchester zählte bey dieser Aufführung 112 Personen, war aber leider immer noch, besonders in den Chören, zu schwach, um die weite Kirche ganz zu füllen. Das Concert hatte zwey Theile; im ersten hörten wir: 1) Ouverture zu *Lodoiska*, von Cherubini, mit Ausdruck und Kraft ausgeführt; 2) Haydn's *Te Deum* in C mit französischem Text, die Solo's von Dem. de Moulins, Hrn. Berger und Hrn. Gouverd vorgetragen; 5) Arie aus Rossini's Oratorium: *Mosé in Egitto*, von Dem. Pechier aus Genf mit ihrer schönen Altstimme gesungen; 4. Tenor-Arie aus dem Winter von Haydn's *Jahreszeiten*, mit Fertigkeit und Gefühl vorgetragen von Hrn. Hochreutiner aus Morges; 5) *Kyrie* und *Credo*, Chöre mit Solo's, componirt von Hrn. Musikdirector Beutler, auf der Orgel begleitet von dem trefflichen Organisten in Morges, Hrn. Spaeth. Die Solo's trugen Mad. de Seigneux, Dem. de Moulins, Hr. v. Crousaz und Hr. v. Couvreu vor.

Der zweyte Theil enthielt: 6) Ouverture zu *Demophoon* von Vogel, leider mit fremden lärmenden Schlusse, doch vorzüglich ausgeführt; 7) *L'invocation à l'harmonie*, Cantate von Mazas, durch Styl und Gehalt nicht eben für die Kirche geeignet; die Sologesangpartie von Mad. de Seigneux, die Violinsolo's von Hrn. Charamus, die obligate Partie der Harfe von Dem. Langallerie vorgetragen; 8) Arie mit Chor aus Rossini's Oratorium: *Mosé*, gesungen von Mad. Bacon de Seigneux; das Clarinettsolo bliess Hr. Hoffmann; 9) *Gloria*, aus einer Messe des schon erwähnten Hrn. Spaeth, welcher darin ein grosses Talent für Kirchencomposition zeigt. Mad. de Seigneux gefiel in diesem, wie in dem vorhergehenden Stücke ungemein. Mancher Mängel ungeachtet, zu denen besonders auch die Wahl einiger der ausgeführten Compositionen gehört, befriedigte das Concert die Zuhörer in hohem Grade, und Hr. Beutler zeigte sich durch diese Aufführung abermals als gewandter Director. Die grosse sehr schön erleuchtete Kirche war fast ganz gefüllt und die für die Armen bestimmte Einnahme war sehr beträchtlich.

In den Abonnement-Concerten des verflossenen Sommers hörten wir manche uns neue grössere Orchestermusik von Beethoven, Romberg, Krommer und André. Hr. Beutler, dem wir die Einführung dieser Werke verdanken, erfreute uns auch durch den trefflichen Vortrag der neuesten Compositionen für das Pianoforte von Beethoven, Hummel und Moscheles. Daneben liess er uns auch Mayseder's, Lafont's und Spohr's Werke für die Violine hören. Neben ihm verdient Hr. Baron von Mengden mit Achtung genannt zu werden, der mit ihm Mayseders und Moscheles brillante Duos und Variations concertantes für Pianoforte und Violine vortrug.

Von fremden Künstlern und Künstlerinnen hörten wir im Laufe dieses Jahres: Dem. Marianne Kainz, Hrn. Bader aus Berlin, Hrn. Lafont aus Paris, Hrn. Sedlatzek aus Wien und Hrn. Dall' Occa, Contrabassisten aus Petersburg, welche alle mit grossem Beyfall aufgenommen wurden. Auch der hier wohnhafte Sänger, Hr. Pezotti, veranstaltete ein besonderes Concert, und erinnerte darin an die gute italienische Gesangschule. Er gefiel besonders in Rossini's Arie mit Chor aus *Otello*.

Kurze Anzeigen.

Morceaux choisis de Louis van Beethoven, arr. à grand Orchestre — — par Ignace, Chevalier de Seyfried. Liv. 1. Liv. 2. Leipzig, chez Probst. (Pr. der ersten Liefer. 1 Thlr. 12 Gr. der zweyten, 1 Thlr. 18 Gr.)

Da die Musikausführenden jetzt nur immer Anderes, und doch nichts Schlechtes oder doch Alltägliches haben wollen; gute und treffliche Werke aber nicht so leicht und zahlreich producirt werden können, wie Kartoffeln: so ist des Arrangirens solcher Werke kein Ende. Wer nicht herüber arrangirt, der arrangirt hinüber: von anderen Instrumenten für's Pianoforte, vom Pianoforte für andere Instrumente etc. Was sich auch dagegen sagen lässt: es ist doch besser, als wenn man Schlechtes oder Alltägliches vor die Hand nähme und sich daran gewöhnte. Hr. v. S. hat durch Hinüberarrangiren Mozart'scher grosser Klavierstücke für das Orchester schon bewiesen, dass er diess auf's Vollkommenste versteht; so dass mehre dieser Sätze klingen, als wären sie für das Orchester ursprünglich geschrieben; ja, in Hinsicht des Ausdrucks, der Natur der Instrumente gemäss, noch gewinnen. Die hier also umgestalteten Sätze sind eben so gut gewählt, und eben so geschickt und fleissig bearbeitet, wie jene Mozart'schen; und da sie nun im Originale trefflich sind, so nehmen sie sich auch in der Bearbeitung eben so schön aus, wie jene Mozart'schen in derselben. Sie sind daher guten Orchestern bestens zu empfehlen; am meisten, als Zwischensätze in Concerten oder als Zwischenakte in Schauspielen. Die erste Lieferung enthält drey, die zweyte zwey Stücke. Die Stimmen sind durch häufige kleine Noten statt der Pausen sehr erleichternd eingerichtet, sowohl für die Direction ohne Partitur, als für die Ausführung derer, welche nicht gern oder nicht sicher pausiren. Alles: ad hominem. Nun so will man's ja! —

12 *Esercizj per il Violoncello solo, composti da J. J. F. Dotzauer.* Op. 70. Parte 3 a. Presso Breitkopf e Haertel à Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist über diess, mit Talent und Kenntniss, vollkommener Erfahrung über das Instrument und grossem Fleiss ausgearbeitete, sehr nützliche Werk, vor kurzem erst, bey der Anzeige der zwey ersten Hefte, ausführlich gesprochen worden. Wir wollen von dem dort Angemerkten nichts wiederholen, ausser, dass es keineswegs für Anfänger, sondern für sehr geschickte Spieler, die sich nach allen Seiten hin vervollkommnen wollen, bestimmt; dass es, den Erfindungen nach, reich und mannichfaltig, der Schreibart nach, solide und gründlich; und dass auch nirgends verabsäumt ist, die Hülfs- und Erleichterungsmittel zum richtigen, genauen Vortrage anzudeuten. Dass in diesem dritten Hefte nicht Weniges vorkömmt, theils in den Figuren, theils im mehrstimmigen Spiele, was allerdings schwer auszuführen ist: das ist kein Tadel, sondern ganz in der Ordnung und vollkommen dem Zwecke des Ganzen gemäss. Es ist nicht möglich, dass ein geschickter Violoncellist, wenn er diese Hefte mit Fleiss und Beharrlichkeit einübt, dadurch nicht sehr gefördert werden sollte, und zwar nicht nur in allen Vortragsarten, sondern auch in seinem Geschmacke. Hr. D. kann gewiss seyn, dass er die Achtung, die er geniesst, durch diese Arbeit gesteigert und den Dank nicht Weniger sich erworben habe.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. **N°. 2.** 1825.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus.
Von M. *L. J. Döring.*

(Fortsetzung.)

Wie werden beym Rhythmus die Zeiten zusammengezählt?

Es ist nun zu zeigen, auf welche Weise beym Rhythmus die Zeiten durch Zählung in ein Ganzes zusammengefasst werden. Der Anfang einer Zeit soll allemal, wie bisher, durch einen Punkt bezeichnet werden, und es steht dem Leser frey, sich dabey einen Schlag mit der Hand oder den Schlag eines Hammers oder das Ende eines Bogenstrichs oder das Anschlagen eines Stifts oder Hämmerchens an eine Saite oder auch eine Sylbe zu denken. Wird also

1 2 3

gesetzt, so bedeutet 1 den Anfang der ersten, 2 den Anfang der zweyten Zeit u. s. w. Wird 1 — 2 oder 1 — 3 gesetzt, so ist mit (—) nicht das mathematische Zeichen der Subtraction gemeint, sondern es heisst soviel: die Zeit vom Punkte 1 bis zum Punkte 2, die Zeit vom Punkte 1 bis zum Punkte 3. Hoffentlich wird es nicht anstössig seyn, wenn im Folgenden die rhythmische Zählung dann und wann mit der Zählung von Geldstücken verglichen wird, indem schwerlich ein anderer Vergleich die Sache so treffend und einfach erläutern würde. Wir fahren nun fort:

Sind zwey Zeiten gegeben

1 2

so ist die erste zwischen den Punkten 1 und 2 eingeschlossen und hat also ein völlig bestimmtes Maass, die zweyte aber hat blos den Anfangspunkt 2, aber keinen Endpunkt, ist also von unbestimmter Grösse. Es steht also bey mir, dem zählenden Subjekte, sie mir länger oder kürzer zu denken. Mache ich nun 1 — 2 zum guten Takttheil (zur Thesis), folglich die mit 2 beginnende Zeit zum schlechten Takttheil (zur Arsis), so mache ich in meiner Vorstellung die Zeit 2 der Zeit 1 — 2 gleich, und nun bezeichne ich, wenn ich die erste Zeit (nämlich 1 — 2) durch 𝅗𝅥 oder 𝅘𝅥 oder 𝅝 ausgedrückt hatte, auch die zweyte mit derselben Notenfigur. Diess giebt also solche Reihen:

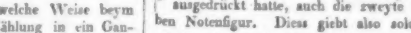

Man wird jetzt den Grund einsehen, warum folgender Schluss eines Tonstückes für die Zählung unbequem ist:

Da nämlich das schliessende G im Basse an sich von unbestimmter Länge ist, so fühlt man sich gedrungen, es dem vorhergehenden Viertel g, welches den guten Takttheil enthält, gleich zu machen, wodurch aber 𝅘𝅥 𝅘𝅥 statt 𝅘𝅥 𝅘𝅥. entstände.

Sind drey gleich weit voneinander entfernte ictus

1 2 3

gegeben, so sind die Zeiten 1 — 2 und 2 — 3 einander an Länge gleich, die Zeit 3 aber ist von unbestimmter Länge, weil ihr der Endpunkt fehlt. Fängt man nun bey 1 an zu zählen, so ist 1 — 2 der gute Takttheil (Thesis), 2 — 3 wird dazu gezählt und ist der schlechte Takttheil (Arsis). Was aber die Zeit 3 betrifft, so gestattet sie, eben weil sie von unbestimmter Länge ist, zweyerley Zählung. Habe ich nämlich die Zeiten 1 — 2 und 2 — 3 vermöge der Zählung zusammengefasst, so steht beym Eintritt des Punktes 3 die Zeit 1 — 3 als ein Ganzes vor meiner Seele und es macht mir eben so wenig Schwierigkeit, die Zeit 3 zu

1—3 zu zählen, sie also der Zeit 1--3 gleich zu denken, als es mir Schwierigkeit macht, wenn ich zwey einzelne Groschen in eine Summe zusammengezählt habe, ein Zweygroschenstück als ein eben so viel betragendes Ganzes hinzu zu zählen. Auf diese Weise entsteht ein solcher Rhythmus:

wie etwa in folgendem Schlusstakte:

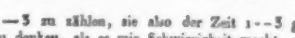

Man sieht aus der Verzeichnung, dass bey dieser Form zwey Reihen, A und B entstehen, deren jede einen guten Taktheil und einen schlechten Taktheil hat; denn die Thesis in der Reihe B zerfällt in zwey Hälften, von denen die erste Thesis, die zweyte Arsis ist. Zum Unterschied nennt man gern die Zeiten in der Reihe A Taktglieder und die erste derselben ist das gute, die zweyte das schlechte Taktglied.

Statt der bisher beschriebenen Zählung kann man aber auch so verfahren, dass man die Zeit 3 als zweyten schlechten Taktheil zur ersten Zeit rechnet, nehmlich so: 1 2 3

Thes. Ars. Ars.

mit Noten: 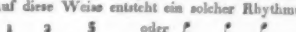

so dass drey gleiche Zeiten zusammen ein Ganzes ausmachen, eben so wie man drey einzelne Pfennige in ein Ganzes zusammenzählen kann, welches man sich als Dreypfenniger denkt. Denn der Umstand, dass zwey Pfennige, sobald ich sie zusammengezählt habe, für mich eine Summe ausmachen, hindert mich nicht, noch einen hinzu zu nehmen und die Summe eines Dreypfenningers zu bilden, und eben so wenig hindert mich der Umstand, dass zwey Zeiten, sobald ich sie zusammengezählt habe, ein für mich überschbares Ganzes ausmachen, noch eine solche Zeit hinzu zu nehmen und also eine Summe aus drey gleichen Zeiten zusammen zu fassen. Es kommt vielmehr nur darauf an, dass ich immer dieselbe Einheit, dort den Pfennig, hier die erste Zeit im Sinne behalte. Allein bey der ersten Art der Zählung, nämlich

giebt man beym Eintritt der dritten Zeit die erst im Sinne gehabte Einheit, nämlich das Achtel, auf und macht die aus den zwey Achteln gezählte Summe, welche ein Viertel beträgt, zur Einheit, zu welcher man dann ein zweytes Viertel hinzuzählt. Eben so nimmt man, wenn man zwey einzelne Groschen zusammenzählt, den Groschen als Einheit an. Hat man sie aber zusammengezählt und zählt ein Zweygroschenstück hinzu, so zählt man es nicht zu einem Groschen als ein Gleiches sondern zu der Summe der zwey Groschen und macht also diese Summe zur Einheit. Man sieht aber auch nun deutlich, warum beyde Arten der Zählung, 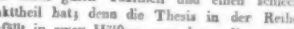 und 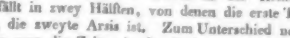 nicht zu gleicher Zeit bestehen können; denn dann müsste man beym Eintritt der dritten Zeit das Achtel, aber auch die Summe von zwey Achteln als Einheit betrachten und die dritte Zeit einem Achtel aber auch einem Viertel gleich denken, was offenbar unmöglich ist. Der Grund, warum der zweyzeitige Takt nothwendig den dreyzeitigen ausschliesst und dieser jenen, liegt demnach am Tage.

Wir denken uns nun vier gleich weit von einander entfernte ictus

1 2 3 4.

Hier sind also die ersten drey Zeiten einander gleich, die vierte aber ist von unbestimmter Länge. Da sie diess ist, so kann man auf zweyerley Weise zählen:

a. Man fasst die beyden ersten Zeiten in ein Ganzes zusammen und zu diesem Ganzen fügt man die beyden letzten, indem man sie ebenfalls zusammenzählt, als ein eben so grosses Ganzes hinzu. Die vierte Zeit wird hier nicht zur ersten Zeit sondern zur dritten gezählt, ihr demnach gleich gedacht. Die Verzeichnung ist diese:

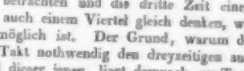

Jeder Taktheil hat zwey Taktglieder, wie man sieht, ein gutes und ein schlechtes. Man thut hier übrigens dasselbe, was man thut, wenn man zu zwey einzelnen Groschen zwey andere hinzuzählt.

b. Man fasst die drey ersten Zeiten in ein Ganzes zusammen und zählt zu diesem Ganzen die

vierte hinzu, indem man sich dieselbe so gross denkt als die drey ersten zusammengenommen, so:

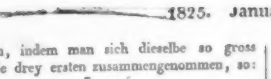

mit Noten:

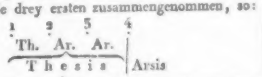

Der gute Takttheil hat drey Taktglieder, ein gutes und zwey schlechte. Man thut bey diesem Rhythmus, was man thut, wenn man zu drey summirten Pfennigen ein Dreypfennigstück hinzuzählt.

Sechs gleiche Zeiten oder fünf gleiche und eine sechste unbestimmte lassen sich ebenfalls auf zweyerley Weise zusammenfassen, entweder so:

a)

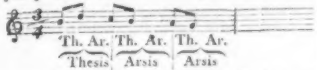

wie man thut, wenn man einen Sechspfenniger aus zwey und zwey und zwey Pfennigen zusammenzählt, oder so:

b)

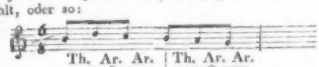

wie man thut, wenn man einen Sechspfenniger aus drey und drey Pfennigen zusammenzählt.

Vier gleiche Zeiten und eine fünfte von unbestimmter Länge gestatten ebenfalls zweyerley Zählung:

a)

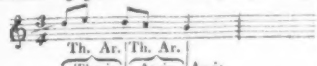

b)

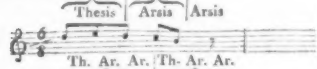

Wo die Pause steht, ergänzt man in Gedanken einen ictus.

Acht gleiche Zeiten geben diese Zählung:

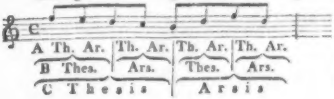

Hier zerfällt nicht nur jeder Takttheil der Reihe C in zwey Taktglieder, welche in der Reihe B stehen, sondern auch jedes dieser Taktglieder wieder in zwey Taktglieder vom zweyten Range, welche in der Reihe A stehen.

Zwölf gleiche Zeiten können auf dreyerley Weise in ein Ganzes zusammengefasst werden, nämlich:

A. Man nimmt immer zwey und zwey zusammen. Diess giebt sechs Zeiten, deren jede zwey kleinere Zeiten enthält. Diese sechs Zeiten werden nun so zusammengefasst, dass man

entweder a) zwey und zwey und zwey
oder b) drey und drey zusammennimmt.

B. Man nimmt immer drey und drey zusammen. Diess giebt vier Zeiten, deren jede drey kleinere Zeiten enthält, und diese vier Zeiten werden je zwey und zwey zusammengefasst. Wir geben jetzt von jeder dieser drey Arten ein Beyspiel:

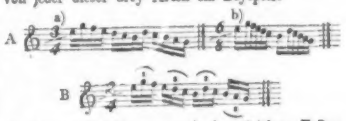

In folgender Reihe von sechzehn gleichen Zeiten

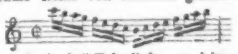

ist jedes Sechzehntheil Taktglied vom dritten Range, jedes aus zwey Sechzehntheilen summirte Achtel Taktglied vom zweyten Range, jedes aus zwey Achteln summirte Viertel Taktglied vom ersten Range und die allemal aus zwey Vierteln summirten halben Taktnoten sind die zwey Takttheile.

Der Rhythmus hält sich an die kleinsten absoluten Primzahlen 2 und 3, d. h. es werden allemal nicht mehr als 2 oder 3 Zeiten in ein Ganzes zusammengefasst, und nach zwey oder drey Zeiten geht die Zählung vom Neuen an. Es folgt also allemal nach einem oder zwey schlechten Takttheilen wieder ein guter Takttheil und der zweyzeitige und der dreyzeitige Takt sind die einzigen zuverlässig vorhandenen Taktarten. Diesemnach gestattet eine Reihe von fünf gleichen Zeiten wie folgende

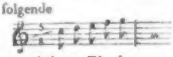

für ihr Ganzes keinen Rhythmus. Denn wollte man so zählen:

so wäre der zweyte schlechte Takttheil kürzer als der erste schlechte Takttheil und als der gute. Zählte man so:

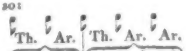

so wäre der schlechte Takttheil länger als der gute. Zählte man aber so:

so wäre der schlechte Takttheil kürzer als der gute. Und doch fühlt man sich immer gedrungen, wie es scheint, eine von diesen Zählungen zu versuchen. Daher kommt es denn nun, dass es merklich schwerer ist, eine vorgeschriebene Zeit mit einer solchen Notenreihe ausrufüllen und zwar richtig auszufüllen als mit einer solchen z. B.

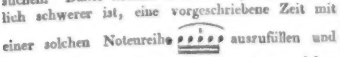

Ob eine solche Zählung:

bey welcher man das erste Achtel bis zum Ende als Einheit im Sinne behalten muss und vier schlechte Takttheile entstehen, sich mit der Natur der rhythmischen Zusammenfassung vertrage oder nicht; ob ihre Möglichkeit vielleicht nicht sowohl von allgemeinen Gesetzen als vielmehr von der individuellen Fähigkeit einzelner Subjekte abhänge; und ob die Tonsetzer richtig verfahren, wenn sie eine solche Zählung vorschreiben, diess alles bedarf noch entscheidender Beweise. Bemerkenswerth aber ist es, dass die Sprache durchaus kein Beyspiel eines solchen Rhythmus liefert. Noch viel bedenklicher sind folgende Reihen:

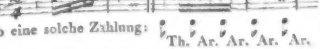

welche, wenn sie nicht etwa die Stelle kurzer Vorschläge zu vertreten haben, wohl ohne Nachtheil aus den musikalischen Compositionen wegbleiben würden.

Die Zahl und Länge der Taktglieder des schlechten Takttheiles ist von der Zahl und Länge der Taktglieder des guten Takttheiles unabhängig; nur das ist schlechterdings nothwendig, dass die ersteren zusammen gerade so viel Zeit einnehmen als die letzteren zusammengenommen, wie z. B. in folgendem Beyspiele:

Hier sind die zwey letzten Noten zusammen gerade so lang als die drey ersten zusammen genommen. Man thut bey diesem Rhythmus, was man thut, wenn man einen Groschen aus drey Vierpfennigstücken zusammenbringt und zu diesem Groschen einen andern aus zwey Sechspfennigstücken bestehenden hinzuzählt.

In dieser Reihe: kann man die Zeiten unmöglich so zählen:

denn das Achtel kann durchaus nicht zum Viertel als ein Gleiches gezählt werden. Man theilt also das Viertel in Gedanken in zwey Achtel, indem man in der Hälfte des Viertels einen ictus ergänzt, so:

Diese Ergänzung geschieht oft durch eine begleitende Stimme, z. B. so:

Folgende Reihe:

hat diesen Rhythmus: 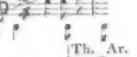

Das erste Achtel ist in einer andern Reihe Thesis als das Viertel. Man sieht also, dass keinesweges in derselben Reihe zwey Theses unmittelbar auf einander folgen. Wird der ictus des ersten Achtels weggelassen, so muss man ihn in der Vorstellung ergänzen. Dieser zu ergänzende ictus wird beym Notenschreiben durch einen Punkt oder durch eine schweigende Note ausgedrückt, wie bey a) und b). Oft wird er durch eine begleitende Stimme ergänzt, wie bey c)

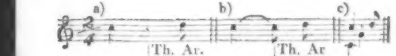

Indess muss bemerkt werden, dass bey geschwinder Bewegung meist diese Form: 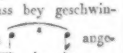 angewendet wird, wo diese: 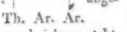 geschrieben steht. Folgendes z. B.

wird in der Regel so vorgetragen:

dass also die beyden ersten Noten eine Triole geben, welche einem Viertel an Dauer gleich ist.

Die Zeiten der folgenden Reihe:

kann man nicht so zählen: 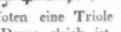

weil das Viertel unmöglich dem ersten Achtel gleich gedacht werden kann. Man muss vielmehr nach der Hälfte des Viertels einen ictus ergänzen, so:

was beym Singen gewöhnlich durch einen Nachdruck der Stimme, ausserdem auch oft durch eine begleitende Stimme geschieht, z. B.

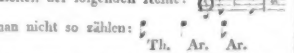

Partieen wie folgende: 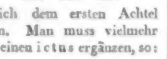

können, so wie sie geschrieben sind, nur von zwey verschiedenen Subjekten oder nur von demjenigen gefasst und ausgeführt werden, welcher sich des Besitzes zweyer Seelen zu rühmen hat, von denen die eine die Zeiten in der obern Reihe, die andere aber die Zeiten in der untern Reihe misst und zusammenzählt; denn wem nur eine Seele zugetheilt ist, der kann, indem er die eine Reihe unter einen Begriff bringt, nicht zu gleicher Zeit die andere unter einen andern Begriff bringen. Indess werden solche Partieen da, wo eine Verwirrung ausgedrückt werden soll, wo jeder etwas Anderes denkt und will, vielleicht nicht ohne Wirkung seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Lissabon. Novbr. 1824. *Fortsetzung der vor zwey Jahren gegebenen Nachrichten.* Das Theaterpersonale, dessen in jenen Nachrichten gedacht worden ist, weigerte sich gleich nach seiner Ankunft, aufzutreten, bis ihm Sicherheit wegen des Accordes geleistet würde: deswegen verzögerte sich die erste Vorstellung im Theater S. Carlos bis zum 13. Decbr. 1822. An diesem Tage wurde Rossini's *Edoardo e Cristina* gegeben und nachher oft wiederholt. Die Prima Donna, Adelaide Varese, gefiel in allen Rollen ausserordentlich: ihre volle jugendliche Stimme und ihr Aeusseres sind angenehm; auch singt sie recht artig, doch huldigte sie dem falschen Geschmacke des Publikums zu sehr, und vernachlässigte das Wesentliche. Ein Fehler ist auch ihre undeutliche Aussprache. — Die zweyte Sängerin, Adelaide Cressotti, ein Mezzo-Sopran oder Contre-Alt von grossem Stimmumfang, besonders in der Tiefe, erlangte nicht so viel Beyfall; ihre ziemlich schwache Stimme ist nicht mehr jugendlich. — Der Tenorist G. Lombardi ist ein mittelmässiger Sänger: besser, als sein Gesang, ist sein Spiel. — Der Buffo cantante, Paolo Lembi, hat eine schöne, aber für das Theater zu schwache Bassstimme, und wenig Ausdruck im Vortrag; er macht aber Fortschritte, und gefällt daher schon jetzt mehr als Anfangs. — Auch L. Martinelli war nach seiner Rückkehr aus Porto wieder hier engagirt worden. — Das übrige Personale besteht aus mehren aus früherer Zeit hier gebliebenen Italienern, von denen besonders G. Martinelli zweyte Rollen und solche, in denen es mehr auf das Spiel ankommt, recht gut giebt.

Diese Gesellschaft gab ausser der schon genannten Rossini'schen Oper noch mehre dieses Componisten, in der Fastenzeit auch dessen Oratorium: *Mosè*, und am 13ten May, dem Geburtstage des Königs, seine *Zelmire*. Ausserdem hörten wir Mayerbeers *Emma*, Mayr's *Ginevra di Scozia*, Paers *Agnese* und Paini's *Adelaide e Comingio*.

Die politischen Ereignisse zu Ende des May 1823 waren allen Schauspielen, das Stiergefecht ausgenommen, sehr nachtheilig: das Theater S. Carlos war bey manchen Vorstellungen fast ganz leer. Glänzend stachen indessen der 24ste Juny (der Namenstag des Königs, welcher diesesmal besonders festlich begangen wurde) und die beyden folgenden Abende dagegen ab. Man gab zu dem Feste eine neue Opera seria von Coccia, *Fayello*, und einen allegorisch pantomimischen Tanz, *o Heroe entre os filhos* (der Held unter seinen Kindern), worin die Vorfälle der letzten Tage des May und der ersten des Juny durch wirkliches Militär vorgestellt wurden.

Ungeachtet der Unterstützung von Seiten der Regierung, welche das Theater S. Carlos erhält, wurden dem Personale die Gehalte doch nicht richtig ausgezahlt, wovon man die Schuld der Unternehmerin, Mad. Bruni, giebt. Diese behauptete zwar die Unternehmung für sich, allein zu Ende des Jahres löste sich die Gesellschaft abermals auf. Die ersten Sängerinnen, Varese und Cressotti nebst einigen andern, engagirten sich beym Theater in Porto, wo sie sich noch befinden. Man sandte nach Italien, um neue Mitglieder zu engagiren, aber diess ward durch das Gerücht, dass man nicht pünktlich zahle, sehr erschwert. Das Theater blieb daher mehre Monate geschlossen. Endlich, im Juny 1824, kam eine Verstärkung von 38 Personen an, von denen die meisten, auch der Componist Jacomo Piglia, für das Ballet engagirt waren. Ein reicher Privatmann, Hr. Falcão, machte der Theaterkasse die nöthigen Vorschüsse. Für die Oper befanden sich unter den neuen Mitgliedern: die Damen Luisa Valsovani Spada, Josefa Julien, Magdalena und Catarina Pereno, und Maria Mori; die Herren Felippo Spada (ein guter Buffo cantante), Alex. Mombelli (Tenorist), Ant. Coila (Bassist), Luis Campiteli, J. Riboli und einige andere.

Man gab nun zuerst, den 5. July, Rossini's *Bianca e Faliero*, mit mässigem Beyfall; nachher *l'Inganno felice*, ohne Beyfall, und den *Turco in Italia*, welchen wir ebenfalls schon besser gesehen und gehört hatten. Es folgten: der *Barbiere di Seviglia* und noch einige andere Rossini'sche Opern, *Elisa e Claudio* von Mercadante, und endlich Morlacchi's *Teobaldo e Isolina*; die letzte Oper gefällt ziemlich und ist daher wohl schon zehnmal gegeben worden: nur hält man die Musik für zu sehr deutsch. Die Valsovani Spada ist die vorzüglichste unter den Sängerinnen: leider fehlt es ihrer Stimme an jugendlicher Frische. Die Partie der Isolina ist etwas zu hoch für sie. — J. Julien giebt den Teobaldo leidlich. — Der noch sehr junge Alexander Mombelli, dessen Vater einst hier sehr gefiel, hat eine schöne Tenorstimme und singt recht artig.

Die Kirchenmusiken liessen uns nichts Neues von Bedeutung hören. Am 22sten Novbr. 1822 wurde das Fest der heil. Cäcilia in der Kirche dos Martires mit einer neuen Messe von Rego gefeyert, welche der kranke Componist selbst ohne Energie dirigirte. Das Et incarnatus est wird als ausgezeichnet gerühmt; übrigens scheint das Werk ziemlich trivial zu seyn. Am 29sten Nov. wurden in derselben Kirche zur Gedächtnissfeyer der Verstorbenen aus der *Irmandade* die Responsorien von David Peres und das *Requiem* von Jomelli ziemlich gut ausgeführt. Mozart's *Requiem* ist auch schon einigemale bey jener Feyerlichkeit, an welcher alle Musiker von Profession Theil nehmen müssen, gegeben worden: die hiesigen Sänger lieben aber die Mozart'sche Musik nicht, wahrscheinlich, weil sie darin nicht durch Schnörkeleyen glänzen können. Am 30sten Octbr. 1823 fand die Todesfeyer des Papstes Pius VII. in der Kirche der Italiener, Loreto, Statt. Die königl. Familie, der päpstl. Nuntius, die hohe Geistlichkeit und der Adel waren zugegen. Man gab Mozart's *Requiem*, aber natürlich mit geringem Effekt, weil nicht einmal die königl. Sänger dazu genommen worden waren. Dazu kam noch, dass das Innere der Kirche ganz mit schwarzem Tuch behangen war, welches, so wie ein in der Mitte, errichtetes prächtiges Mausoleum, den Ton zu sehr dämpfte. Das Schlimmste ist, dass die hiesigen Sänger grösstentheils nur, weil sie müssen, den Mund öffnen, besonders bey Mozart's Musik, daher diese hier wohl nie gefallen wird. — In der Kirche Martires wurde am 22sten Novbr. 1823 das Fest der heil. Cäcilia durch eine grosse Messe vom verstorbenen Leal und acht Tage später das Gedächtniss der Verstorbenen aus der Brüderschaft durch Mozart's *Requiem* gefeyert, welches diessmal, obgleich immer noch unvollkommen, doch besser, als früher in Loreto, ausgeführt worden seyn soll. — Eine von dem talentvollen João Giordani componirte und schon mehrmals gegebene Messe wird hier gerühmt. Allein unsere moderne

Kirchenmusik muss im Rossini'schen Opernstyl geschrieben seyn, um zu gefallen; fast jedes Kirchenfest beginnt mit der Ouverture zur *Gazza ladra* oder irgend einer andern von Rossini.

Die Abonnement-Concerte bey unserm vorzüglichsten Pianofortspieler, Hrn. Bomtempo, wurden bis Anfangs Juny 1825 fortgesetzt. Sie gewährten aber keinen grossen Genuss, weil sie zu wenig Abwechselung darboten. Den Anfang machte gewöhnlich eine der grossen Haydn'schen Symphonieen, welche von dem grössten Theile der Zuhörer unbeachtet blieben. Da keine Dilettantin sich in diesen Concerten hören liess, so waren die einzigen Sängerinnen eine Dem. Peregrina und eine Schwester des Hrn. Bomtempo, welche uns nur wenige Gesangstücke, aber diese mehrmals, hören liessen. Ausserdem sangen mit Beyfall: Hr. D. Luis de Vasconcellos, dessen Gesang schon in dem frühern Bericht erwähnt ist; dessen Bruder, Hr. Marquis de Castello melhor, Hr. Marquis de Valensa, Hr. Baron Quintella, die Herren Deroure, Pinto, Schiopeta, Caetano, Ig. Sonza Barboza, Cavigioli, ein junger Hr. Monteiro und einige andere. Besonders gefiel aber die schöne Basstimme und der Gesang des jungen Herrn Nicol. Klingelhöfer, dessen Mutter sich unter den hiesigen Dilettantinnen als Sängerin auszeichnet. Der Lehrer der letzteren, unser vortrefflicher Angioleli, liess sich auch einmal hören. — Die Gesangstücke (welche zum Theil öfter wiederholt wurden) waren besonders: ein sehr beliebtes Trio aus Coccia's *Festa de la Rosa*; Scene und Arie aus *Elena e Constantino* von demselben; Cavatine von Marco Antonio Portugal, mehre Arien, Duetten, Terzetten, Quartetten, auch ein Quintett, von Rossini; Duett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa; Arie von Pucitta und Terzett mit Chören, von Rossini (letztere beyden gefielen sehr); Terzett von Paer, Duett von Generali etc. — Von Orchestermusik wurden ausser Haydn's Symphonieen auch die von Mozart in G moll und einige Ouverturen dieses Componisten, Beethoven's Symphonie in C moll und eine Ouverture desselben, eine Ouverture von Romberg, die zu *Stratonice* von Mehul und einige Ouverturen von Rossini gegeben. Jeden Abend trug Hr. Bomtempo ein Pianoforte-Concert von seiner Composition mit gewohnter Meisterschaft vor. Ferner spielten Hr. Brelas und sein Sohn Luis (Dilettanten) ein Concert für zwey Flöten von Gianella (welches dieser vor funfzehn Jahren hier für Hrn. Brelas und sich selbst schrieb), sehr gut und mit vielem Beyfall. Hr. Brelas sen. allein liess uns ein Concert von Berbiguier aus As, A. E. Müller's Op. 30, Tulou's drittes Concert und mit dem Dilettanten, Hrn. Caetano Martius eine Concertante von Devienne hören. Hr. Martius bliess mehre Solo's für das Fagott und mit Hrn. Thiago ein Concert für zwey Fagotte von Ozi vorzüglich gut: auch auf der Flöte liess er sich mehrmals mit Beyfall hören. Hr. J. P. Scola trug einige Concerte, auch Variationen, für das Waldhorn, für einen Dilettanten sehr brav, vor. Hr. Thiago de Odalde spielte Rhode's Variationen in G dur auf der Klarinette, mit einigen Abänderungen, meisterhaft. Ausserdem wurden noch Concertino's von Krommer, und eine Concertante von Witt vorgetragen.

Refer. hat nicht erfahren können, weswegen diese Concerte, die doch weder geheim noch politisch waren, nach den politischen Vorfällen des Anfangs Juny eingestellt werden mussten. Der Unternehmer Bomtempo verlor viel durch das Verbot. Erst zu Anfange dieses Jahres wurde durch Hrn. Marquis de Castello melhor die Erlaubniss zu Fortsetzung der Concerte ausgewirkt. Bomtempo miethete nun den vordern Theil des Palastes des Herzogs de Cadaval am Rocio-Platze; dieses Local ist bequemer als das vorige, weil es mehre aneinanderstossende Säale enthält. Der achteckige Musiksaal, der für Musiken eigens gebaut ist, ist für diese vortheilhaft construirt, aber zu klein für ein starkbesetztes Orchester. Bomtempo sammelte gegen 300 Subscribenten, und die Concerte dauerten bis in den Juny fort, worauf sie wegen der heissen Jahreszeit (in welcher auch die meisten Abonnenten auf das Land ziehen) eingestellt wurden. — Das Orchester war schwächer besetzt, als in den früheren Concerten, doch im Ganzen fast besser, weil nicht so viele mittelmässige Dilettanten Theil nahmen (wogegen freylich auch einige der vorzüglichsten, z. B. Hr. Friedrich Lahmeyer, fehlten) und die beyden Giordani die Dirigenten waren. Nur die ersten Concerte wurden mit Haydn'schen Symphonieen begonnen: in der Folge wurden diese durch Rossini'sche und andere italienische Ouverturen ersetzt. Im Gesange ward nichts Ausgezeichnetes geleistet, woran zum Theil die Etiquette Schuld war. Mehre adliche Damen — hörte man

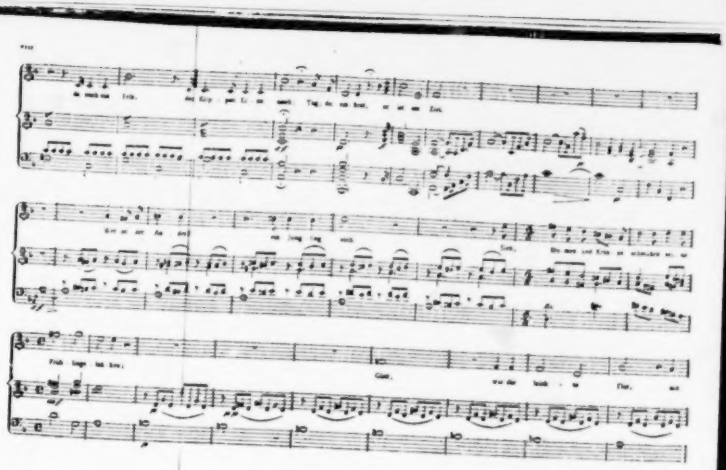

— hatten dem Unternehmer Bomtempo Hoffnung gemacht, sie würden die Concerte durch ihren Gesang unterstützen: diese Hoffnung ging aber nicht in Erfüllung, und so hörten wir fast nur die im vorigen Jahre schon vorgetragenen Gesangstücke. Hr. Leon. Fries, ein schätzbarer Dilettant (von Geburt ein Schwede), liess sich mehre Male mit Beyfall hören: er hat eine nicht starke, aber schöne Tenorstimme, und trägt gut vor. Hr. H. Fr. Grönlund, ebenfalls ein Schwede, spielte mit vielem Beyfall einige Violinconcerte von Rhode und Kreutzer. Die Leistungen eines jungen Künstlers, Freitas, welcher Variationen (Ref. glaubt von Rolla) vortrug, wurden ebenfalls günstig aufgenommen. — Hr. J. Giordani spielte einige Violinconcerte von Arnold sehr gut, und Bomtempo seine Concerte und Phantasie mit Orchester vortrefflich, und manches mit noch zarterem Ausdruck, als man von ihm gewohnt war.

Diese Concerte sollen noch im laufenden Monat des Jahres (Novbr.) fortgesetzt werden, wenn es dem Unternehmer gelingt, eine hinreichende Theilnahme zu finden.

Das Privattheater des Barons Quintella in Laranjeiras (nahe bey Lissabon) ist bereits vollendet. Es soll durch Gas erleuchtet werden. Da die Gasbeleuchtung hier noch etwas Neues ist, so liess der Eigenthümer den Apparat und einige Personen, die zu dessen Einrichtung beschäftigt sind, aus England kommen. Im Laufe dieses Jahres dürfte es schwerlich zur ersten Vorstellung kommen: das Theater ist sehr zierlich, massiv gebaut und für ein Privattheater von ziemlicher Grösse. — Bald nachdem Hr. Baron von Quintella von einer grössern Reise zurückgekommen war, auf welcher ihn der bekannte Klarinettist Canongia begleitet hatte, nahmen (im Octbr. 1824) die musikalischen Sonntagsabende bey demselben wieder ihren Anfang. Unter der Direction beyder Giordani werden meistens Symphonieen, Ouverturen, Concertinos von Haydn, Krommer, André, C. M. v. Weber u. A., auch Klarinettconcerte von Canongia und Violinconcerte von Giordani vorgetragen. Hr. B. von Q. bläst selbst zuweilen ein Solo auf dem Waldhorn, oder singt allein oder in Duetten, Terzetten etc.; zugleich spielt er ausser dem Waldhorn im Orchester mehre andere Instrumente.

Die Musikliebhaberey scheint hier überhaupt eher zu wachsen, als abzunehmen, obgleich im Ganzen nicht viel Ausgezeichnetes geleistet wird. Immer bestehen Dilettantenzirkel, an welche sich oft auch Künstler von Profession anschliessen. Seit Kurzem hat sich ein solcher Zirkel bey Hrn. Eugenio Manoel do Carmo, einem Kaufmann, gebildet, in dessen Wohnung Sonntags Morgens Orchesterstücke, Symphonieen, Concerte etc. ziemlich gut gegeben werden.

Die seit vielen Jahren bestehenden musikalischen Abendunterhaltungen bey Hrn. Driesel finden noch wöchentlich Statt. Nebst Quatuors und Quintuors werden kleine Orchesterstücke, auch Pianoforte- und Gesangmusiken gegeben; die Leistungen sind in diesem Zirkel gewöhnlich vollkommener, als in den meisten übrigen.

Nekrolog. Der in dieser Zeitschrift schon früher erwähnte Joze Dias Pereira Chaves starb hier am 18ten Febr. 1824. in einem Alter von 74 Jahren. Er war ein, besonders durch grosse Reisen sehr gebildeter Mann, welcher Umgang mit den ersten Künstlern seiner Zeit hatte und durch seine Vorzüge von dem Papst Ganganelli, dem verstorbenen König D. Pedro, und der Mutter des jetzigen Königs, D. Maria sehr geschätzt wurde. An ihm verlieren besonders junge angehende Künstler eine grosse Stütze. Man kann sagen, dass die vorzüglichsten der hiesigen Virtuosen grösstentheils ihm ihre Fortschritte in der Kunst verdanken; denn von jeher versammelte er sie in seinem Hause, wo fast täglich musicirt ward und wo mancher Belehrung fand. Er liess die vorzüglichsten neuen Werke einstudiren, und sowohl diess, als das Zusammenspielen mit den ersten Künstlern (die er auch oft bey sich sah) war von grossem Vortheil für die jüngeren: zugleich würden viele Unvermögende von ihm selbst mit guten Instrumenten unentgeldlich unterstützt.

Berlin. Uebersicht des December. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate drey Neuigkeiten gebracht. Den 15ten *Herr des Chalumeaux*, komisches Ballet in zwey Abtheilungen vom königl. Balletmeister Titus, Musik von mehren Componisten, arrangirt vom Hrn. Musikdirector Schneider. Der fade Inhalt des Ballets erregte besonders in der zweyten Abtheilung allgemeinen Unwillen; nur die letzten angenehmen Tänze retteten das Stück vom gänzlichen Fall. Bey der zweyten Vorstellung war das Haus leer. Den 23sten: *Die*

Berliner in Wien, Liederposse in Einem Aufzuge, von C. v. Holtei, der auch die Vaudeville-Melodieen gewählt hatte. Der Inhalt war der frühern Posse von demselben Verfasser: *Die Wiener in Berlin* ähnlich, erfreute sich aber nicht des allgemeinen Beyfalls, wie das frühere Stück. Reiche Viehmäster und Bäcker mit ihren Kindern und ihrem Berliner sogenannten Witz sind nicht amüsant, ergötzten aber theilweise das zahlreiche Publikum, namentlich Hr. Gern Sohn, Devrient d. j. und Carl Unzelmann. Von den Liedern gefielen besonders: des Kellners (Hr. Unzelmann) Lied: I besorg's ganz gewiss etc. nach der Melodie eines Wiener Fiakerliedes; das Duett Theresens (Dem. Reinwald) und Andreas (Hr. Rüthling): Erreicht ist nun mein lang ersehntes Ziel etc. nach der Melodie: Der Krieger muss zum etc.; das Duett von Flott (Hr. Devrient) und Andreas: Jetzt ist wol das Fragen a endlich an mir etc. nach der aus der frühern Posse bekannten Melodie: Was macht denn der Prater etc.; das Terzett von Dörtchen (Mad. Dötsch), Andreas und Manuel (Hr. Wauer): Que je vous aime etc. nach der Melodie eines Wiener Liedchens; Flotts Quodlibet als Hr. von Pitschaft: Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde — da springt auf einmal der Peterl hervor, spuckt aus und fangt an z' raisonnir'n etc.; Theresens Lied: Ja mein Glück dacht ich etc. auch nach der aus der frühern Posse bekannten Melodie: In Berlin sagt er etc. — Den 31sten: *Die diebische Elster*, heroisches Singspiel in zwey Abtheilungen, Musik von Rossini. Endlich haben wir auch diese auf allen Theatern Europas schon längst bekannte Oper des vielschreibenden welschen Componisten gehört, und unter Hrn. Musikdirector Schneiders Direction sehr brav ausführen sehen. Hr. Stümer gab den Pichard, Hr. Devrient d. jung. den Girard, Mad. Seidler die Annette, Dem. Hoffmann den Blaisot, Hr. Sieber den Oberrichter und Hr. Wauer den Gervais sehr gut; nur Hr. Devrient verdient Tadel, dass er den von der Intendantur theuer verkauften Text nicht achtete, sondern andere Worte und wie gewöhnlich unverständlich sang, so dass man nur zuweilen ein deutsches Wort erlauschte. Von den einzelnen Stücken erfreuten sich lauten Beyfalls: die Introduction mit dem Chor: Welcher Tag der reinsten Freude etc.; Annettens Cavatine: Voll Entzücken schlägt mein Herz etc.; die Cavatine: citativ, nach dem Textbuche: Gestern als sich der Tag schon neigte etc.; die Cavatine des Oberrichters: Ja, mein Plan ist vorbereitet etc.; das Terzett von Annetten, Oberrichter und Girard: Ich breite mich etc., besonders die Stelle: O Gottheit, die gnädig etc., und das Finale: so wie im zweyten Aufzuge: das Duett von Annetten und Richard: Einst vielleicht wird man erkennen etc.; das Duett von Annetten und Blaisot: Denk, dass morgen schon etc.; die Scene: Einstimmend alle, sie ist verurtheilt etc. und das Finale.

Mad. Grünbaum aus Wien hat auch in diesem Monat uns mit ihrem herrlichen Gesang ergötzt: sie gab den 5ten die Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris*; den 10ten, die Julia in Spontini's *Vestalin*, den 17ten, die Desdemona in Rossini's *Othello* (mit dem in den italienischen Opern üblichen Schluss, der den Mord der Desdemona und das tragische Ende der Oper hindert, und mit einem bekannten trivialen Duett aus einer andern Rossini'schen Oper schliesst), den 21sten und 28sten die Olympia in Spontini's Oper dieses Namens. Hiermit schloss die verehrte Künstlerin den reichen Cyclus ihrer Darstellungen.

Das königstädtische Theater brachte folgende Neuigkeiten: den 2ten, *Die Räuber auf Maria Culm*, oder *Die Kraft des Glaubens*, Melodrama in fünf Akten von H. Cuno. Die dazu gehörige Musik war vom Hrn. Musikdirector Henning, und dem bunten Allerley sehr anpassend. War, sage ich; denn nur dreymal ward das curiose Ding gegeben, und ist hoffentlich auf immer verschwunden. Den 3ten, *Der Dorfbarbier*, komische Oper in Einem Aufzuge von Weidmann, Musik von Schenk. Schon 1806 hatten die königl. Schauspiele diese beliebte Oper gegeben, aber seit Jahren war sie vom Repertoire verschwunden. Ihre Wiederbelebung erfreute daher sehr alle Freunde eines heitern Stückes. Hr. Genée gab den Lux, Dem. Aug. Sutorius Suschen, Hr. Rosenfeld den Joseph, Hr. Spitzeder den Dorfschulmeister und der überlustige Schmelka den Adam. Dieser letzte sang einen neuen, sehr zum Lachen reizenden Text zu seiner Arie: Jüngst sprach mein Herr der Bader etc.; auch das Duett von Lux und Suschen: Ich bin bewundert und geschätzt etc.; das Terzett von Joseph, Suschen und Rund: Bald werden die Leiden verschwinden etc.; Adams Arie: Der Teufel

Gedenk, o Mensch, du bist aus Staub etc. fanden allgemeinen Beyfall. Den 9ten, *Die Hirthsbaus-Rechnung*, oder *Gastwirth und Bürgermeister in Einer Person*, Vaudeville in Einem Akte nach dem Französischen bearbeitet von Franz Müller. Der Inhalt war von Charlottenburg bekannt, wo die französische Gesellschaft im vorigen Sommer das Original gegeben hatte. Auch hier gefiel es nicht minder; Hr. Rösicke gab den Gastwirth und Bürgermeister Grimpel, Dem. Aug. Satorius seine Tochter Catharine, Hr. Augely den Barbier, Friseur und Advocat Rotzkopf und Hr. Schäffer den Maler Rothland. Von den Gesängen gefielen: Catharinens Lied: Seit lang herzlich Lieben etc. nach der Melodie: Nel cor più non mi sento etc. aus der *schönen Müllerin*, u. a. Den 10ten, *Die Teufelsmühle am Himmelberge*, Volksmährchen mit Gesang in vier Aufzügen nach Huber, Musik von Wenzel Müller. Die Leser der Musikalischen Zeitung kennen den Inhalt dieses Stückes schon aus früheren Berichten von Wien; auch hier fand es zahlreiche Freunde. Dem. Aug. Satorius gab den Geist der ermordeten Maria unter verschiedenen Gestalten, Hr. Meyer den Günther von Schwarzenau, Hr. Schmelka seinen Schildknappen Kasperle etc. Von den Gesängen gefielen: Veits (Hr. Genée) Romanze: In jener Mühle wie bekannt etc.; des Schutzgeistes Lied (der hoffnungsvollen 11jährigen Ida Müller) Lied: Vom Schicksal auserkoren etc.; das Duett von Hans (Hr. Augely) und Märtchen (Dem. Cath. Eunike): Gib mir die Hand etc.; im zweyten Akte: Irrlichs Lied: Ein Säppen mit Fleckerl steht hier aufgeschrieben etc.; im dritten Akte Märtchens Lied: Mein Hansel das ist halt ein stattlicher Mann etc. und das Duett von ihr und ihrem Hans: Heissa wenn morgen Hochzeit ist etc. und im vierten Akte des Mönchsängers Frohwald (Hr. List) Lied: Wie froh bin ich, dass ich ein Ritter nicht bin etc. Den 22sten, *Das Fischerfest auf dem Weihnachtsmarkt*, Localposse in zwey Akten (von Adalbert vom Thale d. i. dem Major von Decker). Ich erwähne dieses bekannte, auf hiesige Localitäten und Personalitäten überall reichlich Bezug nehmende und daher auch hier nur verständliche Stück wegen der Ouverture vom Hrn. Musikdirector W. Telle und der Musik im Zwischenakte vom königl. Kammermusikus Hrn. Kelz, die sehr passend zu dem Inhalt und daher auch mit den kindlichen Instrumenten: Trommel, Pfeife, Kukuk, Nachtigall, Schnarren etc. obligat versehen ist. Von den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 7ten die Polonoise für das Fagott von Koch, brav geblasen von Hrn. Lehmann, ersten Fagottisten dieses Theaters, und am 31sten, *Der Neophytengruss*, nach einer Melodie Mozart's componirt von Marschner, gesungen von Frau von Biedenfeld, Dem. Eunike und Weitner, Mad. Spitzeder, den Herren Reichel, Rosenfeld, Schmuckert, Spitzeder und dem Chorpersonal.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Acht Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von August Blüher. Görlitz, bey Zobel. (Pr. 12 Gr.)

Die Gedichte sind mannichfaltig und gut gewählt. Der Gesang ist einfach, angenessen und wirklich liedermässig, mithin auch sehr leicht auszuführen; die Begleitung, die erste Nummer ausgenommen, gleichfalls sehr einfach, ohne darum ganz uninteressant zu seyn. Die erste Nummer ist besser aufgefasst, als ausgeführt. Es war ganz Recht, hier dem Instrumente einen fortgehenden, feyerlichen Trauermarsch zu geben, und aus ihm die einfachere Melodie herauszuziehen, womit das Gedicht vorgetragen werden sollte. Aber dieser Marsch fängt nur gut an und bleibt, aller Dissonanzen ungeachtet, etwas monoton; wozu besonders auch die öftern Schlussfälle in die Dominante beytragen, die auch ohne dies zu tadeln sind. Rec. gefallen die muntern dieser Lieder am besten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1825.

Romanische Darmsaiten.

Wir haben wieder eine neue starke Sendung Ächter romanischer Darmsaiten von vorzüglicher Güte erhalten, welche wir zu sehr billigen Preisen verkaufen.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung eines Choralbuche.

Um den Wünschen meiner Freunde zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, ein bezifftes Choralbuch, mit natürlichen und kräftigen Bässen, übereinstimmend mit den Melodieen und dem Register des Fischer'schen, herauszugeben. Um dieses Werk aber, welches 26 bis 27 Bogen stark werden, und bis künft. Ostern herauskommen wird, so billig als möglich zu liefern, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und stelle den Preis zu 1½ Thaler, wo für gutes Schreib-Median und sauberen Druck gesorgt werden soll. Die Namen der resp. Herren Pränumeranten werden in diesem Werke voran gedruckt werden. Auswärtige Buchhandlungen nehmen unter den gewöhnlichen Bedingungen Pränumerationen an. Diejenigen Herren, welche Pränumeranten sammeln, erhalten zu acht Exempl. das neunte frey.

Erfurt, am 7ten Decbr. 1824.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Pred. Kirche.

Anzeige.

In unserm Verlage ist in diesem Jahre erschienen:

Festlieder für Schulen, nach Kirchen- und eigenen Melodieen, mit Angabe der Dichter und Tonsetzer. Gesammelt und herausgegeben von M. J. F. Martius, Universitäts- und Stadtcantor in Erlangen. 8. 24 Xr.

Das Melodie-Büchlein hiezu..... 16 Xr.

Wenn für Schulen Partieen bey uns bestellt werden, findet ein Nachlass Statt, damit auch den weniger Bemittelten die Anschaffung möglich werde.

Auch ist bey uns von dem nämlichen Verfasser in Commission zu haben:

Liederbuch für Schulen, mit Angabe der Tonsetzer, welche zu den Liedern Melodieen geliefert haben. Erste Sammlung; herausgegeben von M. J. F. Martius. Erlangen, gedruckt auf Kosten des Verfassers. Erste, zweyte, dritte und vierte Auflage. 1820, 1822, 1823, 1824. Preis 12 Xr. Die Melodieen dazu 12 Xr.

Ferner von dem nämlichen Verfasser:

Liederbuch für Schulen, mit Angabe der Dichter und Tonsetzer und einem Anhange mehrstimmiger Canons. Zweyte Sammlung, 1824. Erlangen, auf Kosten des Verfassers und in Commission bey Riegel und Wiessner. Preis 12 Xr. Die Melodieen dazu 18 Xr.

Wendet man sich an den Herausgeber selbst, so erhält man bey Partieen für Schulen einen geringern Preis.

Die Buchhandlung Riegel und Wiessner in Nürnberg.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Fischer, J. C. C., (Eleve von Walch) Militair-Musik..... 1 Thlr. 4 Gr.

Fürstenau, A. B., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 26. Liv. I..... 1 Thlr. 8 Gr.

Kraft, Nic., Introduction, Var. et Rondo pour Violoncelle avec Orchestre ou Pianoforte. Op. 15..... 2 Thlr.

Für Pianoforte.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze, No. 15. enth.: Tanz der Landleute aus Kuryanthe. 5 Gr.

— No. 16. enthält: Pulvertonleid: Hoposr aus den Bürgern in Wien..... 4 Gr.

— No. 17. enthält: Walzer über: Mein Schatz ist a Reuter..... 4 Gr.

Buchhausen, H., Polonoise zu vier Händen. 2tes Werk..... 12 Gr.

Maurer, L., Var. sur un Air de l'Opéra: La Famille suisse, pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 29..... 19 Gr.

— Potpourri pour Violonc. avec Pianof., formé de Thèmes de Preziosa. Op. 24..... 18 Gr.

Mayer, Charles, God save the King, var..... 16 Gr.
Neyender, L., Rondoletto. 36tes Werk..... 9 Gr.
Pechatschek, F., grand Potpourri pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 13..... 20 Gr.
Reichardt, Gust., 4 Pièces instructives en forme d'une Sonate à 4 mains. Op. 4..... 1 Thlr.
Sippel, Potpourri aus Jessonda..... 16 Gr.
— Potpourri aus Libussa..... 10 Gr.
Sutor, W., Variat. für Flöte mit Pianofortebegl. über ein Thema aus Apollos Wettgesang... 8 Gr.
— Ouvert. aus Apollos Wettgesang..... 10 Gr.
— Ouvert. aus dem Tagebuche..... 8 Gr.

Für Gesang.

Blum, C., aus der Nachtwandlerin, mit Begleitung des Pianoforte, Duett, eingel. von Mad. Neumann: Ach wie ein Traum ist mir.... 4 Gr.
Krentzer, C., aus Libussa mit Begleitung der Guitarre. No. 12, Arie: Fest verschlossen. 5 Gr.
Kuhlau, F., aus Elisa, mit Begleit. des Pianoforte oder Guitarre. No. 13. Ariette: Muthlos kommt..... 4 Gr.
Lied: Mein Schatz ist a Reuter, mit Beglait. des Pianoforte oder Guitarre..... 2 Gr.
Maurer, L., Die Zeit und die Freundschaft, Gedicht von G. Herrys, mit Begl. d. Pianof. 8 Gr.
Nicola, Carl, Gelichter wo taudert dein irrender Fuss: Gedicht von Ludw. Tieck, als Scene für die Sopran-Stimme, mit Begl. d. Pianof. 12 Gr.
— 4 Gesänge von Carl Grüneisen, mit Begleitung des Pianoforte..... 10 Gr.
— einzeln No. 1. Thränenloser Schmerz, No. 2 und 3, Lieder eines Zimmergesellen, No. 4. Tiefes Grab..... 4 Gr.
Sutor, W., Die untergehende Sonne. Scheidendem Blickes licht und hehr, mit Begleitung des Pianoforte..... 12 Gr.

Rudersdorff, J., Serenade für Flöte, Violine und Guitarre, No. 1 und 2..... 16 Gr.

Amphion, Geschenk für Freunde des Gesanges und des Pianofortespiels auf das Jahr 1825.
Herausgegeben
von
J. J. F. Dotzauer.
4. 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 Fl. 15 Xr.
Meissen, bey Goedsche.

Das unter diesem Namen so eben erschienene musikalische Taschenbuch dürfte den Freunden der Musik, und namentlich des Gesangs- und Pianofortespiels, um so willkommener, und zu Festgaben für selbige um so geeigneter seyn, da es von den gefeyertsten neuesten Componisten, unter andern von Spohr und C. M. v. Weber, mit Beyträgen beehrt worden ist. Der Inhalt besteht theils in Lieder-Compositionen, theils in Pièçen von verschiedenem Charakter für das Pianoforte. Aehnlichen Inhalts, mit dem geringen Unterschiede, dass künftig auch Auszüge aus den beliebtesten neuen Opern aufgenommen werden sollen, werden die künftigen Jahrgänge seyn, und hoffentlich, in Folge des angestrengtesten Bestrebens sowohl von Seiten des Herausgebers, als Verlegers, dem ersten Jahrgange weder an innerm Werthe, noch äusserer Eleganz, nachstehen.

Dresden, im December 1824.

Im Verlage von T. Trautwein in Berlin ist so eben erschienen:

Magnificat von Francesco Durante, herausgegeben mit Begleitung des Pianoforte von C. F. Rex. Preis 20 Gr. Die einzelnen Singstimmen hiezu Subscript. Pr. 9 Gr.

Es ist dies das berühmte Werk, welches für die St. Peterskirche in Rom gefertigt wurde und noch daselbst alljährig aufgeführt wird. Der Klavierauszug ist nach einer ganz getreuen Abschrift der im Archiv von St. Peter befindlichen Original-Partitur gemacht worden.

Beethoven, L. v., Fest-Ouverture. Aus der ungedruckten Original-Partitur für das Pianoforte zu vier Handen arrangirt von C. W. Henning. Pr. 20 Gr.

Diese Ouverture erscheint jetzt zum erstenmal im Druck und es existirt davon auch noch kein gedrucktes Arrangement irgend einer Art.

Paesiello, Ouverture zur komischen Oper: Theodor, König von Corsica. Für das Pianoforte arrangirt von C. W. Henning. Pr. 6 Gr.

Die verehrlichen Theater-Directionen, welche eine Abschrift der Oper Graf von Gleichen zu haben wünschen, ersuche ich, sich deshalb an mich zu wenden, weil ich mir die Mittheilung derselben allein vorbehalten habe.

Weimar, im December 1824.

C. Eberwein.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **№. 3.** 1825.

Ueber das Wesen und die Gesetze des Rhythmus.

Von M. L. J. Thibaut.

(Beschluss.)

Was ist der Auftakt?

Wird ein Rhythmus durch die Töne einer Musik dargestellt, so ist es klar, dass diese Töne nur sich schon einen melodischen und harmonischen Zusammenhang unter einander haben; der Rhythmus aber verbindet sie noch mehr, indem durch ihn auch die Zeiträume, in welchen die Töne auf einander folgen, in ein Ganzes zusammengefasst werden. Nun sollte freylich, wenn eine Reihe von Tönen rhythmisch zusammenzufassen ist, der Anfang der Zählung gleich bey dem ersten gemacht und dieser also accentuirt und demnach zum guten Taktheil gemacht werden. Allein es ist schon bemerkt worden, dass ein ictus (einen ictus giebt aber jeder Ton) oft durch seine hervorstechenden Eigenschaften diesen Vorzug an sich reisse. Dies thut unter andern gern, wenn gleich nicht nothwendig, die Tonica. Beginnt z. B. ein Tonstück so:

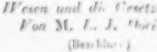

so wird man am liebsten die Zählung mit dem zweygestrichenen g anfangen, welches also zum guten Taktheil wird, so:

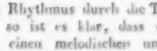

Das erste Viertel, d, heisst nun Auftakt (mit einer griechischen Benennung Anakrusis). Es kann nun nicht zu dem folgenden g gezählt werden, wie eine Arsis zu ihrer Thesis gezählt wird; denn die Zählung dessen, was mit dem g zusammengefasst werden soll, geht ja erst bey g an. Allein, da man es in seinem melodischen Zusammenhange mit dem g betrachtet, so giebt man ihm eine solche Zeitlänge, dass es auch in Rücksicht der Zeit dem g gleichartig wird. Aus diesem Grunde also erhält die Anakrusis mit der ihr folgenden Thesis gleiche Länge.

Gehen vor der Thesis zwey auf einander folgende Töne vorher, so stehen sie nicht nur mit dieser, sondern auch unter einander in melodischem Zusammenhange. Wegen des letztern werden sie zusammengezählt, und die erste von ihnen ist Thesis, die zweyte Arsis, beyde zusammengenommen aber sind nun ein Ganzes, welches mit der folgenden Thesis gleiche Länge haben muss, wenn es als etwas der Gleichartiges gedacht werden soll, z. B.

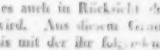

Auf diese Weise können vor der Thesis auch mehr als zwey Zeiten vorhergehen, z. B.

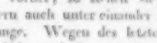

ja das gute Takttheil der Anakrusis kann wieder seine Anakrusis haben, z. B.

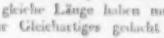

Was ist die Cäsur?

Werden zwey melodische Abschnitte rhythmisch mit einander verbunden, so wird das Ende des ersten, an welchen der Anfang des zweyten geknüpft ist, Cäsur genannt. Denkt man sich zwey grössere melodische Abschnitte mit einander verbunden, von denen jeder aus zwey kleinern besteht, so kann man recht füglich den Punkt, wo die zwey grössern Abschnitte zusammenstossen, die grössere Cäsur, und den Punkt, wo der erste und zweyte oder der dritte und vierte kleinere Abschnitt zusammenstossen, die kleinere Cäsur nennen. So haben z. B. in Folgendem:

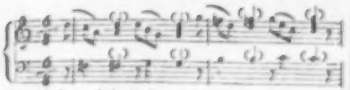

allemal drey Achtel einen kleinern Abschnitt, welcher in dem in Klammern beygesetzten Akkorde begründet ist. Zwey kleinere Abschnitte aber bilden einen grössern, welcher zwey zergliederte Akkorde, den Quintsextakkord sammt seiner Auflösung in den Dreyklang, umfasst. Die grössere Cäsur ist also zwischen dem sechsten und siebenten Achtel, die kleinere aber zwischen dem dritten und vierten und zwischen dem neunten und zehnten.

Hat der zweyte von zwey verbundenen musikalischen Abschnitten eine Anakrusis, so muss diese bey der Verbindung zur Arsis werden. So wurde z. B. der Auftakt des kleinen Abschnitts:

also das g, in dem nächst vorhergegangenen Beyspiele zum zweyten schlechten Taktgliede. Weil eine solche zur Arsis gewordene Anakrusis einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt, so wird sie beym Vortrage mit Recht hervorgehoben, und fällt sie im dreyzeitigen Takte auf den dritten Takttheil, so erhält dieser dadurch einen merklichen Nachdruck. Dieser Umstand hat die Meynung veranlasst, dass der dritte Takttheil im dreyzeitigen Takte stärker sey als der zweyte. Diese Meynung wird aber durch einen andern doppelten Umstand widerlegt, nämlich:

a) dass der dritte Takttheil, wo er nicht einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt, ohne Störung auch nicht verstärkt werden kann; und

b) dass der zweyte Takttheil, sowohl im zweyzeitigen als im dreyzeitigen Takte denselben Nachdruck erhält, wenn er einen neuen musikalischen Abschnitt anfängt.

Was für eine Bewandtniss hat es mit dem kurzen Vorschlage?

Unter den beym Rhythmus vorkommenden Erscheinungen verdient auch der kurze Vorschlag eine Erwähnung. Er entsteht, wenn zwey ictus, also in der Musik zwey Töne, so schnell auf einander folgen, dass die zwischen ihnen liegende Zeit ihrer Kürze wegen keiner Messung fähig ist. In diesem Falle zählt man erst mit dem zweyten ictus (mit dem zweyten Tone) den Anfang einer Zeit, der erste aber ist das, was man in der Musik einen kurzen Vorschlag nennt, z. B.

Folgte das c nicht so schnell auf das h, so würde das h eine messbare Zeit geben, wie etwa

Die Zeitmessung geht also nicht beym Vorschlage sondern erst bey der ihm folgenden Hauptnote an, und daher die ganz richtige Lehre, dass der kurze Vorschlag der folgenden Note von ihrer Dauer nichts nehme, z. B. 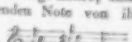

Dagegen nimmt er der vorhergehenden Note etwas von ihrer Dauer; denn in dem oben angeführten Beyspiele ist die kleine Zeit, welche der zweyte kurze Vorschlag erfordert, mit in der Zeit begriffen, welche dem ihm vorangehenden zweyten Achtel beschieden ist. Die Notenfigur des kurzen Vorschlags bezeichnet natürlicher Weise nicht ein bestimmtes Mass seiner Länge, sondern drückt vielmehr bloss aus, dass er zur Messung zu kurz seyn solle. Bekannt ist es übrigens, dass mehre solche ihrer Kürze wegen nicht zu messende Zeiten auf einander folgen können, z. B.

In der Sprache sind die kurzen Vorschläge weit häufiger als in der Musik, nur dass sie dort nicht durch besondere Töne, sondern durch die Sprachelemente gebildet werden. So ist z. B. in der Sylbe au das a ein kurzer Vorschlag, weil man das u zu schnell darauf folgen lässt als dass es eine messbare Zeit geben könnte. Lässt man das u nach längerer Zeit darauf folgen, so giebt es allerdings eine messbare Zeit

So ist auch in Lau, Frau, Spreu die Hauptnote das u, alle vorhergehenden Elemente aber sind kurze Vorschläge. Das Wort Romäni hat vor jeder seiner drey Zeiten einen kurzen Vorschlag, so:

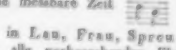

Sind Rhythmus und Takt zwey verschiedene Dinge?

Alles, was wir bisher unter dem Namen Rhythmus beschrieben und aus einem einzigen Princip abgeleitet haben, ist offenbar das, was man in der Musik Takt nennt. Wenn auf den Namen etwas ankommt, so kann man also auch sagen: es sey hier eine Theorie des Taktes im Umriss vorgetragen worden. Ist nun Rhythmus etwas vom Takte Verschiedenes, so muss man für den erstern ein ganz anderes Gebiet suchen; denn alle die faktisch gewissen Erscheinungen, welche man zeither dem Rhythmus zuschrieb, erklären sich sehr leicht und natürlich aus den Gesetzen, welchen der Takt folgt. Man wird dagegen vielleicht sagen: dass doch der Sprache Rhythmus zugeschrieben werde, der Rhythmus der Sprache aber etwas Anderes sey als der musikalische Takt. Allein Einsender dieses Aufsatzes stellt getrost den Satz auf: „Die Sprache folgt ganz, nur mit grösserer Abwechselung der Formen, dem musikalischen Takte". Er muss allerdings wünschen, dass eine geübtere Feder als die seinige die Beweisführung übernehme. Indess ist doch ein Heer von Erfahrungen aus der lebenden Sprache, kaum minder zahlreich als das des bekannten Perserkönigs, aber, wie er wenigstens zu hoffen wagt, besser geordnet und besser Stich haltend, bereit, seine Behauptung zu unterstützen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss) Auch brachte uns dieser Monat noch mehre interessante Concerte. Den 2ten veranlasste Mad. Türrschmidt, geb. Braun, die Aufführung von Händel's *Messias*, unter der Leitung des Hrn. Prof. Zelter und des Hrn. Concertmeisters Seidler, mit Unterstützung mehrer Mitglieder der Singakademie und der königl. Kapelle. Mad. Türrschmidt sang, wie immer, vortrefflich, die Altpartieen, und Dem. Salmor die Sopranpartieen, die Herren Stümer, Devrient d. jüng. und Blume die übrigen Solos. Den 6ten gab der im vorigen Berichte schon gepriesene Hr. Moscheles ein drittes Concert, in dem er ein neues Pianoforteconcert in E dur, ein concertirendes Potpourri für Pianoforte und Violine, von ihm und Lafont componirt und von ihm und Hrn. Concertmeister Möser vorgetragen, und die Gage d'amitié (Adagio und Rondo brillant mit Orchesterbegleitung von F. Kalkbrenner) meisterhaft spielte. Den Beschluss machte F. Kind's Gedicht, *Artar*, gesprochen von Dem. Carol. Bauer, als Einleitung zu dem Abschiede der *Troubadours*, einer Concertante für Gesang, Pianoforte, Violine und Terzguitarre, componirt von Moscheles, Mayseder und Guiliano, und von Mad. Grünbaum und den Herren Möser, C. Blum und Moscheles trefflich vorgetragen. Den 9ten war Concert zum Besten des vaterländischen Vereins für erblindete Krieger, unter der Leitung des Hrn. Generalmusikdirectors Spontini und des Hrn. Concertmeisters Möser. Den ersten und dritten Theil bildeten der Frühling und Herbst aus Haydn's *Jahreszeiten*; die Solopartieen trugen Mad. Grünbaum und die Herren Bader und Blume trefflich vor, die Chöre das gesammte Chorpersonal des königl. Theaters unter des Hrn. Chordirectors Leidel Führung. Der zweyte Theil gab das Finale des dritten Akts aus Spontini's neuer Oper, *Alcidor, der Schwur der Treue*, von Mad. Grünbaum, den Herren Bader und Siebert und dem Chorpersonal ausgeführt; ein Duetto buffo von Mercadante, gesungen von Frau von Biedenfeld und Hrn. Spitzeder; die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, gesungen von Mad. Grünbaum. Endlich trug Hr. Moscheles seine Variationen über den *Alexandermarsch* mit Begleitung des Orchesters vor, und führte auch eine freye Phantasie aus über ein Thema aus dem *Dorfbarbier* und die Ouverture zu Mozart's *Zauberflöte*. Nach Abzug der Kosten war die reine Einnahme des Concerts 1349 Thaler 2½ Gr. Den 13ten gab Hr. Wilh. Braun Concert, der jetzt in Ludwigslust an die Stelle seines verstorbenen Vaters tritt. Er trug ein Oboeconcert von J. F. Braun und ein Capriccio von C. Braun vor; sein Ton ist schön und der Vortrag geschmack- und empfindungsvoll. Seine Gattin Cathinka, geb. Braun, sang eine Arie aus Mozart's *Figaro*, eine Cavatine von Mercadante und mit Mad. Grünbaum das Duett aus Mozart's Oper: *Così fan tutte*. Sie war früher Kammersängerin, und gleicht in Hinsicht der Empfindung und des gebildeten Vortrags ihrem Gatten.

Den 15ten nahmen die Möser'schen Abonnementsquartette wieder ihren Anfang. Das erste brachte uns Hummels Quintett in Es, in welchem Moscheles zum letztenmal hier spielte, und Beethoven's

erstes Quartett in F dur. Ausser Hrn. Concertmeister Möser hört man hier die trefflichen Meister auf ihren Instrumenten, Heuning jun., Lenz und Kraus.

Auch begannen die acht Abonnementsconcerte der königl. Kammermusiker Blieseuer.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 2ten, im Theater an der Wien, auf allerhöchsten Befehl: *Erfüllte Hoffnung*, eine ländliche Scene, mit Musik von Conr. Kreutzer, verbunden mit einem *militärischen Festspiel*. Ersteres ist ein ziemlich inhaltleeres Gelegenheitsstück, nur durch angenehme Melodieen, passende Dekorationen, und Beziehungen auf die Anwesenheit der erlauchten Gäste interessant; das Anhängsel der kriegerischen Evolutionen, Contramärsche, Gruppirungen u. dgl. haben wir schon früher gesehen; diessmal wurde es reichlich mit Gesängen, Chören, Tänzen, Tableaux, zwey accompagnirenden türkischen Banden und einem funfzehn Mann starken Trompeterchor aufgestutzt; im Freyen nehmen sich jedoch solche Kunst-Paraden freylich besser aus.

Am 5ten, im landständischen Saale: Concert des königl. Würtembergischen Kammermusikus Gottfried Schunke und seiner beyden Söhne Ludwig und Ernst, worin wir ausser mehren anderen Musikstücken folgende hörten: ein Horn-Concert von Dupuy, von Hrn. Schunk, dem Vater, mit reinem, vollen Ton, grosser Fertigkeit und Kraft geblasen. Das Hummel'sche Pianofort-Concert in A moll, von dem dreyzehnjährigen Ludwig Sch. gespielt. Sein Vortrag war gediegen und solid, und eines mannbaren Künstlers würdig; er war im Allegro und Adagio gleich ausgezeichnet, die Vertheilung von Licht und Schatten und der Ausdruck sehr lobenswerth; Variationen auf: *God save the King*, für zwey Waldhörner, vorgetragen von Gottfried Sch. und seinem zwölfjährigen Sohne Ernst. Für solch ein Alter viel geleistet. Andantino und Polonoise von Nisle, für zwey Hörner, gespielt vom Vater und Sohn. Auch in diesem Satze erhielt das präcise Zusammenspiel lauten, einstimmigen Beyfall, der jedoch mit dem spärlichen Besuche des Concerts leider ausser allem Verhältnisse stand.

Am 6ten, im Josephstädter-Theater: *Das Zauberhorn*, Zauberspiel mit Gesängen und Chören in zwey Aufzügen, von J. N. Vogl; Musik von Leon de St. Lubin. Diese war hierbey das Beste und es ist sehr zu bedauern, dass der junge, talentvolle Tonsetzer bey seinem ersten Probestück an solch heilloses Pfuschwerk gerathen musste.

Am 7ten, im Theater an der Wien: *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*, romantisches Gemälde in fünf Akten, mit Tänzen und Chören, nebst einem Vorspiel, genannt: *Die Kerzenmeister-Wahl*; nach Hoffmanns Erzählung von Franz von Holbein; Musik vom Operndirector von Seyfried. Endlich wieder einmal ein Product voll Geist, Leben und Charakteristik; kräftige Naturen aus Albrecht Dürers Zeitalter. Nur einem so vielseitig gebildeten, mit der Bühnen-Kunst so innig vertrauten Schriftsteller konnte es gelingen, die meisterhafte Novelle in eine so wohlgeordnete dramatische Form zu giessen. Für den Componisten war, ausser den Volks-Scenen auf der Aller-Wiese, nur ein kleines Feld vorhanden; was er aber gegeben, ist wahr, gedacht, wohlberechnet, innig in die Handlung eingreifend und ächt volksthümlich. Die Darstellenden thaten ihr Möglichstes, und der einstimmige Beyfall hatte zahlreiche Wiederholungen zur Folge.

Am 10ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Nachtwandlerin*, Geisterposse mit Gesang in zwey Akten, von J. E. G., Musik von Kapellmeister Volkert: wovon wenig ehrenvolles zu sagen ist.

Am 12ten, im landständischen Saale: Concert des dreyzehnjährigen Klavier-Spielers Joh. Promberger. Der junge Virtuos erhielt und verdiente Aufmunterung.

Am 13ten, im Josephstädter-Theater: *Die kurzen Mäntel*, natürliches Zauber-Singspiel in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Gläser. Nicht ohne treffenden Witz und ganz auf die Localität berechnet. Mit unbarmherziger Geissel wird darin auf die Schwächen des Männervolkes losgezogen. Grund genug für das schöne Geschlecht, das Stück fleissig zu besuchen.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Diamant des Geisterkönigs*, Zauberspiel in zwey Aufrügen von Hrn. Raymund (und zu dessen Vortheile), Musik von Hrn. Professor Drechsler. Vier und dreyssig spielende Personen, nebst einer Anzahl von Nebenfiguren, auf dem Zettel, mitunter recht verwunderliche Namen, als da sind: „Longimanus — Veritatius, Modestina, Apricosa, Ammarillis, Muriosus, Vulcarius, Kolofonius, Artaxerxes, Pamphilius, Colibri u. s. w.; unterhält ein paar

Stunden angenehm, und höher sind ja die Anforderungen nicht gestellt. Die Musik ist ein wiedergekäuetes Lirum Larum.

Am 18ten, im Josephstädter-Theater: *Liebe aus Hass*, oder *Arsena und Arsenius*, romantisches Mährchen mit Gesang in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Gläser (und zu seinem Vortheile) — Nachdem in zwey beliebten Stücken eine Männerfeindin und ein Weiberhasser einander gegenüber gestanden haben, werden sie nun hier durch Amors Zaubermacht versöhnt und durch Hymens Rosenbande vereinigt. Die Aufnahme war beyfällig; glänzend ist die scenische Ausstattung, und die Composition sehr artig.

Am 19ten, im k. k. grossen Redoutensaale: zweytes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: 1. Symphonie von Mozart (in C); 2. Cavatine für den Sopran, aus der Opera *la pietra del paragone*, von Rossini; 3. Violin-Concert von Kreutzer; 4. Ouverture aus *Olympia*, von Spontini; 5. Hymnus (Gottheit! dir sey Preis und Ehre!) von Mozart.

Am 22sten und 23sten, im Burgtheater, zum Vortheile des Pensions-Institutes der Tonkünstler-Wittwen und Waisen: *Jephta*, Oratorium von Händel; aus dem Englischen übersetzt, und die Instrumental-Begleitung vermehrt von J. F. von Mosel. Einige siebenzig Jahre sind es, seit jener Heros seinen Schwanengesang schrieb, und jetzt noch: wie neu, gross, erhaben und unvergänglich! Ein Riese unter Pygmäen! Ob man wohl nach einem gleichen Zeitverlaufe manches jetzt hoch gepriesene Notenwerk noch dem Namen nach kennen wird? — Die Ausführung war im Ganzen befriedigend; der Beyfall — ausserordentlich und allgemein; die Chöre — bey Händel stets der Glanzpunkt — wirkten mächtig; besonders die Soprane und Alte; weniger finden sich unsere Sänger in diesen Kraft und Ausdauer erheischenden Gesang, in diese deklamatorischen, allerdings mitunter schwer zu intonirenden Recitative, in diese eine nicht alltägliche Kehlenfertigkeit fordernden reich verzierten Arien; wobey man freylich mit nett eingeübten Rossini'schen Floskeln keineswegs ausreicht; indessen ist auch schon der gute Wille zu loben. — Sowohl von der poetischen als von der musikalischen Bearbeitung lässt sich nur rühmliches sagen; alles zeugt von inniger Vertrautheit mit beyden schönen Künsten; Gediegenheit, besonnene Wahl, die strengste Sorgfalt in den Zusätzen, um den Eigenthümlichkeiten des Originals nicht zu nahe zu treten, sind Vorzüge, die sich vereint bey diesem verehrten Kunstfreunde finden, welcher, obschon durch andere Verdienste auf einen ausgezeichneten Staats-Posten gestellt, seine Musse-stunden den freundlichen Schwester-Künsten widmet, und dem die musikalische Welt nun wieder eine schätzbare Bereicherung ihrer klassischen Kunstschätze verdankt.

Am 26sten, im k. k. grossen Redoutensaale: *Musikalische Akademie*, zum Besten des Bürgerspital-Versorgungs-Fonds.

Am 26sten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Janusch, Professors der Flöte, aus Prag. Was der Concertgeber dabey gab, sprach wenig an. Doch liess es die bekannte Hospitalität der Wiener an den gewöhnlichen Höflichkeitsbezeugungen nicht fehlen.

Am 27sten, im Kärnthnerthor-Theater: *La Cantatrice villane*, Opera buffa von Fioravanti. Eine höchst gelungene Vorstellung; Lachsalve und die liebenswürdige Sonntag sind einzig in ihren Rollen; die Bescheidenheit der Sigra. Dardanelli, welche die brillantesten Stellen an ihre beliebtere Nebenbuhlerin abgetreten hat, verdient dankbare Anerkennung. Das Ensemble war musterhaft.

Miscellen. Der um die Tonkunst vielfach verdiente Hr. Tobias Haslinger ist von dem steyermärkischen Musik-Verein als Ehren-Mitglied aufgenommen worden.

Ein hiesiges Blatt stellt eine Uebersicht der bis zum ersten December im k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthor-Theater gegebenen Darstellungen auf, nach welcher ausser 1 Freytheater- und 25 Norma Tagen, 311 Abonnement- und 29 Benefice-Vorstellungen Statt gefunden haben. Darunter waren: 64 deutsche Opern: als *Euryanthe*, viermal; *Freyschutz*, neunmal; *Don Juan*, sechsmal; *Figaro*, dreymal; *Titus*, zweymal; *Joconde* von Isouard, viermal; *die diebische Elster*, siebenmal; *Richard und Zoraide*, zweymal; *der Taucher* von Kreutzer, (neu) zwölfmal; *der Schnee*, von Auber, (neu) zwölfmal; eine Akademie des Hrn. Ludwig van Beethoven. — 129 italienische Opern; als: *Gabriela di Vergi*, von Carafa, (neu) neunmal: von Rossini: *Corradino*, funfzehnmal; *Eduardo e Cristina*, viermal; *l'Italiana in Algieri*, neunmal; *La Gazza ladra*, viermal; *Zelmira*, zehnmal; *Otello*, sechsmal; *il Barbiere*, vierzehnmal; *Elisa e Claudio*, von Mercadante, (neu) neunmal; *Semiramide*, von Rossini, achtmal;

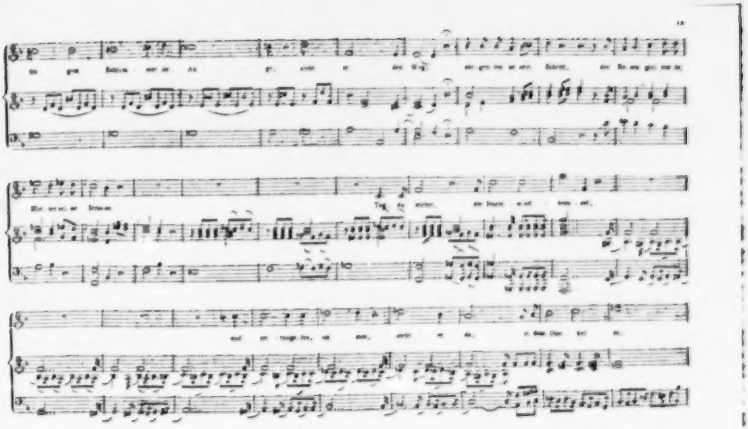

Il matrimonio segreto, von Cimarosa, zwölfmal; *Adelina,* von Generali, zweymal; *L'inganno felice,* von Rossini, dreymal; *Le nozze di Figaro,* von Mozart, neunmal; *La lagrime d'una vedova,* von Generali, zweymal; *Doralice,* von Mercadante, (neu) zweymal; *Mosè in Egitto,* von Rossini, fünfmal; dessen *Donna del Lago,* zweymal; *le Nozze di Telemaco ed Antiope,* von verschiedenen Meistern, zweymal; *il Podestà di Burgos,* von Mercadante, zweymal. — Kleine Opern, als Vorspiele zu Ballets: 152; als: *der neue Gutsherr,* von Boieldieu, dreymal; ein Akt aus Rossini's *Tancred,* siebenmal; ein Akt aus *Corradino,* zweymal; aus *Zelmira* einmal; aus der *Italienerin* einmal; Kurze musikalische *Akademieen* siebenmal; *die schöne Müllerin,* von Paisiello, sechsmal; *Zum goldenen Löwen,* von Seyfried, vier und zwanzigmal; *Nachtigall und Rabe,* von Weigl, einmal; *Das Geheimniss,* von Solié, siebenmal; *Cordelia,* von Conr. Kreutzer, einmal; *die Wittwen-Trauer,* von Generali, dreyzehnmal; *Alle fürchten sich,* von Nicolo Isouard, zwey und zwanzigmal; *die glückliche Täuschung,* von Rossini, fünfmal; *das Hausgesinde,* von Fischer, achtmal; *der Schatzgräber,* von Méhul, neunmal; *der gebesserte Lorenz,* von Sigora von Eutenstein, zehnmal; *der Wechselbrief,* von Bochsa, achtmal; *die Gefangene,* von Cherubini und Boieldieu, vierzehnmal; *le lagrime d'una vedova,* von Generali, zweymal; *Cenerentola,* von Rossini, einmal. — Grosse Ballets 152; namentlich: *Ismaans Grab,* einmal; *Lodoiska,* zweymal; *die Amazonen,* sechsmal; *die Rose,* einmal; *Narziss,* dreymal; *die Pilger,* viermal; *die Fee und der Ritter,* acht und funfzigmal; *Eleonore,* fünfmal; *Arsena,* zweymal; *Blaubart,* fünf und zwanzigmal; *der Fels der Liebenden,* dreymal; *Psyche,* drey und dreyssigmal; *die Rose der Schönheit,* fünfmal; *Alcina,* zwölfmal; *die Pagen des Herzogs von Vendome,* einmal. — Es lässt sich wenigstens nicht läugnen, dass die Administration sehr thätig, und sämmtliche Gesellschaften ungemein fleissig gewesen sind. Herrn Barbaja's Plan auf Russland ist misslungen. Die durch Ueberschwemmung in St. Petersburg verursachte Verheerung sowohl, als der Umstand, dass Mad. Fodor, und Sigr. Lablache sich nicht zu der Reise nach Petersburg verstehen wollten, haben einen förmlichen Absagebrief zur Folge gehabt. Hr. Barbaja soll daher sehr wünschen, in Wien bleiben zu können, sich auch sogar erboten haben, noch nebenbey eine französische Oper zu errichten. Doch lautet vor der Hand das Ultimatum dahin, dass zu Ostern das Kärnthnerthor-Theater unabänderlich geschlossen werde. Diess wäre freylich die günstigste Wendung für die gräflich Palfy'sche Entreprise im Theater an der Wien, wo bey der Concurrenz mit den wahrhaft vortrefflichen italienischen Gesangvirtuosen, die deutsche Oper in den misslichsten Verfall gekommen ist.

Paris. Uebersicht der Monate October, November und December 1824. Académie royale de musique. Dieses Theater, welches von der Regierung jährlich mit grossen Summen unterstützt wird, bringt dennoch weniger neues zum Vorschein, als die übrigen. Es erhielt in der letzten Zeit einen neuen Administrator, Hrn. Duplantis; diess machte allgemeines Aufsehen. Hr. Habeneck, welcher erster Violinspieler war, so lange Viotti die Verwaltung der Oper unter sich hatte, wurde von der Behörde (ministère de la maison du roi) plötzlich von seinem Orchesterplatze zur obersten Direction dieses und des italienischen Theaters berufen. Da nun neuerdings das ministère wieder verändert wurde, entliess man auch Hrn. Habeneck von seinem Posten und gab ihm, zu einiger Entschädigung, Kreutzer's Kapellmeister-Stelle an der grossen Oper. Doch Kreutzer, welchen weder sein Alter, noch seine Gesundheit nöthigten, in Pensionsstand zu treten, widersetzte sich und blieb. Man suchte nun für Hrn. Habeneck eine andere Stelle zu finden, und ernannte ihn zum zweyten Director des Conservatoriums, so dass er Cherubini's Titel theilen sollte. Cherubini, so wie alle Professoren dieser hohen Schule, widersetzten sich zwar nicht, doch gaben sie sämmtlich ihre Démission ein. Hr. Habeneck war so klug, ebenfalls seine Démission zu verlangen, nachdem er die Stelle ein- oder zwey Tage gehabt hatte; worauf die ausgetretenen Professoren mit ihrem würdigen Director wieder eintraten. Nach diesem zweyten fruchtlosen Versuche kam man wieder auf den ersten zurück. Dieser gelang endlich folgendermaassen: die Stelle des Administrators der grossen Oper ward getheilt: Hr. Duplantis erhielt über das Finanzielle und andere Theile die Verwaltung, Hr. Kreutzer über die Musik die Aufsicht; Hr. Habeneck ward Kapellmeister an Kreutzer's Stelle.

Théatre royal de l'Opéra comique. Am 4ten November: *Léocadie*, lyrisches Drama in drey Aufzügen von Hrn. Scribe und Melesville, Musik von Hrn. Auber. Der Text dieser Oper ist ursprünglich spanisch, von M. Cervante, in's Französische übergetragen von Florian. Das ziemlich verwickelte Sujet ist voller Handlung und Mannichfaltigkeit der Situationen; es fehlt ihm aber an Einheit. Der Componist hat indess mit grosser Kunst das Interesse fortwährend zu steigern gewusst. Der Text ist durchaus lyrisch, und dergestalt für die Musik geeignet, dass man ihn allein schon ein musikalisches Gemälde nennen könnte. Der Tonsetzer war nicht, wie es oft der Fall ist, genöthigt, um sich geltend zu machen, die Handlung hier und da zu unterbrechen, und sich selbst Scenen zu schaffen; er fand hier alles, was er bedurfte, vor, und brauchte es nur auszuführen. Diess hat Hr. Auber gethan, und seine Musik ist der Dichtung durchgängig angemessen. Wir ziehen aus diesem Grunde die Oper *Léocadie* allen früheren Werken dieses Componisten vor, ob wir gleich nicht hoffen dürfen, dass Hr. Auber allein eine feste Stütze gegen die bevorstehende Revolution seyn werde, mit welcher der überhandnehmende Rossinismus Frankreich bedroht — wie im vierten Hefte der *Cäcilia* aus Paris gemeldet wird — besonders da derselbe Componist in seinem *Schnee* Rossini selbst nachgeahmt hat. In *Léocadie* ist Hr. Auber auf sich selbst zurückgekommen, und verdient deshalb Lob. Die Musik der Oper Nummer für Nummer anzugeben und zu beurtheilen, ist hier nicht der Ort, auch wird das Werk vermuthlich auf deutsche Bühnen kommen. Wir wollen daher nur noch bemerken, dass uns die Ouverture, die Entreactes und die Chöre nicht behagen wollten.

Am 22ten December: *Les deux mousquetaires*, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Hrn. Berton. Wir ziehen dieses kleine Werk der letzten Oper desselben Componisten, *Virginie*, v. r; doch ist es nur ein Schatten von seinem *Montano et Stéphanie*, aber ein Schatten, der unverkennbare Züge von seinem Urbilde hat.

Noch ein oder zwey kleine Stücke erschienen und verschwanden auf dieser Bühne: Refer. erinnert sich aber ihrer Namen nicht mehr.

Théatre royal italien. Ebenfalls nichts Neues, so wie in der grossen Oper. Der Wechsel der Directoren der letztern Bühne hat, da beyde unter derselben Administration stehen, auch auf jene Einfluss gehabt. Rossini ist jetzt an Paer's Stelle Director des Musikwesens, und Paer ist ihm zugeordnet. Alle Gerüchte über die Ursachen von Rossini's schneller Abreise waren also ungegründet. Da er die neue Stelle angenommen hat, so scheint es sogar, als wolle er für immer hier bleiben. Er lässt seit seiner Rückkehr beynahe nichts von sich hören: man spricht von einer neuen Oper, die er componire, und hofft, dass es eine französische sey.

Hr. Curioni von London hat hier als Otello debutirt und gefallen.

Dem. Demeri hat dieses Theater verlassen und sich wieder nach Strassburg, ihrer Heymath, begeben, wo sie vor zwey Jahren, ehe sie hier engagirt wurde, unter dem Namen Bonaud aus einigen Concerten bekannt war. Ihr hiesiges Erscheinen auf der Scene, die sie früher noch nie betreten haben soll, machte Aufsehen: sie debütirte als Amenaide in *Tancred*, und liess einen vollen und starken Stimmumfang von zwey und einer halben Octave, von A bis zum dreygestrichenen E, hören; in einem kleineren Saale wohl drey Octaven, von G bis zum dreygestrichenen G; der Timbre dieser Stimme ist so frisch und durchdringend, dass auch ihr leisester Ton, selbst in vielstimmigen Sätzen, wie z. B. im ersten Finale des *Tancred*, an den entlegensten Orten des Saales deutlich vorgehört wird. An Spiel und Gesangmethode fehlt es ihr aber gänzlich: der ausserordentliche Beyfall, den sie anfangs erhielt, ist also nur ihrer Stimme zuzuschreiben und vielleicht dem Umstande, dass sie eben zu einer Zeit auftrat, als das Theater dergestalt von ersten Sängerinnen entblösst war, dass die Administration mehrmals genöthigt wurde, die Vorstellungen einzustellen. Den Freunden dieses Theaters, denen es nicht gleichgültig war, ihre gewohnten Abendunterhaltungen so unterbrochen zu sehen, war also nichts willkommener, als diese gigantische Stimme: man applaudirte ihre Stimme, man applaudirte, dass sie beym Theater blieb, man applaudirte, um sie aufzumuntern, in der Hoffnung, Methode und Spiel würden sich mit der Zeit und bey guter Anleitung schon finden. Sie fanden sich aber nicht: und die schönste Stimme ermüdet am Ende, wenn sie nicht durch Geist und Gefühl immer neues Interesse erhält; man gewöhnt sich daran, wie an jede andere. Diess war auch hier der Fall; man applaudirte nicht mehr, und fing endlich, als die Sängerin an Stimmumfang verlor,

sogar an, zu zischen, wenn sie falsch sang. Nur gegen das Ende ihres Hierseyns erhob sie sich wieder, und zeigte sich besser, als wir sie je gehört hatten; aber nun verloren wir sie. Die volltönende Stimme der Dem. Demeri eignet sich nicht für die italienischen Variationen, darum gefiel sie auch besser in deutschen Gesangwerken — wir haben sie Beethoven's *Christus* und Mozart's *Requiem* vortrefflich singen hören — und darum würde sie, da sie auch deutsch singt, gewiss grossen Beyfall auf einer deutschen Bühne erhalten; denn, trotz allem oben Gesagten, hat ihr Gesang, auch neben der Pasta, öfters grosse Wirkung gemacht — was nichts Geringes ist.

Mit Anfang des Jahres 1825 werden, statt drey Vorstellungen, wöchentlich vier gegeben werden, nämlich: Montags, Dienstags, Donnerstags und Sonnabends. Die Eingangspreise sind wieder erhöht worden.

Théatre royal de l'Odéon. (S. No. 54. des 26sten Jahrgangs) Am 21sten October: *Le sacrifice interrompu* (*das unterbrochene Opferfest*) von Winter. Die Uebersetzung ist ganz in Versen, und nicht übel gelungen. Die Musik ist nicht ganz unbeschnitten geblieben. Das Orchester verdiente alles Lob, der scenische Theil war vortrefflich, der Gesang mittelmässig. Man klagt allgemein über schleppende Stellen, das Ganze gefällt jedoch und wird fleissig besucht.

Am 7ten December: *Le robin des bois, ou les trois balles* (*der Freyschutz*); die Worte von Castil-blaze und Sauvage, Musik von C. M. v. Weber. Nur drey Kugeln; damit sie aber die sieben an Werth übertreffen, ist die eine von Gold, die andere von Silber und die dritte von Bley. Die Handlung ist in die englische Grafschaft Kent versetzt. Robin des bois haust in den Ruinen von St. Dunstan; er giebt jene drey Kugeln einem Jäger, der sich ihm zu einer bestimmten Zeit auszuliefern will, falls er keinen Stellvertreter findet. Richard (Caspar), Robins Verschriebener, hat Tony (Max) zu seinem Stellvertreter ausersehen. Bis zur Scene in der Wolfsschlucht (welche hier durch Ruinen von St. Dunstan ersetzt wird) ist alles, die Teufelserscheinungen ausgenommen (die hier wegbliben), wie in der deutschen Bearbeitung. Nun aber werden keine Kugeln gegossen: Richard wartet auf Tony; dieser kömmt, wird durch den vorüberjagenden Zug von Robin's Unthieren (die hier sehr schlecht dargestellt werden) ausser sich gebracht, und umfasst, um sich zu retten, die noch aufrecht stehenden Trümmer eines Heiligenbildes; doch in demselben Augenblicke zerschlägt der Blitz dieses Bild; Robin steht an dessen Stelle und giebt Richard die drey Kugeln mit den Worten: „eine dein, die andere sein, die dritte mein". So weit die beyden ersten Aufzüge. Im dritten sehen wir Anna (Agathe) im Freyen betend; ihre Freundinnen bringen ihr den Brautkranz, doch keinen Todtenkranz; dieser fällt hier mit dem Eremiten weg. Tony, der seine Kugel denselben Tag schon angewandt hatte, um seinem Oheime, der auf der Jagd von einem wilden Schwein verfolgt wurde, das Leben zu retten, erbittet sich nun von Richard dessen Kugel zur Erringung des Preises; Richard ist dazu bereit, doch nur, wenn jener ihm ein rothes Papier unterschreiben will; Tony weigert sich; Richard schiesst selbst, trifft, erhält dadurch die Braut und wird Forstmeister. Tony greift in der Verzweiflung nach einer Pistole, die Richard mit der dritten Kugel geladen und aus Versehen zurück gelassen hatte, und will sich damit das Leben nehmen, allein die Kugel nimmt eine andere Richtung und trifft Richard; dieser gesteht noch vor seinem Ende seine Schuld, wird von Robin weggeholt, und Tony tritt in den Besitz seiner Geliebten. — Die Musik erlitt wenig Veränderung, doch immer so viel, dass manches entstellt wurde. Alle Teufelsscenen wurden von Herzen ausgelacht und ausgepfiffen. Die Ouverture und das Jägerchor erhielten grossen Beyfall; alles andere fiel durch. So die erste Aufführung. — Die zweyte setzte man bis zum 16ten Decbr. aus, um die Vorstellung in manchen Stücken zu ändern, besonders um die Hauptrollen besseren Subjekten anzuvertrauen; denn, so schlecht, als diese das erste Mal gegeben wurden, sind solche Rollen vielleicht noch nie auf einem königl. Theater gehört worden. Diess ward auch allgemein eingesehen, und die zweyte und die folgenden Vorstellungen erhielten daher ihren gebührenden Beyfall. So gefällt nun das Werk (nämlich die Musik) und wird alle Wochen zwey bis drey Mal gegeben.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. **No. 4.** 1825.

Recensionen.

Shakspeare's Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Fr. von Boyneburgk. 16tes Werk. 1ste, 2te Lieferung. Offenbach, bey André. (Pr. jeder Lieferung, 1 Guld. 12 Xr.)

Es ist in der That zu verwundern, dass, bey der grossen Anzahl deutscher Liedercomponisten und der nichtgrossen, recht eigentlich musikalischer, und nicht schon componirter Lieder, noch Keiner darauf gekommen ist, die trefflichen Lieder und Liederchen Shakspeare's aus seinen Dramen zu sammeln und in einer Folge in Musik zu setzen; da sie doch, ihre allgemeineren poetischen Vorzüge als bekannt vorausgesetzt, so einfach und innig, so mannichfaltig und wahrhaft musikalisch, dabey auch in ausgezeichneten Uebersetzungen überall verbreitet sind. Dass unsere Liedercomponisten den Shksp. nicht kennten, ausser etwa die wenigen Stücke, die noch auf unseren Bühnen sind; oder dass sie, wenn sie diese Lieder kennen, jene ihre Vorzüge nicht einsähen oder wenigstens empfänden: das darf man hoffentlich nicht annehmen; und so wird man veranlasst, an andere Ursachen zu denken. Da stellen sich dem Rec. vornehmlich folgende dar. Jene Lieder sind, wie gesagt, höchsteinfach und innig; ein Jeder siehet ein oder fühlt, dass auch ihre Musik höchst einfach und innig seyn müsse: höchst einfach aber und doch innig zu schreiben, das ist schwer — und wahrhaftig nicht in der Musik allein. Nun steht es aber jetzt in der Musik so, dass man das alte Sprüchlein: *Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per plura* — geradezu umzukehren (als Componist), oder umgekehrt angewendet zu empfangen (als Zuhörer) gewohnt worden ist: dadurch wird aber jene Schwierigkeit noch beträchtlich vermehrt. Sodann: diese Lieder stehen beym Shksp. überall am rechten Orte, nicht nur, indem sie irgend eine Hauptsituation fester halten und eindringlicher machen (wie die Lieder der *Desdemona*, der *Ophelia* etc.), oder solch eine Situation vorbereiten und dafür empfänglicher machen (wie das Todtengräberlied im *Hamlet*, mehre Jagdlieder u. dgl.), sondern auch, wie fremdartig manche auf den ersten Anblick erscheinen mögen, der singenden Person ganz in die Seele hinein gedichtet sind. Wie soll sie nun der Componist behandeln? als für sich bestehend, wie sie lauten? oder als dieser Person, in dieser Lage, zugehörend, wie sie gemeynt sind? oder gewissermaassen und so weit sich das thun lassen will, zwischen beyden? Jedes hat sein Bedenkliches und Schwieriges: wir dürfen uns nur nicht aufhalten, diess auszuführen; was auch für Nachdenkende nicht nöthig seyn wird. (Unser Componist, um diess gleich hier anzumerken, scheint, das Werkchen im Ganzen genommen, das dritte im Sinne gehabt und diesem nachgestrebt zu haben.) Endlich, so hat jedes dieser Liedchen, dem Stoff und der Form nach, seine eigentliche Musik, die innere, schon in sich; so dass man diese aus ihnen nur heraus zu hören und in Noten auszusetzen braucht. Eben diess aber, was dem Nichtkenner oder doch Unerfahrnen als eine grosse Erleichterung erscheinen mag, ist, bey nicht wenigen, seiner Zartheit und, dürfen wir so sagen, seiner reinen Geistigkeit wegen, überaus schwierig. (Auf diesen letztern Gedanken deutet Hr. v. B. in der sehr gut geschriebenen Vorrede selbst; und wir glauben ihm kein geringes Lob zuzusprechen, wenn wir, unserer Ueberzeugung gemäss, versichern, es sey ihm in der Ausführung nirgends misglückt, öfters sehr und zuweilen trefflich gelungen. Da wir uns nicht erlauben dürfen, die Lieder einzeln durchzugehen,

was Bogen füllen würde: so bemerken wir im Allgemeinen Folgendes. Vorzüglich gelungen ist es Hrn. v. B. in mehren muntern Stücken, wie z. B. gleich im zweyten des ersten Hefts; und in anderen meist eben da, wo er am allereinfachsten und anspruchlosesten schrieb. Weniger gelungen scheint es uns da, wo er mehr für figurirte Begleitung u. dgl. that — z. B. sogleich im ersten Liede, zu welchem er, wie auch sonst zuweilen bey mehren Strophen, die Begleitung variirte. Die Variationen sind an sich gut, namentlich auch in dem angeführten Stücke: wir meynen aber, sie seyen ein hors d'oeuvre, das die Gattung ihrer Natur enthebt, den ihr eigens schon inwohnenden Schmuck schmückt, und auch hin und wieder — wie in der dritten Strophe jenes Liedes, bis zum Schluss desselben — dem Gesange und dessen Behandlung einigen Eintrag thut.) — Jedes Heft enthält sechs Stücke. Sie werden nach den besten Uebersetzungen, von Schlegel, Voss, Kessler und Krause, gegeben; im Collisionsfalle am liebsten von Schlegel: und das ist hier, wo vom Singen die Rede ist, ganz recht. Die hier gelieferten sind aus *Hamlet*, Wie es euch gefällt, Sturm, Sommernachtstraum, Othello, Cymbeline, Viel Lärmen um nichts, Wintermärchen und Was ihr wollt. Die Stücke, wo kleine Chorstellen eingemischt und so geschrieben sind, dass eine für Musik nicht ganz ungebildete Gesellschaft sogleich nach dem Gehör Tutti machen kann, so wie die Duettchen, nehmen sich sehr angenehm aus. — Wir wünschen, dass Hr. v. B. den Kreislauf durch Shaksp.s Dramen vollende, und zweifeln nicht, dass gar nicht Wenige unsern Wunsch theilen werden. Will Hr. v. B. auf unsere wenigen Bemerkungen dabey Rücksicht nehmen: so wird es uns lieb seyn, nicht um unsert-, sondern um der Sache willen. Auf jeden Fall wünschen und hoffen wir, er werde diese Bemerkungen nicht kleinlicher Kritteley und Mäkeley, sondern unserer Achtung gegen sein wohlerwogenes Unternehmen, und unserem Antheil an dessen bisheriger Ausführung durch ihn, beymessen. — Das Aeussere der Ausgabe ist anständig; doch möchten wir sagen, der Stich, besonders des Textes, falle schöner in's Auge, als in die Augen: er ist gar zu zart und scharf. Hier, wie in hundert ganz anderen Dingen unseres jetzigen Lebens, erschwert die Eleganz einigermassen den täglichen Hausgebrauch.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte comp. — — von Adolph v. Lehmann. Halle, bey Ed. Anton. 8tes Werkchen Gesänge.

Auch diese Sammlung des schon hinlänglich bekannten und geschätzten Componisten empfiehlt sich durch gute Wahl der Lieder, worauf mehr ankommt, als Manche zu glauben scheinen, und durch ungekünstelte musikalische Behandlung, wobey jedoch der Antheil des Verstandes im Zusammenordnen der Einzelnheiten zu einem schönen Ganzen nicht zu verkennen ist. Die Lieder sind folgende:

1) *Die Lebensgefährten*, von Arthur von Nordstern. Mit glanzvoller Klavierbegleitung, die sich ohne Schwierigkeit spielen lässt und sich zu der natürlich anmuthigen Melodie wie eine lebhaftere Schwester zu einer stillern verhält.

2) *Einklang*, von Carl Breidenstein. Eine recht einschmeichelnde, höchst einfache Melodie, mit einer sehr passenden, ebenfalls einfachen, wie in schwebender Sehnsucht gehaltenen Begleitung, zu deren Verschönerung die verstärkende, das Ganze zu einer höheren Feyerlichkeit hebende Wiederholung des Schlussgedankens vielleicht eben so wenig beyträgt, als sie der Gesammtwirkung Eintrag thut. Was sie von der einen Seite an Würde giebt, raubt sie auf der andern der Einfalt, die einem sehnenden und gläubigen Herzen so natürlich und theuer ist.

3) *Das Wort*, von Theiler. Das Gedicht gehört zu denen, welche ihre verständigen Ansichten über den Gegenstand der Reihe nach auf dichterisch schöne Weise, aber eben darum nicht recht dichterisch, beschreiben. Es kann nicht fehlen, dass trotz der wohlerfundenen, gut gehaltenen und fliessenden Melodie dennoch im Ganzen das Herz weniger ansprechen wird, als es der Gesang zu fordern berechtigt ist. Das liegt am Texte. In der Musik hingegen hätte wohl in der zweyten Strophe „Es ist das Wort!“ mehr herausgehoben werden können, ohne dadurch der einmal gefundenen Form Gewalt anzuthun. Nach anderthalbstrophiger Frage durfte sich nämlich die kurze Antwort nicht so schnell und fliessend ohne alle Pause geben, wenn der Sinn nicht räthselhaft gemacht werden sollte. Obwohl anstatt

Zeiten Strom? Es ist — das Wort.

nicht etwa lieber so gesetzt werden könnte:

Zeiten Strom? Es ist das Wort!

4) *Lebenszauber*, von Schreiber, sehr einfach, dem Texte angemessen. So auch 5 und 6. *Einsamkeit und Geselligkeit*, die hinter einander vorgetragen werden sollen. Ein sehr guter Gedanke. Die Einsamkeit ist so still und friedlich, als sie gern seyn will: dahingegen die Geselligkeit Manchem nicht leicht genug, der ohne Noth etwas gesuchten Akkordfolge wegen, vorkommen dürfte.

7) *Die Trennung*, von Miltitz, ein schönes Lied mit eben so schöner, höchst einfacher Melodie.

8) *Das Kind im Spiegel*, eine allerliebst gereimte, sehr treffend und mit der angenehmsten Laune in Musik gesetzte Lehre wider alle Realisten. Besonders scheint irgend eine dichterisch ascetische Seele den Schluss, der wirklich zuweilen einen der tiefsten Seufzer zu erpressen im Stande wäre, für bussfertige Recensenten eingerichtet zu haben. Das Liedlein schliesst nämlich mit dem bedenklichen Ausrufe: „Wer wird auch alles befühlen!“ Nun, diessmal haben wir es denn doch recht gern und mit Vergnügen gethan und wünschen daher dem mannigfach erfreulichen Werkchen recht viele freundliche Gesichter unter allerley Volk der Geiger und Pfeifer.

Nachrichten.

Paris. (Beschluss) *Concerte.* Die Unzahl der hier gegebenen Concerte erlaubt uns nicht, von einzelnen Nachricht zu geben, ohne gegen andere ungerecht zu werden; noch weniger, sie alle zu erwähnen. Es wird demnach besser seyn, am Ende des Winterhalbjahres eine allgemeine Uebersicht sowohl der vorzüglichsten Künstler, die darin glänzten, als des darin herschenden Geschmackes zu geben. —

Vermischte Nachrichten. Institut royal de France. Académie royale des Beaux-arts. Am 2ten October, Vertheilung der grossen Preise für Maler, Bildhauer, Architekten, Kupferstecher und Tonsetzer. Der bedeutende Einfluss, den diese ausgezeichneten Preise auf das ganze Künstlerleben dessen haben, der sie erhält, macht die Preisvertheilung interessant; darum wird eine ausführliche Nachricht davon, so weit sie die Musik betrifft, hier wohl nicht unwillkommen seyn.

Diese Preisbewerbungen (Concours) sind in Frankreich schon sehr lange eingeführt, doch erst seit zwanzig oder dreyssig Jahren auch auf die Musik ausgedehnt worden. Wer als Concurrent auftreten will, muss darthun: 1) dass er ein geborener oder naturalisirter Franzose und noch nicht dreyssig Jahre alt sey; 2) dass er auch übrigens die erforderlichen Eigenschaften dazu besitze. Das erste wird durch einen Geburtsschein, das andere durch ein Examen bestätigt. Das musikalische Examen geschieht also: an einem bestimmten Tage, gewöhnlich Ende July, wird allen Bewerbern, die sich bis dahin einschreiben liessen, von den Mitgliedern des Instituts, die die Section der Musik ausmachen, als: Gossec,*) Cherubini, Lesueur, Berton, Catel und Boieldieu, ein Fugenthema zur blossen Exposition einer Doppel- oder Tripelfuge, nebst einigen französischen Versen zur Bearbeitung einer Arie, Scene oder eines Chores, aufgegeben. Jeder Aspirant wird sogleich abgesondert eingeschlossen und muss seine Arbeit noch an demselben Tage mit seiner unversiegelten Unterschrift und mit Angabe seines Lehrers, eingeben. Nach diesen Arbeiten und Namen bestimmen sodann die obgenannten Herren gemeinschaftlich die anzunehmenden Concurrenten. Nach den Verordnungen des Instituts sollen für jede Kunst acht Concurrenten angenommen werden, wenn sich nämlich diese Anzahl in tüchtigen Subjekten vorfindet. Für die Musik allein wird nicht auf diese Verordnung geachtet, denn hier werden nur vier angenommen, wovon man als Grund angiebt, es würde bey der Bestimmung der Preise zu langweilig werden, mehr als vier Cantaten anzuhören. Damit es nicht an tüchtigen Subjekten gebreche, hat die Regierung für jede Kunst mehre ausgezeichnete Meister angestellt, einer gewissen Anzahl Schüler unentgeldlichen Unterricht zu ertheilen. Diese sind für die Musik: Hr. Cherubini, Lesueur, Berton und Boieldieu. Hr. Cherubini giebt jedoch, seitdem er Director des Conservatoriums ist (seit 1822), keinen Unterricht mehr. Von diesen Meistern wird aber nur das Dramatische gelehrt; einen Theil

*) Gossec erscheint, hohen Alters halber, nicht mehr im Institut, darf jedoch, bey seinen Lebzeiten, durch keinen Andern ersetzt werden.

der Vorkenntnisse, als Harmonie, Contrapunkt und Fuge, kann der Schüler im Conservatorium erlernen. Nun trifft es sich freylich, dass die obgenannten Lehrer auch Mitglieder des Instituts und folglich auch Richter ihrer eigenen Schüler sind, so dass es einem anderen Lehrer schwer wird, seine Schüler zur Preisbewerbung zu bringen: bis jetzt ist diess nur Hrn. Reicha gelungen; doch, in je grösserer Anzahl er seine Schüler liefert, um desto weniger werden sie neuerdings angenommen. Man kann wohl behaupten, dass Reicha allein eben so viel und eben so tüchtige Schüler aufstellen kann, als das ganze Institut, das noch überdiess den Unterricht gratis giebt. Reicha ist aber weder Mitglied des Instituts noch eines anderen Ordens, denn — er ist ein Deutscher. Diess wird hier bloss bemerkt, um junge Tondichter aufmerksam zu machen, die, wie schon geschehen, ihre Verhältnisse verlassen und die Reise nach der Hauptstadt unternehmen wollen, in der Hoffnung, in den Concursen aufgenommen zu werden. Diesen können wir versichern, dass ihnen, wenn sie nicht Schüler der oben genannten Meister sind, der Eingang in das Institut so gut als verschlossen ist. Ref. will jedoch durch diese Bemerkung keineswegs die Talente oder die Rechtlichkeit jener berühmten Männer in Zweifel ziehen: alles Gesagte soll nur der getroffenen Anordnung gelten, deren Abänderung nicht bey ihnen steht.

Sind die vier Concurrenten gewählt, so wird von ihnen folgendes zur Bearbeitung nach gegebenen Themen verlangt:

1) Ein Contrapunkt in der Duodecime zu zwey und vier Stimmen;

2) Ein vierfacher Contrapunkt;

3) Eine vierstimmige Fuge mit drey Subjekten;

4) Eine Cantate mit einem obligaten Recitatif, einem Cantabile *), einem einfachen Recitatif und einer Aria con moto am Schluss.

Die Cantate wird jedesmal eigens für den Concurs gedichtet; gewöhnlich besteht sie aus 60 bis 80 freyen Versen und ist für eine Sopranstimme; nur selten kommt ein Duett oder Terzett darin vor; erst zweymal ist diess der Fall gewesen.

Nachdem die Concurrenten Abschrift von diesen vier Aufgaben genommen, werden ihnen ihre Zimmer angewiesen, die sie, bis ihre Arbeit beendigt ist, nur zweymal den Tag, um gemeinschaftlich unter strenger Aufsicht zu speisen, verlassen dürfen. Instrumente und Bücher werden ihnen erlaubt, letztere jedoch vorerst untersucht. Diese Gefangenschaft darf sich nicht über 25 Tage (vom 1sten bis 25sten August) erstrecken; gewöhnlich bedürfen nicht alle dieser Zeit.

Die Bestimmung der Preise geschieht folgendermaassen: die Section der Musik (obgenannte fünf Herren) giebt ihren Ausspruch nach Durchsicht der Stücke. Sodann werden die Cantaten vor der Versammlung des ganzen Instituts vor vierzig oder mehr Mitgliedern, worunter nur fünf Tondichter, aufgeführt; aber bloss von einer männlichen Stimme, die der Concurrent selbst herbeyschaffen muss, und einer Pianoforte-Begleitung. Die Contrapunkte und die Fugen werden hier nicht angehört. Auf diese Ausführung eines einzigen Stückes, die nie vollkommen seyn kann und nach welcher nur ein erfahrener Tonkünstler zu beurtheilen vermag, welche Wirkung die Orchesterbegleitung, die Sopranstimme etc. machen, sprechen die Herren Maler, Baumeister, Bildhauer, Kupferstecher etc., ihr unwidersprechliches Urtheil aus. Nicht selten wird dadurch das erste Urtheil der Musiker wieder umgestossen, woher es auch kommen mag, dass man, bey Durchsicht der Arbeiten, welche die grossen Preise erhielten, auf Stellen stösst, wie diese:

Vierfacher Contrapunkt.

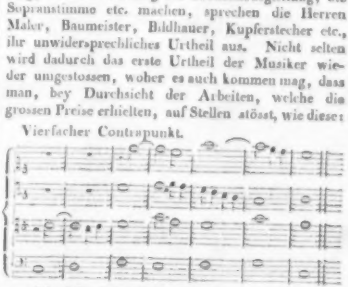

Die öffentliche Bekanntmachung der Preisvertheilung geschieht auf eine ausgezeichnete Art: in der Mitte einer zahlreichen und glänzenden Versammlung (im grossen Saale des Instituts) sitzen die sämmtlichen Sieger, zunächst von den Mitgliedern der Akademie umgeben. Nach zwey oder drey akademischen Reden werden die Namen derer, welche die Preise erhalten haben, ausgerufen. Der Aufgerufene tritt zu dem Präsidenten; dieser setzt ihm einen Lorberkranz auf und umarmt ihn; der Gekrönte sucht sodann in der Versammlung seinen Lehrer auf und umarmt ihn gleichfalls, das Publikum

*) Diess sind die wörtlichen Ausdrücke des Reglements der königl. Akademie der schönen Künste.

klatscht Beyfall. Zum Schluss wird die Cantate, die den Preis erhalten, mit vorausgeschickter Ouverture eines bekannten Meisters, in möglichster Vollkommenheit aufgeführt.

Nächst dem ersten Preis (premier grand prix), der bisweilen Zweyen zuerkannt wird, kommen auch zweyte Preise und Accessite vor. Uebrigens erhält jeder Concurrent, wenn ihm auch kein Preis zuerkannt worden ist, hundert Franken für seine, zum Concurs aufgeopferte Zeit. Die zweyten Preise sind goldene und die Accessite silberne Medaillen mit eingegrabenem Namen; der erste Preis hingegen ist eine Pension auf fünf Jahre, von hundert Louisd'or jährlich. Ueber die Anwendung dieser Pension ist folgendes bestimmt: Der Gekrönte soll die beyden ersten Jahre in Italien, das dritte in Deutschland zubringen. In den beyden letzten ist er an keine Vorschrift gebunden. Für die Reisekosten erhält er übrigens noch besonders funfzig Louisd'or.

Von etwa dreyssig Künstlern, die auf diese Art von der Regierung unterstützt und aufgemuntert worden sind, ist Hérold bis jetzt der einzige, der Frankreich etwas Bedeutendes geliefert hat.

So viel im Allgemeinen: nun vom Concurse dieses Jahres. Das gegebene Fugenthema für die Aufnahme in denselben war:

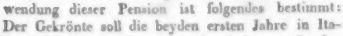

nebst dem Chor aus *Athalie* von Racine: „Oui, nous jurons etc." und der darauf folgenden Strophe eines Koryphäen: „Si quelques transgresseurs etc."

Contrapunktische Arbeiten wurden dieses Jahr, wie schon mehrmals, nicht verlangt. Das gegebene Fugenthema war das folgende No. 1.

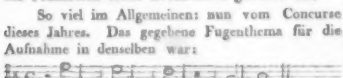

No. 2 und 3. sind die vom Sieger dazu gesetzten Contrasubjekte. Die ganze Fuge desselben (74 Takte lang) ist, ohne die geringste Beyfügung einer fremden Figur, sehr streng, nur mit jenen drey Themen durchgeführt. In technischer Hinsicht ist sie durchaus zu loben, in ästhetischer nicht: die zu grosse Einförmigkeit der Subjekte musste nothwendig den ganzen Satz einförmig machen.

Die gegebene Cantate, *Agnès Sorel*, ist kein Meisterwerk lyrischer Dichtkunst. Agnès schöpft aus Carl's Unruhe und Melancholie den Verdacht, er sey ihr untreu geworden; tröstet sich aber wieder mit dem Gedanken: „er ist Ritter, er ist König", und fasst endlich den Entschluss, ihren Ansprüchen zu entsagen und den Monarchen nicht länger von seiner Pflicht, gegen den Feind zu ziehen, zurück zu halten. Der Dichter hat jedem dieser drey Sätze ein etwas langes Recitativ vorangeschickt, und sie dann mit Cantabile, Agitato und Air de Mouvement überschrieben.

Den ersten Preis erhielt Hr. A. M. B. Barbereau aus Paris, 24 Jahr alt und Schüler von Reicha. Dieser Preis ward ihm voriges Jahr schon von der Section der Musik zuerkannt, von den Hrn. Baumeistern etc. aber wieder entzogen und einem andern gegeben, der von den Hrn Musikern nicht einmal ein Accessit erhalten hatte.

Die Bearbeitung jener Cantate von Hrn. Barberau ist eine der vorzüglichsten, die seit Einführung der Concurse geliefert worden sind. Die Einleitung malt mit grosser Wirkung die Lage der handelnden Person. Nach einem Recitativ und einem Andante in As, welche, durch die Schuld des Dichters, fast bis zum Ermüden in derselben Farbe gehalten werden mussten, folgt die Stelle: „il est Chevalier, il est Roi" wo Agnes wieder Zutrauen schöpft; diese hat der Tonsetzer ganz vortrefflich hervorzuheben gewusst. Das Agitato, in G moll, gefiel weniger, aber das Finale (in D dur $\frac{3}{4}$ Takt) ist das beste Stück des Ganzen; es ist gross empfunden und setzt dem Werke und dem Meister würdig die Krone auf.

Die Ouverture, die unmittelbar vor der Cantate aufgeführt wurde, ist von Hrn. Reicha. Der Meister hätte seinem Schüler vor den Augen des Publikums vielleicht nicht mit etwas so Grossem vorangehen sollen; indess ist diese Ouverture freylich nicht eigens dazu componirt worden, um der Cantate zur Einleitung zu dienen.

Am 25sten October Chérubini's *Requiem* in der Kirche von St. Denis bey Bestattung Ludwigs XVIII, von 200 der vorzüglichsten Künstler der Hauptstadt aufgeführt. So sehr auch die Kirchenmusik in Frankreich gesunken ist, selbst in Paris (die königl. Kapelle ausgenommen, in welche man nur durch besondere Vergünstigung den Zutritt auf Billets erhalten kann), so hoch zeigt sie sich doch, wenn ein solches Werk auf solche Art

ercheint. Hr. Lesueur hat für diese Gelegenheit, vermuthlich wegen einer besondern Feyerlichkeit, eine Einleitung dazu geschrieben: sie ist ihres Dichters würdig, doch erlauben wir uns, ohne dadurch tadeln zu wollen, die Bemerkung, dass die zwey Schläge des Tamtam, die Cherubini, so tief gefühlt, in seinem Werke angebracht hat, durch die zwanzig in der Einleitung, viel von ihrer Wirkung verloren.

Am 19ten November, in der Kirche St. Sulpice, Mozart's *Requiem*, aufgeführt von 100 bis 150 jungen Künstlern zur Feyer des Todes eines ihrer Collegen, Hrn. Philip, eines schon berühmten Violinspielers. Ich sage „bey Gelegenheit", weil wirklich allgemein schon lange eine solche gewünscht wurde, indem jenes Werk, einige ausgehobene Sätze ausgenommen, welche wir in den Concerts spirituels hörten, schon seit mehr als zehn Jahren nicht mehr öffentlich aufgeführt worden ist. Man wird den Eifer der Künstler bewundern, wenn man die Schwierigkeiten berücksichtigt, die sie bey der Aufführung zu überwinden hatten. Keine Administration nahm sich ihrer an; sie mussten die Stimmen, so wie alle Geräthschaften eines so zahlreichen Orchesters selbst herbeyschaffen; die Sopran- und Alt-Stimmen mussten Knaben einstudirt werden *); um die Erlaubniss zu der Aufführung mussten sie bey dem Erzbischoffe durch eine förmliche Bittschrift nachsuchen so wie bey der Kirche selbst, die dafür eine Summe verlangte, welche jedem Mitwirkenden auf fünf Franken aus seiner Tasche zu stehen kam. Dieses alles bestritten sie, und das zu Mozart's und zu ihrem eigenen Ruhme. Die Aufführung war gelungen: der Chor jedoch etwas schwach. Hr. Baillot, Lehrer des Verstorbenen, dirigirte.

Aus dem Gesagten erhellt, dass es nichts Leichtes ist, der Kirchenmusik in Frankreich aufzuhelfen. — Wir geben zum Schluss unseres Berichtes noch eine Notiz über die Preise, welche der König auf das Jahr 1825 für Text und Musik zweyer Opern ausgesetzt hat.

*) In den gewöhnlichen gottesdienstlichen Handlungen singen die Frauen alles mit; sobald aber von einer Orchesterbegleitung und einer ertrüglichen Musik die Rede ist, so verbietet hier das Kirchengesetz, die Mitwirkung des schöneren Theils der menschlichen Stimme ganz. Die königl. Kapelle macht davon allein eine Ausnahme.

Die Preise sind 4000 und 2000 Francs. Jener für den Text einer grossen Oper in drey oder fünf Akten, diese für den einer kleineren in einem Akt. Die Gattungen beyder sind näher bestimmt und dabey sind namentlich Achtung für Religion, monarchische Grundsätze und Moral als Erforderniss genannt. Die Texte der grossen Oper müssen vor dem 1sten May 1825, die der kleinern vor dem 1sten Febr. 1825 eingeliefert werden. In dem Monate nach der Einlieferung erfolgt das Urtheil eines Jury.

Von den gekrönten Gedichten werden nur Scenen gedruckt, welche im Secretariat der königl. Akademie der Musik zu haben sind. Die Componisten, welche sich um den Preis bewerben wollen (und diess steht auch Ausländern frey), haben die Scene der grossen Oper in sechs Wochen, die der kleinern in einem Monat componirt einzuschicken. Dem, dessen Composition für die beste anerkannt worden ist, wird hierauf das ganze Gedicht übergeben, und er hat einen Contrakt zu unterzeichnen, nach welchem er die Partitur der Oper, wenn diese nicht mehr als drey Akte hat, in vier Monaten, ausserdem in sechs Monaten bey Verlust des Preises einzuliefern hat. Die Preise sind dieselben wie für die Gedichte und werden nach der vierten Vorstellung zuerkannt, wenn der Jury das Werk gelungen gefunden und dieses den Beyfall des Publikums erhalten hat. Refer. wird sich ein Vergnügen daraus machen, die zum Concurs ausgewählten Scenen sogleich der Redaktion dieser Blätter einzusenden.

Dresden. Uebersicht der Monate September bis Ende December 1824. Die deutsche Oper gab während dieser vier Monate folgende Neuigkeiten: am 28sten September, *der Schnee*, Oper in vier Akten nach Scribe und Delavigne, von Castelli bearbeitet; die Musik von Auber (zweymal). Die deutsche Uebersetzung ist, wie fast alle Uebertragungen von Opern aus dem Französischen, ziemlich holprich, und die der Musik untergelegten Worte dem Gesange nicht günstig. Die Composition hat halb einen französischen halb einen italienischen Charakter, und enthält zwar manches artige, lässt aber keinen bedeutenden Eindruck zurück, daher auch die Erscheinung dieser Oper auf unserer Bühne spurlos vorüber ging. Die Damen Devrient und Haase und die Herren Bergmann, Wilhelmi und Meyer hatten die Hauptpartieen.

Am 3osten November, *Jessonda*, Oper in drey Akten von E. Gehe; die Musik von Spohr (zweymal). Dass diese Oper, die so viel Schönes enthält, bey uns nicht mit dem Beyfall aufgenommen wurde, den sie verdient, dazu trug vielleicht mancherley bey. Es fehlt der Dichtung an Theatereffekt und der Composition hier und da an Theaterstyl. Der erste Akt besonders ermüdet durch seine wenige Handlung und seine tragische Monotonie in der Composition, so schön auch einzelne Stellen sind. Die theils sehr langen Recitative erkälten das Stück noch mehr. Wenn unsere deutschen Componisten so fortfahren, alle ihre ernsthaften Opern mit Recitativen zu schreiben, so lässt sich die kalte Aufnahme derselben voraussehen. Wenig deutsche Sänger können die Recitative singen, wie sie gesungen werden sollen, welches die Italiener besser verstehen, deren Opern alle in dieser Form geschrieben sind.

Wenn man bey der *Jessonda*, wie schon anderwärts erwähnt worden ist, den Instrumental- und Quartettcomponisten manchmal vorhört, so ist der Gesang doch keineswegs vernachlässigt. Vorzüglich zu loben ist, dass man kein wildes zweckloses durcheinander Moduliren und kein Haschen nach augenblicklichem Effekt durch gewaltsames Instrumentiren bemerkt.

Die Besetzung bey unserer Bühne durch Mad. Devrient, (Jessonda), Dem. Veltheim (Amazili), Hrn. Bergmann (Nadori), Hrn. Meyer (Tristan), war zwar dem Bestand unseres Personals angemessen, indess würde sich Mad. Haase vielleicht besser für die Partie der Amazili geeignet haben. Hr. Keller als Oberbramin hatte keine Kraft in seiner Stimme. Ueberhaupt fehlt unserer Oper ein tüchtiger Bariton, für welchen z. B. die Partie des Tristan d'Accunha geschrieben ist. Die Ausführung der ziemlich schweren Musik war von Seiten der Sänger und des Orchesters sehr lobenswerth. Im zweyten Akte erhielt der Soldatenchor mit dem darauf folgenden Waffentanz, ingleichen die Arie von Nadori und das schöne Duett in As♯ viel Beyfall.

Wiederholt wurden: *Die Waise und der Mörder*, Melodram, mit der ausdrucksvollen Musik von Seyfried, zweymal; *der Freyschütz*, zweymal; *Euryanthe*, fünfmal; *Preciosa*, zweymal; *Wie gerufen*, Oper von Pär, einmal; *Das Donauweibchen*, erster Theil, zweymal; desselben zweyter Theil, zweymal; *Nachtigall und Rabe*, Oper in einem Akt von Weigl, einmal; *Die Entführung aus dem Serail*, einmal; *Der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule, einmal.

Bey der italienischen Oper waren neu: am 13ten November, *Zelmira*, Oper in zwey Akten von Rossini, fünfmal. Dem Componisten scheint es bey dieser Oper Ernst gewesen zu seyn, etwas Gutes zu liefern und es ist ihm auch grösstentheils gelungen. Nur zuweilen kommt das alte lirum larum zum Vorschein. Die Oper erhielt hier sehr viel Beyfall, wozu hauptsächlich mit beytrug, dass Dem. Palazzesi, ein neu angenommenes Mitglied der italienischen Bühne, darin zum erstenmal als Zelmira auftrat. Sie gefiel ungemein und wurde bey mehren Wiederholungen dieser Oper herausgerufen. In der That besitzt diese junge Sängerin eine der schönsten, reinsten, jugendlichsten Mezzo-Sopranstimmen. Ihr Ton spricht leicht an, ihr Ausdruck ist vortrefflich und ihre Passagen sind vorzüglich ausgebildet. Wir dürfen uns zu dieser Acquisition wahrhaft Glück wünschen. Demois. Const. Tibaldi als Emma, Hr. Bonfigli als Ilo, Hr. Zezi als Polidoro gefielen ebenfalls. Mit Hrn. Fink als Arteneo mussten wir zufrieden seyn, da sich seine Stimme einmal nicht ändern lässt.

Wiederholt wurden: *La Cantatrice villane*, einmal; *Tancredi*, dreymal; Hr. und Mad. Weichselbaum gaben einmal, er den Argir und sie die Amenaide als Gastrollen. Beyde waren schon vor ohngefähr sechs Jahren bey uns und gefielen nicht; jetzt, da sie sich keineswegs vervollkommnet hatten, missfielen sie ebenfalls. — *Ricciardo e Zoraide*, dreymal; Hr. Bonfigli sang den Ricciardo. *La gazza ladra*, zweymal; Hr. Bonfigli sang den Gianetto. — *La gioventù d'Enrico V.* von Mortacchi, viermal; *Margherita d'Anjou*, von Meyerbeer, zweymal; *L'Italiana in Algeri*, von Rossini, zweymal; Dem. Veltheim hatte die Rolle der Elmira und Hr. Bonfigli die des Lindoro.

Von fremden Künstlern gaben Concerte: Hr. Ign. Moscheles am 7ten October. Ohngeachtet er in dem kleinen Saale des kaufmännischen Vereins spielte, so war auch dieser nicht ganz gefüllt!! Er trug sein neuestes Pianofortconcert in Es♯ (Manuscript) und seine Variationen über ein österreichisches Volkslied in g vor.

Seine Fertigkeit und Leichtigkeit in allen Arten von Passagen und Trillern ist bewundernswürdig, dabey ist sein Ausdruck so gefühlvoll, wie er es nur bey wenigen Pianofortespielern ist. Die Composition seines Concerts ist höchst interessant,

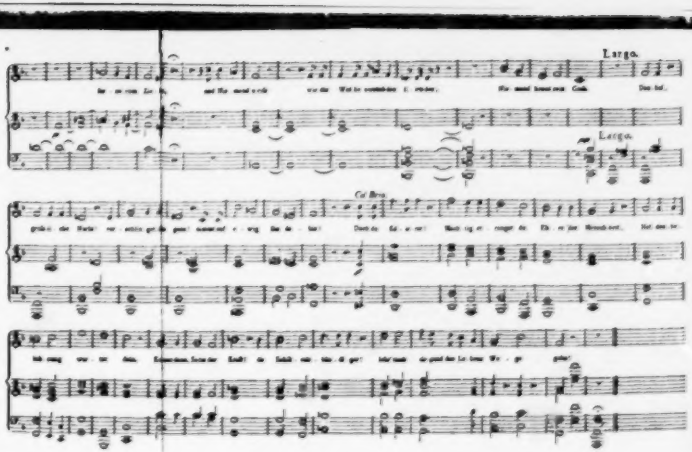
Largo.
Largo.
Col Voce

und hat das Gute, dass sie nicht so lang und breit ausgesponnen ist, und den Zuhörer dadurch ermüdet. Er schloss mit einer freyen Phantasie, in welcher er zwey Themen aus der *Zauberflöte* und aus *Preciosa* kunstvoll verwebte und endlich beyde verband.

Hr. Kapellmeister Bernhard Romberg gab am 22sten October Concert. Er spielte nach einer Ouverture von seiner Composition sein Violoncell-Concert in H♭ und Variationen über polnische Lieder. Sein Sohn spielte ein Divertissement über österreichische Lieder von der Composition seines Vaters. Seine Tochter Bernhardine sang eine Cavatine von Carafa und ein Duett von Rossini mit Dem. Veltheim. Ueber sein vielbesprochenes Spiel noch etwas zu sagen, ist unnöthig. Er wird wohl lange in Rücksicht der Gleichheit, Schönheit und Stärke seines Tones und seiner Fertigkeit einzig bleiben.

Von unseren einheimischen Künstlern gaben Concerte: Hr. Kammermusikus Fürstenau am 14. October. Ausser einem neuen Flötenconcerte seiner Composition gab er noch eine schöne Concertante von Lindpaintner, für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott mit Begleitung des Orchesters. — Hr. Concertmeister Rolla am 19ten Novbr. Nach einer Ouverture von Pixis spielte er ein Violinconcert seiner Composition, Variationen über ein Thema aus *Gazza ladra* und eine Polacca, alles mit grossem Beyfall. Nicht weniger gefiel Dem. Palazzesi, welche eine Arie aus *Torwaldo e Dorliska* von Rossini sang. Der Saal war sehr gefüllt. — Hr. Kammermusikus Lauterbach am 5ten Decbr. Er blies ein Klarinettenconcert von Hrn. C. M. v. Weber und mit seinem Sohne ein Potpourri von Späth, für zwey Klarinetten; Dem. Pechwell spielte ein neues Fortepianoconcert von Klengel. Die Composition war ziemlich trocken. — Hr. Kammermusikus Lorenz am 17ten December. Er blies ein Fagottconcert von Weber und Variationen von Hummel. Beyde Concerte waren nicht sehr besucht. — Endlich gab noch Hr. Kammermusikus Cotte am 30sten December ein sehr besuchtes Concert. Er trug ein Klarinetteoncert von Riotte mit angenehmen Tone vor. Die Composition war ziemlich unbedeutend. Herr von Freicaleben spielte Moscheles's Fortepianoconcert in E♯ mit grosser Fertigkeit und Sicherheit.

In den bis jetzt gegebenen drey Quartett-Akademieen im Hôtel de Pologne hörten wir unter andern Quartette von Ries, Spohr, Onslow und Bernhard Romberg; ferner zum erstenmal ein schönes Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott von Reicha, von den Herren Kammermusikern Fürstenau, Kummer, Cotte, Hause und Pes hel vortrefflich vorgetragen. Dem. Veltheim sang die Arie aus dem *Lotterielooe*: Nein, nein, ich singe nicht etc. welche sich sehr für ihre Stimme eignet. Dem. Darnstedt spielte das Sextett von Moscheles für Fortepiano und desselben Componisten Caprice und Potpourri für Fortepiano und Violoncell, letzteres von Hrn. Kammermusikus Dotzauer vorgetragen.

Kurze Anzeige.

L'amitié et l'amour, deux esquisses pour le Pianoforte, comp. — — par S. Neukomm. Oeuv. 38. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Der mit vollem Rechte hochgeschätzte Componist fährt fort, in seiner gründlichen und besonnenen Weise, den Freunden der Tonkunst bald Ernstes und Erhebendes (wie kürzlich seinen *Ostermorgen*), bald Freundliches und Unterhaltendes (wie hier) zu liefern; und gewiss werden nicht Wenige ihm Beydes verdanken. Die besonderen Namen, die er diesen zwey Sätzen giebt, sind — Namen: Unterscheidungszeichen von Anderen; von Freundschaft ist, wie natürlich, im ersten nichts zu finden, als ihr sanfter Ernst, und von Liebe im zweyten nichts, als gefällige Fröhlichkeit, im Wechsel von einfacher Anmuth. Skizzen nennet er sie auch wohl nur zur Unterscheidung von seinen grösseren Klavierstücken; denn sie sind doch schon ziemlich ausgeführt. Der erste Satz ist ein ruhig hinfliessendes, melodiöses Andante; der zweyte, ein munteres Allegro moderato, mit einem polonoisenartigen, und zwar einem sehr niedlichen, sogleich ansprechenden Thema. Auszuführen ist alles sehr leicht; Hr. N. weiss immer, was er will und was dazu taugt, diess zu erreichen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. **№. 5.** 1825.

Untersuchung der Frage: ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben?

Von Friedrich von Drieberg.

Unter Melodie verstehen bekanntlich die Neueren einstimmige, unter Harmonie mehrstimmige Musik. Da nun Einstimmig der Gegensatz von Mehrstimmig seyn soll, so müssen wir sagen: Einstimmig ist ein Gesang, welcher sich in einzelnen Klängen; mehrstimmig, welcher sich in Intervallen bewegt. Nun ist aber auch die Octave ein Intervall, folglich ein Gesang in Octaven schon Harmonie. Die Harmonie ist demnach so alt wie die Melodie, denn wenn Männer und Frauen dieselbe Melodie zusammen singen, entsteht beständig die Harmonie in Octaven:

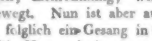

Ungebildete Völker bleiben dabey stehen, gebildete versuchen mehre harmonische Verbindungen. Dass dies die Griechen thaten, erkennt man an den Versuchen, die sie machten, in Quinten und Quarten fortzuschreiten:

Ihr richtiges Gefühl lehrte sie jedoch, solche Fortschreitungen zu vermeiden. *Aristot. prob. sect.* 19. *quaest.* 17. Dass ferner die Alten auch in Terzen fortschritten, zeigt die bekannte Stelle des Horatius (Ep. 3.), wodurch unläugbar der gleichzeitige Gebrauch der dorischen und lydischen Octavengattung ausgedrückt wird:

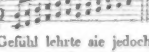

Aber nicht bloss die gerade, sondern auch die Seitenbewegung war den Griechen bekannt, indem ihre Art zu stimmen eine Folge von abwechselnden Quarten und Quinten nöthig machte. *Aristox. Harm. Elem.* p. 56.

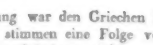

Also nicht einmal ein Instrument ist ohne Harmonie zu stimmen! Ferner, wozu dienten den Griechen die Doppelflöten? Offenbar doch, um zweystimmig darauf zu spielen. Nun sind aber bey allen antiken Abbildungen solcher Instrumente immer beyde Flöten von gleicher Länge und Dicke; es standen also beyde Flöten im Einklange. Doch deshalb anzunehmen, dass die Griechen auf beyden Flöten im Einklange spielten, wäre ungereimt, weil sie diess nur könnten gethan haben, um den Ton zu verstärken, und dieser Zweck ja auf einer einfachen Flöte, durch stärkeres Blasen, viel leichter und besser zu erreichen war. Aber auch in Octaven können sie nicht gespielt haben; denn um auf solchen, im Einklang stehenden Flöten in Octaven zu spielen, müsste die eine Flöte sehr viel stärker angeblasen worden seyn, als die andere, welches jedoch das gemeinschaftliche Mundstück unmöglich machte. Die Natur der Doppelflöte gestattete also dem Spieler nur den gleichzeitigen Gebrauch der Klänge kleiner Intervalle,

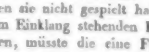

indem die Klänge grösserer Intervalle eine zu verschiedene Kraft des Windes erfordert haben würden. Dass demnach die Griechen die Harmonie kannten, und auch, dass sie Gebrauch davon machten, ist unbestreitbar. Nun frägt sich nur noch, ob sie solche auch kunstmässig zu behandeln verstanden, und ob die Harmonie wirklich ein Gegenstand der griechischen Melopoïe war? Diese Frage wird sich leicht beantworten lassen, wenn

wir hierüber die Erklärungen der alten Schriftsteller prüfen.

Im weitesten Sinne bedeutet Melopoïe bey den Griechen: die Kunst, ein Musikstück zu verfertigen. *Aristid. de Mus.* p. 28. Also ist Melopoïe, in diesem Sinne, genau das, was wir Composition nennen. Dasjenige aber, was noch von der Melopoïe zur Harmonik gehört, besteht bloss in der Feststellung der ursprünglichen Gebrauchsarten der Theile der Harmonik, nämlich der Klänge, Intervalle u. s. w. *Euclid. Introd. Harm.* p. 22. Suchen wir nun auf dem Pianoforte jene Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle auf, so finden wir folgendes:

1) Wir können einen und denselben Klang (*Φθόγγος*), so oft wir wollen, nach einander anschlagen: diess nannten die Griechen Mone. *Bacch. sen. de Mus.* p. 12.

2) Wir können aber auch einen und denselben Akkord (*τόνος*), so oft wir wollen, nach einander anschlagen: diess nannten die Griechen Petteia. *Euclid.* p. 22.

3) Wir können einen angeschlagenen Klang nach Belieben aushalten: diess nannten die Griechen Stasis. *Bacch. sen.* p. 12.

4) Wir können aber auch einen angeschlagenen Akkord nach Belieben aushalten: diess nannten die Griechen Tone. *Euclid.* p. 22.

5) Wir können in nach einander folgenden Klängen, sowohl stufenweise als sprungweise fortschreiten: diess nannten die Griechen Agoge. *Euclid.* p. 22.

6) Wir können aber auch in nach einander folgenden Akkorden, stufenweise und sprungweise fortschreiten; diess nannten die Griechen Ploke. *Euclid.* p. 22. *Aristid.* p. 29.

Von diesen sechs aufgefundenen Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle sind die Mone und Stasis kein Gegenstand der Harmonie, sondern nur des Rhythmus; die Petteia, Tone, Agoge und Ploke aber werden von dem Griechen als Theile der Melopoïe genannt und beschrieben. Ferner ist klar, dass die Mone, Stasis und Agoge zu unserer Melodie, und die Petteia, Tone und Ploke zu unserer Harmonie gehören. Wenn ich daher die Erklärungen der Petteia, Tone und Ploke richtig ausgelegt habe, so kann über den kunstgemässen Gebrauch der Harmonie bey den Griechen nicht der entfernteste Zweifel mehr übrig bleiben. Die Richtigkeit meiner Auslegungen glaube ich aber dreist behaupten zu dürfen, und zwar aus folgenden Gründen:

1) Es ist nicht möglich, dass es mehr ursprüngliche Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle geben kann, als die oben gefundenen sechs. Wenn diess aber wahr ist, so können auch die Griechen keine anderen gehabt haben.

2) Es ist nicht möglich, dass Euklides unter Petteia und Tone dasselbe kann verstanden haben, was Bacchius unter Mone und Stasis versteht. Denn die Harmonik lässt alles unberücksichtigt, wobey nicht irgend eine Beziehung in Hinsicht der Höhe und Tiefe Statt findet; bey einem einzelnen Klange jedoch, er mag durch mehre Zeiten ausgehalten oder wiederholt angeschlagen werden, ist eine solche Beziehung gar nicht denkbar. Wenn aber die Petteia und Tone nicht durch einen einzelnen Klang dargestellt werden können, so muss diess nothwendig durch einen Akkord geschehen. Diess wird noch dadurch bestätigt, dass sich Euklides und Aristides nicht des Ausdrucks *Φθόγγος*, sondern des Ausdrucks *τόνος* bedienen; denn Porphyrius (Comment. p. 354.) sagt: unter *Φθόγγος* (Klang) verstehe man eine einzelne Saite; unter *τόνος* (Ton) aber deren zwey oder mehre. Finden wir daher in irgend einer Stelle den Ausdruck *τόνος* so angewendet, dass ein gleichzeitiger Gebrauch der Klänge daraus hervorgeht, wie diess in den Definitionen der Petteia und Tone der Fall ist, so müssen wir ihn durch Akkord übersetzen.

3) Es ist nicht möglich, dass Agoge bloss eine stufenweise, und Ploke bloss eine sprungweise Fortschreitung bedeuten kann, wie es Bürette und seine Nachschreiber behaupten. Denn stufenweise Fortschreitungen nennt Euklides nahefolgende Systeme, und sprungweise Fortschreitungen, zerstreute Systeme. *Euclid.* p. 16 und 17. Wäre also die Behauptung des Bürette richtig, so hätte Euklides dieselben Gegenstände zweymal aufgeführt, und sie das eine Mal nahefolgende und zerstreute Systeme, und das andere Mal Agoge und Ploke genannt. Darf man aber wohl dem grössten der Mathematiker eine solche Thorheit zutrauen?

Da nun von den oben aufgeführten sechs Gebrauchsarten der Klänge und Intervalle zwey, und selbst mehre, vermischt, d. h. gleichzeitig anzuwenden sind, so ist klar, dass bey einer solchen Vermischung nicht alle Stimmen zugleich

steigen oder fallen können, sondern dass z. B. bey der Vermischung der Mone und Agoge, oder der Agoge und Petteia, während eine oder einige Stimmen sich bleibend bewegen, andere sich steigend oder fallend bewegen müssen. Es scheint also ausgemacht, dass die Griechen eine Harmonie oder vielstimmige Musik, ganz im Sinne der Neueren, gehabt haben. Was nun diess noch mehr ausser Zweifel setzt, ist, dass die vornehmsten Beweise, mit welchen die Forkel, die Münchow und andere, den Griechen die Kenntniss der Harmonie abstreiten wollen, auf ganz falschen Voraussetzungen beruhen; Beweise aber, die auf falschen Voraussetzungen beruhen, müssen nothwendig ebenfalls falsch seyn. Um nun die Falschheit jener Voraussetzungen recht augenscheinlich darzuthun, wollen wir zwey unbestreitbare Sätze feststellen.

Erster Satz: Die Griechen waren ein sehr gebildetes Volk.

Zweyter Satz: Sie hatten dieselben Gehörwerkzeuge wie wir.

Alles nun, was diesen beyden Sätzen widerspricht, dürfen wir als ungereimt verwerfen, sobald nur irgend noch eine andere Erklärung der Sache aufzufinden ist. In der That, man muss erstaunen, wie die Gegner der alten Musik jene beyden Sätze so ganz ausser Acht haben lassen können, und von den Griechen sprechen, als hätten sie es mit Kaffern und Irokesen zu thun.

1) Sie behaupten, die Griechen hätten die Terzen und Sexten für übelklingende Intervalle gehalten. — Diess ist ungereimt; denn da die Griechen dieselben Gehörwerkzeuge hatten wie wir, so müssen Intervalle, die uns als wohlklingend erscheinen, auch ihnen so erschienen seyn. Es ist also klar, dass sie unter Diaphonie (Dissonanz) etwas anderes als Uebellaut verstanden. Man sehe meine Schrift: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 12.

2) Sie behaupten, die Griechen wären ganz ohne Gefühl für die gegenseitigen Beziehungen der Klänge gewesen, wie man diess aus den auf uns gekommenen notirten Hymnen ersehen könne. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen ein gebildetes Volk waren, so ist eben jener Mangel der gegenseitigen Beziehungen der Klänge entweder ein Beweiss der Unächtheit jener Hymnen, oder der Unrichtigkeit der Entzifferung des Bürette. Man sehe meine Schrift: *Die praktische Musik der Griechen*, Seite 67.

3) Sie behaupten, die Griechen hätten das chromatische und enharmonische Geschlecht praktisch unvermischt ausgeführt. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen nicht nur dieselben Gehörwerkzeuge hatten wie wir, sondern auch ein sehr gebildetes Volk waren, so müssen ihnen Melodieen, welche durch zwey halbe Töne und eine kleine Terz, oder durch zwey Vierteltöne und eine grosse Terz fortschreiten, eben so unerträglich gewesen seyn, wie sie es uns sind, und wie sie es selbst den Kaffern und Irokesen seyn würden. Es ist also klar, dass sie ausser dem diatonischen Geschlecht keins unvermischt ausführten. Man sehe: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 49.

4) Sie behaupten, die Instrumente der Griechen hätten einen sehr geringen Umfang gehabt, wie diess die Lyra beweise, welche selbst in ihrer grössten Vollkommenheit nur funfzehn Saiten gehabt habe. — Das ist ungereimt; denn da die Griechen ein gebildetes Volk waren, so ist die Beschränktheit der Lyra nicht dem Unverstande zuzuschreiben, sondern muss vielmehr überwiegenden Gründen beygemessen werden. Dass aber wirklich solche Gründe Statt fanden, geht daraus hervor, dass die funfzehnsaitige Lyra nicht allein in ganz Griechenland im Gebrauche war, sondern es auch durch viele Jahrhunderte blieb. Welche Gründe haben aber wohl ein geistreiches Volk zu einer solchen lächerlichen Beschränktheit vermögen können? Hierauf giebt es keine Antwort, und es ist daher klar, dass die Griechen unter Lyra, in diesem Sinne, kein wirkliches Instrument verstanden. Man sehe: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, Seite 25.

Ausser den, auf falsche Voraussetzungen gegründeten, Beweisen gegen die Harmonie der Griechen giebt es deren noch, welche einigen Schein für sich haben; allein es ist auch wirklich nur Schein, und bey näherer Betrachtung zeigen sie sich als eben so unrichtig, wie die anderen. Wir wollen sie durchgehen.

1) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so ist kein Zweifel, es würde Plutarch in seiner Geschichte der Musik die Erfindung und Einführung derselben angezeigt haben". — Da alle Völker die Harmonie in Octaven kennen, so war den Griechen die Harmonie gar kein Gegenstand der Erfindung, sondern nur der Vervollkommnung, und so konnte denn auch Plutarch von einer

Erfindung der Harmonie eben so wenig sprechen, als von einer Erfindung der Melodie. Doch wäre auch die Harmonie wirklich ein Gegenstand der Erfindung, und Plutarch spräche nicht davon, so würde diess doch immer weiter nichts als ein Beweiss mehr von der Unvollständigkeit seiner Musikgeschichte seyn; denn Plutarch lässt gar viele musikalische Erfindungen unerwähnt, z. B. die der Wasserorgel. Wer nun deshalb den Griechen die Kenntniss jenes Instrumentes abstreiten wollte, der würde ebenso im Irthum seyn, wie der, welcher aus gleichem Grunde ihnen die Kenntniss der Harmonie abstreitet.

2) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so würde Aristoteles in seinen Problemen nicht ausdrücklich gesagt haben, dass nur in Octaven und Doppeloctaven antiphonisch (gegenstimmig) zu singen sey". — Aristoteles versteht hier, wie leicht zu sehen, unter antiphonisch singen: einen ganzen Gesang in demselben Intervall harmonisch ausführen, und diess findet ja auch in der neuern Musik nur in Octaven und Doppeloctaven Statt. Der antiphonische Gesang in verschiedenen Intervallen (etwa in abwechselnd grossen und kleinen Terzen) wird aber durch den Satz des Aristoteles keineswegs aufgehoben.

3) „Hätten die Griechen die Harmonie gekannt, so müssten wir sie in den auf uns gekommenen Werken der Musiker mit aufgeführt finden, denn diese versprechen sämmtlich in der Einleitung, alles erklären zu wollen, was zu ihrem Gegenstande gehöre, und doch gedenken sie der Harmonie mit keinem Worte". — Habe ich die Definitionen der Ploke, Petteia und Tone richtig erklärt, so ist dieser Einwurf bereits widerlegt. Denn die Griechen lehren in ihren wissenschaftlichen Abhandlungen nur dasjenige, was sie für allgemeingültig halten; von Regeln kann also darin nicht die Rede seyn, folglich auch nicht: wie zu einer gegebenen Melodie eine harmonische Begleitung zu finden sey, welches wirklich (drollig genug) ein neuerer Gelehrter verlangt.

Jetzt habe ich nicht nur alle Beweise gegen die Harmonie der Griechen widerlegt, sondern auch mehre unbestreitbare für dieselbe aufgeführt; es scheint mir daher der Streit auf immer gehoben. So viel ist indessen noch ferner gewiss, dass selbst die gesunde Vernunft sich sträubt, den Griechen die Kenntniss der Harmonie abzuläugnen, wenn man Betrachtungen, wie die folgenden, anstellt:

1) Die Griechen wussten, dass man die Klänge der Terzen, der Quarte, der Quinte u. s. w. zusammen anschlagen kann; sie wussten, dass eine Folge von Quarten oder Quinten übelklingt. Sollten sie es denn nie versucht haben, wie eine Folge von abwechselnd grossen und kleinen Terzen, oder grossen und kleinen Sexten, dem Ohre klingt? Sollten sie die Quarte und Quinte, weil eine unmittelbare Folge derselben übelklingt, ganz als antiphonisch (harmonisch) unbrauchbar verworfen haben? Sollten sie nicht vielmehr eingesehen haben, dass nach der Quarte nicht nothwendig wieder eine Quarte, sondern auch ein anderes Intervall, etwa die grosse Terz, folgen könne? Sollten sie nicht eingesehen haben, dass es nicht nothwendig ist, dass alle Stimmen zugleich steigen, fallen oder bleiben? Sollten sie nicht vielmehr begriffen haben, dass ein gleichzeitiger Gebrauch dieser drey Hauptbewegungen möglich sey? Wenn sie das aber alles einsahen, so hatten sie auch eine vielstimmige Musik.

2) Das Epigonion war mit vierzig diatonischen Saiten bezogen, und hatte folglich einen Umfang von fünf Octaven und einer Quinte. Auch die Wasserorgel war ein sehr vollkommenes, mit Registern und einer Tastatur versehenes Instrument. (Man sehe meine Schrift: *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen*, Seite 55.) Ist es nun wohl denkbar, dass ein so regsames Volk, wie das griechische, im Besitze solcher Instrumente, und während eines Zeitraums so vieler Jahrhunderte, nicht sollte auf den Gebrauch der Harmonie verfallen seyn? Ist es denkbar, dass, wäre die griechische Musik nicht den andern Künsten an Vollkommenheit gleich gewesen, sich die grössten Mathematiker und Philosophen mit den Elementen derselben würden beschäftigt haben?

3) Endlich giebt es auch viele Stellen, in welchen der Unbefangene offenbar die Beschreibung einer vielstimmigen Musik entdeckt. So sagt Aristoteles (*de Mundo lib.* 6.): „Gerade wie es in einem Chor geschieht, welcher aus Männern und Weibern besteht, und deren verschiedene hohe und tiefe Stimmen eine einzige wohlklingende Harmonie ausmachen; so u. s. w." Eine ähnliche Stelle finden wir beym Cicero, im zweyten Buche von der Republik, wo er sagt: „So wie bey Saiten- und Blasinstrumenten, und im Gesange, selbst die allerverschiedensten Klänge einer wohllautenden Vereinigung fähig sind; so geht es auch in wohl-

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05396/057

geordneten Staaten, deren vornehme, mittlere und niedere Stände mit musikalischen Klängen verglichen werden können, und die Einigkeit und Uebereinstimmung dieser Stände ist das, was von den Musikern die Harmonie genannt wird". Die Gegner der griechischen Musik sagen nun, man könne alles, was in den aufgeführten Stellen vorkomme, sehr wohl so erklären, dass alle Stimmen im Einklang oder Octaven gesungen hätten. Das ist wahr, wenn man sich bloss an die Worte hält, nicht aber, wenn man den eigentlichen Sinn dieser Stellen erwägt. Aristoteles und Cicero wollen nämlich durch ein Gleichniss anschaulich machen, dass Gegenstände, unter denen die grösstmögliche Verschiedenheit besteht, ein vereintes Ganzes ausmachen können, und beyde wählen hierzu den vielstimmigen Gesang. Betrachten wir den vielstimmigen Gesang der Neueren, so erscheint uns dieses Gleichniss sehr treffend, denn in einem solchen Gesange besteht in der That die unerschöpflichste Verschiedenheit. Beym Gesange in Octaven aber findet gar keine Verschiedenheit Statt: denn alle Stimmen singen dieselben Klänge, und bleiben stets in derselben Entfernung, alle fallen und steigen zugleich, alle singen Noten von derselben Dauer u. s. w. Wenn also Aristoteles und Cicero einen Gesang in Octaven gemeint haben, so ist ihr Gleichniss das schlechteste, das sie hätten auffinden können. Man muss daher diesen Männern entweder alles Urtheil absprechen, oder den Griechen eine der neuern ähnliche Vielstimmigkeit zugestehen.

Nachrichten.

Stuttgart. Seit meinen letzten Nachrichten wurden auf dem hiesigen Hoftheater folgende Neuigkeiten aufgeführt: *Wiedervergeltung* (*Rappresaglia*), vom Kapellmeister Stuntz in München; *Moses* von Rossini; *der Schnee*, Musik von Auber. — Hr. Stuntz erweiset sich in der genannten Oper, welche wirklich ein charakteristisches Tongemälde ist, nicht nur als einen gewandten, in das Wesen der Kunst tiefer eindringenden Tonsetzer, sondern entfaltet auch einen Reichthum an lieblichen ungekünstelten Melodieen und ein feuriges, harmonisches Leben, das nicht selten durch einen eigenthümlichen Reiz der Neuheit anzieht. Da Hr. St. diese Oper in und für Italien componirte, so darf man wohl nicht zu scharf mit ihm rechten, dass er, um gewisser auf italienische Ohren und Herzen zu wirken, manches in Rossini'scher Manier schrieb. Hr. St. hat bewiesen, dass er noch ganz anders zu schreiben weiss, und würde wohl für Deutschland auch ganz anders gearbeitet haben. Die Darstellung war lobenswerth, und wurde einigemal wiederholt, wiewohl die Oper nicht mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen wurde. — *Moses* enthält sehr viele einzelne Schönheiten, und wirklich treffliche Musikstücke. Das Ganze aber ist zu gedehnt, oft allzu betäubend instrumentirt, und befriedigt selbst die unbedingten Verehrer Rossini's nicht. Orchester und Chöre, so wie Kostüme und Dekorationen verdienen, jedes nach seinem Zweck und seiner Weise, gelobt zu werden. — *Der Schnee* gefiel auch bey uns, wie an anderen Orten, sehr, und wurde mehrmal kurz nach einander wiederholt. Die Musik ist fasslich, fliessend und melodisch, und das Stück interessant. Die Darstellung griff rasch und gut in einander, Kostüm und Dekorationen waren zeitgemäss und geschmackvoll. — Ausser den angeführten Opern waren für uns noch neu die beyden Melodramen: *Die Galeerensklaven*, von Theodor Hell, mit Musik von Schubert, Concertmeister in Dresden, und *Salomo's Urtheil*, componirt von Quasin. Schubert's Composition ist nicht eben ausgezeichnet, enthält aber manches Gute, und verräth den geübten praktischen Harmoniker. Sehr gelungen, in Hinsicht auf Melodie und Instrumentirung, ist ein Morgengesang im letzten Akte für drey Solo-Stimmen mit Chor, welcher, obschon nicht ganz rein und präcis genug vorgetragen, lauten Beyfall erhielt. Die Vorstellung wurde wiederholt. Quasin's Musik ist ungleich gehaltvoller und sinniger und kunstvoll ausgearbeitet, doch in den Formen etwas veraltet. Rühmliche Erwähnung verdienen einige Märsche, besonders aber das Gebet Salomo's, ein sehr zart gehaltenes, fromme Rührung erweckendes Tonstück, welches von zwey obligaten Violoncell's und nur wenigen anderen Instrumenten begleitet ist.

Wiederholt wurden, zum Theil mehrmal, folgende Opern: *Titus*, *Weibertreue* (*Così fan tutte*), *Othello* und *Aschenbrödel* von Rossini, *Nachtigall und Rabe*, *weibliche Schildwache* (*Dama soldato*), *Schweizerfamilie*, *der neue Gutsherr*, *Moses*, *Verwandlungen*, *Preciosa*, *Wasserträger*, *Tancred*, *Freyschutz*, *Mark-Antonio* und

Medea, Melodram von Benda. Der königl. Hofmusikus Hr. Heim, welcher nach einer zweyjährigen Abwesenheit in Paris, die er zu seiner höhern Ausbildung benutzte, zurückgekehrt war, spielte zwischen den Akten ein neues Violinconcert aus A moll von Baillot, seinem Lehrer, und erntete durch seltene Reinheit, Fertigkeit und Bestimmtheit in seinem Spiele, wozu sein kräftiger, langer Bogenstrich gehört, allgemeinen Beyfall. Bewunderung verdiente sein gefühlvoller und zarter Vortrag des Adagio in E dur. In dem sehr schwierigen Rondo dieses Concerts überwand er die häufigen Sprünge und Doppelgriffe sehr glücklich. Noch gab man uns *Don Juan*, in welchem Hr. Häser, nach einer langwierigen Krankheit, wieder die Hauptrolle gab, und von den zahlreich versammelten Zuhörern mit allgemeiner Theilnahme an seiner Wiederherstellung begrüsst wurde. Dem. Stern ist seit kurzem von unserer Bühne abgegangen. Von fremden Künstlern wurden folgende Gastrollen gegeben: Hr. Kastner, vom Grossherzogl. Theater zu Mainz, trat in der Rolle des Joseph, und in dem *Barbier von Sevilla* als Figaro auf. Mit einer wohlklingenden, nicht eben starken Tenorstimme und guter Schule verbindet er ein anständiges freyes Spiel. Als Joseph gefiel er bey weitem mehr, als im Figaro, welche Partie nicht in seiner Stimme liegt. Den Charakter führte er lebendig und mit vieler Sicherheit durch. — Hr. Fürst, von der Hofbühne in Kassel, sang den Sarastro, Jakob und Caspar im *Freyschütz*, erhielt aber nur theilweise Beyfall, da er seine Stimme, vorzüglich in der Tiefe, zu grell herauspresste, und auch zu viele Verzierungen, auch oft am ganz unrechten Orte und nicht immer mit Geschmack anbrachte. Seine beste Leistung war Jakob. Unsern Tenoristen, Hrn. Ubrich, der den Tamino und Joseph übernommen hatte, müssen wir für seinen Fleiss, und reinen ungekünstelten Gesang loben. — Hr. Schütz, Mitglied des Grossherzogl. Hoftheaters in Carlsruhe, sang den Johann von Paris mit einer weichen angenehmen Tenorstimme, und zeigte sich als einen verständigen Schauspieler, fand aber keinen allgemeinen Beyfall. — Hr. Hambuch der jüngere, Bruder unseres ersten Tenoristen, erschien als Alwin in *Rosalieb-Rothkäppchen*. Seine Stimme ist metallreich, obgleich, wie gewöhnlich meist alle Bruststimmen, etwas schwach. An Ausbildung, geregeltem Vortrag und sicherem Spiel fehlt es ihm noch; seine Jugend und sein lobenswerthes Streben lässt jedoch viel Gutes von ihm hoffen. — Ferner hörten wir Dem. Ehrhard, vom Landständischen Theater zu Prag, im *Tancred*, in der *Isabella*, in der *Italienerin in Algier*, Rosine im *Barbier von Sevilla*; Pippo in der *diebischen Elster*, und als Sextus im *Titus*. Ihre Stimme ist klangreich, aber von wenig Stärke und Umfang, ihre Intonation nicht immer sicher: in der Darstellung ist sie noch sehr befangen. — Den Beschluss der Gastspiele machte Mad. Vespermann aus München, als Desdemona im *Othello*, als Prinzessin von Navarra im *Johann von Paris*, als Tancred, und Sextus im *Titus*, und entzückte das jedesmal zahlreich versammelte Auditorium durch ihr melodisches Organ, und ihren trefflichen, seelenvollen Vortrag, mit dem sie grosse Deutlichkeit in der Aussprache verbindet, und fand stürmischen Beyfall. Ihre Stimme war diessmal weit heller und kräftiger und von grösserm Umfange, als bey ihrer ersten hiesigen Anwesenheit. Ihre gelungenste Darstellung war wohl Desdemona. Der Bassist, Hr. J. Fischer, Bruder unserer ersten Sängerin, gab mit seiner adoptirten Tochter Anna ein grosses Concert im königl. Redoutenhause, und gewährte den Kunstfreunden einen recht heitern Abend. Ausgezeichnet trug er Figaro's Arie aus Rossini's Oper in italienischer Sprache vor, und wurde mit lärmendem Beyfall dafür belohnt.

Concerte einheimischer Künstler waren nur zwey: das des Kammermusikus Kraft mit seinem Sohne, und das des Concertmeister Pechatscheck. Endlich gab die königl. Hofkapelle ganz kürzlich zum Besten der im Königreiche durch die grossen Ueberschwemmungen Verunglückten, im königl. Redoutenhause Haydn's *Schopfung*. Die Aufführung war in allen Theilen eine sehr volle. — Die musikalischen Unterhaltungen im Museum scheinen ganz eingegangen zu seyn; seit einem Jahre fanden sie nicht mehr Statt. Dagegen hat sich seit einem halben Jahre ein Gesang-Verein von Männerstimmen unter dem Namen „Liederkranz" neben dem glücklich fortwirkenden Verein zur Verbesserung des Choralgesanges in den Kirchen gebildet, welcher den Zweck hat, die vielen hiesigen Gesangfreunde zu vereinigen, Talente für Gesang mehr auszubilden, die geschmacklosen Dichtungen und Melodieen nach und nach durch bessere zu verdrängen, und so dem Sinne für Tonkunst, der sich auch im südlichen Deutschland so entschieden ausspricht, eine edlere und gemeinnützige

Richtung zu geben. Jede der vier Stimmen ist bereits mit 25 bis 30 Mitgliedern besetzt. Die Leitung des Gesanges ist dem Hrn. Kübler, erstem Präceptor am hiesigen Waisenhause, übertragen, und jeder Stimme steht ein tüchtiger Choranführer vor. Auch um diesen Verein hat Hr. Kocher ein wesentliches Verdienst, indem er theils mehre gelungene Compositionen zu neuen, und schon vorhandenen Gedichten verfertigte, theils auch anerkannte gute ältere Melodieen neu bearbeitete. Das nachfolgende Gedicht unseres vaterländischen Dichters, des Hrn. Prof. Gustav Schwab, wird den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen seyn.

An den Gesang.
Im Namen des Liederkranzes.

Wir kommen, uns in dir zu baden,
Gesang, vor dein krystallnes Haus;
Dein Rauschen hat uns eingeladen,
Geuss nur die klaren Wellen aus;
Denn deine reiche Fülle beut,
Was Männer-Seelen stärkt und freut.

Die Liebe wogt auf deinen Wellen,
Und strömt in dir durch jedes Herz;
Du lehrest ihre Seufzer schwellen,
Und lösest heilend ihren Schmerz.
Aus deinem Spiegel wallt ihr Glück
In tausendfachem Strahl zurück.

Der feste Glaube, will er wanken,
In deinem Quelle stärkt er sich;
Da wachsen Flügel dem Gedanken,
Dem Auge tagt es wonniglich.
Es schaut in deiner blauen Fluth
Den Himmel und das ew'ge Gut.

Die Freyheit kommt auf dir geschwommen,
Hat deiner Arche sich vertraut;
Wird ihr das kühne Wort genommen,
So tönet sie sich in den Laut;
Sie schifft aus Griechenland und Rom,
Ein seel'ger Schwan, auf deinem Strom.

Wenn deine Wogen uns umschlingen,
So wissen wir, was Freundschaft heisst.
So stark und einig, wie wir singen,
So stark und einig ist ihr Geist.
Viel Kehlen und ein einz'ger Sang,
Viel Seelen in verbund'nem Drang.

Auch dieses glühn'de Blut der Reben
Wird erst in deiner Mischung mild:
Du machst, dass mit ihm rein'res Leben
In allen unsern Adern quillt;
Du stimmest unsern Gläser-Klang:
Gedeihe, festlicher Gesang!

Ja, deinen Segen zu verbreiten,
Hast du uns Brüder ausgesandt;
Wir wollen deine Ströme leiten
Hinaus in's liebe Vaterland;
Und wo sie fliessen, wo sie glüh'n,
Soll Glaube, Freyheit, Liebe blüh'n!

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Je einseitiger die Bildung eines Künstlers ist, jemehr sein Gelten, ja seine Existenz an einem Pulsäderchen, einem Halsdrüschen, einem Fingernervchen hängt, desto eigensinniger seine Laune. Mancher Virtuos weiss auch wohl, warum er so kostbar thut. Wir trauen ihm zu, er könne alles Gleichartige, er könne die Gattung leisten, und er hat nur Bestimmtes, Individuelles einstudirt. Er steht auf einer Höhe, aber diese ist eine Spitze.

Die Werke des blossen Talents sind Blattwuchs; an langen Stängeln üppige Flächen, voller Feuchtigkeit ohne Geist, glänzend, einfärbig, Wiederholung der nämlichen Form im Kleinen und Grossen. Werke des Genies sind Früchte. Das Gerippe nach innen gedrängt, durch saftiges, würziges Fleisch verhüllt; die äussere Form rundlicht, abgeschlossen, anlockend, der Geschmack erfrischend, stärkend.

Der Meister ist übel daran, der die Wirkung seines Werkes wägen, ausserlich schauen und erfahren will. Sie ist nichts Atomistisches, sondern etwas Dynamisches. Sie kann auch nicht mit List oder Gewalt durchgesetzt werden. Die Absicht scheitert am Ende noch an Zufälligkeiten. Ist das Werk gelungen, nationell, so mag er den guten Erfolg innerlich schauen.

Sonderbare Frage, ob Schiller ein Dichter sey. Er ist eben Er, und passt er nicht in eure Definition, so müsst ihr eher diese anders machen, als ihn anders haben wollen. So auch die Frage, ob ein Meisterwerk zu einer bestimmten Kunst-Gattung gehöre. Wenn ein Koloss gebraucht wird, so lohnt sich's schon der Mühe, die Stadtmauer einzureissen, wenn das Thor nicht hoch und weit genug ist.

Kinder sind dankbare Schauer und Hörer, Weise sind mild, aber fürchte die klugen Leute.

Wer am wenigsten nach einem Kunstwerk fragt, der ist am schwersten zu befriedigen.

Wer ein Werk bringt, der möchte es isoliren. Aber alle Kunstwerke schauen in dasselbe hinein, beyfällig oder missfällig lächelnd. Auch die Zeitumstände, Zufälligkeiten, Interessen des Tages begrüssen oder bespotten es, und der Künstler muss es leiden, dass man, das Seine geniessend, an alles Andere mitdenkt.

Diejenigen Zeiten sind der Kunst am günstigsten, in welchen das Menschliche das Sächliche überragt. So war es im Alterthum. Das Reinmenschliche ist poetisch, das Sächliche ist prosaisch.

Ein weitklanger Künstler kann dem Genius den Rang ablaufen. Aber der Unsterbliche kann den Sterblichen abwarten.

Gewöhnlich misslingen diejenigen Werke, die etwas in Prosa schon Gegebenes in Poesie übersetzen wollen, oder die etwas schon in der Erinnerung, der Einbildungskraft oder Phantasie der Zeitgenossen Lebendes noch einmal dichterisch erhöht bringen. Man sieht in ihnen, jemehr sie sich anstrengen, destomehr nur ein Ausstrecken, Foltern derjenigen Bilder, die man kindlich-einfach in sich trägt. Der Stoff soll seyn ein Fund, eine Eingebung, eine Wahl im erregten Moment, wie die Ausführung das Werk des Enthusiasmus, der Liebe.

An das Publikum, für das man arbeitet, muss man zuletzt denken.

Das Prosaische, Gemeine, Alltägliche, Gleichgültige ist viel länger auszuhalten als das Poetische, Ungemeine, Seltene, Schöne. Wer vermöchte so lange in der Oper zu sitzen, als in der Kanzley? Wer könnte so lange bey einem schönen Gemälde, bey einer herrlichen Aussicht verweilen, als er aus seinem Fenster sehen kann?

F. L. B.

Ueber die musikalische Beylage, No. 1.

Der Herzogl. Anhalt-Dessauische Kapellmeister, Hr. Friedrich Schneider, scheint seine ausgezeichneten Talente und seine bewundernswerthe Geübtheit in der Behandlung aller, auch der schwierigeren Formen der Musik, seit einigen Jahren ganz vorzüglich auf eine Gattung dieser Kunst zu verwenden, welche in letzter Zeit von den Componisten über Gebühr zurückgesetzt worden ist und jetzt von sehr vielen Freunden des Edlern und Gehaltvollern in der Musik mit erneuertem Antheil zurückgewünscht wird; dem Oratorium nämlich und der grossen, geistlichen Cantate. Auf seine Composition des, in ganz Deutschland mit vielem Beyfall aufgenommenen Oratoriums, *das Weltgericht*, liess er im vorigen Jahre, und zunächst für das Cölner Musikfest, ein zweytes, *die Sündfluth*, folgen; und auch dieses fand gerechte Anerkennung und rühmlichen Beyfall. Jetzt hat er ein drittes vollendet, *das verlorene Paradies*; und es lässt sich unbedenklich vorhersagen, dass dieses eine gleiche günstige Aufnahme bey allen Kennern und Freunden der Tonkunst, ja beym grössern, gemischtern Publikum noch leichter Eingang finden werde, da das (für musikalische Bearbeitung sehr vortheilhaft angeordnete) Gedicht dem Meister Gelegenheit gab, neben Feyerlichem und Grossem, mehr Freundliches und Anmuthiges, als in jenen beyden Werken, auszudrücken, und auch den Solo-Gesang, für eine oder mehre Stimmen, reichlicher zu bedenken. Wir machen es uns zur Pflicht, auf diese neue, ausgezeichnete Composition schon jetzt, ehe sie zur öffentlichen Darstellung gekommen, aufmerksam zu machen; wozu gewiss auch der Chor, den wir von der Gefälligkeit des Hrn. Schn. im Klavierauszuge erhalten haben und als musikalische Beylage unseren Lesern hier mittheilen, unseren Wünschen gemäss beytragen wird.

d. Redact.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Februar **No. 19.** 1801.

ABHANDLUNG.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Bis hierher ist es ziemlich leicht, den Gang der Ausbildung, den die deutsche Tonkunst im vorigen Jahrhundert genommen hat, zu übersehen. Dieser blieb noch immer mehr in den höheren Regionen. Ernst, bedächtlich, edel und gefühlvoll schritt sie einher und unter ihren wenigen Führern zählte sie lauter Männer von seltener Kraft. Grofs und strenge waren noch mehrentheils die Forderungen der Eingeweihten an die Kunstnovizen. Nur entschiedenen Kennern verstattete man (neben der Stimme gebildeter Mäzenaten) ein kritisches Urtheil; die andern sprachen ihnen nach. An der innigen Theilnahme der angewandten Tonkunst ward das Volk durch die Künstlichkeit der Kirchenmusik und durch die italienische Sprache auf dem Theater gehindert. Konzerte und Privatmusiken waren noch selten. Der Mittelstand hatte noch zu wenig Bildung, und die Tanzmusik war entweder zu roh, zu unharmonisch und unmelodisch, oder hatte eine zu schwerfällige Rhythmik. Sie blieb mithin in einem eben so weiten Abstande von der edlen höheren Tonkunst, als die politische Kluft zwischen den Ständen damals grofs war. Auch hielt das Vorurtheil: die Musik aufser der Kirche sey etwas Unnützes oder gar Sündliches, noch manche ehrbar seyn wollende Väter und Mütter zurück, sie ihre Kinder lernen zu lassen. — Allein nun kam der Zeitpunkt, wo die Musik nicht mehr als eine Treibhauspflanze gezogen, sondern auch unter die übrigen Früchte zum Lebensgenufs versetzt und vertheilt werden sollte. Friedrich der 2te verbreitete durch sein Beyspiel und Ansehen den Saamen der Aufklärung schnell und weit. Die gefälligen *Theatermelodien* drangen hier und da selbst in entlegene kleine Oerter. Die *Kirchenmusik* ward, die blofsen Orgelstücke etwa ausgenommen, auch einfacher, melodiöser und für das Volk durch den Gebrauch mehrerer Instrumente glänzender. Die *Oratorien* wurden allmählig zu Mitteldingen zwischen Theater- und Kirchenmusik und halfen dadurch nicht wenig zum Sturz des Vorurtheils gegen die aufserkirchliche Tonkunst. Vor allem aber drangte sie sich durch die Nachahmung des lieblichen einschmeichelnden Theaterstyls in der blofsen Instrumentalmusik, welche die Ausübung dieser so leicht machte, und wodurch auch die gewöhnliche *Tanzmusik* an Lebhaftigkeit und Sangbarkeit gewann, den Ohren des *Volks* auf. Nun entwickelten sich immer mehr die natürlichen Anlagen zur Tonkunst, welche in gewissen Provinzen Deutschlands (besonders in *Sachsen*, *Böhmen*, *Schlesien* und *Schwaben*) so allgemein sind. Allein von diesem Zeitpunkt an wird es auch immer schwerer, ja fast unmöglich, den neuen Gang der Tonkunst in Deutschland mit Einem Blick zusammen zu fassen. Um alles dahin gehörige zu erschöpfen, müfste man die Fort- oder Rückschritte der Kunst in jeder Provinz besonders betrachten, und hätte am Ende doch Mühe, ein Resultat für das Ganze zu ziehen, vielleicht auch schon aus dem Grunde, weil die einzelnen germanischen Völker sich, besonders seit der Zeit, in Ansehung der Kultur, der Sitten und des Geschmacks immer mehr von einander trennten. Zu dem allen gehörte nicht eine skizzirte Schilderung wie diese, sondern ein dickes, dickes Buch. Es bleibt mithin nichts

№ 1 Beilage zur allgem musikalischen Zeitung 1825. №5.

Schlusschor des ersten Theils, aus dem Oratorium: Das verlorne Paradies,

gedichtet von Hn. Heinrich de Marées, in Musik gesetzt von Hn. Kapellmeister F. Schneider.

Chor der Engel.

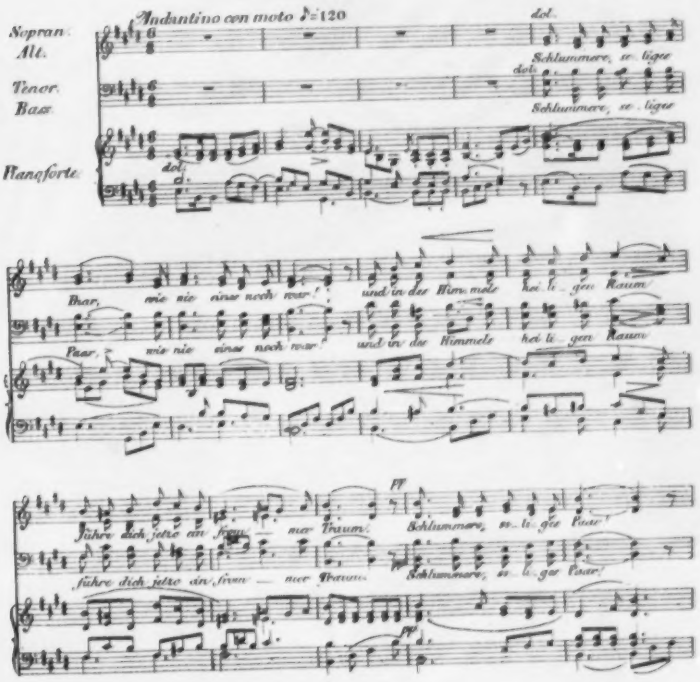

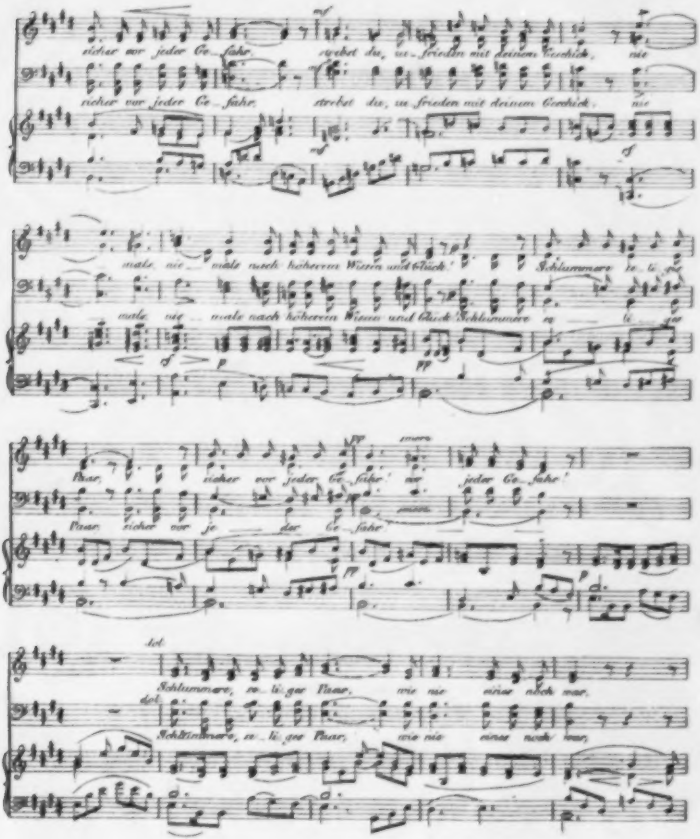
sicher vor jeder Ge_fahr, strebet da, zu_frieden mit deinem Geschick, nie
sicher vor jeder Ge_fahr, strebet da, zu_frieden mit deinem Geschick, nie
male nie, male nach höherem Wissen und Glück! Schlummere ru_hi_ger
male nie, male nach höherem Wissen und Glück! Schlummere ru_hi_ger
Paar, sicher vor jeder Ge_fahr! nie jeder Ge_fahr!
Paar, sicher vor je_der Ge_fahr
Schlummere, ru_hi_ger Paar, wie nie einer noch war,
Schlummere, ru_hi_ger Paar, wie nie einer noch war,

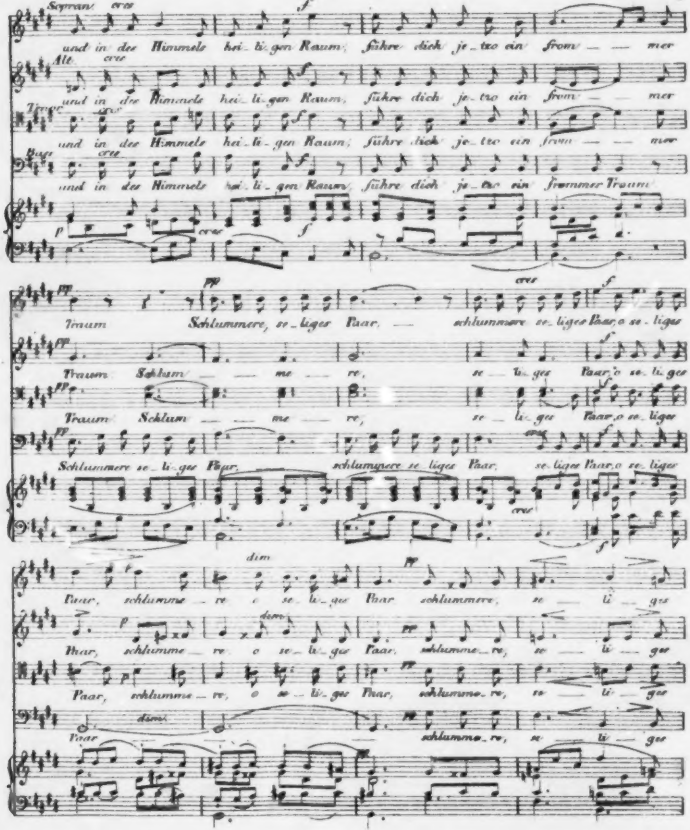
Sopran
Alt
Tenor
Bass
und in den Himmels hei_li_gen Raum; führe dich je_tzo ein from_ _ mer
Traum Schlummere, se_liges Paar, schlummere se_liges Paar, o se_liges
Traum Schlum_ _ me_ re, se_li_ges Paar, o se_liges
Schlummere se_li_ges Paar, schlummere se_liges Paar, se_liges Paar, o se_liges
Paar, schlumme_re, o se_li_ges Paar, schlummere, se_ li_ ges
Paar, schlumme_re, o se_li_ges Paar, schlumme_re, se_ li_ ges
Paar, schlumme_re, o se_li_ges Paar, schlumme_re, se_ li_ ges
Paar, schlumme_re, se_ li_ ges

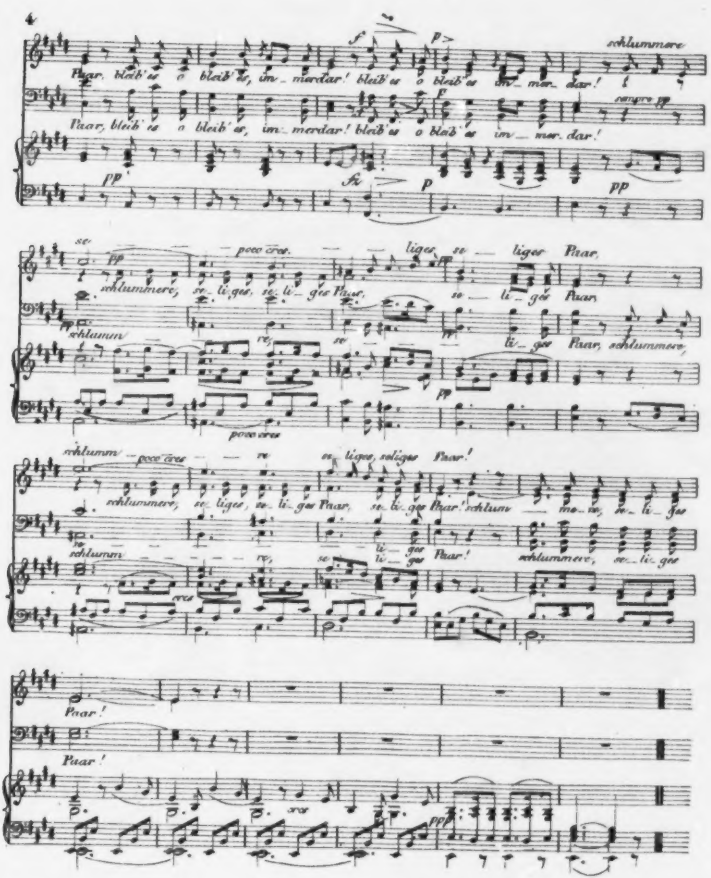
4
schlummere
Paar, bleib' es o bleib' es, im_ mer dar! bleib' es o bleib' es im_ mer_ dar!
Paar, bleib' es o bleib' es, im_ mer dar! bleib' es o bleib' es im_ mer_ dar!
se_ poco cres. liges se_ liges Paar,
schlummere, se_ li_ges, se_ li_ ges Paar, se_ li_ ges Paar,
schlumm re, se_ li_ ges Paar, schlummere,
poco cres
schlumm poco cres re, se_ liges, soliges Paar!
schlummere, se_ liges, se_ li_ges Paar, se_ li_ges Paar! schlum_ me, se_ li_ ges
schlumm re, se_ li_ ges Paar! schlummere, se_ li_ ges
Paar!
Paar!
cres

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. Nº. 6. 1825.

Recensionen.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. par Bern. Klein. Oeuv. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Rec. kennet Hrn. Klein bloss aus einigen trefflichen Liedern, die originell erfunden, mit Geist und Gefühl ausgeführt sind, und aus einem *Salve Regina* mit Quartettbegleitung, welchem man wohl dasselbe nachrühmen kann. Diesen nach nahm er die angeführte Phantasie nicht ohne beträchtliche Erwartungen zur Hand, und mit Vergnügen bemerkt er, dass er sich darin nicht getäuscht habe, obgleich er in allem dem Verf. nicht unbedingt beystimmen kann. Der Entwurf des Ganzen ist sehr gut gemacht, sowohl psychologisch als künstlerisch angesehen, und man bemerkt schon daran, dass Hr. Kl. auch für Anderes, als Noten, Geist und Erfahrung besitzt. Die melodischen oder harmonischen Erfindungen sind keineswegs gewöhnlich und zum Theil wirklich neu; die Ausführung angemessen, beharrlich, sorgsam und eine rühmliche Vorliebe für eine edle Schreibart darthuend. Der Ausdruck ist, innerhalb eines wohlabgemessenen Kreises und nach reiflich erwogenem Gange, mannichfaltig und belebt; die Schreibart, technisch genommen, ganz frey von leerem Herauf- und Hinunterlaufen, so wie von allem bloss Rauschenden und Tumultuarischen, einfach, klar, mehr melodisch und consequent. Dagegen hält sich Hr. Kl., wie dem Rec. scheint, nicht selten bey dem wirklich Guten, was er gefunden, gar zu lang auf, wiederholt es gar zu oft, und mindert dadurch seine Wirkung; so wie sich auch hin und wieder gegen die Symmetrie der Theile, namentlich in Hinsicht auf Modulation, etwas einwenden lassen möchte. Zum Beweiss des ersten wird die, allerdings eigenthümliche und an sich sehr wirksame Figur der linken Hand gleich im ersten Satze; zum Beweiss des zweyten, das (im Verhältniss zum letzten, als des Schlusssatzes des Ganzen) zu lange Verweilen in B moll, S. 10 und 11. dienen. Diese Ausstellungen sollen aber den Werth des Werkes in den Augen der Leser ganz und gar nicht mindern, und unsere Empfehlung desselben an Musikfreunde von Geist und Sinn (nicht bloss von Fertigkeit: denn auf diese wird hier wenig Anspruch gemacht) gleichfalls nicht. Er bestehet aus folgenden Sätzen:

Adagio, As dur, auf der Dominante von F moll schliessend. Die begleitende Figur, die hernach im Basse beharrlich beybehalten wird, fängt allein an. Zu dieser werden dann zwey Melodieen, die eine höchst einfach und choralmässig, die zweyte etwas freyer und affektvoller, für die rechte Hand darüber gesetzt. Der Gedanke und die Ausführung sind gleich schön; aber der Satz ist, eben bey dieser Einfalt, Beharrlichkeit und dem langsamen Tempo, zu lang. Ein Allegro agitato, in derselben Tonart, schliesst sich an, ist voll innerer Bewegung und Lebendigkeit, und wird in ganz gleicher Haltung, ohne allen Aufwand äusserer, bloss mechanischer Hülfsmittel, bis zu Ende fortgeführt. Desto ansprechender wirkt das liebliche Thema des Andantino (B dur), das darauf folgt und nach Art eines Siciliano, oder besser, idyllisch und sanft-heiter, ausgeführt wird. Von S. 9. an wird der Satz in Fülle und Ausdruck gesteigert, ernster und wieder dem Affektvollen zugeleitet. Diess tritt denn, S. 10, in einem Presto (B moll) mit aller Belebtheit und Unruhe ein, erschöpft sich, dem Ausdrucke nach: und nun kehrt jener beruhigende Satz, nur beträchtlich abgekürzt, wieder und löset sich gleichsam absterbend auf. — Man siehet vielleicht schon aus dieser einfachen

Darlegung des Inhalts, dass wir oben, wo wir von dem kleinen Werke überhaupt sprachen, nicht zu viel gesagt haben.

Troisième grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par Charles Czerny. Oeuv. 58. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. C. Cz. ist als einer der ausgezeichnetsten Klavierspieler und Klavierlehrer Wiens schon längst bekannt: aber als trefflichen Componisten für diess Instrument hat er sich viel mehr in den letzteren Jahren, als früher, hervorgethan. Wenn die Vorzüge seiner späteren Compositionen bloss in der gründlichen, sorgfältigen Ausarbeitung, die sie allerdings zeigen, bestünde, so wäre dabey nichts Ungewöhnliches; aber dass sie zugleich (die bedeutenderen nämlich) durch Neuheit, Frischheit, darf man so sagen, durch Jugendlichkeit der Erfindung und durch eben so viel Feuer, als Zartheit des Ausdrucks sich auszeichnen: das ist etwas sehr Ungewöhnliches; und man muss desshalb dem Verf., so wie denen, die diese seine Arbeiten vortragend bezwingen können, Glück wünschen.

Unter diesen neueren Arbeiten des Hrn. Cz. ist nun diese, in jedem Sinne des Worts, grosse Sonate gewiss eine der vorzüglichsten; und sie ist es in jeder der so eben angegebenen Beziehungen. Sie ist aber auch für die Ausführung eine der schwierigsten und verlangt von dem, der ihrer Herr werden will, eben so viel Bravour, als Delicatesse des Vortrags, dabey auch Gewöhnung an gehörige Ausführung des Vollstimmigsten, im Gange und Flusse aller seiner Stimmen. Zwey Eigenheiten mehrer Compositionen des Hrn. Cz., die man nicht loben kann — dass er nämlich gar zu lang ausspinnt, und dass er gar zu oft in den höchsten und allerhöchsten Tönen des Instrumentes verweilt — sind hier ziemlich vermieden: die Sätze sind zwar lang, aber, allenfalls mit Ausschluss des Andante, nicht allzulang; und jene Töne werden zwar nicht selten benutzt, aber fast nur zu Verzierungen, wofür sie taugen und da sind.

Die Sonate besteht aus folgenden Sätzen: Allegro moderato, F moll, C-Takt: ernst und kräftig, auf eine einfache, gesangmässige, sogleich ansprechende Melodie gebaut, und mit eben so viel Geist und geübter Kunst, als mit rühmlicher Stetigkeit und grossem Fleiss ausgearbeitet. Andante con moto, ma serioso, Des dur, Dreyachteltakt: ein originelles, wahrhaft liebliches, und sogleich in der Empfindung des Zuhörers haftendes Thema, das, aller, zum Theil sonderbarer Ausflüge der Zwischensätze ungeachtet, immer von neuem und immer anders (mehrmals ungemein reizend) wiederkehrt, und immer von neuem willkommen ist. Hier ist die Vollstimmigkeit, für einen Satz im freyen Styl, aufs Aeusserste getrieben, und bis man sich die Sache genauer angesehen, weiss man hin und wieder kaum, woher man Finger genug nehmen soll, um alles und jedes, seinem ihm eigenthümlichen Gange gemäss, herauszubringen. Es lässt sich aber zwingen, und auch ohne zu grosse Noth; wir meynen: für Spieler, die jeden Finger dem andern gleich geübt haben, ohne unnatürliche Renkungen oder Spannungen. Dass aber die grösste Delicatesse des Vortrags nöthig ist, soll alles deutlich und wie es gemeynt ist zu Gehör kommen, ohne dass doch der zarte Gesang in alle den Noten ersäuft werde: das brauchen wir wohl kaum zu erinnern. Der Satz ist acht grosse Seiten lang, und der Reichthum an immer neuen Figuren oder Stellungen dessen, was gesagt wird, wahrhaft zu bewundern. Scherzo, Allegro molto agitato, F moll, Dreyvierteltakt, mit Trio, Des dur, ist wieder ganz eigenthümlich erfunden und in fortreissendem Affekt (auf fünf Seiten, ohne die Wiederholung) meisterhaft durchgeführt. Das Finale, Allegro ma non troppo, F moll, C-Takt, dreyzehn Seiten in einem Gusse dahinströmend, ist ein feuriges, mit kurzen, schwermüthigen Zwischensätzen gemischtes Bravourstück, voll Geist und Leben, und in der Schreibart der Fantasie oder vielmehr dem Capriccio sich nähernd.

Nach dieser, wenn auch kurzen Bezeichnung, und bey dem Ansehen, das des Hrn. Cz. neuere Werke unter den vorzüglichern Klavierspielern jetzt erlangt haben, bedarf diese treffliche Sonate keiner besondern Empfehlung an eben diese, welchen sie bestimmt ist. Der Verleger hat durch schönen, sehr deutlichen Stich, der eben hier um so nöthiger war, und durch ein ausgezeichnetes Aeussere überhaupt, gleichfalls das Seinige zu Gunsten des Werkes gethan.

Nachrichten.

München, zu Ende des Jahres 1824. Ohne bey Wiederholungen zu verweilen, erwähnen wir nur das Neue, das seit unserer letzten Anzeige auf die hiesige deutsche Opernbühne gebracht worden ist. Dem *Schnee* folgte bald der *neue Gutsherr*, eine artige Operette von Boieldieu, (der Text von Castelli) welche sich aber bisher jetzt nur einer einzigen Aufführung zu erfreuen hatte. — Das Fest-Divertissement vom 27sten October, entworfen von Hrn. Prof. Seydler, mit Chören von Hrn. Kapellmeister und Director der deutschen Oper, Stunz, deklamirt von Hrn. Esslair, entsprach seinem Zwecke, indem es der Königl. Familie, welche nun bald die geliebte Tochter zum Brautaltar begleiten sollte, die ehrfurchtsvolle Huldigung einer ergebenen Nation ausdrückte. Lang erwartet, aber durch Hindernisse verspätet, erschien endlich den 21. December: *Der Fassbinder*, aber nur, um auf immer wieder Abschied zu nehmen. Der Gedanke, ältere einst hier gerne gesehene französische Operetten mit neuer Composition wieder auf die Bühne zu bringen, ist empfehlenswerth; man müsste aber dabey mit mehr Umsicht und Einsicht zu Werke gehen, als es diessmal geschehen. Man bedauert Hrn. Fränzel's vergebliches Bemühen.

Auch die italienische Oper behalf sich meist mit Wiederholungen; erst am 26sten December konnte sie das erste uns neue Gesangstück geben, nämlich: *l'Abitator del Bosco*, mit Musik von Pavesi. Das Gedicht von Foppa ist reich an Verwickelungen und Verkleidungen mancher Art, durch welche die Erkennung des Waldmannes, in welchem ein Prinz steckt, mit mehr oder weniger Glück bis an das Ende hingehalten wird. Hrn. Rubini's weicher, gefälliger Gesang und seine liebliche Methode wurden jetzt, nach seiner Abwesenheit von einem Jahr, wie in voriger Zeit, mit verdientem Beyfall anerkannt. Wäre man gewöhnt, an einer Sängerin noch etwas anderes als eine imponirende Stimme und einen glänzenden Vortrag zu würdigen, so möchte der Charakter der Aurora wegen der Nuancirung einer vergeblich bekämpften Leidenschaft schwer gut darzustellen seyn. Dem. Schechner sang mit vielem Glück; sie giebt immer neue Beweise ihres Fleisses und eines fortgesetzten Kunststudiums. Die Rolle Georgs, des Holzhauers, führte Hr. Rafagna, ohne in das Burleske zu verfallen, mit vieler Gewandtheit und Laune durch, die ihm die Zufriedenheit der Kenner erwarben und den erfahrenen Komiker bewährten. In einer eingelegten Arie macht der unsterbliche Mozart noch immer seine Rechte geltend. Sie stand durch grosse Harmoniemassen und sinnreiche Haltung im heftigsten Contraste mit dem zarten, oft dünnen Tongewebe des Hrn. Pavesi, der immer fasslich und klar bleibt, sich aber nie zur harmonischen Kraft oder zu originellen Combinationen erhebt. Es hatten zwar die in immer schönem Einklang zusammenwirkenden Künstler Alles aufgeboten, um durch ihre Darstellung die Magerkeit des Stoffes zu bedecken; doch die Oper ist von 1805; an der Instrumentirung des vorigen Jahrhunderts war nichts geändert, und so konnte das Ganze keinen grossen Eindruck machen. — Sigra. Schiassetti, welche gegenwärtig mit wechselndem Glücke mit Sigra. Pasta ringt, wurde durch Sigra. Casagli, eine sehr gebildete Sängerin mit hoher Sopranstimme, ersetzt. Diese theilt das Geschick ihrer Vorgängerin; auch ihr ist es noch kaum gelungen, alle Beyfallsstimmen für sich zu vereinen. — Die für dieses Jahr, als Contrealt engagirte Sigra. Vecchi glänzt überall durch eine schöne Stimme und eine vorzügliche gute Methode, wodurch sie als Tancred und als Oliviero in *Celanira* sich sehr zu ihrem Vortheil auszeichnete. Was kein Studium, keine Kunst verleihen kann, sollte man nicht in Rechnung bringen. Doch die Heldengestalt wird an dem Theaterhelden ungern vermisst.

Von reisenden Tonkünstlern führte der vergangene Sommer und Herbst uns zu: Mad. Krauss-Wranitzky, eine Sängerin von Verdienst und gediegenem Geschmacke, der an eine vorübergegangene Gesangschule erinnert; und Dem. Bamberger, erst zwölf bis dreyzehn Jahre alt, und schon in den Variationengesang eingeweiht — zum Bedauern Vieler, welche da meynten, dass es, um die Gesangswerkzeuge frühe zu zerstören, eben keiner Reisen bedürfe, indem sich seit der Einimpfung des neuen Geschmackes ja wohl in jeder deutschen Stadt ein Singmeister ohne Stimme finde, der diess Geschäft auch gratis, wenn man es so wünsche, übernehme.

In dem vierten Abonnement-Concerte am 6ten December sang ein uns bis jetzt ganz unbekannter Hr. Tosoroni so angenehm und lieblich auf dem Waldhorne, dass eine bis zur Bewunderung gesteigerte Aufmerksamkeit und ein ihr entsprechender Beyfall

diesem seltenen Fremdling zu Theil wurde. Doch so etwas ist nicht für jede Zeit, noch für jeden Ort. Man hat nichts weiter von ihm gehört. — Den 27sten December gab Hr. Schuncke aus Stuttgart ein grosses Concert. Seine Söhne sind eine Zierde der deutschen Künstlerjugend, seine eigene Virtuosität ist längst bewährt.

Die sechs Abonnement-Concerte wurden von den Kunstfreunden nicht immer mit gleicher Zufriedenheit besucht. Von Instrumental-Compositionen wurden neu aufgeführt: die Ouvertüren zu *Jessonda* von Spohr, zu *Cantemir* von Fesca; ein Tongemälde für das ganze Orchester von Aloys Schmitt, eine Phantasie von Mozart, für grosses Orchester frey bearbeitet vom Ritter von Spengel. — Wiederholt wurden: die Sinfonia eroica von Beethoven, die einzig bekannt gewordene Symphonie von Vogler, Ouvertüren von Cherubini und Spontini, C. M. von Weber und Beethoven. Von den grösseren Ensemblestücken für Gesang bemerken wir das Finale aus der grossen Oper *Athalia*, vom Freyherrn von Poissl. Auch der alte, aus der Mode gekommene Gluck musste ein Chor aus *Armida* anstimmen lassen. Die Herren Molique, Sigl, Fladt, Kapeller, Faubel, Boehm, Taeglichsbeck, Baermann, Stahl, Hospodsky, Nest und Fried. Moralt, (letzte beyde Waldhornisten) und Aloys Schmitt erfreuten uns durch ausgezeichnete Kunstleistungen; Hr. Director Fränzl selbst gab den versammelten Kunstfreunden Gelegenheit, ihm ihre Achtung für seine so mannichfachen Verdienste um die Kunst, zu bezeugen. Den Sängern und Sängerinnen, welche in diesen Concerten aufgetreten, wird auf der Bühne so lärmend und so oft gehuldigt, dass wir uns wohl füglich überhoben glauben, ihren Ruhm auch hier wiederhallen zu lassen. Nur den Namen der Dem. Schweizer, welche in einer Arie von Portogallo durch ihre Staccato's und Triller — wovon ein einziger ein ganzes Dutzend Arien, von anderen Künstlern gesungen, aufwiegen soll — alle Dilettanten hinriss, dürfen wir nicht übergehen; wir müssen ihre trefflichen Naturanlagen öffentlich anerkennen, aber zugleich den Wunsch aussprechen, dass sie unter einsichtsvoller Leitung ihre Studien fortsetzen möge, um durch glückliche Verbindung der Kopf- und Brusttstimme, durch melodiösen Gesang, Portament, deutliche Aussprache, richtigen Vortrag des Recitatives und des Adagio, auch den Beyfall der Kenner zu gewinnen.

Den 2ten Januar soll das aus seiner Asche mit neuer Pracht und Herrlichkeit erstandene Schauspielhaus feyerlich eröffnet werden. Sechs, mit besonderm Abonnement zu gebende Vorstellungen grösserer Art in verschiedenen Gattungen der Dramaturgie sollen es einweihen, und zu einem dauernden Wohnsitz der Musen vorbereiten.

Kirchenmusik. Am 25sten December wurde in der hiesigen Kathedralkirche die vor Kurzem in Offenbach bey André erschienene *Pastoralmesse* von Vogler aufgeführt. Wer nur einen Blick auf die Partitur dieser Composition geworfen hatte, konnte sich einer gewissen Besorgniss über das Gelingen dieses schwierigen Unternehmens kaum erwehren. Der Erfolg übertraf aber alle Erwartungen; denn nicht allein wurde das ganze Tonstück in allen seinen Theilen mit einer Richtigkeit und Umsicht vorgetragen, die die Dirigenten und alle daran theilnehmenden Künstler, Sänger und Instrumentalisten gleich ehrte, sondern auch die Wirkung war, trotz der Grösse der Tempelhalle und der Höhe ihres Gewölbes, durch die Kraft und Präcision der Aufführung so mächtig, dass selbst die Nichtmusiker sich erbaut und von ungewöhnlichen Empfindungen ergriffen fühlten. Die Bewunderung des Eingewohnten folgt dem grossen dahingegangenen Meister, der überall gesangreich ist, ohne eigentlichen Plan oder hervorstechende Motive die Aufmerksamkeit bis an's Ende zu fesseln und, durch seine seltene Kunst die Instrumente zu verbinden, wunderbare Wirkungen hervorzubringen weiss. Man kann nicht anders, als bedauern, dass eine solche kirchliche Tonidylle, wie man diese Pastoralmesse nennen möchte, nur an den beyden ersten Tagen des Weihnachtsfestes gegeben werden kann, während die übrigen festlichen Tage des Kirchenjahres Compositionen dieser Art ausschliessen. Der grosse Eindruck, den diess Tonstück macht, liegt unstreitig in folgendem: in den immer in höchster Reinheit fortschreitenden Harmonieen, dem bestimmten, für das Gebäude der Kirche berechneten Rhythmus, dem gegen den jetzigen Gebrauch in der Mitte eines Taktes seltenen Wechsel der Akkorde, vielleicht auch in den (mit Ausnahme des Offertoriums und anderer weniger Stellen), meist in ihren Mittelstönen angewandten Violinen, welche mit der Kraft ihres Bogens den harmonischen Gesang herausheben, und nicht in glänzenden, modernen, hochfliegenden und blitzschnellen Figuren über ihn zu herrschen sich anmassen. Doch der grosse Meister will nicht blos

auf dem Papier studirt, er will angehört und aus der Wirkung seiner Harmonie erkannt werden, welches uns aber, bey den wenigen von ihm bekannten Kirchencompositionen, nur selten gelingen kann, und deswegen wünschen lässt, dass das Wenige von ihm Vorhandene öfter zur öffentlichen Ausführung kommen möge.

Prag. Die neueste Erscheinung auf unserem Opern-Repertoire war ein ganz heimisches Produkt, *Rübezahl*, der Text von Wilhelm Marsano, die Musik vom Professor Würfel, welcher bereits als Tonsetzer und ausgezeichneter Pianofortespieler bekannt ist. Es ist nicht zu verwundern, dass hier im Vaterlande die Erzeugnisse zweyer würdigen Söhne desselben mit Enthusiasmus aufgenommen wurden; der Componist wurde in den ersten Vorstellungen, welche er dirigirte, mehre Male hervorgerufen, und in der zu seinem Benefiz gegebenen Vorstellung nebst seinem Dichtergenossen durch ein Gedicht gefeyert. Da die Oper erst vier Mal gegeben, und ich zwey Mal verhindert war, sie zu hören, so kann ich freylich nur eine Andeutung des Ganzen geben. Zuerst vom Texte, als dem Boden, in welchen der Tonsetzer seine musikalischen Blüthen pflanzt. Wiewohl sich die Dichtung weit über die gewöhnlichen Opernbücher erhebt, so ist es doch gewiss, dass Marsano's *Aurelio* sowohl, als seine vortrefflichen Romanzen wohl ein Recht gaben, etwas Ausgezeichneteres im Gebiete der romantischen Oper von ihm zu erwarten; es scheint, als habe er hier zu eilig gearbeitet. Der Grundfehler des Ganzen ist wohl, wie in mehren neueren Rübezahls-Mährchen, dass der charakteristische Humor des Berggeistes verfehlt ist, der seiner Erscheinung allein die volle Kunstwahrheit zu geben vermag. Die Dichtung ist übrigens rein und fliessend, die Situationen zur Musik geeignet und die Sprache gleichfalls musikalisch, wie wir es von unserem Marsano gewohnt sind. Die Hauptpersonen der Oper sind, nächst dem Hrn. vom Berge selbst, eine Pächterstochter Marie, und Jäger Franz, die sich lieben. Von einem geizigen Vater gezwungen, soll das arme Mädchen einen reichen Dümmling, Gürge, heirathen, der auch mit seinem Vater zur Hochzeit erscheint. Umsonst sucht Marie ihren harten Vater zu bewegen, und Verzweiflung treibt sie endlich aus dem Vaterhause in Rübezahl's Revier, den sie aus alten Sagen kennt, und zu dem sie Vertrauen gefasst hat. Dadurch gerührt, beschliesst Rübezahl, der ihr als Jäger erscheint, die Liebenden erst zu prüfen und dann zu beglücken. Er giebt ihr eine Wunderblume, deren Geruch sie einschläfert; eine Rasenbank verwandelt sich in einen Wolkenwagen, und während Marie auf diesem in den Zaubergarten des Berggeistes, den sie im Traume oft gesehen, geführt wird, verkündet einer von Rübezahls Geistern in Gestalt einer Zigeunerin dem albernen Bräutigam, ihm sey eine orientalische Prinzessin zur Gemalin bestimmt. Auch Franz wird geprüft; Rübezahl, als Jäger, erzählt ihm, Marie sey die Braut eines vornehmen Herrn, und als er, entsagend, sie nur noch einmal zu sehen wünscht, nimmt er ihn mit sich. Der letzte Akt führt uns nun in Rübezahls Gärten, der sich Marien zum Gemal anbietet; auf ihre standhafte Weigerung verwandeln sich die elysischen Gefilde in eine grauenvolle Felsschlucht — Marie sucht den Tod in dem schäumenden Giesbach, und — und erwacht in einer freundlichen Landschaft in den Armen ihrer Eltern und ihres Geliebten, während — nur ihr sichtbar — Rübezahl und seine Geister über ihr schweben.

Die Ouverture (D dur) ist ein reiches und wirksames Tonstück. An die Introduction reiht sich ein sehr hübsches Quartett, welches, hier leider von vier stimmlosen Sängern gesungen, weniger wirkte, als es sonst wohl könnte. Mariens Bravourarie ist glänzend, und muss wirken, wenn sie gut vorgetragen wird; sehr lieblich ist die Cavatine des Franz, doch scheint es uns ein Missgriff, dass die ganze Versammlung nach dem Schmerz über Mariens Verschwinden im Schlusschor so leicht und fröhlich in den $\frac{6}{8}$ Takt übergeht — Mariens Duett mit Rübezahl (welches immer wiederholt werden muss) und der Zigeunerchor, so wie das Finale des zweyten Aktes, gehören unter die schönsten Stücke der Oper. Im dritten Akte zeichnet sich besonders das Duett zwischen Franz und Rübezahl, und das Terzett des letztern mit Marie und Elsa aus. Was die Aufführung betrifft, so verdienen die Repräsentanten der beyden Hauptpartieen Hr. Wiedermann (Rübezahl) und Dem. Comet (Marie) viel Lob; beyde sangen ausgezeichnet brav.

Dem *Rübezahl* folgte Cherubini's herrliche *Faniska*, in den meisten Partieen neu, doch leider nicht genügend besetzt; denn abgerechnet, dass

es Dem. Comet an physischer Kraft und Ausdauer für Partieen dieser Art gebricht, ist auch Cherubini's charakteristische Musik durchaus nicht das Genre, in welchem sie zu glänzen vermag.

Sargin sahen wir zum ersten Male von Hrn. Binder, und er gewährte den Freunden der neuern Gesangkunst ein wahres Fest. Dem. Comet (Sophie) war heute sehr bey Stimme und verdiente, den Kranz des Abends mit diesem ausgezeichneten Gesangkünstler zu theilen. Hr. Kainz ist als Sargins Vater immer ganz vorzüglich, und auch Hr. Podhorsky (Montigny) sang diessmal viel besser, als seit langer Zeit.

Bremen, im December 1824. Eine vollständige Uebersicht der musikalischen Kunstleistungen in der ersten Hälfte dieses Jahres, würde mehr Raum bedürfen, als sonst ein ganzes Jahr; denn noch nie ist in Bremen der Jahresbeginn so fruchtbar an Erzeugnissen einheimischer und fremder Art gewesen, als diessmal. Concerte folgten auf Concerte, Opern auf Opern, ein reisender Künstler auf den andern. Darum hier nur eine kurze Andeutung des Vorübergegangenen.

Am 7ten Januar Concert des Hrn. B. Romberg. Am 10. und 17. zwey Concerte der Dem. Schopf, Sängerin aus Prag, und des Hrn. Joseph Wolfram aus Wien auf der Flöte. — Darauf folgte eine Reihe von Concerten einheimischer Künstler. Hr. Theodor Günther, vormals Operndirector hier, liess sich am 14ten auf der Bratsche hören. In diesem Concerte wurden auch aus der Oper *Euryanthe* die Cavatine, Romanze und das Jägerchor (letzteres von vierzig Männerstimmen) sehr gut vorgetragen. In der neuen Symphonie von Ries wankte im Trio der Menuett das Orchester merklich. Lindpaintner's Ouverture aus *Sulmona*, gross und kühn, in breiten Massen, gelang besser. Beyde Werke gefielen sehr; so auch ein Bratschenconcert von Meinhardt. Am 21sten blies Hr. Fr. Chr. Funk, Musiker bey dem bremisch-hanseatischen Feldbataillon, in seinem Concerte auf dem chromatischen Tenorhorne, Variationen, eine Polonoise und Concert von Ludwig mit Beyfall. Hr. Funk ist auch ein vorzüglicher Posaunist und trägt auf seinem Instrumente sehr schwere Solo-Sätze mit grosser Fertigkeit vor. Am 28sten war Hrn. Uhlemanns Concert. Am 18ten Febr. sang Dem. Grabau in ihrem Concert Arien von Pär, Mozart und Cimarosa mit gewohnter Kunstfertigkeit. Diese junge Künstlerin zeichnet sich auch als geschickte Klavierspielerin aus. Am 25sten Febr. viertes Abonnements-Concert des Hrn. Musikdirectors Ochernal, worin er mit seinem talentvollen jungen Sohn eine Concertante von Romberg für Violine und Bratsche vortrug, und Hr. August Ochernal, Sohn, das neueste Kreuzer'sche Concert in D moll mit eingelegtem Adagio aus Hrn. Spohr's neunten Violin-Concert in D moll, mit vieler Gewandtheit ausführte. Dieser junge Künstler gab am 31sten März ein eigenes Concert und erwarb sich darin den grössten Beyfall in einem Violinconcerte von Matthäi, einem Adagio von seinem Lehrer Hrn. Spohr und dem *Bolero* von Kreutzer.

Die Herren Ochernal, Vater und Sohn, haben in diesem Winter ein öffentliches Quartett im Concertsaale des Krameramthauses auf Subscription errichtet, welches sehr besucht ward. Am 7ten April gaben die Herren Helfrich und Schröter aus Bremen, letzterer ein Schüler von Al. Schmitt, Concert und ernteten durch Klarinett- und Pianofortespiel verdienten Beyfall ein. Dem Concerte der Dem. Clara Schuffner am 12ten May, und dem des Hrn. Uhlemann, konnte Refer. nicht beywohnen. Der Opernsänger Hr. Jos. Weber sang in seinem Concert am 16ten Juny, Arien von Winter und Mozart nicht ohne Geschicklichkeit.

Obige zwölf Concerte fanden im Krameramthaussaale statt, die folgenden aber im Schauspielhause. Das Musikcorps der Bremischen Bürgerwehr gab drey Concerte (im Februar, März und April) unter Mitwirkung verschiedener Kunstfreunde, worin Hr. Ulrici, Fagottist aus Bremen, einige Stücke seiner Composition, einen Marsch mit obligatem Flügelhorn, eine Ouverture für blosse Blasinstrumente u. s. w. aufführte. Andere Stücke waren von Hrn. Georg Schmidt theils selbst componirt, theils für Blasinstrumente eingerichtet. Auch traten hierbey Sänger und Solospieler auf, worunter Hr. De la Croix, einer unserer besten Flötenspieler zu nennen ist. Am 6ten März Concert „zum Besten der Unterstützungskasse für Musiker", worin wir untern andern wieder das Jägerchor aus *Euryanthe* hörten. Eine vorzügliche italienische Sängerin, die beste Erscheinung dieses Jahres in Bremen, Mad. Cornega aus Prag gebürtig, vom Theater S. Carlo in Neapel, sang in ihrem Concert am 11ten May, Arien von Pucitta, Carafa, Rossini, und die bekannten Violinvariationen von Rode,

weiter übrig, als diejenigen Veränderungen der Tonkunst zu betrachten, woran, wo nicht alle, doch sehr viele Provinzen Deutschlands und zwar diejenigen Theil nahmen, welche in dem Rufe einer vorzüglichen Geisteskultur standen, und von *den* Künstlern zu sprechen, deren Werke hierauf den meisten Einfluss hatten.

Hier zeigt sich nun sogleich ein auffallender Wechsel der *äussern* Gestalt, unter der die Tonkunst fortschritt. Im Anfange des Jahrhunderts war die *Kirchenmusik* das wichtigste, wofür man arbeitete. Späterhin musste sie der *Theatermusik* gleichen Rang zugestehen. Die *reine* (oder wenn man lieber will, bloße Instrumental-) Musik ähnelte erst mehr dem Kirchenstyl, und war nur Nebensache. Aber als diese dem melodiosen Theaterstyl folgte, als sie mehr für die Sinne und das Herz wie für den Verstand bearbeitet ward, als die Liebhaberey zur Musik sich überall verbreitete, kurz, als die vorhin erwähnten Ursachen der Veränderung des Geschmacks und der Sitten eintraten, da fing auch die Kirchenmusik an zu wanken, da blieben die vorzüglichsten Hebel der Tonkunst das *Theater* und das *Konzert*. Im *katholischen* Deutschlande wurden zwar Kirchenstücke genug gegeben; aber fast alle Missen, Kyrie's, Miserere's u. s. w., erhielten eine so theatralische Form, dass beynahe nur der Ort und der Text einen Unterschied zwischen diesen Aufführungen und einer Oper oder einem Konzert machten. Im *protestantischen* Deutschlande fing der Eifer für äussere Religiosität immer mehr an zu erkalten. Hierzu kam die wenige Aufmunterung, die kärgliche, den täglichen Bedürfnissen nicht mehr wie sonst angemessene Besoldung der Kantoren und Organisten, die sich nur durch Privat-Unterricht oder durch Theilnahme an Konzerten forthelfen konnten. Wer sollte da noch Lust haben, mit Ernst für die Kirche zu schreiben? wer sich der verachteten Singechöre, die man fast nur aus Gewohnheit beybehielt, annehmen? und welcher geschickte Musiker von Profession und wahrer Ehr- und Kunstliebe wählte bey solchen Umständen, statt des Kirchendienstes, nicht lieber das Theater oder die Kapelle, wo er zwar wegen der immer grösseren Konkurrenz auch nicht sonderlich, aber doch besser bezahlt und oft mehr geehrt ward, als bey jenem? — Wahrlich, es gehörte ein seltener reger Kunstsinn dazu, wenn Männer wie Hiller, Rolle u. a., für die Pflegelose sorgten, und theils den Chorgesang noch zu erhalten suchten, theils die Kirchenmusik durch ein *edles* Anschmiegen an den Theaterstyl vor dem sonst noch schnelleren Sinken ihres Kredits bewahren wollten.

Dagegen fanden die *Konzerte* und das *Schauspiel* einen desto grösseren Enthusiasmus. Die Instrumentalmusik loste sich vom Gesange immer mehr ab, und erhielt einen grösseren Umfang durch die allmählige Kultur der *Blasinstrumente*, die man sonst nur zur *Verstärkung* des Ausdrucks gebraucht hatte. *Virtuosen* und *Dilettanten* regten sich in Menge und forderten eine grössere Mannigfaltigkeit der Stücke, womit man sich und das Publikum unterhalten wollte, als Sonaten, Duette, Trios, Quartette, Konzerte, Symphonien u. dgl. m. Da indessen die meisten Kompositionen der Art noch immer den *wirklichen* Gesang vermissen liessen, so suchte man diesen Mangel durch *Fertigkeit* zu ersetzen und erregte dadurch eine grössere Schnelligkeit der *Tempo's*, legte aber auch hiermit den Grund zu dem nachmaligen Verschwinden des simpeln bedeutenden Vortrags und des kraftvollen edlen Gesanges.

Indessen fehlten doch, um die Tonkunst mehr zu einem Eigenthum des Volks zu machen, zwey Dinge, nämlich die leichte wohlfeilere Verbreitung der Musikalien und die Benutzung der Theatermusik zu geschmackvolleren Darstellungen *deutscher* Sitten und in *deutscher* Sprache. Auch dies geschah. *Leipzig*, das schon einen J. S. Bach unter seinen Mitbürgern zählte, hatte das Glück, auch diejenigen Männer bey sich zu beherbergen, welche sich jenes Verdienst erwarben. Joh. Gottlob Emanuel Breitkopf legte durch seine Handlung und durch seinen neuen Notendruck, dem seine Nachkommen immer mehr Vollkommenheit zu geben strebten, den Grund zu einer schnelleren Beförderung neuer Musikwerke, die verhältnismäßig der

mit unvergleichlicher Kunst. Hr. Carl Schuncke trug eigene Composition auf dem Pianoforte mit Beyfall vor. Der Musikdirector Joseph Braun aus Baiern spielte in seiner am 19ten May auf dem Hörsaale der Gelehrtenschule gegebenen musikalischen Abendunterhaltung mehres von seiner Composition auf dem Violoncell und Pianoforte; seine Gattin sang eine Arie aus seiner Oper: *der Prüfungstraum*; beyde erwiesen sich als achtbare Künstler.

An Kirchenmusik hörten wir: am Charfreytage Graun's *Tod Jesu*, in der Petridomkirche unter Hrn. Riems sorgfältiger Leitung von der hiesigen Singakademie aufgeführt, welche ausserdem ihre Uebungen in geistlicher Musik auf dem Börsensaale den Winter hindurch unter Hrn. Riem's Führung fortsetzt, am 19ten Juny, ein Orgelconcert, gegeben von Hrn. Zöllner aus Breslau, welcher theils eigene Compositionen, theils Fugen von S. Bach und Seeger lobenswerth vortrug. 3. den 29sten Juny Haydn's *Schöpfung*, in der Ansgarikirche unter Hrn. Riems Leitung von der Singakademie aufgeführt.

Die Opernmusik war nicht minder erfreulich: *Euryanthe* wurde zum ersten Mal ganz und mit vollem Orchester von Hrn. Grabaus Gesangverein am 5ten May im Hörsaale der Gelehrtenschule (als Concertmusik) ausgeführt und am 21en Juny wiederholt. Mad. Sengstack in der Partie der Euryanthe, Dem. Grabau als Eglantine, Hr. Gennerich und Wessel, als Adolar, Hr. Kalkmann als Lysiart und Hr. Eggers als König, bewährten auf's Neue ihre Kunstfertigkeit.

Ausser diesen Vier und zwanzig öffentlichen Concerten wurden noch die fünf letzten Unionsconcerte und die drey des Grabau'schen Gesangvereins (die aber nicht öffentlich sind), mithin überhaupt 32 Concerte in sechs Monaten gegeben.

Noch ist die Opernbühne zu erwähnen. Im Februar und März trat die schon genannte Dem. Schopf in zwölf Gastrollen auf: als Amenaide im *Tancred*, Donna Anna im *Don Juan*, Prinzessin im *Johann von Paris* u. s. w., und gefiel sehr. Neu war die Oper: *Die drey Sultaninnen*, von Süssmayer, worin Mad. Metzner aus Dresden noch auftrat. Leider verliess sie uns bald darauf. Vier andere Sängerinnen folgten sodann: Mad. Lechner als Amenaide im *Tancred*, Agathe, Rosine und Elvira im *Opferfest* (April); Mad. Braun vom Kölner Theater, vortrefflich als Königin der Nacht, Constanze in der *Entführung*, Elvira im *Opferfest* u. s. w.; Mad. Jost, geb. Neumann, die seitdem bey hiesiger Bühne geblieben ist, als Agathe, Amenaide, Desdemona in Rossini's *Otello*, Myrrha, Donna Anna, Emmeline etc. sehr achtungswerth. Um diese Zeit trat Hr. Strobe, vormals ein geschätztes Mitglied unserer Bühne, jetzt in Hannover, als Tamino, Almaviva in Rossini's *Barbier von Sevilla* etc. auf, und Hr. Gnuen als Sarastro, Caspar im *Freyschütz* etc. er ist seitdem hier als Mitglied aufgenommen. *Die Teufelsmühle* von Wenzel Müller kam auch an die Reihe, so wie: *Das Leben ein Traum*, mit neuer Musik von Max Eberwein, die Chöre und Tänze zu den *beyden Galeerensklaven* und andere. — *Preciosa* und der *Freyschütz* sollen die Kasse der Direction seit mehr als einem Jahr über Wasser gehalten haben, wenn alles zu versinken drohte. Demois. Göhring ist als Preciosa unübertrefflich. Auch gab sie die Emilie im *Othello*. Mad. Cornega aus Italien, als Tancred, Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla*, Röschen in der *schönen Müllerin* etc. als Gastrollen im Monat May. Mit ihr erreichte unser musikalisches Jahr seine Mittagshöhe. Sie fand einstimmige gerechte Anerkennung ihres ausgezeichneten Talents. In einer dramatisch-musikalischen Abendunterhaltung im Theater sang sie noch zwey Intermezzo's aus der *Müllerin* und dem *Barbier von Sevilla* zum Beschluss, die ihrer Meisterschaft das Siegel aufdrückten.

Giessen. Hier gab am 24sten Decbr. 1824. Hr. Louis Kubel aus Braunschweig ein Concert, in welchem er uns mehre der schwierigsten Compositionen für das Pianoforte von berühmten Meistern hören liess, und durch seinen vortrefflichen Vortrag derselben allgemeinen Beyfall erwarb. Auf einer Kunstreise begriffen, wird dieser bescheidene junge Mann gewiss überall verdiente Anerkennung seines zu grossen Hoffnungen berechtigenden Talents finden, wenn es ihm nur erst gelungen seyn wird, bekannt zu werden.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Man möchte glauben, es komme bey der Kunst, beym Schaffen und Aufnehmen, nicht viel

auf die Ueberzeugungen des Menschen, besonders auf diejenigen über höhere, übersinnliche Dinge an; ja einiger Abbruch dem Himmel, dem Ewigen gethan, wachse dafür der Erde, dem Sinnlich-Schönen zu; die Kunst sey ohnedieß ein grösstentheils Weltliches, das durch das Geistliche nur verdüstert werde.

Wenn nur nicht der Mensch aus einem Stück wäre, so dass sich sein Gewissen und Wissen gegenseitig bestimmen. In ihm, wie in der Welt, regiert und stellt immer das Grosse die kleineren Dinge. Wenn nun des Menschen Stellung gegen das Ewige nicht gerade ist, wenn er sich abseits wendet, so darf man annehmen, dass die Achse seines ganzes Wesens eine schiefe Richtung zur Welt habe.

Alles klingt bey uns in die Tiefen unserer Ueberzeugungen hinein; ein jeder Moment, von welchem überhaupt der Mühe werth ist, zu reden, nimmt unsere Ganzheit in Anspruch, und hierin gleicht unser Gemüth einer Halle, die bey jedem angesprochenen Ton ihre Tiefe, ihre Wölbungen kund giebt, und entweder wie ein Tempel dem Klang antwortet, ihn verstärkt, oder wie eine mit Geräthschaften ausgestopfte Rumpelkammer denselben dämpft und verschlingt.

Unsere Ueberzeugungen bestehen, in diesem Sinne beleuchtet, nicht aus einigen Katechismus-Begriffen und Bildern. Es ist das Bild der Welt, der Menschheit in uns, als einer Anstalt des Urgeistes, es ist der volle Strom der Weltgeschichte, wie wir ihm entgegen treten, gegen ihn die Arme öffnen, und uns von ihm weiter tragen lassen.

In dieser Hinsicht ist die Kunst, die schaffende und die aufgenommene, stets eine organische Erscheinung, ordnenden Gesetzen unterliegend. Für den Umsichtigen verräth sich jeder durch seine Produkte, oder durch Neigung und Abneigung gegen fremde Werke; seine Ueberlegung, seine Sittlichkeit blickt durch seinen Geschmack hindurch. Es zeigt sich, ob er auf gleicher Bahn, in derselben Richtung mit aller ächten Nationalität sey, oder, ob er in irgend einer Selbstheit befangen, abseits wandle.

Es giebt ein ästhetisches Gewissen und einen kategorischen Imperativ für Künstler: Bilde das, wovon du wünschen kannst, dass es Geschmack der Nation werde.

Wie beym sittlichen Imperativ ist es aber auch beym ästhetischen, — über groben Sünden schlägt einem das Gewissen, bey minder auffallenden beschwichtigt man sich mit dem Drange der Umstände, die ganz subtilen unterlässt nur der Zartfühlende, der den Geschmack seiner Nation, den Standpunkt der Künste im Ganzen vor Augen hat. Und auch hier gehört viel Tugend dazu, das nicht zu thun, was die Verdorbenen verlangen, das zu meiden, was sich die Meisten erlauben.

Bey den Italienern ist der Gesang schon als Form schön, wenn auch der innere Antheil, der Gedanke, das Gefühl zu fehlen scheint. Bey uns Deutschen ist der Gesang nichts, wenn er nicht aus der Seele kommt. Man könnte an Schillers Gegensatz: Naiv und Sentimental denken, oder an den Unterschied zwischen einer schönen Marmorstatue und einem schönen lebendigen Leib.

Wie kommt es, dass die Menschen immer etwas Neues, Schönes hören wollen, und dass, wenn es nun beginnt, sie an etwas Anderes denken, oder plaudern? Sie hegen immer die stille Hoffnung, es trete ein Meister im Erzählen, Singen, Spielen, Deklamiren etc. auf, es komme Etwas, was sie sogleich ergreife. Wenn dieß fehlschlägt, so beschäftigen sie sich selbst. Man muss sie also gleich wie mit Fäusten packen.

Wenn wir Mittelmässiges und Schlechtes zu hören gezwungen sind, so beschwichtigen wir uns mit der Hoffnung, seiner Zeit uns am Guten, Classischen erholen zu dürfen. Wenn aber das Gute selbst misslingt, wenn wir auf der Mittelbahn, dem rechten Thalwege des guten Geschmacks, selbst Unzulänglichkeit statt Kraft, Lauheit statt Wärme antreffen, dann stehen wir rathlos, und möchten verzweifeln, ob überhaupt das Schöne auf Erden noch etwas gelte.

F. L. B.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. Nº. 7. 1825.

Recension.

Vollständige Singschule in vier Abtheilungen, mit deutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen — — von Peter von Winter, königl. Baierschem Kapellmeister und Ritter des Civilverdienstordens. Mainz, bey Schott. (Preis des ganzen Werkes in drey starken Heften, 16 Guld. 12 Xr.)

Es ist rühmenswürdig und ganz in der Ordnung, wenn bewährte, vielerfahrene Meister in späten Lebensjahren, bey allmählich abnehmender Kraft der Phantasie und Erfindung, Musse und Fleiss darauf verwenden, der Mitwelt die Resultate ihrer Kenntnisse und Erfahrungen in gewissen, ihnen besonders zusagenden Fächern mitzutheilen und damit zu ihrer Belehrung, Förderung und höherer Ausbildung beyzutragen. Diess thut nun hier der um die Tonkunst seit funfzig Jahren verdiente Winter, den Deutschland, Frankreich und Italien am liebsten unter dem Namen des Verfs des *unterbrochenen Opferfestes*, einer Oper, die, wie sehr wenige, seit 1796 sich auf den Bühnen erhalten hat und immer von neuem mit Dank empfangen wird, begrüssen; und thut es in einem Fache, dem im hohen Grade gewachsen zu seyn, Jedermann ihm zugesteht, wenn er auch nur diese und andere Opern von ihm kennt, oder sich seiner ausgezeichneten Gesang-Schüler und Schülerinnen (z. B. der trefflichen Metzger-Vespermann) erinnert. Diesem nach kann es kaum fehlen, dass ein Jeder, der, von welcher Seite und in welcher besondern Absicht es sey, an Gesang und Singkunst Antheil nimmt, diesem ausführlichen Werke mit Achtung und den besten Erwartungen entgegengehen werde. Zwar ist nicht zu läugnen, dass, um so als Lehrer hervorzutreten, das Wissen, die umfassende, gründliche Kenntniss der Sache, wiewohl das erste, doch nicht das einzige Erforderniss sey: man muss, was man weiss, was man umfassend und gründlich kennt, auch zu ordnen und wohl auszusprechen vermögen; und diess haben von jeher, aus leicht zu entdeckenden Ursachen, nur wenige Tonkünstler vermocht: indessen, wenn, wie hier, die Rede ist von etwas durchaus Praktischem, und von einer Lehre bey weitem zunächst durch Praktisches (durch Exempel, vorgezeichnete Uebungen etc.): so wird der Billige mit jenem es nicht zu genau nehmen, wenn nur diess Letztere wahrhaft vorzüglich ist; obgleich er sich freylich den Wunsch erlauben darf, dass auch in der Anordnung und der Lehre durch Worte Manches anders und besser seyn möchte.

Das sind die Ansichten und Gesinnungen, womit Rec. an die Bekanntschaft mit diesem Werke gegangen ist und nun an die Anzeige desselben geht. Er hat nicht unterlassen wollen, sie gleich im Voraus zu erklären, theils damit man in sein Urtheil leichter eingehen könne, theils weil sich Manches, was er zu sagen vorhat, der Natur der Sache nach nicht eigentlich durch Worte beweisen lässt, und Anderes, kann es auch durch Worte bewiesen werden, deren viel mehre nothwendig machen würde, als er sich verstatten darf.

Das Werk hat des Textes sehr wenig. Der Verf. hat sich beschränkt auf kurze Vorerinnerungen zu jeder Abtheilung und auf einzelne noch kürzere Randbemerkungen bey besonderen Gelegenheiten. Dieser Text ist, wie auch der Titel angiebt, in deutscher, italienischer und französischer Sprache geliefert, so dass er in doppelt gespaltenen Columnen — was aber bey der Breite des grossen Formats keinen Uebelstand giebt — gestochen worden ist. Nur der allgemeinere „Vorbericht", der die Absichten des Verfs mit dem Ganzen und des letztern kurze Uebersicht enthält, ist bloss deutsch.

„Das schönste und rührendste Instrument", beginnt der Verf., „welches der Mensch aus den Händen der gütigen Natur empfangen hat, ist seine Stimme. Er kann durch Worte seinen Melodieen Leben und Bedeutung geben, die verborgensten Gefühle seines Herzens, jede Leidenschaft in die Wirklichkeit hervorrufen und alle Akkorde der Seele mächtig erschüttern. Welche freudige Empfindung erweckt nicht schon das einfache Lied der frohen Alpenbewohnerin" etc. „Geschieht schon diess letztere, um wie grösser", fährt hernach der Verf. fort, „soll bey dem gebildeten Sänger die Wirkung seyn, wenn Kunst und geregelte Phantasie seinen Gesang beleben. Ich sage: soll; denn wie oft überschreiten, durch Eigendünkel verleitet, nicht selbst erfahrene Sänger die ihnen von der Natur angewiesenen Grenzen; wie noch öfter werden die herrlichsten Gaben, statt in die Geheimnisse der Kunst sie einzuweihen, vernachlässigt und als blosser Broterwerb geistlos und mechanisch verbraucht" — (Was der Verf. hier sagt, ist wahr; daran halten wir uns und mäkeln nicht an gewissen, nicht scharf genug begränzten Begriffen und dgl.) Man möge das Werk", sagt der Verf. hernach, „nicht als Composition, sondern als eine Anweisung zur Gesangbildung betrachten, gestützt auf eigene Erfahrungen an den ersten Theatern Europa's, an den grössten Sängern der neuern Zeit und als Opern-Compositeur". (Der grossen Kirchensänger wird nicht gedacht; und in der That giebt es deren, in wiefern sie eine eigene, selbstständige Klasse bilden und ihre Vortragsart eine eigene, selbstständige ist, seit einem halben Jahrhunderte kaum noch irgendwo. Die hierin sich vorzüglich gezeigt haben oder zeigen, im Solo nämlich, mässigen, beschränken und modificiren nur ihren Operngesang nach Ort und Gegenstand; wie ja auch bey weitem die meisten Kirchencomponisten nur ihre Opern-Compositionen nach Ort und Gegenstand mässigen, beschränken, modificiren — wenn sie das thun — und gewisse Formen, die auf dem Theater nicht statthaben können, weil sie dem Fortschreiten der Handlung entgegen sind — fugen z. B. — nicht ganz unangewendet lassen. Vor ohngefähr hundert Jahren besass Deutschland keine wahre Opern-, aber wahre Kirchenmusik, mithin auch keine wahren Opern-, aber wahre Kirchensänger: beydes zugleich, und beydes in hoher Vollendung, aber ganz gesondert, im Styl wie im Ausdruck und der Vortragsart, besass nur Italien.) — Der Verf. versichert in der Folge, dem Sänger alle Vortheile zur Praxis seiner Kunst an die Hand gegeben, die Elementarkenntnisse aller Musik (wie billig) vorausgesetzt, der stufenweisen Fortschreitung in jener sich sorgfältig beflissen zu haben etc.

Diesem nach enthält die **erste Abtheilung** Uebungen zur Bildung der Stimme selbst und der Intonation; dann „Tonsprünge". (Nicht das, was man im Bravourgesange so zu nennen pflegt, sondern weitere Intervalle. — Diese Uebungen hat der Verf. erst für eine, dann für mehre, besonders drey, aber dem Tonumfange nach gleiche Stimmen, z. B. drey Soprane, ausgearbeitet, weil viele Sänger, wenn sie eine zweyte oder dritte Partie übernehmen, nicht mehr rein und fest, sondern wankend und unsicher intoniren. Das ist eben so richtig bemerkt, als es durch öfteres Einüben des hier Vorgeschriebenen — Ohr, Genauigkeit und ausdauernden Fleiss vorausgesetzt — beseitigt werden wird. Diess Verfahren des Verfs ist unbedingt zu rühmen. Indessen wäre, nach unserer Meynung, räthlich gewesen, hier in Lehre und Beyspielen wenigstens das Nöthigste noch von dem beyzubringen, was sonst noch zu den Elementen, nicht der Musik überhaupt, aber jedes guten Gesanges, gleichfalls gehört, und was, fast ohne Ausnahme, kein Sänger von selbst mitbringt, was aber, ist es im Anfange der Ausbildung vernachlässigt, sehr schwer und darum höchstselten befriedigend nachgeholet wird: z. B. genugsames und sonst gehöriges Oeffnen des Mundes; bestimmtes, deutliches und wohllautendes Aussprechen, nicht bloss der Vokale — dessen wird hier und in der Folge noch mehr gedacht — sondern auch der Sylben und Worte, besonders der schwierigeren deutschen. Zwar handelt davon jede gute Gesanglehre: aber es muss doch noch nicht bekannt genug seyn und noch weniger von den Schülern geübt genug werden; denn woher käme es sonst, dass ohne Vergleich die meisten, auch der sonst geschicktesten Sänger in dieser Hinsicht von den Italienern nicht nur, sondern auch von den Franzosen, bey ihrer für den Gesang gleichfalls so schwierigen Sprache, beschämt würden? Bey jenen beyden Nationen zwingt überdiess das Publikum seine Sänger; der Italiener muss gut aussprechen, weil man ihn sonst nicht hören mag; der Franzos muss es, weil er meist etwas auszusprechen bekömmt, das werth ist verstanden zu werden, und

weil vielen seiner Zuhörer mehr an den Worten, als an den Tönen liegt: aber in Deutschland ist das Publikum in dieser Hinsicht viel zu nachsichtig. Was soll den Sänger nöthigen, auch darin seine Schuldigkeit zu thun, wenn es ihn noch viele Mühe und Anstrengung kostet? Wie sollte es ihn aber diese nicht kosten, wenn er nicht gleich Anfangs die natürlichen Hindernisse besiegt und das Rechte und Angenehme sich zu eigen gemacht hat?)

Die zweyte Abtheilung lehrt alle Intervalle getragen (mit Portamento) intoniren. Dann folgen ohngefähr dreyssig Scalen, wo der Uebergang von einem Tone zum andern eine verzierende Bewegung hat. (Nicht wenige dieser Uebungen werden dem Sänger, der nur erst jenes in der Gewalt hat, schwer fallen: lässt er aber nicht ab, so wird er die grössten Vortheile von ihnen haben; denn an sich sind sie trefflich, klingen auch angenehm, verschiedene sind sogar, noch abgesehen von ihrem eigentlichen Zweck, ausgezeichnete kleine Musikstücke, so dass sie des Sängers Bemühen durch Vergnügen erleichtern; es hätte sie schwerlich ein anderer, als solch ein vielerfahrener, kunstgeübter Meister so schreiben können. — Es wird gerathen, diese Uebungen erst bloss auf dem Vokal A, und nur hernach mit den untergelegten Worten ausführen zu lassen. Der Rath ist gut, wie jeder erfahrne Gesanglehrer weiss; er reicht aber nicht aus, wenn, wie gewöhnlich, nicht gleich für die anderen Vokale gesorgt wird. Rec. weiss recht wohl, dass A bey allen Vorübungen und Solfeggien, und warum er der Hauptvokal bleiben müsse: aber es ist doch gar zu anstössig, dass z. B. eben jetzt zwey der allervorzüglichsten, ja berühmtesten deutschen Sängerinnen schlechterdings kein E im Gesange rein und wohllautend aussprechen können, sondern dass es klingt fast wie Ae; das I fast wie e-i etc. und es überlief ihn, als würde er mit kaltem Wasser begossen, wie er die eine dieser wahrhaft ausgezeichneten Virtuosinnen z. B. in der Arie aus F dur in Haydn's *Schöpfung* die oft vorkommende, in der Melodie hervorgehobene und ausgedehnte „Liebe" („girrt das zarte Taubenpaar") zu einer „Le-ibe" geworden hören musste. Noch einmal: Unsere Publika sind nach und nach dergleichen gewohnt worden, bemerken es nicht mehr oder lassen doch gemächlich es hingehen: aber man macht ja so oft Redens davon, dass die Künstler das Publikum bilden und bilden müssen; warum nicht auch darin? Und wollen sie das: müssen sie nicht zuvor selber darin gebildet seyn? Das nebenbey; und mit Vergnügen lenkt Rec. auf Hrn. v. W.'s Werk ein; denn Er hat die anderen Vokale nicht vergessen, sondern auch eine Reihe Uebungen auf das ehrliche, alte do, re, mi, und hernach mit anderm Texte, deutschem oder italienischem, folgen lassen. Selbst kirchlich-lateinische Texte sind nicht ganz übergangen.

Die dritte Abtheilung enthält nun eigentliche, grössere Solfeggien, bestimmt, was man bisher richtig vortragen gelernt, nun erweitern und steigern, vorzüglich aber, mit Ausdruck vortragen zu lernen; wesshalb sie selbst sehr verschiedenartigen Ausdrucks, vom Sanften und Milden bis zum Affektvollen und Wilden, erfunden und vom Componisten ausgeführt sind. Für diese nicht leichte Arbeit wird jeder Sachverständige dem wackern Meister Dank sagen, ohne dass wir darn zu ermuntern brauchen. Diese Solfeggien sind nicht nur ihrem Zwecke angemessen, sondern auch ausserdem grossentheils anziehende, angenehm unterhaltende Musikstücke. Sie dürfen mit Ehren neben die, Righini's, (für den Sopran und für den Bass) treten; und diese hält Rec. unter den modernen für die besten von allen vorhandenen. — Es folgen hierauf Uebungen für das, was man ehedem in Lehrbüchern den musikalisch-zierlichen Gesang nannte: Anwendung der Vor- und Nachschläge, Pralltriller u. dgl. m.; was wohl passender den ersten Platz in dieser Abtheilung eingenommen hätte. Nicht Weniges in diesen Uebungen ist, nämlich vollkommen auszuführen, ziemlich schwer: aber das ist kein Tadel. In eine vollständige Singschule gehört auch das Schwere; und presst es dem Zöglinge zuweilen einen Seufzer aus: so hat das gar nichts zu sagen. Er wisse: wenn in der ganzen weiten Welt irgend etwas wahrhaft Vorzügliches, was es auch sey, zu Stande kommen soll, so geht's nicht ohne dergleichen Stosseufzer ab. Die rechten Leute schlucken sie hinter und gehen frisch an's Werk.

Die vierte Abtheilung endlich bringt eine Menge Figuren, Rouladen, Fermaten, Cadenzen, Ausschmückungen aller Art, worauf verschiedene Themata mit Variationen, wo nun von alle dem Gebrauch gemacht und alles das noch viel höher getrieben wird, folgen. Durch dieses soll nun der feine und superfeine Geschmack unserer Tage, so wie die grösste Fertigkeit und Gewandtheit der Kehle, errungen werden. Der Verf. geht hierin

weit, sehr weit; selbst Rossini hat den Sängern nicht alles das zugemuthet, selbst die Catalani in ihrer Blüthenzeit nicht alles das ausgeführt, was hier mitunterläuft. Ehemals schrieb man die Arien gerade für die grössten Sänger höchsteinfach; man skizzirte sie bloss, und überliess nun die weitere Ausführung und Ausschmückung dem Virtuosen. (Man lese darüber, so wie über Verwandtes: *Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst.* Leipzig, bey Cnobloch, 1824.) Das konnte man; denn die Gesangvirtuosen waren so gründlich unterrichtete, so wahrhafte Künstler, als die Componisten selbst, und zuweilen übertrafen sie sie darin noch: jetzt kann man's nicht mehr; denn die Gesangvirtuosen aller Nationen Europa's sind nur noch talentvolle und äusserst geschickte Praktiker. Freylich musste bey jenem Verfahren weit mehr Freyheit und Seele, und muss bey diesem weit mehr Mechanismus in den Vortrag kommen: aber es ist einmal so, und wer kann's ändern, bis es seine Zeit erfüllet hat? Hr. v. W. kennt seine Zeit: Rossini kennt sie auch. Er vertheidigt sich so: Die Leute wollen's so haben; überall wollen sie es so haben. Schriebe man einfach: die Sänger führen doch aus nach oben und unten; denn sie wollen gefallen und müssen es wollen. Aber da sie jetzt fast alle weder Harmonie verstehen, noch guten Geschmack oder gar eigene Erfindungsgabe besitzen: so machen sie es schlecht oder gemein, oder wiederholen bloss der Eine den Andern oder Einer sich selbst. Da schreibe ich's ihnen lieber vor, und gebe ihnen, dass sie genug daran haben etc. Nimmt man seinen Standpunkt: wer kann's tadeln? „Man soll ihn nicht nehmen!“ Das ist leicht gesagt, doch schwer gethan. Lebt nur in der Welt, für die Welt, von der Welt — der grossen nämlich und vornehmen und reichen! Das muss ja aber der Künstler, der gelten will. Anders ist es, und anders muss es seyn und immer mehr abgetrennt werden, in der kleinen, der frey erwählten und leitbaren Welt. Dahin gehören in der Regel weder die Virtuosen, noch die Componisten für sie; und das ist Beyden ganz und gar nicht zum Nachtheil, ganz und gar nicht zur Herabsetzung gesprochen. So obngefähr mag auch unser Verf. denken. Auch er schrieb ehemals ziemlich einfach, obgleich nicht skizzenhaft, wie wir's oben ausdrückten — denn das passte schon damals nicht mehr: jetzt aber schreibt er, wie Figura zeigt — denn jetzt passt das, nämlich für den, der sich zum Virtuosen bilden, oder sich seine Virtuosität erhalten und steigern will. Daran thut Hr. v. W. ganz recht, und ist das in der Ordnung, sollte er's auch hin und wieder wirklich zu weit getrieben haben. Wenn nun aber die Nicht-Virtuosen, und die es weder werden können, noch werden wollen; wenn die zarten Fräulein am Piano oder die schmucken Herren mit der Guitarre, ehe sie einen Ton, ganz wie es seyn soll, halten, tragen und abstufen können, auf dergleichen Formaten und Variationen erpicht sind: so thun sie daran nicht recht, und ist das nicht in der Ordnung; aber unser Verf. kann nicht dafür. Ernstlich genommen, ist Letztes auch kaum der Rede werth. Die jungen Herrschaften verlieren am Ende doch nichts, als die Zeit, mit der sie ohnehin selten wissen, was anfangen; und den lieben Ihrigen oder guten Freunden vom Hause macht's doch wohl Spass: Spass aber vor guter Tafel ist gesund und ermuntert auch zur Unterhaltung dann während derselben. Virtuosen aber und die es wirklich werden wollen, wie gesagt, die müssen jetzt dergleichen lernen; und eine vollständige Singschule ist auch, und wahrlich nicht zuletzt, für diese: sie aber müssen immer weiter, sonst gehen sie zurück.

Diess möge genug seyn, um diess Werk bewährten Geistes, ausgebreiteter Erfahrung und vielen Fleisses den Lesern dieser Blätter anzukündigen und sie im Voraus auf das aufmerksam zu machen, was es enthält. In das Einzelne weiter einzugehen, verbietet seine grosse Reichhaltigkeit und unser Raum. Es wäre auch, dünkt uns, unnöthig; und langweilig obendrein. Dem Verf., der mit Fug und Recht des Glaubens seyn kann, auch durch diese Arbeit der Kunst, welcher er sein Leben geweiht, förderlich und dienstlich geworden zu seyn, sey dafür Dank gesagt.

Der Stich des Werkes ist in den Noten sehr gut, im Texte nicht correkt genug. Das Papier ist schön und dauerhaft, wie sich das besonders für ein Werk, das so oft zur Hand genommen werden und für das ganze Leben ausdauern soll, gehört. Der Preis ist freylich nicht gering, doch für die Stärke des Werkes auch nicht zu hoch. Kann man doch für das, was es bietet, auch zur Unterhaltung, für zehnmal so viel einzelne Gesangstücke entbehren. — Sollte es zu einer neuen Auflage kommen, so wäre den Verlegern anzurathen,

den Text einem Gelehrten, der zugleich ein guter Musiker wäre, zu einer Revision in Hinsicht auf manches, hier freylich nicht Wesentliche, anzuvertrauen; wogegen der Verf. gewiss nichts haben würde, wenn nur überall stehen bliebe, was er hat sagen wollen und auch wirklich, nur nicht immer auf die passendste Art, gesagt hat.

Nachrichten.

Mailand. Herbstopern in Italien. (Fortsetzung). Wie bereits gemeldet, verursachte anfänglich die neue *Impresa* mit den neuen Sängern einen stärkern Zufluss von Zuhörern; sobald aber der Reiz der Neuheit abnahm, verminderte sich auch jener Zufluss, und das Theater wurde schon im October wenig besucht. Hiezu kam noch, dass im November zwey Spektakel verunglückten, Hrn. Taglioni's neues Ballet: *Bianca di Messina*, in welchem zugleich das armselige Costum auffiel, und Carafa's neue und lange Oper: *il Sonnambulo*, in der man nichts neues, aber viel altes, das modern seyn sollte, zu hören bekam. Jetzt ist es überhaupt für nicht phantasiereiche Componisten ein Wagstück, eine Oper zu schreiben. Rossini hat bekanntlich das Cabalettenwesen, die Crescendos, den Schlussfall in die weiche Tonart, die Mittelcadenz mit ihren Varianten und andere musikalische Kniffe, die Janitscharenmusik u. s. w., die alle vor ihm schon reichlich existirten, zur grössten Ausbildung gebracht, und seine Opern darauf gestützt. Hat man nun keine andern Ressourcen als diese, so heisst es, man habe Rossini bestohlen oder nachgeahmt, selbst bey Mosca oder Generali etc., die ihm doch zum Theil den Weg gebahnt; schlägt man andere Wege ein, so ist man schon zum Voraus gewiss, dem grössten Theile des Publikums nicht zu gefallen. Andererseits freylich ist jetzt vielleicht auch nichts leichter, als, eine Oper zu schreiben. Ein wenig Handwerk; einige pikante neue Melodieen für Cabaletten u. s. w. (gleichviel, ob fremdes Eigenthum oder nicht), hier und da einige schöne Harmoniegänge aus der deutschen Schule, um manchmal auch gelehrt zu scheinen; Contraste in Menge, auch auf Kosten des Sinnes; Lärm, um die Zuhörer wach zu erhalten, und die moderne Oper ist fertig. Carafa's *Sonnambulo*, der einige nicht üble Stücke, aber, wie gesagt, nichts neues enthielt, und noch dazu sehr lang ausfiel, entging dem ebenberührten Vorwurfe nicht, und wurde mit Noth viermal gegeben. Der Text (nach einem französischen Romane bearbeitet) mag zu dieser ungünstigen Aufnahme das seinige beygetragen haben, denn bey all seiner Schönheit war er für Italien doch zu romantisch. Als ein Muster von Einheit kann man das Andante der Ouverture aufstellen. Es beginnt mit zwey Variationen für Violoncell und Klarinette ohne vorausgegangenes Thema, worauf unmittelbar ein ganz heterogenes Thema folgt, etc. Carafa hat übrigens den heldenmüthigen Entschluss gefasst, in dieser seiner neuen Oper die Banda (zu deutsch, die Janitscharenmusik) abzuschaffen. Wenn diess, wie er sagte, auch in seinen künftigen Opern der Fall seyn wird, so macht der *Sonnambulo* eine grosse Epoche in der Geschichte der italienischen, besonders der heutigen Oper. Schwerlich wird man ihn aber bey uns nachahmen, um nicht dieses köstliche tägliche Brot so wohl den Zuhörern als den armen Spielenden zu entziehen; von letzteren würden dadurch in Italien viele an den Bettelstab gebracht werden. Nach dem Falle des *Sonnambulo* fing man wieder da capo an. Am meisten wurde die *Semiramis*, seltener die *Donna del lago*, am seltensten *Torvaldo e Dorliska* bis Ende Novembers (dem Schlusse der Stagione) wiederholt. Die *Semiramis* (eigentlich die bereits in vorigem Jahr angezeigten Stücke daraus: nämlich die Introduction und ein Tempo eines Duetts im ersten Akte, ein Tempo eines Duetts, ein Terzettino und Galli's Scene im zweyten Akte) gefällt jetzt über alles! Mehre Mailänder, versteht sich Nichtkenner, halten sie sogar für die schönste Oper ihres Lieblings, und finden in derselben eine ganz neue Musik. Es würde nicht schwer seyn, die gröstentheils masquirten eigenen und fremden Ideen, die Rossini in dieser Oper entwickelt hat, nebst den geradezu abgeschriebenen fremden Stellen in derselben hier aufzuzählen. Erst unlängst versicherte mich ein Venezianischer Marquis, Rossini selbst habe ihm bekannt, die Musik zum ersten brillanten Chor der Introduction sey aus einem zu Wien gegebenen ungarischen Ballet (wenn ich nicht irre, dem *Volksfest in Kisber*); so soll auch die Neapolitana im zweyten Akte nicht ihm gehören; aber dem Glückskinde verzeiht man alles. —

Concerte gaben in dieser Stagione: den 20sten, im Conservatorium, Mad. Maria Szymanowska,

erste Klavierspielerin J. M. der Kaiserin von Russland. Sie spielte ein Pianoforteconcert von Hummel, ein Notturno von Field, darauf ein brillantes Rondo von Klengel, und hatte zwar wenig Zuhörer, aber vielen Beyfall. Zufälligerweise konnte Ref. diesem Concerte nicht beywohnen, er hört aber allgemein, dass Mad. S. mit vieler Anmuth spielen soll. — Hr. Antonio Dall' Occa aus Bologna, erster Contrabassist S. M. des Kaisers von Russland, auch in Deutschland bekannt, liess sich den 22sten October im grossen Theater mit einem Adagio und Rondo von Rode und mit Variationen über ein russisches Thema auf dem Contrebasse (eigentlich Violone, ein Mittelding zwischen Contrebass und Violoncell) hören. Er fand nur in beyden ersteren Stücken Beyfall; im Grunde waren alle drey Stücke nicht am besten gewählt und nicht besonders für das Instrument berechnet; das fast ununterbrochene Spiel in den hohen Octaven wurde zuletzt ermüdend. Auch Hr. Dall' Occa hatte wenig Zuhörer, wie diess in Italien im Monat October, welchen der grösste Theil der wohlhabenden Klasse und auch minder bemittelte auf dem Lande zubringen, nicht anders seyn kann. Der Kunstler gab nachher in Brescia ebenfalls Concert, worauf er nach Parma ging; jetzt hält er sich eine Zeit lang in seiner Vaterstadt Bologna auf, später gedenkt er Mittel- und Unteritalien zu bereisen. — Mad. Giulia Paravicini, aus Mailand, eine ebenfalls in Deutschland bekannte Violinspielerin, gab den 19ten November im grossen Theater eine musikalische Akademie, worin sie ein Violinconcert von Rode, eine Romanze und Rondo von Kreutzer und Variationen spielte. Letztere abgerechnet, fand sie damit bey den zahlreichen Zuhörern grossen und verdienten Beyfall. Bey dieser Gelegenheit liess sich auch der bereits in diesen Blättern erwähnte geschickte Stabstrompeter Thomas auf der Klappentrompete mit Beyfall hören. Er ist nicht aus Deutschböhmen gebürtig, wie Ref. damals dem Gerüchte nachsagte, sondern aus dem eigentlichen Böhmen. Die in diesen drey Concerten von den Damen Favell', Schiroli, Herrn Dupont und den beyden Galli vorgetragenen Singstücke waren von Coccia, Mercadante, Pucita, Rossini, Cimarosa, Mayr und Mozart. Hr. Angelo Casirola aus Torino gab den 25sten December im Theater Rè eine ausserordentliche Akademie (so hiess es auf dem Zettel), und spielte in derselben das erste Tempo eines Violinconcerts von Hrn. Zamboni mit feststehendem Bogen (l'arco fermo); ein von ihm componirtes Larghetto und Rondo auf gewöhnliche Art; ein Rossini'sches Thema mit Variationen auf der G-Saite, worin er angeblich verschiedene Saiten- und Blasinstrumente nachahmte; Variationen von Mad. Catalani, abermals mit feststehendem Bogen, und endlich zum ersten Male eine *Sonata scherzosa* mit zwey Violinen und zwey Bogen. Das heisst wohl die kostbare Zeit verschwenden, um durch schwerere Mittel seinen Zweck nicht zu erreichen! Hr. C. befestigt den Bogen senkrecht an einem Tische, und spielt mit der Geige darauf, so gut er kann. Dass bey dieser verkehrten Verfahrungsart die Töne öfters kratzen und schreyen, ist schon daraus begreiflich, weil der untere schwere Theil der Geige in die rechte, und der obere und leichte Theil in die linke Hand zu liegen kommt, mithin auf einer Seite die grössere Last mit der stärkern Kraft vereint ist, und auch dem Geübtesten das Spiel unsicher macht; das Ganze mit der Attitude des Spielers gewährt überdiess keinen schönen Anblick. Das Larghetto und Rondo trug der Hr. Concertgeber wie gewöhnlich vor, aber ohne Geschmack, und mit einer schlechten Bogenführung. In den Variationen auf der G-Saite ahmte er besonders die Trompete (vielmehr Schnarrtöne) nach, und liess öfters Flageolettöne hören: das waren die verschiedenen Saiten- und Blasinstrumente; doch nahm sich eine Variation nicht übel aus. Bey der scherzhaften Sonate waren zwey Geigen wagrecht, und zwar mit den Köpfen gegeneinander durch Schrauben auf einem Tische befestigt, worauf Hr. C. mit einem Bogen in jeder Hand rechts und links strägte, während das Orchester die sogenannte Sonate spielte. Worin eigentlich diese Neuigkeit besteht, kann Niemand errathen, da sich der Erfinder derselben nicht in der Nähe mit ihr produciren will. Ref. schien es, als wäre die eine Violine im Quartsextenakkord und die andere im Dreyklange gestimmt (z. B. $\overset{c}{a}\ \overset{c}{f}\ \overset{c}{c}$ $\overset{c}{g}\ \overset{c}{e}\ \overset{c}{c}$). Die Tonart des einförmigen, absichtlich kurzgefassten Stückes ist Referenten entfallen. Das letzte ausgenommen, fanden all diese Kinderspiele mehr oder weniger Beyfall, an dem freylich kein verständiger Zuhörer Theil nahm; ja, mancher würde das Theater schon nach dem ersten Stücke verlassen haben, hätte ihn nicht die Neugierde, das letzte zu hören zurückgehalten. Dass Hr. Casirola auch in Neapel,

Rom, Triest etc. Beyfall fand und sogar bewundert wurde, melden wenigstens die Zeitungen aus diesen Städten. — Noch eine Neuigkeit: das unvollständige Orchester liess in Hrn. Casirola's Concert Mozart's Ouverture zur *Zauberflöte* hören, in welcher der Contrebass da, wo es thunlich war, auch die Violastimme spielte.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die neue Oper *Alessandro nelle Indie*, von Hrn. Pacini, fand eine sehr mittelmässige Aufnahme, wurde aber in der Folge doch öfters gegeben, weil die Tosi in ihrer Rolle sehr gefiel und weil die nachher gegebene neue Oper *Berenice*, von Hrn. Raimondi, ganz durchfiel. Ein ähnliches Schicksal hatte Ende Novembers die neue Operette *Tamerlano* von Hrn. Sapienza. — Teatro nuovo. Hier ist noch nachzutragen die neue Oper *Emilia* (nach neapolitanischer Manier mit Prosa), von Hrn. Donizetti, die erst nach mehren Vorstellungen gefallen haben soll. — Es ist nun entschieden, dass Hr. Barbaja künftiges Frühjahr wieder die Direction der beyden königlichen Hoftheater übernimmt. — Der Hof verlor seine beyden Kapellmeister, Giacomo Tritto und Luigi Mosca. Ersterer, geboren zu Altamura in der Provinz Bari im J. 1734, und seit 1780 öffentlicher Lehrer des Contrapunkts im hiesigen Conservatorium, starb am 17ten September 1824. Er war ein Schüler des berühmten Cafaro, und schrieb viele Theater- und Kirchenmusik. Seine besten Opern sind: *Il Principe riconosciuto* (1780), *La scuola degli amanti* (1781), *La vergine del sole* (1787), *La prova reciproca* (1789), *La Cleonera di Scozia* und *Gli Americani*, sämmtlich für Neapel; *Apelle e Campaspe* (1794), für Mailand; *Arminio*, *I Ragiri scoperti*, *Cesare in Egitto*, in den Jahren 1783—88, 1805 für Rom. Seine vorzüglichsten Kirchencompositionen sind: eine Messe für acht Realstimmen und zwey Orchester, ein vierstimmiges Credo, ein Beatus vir und ein Miserere für zwey Chöre. In den letzten Jahren erschienen von ihm zu Mailand öffentlich im Drucke: *Partimenti*, und eine *Scuola di Contrappunto*, worüber bereits in diesen Blättern mehr gesagt worden ist. Tritto war übrigens als ein sehr rechtlicher Mann geachtet. Luigi Mosca, ein vortrefflicher Mensch und zugleich vorzüglicher Gesanglehrer des königl. Musik-Collegiums, war Vice-Hofkapellmeister, und schrieb mehre Opern und Kirchenmusiken. Sein Verlust wird sowohl von Neapel als von den Fremden, die ihn kannten, allgemein bedauert. Man darf ihn nicht mit seinem Bruder Giuseppe, einem sehr bekannten Operncomponisten, verwechseln, von welchem in dieser Zeitung zu seiner Zeit umständlich gesprochen wurde.

Rom. Teatro Valle. Hauptsänger: Clelia Pastori, prima donna; Luigi Sirletti, Tenorist; Antonio Tamburini und Nicola Tacci, Bassisten. Die gegebenen Opern waren: Rossini's *Cenerentola* und *Barbiere di Seviglia* nebst Mercadante's *Elisa e Claudio*. Ganz besondern Beyfall erhielt die Pastori; es wurde sogar eine Büste von ihr verfertigt; allein, wie Ref. hört, soll sie keine ausgezeichnete Sängerin seyn.

Bologna. Teatro Communale. Den 2ten October gab man hier Mayer-Beer's *Margarita d'Anjou*, worin besonders der zweyte Akt gefiel; den 23sten die neue Farsa: *la Capanna moscovita* (nach dem italienischen Vaudeville dieses Namens) von Hrn. Capeletti, mit vielem Beyfall. Von den Sängerinnen wurden besonders ausgezeichnet die Fanny Corri Paltoni und die Francesca Grassi. Hr. Capeletti ist dem Vernehmen nach ein sehr mittelmässiger Maestro.

Modena. Hier wurden dieselben Opern wie in Bologna später von den nämlichen Sängern aufgeführt. Auf dem ohne Eintrittsgeld bestehenden Teatro reale gab man Ende Octobers mit allgemeinem Beyfalle die neue Opera seria *Antigono*, Text von I. K. H. der Herzogin (welche bereits einige andere schon aufgeführte Opern gedichtet hat), Musik vom Hrn. Antonio Gandini, Musikdirector und Guardia Nobile S. K. H. des Herzogs von Modena. Von den Sängern zeichneten sich aus: die Teresa Ceccoui (primo musico), Carlotta Cavalli (prima donna) und der Tenorist Giuseppe Binaghi.

Florenz. Teatro della Pergola. Hauptsänger: Giovanni Battista Velluti, Emilia Bonini, Constanza Petralia, Domenico Reina und Benedetto Torri, ersterer Tenorist und letzterer Basso cantante. Eine neue Oper von Hrn. Celli, *le due Duchesse* betitelt, machte fiasco, worauf man Mercadante's *Elisa e Claudio* mit Beyfall gab, endlich aber Mayer-Beer's *Crociato*, der hier erst kürzlich furore machte und nun abermals dieselbe Aufnahme fand. So viel mir bekannt ist, wird diese Oper künftiges Frühjahr in Padova, darauf im Sommer in Lucca und Livorno, im Herbst in

Bologna und den folgenden Karneval in Turin gegeben werden (S. auch Triest). In Mailand musste man dieses Karneval, des nicht passenden Singpersonals wegen, auf ihre Aufführung Verzicht leisten. — Teatro del Cocomero. Die ältere Oper von Hrn. Celli, *Amalia e Palmer*, fand starken Beyfall. In ihr debütirte ein gewisser Vestri aus Prato, der eine schöne Basstimme haben soll. Mehr ist mir von diesem Theater nicht bekannt. — Lord Burghersh, seit mehren Jahren königl. englischer Minister am Toskanischen Hofe, liess den 17ten November die von ihm selbst componirte Oper *Fedra* von den Hauptsängern des Theaters Pergola in seiner Wohnung aufführen. Nach der Oper war Ball; das Ganze fiel sehr glänzend aus. Die Florentiner Zeitung sagt von der Musik, sie sey geschrieben con squisito gusto e somma intelligenza dell' arte.

Turin. Teatro Carignano. Hauptsänger: Santina Ferlotti, prima donna; Domenico Bertozzi, Tenorist, nebst den beyden Buffi Nicola De Grecis und Domenico Vaccani. Die ältere Opera buffa: *La Sciocca per astuzia*, von Hrn. G. Mosca, machte fiasco; die neue Oper, *La Pastorella feudataria* (nach dem französischen Melodram, *la Bergère Chatelaine*) von Hrn. Nicola Vaccai, fand vielen Beyfall; nachher soll Pär's *Griselda* verunglückt seyn.

Venedig. Teatro S. Lucca. Hauptsänger: Fanny Ayton (eine Engländerin), prima donna; Savino Monelli, Tenorist; Ferdinando Lauretti und Pietro Coppini, Buffi (letzterer in der Folge durch Hrn. Orazio Cartagenova ersetzt). Man gab die älteren Opern *Clotilde* von Coccia, *Chiara di Rosenberg* von Generali, und *Elisa e Claudio*, von Mercadante, von welchen die erste und die letzte gefielen. Die Ayton soll eine nicht starke, aber angenehme Stimme und eine gute Gesangmethode haben.

Triest. Hauptsänger: Carolina Bassi, Caterina Canzi, Carolina Villa (mittelmässiger Contralt), Nicola Tacchinardi, Tenorist, und Luciano Bianchi, Bassist. Der *Temistocle* von Pacini machte fiasco; Rossini's *Donna del lago* gefiel, und Mayerbeer's *Crociato* machte nach dem italienischen Ausdrucke fanatismo. Der Meister, der zum Glücke anwesend war und die Oper selbst in die Scene setzte, auch einige neue Stücke für dieselbe componirte, wurde nach jedem Akte viermal hervorgerufen, zu Ende aber von einer zahlreichen Menge und zwey musikalischen Banden bey Fackelschein unter immerwährenden Acclamationen nach Hause begleitet. Im Casino, wo eigens ein Gastmal für ihn bereitet war, empfing ihn die ausserlesene Versammlung mit dem grössten Enthusiasmus. Die Canzi, und noch mehr die Bassi, sollen sich in dieser Oper sehr ausgezeichnet haben. — Paganini gab hier zwey Violinconcerte mit sehr vielem Beyfalle.

Genova. Teatro S. Agostino. Die Contraltistin Clotilde Cedrini aus Turin gab hier am 19ten November eine musikalische Akademie. Nach öffentlichen Blättern soll sie eine sehr schöne, umfangreiche Stimme und eine gute Methode haben. Bisher war sie als prima donna in Messina engagirt.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Januar. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate keine musikalische Neuigkeit geliefert. Selbst das Carneval, das sonst immer Neuigkeiten brachte, hat sich bis jetzt mit Wiederholungen begnügen müssen. Bis jetzt wurden nämlich gegeben: Gluck's *Armida* und *Iphigenia in Aulis*, Rossini's *Tancred*, Spontini's *Ferdinand Cortez* und Sacchini's *Oedipus auf Colonus*.

Thätiger war noch in diesem Monate das Königstädtische Theater. Neu waren am 4ten Jan.: *Die Uniform*, grosse komische Oper in zwey Aufzügen, frey nach dem Italienischen des Carpani von Treitschke, Musik von Joseph Weigl. Schon vor zwanzig Jahren war die Oper auf der königl. Bühne gegeben worden, aber seitdem vom Repertoire verschwunden. Ihre Erneuerung hat alle Freunde einer verständlichen und gemüthlichen Musik erfreut, und daher eine öftere Wiederholung nothwendig gemacht. Hr. List gab den Dorfrichter Fabian, Dem. Weitner seine Tochter Pauline, Hr. Spitzeder den Dorfschulmeister Lapalius (mit allgemein ergötzlichen Lazzi) und Hr. Schäffer des Dorfschulmeisters Sohn Bastian. Besonders gefielen Bastians und Paulinens Duett: Mein Theurer, mein Geliebter etc.; des Schulmeisters Arie: Quid, quando, cur et quomodo etc.; das Quartett von Pauline, Fabian, Schulmeister und Bastian: Vater seht den neuen Krieger etc.; das Terzett von Fabian, Bastian, Pauline: Ewig werd ich euern Willen etc.

Tonkunst eben den Dienst leistete, als die Buchdruckerkunst den Wissenschaften nützlich war. Die Hinsicht auf den Ort, wo diese Blätter erscheinen, verbietet es, mehr davon zu sagen. Das Publikum hat durch seine immer vergrösserte Theilnahme darüber gerichtet.

Allein die merkwürdigste Veränderung in dieser Zwischenzeit, welche so ganz in die zunehmende Kultur des Mittelstandes und dessen nunmehrige Empfänglichkeit für bessere Musik eingriff, welche mithin auch am meisten dazu beytrug, dafs die Tonkunst aus der Region der tiefer Eingeweihten und der Vornehmen in die des Volks hinabgeführt und gleichsam zu einem *Gemeingut* wurde, diese Veränderung ward durch J. A. Hiller vorzüglich bewürkt. Von der gründlichen musikalischen Gelehrsamkeit dieses Mannes, von seinen Arbeiten für die Kirche, seiner heilsamen Protektion Händelscher u. a. Werke im höheren Styl, von seinen lehrreichen Schriften, welche dem künftigen Verfertiger einer ästhetischen Theorie der Musik so nützlich seyn können, endlich, von seinen vielfachen Bemühungen um Erhaltung des richtigen und des mehrstimmigen Gesanges, von allem diesem, wodurch der noch lebende würdige Greis, (dessen möglichst thätige Kunstliebe noch am Schlufs des vorigen Jahrhunderts fortdauerte) sich grofse Ansprüche auf die Verehrung und Dankbarkeit der musikalischen Welt erworben hat — ist hier die Rede nicht. Seine *Operetten* sind es, welche zu ihrer Zeit so grofse Sensation erregten, dafs man sie mit Recht als Hauptfiguren in einer Darstellung der Veränderungen ansehen mufs, welche die deutsche Tonkunst im vorigen Jahrhundert erfahren hat. — Je gerechter der Vorwurf war, den man der deutschen Nation zu machen pflegte: dafs sie im Ganzen für den natürlichen und dabey schönen Gesang nicht sehr empfänglich sey, (ein Vorwurf, der vielleicht ohne eine Amalgamation mit südlichen Volkern, wohin uns das 19te Jahrhundert, als zu einer Art von umgekehrter Volkerwanderung, zu führen scheint, immerfort Kraft behalten würde) desto dankenswerther waren Hillers glückliche Versuche, dem Volke Neigung dafür einzuflöfsen. Nur durch das Theater konnte dies geschehen. Davon hatte das Volk bisher wenig Nutzen. Die Haupt- und Staats-Aktionen und Harlekinaden wurden eben erst mit Mühe durch steife Verpflanzung französischer und italienischer Tragodien und Komodien auf deutschen Boden und durch Lessings Thaten verdrängt. Dadurch gewann aber mehr der Verstand, als die Sinnlichkeit und das Herz. Die italienische Oper, welche ohnehin nur in grofsen Städten und dabey selten gegeben ward, ergezte nur die hoher Gebildeten. Das Volk blendete sie mehr als sie es bewegte, theils durch Pracht und Aufwand, theils durch die fremde Sprache, theils durch die antiken Sujets, zu deren Theilnahme Geschichts- und Alterthumskenntnifs erfordert ward. Aufserdem konnte nur ihr *lyrischer* Theil, die Arien und Chore, allgemein hinreissen. Der rezitirende und deklamatorische (das Rezitativ) womit der Dialog und die eigentliche Handlung geschmückt war, konnte (da es besonders noch mehrentheils ohne mahlerisches Akkompagnement gegeben wurde) nur für den Italiener, der singend spricht und sprechend singt, nicht ermüdend seyn, (obgleich auch diesen in neueren Zeiten der Fall ist). Daher wählten auch schon früher die *Franzosen* in ihren *Vaudeville* u. a. Theatern eine andre Manier. Sie gaben Komodien mit untermischtem Gesange, welcher leztere entweder dauernde Empfindungen oder eine Sentenz ausdrücken sollten. So entstanden die sogenannten Operetten. — Unser Hiller schlug nun eben diesen Weg ein. Er fand in seinem edlen Freunde Weisse *) einen Mann, der ihm gerade solche Texte lieferte, wie sie zu diesem Zweck, nämlich die Musik un er das Volk zu verbreiten und dessen Gefühle dadurch zu veredeln, nöthig waren. Was konnte man dazu treffender wählen, als Szenen aus der *Idyll nwelt*, die schon durch eine blofse Beschreibung die Herzen aller nicht verbildeten Men-

*) Vielleicht gab es aufser diesen beyden Männern nur noch zwey Beyspiele, wo *deutsche* Dichter und Komponisten so schön mit einander vereint würkten — Gotter mit Benda und Vofs mit Schulz. d. Verf.

und das Finale; so wie im zweyten Akte die Introduction, besonders des Wachtmeisters Malpesta (Hr. Gänse) Partie: Gieb die Flasche, gieb den Becher etc.; das Ensemblestück: Liebe Tochter etc.; Bastians Recitativ und Arie: O Pauline etc.; das Recitativ und die Arie: Wer da etc., besonders Paulinens Partie: Seine Stimme etc., und das Quintett: Starres Staunen, stilles Schrecken etc. Bey der frühern Darstellung vor zwanzig Jahren war noch ein Duett von Fabian und dem Schulmeister darin: Und wie bleibt nicht der Fürst dann etc.; auch schloss sich jetzt das Finale des ersten Aktes mit den Worten: Wir feyern den Sieg; aber der frühere Schluss, der mit den Worten des Chors begann: Doch Himmel, die Feinde etc. blieb diessmal weg. — Am 14ten *Die Rückkehr des Kosaken*, komisches Liederspiel in Einem Akt, nach dem Russischen des Fürsten Schachowskoi frey bearbeitet von L. Angely, der es auch in die Scene setzte. Der Inhalt gefiel nicht wegen der bey Russen wenigstens ausserhalb ihres Landes ungewöhnlichen Sentimentalität; auch die kleinrussischen Nationallieder wollten nicht ansprechen, und nur des Hrn. Spitzeder (Pan Prodius, eines Polen und Dorfamtmanns) und seines Schreibers Gritzko, Hrn. Angely, treffliches Spiel rettete das Stück von dem Fall. Am 24sten *Die Schleichhändler*, Melodrama in drey Akten, nach dem Französischen von G. Lotz. Ich erwähne dieses Stückes, in dem die Hrn. Meyer, Nagel und Angely, und die Dem. Weitner und Aug. Sutorius vortrefflich spielten, nur wegen der musikalischen Zwischensätze und Chöre, die mit vielem Beyfall aufgenommen wurden. Das Stück ist öfters wiederholt worden. Im Laufe des Monats erschien das Repertoire dieses Theaters vom 4ten Aug., wo es eröffnet wurde, bis 31. Decemb. v. J. mit einem Anhange, der den Prolog zur Eröffnung des Theaters, das Festspiel *Friedrich und die schöne Else*, und ein Namen-Verzeichniss sämmtlicher Mitglieder des Theaters enthält. Von den früher schon erwähnten Erinnerungen aus dem königstädtischen Theater sind bis jetzt in der Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung achtzehn Hefte erschienen: das 16te enthält ein Duett von Mercadante aus dem musikalischen Quodlibet: *Der Sänger und Schneider*; das 17te ein Duett von Rossini aus demselben Quodlibet, und das 18te, die Ouverture und Gesänge aus dem Vaudeville: *Die Schneidermamsells*, für das Pianoforte eingerichtet von W. Telle.

Der Concerte waren zwey: am 10ten von dem neunjährigen Albert Schilling aus Magdeburg, der das Concert von Mozart in D moll, das Trio von Hummel für Pianoforte, Violine und Cello, und das Rondo brillant von Moscheles mit vieler Sicherheit und Rundung vortrug. Am 13ten gab Mad. Milder Concert. Die gefeyerte Künstlerin sang den *Troubadour*, Gedicht von C. v. Holtey, componirt für Mad. Milder für Gesang, Orchester und Guitarre, von Hrn. C. Blum, der auch die Guitarre vortrefflich spielte; die Scene von Haydn: *Berenice, che fai*, und Schuberts Lied: *Die Forelle*, componirt von Franz Schubert in Wien (bereits in den hiesigen Handlungen erschienen); mit Hrn. Devrient ein Duett von Meyerbeer, mit den Hrn. Stümer und Sieber ein Terzett von Beethoven, und mit Mad. Seidler das Duett aus Zingarelli's *Romeo und Juliette* mit allgemeinem Beyfall.

Suum cuique! Im vorigen Berichte war bemerkt worden, dass der Verf. der Posse: *Die Berliner in Wien*, die Vaudeville-Melodieen gewählt habe, weil diess auf dem von der Generalintendantur verkauften Textbuche stand. Nach den neueren Schauspielzetteln ist aber das Arrangement der Musikstücke vom königl. Schauspieler Hrn. Freund.

Vor Kurzem erschien hier gedruckt bey Trowitzsch und Sohn: *Eine Stimme wider die Theaterlust, nebst den Zeugnissen der theuern Männer Gottes dagegen, des sel. Phil. Spener und des sel. A. H. Franke* (wie man sagt, vom hiesigen Prof. extraord. theol. Tholuck), 46 Seiten 8. Nur zwey Stellen mögen den Lesern der Musikalischen Zeitung den Geist dieser Pietistenstimme zeigen. S. 5. „Das Schauspiel ist in der That eine Kunst, welche zu den losen gerechnet werden muss, mit denen der Christ nichts zu schaffen hat, mögen wir es von Seiten des Spielenden, oder des Zusehenden betrachten". Und S. 12. „Es heisst das Laster unterstützen, wenn man an den Leistungen der losen Kunst (des Schauspiels) Theil nimmt".

Kurze Anzeige.

Offertori a due, tre, quattro, sei e otto voci con Organo solo obligato, del Sig. Franc. Basili,

Romanze aus der Oper Il Sansone.

von Herrn Kapellmeister *Francesco Basily* zu Loreto.

(Componirt für das Theater S. Carlo in Neapel.)

Andantino

Singstimme.

Pianoforte.

In queste soglie un dì co — lei che poi tra — dì, si, che poi tra —

Auf blumger Wiese stur — ging ich ihr Schwur, Noch blüht der Blumen Hier, als der Blumen

stanza a me giu — rò, dì la data fe — de, si oltraggia o ciel! co —

Heer, nur ihre Treu' nicht mehr. So kränket du mit hee — ben

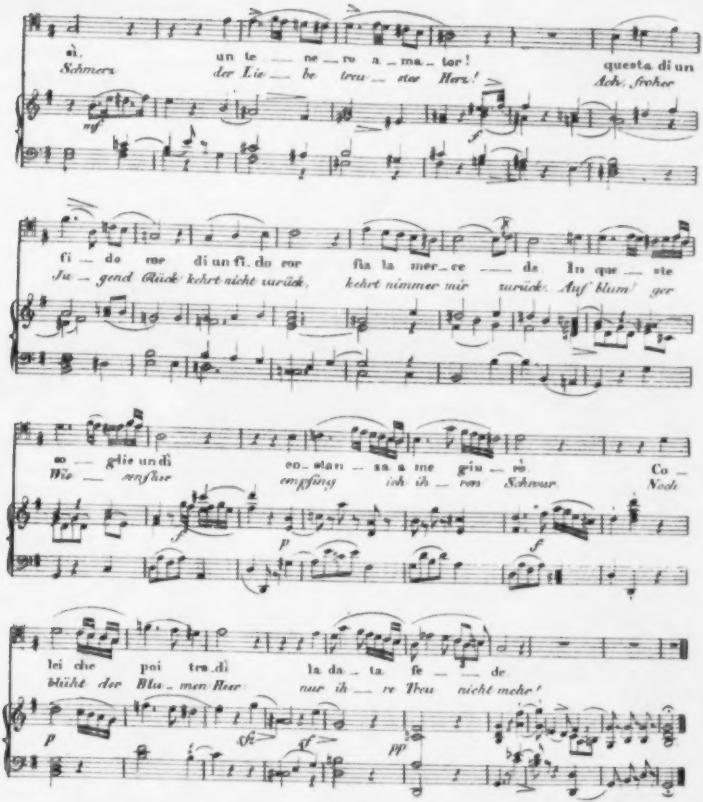
sì, un te — ne — ro a — ma — tor! questa di un
Schmerz der Lie — be treu — er Herz! Ach, frohes
fi — do ror di un fi — do ror fia la mer — ce — de In que — ste
Ju — gend Glück kehrt nicht zurück, kehrt nimmer mir zurück. Auf! blum' ger
so — glie un di so — stan — za a me giu — rò Co —
Wie — seufzer empfing ich ih — ren Schwur. Noch
lei che poi tra — dì la da — ta fe — — de
blüht der Blu — men Herr nur ih — re Treu nicht mehr!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. Nº. 8. 1825.

Recensionen.

12 *Gesänge für vier Männerstimmen, von A. Mühling*, 36tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die fast überall bestehenden Liedertafeln sind die Veranlassung, dass wir jetzt eine Art von Compositionen besitzen, an die sonst kein Tonsetzer dachte, weil er — etwa Michael Haydn ausgenommen, der schon dergleichen schrieb — ihren Nutzen nicht voraussah. Diese Neigung, zum mehrstimmigen Männergesang bey der Tafel, hat allerdings unsere Tonsetzer bewogen, eigens dazu bestimmte Sachen zu setzen, und das Feld ihrer Kunst dadurch zu erweitern, doch sind wir aus demselben Grunde auch mit vielen flachen, gänzlich uninteressanten Compositionen überschwemmt worden, deren Texte und Musik keinen andern Werth haben, als dass sie sich singen lassen. Freylich, wer sich je in Liedern für Männerstimmen versucht hat, der wird wissen, welche Schwierigkeiten die nur selten zu vermeidende enge Harmonie hier allen Erfordernissen eines guten Gesanges in den Weg legt. Wo sollen immer neue Melodieen herkommen, die sich nur in dem Raum einiger Töne bewegen! Fast ist es unmöglich, die Mittelstimmen ohne beständige Verwechselung fliessend zu schreiben; und wie lästig ist die durch den Zweck bedingte Leichtigkeit der Ausführung von Seiten der Sänger! Die meisten Componisten haben sich daher mehr oder weniger, wie Call, in fade, längst verbrauchte Formen der Harmonie verloren, um einfach zu bleiben; oder sie haben das letztere aus den Augen gesetzt und, wie Spohr, solche gekünstelte Harmonieen gewählt, dass die Gesänge selbst von guten Sängern selten rein herausgebracht werden; oder sie haben, wie einige neue Berliner Componisten, bloss für ihre eigenen Sänger geschrieben, die erste Stimme mit Passagen überfüllt, und die übrigen bloss zur Begleitung gesetzt, wodurch diese weniger sangbar geworden sind. Wären alle solche schwierigen Lieder so interessant wie die Spohr'schen, so würde man ihnen diese Mängel gern verzeihen; aber die abentheuerlichsten Formen sind meistens ohne Wirkung, und die kühnsten Sprünge führen gewöhnlich nicht um einen Zoll breit weiter.

Unter solchen Umständen ist das Erscheinen von Liedern für Männerstimmen, in denen jede Klippe vorsichtig vermieden ist, und von welchen viele durch Melodie und Harmonie gleich interessiren, etwas sehr beachtenswerthes. Und zu solchen Liedern rechne ich die oben angezeigten. Ganz leicht ist keines davon; indessen liegt die Schwierigkeit nie in ungewöhnlichen Intervallen, sondern in der gewählten, oft überraschenden Harmonie, und sie wird durch den ungemeinen Fluss aller Stimmen sehr verringert. Zuweilen läuft freylich etwas sehr schweres mit unter, welches nur von geübten Sängern ausgeführt werden kann, durch mehrmaliges Ueben ist jedoch alles zu bezwingen. Der Text ist sehr verschiedenartig, aber stets angemessen behandelt. Rec. sind des Hrn. Verf. viele Lieder mit Klavierbegleitung bekannt, und er rechnet sie zu den besten dieser Gattung. Danach schien es ihm, dass die ernsthafte Composition Hrn. Mühling mehr zusage als jede andere; indessen bey den vorliegenden hat sich sein Talent auch auf die entgegengesetzte Weise bewährt. Z. B. ist der Humor des Textes in No. 2. sehr glücklich erreicht, ja vielleicht durch die Musik noch übertroffen, und ein wahres Meisterstück ist die *Skolie von Matthisson* No. 11. Die übrigen fröhlichen Lieder dieser Sammlung sind gewöhnlicher, doch nie uninteressant, und bringen meistens die gemüthliche Stimmung hervor, welche bey den Gelegenheiten, für welche solche Gesänge bestimmt

sind, so sehr erwünscht ist. Sehr bedeutend aber sind die ernsthaften Lieder, No. 3, 10 und 12; in diesen finden sich die schon erwähnten Schwierigkeiten, welche theils in der Intonation, theils in manchen chromatischen Gängen liegen. Ist es nach einiger Uebung gelungen, diese Lieder rein und geschmackvoll vorzutragen, so wird man finden, dass ihre Schwierigkeiten, welche übrigens hier am ersten an ihrem Platze stehen, auch die Ueberwindung belohnen.

Hiernach ist es gewiss, dass der Hr. Verf. allen Gesellschaften, die ihr Vergnügen beym Gesange finden, und namentlich allen Liedertafeln, ein sehr angenehmes Geschenk gemacht hat, dessen Wiederholung zu wünschen ist. Stich und Papier sind schön, der erstere ist correct, der Preis angemessen.

Todtenfeyer für vier Singstimmen, mit obligater Orgel- oder Klavierbegleitung — — von Ch. H. Rink. Op. 68. 3tes Werk der vierstimmigen Gesänge. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Frcs.)

Diese schätzbare Composition kann eben sowohl als eine Art kurzer Kirchencantaten zum Feste aller Seelen, oder zur kirchlichen Feyer des Andenkens einzelner Entschlafenen, als beym Zusammentreten von Privatgesellschaften zu ähnlichem Zweck, oder in Singvereinen zu ernster Unterhaltung überhaupt, dienen. Der Text ist zum Theil aus Jakobi's schönem Liede zum Feste aller Seelen genommen; oder vielleicht eine frühere Bearbeitung desselben Liedes durch Jakobi selbst. Die Musik, bietet sie auch in der Erfindung nichts geradezu Neues oder sonst Auffallendes — als wozu diese Gegenstände auch nicht zunächst auffordern — wird doch von Jedermann würdig, fromm, für die Fassung und Ausführung leicht, ohngeachtet der sehr gründlichen Führung der Harmonie, und somach vollkommen angemessen befunden werden. Sie bestehet, genau genommen, nur aus Einem grossen Satze, der aber in mehre, unter einander nahe verbundene, kleine Sätze und Tempos, wo die Solos immer mit dem Chore wechseln, zerfällt. Die Begleitung der Orgel, oder (doch mit schwächerer Wirkung) des Pianoforte, ist mit bester Einsicht theils aus den Singstimmen gezogen, theils eigentlich, aber auf die bescheidenste Weise, obligat, und ausruführen gleichfalls sehr leicht; wie das alles, eben bey diesem Gesange und eben für diesen Zweck, ganz recht war. Folgendes ist die Construction dieses Musikstückes.

Nach wenigen Takten feyerlicher Einleitung der Orgel treten die vier Singstimmen Soli nach einander (und sehr schön) ein, mit den Worten: Ruhn in Frieden alle Seelen. — Der Satz, der sich durch sanfte Würde, was den Ausdruck, und durch wohlerwogene Bindungen und Verkettung der Harmonie, was die Technik anlangt, vortheilhaft auszeichnet, schliesst auf der Dominante, und nun tritt ein einfacher, vierstimmiger, vom Chor vorzutragender Choral ein, mit denselben Worten. E moll ist in beyden Sätzen die herrschende Tonart. Die Orgel hat ein kurzes Zwischenspiel zum Schluss, das nach G dur modulirt. In dieser Tonart beginnt eine Tenorstimme ein kurzes Solo: Gehabt euch wohl —; bey dessen Schlusse wiederholt der Chor, höchst einfach und mit bester Wirkung, bloss die hier angeführten Anfangsworte der Strophe: worauf der Bass recitativisch fortfährt: Gesunken ist dem Greis das müde Haupt — und der Chor schliesst den Abschnitt mit jenem: Gehabt euch wohl. — Der Satz schliesst wieder in E moll; das kurze Zwischenspiel der Orgel führt nach C dur, und in dieser Tonart schliesst sich, mit den Worten: Ruht in Frieden — ein gleichfalls kurzes Bass-Solo an, das wieder vom Chore mit einigen Takten geschlossen wird. Recitativisch, dann ariettenmässig trägt der Sopran die Zeilen vor: An euren Gräbern steht der Vater — wo dann, bey: Aber von lichten Höh'n — der Eintritt von Dur sehr gute Wirkung thut. In dieser Tonart (E dur) und in lebhafterer, doch allerdings immer gemässigter Bewegung tritt der Chor ein mit den Worten: Ja, ihr sendet Trost und Ruh — und wird, mit steigender Kraft, länger ausgeführt, so dass auch im Verfolge der Alt: Wir kamen zum ewigen Frieden — als ein Fugenthema auffasst, das nun, wiewohl kurz, leichtfasslich und höchst klar, doch nicht nur gründlich, sondern auch nicht ohne Eigenthümlichkeit ausgeführt wird, und dann in einen freyen Schluss, dem ähnlich, was ihm vorhergegangen, ausgehet.

Das kleine, aber beachtenswerthe Werk ist in Partitur gestochen, und die Singstimmen sind noch besonders ausgeschrieben beygelegt.

Nachrichten.

Leipzig. Vom 28sten October 1824 bis zum 1sten Januar d. J. Jahres. In unseren Abonnement-Concerten hörten wir vom 4ten bis zum 11ten der Reihe nach folgende Symphonieen und Ouverturen: Symphonie von L. v. Beethoven, A dur; von Feska No. 1. Es dur; von L. Spohr No. 1. Es dur; von Beethoven No. 4. B dur; militärische Symphonie von J. Haydn; von Mozart Es dur; von Bernh. Romberg, Es dur, und im zweyten Theile des 11ten Concerts Beethovens Pastoral-Symphonie. Dann, meist zum Anfange des zweyten Theiles, Concert-Ouverture von B. Romberg; Ouverture zur *Medea* von Cherubini; von Sigism. Neukomm; Ouverture zur *Jessonda*; Ouverture von Andr. Romberg und Ouverture zu *Coriolan* von Beethoven.

Das erste Concert gab uns zur Feyer des Geburtsfestes unseres allergnädigsten Königs die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber, und von unserem Musikdirector Hrn. C. Schulz eine feyerliche Hymne: Salvum fac regem etc. Beydes wurde sehr gut ausgeführt.

Von grösseren Gesängen sind wieder gehört worden: *Die Macht des Gesanges*, von Schiller und Andr. Romberg; Scene, Chor und Marsch aus *Idomeneo*; *Meeresstille und glückliche Fahrt*, von Göthe und Beethoven; *Polymelos russischer National-Lieder*, von J. N. Hummel, was Manchem für's Concert nicht hat gefallen wollen; *Johanna Sebus*; Schlusschor aus *Zemire und Azor*; Hymne von Seyfried „Ueber den Sternen" etc.; Chöre aus *Judas Maccabäus* von Händel.

Hr. Gährich trug uns am 28sten October ein Kreutzer'sches Violinconcert aus A dur, und Hr. Klengel mit seinem Schüler Wilh. Eichler am 18. Novbr. das Spohr'sche für zwey Violinen vor. Da von den Leistungen der meisten unserer hiesigen Herren Concertspieler bereits von uns im vorigen Jahrgange dieser Zeitung nach bester Ueberzeugung gesprochen worden ist, so beziehen wir uns in Fällen darauf, wo unser Urtheil eine blosse Wiederholung seyn würde. An demselben Abend blies Hr. Belke ein Thema mit Variationen für die Flöte von Dressler. Ein, gleich diesem, schon an sich reichlich verziertes Thema will sich nicht gut für Variationen eignen; sie werden zu bunt und durch ihre Ueberladung zu anstrengend. Der Bläser that alles Mögliche dafür und erwarb sich verdienten Beyfall. Am 25sten Novbr. trat zum ersten Male Hr. Robert Klemm mit einem Pianofort-Concerte aus B dur von Conr. Kreutzer auf und zeigte eine recht artige Fertigkeit, welcher auch der Beyfall des Publikums reichlich zu Theil wurde. — Concert für die Klarinette von Ab. Schneider, vorgetragen von Hrn. Heinze. Der geschickte Bläser wusste durch geübte Mässigung im f. und sf. die Gefahren, die ein, wie es schien, nicht recht passendes Rohr so leicht bringt, glücklich zu vermeiden. — Concert für die Hoboe von Hrn. Barth, vorgetragen von Hrn. Rückner. Sehr lobenswerth. Concertino für das Horn von Lindpaintner, zum ersten Male vorgetragen von Hrn. Throniker, einem auf seinem Instrumente bereits recht geschickten jungen Manne. Zwar hört man in Gesangwindgängen noch zu sehr die Anstrengung: aber sie gelingen. Der Ton ist im Ganzen sehr wohlklingend: er hat aber hin und wieder noch etwas Schnarrendes, als ob er durch Wasser ginge, oder als ob das Instrument einen kleinen Sprung hätte. Eine Erscheinung, die bey Hörnern und Posaunen ganz gewöhnlich ist und auch noch bey sehr fertigen Bläsern nicht selten vorkommt. Diese störende Ungleichheit der Töne wegzubringen, wird wohl der Künstler am meisten auf zweyerley zu sehen haben, erstlich, dass er den künstlichen Hornstönen so viel möglich das Metall der natürlichen aneigne, und zweytens, dass er da das Erste nie völlig gelingen kann, den natürlichen Horntönen gerade so viel von ihrer eindringlichen Eigenthümlichkeit nehme, als den künstlichen mangelt. Auf diese Weise würde die Gleichheit der Töne wohl zu erringen seyn, wie sie auch schon, obwohl selten, Meister errungen haben. Es ist aber hier vom Solospiel und nicht vom Tutti die Rede, in welchem letzten die natürliche Kraft des Hornes und der Posaune eine oft tief erschütternde Wirkung hervorbringt. — Hr. Voigt trug ein Potpourri für das Violoncello von Bernh. Romberg fertig und mit gutem Tone vor.

Dem. Carol. Queck bewiess uns in allen ihren Vorträgen so vielen Fleiss und so rege Liebe zur Kunst, dass sie auch selbst in dem weniger Gelungenen Beyfall erwarb. Mit Vergnügen bemerken wir namentlich, dass sich das anfänglich öftere Hinaufziehen des Tones immer mehr verliert, und dass uns vorzüglich im eilften Concerte die Arie „Che vidi? che ascoltai?" aus Naumann's *Medea*,

mit so lebendigem Ausdrucke und einer solchen Reinheit vortrug, dass sie auch diessmal mit rauschendem Beyfalle mit allem Rechte geehrt wurde.

Am 9ten und 16ten. Decbr. hatten wir das Vergnügen, die königlich sächsische Hof- und Theatersängerin Dem. Constanza Tibaldi in zwey Abonnement-Concerten zu hören. Ihr herrlicher Alt tönt so voll, rein und angenehm, dass man die auf einem Nebenblättchen dem Publikum angezeigte Heiserkeit der Sängerin nur daran merkte, dass sie sich mit der ganzen Stärke der Stimme nicht recht herauswagte. Im zweyten Concerte war dieses kleine Hinderniss völlig verschwunden, und die Fülle ihres höchst lebendigen Gesanges konnte sich im vollen Glanze zeigen. In ihrem Vortrage herrscht eine sehr wohlthuende Natürlichkeit, die, von Fertigkeit und guter Schule unterstützt, um so eindringlicher wirkt, weil ihr Gesang von der reizendsten Aussprache, die wir hörten, geschmückt wird. Welcher durch nichts zu ersetzende Zauber in einer vollen und zarten Reinheit der Selbst- und Doppellauter, in der richtigen Aussprache der harten und weichen Mitlauter und in einer von Verstand und Gefühl vorgeschriebenen Betonung der Worte liegt, scheint den meisten Sängern und Sängerinnen fremd zu seyn: sonst würden sie, statt sich hierin, wie es oft geschieht, zu vernachlässigen, vielmehr alles Mögliche für eine Kunst thun, die auch dem ausgebildetsten Gesange erst jenen hohen Geist menschlicher Rede einhaucht, dem es vorzugsweise verliehen ist, das Innerste zu durchdringen und mit bleibenden Gefühlen zu erfüllen. Was nun Dem. Tibaldi in geistiger Hebung und Betonung wechselnder Charakterzeichnung, in mannichfaltigen Andeutungen einer unter Tönen nur desto mehr verschwimmenden Gefühlswelt im Allgemeinen vermag, kann nach dem Wenigen, was wir von ihr hörten, nicht bestimmt werden: aber gewiss ist es, dass sie in Ansehung der Aussprache eine der geschicktesten, und in Hinsicht des innern Lebens eine der natürlichsten Sängerinnen ist, also die ersten Erfordernisse für jene höchste Kunstwirkung vollkommen besitzt. Sie trat mit einer Arie aus *Emma di Resburgo* von Meyer-Beer auf, die Vielen nicht gefallen wollte. Allerdings ist die ganze Anlage derselben etwas wunderlich, auch fehlt ihr die jetzt nur zu gewöhnliche glänzende Instrumentirung, die jedoch im Ganzen mehr Verwöhnung, als Vortheil bringt. Aber so wenig ich auch auf meine entgegengesetzte Meynung, obschon einige musikkundige Männer damit übereinstimmen, nach einmaligem Hören gebe: so fordert es doch die Rechtlichkeit, mein das Ganze der Composition lobendes Urtheil neben das missbilligende Anderer zu setzen. Dass aber die Sängerin in der Arie von Nicolini aus *Annibale in Bittinia* „Quante l'empia fortuna" etc. sich vortheilhafter zu zeigen Gelegenheit fand, beweist nichts wider jene Arbeit, wohl aber für das Zeitgemässe der letzten. Die von unserem Concertmeister Hrn. Matthäi trefflich gespielte, obligate Violinbegleitung trug zu gefälliger Wirkung des angenehmen Ganzen gewiss nicht wenig bey. Ein Rondo mit Chor aus derselben Oper von Meyer-Beer, im zweyten Concerte von ihr vorgetragen, gefiel allgemein. Noch gab sie uns Scene und Arie aus *La donna del lago*, von Rossini und ein Duett mit Dem. Queck gesungen, aus *La gazza ladra*. Alles mit verdientem Beyfalle.

Am 6ten Novbr. des vorigen Jahres liess Hr. Joh. Dav. Buschmann aus Gotha sein von ihm erfundenes und vervollkommnetes Instrument, Terpodion (Labesang) genannt, im Saale des Gewandhauses, und bald darauf auch im Theater hören. Es ist schon 1817 in No. 36. dieser Zeitung von diesem Instrumente mit Recht viel Vortheilhaftes gesagt worden, worauf wir diejenigen verweisen, die eine genauere Beschreibung seines fortepianoähnlichen Baues und seiner Wirkung lesen wollen, die einer schönen Harmonie von Blasinstrumenten gleich kommt. Die Vervollkommnung ist aber so bedeutend, dass das vorige mit dem jetzigen in manchen Hauptsachen keine Vergleichung aushält. Namentlich hat es an Fülle der Mitteltöne, so wie an Reinheit und Deutlichkeit der Höhe ausserordentlich gewonnen. Das Anschwellen und Abnehmen der Töne, das leichte Ansprechen derselben im leisesten piano ist stets an ihm gerühmt worden: aber unbemerkt ist bis jetzt, so viel wir wissen, ein Vorzug geblieben, der ihm allein in ausgezeichneter Schönheit gehört, dass nämlich die Töne ausgehaltener Akkorde auch noch zugleich staccato völlig deutlich angegeben und zu Melodieenführung gebraucht werden können. Für Zimmer, Bet- und Concert-Säale könnte es vielfältig und herrlich benutzt werden. Choräle, Figuralsätze und concertirende Geschwindgänge lassen sich bey einiger Bekanntschaft mit der Behandlung der Tastatur leicht darauf aus-

führen. An Compositionen, eigens für dieses Instrument geschrieben, würde es bald nicht fehlen, wenn es nur erst einigermaassen in der musikalischen Welt eingeführt wäre, was es so sehr verdient. Der Erfinder wünscht nicht mehr, als 25 bis 30 für den Preis eines guten Pianofortes untergebracht zu wissen, um sich nach seiner jetzigen Kunstreise sogleich dafür in Thätigkeit zu setzen. Wir wünschen ihm zu seinem Vorhaben die Theilnahme recht vieler Kenner und Liebhaber.

Am 13ten December wurde zum Besten armer und kranker Musiker zum ersten Male *die Sündfluth*, Oratorium von E. von Groote und Friedr. Schneider gegeben. Die Aufführung, die von unserer Singakademie und dem Theater-Bassisten, Hrn. Köckert, verschönt wurde, war im Ganzen stattlich. Ob Ref. nun gleich die Partitur, die von tüchtiger Stimmenführung und geübter Fugenarbeit den augenscheinlichsten Beweiss liefert, vor sich gehabt hat: so wagt er doch nach Einer Durchsicht und nach einmaligem Hören kein Urtheil über das Geistige eines Werkes von solchem Umfange. Es wird eine eigene Abhandlung erforderlich seyn, wenn dem Ganzen genug geschehen soll. Ref. begnügt sich vor der Hand, nur diejenigen Sätze auszuheben, die er für die schönsten hält. Vorzüglich wirksam ist der Chor der Engel No. 2, besonders kräftig von den Worten an „Heiliges Recht" u. s. w. Der Schluss ist sehr schön. In No. 5. haben sich die Worte „Gletscher schmelzen von den Höhen" als vorzüglich gelungen heraus. No. 8. zeichnet sich wieder durch einen herrlichen Schluss nach einer wohlgearbeiteten Fuge aus. No. 10. schön. In No. 11. gefiel Ref. der Sologesang viel besser, als der Chor. In No. 14. ist der Anfang sehr angenehm. No. 17. sehr schönes Recitativ. Vor Allem erhaben ist Raphaels Gesang in No. 18. „Betet an! Er wird nahn, den Namen nicht nennen". No. 20. hat eine der schönsten Fugen dieses Werkes und No. 21. ist vortrefflich. Die Violoncell-Begleitung, die auch recht gut vorgetragen wurde, erhöht den schönen Eindruck nicht wenig. Besser, als im Concertsaale, würde sich das Ganze seiner Tonmassen wegen in der Kirche ausnehmen, für welche es auch geschrieben ist.

Ueber unser Theater haben wir mit Vergnügen zu berichten, dass Mad. Fincke sich durch Fleiss und Geschicklichkeit immer mehr die Gunst des Publikums erworben hat. Auch der Tenorist Hr. Vetter hat an Gesangfertigkeit sehr gewonnen, was ebenfalls immer allgemeiner anerkannt wird. Ferner hat sich Dem. Hanf als Aennchen im *Freyschütz* und als Pamina mit allgemeinem Beyfalle, vorzüglich in der ersten Rolle, versucht. Von neuen Opern ist nichts, als der *Schnee*, zweymal gegeben worden, und dieser ohne sonderlich zu gefallen.

Alle früher schon genannten Musikanstalten unserer Stadt bestehen nicht nur, sondern heben sich auch zum Theil. Nur von unserer Kirchenmusik wollen wir der Kürze wegen noch erwähnen, dass Hr. Weinlig, Cantor an der Thomasschule, uns auch von Zeit zu Zeit alte Musik hören lässt, was wir zur Bildung der Musiker und der Hörer für gleich zuträglich halten, wofür wir ihm also öffentlich zu danken haben, um so mehr, da solche Anläufe nicht immer für das erkannt werden, was sie sind.

Nachrichten aus Italien. (Beschluss). *Corfu.* Das hiesige italienische Theater gewinnt seit verwichenem Herbste unter der Leitung einer besondern, von der Regierung ernannten Commission immer mehr. Der Bestand des Singpersonals ist jetzt folgender: Cristina Casotti, prima donna assoluta in Soprano. Maria Marchesini, primo musico e prima donna in Contralto; G. Fusconi, primo Tenore; Girolamo Donati Candetta, primo Buffo comico; Giuseppe Ferlini, primo Buffo cantante; Angiola Martinelli, supplemento al Contralto; Barbara Voitaceski, Candida Pagnini, seconde donne; Giovanni Comno, secondo Tenore; Giacomo Franchi, secondo Buffo. Man gab *Edoardo e Cristina* und *Cenerentola* von Rossini, sodann *Giannina e Bernardone* von Cimarosa (mit eingelegten Stücken): alle drey Opern und die Hauptsänger fanden gute Aufnahme.

Karnevalsopern. Der auf unserer Halbinsel in theatralischer Hinsicht so merkwürdige und an Fiasco's so ergiebige Stephanstag, vor dem auch der unerschrockenste Operncomponist und Ballet-meister zittert, ist nun vorüber. Wir berichten das Wenige, was bereits über das Beginnen des Karnevals, von Mailand und einigen nahgelegenen Städten gemeldet werden kann.

Mailand *). Feyerlich ist der Anblick, wenn man am erwähnten Tage, welcher die Karnevals-Stagione eröffnet, zu Anfang der Oper in das mit 4000 Menschen gefüllte grosse Mailänder Theater tritt. Eine paradisische Behaglichkeit strahlt aus Jedermanns Gesichte. Alles that sich gütlich die beyden Feyertage, und beschliesst sie nun in seinem zweyten Ich, im Theater. Allein ein wunderbares Unglück waltet über den Spektakeln; sie schlagen fehl, und die bunte Menge zieht mit veränderten Physiognomieen nach Hause. Jetzt gehen viele auf die Kaffehäuser, wo des Kritisirens und Schimpfens kein Ende ist, während der Impresario, der Maestro, der Balletmeister, öfters auch verunglückte Sänger und Tänzer, auf der Scene noch den erlittenen Unfall bejammern, mitunter auch gegen das Publikum losziehen; aber der Schlag ist geschehen, man muss also an Mittel denken, dem Uebel abzuhelfen. Dieses Jahr war unsere erste Karnevalsoper nicht neu; man gab nämlich Spontini's *Vestalin*, die aber sammt dem neuen Ballete *Tippo Saib* von Taglioni verunglückte. Die Sänger sind beynahe dieselben wie im vorigen Herbste; nur engagirte man anstatt des Herrn Verger den sehr mittelmässigen Tenoristen Winter, und einen gewissen Guglielmo Guglielmi als zweyten Bassisten. Sigra. Elisabetta Ferron, die Gattin unseres dermaligen Impresario, gab, ohne eben verbunden zu seyn, diese Stagione zu singen, die Vestalin. Unpässlichkeit halber war sie nicht recht bey Stimme, sang aber ohne überflüssige Verzierungen (was in dieser Rolle zu loben ist); sie gewann seit ihrem letzten Hierseyn viel in der italienischen Aussprache. Wahrscheinlich würde die *Vestalin* auch mit den besten Sängern und dem besten Orchester in Mailand kein Glück gemacht haben. In der vierten Vorstellung kam wieder Rossini — das heutige Refugium peccatorum der Theater — und zwar seine *Semiramis* auf die Scene. Nächstens giebt man die ältere Oper *I Baccanali di Roma* von Generali, darauf Mozart's *Don Juan*; zwey Farsen, darunter eine neue von Carulli; eine neue Oper von Hrn. Sapienza; *Mosè* von Rossini, und der Himmel weiss was noch. Unser Orchester wurde zu Anfang dieser Stagione mit zwey Violinen und zwey Violoncells vermehrt (letztere waren sehr nothwendig, wobey es sich etwas anders aufstellte: die Blaz- und Schlaginstrumente bilden jetzt eine einzige Reihe, und zwar nächst der Scene. Hier ist die ganze Stellung:

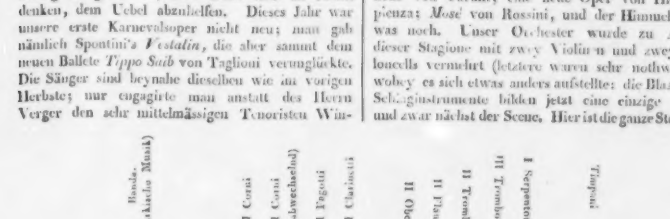

*) Die jetzige Direction des grossen Theaters hat von der k. k. Regierung den ansehnlichen jährlichen Gehalt von 240,000 Franken, oder ohngefähr 90,000 Gulden. An Nebengefällen vom Theater selbst hat sie ein jährliches Einkommen von mehr als 70,000 mailänder Lire (oder 70,000 Gulden; in allem also einen jährlichen Zuschuss von mehr als 110,000 Gulden. Unter der französischen Regierung war es umgekehrt: diese liess sich von der Direction eine enorme Summe bezahlen, erlaubte hingegen die Hazardspiele in der Redoute, die jetzt freylich verboten sind.

schen ruht? Dadurch schon mußte nothwendig der Enthusiasmus der, allmählig ihren Menschenverth mehr fühlenden mittlern und untern Stände erregt werden. Auch hatten diese Stücke selbst zusammenhängenden Plan, Haltung der Charaktere und eine eben so natürliche als edle sittliche Sprache. Alles dies überwog jede Bemerkung, welche etwa die nüchterne Kritik über einzelne poetische Lücken und Mängel derselben machen dürfte. Nun goß der sanfte Hiller über diese freundlichen Texte die edelsten Melodien, welche so ganz der Natur abgelauscht zu seyn schienen und fast überall ächte Sprache der Empfindung waren, die eben so sehr dem Ohre als dem Herzen wohlthaten. Er unterstützte sie zugleich durch richtige, wenn auch nicht glänzende Harmonien, welche letztere, hätte er auch Neigung dazu gehabt, doch weder der Inhalt der Stücke, noch der damalige Geschmack und der Zustand der Instrumental-Musik verstatteten. Auch wußte er, wie wenig man von deutschen Sängern und Sängerinnen in Absicht des künstlichen Vortrags verlangen dürfte (denn noch jetzt ist, außer den Opern- und hier und da den Nationaltheatern, der wahre Bravourgesang eine seltene Sache) er erreichte also seinen Zweck leichter durch eine mehr syllabische als melismatische Ausführung seiner Ideen. — Unter allen diesen Umständen mußten Hillers Operetten für den allgemeinern Geschmack an Musik sehr wohlthätig seyn und noch hat (freylich auch aus Ursachen, wovon in der Schilderung der dritten Periode gehandelt werden soll) kein modernes bald beliebtes Operettenstückchen so lange als Volkslied gegolten, wie viele Hillerschen sich erhielten.

Doch auch hier trift das bekannte Sprüchwort ein: nichts ist so gut, das nicht seine nachtheilige Seite hat. So bewürkte denn auch — (und der so sehr verdiente Mann wird die folgenden Bemerkungen, wenn sie ihm zu Gesicht kommen sollten, nicht übel aufnehmen, da er einen solchen Erfolg wohl nicht vorhersehen konnte) — diese *Popularisirung* der Musik ein gewisses Aufhalten der höhern innern Vollkommenheit, welche sie wahrscheinlich erreicht hätte, wenn sie erst allmählig, d. h. durch Verwandelung der großen italienischen Oper in eine ähnliche etwas minder glänzende deutsche und ihres heroischen Textes in einen nicht fündlichen, sondern *höher-bürgerlichen*, zu dem Volke hinabgestiegen wäre. Sie hat zu *schnell* in das entgegen gesetzte Extrem. Denn die Charaktere, mithin auch ihre Empfindungen und Handlungen, blieben doch, bey aller psychologischen Wahrheit und sittlichen Zweckmäßigkeit, zu *alltäglich* und zu *gemein*, um den eigentlichen Forderungen der Kunst, welche nur durch Festhaltung des *Idealischen* auf einer gewissen Stufe ihre Würde *) behalten kann, ein Genüge zu leisten. Das Ganze erhielt dadurch einen dürftigen, eckigen, prosaischen Zuschnitt, und, weil der Komponist dem Dichter nur allzutreu folgte, eine steife Rhythmik: welches alles die Kunst, (wohl zu merken) *als solche*, in Gefahr brachte, die Freude, die sie dem Volke gewährte, theuer zu bezahlen. Denn nun mußte sich der große Haufe, dem die Kunst nie ohne magische Hülfe erscheinen sollte, weil nur stumme Anbetung des Heiligthums sein natürliches Loos ist, ein Urtheil über Kunstwerke an, wodurch der Nachahmer Schwarm, der gewöhnlich die Schale für den Kern ansieht und nur nach dem Beyfall der Menge ringt, verleitet wird, ein geschmackloses Gemisch des Hohen und des Niedrigen, des Affektvollen und des Nüchternen, des Idealen und der rohen Natur aufzustellen, womit uns die dritte Periode so überflüssig versorgt hat. Ohnehin liegt der Hang zu einem solchen Gemisch im Charakter der Deutschen. War es gut, ihm dazu Veranlassung zu geben? war es gut, den bessern Künstler, der sein Ideal im Busen trägt, in Versuchung zu führen, daß er der Sucht nach

*) Man würde dies sehr unrecht verstehen, wenn man glaubte, ich wolle hiermit alles *Komische* oder doch *Burleske* aus der Theatermusik entfernt wissen. Es gehört vielmehr recht eigentlich dahin. Aber wie soll es *musikalisch* ausgedrückt werden? — Darauf weiß ich keine kürzere Antwort, als man studiere Mozarts *Leporello*! — ich sage *studiere*, denn der bloße Sehen und Hören möchte nicht hinreichen. d. Verf.

Venedig. Teatro alla Fenice. Die neue Oper *Alcibiade* von Hrn. Cordella machte fiasco; eben so die Fabbrica (primo musico) und der Tenorist Falchinioni. Die Borgondio (ebenfalls musico) machte ihrer geringen Stimme und wenigen Methode wegen, wie die Italiener sagen, nicht kalt und nicht warm. Die prima donna Lalande und der Bassist Tamburini gefielen sehr. Nach der zweyten Vorstellung wurde das Theater geschlossen, und den 1sten Januar mit Rossini's *Mosè* wieder eröffnet, der furore gemacht, und worin der bekannte Tenorist David vielen Beyfall gefunden haben soll. Ein Engländer Namens John Kellner, gab die Rolle des Mosè. Als dritte Oper stand Meyerbeer's *Crociato* auf dem Zettel, der nun nach den Fall der Fabbrica nicht gegeben werden kann.

Triest. Die erste Karnevalsoper hiess *l'Equivoco stravagante*, ursprünglich eine Rossini'sche Farse. Eigentlich war es die hier im Jahre 1811 gegebene Oper *l'Aveiso a' Maritati* von Caruso, an dessen Statt man den Namen Rossini setzte, von dem aber bloss sehr weniges, alles übrige hingegen von den Herren Caruso, Bassi und Bulgarelli (einem Violinspieler), so wie die Ouverture eine ältere von einem Dilettanten aus Udine war. Der ganze Pasticcio wurde derb ausgepfiffen. Die einzige Melas hatte einigen Beyfall in ihrer Cavatina di Sortita, der Tenorist Sirletti war halbkrank; die unbedeutende Altistin Villa und die beyden Buffi Coppini und Lauretti theilten ihr Schicksal mit der Oper. Nächstens giebt man Rossini's *Barbiere di Seviglia*.

Genova. Die bereits angezeigte, im vorigen Karneval unterbliebene Vorstellung der neuen Oper *Eduardo di Pergamo*, von Hrn. Mirecki, hatte diessmal Statt, und verunglückte: mit ihr die prima donna, Ersilia Matteï (sie wird durch eine andere Sängerin ersetzt). Die Bassi gefiel, der Tenorist Binaghi mittelmässig. Zur zweyten Oper soll man die *Rosa bianca e Rosa rossa*, oder den *Crociato* gewählt haben.

Turin. Im December kam Hr. Mercadante von Wien hieher, und brachte, wie es scheint, seine auf dem hiesigen Hoftheater zu gebende erste und neue Karnevalsoper *Nitocri*, Text von Hrn. Graf en Piosasco, schon fertig mit. Ein einflussreicher Mann und witziger Kopf schrieb darüber nach Mailand d. d. Turin 15. Xbr. im wesentlichen folgendes: „La musique est faite; elle me paraît d'autant plus bonne, que j'y vois figurer au premier rang de mes anciennes connaissances. — La Direction fait servir du chocolat; le maestro Ottani (am Klavier, und über 70 Jahr alt) dit que tout va bien, parceque du tems del Padre Martini tout alloit de cette manière là; le peintre gagne de l'argent; des Abonnés en foule. Je crie dans la ville que l'Opéra est un chef d'oeuvre: on le croira comme on croit aux mystères dans les lieux sacrés, où il est également défendu de dire, cela est bon, ou cela est mauvais". Ueber die Aufnahme der Oper und der Sänger (wenigstens in der ersten Vorstellung) ist es unmöglich, von Turin aus, wo der Hof zugegen, und jedes Zeichen des Beyfalls und Missfallens streng verboten ist, etwas bestimmtes zu erfahren. In Mailand circulirten über beyde günstige und ungünstige Nachrichten. Rch. erhielt aus jener Hauptstadt die Nachricht, der *Nitocri* habe keineswegs fiasco gemacht (welches in Turin am Stephanstage ohne Beyspiel ist); die Musik sey zwar wenig originell, aber nicht ohne gute Stücke, das Quartett im zweyten Akte zeichne sich vor allen andern aus; Tacchinardi, die Lorenzani und die Canzi haben im allgemeinen gefallen.

Anmerkung. In den folgenden kürzer gefassten Nachrichten, in welchen bloss die Hauptsänger angegeben werden, bedeutet P. D. Prima Donna, T. Tenore, B. ca. Basso oder Buffo cantante, B. co. Basso oder Buffo comico.

Bergamo. Santina Ferlotti, P. D.; Marco Venier. T.; Raffaele Benatti, B. ca.; Pietro Vasoli, B. co. Die ältere Oper *Baronc di Dolsheim* von Pacini machte fiasco; die Ferlotti gefiel.

Brescia. Carolina Biagelli, P. D.; Domenico Bertozzi T.; Giuseppe Frezzolini, B. ca.; Giuseppe Paltoni, B. co. Dieselbe Oper fiasco.

Vicenza. Maddalena Alasson, P. D.; Domenico Winter (jüngerer Bruder des oben erwähnten Berardo) T.; Bartolomeo Botticelli, B. ca.; Emanuele Roncro, B. co. Dieselbe Oper fiascone.

Lodi. Marietta Antonioli Bergamaschi, P. D.; Ferdinando Marchetti, T.; Carlo Pizzoccaro, B. ca.; Paolo Boscolo, B. co. Dieselbe Oper fiascone; man musste das Theater schliessen.

Crema. Anna Parlamagni, P. D.; Alessandro [illegible]atti. T.; Orazio Cartagenova, B. ca.; Antonio Pa[illegible]ni (Vater der vorigen) B. co. Rossini's *Matilde Shabran* gefiel.

Cremona. Antonia Galeazzi, P. D.; Filippo Lucchini, T.; Luciano Mariani, B. ca.; Carlo Mayer, B. com. Wie in Crema.

Piacenza. Virginia Blasis, P.D.; Serafino Gentili, T.; Giovanni Giordani, B. ca.; Andrea Bartolucci, B. com. Wie in Crema; doch gefiel die Oper nur durch die Sänger.

Modena. Francesca Grassi, Luigia Valesi, P. D. (letztere Contralt); Gaetano Pozzi, T.; Agostino Coppi, B. ca.; Stefano Valesi, B. co. Wie in Crema.

Parma. Emilia Bonini, P. D.; Gio. Battista Verger, T.; Gio. Bottari, Luigi Gofredo Zuccoli, Bassisten. Die *Gazza ladra* gefiel nicht besonders.

Mantova. Fanny Ayton, P. D.; Teresa Cecconi, musico; Gio. Maria Decapitani, T. Von Mercadante's *Didone* gefiel blos der zweyte Akt.

Pavia. Mercadante's *Elisa e Claudio* machte der Sänger wegen fiasco. Die P. D. Adelaide Brambilla, eine sehr junge nicht üble Anfängerin, abgerechnet, war alles übrige schlecht.

Florenz. Teatro alla Pergola. Generali's ältere Oper *Chiara di Rosenberg* machte fiasco, und in ihr die Kainz. Man gab darauf Rossini's *Barbiere di Seviglia* mit einer andern prima donna, Namens Clorinda Corradi.

Rom. Des eingetretenen Jubiläum's wegen sind in diesem Karneval die Theater geschlossen.

Messina. Im ganzen Königreiche beyder Sicilien ist das einzige Neapel in theatralischer Hinsicht wichtig. Messina, Catania, und selbst Palermo bieten sehr selten etwas Interessantes dar. Vergangenen December wurde zu Messina eine neue Opera seria: *Attila in Aquileja, ossia il Rè de' Franchi*, ein älterer Text von Sografi mit Musik von Giuseppe Mosca gegeben, welche nach der dasigen Zeitung einen grossen furore machte. Die Sänger waren: Luigia Goggi, P. D.; Sigra. Tosini, musico; Giuseppe Giordani, T. (gab die Rolle des Attila); Francesco Gramacini, B. Sogar die seconda donna, Maria Angela Bertozzi Silvestri, wird gelobt.

Vermischte Nachrichten. Nach öffentlichen Blättern hat Hr. Pacini, schwächlicher Gesundheit halber, das Opernschreiben aufgegeben. — Von dem berühmten Violinspieler Paganini hiess es im vorigen Monat, er liege in Triest in den letzten Zügen, was sich aber nicht bestätigt hat; jetzt sagt man, er sey zum zweyten Male nach Neapel gereist. Warum nicht in's Ausland? Das bleibt ein Räthsel. — Dem Vernehmen nach wurde die Stagione di cartella di Primavera in Bologna (S. den vorigen Frühlingsbericht) von diesem Jahre an auf den Herbst verlegt. — Hr. Seidladek gab unlängst zu Venedig ein Flötenconcert mit Beyfall.

Nachschrift. Der Theaterzettel kündigt so eben auf morgen an: *La donna del lago*, in einen Akt reducirt, und die Farse *Il trionfo della musica*, mit Musik von mehren Meistern. Letztere ist eigentlich die ältere Farse *Gli originali* von Mayr, die aber einen der jetzigen musikalischen Epoche angemessenern Titel angenommen hat. Der Impresario versichert mich, es sey nur Ein Stück von Mayr darin geblieben; zwey Stücke habe seine Frau, die Ferron, componirt, die übrigen seyen von Winter, Pucita, Fioravanti u. s. w. Welch ein Triumph der Musik! —

München. Ende Januar 1825. Fast zwey volle Jahre waren seit dem Brande unseres herrlichen Schauspielhauses verflossen, als am 2ten Januar dieses Jahres die Eröffnung des neuen Hauses erfolgte, bey welcher sich die Theilnahme unseres kunstliebenden Publikums auf die erfreulichste Weise aussprach.

Ehe das deutsche Schauspiel und die deutsche Oper mit Ballet und Pantomime ihre einstweilige Bühne verliessen, war man bedacht, den neuen Tempel der Musen durch mehre Aufführungen artistisch einzuweihen, und wählte dazu ältere und neuere deutsche Kunstwerke, welche in sechs verschiedenen Abtheilungen (zwey Wiederholungen mit begriffen) die erfreuten Zuschauer in einem Cyklus herumführen und ihnen alle Mittel und Kräfte der Anstalt anschaulich machen, das jetzt schon zu Leistende zeigen und auf die ideale Höhe der Kunst hindeuten sollten.

Wir bedauern, dass die Bestimmung dieser Zeitschrift uns nicht gestattet, auch das, was der Tonkunst fremd ist, in unseren Bericht aufzunehmen, und gedenken daher nur im Vorbeygehen des verewigten Baumeisters, Hrn. von Fischer, nach dessen Plan das herrliche Gebäude hergestellt worden ist, der kunsterfahrenen Maler, Quaglio, Kloz, Schnitzler, Neefe, und des Erfinders der Maschinerie, Hrn. Schütz.

An dem erwähnten Abend des 2ten Januar, welcher durch die Gegenwart der königl. Familie verherrlicht wurde, war das Theater glänzend

erleuchtet. Die Darstellungen wurden durch eine neue Ouverture des Hrn. Vicekapellmeisters und Directors der deutschen Oper, Stuntz, eröffnet. Nach dieser Ouverture sprach Hr. Esslair, vom Zujauchzen der Menge öfters unterbrochen, einen vom Freyhern von Miltitz in Dresden gedichteten Prolog, auf welchen ein Nationallied mit lieblicher Melodie, gedichtet von Hrn. Jacob Sendter, componirt vom Freyherrn von Poissl, folgte. Hieran schloss sich ein grosses Ballet, *Aschenbrödel*, von dem talentvollen Hrn. Horschelt mit Allem, was das Auge bezaubern kann, im reichsten Maasse ausgestattet, und durch die Grazie der Dem. Taglioni, welche sich einige Zeit mit ihrem Vater hier aufhalten wird, verherrlicht. Neben dieser Tänzerin gefielen auch Dandolo's groteske Sprünge. An der Musik des Ballets konnte man keinen Geschmack finden: sie ist unbedeutend, charakterlos, ohne tiefere Kenntniss der Rhythmik des Tanzes aus französischen Operetten zusammengetragen. — Am 6ten Januar erschien *Tell* auf der Bühne, welche mit schweizerischen Landschaften reizend decorirt war. Die Ouverture und die Musik zu den Zwischenakten waren von Hrn. Neuner — ob zu dieser Gelegenheit erst geschrieben, ist Refer. unbekannt. Hr. Neuner ist ein sehr gründlicher und gebildeter Tonsetzer, der aber, so viel Refer. weiss, sich mehr der Kirche als dem Theater gewidmet hat. Am 19ten Januar gab man Göthe's *Egmont* mit Beethoven's genialer Musik; die Vorstellung konnte fast ideal genannt werden.

Die sechste Vorstellung des artistischen Cyclus zeigte die sinnvolle Vereinigung aller dramatischen Mittel zu einem überraschenden Effekt in der Feenoper: *Die Prinzessin von Provence*; Text und Musik dieser Oper sind vom Freyherrn von Poissl.

Abgesehen davon, dass eine Dichtung dieser Gattung für eine solche Feyer und den gegebenen Zweck am besten geeignet war, wird diese Dichtungsart überhaupt wohl immer da willkommen und geehrt bleiben, wo man nach Gesangesfertigkeit mehr noch, als nach Gesang strebt, und wo diesem zwar mancher barsche Reim, aber keine für ihn gebildete Dichtersprache freundlich entgegenkommt. Welche seltsame Stimmung oder Verstimmung, wie man es eigentlicher nennen möchte, gehört nicht dazu, mit Wohlgefallen und Theilnahme einem drey lange Stunden dauernden theils recitirenden Gesange, den man überhaupt weit hinwegwünscht, theils melodiös getragenen beyzuwohnen, bey welchem eben dann, wenn er sich dem Höhern nähert, keine Bravour hervortritt! einen Helden, wie z. B. Romeo, singend sterben zu sehen, und dabey in Thränen zu zerfliessen! Wie unnatürlich, wie lächerlich! Ein deutscher Metastasio wird wohl nie erstehen, oder doch bald seinem undankbaren Berufe entsagen. Der deutsche Operndichter muss daher auf andere Behelfe bedacht seyn; er muss sich mit dem Componisten und Decorateur bereden, eine Sängerin finden, wie Mozart seine Costanza und Königin der Nacht fand, und mit imponirenden Massen von Harmonieen und sinnreichen Modulationen sein Publikum erschüttern und wecken; denn aus den tiefbewegten oft schauerlichen Wogen der Harmonie, nicht aus den lieblichen Rosengewölken der Melodie ist die deutsche *Polyhymnia* hervorgegangen; und ein denkender deutscher Tonsetzer wird daher das noli me tangere einer ächt italienischen Oper wohl beachten müssen, in welcher ein schmelzender, naturnachahmender Gesang eines Heros des Gesanges allein das Organ der dichterischen Kunst darstellt. Wenn er aber, durch Erfahrung oder Reflexion belehrt, die zerstreuten Elemente, aus welchen eine originell zu nennende deutsche Oper sich mit Erfolg gestalten kann, zusammenfasst und sie in seiner Kunstschöpfung zu einem schönen gesunden Ganzen ordnet, und durch ihre sinnige Verbindung rührt und ergötzt, so hat er gewiss Bedeutendes geleistet, und ungetheilte Anerkennung verdient.

So wie im Lustspiele, ist aber auch in dieser dramatischen Dichtung die Katastrophe schon gegeben; es siegt in dem einen die Liebe, wie in dem andern das gute Prinzip, die Tugend. Nur die Mittel, durch welche die Katastrophe vorbereitet und entwickelt wird, die Wege, auf welchen der Dichter die Handlung zum Ziele führt, zeugen von seiner Erfindungsgabe und von seinem Geschmack. Auch hierin zeichnete sich diese Oper durch Neuheit und Originalität aus.

Eine grosse Schwierigkeit für die Oper wird immer darin bleiben, dass der Dichter selten vermag oder geneigt ist, sich ganz den Bedürfnissen der Tonkunst zu fügen, woraus so manches Wirkungslose und Störende in Gesangwerken überhaupt und namentlich in dramatischen hervorgeht. Denn die Vereinigung des Dichtungs- und Tonsetzungs-Vermögens in einem und demselben Individuum ist eine sehr seltene Erscheinung. Die Erfindung des Sujets der *Prinzessin von Provence* ist originell:

Branor ist kein gemeiner Zauberer, wie sie wohl in anderen dramatisirten Mährchen aufgetreten sind. Der Text ist so gedichtet, dass er dem Tondichter bey der Composition gestattete, sich mit gewisser Freyheit zu bewegen. Das Ganze war von seltener Wirkung, deren einzelnen Gründen nachzugehen wir nach der einmaligen Vorstellung, ohne Einsicht der Partitur nicht versuchen wollen. Im Ganzen mag jene Wirkung dem harmonischen Farbenwechsel und dem glänzenden Colorit im Gegensatz mit einem lieblichen Helldunkel zuzuschreiben seyn. Vorzüglichen Eindruck machten folgende Stücke der Oper: die Eingangssymphonie, Branors Beschwörungen, die lieblichen Traumbilder, das sanfte Duett zwischen Blanca und Alfred, die glänzende Arie Lucindens, eine eben so ausgezeichnete des Alfred und ein Ensemblestück des zweyten Aktes.

Einige Tage nach Beendigung der Darstellungen des artistischen Cyclus zogen die Künstler in die ihnen wiedergegebene prachtvolle Wohnung völlig ein.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die Klagen über mechanischen, geistlosen Beruf sind nicht immer gegründet. Das Einzelne ist vielleicht trocken, aber das Ganze erfordert Umsicht, Urtheil; oder umgekehrt, das Ganze ist ein Mechanismus, aber im Einzelnen ist Leben. Mancher Künstler hat so viel mechanische Arbeit zu thun, dass ein Geschäftsmann darüber verzweifeln würde. Man denke an die Millionen Striche des Kupferstechers und Meiselhiebe des Bildhauers, an das Memoriren des Schauspielers u. s. w.

Der Beruf hat sehr viel verwandte Lust und Erhebung mit der Kunst. Er giebt nahe, grosse Gestalten, an denen man sich versuchen, körperlich und geistig bemühen, die man einer Norm gemäss bilden muss. Der Stoff ist hart, zäh, das Gegebene aber ein Vehikel höherer geistiger Thätigkeit durch die niedere mechanische, und an dieser sich fortleitend.

Beym Beruf treibt das Gewissen, weil das Wohl des Ganzen verlangt, dass auch wir für heute an dem Lastwagen nach Kräften ziehen; bey der Kunst treibt die Neigung zu Beförderung erlaubter Lust. Bey Beyden ergreift ein ernstes Interesse das Vorliegende, sondert das Verschiedenartige, entwirret das Verworrene, versammelt das Harmonische, und stellt endlich das Fertige als ein nach dem innern Bilde den Forderungen des Tages gemäss Gestaltetes hin. Wohlgefallen und Nutzen sind der bessere Lohn.

Bey Beyden ist eine innerliche Anschauung, ein geistiges Vorbild und eine äussere Handarbeit; ja zuweilen übergreifen sich sogar Beruf und Kunst in der Art, dass die Kunst dessen, der sie als nährenden Beruf treibt, fast zu bloss mechanischer Arbeit wird, während der Beruf manches Geschäftsmannes, den Jedermann für geisttödtend hält, so viel geistige Thätigkeit darbietet, dass die mechanische diesem innern Anschauen und Entwickeln unvermerkt und unermüdet folgt.

Künste und Wissenschaften wirken auf den Menschen zonisch; womit gesagt seyn will, der Mensch halte Ideen, Begriffe, Bilder, Dargestelltes an sein Erlebtes. Und so kommt Keiner leicht aus seinem Zeitalter, seinem Lande, seiner Vaterstadt, seinem Stande, seiner Familie, seinem Geschick hinaus. Man spricht viel von der Ueberschwenglichkeit der Tonkunst; aber man kann doch einem Jeden nur so viel Musik machen, als er Resonanz hat. Sie mag sich in Tiefe und Kunstreichthum angreifen, wie sie will, sie tönt uns doch nur unser Leben, unsere Zeit. Wenn sich diese nicht in mannichfache Schicksale ausweitet, durch grosse Ereignisse erhöht, so scheint uns jene mit ihrem Vielen doch stets dasselbe zu bringen. Ja mit welthistorischen Ereignissen ist es noch nicht gethan, so wenig als mit abentheuerlichem Geschick. Die Tiefe des Lebens wird nur innerlich und von seinem Eigensten aus empfunden. Aber eben an der Erkältung dieses Gefühls arbeitet die Zeit mit ihren äusserlichen Zersetzungen emsig fort, und Jeder kann an seinen Nachgebornen merken, wie der Nachhall in ihnen schon kürzer abbricht.

F. L. B.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. Nº. 9. 1825.

Licht und Wärme im Urtheil.

A. Sie wohnten heute auch der Einweihung der wiederaufgebauten St. Andreas-Kirche bey?

B. Ja!

A. Was halten Sie von der restaurirten Orgel, von der Musik, von der Rede?

B. Soll ich streng seyn oder mild?

A. Welche Frage? Sie sollen nach Ihrem Ermessen sagen, was daran war, wie es Ihnen zugesagt.

B. Ich fälle kein absolutes Urtheil; ich beziehe es unter andern auf meinen Mann, den Frager.

A. Das heisst nicht kalt und nicht warm seyn. Ich liebe ganze Maassregeln, ganze Entschlüsse, entschiedene Urtheile.

B. Nach Umständen mag das recht am Orte seyn.

A. Immer solche Halbworte, Halbschatten, Halbtinten. Sie wollen auf beyden Achseln Wasser tragen, es mit keiner Seele verderben.

B. Nicht also! Ich will niemand den Eindruck, die Freude, die Erhebung verderben. Mein Urtheil gehört mir allein, ich kann es für jetzt oder Zeitlebens in meinem Innern verschliessen. Wenn ich es aber laut-werden lasse, so ist es eine That, und hat Folgen.

A. Daher Ihr Laviren. Ist man nicht der Welt schuldig, laut zu sagen, das Schöne sey schön, und das Geschmacklose sey geschmacklos?

B. Jede Erscheinung hat zwey Seiten — eigentlich unzählich viele, aber zwey Hauptseiten, die Vorder- und die Kehrseite.

A. Mir ist jedes Vorkommende nur Eins, recht oder schlecht, schön oder unschön, getroffen oder verfehlt; ich fühle Neigung zu ihm, oder ich stosse es von mir, und so will ich es ferner halten, und es auch so aussprechen.

B. Eine Sache kann aber gewissermaassen recht, schön, getroffen, anziehend, gewissermaassen aber schlecht, unschön, verfehlt, abstossend seyn.

A. Gewissermaassen? — Das sind so Ihre Lieblingsworte, Sie Allesbeschwichtiger, Vermittler! Gewissermaassen, beziehungsweise, einerseits und andererseits, jenachdem, gleichsam, so zu sagen, in gewissem Grade, rück- und hinsichtlich — man möchte verzweifeln über diese Ausbeugungs-Kratzfuss-Bücklings-Ausdrücke.

B. Wer stets entscheidend spricht, der mag für einen rechten Mann gelten, aber er wird sehr oft aus Strenge ungerecht werden.

A. Und wer nicht entscheidet, der macht die Welt aus Milde schlaff.

B. Hier kommt ein alter Bettler. — Sagen Sie mir — ist sein Rock gut, schön, anpassend?

A. Was soll die Frage? Er ist schlecht, hässlich, schlotternd.

B. Und doch ist dieser Rock, um den kein Trödel-Jude einen Groschen gäbe, ja den Niemand von der Strasse aufheben würde, dem Bettler unentbehrlich; er ist nicht ganz abgeschossen, ist nothdürftig zusammengeflickt, giebt ihm Wärme und ein menschliches Aussehen.

A. Nun ja! so ein abgeschabter Bettlerkittel ist auch Manches, was ich schon zuweilen Sie haberecht, schön und gut nennen hören.

B. Siehe! da wandeln einige Bekannte den Baumgang her: es ist der Organist, der Cantor und der junge Senator Z.

Meine Herren! nehmen sie uns auch mit. — Herr Cantor! Ihr „Magnificat" ging heute sehr brav. Sie hatten ohne Zweifel dabey den würdigen Styl des alten Bach, des Gewaltsmannes, im Auge?

C. Errathen! aber glauben Sie ja nicht, dass ich stolz darauf sey. Nachdem ich es jetzt aufführen gehört, kommt es mir wie ein Schatten von jenem Meisterwerke Bach's vor.

B. Ihre Scholaren sangen wacker.

C. Sie können nicht glauben, wie ich mich mit ihnen abplacken musste, bis es endlich leidlich

ging; und doch hab' ich heute Tantalus-Qual ausgestanden. Ich hab' ein malitiöses Ohr; keine Violine, keine Pauke ist mir leicht recht gestimmt, keine Hoboe oder Trompete bläst mir rein genug. Die Takt-Rolle möcht' ich oft rhythmisch auf den störrigen Rücken tanzen lassen, und das piano und forte auf die Backen markiren. Deutlich pronunciren will gar keiner. Kurz, ich hörte heute lauter Fehler.

Z. Und dieses Sündenregister von Musik, wie unser strenger Cantor will, hat die ganze Gemeinde in tiefer Seele erbaut. Aber das Präludium unseres würdigen Herrn Organisten hatte schon alle Herzen geöffnet.

O. Seyn Sie mir stille! Ich habe dem Orgelmacher heute im Grimm alles Böses an den Hals gewünscht. Hat er nicht ein Sündengeld für die Reparatur eingesteckt, und wo man hinsieht, ist's ein alter Rumpelkasten. Kein Register ist ganz; an dem sechszehnfüssigen Sub-Bass sind vier Fuss erlogen, die Unda maris wird oben eine Tuba, die Vox humana eine Gamba; Piffaro, Salicet, Cornet, Mixtur, Bombard und Krummhorn sind nicht zum Anhören; die Tastatur ist so eng, dass ich mit den Fingern dazwischen stecken bleibe, und mit G drücke ich immer auch Gis und Ges nieder. Wenn das Unglück über ein Orgelspiel kommen will, so steigt's an einem Drähtchen ein, schlüpft durch ein Pfeiffenloch. Sie werden's wohl gehört haben, wie mir heute so ein Misston in das schmelzende Largo hineinschnarrte. Ich werde um so giftiger, je weicher mich das Stück gemacht hat; ich hämmere auf den Tasten, ich tripple auf dem Pedal, ich zerre an allen Registern, um dem Satans-Wind den Weg zu verrennen, aber vergebens! der Mephistopheles grinst fort. Da kriechen Sie in so einem wurmstichigen Werke dem Dinge nach! Eher möchten Sie meiner Salima das Beissen wehren.

C. Ei, ei, Herr Organist! Reden Sie doch ziemlicher von Ihrer Orgel! Es ist ja ein heiliges Instrument.

O. Ja, von vorne, wie sie mit ihren blankgescheuerten Pfeifen und mit den biblischen Geschichten an den grossen Flügelthüren in die Kirche hinabschaut; aber von hinten, wenn Sie in das schlotternde Werk recht hineinsehen, gewiss nicht. Und wenn Sie vollends darauf spielen, dann wird Ihnen die Pfuscherey des Orgelmachers erst recht handgreiflich.

C. Sie übertreiben gern im Eifer. Er hat ungemeine Mühe darauf gewendet, und wenn Sie die Orgel behandeln wollen, wie Sie es gar wohl verstehen, so können Sie wundervolle Sachen darauf leisten. Der schnarrende Ton war gerade die Dominante, und hat als solche nicht viel Störung gemacht. Nicht wahr, meine Herren?

Z. Der Spielende hat ein geschärftes Ohr für's Einzelne, aber er spürt nicht, welchen Eindruck das Ganze macht. Es ist aber überhaupt ein halbes Wunder, dass an einem so erstaunlich zusammengesetzten Instrumente nicht mehr Störungen eintreten, und alles so herrlich von ihm strömt, vom Zephyr-Säuseln bis zum Sturm-Gebraus, vom Hirtenliede bis zum Jauchzen der himmlischen Heerschaaren.

A. Wie hat Ihnen unseres Seniors Rede gefallen?

Z. Sie hat mich sehr erbaut.

A. Erbaut? Nun Gott verzeih' mir's! ich habe wenig Erbauliches darin gefunden. Es war ja kein Zusammenhang, keine logische Ordnung darin; ich möchte es fromme Brocken nennen, was er gab. Es war rührend, wenn Sie wollen, aus Aermlichkeit. Mir hat es wenig behagt.

Z. Von dieser Seite müssen Sie den ehrwürdigen Mann nicht beurtheilen. Er ist allerdings nicht mehr im Stande, ein rhetorisches Kunstwerk zu geben. Er spricht über seinen Text, sucht aber stets hereinzuziehen, was die Menschen gerade in der Gegenwart bewegt, Ereignisse der Zeit, Naturverhältnisse, Völker-Schicksale, überhaupt Alles, für was er die Herzen recht offen glaubt. Er predigt nach einem überdachten Entwurf, aber wenn er eine vollgedrängte Kirche vor sich sieht, so reisst ihn oft seine Wärme in Nebenliegendes hinein. So war heute seine Episode „über kirchliche Musik" herrlich, und recht am Ort, ob sie gleich augenscheinlich erst durch die so eben verklungene Musik herbeygeführt war. Ein theoretischer Homiletiker möchte sagen, was er wollte — unser alter grauer Kanzel-Rhapsode ergreift mit seinen halb extemporirten Reden alle Herzen, und das mit Recht. Kurz — die ganze Feyer hat kein empfindungsfähiges Gemüth ungerührt gelassen.

B. Diese freundschaftliche Debatte, meine Herren! hilft mir gegen unsern A. auf, mit dem ich vorher über denselben Gegenstand Worte wechselte. Besonders haben Sie, Herr Organist! mit Ihrer Orgel-Beurtheilung von vorne und von hinten, mir zu einer Ansicht verholfen:

Man kann jede Darstellung, ja am Ende jedes Ergebniss überhaupt, nach dieser doppelten Richtung

beurtheilen, von vorn, nach dem Eindrucke, dem Eingreifen in die Gegenwart, dem Gebrauche, der Wirkung; von hinten, ihm in die Karten sehend, nach der Theorie, der Construction, dem Verhältnisse zur Idee. Was uns absolut nicht befriedigt, das können wir uns beziehungsweise sehr wohl gefallen lassen.

Ein Unvollkommenes, von Umständen Bedingtes, aber Zeit und Ort Berücksichtigendes wirkt oft so viel Schönes und Gutes, als das Vollkommnere.

A. Da wird denn alles Mittelmässige, Verfehlte, Schlechte, Geschmacklose, die Gelegenheit abpassend, herankommen, und vor Ihrem süssen Blute Gnade finden.

B. Keinesweges! denn diess ist etwas absolut Ungehöriges. Eine schlechtgestimmte, in Misstönen schnarrende, eine schlecht gespielte Orgel, ein schales Musikstück, ein nicht eingeübtes, eine lahme Predigt hätten uns um eine erhebende Feyer betrogen, ein Schlechtes hätte sich an die Stelle des Zweckmässigen geschoben.

Z. Ich glaube unsern B. zu verstehen. Das Urtheil geht entweder von der Gegenwart aus; wir fragen: wie spricht die Erscheinung, die Leistung an? wie wirkt sie als sinnliche Gegenwart? wie trägt sich ihr Eindruck fort? — oder es geht von allgemeinen Forderungen aus, vom Kunstgesetz; wir fragen: wie ist der Idee, der Theorie, dem Gattungsbegriffe genügt worden? Jenes ist lebens- und kunstfreundlich, dieses ist kritisch.

B. Ganz in meine Seele gesprochen. Das milde, vom Eindruck ausgehende, Urtheil dringt allerdings auch gegen die Genesis, die Construction der Darstellung hin; das strenge Urtheil dagegen fängt beym Genre, den höchsten Kunstforderungen an, und ist meistens zu vornehm, um sich gegen die momentane Zweckmässigkeit vorzubewegen.

In der Kunst wird dieser aristarchische Geschmack doch noch hin und wieder befriedigt, besonders wo sie eine freyschwebende, nicht an Institute gebunden ist; aber im Leben, im öffentlichen, geselligen und häuslichen, im Cultus etc. da tritt aus dem Festen, Althergebrachten ein Neues auf uns zu. Wir finden Jenes voll beengenden Zwanges, verjährter Gewohnheiten, erstarrter Gebräuche, bedingender Verhältnisse, und doch sollen wir hier die Erfüllung unserer innersten Wünsche und Bedürfnisse, unseres tiefsten Sehnens finden. Tausende fühlen sich abgestossen, weil sie dem verholzten Stamme keine frische Lebensthätigkeit, keinen Blüthenstand zutrauen. Zeigt sich eine Blüthe, so behaupten sie geradezu, sie sey taub und rieche nach dem alten Holz, und doch — treten wir näher, nehmen wir den Zweig vor's Auge, unmittelbar wie aus dürrem Reis bricht sie hervor, jugendfrisch, weich, farbig, süss duftend, ein holdes Geschenk der Vergangenheit an die Gegenwart.

A. Was soll dieses Metaphern-Spiel? was ist der langen Rede kurzer Sinn?

B. Der kurze Sinn wird sehr oft nur durch die lange Rede gefunden, wenigstens begriffen. Ich wollte sagen: Das strenge, kritische Urtheil mag da am rechten Orte seyn, wo die Zeit ihr Augenmerk auf eine interessante Erscheinung richtet, wo ein Freygeschaffenes auftritt, ein Neues Bahn bricht, wo ein Muster-Institut gegründet werden will, insbesondere in der Kunst, wenn ein Werk um Classicität ringt, Meisterschaft verkündet, der Nation zur Lust und Erhebung gereichen soll, ihren Geschmack zu bestimmen verspricht; das milde, menschen- und kunstfreundliche Urtheil wird da erwartet, wo das Leben gleichsam einen Abschnitt bildet, einen Ruhepunkt feyert, wo dann ein Akt die Gegenwart zeit-ort-stimmung-gemäss erfüllen soll, wo Individualität, menschliche, sächliche, zweckmässig wirkt, wo unter gegebenen Umständen aus den bereitliegenden Mitteln das Bestmögliche gemacht werden soll. Dort wären individuelle Rücksichten tadelnswerth, hier wären absolute Forderungen grausam. — Wo der Menschengeist bleibendes schafft, da fordert er die Kritik heraus; wo aber die Gelegenheit dem Moment genug thut, da entwaffnet der Erfolg das Urtheil, da schlagen keine allgemeinen Forderungen an.

Was sagen Sie zu dieser Unterscheidung?

C. O. Z. Wir sind damit einverstanden.

A. Ich will sehen, ob ich mich zu einem solchen hartweichen, strengmilden Doppelwesen machen kann. Dergleichen will von Jugend auf exercirt seyn.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar. Am 5ten, im Josephstädter-Theater: *Der*

Wolfsbrunnen, Zauberspiel mit Chören, Gruppirungen und Tänzen in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Roser; Benefice der Dem. Wella; es gehört unter die Thierstücke, deren Epoche, Dank den Musen! vorüber ist.

Am 6ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. L. F. Lange aus Cassel, enthaltend: 1. Ouverture von Rossini; 2. Divertissement für die Clav-Aeoline, arrangirt und vorgetragen vom Concertgeber; 3. Arie von Carafa, gesungen von Dem. Sonntag; 4. Variationen für die Clav-Aeoline; 5. Rondeau brillant für die Violine, von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Johann Witt, dem noch gar zu viel mangelt, um auf seines Meisters berühmten Namen sündigen zu dürfen; 6. Cavatine aus dem *Freyschütz*, gesungen von Dem. Sonntag und mit der Clav-Aeoline begleitet; 7. Finale für das Orchester. — Sowohl die Clav-Aeoline, eine Gattung Phys-Harmonika, als den Spieler, haben wir schon im Theater an der Wien gehört. Erstere eignet sich nur zum langsamen Vortrag; wird im Zimmer wohl gefallen, in grösseren Räumen aber schwerlich Wirkung machen. Das äusserst kleine Publikum verhielt sich passiv.

Am 9ten, im Theater an der Wien: *Die Schwestern von Prag*. Ein Komiker aus Pesth, Hr. Meister, debütirte als Crispin mit Beyfall. Die Aufführung war in ihrer Art gelungen zu nennen; besonders sang Hr. Jäger den Marquis schöner, als wir ihn je hörten, und spielte auch das Violin-Solo im ersten Finale recht artig.

Am 12ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Amenie*, historisches Ballet in fünf Aufzügen von Hrn. Henry, mit gefälliger Musik vom Hrn. Kapellmeister Gyrowetz.

Am 14ten, im Theater an der Wien: *Der Kirchtag in Petersdorf*, Posse mit Musik von Wenzel Müller. Hr. Meister gab den Nachtwächter Gottfried.

Am 18ten, ebendaselbst: *Die Fee aus Frankreich*, worin Hr. Meister als Spindelbein gänzlich verunglückte.

Am 19ten, im Kärnthnerthor-Theater: *La gazza ladra*, zum Vortheile des Sigr. Bassi. Folgende Rollen waren anders und unbestritten vortheilhafter, als früherhin besetzt: Ninette, Mad. Fodor; Fabrizio, Sigr. Lablache; Giannetto, Sigra. Rubini; Fernando, Sigr. Botticelli, der erst vor kurzem hier eingetroffen ist. Die Fodor muss man auch in dieser Partie unübertrefflich nennen, und vollkommen jenen Lobeserhebungen beypflichten, welche ihr die Pariser deshalb zollten.

Am 21sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die neue Kettenbrücke an der Donau*, locales Lustspiel mit Gesang in zwey Aufzügen von J. A. Gleich; Musik vom Kapellmeister W. Müller. Eigentlich nur eine aufgewärmte Speise; sonst: *Die alte und neue Schlagbrücke* genannt, und zum Vortheile der Mad. Sartory also aufgestutzt.

Im Theater an der Wien: *Der Dorfbarbier*. Hr. Meister als Adam — erträglich; an dem Darsteller des Lux ist auch nicht die kleinste Spur von einer komischen Ader zu bemerken.

Am 22sten, ebendaselbst: *Das unterbrochene Opferfest*, zum Vortheile des Wächter'schen Ehepaars, das sich jedoch nicht sonderlich dadurch bereichert haben mag; das Haus war sehr leer, obwohl die Aufführung im Ganzen den reichlich gespendeten Beyfall verdiente, besonders Dem. Vio — Myrrha; Hr. Jäger — Murnay; Hr. Seipelt — Maffeus; Hr. Wächter — Inca; Mad. Wächter gab die Elvira, liess aber die grosse Bravour-Arie: „Süss sind der Rache Freuden", welche ganz ausser dem Bereich ihrer Stimme liegt, weg. — Die Rollen des Oberpriesters und des Rocca waren desto schlechter besetzt.

Am 23sten, im landständischen Saale: Concert der dreyzehnjährigen Klavierspielerin Antonie Oster, worin vorkam: 1. Ouverture von Beethoven; 2. „Abschied von England"; neuestes Pianoforte-Concert von Ries; 3. Introduction und Variationen von Lachner, für das Waldhorn, vorgetragen von Hrn. Lewy; 4. Arie aus der Oper: *La molinara*, gesungen von Dem. Beysteiner; 5. Phantasie und grosse Variationen für das Pianoforte, mit Orchester-Begleitung von Kalkbrenner. Sehr erfreulich sind die bedeutenden Fortschritte, von denen die junge Künstlerin alljährlich so schöne Beweise ablegt, und die sie auch durch den soliden Vortrag beyder interessanten Compositionen neuerdings bethätigte.

Im Josephstädter-Theater: *Der Berggeist*, pantomimisches Ballet von Horschelt, neu in die Scene gesetzt von Occioni; Musik von Riotte. — Wer vor einigen Jahren dieses reizende Feenspiel im Theater an der Wien sah, und sich der Vergleichung zu enthalten vermag, muss gestehen, dass hier alles geleistet wurde, was die Fertigkeiten der Ausübenden, und die Localität der beschränkten Bühne nur immer gestattete

Im Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh hörten wir an demselben Tage zum erstenmal öffentlich Spohr's neues Double-Quatuor, ein Kunstwerk, das dem Componisten schon allein den Ehrenplatz unter den vorzüglichsten Meistern anweisen würde, wenn auch nicht jede seiner Arbeiten den Tempel der höhern Meisterschaft trüge.

Am 28sten, im Leopoldstädter-Theater, als Benefice des Schauspielers Landner, zum 21stenmale: *Der Diamant des Geisterkönigs*; ein Beweis, dass die Minen von Potosi noch immer an Ausbeute ergiebig sind. Wenn die schnurrige Einkleidung abgestreift wird, zeigt sich in dem entkleideten Skelet eine Allegorie, die man kaum unter der Maske suchen sollte. Der Verfasser versteht sich trefflich auf's Maskiren.

Miscellen. Beethoven, der fortwährend fleissig arbeitet, hat zwey neue Quatuors vollendet. — Kapellmeister Kreutzer wird mit der italienischen Operngesellschaft auf einige Monate nach Neapel abgehen. — Weigl will zu seinem Benefice die *Famiglia svizzera* geben. — Ein hiesiges Journal liefert über Händel's Oratorium: *Jephta*, von Hrn. Hofrath von Mosel übersetzt und instrumentirt, so wie über dessen jüngste Aufführung, so interessante Notizen, dass ein Auszug davon auch unseren Lesern gewiss sehr willkommen seyn wird. Das Oratorium: *Jephta*, heisst es dort unter andern, „ist des unsterblichen Händel's letztes Werk dieser Gattung. Er schrieb es im Jahre 1751, in welchem er früher auch noch zwey andere Cantaten componirte: *the Triumph of Times and Truth*, und: *la Resurrezione*, die jedoch, obschon werthvoll, wie Alles, was aus der Feder dieses Genius kam, dennoch nicht nur *Jephta* bey weitem nicht erreichen, sondern auch seinen übrigen Werken nachstehen. — Das herrliche Werk gehört unstreitig zu den verklärten Meisters allergelungensten Schöpfungen, und ist in diesem Fache der Composition auch eine der erhabensten und wirksamsten. Sehr wahrscheinlich wurde dasselbe zur Zeit seiner Entstehung in London auf der Bühne dargestellt; der dramatische Charakter der Arien und manche andere Einrichtung des Originals bestätigen diese Vermuthung, und der einzige Einwurf dagegen: dass solche Chöre kaum auswendig gelernt werden konnten, fällt gänzlich hinweg, wenn man Händel's Opern kennt, in welchen die Chöre mehr oder weniger auf dieselbe Weise gehalten sind. Ausser der Grösse, Erhabenheit und Kraft der Chöre, wodurch Händel in allen seinen Erzeugnissen unübertroffen, unerreichbar hervorstrahlt, besitzt dieses Oratorium noch den Vorzug höchst anziehender Arien, in welchen Tiefe des Gefühls und Wahrheit des Ausdrucks jeden für diese einzig wahre Schönheit des Gesanges empfänglichen Zuhörer entzücken".

„Die Bearbeitung, durch welche die zahlreichen Kunstfreunde unserer Kaiserstadt mit dieser köstlichen Reliquie des grössten aller Tonsetzer am 24sten und 25sten December vorigen Jahres bekannt wurden, verdanken wir, so wie früher jene des nicht minder grossartigen *Samson*, Hrn. von Mosel, welcher dieselbe bereits vor mehren Jahren für den k. k. geheim. Rath und Kämmerer, Hrn. Grafen Heinrich von Haugwitz unternahm, einen eben so grossen Kenner als Schätzer gediegener Musik, der sie dem Pension-Institute der hiesigen Tonkünstler zur Aufführung überliess".

„Nur ein literarisch und ästhetisch gebildeter Componist, der mit Händels Geist innig vertraut ist und seine hohe Achtung für dessen unvergängliche Werke bey jenen denkwürdigen Productionen des *Messias*, *Timotheus* etc. durch eine musterhafte Oberleitung genügend bewiesen hat, konnte die schwere Aufgabe so befriedigend lösen, als es dem reinen Kunstsinne und den rastlosen Bemühungen des Hrn. von Mosel, das wahrhaft Gute im Strome der Zeit nicht gänzlich versinken zu lassen, wirklich gelungen ist.

„Die Uebersetzung aus dem Englischen erheischte mehr Sorgfalt in musikalischer Hinsicht, als sie eigentlich Anspruch auf poetischen Werth machen sollte. Wer die Schwierigkeiten kennt, ein Gedicht aus einer fremden Sprache in das deutsche, zu einer schon bestehenden Musik, zumal zu einer Musik zu übersetzen, welche trotz ihrer kunstreichen, contrapunctischen Ausarbeitung, worin sie mit Versen und Worten höchst frey umgeht, doch immer zugleich den Ausdruck dieser Verse und Worte beybehält, wird auch das Verdienst darin vollkommen zu würdigen verstehen. —

„In der musikalischen Einrichtung handelte es sich grösstentheils darum, den Instrumental-Effekt dort zu verstärken, wo — wie die Anlage des Originals zeigt — Händel ihn selbst stärker würde angewendet haben, wenn die heute üblichen Instrumente zu seiner Zeit alle, und in der heutigen Anwendung, bekannt gewesen wären. Ausser dem sind auch jene Stellen, wo in der Original-Partitur

nur ein bezifferter Bass vorkommt, der damals mit den vollen Akkorden der eintretenden Orgel ausgefüllt wurde, durch das blasende Orchester bereichert worden, jedoch alles dieses mit solch einem geläuterten Geschmack und weiser Oekonomie, dass in den hinzugefügten Instrumenten keine fremdartigen Figuren, sondern nur solche, die schon in der Anlage bezeichnet sind, gewählt, und somit der eigenthümliche Styl des Originals nirgends auch nur in der geringfügigsten Kleinigkeit störend verletzt wurde.

„Die Aufführung war (für drey Proben, worunter nur eine mit vollständigem Orchester) gelungen zu nennen. Es war erfreulich, zu sehen, wie die ausgezeichneten jungen Sängerinnen, die seit vier Jahren nur Gesang von entgegengesetzter Gattung vorzutragen gewohnt sind, von dem Gesang im Oratorium ergriffen waren; mit welcher Liebe sie ihn ausführten, und wie tief sie in den Geist der Composition eindrangen. Sowohl Dem. Sonntag (Iphis) als Dem. Unger (Sella) haben sich durch den trefflichen Vortrag ihrer Singparte Anspruch auf den lebhaften Dank der Musikfreunde erworben, und den ihnen zu Theil gewordenen Beyfall im hohen Grade verdient. Auch die Tenorsänger, die Herren Dietze und Rauscher, wovon Ersterer die Hauptrolle — die des Jephta — Letzterer aber den Part des Hamor übernommen hatte, haben sich ausgezeichnete Verdienste um dieses Werk gesammelt. Die Basspartie (Zebul) war durch Hrn. Zeltner besetzt. — Das Orchester und der Chor waren durch die freundliche Mitwirkung einer Menge von auserlesenen Kunstfreunden eben so zahlreich, als trefflich, und ernteten unter der Leitung des rühmlich bekannten Kapellmeisters, Hrn. Umlauf, reichlichen Beyfall. Am ersten Abende verherrlichte der gesammte allerhöchste Hof dieses musikalische Fest mit seiner beglückenden Gegenwart; an beyden Abenden waren Parterre und Gallerien mit theilnehmenden Zuhörern gefüllt; der Enthusiasmus vermehrte sich stets, und sowohl der interessante Siegesmarsch, als der vortreffliche Chor: *Wir beugen uns dem wahren Spruch* u. s. w. musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden.

„Die Freunde derjenigen Gattung von Musik, die mehr kunstvoll als künstlich ist, und ihren Werth in innerer Bedeutung, nicht im äussern Schimmer sucht, sehen mit Sehnsucht einer wiederholten Aufführung dieses herrlichen Tonwerkes (hoffentlich in nächster Charwoche) entgegen".

Auch dieses Jahr sollen in der kommenden Fastenzeit von den Herren Piringer und Schmiedel wieder vier Concerts spirituels veranstaltet werden: ein wahres Labsal für alle, die sich nicht gern mit Bonbons abspeisen lassen; denn da hört man doch noch unzerstückte Symphonien und grandiose Chöre, indess die Ankündigungen heimischer und fremder Künstler ausser den Paradesätzen zur Entwickelung ihrer Virtuosität selten mehr bieten, als eine immer wiederkehrende Ouverture, sammt Arie, Scene, Cavatine, oder Duo von Rossini, und abermals Rossini, oder von Carafa, Mercadante und Consorten.

Stuttgart, a. Ende des Januars. Die Abonnementsconcerte der K. Hofkapelle haben guten Fortgang. Den zwey letzten von sechsen sehen wir noch entgegen. Vom Besuch des ersten war der Einsender abgehalten. Im zweyten trat neben den Leistungen der schon öfters in gegenwärtigen Blättern genannten Instrumental- und Gesangs-Virtuosen, die des ganzen Orchesters in zwei Ouverturen, der einen vom Kapellmeister Lindpaintner, der andern von Beethoven hervor. Man darf wohl behaupten, dass sich jene neben der des grossen Meisters nicht nur hielt, sondern dass sie den gleichen erfreuenden, erhebenden Eindruck auf das Publikum im Ganzen machte. Das dritte Concert gestaltete sich durch die Anordnung des Kapellmeisters L. die einem schon früher in diesen Blättern dargelegten Wunsch unerwartet entgegen kam, zu einem historischen, ohne es desshalb an Unterhaltung fehlen zu lassen. Es wurden nämlich in drey Abtheilungen je vier Stücke gegeben, die jedesmal Einer Epoche angehörten. Ich will bloss die Namen der Componisten nennen:

1. Marenzio 1556. Lulli 1633. Händel 1685. Jomelli 1714.
2. Haydn, Mozart, Viotti, Winter.
3. Spohr, Rossini, K. M. v. Weber, Spontini.

Der sinnige Gedanke wurde recht glücklich realisirt, und erwarb sich bemerkbar den Antheil aller Musikfreunde. Er verdient gewiss öftere Wiederholung und Nachahmung; ja, ich möchte behaupten, es sollte jedes Concert, das der dramatischen Handlung entbehrt, diese durch Anschauung

Popularität, dieser Klippe, woran die Wissenschaft wie die Kunst so oft, wo nicht scheitert, doch ihre Solidität verliert, *nachgibt*" — — Alle diese Bemerkungen lassen sich bey dem jetzigen Zustande der Aesthetik und nach Verlauf von beynahe 40 Jahren wohl machen: aber sie entziehen dem würdigen Hiller nichts von seinen Verdiensten, weil er, wie gesagt, damals einen solchen Einfluß seiner Bemerkungen fast unmöglich ahnden konnte. —

Doch auch schon zu jener Zeit, oder bald darauf, gab es Komponisten, welche einen andern Weg wählten und diesen Sprung der Kunst durch das Zurückbleiben in die höhere Region gleichsam wieder gut zu machen suchten. Niemand that dies glücklicher als Georg Benda. Welcher deutsche Musikfreund kennt nicht die Meisterwerke dieses so wahr, so tief, so schön empfindenden Kunstlers? wer rühmt sich eines geläuterten Geschmacks, und findet nicht wenigstens zuweilen heimlich an seinem Klavier, wenn ihn die buntscheckige moderne Operette und das wilde Gepolter ihrer *meisten* affektvoll seyn sollenden Finale's ermüdet hat, Erhohlung und innigen Genuß an Benda's eben so treuen als edlen Zeichnungen der menschlichen Natur? — Auch er verband mit den süßesten Melodien die richtigste Harmonie und eine schon sehr gewandte Rhythmik. Er kannte (und das erhebt seinen Künstlerwerth am meisten) die feine Grenzlinie zwischen Ueberladung und Mattigkeit. Alles, von seinen Ritornellen an bis zu seinen Bravourpassagen, war bedeutend *). Dabey schränkte er sich weislich nur auf solche Dinge ein, die seinen Kräften und Neigungen angemessen waren. Hierunter gehörte eben so wenig das Große, Kühne, gewaltig Erschütternde, als das Burlesk-Komische. Seine Stärke bestand in der Arie (oder vielmehr Kavatine) und dem affektvollen Recitativ, welches letztere in Absicht der *musikalischen* Deklamation (denn die rhetorische ist nicht ohne Fehler) unter die vorzüglicheren gehört, die wir aufzuweisen haben. Hiermit bahnte er sich den Weg zum Herzen, und er erreichte gewiß sein Ziel, wo ein Herz anzutreffen war. Denn er lebte so ganz für die Kunst, die ihm nicht zur Handlangerinn der Eitelkeit diente, sondern wie eine hehre Gottheit in seinem Geiste thronte und sein ganzes Wesen mit bis zur Entzückung aus der wirklichen Welt erhübe. O, wann wird uns Deutschland wieder mit einem Georg Benda beschenken! — Zu diesem Ausruf veranlaßt mich die für unser Publikum ehrenvolle Theilnahme, welche es seinen Werken bewies. Erlosch diese späterhin allmählig, so war hierzu *unter andern* das sich immer vergrößernde Gebiet der Tonkunst, und das Bedürfniß, *neue* Werke zu hören, welche mehr den Sinnen als dem Herzen Nahrung gaben, vorzüglich Schuld. Wenigstens gab es späterhin nur Einen, dessen allgewaltige Kraft es verdiente, daß Benda vor ihm, wie der Mond vor der Sonne, wich.

Während sich nun so die Theatermusik der *zweyten* und *dritten* Klasse zu bilden suchte, blieb auch die der *ersten* (die italienische ernsthafte Oper) nicht müßig. Sie benutzte besonders die nun schon größere Ausbildung der Instrumentalmusik, ließ diese sowohl in verstärkteren Massen als auch in einzelnen obligaten Parthien auftreten, vereinigte mit den schon errungenen Vorzügen größere Mannigfaltigkeit und inneren sowohl als äußeren Glanz, trauete durch grellere Darstellung der Leidenschaften mit allem Aufwande der reinen und angewandten Musik nach größerem *Effekt*, und gelangte mehrentheils zum Ziel. Unter den Komponisten, welche sich in diesem Fache auszeichneten, nenne ich nur einen Reichardt und Naumann; jenen, der im Ausdruck des Großen und Kühnen besonders

*) Man untersuche z. B. nur die große Arie im *Walder* „Wer dem Schicksal" u. s. w. und man wird darin nicht blos Melodey der Oberstimme, worin der Text nöthigte, sondern zugleich in den meisten Kolorirten einen schönen Ausdruck *mannichfacher* Gefühle und ihres Wechsels finden, wie man dergleichen in so vielen andern nur durch Instrumentirung und meistes regnde Laune glänzenden Kompositionen vergebens sucht. d. Verf.

einer solchen Zeitfolge gewissermaassen zu ersetzen suchen. Die Anordnung erlaubt die verschiedenartigsten Combinationen, und giebt zu den wirksamsten Gegensätzen, den schönsten Effecten Gelegenheit. Im vierten Concerte ward die Ouverture aus *Euryanthe* mit grossem Beyfall aufgenommen. Ludwig Schunke, Sohn des Kammermusikus, kaum funfzehn Jahr alt, spielte mit erstaunlicher Fertigkeit und Präcision einen Satz aus dem A moll-Concerte von Hummel; sein jüngerer Bruder, Ernst, blies mit dem Vater Variationen auf dem Waldhorne, die den werdenden Virtuosen ahnen liessen. So sehr die Leistungen der übrigen Künstler wieder auf's Neue laute Anerkennung verdienen würden, so muss diese doch schon des Raumes wegen unterbleiben. Dem. Graziosi, für diesen Winter hieher berufen, sang zweymal im vierten Concerte. Umfang und Stärke ihrer Stimme sind mässig, aber auch diese italienische Sängerin bewährte wieder die Sorgfalt der dortigen Schule in allem, was den Ton der Menschenkehle von seinen materiellen Banden frey machen kann.

Den 30sten Januar wurde zum erstenmal *der Bergkönig*, neue romantische Oper in drey Akten, Text von Carl Hanisch, Musik vom Kapellmeister Lindpaintner, gegeben. Ein kritisches Urtheil über dieses Musikwerk maasst sich Ref. nicht an: er will bloss von dem Eindrucke reden, den sie auf ihm und andere gemacht, und wie sie aufgenommen worden. Bey dem Lobe, mit dem man in unseren Tagen Musik-Werke belegt, kann man wohl von Unterlassungs-Tugenden reden. Im *Bergkönig* ist unterblieben aller Instrumental-Lärm, alles türkisch-musikalische Tyrannisiren unseres Gehörs und Gefühls; — alles Studirte, Gemachte, Ausgerechnete; — alle Bravour- und Forcestücke und Virtuosen-Todessprünge. Lobenswürdige Leistungen sind: dass der Gesang sein volles Recht behauptet, nicht selten italienischer Modulation geflissentlich sich annähert, dass die Instrumentirung sehr klar und freundlich sich gegen den Gesang benimmt und, ohne uns zu überfüllen, auf den Wegen des Wohllautes uns fortträgt. Gleich die Ouverture ist schön gegliedert und tritt uns hell entgegen. Sie wurde mit einstimmigem Beyfall aufgenommen. Eben so kunstlos-klar führt uns der erste Chor in's Ganze ein. Nicht wenigen Musikstücken wurde lauter Beyfall zu Theil, und nach dem Schlusse ward der Tondichter auf die Bühne gerufen. Er dankte fühlbar bewegt. Es kann niemand entgehen, dass Dichter und Compositeur ein Seitenstück zum *Freyschütz* beabsichtigten, und Aehnlichkeiten in den Motiven eher suchten als vermieden. Eine Parallele beyder Opern wird wahrscheinlich nicht ausbleiben. Dürften wir einen Wunsch aussprechen, der aber auch beym *Freyschütz* anschlüge, so wäre es der, dass die lieblichen Arien, Cavatinen und Duetten nicht bloss durch Chöre, sondern auch durch einige Ensemble-Stücke, in welchen der musikalische Goldfaden mannichfach verschlungen wäre, unterbrochen würden.

Der Dekorateur und Maschinist haben im zweyten und dritten Akte Schönes geleistet; besonders hat das unterirdische Reich des Bergköniga, der glühende Schein der Metalle an den Felswänden, allgemeines Erstaunen erregt. Es ist kein Zweifel, dass diese deutsche Oper sich auch anderwärts Freunde suchen und gewinnen wird.

Mit einem Sprunge kommen wir vom grössten Instrumente, dem hundertarmigen Orchester, zum kleinsten, der Mundharmonika, gleichsam vom Riesenbaum zum Veilchen oder Vergissmeinnicht, und wenn beyde ihrem Wesen und Charakter entsprechen, so beleidigt die Gesellung nicht.

Hr. Eulenstein von Heilbronn wird seit einiger Zeit in Privat-Gesellschaften auf diesem seinem Instrumente mit freudigem Erstaunen vernommen. Er hat durch Nachdenken und Uebung es weiter gebracht, als alle seine Vorgänger. Er hat dem unbedeutenden Instrumente, das in seinen Schwingungen nur Consonanzen angeben will, die Dur-Tonleiter durch vier Oktaven abgewonnen, und weil er mit verschieden-gestimmten auf's schnellste zu wechseln weiss, so kann er Melodieen mit nicht gewöhnlichen Ausweichungen, ja Variationen darüber geben. Weil der Ton in der Mundhöle sich bildet, so vereint dieses Instrument das Einschneidende der Stab-Harmonika mit dem Beseelten der Menschen-Stimme. In Molltönen lässt es sich, nach Hrn. Eulensteins Erfahrung, nicht spielen, weil es in der grossen Terz vibrirt, dagegen hätte es für diese Spielart die kleine Sexte, welche dem Künstler in den Durtönen stets im Weg ist. Er hat eigens den Generalbass studirt, um durch Theorie seine Ausübung zu erweitern. Man wird den höchstbescheidenen jungen Mann überall gern aufnehmen und hören.

* * *

Recension.

Armida, Dramma tragico in tre Atti da G. Rossini. Armida, grosse Zauber-Oper in drey Aufzügen, Musik von Joachim Rossini. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Von der Bühne, und auch aus der Partitur, kennet Rec. diese Oper nicht, und weiss über sie nichts weiter, als was die Leser, aus öffentlichen Blättern, auch wissen können: dass sie in Italien, an einem Orte mehr, am andern weniger, in Wien aber sehr gefallen hat. Er hat aber auch nicht über sie, als Drama und Bühnenstück, zu urtheilen, sondern nur über den (wiewohl vollständigen) Klavierauszug der Gesänge, der ja doch von den Liebhabern nur als eine Folge Gesangstücke überhaupt angesehen und benutzt wird. Verlieren Opern, die durch Dichtung und Musik, besonders auch durch genaue Charakterisirung der Personen, allmählig sich entwickelnde, engverbunden fortlaufende Handlung etc. eigentliche dramatische Ganze bilden, dabey: so ist jenes bey den meisten Rossini'schen der Fall nicht, weil diess ihr Fall nicht ist; und das ist so, weil man es in Italien jetzt nicht anders will, auf das Ganze als ein solches gar nicht achtet, sondern nur auf die vorzüglichsten Gesangstücke einzeln für sich, und weil die Operncomponisten, vom Publikum und für das Publikum lebend, sich, sehr natürlich, nach seiner eben herrschenden Neigung richten, und gar nicht darauf ausgehen, Werke zu liefern, die diese eben herrschende Neigung überleben, sondern nur, die sie befriedigen sollen.

Rossini's *Armida* nun, wie sie hier im Klavierauszuge vor uns liegt, enthält nicht wenige ausgezeichnete Gesangstücke, sowohl für eine, als für mehre Stimmen. Diese, so wie auch die weniger ausgezeichneten, sind ganz in der Art, der Erfindung, der Anordnung, dem Geschmack und der Ausführung, auch den Ansprüchen an die Sänger nach, wie seine übrigen ernsthaften Opern, vom *Tancred* an: diese Art aber kennet Jedermann, auch in Deutschland; und so wäre es unnütz, mehr davon zu sagen. Man findet aber hier Folgendes, einzeln genommen. Personen: Ein Sopran, Armida selbst, reich genug beschäftigt, Ein Bass, Idraote, und fünf einander untergeordnete Tenore, unter denen der erste nicht wenig hervorsticht, drey aber auch von, nach der Höhe nicht alltubeschränkten Baritons vorgetragen werden können. Der erste Akt enthält folgende Stücke: Ouverture; gar nicht, was wir Deutschen so nennen, sondern ein blosses: Arrige aures, Pamphile! aber interessant erfunden und hingestellt. (Es versteht sich, dass das kein Tadel seyn soll, sondern nur eine Anzeige.) Einleitung: Chor, wechselnd mit Solo's für eine oder für mehre Stimmen; lebhaft und kräftig. Quartett, vom einfallenden Chore verstärkt, die Stimme der Armida vorherrschend in mehren Tempos; eines der ausgeführtesten, glänzendsten und affectvollesten Stücke der ganzen Oper. Begleitetes Recitativ und Bravour-Arie des Tenors. Langes, überaus reich verziertes Duett zwischen Armida und Rinaldo, in mehren Tempos. Beyde können sich reichlich hervorthun. Finale: Alle vereint, wie sichs gehört, und der Chor; fast lauter leidenschaftliche Sätze. Der zweyte Akt enthält Folgendes: Nach kurzem pathetischen Vorspiele, ein grosser Chor der Geister des Orcus, der die ganze unterirdische Mythologie hervorruft und mit Eigenthümlichkeit behandelt ist. Ein zweyter, heftigerer und kürzerer Chor derselben Geister. Ein kleines, zärtliches Duett für Armida und Rinaldo, mit sehr angenehmen, in der Folge reich ausgeschmückten Melodieen. Finale, in mehren Tempos, heiter und brillant. Unter den Solostimmen hebt sich wieder Armida sonderlich hervor; sie hat ungeheure Figuren zu überstehen. Dritter Akt. Ein angenehmes, dann bravourmässig fortfahrendes Duett für zwey Tenore. Solostimmen und Chor: freundlich und angenehm. Recitativ und Duett für zwey Tenore, gleichfalls freundlich. Grosses Terzett, sehr reich figurirt, für drey Tenore, in zwey Tempos; eines der ausgeführtesten und Hauptstücke der Oper. Finale. Mehre Tempos für Armida und andere Solostimmen, zuletzt der Chor, zu ihnen tretend.

Das Werk ist in Noten und Text schön lithographirt; auch Papier und alles Aeussere sehr gut. Dem italienischen Texte ist ein deutscher beygefügt: es braucht kaum gesagt zu werden, dass solche gänzlich italienische Musik, besonders solcher gänzlich italienische Gesang, auch, wenn irgend möglich, italienisch ausgeführt werden muss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. **N°. 10.** 1825.

Recension.

Sonate für das Pianoforte, comp. von Anselm Hüttenbrenner. 10tes Werk. Ferstler'sche Kunst- und Musikhandlung in Graetz. (Pr. 2 Guld. C. M.)

Die Provinzen des österreichischen Staates zeichnen sich dadurch, dass in ihnen viel Rühmliches geschieht, ohne dass es die Zeitungs- und Journalposaunen schmetternd verkündigen, vor gar manchen andern deutschen Ländern, und allerdings am meisten vor denen aus, wo das Gegentheil Statt hat. So ist denn auch, was Musik betrifft, in Steyermark eine Gesellschaft zusammengetreten, wie sie wohl überall längst gewünscht, aber noch nirgends zu Stande gebracht worden ist; eine Gesellschaft zur Verbreitung ausgewählter Werke neuer Componisten, unter Autorität und Unterzeichnung von Kennern und hochgeehrten Musikfreunden, welche diese Werke, nach Prüfung, für vorzüglich erkannt haben; woraus sich denn von selbst, und ohne dass es die Gesellschaft bestimmt darauf anzulegen braucht, ergeben wird, dass man diesen von ihr herausgegebenen Werken mit Zutrauen entgegengeht; dass junge, wahrhaft ausgezeichnete Componisten, die sonst unter der ungeheuern Menge Schreibender schwer und spät aufgekommen wären, leicht und bald aufkommen; dass der überschwemmenden Fluth des Mittelmässigen unvermerkt und ohne Streit einigermaassen ein Damm vorgezogen, und dass durch diess Alles das Beste der Tonkunst und achtbarer Tonkünstler, nicht mit Worten, sondern mit der That, gefördert wird. Diess Institut hat aber sich so in der Stille zusammengefunden und organisirt, dass Rec., der (im nördlichen Deutschland) mit offenen Augen, und das nicht bloss in der musikalischen Welt, zu leben gewohnt ist, nur erst durch oben genanntes Musikstück einige Kunde davon erhalten hat, die sich aber noch immer nicht weiter erstreckt, als auf das, was er so eben davon gesagt und was ihn das Werk selbst gelehrt hat. Es ist dasselbe nämlich versandt worden in einer Mappe mit dem Titel: *Musikalische Blumenlese des Steyermärkischen Musik-Vereins: eine Sammlung streng ausgewählter Original-Musikwerke, herausgeg. durch eine vom Musik-Vereine in Steyermark gewählte Redigirungs-Commission.* 1stes Heft. Und der Sonate selbst ist am Schlusse die lithographirte Unterzeichnung beygefügt: Im Manuscripte gesehen, zum Stiche vorzüglich geeignet befunden, und nach dem Drucke revidirt von der Redaktion etc. Grätz etc. Jäger, Secretair des M. V. s. E. Hysel, Kapellm. des M. V. s. — So ist's recht, und auch genug; und wird recht und genug bleiben, so lange der Verein mit Geist und Ernst verfährt, sich vor Gevatterschaften und anderm Einflusse des Persönlichen hütet, und ganz ruhig seinen Weg fortgeht.

Bey diesem Werke ist er offenbar so verfahren; und so haben wir durch ihn ein Klavierstück erhalten, das in jeder Hinsicht unter die besten derselben Gattung, die uns die letzten Jahre gebracht, gezählt werden muss; und auch ein Componist ist uns dadurch bekannt gemacht worden, von dem wir in unseren Gegenden noch nie den Namen gehört hatten: ein Componist, der achtungsvolle Aufmerksamkeit verdient, und von dem sich um so mehr für die Folge erwarten lässt, da er, wenn uns die Nummer auf dem Titel nicht täuscht, noch jung zu seyn scheint. Seine Erfindungen sind edel und mannichfaltig; was er sagt, gehört ihm wirklich eigenthümlich zu: es ist nicht von zurückgebliebenen Anklängen der Arbeiten Anderer

nur anders zusammengestellt und anders geführt, verziert oder sonst zugestutzt. Seine Harmonie und Ausarbeitung ist vollstimmig-gründlich, ohne Ueberladung oder Künsteley, und gleichfalls nicht bloss angenommen, sondern nicht selten wahrhaft neu und ihm eigen. Seine Kenntniss und Benuzzung des Instrumentes wird Jeder sogleich meisterhaft finden. Dabey weiss er Maass zu halten: die Sätze sind zwar ausführlich, aber nicht zu lang; zu spielen zwar keineswegs leicht, aber nicht so übertrieben schwer, dass Einer wenig mehr in der Welt müsste zu thun haben, als Klavier spielen, wenn er sie vollkommen ausführen sollte. Sollte Rec. denen, die, wie er bisher, Hrn. H. und diese seine Arbeit noch gar nicht kannten, durch einen Vergleich (der aber, wie jeder, hinkt, und der Eigenthümlichkeit des Hrn. H. durchaus keinen Eintrag thun soll) einigermaassen anschaulich machen, wie diese Sonate beschaffen sey: so wüsste er keinen bessern, als: der Erfindung, dem Ausdruck und dem nach, was man, ohne es mit dem Worte zu genau zu nehmen, den Geschmack zu nennen pflegt, scheint sie ihm den Beethoven'schen aus dieses Meisters früherer Zeit am ähnlichsten; der harmonischen Stellung und Ausarbeitung nach, so wie auch, was die Behandlung des Instrumentes betrifft, gleicht sie mehr den grösseren der Sonaten J. B. Cramers. Was das Beydes sagen will, weiss ein Jeder; und so wird auch ein Jeder ohngefähr abnehmen können, ob die Sonate für ihn sey oder nicht. — Sie bestehet übrigens aus einem Allegro moderato, ernst, doch gar nicht trübe, gemässigt, doch lebendig und kräftig, bey aller gründlichen Ausarbeitung doch mehr auf Wirkung des Melodischen angelegt. F dur, C-Takt. Es folgt ein Scherzando, Allegro vivace, A moll, wechselnd mit A dur: ein gar wunderlicher, scharfer, humoristisch aufreizender Satz. Nun kommt ein grosses Finale: Allegretto vivace, Zweyvierteltakt, aus F dur, aber nach welchen Tonarten allen hinübergreifend! ein wahres Bravourstück, gleich im Thema eigen und pikant zur Genüge, in der durchaus soliden und bis zur Hartnäckigkeit beharrlichen Ausarbeitung trefflich und originell, an Wirkung feurig und affektvoll. Und so bietet das Ganze auch eine sehr wohl zusammenhängende, psychologische Folge, und steigert sich vom Anfange bis zu Ende, auch in diesem Betracht, immer mehr. Da der Verf. überall einen klaren und besonnenen Geist verräth, so vermuthet Rec., dass er, um diese Steigerung der Empfindungen, ohne allen Rückblick und ohne dass dem Zuhörer einiger Nachlass oder ein angenehm geschweifter Nebenweg, der dann wieder zur eigentlichen Bahn einlenkte, gegönnet würde, zu Stande zu bringen, der Sonate kein Adagio gegeben hat. Sonst wäre diess zu bedauern; und das um so mehr, da eben dieser Verf., wenn nicht alles trügt, Adagios schreiben könnte, wie sie, für das Pianoforte, jetzt nur Wenige schreiben können oder mögen.

Der Stich ist correkt und schön; das Papier und alles Aeussere kann nicht besser seyn.

Wir wünschen dem Verf. zu diesem, für unsere Gegenden ersten Werke, und dem Vereine zu seinem Debüt damit, Glück. Von den ferneren Bemühungen des Vereins versprechen wir uns das Beste. Ist es ihm nur erst gelungen, mit noch einigen Werken gleichen Gehaltes und Werthes hervorzutreten: so wird er gewiss auch Ursache bekommen, mit dem Erfolge, an was man auch bey diesem Worte denke, zufrieden zu seyn; denn alsdann wird man überall anfangen, nach seinen Ausgaben zu fragen, und in kurzem wird sich sein Credit befestigt haben. Aber freylich: auch nur einige Missgriffe, vielleicht aus Gefälligkeit und persönlichen Rücksichten, würden dem gesammten Unternehmen einen Stoss geben, der schwer und nur spät erst wieder ausgeglichen werden könnte; denn, wer wenig empfängt, wo ihm nichts weiter versprochen ist, als dass er nur irgend Etwas empfangen werde, der verschluckt's; sagt: warum hast du's genommen! und vergisst's: wer aber wenig empfängt, wo ihm etwas Vorzügliches versprochen ist, der nimmt's übel, und schmält, und grollt wohl auch noch lange hintennach. Rec. wünscht sehr durch diese seine Anzeige auf das Publikum und auf den Verein so zu wirken, wie aus seinen Worten selbst hervorgeht, dass er wirken möchte. Dass bey ihm nichts Persönliches mituntergelaufen, wird man um so leichter glauben, wenn er versichert, dass er ohngefähr hundert Meilen von Grätz entfernt lebt, dass er alle bey dieser Gelegenheit genannte Namen zum erstenmale in seinem Leben hört, und dass die genannten Herren den seinigen gar nicht erfahren sollen.

Nachrichten.

London, im Januar 1825. Nach einer langen Reihe von Jahren ist endlich einmal der Fall eingetreten, dass Britanniens Hauptstadt das gewöhnliche Winter- und Sommervergnügen einer italienischen Oper entbehrt. In der That ein sehr unwillkommenes Ereigniss für alle diejenigen Einwohner des östlichen Londons, welche so gern nach jeder Gelegenheit haschen, mit der höhern Klasse des westlichen Theiles in Berührung zu kommen, wozu sich durchaus kein schicklicherer Ort darbot, als gerade des Königs Theater (so heisst jene Oper vorzugsweise), allerdings eine Hör-Bühne, aber, wenn man das Wortspiel zu gute halten will, noch weit mehr eine Schaubühne für Rang, Schönheit und Reichthümer aller Art. Den italienischen Sängern und französischen Tänzern ist dieser Unfall ein Gegenstand der verzeihlichsten Trauer. Das häßliche Rabenheer nimmersatter Rabulisten (hinc illae lacrymae) ist in Angst und Verzweiflung, dass ihm das Aas, woran es so lange Jahr aus Jahr ein genagt, auf immer entzogen werden möchte. Die grosse Volksmasse aber, welche von jeher auf alles Ausländische mit scheelen Augen sieht, ist eher erfreut, als betrübt; denn die unverhältnissmässig höhere Besoldung der fremden Künstler als die der eingebornen, und die ungeheuren Summen, welche nach ihrer Meynung unnützer Weise dergestalt an Ausländer verschwendet wurden, waren ihr immer ein grosses Aergerniss. Was aus der Oper eigentlich werden wird, weiss Niemand; dass aber nichts Gescheutes dabey herauskommen kann, so lange sie in den Händen der Rechtsgelehrten bleibt, ist leicht einzusehen. Benelli, der letztes Jahr bey der Verwaltung der Oper so zu sagen Alles in Allem war, wurde vorige Woche förmlich bankerott, und drey der vorzüglichsten Sänger haben öffentlich einen Prozess gegen einen andern Theilhaber (den Buchhändler Ebers) zur Erlangung ihres rückständigen Soldes eingeleitet. Ein interessanter Aufsatz über die italienischen Oper im vergangenen Jahre, besonders in Beziehung auf die Ausgaben und Einnahme dieser Anstalt, befindet sich in der so eben erschienenen 24sten Nummer des *Quarterly Musical Magazine and Review*. Hr. Bacon, der Herausgeber, hat diese Data aus den zuverlässigsten Quellen, und wir tragen daher kein Bedenken, die Berechnung der Ausgaben vom vorigen Jahre in buchstäblicher Uebersetzung hier wiederzugeben.

Rossini (Componist)	£. Strl.	1000
Mad. Ronzi de Begnis (ausser einem freyen Benefice)		1450
- Pasta		1400
- Colbran Rossini		1500
- Caradori		500
- Vestris		600
- Biagioli		300
- Grasiani		200
Signore Garcia		1000
- Curioni (ausser einem Benefice)		800
- De Begnis		800
- Remorini		700
- Farto		700
- Benetti		500
- Placci, für wenige Abende		200
- Rosichi		250
- Franceschi		200

Tänzer.

Mons. Aumer, Balletmeister	£. Strl.	1000
Mad. Le Gros		1200
- Ronzi Vestris		1000
Mlle. Noblet		800
- Idalice		600
Mad. Aumer		600
Mr. Albert		1000
Mad. Vestris		900
Mr. Ferdinand		700
- Le Blond		600
- Venafra		300
- Boisgerard		300
- Guillet		400
Signor Coccia		300
- Spagnoletti, Musikdirector		250
Director des Ballets		200
Centroni (Hoboe)		200
Der Fagott		150
Der Soufleur (The prompter)		150
Der Director der Chöre		150
Die Coulissenmahler		1000
Ballettänzer (Corps der)		6000
	£. Strl.	29,750

Ausgaben für jeden Abend insbesondere:

Der Chor	£. Strl.	12
Das Orchester		50
Aufwärter		10
Erleuchtung (Gas und Oel)		25
Für jeden Abend	£. Strl.	97.
Also jährlich	£. Strl.	6000
Miethe		10000
Summa summarum	£. Strl.	45,000

Zu dieser Ausgabe des Jahres 1824 kommt noch das Honorar der Mad. Catalani und die der Garderobe, so dass sich das Ganze auf Ł. Strl. 50,000 anschlagen lässt. Hr. Bacon setzt die jährliche Einnahme auf Ł. Strl. 69,000 an, nach einer sehr unrichtigen Berechnung, zu welcher aber hier der Raum mangelt.

Ein gleicher Unstern hat über die Philharmonische Gesellschaft, das wichtigste musikalische Institut nächst der Oper, gewaltet. Sie hat drey Künstler verloren, deren Ersatz wenigstens für den Augenblick ganz unmöglich ist: Dragonetti, Puzzi und Centroni. Man hat öfters behauptet, dass Dragonetti auf dem Contrabass in Europa nicht seines Gleichen habe; und wahrlich, wer die Leichtigkeit und Kraft kennt, mit welcher er die schwierigsten Stellen darauf ausführt, kann nicht anders glauben, als dass er es auf diesem Instrumente zur höchsten möglichen Vollkommenheit gebracht habe. Bey allen grossen Musikaufführungen, besonders in den Symphonieen und Ouverturen, ist er immer der Leitstern für das ganze Orchester; so gewaltig dringt er selbst durch die ersten Violinen durch, und so unfehlbar glaubt man ihn im Takte. Der Verlust dieses einzigen Künstlers ist für obige Gesellschaft um so empfindlicher, weil Beethoven seine neueste (neunte) Symphonie mit besonderer Rücksicht auf Dragonetti geschrieben, und einige sehr schwierige, nur von ihm ausführbare Solostellen für den Contrabass darin angebracht haben soll. Die Ursache seines Abganges ist, wie hier immer, eine leidige Geldangelegenheit. Dragonetti hatte, so wie Lindley, der berühmteste hiesige Violoncellist, vorzugsweise vor den übrigen Mitspielern, deren Leistungen für jeden Abend im Durchschnitt nur mit ungefähr drey bis vier Pfund belohnt werden, funfzig Guineen für die acht Concerte. Dies dünkte ihn mit einem Mal eine zu geringe Anerkennung seiner Talente und er forderte ohne Weiteres das Doppelte: Ł. Strl. 105; welches die Directoren, um der ersten Violinisten willen, welche als Anführer auch nur funfzig Guineen erhalten, natürlich nicht bewilligen konnten. Warum die Herren Puzzi und Centroni sich zurückgezogen haben, ist nicht bekannt geworden, aber ihr Verlust ist fast nicht minder zu bedauern. Beyde sind sehr berühmte Virtuosen, Puzzi auf dem Horn und Centroni auf der Hoboe, und beyde haben hier mehrmals grosse Bravourstücke von eigener Composition mit dem glänzendsten Beyfalle aufgeführt. An Blasinstrumenten sind wir hier zu Lande in der kläglichsten Armuth; so wunderbar es klingen mag, so ist es dennoch gegründet, dass nach Griesbach's Tode, der leider vor wenigen Wochen erfolgte, im ganzen Reiche keine leidliche Hoboe aufzutreiben ist.

Alles ist hier darauf gespannt, was Hr. von Beethoven für eine Antwort auf die von der Philharmonischen Gesellschaft an ihn ergangene Einladung, hieher zu kommen, ertheilen wird. Das Honorar für diesen Ehrenbesuch soll Ł. Strl. 500 oder so viele Guineen seyn, mit Einschluss der Reisekosten. Für einen Mann wie Beethoven, dessen Riesenwerke Jahr aus Jahr ein die Hauptstützen jener Gesellschaft gewesen, ist diess Anerbieten bey ihrem Reichthum eine wahre Lumperey, und hoffentlich wird der grossherzige Künstler dasselbe nach Verdienst zurückweisen. Entweder anständig und gebührlich, oder gar nicht! Man bedenke nur, was Rossini dafür erhielt, dass er sich einige Male dem Englischen Publikum am Pianoforte zeigte; denn bekanntlich schrieb er während seines Hierseyns gar nichts.

Die Concerte zu Bath, unter der Leitung der Herren Loder und Smart, welche seit ihrem Entstehen vor drey oder vier Jahren so glänzend unterhalten wurden, haben wegen Mangel an Unterstützung aufhören müssen.

Die Oratorien zu Coventgarden und Drury-Lane, unter der Verwaltung des allbekannten Charles Bochsa, sind auch bankerott und kommen, wie es heisst, dieses Jahr nicht zu Stande.

C. M. v. Weber's *Preciosa* wird nächstens im Coventgarden-Theater in die Scene kommen. Das Glück des *Freyschütz* wird sie nicht machen. — Eben da dieses abgehen soll, wird es bekannt, dass Herr von Beethoven unter den angebotenen Bedingungen nicht nach London kommen will.

Aus Magdeburg, Ende December 1824.
(verspätet.)

Nach meinem letzten Berichte über die Musik in Magdeburg möchte der Leser unsere Stadt für eine musikalische Wüste halten. Indessen haben wir seit Anfang des Winters mehre gute Concerte gehabt, von denen ich kürzlich das Bemerkenswerthe melden will.

Nicht weniger als vier Gesellschaften haben jetzt Winterconcerte, nämlich die *Loge*, die *Harmonie*, die *Vereinigung* und die Gesellschaft *zur Freundschaft*. Diese letzte Gesellschaft gehört nebst der *Vereinigung* dem mittleren Bürgerstande an, und mich dünkt, es sey ein gutes Zeichen fortschreitender Bildung jedes Standes, wenn die schönen Künste in ihm heimisch werden.

Erwägt man, dass, bey dem Mangel an Theatersängerinnen, eine gewisse Einseitigkeit der Concerte nicht zu vermeiden war, so muss man anerkennen, wie sehr es gelungen ist, ihnen dennoch ein so hohes Interesse zu geben, als oft durch weit grössere Mittel nicht erreicht wird. In Hinsicht der Logen-Concerte trug die Unterstützung des Seebach'schen Gesangvereins viel zu demselben bey. In den übrigen Concerten sangen entweder einzelne Dilettanten, oder es war in den Instrumentalstücken meistens genug Abwechselung.

In vier Abonnements-Concerten der *Loge* gab man Symphonieen von Beethoven in C dur und in F, Mozart in C mit der Fuge und Haydn in Es mit dem Paukenwirbel. — Ouverturen gab man von Schulz zu *Faust*, Beethoven zu *Prometheus* und *Egmont*, Lindpaintner zu *Moses*, Pär zu *Sophonisbe*, Vogel zu *Demophon*, Winter zu den *feindlichen Brüdern*. Die von Lindpaintner zu *Moses* war den meisten unbekannt; sie ist im modernen Effektstyle geschrieben und wurde beklatscht. — An Solosachen wurden vorgetragen: Polacca für Klarinette von Pechatzeck, ein Stück im Passagencharakter, geblasen von Hrn. Feldt; Variationen für die Oboe von Hummel, geblasen von Hrn. Brenner, einem Musicus des hiesigen Militärmusikcorps, der sich durch die Behandlung seines schwierigen Instrumentes sehr auszeichnet; Variationen für zwey Violinen, Cello und Orchester, über die Romanze aus *Joseph* von Méhul, von L. Maurer, vorgetragen von den Hrn. Mühling, Sesse und Nieper, (letzterer Dilettantist); Concertante für Oboe und Fagott von Westenholz, geblasen von den Hrn. Brenner und Krause, eine Composition, die hier und da etwas ältlich klingt, aber von erfreulicher Solidität und Gemüthlichkeit ist. Die Solospieler erhielten alle Beyfall. — Die Gesangstücke waren: der grösste Theil des zweyten Aktes der Oper *Armida* von Righini, eine herrliche Musik, deren Ausführung dem Seebach'schen Singverein vielen Beyfall erwarb. Besonders gefiel ein Terzett, und unter den Chören der liebliche, klagende Gesang von Armidens Frauen: „Königin, verlassen, was wird dein Schicksal seyn!“ welcher von den Oberstimmen so zart vorgetragen ward, als es die höchst anmuthigen Melodieen erfordern. Die Sopran-Solos waren durch Dem. Zumbach sehr gut besetzt; die Tenor-Solos wurden auch nicht übel gesungen, und die Herren Sänger können gut werden, wenn sie sich üben. — Quartett aus dem *befreyten Jerusalem*, von Righini, worin Mad. Cuny den Sopran, wie immer, recht gut sang. — Arie aus *Griselda* von Pär, mit obligater Violine, von derselben, und eben so gut gesungen. — Männergesänge ohne Begleitung von Kreutzer, Spohr und Mühling. Hr. Bonte erwarb sich vielen Beyfall durch den Vortrag zweyer Lieder, die mit Chorbegleitung im pianissimo arrangirt waren, das erste: „Mir auch war ein Leben aufgegangen“ aus Himmel's *Urania*, mit Variationen; das zweyte aus den Liedern mit Guitarre von Mühling: „Laura betet“. Beyde Compositionen sprachen das Gemüth ganz besonders an.

In dem Concerte zum Besten der Armen, in der Loge, gab man die Symphonie von Beethoven in D. — Arie aus *Camilla* von Pär, vortrefflich gesungen von Mad. Cuny; Pianoforte-Concert von Cramer in E $\frac{2}{4}$, gespielt von Hrn. Mühling. Dieses Concert ist zwar nicht mit den langgestreckten Wiener Applaus-Figuren übersäet, die wie Bohnen hervorschiessen, auf denen Niemand gen Himmel steigt, als Virtuosen und — Münchhausen; es ist auch nicht mit den Irrlichtern einer ungezügelten Phantasie gefüllt, die nur dann leuchten, wenn sie aus dem Kopfe eines Beethoven oder M. v. Weber hervorgehen, und deren Schein uns anderswo gewöhnlich in den Sumpf führt; aber es ist in dem ächten Cramer'schen Style geschrieben, das heisst in demjenigen, dessen Schwierigkeiten auch nur von sehr sicheren Händen zu überwinden, doch stets in dem Wesen der Composition begründet sind; ferner ist es vom Anfang bis zum Ende von solchem Feuer und solcher Anmuth erfüllt, beyde mit Begeisterung empfunden und verständig benutzt, dass es weit höher, als die meisten Virtuosen-Concerte steht, und keiner Mode unterworfen ist. Eine so kraftvolle Composition verlangt vor allen Dingen einen männlichen Vortrag, und ein Instrument, welchem viel zu bieten ist, und welches auch viel wieder giebt. Die genannte Art des Vortrags besitzt Hr. Mühling in hohem Grade, aber die letztere Bedingung war leider nicht

erfüllt. Das Instrument war ein Wiener Flügel, stark und hart; doch gebe ich zu, dass der Bau des Saales seiner vollen Wirkung hinderlich war. — Im zweyten Theile des Concerts gab der Seebach'sche Gesangverein die Messe in C dur von J. Haydn, No. 2. der bey Breitkopf und Härtel erschienenen Partituren, eine Kirchenmusik, welcher wir an Popularität, die jedoch immer höchst edel bleibt, an Lieblichkeit der Melodieen, und blühender Instrumentirung fast Nichts zur Seite setzen können. Unter den vielen ausgezeichneten Sätzen heben wir nur heraus: das *Qui tollis*, Bass-Solo mit Chor und obligatem Violoncelle; das *Incarnatus*, erst Adagio von erschütternder Wirkung, bis zum *et resurrexit*, von da an Allegro, Freude und Jubel ausdrückend, und mit dem: *et vitam venturi* durch eine [illegible]e Fuge geschlossen, wie man sie nur von Haydn kennt; endlich das *Agnus dei*, zuerst ein unbeschreiblich anmuthiges Adagio und dann ein sehr lebhaftes Allegro. — Dem. Zumbach sang die Sopran-Solos ziemlich gut; das Benedictus, ein Quartett, holperte etwas; die Chöre fehlten ein einziges Mal, und da kaum bemerklich, waren aber im Uebrigen sehr brav.

In den vier Concerten der *Harmonie* gab man: Symphonieen von Mozart, in Es und G♭, von A. Romberg in D und von Eberl in Es. Die erste Symphonie ward sehr gut executirt, die Ausführung der in G moll wollte Ref. aber nicht gefallen. Unser Orchester, welchem wir übrigens alle Anerkennung schuldig sind, scheint, trotz seiner sehr lobenswerthen Eigenschaften, zu kalt für diese Pracht-Symphonie, welche wohl die leidenschaftlichste ist, die je geschrieben wurde, versteht sich mit diesem Grade von geistiger und technischer Schönheit, denn ohne solche Prädicate möchte es nicht gar schwer seyn, leidenschaftlich zu schreiben. — Ouverturen gab man: von Righini aus *Armida*, von A. Romberg in C, Beethoven zu *Prometheus*, Mehul aus *Joseph*, Weber aus dem *Freyschütz*, Spohr in D, Seyfried in D. Die letzte war neu, von vielem Effekt, aber dieser weit hergeholt, dabey ohne grosse Originalität. — An Solo-Sachen: Rondeau für Pianoforte mit Orchester, vom Prinz Louis von Preussen, recht gut gespielt von Hrn. Kämmerer; Klarinetten-Concert von Spohr in C♭, geblasen von Hrn. Feldt, das Adagio sehr schön, das übrige weniger befriedigend, mit etwas abgerissenem Vortrage; Klarinetten-Concert und — Quintett von Mozart, beydes Meisterwerke, die ein Jeder hoch hält, das erstere mit dem himmlischen Adagio, welches bis jetzt noch in keinem neueren Concerte für diess Instrument erreicht ist; beyde wurden gut geblasen von Hrn. Feldt und waren allen Musikfreunden ein wahrer Ohrenschmaus; Phantasie für Oboe von Ferling, von Hrn. Brenner geblasen, eine ziemlich vornehme Composition ohne vielen Gehalt; Rondeau für Fagott von Lindpaintner, recht zweckmässig gesetzt. Hr. Krause, der es vortrug, bläst viel Noten, aber ohne Modulation des Tones, welches jedoch zum Theil am Instrumente liegen mag; Violin-Concert von Viotti in H moll: unter den schönsten Violinconcerten, die ich hörte, dasjenige, welches mir in Hinsicht auf seinen heroischen Styl und seinen tief bedeutenden Charakter am meisten gefiel. Hr. Musikdirector Mühling spielte es mit ausserordentlichem Beyfall. — Die Gesangstücke waren: Arie aus den *Ruinen von Babylon*, von Winter, sehr fertig vorgetragen von Dem. Zumbach; Arie aus *Urania* von Himmel, von derselben gesungen. Ich würde behaupten, dass kleine Lieder nicht für ihre Stimme passen, hätte sie nicht kurz darauf ein solches vortrefflich vorgetragen. Es war eine Composition von Mühling, aus einem seiner ersten Liederhefte mit Klavierbegleitung, auf den Text von Göthe: „Kennst du das Land“; zwar nur eine Kleinigkeit, aber gewiss von hohem musikalischen Werthe. Der Componist hatte das Liedchen so instrumentirt, dass eine Klarinette und zwey Hörner die letzten Noten der Schlüsse, in einem Nebenzimmer, gleichsam als Echo, wiederholten: ein sehr glücklicher Gedanke, welcher ihm dem lebhaften Dank des Publikums erwarb. Die Leistungen der Dem. Zumbach wurden übrigens mit vielem Beyfalle aufgenommen; endlich wurden an Gesangsachen noch mehre Lieder für Männerstimmen ohne Begleitung gegeben.

In zwey Concerten der *Gesellschaft zur Vereinigung* gab man: die Symphonie von Haydn in Es, C-Takt, und von A. Romberg in Es; Ouverture von Cherubini aus dem *portugiesischen Gasthofe*, von Winter aus *Marie von Montalban*, von Beethoven aus *Fidelio*, von Weber aus dem *Freyschütz*; Rondeau für Pianoforte mit Orchester, von Hummel, A dur, gespielt von Dem. Seebach, Tochter eines Organisten aus Nordhausen, der bald nach Magdeburg kommen wird, um an der St. Johannis Kirche angestellt zu werden. Concert für Klarinette von M. v. Weber, in Es, geblasen

musikalischen Schriften eines Galilei, des Vaters, eines Doni Mei, und anderer Florentiner, endlich die eigentliche gegen Ende des 16ten Jahrhunderts in dieser Stadt aufgeführten ersten Opern: *Dafne und Euridice*, sind Glanzepochen in der Geschichte der Tonkunst. Geminiani, so wie Cherubini, beyde aus diesem an grossen Männern aller Art so reichem Staat entsprossen, gehören nicht weniger als die vorgenannten der Nachwelt an. — Pugnani, Viotti, Felix Blangini in Paris sind unter den Componisten und Virtuosen aus Piemont, von welchen in dem XXVII. und letzten Kapitel die Rede ist, als ausgezeichnet erkannt.

Dass für neuere Zeit die Benennung: Schule nicht mehr anwendbar seyn könne, wird Niemand in Abrede stellen; denn Rossini wird unter den Meistern der Römischen Schule angeführt, er, der gewiss keiner der vorigen Schulen angehört, auch gewiss keinen seiner geschickten oder oft ungeschickten Nachahmer als seinen Schüler nennen wird.

Hat man diese so reichhaltige Sammlung von Nachrichten aller Art aus so verschiedenen Ländern und Zeitaltern mit Aufmerksamkeit durchgangen, so muss es den deutschen Leser nicht wenig befremden, dass Simon Mayr aus Bremen, der so Vieles geleistet, sich nirgends genannt findet. Absicht kann hiebey wohl zum Grunde liegen, denn auch der Name Generali kömmt nirgends vor. Dem geachteten Verfasser von Neapels Denkwürdigkeiten könnte man eine Art von Vorliebe oder gar Parteilichkeit nur mit Unrecht anschuldigen. Dass aber bey einem so mühsamen Untersuchen, Sammeln und Zusammenstellen so umfassender historischer und biographischer Notizen, so manches übersehen, dass so mancher Irrthum, unrichtige Zeitangabe, überhaupt so manches Menschliche mit unterlaufen könne, werden diejenigen gerne zugeben, aber auch gerne vergeben, welche sich mit ähnlichen Studien beschäftigt haben. Denn, wir können nicht umhin, es hier nach unserem Dafürhalten auszusprechen, nicht die Geschichte des dramatischen Gesanges und seiner Composition selbst, sondern nur eine höchst schätzbare Materialiensammlung für eine künftige Geschichte desselben ist in diesem Werke niedergelegt. Diese Geschichte selbst, nach Grundsätzen einer gesunden Geschmacks- und Kunstlehre zu unternehmen, möchte bey der gegenwärtigen Stimmung der Gemüther vielleicht eben jetzt mehr als jemals ausser der Zeit liegen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Das Carneval hat diessmal keine neue Oper gebracht, wir hörten bloss Wiederholungen längst bekannter. Die gegebenen waren: Gluck's *Alceste*, *Iphigenia in Tauris*, *Armide*; Spontini's *Olympia*, *Vestalin* und *Nurmahal* (in den beyden letzten gab der schon im vorigen Bericht erwähnte Hr. Sieber aus Wien, in der *Vestalin* den Oberpriester und in der *Nurmahal* den Mullah), Catel's *Bayaderen* und Boieldieu's *Calif von Bagdad*.

Die einzige Neuigkeit war das am 4ten zum erstenmal gegebene Singspiel: *Das verborgene Fenster*, oder *Ein Abend in Madrid*, in drey Abtheilungen nach dem Französischen bearbeitet von M. Tenelli (d. i. Millenet); Musik von J. P. Schmidt (Hofrath und bey der Sechandlung angestellt im Secretariat). Der Stoff ist durch Novellen in mehrern Sprachen bekannt. Eine Frau wird dadurch, dass ihr Mann das eben bezogene Haus nicht genau kennt, die Geliebte des Flatterhaften, bis es zur Erkenntniss kommt. Die Musik ist einfach, angenehm und sanft; die zum Theil lebhaften Tempo haben viel Nationalfarben. Besonders gefielen im ersten Theile das Finale; und im zweyten das Cantabile, Recitativ und Rondo der Frau v. Florville (Dem. Eunike) und das Finale.

Interessant waren mehrere Zwischenspiele. Die schon im vorigen Bericht mit Beyfall genannten königl. baierschen Kammermusiker Hr. Molique und Böhm trugen am 20sten, jener ein *Violinconcert* in E moll von Spohr, dieser ein *Concertino* für Flöte von Drouet, und am 29sten jener eine von ihm componirte *Phantasie*, dieser ein *Concert* vor. Hr. Molique bewährte auch diessmal seine reine Intonation, einen markigen Ton, grosse Sicherheit und Fertigkeit, einen freyen Bogenstrich und viel Präcision im legato und staccato, so wie Hr. Böhm einen vollen Ton, viel Zartheit und Fertigkeit, besonders in der Doppelzunge.

Die Kammermusiker und ersten Waldhornisten des Grossherzogs von Hessen trugen am 11ten ein *Concertante* (Adagio und Allegro) für zwey Waldhörner von C. Koch und *Variationen* von

bewandten Umständen hier vorzüglich an Oberstimmen fehlen müsse, wird man leicht begreifen, und diesem Uebelstande ist vor der Hand um so weniger abzuhelfen, da die hiesigen Pfarrer durchaus nicht gestatten wollen, dass Frauen in ihren Kirchen singen. Nur der königl. Hof-Kapelle allein ist es vorbehalten, die Oberstimmen durch Frauen zu besetzen, unter welchen sogar (zum grossen Aerger der Ueber-Frommen) mehre unserer ersten Theater-Sängerinnen sich befinden.

In den hiesigen lutherischen und reformirten Kirchen ist der musikalische Theil des Gottesdienstes, wo möglich, noch erbärmlicher bestellt, als in den katholischen. Es mag wohl nur Mangel an richtiger Umsicht seyn, dass die Kirchenvorsteher jener Gemeinden bisher keinen Versuch gemacht haben, mit ihren übrigens guten Schulanstalten einen zweckmässigen Sing-Unterricht zu vereinigen. Mit geringen aber gut angewandten Mitteln würde es einem eifrigen Manne gewiss gelingen, für die gute Sache fruchtbar zu wirken *). Einen solchen, durch seinen Eifer für den Kirchengesang sehr verdienten Mann hat hier die katholische Kirche neuerlich an Hrn. Choron, dem Director der königl. Singschule, welcher bereits durch mehre gute Elementar-Werke rühmlichst bekannt ist. Hr. Choron richtet nun seine ganze Lehr-Anstalt (von der zu sprechen ich schon wiederholt Gelegenheit gehabt habe) auf den Kirchen-Gesang. Er hat zu diesem Behufe so eben ein neues Cäsural-Buch **) herausgegeben, in welchem er bekannte Choral-Melodieen (als Mittelstimme behandelt) mittelst beygefügter Ober- und Unterstimme im einfachen Kontrapunkt (Note gegen Note) recht zweckmässig begleitet. Man muss Hrn. Choron's unermüdetes Streben um so dankbarer erkennen, da er wirklich mit grossen und vielfältigen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Glücklicherweise erfreut er sich des besonderen Schutzes des Vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, der als „chargé de la section des beaux arts" über diese dem Ministerium „de la maison du Roi" untergeordnete Lehranstalt zu verfügen hat, und von dessen gutem Willen für das Gedeihen der Sache sich viel hoffen lässt.

Neukomm.

*) Sonderbar genug ist es allerdings, dass in den Staaten Sr. allerchristlichsten Majestät die Israelitische Gemeinde allein einen würdigen Kirchengesang hat, obwohl man auch hier manches profane, störende, abgestellt wünschen muss. Die schöne, weit ausreichende Bassstimme des Vorsängers Levi würde gewiss tüchtige mehr Eindruck machen, wenn er seinen, übrigens originellen Gesang nicht durch eine Menge, zwar wohlgelungener, aber auf alle Fälle übel angebrachter Schnörkel und Gurgelyen „à la Martin" verbrämen wollte. Der aus seiner Schule hervorgehende Chor aber ist gut, und wird hoffentlich noch besser werden.

**) Liber choralis, tribus vocibus, ad usum collegii Sci Ludovici, complectens missam vulgatas Divini Officii partes in contrapuncto simplici etc. Accuravit et hymnorum varii cantus quibusque metris apti. Composuit ac disposuit Al. Steph. Choron. Parisiis apud Auctorem.

Kurze Anzeige.

Ouverture caractéristique et brillante pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par Charl. Czerny. Oeuv. 54. Leipzig, chez Probst. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Charakteristisch finden wir diese Ouverture nicht mehr, als es eine jede seyn soll, und jede gute es auch wirklich ist. Aber brillant ist sie in hohem Grade. Der Styl ist ganz frey; doch wird der schönen, melodischen Thema's, (H moll, Dreyvierteltakt, Allegro vivo e spiritoso,) womit sie, ohne Einleitung, anfängt, hin und wieder, theils bestimmt, theils in Anspielungen, gedacht. Die vielen Figuren sind grossentheils rauschend; die Modulation ist nicht selten scharf. Alles läuft, stürmt auch wohl, in Einem affektvollen Ergusse 27 Seiten dahin. Die Ouverture scheint ursprünglich für das Pianoforte geschrieben, nicht aus Orchestermusik ausgezogen zu seyn; wenigstens findet man nichts, was auf Orchestermusik hindeutete, und nicht wenige Stellen müssten dann ganz umgeschrieben seyn. So ist denn auch alles wirklich dem Pianoforte gemäss, und in der Art für dasselbe, wie es jetzt bey Vielen vorzüglich beliebt ist. Leicht auszuführen ist die Ouverture nicht; und auch feurige und geübte Spieler haben sich dazu zu halten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

gültlich war (überdies die Tonkunst theils als Schriftsteller mit lehrreichen Bemerkungen, theils als Liederkomponist bereicherte): diesen, den die Natur und die Kunst mit der Gabe, das Sanfte und Zärtliche würdig darzustellen, ausgestattet hatten. Beyde Männer leben und wirken noch als Zierden der deutschen Tonkunst. Was sie früher und später thaten, spricht noch für sich selbst und bedarf keiner weitern Erinnerung.

Jetzt sind wir bis zu den beyden letzten Dezennien des vorigen Jahrhunderts gekommen, die uns noch manche merkwürdige Ansichten der Ausbildung unsrer Musik liefern. Zwar wird es nun immer schwerer, ihrer Chamäleons-Gestalt zu folgen: doch erscheinen uns hier zwey Sterne erster Grösse, welche ihre Strahlen über ganz Deutschland (und noch jetzt auch in ferne Länder) verbreiteten. Die eine davon erhielt zwar schon früher grosse Verehrung, doch ward seine Sanktifikation erst in dieser Zeit vollendet. Der andre entfernte sich zwar vor mehreren Jahren in die Bahn grösserer Sphären, doch dringt sein Sonnenlicht noch zu uns und weckt uns oft zu froher Begeisterung. Die Dankbarkeit fordert [illegible] grossen Emsigkeit auf den neuen und [illegible] sucht sich häufigen Gang der Musik ausführlichere Betrachtungen zu weihen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Gesänge aus der Oper Tamerlan von J. F. Reichardt. No. I. Marsche und Tänze für's Klavier aus der Oper Tamerlan, von J. F. Reichardt.

Die Oper, aus welcher der Komponist hier Bruchstücke bekannt macht, ist vor kurzem in Berlin mit einem Beyfall aufgenommen worden, dessen sich, nach Glucks *Iphigenie*, kaum irgend eine (tragische) zu erfreuen gehabt hat. Die vor uns liegenden, meistens kurzen Sätze, setzen nicht in den Stand über das Ganze urtheilen zu können, geben aber den Beweis, dass Herr R., wie der Mann es muss — dem, als zum rechten Ziele führend, bekannt und in seinen Hauptwerken immer verfolgten Wege auch hier treu bleibe, unbekümmert, ob mehr zufällige Vortheile für ihn daraus entspringen würden, wenn er einen andern, gerade jetzt mehr betretenen Pfad wählte. Gleich der Musik Glucks, ist die Musik Reichardts zu diesen Gesängen reiner und voller Ausdruck dessen, was im Text liegt: nicht weniger, aber auch nicht mehr. Ohne allein glänzen und den Dichter sowohl als den Schauspieler drücken und hin und wieder wohl gar vernichten zu wollen: weit entfernt, die Worte nur als Vehikel der Ausbreitung und Verbindung ganz freyer musikalischer Ideen zu gebrauchen, und den Sänger zu zwingen, hier und da zuzuhören diese oder jene Person, und nur Sänger zu seyn — will der Komponist in dieser Gattung nichts seyn, als treuer und Bundsgenosse des Dichters, verlangt aber auch durchaus Dichter, die im allgemeinen schon den Namen nicht mit Unrecht führen und im besondern auch dramatische, und dramatisch-musikalische Dichter sind: verlangt endlich auch Sänger, die Menschen von Kenntnis, Geschmack, Gefühl, und wahre Schauspieler sind. Es scheint mir dies so ganz zuverlässig der Fall zu seyn, dass ich ohne Bedenken von der Operngesellschaft, der es gelingt, dergleichen Kunstwerke zur lebendigen Zufriedenheit des Publikums zu exekutiren, und von dem Publikum, das ein edleres und dauernderes Interesse an ihnen nimmt, ohne beyde näher zu kennen, ein sehr günstiges Urtheil zu fällen wagen würde.

Nach diesem ist es nicht nöthig, von dem hier im Klavierauszuge gegebenen Stücken etwas weiteres zu sagen. Bey weitem am meisten haben dem Rec. die No. II der Gesänge (so ganz in Glucks feidenschaftlichem und eingreifendem Geiste gesetzt) und der kurze, aber edle Chor No. VI gefallen. Man würde die Redaktion der Zeitung ersuchen, sie, gewis Muster in ihrer Art, als musikal. Beylagen abdrucken zu lassen, wenn diese es sich nicht zum, für die Leser allerdings vortheilhaften Gesetz gemacht hätte, nichts schon Gedrucktes nochmals zu geben. Dem französischen Originaltext ist zugleich eine nicht

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. **№. 11.** 1825.

Alte und neue Zeit.

Unter den schönen Künsten ist Musik wohl die einzige, die sich Jahrtausende hindurch von ihrem ursprünglichen rohen Naturzustande so wenig entfernte, dass sie nur so spät erst auf den Namen einer eigentlichen Kunst Anspruch machen konnte. Denn ihr früherer Zustand bis ohngefähr um das Jahr 1400 lässt sich mit dem um diese Zeit beginnenden und schneller sich erhebenden Stande der Kunst nur kaum, mit dem neuesten aber fast gar nicht vergleichen. Anders ist es jedoch mit der Musik als Wissenschaft betrachtet. Kann auch nur ein pedantischer, vorurtheilsvoller Verehrer des Alten der Meynung seyn, wir stünden in der Theorie unter unseren Vorfahren, wohl gar unter den Griechen, so muss doch der Unbefangene zugestehen, dass, ungeachtet vieler einzelner höchst verdienstvoller Bestrebungen der Musikgelehrten neuer und besonders neuester Zeit, die Musik noch nicht füglich als Wissenschaft im strengen Sinne des Wortes betrachtet werden könne. Diese Erscheinung aber kann nicht befremden, da es eine sehr alte Erfahrung ist, dass in allen Künsten die Praxis der Theorie vorauseile, in der Musik aber, die alle ihre Schöpfungen aus sich selbst bildet, diess vorzüglich und vielleicht nothwendig der Fall seyn müsse, überdiess noch nicht einmal erwiesen ist, ob es überhaupt der Folgezeit gelingen könne, unsere Kunst, deren inneres Wesen zum Theil der streng wissenschaftlichen Behandlung zu widerstreben, wenigstens sehr grosse Hindernisse und Schwierigkeiten entgegen zu stellen scheint, auf den Standpunkt der Wissenschaft zu erheben.

Kehren wir zur Musik als Kunst zurück und betrachten wir ihren Zustand zu verschiedenen Zeiten, nicht in einer Vollständigkeit, wie sie nur in einer Geschichte der Musik erreicht werden kann, sondern nach wenigen einzelnen Eigenheiten, die mit dem Zwecke dieser Zeilen in näherer Verbindung stehen, so finden wir, es sey nach den Forschungen mehrer Musikgelehrten bis auf Forkel und nach der bis auf die neueste Zeit allgemein verbreiteten Meynung, wenn nicht völlig gewiss, doch im höchsten Grade wahrscheinlich, dass die Griechen, eben so wenig, als frühere Völker, Harmonie kannten, das nämlich, was wir unter diesem Worte verstehen; dass sie also im Einklange und in der Oktave, als Verdoppelung, sangen und spielten *). Denn hätten sie etwas unserer Harmonie ähnliches gehabt, so müsste ihre musikalische Zeichenlehre ganz anders beschaffen gewesen seyn, als sie es war, und es wäre kaum erklärbar, wie nichts dergleichen Harmonisches, sondern einzig diese und jene Melodie in die abendländische Kirche übergegangen sey, die alle ihre Musik den Griechen verdankt, und in der bis etwa ums Jahr 1000

*) Bekanntlich haben in neuester Zeit einige Gelehrte, vorzüglich der um die Aufführung so vieler Dunkelheiten in der griechischen Musik sehr verdiente Hr. von Drieberg die entgegengesetzte Meynung aufgestellt. Da aber die desfallsigen Untersuchungen noch nicht völlig abgeschlossen zu seyn scheinen, so wird es mir vergönnt seyn, wenigstens jetzt noch bey der ältern Meynung zu bleiben, zumal, da weder die eine noch die andere besondern Einfluss auf die Folge meines kleinen Aufsatzes hat, und mein Festhalten an dem Alten durchaus keine störrige Opposition gegen das Neue seyn soll, sondern eben nur die Meynung des Einzelnen ist, dem es bisher noch nicht gelang, mit dem Ernst und der Gründlichkeit, welche die Wichtigkeit des Gegenstandes fordert, in die neuesten Forschungen einzugehen.

d. Vf.

Anmerk. Obiger Aufsatz ist schon vor dem Abdrucke des in No. 5. dieser Zeitung enthaltenen Aufsatzes von Hrn. von Drieberg „Untersuchung der Frage" u. s. w. eingesandt worden.

d. Red.

ebenfalls alles unisono gesungen wurde. Erst um diese Zeit kam man auf die Idee, zwey verschiedene Töne zusammen zu singen. Man versiel aber nicht, wie wir jetzt uns wohl am natürlichsten denken möchten, auf Terzen und Sexten, deren Gebrauch in spätere Zeit fällt, sondern auf Quarten und Quinten. Man sang daher lange Zeit zweystimmig (und nachher durch die Verdoppelung der tieferen oder höheren Töne in der Oktave dreystimmig) in Tonverbindungen, deren eine bey uns im zweystimmigen Satze, die andere überall verpönt ist, und die auch beyde wirklich sehr widerlich fade klingen. De damaligen Ohren musste es jedoch wohl besser klingen, weil man sehr lange bey dieser Gesangweise blieb. Hatte man aber nur erst einen Anfang in eigentlicher Harmonie gemacht, wenn sie auch noch ärmlich und sonderbar genug war, so musste diese nothwendig nach und nach durch denkende Köpfe und echt musikalische Ohren verbessert und höher gebracht werden. Das geschah denn auch, wiewohl sehr langsam. Denn Guido von Arezzo führte zwar schon den Gebrauch der Terz, ja sogar der Sekunde, obgleich auf eine sehr rohe Art ein, aber es dauerte doch noch bis gegen das Jahr 1400, ehe eigentlich harmonische Compositionen im neueren Sinne des Wortes gebildet wurden. Den Grund zur wahren reinen Harmonie legte Marchetto di Padua, und mit mehrem Glück noch Johann de Muris. Auch Franchinus Gafor machte sich um die Harmonie sehr verdient. Nun wurde der Einklang, der früher Alles in allem war, in dem Octavenverbote geächtet, das berühmte Quintenverbot gegeben, über unharmonische Querstände und andere musikalische Sünden wurde manches bestimmt, und die Gesetze der Reinheit des Satzes, so wie die Regeln der canonischen und fugirten Schreibart wurden nach und nach ausgebildet. Da setzte man freylich eine lange Zeit hindurch den Werth der Composition einzig in die ängstliche Beachtung und Verehrung jener Gesetze und Regeln, und schuf Sätze, die weit weniger musikalische Dichtungen, als vielmehr eine Art Rechenexempel waren, die als reine Verstandeserzeugnisse ohne alle Theilnahme des Gefühls nothwendig kalt lassen mussten, und in denen man nur den Fleiss, die Geduld und eine gewisse Gelahrtheit ihrer Urheber bewundern konnte, womit diese sich in ihren Canons und Fugen der verschiedensten und verwickeltsten Gattungen auszeichneten. Aller Gesang blieb dabey Jahrhunderte lang eine Art Choralgesang, meist auf alte Gesänge gestützt und aus ihnen gebildet, steif und unbeholfen, ohne eigentlichen Rhythmus, ja sogar ohne das, was man jetzt unter Melodie versteht. An eigentliche Erfindung liessen die Fesseln der Zeit nicht denken, noch viel weniger an Geschmack. War der Satz richtig auf dem Papiere, so galt er für gut, wenn auch ein musikalisches Ohr herzzerreissende Harmoniefolgen und Modulationen, Oktaven und Quinten und dgl. hörte. Die ängstliche Scheu endlich vor fast allen dissonirenden Akkorden, die wenigstens durchaus vorbereitet werden mussten, die weit getriebene Vermeidung aller Modulationen, welche zufällige Erhöhung oder Erniederung eines Tones durch Kreuz oder B nöthig machten, die man chromatische nannte, für allzufrey hielt, und in denen Orlandus Lassus vielleicht zuerst etwas mehr wagte, u. dgl. m. brachte eine so auffallend langweilige Einförmigkeit hervor, dass nur blinde Vergötterung des Alten daran keinen Anstoss zu nehmen im Stande ist.

Anders dachte man aber freylich über diese Gattung Musik zu Palestrina's Zeiten, und hielt sie eher für zu frey und weltlich (welchen Vorwurf man der italienischen und französischen Musik in Deutschland und in den Niederlanden, wo es früher, als in Italien hochberühmte Componisten gab, schon um's Jahr 1500 machte), als für zu steif und einförmig; daher Papst Marcellus II., wie man erzählt, den Vorsatz gehabt haben soll, alle und jede Kirchenmusik förmlich abzuschaffen. Palestrina habe, erzählt man weiter, den Papst durch die (auch gedruckte) sogenannte *Missa Papae Marcelli* auf andere Gedanken gebracht, und sich dadurch um die Kunst der Musik ein unschätzbares Verdienst erworben. Ist die Erzählung wahr, so ist Palestrina's Verdienst wirklich unschätzbar. Denn es ist nur zu gewiss, dass wir in der Kunst der Musik um ein sehr bedeutendes zurück seyn würden, wenn Papst Marcellus seinen Vorsatz ausgeführt hätte. Ohne aber dieses oder ein anderes Verdienst Palestrina's bestreiten oder nur verringern zu wollen, darf man doch glauben, dass manche glückliche Umstände, die wir nicht kennen, für ihn mitgewirkt haben müssen, da Palestrina's Musik sich nicht so auffallend von der Musik seiner nächsten Vorgänger und seiner Zeitgenossen unterscheidet, dass ihr allein jene grosse Wirkung zugeschrieben werden kann. Zwar ist nicht zu läugnen,

dass in seinen Werken und denen eines Animuccia, Brumel, Coik, Godendag, Goudimel, Josquinus, Isaac, Lassus, Loyset, Malu, Mottonus, Joh. de Muris, Obrecht, Ockenheim, Tallis, Willaert-Bird, Berchem, Cornetto, Hänel, Phil. de Monte, Nanino, Pierre de Hot, Porta, Rore, Senfel, Tornout, Viola u. A. m. der poetische Geist ihrer Urheber oft die innere und äussere todte Form belebt; aber man findet auch eben so oft ihre Verfasser in den engen Ansichten und Fesseln ihrer Zeit ängstlich befangen. Dennoch blieb dieser Styl bis um's Jahr 1700 Muster für manche Componisten, die in ihm das Ideal der echten Kirchenmusik verwirklicht sahen, selbst bis auf unsere Zeiten herab. Der fromme, demüthige Sinn und das innige Gefühl der Andacht, wodurch sich die besseren jener älteren Werke auszeichnen, ist aber wohl das Einzige, was uns jetzt nicht so ganz natürlich ist, in allem Uebrigen vermögen wir in jeder Beziehung weit Höheres zu leisten, das auch den Gesetzen der Schönheit, woran die alte Zeit gar nicht dachte, entspreche, ohne dass wir uns ängstlich an gewisse veraltete Formen, Regeln, Ansichten u. s. w. zu binden Ursache hätten. Ein neueres berühmtes Werk, dessen hoher Werth in der Ausführung dessen, was es leisten wollte, die Anerkennung verdient, die es seit etwa hundert Jahren gefunden hat, sey hier als Beyspiel angeführt, da man es sich leicht verschaffen kann. Es ist Fux *missa canonica* (herausgegeben von Schicht, Leipzig bey Kühnel und Hofmeister), ein Werk, werth, von jedem angehenden Componisten studirt zu werden, das aber beym Hören schwerlich Vielen begreiflich und angenehm seyn möchte.

Neue Bahnen brachen sich nun S. Bach und Händel. Durch sie und Männer, wie Fux, Keiser, Gassmann, Graun, Hasse, Heinichen, Homilius, Reuter, Rolle, Stölzel, Telemann u. a. m. ragte in neuerer Zeit Deutschland in der Gattung der Kirchenmusik weit über Italien hervor, das ihm früher den Preis wenigstens streitig gemacht hatte. Dafür glänzen die Italiener im Fache der Oper, (die sich bis dahin mit dem, was wir jetzt unter Oper verstehen, gar nicht vergleichen lässt, da sie nichts anders, als eine etwas freyere Kirchenmusik war) und prangen mit den Namen: Andreozzi, Anfossi, Buononcini, Caldara, Cherubini, Cimarosa, Durante, Fabrizi, Federici, Fioravanti, Galuppi, Gasparini, Gazzaniga, Guglielmi, Jomelli, Leo, Lotti, Maja, Ben. Marcello, Marcello di Capua, Martin, Nasolini, Nicolini, Paesiello, Pär, Pergolese, Piccini, Porpora, Righini, Sacchini, Salieri, Sarti, Scarlatti, Tritto, Valotti, Vinci, Vivaldi, Zingarelli u. a. m. denen Deutschland zwar Künstler, wie: Benda, Dittersdorf, Gassmann, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Haydn, Hiller, Keiser, Kunzen, Mayr, Mozart, Naumann, Reichard, Schulz, Schuster, Schweizer, Seidelmann, Vogel, Vogler, Weigl, Winter, Wolff, Zumsteg u. a. m. entgegenstellen kann, die aber (letztere) grössten Theils der neueren Zeit angehören und deren Styl meist italienisch ist. Mit Deutschland, das sich später in Instrumentalmusik so auszeichnet, dass keine Nation es wagen darf, ihm die Palme streitig zu machen, kann daher in Theatermusik Italien bis auf die neuesten Zeiten wenigstens wetteifern. In dieser neuesten Zeit aber, in der die Italiener und ihre zahlreiche Partey in allen Ländern Europa's nur Freude an dem höchsten Grade des musikalischen Luxus finden, an wollüstiger Melodie, überreicher, wenn auch plan- und sinnloser, wilder Instrumentation, fangen einige wenige deutsche Componisten an, in strenger Charakteristik, möglichst einfacher und reizender Melodie, wahrer und schöner Deklamation das Ziel zu erstreben. Ohne nun in einen Streit einzugehen zwischen Rossinianern und Anti-Rossinianern, aus dem eben so wenig Gutes hervorgehen würde, als aus dem Streite der Parteyen Gluck's, Piccini's und Sacchini's vor etwa funfzig Jahren, dürfen wir doch bemerken, dass, wenn Rossini, der Repräsentant jenes luxuriösen Geschmackes, mit seinen glücklichen und mit seinen knechtischen Nachfolgern und Nachahmern überall die Stimme des grossen Haufens seit ohngefähr einem Jahrzehend für sich hatte, es dagegen ein erhebendes Zeichen der Zeit sey, dass würdigere Werke, mit ernsterm Sinn geschaffen, jetzt doch überall ansprechen, und dass die Opern des grössten musikalischen Genies, das je lebte, des wahrhaft göttlichen Mozarts, eben jetzt wieder an vielen Orten mit neuem und grösserem Enthusiasmus aufgenommen werden. Ja, ein reger Sinn und eine fromme Vorliebe für das Herrlichste, was unsere Kunst in der erhabenen Gattung der Kirchenmusik aufzuweisen hat, und das seinem Innern, dem aus ihm sprechenden Geiste nach, jeder Zeit, jedem Volke verständlich und zugehörig ist, zeigt sich in der lebhaften Theilnahme an Singvereinen, denen diese Musik, wo nicht Eins und Alles, doch immer, verschiedener Rücksichten wegen, die Haupt-

sache seyn und bleiben muss, und beweisst, dass man auch empfänglich für das Höhere sey. Wir wollen es daher nicht machen, wie Viele es zu allen Zeiten gemacht haben, und Klagen anstimmen über den Verfall der Kunst, nicht die Vergangenheit preisen auf Kosten der Gegenwart, sondern dankbar alles Gute, was wir besitzen, erkennen und achten. Denn wer wollte nicht gern und freudig zugestehen, dass die Kunst der Musik in jeder Hinsicht zu einer Höhe getrieben sey, die selbst die nächstvergangene Zeit kaum ahnen und als erreichbar denken konnte? Wer müsste nicht zugeben, dass wir auch in der Theorie, frey von Pedanterey der alten Zeit, bedeutende Fortschritte gemacht haben, und dass die meisten Componisten jetzt von der Richtigkeit des Grundsatzes überzeugt sind, die Musik sey für das Ohr, nicht für das Auge? Wer endlich wird läugnen, dass s. Spiel aller Instrumente eine unglaubliche Virtuosität errungen sey, die allein eine reiche, glänzende Instrumentation möglich mache, ohne dass diese der Zartheit in der Ausführung entbehre? Diess und viel anderes Gute der neusten Zeit wollen wir mit innigem Danke froh erkennen. Aber all dieses Gute soll uns nicht blind machen gegen das, was uns entweder noch fehlt, oder was wir, irregeleitet in unserer Ansicht durch Hervorstechendes, Gläuzendes, absichtlich verschmähen oder vernachlässigen; es soll uns nicht sicher machen in dem angenehmen aber verführerischen Gefühl, es sey nun eben Alles gethan. Denn noch liesse sich wohl ein Werkchen schreiben unter dem Titel: *Negative Encyklopädie der Musik*, d. i. Aufstellung dessen, worin wir noch zurück sind u. s. w. Hat man nun alles überwiegende Gute der neuern Zeit willig und freudig anerkannt, so mag man auch gelegentlich sprechen dürfen über diess und das, was uns abgeht. Mögen es nur fromme Wünsche, mag es nur die Stimme des Predigers in der Wüsten seyn — gleichviel! Wer über seine Zeit gedacht hat und unbefangen und harmlos darüber sprechen kann, der darf und soll es auch; vielleicht dass doch hier oder dort dieser oder jene junge Künstler darauf achtet, denkt und prüft, und dann mit deutlicherem Bewusstseyn zu seinen musikalischen Dichtungen sich wendet. Prüfet, und das Beste behaltet!

Eins, dem der Italiener alles übrige opfert, beachtet der Deutsche immer noch nicht genug, die Melodie, von der jederzeit und ursprünglich alle schöne Wirkung herrührt. Nicht selten findet man selbst in den Werken trefflicher Tonsetzer allzu künstliche, wohl auch, vielleicht eben deshalb, etwas steife und unbeholfene, zuweilen gar eigentlich unsingbare Melodie. Nicht immer ist die Begleitung dem Innern und Aeussern nach so beschaffen, dass der Gesang, wie er soll, hervortreten kann; oft ist er bedeckt, gedrückt. Dass aber deutsche Componisten diess nicht aus Unfähigkeit, Unbehülflichkeit oder Unkenntniss, sondern meist nur thun, um eine gewisse Gelahrtheit zu zeigen, liegt klar am Tage, da er ja in Instrumentalsätzen ganz anders, d. h. sehr viel besser verfährt. Wenn aber angehende Componisten es so sonderbar treiben, so mag man ihnen das jetziger Zeit wohl eine Weile hingehen lassen, da die Anfänger in neun und neunzig Fällen unter hundert durch die Mode, und besonders durch die als eine Art von Epidemie erscheinende Modulationsmanie angesteckt, gar nicht anders können. Aber sagen darf man ihnen, dass ihr Weg ein Abweg sey, und beweisen soll man es, wenn man es kann. (S. weiter unten.) — Da man jetzt ziemlich gewiss ist, es werde Alles, was man, wild und närrisch genug für Instrumente schreibt, ausgeführt werden, so gefallen sich viele Componisten darin, recht schwierig zu schreiben, vermeinend, das sehe vornehm aus, und nicht bedenkend, dass Schwierigkeit der Ausführung mehr oder minder merkliche Anstrengung von Seiten des Ausführenden fordere, und dadurch die wohlthuende Leichtigkeit des Vortrags verloren gehe, statt deren der Zuhörer in Sorge und Angst versetzt und um den reinen, ungestörten Genuss des Werkes gebracht wird. Schwer und leicht sind freylich relative Begriffe — und was vor vierzig Jahren einem der besten Orchester geradehin unmöglich war, auszuführen, das scheint jetzt einem guten vielleicht nicht besonders schwer; es würde daher sonderbar seyn, zu verlangen, man solle jetzt so schreiben, wie vor alter Zeit; aber das dürfte wohl nicht unbillig seyn, wenn man verlangte, der Componist solle nicht völlig unnöthigerweise Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häufen, und zwar solche, die zu überwinden den stärksten Spielern eines überhaupt guten Orchesters immer noch wirkliche Anstrengung kosten. Ganz besonders hätte man wohl sogar Recht zu verlangen, der Componist solle keinem Instrumente Dinge zumuthen, die ihm nicht angemessen und daher trotz aller darauf ver-

wandten Mühe jederzeit ohne alle Wirkung sind, wie z. B. die jetzt von Vielen mit Vorliebe gebrauchten Pianofortepassagen auf Geigeninstrumenten. Endlich wäre es gut, wenn jeder zu dieser Mode der Zeit sich hinneigende Componist von der Wahrheit der alten Erfahrung überzeugt würde, dass es sehr leicht sey, schwer zu schreiben, aber sehr schwer, gut und doch leicht zu schreiben. Mit der Klage über unnöthig gehäufte Schwierigkeiten hängt die zusammen, dass es mit dem Gebrauche der Instrumente oft bis zum Missbrauche getrieben, dass aus Musik nicht selten blosser Lärm werde, dass eine Ausarbeitung der für grössere Locale bestimmten Compositionen bis in's kleinste Detail zwar von Fleiss und Kenntniss des Componisten zeuge, aber eben so wenig von Wirkung sey, als der allzuhäufige Wechsel der mannichfaltigsten Modulationen und der schnellsten Figuren, denen zu folgen das Ohr nicht im Stande ist. Ueberhaupt treiben es sehr viele Componisten neuer und neuester Zeit ungeheuer weit mit überkünstlicher Harmonie, mit dem Ueberfluss an grellen herben Tonverbindungen, mit durchgehenden und Wechselnoten, als bittersüssen Appoggiaturen u. s. w. Fern sey es von uns, die uralte Scheu vor allen dissonirenden Akkorden wieder herbeyzuwünschen, oder nur in Schutz zu nehmen — fern sey es, Lehrbüchern von etwa funfzig Jahren her das Wort zu reden, wenn sie diesen und jenen Akkord gänzlich verwerfen, oder ihn doch nicht in dem oder jenem Styl, in Kirche, Kammer oder Theater, dulden wollen — fern sey alle solche und ähnliche Pedanterey; wenn man aber neuerer Zeit nicht allein in grösseren, längeren Compositionen, sondern selbst in einfach seynsollenden Liedern und kleinen Gesängen am Klavier eine Grauen erregende Fluth von Dissonanzen und Modulationen antrifft, so kann man nicht umhin, an J. P. F. Richter's launigen Aufsatz zu denken, in dem klärlich bewiesen wird, dass die Kirchenmusik auf einigen thüringischen Dörfern die eigentliche wahre Gottgefällige Musik sey, indem hier ausser den vorgeschriebenen Dissonanzen noch viele andere weit schönere und seltsamere improvisirt werden, solches aber höheren Geistern eine interessante Rechnung in irrationalen, incommensurabeln Grössen zur Gemüthsergötzlichkeit darbiete und daher gerade das Rechte sey. — Das Schlimmste aber ist, dass man es dergleichen Modulationsexercitien gewöhnlich ansieht, wie ihre Verfasser ordentlich darauf ausgingen, auf solche eitle Weise vornehm zu thun, wohl gar dadurch Genie und Gelahrtheit kund zu thun vermeinten. Aber nur falsche Ansicht und Neigung zum Ueberreiz giebt sich durch solche Musik kund, die man allenfalls durch Grotesk-Musik bezeichnen könnte. Mit Harmoniern spielen ist eben nichts mehr, als Spielerey; eine ausdrucksvolle Melodie harmonisch schön auszubilden, das ist die wahre Kunst. Und ist denn nicht die klare und einfache modulatorische Gestaltung, die Einheit, die Symmetrie im Ganzen und Einzelnen, Sparsamkeit in scharfen Dissonanzen und fernhin schweifenden Modulationen, kurz eine gewisse Ruhe und Klarheit und, man erlaube mir das Wort in guter Bedeutung, Durchsichtigkeit — ist das nicht immer von allen Kunstverständigen an aller Kenntmusik, die für alle Zeit und für jedes Volk geschrieben ist, als etwas Hohes und Hehres gepriesen worden? Und ist es denn nicht ein unerlässliches Erforderniss eines für ein grösseres Publikum geschriebenen Werkes, dass es allgemein verständlich sey, was es auch wohl, aber freylich nur unter der Hand des zum deutlichen Bewusstseyn vorgedrungenen Meisters, eben so gut, ohne desshalb flach und fade zu werden, seyn kann, als etwa eine Predigt, in der auch nicht ein einziger Ausdruck irgend einer philosophischen Schule vorkommt? Aber wie viele Componisten neuester Zeit scheinen anderer Meynung zu seyn! Sich lossagend von mancher Pedanterey alter Zeit, verschmähend alte Fesseln steifer Regeln, haben sie die Grenze überschritten, wollen nun völlig ungebunden einherschreiten nach bizarrer Willkühr und haben das Kind mit dem Bade verschüttet. Die Kunst aber bedarf der Regeln, und wenn deren Beachtung auch nicht hinreicht, ein schönes Werk hervorzubringen, so können ohne sie doch nur Missgeburten entstehen. Die grössten Meister alter Zeiten sind es gerade, welche die wahren echten Regeln am strengsten befolgt haben, während jetzt viele Componisten die Reinheit des Satzes vornehm thuend vernachlässigen und sich um die Orthographie gar nicht bekümmern. Wer in irgend einer Sprache die Orthographie verletzt und oft Sprachfehler macht, von dem glaubt alle Welt, er verstehe die Sprache noch nicht, kenne die Bildung und Ableitung ihrer Worte nicht — kurz, sey Anfänger in ihr. Völlig dasselbe, nur noch genauer und bestimmter ist es in der musikalischen Sprache. Nur der verstösst gegen die Orthographie, der die

Abstammung und Bildung der Akkorde nicht kennt, oder im geistlosen mechanischen Treiben die Wichtigkeit der richtigen Bezeichnung nicht einsieht — nur der sündigt gegen die auf Natur und Erfahrung gegründeten Regeln, der sie entweder gar nicht weiss, oder nicht begreift.

Wie aber die epidemische Modulationsmanie ein gar eitel erbärmlich Ding sey, lässt sich ausser dem schon Gesagten noch durch folgende Betrachtungen so recht ad hominem demonstriren. — Nach einer Durtonart, z. B. C dur, kann man ohne vermittelnden Akkord sechszehn bis achtzehn andere Tonarten, theils Dur, theils Moll — nach einer Molltonart, z. B. A moll, zwölf, allenfalls auch vierzehn andere Tonarten, Dur und Moll, hören lassen. — Aus C dur kann man in jede der übrigen eilf Dur und zwölf Molltonarten — aus A moll kann man in jede der übrigen eilf Moll und zwölf Durtonarten, ohne grell zu seyn, ganz sanft und mild moduliren mit einem vermittelnden Akkord, oder mit zwey, höchstens mit drey Akkorden. Ja, man kann sogar hierbey noch zum Scherz die Bedingung festsetzen, es solle, wenn von C dur oder A moll ausgehend vierstimmig modulirt wird, der Ton C oder A in einer der vier Stimmen so lange liegen bleiben, bis der neue Akkord eintritt. — Endlich kann man aus jedem gegebenen Akkorde durch höchstens drey vermittelnde Akkorde in jeden andern gegebenen Akkord übergehen. — Lassen sich nun auch nicht alle genannten Modulationen in allen ihren Millionen möglicher Combinationen vollständig darstellen, ohne auf höchst mechanische und geisttödtende Weise viele Zeit und viel Papier zu verderben, so liessen sich doch für Alles Gesagte leicht auf wenigen Bogen hinreichend vollständige Beyspiele geben, die ein Modulationslustiger als Noth- und Hülfstafel vor seinem Schreibtische aufhängen und in vorkommender Bedrängniss zu Nutz und Frommen verwenden könnte. Eine solche Tafel aber zu fertigen, kann höchstens dem Generalbassschüler von Nutzen seyn, dem ich daher solch Exercitium überlasse.

Und in solche Kunst man setzen so Viele ihr Heil? Durch solche Kunst glauben sie sich auszuzeichnen, Originalität und Genie zu beurkunden? O des eitlen Treibens! O des thörichten Glaubens! —

W. H.

Nachrichten.

Magdeburg: (Beschluss) Oeffentliche Concerte hatten wir in der ersten Hälfte dieses Winters drey. Hr. Moscheles gab zwey davon, in denen er seine Concerte in Es und F (letzteres neu bearbeitet), die Variationen über den *Alexandermarsch*, und über das französische Lied: „Au clair de lune", ein Rondeau brillant und zum Schluss jedesmal eine freye Phantasie vortrug. Der Künstler hatte beyde Male einen vollen Saal: dass er nach jedem Solo vom lebhaftesten Applaus unterbrochen wurde, braucht kaum gesagt zu werden. Seit Hummel, der vor zwey Jahren hier Concert gab, hatten wir keinen Klavierspieler vom ersten Range gehört, und waren daher um so begieriger, zu wissen, wie Hr. M. sich gegen diesen verhalten würde. Moscheles Spiel schien brillanter zu seyn und dabey doch die Hummel'sche Delicatesse zu besitzen; seine Compositionen sind sehr gefällig, und ein kleines Suchen nach Effekt vergibt man ihnen um des Glanzes willen; aber Hummel spielte sein A moll-Concert, eine Composition, welcher er selbst noch nichts ähnliches zur Seite gesetzt hat, und vielleicht nie setzen wird: in dieser Hinsicht stand also Moscheles etwas zurück, mehr noch in den freyen Phantasieen, obgleich das, was sie seyn sollten, gewiss erreicht wurde: Hummel hatte sich aber ein höheres Ziel gesteckt, und erreichte es ebenfalls. Moscheles erste Phantasie (zu beyden waren ihm Themata aufgegeben) bestand aus Variationen über *God save the king*, und einem Rondo-artigen Satz über: „Treibt der Champagner", aus *Don Juan*, alles im galanten Style und ganz berechnet, dem Publikum zu gefallen. Am wenigsten sprach Ref. der Schluss an, den er zehen Takte vorher, zwar an den gehäuften Trillern, aber nicht an der Consequenz der Gedanken spürte. Vielleicht fand sich der Künstler durch irgend ein Hinderniss bewogen, gegen seinen Willen kurz abzubrechen, und diess ist Ref. um so wahrscheinlicher, als er in verschiedenen Tonarten anfing und schloss. — In den anderen Phantasieen war etwas mehr Arbeit. Zwey Themata, wovon das eine: „Gott erhalte Franz den Kaiser", wurden theils frey, theils contrapunktisch variirt und ausgeführt; auch war ein fugirter Satz recht glücklich angebracht, dessen Thema aber wenig mit dem obigen gemein hatte. — Die Ausführung dieser Phantasie war höchst

brillant, und wurde durch einen ungemeinen Beyfall belohnt. Aber die Solidität der Behandlung neben der höchsten Bravour, die Consequenz des rhythmischen Theiles, den Fluss des Styles, welche Eigenschaften die Hummel'schen Phantasieen auszeichnen, besassen jene nicht in demselben Maasse.

Das dritte öffentliche Concert war das des Militär-Musik-Corps im Schauspielhause. Man gab eine Symphonie von Krommer, Variationen für Orchester und eine Ouverture von Gerke, alles für Blas-Instrumente, und recht gut; dazwischen Männerchöre, die etwas matt ausfielen; zum Schluss die *Schlacht bey Vittoria* von Beethoven, in der Ref. manches Tempo lebhafter gewünscht hätte.

Ausser den Concerten sind bemerkenswerth in musikalischer Hinsicht: die Vorlesungen des Hrn. Dr. Chladni über Akustik, welche vor einem ziemlich starken Auditorio begonnen haben.

Zum Schluss ist zu melden, dass endlich wieder eine Schauspielertruppe in Magdeburg spielen wird. Einige ihrer Mitglieder haben zum Königsstädter Theater in Berlin gehört, und man hofft deshalb manches von ihnen. Gewiss ist es, dass die Leute mit grossen Dingen umgehen, z. B. mit der Aufführung des *Don Juan* und dgl. Ich wünsche ihnen und uns Glück dazu. — Der Schauspieldirector ist Hr. Petri, der Musikdirector Hr. Telle.

Berlin. Uebersicht des Februar. Nachdem uns das Carneval noch Glucks *Alceste*, Spontini's *Olympia* und Mozart's *Don Juan* gegeben hatte, so brachte es endlich am Schlusse den 14ten zum erstenmale: *Jessonda*, Oper in drey Abtheilungen von Gehe; Musik vom Kapellmeister L. Spohr. Es war die erste Oper, die wir von dem trefflichen Componisten hier hörten, und desswegen eben sowohl, als weil es die einzige Neuigkeit des ganzen Karnevals war, hatte sich ein überzahlreiches Publikum versammelt. Es empfing den Componisten, der selbst sein Werk leitete, mit den lautesten Beyfallsbezeigungen, und rief ihn nach geendeter Darstellung auch hervor, um ihm nochmals seine Zufriedenheit mit der Oper und der höchst sorgsamen und discreten Führung derselben zu erkennen zu geben. Da die Oper auch in Leipzig, so wie an mehren anderen Orten gegeben worden, und von ihr in der musikalischen Zeitung oft die Rede gewesen ist, so begnügt sich Ref., die Besetzung zu nennen. Mad. Schulz gab die Jessonda, Mad. Seidler ihre Schwester Amarili, Hr. Sieber den Oberbramin, Hr. Bader den Bramin Nadori, Hr. Blume den Tristan d'Acunha, Hr. Devrient d. J. den Oberst Lopez, Dems. Carl und Hoffmann die Bajaderen etc. Das gleichsam als vierte Abtheilung angehängte Schlussballet vom königl. Ballettmeister Telle war unbedeutend. Die Heiserkeit der Mad. Seidler und die Krankheit des Hrn. Blume haben bisher die Wiederholung der schönen Oper verhindert. Ausser ihr gaben uns die königl. Schauspieler noch eine Neuigkeit, am 27sten: *Der Fischer und der Vogelsteller*, Schwank in einem Aufzuge, nach dem Französischen bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Die Trivialität des Inhaltes und die geschmacklose Bearbeitung veranlassten trotz der guten Darstellung der Herren Gern S., Devrient d. J., Wauer und Mad. Dötsch den Fall des Stückes, von dem es sich schwerlich wieder erheben wird. Unter den Zwischenspielern verdienen Auszeichnung die Königl. Sächs. Hrn. Kammermusiker, Gustav und Alex. Peschel aus Dresden, die am 22sten, jener ein Concertino von Jacobi für Fagott, dieser ein Concertino für Oboe von Barth mit Beyfall vortrugen.

Das königstädtische Theater gab folgende Neuigkeiten: am 18ten *Das rothe Käppchen*, komische Oper von v. Dittersdorf. Wie die früher schon gegebenen und oft wiederholten Opern desselben Componisten, sein *Doctor und Apotheker* und *Hieronymus Knicker*, zog auch diese wieder alte und junge Freunde einer heitern und gefälligen Composition an, die durch das treffliche Spiel der Herren Schmelka (Kastellan Sander) und Spitzeder (Hans Christoph Nitsche) noch mehr gehoben wurde. Den 19ten: *Der kleine Matrose*, komische Oper in einem Aufzuge, aus dem Französischen des Pigault-Lebrun frey übersetzt von C. Herklots; Musik von Gaveaux. Auch diese allerliebste Oper war seit vielen Jahren von dem Repertoire der königlichen Schauspiele verschwunden; jetzt glänzte Dem. Cath. Eunike, wie vor zwanzig bis dreyssig Jahren die noch thätige Mutter. Am 26ten: *Der tyroler Wastel*, komische Oper in drey Aufzügen von Schikaneder, Musik von Kaibel. Diese hier früher nicht gegebene Oper machte, wie die andern dieses Monats, viel Glück, besonders durch Hrn. Spitzeder (Wastel), Dem. Aug. Sutorius (Liesel) und Hrn. Schmelka (Bäckergeselle Jodel). Am 21sten: *Sieben*

Mädchen in Uniform, Vaudevilleposse in einem Akte, nach Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Schon der Titel reizte; aber das herrliche Spiel der sieben Mädchen machte furore. Es waren Dem. Aug. Sutorius, Cath. Eunike, Holzbecher, Carol. Lanz, Mar. Herold, Schulz und Metzger. Auch die Besatzung der alten Feste spielte ausgezeichnet gut; sie bestand aus dem Commandant Briquet (Hrn. Spitzeder), dem einäugigen Sansquartier (Hrn. Schmelka) und dem lahmen Bataille (Hrn. Rösike). Von den Entreacts verdient nur die Arie von Mozart Auszeichnung, die Hr. Schmuckert am 25sten sang. —

Zum Besten der v. Kircheisen'schen Stiftung zur Unterstützung hülfsbedürftiger Berliner Bürgerjubelgreise und der Orchester-Witwen-Kasse wurde am 21sten Winter's Cantate, *Timotheus* oder *die Macht der Töne* vortrefflich aufgeführt. Die Sologesangparticeen führten Mad. Schulz, Dem. Reinwald und die Herren Bader und Reichel, die Chöre die Mitglieder des Singinstitutes unter der Direction des Hrn. Organist Hansmann und die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Möser aus. In gleich wohlthätiger Absicht führten Schüler des Berlinischen Gymnasium, unter Leitung des Hrn. Dr. Fischer, Schiller's und A. Romberg's *Lied von der Glocke*, recht brav auf; die Einnahme war zur Unterstützung derer bestimmt, die in den Rheinprovinzen durch Ueberschwemmung gelitten haben.

In diesem Monat erschien folgende auch in musikalischer Hinsicht wichtige Schrift: *Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maassstabes für die Stimmung, von E. J. Fischer* (Prof. und Mitglied der hiesigen Akademie der Wissenschaften); aus den Abhandlungen dieser Akademie besonders abgedruckt. Möge die italienische Gesellschaft der Wissenschaften zu Modena auch auf diese Abhandlung bey Vertheilung des Preises einer goldenen Medaille im Werth von 60 Zechinen Rücksicht nehmen für die beste Abhandlung über die Aufgabe: „Die Forschungen und Versuche des Grafen Giordano Riccati über den Schall wirklicher Saiten, luftiger Schwingungen und der Chladni'schen elastischen Platten weiter zu verfolgen, und eine hinlängliche Anzahl unbestreitbarer Thatsachen zu sammeln, aus deren Zusammenhang und Combination eine akustische Theorie hergeleitet werden und bey der ausübenden Musik als Grundlage dienen könne.

Nekrolog.

Am 24sten Febr. verstarb in Berlin der Orgelbauer Johann Simon Buchholz, geb. zu Schloss Wippach bey Erfurt am 27. Septbr. 1758. Die Orgelbauerkunst erlernte er in Magdeburg beym Orgelbauer Rietz, conditionirte bey Grüneberg in Alt-Brandenburg und bey Marx in Berlin lange Jahre. Er erbaute einige dreyssig Orgeln, worunter sechszehn Werke mit mehr als einem Manuale befindlich sind. Durch Grösse und vorzüglich zweckmässige Disposition zeichneten sich darunter aus: die zu Bath in Neu-Pommern, mit 42 klingenden Stimmen; zu Treptow an der Tollense, mit 28 klingenden Stimmen.

Kurze Anzeige.

Polonoise brillante pour le Pianoforte — — comp. par Jean Renner. à Vilna, chez Zawadzki.

Ein interessanter, sinnlich belebter Bravoursatz, funfzehn Seiten gleichsam in Einem Athem fortlaufend, mit mancher Eigenthümlichkeit in den vielfältigen Figuren, für rasche, fingerfertige Liebhaber (wahrscheinlich noch mehr Liebhaberinnen), die sich die Vortragsart, die man die Wiener zu nennen pflegt, zu eigen gemacht haben. Diese zunächst können sich eine angenehme Unterhaltung und reichliche Beschäftigung für ihre wohlgeübten Hände davon versprechen: aber, gut vorgetragen, werden auch Andere das lebhafte Stück gern hören, obgleich, wenn sie schulgerechte Harmoniker sind, bey mancher Stelle den Kopf schütteln.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1825.

Ankündigung

einer, zum Besten der im nördlichen Deutschland durch Ueberschwemmung Verunglückten, auf Pränumeration erscheinenden Ausgabe des Oratorium's:

J. Pellegrini (die Pilger) von Naumann, mit italienischem und deutschem Texte, in Partitur und im Klavierauszug.

Bey den Nachrichten von den fürchterlichen Verheerungen der nördlichen Küsten unseres Vaterlandes fühlt sich gewiss ein Jeder gemahnt, nach Kräften etwas zur Milderung des namenlosen Elendes beyzusteuern, welches Tausende unserer Mitbrüder und Landsleute betroffen hat. Von diesem Gefühl durchdrungen, wünsche auch ich, wenigstens mittelbar, etwas zur Unterstützung der Bedrängten beyzutragen, indem ich eines der vorzüglichsten Musikstücke meines verstorbenen Mannes zum Besten der Verunglückten herauszugeben gedenke. Schon früher haben Aufführungen Naumann'scher Kirchenmusik-Stücke zum Besten der Armen oder verstümmelter Krieger Statt gefunden, und sich jedesmal eines ihrem Zwecke entsprechenden Erfolges in reichlichem Masse zu erfreuen gehabt: so hoffe ich denn, der milde Wohlthätigkeitssinn und das Interesse aller Freunde der Kirchenmusik an den Werken meines Mannes wird sich durch die Beförderung dieses Unternehmens bewähren, und eröffne in diesem Vertrauen eine Pränumeration auf das obengenannte Werk. Der Pränumerationspreis

der Partitur ist auf 6 Thlr.
des Klavierauszugs auf 3 Thlr.

beydes in Conv. Geld, gesetzt. Sobald eine hinreichende Anzahl von Pränumerationen eingegangen seyn wird, um die Kosten der Herausgabe zu decken, soll der Druck des Werkes unverzüglich ausgeführt werden, weshalb ich schon mit den Hrn. Breitkopf und Härtel die nöthige Rücksprache genommen, deren Namen übrigens für eine anständige Ausstattung des Werkes bürgen. Die Namen der Pränumeranten sollen dem Ganzen vorgedruckt und sämmtliche einlaufende Gelder, nach Abzug der Druck-Kosten, an den Hülfsverein in Hamburg zur weitern Verfügung übersandt werden. Briefe und Gelder, die man postfrey einzusenden bittet, können an die Hrn. Breitkopf und Härtel oder an mich addressirt werden; übrigens ersuche ich alle Freunde kirchlicher Musik, und alle Buch- und Musik-Handlungen, sich um den glücklichen Erfolg des Unternehmens durch ihre gütige Beyhülfe in Einsammlung von Pränumerationen verdient machen zu wollen, indem denen, welche auf fünf Exemplare der Partitur oder des Klavierauszuges pränumeriren, das sechste Exemplar von jedem frey gegeben werden soll, wenn sie nicht selbst zum Besten des Unternehmens darauf verzichten.

Leipzig, den 9ten März 1825.

Catharina, verw. Kapellmeister Naumann.

Gesuch.

Für das hiesige städtische Orchester wird ein erfahrener und gründlich gebildeter Musik-Director gesucht. Ausser einer fixen jährlichen Besoldung von 300 Thalern Preuss. Courant, welche die Stadt bewilligt, hat derselbe auf die Einnahme von zwey Benefiz-Concerten, auf die Remuneration für die Mitwirkung in der Oper während der Theater-Zeit, und auf einige andere Emolumente zu rechnen, dergestalt, dass mit der zu vergebenden Stelle ein anständiges Einkommen verbunden ist, welches sich noch angemessen erhöhen kann, wenn der Musik-Director, was sehr gewünscht wird, Unterricht im Gesang zu ertheilen vermag. Jedenfalls müsste er auch mit dem Piano vertraut genug seyn, um aus der Partitur zu begleiten.

Diejenigen Tonkünstler, welche hiernach Lust und Beruf fühlen, hier den Posten eines Musik-Directors zu übernehmen, werden ersucht, sich in portofreyen Briefen an den Doktor der Rechte Herrn Müller in Aachen zu wenden, und sich durch Beyfügung eines vollgültigen Zeugnisses über ihre Qualification zu legitimiren. Auf Verlangen werden dann den Bewerbern die näheren Bedingungen des Engagements mitgetheilt werden.

Aachen, den 26sten Februar 1825.

Die Theater-Intendanz.

Sollte Jemand geneigt seyn, die Allgemeine musikalische Zeitung von den Jahren 1817 bis 1823, oder einzelne dieser Jahrgänge zu einem verminderten Preise abzulassen, so beliebe er es uns anzuzeigen.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Lindpaintner, P. Ouvert. de l'Op. der Bergkönig, à grand Orchestre. Op. 50..... 3 Thlr.
Onslow, G. Ouvert. de l'Opéra: L'Alcade de Vega, à grand Orchestre..... 1 Thlr. 12 Gr.
Zimmermann, J. W. 12 Walzer und 6 Ecoss. vollst..... 1 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Bruni, 6 Sonates pour Violon. Op. 38. et posthume 4me Livr. 2e Part..... 1 Thlr.
Giorgetti, F. Duos d'Etude pour 2 Violons, Liv. 1. 2. Op. 15..... à 18 Gr.
Köhler, H. Pot-Pourri av. Var. d'une exécut. facile pour 2 Violons. Oeuv. 149..... 12 Gr.
Lafont, C. F. Fantaisie et Variat. sur des motifs de la Cenerentola et de la Gazza ladra pour Violon avec Pianoforte. F. 2 ..... 12 Gr.
Maurer, L. Variat. pour 2 Viol. princip. avec Orchestre. Op. 30..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Capriccio et Polacca pour Violon avec Orchestre. Op. 31..... 16 Gr.
Onslow, G. Quintette (No. IX.) pour 2 Violons Alto, Ville et Basse. Op. 25..... 3 Thlr.

Hasdesforges, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 47. 4me Liv. de Duos..... 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Gabrielsky, W. Divertissement pour la Flûte. Op. 69..... 8 Gr.
— Variat. sur un thème de l'Op. Otello pour la Flûte. Op. 70..... 8 Gr.
— Adagio et Variat. pour la Flûte sur un thème de Caraffa. Op. 71..... 8 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 72. 1 Thlr. 12 Gr.
— grand Duo pour Flûte et Violon. Op. 73. 20 Gr.
— Airs var. p. la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basse. Op. 74..... 12 Gr.
— 3me Concerto pour Flûte avec Orchestre, Op. 75..... 1 Thlr. 16 Gr.
— Adagio et Variat p. la Flûte sur un Thème de Rossini, avec Orchestre. Op. 76. 1 Thlr. 12 Gr.
Vogel, L. Variations sur un thème de Rossini „Bell' alme generose", pour la Flûte..... 6 Gr.
— grand Solo pour la Flûte..... 8 Gr.
Weiss, C. N. Etude pour la Flûte cont. un choix de pièces mélodieuses brillantes et instructives, publié par Gabrielsky..... 16 Gr.

Braun, J. F. 24 Exercices pour Hautbois dans les tons les plus difficiles avec Pianof. Oeuv. posth..... 1 Thlr.

Backofen, H. 3me Concerto pour le Cor avec Orchestre. Op. 50..... 1 Thlr. 16 Gr.
Kurpinsky, C. Nocturne pour Cor, Basson et Viola. Op. 16..... 8 Gr.
— Paysage musical, Pot-Pourri pour Cor et Basson. Op. 18..... 6 Gr.

Human, A. Polonoise pour le Basson obl. avec Orchestre..... 1 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Dussek, J. L. Rondeau (tiré du Conc. pour deux Pianofortes) arr. à 4 mains pour Pianoforte. 1 Thlr.
Klose, C. 3 Marches pour le Pianoforte..... 8 Gr.
Köhler, H. Introd. et Variat. pour Pianof. avec Flûte obl. Op. 148..... 12 Gr.
— E. Introduction et Variations pour Pianof. sur un thème du Ballet Nina, à 4 mains. Op. 10..... 20 Gr.
Lobe, J. C. 3 Amusemens pour le Pianof. Op. 7. 16 Gr.
Maurer, L. Ouvert. de l'Op. le nouveau Paris, à 4 mains..... 16 Gr.
Molino, E. 1er Nocturne pour Pianof. et Guitare. Op. 36..... 12 Gr.
Moscheles, J. grande Variat. sur une Marche fav. pour Pianof. avec 2 Violons, Alto et Ville. Op. 32. arr. à 4 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintette (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25.....
— Trio pour Pianof. Viola et Violonc. Op. 26. 2 Thlr.
— do. do. Op. 27. 1 Thlr. 16 Gr.
— Thème Anglais varié p. le Pianof. Op. 28. 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opera: L'Alcade de la Vega pour le Pianoforte (avec Violon ad libitum)..... 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opéra L'Alcalde pour le Pianoforte à 4 mains..... 12 Gr.
— Ouvert. et Entr'actes du même Opéra pour le Pianoforte à 4 mains..... 12 Gr.
Sörgel, F. W. grand Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Basse. Op. 20. 1 Thlr. 16 Gr.
Symanowska, 12 Exercices pour le Pianoforte. 1 Thlr.
Zimmermann, J. W. 12 Walzes et 6 Eccossoises pour Pianoforte. Liv. 1..... 12 Gr.

Für die Orgel.

Kegel, C. C. 10 Vor- und Nachspiele für die Orgel..... 2 Thr.

üble deutsche Uebersetzung beygefügt. Die Märsche und Tänze des alten Heers sind sehr charakteristisch. Doch scheint das Wilde in einigen dem Komponisten glücklicher gelungen zu seyn, als das Gefällige in andern.

Stich und Papier sind sehr gut.

Sammlung von Quadrillen, Walzern, Anglaisen im Dreyachtelakt, Hops- und Schottischen Anglaisen, für das Klavier von Christian Friedrich Nozel. Erste Lieferung. Gedruckt bey Breitk. und Härtel.

Es ist bekannt, dafs es für Lehrlinge im Klavierspiel vortheilhaft ist, öfters Tänze zu spielen, indem sie durch das Leichte und Gefällige ihrer Ideen (wenn sie nämlich gut sind) erfreuen und Lust zum Ueben machen; durch das sogleich Uebersehbare ihrer Abschnitte, durch das starkmarkirte ihrer Rhythmen, durch das Kurze und Feste ihrer Taktarten, das Gehör und Gefühl an die Beobachtung dieser wesentlichen Dinge gewöhnen u. s. w. Da man nun diesen Tänzen das zu solchem Behuf Erforderliche nicht eben absprechen kann, da auch verschiedne recht hübsche und nicht ganz gemeine Ideen darin sind, da der Verf. auch den Charakter der angegebnen Arten des Tanzes (besonders der sogenannten Hops- und Schottischen Anglaisen) nicht verfehlt hat: so darf man das Werkchen wohl empfehlen. Sollte der Verf., wie er in der Vorrede wünscht, mehrere Lieferungen herausgeben: so wird er hoffentlich auch etwas sorgsamer in der Wahl seiner Ideen seyn und mehr das Gemeine zu verwischen sich bemühen, das man hier noch hin und wieder antrifft.

Kurze Nachrichten.

Berlin. Die Musik von Hr. Musikd. Weber, zu des Hrn. Prof. Rhode patriotischem Vorspiel, *die Feyer des Jahrhunderts*, womit am Neujahrstage das Nationaltheater eröffnet wurde, ist zu schön, als dafs sie nicht, wenn auch spät, wenigstens mit Ehren erwähnt werden sollte. —

London. Man hat schon öfters von der Vorliebe der Engländer für einige alte Komponisten gehört. Ist es wirklich ein, dieser Nation vorzüglich eigener Charakterzug, abgeschiedenes Verdienst zu ehren und immer neu zu verherrlichen? oder ist es nur Folge jener englischen Beharrlichkeit, die, für was sie sich einmal interessirt hat, immerfort verfolgt und lieber das Bessere fahren lassen will, worauf sich der Sinn noch nicht gestellt hat? Von Händel will ich nichts sagen, da das bekannt genug ist: aber dafs dem alten Corelli hier gleichfalls immer neue Lorbeern gewunden werden, ist weniger bekannt. Es hat den Liebhabern Corelli's immer so wehe gethan, dafs er keine Singmusik hinterlassen hat: diesem grofsen Uebel abzuhelfen, ziehen die Herren Cole und Levett sechs *Anthems* (Motetten) aus seinen Werken und legen ihnen englischen Text unter! Ein Unternehmen, von dem sie sich, und wahrscheinlich mit Grund, viel Vortheil versprechen. — Der musik. Veteran, D. Müller, der mit seiner Flöte noch Händels Oratorien, vom Komponisten selbst aufgeführt, akkompagnirte, giebt seine längst erwartete Musik zu den Psalmen des D. Watts (die in England ohngefähr das Ansehen haben, wie Gellerts geistl. Oden und Lieder in Deutschland) nun heraus. Sie sind, wie in Engl. *alle* Kirchenmusik, nicht mit Instrumenten, sondern nur von der Orgel begleitet. Soll es einmal eine Kirchenmusik, *die beym gewöhnlichen Gottesdienst* zur Belebung der Andacht unter der Gesellschaft gemischter und bey weitem zum grofsten Theil ungebildeter Menschen angewendet wird — soll es eine solche Kirchenmusik geben, so dürfte dieses wohl die zweckmäfsigste seyn (zumal wenn sie sich so einfach und keusch erhält, und von — für *dergleichen* Sachen, so sehr guten Kirchensängern vorgetragen wird, wie die unsrige): von diesem Gebrauch dieser Art Kirchenmusik unterscheiden wir nun, und meines Bedunkens ebenfalls mit allem Recht, die andern Feste geistlicher, in Kirchen *nicht* beym gewöhnlichen Gottesdienst aufzuführender Musiken (Oratorien u. dgl.) für gebildete Menschen und Kunstliebhaber. Es ist

Für Guitarre.

Drexel, F. 12 Marches pour la Guitare. Op. 12. 12 Gr.
— Recueil pour la Guitare Op. 31..... 16 Gr.
— 6 Cotillons pour Guitare av. Pianof. Op. 28. 6 Gr.
Molino, F. Le plaisir de tous les goûts en 30 Var. pour la Guitare. Op. 35..... 12 Gr.
— 12 Nocturne pour Flûte ou Violon et Guit. Op. 36..... 8 Gr.

Für Gesang.

Drexel, F. 20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, für Anfänger. Op. 32..... 20 Gr.
Kittan, F. 6 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 12 Gr.
Kloss, C. Lieder für vier Männerst. Op. 21. 1 Thlr.
Neukomm, S. 7 Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. 20 Gr.

Bey W. Logier in Berlin sind erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Logier, J. B., theoretisch-practische Studien für das Pianofrte, enthaltend eine Anzahl von Werken berühmter classischer Componisten alter und neuer Zeit, die mittelst der unterlegten Grund- und umgekehrten Bässe zergliedert, und mit der Fingersetzung durchaus bezeichnet sind, als Fortsetzung seines Systems des musikalischen Unterrichts. Buch I bis V..... jedes 18 Gr.
— Vier und dreyssig kleine Lectionen für das Pianoforte, als Begleitung des ersten und dritten Buchs des Systems des musikalischen Unterrichts, welche als Quatre mains gespielt werden können, gesetzt und den Eltern seiner Schüler und Schülerinnen gewidmet. 1 Thlr.
— Uebungen für das Pianoforte, hauptsächlich für diejenigen Schüler, welche von Natur schwache oder ungeschickte Finger haben, und dennoch eine Fertigkeit im Pianofortespiel erlangen wollen. Erstes Buch..... 18 Gr.
— Pieces militaires à quatre mains. Op. 20. Cah. I. II..... 2 Thlr.
— Sonate für das Pianoforte, mit Begleitung der Flöte..... 18 Gr.
— Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Grand Concert, pour le Pianoforte, avec Accompagnement pour un grand Orchestre. 2 Thlr. 20 Gr.
— Introduction et grande Marche pour le Pianoforte à quatre mains..... 1/4 Gr.

Logier, J. B., une Introduction, Fugue et deux Canons, pour le Pianoforte à quatre mains. 1 Thlr.
— Trio pour six mains et deux Pianofortes, (welches auch als à quatre mains gespielt werden kann)..... 2 Thlr.
Desselben Portrait in gr. Folio..... 1 Thlr. 8 Gr.
do do. in Quarto..... 12 Gr.

Neue Musikalien, die bey A. Wienbrack in Leipzig, wie durch alle Buch- und Musikhandlungen zu bekommen sind.

Rondo Capriccio sur une Danse nationale Suédoise avec Introduction pour le Pianoforte, composé par J. B. Struve..... 12 Gr.
Neuf Variations sur la nouvelle Chanson nationale Suédoise pour la Flûte par J. Müller..... 8 Gr.
Sei Canzonette con accompagnamento di Pianoforte da C. A. P. Braun..... 16 Gr.
Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse, composé par J. Berwald..... 18 Gr.
Rondo di Calatrava..... 4 Gr.
Six Laendlers pour la Guitare, composés p. C. de Gärtner..... 4 Gr.
Variations sur la Chanson nationale Française: Vive Henry Quatre. Pour deux Flûtes, composées par L. Drouet..... 4 Gr.

Musikalien in herabgesetzten Preisen.

Folgende unserer älteren Verlags-Musikalien sollen von jetzt an auf ein Jahr zu den dabey bemerkten wohlfeilen Preisen erlassen werden, dafür man sie bei jeder Buch- und Musik-Handlung, ohne dass diese irgend eine Erhöhung berechnen, bestellen kann.

Der Dorfjahrmarkt, eine komische Oper in zwey Akten, in Musik gesetzt von Georg Benda, statt 1 Thlr. 12 Gr. für..... 18 Gr.
Klavierauszug von Romeo und Julie, einer Oper in drey Akten, in Musik gesetzt von G. Benda, statt 1 Thlr. 12 Gr. für..... 1 Thlr.
Dr. Balthas. Münters geistliche Lieder, mit Melodieen von den beyden Bachs, Rolle, Hiller, Benda und Wolf. 2 Theile. statt 2 Thlr. f. 1 Thlr.
Das Grab des Mufti, Operette, in Musik gesetzt von J. A. Hiller. statt 1 Thlr. 12 Gr. für 18 Gr.
Hillers, Johann Adam, Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien in Partitur, von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche der Schulen und anderer Gesangliebhaber, 5 Theile. statt 5 Thlr. 18 Gr. für 2 Thlr. 12 Gr
— vierstimmige lateinische und deutsche Chorgesänge, zum Gebrauch der Singchöre in Kirchen und Schulen, statt 20 Gr. für... 10 Gr

Hiller, Joh. Adam, letztes Opfer, in einigen Liedermelodieen, der komischen Muse und ihren Verehrern dargebracht, statt 12 Gr. für . . . 6 Gr.

— Duetten für zwey Sopranstimmen von verschiedenen Componisten. Zur Beförderung des Studiums des Gesanges, statt 16 Gr. für 8 Gr.

Gesänge aus dem neuen Gutsherrn, einer Oper in drey Aufzügen von Dyk und Jünger, componirt und in einen Klavierauszug gebracht von Neefe, erste und zweyte Lieferung, statt 1 Thlr. 14 Gr. für 18 Gr.

Neefe, C. G., Vademecum für Liebhaber des Gesanges und Klaviers, statt 2 Thlr. für 1 Thlr.

— Serenaten beym Klavier zu singen, statt 12 Gr. für 6 Gr.

Pergolesi, Joh. Bapt., vollständige Passionsmusik zum Stabat mater, mit der Klopstockischen Parodie in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt und auf vier Singstimmen gebracht von Joh. Adam Hiller, statt 1 Thlr. 20 Gr. für . . 1 Thlr.

Leipzig, am 15ten März 1825.

Dyckische Buchhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Weber, Ouvert. Abu Hassan à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Rossini, Ouvert. aus Elisabeth arr. en Quintetto f. Flöte. . . . . 16 Gr.

— Ouvert. aus Gazza ladra arr. en Quintetto p. Flöte. . . . . 20 Gr.

Kuhlenkamp, Sonate pour Pianoforte, avec accompagnement. Op. 6. . . . . 14 Gr.

— 6 deutsche Lieder für Pianoforte. Op. 7. 12 Gr.

Herrmann, 6 Lieder von Mathisson, für Pianoforte, drittes Werk. . . . . 16 Gr.

— Solo pour Pianoforte. Op. 2. . . . . 8 Gr.

Sutor, Variationen für Flöte mit Pianof. . . . . 8 Gr.

Kraffft, Introduction Variat. et Rondo pour Violoncelle avec Orchestre. Op. 15. . . . . 2 Thlr.

Pachatschek, Potpourri pour Violon avec Pianoforte. . . . . 20 Gr.

Schnabel, Graduale in Nativitate Domini. . . . . 20 Gr.

Schönfeld, Fant. et Variat. sur thème de favori de Rossini pour Flöte. Op. 12. . . . . 8 Gr.

Stiehl, Trio pour Pianof., Clarin. ou Violon et Viola. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Gesänge aus der Liederposse: die Wiener in Berlin, für Guitarre. . . . . 12 Gr.

Kuhlau, 6 Sonates faciles progressives pour Pianoforte. Op. 55. Liv. 1. 2. . . . . 16 Gr.

Carafa, Gabriella di Vergi, Klavierauszug. . . . . 4 Thlr.

Mercadante, Elisa e Claudio. Klavierauss. 5 Thlr. 8 Gr.

Fischer, Militär-Musik. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Keller, deutsche Messe in F. . . . . 12 Gr.

Berger, L., Air Russe avec 12 Variat. pour le Pianoforte. Op. 14. . . . . 1 Thlr.

— Sonates pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 15. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Diabelli, 2 Sonatines pour Pianoforte à 4 mains. Op. 24. No. 1. . . . . 8 Gr.

— Sonatines pour Pianoforte à 4 mains. Op. 24. No. 2. . . . . 8 Gr.

— Sonatines pour Pianoforte. Op. 80. 1re Hft. 16 Gr.

Stadler, Asperges Me., für vier Stimmen und Orgel. 11te Lieferung. . . . . 8 Gr.

— Vidi Aquam, vierstimmig mit Orgel, 12te L. 8 Gr.

— Tantum Ergo, do. do. 13te L. 8 Gr.

— Messe in C. vierstimmig, mit Orchester und Orgel. No. 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Messe in B. vierstimmig, mit Orchester und Orgel No. 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Uber, der Schnee, im vollst. Klav.-Auss. 4 Thlr. 16 Gr.

— der Schnee, für Pianof. ohne Worte. 2 Thlr. 16 Gr.

Rossini, La Gazza ladra, Klavier-Auszug ohne Worte. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

Diabelli, Sonate pour Pianoforte à 4 mains. Op. 38. . . . . 1 Thlr.

Dauprat, Methode de Cor-Alto et Cor-Basse. 20 Gr.

Lubeck, 3 grand Duos concert. pour 2 Flûte. Op. 5. No. 1. . . . . 14 Gr.

Moscheles, 2me Concerto (à 6 Fl.) für Pianoforte mit Orchester. Op. 56. . . . . 12 Gr.

Kageneck, von Marsch zur Feyer des 29sten September 1824. . . . . 4 Gr.

Lesto, Sehnsucht nach den Righi, von M. Hirzel. für Pianoforte oder Guitarre. . . . . 4 Gr.

Eberhardt, Ländler für's Pianoforte. . . . . 4 Gr.

Bauer, 6 Münchner Walzer für Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Methfessel, Liederkranz, Sammlung von Gesängen und Liedern, mit Begleitung des Pianoforte. 2tes Heft. . . . . 20 Gr.

Mayer, God save the King, varié pour Pianof. 16 Gr.

Zöllner, sechs Gesänge für vier Männerstimmen. 12tes Werk. . . . . 1 Thlr.

Czerny, Amusement pour le Carneval. Op. 15. Cah. 1. 2. . . . . à 12 Gr.

Kuhlau, 6 Divertissemens en forme de Valse pour Pianoforte. . . . . 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten März. **No. 12.** 1825.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 1sten, im Theater an der Wien: *Nurradin, Prinz von Persien,* tragi-komische Feenoper in drey Aufzügen, von Geway; Musik vom Kapellmeister Riotte. Zum Vortheile des Hrn. Jäger. — Es ist in der That ein eigenes Schicksal, welches alle an sich so reizenden Erzählungen der *Tausend und einen Nacht* trifft, dass aus ihnen bis zur Stunde noch kein einziges wahrhaft effektvolles Theaterstück geformt werden konnte. Dieses Mährchen, aus der geübten Feder eines zu früh verstorbenen, im Felde der Satyre besonders glücklichen Dichters, ist schon seit einer Reihe von Jahren vollendet; die meisten hiesigen Tonsetzer verweigerten dessen Composition, weil die so wesentlichen Mängel schon wegen der Grundanlage nicht zu beseitigen waren. Mehre Hände schnitzelten und modelten daran; es wurde gefeilt, gestrichen, eingeschaltet, das Unterste nach oben gekehrt, bis nichts zuletzt übrig blieb, als ein nacktes Skelet und eine neue Bekräftigung des alten Sprichwortes: „Viele Köche versalzen die Suppe". Ein Hauptfehler ist, dass die Handlung wechselweise bald in Persien, bald in China spielt, wodurch manches dem Zuschauer undeutlich wird, um so mehr, wenn beyde an sich so heterogene Costüme so wenig charakteristisch abgesondert sind, als hier der Fall war, wo man sich mit alter, schon vorräthiger Garderobe behalf. Alles Interesse geht dadurch verloren, dass das liebende Paar nur einmal, gleich in den Scenen der Einleitung, und dann nicht wieder bis zum Schlusse zusammen kommt, und dass daher in den beyden ersten Finalen, so wie fast in allen Ensemble-Stücken, der dominirende erste Sopran fehlt. Dass diess den Componisten nur zu sehr beeinträchtigte, ja mitunter in wirkliche Verlegenheit setzte, liegt am Tage; dennoch hat Hr. Riotte mit Liebe und Fleiss gearbeitet, gefällige Motive erfunden, vorzüglich ein allerliebstes Duettino vor dem letzten Chore, das auch wiederholt werden musste, und dem schwächlichen Kindlein ein wenig auf die Beine half. Die Aufführung war rücksichtlich des Dekorations- und Maschinenwesens keineswegs fehlerfrey; unter den Sängern hatten nur Dem. Vio (Prinzessin Badur) und Hr. Jäger (Nurradin) Gelegenheit, Beyfall zu erringen.

Am 2ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Musikalische Akademie, zum Besten einer leidenden Familie veranstaltet von Hrn. Kapellmeister C. Kreutzer, worin vorkam: 1. Ouverture aus *Libussa*; 2. Arie mit obligatem Violoncell, gesungen von Dem. Unger, und begleitet von Hrn. Merk; 3. Concertant-Duo für zwey Pianoforte, accompagnirt von einem Waldhorn und einem Fagott; ausgeführt von Dem. Blahetka, dem Concertgeber, Hrn. Lewy und Hrn. Hirt; 4. Vierstimmige Gesänge: a) *Hymnus an die Nacht,* Gedicht von Hegner; b) *Die Wunder,* Gedicht von Uhland; gesungen von den Herren Jäger, Rauscher, Wächter und Seipelt; 5. Phantasie auf dem Pianoforte, ausgeführt vom Concertgeber; 6. Introduction und Rondeau à la Chasse, für das Pammelodicon, mit Begleitung zweyer Waldhörner; vorgetragen von Hrn. Lewy, seinem Schüler, Robert Leser, und dem Concertgeber, welcher sich sowohl durch den wohlthätigen Zweck, als durch die angenehme Wahl seiner beliebten Compositionen, und die Mitwirkung als ausübender Tonkünstler neue Verdienste erworben hat.

Im landständischen Saale: Privat-Concert des Hrn. Mozatti, enthaltend: 1. Ouverture zu *Prometheus,* von Beethoven; 2. Tenor-Arie mit Chor, aus *Aureliano in Palmira* von Rossini, gesungen von Hrn. Mozatti; 3. Duett für zwey Soprane, von

Carlini, gesungen von den Dems. Betty Schröder und Louise Weiss; 4. Violoncell-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Leopold Böhm; 5. Terzett für Sopran, Tenor und Bass, von Beethoven, gesungen von Dem. Betty Schröder und den Herren Schoberlechner und Mozatti; 6. Quintett aus *Corradino* von Rossini, vorgetragen von den Dems. Betty Schröter, Louise Weiss, den Herren Schoberlechner, Wallnöfer und dem Concertgeber, welcher, heute wiederholt sein schönes Talent für den Gesangunterricht in der trefflichen Kunstausbildung so wackerer Zöglinge bewährte.

Am 4ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der schwarze See*, oder: *Der Blasbalgmacher und der Geist*, komisches Zauberspiel in zwey Aufzügen, nach Wieland's Wintermährchen von Willmann; Musik vom Kapellmeister Müller, zu dessen Benefice auch diese erste Vorstellung statt fand.

Am 5ten, im Josephstädter-Theater: *Philibert, Graf von Flandern*, oder: *Weiber sind getreuer, als Männer*, grosses komisches Zaubermährchen mit Gesang, in drey Aufzügen, nach einer Burleske für den Fasching bearbeitet; Musik von Gläser. — Beyde Piecen hatten ein und dasselbe Schicksal; nämlich: total zu missfallen.

Am 6ten, im Theater an der Wien: *Das neue Sonntagskind.* — Mit Recht gefiel diessmal Hr. Meister als Hausmeister. Das Ganze ging recht lebendig zusammen. Der alte Hasenhut ist und bleibt mit seiner natürlichen Komik noch immer eine ergötzliche Erscheinung. Auch Müllers Tonsatz in solch humoristischem Genre altert nie.

Im landständischen Saale: Concert des Guitaristen, Hrn. Franz Stoll, enthaltend: 1. Ouverture von Clement; 2. Concert für die Guitarre, von Mauro Giuliani; 3. Arie aus der *diebischen Elster*; 4. Klarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Paur; 5. *Das Wunder*, Vokal-Quartett von C. Kreutzer; 6. Variationen und Polonoise von M. Giuliani. Solchen Compositionen ist der Concertgeber wenigstens zur Stunde noch nicht gewachsen; er blieb immer innerhalb den Grenzen der Mittelmässigkeit.

Am 7ten, dem Vorabende des Geburtsfestes Ihrer Majestät der Kaiserin, im Kärnthnerthor-Theater: *Il Barbiere di Seviglia*; vorher: das Volkslied: *Gott erhalte Franz den Kaiser!* abermals von den Italienern vorgetragen; denn die Deutschen hat ein Sirocco verblasen.

Am 9ten, im Leopoldstädter-Theater: *Roderich und Kunigunde*, Parodie in zwey Aufzügen von Castelli, Musik von Seyfried. Freunde des ächten Witzspieles fanden in diesem in seiner Art unübertrefflichen Satyrikon volle Rechnung.

Am 11ten, im Kärnthnerthor-Theater: Eine musikalische Akademie, worin vorkam: 1. Ouverture zu *Semiramide* von Rossini; 2. Duett von Rossini, gesungen von Mad. Dardanelli und Hrn. Donzelli; 3. Cavatine von Rossini, vorgetragen von Dem. Grisi, Schülerin des Mayländer Conservatoriums; 4. Cavatine von Rossini, gesungen von Hrn. Ambrogi; 5. Duett von Rossini, gesungen von Demlles. Sonntag und Grisi. Summa Summarum: fünf Mal Rossini; und — wenn man allenfalls noch nicht genug haben sollte: als Finale: *l'Inganno felice*, auch von Rossini. — Zur Introduction die patriotische Hymne: „Gott erhalte" aus welschen Kehlen ertönend.

Am 13ten, im Theater an der Wien: *Die Teufelsmühle am Wienerberge.* In den Faschingstagen ein erwünschter Leckerbissen für die Bewohner der höheren Regionen, welche sich auch zahlreich zum Besuche einfanden, und über die Späße Kasperl's, in dessen Rolle Hr. La Roche den verstorbenen berüchtigten Possenreisser seinen Namensvetter treu copirte, beynahe närrisch werden wollten. Antonie Herbst, ein kleines Mädchen, Tochter des Waldhorn-Solospielers dieser Bühne, zeigte als Schutzgeist Jeriel ein entschiedenes Talent. Die Kasse machte gute Geschäfte.

Am 17ten, im Kärnthnerthor-Theater: zum Vortheil des Hrn. Rubini, das erstemal: *Agnese*, Drama semiserio in due Atti; Musica del Sigr. Paer. Personaggi: Agnese: Sigra. Fodor; Uberto: Sigr. Lablache; Pasquale: Sigr. Bassi; Don Girolamo: Sigr. Botticelli; Ernesto: Sigr. Rubini; Carlotta: Sigra. Bondra; Despina: Sigra. Unger; il custode dei pazzi: Sigr. Weinkopf. — Ref. bekennt unverholen, dass er diese Darstellung zu den vollendetesten zählt, die er je gesehen. Da war nirgends eine Lücke; kein Wunsch blieb unbefriedigt, selbst das kleinste Röllchen wurde mit Liebe gegeben; alles fügte sich zusammen zu einem herrlichen, wunderbar ergreifenden Ganzen. Man könnte sagen: die Fodor, Rubini und Lablache sangen wieder unübertrefflich, und man würde damit keineswegs zu viel sagen. Wie der letzte den wahnsinnigen Vater charakterisirte, lässt sich mit Worten nicht beschreiben. Schröder, Brokmann,

Fleck, Iffland würden diesem Seelenmaler die Bruderhand dargereicht haben. Wie psychologisch richtig war die stufenweise, langsam vorbereitete Abnahme der Geistesverwirrung, die bey den meisten erst vor dem Eintritt der Katastrophe, gleichsam mit Gewalt herbeygeführt, bemerkbar wird! Treu der Natur abgelauscht waren unzählige kleine Nuancen, welche vielleicht in jeder andern Situation ein Lächeln erregen würden, doch bey diesem zerrütteten, gebrochenen Vaterherzen Thränen des Mitleids entlockten. Hr. Bassi traf in seiner komischen Partie die glückliche Mittelstrasse und störte nie den ernsten Haupteindruck. Der Beneficiat sang im Zwischenakt die Arie aus der *Zauberflöte:* oh cara imagine, wiewohl mit bemerkbar umflorter Stimme, dennoch bezaubernd schön, und ganz à la Mozart. In der Oper, die unbedingt Pär's bestes Werk ist, legte er für sich und Mad. Fodor das Duett alla Polacca aus *Sargino* ein. Das zahlreich versammelte Publikum war eben so empfänglich, als dankbar für diesen einzigen Genuss.

Am 18ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. und der Mad. Krähmer; enthaltend: 1. Ouverture von Beethoven; 2. Adagio und Polonoise für die Klarinette, vorgetragen von Mad. K.. 3. Arie aus der Oper: *il Barbiere di Seviglia*, gesungen von Dem. Henkel; 4. Variationen für die Hoboe, von Hummel, gespielt von Hrn. K.; 5. Pianoforte-Concert von Ries (*Abschied von England*), vorgetragen von Dem. Oster; 6. Variationen für den Czakan, componirt und gespielt von Hrn. K.; 7. Vokal-Quartett; 8. Klarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Mad. K. Das Künstlerpaar ist bekannt und mit Recht beliebt.

Am 19ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Pagen*, komische Pantomime von Rainoldi, Musik von verschiedenen Meistern.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Bianca e Falliero*, Melodramma in due Atti; Musik da del Sigr. Rossini. Personaggi: Priuli, Doge di Venezia: Sigr. Fischer; Falliero, Generale: Sigra. Grisi; Bianca: Sigra. Sonntag; Costanza: Sigra. Vogel; Cantareno: Sigr. Donzelli; Capellio: Sigr. Ambrogi; un Cancelliere: Sigr. Rauscher. Also: diesmal nur drey Italiener, und die Mehrzahl Deutsche. Eine davon, unsere wackere Sonntag, errang auch in der That die Palme. Sigra. Grisi, Schülerin des Mayländer Conservatoriums, besitzt zwar eine schöne Metallstimme, aber zur Zeit noch wenig Ausbildung. Die Musik haben wir fast Stück für Stück schon gehört; theils in Concerten abgeleyert, theils als Einschiebsel bey anderen Opern. Der erste Akt liess durchaus kalt; der zweyte erwärmte etwas mehr.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Van Ackens Bestien-Gallerie, die Nordpol-Expedition, der Vesuv in Activität u. s. w. haben diesem Zeitstücke die Existenz verliehen, und sind darin wenigstens in effigie zu schauen. Doch es gefällt, macht volle Häuser, und bringt somit auch Fluth in die Kasse. Diese Vorstellung fand zum Benefice des Hrn. Adolph Müller statt, welcher im zweyten Akte die grosse Arie aus *Zelmira* sang, und wenigstens alle Fehler in David's Vortrag mit ziemlicher historischer Treue copirte, oder, richtiger gesagt: parodirte.

Am 24sten, im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, worin gegeben wurde: 1. Symphonie in Cmoll, von Ludwig van Beethoven; 2. Chor von Gebauer; 3. Dies irae, aus Cherubini's *Seelenmesse;* 4. Ouverture aus *Ariodant*, von Méhul; 5. Vokal-Chor vom Abbé Stadler; 6. Finale aus Jos. Weigl's Oratorium: *Das Leiden unsers Herrn, Jesus Christus.* — Das Publikum, welches sich hier im Vorgeschmack eines ungetrübten Genusses für Geist, Ohr und Herz so zahlreich zusammen findet, würde man vergebens in unseren italienischen Opern-Darstellungen suchen. Der Geschmack sowohl, als die Eindrücke von aussen auf die Sinne wirkender Gegenstände sind ja, wie alle Welt weiss, so unendlich verschieden. Jedem das Seine. Die Ausführung sämmtlicher Tonstücke, kleine, unwesentliche Nebensachen abgerechnet, war alles Lobes würdig.

Am 25sten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Wunderbrille im Zauberwalde*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Eheteufels, Ydor's* u. s. w. (d. i. von Hrn. Gleich) Musik von Drechsler. — Dichter und Tonsetzer scheinen ein Schutz- und Trutzbündniss geschlossen zu haben, etwas recht alltägliches, und überaus langweiliges zu Markte zu bringen. Nach dem einstimmigen Urtheile des gesammten Publikums haben sie diesen ihren Zweck im vollesten Maasse erreicht.

Am 27sten, im k. k. grossen Redoutensaale: Drittes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Sym-

phonie No. 1; von Ries; 2. Oratorium: *Christus durch Leiden verherrlicht*, von August Berg, Kapellmeister am Münster zu Strassburg. Beyde Werke machten keinen günstigen Eindruck. Man fand sie regelrecht, doch Phantasie und Gemüth wurden nicht angesprochen.

Am 28sten, im landständischen Saale: Concert des Flötisten Aloys Khayll, worin vorkam: Ouverture von Franz Lachner; 2. Neues Flöten-Concert von Lindpaintner; 3. Arie von Rossini, aus *Torvaldo e Dorlisca*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 4. Deklamation; 5. Neue Variationen für den Czakan, von Stephan Franz, gespielt von des Concertgebers zehnjährigem Neffen Joseph; 6. Pianoforte-Rondo in G moll, von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Salamon; 7. Cavatine aus Weigl's: *il Rivale di se stesso*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 8. Flöten-Variationen, componirt und vorgetragen vom Concertgeber.

Miscellen. Die italienischen Opern-Sänger werden ihre Vorstellungen bis zur Charwoche fortsetzen, weswegen auch ein neues vierwöchentliches Abonnement ausgeschrieben wurde. Die Preise sind verschieden, und zwar für deutsche Spectakel um zwey Drittheile wohlfeiler angesetzt.

Im Burgtheater ist endlich Grillparzers vielbesprochener *Ottokar* daran gekommen; Hr. Hofrath von Mosel hat eine neue Ouverture, worin die Melodie des österreichischen Volksliedes verwebt ist, und Hr. Operndirector von Seyfried die Zwischen-Musiken dazu gesetzt. Die erste Vorstellung währte fünf volle Stunden, nämlich von halb sieben bis halb zwölf Uhr; in der Folge fanden bedeutende Abkürzungen statt. Wie eine überspannte Erwartung selten vollkommen erfüllt wird, geschah es auch hier: man fand sich getäuscht; einzelne effektvolle Momente, aber im Ganzen nicht den wahren poetischen Aufschwung. Der Dichter, dessen *Ahnfrau*, *Sappho* und *Medea* in der That ungleich höher stehen, hat von dem Buchhändler Wallishauser für das Manuscript 2000 Fl. in Silber als Honorar erhalten.

Professor Würfel aus Warschau befindet sich gegenwärtig hier, und wird der Aufführung seiner Oper: *Rübezahl*, im Theater an der Wien beywohnen.

Man spricht davon, dass Hr. Duport, Barbaja's bisheriger Geschäftsführer, das Theater an der Wien — wahrscheinlich aber nur als Namensträger — pachten werde.

Prag. Das erste Concert des heurigen Winters gab Hr. J. B. Hüttner, Professor am Conservatorium, und spielte darin den ersten Satz eines Violoncell-Concerts und ein Divertimento von Romberg mit verdientem Beyfall. Das Ganze war angenehm und mannichfaltig zusammengestellt; doch waren wohl die bedeutendsten Stücke desselben eine Arie von Portogallo, von Dem. Comet, und ein Duett aus Rossini's *Italienerin*, von Hrn. Binder und Hrn. Forti gesungen, welchen, gleich Mad. Waldmüller, die eine Arie aus *Zelmira* nicht eben mit zarter Intonation, aber mit ungemeiner Kraft sang, rauschende Theilnahme gezollt wurde.

Weber's *Sylvana* ist wieder gegeben worden, aber das Publikum nahm sie kälter auf als in früherer Zeit, wo Mad. Grünbaum und die unvergleichliche Dem. Brand die weiblichen Hauptrollen so ganz des Tonmeisters würdig darstellten. Dem. Comet leistete viel Gutes als Mathilde, doch eine solche Vorgängerin zu erreichen, dürfte wohl wenigen gelingen. Frau v. d. Klogen war ungraziös, und wir hoffen, sie werde künftig in der Sphäre bleiben, in welcher sie sich so glücklich bewegt: Mimik ohne Sprache und zumal Tanz liegen ausser dem Bereiche ihres Talentes. Hr. Kainz (Adelhardt) und Hr. Binder (Graf Helfenstein) waren ausgezeichnet gut.

Von Gästen hörten wir zwey k. k. Hofopernsänger, Hrn. Forti und Mad. Waldmüller, zuerst in einem dramatisch-musikalischen Potpourri, und dann im *Titus* (Titus und Sextus) und *Don Juan* (Don Juan und Elvira). Im *Tancred* gab Mad. Waldmüller die Titelrolle, im *Barbier von Sevilla*, der jetzt zum ersten Male ohne Abkürzungen, ja sogar mit späteren Rossini'schen Einlegstücken aufgeführt wurde, gab Hr. Forti den Figaro, und einige Tage darauf sahen wir noch einmal den ersten Akt von Mozart's *Figaro!!* Jene beyden Kunstgenossen stehen in einem schneidenden Contrast. Mad. Waldmüller hat eine ungemein kräftige, metallreiche Brust-stimme, die sie jedoch in den höheren Chorden nicht immer zu beherrschen weiss, wo sie daher schreyend wird, in einigen tieferen Tönen dagegen fast zu männlich ist; dazu fehlt es ihr leider an Schule; mit gründlichem

Studium würde sie eine ganz ausgezeichnete Sängerin für die ersten Partieen in Opern von Beethoven, Cherubini, Gluck, Méhul, selbst Mozart und Spontini geworden seyn; leider aber scheint sie auf einen Irrweg gerathen zu seyn, und sucht die neuere italienische Manier zu copiren, worin sie nie Grosses leisten dürfte. Dagegen ist Hr. Forti ein Sänger voll Kunst; doch seine Stimme nur die Abenddämmerung eines schönen und klangreichen Organs; er spricht seine Arien mehr, als er sie singt. Man wünschte allgemein ihr seinen Vortrag, und ihm etwas von der Kraft, die sie an vielen Stellen, im wahren Sinne des Wortes — verschwendet. Mad. Ernst erschien zum ersten Male wieder auf der Bühne als Rosine im *Barbier von Sevilla*, und wurde zwar ziemlich kalt empfangen, doch erfreute sie sich nach ihren beyden Arien und Duetten eines lebhaften Beyfalls.

Eine Dem. Arrigani machte als Agathe im *Freyschütz* ihren ersten dramatisch-musikalischen Versuch, den man nicht anders als gelungen nennen kann. Ihre Stimme ist schön, wenn gleich noch nicht in allen Graden gleich, ihr Vortrag zeigt von guter Schule, und sie berechtigt zu den erfreulichsten Hoffnungen.

Spohr's genialer *Faust* ist wieder in die Scene gesetzt worden; diese Oper hat ausser ihrem hohen Kunstwerthe noch das besondere Interesse für Prag, dass sie 1816 durch den geistreichen C. M. v. Weber hier aufgeführt wurde, ehe sie (obgleich schon 1814 für Wien geschrieben) auf irgend einer andern Bühne zur Darstellung gelangt war, und ihr frühester Ruhm also gleichsam von hier ausging, wie der mancher Mozart'schen Schöpfung. Man erkennt an diesem trefflichen Werke, dass der geheimnissvolle geisterhafte Stoff der Eigenthümlichkeit des Componisten besonders zusagte. Schon die Ouverture zeichnet uns das innere Leben des Gefallenen, und mit glücklicher Berechnung gehen einige Melodieen wie zarte Goldfaden durch das Ganze, es zusammen zu halten. Die Ausführung einzelner Situationen, die Instrumentation und Harmonieenfülle sind so meisterhaft, wie es alle Werke dieses Künstlers sind; leider aber bieten sie grosse Schwierigkeiten für die Ausführung, die bey der jetzigen Darstellung minder glücklich, als früher, überwunden wurden; die Besetzung mehrer Rollen (der Teufel und seine Sippschaft, Hexen und Hexenmutter waren unter aller Kritik) liess viel zu wünschen übrig. Dem. Comet sang die Kunigunde kunstgerecht, doch gehört diese Partie nicht zu den für sie günstigen; besser gelang Hrn. Binder der Graf Hugo. Dem. Arrigani sang das Röschen als zweyten theatralischen Versuch, und später die Partie Donna Elvira in *Don Juan* ohne grossen Erfolg.

Die Reihe der Fasten-Akademieen eröffnete Dem. Comet: sie sang eine brillante Arie mit Chor von Rossini, dann die grosse Arie aus *Telemach, von Triebensee* (dieselbe, welche ihr im Laufe des vorigen Jahres fast die Stimme gekostet hätte) mit gewohnter Kunstfertigkeit.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hat bekannt gemacht, dass mit dem 1sten May 1825 wieder 39 Zöglinge, nämlich für die Violine und Viole dreyzehn, für das Violoncell drey, für den Contrebass drey, und für jedes der gewöhnlichen Blasinstrumente vier, ins Conservatorium der Musik aufgenommen werden; die Schüler dürfen nicht unter zehn, und nicht über funfzehn Jahr alt seyn, und müssen schon einige Vorkenntnisse in der Musik, besonders im Gesange haben, damit ihr musikalisches Talent beurtheilt werden kann; ihre Aeltern, Vormünder oder Beschützer müssen sich schriftlich verbindlich machen, sie durch den ganzen Lehrcursus von sechs Jahren im Institute zu lassen und für ihre Bedürfnisse zu sorgen.

Recension.

1. *Six Quintuors pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, comp. — — par Antoine Reicha.* Oeuv. 100. Liv. 1 bis 6. (jede Livr., ein Quintett enthaltend.) A Mayence, chez Schott fils. (Pr. 3 Guld. 12 Xr.)

2. *Six grands Trios concertants pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Antoine Reicha.* Oeuv. 101. Liv. 1 bis 6. (jede Livr. ein Trio enthaltend.) Ebendas. (Pr. 3 Guld. 30 Xr.)

Die Quintetten des Hrn. Reicha haben von Paris aus, wo er sich seit mehren Jahren aufhält — weshalb auch seine zahlreichen Compositionen in Deutschland noch nicht sehr bekannt sind — einen grossen Ruf erhalten. Es ist nun die Frage,

ob ihnen dieser Ruf durch innern Gehalt und Werth, oder durch die fünf ausgezeichneten Virtuosen, die sich dort zu deren öfterem Vortrag verbunden haben und sie in grösster Vollendung hinreissend ausführen, zu Theil geworden ist. Rec. glaubt, durch beydes. Betrachtet man sie bloss den musikalischen Ideen und dem Geiste in ihrer Ausarbeitung nach, ohne das Technische und die unmittelbare Wirkung aufs Ohr — was aber zu einem entscheidenden Urtheile über Werke der Tonkunst so wenig hinreicht, als die Prüfung der Werke der Malerey nach, wenn auch noch so brav gearbeiteten Cartons — so wird man wahrscheinlich sagen: sie sind interessant, nicht ohne Eigenthümlichkeit, kunstgeübt und fleissig geschrieben — kurz, sie sind gut; aber eines solchen Ruhms doch schwerlich würdig. Hört man sie aber, nämlich mit der Vollendung ausführen, auf welche bey ihrer Composition gerechnet ist: so erfährt man, was man erfährt, wenn man ein reich und schön colorirtes Gemälde, das man vorher nur aus dem Carton kannte, nun selbst zu sehen bekömmt; alles wird lebendiger, viel reizender, und nicht Weniges kömmt erst jetzt zum Vorschein und zur Ansprache, das vorher in der Andeutung unbemerkt blieb. Und so missgönnen wir Hrn. R. und diesen seinen Arbeiten das Glück solch eines ausgebreiteten Rufs nicht, (denn ein Glück bleibt er immer) und wollen ihm dasselbe keineswegs schmälern; vielmehr wünschen wir dazu beyzutragen, dass die hier genannten, seine neuesten Arbeiten, die weit höher stehen, als viele frühe, die dem Rec. gleichfalls bekannt sind, auch in Deutschland bekannter werden und Vielen das Vergnügen zukomme, sie vollkommen vortragen zu hören.

Da es aus leicht begreiflichen Ursachen nicht thunlich ist, zwölf ausgeführte Instrumentalstücke, jedes aus vier Sätzen bestehend, im Einzelnen beurtheilend durchzugehen: so bittet Rec., dass ihm vergönnet werde, bloss mitzutheilen, wie er sie im Allgemeinen, und alle in Gedanken zu Einem Ganzen zusammengefasst, gefunden habe, nachdem er sie mit aller Aufmerksamkeit gehört, auch manche Stelle, die ihm beym Hören auffiel, sich in Partitur gesetzt hat.

Den Erfindungen, der herrschenden Stimmung und dem Geschmacke nach, hat Hr. R. wohl zunächst die Haydn'schen Quartetten vor Augen und im Sinne gehabt, ohne jedoch dabey seine Eigenthümlichkeit zu verläugnen, ohne, was später in Gebrauch gekommen, zu verwerfen, und ohne, was die anders gewählten Instrumente als nöthig oder zweckmässig anrathen, zu verabsäumen. Daran hat er nun ganz gewiss sehr wohlgethan, und es wäre zu wünschen, dass mehre unserer vorzüglichen Instrumentalcomponisten von dem Trüben und Düstern, oder Wilden und Rauhen, worin sie sich eine Zeit lang vorzüglich gefallen haben, zu dem Heitern, Freundlichen, Klaren und Einnehmenden J. Haydn's — allerdings, ohne diesen sonst bloss nachzuahmen — zurückkehrten. — Was die Ausarbeitung der Harmonie betrifft, so wird sich Hr. R. jenem herrlichen Meister, der so oft tiefer ist, als er scheinen will, selbst nicht an die Seite stellen: doch ist seine Ausarbeitung nicht oberflächlich und greift nicht selten in die Tiefe, nur dass sie nicht oft da unten ausdauert. Es kann seyn, dass eben darum Hrn. R.'s Arbeiten in Frankreich um so beliebter geworden sind, und dass sie gleichfalls darum in Deutschland hin und wieder gleichgültiger aufgenommen werden: es würde aber Beydes, nach des Rec. Dafürhalten, unrecht seyn; denn man soll jedes Werk nach dem beurtheilen, was es seyn will, nicht nach dem, was man will, dass es sey, nur vorausgesetzt, dass es etwas an sich nicht Verwerfliches oder doch ganz Geringes seyn wolle; und das wollen Hrn. R.'s neue Arbeiten zuverlässig nicht. — Eine Eigenheit dieses Componisten dürfen wir aber auch nicht verschweigen. Er scheint von Natur eine unruhige, heftige, hastige Seele zu seyn; das zeigen seine frühen Arbeiten ganz besonders, und zu ihrem Nachtheile, durch öftern Mangel an Ordnung, Wohlverhältniss der Theile gegen einander, der Folge der Ideen auf einander etc. Diese neuen Compositionen sind nun Beweise, dass Hr. R. durch redliches, anhaltendes Bemühen seine Natur in dieser Hinsicht hat zügeln und beherrschen lernen: aber sie ganz von sich zu werfen, das ist ihm so wenig gelungen, als es andern Leuten gelingt — usque recurret; und so sind denn auch jene Unvollkommenheiten nicht gänzlich verschwunden, aber es ist ihnen rühmenswürdig nach- und abgeholfen. Die Musik geht nicht mehr mit Hrn. R. durch: er nur noch zuweilen mit ihr. Indessen wüsste Rec. kaum einige Stellen anzuführen, wo man ihm jetzt nicht nachfolgen möchte, sollte es Einem auch zuweilen einen Seufzer kosten, oder man nicht lassen können, den Arm

auszustrecken mit dem Bedeuten: Dahin konnte man ja auf diesem ebnern und kürzern Wege kommen! — Die Instrumente kennt Hr. R. vollkommen, und weiss die einem jeden eigenthümlichen Reize, so wie eines jeden natürlichste Behandlungsart, aufs Beste zu benutzen. Gehet das zunächst auf die Quintetten, so ist es doch auch auf die Trios zu beziehen. In diesen Vorzügen liegt kein geringer Antheil an der günstigen Wirkung, die sie machen: es ist hieraus auch der Vortheil entsprungen, dass diese Werke zwar tüchtige Spieler verlangen, doch durchaus nicht übertrieben schwer auszuführen sind, und dass den Spielern, auch wenn sie nicht gerade Virtuosen sind, Sinn, Fassung und Kraft bleibt, in den rechten Ausdruck auch des Einzelnen einzudringen und ihm widerfahren zu lassen, was ihm gebührt. Hierauf hat der Componist ganz besonders gerechnet, und ohne diess verlieren diese Werke an ihrer Wirkung noch weit mehr, als manche andere, die gleichfalls gut, aber mehr auf die Masse und ihren Effekt berechnet sind. Auch das gilt von den Trios, wie von den Quintetten, doch von diesen zunächst; und da die Blasinstrumente selbst gerade von dieser Seite die meisten Schwierigkeiten bieten, so sind die Quintetten in dieser Hinsicht schwer, aber, wenn man den nöthigen Fleiss auf das Einstudiren und dann auf das Zusammenüben wendet, auch desto mehr bildend und vervollkommnend. Auch in Betracht des letztern möchte Rec. diese Quintette in den Händen nicht Weniger wissen; denn an Bläsern von vieler Geschicklichkeit und besonders grosser Fertigkeit haben wir jetzt keinen Mangel und eher Ueberfluss: dass wir aber an Bläsern, die den Ton schön halten und tragen, gegen den Ton des Sängers oder der andern Instrumentisten ihn bequemen und abwägen, discret und mit Geschmack accompagniren, und, wo es am Orte ist, sich unterordnen könnten, ohne dabey nachlässig vorzutragen — dass wir an solchen Bläsern einen Ueberfluss, oder auch nur die genügende Vollzahl besässen: das wird wohl Niemand behaupten, der die Orchester kennt. Selbst die stärksten, berühmtesten und sonst rühmenswürdigsten haben an solchen wahrhaftig nicht die Vollzahl. — Dass die Quintetten, im Ganzen genommen, kürzer sind, als die Trios, ist ganz recht und ein neuer Beweiss von des Verf.s Besonnenheit und richtiger Beobachtung. Nicht nur, dass die Bläser gut vorzutragen nicht so lange aushalten können, als Geiger und Klavierspieler: auch der Zuhörer ermüdet eher bey Musik für Blasinstrumente, selbst bey der besten, als bey guter Musik für Violine, Violoncell und Pianoforte. Nach Verhältniss und jetziger Gewohnheit sind aber auch die Trios nicht zu lang. —

Das mag genug seyn von diesen Compositionen im Allgemeinen; und ihm das Eingehen in das Einzelne, was eine Reihe Druckbogen füllen müsste, und, weil der Stoss Stimmen dazu mit vielen Kosten in Partitur gesetzt werden müsste, diessmal zu erlassen — darum hat Rec. schon oben gebeten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Was man bey so vielen Menschen, selbst Gebildeten, vermisst, ist ein Respekt vor dem Objektiven, ein Sichbescheiden, dass man es noch nicht genau kenne, ein Demüthigen des Anschauens unter das Wesen der Dinge an sich. Neigung und Abneigung sind vorschnell, uns anwandelnd, gehen aus uns unwillkührlich hervor und haben oft gar kein Verhältniss zum Objekt. Auch meynt wohl Jeder instinktmässig, die ganze Welt zu verstehen, weil er keine Zwischenräume in seinem Geiste wahrnimmt, oder sie sich abläugnet. Daher denn die Keckheit und Schnelle des Urtheils der Meisten über ganz fremde Dinge, über Wahrnehmungen, bey denen sie bloss die Oberfläche der Sache bestreifen. Ein natürlich-poetischer Sinn hält sich vor, dass das sich ihm Darstellende Etwas an sich sey, abgesehen von seiner augenblicklichen Stimmung oder seiner bleibenden Idiosynkrasie; dass es in sich organisch sey, und Fug und Recht zum Daseyn und Bestand habe, ja dass das Meiste in der Welt unnahbar, undurchdringlich, unerschöpflich sey. Ganz entgegengesetzt dem engen, frostigen, parteyischen, fanatischen und doch höchst prosaischen Sinn, der nach seinem insektenartigen Herumschmecken den Universal-Codex des Geschmacks geformt wünschte, fragt der reine Sinn für Objektives: Wo gehört die Sache hin? welcher Zeit? welchem Orte? welchen Umständen? was ist ihr Kern und Leben? was will sie? was leistet sie? Wie sieht sie aus ihren Augen auf die Welt, die auf sie schaut? Wie sieht sie mich an, der ich sie anschaue? Was denkt sie über mich, der

ich über sie denke? Was bin ich ihr? Was soll sie mir seyn?

Besonders bewährt sich dieser Sinn in der Kunstwelt als ein freundlicher; in ihr besonders muss immer nach der Heimath, dem ursprünglichen Standorte der Kunstwerke und Künstler, die so oft diesen entführt werden, und in kältern Zonen, unter kümmerlichen Umständen, in ganz unkenntlicher Gestalt, bis zur Karikatur entstellt, auftreten müssen, gefragt werden. Er scheidet dann das Ursprüngliche, Nationelle, Legitime, Wesentliche, von dem Nachgeahmten, Heimathlosen, Gesetzwidrigen, dem Scheinwerk, das Erprobte von der Pfuscherey. Er urtheilt nur darüber, wie sich die Sache giebt, bescheidet sich aber, dass sie wohl dem Nähertretenden eine ganz andere seyn dürfte. Es ist ein Urtheil mit stätem Aufhalt des Entscheidens, Absprechens.

Dieser ästhetische Sinn ist wohl am Ende nur eine Seite des sittlichen, der sich immer und immer vom Ich ins Du versetzt; der das Objektive würdigt, weil er sich selbst möglichst oft Objekt geworden ist.

Die Kunst mag gern alles frühere Kunstreiche zusammenfassen. Sie will nichts von dem Dagewesenen dahinterlassen, hinter nichts Kunstgemässem zurückstehen. Diess veranlasst manche Dichter, Tondichter, Künstler etc., das frühere äusserlich zu recapituliren; sie bringen dann all den Wort- und Ton-Lärm, der je gemacht worden, all den Gedanken-Gestalten-Melodieen- und Harmonieen-Schwall, der je aufgetreten, auf Einmal, und man sieht alle künstlerischen Behelfe, die irgend mit Vortheil gebraucht worden, neben- und miteinander angewendet. Es ist einem bey dergleichen Darstellungen zu Muthe, wie in einem unüberschlichen Kunstmagazine, wo man alles Erdenkliche findet — nur gerade das Eine nicht, was man gern hätte.

Auch in dem Werke des ächten Meisters klingt frühere Kunst harmonisch mit, und sein neuestes ist immer eine Symphonie alles Schönen, in welches Vergangenheit und Gegenwart consonirend einstimmen, aber nicht materiell, extensiv, äusserlich, sondern formell, innerlich, symbolisch. Wir wollen uns beyspielsweise an *Faust*, *Don Juan* etc. — und andererseits an die musikalische und so manche poetische *diebische Elster* erinnern.

Der höhere Meister ist immer der billigere Kunstrichter. Unser Herr Gott ist der billigste.

Ein Kunstwerk soll drey Bestandtheile haben. Einen für den Augenblick, der Sinn und Geist fesselt, durch welchen es die Gegenwart schön und kräftig erfüllt; Einen für die Weiterbildung, der uns reinigt, erhebt, durch den wir wachsen, der für unser ganzes Leben nachhält; und Einen, der unvergänglich, für alle Zeiten dauert, und es bey den Völkern unsterblich macht.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

O amor Brasileiro — Caprice pour le Pianoforte — — comp. par Sig. Neukomm. Oeuv. 37. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Die Liebe spricht sich in Brasilien, wie wir sehen, nicht viel anders aus, als anderswo — musikalisch nämlich, aber vermuthlich auch übrigens. Wir erhalten hier Folgendes: Als Einleitung, ein kurzes Andante grazioso, im Sechsachteltakt, leicht und gefällig. Daran schliesst sich eine Brasilische Melodie, Allegro non tanto, wechselnd sechsachtel- mit zweyviertel-Takt, munter und den Melodieen ähnlich, die wir als spanische Volksliedchen, der heitern Art nämlich, kennen. Ueber diese, in ihrem Wechsel, verbreitet sich nun Hr. N. in einem ziemlich langen Satze, figurirend, moduliirend, mit Zwischenspielen u. dgl., so dass das Ganze wie eine Art freyen Rondo's herauskömmt. Alles ist leicht und gefällig behandelt; versteigt sich zwar nicht in Ungewöhnliches, lässt sich aber angenehm hören, und wird, da es auch sehr leicht auszuführen ist, seinem Publikum unter Liebhabern oder Liebhaberinnen willkommen seyn.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

dies Verfahren zwar bekannt, verdiente aber doch wohl von neuem Erwähnung und vielleicht Nachahmung in Deutchland. — Mozarts *Zauberflöte* ist jezt in England fast eben so berühmt, als in Deutschland: überall will man sie sehen und hören, überall singt und variirt man (gut oder schlecht) die kleinen — besonders die Papageno-Liedchen. Die Direktion des berühmten Konzerts im Conventgarden hat sich von Leipzig das Mozartsche *Requiem* kommen lassen, will ihm englischen Text unterlegen, und dann es mit eben der Feyerlichkeit aufführen, mit welcher sie vor einiger Zeit Haydns *Schopfung* gegeben hat. — — *München.* Unsere vordem so berühmte Oper fuhlt den traurigen Druck der Verhaltnisse gleichfalls nur allzustark, und sinkt immer mehr zusammen. Der verdiente Operndirektor Poyerl starb, die vortreffliche Danzi ging ab, beyde bleiben unersezt, und der berühmte Bassist Gern ist noch immer auf Reisen. — *Petersburg.* Bis zum Direktoriat des Hrn. v. Kotzebue wurde hier fast nur die französische Bühne (von deren vortrefflichen Opern und Operetten in Ihrer Zeitung schon Meldung gethan worden) begünstigt. Sie kostete dem Kaiser jährlich an 100,000 Rubel. Selbst Kotzebue's *Indianer in England* wurden als franz. Oper, von Sarti komponirt, gegeben, und die berühmte Chevalier erwarb sich als Gurli viel Beyfall. Seitdem aber Kotz. uneingeschränkter Direktor des Theaters ist, nur vom Oberhofmarschallamte abhangt, mit dem würdigen Oberhofmarschall im besten Vernehmen stehet, und dieser, wie jener, die deutsche Bühne (auch die Oper) immer mehr zu vervollkommnen, weder Mühe, noch Kosten scheuet, auch das Bestreben beyder und was sie schon geleistet, so vielen Beyfall und so reiche Unterstützung gefunden hat: so lafst sich ja wohl mit Recht hier etwas sehr Vorzügliches hoffen — wenn das alles so bleibt! —

Der Abt Vogler hat vom Könige v. Preufsen den Auftrag, nach seinem Simplifikationssystem in Neu-Ruppin eine ganz neue Orgel zu erbauen. Sie bekommt 4 Klaviere, 56 Tasten, 556 Pfeifen, 54 klingende Stimmen, 32fufs Ton, ein freyes Pedal, und V. stellt dies mit dem auffallend-geringen Aufwand von 2000 preus. Thalern her. Auch ist es V. gelungen, durch Unterstützung des mildthätigen Berliner Publikums, für die so prächtige als arme katholische Kirche in Berlin eine anständige Orgel auszumitteln, indem dazu 1600 alte Pfeifen aus der St. Marienorgel gekauft worden sind. — Haydn gedenkt nächsten Sommer in das nördliche Deutschland zu reisen, und seine, der Vollendung sich nähernden *Jahrszeiten* an den bedeutendsten Orten selbst aufzufuhren. Moge er bey diesem Vorsatz bleiben und ein günstiges Schicksal ihm dessen Ausführung erleichtern! Die ehrenvolleste, huldigendste Aufnahme erwartet ihn gewifs überall. — Es ist vielleicht ein, den Grad der musikalischen Kultur und die neueste Richtung des Geschmacks charakterisirendes Phänomen, dafs zwey Musikverleger zugleich es vortheilhaft gefunden haben, J. Sebastian Bachs Werke herauszugeben — Hr. Simrock in Bonn die berühmten Präludien, und das *Bureau de musique* (die Herren Hoffmeister und Kühnel) in Leipzig die *vollständigen* Werke dieses Vaters deutscher Harmonie. —

Kurze Anzeige.

VI Allemandes comp. et arrangées pour le Pianof. par C. A. Gabler. Oeuvr. 13. Cah. I. Leipsic, en Comiss. chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 6 Gr.)

Leicht und klar genug. Der Rückschritt von *B-dur* zum vollen *A-dur* Akkord in No. 3. ist etwas stark.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten März. **Nº. 13.** 1825.

Recension.

Ueber Menschenbildung durch das Schöne, mit besonderer Rücksicht auf Ton- und Zeichenkunst, hauptsächlich in den Mittelschulen. Erste Abtheilung (im Allgemeinen von Erziehung und von Musik handelnd), eine Einladungsschrift an den öffentlichen Prüfungen im April 1825, von D. J. G. Föhlisch, Director der Mittelschule. Werthheim.

Ein Gegenstand der Art gehört jedem denkenden Menschen, also wohl auch und zwar besonders den Musikern, vor allen aber den Lehrern der Musik, die keine Gelegenheit vorbeygehen lassen sollten, mit sich selbst über die Wichtigkeit ihres oft schweren Berufes immer mehr ins Klare zu kommen. Soll ihnen das möglich werden, so darf ihr Nachdenken die allgemeinen Zwecke der Erziehung im Grossen nicht unbeachtet lassen, wenn sie sich nicht unter die Zahl der blossen Stundengeber, als welche mit Seufzen des Magens wegen nach dem Schlage der Thurmuhr lauschen, herabwürdigen wollen. Ich nehme daher keinen Anstand, auch die einleitenden Gedanken dieser Schrift zu beliebigem Gebrauche auszüglich herzusetzen und mit einigen Bemerkungen zu versehen, so weit es, ohne weitläufig werden zu müssen, geschehen kann.

Die Erziehung, sagt der Verf., ist eine Kunst; die Kunst strebt nach dem Schönsten; die Aufgabe der Erziehung ist daher, durch eine naturgemässe Entwickelung des jungen Menschen das ihm angeborene Urbild menschlicher Schönheit nach Maassgabe seiner Kräfte sinnlich und geistig darzustellen. (Recht schön. Ich weiss aber gar nicht, warum mir bey der schönen Auseinandersetzung die böse Erbsünde nicht aus dem Kopfe will. Und der schlimme Fall macht wenigstens einen Gedankenstrich nothwendig, bey dem sich hergebrachter Maassen ein jeder denken kann, was er will. Es wäre mir sehr lieb, wenn an der Erklärung nichts fehlte). In der weitern Entwickelung setzt der Verfasser auseinander, dass keineswegs äussere Schönheit bezweckt werden solle, sondern dass vielmehr die innere der äussern erst Bedeutung und Leben gebe und dass das Schönste aus der Liebe zum Göttlichen geboren werde, weil, nach Plato und Winkelmann, das Urbild des Schönen unveränderlich in Gott ruht. (Warum denn eben nach Plato und Winkelmann? Solche Dinge beruhen nicht auf Autoritäten, sondern sind viel tiefer begründet, so dass auch solche Namennanführungen ein unwillkührliches Lächeln beynahe nothwendig hervorbringen. Dazu kommt noch, dass einem grossem Theile die Ansicht zu wenig christlich ist. Wenn aber diese höchst beachtungswerthen Gemüther erst über Sätze sich hinweg gearbeitet haben, wie folgender: „Ist es nicht die Wahrheit des Geistes, die Tugend des Willens, die höhere Richtung der gesamten Menschenkraft zum Heiligen und Göttlichen, welche der Erzieher erzielen soll?“ ein Satz, der jedes haltbaren Eintheilungsgrundes ermangelt: so werden sich gewiss Alle mit dem Verfasser in der eben so schönen, als wahren Auseinandersetzung vereinigen, die S. 4 und 5 über die Einheit der äussern und innern Bildung gegeben wird. Vortrefflich wird da gezeigt, dass der Streit sinnlicher und geistiger Kräfte durch das Schöne in Harmonie zu bringen sey. Dagegen werden sich die Ansichten wiederum theilen, wenn der Verf. fortfährt: Darin waren die Griechen Meister, indem sie, wie Lysipp aus Sycion, nicht zur Nachahmung anderer Meister, sondern zu unmittelbarer Beobachtung der Natur und eigenthümlicher Behandlung anleiteten, damit man sich nicht in leere Dichtungen verirrete, noch durch ängstliche Nachahmung des Sichtbaren im irdischen

Stoffe unterginge. Sie werden ihn von einem Lehrer einer christlichen Mittelschule anders begründet wissen wollen und werden meinen, dass überhaupt durch schöne Wendungen und zu ausgedehnte Auseinandersetzung die Klarheit der Sache mehr verdrängt worden sey, als es gut oder schön ist. Wenn aber die Sache wahr ist, wie sie es ist: so mag sichs jeder in seine Sprache übersetzen. Weiter behauptet der Verf.: Wie in bildenden Künsten, so finde sich dieser Einklang des Aeussern und Innern auch in den Geschichtschreibern der Griechen und Römer, bey welcher Gelegenheit Herodot und Liv zusammengestellt werden. Die Vergleichung beyder ist bekannt; ich möchte sie aber nur in Ansehung der Liebe zum Fabelhaften, die jedoch den Griechen auch besser, als den Lateiner kleidet, unterschreiben. Wenn wir aber auch Manche unter den Römern nicht so hoch stellen, als es nach dem Ausspruche Vieler geschehen sollte: so sind wir doch, obschon aus anderem Grunde, mit dem Verf. völlig einverstanden, dass zur Jugendbildung durchaus Kenntniss der alten Sprachen gehört. Uebrigens schlägt sich der Hr. Director zu der wachsenden Zahl derer, die es für zweckmässiger erachten, die Jugend eher zum Griechischen, als zur frühern Quelle, durch gründliche Sprachkenntnisse zu führen, zu denen wir uns sogleich gesellen würden, wenn nur nicht zu viele, vor der Hand wenigstens, nicht wohl zu ändernde Einrichtungen unserer Lebensverhältnisse sich dagegen stemmten. Dass aber Sprachbildung für jeden nothwendig ist, wenn er auch im künftigen Geschäftsleben das Meiste davon wieder vergessen sollte, ist gewiss, denn die edlere Richtung und eine bessere Gesamtbildung aller inneren Kräfte bleibt einem solchen doch sicher. Daran soll sich, und zwar vorzüglich, Unterricht in der deutschen Sprache schliessen. Unbezweifelt. Hier müssen wir einer Schreibart des Verfassers gedenken, die wir für unstatthaft halten. Es steht nämlich: das Innerlichschöne, das Aeusserlichschöne — Aber das Umstandswort innerlich kann mit seinem zum Substantive erhobenen Eigenschaftsworte schön so wenig zusammenfallen, als ein Beywort mit seinem Hauptworte. Es müsste also wohl das innerlich Schöne geschrieben werden. Triumpf, wie immer steht, anstatt ph, ist sichtlich ein Druckfehler; Reitz für Reiz ist eine Kleinigkeit. Weiter sagt der Verf.: Deutsche Meisterwerke sollen erklärt werden. Damit nun dadurch keine blinde Nachahmung erzeugt werde, wird die Mittelschule besonders die Kenntniss der Natur zu befördern suchen. Darum Pflanzenkunde. Aber nicht ein starres Namenverzeichniss, sondern eine Entwickelung der grenzenlosen Mannichfaltigkeit schöner Formen, die überall von einfachen Grundbildungen ausgeht, und doch Alles eigenthümlich und selbstständig entwickelt, nichts Grosses, nichts Kleines an sich anerkennend; mit Freyheit Nothwendigkeit verbindend; nicht nach Bewunderung und Beyfall, sondern in bescheidener Stille nach Selbstgestaltung ringend. Dadurch wird sich dem kindlichen Gemüthe das Geheimniss des Schönen offenbaren. Das ist uns, wie so Manches im Buche, aus der Seele geschrieben; und wir haben es aus Erfahrung, wie so etwas wirkt. Zu demselben Zwecke wird die Grössenlehre vorgetragen, um das Denkgeschäft in Ordnung zu bringen und hinter dem Schleyer der Dinge das Walten des Geistes zu erblicken. — Dazu soll eine Anleitung kommen, musterhafte Schriften ausser der Schule zweckmässig zu lesen. Darum soll eine Büchersammlung der besten Schriftsteller neuerer Zeit keiner Schule fehlen, z. B. eine Auswahl aus Klopstock, Lessing, Herder u. s. w.; auch Uebersetzungen. Die Jugend müsste Auszüge der Hauptgedanken und deren Anordnung dem Aufseher liefern, wobey mehr auf das Wie, als auf das Was und Wie viel ankommt, wie überall. Geschieht das nicht, wird Geistesschwelgerey und leerer Zeitvertreib daraus. Lesesucht ist allerdings eine gefährliche, nur zu sehr eingerissene Geisteskrankheit.

Und nun geht der Verf. auf die Tonkunst über, die er die seelenvollste unter den Künsten nennt, was wir bey aller Liebe zu ihr doch nicht zugeben möchten; dass sie aber unter die Hauptmittel zur Bildung der Menschheit gehört, ist uns gewiss. Sie kennt, wie jede schöne Kunst, keinen höhern Endzweck, als die Urbilder des Geistes zu versinnlichen, und die sinnlichen Erscheinungen zu vergeistigen, also das Menschliche mit dem Göttlichen in Berührung zu bringen. Nun wird das Lob der edlen Tonkunst für eine solche Schrift zu dichterisch, zuweilen auch wohl in halbwahren Sätzen gesungen, z. B. Ihre Krone ist das urbildliche Kunstwerk (?) — Die Gestirne des Himmels folgen den Gesetzen der Harmonie (doch nicht unseren musikalischen! und wenn das nicht ist, wie kommt es hieher!) mit willigem Gehorsam u. s. w. Darauf wird die Vortrefflichkeit deutscher Tonkunst erhoben. Ob es nun gleich in unserer neuesten

Zeit nicht immer mehr wahr ist, dass sich deutsche Musik, aus der Tiefe des Gemüths kommend, mit Gründlichkeit der Wissenschaft verbunden, über weichliche Geistesschwelgerey und vorüberfliegende Rührungen erhoben hat: so wird man doch im Allgemeinen die gerühmten Vorzüge ihr nicht absprechen können. Melodie, fährt er fort, ist die Seele der Tonkunst; daher beginnt sie mit dem Gesange, was auch die Bildungsgeschichte der Menschheit lehrt. Das Herz hat das beste Gedächtniss, daher wurden die ersten Lehren der Weisheit im fröhlichen Gesange fortgepflanzt. Vorzüglich soll sie Gottes- und Vaterlands-Liebe stärken — weshalb Moses, die Prophetenschulen, die Einrichtung Davids nach 2 Chron. 5, 12 angeführt werden; so auch die Griechen, bey denen es bekanntlich ein Vorzug war, zu der Leyer zu singen, woraus Polybius die milden Sitten seiner Landsleute erklärt u. s. w. Unter allen Künsten erlaubten die Spartaner nur die Uebung der Tonkunst, mit deren Hülfe der Jugend die Gesetze des Staats eingeprägt wurden. Man ging bekränzt und nach dem ordnenden Takte der Flöten in den Kampf. Wie die berühmtesten Gesetzgeber, eben so betrachteten auch die alten Philosophen die Musik als ein vorzügliches Bildungsmittel. Pythagoras gab ihr die Reinigung der Leidenschaften und die Beruhigung des Gemüthes zum Endzweck, weshalb er auch seinen Schülern die Regel gab, jeden Tag mit Gesang und Saitenspiel zu beginnen und zu enden; auch suchte er selbst die Gesetze der Harmonie zu bestimmen etc. (Dieser letzte Punkt verdient noch immer einer genaueren Untersuchung und einer klaren Darstellung, so viel auch bereits davon geredet worden ist). Nach weiteren Anführungen des Plato und Aristoteles heisst es: Die Jugend soll sich nur in so weit mit der Tonkunst beschäftigen, dass sie ihre eigenthümlichen Schönheiten beurtheilen und empfinden könne. Das ist nach unserm Dafürhalten ein Hauptpunkt einer solchen Schrift, der viel nothwendiger erörtert werden müsste, als manches weit Ausgeführte des Büchelchens. Auch versteht sich ein solcher Satz nicht so leicht, als er klingt; und die Frage, wie soll das zugehen? würde manches Nachdenkens und mancher Auseinandersetzung bedürfen, die für den Darsteller schwer, und für ein lesesüchtiges d. h. gern in der Dämmerung lustwandelndes Publikum wohl gar mitunter langweilig seyn dürfte. Darum hat uns auch der Verf. lieber über den Hauptpunkt gar nichts gesagt bis auf einen Spruch, der aber auch Gottes werth ist, und den sich Aeltern und Lehrer nicht genug merken können, wenn sie nicht recht absichtlich ihre Anbefohlenen verderben wollen. Das Sprüchlein heisst so: „Ein Unterricht, der zu öffentlichen Wettstreiten anleitet, ist zu missbilligen, denn er ist eines edeln Menschen unwürdig und der Beyfallsüchtige Künstler richtet sich auch nach geschmacklosen Zuhörern. Aus so erzogenen Leuten werden meist verderbte, ausschweifende Menschen". — Ich habe leider oft gefunden, dass Viele das Glück ächter Menschheit mit Füssen getreten haben um einer armseligen Eitelkeit willen. Wenn ich daran denke, so thut mir das Herz weh. Aber ich wollte ja nur kurz den Inhalt der Schrift darstellen; also weiter. Der Verf. erzählt von den Römern, dass sie auch gesungen haben u. s. w. Viel Bekanntes, was am Ende zu nichts führt. Ich bin überzeugt, dass an der altrömischen Musik nichts, als der mächtige Schall ihrer Tuba zu rühmen ist. Der Verf. sagt auch selbst, dass der Tonkunst bey diesem Volke die Ehre gefehlt habe und dass sie folglich ein blosses Handwerk geblieben sey. Mit der Verbreitung des Christenthums erhielt sie einen feyerlichen Charakter, wodurch der Grund zu ihrer Vervollkommnung in den neueren Zeiten gelegt wurde. Seit Gregor des Grossen Zeiten verbesserte sie sich in Italien so, dass bereits Karl der Grosse Sänger aus Rom kommen liess. Die Singekunst wurde in den Schulen eingeführt. Von Luther, der allerdings sehr viel für die ins Muthwillige ausgeartete Musik that, wird behauptet, er sey ein gründlicher Kenner der Tonkunst gewesen. Solche geschichtliche Darstellungen leiden gewöhnlich an zwey Uebeln: erstlich sind sie zu kurz, bringen darum keinen Abschnitt ins Klare, sondern stellen Behauptungen hin, die schon oft hingestellt worden sind; sie scheinen nur dazustehen, um dem Ganzen einen gewissen Schein zu geben; der Unterrichtete erfährt dadurch nichts, und der Ununterrichtete auch nichts, denn es wird bey einer so geringen Auseinandersetzung viel zu viel vorausgesetzt; ein solcher fängt daher gewöhnlich an, sich über die Kenntnisse des Darstellers zu verwundern und verliert darüber oft den ganzen Zusammenhang. Darum sind sie zweytens auch wieder zu lang. Das Resultat des Ganzen ist: Ueberall verdarb eine nach Bewunderung der Menge lüsterne Künstlichkeit (namentlich der In-

strumente) das Sittliche der Tonkunst, und der Ueberreiz erzeugte Schwelgerey und Entartung. — Folgende Vorschläge gehören zu dem Besten der Schrift: In Schulen sollen einstimmige Choräle, mit einem Pianoforte in einfachen Akkorden begleitet, gesungen werden; in Mittelschulen jede Woche zu Anfang der Erbauungsstunde und zu Ende derselben ein vierstimmiger Choral; ein besonderer Singchor kann Kunstgesänge üben. Aber das Betteln der Kunstjünger vor den Thüren, womit die Currende das Heilige auf den Strassen entweihen und sich selbst in Sitten und Wissenschaften vernachlässigen lernt, sollte abgeschafft werden. Dem Gesange müssten Redeübungen vorangehen, damit gut ausgesprochen werde und der Vortrag richtig seyn könne. (Da müssten ja also die Schullehrer auch gut aussprechen und die Gesanglehrer ganz vorzüglich! Von jedem Jugendlehrer sollte man, ausser einem sittlichen Betragen, vor Allem fordern, dass er gut deutsch spräche —). Einen richtigen Vortrags wegen müsste der Gesanglehrer zuvor den Hauptgedanken des Gedichts entwickeln und ihn bis in die einzelnen Nebengedanken zergliedern. (Wird nicht wohl angehen; denn wo kein Gedanke ist, da können auch keine Nebengedanken seyn. Sonst wäre aber die Sache recht zweckmässig, ob es gleich Lehrer und Schüler geben wird, die es pedantisch nennen werden). — Durch Gesangkehre wird die rechte Behandlung der Instrumente vorbereitet. — In Erfindung schöner Melodieen bewährt sich hauptsächlich die Schöpferkraft des Tonkünstlers. Mangel an derselben verleitet zu unächten Schönheiten, zu Ueberladungen, unnatürlichem Wechsel der Tonarten und übermässiger Instrumentirung. Wenn aber der Verf. sagt: „Der natürlichste Uebergang vom Gesange zur reinen Klangtonkunst ist das Klavier- und Fortepiano-Spiel, wovon das erste dem Anfänger zu raiten sey; das Pianofortes solle er sich dann bedienen, wenn dem grammatischen Spiele genug geschehen sey“: so ist das wohl eine gangbare, oder vielmehr gangbar gewesene Behauptung, die von der Natur des Klavier- und Fortepiano-Spieles hinlänglich widerlegt wird. Der Anschlag beyder Instrumente ist so verschieden, dass der sangbarste Klavierspieler nur um so weniger ein singender Pianofortspieler ist. Soll aber der Pianofortspieler das Sanfte und Zarte gehörig ausdrücken können: so muss er das Starke und Kräftige bereits in den Fingern haben. Das lernt man aber durch kein Klavierspiel. Und das Grammatische kann auf allen Instrumenten gleich gut besorgt werden: müsste eigentlich jedem Musikunterricht voran gehen. — Soll ein Instrumentenspiel zu Geistesbildung führen: so bedarf es eines strengen Unterrichts. Wer sich die Schwierigkeiten nicht gefallen lassen will, an dem hat die Kunst nichts verloren. Rathsam ist es, für die Jugend nur ausgezeichnete und für die Ausführung nicht zu schwere Tonstücke zu wählen, damit nicht eine schlechte Vorliebe für seichte, Seiltänzereyen entstehe. Daher sind lang fortgesetzte Uebungen in einem gemässigten Zeitmasse zu empfehlen. Besondere Vorsicht brauchen öffentliche Kunstversuche. Sie dürfen nicht zu schwer seyn, denn übermässige Anstrengung tödtet allen Genuss. Das verschwenderische Lob der Menge macht leicht eitel und hemmt durch den Wahn, man leiste schon vieles, den Eifer: Mangel an Beyfall hingegen kränkt und schwächt das Selbstvertrauen. Besser sind daher Uebungen im Kreise der Familie und wohlwollender Kunstfreunde. Und von dieser letzten Bemerkung bin ich durch Erfahrungen von vielen Seiten her so gewiss, dass ich auch besonders in Rücksicht auf Musik noch hinzusetze: Es müssen sehr wohlwollende, kunstverständige und menschlichtüchtige Freunde seyn, sonst thut man viel besser, man lässt sein Kind lange Zeit gar nicht vor Andern spielen, aber desto mehr vor Vater, Mutter und Lehrer.

Zum Schluss schreiben wir nur noch Tost's Spruch hin: Fiedelt weniger mit der Stimme und singt mehr mit den Instrumenten. Aber für unsere neuesten Tage fasse ich meinen Spruch etwa so: Wollet nicht wirbeln noch knallen, sondern meynt es redlich, wie es dem Künstler ziemt.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Bremen. Unser Bericht über die letzte Hälfte des Jahres 1824 wird sich fast ganz auf die Nachrichten von durchreisenden Künstlern beschränken müssen, denn von Einheimischen ist in dieser Zeit hier wenig geleistet worden. Unsere Operamusik hat sich gehoben, während die Concertmusik gesunken ist. Eine vorzügliche Zierde der ersteren waren vom 15ten Februar an die fünf Gastvorstellungen des ausgezeichneten Sängers Hrn. Blume aus Berlin, welcher zweymal in seiner Meisterrolle,

Don Juan, dann als Kaspar im *Freyschütz*, Walter im *Schiffskapitain* und Figaro in Mozart's Oper auftrat. Unser Hr. Grapow gab den Don Ottavio in *Don Juan* als Antrittsrolle. — Hrn. Blume folgte Hr. Karl vom Münchner Hoftheater, nicht als Sänger, aber als gewandter Schauspieler zu rühmen, der den österreichischen Dialekt zwar geläufig, indess, wie Reisende behaupten, doch noch unvollkommen und nicht treu genug wiedergiebt, wie z. B. in seinem Stücke: *der parodirte Freyschütz oder Staberl in der Löwenschlucht*, mit der halb beybehaltenen, halb komisch veränderten und travestirten Originalmusik in drey Akten, einer Posse, die wohl für Einmal Lachen erregen, aber nicht öfter ansprechen kann. — Bald nach ihm trat ein talentvoller Sänger (Tenorist) Hr. Föppel, vom Düsseldorfer Theater, zuerst als Tancred am 30sten September, dann als Caspar im *Freyschütz*, und hierauf in mehren bekannten Opern auf, worin er und unsere brave Sängerin, Mad. Jost, uns manchen schönen Genuss gewährten, z. B. in den Rollen Camilla und Herzog Hubert; Rosine und Barbier von Sevilla; Donna Anna und Don Juan; Fanchon und Abbé; Gräfin Constanze und Wasserträger; Therese und der Director im *Waisenhause* von Weigl u. s. w. Jede dieser Opern musste mehrmals wiederholt werden. Hrn. Föppels Organ ist an sich so angenehm, dass schon seine blosse Aussprache der Worte höchst wohlklingend ist, wie wir z. B. in seiner Darstellung des Ottavio in Oehlenschlägers *Correggio* fanden. Jetzt ist ein rauher Winter über unsere Oper hereingebrochen. Hr. Kapellmeister Spohr aus Kassel machte im Januar Hrn. Föppel, Hrn. und Mad. Jost und Andern so gute Anträge für die Kasseler Bühne, dass sie dieselben annahmen, und uns nächstens verlassen werden. Doch hörten wir noch eine sehr gute Darstellung des Liederspiels: *Die Wiener in Berlin*, welches auch hier so gefiel, dass es jede Woche wiederholt werden musste. Nächstens, heisst es, sollen die *Berliner in Wien* gegeben werden. — Der Komiker Hr. Geissler, trat im August als Paul in der *Schweizerfamilie*, dann als Thaddädl in der *musikalischen Tischlerfamile* von Müller, und als Pedro in *Preciosa* auf. Mad. Artour vom Theater zu Hannover, trat im December als Preciosa mit vielem Beyfall auf; Dem. Pöschel vom Schleswiger Hoftheater in derselben Rolle; Mad. Dertinger als Vitellia, als Thisbe in *Aschenbrödel*, und als Kathi in den *Wienern in Berlin*. Gegenwärtig giebt die geschätzte Sängerin, Dem. Elise Erhard vom Prager Theater, hier mehre Gastdarstellungen, z. B. den Sextus in Mozarts *Titus*.

Unter den Concerten im Krameramthaussaal verdient das des fertigen Flötenspielers Hrn. von Brocken aus Lübeck (jetzt in Oldenburg) genannt zu werden. Ausserdem wurden Concerte gegeben: von Hrn. Ochernal, von Hrn. Rackemann auf der neuen Flöte Panaulon. In dem abermaligen Unterstützungsconcerte für Musiker (im Schauspielhause) wurde Beethovens A dur-Symphonie mit Beyfall gegeben; dann einige Gesänge aus *Euryanthe*, Stücke für Militärmusik, die Jagdouverture von Mehul und die Jubelouverture von Weber. Am 16ten October wurde im Theater zur Vorfeyer des Festes der Leipziger Völkerschlacht eine Composition des hiesigen Musikers J. G. Schmidt (bey dem Musikcorps der Bürgerwehr), betitelt: *Die Schlacht bey Grossbeeren*, für Militärmusik, nicht ohne Theilnahme aufgeführt. Am 9ten Novbr. spielte Hr. Gehring, k. k. östreich. Concertmeister aus Wien, im Theater in den Zwischenakten mit Hrn. Aug. Ochernal d. j. eine Concertante für zwey Violinen von Kreutzer, und Maurer's Variationen auf das Lied: *Der treue Tod*, mit verdientem Beyfall, aber bey ziemlich leerem Hause. Sein Spiel ist sehr fertig, doch nicht frey von manierirtem Wesen, Schnörkeln u. dgl. —

Von verminderter Theilnahme an der Concertmusik zeugte es, dass Hr. Ochernal zum ersten Mal in diesem Winter seine Abonnementsconcerte einstellen musste, an deren Statt er nun von Zeit zu Zeit Quartettunterhaltungen an unbestimmten Tagen giebt; bisweilen werden darin auch Gesangstücke und Quintetten für Blasinstrumente vorgetragen. Im vorigen Winter waren wir allerdings mit Concerten zu sehr überhäuft. Das Aufhören der Abonnement-Concerte ist davon die natürliche Folge. Da nun auch die hiesige Oper eingehen wird, indem die aus drey Rathsherren bestehende Theatercommission das Theater auf ein Jahr oder noch länger schliessen will, um dann — so hofft man — eine neue Bühne von festem Bestand zu errichten, so ist zu erwarten, dass inzwischen im nächsten Winter die Theilnahme an Concertmusik sich wieder beleben werde. Nur unsere drey Privatanstalten: die Singakademie unter Hrn. Riem's sorgfältiger Leitung, die Unions-Concerte und der Grabausche Gesangverein haben sich bisher noch

immer auf gleicher Höhe erhalten, eben weil sie Privatvereine sind; ihre Uebungsconcerte finden regelmässig, ohne Unterbrechung, Statt. Neuerlich ist noch ein dritter Privatverein hinzugekommen; er nennt sich die *Harmonie*, steht unter Hrn. Grabau's Leitung und ist ganz wie dessen Gesangverein eingerichtet, versammelt sich auch in demselben Lokal. Das hanseatische Militärmusikkorps unter Hrn. Helfrichs Anführung und die beyden Militärmusikkorps der Bürgerwehr, bestehen ebenfalls noch und geben zuweilen auch öffentliche Concerte.

Im Ganzen hat uns die letzte Zeit wenig Neues gebracht, und im Fach der Opera seria gar nichts: leider konnte es bey dem schwankenden Zustande unserer öffentlichen Anstalten nicht anders seyn. Schade, dass die Oper gerade jetzt aufhören soll; denn eben schien sie sich lebendig erheben zu wollen. Aber mit dem Sommer kommt gewöhnlich auch der Sirokko, der mit seinem schwülen Hauche die zarten Blüthen der Oper tödtet, und schnell, wie die Töne vergehen, vergehen oft auch die Pflegeanstalten der Tonkunst!

Anekdoten von Cimarosa.

Cimarosa, der am liebsten unterm Geschwätze und Lärmen seiner Freunde componirt haben soll, von manchem andern Lärm aber kein besonderer Liebhaber gewesen seyn mag, wohnte einst zu Mailand, während er daselbst eine Oper schrieb, in der Nähe der Kirche S. Satiro. Hier wurde der arme Mann öfters im Componiren durch das starke Glockengeläute so gestört, dass ihm nicht selten sein vaterländisches Fluchwort **managgio!** entschlüpfte. Unvermuthet erhielt er von Seiten des Grand Inquisitore die Einladung, den folgenden Tag bey ihm eine Tasse Chocolade zu nehmen; allein der in seinen Arbeiten vertiefte Neapolitaner achtete nicht darauf, oder vergass sie. Als er aber gleich nachher eine zweyte Einladung mit der Bemerkung erhielt, dass man ihn im Falle des Nichterscheinens mit Gewalt abholen würde, da ward's ihm etwas bange um's Herz. Eiligst befragte er einen seiner Freunde, was da zu thun wäre; dieser rieth ihm, den erhaltenen Befehl ja zu vollziehen, denn Seine Hochwürden liessen mit sich nicht spassen. Von panischem Schrecken ergriffen, begab sich Cimarosa nach dem Convento alle Grazie, dem damaligen Locale des Ketzergerichts, wo ihn übrigens der Grossinquisitor sehr gut aufnahm, und nach genommenem Frühstücke (Cimarosa's Angst dabey kann man sich leicht denken) fragte, ob ihn die Glocken von S. Satiro nicht zuweilen beunruhigten? — Freylich, Ew. Hochwürden, und das täglich. — Es muss Ihnen doch wohl bekannt seyn, dass die Glocken eingesegnet sind, und da man mir berichtet, dass Sie dieselben oft verwünschen, so ist es meine Pflicht, Sie zu ermahnen, sich künftighin davon zu enthalten. — Aber Ew. Hochwürden, erwiderte Cimorosa, wie oft hat man nicht mich, den Maestro verflucht, ohne dass ich je bey der heiligen Inquisition Klage geführt hätte, und ich glaube doch etwas mehr als eine Glocke zu seyn!

Zu Turin bestand ehedem eine allerhöchste Vorschrift für die bestimmte Dauer der Spektakel im Hoftheater. Als Cimarosa daselbst eine Oper componirte, die um eine Viertelstunde länger als die festgesetzte Zeit währte, fragte man den König nach der Hauptprobe, ob man sie etwa abkürzen sollte. Allein der König, welchem der Maestro ohnehin besonders anempfohlen war, machte diessmal aus Achtung für denselben eine Ausnahme des Gesetzes. Einige Tage nachher nahm Cimarosa beym Könige Abschied. — Wann gedenken Sie denn abzureisen? — Diese Nacht, Ew. M. — Warten Sie doch künftigen Morgen ab, denn bey der Nacht könnten Sie von Räubern angefallen werden. — Da hat's guten Rath, antwortete Cimarosa, welcher gehofft hatte, vom Könige ein Geschenk zu erhalten: wenn man mir die von Ew. Majestät allergnädigst geschenkte Viertelstunde nicht raubt, was kann man mir sonst nehmen? —

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alle Kunst nimmt ihr Lebensprincip aus der Philosophie, nicht der der Schule, sondern der lebendigen, von welcher jene oft nur eine starre Tradition ist. Ideen sind das Fundament der Kunst; sie bringen Leben oder Tod, jenes dem ächten, diesen dem unächten Kunstwerk. Insofern Religion das Allerheiligste des denkenden und schauenden Menschengeistes ist, möchten wir jeden Künstler, wie unsere Kinder, fragen: Welches

Glaubens bist du? nicht inquisitorisch, wie jetzt manche ästhetische Jesuiten oder Asceten unsere freyen Geister fragen, sondern in dem Sinne, in welchem die Grundlage eines jeden Kunstwerks eine Idee, und der Cyclus, den ein Kunstgenius aufstellt, seine Weltansicht, sein Glaubensbekenntniss, auf Gestalten gebracht, enthält. So ist ihm die Welt, und so möchte er sie haben.

Warum uns manches gepriesene Kunstwerk nicht anspricht, ist, weil es ihm im tiefen Bau, in seiner Gründung fehlt. Wo diese nicht fest steht, da schwankt der ganze Bau, und alle Fugen der Bausteine laufen schief. Ja, dieser Mangel an Ideen wird nicht nur etwa in den redenden Künsten fühlbar; er offenbart sich auch in den plastischen, denn er ist mit dem Nervengewebe alles Geschmacks verwachsen, und sehrt an dessen Wurzeln.

Man ist in der Kunst fast noch mehr als sonst im Leben gewohnt, sich mit Worten, Redensarten, überlieferten Meynungen etwas weiss zu machen. Nur ein paar Beyspiele. Es ist einmal stehende Geschmacks-Sache geworden, dass vierstimmiger Gesang eine der schönsten Kunstleistungen sey. Das ist nun gewiss nicht anzufechten; es gehört aber dazu, dass die vier Organe zusammengehen, dass nicht Eines oder das Andere durch seine Eigenthümlichkeit störend hervortrete, dass sich die Quadrupel-Allianz durch und durch verstehe und aufs Beste eingeübt sey, dass sie aufs reinste intonire, und so Töne als Worte mit gleichem Ausdruck, mit Antheil und Geschmack vortrage, dass sie sich alles Unwesentlichen, aller Künsteley enthalte u. s. w.

Wie selten findet man diess Alles beysammen? aber dennoch, wo sich vier Stimmen hören lassen, so ungenügend es auch seyn mag, so kommt einem der Gemeinplatz entgegen: Vierstimmiger Gesang ist eben das Höchste.

Bey der Instrumentalmusik ists der nämliche Fall. Quartett- und Quintett-Musik gilt auch in ihrer Art für ein Höchstes und wo sie sich hören lässt, da bemüht sich Jeder ganz Ohr zu seyn, und am Ende mit ächter Künstler-Kenner- oder Kunstfreundes-Miene fallen zu lassen, darüber gehe eben nichts. Gleichwohl ist der Hauptgenuss nur für den concertirenden Mitspieler, weil hier die Schwierigkeiten, wie kritische Karten, ausgetheilt sind, und die Sphäre des Ganzen gerade nur so weit gezogen ist, dass der Betheiligte, durch seine Partie angenehm beschäftigt, doch eines Totaleindrucks froh werden kann, doppelt froh ihn zu geniessen, weil er ihn selbst hervorbringen hilft. Ihm zunächst steht der Compositeur, der Kenner, und für eine gewisse Dauer auch der blosse Musikfreund. Aber auch diese Leistungen fodern die höchste Genauigkeit in der Ausführung, und zuweilen grosse Meisterschaft auf den Instrumenten. Wenn aber auch alle gute Eigenschaften zusammen kommen, und wie viel mehr, wenn sie nicht da sind? lügt sich das übrige Publikum nur mit einer Redensart an, wenn es obigen Gemeinspruch laut werden lässt, und ein Paar Stunden lang mit Interesse zugehört zu haben vorgiebt.

Doch diess und Anderes gehört ins Kapitel der „grossen Lüge“, die auch in der Kunstwelt, wie in der politischen, bürgerlichen und sittlichen bey allen cultivirten Nationen eine so bedeutende Rolle spielt, und in den Artikel „Langeweile“, der, hätte Callot-Hofmann ein musikalisches Lexikon geschrieben, sehr kurzweilig zu lesen seyn möchte.

Das Schöne muss man mit Dank dahinnehmen, und es in guten Stunden mit Antheil und Verstand zu geniessen trachten. Ganz verstehen wird man wohl das Werk des Genies nie. Begreift ja — darf wohl behauptet werden — kein Genius den andern ganz, und durchschaut seine Genesis.

Es ist ein anderer Baum, auf einem andern Standorte, andere Säfte saugend, andere Lüfte trinkend, andere Blüthen und Früchte tragend. Er ahndet die Verbrüderung, und ist doch durch seine Eigenthümlichkeit ewig von ihm geschieden. Ja so lebt alle Welt fort, im Guten weniger als im Bösen sich verstehend — und es kann für ein fortgesetztes Wunder gelten, dass das Häuflein der Unverdorbenen für jenes aus unbekannten Höhen Stammende die reine Fühlung behält.

Unter dem Genialen denken sich die Meisten etwas Keckes, Verwegenes, was Erstaunen, Hautschaudern erregt. Tolle Bocksprünge sind aber keine Kunst. Excentrisch ist nicht genial. Der ächte Genius ist concentrisch mit dem Leben, geocentrisch; also ruhig, klar, consequent; nicht das

Gewöhnliche zum Ungewöhnlichen aufkräuselnd, sondern das Mannichfaltige in fasslichen Ausdrücken darstellend, nicht befremdend, sondern so befreundet, dass es uns wie unser Eigenes anspricht.

Das Ensemble ist die Politur des Kunstwerkes, der Hauch, der es erst zu einem Ganzen macht, der ihm eine lebendige Seele verleiht.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Etudes pour le Pianoforte en forme des Sonates — — par F. G. Sörgel. Oeuv. 19. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. S. ist den Lesern dieser Blätter seit kurzem mehrmals als ein achtbarer Componist vorgeführt und näher geschildert worden. Wir begnügen uns deshalb bey dieser seiner neuen Arbeit mit einer kurzen Beschreibung. Hr. S. widmet sie zweyen seiner Schülerinnen: diese, und mithin Andere, die diese Etudes gebrauchen wollen, müssen aber schon sehr geübt und fest seyn, sowohl im Vortrage schwieriger Bravoursätze verschiedener Art, als auch vollstimmiger und vollgriffiger Cantilene. Dabey modulirt Hr. S. hier nicht selten aufs Schärfste und Plötzlichste; was gleichfalls das Lesen und richtige Treffen erschwert. Die Stücke sind, dem Ausdrucke nach, mannichfaltig und gewähren erwünschte Abwechselung; übrigens sind sie, was auch der Titel angiebt, wie freyer als gewöhnlich behandelte Sonatensätze zu betrachten. Man empfängt sechs Nummern. Die dritte, die nicht wenig Eigenthümliches in der Erfindung hat, und die sechste, ein rasches Bravourstück, gefallen Ref. am besten. Hr. S. schreibt sonst correkt: wie kömmt es, dass man in diesem Hefte auf einige regelwidrige Stellen stösst, die doch leicht und ohne irgend ein Opfer der Regel gemäss abzufassen gewesen wären? —

Nouvelles Etudes pour le Pianoforte — — par Aloys Schmitt. Oeuv. 55. Liv. 1. Leipzig, chez Probst. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern eine sehr achtungs- und rühmenswürdige Arbeit des Hrn. Sch., wie sie nur ein so talentvoller, gründlicher Componist, und ein so kunst- und erfahrungsreicher Virtuos liefern konnte. Das Werk ist Hrn. J. Bapt. Cramer in London gewidmet, und es konnte schwerlich irgend Jemand passender gewidmet werden; denn offenbar haben dieses Meisters vortreffliche Etudes Hrn. Sch. als Vorbilder vorgeschwebt, (auch giebt es für's echte Pianoforte-Spiel keine besseren) und er gehet auf demselben Wege, doch nicht als Nachahmer, sondern als Nebenmann. Da nun Jedermann Cramers Etudes kennt, so sind mit diesen Worten auch die des Hrn. Sch., im Allgemeinen bezeichnet; mag man sie nun als gearbeitete Musikstücke überhaupt, oder als methodische Uebungen eben dieser Art, oder, wie es geschehen soll, in Hinsicht auf Beydes vereint, betrachten. Es kann nicht fehlen: das genaue Einstudiren und öftere Vortragen dieser Stücke wird, wie bey Cramer, schon beträchtlich geübte Spieler, sowohl von Seiten des Geschmacks, als von Seiten der Geschicklichkeit, beträchtlich fördern; und auch der Virtuos, oder wer sich ihm nähert, wird an ihnen Freude und nützliche Unterhaltung finden. Im Allgemeinen lassen sich die sieben Nummern, die hier gegeben werden, unter die zwey Hauptrubriken bringen: ernstes, kräftiges, grossartiges Bravourspiel, und: melodischer Gesang, entweder vollstimmig, oder einstimmig und mit (im Vortrag) ganz abweichend figurirter Begleitung fortgeführt. Für die vorzüglichsten Stücke und für wahrhaft meisterlich halten wir: No. 1., No. 4., No. 6 und No. 7. Der Stich und alles Aeussere des Werks ist anständig. Wir wünschen, dass es fortgesetzt werden und in recht Vieler Hände kommen möge, damit es, wie es kann, beytrage, jenen geistlosen, leeren, armseligen und bloss fingerfertigen Mechanismus des Pianoforte-Spiels, der die musikalische Welt überschwemmt hat, vollends zu verdrängen und in seiner Nichtigkeit erscheinen zu lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. **№. 14.** 1825.

Das Charakteristische der Tonarten betreffend.

Im Anfang einer Kunst kennt man ihren Reichthum noch nicht; sie wirkt auf die frischen, derben Sinne und Gemüther stark, aber nicht vielseitig, und der Mensch weiss selbst nicht recht, wie und was ihm durch sie geschieht. Hat sie aber im Verlaufe der Zeit sich allseitig ausgebildet, ihre Macht mannichfach bewährt, dann sind die enthusiastischen Geister leicht geneigt, ihr mehr beyzumessen, als sie zu leisten vermag, und ihr mystische Eigenschaften und Kräfte anzudichten, die ihr fremd sind.

Dass es der Tonkunst eben so ergangen, lehrt ihre Geschichte. Was ist seit funfzig Jahren nicht alles über ihre Wirkungen phantasirt und poesirt worden? Man hat auch unter anderm von dem verschiedenen Charakter der Tonarten mancherley beygebracht, und sinnige Verehrer der Musik haben nach ihrer Ansicht jeder Tonart ein bestimmtes Gefühlreich, eine eigene Lebensprovinz angewiesen. In der nächstvergangenen Zeit hat Schubart, der warme Verehrer und Kenner der Musik und ein kräftiger Ausüber zugleich, in seinen *Ideeen zu einer Aesthetik der Musik* methodischer davon gehandelt, und wir möchten wohl, so weit unsere Kenntniss des Physischen und Psychischen dieser Kunst reicht, der Sache weiter nachgehen, jede Belehrung eines Bessern jedoch dankbar annehmend.

Bekanntlich verhalten sich die einzelnen Töne nicht alle eben so zu einander, wie die Bezeichnung der Intervalle besagt. So ist zwar, wenn C=1 ist, E $\frac{5}{4}$, F $\frac{4}{3}$, G $\frac{3}{2}$, c $\frac{2}{1}$; aber die übrigen Intervalle unserer diatonischen Tonleiter lassen sich, wenn sie rein klingen sollen, nur durch grosse Brüche ausdrücken. Wären unsere Instrumente nach dieser reinen Temperatur gestimmt, so müssten, wenn aus einem andern Ton als aus C gespielt würde, auch ganz andere mathematische Verhältnisse sich bilden, als die Forderung von reinen Terzen, Quarten, Quinten und Akkorden überhaupt mit sich brächte; unser Ohr würde dieses Andersseyn nothwendig wahrnehmen, und diess könnte einen unterschiedenen Charakter der Tonarten begründen. Doch nein! es würden in diesem Fall eine Menge Dissonanzen entstehen, die den Charakter mit dem Wohlklang zerrissen.

Nun sind aber unsere Tasten-Instrumente nach der gleichschwebenden Temperatur gestimmt; den Quinten ist von ihrem Aufwärtsstreben etwas entzogen, den Quarten, die sich abwärts sehnen, Muth hinaufwärts gemacht, die grossen Terzen, die nach ihrer Lage verschieden waren, sind einander gleichgestellt worden. So weit die Schärfe des Ohrs eines geschickten Klavierstimmers reicht, ist diese Flieh- und Ziehkraft der Töne auf die ganze Reihe der Töne gleich vertheilt worden, so dass die Verhältnisse von C dur und A moll sich in den anderen harten und weichen Tonarten wiederholen.

Somit wäre wieder Alles gleich, bis auf die relative Höhe der Tonarten, und diese allein möchte wohl keine psychische Färbung begründen; denn wenn auch bey entlegenen Tonarten die Lage der Stimmen anders ist, und mithin, was in C gesetzt worden, nicht ins G transponirt werden kann, weil Menschenstimmen und Instrumente aus den Grenzen ihrer Skala kommen würden, auf welche der Tondichter jedesmal Rücksicht nimmt, so würde doch bey naheliegenden Tonarten der Unterschied unmerklich seyn, z. B. bey E dur und Es dur, A dur und As dur, F moll und Fis moll und anderen, denen man gerade den allerdisparatesten ästhetischen Charakter zuschreibt.

Ja es kann zuweilen kommen, dass was in Es dur oder F moll gesetzt ist, nach der Stimmgabel wirklich in E dur oder Fis moll gesungen und gespielt wird, weil zufällig den Bogen-Instrumenten

eine hohe Stimmung gegeben worden ist, oder das Umgekehrte, weil das Pianoforte sich herabgezogen hat, oder die Orgel tief geht: und welchen Charakter soll in diesen Fällen das Tonstück tragen, — den der Vorzeichnung oder den der wirklichen Ton-Lage?

Wir haben aber bekanntlich keinen Normalton, kein absolutes C oder A. Sauveur handelt, nach Erxleben, in seinem Werk über die musikalischen Ton-Intervalle vom fixen Ton, der hundert Schwingungen in Einer Sekunde macht. Das Buch entbehrend können wir nicht sagen, wie diese Fixirung hergestellt werden soll, da bey Saiten die Dicke, specifische Schwere, Länge und Spannung auch zu berechnende Momente sind, von denen jedes wieder nach seinem eigenen Normal-Maasse bestimmt werden müsste. Das nämliche gälte von Metallstäben. Daher möchte sich ein fixer Ton schwer finden lassen. Die Stimmgabel, bey welcher die absolute und specifische Schwere des Stahls, die Härte und die Form in Betracht kommen, wird nach der Erfahrung, d. h. nach dem Ausspruche des Ohrs gestimmt.

Diese conventionelle Messung ist aber, wie bekannt, nicht immer die nämliche geblieben. So kam es, dass wir im Verlaufe der Zeit unsere Instrumente nach verschiedenen Normaltönen stimmen mussten. Unseren nach Schärfung der Reize Verlangen tragenden Sinnen zu lieb ist, wie in allen natürlichen und künstlerischen Genuss-Reichen, so auch in dem musikalischen eine allmähliche Steigerung vorgenommen worden. Man will wissen, dass die jetzige Stimmung der Instrumente im Verhältnisse zu derjenigen, welche in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angewandt worden, um eine kleine Terz in die Höhe gegangen ist. Ein berühmter Componist Norddeutschlands soll behauptet haben, dass im Jahre 1766 die grösste Glocke seiner Vaterstadt e, im Jahr 1792 aber bereits B angegeben habe. Sind wir doch, nebenbey gesagt, in der Zeitmessung eben so eilig geworden, so dass jetzt Largo, Adagio, Maestoso, Andante, Allegro, Presto merklich nach vorne gerückt sind, und Manches sich nicht mehr deutlich pronunciren will. Es ist das Ueberwiegen der real-sinnlichen Lust über die ideal-geistige — eine allgemeine Weltklage. Wir erinnern uns hierbey einer Anekdote von Mozart, der, bey einem auswärtigen Theater anwesend, und zur Leitung einer seiner Opern eingeladen, alle Tempo's der einzelnen Musikstücke langsamer nehmen liess, als das Orchester es gewohnt war, ein Einziges ausgenommen, das er sich gerade schneller gedacht hatte.

Ist es der Fall, dass jede Tonart an sich, abgesehen von den Organen, die in ihr musiciren, einen bestimmten psychischen Charakter hat, so muss dieser entweder, je nachdem im tiefern Chorton oder im höhern Kammerton gespielt wird, sich ändern, oder er muss der Steigerung willig folgen. Das Erste werden die psychologischen Musiker nicht zugeben, weil die ♯ Töne G, D, A, E etc. noch immer wie vor funfzig Jahren, hell klingend, die b Töne F, B, Es, As aber bedeckt erfunden werden, obgleich diese in jene nicht nur eingerückt sind, sondern sie sogar übersprungen haben, — das Andere leitet uns auf die tongebenden Mittel, von welchen bald die Rede seyn wird.

Nach der bisherigen physikalisch-mathematisch-akustischen Ansicht, da es kein absolutes, fixes C giebt, da das früher conventionell angenommene sich etwa um eine kleine Terz hinaufgetrieben hat, da die gleichschwebende Temperatur überdiess alles Charakteristische verwischt, die etwanige verschiedene Färbung der Tonarten verwaschen und vertrieben, und durch ihre austheilende Gerechtigkeit alles in gleiche Farbe gekleidet hat — scheint die angenommene Charakteristik der Tonarten auf schwachem Grunde zu ruhen.

Dennoch fühlt jeder Musikfreund einen Unterschied derselben, und zwar gerade einen solchen, dem er auch eine verschiedene psychische Wirkung gern beylegt; er fühlt ihn bald mehr bald weniger, am wenigsten vielleicht bey reiner Vokalmusik, am stärksten wohl bey überwiegenden Bogen-Instrumenten.

Auf der Geige lässt dieser Unterschied der Tonfärbung sich am leichtesten bemerkbar machen, und wer ein halbwegs geübtes Ohr hat, der wird, wo er auch nicht die Tonart selbst, aus welcher gespielt wird, anzugeben weiss, doch den auffallenden Unterschied empfinden, der z. B. in den Tonarten F, A, As, E, Es liegt. Namentlich sind gerade die sich so nahe liegenden A und As, dann E und Es vom verschiedensten Charakter, A und E glockenhell und freudig, As und Es bedeckt und ernst.

Wir finden, dass dies bey Blas- und Tasten-Instrumenten nicht eben so der Fall ist. Die Klarinette, die Hoboe etc. werden im nämlichen Verhältniss heller, als der Ton, aus dem sie spielen, höher liegt; so klingt eine B-Klarinette heller, als

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N*ro. *V.* 1800.

Anzeige.

Von *französischen*, von Seide gesponnenen Saiten für Harfe, Guitarre, Violine u. s. w., ist wieder Vorrath bey uns angekommen.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

v. *Dittersdorfs* Biographie, von ihm selbst verfasset, drey Tage vor seinem Tode vollendet, vom Hrn. Hofrath Spazier geordnet und im Styl verbessert, und zum Besten der von Dittersdorf hinterlassenen Familie herausgegeben. Druckp. 1 Thlr. Schreibp. 2 Thlr. Velinp. 3 Thlr.

Schlimmbach, (Organist zu Prenzlow), über die Struktur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung u. s. w., der Orgel, nebst 5 Kupf. und 1 Notenbeylage 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Concert pour Clarinette, avec acc. de 2 Violons, 2 Fl., 2 Bassons, 2 Cors, Viola et Basse. 2 Thlr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour Pianof. av. acc. d'un Violon, composées sur des Idées prises de l'oratoire de *J. Haydn*: La Création Op. 28. (Aus den Hauptideen von Haydns Schöpfung frey bearbeitet, nicht arrangiert) 2 Thlr.

Breitkopf und Härtel.

Musikalische Anzeige.

Vollkommen überzeugt, daß ich den Wünschen bey weitem des größten Theils unsrer jetzt lebenden Tonkünstler entspreche, und einem großen Bedürfnisse der Studierenden abhelfe, habe ich mir vorgenommen, Johann Sebastian Bachs 48 Präludien und Fugen für's Klavier, durch alle Töne und Semitonien herauszugeben.

Ueberflüssig wär' es von diesem deutschen Meisterwerk der Kunst etwas weiter zu sagen, über dessen bleibenden Werth alle Nationen längst einstimmig entschieden haben.

Da mein Exemplar vom sel. *Neefe* ganz berichtigt worden, und da ich für richtige Korrektur auf's eifrigste sorgen werde, so wird die größte Korrektheit statt haben. Das ganze Werk wird in Violin- und Baß-Schlüssel gesetzt, so wird es am *deutlichsten*. Was den *Stich* selbst betrifft, so berufe ich mich kühn und vorzüglich auf meine neuesten Verlagsartikel. Das Ganze wird in zwey Lieferungen getheilt, jede kostet vorausbezahlt 1 Rthlr. 12 Gr. Sächsisch oder einen Laubthaler. Da das Ganze an 80 Bogen betragen wird, so ist die äußerste Wohlfeilheit klar.

Sammler erhalten das 5te Exemplar frey. Die Pränumeration für das erste Heft, bleibt offen bis zum ersten März, auf das zweyte bis zum 10ten May 1801. Die Lieferung geschieht ohnfehlbar für jedes 6 Wochen nachher.

Alle Kunst-, Musik- und Buchhandlungen nehmen Pränumeration an, an welchen Orten man auch eine ausführlichere Anzeige haben kann. Man kann sich auch unmittelbar an mich, oder an die Herren Güyl und Hedler in Frankfurt a. M., oder an den Buch- und Musikhändler Herrn Kühler in Leipzig wenden.

Bonn, im Dezember 1800.

N. Simrock.

Subscriptions-Anzeige.

Ich bin gesonnen, im Laufe künftigen Sommers eine Sammlung *Gesänge und Lieder bey dem Klavier oder der Harfe zu singen*, herauszugeben. Um einigermaßen die Stimmung des Publikums zu sondiren, wähle ich den Weg der Unterzeichnung. Der — nachher zu erhöhende — Subscriptions-Preis ist ein Gulden sächs. — den Louisd'or zu 5 Thlr. — Mit Ablauf der Leipziger Ostermesse 1801 wird die Subscription geschlossen, und das Werkchen spätestens zu Joannis, mit möglichster äußerer Zierlichkeit, aus der Breitkopf- und Härtelschen Officin erscheinen. Die Namen der resp. Subscribenten werden demselben vorgesetzt. Wer sich mit Subscriptions-Sammlung bemühen will, erhält das 10te Exemplar frey.

Ludwigslust, den 25sten Dec. 1800.

Friedrich Heine,
Herz. Meklenburg-Schwerinischer Kammer-Musikus.

eine A-Klarinette, weil sie kürzer, dünnleibiger ist. Man hat sie jetzt besonders bey militärischen Musiken von fast allen Haupttönen, und die höheren sind immer die heller schreyenden. Das nämliche gilt von dem Waldhorn. Hier klingt also F heller als E, B heller als A — entgegen dem angenommenen Charakter dieser Tonarten. Auch ist man oft genöthigt, zu einer Tonart ein Instrument von einer andern Tonart zu nehmen, z. B. zu F dur eine B-Klarinette. Wenn ein Instrument in Tonarten mithilft, die nicht die seinige sind, so merkt man etwas bedecktes bey ihm, und wenn auch die Tonart den hellsten Charakter trüge. Auf der Orgel und dem Fortepiano aber klingt Fis = Ges, As = Gis und überhaupt alle ♯ Tonarten gleich den b Tonarten, weil bloss die Vorzeichnung anders ist, während die Tastenanwendung die nämliche bleibt.

Wir fragen nun den denkenden, forschenden Musiker auf Gewissen, ob er annehmen könne und glaube, dass, wenn ein Vokalmusikstück aus dem als sanft charakterisirten F dur von den Sängern bey zufällig tieferer Intonation, wie diess bey einem leitenden Fortepiano von solcher Stimmung sehr oft der Fall ist, in E dur gesungen würde, sich sein Charakter so ändern müsste, dass es dann hellschreiend klänge? Bey dem grossen psychischen Abstande, der diesem Intervalle von einem halben Ton beygemessen wird, müsste ja schon ein Viertelston den Uebergang bemerken lassen, und welcher Musikdirector unterscheidet so scharf, dass er nicht in vorkommenden Fällen das Eine für das Andere ausgäbe; ja bey welchem Chor ohne Instrumental-Begleitung sinkt man nicht in einem etwas langen und schwierigen Stücke vom F in E, vom A in As, vom B in A, vom C in H, also fast jedesmal in den disparatesten Charakter, in die heterogenste Farbe, und welches kritisch gespitzte Ohr, welches Gemüth merkt hiebey einen Wechsel des Effekts?

Von den Bogen-Instrumenten, den Violinen, Violen, Violoncellen aus geht also das Colorit der Tonart. Die ♯ Töne geben uns ihr Gehobenes, die b Töne ihr Gedrücktes zu fühlen. Die häufig offen angestrichenen Saiten D, A, E färben ihre Tonarten heller, so wie andererseits bey den b Tonarten das öfters nothwendige Aufsetzen den Ton wie mit Flor bedeckt. Ein Hauptmoment sind die mitklingenden Töne, die bey unserem Stimmen nach Quinten so merklich sich vernehmen lassen, wenn aus G, D, A oder E gespielt wird, da der Grundton, die grosse Terz und Quinte jedesmal den Dreiklang in verschiedenen Lagen wecken. Diess bewirkt nun bey den ♯ und b Tonarten einen Gegensatz, dem der hellen und trüben Mittel, oder dem Farben-Gegensatz in der Optik vergleichbar. Daher wirklich jene eher zum Ausdruck lebhafter, heiterer, kräftiger Empfindungen, zu heller Pracht, lautem Leben, offenem Kampf etc., diese zu Darlegung sanfter, ernster, ruhiger, schwärmerischer Gefühle angewendet werden.

Dieses durch die Bogen-Instrumente herbeygeführte Charakteristische unterliegt einem Stufengange der höhern und tiefern Färbung, der der wachsenden Zahl der vorgezeichneten ♯ oder b, also dem Quintenzirkel zu folgen scheint. Da aber die Tonart auf die Lage der Stimme, der Melodie, beym vielstimmigen Satz auf das Verhältniss der Stimmen zu einander, endlich auf die ganze Instrumentirung Einfluss hat, welches alles nach der relativen Höhe sich richtet, so verbreitet sich dieses Colorit der Tonart durch eine Art Mitleidenschaft auch auf die Blas- und Tasten-Instrumente, so wie auf die Menschenstimmen, und ein Musikstück, das mit Sinn in seiner Tonart gesetzt ist, kann nicht, ohne anders zu klingen, in eine andere transponirt werden.

Dem Verfasser ist aus seinen Jugendjahren her ein lächerlicher Vorgang der Art geblieben. Ein geübter Violoncellist seiner Vaterstadt spielte im Wochen-Concert ein Solo aus Es dur, hatte sich aber aus übelangewandtem Virtuosen-Pfiff seine Solo-Stimme in's D dur gesetzt, und sein Instrument in's Es hinaufgestimmt, weil aus diesem Tone viel handsamer zu spielen ist. Während er also die leichtere D-Applikatur griff, klang sein Violoncell in Es. Aber wie widerwärtig war diess! Das Orchester spielte im bedeckten Es-Charakter, er im offenen des D mit überdiess erhöheter Saiten-Spannung, was schon dem Knaben so auffiel, dass er dem Virtuosen neugierig in die Stimme sah.

Während also ein Tonstück, von blossen Singstimmen producirt, durch seine Tonart allein kein bestimmtes Colorit erhält, weil wir den Eindruck der relativen Höhe der Tonart nicht so nennen können, wird es alsobald davon übe flossen, wenn das Accompagnement der Bogen-Instrumente hinzutritt.

Wenn wir aber über Musik-Eindrücke reflectiren, sie beobachten, so darf diess nicht auf dem anatomischen Wege mit dem blossen Gehöre

des Augenblicks geschehen; wir müssen uns auf den Standpunkt der dynamischen Wirkung stellen; wir sind mit unserer Musik, unserer Orchestrik aufgewachsen, unauflöslich verwachsen, und so begreifen wir auch, dass dieses von Umständen bedingte, zufällige Charakteristische im Verlaufe der Zeit die ganze Musik durchdrungen und sich an die Tonarten gewissermaassen fixirt haben könne, so dass es nun, auch wenn jenes Fundament der Begleitung durch Bogen-Instrumente nicht vorhanden ist, in unserm Ohr auf imaginärem Wege doch erstehe, weil es sich bey den Instrumenten und Stimmen an den Ton selbst geheftet hat.

So gut z. B. ein gewisser Glockenton Erinnerungen an Vergangenheit in uns erwecken kann, eben so gut kann bey einer Tonart, wo sie ohne Colorit auftritt, dieses in unserer musikalischen Einbildungskraft sich mit darstellen, weil sie dasselbe nun einmal in unserer Musikwelt, in dem organisirten Reich unserer Orchestrik an sich trägt. Es waltet hier ein Naturgesetz vor, auf das besonders auch bey psychologischen Untersuchungen zu achten hat, dass nämlich, wenn ein Verschiedenartiges, Mannichfaltiges sich zu einem organischen Ganzen bildet, und von einem allgemeinen Hauch und Geist durchdrungen wird, dieser nachher auch dem Einzelnen anklebt, so dass, wo es auftritt, es im Nimbus desselben wahrgenommen wird.

Der charakteristische Geist der Tonarten ist jetzt der Tonwelt eingeboren, und lässt sich nicht mehr vertilgen, wenn nicht unser ganzes Instrumentalwesen eine Revolution erleidet: aber er offenbart sich nach Umständen bald stärker, bald schwächer, bald gar nicht merklich. Er wird durch Anwendung bestimmter musikalischer Mittel verstärkt oder unterdrückt. Die stehende Charakteristik der ästhetischen Handbücher vermag keinen Tondichter zu binden; es ist hier, wie bey der musikalischen Sprache überhaupt, eine unerschöpfliche Abwechselung, der grösste Reichthum von Combinationen gegeben. Die Anwendung dieser oder jener Tonart mag aus einer oft unbewussten Vorherberechnung der musikalischen Evolutionen oder aus der Lage, die das Thema, die erste Modulation wie instinktmässig angenommen, hervorgehen. Bey ausgedehnten Musikwerken, Oratorien, Opern, Symphonieen, Concerten wählt der Compositeur die einzelnen Tonarten ohne Zweifel mit Rücksicht auf die Folge, den Contrast der Musikstücke und ihrer Gliederungen, und Eines bedingt mehr oder weniger das Andere; aber auch der Charakter der Tonarten und seine Wirkung wird oft durch Stellung und Folge bestimmt, so dass, was man sonst Ton der Schwermuth nennt, durch seinen Stand zur sanften Klage, oder was Jubelton — zum blossen Frohsinn werden kann.

Mozart hat zu dem Gesange Sarastro's „In diesen heil'gen Hallen" etc. das schreiende, helle, brennend-gelbe E dur gewählt, und hier also das Feierliche auf seinen äussersten Pol getrieben. Der Gang der Melodie, die Art der Begleitung bewirken, dass es sich vom Charakter des Priesterlichen, Esoterischen nicht losreisst; es ist ein Gesang, in welchem Höhe und Tiefe, wie im Charakter der Tonart durch die Instrumentirung, so auch in dem Gange der Singstimme vermählt sind. Der Effekt möchte dem zu vergleichen seyn, wenn der Clerus einer Regel mit schwarzem Ordenskleid am hohen Fest auf einmal in gold- oder silberglänzenden, farbenhellen Messgewändern vor den Altar tritt.

So sind viele Regeln der Schule nur so lange gültig, bis sie ein Genius mit Gewinn für seine Darstellung umgeht.

So weit wir in die höhere Analysis der Ton-Massse hineinsehen und den ehemaligen Streit über die gleich- und ungleichschwebende Temperatur fassen konnten, so hatte es letzterer mit dem Monochord und der von einem Normalton aus vorgenommenen Stimmung der Tasten-Instrumente zu thun. Da Kirnberger den Charakter der verschiedenen Tonarten auf Ton-Masse, auf das Verhältniss der Intervalle gründet, und der von ihm nicht begünstigten gleichschwebenden Temperatur das Verwischen alles Charakteristischen beymisst, so konnten wir diesen Streit, mit aller Ehrfurcht vor der dabey angewandten höhern musikalischen Gelehrsamkeit, dennoch umgehen, weil wir unsere praktische Musikwelt im Auge haben, in welcher Verhältnisse von so zarter Berechnung niemals rein auftreten. Wir sind der Ueberzeugung, dass die meisten Flügel und Orgeln gerade nur so rein gestimmt sind, dass von jenen streng berechneten Schwingungs-Verhältnissen keines getroffen wird. Das Nämliche mag bey der Struktur der Blas-Instrumente der Fall seyn, und wenn vollends der Charakter der Tonart nur durch ein reinstes Spiel auf denselben sich offenbaren würde, so möchten wir wohl in den meisten Fällen alles Andere, nur ihn nicht vernehmen. Die Annäherung unserer prak-

tischen Musik an das Geforderte geht gewiss nur so weit, dass in den meisten Fällen gerade dasjenige noch fehlt, was den Streit entscheiden soll.

Wir fühlen aber den Unterschied bey der beschränktesten musikalischen Darstellung; er muss also in etwas Handgreiflichem liegen, und wir meynen dieses bezeichnet zu haben.

Wir entlehnen zum Schluss eine Stelle aus einem anonymen musikalischen Schriftsteller — über Transposition, — siehe Cäcilia 1824. n. 4. p. 301.

„Nur Notensetzern, welche keinen Begriff davon haben, dass sich in der Phantasie eines jeden poetischen Künstlers vor Schöpfung seines Kunstwerkes ein geistiges, organisch in sich abgeschlossenes Modell bilden müsse, nach welchem er sein Kunstwerk praktisch ausführt, und dass also letzteres, gleich einem Gemälde, ein bestimmtes Colorit und Helldunkel besitzen müsse, welches nicht geändert werden kann, ohne den Charakter des Gesangstücks selbst zu entstellen, — nur solchen Notensetzern — sagen wir — kann es gleichgültig seyn, in welchem Tone dasselbe gesungen werde, ob in dem von ihnen gewählten, oder in einem andern. — Aber auch davon abgesehen, wird nicht dem grossen Publikum, welches die genannten Musikstücke seit funfzig Jahren stets in einer und eben derselben Tonart vortragen gehört, dessen Gehör sich an diese gewöhnt, und den bestimmten eigenthümlichen Klang derselben liebgewonnen hat, die ihm ungewohnte, fremde Tonart störend erscheinen, selbst wenn es sich von dem Grunde des widerlichen Eindruckes keine Rechenschaft geben kann? Werden nicht die Kenner diese Transposition doppelt, ja dreyfach unerträglich finden, einmal, gleich dem grossen Haufen, wegen der Störung, aus der bloss materiellen Aenderung hervorgehend, dann aber auch im bewusstvollen Gefühle des ästhetisch entstellten Ausdruckes, und endlich in der Reflexion über die Unvernunft eines solchen Unternehmens? —

Welch eine ärgerlich-peinliche und widerwärtige Wirkung eine solche Transposition auf ein der Musik nicht unkundiges Gemüth hervorbringen kann, wenn sie nicht von Schächern für ein oder ein Paar Male, sondern von innehabenden Sängern für immer ausgeübt wird, das haben wir an uns selbst verspürt, so oft wir die treffliche Arie: Du malheur auguste victime, im *Oedip* von Sacchini, von Lais statt in A dur in G, und späterhin die beyden unter Paers Zulassung transponirten Rollen des *Don Juan* und des Grafen Almaviva, von Garcia singen gehört haben.

Wenn man über den fraglichen Gegenstand unsere Meynung einholen und befolgen wollte, wir würden lieber noch eine Umänderung der zu hohen Passagen, als das einzige Mittel, sich aus der Verlegenheit zu helfen, anrathen."

Fortsetzung der Nachricht über die diessjährigen Karnevalsopern in Italien.

Mailand, den 12ten März. Welch eine Zerrüttung! Schon zu Anfange dieses Winters befiel die Pisaroni, den Hauptpfeiler unsers grossen Theaters, eine schwere Krankheit, von der sie noch nicht genesen ist. Aber auch alle übrigen prime donne, namentlich die Favelle, Garcia, Contini (letztere als Musico), Ferron waren öfters Unpässlichkeiten unterworfen, so dass man zuweilen mit Komödieen abzuwechseln und die Theaterzettel täglich sehr spät auszugeben genöthigt war, und doch auch dann im Theater ein ganz anderes Spectakel als das angekündigte gegeben wurde, denn während der kurzen Zeit wurde bald diese, bald jene unpässlich. Zuletzt gab man bloss eine Farse und zwey Ballets. Uebrigens vermisste man noch überhaupt den von der neuen Theaterdirection anfänglich gezeigten Glanz im Costume u. s. w., welches den an prachtvolle Opern und Ballets gewöhnten Mailändern Stoff genug zur Unzufriedenheit gab. Doch man lese mit Geduld das Weitere. Die angekündigte Farse *), *Il trionfo della musica*, wurde angeblich nach Mayr's *Originali* (aus welchem man die Ouverture, die Introduction, ein Duett und das Finale beybehielt mit veränderten Texte und hinzugefügten Stücken von Mayr, Fioravanti, Pucita, absichtlich für die Ferron eingerichtet, welche darin besonders mit Singvariationen glänzen sollte. Im Ganzen fand das Stück schon darum eine gute Aufnahme, weil es zum genere buffo gehört, und weil man die so oft gegebenen Opere serie und semiserie überdrüssig ist. Die Ferron fand besonders in den Variationen über das Thema: Nel cor non più mi sento etc. Beyfall; aber auch sie war zuweilen unpässlich, und musste noch andere erkrankte Sängerinnen ersetzen. Galli der ältere, welcher den Don Febeo

*) Man vergleiche Seite 136. der Mus. Zeit.

(den fanatico) gab, sang oder schrie vielmehr die bekannte Fioravanti'sche Arie aus den *Cantatrici villane*, die wir einst in Gnecco's *Prova dell' opera seria* besser vortragen hörten. Galli scheint überhaupt wenig zum Buffo caricato geeignet. Mayr's Ouverture und ein eingelegtes kleines, hübsches und passendes Quartett von Puccita: „Prendiamoci diletto etc. dürfen hier nicht übergangen werden. Die Krankheit der Pisaroni machte unvermuthet einen grossen Strich durch die Rechnung. Man musste nun den alten Tross, noch dazu den *Misometto*, *Torvaldo* und die verunglückte *Vestalin* hervorsuchen. Den 29sten Januar gab man endlich Generali's *Baccanali di Roma*, zu welcher eigens die erwähnte Mailänder Sängerin Carolina Contini für die Rolle des Ebuzio engagirt war, die aber schon im zweyten Akte die Stimme verlor, weswegen man Tags darauf wieder *Torvaldo* und die genannte Farse ankündigte, aber auch diese nicht geben konnte, weil die Ferron sich unwohl befand. Diese ältere Oper Generali's, die eine leichte cantable Musik enthält, und aus welcher Rossini reichlich fischte, hatten wir bereits vor mehren Jahren auf dem Theater Carcano gehört. Damals gab Tacchinardi den Sempronio, diessmal Bonoldi. Welch ein Abstand! Da überdiess die Contini eine mittelmässige Sängerin ist, so konnten die *Baccanali* kein Glück machen, wurden aber in der Folge, aus Mangel einer bessern Oper, öfters gegeben. Die Reihe kam nun an den sehnlich erwarteten *Don Juan*. Der aus Neapel verschriebene Buffo Pacini, welcher hier zweymal den Leporello gut spielte, erkrankte unterwegs in Rom, weshalb Galli der jüngere seine Rolle übernehmen musste; die übrigen Rollen waren folgendermaassen vertheilt: Don Juan, Galli der ältere; Don Ottavio, Herr Dupont (ein Franzose); D. Anna, die Favelle (eine Französin); D. Elvira, die Garcia (eine Spanierin); Zerlina, die Ferron (eine Engländerin); der Comendatore, Herr Guglielmo Guglielmi (ein Engländer, eigentlich William Williams, nur mit italienisirtem Namen); Masetto, Herr Poggiali: also zu zwey Drittheilen durch Nichtitaliener besetzt. Die Aufführung selbst wollte man erzwingen, und die Oper schon den 7ten Februar in die Scene bringen; allein da die Favelle und Garcia in der Hauptprobe erkrankten, so wurde sie erst vier Tage nachher, aber fast unkennbar gegeben. Galli ist, wie er selbst eingesteht, zu alt für die Rolle des Don Juan; vor zehn Jahren gelang sie ihm ziemlich gut. Sein Bruder taugt zur Buffopartie des Leporello gar nicht, die Favelle wenig zur D. Anna; die Garcia detonirt ohnehin oft, würde aber wahrscheinlich in der Rolle der Zerlina mehr gefallen haben; die Ferron gab diese zwar nicht übel, aber die englisch-italienische Aussprache, und — Der Comendatore — transeat!*) Costume und Dekoration waren armselig; die Tempos oft verfehlt, das Maskenterzett wurde verpfuscht, das Ganze überhaupt seelenlos gegeben. Da diese Oper in Mailand allgemein beliebt ist, so kann man sich das Missvergnügen über die misslungene Aufführung leicht vorstellen; allenthalben hörte man ausrufen: povero *Don Giovanni!* Zum Glücke wurde er in allem, eingetretener Unpässlichkeiten halber, ungefähr dreymal ganz und dreymal zur Hälfte gegeben. Zuletzt wurde man der ewigen Unpässlichkeiten müde; weshalb die Favelle und Garcia einigemal bey ihrem Auftreten, vielleicht unschuldigerweise, mit Zischen bewillkommnet wurden. Wie verlautet, soll *Don Juan* nächstes Frühjahr abermals gegeben werden. In dieser Stagione werden in beyden Hoftheatern (auch in der Canobiana) Opern und Ballets aufgeführt, weil zu dieser Zeit der kaiserliche Hof aus Wien und andere gekrönte Häupter hier erwartet werden, und mehre Sänger und Tänzer der nun zu Ende gegangenen neapolitaner Theaterdirection des Herrn Glossop's in Mailand eintreffen. Den 5ten dieses gab man Rossini's *Mosé*, zum Theil ebenfalls verpfuscht. Für die Rolle der Elcia (die Favelle soll einen monatlichen Abschied erhalten haben) engagirte man eine gewisse Laura Biagioli Herdliska, eine Polin, eine allenfalls für ein kleines Theater brauchbare Sängerin: für die Rolle des Mosé Hrn. Raffaele Benetti, welcher dieses Karneval in Bergamo sang. Die Sänger wurden den ersten Abend theils von Rossinianern theils von Unwissenden nach jedem Akte auf die Bühne gerufen. *Mosé* ist indessen an der Tagesordnung. Die hiesige Zeitung sagte, in diesem Oratorium habe Rossini Mozart nicht überwunden, sich jedoch mit ihm gemessen. Nächster Tages soll eine neue Farse von einem noch sehr jungen Componisten, Namens Carulli, einem Sohne des bekannten Guitarristen, in die Scene gehen.

*) In der Scene auf dem Kirchhof liess er, um nichtig einzufallen, die aus drey Posaunen, zwey Hoboen, zwey Klarinetts, zwey Fagotts und Contrabässen bestehende Begleitung neben sich auf die Bühne bringen, welches aber nichts die beste Wirkung machte. Vielleicht würde sie im Hintergrunde besser placirt worden seyn, was aber seinem Zwecke entgegen gewesen wäre.

Neapel. Die im Teatro Fondo Ende Januars gegebene neue Oper: *il Disertore*, von Hrn. Raimondi, gefiel wenig; die Tosi wurde jedoch mehremale auf die Scene gerufen. Den 20sten Februar kam auf S. Carlo die neue Oper *Zadig ed Astartea* von Hrn. Nicola Vaccai auf die Bühne, und fand sehr gute Aufnahme. Es sangen darin Adelaide Tosi, Adele Cesari (Contralt), Andrea Nozzari (Tenor) und Luigi Biendini (Bassist). Die Cavatina der Tosi, ihre grosse Scene und das Finale des ersten Akts, werden besonders gelobt. — Dem Vernehmen nach soll Barbaja die Lalande auf sechs Jahre engagirt haben.

Rom. Nicht nur für dieses Karneval, sondern für das ganze Jahr 1825 sind hier, des eingetretenen Anno santo wegen, die Theater geschlossen.

Macerata. Hauptsänger: Carlotta Cavalli, Prima Donna; Angelo Quadri, Tenor; Paolo Ferrari und Giuseppe Paltrinieri, Bassisten. Pacini's *Sposa fedele* gefiel. Rossini's *Turco in Italia* machte fiasco.

Ancona. Hauptsänger: Maria Landini (Prima Donna), Gio. Parma Cagnoli (Tenor), Alberto Torri und Giuseppe Zambelli (Bassisten). Mercadante's *Elisa e Claudio* gefiel ziemlich; Pacini's *Barone di Dolsheim* wenig.

Forli. Hauptsänger: Teresa Croci, Zacchielli (Prime Donne), Giuseppe Crespi (Tenor), Pasquale Pucci und Clemente Rieschi (Bassisten). Man gab Pacini's *Sposa fedele* und Rossini's *Italiana in Algeri*. Die Sänger gefielen bloss in letzterer.

Faenza. Hauptsänger: Rosa Alberghi Savigni, Luigia Crociati (Prime Donne); Giuseppe Passanti (Tenor), Carlo Molari und Gio. Debegnis (Bassisten. Mercadante's *Elisa e Claudio* war die erste Karnevalsoper.

Rimini. Hauptsänger: Costanza Petralia, Luigia Vautren (beyde Prime Donne — letztere sang zum ersten Male); Compagnoni (Tenor), Carlo Dossi (Bassist). Generali's *Baccanali* und Coccia's *Clotilde* gefielen. Die Vautren, und noch mehr die Petralia, fanden Beyfall.

Ravenna. Hauptsänger: Teresa Dati, Anna Ciapini (Prime Donne); Stefano Lenzerini (Tenor), Gaetano Ghedini und Achille Pani (Bassisten.) Man gab *Elisa e Claudio* und die *Ginevra di Scozia*.

Ferrara. Hauptsänger: Elisabetta Manfredini, Angiola Centroni; Eliodoro Bianchi (Tenor), Gennaro Simoni (Bassist). Die beyden Karnevalsopern waren Rossini's *Zelmira* und *Otello*. In ersterer werden die Sänger gelobt, letztere machte fiasco.

Bologna. Hauptsänger: Amalia Perfetti, Giuseppina Poresi, Gaetano Crivelli (Tenor), Niccola Trentanove Cenni (Bassist). Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* gefiel, ganz besonders Crivelli in seiner Scene im zweyten Akte. In seiner Einnahme am 5ten Februar wurde er zu Ende der Oper, unter Fackelscheine, von einer musikalischen Bande und einer Menge Volks nach Hause begleitet. Dergleichen Farsen sind in Italien nicht selten. Die zweyte Oper *Andronico* von Mercadante machte fiasco. — Herr Dall' Occa gab hier den 26sten Februar ein Concert auf dem Contrebasse, und fand vielen Beyfall.

Bastia (auf Corsica). Rossini's *Turco in Italia* und Generali's *Contessa di Colle erboso* gefielen ziemlich; die Prima Donna, Marietta Arpini, erhielt Beyfall.

Florenz. (Teatro Pergola). Hauptsänger: Mariana Kains, Clorinda Corradi; Lorenzo Bonfigli (Tenor), Girolamo Cavalli (Bassist). Nach den beyden bereits angezeigten Opern *Chiara di Rosenberg* und *Barbiere di Saviglia*, gab man eine neue, *la Moglie avveduta* betitelt, von einem gewissen Azzali, Schüler des Bologneser Liceo musicale. Bloss der erste Akt gefiel. Derselbe Componist soll bereits zwey andere Opern geschrieben haben, die aber der Sänger wegen verunglückt sind.

Perugia. Hauptsänger: Adelaide Rizzardi (Prima Donna), Giuseppe Rizzardi (Tenor), Giuseppe Tavani und Celestino Salvatori (Bassisten). Erste Oper *L' Italiana in Algeri*.

Siena. Hauptsänger: Giovanna Casalini (Prima Donna), Luigi Fantini (Tenor), Giuseppe Corbetta und Gioachino Vestri (Bassisten). *Lo Sposo di Provincia* von Giacomo Cordella machte fiasco. Im *Turco in Italia* zeichnete sich Herr Corbetta besonders aus.

Lucca. Die zweyte Oper, Pacini's *Barone di Dolsheim*, in welche die Festa zwey fremde Stücke für sich einlegte, gefiel.

Livorno. Hauptsänger: Clelia Pastori, Pietro Grotili (Tenor), Gio. Battista Insom, Gio. Savio (Bassisten). Rossini's *Cenerentola* gefiel.

Pisa. Hauptsänger: Giuditta Soglio, Carlotta Paris, Giuseppe Spech (Tenor), Gio. Battista Cipriani, Mariano Stefanori, Luigi Scacciani (Bassisten). *Matilde Shabran* von Rossini und *la sposa fedele* von Pacini gefielen.

Prato. Rossini's *Cenerentola* gefiel, in ihr

die Adelaide Mattioli aus Bologna. — Den 19ten Jänner starb hier der Primo Buffo Gio. Battista Casalini.

Arezzo. Hauptsänger: Adelaide Rinaldi (Prima Donna), Angela Corry (Musico), Silvano Cassni (Tenor), Panelli (Bassist). Die Rinaldi und Corry fanden Beyfall.

Turin (Teatro regio). Zwischen der hiesigen und der Venezianer Zeitung entstand ein Federkrieg, weil letztere behauptet hatte, Mercadante's neue Oper (S. des Ref. vorigen Bericht) habe keine gute Aufnahme gefunden. — Auf die Canzi ist hier ein Gedicht im Drucke erschienen. Nicolini's neue Oper *Teuzzone*, welche voriges Jahr, aus schon angeführten Gründen, nicht gegeben werden konnte, machte dieses Karneval auch mit neu componirten Stücken wenig Glück. Ganz besondern Beyfall erhielt eine Wiener Tänzerin, Namens Heberle (Heberlé schreibt sie sich, vielleicht um ihrem Namen eine französische Physiognomie zu geben. Sie tanzt jetzt auf dem grossen Mailänder Theater, ebenfalls mit Beyfall). — (Teatro Sutera). Hauptsänger: Maria Cantarelli, Enrico Molinelli (Tenor), Filippo Ricci und Pacifico Prosperi (Bassisten). Die *Pretendenti delusi* von Mosca, und die Farse *Amore aguzza l'ingegno* von Celli gefielen.

Genova. Rossini's *Aureliano in Palmira*, und Mayrs *Rosa bianca e Rosa rossa* gab man als zweyte und dritte Oper. Die Bassi trug den Sieg davon. Im *Aureliano* debutirte Dem. Elisa Sedlaczek aus Triest, die, nach abgelegter Furcht, eine gute geläufige Stimme und Methode zeigte.

Modena. Noch gab man hier *la Capanna moscovita* von Cappeletti, und die erste neue Oper von Herrn Vincenzo Gabussi aus Bologna, welche letztere ausgezeichneten Beyfall erhalten haben soll. Oeffentliche Blätter behaupten, die Musik wäre ganz neu und originell.

Reggio. Hauptsänger: Catterina Monticelli (Prima Donna); ein Dilettant, Tenorist; Michele Cavarra und Vincenzo Pozzi (Bassist). Man gab *Matilde Shabran* und *Elisa e Claudio.*

Parma. Die zweyte Oper, Rossini's *Mosè*, gefiel, die Sänger sollen fast jeden Abend auf die Scene gerufen worden seyn.

(Der Schluss folgt.)

Kurze Anzeige.

L'amoureux, Fantaisie pour Pianoforte et Flûte, comp. — — par S. Neukomm. Oeuvr. 59. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Der Name ist — ein Name: ein Hülfsmittel der Unterscheidung des Einen vom Andern. Wer es indessen nicht lassen kann, bey Namen an etwas näher Bezeichnendes zu denken, wie etwa bey Brigitte an eine keifende Tante, bey Laura an eine sentimentale Schöne, und nun beym musikalischen „Amoureux" an etwas Leichtes, Gefälliges, an etwas, das bald so, bald so, mit flüchtigen Anwandlungen von Sinnigem munter und angenehm hinläuft, der wird sich hier nicht irren. Denn gerade so ist diess kleine Musikstück. Unser verliebter Freund fängt mit einigen sehr gemächlichen Takten an: aber bald wird er stutzig und bedenkt sich die Sache ein wenig. (In einigen recitativischen Zeilen.) Wie voraus zusehen, geräth er in eine Stimmung, gemischt von Hoffnung und Zweifel. (Adagio). Es hat aber mit letzterm nicht viel zu bedeuten: er weiss, wo Barthel Most holt, und empfängt Grund zu anmuthiger Heiterkeit. (Andantino grazioso.) Indessen — man weiss ja — dies bloss anmuthigheitere Wesen dauert auch nicht lange. Was folgt dann? Entweder etwas sehr unharmonisches, was eben darum der Componist verbirgt, oder etwas mässig Munteres, Zufriedenes, was recht gut ist, wenn es auch nicht ungewöhnlich hervorsticht. Diess führt der Componist aus; und zwar, da diess (hoffentlich) von längerer Dauer ist, als alles jenes, so führt er es auch länger als jenes aus. (Allegro.) Dabey bleibt's denn bis zu Ende des Ganzen. Und dazu verhelfe der liebe Himmel uns Allen! — Endlich: da keine Stimmung zu allem, was schwierig, weniger geeignet ist, als die, des Verliebten, so hat Hr. N. auch für die Ausführung, darauf hinzudeuten, alles sehr leicht und bequem gemacht. — Ernsthafter Neukomm: ist das alles so gemeynt? Wo nicht, so haben doch die Leser erfahren, was dieses kleine Stück an Musik enthält.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. **No. 15.** 1825.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par A. Mühling. Oeuvr. 23. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. M. hat nicht eben Vieles drucken lassen, und Rec. kennt von diesem auch nur Einiges: was er aber kennt, ist ohne Ausnahme gut und eines wackern Musikers würdig. Aus diesem, und vorzüglich nun auch aus vorliegender grosser Sonate (denn das ist sie, wenn sie auch nicht so heisst) zu urtheilen, so besitzt Hr. M. die Naturgabe der Erfindung zwar nicht in überfliessendem, doch hinlänglichem Maasse, zwar nicht von ganz eigenthümlicher, doch von wohlgefälliger Farbe; er besitzt ferner einen schönen Schatz kräftigen und würdigen Gefühles; eine gründliche Kenntniss seiner Kunst, viel Geübtheit und Sicherheit in ihr, durch welche er fähig ist, jene beyden aufs Beste und ohne Zwang auszusprechen; er besitzt endlich einen auf das Würdige und Edle gerichteten Geschmack, sowohl hinsichtlich des Charakters und Ausdruckes, als hinsichtlich der technischen Anordnung und Ausarbeitung derselben — in welcher letztern er eine rühmliche Vorliebe für durchaus geregelte Fortführung des mehrstimmigen Satzes, und diese in vorliegender Sonate so entschieden zeigt, dass man sie, wie sie stehet, und besonders ihren ersten und zweyten Satz, ohne alles Weitere gar leicht für die vier Instrumente des Violinquartetts ausschreiben könnte; wesshalb sie denn auch in der Art vorgetragen seyn will, wie z. B. die grossen Sonaten Cramers. Was aber die darin herrschende Gemüthsstimmung und die thematische Ausführung betrifft, so nähert sich Hr. M., wenigstens in diesem Werke, weniger diesem Meister, als Spohr; ja auch in gewissen, mehr das Einzelne angehenden Eigenheiten — in der Art zu moduliren und in verschiedenen Lieblingswendungen der Modulation, in der Art, das Adagio (dürfen wir so sagen) allmählig auszubreiten und die Hauptmelodie in Nebenstimmen zu variiren u. dgl. — scheint sich Herr M. Spohr am meisten zu nähern. Hat der Rec. damit den Klavierspielern gar nicht wenig von diesem Werke versprochen: so hat er davon, in wohlgeprüfter Ueberzeugung, auch gar nicht wenig versprechen wollen; und denken die Leser, wie er: so finden sie in diesem Ausgesprochenen auch die eigentliche Recension des Werkes; denn alles Andere, was er sonst zu sagen hat, gehet nur Einzelnes an: Einzelnes entscheidet aber nie über ein Ganzes, das wirklich eines ist, so dass vielmehr jenes da und dort verfehlt und diess doch gut, oder jenes gut und dieses doch verfehlt, ja ohne allen Werth seyn kann.

Die Sonate fängt an mit einem Allegro moderato in As dur. Es ist voll melodischen und harmonischen Gehaltes, und wird lang und breit ausgeführt. Die Hauptgedanken, aus denen das Ganze gewebt wird, sind edel, melodisch und sogleich das Gemüth ansprechend; wesshalb auch der Satz, wie weit und kunstreich er ausgeführt wird, immer fasslich und angenehm bleibt. Und in der That, was auch viele der neuesten Componisten sagen mögen — oder vielmehr, nicht sagen, sondern thun — jenes ist die beste und sicherste Methode, und wird es auch wohl bleiben; die nämlich, gleich die Hauptgedanken so bedeutend und das Gemüth ansprechend zu wählen, als irgend möglich, was man auch hernach daraus und damit machen möge: nicht, wie Vater Haydn, in seinem glücklichen Humor und bey seiner erstaunlichen Gewandtheit in Handhabung aller Ausführungsmittel, es oft umkehrte, indem er einen an sich ganz unbedeutenden und gleichgültigen Gedanken nahm, aber daraus und damit, wie durch Zauberey, zu ma-

chen wusste, was der Zuhörer sich nicht träumen liess. Zum Humoristen muss man ganz eigentlich, und in einem noch viel engern Sinne geboren seyn, als zum Künstler überhaupt; und eher alles, als Humor, kann erlernet und darf nachgeahmt werden. — Der zweyte Satz, Largo espressivo e un poco con moto, recht gut durch diese Ueberschrift bezeichnet, aus E dur, hat etwas Feyerliches, das jedoch in der Folge durch leichtere Verzierungen gemildert, dazwischen aber auch durch scharfe Harmonieen verstärkt wird. Vielleicht werden Manche den Satz zu lang finden, und der Rec. will ihnen nicht geradezu widersprechen; gewiss aber ist, dass, wie er nun dasteht, nichts davon hinweggenommen werden könnte, ohne dem Ganzen Eintrag zu thun. — Der letzte Satz, Allegretto vivace, ist ein kräftiges, in gewissem Grade bravourmässiges Rondo. Die Ausführung ist auch hier rühmenswerth und sehr consequent: aber dem Thema, obgleich es nicht zu tadeln ist, kann und wird man etwas Hervorstechenderes und Ansprechenderes wünschen, was eben für die Form des Rondo doppelt nothwendig zu seyn scheint. Und so hält der Rec. diesen Satz, obgleich für gut, doch für den am wenigsten, so wie den ersten für den am meisten gelungenen.

Indem der Rec. oben gesagt hat, die Sonate sey in der Art, wie die grossen Cramerschen vorzutragen, hat er zugleich den Grad, so wie die Art der Schwierigkeit, sie auszuführen, angedeutet. Wer an gehörigen Vortrag jener Werke gewöhnt ist, der wird dieses nicht zu schwer finden; vielmehr sind einige von jenen Sonaten Cramers schwieriger. — Stich und Papier sind schön; in jenem finden sich aber einige Fehler, besonders in den Versetzungszeichen: aber diese berichtigen sich leicht und braucht damit der Raum hier nicht weggenommen zu werden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am 1sten, im Kärnthnerthor-Theater: *il Turco in Italia*, Dramma buffo in 2 Atti; Musica del Sigr. Maestro Rossini. — Personnaggi: Selim: Sigr. Botticelli; — Fiorilla: Sigra. Fodor-Mainville; — Don Geronimo: Sigr. Lablache; — Don Narciso: Sigr. Ciccimarra; — Prosdocino, Poeta: Sigr. Difranco; — Zaida: Sigra. Unger; — Albazar: Sigr. Rauscher. — Nach der ersten Annonce war diese Oper zum Benefice der Mad. Fodor bestimmt; am Tage der Aufführung selbst hiess es jedoch: Zum Vortheile des Herrn Ciccimarra. — Welche Bewandtniss es damit hatte, blieb ein Geheimniss. — Das Ganze ging höchst präcis zusammen, und unterhielt durch den frischen Humor und die Lebendigkeit der Darstellenden. — Mad. Fodor und der wirklich einzige Lablache waren abermals die strahlenden, alles um sich her verdunkelnden Sonnen. —

Am 3ten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, enthaltend: 1. Symphonie in Es, von Mozart; 2. Hymne von Cherubini (Opferchor aus *Medea*); 3. *An die Nymphen der Bachus-Quelle*, Doppelchor von J. F. von Mosel; 4. Ouverture aus *Anacreon*, von Cherubini; 5. Kriegerischer Chor von J. Haydn; 6. Ouverture, und 7. Finale des ersten Aktes aus *Ahasverus*, nach Mozart von Ig. R. von Seyfried. — Aechte, unverfälschte Waare: ein köstlicher Genuss! —

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Ein Uhr*; wieder ans Tageslicht hervorgezogen zum Benefice des Hrn. Schwarzböck. Die Gallerieen belustigten sich an dem unheimlichen Spuk. Als Zugabe wurde im zweyten Akte ein ungemein artiges Vokal-Quartett von Eisenhofer eingelegt, dem Hr. Jäger mit seiner Zauberstimme den höchsten Reiz verlieh. —

Am 6ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka, worin gegeben wurde: 1. Mozarts Ouverture zum *Titus*; 2. Erster Satz eines neuen Pianoforte-Concertes in H moll, componirt und vorgetragen von der Concertgeberin; 3. Figaro's Sortita aus der Oper: *il Barbiere di Seviglia*, gesungen von Hrn. Lablache; 4. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Leon de St. Lubin; 5. Cavatina aus *Semiramide*, gesungen von Dem. Unger; 6. Duetto aus: *la Cenerentola*, vorgetragen von Hrn. Lablache und Ambrogi; 7. Neue Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und ausgeführt von der Concertgeberin. Dass diese musikalische Mittags-Unterhaltung sich eines ungewöhnlich zahlreichen und sehr gewählten Besuches erfreute — Ihro kaiserliche Hoheit, die erlauchte Frau Gemahlin des Erzherzogs Carl und der hohe Adel beglückten die Künstlerin durch ihre Anwesenheit — braucht wohl kaum gesagt zu werden, denn die für beyde Theile gleich ehrenvolle Witwirkung der italienischen Gesang-Virtuosen verbürgte zum voraus durch ihre untrügliche, magnetische Anziehungskraft den Erfolg.

Selbst Mad. Fodor, welche sich mit einer, nur dem wahren Künstler eigenen, gerechten Anerkennung fremder Verdienste auf's lebhafteste für Dem. Blahetka interessirte, wurde nur durch eine plötzliche Unpässlichkeit verhindert, ihren Schützling persönlich zu unterstützen; denn sie wollte, ausser der Arie aus der *Gazza ladra*, auch noch mit Hrn. Lablache die beliebte *Sing-Lection* von Fioravanti zum Besten geben, und die Bereitwilligkeit, mit welcher sowohl Dem. Unger als die Herren Ambrogi und Lablache, ohne vorhergegangene Probe, die Versammlung für die fehlgeschlagene Hoffnung zu entschädigen sich bemühten, verdient dankbare Anerkennung. Die Concertgeberin, welche, was Kraft, Ausdauer, Geschmack, Empfindung, Grossartigkeit, Sicherheit, Zartheit, Deutlichkeit, Solidität und Bravour ihres Meisterspieles anbetrifft, nicht leicht einen Nebenbuhler zu scheuen hat, ja, in der zarten Hülle vielmehr einen gereiften männlichen Geist ahnen lässt, errang heute auch als Tonsetzerin neue Lorbern. Est Deus in nobis. Da ist nicht bloss eitel Passagenwerk und schnöde Seiltänzer-Künsteley, sondern alles ernstlich gemeynt: Geist, Leben, Ordnung, ein consequenter Plan, Haltung, verständige Benutzung der begleitenden Instrumente, Klarheit und Phantasie. Die allgemeine Sünde, deren man alle jetzt lebende Klaviercomponisten zeiht, dass sie dem unbändigen Flügelpferde die Zügel allzusehr schiessen lassen und oft cometenartig und mit Blitzesschnelle die entferntesten Regionen so durchschwärmen, dass dem ihnen nachblickenden Erdensohne bänglich zu Muthe wird und er oft erst bey der Rückkehr in die bekannte Heimath wieder aufzuathmen wagt — darf man freylich an dem zartern Geschlechte, wenn es jenen Meistern als seinen Vorbildern hierin folgt, billigerweise nicht so scharf rügen.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Undine*, Zauberballet in vier Akten von Hrn. Henry (und zu dessen Vortheile), Musik von Gyrowetz. Eine höchst liebliche, zarte Composition, die von der poetischen Erfindungs- und Darstellungsgabe des Chorographen zeugt, und mit welcher auch der reizende Tonsatz in der schönsten harmonischen Uebereinstimmung steht. Costum und Dekorationen sind eben so geschmackvoll, als mit verschwenderischer Pracht ausgestattet. Der Beyfall war allgemein. —

Am 10ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Abschieds-Concert der Dem. Caroline Unger (welche von Hrn. Barbaja für seine erneuerte Entreprise in Neapel engagirt ist), worin vorkam: 1. Ouverture aus der Oper: *Der Taucher*, von Conradin Kreutzer; 2. Cavatine aus der Oper: *La sposa fedele*, von Pacini, gesungen von der Concertgeberin: 3. Duett von Rossini, aus: *Corradino*, gesungen von Sigr. Dardanelli und der Concertgeberin; 4. Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Dem. Leopoldine Blahetka; 5. Arie aus: *Don Giovanni*, gesungen von Hrn. Rubini; 6. Duett aus *Semiramide* von Rossini, vorgetragen von Hrn. Lablache und der Concertgeberin; 7. Quartett aus: *Mosè in Egitto*, ausgeführt von Sigre. Dardanelli, Unger, Hrn. Donzelli und Ciccimarra. — Die jugendliche Sängerin, welche in kurzer Zeit unter den Augen ihrer Landsleute so bedeutende Kunstfortschritte gemacht hat, erhielt noch im Moment der Trennung die unzweydeutigsten Beweise von gerechter Würdigung ihres durch rastlosen Fleiss verschönerten Talentes. —

Im Theater an der Wien: *Rübezahl*, romantische Oper in drey Akten von Wilhelm Marsano, Musik von Hrn. Professor Würfel; zum Benefice des Hrn. Seipelt. Diese Oper hat vor einigen Monaten, aus leicht begreiflichen Ursachen, in Prag Sensation erregt; Dichter und Tonsetzer sind eingeborne Böhmen, die Handlung spielt auf heimischem Grund und Boden, und bekanntermaassen besitzt der Czeche eine National-Anhänglichkeit, die, leider! bey uns Deutschen vergebens gesucht wird. Dieser wirksame Hebel fiel nun hier, wie begreiflich, ganz weg, und da das Buch wenig interessantes darbietet, so ward die überspannte Erwartung gewaltig abgekühlt. Die Musik ist einfach, klar, gefällig, melodiös und, was man sagt: solide gearbeitet; Originalität kann man ihr nicht zugestehen, auch fehlen die jetzt so beliebten Knalleffekte. Der Componist, welcher die Vorstellung selbst leitete, wurde gastfreundlich geehrt. Nur Dem. Vio und Hr. Jäger fanden Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Am ersten Abende ein vollgepfropftes Haus; am zweyten: überall leere Räume.

Am 11ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Wölfin um Mitternacht*, romantisch-komisches Mährchen in zwey Aufzügen von Carl Meisl, Musik vom Kapellmeister Drechsler. Benefice der Dem. Krones. — Immer die alte Leyer! Nichts als Variationen eines und desselben Thema's.

Am 13ten, im landständischen Saale: Privat-Concert des Hrn. Panny, worin derselbe folgende eigene Compositionen hören liess: 1. Ouverture;

2. Marsch und Chor (Finale des ersten Aktes) aus der Oper, *Das Mädchen von Rügen*; 3. Adagio und Polonaise für Hoboe und Fagott, vorgetragen von Hrn. Krähmer und Mittag; 4. Chor der Seeleute und 5. Cavatine aus obengenannter Oper; 6. Kriegerlied. — Viele sind berufen aber wenige sind auserwählt. — Die hiesige Theaterzeitung hat erst kürzlich alle Backen vollgenommen, um das Lob dieses Tonsetzers in alle Winde auszuposaunen, von dem Ref. wenigstens bis zur Stunde noch kein Sterbenswörtchen vernommen hatte, nach solchem Preise aber wenigstens einen zweyten Mozart, Cherubini, Beethoven, oder Weber kennen zu lernen vermeinte. Dem war aber nicht also. Der junge Heros mag wohl keinen Fleiss gespart haben — und das ist allerdings etwas — doch wahrer Beruf, der heilige Funke der Begeisterung verräth sich nicht durch die kleinste Spur. Die wohlwollende, nachsichtsvolle Theilnahme sollte wohl nur zur Ermuthigung dienen, und einigermaassen für das dargebrachte Opfer entschädigen, denn der Ertrag deckte schwerlich die Kosten.

Im Locale des Musikvereines: Privat-Akademie des Hrn. Wenzel, Zöglings des Conservatorium's, enthaltend: 1. Cherubini's Ouverture zu *Medea*; 2. Militär-Concert für das Violoncell, von Bernhard Romberg, gespielt vom Concertgeber; 3. Aria von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von Dem. Schröder; 4. Pianoforte-Concert von Hummel (in A moll), vorgetragen vom Concertgeber; 5. Deklamation; 6. Russische Lieder für das Violoncell, von B. Romberg, gespielt vom Concertgeber, welcher, besonders auf diesem Instrumente, schon Ausgezeichnetes leistet.

Im Kärnthnerthor-Theater: zum letztenmal: *Agnese*, als Benefice des Hrn. Kapellmeister Weigl, worin Mad. Fodor ihre Darstellungen beschloss. Es ist eine gar nicht üble, feine Manipulation mit diesem: „zum letztenmal" in colossaler Schrift. — Einmal heisst es: „zum letztenmal": *Le nozze di Figaro*; wenige Tage darauf: „zum letztenmal": *Il Turco in Italia*; ein andermal: „zum letztenmal": *Il Barbiere di Seviglia — La gazza ladra — Il matrimonio segreto*, u. s. w. Wer nun nicht gegen den bon ton sündigen will, muss solchen Abschieds-Mahlen beywohnen; und somit giebts denn immer ein volles Haus und einen klingenden Säckel.

Am 17ten, im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, enthaltend: 1. Symphonia eroica von Beethoven. Ein nur zu lange entbehrtes Meisterwerk! Ein ungetrübter herrlicher Genuss! — 2. Hymne (Gloria) von Gänsbacher: tüchtig gearbeitet; 3. Arie mit Chor von Abbé Stadler (aus der *Befreyung Jerusalems*): eben so beliebt als bekannt; 4. neue Ouverture von Beethoven (C dur $\frac{2}{4}$ Takt): brillant und gefällig; 5. Das Ungewitter, Vokal-Chor von Hrn. von Mosel: reiner, edler Gesang, schöne Stimmenführung; die Anwendung der drey obligaten Pauken höchst effektvoll; — 6. Hymne von Vogler (Credo aus der *Pastoral-Messe*): Welche erhabene Originalität! — 7. Halleluja von Händel (aus dem occasional *Oratory*) mit vermehrter Instrumental-Begleitung von Hrn. von Mosel. Ende gut, alles gut!

Im Josephstädter-Theater: *Fortuna vor Gericht*, grosses Karrikatur-Gemälde in zwey Aufzügen, mit Gesang und Tanz, von Hrn. Carl Meisl, Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser: zum Vortheil des Verfassers. — Ein streng Gericht ging von der wandelbaren Glücks-Göttin heute über den Musensohn aus, der ihr ein Ehrendenkmal zu setzen sich bemühte, den sie aber ganz treulos verliess. Das parodirte Götterwesen ist schon allzu verbraucht, als dass es etwas anders erregen könnte, als Langeweile, diese furchtbarste Feindin der Bühnenwelt. Ein furchtbares: guilty! erscholl aus hundert Kehlen, und Fortunen's Rad brach morsch entzwey. Doch die Direction wusste gleich ein Gegenmittel. Sie versetzte die Bewohner des Olymps in Ruhestand, und gab als Surrogat das Thiergeschlecht in effigie; nämlich die im vorigen Monate besprochene, sehr beliebte, selbst vom allerhöchsten Hofe wiederholt besuchte *Menagerie in Krähwinkel*.

Am 20sten, im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert der zehnjährigen Josephine Seipelt (Töchterlein des Basssängers im Theater an der Wien), worin vorkam: 1. Neue Ouverture von Hummel (in B, $\frac{2}{4}$ Takt); 2. Arie aus der *Zauberflöte*, gesungen von Hrn. Jäger; 3. Pianoforte-Concert von Moscheles (in Es, erster Satz), vorgetragen von der Concertgeberin; 4. Neues Vokal-Quartett, componirt von Hrn. Seipelt; 5. Tempo di Polacca des obigen Concertes; 6. Jägerlust; vierstimmiger Gesang von C. M. von Weber (d. i. *Lützow's wilde Jagd*); 7. Grosse Fuge aus *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried. — Die arme Kleine verarbeitete sich zum Erbarmen; allein, was nützt der beste Wille, wo die physischen Kräfte nicht ausrei-

Nachtrag zur Recension des Orgel Konzerts in der St. Marienkirche in Berlin.

Die Register, die der Abt Vogler beym vollen Werk angezogen, und die Pfeiffen die er benutzt hatte, sind folgende:

	Register.	Pfeiffen.
Haupt-Werk. Ober- Unter- Manual- und Pedalpedalwerk gekoppelt.	Principal 8 f. von *C, D, Dis* etc. zu *c*	48
	Grofs Nassat 10⅔	48
	Oktav 4	48
	Terz *e* zu *c* 3⅕ von *e, cis, d* etc.	37
	Quinta tönend 16 von *C, D, Dis* etc.	48
	Trompet 8	48
	Klein Nassat 5⅓	48
	Terz *e* zu *c* 5⅗	44
	Vox humana 6 bey *c* 16 f. Proportion, von *c, cis, d* etc. *e*	37
	Dulcian 6 bey *c* 32 f. Proportion, von *c, cis, d* etc.	25
Pedal	Posaun 16 — *C, D, Dis* etc. - *d*	26
	Summe	457

also noch 51 Pfeiffen weniger als im Konzertzettel angegeben waren.

Accompagnirtepedalpedal.	Trompet 8
	Quinta tönend 16
	Principal 8
	Oktav 4
	Grofs Nassat
	Klein Nassat
	Terz *e* zu *C*
	— — — *e*
	Vox humana *C - e*
	Dulcian *C - c*

Anfrage.

Die Mating und Baiersche Buchhandlung in Erfurth hat sich auf ein Werk vom Herrn Organist Kittel — „der angehende Organist“ betitelt, — pränumeriren lassen und versprochen, selbiges Ostern 1800. zu liefern; allein noch ist nichts dergleichen zum Vorschein gekommen, es wird diese Buchhandlung aufgefordert, die Ursache dieser Verzögerung anzugeben und ihr Versprechen den Pränumeranten baldigst zu erfüllen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, J. 3 Sonates pour le Forte-piano. Op. 57. fr. 1 Thlr. 2 Gr.

Clementi. Finale Presto pour le Pianoforte. No. 1. fr. 5 Gr. No. 2. fr. 8 Gr.

— — Sonate à quatre mains. fr. 16 Gr.

Danzi. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto, et Violoncelle. Op. 5. fr. 1 Thlr. 12 Gr.

Kalcher. 15 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 11 Theil. fr. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart. 3 Duos pour 2 Violons. Op. 25. he. 1 Thlr. 12 Gr.

de Lannoy. Romances accompagn. de Pianoforte ou de la Harpe. Part. II. he. 12 Gr.

Fodor. Sonate pour le Clavecin à six mains. Op. 10. he. 1 Thlr. 1 Gr.

Rehm. 2 grosse Duetten für Violin und Violoncelle. No. 1. ko. 1 Thlr.

Viotti. 3 Duos pour 2 Violons. Op. 23. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Duos concertans pour 2 Violoncelles. Op. 20. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Clementi. 12 Walzer für das Pianoforte mit Tamburin und Triangel. Op. 16. ae. 1 Thlr.

Beethoven. Sonate à 4 mains. ae. 18 Gr.

Pleyel. 3 Duos pour 2 Flutes. Livres 1. Part. 1. 2. ae. à 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt. 12 Walzer für das Pianoforte mit Tamburin und Triangel. Op. 51. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Scelta di vene, duetti ed arie. No. 20. Aria di Baer. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz. Divertissement pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 36. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — grand Quintetto, pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 37. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Lieder mit Begleitung des Klaviers. Op. 11. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Christmann. L'air connu: Tirolet sind immer u. s. w. varie pour le Violon, avec d'une Basse fondamentale. ae. 8 Gr.

Ludwig. 4me Concerto pour le Clarinette. ae. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmann. Fantasie et Rondeau pour le Pianoforte, Op. 10. ae. 16 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

chen! Warum gleich eine so schwierige Aufgabe wählen? Warum so unchristlich ein schuldloses Geschöpf in Wien öffentlich auftreten lassen, wo die musikalischen Wunderkinder wie Pilze hervorschiessen? Warum einer übelangebrachten Vaterliebe — vielleicht gar nur: Eitelkeit — den Sieg über die gesunde Vernunft erringen lassen? — Warum endl'ch so zweckwidrig mit Freybillets kargen, durch welche wenigstens die öden Räume belebt worden wären!

Im landständischen Saale, gleichfalls um die Mittagsstunde: Concert des Hrn. Hellmesberger, Professors der Violine am hiesigen Musikconservatorium, enthaltend: 1. Neue Ouverture von Onslow; 2. Violin-Concert; 3. Declamation; 4. Rondeau für das Pianoforte von Herz, gespielt von Fräulein Diwald; 5. Die *Flucht*; Vokal-Quartett von Schubert; 6. Violin-Variationen. — Zahlreicher Besuch; grosser Beyfall. — Onslow's Ouverture ist ein treffliches Stück Arbeit, und erregt den Wunsch nach der Bekanntschaft der Oper (*Der Alcade von Vega*), zu welcher sie gehört.

Am 21sten, im Kärnthnerthor-Theater: *I pretendenti delusi*, opera buffa in 2 Atti, Musica del Sigre. Mosca. Beynahe möchte man der Administration die humane Absicht andichten: den Abschied nach Möglichkeit zu erleichtern, weil sie uns zum Nachtisch so schales Zeug vorsetzt, worin, ohne ein Kostverächter zu seyn, selbst der Aller-Genügsamste kaum ein paar nahrhafte Bissen für seinen Gaumen herausfindet. So etwas kühlt freylich den Enthusiasmus ab.

Am 22sten, im Leopoldstädter-Theater: *Amosa*, oder: *Bald Zauberer bald Schuster*, locale Zauberposse mit Gesang in zwey Akten von Korntheuer (und zu dessen Benefice), Musik von Kapellmeister Müller. — Ein verkrüppeltes Zwerglein, das kümmerlich seine armselige Existenz behauptete, und nur des beliebten Vaters wegen schonende Nachsicht fand.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Alexander in Indien*, Ballet in fünf Aufzügen von Vestris (zu seinem Vortheile), Musik von verschiedenen Meistern; und

am 26sten, ebendaselbst: letzte Vorstellung: *Titus*, erster Akt; *i pretendenti delusi*, zweyter Akt; Arie, gesungen von Hrn. Rubini; endlich: das Ballet: *Alexander*. Anfang um 6½ Uhr, Ende 11 Uhr. Zum Vortheile des Chor- Tanz- und Orchester-Personale. — So soll diese Bühne wirklich verschlossen bleiben! Wie lange? wissen die Götter. Man flüstert sich schon wieder allerley zu: Erneuerte Pachtung, französische Vaudeville's, u. s. w. Nur zu! Wir werden ja sehen. —

Am 27sten und 28sten, im Hofburg-Theater von der Tonkünstlergesellschaft: *Jephta*, Oratorium von Händel, aus dem Englischen frey übersetzt, und die Instrumentalbegleitung vermehrt von Hrn. Hofrath von Mosel. Das klassische Werk erfreute sich abermals des regsten Antheils. Besonders entzückten die harmoniereichen grandiosen Chöre: „Seht unsern Feind, der trotzend naht" (F moll) — „Nur seinem Ruhm gleicht seine Macht" (B dur) — „Wir beugen uns dem wahren Spruch" (C moll-dur), welcher nebst dem originellen Sieges-Marsch wieder da capo verlangt wurde; „Dunkle Furcht und Zweifelwuth steigern, Herr, des Lebens Last" — und die imposante Schlussfuge: „Amen! Halleluja!" — Unter den Arien sprachen durch edle Einfalt zum Herzen die der Iphis: „Es zieht ein freundlich Morgenroth!" — „Sey willkommen wie das Licht" — und: „Leb wohl, du klarer Silberbach" — von Dem. Sonntag vortrefflich ausgeführt. In diesen Sätzen zeigt sich Hr. von Mosel's Meisterschaft; die Benützung des blasenden Orchesters verleiht gerade durch die wohlberechneteste Oekonomie einen unbeschreiblichen Reiz. Dem. Beysteiner sang diessmal die Sella, anfangs zwar etwas unsicher, wie das im Recitative begleitende, verstimmte Piano; allein die Arie: „Nur leise will ich klagen" gelang ihr schon vollkommen, und in dieser der sehr nette Triller. — Die Basspartie war heute in den Händen des takt- und tonfesten Hrn. Seipelt, also auch in ungleich besseren.

Miscellen. Bey Hrn. Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten wurde im Verlauf dieses Monates zum ersteumal ein neues Quatuor in Es von unserm Amphion Beethoven producirt, worüber die Meinungen getheilt sind, weil es vielleicht von den Wenigsten — Ref. will sich selbst nicht ausnehmen — verstanden und ganz erfasst wurde. Es ist, man möchte sagen, symphonieenartig gearbeitet und höchst künstlich combinirt, will oftmals gehört, und auch von den Ausführenden bis ins kleinste Detail genau studirt seyn.

In den geistlichen Concerten bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter hörten wir diesen Winter über: 1. *S. Elena*, Oratorium von Leo; 2. *Bra-*

tus vir, fünfstimmiger Psalm von Porpora; *Miserere*, Salmo a quatro bianchi (zwey Soprane, zwey Alte), von Hasse; 4. *Lamentatio* (Oratio Jeremiae Prophetae), vierstimmig, mit Solo's und Chören, von Durante. —

Ein Kapellmeister(?) Johann Spech kündigt auf Pränumeration eine Uebersetzung von Reicha's *Abhandlung über die Melodie* an. Er will durch einen mehrjährigen Aufenthalt in Paris sich ganz zu diesem Geschäfte qualificirt haben. —

Berlin, Uebersicht des März. In den königlichen Schauspielen waren neu: am 2ten, *Die Douglas*, historisch-romantisches Schauspiel in fünf Abtheilungen, mit Gesang und Chören, von A. v. Tromlitz (d. i. dem Obersten v. Witzleben). Ref. erwähnt dieses interessante Stück, das bey dem herrlichen Spiele der Herren Lemm, Wolff, Krüger und Beschort, Mad. Stich und Dem. Carol. Bauer allgemein gefiel, wegen der Ouverture, der Zwischenakte und der zur Handlung gehörigen Musik von dem Hrn. Musikdirector Schneider, die sehr passend sich dem Gehalt anschloss. Den 25sten: *Singethee und Liedertafel*, Singspiel in zwey Abtheilungen, verfasst und in Musik gesetzt von dem Freyherrn von Lichtenstein. Den Inhalt spricht schon der Titel aus; das Lächerliche so manches Singethee's im Gegensatz der Liedertafeln wird nach dem Leben geschildert, und reizte daher auch wohl den Ingrimm mancher Vertheidiger des ersten, besonders da Hr. Carl Unzelmann den reichen Privatmann Mendel Absatz, Edlen von Mendelheim trefflich schilderte, und die Frau Stallschreiberin Wachtelbein, Fräulein Ambrosia Schmächtig und Frau Auscultatorin Hopser würdig von der Dem. Willmann und List und Mad. Dötsch dargestellt wurden. Die Musik war sehr passend. Mit vielem Beyfalle hörte man die aus den hiesigen und auch andern Liedertafeln bekannten Gesänge: *Integer vitae* von Horaz und Flemming. *St. Paulus war ein Mediciis*, und *die heiligen drey Könige mit ihrem Stern* etc. beyde von Göthe und Zelter. Eben so beyfällig nahm man auf: das Duett des Legationssekretairs Spürer (Hr. Devrient der jüng.) und Absatzens: *Wunder, lauter Wunderwerke* etc.; die Ariette von Absatz: S'e werd mer schreiben ob s'e kann etc.; die Arie des Fremden (des Pseudo-Rossini) von Hrn. Blume nach dem Leben gesungen, mit einfallendem Quartett: Meine Herren etc., besonders die Stelle: Der armen Künstler ärgste Qualen, Durst, Mädchen und die Schulden zahlen, heissen sie; auch der Gesang mit Chor nach Rossini'schen Melodieen: Empfinde was ich leide etc. Die Freunde der heitern Satyre gewannen am Ende die Oberhand über die Pochenden. Der aus vorjährigen Berichten bekannte Hr. Kirchner vom Hoftheater zu München hat am 5ten abermals den Schauspieler Fröhlich in *der falschen Prima Donna in Krähwinkel* von J. v. Voss gegeben.

Das königstädtsche Theater gab neu am 2ten: *Meister Martin der Küfner und seine Gesellen*, von F. von Holbein. Ich erwähne dieses Lustspieles hier nur wegen der Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik vom Musikdirector des Theaters, Hrn. C. W. Henning, die sehr gefiel. Demselben verdanken wir auch die Composition der einzigen neuen Oper, welche das Theater in diesem Monat am 22sten gab: *Die Rosenmädchen*, in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Théaulon. Ein Graf (Hr. Schäffer), der sich nach einem Testamente mit einer jungen Witwe, der Gräfin Eugenia von Monlos (Dem. Weitner) vermählen soll, will, der Stadtfrauen satt und müde, ein Landmädchen und zwar eines der Rosenmädchen, die der ertheilte Preis als die vorzüglichsten Landtöchter bezeichnet (Dem. Eunike, Holzbecher, Schulz, Mar. Herold, Metzger) zur Gräfin erheben. Die junge Witwe mischt sich unter die Rosenmädchen, und gewinnt den Grafen, trotz den Intriguen des Gerichtshalters Olivier (Hr. Spitzeder), der aus Eigennutz ein Rosenmädchen begünstigt. Der ärmliche und oft verbrauchte Stoff dehnt sich durch drey lange Akte, und wurde nur durch die Musik gehalten. Schon bey der ersten Wiederholung war das Haus kaum zur Hälfte gefüllt. Am meisten gefielen im ersten Aufzug: ein Chor der Landleute; die Partie des Grafen: So seh ich dich denn endlich wieder etc.; Florettens (Dem. Eunike) Arie: Oft flehen mich die Männer etc.; das Terzett des Capitains d'Apremont (Hr. Genée), Eugeniens und der Wirthin Brigitte (Frau v. Biedenfeld): Dort ist das Schloss, wir sind am Ziele etc.; im zweyten Aufzuge das Ensembleslück: Welche Schönheit, welche Anmuth etc.; Eugeniens Romanze: Still und sittsam lebt' ich immer etc.; das Duett Eugeniens und des Grafen: Ich bemerke mit Vergnügen etc.; im dritten Aufzuge: das Duett Oliviers und des Capitains: Immer neue schwere Lasten etc.; Eugeniens Arie: Lebe wohl geliebte Rose etc.; Flo-

rettens Arie: Ach, ach, ach, ach! muss ich denn in meinen Jahren etc. und das Finale, besonders Eugeniens Partie: Diesen Vorwurf hier zu hören etc. In den Zwischenakten verdienten Auszeichnung: Hr. Grapon, bisher erster Tenorist des Bremer Stadt-Theaters und nunmehr bey den hiesigen königlichen Schauspielen angestellt, der am 8ten eine Arie von Mozart und mit Dem. Weitner ein Duett sang, und durch seine schöne und reine Tenorstimme von ungewöhnlichem Umfange sehr gefiel, und Hr. Oelschig, erster Flötist des Theaters, der am 11ten ein von ihm gesetztes Concertino sehr brav spielte.

Concerte gaben in diesem Monate: am 21sten der königliche Kammermusikus Andr. Schunke und seine beyden ältesten Söhne, Julius und Carl: diese beyden trugen ein neues Concertino für zwey Waldhörner von W. Braun und mit ihrem Vater und dem Herrn Kammermusikus Lenss ein Quartett-Concertino für drey gewöhnliche und ein chromatisches Waldhorn von Schneider mit Gefühl und Genauigkeit vor. Auch zwey andere junge Talente producirten sich mit Beyfall, die 15jährige Dem. Jaffé, Schülerin des Hrn. Kammermusikus Mohs, die Hummels Concert für das Pianoforte in A moll brav und mit Ausdruck vortrug, und Hr. A. Ebner, Schüler des Herrn Concertmeisters Möser, der ein Violinconcert mit Beyfall spielte. Am 24sten der königliche Kammer-Musikus W. Gabrielsky, der ein Concert von seiner Composition und Adagio und Variationen über ein Thema von Rossini mit Beyfall vortrug, den auch die Fertigkeit, die reine Intonation, die Doppelzunge, der schöne Ton, der runde, anhaltende Triller und der geschmackvolle Vortrag vollkommen rechtfertigten. Am 28sten Hr. Iwan Müller aus Paris, der Erfinder der verbesserten Klarinette (durch zweckmässige Einrichtung an den Klappen zur Verstärkung, Schwächung und Nuancirung des Tons und an dem Mundstücke zur Sicherung des Ansatzes). Er trug das sechste Concert, Variationen über ein neues Thema mit Introduction und eine Phantasie über Arien von Rossini mit Pianofortebegleitung mit allgemeiner Bewunderung der vollendeten Darstellung, der Athemfülle, der Elasticität der Muskeln bey der unübertrefflichen Doppelzunge und der geschickten Oekonomie bey dem decrescendo etc. vor. Am 30sten wurde zum Besten des Bürgerrettungs-Instituts und der Orchesterwittwencasse Graun's *Tod Jesu* in den heiligen Hallen der Garnisonkirche aufgeführt. Die Solopartieen trugen die Dem. Weizmann, Carl, Hoffmann, die Herren Stümer und Reichel, die Chöre die Mitglieder der Hansmannischen Singanstalt und die Instrumentalpartie die Kapelle unter Mösers Leitung vortrefflich vor.

Fortsetzung der Nachricht über die diessjährigen Karnevalsopern in Italien. (Schluss von No. 14).

Piacenza. L' Ajo nell' imbarazzo, in einen Akt reducirt vom Grafen Alberto Scribani, und neu componirt vom Grafen Daniele Nicelli (beyde Piacentiner), fand hier starken Beyfall. Ein Sachverständiger, der diese Farse gehört hatte, sagte mir, sie sey ein armes Product.

Cremona. Rossini's *Barbiere di Seviglia*, welcher zur zweyten Oper gegeben wurde, gefiel. Die von hier gebürtige gute Altistin Rosa Mariani, von einer langwierigen Krankheit genesen, liess sich eines Abends bey Gelegenheit einer freyen Einnahme ihres Bruders, sowohl mit ihm als auch in Gesellschaft ihrer jüngern Schwester, und mit der Galeazzi, in mehren Stücken von Mosca, Rossini und Pacini hören, und fand, wie leicht zu begreifen ist, eine sehr gute Aufnahme und rauschenden Beyfall.

Crema. Die folgenden Opern waren: *Il servo astuto*, neu componirt von Hrn. Vincenzo Colla aus Piacenza, und Mercadante's *Elisa e Claudio*. Beyde gefielen, am meisten die letztere.

Pavia. Nach Mercadante's *Elisa* gab man eine für Italien neue, von Hrn. Coccia zu Lissabon componirte Oper, *la Festa della Rosa*, in welcher die Contraltistin Giuditta Favini sang. Die Musik soll überhaupt nicht viel heissen, und bloss ein gutes Bufforterzett haben. (Im vorigen Berichte ist statt Amalia Brambilla zu lesen Adelaide.)

Bergamo. Die zweyte Oper, Rossini's *Cenerentola*, gefiel.

Brescia, wie in Bergamo.

Lodi, wie in Bergamo; anstatt der Bergamaschi sang die Schiroli.

Mantova. Die zweyte Oper, *Edoardo e Cristina* von Rossini, gefiel.

Vicenza. Hier fand die *Gazza ladra* als zweyte Oper Beyfall.

Venedig. Rossini's *Mosè* war folgendermaassen

besetzt: Faraone, Antonio Tamburini; Amaltea, Maddalena Massini; Osiride, Giovanni David; Elcia, Henriette Meric Lalande; Arone, Giuseppe Vaschetti; Mosé, Ernesto Augusto (nicht Giovanni) Kellner. Die Hauptsänger, nämlich die Lalande, Tamburini, David und Kellner, haben sich besonders ausgezeichnet; der zweyte Akt gefiel besonders. Ganz anders erging es der nachher gegebenen *Zelmira*, welche nebst David einen solennen fiasco machte. Die Wiener werden das nicht begreifen; allein die Sache ist so. Die privilegirte Venezianer Zeitung urtheilte besonders über Davids plötzlichen Fall sehr richtig. Im *Mosé* überraschte er mit seinen Läufen und Trillern: in der *Zelmira* waren diese nicht mehr neu. Seine Cavatine, *Cara deh attendimi* (heisst es) bewegte keine Seele, nicht einmal eine weibliche. (Ein Mailänder, der ihn in beyden Opern in Venedig hörte, versicherte mich, dass man seinen dermaligen Gesang schwerlich singen nennen könne). Auch die auswärts berühmt seyn sollende Borgondio fiel in der Rolle der Emma durch. — Die erst vor wenigen Tagen gegebene neue Oper, *Ardano e Dartula*, von Pavesi, fand eine laue Aufnahme (non fece nè caldo nè freddo.) — Die Szymanowska gab hier verwichenen Monat Concert mit vielem Beyfalle, worauf sie nach Paris abgereist ist.

Triest. Die zweyte Oper, Rossini's *Barbiere di Seviglia* gefiel mässig. Die dritte und zwar neue, *Amina*, von einem hier sich aufhaltenden Componisten, Antonio d' Antoni, fand vielen Beyfall: die Musik soll gut gearbeitet und nicht ohne neue Gedanken seyn.

Palermo. Ein Reisender, der Sicilien erst vor zehn Tagen verliess, sagt mir, man habe in dieser Stadt während des Karnevals Morlacchi's *Tebaldo* und Rossini's *Zelmira und Semiramis* gegeben, von welchen bloss letztere gefallen habe.

Schon aus diesem und Ref.s vorigem Berichte sieht man, dass unsere Halbinsel eben nicht arm an ausübenden Sängern ist, und wie gross die Anzahl der Dilettanten! Man kann sagen, hier zu Land singt Alles! Unlängst gab sich Ref. die Mühe, die ersteren aus den letzten fünf Jahren zu sammeln, und fand in allen ungefähr 1100 Individuen, darunter beyläufig 250 Prime Donne (die in Männerrollen mitgerechnet), 250 Seconde Donne, 140 Primi Tenori, 130 Secondi Tenori, 240 Buffi Comici und Buffi Cantanti (Buffo und Basso sagt bey uns in gewisser Hinsicht dasselbe), der Ueberrest Secondi Buffi und Terze Donne. Italien zählt vielleicht gegen 200 Theater (ich habe deren über 130 notirt), jetzt lebende Operncomponisten über 50, Operndichter gegen 30; allein es hat seine ehemalige, so zu sagen einheimische Musik und seine vorigen grossen Sänger verloren. Die Zahl derjenigen, die in diesem schwindelnden musikalischen Zeitalter noch einigermaassen gut genannt werden können, ist erstaunlich geringe; und wenn weniger als mittelmässige Sänger in den kleineren Städten furore machen, von öffentlichen Blättern gelobt werden, so wird der erfahrne und aufmerksame Beobachter gewiss sein Urtheil nicht darnach richten. Bemerkungswerth ist es übrigens, dass bey all dem beständigen Anwachse der einheimischen Sänger man dermalen mehr als sonst auf Italiens Bühnen Deutsche, Franzosen, Spanier, Engländer, Polen u. s. w. singen hört. Die Anzahl dieser letzteren verschwindet jedoch gegen die der italienischen Sänger, die sich im Auslande befinden. —

Kurze Anzeige.

Variationen für's Pianoforte, comp. — — von Franz Stöpel. Op. 10. Hildburghausen, bey Kesselring.

Acht Variationen; die letzte, eine freyer und länger ausgeführte Polonoise. Etwas steif und mühsam, doch so, dass man siehet, der Verf. verstehe, was zum Schreiben gehört. Einzelne Stellen sind nicht leicht auszuführen. Papier und Steindruck sind gut.

Berichtigung.

Im Intelligenz-Blatte No. II. dieser Zeitung, Seite 12, Zeile 2 statt 16 Gr. lese man à 16 Gr.

- 24 - Uber - - Auber.
- 30 - 20 Gr. - - 20 Thlr.
- 34 - 12 Gr. - - 4 Thlr.
- 37 - Leste - - Liste.

Leipzig bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten April. Nº. 16. 1825.

L. Spohrs neueste Oper: Der Berggeist; Dichtung von Georg Döring.

Die feyerliche Vermählung Sr. Durchl. des Herzogs von Sachsen Meiningen mit der zweyten Prinzessin Tochter Sr. königl. Hoheit des Kurfürsten von Hessen führte eine schöne Gelegenheit herbey, des trefflichen Spohr neueste dramatische Composition auf dem kurfürstlichen Hoftheater in Cassel in Scene zu setzen. Die Operndichtung, der Spohrs Muse sich hier gewidmet, nennt sich *der Berggeist* und ist von Georg Döring in Frankfurt am Mayn verfasst. Wenn durch scharfe Charakterisirung der theilnehmenden Individuen, durch Herbeyführung dramatisch-musikalischer Situationen, durch eine reine unüberladene Sprache der Gefühle, durch einen praktischen, das Ganze durchschreitenden Grundgedanken, und endlich durch dramatische Consequenz in der scenischen Leitung allein eine gute Operndichtung gestaltet werden kann, die den Genius des Componisten nicht beschränkt, sondern belebt; so scheint hier dieser Zweck vollkommen erreicht. Der Dichter hat in dem ganzen Werke die Anwendung des Reims verschmäht. Auch dieses glauben wir in der Hinsicht wohlgethan, weil der Reim oft höchst unmusikalische Längen veranlasst, hierdurch den Ausdruck der Gefühle und der Situationen unklar macht und verwirrt, bey dem Allen aber doch nur selten, in Ensemblestücken meist gar nicht, gehört wird, und, wenn er zum Gehör kommt, als eine Musik in der Musik erscheint, die nur etwa in der komischen Oper zu hervorstechenden Effekten verwendet werden mag oder, da der Reim dem Gedächtnisse zu Hülfe kommt, der Volksthümlichkeit eines Liedes oder kurzen Chores Vorschub leisten kann.

Spohr hat den Grundgedanken der Dichtung, „dass Liebe nur der Menschen- nicht der Geisterwelt angehören könne," grossartig aufgefasst und in musikalischer Gestaltung beseelend durch das Ganze walten lassen. Das Streben und Treiben der Unterirdischen, das gemüthlose Wesen der Blumengestalten und der Irdischen Reichthum an lebendigen Gefühlen jeder Art, sind scharf gegeneinander gestellt, sie mögen nun einzeln für sich oder im allseitigen Conflikt erscheinen. Spohr beweist hiermit, was übrigens jeder Unpartheiische, der die Verschiedenartigkeit des mächtigen *Faust*, der zart lieblichen *Zemire* und der empfindungsreichen *Jessonda* gehörig beachtete, längst wusste: dass er nicht bloss ein sentimentaler Tonsetzer ist, in welche Beschränktheit ihn gar zu gern die Freunde des Lärms und der Effektmacherey verweisen möchten. Durch jene bestimmte Charakterisirung der Hauptelemente des Grundstoffes entsteht eine durchaus dramatische Haltung des Werks, eine aus den Gegensätzen des Grauenhaften und Lieblichen gebildete Einheit, die, eine schaffende und erhellende Sonne, Strahlen der Kraft, der Würde, der Zartheit und Anmuth durch die ganze Dichtung hin versendet. Das Recitativ ist überall höchst trefflich behandelt, besonders aber da, wo Verhältniss und Empfindung das Cantable erheischen. Wie sehr Spohr Meister der Instrumentation und Harmonieführung sey, hat er auch in dieser neuen Schöpfung an den Tag gelegt; doch findet sich in dieser Oper, wie in keiner der früheren Spohr'schen in solchem Grade, eine sehr wohlthätige und weise Oekonomie der Begleitung, so dass nirgends der Gesang gedrückt wird, sondern sich durchweg vorherrschend und frey erhalten kann.

In der Ouverture, welche mit einem frischen, marschartigen Thema beginnt und dann in reicher Gedankenfülle lebendig fortschreitet, spiegeln sich die bedeutungsvollsten Momente der Oper, ohne dass dieses — wie bey so vielen neueren Componisten — abgerissen und gezwungen erscheint. Die Contraste des Grauenhaften und des irdisch Erhabenen ringen mit einander, bis am Schlusse das

letztere Princip in feurigen Jubelklängen den erkämpften Sieg verkündet. Hierauf eröffnet ein höchst origineller Chor der Erdgeister die Scene, die in ihrer unterirdischen Pracht — von einem Erdbrande erleuchtet — auch schon durch Anschaulichkeit zur Empfänglichkeit des Wunderbaren und Schaurigen geneigt macht. Trall, ein Erdgeist, der sich der besondern Gunst des oberherrschenden Berggeistes erfreut, ist mit dem ewigen Arbeiten und Schaffen unter der Erde nicht mehr zufrieden, und lobt gegen die übrigen Erdgeister das Leben auf der Erde und das Geschick der Menschen, zu denen in früheren Zeiten wohl ein Besuch vergönnt gewesen sey. Hier ist das Recitativ des Trall und der übrigen Geister vortrefflich behandelt; die Fragen der Geister, ihre Neugierde, etwas von der ihnen unbekannten Oberwelt zu erfahren, tragen den Stempel einer gediegenen und gedachten Charakteristik. Zu bemerken ist hier, dass die Knabenstimmen in diesem Recitative, so wie überhaupt in allen Geisterchören, eine grosse und eigenthümliche Wirkung thun. Eine nun folgende Ariette Trall's ist voller Lieblichkeit und nicht ohne einen Anflug anmuthiger Schalkhaftigkeit, der dem Erdgeist überhaupt durch das ganze Stück hin eigen bleibt. Die Stelle: „Holde Frauen, liebe Mädchen," wird bedeutungsvoll durch die beyden sinnig angebrachten Wiederholungen in beziehungsreichen Momenten des zweyten und dritten Aktes. So wie Trall das Wort Liebe nennt, fährt der Berggeist, der bisher, von einem dumpfen Hinbrüten befangen, sich durchaus theilnahmlos bewiess, von seinem Thronsitze empor. Dieser Typus der Dichtung ist von dem Componisten mit grosser Kraft und Wahrheit dargestellt worden. Jedermann fühlt und erkennt, dass nun der innere Lebensfunken des Ganzen entzündet sey und bald in gewaltiger Gluth und Flammen emporschlagen müsse. Diese Vorbereitung spricht noch bestimmter in dem Duette des Berggeistes und Trall's, mit Chor, das in seiner Lebendigkeit und Frische wahrhaft hinreissend ergreift und die erste Scene in trefflicher Rundung schliesst. Nach eingetretener Verwandlung empfängt uns ein ländlicher Chor der Dienerinnen Alma's, der Braut des siegreich zurückkehrenden Fürsten Oskar. Die einfache Naivetät desselben bildet einen lieblichen und dabey scharfen Contrast mit den Geisterchören der ersten Scene. Höchst leidenschaftlich, Liebe und seliges Bewusstseyn der Gegenliebe athmend, ist das Recitativ der Alma gehalten, welchem ein Duett (zwischen Alma und Oskar) voller Anmuth und Melodieenreichthum folgt. Mit Damasiav, dem herbeytretenden Vater der Braut, vereinigt sich das junge Paar nun zu einem sehr effectvollen Terzett. Es ist zum Theil ohne Begleitung, und zeichnet sich neben seiner melodischen Lieblichkeit, durch eine eigenthümliche und höchst ansprechende Führung der Gesangstimmen aus. Nach diesem Terzett tritt eine Situation der höchsten dramatischen Wirkung ein, in welcher der Tonsetzer in seiner ganzen Grösse als schaffender und bildender Künstler erscheint. Alma, allein, in Liebe und Ahnung des baldigen Glückes versunken, wird plötzlich diesen süssen Empfindungen durch ein unerklärliches Grauen vor der unheimlichen Nähe der Geister entrissen. Wie sie auch das empörte Innere zu beruhigen strebt, die schaurige Ahnung bemächtigt sich immer gewaltiger ihres ganzen Wesens, und von allen Seiten dringt bald eine überirdische Macht auf sie ein, die kein Entrinnen hoffen lässt. Die Innigkeit der Melodieen in der Arie: „Holde Stätte, meiner Liebe Wiege," das Schauerliche der erst entfernten, dann immer näher kommenden Geisterchöre, endlich das grandiose Auftreten des Berggeistes selbst, machen einen schwer zu beschreibenden Eindruck. Eine unendliche Fülle von stets gesteigerter Kraft, von dramatischer Lebendigkeit, von melodischen und harmonischen Schönheiten und hinreissender Wahrheit des Ausdruckes herrscht in dem nun folgenden Finale, in welchem Alma durch den Berggeist in sein unterirdisches Reich, entführt wird und ihr Bräutigam, ihr Vater, ihre Freundinnen und Freunde im vergeblichen Kampfe gegen Geistermacht verzweifelnd unterliegen. Bis zu diesem Schlusse des ersten Aktes steigert sich das Interesse der Dichtung und der Composition im gleichen Masse. —

Im Anfange des zweyten Aktes finden wir Alma als Bewohnerin des unterirdischen Reichs in der Macht des Berggeistes. Mit sanften Worten sucht dieser die eben aus tiefer Ohnmacht erwachende Jungfrau zu beruhigen: er gesteht ihr seine Liebe, er beschwört sie um Gegenliebe; allein neben diesen milden Empfindungen tritt immer das Grauenhafte seiner übermächtigen Natur, die Geisterhoheit seines Wesens hervor. Alma dagegen, überrascht von der wunderbaren Pracht ihrer neuen Umgebungen, eingeschüchtert durch des Berggeistes oft emporblitzende Drauworte, sieht die Nothwendigkeit ein, mit scheinbarer Nachgiebigkeit

ihren Räuber zu täuschen und ihn zu Aufschub und Geduld zu bewegen. Diese verschiedenartigen Motive hat der Componist in dem ersten Duette des zweyten Aktes trefflich aufgegriffen und in einer zwar sehr freyen, aber auch eben so neuen und eigenthümlichen Weise entstehen, gegen einander kämpfen und dann in einer durchaus genügenden formellen Einheit zum Schlusse kommen lassen. Wir halten dieses Duett, in seiner tiefen Empfindung, richtigen Würdigung der Verhältnisse und Gegensätze und in seiner geistvollen Originalität für eine der vorzüglichsten Nummern der ganzen Oper. Auf Alma's Wunsch, die ihr befreundeten Erdbewohner zu sehen und in der Nähe zu besitzen, begabt sie der Berggeist mit der Macht, aus Blumen, die Trall herbeyschaffen muss, Menschengestalten — welche sie nur immer will — zu bilden. Nicht die Gestalten des theuern Vaters und des geliebten Bräutigams wagt Alma durch den auf sie übertragenen Zauber in das Geisterreich zu rufen; aber Ludmille, die Freundin und Gespielin, soll erscheinen, soll ihr Kunde vom Vater und Bräutigam bringen. In der nun folgenden Scene zwischen Alma und Ludmillens Gestalt hat der Componist wiederum in der schicklichsten Ergreifung der dramatischen Elemente eine vollkommene Einsicht bewiesen und zugleich den ihm in aller Fülle zu Gebote stehenden Reichthum einer blühenden Phantasie entfaltet. Der farb- und gemüthlose, von einfachen Accorden getragene Gesang der Gestalt bildet einen schaurigen Gegensatz zu Alma's tief empfundener und glühender Zärtlichkeit. Diese Contraste währen, wenn auch nicht mit gleicher Bestimmtheit, in den weitern Recitaven und Chören der Blumengestalten, deren Alma noch mehre herbeygezaubert hat, fort. Mit besonderer Wirkung aber zeigt sich der den Blumengebilden in musikalischer Hinsicht verliehene Charakter in einem Duette des Erdgeistes Trall mit Ludmillens Gestalt. Trall erklärt dem lieblichen Bilde seine Neigung, das diese aber weder begreift, noch erwiedert. Die Verliebtheit und Schalkhaftigkeit des Erdgeistes, sein Aerger über der Blumengestalt Widerwilligkeit, der falschen Ludmille Flachheit und Unkenntniss alles Gefühls gaben dem Componisten reichen Stoff, auf eine geniale Art sein Talent zu entwickeln. Und er hat dieses in vollem Maasse gethan, so dass hier ein, nach allen Richtungen hin meisterhaftes Kunstwerk entstanden ist, das in melodischer Schönheit und harmonischer Durchführung ganz des trefflichen Meisters würdig ist. Von besonders sinniger Bedeutendheit scheint uns die bey der Stelle: „Dieses Küsschen" etc. wiederkehrende Melodie aus Trall's Arie im ersten Akte bey den Worten: „Holde Frauen, liebe Mädchen" etc. Nach diesem Duette tritt Verwandlung der Scene ein und Oskar, der unglückliche Bräutigam Alma's, erscheint in öder Felsengegend umherirrend, die verlorene Geliebte suchend und in vergeblicher Wuth den frechen Räuber zur Rechenschaft fodernd. In einer höchst leidenschaftlichen Arie, voll reichen und stets lebendigen Gefühlswechsels, spricht sich der Sturm aus, der im Innern Oskars wüthet; rührende Klage, herber Schmerz, Verzweiflung und Wuth, folgen in scharfen Contrasten, und sind durch den Zauber der Composition in einen herrlichen Focus gebannt. Das hierauf folgende Duett zwischen Oskar und Damaslav enthält zwar der Schönheiten viele, doch dürfte es leicht denjenigen gedehnt und zu lang erscheinen, welche nicht denkend geniessen und bey denen die Erkenntniss eines tonkünstlerischen Werkes am Trommelfelle aufhört. Durch das nun eintretende Fest der Elementargeister, welches der Berggeist seiner geraubten Schönen zu Ehren veranstaltet, wird das Finale des zweyten Aktes gebildet. Dieses zeigt wiederum von höchst geistvoller Auffassung des dramatischen Verhältnisses, von einer ächt poetischen Verständigung mit den Grundgedanken, in denen sich das innerste Leben der Dichtung bewegt. Es findet sich hier keine gewöhnliche Fest- und Tanz-Musik, sondern die Empfindung oder Ahnung des Grauenhaften herrscht überall vor. Glänzend und neu ist die Melodie beym Sange der Blumengestalten. Das plötzliche Hinsterben derselben, als sie in die Nähe der Feuergeister kommen und dem verderblichen Einflusse erliegen, den diese auf ihre Natur üben; Alma's Schrecken über dieses Ereigniss, ihre erweckte Neugierde, als Trall, der sich indessen die wahre Ludmille von der Erde geraubt, ihr gute Kunde verheisst; des Berggeistes Unwillen über die hässliche Störung, und die mitwirkenden und einfallenden Chöre der Elementargeister, sind hier in herrlicher musikalischer Anschaulichkeit dargestellt, und treten mit aller Kraft, geistiger Regsamkeit, melodischem und harmonischem Reize in das dramatische Leben. —

Wenn schon der erste und zweyte Akt dieses Kunstwerkes durch reine Erkenntniss des poetisch und dramatisch zu Gestaltenden, durch den Zauber

der Melodie, durch die weise vertheilten Andeutungen und schönen Eigenthümlichkeiten der Harmonie, durch treffliche Individualisirung der Personen und Situationen als höchst ausgezeichnete Erscheinungen im Gebiete der dramatischen Tonsetzkunst gelten können; so gewinnt der dritte Akt noch einen besondern Vorzug dadurch, dass er, bey jenen gerühmten und ruhmwürdigen Eigenschaften, in einem ganz neuen Style geschrieben ist, der wohl fern an den Componisten des *Faust* erinnert, von dem der *Jessonda* und *Zemire* aber ganz verschieden ist. Der Styl ist grossartiger und imposanter, als wir ihn bey Spohr gewohnt sind zu finden; der Tonsetzer ist in einer Art Meister seines Gegenstandes geworden, die jede altgewohnte Fessel von sich abstreift und in kühner, freyer Bewegung die Alles überstrahlenden Schwingen des Genius sich entfalten lässt. Das Recitativ und die Arie Alma's, mit denen dieser Akt beginnt, sind in Hinsicht auf Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruckes Meisterwerke. Das darauf folgende Terzett mit Chor (Alma, Trall, der Berggeist und die Erdgeister) ist die Perle der ganzen Oper. In diesem Ensemblestücke scheint uns die Charakterisirung der drey Hauptpersonen wahrhaft wunderbar gelungen, wobey die figurirte Begleitung in den Violinen con sordini eine ausgezeichnet schöne Wirkung hervorbringt. Als nun der Berggeist sich entfernt hat, um nach Alma's Verlangen im Schoosse der Erde neue Blumen zu erzeugen, und Trall jetzt die geraubte Ludmille in der Freundin Arme führt, bewegt sich die Tondichtung in einem ungemein anmuthigen Wechsel der Melodieen, wogegen im kunstreich herbeygeführten scharfen Contraste die schon zweymal gehörte, beziehungsvolle Melodie aus Trall's Arie im ersten Akte, bey den Worten: „Solche schlanke Huldgestalt" etc., mit schalkhafter Mahnung Ludmillen an Dank und Gegenliebe erinnernd, grell hervortritt. Das folgende Quartett mit dem zurückkehrenden Berggeiste, nach welchem Trall, durch Ludmillens List gewonnen, die beyden Jungfrauen sogleich auf die Oberwelt führt, zeichnet sich besonders durch Originalität des Motivs aus. In der nun eintretenden Scene, in welcher wir den Berggeist bey dem, ihm von Alma zur Bedingung ihrer Gegenliebe vorgeschriebenen Zählen der aufkeimenden Blumen erblicken, ist dem Sänger reiche Gelegenheit gegeben, Stimme und Kunst zu entfalten; auch erhält diese Scene durch originelle dramatische Behandlung, besonders in den Geisterchören, einen eigenen Reiz. Jeder Sänger, der in der Kunst den Schein vom Seyn zu trennen vermag und das bessere Selbst des letztern erkannt hat, wird gewiss mit Freude dieses bey aller innern Trefflichkeit doch sehr glänzende Musikstück ausführen. Das Wiedersehn Oskar's und Alma's trägt ganz das Gepräge der Innigkeit und Gemüthlichkeit, welche das erwärmende Lebensprincip fasst aller Spohr'schen Kunstschöpfungen ist. In dem Finale werden kurz vor dem Erscheinen des zornig verfolgenden Berggeistes die ersten Takte des schönen Schlusschors „Nach Ringen und Bangen" etc. gleichsam nur hingehaucht; denn plötzlich fällt unterbrechend ein Orkan von Tönen bey dem Auftreten des Berggeistes, bey dem Zusammenstürzen der Felsen, bey furchtbarem Gewitter in Blitz und Donner, mit der erschütterndsten Wirkung ein. (Diese Stelle der Musik ist auch in der Ouverture sinnig angedeutet worden.) Die Verzückung der dem Leben entsagenden Alma und des Oskar ist durch ausgezeichnete Harmoniefolge zu einer wahren musikalischen Apotheose erhoben. Höchst grossartig spricht die Musik, als das plötzlich aufsteigende Nordlicht die Mahnung des Urgeistes verkündigt und den Berggeist an die verletzte Geisterwürde erinnert, ihn sein Unrecht erkennen lässt und seine Verzeihung herbeyführt. Der Schluss tritt nun eben so glänzend als melodiös — des Ganzen würdig — ein.

Es scheint uns ein erfreuliches Zeichen, dass in der neuesten Zeit die dramatischen Compositionen des trefflichen, ächt deutschen Spohr an allen Orten, die durch Grenznachbarschaft an Italien oder lokale Verhältnisse nicht etwa eine Vorliebe für wohlpolirte Flachheit und kitzelnde Rührigkeit angenommen haben, die freudigste Anerkenntniss finden. Wer nur ernstlich will, dem sind die Tiefen der Seele, wenn auch nicht im Schaffen, doch im Erkennen, zugänglich; aber dieses ernstliche Wollen — wollen leider so Wenige; und da ist es denn höchst tröstlich, dass die Macht der Zeit gebieterisch auftritt, das Gute und Schöne in das ihm gebührende Recht einsetzt und das Verwerfliche aus dem Gedächtnisse der Menschheit verwischt. Das Reich der Sinne ist vergänglich; das des Geistes währt von Ewigkeit zu Ewigkeit! —

M.

Bericht aus Nürnberg; von Ostern 1824 bis eben dahin 1825.

Von grossen Werken wurden zum Vortheile der städtischen Gesangschule und (am Weihnachtsfeste) zum Besten der Armen Haydn's unvergängliche *Schöpfung* (am Osterfeste 1824), Händels *Judas Maccabäus* (am Weihnachtsfeste) und Schneiders *Weltgericht* (am Charfreytage 1825), von dem jedesmal zahlreich versammelten, aufmerksamen Publikum ausgeführt. Unter Leitung unsers Stadtmusikdirectors Blumröder und Mitwirkung des ganzen Stadtorchesters, vieler Lehrer an den Volksschulen und Dilettanten, der Sänger Bonhak und Bürchl vom Stadttheater etc. konnten diese grossen Werke würdig und zur Zufriedenheit der parteilosen Musikfreunde und Kenner gegeben werden. Ganz besonders fanden sich diese durch die dem grössten Theile nach gelungene Aufführung von Schneiders *Weltgericht* überrascht, und huldigten dem darauf verwandten Fleisse, so wie dem hohen Geiste des trefflichen Zeitgenossen, der hier ein Werk geschaffen hat, welches seinen Namen an die gefeyertsten reiht und ihn mit ihnen für alle Zeiten in Ehre erhalten wird.

Die protestantische Kirchenmusik bestand an vorzüglichen Gegenständen: a) aus Fesca's 103. *Psalm*, der in der Sebaldskirche recht gut am Kirchweihfeste 1824 gegeben wurde und b) aus Kunzens *Hallelujah der Schöpfung*, dessen sehr lobenswerthe Aufführung am diesjährigen Osterfeste bey feyerlicher Eröffnung der neu eingerichteten St. Jakobs-Kirche unter obgenannter Leitung statt fand.

Die städtische Gesangschule leitet Hr. Köhler fortdauernd, und es musste, des guten Erfolgs und des daraus erwachsenen Zudrangs wegen, die Schüler- und Stunden-Zahl verdoppelt werden. Allgemein wurde mit Freude bemerkt, wie aus ihr schon einige vielversprechende Talente hervorgegangen sind, denen bey dem Schneider'schen Oratorium mehre Sopran-Solopartieen übertragen werden konnten. Wie demnach die ernste Musik keine Vernachlässigung erlitten, so lässt sich diess auch von der Concertmusik sagen. Unter Leitung des Stadt-Musikdirectors Blumröder wurden sechs Concerte für die Gesellschaft des Museums mit immer wachsendem Beyfalle gegeben: darin waren die erste und dritte Sinfonie von Fesca, C. M. v. Weber's Ouverturen zu *Euryanthe* und zum *Beherrscher der Geister*, Spontini's *Olympia*, Méhuls Jagdsymphonie etc. alsdie bedeutendsten Partieen zu nennen. Zwey Concerte zeichnete Webers Hymne: *In seiner Ordnung* etc. und der *Frühling* von Haydns *Jahreszeiten* aus. Aufzuzählen, was an Solo-Partieen für Instrumental- und Gesangmusik gegeben worden ist, würde zu weit führen, da von mehren Dilettantinnen, Dilettanten und Musikern Rühmliches zu sagen wäre, und noch die sechs Concerte zu erwähnen sind, welche der Musikdirector Georg vom städtischen Theater, der im vorigen Jahre von Wien wieder hierher berufen wurde, im Theater veranstaltete. Die wackere Ausführung zweyer älteren Beethovenschen Symphonieen, der Sinfonia eroica, einer Mozart'schen Symphonie, der Jagdsymphonie Méhuls, der Jubel-Ouverture Webers und mehrer anderu vorzüglichen Ouverturen verdient um so mehr einer ehrenvollen Erwähnung, als das Theaterorchester zum grössten Theile neu gebildet ist und die vorzüglichsten Mitglieder des Stadt-Orchesters aus demselben ausgetreten sind *). Weniger konnte für Instrumental- und Gesang-Solopartieen etc. geleistet werden, doch wurde auch hier der Fleiss und das Streben mehrer Musiker anerkannt und die braven Sänger Bonhak und Bürchl thaten das ihrige auch für diese Concerte, welche die Theaterdirection durch geschmackvolle Einrichtung der Bühne und abwechselnde declamatorische Vorträge ihrer vorzüglichsten Mitglieder zu heben versuchte, wodurch sie indess keine lebendige Theilnahme von Seite des Publikums erringen konnte.

Einzelne Concerte fanden nicht viele statt. Die vorzüglichsten, zur Lagerzeit, sind schon in diesen Blättern (No. 43 von 1824) erwähnt worden. Früher hatte Stadt-Musikdirector Blumröder für sich ein Concert mit gutem Erfolge gegeben, worin sich Spohrs Ouverture zur *Jessonda*, Beethovens Musik zu *Egmont* (mit Declamation von Mosengeil) und Lindpaintners *Hornerklang* auszeichneten.

Im July erfreute uns Mad. Steinert, geborne Backofen, unsere Landsmännin, mit ihrem Ge-

*) In andern öffentlichen Blättern ist dieser Gegenstand schon mehr oder minder wahr besprochen worden. Ref. ist überzeugt, dass alle unangenehmen Reibungen und der Austritt der brauchbarsten Musiker vermieden worden wären, wenn man dem neuen Theater-Musikdirector Georg es allein überlassen hätte, sein Orchester einzurichten, und nicht die allerdings in vieler Hinsicht nöthige Verbesserung durch ungünstige Zeitungs-Nachrichten und Stadt-Klätschereyen vorzubereiten und zu bewirken gesucht hätte.

sange; im Späthjahre der treffliche Fagottist Jacobi aus Coburg, uns schon früher rühmlichst bekannt, und im Februar dieses Jahres Hr. Zitold aus Dresden, Fürstenau's ausgezeichneter Schüler, der die Flöte seines Meisters würdig behandelt.

Ueber die Oper waltet ein Unstern, während das Schauspiel sich hebt. Zwar hat die Direction durch Berufung des geschickten Musikdirectors Georg und durch feste Anstellung des Orchesters das Besserwerden vorzubereiten gesucht, aber nun fehlt es am Sänger-Personale, denn die oben genannten Sänger Bonhak und Bürchl sind fast der einzige Reichthum, seitdem auch die Sängerinnen Frühwirth und Eckert von der Bühne abgetreten sind.

Durch Hrn. Musikdirector Georg ist auch ein Versuch zur Gründung von Quartett-Unterhaltungen nicht ohne Erfolg gemacht worden, dessen Wiederholung und Vervollkommnung zu wünschen ist, da wir hier ausserdem so selten Quartettmusik hören.

M.

Nachtrag über die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden (freyschwingenden) Zungen.

Im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift, No. 10, gab ich das über die oben benannte Erfindung, was ich bis dahin darüber als authentisch zu erhalten im Stande war; jetzt fühle ich mich daher verpflichtet, auch das noch zu geben, was mir ferner darüber bekannt wurde.

Seit kurzer Zeit, also nach jener Mittheilung, erhielt ich *Adlungs musica mechanica organoedi*, herausgegeben im Jahre 1768. Im ersten Theile, Kap. 7, Seite 123, fand ich einen Auszug aus *Praetorius Syntagma Musicum*, C. I der mir in Beziehung auf die hier in Rede stehende Erfindung, und zwar vorzüglich in geschichtlicher Hinsicht derselben, sehr wichtig ist, weil daraus hervorgeht, dass die oben genannte Rohrwerkgattung schon im Anfange des 17ten Jahrhunderts, wo Praetorius sein *Synt. Mus.* (den ersten Theil 1614 und den zweyten Theil 1618) herausgab, in Deutschland existirte.

Da meines Wissens dieser Gegenstand in keiner andern Schrift als in beyden genannten, deren Verfasser glaubhaft sind, erwähnt worden ist, beyde Bücher aber selten geworden sind, daher wohl nur in den Händen weniger Leser dieser Zeitschrift seyn werden, so theile ich genannten Auszug des Adlung hier wörtlich mit; er lautet, wie folgt:

„In Hessen in einem Kloster ist eine sonderliche Art von Posaunen gefunden worden, da auf das Mundstück ein messingener Boden aufgelöthet, und in der Mitte ein ziemlich länglicht Löchlein drinnen, darüber denn allererst das rechte Zünglein oder Blättlein gelegt, und mit geglüheten Saiten darauf gebunden wird, dass es nicht allzusehr schnarren und plerren kann, und geht wie eine ordentliche Posaune, wenn man die Intonation trifft, weil sie gedämpft ist, und doch so nicht schnarrt; doch müssen sie gleichwohl mit Auf- und Niederziehung des obersten Körpers gestimmt werden."

Wenn das, was hier gesagt wurde, mit den von Kratzenstein erfundenen und von Kirsnick zuerst für die Orgel brauchbar gemachten Rohrwerkmundstücken verglichen wird, so findet sich, dass jene obengedachten mit letzteren, wenn gleich ihre Befestigungsart der Zungen und ihre Stimmungsart verschieden sind, doch gleich construirt sind, denn, auf jene Mundstücke war ein messingener Boden (Platte) aufgelöthet, in deren Mitte eine längliche Oeffnung zur Zunge befindlich war; eben so verhält es sich mit den Jetzigen. (Wem die Gelegenheit mangelt, ein Mundstück jetziger Zeit von genannter Art mit dem Gesagten vergleichen zu können, der findet eine ausführliche Beschreibung, nebst Zeichnung derselben, in dieser Zeitschrift, Jahrgang 13, No. 9, die hiezu hinlänglich ausreicht).

Wenn Praetorius gleich nichts Näheres darüber bestimmt, ob die Zungen in jener länglichen Oeffnung einen freyen Schwung hatten, oder, ob sie vielleicht auf einen in der aufgelötheten Platte angebrachten Falz aufschlugen, welche Arbeit in der Kirchenorgel zu Waren, einer Stadt in Meklenburg-Schwerin, bey der Posaune 16′ vorgefunden wird, die der Instrumentmacher und Orgelbauer Hr. Schmidt zu Malchin vor etwa drey Jahren lieferte, so geht diess dennoch aus der nachfolgenden Beschreibung des dadurch erzielten Tones sehr deutlich hervor, wo es heisst: „Dass es nicht allzusehr schnarren und plerren kann, und geht wie eine ordentliche Posaune, wenn man die Intonation trifft, weil sie gedämpft ist, und doch nicht schnarrt etc." Ganz eben so verhält es sich mit dem Tone der neuerfundenen Mundstücke, deren Zungen frey schwingen. Der Ton eines solchen Posaunenregisters klingt gedämpft, wenn die Pfeife gleich nicht wie jene gedämpft und mit einem Aufsatze zum

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar N°. 20. 1801.

Abhandlung.

Über die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens.

(Von E. F. F. Chladni.)

Was als Ursache des Consonirens und Dissonirens der Tonverhältnisse angesehen werden soll, muss allen klingenden Körpern, ohne Ausnahme, zukommen. Ob ein klingender Körper mehr oder weniger, als der andere, zu musikalischem Gebrauche angewendet wird, thut hier nichts zur Sache; es ist genug, wenn er einen wirklichen Klang geben kann, d. i. wenn er so gleichförmige und regelmässige Schwingungen macht, dass man deren Geschwindigkeit, oder die Höhe und Tiefe des Tones, durch das Gehör bestimmen kann. Nun haben Rameau und nach ihm viele neuere Tonlehrer alle Grundsätze der Harmonie aus der Tonfolge, die eine Saite geben kann, und aus dem Mitklingen höherer Töne bey dem Grundtone derselben herleiten wollen; es richten sich aber viele klingende Körper nach ganz andern Schwingungsgesetzen, als eine Saite, *es lässt sich also aus solchen Eigenschaften einer Saite, die nicht allen klingenden Körpern gemeinschaftlich sind, schlechterdings nichts für die allgemeine Theorie der Töne erweisen.*

So wie überhaupt ein jeder klingende Körper mehrere, oder auch alle Schwingungsarten, die an ihm einzeln Statt finden, auch zugleich annehmen und die damit übereinkommenden Töne zugleich hören lassen kann, so pflegen bekanntermassen bey einer *Saite* neben dem Grundtone auch andere mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Töne mitzuklingen, weil, während die Saite ganz schwingt, auch zugleich jede

Hälfte, jeder dritte Theil, und überhaupt jeder aliquote Theil seine Schwingungen macht. Die besten Bemerkungen darüber sind von Euler, Daniel Bernoulli und la Grange in den Schriften der Petersburger, Berliner und Turiner Akademien der Wissenschaften, wie auch vom Grafen Giordano Riccati im Anhange zu seiner Schrift: *delle corde ovvero fibre elastiche.* Die höhern Töne einer Saite lassen sich auch sowohl durch Streichen eines damit verbundenen Glasstabes mit nassen Fingern, worüber Herr F. H. von Dalberg in der musikalischen Zeitung, Nov. 1799, 6, 7, und 8tes Stück, genaue Beobachtungen bekannt gemacht hat, als auch durch gehöriges Streichen mit dem Violinbogen, wobey man zugleich einen oder mehrere Schwingungsknoten berührt, einzeln hervorbringen, und die Stellen, wo die Schwingungsknoten sind, durch aufgelegte kleine Papierstreifen sichtbar machen, welche auf den Schwingungsknoten ruhig bleiben, an den übrigen Stellen aber heruntergeworfen werden. Da nun Saiten anfangs ausschliefslich, und in der Folge wenigstens weit mehr als andere klingende Körper sind benutzt worden, da auch deren Schwingungsgesetze bekannter gewesen sind, als die Schwingungsgesetze anderer Körper, welche gewifs noch jetzt den meisten Physikern und Musikern unbekannt sind, so hat man, vielleicht auch durch die so einfache Folge von Tönen verleitet, ziemlich allgemein, wiewohl ganz unrichtig, angenommen, dafs diese Progression von Tönen an allen klingenden Körpern Statt finde, ja man hat sogar bisweilen, (wie in Sulzers Wörterbuche) ein solches Mitklingen der mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Töne als den wesentlichen Unterschied eines Klanges von einem Geräusche angesehen, und den Grund alles Con-

Stimmen versehen ist; das scharfe Schnarren und Plerren, wie es Adlung nennt, fällt ganz weg, und wenn das richtige Verhältniss der Pfeifenkörper zur Tiefe, Länge und Stärke der Mundstücke und der Zungen getroffen wird, so ist der Ton eines Posaunenregisters, ohngeachtet jener Abweichungen, dennoch unverkennbar.

Dass die Zungen durch geglühete Saiten befestigt, die Pfeifen durch Auf- und Niederziehen der obersten Körper gestimmt wurden, spricht ebenfalls ganz dafür, dass die Zungen einen freyen Schwung hatten: denn, wenn sich die Zungen nicht ungewöhnlich bewegten, sondern im Einschnitte auf einen Falz aufschlugen, so konnte ihre Befestigung durch Keile, so wie ihre Stimmung durch Krücken keine Schwierigkeit haben, weil damaliger Zeit schon die Rohrwerke, deren Zungen durch Keile befestigt und durch Stimmkrücken gestimmt wurden, allgemein bekannt waren: man würde daher gewiss das Vollkommnere dem Unvollkommneren vorgezogen haben, so aber musste die Bewegung der Zungen von der gewöhnlichen Art abweichen, und da ich mir kein Drittes denken kann, so glaube ich mit Gewissheit, dass oben genannte Rohrwerke schon im Jahre 1614 existirten. Wenn daher vorauszusetzen ist, dass Hr. Kratzenstein die seinigen nach den Pfeifen einer chinesischen Orgel (siehe Leipziger musik. Zeitung, 25ster Jahrgang, Seite 152) erfand, und Hr. Kirsnick die von Praetorius und Adlung beschriebenen nicht kannte, so ist es wohl als gewiss anzunehmen, dass diese Zungengattung zweymal, und zwar vermuthlich von zwey Deutschen erfunden wurde, denn, im Jahre 1614 liess ein deutsches Kloster wohl nicht einen Orgelbauer zum Bauen einer neuen Orgel aus dem Auslande kommen, da Deutschland in damaliger Zeit schon so viele tüchtige Orgelbauer hatte, dass sie nach dem Auslande hin berufen wurden. Dem Hrn. Kirsnick allein aber gebührt die Ehre, diese Rohrwerkgattung durch seine Erfindung, die Zungen gehörig zu befestigen und mit brauchbaren Krücken zu versehen, für die Orgel hinlänglich brauchbar gemacht zu haben.

Jene unvollkommene Befestigung der Zungen und Stimmungsart scheint mir ein Haupthinderniss ihrer damaligen Bekanntwerdung und Verbreitung gewesen zu seyn, indem sie bey diesen ihren Unvollkommenheiten für die Orgel keinen bedeutenden Werth haben konnte; auch zog man es damaliger Zeit vor, dass eine Possune 16′ kräftig, nicht aber sanft tönte, oder, es fehlte ein Abt Vogler, der sich dieser Erfindung mit Wärme annahm, ihr einen Nimbus umwarf und sie in die Welt hineinschickte; wohl wäre es auch möglich, dass die Erfindung damaliger Zeit noch hie und da zu schwach tönenden Rohrwerkstimmen, als z. B. zum gedeckten Dulciane, zum Sordune, zur Baerpipe oder zum Bordune, welches letzte Register einige Schriftsteller älterer Zeit zu den schwachtönenden Rohrwerkstimmen zählten, benutzt worden wäre. Möchten doch die Herren Organisten, welche ganz alte Orgelwerke besitzen, in denen sich schwachtönende veraltete Rohrwerkstimmen befinden, welche vielleicht in funfzig und mehren Jahren nicht benutzt wurden, diese gefälligst vom Staube reinigen, sie untersuchen, und wenn sie durchschlagende Zungen daran vorfinden, diess zum Nutzen der Geschichte mittheilen.

Wilke.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Der Text spricht eine Situation aus. Musik ist die Fee, welche diese mit einem Schlage herzaubert. Der Text ist zu jeder Stunde, in jedem Munde ein anderer, vom wärmsten Herzen schwer zu beleben; in Musik getaucht wird er für Alle in gleichem Maasse belebt.

Wer nichts erlebt hat, dér kann mir nichts sagen, und wer keinen Bilderreichthum in sich trägt, von dem lass' ich mir nichts weiss machen.

Die Töpfer in Rom drehen ihre Töpfe und Teller für die kochende und essende Population, und bemalen sie mit allerhand abentheuerlichen oder frivolen Figuren. Steht aber der Ofen leer, so zerschlagen sie Marmorreliquien der Vorwelt und brennen sie zu Kalk.

Ein solcher Töpfer ist die Zeit und der moderne Geschmack.

Was der Zeit dient, geht mit der Zeit unter, und wenn sie es bis an den Himmel erhoben hätte.

Der Künstler soll dahin ringen, dass ihn seine Werke weitmöglichst überleben. Der Kranz der Unsterblichkeit ist sein bester Leitstern.

F. L. B.

Recension.

Gedanken des Abschieden, in der Nacht vor der Abreise nach Paris geschrieben für das Pianoforte — — von J. P. Pixis. Op. 58. Wien, bey Sauer und Leidesdorf. (Pr. 16 Gr.)

Seine „Gedanken" in jener Nacht hat Hr. P. nun zwar nicht „für das Pianoforte geschrieben." Wie hätte er das auch anfangen wollen? Er kann es auch gar nicht gewollt haben. Wie liessen sich Gedanken, die man bey der oder jener Gelegenheit hat, in Noten setzen und auf dem Pianoforte abspielen? Aber seine Empfindungen beym Abschiede, die durch gewisse Gedanken haben erregt seyn können: diese hat Hr. P. in diesem Musikstück ausdrücken wollen. Und das ist ihm gar sehr gelungen; so sehr, dass der Rec., der zwar bey weitem nicht alle 57 früheren Werke desselben kennt, aber doch verschiedene der vorzüglicheren, diess 58ste am liebsten von allen hat, und, Paris Paris seyn lassend, nicht selten zu dieser Klavierphantasie zurückkehren wird. Man sieht da, was talentvolle und tüchtige Virtuosen, unter die Hr. P. gehört, als Componisten zu Stande bringen, wenn sie einmal vergessen können, dass sie Virtuosen sind, im Mittelpunkt ihrer Gefühle ergriffen werden, und bloss das kunstgemäss ausdrücken wollen, was sich da in ihnen regt. Hr. P. und bey weitem die meisten seiner Collegen können jenes sonst nicht vergessen und zu diesem es selten bringen. Dort bekommen wir dann Noten über Noten: hier aber Musik. Diess Klavierstück ist wirklich Musik, und der Noten sind nicht mehr, als nöthig, um diese aufzuzeichnen; auch sind sie eben darum ungleich weniger schwierig auszuführen, als viele, die sonst Hr. P. geschrieben hat. Da sagen wir nun auch diesem Stücke vorher, es werde viele und solche Freunde finden, an denen dem Verf. am meisten gelegen seyn wird. Möchten doch diess auch andere brave Virtuosen bedenken! Und damit ihre Gedanken eine festere Begründung und erleichternde Leitung empfangen, schlägt der Rec. ihnen vor, den Dialog zwischen einem Componisten und einem Liebhaber im ersten Bande des Werkes: *Für Freunde der Tonkunst*, von Rochlitz, recht aufmerksam zu lesen.

Hr. P. giebt uns erst einen Satz: Adagio melancolico, Des dur, C-Takt, sehr einfach und edel; nicht süsslich oder schmachtend in Trauer, sondern mit einer gewissen Feyerlichkeit ernst in derselben, wie es Männern geziemt. Es ist ein schöner Satz, dem es auch nicht an sanften einnehmenden Wendungen fehlt. Er geht über in ein Vivace affettuoso derselben Tonart, im Dreyvierteltakte, das ganz leise, aber gleich in dem Uebergange aufregend anfängt, dann gesteigert und immer mehr gesteigert wird, ohne irgendwo in's Wilde oder Grelle auszuschweifen. Wie dort die Trauer eine männliche war, so ist hier Unruhe und Schmerz männlich. Einige Zwischenclausen, die sanftere Melodieen, einfach hingesagt, enthalten, machen in dieser Umgebung einen um so bessern Eindruck. Auch die harmonische Ausarbeitung und Führung der Hauptfigur ist brav und rühmenswerth. Der Satz ist acht Seiten lang und bricht unversehens mitten in der Melodie ab, worauf zwey Takte Pausen vorgeschrieben sind. Der Verf. hat wohl, was die historische Beziehung anlangt, andeuten wollen, dass ihn plötzlich der Glockenschlag der Scheidestunde überrasche; denn nach jenen zwey Takten tritt ein Tempo moderato ein, das in der Erfindung und in dem Rhythmus einem sehr ernsten, aber gefassten Marsche ähnlich ist. Dieser gehet über in ein ganz kurzes Schluss-Adagio, das auf den Anfangssatz anspielt und ganz leise verhallt. So schliesst sich das Ganze, auch ohne jene besondere Beziehung, befriedigend ab, indem es eine ernste, nicht aber eine weichliche, klägliche Stimmung im Gemüthe des Spielers und Zuhörers zurücklässt. — Dass das Stück nicht schwer auszuführen ist, hat der Rec. schon oben bemerkt: indessen verlangt es doch einen geübten, besonders aber einen solchen Spieler, der das, was für die Empfindung wirklich darin liegt, zu erkennen und wieder in seinen Vortrag zu legen im Stande ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. **No. 17.** 1825.

NACHRICHTEN.

Paris. Uebersicht der Monate Jänner, Februar und März: Académie royale de Musique. Am 9ten März: *La belle au bois dormant*, grosse Zauberoper in drey Aufzügen, von Hrn. Planard, Musik von Hrn. Carafa. Ref. hatte sich vorgenommen, diese vor ihrer ersten Vorstellung so laut gepriesene Oper hier in allen ihren Theilen bestmöglich dem Leser anschaulich zu machen. Diess hätte um so viel mehr geschehen können, da die Unfruchtbarkeit an musikalischen Neuigkeiten in diesem Vierteljahre den erforderlichen Raum dazu gelassen hätte. Aber Eine Vorstellung war hinreichend, diesem Vorhaben zu entsagen: das Drama — um von diesem zuerst zu reden — ist in keiner Hinsicht würdig, hier dem Publikum vorgelegt zu werden. Es mag noch entschuldigt werden, wenn der Dichter bisweilen das Interesse der Handlung dem Interesse des Tonsetzers aufopfert; wenn aber beydes zugleich vernachlässigt wird, wenn sogar Alles gleichsam darauf angelegt zu seyn scheint, alle ächt musikalischen Situationen zu vermeiden, so ist das Werk schlecht und der Kritik nicht werth. Und so ist diese Oper, deren Zweck zu seyn scheint, das Vaudeville gleiches Namens zu parodiren. Doch genug davon und nun von der Musik.

Wir wollen hier unausgemacht lassen, ob Hr. Carafa schon darin gefehlt habe, dass er es unternahm, jenen unmusikalischen Stoff in Musik zu setzen: denn diess kann aus Ursachen geschehen seyn, die uns nicht bekannt sind. Da es dem Leser immer interessanter ist, zu wissen, wie ein ganzes Publikum ein Werk aufnimmt und beurtheilt, als zu erfahren, was ein einzelner Ref. davon denkt; so hatte sich Ref. vorgenommen, bey jedem Satze vorerst mehr auf die Stimmung der Zuhörer als auf den Satz selbst aufmerksam zu seyn, und, sobald etwas allgemeinen Eindruck gemacht, es zu bemerken, zu studiren und mitzutheilen. Es ging aber die Ouverture, eine Romanze, eine Arie, ein Duett u. s. w. bis ans Ende der Oper vorüber, ohne eine mehr als mittelmässige Beyfallsäusserung zu erregen (den bestellten Applaus noch dazu gerechnet). Eben so wenig äusserte sich auch eine entschiedene Missbilligung. Also — mittelmässig. Man glaubt mit allem schon Bekanntschaft gemacht zu haben, ohne jedoch angeben zu können, wo man es gehört hat. Wir wollen über diese Bemerkung nur folgendes anführen: die Stelle, die augenblicklich am meisten zu gefallen schien, ist ein Motiv von sechszehn Takten, in raschem Tempo und zwar ganz aus dieser Notengattung

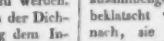

zusammengesetzt. Obgeachtet diese kurze Melodie beklatscht wurde, so sagt ihr doch jedermann nach, sie sey von Rossini entlehnt. Aber in Rossini's Werken findet man sie doch eben nicht, auch nicht in anderen, uns bekannten. Woran mag es nun liegen, dass man sie nicht neu finden will? Vielleicht an folgendem: In *Ricciardo e Zoraide* und in *La donna del lago* sind zwey Motive, mit welchen wir dieses von Carafa vergleichen wollen. Der Ort, wo sie angewandt sind, nämlich der Schluss einer Hauptscene, ist derselbe; die Art, darauf vorzubereiten und sie eintreten zu lassen, ist dieselbe; die Begleitung ist dieselbe; die Modulation ist dieselbe, der Rhythmus, nämlich 4, 4; 4, 4 ist derselbe; und endlich die Notengattung, nämlich die oben angezeigte, ist dieselbe. Neben allen diesen Aehnlichkeiten unterscheidet sich die Melodie von Carafa also nur dadurch, dass die Intervalle, die sie durchläuft, nicht dieselben sind. Dieses letztere ist wohl ein vortreffliches Mittel, eine Melodie von einer andern zu unterscheiden, doch

bewahrt es nicht immer, wenn es allein gebraucht wird, vor Aehnlichkeiten, vornehmlich vor denen der Farbe und des Ausdrucks. Das Gegentheil — nämlich bey denselben Intervallen den Rhythmus und die Notengattung zu verändern — würde in dieser Hinsicht wohl noch vorzuziehen seyn.

Bey genauer Untersuchung sind also die musikalischen Gedanken Carafa's, die man als Entlehnung auslegt, zwar nicht ganz ihren vorgeblichen Originalen gleich, doch haben sie gegen eine einzige Unähnlichkeit drey oder vier wesentliche Aehnlichkeiten. Es würde aber nicht schwer seyn, Bemerkungen, wie sie hier über eine Kleinigkeit und etwas vielleicht Zufälliges gemacht worden sind, über die ganze Oper, die Anlage und die Ausführung jedes einzelnen Satzes, zu machen; doch müsste freylich zuvor erst ausgefunden werden, ob Rossini von Carafa, oder ob Carafa von Rossini nachgeahmt wird; denn Hr. Carafa meint, letzteres sey der Fall.

Théatre royal de l'opéra comique. Devienne's *Visitandines* sind wieder erschienen, unter dem Titel: *Le pensionnât de Demoiselles* und mit verändertem Texte. Ein Operettchen, *La Capitaine Belronde*, in einem Aufzuge, mit Musik von Hrn. Crémont, ist neu gegeben worden und soll nicht missfallen haben.

Théatre royal de l'Odéon. Seit dem *Freyschütz*, der noch immer die Casse füllt, ist nichts Namhaftes erschienen.

Théatre royal italien. Am 19ten Februar debütirte Mad. Sessi im zweyten Aufzuge der *Orasj e Curiazj*, von Cimarosa. In früheren Zeiten soll sie hier, und besonders in dieser Oper, grossen Beyfall erhalten haben. Sey es, dass das Publikum neuerdings schwerer zu befriedigen ist, oder dass Mad. Sessi nicht mehr zu leisten vermag, was sie ehedem leistete, kurz, sie und das Publikum werden es wohl gern bey diesem ersten Debüt bewenden lassen.

Am 22sten Februar debütirte Mad. Cornega in der *Italiana in Algeri*. Eine ausserordentliche Kehlfertigkeit: sie macht die aufsteigenden und chromatischen Tonleitern, die Triller, Mordenten etc. trotz einem modernen Klavierspieler. Obgeachtet aber alle Schwierigkeiten, welche sie überwand, recht gut eingesehen wurden, so wollten doch die undankbaren Pariser keinen Beyfall dazu klatschen, vermuthlich blos deshalb nicht, weil diesen so ausgezeichneten technischen Eigenschaften nur zwey Kleinigkeiten fehlten, nämlich: Geschmack und Ausdruck. Auch Mad. Cornega versuchte keinen zweyten Debüt.

Herr C. Schunke, welcher mit Mad. Cornega hier angekommen ist, hat, im Entracte derselben Vorstellung, auf dem Pianoforte mehr Beyfall erhalten als seine Mitdebütantin. Er spielte eine Art Pot-Pourri, welches er Phantasie nannte; der Anschlagszettel sagte aber nicht, wer die Themen zusammengeklebt hat. Dieses Intermezzo ist auch darum bemerkenswerth, weil man hier noch gar nicht gewohnt ist, in den Entracten der Opern etwas aufführen zu hören, und wir nun durch diesen Anfang bedroht werden, dieses Uebel auch bey uns einschleichen zu sehn. Das Publikum würde es der Administration nicht Dank wissen können: denn, da die Gewohnheit, nur den vorzüglichsten Arien einer Oper einige Aufmerksamkeit zu schenken, und bey allen übrigen sich laut zu unterhalten, dem Himmel sey Dank, hier noch nicht Mode geworden ist, so sollte man doch wirklich von den Zuhörern nicht verlangen, auch in den Zwischenacten stumm zu seyn. Gewiss, in diesem Falle ist die Rolle des Zuhörers ermüdender und peinlicher als die des Acteurs, für dessen Erholung doch immer hinlänglich gesorgt wird.

Rossini ist nun an sechs Monate Director der italienischen Oper, und hat uns während dieser ganzen Zeit keine neue Oper von sich oder irgend einem andern Componisten aufführen lassen. Pär hat sonst die grössten und schwierigsten in einem Monat in die Scene gebracht. *Il Crociato in Egitto*, von Mayerbeer, ist das einzige Werk, zu welchem seither studirt wird. Es ging die Sage, die Aufführung dieser Oper würde nur darum verzögert, weil der Autor gemeldet habe, er wolle lieber selbst dem Einstudiren seines Werks beywohnen, als es beschnitten und verstümmelt in Paris aufgeführt zu wissen. Hr. Mayerbeer ist nun wirklich hier, und die Oper soll nächstens erscheinen.

Vermischte Nachrichten. Concerts spirituels. Erstes Concert, am 28sten März. Die Anzahl der Ausübenden war grösser, als die der Zuhörer. Es war aber auch nicht zu verwundern, nachdem durch folgendes Programm ein geistliches

Concert von der Vereinigung der beyden ersten lyrischen Bühnen angezeigt worden war.

Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Haydn; No. 2. Arie aus *Elisabetta*, von Rossini (Dem. Cinti); No. 3. Concerto für Violoncell, von Romberg (Hr. Mercadier); No. 4. Duo aus *La mort d'Abel*, von Kreutzer (Hr. A. Nourrit und Prévost); No. 5. Phantasie für Oboe, componirt und gespielt von Hrn. Brod; No. 6. Duo aus *Armida*, von Rossini (Hr. Bordogni und Dem. Cinti).

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture aus der *Zauberflöte*; No. 8. Arie aus *Semiramis* von Catel (Dem. Frémont); No. 9. Solo für Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Tulou; No. 10. Trio mit Chor, aus *Ricciardo e Zoraide* von Rossini, (Hr. Bordogni, Dem. Mombelli und Schiasetti).

Von den Instrumentalstücken erhielt No. 5. den meisten Beyfall: dieses gereicht Hrn. Brod desto mehr zur Ehre, da man durch Hrn. Vogt hier sehr anspruchsvoll für dieses Instrument geworden ist.

Hr. Tulou ist ein grosses und seltenes Talent, aber, wie das bey allen seines Gleichen der Fall ist, nicht immer in derselben Begeisterung. Diesesmal dürfte er wohl gerade in keiner glücklichen Stimmung gewesen seyn; vielleicht trug hierzu bey, dass er nicht gewohnt ist, hier vor leeren Bänken zu spielen.

Der Anschlagzettel vom 27sten März versprach in diesem Concerte ein Violinsolo, von Hrn. Fränzel vorgetragen; wir bekamen aber diesen Künstler nicht zu hören: die oben erwähnte No. 9. vertrat seine Stelle.

Zweytes Concert, am 30sten März. Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Haydn; 2. Arie aus *Joseph* von Mehul (Hr. Nourrit); No. 3. Violinconcert von Kreutzer (Hr. Battu); No. 4. Terzetto aus *Elisabetta* von Rossini (Hr. Bordogni, Dem. Mombelli und Schiasetti); No. 5. Variationen für das Horn, componirt und geblasen von Hrn. Mengal; No. 6. *Benedictus* von Beethoven (Hr. Bordogni, Pellegrini, Dem. Cinti, Mombelli und Chor).

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture aus *L'hôtellerie Portugaise* von Cherubini; No. 8. Arie aus *Titus* von Mozart (Dem. Schiasetti); No. 9. Variations brillantes für Pianoforte, componirt und gespielt von Dem. Belleville; No. 10. Scene und Arie mit obligater Violine von Lafont, gespielt von Dem. Cinti und Hrn. Lafont.

Die Versammlung war ein wenig zahlreicher, als beym vorhergehenden Concerte, die Ausführung durchaus vollkommen und der Beyfall freygebig: No. 9. ward jedoch nicht so gut aufgenommen als die anderen Nummern.

Drittes Concert, am 1sten April: No. 1. Symphonie von Beethoven; No. 2. 6 *Salutaris*, ohne Begleitung, von Gossec (Hr. Nourrit, Prevost und Dabadie); No. 3. Phantasie für Oboe, Fagott und Pianoforte, von Brod (Hr. Brod, Barizet und Liszt); No. 4. Arie von Paer (Mad. Pasta); No. 5. Violinconcert, componirt und gespielt von Hrn. Lafont; No. 6. *Ave verum* von Mozart.

Zweyte Abtheilung: No. 7. Ouverture zu *Pygmalion*, von Beethoven; No. 8. Air varié, für Flöte, componirt und gespielt von Hrn. Tulou; No. 9. Duo aus *Ricciardo e Zoraide* von Rossini (Dem. Mombelli und Schiasetti); No. 10. Improvisation sur le piano, suivie de variations, von Liszt; No. 11. *Fuit Jesus* (Terremoto) von J. Haydn.

Grosse Versammlung. Vorzüglich gefielen die unter No. 1, 2, 3, 4, 5 und 8, genannten Stücke.

Viertes und letztes Concert, am 3ten März. Erste Abtheilung: No. 1. Symphonie von Beethoven, auf allgemeines Verlangen wiederholt; No. 2. Arie aus dem *Freyschütz* von C. M. von Weber, italienisch (Dem. Schiasetti); No. 3. Concert für Pianoforte, gespielt von Hrn. Moscheles; No. 4. Duett aus *Aureliano in Palmira* von Rossini (Mad. Pasta und Dem. Schiasetti); No. 5. Variationen für die Bratsche, componirt und gespielt von Hrn. Urhan; No. 6. Gebet aus *Mose in Egitto* von Rossini (Hr. Pellegrini, Mad. Pasta, Dem. Schiasetti und Chor).

Zweyte Abtheilung. No. 7. Ouverture von Mehul aus *Le jeune Henry*: No. 8. Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Lafont; No. 9. Arie aus *La sposa fedele* von Paccini (Mad. Pasta); No. 10. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, gespielt von Hrn. Moscheles; No. 11. Duett mit Chor aus der *Schöpfung* von J. Haydn.

Mit ausgezeichnetem Beyfalle wurden die Stücke: No. 1, 2, 4, 7, 8 und 9 aufgenommen. Hr. Urhan, der die Bratschen-Variationen spielen sollte, ward durch Unpäßlichkeit daran verhindert; wir bekamen dafür die im ersten Concerte schon gehörte Phantasie für die Oboe von Hrn. Brod wieder zu hören. Es wird wohl Viele befremden, die

Leistungen des Hrn. Moscheles (unter No. 3 und 10) hier nicht unter den mit Beyfall aufgenommenen zu finden. Die Pflicht des Ref. erfordert mehr die Sachen als die Ursachen mitzutheilen; wünscht man jedoch einige gemuthmasste Ursachen zu vernehmen, so ist über diesen ausgezeichneten Künstler folgendes zu erwähnen: Ueber die Vortrefflichkeit seines Spieles ist auch hier nur Eine ungetheilte Meinung. Was jedoch den gewohnten grossen Eindruck seines Spieles schwächte, war das, was er spielte: das Concert wollte, als Concert, nicht behagen, und die freye Phantasie war diessmal nichts weniger als gelungen, wozu noch der Umstand kam, dass Hr. Moscheles durch Zufall dieselben Motive (das Jägerchor und den Walzer aus dem *Freyschutz*) wählte, über die der junge Liszt nicht lange vorher in einem öffentlichen Concerte phantasirt hatte. Hr. Moscheles war damals noch nicht hier. Man glaubte, in dieser Wahl einen gewissen beabsichtigten Wettstreit mit einem Kinde zu entdecken; dieses missfiel, da Hr. Moscheles solcher Behelfe nicht bedarf. Auch zog sich seine Phantasie dergestalt in die Länge, dass es die Zuhörer nicht mehr aushalten wollten; aus Achtung für den Künstler wagten sie es zwar nicht, die gewöhnlichen Zeichen des Missfallens zu geben; aber sie thaten dasselbe nur auf andere Weise, nämlich: sie applaudirten noch vor Ende des Spiels dergestalt, dass sich Hr. Moscheles zum Aufhören gezwungen sah.

Die vier Concerts spirituels sind hier allein ausführlich angegeben worden, weil sie unter den tausend anderen, die hier Statt haben, die vorzüglichsten sind. Der Raum würde es nicht erlauben, nur die Namen derer hier anzuführen, die in den anderen Concerten glänzten. Von jenen Concerten kann man übrigens auf alle übrigen schliessen.

Hummel liess sich bis jetzt nicht öffentlich, sondern nur in Privatconcerten hören. Eines der merkwürdigsten dieser Art war am 25sten März, bey den Gebrüdern Erard, wo er die hohe Meinung, die man seit einigen Jahren hier allgemein von ihm hat, rechtfertigte und übertraf. Seine freye Phantasie war es besonders, was ihm die Palme über alle hier bekannten Klavierspieler erwarb. Es befanden sich in dieser Versammlung die ausgezeichnetsten Männer, die gegenwärtig in Paris sind. Man wird diese Anmerkung nicht unbedeutend finden, wenn man bedenkt, dass ausser den von ganz Europa gekannten hier domicilirten Künstlern, sich gegenwärtig in Paris noch Mayerbeer, Rode, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis, Liszt, Schunke, Fränzel u. a. m. befinden, ohne der Künstler anderer Nationen zu gedenken.

Der im letzten Berichte angezeigte Concurs für die Poesie und Musik dramatischer Werke ist rückgängig geworden. Wir haben die eigentlichen Ursachen davon nicht erfahren können: vermuthlich wollten die Männer, auf welche man besonders zählte, sich nicht öffentlich mit jedem Anfänger messen.

Am 5ten März starb der bekannte Tonsetzer Hr. P. Gaveau.

Frankfurt am Mayn, den 6ten April. — Von den nicht sehr zahlreichen musikalischen Genüssen, welche uns der vergangene Winter brachte, wollen wir zuerst der von Herrn Kapellmeister Guhr am 25sten December vorigen Jahres gegebenen grossen musikalischen Akademie gedenken. Diese ist Hrn. Guhr von der Theaterdirection contractmässig für den genannten Tag alljährig verwilligt und wird immer im Theater veranstaltet. Wenn nun die Theaterdirection solche Feyertage dadurch ehrt, dass sie an ihnen nicht spielen lässt und lieber eine musikalische Aufführung gestattet, bey der eine der Würde des Tages angemessene Wahl der Musikstücke getroffen werden kann; so sollte billig auch der Concertgeber Rücksicht hierauf nehmen, und statt eines buntscheckigen und krausen Allerley, wie am ersten Weihnachtsfeyertage geboten wurde, eine sinnige Auswahl von Kirchencompositionen und anderen ernsten Musikstücken treffen. Dass der Puppe im bunten Röckchen, in einigen Stücken aus einer Messe oder dergleichen, ein schwarzes Mäntelchen umgehängt wird, macht die Sache nur noch schlimmer und den widrigen Contrast auffallender. — Es wurde gegeben: 1. Ouverture aus der grossen Oper *Olympia* von Spontini. Diese Composition, die in Hinsicht ihres Instrumentalen von merkwürdiger quantitativer Eigenthümlichkeit ist, und in der auch der Genius mit einem kleinen, später in allerley Verschlingungen und Imitationen verwebten Motiv sich regen will, wurde mit Kraft, Leben und Feuer ausgeführt; 2. Arie von Guhr, gesungen von Hrn. Dobler: ein, wenn auch nicht sehr originell, doch sehr solid, componirtes Musikstück, das Hr. Dobler mit seiner schönen Stimme und seinem einfach würdigen Vortrage zu allgemeiner

Zufriedenheit sang; 3. Klavierconcert von Kalkbrenner, vorgetragen von Guhr: in dieser sehr brillanten Composition bewährte sich Hr. Guhr aufs Neue als ein höchst fertiger Klavierspieler, als Meister aller Schwierigkeiten; 4. Recitativ und Duett aus der Oper *Olympia*, gesungen von den Dem. Bamberger und Rotthammer; 5. grosses Terzett aus derselben Oper, vorgetragen von den Dem. Heinefeder und Rotthammer, und Hrn. Grösser: beyde Gesangstücke sind im Geiste der Ouverture gesetzt, d. h. sie beruhen auf einem nach Effect strebenden, von Aussen nach Innen wirkenden Princip. Die höchste Potenz dieses Princips sprach sich aber in No. 6, dem Sieges-Marsch von Spontini aus, mit welchem der zweyte Theil begann; 8. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Nieser, gefiel sehr durch den anmuthigen und gewandten Vortrag des Sängers; 9. Rondo brillante für die Violine von Mayseder, vorgetragen von Guhr: der Concertgeber zeigte sich hier als Virtuos auf der Geige in gleichem Umfange und in gleicher Beziehung, wie er es früher auf dem Pianoforte gethan hatte; 10. Grosses Duett aus *Zelmire* von Rossini, gesungen von den Damen Bamberger und Rotthammer: statt „grosses Duett" würden wir gesagt haben: „langes Duett!" Rossini's Grösse scheint uns überhaupt mehr in äusseren, als in inneren Verhältnissen sich zu zeigen; 11. Grosser Chor und drey andere Stücke aus Beethovens neuester grossen Messe. Vor der Grösse des inneren Gehalts, die in dieser heiligen Tondichtung herrscht, beugen wir gern und willig das Haupt. Sie erschien als eine vom Himmelsgeiste beseelte Lichtgestalt, die das buntscheckige Karnevalsvolk, welches bisher im tollen Treiben den Platz behauptet, durch ihren blossen Anblick verscheuchte und rings um sich Ernst und andächtige Stille verbreitete.

„Fliegenschnaus' und Mückenna's'
Mit ihren Anverwandten"

waren rein verschwunden, und wenn auch Jemand ihrer frühern Anwesenheit sich erinnerte, so geschah diess keineswegs mit einer angenehmen Empfindung. — Wir haben uns absichtlich länger bey diesem Concerte des Hrn. Kapellmeisters Guhr verweilt, als wir im Verlaufe dieses Aufsatzes bey Erwähnung anderer musikalischen Aufführungen thun werden, theils, weil wir den ausgesprochenen Tadel über die unglückliche Zusammenstellung zu rechtfertigen hatten, theils, weil Hr. Guhr, unser hochgeachteter Musikdirector, ebenso wie seine Fähigkeiten zu besonderen Ansprüchen an ihn berechtigen, auch besondere Ansprüche machen darf. — Am 7ten Januar gab ein Hr. Kunert Concert auf der sogenannten Mundharmonika. Es ist bekannt, dass dieses Instrument aus mehren Maultrommeln zusammengesetzt ist, und, was auch Jean Paul im *Hesperus* darüber schwärmen mag, immer nur, in Ergänzung der oben angeführten zwey Zeilen aus Göthes *Faust*, charakteristisch näselt:

„Frosch im Laub und Grill' im Gras,
Das sind die Musikanten!"

Am 4ten Februar. Grosses Vokal- und Instrumental-Concert von J. Faubel und T. Täglichsbeck, königlich baierschen Kammermusikern. Hr. Faubel hat einen schönen und freyen Ton auf seinem Instrumente, der Klarinette, und trägt selbst schwierigere Passagen mit vieler Geläufigkeit und Rundung vor. Ein Concertino von Reissiger, recht brav und genial componirt, gelang ihm besonders. Hr. Täglichsbeck ist ein sehr brillanter Geiger, der den Bogen völlig beherrscht, mit der reinsten Intonation spielt und eine ungemeine Fertigkeit in Passagen aller Art, besonders auch im Staccato entwickelt. — Am 22sten Februar: Grosses Vocal- und Instrumental-Concert von Hrn. und Mad. Hoffmann. Hr. Hoffmann, der bisher eines der vorzüglichsten Mitglieder unsers Orchesters war, und Mad. Hoffmann, die in der Oper vielfachen Beyfall fand, nahmen in diesem Concerte gleichsam Abschied vom hiesigen Publikum. Das Künstlerpaar folgt einem vortheilhaften Rufe nach München. Wir erkannten ihn aufs Neue als geschmackvollen und besonnenen, vielleicht etwas zu kalten Geiger, und sie als eine in guter Schule gebildete Sängerin. Zum Beschlusse der heutigen Aufführung wurde Beethovens herrliche Musik zu *Egmont*, mit des gemüthvollen Mosengeils trefflicher Dichtung, die das grosse Verdienst hat, der sinnigen Composition zu einer schönen Selbstständigkeit verholfen zu haben, gegeben. Gewiss verdient Hr. Mosengeil für dieses so wohlgelungene Unternehmen den vollen Dank aller ächten Musikfreunde. — Im ersten Theile trug auch eine junge Schülerin des Concertgebers, T. Sachs, Mozarts Klavierconcert aus D moll mit Fertigkeit und Präcision vor. — Am 28sten Februar: Grosses Vokal- und Instrumental-Concert von N. Hummel, grossherzoglich sächsischem Kapellmeister. Es würde

sehr überflüssig seyn, zum Ruhme des Hrn. Hummel noch etwas zu sagen. Der Werth dieses grossen Künstlers, sowohl als combinatorischen Tonsetzers, wie als vollkommenen und phantasiemächtigen Virtuosen, ist längst in ganz Europa bestimmt und anerkannt. Seine freye Phantasie, mit der er das Concert beschloss, war ein neues Zeugniss der geistigen Regsamkeit und Allgegenwärtigkeit, die er im Gebiete der Töne übt. Auf manchen Anwesenden wirkte der Umstand störend ein, dass im Anfange und während der Phantasie die meisten Lichter im Saale schon heruntergebrannt waren und verlöschten. Es ist sonderbar, dass in den Concerten, welche Hr. Hummel bey früheren Durchreisen hier gab, gleiche Erscheinungen bemerkt wurden. — Am 1sten April (Charfreytag): Grosse musikalische Akademie des Hrn. Kapellmeisters Guhr. Leider müssen wir denselben Tadel, den wir gegen die Zusammenstellung des früher erwähnten Guhr'schen Concertes aussprachen, auch auf das gegenwärtige ausdehnen. Die hohe Heiligkeit des Tages, die ernste Stimmung, in der sich jeder christliche Zuhörer befand, waren gleich unbeachtet geblieben, und an der Stelle einer angenehmen Passionsmusik wurden tändelnde Rossiniaden und andere italienische musikalische Späschen aufgetischt. Wer etwa in dem Wahn steht, solche Neuheit und Mannichfaltigkeit sey ein Reiz für die Menge, der irrt — wie auch das nicht zahlreiche Auditorium am heutigen Abende bewies — sehr. Der verstorbene Musikdirector Schmidt gab immer an diesem feyerlichen Tage irgend ein grosses Oratorium und hatte nie Ursache, diess zu bereuen. In Hrn. Guhrs Concerte liess sich auch der rühmlichst bekannte Geiger, Hr. Pechatscheck, gegenwärtig Concertmeister in Stuttgart, hören. Sein geschmackvoller Vortrag und seine ausserordentliche Fertigkeit müssen mit ausgezeichnetem Lobe erwähnt werden. Eine Neuigkeit, welche alle Kenner und näheren Freunde der Tonkunst hoch interessirte, war Beethoven's neueste Symphonie, deren Finale mit Chören gesetzt ist, zu welchen der Tonsetzer die Worte von Schillers *Hymne an die Freude* untergelegt hat. Dieses Werk ist noch nicht öffentlich bekannt, wird aber nächstens im Verlage der Schott'schen Musikhandlung in Mainz herauskommen. Uns scheint — so viel uns nach einmaligem Anhören dieser Composition zu urtheilen geziemt — bey ihrer Empfängniss der Genius des grossen Meisters nicht zugegen gewesen und in einem rein formellen und combinatorischen Streben der rechte Weg verfehlt zu seyn. — Am 3ten April Concert der Dem. Sabina und Eva Bamberger. Dem. Sabina Bamberger, eine geschätzte Sängerin unserer Oper, erhielt allen ihr, bey einer schönen vollen Stimme und bey vieler Gewandtheit, mit Recht gebührenden Beyfall; ihrer jüngern Schwester, einem früh gebildeten Kinde, ward ebenfalls Ermunterung zu Theil. Zum erstenmale hörten wir bey dieser Gelegenheit öffentlich den Geiger Hrn. Femmy, der bereits seit einiger Zeit Mitglied unseres Orchesters ist. Er spielte mit schönem kräftigen Tone, höchst geschmackvollem Vortrage und grosser Fertigkeit ein von ihm selbst gesetztes Concert, das eben so sehr durch Originalität, wie durch Gründlichkeit in der Behandlung der Harmonie ansprach. Hr. Femmy soll auch vor Kurzem die Composition einer Oper vollendet haben, die von bewährten Kunstkennern, welche Gelegenheit hatten, die Partitur zu sehen, grosses Lob erhält. Man rühmt ebensowohl des Künstlers richtige Einsicht in das innere Wesen der dramatischen Tonsetzkunst, als auch den Reichthum neuer Gedanken und die Vollendung im Technischen. Noch soll nicht entschieden seyn, ob, was doch sehr zu wünschen wäre, dieses Kunstwerk zuerst auf der hiesigen Bühne zur Darstellung gebracht werden dürfte. Jedenfalls wäre sehr zu bedauern, wenn andere, als künstlerische Rücksichten in solchen Fällen auf eine Entscheidung Einfluss hätten. —

Unter den Gastsängern, welche im Laufe des verwichenen Winters in der Oper auftraten, war der Wiener Tenorist, Hr. Haitzinger, von besonderer Bedeutung. Die Fülle und der Umfang seiner Stimme, die dramatische Lebendigkeit seines Vortrags — vorzüglich in Rossini'schen Opern anwendbar und willkommen — so wie seine ungemeine Gewandtheit in Rouladen, Trillern und Sprüngen, rissen zu Bewunderung und Beyfall hin. — Als neue Oper wurde am 22sten März Rossini's *Aschenbrödel* gegeben, ohne jedoch sich einer besonders günstigen Aufnahme erfreuen zu können. — Wir wissen es unserm verdienten Musikdirector, Hrn. Kapellmeister Guhr, grössern Dank, dass er das Repertoire der Oper vielfach mit gediegenen Meisterwerken von Mozart, Cherubini, Spohr u. a. ausstattet, die immer zahlreichen Besuch und freudige Aufnahme finden.

Neben den in öffentlichen Concerten und den Bühnenvorstellungen, in welchen wir diese musi-

kalischen Genüsse fanden, fuhr auch das Museum fort, ausgezeichnete Meisterwerke der Tonkunst aufführen zu lassen, zu denen fast immer die trefflich gegebenen Symphonieen zu rechnen waren. Der Cäcilienverein des Hrn. Schelble und andere Gesangvereine von minderer Bedeutung zeugen fortwährend von grosser Liebe zur Kunst. Von den hiesigen Musiklehrern Hrn. Suppus und Baldenecker, so wie von einem Hrn. Dr. Stöpel, sind Anstalten für den Unterricht im Klavierspiel unternommen worden, in denen man nach Logier'schen Grundsätzen verfahren und mechanisch wirken will. Ueber günstige oder ungünstige Resultate dieser Institute kann erst die Zukunft ein günstiges Urtheil fällen.

München. Neben den Prachtdarstellungen des Januars, welche in einem vorigen Blatte angezeigt worden sind, ging die italienische Oper ihren ruhigen, nicht nach äusserem Glanze strebenden Gang. *Figaro, Demetrio e Polibio*, die aus dem früheren Repertoire gewählte *Dama Soldato*, die *Contessa del colle erboso* und die *Cantatrici villane* unterhielten durch guten Vortrag und soliden Gesang ihr Publikum auf auf immer angenehme Weise.

Im Karneval erschien das für verloren gehaltene *Sonntagskind*, von Wenzel Müller, unvermuthet wieder auf der deutschen Bühne, und wagte sich des grossen Wohlgefallens wegen, welches viele an ihm fanden, auch während der Fasten noch einmal hervor, doch wahrscheinlich nur, um bis nächsten Karneval ungestört ruhen zu dürfen. *Der Schnee* am 22sten Februar, so wie *die verfängliche Wette* am 8ten März, bey welcher, wie bey manchen Mozartschen Producten, ein gewaltiges Eilen und eine sehr oberflächliche Ausführung bemerkt wurden, zogen, wie immer, eine zahlreiche Versammlung an sich. Ueberflüssig wäre es, die ausgezeichneten Talente des Verfassers der Oper *die Prinzessin von Provence*, welche bisher dreymal mit immer gleichem Beyfall und immer bey vollem House aufgeführt worden, in einer kritischen Auseinandersetzung dieses Werkes würdigen zu wollen. Nur glauben wir bemerken zu müssen, dass er bisher in Deutschland unsers Wissens wohl allein es war, welcher mit einem nach allen dramatischen Erfordernissen ausgeführten Werke als dessen Dichter und Componist zugleich, und zwar mit anerkanntem glücklichen Erfolge auftrat, worin er wohl wenig Nachfolger haben möchte. Der gegen Ende des März gegebenen, nach dem Französischen bearbeiteten Operette: *Die Verwandlungen*, wurde nur eine einzige Aufführung zu Theil und auch dieser hatte sich der Componist derselben, der bekannte Sänger, Hr. Fischer, wenig zu erfreuen, so sehr war alles darin den Bedürfnissen der Zeit und des Geschmackes entgegen. Man hatte Ursache, sich darüber zu wundern, wie ein so erfahrner Kenner des Theaters dessen Erfordernisse in seinem eigenen Werke so sehr verkennen konnte.

Nicht mit Unrecht hat der musikalische Theil unserer Ballette aus neuerer Zeit manchen Tadel erfahren, der aber keineswegs immer auf Rechnung der Componisten zu schreiben ist: denn wenn sich der lyrische Tanz in ein prosaisches Herumgehen, und die innere poetische Structur in Tableaumachen und Gruppen-Verzierungen auflöst, so kann die rhythmische Tonkunst sich auch nur wirkungslos ihnen anschliessen. Zudem ist es ja keine so seltene Sache, dass Balletmeister, mit derselben wenig vertraut, ihre überall zusammengelesenen Bruchstücke dem Componisten, dem diese Tagelöhnerarbeit aufgetragen ist, zum blossen Arrangiren übergeben, und somit selbst dem Bessern den Eingang versperren. Tief ergreifend und eine seltene Erscheinung waren demnach die Divertissemens und das grosse dreymal aufgeführte Ballet: *Arsene* von Hrn. Taglioni. Von diesem erfahren, einsichtsvollen Manne und seiner mit aller Grazie hochgebildeter Kunst ausgeschmückten Tochter, die mit einer richtig geordneten Musik immer im schönsten Einklange bezaubernd wirkte, glauben wir behaupten zu dürfen, dass sie diejenigen, welche diesem Zweige dramatischer Kunst etwas abhold geworden, wieder für denselben gewonnen haben.

Die Akademie der musikalischen Kunst hat auch in diesem Winterhalbjahre ihre Ausstellungen veranstaltet und damit den Unbefangenen das Urtheil abgenöthiget, dass Hr. Molique, dieser rüstige, von ächtem Kunstgefühle belebte junge Mann, der hiesigen Instrumental-Kunst ihren alten Ruhm kräftig bewahren lässt, wogegen aber der Gesang gleichsam im Stillstehen begriffen ist, ohne nach Höherem und Besserem zu streben. Zwar veranlassen die mit jedem Jahre wiederkehrenden Bravourarien von Puccita, Caraffa, Guglielmi, die gesungene Violinsonate von Lafont und ähnliche Dinge, noch immer ein lärmendes Klatschen: diess hat jedoch, wie aus der Natur der Sache selbst und aus so manchen in hiesigen öffentlichen Blättern gegebenen Winken, woran sich aber die Künstlerinnen wenig

kehren, zu schliessen ist, mehr in einem gewissen conventionellen Herkommen, als in einem wahren Wohlgefallen, das man an diesen seelenlosen Solfeggios nimmt, seinen Grund.

Während der letzten Tage der stillen Woche wurde in den grösseren Kirchen manches Gute gehört: zuerst ein zweychöriges *Miserere*, ein erhabenes Kunstwerk des grossen Jomelli; sodann viel ächt Alterthümliches aus dem 16ten und 17ten — vermengt mit vielem Neuen im alterthümlichen Style, aus dem laufenden Jahrhundert. —

Madame Lalande ist von Venedig hier eingetroffen. Mit ihr wird auch die ernstere Oper wieder in die Reihe treten.

Bemerkungen.

Wer Schönes recht würdigen soll, der muss zweyerley sehr unterschiedene Eigenschaften in sich vereinigen: Einen Sinn fürs Allgemeine, Allberührbarkeit, Allinteresse, Freiheit im Wählen seiner Standpunkte ohne Selbstigkeit und Laune des Augenblickes, und — Festhalten des Nächsten, Besondersten, Isolirung, Vergessen alles Uebrigen, Einsenken in das Gegebene.

Das goldene Nichtsthun sey gutes und schönes Thun erzeugend. Die Faulen und die Uebergeschäftigen bringen die Welt nicht weiter.

Der Mensch liebt das Alte, Gewohnte, er liebt das Neue, Frische; aber am liebsten ist ihm das seinem Bekannten, Gewohnten, Alten, nächstliegende Neue.

P. L. B.

KURZE ANZEIGE.

Rondeau brillant pour le Pianoforte par J. Benedict. Oeuvr. 5. Vienne, publié par Sauer et Leidesdorf. (Pr. 22 Gr.)

Rec. lernt Hrn. B. zuerst durch diese seine Composition kennen und weiss nichts von ihm, als dass er sie geschrieben hat. Es thut ihm Leid, sagen zu müssen, dass ihm aus ihr nichts weiter hervorgeht, als, dass Hr. B. ein sehr fertiger und viele Schwierigkeiten bezwingender Pianofortespieler seyn mag (denn er wird ohne Zweifel dieses sein Rondeau doch selber vollkommen ausführen können); dass er viele Klaviermusik gehört und eingeübt hat (wie es scheint, besonders Compositionen Mar. von Webers), und dass ihm davon Vieles zurückgeblieben ist, was er nun nach seiner Art umgestaltet und dem er auch zuweilen in den Figuren etwas ihm Eigenes hinzusetzt. Achtzehn Seiten, meist voller Figuren, die mehr auf einander folgen, als innerlich verbunden, wenn auch an sich zum Theil nicht uninteressant sind, machen noch kein gutes Musikstück aus; nicht einmal technisch, viel weniger geistig. Sie sind Stoff; nun fragt sichs aber: was wird daraus gemacht? Sie sind Mittel: aber wo bleibt der Zweck? Noten über Noten geben, wie gesagt, an sich noch keine Musik. Das Rondeau scheint das Finale eines Concerts zu seyn; die Tuttisätze sind in kleinen Noten gestochen. Möglich, dass dann das Orchester mehr innern Zusammenhang in das hier Gebotene bringt; aber das kann man hier nicht wissen, viel weniger hören; und es ist nicht einmal auf dem Titel angemerkt, dass man die Solostimme eines Concertstücks mit ausgenogener Orchesterbegleitung bekomme. Auf jeden Fall scheint die Herausgabe dieses Musikstückes, wie es nun hier vorliegt, eine Uebereilung. Sollte Hr. B., wie wir ihm gern zutrauen, ein junger Mann von Talent seyn, so wird er wohlthun, sich nicht öfter so zu übereilen. Das Publikum vergisst dergleichen schwer und gemeiniglich selbst dann noch eine geraume Zeit nicht, wenn man weiter gekommen ist und Bedeutenderes geliefert hat. Sehr geübten Klavierspielern übrigens, die sich in dem, was man brillanten Concertvortrag zu nennen pflegt, üben wollen, kann diess Rondeau dazu Dienste leisten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

sonirens und Dissonirens in einem Mitklingen oder Nichtmitklingen gewisser Tone suchen wollen.

An einer Saite zeigt sich die mit 1, 2, 3, 4 u. s. w. übereinkommende Tonfolge nicht nur bey den jezterwähnten *Transversalschwingungen*, sondern auch bey den *Longitudinalschwingungen*. Aufserdem findet sie auch noch Statt bey den *Longitudinalschwingungen eines Stabes*, wie auch bey den Schwingungen der Luft in einer, an beyden Enden *offenen Pfeife*, nämlich sowohl in Orgelpfeifen dieser Art, als auch in den gewöhnlichen Blasinstrumenten. An *gedeckten Pfeifen*, d. i. an solchen, die nur an dem Ende, wo sie angeblasen werden, offen, an dem andern aber verschlossen sind, finden nur solche Tone Statt, die mit den ungeraden Zahlen 1, 3, 5, 7 u. s. w. übereinkommen.

In allen (transversalschwingenden) *Körpern, die* (nicht durch Spannung oder Druck, sondern) *für sich elastisch sind*, findet nur eine Folge und also auch nur ein Beysammenseyn solcher Tone Statt, die sich durch Quadrate gewisser Zahlen ausdrücken lassen, oder diesen ziemlich nahe kommen, und meistens in sehr unharmonischen Verhältnissen gegen einander stehen. Ein Mitklingen einer Oktave, Quinte u. s. w., ist bey solchen Körpern schlechterdings unmöglich, und doch sind die Tone derselben eben so brauchbar, als die Tone einer Saite, und mussen sich nach ebendenselben Gesetzen der Harmonie richten.

Ein *Stab* kann nach der Erfahrung sowohl wie nach den theoretischen Untersuchungen von Daniel Bernoulli und L. Euler bey verschiedener Behandlung auch verschiedene Folgen von Tonen geben. Wenn ein Stab an dem einen Ende befestigt, und an dem andern frey ist, wie z. B. die Stifte an der Eisenvioline sind, so verhält sich der Grundton, wo der ganze Stab sich bewegt, zu dem folgenden wie 4 zu 25, und von diesem angerechnet verhält sich die Tonfolge, wie die Quadrate von 3, 5, 7, 9 u. s. w., mithin, wenn man den Grundton als 1 ansehen will, so ist die Folge derer Tone, welche zugleich hörbar seyn können, 1, $6\frac{1}{4}$, $17\frac{7}{9}$, $31\frac{1}{9}$, u. s. w. Ein solches Mitklingen wird aber wegen des so beträchtlichen Abstandes der höhern Töne von dem Grundtone, wo der nächste schon um 2 Oktaven und eine übermäfsige Quinte höher ist, als der Grundton, weniger bemerkbar seyn, als bey Saiten, und manchen andern Körpern, wo die hohern Tone dem Grundtone näher sind. Ein Stab, der an dem einen Ende an irgend einem festen Gegenstand angestemmt, und an dem andern frey ist, wie auch einer, der an dem einen Ende ganz fest und an dem andern an etwas angestemmt ist, wird keine andern Tone zugleich können hören lassen, als die in den Verhältnissen der Quadrate von 5, 9, 13, 17 u. s. w. stehen; ein Stab, dessen beyde Enden befestigt sind, nur solche, die mit den Quadraten von 3, 5, 7, 9 u. s. w.; einer, dessen beyde Enden an etwas gestemmt sind, nur solche, die mit den Quadraten der Zahlen 1, 2, 3, 4 übereinkommen, bey welcher Behandlungsart die Schwingungen in Ansehung der Eintheilung des Stabes in aliquote Theile ganz eben so beschaffen sind, wie an den Saiten, und nur in Ansehung der Tonfolge sich davon unterscheiden. An einem Stabe, dessen beyde Enden frey sind, können nur solche Tone zugleich Statt finden, die in den Verhältnissen der Quadrate von 3, 5, 7, 9 u. s. w. stehen; am besten wird sich an einem solchen Stabe ein Beysammenseyn mehrerer Töne vernehmen lassen, wenn man ihn in seiner Mitte zwischen zwey Fingern ganz locker hält, oder an einem Faden aufhängt, und ihn anschlägt, es nimmt sodann gewöhnlich der Stab mehrere von denen Schwingungsarten zugleich an, bey welchen ein Schwingungsknoten in der Mitte ist, und man hört bey gehöriger Aufmerksamkeit ein unharmonisches Gemisch von Tonen, die sich unter einander, wie die Quadrate von 3, 9, 13, 17 u. s. w. verhalten.

An einer *Gabel*, d. i. an einem Stabe, der in der Mitte so zusammengebogen ist, dafs seine beyden Halften mit einander parallel gehen, können aufser dem Grundtone, wo beyde Schenkel gegen einander und von einander schwingen, auch zugleich andere Schwingungsarten vorhanden seyn, bey welchen an jedem Schenkel 1, 2 oder mehrere Schwingungsknoten sind. Da nun

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № III. 1825.

Neue Musikalien, welche seit September 1824 im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Lindpaintner, P. Ouvert. de l'Op. der Bergkönig, à grand Orchestre. Op. 50. . . . . 2 Thlr.
Maurer, L. Ouv. de l'Opéra-Vaudeville: Le nouveau Paris, à gr. Orch. Oeuv. 33. 1 Thlr. 12 Gr.
Onslow, G. Ouvert. de l'Opera: L'Alcade de la Vega, à grand Orchestre. . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Pilz, V. A. 24 neue Tänze, 1 Polon., 2 Men., 3 Walzer, 2 geschw. Walzer, 1 Cotillon, 2 Ecoss. und 1 Quadrille. L. 1. vollst. 1 Thlr. 8 Gr.
Zimmermann, J. W. 12 Walzer und 6 Ecoss. vollst. . . . . 1 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Bruni, 6 Sonates pour Violon. Op. 38. et posthume, 4me Livr. 2e Part. . . . . 1 Thlr.
Giorgetti, F. Duos d'Etude pour 2 Violons, Liv. 1. 2. Op. 15. . . . . à 12 Gr.
Köhler, H. Pot-Pourri av. Var. d'une exécution facile pour 2 Violons. Oeuv. 149. . . . . 12 Gr.
Lafont, C. P. Souvenirs d'Edelmone et Otello, Fantaisie et Var. p. Violon avec Pianof. P. 1. 12 Gr.
— Fantaisie et Variations sur des motifs de la Cenerentola et de la Gazza ladra pour Violon avec Pianoforte. P. 2 . . . . . 12 Gr.
Maurer, L. Variat. pour 2 Viol. princip. avec Orchestre. Op. 30. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Capriccio et Polacca pour Violon avec Orchestre. Op. 31. . . . . 16 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) pour 2 Violons, Alto, Vlle et Basse. Op. 25. . . . . 2 Thlr.
Hus-Desforges, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 47. 4me Liv. de Duos. . . . . 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T. 36 petits Duos méthodiques faciles et chantans pour 2 Flûtes. Oeuv. 72. Part. 1 et 2. . . . . à 16 Gr.
Gabrielski, W. Divertissement pour la Flûte. Op. 69. . . . . 8 Gr.
— Variat. sur un thème de l'Op. Otello pour la Flûte. Op. 70. . . . . 8 Gr.
— Adagio et Variat. pour la Flûte sur un thème de Caraffa. Op. 71. . . . . 8 Gr.
— 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 72. 1 Thlr. 12 Gr.
— grand Duo pour Flûte et Violon. Op. 73. 20 Gr.
— Airs var. p. la Flûte avec 2 Violons, Alto et Basse. Op. 74. . . . . 12 Gr.
— 3me Concerto pour Flûte avec Orchestre. Op. 75. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Adagio et Variat. p. la Flûte sur un thème de Rossini, avec Orchestre. Op. 76. 1 Thlr. 12 Gr.
Molino, F. 12 Nocturne p. Flûte ou Viol. et Guit. Op. 37. . . . . 8 Gr.
Vogel, L. Variations sur un thème de Rossini „Bell' alme generose", pour la Flûte. . . . . 6 Gr.
— grand Solo pour la Flûte. . . . . 8 Gr.
Weiss, C. N. Etude pour la Flûte cont. un choix de pièces mélodieuses brillantes et instructives, publié par Gabrielski. . . . . 16 Gr.
Bärmann, H. Concertino p. Clarinette avec Orch. Op. 27. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Andante avec Variations pour la Clarinette av. accomp. de l'Orchestre. Op. 29. . . . . 16 Gr.
Müller, Fr. Etudes pour la Clarinette. . . . . 16 Gr.
Braun, J. F. 24 Exercices pour Hautbois dans les tons les plus difficiles avec Pianof. Oeuvre posthume. . . . . 1 Thlr.
Bachofen, H. 2me Concerto pour le Cor avec Orchestre. Op. 30. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Kurpinsky, C. Nocturne pour Cor, Basson et Viola. Op. 16. . . . . 8 Gr.
— Paysage musical, Pot-Pourri pour Cor et Basson. Op. 18. . . . . 6 Gr.
Lindpaintner, P. Romance et Rondeau p. le Cor de Chasse avec acc. de l'Orchestre. Oeuv. 48. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Human, A. Polonaise pour le Basson obl. avec Orchestre. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Dussek, J. L. Rondeau (tiré du Conc. pour deux Pianofortes) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. 1 Thlr.

Kloss, C. 3 Marches pour le Pianoforte..... 8 Gr.
Köhler, H. Introd. et Variat. pour Pianof. avec Flûte obl. Op. 128..... 12 Gr.
— E. Introduction et Variations pour le Pianof. sur un thème du Ballet Nina, à 4 mains. Op. 10..... 20 Gr.
Latour, T. La Gasconne, Air varié p. le Pianof. avec. accomp. de Flûte (ad libitum) No. 31. 12 Gr.
— Les trois Soeurs, Divertissement pour le Pianof. à 4 mains. No. 25..... 12 Gr.
Lobe, J. C. 3 Amusemens pour le Pianof. Op. 7. 16 Gr.
Maurer, L. Ouvert. de l'Op. le nouveau Paris, à 4 mains..... 16 Gr.
Molino, E. 1er Nocturne pour Pianof. et Guitare. Op. 36..... 12 Gr.
Moscheles, J. grands Variat. sur une Marche fav. (Alexander-Marsch) p. Pianof. avec 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 32. arr. à 4 mains par Mockwitz..... 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintetto (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25... 1 Thlr. 8 Gr.
— Trio pour Pianof. Viola et Violonc. Op. 26. 2 Thlr.
— do. do. do. Op. 27. 1 Thlr. 12 Gr.
— Thème Anglais varié p. le Pianof. Op. 28. 12 Gr.
— Ouvert. de l'Opera: L'Alcade de la Vega pour le Pianoforté avec Violon (ad libitum)..... 12 Gr.
— Ouvert. du même Opéra pour le Pianoforte à 4 mains..... 12 Gr.
— Entr'actes du même Opéra pour le Pianoforté à 4 mains..... 12 Gr.
Schwenke, C. 6 Divertissemens p. Pf. Liv. 1. 1 Thlr.
— — — — 2. 1 Thlr.
Sörgel, F. W. grand Quatuor pour Pianoforté, Violon, Viola et Basse. Op. 20. 2 Thlr. 16 Gr.
Szymanowska, Marie, 12 Exercices p. le Pianof. 1 Thlr.
Zimmermann, J. W. 12 Walses et 6 Eccossoises pour Pianoforte. Liv. 1..... 12 Gr.

Für die Orgel.

Kegel, C. C. 10 Vor- und Nachspiels für die Orgel..... 8 Gr.

Für Guitarre.

Drexel, F. 12 Marches pour la Guitare. Op. 12. 12 Gr.
— Recueil pour la Guitare Op. 31..... 16 Gr.
— 6 Cotillons pour Guitare av. Pianof. Op. 28. 6 Gr.
Molino, F. Le plaisir de tous les goûts, ou 30 Var. pour la Guitare. Op. 35..... 12 Gr.

Für Gesang.

Breidenstein, K. Motette „Wenn ich ihn nur habe" Op. 1..... 6 Gr.
— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Drexel, F. 20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre, für Anfänger. Op. 32..... 20 Gr.
Kittau, F. 6 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 12 Gr.
Kloss, C. Berliner Liedertafel für vier Männerstimmen. Op. 21..... 1 Thlr.
Neukomm, S. 7 Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 93. 20 Gr.

Wöhler, W. Die Dur-Scala mit 80 zwey- und dreystimmigen harmonischen Veränderungen. 16 Gr.

In den nächsten Wochen erscheinen noch nebst mehren andern Werken folgende:

Lindpaintner, Ouverture de la Traged. Paria Op. 51..... 1 Thlr. 16 Gr.
Dotzauer, 3 Duos pour 2 Violoncelles (d'une difficulté progressive). Oeuv. 75... 1 Thlr. 16 Gr.
Fürstenau, A. B. Concerto pour la Flûte avec Orch. Op. 53..... 2 Thlr.
— do. do. avec acc. de Pianoforte... 20 Gr.
— Var. brillantes sur un Thème de Préciosa, pour la Flûte avec Orchestre. Oeuv. 54. ..
Bärmann, H. Concerto p. Clarinette avec Orch. Op. 28..... 2 Thlr. 12 Gr.
— Exercices amusans pour la Clarinette. Op. 30. 1 Thlr.
Rossini, Variat. p. Clarinette avec Orch..... 1 Thlr.
— do. do. avec acc. de Pianof..... 12 Gr.
Onslow, G. Quintetto. (No. VIII.) Op. 24. arr. p. le Pianof. à 4 mains par Hüttner..... 1 Thlr.
— Der Alcade von Vega. Oper, im Klavier-Auszug, mit franzos. und deutschem Texte..... 2 Thlr. 12 Gr.

Nachricht.

Allen den respective Herren Musikern, Musikalienverlegern und sonstigen Personen, mit denen ich die Ehre habe in Verbindung zu stehen, mache ich die ergebenste Anzeige, dass ich seit Ostern dieses Jahres Berlin und mein dortiges Engagement verlassen habe, und einem sehr ehrenvollen Rufe hierher nach Ludwigslust gefolgt bin. Briefe an mich bitte ich zu addressiren: an den grossherzoglich Mecklenburg-Schwerinschen Hof-Musikus

Wilhelm Braun
wohnhaft in der Schloss-Strasse
in Ludwigslust.

Ludwigslust am 22sten April 1825.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten May. **№. 18.** 1825.

Der engere Kreis. Ein Beytrag zur Aesthetik, auch zur musikalischen.

Je grösser, ausgedehnter die Welt ist, in der man lebt, eine desto kleinere Quote ist man selbst darin, und so auch Alles, was uns angeht, unsere Theilnahme in Anspruch nimmt, uns erfreuen, erheben soll.

Von jeher hat der Mensch sich selbst engere Kreise gebildet, oder ist in solche, die ihm gegeben worden, eingegangen; weil, je enger der Kreis ist, in dem er doch wieder ein beziehungsweise ganzes Leben findet, desto grösser er selbst wird, desto mehr seiner selbst sich bewusst, und desto einfacher, grossartiger seine Bezüge zu all dem werden, was ihn umgiebt, mit was er sich umbaut.

Um dieses Allgemeine deutlicher zu machen und näher zu bringen, will ich zuvörderst daran erinnern, dass das Spiel, ein Lebens-Element, das durch alle Zeiten von den Menschen gesucht und geliebt worden, nichts anders ist, als ein Leben im Kleinen, ein engerer Kreis, in welchem der Mensch mehr thätig, selbsthandelnd, seines Thuns und Leidens sich bewusst, mehr lebenbeherrschend und von Theilnahme an den Begegnissen erfüllt ist, als meistens im grossen äussern Leben.

Schon an den Kindern bemerken wir den Trieb, sich innerhalb des wirklichen, ihre Fassungskraft übersteigenden Lebens ein kleineres oft aus ärmlichen, lächerlichen Bestandtheilen zu bauen, in welchem sie aber bequemer spielend herrschen können, als in jenem.

Wir Erwachsenen haben ausser unsern täglichen Gewinn- und Unterhaltungs-Spielen auch noch periodische Spiele, die füglich hier genannt werden; aus allen ragen die Faschingslustbarkeiten hervor, wo wir auch unser Volksleben in einen kleinern Kreis ziehen, und denselben durch gewählte charakteristische Gestalten beleben; wo Jedes in einer beliebigen Verhüllung, also wieder in einer Schranke sich bewegt, die ihm zu Auslegung einer bestimmten heitern Thätigkeit, einer Rolle dienen soll, die es stets mit mehr Lust spielt, als das wirkliche Original im trocken-kalten Leben die seinige gewöhnlich handhabt.

Wie wir vorhin der Kinder, als Dramatiker im Kleinen, erwähnten, so wollen wir nur uns, als grössere Kinder, ihnen mit unserer Theaterlust beygesellen. Was ist die Bühne anders, als ein engerer Kreis, der das weit und breit Gedehnte der Wirklichkeit, wie eine magische Laterne, dem Aug' und innern Sinne bequem, anlockend durch erhöhte Färbung, die Theilnahme verstärkend durch das Gedrungene und den raschen Wechsel der Erscheinungen, darstellt?

Innerhalb dieser kunstgemäss beschränkten Sphäre sind wieder engere Kreise. Wie das Menschliche in sich selbst sich erhöht, wenn es sich begrenzt, aber innerhalb dieser Begrenzung desto unumschränkter waltet, sehen wir am Tanze, wo das innere Leben sich in lauter Grazie und Bedeutsamkeit der Bewegungen offenbaren will, und, auf dieses eine Zeichen beschränkt, uns durch Virtuosität in Geberden, Stellungen, Rhythmen nur um so mehr rührt und bezaubert.

Wir dürfen jetzt wohl einen Blick auf die Kunst überhaupt werfen. Was ist sie anders, als wieder jener engere Kreis des Lebens, aber ein beziehungsweise vergrössertes, ein erhöhtes Abbild des ins Unendliche verflächten wirklichen Daseyns? Der Mensch schafft sie sich, damit er dasjenige sich künstlich vorführe, was ihn sein enger Gesichts-Erfahrungs-Lebenskreis nie schauen lässt, das Zusammengehörige, aber meist weit auseinander in Zeit und Raum Entlegene, das sich Suchende und selten sich Findende, ein sich Abschliessendes, Abrundendes. Denn das Milben-Auge des Sterblichen will doch das ganze Weltall erschauen, die enge

Brust, ein Getriebe des Augenblickes, will Wohl und Weh der ganzen Menschheit in sich aufnehmen, das ephemere Leben, an einem Faden von Pulsader, an einem Tropfen Blut, einer Unze Luft hängend, will die Dauer von Vorzeit, Gegenwart und Nachwelt umfassen. Und diese ungeheuren Wünsche sind ihm vom Himmel gewährt auf eine wundervolle Weise, nicht durch verblendende Täuschung, sondern durch geheimnissvolle Spieglung des Grenzenlosen in einen engen, dem Sterblichen fasslichen Kreis, durch Kunst und Religion.

Auch in den kleinsten Theilen äussert die Kunst ihre ansprechende Kraft. Jedes Abbild ist schöner und interessanter als der Gegenstand, eben weil es dem kleinern Kreise der Kunst angehört, nicht der unendlich zerflossenen Welt: weil es ein Gedachtes, Ueberlegtes, Gewähltes, Dargestelltes ist, ein von Menschenkraft in guter Stunde Geschaffenes, das den Hauch und Duft seiner Erregung, Schöpferlust, Begeisterung an sich trägt.

Darum liebt der Mensch sein Portrait; darum ist schon der Spiegel mit seinem Rahmen ein isolirend verschönernder Künstler, ja, ein jeder Rahmen die Eingangsthüre zur Kunst.

Aber innerhalb der Kunst selbst sehen wir mit Verengerung des Kreises die Gestalten sich erhöhen. So ist Dramatik oft nicht viel edler als Wirklichkeit, Malerey erhöht die Schönheit der Gestalten, wählt grosse Momente, und verstärkt so den Antheil an beyden; Bildhauerey ist in dieser Beziehung zugleich der engste und der herrlichste Kreis.

Darum sind die Antiken so grossartig, weil sie im kleinsten Cyklus die Hauptformen menschlicher Gestalt in ihrem idealen Ausdrucke darstellen.

Wir stehen an der Mythologie, die als Sagenkreis in Beziehung auf Grossartigkeit der Gestalten so wie der Ereignisse, im Auffassen des Weltgetriebes und der Lebenskräfte hoch über dem breit-seichten Strome der Geschichte schwebt.

In diesem Sinne mag auch dem Aberglauben sein Recht widerfahren, der, weil ihm die unendlich weite und breite Verschlingung der Naturkräfte unfasslich ist, und sein beschränktes Wissen die Ansprüche seiner Einbildungskraft unbefriedigt lässt, die Causalitäten der Schöpfung in einem engern, abenteuerlichen, jedoch nicht aller Vernunft und Phantasie entbehrenden Kreise sucht. Es sind wunderliche Dichtungen, die als Stellvertreter von Kunst und Religion in finsteren Zeiten, besonders bey einsam wohnenden Stämmen, Ständen und Individuen auftreten; grossartige Zerrbilder des verengerten Sinnes, anamorphische Figuren, welche der Spiegel ächter Aufklärung in ihre richtige Form zurückbringt.

Von der Dichtkunst gilt, was von der Kunst überhaupt beygebracht worden, und da sie ein Inbegriff aller Künste, wo nicht für den äussern, doch für den innern Sinn genannt werden kann, weil sie die verschiedenartigsten Leistungen derselben stellvertretend unserer Einbildungskraft vorzuführen weiss, so passt auch auf sie, was von jenen gesagt worden.

Die verschiedenen Dichtungsarten halten sich jede in ihrem eigenen Kreise, und nach dessen Weite oder Enge messen sich, nur in umgekehrtem Verhältnisse, die darin auftretenden Gestalten und die in ihm erregten Gefühle. Andeutungen mögen hier genügen.

Roman, Erzählung, Novelle etc. streifen oft an das Wirkliche, und erheben sich über dieses nur durch die freye Wahl des Stoffes, die Lebendigkeit der Darstellung, und die künstlerische Anwendung, die Abrundung, welche das Leben und seine Schilderung fast niemals hat.

Im Lustspiele sind die Personen kaum grösser, als in der wirklichen Welt, dagegen nehmen sie in der Tragödie durch schöne Isolirung der Verhältnisse, gedrängte, gewichtige Schicksale, erhabene Gesinnungen eine phantastische Grösse an.

Im Liede wird der Sänger selbst durch nah gelegte Theilnahme an jenem Gefühle, in der Ode durch den hohen Schwung seiner Anschauung eine grosse Gestalt.

Es hängt bey dem antiken Epos der enge Kreis, in welchem sich die Ereignisse bewegen, das Verhältniss der Macht der Heiden zu der damals bekannten Welt und Weltbeherrschung genau zusammen mit der kolossalen Grösse der Gestalten, und der schönen Umständlichkeit, mit der alles Sichtbare geschildert worden. Die geographische, überhaupt die räumliche und numerische Kleinheit liess eine desto grössere Qualität aufkommen. Wir dürfen wohl das Gesetz aussprechen, dass, je weniger sich unser Sinn horizontal, in der Fläche verschweifen kann, desto eher er sich aufrichtet und das Perpendikulare sucht, und je spärlicher die Menschheit ist, desto näher die Götter rücken.

Nur ein Missverstehen konnte jenen Modernen verleiten, Homers Helden mit unsern Bauern-

Schulzen zu vergleichen, da sie doch in Rücksicht auf fühlbare Macht und Thatkraft poetisch grösser sind als unsere Herrscher, bey welchen alles Persönliche in dem gegebenen Sächlichen seinen Dämpfer findet, wie der Ton eines musikalischen Instrumentes in den Möbeln eines bewohnten Zimmers.

Die Liebe zu Dichterwerken entspringt aus dem Verlangen, in einem engern, gewähltern Kreise sich von dem verwirrenden Getriebe des äussern Lebens zu erholen. Das ist an der Leselust zu loben, dass sie die geschlossenen Kreise sucht; aber sie wird zur tadelnswerthen Lesewuth, wenn sie die Einbildungskraft in einem so unausgesetzten Lebenswechsel umtreibt, dass der geordnete Lebenskreis eines Nichtlesers ein ruhig-stiller dagegen ist.

Wissenschaft, Betrachtung bemühen sich um den engern Kreis von Grund-Ideen und Maximen, mit welchen der Denker das unendlich Mannichfaltige der Wirklichkeit bändigt; sie sind ihm die Musik der Schöpfung, das einfache Thema der Variationen des Daseyns, und für eine angefochtene sinnige Seele giebt es keine süssere Empfindung, als ihre Anliegen und Schmerzen im Erforschen des Entstehens und Werdens der irdischen, der menschlichen Dinge, in der Totalität des Gedankens abzukühlen.

Der enge, hell-reine Kreis des Klassischen ist's, zu welchem die Geister aller Zeiten zurückkehren, wenn sie überall vergebens das Wahre und Schöne gesucht haben. In Kunst, Wissenschaft, Geschichte sind unvergängliche Meisterwerke uns geblieben. Sie zeigen uns, was der Geist vermag, wenn er sich vom falschen Streben enthält; auch wir, in ihrem Lichtkreise stehend, bereden uns, den rechten Weg nicht mehr verlieren zu können. Sie lassen uns gewissermaassen Zeit und Raum verschwinden sammt ihren Zerflossenheiten, weil das recht Reinmenschliche, das ächt Volksmässige ewig und jedem nahe ist. Wer in diesen Kreis tritt — und Aehnliches gilt auch bey den andern — der verschreibt sich ihm, er lebt in ihm, so dass ihn alles darin Vorkommende nur an diesen Kreis des Klassischen mahnt, wie ihn andererseits schon ein Wort aus dem Kreise der oberflächlichen Weltbildung an die Seichtigkeit der modernen Kultur erinnert. Dieses heilsam Begrenzende, das jeden Anschauungs- oder Gefühl-Kreis zum Isolatorium macht, wollen wir recht im Auge behalten.

Ehe wir auf die Musik kommen, welcher zu Liebe alles bisher Gesagte vorgebracht worden, müssen wir unsere Idee noch auf eine Erscheinung, die wichtigste, halten, und von ihr bestätigen lassen, um dann bey der musikalischen Sprache und Darstellung uns, ohne undeutlich zu werden, desto kürzer fassen zu können.

Wie heisst die Sphäre, die des Menschen höchstes Anschauen und Denken und seine kindlichsten Lebensbilder, sein letztes Hoffen und seine leisesten Wünsche, das Gewicht seiner Lebenspflichten, die Rechenschaft vor dem ewigen Richter und die geheimsten Mahnungen seines Gewissens, sein ernstes Ringen und Kämpfen mit dem Leben und sein spielendes Thun, sein Schlafen und Wachen, seine Lust und seinen Kummer umschliesst?

Es ist schwer, religiös zu reden, wenn man über Religion spricht; darum nur die nöthigsten Worte.

Aus der Sinn ermattenden, zerstreuenden Mühe der sechs Werktage tritt der Mensch in die Stille des Sonntages, in einen Kreis des Ueberschauens seines irdischen Thuns. Die mancherley Anstände, Sorgen, Rücksichten der Schafftage werden von wenigen erhebenden Pflichten abgelöst; alles ordnet sich in diesem engern Kreise schöner an einander, und so wie der Mensch sich selbst jetzt eine grössere Gestalt ist, weil vor dem Ewigen Alles gleich ist und keine bürgerliche Unterordnung statt findet, so ist ihm auch sein Nächster eine würdigere Gestalt; ja an diesem Tage legt sich die ganze Schöpfung in grösseren, wohlgefälligeren Massen vor sein Auge; nicht an Schweiss und Mühe, die bey seinem Acker aus hundert Furchen, bey seinem Weinberg aus tausend Pfählen zu ihm sprachen, denkt er jetzt; mit freyerm Blick übersieht er sein Besitzthum, und der nicht ganz Verkümmerte wird sich wohl auch der ausgedehnteren Räume, der Schönheit der Natur, des hellen Himmels über einer lachenden Erde, beyder als des irdischen Abglanzes des Höchsten bewusst. Und was dem Menschen nachgehen, ihn verfolgen will, das Schlangengewinde seiner Schwächen, Fehler, Thorheiten, er löst sich von ihm durch einen überirdischen Helfer.

Vergleichen wir diesen Kreis mit dem der natürlichen Wissenschaft, die, um auch nur Eines recht zu wissen, alles Andere auch wissen sollte, weil ins Unendliche Eines vom Andern bedingt ist, vergleichen wir ihn mit der Sphäre des äusserlichen Lebens, mit den in unauflöslicher Verwickelung ins Grenzenlose sich verlaufenden Rücksichten, mit der materiellen, zeitlichen, bürgerlichen und politischen

Sphäre, wo jedes Bestreben von der leisesten Bewegung am äussersten Erdkreise zu hoffen oder zu fürchten hat, wo der Mensch im allgemeinen Weltgedränge zur Milbe wird — wie rein abgeschlossen, eingefriedigt ist jene Zone, wie fest steht die Ueberzeugung, wie nahe liegt die Pflicht, wie gegeben ist die Wahl, wie ruhig ist die Zuversicht, wie gross ist bey aller Demuth der Mensch!

Wie viel grösser sind die Gestalten der religiösen Sphäre, als die der geschichtlichen, die Standbilder des Tempels als die Figuren des Weltmarktes, und wie nothwendig das Symbol, gerade weil in jedem engern Kreise, als in dem des allgemeinen äussern Verkehres, Alles eine symbolische Bedeutung und Gestalt annimmt!

Der religiöse Kreis soll ja dem Menschen den Weltkreis ersetzen, ihn ihm fasslich-schön darstellen, was nur auf eine symbolische Weise geschehen kann.

So ist auch die Sprache unserer heiligen Bücher, ursprünglich die orientalische, aber auch die der lutherischen Uebersetzung, eine engere, und eben nur darum wirksamere, als die jetzige reichere Welt- und Bücher-Sprache, die, wenn auch sinnrichtiger, doch nicht geist-gemässer, nie solche Kraft auf unser Gemüth ausüben wird, so wie naives Kinderwort mächtiger ist als Stylistik.

Es sey vergönnt, im Gegenhalt gegen Kunst, Wissenschaft und Religion, an einige Erscheinungen des Lebens zu erinnern, die das Vorgebrachte bestätigen helfen.

Einsamkeit macht den Menschen und seine Anschauungen und Gefühle grösser. — Der Morgen, der Abend, die Nacht umschlingen das Daseyn in einem engern Kreise, als der ausgebreitet helle Tag. Darum sind aber auch die Massen und Gestalten derselben grösser. Grossartige, geschlossene Natur, Alpenscenen erheben durch grandiose Einfachheit der Bilder, und Darlegung eines friedlich-engen idyllischen Lebens. Wem ein Sinn fehlt, besonders der des Gesichtes, der lebt in einem engeren Kreise, aber mit grösseren Gebilden des Innern.

Wer selbst als eine würdige Gestalt gelten, wer aus dem Weltgewühle Gleichgesinnte an sich ziehen will, der sucht einen engern geselligen Kreis zu bilden. Dieser Hang, sich zu isoliren, um die gewöhnlichen durch Menge verjüngten Menschen zu überwachsen, spielt sich oft durch Geheimthun ins Bedenkliche.

Wer sich zurückzieht in sein Haus, seinen Garten, sein Landgut, will in diesem engern Kreise einfach-grössere Verhältnisse gründen und ausbilden. Das Familienleben hat die grössten Gestalten für liebende Herzen; Heimath wird nicht durch das Grandioseste der Fremde ersetzt.

Selbst momentane Erregung durch Affekt, durch Wein etc. bewirkt eine Erhöhung des Lebens durch Verengung des Gesichtskreises, und Liebe ist hierin die gewaltigste, denn ein Kreis, der, mit Ausschluss des ganzen Menschengeschlechtes, nur zwey Wesen umschliesst, macht sie sich gegenseitig zu den grössten Gestalten der Welt.

Wenn wir auf unsern bisherigen Weg zurücksehen, so müssen wir fragen, ob der Mensch den einen oder den andern solcher Lebenskreise nicht seines eigenthümlichen zu ihm sprechenden Tones wegen suche. Es wäre eine Art Sprache, die der Mensch sucht, nach der er Verlangen trägt. Dann bleibt bemerkungswerth, dass wir so gern diese Sprache, als Text betrachtet, mit der Tonkunst begleiten. Wir erinnern uns hier wiederholend an Kinderlust, Gesellschaftspiel, Fasching, Theater, mancherley Kunstdarstellungen überhaupt, Lied, Romanze, Oper, rhapsodirtes Epos, religiöse Andacht, Einsamkeit, Morgen und Abend, Hirtenleben, Blindheit, Geselligkeit, Orden, Landlust, Freude, Wehmuth, Liebe — sie alle singen, musiciren, und es muss also ein Bezug dieser Erscheinungen zu dem musikalischen Sprach-Vehikel vorhanden seyn.

Musik, als Sprache, ist selbst ein solcher engerer Kreis.

Wenn wir aus der Wortsprache in die Tonsprache eintreten, so begeben wir uns eines Reichthums von Bestimmtheiten und Darlegungsmitteln; wir können nicht mehr dasselbe Getheil von Bestimmungen ausdrücken, aber wir gewinnen darin, dass wir länger auf dem Einen, was wir andeuten wollen, ruhen können, dass wir besonders Erscheinungen der Gemüthwelt, oder auch Aeusseres, das in naher Beziehung auf Empfindungen ist, so mit Tönen umweben können, dass mit der Andeutung zugleich die Sache gegeben ist, dass an das Ausgesprochene sich unfehlbar, bey uns und anderen, das Gefühl knüpft.

In der Tonsprache ist nicht die Unendlichkeit bestimmter Combinationen, wie in der Wortsprache, aber eben dadurch, dass sie nicht artikulirt, nicht conventionell ist, liegt sie unmittelbar an der Sache selbst, ist natürlicher, tiefer, inniger, gleich der

Mimik Eines, der nicht reden kann oder darf, gleich den Schmeicheltönen eines Kindes.

Musik ist gleichsam die süsse Klage, nicht sprechen zu können, und gerade darum ist sie beredter, eindringlicher, als die kältere, weitschweifigere Wortsprache. Sie hat nicht die bestimmten Evolutionen der Letztern, aber dafür wiederholen sich ihre Entwickelungen öfter, und sind in ihrer harmonischen Fülle, in ihrem melodischen Wechsel, ihrer durchgreifenden Rhythmik näher an unser Gefühl sprechend, als die Kunst der Stylistik.

Darin gerade liegt die Sitten-mildernde, besänftigende, lösende, rührende Kraft der Musik, dass sie nicht das Momentane ausspricht, sondern das Allgemeine; nicht durch das kältende Medium der Wortsprache, sondern durch Töne, die unmittelbar Wohl und Weh aussprechen. Was kein Zuruf, kein Trosteswort vermöchte, die auf den besondern Fall zielten, das vermag ein Gesang, der schon unzähligemal als Mahnung oder Trost gesungen worden. In der Musik fühlt sich der Mensch, der gesellige Verein dem Zeitlichen, Alltäglichen enthoben, und ins Allgemeine, Reinmenschliche aufgenommen. Musik hebt jedes Anliegen aus der unendlichen und erkältenden Sphäre der Verstandes-Rücksichten in den engern aber wärmern Kreis des Gefühles, des Vertrauens, der Hingebung, der Religiosität.

Musik, eingeführt in jene engeren Sphären, sucht sie nur noch enger abzuschliessen. So wiederholt ein spielendes Kind stundenlang die nämliche Weise. Eben so lang tanzen wir nach derselben Musik. Gesang der Freude, der Wehmuth, der Sehnsucht, der Liebe, des zechenden Frohsinnes, sie alle singen dieselbe Weise zehnmal, und drängen so das von der Aussenwelt isolirte, begrenzte Leben in die noch engeren Grenzen der Tonsprache.

Beym Gottesdienste gilt ein schöner Choral oft so viel, als die längste Predigt, und enthält doch nur etliche melodische Zeilen. Er kann für das beste Beyspiel zu Bestätigung des ausgesprochenen Gesetzes gelten. Wie in der bildenden Kunst die Statue, so giebt der Choral in der tönenden die höchsten Gestalten und Gefühle im engsten Kreise; und so äussert sich auch seine Wirksamkeit.

Wenn es je geschehen mag, dass ein Mensch aus Gram und Verzweiflung auf einmal zur Fassung, aus Verworfenheit zur Sinnesänderung sich kehre, so möchte es durch einen Choralgesang möglich werden, der den rechten wunden oder schadhaften Theil seines Herzens träfe.

Verbindet sich der Ton mit dem Worte, so theilen sich beyde ihr Vermögen und Unvermögen, die Eigenthümlichkeiten ihrer Sphäre gegenseitig mit. Man hat immer behauptet, das Wort erhöhe sich durch die Kraft der Musik; aber nicht das einzelne Wort ist's, das gewinnt, sondern der Gesang im Ganzen. Man lese einen Vers mit Ausdruck, und singe ihn dann; man wird finden, dass ein Theil von seiner rhetorischen Kraft im Gesange hinschmilzt, und erst im Chor sich wieder erfasst. Ja, es ist eigentlich ein Tausch der Kräfte. Das gesprochene Wort spricht mehr durch die Ueberzeugung, das gesungene durch's Gefühl zum Herzen. Die Wortsprache verengert sich durch die Tonsprache, diese erweitert ihren Kreis durch jene; doch gilt diess nur bis auf einen gewissen Grad, und es bleibt demungeachtet die anderwärts gemachte Behauptung stehen, dass nur das Wort die Zusammenziehung der höchsten Kraft auf den kleinsten Punkt leiste.

Wenn aber schon der Gesang nicht mit der Rede wetteifern soll durch zu weit getriebene deklamatorische Charakteristik, so darf es um so weniger die Instrumental-Musik. Sie hat den engern Kreis der spielend erregenden, lösenden Gewalt, nicht bestimmtes Hindeuten, Hinwirken auf Gegenstände oder Situationen; sie malt nicht Wind und Woge, sie ist es selbst. — —

Die Zufriedenheit, den Weg der Untersuchung zurückgelegt, und so mancherley unter sich entlegene Erscheinungen auf dieselbe Idee zurückzuführen, demselben Gesetze unterzustellen versucht zu haben, was, so leicht es zu seyn scheinen mag, doch nur im Verlaufe des Lebens durch Beobachten und Festhalten möglich wurde, diese Zufriedenheit wird einigermaassen durch den Gedanken getrübt, dass Manches nicht klar genug gemacht worden, dass, wer weiss wie Wenige geneigt seyn möchten, in das Dargelegte einzugehen, es weiter zu verfolgen, mit neuen Erscheinungen als Beyspielen zu unterstützen. Dergleichen hypochondrische Anwandlungen möge die Wahrnehmung entschuldigen, dass unter tausend Menschen kaum Einer ernsthaft nachdenken will, und dass unter zehn Denkenden Neune nur das Ihrige denken, und nicht einem Andern nachdenken wollen, weil Jeder nur durch eigene Anstrengung und auf seinem Wege die Wahrheit zu

finden meynt, und das Gefundene nach eigener Weise schematisirt und festhält, kurz, das Buch der Welt capitulirt und interpangirt, wie es ihm gut dünkt.

Nachrichten.

Weimar im April 1825. — Des Referenten letzter Bericht über musikalische Leistungen in Weimar ging bis zum Juny 1824; was seitdem bis zum Ende des März dieses Jahres geschah, ist der Gegenstand dieser Zeilen. Von jetzt an wird leider gewaume Zeit nicht sehr viel zu berichten seyn, da hier die Musik grössten Theils auf das Theater beschränkt ist, unser Schauspielhaus aber in der Nacht vom 21sten zum 22sten März mit Dekorationen, Garderobe, Instrumenten und Bibliothek (Opern ausgenommen, welche in einem andern öffentlichen Gebäude aufbewahrt werden) völlig niederbrannte. Zwar fängt man schon an, an einem neuen Hause zu arbeiten, das, wenn irgend möglich, am 3ten September, zur Feyer der fünfzigjährigen Regierung Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs eingeweiht werden soll, doch scheinen der Erfüllung dieses Wunsches manche Schwierigkeiten entgegenzustehen. In dieser Zwischenzeit wird man einige grössere Gesangwerke verschiedener Gattung, z. B. einzelne ausgezeichnete Stücke aus Opern, *die Schöpfung*, *das Weltgericht* u. a. in dem für Musik äusserst günstigen Saale des Stadthauses zur Aufführung bringen, auch wöchentlich einmal auf dem dort zu erbauenden kleinen Theater einfache Stücke und Operetten geben, um den Freunden der Tonkunst und des Schauspiels zuweilen Unterhaltung zu gewähren. Kapelle und Theaterpersonal nicht ganz unbeschäftigt zu lassen und der Theaterkasse doch einigen Zufluss zu verschaffen. Am Charfreytage gab man das *Requiem* von Mozart und einen Theil des *Stabat mater* von Haydn. Die Solopartieen hatten Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Hr. Stromeier und Hr. Moltke, die Chöre sangen das Chorpersonal, einige Mitglieder des Theaters und die besten Stimmen des Stadtchors. Die Ausführung war lobenswerth.

Vom Juny 1824 bis Ende März 1825 gab man *Achille* (italienisch) zweymal, *Tancredi* (italienisch), *Camilla* dreymal, *Ferdinand Cortez* zweymal, *Wasserträger*, *Richard Löwenherz* zweymal, *Je toller je besser*, *Die Nacht im Walde*, *Der neue Gutsherr*, zweymal, *Don Giovanni* (italienisch) dreymal, *Die Zauberflöte*, *Titus*, *Figaro*, *Die Entführung* dreymal, *Der Freyschütz*, zweymal, *Euryanthe*, *Die Saalnixe* erster und zweyter Theil, *Das verborgene Fenster* zweymal, *Doctor und Apotheker*, *Fanchon*, *Das neue Sonntagskind* dreymal, *Bär und Bassa* — *Wilhelm Tell*, *Die Galeerensclaven*, *Die Waise und der Mörder*, *Die Bürger in Wien* zweymal, *Staberls Hochzeit* zweymal. — Neu waren für Weimar *Ferdinand Cortez* von Spontini und *das verborgene Fenster* von J. P. Schmidt — sehr lange nicht gegeben, jetzt neu besetzt und daher fast neu. *Achille* von Pär, *Richard Löwenherz* von Grétry. — Die Oper *Cortez* gefiel sehr, und das mit Recht, da die Mehrzahl ihrer Gesangstücke trefflich ist. Einige jedoch, so wie die Ouverture, mag loben, wer will, wir können's nicht. *Das verborgene Fenster*, Oper in drey Akten, würde sich vielleicht nicht übel machen, wenn es in einen Akt zusammengedrängt würde; in drey Akten aber ist es unausstehlich, da das Sujet gar zu ärmlich ist und die Musik zwar manche gute Idee vor-führt aber nie aus-führt, und fast überall, wenn auch nur in leisen Anklängen, an längst Gehörtes erinnert. *Achille* nahm man mit grossem Beyfall auf. Die Hauptpartieen hatten Hr. Moltke (Achille), Hr. Stromeier (Agamemnon), Fr. v. Heygendorf (Briseis), Hr. Franke (Briseus). Die alte unseren Ohren fremd gewordene, in ihrer Gattung aber achtungswerthe Musik der Oper *Richard Löwenherz* gewährte Allen, die durch den neuesten Luxus in Gesang und Orchester noch nicht völlig stumpf für das Einfache und Wahre sind, Vergnügen. Dass die Direction des grossherzoglichen Hoftheaters solche und ähnliche Werke, die nach dem Massstabe ihrer und unserer Zeit gemessen, bleibenden Werth haben, zuweilen wieder zur Aufführung bringt, ist nur zu loben, und zu wünschen, dass sie auch ferner nach dieser Ansicht, und wo möglich nach erweitertem Plane verfahre. Denn die erneuerte Vorstellung des wirklich Guten älterer Zeit bewahrt das Publikum und die Künstler vor einseitiger Richtung ihres Geschmacks, und es wäre eines Hoftheaters, das nicht bey jeder Vorstellung so ängstlich auf die Kasse zu sehen braucht, wohl würdig, die wahrhaft klassischen deutschen, italienischen und französischen Opern alter und neuer Zeit immer auf dem Repertoire zu haben, und das Treffliche wenigstens aller zwey Jahre wieder zu bringen. Der bey weitem grösste Theil derer, die unser gewöhnliches Theaterpublikum ausmachen, würde dieser Einrichtung den

unbedingtesten Beyfall zollen, und es liesse sich sogar vielleicht hoffen, dass auch die Kasse sich dabey gut stehen würde. Dann wäre unser Theater für die Tonkunst, oder doch für eine Hauptgattung musikalischer Composition das, was eine Gallerie der herrlichsten Gemälde oder Statuen für Malerey und Bildhauerey ist. — Unter den oben genannten Vorstellungen waren als vorzüglich gelungen auszuzeichnen *Achille*, *Tancredi*, *Camilla*, *Cortez*, *Der Wassertrager*, *Don Giovanni*, *Figaro*, *Titus*, *Die Entführung*, *Der Freyschütz*, *Euryanthe*. Frau von Beygendorf, Mad. Eberwein, Hr. Stromeier und Hr. Moltke, deren Verdienste längst anerkannt sind, erhielten sich nicht nur, sondern stiegen, wo möglich, noch in der Gunst des Publikums. — Die junge, eben so talent- als kenntnissreiche Dem. Schmidt schritt in ihrer Kunst bedeutend vorwärts; das seltene Talent des trefflichen, fast wunderbar vielseitigen Hrn. Laroche, dessen Wiedererscheinen nach einer langen gefährlichen Krankheit mit nie erhörten Beyfallsbezeugungen gefeyert wurde, entwickelte sich immer mannichfaltiger; der brave Komiker Hr. Seidel ergötzte bey jedem Auftreten durch sein sinniges, gemüthvolles Spiel; Hr. Franke war in allen seinen, zum Theil bedeutenden Leistungen immer lobenswerth; Hr. Klein bewies fortwährend ernsten Fleiss, und die Herren Thieme, Hunnius, die Damen Durand, Hartknoch, Müller, welche eigentlich dem Schauspiel angehören, waren oft auch für die Oper thätig und nützlich. Für kleine Rollen sind jetzt mehre männliche und weibliche Mitglieder des Chores, das im Gesang meist recht brav ist, brauchbar. So werden denn hier die meisten Opern im Ganzen so gut gegeben, als sie manches weit grössere und reicher dotirte Theater vielleicht kaum giebt, wenn man Ausserwesentliches, verschwenderische Pracht in Dekoration und Garderobe, Tanz, Pferde, Kanonen, u. dgl. was aber freylich jetzt an manchen Orten und in manchen Opern die Hauptsache zu seyn scheint, nicht für nothwendig hält — und wenn man überhaupt billig genug ist, bey einem so zusammengesetzten Dinge, als die Oper ist, nicht die höchste Vollendung in allem Einzelnen zu verlangen: eine Forderung, die schwerlich auf irgend einem Theater der Welt erfüllt werden möchte.

Hr. Musikdirector Eberwein fuhr fort, mit Fleiss und Einsicht für die Kirchenmusik zu sorgen. Wir hörten eine Messe von Mozart, *Te Deum* von Jomelli, Mozart — *Psalm* 103 und 111 von Naumann, *Psalm* 146 von Himmel, Cantaten von C Eberwein, Homilius, Mozart, Naumann — Offertorien von Mozart, Winter; zwey Motetten von A. Romberg, J. Haydn's *Sieben Worte* und einiges aus dessen *Schöpfung* und *Jahreszeiten*.

In dem oben genannten Zeitraume war (da bey Hofe wegen Abwesenheit des Hrn. Erbgrossherzogs und der Frau Erbgrossherzogin keine Musikaufführungen statt fanden) das einzige Concert das des Flötisten Hrn. Zitzold's. Da über dieses Hr. A. F. Häser in No. 10 schon gesprochen hat, und der Ref. jenem Berichte im Allgemeinen beystimmt, so erspart er den Lesern und sich eine Wiederholung. Dafür erlaubt er sich, ein paar Worte über ein früheres Concert zu sagen, von welchem zu sprechen er in seinem vorigen Bericht unterliess. Im Januar 1824 nämlich gab Hr. K. Ed. Hartknoch, Schüler unsers Kapellmeisters Hummel (der eben jetzt in Paris ist und dort ein so ausgezeichnetes Glück macht, als er verdient und wir ihm von Herzen gönnen) ein Concert, in dem ihn Frau von Heygendorf, Hr. Moltke und die grossherzogliche Kapelle unterstützten, er selbst aber Hummels Concert in A moll, dessen Rondo brillante mit eingewebtem russischen Volksliede und eigene Variationen über *Gaudeamus igitur* vortrug. Er bewährte sich im Spiel und der Composition als würdigen Schüler seines grossen Lehrers. Hr. Hartknoch ist jetzt in Petersburg. Wir wünschen, es möge sich ihm dort ein seinen Kenntnissen und Talenten gemässer Wirkungskreis öffnen, woran es ihm hier leider fehlte. — Im Theater hörten wir im October 1824 den neunjährigen Albert Schilling aus Magdeburg, der einen Satz aus Mozart's Concert in D moll und ein Rondo von Moscheles mit grosser Genauigkeit, ja sogar mit einem für sein Alter kaum zu erwartenden Ausdruck spielte. Die Strenge, die der wackere Knabe im Takt zeigte, und die Ruhe seines Spieles und seiner ganzen Haltung mögen leicht mehr werth seyn, als die jetzt auch manchen Kindern mögliche Besiegung etwelcher halbbrechenden Schwierigkeiten, die der kleine Mann mit der Zeit wohl auch noch in seine Gewalt bekommen wird. — Hr. Aghte der jüngere, Mitglied der grossherzoglichen Kapelle, jetzt noch bey der Viole, ein äusserst bescheidener junger Mann, dem es um seine Kunst Ernst ist, blies im März als Zwischenakt ein Klarinetteoncert von Lindpaintner mit herrlichem Ton, höchster Präcision und seelenvollem Vortrag. — Möge der Bau

unseres neuen Theaters gedeihlich fortschreiten und die Einweihung desselben bald wieder Gelegenheit geben, Würdiges und Erfreuliches von unseren musikalischen Leistungen melden zu können.

Bemerkungen.

Es besteht ein Bund des Schönen mit dem Guten. Aber es cursirt, besonders in unserer allerseits so fruchtbaren Zeit, so viel Schönheit abgeleiteter Art, dass nur bey längerem vertrauten Umgange, tieferem Erkennen sichtbar wird, ob das Schöne ein Grundschönes, und somit auch ein Grundgutes sey.

Mit dem, was die Leute anschauen, sehen, hören etc. nennen, ist es so eine Sache. Man sieht oft seine eigenen Kinder Wochen- Monate-lang nicht recht an, und kann sich dieselben, ist man von ihnen, nicht einbilden. So geht es Vielen in der Kunst. Es ist unglaublich weit vom gewöhnlichen oberflächlichen Aufnehmen bis zu dem lebendig-tiefen Anschauen, das den Gegenstand zu reproduciren im Stande ist.

F. L. B.

KURZE ANZEIGEN.

1. *Douze Variations sur un thème Autrichien* — — (Pr. 12 Gr.)
2. *Variations sur un thème original* — — (Pr. 16 Gr.)
3. *Grandes Variations pour le Pianoforte*, à Vilna, chez Zawadzki). (Pr. 1 Thlr.)

Alle drey Werke componirt von *J. Renner*.

Nomen et omen! Hr. Renner schreibt in allen diesen Musikstücken, und im dritten freylich am meisten, ein ewiges Rennen hinauf und herunter vor. Mit einander und durch einander hetzen beyde Hände fast in Eins fort, setzen über einander weg, stolpern nicht selten arg (wir meynen die grammatischen Schnitzer), eilen aber drüber weg und immer drauf los. Wenn es im schnellsten Fluge, mit Präcision und Nettigkeit, mit Beobachtung der zuweilen pikanten Accente und nach Verbesserung der Schulschnitzer herausgefugert wird, klingt es gar nicht übel: ohngefähr in der Art, wie die extemporirten Variationen der talentvollsten und geschicktesten Vorgeiger der Zigeuner: womit nicht etwa im Allgemeinen ein Todesurtheil ausgesprochen wird, wie diejenigen Leser vermuthen könnten, welche jene Natur-Virtuosen nicht kennen, sondern wirklich ein Lob, obgleich ein allerdings sehr beschränktes. Mit Beweisen, wie so ganz und gar nicht Hr. R. sich durch irgend etwas, das Regel heissen könnte, geniren lässt, könnten wir einen reichen Rosengarten hieher pflanzen: es mag aber mit folgendem kleinen Knöspchen gleich aus No. 1. sein Bewenden haben. Var. 2 findet sich:

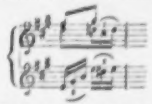

Das ist kein Stichfehler: es kömmt mehr als einmal vor. Dergleichen Noten, siehet man, gehen durch; aber nicht unter sich, sondern mit dem Componisten. Indessen, man sagt, es gäbe jetzt nicht wenig Liebhaber und noch mehr Liebhaberinnen von unendlicher Fingerfertigkeit, die dergleichen Kunstwerke lieben: nun, diese können gewiss seyn, dass ihre Liebe hier genährt und befriedigt werde; auch dürfen sie erwarten, dass, steht es nur sonst nach Wunsch, sie selbst durch gehörigen Vortrag dieser Stücke gefallen werden. Stich und Papier sind nicht zu loben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

der Grundton sich zu dem 3ten wie 4 zu 25 verhält, und von dem 3ten an gerechnet, die Töne sich wie die Quadrate von 3, 4, 5, 6 u. s. w. verhalten, so werden nur solche Töne beysammen seyn können, die, wenn der Grundton durch 1 ausgedrückt wird, mit den Zahlen 1, $6\frac{1}{4}$, $11\frac{1}{9}$, $17\frac{1}{16}$, 25, $31\frac{1}{36}$ u. s. w. übereinkommen. Demohngeachtet aber wird der Klang einer Gabel, z. B. einer Stimmgabel, rein und angenehm seyn können, weil schon der 2te Ton von dem ersten so weit entfernt ist, dafs man ein solches Mitklingen nicht leicht bemerkt.

Ein *Ring*, d. i. ein kreisförmig zusammengebogener und in sich selbst übergehender Stab kann nur solche Töne geben, die (nachdem er sich in 4, 6, 8 oder mehrere Theile eintheilt) mit den Quadraten von 3, 5, 7, 9 u. s. w. übereinkommen. Wenn man ihn in einem Punkte an einem Faden oder an einem Finger aufhängt, und ihn anschlägt, wird man leicht mehrere dieser Töne zugleich hören können.

Bey den Schwingungen einer *Scheibe* kommen die Tonfolgen nur in wenigen Fällen mit den Quadraten gewisser Zahlen überein, mehrentheils scheinen sie ganz irrational zu seyn. Am wenigsten kann hier von einem Mitklingen einer Oktave, Quinte, oder anderer Consonanzen die Rede seyn. Man wird öfters ein Beysammenseyn mehrerer unharmonischen Töne hören, wenn man eine nicht allzukleine Scheibe an irgend einer Stelle zwischen den Spitzen zweyer Finger hält, und an beliebigen Stellen anschlägt. Am leichtesten wird man es an einer runden Scheibe wahrnehmen können, wenn man sie blos in der Mitte hält, oder auflegt, und an irgend einer Stelle anschlägt, oder mit dem Violinbogen streicht, indem ein solches Schlagen oder Streichen nicht nur auf eine, sondern auf mehrere Schwingungsarten zugleich würkt, wenn man dieses nicht etwa durch Dämpfung oder Berührung gewisser Stellen verhindert.

An einer *Glocke* würkt das Anschlagen eben so, wie es jetzt an einer blos in der Mitte gehaltenen Scheibe gezeigt worden ist, nicht blos auf die erste Schwingungsart, bey welcher die Glocke sich in 4 schwingende Theile eintheilt, sondern eben sowohl auch auf die übrigen, bey welchen sie sich in 6, 8, 10 oder mehrere Theile theilt. Man wird also gewohnlich, wenn es nicht durch Dämpfungen, oder bey einer Harmonika-Glocke durch ein etwas breiteres Anlegen des Fingers verhindert wird, aufser dem Grundtone auch noch ein Gemisch von höhern Tönen wahrnehmen können; die Reihe der möglichen Töne kommt ungefähr mit den Quadraten von 3, 5, 7, 9 u. s. w., oder, wenn der Grundton als 1 angesehen wird, mit 1, $2\frac{7}{9}$, $5\frac{4}{9}$, 9, $13\frac{4}{9}$ u. s. w. überein, es kann aber auch, nachdem die Glocke verschiedentlich gestaltet, oder an manchen Stellen ungleich dick ist, jedes von diesen Verhältnissen sich etwas verengern oder erweitern.

Wäre nun nach der Vorstellungsart vieler Tonlehrer das Mitklingen gewisser höhern Töne zu einem tiefern Grundtone die Ursache des Consonirens, so müfsten alle die Verhältnisse, welche an Saiten als Consonanzen anzusehen sind, z. B. die Oktave, Terz und Quinte, an musikalischen Instrumenten, welche aus klingenden Körpern bestehen, die für sich elastisch sind, wie z. B. an der Eisenvioline, der Harmonika, dem Euphon, dem Clavicylinder u. s. w., keine Consonanzen seyn, weil diese Töne nicht mitklingen können. Hingegen müfste z. B. an einer Harmonika das Verhältnifs einer grofsen None 4 zu 9; und an der Eisenvioline, wie auch an dem in der Berliner musikalischen Monatsschrift Jul. 1792 beschriebenen Nagelklavier des Herrn Träger die übermäfsige Quinte und nächst dieser die grofse None als die vorzüglichsten Consonanzen anzusehen seyn, weil diese Töne die nächsten sind, welche mitklingen könnten; und so würde sich aus einer Annahme einer solchen Vorstellungsart noch weit mehr unnatürliches folgern lassen.

Auch schon deswegen ist es gar nicht der Natur gemäfs, ein Mitklingen gewisser Töne als die Ursache des Consonirens ansehen zu wollen, weil dieses Mitklingen nichts allgemein nothwendiges ist sondern sich bey allen Schwingungsarten klingender Körper, bey welchen Schwingungsknoten vorhanden sind, durch Dämpfung dieser Stellen leicht wegschaffen läfst, indem

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1825.

Einladung zur Subscription auf die drey neuesten grossen Werke von L. van Beethoven, nämlich:

1. *Missa solennis D-dur,*
2. *Grosse Ouverture C-dur,* und
3. *Symphonie mit Chören.*

Der Genius der Harmonie ist unserer Zeit besonders günstig. Kaum erlischt ein glänzender Stern am musikalischen Himmel, kaum verstummen die Töne eines geistreichen Componisten, so erglänzt ein anderes Genie, den beklagten Verlust zu ersetzen. Mozart und Haydn schwanden, da gab uns die Vorsicht einen Beethoven, der zu ihren unsterblichen Werke die seinigen anreiht, völlig würdig, an ihrer Seite die Bewunderung zu theilen. Die Originalität seiner Harmonie, das Liebliche und Ansprechende seiner Modulationen ist unübertreffbar und fliesst rein aus der Fülle eines reichen Genies.

Die unterzeichnete Musikhandlung ist hoch erfreut, den Freunden der Kunst den lange ersehnten Genuss der vortrefflichsten seiner Compositionen darbieten zu können.

Diese viel bewunderten Werke erscheinen in nachstehenden Formen:

1. *Die grosse Missa solennis*

a) in vollständiger Partitur,
b) in ausgesetzten Orchester- und Singstimmen, und
c) im Klavier-Auszuge mit Singstimmen.

2. *Die Ouverture für grosses Orchester*

d) in Partitur,
e) in Orchester-Stimmen.

3. *Die grosse Symphonie mit Chören und Solo-Stimmen über Schillers „Lied an die Freude"*

f) in Partitur,
g) in Orchester-Stimmen,

alles mit dazu gehörigen Ripien- oder Verdoppelungs-Stimmen.

Das Ganze wird noch im Laufe dieses Jahres ausgegeben. Die Verleger werden es als eine ihrer schönsten Pflichten ansehen, solche köstliche Werke äusserst correct und in schönem Notenstich, auf schönem Papier herausgeben zu lassen.

Um dem Publikum die Anschaffung dieser harmonischen Schätze möglichst zu erleichtern, wird der Weg der Subscription eröffnet, und zwar unter folgenden Bedingnissen:

es kann nach Belieben auf alle Werke zusammen, oder auf die ganze Auflage, subscribirt werden, oder auch nur auf einen oder einige derselben; z. B. bloss auf die Partitur der Messe ohne die Auflegestimmen — oder bloss auf diese ohne jene — oder bloss auf den Klavierauszug, u. s. w.

Da indessen die Bogenzahl zur Zeit nicht genau angegeben werden kann, wird nur im Allgemeinen festgesetzt, dass der gedruckte Bogen

nicht über zehn Kreutzer rheinisch kosten wird.

Nach Verlauf der Unterzeichnungsfrist, welche bis Ende Octobers dieses Jahres offen bleibt, wird ein bedeutend erhöhter Ladenpreis eintreten.

Um unter die Pränumeranten aufgenommen zu werden, ist es hinreichend, auf dem beygefügten Subscriptions-Zettel die Zahl der Exemplare, auf welche die Subscription gelten soll, einzuzeichnen. Derjenige, der etwa nicht verlangt wird, unterstreichen, den Zettel selbst zu unterzeichnen und an die Verleger einzusenden. Man bittet Namen und Wohnort deutlich und unzweydeutig zu schreiben, weil das Verzeichniss der resp. Subscribenten den Werken vorgedruckt werden soll.

Man kann in jeder soliden Buch- und Musikhandlung subscribiren.

Mainz den 20sten April 1825.

B. Schott's Sohne.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Ostermesse 1825, erschienen sind.

Theorie und Literatur.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgem. system. geordnetes Verzeichniss der 1804 bis 1825 gedruckten Musikalien. Achter Nachtrag. Mit königl. sächs. Privilegio..... 8 Gr.

Lehmann, Mag. J. T., kleine Guitarreschule, oder Anweisung, die Guitarre in kurzer Zeit spielen zu lernen, nebst einigen Uebungsstücken. 10 Gr.

Weinlig, C. T., 56 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianof., mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Streichinstrumente.

Nicola, C., Adagio e Rondo per il Violino coll' Accomp. de 2 Viol. Viola, Basso, 2 Clarin. 2 Corni e 2 Fag. (ad lib.) Op. II. 1 Thlr. 4 Gr.

Pezger, H. A., 8 Etudes p. le Violoncelle seul. Ouvrt. 45. . . . . 16 Gr.

Rothe, F. W., 24 Favorit-Tänze (Leipziger) in collectiv-iger Musik. 3te Sammlung. 1 Thlr. 12 Gr.

Musik für Flöte.

Eberwein, Max., 3me Quatuor pour Flûte, Violon, Viole et Vcelle, Oe. 79. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Fürstenau, A. B., 6 Duos pour 2 Flûtes. Oe. 52. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr.

Spohr, L., Quatuor brillant, Oe. 43. arr. pour Flûte, Violon, Alt et Vcelle, par A. B. Fürstenau. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Pianoforte.

Kalkbrenner, F., Gego d'amitié, gr. Rondeau pour Pfte. Oe. 66. . . . . 20 Gr.

Krause, C., 3 Polonoises p. Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Kuhlau, F., Introd. et Variations sur 3 thèmes de l'Opera Euryanthe. Oe. 62. No. 1. 2. 3. (In Comm.). . . . . à 20 Gr.

— Introd. et Variations concert. pour Flte et Flûte, Oe. 63. . . . . 20 Gr.

Leipziger Favorittänze für Pianoforte, enthaltend:

No. 18. Lieblingstanz und Zigeunermarsch aus Preciosa. . . . . 5 Gr.

No. 19. Walzer, Kalamaika und Russe über Thema's aus den Wienern in Berlin. . . . 5 Gr.

No. 20. Polonaise und Zigeunertanz aus Rübezahl. . . . . 5 Gr.

Marschner, H., 3 Sonatines pour Pfte. Oe. 33. No. 1. 2. 3. . . . . à 12 Gr.

Moscheles, I., Sonatine facile pour Pianoforte. Oe. 6. Nouv. Edit. corr. . . . . 12 Gr.

— Fantaisie heroique p. Pfte. Oe. 13. Nouv. Edit. corr. . . . . 16 Gr.

— 3 Divertissements pour Pfte. Oe. 40. Nouv. Edit. corr. . . . . 12 Gr.

— gr. Sonate p. Pfte, Violon, Flûte, 2 Cors (ou Alto et Violoncelle 2de) et Violoncelle. Oe. 35. Nouv. Edit. corr. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., 3 Sonates pour Pianoforte, arr. d'après les Quatuores pour Pfte. par C. F. Ebers. No. 1. 2. 3. . . . . à 18 Gr.

— Così fan tutte, Opera arr. à 4 mains par C. F. Ebers. Liv. I. . . . . 3 Thlr.

Reissiger, C. G., grande Fantaisie pour Pfte. Oe. 24. . . . . 20 Gr.

Rothe, F. W., 24 Favorit-Tänze (Leipziger) f. Pianoforte. 3te Sammlung. . . . . 16 Gr.

Schwenke, C., 5 Pièces faciles à 4 mains pour Pfte. Oe. 32. . . . . 16 Gr.

Musik für Gesang.

Hoyoburgk, F. v., 6 Lieder für junge Frauenzimmer, mit leichter Begleitung des Pfte. 3te Sammlung. Oe. 17. . . . . 12 Gr.

Reissiger, C. G., deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. 3te Sammlung Oe. 28. . . . . 16 Gr.

Theuss, Th., viertes komisches Terzett, ein Schwank für eine Tenor- und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 10 Gr.

— Schwänke und Schnurren in mehrst. Gesängen mit Begl. des Pfte. Oe. 20. No. 1. 2. . . . à 16 Gr.

Würfel, W., Gesänge aus der Oper Rübezahl im Klavier-Auszug. No. 1. Duett: Mein Freund! mein Freund! Geliebter! etc. . . . . 6 Gr.

No. 2. Jägerchor: Wie herrlich ist's im Wald etc. . . . . 6 Gr.

No. 3. Zigeunerchor: Immer sorge, ziehen wir etc. . . . . 4 Gr.

Musik für Orgel und für Guitarre.

Gebhardi, L. E., 15 Orgelstücke. 8s Werk. . . 18 Gr.

Giuliani, M., Rondeaux, arr. pour Flte. et Guitarre, par J. T. Lehmann. Liv. I. . . . . 16 Gr.

Gesuch.

Ich wünsche, (recht bald) als Dirigent bey einer fürstlichen Kapelle (oder einem andern Orchester) engagirt zu werden, und berufe mich erforderlichen Falls auf ein genügendes Zeugniss des Königlich Französischen General-Musikdirectors Herrn Spontini.

Berlin den 20sten März 1825.

C. C. Muller
Componist, Klavier- und Gesanglehrer, grosse Friedrichsstrasse No. 79.

Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. **No. 19.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

Wenn irgend ein Institut, der Wissenschaft oder Kunst gewidmet und ihr Gedeihen fördernd, verdient, die Aufmerksamkeit des denkenden, gebildeten Publikums in Anspruch zu nehmen; so ist es, dünkt mich, die päpstliche Kapelle, das heisst, der Sängerverein, welcher zu Rom sämmtliche gottesdienstliche Handlungen, die der Papst in Person verrichtet, oder denen er bloss leidend beywohnt oder beywohnen würde, wenn ihn nicht Krankheit daran verhinderte, mit Gesang zu begleiten hat. Diese Anstalt hat nicht allein das Würdigste erzeugt, was die geistliche Tonsetzkunst bis auf den heutigen Tag aufzuweisen gehabt, und diese Würdigste vor allen Einwirkungen des weltlichen Modestrebens zu schützen und in seiner erhabenen Einfalt zu erhalten gewusst; sondern ihr hat die musikalische Welt auch die Kunst des Gesanges in der hohen Vollendung, zu welcher wir ihn zu Anfange der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts emporgestiegen erblicken, zu verdanken. Heilig, wie das Wesen, welches er zu feyern bestimmt ist, sehen wir den päpstlichen Kirchengesang, mitten in den Wogen der musikalischen Sündhaftigkeit, welche ihn in der Nähe und Ferne umgiebt, in seiner seraphtönenden Glorie dastehen, ohne vom Wiederhalle des modernen sumpfigen Unkengeschreyes übertäubt zu werden. Mehrer Gründe bedarf's nicht, dünkt mich, um Entschuldigung zu finden, wenn ich es unternehme, hier von der päpstlichen Kapelle einige historische und künstlerische Nachrichten zu liefern, welche dazu dienen mögen, dass diese berühmteste aller Singanstalten auch in Deutschland, wo sie fast nur dem Namen nach bekannt ist, nach Verdienst beurtheilt und geschätzt werde.

Ich habe mich bey Abfassung folgender Darstellung, ausser einigen gedruckten Materialien, vieler persönlichen Mittheilungen, welche mir theils der Director der päpstlichen Kapelle, Hr. Don *) Giuseppe Baini, theils andere Personen gemacht haben, bedient. Letztere sind, ob ich gleich die Wichtigkeit derselben anerkenne, bey weitem nicht so ergiebig gewesen, als die Quellen, woraus ich geschöpft, mich zu hoffen berechtigten. Hr. Baini, ein eben so gelehrter musikalischer Literaturkenner als ausgezeichneter Kirchencomponist im älteren Style (ihm ist vor drey Jahren die grosse Auszeichnung widerfahren, dass man sein *Miserere* für würdig befunden hat, in der Sixtinischen Kapelle gesungen zu werden), hat selbst, wie er sagt, ausser einer Lebensgeschichte Palestrina's, auch eine Geschichte der päpstlichen Kapelle unter der Feder. Was Wunder, dass seine Mittheilungen karger ausfallen mussten, als es ohne diesen Umstand vielleicht der Fall gewesen seyn würde. Ueberhaupt wird es dem deutschen wissenschaftlichen oder Kunstgelehrten in Italien gerade dann am allerersten kund, dass er sich ausserhalb seines Vaterlandes befindet, wenn er mündliche Quellen für seine Forschungen benutzen will. Unter den gedruckten Werken habe ich insbesondere *Gerbert* (P. Abb. Mart.) *Script. eccles. de Mus. sacra*; *Adami* (Andrea) *Osservazioni per ben regolare il coro della Cappella*; *Antimo Liberati Lettera sopra la musica*; *Odoardo Ceccarelli Ristretto delle Costituzioni de' Cantori Ponti-*

*) Der Titel Don, vor einem bürgerlichen Namen, zeigt im Römischen die priesterliche, vor einem adlichen, die prinzliche Würde an. Im letzten Falle fügt man ihn noch zu dem Titel Prinz hinzu, zum Beyspiele: Il signor Principe D. Pietro. Am gewöhnlichsten wird er den Söhnen der Herzöge, wenn man sie bey ihrem Vornamen nennt, ertheilt. Die Priester erhalten ausser dem Titel Don noch den zweyten Abbate. So heisst es: Il Signor Abbate D. Giuseppe etc.

fici und dessen *XI Decreti e consuetudini de' Cantori*, die Bullen von Sixtus V. Gregorius XIV, Paul V, Urban VIII, Innocenz III, Clemens XI, Benedict XIV, Clemens XIII. und Pius VI. u. s. w. zu Rathe gezogen.

Eine ausführliche und genügende Geschichte der päpstlichen Kapelle müsste zugleich eine Geschichte der Kirchenmusik selbst seyn. Eine solche in dem Maasse abzufassen, dass sie dem Kenner genügte, möchte ein schweres, wenn nicht geradezu unmögliches, Unternehmen seyn. Das Archiv der päpstlichen Kapelle, aus welchem allein die Materialien zu einer solchen Geschichte der vorpalestrina'schen Zeit geschöpft werden könnten, ist bekanntlich bey der Eroberung und Plünderung Roms durch den Connetable Carl von Bourbon unter Clemens VII. im Jahre 1527, nebst allen seinen geschichtlichen und künstlerischen Urkunden ein Raub der Flammen geworden. Freylich mögen von den musikalischen Werken der Kapelle ausserhalb Rom Abschriften vorhanden gewesen, aber diese, da der Kirchenmusik in der damaligen Zeit bey weitem der Aufschwung noch nicht zu Theil geworden war, welchen sie durch und nach Palestrina erhielt, theils weniger beachtet, theils ganz vernachlässiget worden seyn. Erst mit letztgenanntem Componisten und seinen Nachfolgern trat eine Epoche in der römischen Kirchenmusik ein, von deren Glanze die früheren Zeiten bis zur tiefsten Finsterniss verdunkelt wurden.

Rom, die Wiege, die Erzieherin der christlichen Religion, ward auch die Erzeugerin der neueren Kirchenmusik. In der päpstlichen Kapelle musste sich daher vor dem Brande ihres Archivs nothwendig eine vollständigere Sammlung der bis dahin berühmtesten Kirchencompositionen vorfinden, als an jedem andern Orte Italiens und des Auslandes. Vielleicht haben wir dem Brande des Archivs dieser Kapelle nicht allein den unmittelbaren Verlust der Kunstwerke aus der vorpalestrina'schen Zeit zuzuschreiben, der schon an sich selbst verderblich genug für die Kunst und die Geschichte derselben ist, weil durch ihn jede Vergleichung zwischen Palestrina und seinen Vorgängern unmöglich gemacht und somit in letzterem, vielleicht höchst unstatthaft, ein durchaus neuschaffendes Genie vorausgesetzt wird, während er nur das nothwendige, obgleich hoch bewundrungswürdige Product seines Zeitalters und der Fortschritte desselben war; auch die eigentliche praktische und theoretische Kunstkenntnis der älteren und ältesten christlichen Kirchenmusik möchte durch jenen Unfall für uns, wo nicht ganz verloren gegangen, doch sehr mangelhaft gemacht worden seyn.

Verweile ich einige Augenblicke bey diesen beyden Punkten. Einer seit Jahrhunderten bestehenden Meynung zu Folge gilt Palestrina, wie gesagt, für den Gründer der neueren Kirchenmusik. Wem wäre die Sage unbekannt, dass es diesem berühmten Componisten, im Augenblicke, wo Marcellus II. eben im Begriffe gestanden, den Gesang vom Gottesdienste auszuschliessen, gelungen sey, durch die Composition einer Messe (derselben, welche späterhin unter dem Namen der *Messa di Papa Marcello* so berühmt geworden ist) den Zorn des Papstes zu beschwören und den Kirchengesang in seinen Würden zu erhalten. Es hat in allen Zweigen des menschlichen Treibens Anekdoten gegeben, welche vom Vater auf den Sohn nachgesprochen und endlich als unumstösliche Wahrheit angenommen worden sind, ob gleich ihrer ersten Entstehung kaum der Schatten von der Evidenz zum Grunde gelegen hat, welche ihnen späterhin trüglicherweise zu Theil geworden ist. Obige Sage von der sogenannten *Marcellus-Messe* gehört, wie ich von jeher geglaubt habe, zu dieser Anzahl. Hier meine Gründe. Bekanntlich regierte Marcellus II. nur ein und zwanzig Tage. Erwägt man die politischen und religiösen Unruhen (unter letzteren besonders die damals im kräftigsten Fortschreiten begriffene Reformation), von welchen in und ausser Italien der päpstliche Stuhl bedroht ward; so steht kaum zu glauben, dass Marcellus II. Musse genug gehabt habe, sich während seiner so kurzen Regierung um den Kirchengesang zu bekümmern. Wahr ist es allerdings, dass die Geschichtschreiber von diesem Papste versichern, er habe viele heilsame Reformen im Sinne gehabt, sey aber durch seinen schleunigen Tod an deren Ausführung gehindert worden. Die bekannte, sehr unparteiisch geschriebene *Cronologia Ponteficale* (Siena, 1606) sagt von ihm: „Non volse, che alcuno de' suoi parenti venisse a Roma, ne che due suoi piccioli nepoti, che v'erano, fossero da alcuno visitati. Fu uomo di somma modestia, e bontà, e mentr'egli fa pensiere di riformar la corte e levar via di molti abusi, morì di apoplessia.“ Man darf aber mit Recht vermuthen, dass es in der damaligen Zeit, am päpstlichen Hofe sowohl, wie in der römisch-katholischen

Kirche, schreyendere Missbräuche gegeben, als eben den damaligen gottesdienstlichen Gesang, und dass diese, wenn überhaupt Marcellus II. in der kurzen Frist seiner Regierung, von welcher noch die, am folgenden Tage seiner Wahl stattgefundene Krönung einen Theil in Anspruch genommen hat, Gelegenheit dazu erhalten hätte, vorzugsweise seine Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben würden.

Von der andern Seite mag man sich mit Recht wundern, dass, der Sage zu Folge, zu Marcellus II. Zeiten, das heisst, im Jahr 1555, der Kirchengesang dergestalt ausgeartet gewesen sey, dass ihn dieser Papst vom Gottesdienste habe ausschliessen wollen. Wer, dem etwa der Zustand der Tonkunst in dieser Epoche unbekannt wäre, sollte nicht glauben, dass, um den strengen Entschluss des erwähnten Papstes zu rechtfertigen, die gottesdienstliche Composition in der Mitte des sechszehnten Jahrhunderts, entweder schon von der höchsten Spitze ihrer Vollkommenheit herabgestiegen sey, oder sich vielmehr, nicht als ursprüngliche einheimische Schöpfung, sondern als knechtische Nachahmung einer fremden, in der Finsterniss tappend und rechts und links strauchelnd, in den barockesten Formen versucht habe? Aber keine von beyden Voraussetzungen trifft zu: vor und zu Marcellus II. Zeiten blühete jene sogenannte Flamännische Schule, dieselbe, welche, sonderbar genug, wenn auch nicht unmittelbar, doch mittelbar, dem ganzen übrigen Europa Lehrmeisterin geworden ist, gleich der Malerschule desselben Landes, welche fast um dieselbe Zeit ihren Einfluss über die ganze gebildete Kunstwelt auszuüben begann. In ihr zeichnete sich insbesondere Orlando di Lasso aus, ein Componist, dessen Werke, ob wir gleich in der Musikgeschichte der damaligen Zeit keine bestimmte Nachricht von seiner Anwesenheit in Rom vorfinden, sich würdig genug bewähren, um vorauszusetzen, dass sie von Neapel aus in die päpstliche Kapelle übergegangen seyn mögen. Zu gleicher Zeit glänzte in letzterer (den berühmten spanischen Componisten, Francesco Salinas ungerechnet) der grosse Vorgänger Palestrina's, Cristoforo Morales, ebenfalls ein Spanier, jedoch gleichsam zum Römer nationalisirt, als Sänger der päpstlichen Kapelle, dessen vortreffliches Genie, so wie sich von demselben nach einigen, noch heutiges Tages in der päpstlichen Kapelle gesungenen Motetten urtheilen lässt, mit der Meisterschaft Palestrina's gleichen Schrittes zu gehen vermochte. Neben beyden blühete Costanzo Festa, ein anderer Sänger der päpstlichen Kapelle, von welchem gleichfalls noch einige vortreffliche Stücke an bestimmten Festtagen gesungen werden. Rechnet man zu ihnen noch Lodovico Vittorio (oder vielleicht eigentlicher Lodovico da Vittoria, welche beyde Componisten, so viel ich habe erforschen können, eine und dieselbe Person sind), der, wenn auch nicht vor, doch zu derselben Zeit mit Palestrina gelebt hat; so möchte der Beweis, dass bey'm ersten Auftreten Palestrina's der Kirchengesang keineswegs ausgeartet gewesen sey, sondern vielmehr schon die herrlichsten Früchte getragen habe, nicht schwer zu führen seyn. Hätte der Brand der päpstlichen Kapelle nicht ausser den meisten übrigen Werken der genannten Componisten (unter diesen insbesondere denen des Orlando di Lasso und Cristoforo Morales), auch die aller anderen Tonsetzer derselben Epoche, von denen höchstens die Namen bis auf unsere Zeiten gekommen sind, vernichtet; die Bestätigung dieses Urtheils würde sich wahrscheinlich nicht bloss von vorn herein, sondern selbst aus der Erfahrung, darthun lassen. Höchst interessant und zugleich von der traurigen Wirkung des besagten Brandes zeugend, ist der Umstand, dass, während sich nicht allein eine Menge Namen von Componisten aus der flamännischen, spanischen, ja englischen Schule, hin und wieder sogar ihre Werke, im Andenken der Nachwelt erhalten haben, weil sich letztere ausserhalb Rom befanden, und also durch jenes unglückliche Ereigniss nicht vernichtet werden konnten, die römische Schule aus der Palestrina'schen Vorzeit fast keinen Namen eines Componisten, noch weniger seine Werke, aufzuweisen hat, weil mit den Werken derselben auch ihre Namen eine Beute der Flammen geworden sind.

Aber, wir haben, wie bereits gesagt, nicht allein in Hinsicht der Kunst den Verlust der merkwürdigsten Kirchencompositionen der Vorpalestrina'schen Zeit sondern auch desshalb zu bedauern, weil uns diess ausser Stand gesetzt, diesen grossen Meister seinem wahren inneren Wesen nach, das heisst, als ein im Laufe der Zeit erzeugtes und desshalb um so vollendeter gestaltetes Product, kennen und beurtheilen zu lernen, nicht aber in ihm eine übernatürliche, also widernatürliche Erscheinung, gleichsam einen salto mortale der geistig-organisirenden Schöpferkraft, zu erblicken. Weder die geistige, noch die physische Natur ist ein Siebenmeilen-Stiefelmann, noch weniger überspringt sie Jahrhunderte, nicht einmal

Jahrzehende. Wo uns ein solches, dem Scheine nach, ausser der Zeit entsprossenes Product vorkommen mag, immer können wir mit Grund annehmen, dass es im Wege natürlicher Zeugungskräfte sein Daseyn erhalten hat, obgleich dieser dem schwachen oder trägen Geiste des Zeitalters mitunter verborgen bleibt. Mozart selbst, so vollendet und erhaben sein Genie dastehen mag, ist nichts als das Product seiner Zeit, das heisst, die musikalische Dreyeinigkeit, aus der italienischen Melodie, der deutschen Harmonie und der Gluckisch-französischen Declamation entstanden. Wir haben also nicht allein den Verlust jener Meisterwerke zu betrauern, welche den grossen Palestrina gebildet haben mögen; auch die genetische theoretisch-praktische Kunstgeschichte, die eigentliche Entstehung und Fortschreitung des Kirchengesanges bis auf Palestrina herab, hüllt sich dadurch in Dunkel.

Seines Fleisses kann sich jeder rühmen, sagt Lessing. Vielleicht habe ich über die frühere Geschichte des christlichen Kirchengesanges eben so viele und fleissige Nachforschungen angestellt, wie viele andere musikalische Literatoren; wahrscheinlich hat sich mir Gelegenheit dargeboten, mehre praktische und literarische Quellen einzusehen, als manchem andern Musikgelehrten; ganz gewiss aber befinde ich mich im Besitze eines Vortheils, den ich nur mit wenigen, ja, wer weiss, vielleicht mit keinem einzigen ausländischen Musikfreunde theile: ich habe seit einem Zeitraume von zwey Jahren an jedem Sonn- und Festtage die päpstliche Kapelle besucht und alle älteren und ältesten Kirchenstücke, welche daselbst vorschriftmässig aufgeführt werden, singen hören, so, dass ich mir zutrauen darf, den gesammten Musikschatz, welchen diese Kapelle besitzt, besser zu kennen, als, die Sänger selbst ausgenommen, vielleicht irgend ein anderes jetzt lebendes Individuum. Soll ich es frey heraussagen? Trotz dieser begünstigenden Umstände weiss ich mir bis auf die heutige Stunde immer noch keine genügende Antwort auf folgende Fragen zu geben: Wie war, theoretisch und praktisch, das musikalische System beschaffen, welches, von den Griechen auf die Christen übergetragen, zur Zeit Constantins des Grossen, das heisst, in dem Augenblicke herrschte, wo notorisch der Kirchengesang begann; oder, besser gefragt, konnte es unter diesem Kaiser schon ein musikalisches System geben, gleichviel von welcher Gattung, da bis dahin der christliche Gottesdienst nie öffentlich erlaubt worden war und nur heimlich, unter den grössten Gefahren für die Bekenner desselben und unter dem Schleier der Nacht hatte ausgeübt werden können? Der bekannte Tractat vom heiligen Augustin (354 — 435) hat mir nicht allein über das Viele, was mir über diesen Gegenstand dunkel war, gar keine Aufklärung verschafft, sondern mir auch noch das Wenige, was ich davon zu verstehen glaubte, unverständlich gemacht. Wenn sich von der einen Seite der römische Kirchengesang, so viel uns bekannt ist, bis gegen das Ende des vierten Jahrhunderts noch in seiner Kindheit befand, wie geschah es, dass der heil. Ambrosius (343 — 397) schon ein eigenes System aufgestellt und ausgebildet haben konnte? Worin bestand dieses System, in der Musikgeschichte unter den Namen der *Constitutio Ambrosiana* bekannt? Lagen demselben die griechischen Rhythmen, das heisst, das diatonische System, zum Grunde, oder ist letzteres späteren Ursprungs? Welche Veränderungen hat der Kirchengesang von Ambrosius bis zu Gregor dem Grossen (590 — 604) erlitten, und worin unterschied sich der sogenannte gregorianische Gesang von der bis zu diesem Papste gebräuchlichsten kirchlichen Gesangsmethode? Wenn es ausser allem Zweifel ist, dass der sogenannte Gregorianische Gesang heutiges Tages in der päpstlichen Kapelle mehrstimmig (a più voci, oder im canto armonico) gesungen wird, zu welcher Zeit ist diese Gesangsweise, der erste Schritt zum figurirten Gesange, entstanden, und durch wen? Wie geschah es, dass sich neben diesem mehrstimmigen Gesange auch noch der sogenannte Canto fermo, (ohnstreitig das Ueberbleibsel oder Erzeugniss der vom heidnischen auf den christlichen Gottesdienst übergetragenen, griechischen Rhythmen) aufrecht erhielt? Wer ist der eigentliche Erfinder des Canto figurato, und zu welcher Zeit ist dieas er in Gebrauch gekommen, schon unter dem Papste Vitalienus (657 — 672) oder vielmehr unter einem seiner Nachfolger, Leo II. (682 — 684) (und ist in diesem Falle der sogenannte Canto Vitalieno oder der Canto in consonanze wirklich der Canto figurato,) oder erst gegen das Jahr 1000 in England, oder einige Jahre später in Italien von dem bekannten Guido von Arezzo, oder vielmehr gegen das funfzehnte Jahrhundert von der sogenannten flamännischen Schule erfunden? Wer ist endlich der Erfinder des Contrapunktes, derselbe Guido von Arezzo, oder ein anderer, und in wiefern war der Contrapunkt bey seiner ersten Entstehung verschieden vom figurir-

ten Gesange? Worin besteht der Antheil, welchen der bekannte Johann de Muris (zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts) an der Erfindung oder Ausbildung des figurirten Gesanges und des Contrapunktes hatte? Sollte man nicht glauben, dass schon zu den Zeiten Clemens von Alexandrien ein anderer Gesang, als der, aus der griechischen Musik abstammende, Canto fermo existirt habe, wenn wir lesen, dass dieser berühmte Kirchenvater darum den chromatischen Gesang vom Gottesdienste ausgeschlossen wissen wollte, weil er zu wollüstig sey? Wie, wenn man darunter eine Art von Canto figurato, oder doch armonico, zu verstehen hätte?

Auf alle diese Fragen nicht in die Kreuz und Quer, wie es bisher noch von den meisten Schriftstellern, sogar vom Pater Martini, geschehen ist, sondern streng wissenschaftlich und in der letzten Instanz entscheidend, zu antworten, möchte schwerer, ja unmöglicher seyn, als man es sich bisher, vom Dünkel und Mangel an Wahrheitsliebe und Offenheit verleitet, oder auch aus leicht zu befriedigender Liebe zur Oberflächlichkeit, hat eingestehen wollen.

Ehe ich zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle übergehe, möge hier eine, keineswegs überflüssige Bemerkung über die Benennung derselben vorausgeschickt werden. Wer glauben wollte, dass der deutsche Ausdruck „päpstliche Kapelle" in's Italienische übersetzt, dieselbe Sache, nämlich: den Verein der päpstlichen Sänger, bezeichne, der würde sich sehr irren: im römischen Curialstyle heisst Cappella Pontificia (seltener Papale) einmal die öffentliche Messe, welche sich der Papst an den hohen Festtagen lesen lässt, und zweytens alle die Personen, welche dieser Messe beywohnen dürfen, das heisst, welche Kapellfähig sind. Zu letzteren gehören alle Kardinäle ohne Ausnahme, von den Patriarchen und Unterpatriarchen (Patriarchi minori), von den Erzbischöfen und Bischöfen diejenigen, welche vom jedesmaligen Papste oder seinen Vorgängern zu Assistenti al Soglio erwählt worden sind, und die übrigen Prälaten, welche das Vorrecht, in der päpstlichen Messe erscheinen zu dürfen (intervenire alla Cappella Pontificia), besitzen. Da der Papst, im bürgerlichen Sinne, keinen Hof besitzt, also auch bey ihm keine solche Versammlungen Statt finden, welche an weltlichen Höfen unter dem Namen Cour oder Assemblées u. s. w. bekannt sind; so bieten die obengenannten Messen, welche er sich auf dem Vaticane in der sixtinischen und auf dem Monte Cavallo in der dortigen Schlosskapelle, lesen lässt, die einzige Gelegenheit dar, wo ihm sein geistlicher Hofstaat (das ist eigentlich die Cappella Pontificia) die Cour machen kann. Was wir im Deutschen, im musikalischen Sinne, unter päpstlicher Kapelle verstehen, heisst in der römischen Sprache Cappellani Cantori, Cantori Apostolici oder Cantori Pontificj.

Es giebt römische Musikliteratoren (unter diesen besonders den oben erwähnten D. Giuseppe Baini), welche den Ursprung der päpstlichen Kapelle bereits in den letzten Jahren Constantins des Grossen oder unter dem Papste Sylvester I. (etwa in dem Jahre 339) suchen. Für diese Behauptung spricht, so viel ich mich habe überzeugen können, keine einzige geschichtliche Urkunde. Allerdings nahm, als unter dem genannten Kaiser die christliche Religion öffentlich und ungehindert ausgeübt werden durfte, der eigentliche Kirchengesang seinen Anfang, der bis dahin, in den heimlichen, meist nächtlichen Versammlungen der Christen, entweder gar nicht oder doch nur mit leiser Stimme, hatte Statt finden dürfen. Es scheint, dass bis zu diesem Zeitpunkte und noch bis weit über die Mitte des vierten Jahrhunderts hinaus, der gottesdienstliche Gesang mehr in willkürlich, vom Volke oder auch nach den vorhandenen griechisch-römischen Rhythmen, aufgefassten Weisen bestanden, als dass demselben eine wirkliche, eigens dazu gesetzte Melodie zum Grunde gelegen habe. Nur unter dieser Voraussetzung lässt sich erklären, wie man bekanntlich auf der Kirchenversammlung zu Laodicea (370) Klage über vom Volke eigenmächtig eingeführte Kirchengesänge führen, diese fortan ausschliessen und an deren Statt die canonischen (die durch eine Verordnung eingesetzten) vorschreiben konnte. Wahrscheinlich wurden letztere in Noten, das heisst, durch die bekannten, griechischen Buchstaben über den Text gesetzt, und nicht mehr vom Volke, sondern von eigens dazu bestellten Personen abgesungen. Letztere mögen Anfangs schlechtweg Cantores, dann aber, als ihr Dienst gewissen künstlerischen und disciplinarischen Regeln unterworfen worden war, Canonici genannt worden seyn. Mir ist überhaupt glaublich, dass sowohl das Amt der Kanoniker in seiner ersten Entstehung kein anderes gewesen sey, als, während des Gottesdienstes die durch die Kirchenregel festgesetzten Gesänge abzusingen, sondern dass auch ihre Benennung von dem gleichverwandten griechischen Worte abstammt, welches

bekanntlich das mathematische Klanggesetz anzeigt. Vielleicht hat selbst das lateinische Wort canere denselben Ursprung.

Späterhin, scheint es, gelangen die Kanoniker zu grösserem Ansehen; ja zu Anfange des fünften Jahrhunderts mussten die päpstlichen Sänger sogar aus den Diaconen der römischen Kirche gewählt werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des April. Die königlichen Schauspiele haben in diesem Monate keine neuen Vorstellungen geliefert. Hr. Gley, vom Stadttheater zu Hamburg, gab am 26sten den Meister Stracks in Driebergs *Sänger und Schneider*, und den 28sten den Don Marco in Fioravanti's *Dorfsängerinnen*. Er gefiel in der niedern Komik, die bekanntlich lächerliche Charaktere und burleske Eigenheiten darstellt. Von den Zwischenacten verdient das Spiel Jul. Griebel, Schüler des Hrn. Max Bohrer, Auszeichnung, der am 17ten ein von seinem Lehrer componirtes Violoncellconcert nicht ohne Beyfall vortrug.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 9ten *das lustige Beylager*, burleske Oper in zwey Aufzügen, nach Hafners *Hausregenten* von Perinet; Musik von Wenzel Müller. Der Inhalt des Stückes ist aus früheren Berichten von Wien bekannt; daher bemerke ich nur die Besetzung der Hauptrollen: Graf von Hollunderblüth, Hr. List; seine Braut Gräfin Fanille, Mad. Spitzeder; der Hausregent (Haushofmeister) Basternat, Hr. Reichel; Secretair Haspel, Hr. Schmelka; Der Poet Michael Hexameter, Hr. Angely; die Kammerjungfern, Dem. Aug. und Carol. Sutorius; Schneider Fips, Hr. Rösicke u. s. w. Von den einzelnen Stücken gefielen besonders: Haspels Arie: Serviteur etc.; des Regenten Arie: Ehrlichkeit, ein rein Gewissen etc.; des Kochs (Hr. Beckmann) Arie: Primo müssen Suppen kommen etc.; der Kammerjungfern Duett: Zwey Kammerjungfern nahen sich etc.; Lisettchens (Dem. Car. Sutorius) Arie: Mir nur drey Schritt vom Leibe etc.; Kaspers, des Basternats Dieners, (Hr. Spitzeder) Arie: Im Winter und Sommer ist's gut in der Stadt etc.; sein und Leuchens (Dem. Aug. Sutorius) Duett: Der Park von St. James etc.; Leuchens, des Grafen, Regenten und Haspels Quartett: Das Glück ist rund etc. und das Finale; im zweyten Acte des *Regenten* Romanze: Es war einmal in Oesterreich etc.; Leuchens Arie: O die Männer sind köbig etc; des Schneiders Arie: Ein Schneider, das ist gar ein künstlicher Mann etc. das Quintett vom Grafen, Regenten, Fanille und den Kammerjungfern: Wer schlägt Weibern etwas ab etc.; Haspels und Leuchens Duett: Gieb o Lenerl gieb ein Küsschen mir etc. und das Finale etc. Am 15ten *der Zinngiesser*, Vaudeville in zwey Acten, nach Hoffbergs *Idee* von Treitschke. Es sind beynahe zwanzig Jahre, dass dieses Stück auf die königliche Bühne kam, und durch die damaligen Zeitumstände sowohl, als durch das herrliche Spiel des Veteranen Unzelmann, des verstorbenen Ambrosch und später des Hrn. Wurm viel Gönner erhielt. Seit mehren Jahren war es ganz verschwunden, und es dürfte auch jetzt nicht mehr den Beyfall finden, wie sonst, obgleich Hr. Genée als Hermann Berne, Dem. Schirer als dessen Frau, Dem. Carol. Sutorius als Louise, Hr. Rösike als Heinrich, Hr. Rosenfeld als Tischler Ehrlich etc. brav spielten. Von den Musikstücken erwarb sich nur *No. 14*: Ha mein ist nur das Regiment etc. Beyfall. Ungern vermissten die älteren Theaterfreunde Bremens Arie: Wir nehmen nur umsonst uns für etc. und Ehrliebs und Louisens Duett: Endlich darf ich fröhlich seyn etc., die früher sehr gefielen. Am 26sten *Doctor Fausts Mantel*, Zauberposse mit Gesang in zwey Acten, von A. Bäuerle, Musik von Wenzel Müller. Auch bey dieser aus Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung nicht unbekannten Posse führe ich nur die Hauptpersonen auf: Winter, Hr. Meyer; Treuhold Fledermaus, Hr. Schmelka; seine Braut Rosel, Dem. Aug. Sutorius; sein Lehrjunge Zacharisel, Hr. Angely etc. Von den Musikstücken gefielen: Winters und Fledermausens Duett: O Käppchen, Käppchen meines Lebens etc.; Rosels Arie: Jetzt bin ich so schön wie eine Göttin von Stein etc.; Fledermausens und Rosels Duett: Liebe Rosel ich muss scheiden etc. Am 30sten: *Die Sticker-Mamsells*, lokale Vaudevillepasse in einem Acte von L. Angely (der auch die bekannten Melodieen gewählt hat) und E. Rösicke. Dieses Stück schliesst sich auf eine würdige Weise an *die Schneider-Mamsells* und *die wilden Mädchen in Uniform* an; auch hier machen sich sieben Mamsells: Dem. Cath. Eunike, Car. Sutorius, Holzbecher, Metzger, Car. Lanz, Mar. Herold, Becker, denen sich eine Sticker-Madame, Dem.

Schulz, anschliesst, wichtig; auch hier eminiren Hr. Angely als Fritz Lorch, Lehrling in einer Material-Waarenhandlung und Hr. Rösike als Ludw. Wenzel, Barbiergeselle etc. Aber das Stük fand nur getheilten Beyfall, da die Länge mancher Scenen und die öftere Wiederholung platter Gemeinheiten mit Recht das Missfallen der Gebildeteren erregten. Von den Musikstücken gefielen: die Arie der Dem. Bretschneider (Dem. Schirer): Ich war in meiner Jugend etc. nach der Melodie: Ich war wenn ich erwachte etc. aus dem *unterbrochenen Opferfeste*; Florens (Dem. Eunike): Um Glock fünf geht die Journaliere etc. nach der Melodie der Gavotte, nach der auch Dem. Sutorius ihren Part sang: Nante rennt, so wie er das gehöret etc.: der Chor der Stickermamsells: Auf Kinder ohne Weilen etc. nach der Melodie: Auf schmücket das Fest mit Mayen etc., Augustens (Dem. Holzbecher) Lied: Ich unglückseel'ges Mädchen kann etc. nach einer neuen Melodie vom Musikdirector Henning; Florens und Rosaliens (Dem. Sutorius) Duett: Mamsell ist die Treppe runtergefallen etc. nach der Melodie des Hopswalzers: Es ist ein Jud' in's Wasser gefallen etc. In den Zwischenacten verdienten Auszeichnung: Hr. Franke, Orchestermitglied, der am 22sten von ihm componirte Variationen für den Contrebass mit Beyfall spielte, und Hr. Heckscher, der am 28sten eine Arie von Rossini sang. — Hr. Spitzeder ist mit seiner Gattin auf sechs Wochen nach Magdeburg, Hamburg etc. gereist. Nächstens erwartet man Dem. Sonntag aus Wien, die mit ihrer Mutter und Schwester für 5600 Thaler bey dieser Bühne engagirt ist.

Der Concerte waren in diesem Monate fünf. Am 15ten führte Hr. Prof. Zelter mit der Singacademie Grauns *Passion* zum Besten der durch Ueberschwemmung am Rhein verunglückten Landsleute auf. Den 15ten gab Hr. W. Ehlers, Opernregisseur beym königstädtischen Theater, Concert. Der erste Theil gab das Klavier-Quartett in G moll von Mozart, als Ouverture zu dem Drama *Ahasverus* für vollständiges Orchester eingerichtet von J. Ritter von Seyfried, und aus demselben Drama Rondeau zur vierhändigen Sonate C dur von Mozart, als Zigeunerscene für Singstimmen und Orchester von demselben eingerichtet, und gesungen von Dem. Eunike, Hrn. Krause und Chor; Recitativ und Arie von Mozart, gesungen von Frau v. Biedenfeld; Concertino für die Flöte componirt und geblasen von Hrn. Oelschig, von dem schon in einem früheren Berichte die Rede war; Recitativ und Arie: Roma superba etc. aus Reichardts *Brennus*, die seit dem Veteranen aller Bassisten Hrn. Fischer, nicht mehr gehört worden, gesungen von Hrn. Reichel; der zweyte Theil: Aria mit Chor von Cavaña, vorgetragen von Mad. Spitzeder; Duetto buffo aus Rossini's *Cenerentola*, vorgetragen von den Herren Reichel und Spitzeder; den Gesang zur *Ehre der Musik und des Gesanges*, für dieses Concert von Hrn. Prof. Zelter componirt und von Dem. Weitner, Frau v. Biedenfeld und den Herren Schäffer und Genee vorgetragen; Duettino: Schatzerl, Engerl, geh schlag ein etc. aus einer neuen Wiener Localoper von Meisl und Gläser, vorgetragen von Hrn. und Mad. Spitzeder, das allgemein gefiel, wiederholt werden musste und mit Begleitung des Pianoforte von Ussler eingerichtet bey Trautwein erschienen ist; Chor der scandinavischen Krieger aus dem Drama: *Die eiserne Jungfrau*, componirt von A. Kanne und vorgetragen von hundert Männerstimmen, zum Theil aus den hier garnisonirenden Regimentern. Da von den einzelnen Künstlern in diesen Berichten schon öfters gesprochen worden ist, so bemerke ich nur, dass das nicht sehr zahlreiche Publikum mit den Leistungen der Sänger- und Orchestermitglieder in diesem Morgenconcert, einer Gattung, die überhaupt hier kein Glück macht, zufrieden schien. Den 14ten gab Hr. Concertmeister Möser Concert. Auszuzeichnen sind Beethovens *Symphonie pastorale* oder *Erinnerungen an das Landleben*; das Violinconcert von Viotti, arrangirt für die Tonart H dur, und vorgetragen von Hrn. Möser, der auch mit Hrn. Concertmeister Seidler das Doppelconcert für zwey Violinen (Introduction, Andante grazioso und Rondo, aus der Oper *Nurmahal*, von Hrn. Möser arrangirt) vortrug. Der schon im vorigen Berichte gerühmte Hr. Iwan Müller trug sein drittes Concert für die Klarinette vor, so wie in seinem eigenen Concerte am 21sten sein viertes, ein Siciliano und Rondo, Variationen auf eine italienische Arie, mit Begleitung des Pianoforte, und auf vielfältiges Verlangen die Wiederholung der Phantasie über die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla*: una voce poco fa. Auch hier bewunderte man den vollen und schönen Ton, die Höhe, Leichtigkeit und Reinheit, auch in den schwersten Tonarten. Am 27sten wurde zum Benefiz des Hrn. General-Musikdirectors Spontini im Opernhause Beethovens *Symphonie pastorale*, und dann Händels Oratorium *Samson* nach

Mosels neuer Bearbeitung gegeben. Die Sologesangpartieen trugen Mad. Milder und Schulz, und die Herren Stümer und Blume, die Chöre das Chorpersonal des königlichen Theaters, und die Instrumentalpartie die königliche Kapelle unter der Direction der Herren Spontini und Möser vor.

Hr. Dr. Chladni hat in diesem Monate seine Vorlesungen über Akustik vor einem zahlreichen Auditorium gehalten.

Am 18ten starb Hr. Franz Seraphicus Lauska im 61sten Jahre. Er war bey Brünn von armen Aeltern am 14ten Januar 1764 geboren, genoss 1784 in Wien Albrechtsbergers Unterricht im doppelten Contrapunkt, erregte in Mailand durch seine Vor- und Nachspiele auf der Orgel Aufsehen und lebte einige Zeit in Rom in dem Hause des Herzogs Serbelloni als Clavicinist. Seit 1798 lebte er hier, liess sich als tüchtiger Spieler und Componist in Concerten hören und beschäftigte sich meistens mit Unterricht. Sein auch im Auslande bekanntester Schüler ist Meyerbeer. Seine Soli, Sonaten, Capriccio's und Variationen für das Pianoforte, auch seine Lieder, die reinen Satz mit Melodie, gebildeten Geschmack und Kenntniss der Instrumente vereinigen, werden sein Andenken erhalten. Bey seiner Beerdigung ward seine letzte am Charfreytage mit wahrhaft religiöser Empfindung verfasste Composition: *Quando corpus morietur* etc. von seinen zahlreichen Freunden vorgetragen.

Königsberg. (Bericht vom August 1824 bis Ostern 1825). — Schon am 10ten October, nach einer Abwesenheit von nicht vollen zwey Monaten, kehrte Hr. Adolph Schröder mit seiner Gesellschaft von Danzig zurück und eröffnete wieder die hiesige Bühne. Mad. Sophia Schröder aus Wien hatte in Danzig nicht die glänzende Aufnahme gefunden, wie hier, ja nicht einmal die contractmässigen Gastdarstellungen zu Ende gegeben, überhaupt hatte sich wenig Liebhaberey fürs Theater gezeigt. Die Direction nahm nun den Titel: Ost- und westpreussische Theaterdirection an, der jedoch bald wieder in den von Adolph Schröder umgeändert wurde. Es ist nun seither viel und vieles geschrieben worden, wie das Theater hier auf sicheren Fuss zu bringen sey; allein alles Schreiben wird nichts helfen, wenn nicht von oben her Unterstützung kommt. Dadurch, dass die Gagen nothdürftig gezahlt werden können, ist noch gar nicht die Existenz eines guten Theaters gesichert. So lange der Director kein Geld hat, Partituren, Decorationen und Garderobe anzuschaffen, eine prima Donna, wie sie nun einmal verlangt wird, sey's auch mit grossen Kosten, und einen ausgezeichneten Komiker, endlich einen guten Chor zu besolden, ist an kein Bestehen für die Dauer zu denken. Und alle Einmischungen von Administrationen, Gelddarleihern u. s. w. helfen nichts. — Die neu engagirte Sängerin, Mad. Rosalie Braun, debutirte als Julie in *der Vestalin*, gab auch später die Elvire im *Opferfeste*, die Constanze in *der Entführung*, Agathe im *Freyschütz*, Prinzessin von Navarra, Lodoiska u. a. m. Sie ist musikalisch gebildet und routinirt. In den Zeitungsstreit über ihre Persönlichkeit hätte sie selbst sich nicht mischen müssen. Ihr Gatte, Hr. Joseph Braun, Musikdirector des Theaters, (früher mit ihr in Bremen und Cöln) ist ein tüchtiger und sehr routinirter Mann, dabey fertiger Violin- Cello- und Pianofortespieler. — Bey der *Vestalin* war das Haus ganz leer und bey den meisten andern Operndarstellungen ging's nicht viel besser. Das Publikum zeigte sich sehr kalt. *Der Koack und der Freywillige*, mit neuer Musik von Braun, zweymal zur Feyer der Schlacht bey Leipzig angekündiget, kam gar nicht zur Aufführung, weil das Theater des schlechten Wetters halber im October acht Tage lang ausgesetzt werden musste, denn leider sind bey solchem Wetter die Wege zum Schauspielhause unwegsam. Am 21sten November wurde die heroische(?) Zauberoper: *Die Wünsche* oder *Der Prüfungstraum* (die bekannte Anekdote von dem Dechant zu Badajos) mit Musik von Joseph Braun gegeben. Sie machte kein Glück, wovon das langweilende Stück einen grossen Theil der Schuld zu tragen hat. — Das Theater verlor durch den Tod den Veteranen Jean Bachmann, durch Abgang von Hrn. und Mad. Henne, Hrn. und Mad. Baudius. Engagirt wurden Mad. Louise Hoppe, die als Käthchen von Heilbronn, Gurli, Preciosa, und Hr. von Schmidtkow, der als Johann von Paris, Sextus, Don Juan (heterogene Singrollen) debutirte. — Ungeachtet der guten Kunstleistungen des Hrn. Rohloff, als ersten Tenoristen, des Hrn. Wiedemann, als zweyten Tenoristen und Komikers, und des Hrn. Geissler, den sein vortrefflicher sonorer Bass, völlig ausgebildet (Hr. G. ist noch jung und sehr musikalisch) in die Reihe der vorzüglichsten Sänger setzen müsste, dauerte die Lauheit des Publikums gegen die Oper fort. Nur

sodann keine Bewegungsart Statt findet, bey welcher die gedämpften Stellen mitschwingen müfsten. Bey Schwingungsarten, wo keine Schwingungsknoten vorhanden sind, sondern der ganze klingende Körper schwingt, wie z. B. bey dem Grundtone einer Saite, eines an dem einen Ende festen und an dem andern freyen Stabes, wie auch eines Stabes, dessen beyde Enden ganz befestigt oder nur angestemmt sind, und bey der einfachsten Schwingungsart einer Gabel ist es unmöglich, ein solches Mitklingen zu verhindern; hingegen ist es sehr leicht, bey den Flageolettönen einer Saite, und bey allen übrigen Schwingungsarten eines geraden oder gekrümmten Stabes, wie auch an einer Scheibe oder Glocke. Es möchte auch wohl in den meisten Fällen das Mitklingen höherer Töne nicht sowohl als eine Verschönerung des Klanges, sondern vielmehr als eine, (wiewohl nicht so gar beträchtliche) Unvollkommenheit *) desselben anzusehen seyn. Der wahre Grund, warum an einem Violoncell die Flageolettöne sanfter und angenehmer klingen, als wenn man ebendieselben Töne auf die gewöhnliche Art greift, liegt unstreitig darin, dafs man bey den gewöhnlichen Saitentönen ein Mitklingen höherer Töne hört, bey den Flageolettönen aber nicht. Indessen ist auch nicht zu läugnen, dafs, wenn diese viel und oft angebracht werden, man sie eher überdrüssig wird, als die gewöhnlichen etwas weniger sanften Töne ebendesselben Instrumentes.

(Der Beschlufs folgt.)

Recension.

Funfzehn leichte Choral-Vorspiele für die Orgel, von Carl Gottlieb Umbreit, Organisten in Sonneborn bey Gotha. Gotha und Leipzig, auf Kosten des Verfassers, und in Commission der Beckerischen Buchhandlung.

Auch durch diese Sammlung wird das günstige Urtheil, das in dieser Zeitung schon einigemal über die Arbeiten des Hrn. Umbreit gefällt worden ist, bestätigt. Der Verf. hat in jedes dieser Vorspiele den *Cantum firmum* der darüber bemerkten Choral-Melodien sehr glücklich verwebt, auch ist er vom Anfange bis zum Ende seiner Absicht: *leichte* Vorspiele zu liefern, treu geblieben; welches hier um so mehr gerühmt zu werden verdient, da es wahrlich keine geringe Schwierigkeit macht, in diesem Genre leicht zu schreiben. Nachstehende Choralmelodien sind in diese Sammlung aufgenommen worden: 1) *Nun sich der Tag geendet hat.* 2) *Lobt Gott ihr Christen allzugleich.* 3) *Wie soll ich doch die Gute dein.* 4) *Ach was ist doch unser Leben.* 5) *Wer ist der Herr.* 6) *Herr Gott dich loben alle wir.* 7) *Jesus meine Zuversicht.* (Nach der Melodie, wie sie im Brandenburgischen gesungen wird.) 8) *Wir glauben all' an einen Gott.* (Ist aber nicht der bekannte lutherische Glaube, sondern ein 6 zeiliges Lied.) 9) *Auf meinen Herrn, auf Jesum Christ.* 10) *Herzlich lieb hab' ich dich o Herr.* (Ist aber nicht ganz ausgeführt, sondern nur die 3 ersten Zeilen sind es.) 11) *Jesu meine Freude.* 12) *Liebster Jesu wir sind hier.* 13) *Wer nur den lieben Gott lafst walten.* (Hier ist die Melodie figurirt.) 14) *Nun freut euch lieben Christen.* 15) *Seele was ist schönres wohl.* —

Damit nun auch Herr U. sehen möge, wie genau diese Sammlung von dem Rec. durchgegangen worden ist, so bemerkt er hier folgendes, was ihm nicht ganz gefallen hat. So lautet

*) Meiner Meinung nach, über die ich aber mit Niemanden streiten mag, tangen auch alle Mixturregister in Orgeln nichts, indem sie nur das Getöse vermehren, nicht aber den Klang auf eine angenehme Art verstärken. Es möchte wohl besser seyn, zu mehrerer Verstärkung des Klanges manches Register, das reiner und angenehmer klingt, mehreremal anzubringen. Sollte ich eine Orgel ganz nach meinem Gutdünken einrichten, so würden keine andere Register geduldet, als hauptsächlich 8 fufsige, nebst wenigen 16 und 4 fufsigen, und einem oder zwey Paar 32 fufsigen. Dabey mufste auch ein Schweller angebracht werden, aber nicht wie in England, auf Kosten des Pedals, sondern neben diesem, nur in solchen Fällen, wo das Pedal nicht [illegible] und es mehr darauf ankommt, mit Ausdruck zu spielen, die Stärke des Klanges anwachsen oder abnehmen zu lassen. d. Verf.

Benefize machten volle Häuser, vorzüglich das des Hrn. Geissler: *Don Juan*, worin er den Leporello spielte, und das seiner Braut, Dem. Agathe Lanz: *Je toller je besser* (*une folie*) von Méhul, worin er den Maler gab, sie als Armantine durch angenehmes Spiel und guten Gesang gefiel, Hr. Wiedemann aber als Diener, Hr. Fabrizius als Farbenreiber und Hr. Weise als Peter sehr ergötzlich waren. Endlich gelang es doch, das Publikum aus seiner Lethargie zu wecken, und ein Zug- und Kassenstück aufzustellen, gleich dem *Freyschütz*. Diess war aber kein Zauber- Spuk- Schlachten- Räuber- oder anderes Spektakelstück, nein! es waren die simpeln *Wiener in Berlin*, die hier furore machten. Worin der Zauberreiz dieses einmal wohl anzuschauenden Stückchens liegt, weiss Ref. nicht zu sagen, aber wohl, dass es seit einigen Wochen mit immer steigendem Beyfall gegeben wird und jedem Beneficiaten, der es als Zugabe wiederholen lässt, ein volles Haus sichert. *Götz von Berlichingen* und *Egmont*, beyde als Benefize gewählt, wurden bey Seite gelegt und auf allgemeines Verlangen die lieben *Wiener* vorgeführt. Da nun der Reiz der Neuheit durch eingelegte Wiener Gesänge immer erhalten werden kann, so wird vielleicht bey diesem einaktigen Stücke das umgekehrte Verhältniss eintreten, wie bey manchen dreyaktigen Opern, die man immer mehr beschneiden möchte, es wird erweitert werden müssen und endlich einen ganzen Abend füllen. — Nicht so gut wurde *die Ochsenmenuet* aufgenommen, ungeachtet Hr. Moller den Vater Haydn sehr gut darstellte, Mad. Geissler als Therese sehr gut sang und Hr. Geissler als Istock eben so sang, spielte und tanzte. Man fand das Ganze für den Titel, der Lustiges zu verheissen schien, zu ernst, und ein Ochs wurde vergeblich erwartet. Es kommt uns selbst vor, als sey die Ouverture — an sich ein hübsches Rondo — für's Theater zu ernst gewählt, so auch manche andere, sonst hübsche Stücke, als die Arie des Jantsi, das Terzett zwischen ihm, Theresen und Eduard. Auch hätte die sehr schöne Menuet gewonnen, wenn sie nicht schon in der Ouverture benutzt wäre. Und, irrt Ref. nicht, so hätten die Posaunen, bloss bey den Septimenaccorden der Menuet (durch die der humoristische Haydn wohl Ochsengebrüll darstellen wollte) angewendet, mehr imponirt, als jetzt, da sie — freylich sehr geschickt, wie sich das von Hrn. von Seyfried versteht — bey der Ouverture, beym Quartett u. s. w. benutzt worden sind. — Ob und wann Hr. Schröder wieder nach Danzig gehen wird, ingleichen ob und welche Gastspiele im Laufe des Sommers Statt haben werden, weiss Ref. nicht zu berichten.

Concerte. In den vier Abonnements-Concerten des Hrn. Musikdirectors Riel wurden mehre einzelne Stücke, von denen vorzüglich ein Notturno für Pianoforte à 4 mains mit Begleitung zweyer Hörner, von Hummel, und ein Duetto buffo von Rossini, von Hrn. Wiedemann und Hrn. Justiz-Commissar Malinski gesungen, gefielen, dann Spohrs Oper *Faust* (dieser auch ausserdem noch besonders wiederholt) und Haydns *Schöpfung* gegeben. Am 24sten Januar führte Hr. Nicolai im Ballette seines musikalischen Casino zur Gedächtnissfeyer Mozarts dessen *Don Juan*, der in der nämlichen Woche auch zweymal im Theater gegeben wurde, als Concert auf. Hr. Louis Maurer, königlich Hannöverscher Concertmeister, der seine Familie aus St. Petersburg abgeholt hatte, spielte im Theater zwischen zwey kleinen Stücken ein grosses Violinconcert, Variationen über *God save the King* und ein Rondeau militaire von seiner Composition; auch ging eine seiner Ouverturen voran. — Das Concert unsers ersten Violinisten, Hrn. Eduard Maurer (der im Winter auch zwölf Quartettunterhaltungen gab) am 24sten März, im Concertsaale, war leider weniger besucht, als der talentvolle, fleissige Concertgeber hätte erwarten dürfen. Warum gab er es nicht im Theater, und *die Wiener in Berlin* dazu? Das neue Violinconcert von Spohr in Form einer Gesangscene sprach nicht sehr an. Es ist schon ganz in der Ordnung, dass Meister, wie Spohr, neue Formen suchen, allein die hier gewählte dürfte kein Glück machen; das Recitativ wird ewig nur dem Worte zustehen. Die von Hrn. M. und Hrn. Conrector Hutzler gespielte Concertante für zwey Violinen von Louis Maurer (nur ein Satz, A dur) ist eine erheiternde, unterhaltende Composition, die sehr gefiel. Solchen Doppelgängen auf zwey Violinen horchen auch wir lieber, als den Doppelgriffen auf einer Violine wobey einem doch immer zu Muthe ist, als müsse man die halbbrechenden Exercitien eines Schieferdeckers ansehen. Auch das Potpourri über irländische Themen von Spohr gefiel. Die Ouverture zum *Freyschütz* haben wir im Theater exacter gehört. *Das Lob der Kleinen*, Gedicht von Castelli, wurde von Dem. Bachmann recht angenehm vorgetragen. Aber warum flickte sie

am Schlusse das Wörtchen „da" ein? (Doch von euch Grossen — da — sprach er nicht). *Der graue Thurm*, Ballade von Gubitz, mit musikalischen Zwischensätzen von Seidel, (gut) gesprochen von Hrn. Moller, langweilte. Die herrliche Bassarie Mozarts: *Mentre ti lascio*, von Hrn. Geissler gesungen, ist zu wenig gekannt, als dass das ganze Publikum ihre Schönheiten empfinden sollte. Das berühmte Duetto buffo hingegen aus Cimarosa's *matrimonio segreto*: Se fiato in corpo avete, ist hier zu sehr bekannt, auch haben wir es sehr oft und auch italienisch vorgetragen, sehr gut gehört; wir müssen also freymüthig gestehen, dass es jetzt, von Hrn. Wiedemann und Hrn. Geissler deutsch (warum deutsch?) gesungen, schlechten Effect machte, zumal da beyde Herren es nicht probirt hatten, auch die Tempi so übertrieben schnell genommen wurden, dass alle Komik verloren gehen musste. Durch das parlante in kleinen Noten ist ja für Lebendigkeit schon hinreichend gesorgt. — Am Charfreytage *der Tod Jesu* von Graun, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Riel. —

Notizen. Der Singverein der Herren Sämann und Dorn hat ausser dem Tode des Mitvorstehers, Pastenaci, noch einen grossen Verlust erlitten durch die Verheirathung der Dem. Auguste Knorre mit Hrn. Doct. von Freymann und deren Abgang nach Riga. Mögen die dortigen Musikfreunde diese gebildete und fühlende Sängerin so achten und schatzen, als es hier allgemein geschah. — Hr. von Ziwet, Unternehmer einer musikalischen Unterrichtsanstalt nach Logier'schen Grundsätzen, hat am 25ten October, sechs Wochen nach dem Beginn seines Unterrichts, eine öffentliche Prüfung gegeben, der Ref. nicht beywohnen konnte. Es ist auf vier Pianofortes gespielt, gegebene Melodieen sind vierstimmig aufgeschrieben worden u. s. w. Viele waren entzückt, Manche unbefriedigt. Jetzt hat auch der Stadtmusikus, Hr. Ilgner, der in Berlin gewesen, um Hrn. Logier's Unterricht zu geniessen, eine ähnliche Anstalt eröffnet. Welche die bessere sey, weiss Ref. nicht zu sagen. An ihren Früchten wird man sie ja einst erkennen.

Die am 6ten December gestiftete hiesige Liedertafel besteht aus 66 wirklichen Mitgliedern. Die darunter befindlichen Dichter und Componisten haben schon vieles und manches Gute geliefert. Möge diese Anstalt, zu der vierteljährlich auch Frauen und andere Gäste zugezogen werden, Bestand haben!

Hr. C. Urban, Musikdirector in Elbing, hat sein grösseres Werk: *Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen* (Königsberg 1824, gedruckt bey Hartung) herausgegeben, und hält sich gegenwärtig in Berlin auf, um seine Theorie durch Unterricht weiter zu verbreiten und für die von ihm beabsichtigte Normalmusikschule thätig zu seyn.

Kurze Anzeige.

Rimembranze di Napoli, Composizione per Pianforte sopra motivi napolitani — — da G. Dessauer. Op. 1. Vienna, press. Sauer e Leidesdorf. (Pr. 12 Gr.)

Ein kleines als Kunstproduct nicht hoch stehendes, aber gewiss interessantes Werkchen. Es ist eine Art Potpourri über neapolitanische Volksgesänge und Volkstänze. Hr. D. hat diese Melodieen erst, wie sie sind und er sie weggehört hat, ohne alle Begleitung, abdrucken lassen, und hat wohl daran gethan. Leicht möchte Manchen an diesen originellen Nationalmelodieen noch mehr gelegen seyn, als an dem, was hernach daraus gemacht wird, obgleich auch diess artig ist. Dieser Melodieen sind sechs: Musica di Zambogna (Hirtenliedchen für die Schalmey); die Tarantella; die wunderliche (wie es scheint, dem Chorgesange der Mönche nachgeahmte) Melodie, womit die gemeinen Improvisatoren ihre poetischen Leckerbissen begleiten etc. Diese nun legt Hr. D. seiner Composition zum Grunde; bringt sie da und dort an, wechselt mit ihnen, setzt sie in Verbindung, und hat dazu eine überall angemessene, nur nicht überall ganz reine Harmonie gesetzt. Das Ganze nimmt sich so nicht übel aus. Auszuführen ist es, wie billig, sehr leicht. Hr. D. ist ein Zögling des Prager Conservatoriums und hat das Werkchen dem Director desselben, Hrn. D. Weber, als seinem Lehrer, gewidmet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. **No. 20.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 19.)

Die eigentliche Gründung der päpstlichen Kapelle, als für sich bestehende Corporation, fällt unter die Regierung Gregors des Grossen (590 — 603). Diesem für das Heil der christlichen Religion rastlos thätigen Papste scheint der Gesang (das heisst der Kirchengesang, denn einen andern gab es damals, wie noch lange nachher, nicht) eben sowohl ein menschliches, wie ein religiöses Bedürfniss gewesen zu seyn. Er setzte nicht allein den Sängerverein ein, welcher nachher den Namen der päpstlichen Kapelle erhalten hat; sondern stiftete auch eine Singschule, deren vornehmster Lehrer er selbst war. Vielleicht haben beyde Anstalten in ihrem ersten Ursprunge nur eine einzige ausgemacht. Bis vor dem grossen Brande, welcher im Jahre 1308, während die Päpste (damals Clemens V.) in Avignon residirten, nicht allein die lateranensische Kirche (S. Giovanni in Laterano), sondern auch den daran stossenden Pallast gleiches Namens, die damalige Residenz der Päpste, in die Asche legte, zeigte man in letzterm sowohl das Bett, auf welchem Gregor zu sitzen pflegte, wenn er sich mit dem Gesange beschäftigte, als auch das von ihm eingeführte Antiphonarium; ja (wenn man sonst einem gleichzeitigen Schriftsteller Glauben beymessen darf) selbst die Peitsche war noch zu sehen, mit welcher der eifrige Mann seine Schüler zu Ruhe und Aufmerksamkeit angehalten hatte. Warum Gregor, dessen rastloses Bestreben nur auf Verbesserung und Verherrlichung des Gottesdienstes abzweckte, die Kirchensänger, welche vor ihm, wie schon gesagt, aus den Diaconen gewählt werden mussten, durch eine Verordnung auf dem römischen Concilium gewissermassen um eine Stufe herabsetzte, indem er Subdiaconen dazu bestimmte, davon habe ich nirgends einen Grund auffinden können. Vielleicht waren schon damals, wie wir es noch heutiges Tages an den meisten weltlichen Stifts- und Domherren sehen, die Diaconen zu bequem geworden, um den Kirchengesang mit der gehörigen Aufmerksamkeit abzuwarten. Bey dieser neuen Organisation ward der päpstlichen Kapelle ein Oberhaupt gesetzt, welchen man Primicerio nannte. Dieser erhielt grosse Vorrechte: ihm lag es zum Beyspiel ob, am Tage Mariä Reinigung den Mantel des Papstes zu tragen. Die Anstalt selbst hiess von nun an Scuola dei Cantori Apostolici oder della S. Romana Chiesa. Endlich ward (um welche Zeit, darüber habe ich weder eine gedruckte noch mündliche Auskunft erhalten können) an die Stelle dieses Primicerio, welcher stets selbst Sänger gewesen war, ein blosser Ehrenvorsteher erwählt, und dieser aus der Klasse der Bischöfe genommen. Wahrscheinlich wollte man durch eine solche Auszeichnung, dem Oberhaupte der Schule ertheilt, das Ansehen derselben in den Augen des Volks erhöhen, ohne den einzelnen Mitgliedern eine Wichtigkeit zu ertheilen, welche sie saumselig in der Ausübung ihrer Pflichten hätte machen können.

Die mechanischen Veränderungen, welche bis dahin der Kirchengesang erlitten haben mochte, zum Beyspiele, dass Papst Gregor, statt der üblichen griechischen Buchstaben, welche, über die Sylben des Textes gesetzt, den Ton bezeichnet hatten, lateinische einführte, übergehe ich mit Stillschweigen. Von der höchsten Wichtigkeit für die Theorie desselben ist jedoch der Umstand, dass, wie es scheint, der sogenannte cantus Gregorianus, wie er noch in diesem Augenblicke in der päpstlichen Kapelle gebräuchlich ist, gleich bey seiner Entstehung, oder doch kurz nachher, mehrstimmig gesungen worden ist. Möge dieser Gebrauch unter

oder von diesem Papste, oder etwa funfzig Jahre später unter oder von dem gleichfalls um den Kirchengesang höchst verdienten Papste Vitalianus (657 — 672) in die Mode gebracht worden seyn, immer bleibt es eine merkwürdige Erscheinung, dass wir, zu einer Zeit, wo sich der den Griechen abgeborgte Cantus firmus in seiner höchsten Blüthe zeigte, zugleich neben diesem den mehrstimmigen finden, ohne durch eine anderweitig vorausgegangene Thatsache auf die eigentliche Spur dieser Erfindung geleitet zu werden. Noch mehr: wenn, der allgemeinen Sage zu Folge, der Kirchengesang, trotz den unter dem Papste Damasus im Jahre 370 auf der Kirchenversammlung zu Laodicea getroffenen Reformen und den grossen Verdiensten, welche sich der Papst Gregorius um die theoretische und praktische Ausbildung desselben erworben hatte, schon abermals unter Vitalianus so regellos geworden war, dass dieser Papst zu seiner Verbesserung nicht allein die schärfsten Verordnungen ergehen liess, sondern auch, sagt man, die Orgel einführte, um der Willkühr der Gemeinde bey'm Absingen der Kirchenlieder zu steuern; so fragt sich's: Wie lässt sich von der einen Seite dieser Rückschritt, von der andern die Vervollkommnung, welche der Kirchengesang durch den mehrstimmigen Vortrag erhalten hatte, so wie die Sonderbarkeit erklären, dass weder jener auf diesen vortheilhaft, noch dieser auf jenen nachtheilig eingewirkt hatte?

Diejenigen Schriftsteller, welche schon unter dem genannten Papste Spuren vom figurirten Gesange anzutreffen geglaubt haben, sind offenbar zu diesem Irrthume durch die Verwechselung des letztern mit dem mehrstimmigen, oder harmonischen Gesange veranlasst worden. Dass der Canto armonico in der Periode von 500 bis 550 erfunden worden ist, mag, wie eben bemerkt, nicht bezweifelt werden. In der Mitte des siebenten Jahrhunderts scheint er schon sehr gebräuchlich in der päpstlichen Kapelle gewesen zu seyn.

Um diese Zeit hatten die Sänger derselben eine gesetzmässige Verfassung und mit dieser grosse Vorrechte erhalten; letztere wurden von den nachfolgenden Päpsten nicht allein bestätigt, sondern auch ansehnlich vermehrt, bis auf Sixtus V, welcher sie, wie wir weiter unten sehen werden, beschränkte, überhaupt der Kapelle eine neue Gestalt gab. Jene Verfassung enthielt, unter dem Namen Constitutiones scholae cantorum, die sämmtlichen Obliegenheiten, welche letztere hatten, und setzte zugleich die disciplinarischen Strafen für die Dienst- oder sittlichen Vergehungen fest, welche sie sich zu Schulden kommen lassen würden.

Nachdem sich noch Leo II. (682 — 684) der päpstlichen Kapelle eifrig angenommen hatte, scheint, wie wir aus dem Stillschweigen der gleichzeitigen Schriftsteller schliessen dürfen, in Folge der politischen Unruhen, in welche von jetzt an die Päpste verwickelt wurden, die Sorge für diese Anstalt geschwunden und sie selbst in Verfall gerathen zu seyn.

Es ist bemerkenswerth, dass, wie schon der Kirchengesang in seinem ersten Ursprunge eine Erfindung des geistlichen Standes gewesen war, die erste Anregung zur Wiederherstellung und neuen Belebung, oder vielmehr gänzlichen Umgestaltung desselben, gleichfalls von einem Mönche ausging. Wie sehr man auch über die Bemühungen Guido's von Arezzo um die Musik zu Anfange des eilften Jahrhunderts im Dunkel seyn, wie wenig eigentliche historische und wissenschaftliche Gewissheit über seine Gesangsverbesserungen, oder über seine musikalischen Erfindungen vorhanden seyn mag, immer scheint es ausgemacht, dass wir die Erfindung des Liniensystems (sey es mit vier oder fünf Linien), das heisst die Bezeichnung der Töne durch Figuren auf oder zwischen fünf Linien gesetzt, nicht dem Erzbischofe von Canterbury Dunstan, am Ende des zehnten Jahrhunderts, noch weniger dem bekannten Joh. Damascenus (um die Mitte des achten Jahrhunderts), sondern dem genannten Guido zu verdanken haben. Freylich weiss man auch hier nicht einmal mit Sicherheit anzugeben, ob er, nebst den sechs Sylben, auch die sechs Buchstaben erfand, oder, als schon erfunden, nur zuerst praktisch anwandte. Die bekannten Worte im Compendium des Johannes de Muris: „Deinde Guido Monacus voces (die Töne) lineis et spatiis dividebat. Post hunc magister Franco, qui invenit in canta mensuram figurarum," würden in doppelter Hinsicht von grosser Wichtigkeit seyn, wenn man ihnen eine authentische Glaubwürdigkeit beymessen dürfte. Leider aber lässt sich diese in den musikalischen Schriftstellern des Mittelalters um so weniger suchen, als letztere fast ohne Ausnahme neben einer grossen Unbestimmtheit des Ausdruckes, der eben sowohl Folge der neu erfundenen und noch nicht mit allgemein gültigen Kunstausdrücken versehenen Theorie, als des barbarischen Lateins ist, einen fast un-

verzeihlichen Mangel an kritischem Fleisse und Sichtung der Materialien verrathen. Wäre die Angabe jener Stelle über allen Zweifel erhaben; so stände Guido's Verdienst um den Gesang, oder überhaupt um die Musik, in seinem ganzen Umfange als unumstösslich da. Denn keinem Musikkundigen braucht es auseinandergesetzt zu werden, von welch grossem, nicht zu berechnenden, Vortheile für die spätere Ausbildung und Fortschreitung der musikalischen Kunst die Erfindung der fünf Linien gewesen ist, so materiell unbedeutend sie auch auf den ersten Blick scheinen mag. Ob es, im Falle Guido sein Liniensystem, welches sich eben dadurch, dass es bereits achthundert Jahre und unverändert existirt hat, von keinem andern verdrängt worden ist, als das vollkommenste bewährt hat, nicht entdeckt hätte, einem andern gelungen wäre, eine ähnliche, gleich zweckmässige, Erfindung zu machen, möchte sehr zu bezweifeln stehen.

Jetzt entsteht die Frage: Wann und von wem ist der figurirte Gesang, welcher nur in Folge des bereits vorhandenen Liniensystems entstehen konnte, erfunden worden, und was eigentlich ist dieser Gesang? Liest man die älteren musikalischen Schriftsteller mit Aufmerksamkeit nach, so wird man gewahr, dass sie sich sowohl in Hinsicht der Entstehung, wie der eigentlichen Bedeutung desselben, widersprechen. Wahrscheinlich zieht die Ungewissheit über die eigentliche Natur dieses Gesanges auch die Ungewissheit über die Epoche seiner Erfindung nach sich. Dass nicht allein die älteren Autoren den Canto armonico (a più voci oder in consonanze) mit dem Canto figurato, entweder der That, oder bloss dem Namen nach, verwechseln; sondern, dass auch heutiges Tages noch, und zwar bey sehr gelehrten Musikliteratoren und Componisten, der Begriff leider nicht bestimmt ist, davon hat mir der mehrerwähnte Hr. D. Giuseppe Baini das allerauffallendste Beyspiel gegeben. Ich hatte ihm, Behufs der Abfassung dieser Abhandlung, unter mehren schriftlichen Fragen, auch die vorgelegt: „Wann hat, historisch erwiesen, der figurirte Gesang seinen Anfang genommen?“ Hr. Baini hatte die Gefälligkeit, mir darauf folgende schriftliche Antwort zu geben, welche ich in der Ursprache hersetze, um durch keine verschiedene Nüancirung der hinzugefügten Uebersetzung den Worten einen abweichenden Sinn unterzulegen: „Sul bel principio del secolo decimoquarto, cioè nel 1310, già era in gran moda: e gli, artifizj tanto riguardo alla combinazione di diverse figure, quanto di diversi tempi, o misure, o ritmo, non potevano avere meno di cento anni. Jo, senza esitare, gli do anche altri anni cento, e lo porto al principio del secolo undecimo: e se avessi da disputarne, non mi mancherebbero prove di fatto, da trovarlo anche molto prima del Mille. (Er war schon gleich zu Anfange des vierzehnten Jahrhunderts, das heisst, um's Jahr 1310, stark im Gebrauche; auch konnten die verschiedenartigen künstlichen Figuren-, Takt- und rhythmischen Verflechtungen nicht weniger, als hundert Jahre, alt seyn. Ich lege ohne weiteres noch ein Säculum hinzu und versetze ihn in die ersten Jahre des eilften Jahrhunderts; ja, es würde mir, hätte ich meine desfallsige Meinung zu vertheidigen, nicht an materiellen Beweismitteln fehlen, ihn selbst noch früher, als im Jahre Tausend, nachweisen zu können.“) Als ich darauf, abermals wieder schriftlich, bey Hrn. Abbate Baini anfragte, worin diese materiellen Beweise beständen, antwortete er mir: „Veggasi l'Op. intit. Scriptores Ecclesiastici de Mus. sac. di Martino Gerbert, e si troveranno scrittori, che prima del Mille parlano già di Composizioni a 3, a 4, a 5 voci („Schlagen Sie die Scriptores Ecclesiastici de Mus. sac. von Martin Gerbert nach, und Sie werden Schriftsteller darin finden, welche schon vor dem Jahre Tausend von drey- vier- und fünfstimmigen Compositionen reden.“) Wer diese beyden Aeusserungen des Hrn. D. Baini auch nur mit oberflächlicher Aufmerksamkeit liest, dem muss ohne Weiteres deutlich werden, dass derselbe den figurirten Gesang mit dem mehrstimmigen für eine und eben dieselbe Sache hält. Schon früher hatte mir der genannte Hr. Abbate auf meine Anfrage über die Zeit der Entstehung des Canto armonico folgende Auskunft gegeben: „Circa la metà del secolo settimo questi Suddiaconi Cantori addottarono nel canto l'Armonia, e le Funzioni dei Papi incominciarono a risuonare con Canti armonici (gegen die Mitte des siebenten Jahrhunderts begannen die Subdiaconen (oder Sänger) der päpstlichen Kapelle, die Harmonie in ihren Gesang aufzunehmen und von da an hallen die päpstlichen Kirchenfunctionen von harmonischen Tönen wieder.“) Auf meine abermalige Anfrage, was Hr. Abbate Baini eigentlich unter Canto armonico verstehe, erhielt ich folgende, fast die wahrhaft Socratisch-kindliche Nachweisung: „Intende (nämlich er, Hr. Baini) due o più voci, che cantando contemporaneamente diverse note, danno un risultato gradevole all'orecchio,

che si chiama Armonia (er versteht zwey oder mehre Stimmen darunter, welche, zu gleicher Zeit, verschiedene Töne singen, wodurch eine, dem Ohre schmeichelhafte Wirkung hervorgebracht wird, welche man Harmonie nennt.") Natürlich nahm ich mir die Freiheit, Hrn. Baini auf die Verwechselung des Canto figurato mit dem Canto armonico aufmerksam zu machen, äusserte aber zugleich, dass, wenn keine solche Verwechselung beyder Begriffe existire, wenn im Gegentheile beyde eins wären, aus seiner Aeusserung hervorgehe, dass der Canto figurato schon um die Mitte des siebenten Jahrhunderts vorhanden gewesen. Darauf antwortete Hr. Abbate Baini, einigermassen im Harnisch: „Ho asserito, che circa il Secolo VII. si cantava armonicamente, cioè a più voci. E ciò si può dimostrare ad evidenza. Nego, che il Canto figurato non sia che il canto a più voci. Li Cantori Pontificj, quando cantano il Canto Gregoriano nelle ferie, cantano armonicamente, cioè a più voci, e non cantano il canto figurato. Ma se il canto armonico (man merke hier wohl auf) a più voci voglia dirsi in genere latamente (soll wohl heissen: in senso lato) canto figurato, sarà anche verissimo che nel Secolo VII. circa già si cantava il canto figurato (Ich habe behauptet, es sey schon um das siebente Jahrhundert harmonisch, das heisst, mehrstimmig gesungen worden. Letzteres kann bis zur Evidenz dargethan werden. Ich läugne, dass der figurirte Gesang nichts anders, als der mehrstimmige Gesang sey; denn, wenn die päpstlichen Sänger an den hohen Festtagen den Gregorianischen Gesang singen, so singen sie harmonisch, das heisst, mehrstimmig, singen aber keinen figurirten Gesang. Will man aber den harmonischen oder mehrstimmigen Gesang im weitläufigsten Sinne einen figurirten Gesang nennen: so bleibt es ebenfalls ausgemacht, dass schon um das siebente Jahrhundert der figurirte Gesang im Gebrauche war)."

Wenn ich hier die Aeusserungen des Hrn. Abbate Baini, der, wie schon gesagt, einer der grössten jetzt lebenden Componisten im Style alla Capella und zugleich einer der scharfsinnigsten und gelehrtesten Literatoren der italienischen Musikgeschichte ist, in ihrem ganzen wörtlichen Umfange angeführt habe, so ist es geschehen, um durch ein auffallendes Beyspiel meine obige Meinung, dass selbst die denkendsten Musikkenner von den ältesten christlichen Musiksystemen keinen deutlichen Begriff haben, oder unwillkürlich in eine verwirrte Ansicht verfallen, in's Licht zu setzen.

Viele meiner Leser (und unter diesen wahrscheinlich manche ausübenden Musiker) dürften, gleich den italienischen Literatoren, über die eigentliche Bedeutung der genannten drey Gesangsarten in Zweifel seyn. Ihretwegen will ich hier eine Erklärung derselben hersetzen, wie sie mich, nach den darüber angestellten, reiflichen Nachforschungen, die wahrscheinlichste dünkt. Canto firmo war der von dem griechischen Tempel- auf den christlichen Gottesdienst übergetragene, Gesang, dessen Töne, ausgenommen da, wo die Quantität (Länge oder Kürze) der darüber gesungenen Sylbe von selbst eine Nüancirung hervorbrachte, stets von derselben Dauer waren, also stets nur eine und ebendieselbe Geltung hatten. Aus diesem Grunde musste er sowohl ohne Tempo und Taktabtheilung, als ohne Rhythmus und musikalische Phraseologie seyn. Unter ersterem verstehe ich den Ort, wohin in einer musikalischen Phrase die natürliche Dehnung im Vortrage fällt, unter letzterer den jedesmaligen Abschluss oder die Beendigung desselben. Der Ausdruck Canto firmo scheint mir weit späteren Ursprunges, als der Gesang selbst, und wahrscheinlich erst mit der Entstehung des Canto armonico oder gar erst des Canto figurato in Gebrauch gekommen zu seyn.

Es war natürlich, dass, da man die Consonanzen kannte, der Canto firmo bald zu einem mehrstimmigen werden musste. Er blieb übrigens, diese Verschiedenheit ausgenommen, ganz so, wie er gewesen war. Man nannte ihn Canto armonico oder Canto in consonanze. Dass wir vom harmonischen Gesange keine frühere Spur vorfinden, als zu Anfange des siebenten Jahrhunderts unter Gregor dem Grossen, beweisst nicht, dass nicht schon vor dieser Zeit mehrstimmig gesungen worden seyn sollte. Es ist kaum zu glauben, dass man sich während mehr denn zweyhundert und funfzig Jahren in den beschränkenden Unisonus eingeengt haben sollte, welcher, eben weil ihm die oben angeführten, den Canto figurato bezeichnenden, Eigenschaften abgingen, allen musikalischen Sinn tödten musste. Die Anwesenheit der letzteren im deutschen Chorale macht es möglich, dass dieser im Einklange vorgetragen werden kann, ohne Ueberdruss zu erregen; zu geschweigen, dass selbst hier von einem kleinern Theile der Gemeinde in Consonanzen gesungen wird. Man dürfte fragen, warum es mir unmöglich scheine, dass die Christen drittehalbhundert Jahre den Ein-

klang beybehalten haben sollten, da doch, während der ganzen Dauer der politischen und religiösen Cultur der Griechen, bey diesem Volke keine andere Art des Gesanges vorhanden gewesen? Auf diese Frage, deren Gegenstand, obgleich nicht direct hierher gehörend, vom höchsten Interesse ist, will ich kurz, aber (wie mich dünkt) genügend, antworten. Es kömmt hier auf nichts Geringeres, als darauf an, den gänzlichen Unterschied, welcher zwischen dem, was man griechische Musik oder Gesang nennt und der modernen Musik darzuthun, woraus sich, als Resultat, die Beantwortung der aufgeworfenen Frage von selbst ergeben wird. Das Leben der Griechen, wie jedes gebildeten Volkes, ging aus ihrer Religion hervor: diese war rein positiv, und rein positiv musste daher auch ihr Leben seyn. Daher die Activität ihres Charakters, daher ihr thätiger Genuss des Lebens. Was sie empfanden, Freude oder Schmerz, ward so deutlich von ihnen verstanden, dass sie nur Einer Sprache, der Wortsprache nämlich, bedurften, um es auszudrücken. Dass sie diesem Wortausdrucke bey religiösen oder politischen Feyerlichkeiten, oder bey eigener erhöhter Gemüthsstimmung, eine Regel gaben, war bloss äusseres, mechanisch-künstliches Bestreben, ein materielles, durchaus kein geistiges Bedürfniss, an dessen Befriedigung sie daher auch kein geistiges, sondern nur materielles Interesse nahmen. Diese Regel bestand in nichts anderm, als, dem Sylbenlaute eine verstärktere Existenz in Zeit und Raum zu geben, das heisst, die gesprochenen Töne länger anzuhalten und häufiger in der Höhe und Tiefe abzuwechseln, als es in der gewöhnlichen Rede zu geschehen pflegte. Ganz anders verhält es sich mit der christlichen Religion und mit der, aus derselben hervorgehenden, neuren Musik. Die Christen, ihren Gott nicht, wie die Griechen, in Zeit und Raum, noch weniger in der positiven Gegenwart, erkennend, sondern ihn bloss durch die Offenbarung ahnend, mussten, im unendlichen Schmerze darüber, durch eigene sterbliche Hinfälligkeit unfähig zu seyn, den grossen Schöpfer Himmels und der Erde im Geist und in der Wahrheit anzuschauen, ihren trauernden Geist nach innen kehren, und, statt der Freude am Genusse der physischen Existenz ihrer Gottheit, die blosse ahnende Sehnsucht nach demselben in sich erzeugen. Was sie empfanden, gelang ihnen nicht, durch die Sprache auszudrücken; sie fügten also nach und nach zum Sinne der Worte die ahnungsvolle Bedeutung und die ästhetische und harmonische Annehmlichkeit der Töne hinzu. So entstand, aus dem positiven Declamationsmaterialismus der Griechen nach und nach das geistig verschlungene musikalische Labyrinth des christlichen Gesanges. Wenn jenem sein harmonie-, melodie- und taktloser Einklang alles in allem war, so musste der christliche Gesang bald aus dem Canto firmo zum Canto armonico, von diesem zum Canto figurato und in contrappunto werden. Erstere beyden Singweisen wurden, wie schon gesagt, bis zur Erfindung des figurirten Gesanges bloss durch die über die Sylben gesetzten, anfangs griechischen, von Gregor dem Grossen an lateinischen Buchstaben ausgedrückt.

Was ist der Canto figurato? Nichts anders, als der Canto firmo, jedoch, statt der Buchstaben, in Noten auf oder zwischen fünf Linien geschrieben, mit verschiedenen Geltungen und in Takte abgetheilt. Er erhielt seinen Namen daher, weil man die neuen Noten, welches leere oder vollgefüllte, gerade stehende oder verschobene, Quadrate, mit Strichen, Schwänzen und Puncten versehen waren, Figuren nannte. Dass die Zeit der Erfindung des figurirten Gesanges ungewiss ist, haben wir weiter oben gesehen. Wie viel oder wenig man davon auch dem Guido von Arezzo zuschreiben mag: so scheint ihm wenigstens die Entdeckung des Liniensystems niemand mit Recht streitig machen zu können. Was aber heissen in der oben aus dem *Compendium des Johannes de Muris* angezogenen Stelle die Worte: „Post hunc Magister Franco, qui invenit in cantu mensuram figurarum? Wird hier unter mensura die Taktabtheilung oder die Geltung der Noten verstanden? Erstere kam damals, wie noch lange nachher, nicht Statt gefunden haben, da der Styl alla Cappella, in welchem nur die gleichen, durchaus nicht die ungleichen Taktarten gebräuchlich sind, ihrer nicht bedurfte, und die Kammer- oder Theatermusik erst dreyhundert Jahre später in die Mode kam. Mensura bedeutet hier also offenbar die Geltung der Noten. Somit wäre der unbezweifelte Beleg (dürfte man sonst der Versicherung des de Muris Glauben beymessen) vorhanden, dass Guido von Arezzo nur das musikalische Liniensystem erfunden habe. Wenn aber die Geltung der Noten oder der Figuren von Franco herrührt, wer ist dann der Urheber der Figuren selbst? Nicht Guido von Arezzo? Und wenn nicht, was setzte denn dieser zwischen seine neuen, von ihm erfundenen Linien? Rührt aber die Geltung der Noten, wie

die Stelle des erwähnten *Compendii* andeutet, von Franco her; so kann Johannes de Muris ohnmöglich der Erfinder der verschiedenen Notenfiguren seyn. Dennoch wird letzteres von Antimo Liberati, der etwa dreyhundert Jahre nachher lebte, ganz bestimmt versichert. Man muss also annehmen entweder, dass obiges Compendium nicht von Johann de Muris herrührt, oder dass er wirklich nicht der Erfinder der Notenfiguren ist (denn sonst stände nicht wohl zu begreifen, wie eine so wichtige, von ihm gemachte Erfindung darin nicht ihm, sondern einem dritten, zugeschrieben werden könnte), oder endlich, dass Antimo Liberati sich geirrt habe. Letzteres scheint mir aber, unter allen, am wenigsten glaubbar; denn zu Liberati' Zeiten war die musikalische Kunstgeschichte schon aufgehellt genug und zu sattsamer Reife gelangt, um gegründete Meinungen über die Entstehung des Gesanges zuzulassen. Ich habe diese verschiedenen und sich unter einander widersprechenden Angaben anführen wollen, nicht, um einer oder der andern beyzutreten, sondern um die Leser in das Dunkel schauen zu lassen, welches die frühere theoretische Geschichte der Musik umgiebt. Doch berge ich nicht, dass mir die Erfindung der Geltung der Noten weit später, als in die Zeiten Franco's, zu fallen scheint, weil man fast annehmen müsste, der Gesang habe, trotz seinen beyden wirksamsten Hebeln, dem Liniensystem und der Quantität der Töne, in Zeit von vierhundert Jahren wenige, oder vielmehr gar keine Fortschritte gemacht, sondern sey im Stillstande verblieben. Franco lebte am Ende des eilften Jahrhunderts. Ueber seine Herkunft (einige halten ihn für einen Deutschen, andere für einen Franzosen, andere für einen Niederländer, andere gar für einen Italiener) ist eben so viel Dunkel verbreitet, als über seine musikalischen Erfindungen. Wie viel oder wenig Antheil übrigens Johannes de Muris, welcher um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts als Professor an der Sorbonne zu Paris lebte, an der Entdeckung oder Vervollkommnung des Canto figurato habe, muss aus den eben angeführten Gründen dahin gestellt bleiben. Dass von Guido bis auf de Muris, also in einem Zeitraume von mehr denn dreyhundert Jahren, der Gesang keine bedeutenden praktischen Fortschritte gemacht habe, sondern vielmehr bloss in theoretische Pedantismen und gelehrte Spitzfindigkeiten ausgeartet sey, ergiebt sich aus der Menge von musikalischen Literatoren, welche in dieser Epoche entstanden sind, und daraus, dass man mit Bestimmtheit auch nicht einen einzigen praktischen Componisten darunter nachweisen kann.

Canto in Contrappunto scheint in der älteren Schule etwas Anderes bedeutet zu haben, als was wir jetzt darunter verstehen. Alle diejenigen Stücke, welche von der päpstlichen Kapelle, wie es ihre verschiedenen älteren Verordnungen nennen, im Contrapunkte gesungen werden, sind Imitationscompositionen, das heisst solche, in welchen eine Stimme der andern eine Passage in derselben Rhythmik, nur in der entgegengesetzten Bewegung, das heisst, die untere hinauf und die höhere herunter, nachsingt. Die älteren Benennungen für Contrapunkt, Controcanto, auch Discanto (besonders im Französischen Déchant), scheinen auf diese eigentlich ursprüngliche Natur desselben hinzudeuten. Controcanto heisst Gegengesang; ein Gegengesang (analog mit Gegenrede) ist aber kein Mit- sondern Nachgesang, wo also die Stimmen nicht mit sondern eine nach der andern singen. Denselben Sinn, nur anders ausgedrückt, scheint die Benennung Discanto (Déchant), absteigender Gesang, zu haben. Ueber den Erfinder des Contrapunkts sind die Meinungen der älteren musikalischen Schriftsteller eben so getheilt, als über den ersten Entdecker des figurirten Gesanges. Es ist nicht wahrscheinlich, dass Guido von Arezzo ihn eingeführt habe. Denn da der Contrapunkt, im obigen Sinne, so wie in jedem Sinne genommen, schon eine Hinneigung zur musikalischen Phraseologie, zur Rhythmik und zur Melodie war; so liesse sich, wie schon angemerkt, trotz der ungünstig einwirkenden politischen Umstände, welche diese Geschichtsepoche bezeichnen, kaum begreifen, wie die Gesangskunst in einem so langen Zeitraume von Guido bis zu Anfang des funfzehnten Jahrhunderts, also in einem Zeitraume von vierhundert Jahren, keine bedeutenderen Fortschritte gemacht habe. Ich bin daher geneigt, denjenigen beyzustimmen, welche die erste Entstehung des Contrapunkts zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts setzen. Auf diese Weise befände sich die Ausbildung des Gesanges, so wie sie sich von Johannes de Muris bis auf Christoph Morales, diesen grossen Vorläufer Palestrina's, gestaltet hat, mit sich selbst im Einklange. Ob ersterer der wirkliche Erfinder des Contrapunkts, oder nur der Verbesserer desselben ist, möchte eben so schwer auszumitteln seyn, als, wie viel Antheil ihm an der Entdeckung oder Ausbildung des figurirten Gesanges zuzuschreiben ist. Wäre die Sage gegründet, dass

Johannes de Muris zuerst das Wort Contrapunkt, welcher bis dahin Contracanto geheissen, gebraucht habe; so ergäbe sich daraus, dass diese Gesangsart schon vor ihm in Gebrauch gewesen sey, zugleich aber auch, dass, der bisherigen Meinung gerade zuwider, die ersten Zeichen (Noten) des figurirten Gesanges die Quadrate gewesen, nachher aber, wahrscheinlich ihrer unbequemen und mühsamen Bildung wegen, von Johann de Muris in Punkte, ohne und mit einem oder mehren Schwänzen, umgeändert worden seyen. Sonst liesse sich schwer begreifen, wie er den Ausdruck Gegenpunkt habe in die Mode bringen können.

Die Fortsetzung folgt.

Nachrichten.

Dresden, vom Januar bis Ende April. Die italienische Oper gab während dieser vier Monate folgende Neuigkeiten: den 5ten Febr. *Elisa e Claudio*, Oper in zwey Akten von Mercadante (einmal). Bey einer künftigen Wiederholung vielleicht mehr davon.

Den 5ten März *Teobaldo ed Isolina*, romantisches Melodrama in zwey Akten, mit Musik vom Hrn. Kapellmeister Morlacchi (siebenmal). Diese Oper, welche schon früher, wie bekannt, in Italien so viel Glück machte, machte auch bey uns furore. Der Componist hat sich Mühe gegeben, ein interessantes und effektvolles Werk im grossartigen Styl zu liefern. Ist nun gleich dieser Styl, wie bey mehren neueren italienischen Componisten, ziemlich stark à la Rossini, welches sich nun einmal bey einer Oper, die für Italien geschrieben ist, nicht vermeiden lässt, so kommt er doch auch der deutschen Musik etwas näher. Für die Sänger ist gesorgt, dass sie durch gleichlich erfundene Melodie gefallen und durch Passagen glänzen können, ohne durch übertriebene Höhe zum Schreyen gezwungen zu seyn. Die Ausführung war von Seiten der Sänger und des Orchesters vortrefflich. Dem. Palazzesi als Isolina gefiel, ihrer wunderschönen Stimme wegen, wieder ausserordentlich. Ausgezeichnet war auch Dem. Funk als Teobaldo und Hr. Bonfigli als Boemundo. Dass Componist und Sänger mehrmals hervorgerufen wurden, versteht sich von selbst.

Wiederholt wurden folgende acht Opern von Rossini: *Cenerentola* (zweymal). Dem. Palazzesi als C. hatte sich zwar mehres in dieser Oper, welches für ihre Stimme offenbar zu tief war, ändern müssen, sang aber demohngeachtet diese Partie vortrefflich und mit dem ausdrucksvollsten Vortrage. Die Oper gewann dieasmal noch dadurch, dass die Dem. Veltheim und Miller die Clorinde und Tisbe sangen. — *Otello* (zweymal). Die Oper gefiel wieder sehr. — *Zelmira* (dreymal), fortwährend mit vielem Beyfall. — *L'inganno felice* (zweymal). Ein Hr. Moviáni machte als Bertrando einen ersten theatralischen Versuch. Keine üble Figur, aber schwache tonlose Tenorstimme. Im Vortrag und im Spiele liess er fast noch alles zu wünschen übrig. — *Tancredi* (dreymal). — *Ricciardo e Zoraide* (einmal). — *L'Italiana in Algieri* (zweymal) — *La gazza ladra* (einmal). — Ferner wurden wiederholt: *La Dama Colonello* von Raimondi (einmal). — *Margherita d'Anjou* von Meyerbeer (zweymal). Hr. Relandini, ein bey der italienischen Oper neu angenommener Tenor, trat als Lavarenne hierin zum erstenmal auf. Seine Stimme gleicht mehr einem Bariton als Tenor, er hat wenig Höhe und die Tiefe klingt oft zu rauh. Der Vortrag und die Stimme selbst sind noch nicht ausgebildet, und seine Aussprache ist zu scharf accentuirt. Vielleicht bessert er sich in der Folge, wenn er den Gesang mehr studirt haben wird. Vorjetzt erhielt er keinen Beyfall.

Bey der deutschen Oper, welche diesen Winter über fortwährend mit Krankheiten mehrer Sängerinnen zu kämpfen hatte, waren neu: am 13ten Januar *Faniska*, Oper in drey Akten von Cherubini (zweymal). So interessant und ausdrucksvoll auch die Musik im Einzelnen ist, so scheint sie doch zu wenig dem Theater angemessen. Die Instrumentalpartie ist schön, gleicht aber durch ihre zu grosse Ausarbeitung mehr einer Symphonie mit Gesang. Die oft zu langen Ritornelle bey mehren Arien hätte man wohl ohne Schaden etwas abkürzen können. Der Beyfall war nicht gross. Mad. Devrient als Faniska sang und spielte recht gut. Ein gleiches gilt von Hrn. Bergmann als Rasinsky. Hr. Meyer als Zamosky trug seine erste, für den Sänger ungemein schwere Arie sehr sicher vor. — Am 24sten Februar *der Holzdieb*, Oper in einem Akte von Fr. Kind, die Musik vom Hrn. Musikdirector Marschner (einmal). Text und Musik haben nicht gefallen; keine Hand hat sich zum Beyfallspenden gerührt. — Das Nämliche gilt von der am 17ten März gegebenen Oper: *Ein Abend in Madrit*, oder *das verborgene Fenster*, nach dem Französischen (einmal). Die Musik dazu von G. P. Schmidt ist

ganz uninteressant und leer, und dient nur, das an sich nicht bedeutende Stück ohne Noth zu verlängern.

Wiederholt wurden: *Euryanthe* (zweymal) fortwährend mit vielem Beyfall. Mad. Devrient tremulirt immer noch mit der Stimme. Dieses Mittel des Ausdrucks sollte sie wenigstens nicht zu oft, besonders in der Scene am Bach im dritten Akte, anbringen, sondern höchstens am Schluss der Cavatine anwenden. — *Jessonda*, Oper von Spohr (zweymal). Immer noch schenkt unser Publikum dieser schönen Oper keinen besondern Beyfall, und sie wird doch so vortrefflich ausgeführt! Namentlich wird das Terzett am Schlusse des ersten Aktes wohl selten so zart und rein vorgetragen werden, wie hier durch Mad. Devrient, Dem. Veltheim und Hrn. Bergmann. Hr. Risse sang bey der letzten Wiederholung dieser Oper den Oberbraminen mit einer nicht starken, doch angenehmen Stimme. — *Der Schnee*, Oper von Auber (zweymal). Dem. Veltheim sang die Bertha. — *Der Freyschutz* (dreymal). — *Don Juan* (zweymal). Die Elvira war durch Dem. Fünk sehr würdig besetzt. Dem. Miller war im Gesang und Spiel ein sehr braves Zerlinchen. — *Die Entführung aus dem Serail* (einmal). — *Joseph und seine Brüder* (zweymal). Dem. Miller sang den Benjamin recht gut. — *Johann von Paris* (zweymal). Dem. Veltheim sang die Prinzessin und Mad. Müller den Olivier. Bey der zweyten Wiederholung aber sang Dem. Fünk die Prinzessin, Dem. Miller den Olivier, Dem. Castelli die Lorezza, und Hr. Bergmann den Johann; deshalb erhielt diese letzte Vorstellung ungemeinen Beyfall.

Unter den fremden Künstlern, welche bey uns Gastrollen gaben, nennt Ref. zuerst Hrn. Forti, Hof-Opernsänger aus Wien. Er gab den Lysiart in *Euryanthe*, dem Otello in der Oper gleiches Namens, italienisch, den Graf von Neuburg im *Schnee* und den Don Juan; letztere Rolle zweymal. Er erhielt bey uns wegen seiner umfangreichen angenehmen Stimme und wegen seines vortrefflichen Spiels sehr viel verdienten Beyfall, und wurde mehrmals hervorgerufen. Ohne Zweifel war er der beste Don Juan, den wir jemals hier gesehen haben. — Ihm folgte Hr. Haberhorn, der den Osmin in *der Entführung* und den Jacob in Méhuls Oper gleiches Namens sang. Weder Stimme noch Declamation waren besonders, auch stieß er etwas mit der Zunge an. — Hr. Schimon, königl. bayerscher Kammersänger, gab den Max im *Freyschütz* (zweymal) und den Johann im *Johann von Paris*. Er erhielt wenig Beyfall. — Hr. Haussert vom Cassler Theater gab folgende Rollen mit vielem Beyfalle: den Lysiart in *Euryanthe*, den Tristan d'Acchuna in *Jessonda* und den Seneschall im *Johann von Paris*. Er besitzt eine angenehme Stimme und gutes Spiel, ist ein vielseitig brauchbarer Sänger und wird, wenn er, wie verlautet, bey uns engagirt ist, sehr willkommen seyn.

Concerte gaben: den 20sten Januar Hr. Kammermusikus Dotzauer, welcher selbst ein Capriccio von seiner Composition so wie sein jüngerer Sohn Variationen auf dem Violoncell recht brav vortrug. Sein älterer Sohn spielte Kalkbrenners Fortepiano-Concert in Dᵇ fertig und nett. — Den 15ten April Hr. Kammermusikus G. H. Kummer, welcher ein Fagottconcert blies. Sein Sohn spielte ein Fortepianoconcert von Czerny und Variationen von Klengel ziemlich fertig. Das Concert war sehr besucht. — Den 22sten April Mad. Mezner, welche ehemals bey der hiesigen deutschen Oper angestellt war. Sie sang einen Bolero von Caraffa, Variationen von demselben Componisten und eine Arie aus *dem Zauberglöckchen*. — Am 8ten März spielte der sächs. meinung. Kammermusikus Hr. Knoop im Theater ein Divertissement für Violoncell von Dotzauer und B. Rombergs Variationen über schwedische Lieder, sicher, rein und mit angenehmem Ton. Er gefiel sehr.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte — — von Fr. Kittan. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 12 Gr.)

Hr. K. scheint in der Composition nicht eigentlich Schule gemacht zu haben; schon die Orthographie, Seite 4, letzte Zeile der Klavierstimme, zeigt das an: aber er versteht, gute Texte zu wählen und dieselben in angenehmem, fliessendem Gesange, wenn auch nicht immer originell, doch immer passend auszudrücken. Auch die Begleitung ist nicht ohne Interesse; und dabey alles leicht und gefällig, wie das bey solcher Behandlungsart ganz recht ist. Gerade die beyden allereinfachsten Lieder S. 5 und S. 7, gefallen dem Rec. am besten. Das Werkchen wird Freunde und Freundinnen finden; sie sind ihm zu gönnen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

z. B. die letzte Hälfte des vorletzten Taktes im ersten Vorspiele also:

Hätte hier das Leere nicht also vermieden werden können, dafs der Baſs durch den ganzen Takt G behalten hätte, und die andern Stimmen etwa so geschrieben worden wären?

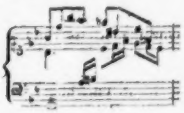

oder die zweyte Hälfte also:

Ferner steht in dem 9ten Vorspiele, am Ende des 4ten Taktes, diese Stelle:

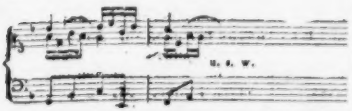

Wenn hier gleich auf dem Papiere keine Oktaven stehn, so dürfte sie ein feiner gebildetes Ohr doch leicht bemerken. Warum schrieb Hr. U. diese Stelle nicht also:

Dies wäre denn auch Alles, was nach des Rec. Meinung wohl hätte anders gemacht werden können; sonst sind dem Verf. alle Vorspiele gut gerathen. Besonders aber gefiel dem Rec. das letzte in $e\sharp$, wo auch am Ende die kleine unerwartete Ausweichung, vermittelst der 4ten Versetzung des verminderten Septimenakkords gar wohl thut. Die richtige Schreibart dieser Stelle verdient hier allerdings gerühmt zu werden, indem Hr. U. dadurch zeigt, dafs ihm die Bemerkungen eines andern Recensenten in diesen Blättern, wo es denselben Gegenstand betraf, nicht entgangen sind. Rec. beschliefst diese Anzeige mit dem Wunsche: dafs es Herrn Umbreit gefallen wolle, dieser Sammlung bald eine zweyte folgen zu lassen; er würde sich dadurch die Anfänger im Orgelspielen, denen es noch immer an Vorspielen dieser Art fehlt, sehr verbindlich machen, Nutzen stiften, und das Seine beytragen, den Geschmack am edlern und doch dabey keinesweges frostigen, steifen oder unmelodischen Orgelspiel weiter zu verbreiten, wodurch er sich ein desto schätzbareres Verdienst erwerben würde, je mehr dieser Geschmack, besonders in manchen Gegenden unsers deutschen Vaterlands, abzunehmen scheint.

Concerto pour l'Alto. Viola Principale, avec accompagnement de 2 violons, 2 Flûtes, 2 Cors, Bassons, Viola, Violoncello et Contre Basse. composés par L. Amon, Eleve du Cétoyn Punto. Oeuvre X. à Paris chez Pleyel. (Leipzig bey Breitk. et Hartel. (Pr. 7 Fr. 10 S.)

Gegenwärtiges Konzert wird Liebhabern, die das Modische lieben, gefallen. Viel Neues und Unerwartetes findet man nicht darinne: aber doch viel Angenehmes und Feuriges. Die Modulation, ingleichen die Anordnung der Rhythmen ist ziemlich tadelfrey; bis auf einige Kleinigkeiten, die nicht jedes Ohr bemerken mochte. Die Begleitung ist so gearbeitet, dafs sie die Hauptstimme nicht verdunkelt oder unterdruckt. Die Konzertviole erfordert einen festigen und sichern Spieler, da sie oft in der drey gestrichenen Oktave

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten May. **No. 21.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 20.)

Kehre ich jetzt zu der Geschichte des Gesanges zurück, wo ich sie oben abgebrochen habe.

Wenn man erwägt, dass unter allen Männern, welche sich nach Guido von Arezzo bis zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts um den Gesang verdient gemacht haben, ausser einigen Toskanern, kein einziger Italiener, wenigstens von Namen, befindlich ist, wenn wir sehen, dass die Theorie des Gesanges, abgerechnet, was man in Toscana darin leistete, eigentlich nur im Auslande, das heisst, in den Niederlanden und in Spanien immer mehr ausgebildet worden ist, so zeigt sich hierin ein merkwürdiger Bezug zwischen der Musik und Malerey. Van Eyk, Hemeling und Schorel blühten bereits in den Niederlanden in seltener Kunstvollendung, als die Römische Schule noch gar nicht existirte, und zu der Florentinischen kaum Masaccio und zu der Venezianischen kaum die Bellino's den ersten Grund gelegt hatten. So auch in der Kunst des Gesanges und der Musik überhaupt. Wir sehen im Verlaufe des funfzehnten und zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, der Reihe nach, in Florenz Antonio Squaricaluppi, Costanzo Festa (späterhin Sänger der päpstlichen Kapelle, von dem noch heutiges Tages Compositionen in derselben aufgeführt werden), Giovanni Animuccia (den Vorgänger Palestrina's als Kapellmeister der Peterskirche) u. s. w.; in den Niederlanden hingegen, ausser Johann de Muris (denn, der gewöhnlichen Meinung nach, ist dieser ein Niederländer aus Möns und kein Franzose) und anderen, besonders Johann Tintor entstehen und ersteren zu Paris, letzteren in Neapel eine berühmte Schule gründen, ja in Rom selbst Niederländer, zum Beyspiel Johann Okenheim (der schon einen Chor oder eine Messe von sechs und dreyssig Stimmen schrieb), seinen Schüler, den berühmten Jacob Pratense Jüsquin, den oft genannten Spanier Christoph Morales und endlich den eben so berühmten Gaudimel, den Lehrer Palestrina's, vor allen anderen als Componisten und als päpstliche Kapellsänger sich auszeichnen.

Nichts destoweniger scheinen alle diese vielfältigen und mehr oder weniger verdienstlichen Bestrebungen zu keinem genügenden Resultate geführt zu haben, sondern mehr unfruchtbare speculative Theoreme hervorgebracht, als die praktische Ausübung der Kunst gefördert zu haben. Denn wir sehen schon im Jahre 1322 den Papst Johann XXII. durch eine Bulle den Canto in contrappunto in den Kirchen verbieten, weil er zu ausgeartet war und keine Regeln mehr anerkennen wollte. Ja, der Gesang scheint überhaupt von hier an bis auf Palestrina, ohngeachtet seiner beyden genannten vortrefflichen Vorgänger, Costanzo Festa und Christoph Morales, eine ganz verkehrte Richtung genommen zu haben. Denn, wenn man auch nicht geradezu die Sage, dass ihn der Papst Marcellus seiner Verderbniss wegen, habe vom Gottesdienste ausschliessen wollen, für wahr annehmen will, immer steht zu glauben, dass er damals irgend eine tadelswerthe Richtung genommen haben musste, durch welche der genannte Papst und wahrscheinlich auch seine Vorgänger gegen ihn eingenommen worden waren.

Endlich erschien Palestrina, und mit ihm begann eine neue Aera des Kirchengesanges. Ich schreibe diese Aeusserung der musikalischen Geschichte der damaligen Zeit nach, ohne, aufrichtig gesagt, ihren Sinn zu fassen. Ich kenne die Werke dieses grossen bewundrungswürdigen Meisters so gut, wie einer, und nicht aus der blossen Anschauung der todten Partituren, sondern in's Leben gerufen durch den unübertrefflich vollendeten Vortrag

der päpstlichen Sänger: seit zwey Jahren habe ich an jedem Sonn- und Festtage wenigstens eins, oft sogar mehre Stücke, von ihm singen hören. Aber nur sind auch mehre Werke von dem erwähnten Costanzo Festa und Morales, besonders von letzterem das bereits oben erwähnte, überaus schöne Motett: *Lamentabatur Jacob*, bekannt, und diese Stücke überzeugen mich jedesmal, wo ich sie von neuem höre, dass Palestrina's grosses Genie um nichts destoweniger in aller seiner Hoheit prangt, wenn man es auch nicht als einzig für sich dastehend annimmt. Sicher ist, wenigstens nach meiner Meinung, dass Morales in dem angeführten Motette als der würdigste Nebenbuhler Palestrina's erscheint. Dass dieser Componist im grossen musikalischen Publikum so gut, wie gar nicht, bekannt ist (denn dass einige Literatoren von der Existenz desselben etwas wissen, sagt nichts), lässt sich vielleicht nur daher erklären, dass die meisten seiner Werke im Brande des Archivs der päpstlichen Kapelle ein Raub der Flammen geworden seyn mögen. Ich finde, dass er im Jahre 1534 (also sieben Jahre nachher) einige Messen hat drucken lassen. Dass Palestrina nach dem Brande componirt hat, ist vielleicht der bedeutendste Vorzug, welchen er vor seinen grossen Vorgängern voraus hat. Zu letzteren müssen, ausser den bereits erwähnten weit früheren Okenheim und Jüsquin, noch Giacomo Arkadelt, der vortreffliche Madrigalencomponist um 1540, von dem insbesondere das: *Il bianco e dolce cigno cantando muore*, gerühmt wird, Carlo d'Argentilly um 1543, von dem sich Einiges im Archive der Kapelle befindet, und endlich Giov. Antonio Merula gerechnet werden.

Kehre ich jetzt zur eigentlichen Geschichte der päpstlichen Kapelle zurück. Es ist begreiflich, dass mit der Erfindung des figurirten Gesanges auch die Singkunst eine andere Gestalt annehmen, dass sie vom todten, erstarrten Coloss, welcher sie in der Gestalt des Canto fermo gewesen war, zu einem neuen, kräftigen Leben erwachen musste. Letzterer, von den päpstlichen Sängern vorgetragen, erscheint noch heutigen Tages als ein deklamatorisches Gebälfer, von der laut gesprochenen, oder vielmehr geschriennen Rede durch nichts verschieden, als durch die gleiche Länge seiner Töne.

Um welche Zeit der figurirte Gesang in die Kapelle eingeführt worden ist, davon habe ich nirgends eine bestimmte Nachricht finden können, Doch scheint er daselbst gleich mit Anfange des vierzehnten Jahrhunderts in Gebrauch gekommen zu seyn. Die päpstlichen Sänger erhielten durch Ausübung desselben eine Berühmtheit, welche sich nach und nach über das ganze bekannte Europa zu erstrecken begann. Denn wir sehen, dass um diese Zeit nach allen Gegenden hin päpstliche, oder doch wenigstens römische Sänger verschrieben wurden.

In dieser Zeit erhielt die Kapelle eine bestimmtere Einrichtung. Im Jahr 1057 hatte die Zahl ihrer Mitglieder, wie der Kardinal Baronio berichtet, noch bloss aus sieben Subdiaconen bestanden, welche nur dann sangen, wenn der Papst in eigener Person das Hochamt feyerte. Clemens V. hatte (1305 — 1316) als ihn die Römer zwangen, sich nach Avignon zu flüchten, die Sänger mit sich dahin genommen, und Gregorius XI. (1370 — 1378) sie von dort nach Rom zurückgeführt. Seit der Zeit scheint aber die Zahl derselben ansehnlich vermehrt worden zu seyn, besonders unter Leo X, welcher sich nach allen Seiten Italiens hinwandte, um tüchtige Subjecte für die Kapelle zu gewinnen. Von letzterem ist noch ein Brief an den Marchese von Mantua vorhanden, in welchem er diesen bittet, ihm den damals weit und breit berühmten Bassisten Michael Lucchese abzutreten. Der Brief beginnt mit den Worten: Velim, si tibi incommodum non est, ut mihi mittas etc. Paul III. (1534 — 1550) scheint sich der Kapelle insbesondere angenommen zu haben. Er vermehrte die Anzahl der Sänger, erneuerte die alte Verfassungurkunde der Kapelle (Constitutiones), welche, wie schon mehrmals erwähnt, unter seinem Vorgänger Clemens VII. (1523 — 1534) mit dem Archive verbrannt war, und ertheilte überhaupt den Sängern grosse Vorrechte.

Wie stark die Anzahl derselben bis zu dessen Nachfoger, Julius III, gewesen sey, habe ich nirgends angeführt gefunden. Von letzterem aber wird mit Bestimmtheit gemeldet, dass er sie bis auf vier und zwanzig beschränkt habe.

Unter dem grossen Sixtus V. (1585 — 1590), welcher stets die religiösen Zwecke seinen politischen oder staatswissenschaftlichen Absichten, besonders der Sparsamkeit, unterzuordnen wusste, scheint die Kapelle, wenigstens in ihrem politischen Stande, einen Rückschritt gethan zu haben. Denn nicht allein beschränkte dieser Papst abermals die Anzahl der Sänger, und zwar von vier und zwanzig auf ein und zwanzig, sondern verordnete auch, dass ihr Vorsteher, der bis dahin jedesmal ein thronbeystehender Bischof gewesen war, fortan aus der

Mitte der Sänger selbst gewählt werden sollte. Zugleich stellte er die Kapelle in allen gerichtlichen und disciplinarischen Fällen unter die Jurisdiction eines Kardinals. Der oben erwähnte Giov. Antonio Merula war der erste Kapellmeister, welcher 1587 aus den Sängern selbst gewählt ward. Von dieser Zeit an bis auf den gegenwärtigen Augenblick hat die Kapelle keine wesentliche Veränderung erlitten.

Gehe ich jetzt zu einer kurzen Beschreibung ihrer innern und äusseren Verfassung über.

Die disciplinarische Einrichtung der Kapelle ist in der oben erwähnten Constitution, von Paul III. neu abgefasst, enthalten.

Ueber die innere künstlerische und materielle Verfassung der Kapelle habe ich mir aus eigener unmittelbarer Erfahrung folgende Auskunft verschafft. Die Anzahl der Sänger besteht aus zwey und dreyssig diensthuenden Mitgliedern, welche theils ordentliche Sänger (Cantori partecipanti), theils auf Anwartschaft stehende Sänger (Cantori soprannumeri) heissen. Erstere werden nach fünf und zwanzig Jahren pensionsfähig (sono giubilati), das heisst, sie begeben sich, mit Beybehaltung ihres ganzen Gehaltes, in den Ruhestand. Bedarf die Kapelle ihres fernern Dienstes, so erhalten sie eine Extrabesoldung, über welche mit ihnen unterhandelt werden muss. Der monatliche Gehalt der ordentlichen Sänger beträgt ohngefähr zwanzig Scudi (ein Scudo beynahe 1 Thaler 11 Groschen Sächs.). So wie die pensionirten Sänger nach und nach aussterben, rücken die supernumerären Sänger vor. Der Gehalt der letzteren beträgt monatlich zehn Scudi. Auf diese Weise geschieht es, dass die Kapelle gegenwärtig an pensionirten, ordentlichen und überzähligen Sängern über sechzig Mitglieder aufzuweisen hat, obgleich nur zwey und dreyssig Dienste thun. Diese bestehen aus acht männlichen Sopransängern (Soprani, oder, gebräuchlicher, besonders unter den Kapellsängern selbst, voci forzate, durchaus nicht mehr Musici, am allerwenigsten aber Castrati genannt), aus acht natürlichen (autentiche) Contraltisten und endlich aus eben so viel Tenoristen und Bassisten. Diess die vorschriftmässige Besetzung jeder der vier Stimmen. Befindet sich eine derselben für den Augenblick oder auf längere Zeit unvollzählig; so ist daran nicht Uebertretung des Herkommens, sondern eine oder die andere ausserwesentliche Ursache Schuld, zum Beyspiele, Krankheit mehrer der diensthuenden Sänger, oder die augenblickliche Unmöglichkeit, den Abgang einiger derselben, trotz der öffentlich ausgeschriebenen Concurse und in Folge derselben Statt gehabter Prüfungen, durch Anstellung würdiger Mitglieder zu ersetzen. Solche Fälle treten jetzt häufiger ein, als vormals, wo man stets unter einer grossen Anzahl von vortrefflichen Stimmen zu wählen hatte. Denn seitdem in den letzten dreyssig bis funfzig Jahren nicht allein die klimatischen, sondern auch die politischen und psychologischen Umwälzungen die physische und moralische Persönlichkeit des Menschengeschlechts geschwächt haben, sind selbst in Italien, obgleich immer verhältnissmässig weniger, wie in jedem andern Lande, die schönen Stimmen seltener geworden. Besonders fangen die Sopransänger an zu fehlen und werden endlich, wenn erstens die gegenwärtige, mitunter schon betagte Generation derselben ausgestorben seyn wird, durchaus unersetzbar werden. Hr. Baini antwortete mir auf meine schriftliche Anfrage: Wie sich einstens die Kapelle zu helfen suchen würde, wenn letztbesagter Fall eingetreten seyn würde, mit folgenden laconischen Worten: Deus providebit, mi fili. Freylich werden in dem hiesigen Waisenhause (Ven. Pia Casa degli Orfani) einige Knaben, an denen, in Folge zugestossener körperlicher Unglücksfälle, die Operation hat nothgedrungener Weise unternommen werden müssen, für den Gesang gebildet; einer derselben ist sogar schon als überzählig in die Kapelle aufgenommen worden, entspricht aber keineswegs der gehabten Erwartung. Die übrigen sind noch zu jung, als dass sich von dem, was sie künftig leisten dürften, jetzt schon urtheilen liesse. Längst schon sind der Regierung, besonders von dem Kapellmeister der Peterskirche, Hrn. Fioravanti, Vorschläge zur Errichtung von Knaben-Singschulen gemacht worden; allein bis jetzt hat man darauf noch keine Rücksicht genommen. Fast eben so selten, als die männlichen Sopransänger, werden die natürlichen Contraltstimmen. Einen uralten Gebrauche der Kapelle, von welchem man auch jetzt noch nicht abgehen zu wollen scheint, zu Folge dürften letztere nicht (wie sonst sehr natürlich und leicht zu bewerkstelligen seyn würde) aus der Zahl der invalid gewordenen Sopransänger genommen werden, sondern müssen, wie gesagt, natürliche Stimmen (voci autentiche) seyn. Diese aber werden, wie in Paris in der grossen Oper, so auch in Rom in der päpstlichen Kapelle, mit jedem Jahre seltener, seyen die nach und nach sich immer mehr ergebende Veränderung des Klimas, oder die höhere Stimmung

(obgleich die Kapelle durchaus einen Ton tiefer, als das respective Stück geschrieben steht, zu singen pflegt), oder andere Gründe an dieser Erscheinung Schuld.

Der Kapelle steht ein Kapellmeister vor: dieser wird, wie schon gesagt, seit Sixtus V. aus den ordentlichen Mitgliedern derselben gewählt, versieht aber sein Amt jedesmal nur ein Jahr. Er ruft die Kapitel der Kapelle zusammen, führt bey ihnen den Vorsitz und thut das ganze Jahr hindurch keinen effektiven Dienst, muss aber in der Kapelle gegenwärtig seyn. Uebrigens hat er bey den Beschlüssen, welche die Kapelle, Behufs ihrer eigenen Administration, fasst, nur eine Stimme, wie die übrigen Mitglieder. Die Stelle des Kapellmeisters ist daher mehr ein Ehren- als Dienst-Amt, und er selbst nur primus inter pares. Auch geniesst er keinen höheren Gehalt, als alle übrigen.

Ausser dem Kapellmeister, der sich, als solcher, weder um den materiellen, noch künstlerischen Theil des Dienstes bekümmert, giebt es einen Kapelldirector, welcher der eigentliche Anführer der Kapelle ist. Ihm liegt es ob, den Gesang derselben mit den verschiedenen Momenten des Gottesdienstes in Einklang zu bringen, den Takt zu schlagen, die zu singenden Stücke zu wählen, überhaupt für alles zu sorgen, was die Execution anbetrifft. Director ist jetzt der so oft erwähnte D. Giuseppe Baini, unstreitig der gelehrteste Musiker der ganzen Kapelle und aus diesem Grunde beständiger Director derselben. Er geniesst eben so wenig einen besondern Gehalt, wie der Kapellmeister.

Ferner besitzt die Kapelle einen Zahlmeister (Camerlengo) und einen Sekretär; beyde erhalten eine geringe Zulage, bekleiden aber ihre Stellen ebenfalls nur ein Jahr. Das Amt des Zahlmeisters bedarf keiner Erklärung. Dem Sekretär liegen zwey, nicht unbedeutende Pflichten ob: er ist gleichsam der Geschichtschreiber, oder der Archivar der Kapelle und muss nebenbey auch noch das Amt eines Dienstinspectors versehen. Im letztern Falle heisst er Puntatore, wahrscheinlich, weil er sich die Vergehungen der Mitglieder (Zuspätkommen, Ausbleiben, Versehen bey'm Singen u. s. w.) in dem Namenregister derselben mit Punkten anmerkt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 3ten, im Kärnthnerthortheater, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten: Grosse musikalische Academie, worin vorkam: 1. Ouverture von Cherubini; 2. Variationen für zwey Waldhörner, von Herrn Kapellmeister Conradin Kreutzer, vorgetragen von Herrn Lewy und seinem Schüler, Robert Leser; 3. *Solo* für die Guitarre, componirt und gespielt von Herrn von Gärtner; (Quousque tandem —!) 4. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag; 5. Violin-Concert von Franz Böhm, Solospieler Sr. Majestät des Kaisers von Russland, vorgetragen von Herrn Helmesberger; 6. Vocal-Quartett (Was uns freut), in Musik gesetzt von Herrn Seipelt; 7. Ouverture von Beethoven; 8. Erinnerung an Simplon und Italien, Phantasiestück für die Flöte, nebst einem Adagio mit Harmonie-Begleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Johann Sedlaczeck, Mitglied mehrer musikalischer Gesellschaften (Rodomontaden, und Don-Quixoterien!); 9. Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Dem. Sonntag; 10. Bravour-Variationen für das Pianoforte, componirt und gespielt von Dem. Leopoldine Blahetka; 11. Die Harmonie, achtstimmiger Vocal-Gesang von Jg. R. von Seyfried. —

Ebendaselbst am 4ten, von der Josephstädter-Schauspieler-Gesellschaft: *Arsenius, der Weiberfeind.* Herr Director Hensler, welcher genöthigt ist, in seiner Bühne wesentliche Veränderungen zu treffen, hat nämlich vom Kaiser die Erlaubniss erhalten, einige Wochen in diesem Locale Vorstellungen zu geben, weil, wie die Enthusiasten aus zuverlässigen Quellen wissen wollen, die italienischen Opern ohnehin erst wieder mit der Stagione del autunno beginnen werden. — So wird denn nun das Stadtpublikum mit möglichster Bequemlichkeit, und für einen wahren Spottpreis (die Entrée ins Parterre noble ist nicht mehr als acht Groschen Münze) von allen den Herrlichkeiten profitiren können, woran sich bisher nur der Janhagel belustigte.

Im Theater an der Wien. *„König Ottokar's Glück und Ende."* Da dieses Trauerspiel gedruckt ist, so hat auch das Theater an der Wien sich dasselbe angeeignet und recht vortheilhafte Geschäfte damit gemacht. Hier kann nur hinsichtlich der interessanten Wahl der Zwischenmusiken davon die Rede seyn. Die brillante Ouverture, welche die Melodie des Haydn'schen Volksliedes eingewebt enthält, ist von Hummel. Den Uebergang zum zweyten Act bildet Beethoven's reizendes Andante aus der D dur-Symphonie. Den dritten eröffnet, nach einer jagdmä-

sigen Einleitung, Méhul's feurige Ouverture zu *Ariodant*; den vierten das hochtragische Allegro aus Mozarts Phantasie-Sonate in C moll, von Seyfried instrumentirt; den fünften endlich der charakteristische Entwurf des dritten Aufzugs aus Cherubini's *Medea*. Sowohl die Zusammenstellung solcher ausgezeichneten Meister, als die werthvollen Tonstücke an und für sich verschaffen dem Kunstfreunde einen hohen Genuss. —

Im k. k. grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Symphonie von Beethoven (B dur); 2. Scene und Arie von Rossini; 3. Potpourri für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Beckers, Mitglied des Vereins; 4. Ouverture zu *Jessonda* von Spohr: herrlich gearbeitet, aber schwer auszuführen (weshalb manches zu wünschen übrig blieb); 5. Zweytes Finale aus *Fidelio* von Beethoven.

Am 8ten, im Theater an der Wien. Concert des königl. bayerischen Hofsängers, Herrn Fischer, und seiner Schülerin, Dem. Anna Fischer, worin vorkam: 1. Ouverture von Paer; 2. Scene und Arie von Reissiger, gesungen von Hrn. Fischer; 3. Arie aus Mozarts *Figaro*: *Dove sono i bei momenti*, vorgetragen von Dem. Fischer; 4. Rondeau für Pianoforte, von Kalkbrenner, gespielt von der zehnjährigen Josephine Seipelt; 5. Duett aus Rossini's *Turco in Italia*, vorgetragen von Herrn und Dem. Fischer; 6. Vocal-Quartett; 7. Ouverture von Meyer-Beer; 8. Arie von Pacini, gesungen von Dem. Fischer; 9. Violinsolo von Hrn. Clement; 10. Duetto von Mosca, aus der Oper: *I pretendenti delusi*, vorgetragen von Herrn und Dem. Fischer; 11. Arie aus Rossini's: *Barbiere di Seviglia*, gesungen von Hrn. Fischer; 12. Fugirter Chor aus *Ahasverus*, nach Mozart, von Seyfried. — Der Concertgeber hat uns schon in voriger Zeit klar und deutlich bewiesen, was ein Sänger, auch ohne von seiner Stimme begünstigt zu werden, vermag; seine Schülerin steht auf einer bedeutenden Kunststufe, und ihr Vortrag ist gleich ansprechend mit dem ihres Lehrers. Ob dergleichen parlante Duetti bussi hier, ohne Costum und Spiel, an ihrem Orte sind, möchte schwerlich bejahet werden können.

Am 10ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Maria Mathilde Weiss, enthaltend: 1. Ouverture zu dem Melodram *Belisar*, von Hrn. Leon de St. Lubin; 2. Arie von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Declamation; 4. Doppel-Concert für die Hoboe und Clarinette, von Krommer, vorgetragen von Herrn und Madame Kühmer; 5. Arie von Mercadante, gesungen von der Concertgeberin; 6. Violin-Variationen über ein Thema von Cherubini, componirt und gespielt von Herrn Jansa; 7. Arie aus Rossini's *Barbiere di Seviglia*, gesungen von Dem. Sonntag.

Im Locale des Musikvereins: Musikalische Privat-Unterhaltung des Hrn. Johann Rüttinger, worin vorkam: 1. Ouverture; 2. Grosses Concert von Kalkbrenner, gespielt vom Concertgeber; 3. Declamation; 4. Adagio und Polonaise für die Clarinette, vorgetragen vom Concertgeber; 5. Der Alpenjäger, Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt von Schubert, gesungen von Hrn. Dietze; 6. Andante und Variationen für das Basshorn, gespielt von dem Concertgeber. Dieser präsentirte sich demnach in dreyfacher Gestalt.

Am 11ten, im landständischen Saale: Concert des Herrn Professor Merk, enthaltend: 1. Ouverture; 2. Adagio und Rondo für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Merk; 3. Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Sonntag. 4. Trio concertante für Pianoforte, Violine und Cello, von Herrn Mayseder, vorgetragen von demselben, Hrn. Carl Maria von Bocklet, und dem Concertgeber; 5. Vocal-Quartett; 6. Divertissement für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Merk. — Was dieser Virtuos leistet, ist bekannt. Seine Compositionen sind eben so geschmackvoll als brillant. Das Zusammenwirken in No. 4 liess nichts zu wünschen übrig. Nur solche Künstler sollten öffentliche Kunst-Ausstellungen wagen.

Am 12ten, im Saale zum römischen Kaiser: Privat-Concert zur Unterstützung einer dürftigen Familie, enthaltend: 1. Ouverture aus *Ferdinand Cortez* von Spontini; 2. Romanze aus *Otello*, gesungen von Fräul. Marie Henkel; 3. Rondeau von Mayseder, gespielt von Hrn. Zach; 4. Vocal-Quartett; 5. Klavier-Concert von Ries (A moll), vorgetragen von Fräul. Schatt; 6. Variationen aus *La Molinara*, gesungen von Fräul. Maria Henkel; 7. Preghiera, aus Rossini's *Mosè in Egitto*, vorgetragen von Fräul. Henriette und Maria Henkel, Hrn. von Mayer, Hoffmann, und dem Chor. —

Am 14ten, im landständischen Saale: Viertes Concert spirituel, in welchem aufgeführt wurde: 1. Beethoven's Symphonie in A dur (höchst feurig und präcis); 2. Drey Hymnen (Missa) nebst Offertorium, für zwey Orchester und zwey Sängerchöre, vom Ritter von Winter. Diese Musik scheint für ein Hoffest geschrieben, denn die Stücke sind grösstentheils kurz, mehr glänzend, als im wahren Kirchenstyl gehalten. Die beyden Orchester, in

diesem Locale zur linken und rechten Seite aufgestellt, waren nur durch einen unbedeutenden Zwischenraum getrennt; daher konnte auch die Trennung nicht völlig die beabsichtigte Wirkung haben. Das Offertorium ist ein langes Concertantstück, einzig auf die Virtuosität der Solisten berechnet. Schöner, melodischer Gesang fehlt bey diesem Meister niemals. 5. Chor aus *Timotheus* von Handel.

Am 15ten, im Theater an der Wien, zum Vortheil der Mad. Sonntag, das Lustspiel: „*Der Lügner und sein Sohn*; zum Beschluss: ein aus mehren Instrumental- und Gesangstücken bestehendes Quodlibet. Die Benefiziatin, welche vielleicht gegen drey Vierteljahre nicht auf der Bühne erschien, wirkte auch diesmal, durch Krankheit (wie es hieß) verhindert, nicht mit; dafür entschädigte reichlich ihre Tochter und Hrn. Jäger's reizender Gesang. —

Im Leopoldstädter Theater: ein Scherz- und Zauberspiel in zwey Aufzügen: „*Jupiter in Wien*“ nebst einem Vorspiel, von Told; Musik von Ignaz Schuster, zu dessen Vortheile diese Vorstellung Statt fand. — Requiescat in pace!

Am 17ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Abschieds-Concert der Dem. Henriette Sonntag, enthaltend: 1. Ouverture, von Cherubini; 2. Aria mit Chor, von Mercadante (*Vieni, bell' idol mio*), gesungen von der Concertgeberin; 3. Violoncellvariationen, componirt und vorgetragen von Hrn. Merk; 4. Duett von Rossini, gesungen von der Concertgeberin und Hrn. Jäger; 5. Polonaise für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Mayseder; 6. Variationen von Rode, vorgetragen von der Concertgeberin. — Das Zusammenwirken so ausgezeichneter Talente hatte einen zahlreichen Besuch zur Folge, welcher mit dem gespendeten Beyfall im schönsten Verhältniss stand. Ohne einen prophetischen Geist zu besitzen, lässt sich mit Gewissheit vorhersagen, dass die jugendliche, so reich begabte Künstlerin allenthalben der freundlichsten Aufnahme versichert seyn darf.

Im landständischen Saale: Concert des 13jährigen Knaben Joh. Promberger, worin vorkam: 1. Ouvertüre von Pär; 2. Adagio und Rondeau (D moll), von Kalkbrenner, vorgetragen auf dem *Sirenion*, einem, von dem Vater des Kleinen erfundenen und verfertigten Tasteninstrumente; 3. Violoncellvariationen, gespielt von Hrn. Bohm; 4. Aria von Coccia, gesungen von Dem. Schröder; 5. Grosse Variationen für das Sirenion und Waldhorn, mit Orchesterbegleitung. — Ref., welchen das Concert der Dem. Sonntag hinderte, auch dieses zu besuchen, vermochte nichts Beliebigendes über jenes neue Phänomen unsers erfindungsreichen Jahrhunderts zu erfahren.

Am 22sten, ebendaselbst: Concert des Flötenspielers, Hrn. Sedlaczek, enthaltend: 1. Beethovens Ouverture zu *Egmont*; 2. Adagio (H dur) und Rondeau (E dur) für die Flöte, von Lindpaintner; 3. Doppelvariationen für das Pianoforte und die Violine, von Leop. Wlhetka, vorgetragen von Dem. Salamon und Hrn. Leon de St. Lubin; 4. Kriegeschor, von Hrn. Penny; 5. Caprice für die Flöte (Erinnerung am Simplon etc.); 6. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Franchetti; 7. Declamation; 8. Neue Flötenvariationen. — Dem Concertgeber missglückte heute manches; die Pausen wollten nicht rund herum. Dem. Franchetti sang recht artig. No. 5. gelang vorzüglich. —

Am 24sten, im Saale des Hrn. Streicher: Privat-Concert des Hrn. Professor Würfel, worin vorkam: 1. Ouverture zu der Oper *Rubezahl*; 2. Pianoforte-Concert; 3. Arie aus *Rubezahl*, gesungen von Hrn. Jäger; 4. Variationen über ein Schweizerlied für das Pianoforte und Horn, von Lachner, gespielt vom Concertgeber und Hrn. Lewy; 5. Duett von Rossini, gesungen von den Hrn. Jäger und Wächter; 6. freye Phantasie auf dem Pianoforte, endigend mit einem Rondo militaire. — Hr. Würfel hat sich im Auslande einen bedeutenden Ruf erworben, welchen seine hiesige Kunstleistung gewiss nicht schmälern wird. Sein Spiel ist besonnen, klar, ammonieret und durchaus gediegen. In der Ausführung der nationellen Polaca liegt viel Eigenthümliches, und wenn die Phantasie auch nicht das Resultat einer momentanen Eingebung war, so verdiente doch der schöne Fluss und die sinnige Anordnung alles Lob.

Am 28sten, im Theater an der Wien, zum Vortheil des Pensions-Instituts: *Ugolino*, neu in die Scene gesetzt. Die mehre Jahre nicht gehörte, ausdrucksvolle und melodieviche Musik (von Seyfried) gewährte den Kunstfreunden wieder einen hohen Genuss.

Im Locale des Musikvereins: Privat-Concert zu einem wohlthätigen Zweck, enthaltend: 1. Violinquartett von Mayseder; 2. Aria von Rossini, gesungen von Dem. H***; 3. Pianofortevariationen von Carl Czerny, vorgetragen von Dem. Salamon; 4. Terzett von Mercadante (*am Eliza e Claudio*), gesungen von Dem. Schröder, Dem. H*** und Hrn.

Pirzl; 5. Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Helmesberger; 6. Scene und Arie aus *Semiramide* von Rossini, gesungen von Hrn. Schoberlechner. —

Am 29sten, im Leopoldstädter Theater, zum Vortheil des Hrn. Rainoldi, eine neue Pantomime, „*Der Zauberguckguck*, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. — Stünde das Wörtlein „Neu" nicht schwarz auf weiss — gedruckt — zu lesen, billig müssten sich im Beschauer gerechte Zweifel dagegen erheben. —

Am 30sten, im Fürstlich Lobkowitz'schen Palais: musikalische Privatunterhaltung des Hrn. Friedrich Wranitzky, Violoncellisten des k. k. Hoftheaterorchesters, worin gegeben wurde: 1. Ouvertüre vom Kapellmeister Umlauf; 2. Violoncell-Concert vom Freyherrn von Poisal; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Schröder; 4. Declamation; 5. Duett von Rossini (aus *Richard und Zoraide*), vorgetragen von Dem. Schröder und Hrn. Pirzl; 6. Variationen für das Violoncell. — Dürfte man sich wundern, wenn durch eine solche Unzahl von musikalischen Genüssen endlich selbst der allereifrigste Musikfreund übersättigt würde?

Miscellen. Herr Director Hensler macht im Kärnthnerthor-Theater die brillantesten Geschäfte. Das Haus ist tagtäglich voll, und somit giebt es doch Geld, wenn auch wenig Beyfall zu erringen ist. Am 8ten May wird er wieder sein altes Local beziehen. Mad. Raymund ist bey dieser Gesellschaft engagirt, und dahin taugt sie auch wahrlich besser, als in's Theater an der Wien, wo sie mit ihrer derben Komik isolirt stand. — Man munkelt neuerdings, dass Hr. Barbaja diese Bühne käuflich an sich zu bringen Lust hätte. Dies wäre allerdings zeitweilige Rettung für die hart bedrängten Mitglieder, doch zugleich wohl auch moralischer Tod der deutschen Kunst! —

Der Mechaniker Leonhard Mälzel ist mit einem neuen Instrument, *Metall-Harmonikon* genannt, an's Licht getreten. Ref. wird so bald als möglich davon weitere Nachricht geben.

Unser würdiger Salieri kann — nach dem Volksausdrucke — halt nicht sterben. Der Körper leidet alle Schmersen der Altersgebrechen, und der Geist ist entflohen. In seiner Phantasiezerrüttung soll er sich wirklich zuweilen selbst als Mitschuldigen an Mozarts frühem Tode anklagen: ein Irrwahn, dem wahrlich niemand Glauben beymisst, als der arme, sinnverwirrte Greis. Mozarts Zeitgenossen ist es leider nur allzu bekannt, dass nur angestrengtes Arbeiten und Geschwindleben in übelgewählter Gesellschaft seine kostbaren Tage verkürzte!

Dieses Jahr wird der erste May im Augarten ohne Sang und Klang gefeyert werden, weil er gerade auf einen Sonntag fällt, an welchem alle Morgenmusiken verboten sind.

Hr. Schuppanzigh hat seine abonnirten Winterquartetten mit einer nochmaligen Wiederholung des Spohr'schen Double-Quatuor's beschlossen: das seltene Meisterwerk erregte abermals Bewunderung und Entzücken. —

Der hiesige Kunsthandel scheint einigermassen in's Stocken zu gerathen. Seit Jahr und Tag ist kaum ein bedeutend interessantes Musikwerk erschienen; nichts als Rossini'sche Opern im Klavierauszug, im Quartett, für 2 Flöten, oder Guitarren, und Volksgesänge der Vorstadtbühnen. Alles liegt brach. Wohinaus? —

Wismar, im April 1825. Wenn Sie seit längerer Zeit über unsere musikalischen Bestrebungen nichts von mir vernommen haben, so lag die Schuld nicht daran, dass dieselben nachgelassen haben; vielmehr haben wir die Kunst fortwährend treu gepflegt. Leider ist mir aber ein trauriges Ereigniss die nächste Veranlassung geworden, das lange Schweigen zu brechen, nämlich der unerwartete Tod des Mannes, der dem musikalischen Leben in unserer Stadt den stärksten Impuls gegeben und dasselbe seitdem aufs sorgsamste erhalten und genährt hatte, des königlich schwedischen Justizrathes und hiesigen ersten Bürgermeisters von Breitenstern, welcher am 14ten Februar dieses Jahres im 48sten Lebensjahre starb. — Zu geschweigen, was der Verstorbene in jeder andern Hinsicht für die Stadt war, deren Angelegenheiten seiner obersten Leitung anvertraut waren, führe ich nur an, was er durch die Beförderung musikalischer Bildung für dieselbe wirkte. Schon in den ersten Jahren seiner bürgerlichen Wirksamkeit regte er in einzelnen Bewohnern unserer Stadt den Sinn für die Tonkunst lebhaft an, leitete gemeinsame Uebungen mancher Art, stiftete einen Verein zur Anschaffung neuerer Musikwerke, veranstaltete Concerte und suchte fremden Künstlern, die sich in solchen hören liessen, den hiesigen Aufenthalt angenehm zu machen. Als er im Jahr 1814 den ersten Rang unter seinen Mitbürgern

erlangt hatte, dachte er darauf, einen festeren Verein für die Ausbildung musikalischer Talente zu gründen. Wohl wissend, dass dergleichen in einer nicht grossen Stadt manche Schwierigkeiten finden würde, suchte er vorläufig das Publikum erst dafür empfänglich zu machen und für seinen Plan zu gewinnen. Zu dem Ende veranstaltete er im Jahre 1816 in hiesiger Nicolaikirche die Aufführung des Haydn'schen Oratoriums: *Die Schöpfung*, durch hundert Personen, wozu theils die hiesigen Musikliebhaber, theils andere aus den benachbarten Städten Schwerin, Ludwigslust, Rostock und Lübeck mitwirkten, und gab so das erste Beyspiel einer grösseren gemeinsamen musikalischen Darstellung in hiesigen Gegenden. Bald folgten deren mehre, z. B. 1817 in Ludwigslust und Lübeck, 1818 in Hamburg, 1819 in Rostock. Alle diese Musikfeste förderte der Verstorbene mit mehren hiesigen Freunden durch Rath und That. Manches für die Kunst förderliche ward bey dieser Gelegenheit eingeleitet. Hier sey nur des engern Verhältnisses gedacht, in welches der Verstorbene mit dem als Mensch und Künstler achtungswürdigen Hrn. Clasing in Hamburg, dem Bearbeiter und Herausgeber Händelscher Werke, trat, der seitdem den liebgewonnenen Freund jährlich mehrmals auf längere Zeit besuchte und die Erreichung unserer musikalischen Zwecke aufs thätigste erleichtern half.

Im Jahre 1818 gelang es, eine festere Vereinigung der hiesigen Musikfreunde zu stiften; es verbanden sich an siebenzig derselben zu bestimmten wöchentlichen Zusammenkünften, deren nächster Zweck Uebung im Gesange war. Der Eifer und die Einsicht, mit welchen der Verstorbene bis an sein Ende diesen Gesangverein leitete, erhielt das Unternehmen im gewünschten Fortgange.

So ward auch im Jahre 1820 im Herbst auf seine Anregung und unter seiner thätigsten Mitwirkung eine zweyte grössere musikalische Aufführung von Händels *Judas Maccabäus*, dessen 100stem Psalm und von Mozarts *Requiem* an zwey auf einander folgenden Tagen unternommen, zu welcher 200 Personen, theils von hier, theils aus vielen nahen und fernen Städten mitwirkten.

Der Sinn für Musik war nun bey einem grossen Theile der hiesigen Einwohner angeregt und für den Geschmack eine würdige Richtung gewonnen. Um diesen Sinn auch durch wohlthätige Nebenzwecke zu unterstützen, verstand sich, auf den Vorschlag des Verstorbenen, der Gesangverein dazu, jährlich zwey öffentliche Concerte zum Besten der Armen der Stadt zu geben. Leider aber war damals der Stand unserer Instrumentalmusik, deren Mitwirkung hiezu nöthig war, noch sehr misslich. Um diesem Mangel abzuhelfen, trat eine Anzahl Dilettanten zu einem neuen Vereine zusammen, für welchen der Verstorbene ebenfalls thätig wirkte, indem durch seine Vermittelung ein junger talentvoller und geschickter Mann, Hr. Seidel, als Stadtmusikus angestellt wurde, unter dessen Leitung der Instrumentalverein sich gleichfalls bald über das Mittelmässige erhob; so dass man, woran früher nicht zu denken war, nun im Stande ist, Mozartsche und Beethovensche Symphonieen gut aufzuführen. Oeffentlich geschieht diess seit zwey Jahren in drey Winter-Concerten zum Besten des Hrn. Seidel.

Noch ist ein drittes musikalisches Institut zu erwähnen, das gleichfalls grösstentheils ein Werk des Verstorbenen ist. Im Gesangvereine wurde nämlich meist nur ernstere Musik zu den Uebungen gewählt; mehrseitig sich auszubilden, blieb den Einzelnen überlassen, welche diess wünschten. Von solchen traten an zwanzig Personen unter Hrn. v. Br.'s Leitung zu periodischen Uebungen im Vortrage des Operngesanges mit Pianoforte-Begleitung, wozu grösstentheils Mozart'sche Werke gewählt wurden, zusammen.

Noch manches Rühmliche könnte angeführt werden, um den Verstorbenen als einen seltenen Beförderer musikalischer Bildung in seinem Wirkungskreise und als die Seele des hiesigen Musiklebens zu charakterisiren; doch möge Obiges genügen, da es auch ein Hauptzug seines Charakters war, nicht viel von sich sprechen zu lassen, um sich nur im Stillen des Guten zu freuen, das er nach allen Seiten verbreitete.

Es war vorauszusehen, dass die hiesigen Musikvereine das Ableben ihres allgemein verehrten Führers nicht ohne eine Aeusserung ihrer Trauer über seinen Verlust vorübergehen lassen würden. Die Mitglieder derselben, welche schon an der Beerdigung des Verewigten feyerlich Theil genommen hatten, unternahmen daher noch besonders am 14ten März zu dessen Todtenfeyer die Aufführung des Mozartschen *Requiem* im Saale des Rathhauses, welcher an 400 Personen beywohnten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juny. **No. 22.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 21.)

Der Dienst der Kapelle besteht darin, bey allen gottesdienstlichen Handlungen oder geistlichen Ceremonieen, wo und wann sie immer Statt finden mögen, welche der Papst entweder selbst verrichtet, oder denen er beywohnt, oder beywohnen würde, wenn ihn nicht Unpässlichkeit verhinderte, zu singen. Dergleichen Sonn-, Fest- und Ceremonientage giebt es im Jahre siebenzig bis achtzig. Proben finden, ausser zu den drey *Miserere's*, welche jetzt in der Charwoche gesungen werden und in dem seltenen Falle, wo ein neues, von einem der Kapellmitglieder gesetztes Stück einstudirt werden sollte, durchaus nicht Statt.

Um in die Kapelle aufgenommen zu werden, müssen die Candidaten nicht älter, als dreyssig Jahre, nie in criminelle Untersuchung gerathen und übrigens von anerkannt gutem bürgerlichen und sittlichen Lebenswandel seyn. Ausserdem haben sie, wenn auch nicht die Priesterweihe, doch den unverehlichten Stand nachzuweisen, müssen unverheyrathet leben, die erste Tonsur nehmen und stets Abbatenkleidung tragen (vestire da Abbate). Letztere besteht bekanntlich in ganz schwarzem Anzuge, einem Kleide mit Einer Reihe Knöpfe, schwarzer Halsbinde und dem dreyeckigen niedrigen Priesterhute. In Hinsicht ihrer musikalischen Fähigkeiten müssen sie sich fünf verschiedenen Prüfungen unterwerfen. In diesen werden sowohl Schönheit, Stärke und Umfang der Stimme, als ihre musikalischen Kenntnisse geprüft. Man verlangt von ihnen vollkommene Uebung im Canto fermo, im Canto figurato und einigermassen auch im Contrapunkte. Gelehrte Musiker, im eigentlichen Sinne des Wortes, wie noch vor hundert und zwanzig Jahren, werden nicht mehr verlangt, da es der Kapelle nicht um Componisten, sondern bloss um Sänger zu thun ist. Wie geübt sie in letzterer Qualität seyn müssen, ergiebt sich aus der harmonischen, nicht eben melodischen Schwierigkeit der von ihnen zu singenden Werke im figurirten Style. Erwägt man, dass die Kapelle vielleicht fünf- und mehre hundert verschiedene Gesangstücke besitzt, von denen jedes in der Regel ein oder höchstens ein paar Mal im Jahre gesungen wird, und dass durchaus keine Proben Statt finden; so sieht jeder, dass es bey ihnen auf eine Geschicklichkeit ankömmt, von der bey keinem einzigen Sängervereine des übrigen Europa auch nur ein Schatten vorhanden ist. Die künstlerische Schwierigkeit des Kapelldienstes wird noch durch Nebenumstände vermehrt. Einem uralten Gebrauche der Kapelle zu Folge wird nämlich nicht aus ausgeschriebenen Stimmen, sondern aus einem einzigen ungeheuren Folianten gesungen, hinter welchem sämmtliche Sänger, oft zehn und mehr Mann hoch, stehen, die Kleinen vorauf, die Grossen dahinter. Freylich sind die Noten gross, ja colossal geschrieben; aber immer gehört ein gutes Auge dazu, aus so weiter Ferne sehen zu können. Brillen zu tragen, war ehemals nur den älteren Mitgliedern erlaubt; auch ward überhaupt niemand aufgenommen, der nicht vollkommen gut in der Ferne sah. Seit sich in der neuesten Zeit der Mangel an guten Stimmen so sehr fühlbar gemacht hat, ist man gezwungen worden, von dieser Strenge nachzulassen, so, dass selbst solche junge Leute, welche kurzsichtig sind und sich der Brille bedienen müssen, den Zutritt erhalten. An jeder Seite des Pultes steht ein Sänger, welchem das Umblättern obliegt. Diess ist, so sonderbar die Bemerkung auch scheinen mag, ein wichtiges, ja höchst beschwerliches Amt. Einmal sind die hohen und dicken Blätter sehr schwer zu regieren; anderntheils macht die geringe Anzahl Noten, welche auf den

beyden Seiten stehen, ein fast ununterbrochenes Umblättern nöthig. Ist das Blatt von dem rechtsstehenden Sänger zur Hälfte umgewandt, so nimmt es der linksstehende in Empfang und legt es nieder.

Sämmtliche Compositionen der Kapelle ohne Ausnahme (auch die neuesten, zum Beyspiel eine Messe des vor einigen Jahren verstorbenen Sängers Piazza und das *Miserere* von D. Giuseppe Baini u. s. w.) sind auf alte Weise geschrieben, das heisst, ohne Taktstriche, in gerade stehenden Quadraten (𝅜, zwey Takte), auf der Spitze stehenden Quadraten (𝅝, ein Takt), in offenen geschwänzten Quadraten (𝅗𝅥, zwey Viertel) und in ausgefüllten geschwänzten Quadraten (♩, ein Viertel). Die Benennung ihrer Geltung setze ich deshalb nicht her, weil, so unglaublich diess auch scheinen mag, unter zehn Musikern, welche man darum befragt, nicht zwey derselben Meynung sind. So viel scheint ausgemacht, dass Johann de Muris folgende Terminologie gebraucht hat und dass diese noch zu Antimo Liberati's Zeiten (1660) in der Mode war: Maxima, longa, brevis, semibrevis, minima, semiminima, fusa und semifusa, mit dem Unterschiede, dass man um die angeführte Zeit statt der beyden letzteren croma und semicroma sagte. Liesse sich voraussetzen dass diese Terminologie, von deren erstem Terminus, maxima, ohne allen Zweifel die längste Note angedeutet wird, mit der Zweytaktnote (𝅜) begonnen habe; so ergäbe sich die Benennung der übrigen von selbst: die semifusa würde in diesem Falle unsere Vierundsechszigstelnote seyn. Dagegen aber streitet nicht allein die Meinung einiger Musiker, welche behaupten, es habe in den früheren Zeiten eine Viertaktnote gegeben, und diese sey maxima genannt worden, sondern auch die offenbare Unmöglichkeit, dass schon zu Johann de Muris Zeiten Vierundsechszigstelnoten (welche, wohl zu merken, bey der Geschwindigkeit des Tempo's alla Capella, wo die ganze Taktnote 𝅝, wie eben gesagt, in zwey Schlägen, unseren Vierteln im Allegro moderato gleich, taktirt wird, Hundertachtundzwanzigstelnoten gelten würden) gegeben habe. Das Daseyn dieser Viertaktnote, von der ich jedoch in den Notenbüchern der Kapelle, welche mir dann und wann auf Augenblicke zu Gesichte kamen, keine Spur, dagegen aber häufig zwey, durch den Bogen verbundene Zweytaktnoten angetroffen habe, als wirklich angenommen; so würde semifusa, der Geltung nach eine Zweyunddreyssigstelnote, dem wahren, nach der jetzigen Zeit abgemessenen Gehalte nach aber schon eine Vierundsechszigstelnote bedeuten: immer noch eine Geschwindigkeit, welche sich eben so wenig mit der damals vorhandenen Einfachheit des Gesanges, als mit dem gänzlichen Mangel solcher Beyspiele in den heutigen Notenbüchern der Kapelle, in welchen ich nur Viertel (dem heutigen Tempo nach Allegro-achtel) angetroffen habe, zu vertragen scheint. So wenig es mir hat gelingen wollen, mich über die ältere Terminologie der Notengeltung aufzuklären, eben so wenig Belehrung habe ich über die moderne erhalten können. In letzterer herrscht, wenn sie die alten Benennungen gebraucht, eine eben so grosse Verwirrung. Aus diesem Grunde fangen die neueren Musiker an, nach deutscher Weise zu sagen: Quattro quarti etc. un ottavo, un sedecimo etc. Der Punkt deutet, wie in der neuern Notenschrift, die Hälfte der Noten an, hinter welcher er steht. Die Zweytakt- Eintakt- und Halbtakt-Pausen werden, wie heut zu Tage gewöhnlich, ausgedrückt. Das Tempo ist das sogenannte Allabreve-Tempo, das heisst, auf den Takt zwey Schläge, einen Nieder- und einen Aufschlag, deren jeder in der Regel die Länge eines Viertels in unserm heutigen Allegromoderato-Tempo hat.

Die Kapelle unterhält vier Notenschreiber (Scrittori), welchen es obliegt, theils die etwanigen neuen Compositionen abzuschreiben, theils die älteren, schadhaft gewordenen wieder herzustellen. Diess geschieht auf Pergament, in grossem Folioformate, welches, dem Ansehn nach, anderthalb deutsche Ellen in der Höhe und eine entsprechende Breite hat. Da die Kapelle den Grundsatz aufgestellt hat (und aus oben angeführten Gründen hat aufstellen müssen), eine gut geschriebene Musik sey schon halb gesungen (che musica ben scritta è mezza cantata), so ward ehemals aus dem Schreiben der Kapellmusiken eine wahre Kunst, oder vielmehr ein Handwerk im eigentlichen Sinne des Wortes gemacht. Wie man dasselbe bewerkstelligte, davon dürfte wohl schwerlich einer meiner Leser einen Begriff haben. Ich will also die Procedur näher beschreiben. Jede einzelne Note und jeder einzelne Buchstabe (zum Texte) waren in dünne Kupferblech-Platten ausgeschnitten. Letztere legte man, eine nach der andern, so wie es die Reihefolge des Gesanges oder des Textes verlangte, auf das Pergament und überpinselte sie mit der beliebigen Farbe (schwarz, roth oder grün, je nachdem man die Noten oder Worte von einander unterscheiden

spielt und bis ins a moduliert. welches auf der Viole rein vorzutragen nicht aller Solospieler Sache ist. Diese Schwierigkeit wird auch dadurch noch vermehrt, dafs viele hohe Passagen im Alt-

schlüssel stehen. Schon vom g an sollte man den Violinschlüssel nehmen. Warum mag wohl der Komponist die Konzertstimme einen ganzen Ton tiefer, als die übrigen Stimmen, transponirt haben? Vielleicht um die für das Instrument so widernatürlich hohen Töne leichter herauszubringen. Die Violinen und übrigen Stimmen sind in *A dur* und die Konzertviole in *G dur* gesetzt. Diese mufs also um einen ganzen Ton höher gestimmt werden. Wer kennt nicht dabey die widrigen Folgen in Rücksicht der Saiten und der fest dauernden Stimmung? Dies Konzert hat drey Sätze: Allegro in *A dur* C, Adagio in *F dur* $\frac{3}{4}$, und Rondo in *A dur* $\frac{2}{4}$. Die Flöten, Hörner und der Fagott haben untermischte Solosätze. Das angebrachte Pizzicato, das der Violon hat, ist Flitterstaat.

Korrespondenz.

Brief aus Breslau, über den Zustand der Musik daselbst.

(Geschrieben Ende Januars 1801.)

— Ich glaube in meinen Nachrichten über den Zustand der Musik in Breslau um so unpartheyischer seyn zu können, da ich weder zu lange in Breslau bin, um die Musik, die ich anderwärts gehört, vergessen zu haben; noch zu kurze Zeit, um nicht mit dem Geschmack des hiesigen Publikums und mit den Talenten der hiesigen Tonkünstler hinlänglich bekannt geworden zu seyn. Erlauben Sie nur, dafs ich etwas schulmäfsig zu Werke gehe, indem ich Ihnen zuerst zeige, *welche Werke der Tonkunst man hier am meisten begünstigt* — und dann *über die Ausführung dieser Werke* einige Worte hinzufüge.

Was den *ersten* Punkt betrift, so ist klar, dafs an einem Orte, welcher aus zahlreichen Menschenklassen von ganz verschiedener Geistes- und Herzensbildung zusammengesetzt ist, unmöglich ein und derselbe musikalische Sinn herrschen könne. Auf die Richtigkeit dieses Satzes gestützt, trage ich kein Bedenken, zu behaupten, dafs es schwerlich irgend einen nahmhaften Komponisten gäbe, der hier nicht sein grösseres oder kleineres Publikum fände. Indefs es würde mir theils zu schwer fallen, theils müfste ich fürchten, zu weitläuftig zu werden, wenn ich alle die feinern Nüancen und Modifikationen angeben wollte, wodurch hier der Geschmack einer jeden einzelnen Klasse von Liebhabern der Tonkunst sich unterscheidet, so glaube daher zweckmäfsiger und doch — im Ganzen genommen — nicht unrichtiger zu verfahren, wenn ich unser Publikum in *drey Hauptordnungen* eintheile und die Komponisten nenne, welche eine jede dieser Ordnungen begünstigt.

Der *ersten*, und wie mich dünkt — gebildetsten Klasse, gefallen diejenigen Werke am meisten, die Mozart und Haydn zu Verfassern haben, oder in dem Geiste dieser grofsen Männer geschrieben sind. Zur Ehre unsers Zeitalters sey es gesagt, dafs diese Klasse auch hier nicht gering ist. Mehrentheils hört man in öffentlichen und Privatkonzerten nur Mozartische und Haydnsche Symphonien. Auch giebt es wohl nicht leicht eine andere Komposition dieser Meister, welche in unsern Konzerten oft genug wiederholt werden könnte. Man begnügt sich nicht einmal mit den Vorstellungen Mozartischer Opern, die man auf dem hiesigen Theater hatte geben sehen; nein, man wünscht sie auch in Konzerten zu hören, und mufs dann freylich die fehlende Aktion durch das Gedächtnifs und die Einbildungskraft zu ergänzen suchen. Haydns *Schöpfung* ist mehrere Male gegeben worden und hat grofsen Eindruck gemacht, ob sie gleich auch — und vielleicht nicht ganz ohne Grund — in mancher Hinsicht getadelt worden ist. Das letzte Meisterstück des unsterblichen Mo-

wollte). Dann ward die Platte aufgenommen, und die Note oder der Buchstabe stand in der höchsten Vollendung auf dem Papiere. Ich habe bey dem Kapellcustos, Hrn. Biondini, in dessen Familie, ihm allein ausgenommen, das Scriptorenamt von seinem Ururgrossvater an heimisch gewesen ist, einen solchen Musik-Copirapparat gesehen, welcher mich in Verwunderung gesetzt hat. Ausser einem gothischen waren noch vier andere grosse und kleine lateinische Alphabete und eben so viele verschiedene Arten von Noten, übrigens eine Menge von Zierrathen, als Rosetten, Guirlanden, Medaillons u. s. w. vorhanden, alles in der grössten Vollendung ausgeschnitten, die Verzierungen sogar von wirklich bewundrungswürdiger, geschmackvoller Erfindung, wie man dergleichen nur in Rom, als Nachahmung der antiken Capitäler, Cornichen u. s. w. finden kann. Auch gab es daneben eine solche Menge Meissel, Scheeren, Lineale, Winkelmaasse, Zirkel u. dgl, dass man sich in einer Schlosser- und Kupferstecher-Werkstatt zu befinden glaubte. Die jetzigen Scriptoren der päpstlichen Kapelle haben diese mechanisch-künstliche Copirart aufgegeben und schreiben mit der Feder. Ihre Abschriften sind zwar auch vortrefflich und besser, als man sich, ohne sie gesehen zu haben, einen Begriff davon macht; aber den Grad der Symmetrie, welchen jene alte Copirart darbietet, haben sie, meiner Meinung nach, bey weitem nicht. Die Notenfolianten, aus deren einem, wie schon gesagt, jedesmal die ganze Kapelle singt, sind folgendermaassen eingerichtet. Auf jeder Seite stehen vier oder fünf Notensysteme. Bey'm Canto fermo, wo alle im Unisono singen, laufen die Systeme hinter einander fort; bey mehrstimmigen Compositionen steht zuerst die erste, unter dieser die zweyte Stimme u. s. w. So vielstimmig auch die Composition seyn mag; so dürfen natürlich sämmtliche Stimmen die beyden Seiten nicht überschreiten.

Die päpstlichen Sänger, als solche im unmittelbaren Dienste des Papstes stehend, singen nur da, wo dieser entweder in eigener Person das Hochamt verrichtet, oder, wo er sich eine feyerliche Privatmesse lesen lässt. Beydes geschieht an den dazu bestimmten hohen Festtagen. Dergleichen finden, residirt der Papst im Vaticanischen Palaste, in der Sixtinischen, residirt er aber im Palaste des Monte Cavallo (Quirinalis), in der dortigen Kapelle, welche eine getreue Nachbildung der Sixtinischen ist, Statt. Wem wäre die weltberühmte, von Sixtus IV. (1471 — 1484) erbaute und nach ihm benannte Sixtinische Kapelle nicht bekannt? Sie geniesst vor allen anderen heiligen Stätten Roms den Vorzug, dass in ihr der Papst mit seinem Hofstaate (das ist eigentlich das Kardinalscollegium nebst der übrigen, bey'm Privatgottesdienste desselben zugelassenen, hohen und höchsten Geistlichkeit), oder, in Abwesenheit des Papstes, letztere allein, die feyerlichsten Festtage begeht. Im Hintergrunde (wo zugleich der Altar steht) befindet sich das jüngste Gericht von Michel Angelo, an der Decke die Schöpfungsgeschichte nebst den Bildern einiger Propheten und Sybillen von demselben, und darunter, rund in der Kapelle herum, vierzehn biblische Geschichten von Luca Signorelli, Alessandro Filippi, Cosmo Roselli, Pietro Perugino u. s. w. Der Chor der Sänger, vom Eingange zur rechten Hand, ist eine Niche, etwa dreyssig kleine Fuss in's Gevierte enthaltend und sehr niedrig. Trotz dieser, allen neuern akustischen Regeln zuwiderlaufenden Bauart, klingt der Gesang, wie die Erfahrung lehrt und alle Sänger an sich selbst erproben, vorzüglich gut. Ob diess die Folge der Abwesenheit aller Holz- und anderen Verzierungen, also der gänzlichen Nacktheit der Wände, oder, wie einige behaupten wollen, besonderer akustischer Berechnungen sey, will ich dahin gestellt seyn lassen, und nur anmerken, dass die Kapelle weder rund noch gewölbt (welche Bauart man sonst wohl als schallbefördernd betrachtet), sondern ein längliches, rechtwinkliches Viereck ist. Zwey Drittheile der Kapelle, worin der Papst nebst dem Kardinalscollegium u. s. w. in der Runde sitzen, sind von dem letzten Drittel, welches für das weibliche Publikum bestimmt ist, durch eine hölzerne Scheidewand, in einer Höhe von etwa fünf Fuss mit einem Gitter versehen, abgesondert. Zu den Chören beyder Kapellen führen von innen zwey schmale, höchst unansehnliche Treppen hinauf. Links dem Eingange befindet sich eine finstere Kammer, in welcher die Musik, ohngefähr hinreichend für das ganze Jahr, aufgestellt ist. Letztere steht unter der besonderen Aufsicht der beyden Custoden. Die Kapelle im Quirinalischen Palaste, der Sixtinischen, wie eben gesagt, in allen Dimensionen gleich und ebenfalls ohne alle Wandbekleidung, ist dem Gesange bey weitem nicht so günstig: ein Beweis, dass der vortreffliche Schall der Sixtinischen Kapelle anderen Ursachen, als welche in ihrem Bau liegen, zugeschrieben werden muss.

Die Quirinalische Kapelle ist übrigens, mit Ausnahme der Gemälde (obgleich auch diese, von Lanfranco und Carlo Veneziano, nicht ohne Verdienst sind), bey weitem kostbarer, als die Sixtinische: sie enthält einen marmornen Fussboden und eine durchaus vergoldete Decke.

Die Fortsetzung folgt.

Nachrichten.

Cassel. Im Laufe des verflossenen Winters hatte Hr. General-Director Feige mehre Gastspiele veranstaltet, die dem Opernfreunde allerdings Interesse gewährten, jedoch nicht geeignet waren, uns unsern noch immer leidenden Gerstäcker zu ersetzen, der leider, wie wir besorgen müssen, für unsere Bühne verloren ist. Gäste in seinem Fach waren die Hrn. Weixelbaum, Schimon und Cornet. Ausser diesen gastirten noch Mad. Weixelbaum, Dem. Kiel aus Braunschweig und Hr. Gerber, eben daher.

Hr. Weixelbaum, welcher nicht auf eine bestimmte Anzahl Gastrollen, sondern auf ein Vierteljahr engagirt war, gab zuerst den Murney im *Opferfest*. Ohne grade in dieser Rolle zu missfallen, hatte er sich doch auch nur geringen Beyfalls zu erfreuen. Eine Arie von seiner Composition, welche er einlegte, machte dem Sänger viel Ehre, und stellt ihn als Kunsterfahrenen über viele seines Gleichen; auch ist seine Singart, das allzuhäufige Ueberladen mit Manieren abgerechnet, gut zu nennen. Dem. Roland erfreute uns als Myrrha, so wie Hr. Berthold als Masseru und Hr. Hauser als Oberpriester. Hiernach trat Hr. W. als Licinius in der *Vestalin* auf. Der Vortrag seiner Recitative gefiel, nicht aber sein Spiel, dem es an Feuer fehlte. Ferner sang Hr. W. den Tamino. Mit ihm zugleich gastirte Hr. Gerber mit vielem Beyfall als Papageno. Am lebhaftesten wurden die Arien der *Königin der Nacht* (Dem. Roland) applaudirt. Hr. Gerber gab hierauf noch den Peter im *Kapellmeister von Venedig* mit gleichem Beyfall. Sein Engagement bey unserer Bühne ist für diese nicht unwichtig, da er nicht nur das Buffo-Fach vollkommen ausfüllt, wofür er zunächst engagirt zu seyn scheint, sondern auch als vielseitiger Schauspieler ausgezeichnet seyn soll. In *Ferdinand Cortez* gab Hr. W. den Helden der Oper. Wir halten diese Rolle in jeder Hinsicht für seine beste. Mad. Weixelbaum gab bey dieser Vorstellung als erste Gastrolle die Amasilly. Die Sängerin aus guter Schule und ihre dramatische Kunstbildung wurden vom Publikum, doch ohne äussere Beyfallsbezeugungen, anerkannt. Im *Otello* sang Hr. W. den Mohr und Mad. W. die Desdemona. Bey einer kurz nachher erfolgten Wiederholung dieser Oper äusserte Mad. W. ihren Unwillen über unser nicht applauslustiges Publikum auf eine Art, die nur hier ohne unangenehme Folgen für sie bleiben konnte, indem hier jede Aeusserung des Missfallens von Seiten des Publikums streng untersagt ist. In *Jessonda* sangen Hr. und Mad. Weixelbaum wiederholt den Nadori und die Jessonda. Es ist in der That nicht zu leugnen, dass die Partie der Jessonda bisher noch nicht besser und schulgerechter als von Mad. W. gesungen wurde, vorzüglich die Arien und Recitative. Diess zu bemerken, halten wir für Pflicht, indem abermals aller Applaus unterblieb.

Ferner gab Hr. W. noch den Johann von Paris, den Grafen Almaviva im *Barbier*, den Belmont in Mozarts *Entführung* und den Grafen Wellau im *Schnee*. Die letzte Oper hat hier eine gute Aufnahme gefunden. Wir enthalten uns, da sich schon so Viele über den Kunstwerth derselben ausgesprochen haben, jeder Urtheils. Die Aufführung war gelungen zu nennen. Vorzüglich ausgeführt wurden die Rollen der Bertha (Dem. Roland), des Gärtners (Hr. Pistor) und des Herzogs von Neuburg (Hr. Hauser). Der letztgenannte Künstler wird unsere Bühne verlassen, um nach Italien zu gehen.

Hr. Schimon, vom Hoftheater zu München, machte in seiner ersten Gastrolle — Max im *Freyschütz* — wenig Glück. Mangel an Höhe sollte ihn wohl bestimmen, mehr Baryton, als erste Tenor-Parthien zu singen. Indess erwarben ihm sein einfacher, nur mit wenigen wohlgewählten Verzierungen ausgeschmückter Gesang und sein lebhaftes Spiel in seiner zweyten Gastrolle, Johann von Paris, den vollen Beyfall des Publikums. Er soll ein ausgezeichneter Maler seyn und früher den Gesang nur als Liebhaber getrieben haben. Dem. Schopf, welche uns nun bald verlassen wird, sang die Prinzessin sehr brav. Hr. Pistor hat als Ober-Seneschall in der Gunst des Publikums abermals bedeutend gewonnen.

Hr. Cornet und Dem. Kiel aus Braunschweig, ein wackres Künstlerpaar, und, wie es heisst, bald ein Ehepaar, gastirten zuerst als Arsir und Amenaide in *Tancred*. Seit geraumer Zeit hatte sich

keine Sängerin einer solchen Aufnahme hier zu erfreuen, als jetzt Dem. Kiel. Ihr schöner Gesang, ihr ausgezeichnetes Spiel, ihre in der That schöne Gestalt setzten die Hände unseres sonst als kalt verschrieenen Publikums in beständige Bewegung. Am Schluss der Oper wurde sie einstimmig hervorgerufen. Auch Hr. Cornet, ein schon von früher her uns liebgewordener Künstler, wurde lebhaft applaudirt. Abgerechnet, dass Tancred bey seiner Landung Schiffbruch litt, war die heutige Vorstellung sehr befriedigend. In der *Vestalin*, worin Dem. Kiel als Julia und Hr. Cornet als Licinius abermals zusammen gastirten, wurden ihre Leistungen wieder mit vieler Achtung anerkannt. Ferner gaben beide, Hr. Cornet den Fürsten Oskar, und Dem. Kiel die Alma zweymal in Spohrs neuster Oper: *Der Berggeist*. In dieser Oper, deren erste Vorstellung bey der Vermählungsfeier der Prinzessin Marie von Hessen mit dem Herzoge von Sachsen-Meiningen statt fand, hat Spohrs schöpferischer Geist abermals ein grossartiges Kunstwerk aufgestellt. Die Darstellung selbst war des feyerlichen Tages würdig. Eine gleiche Pracht der Costüme und Decorationen war hier noch nie gesehen worden. Ein neues Mitglied der Oper, Hr. Föppel, debütirte bey dieser Vorstellung als Held der Oper. Er soll uns Hrn. Hauser ersetzen. Endlich gastirten Hr. C. und Dem. K. zusammen im *Freyschütz* als Max und Agathe. Der Wunsch des Publikums, dieses Künstlerpaar zu besitzen, soll, wie es heisst, in Erfüllung gehen. Hr. Cornet gefiel als Almaviva, doch nicht so, als bey seinem frühern Gastspiele auf unserer Bühne, wo er in dieser Rolle furore machte. Dagegen wurden Hrn. Hausers (Figaro) Verdienste endlich einmal anerkannt; der Herzog von Neuburg im *Schnee* und Rudolph im *Rothkäppchen* waren Hrn. C.'s letzte Gastrollen.

Dem. Wohlbrück, welche an die Stelle der Dem. Schopf engagirt ist, wird nächstens erwartet.

Erstes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von Romberg; 2. Arie von Pär (aus Sargino), von Dem. Schopf gut gesungen; 3. Hr. Wiele, dessen seltene Virtuosität wir oft schon bewundert haben, erfreute uns durch den trefflichen Vortrag eines Violin-Concerts von Maurer; 4. Symphonie von Beethoven (neu). Die Introduction, das Adagio und Scherzo sind höchst originell und schön; weniger wollte uns das Allegro und der Schlusssatz ansprechen; 5. Arie von Spohr, von Hrn. Albert gesungen. Hr. Albert hat durch seine Fortschritte in der Kunst die Gunst des Publikums gewonnen; 6. Concertino für Clarinette von Lindpaintner, geblasen von Hrn. de Groot, welcher seiner seltenen Fertigkeit und seines schönen, zarten Vortrags wegen zu den vorzüglichsten Virtuosen auf diesem Instrumente gehört.

Zweytes Abonnement-Concert. 1. Ouverture aus *Anacreon* von Cherubini; 2. Scene und Arie von Beethoven, gesungen von Dem. Nerl; 3. Violin-Concert von Spohr, gespielt von Hrn. Gerke. Obgleich man dieses Concert unmöglich besser hören kann, als wir es früher zu wiederholten malen vom Componisten selbst hörten, so verdiente doch Hr. G. den rauschenden Beyfall, welcher ihm gezollt wurde, mit vollem Rechte; 4. Symphonie von Spohr; 5. Arie von Hummel, von Hrn. Hauser vorgetragen: die Composition fand wenig Beyfall; 6. Polonaise für Flöte von Dupuis, von Hrn. Blaschek geblasen.

Drittes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von Cherubini; 2. Arie von Pär, gesungen von Dem. Roland; 3. Violin-Concert von Rode, gespielt von Hrn. Barbeck jun.; 4. Symphonie von Beethoven (C dur); 5. Arie von Pär (aus *Camilla*), gesungen von Hrn. Berthold; 6. Rondo für Oboe von Thurner, vorgetragen von Hrn. Bauer. Hrn. Bauer wäre zu seiner schönen Fertigkeit und seinem lobenswerthen Vortrage etwas mehr Fülle des Tones zu wünschen.

Viertes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von C. M. v. Weber; 2. Arie von Pär (aus *Achilles*), gesungen von Dem. Nerl; 3. Fagott-Concert von Georg, vorgetragen von Hrn. Wagner. Die Composition wollte nicht ansprechen. Der melodiöse Theil derselben hatte nichts ausgezeichnetes, eben so wenig die Modulationen, und die Harmonieenfolgen und Stimmenführung waren nicht ganz fehlerfrey; daher gelang es Hrn. Wagner nicht, durch sein schönes Spiel die Composition zu heben; 4. Symphonie von Beethoven (D ♯); 5. Arie des Loredan aus *Camilla*, gesungen von Hrn. Albert; 6. Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene, comp. von Spohr und von ihm selbst vorgetragen.

Fünftes Abonnement-Concert. 1. Ouverture von B. Romberg; 2. Arie von Paer (*Camilla*), gesungen von Dem. Schopf, welche nicht bey Stimme zu seyn schien; 3. Adagio und Rondo aus einem Fagott-Concerte von Mühling, geblasen von Hrn. Hermann aus Sondershausen. Wie die Rede geht soll dieser Hrn. Humann, welcher unser Orchester verlassen hat, ersetzen. Keine leichte Aufgabe

4. Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Violen und 2 Violoncells von Spohr. Eine überaus zarte Composition, von dem Meister selbst und den besseren Künstlern unsers Orchesters trefflich ausgeführt; 5. Rondoletto für Violoncell von B. Romberg, vorgetragen von Hrn. Hasemann, dessen Meisterschaft völlige Anerkennung fand; 6. Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Schimon; 7. Rondo für 2 Hörner von Lindpaintner, geblasen von Hrn. Scharfenberg und Schubangk.

Sechstes Abonnement-Concert. 1. Ouverture zu *Alruna* von Spohr. Wir möchten wohl die Oper hören, der diese Pracht-Ouverture zugehört; 2. Concertino für die Bassposaune von Deichert, geblasen von Hrn. Schmidt. Der erste Satz und vorzüglich das Adagio verriethen einen talentvollen Tonsetzer, das Rondo hingegen schien uns zu tändelnd und zu bunt. Hr. Schmidt, einer der vorzüglichsten Virtuosen auf seinem Instrumente, trug das Tonstück trefflich vor; 3. Arie von Spohr (aus *Zemire und Azor*), von Dem. Roland gesungen; 4. Polonaise von Spohr, gespielt von Hrn. Gerke; 5. Pastoral-Symphonie von Beethoven; 6. Arie von Maurer, gesungen von Hrn. Föppel. Wir hätten gewünscht, dass Hr. F. in der Auswahl des Gesangstückes glücklicher gewesen wäre; 7. Variationen für Basshorn (Zinkenbass), vorgetragen von Hrn. Bänder sen. Das Basshorn ist durch seinen dicken Ton zu cantablen Stellen und zu Passagen schlechterdings untüchtig. Wir lassen Hrn. Bänders Fleiss alle Gerechtigkeit wiederfahren; bedauren jedoch seine an diess Instrument verlorne Mühe und Zeit. In Militär-Musik, wohin das Instrument gehören mag, kann es von Wirkung seyn; in den Concert-Saal aber gehört es nicht. —

In einem Concerte, welches die General-Direction des kurfürstl. Hoftheaters, in Verbindung mit den beyden hier bestehenden Singvereinen, zum Besten der in Norddeutschland durch Ueberschwemmung Verunglückten gab, wurde Händels *Messias* von einem zahlreichen Sing- und Orchesterpersonal sehr gut ausgeführt.

Prag. Die Fastenzeit dieses Jahres war nicht so reich an Musik als gewöhnlich. Wir nennen zuerst die beyden musikalischen Akademieen der Zöglinge des Conservatoriums der Musik. Man war diessmal mit der Wahl der Stücke nicht ganz zufrieden, ohne zu bedenken, dass die Direction, die doch auch das Neueste in der Kunst aufstellen will und soll, nicht immer Meisterwerke vorführen kann. Eine Symphonie von Ries, vortrefflich ausgeführt, wie alle Ensemblestücke in diesen Concerten, liess das Publikum kalt; grössere Wirkung machte dagegen Spontini's kraftvolle Ouverture zu Olympia. Die Hrn. Novak und Pokorey sprachen in einem concertirenden Satze für 2 Clarinetten von Krommer nicht sehr an; dagegen erregte Hr. Neukirchner mit Kummerschen Variationen für das Fagott das Publikum zu stürmischem Beyfall.

Ein Trio von Maurer für 2 Violinen und Violoncell (Variationen über die Romanze aus *Joseph* von Méhul enthaltend), von den Herren Bach, Schubert und Urbanek recht brav vorgetragen, fand nur getheilten Beyfall. Die Gesangstücke, welche immer die schwächste Partie dieser Concerte waren, bestanden aus einem Duett von Nicolini aus *Trajano in Dacia* und einer grossen Scene und Arie mit Chor aus Pärs *Sophonisbe*. Die Dems. Hagenbruck und Knicse, die das Duett sangen, haben recht artige Stimmen; die der Dem. Fritsch, welche die Arie vortrug, ist etwas grell und schwach. Das Chorpersonale, an dessen Spitze der zweyte Gesanglehrer, Hr. Schnepf, stand, schien insgesammt heiser zu seyn und war kaum vernehmlich, ob es gleich den rauschenden Siegesjubel vorsutragen hatte. Das zweyte Concert wurde mit einer Symphonie von Mozart eröffnet. Die vorgetragenen Concertstücke waren eine Composition von Sellner für 2 Hoboen, von Lindpaintner für 2 Hörner (worin sich vorzüglich Hr. Cholt vortheilhaft zeigte), und Violin-Variationen von Rode, von einem Knaben, Namens Leppen, Schüler der ersten Klasse, ganz allerliebst vorgetragen — eigentlich das einzige Stück, welches das Publikum zu lautem Beyfall hinriss. Von Gesangstücken hörten wir ein Duett von Gordigiani und eine brillante Arie von Soliva aus der Oper *la Testa di bronzo*. Die Ouverture aus Spohrs *Jessonda*, gut und kräftig vorgetragen wie alle Ensemblestücke, machte den Beschluss.

In den beyden musikalisch-deklamatorischen Akademieen des Vereins zur Unterstützung der Hausarmen hörten wir, gleichfalls von dem trefflichen Orchester des Conservatoriums, zwey grosse Symphonien, die erste von unserm wackern Landsmann Worczissek (Schüler Tomascheks), und die grossartige Symphonie in D von Mozart, nebst Ouverturen von Kuhlau, Kurpinsky und Lindpaintner. Die Solostücke liessen viel zu wünschen übrig, vorzüglich für die Freunde des Gesanges.

Eine neue Oper: *Alfred*, von Kotzebue, in Musik gesetzt von J. Wolfram, fand Beyfall. Wir wissen nicht, ob der Compositeur derselben der junge Flötenspieler ist, welchen wir hier schon öfter hörten; für eine erste Arbeit ist die Oper nicht verwerflich; sie zeigt von Fleiss und Studium. Hr. Binder sang die nicht eben sehr dankbare Partie des Alfred meisterhaft, was wir keinem der übrigen Sänger nachsagen können.

Triebensee's *wilde Jagd* ist zu dessen Benefice wieder in die Scene gesetzt worden, hat aber nicht sehr angesprochen; die Rollen des Siegfried und der Agnes eignen sich nicht wohl für die Individualität des Hrn. Binder und der Mad. Ernst. Hr. Kainz (Dittmar) war nicht recht bey Stimme, und Dem. Comet (Suschen) verschwendete eine Menge von Verzierungen, die sich in grossen Bravourarien recht gut ausnehmen mögen, an die Rolle des naiven Bauernmädchens! Auch war sie in ihrer Mimik sehr unglücklich. Hr. Wiedemann sang den wilden Jäger recht brav, nur wäre ihm wieder etwas mehr künstlerische Ruhe zu wünschen gewesen. Mad. Ernst hat sich das doppelte Verdienst um das musikalische Publikum erworben, dass sie zu ihrer Benefiz-Vorstellung die schöne, ernste Pär'sche Oper *Achilles* wählte und die Briseis recht brav sang und spielte. Wir haben die Hoffnung, einige ausgezeichnete Gäste auf unserer Oper-Bühne zu sehen. Im May wird Hr. Jäger und im Juny Dem. Sontag einen Cyklus von Gastrollen geben.

Nekrolog.

Johann Amon.

Dieser von Allen, die ihn kannten, geschätzte Tonkünstler starb am 29sten März dieses Jahres zu Wallerstein, als fürstlicher Kapellmeister. Gerber muss über ihn und seine Arbeiten sehr wenig unterrichtet gewesen seyn: (Siehe dessen *Neues Tonkünstler-Lexikon*, wo jedoch sein Name unrichtig Ammon gedruckt ist) um so lieber werden wenigstens diejenigen, die früher oder später mit ihm in einigem nähern Verhältnisse gestanden haben, hier etwas Bestimmteres aus sicherer Quelle über ihn lesen.

Er war 1763 in Bamberg geboren und wurde schon als Knabe für die Tonkunst gebildet. Die erste Hofsängerin daselbst, Fracasini, unterrichtete ihn im Gesange, besonders für die damals ausgezeichnete Kirchenmusik; und der Concertmeister Bäuerle in der Instrumental-Musik, besonders im Violinspiel. Da seine Knabenstimme gebrochen war, fasste er eine besondere Liebe zum Waldhorn und suchte auf diess Instrument überzutragen, was die Singstimme nicht mehr vermochte. Punto, damals der berühmteste aller Hornisten, lernte ihn kennen, half seinem Fleisse nach und nahm ihn mit auf seinen Reisen durch Frankreich und Deutschland. So waren Beyde 1781 und 1782 in Paris, wo A. auch bey Sacchini Unterricht in der Composition nahm. 1783 besuchten sie andere grosse Städte Frankreichs, bis sie 1784 über Strassburg, ihre deutsche Reise begannen und länger oder kürzer in Frankfurt, Aschaffenburg, Leipzig, Dresden, Berlin etc. verweilten. Später gingen sie nach Wien und hielten sich dort länger auf. Auf diesen Reisen secundirte A. den Punto und dirigirte die von diesem gegebenen Concerte. An jedem dieser Orte ward A. mit den vorzüglichsten Meistern seiner Kunst bekannt, und fand bey ihnen, da auch sein jugendlich bescheidenes, munteres und angenehmes Wesen Allen gefiel, gute Aufnahme. Besonders rühmte er in dieser Hinsicht Hiller in Leipzig, Reichardt, Düpont, Haak, Gros und die Mara in Berlin, so wie später in Wien Haydn, Mozart, Vanhall und Hoffmeister. Durch nähere Bekanntschaft mit solchen Männern und ihren Werken erweiterte er seine Kenntnisse und befestigte seinen Geschmack. Aber seine Brust ward schwach, und diess nöthigte ihn, sein bisheriges Lieblingsinstrument aufzugeben. Violine, Viola und Pianoforte setzte er an dessen Stelle; übte sie fleissig, und, ohne dass er jemals eigentlicher Concertspieler auf einem derselben wurde oder seyn wollte, lernte er sie doch meisterlich behandeln. Zu einem ausdauernden Aufenthalt und Amte gelangte er 1789, und zwar als Musikdirector zu Heilbronn, wo er auch fast dreyssig Jahre die Liebhaberconcerte dirigirte; hernach, 1817, als Kapellmeister des Fürsten von Wallerstein, an dessen Hofe er den Rest seines Lebens thätig zubrachte.

Von frühen männlichen Jahren an bis zu seinen letzten Tagen widmete er seine beste Zeit und seine besten Kräfte der Composition. So wurde die Zahl seiner Arbeiten sehr gross und weit grösser, als diejenigen wissen, welche ihm nicht näher standen; denn nicht wenige sind ungedruckt geblieben und von den gedruckten gewisse Gattungen nicht zahlreich in die Weite verbreitet worden. Lärmen und Aufsehen in der Welt haben sie nicht gemacht;

dazu waren sie nicht geeignet und er gleichfalls nicht: aber Vielen haben sie Vergnügen, angenehme und nützliche Unterhaltung gebracht. In eine nähere Kritik derselben wollen wir uns hier nicht einlassen; es bedarf deren auch um so weniger, da über verschiedene in früheren Jahrgängen dieser Zeitung von Kennern ist gesprochen, und nicht mit Schmeicheln, aber mit ruhigem, angemessenem Beyfall geurtheilt worden. Auch ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen zu geben, enthalten wir uns, wiewohl wir es liefern könnten. Die gedruckten sind erschienen bey Imbault und Pleyel in Paris, bey Castaud in Lyon, bey Bossler in Speyer, bey André in Offenbach, bey Simrock in Bonn, bey Falter in München, bey Gombart in Augsburg etc. Sie bestehen in Duos, Trios, Quartetten, Quintetten etc. in Symphonien, Sonaten, Variationen, Märschen, leichten Handstücken für's Pianoforte, Tänzen etc; für den Gesang, in zwey Messen (darunter die eine, deutsch, vom Fürsten von Oettingen-Wallerstein gedichtet), kleineren Kirchenstücken, Cantaten, Arien, deutschen Liedern, italienischen Canzonetten etc; Auch zwey Operetten hat er geschrieben. Kurz vor seinem Tode schrieb er noch eine Musik zur Begleitung der Gebete während der Messe für Verstorbene. Diese Musik erklärte er selbst für seinen Schwanengesang und bat, als er den Tod nahen fühlte, dass man sie während der Messe für ihn selbst aufführen möchte. Die fürstl. Wallersteinsche Kapelle erfüllte diesen Wunsch bey dem zweyten Gottesdienste für ihn, ihren entschlafenen Anführer und Freund. Unter seinen ungedruckt gebliebenen Compositionen sind 27 fast aus allen oben angeführten Gattungen der Instrumentalmusik, auch *deutsche Lieder*, und ein *deutsches Requiem*.

Amon war ein erfahrener Director (Orchestermusik dirigirte er mit der Violin, Gesang mit dem Pianoforte); ein sorgfältiger Lehrer des Gesanges und fast aller Instrumente, da er sie alle kannte, vorzüglich des Klaviers, der Harfe und der Guitarre, worauf er denn auch geschickte Schüler und Schülerinnen hinterlassen hat; am ausgezeichnetsten spielte er selbst Violine oder Viola im Quartett und bey Begleitung des Pianoforte. Von Charakter war er ein redlicher, gutmüthiger Mann, sittig, gefällig und zuvorkommend, ein angenehmer Gesellschafter, ein inniger Freund seiner Freunde; übrigens ein grosser, schlanker, schöner Mann. Er hinterliess eine Wittwe, vier Söhne und eine Tochter. Einen Sohn, der von frühester Zeit an ausgezeichnete Talente und Geschicklichkeit in der Musik und in der Zeichenkunst bewiess, hatte er das Unglück, erwachsen und schon von nicht geringem Ruf, durch den Tod zu verlieren. — Alle, die den geschickten, fleissigen, guten und angenehmen Mann gekannt haben, werden ohne Zweifel, was hier über ihn geschrieben worden ist, im Geiste unterzeichnen, und seiner immer mit Achtung und Zuneigung gedenken.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte, comp. — — par Henry Marschner. — — Oeuvr. 35. No. 1. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Dem Rec. ist nur die erste dieser drey Sonatinen zugesandt worden, und mögen wohl die anderen noch nicht erschienen seyn. Er hat sich durch den Vortrag dieser ersten unterhalten gefunden. Der Verf., der schon manches Grössere geliefert hat, hat auch diess Kleinere nicht vernachlässigt. Für Anfänger, die erst über die Elemente hinaus sind, hat er hier nicht geschrieben. Die Sonatine verlangt schon ziemliche Fertigkeit der Hände und einige Geschicklichkeit im angemessenen Vortrage von Stücken mannichfaltigen Ausdrucks, besonders auch (vorzüglich im Finale) heiterer und launiger Art. Das Andante ist angenehm und mit sichtbarem Fleisse geschrieben; diess hat dem Rec. am besten gefallen. Es lässt sich versichern, dass Liebhaber und Liebhaberinnen, die die angeführten Eigenschaften besitzen und Munteres, Gefälliges suchen, sich durch alle drey Sätze wohl unterhalten werden. Auf Höheres oder Tieferes hat es der Verf. hier nicht angelegt, und man wird nichts dagegen sagen, da es auch solche Musik geben muss, indem es ja so viele solche Liebhaber und Liebhaberinnen giebt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juny. **No. 23.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung aus No. 22.)

Das Archiv der Kapelle befindet sich im päpstlichen Pallaste auf Monte Cavallo. Der Musikschatz, welcher hier aufbewahrt wird, ist trotz des Verlustes sämmtlicher Werke aus der Vorpalestrina'schen Zeit, welchen die Kapelle durch den mehr erwähnten Brand im Jahre 1527 erlitten hat, ohne allen Zweifel der reichste und wichtigste, welcher auf der Erde existirt. Hier sind nicht allein die Werke aller päpstlichen Kapellcomponisten in ihrer ununterbrochenen Folgereihe, sondern auch Sammlungen der vorzüglichsten Meister aus der Neapolitanischen und Venezianischen Schule aufgestellt. Das Archiv enthält an dreihundert und funfzig bis vierhundert grosse Foliobände, über welche ein vollständiger Catalog (indice) unterhalten wird. Aber nicht genug, dass hier die wichtigsten und seltensten praktischen Producte der neueren Kirchenmusik aufgehäuft stehen, das Archiv enthält auch eine eben so reiche und unschätzbare Sammlung literarisch-musikalischer Urkunden, welche als Quellen zu einer Geschichte der Italiänisch-Römischen Kirchenmusik genützt werden könnten, wie sie sicher kein anderer Zweig des menschlichen Wissens aufzuweisen hat. Diess sind die Tagebücher, welche vorschriftsmässig, seit dem oft erwähnten Brande, von den jedesmaligen Archivaren (Puntatori) haben geführt werden müssen, und in welchen alle wichtigen politischen, musikalischen oder sonstigen Kapellereignisse verzeichnet stehen. Von diesen Tagebüchern sind, heisst es, so viele einzelne grosse Foliobände vorhanden, als seit 1527 Jahre verflossen sind, also, etwa dreihundert. Man urtheile, welch ein Schatz von Nachrichten, die Geschichte der Kapelle und mit ihr der Kirchenmusik betreffend, hier vorhanden ist! In wie fern der oft erwähnte Hr. Baini ihn benutzt hat muss die Zeit lehren. Ausser ihm erhält kein Sterblicher Zutritt zu diesem Archive. Die drei Schlüssel, welche einer ohne die anderen nicht öffnen kann, befinden sich in den Händen des jedesmaligen Kapellmeisters, des Hrn. Baini und eines der Custoden. Dass die hier aufgehäuften Kunst- und literarischen Werke für die musikalische Welt so gut wie verloren sind, begreift sich von selbst; sie kommen niemanden zu gute, denn selbst Hr. Baini ist mit so vielen ausserwesentlichen Geschäften versehen, dass es ihm zu deren wirklich zweckmässigen Benutzung so wohl an Lust, wie an Zeit gebrechen muss. Freilich mögen die erwähnten Tage-, oder vielmehr Jahrbücher, meistens von unliterarischen Subjecten geführt, ausser den eigentlichen Kunst-, oder sonstigen interessanten Nachrichten, einen grossen Wust von unbrauchbarem Geschwätze enthalten, und diess dürfte ein Grund mehr seyn, dass selbst Hr. Baini, oder mancher andere, dem man eine Einsicht in dieselben gestattete, keinen oder, nur einen sehr beschränkten Gebrauch davon machen würde. So viel ich habe erfahren können, werden diese Bücher bey jedesmaligem Jahresschlusse und dem Abgange des zeitigen Sekretairs den Custoden übergeben, von diesen im Archive aufgestellt, übrigens aber von keines Menschen Auge eingesehen, so dass man sie eigentlich nur des Herkommens wegen führt, übrigens aber, wenigstens heut zu Tage, als ganz nutzlos betrachtet.

Ich glaube, allen Musikern von Profession, so wie überhaupt den musikalischen Literatoren, einen Dienst zu erweisen, wenn ich hier ein Verzeichniss aller der Componisten, deren Werke in der päpstlichen Kapelle gesungen, oder doch im Archive derselben aufbewahrt werden, nebst einigen Bemerkungen hersetze. Musikfreunde, welche etwa die Reise nach Rom unternehmen wollen, können sich

desselben als Wegweisers bedienen, um in wenigen Wochen eben so viel Auskunft zu erhalten, als ich, meiner eignen Leitung überlassen und ohne alle Hülfsquellen, mir kaum im Wege zweyjähriger unermüdlicher Nachforschung habe verschaffen können. Um meine Arbeit so gemeinnützig als möglich zu machen, will ich zugleich die Festtage anführen, an welchen, so weit es mir hat gelingen wollen, davon Nachricht zu erhalten, bestimmte Musikstücke gesungen werden, und letztere zugleich namentlich anführen.

Gregor der Grosse (590-604). In wie fern der Gesangsstyl, welchen man den Gregorianischen Gesang nennt, ganz oder zum Theil ein Werk dieses Papstes ist, möge dahin gestellt seyn. Er wird ein paar Male im Jahre an hohen Festen gesungen, hat aber keine bestimmten Tage, sondern die Wahl desselben hängt von der Willkür des Kapelldirectors ab. Von Gregor bis zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts befindet sich kein Gesangstück mit dem Namen seines Componisten in der Kapelle.

Jacopo Pratense, genannt Jüsquin, eigentlich Jacques Després, dessen ich oben erwähnt habe, ist, nach Gregor dem Grossen, der älteste unter den bekannten Componisten, von welchem Compositionen im Archive der Kapelle existiren, aber nicht mehr aufgeführt werden. Er blühte um das Jahr 1500 und genoss zu seiner Zeit eines grossen Rufes. Ein Schüler des berühmten Okenheim und gleich diesem von Geburt ein Niederländer, trat er zu Anfange des sechzehnten Jahrhunderts in die päpstliche Kapelle. Sein Name steht noch heutiges Tages auf dem Chore in der Wand ausgeschnitten. Dieser Componist gibt zu der Bemerkung Veranlassung, dass von ohngefähr viersig Componisten, deren Werke in der Kapelle gesungen werden, fünf und dreyssig ausübende Kapellsänger, und unter diesen die gefeiertesten Namen, welche die Kirchenmusik aufzuweisen hat, gewesen sind: ein Beweis, dass in der damaligen Zeit, so wie überhaupt noch in diesem Augenblicke in Italien, die Tonsetzkunst vom Gesange, und dieser wieder von der Tonsetzkunst, nicht getrennt, dass im Gegentheile die musikalische Empfänglichkeit im Gesange abgeschlossen war und, ausser nach ihm, nach nichts anderm verlangte. Diese Wahrheit in's Auge gefasst, was muss man da von der seichten musikalischen Erkenntniss gewisser Schwätzer urtheilen, welche in ihrem ganzen langen Leben nichts gelernt zu haben scheinen, als dass es gewisse Fälle geben könne, „wo der Gesang mit Recht der Instrumentalmusik (wenn das affectirt gesuchte Wort Instrumentenspiel so viel wie Begleitung heissen sollte, wäre der Unsinn noch auffallender) untergeordnet werden müsse."

Jacob Arkadelt, Schüler und Landsmann des vorigen, war Kapellmeister des Cardinals Lorrena. Ich finde nirgends, dass er Mitglied der päpstlichen Kapelle gewesen ist. Doch sind einige Compositionen im Archive derselben vorhanden, werden aber nicht mehr gesungen. Arkadelt war besonders als Madrigalencomponist so sehr berühmt, dass unbekannte Musiker, um ihren Compositionen einen desto grösseren Beifall zu verschaffen, ihnen seinen Namen vorsetzten. Von ihm sind im Jahre 1539 fünf Bücher von Madrigalen erschienen. Das schönste unter diesen soll: *Il bianco e dolce cigno cantando muore* seyn.

Carl d'Argentilly, ein Niederländer, oder, nach andern, ein Franzose, lebte um's Jahr 1543. Ob er päpstlicher Sänger gewesen ist, habe ich nirgends finden können. Die Kapelle besitzt einige Compositionen von ihm.

Costanzo Festa, aus Florenz, trat gegen das Jahr 1540 in die päpstliche Kapelle. Ob er gleich seinen beiden grossen Nachfolgern, Morales und Palestrina, nicht gleich kömmt; so gebührt ihm dennoch das ausgezeichnete Lob, mit welchem Burney seiner gedenkt, im vollen Masse. Festa ist der älteste Componist, dessen Werke in der Kapelle gesungen werden. Ich habe ein paar Motetten und eine Messe von ihm gehört, von so ungemeiner Klarheit, Genialität und ernster Weihe, dass ich unwillkürlich an Mozart erinnert ward.

Christoph Morales, aus Sevilien in Spanien gebürtig, trat 1544 in die päpstliche Kapelle. Sonderbar, aber nichts desto weniger wahr ist es, dass die Römer, wie in der Mahlerey, so auch in der Musik, fremder Lehrer bedurft, und diese noch weiter hergeholt haben, als für die Mahlerey. Ueber allen Zweifel erhaben ist, dass die Flamänner, und nächst ihnen die Spanier und Florentiner, die musikalischen Lehrmeister nicht allein der Römer, sondern von ganz Italien gewesen sind. In wie fern Morales seines Theils das Palestrina'sche Zeitalter vorbereitet hat, sagt die musikalische Literargeschichte nicht: Unwissenheit, Mangel an philosophischer Kunstkritik, besonders aber die bequeme Gewohnheit, einer dem andern blindlings nachzu-

sprechen, haben den Grundsatz aufgestellt, vor Palestrina sey kein Kirchengesang vorhanden gewesen und er selbst, das heisst, sein Genie, nicht von Menschen geboren, sondern vielmehr aus der Erde aufgeschossen. Wo aber ein Morales existirt hat, und besässen wir von ihm nichts weiter, als das Motett: *Lamentabatur Jacob*, welches am dritten Fastensonntage gesungen und von Vorzeit und Gegenwart als eines der grössten Meisterstücke gerühmt wird, welches die päpstliche Kapelle, also die ganze musikalische Welt, besitzt; man könnte immer mit Recht schliessen, Palestrina habe sich nur an sein Zeitalter angeschlossen, nicht aber es von Grund auf geschaffen.

Giov. Antonio Merula trat im Jahre 1587 in die Kapelle. Gesungen werden seine Compositionen nicht mehr, obgleich sich einige derselben im Archive der Kapelle befinden. Er war der erste Kapellmeister, welcher, ohne ein Bischof zu seyn, zu Folge der Bulle Sixtus V., aus der Mitte der Sänger gewählt ward.

Palestrina (eigentlich Giov. Pierluigi von Palestrina, einem Städtchen nordöstlich von Rom, dem alten Präneste). Sein wahres Geburtsjahr ist unbekannt, weil im Brande von Palästrina im Jahre 1557, als Herzog Alba unter Paul IV. gegen den Kirchenstaat im Anzuge war, auch das dortige Kirchenregister ein Raub der Flammen ward. Gemeiniglich nimmt man 1529 dafür an. Palestrina war der Sohn armer Aeltern. Von seiner Jugendgeschichte ist eben so wenig bekannt, als von seinem späteren bürgerlichen Leben. Man muss erwarten, dass die Biographie, welche Hr. Baini, dem es, seiner Versicherung nach, gelungen ist, sich bisher ganz unbekannte Quellen über Palestrina zu verschaffen, unter der Feder hat, den Erwartungen entsprechen werde, welche er selbst davon hegt. Wenn die Sage von der Marcellusmesse gegründet ist; so hat Palestrina, da die einundzwanzigtägige Regierung Marcellus II. in's Jahr 1555 fällt, dieses berühmte Gesangstück in seinem sechsundzwanzigsten Jahre geschrieben. Ueber diese Messe ist aber so viel Dunkel verbreitet, dass einige sie nicht einmal für Palestrina's Arbeit halten wollen, sondern sie, wahrscheinlich nur im Spasse, dem Papste Marcellus I. (308—310) zuschreiben; anderen scheint sie von einem anonymen Componisten, wieder anderen ein nach und nach entstandenes Werk mehrer päpstlicher Sänger zu seyn. Als ich Hrn. Baini schriftlich um seine Meynung von der Sage über diese Messe befragte, gab er mir folgende Antwort: Monsgr. Fantanini nell' Eloquenza Italiana risponde per me alla Sua interrogazione (das thut Fontanini aber nicht, denn sein Werk ist kein abhandelndes, sondern ein bloss lexicographisches, in welchem sich kein Wort, den quästionirten Gegenstand betreffend, befindet; vielleicht hat Hr. Baini einen andern Schriftsteller im Sinne gehabt). Tutto sta, che venti un giorni di pontificato permettessero a Marcello II. di occuparsi del canto (das ist auch meine Meynung, welche ich bereits oben dargethan habe). Ed io aggiungo: quando sarà impressa la Vita di Giov: Pierluigi, lo saprà. Möge denn endlich diess lang erwartete Leben Palestrina's erscheinen, damit die musikalische Welt über die Kunstbildung (denn darauf möchte es mehr ankommen, als auf seine Privatexistenz, weil in jener gleichsam die Geschichte und Bildung der Kunst selbst enthalten seyn muss) eines der grössten Componisten, welche existirt haben, genügendere Aufschlüsse erhalte, als die bisherigen gewesen sind. Was aber die, wie verlautet, mit dem Leben Palestrina's zugleich erscheinen sollende Ausgabe seiner sämmtlichen Werke anbetrifft; so begreife ich nicht, wie Hr. Baini dieselbe wird veranstalten können, da es ihm eben so wenig, wie jedem andern Mitgliede der Kapelle, gestattet ist, von irgend einer, im Archive derselben befindlichen, Composition eine ganze, oder auch nur theilbare Abschrift zu nehmen. Dass Herr Baini sich für irgend einen zeitlichen Gewinn der Excommunication aussetzen wollte, steht von ihm, der Priester, Beichtvater und überdem ein sehr gottesfürchtiger Mann ist, keineswegs zu erwarten. Komme ich auf Palestrina zurück. Mit Bestimmtheit weiss man von seinem Leben nichts, als dass er ein Schüler des Flamänners Gaudimel gewesen, im Jahre 1562 zum Kapellmeister in S. Maria Maggiore und darauf, nachdem, wie der h. Philipp von Neri berichtet, die Seele Animuccia's, Kapellmeisters an der Peterskirche, 1571 gen Himmel gefahren, zum Nachfolger dieses letztern ernannt worden ist. Es lässt sich nicht einmal mit Sicherheit angeben, ob er auch wirklicher ausübender päpstlicher Sänger, oder nur Componist der päpstlichen Kapelle gewesen ist. Für letzteres spricht der Umstand, dass er als Kapellmeister der Peterskirche gestorben ist, ein Amt, dessen Dienst mit der Stelle eines päpstlichen Sängers, da die Functionen beider an denselben Tagen, sogar in

dieselben Stunden fallen, nicht wohl vereinbar ist. Im Register der Kapelle steht der Tod Palestrina's vom damaligen Archivschreiber (Puntatore), Ippolito Gamboni, also verzeichnet: A dì 2 Feb. 1594. Questa mattina il Sgr. Giovanni Pierloisci, eccellentissimo Musico, nostro compagno (was nicht gerade besagt, dass Palestrina Sänger, sondern nur, dass er Mitglied, aber ohne Dienste zu thun, der Kapelle gewesen seyn mag) e Maestro di Cappella in S. Pietro etc. Mit seinem Herzensfreunde Giov. Maria Nanini errichtete er eine Singschule. Von ihm werden ohne Vergleich die meisten Werke gesungen. Bestimmt sind folgende Motetten, welche während des Offertoriums ausgeführt werden: Epiphania, *Surge illum in aere Jerusalem*, oder (findet die päpstliche Messe in der Peterskirche Statt) *Tu es pastor ovium*; Mariä Reinigung, *Responsum accepit Simeon*; Aschermittwoch, *Derelinquerat impius*; am Passionssonntage, *Salvum me fac*; am Palmsonntage, *Stabat mater*; am grünen Donnerstage (in der Messe) das vortreffliche Motett, *Fratres ego enim*, (im Früh- oder finstern Dienste, Nachmittags) eine vierstimmige Lamentation; am stillen Freytage (Morgens, während der Kreuzesanbetung, bey der ersten Kniebeugung, während der Papst und nach ihm die Cardinäle die Anbetung verrichten, der vortreffliche, liebliche Doppelchor *gli Improperj* genannt; am Ostermontage, *Jesus junxit se* (ist eins seiner schönsten Motetten); am Osterdienstage, *Surrexit pastor bonus*; am Himmelfahrtstage (in S. Giovanni in Laterano), *Viri Gallilaei*; am ersten Pfingsttage, *Cum complerentur*; am zweyten Pfingsttage (in der Peterskirche in der Chorkapelle), *Exultate Deo*, für zwey Chöre; am Sonntage Trinitatis, *O beata trinitas*; am Frohnleichnamsfeste (während der stillen Messe), das schon erwähnte *Fratres ego enim*; am Johannistage (in S. Giovanni in Laterano), *Fuit homo missus a Deo*; Mariä Himmelfahrt, *Assumpta est Maria*; am ersten Advente, *Salvatorem expectamus*; am Dienstage darauf (während der jährlichen Ausstellung des Allerheiligsten in der Paolinischen Kapelle im Vaticane), das eben genannte *Fratres ego enim*; am zweyten Advente, *Jerusalem cito veniet*; am dritten Advente, *Veni Domine*; am vierten Advente, *Canite tuba in Sion*; am zweyten Weihnachtstage: *Cum autem esset Stephanus*; am dritten Weihnachtstage, *Hic est beatissimus discipulus*; am Neujahrstage, *O magnum mysterium*; am Jahrstage der Papstes wahl, eins von den beyden, *Tu es Petrus*, oder *Tu es pastor ovium*; bey'm Verschliessen der heiligen Thür, die Hymne: *Coelestis urbs Jerusalem*, und endlich am Tage Mariä Verkündigung (in der Kirche di S. Maria sopra Minerva, wann diess Fest nicht während der Fasten fällt), *Ne timeas Maria*. Die Wahl der Messen, welche von Palestrina gesungen werden, hängt von der Willkühr des Kapelldirectors ab, und kann hier folglich nicht angegeben werden, steht aber mit der Anzahl der von ihm aufgeführten Motetten im entsprechenden Verhältnisse.

Giovanni Maria Nanini, Tenorist, trat 1577 in die Kapelle. Palestrina's Mitschüler bei Gaudimel, schloss er mit diesem einen engen Freundschaftsbund und beide gründeten später eine Schule, aus welcher Nanini's Bruder, Giovanni Bernardino Nanini, Antonio Cifra und mehre, nachmals berühmt gewordene Tonsetzer hervorgegangen sind. Die Kapelle führt viele seiner Compositionen auf; bestimmt wird aber nur am ersten Weihnachtstage sein Motett: *Hodie nobis coelorum Rex*, gesungen.

Arcangelo Crivelli, Tenorist, ward im Jahre 1585 in die Kapelle aufgenommen. Von den vielen Werken dieses Componisten, welche in der Kapelle gesungen werden, hat nur das einzige Motett: *Ecce odor filii mei*, am zweiten Fastensonntage seine bestimmte Zeit.

Orazio Griffi, Sänger der Kapelle. Diese führt mehre Werke von ihm auf; keines aber hat einen bestimmten Tag.

Felice Anerio, Sänger der Kapelle, ward derselben von Clemens VIII. durch eine eigene, an sie abgesandte, Botschaft zum Nachfolger an Palestrina's Stelle empfohlen und natürlich auch angenommen. Nach Palestrina genoss er die grösste Achtung. Von den zahlreichen Werken, welche die Kapelle von ihm singt, haben folgende Motetten einen bestimmten Tag: am Ostersonntage, *Christus resurgens* (eines der schönsten, welche die Kapelle besitzt); am Sonnabend nach Ostern, *Voce mea*, und am Jahrstage der Krönung des jedesmaligen Papstes, *In Diademate capitis Aaron*. Auch ward, bis man um's Jahr 1720 bis 1725 anfing, in der Charwoche das Baische Miserere zu singen, eins von ihm, abwechselnd mit einem von Scarlatti, aufgeführt.

Giovanni Francesco Anerio, päpstlicher Sänger, des vorigen Bruder. Die Kapelle singt einige Werke von ihm.

Luca Marenzio, päpstlicher Sänger, starb 1599.

hart, sein *Requiem*, hat die Klasse, von der ich jetzt allein rede, so bezaubert, dafs man es als einen Maafsstab der Beurtheilung des Kirchenstyls betrachtet. Die übrigen wenigen Kirchenkompositionen dieses deutschen Orpheus werden — gleichsam als eine Fastspeise — nur bey aufserordentlichen Gelegenheiten gegeben. Dafs Haydn's und Mozart's Violinquartette und Fortepianokompositionen mit eben so vieler Theilnahme gespielt und gehört werden, bedarf keiner Erwähnung. Auch habe ich mit Vergnügen bemerkt, dafs man auch hier endlich von der irrigen Meinung zurückgekommen ist, als mufsten in einem öffentlichen Konzerte nur Arien und sogenannte Konzerte (die also genannte Gattung von Kompositionen) gegeben werden. Sonaten *à quatre mains*, Duetten, Solo's, Phantasien u. s. w., machen hier jetzt öffentlich eben das Glück; und die Sucht, sich nur mit Konzerten hören lassen zu wollen, hat — dem Himmel sey Dank — merklich abgenommen. Uebrigens sind durch die genannten Komponisten keineswegs die Herren Naumann, Reichardt, Salieri, Righini, Winter, A. E. Müller und andere, verdrängt worden. Ueber Sterkel's, Pleyel's und Steibelt's Arbeiten ist man nicht einerley Meinung; gewifs ist, dafs nur einige ihrer Arbeiten durchgängig schon gefunden werden. Die Fortepianospieler wagen sich gern an Beethoven und scheuen weder Zeit, noch Mühe, um sich durch seine Schwierigkeiten hindurch zu arbeiten. Konnte ich doch das Nämliche in Absicht auf Clementi sagen! Sollte man es glauben, dafs dieser originelle Tonsetzer fast ganz vernachlässigt wird? — Die Ursach dieser Abneigung ist mir ganz unerklärbar.

Zur *zweyten* Klasse der hiesigen Musikliebhaber rechne ich diejenigen, die eben so wenig einen ganz schlechten als ganz geläuterten Geschmack besitzen. Sie hassen das Niedrige und Gemeine, haben Sinn für das Edle und Erhabene, aber übersehen doch nicht selten die wahren Schönheiten und haschen, ohne viel Besonnenheit, zu sehr nach dem Brillanten. Wie leicht sie sich dann durch *faux Brillanten* blenden lassen, bedarf keiner Erwähnung. Ist ein Konzert, eine Sonate, eine Oper nur neu und von keinem ganz übel beurtheilten Komponisten: so geben sie sicher Beyfall und Kaufer ab. Je bizarrer ein Tonstück ist, und besonders, je mehr Blasinstrumente und Janitscharenmusik darin dominiren, desto reizender finden sie es. Sie lassen sich nicht anders hören, als in einem *Concerto*, oder *grand Concert*, Quartetto halten sie für eine langweilige Musik und dulden sie nur da, wo man kein Orchester haben kann. Der Bravoursangerin applaudiren sie nur dann, wenn sie mit dem gewöhnlichen Opernschlufs, oder mit einer Cadenz — *verbunden mit einem triumphirenden Gast*, endet. Das überladene Spiel ziehen sie der einfach-eleganten Darstellung vor. Besonders mufs ein kühner Uebergang den andern drängen, dann halten sie das Stück für Mozartisch. Die Kirchenmusiken, die sie begünstigen, sind theatralisch; am liebsten hören sie die Messe, wenn zwischen den einzelnen Sätzen derselben eine Opernarie *mit untergelegtem Kirchentexte* oder ein für die Orgel modificirtes Klavierkonzert gegeben wird *). Sie sehen bey einer Sängerin weniger darauf, wie sie ihre Stimme behandelt, als was sie für eine Stimme hat. Die feinern Nuancen des Klaviers kennen sie nicht und mochten dies Instrument lieber ganz verdrängen, gleich als ob

*) Woher mag es wohl kommen, dafs so viele Musikliebhaber an dem ächten, simpleren und doch eben so kunstreichen Kirchenstyle weniger Gefallen finden? — Die eine Ursache liegt — sehr natürlich — in dem noch geniegenern und immer höher steigenden Luxus. Die Nation ist weichlicher geworden und der Sinn für die Empfindung des *Erhabnen* ist durch den allen grofsen Geschmack am *Schönen* — im engern Sinne des Worts — in vieler Rücksicht beynahe verdrängt worden. — Die andere Ursach ist wohl in einer gewissen Verstörung des Aufgeklärtheit zu suchen. Ich habe Gelegenheit gehabt, zu bemerken, dafs der *leyerliche* Gang des Chorals und des choralmäfsigen Kirchengesanges Manchem deswegen zuwider ist, weil er ihn — durch eine besondere Ideenverbindung, an gewisse längst abgelegte Begriffe erinnert.

d. Verf.

In seinen früheren Jahren hatte er in Diensten des Königs von Polen und dann des Cardinals von Este gestanden. Er ward nicht allein nach Palestrina für den grössten Kirchencomponisten seiner Zeit gehalten, sondern stand auch wegen seiner Madrigale, welche damals für die besten galten, in grossem Ansehn. Der bekannte Spanier, Sebastian Raval, nennt ihn il divino Compositore de Madrigali. Von seinen vielen, in der Kapelle gesungenen Werken wird am Sonnabend vor Ostern ein *Magnificat* aufgeführt.

Gabriele Galvex (Calves) scheint kein Sänger der Kapelle gewesen zu sein. Diese führt am ersten Fasstensonntage das Motett: *Emendemus in melius* von ihm auf.

Ruggiero Giovannelli trat 1599 als Tenor-Sänger in die päpstliche Kapelle, nachdem er vorher, der Reihe nach, zu S. Luigi, S. Appollinare und endlich, an Palestrina's Statt, Kapellmeister der Peterskirche gewesen war. Sein grandioses Motett: *Vestibat vestes*, wird bei grossen Kirchenfeierlichkeiten aufgeführt.

Tommaso Lodovico da Vittoria (in Spanien), Anfangs Kapellmeister in S. Apollinare, dann Sänger der Kapelle. Letztere führt in der Messe der Weinachtsnacht sein Motett: *Quem vidistis pastores*, auf. Für seine beste Arbeit hält man ein Requiem, welches bei vorkommenden Gelegenheiten gesungen wird.

Girolamo Rosini von Perugia trat 1601 als Sopransänger in die päpstliche Kapelle. Obgleich diese, so viel ich habe erfahren können, keine Compositionen von ihm besitzt, und es überhaupt auch zweifelhaft ist, ob er Tonsetzer gewesen; so führe ich ihn doch einer Merkwürdigkeit wegen an, welche hier Erwähnung zu finden verdient. Er ist nämlich der erste Römische, oder vielmehr Italiänische, männliche Sopransänger, welchen die päpstliche Kapelle besessen hat. Bis auf Rosini waren diese Sänger lauter gebohrne Spanier gewesen, ein Umstand, welcher, so viel ich weiss, noch von keinem fremden musikalischen Literator zur Sprache gebracht worden ist. Manfredini führt eine Menge derselben namentlich an. Mein Gewährsmann für diese Nachricht ist der Priester Andrea Adami in seinem Werke, betitelt: *Osservazioni di ben regolar il Canto della Cappella Pontificia*, welcher um's Jahr 1689 päpstlicher Kapellmeister und (hier das wichtigste) selbst Sopransänger, also der Geschichte dieser Klasse von Sängern nicht allein als musikalischer Literator, sondern auch aus persönlichen Gründen, kundiger als viele andere Schriftsteller, ihn am genauesten kennen musste. Die Kastration scheint also, im Kirchenstaate nicht vor dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts Statt gefunden zu haben. Es wäre interessant, zu untersuchen, in wie fern ein Gebrauch, aus welchem, als ursprünglich dem Kirchenstaate angehörig, man den Römern seit Jahrhunderten so viele Vorwürfe gemacht, in einem weit entfernten Lande, wo, wie es scheint, keine so wirksamen musikalischen Veranlassungen dazu vorhanden waren, habe entstehen, sich von da bis nach Rom verbreiten und hier Ursache zu seiner neuen Entstehung werden können. Adami sagt übrigens nicht, ob Rosini durch Zufall oder absichtlich in den Stand eines Sopransängers versetzt worden war; wir erfahren bloss, er sey, nachdem er Probe gesungen und darin auf eine glänzende Weise bestanden, von den eifersüchtigen Spanischen Kastraten der Kapelle verworfen und durch diesen Schimpf bewogen worden, um fortan jeder Versuchung zum öffentlichen Gesange aus dem Wege zu gehen, bey den Kapuciner-Franciscanern Profess zu thun; Clemens VIII. aber habe, von dem Vorfalle unterrichtet, ihm „ad inserviendum Capellae" Dispens ertheilt und ihn in diese aufnehmen lassen. Rosini trat am Ende seines Lebens noch in den Predigerorden des h. Philipp von Neri und starb 1644.

Vincenzo de Grandis war päpstlicher Contralt-Sänger im Jahre 1605. Ob die Kapelle ausser dem Motett: *o Doctor optime*, welches bey den Cardinals-Versammlungen gesungen wird, noch andere Compositionen von ihm aufführt oder besitzt, habe ich nicht erfahren können.

Francesco Severi, päpstlicher Sänger um dieselbe Zeit. Von ihm werden noch einige Messen und Motetten gesungen.

D.*) Santi Naldini, ein Römer, trat als Contralt 1617 in die Kapelle und starb 1666 als Mitglied des Ordens des h. Sylvester. Er soll, heisst es, in der Kirche di S. Stefano del Cacco begraben liegen, und auf seinem Leichensteine ein Canon eingegraben seyn. Mir hat es nie glücken wollen, letztern aufzufinden.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

*) Man erinnere sich, dass D. so viel wie Don und diese die Priesterwürde bedeutet.

Nachrichten.

Magdeburg, im May. Seit dem Anfange dieses Jahres ist mancherley hier vorgefallen, das in musikalischer Hinsicht Interesse erregen kann. Zuvörderst will ich des Theaters erwähnen, welches neu erstanden war, halb schon wieder untergegangen ist, aber hoffentlich bald unter veränderten Umständen und durch das Zuthun mehrer angesehener Bürger eine sichere Existenz gewinnen wird. — Hr. Petri aus Berlin kam im Januar nach M., miethete das Haus und brachte eine passable Truppe mit, zeigte aber bald, dass er dieselbe nicht zu leiten verstehe. Mit ihm kam als Musikdirector Hr. W. Telle, früher beym Königstädter Theater in Berlin, ein Mann, der seiner Stelle gewachsen ist. Sonderbar genug war ihm ein Dilettant, Hr. Liebmann, zur Seite gestellt, der recht artig die Violine streicht, sein eigenes Spiel aber nicht dirigiren kann, viel weniger Sänger und Orchester, denn er kann nicht taktiren. Nach etlichen umgeworfenen Scenen in Opern, zog er sich zurück. Die Sänger sind: Dem. Bach, die eine kräftige, recht hübsche, in der Tiefe jedoch unangenehme, und überhaupt nicht gerade gebildete Stimme hat; Hr. Krickeberg, erster Tenorist, der viel Musik und eine sehr gute Schule, aber keine Stimme besitzt; Hr. Meisinger, zweyter Tenorist, der als Sänger eigentlich nur zu Kleinigkeiten gebraucht werden kann, diese aber recht artig vorträgt, und übrigens durch sein Talent als Komiker mit Recht beliebt ist; Hr. Vollbrecht, Bassist, welcher eine überaus starke Stimme, wenig Schule, aber Mutterwitz hat, und ebenfalls ein recht guter Komiker ist; endlich Hr. Grohmann, auch ein Bassist, mit schwächerer aber nicht ungebildeter Stimme. Das übrige Personale kann man nicht zu den Sängern rechnen. — Man gab den *Don Juan* mit sehr unglücklichem Erfolge, *die Entführung* vom dritten Male an gut, *die schöne Müllerin* noch besser, und *die Dorfsängerinnen* sehr gut, alles jedoch im Allgemeinen gesagt; ausserdem mehre meistens sehr übel localisirte Possen, z. B. *das Abentheuer auf dem Vogelfang*, nach dem *Abentheuer auf dem Weinachtsmarkt* bearbeitet. Parodirte Gassenlieder, niedrige Volkswitze u. dergl., die Bestandtheile dieser Vaudevilles, sind Reizmittel, deren man, wenn der Autorwitz fehlt, sehr bald überdrüssig wird. Sind jedoch dergleichen Stücke Referenten dadurch merkwürdig gewesen, dass sie meistens das Theater füllten, wogegen es bey den ersitgedachten Opern zuweilen leer blieb. — Im vorigen Monate besuchten uns, auf ihrer Durchreise nach Hamburg, Hr. und Mad. Spitzeder, vom Königstädter Theater, und ihre Gastdarstellungen gewährten einen Genuss, der uns unsere eigene Schwäche bald vergessen liess. Wer Hrn. S. in Berlin sah, der wird keinen Anstand nehmen, ihn zu den ersten Komikern unserer Zeit zu rechnen und eingestehen, dass er als Sänger nicht minder hoch steht. Er besitzt eine starke und angenehme Stimme, eine klangvolle Tiefe, und die Leichtigkeit seines Vortrags, so wie die Mittel, wodurch er die Komik in den Gesang legt, beweisen, dass diese beyden Talente, und die Kunst mit der natürlichen Anlage sich nirgend glücklicher vereinigen konnten. Den Leporello habe ich nie besser gesehen, als von ihm: seine witzigen Improvisationen waren ungemein ergötzlich, und den Gipfel des Komischen erreichte er, als er im zweyten Akte den Mantel Don Juans auseinander schlug, und mit einer kläglichen Donnerstimme: Erbarmen! rief. — Als *Osmin* konnte er sein Talent als Sänger noch mehr zeigen; als Knoll hätte seine groteske Figur schon hingereicht, das Publikum im fortwährenden Lachen zu erhalten. — In einem Concerte sang er mit Hrn. Grohmann das Duett aus *der heimlichen Ehe*: „Herr! wenn Sie Ehre fühlen.“ Schade dass er nicht im Kostüm war, also seinen vortrefflichen Vortrag nicht durch Gesten noch mehr heben durfte, denn in dieser Scene hat er Gelegenheit zu zeigen, dass er mit der edlen Komik sehr vertraut ist. — Mad. Spitzeder hat eine schöne, reine und sehr gebildete Stimme, welcher nur noch etwas mehr Fülle zu wünschen wäre. Ueberall zeigt sie eine vollendete Schule; wer ihren verschiedenen Vortrag in den Rollen *der Donna Anna*, *Constanze* und *Mullerin* vergleicht, der muss finden, dass der Character der letzten ihr am meisten zusagt, jedenfalls mehr als die hohe Tragik der Donna Anna. Sie erntete nach jeder Arie wohlverdienten Beyfall und ward nach jeder Vorstellung mit ihrem Manne gerufen. Im Concerte sang sie eine Arie mit Rondo von Carafa und mit ihrem Manne ein komisches Duett im Wiener Dialekt. Die süssen Rouladen der ersteren konnten, so vortrefflich vorgetragen, nicht anders als sehr angenehm seyn; Mad. S. sang überhaupt diesen Abend mit einer Unbefangenheit und Anmuth, die

das ganze Publikum bezauberten; dass Duett war allerliebst, und sie machte uns die Freude, es auf unsere Bitte zu wiederholen. — Unsere Sänger würden schlecht dabey fahren, wenn man ihrer bey solcher Gelegenheit erwähnen wollte, aber eines muss Ref. anerkennen: Hr. Meisinger war als Pedrillo vortrefflich, obgleich er mit seiner Komik noch nicht recht Haus zu halten versteht. — Kaum waren unsere lieben Gäste abgereisst, so entfernte sich Hr. Petri heimlich und liess seine Truppe im Stich. Hr. Telle machte in Gemeinschaft eines sachkundigen Mannes, den ich, ehe die Sache reif ist, nicht nennen kann, einen Plan zur Reformation des ganzen Theaters; der Hr. Oberbürgermeister Francke, welcher alles, was Kunst heisst, in seinen Schutz nimmt, interessirte sich lebhaft für dessen Ausführung, und es ist alle Hoffnung da, dass mehre wohlhabende Leute als Actionairs zusammen treten und unserer Stadt wieder ein stehendes Theater verschaffen werden.

Die Concerte gaben uns Folgendes. — Logen-Concerte. Symphonien von Mozart (Es und C, die kleinere), A. Romberg (C), Haydn (milit.) und Beethoven (Pastorale); Ouvertüren von Righini (*Tigranes*), Lindpaintner (*Pflegekinder*), Spohr (*Jessonda*), Spontini (*Vestalin*), Weber (*Freyschütz*), Winter (*Opferfest*), Mozart: keine! — Concert von Spohr (C^b) und Potpourri von George für Clarinette, gut geblasen von Hrn. Feldt. — Clavierconcert von Wilms (C), gespielt von Hrn. Ehrlich, einem jungen Dilettanten, etwa 15 Jahre alt. Er hat einige Fertigkeit, aber keinen Takt, spielte im Adagio Pausen anstatt Noten, und warf das Rondo beynahe um, so dass diess schöne Concert nicht schön klang. — Clavier-Quintett von Fiekl und Phantasie für Pianoforte und Clarinette von Rummel, in beyden die Hauptpartie von Hrn. Kämmerer recht brav vorgetragen; das erstere passt aber nicht für den Concertsaal, das zweyte war langweilig. — Arie aus dem *Freyschütz*: „Durch die Wälder", von Hrn. Schiele, einem reisenden Sänger, vorgetragen; er gab sich Mühe, hat aber eine veraltete Stimme, und eine gewisse theatralische Deklamation, die nicht ins Concert gehört. — Zwey Concertarien von C. M. v. Weber, von Mad. Cuny, wie immer, gut gesungen. Duett aus *dem Herbst* von Haydn, von derselben mit Hrn. Humbert vorgetragen. Des letzteren Stimme ist angenehm, sein Vortrag, als der eines Dilettanten, befriedigend. — Duett und Chor, Anfang des dritten Theils der *Schöpfung*; Introduction aus dem *Opferfeste* und die *Glocke* von A. Romberg, alles vom Seebachschen Gesang-Verein ausgeführt; das erste nicht ohne Fehler, die letzten vortrefflich und mit wohlverdientem Beyfall. Unter den Solosängern verdient Hr. Schuband Erwähnung, der eine kräftige frische Bassstimme hat und mit der Zeit gut werden kann. Männergesänge von demselben Verein vorgetragen. Unter ihnen ist der wenig bekannte Psalm von Vogler: „*Ecce quam bonum,*" eine schöne, ansprechende Composition, auszuzeichnen.

Harmonie-Concerte. Symphonien von Mozart ($D^\sharp$, die grosse), Beethoven ($D^\sharp$, C^b, Eroica und Cdur, erster Satz), Haydn ($D^\sharp$, $\frac{6}{8}$, Finale); Ouverturen von B. Romberg ($D^\sharp$), Mozart (*Titus*), Schulz (*Faust*), Spohr (*Jessonda*), Spontini (*Vestalin*), Méhul (*Jagd*), — Variationen für Oboe von Hummel, von Hrn. Brenner gut geblasen. Flöten-Concert von B. Romberg, von Hrn. Buschinsky nicht ganz befriedigend vorgetragen; Doppel-Concert von Krommer, für zwey Clarinetten, durch Hrn. Feldt und Kühne sehr gut ausgeführt; Klavier-Concert von Moscheles in F dur, von dem achtjährigen Brenner zur allgemeinen Bewunderung gespielt. Die Anlagen dieses Knaben sind ausgezeichnet, er besitzt ein für sein Alter ungewöhnliches Taktgefühl, und wenn er nicht durch Lobhudeleyen verderbt wird, so kann er es sehr weit bringen. Es versteht sich, dass sein jetziges Spiel bloss als das eines Kindes erheblich ist und man keinen anderen Genuss dabey hat, als den des kalten Erstaunens über die grossen Schwierigkeiten, welche von kleinen Händen bezwungen werden. — Sonate für Pianoforte und Flöte von A. E. Müller, von Hrn. Musikdirector Mühling recht effektvoll für die Begleitung von Violine und Cello arrangirt. Hr. Brüggemann, ein Dilettant, spielte das Pianoforte ziemlich gut, Hr. Mühling die Violine sehr gut; aber weiter hat man kein Solo in der ganzen zweyten Hälfte des Winters von dem letztern gehört, und das ist nicht zu loben. — Arie aus *Armida* von Righini, von Dem. Zumbach, Duett aus Kunzen's *Halleluja*, von derselben und Hrn. Humbert, und zwey Arien aus *Titus*, von dem letzteren recht gut gesungen. Die zweyte (Parto) war ihm jedoch etwas zu schwer. — *Sehnsucht*, von A. Romberg mit Orchester, und einige Lieder am Klavier von Mühling, von Hrn. Bonte gesungen; die erstere gelang nicht ganz, die letzteren waren brav. — Arie von Mercadante (Saalbaderey) und Violin-Variationen

von Rode (in G gesetzt und in Es so versetzt, dass man sie nicht wieder erkannte), von Mad. Hesse, einer reisenden Sängerin, vorgetragen. Sie hat eine männliche Tiefe, eine heisere Höhe, singt, wie es verlautete, nach der neusten italienischen Schule, kann nach Ref.'s Urtheile nichts als gurgeln und zwitschern, und — fand vielen Beyfall.

Concerte der Vereinigung. Symphonieen von Mozart (Es), Beethoven (C♭), Haydn (Es, 3/4); Ouverturen von Méhul (*Blinder von Toledo und Jagd*), Boieldieu (*Dorf im Gebirge*), Righini (*Tigranes*); Doppelconcert für Oboe und Fagott von Westenholz, von Hrn. Brenner und Krause sehr brav vorgetragen; Trio für Pianoforte, Violine und Cello von Hummel (Op. 12. Es), worin Hr. Costenoble, ein Dilettant, die Hauptpartie spielte; (sein Spiel würde, wenn es mehr Sicherheit, Rundung und Ausdruck gehabt hätte, zu loben seyn.) Das schon gehörte Klavierconcert von Moscheles und eine Polonaise von C. M. v. Weber (C dur), von dem jungen Brenner vorgetragen. Die Polonaise sieht übrigens keiner Weberschen Composition ähnlich. Arie aus *Sargin*, von Mad. Feldt ziemlich gut gesungen; Polacca von Pucita und Boleros von Carafa, beydes geschmackloser Kram, von Dem. Bach viel zu gut gesungen. — Lieder am Klavier von Mühling, von Hrn. Bonte mit Beyfall vorgetragen.

Concerte der Gesellschaft zur Freundschaft. In einem war Ref. nicht zugegen; im zweyten hörte er: Symphonie in D* von Beethoven, Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber, Jagd-Ouverture von Méhul, Concertino für Clarinette von C. M. v. Weber, von Hrn. Feldt, und Concertante für Flöte und Clarinette von Danzi, von demselben und Hrn. Buschinsky vorgetragen. Die Solospieler waren gut, aber das Orchester in der Jubel-Ouverture herzlich schlecht.

Ein Extra-Concert gab Hr. Hierling, der sich auf dem von ihm oder von seinem Begleiter (worüber ich nicht entscheiden will) erfundenen Tasteninstrumente, welches noch keinen Namen hat, hören liess. Das Instrument hat die Grösse eines tafelförmigen Fortepiano's mit etwas tieferem Kasten; die Töne ahmen Blas- und Saiten-Instrumente nach, und scheinen durch die Reibung von metallenen Stäben hervorgebracht zu seyn. Die Wirkung ist schön, der Mechanismus scheint aber noch nicht zur Vollendung gediehen zu seyn, denn er gerieth einigemale ins Stocken. Vom Spiele des Hrn. Hierling will Ref. zu dessen Besten schweigen.

So weit die Concerte. Was die Kirchenmusik anbelangt, so gab es am grünen Donnerstage keine Passionsmusik: Aber der Trost ist nicht weit, und Ref. kann mit einer sehr erfreulichen Nachricht schliessen. Die Städte Magdeburg, Halle, Halberstadt, Quedlinburg, Aschersleben, Dessau und Nordhausen, haben sich, auf Anregung des Oberbürgermeisters von Magdeburg, Hrn. Francke, zur Feyer eines jährlichen Musikfestes verbunden, welches abwechselnd in einer von ihnen statt finden wird. Hr. Kapellmeister Friedr. Schneider hat die Direction für immer übernommen; das erste Fest wird zu Magdeburg, im nächsten September, bey der Anwesenheit Sr. Maj. des Königs statt finden, und mit Schneiders neuem Oratorium: *das verlorne Paradies* beginnen.

Rotterdam 1824. im April. Der verflossene Winter gab Beweise von den Fortschritten der musikalischen Bildung in unserer Stadt. Es ist zu wünschen, dass unser Publikum bey dem guten Sinn beharre, welchen es neuerdings an den Tag gelegt hat.

Von der Kirchenmusik ist nicht viel zu sagen. Grösstentheils schon oft gehörte Messen wurden nach der alten Leyer abgesungen. Warum geben sich die Mitglieder der Chöre in den katholischen Kirchen nicht mehr Mühe, diesen Theil des Cultus auf einen bessern Fuss zu bringen? Diess würde leicht gelingen, wenn man vor allen Dingen einen tüchtigen Director anstellte, an dem es jetzt fehlt.

Theater. Eine stehende Gesellschaft haben wir noch nicht, jedoch gab uns die Operngesellschaft des Hrn. Dessauer aus Amsterdam regelmässig alle vierzehn Tage eine Vorstellung. So lange sie bey Rossini blieb, ging es mit der Ausführung noch so ziemlich; das Haus war immer voll, wozu wohl die beyden Schwestern Flora und Eva von Prag das meiste beytragen mochten: als man sich aber an die Zauberflöte und den Freyschütz wagte, scheiterte die Gesellschaft, und der frühere Ruhm ging gänzlich verloren. Eine Ausnahme machte jedoch Dem. Flora von Prag, welche die Rolle der Königin der Nacht ausgezeichnet schön sang und besonders die Arie: der Hölle Rache, in dem Tone, worin sie ursprünglich gesetzt ist, mit hoher Vollendung vortrug. Denselben, fast noch grössern Beyfall erwarb sie sich als Agathe

im *Freyschütz*. Ihre Schwester hörten wir in beyden Opern nicht, weil sich für ihre Stimme (Contralt) keine Rolle eignete. — Es wäre sehr zu wünschen, dass einmal eine gute Gesellschaft sich hier organisirte; wir glauben ihr vielen Zuspruch und gute Geschäfte versprechen zu können.

Concerte. Die gewöhnlichen Abonnement-Concerte waren dieses Jahr sehr besucht, und es scheint uns auch, dass die Direction sich der Sache mit grösserem Eifer angenommen habe. Doch sollte sie wohl in dem Zulassen der Liebhaber zum Orchester vorsichtiger seyn, vorzüglich bey den Blasinstrumenten.

Herr Mühlenfeldt, der gegenwärtige Musikdirector, hat unsere Erwartungen übertroffen. Durch seinen unermüdlichen Eifer hat das Orchester schon viel gewonnen. Wir hörten Symphonieen von Beethoven, Mozart, Haydn, Romberg und Anderen grösstentheils gut ausführen.

Ausser den hiesigen Musikern (von welchen weiter unten) und einigen Liebhabern hörten wir in diesen Concerten: Mad. George, Flötistin aus Gröningen, Hrn. Iwan Müller, Clarinettisten, Hrn. Schmidt, Tenorposaunisten der Kapelle zu Cassel, und Hrn. Simonetti. Mad. George wollte nicht gefallen: ihr Instrument war nicht rein, ihre Passagen undeutlich und ihr Vortrag höchst rauh und ungebildet. Hr. Iwan Müller wurde wegen seiner Fertigkeit bewundert, jedoch gefiel sein Ton, der grell und nicht der wahre Ton der Clarinette ist, nicht allgemein. Ungetheilten Beyfall erntete Hr. Schmidt durch hohe Virtuosität auf seinem bey uns noch nie in einiger Vollkommenheit gehörten Instrumente und durch die trefflichen Compositionen, die er vortrug. Hr. Simonetti zeigte in seinem 70sten Jahre die Reste einer Stimme, mit welchen mancher Sänger in der Fülle des Lebens zufrieden seyn könnte, während seine Singweise jeden Kenner entzückte. Unsere Gesanglehrer könnten von diesem Greise, der uns öfters besucht, vielen Vortheil ziehen.

Oeffentliche Concerte gab es diesen Winter nicht so viele als den vorigen; in den dreyen oder vieren, die gegeben wurden, hörten wir jedoch viel Gutes, und es ist Schade, dass die Umstände uns nicht öfter Gelegenheit dazu gaben. Die Ausführung der Gesang- und Instrumental-Solo's, mit welchen unsere Musiker auftraten, war mit wenigen Ausnahmen sehr lobenswerth. Es thut uns sehr leid, dass wir unter diese Ausnahmen Mad. Borini rechnen müssen. Diese Sängerin hatte schon, als sie zu uns kam, den Fehler, zu detoniren, und dieses Uebel hat sich jetzt noch verschlimmert. Dagegen überraschte Hr. Gennevoise uns recht angenehm durch verständige Mässigung seiner sonst sehr schreienden Stimme. Hr. Mühlenfeldt spielte in seinem Benefiz-Concerte ein Concert für Pianoforte (in E), eine sehr gut gearbeitete Composition von ihm selbst, welche den besten dieser Gattung an die Seite gestellt werden darf. Das Pianoforte hat nicht allein die glänzende Partie, sondern das Concert ist mehr eine Symphonie mit obligatem Flügel, wie Hoffmann von den Beethovenschen Concerten sagt. Solche Musik muss öfters gehört werden; denn obgleich sie nicht dem ganzen Publikum, sondern bloss Kennern gefällt, kann sie doch dazu dienen, den verdorbenen Geschmack zu läutern. Einem Rondo concertante für Pianoforte und Violine, welches Hr. M. mit Hrn. Tours spielte, fehlte es an der Einheit und Ordnung, welche man von dem Componisten des eben erwähnten Concertes hätte erwarten dürfen. Es schien uns, als wäre es componirt, um durch Schwierigkeiten und in neuen Passagen zu glänzen. In andern Concerten trug Hr. Mühlenfeldt noch einige fremde Compositionen mit seiner gewohnten Virtuosität vor. Sein Spiel zeigte von einem fortgesetzten Studium und gefiel allgemein mehr, als voriges Jahr. Vielleicht würde es noch mehr gewinnen, wenn er sich in den Tempo's ein wenig mehr mässigte.

Hr. Tours spielte in seinem Benefiz-Concert ein Concert von Spohr (D moll), Potpourri von Mayseder, und Polonaise von demselben. Wie schuldgerecht auch die Ausführung des Concertes war, so glauben wir doch, dass der Spohrsche Genius zu hoch für Hrn. Tours ist, und rathen diesem, sich nicht bis dahin zu versteigen. Zum schönen Vortrage der Spohr'schen Compositionen gehört mehr, als Deutlichkeit in den Passagen und Ueberwinden der Schwierigkeiten. Maysseders Musik scheint mehr in dem Bereiche seiner Kräfte zu liegen, denn diese spielte er wirklich sehr gut. Dasselbe gilt von dem Concerte von Viotti (H moll), und einigen anderen Compositionen, die Hr. Tours in den Abonnement-Concerten ausgezeichnet schön vortrug. Leider ist er durch das Zurücktreten des Hrn. Bon eines Umganges mit diesem beraubt, der ihm gewiss vielen Nutzen gebracht hätte. Mit Vergnügen erinnern wir uns der Zeit, wo diese beyden Künstler gemeinschaftlich Concerte gaben, und Concert-Sympho-

nieen spielten. Dadurch wurde Hr. Tours angefeuert, sich dem Hrn. Bon gleichzustellen, und dieser, den ersten Rang, den jener ihm streitig machte, zu behaupten.

Hr. Ganz, Violoncellist, hat leider, abgeschreckt durch die wenige Theilnahme, die er vorigen Winter fand, diessmal kein Concert gegeben. Jedoch hat er sich nicht gänzlich zurückziehen wollen, sondern in andern Concerten einigemale Compositionen von Romberg, Dotzauer u. a. gespielt. Etwas mehr Präcision würde ihn zu einem ausgezeichneten Violoncellisten machen.

Auch Hr. Dahmen, Flötist, liess sich diesen Winter öfters hören. Sein Ton ist schön; allein seinem Spiele fehlt es an Leben und Farbe: alles wird von ihm geschleift und piano vorgetragen; so bald sein Ton stärker wird, wird er unrein. Hr. Borini gab mit seiner Frau ein Benefiz-Concert. Hr. B. gab wieder die schönsten Beweise seines Talents, welches uns diesen Abend zum letztenmal erfreute. Beyde haben uns seitdem verlassen, und in der Person des Hrn. B. hat unser Orchester einen Verlust erlitten, der schwer zu ersetzen seyn wird.

Hr. Rooms, Clarinettist, spielte im Abonnement-Concerte Variationen von Bärmann, die wir voriges Jahr von Hrn. de Groot hörten. Hr. R. hat seit vorigem Winter viel gewonnen, und wir versprechen uns noch mehr von seinem unermüdeten Eifer.

Hr. Hutschenruyter, erster Hornist, blies sehr brav, aber leider wiederum nichts als seine eigenen, höchst mittelmässigen Compositionen, und spielte ein Potpourri von Hummel für Bratsche, welches ganz verunglückte.

Hr. Dahmen jun., gleichfalls Hornist, gab Proben eines aufkeimenden schönen Talentes, und verdient deswegen alle Ermunterung. Im Tone übertrifft er schon jetzt Hrn. Hutschenruyter. Bey einem ernsten Studium wird gewiss unsre gute Erwartung von ihm befriedigt werden. Dasselbe gilt von seinem Zwillingbruder, dem Violinisten.

Ein Hr. Castro liess sich auf der Guitarre hören, auf welcher er zur Freude der Damen die grosse Trommel imitirte.

Die Vocalmusik in den Abonnement-Concerten übernahmen wieder, wie gewöhnlich, die Liebhaber; wir enthalten uns aller Kritik ihrer Leistungen, und ergreifen bloss diese Gelegenheit, um ihnen öffentlich unsern Dank für die Bereitwilligkeit abzustatten, womit sie zu Verschönerung der Concerte beygetragen haben. Wenn wir einmal so glücklich wären, gute Gesanglehrer zu besitzen, denen es darum zu thun wäre, die musikalische Bildung allgemein zu fördern, so würden wir mehr erwarten dürfen. Unsere Gesanglehrer scheinen nichts als fade Compositionen für ihre Schüler auszuwählen. Hrn. Gennevoise fehlt es gänzlich an den nöthigsten Eigenschaften eines Gesanglehrers, und Hr. Lis betet nur Rossini und die französischen Romanciers an. Was lässt sich von solchen Wegweisern erwarten? Hr. Lis giebt jährlich ein Concert zu seinem Benefice, oder lässt es vielmehr geben, denn seine sämmtlichen Schüler thun es für ihn, während er selbst am Klaviere begleitet, oder auch zuhört, und dann zu Ende eine Pause zum Besten giebt, wofür er wirklich ein ausgezeichnetes Talent hat.

Von fremden Künstlern gaben hier Concerte Hr. B. Romberg mit seinem Sohne Carl, Mad. Bertrand, und Hr. Fischer mit seiner adoptirten Tochter, Dem. Anna F. Hr. Romberg gab in kurzer Zeit zwey Concerte, bey überfülltem Saale: etwas für Rotterdam höchst seltenes.

Mad. Bertrand erwarb sich auch hier den Ruhm einer fertigen Harfenspielerin; nur sollte sie nicht als Componistin auftreten, denn was sie als solche leistet, verdient höchstens den Namen Compilation.

Hrn. Fischer war der Ruf schon vorausgeeilt, doch hatte er uns nicht zu viel versprochen. Obgleich seine Stimme nicht mehr das zu seyn scheint, was sie früher war, erwarb er sich doch den ungetheilten Beyfall aller Zuhörer, vorzüglich durch seine Manier, deren Vortrefflichkeit auch in den Leistungen seiner Schülerin zu erkennen war.

Der Sinn für Musik schien sich hier seit vorigem Jahre viel verbessert zu haben, was wir grösstentheils der Sorge unsers Directors, Hrn. Mühlenfeldt, und unserer vorzüglichsten Dilettanten zu danken haben. Auch das Plaudern unter den Symphonieen war nicht mehr so hinderlich, jedoch sind wir noch weit entfernt von der gänzlichen Ausrottung dieses Uebels. Aber so lange die Musik hier mehr als Mode-Artikel und nicht als selbstständige erhabene Kunst betrachtet wird, und so lange man den Concertsaal nicht als Tempel der Kunst besucht, sondern wie ein Casino, wo man unter Begleitung der Musik seinen Freunden ein Rendezvous gibt, um ungestört mit ihnen plaudern

zu können, werden Stille und Aufmerksamkeit während der Musik wohl pia vota bleiben.

Dasselbe gilt von den musikalischen Thés, Soirées, Soupers u. s. w., womit die Familien du bon ton ihre Freunde bewirthen und unterhalten. Wenn diese nicht auf eine andere Art eingerichtet werden, bringen sie der Kunst mehr Schaden als Nutzen, es wäre denn, dass man die Mühe, welche die liebe junge und alte Jugend sich giebt, um in einer solchen Assemblée mit einer „Romance chantée par Mr. Lavigne," oder mit einem Klavierstücke sich gehörig zu produciren, der Kunst als Vortheil zurechnen wollte. Ref. ist einer von den Glücklichen, die immer dazu gebeten werden, weil man ihn auch damit zu amüsiren glaubt, und erinnert sich, in dem verflossenen Winter einer solchen Partie beygewohnt zu haben, wo sich siebzehn Herren und Damen hinter einander, der eine länger, der andere kürzer, auf dem Klaviere hören liessen, zu grossem Vergnügen der jedesmaligen spielenden Person, aber nicht so zum Vergnügen der Zuhörer.

Ueberhaupt lässt sich der Geschmack unseres Publikums nicht sehr rühmen. Die schönste Symphonie von Beethoven erfreut sich nur höchst weniger andächtiger Zuhörer, und die Stille unter den Solostücken muss, unserer Meinung nach, mehr einer gewissen Bonhommie, und dem Gefühle des Schicklichen zugeschrieben werden, als wahrem Kunstsinne. Hieraus erklärt sich denn auch von selbst, weswegen wir in der Quartettmusik noch so wenig leisten. Eine Ausnahme macht jedoch hievon der wöchentliche Quartettverein unseres Mayer, eines unserer vorzüglichsten Liebhaber und des grössten Beschützers der Kunst in unserer Stadt, in welchem wir immer Gelegenheit haben, die Herren Bon, Ganz und Mühlenfeldt und einige gute Dilettanten in Quartetten und Quintetten der besten Meister zu hören.

Stimmen der Vorzeit.

Es geschieht nichts Neues unter der Sonne. Dieser längst bewährte Satz findet auch sehr oft seine Anwendung, wenn man die musikalischen Schriften aus früherer Zeit liest, und die darin enthaltenen Aussprüche über das damalige Musiktreiben mit den Erscheinungen in der musikalischen Kunst der neuesten Zeit vergleicht. Schreiber dieses hofft den Lesern der musikalischen Zeitung einige Unterhaltung zu gewähren, wenn er von Zeit zu Zeit einige seiner Lesefrüchte aus den Schriften früherer musikalischer Schriftsteller, welche ihm vorzüglich im obiger Beziehung bemerkenswerth erscheinen, in diesen Blättern niederlegt, und vielleicht hin und wieder einige Glossen beyfügt.

Aus Marpurg's kritischen Beyträgen vom Jahre 1754.

Ueber italiänische Musik.

„Man wirft den Anhängern der welschen Musik vor, dass ihre zu häufigen und am unrechten Orte angebrachten Zierrathen den Ausdruck ersticken; dass solche in diesem Stücke der gothischen Baukunst ähnlich ist, wo man vor den vielen sie verstellenden Zierrathen nicht das Hauptwerk erkennen kann; dass sie ihre Stücke nicht genugsam characterisiren; dass es mit allen Leidenschaften darinnen über eins hinaus läuft; dass sie niemals das Ende finden können; dass die Musik oft ganz was anders, als der Text sagen will; dass sie mit zu vielen Dissonanzen angefüllt ist, und dass endlich, um einen Vergleich zu machen, die italiänische Musik einer liebenswürdigen Buhlschwester ähnlich siehet; die aber sehr geschminkt ist; die voller Flüchtigkeit den Fuss allezeit in der Luft hat, die allenthalben glänzen, und, es koste was es wolle, sich Anbeter verschaffen will."

Urtheil des Italiäners Riccoboni über den Zustand der Musik in seinem Vaterlande 1740. —

„Was die italiänische Musik betrifft, so gesteht ganz Europa, dass sie gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts zum höchsten Grade der Vollkommenheit gekommen war, und dass sie sich bis zum Anfange des jetzigen Jahrhunderts in diesem Zustande erhalten hat. Die Werke des ältern Scarlatti, Bononcini, und so vieler anderer vortrefflicher Meister, sind unwidersprechliche Beweise davon. Seit zwanzig Jahren aber hat das grosse Ansehen, welches sie sich bey den Ausländern erworben hatte, um vieles abgenommen, weil der Geschmack sich in Italien verändert hat. — Sie ist in der That heutiges Tages nur närrisch, das schöne Einfache hat dem Gezwungenen Platz gemacht, und diejenigen, welche den Ausdruck und das Wahre, das sie in der vorigen empfanden, suchen, finden in der heutigen nichts als Seltsamkeiten und Schwierigkeiten. Sie bewundern wohl

die erstaunende Fähigkeit der Sänger, aber sie werden nicht davon gerühret, und sie behaupten mit Recht, dass dieses die zu allen Zeiten von der Natur gemachte Ordnung umkehren heisst, wenn man eine Singstimme dasjenige ausführen zwingt, was eine Geige oder sonstiges Instrument kaum vermag. Das ist die Ursache, warum die italiänische Musik heutiges Tages von dem Wahren und dem Redenden so weit entfernt ist, und warum ihr ein gänzlicher Verfall bevorsteht, wenn sie fortfährt, diejenigen Wege zu verlassen, die sie zu ihrer vorigen Vollkommenheit gebracht haben."

Recensionen.

Trois grandes Marches pour le Pianoforte à quatre mains par A. Mühling. Oeuv. 55. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Prix 16 Gr.)

Hr. Mühling ist dem musikliebenden Publikum durch seine vor einigen Jahren erschienenen vierhändigen Polonaisen als ein Componist bekannt, der in dieser Gattung nicht nur interessant, sondern wirklich für vier Hände, nämlich vierstimmig, schreibt. Es gehen nämlich aus gar manchen Musik-Manufacturen jetzt vierhändige Stücke hervor, die von zweyhändigen bloss dadurch unterschieden sind, dass sie zwey Spieler erfordern, von denen der erste die Melodie mit beyden Händen im unisono hat, während der andere durch mannigfaltige Abwechselung in der Art die Accorde zu brechen, interessirt wird. Von dieser Schreibart ist die des Hrn. Verf. das Gegentheil; obgleich brillant, gefällt sie sich in contrapunctischen Wendungen, die jedoch stets am rechten Orte und mit Eleganz angebracht sind. Dieser Styl hat zwar für denjenigen, welcher eine — technisch und geistig — ganz leichte Unterhaltung sucht, etwas Abschreckendes, denn er verdunkelt zuweilen scheinbar die Melodie, und setzt, wegen der sorgfältigen Arbeit in den einzelnen Stimmen, auch einen sorgfältigen, abgerundeten Vortrag voraus; aber er gewährt auch nicht nur den Vortheil eines reellen Nutzens bey der mechanischen Uebung, sondern auch den eines immer steigenden Interesse, je mehr man in den Geist der Composition eindringt. Man glaube nicht, dass diess in Verhältniss zu dem Umfange der vorliegenden Märsche zu viel gesagt sey; der Verf. scheint dieselben zwar nur für noch nicht gebildete Spieler — doch nichts weniger als für Anfänger — zur Uebung bestimmt zu haben; doch können sie, eben wegen der erwähnten Eigenschaften, auch fertigen Spielern eine angenehme Unterhaltung, an manchen Stellen sogar einen grossen Genuss gewähren.

Der erste Marsch, in As dur, hat einen sehr feurigen, heroischen Charakter; das Thema ist nicht eben neu, wird aber durch die Ausführung, und besonders durch die meisterhafte Modulation interessant; das Trio in E dur bildet dazu einen lieblichen Gegensatz. Der zweyte Marsch, in C moll, ist die Quintessenz des dem Verf. eigenthümlichen Styles; von Anfang bis zum Ende imitiren die Stimmen einander, das Thema ist in vielen Wendungen und Umkehrungen benutzt, und die Art, wie solches geschehen ist, zeigt, wie man arbeiten muss, um streng zu seyn, ohne trocken zu werden. Der Charakter des Stücks ist düster, und das heitere C dur des leichter gehaltenen Trios macht sich gut darauf. Der letzte Marsch, in A dur, ist zwar ziemlich schwer, aber auch der schönste von allen. Es herrscht im Ganzen eine nicht zu beschreibende Anmuth und Natürlichkeit, die Melodieen sind neuer als die früheren, besonders schön ist die zweyte im zweyten Theile, mit welcher der Bass in Fis dur einsetzt, und welche die Oberstimme dann in moll wiederholt, so wie auch die Melodie des Trios in D dur. Beyde möchten beynahe das Bedauern erregen, dass die Gattung der Composition es nicht erlaubt hat, sie weiter auszuführen.

Uebrigens drängt sich bey der Erinnerung an die früheren Werke, besonders an die Gesang-Compositionen des Hrn. M., und der Durchsicht des vorliegenden, die Bemerkung auf, dass er wenig, und meistens nur Kleines schreibt. Dass er Grosses schaffen kann, hat er unter andern durch sein Quintett für Flöte und Bogeninstrumente und sein Notturno für Blasinstrumente gezeigt. Sollte er Mistrauen in sich setzen, oder mit dem herrschenden Geschmack so ganz zerfallen seyn, dass er es scheut seine Blüthen diesem Sturm hinzugeben? Ueber die erste Bedenklichkeit muss ihn sein Bewusstseyn erheben; die zweyte ist allerdings bedeutender: er erwäge aber, dass solide Werke über die Mode herrschen, und dass diese immer eher unterliegen muss, als das, was der Geist mit Geist schafft.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juny. Nº. 24. 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Fortsetzung zu No. 23.)

Cavaliere Loreto Vittori, von Spoleto, trat als Sopransänger 1622 in die Kapelle. Ausser mehren Kirchencompositionen, welche noch jetzt in derselben gesungen werden, hat er eine Menge von Kammermusik, Arien und Cantaten, und auch ein musikalisches Drama, Galatea betitelt, in Musik gesetzt und letzteres dem Cardinal Barberini zugeeignet.

Stefano Landi, ein Römer, um 1629 Contralt in der Kapelle, ist der erste, welcher 1659 ein Heft vier- und fünfstimmiger Messen zu Rom im Drucke heraus gab.

D. Gregorio Allegri, ein Römer, trat, gleich dem vorigen, als Contralt im Jahre 1629 in die Kapelle. Diese ist der Componist des weltberühmten *Miserere*, welches bis in die ersten fünf und zwanzig Jahre des siebzehnten Jahrhunderts jeden Mittwoch und Freytag der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle während des sogenannten Früh- oder finstern Dienstes (Mattutino, Tenebre), von da aber, als man das Bai'sche *Miserere* einführte, nur einmal, und zwar Mittwochs, gesungen worden ist. So ist nämlich die allgemeinere Meinung. Nichts desto weniger behaupten einige (denn auch dieser, dem Scheine nach nichts weniger, als schwer, aufzuhellende Umstand gehört zu denen, nach welchen man, wie allen denen bekannt seyn wird, welche sich in dem Falle befunden haben, auf ihren Reisen wissenschaftliche Nachforschungen anzustellen, sich bey tausend Menschen erkundigen kann, ohne von einem einzigen die gehoffte Auskunft zu erhalten), das Allegri'sche *Miserere* sey, gleich bey seiner Probe, von Papst und Cardinälen mit so vielem Beyfalle aufgenommen worden, dass es, auf Befehl des ersteren, mit Ausschluss der bis dahin gesungenen, so fort an allen drey Tagen der Charwoche habe aufgeführt werden müssen. Was ich darüber mit Bestimmtheit melden kann, ist, dass zur Zeit des erwähnten Adami, dessen *Osservazioni* im Jahre 1711 im Drucke erschienen sind, das Allegri'sche *Miserere* am Mittwoch und Freytage, am Donnerstage aber eines von Felice Anerio oder von Scarlatti gesungen worden ist. Nachdem man einige Jahre später (um welche Zeit eigentlich, habe ich nicht erfahren können) das Bai'sche, und im Jahre 1817 endlich das von Hrn. Baini aufgenommen hat, wird das Allegri'sche nur noch am ersten Tage, das heisst, am Mittwoch, aufgeführt. Allegri's *Miserere* ist zweyhundert Jahre hindurch für eines der grössten Meisterstücke, und dessen Componist für eines der ausgezeichnetsten Genie's gehalten worden. Die musikalische Welt wird daher erstaunen, wenn man ihr sagt, dass (will man sonst dem Hrn. Baini Glauben beimessen) dieses *Miserere* ursprünglich weiter nichts, als eine einzige, aus etwa sechzehn bis zwanzig Takten bestehende Stimme gewesen, und diese nach und nach, nicht von Allegri, sondern von den Sängern der päpstlichen Kapelle, durch den Contrappunto alla mente zu dem Ganzen, wie es heut zu Tage existirt, ausgebildet worden ist. Contrappunto alla mente nannte man zu Allegri's Zeiten die Kunst, nach irgend einer gegebenen Stimme die übrigen Stimmen gleichsam aus dem Stegreife, oder doch aus dem Gedächtnisse, zu schaffen und hinzuzufügen. Dass es nicht allein einen Contrapunkt alla mente, sondern auch einen solchen Gesang (was wahrscheinlich einerley ist) gegeben hat, beweist der Componist, von welchem hier die Rede ist. Der oft erwähnte Antimo Liberati, um 1661 Sänger der päpstlichen Kapelle, sagt von ihm, er sey ein „celebre Contrappuntista, e con la voce (chiamata alla mente), e con la prima d'ottima, e perfetta compositione, ed armonia" gewesen. In wie fern das *Miserere*

als ein Product eines solchen Contrapunkts zu betrachten seyn dürfte, darüber habe ich in der Mittheilung im fünften Hefte der Cäcilia, eben dieses *Miserere* betreffend, meine Zweifel geäussert. Wenn der grosse Beyfall, welcher diesem Gesangstück erwiesenermassen gleich bey seiner ersten Erscheinung in der päpstlichen Kapelle zu Theil ward, nicht der Composition Allegri's, sondern vielmehr der Gesangs- und Improvisirkunst der vortragenden Sänger galt, wie konnte da der Papst die Verbreitung einer Composition, welche nicht auf dem Papiere, sondern nur in den Köpfen der Sänger existirte, bey Strafe des Kirchenbannes verbieten? Dass das *Miserere* von den respectiven Sängern von jeher (und vormals bey ihrem weit überlegenern musikalischen Wissen bey weitem mehr, als jetzt) verändert worden ist, und schon zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts so sehr umgestaltet gesungen ward, dass man die Vortragsweise desselben durch ein päpstliches Breve definitiv bestimmen musste, ist eine bekannte Sache; nichts destoweniger befindet sich heut zu Tage das *Miserere* in zwey Chören, einem für fünf und dem andern für vier Stimmen, völlig ausgeschrieben, in einem der Folianten der Kapelle, und wird aus diesem gesungen. Wäre Allegri nichts weiter, als der Erfinder einer einzigen Grundstimme, oder gleichsam nur des mageren Gerippes einer solchen gewesen, so sieht man nicht ab, wie ihm für ein so geringes Verdienst selbst von den Zeitgenossen ein so grosses Lob habe gezollt werden können. Der mehr erwähnte Adami, welcher 1689, also ohngefähr vor fünf und zwanzig bis dreyssig Jahren in die Kapelle getreten ist, kann um dasselbe Jahr (nämlich 1652) geboren worden seyn, in welchem Allegri gestorben war. Die Geschichte des *Miserere's* musste also damals noch in frischem Andenken des Publikums seyn, und von ihm um so begieriger aufgefasst werden, als er späterhin selbst Kapelldirector ward, und sich überdem durch die genannten *Osservazioni* als musikalischer Literator ausgezeichnet hat. In letzten aber findet sich keine Spur von der besagten successiven Entstehung des *Miserere*: im Gegentheil spricht Adami mit der höchsten und ungeheucheltesten Verehrung von Allegri's Verdiensten. Eben so der schon erwähnte päpstliche Sänger, Antimo Liberati, gleichfalls als musikalischer Literator bekannt. Ich begnüge mich, Hrn. Baini's Meinung zur Kenntniss meiner Leser gebracht zu haben, und lasse sie übrigens auf sich selbst beruhen. Allegri's *Vorfahren* stammten aus Correggio im Modenesischen, und er selbst war ein Urenkel, oder doch von der *Familia* des grossen Mahlers Antonio Allegri von Correggio. Von seinen Lebensumständen weiss man weiter nichts, als dass er ein sehr geliebter Schüler der beyden Nanini, besonders des Giov. Maria, und Mitschüler des Antonio Cifra und Pier Francesco Valentini (des nachmals so berühmten Operncomponisten, der nicht allein die Musik, sondern auch den Text zu seinen Opern verfertigte, und übrigens einer der ersten war, welcher die Intermezzo's auf der Bühne einführte) gewesen ist. Woher Hr. Graf Orloff die Nachricht geschöpft hat, Allegri's Stimme habe „i vezzi proprj degli accenti e della lingua della sua patria" besessen, lässt sich nicht wohl absehen; ich habe allenthalben das Gegentheil gefunden. Adami und besonders Liberati, welcher letztere 1661 in die Kapelle getreten ist, also damals alt genug gewesen seyn muss, um Allegri, welcher 1652 gestorben ist, von Person gekannt zu haben, versichern beyde einstimmig, er sey ein sehr schlechter Sänger gewesen und habe seine Aufnahme in die Kapelle allein seinem ausgezeichneten musikalischen Wissen zu verdanken gehabt. Der moralische Charakter Allegri's soll nicht minder vortrefflich gewesen seyn: Adami versichert, es sey beständig ein Haufen Armer vor seiner Thür versammelt gewesen. Sein Geburtsjahr wird nirgends mit Bestimmtheit angegeben; doch scheint es 1590 zu seyn. Gestorben ist er, wie oben gesagt, 1652, und nicht, wie einige Deutsche und Französische Lexica melden, 1610. Ausser seinem *Miserere* am Mittwoch wird noch an demselben Tage eine Lamentation für vier Stimmen von ihm gesungen. Letztere ist dasselbe Stück, dessen ich in meinem im Freymüthigen abgedruckten, Aufsatze: *Die Charwoche zu Rom*, Erwähnung gethan habe, ohne zu wissen, dass es von Allegri war. Ob ausser diesen beyden Compositionen noch andere Werke von ihm aufgeführt werden, habe ich nicht erfahren können.

Flaminio Obbi, scheint nicht päpstlicher Sänger gewesen zu seyn. Ueber sein Leben habe ich eben so wenig, als über die Werke, welche in der Kapelle von ihm gesungen werden, Auskunft erhalten können.

Mario Savioni, päpstlicher Contralt-Sänger, trat 1642 in die Kapelle. Er hat nicht allein für die Kirche, sondern auch für die Kammer geschrieben und war zu seiner Zeit sehr berühmt.

Fortepiano und Klavier — ein jedes nach seinem besondern Zwecke — nicht neben einander bestehen konnten. Von Harmonie wissen sie wenig, von Melodie etwas mehr, von Rhythmik, Deklamation und Textbehandlung gar nichts. Uebrigens haben sie viel musikalische Belesenheit und erstaunen, wenn der, welchen sie für einen Kenner halten, nicht jedes neue Machwerk kennt. Sie glauben über alles urtheilen zu können, weil sie musikalisches Gehör haben: ob aber das gewöhnliche Gehör dazu hinreiche, oder ob es, um mich so auszudrücken, erst ein *Kunstgehör* werden müsse, das fällt ihnen nicht ein. Kurz, so viel sie denken und räsonniren, so fehlen ihnen doch die ersten Gründe der Theorie und der Aesthetik.

Die dritte Klasse mögen diejenigen ausmachen, welche die Musik nur deswegen lieben und ausüben, *weil man darnach tanzen kann.* Verhältnifsmäfsig ist diese Klasse gewifs hier so zahlreich, als irgendwo. Sie hat ihre Mitglieder in allen Ständen aufzuweisen, besonders in denen, wo man die meisten Geschäfte nur tanzmäfsig zu behandeln pflegt. Vielen dieser Musikliebhaber mufs man indefs das Lob geben, dafs sie am bescheidensten urtheilen. „Wir verstehen nichts „von Musik," sagen sie, „auch laugnen wir „nicht, dafs unser Geschmack vielleicht der „falsche sey: indefs wir dringen unser Urtheil „Niemand auf, man lasse uns also auch dem un„sern folgen, wobey wir uns recht wohl befin„den." Darwider läfst sich freylich nicht viel sagen. Doch entsteht aus dem grofsen Uebergewicht dieser Parthey die traurige Folge, dafs die Meisterstücke der Tonkunst den mittelmäfsigen und in vieler Rücksicht elenden Produkten Wenzel Müllers, Kauers und anderer nachstehen: dafs das *Donauweibchen* zum Himmel erhoben und *Azur* langweilig gefunden wird: dafs Walzer und Anglaisen (die man — im Vorbeygehn gesagt — hier meisterhaft komponirt und exekutirt) Abgang finden und die schönsten Sonaten ihren Verlegern remittirt werden — kurz, dafs man den guten Geschmak im Keime erstikt und soliden Komponisten die grofsten Hindernisse in den Weg legt, ihre Werke in Umlauf zu bringen. Eigentlich also dringen uns doch jene bescheidenen Musikliebhaber ihren Geschmack auf. Mochten sie es bedenken, dafs sie sich gegen den Genius der Kunst emporen und also recht eigentlich eine Sünde wider den heiligen Geist begehen, die nicht verziehen werden soll. — Doch genug hiervon: Proselyten macht man eher in der Religion, als in der Kunst. Ich überlasse also diese dritte Klasse ihrem Schicksal und gehe zur Beantwortung der Frage über: wie man hier die Tonstücke exekutire? —

(Der Beschlufs folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sixieme Concerto pour le Violon, composé par P. Rode. A Offenbach, chez J. André. (Pr. 2½ Fl.)

Nächst den Konzerten eines Viotti, dürften die von Rode wohl allerdings die besten und gehaltvollsten seyn. Besonders zeigt sich Hr. R. in dem vorliegenden (aus B♯), ganz als einen Meister seines Instruments: daher denn auch Rec. dieses Konzert allen und jeden Violinspielern hiermit bestens empfohlen haben will. Der Stich ist, bis auf einige Kleinigkeiten, korrekt und deutlich, was man von den meisten Werken dieses Verlags keineswegs rühmen kann.

Rondo pour le Pianoforte comp. par F. H. Cramer. Munic, chez M. Falter. (Pr. 30 Xr.)

Ist sehr einförmig, in Einer Bewegung und fast durchgängig gleich doppel-griffig in der rechten Hand geschrieben, und von Anfange bis zu Ende kommt es einem vor, als wenn ein Knäuel Zwirn abgewickelt würde. Das ist nicht unterhaltend, noch weniger schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

D. Domenico del Pane ward um 1654 päpstlicher Sopransänger. In Palestrina's Fusstapfen fortwandelnd, zeichnete er sich insbesondere im grandiosen Style aus. Die Kapelle besitzt viele Stücke von ihm.

Orazio Benevoli, Kapellmeister an der Peterskirche, gehört unstreitig zu den ausgezeichnetesten Meistern der mittleren Römischen Schule. Er scheint, will man sonst dem fast übertriebenen Lobe seines Schülers Antimo Liberati Glauben beymessen, ein nicht minder grosser Melodiker, als Harmoniker und Contrapunctist gewesen zu seyn. Liberati rühmt (und ich setze seine eigenen Ausdrücke her, um zu zeigen, dass man zu dessen Zeiten [Liberati trat 1661 in die päpstliche Kapelle] eben so reich an musikalischen Kunstausdrücken gewesen ist, als zu den unsrigen) von Benevoli „lo abattimento seiner sechschörigen Messen, l'ordine e le imitazioni de' pensieri pellegrini, le fughe rivoltate, i contrappunti dilettevoli, la nuovità, le legature e lo scioglimento de' roversi, l'accordo del circolo impensato, le giuste e perfette relazioni, la leggiadria delle consonanze, e dissonanze ben collocate, l'uguaglianza della tessitura und endlich seine mirabilissima, quanto decorosa armonia u. s. w." Bey Erwähnung Benevoli's in Orloff's Geschichte der Musik giebt diese einen der vielen Beweise von der grenzenlosen Oberflächlichkeit, mit welcher diese Compilation ohne allen sichtenden und kritischen Geist zusammengestoppelt ist: indem hier Burney's Urtheil (welches dieser übrigens wörtlich aus Liberati abgeschrieben hat) über Benevoli angeführt wird, heisst es wörtlich also: „Liberazio scolaro di . . . . . ha celebrato con entusiasmo la sua (nämlich Benevoli's) non volgare abilità e talento etc. Wer sollte nun wohl glauben, dass dieser Liberazio kein anderer als der mehr erwähnte Antimo Liberati, und dass dieser (wie er selbst in seinem Briefe über die Musik, so wie in seinem *Ragguaglio dello Stato del Coro della Cappella*, zu verschiedenen Malen anführt,) ein Schüler eben desselben Benevoli ist? Fällt der in Liberazio umgetaufte Liberati Burney zur Last (wie ich fast zu glauben gezwungen werde, da Orloff letztern wörtlich abgeschrieben hat); so beweise diess, dass Burney nicht allein Liberati's Urtheil über Benevoli ebenfalls von einem dritten entlehnt, sondern auch, dass er diesen Liberati, der jedoch als musikalisch-literarischer Schriftsteller ziemlich berühmt geworden, nicht einmal dem Namen nach, und eben so wenig dessen Lehrmeister gekannt hat. Offenbar rührt der Irrthum daher, dass Liberati irgendwo lateinisch Liberatius genannt wird, aus welchem Burney, oder sein Abschreiber, Hr. Graf Orlow, einen neuen Namen, Liberazio, gemacht haben.

Antimo Liberati, aus Foligno, trat 1661 als Contralt in die päpstliche Kapelle. Es ist derselbe musikalische Schriftsteller, dessen ich eben und weiter oben mehre Male gedacht habe. Ein Schüler Benevoli's, zeichnete er sich sowohl als praktischer wie theoretischer Componist aus. Ausserdem besitzt die musikalische Literatur von ihm: *Lettera sopra la musica al Sigr. Ovidio Persapegi* (aus dieser haben Burney und Orlow, und ich oben die Notizen über Benevoli entlehnt) und einen *Ragguaglio dello stato del Coro della Cappella*. Letztere habe ich in keiner der hiesigen Bibliotheken finden können. Liberati scheint sich auch, wie seine *Epitome istorica* beweist, in der Geschichte versucht zu haben.

Matteo Simonelli, ein Römer, ward 1662 als Contralt in die Kapelle aufgenommen. Ihm ward die Ehre zu Theil, der Palestrina seiner Zeit genannt zu werden. Die Kapelle führt sehr viele Stücke von ihm auf; das beste darunter ist, wie schon erwähnt, die sogenannte *Seguenza*, welche am ersten Ostertage gesungen wird. Ausserdem wird von ihm, am vierten Fastsonntage, die Motette: *Cantemus Domino*, und am Tage Mariä Verkündigung (wann diese in die Fasten fällt) in S. Maria sopra Minerva, *Suscipe verbum* gesungen. Der berühmte Geiger Corelli war sein Schüler in der Composition.

D. Andrea Adami, von Bolsena, trat 1689 als Sopran in die Kapelle und ward späterhin zum Kapellmeister derselben erwählt. Obgleich, meines Wissens, keine Composition mehr von ihm gesungen wird; so führe ich ihn aus dem Grunde an, weil er der oftерwähnte Verfasser der *Osservazioni di ben regolar il canto della Cappella Pontificia* ist, welche oft sehr gute Notizen, den früheren Zustand der päpstlichen Kapelle betreffend, enthält.

Tommaso (dieser Vorname wird im Römischen Tommàsso ausgesprochen) Bai, diess ist der Componist, welchem die Ehre zu Theil geworden ist, zu Anfange des vorigen Jahrhunderts (aber nicht vor dem Jahre 1712) entweder eine der Aufführungen des Allegri'schen, oder das Ano-

rio'sche oder Scarlattische *Miserere* zu verdrängen. Das Bai'sche *Miserere* wird jetzt am dritten und letzten Tage der Aufführungen des Früh-, oder finstern Dienstes in der Sixtinischen Kapelle, nämlich am Freytage, gesungen. Ohngeachtet aller Nachforschungen habe ich von seinen Lebensumständen nichts weiter erfahren können, als dass er ein Römer von Geburt und Kapellmeister an der Peterskirche gewesen. Unter den zahllosen Auslassungen und Unrichtigkeiten, durch welche sich, wie eben gesagt, die Orloff'sche Geschichte der Musik zu einem der seichtesten abhandelnden Werke stempelt, ist das Stillschweigen, mit welchem darin Tommaso Bai übergangen wird, eine der auffallendsten; (entweder muss man glauben, Hr. Graf Orlow habe Rom gar nicht, oder [was, in musikalischer Hinsicht bey weitem mehr sagen würde] nicht in der Charwoche besucht, oder sey (was das allerunbegreiflichste an einem musikalischen Literator wäre) während dieser nicht in der Sixtinischen gewesen, oder endlich, er habe sich über die Aufführungen in derselben mit niemandem besprochen. Ohne eine dieser Voraussetzungen, ist die Nichterwähnung eines Componisten, wie Tommaso Bai, wirklich unerklärbar, besonders, da Hr. Graf Orlow, wie wir weiter unten sehen werden, des Hrn. D. Giuseppe Baini, des Componisten vom dritten, jetzt in der Charwoche gesungenen, *Miserere*, mit so grossen und ungemessenen Lobeserhebungen gedenkt.

Giovanni Biordi, päpstlicher Sänger. Die Kapelle singt einige Werke von ihm.

Ottavio Pitoni, Kapellmeister an der Peterskirche, genoss zu seiner Zeit (gegen 1720) als Contrapunktist einen so ausgezeichneten Ruhm, dass Durante, obgleich ein Schüler Scarlatti's, eigens nach Rom reiste, um Unterricht bey ihm zu nehmen.

Cavaliere Giuseppe Santarelli, päpstlicher Sänger.

Pasquale Pisari, päpstlicher Sänger, lebte im ersten Viertel des verflossenen Jahrhunderts. Der Pater Martini gedenkt seiner mit grossem Lobe. Er versuchte es, ein von ihm gesetztes *Miserere* in der Charwoche singen zu lassen. Es erhielt aber bey der Probe den gehofften Beyfall nicht und ward verworfen.

Giuseppe Casciolini. Von letzteren dreyen habe ich weiter nichts erfahren können, als dass einige ihrer Werke in der Kapelle gesungen werden.

D. Giov. Battista Fazzini, päpstlicher Sänger, etwa vor funfzehn Jahren gestorben, hat der Kapelle eine grandiose Messe hinterlassen, welche von dieser sehr geschätzt und häufig an grossen Festtagen aufgeführt wird.

Philippo Siciliani, päpstlicher Sänger, ohngefähr um dieselbe Zeit, wie der Vorige, gestorben. Von ihm singt die Kapelle gleichfalls eine sehr geschätzte Messe.

D. Leandro Piazza, päpstlicher Sänger, 1814 gestorben, ist der Componist einiger kleinerer Stücke, welche hin und wieder zur Ausfüllung gesungen werden.

D. Giuseppe Baini, dessen im Verfolge dieser Mittheilung oft gedacht worden ist, der einzige, noch lebende Componist, dessen Werke in der Kapelle gesungen werden, bekleidet schon seit sieben Jahren die Stelle eines Kapelldirectors, ein Amt, welches, wie es heisst, vor ihm nicht existirt hat. Früher waren die Kapellmeister auch zugleich Kapelldirectoren, das heisst, sie dirigirten in Person den Gesang der Kapelle. Als Hr. Baini, während der Zeit des Kapellmeisterdienstes, Proben von seiner ungemeinen Fähigkeit als Choranführer gegeben hatte, bestätigte ihn, nachdem sein Verwaltungsjahr abgelaufen war, die Kapelle in seiner Stelle als Chordirector, in welcher er seitdem stillschweigend verblieben ist, und wahrscheinlich auch bis zu seinem Ende verbleiben wird. Ihm ist, wie schon oben gesagt, die Ehre zu Theil geworden, dass man sein *Miserere* für kapellfähig erklärt, und von 1817 an, zwischen dem Allegri'schen und Bai'schen, also am grünen Donnerstage gesungen hat. In Hinsicht der Aehnlichkeit seines Namens mit dem des berühmten Bai nennt er sich selbst scherzweise il Diminutivo del Bai. Hr. Baini ist nicht allein bey weitem das gelehrteste Mitglied der Kapelle (welches, bey dem jetzigen Mangel an eigentlichen studirten Musikern in derselben, kein grosses Lob seyn würde), sondern wahrscheinlich des ganzen Europa, wenn auch nicht als Praktiker, doch als Theoretiker und zwar im strengen Kirchenstyle. Da die Formen dieses letztern längst abgeschlossen sind; so kömmt es heut zu Tage bey Compositionen in diesem Style nicht auf Erfindung, sondern auf Wissen an. Letzteres hat Hr. Baini in seinem *Miserere* rühmlich zu Tage gefördert. Ausser diesem singt die Kapelle noch mehre andere Compositionen von ihm. Dass Hr. Baini sowol ein Leben Palestrina's, als eine Geschichte der päpstlichen Kapelle unter der Feder hat, ist schon oben erwähnt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 3ten, im Saale des grossen Musikvereins: Privat-Concert von Hrn. Görgl, Orchester-Director im königl. Theater zu Ofen, worin gegeben wurde: 1. Ouverture, von der Composition des Concertgebers; 2. Violin-Concert, von Rhode, vorgetragen vom Concertgeber; 3. Duett aus *Edoardo e Cristina*, von Rossini, gesungen von Dem. Hekermann und Madame Görgl; 4. Declamation; 5. Duett von Rossini, aus *Armida*, gesungen von Dem. Hekermann und Hrn. Kreiner; 6. Variationen für die Violine von Jansa, vorgetragen vom Concertgeber; Composition und Ausführung unter aller Kritik, so dass man in der That die Frechheit bewundern muss, in Wien mit dergleichen Erbärmlichkeit öffentlich zu erscheinen.

Am 4ten, im Theater an der Wien: Potpourri, gegeben von Hrn. Professor Würfel, und enthaltend: 1. Ouverture aus *Rübezahl*; 2. Concert-Polonaise für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung; 3. Arie aus *Rübezahl*, gesungen von Hrn. Jäger; 4. Phantasie, nebst einem Rondeau militaire. Hr. Würfel trug seine geschmackvollen Compositionen mit gleicher Meisterschaft, wie im ersten Concerte, vor, und erntete abermals allgemeinen Beyfall.

Am 5ten, im Apollo-Saale: Erste grosse Akademie des neu organisirten Schottenfelder Kirchenmusik-Vereines. Dieses verdienstliche, nachahmenswerthe Unternehmen hat sich durch den würdigen Pfarrherrn Honorius Kraus, und die beyden Directoren Weiss und Krommer in kurzer Frist so erfreulich ausgebildet, dass schon die dargebotenen Erstlinge die gereiftesten Früchte verheissen, und der bescheiden angesprochenen Nachsicht kaum bedurften. Es wurde von den zahlreichen Mitgliedern und Verein-Schülern mit vieler Präcision ausgeführt: 1. Symphonie von Krommer; 2. Pianoforte-Concert; 3. Violin-Concert; 4. Variationen auf dem Pianoforte; 5. Die Chöre aus Haydn's *Schöpfung*; 6. Vocal-Gesang: „O grosser Gott!" aus dem Oratorium: *Das befreyte Jerusalem* vom Abbé Maximilian Stadler.

Am 7ten starb, nach einer langwierigen Krankheit, der jubilirte k. k. Hofkapellmeister, Anton Salieri, Ritter der königl. französischen Ehrenlegion, Vice-Präses der Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Gesellschaft, Mitglied des französischen National-Institutes, und des musikalischen Conservatoriums in Paris, wie auch der königl. schwedischen musikalischen Gesellschaft, um 8 Uhr Abends, im 75sten Lebensjahre. Nach seinem letzten Willen wurde die sterbliche Hülle erst am 4ten Tage zur Erde bestattet, und sein ganzer musikalischer Nachlass ist durch Testament ein Eigenthum der Tonkünstler-Societät geworden. Darunter soll sich auch das Manuscript eines neuen *Requiem's* befinden, überschrieben: *Messa funebre, piccola, da me, piccolissimo, Antonio Salieri*; diess Werk muss das erstemal zu seiner Todtenfeyer, und zwar unter der Mitwirkung aller seiner einstmaligen, noch lebenden Schüler und Schülerinnen, welche sammt und sonders namentlich bezeichnet sind, aufgeführt werden.

Am 10ten fand im Kärnthnerthortheater die letzte Vorstellung der Henslerschen Gesellschaft statt, welche am nächsten Tage wieder in die alte, etwas weniges restaurirte Josephstädter Heimath zog. Es wurde zum Vortheile der Invaliden gegeben: *Der Erlenkönig*.

Am 15ten eröffnete im Theater an der Wien die Familie Ravel ihre gymnastischen Kunstübungen, welche indess wenig Zuspruch finden, weil erst vor wenig Monaten die Chiarinische Truppe sich auf diesen Brettern producirte, und in jeder Hinsicht vorzüglicheres leistete.

Am 21sten, ebendaselbst: *Die Schweizerfamilie*. Das wahrhaft Gute bleibt doch immer gut, neu, und schön. Mit welchem Vergnügen wurde nicht diese gemüthliche Oper nach einigen Jahren wieder gehört, um so mehr, als die Darstellung im Ganzen grösstentheils befriedigte! Dem. Schwarzböck, welche sich seither auch im recitirenden Schauspiele wohl eingeübt hat, spielte und sang die Emmeline in der That wirklich allerliebst; auch Hr. Wächter war als Jacob Friburg ganz in seiner eigenthümlichen Sphäre; weniger Hr. Scipelt, der uns wohl die Worte und Noten seines Richard Boll hören, aber von dem Geiste der Rolle, und dem Grundcharakter des biedern Schweizer's kaum eine Spur ahnden liess; dasselbe gilt von seiner Gattinn, welche als Mutter Gertrud nichts für sich hatte, als die stattliche Corpulenz der wohlgenährten Sennin. Dagegen gab ein junger Anfänger, Hr. Frisch, den Grafen Wallstein nicht ohne Talent, und unser alter Hasenhut ergötzte als Paul durch seine Natürlichkeit und nie versiegende Laune. Der Beyfall war allgemein; die zwey Duo's: „Setz dich liebe

Emmeline," und: „Es sind Thränen der innigsten Wonne!" wurden con furore da capo gefordert, und am Schlusse die Hauptpersonen, aber schon nach dem ersten Akte Dem. Schwarzböck hervorgerufen.

Am 23sten, im Josephstädtertheater: *Die geraubten Haarzöpfe*, locale Posse in zwey Aufzügen von Carl Meisl; Musik von Volkert. Schlechter als schlecht. Allgemeines Missfallen.

Am 26sten, im Simonischen Kaffeehaus-Salon im Prater: musikalisch-declamatorische Unterhaltung der Herren Kralowitsch, Partuscheck, Huber und Wotke. Bey diesem Vesperbrote (es fand nämlich Nachmittags um halb fünf Uhr statt,) wurde servirt: 1. Ida, Vocal-Quartett von Eisenhofer; 2. Köhler-Chor aus *der goldenen Gans*, von Gläser; 3. Jägerlust, von C. M. von Weber; 4. Die Tochter des Himmels; Vocal-Quartett von Eisenhofer; 5. Fischer-Chor aus der Oper: *Ismans Grab*, von Gläser; 6. Quartett aus der Oper: *Claudine von Villa-Bella*, von Gläser; 7. Jagdgesang aus dem *Erlenkönig*, von Gläser; 8. Gute Nacht, Vocal-Quartett von Mozart. — Als Intermezzo producirte Hr. Wotke, ein Schüler des berühmten Bauchredners Schremser, seine deklamatorisch-ventriloquistischen Künste. — Das äusserst mässige Eintrittsgeld von 1 Fl. W. W. oder 8 Groschen Silbermünze, konnte wenigstens die Liebhaber nicht abschrecken, wenn es nicht die Sache selbst that.

Am 28sten, im Josephstädtertheater: *Armida, die Zauberinn im Orient*, grosses Zaubermärchen in 2 Aufzügen von Carl Meisl; Musik von Kapellmeister Gläser; Decorationen von Nipperdey und Arrigoni; Maschinerie von Roller; die Tänze von Occioni; das Kostum neu; das Arrangement von Hrn. Regisseur Fischer, zu dessen Vortheile auch diese Vorstellung statt fand. Die Musik nebst der scenischen Ausschmückung verdienen alles Lob; der Rest ist — wie gewöhnlich — vom Uebel.

Am 30sten, im Theater an der Wien: *Rosenhütchen*, worin die Herren Jäger und Wächter zum letztenmale auftraten. Beyde sind beym Königstädtertheater in Berlin engagirt; nachdem die zweyte Opernbühne Wiens ein halbes Jahr hindurch mit dem Gehalt im Rückstande ist, wird sie nun auf unbestimmte Zeit geschlossen, und die Künstler gehen mit dreymonatlichem Urlaub auf Reisen. Also: keine deutsche, und keine italienische Oper in der kunstliebenden Kaiserstadt! Also — höchst wahrscheinlich auch dürftige Berichte über das musikalische Wesen und Unwesen!

Berlin. Uebersicht des May. Die königl. Schauspieler gaben am 7ten: *Jery und Bätely*, komische Operette in einem Aufzuge von Göthe, mit der dazu neu componirten Musik von Adolph Bernhard Marx (Redacteur der hiesigen musikalischen Zeitung). Schon seit Jahren ruhte dieses angenehme Singspiel, das Reichardt 1801 mit angenehmer Musik versehen hatte. Die Wiedererscheinung desselben veranlasste daher angenehme Hoffnungen; sie wurden aber nicht ganz erfüllt, auch ist bis jetzt keine Wiederholung der Operette erfolgt. Der neue Componist hatte den Gedanken, aus dem Singspiel eine grosse Oper zu schaffen, und darin liegt unstreitig der Grund, warum seine an trefflichen, zum Theil neuen Ideen reiche Musik nicht den Eindruck machte, den sie unter andern Umständen machen musste. Mad. Schulz gab die Bätely, Hr. Wauer ihren Vater, Hr. Bader den Jery und Hr. Blume den Thomas; die trefflichste Besetzung, die bey den vorhandenen Mitteln (und welchen?) nur möglich war. Besondern Beyfall erwarben sich ausser der Introduction Bätelys und Jerys Gesang: Es rauschet das Wasser etc.; Thomas Lied: Es war ein fauler Schäfer etc.; das Duett von Thomas und Bätely: Nicht so eilig liebes Kind etc.; Jerys Gesang: Endlich, endlich darf ich hoffen etc. Den 23sten ward zur Vermählung der Prinzessin Louise von Preussen mit dem Prinzen Friedrich von den Niederlanden, zum erstenmal gegeben und seitdem zweymal mit dem allgemeinsten Beyfall wiederholt: *Alcidor*, Zauberoper in 3 Abtheilungen von Spontini, nach dem Französischen des Théaulon von C. Herklots. Die Erwartung auf diese Oper war seit Jahren gespannt; daher nannten Spötter sie auch die Zauberoper. Aber die Erwartung wurde befriedigt, zum Theil übertroffen. Denn noch hat Berlin nichts Vollendeteres von Seiten der scenischen Einrichtungen und Märsche (die von dem Regisseur, Hrn. C. Blum waren), der Tänze von den Hrn. Titus und Hoguet (in denen die Herren Hoguet, Richter, Senger, Hagemeister und Rönisch und die Damen Desargus-Lemière, Hoguet-Vestris, Telle, Gasperini, Lampery, Gemmel, Habermaass, Galster und Adler die Solotänze ausführten) und der Decorationen gesehen.

Die erste, eine Höle, ist ausgeführt von den königl. Decorationsmalern, Hrn. Köhler und Gerst; die 2te, der Sonnenpalast, von denselben; die 3te, der Hain, von Hrn. C. Gropius; die 4te, der goldene Garten, nach einer Zeichnung des Hrn. Geh. Oberhaurath Schinkel von Hrn. Gropius; die 5te, Wolkenglorie, von Hrn. Gropius; die 6te, ein Lustpalast, von den Herren Köhler und Gerst; die 7te, Wüste, von denselben, und die Schlussdecoration, der Palast, von Hrn. Gropius. Der Inhalt der Oper ist aus der Geschichte des Prinzen Zein-Alanam und des Königs der Genien im vierten Bande der *Tausend und einen Nacht* entlehnt. Der Sylphenkönig Almorar (Hr. Blume) unterstüzt die Liebe des Beherrschers der Goldinsel Alcidor (Hr. Bader) und der Selaide (Mad. Schulz), Tochter der Königin Oriane von Labor (Mad. Milder) gegen den Fürsten der Vulkaninsel Ismenor (Hr. Devrient d. J.), dessen magische Kunst ihm enthüllte, dass die vom Geschick beschlossene Verbindung der Liebenden ihm Verderben drohe. Dass seine Tücke vereitelt und dass die Liebenden vereinigt werden, lässt sich leicht denken. Die Musik nach einigen Vorstellungen beurtheilen zu wollen, hiesse Anmassung; ich begnüge mich daher nur kurz zu bemerken, welche Stücke bey der zweyten Vorstellung (die erste gab nur der Königin des Tages Beyfall) allgemein gefielen, und auch eine hier seltene Herausrufung des Componisten veranlassten! Im ersten Aufzug: die kurze, aber inhaltreiche Einleitung und der Chor Ismenors und der Gnomen, die theils auf Amboss Waffenstücke schmieden, theils aus schon vollendeten Trophäen zusammenstellen, theils mit Zertrümmern des der Liebe geheiligten Tempels beschäftigt sind: Schlag auf Schlag, lauten Schalls etc.; Alcidors Scene: Hoher Thaten begeisterndes Streben etc.; Almorars und Alcidors Scene: Blick empor und erkenn Almorar etc.; der Chor der Krieger: Erschallt Drommeten der Ehre etc. mit Alcidors Gesang: Ihr Feldherren, nicht weich lasst euch finden etc.; Orianens Scene: Waffne deinen Arm, Held ohne Gleichen etc. und das Finale, besonders der Chor der Magier: Preis ew'ger Ehre etc.; im zweyten Aufzuge: Selaidens Scene: Liebe, wer sprach diess Wort etc.; Alcidors und Selaidens Duett: O Zauberey sie selbst etc.; Orianens Gesang: Götter, schützet diess liebende Paar etc., und das Finale, namentlich die Chöre der Fürstinnen: O Tag der Rache etc. und der Genien: Meineidger, der Vertraun erstahl; im dritten Aufzug: der Chor der Genien: Komm, sey gegrüst in himmlischer Sphäre etc. und das Finale. Französische, in die öffentlichen Blätter eingerückte Verse über diese Oper beginnen so:

Le voilà donc fini, ce musical ouvrage,
Qui du fer et du feu ne craint point le ravage,
Ni les dents de l'envie, ni la rouille des ans etc.

Hr. Gloy von Hamburg, dessen schon der vorige Bericht erwähnte, hat am 4ten noch einmal den Meister Stracks in des Hrn. v. Drieberg *Sänger und Schneider* mit Beyfall gegeben. Von den Zwischenakten verdient Auszeichnung Hr. C. Schönfeldt, ehemals Mitglied der königl. Kapelle, jetzt Grossherzogl. Mecklenburg-Strelitz. Kammermusikus, der am 13ten von ihm componirte Phantasie und Variationen auf der Flöte nicht ohne Beyfall vortrug.

Im Königstädtischen Theater waren neu: am 4ten, *der preussische Grenadier*, komische Oper in einem Aufzuge von C. Meisl: Musik von W. Müller. Zwar gaben sich Frau v. Biedenfeld, und die Herren List, Genée und Rosenfeld alle Mühe mit dem unbedeutenden Stücke; aber auch nicht Ein Part konnte sich Beyfall erwerben. Desto mehr wurde er zu Theil, am 27sten, *dem Zauberglöckchen*, komischer Oper in 3 Aufzügen, aus dem Französischen des Théaulon. Musik von Herold. Hr. Théaulon hat die bekannte *Wunderlampe* Aladins ins *Zauberglöckchen* umgeschaffen, und die Fackel mit echt französischer Leichtfertigkeit behandelt. Die Musik ist oft fremdartig, aber voll Talent, und aus früheren pariser Berichten den Lesern der Mus. Zeit. nicht unbekannt. Dargestellt wurde diese Oper vor der ganzen königl. Familie, und dem überfüllten Hause vortrefflich; Hr. Genée gab den Sultan, Dem. Weitner seine Tochter Palmira, Dem. Holzbecher ihre Vertraute Naira, Hr. Schmelka den chinesischen Prinzen Bedus, Hr. List seinen Vertrauten Celus, Hr. Schäffer den Aladin, Frau v. Biedenfeld seine Mutter Nureda, Dem. Eunike den Lucifer.

Hr. Hyacinthe Brice, erster Tenorist des französischen Theaters zu St. Petersburg, gab mit seiner Gattin, von demselben Theater, und seiner zehnjährigen Tochter Rose, in Verbindung mit den Herren Angely und Rösicke, einige französische Vorstellungen auf demselben Theater, nämlich: *Le chanteur et le tailleur*, opéra en 1 Acte; paroles de l'Armand Gouffé, musique de Gavaux, mit verschiedenen italienischen und französischen Stücken

vermischt. *La vieux garçon et la petite fille*; Comédie Vaudeville en 1 Acte par Scribe, in dem die kleine Rose 5 Rollen von verschiedenen Characteren gab. *L'actrice en voyage*, Vaudeville par Ms. Scribe et Melesville, in dem Mad. Brice ebenfalls mehre Rollen gab. Hr. Brice gefiel, trotz seiner anstossenden Zunge, wegen seines angenehmen und kunstfertigen Gesanges, und des einfachen und natürlichen Spiels; Mad. Brice hat alle Liebenswürdigkeit einer Französin, eine deutliche, klangvolle Stimme, und ein richtig gehaltenes Spiel; das treffend bezeichnete Spiel der kleinen Rose berechtigt in der Folge zu den schönsten Erwartungen.

Von den Zwischenspielen auf demselben Theater verdienen Auszeichnung: am 10ten das Fagottconcert von Winter, vorgetragen von Hrn. Lehmann; am 21sten eine Romanze von Houard, gesungen von Hrn. Krause, und am 26sten eine Arie aus *Johann von Paris*, gesungen von Hrn. Hambuch, Tenoristen des grossherzogl. Hoftheaters in Strelitz.

Hr. C. F. Müller, Componist und Musiklehrer, gab am 16ten ein Concert unter sehr ungünstigen Verhältnissen. Die „grosse Ouverture aus der militärisch-romantischen Oper: *das Schloss Marasso*" vom Concertgeber, konnte nicht aufgeführt werden, weil die Stimmen nicht ausgeschrieben waren, und keine Probe seyn konnte. Der „allgemein anwendbare Volksgesang für grosse Militairmusik, Männerchor und Orchester" auch von Müller, wurde statt von 62, wie versprochen war, nur von ungefähr 20 Sängern ausgeführt.

Hr. D. Chladni hat einen zweyten Cursus von Vorlesungen über Akustik und Meteormassen eröffnet.

Ein musikalisches 4jähriges Wunderkind lebt jetzt hier, Carl Anton Florian Eckert, geboren zu Potsdam, am 7. Dec. 1820. Sein Vater steht jetzt als Wachtmeister bey der dritten Escadron des zweyten Gardelandwehrregiments. Schon in der Wiege hatte das Kind von ½ Jahren keine grössere Freude, als wenn ein Hausfreund mit der Flöte sich zu ihm setzte, und der Vater ihn mit der Guitarre begleitete. Ging das Spiel in eine Molltonart über, so gingen auch dem Kinde die Augen über; ward aber musikalischer Lärm gemacht, so schrie es entsetzlich, hielt sich die Ohren zu, und war schwer zu besänftigen. Als das Kind 1¼ Jahr alt war, spielte der Vater auf einem alten Klaviere mit der linken Hand die Melodie: Schöne Minka ich muss scheiden. Kaum war der Vater aufgestanden, so trat das Kind an das Klavier, spielte die Melodie mit beyden Händen, und nahm, da die Finger klein und dick waren, die Knöchel mit zu Hülfe. Jetzt spielt es jedes Stück nach dem Gehör, und behält alles getreu im Gedächtniss; es hat den Kammerton so fest inne, dass es sogleich angibt, um wie viel ein Instrument zu hoch oder zu tief steht; es nennt jeden angeschlagenen Ton und Accord, ohne hinzusehen; es findet schnell die verschiedenen Sätze der Accorde, transponirt die gespielten Stücke in jede beliebige Tonart, trägt freie Phantasieen vor, und schreibt sie ohne Verstösse gegen Contrapunkt und Takt auf, wobey ihn seine gesangreiche und nie irrende Stimme unterstützt. Dabey hat der Kleine nicht nur ein gefälliges Aeussere, sondern auch ein kindliches Gemüth. Seine Lehrer sind jetzt die Herren Grenlich (der Hrn. D. Wolf aus Hamburg bey seinen improvisatorischen Dichtungen in diesem Monat auf dem Fortepiano begleitete) und Rechenberg, welche Subscription für ein Fortepiano annehmen, da dem Knaben sein altes Klavier nicht mehr genügt; eine von ihm componirte Polonaise, die bereits gestochen wird, und ein lithographirtes Bild des Knaben ist den Subscribenten versprochen. Er spielt jetzt Stücke aus der Cramerschen Klavierschule, um mit dem Notenlesen bekannt zu werden, mit Ausdruck und Präcision. Auffallend ist die Aehnlichkeit dieser Erscheinung, mit der des William Crotch, jetzt Prof. der Musik in Oxford, im J. 1777 und der unsers Mozart.

Nekrolog.

Antonio Salieri,

kaiserl. österreichischer erster Hofkapellmeister, Mitglied der Akademieen der Künste zu Paris, Stockholm etc.

Die rauhen Stürme, die uns diessmal den Frühling herbeyführten, haben das schon ermattete Lebensflämmchen eines unserer geistvollesten, kenntnissreichsten und berühmtesten Tonkünstler, des obengenannten, ausgelöscht. — Wenn Salieri's Tod jetzt kein Aufsehen macht; vielleicht auch nur von denen schmerzlich empfunden wird, die ihm persönlich nahe standen: so liegt das keineswegs an der Art seiner Vorzüge und Verdienste — als wären

sie, nur für den Augenblick geeignet, mit dem Augenblick verflogen; auch nicht an Ungerechtigkeit der Zeitgenossen — als hätten sie diese Vorzüge nicht anerkannt oder vergessen: sondern es liegt an Verhältnissen, wie sie theils ein hohes Lebensalter, wenn auch unter verschiedenen Gestalten, fast einem Jeden zuführt, theils unsern Entschlafenen in seiner spätern Thätigkeit den Augen der grossen Welt entzogen. Er vermochte nämlich schon längst nicht mehr, seinen grossen Ruf zu mehren: und Ruf, wie jedes Glücksgut, das nicht vermehrt wird, wird vermindert; er hatte sich auch schon längst, und zwar aus Ursachen, die in gleichem Maasse für seine Bedachtsamkeit, wie für seine rührlichen Gesinnungen zeugen, von denjenigen Werken seiner Kunst zurückgezogen, welche am leichtesten, am weitesten sich verbreiten, und auch am glänzendsten das Andenken auffrischen: von theatralischen nämlich. Hierzu kam, dass er die letzten zwey Jahre auch für die Thätigkeit, welcher er bis dahin treu geblieben — ja für jede nach Aussen gehende — schon völlig erstorben war. —

Wenn wir ihn einen der Unseren nannten: so berechtigt uns hierzu zwar nicht seine Abstammung und früheste Jugend, aber ein fast sechzigjähriger Aufenthalt in Deutschland, und, was über ihn als Künstler noch mehr entscheidet, der Geist, der Sinn, und auch die Weise, worin er die besten seiner zahlreichen Werke schrieb. Diese waren, was die Oper betrifft, mit wenigen nicht eben bedeutenden Ausnahmen, zwar nicht über deutsche Texte geschrieben, sondern über italienische oder französische: aber in Geist, Sinn und Behandlungsart waren sie wirklich deutsch; und dass er ihnen, in einer ihm ganz eigenthümlichen Art, die Anmuth, Fasslichkeit und Zierlichkeit der Italiener der vorletzten Periode beizumischen wusste: das giebt ihnen zwar eigenthümlichen Reiz und Individualität, macht sie aber zu nichts Anderm. Und was seine Kirchencompositionen anlangt, so sind diese so ganz und unvermischt deutsch, dass auch nicht einmal solch eine Beschränkung hinzuzusetzen ist. (Für Instrumente hat er nur in frühester Zeit einige gefällige Kleinigkeiten geschrieben.)

Antonio Salieri war 1750 im Venetianischen aus angesehenem, reichem Hause geboren, und genoss dem gemäss von früher Knabenzeit an einer möglichst guten Erziehung für die Wissenschaften und das Leben. In den Cursus seiner Ausbildung war, bey früherwachendem Talent und lebhafter Neigung zur Musik, diese zwar mit aufgenommen: doch nur nebenbey, als zum Ganzen gehörig, und als Mittel, ihn selbst und die Seinigen zu erfreuen. Aber sein Vater, ein Kaufmann, liess sich in grosse, gefährliche Seehandlungsgeschäfte ein, und diese missglückten. Er verlor bey weitem den grössten Theil seines Vermögens; Unredlichkeit einiger Handlungsgesellschafter brachte ihn fast um den ganzen Rest; Gram darüber und Ungewohnheit der neuen, nothwendig gewordenen Lebensweise stürzten ihn in's Grab: und die zahlreichen hinterlassenen Kinder mussten sich bemühen, ihr Fortkommen selbst zu suchen. Antonio spielte schon gut Klavier und sang vortrefflich Sopran: er wurde in eine der vorzüglichsten Klosterschulen Venedigs aufgenommen, wo er dafür, dass er bey der Kirchenmusik als erster Sopranist eintrat, Wohnung, Kost, Unterricht, und auch weitere Ausbildung in der Musik erhielt. Dieser Kunst beschloss er nun sein ganzes Leben zu weihen: und da ein ausgezeichnetes Talent dafür schon jetzt nicht zu verkennen, und seine Liebe, sein Eifer, sein Fleiss darin brennend war: so hatte Niemand etwas dagegen.

Jetzt sandte der Wiener Hof seinen Kapellmeister Gassmann, diesen als Menschen und Componisten trefflichen Mann, dessen Ruhm nur darum nicht überall, auch jetzt noch, verbreitet ist, weil er fast ausschliessend für die Kirche schrieb und jung starb — diesen sandte man nach Italien, Mitglieder zu einer neuzuerrichtenden Oper zu werben. Gassmann hörte Antonio in der Kirche singen, war freudig befremdet, erkundigte sich nach ihm, nahm ihn zu sich und brachte ihn, nach vollendeter italienischer Reise, nach Wien, wo er ihn dem Kaiser Joseph vorstellete. Dieser fand Gefallen, nicht nur am Gesange, sondern auch am sittigen, bescheidenen, doch zugleich heiter-unbefangenen Wesen des liebenswürdigen Knaben, und übergab ihn Gassmann in sein Haus, für ihn zu sorgen und seine höhere Ausbildung zur Musik fortzusetzen. Antonio sang in der Hofkapelle, und war, in der Gnade seines Kaisers, in der Liebe seines Lehrers, in seiner Kunst und sorglosen Jugend, überaus glücklich.

Aber er war im 16ten Lebensjahre nach Wien gekommen: nicht lange, so fing die reizende Sopranstimme an, zu wanken, dann zu brechen. Diess, und die lebendigste Neigung, die sich aus der Fülle des Talents entwickelte, bewog Antonio,

sich, unter Gassmanns Leitung, der Composition zu widmen. Er machte strenge Schule — nach der frühern, wohlbegründeten Weise, zunächst für die Kirche, und nach Jahren erst für die Oper; ohne dass darum, und das gleichfalls mit Recht, ihm verstattet wurde, was er hervorgebracht, jetzt schon vor das Publicum zu bringen. Nun starb Gassmann; und der Ritter Gluck, der, mit Ruhm gekrönt, aus Frankreich zurückgekehrt war und still für sich lebte, that an Antonio, was jener bisher an ihm gethan hatte. Mehre seiner Arbeiten wurden jetzt dem Kaiser Joseph bekannt, und dieser ernannte ihn, um 1775, zu seinem Kapellmeister.

Die Pariser Theaterdirection, bereichert durch den immer sich mehrenden Beyfall der Opern Glucks, drang in diesen, ein neues Werk dieser Art zu schreiben, und sandte ihm das Gedicht: die *Danaiden*. Gluck, einsichtsvoll und besonnen, wie er war, wollte jetzt, in hohen Jahren, seinen grossen Ruf nicht aufs Spiel setzen, und liess die Oper, unter seinen Augen und seinem Rathe, von Antonio componiren. Diesen sandte er dann mit dem vollendeten Werke nach Paris, ohne sich, wenigstens öffentlich, über den Componisten weiter zu erklären. Die Direction ersah ihren Vortheil, das Publicum dabey zu lassen, die Musik sey von Gluck; die Oper machte ausgezeichnetes Glück (machte sie es doch erst vor wenigen Jahren in Paris von neuem!) und nun erklärte Gluck öffentlich: sie sey von Salieri; wo nun die Pariser Kritiker fanden, sie hätten so 'was gleich bemerkt, denn der Styl sey nicht ganz gluckisch, mische vielmehr diesem etwas von italienischem Gesang und italienischer Ausführung bey. In Letzterm hatten sie Recht; und kann der, Salieri'n in allen seinen Opern wahrhaft eigenthümliche Styl, wie wir schon gesagt, wohl auf diese Art bezeichnet werden. — Reich belohnt kehrte Salieri nach Wien zurück. Sein Ruf stand nun fest; überall wünschte man Opern von ihm. Bey der ergiebigen Quelle von Erfindungen, die ihm floss, und bey seiner grossen Arbeitsamkeit, lieferte er deren eine beträchtliche Anzahl, und fast aus allen Gattungen. Jede fand Beyfall, und einige den ausgezeichnetsten, der sich selbst bis heute erhalten hat. Die besondere Gnade seines Kaisers, so wie die, Sr. jetzt regierenden Majestät, verblieb ihm gleichfalls. Und so verfloss ihm sein Leben, ohne entschiedene Veränderungen, fast ein halbes Jahrhundert; so dass wir, da wir bey kleineren Angelegenheiten desselben nicht verweilen wollen, nur Folgendes noch zu berichten haben.

Mit der Vollendung seines funfzigsten Lebensjahres beschloss Salieri, sich der Composition für's Theater, wo es vorzüglich einer frischen, jugendlich blühenden Phantasie und raschen, lebendigen Empfindung bedürfe, zu entziehen, und sich ganz der Kirchencomposition zu widmen. Er ward darum auch der Direction bey der Oper enthoben. — In frühen männlichen Jahren habe er, behauptet man, seinen deutschen Rivalen in Josephs Gunst und in theatralischer Wirksamkeit nicht selten schweres Spiel gemacht; und bey seiner italienischen Natur, bey einem leicht zur Heftigkeit aufgereisten Temperamente, mag das nicht ohne Grund seyn: aber zuverlässig ist, dass er später gegen fremdes Verdienst, wo es sich auch fand, wenn es nur nicht aller Regel und dem in der Kunst mit Recht Bestehenden zu trotzen oder Hohn zu sprechen schien — dass er da um ganz vorzüglich Haydn und Mozart (später) freudig volle Gerechtigkeit wiederfahren liess. — Ein schönes, und um so preiswürdigeres Verdienst, da er jede Entschädigung dafür ablehnte, erwarb er sich dadurch, dass er, und zwar von mittleren männlichen Jahren an bis in sein hohes Alter, eingedenk dessen, was ihm selbst in seiner Jugend begegnet, talentvollen Componisten Leitung und Beystand, jugendlichen Sängern und Sängerinnen eine höhere und vollendetere Ausbildung gab; womit es ihm, dem kenntniss- und erfahrungsreichen, eifrigen, heitern Meister, denn auch nicht selten auf das Trefflichste gelang. Joseph Weigl war unter jenen Componisten: unter diesen Sängerinnen waren die hinterlassenen Töchter seines Lehrers, Gassmann, seine ersten; die hinterlassenen Töchter des achtbaren Wranitzky, Mad. Seidler in Berlin und Mad. Kraus in Wien, seine letzten Schülerinnen.

Das Alter schien lange seine Rechte auf ihn aufgegeben zu haben. Lebhaft, heiter, thätig, bescheiden, theilnehmend an allem, was seine Kunst oder seine Freunde betraf, mild in seinen Urtheilen, einfach in der Ordnung seines Lebens, gewissenhaft und andächtig — doch ohne jede Anwandlung von Bigotterie oder fanatischem Eifer — in der Uebung seiner kirchlichen Pflichten, wohlthätig mehr im Geheim als vor der Welt, vertraulich, in gesellschaftlichen Sitten sorgsam, fein und

wohlgefällig: so sah ich ihn noch im Sommer 1822, in seinem 72sten Lebensjahre, in Wien, und werde der mit ihm verlebten angenehmen, und wahrlich nicht leichthin verplauderten Stunden lebenslang nicht vergessen. Bald darauf überfiel aber das Alter ihn mit aller Macht und um so lastender, da es seine Anforderungen alle zugleich geltend machte. Sein Gehör ward schwach, seine Gedanken verwirrten sich nicht selten, alle geistige und körperliche Kräfte sanken plötzlich, und eine gänzliche Muthlosigkeit, wechselnd mit düstern, grundlosen Grübeleyen, bemächtigte sich seiner. Man musste ihn seines Amts, als Director der Kirchenmusik der Hofkapelle, enthinden; man that es mit aller Schonung, auch ohne ihm die Vortheile dieses Amts zu entziehen: aber die Geschäftslosigkeit vermehrte nur seinen betrübten Zustand; seine Gedanken verwirrten sich öfter, er verlor sich tiefer in jene schwarzen Bilder seiner wachen Träume — tiefer und bis zur gänzlichen Bewusstlosigkeit, so dass er sich auch einmal, unbewacht, fast bis zum Tode verletzte, andere Male sich schrecklicher Verbrechen anklagte, deren ihn auch nur fähig zu denken, gewiss selbst keinem seiner Feinde eingefallen war; und so ward endlich milde Auflösung, aller seiner Freunde und in besseren Stunden auch sein, für diese Welt einziger Wunsch. Am 7ten May d. J. ging dieser Wunsch in Erfüllung. —

Von seinem und seiner Werke Kunstcharakter und Kunstwerth ist nicht nöthig, viele Worte zu machen. Letztere sind noch in frischem Andenken; die Urtheile der achtungswürdigsten Kenner aller für Musik vorzüglich gebildeten Nationen über sie sind es auch; und im Wesentlichen stimmen alle überein. Von seinen Opern hat man bekanntlich den geist- und seelenvollen *Tarare*, nach Beaumarchais Dichtung für Paris geschrieben, oder wie er nach der Umarbeitung für den Kaiser Joseph heisst, *Axur*, *Rè d'Ormus*, allerwärts mit dem glänzendsten Beyfall aufgenommen; und noch jetzt, in einem, für eine Oper höchst selten erreichten Greisenalter, macht dieser *Axur* in Deutschland und Frankreich, gut gegeben, vieles, und eben die Art von Glück, woran dem Meister vorzüglich gelegen seyn musste. Von den andern Opern hat man besonders ausgezeichnet: jene Danaiden, *il Talismano*, *la Grotta di Trofonio*, *la Ciffra*, *Palmira*, und *Cesare in Farmacusa*. Alle diese sind in Uebersetzungen auch auf die deutschen Theater gebracht worden.

Seine *Kirchencompositionen* sind, da er sie blos für seines Kaisers Hofkapelle geschrieben, ausser Wien gar nicht bekannt, und verdienten doch sehr, es zu seyn. Sie lassen sich, dem Geiste und der Schreibart nach, wohl am nächsten mit denen, Joseph Haydns, aus dessen früherer Zeit, vergleichen; doch sind sie, da das Locale jener Kapelle klein ist, und die Besetzung nur schwach seyn kann, weniger reich instrumentirt; sie sind auch weniger kunstvoll, hinsichtlich auf Fuge und Contrapunkt überhaupt, ausgearbeitet: haben aber dagegen einen noch schönern, dem Ausdrucke nach über das Ganze entscheidendern Gesang. Ich kenne mehre Stücke derselben, die ich, in dieser einfach edeln, frommen, milden, doch aber begeistertern Gattung, unter das Trefflichste zählen muss, was aus neuer Zeit irgend vorhanden ist. —

Nach öffentlichen Nachrichten hat Salieri handschriftliche Papiere zur Geschichte seines innern und äussern Lebens hinterlassen, welche einem seiner vertrautern Freunde übergeben sind. Hat S. zeitig genug dazugethan, diese seine Geschichte aufzuschreiben: so wird, was uns vielleicht davon mitgetheilt wird, von weit mehrem Interesse seyn, als man von der Geschichte eines Musikers zu erwarten pflegt. Dass ich dies nicht abgewartet, sondern mein, wenn auch unscheinbares Blatt jetzt auf seinen Hügel gelegt habe: dazu verpflichtet mich sein Abschiedswort, als wir einander zuletzt sahen. Was Geschichtliches aus seiner frühern Zeit hier beygebracht worden, hab' ich aus seinem Munde: über nicht weniges Andere aus jener und späterer Zeit, wenn es uns nicht aus seinem Nachlasse mitgetheilt werden sollte, vielleicht an einem andern Orte.

Rochlitz.

Recension.

Sieben Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung — — vom Ritter Sigmund Neukomm. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Ritter N. hat uns vor ungefähr einem Jahre mit sechs Liedern, in demselben Verlage, beschenkt, die, in den Texten (neuen, von einem

ungenannten, aber wahren Dichter,), so wie in der Musik, zuverlässig unter die schönsten gehören, die seit geraumer Zeit erschienen sind. Die hier genannten sieben Gesänge — unter diesen allgemeinern Titel zusammengefasst, weil nur einige eigentliche Lieder, andere in anderer Form ausgeführt sind — bieten ein Seitenstück zu jenen, das, wo nicht in allen, doch in den meisten Nummern, ihnen gleichgestellt werden kann. Und da wir es wahrlich für keine Kleinigkeit halten, auch nur Ein wahrhaft treffliches Lied, in Dichtung oder in Musik, zu liefern, mögen wir nun auf das sehen, was dazu erfordert wird, oder auf das, was es bey öfterer Anwendung in rechter Stunde gewährt: so sagen wir Hrn. N., wie für jene, so für diese Sammlung, unsern herzlichen Dank.

Dass ein so denkender und auch für ganz Anderes, als Noten, gebildeter Künstler, wie Hr. N., vorerst für Dichtungen sorgt, die sowohl an sich, als für Musik gut, und auch nicht schon zu Boden gesungen worden sind: das versteht sich von selbst. Mit den hier gewählten Texten ist nun jenes wieder der Fall, obschon nur einige denen, jener frühern Sammlung, gleichkommen. Bey einigen sind die Namen (meist unbekannte) genannt: unter denen, wo kein Name genannt ist, erinnern wir uns nur, dass das schöne Gedicht, S. 11, von dem früh verstorbenen Schulz, dem Dichter der Cäcilie, der bezauberten Rose u. A., ist. Einige in dieser Sammlung sind volksmässig. Wir bezeichnen sie alle, der Musik nach, etwas näher im Einzelnen.

Gretchens Klage gehört zu den volksmässigen: der Componist hat es aber etwas höher gestellt, und, nach dem einmal eingeführten wunderlichen Ausdrucke durchcomponirt. Wir würden nicht dazu gerathen haben. Wie es nun aber steht, ist es sehr artig, naiv und anmuthig. — Traurigkeit: ein eigentliches Lied, die Strophen für den Sänger nur der genauern Deklamation wegen besonders ausgesetzt. Einfach, sanft, fliessend; in der Erfindung weniger originell, als verschiedene andere. — Was soll die Liebe? dem Einzelnen der Texteworte nahe angepasst, und in der Art einer kleinen Arie behandelt. In Hinsicht auf Beydes gut; gegen das Ende am besten. — Amyntas. Wieder ein eigentliches Lied; einfach und schön. Besonders scheint uns zu loben, dass es dem kleinen Stücke bey seinem gleichmässig schwermüthigen Gange nicht an Eigenthümlichkeit in der Erfindung fehlt, und dass es im Ausdruck nicht in das Seufzende oder gar zu Weiche verfällt: Beydes nämlich in der Musik. — Der Stern der Liebe, jenes Schulzische Gedicht. Da es, wie Schulzens meiste Dichtungen, reich an Bildern ist, und diese Bilder schön und bedeutungsvoll sind: so hätte zu Vieles aufgeopfert werden müssen, wäre vom Componisten, wie bey einem Liede, nur das Allgemeinere für den Sinn und das Gefühl herausgezogen, und in der Musik ausgedrückt worden. Er hat es daher nicht bloss durchcomponirt, sondern gewissermaassen scenisch behandelt, auch die bedeutendsten Bilder des Dichters nach- und weiter ausgemalt. Das ist ihm, so wie diess Stück überhaupt, trefflich gelungen, und die beabsichtigte Wirkung, wird es gut vorgetragen, unfehlbar; letzteres um so mehr, und jenes (es gut vorzutragen) um so leichter, da er auch hier Maass zu halten und unterzuordnen, was unterzuordnen, hervorzuheben, was hervorzuheben, gewusst hat. Unter Letzterm ist z. B. die Stelle, S. 12, Syst. 2 und 3, meister- und musterhaft. — Der Wanderer; gleichfalls durchcomponirt, doch weichen die Strophen, um den Einzelnheiten des Textes nahe zu bleiben, fast nur in der Begleitung von einander ab. Das Ganze ist gut, aber wenigstens nicht gerade durch Eigenthümlichkeit der Erfindung ausgezeichnet. — An mein Schiffleins wieder gewissermaassen (in der Begleitung) malerisch, aber in grösster Einfalt und naiver Anmuth; bey dieser, im Gesange wie in der Begleitung, nicht ohne Originalität, und, in seinem sanftheiterm Ausdrucke, ganz was und ganz wie es seyn soll.

Der Stich und alles Aeussere der Sammlung ist, wie es ihr gebührt, sehr gefällig und gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar **No. 21.** 1801.

Abhandlung.

Ueber die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens.

(Beschluss.)

Der wahre Grund des Consonirens und Dissonirens liegt unstreitig blos in der mehrern oder mindern Einfachheit der Tonverhaltnisse. Diese fuhlt das Gehor sogleich ohne weitere Berechnung ungefahr eben so, wie das Auge die Farben empfindet, ohne erst deren verschiedene Brechungswinkel zu untersuchen, oder wie besonders ein etwas geübtes Auge in der Baukunst sowohl als auch an andern Gegenständen die mehr oder weniger einfachen Verhältnisse der Dimensionen, oder auch die mehr oder weniger symmetrische Anordnung sogleich bemerkt, ohne dafs man erst nothig hat zu untersuchen, was es eigentlich für Verhältnisse sind. Leibnitz sagt hierüber in *epist. ad diversos tom. I. epist.* 134 sehr richtig: *Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi; multa enim facit in perceptionibus confusis seu insensibilibus, quae distincta apperceptione notare nequit. Errant enim, qui nihil in anima fieri putant, cuius ipsa non sit conscia. Anima igitur etsi se numerare non sentiat, sentit tamen huius numerationis insensibilis effectum, seu voluptatem in consonantiis, molestiam in dissonantiis inde resultantem. Ex multis enim congruentiis insensibilibus oritur voluptas.* Auch schon in den Schriften von Galilei und Des Cartes findet sich manche richtige Bemerkung über diesen Gegenstand.

Die Erfahrung lehrt, dafs alle in den Zahlen 1 bis 6 und deren Verdoppelungen unmittelbar enthaltenen Tonverhaltnisse *consoniren*, d. i. dem Gehöre für sich angenehm sind. Die Ursache davon ist eben, weil diese Verhaltnisse die einfachsten sind. Alle übrigen Tonverhältnisse *dissoniren*, d. i. manche beleidigen das Gehör, andere aber, die brauchbar sind, befriedigen es nur durch Uebergang zu einem einfachern Tonverhaltnisse. In unsern gewöhnlichen Tonsystems macht man mit Recht nur von denen dissonirenden Verhältnissen Gebrauch, welche auf Combinationen der Zahlen von 1 bis 6 beruhen, und also, bey aller ihrer Mannigfaltigkeit doch auf etwas Einfacheres Beziehung haben.

Alle in den Zahlen 1 bis 6 oder deren Verdoppelungen enthaltenen consonirenden Intervalle, wenn sie zwischen die Zahlen 1 und 2 (oder innerhalb der Oktave, welche die Gränze aller Intervalle ist) nach ihrem geringern oder grofsern Abstande von 1 geordnet werden, sind: $\frac{6}{5}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{4}{3}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{5}{3}$, $\frac{2}{1}$, wovon die 3 leztern nichts anders, als Umkehrungen der drey erstern sind. Hier ist ganz offenbar, dafs jedes Verhältnifs desto mehr consonirt, je einfacher es ist; so ist z. B. die Oktave, weil sie das einfachste Verhältnifs zum Grundtone hat, diesem so ähnlich, dafs sie nur als die Wiederholung desselben anzusehen ist; die Quinte $\frac{3}{2}$, weil sie nächst der Oktave das einfachste Verhältnifs hat, consonirt auch nächst dieser am meisten, so consonirt auch die grofse Terz $\frac{5}{4}$ mehr als die kleine $\frac{6}{5}$ weil ihr Verhältnifs einfacher ist.

Aus dem Gefühle der mehrern oder wenigern Einfachheit der Tonverhältnisse folgt auch eben so das Consoniren der beyden Dreyklänge. Der weiche Dreyklang hat manchen Tonlehrern, welche die Grundsätze der Harmonie aus einem Mitklingen höherer Töne haben erklären wollen, wie z. B. Rameau und d'Alembert, sehr

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1825.

Gesuch.

Ein erster Fagottist, seit vier Jahren schon als solcher in einer königlichen Kapelle angestellt, wünscht, besonderer Umstände wegen, die übrigens keinen Bezug auf dessen Kunst oder Dienstverhältnisse haben, eine anderweitige ähnliche Anstellung.

Auf portofreye Anfragen wird der Unterzeichnete sehr gern den Namen dieses wackern Künstlers nennen.

Hildesheim.

C. F. Bischoff,
Musikdirector des königl. Andreanums und der evangel. Kirchen.

Ein Contra-Bassist und ein zweyter Klarinettist werden gesucht.

Zur Fürstlich Oehringischen Hofkapelle wird ein guter Contra-Bassist gesucht, und besonders angenehm wäre es, wenn derselbe zugleich die Fähigkeit besässe, bey einem Quartett das Violoncell zu übernehmen, — ferner ein tüchtiger und musikalisch gebildeter zweyter Klarinettist, von dem man hauptsächlich verlangt, dass seine Intonation in den Mitteltönen rein, und er die schwierigsten Passagen mit Leichtigkeit zu überwinden im Stande sey. Diejenigen, welche die genannten Stellen zu übernehmen gesonnen sind, haben sich deshalb in portofreyen Briefen an Herrn Schmitt, Fürstlichen Kapellmeister zu Oehringen, zu wenden.

Nachricht.

Zur Berichtigung einer im Conversations-Lexikon aufgenommenen, mich betreffenden Nachricht, und um durch mögliche, hieraus erfolgende Irrungen Niemanden zu nahe zu treten, sehe ich mich zu der Erklärung veranlasst, dass ich in Wien (1791) geboren und erzogen, und mit dem Herrn Joseph Czerny gar nicht verwandt bin.

Wien, im May 1825.

Carl Czerny.
Tonsetzer und Klavierlehrer.

Ehrenbezeigung.

Die Königl. musikalische Akademie in Stockholm hat den jetzt auf einer Kunstreise in den nordischen Staaten begriffenen, durch seine Virtuosität im Orgelspiel ausgezeichneten Hoforganisten Barthel aus Altenburg, zufolge einiger in obgenannter Residenz gegebenen Concerte, deren jedes von der Königl. Familie und mehren tausend Musikfreunden besucht war, einstimmig zu ihrem Mitgliede erwählt: eine Ehre, die von deutschen Musikern nur den gefeyerten Namen van Beethoven, Bernh. Romberg und Winter zu Theil wurde.

Anzeige.

Von F. v. Winters grosser Singschule sind die vier Theile nun auch einzeln abgedruckt bey uns, so wie in allen Buch- und Musikhandlungen, und bey unserm Commissionair Herrn Wilhelm Härtel in Leipzig zu haben.

B. Schott Söhne in Mainz.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben sind.

Cramer, J. B., 8me Concert pour Pianof. avec Orchestre. Op. 70. . . . . 3 Thlr. 6 Gr.
— Supplement à sa célèbre Methode p. Pianof. consistant en Morceaux expressement composés et arrangés d'une maniere nouvelle, precedé chacun d'un petit Prelude doigté. 1 Thlr. 8 Gr.
— Tems heureux, petite Fantaisie pour Pianof. 12 Gr.
Czerny, C., 3me grande Sonate pour Pianoforte Op. 57. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Leggerezza e Bravura. Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 58. . . . . 20 Gr.
Hartknoch, Valses avec Coda à 4 mains Op. 3. 1 Thlr.
Hummel, J. N., Amusements en forme de Caprices pour Pianoforte Op. 105 . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Rondo brillant, Op. 98. arrangé pour Pianoforte seul par Hummel. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Kalkbrenner, F., Effusio Musica. Grande Fantaisie pour Pianoforte. Op. 68. . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Moscheles, F., Valses pour Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Reissiger, C. G., Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 25. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.
— Variations instructives p. Pianof. Op. 28. . 12 Gr.
— Danses brillantes pour Pianoforte Op. 26. 12 Gr.

Ries, F., Abschieds-Concert von England, für Pianoforte mit Orchester. Op. 129. . . . . 3 Thlr.
— Dasselbe Concert für Pianoforte allein . . 2 Thlr.
— Grand Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 129. . . 2 Thlr. 16 Gr.
Romberg, H., (fils d'André Romberg), Sonate pour Pianof. et Violon concert. O. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Double-Quatuor. Op. 65. arrangé en Quintuor pour Pianoforte, 2 Violons, Viola et Violoncelle. . . . . 2 Thlr.
Spohr, F., 11ere Sonate à 4 mains, tirée d'un Quatuor de L. Spohr . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Würfel, W. W., Rondo brillant p. Pf. Op. 23. 12 Gr.
— 2 Polonaises pour Pianoforte. Op. 26. . . . 8 Gr.
— 2 Polonaises pathetiques p. Pianof. Op. 27. 8 Gr.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Maurer, L., 5me Concert pour Violon avec Orchestre. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
— Romance de l'Opera: Joseph, pour 2 Violons et Violoncelle av. Orchestre. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.
Ries, F., 3 Quat. p. 2 Viol., Viola et Violoncelle. Op. 120. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 12 Gr. 4 Thlr. 12 Gr.
Romberg, Bernh., Divertimento pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40. . . . 1 Thlr.
— Concertino p. 2 Cors av. Orch. Op. 41. 1 Thlr. 16 Gr.
— 3 Trios d'une difficulté progressive p. Violoncelle, Viola et Basse. Op. 38. . . 2 Thlr. 12 Gr.
— 9me Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 39. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.
Spohr, L., Potpourri de l'Opéra: Jessonda, pour Violon et Violoncelle avec Orch. Op. 64. 2 Thlr.
— Double Quatuor pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncellos. Op 65. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— l'Opera: Jessonda, arrangés en Harmonie complet . . . . . 4 Thlr. 12 Gr.
— l'Ouverture en Harmonie . . . . . 2 Thlr.
— 10me Concert pour Violon avec Orchestre. Op. 62. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire, 7te Livr. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— Neue Tänze für Orchester. 7te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Gesang.

Hummel, J. N., Mathilde von Guise. Oper mit italienischem und teutschem Texte im Klavierauszuge von Hummel . . . . . 6 Thlr.
Kallenbach, C. E. G., 6 Lieder für 3 Männerstimmen. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Keller, C., Der Blinde, mit Pianof. oder Guitarre. 10 Gr.
— Liebchens Blick und Sängers Klage, für Pianoforte oder Guitarre . . . . . 12 Gr.
— Ariette mit Pianoforte oder Guitarre . . . . 10 Gr.
Matthaei, A., Fröhliche Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass. 19tes Werk. . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Nächstens werden fertig:

Müller A. E., Grosse Pianoforte Schule. Achte Auflage mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigen Anhange vom Generalbasse versehen von C. Czerny . . . . . 4 Thlr.
Spohr, L., Der Berggeist. Oper im Klavier-Auszuge.

Neue Musikalien des Verlags von H. A. Probst in Leipzig.

Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland mit Begleitung des Pianoforte. Op. 60. 2te Folge der Frühlings- und Wanderlieder. 20 Gr.
Fürstenau, A. B., 3 gr. Duos concert. pour 2 Flûtes. Op. 56. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Ausgewählte Mode-Tänze verschiedener Componisten, für die Flöte eingerichtet. 11tes Heft. 8 Gr.
Moscheles, I., Introduction et Rondeau Ecossais pour Pianoforte et Cor (Violon ou Violoncelle). Op. 63. . . . . 1 Thlr.
Spohr, L., Sinfonie concert. Op. 48. arr. pour 2 Pianofortes par A. Agthe. . . . . Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B., 6 petites Pièces ou Sonatines doigtées pour le Pianoforte. (Fortsetzung der Klavierschule.) Livr. 2. . . . . 18 Gr.
Czerny, Carlo, Capriccio alla Fuga per il Pianoforte. Op. 89. . . . . 12 Gr.
Kalkbrenner, F., La Solitude: Rondeau pour le Pianoforte. Op. 46 . . . . . 8 Gr.
Pixis, J. P., „Non più andrai," Thème de Mozart varié pour le Pianoforte. Op. 70. . . . 12 Gr.
Ries, F., 9me Fantaisie pour le Pianoforte sur des Thèmes de l'Opéra: Der Freyschütz. Op. 131. . . . . 18 Gr.
Kalkbrenner, F., 2 Walses militaires pour le Pianoforte à 4 mains Op. 60. No. 1. et 2. 8 Gr.
Rink, C. H., 3 Nachspiele f. die Orgel. Op. 78. 16 Gr.

Bey H. Laupp in Tübingen ist erschienen:

Dreystimmige Choralmelodieen für Schulen, Kirchen und Familien, nebst einer kurzgefassten Anleitung zum Choralgesange, von F. Silcher, Musikdirector an der Universität in Tübingen. Erstes Heft, zweyte umgearbeitete Auflage 1 Fl., zweytes Heft 1 Fl.

Ferner ist erschienen:

6 Lieder für fröhliche Gesellschaften, von Wagner, für vier Männerstimmen componirt von Silcher. (Pr. 56 Xr.)

Diese Lieder, bestehend aus einem Cyklus von Gedichten, als: des Sängers Abkunft, Eintritt, Willkomm, Bestimmung, Ziel, Grenzen, sind in mehren musikalischen Gesellschaften mit Beyfall aufgenommen und als ein schöner Beytrag zur Veredlung des in unsern Tagen sich immermehr ausbildenden Männergesanges anerkannt worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juny. **No. 25.** 1825.

Die päpstliche Kapelle zu Rom.

Von G. L. P. Sievers.

(Beschluss aus No. 24.)

Da ich den Aufführungen der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle dieses Jahr zum zweyten Male beygewohnt habe; so glaube ich es den Lesern der musikalischen Zeitung schuldig zu seyn, hier theils zu der Darstellung, welche ich im fünften Hefte der *Cäcilia* vom Allegri'schen *Miserere* geliefert habe, theils zu den Anmerkungen, welche obenstehende Mittheilung über dasselbe Gesangstück enthält, einen kurzen Nachtrag zu liefern. Ich bemerke im voraus, dass diess keineswegs mit freudigem Gefühle geschieht. Kömmt es doch auf nichts Geringeres an, als zu berichten, dass der Neuerungsgeist, welcher sich der päpstlichen Kapelle zu bemächtigen beginnt, sollte ihm kein Einhalt geschehen, über kurz oder lang die unsterblichen Werke, welche in ihr entstanden sind und durch welche sie selbst vor allen Singinstituten der Erde die glorreichste Existenz erhalten hat, wo nicht ganz verdrängen, doch dergestalt in den Hintergrund stellen wird, dass niemand sie mehr beachtet. Thatsachen sollen sprechen, Thatsachen, welche theils während der verflossenen Charwoche statt gefunden haben, theils schon längst üblich gewesen, mir aber erst seit kurzem zur Kenntniss gekommen sind. Noch Eingangs dieser Mittheilung, so wie überall, wo ich von den Leistungen der päpstlichen Kapelle gesprochen, ist diess mit dem Enthusiasmus geschehen, welchen die ungemeine Virtuosität derselben jedem Musikfreunde einflössen muss; meine Unparteylichkeit habe ich also hinlänglich dargethan, um nicht irgend einer vorgefassten ungünstigen Meinung beschuldigt zu werden. Komme ich zur Sache. Man hat mich versichert, dass, besonders seit Wiederherstellung der päpstlichen Kapelle bey Rückkehr Pius VII, die meisten der Messen, welche aufgeführt werden, gewissermaassen Potpourris sind, das heisst, dass man willkürlich, wie es den Kapellmitgliedern, oder vielmehr ihrem Anführer, Hrn. Baini, gefällt, mehre einzelne Stücke von verschiedenen Componisten zusammensetzt und daraus die Messe bildet. Theilweise scheint dieser Gebrauch, oder vielmehr dieser Missbrauch, schon sehr alt zu seyn, und von der Zeit sich herzuschreiben, wo man anfing, während des Offertoriums ein Motett von einem berühmten Meister einzulegen, diess mit besonderer Sorgfalt vorzutragen, den übrigen Theil der Messe aber gewissermaassen über's Knie zu brechen. Diess Einlegen der Motetten hat schon zu Adami's Zeiten, also zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts, statt gefunden und scheint damals bereits ein längst üblicher, ja durch die Gewohnheit geheiligter Gebrauch gewesen zu seyn, da die Wahl derselben keinesweges willkürlich, sondern vorschriftsmässig bestimmt war. Diese Zusammensetzung der jedesmaligen Messe aus Stücken von verschiedenen Meistern ist aber nicht der einzige Missbrauch, über welchen der Musikfreund sich zu beklagen hat: man dürfte mit nichts geringerem umgehen, als das Allegri'sche und nebenbey das Bai'sche *Miserere* gänzlich aus der Kapelle zu verdrängen. Der Anfang scheint dieses Jahr schon gemacht worden zu seyn; denn man hat am ersten Tage (am Mittwochen) die Hälfte von beyden, nämlich das erste, dritte und fünfte Versett von Allegri, und das zweyte, vierte und sechste von Bai, gesungen. Dagegen ist das Bainische zweymal (sage zweymal) aufgeführt worden, am Donnerstage und Freytage. Wer weiss nicht, dass die gottesdienstlichen Festlichkeiten der Charwoche zu Rom, welche durch die ganze Europäische katholische und protestantische Christenheit eine, möchte ich sagen, heilige Classicität besitzen, an die Sixtinische Kapelle, diese wieder an das Allegri'sche *Miserere* und an alles Dreyes, als unzertrennbares

Ganze, die religiöse Neugierde gekettet ist, mit welcher die Fremden aus allen Ländern Europa's um Ostern nach Rom strömen, um hier einem Schauspiele beyzuwohnen, dessen geistige Erbauung eben so wohlthätig auf das Herz wirkt, als die äusseren Ausschmückungen, welche es zu verherrlichen bestimmt sind, ein weltliches Interesse gewähren. Man fahre mit dem Gebrauche, das Allegri'sche *Miserere*, in der religiösen Idee von ganz Europa gleichsam die Conditio sine qua non, ohne welche keine Charwoche und keine Feier derselben in der Sixtinischen Kapelle existiren kann, nur zur Hälfte zu singen, und kein Fremder wird mehr an die Charwoche zu Rom glauben, und folglich auch keine Reise mehr dahin unternehmen. Dass die ausübenden fremden Musikkünstler ohnehin von den Aufführungen der päpstlichen Kapelle wenig oder gar keinen Nutzen ziehen können, ist eine bekannte Sache: da niemand weiss, von welchem Tonsetzer das Stück, was er hört, ist; so geht ihm einmal die Möglichkeit ab, die Werke eines und eben desselben Componisten mit sich selbst und dann mit den Werken anderer vergleichen, und ihre verschiedenen Style kennen und beurtheilen zu lernen. Unvorbereitet, wie er eben ist, hat er keine Zeit, das schon gehörte und ihm in Erinnerung gebliebene, mit dem, was er eben hört, zusammenzustellen; folglich geht ein Theil oder das Ganze für ihn verloren. Längst haben daher Musikfreunde gewünscht, die erstarrten Conveniensformen der päpstlichen Kapelle (welche sich demohnerachtet, wie eben bemerkt, den Neuerungen nicht abhold bezeigen, wenn letztere nur unter vier Augen bewerkstelligt werden können) möchten es gestatten, dass an einem schicklichen Orte in der Kapelle das aufzuführende Gesangstück nebst dem Componisten schriftlich angezeigt würde, wie es, zum Beyspiele, in der Chiesa nuova mit den daselbst zu executirenden Oratorien geschieht.

Ueberhaupt schien dieses Jahr, von aussen her, ein Unglücksstern über den Feierlichkeiten der Sixtinischen Kapelle zu walten. Der ungemeine Zudrang des Publikums am ersten Tage (Mittwoch), welchem, der Römischen Sitte zu Folge, durch keine Vorkehrung begegnet worden war, verursachte einen solchen Tumult, dass die braven Schweizer, welche nicht früher, als gerade im Augenblicke der Oeffnung der Kapelle, auf ihrem Posten erschienen waren, ohne Unterschied der Person ihre Hellebarden gebrauchten, und unter den Ladies und Misses, nebst ihren Begleitern, trotz der Heiligkeit des Ortes, wirkliche Niederlagen veranlassten. Das Zuströmen des ausländischen Publikums (denn die Römer selbst nehmen, nothgedrungen, an den Aufführungen in der Sixtinischen Kapelle schon seit Jahrhunderten keinen Antheil) hatte keinen anderen Zweck, als das Allegri'sche *Miserere* zu hören. Der, ihm gespielte, unschuldige Betrug ist wahrscheinlich von wenigen, oder, besser gesagt, von niemandem bemerkt worden. Eine desto auffallendere Leere herrschte am Donnerstage, besonders am Freitage. Letzterer Tag zeichnete sich durch den, vielleicht noch nie stattgefundenen, Umstand aus, dass auf Befehl des heiligen Vaters, welcher nachher die Heiligenkreuz-Procession in der Peterskirche und das Pillgrimm-Hospitium besuchen wollte, der finstere Dienst in der Sixtinischen Kapelle um eine ganze Stunde früher, als gewöhnlich, begonnen werden musste, so dass die so allgemeine besagte Finsterniss (tenebre) diesesmal wirklich am hellen Lichte vor sich ging.

Ich habe nun das Baini'sche *Miserere* dreimal gehört und traue mir zu, wenigstens ein allgemeines Urtheil darüber fällen zu können. Es ist, obgleich mit modernen Figuren überladen, eins der würdigsten Kirchenstücke, welches der neue Styl alla Cappella aufzuweisen haben dürfte. So verzeihe ich es Hrn. Baini, dass er seine eigene Composition auf Kosten der Allegri'schen zu heben sucht, aber nicht, dass die oberste Verwaltung es mit Gleichgültigkeit ansehen kann, wie ein, durch zweyhundertjährigen Beifall gleichsam unverletzbar gewordenes, Gesangstück durch eine neuere, diesem in nichts zu vergleichende, Composition verdrängt werden soll. Je leichtsinniger das Allegri-Bai'sche *Miserere* von den Sängern behandelt ward, desto vollendeter trugen sie an beiden Tagen das Baini'sche vor.

In meiner Darstellung des Allegri'schen *Miserere* (*Cäcilia*, V. Heft) habe ich bemerkt, dass die Kapellsänger ohne Stimmgabel bloss nach dem Gehöre intonirten. Diess berichtigend, zeige ich jetzt an, dass der Kapelldirektor allerdings mit der Stimme den Ton angibt.

Gedenke ich zum Schlusse der Anmerkungen, welche die Redaction der *Cäcilia* meiner Mittheilung über das Allegri'sche *Miserere* im genannten Hefte nachzuschicken für gut befunden hat. Ein anderer an meiner Stelle würde darüber mit ihr

rechten, ich will sie nur berichtigen. Ich sage in meinem Berichte, der ungemeine Effect, welchen besonders das Allegri'sche *Miserere* hervorbringe, sey weder der gerühmten Finsterniss in der Kapelle, noch der feierlichen Haltung des versammelten Cardinalscollegiums, an deren Spitze der Papst (welches beydes gar nicht existire), sondern vielmehr seinem innern Werthe und der einzig vortrefflichen Ausführung, dann, als ausserwesentlichem Grunde, der tödtlichen Abspannung zuzuschreiben, in welche die Zuhörer während mehr denn zwey Stunden durch die vorhergegangene, ungemein langweilende Absingung der funfzehn Psalme im Canto fermo versetzt worden seyen, und auf welche die plötzlich und unerwartet anhebende reizende Melodie des *Miserere* wie ein lindernder Balsam einwirke. Ohne gerade meine Meinung in Zweifel zu ziehen, will sich die Redaction bloss die Finsterniss nicht nehmen lassen und führt deshalb mehre Berichte von Reisenden an, welche mit dem meinigen im Widerspruche stehen. Letztere sind in dem bekannten poetisirenden Reisedilettanten-Tone geschrieben und so beschaffen, dass man eigentlich nicht begreift, wie sie einer ernsten historisch-wissenschaftlichen Darstellung, wofür ich meine Mittheilung über das *Miserere* halte, gegenüber treten können. Zuerst wird ein Hr. G. A. Jacobi angeführt, welcher (so versichert nämlich die Redaction) bey Gelegenheit des Allegri'schen *Miserere* folgendes sagen soll: „Die ganze Kirche ist dunkel, jeder Schmuck abgelegt, und alle Gemälde sind verdeckt: nur aus der Kuppel hängt ein grosses Kreuz herab, von unzähligen Lampen erleuchtet." Hier ist offenbar nicht von der Sixtinischen Kapelle, sondern von der Peterskirche die Rede, wo aber (wie der Verfasser sowol, als die Redaction, wenn gleich letztere auch nur aus meinem Berichte, hätte wissen sollen) das Allegri'sche *Miserere*, ein unantastbares Eigenthum der päpstlichen Kapelle, nicht gesungen wird. Die Aufführung der drey *Miserere's* in der Peterskirche (der Reihe nach von Zingarelli, Fioravanti, dem jetzigen Kapellmeister dieser Kirche, und von Guglielmi) findet in der dasigen Chorkapelle statt, und muss, dem Kirchenritus zu Folge, um jeder Unordnung unter dem anwesenden Publikum vorzubeugen, noch vor Eintritt der Nacht beendigt seyn. Die genannte Chorkapelle ist aber von der Kuppel, aus deren Höhe ehemals (denn dieser Gebrauch hat unter dem jetzigen Papste aufgehört) das berühmte, messingene, zweyundzwanzig Fuss hohe und etwa halb so breite Kreuz, von mehr denn dreyhundert zweydochtigen Lampen erleuchtet, nach Beendigung des finsteren Dienstes in der Chorkapelle und im Augenblicke, wo man die bekannten Reliquien vorzeigte, herabgelassen wurde, wenigstens zweyhundert Fuss entfernt; die Aufführung der *Miserere* hat also mit dem erleuchteten Kreuze weder in der Zeit, noch im Raume, nur die geringste Gemeinschaft haben können. Im Augenblicke, wo letzteres angezündet ward, herrschte natürlich schon Dämmerung in der Kirche; bey Absingung des *Miserere's* eine Viertelstunde vorher, in der mit hohen Bogenfenstern versehenen Chorkapelle war es aber fast noch ziemlich heller Tag. Der zweyte Gegner, welchen mir die Redaction entgegenstellt, ist die Frau von Stael in der Corinne. Sie sagt: „die Kerzen werden ausgethan; es wird immer finsterer; die Gestalten der „Propheten und Sibillen (Sibyllen) erscheinen in Dunkel verhüllt, wie Geister." Abgerechnet, dass die Frau von Stael da wo es auf Berichterstattung eines positiven, materiellen Factums ankömmt, kein untrüglicher Gewährsmann seyn möchte, sagt sie hier nicht *gegen*, sondern *für* meine Behauptung aus. Dass es während der Absingung des *Miserere* in der Sixtinischen Kapelle (des Allegri'schen sowol, wie der beyden andern) nicht schon dunkel zu werden beginnen sollte, habe ich keinesweges behauptet, sondern mich nur gegen die so viel besprochene Finsterniss aufgelehnt. Herrschte letztere, so hätte es die Frau von Stael wohl bleiben lassen sollen, die Propheten und Sibyllen an der Decke, welche wenigstens eine Höhe von sechzig Fuss hat, „in Dunkel gehüllt" zu sehen. Dabei wundert mich nur, dass diese hellsehende Frau sich, auf die Gefahr hin, den Genickzwang zu bekommen, (wie Michelangelo, der Mahler der genannten Figuren, daran wirklich sein ganzes Leben hindurch gelitten haben soll) die Mühe gegeben hat, die weit weniger merkwürdige Decke der Kapelle zu beschauen, während sich ihr auf der entgegenstehenden Wand das weltberühmte jüngste Gericht, von demselben Künstler, vortrefflich von der untergehenden Sonne beleuchtet (wie ich es an allen drei Tagen der Charwoche in diesem und dem vorigen Jahre gesehen habe) ohne alle und jede Anstrengung zur Betrachtung darbot. Die letzte Beweisstelle, welche die Redaction gegen mich anführt, ist aus dieser Zeitung (1809, S. 561.)

selbst genommen. Da soll es heissen: „Jetzt endlich verstummt der Chor der Glocken. Die finsterste Nacht verbreitet sich umher; alles ist schwarz und still wie im Grabe, und nun senkt sich aus der erhabenen Wölbung der Kuppel das ungeheure Kreuz etc. Und jetzt ertönen die zwey wechselnden Chöre unsichtbarer Sänger von oben, wie aus himmlischen Sphären.“ Es ist eine wahre Freude, zu sehen, welche Mühe sich der Schreiber dieser paar Zeilen gegeben hat, die Dinge nicht so zu sehen, wie sie waren, sondern so, wie sie in seiner Einbildung ausgemalt standen, wie er nach Rom kam. Glocken dürfen in Rom und, so viel mir bekannt ist, im ganzen Kirchenstaate, am Charfreytage (denn von diesem ist hier die Rede) nicht geläutet werden: die „finsterste“ Nacht kann um vierundzwanzig Uhr (das heisst bei Untergang der Sonne) um so weniger herrschen, als nicht allein durch die vielen hohen Fenster, sondern besonders aus der Kuppel, um diese Zeit noch Licht genug dringt, um höchstens ein Zwielicht zu verorsachen, und still und stumm, wie im Grabe, ist es bey Herablassung des Kreuzes so wenig zugegangen, dass vielmehr die von der untersten Volksklasse überfüllte Kirche jedesmal einen Scandal dargeboten hat, durch welchen, wie gesagt, die jetzige Regierung genöthigt worden ist, diese Sitte ganz abzuschaffen. Die zwey Chöre waren, bey Herablassung des Kreuzes, längst verhallt und hatten auch, nicht, wie es in der angeführten Stelle gesagt zu werden scheint, aus der Kuppel herab ertönt, sondern mehre hundert Schritte von da entfernt, in der Chorkapelle und zwar nicht unsichtbar, sondern vor jedermanns Augen vom hellerleuchteten Chore herab. Und eben die Lichter, welche sowohl in der Sixtinischen Kapelle im Vaticanischen Pallaste, wie in der Chorkapelle der Peterskirche, während des *Miserere*, angezündet werden müssen, weil sonst die Sänger, die in weiter Entfernung hinter dem Notenpulte stehen, bey der eintretenden Dämmerung die Noten nicht lesen konnten, sind ein Grund mehr, dass die so viel besprochene Finsterniss gar nicht vorhanden seyn kann. Uebrigens sollten die Protestanten endlich einmal aufhören, von dem Charfreytage zu Rom zu reden, als wäre es der in ihrem Vaterlande. In der katholischen Kirche ist der Charfreytag nicht allein kein heiliger, nicht einmal ein halber Festtag, sondern ein gewöhnlicher Wochentag, an dem jeder seinen Geschäften nachgeht, und welchen deshalb sicher in Rom niemand stillen Freytag nennen wird.

Rom, am 12. April 1825.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Leipzig, vom 1sten Januar 1825 bis zum Schluss unserer Abonnement-Concerte. Wir geben hier abermals eine gedrängte Uebersicht dessen, was wir, besonders im Concertsaale des Gewandhauses, hörten, uns nur bey Einigem länger verweilend. Auch diessmal beginnen wir mit dem Verzeichnis der Symphonieen, nicht allein, weil sie uns das Wichtigste eines Concerts scheinen, sondern auch, weil sich unser Orchester ganz besonders im Vortrage derselben hervorthut, namentlich in den Beethovenschen, die auch mit Recht in keinem Jahre übergangen werden. Meist werden sie allesammt, manche sogar zweymal, z. B. aus C moll, uns zu allgemeiner Ergötzung, zum Besten gegeben. Dabey sind aber, wie es nothwendig ist, soll nicht eine gefährliche Einseitigkeit unter Spielern und Hörern nach und nach sich einschleichen, die Werke anderer Meister nicht vernachlässiget worden. Gleich zum neuen Jahre wurden wir mit Mozarts D dur-Symphonie No. 1. erfreut. Ihr folgte im nächsten Concert, und zwar, wie es uns am zuträglichsten vorkommt, im zweyten Theile, Beethovens heroische Symphonie. Am 27sten Januar wurde uns zu unserm sehr grossen Vergnügen eine von Haydn, aus Es dur, recht schön vorgetragen. Je mehr wir uns überzeugen, von welchem Nutzen der Vortrag ausgezeichneter Werke der verschiedensten Meister, unter diesen des in mehr als einer Hinsicht wichtigen humoristischen Symphonienschreibers Haydn, ist, desto dankbarer sind wir für einen so zweckmässigen Wechsel in der Wahl anerkannter Meisterstücke. Darauf von Spohr No. 2. Im 17ten Concerte Symphonie von Beethoven No. 5. C moll. Im 19ten Concerte wurde eine ganz neue Symphonie von Max Eberwein, noch Manuscript, zum ersten Male zu Gehör gebracht. Es ist jetzt in der That das Symphonienschreiben eine so schwierige musikalische Aufgabe, dass, bey der ausgebreiteten Vorliebe, die sich durch ihren eigenthümlich romantischen Schwung die Beethovenschen

Symphonien gesichert haben, sogar ein gelungenes Werk der Art, mehr als jede andere Arbeit, sich nur ein sehr ungewisses Schicksal versprechen darf. Denn ist eine Symphonie nicht in der beliebten Art, und hat sie nicht den Ruf für sich, den eine neue doch nicht wol für sich haben kann: so wird sie die Mehrzahl vor der Hand schwerlich befriedigen. Ist sie aber in der mit Recht beliebten Art, die jedoch von einem Andern nicht völlig erreicht werden dürfte, auch nicht soll: so heisst sie nachgeahmt, man wittert Morgenluft, und sie befriedigt auch nicht. Daraus würde, unsern Gedanken nach, folgen, dass ein Symphonienschreiber, will er, wie es auch nicht grundlos ist, schon in der Gegenwart für sich und die gute Sache zugleich sorgen, vor der Hand noch mehr, als jeder andere Componist, einzig und allein poetische Wahrheit und nicht den Beyfall des Publikums vor Augen haben muss. Ein solcher müsste, wie uns dünkt, reiflich in sich erwogen haben, was zu einer Symphonie, der Form und dem Wesen nach, gehört, und wie sie die verschiedenen Meister in beyder Rücksicht behandelt haben; und dann, wäre er darüber mit sich im Klaren, müsste er nur allein seinem eigenthümlichen Geiste folgen, am Werke selbst, ein ächter Künstler, seine Lust findend, und den lauten Beyfall, als einen ungehofften Segen, dahin gestellt seyn lassen. Mit dieser hochsinnigen Liebe für das Wahre und Rechte, wie es eben jetzt in ihm selbst sich offenbart, und mit dieser hochherzigen, freiwilligen Aufopferung äusserlicher Ehre, würde, wie überall, gelänge anders das Unternehmen nach seiner Idee, jener Ruhm zu gewinnen seyn, den die Welt nicht geben kann, den sie aber, überwunden von ihrem eigenen Gewissen, wol anerkennen muss. Nur allein auf diesem Wege würden wir auch im Fache der Symphonie zu neuen Weisen kommen, die durch ihre innere Wahrheit unser Inneres wohl treffen müssten, unbeschadet der Herrlichkeit anderer Weisen. Jedes Individuum, wie hoch es auch stehe, ist begrenzt: die Kunst aber unendlich. Dass aber ein Künstler nur zu leicht, oft unwillkürlich, hat er in seiner Zeit ein so hohes, noch wirkendes und allgemein anerkanntes Vorbild, wie Beethoven im Symphonischen ist, vor Augen und im Herzen, durch mancherlei Menschliches verleitet, zum Nachahmer in einzelnen auffallenden Dingen werden kann, ist jedem nur zu bekannt. Das schien uns nun auch, irren wir nicht ganz, bey dieser Symphonie der Fall zu seyn. In der Regel ergreift man denn aber eben diejenigen Dinge, weil sie am stärksten auffallen, die als persönliche Sonderbarkeiten nur ihrem wahren Eigenthümer theils passen, theils hingehen. Würde man nun aus der Symphonie von Max Eberwein die offenbar nach Beethovenscher Art zugeschnittenen Zwischenfloskeln herausstreichen: so würde zwar nichts Auffallendes, aber etwas Wohlgefälliges aus dem mit Kenntnis gearbeiteten Werke geworden seyn. Denn dass Hr. E. zu schreiben versteht, hat er bereits in mehren Leistungen, am besten, namentlich in einigen Kirchenmusiken bewiesen. Im 10sten Concerte hörten wir die Symphonie von Beethoven No. 8. aus F dur. Zwischen der 1sten und 3ten Hymne, von Matth. v. Collin und I. F. v. Mosel, im zweyten Theile, hörten wir auch ein Andante von L. v. Beethoven, für das Orchester bearbeitet vom Ritter v. Seyfried, was wir hier gleich mit erwähnen wollen. Im 21sten Concerte, eine neue Symphonie von F. W. Sörgel, einem Mitgliede unsers Orchesters. Es ist die zweyte, die wir von ihm kennen lernen. Wir halten sie für noch gelungener, als die erste. Die Hauptmelodieen, worauf überall, besonders bey Symphonieen, so viel ankommt, sind meist gut erfunden und geschickt durchgeführt. Wenn auch das Ganze noch nicht genug von innerer Freiheit zeugt: so verspricht ein so offenbarer Fortschritt in einem so schwierigen Fache doch gewiss nicht wenig. Sie wurde auch sehr beyfällig aufgenommen. Im 22sten Concerte ging es sehr kriegerisch zu, und wir hatten hier einen offenbaren Beweis, dass das Kriegerische den sonst zarten Nerven der Damen (das Concert gehörte unter die besuchtesten) auch in dieser Hinsicht nicht eben widerwärtig seyn muss. Den Anfang machte die Ouvertüre zu der Oper „*La gazza ladra*," die noch sanftmüthig larmte gegen die gewaltige *Schlacht bey Vittoria*, die den zweyten Theil fullte. Das Flintenfeuer war hier wirklich verheerender, als das wohlbenutzte grobe Geschütz; Trommeln und Trompeten hallten an den Wänden stattlich wieder, und die Violinen thaten in den sonderbaren Zwischenfreuden die Möglichkeit. Es ist aber weiter kein Schade dabey vorgefallen, denn auf das Herzweh Einiger unter einer so ansehnlichen Versammlung kommt nichts an. Das Uebrige dieses Concerts, z. B. den blinden Flötenspieler, Hrn. v. Machui aus Dresden, welcher Variationen von L. Drouet vortrug,

haben wir nicht gehört. Eben so waren wir abgehalten, dem 25sten Concerte beyzuwohnen, welches uns die vierte Symphonie von Ries und eine neue Ouvertüre von Nicola gab, eine Scene und Arie von L. v. Beethoven, gesungen von Dem. Queck, das 4te Violoncell-Concert aus E moll von Bernh. Romberg, vorgetragen von Hrn. Just, und Variationen aus Spohrs *Notturno*, auf der Clarinette vorgetragen von Hrn. Tretbar; zum Schluss: *die Macht der Töne*, nach Dryden von Schreiber und Winter. Das 24ste und letzte Concert liess uns Beethovens herrliche C dur-Symphonie hören, dann das grosse Duett mit Chor aus *Corradino* von Rossini, gesungen von Dem. Queck und Hrn. Hering, und zwar auf Verlangen wiederholt. Die Composition verdient es auch; sie hat wirklich etwas Reizendes. Selbst das gewöhnliche Dazwischenklingen Rossini'scher Chorweisen schadet dem schön erfundenen Ganzen keineswegs; sie sind Ruhepunkte, deren Nichtssagendes uns für das Folgende nur desto empfänglicher macht. Ein Concert für die Flöte aus E dur von Lindpaintner wurde von Hrn. Grenser überaus zart und sehr fertig vorgetragen. Den zweyten Theil eröffnete die Ouvertüre Lindpaintners zu der Oper „*der Bergkönig*." Ob wir wol die Oper hier hören werden? Wir wollen es hoffen. Den Schluss machten einige Stücke aus dem neuen Oratorio „*das verlorene Paradies*" von De Marées, der leider vor Kurzem gestorben ist, und Fr. Schneider. Wahrscheinlich hören wir bald das Ganze.

Die Herren Concertspieler waren folgende: Hr. Queisser blies auf der Bass-Posaune ein Concertino von Hrn. Meyer, sehr trefflich in Hinsicht auf Ton und Fertigkeit: aber noch weit schöner, wahrhaft meisterlich ergötzte er uns mit derselben Composition im Theater, bey Gelegenheit einer Benefizvorstellung des Hrn. Koch. Hr. Lange gab uns mit bereits gerühmter Fertigkeit das Spohrsche Violin-Concert aus A dur zu hören, und Hr. Concertmeister Matthäi trug uns eine von ihm selbst recht schön componirte Phantasie und Variationen mit vielem Beyfalle vor. Auf der Flöte zeigten sich in Concerten von Lindpaintner Hr. Grenser und Hr. Belcke, und auf dem Fortepiano liess sich der hiesige Musiklehrer, Hr. Fuhrmann, in einem Rondeau von Kalkbrenner, das den Titel führt: *Les charmes de Berlin*, hören. Wir haben an seinem recht fertigen Spiele besonders einen guten Anschlag zu rühmen, einen Vorzug, der von einem Lehrer des Pianofortes recht eigentlich verlangt werden sollte. Dann wurden die grossen Variationen von Ries über *Rule Britannia* von Hrn. Becker vorgetragen, welcher an Fertigkeit nicht wenig gewonnen hat. Auf dem Violoncell entfaltete der uns bis hieher noch unbekannte, aber sehr ausgezeichnete herzogl. meiningische Kammermusikus, Hr. Knoop, eine seltene Fertigkeit und bey einem reinen Tone, einen sehr guten Geschmack. Sein Spiel müsste vor Vielen meisterlich genannt werden, wenn nicht, irre ich in der Ursache nicht ganz, ein kurzer Bogenstrich dem Tone im Allgemeinen etwas Unkräftiges und zuweilen Schnarrendes gäbe. Eine andere Armführung würde freilich einem so fertigen und gefühlvollen Spieler eine Aufgabe seyn, die eine sehr ausdauernde Geduld erforderte. Irren wir aber in der Ursache der Erscheinung nicht, so würde auch die volle Meisterschaft auf keinem andern Wege für ihn zu erreichen seyn.

Was nun unsere Sängerinnen und Sänger anbetrifft, darüber haben wir bereits in unserm vorigen Berichte nach bester Ueberzeugung gesprochen, worauf wir uns denn beziehen. Im 15ten und 16ten Concerte hatten wir das Vergnügen, die kunstgeübte, allgemein bekannte k. k. Hof- und Theatersängerin aus Wien, Mad. Grünbaum, zu hören, nachdem sie uns bereits im Theater mit mancherlei Vorstellungen erfreut hatte. Zum letzten Male sang die stets mit Beyfall ausgezeichnete Frau in der Mitte des Monats Februar.

Da die grösseren Gesangstücke meist aus bekannten Opern, Oratorien u. dergl. entlehnt und grösstentheils, was wir, sind sie nur gut, wie sie es waren, höchlich billigen müssen, schon in unseren Abonnements-Concerten öfter gehört waren: so halten wir ein blosses Namenregister für langweilig und gehen sogleich zu den Extra-Concerten über.

Am 17ten Januar trug uns Hr. A. B. Fürstenau, königl. sächsischer Kammermusikus, ein von ihm selbst componirtes, äusserst schwieriges Concert aus Cis moll, und nicht minder schwere Variationen über ein Thema aus *Preziosa*, mit rühmlichst bekannter, wirklich bewundernswerther Fertigkeit vor: die Variationen auf Verlangen. Es war zu beklagen, dass das Concert nicht nach Verdienst besucht war. Ferner wurde am Palmensonntage, zum Vortheil hiesiger Armen, die, wenn auch nicht in Allem, doch meist sehr schöne Cantate von Tiedge und Neukomm, „*der Ostermor-*

gen," zum ersten Male recht schön gegeben, und noch trefflicher wurde am 10ten April zum Vortheile der im nördlichen Deutschland durch die diesjährigen Ueberschwemmungen Verarmten der *Messias* von Händel in der Thomaskirche, unter der Leitung der Musikdirectoren Schulz und Pohlenz, aufgeführt, welchem zahlreich und würdig besetzten Meisterwerke ein Zuspruch zu Theil wurde, wie es der Veranlassung und des lange nicht gehörten Werkes wegen nur zu erwarten stand.

Auf dem Theater erfreute uns, wie schon gesagt, Mad. Grünbaum einige Monate hindurch, und am 7ten Januar trat mit ihr zugleich Mad. Waldmüller, auch aus Wien, in der Rolle *Tancreds* auf. Ihr Spiel war sehr lebendig, die Haltung männlich genug, und im Gesang zeigte sie recht viel Gewandtheit. In den Mitteltönen und im *piano* schien ihre Stimme weniger Metall zu haben, als im *forte* und in Höhe und Tiefe, so weit sich nämlich nach einmaligem Hören über eine Stimme urtheilen lässt. Von Neuigkeiten hörten wir: *Die Wiener in Berlin*; *die Berliner in Wien*, was bey weitem nicht so wohl gefiel, als das erste; *die Ochsenmenuett*, und am 21sten März den „*Rubezahl*" von Würfel. Die Oper war prächtig ausgestattet; was die Decorationen betrifft, so schön, dass das Schloss des wunderlichen Berggeistes und der Garten desselben uns in eine recht allerliebst hübsche Zauberwelt versetzten. Am allermeisten entzückte uns der Wald, ein wahres Theater-Meisterstück. Musäus hat seine Sudeten nicht schöner beschrieben, als sie uns hier theilweise vor Augen gebracht wurden. Möchten wir doch von der Musik und von der Bearbeitung des Mährchens dasselbe sagen können. Wir müssen aber aufrichtig gestehen, dass uns nichts weiter als der Chor der Zigeuner und das Duett des Liebhabers und des Berggeistes gefallen hat. Es ist eine Oper, die viel anmuthiger zu sehen, als zu hören ist.

Zuletzt ist uns die Blüthenzeit durch Dem. Henriette Sonntag, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, etwas verleidet worden. Die Bäume waren überaus reizend geschmückt, und die Menschenkinder eilten ins Theater; wir waren auch mit darunter, wenn auch nicht allemal, doch oft genug für eine so reizende Zeit. Die Erscheinung der jungen Sängerin ist äusserst anmuthig und ihr Spiel, besonders im anständig Naiven und was dem nahe steht (z. B. im *Schnee*, der bey dieser Gelegenheit wiederholt wurde), höchst fein und sehr zierlich. Sonst ist ihre Haltung stets gemessen und wohlthuend: aber eine tiefere Wärme vermissten wir hin und wieder allerdings noch. Ihr Gesang ist vortrefflich; unnachahmlich schön, mit ganz besonderer Zartheit versteht sie mit halber Stimme zu singen, eine Meisterschaft, die für sehr viele Arien unserer jetzt herrschenden Art, sollen sie recht wirken, unentbehrlich ist. Wahre Schmeichellaute sind dann ihre Töne. Singt sie aber aus voller Brust, ist ihre Stimme zwar schön, doch neigt sie sich noch etwas, wenn auch nicht immer, zum Unterziehen, weshalb auch bei sprunghaften und schnellen Zwischennoten noch zuweilen die herrliche Reinheit des Tones merklich genug fehlt, die sie sich im *mezzo voce* in so hohem Grade zu eigen gemacht hat. Am reizendsten sang sie in den beyden Concerten, deren eines Hr. Sebastian Binder, erster Tenorsänger vom königl. ständischen Theater in Prag, und das zweyte Dem. Sonntag selbst uns im Gewandhause gaben. Sie unterstützten sich gegenseitig zu unserm sehr grossen Vergnügen. Hr. Binder ist ein ausserordentlich fertiger und sehr geschmackvoller Sänger, der mit seiner schönen Stimme seltene Dinge leister. Ganz besonders sind wir Dem. Sonntag dafür verbunden, dass es durch ihre Gegenwart möglich wurde, endlich auch, und zweymal bis jetzt, die Weberache *Euryanthe* zu hören, in welcher Darstellung sie uns am meisten gefallen hat. Orchester und Sänger trugen die oft schwierige Oper sehr gut vor. Ueber das Werk selbst wollen wir nächstens reden.

Braunschweig. — Im Opernfache sind hier seit längerer Zeit nur folgende Neuigkeiten vorgekommen: *Marcantonio* von Pavesi, *der Schnee* von Auber und *der Taucher* von Conradin Kreutzer. Das erstgenannte Singspiel hat wegen der guten Darstellung, worin Dem. Dermer und Hr. Günther besonders beigetragen, wohlgefallen, eben so ist *der Schnee* günstig von dem Publikum aufgenommen. Dem *Taucher* geht es wie *der Libussa*; bey einer vortrefflichen äusseren Ausstattung (die Seepartieen, der Traum und die Fata morgana wirken in der That zauberisch) will er kein besonderes Glück machen, obgleich sich nicht leugnen lässt, dass manche gute einzelne Partieen darin vorkommen. Dagegen haben die allbekannten *Wiener in Berlin* hier Furore gemacht, *die Schneidermamsells* sind nicht besonders beachtet, sogar hin und wieder verachtet, vorzüglich wohl, weil die Klasse der Bur

liner Demoiselle dieser Art hier fremd ist; *die sieben Mädchen in Uniform* aber wurden mit stürmischem Beifalle aufgenommen, auch die sieben weiblichen, trefflich eingeübten hübschen Schnurrbärte mehremale am Schlusse hervorgerufen. *Die Ochsenmenuett*, mit Musik von Haydn, hat den Verehrern dieses Componisten viel Vergnügen gemacht, das höhere Publikum schien jedoch den Ochsen selbst darin zu vermissen, und blieb deshalb ohne besondere Theilnahme. — Dem Vernehmen nach wird *Jessonda* von Spohr hier nächstens einstudirt werden. — Da das hiesige Theater mit Ostern d. J. zum Hoftheater erhoben werden soll, so ist es ungewiss, ob das jetzige Personal wie bisher beisammen bleiben wird. Man spricht von mancherlei Abgängen und bedeutenden Veränderungen. Dass letztere in Verbesserungen bestehen werden, lässt sich unter den angeführten Umständen erwarten.

Der Concerte sind viel und mancherlei gewesen. Unter den Fortepiano-Virtuosen verdient für diessmal Hr. Moscheles aus Wien den ersten Platz. Ein kleiner Albert Schilling aus Magdeburg, der junge Louis Kubel aus Wolfenbüttel, und Dem. Hasenbalg aus Braunschweig zeigten in den von ihnen veranstalteten Concerten eine nicht unbedeutende Fertigkeit im Pianofortespiele. Für die Violine und das Violoncell hatten die wackeren Virtuosen und Kapellmusiker, Gebrüder Müller und Hr. Freudenthal, in mehren Concerten gesorgt, für die Oboe der geschickte Kapellist Ferling und für die Flöte der vielversprechende junge Stöppler. Auch hörten wir in einem zum Besten der Armen veranstalteten Concerte des Abbé Stadler Oratorium: *das befreiete Jerusalem*. Eine bedeutende Einnahme für die Armen krönte das Werk des Unternehmers; an der Ausführung selbst wurde jedoch manches zu tadeln gefunden. Ebenso hat das neuerdings zum Besten der durch die Wasserfluthen Verunglückten von der Herzogl. Kapelle veranstaltete Concert, hinsichtlich des Ertrages ganz dem edlen Zwecke entsprochen. Noch hat sich besonders der junge Sohn des Hrn. Professors Köchy hier in einem Violinconcerte zur allgemeinen Bewunderung ausgezeichnet.

Kurze Anzeige.

Frühlings-Feyer. Sechs Lieder für 2 Discant- und 2 Männerstimmen, auch für Eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung — — von J. A. Anthes. Op. 4. Mainz, bey Schott. (Pr. 48 Xr.)

In einer Vorerinnerung wird bemerkt, dass diese Lieder für ein wirklich gefeyertes Frühlingsfest componirt, dabey von 100 bis 200 Stimmen mit der beabsichtigten Wirkung ausgeführt, und dadurch zum Theil Volkslieder geworden sind. Das Letzte erregt ein günstiges Vorurtheil für sie, besonders da es mit ihnen, im Text und in der Musik, zwar auf Fröhlichkeit, nicht aber auf Späße abgesehen ist. (Einige andere Punkte der Vorerinnerung betreffen Einzelnes im Vortrage.) Die Gedichte sind gut; sie sind auch zweckmässig gewählt: drey von Voss, eins von Göthe, eins von Gruner, eins von Karoline Rudolphi. Die meisten sind froylich sehr bekannt und öfters schon componirt. Hr. A. hat das Volksmässige recht gut getroffen, sowohl den Melodieen, als der Harmonie nach; und beydes sowohl im Ausdruck und Charakter, als im Technischen — einige kleine Stellen ausgenommen. Die Harmonie scheint sich von selbst zu machen; nur im zweyten Theile der zweyten Nummer ist sie und der Rhythmus für diese Gattung schon nicht natürlich genug, und in der sechsten ist die vorletzte Note des Tenors zum Sopran eine üble Angewohnheit jetziger Sänger, die man nicht durch Vorschrift noch bestätigen sollte. Diess Wenige abgerechnet, steht Alles, wie es soll, und lernt sich darum auch leicht auswendig. Von Einer Stimme am Piapoforte wird man die Lieder zwar nicht ungern hören, da die Begleitung, obgleich sehr leicht und meist aus den andern Stimmen gezogen, nicht uninteressant eingerichtet ist: aber sie verlieren viel an Wirkung, wie das nicht anders seyn kann. Heiter ist Alles, wie sich das für ein Frühlingsfest gehört. No. 4, 5 und 6, so wie der Ausgang von No. 1., gefallen uns am besten, und sind ganz, was und wie sie zu ihrem Zweck seyn sollen. No. 3, obgleich gut, sollte doch, im Verhältniss zum Texte, ein frischeres Leben haben. Durch das Tempo wird das nicht ersetzt. Kunzen in seiner längst bekannten Melodie hat es besser getroffen. Uns mehr in das Einzelne einzulassen, leidet der Raum nicht und thut auch nicht Noth. Mögen viele sich durch diese Lieder im Grünen erfreuen; die Musik ist wirklich so, dass sie dazu verhelfen kann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

viel zu schaffen gemacht. Eigentlich müfste er nach ihrer Theorie der gröfste Uebelklang seyn, sie haben daher zu den gezwungensten Hypothesen ihre Zuflucht nehmen müssen, um nur einigermafsen anzugeben, warum er consonirend sey; dahingegen, wenn man die Theorie der Tonverhältnisse blos als einen arithmetischen Gegenstand behandelt, der weiche Dreyklang sich eben so natürlich als der harte, als consonirend ergiebt. Es wird sich nämlich aus den vorhererwähnten 6 möglichen consonirenden Verbindungen zweyer Töne leicht beurtheilen lassen, was für consonirende Verbindungen von 3 Tönen möglich sind *). Um alle überhaupt möglichen 3 stimmigen Combinationen der jetzt erwähnten Intervalle zu übersehen, so sey hier $1 = M$, $\frac{6}{7} = N$, $\frac{4}{5} = P$, $\frac{3}{4} = Q$, $\frac{2}{3} = R$, $\frac{1}{2} = S$, $\frac{1}{3} = T$. Es werden also folgende Combinationen möglich seyn:

MNP,	MPQ,	MQR,	MRS,	MST,
MNQ,	MPR,	MQS,	MRT,	
MNR,	MPS,	MQT,		
MNS,	MPT,			
MNT,				

Man sieht sogleich, dafs mehrere von diesen Verbindungen keinen consonirenden Akkord geben, weil zwar alle Zahlen gegen den Grundton, aber nicht die beyden lezten Zahlen unter sich consonirend sind. So wurden sich die beyden lezten Zahlen gegen einander verhalten

in MNP	oder	$1:\frac{6}{7}:\frac{4}{5}$	wie	1	zu	$\frac{24}{25}$,
- MNQ	-	$1:\frac{6}{7}:\frac{3}{4}$	-	-	-	$\frac{7}{8}$,
- MNT	-	$1:\frac{6}{7}:\frac{1}{3}$	-	-	-	$\frac{7}{18}$,
- MPQ	-	$1:\frac{4}{5}:\frac{3}{4}$	-	-	-	$\frac{15}{16}$,
- MPS	-	$1:\frac{4}{5}:\frac{1}{2}$	-	-	-	$\frac{5}{8}$,
- MQR	-	$1:\frac{3}{4}:\frac{2}{3}$	-	-	-	$\frac{8}{9}$,
- MRS	-	$1:\frac{2}{3}:\frac{1}{2}$	-	-	-	$\frac{3}{4}$,
- MRT	-	$1:\frac{2}{3}:\frac{1}{3}$	-	-	-	$\frac{2}{3}$,
- MST	-	$1:\frac{1}{2}:\frac{1}{3}$	-	-	-	$\frac{2}{3}$.

Es kann also keine von diesen Verbindungen dreyer Tone als consonirend angesehen werden.

MPR oder $1:\frac{4}{5}:\frac{2}{3}$ giebt aber einen consonirenden Akkord, weil alle Verhältnisse sowohl gegen den Grundton, als auch unter sich consoniren, indem $\frac{4}{5}$ zu $\frac{2}{3}$ sich wie $1:\frac{5}{6}$ verhält. Eben so giebt MNR oder $1:\frac{6}{7}:\frac{1}{2}$ einen andern consonirenden Akkord, weil die gegen den Grundton consonirenden Intervalle $\frac{6}{7}$ und $\frac{1}{2}$ auch unter sich consoniren, und sich gegen einander wie $1:\frac{3}{4}$ verhalten. Was die Akkorde MNS oder $1:\frac{6}{7}:\frac{1}{2}$, wie auch MPT oder $1:\frac{4}{5}:\frac{1}{2}$ betrifft, so sind sie eben das, was die beyden vorigen waren, wenn man die Brüche $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{2}$ mit 2 dividirt, und bey der ersten Combination alle Zahlen mit $\frac{1}{2}$, bey der 2ten aber mit $\frac{5}{6}$ multiplicirt. Eben so lassen sich auch die Akkorde MQT oder $1:\frac{3}{4}:\frac{1}{3}$ und MQS oder $1:\frac{3}{4}:\frac{1}{2}$ auf diese beyden Akkorde reduciren, wenn man die Einheit mit 2, und sodann alle Zahlen mit $\frac{3}{4}$ multiplicirt. Alle diese 4 Akkorde sind also nur Umkehrungen der beyden vorigen $1:\frac{4}{5}:\frac{2}{3}$ und $1:\frac{6}{7}:\frac{1}{2}$, welche dem Gehore in verschiedenen Lagen dargestellt werden. Es sind also aufser diesen beyden Akkorden, oder dem harten und weichen Dreyklange, keine andern dreystimmigen consonirenden Akkorde möglich, und da man kein viertes consonirendes Verhältnifs hinzufügen kann, ohne dafs es gegen irgend eins der schon vorhandenen dissonirt, so ist leicht einzusehen, dafs kein 4 oder mehrstimmiger consonirender Akkord möglich ist. Wenn aber die schon vorhandenen Zahlen verdoppelt werden, ändert dieses die Natur des Akkordes nicht. Beyde Dreyklänge kommen übrigens darin mit einander überein, dafs sie aus einer grofsen und einer kleinen Terz zusammengesezt sind, nur erscheint bey dem harten die grofse, bey dem weichen die kleine Terz früher. Die Erfahrung lehrt, dafs der harte Dreyklang $1:\frac{4}{5}:\frac{2}{3}$ mehr consonirt, als der weiche $1:\frac{6}{7}:\frac{1}{2}$; die Ursache ist nicht etwa, weil dessen Töne bey manchen klingenden Körpern unter gewissen Umständen schwach mitklingen können, sondern weil er einfacher ist, und in ganzen Zahlen ausgedrückt in den Verhältnissen 4:5:6, der weiche aber in den Verhältnissen 10:12:15 besteht.

*) Bey dieser Erklarungsart der Dreyklänge bin ich einigermafsen dem *Système de Musique par Marcadier de Beluta* (*Paris* 1776. 8.) gefolgt, welches viele gute Bemerkungen enthält. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juny. Nº. 26. 1825.

Recension.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Zweyter Band. Leipzig bey Cnobloch 1825.

Wir beziehen uns in Betreff dessen, was im Allgemeinen über das freundliche Geschenk unsers R. für Freunde der Tonkunst gesagt werden kann, auf die Anzeige des ersten Theils in No. 52. v. J. dieser Zeitschrift, und fügen dem nur noch bey, dass eine Schrift dieser Art sich zweckmässig zwischen die eigentliche, systematische Kunstphilosophie, die nicht Jedermanns Sache ist — indem sie nicht ohne ein anstrengendes Aufsteigen zu den obersten Grundsätzen und ein mühsam-schrittweises Verfolgen der gefundenen Wahrheiten seyn kann — und zwischen die augenblicklichen, individuellen, von Lust- und Unlust-freyem und befangenem Kunstsinn, Zu- und Abneigung, in die Feder dictirten Ergiessungen, Ansichten, Meinungen, Urtheile der Berichterstatter und Recensenten in aller Welt stellt, und, eine allgemeine Bildung in Kunstsachen bey dem Leser vertrauensvoll voraussetzend, das, was jene Referenten, Correspondenten etc. bey jeder Gelegenheit wieder auf's Neue lobend und tadelnd, lehrend und strafend vorbringen zu müssen glauben, nach ihrer Ansicht auf einen kurzen, gediegenen Ausdruck gebracht darlegt, so dass, was Jene viel Mühe und manches Ereifern, die Leser aber Zeit und Geld kostet, hier oft mit einem wohlgemeinten Wink, einer verständig klaren Erörterung, einer an dem musikalischen Zeitgeist gerichteten Warnung abgethan, oder in einer lebendigen Schilderung anschaulich gemacht wird.

Des Schreibens kann vielleicht nur dadurch weniger werden, dass bewährte Männer das Wahre ohne Umstände ein für allemal hinsagen; so wie man im Leben viel ausserdem verlorne Zeit, Kraft, Ruhe sich erspart, wenn man je eher je lieber an das allein heilsame Rechte zu kommen trachtet, statt mit bald dem bald jenem Halben, Unzureichenden sich zu behelfen und zu schleppen.

Die Abtheilungen des 2ten Theils sind wieder: I. Bildnisse. II. Betrachtungen. III. Vermischtes.

Die Schilderung Hoffmann-Callots ist sehr interessant; sie sagt uns aufs Neue: wie der Mensch, so seine Werke! sie sind sein zweytes Ich. Der Verfasser geht immer auf das Genetische, das „Werden" aus, ohne welches man überhaupt im Leben und in der Kunst, in der Natur- und Gemüthswelt nur im Nebel herumtastet, und niemals das Mannichfaltige in einige Harmonie bringt. Züge, wie folgende, sind gewiss bezeichnend: „Seine brennend umherflackernde Phantasie riss Alles in ihr Gebiet; Alles, sogar was ihm selbst so eben begegnet oder von ihm gethan war, so dass sich ihm, gewiss ohne sein Wissen und Wollen, Alles phantastisch um- und ausbildete. — Hoffmann war ganz eigentlich ein Erzeugniss und auch ein nicht ganz unbeträchtlich eingreifendes Mittelglied eines höchst merkwürdigen Zeitabschnitts der Geschichte unserer Tage, wie diese vornämlich in der nördlichen Hälfte Deutschlands hervortrat. So ist er auch dieses Zeitabschnitts Spiegel, der dessen Bild, wenigstens in einigen Hauptzügen, lebendiger, und darum eingänglicher, wohl auch lehrreicher zurückwirft, als abgezogene Betrachtungen oder allgemeine Schilderungen. Diesen Zeitabschnitt haben wir eben jetzt, wenn auch nicht in all seinen Folgen, hinter uns etc."

„Es traf ihn in früher Kindheit das grösste Unglück, das irgend ein empfängliches Kind treffen kann: er bekam viel Uebles zu sehen, eh' er entgegengesetztes Gute kennen und würdigen gelernt — an Personen, zu denen sonst schon die Natur ihn in Achtung und Liebe geneigt, etc. ein Unglück, oder vielmehr ein Unheil, dessen Folgen sich durch sein ganzes Leben hinzogen, etc."

Wir müssen Raums halb[er] gedrängt Gegebene noch mehr zusammendrängen. Ein sehr fähiger, besonders auch schneller Kopf mochte, dass ihm Tausenderley aus den verschiedensten Fächern der Wissenschaften und Künste fast wie von selbst zufloss. Er wird Klavierspieler, Sänger, Zeichner, am liebsten von Karikaturen und Phantasereien, Mimiker, studirt die Rechtswissenschaft, wird (1800) in Posen Regierungs-Assessor, dann (1803) als Regierungsrath nach Warschau versetzt. Er heirathet eine junge Polin, verliert mit der Umwälzung der Dinge (1806) Amt, Wohnplatz, Aussicht auf neue Anstellung. Er widmet sich in Berlin den ernstesten Studien der Composition, gibt Stunden, geht (1808) als Musikdirektor zur Bamberger Bühne, muss den Casual-Poeten, Regisseur, Arrangeur, ja den Theatermaler etc. machen. Der Thespiskarrn wirft um. Er schreibt an den Redakteur dieser Zeitung — Rochlitz war's — einen geistvollen Lamento-Brief, um Beschäftigung, erhält sogleich Vorschläge und schickt in zehn Tagen herrliche Sachen.

Im Jahr 1812 wird er bey einer Operngesellschaft, die auf dem Bade bey Dresden und in Leipzig spielt, Musikdirektor, lebt glücklich, bekömmt aber Händel mit der Gesellschaft und trennt sich um die Zeit der Völkerschlacht, wo jeder gern festhielt, was ihm noch eigen. R. findet ihn nach einiger Zeit in der erbärmlichsten Lage, in Gicht-Schmerzen, um Geld auf die Franzosen Karikaturen zeichnend. Er schreibt von seinem Lager aus an den Staatskanzler, Fürsten von Hardenberg, nach Paris, erhält von dem ungeheuer beschäftigten Staatsmanne schon nach wenigen Wochen Antwort, Unterstützung, tröstende Zusage, und findet, während R. erstaunt, alles das ganz in der Ordnung.

Hoffmann wird im Frühling als Kammergerichtsrath nach Berlin berufen und zankt R. beym Abschied über eine Recension seiner „Phantasiestücke" aus. Die Composition zu Fouqué's „*Undine*" macht einiges, doch nicht das gehoffte Glück. H. erbost sich aber über Zurechtweisung und Kritik und will nichts ändern. Seinen Compositionen wird dennoch bedeutender Kunstwerth zugestanden.

H. konnte Wochenlang mit der geringsten Kost vorlieb nehmen, dann kam aber mit Eins eine Begier zum Schlemmen über ihn, welcher er sich überliess, so weit und lang die Kasse es gestattete.

Als Geschäftsmann wird er gelobt. Sein Diensteinkommen und die sich steigernden Zahlungen seiner Verleger reisten ihn, das so eben angeführten unglücklichen Eigenheit sich öfter zu ergeben. Die Gesellschaft sucht seinen Witz; die Buchhändler wollen Neues und immer Neues. Er kann nicht widerstehen, er arbeitet und wohnt fast gänzlich im Weinhause.

Die Krankheit, die ihm den Tod brachte, war kurz, aber furchtbar; er ertrug ihre heftigen Schmerzen mit Muth, ja mit Spott, und blieb sich fast bis zum letzten Augenblick seiner selbst bewusst, sich gleich. Er trug in sich ein reiches Maass geistiger Fähigkeiten der verschiedensten Art, in seiner Willenskraft einen mächtigen Schwung, eine grosse Energie, ja eine Hartnäckigkeit und Zähe, die Achtung verdient. In der Anwendung solcher Gaben war er ein Kind seiner Zeit, die allerseits hin ein Aeusserstes anzustreben liebte. Sie leitete ihn, ihr gab er sich hin; sie hat ihn dafür gehoben, getragen und aufgerieben. Unglück aber hat er immer besser getragen, als Glück.

Wir haben nicht ohne Vorbedacht unsern Autor hiebey ein wenig ausgezogen, und können das beym Folgenden unterlassen.

Das Bildniss von Gerber ist weniger, was man unterhaltend nennt, und dennoch so interessant zu lesen, wie Alles, was in reiner Entwickelung mit Geist geschrieben worden. Der achtungswerthe Lexikograph charakterisirt sich selbst: „Obgleich der würdige Krause behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst; so ist diess doch seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man lasse mir zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mich, jede Stunde, die mir von meinen Berufs-Geschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, dächt' ich, kein Beschwerdevolles Leben ist."

Häusliche Musik. Therese an ihren Mann. Der Verfasser liebt bey dem, was er uns aus seinem geistigen Leben mittheilen will, vor andern Darstellungsweisen eine solche, die ihm einen zutraulichen Ton, eine herzliche Eröffnung erlaubt, wo dann sein Styl viel von dem Redefrohen, Eindringlichen der mündlichen Darlegung annimmt. Er ist erfindsam in belebenden Formen, er wechselt damit nach Gefallen, nach Kunstforderungen ab.

Im gegenwärtigen Abschnitte schreibt eine junge Frau an ihren Gatten über einen Besuch bey Verwandten und was sich dabey Musikalisches bege-

ben; daneben aber sind so viel Charakteristiken und häusliche Ereignisse eingestreut, dass wir den Kreis der Sprechenden und Musicirenden leibhaft vor uns sehen. So redselig die junge Gattin ist, so gehört doch jeder Zug zur Sache, wie sie der Verfasser gewollt und wir sie haben sollen. Es hat am Ende Alles auf Musik Bezug, und sollte es ihr Spitzenhäubchen seyn.

Im ersten Briefe bringt sie, als Mittel-Organ, die interessante kleine Schilderung des sicilianischen Tondichters Emanuele d'Astorga (geb. 1680) bey, im zweyten die des vielbelobten Joh. H. Rolle, des Schöpfers so vieler Gesangstücke für Kirche und Concert. Von jenem wird ein *Stabat mater*, von diesem *der Tod Abels* einstudirt und vorgetragen. Was hierbey über Oratorien, über häusliche und Concert-Musik und manches Einschlagende gesagt ist, muss im Buche selbst nachgelesen werden.

„Betrachtungen." Vom zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst. Zunächst für junge Musiker, die es mit ihrer Kunst ernstlich meinen." Also theoretische Anleitung, wie man die Empfindungen des Gemüths durch die Mittel der Tonkunst ausdrücken soll. Vom Ausdruck des Erhabenen, des Grossen, des Anmuthigen und des Niedlichen. Erklärung dieser vier Empfindungen, Angabe der zweckmässigen Ausdrucks-Mittel, Hinweisung auf bestimmte Kunstwerke, bey welchen diese nach Massgabe der bezweckten Wirkung angewandt worden.

Wohl ist in der Welt viel mehr der Lehren als des aus ihnen Gelernten: der Baum mit reichen Blüthenballen trägt am Ende nur spärlich Früchte, und doch muss reiche Blüthe und Lehre seyn. Freilich hat sie es oft mit Relativitäten, mit Mehr oder Weniger zu thun, aber sie kann hinzeigend sagen: siehe! bey diesem bekannten Werk ist das Rechte getroffen, oder des Guten zu wenig — zu viel gethan. Das trügerische Dilemma: Entweder ist Einer ein Genie oder keines: ist er eines, so bedarf er keiner Theorie, ist er keines, so hilft ihm auch die Theorie nichts — spreizt sich so in zwey Aeusserste, dass noch viel Wahrheit dazwischen Platz hat.

Wenn man z. B. sagen wollte, Mozart, der so oft das Rechte, Unverbesserliche getroffen, habe gewiss in seinem Leben keine solche Auseinandersetzung studirt, wie die gegenwärtige; so könnten wir antworten: — bestimmt eine noch weit ausführlichere und oft wiederholte, wenn auch nicht in Büchern. Das Buch ist unendlich kurz gegen die mündliche Verhandlung, die gelegentliche Rede, die überlegende Berechnung im vorkommenden Fall, und es lässt sich gar nicht denken, dass die Werke unserer Meister ohne all dieses entstanden seyen. Es muss nun Alles zum Bewusstseyn, zur Sprache kommen, und diess um so mehr, je weiter wir uns von der ursprünglichen Einfalt entfernen, bey welcher Bedürfniss, Empfänglichkeit, reiner Sinn und Geschmack, Genialität und bewusstloses Schaffen noch sich näher lagen, je weiter wir in den Kunstgattungen und Kunstmitteln vorrücken, und jemehr der möglichen Abwege werden, auf die sich die Kunst verirren kann. Wenn sich auch das eigentliche Schaffen nicht lehren lässt, so kann doch vor dem Missgestalten gewarnt werden. Das alles sagt auch R. am Anfang und Ende seiner Abhandlung noch ausführlicher. Es hat immer Leute gegeben, die da glaubten, den Kunst-Virtuosen falle ihre Originalität und Genialität vom Himmel herab zu, oder, sie schaffen Alles instinktmässig, wie die lieben Vögelein singen, und doch passt selbst auf diese der Begriff des Instinktmässigen nur in so fern, als sie ohne Bewusstseyn und Reflexion thätig sind; aber gelernt haben sie auch von Aeltern und Freunden, wie jeder Vogelliebhaber weiss; und so mögen Betrachtungen, wie die gegenwärtige, für einen Künstler, der sich schon in Manchem versucht hat, und weiss, was er sich bey dem Gesagten denken soll, als Beytrag zur Methodik recht lehrreich seyn, und eben so auch für den Kunstfreund, damit er sich bey Kunstgenüssen schneller zurechtzustellen und die einzelnen Partieen und Bestandtheile leichter zu unterscheiden wisse, was den Genuss, statt zu stören, nur noch erhöht, weil es die Aufmerksamkeit schärft und festhält. „Bist du der rechte Mann — schliesst R. — so wandelt dich jene Furcht, meine Erörterungen möchten dich kritthch und ängstlich machen, meine Beyspiele und Muster dich zerstreuen, verwirren, wohl gar niederdrücken, höchstens in schwacher, hypochondrischer Stunde an. Nun, die Stunde entflieht und du thust wieder frisch und fröhlich, was du nicht lassen kannst. Wärest du aber nicht der rechte Mann, so würdest du, dächt' ich, unter solchen Erörterungen und neben solchen Vormännern diess inne werden; und auch das wäre Gewinn, vielleicht ein über dein ganzes Leben entscheidender, etc."

„Geschmack an Sebastian Bachs Com-

positionen, besonders für das Klavier. Brief an einen Freund." — Gewiss dankenswerth, zu diesem unterblieben Musikhelden von einem Vertrauten hingeführt zu werden, der uns auf dem Wege von allen Eigenthümlichkeiten desselben unterrichtet, aber auch mit seinem grossartigen Wesen bekannt macht.

„Der Frühlingstag. Ein Gespräch." Zwischen zwey jungen Männern und einem alten werden einige wichtige Themata abgehandelt. Alt und Veraltet. Das giebt wohl viel zu denken, und je nachdem Einer Menschenleben und Geschichte ansieht, wird er auch hierüber seine Ansicht haben. Ja im Grund ist Neues, Altes und Veraltetes eben die Welt selbst, und Geschichte, Geschick sind eben dadurch, dass die Zeit immer das Neue will, einiges Alte mit anhänglicher Liebe sich zu bewahren, das Uebrige als Veraltetes zu beseitigen und vergessen sucht. Wie sie nun hiebey umsichtig oder kindisch, kritisch oder leichtsinnig einschreitet, das bleibt eben die Frage. Die Männer erwägen sie von vielen Seiten. Es kommt Verletzendes und Tröstliches zur Sprache.

Der Alte will, dass man unser Opern- und Dilettanten-Musikwesen weder mit Nichtachtung noch mit zu grosser Gewichtigkeit behandle, sagt aber doch: „Jedes Zeitalter will sein Spielzeug" und rechnet eben jene darunter. Er kennt dann auf die verschiedene Wirkung des Dramas und der Oper, wobey nach Zeit und Umständen jenes sich viel höher stellt. Er erinnert sich an die erste Aufführung von Schillers Wallenstein in Weimar, und wie diese gewirkt. So kommen die Freunde endlich auf die Normal-Oper, die nach dem Alten ein einziges, ungetheiltes fortlaufendes, wie in einer bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale werden müsste, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, aufnähme. Glück, dem es vielleicht in Geist und Sinn gelegen, habe es auch in seinen besten Opern nur einigermaassen angedeutet, nicht ausgeführt.

Für geistesverwandte Freunde, die das Kapitel „Alt und Veraltet, der Zeit und Gelegenheit dienend und Klassisch" auf irgend eine Anregung hin recht vielseitig durchdebattirt, müsste die Lesung dieses Thema's bey unserm Autor von besonderm Interesse seyn.

„Ein guter Rath Mozart's." Ein nicht grosser, aber sehr reichhaltiger Aufsatz. Mozart schrieb schnell, wiewohl ungern, aber er arbeitete nicht schnell, wiewohl immerfort. Er hatte die Gewohnheit, war er allein, mit seiner Frau, mit Anderen, auf seinen Reisen im Wagen seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata) ausgehen zu lassen und sich dann gleich mit der Anordnung und Bearbeitung seines Fundo zu beschäftigen, wobey er, ohne es zu wissen, oft summte, ja laut sang, glühend heiss ward und keine Störung duldete. Zu dergleichen Vorarbeiten hatte er immer mehre Blättchen Notenpapier bey der Hand. So machte er ganze Musikstücke im Kopfe fertig, und sein bewunderungswürdiges Gedächtniss für Musik liess ihn nichts vergessen.

Man weiss von den meisten originellen Geistern, auch anderer Kunstgattungen, dass sie bey ihrem Schaffen eben so verfahren, und wie sollte nicht ein Kunstwerk dadurch am reinsten, klarsten, idealsten werden, dass es in erhöheten Momenten nach organischen Schönheitsgesetzen im Geiste von günstigen Genien gewoben wird?

„Die Nutzanwendung" ist das beherzigungswertheste, was man in unseren Tagen auch den besseren Tondichtern sagen kann. R. erkennt ihre Untadelhaftigkeit der Ausführung an, klagt aber über Mangel an melodischer Erfindung, an Ideen und Gedanken an sich, abgesehen von deren Bearbeitung. Daher bey aller Verschiedenheit des Einzelnen eine gewisse Monotonie im Ganzen, die zu Trockenheit reicht. Man fühlt es, und um es zu verdecken, greift man zu mechanischen, künstlichen, überkünstlichen Hülfsmitteln.

Man lese doch, was hier auf wenigen Seiten steht und unserm so häufigen Unvergnügen, Bedauern und sprachlosen Aerger die treffendsten Worte leiht.

Das Jean Pauliche: „Lasst uns nur recht viel Genie haben, liebe Herren! dann findet sich's mit dem Andern!" ist freilich ein schalkhaft naives Wort; aber wenn uns Deutschen Etwas von dieser höhern Kraft inwohnt, so müssen wir es in anzusuchen, nähren und mit Wahrnehmung der Gunst des Augenblicks gewähren lassen. Neu, eigenthümlich, ansprechend wird alles werden, was in solchen besseren Stunden aus der Kunst-Natur-Quelle geschöpft wird. Es gäbe gewiss des Originellen bey uns mehr, wenn jeder Schaffende sein wahres Verhältniss zur Natur und Kunst begriffe und sich zu nichts forcirte.

„Der siebenzigste Geburtstag." Eine kleine, jedoch von dem Darstellungstalente des Verf. Kunde gebende Schilderung, ein verjüngter Abdruck seines Geistes. Der wohlemeritirte, zur Ruhe ge-

setzte Dom-Organist Erdmann Gotthilf Schnenssler betrachtet an dem wichtigen Lebensabschnitte die Zahl 70 — 7. und o. — tonkünstlerisch, in spielenden Vergleichungen, als Septime etc. macht darauf sein Testament, wird durch ein Fest-Mahl überrascht und dann von der Sehnsucht übermannt, die grosse Dom-Orgel noch einmal, zum allerletzten Mal, zu spielen. Man ahnt den Ausgang.

„Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst. Der alte Pfarrer an seinen jungen Neffen.“ Wir haben schon oben darauf aufmerksam gemacht, dass der Verf. die Elemente seiner Darstellungen etc. so wählt, dass ihm ein zutraulicher, redefroher, eindringlicher Ton, der ihm und der Sache wohl ansteht, gestattet ist.

Schon aus der Ueberschrift lässt sich die Wichtigkeit des Gegenstandes ahnen. In welches Künstlers, Dichters etc. Seele ist diess nicht ein reiches Kapitel?

Es gibt eine heilsame und eine schädliche Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst, eine hypochondrische und eine gesunde, eine selbstsüchtige und eine demuthvolle, eine hemmende und eine fördernde. Um eine Probe von des Verf. charakteristischen Unterscheidungen zu geben, stehe folgende Stelle hier: „Der Unwissende tritt in Selbstgefälligkeit dreist und absprechend hervor; der Thor, der hinter seinem Rücken belacht wird, hat nichts an sich auszusetzen; der Rohe und Gemeine findet sich auf löbliche Weise natürlich, zwanglos, freimüthig und kräftig — u. s. w. In Beziehung auf die Kunst ist es nicht andera. Keiner gefällt sich in seinem Wesen und Treiben so sehr, als der Stümper. Steht dieser so tief, dass er das Vortreffliche nicht einmal erkennen oder empfinden kann, so ist er hoch- und übermüthig; vermag er es einigermaassen zu fassen, glaubt aber sich ihm ziemlich nahe, so ist er eitel und abgeschmackt; kann er solch eine Annäherung sich nicht zugestehen, hält aber die Welt für so einfältig, den Abstand nicht zu unterscheiden, so ist er keck und dünkelhaft. Im ersten Falle tritt er platt und grob, im zweyten fad und scherwenzend, im dritten leichtsinnig und dummdreist auf.“ —

Auch der Rath, goldne Spruch, und kategorische Imperativ der Kunst stehe hier: „Was du machst, um es öffentlich auszustellen, sey es Grosses oder Kleines, das mache so gut, als Du es jetzt irgend vermagst!“

„Scheller. Eine Scene.“ Callotische Figur; wie es scheint, nach dem Leben. Wir alle haben schon lüderliche Geiger der Art, nur nicht so kunstreiche, gesehen und gehört. Gerade dieses herrliche, seelenvolle Instrument ist es, das lebenslustige Künstler ohne Charakter gern in den Wirthshaus-Beifall, ins Kneipenleben hinein zieht, besonders auch, weil es als eine Art Pammelodikon und Panharmonikon zu Nachahmung von Menschen- und Thierstimmen und mancherlei Naturtönen, Wohl- und Misslauten aller Art gebraucht werden, und die „Bewunderung von Kindern und Affen“ sich erwerben kann.

Scheller, der musikalische Phantasmagorist, stellte vor Rochlitz dar: Einen Abend in einer alten Mittelstadt in Schwaben; eine Spazierfahrt auf dem Rhein mit heraufziehendem Ungewitter; eine böhmische Bauernhochzeit mit Prügelei. Er wollte fortfahren, aber R. musste ihm Einhalt thun, und hatte zu bedauern, dass so ein wahrhaft eminentes Talent mit bewunderungswürdiger Geschicklichkeit sich im Schlamme der Erniedrigung seiner selbst mit Genuss herumtummelte.

„Das Verhältniss des Kritikers zum Künstler.“ Gespräch, angeregt durch eine Nachricht über Nägeli's musikalische Vorlesungen in Stuttgart, insbesondere wegen dessen, was er Mozarten kritisch anhat. Da sie nächstens im Druck erscheinen, so wird dieser Punkt öffentlich zur Sprache kommen. Die Kritik ist nur in der Idee da, in der Welt sind Kritiker, so aber auch die Kunst und die Künstler.

„Jedem wahren Künstler muss gerechte Kritik höchst erwünscht seyn. Sie steigt vom Allgemeingültigen herab zu den Leistungen; der Künstler strebt aufwärts, seiner Besonderheiten los und allgemeingeltend zu werden. Sie wahrt das Vollkommene, Vollendete, Runde, Klare, er erreicht nur annähernd reine Form, Durchsichtigkeit, Vergeistigung.

Auf die Privatkritiken mag der Künstler hinhorchend merken, obwohl hier meistens nur Hinz und Kunz sagen, ob und wie ihnen der Bissen geschmeckt, wo denn sehr viel auf ihren augenblicklichen Appetit, auch das, was sie kurz zuvor genossen, und auf Idiosynkrasie ankommt. Das reine Empfinden hält sich gewöhnlich still.

Bey den öffentlichen Kritiken ist zu bedauern, dass sie nur selten das Kunstwerk an seinem innersten Kern fassen, oder nachweisen, in wieweit es dem Bildungsstand der Nation angemessen ist; dass

sie, lobend, den Künstler mit der Conventions-Beyfalls-Münze bezahlen, tadelnd, über den ganzen schaffenden Geist wegen einiger Verstösse gegen das Compendium aburtheilen; dass sie so selten dem Künstler sich selbst klarer machen, ihm und dem Publikum sagen, was in dem Kunstwerke vom innern Geist bis hinaus in die Extremitäten geleistet worden.

Es war zu erwarten, dass R. das Richteramt der Kritik, nachdem ihre Leistung und Befugniss von verschiedenen Seiten besprochen worden, gegen die Renitenz des Künstlers aufrecht und bey Respekt erhalten haben werde.

„Commentatiuncula in unum Delphini.“ Ein Scherz, der aber Ernst im Hintergrunde hat. Gretry, in seinen Versuchen über die Musik, hatte behauptet, manche Haydn'schen Symphonieen wären von so bestimmtem Ausdruck, dass man ihnen Text unterlegen könnte; Spasier, sein Uebersetzer, suchte das lächerlich zu machen; Apel vertheidigte es und führte die Idee aus — nach seiner Weise; und nun wurde mancherley, zum Theil sehr Wunderliches, geschrieben über Versuche, eine Instrumental-Musik auf Begriffe zurückzuführen und sonach in deutlichen Worten auszusprechen. R. will das gänzlich Unstatthafte dieser Idee — nämlich nicht im Sinne Grétrys, sondern der Andern — darthun, ohne sich in directen Kampf oder weitläufiges Theoretisiren einzulassen, und stellt daher einen Mann auf, der sie freudig mit beyden Armen umfasst, mit Scharfsinn und Hartnäckigkeit durchführt, und an dem, was er, von falschem Princip ausgehend, ganz folgerecht herausbringt, jenes Unstatthafte, ohne es zu ahnen, vor Augen legt. Denn der ehrliche Kauz exegisirt aus einer Folge Beethovenscher Variationen — und zwar so, dass er glaubt, Jedermann müsse es mit Händen greifen können — nicht weniger heraus, als sein gesammtes, inneres und äusseres Leben, Schritt vor Schritt, von der Geburt bis zur Stunde, wo er den wunderlichen Commentar abfasst. Es versteht sich, dass damit gesagt ist: Ein Jeder, der so sucht, findet, was er will, und Jeder was Andres. So ist es auch und kann nicht anders seyn, Aber der Mann führt seine üble Sache so gut, und ist auch übrigens eine so gutmüthige, treuherzige, gar nicht einfältige, und in ihrer Art liebenswerthe Person, dass fast zu besorgen ist, er werde manche Leser für das bestechen, was zu bekämpfen er da ist. Wenigstens finden wir so eben in einer andern Anzeige dieses Buchs, dass der Verf. derselben sich, als wisse er nicht recht, woran er sey, mit einigen Höflichkeiten, die jeden oder keinen Sinn haben können, leise zurückzieht. —

Hiermit scheiden wir für diessmal vom Verf., und wollen ihm beym Abschiede nur noch, wie einem Freunde, der uns ein angenehmes und nutzbares Geschenk gemacht hat, freundlich-dankend die Hand drücken.

Nachrichten.

Vom Niederrhein. Der musikalische Verband am Niederrhein, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, jährlich am Pfingstfeste der Muse der Tonkunst ein Fest durch Aufführung der bedeutendsten Werke älterer und neuerer Zeit zu bereiten, hatte für das Jahr 1825 Aachen, und zwar diese Stadt zum erstenmale, zum Versammlungsort gewählt. Denn obgleich alle grösseren Städte des Niederrheins in den Verband aufgenommen sind, so hatten doch die Aufführungen bisher nur in den drey Städten Köln, Düsseldorf und Elberfeld Statt gefunden, weil diese sich durch ihre Lage und Einrichtungen vor anderen dazu eigneten. Das in Aachen neu erbaute Schauspielhaus bot jedoch nun ein eben so bequemes Local und die Kunstliebe daselbst die übrigen Mittel zur Begehung des Festes dar, und so ging man gern auf den Wunsch der Aachener Musikfreunde ein, in den Mauern der alten Kaiserstadt Cäciliens heitres Fest zu begehen.

Die zur Aufführung gewählten Musikstücke waren für den ersten Tag: 1) eine neue Symphonie von F. Ries; 2) *das Alexanderfest* von Händel, und 3) Altarie und Halleluja aus Händels *Messias*; für den zweyten Tag: 1) Neueste Symphonie mit Chören von Beethoven; 2) *Davidde penitente* von Mozart; 3) Ouverture *der Zauberflöte*, und 4) *Christus am Oelberg* von Beethoven. Die Musikdirection hatte, auf Ersuchen der Vorsteher, Hr. Ferd. Ries übernommen, der, seit einem Jahre von London zurückgekehrt, seinen Aufenthalt in Godesberg bey Bonn genommen hat. Man hätte schwerlich eine glücklichere Wahl treffen können; denn die Musse einerseits, die Hr. R. der Sache in seiner gegenwärtigen unabhängigen Lage widmen konnte, so wie andrerseits sein Ruf als Virtuos und Componist, und nicht minder seine achtungswürdige Persönlichkeit befähigten ihn ohne Zweifel vor manchem Andern zu diesem Posten.

Das Fest wurde, wie gesagt, mit einer Symphonie des Directors eröffnet, die, noch Manuscript, der grössern musikalischen Welt noch nicht bekannt ist, wohl aber verdient, es aufs baldigste zu werden. In ihr tritt die Kunst der Instrumentation, die R. in einem so hohen Grade versteht, glänzend und wirkungsvoll hervor. Man hat zwar finden wollen, dass sie sich im Ganzen der Haydn'schen Manier nähere, die bekanntlich darin besteht, dass ein populäres Thema mit Witz, Laune und Naivetät durchgeführt ist und dem Hörer zu Ariadnens Faden wird, der ihn nimmer im Stiche lässt; allein mir scheint es, als thue man Hrn. R. durch diese Behauptung unrecht, wenn auch nicht, was Adagio und Menuett, doch gewiss, was das erste Allegro und Finale betrifft, die sich in Form und Inhalt eher dem Beethoven'schen als dem Haydn'schen Genius nähern. Ganz vorzüglich hat den Ref. das Finale angesprochen, das neben einer kunstvollen und hinreissenden Ausführung auch eine Originalität des Themas offenbart, die namentlich bey dem Adagio dieser Symphonie etwas mehr vermisst wird. Die Darstellung war fast vollkommen zu nennen, wozu der ungemeine Eifer aller Mitwirkenden und ihre Achtung und Liebe für den Componisten nicht wenig beitrugen.

Auf diese Symphonie, die wie ein glänzendes Feuerwerk, nur mit dem Unterschiede des ungleich höheren Werthes vorüberrauschte, kam ein alter, höchst ehrwürdiger Herr mit feyerlich pathetischen Schritten, stolzem, kühnem Feuerblick, majestätisch und gross — ich meine Händel mit seinem *Alexanderfest*. Fürwahr, man kann nichts Erhabneres hören, denken und fühlen, als diess Grave, das nur für den etwas trivialen Stoff als gar zu mächtig und gewaltig auftritt und das vielleicht passender vor *dem Messias* oder *Samson* stünde. Welch ein titanischer Geist war doch dieser Händel! Wie charakteristisch und ausdrucksvoll sind nicht die Chöre „Selig, selig Paar", „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil" und „Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrey!" Was ist kräftiger und imposanter als der Chor „Brich die Bande seines Schlummers" und was würdevoller als „Vom Himmel kam Cäcilia?" Und sage mir doch Niemand mehr, dass die Händel'schen Arien veraltet seyen! Wenn auch die Form untergegangen oder verdrängt ist, ihre Melodieen sind gewiss eben so unsterblich als Händels Chöre, deren Werth, so viel ich weiss, Niemand bestreitet. Die Arien und Recitative des *Alexanderfestes* wurden mit Entzücken gehört, und das wird den nicht wundern, der die herrlichen Stücke: „Nun flösst sein Trauerton" — „Töne sanft, du lydisch Brautlied" — „Erschalle, goldnes Saitenspiel" — „Ha welche bleiche Schaar" u. a. nur obenhin kennt und nur einmal gehört hat. Aber das Unerreichteste und vielleicht Unerreichbarste von Allem, was Händel geschrieben hat, bleibt doch sein Halleluja im *Messias*, dessen erhabene Grösse und Begeisterung zu schildern die Sprache keine Worte kennt. Eben so unbeschreiblich war die Wirkung auf die entzückten Zuhörer, und Einer gestand dem Andern: das sey denn doch das höchste der Kunst! Nicht unpassend liess man diesem Chor die Altarie: O du, die Wonne verkündet" vorausgehen, die von einer tief ergreifenden Altstimme trefflich vorgetragen wurde.

Das Concert des zweyten Tags begann mit Beethovens neuer Symphonie mit Chören. Kaum weiss ich, was ich von diesem kolossalen Werke, für dessen Beurtheilung, wie ich wohl fühle, der gewöhnliche Maassstab durchaus nicht passt, sagen soll. Dazu kommt noch, dass es nicht ganz gegeben wurde, denn das Adagio wurde zum Theil und das Menuett und Trio ganz und gar übergangen. Eben diese ausgelassenen Stücke sollen aber, nach dem Urtheil Aller, die sie in den Proben gehört, die ausgezeichnetsten seyn. Indess auch die gegebenen sind in jeder Hinsicht ausserordentlich zu nennen, und wenn dem Unbefangenen auch Manches beym ersten Anhören barock und sonderbar vorkommen will, so wird das Auge doch bald und oft genug von den Blitzen getroffen, die der Beethoven'sche Geist hindurch schlägt. Diess gilt besonders von dem ersten Allegro und dem Adagio. Jenes beginnt mit einem Tremolo der Streichinstrumente, aus welchem nach und nach einzelne Blasinstrumente auftauchen, wie Nebelgestalten aus dem stillstehenden See, und wird dann auf einmal in einer Reihe selbstständiger Akkorde mächtig und grandios. Das Adagio scheint mir (wenigstens in der erstern Hälfte) eine Sonderung beyder Instrumentarten darzustellen, wobey die Blasinstrumente in tiefer Wehmuth athmen und besonders das Horn einen äusserst melancholischen Ruf ertönen lässt, so dass Alles sich nur in stillweinender Klage zu vereinigen scheint. Im Finale bricht nun aber die Freude in ungebundnem

Sturm los, der bey der Aufführung, von welcher hier die Rede ist, zwar etwas unerwartet kam, aber ohne Zweifel durch das vermittelnde Scherzo gehörig vorbereitet ist. Es ist nicht zu läugnen, dass diess Finale mit seinen Chören der schwächere Theil des genialen Werks ist. Zwar fehlen auch hier nicht einzelne unvergleichliche Scenen und Stellen, aber dagegen — ich scheue mich nicht, es auszusprechen, denn gegen Beethoven nicht von der Brust zu reden, wäre unverschämt — fehlt es dem Ganzen an Haltung und Ausführbarkeit. Die Singstimmen, namentlich Sopran und Bass, liegen fast ohne Unterbrechung in ihrer möglichsten Höhe, und die grosse Trommel nebst Triangel und Pickeiflöte, so wie Contrafagott und Contrabass, sind sehr obligat behandelt und maassen sich mehr an, als ihnen von Rechtswegen zukömmt. Trotz dem kann man von Beethoven sagen, was man von Händel gesagt hat: Auch in der Verirrung — gross!

Von *Davidde penitente* wurden blos die Nummern 1. 2. 6. und 9. herausgehoben, die übrigen aber wieder weggelassen. Dieses sonderbare Produkt, dessen Zusammenfügung nur die Eile, mit welcher sie geschehen, einigermaassen entschuldigen kann, hat ungefähr eben so viel Gutes als Schlimmes. Die Geschichte seiner Entstehung findet sich in No. 14. Jahrg. 1800 der allg. mus. Zeitung und ist mit wenig Worten diese. Als Mozarts Gattin zum erstenmal der Entbindung nahe war, gelobte er, im Fall eines glücklichen Erfolges, eine Messe zu schreiben: so entstand ein *Kyrie* und *Gloria*. Späterhin wurde er in Wien um ein neues Oratorium ersucht, und da er gerade dazu entweder keine Zeit oder keine Lust hatte, so nahm er jenes *Kyrie* und *Gloria*, verband damit einige frühere Studien, setzte zwey neue Arien dazu, liess einen italienischen Text darunter legen, und — das Oratorium war fertig. Freilich eine eigne Manier, Oratorien zu komponiren! Aber wer heisst auch die Verleger solche übereilte Dinge herausgeben, und das mit einer so barbarischen Uebersetzung, wie wir sie hier finden? Jene zwey Chöre No. 1. und 2. sind als *Kyrie* und *Gloria* sehr gut, aber mit folgendem Texte gedruckt:

1) Lasst uns in rührenden Klagen
Unsre Gefühle zum Herren tragen.
2) Preist den Herrn! Um ihn erhebet Lobgesänge; vollen Chors der Wesen reiche (?) laute Menge, Tanz' der Sterne unzählbar Heer um ihn;

Im Doppelchor No. 6. lautet die Dolmetschung also:

Verschon' o Herr mich Sünder nicht,
Doch nur Ein Verlangen
Lasse mich erlangen:
Geh' nicht im Zorne zu Gericht,
Sonst quälst mich's doppelt, Herr, was du verhangen etc.

Die Arien sind leibliche Schwestern derer im *Titus*, und zwar nicht blos in Rücksicht auf ihre Geburt, sondern auch in Ansehung der Physiognomie; und die Schlussfuge, die kein Ende finden kann, ist offenbar frühe Jugendarbeit. Hat denn Mozart nichts anderes und besseres geschaffen? Ist er nicht der Schöpfer der Ouverture zur *Zauberflöte*, die man seinem *David* folgen und *Christus am Oelberg* vorausgehen liess? Ja, diese ist und bleibt doch die Ouverture aller Ouverturen!

Beethovens Oratorium fand, wie billig, lebhaften Beyfall, besonders die beyden ersten Männerchöre und der Schlusschor mit seiner prachtvollen majestätischen Einleitung.

Alle Solopartieen wurden sehr gut, und zum Theil mit ausgezeichneter Virtuosität vorgetragen. Ausser dem rühmlichst bekannten Bassisten vom Düsseldorfer Theater, Hrn. Pillwitz, waren es lauter Dilettanten, deren Gefälligkeit gerechte Anerkennung verdient. Namentlich muss hier die Güte mehrer Damen gerühmt werden, welche, da eine der beyden Sängerinnen, welche die Soloparticen übernommen hatten, am Tage vor der Aufführung eine totale von den Beschwerden der Reise veranlasste Heiserkeit befiel, sich bereit finden liessen, für die Erkrankten einzutreten, und diese an sich nicht leichte Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des Publikums lösten. In der Partie des Petrus hörten wir eine volle, runde und höchst angenehme Basstimme, die wohl etwas mehr Beschäftigung verdient hätte. Wenn wir dem einen der beyden Tenoristen, die beyde mit ganz vorzüglichen Stimmen begabt sind, etwas weniger Leidenschaft im Vortrage und namentlich das mehrentheils nur französischen Sängern eigene Zittern oder Beben der Stimme weg wünschen, so möge diess nicht als ein directer Tadel sondern als ein Beweis gelten, dass wir sonst nichts Wesentliches an ihm zu tadeln wüssten. Dagegen würde der andere mit seiner so seltnen Höhe (er sang das eingestrichene b mit der Brust) unstreitig noch gewinnen können, wenn er seinem, sonst sehr gefälligen Gesange, et-

was mehr Kraft und Energie anzueignen strebte, was ihm bey seinem Talente gewiss gelingen würde.

Im Chor und Orchester wirkten an 400 Personen zusammen. Der Sopran war im Verhältniss etwas zu schwach besetzt, zeigte aber eben desshalb in seinen Anstrengungen um so grössern Eifer. An einzelnen Blasinstrumenten, wie an der Clarinette, der Hoboe, dem Fagott etc., standen tüchtige Künstler; unter den Geigern und Cellisten bemerkte man viele Concertspieler von Ruf. Das Ganze wurde von Hrn. Ries mit grosser Umsicht geleitet, der überhaupt bey dieser Gelegenheit ein unverkennbares Talent zur Direction bewies, und zwar nicht so wohl in Beziehung auf die Vollkommenheit der mechanischen Execution (denn das können viele) als hauptsächlich in seiner Art und Weise, sich gegen die Mitwirkenden zu benehmen. Als Direktor einer tüchtigen Kapelle wäre Hr. R. an seinem rechten Platze; denn er versteht es eben so sehr, sich die Achtung, als die Liebe seiner Untergebenen zu erwerben. Sein Verdienst um das Musikfest fand volle Anerkennung. Unter einem allgemeinen Tusch, wobey alle Instrumente und Hände in Bewegung waren, wurde ihm am Schlusse der Aufführungen ein Kranz überreicht, während aus den Logen gedruckte Blätter wie Schneeflocken herab schwebten, auf denen die Worte standen:

Meistergruss an Ferdinand Ries.

Vom Himmel kam Cäcilie,
Vernahm das Festes Lobgesang,
Des Saitenspieles Zauberklang,
Sie freute sich der hehren Lieder,
Und grüsst entzückt den Meister wieder.
Heil dir, o wackrer Meister, Dir!
Heil, Preis und Dank, o Meister, Dir!

Der niederrheinische Musikverein,
im innigsten Gefühle der Begeisterung und der Dankbarkeit.

Aachen, am zweyten Pfingstfesttage 1825.

So wurde auch diessmal das schöne Fest schön begangen und wird in Allen, die dabey mitgewirkt haben oder als Hörer zugegen waren, in werthvoller Erinnerung fortleben. Von der nächsten Feier, die wahrscheinlich in Düsseldorf Statt findet, dürfen wir keine geringeren Erwartungen hegen, und die mus. Zeit. wird hoffentlich einen nicht minder erfreulichen Bericht mittheilen können.

* * *

Elbing. Selten haben wohl die hiesigen Kunstfreunde der Wiederkehr des Frühlings mit grösserer Sehnsucht entgegengesehen, als in dem nun zurückgelegten Winter, der sich zwar nicht durch Kälte, aber durch sehr unangenehme, stürmische und nasse Witterung auszeichnete, die uns Nordländern widriger ist, als ein anhaltender mässig strenger Frost bey reiner Luft. Dazu entbehrten wir unsere Wintercoucerte, die uns sonst einigermaassen den Mangel des Schauspiels ersetzten; denn unser geschätzter Herr Stadtmusikus Urban hielt sich in Berlin auf, um die in seiner Schrift: „Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen" angekündigte Musik-Lehrmethode ins Leben treten zu lassen. Hr. Kloss aber, ein geschickter Organist, war ebenfalls in Berlin, um Hrn. Logier's Methode zu studiren. Welche Erfolge hiesigen Ortes aus den Bemühungen beider verdienten Männer für die Kunst hervorgehen werden, wird uns die Zukunft lehren. — Nur zwey Extraconcerte sind erwähnenswerth, die wir der Durchreise des kön. hannövr. Concertmeisters, Hrn. Louis Maurer, verdanken. Dieser Virtuos steht, was Sprünge, Doppelgriffe, Triller, kurz, was Reinheit, Sicherheit und auch Eleganz anbetrifft, gewiss auf einer sehr hohen Stufe. Dagegen liessen uns sowohl seine übrigens ausgezeichneten Compositionen, als auch sein Vortrag, besonders sein Adagio, kalt; wenigstens erreichte er das Ideal nicht, das uns davon vorschwebt und das vielleicht auch schon von uns gehört wurde, wenn wir z. B. an das seelenvolle Spiel Rhode's zurückdenken. Hrn. M.'s Manier scheint uns französirt. Selten hört man ihn in den Mitteltönen, noch seltner in den tiefen spielen, fast immer in der Höhe und höchsten Höhe. Diese ewige Pfeifen aber ermüdet. (Wie herrlich führte Rhode ganze Passagen auf der G-Saite aus!) Da Hr. L. M. gewiss unter den bedeutendsten Violinspielern unserer Zeit, mithin in Rücksicht auf Fertigkeit, aller Zeiten, eine der ersten Stellen einnimmt, so ist nicht zu zweifeln, dass ein so mechanisch-vollendetes Spiel und so regelrechte und geniale Compositionen auch zum Herzen gehen und ergreifen werden, sobald Hr. M. nicht blos nach Bewunderung streben, sondern auch das Gefühl ansprechen wollen wird. — Ausserdem wurde noch ein Concert für die auf der Insel Hela (bei Danzig) durch Ueberschwemmungen Verunglückten gegeben. — Unsere Dilettanten und Dilettantinnen des Gesanges bleiben sich gleich, d. h. der Natur getreu, und

verachten, als eine Entfernung von derselben, jede künstlerische Ausbildung. Doch ist diess noch nicht das Schlimmste. Denn hat Einer oder Eine es etwas weiter gebracht, so ist das Uebel arger, weil wir dann nur Rouladen und Manieren hören. — Vielleicht ist's überall so. — Hr. Schauspieldirector Schröder, der jetzt das Privilegium für Ost- und West-Preussen hat, scheint Danzig gänzlich aufgegeben zu haben und hält sich schon seit dem Herbst v. J. in Königsberg auf. Wir Elbinger haben also nichts abbekommen. Die Zeit scheint grosse Dinge gebähren zu wollen. Wenn's nur nicht — nun, die Fabel ist ja bekannt; wir hoffen das Beste. —

λ.

Kurze Anzeigen.

Trois Amusemens pour le Pianoforte, comp. — — par J. C. Lobe. Oeuvr. 7. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Hr. L. ist unter den jüngern Klaviercomponisten unserer Tage gewiss einer der Talentvollern und Gewandtern. Das zeigen diese und einige andere seiner neuesten Compositionen, theils an und für sich, theils dadurch, dass sie um so vieles vorzüglicher sind, als einige frühere, doch auch noch nicht alte, die der Rec. kennen gelernt hat. Hinsichtlich des Technischen scheint er sich Hummel zunächst zum Muster zu nehmen; und daran thut er sehr wohl: was aber die Erfindungen anlangt, und besonders ihr Frisches, Gefälliges und leicht Ansprechendes, so dürfte er am füglichsten Lindpaintner'n ähnlich genannt werden. — Die drey hier angezeigten Stücke sind nach Art kleinerer und freyerer Rondos zugeschnitten: aber es liegt mehr darin, als gewöhnlich diesen gegeben wird; mehr dem Ausdruck nach, und mehr an gewählter, gar nicht gewöhnlicher Harmonie. Die Themata sind gewissermassen tanzmässig: das erste und zweyte eigenthümlich und pikant; das dritte beydes weniger, doch gleichfalls angenehm. Die Ausarbeitung ist frey, aber nicht ohne Consequenz; letztere ist besonders in No. 2. ausgezeichnet. — Was die Ausführbarkeit betrifft, so hat Hr. L. das für Arbeiten dieser Art beste Verhältniss getroffen. Alle drey Stücke sind nicht schwer vorzutragen; sie verlangen aber ein nettes, sauberes Spiel und einen feinen, zarten, hin und wieder auch launigen Ausdruck. — Und so wüsste der Rec. das Werkchen nur zu loben, allenfalls mit Ausnahme der Kürzigkeit, dass gewisse, zuerst von J. Hayen in seinen früheren und mittleren Instrumentalstücken angebrachte, scherzhaft tändelnde Uebergänge und Wiederholungen kleinerer Figürchen ihm, dem Rec., besonders in No. 1, zu oft vorzukommen scheinen. — Stich und Papier sind gut.

Solo pour le Pianoforte, contenant Variations et Polonaise — — par Guill. Hermann — — Oeuvr. 2. Coblence, chez Falkenberg. (Pr. 1 Thlr.)

Sonst bezeichnete man mit Klavier-Solo eine bestimmte Gattung; hier ist es wörtlich zu nehmen für Alles, was Einer auf dem Instrumente allein vorzutragen bekömmt, und mithin überflüssig, weil sich jenes überall von selbst versteht, wo nicht ein besonderer Zusatz — für vier Hände, mit Begleitung der Violine u. dgl. — es anders bestimmt. Man erhält zwölf Variationen, deren eilfte eine ausgeführte verzierende Cadenza bekommen hat und die zwölfte eine weiter ausgesponnene Polonaise ist, mit Trio und bravourmässigem Schlusse, welcher das Thema nur zum Grunde liegt. Dieses Thema ist selbst erfunden, sehr einfach und angenehm. Die Variationen sind meistens Figurationen, nicht eben ungewöhnlich in ihren Figuren, aber mannigfaltig und gefällig, auch leicht auszuführen. Nur die letzten gewesen etwas weiter aus und verlangen mehr Fertigkeit der Hände, ohne jedoch schwierig zu werden. Der Satz ist rein, das Instrument zweckmässig behandelt. Das Ganze wird Liebhaber und Liebhaberinnen von mässigen Ansprüchen unterhalten. Das Aeussere der Ausgabe ist sehr gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Es würde nicht überflüssig seyn, hier noch einiges über den mit der Zahl 7 übereinkommenden Ton, welcher schon mehr dissonirend als consonirend ist, und einige andere in der natürlichen Zahlenreihe enthaltenen, blos durch Primzahlen, wie 11, 13, 17, 19 u. s. w., auszudrükkenden Tone hinzuzufügen, welches ich aber, um diese Abhandlung nicht zu sehr zu verlängern, auf ein andermal verspare.

Ein sehr verdienstvoller Anatom hat behauptet, dafs das menschliche Ohr so harmonisch geformt sey, dafs die Bogengänge des Labyrinthes gerade in den Verhältnissen der Hauptconsonanzen 2, 3, 5 wären, ferner, dafs gewisse Theile des Labyrinthes mehr für die Tone der Saiten, andere mehr für die Tone der Blasinstrumente bestimmt seyn möchten; worin ihm auch einige ebenfalls verdienstvolle musikalische Schriftsteller gefolgt sind. Nun aber ist der Bau sowohl der Bogengänge, als auch der übrigen Theile des Labyrinthes so sonderbar, und mit so mancherley Krümmungen versehen, dafs die ganze hohere Analysis gegenwartig nicht hinreichend ist, und auch wohl nie hinreichen wird, um deren wahre Gestalt durch irgend eine Gleichung auszudrücken, geschweige denn die Eigenschaften der darin moglichen Erschütterungen zu bestimmen; wie denn auch alle Anstrengungen des menschlichen Verstandes noch nicht einmal hinreichend gewesen sind, um die Krümmungen, welche ein so einfacher Körper, wie eine Saite ist, bey seinen Schwingungen annehmen kann, mit volliger Gewifsheit zu bestimmen, welches man aus den noch unentschiedenen Streitigkeiten uber diesen Gegenstand zwischen L. Euler, Daniel Bernoulli, d'Alembert, la Grange und andern der grofsten Mathematiker (meistens in den Schriften der Berliner und Petersburger Akademien der Wissenschaften) ersehen kann. Gesezt also, man hatte an irgend einem Theile des Labyrinthes gewisse Dimensionen gefunden, welche würklich oder beynahe in den Verhältnissen der angegebenen Zahlen standen, so ist dadurch immer noch nichts erwiesen. Es findet sich auch zwischen den Bogengängen des Labyrinthes und einer Pfeife oder einem Blasinstrumente weiter keine Analogie, aufser darinnen, dafs beyde rohrenformig sind. Ueberdiefs sind sie bekanntermafsen nicht etwa mit Luft angefüllt, sondern nach den vortrefflichen Beobachtungen von Scarpa befindet sich in jedem dieser knochernen Kanäle ein locker darin liegender hautiger, aus Nervenmark bestehender Kanal, welcher ebensowohl, wie der Raum zwischen beyden Kanälen mit einer wäfsrigen Feuchtigkeit angefüllt ist. Allem Ansehen nach ist sowohl in der Schnecke, als auch in den halbcirkelformigen Kanälen und in dem Vorhofe des Labyrinths das Nervenmark deshalb auf so mannigfältige Art vertheilt, damit alle mogliche Arten des Schalles desto mehr darauf würken können. Es ist auch kein Grund vorhanden, um etwa anzunehmen, dafs gewisse Tone nur auf gewisse Nervenfasern *) oder auf gewisse Theile des Labyrinths würken, und diese zu solcher Absicht besonders geformt seyn, sondern wahrscheinlich wird durch jeden Ton und überhaupt durch jede Art des Schalles das Ganze erschüttert, welches aber auf unendlich verschiedene Arten geschehen kann. Wenn 2 oder mehrere Tone zugleich angegeben werden, empfindet das

*) Diese Meinung möchte wohl eben so wenig der Natur gemäfs seyn, als wenn man etwa behaupten wollte, dafs jede Art des Geruchs oder Geschmacks auf eine besondere dazu geformte Abtheilung des zu dieser Empfindung bestimmten Nerven würkte, so dafs z. B. in den Geschmackswerkzeugen gewisse besondere Einrichtungen und Nervenabtheilungen etwa für den Geschmack der Weine und anderer geistigen Getränke, andere für Gewürze, andere für Salze u. s. w., bestimmt waren. Beyläufig bemerke ich, dafs Maupertuis und viele nach ihm auch von Resonanzböden die unrichtige Meinung geäufsert haben, als ob bey jedem Tone nur gewisse Fasern desselben zitterten. Es würkt vielmehr jeder dem Resonanzboden mitgetheilte Ton auf das Ganze, aber bey einem jeden theilt er sich auf andere Art in zitternde Theile ein, fast so, wie ich es in meiner Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, an den eigenthumlichen Schwingungen einer Fläche gezeigt habe. d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1825.

Agli amatori e cultori dell' arte musicale.

Il sottoscritto editore, persuaso di far cosa utile non meno che gradevole agli studiosi della bell' arte musicale, e in generale a tutti gli amatori, supplendo altresì ad una lacuna importante che segnatamente in Italia sussiste, si è accinto a pubblicare la seguente opera:

Dizionario e bibliographia di Musica

Che contengono la spiegazione delle voci della musica teoretica e pratica, de' termini tecnici musicali antichi e moderni, la descrizione degli stromenti musicali, ed un ordine sistematico-cronologico delle opere letterarie, scritte sulla musica dai tempi più remoti, sino al giorno d' oggi, corredato d' annotazioni.

Il Dizionario abbraccia tre principali oggetti: la musica propriamente detta (parte teorica e pratica, comprensivi i rami della fisica e matematica), la parte istorica e filosofica (antropologica ed estetica). L'autore osa affermare, essere questo Vocabulario di tutti gli altri comparsi finora il più fecondo d'articoli, tacendo le gran difficoltà che dovette sormontare riguardo alla terminologia della struttura degli stromenti, attesa la quasi totale mancanza di libri italiani che parlano di tale materia.

La Bibliografia, basata sulla *Letteratura generale della musica*, del celebre Forkel, racchiude la scientifica parte dell' arte, escludendo gli autori pratici. Oltre i titoli originali completi de' libri di tutte le età e di tutte le nazioni, colle varie loro edizioni e traduzioni, per lo più accompagnati da brevissimi cenni biografici degli autori, vi si trova sovente il contenuto de' medesimi, o per esteso od in compendio, corredato talvolta di note critiche. Si fatta opera, importantissima per la storica letteraria musicale, comprende 5000 articoli circa, che si estendono alla letteratura della storia musicale, e della teorica e pratica della moderna musica; presentando in fine l' elenco de' manoscritti musicali che si conservano nelle varie biblioteche europee, parte pubbliche, parte private.

Questi cenni basteranno a far conoscere l' importanza e la vastità dell' argomento: nè sembrerà al certo esagerato, se l'autore, presentando il suo lavoro, che è il frutto di lunghe ricerche e meditazioni, entra in lusinga di favorevole accoglienza, di che il colto Pubblico italiano onora le arti belle, e segnatamente la musica, siccome quella che in ispecial modo forma il diletto di questa nazione, poichè è nata direm quasi sotto a quel bel cielo, e sostenuta dall' idioma più dolce e più armonioso.

L' autore, scortato dallo studio particolare, onde attese alla musica, di cui diede saggio in varie opere teoretiche e pratiche stampate, si giovò ancora in sì complicato lavoro de' lumi dei più eruditi compositori italiani. Se il compimento di questo lavoro richiedeva un' assidua e lunga applicazione, il pubblicarlo colle stampe esige gravi spese. Cionondimeno, mosso dal desiderio di porgere all' Italia un' opera che ad essa manca tuttora, nè dubitando dell' incoraggiamento; si prefigge di intraprenderne la stampa, tostochè il numero degli associati sia giunto a 300: indi l' intera opera, divisa in quattro volumi in 8°, ornata di rami e tavole musicali, verrà stampata in carta fina, con carattere scelto, e pubblicata entro un anno al prezzo di 20 franchi per gli associati, mentre chiusa l' associazione sarà di franchi 30.

Le associazioni si ricevono in Milano da Giovanni Pirotta, stampatore-librajo, in contrada di S. Radegonda num. 964, ed altrove dai principali librai.

Milano, primo maggio 1825.

Dottor *Pietro Lichtenthal.*

An das musikalische Publikum.

In der Hoffnung, einem Wunsche der Musiker und Musikfreunde zu begegnen, und zugleich eine oft beklagte Lücke in der musikalischen Literatur Italiens auszufüllen, steht der Unterzeichnete im Begriff, folgendes Werk der Presse zu übergeben:

Wörterbuch und Bibliographie der Musik,

welches die Wörter der theoretischen und praktischen Musik, die alten und neuen Kunstausdrücke erklären, die musikalischen Instrumente beschreiben, und ein systematisch-chronologisches Verzeichniss der über Musik von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten geschriebenen Bücher, mit Anmerkungen begleitet, enthalten wird.

Das Wörterbuch umfasst drey Hauptgegenstände: die eigentliche Musik (den theoretischen und praktischen Theil mit Inbegriff des physischen und mathematischen), den historischen und philosophischen Theil (anthropologischen und aesthetischen). Der Verfasser wagt es, zu behaupten, dass von allen bisher erschienenen Wörterbüchern, dieses das reichhaltigste an Artikeln sey, und übergeht die grossen Schwierigkeiten, die er in Betreff des Instrumentenbaues überwinden musste, indem es an italienischen Schriften, die von diesem Gegenstande handeln, fast gänzlich fehlt.

Die Bibliographie, welche das berühmten Forkels *Allgemeine Literatur der Musik* zur Grundlage hat, nimmt blose theoretische Schriftsteller auf, und enthält ausser den vollständigen originalen Titeln der Bücher aller Nationen aus allen Zeiten, mit ihren verschiedenen Ausgaben und Uebersetzungen (meist mit einigen kurzen historischen Notizen über die Verfasser), auch öfters ihren vollständigen oder kurzgefassten, zuweilen mit kritischen Anmerkungen begleiteten Inhalt. Dieses für die Literaturgeschichte der Musik sehr wichtige Werk enthält an 5000 Artikel, welche sich über die Literatur der musikalischen Geschichte und der Theorie und Praktik der modernen Musik erstrekken; endlich aus einem Verzeichnisse der musikalischen Handschriften, welche in den öffentlichen und Privatbibliotheken Europas aufbewahrt werden.

Diess mag hinreichen, die Wichtigkeit und Reichhaltigkeit des Gegenstandes anschaulich zu machen. Der Verfasser darf hoffen, mit diesem Werke, der Frucht langer, vielfältiger und mühsamer Forschungen, die Theilnahme zu finden, welche das gebildete italienische Publikum den schönen Künsten und besonders der Musik gönnt, welche, unter Italiens schönem Himmel entstanden, von der angenehmsten und harmonievollsten Sprache unterstützt wird.

Der Verfasser, welcher sich dem Studium der Musik eigens gewidmet, bereits einige theoretische und praktische Arbeiten im Drucke herausgegeben, auf dieses Werk aber, bey welchem er übrigens dem Beystande der gelehrtesten italienischen Tonkünstler vieles verdankt, den anhaltendsten Fleiss verwandt hat, wagt es auch, die bedeutenden Kosten des Drucks, im Vertrauen auf die Theilnahme des musikalischen Publikums, in Italien daraus zu wenden, und schlägt dabey den Weg der Subscription ein. Sobald sich nur 300 Subscribenten gefunden haben, wird das ganze Werk in vier Bänden in 8. mit Notenbeyspielen und Kupfern, auf gutem Papier sauber gedruckt, binnen einem Jahre im Druck erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 20 Franken oder 7 Gulden 40 Kr. Conventionsgeld; für Nichtsubscribenten wird der Preis auf 30 Franken gesetzt bleiben.

Man subscribirt in Mailand bey Johann Pirotta, Buchdrucker und Buchhändler; Contrada S. Radegonda, No. 964, und im Auslande bey den vornehmsten Buch- und Musikhändlern.

Mailand, im May 1825.

Peter Lichtenthal,
Doctor der Arzneykunde.

Zusatz für deutsche Leser.

Wiewohl dieses Werk zunächst für Italien geschrieben ist, so möchte es doch auch für Deutschland nicht ohne Nutzen seyn. Was das Wörterbuch betrifft, so bescheide ich mich gern, dass deutsche Musikgelehrte schwerlich viel Neues darin finden werden; doch wird es als ein italienisches encyklopädisches musikalisches Wörterbuch auch für das Ausland nicht ohne Interesse seyn.

Die Bibliographie, welche allen gebildeten Nationen angehört, wird auch in Deutschland nicht unwillkommen seyn. Man wird darin Forkels Literatur mit Berichtigungen und Zusätzen wieder und um die Hälfte vermehrt wieder finden. Zwar standen mir die umfassende Gelehrsamkeit und die zahlreichen Hülfsmittel jenes hochverdienten Schriftstellers nicht zu Gebot, weshalb ich auch manche Bücher nur den Titeln nach, und ohne kritische Bemerkung über dieselben, aufnehmen musste; doch wird man in dem, was ich geleistet habe, immer einen willkommenen Gewinn für die musikalische Literatur erkennen, und sicher wird man in dieser Bibliographie mehr finden, als der Titel verspricht.

P. L.

Anzeige.

Unterzeichneter hält es für seine Pflicht, allen Kunstfreunden anzuzeigen, dass die Königl. Hof-Instrumentenmacher Hrn. Griessling und Schlott in Berlin, die neuen Klarinetten, so wie die Alto-Klarinetten ganz vorzüglich anfertigen, und zwar in jeder Hinsicht so gut, dass derselbe kein Bedenken trägt, diese Instrumente für die besten zu erklären, welche er in einem Zeitraume von 18 Jahren in verschiedenen Ländern und Fabriken hat anfertigen lassen. Gewiss sind diese Instrumente nunmehr auf den Punkt gekommen, wohin der Unterzeichnete sie nach seinen Kenntnissen und Kräften zu bringen gewünscht hat. Alle Gesetze der Kunst sind dabey in Betracht genommen worden, alle Verhältnisse gründlich untersucht, so, dass selbst der strengste Beurtheiler nichts daran auszusetzen haben wird: Unterzeichneter spielt anjetzt selbst eine Klarinette aus der oben erwähnten Fabrik.

Gleiches Lob verdienen alle übrigen Blas-Instrumente, als Flöten, Hautbois, Fagotts, Waldhörner, Trompeten, Posaunen u. s. w., so wie auch die Chromatischen Waldhörner und Trompeten.

Von allen Persönlichkeiten weit entfernt, habe ich mich nur der guten Sache wegen, zu dieser Anzeige gedrungen gefühlt.

Iwan Müller,
Erfinder der neuen verbesserten Klarinette und Klarinette-Alto u. s. w.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. **№. 27.** 1825.

Recension.

Ueber Reinheit der Tonkunst. Heidelberg, bey Mohr 1825. (Pr. 16 Gr.)

Man nennt einen Gelehrten von grossem Verdienst und ausgebreitetem Ruhm als Verf. dieses Büchleins; und denen, die ihn nicht blos aus seinen Schriften und Berufsarbeiten kennen, hat er sich, wie mehre Stellen desselben zeigen, auch nicht verbergen wollen. Doch da er sich nicht genannt hat, wird er nicht genannt seyn wollen; und so geziemt es uns, ihn nicht zu nennen. Nun ist aber die Wissenschaft, welcher er zunächst seine Kräfte geweiht und mit welcher er täglich umgeht, eine von denen, die von jeher weit mehr mit dem Unharmonischen im Menschen und seinem Leben, als mit dem Harmonischen, zu schaffen gehabt und zu schaffen hat: kein Wunder, dass er, ihr Priester, auch wo er über Harmonisches, über die Tonkunst, schreibt, vor allem sie von Seiten ihres Unharmonischen angreift; nämlich von Seiten dessen, was in ihr, wie sie nun jetzt ist und geübt wird, anläuft gegen Verstand, Vernunft und dem edlern Sinne Wohlgefälliges, mithin gegen gründliche Einsicht, gesundes Urtheil und reinen Geschmack. Wie aber jene Wissenschaft dennoch dazu da ist, und von den Redlichen und Wohlgesinnten ihrer Priester dazu angewendet wird, das Unharmonische im Menschen und seinem Leben, so weit sie kann und diese es wollen, dem Harmonischen zuzuführen: so sind auch unsers Verf.s Angriffe dazu unternommen und dahin gerichtet, jenes Unverständige, Verkehrte und Anstössige auszumärzen, und das Entgegengesetzte in die Bestrebungen der Tonkünstler, wie in die Uebungen und Genüsse der Musikfreunde, wieder zurück zu führen. Dass das nicht angeht, ohne den bösen Schaden Israels scharf zu besehen, und, damit man das könne, ihn in das hellste Licht zu stellen; wo die schadhaften Theile angegangen, nicht viel Federlesens zu machen, und wo der Schaden selbst schon verderblich um sich gefressen, mit sicherer Hand und scharfem Messer einzuschneiden: das versteht sich. Auch mag es einem muthigen Operateur wohl begegnen, dass er zuweilen etwas derber zugreift, als unumgänglich, und einige Tropfen auch des Bluts fliessen macht, das nicht ungesund ist: aber das ist nun einmal in der Art muthiger Operateure und wird durch die Natur, wo diese im Lebenskerne noch kräftig ist, leicht ausgeglichen. Unser Verf. hat jenes gethan, und dieses ist ihm, unsers Erachtens, in einigen Momenten begegnet: doch hat er's hernach auch nicht am lindernden, heilenden Oele fehlen, und selbst nicht an der getrosten, heitern Miene und freundlichen Beschickung, die dem Kranken wohlthut, wenn er kein Narr und kein weichlich-süss-mattzerfliessendes Jammerwesen ist. Kann man daher das Schriftchen auch eine Catilinaria gegen das jetzt herrschende Musik-Unwesen nennen: so fährt es doch nicht blos mit dem: Quousque tandem patiemini, fortissimi viri — heraus, sondern lenkt auch ein mit dem: At enim vero, patres conscripti — —

Doch wir wollen nicht scherzen: wir haben es mit ernsthaften Dingen zu thun. Wir bemühen uns, die Gegenstände, über die der Verf. spricht, dem Leser wie in einer vollständigen Inhaltsanzeige vorzuführen, so weit sich das bey einer Schrift will thun lassen, die selbst fast das Ansehn einer ausführlichen Inhaltsanzeige von einem grossen, reichen Buche hat, das der Leser sich selbst im Kopfe machen soll. Wir bedienen uns dabey meist seiner Worte; denn was er sagt, das sagt er auch bestimmt, nachdrücklich, treffend, und überhaupt so, wie man's am liebsten hört.

Anmerkungen setzen wir hinzu nur, wo wir's nicht lassen können.

Vorerinnerung. Entstehung der Schrift (gelegentliche) — der Verf. selbst und seine Absicht. — „Für die Eitelkeit that ich nie etwas, am wenigsten im Fach der Musik." „Wenn ich ernst und kräftig geredet habe, so geschah' es — — weil meine Seele von einem herrlichen Gegenstande ganz ergriffen war, und weil ich das Frische und Tüchtige über Alles liebe."

I. *Ueber ächte Kirchenmusik.* Sie hat zwey Hauptperioden gehabt: die erste in den nächsten fünf Jahrhunderten nach Christus; die zweyte im 15ten und 16ten Jahrhunderte, als das Genie von allen Seiten mächtig erwachte und für alle bildenden Künste, namentlich für Musik, fast das Unglaubliche geschah. Die Erzeugnisse der ersten Periode sind fast ganz untergegangen oder entstellt. (Was der Verf. hier und anderwärts von den altgriechischen Tonarten bemerkt, will er wohl nicht wörtlich verstanden haben: denn man kennt sie wohl, aber damit ist's nur nicht gethan.) Die Erzeugnisse der zweyten sind vorzüglich die Werke des Palestrina, Senffel (schön, dass der Verf. diesen trefflichen Mann gleichsam vom Tode zu erwecken sucht!), Morales, Orlando di Lasso; und deren, die später ihnen würdig folgten, des A. Lotti, (desgleichen!) Durante, A. Scarlatti. Allmahlig gesellte sich aber der weltliche, wilde, gemeine Styl hinzu, griff um sich, bekam endlich die Oberhand. — — Unsere Kirchenmusik ist offenbar im Verfall; und das darum: 1) die Welt hat überhaupt das Grosse nie lange ertragen können. Das Gefühl wird abgestumpft — man sinnt auf Neuheiten: eben diese führen nur zu leicht vom rechten Wege ab. So sind unsere Messen u. dgl. oft in ein rein verliebtes, leidenschaftliches Wesen ausgeartet, und tragen ganz und gar das Gepräge der weltlichen Oper, und sogar wohl der gesuchtesten, also der recht gemeinen Oper. — — 2) Die ächte, alte Musik ist grösstentheils nicht gedruckt; man erhält die Handschriften nur schwer und mit grossen Kosten. So schreiben unsere Musiker sich lieber selbst aus eignem Kopf ihre Bibel, ohne alle gründliche Vorbildung, mit voller Seichtigkeit und Anmassung. Man verwirft die grossen alten Sachen „als altes Zeug, und kann nicht müde werden, dem Fortschreiten mit dem Geiste der Zeit das Wort zu reden; gerade als ob diess sogenannte Fortschreiten nicht auch ein Fortschreiten zum Schlechten seyn könnte, besonders insofern man das alte Aechte nicht kennt und nicht darauf fortbauet." Wollte man in andern Fächern so raisonniren, so müssten auch die Werke von Homer, Dante, Ariost, Tasso, Shakspeare etc. als altes Zeug verworfen werden; nicht andera der Münster in Strasburg, der Dom in Köln, so wie alle Werke von Michel Angelo, Raphael, Correggio etc. Unsinn, geradezu! 3) Die grosse alte Kirchenmusik ist blos für Singstimmen gesetzt — und für vollendete Sänger. (Die vollkommen begründete Ausführung dieses Satzes leidet keinen Auszug.) 4.) Die alten Kirchensachen haben alle einen lateinischen, einfachen, erhabenen Text. „Keine deutsche Sprache ist im Stande, das Grosse, Volltönende, Ernste dieser lateinischen Worte wieder zu geben." (Vollends unsere neuen Unterlegungen!) 5.) Der Verfall der Kirchenmusik ist aber auch vom Volke selbst ausgegangen. „Die ächte geistliche Musik ist weder durchaus mannichfaltig, noch leidenschaftlich, weil ihr Gegenstand einfach und überirdisch ist. Sie setzt also ein tiefes, beruhigtes, in sich gekehrtes, reines (und, setzen wir hinzu, ein vor Gott demüthiges, vor Menschen bescheidenes) Gemüth, und eine gediegene Macht der Seele voraus, welche das Erhabene lange unvermischt ertragen kann, und durch die Inbrunst nicht zur weltlichen Leidenschaft fortgerissen wird. In früheren Zeiten fand sich überall diese Unschuld, Einfalt und Kraft: wo jetzt?" — Es kömmt übrigens bei der alten, ächten Kirchenmusik zunächst auf die lautere Darstellung an. Man muss sie gut singen können; und Sänger, wie Zuhörer, müssen dafür ganz gestimmt seyn. Doch da lasst sich nachhelfen. (Rath sehe man beim Autor, und einen von ihm nicht berührten, aber, wie wir aus eigner Erfahrung wissen, höchst wirksamen, ja, recht ausgeführt, fast unfehlbaren, bei Rochlitz, für Freunde der Tonkunst, II, „häusliche Musik.")

II. *Ueber Bildung durch Muster.* Lebhafte Ergiessung über den Gegenstand, nicht Ausführung desselben; wie auch in den meisten der folgenden Aufsätze. Keine Kunst ohne ein lebendiges Element. Bei der Musik findet man diess, wenn man auf das zurückgeht, wodurch sie entstand und Bedürfniss ward. Sie ist im Wesentlichen nichts, als gleichsam (?) das Ueberströmen der Empfindung, der Begeisterung, in Tönen. Wo sie das ist, da wirkt sie auch. Sie bedarf des Regelnden, wie

jede Kunst: aber Regelmässigkeit ist nicht ihre Hauptsache. Unzulänglichkeit der Theorie. Aber auch Unzulänglichkeit des Vertrauens auf Empfindungen, wegen der Verschiedenheit der Empfindenden etc. daher bleiben classische Muster das vorzüglichste Bildungsmittel.

III. *Ueber das Studium älterer Werke.* „Wer die Musik historisch studirt und sich so zu den besseren Werken erhebt, der wird, wenn er Sinn für das Geniale und Veredelte hat, den älteren Meistern in der Regel den Vorzug geben.“ Aber das heisst Einseitigkeit. Das Alte, sagt man, ist steif, monoton, pedantisch; die Cultur steigt immer; man bedarf der auffrischenden Neuheiten. Redensarten! Ihr verachtet gewöhnlich das Alte, weil ihr nichts davon kennt. — Vom Publico könnt ihr auf allen Fall nicht sagen, dass es, durch das Alte ermüdet, des Neuen bedürfe; denn vom Alten hat es fast nirgend etwas gehört — Die Wirkung der älteren Meisterwerke auf gebildete und veredelte Menschen erweiset sich überall und oft aufs herrlichste. — Das Genie ist an keine Zeit gebunden: das Klassische unvergänglich. Wer könnte ohne die platteste Albernheit oder Stumpfsinnigkeit, in jenem Sinne sprechen von dem alten Raphael, dem alten Shakspeare? — Im Mechanischen ist die Musik fortgerückt, im Wesentlichern aber zurückgegangen, und selbst ihr materielles Fortschreiten verlockt auf Abwege. — „Die Alten sind kalt und monoton“! Eine grosse Lüge. Welcher neuere Meister hat feuriger geschrieben und sich freier in einer unendlichen Mannigfaltigkeit bewegt als Caldara, Durante und Händel? „Sie sind langweilig.“ Desgleichen. Das ist grade das unendlich Grosse der älteren Meister, dass sie eine unversiegliche Kraft hatten, und für einen gereizten, nervenschwachen musikalischen Pöbel nichts thaten. Seyd ihr unreinen Sinnes, wie viele, welche mit Sorgen, Neid und Neugier in die Kirche gehen und hier die Andacht nicht zwei Minuten fest halten können, so sind euch die erhabensten Erzeugnisse der älteren Kirchencomponisten freilich ganz und gar nichts. Trübes Wasser wirft kein Bild rein zurück. —

IV. *Ueber den Effect.* „Der beliebte Effect ist grossentheils nichts, als ein Erzeugniss des Ungeschicks oder der Feigheit, welche Allen dienen und gefallen will. Die Natur geht nicht in Sprüngen, und das Gefühl, wenn es gesund ist, schweift nicht wirrig umher und überfliegt nicht sich selbst.“ „Die Wahrheit ist einfach diese: Wenige haben Kraft, bei etwas Genialem mit Ernst zu verweilen — Bekömmt also ein gemischtes Publicum ein buntes Allerlei, so kann Jeder etwas finden, was ihm behagt, und wird, weil er durch das Abbrechen wieder die nöthige Ruhe bekömmt, gern dazu einstimmen, dass Anderen mittlerweile auch ihr Lieblingsgericht vorgesetzt wird.“ „Die Hauptveranlassung zu widernatürlichen Mischungen liegt offenbar darin, dass die wenigsten Tonkünstler so viel Kraft und Genie haben, als nöthig ist, um ganz begeistert zu werden. — Wo Händel in seinen lebhafteren Chören erst recht anfängt, und seiner Herrlichkeit weder Maass noch Ziel zu setzen weiss, da ist die neuere Genialität gewöhnlich fertig“ und sucht sich durch Abspringendes, beigemischtes Fremdartige, gewaltsam Hereinpolterndes, blos durch das Materielle Frappirendes u. d. gl. zu helfen. — „Das Aergste ist aber, dass unter dem belobten Namen des Effects das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhafte, verzerrte, übertriebene, betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt und am Ende den wahren musicalischen Sinn ganz zu tödten droht.“ „Wenn diese weiter fortgeht, so kommen wir unfehlbar dahin, dass wir bei unsern musikalischen Gastmählern keine Melone ohne Spaniol oder den heissesten Pfeffer essen können und nach Art gemeiner Russen vom Branntwein zum Scheidewasser übergehen müssen.“ (Und wirklich, einige, noch dazu der talentreichsten und berühmtesten Componisten haben uns z. B. in ihren neuesten Opern schon solch durchaus Eingepfeffertes und glühend Aetzendes dargeboten; das liebe Publicum schlingt's hinunter, wenn's auch nicht recht zu Halse will, und ruft Bravo, weil's wirklich neu und von Berühmten ist; es bildet sich unter den Schreibern ein Clubb, welcher ohne Umstände lehrt, grade jenes sey das Rechte, es mache den Anfang der neuen, der freien, grossen Periode der Tonkunst, und das liebe Publicum schlingt auch das hinunter, weil es dreist, hochfahrend und in Phrasen ausgesprochen wird, die es nicht versteht!)

V. *Ueber das Instrumentiren.* Anerkennung des Werths unserer Instrumente und auch unserer Instrumentirung. Aber Alles in der Welt verliert seinen Werth, wenn dabey Ort und Zeit nicht beachtet, Maass und Zweck verschmähet wird. Man kann aus Obigem ohngefähr sich

sich denken, was der Verf. hier beibringt. Er hätte noch die neueste Neuigkeit erwähnen können, dass man, um pikant zu seyn, sich selbst pikirt, verschiedene Instrumente ganz ihrer Natur und ihren Vorzügen zuwider zu wählen, zusammen zu stellen und zu beschäftigen.

VI. *Ueber genaues Studium der Werke grosser Meister.* Erst Einiges über Dilettanten- und Virtuosen-Thorheiten. Dann: „Wer die Musik in ihrem innersten Wesen ergreifen will, der muss Partituren aufs genaueste studiren, er muss Singstücke selbst durchsingen, von Stimme zu Stimme durchsingen, damit er recht fühle, wo eigentlich das Gewicht liegt; und er muss sich mit den grössten Meistern ganz bekannt zu machen suchen." Mit letzterm zielt der Verf. vornämlich darauf, dass grade die grössten Genie's das Eigene haben, zuweilen in Ermattung zu schlafen, in Missstimmung sich zu vergreifen; dass man mithin sie nicht im Einzelnen aus Einzelnem, sondern im Ganzen aus dem Ganzen studiren müsse. — — Anziehend ist hier unter Anderm, was vom *Orlando di Lasso* beispielsweise gesagt wird. (Dieser grosse Mann, von dem hier, und mit Recht, nicht selten die Rede wird, lebte von 1520 bis 1594 und war nicht, wie man nach seinem Namen gewöhnlich meint, ein Italiener, sondern ein Flamänder, der seinen Namen, Roland Lass, nur italienisirt hatte.) Unser Verf. besitzt eine Messe von ihm, auf deren Titel die alten Abschreiber in Rom gesetzt haben: *Hic est Lassus*, (Wortspiel: der Müde.) *qui lassum recreat orbem.* Sein köstliches Werk, die Busspsalmen, sind ursprünglich für Karl IX. geschrieben, der dadurch nach der Pariser Bluthochzeit Seelenruhe wiederzufinden hoffte etc. Eben so anziehend, wenn auch bekannter, ist, was über Händel gesagt wird, wobey uns noch besonders freut, dass der für den Herzog von Chandos geschriebenen zwölf Anthems und des Dettinger *Te Deum* ruhmvolle Erwähnung geschieht; denn eben diese herrlichen Werke sind in Deutschland fast gar nicht bekannt, und ohne Hillers Ausgabe des vortrefflichen Utrechter *Te Deum* läge wohl auch dieses bey uns todt. Und liegt es nicht dennoch, gewissermassen? Wo giebt man's, öffentlich nämlich und in der Kirche, wohin es gehört?

VII. *Ueber Vielseitigkeit.* „Einseitigkeit, diess Leiden, findet sich überall, selbst da, wo sie dem Befangenen eine wahre Qual seyn muss." Politisches Beyspiel, das wir — nicht wiederholen wollen. Anwendung auf Musik. „Händelianer wollen nichts von Mozart wissen, Mozartianer nichts von Handel, Bachianer nichts von Marcello; und dabey muss das Schlechte jedes Lieblingsmeisters musterhaft seyn, weil die blinde Anbetung leichter ist, als das durchdachte Urtheil." Eben so mit den verschiedenen Stylen. „Warum wollt ihr, wenn ihr vor ein, mit den manchfaltigsten Blumen besetztes Land gestellt werdet, nur an der Einen hängen bleiben, und, statt euch einen schönen Strauss aus vielen zu bilden, über der Einen alle anderen verachten?" Kleingeistigkeit! Engbrüstigkeit! oft auch leerer Dünkel und pedantische Eitelkeit! „Das ist ja grade das Unendliche einer vollendeten Musik, dass sie Gemüth und Herz in allen Beziehungen anregen, läutern und veredeln kann." Diese Einseitigkeit erscheint auch als National- und sogar als Local-Stolz. „In den neuesten Zeiten, als die Deutschheit, zwar mehrentheils mit dem besten Willen, aber selten mit Geschmack und Ueberlegung, ein Gegenstand einheimischer Anbetung ward, hat jenes Uebel noch sehr zugenommen; und ich kenne recht ehrenwerthe junge Männer, welche von nichts, als deutschen Gemälden und Tonstücken wissen wollen." Wir kennen ihrer auch; und gleichfalls ehrenwerthe, zum Theil nicht einmal mehr junge Künstler dazu. „Diese gutgemeynte Schroffheit mag recht passlich seyn, wenn man das Schwert gegen die Ausländer gezogen hat; aber im Fach der Künste und Wissenschaften ist sie Unsinn, und vor Allem im Fach der Musik." (Der Seitenhieb auf Naumann S. 90. that nicht Noth, hätte auch wohl so scharf nicht geführt werden sollen.)

VIII. *Ueber Verdorbenheit der Texte.* „Die Musik hat keinen bessern Gehülfen, als ein gutes Wort. Denn zweckmässige Texte stimmen die Seele zu dem, was die Musik weiter ausbilden soll; und wenn ihr schlechte Texte wählt, so seyd ihr eben so albern, als wenn ihr einem schönen Mädchen statt eines Rosenkranzes einen Topf aufsetzt." Von der Oper will der Verf. nichts sagen. Wie es jetzt um sie stehe, könne man nichts Gelinderes, meynt er, an sie richten, als die Frage des Holländers an den Bräutigam seiner Tochter: Habt ihr schon geraset, oder müsst ihr erst rasen? Er spricht von ernster, dem Wahnsinn eines geschmacklosen Modevolkes weniger unterworfener Musik. Was gegen Klopstock gesagt wird, finden wir gerecht: doch können wir den

Originaltext des *Stabat mater*, wie sehr wir ihn achten und lieben, so hoch nicht stellen. Ausser den vielen Wiederholungen, (dem Sinne nach) ist er doch weit schwächer, als das *Dies irae* und manche andere Gesänge der altern Kirche. Desto unbedingter stimmen wir dem bey, was über die Texte zu den vom Verf. angeführten Compositionen Beethovens gesagt wird, und zu dem, was über Mozarts *Misericordias* folgt, haben wir nur als Milderung hinzuzusetzen, dass diess Stück von dem Meister gar nicht für die Aufführung geschrieben, viel weniger herausgegeben wurde, sondern blos eine musikalische Uebung seiner selbst im Kirchenstyl war und seyn sollte, wozu er nach den ersten den besten Worten, gleichsam wie bey Solfeggien nach blossen Vocalen, griff. Freilich wäre es besser gewesen, es wären ihm für diese seine Musik passendere Worte eingefallen. Das blos als Musik so treffliche Stück wurde Mozarten durch Abschreiber entwendet und so in die Welt gebracht.

IX. *Ueber Singvereine.* Dies ist einer der ausgezeichnetsten Aufsätze des Werkchens, und in jeder Hinsicht Lesern aller Art bestens zu empfehlen. Den öffentlichen Concerten möchte nie völlig genügend geholfen werden können, sagt der Verf. Wo alle Welt Sits und Stimme hat, und wo Jeder für sein Geld auch etwas Erquickliches haben muss, da kann das Klassische nicht ganz gedeihen. Doch sollte und könnte auch dort für ernste Vocalmusik mehr geschehen, selbst, damit der Geschmack allmählig gebessert würde. Am meisten kann aber die tiefere Musik in Privat-, besonders in Sing-Vereinen gefördert werden, wenn sie sich vom grossen Publico entfernt halten und ihre stille Selbstständigkeit zu schützen wissen. Will nun ein Singverein eine Kunstschule seyn, so muss sein Zweck blos auf das Klassische gerichtet bleiben. Die erste Bedingung eines solchen Vereins ist, dass man die Mitglieder mit Verstand wähle. Schon veredelte Kunstfreunde müssen zunächst sich verbinden und die volle Lust und Liebe zur ächten Kunst wach erhalten. Ein Singabend muss mithin höher gehalten werden, als alle gewöhnlichen Thee- und Essgesellschaften. Treten Gute und Schlechte unter einer gemeinen Direction regellos zusammen, so ist vielfache Nachgiebigkeit nothwendig, die Effectgier dringt auch hier ein etc. Zweytes Haupterforderniss: eine reiche musikalische Bibliothek. Auch die edelste Musik stumpft leicht durch ein stetes Einerley ab; man trägt sie dann gemeiner vor etc. Man stelle die verschiedenen Meister in ihren auserlesensten Sachen gegen einander; man leide niemals das unbedingte Vorherrschen Eines Styls, Eines Meisters, Einer Nation; man gebe, neben den vierstimmigen Sachen, einzwey- dreystimmige durch alle verschiedenen Stimmen, besonders aber acht- und mehrstimmige, weil man da die Steigerung nicht blos durch mehr gespannte Stimmen, sondern einfach durch eine wachsende Macht hervorbringen kann etc. Geduld dabey! denn bey unserer musikalischen Vorbildung und Verbildung bekömmt man in der Regel nicht den Reinen und Unbefangenen, sondern den Befangenen in die Schule, und da will Manches Anfangs gar nicht einleuchten, was nachher entzückt etc. Das Wichtigste ist die Wahl eines tüchtigen Directors, welcher das Klassische kennt, Partituren zu handhaben weiss und in keiner Hinsicht eigener oder fremder Eitelkeit fröhnt. — — Man schliesse die Oper, wenigstens die neue, gangbare Oper, ganz aus; so viel Genievolles theilweise auch darin zu finden ist. Die Ursachen, die der Verf. anführt, sind gut; die, in dem oben angeführten Aufsatze von Rochlitz angegebenen sind besser: in der Hauptsache stimmen beide Verfasser, wie auch in mehren vorhergehenden Punkten, überein. Vier Gattungen soll man sich nach unserm Verf. für seinen Singverein vorbehalten: ächte Urchoräle der verschiedenen Kirchen, die griechische mit eingeschlossen; grössere Werke, welche zum reinen Kirchenstyl gehören; Oratorien und Motetten, also auch die vielen Kirchensachen, welche im lebendigen Styl geschrieben sind, ohne gemein zu werden; auserwählte alte Nationalgesänge der verschiedenen Völker der Erde. Diese Vorräthe sind nie zu erschöpfen. — —

Wir wünschen nicht, dass das Büchlein von Vielen gelesen werde; denn das wird ohnehin geschehen: sondern dass, die es lesen, es ernstlich zu Kopf und Herzen nehmen, und von dem, was sie als wahr und gut anerkennen müssen, im Leben Gebrauch machen. Den Kennern der Tonkunst — denen nämlich, die es wirklich sind und nicht blos so titulirt werden — hat der Verf. nichts Neues gesagt: aber für diese hat er auch nicht geschrieben; denn sonst hätte er, der in anderen Fächern so umfassend und strengwissenschaftlich, wie irgend Einer, seine Gegenstände durchzuführen vermag, diess wohl auch hier gethan und

die Sache gleich anders angegriffen. Dagegen hat er für Musiker und Dilettanten, die nur nicht blos geigen, pfeifen und Klavier hacken, sondern auch hören, und zwar auch auf vernünftige Vorstellungen hören wollen, gerade genug gesagt, um sie aufmerksam zu machen und vorzubereiten; für diese hat er auch, wie uns scheint, gerade den rechten Ton getroffen und festgehalten.

Nachrichten.

Zürich. Unsere letzten Winterconcerte waren sehr zu loben. Die Direction sparte keine Sorgfalt und Kosten, um sie zu heben. *Das unterbrochene Opferfest* eröffnete im ersten Concerte würdig die Reihe der musikalischen Genüsse. Dem. Hardmeyer (Myrrha) zeichnete sich vorzüglich aus. Dem. Hirzel (Elvira) befriedigte um so mehr, als sie, um keine Störung zu verursachen, diese vakant gewordene Rolle in wenig Tagen einstudirt hatte. Die Gefälligkeit dieser ausgezeichneten Liebhaberin wurde dankbar anerkannt. Auch Hr. Arter (Murney), Hr. Schulthess (Mafferu) und Hr. C. Hirzel (Oberpriester) waren sehr brav, und da zugleich die Chöre tüchtig eingeübt waren, so wurde das Ganze mit vielem Beyfall aufgenommen.

Zweytes Concert: Symphonie in F von Ries; *Gruss an die Schweiz*, Tenor-Scene von Blum, mit Instrumentation von C. von Blumenthal, mit vielem Gefühl von Hrn. Arter vorgetragen; Concertino für Oboe von Braun, mit welchem Hr. Sprüngli sehr gefiel. Möge dieser einheimische bescheidene Künstler uns erhalten werden. Den zweyten Akt füllten die herrlichen Zwischenakte zu Göthe's *Egmont* von Beethoven mit deklamatorischer Begleitung von Fr Mosengeil aus. Fräulein Hirzel sang Clärchens Lied mit der ihr eigenen Anmuth. Hr. Lips, der bekannte Kupferstecher, löste befriedigend die schwierige Aufgabe der Deklamation.

Im dritten Concerte hörten wir die Symphonie No. 8. von Beethoven, Arie aus *Matilda* von Rossini, „Piange il mio ciglio," von Dem. Hardmeyer, mit sehr viel Geschmack vorgetragen, und ein schönes Flöten-Concert von Keller, gespielt von dem eidgenössischen Stabshauptmann Hrn. Finsler. Die Ouverture aus *Sulmona* von Lindpaintner eröffnete die zweyte Abtheilung, in welcher Madame Näf mit einer Cavatine aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, und Hr. Musikdirector von Blumenthal mit Violin-Variationen von Lafont uns erfreuten; die Schluss-Scene, Nachtmusik von Theuss, wollte nicht recht in den Concertsaal passen; sie wäre wohl eher in einem Studentenkränzchen an ihrem Platze gewesen.

Das vierte Concert brachte uns die Symphonie von Mozart in Es, die Ouverture zu *Fidelio* von Beethoven, und zwey Arien von Mercadante und Rossini, worin Frau von Blumenthal ihre fortgeschrittene Kunstfertigkeit zeigte; ferner das schöne Trio für Pianoforte von Beethoven Op. 11, von Dem. Schulthess von Hottingen, ihrem Bruder und Hrn. v. Blumenthal ausgeführt; Hr. Sulser blies darauf meisterlich ein Adagio und Rondo für Flöte von Tulou; den Schluss machte der in *Helvetia* umgetaufte Triumph-Chor von Spontini, das Lieblingsgeschmetter des hiesigen Publikums.

Fünftes Concert. Symphonie von Haydn in Es und Ouverture von B. Romberg in D. Madame Näf sang die Cavatine von Mercadante „Giusto ciel" mit vieler Anmuth, und Fräulein Hirzel die Scene aus *Otello* von Rossini „Che smania," mit grosser Kunstfertigkeit; beyde Damen sangen noch das Duettino aus *Otello*, „Vorrei che il tuo" und Madame Näf zum Schluss, *Sehnsucht nach* — und *Abschied von dem Rigiberge*, beydes liebliche Gedichte von Fräulein Hirzel mit eben so lieblichen Melodieen von Liste. Hr. Ott-Imhof blies das erste Clarinett-Concert von Spohr mit seiner bekannten Virtuosität, und der Kapellmusiker Ostükenberg spielte ein Violin-Concert von Kreutzer.

Sechstes Concert: Symphonie von Krommer und Ouverture zu *Prometheus* von Beethoven. Dem. Hardmeyer sang eine Arie und Variationen von Carafa und Hr. Schulthess die Bass-Arie aus *Maometto* von Rossini mit gleichem Beyfall; später folgte das schöne Quintett „Sento, o Dio" aus *Così fan tutte* von Mozart. Als Instrumental-Solo hörten wir ein Potpourri für zwey Waldhörner über verschiedene Themen aus dem *Freyschütz* von L. Lœye, von Hrn. Major Schweitzer und Hrn. Nerling mit vieler Reinheit und Sicherheit geblasen. Den Freunden der begleiteten Deklamation ward ferner Schillers *Gang zum Eisenhammer* mit Musik von B. A. Weber zum Besten; Hr. Lips deklamirte sehr hübsch, das Orchester ging sehr gut zusammen; der Kirchenchor hätte besser seyn können, doch gefiel das Ganze.

Für das siebente Concert war die Symphonie

von Mozart in C und anstatt einer Ouverture *die Heuernte*, ländliche Scene für vollständige Harmonie, von Spaeth, gewählt. Das letztgenannte besonders im Zusammenstimmen und Reinblasen der vielerley Clarinetten, Flöten, Piccolo-Hörner u. s. w. schwierige Werk ist eine neue liebliche Gabe des genialen Tonsetzers, und wurde mit vielem Vergnügen aufgenommen. Als Gesangstücke hörten wir ausser Rec. und Aria von Nasolini „Sento la fiamma," die prächtige Scene aus *Titus* „Ecco il punto" mit obligatem Bassethorn, von Dem. Hardmeyer und Hrn. Ott-Imhof; Hr. Hirzel blies mit vieler Gewandtheit das schöne Fagott-Concert von Mühling, und Hr. von Blumenthal gab uns Rode'sche Violinvariationen, welche nichts zu wünschen übrig liessen.

Die erste Abtheilung des 8ten Abonnement-Concerts bestand aus der Symphonie No. 2. von Beethoven, Arie von Coccia (Madame Näf) und Variationen für Oboe von Hummel (Hr. Sprüngli), welchen sämmtlich rauschender Beyfall zu Theil wurde. Im zweyten Theile hörten wir: Ouverture, Introduction und Arie, Terzett: „Freundschaft möge uns", Fischer-Chor, Duetto mit Violin-Begleitung: „Ich muss es euch gestehn" und Finale des ersten Akts von Conradin Kreutzers neuster Oper *„der Taucher."* Diese melodieenreiche Composition wurde mit der lebhaftesten Freude aufgenommen. Dem. Hardmeyer entzückte allgemein, besonders durch die Scene und Aria „Aber jener Berge Spitzen," und das Ganze wird mit Vergnügen mehrmals gehört werden.

Als würdiges Finale der gewohnten jährlichen Leistungen des hiesigen Musikvereins, schloss deren Cyclus das geistliche Concert am Charfreytage. Auch hier musste Rossini sein loses Spiel treiben, indem im ersten Akte mehre Stücke aus dessen *Moses in Egypten* vorkamen; doch gesteht Ref. dass besonders das Quintett mit Harfe, „O Himmel deine Güte," die Aria der Amaltea „Dahin ist meine Ruhe" und das Gebet „Von deinem Sternenthrone," nicht unpassend gewählt waren. Der zweyte Akt wurde mit der Cantate von Schulz über ein Haydn'sches Andante „Denk ich Gott an deine Güte" eröffnet. Nachher folgte *Miriam und Debora*, eine heilige Betrachtung am Charfreytage aus dem *Messias* von Klopstock, für zwey Soprane, von Liste, von den Demoisellen Hardmeyer und Hirzel mit Kunst und Empfindung vorgetragen. Wir wünschen dem geschätzten Componisten Glück zu diesem ausgezeichneten Werke. Nach einem Larghetto von Beethoven sang Dem. Hardmeyer noch die schöne Arie aus Mozarts Oster-Cantate „Freuch den düstern Todeshügel" und zum Beschluss des schönen Abends wurde das Halleluja aus dem *Messias* von Händel gegeben. — Es war eine würdige Charfreytags-Feyer.

Mit ausserordentlichen Concerten wurden wir diesen Winter ziemlich reich begabt. Unser Mitbürger Herr Zeugheer, mit seinen Freunden Wex, Bader und Lidl (sämmtlich Tonkünstler aus München) eröffnete die Reihe derselben. Die vier jungen Musiker sind im Quartettspiel meisterhaft eingeübt, und singen auch zur Aushülfe recht brav zusammen. Hr. Zeugheer (erste Violine) ist zudem ein gewandter Solospieler und berechtigt zu guten Hoffnungen, als Componist; wir hörten von ihm eine Ouverture; Hr. Lidl trug Variationen für Violoncell mit angenehmem Ton und vieler Fertigkeit vor. Wir wünschen den bescheidenen Künstlern, die zusammen ihr Glück in der Welt suchen wollen, überall freundliche Aufnahme.

Am 25sten Januar 1825 gab Hr. Musikdirector von Blumenthal Concert, und erntete lauten und gerechten Beyfall in dem Violin-Concerte No. 6. von Lafont und in Variationen von Mayseder. Seine Gattin sang eine Arie aus der *Donna del Lago*, von Rossini, eine Cavatine von Paccini und in mehren Chorstellen aus *Euryanthe* die Solo-Gesänge mit vieler Anmuth und lobenswürdiger Fertigkeit.

Mit gleicher Theilnahme wurde das bald darauf folgende Concert unserer Mariane Hardmeyer aufgenommen. Die immer vorwärts strebende Künstlerin erfreute uns durch eine Arie von Generali, eine neue Scene von Stunz „Adun ridente aspetto" und Variationen über: O dolce concento, von Pucita. Der übrige Theil des Concertes war zweckmässig ausgefüllt.

Einen Monat später hörten wir den Künstler auf der Mundharmonika, Hrn. Eulenstein von Heilbronn.

Gleich nach ihm trafen zwey Prager Virtuosen, Hr. Professor Janusch, Flötist, und Hr. Swoboda, Harfenspieler, ein. Ref. wurde gehindert, ihrem Concerte beyzuwohnen, jedoch sollen sie so sehr gefallen haben, dass man ihnen mit dem wenige Tage später eingetroffenen Königl. Kammermusiker Hr. Täglichsbeck von München ein zweytes Concert

arrangirte, welche Auszeichnung hier selten Künstlern zu Theil wird. Hr. Täglichsbeck, welcher seine Violine mit glänzender Kunstfertigkeit behandelt, fand ausgezeichneten Beyfall. Auch Hrn. Janusch's Flötenspiel ist zu loben: er fand nicht weniger Theilnahme. Der Harfenist Swoboda wurde ebenfalls mit lautem Beyfall aufgenommen, ist aber den beyden andern Concertgebern nicht gleichzustellen; er spielt (obgleich auf einer Harfe ohne Pedal) doch mit ausgezeichneter Schnelligkeit, nimmt es aber mit der Reinheit nicht immer so ganz genau.

Kurze Anzeigen.

Doppelchor mit figurirtem Choral und Fuge — — von J. J. Behrens. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 10 Gr.)

Der Verf., Organist und Gesanglehrer in Hamburg, ein Schüler des verstorbenen, ehrenfesten Schwenke, widmet diese Composition den Gesang-Vereinen dieser seiner Vaterstadt; und diese Vereine, wie sie überhaupt unter die vorzüglicheren in Deutschland gehören, zeichnen sich noch besonders durch Anhänglichkeit an ernste, würdige, kunstvolle Musik alter und neuer Zeit aus. Diesen durfte er nichts Unbedeutendes darbringen; und er hat ihnen auch nichts Unbedeutendes dargebracht. Das kleine Werk besteht aus zwey Sätzen: einem Doppelchore, dessen erste Abtheilung den Choral vierstimmig ausführt (Herr, wir singen deiner Ehre etc. Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme etc.), die zweyte sanft, aber ernst figurirte vierstimmige kurze Sätze zwischen den Zeilen vorträgt: hierauf folgt die vierstimmige Fuge. In der Choralmelodie wünschten wir die von manchen Gemeinden angenommenen Bassschlüsse, wie in der zweyten Zeile das E (ganze Note) statt des ächten Cis-H (halbe Noten) nicht beybehalten und so gewissermaassen autorisirt zu sehen. — Uebrigens ist die Harmonie einfach, fliessend und gut; und das ist sie auch in jenen Zwischensätzen, wo zugleich die Melodie, wenn auch nicht eben eigenthümlich, doch angemessen, erfunden ist. Die Fuge zu den Worten aus dem Choral: Gott ist die Liebe von Ewigkeit zu Ewigkeit, Halleluja, Amen — hat ein pathetisches, kräftiges, auch leicht zu fassendes Thema, das in der Folge überall gut hervortritt. Die Ausarbeitung ist so einfach, als diese Gattung, soll sie Werth bekommen, zulässt, dabey streng gehalten, ohne fremdartiges Beywerk, leicht zu übersehen, leicht auszuführen, nicht zu lang, und so von sehr guter Wirkung. So sehr sich der Verf. seltener, schwieriger Combinationen enthält, so zeigt er doch, dass er der Kunst der Fuge nicht wenig mächtig ist, und auch recht wohl weiss, was in ihr unsere jetzige Zeit verträgt; ja, wir leugnen nicht, dass er uns hier noch mehr in seinem Fache zu seyn scheint, als im ersten Satze, der zwar nicht zu tadeln ist, aber doch vielen ähnlichen Arbeiten älterer Meister, z. B. der Bache, des Krebs, des Homilius u. A., in ihren Motetten u. dgl. nicht gleichkömmt. Das Werkchen ist sehr gut in Partitur gestochen.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes, comp. — — par Charl. Grenser. Oeuvr. 1. No. 1, 2, 3. Leipzig, chez Probst. (Pr. jed. No. 20 Gr.)

So weit das Beywort grand auf Flötenduetten überhaupt anwendbar ist, ist es auf diese anzuwenden. Sie sind in den Melodieen nicht, wie so viele Flötenduetten, tändelnd oder faselig, sondern von Interesse und Gehalt; in der Harmonie, so weit auch davon hier geredet werden kann, nicht gemein, sondern anständig; übrigens im Ausdruck mannichfaltig, an Figuren reich, ziemlich schwer auszuführen, und lang bis zur Anstrengung für beyde, besonders für den ersten Spieler. Der Verf. beweiset sich als einen erfahrnen Musiker und einen tüchtigen Flötisten; und wenn diess das erste Werk ist, das er drucken lässt, so ist es gewiss nicht das erste, das er geschrieben hat. Lehrer mit ausgezeichneten Schülern, und Liebhaber von beträchtlicher Geschicklichkeit werden sich damit gut unterhalten und nützlich üben. Der Stich ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Gehör die mehrere oder wenigere Einfachheit ihrer Verhältnisse, oder mit andern Worten, das öftere oder seltenere Zusammentreffen der Schwingungen in einem Zeitpunkt, welches Zusammentreffen sich auch bey gehöriger Aufmerksamkeit besonders bey manchen etwas einfachen Verhältnissen durch das Gefühl eines mitklingenden tiefern Tones bemerkbar macht, der von Tartini bekanntermafsen zuerst entdeckt worden ist, und allemal, wenn die angegebenen Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, mit der Zahl 1 übereinkommt. Wie nun überhaupt Einheit in der Mannigfaltigkeit uns gefällt, so findet auch das Gehör Wohlgefallen theils an einfachen (oder consonirenden) Verhältnissen, theils, weil diese für sich allein zu wenig Mannigfaltigkeit geben würden, auch an solchen, die weniger einfach (oder dissonirend) sind, wenn sie auf etwas Einfacheres Beziehung haben, und auf eine schickliche Art zu einfachern übergehen.

Uebrigens müssen diejenigen, welche noch eine Vorliebe für die Erklärung des Consonirens aus dem angeblich allgemeinen, aber eigentlich nur einer Saite und weniger andern klingenden Körpern zukommenden Mitklingen der mit 2, 3, 4 u. s. w. übereinkommenden Tone haben, doch zugeben, dafs der 7te, 9te, 11te Ton u. s. w. auch mitklingen kann. Es müsten also, nach ihrer Vorstellungsart entweder diese Tone auch consoniren, oder sie würden keinen andern Grund des Dissonirens derselben angeben können, als den, weil diese Töne weiter von dem Grundtone (d. i. von der Einheit) entfernt sind, und weniger Beziehung darauf haben. Also reducirt sich selbst bey dieser unrichtigen Erklärungsart endlich alles auf die mehrere oder wenigere Einfachheit der Verhältnisse, es ist also auch schon deshalb diese ganze Erklärungsart überflussig.

Korrespondenz.

Brief aus Breslau, über den Zustand der Musik daselbst.

(Beschlufs.)

In Städten, wo eine stehende, wohl eingerichtete, wohl unterhaltene Kapelle ist, deren Direktor sich nicht nach dem Geschmack eines in mehrere Partheyen getheilten Publikums, sondern nach seinem eignen, oder nach dem Geschmack eines Fürsten richten darf, welcher Kunstkenntnisse mit richtigem Gefühl verbindet, in solchen Städten mufs der Künstler in theoretischer und praktischer Hinsicht immer weiter kommen; da ist eine wahrhaft ästhetische Tendenz, da zerstreuen und verderben sich die Musiker nicht durch Nebenarbeiten für's Brodt, da ist man, um mich so auszudrücken, in einander eingespielt, da entsteht also ein *Ensemble*, welches alle billige Anforderungen befriedigt. Breslau hat keine solche Kapelle; denn es ist eine blofse Provinzialstadt; ob es gleich Künstler genug besitzt, aus welchen eine solche Kapelle zusammengesezt werden könnte. Zwar ist das Orchester beym Theater fest und bleibend engagirt. Allein es ist theils dem Theater nicht möglich, seine Instrumentisten so zu belohnen, dafs dieselben — dem gröfsern Theile nach — nicht auf anderweitigen Verdienst bedacht seyn sollten; theils hängt die Subsistenz des Theaters vom Geschmacke des Publikums und besonders von der obenerwähnten zahlreichsten dritten Klasse ab — Hindernisse genug, um die wahre Ausbildung des Orchesters zu erschweren und das Vergnügen des Hörers zu mindern. Nun giebt es zwar aufserdem noch einige Liebhaberkonzerte; allein hier treten — im Ganzen genommen — die nämlichen Schwierigkeiten ein. Doch läfst sich nicht leugnen, dafs man in lezteren oft etwas Befriedigendes hört — so bald es nämlich den preiswürdigen Bemühungen ihrer Entrepreneurs gelingt, einmal die hiesigen, gleichsam in der Zerstreuung lebenden, Virtuosen unter eine gute Führung zusammen zu bringen. Aus allem die-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. Nº. 28. 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

I. Ueber Dies irae, dies illa etc.

Wenn auch bereits hinlänglich, wie es bis jetzt noch nicht ist, über jedes für Wissenschaft und Kunst wahrhaft Wichtige aus den mönchischen Zeiten, namentlich über die Lieder des Mittelalters und ihre Verfasser, gesprochen worden wäre: so sind diese Erörterungen doch nur in kirchengeschichtlichen oder bloss hymnologischen Werken, oder auch in solchen Schriften zu finden, die theils ihres Alters und ihrer Sprache wegen wenig gelesen, theils ihrer Seltenheit halber nicht Jedem zugänglich sind, am wenigsten aber von Künstlern und Componisten beachtet werden können, deren Thätigkeit von ganz anderen Dingen fest gehalten wird. Es können ihnen aber Texte, die so oft in Musik gesetzt worden sind, und immer von neuem wieder Männer aus den verschiedensten Völkern zu heiligen Werken begeistern, wie es der unsrige in so hohem Grade gethan hat, unmöglich gleichgültig seyn. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Gegenstande, den der Künstler zu bearbeiten unternimmt, hat ihm und der Welt gewiss nie Nachtheil, wohl aber manchen Vortheil gebracht. Und so glaube ich denn nichts Unnützes zu thun, wenn ich ihnen das Bedeutendste über die berühmtesten, besonders noch jetzt in der katholischen Kirche gesungenen Lieder des Mittelalters aus alten und neuen Schriften zusammentrage, und es mit kurzen zur Sache gehörigen Bemerkungen und (so oft es des Mangels und der Wichtigkeit wegen nothwendig scheint) mit Uebersetzungen begleite. Aus welchen Quellen und neueren Schriften meine Nachrichten vorzüglich geschöpft worden sind, will ich für diejenigen, die gern selber nachsehen und vergleichen, genau angeben; und damit man sich darauf verlassen könne, sollen nur solche angezogen werden, die ich selbst, wie es sich eigentlich jederzeit gehört, nachgesehen habe.

Bey weitem das Meiste der Nachrichten über Dies irae u. s. w. ist aus Gottl. Chr. Fr. Mohnike's Kirchen- und literarhistorischen Studien und Mittheilungen geschöpft, deren erstes Heft 1824 in Stralsund herausgekommen ist. Eine der Hauptquellen dieses und ähnlicher Gegenstände ist der Minorit Lukas Wadding, dessen Werke sich auf der Rathsbibliothek in Leipzig vollständig vorfinden, die ich, da sie Hrn. Mohnike nicht zur Hand waren, zu benutzen nicht unterlassen durfte. *) Was sonst noch für Werke zu Rathe gezogen worden sind, wird sich im Verlaufe der Darstellung zeigen.

Ueber die innere Trefflichkeit des Gedichts ist nur eine Stimme, so dass es genug seyn wird, wenn ich die Leser an die bekannten und gerechten Lobsprüche erinnere, die Herder, namentlich in der siebenten Sammlung seiner Briefe (im 82sten) ihm spendete. Solchen Ruhm fand es auch schon kurz nach seinem Entstehen, so dass sogar die verschiedensten Mönchsorden sich um die Ehre stritten, den damals bereits nicht völlig gewissen Verfasser den Ihrigen zu nennen. Vorzüglich thaten diess die beyden in Mancherley sich befeindenden Franciskaner und Dominikaner, deren Wesen, obschon in der äussern Hauptidee, von Almosen zu leben, sich gleich, der gänzlichen innern Verschiedenheit ihrer Urheber wegen, in Vielem verschieden, ja entgegengesetzt sich zeigen musste. Auch die Augustiner traten unter den Mitbewerbern auf und suchten ihren Augustinus de Biella, jedoch ohne hinreichenden Grund, als Verfasser geltend zu machen; und

*) Er schrieb *Bibliotheca script. ord. minor.* und *Annales minorum* und war einer der grössten Kenner der Geschichte seines Ordens. Er wurde zu Waterfoord (Portlairghe) in Ireland von angesehenen, frommen Aeltern am 16ten October 1588 geboren und starb zu Rom 1657 am 18ten November im 70sten Jahre seines Alters.

so mehre. Rambach im ersten Theile seiner schätzbaren christlichen Anthologie und Mohnike stimmen mit den meisten neueren Hymnologen, nach dem Ausspruche des eben angeführten Luk. Wadding, dahin, dass Thomas von Celano, wenigstens am wahrscheinlichsten, Verfasser des *dies irae* sey. Der gelehrte Gerbert, dessen Buch über die heilige Musik *) auch mehr genannt als griesen wird, schützt sich gegen anders Meinende, indem er gleichfalls den Thomas von Celano Verfasser unsers Hymnus nennt, durch ein vorsichtiges „man glaubt". Einen listigen Beweiss, dass mindestens kein Dominikaner das Gedicht geschrieben haben könne, giebt Mohnike. Er sagt: der Dominikanermönch Sixtus Senensis nennt den Rhythmus unseres Liedes inconditus d. h. ungebildet, unschicklich u. dergl. Das würde er, fährt jener fort, gewiss nicht gethan haben, wenn er einen Bruder seines, und nicht vielmehr des feindlichen Ordens für den Verfasser hätte halten können. Ferner wird von einer Marmorplatte gesprochen, auf der das Gedicht eingegraben ist. Sie befindet sich nach Rambachs Angabe bey einem Crucifix in der Kirche des heiligen Franciscus zu Mantua, wovon weiter unten Einiges berichtet werden muss. Die triftigsten Gründe sind also allerdings für den Franciskaner Thomas von Celano. Was man vom Verf. weiss, ist hauptsächlich folgendes:

Unser Thomas hat seinen Beinamen vom Städtchen Celano in Abruzzo, am See gleiches Namens gelegen. Er war einer der ersten Jünger des heil. Franciscus, mit dem er in vertrautem Umgange gelebt haben soll. Ob man ihn nun gleich unter den Hauptschülern des sonderbaren Heiligen, dessen Orden 1208 oder 1209 **) gestiftet wurde, nicht ausdrücklich genannt findet: so erscheint er doch bereits 1221, bey Gelegenheit der Errichtung eines Franciskaner-Ordens in Deutschland, als ein Mann von Bedeutung in seinem Fache, denn der deutsche Ordensminister Caesarius ernannte ihn zum Custos der Convente zu Mainz, Worms und Köln. Bis 1230 hat er auch den angeführten Custodien der deutschen Ordensprovinz vorgestanden, ist aber darauf wieder nach Italien zurückgekehrt und daselbst vom Papst Gregor IX, der unter andern wegen seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen den deutschen Kaiser Friedrich II. merkwürdig ist, aufgemuntert worden, das Leben des heiligen Franz, der bereits 1226 als ein überaus glücklicher Vater sehr vieler Mönche und Nonnen gestorben war, zu Nutz und Frommen der Gläubigen aufzusetzen. Seine Biographie des h. Franz, die er später noch vermehrte, führt den Titel *alte Legende*, wodurch sie von dem weit berühmteren Werke des heiligen Bonaventura, dem auch Einige das *dies irae* zuschreiben wollen, unterschieden wird. Des Bonav. Werk ist unter dem Namen der *grössern Legende* bekannt. Uebrigens wird wohl nicht leicht Jemand unsern Thomas mit seinem Zeitgenossen Thomas von Aquino verwechseln, der in einem Jahre mit dem seraphischen Lehrer, wie man den heil. Bonav. nannte, gestorben ist, nämlich 1274. Das Todesjahr des unsrigen lässt sich so leicht nicht ausmitteln. Wenigstens darf ich sagen, dass ich keine Mühe gescheut habe, um auch in dieser Kleinigkeit zur Gewissheit zu kommen: es hat sich aber nirgend eine befriedigende Auskunft finden lassen wollen. Im vierten und fünften Theile der Waddingischen Annalen der Geschichte der Minoriten sind in den sehr genau gearbeiteten Registern wohl Viele dieses Namens, nur nicht Thomas von Celano angeführt. Eben so wenig hat eine fleissige Durchsicht dieser Foliobände ein erwünschtes Resultat gegeben. Da er unter die ersten Schüler des heiligen Franz von Assisi gezählt werden muss, der auch im vertrauten Umgange mit jenem gestanden haben soll: so habe ich auch den ersten Theil noch zum Ueberfluss gehörig durchgesehen: aber auch hier schweigt Wadding von ihm. Er kann also unter die ersten Hauptschüler des bald weit verbreiteten Mendicantenordens schwerlich gehört haben, ob er schon noch zu Lebzeiten des heiligen Franz sich dem Orden zugesellt haben muss, wie oben erzählt wurde. Nur in der Bibliothek der Schriftsteller der Minoriten schreibt Wadding, dass Thomas von Celano um das Jahr 1250 geblüht hat. Auch in dem grossen vollständigen Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste u. s. w., das Zedler in Halle in 65 Bänden 1745 verlegte, steht nichts weiter, als dass sein Leben des heiligen Franciscus im Cistercienser-Kloster Longuepont, im Gebiete Soissons handschriftlich aufbewahrt wird. Uebrigens werden ihm von Wadding noch zwei Lieder zugeschrieben: *Fregit victor virtualis*, und *Sanctitatis nova signa* u. s. w.

Wir gehen zum Text des Liedes *dies irae* über.

Das Gedicht selbst hat mehre Veränderungen erlebt, was geistlichen Liedern, wohl auch zuweilen

*) *de cantu et musica sacra* Theil 2. p. 27.

**) *Pragmat. Gesch. der Mönchsorden.*

unnöthiger Weise, zu widerfahren pflegt. In Ansehung unseres Liedes sind drey von einander abweichende Haupttexte zu unterscheiden, der Hämmerlinische, der kirchliche und der wahrscheinliche Urtext. Der erste ist für unsern Zweck am wenigsten wichtig. Es ist hinlänglich, davon nur so viel auszuheben: Felix Hämmerlin (Malleolus) war Cantor am grossen Münster zu Zürich, ein durch seine Gelehrsamkeit nicht minder, als durch seine schwere, von Franciskanern besonders ihm sehr drückend gemachte Gefangenschaft merkwürdiger Mann, der nach vieljähriger Haft auch im Gefängnisse zu Lucern 1457 gestorben ist. Er mag sich wohl zu seiner eigenen Erbauung zu dem ihm theuern Liede einige Strophen hinzu gedichtet haben, aus welchen hernach der Schluss des Liedes, wie er jetzt ist, zusammengereiht seyn dürfte.

Die kirchliche Recension, oder der jetzt herrschende Text, verdient aber etwas genauer mit dem Mantuanischen, auf der Marmorplatte befindlichen, verglichen zu werden. Ob sich diese Inschrift noch jetzt zu Mantua vorfindet oder nicht, darüber schweigen die Reisebeschreiber. Es ist aber im siebzehnten Jahrhunderte eine Abschrift davon genommen worden, die sich, nach Hrn. Prediger Mohnike, in einer handschriftlichen Sammlung erhalten hat, die der Bürgermeister zu Stralsund, Christian Ehrenfried Charisius unter dem Titel: *Todesgedanken* theils selbst verfertiget, theils abgeschrieben hat. Sie unterscheidet sich vom gewöhnlichen Texte gleich durch den Anfang. Man liest da vier Einleitungsstrophen, die in dem für die Kirche bearbeiteten weggeblieben sind. Nun fing sich aber im vierzehnten Jahrhunderte bereits das in der Kirche zum Todtenamte gebrauchte Lied mit *dies irae* an. Wäre aber die Inschrift der Platte nicht älter, als die Festsetzung des kirchlichen Gebrauches, so wäre kein Grund vorhanden, warum man von demselben in einer Kirche hätte abweichen sollen. Und darum hält Mohnike mit Recht den Text der Mantuanischen Platte für den ursprünglichen; anderer Gründe nicht zu gedenken. Die vier Anfangsstrophen lauten nach Charisius angeführten Todesgedanken so:

1) Cogita, anima fidelis,
Ad quid respondere velis
Christo venturo de coelis.

2) Cum deposcet rationem
Ob boni omissionem,
Ob mali commissionem.

3) Dies illa, dies irae,
Quam conemur praevenire,
Obviamque Deo ire,

4) Seria contritione,
Gratiae apprehensione,
Vitae emendatione:

Nun erst folgt die Strophe, mit welcher die kirchliche Aenderung des Gedichts anfängt:

5) Dies irae, dies illa etc.

Hr. Prediger Mohnike hat sie so übersetzt:

1) Rüste, Seele, dich, zu stehen,
Wie, wenn aus des Himmels Höhen
Christus kommt, du wirst bestehen.

2) Wenn der Herr erscheint und richtet,
Was du Gutes hast vernichtet,
Was du Böses hast verrichtet.

3) Jener Tag, der Tag der Rache,
Sieh, er naht, er naht, erwache!
Dass zu Gott du kommest, mache!

4) Reuig fühl' der Sünde Schaden,
Fest ergreif' das Wort der Gnaden,
Wende dich zu bessern Pfaden.

Da sie sich aber für den Gesang unter andern darum nicht recht eignet, weil sie dem Sinne nach in der ersten Strophe eine Zeile zu sehr in die andere zieht und dadurch entweder dem Rhythmus oder dem grammatikalischen Zusammenhange nachtheilig wird, was darum, dass es öfter vorfällt, in musikalischen Gedichten noch nicht gut heissen kann: so habe ich eine andere versucht, die ich hier gebe, ohne sie, wie es sich von selbst versteht, als eine völlig gelungene ansehen zu wollen; ich gebe sie, damit man die Wahl habe. Hier ist sie:

1) Denke, wie du willst bestehen,
Kommt Er, in's Gericht zu gehen,
Er, vor dem auch Fromme flehen.

2) Wann dich wird der Richter fragen:
Was kannst du dem Heil'gen sagen,
Wenn die Thaten dich verklagen!

3) Lass, o lass vom Tag der Schrecken,
Dir die sich're Seel' erwecken,
Dass die Huld dich möge decken.

4) Wende dich vom Sündenleben;
Sorge, seiner Gnad' ergeben,
Wie du magst zum Heile streben.

Nach diesen vier Einleitungsstrophen folgt erst das Lied, wie es die kirchliche Autorität, besonders nach dem tridentinischen Concilium festgesetzt hat, wie es in einem römischen Missale 1567 bekannt

gemacht worden ist. Die verschiedenen Lesarten im Laufe des Gesanges betreffen nur einzelne Wörter, die ziemlich gleichen Werth haben und in diese Darstellung grösstentheils nicht gehören. Am Schlusse weichen aber beyde wieder weit von einander ab. Die Mantuanische Platte hat folgende Schlussstrophe, wofür sie die drey letzten des kirchlichen Textes nicht hat. Nach den Worten: Voca me cum benedictis heisst es:

Consors ut beatitatis
Vivam cum justificatis
In aevum Aeternitatis.

Amen!

Mohnike's Uebersetzung:

Dass des Himmels Seligkeiten
Mich erfreun mit den Geweihten,
In dem Lauf der Ewigkeiten.

Die meine:

Aller Schuld durch dich entnommen,
Lass zum Jubel deiner Frommen,
Lass auch mich, Erbarmer, kommen.

Die beyden Schlussstrophen des gewöhnlichen Textes sind offenbar von einer spätern Hand, denn es fehlt ihnen der diesem Liede fast nothwendige dreifache Reim, der, wie ein Uebersetzer sehr wahr sagt, mit drey geheimnissvollen Klängen, wie ein Hammer, an die Brust des Menschen schlägt. Es ist um so mehr zu bedauern, dass der Bearbeiter des kirchlichen Textes sich diese Erleichterung erlaubte, je deutlicher es mir zu seyn scheint, wie sehr der Mann es verstanden hat, ein offenbar, wie aus den vier Einleitungsstrophen erhellet, für einsame Erbauung geschriebenes Gedicht in ein für öffentliche Andacht wirksames umzuwandeln, was bekanntlich seine ganz eigenen Schwierigkeiten hat. Gerade die Weglassung der vier ersten Strophen, die einer stillen Betrachtung viel angemessener sind, als einer öffentlichen Andacht, gehört meines Erachtens zum Lobe der kirchlichen Recension. Eben der überraschende, mächtige Anfang: Dies irae, dies illa u. s. w. ergreift wie ein Donner des nahenden Gerichts die Seele und scheint mir ein Meistergriff des Bearbeiters zu seyn. Selbst die vielleicht nur zufällig entstandene Aenderung des teste Petro cum Sibylla, wie es die Mantuanische Inschrift hat, in teste David cum Sibylla hat etwas viel Grossartigeres in sich. Der Gedanke an ein jüngstes Gericht ist nämlich ein vom Erlöser selbst deutlich verkündeter. Dass nun seine Apostel, und namentlich Petrus, es bezeugen, ist dem Christen zu bekannt, als dass es ihm eine Verstärkung des Gedankens seyn könnte. Wenn aber David, der heilige Psalmist und königliche Seher des alten Bundes, mit der Sibylle als Zeuge angeführt wird: so wird dadurch die Grösse des Gedankens zu einer völlig allgemeinen erhoben, zu einer Sache, die nicht nur die Juden, sondern sogar auch die Heiden bereits geahnet haben. Wenn nun auch wirklich der Psalter Dävids keine einzige Stelle enthält, die nach einer richtigen Erklärung unumstösslich gewiss vom jüngsten Tage handelt: so kann diess doch nicht für einen Beweiss gegen das Bessere der kirchlichen Lesart gehalten werden, denn als grosse Exegeten wollen und können ja die Lehrer und Sänger des Mittelalters keinesweges angesehen werden. Wenn also in Davids Psalmen Stellen vorkommen, die ohne grosse Gewalt darauf bezogen werden können: so war das ihnen und den Gemeinden vollkommen genug. Solche Stellen giebt es aber mehre, wie Hr. Prediger M. selbst anzeigt. Eine der kräftigsten Stellen, die auf ein jüngstes Gericht sich ihnen zu beziehen scheinen konnte, enthält unter andern der 13te Vers des 96sten Psalmes: „Der Herr kommt, er kommt zu richten das Erdreich. Er wird den Erdboden richten mit Gerechtigkeit und die Völker mit seiner Wahrheit."

In den noch übrigen sibyllinischen Büchern, die am wahrscheinlichsten theils von Juden einige hundert Jahre vor Christus, theils und am meisten von Christen in den ersten 5 Jahrhunderten nach Christus verfasst, und vom Sprachforscher May vor Kurzem noch mit sechs Büchern vermehrt worden sind, enthalten vorzüglich das 2te, 7te und 8te Buch viele hierher gehörige Stellen, von denen nur einige hier abgedruckt werden mögen.

1) Wenn nun erscheint des Verhängnisses Schluss und den Sterblichen allen
Dann sich nahet der Tag des Gerichts vom ewigen Vater,
Wird ertheilen des Richters Gewalt die Sterblichen alle.
2) Schwer giebt Raum dem Glauben der Mensch. Doch sobald es sich nahen
Wird, das Gericht für Menschen und Welt, das der Ewige selber
Hält dereinst, dass Recht empfahe der Frevler und Fromme,
Dann wird feurige Flamm' und Nacht aufnehmen die Frevler:
Doch den Gerechten zu Theil wird wiederum werden das Erdreich;
Geist und Leben und Ruhm wird Gott verleihen denselben.

Am meisten war aber wohl dem Mittelalter das Orakel der Erythräischen Sibylle bekannt, das der erste Kirchengeschichtschreiber Eusebius (gest. 340) griechisch aufbewahrt hat. Darauf dürfte also wohl der Verf. des Liedes am wahrscheinlichsten gesehen haben. Da es aber ein Akrostichon ist, d. h. Verse, deren Anfangsbuchstaben gewisse Worte oder Namen bilden, wie hier die Worte: „Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser;" so lässt sich's nur äusserst schwer deutsch wiedergeben; mir wenigstens hat es noch nicht so gelingen wollen, dass ich den Versuch mittheilen möchte.

Wir haben nun von den vielen Uebersetzungen, die das Lied erhalten hat, und die gleichfalls einen Beweis von der Trefflichkeit desselben geben, die für uns wichtigsten aus. Die älteste ist eine plattdeutsche Nachbildung aus dem 16. Jahrhundert von Joh. Frederus (gest. 1562 zu Wismar) „Christus thokumpft is vorhanden." Unser lange Zeit gebräuchliches Kirchenlied von Ringwald, der wenigstens im Naumburger 1784 herausgekommenen Gesangbuche und im Niederlausitzer 1765 erschienenen, als Verf. genannt, und dessen Todesjahr auf 1558 gesetzt wird, (er ist 1531 geboren) verdient wohl einer dankbaren Erwähnung „Es ist gewisslich an der Zeit." Die Uebersetzung des Exjesuiten, Franz Xaver Riedel, hat sich unter den Katholiken nicht geringen Ruhm erworben. Herders Uebersetzung ist längst übertroffen, so wie die Uebertragung Hillers, die der bey Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur des Mozart'schen Requiem vorgedruckt worden ist, keinen grossen Werth mehr haben kann. A. W. Schlegeln, sagt Hr. Mohnike, gebührt der Ruhm, zuerst die drey Reime streng beybehalten und das Ganze vortrefflich wiedergegeben zu haben, den *Zoren* abgerechnet. Das ist aber ein Irrthum, der in solchen Dingen an und für sich verzeihlich, hier aber um so verzeihlicher ist, weil bey der Herausgabe musikalischer Werke immer noch zu vielfachem Nachtheil die Jahrzahl weggelassen zu werden pflegt. A. W. Schlegels Almanach, der diese Uebersetzung enthielt, kam 1802 heraus, und die Partitur des Mozart'schen Requiem war bereits bey langsamem Druck im May 1800 in der Breitkopf- und Härtelschen Handlung allhier vollendet. Nun ist aber die Uebersetzung des Hrn. Professor, C. A. H. Clodius, die durch und durch den dreyfachen Reim des lateinischen Gedichts wiedergegeben hat, diesem Werke vorgedruckt; folglich gebührt dem Hrn. Prof. Clodius diese Ehre. Wenn wir auch zugeben, dass beyde Uebersetzer fast zu einer Zeit Gedanken und Ausführung getheilt haben könnten: so bleibt es doch recht und billig, dass die redliche Bemühung des Einen neben des Andern allerdings verdienstvoller Bearbeitung nicht vergessen werde, um so weniger, da auch sie mit unter die besseren gezählt werden muss, besonders nach der neuen, noch nicht im Drucke erschienenen Umarbeitung derselben. Die dem Mozart'schen Requiem untergelegte ist aus dem Münchner katholischen Gesangbuche in 5 Theilen 1810. Sie ist von Ebeling. Weil aber in der eben angeführten Ausgabe des Mozart'schen Requiem bey Breitkopf und Hartel die Uebersetzung vom Prof. Clodius gleich zu Anfange abgedruckt steht: so wird von vielen wieder der Ebelingische Text für den des Hrn. Clodius angesehen, welchen Irrthum ich hiermit gleichfalls berichtige, damit jedem das Seine bleibt. Drr. namentlich durch die Herausgabe Händelscher Werke verdiente Musiker, Hr. Clasing in Hamburg, hat den Text des Prof. Clodius der Bearbeitung Mozarts trefflich untergelegt, was ich gegen diejenigen berühre, die da meinen, er liesse sich auf Mozarts Musik nicht anwenden. Mohnike theilt uns eine alte aus der *epitome gradualis Romani seu Missarum Cantus pro diebus dominicis et festivis totius anni* etc. (Gratianopoli 1753) gezogene einstimmige Mönchsmelodie mit. *Sie* hat jedoch keine andere, als eine geschichtliche Bedeutsamkeit, und auch diese ist nicht gross, da die Art solcher Gesänge hinlänglich bekannt ist. Von ganz anderer Wichtigkeit würde es seyn, wenn ein glücklicher Zufall uns wenigstens einige Sätze des Requiem von Astorga, über welchen bisher ziemlich unbekannten, ja sehr vielen kaum dem Namen nach bekannten Tonsetzer der rühmlichst verdiente Fr. Rochlitz in dem zweyten Theile seines jedem denkenden Musiker zu empfehlenden Werkes *„Für Freunde der Tonkunst,* Leipzig bey Cnobloch" so viel Wissenswerthes und Erfreuendes mitgetheilt *hat*, aus klösterlicher Verborgenheit ans Licht ziehen wollte. Es ist mir sehr wahrscheinlich, dass ein Geist, wie Astorga's, hindert ihn nicht der Tod, ein einmal begonnenes Werk von solchem religiösen Gehalte nicht wohl unausgeführt lassen konnte. Man lese übrigens selbst im angeführten Werke, was und wie der Verf.

über diesen geistvollen Tondichter redet. Er ist der Erste, der etwas Ausführlicheres über ihn zu öffentlicher Kunde gebracht hat.

Mehre Requiem, die den Meisten unbekannt seyn werden, hat unter andern auch der (1824 am 4. Februar verstorbene) Domkapellmeister in Augsburg, Franz Bühler, geschrieben. Sie sind bis jetzt ungedruckt geblieben, sollen aber, guten Zeugnissen zufolge, sehr beachtenswerth seyn. Abt Voglers Requiem, sehr ausführlich recensirt im 1. und 2. Stücke des ersten Bandes der Cäcilia, und in der allgemeinen musikal. Zeit. Nr. 42 des Jahres 1823, ist unter den durch den Druck bekannt gemachten das neueste, und gewiss bereits jedem Tonsetzer, dem heilige Musik noch etwas gilt, hinlänglich bekannt.

Vor etwa einem halben Jahre habe ich das Manuscript eines Requiem von Neukomm vor mir gehabt, und ein Werk gefunden, das, nur weniges, wie es mir schien, ausgenommen, zu den besten zu zählen ist, die je aus der Feder dieses geschätzten Componisten geflossen sind. Es wäre sehr zu wünschen, dass es der musikalischen Welt recht bald bekannt gemacht würde.

Mit Uebergehung mancher anderer, zum Theil nicht geringfügiger, zum Theil schöner, den Musikern aber hinlänglich bekannter Compositionen, z. B. von Jomelli, Mich. Haydn, Winter, Cherubini, Eberlin, Durante, Palestrina, Pergolesi u. s. w., erwähne ich nur noch, dass alle diese Werke natürlich den kirchlichen Text mit den dem Gedichte vorangeschickten Prosen, über die ich nächstens zu möglichster Vollendung des Ganzen die nöthigen Erläuterungen geben werde, zum Grunde gelegt haben. Es wäre aber nach dem Gesagten diess nun nicht mehr der einzige Gebrauch, den Componisten von unserm Liede machen könnten. So unbestritten auch immer der kirchliche Gesang des zum Feste aller Seelen und zum Todtenamte bestimmten Liedes der allgemeinere bleiben wird; so gewiss auch immer auf diesem Wege theils eine weit grössere Menge zugleich zu frommen Gefühlen erhoben werden mag; so unbezweifelt auch immer für den Tonsetzer dadurch ein ausgebreiteterer Ruf erlangt, und vielleicht auch hier und da ein bedeutenderes Genie gezeigt werden kann: so würde doch darum der andere, bis jetzt noch völlig unversuchte Gebrauch des Gedichts, es nämlich nach dem Mantuanischen Texte ganz eigentlich *für häusliche Erbauung* musikalisch zu bearbeiten, dem ersten nicht zu weit nachstehen. Dass aber von der Zeit an, wo nach ihrer geglaubten Umgestaltung durch Palestrina die kirchliche Musik wieder anfing, den einfachen choralmässigen Gang nicht mehr zureichend zu finden, und Glanz und Schmuck liebend, reiche Figuren und volle Instrumentirung nothwendig zu erachten, unsere öffentliche Kirchenmusik, so gut, wie die Theatermusik, in den meisten Stücken keine echte Hausmusik mehr seyn kann, brauche ich wohl allen, die in Tönen etwas mehr als Singen und Klingen suchen, nicht erst zu beweisen. Wenn nun auch zu einer häuslichen Bearbeitung des Liedes keineswegs das Grossartige in Erfindung und Ausschmückung gehört: so würde doch die Auffassung des Ganzen nicht minder tief seyn dürfen, ja sie müsste nur um so inniger seyn, je mehr einer solchen stillen Schöpfung das Prächtige geschickt und mit Geschmack bearbeiteter Fugen, und der jetzt nur zu grosse Glanz der Instrumentirung, die manche Leerheit decken, mangeln müsste. Es versteht sich übrigens, dass eine canonische Haltung der Stimmen auch der häuslichen Andacht eher etwas Förderndes, als Hinderliches seyn würde. Ich bin überzeugt, dass einer solchen Arbeit, wäre nur die Erfindung innig und schlicht genug, was allerdings *rechtliche* Begeisterung voraus setzt, der Segen nicht fehlen könnte. Wollte nun also irgend ein Freund *stiller* Wirksamkeit einen Versuch der vorgeschlagenen Art machen: so würde er statt der prosaischen Einleitungsworte das Gedicht selbst mit den oben gegebenen vier Einleitungsstrophen, und anstatt der drey Schlussstrophen des gewöhnlichen Textes die hier mitgetheilte Schlussstrophe der Mantuanischen Platte zu nehmen haben. Der übrige Text bliebe unverändert. Eine deutsche Uebersetzung müsste zu diesem Behufe mit vorzüglichem Fleisse untergelegt werden, weil man doch wenigstens in seinem Hause wissen muss, was man singt, soll der Zweck nicht verloren gehen. Da nun für die Anfangsstrophen und den letzten einfachen Reim bis jetzt keine anderen als Hrn. Mohnike's und meine Uebertragung vorhanden sind: so bliebe ihm, ausser dem Versuche einer neuen, weiter keine Wahl. Zu den übrigen Reimen wählte man sich irgend eine der vielen vorhandenen nach Belieben; sie sind hinlänglich bekannt. Erlauben mir es meine anderweitigen Geschäfte, werde ich selbst den Versuch, das treffliche Lied für häusliche Andacht zu componiren, mir nicht entgehen

lassen, und wäre es nur für meine nächsten Freunde. Denn ob sich ein Verleger, auch sogar für eine gelungene Arbeit der Art, in Zeiten finden würde, wo man mit Recht, dem jeder muss sich vielfachen Absatz wünschen, lieber Opernarien und Scherze, die ich, im Vorbeygehen gesagt, keinesweges dadurch herabgesetzt haben will, durch den Druck verbreitet, das wäre eine Frage, deren Verneinung gewiss keinen von denen, die bey ihren Bemühungen für die Kunst mehr ihr Gemüth und die Sache, als den Lohn und das Lob der Menge meinen, von dem Unternehmen zurückschrecken wird. Ich hege aber, bey aller Vorliebe des Tages für Compositionen ganz anderer Art, dennoch im Herzen die gute Zuversicht, dass die Zahl der Seelen, ein gutes Gelingen des freylich nicht leichten Gegenstandes vorausgesetzt, lange nicht so gering seyn würde, als viele zu glauben scheinen. Am Ende kommt alles auf getrosten Muth, herzliche Frömmigkeit und volles Vertauen auf den an, der da giebt, was die Welt nicht geben kann. Das Erbtheil des Frommen aber ist der Friede, der unvergänglich segnet, und sein Name wird genannt und seines Geistes Treue geliebt seyn, wenn seiner Hülle längst [illegible] Requiem aeternam gesungen worden ist.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Viele von den neueren (musikalischen) Messen sind wirklich eine Art von Jahrmärkten. Man hat Alles feil, Rosenkränze und Rosen-Perlenketten, Heilige und Harlekins; das Publikum wird geneizt, gelockt, berückt; man ist in der Messe — auf der Messe.

In Beziehung auf die grössere Gewalt der Rede — oder der Musik werfe man sich die Frage auf, ob z. B. *Hamlet, Egmont, Maria Stuart* gewännen oder verlören, wenn sie in Musik gesetzt würden.

Ein Künstler braucht lange, bis er etwas Rechtes wird; dann kann er aber gewöhnlich nicht mehr aufhören, uns zu vergnügen. Auch die Guten thun leicht des Guten zuviel.

Da jetzt die meisten Bühnen viel Guckkasten-Spielerey treiben, und so den innern Sinn nach aussen locken, so ist die gereizte Gier nur durch Virtuosen zu befriedigen. Nur die Gemässigten sind es noch durch den Director, der ein gefälliges Ensemble aufstellt, das dem innern Sinne wohlthut.

Die Musik darf sich nicht bey dem Annähernden beruhigen. Bey allen anderen Künsten sieht man leichter über Unvollkommenheit hinweg. Bey der Dichtkunst, Malerey, Bildhauerey, Bau-Garten- Schauspiel- u. Tanz-Kunst ergänzen wir das etwa Fehlende gern durch die Einbildungskraft. Die Musik muss wenigstens beziehungsweise vollständig und rein seyn. Das dem Rechten nächste ist gerade das misslautendste in ihr. Der Spieler und Sänger darf noch eher um einen Takt oder eine Terz als um ein Sechszehntel oder einen Viertelton fehlen.

A. Warum bringst du immer nur Negatives, von dem, was den Genuss verkümmert, was den Kunstwerken fehlt, was die Zeit sündigt, und nicht Positives, wie Schönes wird, sich Raum macht, was seine Tugenden sind, und wie man sich ihrer freuen soll?

B. Vom Schönen und Rechten, besonders vom musikalischen, kann man nicht viel reden, der falschen Tendenzen sind aber viele. So ist nur Ein Ton der rechte, um ihn aber liegen viele falsche Töne. Das rechte Schaffen ist eine Gottesgabe, ein Geist, nicht zu beschreiben. Den rechten Weg muss jeder selbst suchen, aber vor den vielen Abwegen kann man warnen.

F. L. B.

Recensions.

Sechs und dreyssig kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle, zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation, entworfen von Chr. Theod. Weinlig, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. W. beweiset durch diese Uebungen, dass er wirklich ein Cantor, nicht bloss ein Musikdi-

rector ist; was sich ehedem bey allen Männern in solchen Aemtern von selbst verstand: jetzt aber gar nicht mehr; weshalb denn auch jetzt auf vielen Schulen zwar in Menge gegeigt, gehämmert, mitunter sogar geblasen, und freylich auch an Tönen die Fülle mit der Kehle und dem Munde angegeben wird, nur aber wenig gesungen — was nämlich in der That und Wahrheit singen heisst. Erstlich hat Hr. W. hier einen Hauptmangel des gewöhnlichen Singens, über den nur allzuoft hinweggesehen wird, scharf in's Auge gefasst, seine Hauptursachen ausgefunden, und beydes, so wie die Folgen, in der Vorrede deutlich gemacht; sodann hat er durch die Uebungen selbst, ihre Beschaffenheit, und ihre wohlerwogene Anordnung und Methode, zweckmässige Hülfsmittel gegen jenen Mangel und seine Folgen an die Hand gegeben; was um so dankenswerther ist, da die älteren und kürzeren Lehrbücher der Singkunst dafür im Einzelnen nicht viel gethan haben, und selbst die neueren und ausführlichen Werke dieser Art, z. B. des Pariser Conservatoriums und das Winter'sche, eben hier schwerlich ausreichen, wenigstens nicht, wo schon Verwöhnung stattfindet. Die nächste Absicht der Sammlung ist auf dem Titel angegeben; weiter erklärt sich der Verf. darüber in der Vorrede. Er erkennt da, wie recht und billig, das Verdienstliche der Singübungen Righini's, Crescentini's, Danzi's, Benelli's u. A., aber nur zu höherer (und feinerer) Ausbildung des Gesanges, an: sie taugen jedoch zum grössten Theile, sagt er, nicht für den Anfänger, der noch nichts, als Scalen und einzelne Reihen von Terzen, Quarten, Quinten etc. gesungen hat, und diese, seinem Ohre nur noch in bestimmter, ununterbrochener Reihenfolge bekannten Intervalle nun auch praktisch und ausser der Reihe anwenden (d. h. mit sicherer und reiner Intonation treffen) lernen soll. Dieses, was der Verf. dann weiter erweitet und aus einander setzt, ist vollkommen gegründet. Wir Alle, die wir in der Kirdheit auf jenem Wege gebildet worden sind, haben hier geraume Zeit ohngefähr dieselbe Schwierigkeit und Unsicherheit empfunden, wie, als wir Worte lesen lernten, (nämlich nach alter Methode) wenn wir von dem leidigen A — b: Ab, zu verbundenen Redesätzen übergeführt wurden. Es ist in der That derselbe Sprung im Verfahren und dieselbe Lücke in der Methode. Diese Lücke nun sorgsamer und für den Fortschreitenden bequemer auszufüllen, als es bisher in den Lehr- und Exempelbüchern der Singkunst geschehen ist, hat Hr. W. diese Werkchen verfasst; und es ist ihm, nach unserm Urtheile, sehr wohl gelungen. Zwar könnte man von da an, wo die Uebungen schon weiter ausgreifen und figurirter werden, den Erfindungen mehr Neuheit und Reiz wünschen: aber hier war es doch vor allem um Zweckmässigkeit, und dabey nur darum zu thun, dass diess zum Zwecke führende nicht geschmackwidrig sey; jenes aber findet man überall, diess nirgends, beym Verf. — Dass derselbe ausser dem noch ein Zweyter bestimmt und angemessen berücksichtigt hat, nämlich die reine, deutliche und bequeme Aussprache, und dass er dieser eben auf dem Wege vorarbeitet, den wir von jeher erprobt gefunden und im vorigen Jahrgange dieser Zeitung (in der Rec. der Winter'schen Singschule) angedeutet haben: das müssen wir gleichfalls rühmen; nicht darum, weil es unser Rath war — denn der Verf. hat ihn höchst wahrscheinlich weit eher erfüllet, als wir ihn ausgesprochen haben — sondern weil wir ihn, wie gesagt, erprobt gefunden haben. Er wünscht, dass jede der hier vorgeschriebenen Uebungen erst auf dem Vocal A, dann aber mit den hier untergelegten Worten ausgeführt werde. Und diese Worte sind in jeder Hinsicht passend, leicht und nützlich für den Zögling, gewählt. Der Verf. erklärt sich darüber ausführlich und rechtfertigt diess Verfahren vollkommen: den Raum zu schonen, müssen wir aber auf ihn selbst verweisen. Besonders empfehlen wir dabey, was er über das richtige Athemschöpfen und über die leidige gola sagt, diess verwünschte Uebel, das, hat es sich im Anfange festgesetzt, selbst durch anhaltenden Fleiss später nicht, oder nur zum Theil weggeschafft werden kann. — Und so empfehlen wir denn diess nützliche Werkchen allen treuen Singlehrern, so wie Allen, die ihrer mangelhaften Schule nachhelfen wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten July. N°. 29. 1825.

Die rhythmischen Zeiten.

Nach griechischen Grundsätzen erklärt

von

Friedrich von Drieberg.

Eine rhythmische Zeit ist im Allgemeinen, was durch eine einzige Note (Note steht hier beständig statt Klang), oder durch eine einzige Sylbe dargestellt wird. Die Zeiten sind, den Griechen zufolge, entweder unzusammengesetzt oder zusammengesetzt, verhältig oder unverhältig.

Unzusammengesetzte und zusammengesetzte Zeiten.

In der neuern Musik finden wir, dass in einem und demselben Fuss (Takt) oft Noten (Klänge) von verschiedener Dauer vorkommen, und dass immer die kleinsten Noten einmal oder mehre Male in den grösseren enthalten sind; wir finden aber auch, dass in einem solchen Fuss eine oder mehre Noten vorkommen, die nicht wieder kleinere Noten enthalten, weil sie selbst die kleinsten Noten in dem betrachteten Fusse sind. Diejenigen Noten nun eines Fusses, welche darin die kleinsten sind, stellen Zeiten dar, welche die Griechen unzusammengesetzte Zeiten oder Urzeiten nennen; diejenigen Noten dagegen in demselben Fusse, welche den Werth von zwey, drey, vier und mehren solchen kleinsten Noten haben, stellen Zeiten dar, welche die Griechen zusammengesetzte Zeiten nennen. Aristoxenus (*Rhythm. Elem.* p. 278.) sagt: „Eine Urzeit ist, die durch nichts, was den Rhythmus darstellt, getheilt werden kann; eine zusammengesetzte Zeit dagegen ist, die den Werth der Urzeit mehre Male in sich fasst. Enthält die zusammengesetzte Zeit den Werth von zwey Urzeiten, so heisst sie zweyzeitig; enthält sie den Werth von drey Urzeiten, so heisst sie dreyzeitig; enthält sie den Werth von vier Urzeiten, so heisst sie vierzeitig. Eben so werden auch die übrigen Zeitgrössen benannt." Mit den Worten „die übrigen Zeitgrössen" bezeichnet nun Aristoxenus offenbar die fünfzeitige, sechszeitige, siebenzeitige u. s. w. Die Meinung der neueren Gelehrten: die Griechen hätten nur einzeitige und zweyzeitige Noten gekannt, wird daher durch diese Stelle gänzlich widerlegt, um so mehr, da auch Aristides (p. 33.) dasselbe sagt. Der gegebenen Erklärung zufolge stellen also die Achtelnoten des ersten Fusses im Beyspiele a)

a) aa)

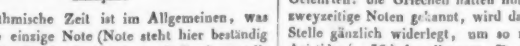

Urzeiten dar, weil sie die kleinsten Noten in diesem Fusse sind, die Viertelnote aber stellt eine zusammengesetzte Zeit dar, weil das Achtel zweymal im Viertel enthalten ist. Statt des Viertels können wir also zwey Achtel setzen, ohne dadurch die Zahl der Zeiten zu vermehren. Im zweyten Fuss stellen die beyden Sechszehntheilnoten Urzeiten dar, wiederum, weil sie darin die kleinsten sind, und die Achtelnote, welche im ersten Fuss eine Urzeit darstellt, stellt nun hier eine zusammengesetzte Zeit dar; denn das Viertel enthält zwey Achtel, und das Achtel zwey Sechszehntheile. So wie also der erste Fuss vier Achtel enthält, so enthält der zweyte Fuss acht Sechszehntheile, wie aus der gegenüber stehenden Auflösung in Urzeiten bey aa) zu ersehen ist. Die Zahl der Zeiten, welche ein Fuss enthält, hängt demnach nicht von der Zahl der Noten ab, sondern von dem Werthe der darin vorkommenden kleinsten Note, welche die Urzeit darstellt. So ist der erste Fuss bey a) vierzeitig, obgleich er nur drey Noten enthält, und der zweyte Fuss ist achtzeitig, obgleich er nur vier Noten enthält. Dasselbe gilt auch von den einzelnen zusammengesetzten Zeiten; denn die Viertelnote im ersten Fuss ist zweyzeitig, und die Viertelnote im zweyten Fuss vierzeitig. Es ist

also klar, dass jeder Fuss, in welchem Noten von verschiedener Dauer vorkommen, eine oder einige davon zusammengesetzte Zeiten darstellen; hingegen, wenn in einem Fusse alle Noten einen gleichen Werth haben, wie oben bey aa), so stellen sie sämmtlich Urzeiten dar, und es ist ganz einerley, es mögen diess halbe Taktnoten, Viertelnoten, Achtelnoten u. s. w. seyn. In einem Fusse also, der keine andere Noten als halbe Taktnoten enthält, stellt die halbe Taktnote die Urzeit dar; in einem Fusse, der keine andere Noten als Viertelnoten enthält, stellt die Viertelnote die Urzeit dar u. s. w. Enthält aber ein Fuss nur eine einzige Note, so ist diess allemal eine zusammengesetzte Zeit, denn ein Fuss kann wohl aus einer einzigen Note bestehen, niemals aber aus einer einzigen Zeit.

Nun brauchen aber nicht alle Zeiten eines Fusses durch Noten dargestellt zu werden, sondern es können eine oder mehre Zeiten auch undargestellt bleiben. Eine solche undargestellte Zeit heisst in der neuern Musik eine Pause, die Griechen aber nennen sie eine leere Zeit. Aristides (p. 40.) sagt: „Eine leere Zeit ist, welche ohne Klang besteht, um den Rhythmus auszufüllen." Da nun jede Zeit eines Fusses undargestellt bleiben kann, so ist klar, dass die Pause sowohl statt einer Note, die die Urzeit darstellt, als statt einer Note, die eine zusammengesetzte Zeit darstellt, stehen kann, und es folglich unzusammengesetzte und zusammengesetzte Pausen geben muss. Im ersten Fuss des Beyspiels b)

b) bb)

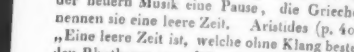

ist die Pause eine unzusammengesetzte, im zweyten Fuss eine zusammengesetzte, wie diess die gegenüber stehende Auflösung in Urzeiten bey bb) darthut; denn die Pause des ersten Fusses kann nicht in zwey Pausen aufgelöst werden, weil sie statt einer Note steht, die die Urzeit darstellt; im zweyten Fuss aber steht die Pause statt einer Note, die zwey Urzeiten enthält, und daher kann auch die Achtelpause in zwey Sechszehntheilpausen aufgelöst werden. Es ist also wiederum der erste Fuss vierzeitig, der zweyte achtzeitig.

Ausser der bis jetzt betrachteten gezweyten Theilung gibt es bekanntlich auch eine gedritte. Diese gedritte Theilung hatten die Griechen ebenfalls; denn Aristoxenus (p. 302.) sagt ausdrücklich: die sechszeitige Grösse sey sowohl dem jambischen als dem daktylischen Geschlechte eigenthümlich. Soll aber ein Fuss von sechs Zeiten im daktylischen Geschlecht (geraden Takt) Statt finden, so muss nothwendig der Niederschlag drey Zeiten, und der Aufschlag ebenfalls drey Zeiten enthalten. Zur Kenntniss der gedritten Urzeit wird das Beyspiel c) dienen.

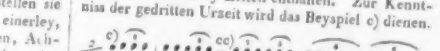

Im ersten Fuss sind die gedritten Achtel die kleinsten Noten, und stellen daher Urzeiten dar. Da aber im daktylischen Rhythmus die eine Hälfte des Fusses dieselbe Zahl von Zeiten enthalten muss, wie die andere, so ist klar, dass hier die Viertelnote drey Urzeiten enthält, und also der ganze Fuss sechszeitig ist. Der zweyte Fuss ist aus dem nämlichen Grunde zwölfzeitig; denn die Viertelnote enthält sechs, und die Achtelnote drey gedritte Sechszehntheile; das gedritte Sechszehntheil ist folglich hier die Urzeit. Die gegenüberstehende Auflösung in Urzeiten bey cc) bestätigt diess.

Im Obigen ist bloss von der Darstellung der Zeiten durch Noten (Klange) die Rede gewesen; es können die Zeiten aber auch, wie schon gesagt, durch Sylben dargestellt werden. Nun entsteht die Frage: dürfen Sylben, wenn sie zusammengesetzte Zeiten darstellen, nur den Werth von zwey Urzeiten haben, oder kann eine Sylbe auch dreyzeitig, vierzeitig, fünfzeitig u. s. w. seyn? Diese Frage zu beantworten, muss vorher angezeigt werden: ob der Musiker oder der Metriker (Dichter) die Sylben gebraucht; denn dem Metriker die Freiheiten des Musikers zu gestatten, ist eben so falsch, als dem Musiker die Beschränktheiten der Metrik aufbürden zu wollen. Der neuere Musiker ist im Gebrauch der Sylben ganz ungebunden, sobald er nur die Gesetze des Rhythmus beobachtet, und es ist kein Grund vorhanden, diese Freiheit den Griechen abzuleugnen, indem der Gebrauch von drey- und mehrzeitigen Sylben ganz naturgemäss ist. Ganz anders aber verhält es sich mit dem Metriker; dieser darf durchaus keine anderen als einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gebrauchen. Nun werden aber die Anhänger der Apelschen Theorie sagen: Welche Beweise giebt es denn von der Nothwendigkeit, dass der Metriker bloss einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gebrauchen darf? Gar viele; den besten hat jedoch Apel selbst geführt. Er sagt nämlich in seiner *Metrik* (Th. 2. S. 42.): „Wesentlich hat der Trochäus einzig das Maass = ♩.♪, ein anderes aber als das wesentliche Maass

sem glaube ich den Schluſs machen zu können, daſs hier — bey der jetzigen Lage der Dinge — Tonstücke mit ganzem Orchester — ungeachtet der unverkennbaren Geschicklichkeit manches einzelnen Mitgliedes — nur selten zum wahren Vergnügen des strengen Kritikers dargestellt werden. Dagegen getraue ich mir zu behaupten, daſs man solche Kompositionen, zu deren Ausführung weniger Musiker nothig sind, sehr oft in einem hohen Grade von Vollkommenheit hört. Vor acht bis zwölf Jahren soll es hier, wie mich Kenner versichern, um die Musik besser gestanden haben. Damals hatte der allerneueste Operngeschmack die Gemüther noch nicht so verdrehet und verschoben und es herrschte im Allgemeinen mehr Sinn für die hohere, edlere Musik. Auch existirten damals nicht so viele kleinere musikalischeGesellschaften, und die gröſsern standen zufälligerweise unter der Leitung eines und des nämlichen Mannes, der eben so viel wahre Kunstkenntniſs und praktische Fertigkeit als Autorität besaſs und unter welchem zu spielen man sich zur gröſsten Ehre rechnete. Dieser Künstler ist Herr Forster. Er hat sich um unsre Musik auſserordentlich verdient gemacht. Violinist in Benda's Manier, zeigte er hier beynahe zuerst, was Violinspielen sey und zog eine beträchtliche Menge würdiger Schüler, durch welche er auf die musikalische Kultur Schlesiens gröſsen Einfluſs gehabt hat. Leider hat er in den letzten Jahren am Gehör gelitten und dirigirt deswegen nicht mehr, ob er gleich im Stillen noch genug für die Kunst thut. — Doch ich gehe nun auf das Einzelne über und füge eine kurze Schilderung unserer Oper, unserer Konzerte und unserer Kirchenmusik hinzu.

Das Hauptpersonale der Oper ist, für eine Provinzialstadt, gewiſs aller Ehren werth. Wir besitzen an Herrn Neugebauer einen Bassisten, wie ihn vielleicht wenig deutsche Theater aufweisen können. Sein reiner Krafton, seine deutliche ungewohnliche Tiefe, seine richtige Intonation — verdienen Lob und Aufmunterung. Ich habe — um nur Eins anzuführen — den *Don Juan* von mehrern deutschen und italienischen Gesellschaften aufführen sehen, aber in der auſserordentlich schweren Rolle des Gouverneurs hat mich Niemand so sehr befriedigt, als Hr. Neugebauer. — Herr Leisring ist ein junger trefflicher Tenorist, dessen Talent und Fleiſs des Beyfalls würdig ist, den er allgemein erhält. Hr. Ohmann, zweyter Bassist, ist in erosthaften, und in einigen komischen Charakteren, sehr gut zu gebrauchen. Zwar ist seine Stimme nicht ganz so voll und angenehm, als die des Hrn. Neugebauer, aber er besitzt viel Fertigkeit und schatzbare artistische Kenntnisse. Hr. Blanchard ist zum Komiker gebohren, und wäre in den neuesten Opern gewiſs sehr schwer zu ersetzen. Herr Mueller ist Tenorist und verdient alle Achtung, ob er gleich durch Kunst ersetzen muſs, was ihm die Natur in seinen jetzigen Jahren versagt. Die weiblichen Hauptrollen der Oper sind unter Mad. Diestel und Mad. Veltheim vertheilt. Mad. Diestel ist eine sehr geübte Sangerin — das kann ihr nur ihr Feind absprechen. Keine Schwierigkeit ist so groſs, die sie nicht überwande. Aber man wirft ihr — und vielleicht mit Recht — eine gewisse Affektation im Gesange vor, die mit der wahren Schönheit unverträglich ist. Mad. Veltheim findet vielen Beyfall und ihr Fleiſs und ihre Bescheidenheit hat sie dem Publikum nicht weniger werth gemacht, als ihr Talent. Erwagt man dabey, daſs sie auf dem Lande gebohren und erzogen ist, und erst spät die Bühne betreten hat, so muſs das die Achtung noch vermehren, die man ihr ohnedies als Künstlerin schuldig ist. Auch Mad. Stollmers giebt sich Mühe und singt die zweyten Parthien recht brav. — Ich muſs übrigens bemerken, daſs ich hier blos von dem Gesange der genannten Schauspieler rede und auf ihre Aktion keine Rücksicht nehme. Die Kritik der letzteren mochte mich zu weit abführen, ich überlasse sie also den Theaterberichten. Nur den Wunsch kann ich nicht unterdrücken, daſs das groſse Muster in Absicht auf Aktion, welches Mad. Schick vor einiger Zeit hier aufgestellt hat, nicht blos von diesem und jenem, sondern von allen möge nachgebildet werden. —

kennt die Metrik nicht, sonst hätte die Messung keine Gränzen, und wäre also gar keine Messung.“ Hätte Apel diesen Grundsatz nicht allein auf den Trochäus, sondern auf alle Füsse angewendet, so würde er sich sogleich selbst von der Nothwendigkeit, bloss zweyzeitig lange und einzeitig kurze Sylben zu gebrauchen, überzeugt haben. Zum Beweise des Gesagten wollen wir den von Apel aufgestellten Grundsatz auf den daktylischen Wortfuss Glückliche anwenden. Nun kann der Musiker diesen Fuss wie bey d) e) f) g) und noch auf mehre Arten gebrauchen.

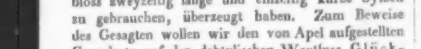

Nach dem Grundsatz Apels ist aber dem Metriker nur die wesentliche Messung eines Fusses erlaubt. Welche von den obigen Messungen des Wortes Glückliche ist denn nun aber die wesentliche? doch offenbar die, welche am wenigsten zusammengesetzt ist, d. h. die, welche die wenigsten Urzeiten enthält. Hiernach ist es folglich die Messung bey d), denn dieser Fuss enthält nur vier Urzeiten, alle anderen aber enthalten deren sechs, wie aus der gegenüberstehenden Auflösung in Urzeiten zu ersehen ist. Wenn man also (wie Apel) dem Dichter die Messung bey e) gestattet, so ist kein Grund vorhanden, ihm nicht auch die bey f) und g), und noch unzählige andere, zu gestatten. Es verfertigt aber der Dichter sein Gedicht, ohne den Rhythmus in Noten darüber zu setzen; wie soll man daher doch wohl errathen, welche von allen obigen Messungen ihm beliebt hat, zu wählen? Man muss ja nicht ausser Acht lassen, dass die Wissenschaft der Metrik bloss dient, ein Gedicht zu verfertigen, nicht aber, das schon verfertigte Gedicht auf irgend eine Art vorzutragen; denn diess ist Sache des Deklamators oder Musikers. Da also der Dichter keine Notation anwendet, so ist klar, dass er nur Gebrauch von der wesentlichen Messung der Sylben machen kann; denn die wesentliche Messung ist auch die nothwendige; nothwendig aber kann nur dasjenige seyn, wo keine Wahl möglich ist; nimmt man aber in der Metrik mehr als zwey Zeitgrössen an, so findet allerdings eine Wahl statt, indem es alsdann nicht bloss eine zweyzeitig lange und eine einzeitig kurze Sylbe giebt, sondern sowohl mehre Arten von langen als auch mehre Arten von kurzen Sylben. Apel nimmt sogar in nachstehendem Beyspiele bey h) die Sylbe Zorn als sechszeitig an,

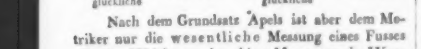

wie diess die gegenüberstehende Auflösung in Urzeiten zeigt. Die wesentliche Messung aber des jonischen Wortfusses Zornglühende ist = ♩ ♪♪♪, denn sobald entschieden ist, dass diess Wort aus zwey langen und zwey kurzen Sylben besteht, so kann es keine Messung geben, die weniger Zeiten enthielte, als eben diese. Es ist also einleuchtend, dass eine auf richtigen Grundsätzen fussende Metrik nur einzeitig kurze und zweyzeitig lange Sylben gestatten kann.

Nun bleibt noch zu entscheiden übrig, ob die Metrik auch Pausen aufnehmen darf. Da aber die Pausen nicht ihren Grund in der Sprache selbst haben können, der Dichter sich jedoch keiner rhythmischen Notation bedient, so folgt hieraus nothwendig, dass die Metrik der Pausen entbehren müsse. Dass nun wirklich die Griechen keine Pausen in der Metrik annehmen, beweisst schon allein der elegische Pentameter, den sie bekanntlich wie bey k) messen.

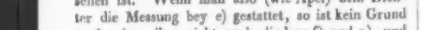

k) Aus dem | Schilfe des | Stroms | winket der | bräunliche | Gott.

Denn hätten die Griechen Pausen in der Metrik angenommen, so würden sie diesen Vers wie bey l) gemessen haben;

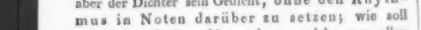

l) Aus dem | Schilfe des | Stroms | winket der | bräunliche | Gott.

Dann aber wäre es kein Pentameter, sondern ein Hexameter. Der Musiker dagegen kann die Messung bey k) nicht gebrauchen, sondern muss wenigstens die bey l) wählen; jedoch ist er wieder keineswegs hierauf beschränkt, sondern es stehen ihm noch zahllose andere Messungen zu Gebote. Dass die griechischen Metriker nicht verlangen, der Musiker solle alles genau eben so messen, wie der Dichter, zeigt schon der hyperkatalektische Vers, welcher im letzten Fusse sogar eine Sylbe zuviel hat.

Verhältige und unverhältige Zeiten.

Im Vorigen haben wir gesehen, dass zusammengesetzte Zeiten die Urzeit immer mehremale in sich fassen; wir finden aber in der neueren Musik auch Zeiten, in welchen die Urzeit als Bruch enthalten ist. Zeiten nun, in welchen die Urzeit

als Bruch enthalten ist, nennen die Griechen unverhältige (irrationale) Zeiten, alle andere Zeiten dagegen heissen verhältige (rationale). Die Benennung unverhältig aber tragen jene Zeiten, weil ihr Verhältniss zu anderen Zeiten desselben Fusses nicht durch Zahlen ausgedrückt werden kann, indem die unverhältige Zeit grösser ist als eine Urzeit, und kleiner als zwey Urzeiten. Der ältere Bacchius (p. 23.) sagt: „Eine unverhältige Zeit ist, welche zwar kürzer als die lange, aber länger als die kurze ist. Daher auch, wie viel sie grösser oder kleiner ist, durch kein Zahlenverhältniss dargethan werden kann, und diess ist der Grund, weshalb eine solche Zeit unverhältig genannt wird." Unverhältige Zeiten entstehen jedesmal, wenn in einem und demselben Fusse zweygetheilte und dreygetheilte Noten enthalten sind, wie in nachstehenden Beyspielen, wo bey a) die zweygetheilten, und bey b) die dreygetheilten Achtel unverhältige Zeiten darstellen.

a) b)

Um diess deutlich einzusehen, muss man nicht ausser Acht lassen, dass beyde Beyspiele dem daktylischen Geschlecht angehören und daher bey a) drey dreygetheilte Achtel als Niederschlag dieselbe Zeitfrist ausfüllen, wie zwey zweygetheilte Achtel als Aufschlag; bey b) dagegen drey dreygetheilte Achtel als Aufschlag dieselbe Zeitfrist ausfüllen, wie vier zweygetheilte Sechzehntheile als Niederschlag. Nun stellen aber bey a) das dreygetheilte Achtel, und bei b) das zweygetheilte Sechzehntheil, da sie die kleinsten Noten sind, die Urzeit dar; der Fuss a) ist also sechszeitig, und der Fuss b) achtzeitig. Demnach enthält bey a) jedes zweygetheilte Achtel 1 ½ Urzeit, und bey b) jedes dreygetheilte Achtel 1 ½ Urzeit. Die Dauer der in a) und b) vorkommenden Noten würde daher arithmetisch auf nachstehende Art bey c) und d) zu bezeichnen seyn:

c) d) 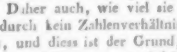

Hieraus scheint nun aber hervorzugehen, dass man (ganz wider die Meinung der Griechen) das Verhältniss der unverhältigen Zeit zur Urzeit sehr genau anzugeben vermöge; denn nach den darübenstehenden Ziffern verhält sich bey c) die unverhältige Zeit zur Urzeit wie 1 ½ zu 1, und bey d) wie 1 ½ zu 1. Wir werden aber sogleich sehen, dass die Griechen dennoch Recht haben. Zuvörderst ist klar, dass bey einer richtigen arithmetischen Bezeichnung der Dauer der Noten, die Urzeit durch die Einheit ausgedrückt werden muss. Ist diess wohl in der obigen Bezeichnung bey c) und d) geschehen? Nein. Denn mit der Einheit hat es dieselbe Bewandtniss wie mit der Urzeit; beyde Ausdrücke bezeichnen das Kleinste in ihrer Art; die kleinste Note stellt die Urzeit, und die kleinste Ziffer die Einheit dar. Hiernach stellt also bey c) die Ziffer ½, und bey d) die Ziffer ⅓ die Einheit dar. Die Ziffer 1 bezeichnet daher hier keineswegs die Einheit, sondern ein Ganzes; ein Ganzes aber ist eine zusammengesetzte Grösse, folglich gerade das Gegentheil der Einheit. (Man sehe meine Schrift: *Die Arithmetik der Griechen*, Seite 6 und 72.) So wie wir jedoch die zusammengesetzten rhythmischen Grössen in Urzeiten auflösen können, so können wir auch die zusammengesetzten arithmetischen Grössen in Einheiten auflösen. Die Ziffern der Beyspiele c) und d) würden daher in dieser Auflösung nachstehende seyn müssen:

½, ½, ½, ½. ⅓, ⅓, ⅓, ⅓, ⅓, ⅓.

Lassen wir aber die Nenner weg, und setzen bloss die Zähler über die Noten, so entsteht die Bezeichnung bey e) und f).

e) f) 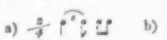

Hier wird nun die Urzeit bey e) durch zwey Einheiten, und bey f) sogar durch drey Einheiten bezeichnet. Der Fuss bey e) enthält demnach 6 Urzeiten und 12 Einheiten, der Fuss bey f) aber 8 Urzeiten und 24 Einheiten; was offenbar ungereimt ist. Wenn wir also als ausgemacht annehmen, dass die Urzeit nur durch die Einheit arithmetisch vorgestellt werden kann, so ist das Verhältniss der unverhältigen Zeit zu einer verhältigen nicht durch Zahlen auszudrücken.

So wie nun aber durch Noten (Klänge), so können die unverhältigen Zeiten auch durch Sylben dargestellt werden, wie diess in nachstehenden Beyspielen bey g) und h) geschehen ist.

g)
Laube, Laube.

h) 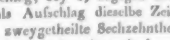
Glückliche, glückliche.

Es stellen also hier die Sylben der Worte Laube und Glückliche das erstemal verhältige, und das zweytemal unverhältige Zeiten dar. Aber die Worte Laube und Glückliche sind für sich bestehende Wortfüsse, und da sie sowohl in g) als in h) zweymal vorkommen, so ist klar, dass diese Beyspiele

Doppelfüsse sind. Nun frägt sich: was geschieht, wenn wir diejenigen Hälften der Beyspiele g) und h), welche durch unverhältige Sylben dargestellt werden, wie nachstehend bey k) und l), als einfache Füsse hinsetzen?

k) $\frac{2}{8}$ ♪ ♪ Laube. l) $\frac{3}{8}$ ♪ ♪ ♪ Glückliche.

Offenbar entstehen hierdurch vermischt — verhältige und unverhältige Zeiten; denn die Noten sind in den Beyspielen k) und l) verhältig, die Sylben aber bleiben unverhältig. Die Klänge sind nämlich verhältig, weil sie alle dieselbe Dauer haben, und daher sämmtlich Urzeiten darstellen; die Sylben aber sind unverhältig, weil hier das dreyzeitige Wort Laube zweyzeitig, und das vierzeitige Wort Glückliche, dreyzeitig gesungen wird; folglich die kurzen Sylben eben so lang wie die langen, und die langen Sylben eben so kurz wie die kurzen vorgetragen werden. Wenn also oben gesagt wird: die unverhältige Zeit ist kürzer als die lange, und länger als die kurze, so muss diess in näherer Bestimmung heissen: die unverhältige Zeit ist kürzer als die verhältig lange, und länger als die verhältig kurze. Um diess ganz klar einzusehen, darf man sich nur denken, dass, wenn drey Zeiten und zwey Zeiten in derselben Zeitfrist gesungen werden, offenbar die ersteren von kürzerer Dauer seyn müssen. Unverhältige Sylben werden übrigens sehr häufig in der neuern Gesangmusik gebraucht, und die griechische Musik kann ihrer ebenfalls nicht entbehrt haben. Zur näheren Erklärung des Gesagten mögen hier noch einige Beyspiele bekannter Melodieen folgen.

♩ ♩ ♩ ♩ | ♩ ♩ ♩
Holdes Mädchen hör mir zu etc.

♪ | ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪
Will-kommen o se-liger Abend etc.

In diesen Beyspielen sind, wie in den oben gegebenen, alle Klänge verhältig, die Sylben aber unverhältig; denn die eigenthümliche Messung ist nachstehende:

♩ ♪ ♩ ♪ | ♩ ♪ ♩
Holdes Mädchen hör mir zu etc.

♪ | ♩ ♪ ♪ ♩ ♪ | ♪ ♪
Will-kommen o se-liger Abend etc.

Ganz vornämlich finden sich die unverhältigen Sylben in Choralmelodieen;

𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 |
Nun ruhen al-le Wälder etc.

𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥
Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren etc.

denn der ursprüngliche Rhythmus der Verse ist folgender:

♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩ | 𝅗𝅥 ♩
Nun ruhen al-le Wälder etc.

𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩ | 𝅗𝅥 ♩ ♩
Lobet den Herren, den mächtigen König der Ehren etc.

Jetzt bleibt noch die Frage übrig: ob auch die Metrik sich der unverhältigen Sylben bedienen dürfe? diess ist gar keinem Zweifel unterworfen, und ich habe in meiner Schrift: *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen*, Seite 87, mehre Beyspiele davon aus griechischen Dichtern aufgeführt. Die neueren Theoretiker sind daher durchaus im Irrthum, wenn sie z. B. behaupten: im Hexameter dürfe kein trochäisches Wort statt eines spondeischen gesetzt werden. Allerdings darf ein trochäisches Wort nicht seine eigenthümliche Messung (— ∪) beybehalten, sondern es muss in einem unverhältigen Spondeus (— —) umgewandelt werden. Wenn also Voss in seine Hexameter trochäische Worte aufnimmt, so hat er vollkommen Recht, nur muss er sie wie Spondeen aussprechen und bezeichnen, und nicht durch ♩ ♪, weil die Metrik (wie oben erklärt worden) keine dreyzeitigen Längen aufnehmen darf. Folgende Verse müssen daher wie nachstehend gemessen werden:

— — | — — | — — | — ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — —
Aber | nicht die | Freund' er- | rettet er | eifrig be- | müht zwar

— ∪ ∪ | — ∪ ∪ | — — | — — | — ∪ ∪ | — —
Denn sie be- | reiteten | selbst durch | Misse- | that ihr Ver- | derben

Die unverhältigen Sylben habe ich, der Deutlichkeit wegen, durch Kreuze bezeichnet. Andere Beyspiele von unverhältigen Sylben sind diese:

— — | — ∪ | — ∪ | — ∪
Nur die | Soli- | gen ver- | sohnet

∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ — | ∪ —
Er hat | der Frei- | heit kräft- | gen Bild | gemalt

Im ersten Beyspiele wird ebenfalls eine kurze Sylbe als Länge gebraucht, im zweyten Beyspiel aber eine lange Sylbe als Kürze.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alles Schöne will verdient seyn durch eigene Thätigkeit. Zuviel bloss gehörte Musik macht weichlich, mitgespielte nicht. Sie werde ein Theil der Erziehung. Wer sie mit Ernst lernt, und ihr Schwieriges mit ausüben hilft, nur der weiss, was es um sie ist, und geniesst sie tief und würdig.

Wie in allen Künsten, so gibt es auch in der Musik geniale Werke, die uns doch zersplittern, statt uns zu sammeln. Nicht umsonst werden in der Kunst die grössten Genien als unerreichbar genannt. In ihrer Atmosphäre täuschen wir uns mit einem Gefühle von Totalität; weil sie rund sind, fühlen wir uns behaglich mit; weil ihnen Schweres leicht wird, so dünkt uns consonisch auch alles gelingbar, bis wir selbst Etwas versuchen, und dann bald finden, dass wir in das Meiste nur Unmasse bringen.

Indem wir der edeln Einfalt huldigen, lasst uns gegen die Virtuositäten nicht ungerecht seyn. Es dürfen sich alle Kräfte steigern, aber nichts Wesentliches soll zurückbleiben. Wenn alle Vermögen sich unablässig üben, wird das Schöne zur rechten Zeit, am geeigneten Orte hervorbrechen. Auch die Grössen können wachsen und durch Erweiterung nur gewinnen. Einer Catalani soll die Sentimentalität, einer Milder naive Leichtigkeit vorschweben. Aber durch alle Virtuositäten scheine der ernste Zweck der Kunst hindurch. So einsam auch ein Künstler seine Anlage ausbildet und sie in wundersame Leistungen hineintreibt, so denke er sich doch stets den Staat als ein grosses Kunst-Conservatorium, darin verschiedene Genien ihre Vermögen verschieden ausstrahlen lassen, jedoch alle durchdrungen vom ernsten Gesetz des Ganzen, von der Würde ihrer Republica, ihrer Nation und Zeit. — Ethik, Pietät des Virtuosen.

Jede Kunst-Schöpfung, Kunstleistung ist verwachsen mit dem Staat, jede grosse Musik verlangt ihren Hintergrund. Das *Miserere* in der Sixtinischen Kapelle wirkt durch Umstände, die wesentlich zur Sache gehören. Schon zwey Jahrhunderte lang wird es in fortgeerbtem Geist von den geistlichen Sängern, gleichsam einem unsterblichen Corps und Chor, an demselben Tage, zur selben Stunde gesungen. Es ist ein geweihter Ritus, so wenig schwankend und willkürlich, als das ganze kirchliche Leben des heiligen Roms; es ist die historische Tiefe, die man mithört.

Die Instrumente wirken leicht missbildend, führen oft in Ungeschmack. Unsere erfinderische Mechanik gibt jeder Modalität des Tons ein eigenes Instrument, das ist Verschwendung; jedes Instrument schafft sich seine Virtuosen, das ist gefährlich. Wir haben es erlebt. Gibt es nicht Trompeten- Pauken- Posaunen- und Contreviolon-Concerte? Ja, welches Instrumental-Concert überhaupt ist nicht einseitig, eintönig, übermässig, währt nicht zu lange? Das Universal-Instrument, die Orgel, ist ein die Winde bändigender Aeolus, die Concert-Instrumente sind losgelassene Winde.

Es gibt nur Ein Instrument, von dem ein Concert mit ausdauernder Liebe angehört werden kann; dies ist die Geige (selbst der Baßgeige, Violoncell). Sie allein hat Menschenseele, Menschenstimme, die anderen erinnern bald an Thierstimmen; so gehört die Hoboe zum Hühner-Geschlecht, die Clarinette zu dem der Gänse etc.

Unsere Concert-Anstalten und der den reisenden Virtuosen vorausgehende Ruf treiben diese Künstler in ungemeine Künsteleien. Um die Erwartung zu überbieten, muss der Virtuos, statt für den fürwahr kurzen Verlauf akustisch-ästhetischer Sättigung zu ergötzen, was man eigentlich allein fordern kann, — überraschen, überwältigen, fortreissen, die sich bald meldende Sattheit neu reizen, das heisst, seinem Instrumente Gewalt anthun.

Die Mode despotisirt auch die Kunstjünger. Jeder soll die zeitgemässe, modische Virtuosität erreichen. Eine Sängerin z. B. quält sich mit den neuesten Coloraturen und Passagen, und will geschwinder seyn als alle ihre Vorgängerinnen. Da rächt sich dann ihr eigenthümliches, beschränktes Organ und Vermögen, über welche hinaus sie nicht kann. Die Mode verschlingt überall die Individualitäten, die Naturschönheit und Freiheit.

Recension

Missa für vier Singstimmen im Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters, comp. — — von Ignaz Ritter von Seyfried. No. 3. Partitur. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 5 Thaler.)

Hr. Kapellm. v. Seyfried in Wien ist längst als ein gründlicher, in allen Formen seiner Kunst geübter und darum überall geachteter Meister bekannt. Als Kirchencomponisten kennen und ehren wir Entfernteren ihn aus seinen zwey früher gestochenen Missen und aus den wahrhaft trefflichen Stücken, die unter dem Titel *Hymnen* mit lateinischem und deutschem Texte gedruckt worden, und, wie es scheint, ursprünglich ausgeführtere Offertorien zu festlichen Gelegenheiten sind. Diese dritte Missa wird jene Achtung vermehren, zum wenigsten zuverlässig nicht mindern. Sie ist ein wackeres Werk, und verschiedene ihrer Sätze sind dem Ausgezeichnetsten, was wir Hrn. v. S. schon verdanken, mit Ehren an die Seite zu stellen. Dem Sinn und Ausdruck, so wie der Schreibart und dem nach, was man im Allgemeinen den Geschmack zu nennen pflegt, lässt sie sich wohl am passendsten mit den späteren Missen Joseph Haydn's (im Druck den früheren) vergleichen. Wenn der Verf. diesem Genius nicht überall an Neuheit und Frischheit der Ideen gleichkömmt; so entfernet er sich dafür auch weniger vom eigentlichen kirchlichen Sinne der Worte; was Haydn, wie nicht zu leugnen, in jenen späteren Missen zuweilen (in frühen nicht) begegnet ist. Und wenn der Verf., wiewohl der Fuge und contrapunctischen Schreibart überhaupt nicht wenig mächtig, Haydn darin, und besonders in seiner bewundrungswürdigen Kunst auch da so oft neu, gelehrt, und doch stets populair zu seyn, nachsteht: so benutzt er dagegen die Fortschritte der Instrumentation seit jener Z und giebt damit seinem Werke einen neuen Reiz, ohne hierin zu weit zu gehen und in der Kirche an's Theater zu erinnern. Wir wissen wohl, dass durch solches Paralleliniren zweyer Künstler in der Meynung derer, die nicht denken, leicht dem Einen oder dem Andern, wo nicht Beyden, gewissermaassen Schaden gethan wird: aber, abgerechnet, dass wir für solche, die nicht denken, nicht schreiben, so wüssten wir auch es nicht anders anzufangen, um denen, die einen spätern Meister noch nicht kennen, eine ungefähre Vorstellung von ihm zu verschaffen, als durch Vergleichung mit einem ältern, ihm verwandten und ihnen bekannten. Weiter aber, als diesen eine solche Vorstellung verschaffen, haben wir mit unserer Vergleichung durchaus nichts gewollt.

Nach diesen Vorerinnerungen über das Werk überhaupt kommen wir zur Betrachtung seiner Theile. Diese sind sämmtlich, wie man sich jetzt auszudrücken pflegt, in die Breite ausgeführt; so wie man es bey festlichen Gelegenheiten wünscht: doch übersteigt die Dauer der Sätze nicht die Dauer des Gottesdienstes und der einzelnen Handlungen desselben bey solchen Gelegenheiten. Aber es fehlt das ganze Credo: wir wissen nicht, warum? Das Sanctus mit seinen Folgesätzen folgt auf: Cum sancto spiritu etc. Demnach bestehet das Ganze aus vier grossen Sätzen: (nicht aus fünf, wie auf dem Titel, den wir abgekürzt haben — wahrscheinlich vom Verleger — angegeben worden ist; denn das Benedictus, wenn es auch, wie hier, lang ausgeführt ist, darf nicht vom Sanctus getrennt werden:) Kyrie, Christe, Kyrie; Gloria — bis: Amen; Sanctus — mit Benedictus und Osanna; Agnus Dei — mit Dona nobis pacem. Das Orchester ist wirklich ein „ganzes"; es enthält auch drey Posaunen, und zwar sind diese sehr zweckmässig und wirksam benutzt. Blos eines zweiten Flötisten bedarf man nicht, obgleich in der Ueberschrift des dritten und vierten Stücks Flauti statt Flauto gestochen ist. Dass die Summe dieser Instrumente, vereinigt oder vereinzelt, mit bester Einsicht und Erfahrung gehandhabt ist, brauchen wir kaum zu sagen; denn dass Hr. v. S. diess meisterlich versteht, weiss Jedermann. Aber dass das Quartett vollkommen seine Rechte erhalten hat und in den sanfteren Sätzen mit besonderer Liebe gepflegt worden ist: das wollen wir doch bemerken, da diess zwar auch zu jenem Meisterlichen gehört, aber in unseren Tagen doch nicht selten auch von denen, die das gleichfalls wissen, hintangesetzt wird.

Kyrie: Andantino, G moll, Dreyvierteltakt. Diess ist ein durchaus trefflicher Satz, ja der, zu welchem wir uns bey jeder Wiederholung am meisten hingezogen fühlen. Die Erfindungen, die melodischen sowohl als die harmonischen, originell

und überall edel; die Ausarbeitung und Verflechtung aller Stimmen des Gesanges und der Instrumente kunstreich, beharrlich und doch leicht zu fassen und sehr fliessend; der Ausdruck demüthige, sanfte Bitte, ohne alles Weichliche oder Düstere; Schatten und Licht mild vertheilt und abgestuft, zu durchaus schöner Haltung verbunden. Es kann nicht fehlen: dieser Satz wird seine Absicht überall erreichen und diese Absicht wird überall dankbar erkannt werden. Was das Technische betrifft, so möchten wir dem Studirenden, ausser dem so eben Gerühmten, noch besonders empfehlen, die nicht seltenen, eben so eigenthümlichen als wirksamen Eintritte der Stimmen bestens zu beachten.

Gloria: Allegro, B dur, (mit Trompeten und Pauken) Viervierteltakt. Ein Satz, der den Raum von S. 15 bis 46 einnimmt, aber, obgleich das Tempo nicht gewechselt wird, aus drey Abschnitten besteht, deren erster (bis: filius patris) kraftig und sehr lebhaft; der zweyte (Qui tollis —) Bassolo in grossen Noten, wo nur die erste Geige eine bewegte Figur behalt, die anderen sanften Instrumente fast nur verbundene Accorde angeben, die rauschenderen schweigen und der Ausdruck ernst und feyerlich ist; der dritte, (Quoniam —) nachdem er das Gloria, wie vorhin, wieder aufgenommen, mit kurzen Solos wechselt, nun in eine, nicht kurze Fuge (auf Amen) übergeht, dann nochmals an jenes Gloria erinnert und mit einem freyen, sehr rauschenden Schlusse endigt. Diess Ganze, das, ohngeachtet seines langen Athems, sich untadelhaft abrundet, ist gut, Mehres darin sehr gut, und von dem, was, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, Effect macht, hat es eher zu viel, als zu wenig: aber an Eigenthümlichkeit, an Kunst, im höhern Sinne des Wortes, und an kirchlichem Sinn und Ausdruck, können wir es dem ersten Stücke nicht gleichstellen.

Sanctus: Lento, (würde wohl bezeichnender Grave maestoso heissen) G dur, (mit Trompeten und Pauken) Viervierteltakt, übergehend — mit Pleni — in Poco Allegro: das erste Tempo mehr als feyerliche Einleitung, das zweyte lebhaft, doch ernst, beyde kurz. Benedictus — Andantino grazioso, B dur, Neunachteltakt, und in diesem sehr gut, auch ohne die gedehnten, schleppenden Ausgänge, zu denen diese Taktart leicht verleitet, ausgeführt. Ein schöner, ziemlich langer Satz, sanft und lieblich, wie die Worte. Durch geschickte Vertheilung der kurzen Theile der Hauptmelodie an die verschiedenen Solo-Stimmen, durch Wechsel derselben unter sich und mit dem Chore, so wie durch die fliessende Behandlung des Quartetts, (das Violoncell für sich) ist dem Satze ohne Eintrag des Ausdrucks, viel Mannichfaltigkeit und Reiz gegeben. Er ruhet am Schluss auf der Dominante von G moll, und so schliesst sich das Osanna in G dur gut an. Es ist das Pleni des Sanctus, mit kleinen Veränderungen.

Agnus Dei: Andantino sostenuto, Sechsachteltakt, E moll; vom Eintritt des Dona — an, G dur und Allegretto sereno. Diess ist wieder ein ungemein schöner Satz, werth, dem Kyrie an die Seite gestellt zu werden, ihm gewissermassen ähnlich, wenn auch weniger in künstlicher Ausarbeitung, doch im vollkommen angemessenen Ausdrucke seiner beyden Abschnitte und in sorgsamer Entfaltung und Haltung dessen, was er ankündigt. Das Dona — ist thematisch gearbeitet und in dieser Ausarbeitung Alles anmuthiger Gesang; der Schluss allmählig und sanft verfliessend. Sollte Mancher behaupten, der Satz im Ganzen sey etwas zu lang, so wollen wir nicht widersprechen, sondern nur gestehen, dass wir ihn nicht so finden; und wir haben ihn nicht selten gehört.

Einer besondern Empfehlung wird das Werk nach dieser Anzeige nicht bedürfen. Die Ausführung wird weder den Sängern, noch dem Orchester schwer fallen; denn, ausserdem, dass Schwieriges in Einzelnheiten nicht vorkömmt, versteht der Verf. und ist sehr geübt, wie jedes Instrument, so auch jede Singstimme ihrer Natur gemäss zu behandeln.

Der Stich ist gut, das Papier aber sollte besser, wenigstens derber und haltbarer seyn. Eine Reihe Tänze u. dgl. wird einigemal durchgespielt und dann bey Seite geworfen: aber so ist es ja mit solch einer Partitur nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten July. **№. 30.** 1825.

Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sichern Maasstabes für die Stimmung. Von Ernst Gottfried Fischer. In den Abhandlungen der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften und auch besonders abgedruckt. Mit einer Kupfertafel. Berlin 1824, 4.

(Ausgezogen, nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über Stimmungshöhen, von E. F. F. Chladni).

Der Herr Verfasser (Mitglied der königl. Akademie der Wissenschaften und Professor am grauen Kloster zu Berlin, durch seine mechanische Physik und andere Schriften rühmlich bekannt) erwähnt zuvörderst in der geschichtlichen Einleitung die Untersuchungen der Schwingungen einer gespannten Saite von Newton, Taylor, d' Alembert, L. Euler, Daniel Bernoulli, und die (wohl die gründlichsten) von La Grange. Am schärfsten ward hierbey die Gestalt einer schwingenden Saite untersucht, ob sie nämlich immer eine sehr verlängerte Cycloide sey, oder ob auch andere Krümmungen Statt fänden, worüber besonders der Streit zwischen d' Alembert und Euler mit vieler Heftigkeit geführt ward. Der Einfluss, welchen Schwung, Gewicht und Länge auf den Ton haben, war durch Taylor zuerst wissenschaftlich bestimmt worden, da man vorher nur den Einfluss der Länge auf Saiten, so wie auf Pfeifen, empirisch kannte. *).

Man wusste übrigens zwar schon im Alterthume, dass jedem Intervalle ein Zahlenverhältniss entspricht, aber man hatte keinen deutlichen Begriff von dem Zusammenhange dieser Verhältnisse mit dem innern Wesen des Tones, in so fern nämlich dadurch die verhältnissmässige Dauer oder Anzahl der Schwingungen eines klingenden Körpers angezeigt wird, und diese halbe Kenntniss der Sache gab zu vielen mystischen Deutungen Anlass. Die vorher erwähnten Untersuchungen der Gestalt einer schwingenden Saite sind übrigens mehr der Analyse als der Akustik nützlich gewesen, indem dadurch zu vielen anderen in die höhere Mechanik einschlagenden Forschungen von Euler und La Grange ist Gelegenheit gegeben worden.

Hierauf wird von der Veranlassung und dem Zwecke dieser Abhandlung geredet, und das für diese Versuche sehr zweckmässig eingerichtete und in der Kupfertafel abgebildete Monochord (welches ich auch bey dem Hrn. Verf. gesehen habe) beschrieben. Die gewöhnliche Angabe der Zahl von Schwingungen, welche jeder Ton in einer Sekunde macht, wobey meistens (ich füge hinzu, als mittlere

*) Was ältere Schriftsteller, z. B. Nicomachus Gerasenus, Gaudentius, Macrobius, Jamblichus, Boëthius, etc. (von denen immer einer dem andern wörtlich nachgeschrieben hat, ohne irgend einen Versuch anzustellen) über die Untersuchungen sagen, welche Pythagoras über das Verhältniss der Spannung einer Saite zu deren Tone angestellt haben soll, ist nur als eine Fabel anzusehen; denn sie sagen, dass die Töne in den Verhältnissen der angehängten Gewichte (oder der spannenden Kräfte) gestanden hätten, da sie sich doch bekanntermassen nicht wie diese, sondern wie deren Quadratwurzeln verhalten. Eben so unrichtig ist es, wenn sie sagen, dass Pythagoras die Töne der Hämmer in einer Schmiede mit deren Gewichten übereinstimmend gefunden habe, da sie sich doch bey ähnlicher Gestalt wie die Kubikwurzeln der Gewichte hätten verhalten müssen. Die Alten haben überhaupt zwar die Natur beobachtet, wenn sie freywillig etwas darbot, aber (etwa mit Ausnahme des Archimedes) nicht verstanden, Versuche anzustellen, d. i. die Dinge absichtlich in solche Verhältnisse zu setzen, dass die Natur gezwungen wird, auf unsere Fragen zu antworten.

Zahl mit Recht) angenommen wird, dass das ungestrichene c 256 Schwingungen in einer Sekunde macht, schien dem Hrn. Verf. nicht genau genug. Er verschaffte sich also eine Stimmgabel, nach welcher der vormalige Flügel des Berliner Theaterorchesters gestimmt ward, um durch sorgfältige Vergleichung mit den Tone einer gespannten Saite die absolute Zahl der Schwingungen genau zu bestimmen, und erhielt auch nachher noch 3 Pariser Stimmgabeln, von der dortigen grossen Oper, dem Théatre Feydeau, und dem italiänischen Theater. Zu genauerer Untersuchung der Schwingungszahlen dieser Stimmgabeln würde ein gewöhnliches Monochord mit horizontal liegenden Saiten ganz unbrauchbar gewesen seyn, weil, wenn die Spannung des Gewichtes über eine Rolle geleitet würde, man nicht wissen könnte, ob bey der beträchtlichen Reibung die Saite zwischen den Stegen wirklich die gehörige Spannung hätte. Er bediente sich also eines Monochordes, an welchem die durch Gewichte gespannte Saite über eine sorgfältig getheilte Scale von Messing frey herabhing, um vermittelst eines beweglichen Steges die Länge, welche die Saite bey einem bestimmten Tone hatte, genau zu messen. Vermittelst dieser Geräthschaft war es allezeit möglich, die Zahl der Schwingungen einer Gabel so genau zu bestimmen, dass nicht um Eine Schwingung in einer Sekunde gefehlt ward. Nach der etwas bequemer gemachten Taylor'schen Formel ist, wenn L die Länge, G das Gewicht der Saite, P die Spannung derselben, g die Fallhöhe eines Körpers in der ersten Sekunde, und n die Zahl der einfachen Schwingungen in einer Sekunde bedeutet, $n = \gamma \frac{2gP}{LG}$. Nun geben die Stimmgabeln gewöhnlich das eingestrichene a an; es zeigten aber die Versuche, dass es leichter war, die tiefere Octave, oder das ungestrichene a mit der Stimmgabel übereinstimmend zu machen, als das eingestrichene a selbst. Es ward also zur Bestimmung des ungestrichenen a eine Messingsaite von No. 5. angewendet, am Monochorde aufgehängt, durch das bestimmte Gewicht P gespannt, und durch Versuche die Länge L bestimmt, bey welcher sie diesen Ton gab, wobey der verlangte Grad von Genauigkeit nur durch wiederholte Versuche zu erreichen war. Zur Bestimmung des Gewichtes des schwingenden Theiles der Saite ward viele Genauigkeit erfordert, weil der abzuwägende Theil schon durch das angehängte Gewicht gespannt seyn musste.

Aus der Länge der Schwebungen, d. i. der hörbaren Stösse, welche eine Folge des Zusammentreffens der Schwingungen zweyer klingenden Körper in einem Zeitmomente sind, und welche bey der Annäherung an die Reinigkeit immer mehr zunimmt, bis die Schwebung bey vollkommener Uebereinstimmung der Schwingungen ganz verschwindet, liess sich auf die mehre odere mindere Reinigkeit schliessen. Dieses gab aber auch nicht eine absolute Sicherheit, weil der Ton einer guten Stimmgabel 25 bis 30 Sekunden lang, der einer Saite aber nur etwa 3 bis 4 Sekunden lang deutlich hörbar war. Es ward also viele Uebung und viele Wiederholung der Versuche erfordert.

Die Ergebnisse aus den Versuchen und deren Berechnungen waren für das ungestrichene a,

an der Stimmgabel des Berliner Theaters 437, 32 Schwingungen,

an der Stimmgabel der grossen Oper zu Paris 431, 54,

an der des Théatre Feydeau 427, 61,

an der Stimmgabel der italiänischen Oper zu Paris 424, 17 Schwingungen in einer Sekunde.*)

Die beyden ersten Resultate sind das Mittel von 30, und die beyden letzten das Mittel von 20 Versuchen.

Der Hr. Verf. hatte einigen Zweifel, ob die schon erwähnte Formel Taylor's die absolute Zahl der Schwingungen eben so richtig angebe, als sie deren Verhältnisse angiebt, und eben dieses war die erste Veranlassung zu den gegenwärtigen Untersuchungen. Weitere Untersuchungen lehrten aber, dass weder in der materiellen Beschaffenheit der Saiten, noch in der umgebenden Luft ein Grund könne gelegen haben, um den absoluten Werth der Schwingungen nach Taylor's Formel unsicher zu machen.

Zum Schlusse der Abhandlung werden noch 2 Methoden erwähnt, die absolute Zahl der Schwin-

*) Zur Vergleichung mit anderen hier zu erwähnenden Angaben bemerke ich, dass bey diesen Schwingungszahlen das ungestrichene a, das ungestrichene c, wenn man das Verhältniss 5 : 6 annimmt, im Theater zu Berlin 262½, in der grossen Oper zu Paris 258½, in dem Théatre Feydeau 256½, und in der Pariser italienischen Oper 254½ Schwingungen macht. Will man aber nach der gleichschwebenden Temperatur das Verhältniss des a zu dem c wie 1, 68179 : 1 annehmen, so kann man von jeder dieser Zahlen ungefähr 2 Schwingungen in einer Sekunde abziehen.

gangen unabhängig von der Theorie der Saiten zu bestimmen: 1) die, deren sich Sauveur schon zu Anfange des vorigen Jahrhunderts bedient hat, und welche in den *Mém. de l'Acad. de Paris*, 1700, S. 131. kurz beschrieben ist, durch die Zahl der Schwebungen, welche bey dem Zusammen treffen der Schwingungen in 2 Orgelpfeifen, deren Länge sich wie 100: 101 verhält, in einer gewissen Zeit hörbar sind, wobey er, nach Prony in seinen *Leçons de Mécanique analytique* P. II. p. 296. gefunden hat, dass das grosse c 132 Schwingungen in einer Sekunde mache (und also das ungestrichene c 264), 2) die von mir in meiner *Akustik* §. 29. in der ersten Anmerkung, und in meinem *Traité d'Acoustique* §. 5. angegebene Art, vermittelst eines in einem Schraubstock einzuklemmenden Stabes, dessen hervorragender Theil anfangs lang genug ist, um seine Schwingungen zu zählen, und hernach soweit abgekürzt wird, dass man Töne hören kann, welche sich sodann wie die umgekehrten Quadrate der Längen verhalten. Der Hr. Verf. findet hierbey nur die Schwierigkeit, dass man die Zahl der Schwingungen deshalb nicht mit vollkommener Genauigkeit bestimmen könne, weil bey mehrem oder minderem Einklemmen in den Schraubstock der eingeklemmte Theil mehr oder weniger an den Schwingungen Antheil nehme, wie er denn bey einigen solchen angestellten Versuchen abweichende Resultate erhalten hat. Er bediente sich nämlich einer Stimmgabel, welche nach einer beträchtlich tieferen Stimmung, als die jetzige ist, das ungestrichene c angab, und erhielt von dieser als gröstes Resultat 294, als kleinstes 264 Schwingungen in einer Sekunde, dahingegen durch Vergleichung mit einer Saite nach Taylor's Formel 246 Schwingungen gefunden wurden.

Ich halte nicht für überflüssig, hier theils über die angewendeten Methoden, die absoluten Schwingungszahlen zu bestimmen, theils auch über Verschiedenheiten der Stimmungshöhe einige Bemerkungen beyzufügen.

J. Robison, Professor der Physik in Edinburg, hat in seinem *System of mechanical Philosophy* (Edinburg 1822. 8. in 4 Bänden), welches ich nur aus der Recension in den *Heidelberger Jahrbüchern der Literatur, Januar* 1825, kenne, die absoluten Schwingungszahlen der Töne durch die Schwebungen an zwey gespannten Saiten auf folgende Art zu bestimmen gesucht: „Man hänge eine Geige verkehrt an die Wand, spanne eine Saite derselben vermittelst des Wirbels, die andere dieser gleiche vermittelst angehängter Gewichte, so lange, bis beyde mit dem Bogen gestrichen unison sind. Dann werde das Gewicht gesucht, welches die Saite spannt, und im Verhältniss von 80⁹: 81² vermehrt (oder der 40ste Theil zugelegt), so wird das Verhältniss der Schwingungen, 80: 81 seyn. Zählt man hierauf die Anzahl der Schwebungen*), welche in einigen Sekunden (etwa 10) geschehen, so giebt diese 80 mal die Schwingungen des niedrigern, und 81 mal die Schwingungen des höheren Tones." Hieraus will Robison für das ungestrichene c 240 Schwingungen in einer Sekunde gefunden haben. Dieses Verfahren ist meines Erachtens zwar im Allgemeinen gut, aber doch in dieser Art nicht ganz der Genauigkeit fähig, welche Hr. Prof. Fischer angewendet hat, weil man nicht gewiss wissen kann, ob die beyden Saiten ganz von einerley Beschaffenheit sind, und ob nicht an den Stegen mehr oder weniger Reibung statt gefunden habe, wie denn auch die für das ungestrichene c gefundenen 240 Schwingungen in einer Sekunde selbst bey der niedrigsten jetzt gewöhnlichen Stimmung zu wenig zu seyn scheinen. Vielleicht würden sich an dem Monochorde des Hrn. Prof. Fischer auch Versuche dieser Art mit mehr Genauigkeit anstellen lassen.

L. Euler giebt in seinem *Tent. nov. theor. mus. cap.* 1. für das grosse C 118, und späterhin in seiner Abhandlung *de motu aëris in tubis* §. 62. (in *Nov. Comm. Ac. Petrop. t. XVI.*) 125 Schwingungen in einer Sekunde an, (das ungestrichene c würde also nach der ersten Angabe 236 und nach der zweyten 250 Schwingungen in derselben Zeit machen. Marpurg beschreibt in seinem Buche *über die Temperatur*, in der Vorrede S. VI und VII, einen von ihm angestellten Versuch, um die Zahl der Schwingungen einer Saite durch Gewicht, Länge und Spannung zu bestimmen; er fand hierbey für das ungestrichene a 414 ½ Schwingungen in einer Sekunde; es würde also das ungestrichene c nach dieser Angabe beynahe eben so viele Schwingungen gemacht haben, wie nach der ersten Angabe Euler's.

Die schon erwähnte von Sauveur angegebene Art, die absoluten Schwingungszahlen zu be-

*) In der angeführten Stelle der Heidelberger Jahrbücher, S. 26. Z. 7 und 4 von unten, soll es heissen: Schwebungen, anstatt Schwingungen, durch welches letztere der Sinn entstellt wird.

stimmen, ist besser vom Kapellmeister Sarti (der auch ein sehr wissenschaftlich gebildeter Mann war) in einer ausserordentlichen Versammlung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Petersburg 1796, am 8. October (a. St.) ausgeführt worden, wovon in den *Nov. Act. Ac. Petrop.* t. XIII. 1795—1796, *Hist.* V. p. 30. Nachricht gegeben ist. Es wurden hierzu angewendet 2 Orgelpfeifen von 5 Fuss, mit 2 Blasbälgen und 2 Tasten, einem Monochord und einem Sekundenpendel. Erst waren die Pfeifen im Einklange, hernach bey Verkürzung der einen zeigte sich die Coincidenz der Schwingungen (oder Schwebung) als ein dritter Klang. Bey Verkürzung der einen Pfeife im Verhältnisse 99: 100 dauerte jede Schwebung eine Sekunde; es geschahen also in der einen Pfeife innerhalb einer Sekunde 99 und in der andern 100 Schwingungen. Es fand sich, dass das eingestrichene a der Violine 436 Schwingungen in einer Sekunde machte, (nämlich nach dem ältern, von Sauveur, Newton etc. gebrauchten Ausdrucke, Doppelschwingungen, aus einem Hingange und Rückgange bestehend, also nach der jetzt gewöhnlicheren Art des Ausdruckes, wo man eine jede einzelne Bewegung eine Schwingung nennt, 872 Schwingungen). Das ungestrichene c würde also, wenn man das Verhältniss der kleinen Sexte 5: 8 annehmen will, 261 ½, aber nach der gleichschwebenden Temperatur 259 ½ Schwingungen in einer Sekunde machen.

Was die vorher erwähnte von mir angegebene Methode, die absoluten Schwingungszahlen zu bestimmen, betrifft, vermittelst eines in einen Schraubstock zu klemmenden parallelepipedischen Stabes oder Streifens, der erst lang genug ist, um die Schwingungen zu zählen (etwa 4 in einer Sekunde) und hernach durch tieferes Einklemmen soweit verkürzt wird, dass man Töne hören kann, welche sich wie die umgekehrten Quadrate der Längen verhalten; so ist diese zwar die einfachste, und wird am meisten brauchbar seyn, um jeden von der absoluten Zahl der Schwingungen der Töne ohne weitere Rechnung zu überzeugen; sie wird aber schwerlich dazu können angewendet werden, um die Schwingungszahlen sehr genau, etwa bis auf ein paar Schwingungen in einer Sekunde zu bestimmen. Wenn man dieses wollte, würde eine ausserordentliche Genauigkeit in Ansehung der gleichförmigen Dicke und Consistenz des Stabes und auch des Einklemmens in einen oberwärts recht scharfkantigen Schraubstock erforderlich seyn. Mein sehr unvollkommener Stab (oder Tonometer) dieser Art, der nicht etwa (welches wohl besser wäre) durch ein Streckwerk gezogen, sondern nur, so gut es sich thun liess, überall gleich dick gefeilt ist, wobey ich hernach noch selbst etwas nachgeholfen habe, dient indessen recht gut dazu, um, wenn bey einer gewissen Länge vier Schwingungen abgezählt sind, bey ½ dieser Länge ungefähr das Contra C mit 64 Schwingungen (und bey dem zweyten Tone, der sich zu dem ersten, wie 25: 4 oder $5^2 : 2^2$ verhält, und also um 2 Oktaven und eine übermässige Quinte höher ist, das ungestrichene gis mit 400 Schwingungen), bey ½ dieser Länge das ungestrichene c mit 256 Schwingungen (und als zweyten Ton das zweygestrichene gis mit 1600 Schwingungen) wie auch noch andere mit den umgekehrten Quadraten der hervorragenden Längen übereinstimmende Töne hervorzubringen, wenn auch nicht immer mit der grössten Genauigkeit. Dass Hr. Prof. Fischer so sehr von einander abweichende Resultate bey seiner Vergleichung des Tones einer Stimmgabel mit den Tönen eines solchen Stabes erhalten hat, liegt wohl ohne Zweifel darin, dass dabey nicht ganz so ist verfahren worden, wie ich vorausgesetzt hatte. Er hatte nämlich den Stab zwischen Lagen von einem etwas weicheren Metall geklemmt, da es doch wohl erforderlich seyn möchte, ihn an genauerer Bestimmung der Befestigungsstelle unmittelbar in den Schraubstock zu klemmen. Ferner hat er den Stab horizontal eingeklemmt; ich habe ihm aber immer eine vertikale Richtung gegeben, jedoch dieses in meiner Akustik nicht besonders erwähnt, weil ich gar nicht vermuthete, dass jemand einen solchen Stab, oder überhaupt irgend etwas zu Beobachtung der Schwingungen bestimmtes, anders als senkrecht in einen Schraubstock klemmen würde *). Eine ver-

*) Derselbe Umstand, dass ich nicht ausdrücklich gesagt habe, es sey am besten, dem einzuklemmenden Stabe eine senkrechte Richtung zu geben, hat auch den sonst sehr guten Experimentator, Hrn. Savart in Paris zu einem ungegründeten Widerspruche gegen das veranlasst, was ich über die Longitudinalschwingungen eines an dem einen Ende befestigten Stabes gesagt hatte, welche er damals an einem horizontal eingeklemmten Stabe nicht hervorbringen konnte, und deshalb wegfügnete, aber späterhin, nachdem ich das Nöthige darüber in den *Annales de Chimie* T. XX. (1822) p. 74. gesagt hatte, richtig hervorgebracht hat. Es scheint über-

Im Theaterorchester zeichnen sich vorzüglich aus: Hr. Dussek (der jüngere) ein guter Komponist und gegenwärtig der erste Direktor; Hr. Janetzek, ein braver Violinist und zweyter Direktor; Hr. Schnabel, ein Mann von vielen Talenten für die Komposition, der auch in Abwesenheit der Direktoren dirigirt; Herr Loose, ein achtungswerther Violoncellist; Hr. Adamy, ein geschmackvoller Flautist, und Hr. Berner jun., der, so jung er auch ist, mit vieler praktischer Fertigkeit schätzbare Kenntnisse der Harmonie verbindet.

Was unsere Konzerte betrifft, so giebt es deren während des Winters mehrere hierselbst. Mir sind vorzüglich zwey Liebhaberkonzerte interessant geworden, die ich Ihnen naher beschreiben will. Beyde müssen aus verschiedenen Standpunkten beurtheilt werden, da ihr Zweck nicht der nämliche ist. Das erste derselben, das jezt Hr. Janetzek mit lobenswerthem Eifer dirigirt, besteht schon seit mehr denn zwanzig Jahren und wird grofstentheils von bezahlten Musikern gegeben. Wollen Liebhaber mitspielen, so müssen sie ziemlich fertig seyn auf ihrem Instrument, und so kann es denn nicht fehlen, dafs in mehr als einer Hinsicht nicht selten sehr viel geleistet werden sollte. Besonders habe ich in diesem Konzert vor einiger Zeit die Herrn Gebrüder Krause bewundert. Sie stehen in Diensten Sr. Excellenz des Ministers Grafen v. Hoym und haben sich in Breslau gebildet. Sie excelliren auf der Klarinette. Fertiger und zugleich delikater habe ich dieses Instrument nie gehört. Ihre ganze Familie huldigt der Musik und mit dem besten Erfolge.

Das andere Liebhaberkonzert, welches ebenfalls von einem geubten Manne, von Herrn Deutsch, dirigirt wird, sucht noch einen andern Zweck zu erreichen, als das Vergnügen der Zuhörer. Aufser den engagirten Musikern, spielen darin jedesmal auch solche Liebhaber der Tonkunst, welche theils geubt, theils weniger geubt sind, Solo's oder Sonaten mit Akkompagnement, oder auch wohl Konzerte. Die rühmliche Absicht hierbey ist, dafs der Anfänger sowohl Muth und Dreistigkeit sich erwerbe, vor einer zahlreichen Versammlung aufzutreten, als auch, dafs seine Ehrliebe ihn antreibe, bald recht viel leisten zu wollen. In so fern ist dieses Konzert zugleich ein wahres Uebungskonzert für einen Theil der Mitspielenden. Läfst sich auch ein Anfänger hören, so sind die Zuhörer meistens seine Verwandten und Bekannten, die, dem Zwecke des Konzerts gemäfs, nicht immer etwas Vorzügliches verlangen, sondern zufrieden sind, wenn sie bey dem jungen Künstler Fortschritte bemerken. Und so mufs diese Anstalt unfehlbar viel Nutzen stiften. Für ihren Fortgang und ihre Dauer bürgt die unermüdete Sorgfalt und edle Uneigennützigkeit ihrer Direktion.

Es existiret hier, wie Sie leicht denken können, noch eine Menge Privatkonzerte, die ich aber theils nicht genau genug kenne, theils, um nicht zu weitläuftig zu werden, übergehen mufs.

In unsern Kirchen hört man zuweilen sehr gute Musik, so oft nämlich die besten Sänger und Instrumentisten beysammen sind. Uebrigens fehlt es auch in Breslau an einem stehenden wohl eingerichteten Chore, und — ich nehme die beym Theater engagirten und einige andere Musiker aus — an mehr als mittelmäfsigen Konzertisten für den Gesang. Gabe es doch im allgemeinen so viel praktische Dilettanten des Gesanges, als der Instrumente! Warum sollte man alsdann nicht auch in der Vokalmusik so viel leisten können, als in der Instrumentalmusik? — Es gehört in unserm Jahrhundert, wie einst bey den Griechen, zur feinen Erziehung, dafs man Musik lerne: aber das heifst leider so viel, als: dafs man ein Instrument lerne. Das beste Instrument, die menschliche Kehle, bleibt bey vielen ungebildet, und doch gestehen Alle ein, dafs ein guter Gesang weit mehr Eindruck auf sie mache, als eine eben so gute Instrumentalmusik. Freylich giebt es auch bey uns Deutschen wenig gute Lehrer des Gesanges. Wie man aus einem mittelmäfsigen Instrument einen vollen, gleichen Ton ziehen können, das versteht man sehr wohl; aber, wie man es anzufangen habe, um aus der Kehle einen schönen Ton hervorzuathmen, das

tikale Befestigung wird allemal einer horizontalen vorzuziehen seyn, 1) weil bey einem horizontalen Einklemmen nicht die Festigkeit statt findet, wie bey einem senkrechten, wo der Stab und der Schraubstock nebst seiner Basis sich gegen den Fussboden stemmt, 2) weil bey einem gehörig eingerichteten Schraubstocke die Mündung nach oben etwas convergirend ist, und also bey einem senkrechten Einklemmen die Befestigungsstelle vermittelst der scharfen Kante des Schraubstockes besser bestimmt wird, als es bey einem horizontalen Einklemmen wegen der nach unten etwas divergirenden Lippen des Schraubstockes möglich ist.

Alle vorhandene Angaben der absoluten Schwingungszahlen lehren, dass vormals die Stimmung niedriger gewesen ist, als jetzt *), und dass sie auch gegenwärtig nicht an allen Orten dieselbe ist. Im Allgemeinen wird es wohl immer am schicklichsten seyn, wenn man die absolute Zahl der Schwingungen in einer Sekunde für ein jedes c als eine Potenz von 2 ansieht; das Contra C würde also 64, das grosse C 128, das ungestrichene c 256, das eingestrichene c 512, das zweygestrichene c 1024 Schwingungen in einer Sekunde machen, u. s. w. Die Vortheile, welche diese Annahme gewährt, sind 1) dass man einen schicklichen mittleren Anhaltpunkt hat, den man nie, weder an Höhe noch an Tiefe, zu sehr überschreiten sollte, und welcher sich am leichtesten auf die von mir angegebene Art vermittelst eines in einen Schraubstock geklemmten Stabes, bey gehöriger Genauigkeit des Verfahrens zu jeder Zeit wiederfinden lässt, (welche Tonhöhe auch dieselbe ist, die schon Sauveur als ton fixe annehmen wollte); dass bey dieser Annahme, wenn man die verhältnissmässigen Schwingungszahlen der Töne (so wie sie in meiner Akustik §. 25 und 40, wie auch von Marpurg und Anderen angegeben sind) mit der irgend einem c zukommenden Potenz von 2 multiplicirt, man mit aller Leichtigkeit die absolute Zahl der Schwingungen findet, welche jeder Ton in einer Sekunde macht. Bey den verschiedenen hier erwähnten Stimmungshöhen sind die Schwingungszahlen theils etwas kleiner, theils etwas grösser, als bey dieser mittleren Annahme. Nach dieser kommen dem ungestrichenen c 256 Schwingungen in einer Sekunde zu, aber nach der älteren Angabe von Euler, womit Marpurg übereinstimmte, machte es 236; nach Sauveur 244; nach Robison 240; nach einer neueren Angabe Eulers 250; nach Southern (im *Retrospect of philosophical discoveries*, No. 55, p. 311) an einer Stimmgabel 254 $\frac{3}{4}$, nach der anderen 252 $\frac{1}{2}$, nach Smith (in seinen *Harmonics*) an der Orgel des Trinity-College nur 234 bis 235; nach Sarti 261 $\frac{1}{2}$; nach der Stimmung des Berliner Theaters 260 $\frac{1}{2}$, in der grossen Oper zu Paris 258 $\frac{1}{2}$; auf dem Théatre Feydeau 256 $\frac{1}{2}$, und in der italienischen Oper zu Paris 254 $\frac{1}{2}$ Schwingungen in einer Sekunde (wobey man aber, wenn das Verhältniss des a zu dem c nicht wie 5 : 3, sondern nach der gleichschwebenden Temperatur genommen wird, für jede der 5 letzteren Angaben etwas über 2 Schwingungen in einer Sekunde weniger anzunehmen hat). Diese Abweichungen von der als mittlere Zahl angenommenen Zahl 256 oder der achten Potenz von 2 sind also diesseits und jenseits nicht so beträcht-

haupt fast nothwendig zu seyn, wo es auf Experimente oder auf etwas Praktisches ankommt, zu Vermeidung der Missverständnisse alles, was man für deutlich genug hält, und alle noch so geringfügig scheinende Umstände noch genauer zu erklären. Man vergönne mir, dieses hier durch ein Paar nicht auf Akustik sich beziehende Beyspiele zu erläutern. Wenn ein Nordländer von Sand redet, so versteht er solchen, wo Kieselerde der Hauptbestandtheil ist. Dieser findet sich aber in manchen Gegenden gar nicht (weshalb ich an manchem Orte nur mit Mühe einen zu Versuchen über die Schwingungen der Scheiben tauglichen Sand oder eine ähnliche körnige Substanz habe erhalten können); wenn man also statt dessen einen meistens aus Thonerde oder Kalkerde bestehenden staubartigen oder auch einen schwärzlichen sehr eisenhaltigen Sand etwa zu einem Kitt oder etwas dem ähnliches anwenden will, wird man ein ganz anderes Resultat erhalten. Eben so, wenn ein Nordländer von Kreide redet, versteht er darunter solche, die aus kohlensaurer Kalkerde besteht; in manchen Gegenden des südlichen Deutschlandes versteht man aber darunter die sogenannte spanische Kreide, welche meistens aus Magnesia besteht und bey mancher Anwendung auch ganz falsche Resultate geben würde.

*) Soviel ich mich erinnere, fand sich in der Wiener musikalischen Zeitung vor einigen Jahren ein guter Aufsatz über die vormalige tiefere Stimmung, worin unter andern bemerkt ward, dass die älteren Compositionen von Palestrina, Allegri etc. wenn sie in derselben Tonhöhe, wie damals, sollten ausgeführt werden, wohl um mehr als einen ganzen Ton niedriger würden geschrieben werden müssen, und dass auch die älteren Geigen mehr für die damalige niedrige Stimmung eingerichtet sind, und bey der jetzigen einen etwas schwächeren Bezug erfordern, also nicht ganz die ihnen angemessene Wirkung thun können.

lich, dass man nicht Ursache haben sollte, die Uebereinkunft eines jeden c mit irgend einer Potenz von 2 als einen mittleren Anhaltepunkt beyzubehalten.

Chladni.

Nachrichten.

Bremen. Das verflossene Winterhalbjahr hat hier den Musikfreunden manche erfreulichen Genüsse dargeboten, sowohl in Concerten als in der Opern- und Kirchenmusik. Hr. Moscheles gab am 9. März im Krameramthaus ein Concert, welches mit Zuhörern überfüllt war, weil sein Ruf auch viele Kunstfreunde aus den benachbarten Gegenden herbeygelockt hatte. Er spielte ein noch ungedrucktes grosses Pianoforte-Concert in Es dur, und Variationen auf den Alexandermarsch, und schloss mit einer freyen Phantasie, worin er das Mozart'sche Thema: Alles fühlt der Liebe Freuden etc. und eine Fuge aus Händels *Simson* einwebte, welches Oratorium zwey Tage zuvor unter Hrn. Riems Leitung von der hiesigen Singakademie auf der Börse mit grossem Beyfall gegeben worden war. Noch ist das Concert zu erwähnen, welches ein junger Virtuos, Hr. C. F. Schröter, ein Schüler des Hrn. Aloys Schmidt am 25sten Februar zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten gab. Er spielte ein Rondeau brillant von Hummel in B dur und ein selbstgesetztes Potpourri brillant aus *Euryanthe* mit vieler Fertigkeit auf dem Pianoforte, auch Variationen für Pianoforte und Violine von Pixis und Leon, mit Hrn. Aug. Ochernal; Dem. Erhardt sang zwey Arien. Ein drittes Pianoforte-Concert wurde am 25sten April gegeben von Dem. Elise Müller, Tochter des Hrn. Dr. Müller, (des Verfassers einer Reise nach Italien). Sie spielte mit Fertigkeit und sicherem Anschlag ein Quintett des Prinzen Louis Ferdinand, das neue launige Trio von Beethoven Op. 121. mit den Variationen über: „Ich bin der Schneider Kakkadu" und ein Divertissement von Hummel vierhändig, mit Hrn. Riem. Ausserdem wurden drey Lieder von ihrer eigenen Composition mit vielem Beyfall von Dilettanten vorgetragen. — Ferner das Concert des hanseatischen Musikdirektors Hrn. Helfrich am 19. Jan. und die Concerte des Musik-Corps der Bürgerwehr (im letzten Winter nur zwey), die sich durch schönes Spiel auf der Clarinette, dem Flügelhorn, Bassethorn und volle Militairmusik auszeichneten. Beethoven's herrliche Musik zum *Egmont* kam in mehren Concerten vor, wie auch seine *Adelaide*. Hr. Herrmann Nuckel, Musiklehrer, sang in seinem eigenen Concert am 11. d. J. Arien aus der *Zauberflöte* und aus *Euryanthe* nicht ohne Beyfall. Die sechs öffentlichen Quartettunterhaltungen des Hrn. Ochernal und Sohn enthielten am 3. May, unter andern Spohr's neues Doppelquartett und ein Quintett von Beethhoven. Ein neues Abonnement-Concert für den nächsten Winter wird jetzt durch Subscription eingeleitet und wird ohne Zweifel zu Stande kommen. In der Kirchenmusik hatten wir einen neuen Genuss durch das *Requiem* vom Abt Vogler, welches am Charfreytag in der Petridomkirche unter Leitung des Hrn. Riem von der Singakademie vorgetragen wurde. Wir sind Hrn. Riem vielen Dank schuldig, dass er uns mit diesem geistreichen Werke, so wie auch mit dem schon genannten *Simson* von Händel bekannt gemacht hat. Am Himmelfahrtstage, den 12. May 1825, wurde hier zum erstenmal die ganz neue Composition des Hrn. F. W. Grund in Hamburg (Bruders der geschätzten Sängerin Mad. Sengstack in Bremen), betitelt: *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, Oratorium von K. W. Ramler, unter Leitung des Hrn. F. W. Riem und Hrn. Ochernal und Mitwirkung zahlreicher Kunstfreunde durch Hrn. Organisten L. Grabau in der St. Rambertikirche nicht ohne Beyfall aufgeführt, den sie auch bey der Aufführung in Hamburg gefunden hat. Zwey aufblühende und viel versprechende Talente für den Gesang sind noch zu erwähnen: Dem. Buscher und Fr****. Die Stimme der letzteren ist ungemein kräftig und hell. Dem. Buscher sang die schwierige Arie der Königin der Nacht mit grosser Leichtigkeit in dem Concerte des geschickten Flötenspielers Hrn. Lacroix.

Die Opernmusik erhielt einen sehr willkommenen Zuwachs durch den Bassisten Hrn. Franz Siebert, grossherzogl. Baden'schen Hofsänger, und dessen Tochter Sophie Clara Siebert. Einen so trefflichen Basssänger hatten wir hier lange nicht gehört. Sie begannen mit musikalischen Intermezzo's im Kostum auf dem Theater, aus *Johann von Paris*, *der diebischen Elster*, *Tancred* und *Camilla*, und als Agathe und Caspar im *Freyschütz*, der einzigen Oper, die bey dem jetzigen Personal unserer Bühne vollständig gegeben werden konnte.

Die Arie: In diesen heil'gen Hallen sang Hrn. Siebert besonders gut. Auch trug er mit Beyfall eigene Compositionen vor, z. B. eine Hymne: *Der Morgen*, die Romanze: *Die schöne Zauberin*, und die Romanze: *An die Geliebte* oder: *Ich liebe dich*, alle drey zur Guitarre. Mit seiner Tochter gab er auch zum erstenmal im Saal zum Lindenhofe, einem neuen Gasthause, am 20sten April Concert, worin er das Lied: Kennst du das Land, von Göthe, von Häusler komponirt, mit grosser Kunst, doch mit gar zu viel Verzierungen sang. Dem. Siebert zeichnete sich besonders in dem *Bolero* von Carafa, und in einigen Scenen von Pär aus. Noch ein anderer grossherzogl. Baden'scher Sänger, Hr. Walter, ein Komiker, trat im März als Stabert, als Joseph Hubert in *den Wienern zu Berlin* und in anderen kleinen Rollen nicht ohne Beyfall auf. Dem. Erhard aus Prag, als Agathe, Tancred, Sextus und Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla* u. s. w., zeigte Bildung und Schule, jedoch keine klare Stimme. Mad. Jost, Hr. Föppel und andere gute Sänger haben wir ganz verloren; unsere Oper ist aufgelöst. Die als Preciosa so oft und so gern gesehene Dem. Göhring, Schwester der berühmten Schauspielerin Mad. Artour in Hannover, tritt gänzlich von der Bühne ab; sie verheirathet sich an einen hiesigen Beamten.

Die Concerte der Union sind für diesen Winter beendigt. Hr. Riem spielte darin am 27. Nov. v. J. ein Mozart'sches Quartett mit vielem Beyfall. Hr. Münter trug ein Violin-Concert vor; Beethovens Ouverture aus *Leonore*, dessen Symphonieen in D dur und in C moll, und viele neue Gesangstücke aus *Euryanthe* u. a. wurden daselbst gegeben.

Der hiesige geschickte Instrumentmacher, Hr. Joh. Ludw. Ickler, hat vor kurzem auch ein Panaulon verfertiget, dessen Ton nach dem Urtheil der Kenner besser seyn soll, als der der Panaulonflöte des Hrn. Wolfram, welche in Wien verfertigt ist. Es geht auch bis h einschliesslich (unter dem gewöhnlichen tiefen d), und das Hinüberschleifen von der Cis-Klappe auf die C-Klappe geschieht ebenfalls auf zwey kleinen Walzen: eine bequeme Erfindung, die von dem Wolfram'schen Panaulon entlehnt ist.

Schauspiel und Oper unsrer Stadt werden nun mit nächstem September unter die Leitung des Hrn. Dr. Klinkworth und des Hrn. Blumfeld treten, wovon man sich viel verspricht. Hr. Bl. ist ein beliebter Schauspieler. Hr. Dr. Klinkworth ist Gelehrter und Schriftsteller und führte in Lübeck bisher die Leitung eines Liebhabertheaters; seine Gattin ist Schauspielerin.

Prag. Unsere Oper hat in der letzten Zeit durchaus nichts Neues geliefert, und wir haben nur etwas von Gastspielen zweyer jugendlichen Sängerinnen zu berichten. Die erste derselben ist die gefeierte Dem. Sonntag, deren Erscheinung den Pragern um so interessanter seyn musste, da wir die Fortschritte genau abmessen können, welche sie während ihres Aufenthaltes in Wien gemacht hat. Dem. Sonntag war, als sie uns verliess, ein schönes, aufblühendes Talent mit einer jugendlich klangvollen, sehr biegsamen Stimme, herrlichen Intonation und viel Anlage zur darstellenden Künstlerin; nach ihrer Rückkehr finden wir alle diese Vorzüge erhöht und weiter ausgebildet, ihre Stimme weder stärker noch schwächer; dagegen hat sie durch fleissiges Studium eines grossen Musters (Mad. Fodor), vielleicht auch durch den Unterricht eines Italienischen Meisters sehr an Kunst gewonnen; ihr Vortrag ist rein, präcis und zart, sie besitzt die grösste Deutlichkeit und Nettigkeit nicht nur in hervorstechenden (auch den schwierigsten) Coloraturen, sondern auch in den flüchtigsten Ausschmükkungen; sie hat ihrem Vorbild eine wunderschöne mezza voce abgelernt, die sie nur etwas haushälterischer gebrauchen sollte, um noch weit mehr damit zu wirken. Aber, wenn auch nicht zu läugnen ist, dass Dem. Sonntag unter die ersten deutschen Sängerinnen gezählt werden muss, und, zumal in munteren Rollen, überdiess noch eine brave Schauspielerin genannt werden kann, so glauben wir doch, es bedürfte eines längeren Aufenthaltes in Italien, um sie zu einer grossen Sängerin zu machen; denn wie man den Geist der Malerkunst selbst an den besten Gemälden der italienischen Schulen nicht so fassen kann, als in der Heimath der Kunst, so würde auch eine Reise in dieses Land der Töne (dessen Clima überdiess auch in physischer Hinsicht jeder Sängerin anzuempfehlen ist) das viele Schöne, welches die junge Künstlerin besitzt, in eine systematische Einheit bringen, die jetzt ihr herrliches Gefühl in vielen Darstellungen hervorbringt, die aber dennoch in manchen andern vermisst wird. Die hiesigen Kunstleistungen der Dem. Sonntag waren um so interessanter, als sie sich in vier ziemlich verschiedenen Gebieten der Kunst und in jeder mit

Glück bewegte; denn sie gab von deutscher Kunst: Donna Anna in *Don Juan*, Susanne im *Figaro* und Agathe im *Freyschütz*, aus der ältern italienischen Schule: Sophie im *Sargines*; vom neuesten italienischen Genre: Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla*, Desdemona in dessen *Othello*, und Arien und Variationen von Rossini und Mercadante; von französischer Musik aber die Prinzessin von Navarra in *Johann von Paris* und Bertha in Auber's *Schnee*, der sich freylich sehr zur italienischen Gattung hinneigt. Die vorzüglichsten ihrer Leistungen waren unstreitig die ganz entgegengesetzten Partieen der Donna Anna und der Bertha: wie sie in dieser durch die höchste Leichtigkeit erfreute, riss sie in jener durch eine Tiefe und Leidenschaftlichkeit des Gesanges hin, die gar nicht in ihrem Wesen zu liegen scheint und in ihren sonstigen Leistungen fast nie erschien, ja selbst in ihrer Agathe bey weitem nicht so wahr und warm hervortritt. Desdemona gelang ihr in den beyden ersten Akten vollkommen, im dritten Akt sollte die Ahnung ihres schwarzen Geschicks mehr in die Canzone hineinklingen und, die *Preghiera* mit demselben Gefühl vorgetragen werden, das wir an der Donna Anna bewunderten.

Dem. Schwarzböck, eine sehr talentvolle Anfängerin mit viel Gefühl, aber vielleicht noch mit zu wenig Macht, um dasselbe in Schranken zu erhalten, und mit einer schönen starken Stimme, hat nur eine Gastrolle, Emmeline in *der Schweizerfamilie*, gegeben, und darin sehr angesprochen. Wir hoffen, dass sie uns im Laufe des Jahres wieder besuchen wird, um in mehren Opern aufzutreten, und vielleicht bey uns zu bleiben.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Matthisson, für Gesang und Pianoforte comp. — — von Wilh. Hermann — — 3tes Werk. Coblenz, bey Falkenberg. (Pr. 16 Gr.)

Dass von Matthisons Gedichten, ohngeachtet der Geschliffenheit und Glätte der Form, sich nicht viele wahrhaft für Musik eignen — und warum? — diese nicht vielen aber schon öfters und gut in Musik gesetzt sind: das kann als bekannt angenommen werden. Hr. H. hat ihr Bilder- und Blumenreiches bey Seite gelassen und sich an das Allgemeine, was sie der Empfindung bieten, gehalten. Daran hat er wohlgethan; nicht nur, indem er damit mehrere der beliebtesten früheren Compositionen ausgewichen ist, sondern auch, indem er, ist von eigentlichen Liedern die Rede, das Richtigere ergriffen hat. Dadurch sind seine Lieder in Melodie und Harmonie sehr einfach und sehr leicht für die Ausführung geworden. Das ist auch gut. Dass sie aber, zwar nicht alle, doch zum Theil, in beyden auch nicht ohne Interesse und gefällig sind, ist noch besser. No. 1, Lied der Liebe, No. 2, der Herbstabend, und No. 4, der Abend, glauben wir in jener Hinsicht den anderen vorziehen zu müssen. Frauenzimmern, die einfache Lieder gut vortragen können, und es jetzt noch mögen (leider mögen es nicht mehr viele, wenn sie es halbwege bis zu Di tanti palpiti gebracht haben) — diesen wird das Heftchen am meisten zu empfehlen seyn. Der Verleger hat das Seinige gethan, es so auszustatten, wie sie es mit Recht gern haben.

Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen u. s. w. von F. X. Eisenhofer. 4te Sammlung. München. (2 Fl.)

Die Art dieses Tonsetzers ist den Freunden vierstimmiger Gesänge bereits hinlänglich bekannt, dass wir also nur etwas Ueberflüssiges thun würden, wenn wir von dieser Sammlung, die sechs, dem Texte nach meistentheils hinlänglich bekannte Lieder enthält, mehr sagen wollten, als dass sich dieselbe Leichtigkeit und Gefälligkeit der Melodie, die in den früheren Sammlungen herscht, hier wiederfindet. Wenn hin und wieder eine Oktavenfortschreitung, aber in einer Mittelstimme, einige nach Call geschminkte Schönheitspflästerchen vorkommen, und etwa ein Gedicht, wie das zweyte an Laura, das sich für mehrstimmigen Gesang nicht recht eignen will: so sind das Dinge, die von den Singenden gewöhnlich nicht im geringsten beachtet werden, da sich Alles anmuthig hören und leicht vortragen lässt. Die Stimmen sind einzeln und gut gedruckt, ohne Partitur, die aber auch nicht oft vermisst werden wird, des Sangbaren und daher leicht Treffbaren wegen, das auch in den Mittelstimmen statt findet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. **No. 31.** 1825.

Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre von Dr. Franz Stoepel.

Erste Probe. Ueber Oktaven- und Quinten-Folgen.

Die Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen ist so alt als der Gebrauch, das Tonreich in Tonfächer von 8, oder in Oktaven, abzutheilen und in solch einem Tonfache sich den Inbegriff einer Tonart zu denken. Wenn man nämlich die ganze Reihe der einzelnen Töne eines solchen Tonfaches harmonisch behandelt, so ergiebt sich nach dem Gesetze der Einheit nothwendig folgender harmonische Satz:

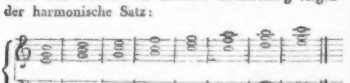

welcher bis zur 7ten Stufe der Leiter rein ist *); nur diese steht in einem starken Missverhältnisse zur 6ten, erregt in ihrer unmittelbaren Folge auf jene 6te Stufe einen Uebelklang, den jedes gesunde Ohr empfindet. Es ist daher natürlich, dass man schon früh auf diesen Harmonieschritt aufmerksam ward und ihn als fehlerhaft verbot, indem man die Ursache des Uebelklingens zu entdecken sich bemühte. Wie verschieden nun aber auch die Meinungen hierüber gewesen seyn mögen, man nahm der Hauptsache nach doch ziemlich übereinstimmend an: dass die Ursache dieses Uebelklingens in der Aufeinanderfolge der Quinten und Oktaven liege. Anfänglich mag sich nun die ganze Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen in Bezug auf jenen Harmonieschritt, wahrscheinlich überhaupt nur so gestaltet haben: Weil diese Oktaven und Quinten sich vollkommen gleich sind, sowohl in Absicht ihres Verhältnisses zu einander, in sofern es durch Zahlen ausgedrückt wird — als Intervallen-Grössen — als ihrer Bewegung und innern Bedeutung, und weil eben darum ihre Wirkung ganz dieselbe und, wie das Ohr uns lehrt, durchaus keine angenehme ist, so muss die Aufeinanderfolge solcher Oktaven und Quinten vermieden werden.

Wie aber die Kunst gar zu leicht in Künsteley, und das Wissen in Wisserey ausartet, oder vielmehr von den Künstlern und Gelehrten dazu verunstaltet wird, — und wie diess gerade in jener Zeit, um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, in musikalischer Hinsicht recht sehr der Fall war (vergl. meine Grundzüge der Geschichte der modernen Musik, Berlin 1821.), so gewann diese Lehre gar bald ein ganz anderes Ansehn.

Jetzt begnügte man sich nicht mehr mit jenem Verbote und etwa dem schon etwas verfeinerten: Vermeide auch die Folge einer reinen Quinte auf eine unreine, weil man da leicht jene verbotenen Quinten 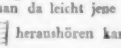 heraushören kann *); sondern nun wurden alle Quinten- und Oktaven-Folgen verboten, auch alle springenden; ja, man trieb es sogar so weit, **uneigentliche** Quinten- und

*) Man müsste denn etwa in den Fortschreitungen vom ersten zum zweyten und vom vierten zum fünften Akkorde fehlerhafte **verdeckte Quinten** sehen wollen! —

*) Was übrigens keineswegs der wahre Grund ist, sondern auch nur einer, auf den man verfiel, weil nun einmal in Quinten und Oktaven die Ursache alles Unheils liegen musste. Ich glaube vielmehr, der Grund liegt gar nicht in den Quinten, sondern darin: Bey dieser Folge 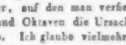 wird gegen ein Naturgesetz, nämlich gegen das, dass eine solche Septime in solchem Falle sich durchaus (abwärts) auflösen muss, ver-

Oktaven-Folgen, —*) das heisst solche, die eigentlich gar keine Quinten- und Oktaven-Folgen sind, für eigentliche zu erklären und mithin auch zu verbieten. Wie weit auf diese Weise die Sache getrieben war, und wie viel weiter man sie mit rechter Consequenz noch treiben könnte, darüber sehe man G. Webers *Theorie der Tonsetzkunst*, erste Ausgabe, B. III. §. 661—715.

Dass es in dieser Lehre, die in diesem Umfange eine lange Zeit den Inbegriff alles musikalischen Wissens ausmachte, nicht an Widersprüchen fehlen konnte, ist erklärlich; und dass viele der wahrhaft gebildeten Musiker den Zwang eines solchen Widerspruchs fühlten, und ihn daher entweder ganz abzuschütteln versuchten, wohl gar die ganze Lehre als falsch verwarfen, oder, den Mittelweg wählend, Ausnahmen gestatteten, welche dann meist öfter galten als die Regel selbst, das beweist die Literatur der Musik-Theorie, — ich verweise in dieser Beziehung nur auf die 7 Abhandlungen über das Verbot der Oktaven- und Quinten-Folgen im 4ten Theile des zweyten Bandes der Mitzler'schen musikalischen Bibliothek und auf die oben angezogene scharfsinnige und vollständigste Abhandlung in G. Webers *Theorie der Tonsetzkunst* über Oktaven- und Quinten-Parallelen — das beweisen die praktischen Werke der besten Meister seit dem vorigen Jahrhunderte. Dem ungeachtet, nach all diesen Theorieen sind wir noch immer nicht über diese Lehre im Klaren, was die erwähnte Weber'sche Abhandlung, so lichtvollsie sich auch über das Ganze verbreitet, so glücklich zum Theil der Verfasser auch das Theorem mit der guten Praktik zu einigen bemüht war, wieder am besten beweist; und es sey mir daher erlaubt, mit Gegenwärtigem wenigstens Andeutungen zur Lösung dieses Problems zu geben, da eine vollständige Ausführung hier nicht Platz finden dürfte.

Ich glaube nämlich: dass die ganze Lehre von den Oktaven- und Quinten-Folgen falsch ist, weil das Princip, worauf sie sich gründet, in sich falsch ist. Das Princip für die ganze Lehre von den Quinten und Oktaven liegt offenbar nur darin: „Die vollkommene Gleichheit der Intervalle als solcher, und in Absicht ihrer Bewegung und innern Bedeutung, erzeugt Einerleiheit und mit dieser das Missbehagen für's Ohr, welches wir bey einem Harmonieschritte solcher Art fühlen; denn nur diesem Princip zufolge konnte sie eine solche Ausdehnung erhalten, nicht aber, wenn man die Idee festgehalten hätte, welche auch öfter von Tonlehrern berührt worden ist, dass die Harmonieen bey wirklich fehlerhaften Quinten- und Oktaven-Folgen sich zu fremd sind.

Obwohl nun zwar nicht zu leugnen ist, dass solche allgemeine Einerleiheit, wie in dem oben angeführten Harmonieschritte sich findet, durchaus nicht schön ist, so ist doch die Behauptung falsch, dass die Einerleiheit der Oktaven und Quinten, die sich hier folgen, die einzige Ursache davon sey; denn dann müsste z. E. ein Unisono-Satz oder die fünf- sechs und mehrmalige Wiederholung eines und desselben Dreyklanges, in ein und derselben Lage, das non plus ultra des Uebelklanges seyn, da hier die möglichste Einerleiheit statt findet; solche Einerleiheit erhöht nur die üble Wirkung jenes Harmonieschrittes: die Haupt-Ursache aber liegt in ganz etwas Anderem; wäre die Einerleiheit das wahre Uebel, und jenes Princip richtig, so müsste ein solcher Harmonieschritt ja augenblicklich wohlklingend werden, wenn das vorgebliche Uebel nach jenem Princip gehoben würde. Dann müsste derselbe Harmonieschritt in dieser Gestalt

wohlklingend seyn. Das behaupten nun unsere Theoretiker, und müssen es, um nur einmal consequent zu seyn; glücklicherweise wird das Ding auch wirklich besser, weil die eine das Uebel erhöhende Ursache, die Einerleiheit, gehoben ist: aber, wer, mit gesunden Ohren, möchte wohl behaupten, dass eine solche Harmoniefolge gut klinge? Wie so, von jenem Principe ausgehend, die Theoretiker oft gut heissen mussten, was fehlerhaft ist, haben sie auch wieder fehlerhaft geheissen, was durchaus gut ist, z. B. solche Harmoniefolgen:

---

stossen, und darin liegt der Fehler; denn eben daraus lässt sich auch erklären, warum eine unreine Quinte auf eine reine folgen kann, weil die Septime dann nämlich aufgelöst wird.

*) G. Weber nennt sie in seiner *Theorie der Tonsetzkunst* ganz treffend eingebildete.

während sie z. B. solche 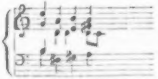

(siehe Fischers Choralbuch S. 27. 7. 1.) für unbedenklich halten etc. Diese und ähnliche arge Widersprüche *) in Betracht des berühmten Quinten- und Oktaven-Verbots und alle solche geistertödtende Regelwerks-Geburten müssen verschwinden, wenn die Wahrheit gefunden ist. Wahr scheint mir aber dagegen die Behauptung: Nicht in den gleich grossen Verhältnissen von 8 zu 1, und 5 zu 1, die sich bey dem in Rede stehenden Satze zweymal neben einander finden, liegt die eigentliche Ursache des Uebelklingens; sondern in dem ganzen innern harmonischen Wesen der betreffenden Dreyklänge. Diese sind einander im höchsten Grade fremd, beyde liegen an den äussersten Grenzen des ganzen Tonarten-Reichs (siehe weiter unten die Uebersicht); und die unmittelbare Aufeinanderfolge derselben möchte ich einem Uebergange aus einem Badezimmer in eine Eisgrube vergleichen, und der Eindruck wird nun noch erhöht durch die Einerleiheit des Wesens und der Bewegung der Intervalle.

Die Wahrheit dieser Behauptung möglichst unwiderleglich zu beweisen, muss ich mir erlauben, hier einige nähere Blicke ins Wesen unserer Töne zu veranlassen. Die physikalische und mathematische Klanglehre und die Geschichte der Musik lehren uns, dass die Töne auf folgende Weise in der Natur sich entwickeln: c d e f g a b c d es und s. f. Wenn wir diese Tonreihe näher betrachten und harmonisch behandeln, so ergiebt sich, dass sich von je drey zu drey die Raumverhältnisse auf ganz gleiche Weise wiederholen, und dass je drey und drey auch in harmonischer Hinsicht sich ganz gleich sind. Die Stufenschritte von c zu d und von d zu e sind ganze, eine halbe Stufe höher beginnt eine Tonreihe in gleichen Stufengrössen, und dem analog lässt sich das folgender Gestalt bis in die Unendlichkeit fortsetzen:

c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, des es f, ges as b, ces des es u. s. f. Wir aber gehören der Endlichkeit an, darum beschränken wir uns weislich auf eine gemessene Sphäre und nennen die Töne ces, des, es, h, dis fis und kehren so, indem wir immer wieder auf gleiche Weise verfahren, zu dem Punkte zurück, von welchem wir ausgegangen sind. Wir beginnen nämlich eine halbe Stufe über dis mit e und schreiten dann durch zwey ganze Stufen fort, wornach sich dann die Tonreihe in folgender Art weiter gestaltet: e fis, gis; a h cis, d e fis, g a h, c; das war der Punkt, von welchem wir ausgegangen sind. Behandeln wir diese General-Tonleiter rein naturgemäss harmonisch, so gestaltet sich das Ganze in folgender Art:

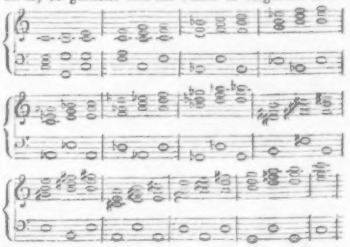

So liegen in der Natur die Grundzüge zu all' unserem musikalischen Schaffen; zum Schaffen der Melodie und Harmonie: so hat die Natur unser ganzes Tonartenreich uns angewiesen. Denn jedes dieser Tonfächer von drey Einzelheiten, welche wir daher Trichorde nennen wollen, giebt eine derselben. Wenn man solche drey Akkorde hört, so giebt das vollkommen den Begriff einer Tonart. Nicht so, also der Natur entgegen, haben die Musiker verfahren bey der Abtheilung des Tonreiches in gewisse Tonarten. Sie haben es nämlich in Tonfächer von 8, oder in Oktaven abgetheilt und gemeint, dass ein solches Tonfach eine Tonart construire. Guido von Arezzo nämlich theilte es ab in Tonfächer von sechs, in Hexachorde, und blieb so der Natur am treuesten; seine Normal-Tonleiter bildeten die Töne c d e f g a. Da meinten die Musiker, dass es wohl besser sey, noch zwey Stufen weiter fortzuschreiten, nämlich wieder bis c; dann sey das ganze besser abgerundet etc. Nun wollte aber der Ton b sich nicht mit dem letzten der Oktave harmonisch einigen lassen; daher erfanden sie einen neuen Ton der nach dem c hinüber leitet und nannten ihn h. Führte nun aber auch das h, wie wir aus der zu Anfange gegebenen

*) Ich muss immer wieder auf G. Webers Abhandlung a. a. O. verweisen.

Univ. Bibl. München

Leiter gesehen haben, recht wohl nach c hinüber, so liess es sich doch hinwieder mit dem vorhergegangenen f-Dreyklange, als von welchem das a nothwendig als Theil erscheinen muss, nicht harmonisch einigen, sondern es entstand nun damit die fehlerhafte, übelklingende Harmoniefolge, von welcher hier diese Rede ist. Wie diese nun eben daher nicht sowohl in der Wesenheit ihrer Töne als Intervallengrössen ihren Grund hat, sondern eben darin, dass nach dem F Trichorde das b- nicht aber das g-Trichord oder ein Akkord, welcher die G-Tonart repräsentirt, folgen sollte, eine Tonart, die neben jener als ganz fremd erscheint, so liegt offenbar darin die Ursache, deren Wirkung das bekannte Uebelklingen ist. Wie dieser Fehler die Folge einer Abweichung von der Natur ist, so muss er auch, soll jene Tonreihe doch nun einmal statt finden, auf künstliche Weise gehoben, oder wenn das offenbar nie ganz gelingen kann, — denn die Natur rächt sich immer an dem, der sich an ihr vergeht, sie meistern will — wenigstens verbessert werden.

Ist so nun das Uebel recht erkannt, so muss aus diesem Erkennen zugleich hervorgehen, welches die Mittel sind, es zu heben.

Erwägen wir zu dem Ende, dass unsere Tonleiter ein in sich einiges Ganze seyn soll, dessen Theile daher gleichartig seyn sollen, ferner, dass die C und F Tonart mit einander am nächsten verwandt sind, und eben daher noch am ersten zu einem Ganzen sich verbinden lassen, wenn doch einmal, wie es die Musiker mit ihrer Leiter offenbar wollen, zwey ganz verschiedene Ganze ein Ganzes bilden sollen; so ist nothwendig jener Fehler nur dadurch zu verbessern möglich, dass der Akkord auf der 7ten Stufe nicht als Repräsentant der gegen F ganz fremden G Tonart erscheint, sondern als der zur C Tonart gehörige Hülfsakkord, als ein Akkord, der nicht die Idee von G erregt, sondern die von C. Diess aber wird bewirkt, wenn wir zu dem G Dreyklange den Ton hinzufügen, welcher eben als Grenz- und Markstein zwischen beyden steht, durch welchen beyde sich von einander scheiden. Dieser Ton ist, wie bekannt, f. Sobald wir diesen mit dem G Dreyklange hören, ist die Idee von G, die er sonst natürlich erregt, verwischt, und die von E lebendig. Wenn nun C mit F verwandt ist, so ist's nothwendig auch dieser Akkord, der dem C angehört; und ist das der Fall, dann muss er auch auf die F Tonart folgen können, ohne das Ohr stärker zu afficiren, als das bey einem Uebergange, welcher nicht ganz naturgemäss ist, der Fall überall seyn muss. Dem ist denn nun auch wirklich so; denn jeder, der gesunde Ohren hat, und selbst der eifrigste Vertheidiger des Quinten- und Oktaven — Theorem's muss gestehen, dass der Fehler so gehoben ist, um so mehr, als auf diese Weise willenlos zugleich die Oktaven-Parallele aufgehoben ist. Eben nun weil in der Fremdheit der in jenem Falle unmittelbar auf einander folgenden Tonarten-Repräsentanten die Hauptursache ihres Uebelklingens lag, eben darum, sage ich, wird auch jetzt schon, wie der Fehler so gehoben ist, jedes gesunde Ohr, das nicht Quinten in einen Harmonieschritt hinein oder heraus zu hören gewöhnt ist, diesen Schritt ganz wohlklingend finden, und darum würde man denn auch den Fehler für vollkommen gehoben ansehen können, fände sich nicht noch einer, der, wie sich aus der Wirkung schliessen lässt, kein grosser, kein innerer harmonischer, sondern nur ein äusserer, in Absicht der Bewegung, damit aber immer ein Fehler gegen die strengeren Kunstregeln ist. Ich meine die Quinten-Parallelen im Tenor und Basse. Diese sind so fehlerhaft wie alle anderen Parallelen oder gleichen Intervallgrössen-Fortschreitungen: z. B. grosse Terzen- oder Quarten- oder Sechsten-Gänge, weil sie Leere und Einerleiheit erzeugen, und müssen daher vermieden werden. Diess kann nun so:

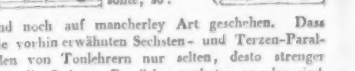

oder wenn man sich an die Verdoppelung der Terz stossen sollte, so:

und noch auf mancherley Art geschehen. Dass die vorhin erwähnten Sechsten- und Terzen-Parallelen von Tonlehrern nur selten, desto strenger aber die Quinten-Parallelen verboten worden sind, ist wieder ein Beweis, dass man sie überhaupt weniger eben dieser gleichen Intervallengrössen und der dadurch erregten Einerleiheit, als vielmehr eines andern Grundes halber, dessen man sich aber nie bewusst ward, verbot. Weil nämlich ein Dreyklang so rein natürlich ist, so reicht schon das Zusammenklingen des ersten und fünften Tones einer Leiter hin, um den Begriff ihrer Tonart zu geben; das Ohr scheint gleichsam die fehlende Terz zu suppliren. Wenn man nun zwey nebeneinander liegende Quinten, eine Quinten-Parallele, hört, so

werden dadurch zwey Tonarten neben einander hervorgerufen, welche sich höchst fremd sind, und damit fast dieselbe Wirkung, die wir in jenem Satze, wo die Terzen und Oktaven noch hinzukommen, wahrnehmen. Solche Quinten müssen dann freilich streng verboten seyn, nur nicht der Quinten-Verhältnisse halber, sondern wegen ihrer innern Bedeutung; denn dann würde ein Vermeiden in obiger Art fruchtlos seyn, weil es hier dem Aufheben einer natürlichen Harmoniefolge gälte. Dem Allem zufolge gestaltet meine Theorie über Quinten- und Octaven-Parallelen sich so:

Quinten- und Oktaven-Parallelen sind, wie alle anderen Parallelen, das heisst Doppelreihen von Tönen in gleich grosser Entfernung von einander, z. B. gleich grosse Sechsten, Quarten und Terzen-Gänge zu vermeiden, weil sie immer eine gewisse Einerleiheit und Leere bewirken. Gegen Quinten-Octaven- Quarten- und Terzen-Parallelen muss aber ein Tonsetzer ins besondere misstrauisch seyn, weil jedes Doppel-Glied einer solchen Parallele die Idee einer Tonart lebendig erregt. Wenn nun aber die Lehre von den Ausweichungen kein Hirngespinnst ist, sondern in unabänderlichen ewigen Naturgesetzen ihren Grund hat, wenn ferner der, oft auch in musikalisch wissenschaftlicher Hinsicht so scharf reflectirende Vogler Recht hat mit seiner Behauptung: je näher in unserer Tonordnung zwey Tonarten bey einander liegen, desto fremdartiger sind sie gegen einander (Vergleiche dessen Handbuch zur Harmonielehre S. 60 und ff.); so sind offenbar stufenweise parallele Fortschreitungen der oben erwähnten Art um so misstrauischer zu beobachten, weil sie an sich nicht allein nicht schön, sondern weil sie dann zugleich äusseres Merkmal sind, dass hier eine Tonartenfolge Statt findet, die so sehr gegen die Natur der Harmonieen wie gegen die Kunstgesetze ist etc. Man höre nur z. B.

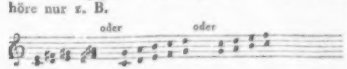

Eben daraus folgt denn aber auch, dass Fortschreitungen um so weniger harmonisch fehlerhaft sind, als sie nicht mehr die Idee von einander ganz fremder Tonarten erregen; dass sie gar nicht harmonisch fehlerhaft sind, wenn die Tonarten, welche sie repräsentiren, mit einander im nächsten Grade verwandt sind, oder vielleicht gar wie Dominanten- und Tonica-Harmonie sich zu einander verhalten, wie die oben S. 6. angeführten.

Doch ich wollte nur Andeutungen geben: darum muss ich mir wohl verzagen, das ganze Theorem hier vollständig durchzuführen. Möchte mir nur gelungen seyn, die Sache so anzuregen, dass andere Theoretiker sie der Beachtung und auch freundlicher Widerlegung und Belehrung werth halten.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die königl. Schauspiele gewährten keine Neuigkeit in musikalischer Hinsicht. Als Entreacte verdienten das Adagio für Violine von Mantey von Dittmar und Variationen von Rode Auszeichnung, die der grossherzogl. Strelitzische Kammermusikus Hr. van Duyts am 26sten mit Beyfall vortrug.

Das Königstädtische Theater gab nur eine musikalische Neuigkeit, am 28sten, *Das Fest der Winzer*, komische Oper in zwey Akten; Musik von Kunze, weiland königl. Dänischem Kapellmeister in Copenhagen. Das Stück war schon 1807 in dem königl. Theater gegeben worden, aber seit dem verschollen. Jetzt ward es statt in drey, nur in zwey Aufzügen, mit Weglassung mehrer Stellen (z. B. des sehr angenehmen Schlusses: Männlichen Schrittes zum Ziele hinan etc.) und mit zum Theil sehr verändertem Texte gegeben. Hr. Reichel gab den Obrist v. Bosberg, Mad. Spitzeder seine Nichte Amalie, Hr. List den Schulzen, Dem. Weitner seine Tochter Luise, Hr. Schäffer ihren Liebhaber Jürge, Hr. Spitzeder den Schulmeister Bonifaz Barthel, Hr. Rösicke den Niklas etc. Vorzüglich gefielen: Hrn. Spitzeders Recitativ und Arie: Ha ha der Vogel ist gefangen etc.; seine Arie: Ich Bonifaz Barthel ich will euch schon lehren; der Mad. Spitzeder Recitativ und Arie: Wie feierlich ist dieser Tag für mein Herz etc.; das Terzett von Amalie, Luise und Jürge: Lasset ab euch zu betrüben etc., und das Finale; so wie im zweyten Akte: Amaliens Arie: Wohl mir dass in meine Freuden etc.; des Obristen Arie: Auch bey einfach schönen Sitten etc.; das Ensemblestück: Ha alter Fuchs, nun hab ich dich etc. und besonders das Quartett: Wohl dem, den keine Thräne etc. Die im vorigen Berichte schon erwähnte französische Gesellschaft der Familie Brice hat ausser den schon genannten Darstellungen ge-

geben: am 15ten *Intermède* en un acte, tiré da *Maitre de chapelle*; musique de Paer; am 17ten *Adolph et Clara*, ou *les deux prisonniers*, Opera comique en un acte; paroles de Marsollier, Musique de d'Allayrac; am 20ten *Les amans Protées*; ou *qui compte sans son hôte, compte deux fois*, Vaudeville en un acte par J. Patrat; am 22ten *Les deux Jaloux*, Opéra comique en un acte, imité de Dufresny, Musique de Madame Geil, mêlée de morceaux de chant de Boieldieu et de Nic. Isouard. — Dem. Boicke von hier gab am 6ten als Gastrolle: Lieschen in Gaveaux's *kleinem Matrosen*, nicht ohne Beyfall; Hr. Krause am 7ten den Aladin in Herolds *Zauberglöckchen*, mit einer angenehmen Bruststimme, die sich besonders für den Ausdruck des Lieblichen und Zarten zu eignen scheint; nur war die Intonation zuweilen nicht ganz rein, und dem Spiele fehlte oft Freiheit der Handlung, die nur längere Uebung bewirken kann. — Unter den Zwischenspielen verdiente Auszeichnung am 15ten das Doppelconcert für zwey Clarinetten von Krommer, ausgeführt von den Herren Pfaffe und Berendt. — Ausser der schon früher genannten Familie Sonntag sind neuerlich noch Hr. und Mad. Wächter und Hr. Jäger in Wien für diese Bühne engagirt worden.

Die königliche Sängerin Mad. Milder gab vor ihrer Abreise nach Paris noch am 9ten eine musikalische Abendunterhaltung. Mit ihrer kraftvollen und schönen Stimme sang sie den Schweizergruss von C. Blum; Julcikas zweyten Gesang aus Göthe's *westöstlichem Divan*, mit Musik von Franz Schubert, und *den Erlkönig* von Göthe, mit Musik von Schubert, wobey ihre Schwester, Mad. Bürde, auf ganz eigenthümliche Weise den innig gefühlvollen Gesang der Concertgeberin begleitete.

Nachrichten.

Hamburg. Ehe ich meinen Bericht über den Stand der Musik in unserer Stadt beginne, um Ihrer freundlichen Aufforderung zu genügen, sey es mir vergönnt, einige allgemeine Bemerkungen vorauszuschicken.

Unter allen schönen Künsten hat die ausübende Tonkunst dadurch einen viel schwierigern Stand, dass sie, um ein schönes Ganze hervorzubringen, nicht bloss wie Poesie, Malerey, Bildhauerkunst u. s. w. nur Eines Künstlers, sondern einer Vereinigung vieler Künstler bedarf, und dadurch manchen misslichen Bedingungen unterworfen ist. Wie sehr wird aber diese Vereinigung durch die Verschiedenheit der Bildungsstufen und Ansichten und überdiess durch manche Schwächen erschwert, von welchen die ausübenden Tonkünstler so wenig frey sind, als andere Adamssöhne, als da sind Eitelkeit, die nur sich, nur ihr Talent nur ihre Meynung geltend machen will, Eigennutz, Nebenabsichten etc.! Diese bösen Dämonen treten aber um desto störender da hervor, wo die Künstler vereine mehr durch freyen Zusammentritt bestehen, und nicht durch angemessene Belohnung zusammen gehalten werden. Die Musik bedarf überdiess nicht bloss ausübende Künstler, sondern auch kunstsinnige theilnehmende Hörer: denn aller Kunsteifer erkaltet, wenn ihm keine Anerkennung und Aufmunterung wird. Hierin aber liegt wohl hauptsächlich der Grund, warum in Handelsstädten wie die unsrige, die Musik bey weitem nicht so gedeihen und nicht solche Fortschritte machen kann, als in Residenzen, wo von oben herab viel für sie geschieht und wo ihr auch der Einfluss des Adels und andere günstige Verhältnisse förderlich werden.

Zwar fehlt es auch unter den Begüterten unserer Stadt nicht an sinnigen und warmen Kunstfreunden; aber ihre Anzahl ist viel zu klein, um einen für die Pflege und Förderung der Kunst wohlthätigen Ausschlag zu geben. Und wie könnte diess auch hier anders seyn! Wer nach seinen Berufsgeschäften Erholung und Freude durch die Kunst finden will, muss die Empfänglichkeit dazu mitbringen. Er muss schon einige allgemeine Geistesbildung und Vorübung haben; er muss zu denen gehören, welche von der Musik, mit Luther zu reden, schon ein wenig verstehen, welches aber bey unsern Reichen und bey den, dem Ernst der Geschäfte hingegebenen Männern selten der Fall ist. Ihr Wohlgefallen an solchen Dingen ist daher nur ein flüchtiges, oberflächliches; sie wollen geniessen, ohne etwas dazu zu thun; sie wollen sich an die gedeckte Tafel setzen, ohne dafür gesorgt zu haben. Alle Wünsche derer, die dafür sorgen möchten, müssen daher vergebliche Wünsche bleiben.

Ein wesentlicher Mangel ist hier der, dass es uns, soviel auch Musiker hier leben, durchaus an einem wohleingespielten Orchester fehlt, welches sich auch schwerlich bilden wird. Der einzige Ort, wo hier Musiker ihre Kräfte gemeinschaftlich

ist den Meisten unbekannt. Auch hier also geschicht für den Gesang weit weniger, als wohl geschehen könnte. Es fehlt theils an hinlänglicher Unterstützung eines zu errichtenden Vokal-Instituts, theils an der Beharrlichkeit mancher Eleven: halbe Jahre lang Skalen zu singen und zu solfeggiren, um treffen zu lernen, davon will man nichts wissen. Der Lehrer läuft Gefahr, entlassen zu werden, wenn er nicht dem Zogling, nach Verlauf einiger Monate, eine Bravourarie einleiert!

Uebrigens giebt es unter unsern Dilettanten sehr brave Künstler. Violine und Fortepiano sind die vorzüglichsten Instrumente, welchen sie sich widmen. Besonders kann ich nicht unterlassen, den glücklichen Erfolg zu erwähnen, womit viele Damen das Fortepiano spielen. Ich würde Ihnen ungefähr sechse derselben, die vor keiner Klavierkomposition sich zu furchten Ursache haben, nennen, wenn ich nicht besorgen müsste, der Bescheidenheit dieser Künstlerinnen zu nahe zu treten. Auch darf ich nicht vergessen, dafs wir jezt den Anspachischen Musikdirektor, Hrn. Jager, besitzen, der seine Pension hier verzehrt. Er ist Meister auf dem Violoncell und hat in Gesellschaft des berühmten Fagottisten, Herrn Schwarz, viele Reisen gemacht. Er behandelt sein Instrument so, dafs er es ganz von dem bekannten Vorwurf rettet, welchen Friedrich der zweyte dem Violoncell gemacht hat, indem er es das Naseninstrument nannte — und gern benutze ich diese Gelegenheit, um Hrn. Jager öffentlich für das Vergnügen zu danken, das sein eben so delikates als kraftvolles Spiel mir gewährt hat.

Erlauben Sie mir nun, dafs ich Ihnen noch von einigen wenigen ausgezeichneten fremden Virtuosen Nachricht ertheile, die sich kürzlich hier haben hören lassen.

Die Gebrüder Pixis, die Ihre Zeitung uns so vortheilhaft schildert, haben auch unser Ohr ergötzt und unsre Erwartung in keinem Stücke unbefriedigt gelassen. Sie haben mehrere Konzerte gegeben und spielen jezt gewöhnlich alle Wochen einmal im Theater. Sie halten sich noch einige Zeit hier auf, weil sie confirmirt werden sollen.

Zur nämlichen Zeit liefs uns Herr Bischoff Fürstl Dessauischer Kammermusikus, sein von ihm erfundenes Harmonicello hören. Es hat mit dem Violoncell die meiste Aehnlichkeit, ist aber mit 5 Darmsaiten bezogen, unter welchen sich 10 Drathsaiten befinden, die harmonisch gestimmt sind und auf einem besondern Griffbrett auch allein gespielt werden können. Herr Bischoff hat schon sonst als Violoncellist viele Reisen gemacht, und sein schöner Ton und sein vortrefflicher Vortrag verdienen auch gewifs auf dem Harmonicello den Beyfall, welchen er sich hier erworben hat. Es erschienen in den hiesigen Zeitungen folgende Hexameter auf ihn:

Süfser Ruh' und hoher Andacht Wonnegefühle
Ströme die harmonische Lyra, die dir ein Himmlischer brachte.
Leise bebet sie noch die Sehnsucht gluhender Liebe,
Wenn der verschwisterten Saite den schwellenden Ton Du entlockest.
Horcht! Froh endet das Lied! — O wär's Deines Lebens Gemählde!

S - - -.

Vor einigen Tagen gaben die Herren Braun und Brandt Konzert. Ersterer bläset Oboe und vielleicht unübertrefflich. Ich wenigstens habe dies Instrument noch nie in solch einer Vollkommenheit gehört. Lezterer blas't Fagott und verdient gewifs nicht viel weniger Beyfall. Besonders interessant war es, die Akkuratesse und Pracision zu bemerken, womit diese beyden Virtuosen ein Doppelkonzert exekutirten. Die *Propreté*, Rundheit und Gleichheit in Vortrag und Passagen, welche sie sich zu eigen gemacht haben, sezt das sorgfältigste Studium und den richtigsten Geschmack voraus, Auch hatten sie sich eines zahlreichen Auditoriums und eines ungetheilten Beyfalls zu erfreuen.

Und nun genug für diesmal. Ich bin mir bewufst, nach meiner besten Ueberzeugung und nach dem Urtheile der hiesigen bewährtesten Kenner geschrieben zu haben. Gewifs kann ich also auch darauf rechnen, dafs meine Landsleute

üben können, ist das Theater. Da aber Privatunternehmungen, wie die unsrige, den Aufwand zu einer Oper von einiger Bedeutung nicht aufbringen können, und da die Musiker dabey im Verhältniss der Sänger, wie überall, schlecht bezahlt werden und von ihrem Gehalte nicht leben können, so sind diese genöthigt, ihren Unterhalt durch durch Unterricht, Tanzmusik u. s. w. zu erwerben, und so kann ihnen nur wenig Musse und Lust übrig bleiben, sich in ihrer Kunst weiter auszubilden.

Eine hoffnungsvolle Erscheinung sind indess die Gesangvereine, welche sich hier, wie an vielen andern Orten, gebildet haben und sich an den Meisterwerken älterer Zeit regsam ausbilden, auch zuweilen öffentliche Darstellungen geben, und so zu Erweckung des fast erloschenen Sinnes für höhere Musik fruchtbar mitwirken. Diesen Gesangvereinen sind Verbindungen für Instrumental-Musik gefolgt; man hat eingesehen, dass es an der Zeit sey, etwas für die Sache zu thun, um nicht ganz zurück zu bleiben, zumal da die Theilnahme des hiesigen Publikums an gewöhnlicher Concert-Musik sehr lau geworden ist, und Symphonieen etc. bedeutender Meister stets mit vieler Theilnahme gehört werden. Freilich würde ein solcher Verein früher, als er selbst es ahnet, einflussreich werden, wenn unter den Musikern (die den Sinn für Harmonie aus ihrer Kunst sich nicht scheinen aneignen zu können) mehr Einigkeit wäre; wenn den sie den Ausspruch des alten Attinghausen mehr beherzigen wollten: „wenig kann der Mensch, viel vermögen die Menschen;“ Wo aber jeder Einzelne herrschen und keiner sich fügen will, da kann nichts Tüchtiges herauskommen, am wenigsten aber ein schönes würdiges Ganze in der Musik.

Aus Obigem wird man leicht erkennen, wie es hier um die öffentliche Musik stehe. Es bleibt mir daher nur noch übrig, das Bemerkenswertheste zu berichten, was hier, seit Hamburgs Befreyung von französischer Herrschaft, im Gebiete der Kunst geschehen ist. Ich enthalte mich hierbey alles eignen Urtheils und überlasse dem Leser, dieses aus dem Angeführten zu ziehen.

Die Stelle eines Direktors der Kirchenmusik, die durch den Tod des wackeren Schwencke erledigt wurde, ist noch immer nicht besetzt, und von Seiten der Regierung ist bis jetzt noch nichts für die Ausfüllung dieser Lücke, so wie für die Wiedergeburt der schon früher gänzlich in Verfall gerathenen Kirchenmusik selbst gethan worden. — Verdienstlich ist in dieser Hinsicht der thätige Eifer des Hrn. J. J. Bereus, dem es durch jahrelange Bemühungen endlich gelungen ist, Chorgesang in drey unserer Hauptkirchen zur Einleitung der Vesper, Sonnabens Mittags, einzuführen. — Durch seinen Unterricht ist auch mit Anfang dieses Jahres das unleidliche Geschrey der Armenschüler (Currendeknaben), die in den Strassen umherzogen und Gesänge im Einklange abscheiern, abgestellt worden, und es beginnen diese, die geistlichen Lieder mehrstimmig vorzutragen. Von dem unter Hrn. B.'s Leitung bestehenden Gesangvereine, dem mehre bedeutende Solosänger und Sängerinnen, Künstler von Beruf und Dilettanten beygetreten waren, wurde im November des verflossenen Jahres Händels Oratorium *Josua* nach Clasing's Instrumentirung aufgeführt und auf Verlangen im December wiederholt. Der Eindruck, den dieses Meisterwerk auf die Zuhörer machte, konnte dem Kunstfreunde nur ein erfreulicher seyn. Trotz allem Ueberladen der Opernsänger und allen Singe-Tänzern sieht man doch, dass wahrer einfacher Gesang sein Ziel nie verfehlt, wenn er den Hörern nur geboten wird. — Eben so bedeutend war die Wirkung, die der Händel'sche *Judas Maccabäus* im November 1825 in der Michaeliskirche machte, bey welcher Gelegenheit ich hier, da es meines Wissens in diesen Blättern von Andern noch nicht geschehen ist, des Oratoriums von unserm W. Grund, *die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, gern gedenke; Dieses Werk wurde am ersten Tage des Musikfestes aufgeführt und erfreute sich eines grossen Beyfalls. Der geistreiche, gebildete Künstler hat dadurch sein Talent für die Kirchenmusik auf eine ausgezeichnete Weise beurkundet, und wir dürfen uns Bedeutendes für die Zukunft von ihm versprechen.

Clasing hat sich seit mehren Jahren mit der Bearbeitung der Handel'schen Werke beschäftigt, und ihm verdanken wir bereits die für unsere Zeiten völlig eingerichteten Partituren der Oratorien: *Judas Maccabäus, Josua* und *Athalia*, so wie des *Utrechter Te Deum's*, des *hundertsten Psalms* und *der Empfindungen am Grabe Jesu*. — Ausser der *Athalia* sind die fünf anderen Werke bey unserm kunstsinnigen Musikverleger Cranz im Klavierauszuge erschienen, und der der *Athalia* wird ehestens bey Breitkopf und Hartel in Leipzig an's Licht treten.

Zu den erfreulichen Erscheinungen der letzten Zeit gehört der Gesangverein, dem Louise Reichardt und Clasing vorstehen, dem ersten in seiner Art seit der Befreiung Hamburg's: denn in der früheren Periode bestand schon eine solche lobenswerthe Akademie unter des verstorbenen Schwenke Direction. — Dem erstgenannten Vereine folgte der der Herren Grund und Steinfeld, durch deren Bemühungen auch früher für wohlthätige Zwecke der *Judas Maccabäus*, *Samson* und *das Alexanderfest* zur Aufführung gebracht sind. — Auch hat der talentvolle Methfessel eine Liedertafel für den vierstimmigen Männergesang gebildet, welche Grund zu den besten Hoffnungen in dieser Hinsicht giebt. Mit verdientem Lobe ist ferner der hiesige erste Tenorist am Stadttheater, Hrn. Klengel zu erwähnen, der im Oratorium von Schicht: *das Ende des Gerechten*, in der vorjährigen Charwoche durch Hrn. Berens aufgeführt, sich nicht allein nach meiner, sondern nach aller Zuhörer Meinung, als einen der ersten Tonkünstler für den einfachen edeln Gesang bewährt hat; er trug die Partie des Johannes mit einer Innigkeit und Discretion vor, die die ausgezeichnetste Anerkennung verdient.

Noch können wir unter den im vorigen Jahre gehörten Talenten zwey aus unserer Stadt rühmlichst anführen: Fräulein Koopmann, Sopranistin, Schülerin unserer Louise Reichardt, und Hrn. Guntrum, Klavierspieler, einen Schüler Clasing's. Eben so verdient Hr. Georg Cölln, als Violinist und Schüler Ihres Matthaei in Leipzig schon bekannt, auch als Tenorist Erwähnung; er hatte in dem abgedachten *Josua* diese Partie übernommen, und, wiewohl er in Hinsicht auf Gesang sich nur als Liebhaber betrachtet, die Probe ehrenvoll bestanden.

Von den auf dem hiesigen Theater aufgeführten wenigen Opern schweige ich aus leicht erklärlichen Ursachen.

Kurze Anzeigen.

Sonate für Fortepiano und Violine, comp. — — von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 4tes W. Berlin, bey Laue. (Pr. 22 Gr.)

Der Enkel Moses Mendelssohns zeigt durch diese Composition von neuem, und durch diese vorzüglich, dass er ein geistvoller Jüngling überhaupt, und im besondern ein wahrer Tonkünstler, durch Natur und treffliche Ausbildung, ist. Er hat für Kopf und Herz etwas zu sagen, das öffentlich gesagt zu werden verdient und ihm auch wirklich zugehört; er vermag es auf eine würdige, schöne, vollkommen angemessene Weise auszudrücken. Die Sonate ist ein Bild des nach bestimmter Richtung bewegten Zustandes einer Theilnahme verdienenden Seele, und als solches Bild um so weniger zu verkennen, da es in naturgemässer Folge allmählig entfaltet wird, in wohlgemessenen Gränzen sich hält und auch im Technischen der Ausführung nirgends Anstoss giebt, vielmehr fast durchgehends sehr zu rühmen ist. So ist diese Composition dem Kenner, wie dem Liebhaber, bestens zu empfehlen; und sie wird das zahlreiche Publikum, das sie verdient, um so leichter finden, da sie an die Spieler, nach jetzigem Standtpunkte der Musikübung, gemässigte — nur ohngefähr dieselben Ansprüche macht, wie die grössten Sonaten Mozarts für Klavier und Violine. Diesen möchte sie auch in dem, was man in das Wort Geschmack zusammen zu fassen pflegt, am füglichsten zu vergleichen seyn. Stich und Papier sind gut.

Variationen für das Pianoforte über das beliebte Duett: War's vielleicht um eins, war's vielleicht um zwey etc. von J. P. Pixis. 3stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Fl. 30 Kr. W. W.

Es sind 5 Variationen, die recht artig mit einander verbunden sind; nicht schwer, nicht ganz leicht; also für Spieler, die im Stillen ihre Fertigkeit auf eine nicht zu anstrengende Weise gern vergrössern, um ihre Freunde bey Gelegenheit mit etwas Anmuthigem freundlich zu überraschen. Wir können demnach das Werkchen bey weitem dem grössten Theile des Pianofortespielenden Publikums mit gutem Gewissen bestens empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. **N°. 32.** 1825.

Recensionen.

1. *Missa in G für vier Singstimmen, zwey Violinen, zwey Hörner, Contrabass und Orgel, vom Abbé Maximilian Stadler.* No. 1. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 3 Guld. C. M.)
2. *Missa in B* — — No. II. desgleichen.

Musik findet im öffentlichen Gottesdienste der katholischen Kirche einen weit angemesseneren Platz, als in dem der protestantischen. Hier, wie dort, soll und will der öffentliche Gottesdienst zum Herzen dringen und auf's Leben wirken: aber dort beginnet er den Weg nach dem Mittelpunkte des Menschenwesens mit den Sinnen und der Phantasie, hier mit dem Verstande und der Einsicht. So ist's ganz folgerecht, wenn die katholische Kirche bey ihrem Cultus auch anständigen Schmuck mehr sucht als vermeidet, die protestantische ihn mehr vermeidet, als sucht. Und zum Schmucke gehört, wenn auch nicht alle, doch die Figuralmusik. Nun sind aber fast im ganzen katholischen Deutschlande (doch in Italien auch, und in Frankreich vollends gar) die Institute, worin Meister für den wahren Kirchenstyl, und auch die, worin die Jugend zu zweckmässiger Ausführung der Werke desselben gebildet wurden, entweder ganz aufgehoben, oder doch äusserst geschmälert worden; nur für einzelne Kirchen einzelner Hauptstadte wird in dieser Hinsicht noch etwas einigermaassen bedeutendes gethan. Gleichwohl will fast überall das Volk sich seine Kirchenmusik, auch die sogenannte Figuralmusik, nur im äussersten Nothfälle nehmen lassen; es will sie wenigstens an Festtagen haben. Wer kann's ihm verdenken? Man giebt sie ihm also. Aber, unter jenen Umständen, was giebt man ihm damit gemeiniglich? und wie giebt man's ihm? Der Rec. kennet in diesem Betracht ziemlich genau, und nicht bloss aus den Hauptstädten oder den Orten, an den Landstrassen gelegen, Böhmen, Bayern und die Provinzen am Rhein: er könnte zur Gnüge erzählen, wüsste er nur, man würde es ohne Reiz zum Lachen lesen, und wäre es ihm nicht darum zu thun, den Ernst der Leser, so viel er irgend vermag, hierauf zu lenken. Er will deswegen nur ganz im Allgemeinen anführen: In dem, was, und in dem, wie es gegeben wird, findet sich sehr viel Missbräuchliches und nicht wenig offenbar Anstössiges. Wahrhaft würdig, begeisternd und schön kann zwar, ausser an Hauptorten, wie jetzt die Sachen stehen, was gegeben wird, sehr selten, und wie es gegeben wird, nicht seyn: aber unwürdig, schlecht und abgeschmackt müsste es darum doch wahrlich nicht erscheinen; und wo es so erschiene, da dürfte diess von denen, die darein zu sprechen haben, durchaus nicht geduldet werden. Warum ist es nun dennoch an so vielen Orten unwürdig, schlecht und abgeschmackt? und warum wird es dennoch geduldet? Davon liesse sich vieles sagen. Wir sondern aber alles ab, was persönlich genannt werden könnte, betreffe es nun die dafür Angestellten, oder die zur Aufsicht darüber Verbundenen. Wir wollen jede Kränkung oder Erbitterung vermeiden, und hoffen: Ist so Manches im letzten Jahrzehende besser geworden, so wird ja auch diess besser werden: nur geht es nicht mit Eins! Aber zweyerley, was die Sache selbst betrifft, und woraus jenes Missbräuchliche oder Anstössige grossentheils mitentsteht: das führen wir an. Man will vor allem Neues und immer Neues geben, weil die Musik überhaupt in der letzten Zeit sich so sehr geändert hat und mithin diess am meisten gefällt. Das wäre an sich nicht gerade vom Uebel. Es kann ja Neues, auch in dieser Gattung, zugleich gut seyn, und ist es wirklich nicht selten. Was erscheint denn

aber für neue Kirchenmusik öffentlich? Wir wollen nur von der guten sprechen. Besteht diese jetzt nicht fast nur aus grossen, schwierigen, reich und voll instrumentirten Stücken? Diese nun giebt man. Aber bey fast überall so ärmlichen, und sehr häufig ganz elenden Mitteln besetzt man sie, dass es zum Erbarmen, und führt man sie aus, dass es zum Verdruss, wo nicht zum Lachen ist. Sodann: dergleichen Werke sind theuer; wenigstens für die armen Leute oder Institute, die sie anzuschaffen haben. Darum sucht man sich zu helfen und arrangirt sich seine Missen. Wie arrangirt man sie sich? Das lässt sich denken, da Kirchenstyl nicht weggehört, sondern wissenschaftlich erkannt, methodisch studirt, beharrlich eingeübt seyn will, und dazu fast alle Gelegenheit und Anleitung fehlt. Woraus arrangirt man sie sich? Natürlich: aus dem, was man eben hat; und das ist weit öfter die allerweltlichste und Opern-Musik, als kirchenmässig geschriebene; welche letztere man ja nicht erst zu arrangiren brauchte. Wie weit hier die Missgriffe gehen und was der Rec. in dieser Hinsicht selbst gehört hat, das erzählt er nicht, bloss darum, warum er oben auch nicht erzählte.

Dem nun, woher das Uebel eigentlich entstanden, und was noch jetzt seinen Hauptgrund ausmacht, können Einzelne im Privatstande nicht abhelfen. (Sie haben's auch nicht herbeygeführt.) Den zwey Punkten aber, die wir anführten, können sie abhelfen. Und so sollten sie es auch. Wodurch können sie abhelfen? Die Componisten: indem sie wahrhaft gute, aber zugleich höchst einfache, aufs leichteste auszuführende, nur mit wenigen Instrumenten besetzte und der Handlung des Gottesdienstes aufs genaueste angepasste Kirchenmusik schreiben. Die Verleger: indem sie sie so wohlfeil, als irgend möglich, verkaufen. Die Cantoren und Chorführer: indem sie sie aufführen; öfters aufführen, und nicht neben jenen Opern-Missen, damit die Zuhörer erst wieder an das Einfache und Angemessene gewöhnt werden. Endlich, und nota bene: Diejenigen, welchen die Aufsicht obliegt: indem sie darüber halten, dass letztes geschehe; denn sonst geschieht's zuverlässig selten oder gar nicht, weil ja, wie gesagt, die Führer jetzt dazu nicht gebildet, vielmehr durch jenes Unstatthafte, eben so wie die Zuhörer, von Kindheit an verwöhnt sind.

Der Rec. kann nicht wissen, ob der Verf. der hier genannten Missen von denselben Gedanken und Erfahrungen ausgegangen ist: er hat aber ganz so geschrieben, als wenn er es wäre; und zwar hat er hier zunächst für die geschrieben, denen nur die allerwenigsten Mittel zur Besetzung der Figural-Musik, und zur Ausführung nur die am allerwenigsten geübten Personen zu Dienste stehen. Ganz recht: „den Armen wird das Evangelium gepredigt;" denn die haben sonst nichts, oder, was ihnen rechtlich nicht zukömmt. Man kann für Verständniss und Ausführung gar nicht leichter schreiben, als Hr. St. hier gethan hat. Haben die Sänger nur die Elemente alles geregelten Singens innen, so kann man diese Missen leicht mit ihnen üben und gehörig ausführen. Die Instrumentisten brauchen nur so weit zu seyn, dass sie z. B. ganz leichte Handstücke rein spielen können; und dann bedarf es bey ihnen nicht einmal mehrer Proben. Nur der Organist muss einen leichten, bezifferten Bass sicher vortragen können und damit das Ganze beysammen halten: dieser ist ja aber der Anführer; und der wird das doch vermögen, zumal da er seine Stimme vorher wie oft er will durchgehen kann und beym Ueben der Sänger mit dem Ganzen vertraut wird. Dabey ist Hrn. St.'s Musik — freylich nicht imponirend, brillant u. s. w., aber sie ist nicht gemein, ist melodiös, harmonisch rein und gut; der Kirche, den Textesworten, jedem Theile der gottesdienstlichen Handlung angemessen, auch sehr kurz (hin und wieder vielleicht allzusehr), fast ohne jede Wiederholung der Worte. Damit hat Er wirklich für seinen Zweck gethan, was zunächst zu thun war. — Der Verleger hat die Missen deutlich und anständig stechen lassen, sogleich in Stimmen; giebt gutes, haltbares Papier und hat einen sehr geringen Preis angesetzt. Damit hat Er auch das Seinige gethan. Jetzt mögen nun die anderen oben Aufgerufenen das Ihrige gleichfalls thun; und andere wackere — wollte der Himmel, selbst grosse und berühmte Meister, die durch allerwärts gekannte Namen der Sache den Eingang erleichterten, mögen nachfolgen, mögen gleichfalls der „Armen" sich annehmen. Glänzenderes, Gerühmteres, Einträglicheres können sie freylich thun: aber unmittelbarer auf das Volk, und was diesem noth- und wohlthut, Einwirkendes schwerlich.

Uebrigens ist Hr. Abbé St. derselbe, dem wir, neben Anderem, ein treffliches Werk verdanken, das in diesen Blättern zwar mehrmals, und

stets mit gebührendem Lobe erwähnt, doch nicht eigentlich recensirt worden ist; ein Werk, das hier von neuem zu erwähnen, der Rec. nicht unterlassen kann, theils aus Dankbarkeit für das, was es ihm geleistet hat und fortwährend leistet, theils, weil es ausser Oesterreich noch bey weitem nicht bekannt genug zu seyn scheint, und doch recht Vielen überall bekannt seyn sollte. Es sind gemeint: *Zwölf Psalmen Davids* (und etwas später wieder zwölf) nach Mendelsohns Uebersetzung für eine oder mehre Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, Wien, bey Mechetti. Für häusliche Andacht und Erbauung, entweder in Einsamkeit oder mit wenigen Gleichgesinneten, hat uns die neuere Zeit kein so reichhaltiges, frommes, in jeder Hinsicht angemessenes Musik-Werk, wie diess, gebracht. Jeder, für den dergleichen (oder vielmehr, der für dergleichen) überhaupt ist, wird, wenn er sich nur erst an die einfache, bescheidene, nur das Nächste, diess aber überall mit Geist und Seele bietende Schreibart gewöhnt hat, in das Urtheil des Rec. einstimmen und sich freuen, darauf aufmerksam geworden zu seyn.

Six Fanfares pour 6 Trompettes, 4 Cors et 2 Trombones; comp. par P. Stössel. Oeuvr. 4. Augsbourg chez Gombart et Comp. (Pr. 2 Fl. 30 Kr.)

In demselben Verlage und von demselben Verf.:

Militärische Kirchenmusik für 13 Trompeten von mehrerley Stimmungen, vier Hörner und Posaunen, zum Gebrauch bey Kirchenparaden. 6tes Werk. (Pr. 3 Fl.)

Je beschränkter der Umfang der bey den Cavallerie-Regimentern gebräuchlichen Instrumente ist, und je weniger gewöhnlich die Musiker damit anzufangen wissen, destomehr Verdienst erwirbt sich der Tonsetzer, welcher, ohne die, von der Natur und den Verhältnissen gesteckten Gränzen zu überschreiten, doch Mannigfaltigkeit in seine Tonstücke zu bringen und die ihm zu Gebote stehenden Hilfsmittel so zu benutzen weiss, dass eine reichere und bedeutendere Ausführung zum Vorscheine kömmt. Und dieses Verdienst wird dem Verf. — einem jungen, feurigen Manne, wie der Rec. aus den vorliegenden Arbeiten es abnimmt — Niemand absprechen, der sich, bey den oben bezeichneten beengten Verhältnissen, mit dem Setzen von dergleichen Tonstücken abgegeben hat. Die Hauptstimmen sind einmal die Trompeten: und wer kennt nicht die Schwierigkeit einer guten Behandlung dieses Instruments, und seine Beschränktheit? — Zwar ist durch die mehrfache Sphäre, welche, wie es wenigstens sonst geschah, den Trompetern angewiesen ist, wovon einige vorzüglich die hohen Töne, andere die mittleren, einer oder einige die tieferen, wieder ein anderer die sogenannte Principal-Stimme zu behandeln haben, im Ganzen des Satzes einige Erleichterung gewonnen. Da kann sich jeder in seinem Kreise mit Festigkeit bewegen, und der Tonsetzer hat für eine reiche Gestaltung schon mannigfaltige Hülfsquellen. Allein, da sich auf den Trompeten nur eine bestimmte Anzahl der Töne gewinnen lässt, so bleiben doch viele Stellen leer, indem sich nicht alle Akkorde, ja nur einige, vollständig geben lassen. Sehr vortheilhaft war daher der Gedanke, die Trompeterchöre mit Hörnern und Posaunen zu vermehren. Dadurch kam Abwechselung in das Ganze; die Hörner und Posaunen konnten theils die Mitteltheils die Basstimmen ausfüllen; die Clarinisten — gleichsam die Sopranstimmen — welche meistens den Gesang auszuführen hatten, konnten, bey ihrem nothwendig scharfen und daher auch früher stumpferen Ansatze, durch die Zwischensätze geschont werden, welche man jenen, nach dem Bedürfnisse grösser oder kleiner, gab; zugleich konnte man eben deswegen die verschiedenen Trompeten öfter abwechseln lassen, wodurch man wieder mehr Mannigfaltigkeit der Stimmenmischung, der verschiedenen Lagen in der Höhe und Tiefe u. s. w., somit die reichste Wirkung gewann; und so war allerdings die früher so beengte Gränze bedeutend erweitert.

Allein hiermit noch nicht zufrieden nahm man mehre Trompeten und Hörner von den verschiedensten Tonarten und Dimensionen. Dadurch erhielt man nun nicht nur beynahe alle Töne gut in dem Instrumente gelegen, sondern auch dieselben in den verschiedensten Lagen. Welchen Umfang bekam man nicht z. B. durch hoch und tief B, durch Es Hörner, welche eine Oktave tiefer, und Es Trompeten, welche um eine Oktave höher stehen?

So konnte man nun Alles, und zwar auf jedem einzelnen Instrumente gut gelegen, ausführen, und die frappantesten Modulationen und Effecte

hervorbringen. Und auf diesem Standpunkte steht der Verf. Bey den Fanfaren hat er 2 Trompeten in Es, dann noch drey Principal-Trompeten in Es, B, As, nebst dem die Dugett-Trompeten in Es, dann 4 Hörner, zwey in Es und zwey in As, und noch 2 Posaunen. Da er nun noch bey den Hörnern sich häufig der gutgesetzten Stopf-Töne bedient, und alle übrigen brauchbaren auf den anderen Instrumenten wohl zu benutzen versteht; so ist es kein Wunder, wenn seine Stücke, gut ausgeführt, ausgezeichnete Wirkung machen. Zu einer guten Ausführung gehört aber nicht nur die nöthige Reinheit, der feste und bestimmte Anschlag der Töne, die richtige Ausführung jeder Figur, sondern vorzüglich die Beobachtung des Charakters, wie er bey jeder Stelle angezeigt ist, sonach die geistige Gestaltung. Gerade darin findet der Rec. das vorzügliche Verdienst des Verf.'s, dass er dem Ganzen eine solche Mannigfaltigkeit der Formen zu schaffen vermochte. Es wechseln die Soli mit den Tutti, die zarten Stellen mit den kräftigen ab; auf weiche Modulationen folgen erhebende, erregende Tongänge; sogar die Form des Recitativs hat der Verf. zur Abwechselung benutzt.

Das erste Stück besteht aus einem Andante aus Es in $\frac{4}{4}$, welches Würde mit Zartheit verbindet und zur feierlichen Eröffnung dient. Dieses leitet in einen gemässigt muntern Charakter über, welcher sich in dem Tempo di Menuetto entfaltet. Das Trio in As gibt dem Ganzen etwas Sanftes, besonders durch den Schluss in As, mit welchem man das Stück schon für beendiget hält: hier treten aber alle Instrumente in dem folgenden Allegro Vivace $\frac{2}{4}$ mit voller Kraft und Lebendigkeit ein und schliessen das Ganze mit vieler Erhebung. Darauf kömmt ein kräftiger Marsch, auf diesen ein Pasdouble in $\frac{6}{8}$, dann in derselben Taktart ein Allegretto, hierauf ein Pasdouble in $\frac{4}{4}$ mit einem sehr angenehmen Trio, zuletzt eine Allemande in $\frac{3}{4}$. Nur hätte Rec. gewünscht, dass nicht alle diese Stücke aus derselben Tonart Es gesetzt wären. Der Verf. suchte zwar durch mannigfaltige Ausweichungen nachzuhelfen, allein dieses genügt doch nicht ganz.

Bey der militärischen Kirchenmusik hat der Verf. folgende Besetzung angewendet: zwey Clarinen in Es, sieben Principal-Trompeten, zwey in Es, eine in F, dann zwey in hoch As und B, und zwey in tief B, nebstdem vier Dugett-Trompeten in Es, Des, C und tief As, dann noch zwey Hörner in As und zwey in Es, nebst zwey Posaunen. Da kann man denn nun freylich ausweichen, wohin man will; was hier, wo es sich um eine würdige, das Gemüth bedeutend anregende Gottesfeier handelt, recht zweckmässig ist.

Die Composition besteht aus zwey Abtheilungen, wovon die eine vor, die andere nach der Wandlung ausgeführt wird. Jede dieser hat wieder mehre grössere oder kleinere Stücke, die sich gut ausnehmen, und so Mannigfaltigkeit in das Ganze bringen. Warum hielt sich aber der Verf. nicht strenger an das Rituale der katholischen Kirche und den Verfolg der reichen Charakter-Zeichnungen, welcher so bedeutungsvoll in den einzelnen Theilen der Messe gegeben ist? Da hat ja ein Tonsetzer schon vortrefflich vorgearbeitet. So folgt auf das andachtige Kyrie das jubelnde Gloria; hierauf das kräftige, zuversichtliche Credo mit seinem interessanten weichen Gegensatze im Et incarnatus, der Erhebung im Et resurrexit u. s. w. Wenigstens kann sich der Rec. mit den häufigen munteren Stellen nach der Wandlung, vorzüglich mit der heitern Stimmung am Schlusse nicht verständigen. Was die übrige Behandlung dieser Stücke betrifft, so ist Fleiss und schönes Streben überall unverkennbar. Es kann sich hier nicht um Kunstwerke im höhern Sinne handeln. Dazu ist die Beschränkung zu gross. Der Verf. verdient daher den regsten Dank für seine gelungene Arbeiten, und der Rec. fordert ihn auf, mit aller Kraft den angetretenen Weg zu verfolgen und diese Art Musik, welche soviel kostet, den künstlerischen Anforderungen immer entsprechender zu machen. In dieser Hinsicht muss er denselben noch auf zwey Punkte aufmerksam machen. Erstens, dass er mehr Gesang in seine Stücke bringe, und diesen Gesang selbst in edlerer Form gebe. Je einfacher eine solche Musik seyn muss, desto nothwendiger die vollendete Ausbildung jeder Form. Zweytens, dass er die jetzt so allgemein gebräuchliche und verderbliche Setzart vermeide. Sonst waren die Trompetercorps die wahre Schule für die richtige und feste Behandlung dieses Instrumentes. Die Clarinisten lernten singen; der Principalist gab durch seine kräftige Doppelzunge dem Ganzen einen energischen Charakter, und so konnte sich jeder Einzelne in seiner Art vollkommen ausbilden, indem die Stücke schon darauf berechnet waren. Daher blieb der erste Clarinist selten tiefer als c, höchstens g. Dafür hatte er aber auch

das c, ja oft noch mehre Töne darüber, ganz sicher. Wenn auch der Rec. nicht geradezu will, dass der erste Clarinist das c blasen soll — so herrlich der Effekt ist, wenn es ein Künstler in seiner Gewalt hat — so muss er doch dieses üben, um das a und g gewiss zu haben. — Durch dieses in neueren Zeiten eingeführte sogenannte Principalblasen (besonders bey den Hornisten gebräuchlich) haben wir selten einen guten Primarius oder Secundarius. Weil ein Trompeter alles leisten soll, kräftige Doppelzunge, Höhe und Tiefe, (manche bey den Regimentern vorkommende Feldstücke gehen bis in das tiefe C), scharfe Töne und weichen Gesangvortrag — was einen ganz verschieden gebildeten Ansatz voraussetzt — deswegen haben wir im Grunde gar nichts mehr. Wäre es nicht besser, wenn die Inhaber der Regimenter, hierüber belehrt, wenigstens ihre ersten Clarinisten von dem Ordonanz- und anderm abwechselnden Dienstblasen frey sprächen und sie nur da anwendeten, wo Stücke, ihrer erhaltenen Bildung entsprechend, vorkommen?

Die Sache ist wichtig in jeder Beziehung. Der Rec. möchte daher hierauf im Allgemeinen aufmerksam machen. Denn was ist denn gewonnen, wenn wir durch die oben entwickelten neuen Hülfsmittel auf der einen Seite gewinnen, was wir auf der anderen durch Vernachlässigung des früheren Guten verlieren? — Wir wollen das von der Vorzeit errungene und uns überlieferte Gute behalten und durch das verbesserte Neue vermehren. So erfüllen wir, was zu leisten uns gebührt, und beweisen zugleich jene Achtung, welche wir der guten Einsicht und den Bemühungen früherer Zeiten schuldig sind. Und da wir in diesem Punkte, so wie in vielen anderen, an Hülfsmitteln reicher sind, als unsere Voreltern, sollte dieses so schwer auszuführen seyn? —

Ueber die von Hrn. Kaufmann in der Leipziger musikalischen Zeitung Jahrgang 25, No. 8, Seite 118 und 119 gegebene Bemerkung, den Nachtheil eines gleichstarken Orgelwindes zu den Labial- und Zungenstimmen betreffend.

Herr K. sagt:

1) „Es ist zwar wahr, dass alle Orgeln in Deutschland und Holland gleichmässigen Winddruck für alle Register haben, aber unstreitig zum grossen Nachtheil derselben. Auf diese Weise bekommen die Labialpfeifen viel zu viel, die Rohrwerke aber nur halben Wind." Ferner:

2) „Ich selbst gebe nach meinem Windmesser (ist dieser anders als dass auf einen Zoll 10° gehen?) den Flöten 5, den einspielenden Zungen 8—12 und den aufschlagenden Trompetenregistern 15 Grad Wind."

Eine öffentlich ausgesprochene Meinung muss auch öffentlich beleuchtet werden, besonders wenn sie sich auf Kunst bezieht, und vielleicht Irrthum veranlassen könnte.

Ad 1) Wenn der gleichmässige Winddruck den Stimmen einer Orgel wirklich zum grossen Nachtheil gereichte; sollte und müsste dieser nicht schon längstens in Deutschlands und Hollands Orgeln bemerkt und gerügt worden seyn? Hat man ihn aber je verspürt? Wer wurde wohl nicht von ihren Tönen beym Vortrage eines geschickten und geistvollen Spielers zu frommen Empfindungen erhoben, wenn dieser mit zweckmässigen Stimmen, (z. B. Bordun 16, Rohrfl. 8′) vor der Communion eigenes frommes Gefühl vortrug? wer fühlte sich nicht beruhigt, wenn Viola di Gamba und Flt. trav. 8′ ertönten? wer sich nicht gehoben beym Tone eines schönen Principals? wen ergriffen nicht mächtig die markvollen Töne der Trompeten- Posaunen- und Contraposaunenstimmen? Wäre es wohl möglich, alle diese verschiedenen Empfindungen hervorzuzaubern, wenn die Flöten viel zu viel, die pracht- und glanzvollen Zungenstimmen nur halben Wind erhielten? *) Gewiss nicht, denn, jede Zungenstimme die nur halben Wind erhält, spricht entweder nur langsam und matt, oder gar nicht an, wie ich das hernach beweisen werde; da hingegen die Labialpfeifen bey zu vielem Winde entweder rauh tönen oder in ihre Oktave überblasen. Beydes ist aber in Deutschlands Orgeln nicht der Fall: sämmtliche Stimmen einer gut gearbeiteten Orgel klingen wie sie sollen, folglich gereicht ihnen ein gleicher Winddruck nicht zum Nachtheil; er kann es auch deshalb nicht, weil, nach der Struktur die-

*) Stark besetzte Orgeln erhalten in Deutschland 30 bis 40° Wind: wäre dieser für die Zungenstimmen nur halb, so müssten sie nach obiger Aeusserung 60—80° Wind bekommen, und das wäre den Windes doch wohl ein wenig zu viel!

ser Orgeln, jeder Pfeife gerade so viel Wind zugeführt werden kann, als zur Hervorbringung des dem Charakter ihrer Stimme angemessenen Tones nöthig ist, denn eine Jede hat ihre eigene Windführung, die aus der Kanzelle durch den Spund, von da durch die Parallele und den Stock geht; die Pfeife erhält ferner einen Fuss, dessen Windloch zu ihrem Aufschnitte und Labio in ein richtiges Verhältniss gesetzt werden muss. Je nachdem diese Windführungen nun weit oder enge gemacht werden, je nachdem erhalten die Pfeifen auch mehr oder weniger Wind, und ein geschickter Orgelbauer lässt ihnen nur genau so viel Wind zukommen, als sie dem Charakter ihrer Stimme gemäss bedürfen. Hierdurch und durch die den Pfeifen gegebene Struktur und Intonation wird es möglich, mit gleichem Winddrucke von 30° aus einer Fl. trav. 8′ zarte und liebliche Töne zu ziehen und die imponirende Kraft majestätischer Töne aus den Zungenstimmen ausströmen zu lassen.

Ad 2) Wenn Hr. K. sagt, dass er seinen Flöten nur 5, den frei schwingenden Zungen 8—12, und den aufschlagenden Trompetenregistern 15° Wind giebt, so wird damit nicht verlangt, dass auch gleichen Stimmen in Kirchenorgeln ein eben so schwacher Wind gegeben werden solle, sondern es deutet nur darauf hin, dass auch diesen ein verschiedenartiger Wind ertheilt werden könne, denn die genannten Windgrade reichen wohl zu kleinen, engmensurirten und nicht hochaufgeschnittenen Pfeifen aus, nicht aber zu grossen Pfeifen, weniger noch zu Kirchenorgeln, deren Hauptzweck ist, den Gesang einer oft sehr zahlreichen Gemeine zu leiten. Obige Bemerkung veranlasste mich aber doch zu einem Versuche, über den Folgendem hier ein Platz vergönnet werden möge, um so mehr, da ich damit den Beweis führe, dass Rohrwerke auf halben Wind entweder gar nicht oder doch nicht richtig ansprechen:

Ich liess von einem Balge meiner Orgel, der 9′ Länge, 4½′ Breite hat, und dessen Oberblatt 1½′ stark ist, alle Gewichte herunternehmen und erhielt durch seine natürliche Schwere 15° Wind. Bey dieser Qualität sprachen die achtfüssigen Flötenstimmen nur sehr langsam, matt und heiser, die sechzehnfüssigen, in den beyden untersten Octaven, so wie Trompete 8′, mit aufschlagenden Zungen, von C—h gar nicht, von $\overline{c}$—$\overline{f}$ selten, von $\overline{\overline{c}}$—$\overline{\overline{g}}$ kraftlos, dahingegen Posaune 32′, mit freischwingenden Zungen, wenn auch nur langsam und schwach, doch rein an. Erst mit 20° Wind wurden die Töne der Labialpfeifen bestimmter und gaben prompter an, die der Trompete aber konnten in der untersten Octave damit noch nicht erzeugt werden; Ersteren ging aber immer noch viel von der Frische und Klarheit ab, die sie erst durch den ihnen eigenthümlichen Wind von 30° erhielten. Zu bemerken ist hierbey jedoch, dass weder die Kanzellen noch die sonstigen Windführungen auf einen so schwachen Wind eingerichtet, noch die Pfeifen darauf intonirt waren; wollte man aber sowohl die Windbehalter und Windführungen, als überhaupt alle auf den Ton einwirkenden Mensuren nach so schwachem Winde verengen, was bey einer starken Stimmenanzahl und bey grossen Registern, besonders zu einer Kirchenorgel, nicht zulässig ist, die Pfeifen darauf intoniren, so wäre dennoch dabey nicht nur nichts gewonnen, sondern fast alles verloren, weil bey so schwachem Winde die grossen Pfeifen immer nicht ansprechen würden; wäre ihre Ansprache aber dennoch möglich zu machen, so könnten sie immer nur sehr matt klingen, so dass der Zweck der Orgel durch sie nicht erfüllt werden könnte.

Sollten die Rohrwerke in einer Orgel aber überhaupt einen stärkeren Wind als deren Labialstimmen erhalten, so müssten Erstere auf eine eigene Windlade gestellt, ihnen eigene Balge und ihren Tastaturen eine zweyte Abstraktur gegeben werden, welches bedeutende Kosten veranlassen und den Organisten in der Verbindung der Stimmen sehr beschränken würde. Eine solche Einrichtung würde daher nicht nur für das Orgelspiel nachtheilig, sondern auch eine nicht zu entschuldigende Geldverschwendung seyn, da sie, wie unsere Orgeln beweisen, völlig unnöthig ist. Ist diese Einrichtung wirklich in den Orgeln Frankreichs vorhanden, so ist doch nicht zu glauben, dass durch ihre Labialstimmen edlere, durch ihre Zungenstimmen kräftigere und feyerlichere Töne, als durch deutsche, ebenfalls von geschickten Meistern gearbeitete Orgeln hervorgebracht werden können, da letztere in beyden Fällen eine bewunderungswürdige Vollkommenheit zeigen.

Wilke.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wie jedweder Mensch seine Stelle hätte, wo er etwas gälte, wenn er sie nur immer fände, so gäbe es auch für den Künstler stets eine Sphäre, in welcher er das rechte Integral wäre und sich seiner besten Wirksamkeit freuen könnte. Man ist oft ungerecht gegen einen exponirten Künstler, wenn er nicht die Gaukeleien des Zeitgeschmacks leistet. Ein billiges Urtheil stellt jeden Menschen und Künstler in Gedanken dahin, wo er seinem Wesen nach hingehörte, nicht wo ihn der Zufall hingebracht hat.

Zeitgeist, Zeitgeschmack, Bedürfniss des Tages, Wunsch der Jetztwelt, neueste Bildungsstufe, Forderung der Gegenwart etc. sind zweydeutige Ausdrücke, und jeder braucht sie nach seinem Vortheil. Die Menschen der Zeit wollen immer zweyerley, nämlich die Verständigen, meistens eine kleine, erlesene Zahl — das Rechte, Aechte, Gemässigte, den Kern des Lebens; die Unverständigen aber, die Menge — das Schlechte, Uebertriebene, die Auswüchse.

In Cherubini's *Wasserträger* wurde mir das erste Mal recht gegenwärtig, welch eine Sprache die Musik sey. Welch ein unerschöpflicher Reichthum von Entwickelungen liegt in ihr! Jeden Augenblick ein neuer Lichtakt, eine neue kleine Schöpfung. Wenn man nun bedenkt, dass eben das das Leben des Menschen ist, dass sich an, in ihm, körperlich, geistig, gemüthlich etwas entfalte, so muss man die Fülle der musikalischen Offenbarungen bewundern, die ihm das in einem Abend tausendfältig zuführt, was ihm ausserdem im Verlauf seines ganzen Daseyns, oder in Jahren, Monaten, Tagen, höchstens Stunden nur Einmal widerfährt. Man vergleiche die Evolutionen des ansprechendsten Gedichts mit denen einer schönen Musik; sie wird in Beziehung auf diese Theil-Eindrücke als die viel reichere erscheinen.

Der Dichter bemüht sich um Aehnliches, und wirklich liegt auch in jedem Satze, ja in jedem bezeichnenden, treffenden Wort eine Entwickelungs-Erweiterungs- Offenbarungskraft; aber er hat es mit einem viel trocknern, kältern, sprödern Mittel zu thun, als der Tondichter, und wie das Wasser, als flüssiges Element, viel leichter Wellenlinien annimmt und Wogen bildet, als die Erde, so weiss uns auch die unartikulirte Klangwelle viel leichter zu schaukeln, als der zähe Lavastrom der Rede.

Doch das muss man zugeben, dass der Sturm höchstens haushohe Wogen zu bilden vermag, die wieder in sich zurücksinken. Wenn es sich aber im Eingeweid' der Erde vulkanisch regt, und losbricht, so gibt es einen Berg.

Das menschliche Elend hat zum Theil der Dilettantismus verschuldet, ja man könnte es ihm ganz aufbürden. Würde jeder Mensch thun, was seines Amtes, seiner strengen Pflicht ist, das Elend verschwände von der Welt. Es ist nicht zu berechnen, welche Masse von Zeit, Kraft, Geld etc. die Liebhabereien in Anspruch nehmen. Alle sind verdächtig, und selbst die unschuldigsten bleiben bedenklich. Ich kannte einen ehrenfesten Handwerksmann, der fragte seinen neuen Gesellen zuerst: Hat er eine Liebhaberey? ist er Musikfreund, Jagdliebhaber, Leser etc.? Ward es bejaht, oder merkte er später solche noble Passionen an ihm, so musste der Geselle wandern.

Und doch gestand mir derselbe Mann, dass er selbst nicht frey von Liebhabereyen sey, die zwar in der Sphäre seines Berufs liegen, diesen zu heben, zu adeln scheinen, die aber doch seine Phantasie viel zu sehr beunruhigen, ihn zu Anschaffung mancher Instrumente, zu kostspieligen Versuchen treiben, und ihn nicht wohlhabender machen. Kurz er tadelte sich um das, was ihm seine Mitbürger zur Ehre anrechneten, und warum ihn manche beneideten. Er begriff, wobey sich die wenigsten Menschen beruhigen wollen, dass in der Arbeit keine Phantasie sey. Die meisten Laster waren in ihren Anfängen nichts als Liebhabereyen, und so manche Liebhaberey scheinbar edlerer Art wirkt doch beym Menschen dem Laster ähnlich, sie zieht ihn aus der eigentlichen Mitte seines Lebens, seiner Pflicht. Die meisten Menschen mögen lieber sich beschäftigen, als Geschäfte verrichten, lieber spielend thätig seyn, als arbeiten.

Dieses auch in Erinnerung an das, was hierüber in Wilhelm Meisters Lehrjahren vorkommt, Gesagte soll keineswegs von Musik-Uebungen abschrecken; Tonkunst sey und werde noch

mehr ernster Schulunterricht für gemeinsame Ausführung zur Erbauung und Erheiterung. Es will nur Jeden auf sich selbst aufmerksam machen, damit er, was er auf eine künstlerische Nebenbeschäftigung verwendet, abwäge gegen das, was seinem eigentlichen Lebensberufe gebührt; es sey Aeltern und Erziehern gesagt, dass sie aufkeimenden Neigungen nicht alsobald entgegen kommen, sondern bedenken, dass jede Kunst uns ganz haben möchte, dass, wenn wir uns auch nur ihren Anfängen hingeben, sie stets mit uns gehe und uns nicht ruhen lasse, so wie ja Musik in uns stets fortsingt, fortspielt, fortleyert, und uns vielleicht nur um so mehr Zeit und Kraft nimmt, je weniger wir sie planmässig, ernsthaft, für einen festen Zweck, sondern als vage Liebhaberey, in unzulänglichen Versuchen heruntastend betreiben.

Wo ich einen einsiedlerischen Musikliebhaber sich mit seiner Flöte, Violine, Guitarre unterhalten höre, da befällt mich ein Mitleiden, dass der Verwaiste an einen spärlichen Genuss so viel edle Menschenkraft wendet, oder vielleicht die Woche hindurch nur mit halben Gedanken an seinem Arbeitstische sitzt und die Sonntags-Stunde nicht erwarten kann, die ihn wieder zu seinem Instrumente führt.

Man darf wohl behaupten, aus dem zerflatterten Dilettantismus sey noch niemals etwas grosses Künstlerisches hervorgegangen, sondern stets nur aus strenger Schule und gemeinsamem Ernst; ja die Erfahrung lehrt auch, was es mit jenem auf sich hat, wenn er auf die Probe gestellt wird. So verbreitet jetzt unter anderm die Gesangliebe ist, so geräth man doch auch an grossen Orten in Verlegenheit, wenn man nur einen Zwey- Drey- oder Vier-Gesang in Gesellschaft zum Besten geben will. Alles kann singen, seine eigenen Sachen singen; die wenigsten sind im Stande, den wahren Gesangszweck, gesellige Erheiterung, mit erfüllen zu helfen.

Wo sich also Liebhaberey zur Musik meldet und gehegt wird, da sollte es stets mit der bestimmten Richtung auf gemeinsame Erhebung geschehen, wodurch die Neigung von selbst ihre sittlichen Grenzen erhält. Selbst der junge Gelehrte, der z. B. das Klavier erlernt, und dereinst als einsamer Landprediger in der Musik ein Surrogat der Geselligkeit, ein Symbol der Harmonie der Welt finden möchte, von der er nur einen kleinen Ausschnitt wahrnimmt und geniessen kann, möge sich als den künftigen Familien-Kapellmeister und als den Musikdirector seines Cantors und Schulmeisters denken, und auf diese Aemter hinarbeiten.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Grande Fantaisie pour le Pianoforte, comp. — — par C. G. Reissiger. Oeuvr. 24. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 20 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein so achtungswerthes Musikstück, dass es den Namen des Verfs allen guten Klavierspielern allein werth machen müsste, wenn er das nicht schon um anderer Arbeiten willen wäre. In dem Ganzen ist Ernst die herrschende Stimmung, der aber nach der einen Seite hin durch sanfte Freundlichkeit, von der andern durch kräftige Lebhaftigkeit bereichert und geschmückt wird, ohne irgendwo in Fremdartiges oder Gleichgültiges sich zu verlaufen. Dieselbe wohl beobachtete Einheit, die im Ausdruck herrscht, herrscht auch in der technischen Anordnung, Ausführung und Schreibart. Sind die Ideen an und für sich nicht gerade unerhört, so sind sie doch überall dem Zwecke angemessen und interessant: durch die harmonische Stellung und Ausarbeitung bekommen sie aber erst eine höhere Bedeutung und ein lebendigeres Interesse; so dass sich nicht verkennen lässt, der Verf. sey ein eben so talentvoller und gründlicher, als sorgsamer und fleissiger Harmoniker. Das Instrument ist seiner Bestimmung gemäss behandelt; der Spieler reichlich beschäftigt, ohne mit unnöthigen, nichts sagenden Schwierigkeiten überladen zu werden: und so wird diess grosse Musikstück Klavierspielern von Sinn, Geschmack und nicht unbeträchtlicher Geschicklichkeit zuverlässig oftmals eine würdige und angenehme Unterhaltung gewähren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

diese kurze Skizze ihrer Musik mit eben der Unpartheylichkeit aufnehmen und prüfen werden, womit sie geschrieben ist.

L. A. L. Siebigk.

Kurze Nachrichten.

Unter den hinterlasnen Papieren des würdigen I. A. P. Schulz befindet sich auch eine ziemliche Anzahl dänischer Lieder mit vortrefflichen Melodien. Der Dichter Vofs, Schulzens vieljähriger Freund, übersezt diese, und wird sie zum Vortheil der einzigen hinterlasnen Tochter des Komponisten herausgeben. — *Wien.* Den 30sten Januar gab hier eine unsrer ersten Dilettantinnen, die Frau von Franke, gebohrne Gerhardi und nahe Verwandte des berühmten Arztes — eine musik. Akademie, die wohl ausgezeichnet zu werden verdient. Sie war von dieser Dame unternommen zum Vortheil der verwundeten Soldaten der ostreichischen Armee, und wurde gegeben im grofsen Redoutensaale. Der Entréepreis war 2 Gulden angesezt, aber (wie auf dem Zettel stand) ohne mit dieser Bestimmung der Grofsmuth von Menschenfreunden Gränzen setzen zu wollen. Das zahlreichste Auditorium, die ansehnlichste Einnahme, und voller Beyfall lohnte die Unternehmerin und die vorzüglichen Kunstler, welche sie unterstuzten. Denn, aufser Mad. Franke, sang Hr. Simoni, Mad. Galvani u. a. Haydn führte selbst zwey grofse Sinfonien von seiner Komposition auf, Beethoven gab eine grofse Sonate fürs Pianoforte von seiner Komposition, Punto accompagnirte ihm auf dem Waldhorn, u. s. w. Unsere italienische Oper geht nach dem Karneval auseinander. Die Anzahl der Liebhaber verminderte sich von Jahr zu Jahr. In Zukunft werden nur zur Carnevalszeit Italiener verschrieben werden. Einige der Abgehenden gedenken sich nach Dresden zu wenden. Der Freyh. v. Lichtenstein, der sehr gute Aufnahme gefunden hat und mit dem Bar. Braun im besten Verhältnifs steht, ist in voller Thätigkeit für die deutsche Oper. Nächstens wird er Mozarts *Zauberflöte*, die bis jezt nur auf dem Schikanederschen Theater gehegt wurde, mit möglichster Pracht und Vollkommenheit geben, und von den, von ihm mitgebrachten Personen wird Hr. Schüler als Papageno, und Mad. Rösner (vormals Dem. Neefe die jüngere) als Papagena auftreten. — *Kassel.* Das neue Jahrhundert wurde hier mit einer Aufführung des Mozartischen *Titus* begonnen, die aber nicht zum besten ausfiel. Die Hrn. Ellmenreich und Vogel, von denen schon in Ihren Blättern gesprochen worden, haben auch hier sehr gefallen, und zwar nicht nur bey ihrem öffentlichen Auftreten, sondern auch in den Zirkeln verschiedener angesehener Familien. Beyde hatten daher auch sehr gute Einnahme.

Ueber die musik. Beylage No. IV.

Die Beylage No. IV. ist aus der neuen und vor einigen Wochen in Berlin auf's Theater gebrachten Oper *Rosmunda* von Reichardt. Diese wahrhafte Charakteraria bedarf übrigens keines Commentars und keiner Anpreisung.

d. Redakt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV. und das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. **№. 33.** 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

(Fortsetzung aus No. 28.)

II. Ueber Stabat mater dolorosa und dessen Verf.

Auch diese sogenannte Sequenz ist den Musikern so wichtig geworden, als es dem Freunde der Geschichte der Menschheit jene Zeit, in der sie entstand, überhaupt ist, dass ich auch in einem vorzüglich für Musik bestimmten Blatte von denkenden Componisten und Liebhabern heiliger Ton- und Dichtkunst nicht befürchten darf, sie möchten namentlich eine, zwar so viel möglich gedrängte, aber doch der Reichhaltigkeit des Stoffes wegen etwas ausgeführtere Nachricht von dem Dichter unseres Liedes an diesem Orte für überflüssig erachten, da uns die Geschichte dieses Mannes von einer nicht unwichtigen Seite her das Bild des 15ten Jahrhunderts, in welchem er lebte, erst recht vollenden hilft. Eben gegen das Ende des angegebenen Jahrhunderts, und im folgenden, wo die mancherley kleinen Republiken Italiens in gegenseitigem Hasse fortfuhren, sich zu verfolgen, wo es sogar beynahe in jeder einzelnen Stadt unter dem allgemeinen Namen der Guelfen und Gibellinen zwey feindselige Parteien gab, die sich um Gut und Blut nur zu oft brachten, kam dieses Lied, besonders durch die Albaten, wenigstens in Oberitalien recht eigentlich in den Mund des Volkes. Es gab nämlich in jener denkwürdigen Zeit Rotten von Männern und Weibern, die halb nackt, oder auch in weite Kleider gehüllt, von Stadt zu Stadt zogen, sich im frommen Wahne öffentlich den Rücken zergeisselten und durch die Strassen ziehend mancherley Lieder sangen. Diejenigen Flagellanten oder Geisselbrüder, die ausser den weiten Kleidern noch eine weisse Decke trugen, die ihnen bis über die Augen herabhing, wurden davon Albaten oder Dealbatores, und Bianchi genannt. Sie standen anfangs beym Volke in solchen Ehren, dass die Bewohner der Städte ihnen in feyerlichen Prozessionen entgegen zogen und sie, wie eine Art Heiliger, in ihre Thore einführten. In Frankreich und Deutschland, wo der Name Flagellanten in Flegler umgewandelt wurde, gab es ebenfalls dergleichen Schwärme, durch welche bald so grosse Unordnungen angerichtet wurden, dass man sich genöthigt sah, sowohl von Seiten weltlicher als geistlicher Gewalt, gegen sie aufzutreten. Solche willkürliche Büssungen hatte nicht nur der mönchische Geist jenes, und einiger früheren Jahrhunderte, sondern auch ganz besonders das Unglück jener Tage erzeugt, das unter anderm auch durch weitverbreitete Seuchen über die Völker gekommen war. Eine dieser pestähnlichen Krankheiten nannte man den schwarzen Tod. Frankreich, Deutschland und Italien waren damals durch dieselben so zerrüttet, dass viele Familien ganz ausstarben und das Besitzthum in manchen Gegenden völlig verändert wurde. Unter andern war auch Petrarka's Laura ein Raub jenes allgemeinen Sterbens geworden. Da war es kein Wunder, dass Lieder, wie Dies irae, Stabat mater und dergl., da sie der allgemeinen Trauer so ganz angemessen waren, so bald und allgemein sich verbreiteten. Unser Stabat mater, das etwas später, als Dies irae, in dumpfer Zelle gesungen worden war, wurde besonders häufig von den oben beschriebenen Albaten an allen Orten wiederholt. Später gebrauchte man es noch für die mancherley Feste, die im 15ten Jahrhunderte vornämlich, zur Ehre der heiligen Jungfrau Maria anfingen gefeiert zu werden. Da gab es ein Festum Spasmi Mariae, oder der Maria Ohnmachtfeier, ein Fest vom Mitleiden der Maria, ein anderes der sieben Schmerzen der heiligen Jungfrau u. s. w. Zu diesem letztgenannten Feste der sieben Schmerzen wurde Stabat mater als stehendes Lied in 3 Abtheilungen

gesungen: zur Vesper die 5 ersten Strophen; zur Metten (ad matutinum) die 3 folgenden, und zu den Laudes die übrigen 3. Als Gegensatz dieses Festes stiftete der Papst Benedict der 14te 1745 für die Spanier das Fest der sieben Freuden der Maria, ob er gleich sonst die Marienfeste einzuschränken suchte. Vielleicht wurde an diesem Feste das zu Weihnachten gewöhnlich gesungene Lied, das eine Nachbildung unserer Sequenz zu seyn scheint, Stabat mater speciosa, dessen Verfasser ungewiss ist, gesungen. Von uns Protestanten können freylich beyde Lieder nicht mehr als kirchliche angesehen werden: aber die vielen herrlichen Compositionen, die wir über Stabat mater dolorosa besitzen, und die tiefe innere Wahrheit, die in denselben, des barbarischen Lateins ungeachtet, liegt, die nicht sowol beym Lesen, als vielmehr im Singen recht lebendig empfunden wird, können das Interesse an denselben, wenigstens an der hier zu beschreibenden Sequenz, niemals untergehen lassen, so lange nur den Völkern Liebe zur Musik bleiben wird.

Ueber den Verfasser unserer Sequenz herrschen zwar beynahe eben so viele verschiedene Meinungen, als über den Verfasser des Dies irae. So hält z. B. Johannes v. Müller nach dem Genuesischen Kanzler und Geschichtschreiber, Georg Stella, der dieses Lied als einen vorzüglichen Gesang der Albaten ganz anführt, obwohl nicht völlig so, wie wir es kennen, den Papst Johann den 22sten für den Dichter desselben. Was Wunder, dass diesem berühmten Geschichtforscher Mehre unter den Neueren es nachgeschrieben haben? Antonin von Florenz führt dagegen einen Papst Gregor, wahrscheinlich den 9ten oder 11ten, als Verfasser an, u. s. w. Aber, alles wohl erwogen, dürfte doch, wie es auch die Meisten und Besten der Neueren wirklich annehmen, so sicher, als man nur in solchen Dingen etwas behaupten mag, kein Anderer, als der Minorit Jacoponus (oder Jacobus de Benedictis) der wahre Verfasser unseres Stabat mater seyn; ein Mann, der in jeder der oben angegebenen Hinsichten, seines strengen Lebens und seiner ascetischen Schriften wegen, zur Characteristik seiner Zeit so merkwürdig ist, dass ich denjenigen; die so etwas überhaupt nicht zu unwichtig finden, das Leben desselben aus der besten Quelle näher zu beschreiben mich gern veranlasst sehe. Es handelt nämlich der schon im Aufsatze über Dies irae angeführte Minorit L. Wadding sehr ausführlich im 5ten und 6ten Theile seiner Annalen des Ordens von ihm. Vergleichungen mit anderen hierher gehörigen Schriftstellern durften nicht unterlassen werden. Unter den Neueren hat auch hierüber der Prediger Mohnike vieles Wissenswerthe in seiner bereits angeführten Schrift zusammengetragen, wenn er auch gleich den Luc. Wadding nicht benutzen konnte, den ich in der schönen Ausgabe, die zu Rom 1733 in Fol., von Joseph Maria Fonseca ab Ebora besorgt, herausgekommen ist, vor mir habe. Jacobo Benedictoli oder Jacopone da Todi, stammte aus der angesehenen Familie der Benedicten und wurde zu Todi, dem alten Tudertum oder Tuder geboren, einem Städtchen in dem alten Umbrien, dem heutigen Spoleto. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. In einer Zeit, wo die Wissenschaften in Italien bereits wieder angefangen hatten, die traurige Finsterniss, in welcher die Welt versunken lag, mit ihrem wohlthätigen Lichte zu erhellen, wurde auch Jacobus de Benedictis dafür entflammt. Zu seinem Hauptfache hatte er sich die Rechtsgelehrsamkeit gewählt, in welcher er auch Doctor wurde. Dabey versäumte er nicht, sich auch in den Fächern der Theologie und Philosophie umzusehen, wie es damals unter den Juristen nicht eben ungewöhnlich war. Dieses hinderte ihn jedoch nicht, mit der Welt und ziemlich weltlich, obschon in Ehren zu leben, denn er genoss einer grossen Auszeichnung von seinen Mitbürgern; verheirathete sich auch sehr glücklich mit einer äusserst guten und frommen Frau aus edlem Geschlecht, das aber nicht näher bezeichnet wird. Als diese einst mit ihren Mitbürgerinnen einem öffentlichen Schauspiele beywohnte, stürzte plötzlich das Bretergerüst, worauf die Zuschauerinnen sassen, zusammen; so dass keine ohne Beschädigung davon kam, Viele sogar zerschellt unter den Trümmern den Geist aufgaben. Jacob hatte kaum von diesem entsetzlichen Unglück Kunde erhalten, als er herbey eilte und seine geliebte Gattin, zum Tode verletzt, unter den Beklagenswerthen hervor zog. Um ihr Hülfe zu schaffen, wollte er ihr sogleich die Kleider lüften: aber sie sträubte sich mit den Händen dagegen, denn reden konnte sie nicht, sie hatte bereits die Sprache verloren. Halbtodt trug er sie nach Hause, wo sie nach kurzen Leiden verschied. Wie man sie darauf entkleidete, fand sich's, dass die fromme Frau auf blossem Leibe einen Haargürtel getragen hatte, was bekanntlich damals für ein nicht geringes Merkmal wahrer Religiosität gehalten wurde. Dieser

unerwartete Anblick machte auf das Herz des tief erschütterten Mannes einen solchen Eindruck, dass er sich sogleich entschloss, seine übrigen Tage, unter den härtesten Büssungen zuzubringen, und den schrecklichen Vorfall für eine besondere Mahnung Gottes haltend, der Welt auf immer zu entsagen. Wirklich begab er sich auch, alle bürgerliche Ehren lassend und sein Vermögen unter die Armen vertheilend, im Jahre 1268 unter die Tertiarier, eine Art Halbmönche und Nonnen, deren Orden vom heiligen Franz von Assisi selbst 1221 gestiftet worden war. (Der 2te von ihm gestiftete Orden war der Orden der heiligen Klarissa.) Jacob ging nun als Mönch in Lumpen gehüllt einher, mehr als es der Geist seines Ordens mit sich brachte, so dass er auch verspottet und verhöhnt, als der Niedrigsten Einer (postremissimus) zur Fabel des Volks wurde. Seine Anverwandten schämten sich seiner: ihm selber aber war diese Demüthigung so erwünscht, dass er sie sogar durch die auffallendsten Sonderbarkeiten fast nothwendig machte, woher man ihn auch zum Hohn Jacopone d. i. den grossen Jacob nannte, was bekanntlich die Sylbe *one* im Italienischen andeutet. Wadding erzählt von dem Neubekehrten vorzüglich folgende Dinge, denen er im Geiste seines Ordens die höchste Bewunderung schenkt. Vom heiligen Wahnsinne ergriffen, sagt er, kam der fromme Mann einst, völlig entkleidet, einen Sattel auf dem Rücken und einen Zaum im Munde, auf Händen und Füssen unter das versammelte Volk, das von einem solchen Anblick wie niedergedonnert, stumm vor Schrecken, den Markt verliess und sich eiligst nach Hause begab, den vorigen ehrenvollen Zustand des Mannes mit dem jetzigen vergleichend. Ein anderer nicht minder auffallender Streich desselben war folgender: Bey der Hochzeit, die sein Bruder einst seiner Tochter ausrichtete, wozu auch er mit der Bitte eingeladen war, doch ja die Feyer des Festes nicht zu stören, und sich nur bey dieser freudigen Familienangelegenheit wie ein gewöhnlicher Mensch bürgerlich zu betragen, nahm er doch auf das freundliche Ersuchen seines Bruders nicht nur keine Rücksicht, sondern ölte daheim seinen Leib, wälzte sich in verschiedenfarbigen Federn herum und erschien so in der Versammlung in einer entsetzlichen Gestalt, und wie sich Wadding selbst ausdrückt, Afrika's Thiere übertreffend. Das Fest war gestört. Ganz nach dem Vorbilde des von Vielen auch ausser dem Orden damals hochverehrten Franz von Assisi lebend, nahm er den Schimpfnamen Jacopone als Ehrennamen an und behielt ihn bis an sein spätes Ende bey. Unter diesen auffallenden Sonderbarkeiten verdient auch seine Art, die Welt zu lehren, dass unsere eigentliche Wohnung das Grab sey, kurz erzählt zu werden. Ein Bürger aus Jacobs Geburtsorte hatte sich einmal ein Paar junge Hühner gekauft. Jacoponus verspricht dem Bittenden, sie ihm nach Hause zu tragen, begiebt sich aber gerades Weges nach der Kirche des heiligen Fortunatus, wo der Bürger seine Familiengruft hatte, arbeitet den Grabstein auf, wirft die Hüner hinein und legt den Stein wieder auf die Gruft. Der Bürger kommt heim, findet die Hüner nicht, läuft wieder auf den Markt und macht dem frommen Betrüger, wofür er ihn hält, Vorwürfe. Was ihm unser Jacob antwortete, versteht sich nach dem Gesagten von selbst. Ein wahrhaft orientalischer Unterricht, in Bild und Geschichte. Diess und Aehnliches brachte ihn sogar bey den Brüdern in den Ruf eines Wahnsinnigen, und wie er nach 10 Jahren unter die Minoriten, die Hauptjünger des heiligen Franz, aufgenommen zu werden begehrte: liessen sie es nach vielen Schwierigkeiten nur dann geschehen, als sie sich durch sein Buch: *von der Verachtung der Welt*, das er damals schrieb, überzeugten, dass ein solcher Mann unmöglich wahnwitzig seyn könne und dass ihn zu solchen Thaten nur seine hohe Glut, in aller Vollkommenheit christlicher Demuth sich zu üben, antreibe. Auch als Minorit wollte der Demüthige nicht Priester, sondern nur Laienbruder seyn. Sehr hart gegen sich selbst, war er stets voller Verlangen, sagt Wadding, Christo nachzuahmen und für ihn zu leiden; ja sogar für alle Sünder wünschte er im Fegefeuer alle Strafen der Verdammten zu büssen, sich freuend, wenn Allen, vor ihm begnadigt, die himmlische Wonne zu Theil würde. Oft im Geiste entzückt, seiner Sinne nicht mehr mächtig, sahe er Jesum Christum; sehr oft seufzend, bald weinend, bald singend, oft Bäume umarmend und in die Worte ausbrechend: O Jesu süss, o holdseliger Jesu, o geliebtester Jesu! Er hält mit seinem Erlöser oft Gespräche, und dieser nennt ihn seinen theuersten Jacob. Kurz, über alle Leiden der Welt stand er erhaben, schreibt sein Ordensbruder, und nichts betrübte ihn weiter, als, dass das Göttliche in der Welt geschmäht werde. Als er einst laut weinte und man ihn um die Ursache befragte, erwiederte er: „Weil die Liebe nicht geliebt wird."

Noch ist die Art merkwürdig, wie er die listigen Verlockungen des Teufels verspottete. Der Satan weiss einmal in ihm Lust nach Rindfleisch zu erregen. Sogleich giebt er sich Mühe, welches zu bekommen, hängt es in seiner Zelle auf, geht kurz vor Tische hin, küsst es, aber isst nichts davon. Endlich entsteht ein so übler Geruch im Kloster, dass die Brüder es nicht aushalten können. Sie merken, aus welcher Gegend das Uebel kommt, halten Untersuchung und finden die Bescherung. Jacopone kommt dazu und küsst vor ihren Augen das Halbverwesete, wie den lieblichsten Geruch. Der Präses, darüber erzürnt, lässt ihn zur Strafe an einen sehr hässlichen, übelriechenden Ort werfen: aber Jacoponus, darüber froh, singt Lieder zum Lobe Gottes, unter welchen Wadding das Lied anführt, das er an diesem Festorte dichtete: O giubilo del cuore, che fai cantar d'amore u. s. w. Da erscheint ihm Christus und sagt ihm: fordre, was du willst, und es soll dir werden. Und er antwortet: Dass du mich in einen weit schrecklicheren und hässlicheren Platz hinunterstossest, damit ich dort meine Sünden büsse, denn diesen achte ich zu wenig drückend und beschwerlich. Diese grosse Demuth belohnt Christus mit nie empfundener Seligkeit u. s. w. L. Wadding, diess Alles sehr hoch preisend, setzt hinzu, er habe seine höchste Seligkeit nur darein gesetzt, dass er stets in Gott lebe, zu welcher Stufe nur ein Heiliger in dieser Welt gelange. Dass nun Jacoponus diess Alles ehrlich meinte, scheint keinem Zweifel unterworfen zu seyn, und eine innere Wehmuth, die mich im Erzählen immer mächtiger ergreift, theilt das Herz zwischen Mitleiden und einem Staunen, dem die Missbilligung zur Seite steht. Es zwingt sich mir, wie bey mancher anderen, so auch, und im hohen Grade, bey dieser Gelegenheit der Gedanke von Neuem auf, dass nichts in der Welt grössern Schaden gebracht hat, als die Larve der Demuth, welche von der geheimen, in die Farbe der Frömmigkeit gekleideten, durch irgend etwas niedergebeugten Ehrsucht im wunderlichsten Irrwahn so schön getüncht wird, dass der getäuschte, oft nur durch eine einzige falsche Ansicht berückte, sonst aber ehrliche und also gute Geist sie für den höchsten Schmuck erhabener Menschheit halten kann. Dabey ist es auffallend, dass der Mensch im Allgemeinen sich nie stärker und fester zeigt, als wenn er Verfehltes durchzusetzen sich gelüsten lässt. Ich achte diese Erfahrung für den trifftigsten Grund der innern Verderbniss unserer geistigen Natur, und mit einer Art Entsetzen sehe ich nicht selten auch in Frommen, aber in Täuschung Befangenen, wie es mit unserm Jacob ist, das eiserne Bild einer Erbsünde vor mir, die auch sogar durch Christi Erlösung selten völlig von einem Menschen genommen wird. Wie nachsichtig sollte ein Mensch gegen den andern, und eine Zeit gegen die andere seyn! Doch, ich wollte ja nur erzählen, und darum lenke ich sogleich wieder ein, indem ich mitten unter den Wunderlichkeiten des seltsamen Mannes einiges wahrhaft Schöne aus seinen mancherley Aussprüchen hervorhebe. Ueber die Liebe spricht er z. B. Folgendes: „Ob ich gleich nicht unversichtlich wissen kann, dass ich in der Liebe bin: so habe ich doch davon einige gute Merkmale. Unter andern ist es ein Zeichen der Liebe zu Gott, wenn ich den Herrn um etwas bitte, und er thut es nicht, und ich liebe ihn dennoch mehr, als zuvor. Thut er mir aber das Gegentheil von dem, was mein Gebet ersehnte, und ich liebe ihn doppelt mehr, als vordem: so ist es ein Zeichen rechter Liebe. Von der Liebe zu meinem Nebenmenschen habe ich folgendes Zeugniss: Wenn ich ihn nämlich, beleidigt er mich, nicht weniger liebe, als vorher. Liebte ich ihn dann weniger, so wäre es ein Beweis, dass ich vorher nicht ihn, sondern mich geliebt hätte. Ich soll mich über das Glück meiner Nebenmenschen freuen. Und wenn ich so handle, erlange ich durch seine Güter ein weit grösseres Gut, als er selbst besitzt. So habe ich vom Königthum Frankreich z. B. etwas viel Besseres, als der König selbst, weil ich mich über seine Wohlfahrt, Ehre und Annehmlichkeiten ergötze, ohne den mannigfaltigen Kummer, die grossen Anstrengungen und Beschwerden zu empfinden, mit denen er seine Freuden und Ehren bezahlen muss." Von der Bezähmung der Sinne giebt er folgendes Gleichniss: Eine sehr schöne Jungfrau hatte fünf Brüder, und alle waren sehr arm. Und die Jungfrau hatte einen köstlichen Edelstein von hohem Werthe. Einer ihrer Brüder war ein Citherschläger, der zweyte ein Maler, der dritte ein Koch, der vierte ein Spezereyhändler und der fünfte ein Kuppler. Jeder will ihr nun den Stein ablocken. Der erste will ihr etwas dafür vorsingen u. s. w. Aber sie sagt: Was soll ich denn anfangen, wenn der Ton verklungen ist? Kurz, sie bleibt standhaft und giebt ihr Kleinod keinem. Zuletzt kommt ein grosser König, der will sie zu seiner Braut erheben und ihr ewiges Leben schenken, wenn

sie ihm den Stein überreichen will. Da erwiedert sie: Wie kann ich Dir, o mein Gebieter, bey so grosser Gnade den Stein verweigern? Und sie giebt ihm denselben. Man sieht sogleich, dass die fünf Brüder die fünf Sinne sind, die Jungfrau die Seele, und der köstliche Edelstein der Wille. Nun folgt die Nutzanwendung. — Was er aber von der Demuth sagt, ist völlig im Geiste seines Ordens. Da soll sich der Mensch für einen Weggeworfenen achten, der sich zu wundern habe, dass Andere es mit ihm und seinen Reden nur aushalten. Und über Frauenschöne schreibt er, man müsse sorgen, dass uns eine schöne Frauengestalt gerade soviel Eindruck mache, als ein Eselskopf. Dabey gesteht er aber doch, dass das Ding nicht ganz sicher und auch nicht für Alle sey. Und das glaube ich auch.

Wenn aber Jacopone, indem er von der Liebe zu unserm Nächsten sprach, den König von Frankreich erwähnt, als einen Mann, über dessen Ehre und Wohlfahrt er sich freue, und dadurch grössere Glückseligkeiten genösse, als der König selbst: so geschieht das nicht etwa zufällig, sondern es hat seinen Grund in der Geschichte Jacopone's und seiner merkwürdigen Zeit. Auf Coelestin den V war nämlich zu Anfange des Jahres 1295 Bonifaz VIII als Papst gefolgt, ein in vielen Dingen gebildeter, und sehr unternehmender Mann, der viele Anordnungen seines Vorgängers widerrief, Vieles ohne Einwilligung der Cardinäle durchsetzte, und dem Niemand zu widersprechen wagte, ausser die in Rom berühmte Familie der Columnen, der König von Frankreich, Philipp der Schöne und unser Jacoponus, der überhaupt mit grosser Freymüthigkeit die Gebrechen seiner Zeit, und namentlich der Grossen, tadelte und in satyrischen Gedichten scharf durchzog. Auch den Bonifaz, mit dem er früher in freundschaftlichen Verhältnissen gelebt hatte, verschonte seine Geissel nicht, und es sind einige Spottgedichte gegen den übermüthig Gewordenen von ihm bekannt. Namentlich führt L. Wadding im 5 Th. p. 408. ein Gedicht an, das sich anfängt: O Papa Bonifacio, quanto hai giocato al mondo? Philipp hatte damals Krieg mit den Engländern; der Papst wollte, wie er es gern nach dem Beyspiele Gregors des 7ten und Innocenz des 3ten that, den Vermittler machen und gebot Frieden. Philipp setzte sich hart gegen ihn und beantwortete seine Bullen, deren erste bereits im Jahre 1295 ausging, im schärfsten Tone. Die Columnen setzten sich auch gegen ihn, und wurden von seinen Miethsoldaten (Schlüsselsoldaten) in Palestrina, dem alten Praeneste, belagert. Damals befand sich Jacoponus mit den belagerten Columnen auch dort. Die Stadt wurde vom päpstlichen Heere eingenommen, und Jacob bey Wasser und Brot in Ketten gelegt. In diesem Gefängnisse blieb er auch von 1298 bis 1303. Er hatte sich beym Papst zu gehässig gemacht. L. Wadding erzählt, die erste Veranlassung zur Feindschaft des Papstes gegen ihn sey die Erklärung eines Traumes gewesen. Bonifaz hatte nämlich geträumt, er sähe eine Glocke so gross, wie die ganze Erde; die Glocke hatte aber keine Zunge (Klöppel). Das deutete ihm nun Jacoponus so: Die Glocke sey die Papstgewalt; dass sie aber keine Zunge gehabt habe, solle ihn warnen, dass es nicht etwa einen Mangel an guten Werken und an einem guten Beyspiele anzeige, womit er die ganze Welt durchtönen solle. Und das habe ihm der Papst nicht vergessen können. Als nun Bonifaz einst vor dem Gefängnisse desselben vorüberging, soll er den Gefesselten gefragt haben: Wann wirst du wieder herauskommen? und jener habe ihm darauf geantwortet: Wann du hereinkommen wirst. Und die Prophezeiung ging in Erfüllung. Die verächtliche Art, mit welcher Bonifaz durch seine Bullen Philipp den Schönen reizte, veranlasste den König der Franzosen, der gar nicht gewohnt war, sich von irgend Jemanden in seinen Plänen stören zu lassen, und der auch wohl zur Durchführung derselben sich Mittel erlaubte, die sich ein anderer nicht erlaubt haben würde, die schärfsten Maasregeln gegen Bonifaz zu ergreifen. In diesem Unternehmen stand nun dem König der Rechtsgelehrte Wilhelm von Nogaret als wackerer Redner bey, wurde dafür zum Minister, und endlich sogar zum Kanzler erhoben. Da nun der Papst in Italien durch sein eigenmächtiges Betragen sich ausser den Columnen noch manche Feinde gemacht hatte: so wurde 1303 Wilhelm von Nogaret mit Geld heimlich nach Italien geschickt. Es gelang ihm, Mehre auf seine Seite zu bringen, und der Papst wurde von einem Haufen Soldaten, als er in Anagnia war, überfallen und in seinem Hause festgehalten. Drey Tage lang war Bonifaz der Gefangene Wilhelms und der Columnen. Dann aber besannen sich die Einwohner von Anagni und einige Herren der Umgegend, dass es für sie schimpflich sey, den Papst in ihrer Stadt von einem so kleinen Haufen festhalten zu lassen, warfen die Feinde desselben zur Stadt hinaus, und Bonifaz begab sich sogleich nach Rom; war aber von diesem Vorfalle so angegriffen,

dass er in eine Gemüthskrankheit verfiel und nach wenigen Wochen, im October desselben Jahres, verschied. Der selige Jacoponus aber (er wird beatus genannt) vollendete erst 1306 glücklich seinen Erdenlauf, nachdem er seit der Gefangenschaft des Bonifaz aus seiner Haft frey geworden war. Seine Liebe zu Gott, schreibt Wadding, brach in immer hellere Flammen aus, und er that sie, nach Art des Schwanes, in manchem italienischen Gesange kund, kurz vor seinem Tode. Er wurde kränklich, und die Krankheit wurde bald bedeutend. Wie nun die Brüder, dieses sehend, ihn ermahnten, das heilige Abendmahl zu geniessen, antwortete er, dass er es nur aus den frommen Händen des Joh. d'Alverna, seines treuen Freundes, geniessen werde. Da wurden die Brüder traurig, denn sie hielten es wegen der weiten Entfernung des Johannes für unmöglich. Gleich als hörte er ihre Klagen nicht, fing er sein Lied zu singen an „Anima benedetta dal alto Creatore, risguarda il tuo Signore, che in croce ti aspetta, u. s. w. Kaum hatte er den Gesang beendet, siehe da kamen zwey Brüder der Ihrigen, deren Einer, wie vom Himmel gesendet, Jacob's vorzüglich, ja einzig geliebter Freund Joh. d'Alverna war, der sich gedrungen gefühlt hatte, ihn zu sehen. Aus seinen Händen empfing nun Jacopone das heilige Abendmahl, und sang darauf, entbrannt von Liebe, den schönen Gesang: Jesu, nostra fidanza, del cuor somma speranza u. s. w. Darauf ermahnte er die Brüder zu einem heiligen Leben, hob Hände und Augen gen Himmel und rief: Herr, in deine Hände befehl ich meinen Geist! und ging aus diesem Elende zur ewigen Herrlichkeit in der Geburtsnacht unseres Herrn, in der Stunde, wo der Priester vor dem Altare den himmlischen Gesang singt: Gloria in excelsis Deo! Alle glaubten, fährt Wadding fort, nicht die Krankheit, sondern die Liebe zu Gott habe sein Herz aufgelöst. Sein Leib wurde feyerlich zu Todi begraben. Auf seinem Monument, das ihm daselbst errichtet wurde, steht nicht die Jahrzahl 1298, wie Mohnike vermuthet, sondern, wie Wadding ausdrücklich berichtet, 1296 am 25sten März, was er mit Recht crassum errorem nennt. Zum Schluss führt Wadding die Männer an, die Jacoba Leben weitläufiger beschrieben haben: Bartholomäus Pisanus, Marianus Florentinus, Petrus Rudolphus, Marcus Ulyssiponensis, Matthäus Raderus, Joannes Baptista Passavinus und Andere.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Strasburg. Französisches Theater, 1824—1825. Mad. Hélène de Coquebert, welche sich als Schauspielerin bey der vorigen Gesellschaft befand, hatte für dieses und das folgende Theater-Jahr das Privilegium erhalten, und eröffnete ihr Unternehmen am 25sten April 1824 mit der Oper *Euphrosine* von Dallayrac. Sie hatte von der Gesellschaft des Hrn. Paysac die Herren Monrose, Mezeray, Jouanno, und die Damen Cervetta und Mezeray beybehalten, über welche in dem vorjährigen Bericht gesprochen worden. Neue Mitglieder der Oper waren die Herren Alphonse, erster Tenorist (besitzt ein mittelmässig starkes, doch angenehmes, biegsames Organ) Deville, zweyter Tenorist (unmusikalisch, singt ohne Methode) Jules Barré, dritter Tenorist (ebenfalls unmusikalisch, hat wenig Stimme) Dumouthier erster Bassist (besitzt eine jugendlich frische Stimme, singt aber ohne Haltung und Methode). Unter den Damen traten auf: Mad. Bernard, zweyte Sängerin, deren starke Stimme sich zum Contre-Alt neigt, Dem. Deschanel, dritte Sängerin (hat eine ungleiche Kopf-Stimme, singt ohne Methode und scheint unmusikalisch) Dem. Hortense (singt zweyte und dritte Particen, ihre Stimme ist angenehm und rein). Der Dirigent der Oper, Hr. Donjon, dirigirt mit der Violine und vergreift nicht selten die Tempi, besonders in nicht französischen Original-Opern. Im Ganzen stand diese Gesellschaft in der Oper der vorjährigen weit nach; die grössere Anzahl unmusikalischer Mitglieder musste natürlich auf Opern, welche ein starkes Personal erfodern, ihren Einfluss haben.

Von neuen Opern, welche während diesem Jahre zum erstenmal auf die hiesige Bühne gebracht wurden, ward die *heimliche Ehe* (matrimonio segreto) von Cimarosa, am 6ten October 1824, durch Castil-Blase für das französische Theater bearbeitet, am gelungensten aufgeführt. Mad. Cervetta sang eine eingelegte Scene aus *Così fan tutte* sehr brav. Ferner hörten wir hier zum erstenmal eine durch Hrn. Castil-Blase, unter dem Titel: *la fausse Agnèse*, auf die Bühne gebrachte Oper in 3 Aufzügen, mit Musik von Cimarosa, Rossini, Meyerbeer, Pucitta, Frederici u. s. w. nach Destouches. Ohnerachtet der sorgfältigen Auswahl von Compositionen, wollte diese Oper

keinen Eingang finden. *Die Jungfrau von Orleans* oder *die Befreyung von Frankreich*, neue Oper in 3 Aufzügen, Gedicht von Théaulon, Musik von Carafa. Diese Oper, welche in Paris nicht gegeben wird, erhält sich hin und wieder in der Provinz, doch konnte sie hier auch mit dem grössten Aufwand, selbst durch das Erscheinen von 10 weissen Pferden, nicht auf der Bühne erhalten werden; die Handlung ist schleppend und die Musik grösstentheils schwach und unbedeutend. Am 25sten Februar wurde *das Waisenhaus* mit der Musik von Spindler, (nach ihm von Weigl in Musik gesetzt) in französischer Sprache aufgeführt. Da beyde Compositionen hier schon gehört worden sind, so ist das Urtheil darüber getheilt; Ref. glaubt jedoch, dass die Spindler'sche Musik im Ganzen zu düster gehalten und in den kleineren Arien die Instrumentirung zu sehr überladen sey. Durch das Gast-Spiel von Hrn., Mad. und Dem. Fay aus Paris wurde die Darstellung mehrer Opern möglich, worin diese Künstler-Familie glänzte. Hr. Fay als Aeneas und Mad. F. als Dido, in der Oper dieses Namens von Piccini, befriedigten vollkommen; Dem. Léontine Fay, Mitglied des Theaters der H. v. Berry (Gymnase), erachten mit ungemeinem Beyfall in 10 bis 12 Vorstellungen von Vaudevilles; man hörte sie auch mit Vergnügen in Opern, z. B. als Aladdin in der *Lampe merveilleuse*; ihre noch beynahe kindliche Stimme ist von grossem Umfang; sie drückt in ihrem Vortrag denselben feinen Geschmack aus, den man in ihrem ausgebildeten Spiel bewundert. Endlich war neu *Léocadie*, Oper in 3 Aufzügen, von Auber, welche aus den Pariser Berichten bereits bekannt ist. Mit dieser Oper wurde dieses Theater-Jahr am 27sten März geschlossen.

Deutsches Theater. Unter der Direktion der Herren Herzog und Wilhelm wurde am 2ten März zum erstenmal *Preciosa* von Weber aufgeführt. Ausser der bereits aus Concerten bekannten originellen Ouverture gefielen die charakteristischen Chöre, Tänze, melodramatischen Scenen, so wie die Romanze, sehr. Obgleich Dem. Annoni d. j. als Preziosa viel leistete, so lässt doch die Handlung kalt, und es blieb bey dieser Vorstellung. Ferner gab man *das Sonntagskind*, *das Donauweibchen*, 1ster und 2ter Theil, worin Mad. Honesta als Hulda ihr Mögliches that, um weniger als gewöhnlich zu detoniren, was bey ihrer grellen Stimme höchst unangenehm wird. *Tankred* wurde mittelmässiger als gewöhnlich aufgeführt. Hr. Honesta, als Argir, war dieser Partie nicht gewachsen, seine Stimme ist unbiegsam und oft unrein; Mad. Weidt sang die Amenaide recht brav, allein der Dem. Amor war die Partie des Tankred zu tief, und so war das Verhältniss der Stimmen gegen einander gestört; Hr. Herzog, als Orbazzan, war nicht an seinem Platz. Dagegen zeigte sich Dem. Amor später als Emmeline in *der Schweizerfamilie* als brave Schauspielerin und Sängerin. Am 20sten April liess sich der berühmte Sänger Hr. Wild in einer Scene von Rossini und in einem Duett aus dessen *Armida* mit Dem. Bonnaud-Demeri hören, und trat am 23sten als Max im *Freyschütz*, und am 27sten als Johann von Paris mit ungetümem Beyfall auf. Nie sind die genannten Partieen, in jeder Rücksicht, hier wenigstens, vollkommener gegeben worden. Der seelenvolle Gesang dieses vortrefflichen Sängers ist zu allgemein anerkannt, als dass Ref. mehr darüber zu sagen nöthig hätte. Das übrige Personal wetteiferte, die beyden Darstellungen so gut wie möglich zu geben. Hr. Wild wurde nach der letzten Vorstellung hervorgerufen und mit allgemeinem Applaus empfangen. Noch hat Ref. in *Johann von Paris* der Dem. Koch zu erwähnen, welche, als Gast, den Pagen Olivier recht brav spielte und sang. Endlich wurde noch *der Tyroler Wastel* und *der Kapellmeister von Venedig* gegeben; in der ersten Oper war Hr. Herzog als Tyroler, und in der letzten als Peter, als welcher er ein neues Potpourri vom Kapellmeister Strauss sang, auszeichnenswerth. Noch bekamen wir am 15ten Juny eine Vorstellung des Melodram's *Medea und Jason*, mit der alten, aber charakteristischkräftigen Musik von Benda, welche von dem Orchester brav ausgeführt wurde. Bey dieser Gelegenheit liess sich die Tyroler Familie Reiner hören, bestehend aus 3 Brüdern und einer Schwester, welche vierstimmige National-Lieder mit wunderbarer Reinheit und Originalität sangen. Ueber die Concerte nächstens.

Ref. kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne von einer durchaus irrigen Anzeige zu sprechen, welche in No. 12. dieser Zeitung zu lesen ist. Es heisst nämlich in einem Bericht aus Wien, vom 27sten Febr. d. J., dass in einem der Gesellschafts-Concerte gegeben wurde No. 2. *Christus durch Leiden verherrlicht*, von August Berg, Kapellmeister am Münster zu Strassburg. Es existirt

kein Kapellmeister dieses Namens in Strassburg, viel weniger am Münster. Folgendes ist die Reihenfolge der Kapellmeister am Münster seit 40 Jahren: Richter, bekannt durch seine vortrefflichen Kirchen-Compositionen; nach ihm Pleyel, der noch lebende Musikhändler in Paris; nach ihm Hr. Wolff; nach diesem Hr. Spindler und nach ihm der jetzige Kapellmeister Hr. Wackenthaler. Unter den genannten Herren hat bloss Hr. Spindler ein Oratorium unter dem Titel: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, geschrieben, welches hier zum erstenmal am 25sten Dec. 1818 aufgeführt wurde. (S. Jhrgg. 1819 dieser Zeitung p. 688.) Es ist nicht zu vermuthen, dass von dieser Composition in dem genannten Artikel die Rede seyn sollte.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ou Flûte comp. etc. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 6. Hambourg, chez Jean Aug. Böhme. (Pr. 14 Gr.)

Man hat seit lange geklagt, dass, wenn nicht alle, doch bey weitem die Mehrzahl der Compositionen für das Fortepiano so voll Schwierigkeiten wären, und oft nur solcher, die ohne alle Nothwendigkeit, bloss um der Mode willen, herbeygezogen würden, dass ein Spieler von mittelmässiger Fertigkeit, deren es doch bey der grossen Verbreitung des Klavierspiels sehr viele gebe, so ziemlich mit seinen älteren Meistern zufrieden seyn müsse, mit der Zeit aber durchaus nicht fortgehen könne, u. s. w. Die Klage war auch nicht grundlos. Wer es aber noch jetzt behaupten wollte, der würde nur dadurch zeigen, dass er die neuesten Arbeiten für dieses Instrument nicht gehörig beachtet habe. Allerdings giebt es noch Schwieriges, Erschwertes und Erkünsteltes genug, das auch seine Liebhaber findet: dagegen haben wir auch seit mehren Jahren eine nicht geringe Anzahl Sonaten, die sehr leicht vorzutragen und angenehm zu hören sind. Unter diese letzte Zahl muss auch die vor uns liegende Sonate gerechnet werden. Sie geht ohne alle Schwierigkeiten ihren Gang so leicht, schlicht und gefällig hin, dass sie wohl die Meisten befriedigen müsste, wenn es nicht Viele gäbe, die vom Schlichten und Natürlichen viel Redens machen und am Ende eben so gut, wie Andere, nur von Seiltänzereien in Athem gehalten werden können. Man sehnt sich gewaltig nach — ach! nach dem Schlichten und Rechten — und wenn man es bekommt, da fehlt der spanische Pfeffer daran. Es wäre schön, wenn die Sachen ohne Anstrengung gleich spielbar und doch sehr volltönig und wundersam neu und originell wären. Es giebt auch wohl Sonntagskinder, die in geweiheter Stunde mit gefälligen Feen in ihren Zaubergärten wandeln und von ihrem Nectar trinken, oder was sie sonst haben. Aber das wird nicht Allen so gut. Wenn wir könnten, gingen wir Alle hin: da es aber nicht kann seyn, bleiben wir allhier und nehmen mit recht hübsch Menschlichem fürlieb. Und was uns hier geboten wird, ist so allerliebst, dass jeder, der, wie gesagt, nichts Uebertriebenes fordert, seine Rechnung dabey finden wird. Die Sonate hat eine mässige Länge, ist eher kurz als lang; überall angenehme Melodie; es fällt auch Alles für Fortepiano und Violine (auch für die Flöte) gut in die Finger, und enthält überhaupt nichts, was erst mit Mühe erfasst werden müsste. Man könnte wünschen, die Violine möchte mit dem Klaviere nicht so oft, wie es namentlich im Siciliano geschieht, in Oktaven fortschreiten, und dass beyde Instrumente etwas mehr in einander und für einander, so dass eins dem andern antwortete u. s. w., gearbeitet seyn möchten: aber da würde ja auch die gefällige Sonate, besonders durch die Erfüllung der letzten Forderung, schon schwerer, und für manche Spieler und Hörer schon zu schwer geworden seyn. Kurz, sie ist recht gut, wie sie eben ist. Beyde Instrumente sind leicht und doch obligat; jeder hört sich und wird gehört, und was gegeben ist, wird es nur nicht gar schlecht vorgetragen, erfreut gewiss sehr Viele. Sie ist also Allen zu empfehlen, die Schweres noch nicht auszuführen im Stande sind. Der Stich ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten August. **N°. 34.** 1825.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche, von G. W. Fink.

II. Ueber *Stabat mater dolorosa* und dessen Verf.
(Beschluss.)

Viel wichtiger noch erscheint uns der Mann, wenn wir ihn als Dichter betrachten. Die Zahl seiner italienischen Gedichte ist bey weitem bedeutender, als die Zahl seiner lateinischen, welche letzteren nicht einmal gehörig gesammelt worden sind, wie es mit seinen italienischen öfter geschehen ist. Die vorzüglichste Sammlung ist von Tresatti, der sie, ihrem verschiedenen Inhalte nach, in 7 Bücher theilt. Was nun die Sprache seiner alterthümlich italienischen Reime anlangt, so ist sie noch schwieriger, als die Sprache Dante's. Sie erscheint als ein Uebergang aus dem Provençalischen zu dem eigentlich Italienischen, und wird noch besonders durch die Eigenheit des Dichters sehr schwer, der recht geflissentlich alle seine Gedanken und Empfindungen in ein sehr geringes Gewand zu hüllen suchte, so dass alle damals gewöhnlichen Volksdialekte, auch der schlechteste der Mark Ancona, darin zu finden sind. Da er noch früher als Dante in der Volgare schrieb, die noch verachtet war: so sieht man im Allgemeinen, dass sie der seltsame Mann, eben jener Verachtung wegen, für die Mehrzahl seiner Gedichte gebrauchte. Was aber eben daraus für's Volk für ein Segen erwachsen ist, weiss jeder, der nur zu einiger Einsicht in den Gang menschlicher Dinge sich empor gearbeitet hat. Mit Veredlung der Volkssprache beginnt das innere Leben der Nationen.

Ohne den Commentar von Tresatti werden aber Jacobs Dichtungen den Meisten wohl unverständlich bleiben. Die Mühe wird jedoch um so mehr belohnt, da sie dem Geschichtsfreund italienischer Dichtkunst eben des Alterthümlichen wegen in Sprache und Geist höchst schätzbar sind. Mohnike hat weitläufig darüber gehandelt. Zur Probe mag daher nur eine einzige Strophe hier stehen, nach Mohnikes Auszügen:

Non ti lavar in gloria
Per molto lodamento:
Ch'umana lande è vana
E piena di gran vento.
Quel che ti piace dicoti,
Ma non quello ch'io sento:
Perciò s'ingganna l'huomo
Per dolce parlamento.

Ich habe eine gereimte Uebersetzung dieser Zeilen versucht; es möge ihr hier ein Plätzchen vergönnt seyn:

Erheb' dich nicht im Stolze
Durch vieler Menschen Loben:
Denn Menschenlob ist eitel,
Von Wind und Schaum gewoben,
Tief ruhet, was ich denke,
Die Schmeicheley schwimmt oben:
Drum fühlt sich oft dein Busen
Vom süssen Trug gehoben.

Nun noch etwas zum Rathen aus einem Liede auf das Pfingstfest, in welchem der Dichter die Absicht gehabt zu haben scheint, die ganze Pfingstepistel, die mancherley Sprachen der Parther und Elamiter und die da wohnen in Mesopotamien, und das Alles in ein Paar Zeilen auszudrücken. Man lese!

Glos chinaschi simbergoth
Zans ano eycha eyglest
Zamiter marchi est tartin
Ziens Zevasio chort agmon u. s. w.

Unter seinen lateinischen Liedern werden von Wadding zwey genannt. Das eine ist *Cur mundus militat sub vana gloria*, u. s. w. Es steht ganz in seinen *Annalen der drey Franziskaner-Orden* abgedruckt, und zwar in der zweyten verbesserten und vermehrten Auflage des zu Rom 1733 ge-

druckten, von P. Joseph Maria Fonseka ab Ebora herausgegebenen, Werkes, im 6ten Theile p. 79 und 80. Da das Gedicht einer ausgebreiteteren Bekanntschaft wohl werth ist, so soll ein andermal eine Uebersetzung desselben, nach der vierfachen Reimweise des Originals, den Liebhabern solcher Gesänge in diesen Blättern von mir mitgetheilt werden. Des andern Liedes gedenkt Wadding zwar in seinen Jahrbüchern nicht, wohl aber in seinem andern Werke über die Schriftsteller des Ordens. Es ist unser *Stabat mater dolorosa*. Gerbert und viele bedeutende Männer unter den Neuern, als: Herder, Ebert, Augusti u. s. w. schreiben ihm das Lied unbedenklich zu, wie schon gesagt worden ist.

Ueber die Verschiedenheit des Textes hier ausführlicher zu reden, finde ich nutzlos, da sich der eigentliche Urtext nicht wohl ausmitteln lässt: denn des Georg Stella Text, der ihn gegeben hat, wie ihn zu seiner Zeit die Albaten sangen, kann doch nicht füglich dafür gelten, da sich in dem Munde solcher Herumzügler gar Manches anders gestaltet haben mag, als es der Verfasser gegeben hat. Auch scheint mir der kirchliche Text, wie er den Musikern hinlänglich bekannt ist, bey weitem der beste; ich rede vom gewöhnlichen, durch die mancherley Compositionen dieses Liedes gebräuchlich gewordenen; denn auch sogar der kirchliche Text ist verschieden. Da aber vorzüglich in diesem Liede recht einleuchtend wird, dass die meisten Gedichte jener kirchlichen Art nicht gerade durch Gedanken und Gedankenfolgen, noch durch geordnete Empfindungen, noch durch schöne Worte, sondern allein durch innere Ehrlichkeit eines zeitgemäss ergriffenen Gemüthes sich auszeichnen: so hat es gar nichts auf sich, wenn hie und da ganze Strophen bald wegfallen, bald versetzt werden.

Da ferner der Inhalt unserer Sequenz nicht so recht, wie es mit dem *Dies irae* ist, für alle kirchliche Parteien sich schicken will: so ist es natürlich, dass sie auch nicht so viel übersetzt worden ist, wie das früher beschriebene *Dies irae*. Lange Zeit ist sie daher bloss von Katholiken verdeutscht worden, denn was Hiller und Klopstock gegeben haben, sind keine Uebersetzungen, sondern blosse Nachbildungen, ja nicht einmal diese, sondern ziemlich willkürliche Worte, die, besonders das von Klopstock, recht eigentlich, der meisterlichen Compositionen wegen, als Surrogat für Protestanten hingeschrieben worden sind. Bekanntlich gehört die in Wielands Merkur, im Februarheft 1781, S. 101, wahrscheinlich auch von einem Katholiken mitgetheilte Uebersetzung zu den besten. Mohnikes Uebersetzung verdient bey manchem Schwerfälligen vor andern hier mitgetheilt zu werden, denn der Mann hat sogar die mitten in einigen Versen vorkommenden Doppelreime wiedergegeben versucht, welche Treue von der einen Seite eben so sehr zu loben ist, als sie von der andern die Schwierigkeiten, meines Erachtens unnöthigerweise, häuft. Härten hat sie allerdings nicht wenig, und eine wahrhaft gute, dem Originale bestmöglich treue, und doch auch den Geschmack unsrer Zeiten nicht zu sehr um der Treue willen vernachlässigende Uebersetzung haben wir noch immer zu erwarten. Ich glaube, dass eine gute Uebersetzung von diesem Liede zu den schwierigsten Aufgaben gehört, und für mich hat, ehrlich gesagt, nur der lateinische Text, und zwar nur gesungen, einen hohen Werth, doch bey weitem nicht einen solchen, wie ihm neuerlich beygemessen worden ist. Es giebt gewisse Lieder, die so sehr den Stempel ihrer Zeit an sich tragen, dass sie in keiner andern Sprache tief wirken können; und unter diese gehört nach meinem Gefühl *Stabat mater* ganz besonders. Damit man aber mit der bekannten Uebertragung in Wielands Merkur noch eine andere gegen den Originaltext halten könne, werde die des Hrn. Predigers Mohnike unverändert hier abgedruckt.

1) An dem Kreuze voller Schmerzen,
Stand die Mutter, Gram im Herzen,
Sah des lieben Sohnes Pein;
In die Seel' ihr voll Verzagen,
Voller Beben, voller Klagen,
Drang nunmehr (?) das Schwert hinein.

2) O der Trauer, o der Leiden
Jener Hochgebenedeiten,
Die den Gottessohn gebar!
Kannt' der Zähren sich nicht wehren,
Sah den hehren Sohn entehren,
Seine Schmach ward sie gewahr. (?)

3) Wessen Auge muss nicht bluten,
Muss nicht weinen Thränenfluten,
Schaut es solcher Noth Gewicht?
Ach! wer müsste nicht zergehen, (?)
So das fromme Weib zu sehen,
Wie das Mutterherz ihm bricht.

4) Für der Brüder Sündenschulden
Sah Maria Jesum dulden
Geisselpein und Bandesnoth;
Sah sie sterben den Geliebten,
Den Verlassnen, den Betrübten,
Sterben ihn den Kreuzestod.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N°. VI.* **1801.**

Vorläufige Nachricht
einer eben so schönen, als wohlfeilen Ausgabe
der vorzüglichsten Werke
von
Iohann Sebastian Bach.

Wenn ich den interessanten Kampf der höhern und gemeinern musikalischen Kunst um das Uebergewicht bey ihren Jüngern und beym Publikum seit dem grossern Einfluss von der einen Seite, Mozarts und Haydns und von der andern, so vieler, die ich nicht zu nennen nöthig habe, betrachtete: so stieg allezeit der Wunsch in mir auf — Etwas zum Sieg der erstern beytragen zu können.

Seit einigen Jahren bestimmte sich dieser allgemeine unfruchtbare Wunsch in den hoffentlich fruchtbarern Vorsatz: die vorzüglichsten Werke der grossen Männer, die als Helden eines Theils der höhern Kunst, der gründlichern und gelehrtern Harmonie, weit mehr berühmt als gekannt sind, weiter verbreiten, dadurch das Studium derselben erleichtern, und so der höhern Musik vielleicht neue Mittel zum Siege herbeyführen zu helfen. Allein die allzu ungünstigen Verhältnisse nicht nur in meinem Vaterlande, sondern in allen Ländern, auf die man durch ein solches Unternehmen zu wirken hoffen darf, hielten mich von der Ausführung immer noch zurück.

Seit einiger Zeit endlich, da die Sehnsucht nach Frieden zur Erwartung desselben erwachsen durfte, schritt ich zur Ausführung: gedachte aber, da ich gerade in diesem Fache Konkurrenz am wenigsten zu fürchten zu haben glaubte, zur Unterstützung meines Unternehmens nicht eher das Publikum aufzufordern, bis ich demselben Proben von dessen Ausführung vorlegen könne — Proben, von denen ich gewiss war, dass sie dem Vorhaben mehr Freunde gewinnen würden, als alle Ankündigungen und Selbstempfehlungen.

Ich erfahre jedoch so eben, dass eine doppelte Konkurrenz schon wirklich da ist. Meine Wahl unter jenen Vätern der höhern Musik war nämlich zuerst auf Joh. Seb. Bach gefallen — und musste, glaub' ich, auf ihn fallen. Ich bin also gezwungen, von meinem Unternehmen eher Nachricht in's Publikum zu bringen, als ich Proben der Ausführung darlegen kann. Die gegenwärtige Ankündigung soll nur vorläufig seyn: ich schränke mich also vor der Hand auf Folgendes ein.

Man kann und muss die Werke jedes grossen Mannes abtheilen in die *höhern* und *reinern* — die für alle Zeiten bestehen und an denen die Mode, wie bald verwehende Lüfte an ewigen Kolossen, vorüber streift, ohne sie zu erschüttern, vielweniger umzustürzen; und in die *niedern*, welche überall den Stempel ihrer Zeit tragen, und durch welche der Künstler sich gleichsam mit dem allgemeinen Loos der Menschheit, schwach zu seyn, abfindet. So hat J. S. Bach neben Werken, die ihn unsterblich machen, andere, die nichts sind, als Produkte scholastischer Spitzfindigkeit und unfruchtbarer Grübeley, durch welche der sich bildende Künstler eher von seinem Ziele ab-, als ihm zugeführt werden würde; so hat Händel, neben Werken reinster Erhabenheit, andere, voller mattherziger, geschmackloser Objektmahlerey u. s. w. Diese zu verkennen, heißt Abgötterey treiben und dem, in vieler Rücksicht, weit vorwärts geschrittenen Zeitalter Unrecht thun. Deshalb werde ich von Joh. Seb. Bachs Arbeiten (von denen vorerst nur die Rede seyn soll) nicht Alles, sondern nur *das*, in nach und nach erscheinenden Heften liefern, was — nicht etwa nur nach meinem, sondern nach dem Urtheil mehrerer anerkannter Kenner unter jene erste Klasse gehört und also unserm Zeitalter — wie jedem — frommen kann. Sollte ich jedoch aus dem Gange des Unternehmens selbst abnehmen können, dass man auch jene minder wichtigen Werke, etwa wie Reliquien dieses Musikheiligen, zu besitzen wünscht: so werde ich, wenn die brauchbarern Stücke geliefert sind, auch diesem Verlangen der Interessenten mich fügen.

Die äussere Einrichtung meiner Ausgabe ist folgende. Sie wird *gestochen*, und ich verspreche, dass Stich, Papier und Druck den schönsten französischen Ausgaben (Pleyels z. B.) nichts nachgeben soll. Der erste Heft soll, wo nicht früher, doch zuverlässig zur nächsten Leipziger *Ostermesse* erscheinen. Dabey mache ich mich anheischig sudersell en Einrichtung, *Korrektheit* und *Wohlfeilheit* und zu denselben Vortheilen für die Sammler von Pränumeranten, welche man an der bekannten Ausgabe der Herrn Breitkopf und Härtel von Mozarts und Haydn's *Werken* kennet. Die Herren Breitkopf und Härtel haben die

5) Eja Mutter, Liebesbronnen,
Mach', dass ganz in Schmerz zerronnen,
Ich mit dir dem Gram mich weih'!
Lass entbrennen mein Gemüthe,
Lass mich lieben Christi Güte,
Dass ich seiner Huld mich freu'!

6) Heil'ge Mutter, diess bedenke, (—)
Christi Kreuzesmahle senke
Kräftig mir in's Herz hinein!
Mich zum Erben zu erwerben,
Musste herben Tod er sterben,
Seine Qual sey meine Pein. (?)

7) Mach, o Reine! dass ich weine,
Dass mir, dir auch ich erscheine (?)
Trauernd all' mein Lebelang;
Das auch ich an's Kreuz mich stelle,
Gerne dir mich zugeselle,
Ist der Seele heisser Drang.

8) Jungfrau, aller Jungfrau'n Krone,
Gieb, du Milde! mir zum Lohne,
Dass ich sichs' und klag' mit dir! (—)
Lass mich tragen Christi Plagen,
Seiner Sühne Weh' mich tragen,
All' sein Leid sey meine Zier.

9) Seine Wunden lass mich büssen,
Mich berauschen in dem süssen
Kreuze des geliebten Sohns! (—)
Dass entflammet und entzündet,
Jungfrau! ich mit Gott verbündet
Durch dich werd' am Tag des Lohns.

10) Christi Kreuz lass mich umgeben,
Christi Tod mich rings umschweben, (?)
Lass mich ruhn im Gnadenblick;
Wenn der Leib einst ruht im Grabe,
Schaff' der Seele dann zur Habe
Du des Paradieses Glück!

Vielleicht dürfte manchem Componisten und Leser ein Dienst geschehen, wenn ich ihm noch eine Verdeutschung dieses Liedes hier mittheile, von der ich nicht sagen kann, ob sie bereits im Druck erschienen ist oder nicht, die es aber, wenigstens dem grössten Theile nach, denn manches will mir zu modern vorkommen, gar sehr verdient, bekannter zu werden. Sie ist von Thiersch.

1) Stand die Mutter reicher Schmerzen
Bey dem Kreuz, mit bangem Herzen,
Da ihr Sohn herniederhing,
Der die Seele, leiderfüllet,
Grambeladen, wehumhüllet,
Ein zertheilend Schwert durchging.

Da sie weinte, da sie klagte
Und erbebte, und verzagte,
Schauend auf des Sohnes Pein!

2) Ach! wer blieb wohl thränlos stehen,
Müsst er Jesus Mutter sehen
Bey solch' grosser Qual und Hohn?
Wen wird nicht der Schmerz umnachten,
Sollt' er ihren Schmerz betrachten
Um den vielgeliebten Sohn!

3) Für des eignen Volkes Sünden
Sah sie Jesum Qual empfinden
Und der Geissel hingestellt;
Sah den süssen Sohn erblassen,
Sah ihn sterben, ganz verlassen,
Und entschweben dieser Welt.

4) Eja Mutter, Quell' der Liebe!
Dass dein Schmerz mich nicht betrübe,
Lass mich klagen neben dir;
Zünd' in mir die Flamme günstig,
Dass ich Christum lieb' inbrünstig,
Leih' du seine Gnade mir!

5) Heil'ge Mutter, lass die Wunden
Des Gekreuzigten gesunden, (?)
Kräftig werden für mein Herz;
Deines Sohnes, der geschlagen,
Für mich würdigte zu tragen,
Theile mit mir seinen Schmerz.

6) Lass mich wahrhaft mit dir weinen,
An dem Kreuz mich dir vereinen,
Weil im Leben ich noch bin;
Bey dem Kreuze mit dir stehen,
Mit dir weilen, mit dir gehen,
Voll Wehmuth verlangt mein Sinn.

7) Jungfrau, herrlichste der Frauen,
Lass mich deine Milde schauen,
Lass mich weinen neben dir!
Lass mich tragen Christi Plagen,
Seinen Tod und sein Verzagen,
Seine Mahl' enthülle mir!

8) Lass mich Wund' um Wunde tauschen,
Mich in dieses Kreuz berauschen,
Um des Sohnes Liebe dort.
In Entflammung, in Entzündung
Gieb mir meines Heils Verkündung,
Jungfrau, durch des Richters Wort.

9) Lass mich durch das Kreuz beschirmen,
Vor mir Christi Tod sich thürmen,
Mich in Gnade seyn erneut;
Wann der Körper wird ersterben,
Lass dann meine Seele erben
Paradieses Herrlichkeit!

Von den Compositionen dieses Liedes, wenn es nicht eine Literatur derselben gilt, braucht vor

allgemein bekannt. Wer sollte nicht das berühmte *Stabat mater* von Palestrina (eigentlich Johann Peter Aloys von Palestrina oder Präneste) kennen, dem Meister des 16ten Jahrhunderts? Welcher Musiker sollte sich nicht die vom seligen Kühnel (jetzt Peters) in Leipzig veranstaltete Sammlung der in der heiligen Woche zu Rom in der päpstlichen Kapelle (sonst wenigstens alljährlich) aufgeführten Gesänge angeschafft haben? Unter diesen ist das achtstimmige *Stabat mater* dieses grossen Meisters gleich das erste.

Nicht minder berühmt ist das Werk von Pergolesi, das er kurz vor seinem frühen Tode schrieb, der 1737, oder wohl richtiger, 1739, erfolgte. Ferner brauchen nur die Namen Astorga, Cafaro, Paolo Grua und dergleichen genannt zu werden. Winters Cantate *die Erlösung der Menschen* ist ebenfalls ein *Stabat mater*, dessen Text auch untergelegt ist. Unter die neuesten noch nicht im Druck erschienenen, gehört ein *Stabat mater* von Häser, dem ich so viel Gehalt und Beyfall wünsche, wie seinem bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen *Salve regina*.

Alle diese und ähnliche Meisterwerke zu charakterisiren und gegen einander zu halten, würde zu weit führen und eine eigene Abhandlung nothwendig machen. Ich begnüge mich daher mit dieser kurzen Anzeige der herrlichsten Werke über unsern abgehandelten Text, in welcher wahren Musikern der Natur der Sache nach nichts Neues gesagt werden kann, und füge nur noch den Wunsch hinzu, dass man die alten Compositionen ehrwürdiger Meister wenigstens in Kirchen und Schulen und in Akademieen, die sich heilige Musik besonders zu ihrem Zweck gemacht haben, nicht gänzlich, zum grössten Nachtheil der Kunst, wie es leider hin und wieder geschieht, um nicht zu sagen gewöhnlich, hintansetzen möge.

Nachrichten.

Amsterdam, Ende Juny. In dem heutigen Berichte über das hiesige Treiben und Schaffen im Gebiete der Musik müssen wir noch etwas aus dem verflossenen Jahre, das Sommer-Concert der Gesellschaft *Harmonica* betreffend, nachholen. Die Concerte waren in der That recht gut, besonders zeichneten sich die letzten vortheilhaft aus. Der Gesang, führt wird, war öfters vorzüglich gut, namentlich bey der Concert-Aufführung von Spohrs *Zemire und Azor*. Der Tenorist führte die schwierige Partie des Azor vortrefflich aus; wir erinnern uns nicht, sie je besser gehört zu haben. Dieser Tenorist ist ein junger Mann, in der vollen Kraft des Lebens; er hat eine sehr schöne Stimme von grossem Umfang und ungemeiner Biegsamkeit, denn auch das Schwierigste singt er mit grosser Leichtigkeit und gebildetem Vortrag, mit richtigem Gefühl und Ausdruck. Seine Bescheidenheit und Gefälligkeit macht ihn um desto achtbarer. Die Partie der Zemire wurde von einer jungen Dilettantin recht gut gesungen, eben so gelangen die von Sander und Ali auch gut; auch die Chöre gingen richtig zusammen. Das Ganze machte eine treffliche Wirkung; die schöne Musik konnte so ganz ungestört genossen werden. Diese Oper war hier immer ein Lieblingsstück des gebildeten Publikums, konnte aber im verflossenen Winter nicht gegeben werden, wegen des leidigen Zwistes des Oberdirectors vom deutschen Theater mit Hrn. Julius Miller; doch darüber vielleicht später noch etwas.

Die deutsche Oper unter der Direction des Hrn. Schütz, welchem der Oberdirector die Alleinherrschaft übertragen hatte, lieferte bis jetzt nicht viel Erfreuliches. Hr. Schütz bestätigte vollkommen, was man von ihm erwartet hatte. Im Herbste des verflossenen Jahres fielen einige ärgerliche und störende Auftritte im deutschen Theater vor. Die Veranlassung dazu gab theils die Entfernung des Hrn. Miller, theils, was diese beym Publikum wieder gut machen sollte, die Anstellung einer hiesigen jüdischen Sängerin, Dem. van Praag, welche früherhin auf einem sogenannten Winkeltheater gesungen hatte. Sie singt, man kann eben nicht sagen gut, auch nicht schlecht; sie hat viel Höhe, (bis dreygestrichenes e und f) ihre Stimme ist ziemlich scharf; sie singt sehr viele Noten, aber mit kleiner Stimme, und ihre Sprache ist einem gebildeten Ohr nicht angenehm. Ein Theil des Publikums war hierüber sehr unzufrieden, ein anderer, der jüdische, war dagegen sehr zufrieden mit ihr und erhob diese Sängerin bis über die Wolken; diess führte zu unruhigen Auftritten im deutschen Theater, so dass die bewaffnete höhere Hand die Ruhe wieder herstellen musste. Das Publikum ersteigte auch einmal dem Hrn. Schütz die Ehre, laut und öffentlich zu verlangen, er solle die Direktion niederlegen, welches er auch versprach und that; doch wurde er nachher vom Ober-

kums blieb nun weg; besonders wurde das schöne Geschlecht abgeschreckt; endlich stellte sich allmälig die Ruhe wieder ein. — Neue Opern haben wir nur wenige gehört, die vorzüglichste war *Fidelio* von Beethoven, doch hätten wir die Besetzung besser gewünscht; dann einige Opern von Rossini, *Donna del Lago* und *Zelmire*, welche letztere weniger Beyfall fand als die erstere. Die *Donna del Lago* wurde ziemlich gut gegeben; besonders zeichneten sich aus Mad. Schütz, Dem. Langer und Dem. van Praag; die letzte gefiel auch darin; eben so Hr. Rosner, welcher vortrefflich sang. Ein Fehler vieler unserer Sänger ist, dass sie beym Singen den Mund nicht genug öffnen, wodurch die Stimme viel verliert. Hr. H. Payer, Musikdirector, oder wie er sich selbst nennt, erster Kapellmeister des deutschen Theaters (wodurch also Hr. Schirmer zum zweyten Kapellmeister erhoben ist,) wollte das Publikum auch regaliren, und liess ein Paar Operetten von seiner Composition aufführen, *die musikalische Akademie* und *die Trauer*; doch beyde Stücke wurden, ohnerachtet der heitern fröhlichen Musik, im Style der Wenzel Müller'schen, wenig beachtet. Hr. Payer hat auch eine Ouverture zur *Donna del Lago* geschrieben, welche, als Einleitung, das darauf Folgende nicht eben sonderlich empfiehlt. Es scheint, er habe Rossini nicht verdunkeln wollen. Wir können eben nicht sagen, dass Hrn. Payers Direction die Oper gehoben habe, wie das versichert wurde. Er dirigirt sitzend, hat ein Pianoforte neben sich stehen, welches er aber äusserst selten gebraucht, und taktirt mit dem Taktirstock. Man war hier sonst gewohnt, dass der Musikdirector diess stehend verrichte, wobey er eine bessere Uebersicht über das Ganze gewinnt und im Nothfall mit der Violine aushelfen kann. Die Oper wurde nicht so fleissig besucht als früherhin, und unter so bewandten Umständen wird sie wohl wieder bald ein Ende nehmen, da der Oberdirector sich wenig ermuntert sieht, sie für seine Rechnung weiter fortzusetzen.

Die französische Oper hat einen bedeutenden Verlust erlitten, denn der geschätzte Tenorist, Hr. Coeuriot, ist nach Paris abgegangen. Wir zweifeln sehr, dass dieser Sänger uns ersetzt werden wird.

Die Concerte von *Felix Meritis* haben uns das von F. M. diessmal das einzige grosse stehende Concert. Der Gesang wurde ausgeführt durch Dem. Bellemont, erste Sängerin der französischen Oper, Dem. Coeuriot und die Herren Coeuriot und Chiodi; auch sang zuweilen eine Mad. Borini, und einige der ersten hiesigen Dilettanten erfreuten uns zuweilen durch ihren Gesang. Das erste der Concerte begann mit einer Symphonie von Fesca; Hr. Coeuriot sang eine Arie von Rossini; Hr. Potdevin blies ein Concertino für's Horn von Appold mit schönem Ton und gutem Vortrag; Dem. Bellemont sang eine Arie von Pär, mit obligater Violine, durch Hrn. van Bree ausgeführt; Dem. B. gehört unstreitig unter die besten französischen Sängerinnen; mit einem bedeutenden *Ton*umfange und gebildeten Vortrag singt sie alles ganz correct; die Passagen treten deutlich hervor, ihre Verzierungen sind passend und ihr Triller sehr gut. Den Schluss der ersten Abtheilung machte Méhuls Ouverture zu *Joseph*. Den zweyten Theil eröffnete eine Symphonie von Mozart; dann spielte Hr. van Bree eine Scene für die Violine von Spohr, welche er so vortrefflich ausführte, dass uns nichts zu wünschen übrig blieb; Dem. Bellemont und Hr. Coeuriot sangen ein Duett von Rossini, und die Ouverture zum *Freyschütz* schloss das Concert. Im zweyten Concert trug Dem. van Brussel ein Concert von Field (Es dur) vor, und gefiel besonders nachher im zweyten Theil durch den Vortrag eines grossen Rondo's (B dur) von Kalkbrenner, dass sie ganz vortrefflich ausführte, so wohl in Rücksicht der Fertigkeit, als des Geschmacks. Das dritte Concert begann mit Spohrs Symphonie in Es dur, welche hier immer, und weit mehr, als die in D moll, gefällt. Hr. Jacobsen spielte ein Concert von Munzberger für Violoncell recht brav, und Hr. Christiani eines von Lindpaintner ausgezeichnet schön und zart. Im vierten Concert blies Hr. Dahmen d. j. ein Concert für die Flöte von Tulou fertig und rein, und Hr. van Lubeck ein Concert für die Violine von Spohr mit ausserordentlicher Fertigkeit und Präcision. Hr. van Lubeck lebt erst seit Kurzem hier; er ist ein sehr geschickter, fertiger Violinist und ein guter Theoretiker, dabey ein sehr bescheidener Mann. Im fünften Concerte erfreute uns ein hiesiger geschätzter Dilettant durch den Vortrag eines Rondo's

trefflich ausgeführt wurden; auch trugen die Herren Dahmen d. j., Stol, Potdevin und Stumpf ein Concertante von Wilms für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, und das diessmal sehr gut und richtig vor. Im sechsten Concert spielte Hr. Bundten ein Concert für die Violine von Lafont; es schien, dass Hr. B. noch nicht genug vertraut mit dem Geiste der Composition und der Spielart von Lafont sey, welches allerdings schwer zu erreichen ist; von dem Meister selbst seine Werke vortragen zu hören, ist jedoch ein herrlicher Genuss. Hr. Kleine blies ein *Concert militaire* für die Clarinette vom hiesigen Hrn. B. Koch; er trug diess brillante und schwierige Stück welches der Componist übrigens so ausgestattet hat, dass es Lärmen genug macht, mit vieler Fertigkeit vor. Das siebente Concert wurde um eine Woche später gegeben, und statt desselben ein Trauerfest zum Gedächtniss und zur Ehre eines Gelehrten und Staatsmannes, des Hrn. Kemper, gefeiert. Zu Eröffnung dieses Festes wurde von Dilettanten, mit Begleitung des Orchesters, eine Trauermusik für Männerstimmen ausgeführt, welche aus einer kurzen Einleitung, Recitativ, Chören und einem Quartett bestand. Darauf recitirte Hr. H. H. Klyn ein Gedicht, und dann folgten ein Grabgesang und noch einige andere Chöre u. s. w. Die Musik war von Hrn. Wilms, und durchgängig einfach und wehmüthig gehalten, besonders der erste Theil und der Grabgesang, welcher eine schauerliche Wirkung machte, wozu auch noch beytrug, dass dieser von dem darauf folgenden durch eine Pause von einigen Takten scharf abgesondert war. Die zweyte Abtheilung wurde mit Musik von Hrn. Fodor eröffnet und beschlossen; diese bestand auch wieder mehrentheils aus Chören; ein Vokal-Quartett ohne Instrumental-Begleitung zeichnete sich besonders darin aus. Diese Musik war in einem mehr heiteren Style gehalten, was einige Zuhörer anstössig fanden; die im ersten Theil gedämpften Violinen traten im zweyten Theile, wo sie ungedämpft waren, zu laut hervor. Die Dichtung war von Hrn. B. Klyn. Hr. Professor van der Palm aus Leyden, ein sehr geschätzter Redner, hielt eine vortreffliche Rede, worin er des Verstorbenen Verdienste schilderte. Das Ganze machte einen tiefen Eindruck. — Im siebenten Concert spielte ein Dilettant auf der Violine Lafont's *Souvenir du Sim-*

Hr. Fodor ein Potpourri für Piano und Violine von Moscheles und Lafont, und zwar beyde ausgezeichnet schön. Im achten Concert trug der junge Hr. Merlin Rombergs Concert in D dur für Violoncell mit vieler Kraft und Fertigkeit vor; wenn dieser junge Künstler ernstlich so fortschreitet, so wird das Violoncell an ihm einst einen tüchtigen Meister gewinnen. Die Herren Potdevin und Heerens bliesen ein Concertante für 2 Hörner von Lindpaintner, und diess schwierige Stück sehr rein und richtig. Im neunten Concert wurden die Gesang- und die Instrumental-Solo-Stücke von Dilettanten ausgeführt. Zuerst ein Concertino für die Clarinette von Lindpaintner, recht brav; der beliebte Tenorist sang eine Scene aus Päers *Achilles* mit grossem Beyfall; ein anderer blies ein Concertino von Drouet für die Flöte, dann folgte ein Stück von Hummel, *la Sentinelle*, gesungen von dem nämlichen Tenoristen und vortrefflich begleitet mit obligatem Pianoforte, Violine und Violoncell; diess Stück gefiel ganz vorzüglich. Eine Ouverture von Fodor schloss den ersten Theil. Im zweyten wurden die Trauer-Musiken von Wilms und Fodor noch einmal wiederholt, welche durch einen gut gelungenen Trauer-Marsch vom hiesigen Hrn. Rauscher von einander abgesondert waren. — In den folgenden Concerten traten noch auf: Hr. Petermann mit einem Fagott-Concert von Winter; Hr. van Bree mit einem Violin-Concertino von Lindpaintner; Dem. Lohr mit einem Harfen-Concert von Bochsa und Variationen von Nadermann; Hr. Jacobsen mit einem Violoncello-Concert von Platel; die Herren Potdevin, Gebrüder Brand und Heerens mit einem Horn-Quartett von Bertelmann, die Herren Greive mit einem Violin-Concertante von Winter, der junge Hr. von Schmit mit einem Concert von Kalkbrenner für Pianoforte und Variationen von Moscheles, *Au clair de la Lune*, welche beyde Stücke er präcis, fertig und geschmackvoll ausführte; Hr. Dahmen d. ä. blies ein Adagio und Polonaise für die Flöte von Keller; die Herren Kleine und Christiani ein Concertante für 2 Clarinetten von Tausch. Das funfzehnte Concert wurde von Dilettanten gegeben, eine Bass- und Tenor-Arie wurden trefflich ausgeführt, eben so ein Duett für 2 Tenöre, und endlich einige Vocal-Quartetten; auch die Instrumental-Stücke, Variationen von Hummel für Pianoforte, Violine und Violon-

An folgenden Concerten waren die Instrumentalstücke: ein Concertant von Tulou für Flöte, Oboe, Horn und Fagott, von den Herren Dahmen d. j., Stol, Potdevin und Stumpf ausgeführt; Variationen von Mayseder für Violine, von Hrn. Coulon ausgeführt; Dem. Bertrand, eine vortreffliche Harfenspielerin aus Paris, liess sich mit Variationen von ihr selbst und von Bochsa mit grossem Beyfall hören; ein Dilettant blies ein Concertino von Kramer für die Flöte, Hr. van Bree spielte ein Concert von Fränzl für die Violine und Variationen von eigener Erfindung sehr gut, und Hr. Christiani trug ein Concertino von Hrn. Lübeck für die Clarinette vor; das Adagio war wohl etwas zu lang; Dem. van Brüssel spielte Moscheles's G moll-Concert und nachher dessen Rondo für Piano und Violine mit Hrn. van Bree, beyde Stücke vortrefflich; auch der kleine Merlin spielte Arnoldi's Violoncell-Concert gut.

Das Publikum nahm lebhaften Antheil an den Concerten, welche durch Dilettanten ausgeführt wurden, wahrscheinlich in der Absicht, diese aufzumuntern. Die Gesangstücke waren grösstentheils von Rossini; als eine Seltenheit hörten wir einmal das Sextett aus Mozarts *Don Juan*, doch diese Seltenheit wurde dankbar aufgenommen. Die Symphonieen waren wieder ungefähr die nämlichen, welche wir im vorigen Winter gehört hatten, und wurden durchgehends gut ausgeführt.

(Der Schluss folgt.)

Preisaufgabe der vierten Klasse des Instituts der Wissenschaften, der Literatur und der schönen Künste des Königreichs der Niederlande, in der öffentlichen Sitzung vom 25. November 1824.

Die vierte Klasse des Königlichen Instituts der Niederlande hat in ihrer öffentlichen Sitzung am 25. Novembre 1824 folgende Preisfrage zur Beantwortung aufgegeben.

„Welches waren die Verdienste der Niederländer in der Musik, vornämlich im 14ten, 15ten und 16ten Jahrhundert; und welchen Einfluss haben die Künstler dieses Landes, welche sich in Italien aufgehalten haben, auf die Musikschulen gehabt, die sich kurz nach dieser Epoche in Italien [illegible]

tuts oder deren Werth in dreyhundert Niederländischen Gulden.

Die Beantwortungen müssen frankirt, vor oder am 1. März 1826 an den beständigen Secretär der 4ten Klasse, im Hôtel des Instituts, am Klovenierszburgval zu Amsterdam, adressirt und überschickt seyn; sie können in der Holländischen, Französischen, Englischen, Italienischen oder Deutschen Sprache abgefasst, müssen jedoch mit Lateinischen Buchstaben geschrieben seyn. Man bezeichnet die Abhandlung mit einem Motto oder Stempel und begleitet sie mit einem verschlossenen Zettel, welcher das nämliche Motto oder Zeichen und den Namen, Charakter und Wohnort des Verfassers enthält.

Wenn, nach dem Urtheile der Klasse, keine der eingegangenen Abhandlungen mit dem Preise gekrönt zu werden verdienen sollte, so behält sich die Klasse vor, die Preisaufgabe zu wiederholen, oder zurückzunehmen.

Die feyerliche Zuerkennung des Preises wird in der öffentlichen Sitzung der Klasse des Instituts im Jahre 1826 Statt finden, und in den einheimischen und ausländischen Zeitschriften bekannt gemacht werden.

Die gekrönte Preisschrift wird das Eigenthum der 4ten Klasse des Königlichen Instituts der Niederlande. Der Verfasser darf sie ohne Bewilligung der Klasse weder zum Theil noch vollständig drucken lassen. Die nicht gekrönten Abhandlungen sowohl als die verschlossenen Zettel werden den Verfassern, wenn sie dieselben, ohne Unkosten für die Klasse, zurückverlangen, im Verlauf eines Jahres nach der Preisvertheilung wieder zugestellt; im entgegengesetzten Falle werden die Zettel verbrannt und die Abhandlungen aufgehoben, um, wie man es für nothwendig erachten wird, gebraucht zu werden.

Für die vierte Klasse des genannten Instituts:

Jacob de Vos Willemsz,
beständiger Sekretär.

Recension.

Zehn Vor- und Nachspiele für die Orgel, [illegible]

Thüringen hat in alter Zeit (schon vor ungefähr anderthalb Jahrhunderten) viele ausgezeichnete und verschiedene wahrhaft grosse Contrapunktisten und Orgelspieler besessen. Um nur Eine anzuführen: Aus Thüringen stammt die Familie der Bache, und mehre ihrer würdigsten Mitglieder, vor, mit und nach Sebastian Bach, haben lebenslang dort gelebt; dieser grosse Mann selbst gleichfalls, bis er nach Leipzig berufen wurde. Wo nun in den Künsten eine gewisse Richtung einmal heimisch geworden ist, da verbleibt sie lange. Sind auch mit dem alten Kittel, vormals in Erfurt, die unmittelbaren Schüler Sebast. B.'s ausgestorben: der mittelbaren — entweder Schüler seiner Schüler, oder sonst in dieser Weise gebildet — giebt es noch jetzt nicht wenige und höchst achtbare. Dass Hr. K. unter die mittelbaren Schüler des grossen Meisters gehöre — ob unter die der ersten oder der zweyten Art, weiss der Rec. nicht — das lehrt dieses sein Werkchen. Hr. K. ist nicht nur des eigentlichen, gebundenen, in allen Stimmen reelen Orgelstyls überhaupt, sondern auch des eigenthümlichen jener Schule, im Fliessenden, Gesangmässigen, leicht und natürlich Scheinenden jeder Stimme, im ruhigen und besonnenen Gebrauche sehr wenigen Stoffs zur Entwickelung eines kleinen Ganzen u. dgl. m., in ausgezeichnetem Masse mächtig, so dass diese Orgelstücke in dieser Hinsicht auch sogar Componisten von wahren Verdiensten anderer Art als Studien mit Grund empfohlen werden können. Melodieen, die an sich und vor der Verarbeitung durch Originalität, Ausdruck und Reiz ansiehen, wie wir sie mit Recht zuvörderst bey Compositionen im freyen Styl, aber auch bey solchen fordern, die den gebundenen in so weit anwenden, als die moderne Musik zulässt; solche Melodieen wird man von Zöglingen jener Schule nicht fordern, sondern nur, wo sie sich dennoch finden, mit desto mehr Dank annehmen. Bey unserm Verf., wie müssen es gestehen, finden sie sich nicht, da nämlich, wo er blosse seine Erfindungen giebt: aber desto besser, dass mehre seiner Stücke alte Kirchenchoräle einführen oder bestimmt vorbereiten; denn die Melodieen dieser Choräle besitzen und behalten immerdar jene Vorzüge. In dieser Hinsicht, aber auch der trefflichen Ausarbeitung wegen, zeichnen wir vorzüglich aus das sanfte, freundliche Andante, zu dem, um die Mitte, die zwey ersten Zeilen des Chorals: Jesus, meine Zuversicht, in grossen Noten, im Pedal genommen, den Grundbass machen; was, der Künstlichen ungeachtet, ganz ungekünstelt und natürlich erscheint. Wir wünschen wohl, der Verf. hätte noch einige Stücke in dieser Art geliefert. In No. 3. nimmt der Verf. die Anfangsnoten der Kirchenmelodie: Dir, dir, o Höchster etc. zum Thema: sie stehen aber im Verfolg der übrigens braven Ausführung so, dass sie für den Nichtkenner zu wenig hervortreten und daher der Zweck dieser Wahl, wenigstens bey einer gemischten Gemeinde, schwerlich erreicht wird. Viel mehr wird er das in den drey zusammengehörenden, kurzen, meisterhaft gearbeiteten Sätzen, No. 6, 7 und 8. Jeder ist zur Vorbereitung einer der drey Strophen des deutschen Kyrie bestimmt, und in jedem nimmt der Verf. die ersten Noten ganz eigentlich als Thema und fugirt sie leicht, fliessend, und auch im Sinn und Ausdruck des Textes; was, wie jeder Sachverständige zugeben wird, eben bey diesen Noten nicht leicht war. (Es versteht sich, dass die Stücke nicht etwa, weil sie fugirt sind, im Tempo geschwind genommen werden dürfen, sondern so, wie hernach die Gemeinde die Strophe singt.)

Diess sey genug, um dem achtungswerthen Verf. — der an seinem kleinen Oertchen wahrscheinlich das ganze Jahr nicht so viel Belohnung empfängt, als mancher nur mittelmässige Strichvogel von Virtuosen an Einem Abende für ein Paar auswendig gelernte Concertstücke — unsre Aufmerksamkeit zu beweisen und Leser, die für diese ganze Gattung Sinn und Verstand haben, auf ihn und dieses sein Werkchen aufmerksam zu machen. Dieses ist sehr gut lithographirt und der Preis so wohlfeil angesetzt, wie das bey solchen, doch zunächst für unbemittelte Leute bestimmten Arbeiten immer geschehen sollte.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1825.

Bekanntmachung.

Der Mangel eines Verlegers und die ausserordentliche Schwierigkeit, hinlängliche Nachrichten aus Italien, Frankreich und andern Ländern zu erhalten, bestimmt mich, auf die Mitbearbeitung der Fortsetzung des Gerber'schen Tonkünstler-Lexikons Verzicht zu leisten, und das ganze Geschäft dem Herrn Baron von Wintzingerode zu überlassen. Ich bitte demnach, keine diesen Gegenstand betreffenden Briefe mehr an mich, sondern an gedachten Herrn Baron abzusenden.

Cassel, den 22. Juny 1825.

v. Apell,
Geheime-Rath etc.

Nachricht und wiederholte Bitte.

Da ich nunmehr die Bearbeitung des neuen Tonkünstler-Lexikons, als einer von dem so verdienstvollen seligen Hofsekretair Gerber gewünschten Fortsetzung seines schätzbaren Werkes, allein übernommen habe, so erneuere ich bey dieser Gelegenheit nicht nur meine bereits im October v. J. an alle bedeutende Herren Componisten, musikalische Schriftsteller, Virtuosen, Virtuosinnen, Sänger, Sängerinnen, Dilettanten, Dilettantinnen, Orgel- und Instrumentenmacher in Deutschland und den zunächst angrenzenden Ländern ergangene Bitte: „mir bald gefälligst ihre genaue Biographie und ein vollständiges Verzeichniss ihrer Werke portofrey zukommen zu lassen" — zumal diese Nachrichten, sogar aus mehren Haupt- und Residenz-Städten, bisher nur sehr spärlich eingegangen sind — sondern diese meine Bitte erstreckt sich jetzt auf alle Länder und Nationen. Insbesondre ersuche ich diejenigen vaterländischen Tonkünstler, Musikliebhaber u. s. w., welche Reisen nach Italien, Frankreich, England, Russland und andre fremde Länder unternommen, oder längere Zeit in denselben verweilt haben, ergebenst, mir gefälligst ihre gesammelten biographischen Notizen von dasigen Tonkünstlern und deren Werken mitzutheilen, und meines herzlichen Dankes im Voraus dafür versichert zu seyn.

Kirchohmfeld bey Stadtworbis, den 28. Juny 1825.

Gesuch.

Ein Musiker, welcher seit zehn Jahren das Fach eines Operndirektors bey mehreren soliden Bühnen bekleidet hat, wünscht als solcher bey einem guten Theater wieder eine Anstellung oder bey einem ziemlich bedeutenden Musikalischen Verein die Stelle eines Musikdirectors. — Hierauf Reflectirende werden ersucht, sich gefälligst in portofreyen Briefen an die Redaction dieses Blattes zu wenden, von wo aus sie nähere Auskunft über obige Anzeige erhalten werden.

Musik-Anzeigen.

Nach einer Uebereinkunft mit Herrn Iwan Müller aus Paris, dem berühmten Cultivateur der Clarinette, der gleich grosse als Componist für sein Instrument und als Virtuos auf demselben ist, werde ich dessen neue Compositionen nächstens herausgeben. Vorläufig will ich nur erwähnen: Concertante für 2 Clarin. mit Orchester- oder Pfte begl., Variat. für Clarin. mit Orchester- oder Pfte begl., Duett für Clarin. und Horn mit Pfte begl. und Polonoise für Clarin. mit Pfte begl. Ferner werden eine Schule für verbesserte Clarinette und Altclarinette in deutscher und franz. Sprache, so wie mehre vortreffliche Compositionen unmittelbar nachfolgen.

Herr Iwan Müller befand sich, nachdem er mehre Monate in Berlin der Einrichtung zu Anfertigung verbesserter Clarinetten bey Herren Kiessling und Schlott, unter seinen Augen, gewidmet, auch drey Concerte mit allgem. Beyfall gegeben hatte, einige Zeit in Leipzig und gab einen kleinen Kreis Gelegenheit, sein ausgezeichnetes Talent welches über Vergleichen mit früher Gehörtem erhaben ist, zu bewundern. Beym Scheiden hinterlässt er die willkommne Hoffnung, im Herbst dieses Jahres nach Leipzig zurückzukehren und in einem öffentlichen Concerte aufzutreten.

Leipzig, den 23. July 1825.

Friedrich Hofmeister.

Hannover, im Verlag der Helwing'schen Hofbuchhandlung ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen in Deutschland zu erhalten:

Sieben II. W. Gesangübungen Stufen zum Ge-

weise durch alle Intervalle, ein-, zwey- und mehrstimmig und 12 der bekanntesten Choral-Melodien zweystimmig für Diskant-Stimmen. Op. 2. Geh. (18 Gr.)

Bey uns ist erschienen, und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schulz, K., Leitfaden bey der Gesanglehre nach der Elementarmethode mit besondrer Rücksicht auf Landschulen bearbeitet. Dritte vermehrte Auflage. gr. 8. (Pr. 6 Ggr. oder 7½ Sgr.)

Darnmann'sche Buchhandlung in Züllichau.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Lindpaintner, Ouverture de la Tragédie Paria pour gr. Orchestre. Op. 52..... 1 Thlr. 16 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 3 Duos p. 2 Violoncelles. Oeuvr. 75..... 1 Thlr. 16 Gr.
Fürstenau, A. B., 2ме Concerto pour la Flûte avec Acc. de l'Orch. Op. 53..... 2 Thlr.
— le même avec Acc. de Pianof..... 20 Gr.
— Variat. brill. sur un thème du Mélodrame: Précieuse, pour la Flûte avec Acc. de l'Orch. ou Pianoforte. Op. 54..... 2 Thlr. 12 Gr.
— le même avec accomp. de Pianof..... 20 Gr.
Bärmann, H., Exercices amusants pour la Clarinette. Oeuvr. 30..... 1 Thlr.
Rossini, J., Variations pour la Clarinette avec Acc. de l'Orch. (ou de Pianof.)..... 1 Thlr.
— Variations pour la Clarinette avec Acc. de Pianof..... 12 Gr.
Müller, F., Etudes pour la Clarinette. L. 1.... 12 Gr.
Lindpaintner, P., Romance et Rondeau pour Cor de Chasse avec Acc. de l'Orchestre. Oeuvr. 48..... 2 Thlr. 12 Gr.
Onslow, G., Quintetto No. VIII. arr. p. Pianof. à 4 ms. par Mockwitz. Op. 24. 1 Thlr. 16 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arrangée d'un Trio. Op. 26..... 2 Thlr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arrangée d'un Trio. Op. 27..... 2 Thlr.
Bach, Joh. Seb., Fugue pour l'Orgue arrangée p. Pianof. à 4 ms. par C. C. Kegel. No. 1. 10 Gr.
Bach, F. W., Fugue pour l'Orgue arrangée pour Pianof. à 4 ms. par C. C. Kegel. No. 1. 10 Gr.
Gabrielsky, W., 8 deutsche Lieder, für 1 Singst. mit Begleitung des Pianof. Oeuvr. 77... 16 Gr.

Angely, L., Sieben Mädchen in Uniform, Vaudeville im Klavierauszug von H. A. Präger. 2 Thlr.

Righini, V., Das befreyte Jerusalem (Gerusalemme liberata). Klavierauszug. Neue Ausgabe in Steindruck..... 3 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gebauer, 6 Duos pour Clar. et Violon. 1 et 2 Partie..... à 1 Thlr.
Gaude, Serénade pour 2 Guit. Op. 50..... 12 Gr.
Carulli, Potpourri p. Guit. Op. 79..... 9 Gr.
Bochsa, Rondo alla Polacca p. la Harpe..... 9 Gr.
Kreutzer, Quat. No. 3. p. Fl., Violon., Alto et Bas. 1 Thlr.
Weber, Potpourri tiré de l'opera: Euryanthe, en Harm. par Küffner..... 2 Thlr. 12 Gr.
Roy, Méthode de Cor de Signal..... 1 Thlr. 4 Gr.
Haydn, Missa Solemnis en Harmonie in C.... 3 Thlr.
Ries, 3 Sonat. à 4 m. Op. 30. No. 2..... 12 Gr.
Leidesdorf, Son. p. Pf. Op. 75..... 16 Gr.
Beethoven, gr. Quintetto pour Pianof. à 4 ms. Op. 16..... 1 Thlr. 8 Gr.
Keller, gr. Variations pour la Flûte av. accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hbs, 2 Clar., 2 Bassons, 2 Cors, Tromp. et Timbales. Op. 21..... 1 Thlr. 16 Gr.
— gr. Variations pour la Flûte avec Pianof.... 16 Gr.
Boroni, 24 Tänze für 2 Violinen., Flöte, Clar., 2 Hörn. et Bas. 3e Liefer..... 1 Thlr. 12 Gr.
Beethoven, Grand Quatuor p. Violon. etc. arrangé p. Pianof. à 4 ms. Op. 59. No. 3. 1 Thlr. 6 Gr.
Fesca, 6 Tafel- und Trinklieder von W. Müller f. 4 Männerst. 2 Tenore et 2 Basse Op. 35. 1 Thlr. 6 Gr.
— Quatuor pour deux Violons, Alto et Vlle. Op. 36..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Quatuor brillant pour Flûte, Violon., Alto et Vlle. Op. 37..... 1 Thlr. 12 Gr.
Haydn, Sinfonie militaire p. Pianof. à 4 ms.... 1 Thlr.
Kulenkamp, Rondeau pour Pianof. avec accomp. de l'Orchestre. Op. 19..... 12 Gr.
— Rondeau pour Pianof. avec acc. de 2 Vls., Alto et Basso. Op. 19..... 18 Gr.
— Rondeau pour Pianof. avec acc. de l'Orch. Op. 19..... 1 Thlr. 6 Gr.
Ries, Hub. Quatuor brillant p. deux Violons., Alto et Vlle. Op. 1..... 1 Thlr.
Kummer, gr. Quatuor brill. p. la Flûte av. Violon, Alto et Vlle. Op. 8..... 2 Thlr. 14 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten August. **No. 35.** 1825.

Einiges über den Aufsatz des Herrn D. Franz Stöpel „Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre" u. s. w. in No. 31. dieser Zeitung.

Dass im Fache der Harmonielehre noch immer überaus Vieles auf blossen Annahmen beruht, weiss Jeder, der sich mit den Systemen dieser Kunst nur einigermaassen bekannt gemacht hat; der rechte Grund für ein völlig consequentes System muss freylich noch nicht gefunden seyn, da die Darstellungen der meisten Lehrbücher so viel Schwankendes und einander Widersprechendes haben. Man sucht also noch nach Klarheit, was sehr lobenswerth ist. Jeder redliche Versuch, auch nur einen Punkt des grossen dunkeln Feldes in's rechte Licht zu setzen, wird daher den Dank aller Musikfreunde verdienen. Bey jedem Versuche solcher Art wird man sich aber wohl vor Allem zu hüten haben, die bereits erlangten Kenntnisse, die den Meisten zu Gebote stehen, ohne Noth zu gering anzuschlagen, wenn man sich bey Umwandlungsversuchen gewöhnlich verleitet fühlt. Auch der Hr. Verf. jenes Aufsatzes scheint mir in der That den Standpunkt unserer Kenntnisse im Fache der Harmonie öfter zu niedrig gestellt zu haben.

Zuerst bemerkt er in der bekannten Darstellung der einfachsten harmonischen Behandlung der Töne durch die Duroktave, die er bis zur Fortschreitung in die Septime mit Recht rein nennt, „man müsste denn in der Fortschreitung aus C dur in G dur und von F dur in C dur fehlerhafte verdeckte Quinten sehen wollen". Ich würde aber in Verlegenheit kommen, wenn mir Jemand noch jetzt solche pedantische Quinten- und Oktaven-Jäger zeigen wollte, ob ich sie als Todte oder Lebendige behandeln sollte. Solche giebt es gar nicht mehr. Im Gegentheil dürfte unsern heutigen Componisten, diren, mit weit grösserm Recht vorgeworfen werden können, dass sie sich über fast alle, auch noch so gut begründeten Gesetze der Harmonie erhoben wähnen, und zuweilen Dinge schreiben, die den Aeolsharfen viel besser, als den Menschen lassen. Wird doch selbst der Fortschritt von einer sogenannten falschen Quinte in eine reine in namhaften Fällen für gut erklärt. Man sehe z. B. nur die Abhandlung von Häser im Jahrgange 1823 dieser Zeitung No. 34. p. 547. Und ich kann nicht sagen, dass eine solche Fortschreitung im ersten Grade der Verwandtschaft im vier- und mehrstimmigen, ja bey liegendem Basse im dreystimmigen Satze etwas Unstatthaftes hätte, ob ich gleich im Allgemeinen mit dem Hrn. Dr. St. den Fortschritt von einer reinen in eine falsche Quinte naturgemässer finde. Was nun die verdeckten Quinten anlangt, so weiss ich nicht, warum man diese geradehin verwerfen kann. Es giebt freylich welche, die so schlecht klingen, wie die schlechtesten unter den wirklichen z. B.

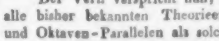

und dergl.

Der Verf. verspricht nun, da ihm mit Recht alle bisher bekannten Theorieen über Quinten- und Oktaven-Parallelen als solche erscheinen, die den letzten Grund, warum sie schlecht klingen, noch nicht gefunden haben, uns wenigstens Andeutungen zur Lösung dieses Problems zu geben. Entweder verstehe ich diese Andeutungen nicht, oder der Verfasser hat uns auch nichts weiter erklärt, als was uns bereits Andere gegeben haben. Der Hauptsatz jener Abhandlung ist folgender: „Die ganze Lehre von Oktaven- und Quinten-Folgen ist falsch, weil das Princip, worauf sie sich gründet, falsch ist." Wir wollen sehen, wie der Verf.

Quintenfolgen nicht allein in der Einerleyheit und vollkommenen Gleichheit der aufeinander folgenden Intervalle, sondern auch in der dadurch gegebenen zu grossen Fremdartigkeit der Akkordfolge gesucht haben. Was darüber weiter gesagt wird, führt schon Türk in seiner allbekannten Generalbass-Schule p. 76—80 weitläufiger an; ja sogar die Mizlersche *musikalische Bibliothek* wird dort angezogen, wie in der Abhandlung des Hrn. D. St. Dass nun jene Gründe das Warum nicht erklären, ist gleichfalls längst zugestanden. Die Aufeinanderfolge zweyer Quinten in gerader Bewegung ist also keineswegs die einzige Ursache des Uebelklingens; kein gebildeter Musiker glaubt das mehr. Es giebt aber Dinge, die nicht aus einer, sondern aus mehreren zusammentreffende Ursachen falsch werden, und so ist es mit den Quintenparallelen. Ich für meinen Theil muss immer noch die Einerleyheit der harmonischen Intervallenfortschreitung in gerader Bewegung für eine (aber nicht die einzige) Ursache des Uebelklingens ansehen, so lange keine triftigern Gründe gefunden werden. Dass nicht vom Unisono geredet wird, versteht sich. Wenigstens ist der Schluss des Hrn. St., wenn er diesen Grund völlig verwirft, durchaus falsch. Er sagt nämlich: „Wäre das Argument probat, so müsste ein solcher Harmonieenschritt augenblicklich wohlklingend werden, wenn das Argument angewendet und also das vorgebliche Uebel gehoben wäre.“ Das heisst, wie das Beyspiel zeigt, nichts anderes, als — wenn die gerade Bewegung aufgehoben und dafür die Gegenbewegung angewendet würde. Denn Hr. St. fährt fort: „Dann müsste ja derselbe Harmonieenschritt in dieser Gestalt wohlklingend seyn?

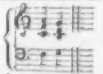

Er meint: „Das behaupten nun auch unsere Musiker, um nur einmal consequent zu seyn.“ Ich behaupte das nach der allgemeinen Annahme gleichfalls; und der Hr. D. St. kann nicht umhin zuzugeben, dass das Ding, weil die eine, das Uebel erhöhende, Ursache, die Einerleyheit, gehoben ist, besser werde. Es muss also doch etwas darauf ankommen, sonst könnte ja die Sache dadurch nicht besser werden! Dennoch setzt er hinzu: „Wer, mit gesunden Ohren, möchte behaupten, dass solch' eine Harmonieenfolge gut klinge?“ Wenn aber der Hr. Verf. weiter keinen Beweis wider das Schlechte eines solchen Fortschrittes hat, als das gesunde Ohr: so hat ein Jeder das Recht, seine beyden Ohren gegen die zwey Ohren des Verf. zu setzen und zu behaupten: „Das Ding klingt allerdings gut.“ Und ich behaupte das auch, aber nicht bloss um meiner Ohren willen, sondern in der That aus dem Grunde, weil die eine Ursache des Uebelklingens gehoben ist. Nach meinem Dafürhalten wird eine Quintenparallele nur dann schlecht, wenn Intervallen-Einerleyheit sich mit zu entfernten Akkorden paart — ob ich gleich weiss, dass eine solche Angabe nur zeigt, wenn Quintenparalleln für schlecht zu halten sind, nicht aber warum sie es eigentlich sind. Der Verf. hätte uns sagen sollen, wie es komme, dass jene Fortschreitung übel klänge — das hat er jedoch nicht gethan. Oder sollte es wirklich die einzige Ursache seyn, weil beyde Akkorde nicht im nächsten Grade der Verwandtschaft stehen? Fast scheint es so. Wären aber wirklich solche Akkordfolgen schlecht, so würde Niemand schlechter dabey wegkommen, als Palestrina und sein ganzes Zeitalter, denn die Herren setzen so recht absichtlich solche Akkordfolgen in Menge, so dass man sie Lieblingsakkordfolgen jener Zeit nennen kann. So fängt z. B. gleich Palestrinas *Stabat mater* so an:

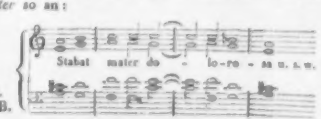

Wäre des Hrn. D. St.'s Satz richtig und die getadelte, völlig für übelklingend ausgegebene, Akkordfolge in der That eine solche: so müsste alsbald die Herrlichkeit Palestrinas und seiner Zeitgenossen zu lauter übelklingendem Zeuge werden, und die Liebhaber der Werke jener Männer würden unter die Menge gehören, die für reine Musik gar keine gesunden Ohren hätten. Das wird aber der Verfasser doch wohl nicht behaupten mögen. Mir scheint es daher, als wäre er eben hier gar zu weit gegangen, und er würde Mühe haben, eben diesen Satz nur einigermassen zu vertheidigen.

So muss ich auch für zu weit gegangen erklären, was der Verf. gleich darauf sagt: „Wie nun, von jenem Princip ausgehend, die Theoreti-

Hauptkommission dieser Ausgabe für Deutschland übernommen. Man kann sich daher an sie oder sowohl, als an mich selbst verwenden.

Soviel zur vorläufigen Nachricht über ein Unternehmen, für das ich alles thun werde, was nur in meinen Kräften ist, und für das ich, ohngeachtet jener Konkurrenz, auf sattsame Unterstützung vom Publikum mit Vertrauen hoffe. Eine bestimmtere Anzeige, für das Ganze sowohl als das Einzelne, soll nächstens nachfolgen.

Zürich, im Februar 1801.

G. H. Nägeli.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Hoffmann, Gesänge beym Klavier. Op. 4. 20 Gr.

Wineberger. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Gleissner. Sinfonie pour 2 Violons, Viola et Basse obligés, Flöte, 2 Oboes etc. ad libit. Op. 1. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 8 Gr.

André, Neue Theatergesänge 3r Theil. 1 Thlr.

— — Tänze für's Klavier. 2r Heft. 8 Gr.

— — 2me Concerto p. la Flûte. Op. 10. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Ouverture aus der Kantate: der Friede Teutschens für's Orchester. Op. 9. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., 3 Divertissements pour 2 Violons, Viola, Violoncelle, Flûte, Hautbois, 2 Cors et Basse, arrangés de Quatuors. Op. 85. par Wranitzky. 3 Thlr. 8 Gr.

Rolla, Concerto pour le Viola. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Rode, 5me Concerto pour le Violon. 1 Thlr. 20 Gr.

Reichard, Lieb' und Treue, *Liederspiele* für 2 Flöten oder 2 Violnen eingerichtet. 8 Gr.

Blumenkranz dem neuen Jahrhundert geflochten. Eine Liedersammlung. 16 Gr.

Maindroite, Chansons libres avec accompagnement de Pianoforte. 9 Gr.

Paesiello. Klavierauszug des Barbiers von Sevillen. Erster Act. 1 Thlr. 18 Gr.

De Lannoy, Romances accompagnées du Pianoforte ou la Harpe. Partii 3. 21 Gr.

v. Heyden, L. B., Dem Unbekannten in einer Sommernacht. Eine Hymne von Rosegarten, für 1 Singst. mit Begl. des Klav. 16 Gr.

Piccini, L., Le Povere donzelle, Pollaca con Recitativo tratta dall' amante Statua. 20 Gr.

Vogler's (Abt) Choralsystem. 2 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., La Création du monde — ou Oratorio arr. en Quintetti pour 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle. 4 Thlr.

— — Grande Sinfonie à plusieurs instruments. Op. 58. No. 1 et 2. à 2 Thlr.

— — 3 Quintuors arr. des gr. Sinfonies à 1 Fl., 2 Viol., Alto et Violoncelle. Liv. 3. 3 Thlr. 8 Gr.

— — Dieselben einzeln. Liv. 5. No. 7-9. à 1 Thlr. 8 Gr.

Boethoven, 3 Sonate p. il Fortepiano con 1 Violino. Op. 12. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 2 Sonates pour le Pianoforte. Op. 14. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 78. 2 Thlr.

— — 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 7?. Liv. 1 — 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

— — 12 Duos pour 2 Violons Op. 70. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Köhler, H., Plaisir pour la Flûte ou 12 airs favorites avec variations, Op. 16. 18 Gr.

Mozart, Sonate pour le Clavecin ou Pianoforte à 4 mains. Op. 24. 1 Thlr. 4 Gr.

— — grand Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 22. 1 Thlr. 4 Gr.

Pleyel, Concerto pour Clarinette principale, 2 Violons, A. et B., 2 Obois et 2 Cors de chasse Op. 54. 1 Thlr.

— — Le même Concerto pour Flûte principale et le même accomp. Op. 65. 1 Thlr. 18 Gr.

Schönebeck, Concert pour le Basson principal, acc. de 2 Violons, 2 Violas, 2 Hautb., 2 Cors, Violoncelle et Basse. Op. 4. 1 Thlr. 18 Gr.

Stumpf, 12 pieces harmoniques pour 2 Clarin., 2 Cors et 2 Bassons, tirés de l'Opéra Pal: za de Salieri, Suite 4. 1 Thlr. 18 Gr.

Wranitzky, Andante pour 2 Clarinettes, 2 Cors de chasse et 2 Bassons de l'Opéra Oberon. 18 Gr.

Alexander, 10 Variations pour le Violoncelle accompagné d'un Violon sur l'air: O meia lieber Augustin 7 Gr.

Bliessener, J., 3 Duos concertants pour Violon et Viola. Op. 7. 1 Thlr. 18 Gr.

Hennig, C., 6 Duos progressives, avec leurs doigtés pour 2 Violons. Op. 19. 1 Thlr. 18 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

---

ker oft gut heissen mussten, was fehlerhaft ist (nämlich nach des Verfassers noch zu beweisender Meinung) haben sie auch wieder schlecht geheissen, was durchaus gut ist," z. B.

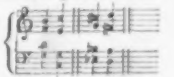

Wenn auch einige Theoretiker das erste Beyspiel für fehlerhaft erklarten: so geschah das nicht der Quinten wegen, denn in der nächsten Verwandtschaft hält sie ja Jeder für erlaubt, man nennt sie Hornquinten: sondern weil dadurch in zwey Stimmen eine Einerleyheit vorhörbarer Intervalle und zugleich ein Intervallen-Sprung hervorgebracht wird, der so oft im rein vierstimmigen Satze als Fehler zu betrachten ist, wie oft er das melodische Fortschreiten jeder Stimme für sich und im Verhältniss gegen die übrigen stört. Es giebt also Verbindungen der Akkorde, in denen ein solcher Fortgang der melodiösen Verhältnisse wegen nicht gut geheissen werden kann, und andere, wo er sogar aus eben dieser Ursache sehr gut wird: an und für sich aber wird das Beyspiel durchaus nicht mehr unter die verbotenen Fortschreitungen gerechnet. Im andern Beyspiele hingegen hat der Verf. recht, wenn er es unter diejenigen verbotenen zählt, die wohl nicht verboten seyn sollten. Indessen giebt es auch Theoretiker, die solche Fortschreitungen gut heissen; wenn ich nicht sehr irre, ist diess z. B. in der Beurtheilung der letzten Sonaten Mollers, eines gründlichen Tonsetzers, in dieser Zeitung geschehen. In der That hört auch das sonst Fehlerhafte solcher Quinten auf, Fehler zu seyn, weil der Leiteton, cis, und die Septime des eigentlichen Stammakkordes, g, das hier als Terz erscheint, den d dur-Akkord annächst verlangen. Durch diese beyden natürlich fortschreitenden Töne wird die Quinte, die der Bass mit dem Tenor bildet, stark gedeckt. Wenn nun also die Quinten in der Harmonie nicht vorherrschende, sondern untergeordnete Intervalle werden, so sind sie nicht für fehlerhaft zu achten, denn Harmoniensprung, der hier nicht Statt findet, und Einerleyheit in der Fortschreitung der Intervalle, Beydes zusammen, geben erst nach meinem und Anderer Dafürhalten wirklich fehlerhafte Quinten. — Dennoch kann es Fälle geben, z. B. in Sätzen, die nicht schnelle, metrischen wegen solche Fortschreitungen besser zu vermeiden sind. Da werden sich Auflösungen, wie folgende, immer schöner ausnehmen,

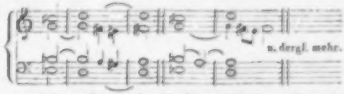

Wenn ferner der Verf. aus Fischers Choralbuche einen Satz anführt, der für unbedenklich gehalten werden soll, so muss ich auch davon sagen, dass der Quinten wegen unsere Theoretiker mit Recht nicht dagegen seyn können. Der Satz ist folgender: 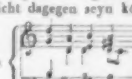 Die hier vorbereitete Septime d (hier 5) hebt ja den Begriff von c dur völlig auf. Es ist also wohl eine Quintenfortschreitung im Sopran und Alt, aber kein Harmoniensprung, der zu einer fehlerhaften Quinte gehört. Dennoch ist die Harmonie nicht zu loben; sie ist ärmlich und es hätte etwa heissen sollen:

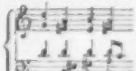

Der Satz ist also nicht der Quintenfolge wegen schlecht, sondern er wird es der innern Armuth wegen, die noch dazu unmelodisch ist; deswegen wirkt auch die Quintenfolge so nachtheilig, weil mit ihr der vierstimmige Satz erst wieder deutlich eintritt.

Dieses Alles zusammengefasst, hatte doch wohl der Verf. nicht sagen sollen: „Die ganze Lehre von den Quinten und Oktaven ist falsch, weil der Grund falsch ist." Der Verf. hat uns ja keinen andern Grund angeführt, als einen bekannten, weder zur Entschuldigung noch zur Verwerfung der Quinten, den einzigen oben angeführten Fall ausgenommen, der noch von Vielen, wenn auch nicht von Allen, mit Unrecht für verboten angesehen wird. Gottfried Weber, mit dem übrigens der Verf. in der Hinsicht auch nicht zufrieden ist, schreibt unter andern davon Folgendes, was immerhin Beherzigung von den Componisten verdient: „Im Ganzen möchte ich aber jedem Tonsetzer

tung doch immer lieber zu vermeiden, als sich solche zu erlauben; theils darum, weil, auch wenn sie seinem Ohre — etwa bey der Prüfung am Pianoforte — nicht anstößig klingt — ein anderes Ohr unter andern Umständen vielleicht doch Anstoß daran findet u. s. w. Und das ist billig. Am Ende seiner Andeutungen meint es auch der Hr. Verf. so.

Der Verf. sagt weiter: „Die Töne entwickeln sich nach der mathematischen Klanglehre und nach der Geschichte der Musik auf folgende Weise: c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, des u. s. w. Das ist richtig, wenn es statt Töne heißt: Töne nach der Akkordfolge. Dasselbe nehmen jedoch Alle an, wenn sie sagen, die Akkorde verknüpfen sich ihrer ersten Verwandtschaft nach durch Quarten- und Quintenfortschreitungen. Da geht ja ebenfalls c in g dur; ist man wieder in c zurückgekehrt, so geht man aus c in f dur; aus f in c und dann in b u. s. w. Wir besitzen aber nun einmal ausser dieser Tonreihe von 1 bis 3 auch noch die andere für Melodie von 1 bis 8. Diese melodische Tonreihe hat sich bekanntlich nicht immer, nicht unter allen Völkern, noch zu allen Zeiten, gleich gebildet, was die verschiedenen griechischen Tonarten auch in Rücksicht auf melodische Fortschreitung, ferner die ganz davon abweichende gaelische und chinesische hinlänglich beweisen. Es wird also Niemand behaupten können, dass unsere Oktavenleiter schlechthin nothwendig sey: sonst hätte sie nie anders sich gestalten und die Liebe der Völker auf so verschiedene Weise so überaus lange festhalten können, wie sie es wirklich auf sehr abweichende Weise gethan hat. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Tonleiter die natürlichste sey; auch thut das hier gar nichts zur Sache, denn unsere Tonleiter von 1 bis 8 ist vielen Völkern durch langen Gebrauch mindestens so nothwendig geworden, dass wir ohne sie keine Musik haben könnten, die der Menge nur einigermassen eingehen würde. Es muss also zu diesen einmal vorhandenen, melodischen Tönen der Oktavenreihe eine Harmonie nach solchen Gesetzen gefunden werden, die auf das Beste dem Naturgange harmonischer Aneinanderreihungen entsprechen. Dass will auch der Verfasser. Wenn nun in der Tonleiter von c auf der Sexte a der Durakkord f anklingt, und darauf, mit der Septime f, g dur folgt: so kann das ja nach dem Verf. selbst nur für den Mollsakkord von c dur angesehen und angehört werden. Warum will nun in solchem Falle der Verf. die Quinten, die auf die natürlichste Weise in dieser Fortschreitung zwischen Baß und Tenor entstehen, so ängstlich vermieden haben? Es geschieht ja dadurch kein Harmoniensprung, was Hr. D. St. selbst bekennt. Ich sehe also nicht, warum folgender Gang falsch seyn soll

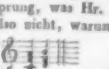

. So sehr ich auch sonst in sehr vielen Punkten der alten Lehre von den Quinten das Wort rede, nämlich so, wie ich mich darüber erklärt habe: so finde ich es doch in diesem Falle ganz unnöthig, künstliche Wendungen zu suchen, um solchen Quinten aus dem Wege zu gehen, von denen hier die Rede ist. Auch kommt es mir vor, als widerspräche sich der Verf., wenn er diese Quinten für fehlerhaft erklärt, da er doch früher folgende für richtig hielt

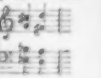

Ich habe nur noch zu wiederholen, dass ich weder allein um der Bewegung willen, noch allein um der Ausweichung in einen entfernten Akkord willen den Gang falsch finde, sondern nur, wenn Beydes zusammenkommt. Uebrigens suchen wir seit lange nicht mehr das Hauptunheil in der Musik in Quinten und Oktaven, sondern wahrhaftig in ganz andern Dingen. Darin aber hat der Hr. Verf. ganz recht, wenn er schreibt, eine Folge grosser Terzen und grosser Sexten klingt eben so schlecht, wie eine Quintenfolge. Unsere Lehrbücher untersagen auch namentlich den Fortschritt von einer grossen Terz in eine andere und zwar aus demselben Grunde, den sie in Rücksicht auf die Quinten anführen. Unter den gehörigen Einschränkungen und zwar unter denselben, wie bey den Quinten, scheint mir das Verbot, wie dem Verf., völlig naturgemäss.

Ueberhaupt muss ich noch sagen, dass alle meine kleinen Entgegnungen nicht geschrieben worden sind, um gegen den Verf. jenes Aufsatzes aufzutreten, sondern es sind diese Bedenken nur darum gegeben worden, damit der Hr. D. seine Untersuchungen noch schärfer ins Auge fasse, das zum wenigsten undeutlich Scheinende darin klarer auseinander setze, und, weil das in einem Aufsatze des

Raumes wegen nicht wohl gehen will, lieber in einem kleinen Büchelchen. Die Sache an sich ist wichtig genug.

Zum Schluss will ich nur noch die Musiker auf ein in vielen Dingen scharfsinniges, dennoch wie es scheint, fast ganz vergessenes, wenigstens nur von sehr Wenigen beachtetes Werk wieder aufmerksam machen; es sind *„Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapunkte u. s. w. Darmstadt 1798.“* Freylich hat es, wie ich zugleich bekennen muss, so viel Schwerfälliges, dass man sich nicht ohne Mühe und Anstrengung hineinstudiren wird. Es wäre daher wohl zu wünschen, denn Viele lassen sich, wie es nun einmal ist, doch davon abschrecken, dass irgend ein gründlicher Musiker, dessen Zeit es erlaubte, das Eigenthümliche dieses Systems möglichst klar, und doch viel kürzer darstellte, bey welcher Arbeit sich allerdings mancherley Schwierigkeiten finden würden: desto verdienstlicher würde sie aber auch seyn. Andeutungen lassen sich nicht wohl darüber geben; ich begnüge mich daher, im Allgemeinen zu versichern, dass Niemand, der an theoretischen Untersuchungen Geschmack findet, das Buch ohne vielfache Anregung aus der Hand legen wird. Der Verf. desselben ist J. G. Portmann.

* *

Nachrichten.

Amsterdam. (Beschluss der vorigen Nummer). Fremde Künstler besuchten uns nur wenige. Hr. Zöllner gab ein Orgel-Concert. Die Kenner fanden sein Spiel im gebundenen Style gut und zweckmässig, nur hätte man ihm mehr Fertigkeit gewünscht. Von hier reiste er nach Haarlem, gab auf der dortigen berühmten Orgel ein Concert, und liess sich dann auch in andern holländischen Städten hören.

Hr. H. Payer, erster Kapellmeister des deutschen Theaters, gab ein Concert und spielte darin unter andern ein Concert für Pianoforte von seiner Composition, wobey uns der Vortrag besser als das Werk gefiel; mit seinem Schüler Hrn. Pietschmann spielte er Variationen für zwey Pianofortes, von ihm selbst componirt; ferner eine (wenigstens so genannte) freye Phantasie für das Pianoforte und durch die Erfindung der Physharmonica viel gewonnen habe.

In einem Concerte, welches Dem. Langer, Sängerin bey der deutschen Oper, gab, und worin sie nicht weniger als sechsmal sang, spielte sie auch ein Potpourri auf dem Aeolodikon; ein Instrument welches vom hiesigen Instrumentmacher von Raay, (wie er selbst sagt,) erfunden ist; es hat viel Aehnlichkeit mit der Physharmonica und scheint beynahe die nämliche Erfindung zu seyn. Auf dem Aeolodikon kann man aber ein gutes Crescendo und Diminuendo hervorbringen; da nun Hr. Payer auf der Physharmonica nichts dergleichen hören liess, so scheint es, dass das Aeolodikon, in dieser Rücksicht wenigstens, einen bedeutenden Vorzug habe. Dem. Langer spielte aber das Potpourri, welches von eigener Zusammensetzung war, ziemlich schülermässig; das Publikum, dem dieses zu lange dauern mochte, war so gefällig, mit einem lauten Applaudissement einzufallen, und so nahm das Stück auf eine schickliche Art ein Ende.

Die fürchterlichen Ueberschwemmungen im Anfange des Februars veranlassten auch einige Concerte zur Unterstützung der Nothleidenden. Das erste derselben gaben die hiesigen ersten Tonkünstler, vereinigt mit einigen Dilettanten; man hatte *die Schöpfung* von Haydn gewählt, und die Ausführung geschah unter der Leitung des Hrn. Fodor.

Auch die Dilettanten-Gesellschaft von *Blaas en Strykkunst* gab ein Concert im französischen Theater zu diesem Zwecke. Die reine Einnahme betrug 2500 Gulden.

Der Organist an der neuen reformirten Kirche, Hr. Brachthuizer, ein Blinder, gab auch ein Orgel-Concert für die Nothleidenden. Wollten wir alle in diesem buntscheckigen Concerte ausgeführten Stücke nennen, so würden die Leser mit Verwunderung vernehmen, was hier alles auf der Orgel gespielt wird. Die Einnahme war ungefähr 5000 Gulden.

Ferner gaben die drey Militairmusik-Chöre der hiesigen Bürgerschaft, vereinigt mit der Musik der Besatzung, ein Concert in der alten lutherischen Kirche zu gleichem Zweck. Die Märsche, welche natürlich sehr stark besetzt waren, machten nicht wenig Lärm. Das erste Allegro der Es dur-Symphonie von André, und die Variationen über den Alexander-Marsch nahmen sich gut aus. Hr. Moscheles wird wahrscheinlich nicht erwartet haben, dass seine Variationen als Militair-Musik arran-

lich war, von Hrn. Rauscher gut geleistet worden. Das Ganze gefiel, die grosse Kirche war voll, und die Einnahme betrug ungefähr 9000 Gulden. Noch einige andere Concerte und Theater-Vorstellungen wurden zu diesem Zweck gegeben und gaben alle einen reichlichen Ertrag.

Die deutsche Oper wird nach einer öffentlichen Ankündigung mit Ende August ein Ende nehmen, inzwischen sollen aber die Lieblingsopern noch einmal aufgeführt werden; hierunter wurde auch begriffen eine neue Oper von Hrn. Schütz, in Musik gesetzt von Hrn. Payer. Da wir mit dieser Oper noch zu wenig bekannt sind, so enthalten wir uns alles Urtheils; inzwischen ist das Ganze, da es zu lange dauerte, abgekürst worden, hat aber dadurch nichts verloren.

Im holländischen Theater fand am Ende des Frühlings, beym gewöhnlichen Jahresschluss des Theaters, ein für den Freund der Musik angenehmes Ereigniss Statt. Es wurde nämlich, unter der Leitung des Hrn. Benucci, von den Gesangzöglingen dieses Theaters Rossini's *Barbier von Sevilla* zweymal mit vielem Beyfalle gegeben. Wenn man die kurze Zeit in Betrachtung zieht, in welcher jene Zöglinge Hrn. Benucci's Unterricht genossen haben, so haben sie wirklich alles Mögliche geleistet, und berechtigen zu guter Hoffnung für die Zukunft. Alle Partieen waren durch sie besetzt, nur die des Bartolo war durch Hrn. Majofski senior ausgefüllt, und zwar so vortrefflich, wie diess hier noch nicht geschehen ist. So hätten wir also wieder Hoffnung, eine National-Oper zu bekommen. Apoll gebe ihr gutes Gedeihen!

München, am 24. July. Unsere deutsche Bühne hat während der letztern drey Monate zwey Neuigkeiten, zwar in ihrer Sprache gesungen, aber nicht für dieselbe geschrieben, zur Aufführung gebracht, deren erstere, *Constantin* genannt, von dem hiesigen Hrn. Kapellmeister und Operndirector Stunts vor einigen Jahren für das Theater Fenice in Venedig componirt und dort mit Beyfall gekrönt, bey uns, wo ein deutscher Poet das Gedicht in hochfliegende Worte übertragen hat, welche der Componist auf unbegreifliche Weise zu seinem eigenen Nachtheil seiner Arbeit untergezwungen, einer ähnlichen günstigen Aufnahme sich nicht zu verhohlen aussprechen, keinem Verdienste nahe zu treten, indem ja der in der Theatersprache überall angenommene Ausdruck: „Dieses oder jenes Kunststück hat nicht gefallen," nicht eben auch die Bedeutung, dass es an inneren Gebrechen litte, in sich schliesst. Eine Pflanze aus ihrem Erdreich gerissen und in ein anderes versetzt, ein Gemälde in ein falsches Licht gebracht, wer weiss nicht, dass Wuchs und Effekt dabey verlieren? Um behaupten zu dürfen, dass *Constantin* den artistischen Foderungen nicht entspreche, müsste man mit richtiger geregelten Worten ihn noch einmal hören, wozu wenige Hoffnung ist, oder von dem Original selbst Einsicht nehmen, was nur auf Veranlassung des Componisten selbst geschehen könnte. Ueber die Aufführung lässt sich übrigens nur Gutes sagen; das Streben der Sänger, ihrem Director Ehre zu bringen, war sichtbar, und die äussere Ausstattung wie immer mit Einsicht und mit nicht sparsamer Hand geordnet. In Abrede kann man dabey nicht stellen, dass die Composition an sich selbst als wenig gemüthlich anerkannt wurde, demnach einen erwünschten Erfolg nicht zu finden vermochte. Mit Unrecht würde man dem Gedichte einer ernsten italienischen Oper da, wo es Unfälle giebt, die Schuld zuschreiben. Hat der Dichter der Opera buffa noch ziemlich freyes Feld, so ist jenem der seria hingegen Plan und Durchführung Scene für Scene schon so streng vorgezeichnet, er muss sich selbst in dem Sylbenmaasse und der Zahl und Länge der Zeilen so sehr nach den Ansprüchen des Sängers und des Componisten bequemen, dass ihm eigentlich nur für Reinheit des Styles zu sorgen übrig bleibt, Schade, dass im zweyten Akte so manches Ausgezeichnete weggelassen werden musste, um die Dauer der Vorstellung auf die hier gewöhnliche Zeit abzukürzen. Man hat, nicht immer von Einsicht geleitet, in dem deutschen *Constantin* gar manches gekürst, verstümmelt und auf die Hauptpersonen allein concentrirt, ohne zu bedenken, dass auch untergeordnet Handelnde harmonisch in das Ganze eingreifen müssen, wenn das Kunstwerk im gehörigen Ebenmaasse erscheinen soll. Doch die in einem historischen Kunstberichte herausgehobene Bemerkung, dass Maximian, oder Maximilian, wie er da genannt ist, schon verblichen war, als Constantin den Thron bestieg, brachte gewiss der Oper eben so wenig Schaden, als es Schillern Tadel bringt, dass er seine Jungfrau im Kampfe erliegen und

Die zweyte Neuigkeit war: *Leocadie*, mit Musik von Auber. In dieser Gattung der Oper, wo Componist und Sänger auf den Dichter, der hier keinen leeren Theaterstatisten vertritt, zu achten haben, und kein Prunk, welcher Art er auch seyn möge, das Urtheil besticht, muss man freylich mit Umsicht zu Werke gehen und nicht vergessen, dass man auf den Brettern stehe. Es ist geschehen, was geschehen konnte, und Mad. Vesperman, so wie Hr. Mittermair, haben, ihren verständigen Gesang nicht zu erwähnen, ihre Reden mit Klarheit und Empfindung gesprochen und ihre Rollen mit Einsicht durchgeführt. Doch war der Beyfall nur getheilt, der sich wohl bey der zweyten auf die ersten Tage des nächsten Monats angekündigten Vorstellung für dieselbe vereinen wird. Oeffentlich wurde gerügt, dass der abgedruckte Text, von einem in jeder Hinsicht unbekannten Hrn. Ritter, nicht überall so gesungen worden, als er in dem Buche sich fand. Wir haben Ursache zu glauben, dass diese von den Sängern unternommenen Veränderungen sie ehren, und keineswegs eine Rüge verdienen; denn, hätten sie in den gegebenen Worten das gefunden, was sie zur Deutlichkeit, zur richtigen Aussprache und zum klaren Vortrag, ohne welchen sie nicht wirken können, bedürfen, so würden sie es nicht auf anderem Wege gesucht haben. Eine rege Thätigkeit, so wie das Streben, veraltete Bahnen zu verlassen und nach Edlerem, der darzustellenden Empfindung nicht mehr so sehr Fremden zu streben, ist überhaupt seit einiger Zeit an unserm Opernpersonal nicht zu verkennen. Die Anstalt selbst entledigt sich des Mittelmässigen und dessen, was noch oft nur als Lückenbüsser dienen musste, immer mehr. Zwar lässt sie, um einer noch nicht ganz vorübergegangenen Liebhaberey zu genügen, mit *der schönen Müllerin* auch das Variationenengeklapper alle Jahre ein paarmal hören; übrigens aber enthält das Repertoir seit geraumer Zeit nur Gediegenes und anerkannt Gutes. Gegeben wurden seit Oeffnung der Bühne zu Ostern: *Der Schnee, Johann von Paris, die Prinzessin von Provence, Graf Armand, Jacob und seine Söhne, der Freyschütz* mit neuen Decorationen und Garderobe (da die früheren durch den Brand vernichtet worden), *die Schweizerfamilie*, auch *die Entführung aus dem Serail*, letztere ohne glänzenden Erfolg. Angekündigt für künftigen Monat sind: *Leocadie, Otello, Freyschütz*, auch hiesige Dichter und Tonsetzer sich vereinen, um etwas, das auf der Bühne sich zu erhalten und auf andere verpflanzt zu werden würdig wäre, hervorzubringen, und dadurch uns vor weitern Travestirungen und Uebersetzungen der Unberufenen bewahren, welche das deutsche Wort grammatisch und prosaisch würgen, und den Sänger auf ö und ü Rouladen zu machen und Fermaten zu halten zwingen.

Wenn wir über die Leistungen der italienischen Oper auseinandergesetzte Berichte geben wollten, so müssten wir doch immer nur Mad. Lalande (die Hochgefeierte nach neuestem Style) in vorzüglichen Betracht ziehen, da wir über alles Uebrige, so wie über die immer richtigen, einsichtsvoll geordneten Darstellungen, das schon Gesagte zu wiederholen unnöthig achten. Mad. Lalande ist Künstlerin im ächten Sinn des Wortes, denn sie versteht es, selbst ihrer Schattenseite Licht abzugewinnen und mit Schwächen zu imponiren. Das Gerede über ihre Stimme hat sich verloren, indem sie sich jetzt nicht nur mit mehr Kraft und Metall ausdrückt, sondern auch Dilettanten sowohl, als Eingeweihte selbst, darüber einig geworden zu seyn scheinen, dass nicht das Instrument an sich, sondern die Art es zu bemeistern, den Künstler beurkunde. Mad. Lalande erschien mit Naivetät und Grazie in *der diebischen Elster* und *dem Barbier von Sevilla*. *Don Juan* sprach dieses Mal nicht so sehr an als im vorigen Jahre, wurde auch nur einmal auf die Bühne gebracht. Die Künstlerin verfiel darin in augenblickliche Glanzsucht, und verzierte da, wo es der Verzierungen nicht bedurft hätte, welches — als ein Beweis eines immer sich mehr läuternden Geschmackes sey dies bemerkt — sogleich von dem Zuhörer erfasst und mit Missbilligung aufgenommen wurde. Auf *Don Juan* folgten die ernsten Opern: *Elisabetta, Semiramide, Moses*, und endlich, um das Ganze würdig zu schliessen, das ernstemal Hrn. Mayerbeer's *Kreuzfahrer*, in dreymaliger Vorstellung. Wollen auch Einige dieses berühmt gewordenen Kunstfreundes *Margarethe von Anjou* seinem *Crociato* von Seite ihres innern Gehaltes — der Vergleich möchte doch immer schwer zu machen seyn — vorziehen, und meinen sie, äussern zu dürfen, dass dieses Meisters Styl sich noch nicht, (was freylich immer zum höchsten Ausbildung gehört, und nur von Wenigen, in seltenen Erscheinungen, vielleicht nur, wenn

ner ihm allein eigenen Originalität erhoben habe, so werden doch die Kraft und oft seltene Neuheit seiner Harmonieen, die Mannichfaltigkeit seiner Motive, die einsichtsvolle Behandlung der Recitative und Chöre (die Arien, oft in ziemlicher Länge, konnten freylich von der eingeführten Ordnung weniger abgehen) als hervorglänzende Eigenschaften, die ihn dem Zeitalter merkwürdig machen, allgemein anerkannt. Schade, dass im zweyten Akte so manches Ausgezeichnete weggelassen werden musste, um die Dauer der Vorstellung auf die hier gewöhnliche Zeit zu bringen. Die Arie des zweyten Aktes könnte man den Triumph der Mad. Lalande nennen, so sehr vereinte sie in derselben alles, was an Fertigkeit, Empfindung und richtigem Vortrag von dem Sänger kann erwartet werden. Schwierig war die Aufgabe, welche der Dem. Schechner geworden war. Was Hrn. Velluti's lang geprüfte Kräfte durchführten, sollte eine noch sehr junge Sängerin nach ihrer Weise darlegen. Dürften wir auch manche bedeutende Schwäche wahrgenommen haben, wir würden es keineswegs unternehmen, sie rügen zu wollen, so sehr glänzten Fleiss, Anstrengung und der kräftigste Wille, der so vieles Hochgelungene hervorbrachte, überall hervor. Doch auch das Gold bedarf der Läuterung, und was rauh ist, muss geglättet werden. Wir zweifeln gar nicht, dass in Kurzem alles, was mit trefflicher Anlage in ihr noch unausgebildet schlummert, in das Leben wird gerufen werden, wenn sie anders in dem Glauben, dass noch Manches geschehen müsse, von Niemanden irre gemacht wird. — Hr. Vecchi, als Grossmeister, sang und spielte mit dem ihm eigenen Masse von Kraft und vieler Einsicht, die ihm eine längere Bekanntschaft mit der Bühne erworben, und Hrn. Pellegrini's angenehme, metallreiche Stimme ergänzte, was seinem Spiele bey weniger Bekanntschaft mit derselben noch fehlen muss. Stattlich waren die Chöre, immer in die Handlung eingreifend, und mit vielem Fleisse vorbereitet. Dem Orchester und seinem Führer sprechen wir kein Lob, enthalten uns auch diessmal jedes Vergleiches. Die Costüme, bemerkbar durch ihren Reichthum, die Dekorationen, der Prunk der Statisten, entsprachen den oft sehr verwöhnten Wünschen. Diese Oper wird auch bey einer Aufführung im künftigen Jahre den Reiz der Neuheit nicht verloren haben.

Dem. Taglioni ist abgereist. Aglaja war am 30sten Juny ihre letzte Gastrolle. — Während der letzten Zeit, welche gegenwärtiger Bericht umfasst, gab Hr. Horschelt ein Divertissement von Lablache, von seiner Erfindung liess er wiederholen: *Aschenbrödel, die Portraits*, nebst andern kleinen Tanzunterhaltungen, in deren einer eine Tänzerin aus Paris einen Pas, — so nannte es der Anschlagzettel — tanzte.

Von reisenden Virtuosen traten in öffentlichen Concerten auf: Fräulein Sahepta, die Pianistin aus Ungarn, und die Herren Brüder Lewis, Waldhornisten aus Wien.

Der rühmlichst bekannte Componist Herr G. A. Schneider in Berlin, ist von S. M. dem Könige von Preussen zum Kapellmeister ernannt worden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Oeuvr. 47. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Diese Sonate gehört nicht zu den grossen harmonischen Meisterstücken Cr.'s, die er unter demselben Titel ehemals lieferte, aber auch nicht zu seinen kleinen, nur auf das Gefällige berechneten, für Ungeübte: sie hält sich gewissermaassen zwischen beyden und gehet übrigens mehr auf laufende Passagen u. dgl. aus, als sonst die Er'schen Stücke. Dass der harmonische Theil darum nicht vernachlässigt ist, versteht sich bey diesem Meister von selbst. Liebhaber und Liebhaberinnen von mässiger Gründlichkeit werden sich mit dieser Sonate eben so nützlich, als angenehm unterhalten. Sie besteht aus einem nicht kurzen Allegro, C-takt; einem anmuthigmelodiösen Andante, Dreyachteltakt, und einem russischen Liedchen C-takt, das achtmal variirt wird. Dass alle drey Stücke in F dur geschrieben sind, that ihrer Wirkung im Ganzen (besonders da die Variationen ohnehin diese Tonart immerfort angeben) einigen Abbruch.

Dass die in No. 25. so wie die in frühern Blättern dieser Zeitung enthaltenen Nachrichten aus Rotterdam nicht von Hrn. A. G. Vermeulen eingesandt worden seyen, bezeugen wir hierdurch.

D. Red.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. **No. 36.** 1825.

NACHRICHTEN.

Paris. Uebersicht der Monate April, May und Juny. Académie royale de musique. Alceste von Gluck ist wieder in die Scene gegangen. Man behauptet, die Stimmung sey zu Glucks Zeiten um einen halben Ton tiefer gewesen, weshalb schon lange darauf angetragen wurde, das Orchester der grossen Oper wieder auf jenen Ton herunter zu bringen. Dieses geschah nun bey Gelegenheit der Oper *Alceste*. Weil von den Künstlern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, sich deshalb die dazu nöthigen neuen Instrumente selbst anzuschaffen, so hat die Administration diess gethan, welches, wie man sagt, einen Aufwand von 30,000 Fr. verursachte. Ein theurer halber Ton! —

Neu erschien auf dieser Bühne: *Pharamond*, in drey Aufzügen, eine Gelegenheits-Oper auf die Krönung des Monarchen. Zusammen haben neun Autoren daran gearbeitet; an der Musik die Herren Boieldieu, Berton, Kreutzer und Dausoigne. Der erste Akt, von Boieldieu, ist der beste und ist gut, auch abgesehen davon, dass die Oper ein Gelegenheitsstück ist; der zweyte Akt, von Berton, behagt am wenigsten. Es kommen unter andern Bardenchöre darin vor, von denen wir nicht geradezu sagen wollen, dass es gar keine Bardenchöre sind, weil wir deren Eigenthümlichkeiten nicht ganz kennen; aber gewiss ist es, dass sie von der Farbe, die ihnen Klopstock gegeben hat, nichts an sich tragen: ihr Materielles, ihr Aeusseres erinnert ungefähr an die Chöre, die man in den Weinschenken hört, doch nicht in deutschen oder italienischen, sondern in französischen und namentlich in hiesigen. Der dritte Akt, von Hrn. Kreutzer, hat mehr Natürliches und manches sehr Gute. Die verschiedener kritischer Aufgaben der Composition ausgerechnet worden zu seyn; Tanzmusik ist es nicht. Die Gegenwart des Monarchen, der erste Akt und die unvergleichlichen Decorationen, haben dem Ganzen eine mittelmässige Aufnahme verschafft.

Théâtre royal de l'Opéra comique. Am 3ten May. *Le Maçon*, komische Oper in drey Aufzügen, von Scribe und G. Delavigne, Musik von Auber. Der vollkommen verdiente Beyfall, den diese Oper erhielt, berechtigt den Referenten, eine nähere Uebersicht derselben zu geben.

Erster Akt. Die Scene ist an einer Barriere von Paris. Roger, ein Maurer, heirathet Henriette; hier, vor einer Schenke, wird die Hochzeit gefeiert. Man spielt, man tanzt, und Roger singt ein Rondo mit dem Rundreim: Du courage, du courage! les amis sont toujours là. Ein junger vornehmer Herr, Léon de Mérinville, kommt vorbey; er ist überrascht, Roger hier zu erkennen; denn einige Tage früher ward er von Mördern überfallen, als dieser Maurer nach vollendetem Tagewerke, mit seinem Werkzeug auf dem Rücken und seinen obigen Rundreim singend, auf die Räuber zukam und dem jungen Herrn das Leben rettete. Der Befreyte drang dem Maurer 50 Louisd'or, die er gerade bey sich hatte, auf und verlangte, seinen Namen und Wohnort zu wissen; Roger nannte sich aber nicht; er sang seinen Rundreim und entfernte sich zufrieden, um mit den 50 Louisd'or seine Verheirathung mit Henriette möglich zu machen. Mérinville möchte nun seine Erkenntlichkeit ganz beweisen; Roger ladet ihn ein, bey seiner Hochzeit zu bleiben; aber dieses schon muss er ausschlagen, denn gerade um diese Stunde ward er auf eine geheime Zusammenkunft, die eine Herzensangelegenheit zu betreffen scheint, bestellt. Er entfernt sich. Es ist Nacht; die Hochzeit-Gäste ziehen nach Hause, Henriette in's Brautbett zu begleiten, während Roger die Zeche be-

aber plötzlich wird er von ein paar Unbekannten überfallen; man fragt, ob er ein Maurer sey; man verbindet ihm die Augen und führt ihn fort.

Zweyter Akt. Wohnung des Türkischen Gesandten Abdala. Eine prächtige Grotte, worin seine Weiber versammelt sind; unter ihnen befindet sich eine junge Griechin, Irma, seine Sclavin, die er bey seiner Rückkehr heirathen will. Es wird spät, man geht zur Ruhe. Irma vertraut einer Freundin, dass sie, weil morgen der Abgesandte mit seinem ganzen Gefolge Frankreich verlassen werde, einen jungen Franzosen, ihren Geliebten, (es ist Mérinville) durch ein Billet in diese Grotte bestellt habe, um mit ihm zu entfliehen. Ohne ihr Wissen ward diese Botschaft dem Abdala hinterbracht, und dieser will sich auf eine ächt türkische Weise rächen. Das Billet wird Mérinville überbracht; er stellt sich zu der angezeigten Stunde ein; die in französische Kleidung verkappten türkischen Bedienten überfallen die Grotte, fesseln beyde Geliebte, von einander getrennt, darin an, und lassen den Eingang vermauern. Der Maurer ist Roger, er erkennt seinen Wohlthäter, aber er kann sich ihm nicht verständlich machen, denn er ist bewacht; da singt er wieder: Du courage, du courage! les amis sont toujours là.

Dritter Akt. Die Scene ist in Rogers Haus; es ist sechs Uhr des Morgens. Henriette hat die ganze Nacht auf ihren Mann gewartet und so die erste Nacht ihrer Ehe zugebracht. Eine Nachbarinn, die schon im ersten Akt Zwietracht in diese Ehe streuen wollte, kömmt, um die Unruhe dieser jungen Frau aufs Höchste zu treiben; sie hat Beweise von der Untreue ihres Mannes, sie nimmt sie mit sich nach Hause, ihr alles aufzudecken. Roger kommt; man hat ihn an der Barriere an demselben Orte wieder frey gelassen, wo man ihn weggenahm. Doch wie zur Befreyung seines Wohlthäters gelangen? Er weiss nicht, bey wem und wo er war; keine Spur kann ihn darauf bringen. Henriette kommt von der Nachbarin zurück; sie überhäuft ihren Mann mit Vorwürfen: was hast du diese Nacht gethan? wo warst du? — „Ich weiss es nicht.“ — Ah! du weisst es nicht! wohlan, so weiss ich es: unsere Nachbarin hat dich mit Unbekannten aus einem Wagen steigen und in ein Haus gehen sehen, zu Leuten, die viele Weiber haben; ein sauberes Beyspiel. — „Aber zu wem denn? welches sind diese Leute? ich bitte dich, mein Weibchen!“ — Ha, zum türkischen Gesandten. — O Glück, o Herzens-Henriette! er küsst sie, er drückt sie an seine Brust und läuft weg. Sie, die von Allem noch nichts weiss, glaubt nun, ihr Mann sey verrückt; aber bald wird sie durch den Jubel des Volks, das die beyden Befreyten hieher bringt, von der Wahrheit überzeugt. Der Maurer schliesst die Oper mit seinem Rundreim, in welchen der Chor einfällt.

Der Dichter hat abermals bewiesen, so wie in *Léocadie* und *La Neige*, dass er recht wohl verstehe, wie für Musik müsse geschrieben werden; und der Tonsetzer hat ebenfalls bewiesen, dass er das Dramatische richtig aufzufassen und wiederzugeben weiss. Wir sehen mit Vergnügen, dass Herr Auber seit seinem *Schnee* dessen Musik nicht durchaus dramatisch ist, seine Schreibart vortheilhaft geändert hat. Und sein letztes Werk möchte in dieser Hinsicht wohl mehr als irgend eines seiner anderen zu loben seyn. Wir sagen, in dramatischer Hinsicht, weil wir wirklich hier sein grössten Verdienst zu erkennen glauben; denn, nähme man die Handlung und die Worte von seiner Musik hinweg, so würde man darin wohl nicht mehr den Gehalt finden, den man bey vielen andern Werken dieser Gattung in demselben Fall noch findet; diese Musikstücke würden nicht leicht für sich als selbstständige musikalische Sätze bestehen können; man würde darin theils Neuheit, theils und fast immer, Originalität vermissen. Doch für eine solche Trennung hat sie auch Hr. Auber nicht geschrieben; sein Zweck war, dem Drama Leben zu geben, und das hat er vollkommen erreicht; wir glauben selbst, dass diess sowohl für den Dichter als für das Theater, für welches er schreibt, gerade das ist, was beyde bedürfen.

Am 21. May, *Le Lapin blanc*; durchgefallen.

Die Gelegenheits-Oper auf die Krönung war hier: *Le Bourgeois de Reims*, Musik von Hrn. Fetis.

Théâtre royal de l'Odéon. Zum erstenmal erschien hier: *Les Noces de Camaches*, nach dem Deutschen (so sagt der Anschlagszettel) Musik von Mercadante. Machte kein grosses Aufsehen.

Auf die Krönung erschien: *Louis XII*; die Musik ist aus Mozart'schen Opern zusammengetragen.

Théâtre royal italien. Am 26. April debütirte Hr. Donzelli als Othello. Die italienische Oper hat an ihm einen guten Tenoristen und einen nicht übeln Schauspieler erhalten.

Mayerbeer's *Crociato in Egitto* wird bey uns, wie es scheint, sobald nicht gegeben werden; der Compo-

nist, der eigens zu dessen Aufführung die Reise nach Paris gemacht haben soll, ist wieder abgereist. Es ist unbegreiflich, was mit diesem Theater vorgeht, seitdem dessen Leitung Rossini anvertraut ist. Seit dem 7ten September 1824 bis vor Kurzem ist nichts Neues mehr gegeben worden. Man spielt viermal jede Woche, das Publikum ist beynahe immer dasselbe und das Repertorium der Stücke, die im Gange sind, enthält kaum über zehn Opern. Alles dieses musste die Erwartung auf eine Neuigkeit sehr spannen. Diese erschien endlich (am 19ten Juny) unter folgendem Titel: *Il Viaggio à Reims, ossia l'albergo del gilio d'oro*; eine Gelegenheits-Oper in drey Aufzügen, das Gedicht von Hrn. Ballochi, die Musik von Hrn. Rossini. Die Ankündigung dieser Oper machte auch darum vieles Aufsehen, weil Rossini, wie man weiss, schon mehre Jahre nichts mehr erscheinen liess, und weil sie auch die erste ist, die er für Paris schrieb. Die Mittel, die ihm zu Gebote standen und die er auch nicht sparsam angewendet hat, sind: vierzehn der vortrefflichsten Sänger (worunter eine Pasta) nebst Chor und Koryphäen; das beste von allen bekannten Orchestern, dem, wie sich von selbst versteht, Harfen, Posaunen, grosse Trommel, türkische Becken und Triangel beygefügt wurden; und dazu zwey bis drey Monate Zeit zum Einstudiren. Von solch einem Aufwande (Tanz und Decorationen gar nicht zu erwähnen) darf man Viel verlangen. Doch der Unstern, der gewöhnlich über allen Gelegenheitsstücken schwebt, hat auch hier keine Ausnahme gemacht. Der Erfolg war, ungeachtet des Eifers der Verehrer des Componisten, höchst mittelmässig. Als ganzer Satz darf nur ein Duett ausgehoben werden; dieses ist aber auch meisterhaft und darf den besten Sachen seines Verfassers an die Seite gesetzt werden. Das Uebrige, etwa acht bis sechzehn Takte in jeder Nummer ausgenommen, ist betäubender Lärm, Crescendo's und aus- und abgedroschene italienische Schlussformeln, die hier bis zum Ueberdruss wiederholt werden. Noch kam in dieser Oper vor: Gott erhalte Franz den Kaiser; God save the king; la belle Gabrielle; vive Henry quatre; das Tyrolerlied u. s. w. Die hiesigen Journalisten haben ein vierzehnstimmiges Quartett, sage, ein vierzehnstimmiges Quartett, bis in die Wolken erhoben, weil es, wie sie sagen, noch kein Mensch so weit gebracht habe, vierzehnstimmig zu schreiben. Musik zu verstehen, so möchten wir sie hier fragen, warum ihnen diese Verwunderung nicht schon lange gekommen sey, wenn sie Chöre von vierzig bis funfzig Sängern gehört haben? denn dort wird ja alsdann funfzigstimmig gesungen. Die Sache ist aber diese: Es kommt in dieser Oper ein Satz vor, der von den vierzehn Hauptpersonen der Handlung, ohne Orchesterbegleitung, vorgetragen wird; Rossini hat ihn aber keineswegs vierzehnstimmig geschrieben, sondern, wie es jeder Andere würde gethan haben, drey- vier- und fünfstimmig, ja oft nur zwey- und einstimmig. Dieser Satz darf übrigens wegen einiger wirklich neuen Gedanken unter die besseren dieser Oper gezählt werden. Nur drey Vorstellungen haben bis jetzt Statt gehabt; die Oper soll, wie man sagt, überhaupt gar nicht mehr gegeben werden, weil Rossini seine Musik von diesem elenden Gelegenheitsstücke hinwegnehmen und sie in die erste neue Oper, die er componiren wird, verweben will (—). Dieser Zug beweist mehr, als jede Auseinandersetzung, wie er es mit dem Dramatischen nimmt.

Vermischte Nachrichten. Am 6ten April gab Mad. Cornega mit Hrn. Schunke ein Concert, worin unter andern Hummel, Moscheles, Pixis und Schunke Cherubini's Ouverture zu den *Deux journées* achthändig auf zwey Pianoforten spielten. In einem Concerte, welches Hr. Moscheles gab, erschien die Ouverture zum *Freyschütz* für zwölf Hände auf drey Pianofortes, wovon jedes 6¼ Oktave enthielt. Addirt man sämmtliche Tastaturen, so ergeben sich 19½ Oktave, folglich nur noch eine halbe Oktave weniger, als das Newyorker Instrument hat. (Siehe die Prophezeihung in diesen Blättern 1824: „Auszug aus der Newyorker musikalischen Zeitung 1890.“)

Am 21sten April spielte der vierzehnjährige Graf von Praun im italienischen Theater in einem Entracte eine Polonaise für Violine von Mayseder. So gross seine Talente in andern Künsten und Wissenschaften seyn mögen, und so rühmlich er schon anderwärts bekannt ist, so gewährte sein Aufenthalt in Paris dennoch nur folgendes Resultat: Paris besitzt nicht nur Violinisten von seinem Alter, sondern auch noch viel jüngere, von denen man gewohnt ist, mehr leisten zu hören, als dieser in der That verdienstvolle Künstler geleistet hat. Ueberhaupt dürfte jedem Violinisten von

wohl nach Paris zu kommen, aber nicht um sich hören zu lassen, sondern um zu hören.

Hummel hat neben einer grossen Anzahl Privatconcerte, in denen er immer die Hauptperson war, noch vier öffentliche musikalische Abendunterhaltungen und ein öffentliches grosses Concert gegeben. Das Publikum war durch seine Leistungen vollkommen befriedigt, und er hat Ursache, auch mit dem Publikum zufrieden zu seyn.

Cherubini hat auf die Krönung eine dreystimmige Messe geschrieben, Lesueur einige Psalmen und Plantade ein Te Deum. Alle drey Compositionen wurden in Rheims am Krönungsfeste von 200 Künstlern der Hauptstadt aufgeführt. Ref. hat diese Tondichtungen selbst noch nicht gehört; darf man aber denen nachreden, die sie ausführten, so ist die von Cherubini bey weitem die vorzüglichste derselben; sie soll selbst eine der vorzüglichsten dieses Componisten seyn.

Mad. Catalani lässt sich hier wieder hören; sie hat mit einem Concert zum Vortheil durch Feuersbrunst Verunglückter angefangen. Der Eintrittspreis war 15 Fr. und die Versammlung sehr zahlreich. Sie hat noch nichts von ihrem Feuer und von ihrer Originalität verloren. Sie schleudert Donnerkeile um sich: der Aufgeklärte erstaunt und der Pöbel verzagt und betet. Da nun die drey vorzüglichsten Sängerinnen der gegenwärtigen Zeit hier von demselben Publikum hinreichend gehört worden sind, um gegeneinander gehalten werden zu können, so wollen wir die Meynung, die in Paris so ziemlich allgemein über sie herrscht und mit der wir vollkommen übereinstimmen, hier anführen: die Fodor übertrifft die beyden Andern an Reiz und Geschmack; ihre Stimme ist die schönste; die Catalani übertrifft die beyden Andern an Feuer, an Originalität und an Fertigkeit, ihre Stimme ist die stärkste und zugleich die biegsamste, besonders im Schwellen; die Pasta übertrifft die beyden Andern an Gefühl und Ausdruck, besonders im Dramatischen; ihre Stimme ist die schlechteste, allein, folgt man mit seinem Urtheile nur seinem Gefühl, und giebt dieses den Ausschlag, möchte man der Pasta die Palme zugestehen.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Zweyer falschen musikalischen, einander gerade entgegengesetzten Tendenzen wollen wir gedenken: der falschen Cantabilität, wie sie Nägeli nennt, wo ein Instrument förmliche Singsätze, der Menschenstimme gleich, vorbringt, unvermittelt durch den Geist der Instrumentalität. Sie schmeicheln sich dem Ohr durch einen unerlaubten Reiz ein, und sind um so mehr zu tadeln, je schroffer sie mit wirklichen Instrumental-Sätzen wechseln — dann der falschen Instrumentalität bey Singpartieen, wo die Menschenstimme zum Instrument gemacht, und zu Hervorbringung von Passagen und Harpeggiaturen, welche nur jenen geziemen, genöthigt wird, oder wo im vielstimmigen Gesang, vielleicht sogar im Liede, solche Akkord-Folgen und Modulationen gewählt werden, die der ächten Vokalmusik fremd sind. Man kann hier sehr gefeyerte Namen nennen, die sich jenes sündlichen Zaubers oder dieser gelehrten, herben Strenge schuldig gemacht haben, als könnte die Kunst in die Länge nichts lassen, wie es seyn soll.

Das grosse Geheimniss aller bleibenden Kunstwirkung ist Wahrheit und Natürlichkeit.

Die Menge liebt das Gute, Schöne, Geschmackvolle, versetzt mit einem Zusatz von Bösem, Unschönem, Geschmacklosem.

Es ist Etwas in der Kunst, wie in der Philosophie, was, wo nicht vor, doch über aller Erfahrung, der atomistischen, dynamisch steht; es ist der Eindruck des Daseyns; des Allebens überhaupt, ohne welchen wir das Einzelne nie verstehen würden, nichts Ideales denken, nichts Geniales schaffen könnten.

Ein ganzes Blumenbeet riecht nicht stärker, als eine einzige nahegenommene Blume. Das gilt auch allem Leben und aller Kunst.

Jedes Kunstwerk, jede Kunstleistung muss einfach, naiv erscheinen, und als eine schönere Natur. Das bewirkt harmonische Ausbildung und reiner Vortrag, dass das Kunstreichste wieder natürlich wird. Das ist die oft verlangte edle Simplicität, dass keine Eigenschaft einseitig vordringt

No. IV.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Arie dell' Opera *Rosmonda*.

di Gius. Fedel. Ricciardi.

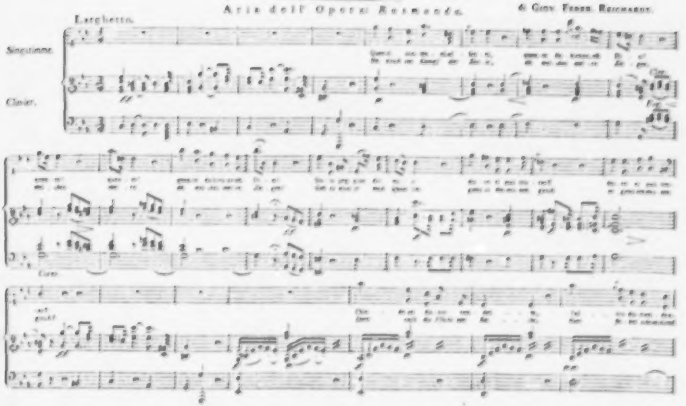

und aus dem Ganzen herausscheint. Sie besteht neben der höchsten Kunst.

Nachstehende einer nicht in den Buchhandel gekommenen Schrift entnommene, gewiss beherzigenswerthe Worte glaubte ich dieser Zeitschrift erwerben zu müssen:

„Man erwartet von der Uebung der schönen Künste, z. B. des Zeichnens, der Tonkunst, mit Recht einen guten Einfluss. Erstlich den negativen, dass in der Zeit, welche man darauf verwendet, keine Langeweile und keine thörichten Gedanken aufkommen (welches bey zerstreutem Lesen Statt findet) und zweytens den positiven, dass eine thätige Richtung zum wirklich Schönen ein Mittel wider Rohheit, und in demselben Grade moralisch bildend ist, in welchem das Schöne an sich mit dem moralisch Guten in Verwandtschaft steht.

An der Musik vorzüglich ist das zu rühmen, dass sie das Gemüth weich und doch nicht weichlich macht, dass sie rührt und zugleich erhebt, dass sie zur Ergebung und zum Muthe zugleich stimmt, ein Lob, welches ausser ihr kein Sinnengenuss verdient. Die Spartaner sind unter Flötenklängen, die Schweden unter Kirchengesang ohne Wildheit in die Schlacht gegangen.

Das Beste von dieser edeln Kunst, der Gesang, ist überall ausführbar, während das Uebrige mehr Vorbereitung und mehr Aufwand erfordert, und desswegen mehr Hindernisse hat. Zudem gewährt die Instrumental-Musik nicht allen Einzelnen die volle Theilnahme, wie der Gesang. Darum wird man die Jugend zum Singen immer geneigt und die Wirkung des Gesanges immer gut finden.

Auch eine zechende Gesellschaft wird nicht roh, so lange sie nach ihrer Weise schön singt; die Gemeinheit fängt erst da an, wo man vom Singen ins Schreien fällt; und wie in der einzelnen Runde der edlere Genuss die Rohheit ausschliesst, so wird dessen Fortsetzung und Gewohnheit im Allgemeinen dem Gemüth eine für Rohheit unzugängliche Stimmung verleihen.

Gemeinschaftliche Singübungen vereinigen, neben den Leibesübungen, eine jugendliche Gesellschaft auf's Zweckmässigste, und geben auch den freyen Stunden, welche nicht in Gesellschaft zugebracht werden, eine nützliche Unterhaltung durch die nöthigen Vorbereitungen, welche Jeder für sich vor- auch den weitern Nutzen, dass der Bedarf verschiedener Singstimmen Schüler ganz verschiedener Klassen zusammenbringt, und somit dem fast überall hervortretenden Alters-Stolze entgegenarbeitet, zugleich auch die Geschichtern in ein Lehrverhältniss zu den Anfängern setzt.

Wenn demnach die der Jugend zustehenden Belustigungen nach ihrem Werthe beurtheilt werden sollen, so möchten erstlich die geselligen an sich am meisten empfehlungswerth seyn, d. h. diejenigen, welche die Jugend in ihrer eigenen Gesellschaft geniessen kann, die Leibesübungen und die Musik. Denn junge Leute bilden am meisten einander selbst, weswegen sowohl das Einsperren in Einsamkeit, als das Hereinziehen in Gesellschaften Erwachsener ein Abweg ist. Hierdurch wird natürlich nicht gesagt, es gebe keine Fälle, wo Beydes nicht auch durch Umstände unschädlicher gemacht werden könne; sondern es ist, wie in allen pädagogischen Rathschlägen, von den Bedürfnissen der Mehrheit die Rede.

Auch bleibt eine Beschäftigung des Einzelnen mit Zeichnen, Gartenarbeit, Botanik etwas Löbliches. Das Lesen, wenn gleich für den ersten Anblick das Schönste, hat mancherley Nachtheile, welchen nur eine angestrengte Aufmerksamkeit von Seiten der Aeltern einigermaassen begegnen kann. Es macht leicht den Jüngling durch Uebertreibung an Leib und Seele zu früh alt, es ist meistens eine blosse und unfruchtbare Ergötzlichkeit, und als eine solche schädlicher als die andere, weil eine Gewohnheit dadurch entsteht, auch in Lehrstunden, und überhaupt bey geistigen Arbeiten nur halb aufmerksam zu seyn und überall das Anstrengende zu meiden. Das viele Lesen unserer Jugend ist ein gleich grosses Uebel, wie ihre übrige Zerstreuung in vorausergriffenen Vergnügungen etc.“

(Siehe: Jahrs-Bericht des Studien-Rektors Roth in Nürnberg etc.

Es sind dem Einsender mehrere Programme dieses auch in der literarischen Welt bekannten Mannes zugekommen, welche einen kleinen Schatz von kerngesunder Erziehungs- und Lebenswissenschaft enthalten. Man möchte ihn einen strengen Prediger in der Wüste unserer modernen Zeit nennen.)

Die Anschauung des Schönen, insbesondere des Kunst-Schönen, zeigt und lässt fühlen, dass es

lässigen und trübseligen Menschen zu Rath und Trost fühlbar machen muss; und lässig und trübselig sind wir ja wohl alle in vielen Stunden. Wenn wir lange nichts Schönes schauen, so glauben wir nur an Gemeines, und verlieren die Schnellkraft zum Schaffen, ja selbst zum Genuss des Höhern. Schon deshalb ist tägliches Geniessen der Kunstwerke, ist Gespräch mit Höhern, als wir sind, nothwendig. Die Kunstwerke stehen da als sprechende, erhebende, kräftigende Denkmale der Menschengrösse.

Die Natur legt es ihrem innersten Bildungstrieb nach nicht auf Darstellung des Schönen an; sie schafft Schönes, Gleichgültiges und Unschönes mit demselben Interesse. Ihr gelten gleich Goldfasan und Nachteule, Pfauenschweif und Fettschwanz, Nachtigallgesang und Rohrdommelgeschrey, Paradiese und Wüsten, Nebel- und Regenzeiten und hesperische Tage.

Am Menschen ist es, das Schöne um sich zu versammeln, und die Natur zum Dienst Apollo's zu zwingen.

F. L. B.

Berichtigung einiger früher durch die Mus. Zeit. bekannt gemachten Aufsätze des Musikdirectors und Organisten Wilke zu Neu-Ruppin, über Orgeln und Stimmung derselben.

Vom Hoforgelbauer C. Bethmann in Hannover.

Ich bin zwar sehr weit davon entfernt, mich in die Reihe der Schriftsteller zu drängen, allein ich halte es für Pflicht, einmal einige Zeilen den Aufsätzen des Hrn. W. über die Orgel entgegen zu setzen. Keineswegs will ich Hrn. W. streitig machen, dass er manches Gute in dieser Sache, vorzüglich als Warnung gegen Pfuscherey, geschrieben und dadurch vielleicht dem Verderben mancher guten Orgelwerke durch unwissende Orgelbauer vorgebeugt hat; allein des Entwurfs von Anschlägen über Orgeln möge er sich enthalten; diese Weisung nöthiget mir dessen Aufsatz in No. 45, Jahrg. 1824 dieser Blätter ab.

Nach dem darin von demselben aufgestellten Anschlage sind berechnet:

1)	Für eine Manual-Windlade zu 9 Registern	56 Thlr.
2)	Für eine Pedal-Windlade zu 4 Registern	40 –
3)	Für einen Subbass 16 Fuss, von Holz	40 –
4)	Für einen Principalbass 8 Fuss, von Holz	40 –
5)	Für einen Gedactbass 8 Fuss dergleichen	25 Thlr.
6)	Für eine Octave 4 Fuss von Holz	25 –
	von Metall	32 –

Welche Missgriffe enthält diese Berechnung, und welche Beweise wenig gründlicher Kenntniss vom Orgelbau stellt der Verfasser hier öffentlich aus! Es ist leider nicht selten der Fall, dass von einem Orgelbauer die Verfertigung der Windladen nur sehr mittelmässigen Tischlergesellen anvertraut und sogar noch überdiess der Preis vorausbestimmt wird; die natürliche Folge davon ist, dass diese dann viel verdienen wollen; die Windladen, diese wesentlichen Theile der Orgel, welche nie mit zu vielem Fleisse gearbeitet werden können, werden wie eine gewöhnliche Tischlerarbeit zusammen geschlagen, kommen dem Orgelbauer dann zwar viel billiger zu stehen, als wenn sie so bearbeitet werden, wie es die Wichtigkeit dieser Orgeltheile erfordert, müssen aber dafür dann auch beym Aufbau des Orgelwerkes nicht selten mit allen möglichen Schandflecken, als Spanischen Reitern etc. übel besudelt werden.

Dass dieses oft genug geschieht, kann ich durch Thatsachen beweisen, und kennte der Hr. Verfasser jener Aufsätze eine ihm sehr nahe Probe solcher Arbeit so wie ich, es würde ihn gereuen, Lobeserhebungen von vorzüglich geschickten und gewissenhaften Künstlern gemacht zu haben, welche es in der That doch nicht so ganz verdienen.

Niemanden mag ich schaden, und ich enthalte mich daher aller Persönlichkeiten; wenn Hr. W. jedoch näher über diesen Gegenstand unterrichtet zu seyn wünscht und sich in portofreyen Briefen an mich wendet, so werde ich ihm meine Behauptung gern privatim detailliren.

Werden nun aber auch bey einer in jenem Aufsatze angeführten Manual-Windlade von 9 Registern alle nur möglichen und irgend erlaubten Vortheile benutzt, so ist dennoch Niemand im Stande, sie für 56 Thaler zu liefern, und es ist ja gar kein Verhältniss zwischen diesem und dem für eine Pedal-Windlade zu 4 Registern berechneten Preise von 40 Thalern, denn man kann beynahe drey Pedal-Windladen, jede zu 4 Registern, für denselben Preis verfertigen, welchen eine von 9 Registern zum Manuale kostet. Ferner sind dort Subbass 16 Fuss und Principalbass 8 Fuss, beyde von Holz, zu gleichen Preisen berechnet, da doch zwischen diesen beyden Stimmen eine solche Diffe-

renz, sowohl hinsichtlich der Materialien als der Bearbeitung, besteht, dass man die letztere füglich um ein Drittheil des Preises billiger wie die erstere verfertigen kann.

Für eine Octave 4 Fuss ins Pedal von Holz sind 25 Thaler und von Metall 32 Thaler in Rechnung gebracht; in welchem Verhältniss steht dieses Register zu einer Manual-Windlade von 9 Stimmen?

Um mich in möglichster Kürze auszudrücken, erkläre ich, lieber 4 Octaven 4 Fuss von Metall für eine gleiche Summe liefern zu wollen, wie die erwähnte Windlade, und das Missverhältniss jenes Anschlages muss Jedermann einleuchtend genug erscheinen, wenn nach demselben 4 Octaven 4 Fuss 128, eine solche Windlade aber nur 56 Thlr. kosten soll. Ueberhaupt, wollte ich die, für die Octave 4 Fuss dort angesetzten 32 Thlr. als Massstab der Preise aller Theile jener beschriebenen Orgel annehmen und dabey selbst den unverhältnissmässig billigen Preis der Manual-Windlade gelten lassen, so würde dieses Werk doch nicht, wie Hr. W. berechnet hat, 500, sondern mindestens 700 Thlr. kosten.

Es ist nicht meine Absicht, hier Berechnungen über Orgelbauten aufzustellen und sie dem Publikum zu übergeben; denn im Allgemeinen ist dieses, wenn es genau geschehen soll, nicht möglich, da nicht allein die Preise der zu einem Orgelbau erforderlichen mannichfaltigen Materialien durch Conjuncturen und Localität grossen Veränderungen unterworfen, sondern auch selbst die Salare der Gehülfen in den vielen Provinzen, worin diese Blätter circuliren, sehr verschieden sind. Mein Wunsch ist nur der, dass das Publikum durch dergleichen unrichtige Vorschläge nicht ferner irre geführt und nicht Mancher dadurch verleitet werden möge, einen Orgelbauer, welcher eine Windlade höher wie nach des Hrn. W. Preise berechnet, öffentlich, oder noch schlimmer insgeheim, für einen Preller auszuschreien.

Meine Geschäfte gestatten es mir jetzt nicht, diesen Aufsatz noch weiter auszudehnen; allein die weitläufige und doch nicht ganz gründliche Abhandlung des Hrn. W., über Stimmung der Orgeln (Musik. Zeit. 1822. No. 45 und 46.), veranlasst mich, noch einige Worte über diesen Punkt hinzuzusetzen. Wiewohl der Hr. Verfasser hier über das Stimmen der Orgeln sehr ausführlich schreibt und die Regeln dazu gewiss sehr genau angegeben zu haben

1) der Nichtkenner das Stimmen danach nicht lernen wird, und

2) jene Regeln für jeden einsichtsvollen Orgelbauer ganz überflüssig sind.

Die Behauptung aber, welche dort wörtlich so lautet: „Der Stimmer hat besondere Aufmerksamkeit auf diese Schwebung (nämlich der zu stimmenden Pfeifen) zu richten; so bald sie aufhört, ist der Ton, sey er zum Grundtone die Octave, Quinte oder Tertie, vollkommen rein" ist sehr unrichtig, da es drey verschiedene Grade der Reinheit giebt, und man dürfte nach dieser Anleitung nie eine möglichst reine Orgel erhalten.

Diese drey verschiedenen Grade der Reinheit werden das untere, mittlere und obere Rein benannt, und jeder, der eine Orgel gut stimmen will, muss sie wohl von einander zu unterscheiden wissen; denn, wenn man nur drey verschiedene Register nach der temperirten Octave 4 Fuss stimmt und diese Grade nicht aufs Sorgfältigste beobachtet, was entsteht daraus? für jedes fein geübte musikalische Ohr eine unerträgliche Harmonie dieser drey Register, sobald sie zusammen gezogen werden. Gesetzt nun aber auch, man wollte sich aufs Nachhelfen verlassen, so wird dieses nicht allein einen ausserordentlichen Verlust an Zeit erfordern, sondern auch nicht einmal zum glücklichsten Resultate führen.

Eine Orgel ganz glockenrein zu stimmen, ist durchaus unmöglich, obgleich die Reinheit einer gut gestimmten Orgel die eines Orchesters bedeutend übertrifft, indem es wohl nicht gut möglich seyn dürfte, dass jeder einzelne Musikus im Orchester, vorzüglich bey sehr schnellen Passagen, jeden Ton so rein griff oder bliese, wie eine solche Orgel die Menge der Töne anzugeben im Stande ist.

Die Hauptregeln aber, einer Orgel den höchstmöglichen Grad der Reinheit zu geben, sind, aufs Kürzeste auseinander gesetzt, folgende:

1) Wenn bey der Temperatur der Quintenzirkel gehörig geordnet ist, so stimme man erst die untere Octave des temperirten Registers, Principal oder Octave 4 Fuss, rein, dann gehe man zu den obern über und lasse, so bald eine jede Octave ganz rein zu seyn scheint, stets die unterliegende, oder, so wie man höher kommt, auch zwey unterliegende Octaven mit anschlagen; schwebt dann noch etwas, so ist es der Beweis,

haben, und man muss nachhelfen, welche Arbeit dem geübtesten Stimmer, jedoch nur selten vorkömmt und leicht geschieht.

2) Nun stimme man nach dem temperirten Register, nicht wie Hr. W. vorschreibt, alle übrigen, sondern nur die 8- und 2füssigen, so wie alle kleineren und auch die Quint- und Terz-Register, welche über 4 Fuss Ton enthalten, einzeln durch, lasse aber auch stets, so wie man zum zweyten c kommt und jeden darauf folgenden Ton für rein hält, die unterliegende Octave mit anschlagen, welches als Probe der egalen Grade der Reinheit gilt.

3) Die 16füssigen Labial-Register, die Quinten und Tertien unter 4 Fuss Ton müssen nach einem 8füssigen Principal oder Octaven-Register gestimmt und wie die vorigen behandelt werden.

4) Zwey 4füssige Register dürfen nicht zusammen gestimmt werden, sondern z. B. eine 4füssige Flöte u. s. w. muss nach 8, oder wenn es nicht anders seyn könnte, nach 2 Fuss Ton gestimmt werden, da die Schwingungen von gleichen Tönen zu sehr in einander greifen, als dass sie auf diese Art möglichst harmonisch mit anderen Stimmen klingen können.

5) Die tiefen Töne können eher etwas vom unteren Grade der Reinheit behalten, wie hingegen die hohen mehr das obere Rein lieben.

Möge man das hier Gesagte nicht so beurtheilen, als wollte ich dem geschickten Orgelbauer dadurch Unterricht im Stimmen ertheilen, wovon ich weit entfernt bin; dem weniger Geübten dürfte es jedoch nicht ganz überflüssig seyn, da es nicht willkürliche Behauptung von mir, sondern wirkliche Erfahrung aus meiner mehrjährigen nicht unbedeutenden Praxis ist.

Sollten meine Geschäfte es mir einst einmal gestatten, so bin ich nicht abgeneigt, ein vollständiges Werk über die Orgelbaukunst in allen ihren Theilen zu entwerfen. Getreulich würde ich dann alle meine Erfahrungen mittheilen, damit das Werk nicht allein jeden Freund des Orgelbaues belehrte und ihm eine richtige Ansicht ertheilte, wie derselbe bey vorkommenden Fällen eine neu erbaute oder auch reparirte Orgel zu übernehmen habe, sondern auch einem angehenden Künstler zum richtigen Leitfaden dienen könnte.

Hannover, im Juny 1825.

Kurze Anzeige.

24 *Exercices pour l'Hautbois dans les tons les plus difficiles, avec accomp. de Pianoforte, comp. par J. F. Braun.* Oeuvr. posthume. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Folge dieser Uebungsstücke ist nicht als Kunstwerk, sondern als methodisch-instructives Hülfsmittel zur höheren Ausbildung auf der Hoboe zu betrachten. Da, seit allgemeiner Vorgunst für die Clarinette, jenes Instrument — das doch durch sie eben so wenig ersetzt werden, als es die Clarinette ersetzen kann, indem beyde von so ganz verschiedener Natur und Wirkung sind — über Gebühr zurückgesetzt wird, und da, wie bekannt, eine der Hauptschwierigkeiten der Hoboe ist, sie in allen, auch den entlegenern Tonarten rein, sicher und frey zu behandeln: so war das Bemühen des verstorbenen Braun gewiss sehr zweckmässig und kann denen, die es mit Fleiss benutzen wollen, von vielem Nutzen seyn; denn Er war wirklich der Mann dazu, solch' eine Handleitung bieten zu können. Er fängt mit D dur an und führt stufenweise, bis jeder Ton sein Kreuz hat; dann, mit B dur, bis jeder sein B hat. Die schwierigsten Tonarten und durch sie hervorgebrachten Lagen haben, wie billig, die meisten und verschiedenartigsten Uebungsstücke erhalten. Sie sind sämmtlich kurz; und das ist recht. Den Erfindungen, den Tempos, dem Ausdruck, und sonach auch der Vortragsart nach, ist auf Mannichfaltigkeit gesehen; auch das ist recht. Dass andere Schwierigkeiten, als die durch die Tonarten herbeygeführten, möglichst vermieden sind, und dass die Stimme des Pianofortes äusserst leicht auszuführen, doch aber nicht ganz ohne Abwechslung in der Behandlungsart ist, ist gleichfalls recht. Diesemnach wird das Werkchen denen, welchen es bestimmt ist, mit gutem Grunde empfohlen, und ist nur zu wünschen, dass es sich die Hoboebläser ernstlich genug empfohlen seyn lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. **№. 37.** 1825.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Juny und July. Am 18ten Juny: im Leopoldstädtertheater: *Die musikalische Schneiderfamilie*, oder *Die Heirath durch Gesang*, lokales Liederspiel in zwey Aufzügen von Adolph Bäuerle. Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. — Auch dieser Posse liegt, gleich dem durch Wurm's komisches Talent uns lieb gewordenen *Sänger und Schneider* die Musikomanie eines Bügelhelden zu Grunde; nur mit dem Unterschied, dass von diesem Schwindel hier die gesammte Sippschaft Meister Zwirnfadens ergriffen ist. Es ist viel Drolliges darin, manche humoristische Situationen und ein munterer, gewandter Dialog; nur die Musikstücke sind zu gehäuft angebracht; sie wurden auch bey den folgenden Darstellungen mit löblicher Resignation sehr vermindert. In der Hauptrolle erschien der neue Komiker, Hr. Lang, und seine Leistung verdiente Beyfall. Er kam von Brünn auf Gastrollen hieher, und wurde als Suppleant des allbeliebten *Raimund* engagirt, dessen Gesundheit von einem Zehrfieber bedroht ist. Hr. R. ist im wörtlichen Sinne ein Opfer allzu angestrengter Thätigkeit geworden; da ihm bis jetzt der Gebrauch der Gmündner Seebäder keine Hülfe gewährt hat, so hofft er, durch die Landluft die verlornen Kräfte wieder zu erlangen, doch zweifelt man daran, ihn je wieder in seiner vollen, quecksilbrigen Lebendigkeit auf der Bühne bewundern zu können.

Am 22sten, in der italienischen Kirche: Seelenmesse für Hrn. Hofkapellmeister Salieri, wobey dessen hinterlassenes *Requiem* aufgeführt wurde. Dieses soll bereits seit einigen 20 Jahren vollendet seyn, und ist — zwar keineswegs im eigentlichen Kirchenstyl — doch, wie alles aus der Feder des verewigten Meisters, melodieenreich gehalten, besonders das sanfte Recordare (B dur $\frac{6}{8}$). — Der Eingang: Requiem aeternam (C moll) hat — sonderbar genug — durch seinen düstern unisonus eine auffallende Aehnlichkeit mit der populären Melodie des Nachtwächter-Gesanges. Vertraute Freunde des bis zu den beyden letzten Lebensjahren stets jovialen, zu allen muntern Scherzen aufgelegten, Componisten wollen hierin die absichtliche Anspielung darauf finden: „dass nun auch seine Stunde geschlagen habe.“ —

Im Hofburgtheater: *Preciosa*, Schauspiel in vier Aufzügen mit Chören und Tänzen von P. A. Wolff; Musik von Carl Maria von Weber, worin Madame Neumann aus Carlsruhe — welche, beyläufig gesagt, hier eine tödtliche Krankheit überstand, mit grossem Beyfall gastirte. — „O komische Welt!“ meint Verwalter Knoll in *der schönen Müllerinn*, und wahrlich, er hat Recht. Es begiebt sich auf unserm wunderlichen Planeten so Manches, wovon man sich nicht hätte träumen lassen. So sind z. B. Wiens Opernbühnen geschlossen; still Klang und Sang; ein Fremder, der nach einer Abwesenheit von zwey Jahren die Kaiserstadt jetzt wieder besucht, kann höchstens Dem. Heckermann — bey seiner früheren Anwesenheit noch eine bescheidene Fusskünstlerin des Horschelt'schen Institutes — gegenwärtig einzige Prima Donna assoluta — bewundern; ein paar nothdürftige Choristen, die Kehrseiten eines David, Donzelli, Rubini, Lablache, Ambrogi etc. bildend, repräsentiren den ersten Tenor, den Basso serio e cantante. Dagegen wird nunmehr auf dem National-Theater, wo sonst *Wallenstein, Hamlet, Lear, Macbeth, Yngurd, Sappho, Medea, Ottokar, Phädra, Merope, Don Carlos, Fiesko, Romeo und Julie, Iphigenia, die Braut von Messina* und die inspirirte Helden-*Jungfrau von Orleans* mit feinen Lustspielen älterer und neuerer Zeit friedlich Hand in Hand einherwandelten, tapfer gesungen und gesprungen, und

das alles von regulären Truppen, welche aus dem aufgelösten Freycorps der Barbajaschen Entreprise bestehen. Dass man indess hier etwas anderes zu hören gewohnt ist, als ein Gedicht, dessen grösster Vorzug in einer reizenden Musik besteht, war nicht zu verkennen. Jedem das Seinige.

Am 24sten, im Josephstädtertheater: Ein Potpourri, bestehend aus folgenden Ingredienzien: 1. Ouverture von Rossini (*Barbiere di Seviglia*); 2. Introduction aus derselben Oper; die Partie des Grafen Almaviva vorgetragen von Hrn. Kurs (Mitglied — auf gut deutsch: Chorsänger — des Theaters an der Wien); 3. Arie aus *Cenerentola*, gesungen von Dem. Krisnitz; 4. *Der Speisezettel*, komische Arie von Gläser, vorgetragen von Hrn. Hopp; 5. Arie von Pucita, gesungen von Dem. Heckermann; 6. *Des Soldaten Abschied, Rückkehr und Lohn.* Erzählung mit bezeichnenden Tableaux.

Im Leopoldstädtertheater: Neu in die Scene gesetzt: *Wien, Paris, London und Constantinopel*, Zauberspiel von Bäuerle und Müller. Geringer Erfolg.

Am 1sten July, im Kärnthnerthortheater, von der Hensslerschen Gesellschaft: *Sieben Mädchen in Uniform.* Vaudeville in einem Akt nach dem Französischen, von Angely; Musik von verschiedenen Meistern. *Das Fest zu Peking*, Divertissement. — Da in diesem Monate die Hofschauspieler Ferien haben, so hat der Unternehmer der Josephstädterbühne sich der Verbindlichkeit unterzogen, zugleich auch in jenem Lokal Vorstellungen zu geben, damit zur Ergötzlichkeit des Publikums doch wenigstens Ein Stadttheater geöffnet bleibt. — Die sieben uniformirten Schönen, ein Leibgericht der Berliner, fanden hier weniger Anbeter weil die Liedchen, grösstentheils exotische Produkte sind, und dem Südländer weniger zusagen. Das Balletchen ist der weiland Kisking, en miniature, das heisst: einige pikante Tanzstücke daraus, und der vorräthige chinesische Apparat aufs Neue zur Schau gestellt.

Am 5ten: Ebendaselbst: *Der Brief an sich selbst*, Operette in einem Akt von Carl Meisl; Musik von Gläser. — *Die Hochzeit auf dem Lande*, komisches Ballet nach Aumer, neu in die Scene gesetzt von Aichinger Sohn; Musik von Kinsky. Beyde Stücke sind schon durch frühere Aufführungen bekannt.

Am 6ten: Im Josephstädtertheater: Gymnastische Vorstellung der Familie Ravel, welche hier ihren Tummelplatz aufgeschlagen hat, indess die heimischen Künstler auswandern mussten. Dieselben schon oft geschenen, wirklich überraschenden akrobatischen Kunststücke, dieselbe ohrenzerfleischende Musik, wie einst, wieder aufgespielt vom suspendirten Wiener-Theater-Orchester. Die Menschen wollen leben und ehrlich, wenn auch mit weniger Ruhm, ihren Unterhalt erwerben. Unverschuldetes Missgeschick entehrt nicht.

Am 8ten, im Leopoldstädtertheater: Wiederaufführung der beliebten Pantomime *Perseus und Andromeda*, zum Benefice der Madame Rainoldi.

Am 9ten, im Kärnthnerthortheater: *Der Weibertausch*, Singspiel in einem Akt nach dem Französischen von J. F. Castelli; Musik von Herold. In einer günstigeren Periode oft und besser gehört.

Am 13ten, ebendaselbst: *Rinaldo d'Asti*; Ballet in zwey Akten, nach *Gioja*, in die Scene gesetzt von Aichinger und Sohn; Musik von Gyrowetz. Auch ein Ueberbleibsel aus dem goldenen Zeitalter, worin des trefflichen Cavarola unversiegbare Laune uns manche Abendstunde höchst angenehm erheiterte.

Am 15ten, ebendaselbst: *Die Prise Tabak*, oder: *Die Wettern als Nebenbuhler.* Komisches Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen; Musik von Riotte. In jedem Betracht eine werthlose Kleinigkeit.

Am 20sten, ebendaselbst: *Kornblümchen*, oder *Der verwandelte Liebhaber*, grosses Feenmärchen mit Gesang in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Charles Perrault frey bearbeitet; Musik von Leon de St. Lubin. Decorationen, Maschinen, Tänze, Arrangement, Kostume u. s. w. von den Herren etc. etc. Es ist kaum glaublich, dass dieses schale Product, welches den Ehrenplatz in jener Gattung verdient, die Voltaire als einzig fehlerhaft verwirft, nämlich in der langweiligen, demselben Boden entsprossen seyn sollte, der so manches allerliebste Ammenmährchen, reizend eingekleidet, wieder ins Leben rief. Ist wirklich ein französisches Original davon vorhanden, so kann nicht geläugnet werden, dass der Verdeutscher aus allen Kräften dahin gearbeitet hat, seinen Stoff möglichst zu verballhornen. Nicht einmal der in einen Brummbären metamorphosirte Amoroso vermochte den Galerien einiges Interesse abzugewinnen. Es wird übrigens darin viel gesungen, und dennoch fehlt der Gesang. Die erste

Wiederholung geschah vor leeren Bänken und blieb bis zur Stunde auch die letzte.

Am 24sten, ebendaselbst: *Die Unterhaltung im Weinberge*, komisches Ballet in einem Akt, arrangirt von Hrn. Aichinger dem Sohn; Musik von verschiedenen Meistern. Lauter alte Bekannte.

Am 25sten, im Leopoldstädtertheater: *Jacob in Wien*, Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach dem Lustspiele *Hanns in Wien* frey bearbeitet; Musik vom Kapellmeister Müller. Wurde sehr beyfällig aufgenommen, besonders die populäre melodische Composition.

Im Kärnthnerthortheater: *Sonderbare Laune* oder: *Sie sind dennoch verheirathet*, komische Oper in einem Akt, nach dem Französischen; die Musik, vom Kapellmeister Gilser, ist grösstentheils ausgezeichnet brav. Zu bedauern ist, dass, Dem. Heckermann abgerechnet, keines der Darstellenden seiner Aufgabe gewachsen war.

Am 30sten, ebendaselbst: *Das Lotterie-Loos*. Wie oft haben wir nicht Nicolo's freundliche Musik mit stets erneuertem Vergnügen wiedergehört! Madame Grünbaum und Dem. Sontag bleiben unvergesslich in dem Probirstein aller Sängerinnen, in der meisterhaften Arie: Nein, ich singe nicht, mein Herr! — Es ist allerdings rühmlich, nach solchen Kämpfern noch Beyfall zu gewinnen.

Im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Das lustige Beylager*, worin ein Herr Piccolini aus Pressburg das Schneiderlein als Gast gab. Jahre sind zwar dahin geschwunden, seit diese köstliche Dummheit — vom scurrilen Hoffmann also getauft — elektrisch auf alle Lachmuskeln wirkte und der Geschmack hat indessen eine andere Richtung erhalten; aber Müllers baroke Charakteristik verleiht dieser originellsten aller musikalischen Parodieen noch immer den alten Reiz, und Referent legt freymüthig das Bekenntniss ab, dass er sich von den Sterbescenen des zweyten Finals jedesmal wie vom Tarantelstich getroffen und unwiderstehlich in den tollen Spuk hineingerissen fühlt.

Miscellen. Hr. Kapellmeister Weigl, der nun mit dem ganzen Operupersonale temporisirt, hat seine artige Operette *Waldemar* so überarbeitet, dass sie nun einen ganzen Abend ausfüllt, und in Gesellschaft dieser Partitur eine Kunstreise nach Grätz angetreten, um sie dort zu seinem Vortheile auf die Bühne zu bringen.

Abbé Gelinek, dem wir eine so zahlreiche Sammlung eleganter Pianoforte-Variationen verdanken, ist bald seinem Freunde Salieri nachgefolgt. Er verlebte seine letzten Lebensjahre als Hauskaplan des Fürsten von Esterhazy still, zurückgezogen, und ganz seinen Berufspflichten gewidmet.

Einem Gerüchte zufolge soll der Schauspiel-Director Carl aus München mit seiner Gesellschaft hieher kommen, um im Theater an der Wien Vorstellungen zu geben.

Der berühmte Virtuos, Professor Bayr, hat nun seine Erfindung, Doppeltöne auf der Flöte hervorzubringen, so weit vervollkommnet, dass sich diese Procedur auf alle Skalen erstreckt und jeder mit der Behandlungsart vertraute Flötenspieler im Stande ist, auf einem gewöhnlichen Instrumente reine, wohlklingende, auch unter einer Begleitung noch sehr vernehmliche Terzen, Quarten, Quinten und Sexten gleichzeitig hören zu lassen. Da dieser Tonkünstler erst vor Kurzem die Musikwelt mit einer Flöten-Schule beschenkt hat, welche von Sachverständigen als vorzüglich gerühmt wird, so lässt sich hoffen, dass auch diess neueste Resultat seines Forschens bald ein Geheimniss zu seyn aufhören werde. So viel ist gewiss, dass das Phänomen keineswegs eine Wirkung der Doppelzunge ist, weil solche zweystimmige Akkorde (wie diess mehrere Musiker bezeugen, die nach Hrn. B.'s Anweisung Versuche mit glücklichem Erfolge anstellten) als zwey verschiedene Töne gegriffen werden müssen.

Mailand, den 2. July 1825. Bald nach Abgang meines vorigen Berichtes wurde die bereits angezeigte Farse: *I tre mariti* von Gustav Carulli, zum ersten und letzten Male gegeben. Der noch sehr junge Componist ist ein Sohn des bekannten Guitarristen Carulli und ein Schüler des Hrn. Pär. Von der Musik dieser Farse lohnt der Mühe nicht zu reden. Es ist zu wünschen, dass sich dieser neue Rossinische Apostel, oder vielmehr Copist, bald bekehren möge.

Nachrichten von den Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Mailand. Unsere Stadt gewährte dieses Frühjahr durch die Anwesenheit des kais. österreichischen Hofes, mehrer italienischen Höfe, eines zahlreichen diplomatischen Corps und vieler fremden vornehmen Gäste einen sehr glänzenden An-

blick. Ausser den gegebenen Festen und ausserordentlichen Spektakeln waren acht Theater offen, worin Opern, Komödien, gymnastische Künste u. s. w. gegeben wurden. Allein im Ganzen stand diese Stagione teatrale mit dem Glanze der Anwesenden im umgekehrten Verhältnisse, und im eigentlichen Sinne hatten wir gar keine Prima Donna; die Opern waren ohnehin dieselben, welche jahraus jahrein zu Neapel, Venedig, Wien, Paris etc. abgeleyert werden. — *Teatro alla Scala.* Die Garcia und Contini abgerechnet, waren die Sänger noch immer dieselben wie in der vorigen Stagione; den Tenoristen Winter ersetzte Hr. Verger; mitunter engagirte man aus Noth einige andere Sänger. Die sogenannte Apertura, die gewöhnlich am zweyten Ostertage Statt hat, beschenkte die Zuhörer mit einem doppelten Fiasco: Oper und Ballet fielen durch. Die Oper, von Hrn. Marchese Sampieri *) neu komponirt, hiess *Pompeo in Siria* und hatte schon vor der Aufführung fast alle Sänger wider sich: diess sey kein Gesang, sagten sie, und die Oper könne unmöglich gegeben werden. Allein ob sie schon nicht ganz Unrecht hatten, mussten sie zuletzt doch nachgeben, wurden aber bald von ihrem Ungemache erlöst, denn in der dritten Vorstellung vertrieb *Semiramis* den *Pompejus* von der Scene. Aus der unten beygefügten historischen Anmerkung sieht man unter andern, dass der Hr. Marchese mit dem bekannten Liebling gleiches Alters, in derselben Stadt erzogen, und ein Mitschüler des Ab. Tesei ist; kein Wunder also, dass er oft an des Freundes Hand wandelt. Der erste Akt des *Pompeo* hat zwar ein paar Stücke, in denen ein gewisses Leben nicht zu verkennen ist; der ganzen Oper mangelt es jedoch an schönen und neuen Gesängen, an eigentlicher Ausführung, wofür aber kräftige Banden entschädigen. Schlagt zu! sagte der selige Viganò zu seinen Maestri, und schlug sich dabey mit der Faust an den Kopf, die Zuhörer meinend. Das Orchester muss zerplatzen (l'orchestra deve crepare), setzte seine reisende Tochter hinzu, und das ging die armen Spieler an. Dessenungeachtet wusste Viganò auch mit einer geräuschlosen Musik, wie z. B. mit Haydn's *Ariadne auf Naxos*, und mit einer einzigen Person auf der Scene den Zuschauer ziemlich lange zu interessiren und nicht selten grosse, sehr schöne, ernsthafte Ballets ohne Trommeln und Pfeifen in die Scene zu setzen. Allein mancher heutige Componist glaubt, eine Opera seria könne ohne solchen Charivari nicht seyn. Banda ist die Parole, die er dem Theaterdichter giebt, damit seine Heldenthaten laut werden. Schon glänzt ihre Stelle in den Opernbüchern unter den Sängern, und sie findet sogar Panegyriker in musikalischen Zeitschriften. Doch zu *Pompeo* zurück. Die recon-

*) Der Marchese Francesco Sampieri, im J. 1790 zu Bologna geboren, studirte die Anfangsgründe der Musik beym Ab. Tesei (einem Schüler Martini's) und setzte seine Studien zu Rom bey dem Maestro Lowerj fort, der ihn besonders im Accompagnement nach Fenaroli's Grundsätzen unterrichtete, wodurch er die Composition selbst von Lowerj und Zingarelli erlernte. Hier folgen seine Compositionen. 1807. die Oper *Elpinice e Wologeso*, unter Zingarelli's Aufsicht, und zu — Rom bey der Sängerin Camporesi aufgeführt. 1808. in Bologna, eine gran Scena für die Festa, und eine Grand Aria für Tacchinardi, bey Gelegenheit einer freyen Einnahme der ersteren; beyde Stücke fanden starken Beyfall. Bis zu seinem 25sten Jahre vervollkommnete er sich immer mehr in der Musik, und schrieb für's Casino zu Bologna zwey grosse Cantaten: *La natività del Re di Roma* und *Deucalione*. Im zosten Jahre wurde er zum Musikdirector des besagten Casino's erwählt und bekleidete diesen Posten sieben Jahre, während welcher Zeit er jährlich ein Kirchenstück für die Chiesa in S. Gio in Monte (der Residenz der Bologneser philharmonischen Gesellschaft) statutenmässig componirte und dirigirte. — 1811. die Cantate *Orfeo* für's Theater Contavalli zu Bologna. — 1816. die Oper *Oscar e Malvina* für das Mailänder Theater Re; eine grosse Cantate für die bey Anwesenheit des österreichischen Kaisers zu Mailand Statt gehabte Eröffnung des Casino der Nobili. Die Oper *Oscar* wurde nachher in der dem Hrn. Marchese angehörigen Villa Casalecchio, und während des Karnevals 1817 im Florentiner Theater Pergola aufgeführt. — 1818. die Oper *Emilia* für's Römische Theater Argentina, welche auch im Karneval 1821 auf dem genannten Florentiner Theater, und im Sommer 1822 zu Padova gegeben wurde. In den Jahren 1818. 1819 machte der Marchese eine Reise nach Paris, London und Berlin, wo er in den öffentlichen Concerten seine Compositionen hören liess. — 1821. die Oper *Valmire e Zorida* für's Neapolitaner Theater S. Carlo; sie fand starken Beyfall. — 1822. die Oper *La foresta d'Ostropol* für's Teatro Fondo ebenfalls in Neapel; fand eine mittelmässige Aufnahme. — 1825. die Oper *Gli Illineti* für's Teatro Comunale zu Bologna; machte furore, und wurde nachher in Modena aufgeführt. In diesem Jahre wurde er zum Musikdirector des neu erbauten Casino in seiner Vaterstadt erwählt, welchen Posten er noch jetzt bekleidet — 1825. die oben angezeigte Oper *Pompeo in Siria* für's Mailänder Theater alla Scala. (Aus der mir mitgetheilten eigenen Handschrift des Hrn. Marchese übersetzt).

valescirende Pisaroni sang in demselben nach Kräften; leider aber hat diese vortreffliche Sängerin seit ihrer letzten Krankheit viel verloren. Die Favelle detonirte und war kaum wieder zu erkennen, so dass sie in *Semiramis* ausgepfiffen wurde; da überdiess Galli von einer Unpäslichkeit befallen war, so musste das Theater zwey Tage geschlossen bleiben. In grösster Eile studirte Mad. Ferron die Rolle der Favelle ein, und der jüngere Galli die seines Bruders, worauf man sogleich einen Akt der *Semiramis* mit zwey Ballets, dann aber die ganze Oper gab: die Suppleanten fanden verdienten Beyfall. Wie sind doch die Zeiten verändert! Noch vor nicht vielen Jahren hielt eine einzige Prima Donna die viermonatliche Herbstsaggione auf der Scala aus, jetzt sind mehre nicht hinreichend: die eine ist unpäslich, die andere detonirt u. s. w. Zu Neapel waren vor zwey Jahren in einer Stagione eilf Prime Donne, und somit der gesammte barbarische weibliche Schatz, zu gleicher Zeit krank. Die heutige höchst ermüdende Oper überhaupt, insbesondere die Trommel und ihre Schwester, die Cabaletta, sind grösstentheils Schuld daran. Auf unsrer Scala z. B. schreit die menschliche Kehle in der Introduction der Rossini'schen *Semiramis* mit 119 Instrumenten um die Wette, was vorzüglich auf angehende Sänger schädlich wirken muss. — Gleich nachher gab man wieder *Mosé*, in welcher Mariana Wilson (eine Engländerin) in der Rolle der Elcia debütiren sollte; da sie sich aber nicht wohl befand, so debütirte einstweilen in jener Rolle die aus der so eben eingegangenen Neapolitaner Glossop'schen Gesellschaft hier angekommene Wiener Sängerin Paulina Sicard (eigentlich Lechleitner), und zwar mit Beyfall, der sich aber in der Folge mit einem decrescendo und morendo endigte, denn sie detonirte ein wenig zu arg. Die Sicard ist nur Prima Donna für die Scala schon deswegen nicht geeignet, weil die untere Hälfte ihres Stimmenumfangs für dieses grosse Theater zu schwach ist. In Neapel, sagt man allgemein, hat sie nicht gefallen. Mad. Ferron, die zum Comodino geworden ist, musste einmal ihre Rolle übernehmen; Galli der jüngere fand in der Rolle des Mosé eine gute Aufnahme. In der siebenten Vorstellung sang die Wilson, die aber nach dreymaligem Auftreten der Sicard wieder den Platz räumte. Man kann dem Gesange der ersteren gewisse buoni numeri, wie die Italiener sagen, nicht absprechen; vielleicht bildet sie sich mit der Zeit zur sehr braven Künstlerin. Da die Ferron indessen Mailand verliess, von der Favelle keine Rede mehr war, überdiess die Sicard zuweilen kränkelte, so trat die Wilson aus blosser Gefälligkeit, wie der Theaterzettel sagte, abermals in ihrer Rolle auf und fand zur Belohnung starken Beyfall. Mit dem *Mosé in Egitto*, den die Mailänder seiner öftern Aufführung wegen spottweise *Mosé in Milano* nannten, wechselten einigemal Generali's *Baccanali* ab, in welcher Oper die Pisaroni in der übernommenen Rolle des Ebuzio wenig Glück machte, weil diese nicht im Bereich ihrer Stimme lag. Gleich darauf verunglückte das neue grosse Ballet des Hrn. Clerico. Ueberhaupt musste man sich dieses Frühjahr grösstentheils mit kleinern und ältern Ballets behelfen; erste Tänzer hatten wir hingegen in Menge, und die bereits erwähnte Heberle aus Wien machte nun auch bey uns furore. Am 12ten May gab man dem Kaiser zu Ehren ein *Inno*, eigentlich eine kleine Cantate, von Hrn. Pietro Ray, Lehrer des schönen Gesangs am hiesigen Conservatorium, komponirt. Das Theater war übervoll. Es gingen 2700 Billets bey der Kasse ein; überdiess mussten 400 Personen wieder nach Hause kehren, denn die Abonnenten allein machen 1500 aus, und auch die Zahl derer, die freye Entrée haben, ist nicht gering. Da der Abend sehr warm war, so kann man sich die Hitze in dem noch dazu sehr stark beleuchteten Theater leicht vorstellen; mehre Personen wurden davon ohnmächtig. Gelegenheitscantaten gefallen in der Scala höchst selten, auch dieses *Inno* wollte Niemand behagen. Ref. hat es nicht gehört, denn als er ins Theater kam, war schon alles mit Menschen vollgepfropft. Den 17ten gab man zur Abwechslung Rossini's *Cenerentola*, in welcher die Clotilde Coveldi (eigentlich Colombelle, eine Französin) in der Rolle der Cenerentola debütirte. Sie ist eine Schülerin des Hrn. Garaudé, hat eine gute, reine, umfangreiche Sopranstimme, vorziert aber etwas verschwenderisch und steht überhaupt als Prima Donna auf der Scala eben so wenig am rechten Orte, als ihre beyden Vorgängerinnen. In Neapel, heisst es, hat sie auf dem Teatro Fondo gefallen und auf S. Carlo fiasco gemacht. Derselben Verschiedenheit der Grösse des Locals ist es auch zuzuschreiben, dass Hr. Luigi Biondini in der Rolle des Dandini mit seiner übrigens guten Baasstimme auf der Scala wenig anzog, da wir noch überdiess Labiache in derselben Rolle in frischem Andenken hatten. Den

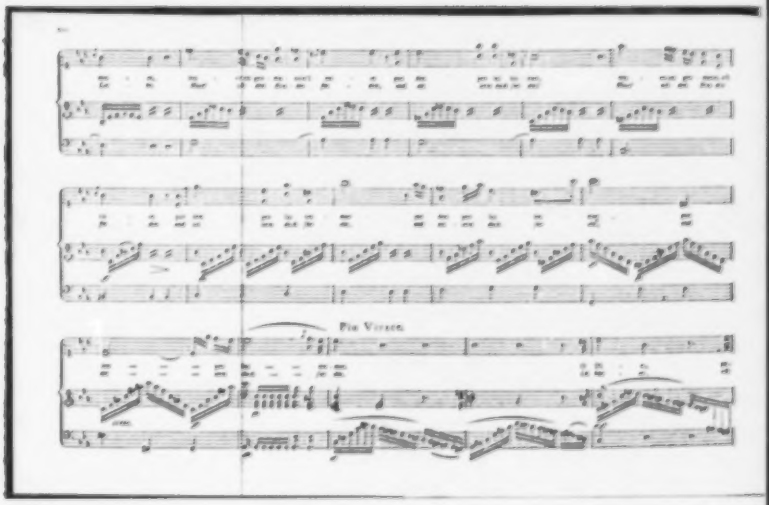
Pia Vivace.

23sten wurde dem Kaiser im hiesigen Casino *de* Nobili ein glänzendes Fest gegeben, und bey dieser Gelegenheit eine vor mehren Jahren von Hrn. Stanz für dasselbe Casino zu demselben Zwecke componirte, eingetretener Umstände wegen aber nicht aufgeführte kleine Cantate von den Zöglingen des hiesigen Conservatoriums vorgetragen, die ihrer guten Musik ungeachtet gar nicht gefiel. Den 28sten liess sich Hr. Eduard Jaell, ein vorzüglicher Violinspieler, angeblich aus Wien, nach dem ersten Akte der Oper mit einer langen Polonaise von Pechatschek ohne alle Einleitung auf seinem Instrumente hören, machte aber wahrscheinlich der Wahl des Stückes wegen kein Glück. Warum gab Hr. Jaell nicht lieber ein ordentliches Concert? — Den 31sten eine neue Art von Abwechslung: man überraschte uns mit dem — *Tancredi*. Die Coveldi (Colombelli) verzierte manches so abscheulich, dass mehre Zuhörer dabey ein saures Gesicht machten. Die Pisaroni hielt sich wacker genug; allein, wie bereits bemerkt wurde, ist sie leider seit ihrer überstandenen Krankheit nicht mehr das, was sie sonst war. Die Vereinigung beyder Stimmen im Duette des ersten Akts nahm sich sehr gut aus, weswegen die Sängerinnen nach demselben auf die Scene gerufen wurden. Im Juny nahmen die Sachen eine weit ernsthaftere Wendung. Gleich in den ersten Tagen dieses Monates befiel die Coveldi eine Brustkrankheit, von welcher sie noch jetzt nicht ganz befreyt ist; die Sicard war auch nicht immer wohlauf, weswegen die neu zu gebende Opera buffa von Hrn. Cordella ganz unterblieb. Unter solchen Umständen gab man mehre Tage hindurch bloss die zwey Ballets, zwischen welchen einige Stücke aus *Semiramis* abgesungen wurden. Mit dieser musikalischen Akademie wechselte wieder die *Cenerentola* ab, welche Rolle die Fontemaggi, von der sogleich die Rede seyn wird, übernahm. Den 27sten und 29sten trat die Coveldi, obgleich noch nicht ganz hergestellt, wieder im *Tancredi* auf. Ihre Stimme schien weit schöner als vorher, aber die leidigen Verzierungen waren noch immer dieselben. Den 2?sten schloss endlich diese gar herrliche Frühlingssaisone mit der erwähnten musikalischen Academie! Es wäre in der That besser, das Theater bis auf bessere Zeiten ganz zu schliessen. — *Teatro Canobiana*; Sänger: Francesco Fontemaggi, Prima Donna; Ranieso Marchionni, Primo Tenore; Bartolomeo Botticelli (Bruder des unten folgenden Pietro), Carlo Moncada, Bassi; Angela Bussi, Gaetana Corini, Seconde Donne; Carlo Beretta, Secondo Tenore. Erst am 10ten May wurde dieses zweyte Hoftheater mit Coccia's älterer Oper *Clotilde* eröffnet. Auf dem Theaterzettel hiess es: „La Signora Fontemaggi, per far cosa grata all' impresa, in tre giorni ha imparato la sua parte" (um der Direction gefällig zu seyn, lernte Mad. Fontemaggi ihre Rolle in drey Tagen ein); denn die eigentliche Prima Donna Biagioli Herdlizka bekam in der Hauptprobe Convulsionen, man sagt, weil die Seconda Donna eine schöne Arie für sich eingelegt hatte. *Clotilde*, von welcher Oper schon oft in diesen Blättern die Rede war, lässt sich bey allen handgreiflichen Plagiaten aus Cherubini's Wasserträger, aus Umlauf's Balletten u. s. w. recht gut anhören, und muss auch Rossini gefallen haben. Von der ganzen Aufführung ist nicht viel Rühmliches zu sagen. Die Fontemaggi, Moncada, Marchionni sind nicht übel und fanden Beyfall. Die Stimme des letztern hat im verjüngten Massstabe einiges Aehnliche mit der von David; die Mailänder nennen ihn Tenoretto (Tenorchen). Die zweyte ältere Oper von Pacini, *la Schiava di Bagdad*, und die Felicità Baillou, eine Mailänderin und Schülerin des hiesigen Conservatoriums, welche darin debütirte, haben nicht gefallen. — *Teatro Re*. Hier wechselten Opern und Komödien ab. Sänger: Prime Donne: Girolama Dardanelli, Adelaide Comelli Rubini (eigentlich Chomel, eine Französin). — Altre Prime Donne: Maddalena Masini, Caroliza Villa. — Primi Tenori: Giovanni Rubini, Giuseppe Vaschetti, Giacomo Rauscher (soll ein Wiener seyn). — Primo Buffo cantante: Pietro Botticelli (Bruder des vorhergehenden). — Primo Buffo comico: Nicola Bassi. — Altro Buffo: Gio. Battista di Franco; davon mehre aus Wien angekommen, und ein Zweig der barbaja'schen Gesellschaft. Der lächerliche Beysatz „altre Prime Donne" u. s. w. ist jetzt in Italien häufig zu lesen: theils will der Impresario dadurch seinen Reichthum an ersten Sängern zeigen, theils sollen diese Individuen das Mittel zwischen ersten und zweyten Sängern halten, was aber nicht immer der Fall ist; theils endlich sind es Sänger, die in kleinern Städten die erste Rolle gespielt haben und nun auch in grossen Städten glänzen wollen, daher sie sich solche Titel in ihrem Contract ausbedingen. Den 13ten April machte man den Anfang mit Cimarosa's Oper *Matrimonio segreto*, die viel Beyfall fand und in der Folge am meisten gegeben wurde. Die Dardanelli, die wir seit 12 Jahren

nicht gehört hatten, hat seitdem freylich an Frische der Stimme verloren, missfiel aber dessenungeachtet nicht. Desto mehr Beyfall fand Rubini, ein vorzüglicher Sänger mit einer angenehmen und geläufigen Stimme; nur schnörkelt er nicht selten zu viel. Bassi gehört noch zu den alten, guten italienischen Buffi comici; sein Gesang ist zwar unbedeutend, aber sein Spiel ganz vortrefflich. Ref. hörte ihn an einem Abend, als er ganz heiser war, und doch theilte er mit Rubini den grössten Beyfall. Botticelli verdient Lob. Die Masini und Villa (letzte Contrealt) können übergangen werden. Zwey Wochen nachher machte Rossini's *Cenerentola* einen kleinen fiasco; anfangs May gab man dessen *Elisabetta*, den 12ten Juny seinen *Barbiere di Seviglia*, den 18ten die *Italiana in Algeri*. Die Comelli fand Beyfall.

So hätten wir glücklichen Mailänder dieser Stagione acht Rossiniache Opern zu verdanken; um aber doch mit etwas Neuem abzuwechseln, beginnt heute, den 2ten July, im Theater Canobiana die Sommerstagione mit dem *Tancredi*. Und nun weiter im Texte, was so viel sagen will als — da Capo.

(Der Schluss folgt.)

Recension.

Sette Fughette a quattro Voci cantanti col Basso continuo, ricavate dalle Opere del fù Padre Maestro Giambattista Martini, e pubblicate da C. T. Weinlig, Direttore di musica alla Scuola di S. Tommaso a Lipsia. Lipsia, presso Fed. Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

Es war ein glücklicher Gedanke des Hrn. W., diese kleine Sammlung zu veranstalten und herauszugeben; ein Jeder, mag er nun diese Bogen bloss für sich zu seiner Belehrung und Freude, oder zur Ausführung durch Singchöre gebrauchen wollen, oder beydes — ein Jeder wird sich dem Sammler und Herausgeber dafür verbunden fühlen. Bekanntlich war der gelehrte Franciskaner und Kapellmeister seiner Ordenskirche zu Bologna (geb. 1706, gest. 1784) der grösseste Contrapunktist, das Wort im alten Sinne genommen, seiner Zeit, und wahrscheinlich auch der letzte, in jenem Sinne, für alle Zeit; war dafür durch ganz Europa anerkannt und galt allen in dieser Hinsicht geradezu als Orakel, so dass sein Ausspruch als letzte Instanz angesehen war, gegen die eine weitere Protestation nicht angenommen wurde. Was er der Welt gewesen ist und was er denen, die ihn benutzen wollen, noch jetzt seyn kann, als Theoretiker und als Geschichtschreiber seiner Kunst, so wie als Componist, das sollte wohl von einem Deutschen dargestellt werden, eben jetzt, wo man ihm nicht mehr zu nahe steht, und doch auch noch nicht so fern, dass nicht die Quellen, woraus bey einer solchen Darstellung geschöpft werden müsste, noch vorhanden, und, wenn auch zum Theil nur mit Mühe, zu erreichen wären. Die Italiener, die über ihn geschrieben haben, standen ihm zu nahe, und ihre Schriften, wenn auch schätzbar, sind doch — wie sie es zu machen pflegen — fast nur Lobschriften. *)

Als Componist nun bearbeitete M. im Laufe seines langen Lebens vorzüglich fast alle die in seiner Kirche autorisirten und feststehenden Gesangtexte im Style der Vorzeit — nicht bloss der unsrigen, sondern auch der seinigen, und fast alle als vierstimmige Chöre mit Begleitung eines fortgehenden Basses, (des sogenannten Continuo) zunächst für die Orgel; denn bey denen, zu welchen auch Instrumente gesetzt sind, ist diese Begleitung — wenigstens in den Werken, die uns bekannt sind — bloss ad libitum. Aus diesen Compositionen nun hat Hr. W. die angeführten, theils längern, theils kürzern, Stücke — meistens Schlusssätze — gewählt. Wir wollen sie näher verzeichnen.

No. 1. *Confirmata in saeculum* etc. aus dem *Confitebor*, vom Jahre 1753: streng in seinen zwey Hauptmelodieen, wie sich diese gleich Anfangs ankündigen, verweilend, ziemlich lang ausgeführt, kunstvoll, aber nicht künstlich, vielmehr für die, welchen dieser Styl nicht ganz fremd ist, leicht zu fassen, und für Alle von Wirkung. Der Satz kann als ein Ganzes für sich angesehen und genossen werden; etwa wie eine fugirte Motette. — No. 2. Schluss des *Beatus vir* — vom Jahre 1749; in enger Verschränkung und Gedrungenheit sehr künstlich; kurz; wie der Satz hier steht, mehr als Probe dieser Schreibart; für den Genuss, auch dessen, der so Künstliches aufzunehmen weiss, zu apho-

*) Wir sind unterrichtet, dass Hr. Hofr. Rochlitz schon früher entschlossen war, diesen Wunsch zu erfüllen und eine Uebersicht des Lebens und der Verdienste Martini's zu liefern. Er wird diess thun im dritten Bande seiner Schrift: *Für Freunde der Tonkunst*.

D. Red.

ristisch. — No. 3. Grösserer Schlusssatz aus dem *Dixit Dominus*, vom Jahre 1745: freyer fugirt, (was nämlich in dieser Sphäre frey heissen kann) mit manchem Eigenthümlichen. In der Gestaltung des Ganzen der WeiseHändels in dessen frühern Arbeiten, dem *Te Deum*, mehrern Antheus u. dgl. verwandt, so wie in der Folge No. 6. — No. 4. Schlusssatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1735: streng und künstlich; in dieser Art trefflich, auch nicht ohne Wirkung für solche Zuhörer, die das Technische nicht zu würdigen wissen. — No. 5. Amen aus dem *Beatus vir*, vom Jahre 1750: kurz; der No. 2. an die Seite zu stellen, nur nicht so künstlich. — No. 6. Mittelsatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1749: freyer fugirt; leicht zu fassen und auszuführen; von kräftiger Wirkung für Jedermann. Man möchte diesen Satz länger wünschen; nämlich so einzeln, wie er hier steht: im Verhältniss zum Ganzen des Werks, wozu er gehört, ist er sehr gut abgemessen. — No. 7. Mittelsatz aus dem *Magnificat*, vom Jahre 1759: ziemlich in derselben Art, gleichfalls leicht, von kräftiger Wirkung und so, dass man ihn länger fortgeführt wünschen wird.

Die kleine Sammlung kann und wird nützen theils den Musik-Studirenden oder den ernsthaftern Liebhabern, die, wie jetzt so Viele, ja die Meisten, von dieser ganzen Gattung und Schreibart nur vom Hörensagen wissen, um sich wenigstens einigen Begriff davon zu bilden und vielleicht auch, davon angezogen, sich weiter um dergleichen Werke zu bekümmern; theils den Vorstehern und Anführern wohlgeleiteter Singvereine, um wenigstens die länger und fasslicher ausgeführten Stücke vortragen zu lassen — was fördernd für die Bildung des Geistes, wie für die Geschicklichkeit gewiss von Erfolg seyn wird. Diesen Anführern, wenn sie noch nicht zu den erfahrnern gehören sollten, möchten wir rathen, erst nur auf ganz festen und deutlichen Vortrag zu sehen, und damit dieser erleichtert werde, (weil man ja dieser ganzen Musikart jetzt meistens entfremdet ist) die Tempos langsam zu nehmen, bis jener Vortrag erreicht ist. Dass sie hernach, zwar etwas bewegter, doch durchaus nicht schnell genommen werden dürfen, brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen.

Der Stich ist ziemlich gut und ganz fehlerfrey.

Kurze Anzeige.

6 *Thèmes avec Variations d'une difficulté progressive pour Pianoforte, composés par Ch. Gollmick.* Oeuvr. 8. Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Kr.)

Das für Anfänger bestimmte Werk erfüllt sein Versprechen, von einer Schwierigkeit ohne zu grossen Sprung zu einer andern fort zu gehen, recht löblich. So leicht auch die ersten Sätzchen sind, so werden sie doch gewiss solchen Kindern, die nicht durch zu buntes Hören viel zu frühzeitig überladen und dadurch nicht für Musik gebildet, sondern verbildet sind, ihrer natürlichen Melodieen wegen bald Freude machen. Jedes Thema hat 4 Variationen. Auch diess ist sehr zweckmässig, dass der Variationen nicht mehr sind. Denn lebhafte Kinder, und meist sind es diejenigen, die für Musik bedeutendere Empfänglichkeit haben, pflegen an zu vielen Veränderungen über ein Thema eben kein sonderliches Vergnügen zu äussern; sie wollen etwas Neues, wäre es auch nur scheinbar neu. Ich finde es daher sehr verständig, dass die beyden ersten Sätzchen nur aus 8 Takten bestehen. Das erste aus C dur, das zweyte aus A moll. Ueberhaupt wechselt in den Themen immer dur und moll derselben Vorzeichnung, ebenfalls verständig. Das dritte Thema, aus G dur, hat schon zwey Theile, jeden zu 8 Takten. Das 5te F dur u. so fort. Nicht minder wechseln die Taktarten. Man sieht, dass in der Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt. Ein einziges Mal ist dem Gehöre der Zöglinge Gewalt angethan worden durch die Verdoppelung des h in der 4ten Variation No. 2., und zwar in der andern Hälfte derselben im 5ten Takte; eine leicht, aber auch nothwendig zu ändernde Kleinigkeit, die dem Zweckmässigen des lobenswerthen Ganzen keinen Eintrag thun kann. Wir empfehlen also das Werkchen allen Lehrern des Pianoforte sehr angelegentlich als etwas Vorzügliches in seiner Art, und bitten den uns unbekannten, aber gewiss geschickten Jugendlehrer der Musik um baldige Fortsetzung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten September. **N°. 38.** 1825.

Nachrichten von den Frühlingsopern in Italien.

(Beschluss.)

Neapel. Hr. Barbaja machte bey seiner dieses Frühjahr wieder übernommenen Leitung der beyden königl. Hoftheater zwey Abonnements-Prospectus bekannt, die hier im wesentlichen mitgetheilt werden. *Teatro S. Carlo.* Von Ostern 1825 bis zur Charwoche 1826 werden 120 Vorstellungen gegeben. Den Anfang macht Rossini's *Semiramis*, in welcher die Fodor und Lablache wieder auftreten werden, und ein neues Anacreontisches Ballet, *Le Amadriadi*, von Hrn. Hus. Vier Opern werden neu componirt von den Hrn. Mayerbeer, Mercadante, Kreutzer, Carafa; nächstdem werden zwey Operetten von den geschicktesten Zöglingen des Königl. Musikcollegiums, welche dafür 300 Ducati (ungefähr 300 Thaler) zur Aufmunterung erhalten, endlich andere zwey in Neapel unbekannte Opern, überdiess 4 grosse und 4 kleine Ballets, nebst andern 5 Opern und 4 Ballets aus dem Repertorio gegeben. Sänger: Prime Donne: Adelaide Tosi, Giuditta De Grisi, Carlotta Unger (eine aus Wien engagirte Sängerin). — Primi Tenori: Giovanni David, Savino Monelli, Giuseppe Cicimara. — Primi Bassi cantanti: Giuseppe Fioravanti, Michele Benedetti. — Secondi Tenori: Salvatore Manzocchi, Gaetano Chizzola. — Seconde Donne: Francesca Checherini, Almerinda Manzocchi. — 28 Koryphäen und Choristen. Hierauf folgt das Balletpersonal: 3 erste Tänzer, 4 erste Tänzerinnen mit 60 anderen Individuen. — Wegen einer der Fodor zugestossenen Unpässlichkeit konnte *Semiramis* erst einige Tage nach Ostern gegeben werden. Der Neapolitaner Zeitungschreiber, der sich und die Zuhörer bey Aufführung dieser Oper in eine ganz übernatürliche Region, ins Aufjauchzen der Freude, ins Entzücken der Rührung, in einen süssen Seelenschwindel versetzt (in una regione affatto sopranaturale, nell' esultanza della gioja, nell'estasi della commozione, in quel caro delirio dell' anima etc.), behauptet, sowohl die Fodor als Lablache hätten diessmal noch mehr Verwunderung erregt als vor einem Jahre. In Mailand hiess es hingegen, die Fodor habe seit einiger Zeit im Gesange abgenommen, und werde von der Tosi übertroffen, die auch weit besser gefallen soll. Dieselbe Zeitung vom 25sten April giebt bey Gelegenheit der eingetretenen Novéna des heiligen Gennaro, in welcher die Theater geschlossen sind, eine Uebersicht der gegebenen besten Spectakel. Gleich anfangs wird wider die Gegner der Fodor losgezogen! sodann Lablache sehr gelobt. Ferner heisst es, die reizende, mit einer schönen Stimme begabte Grisi sey noch im Anfange ihrer Carriere, gebe aber die besten Hoffnungen. Die sehr bekannte Oper *Ricciardo e Zoraide*, in einen Akt reducirt, habe dieselbe Aufnahme wie *Semiramis* gefunden, und die Tosi sich selbst übertroffen: ihr Gesang spreche zur Seele, weil sie ihn vorher in der übrigen fühle (ella ci fà sentir nell' anima il suo canto, perchè il sente prima nella propria). Hierbey wird folgendes bemerkt: Ein Philosoph behauptet, der Mensch ziele dahin, das Leben auf die einzigen wenigen Augenblicke des höchsten Genusses zu beschränken (restringere); warum sucht man also nicht dem gemäss die langweiligen Intervallen im musikalischen Theater, wie es in besagter Oper der Fall war (!), abzukürzen? da überdiess die Poeten, die Kapellmeister und das Publikum vollends übereinkommen, dass man sich um den Text gar nicht bekümmern muss. Sodann wird von David gesagt, ein französisches Blatt (das ihn wahrscheinlich nie gehört) betrachte denselben als den ersten lebenden Tenoristen, in Betreff der Action sey er jedoch manierato; Hr. Cicimarra

habe einige lobenswerthe Gaben, lasse jedoch Nozzari sehr vermissen. So weit jenes Blatt. Welch einen Codex von musikalischem Unsinn, Widersprüchen und Lügen würde es nicht abgeben, wollte Jemand die Theaterartikel der italienischen Zeitungsschreiber sammeln. Mehr als sonst werden jetzt von allen insgesammt (die Mailänder Zeitung etwa ausgenommen) auf die armen musikalischen Pedanten und Contrapunktisten Ausfälle gemacht; weh dem, der sich nicht von der Pesaresischen Musik erwärmen lässt! — Nach dem Ende der Novéna gab man Rossini's *Bianca e Falliero* (für Neapel neu) mit ungünstigem Erfolge. Das Quartett im zweyten Akt abgerechnet, gefielen weder Sänger noch Musik; ja David wurde sogar ausgepfiffen, weil er zuviel schnörkelte. Ein gleiches Schicksal hatte die Fodor in der darauf gegebenen *Elisabetta* von Rossini, was aber nicht ihren Gesang anging. Die Unger findet vielen Beyfall; ganz besonders gefällt ihre edle Action, die ein öffentliches Blatt eminente dramatica nennt. Im Juny wechselte man mit Rossini's *Maometto* ab, von dessen Aufnahme dem Ref. aber bis jetzt die Nachrichten fehlen. — *Teatro Fondo.* Für dieses zweyte Hoftheater sind 30 zu gebende Vorstellungen, und zwar wöchentlich zwey angekündigt: darunter die neue Oper *Il podestà di Burgos* von Mercadante, eine andere neue Oper von Kreutzer, Cimarosa's *Matrimonio segreto*, Rossini's *Barbiere di Seviglia*, Guglielmi's *Amore vince tutto.* Das Theater wird erst nach der Novéna eröffnet. Die Sänger sind fast die nämlichen wie in S. Carlo. — *Teatro Nuovo.* Hier gab man schon im März *l'Ombra notturna* (wahrscheinlich Farse) von D. Carlo Assenzio. Oeffentliche Blätter sagen, sie wäre mit allgemeinem Gähnen aufgenommen worden. Laut dem Prospectus werden im neuen Theaterjahre (vom gegenwärtigen Frühling bis Ende des Karnevals 1826) 200 Vorstellungen, darunter vier neue Opern von dem Hrn. Pietro Raimondi, Dionisio Gagliardi, Baggioli, und Carolamo Ricci gegeben. Prime Donne: Giacinta Canonici, Serafina Rubini. — Primo Buffo napolitano: Gennaro de Luzio. — Primi Buffi toscani: Giovanni Celli, Giuseppe Paltrinieri, Gaetano de Nicola. — Primi Tenori: Paolo Zilioli, Antonio Meli. — Prima Donna seria: Francesca Checcherini. Director dieses Theaters ist der Dichter Andrea Leone Totola. Die erste gegebene Oper, eine ältere Cimarosa'sche, *Nina e Martuffo* (ursprünglich *Chi dell' altrui si veste presto si spoglia*) fand vielen Beyfall, und in derselben besonders die Canonici und Hr. Luzio. Man wollte schon zum voraus gern auf die versprochenen vier neuen Opern verzichten, um nur vier ältere zu hören. Nachher soll man Rossini's *Matilde Shabran* gegeben haben.

Der berühmte Sänger Crescentini wurde zu Anfange dieses Frühjahr's mit einem monatlichen Gehalte von 120 Ducati (ungefähr 120 Thaler) und freyer Wohnung zum Gesangdirector des hiesigen Königl. Musikcollegiums ernannt. — Zingarelli will das Directorat dieses Collegiums niederlegen. — Paganini gab hier Concerte mit vielem Beyfall.

Palermo. Der brave Tenorist Pietro Bolognesi aus Bergamo hat sich hier den 12ten April in einem Anfalle von Melancholie in der Wohnung der Sängerin Passerini entleibt. *Teatro Carolino.* Prime Donne: Caterina Lipparini, Elisabetta Ferron. — Primi Tenori: Berardo Winter (eigentlich Calveri aus Neapel, soll von Adel seyn), Serafino Gentili; Bassi: Giovanni Savio, Nicola Tacci, Antonio Tamburini. Das Theater wurde erst den 12ten May mit Pacini's älterer Oper: *Il barone di Dolsheim* eröffnet, die aber verunglückte. Dasselbe Schicksal hatte nachher Rossini's *Inganno felice*; dessen *Italiana in Algeri* sollte nachfolgen. — Auch in Siciliens Hauptstadt fand Paganini in seinen Concerten vielen Beyfall.

Rom. Dieses Frühjahr ohne Theater.

Perugia. Francesca Festa, Maria Landini für die erste, Francesca Grassi für die zweyte Oper; Gaetano Crivelli Ten., Natale Vaglia, B. Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* und Cimarosa's *Orasj e Curiasj* waren die beyden mit vielem Beyfalle gegebenen Opern.

Florenz. Teatro Pergola. Mercadante's *Didone* machte fiasco, worauf man Rossini's *Tancredi* mit Beyfall gab. Sänger waren die Bonini, Cecconi, der Tenorist Binaghi, und ein anderer ganz neuer Tenorist, Namens Martini, dessen Aufnahme mir unbekannt ist.

Bologna. Hauptsänger: Clelia Pastori, prima Donna; Luigi Sirletti, Tenorist; Nicola Degrecis, Giovanni Bottari, Giovanni Zambelli, Bassisten. Den 9ten April gab man die ältere opera semiseria, *Amalia e Palmar* von Cav. Filippo Celli. Das Buch wird im Allgemeinen stark getadelt. Besonders fällt es auf, dass es auf der Scene während des ersten Aktes finster ist, denn die Handlung beginnt mit Untergang der Sonne. Daher

kam es auch, dass zu Anfange des zweyten Aktes, wo es licht ist und man die Scene, die Kleider, die Sänger und — die schöne Gestalt der Prima Donna sehen konnte, das Publikum ein sehr langes Oh! hören liess. Die Musik soll manches Schöne enthalten, und in der zweyten Vorstellung besser gefallen haben, weil man auch die Scene nach und nach beleuchtete. Zwey Duetten, ein Terzett, und das Rondo der Prima Donna fanden eine gute Aufnahme. Gleich nachher gab man Rossini's *Cenerentola* mit Beyfall, welcher auch der Pastori reichlich gezollt wurde; bey alldem rieth ihr ein öffentliches Blatt, den wahren Gesang und die gute Aussprache zu studiren (S. auch diesen Jahrg. der musik. Zeit. S. 114. Art. Rom). Noch versuchte man Paesiello's *Rè Teodoro* auf die Scene zu bringen, der aber bald der *Aschenbrödel* den Platz räumen musste.

Den 12ten May starb hier der berühmte P. Stanislao Mattei, geb. zu Bologna den 10ten Febr. 1750, Schüler des P. Martini, und dessen Nachfolger als Kapellmeister in der Kirche S. Francesco. Er war einer der grössten Contrapunktisten Italiens, und hat eine grosse Anzahl guter Schüler gebildet. Sein Oratorium: *la Passione*, welches 1792 in seiner Vaterstadt aufgeführt wurde, hält man für seine beste Composition. Noch nicht ganz beendigt ist der Druck seines Werkes: *Pratica d'Accompagnamento sopra Bassi numerati e contrappunti a più voci sulla Scala ascendente e discendente maggiore e minore con diverse Fughe a quattro. Bologna, presso Cipriani e Comp.* Ist gestochen in gr. Fol. und kommt Heftweise heraus. Den Anfang macht auf 6 Seiten eine kurze Theorie über die Begleitung der Scala.

Parma. Sänger: Caterina Canzi, P. D.; Brigida Lorenzani, Contralt in Männerrollen; Nicolo Tacchinardi, Tenor; Luciano Bianchi, Antonio Desirò, Bassisten; Carolina Franchini, Clementina Lanari, seconde Donne; Francesco Biscottini, secondo Tenore. *I Baccanali di Roma* von Generali war die erste Oper, in welche man sieben fremde Stücke einlegte. Das Ganze gefiel und die Hauptsänger fanden Beyfall. Ende May's machte Mayerbeer's *Crociato* furore. Diese Oper wurde für die Ankunft des nächstens erwarteten kais. österreichischen Hofes mit einem besondern Glanze in die Scene gesetzt. Nicolini hat zu derselben Gelegenheit eine Cantate componirt, deren Text Anspielungen auf das erlauchte Kaiserhaus, so wie die Musik einige gute Stücke enthalten soll.

Reggio. Teresa Belloc, P. D., Rosa Mariani (in Männerrollen); Giuseppe Fusconi, Filippo Destri T.; Luciano Mariani, B. Rossini's *Donna del lago* gefiel.

Turin. Teatro d'Angennes. Virginia Blasis, P. D.; Francesco Boccacini, T.; Giuseppe Frezzolini B. co., Luigi Gofredo Zuccoli B. cant. Man gab *Amalia e Palmer* von Hrn. Celli. Die Turiner Zeitung macht dem Dichter bittere Vorwürfe (S. Bologna), nennt die Musik eine mühsam zusammengesetzte Arbeit, die gar kein Genie verrathe, und darum auch fiasco mache; jedoch habe die Blasis in einer eingelegten Arie von Carafa, und Zuccoli's schöne Stimme und gute Methode, desgleichen eine von Boccacini im zweyten Acte gut gesungene Arie Beyfall erhalten. In der darauf gegebenen *Sposa fedele* von Pacini gefiel vorzüglich der erste Akt. Die vier Hauptsänger wurden hervorgerufen.

Genua. T. S. Agostino. Man gab Mayr's *Ginevra di Scozia*, Gnecco's *Clementina e Roberto*, und Rossini's *Semiramis*. Sänger: Carolina Bassi, Elisa Sedlaczek, Domenico Reina, Raffaele Benetti. Man bedauerte allgemein, dass gerade zur Ankunft des Kaisers von Oesterreich allhier die Bassi contractmässig nach Padova abreisen musste.

Padova. Teatro fu Obizzi. Fanny Ayton, Teresa Picchi (P. D.); Stefano Lenzerini (T.); Luigi Picchi, Giovanni Giordani (B). Man gab Mercadante's *Elisa e Claudio* mit vielem Beyfalle; darauf die neue Farse, *l'Alloggio militare*, Poesie vom Venezianischen Grafen Leopoldo Ferro, und Musik vom Venezianischen Edelmann Melchiore Balbi: scheint ganz verunglückt zu seyn. *Teatro nuovo.* Am 12ten Juny, als am Vorabende des heiligen Anton, des Schutzpatrons dieser Stadt, oder in der sogenannten Fiera del Santo (Messe des Heiligen) wurde Mayerbeer's *Crociato* gegeben, der einen grossen furore machte. Die Sänger (Teresa Melas, Carolina Bassi, Costanza Petralia, Luigi Mari, Gio. Giordani) haben sich besonders ausgezeichnet.

Venedig. Teatro S. Benedetto. Hauptsänger: Santina Ferlotti (P. D.); Domenico Bertozzi (T.); Domenico Vaccani, Pietro Vasoli (B.). Man eröffnete die Stagione mit Pacini's *Califo di Bagdad*, der sammt der nachher gegebenen neuen Oper *Ora non compra amore*, von Hrn. Leopoldo Zamboni, fiasco machte. Hr. Zamboni soll ein Zögling des

Bologneser musikalischen Lyceums, erst achtzehn Jahr alt, und nicht ohne Talent seyn. Darauf gab man mit vielem Beyfalle Rossini's *Otello* und Morlacchi's *Tabaldo ed Isolina*. Die Ferlotti und Hr. Bertozzi gefielen, ganz besonders die erstere.

Bergamo. Zu Anfang dieses Frühjahres liess sich der Nestor der Sänger, der sehr berühmte Giacomo David (Vater des Giovanni), und seine Schülerin Carlotta Giulieri in einer von der hiesigen philharmonischen Gesellschaft gegebenen musikalischen Akademie hören. Ungeachtet seines hohen Alters trug David noch die grandiose Scene und Arie aus Mayr's *Misterj Eleusini* mit einer Kraft und vollendeten Kunst vor, die alles in Erstaunen setzten. Ganz besonders bewunderte man noch an seinem Gesange jenes unmerkliche Athemholen, welches man heut zu Tage bey den Sängern fast gänzlich vermisst. Der Beyfall war natürlich stürmisch, und seine Vaterstadt hat nur einen Wunsch, dass er sich öfters hören lassen möchte. Mit seiner wackern Schülerin trug er ein Duett vor, diese noch ausserdem eine Arie, und beyde Stücke fanden vielen und verdienten Beyfall. — Kapellmeister Mayr hat eine neue Cantate komponirt, die bey der Anwesenheit des Kaisers in dieser Stadt, und zwar, wie Ref. hört, den 8ten Julius, gegeben wird.

Braunschweig, im August. Nun ist auch hier unsers Landsmanns, des Hofkapellmeisters Spohr *Jessonda* auf die Bühne gebracht, und am 14ten July zum erstenmale zum Besten des Regisseurs der Oper, Hrn. Wehrstedt bey vollem Hause gegeben worden. Früher hiess es, der Componist würde die Direction seiner Oper hier selbst übernehmen; diess bestätigte sich indess nicht, und unser thätiger Musikdirector Hr. Böseke besorgte die Leitung derselben. Ueber den Werth der Spohr'schen Composition haben sich die öffentlichen Blätter bereits hinlänglich ausgesprochen, weshalb Referent hier nur bemerkt, dass die Oper mit vielem Fleisse einstudirt war und, bis auf einige Kleinigkeiten in der ersten Darstellung, gut executirt wurde. Die Rollenbesetzung war folgende: Jessonda, Mad. Cornet (geb. Kiel); Amazili, Dem. Dermer; Dandan, Hr. Hammermeister; Nadori, Hr. Cornet; Tristan, Hr. Wehrstedt; Pedro, Hr. Knaust etc.; sämmtlichen Sängern lässt sich nachsagen, dass sie die grösste Sorgfalt auf die Darstellung angewandt haben. Bis jetzt ist die Oper viermal mit Beyfall gegeben worden. Am meisten schienen der zweyte Akt, und namentlich die Partieen der Amazili und des Nadori, die Zuhörer anzusprechen.

Ein Hr. Julius Plessner, angeblich ein Schüler von Giuliani, gab im deutschen Hause ein Guitarre-Concert, und das Herzogl. Orchester veranstaltete, unter der Leitung des Herzogl. Hofkapellmeisters Wiedebein, zum Besten der Abgebrannten in Seesen und Ahlum ein grosses Concert in der Burgkirche, in welchem der erste Theil der *Schöpfung*, die *Sinfonia eroica* von Beethoven und das Schlusschor aus dem *Messias* von Händel vorgetragen wurden.

Frankfurt an der Oder. Noch nie hat die musikalische Zeitung, welche auch hier mit vieler Theilnahme gelesen wird, über das Musikwesen in unserer Stadt gesprochen, wiewohl auch hier eine sehr rege Kunstliebe herrscht, und, im Verhältniss zu der Grösse und den Mitteln der Stadt, viel Gutes in dieser Beziehung geschehen ist und noch geschieht, was eine öffentliche Erwähnung und Anerkennung verdient. Vielleicht ist eine kurze Mittheilung hierüber und namentlich über eine Aufführung des Händel'schen *Messias*, welche neuerlich hier Statt gefunden hat, den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen.

Die vorzüglichsten Vereine für Musik, welche hier bestehen, sind: eine *Singegesellschaft*, welche sich wöchentlich einmal versammelt und von Hrn. Doct. Petersen, einem sehr kunstverständigen Dilettanten, mit Eifer und Einsicht geleitet wird; ein *Verein für Instrumentalmusik* unter der abwechselnden Anführung des Organisten Hrn. Leuchtenring und der beyden Directoren der Militärmusik, des Hrn. Senne und des Hrn. Leuchte; eine *Liedertafel*, welche jetzt Hr. Controlleur Jahn dirigirt, u. s. w.

Die *Singegesellschaft* steht auf einer nicht unbedeutenden Stufe der Ausbildung; der Chor hat viele tüchtige und feste Sänger und Sängerinnen, deren Anzahl sich fortwährend vermehrt: er würde sich noch mehr vervollkommnen, wenn die angehenden Sänger und Sängerinnen es mit ihren Privat-Vorübungen noch ernstlicher nehmen und auch die montägigen Vorübungsstunden pünktlicher und zahlreicher besuchen wollten, um festere Intonation, besseres Portamento und frischeres Fortsingen zu

gewinnen. Unter den Solosängerinnen und Sängern haben mehre sehr gute und sehr ausgebildete Stimmen. Zu rühmen ist von diesem Vereine, dass er sich vornämlich an Werken der ernstern und höheren Gattung übt, wodurch nicht allein für die Fertigkeit und Sicherheit im Gesange viel gewonnen wird, sondern auch der Geschmack eine edlere und würdigere Richtung erhält. In der letzten Zeit wurden Chöre aus Händels *Samson* und *Josua*, eine achtstimmige Motette von J. S. Bach und das herrliche achtstimmige *Miserere* von Fasch *), eine zweychörige Motette von Zelter und Händels *Messias* ausgeführt.

Der Verein für Instrumentalmusik, welcher sich erst neuerlich gebildet hat, besteht aus mehren Dilettanten und aus den beyden Musikchören des Militärs. Unter den ersteren wie unter den letzteren sind mehre Individuen, welche sich durch Virtuosität auf ihrem Instrumente auszeichnen. Für die Uebungen dieses Vereins werden meist Werke von Haydn, Mozart, Beethoven etc. gewählt und im Ganzen mit vieler Genauigkeit ausgeführt. Die vorzüglichsten von diesen Werken werden dann in den Winter-Concerten der Loge gegeben, deren wir im letzten Winter drey hatten.

Die Aufführung des *Messias* von Händel, dieses Oratoriums aller Oratorien, fand hier am 11ten Juny in der Unterkirche, unter der Direction des Hrn. Dr. Petersen, zum Besten einer hier neu gegründeten Armenanstalt, Statt. Sie geschah nach Mozarts genialer Bearbeitung, an welcher jedoch einige Abänderungen vorgenommen wurden. Die Ausführung war, von Kleinigkeiten abgesehen, vortrefflich und von grosser Wirkung. Der sichtbare Eifer und Ernst der Darstellenden und die allgemeine Aufmerksamkeit der Zuhörer bewiesen auch hier, dass Händels grosser Geist sich in diesem Meisterwerke ein sich immer erneuendes Denkmal seines Ruhmes durch würdigen Ausdruck, einfache Pracht und nie veraltende Schönheit gesetzt hat. Vornämlich schien das Sängerchor tief von der heiligen Begeisterung ergriffen zu seyn, welche ruhig und wunderbar in dieser Tonschöpfung waltet. Die Sologesänge wurden sehr gut und mehre vortrefflich vorgetragen. Auch die Chöre, die Culminationspunkte des Händel'schen Genius wurden mit vieler Präcision und Liebe ausgeführt, und die meisten liessen nichts zu wünschen übrig. Vorzüglich gelangen: der einfach-kunstvolle Chor: „Denn die Ehre des Herrn; der freundliche Chor: „Denn es ist uns ein Kind geboren"; der Chor der Engel: „Ehre sey Gott"; das Muster einer einfachen und dabey doch kunst- und ausdrucksvollen Gesangsfuge: „Durch seine Wunden", und der sich daran schliessende, seltsame, aber hier zwischen langsamen und niederbeugenden Stücken, einen sehr guten, aufregenden Zwischensatz machende Chor: „Wie Schafe gehn"; das prachtvolle, weltberühmte und dennoch seinen Ruhm überstrahlende *Halleluja*, in welchem der Meister voll flammender Begeisterung uns die Macht der Religion und des heiligen Gesanges fühlen und bewundern lässt, und das nicht wahrer empfunden werden kann; das würdige Seitenstück zu demselben, der feyerliche, massenreiche und wahrhaft grandiose Chor: „Würdig ist das Lamm" und die kunstreiche, effectvolle Schlussfuge, die denn auch ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlten. — Die Instrumentalleistungen waren ebenfalls sehr befriedigend. Die Bässe griffen jedoch bey Fugenstellen nicht kräftig genug durch, und die Pauken fielen nicht stets sicher und durchdringend ein.

Da bey dem Beyfalle, den die Aufführung erhielt, vorauszusetzen ist, dass dieselbe bald wiederholt werden wird, so erlaubt Ref. sich noch einige Bemerkungen. Zuerst fand er einige Tempi nicht genau genug. Z. B. schienen ihm der Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm", und der Chor: „Wahrlich, er trug unsre Krankheit" nicht langsam genug; der Judenchor: „Er trauete Gott" war nach seinem trotzigen, spottenden, leidenschaftlichen Charakter, nicht lebhaft genug; auch der Chor: „Der Herr gab das Wort" und einige der folgenden lebhafteren Chöre hätten wohl ein wenig bewegter genommen werden mögen; und in dem Chore: „Denn es ist uns ein Kind geboren" konnte zu Ende (mit dem 73sten Takte) das Tempo wohl etwas stringendo genommen werden, weil dadurch

*) Fr. Rochlitz sagt in seinem Buche *Für Freunde der Tonkunst* 2ter Band S. 178. „Man kann aber die vortrefflichen Stücke von Fasch jetzt nur noch vernehmen, wenn man die Berliner Singakademie vernimmt; denn diese besitzt sie allein." Diess ist dahin zu berichtigen, dass auch die hiesige Singegesellschaft das ausdrucksvolle, melodieen- und harmoniecnreiche *Miserere*, mehre Psalmen, Vorsetten und figurirte Choräle von Fasch besitzt. Möchten doch die in ihrer Art einzigen Werke dieses Meisters, und namentlich seine letzte Arbeit, seine sechszehnstimmige Messe, nicht länger dem musikalischen Publikum vorenthalten bleiben!

die Freude eine lebendigere Steigerung für die Ausführenden und Zuhörenden erhalten haben würde. Der Chor: „Sieh, das ist Gottes Lamm“ wurde nicht mit genug innerer Ruhe und edel- wehmüthiger Haltung ausgeführt; der Chor: „Er trauete Gott“ hatte nicht Trotz und Heftigkeit genug, und die Themen traten, besonders im Alt, nicht exact und sicher genug hervor; in dem *Halleluja*, das übrigens mit so vieler Kraft ausgeführt wurde, als von dem Chorpersonale kaum zu erwarten war, hätte Ref. die feyerliche, choralmässige Stelle etwas langsamer und choralmässiger und das strömende „Herr der Herren“ noch strömender gewünscht. — Diess sind jedoch nur kleine Ausstellungen, die das gerechte Lob dieser Darstellung keineswegs schmälern sollen.

Hier nur noch einige Worte über das Weglassen mehrer Stücke. Nach des Ref. Meynung ist diess Oratorium ein vollendetes, in sich sehr genau zusammenhängendes Ganze, von dem nicht füglich Ein Stück weggelassen werden kann. Einige kurze Bemerkungen hierüber sind wohl nicht überflüssig. Im ersten Theile wurde zuerst die Arie: „Alle Thale erhöhet“ weggelassen. In dem vorhergehenden Recitative wird Trost verkündet und auf den Erlöser hingedeutet; die nun folgende, kindlich freudige, an gefälligen Bildern verweilende Arie lässt uns diess erst recht empfinden, motivirt erst recht den folgenden Chor und bildet so einen nicht wohl entbehrlichen Uebergangssatz zu demselben. Ferner fiel nach dem verkündenden, aufregenden Bassrecitative: „So spricht der Herr“ Arie und Chor weg, die doch im genauesten Zusammenhange mit dem Recitative stehen und der vorhergegangenen Bewegung Raum geben. An deren Stelle folgte das kurze Recitativ des Alts: „Denn siehe, eine Jungfrau.“ Eher konnten Recitativ, Arie und Chor wegfallen. Den Schluss des ersten Theils machte der Wechselgesang: „Er weidet seine Heerde.“ Mit tröstenden Worten der Liebe und seelenbewegenden Melodieen werden die Mühseligen zur Ruheverleihung für ihre Herzen eingeladen; aber Worte und Melodieen mussten verhallen und konnten nicht im Herzen bleiben, denn die antwortende Bekräftigung durch den Chor: „Sein Joch ist sanft“ fehlte, und das Werk, dessen Hauptstücke Chöre sind, schloss den ersten Theil mit einem Solo. Das war nicht zu billigen! Nach dem kurzen Recitative: „Der da wohnet im Himmel“ fiel die Arie weg, und es folgten zwey mächtige Chöre fast dicht auf einander, was schon an sich, aber auch wegen der dadurch veranlassten springenden Modulation nicht zu loben war. (Das Recitativ schliesst in E und der folgende Chor geht aus D.) Zu Ende wurde noch die Arie: „Ist Gott für uns“ weggelassen. Dadurch wurde ein gleich übler Tonfolgesprung herbeygeführt, und dem majestätischen Chore: „Würdig ist das Lamm“ fehlte die durch die Arie gegebene Einleitung und Begründung. — Aus Vorhergehendem ergiebt sich zum Theil, dass von dem Ganzen nicht gut Einzelnes wegbleiben kann. Die Gründe, die ein Weglassen entschuldigen sollen, sind nicht in Betracht zu ziehen. Einzeln mag manches Stück für Manchen weniger interessant seyn. Wenn man auch die Form einiger Arien veraltet finden muss, so findet dagegen bey allen Mozarts Ausspruch: „Es ist doch immer etwas darin!“ seine Bestätigung. Von wie wenigen der neuesten Arien kann man ein Gleiches sagen. Im Ganzen ist Alles schön und bedingt, und wer sich dem Anhören des Werkes über zwey Stunden widmet, der wird es auch noch eine halbe Stunde länger thun. Sollte *der Messias* hier wieder aufgeführt werden, so wolle man ihn doch ganz geben. Ferner gebe man ihn mit allen nur aufzutreibenden Kräften, und ziehe auch aus den benachbarten Oertern Musiker, Sänger und Sängerinnen dazu; man bereite das Publikum im Wochenblatte durch Darlegung des Inhalts des Werkes, durch Bezeichnung seiner vorzüglichsten Stücke u. dgl. darauf vor, und belehre es, dass es hier nicht auf zerstreuende Unterhaltung, sondern auf religiöse Erbauung durch Anhörung eines der ersten Werke der Tonkunst abgesehen ist, und es wird gewiss Keinen Langeweile befallen, sondern die volle Wirkung wird erreicht werden. Zu dem Ende möchte aber das Orgelchor in der Unterkirche, die sich zu dgl. Aufführungen in akustischer Hinsicht sehr gut eignet, angemessener eingerichtet werden. Der Magistrat und die Herren Stadtverordneten würden sich hierdurch ein nicht geringes Verdienst überhaupt und um das hiesige Musikwesen insbesondere erwerben; und nach dem zu schliessen, was von denselben bisher mit so vieler Liebe und Bereitwilligkeit für das allgemeine Beste gethan worden ist, lässt sich hoffen, dass diess gute Werk nicht unausgeführt bleiben wird. Bey dem jetzigen Zustande des Chors hat eine gute Aufführung die grössten Schwierigkeiten; die Fehler, die diessmal vor-

kamen, sind fast allein in dem schlechten Standpunkte der Sänger und des Orchesters zu suchen.

Möchte Hr. Dr. Petersen uns doch öfter auf solche Weise erfreuen! Im Winter 1824 hörten wir *die Schöpfung* von Haydn, *das Alexandersfest* von Händel und *den Tod Jesu* von Graun. In diesem Jahre nur den *Messias*. Es könnten wenigstens in jedem Jahre zwey grössere Oratorien und am Charfreytage *der Tod Jesu* aufgeführt werden. Da wir in der Singegesellschaft und in dem musikalischen Vereine Mittel haben, wie man sie in ähnlichen Städten nicht findet, und da bey uns keine oder doch nur höchst dürftige Opernaufführungen Statt finden, was jedoch nebenbey das Gute hat, dass der Sinn des Publikums für charakteristischen Gesang nicht geschwächt und irregeleitet wird und das Interesse für classische Oratorien grösser ist und bleibt, als anderwärts: so darf Ref. auch die Erfüllung dieses Wunsches hoffen. Noch wäre zu wünschen, dass abwechselnd ein älteres und ein neueres Werk gegeben würde, damit nicht Eines gethan und das Andere unterlassen würde, und ein Jeder Befriedigung erhielte.

Schlüsslich ist noch öffentlich zu rühmen, dass die beyden Chöre der hiesigen Militairmusik ihre Hülfe zu diesem edlen Zwecke unentgeldlich gewährten.

L. W. K.

Recension.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. — — par George Onslow. Oeuvr. 22. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Mit grossem Vergnügen zeigt der Rec. diess tüchtige Werk des geistvollen und kenntnissreichen Meisters an. Seit Mozart's grosser Doppel-Sonate aus F dur, noch bis zum heutigen Tage dem vollkommensten Muster in dieser Gattung, haben wir sehr wenig Werke in derselben erhalten, wo die Verfasser so offenbar von dem Grundsatze, dass die Schreibart für Compositionen zu vier Händen auf dem Pianoforte ganz die des in allen vier Stimmen obligat gearbeiteten Quartetts, nur auf die Eigenthümlichkeiten des Pianoforte und seiner besten Behandlungsart angewendet, seyn müsse — nicht nur ausgegangen wären, sondern auch ihn, wie hier unser Verf., durchzuführen und geltend zu machen vermocht hätten. Denn was sind denn bey weitem die meisten, wenn auch sonst sehr interessanten, neueren Pianoforte-Compositionen für zwey Spieler — nämlich, die nicht aus Quartett- oder Orchester-Musik arrangirten — im Wesentlichen anders, als solche Compositionen für Einen, nur an Zweye vertheilt, durch Verdoppelungen der Melodie oder harmonische Füllstimmen vermehrt u. s. w.? Zwar wollen wir diese Art zu schreiben nicht geradezu verwerfen, so wenig als die de Quartetts, wo nur die obere Stimme wahrhaft obligat ist: nur können wir sie nicht für die der Gattung eigene und für sie beste erklären. Auch wollen wir auf die Compositionen, die in ihr abgefasst und sonst wirklich gut sind, nicht ein nachtheiliges Seitenlicht streifen lassen: wir sagen nur, sie sind nicht das, was eigentlich vierhändige Compositionen seyn sollten und was die der Gattung treuesten wirklich sind. Unter diese der Gattung treuesten gehört aber diese grosse Sonate des Hrn. O.

Indessen glaube man ja nicht nach diesen unsern Bemerkungen, dass man in dieser Sonate bloss solch eine gründliche, kunstgerechte Ausarbeitung empfange; oder auch nur, dass diese das Vorzüglichste darin sey, weil wir sie zuerst erwähnt haben. Sie ist etwas Vorzügliches, aber nicht das Vorzüglichste; auch uns nicht. Diess ist uns die, in dieser edlen und kunstrechten Form geistreich und kunstvoll ausgesprochene Darlegung eines tiefen und innig ergriffenen Gemüths und seines innersten Zustandes innerhalb eines gewissen Kreises von Ideen und Gefühlen. Auch in dieser Hinsicht stehet diess Werk hoch. Zwar dürfen wir wünschen, dass dieser Kreis von Ideen und Gefühlen nicht durch das ganze Werk sich auf das, bis zum Trüben Ernste, und jenes Heftige, was sich leicht und folgerecht daran schliesst, nur von einzelnen milden und sanftwohlthuenden Stellen, wie von flüchtigen Sonnenblicken ein dunkler Gewitterhimmel, erheitert, möchte begränzt haben: aber tadeln dürfen wir darum das Werk und seinen Verf. nicht. Niemand darf Beyde darum tadeln. Es ist vielmehr anzunehmen, dass diese Composition, wie nun jetzt die Stimmung so vieler ist, besonders in den Klassen, welchen zuzutrauen, dass sie sich vorzüglich gern mit bedeutender Musik beschäftigen, eben darum desto mehr Freunde finden werde: doch können wir nicht bergen, dass

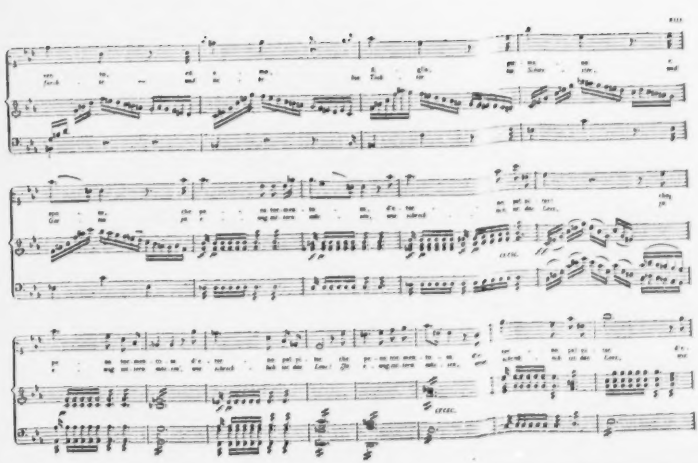

eben die denkenden Künstler, wie Hr. O., wenigstens nicht vergessen sollten, dass jede Kunst, wie die der Poesie, welche darum von den Altvordern die „fröhliche Wissenschaft" genannt wurde, ihren schönsten Zweck erreicht, wenn sie Menschen auf eine edle Weise erheitert.

Die Sonate besteht aus folgenden Sätzen. Allegro moderato e patetico; F moll, C Takt. Gross angelegt; von innerm, keineswegs auflackerndem, vielmehr gleichsam bedecktem und zurückgehaltenem Feuer belebt; von trefflicher, ganz consequenter Ausarbeitung. (Man vergleiche, was das Kunstreiche, und doch Ungezwungene, natürlich Scheinende der letztern betrifft, besonders die zweyte Abtheilung, bis zur Rückkehr des Anfangs). — Menuetto; Moderato, F moll. Trio, Des dur. Vortrefflich. Ein eigenthümliches, zwar gleichfalls ernstes, aber sanftes, sogleich ansprechendes Thema, schon vom Anfang an contrapunktisch gestellt und dann wahrhaft meisterlich mit immer neuen und stets den Ausdruck mehrenden Combinationen durchgeführt. Der freundlichste Satz von allen. — Largo; F moll, C-Takt. Kurz und feyerlich. Weniger ein selbstständiges Musikstück, als eine bedeutende Vorbereitung und Einleitung zu dem folgenden. — Finale; Allegro, espressivo F moll, Sechsachteltakt. Ganz originell, gleich im Thema, und dann überall in der Fortführung. Der Ausdruck des Ganzen: eine edle, tiefe, durchaus keine weichliche oder seufzende Schwermuth, die zuweilen, nach der einen Seite hin, in gemässigte Heiterkeit, nach der andern, und weit öfter, in aufgereizten, heftigen Affect übergeht. — Das Ganze des Werks ist ein wahres, in sich abgeschlossenes Ganze, sowohl künstlerisch, als psychologisch. Auszuführen ist es zwar allerdings nicht leicht, doch für nicht bloss fertig fingernde Spieler auch nicht sehr schwer; nur etwa um einige Grade schwerer, als jene Mozart'sche Doppelsonate, deren wir Anfangs gedachten. — Möge Hr. O., der in früherer Zeit die Klavierspieler öfters bedachte, hernach aber fast sie zu vergessen schien, ihrer auch künftig eingedenk seyn! Freylich lebt er jetzt in Frankreich, wo die Zahl der Klavierspieler, welche Werke, wie Er sie liefert, lieben, verhältnissmässig nicht eben gross ist: in Deutschland hingegen ist sie gross und auch dankbar; Künstlern seiner Art aber kann und wird Beyfall, Dank und Ruhm in Deutschland gewiss nie gleichgültig seyn.

Kurze Anzeige.

Stabat mater, à quatre parties en deux choeurs avec accompagnement d'Orgue ad libitum, composé etc. par Sigism. Neukomm. Oeuvre 38. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die ausgezeichneten, meist höchst sinnigen Compositionen dieses trefflichen Meisters, besonders im Fache rührender Lieder, sind so allgemein bekannt, dass es bey diesem Werke nichts weiter, als einer kurzen Anzeige bedarf, um Liebhaber eines ernsten, mehrstimmigen Gesanges darauf aufmerksam zu machen. Das 25 Seiten lange, eng und schön gedruckte Werk ist in alter, also weder in vielen, noch in schnellen Figuren sich bewegender Art, wenn auch nicht immer im alten Geiste geschrieben. Es wird sich daher vorzüglich allen denen empfehlen, die auf gehaltenen vollen Ton etwas geben. Diese werden bey weitem aus dem Meisten eine gute Unterhaltung, aus Allem aber reichlichen Vortheil in Rücksicht auf Haltung und Tragung des Tones ziehen.

Berichtigungen zum Jahrgange 1824 dieser Zeitung.

S. 557. Z. 20. muss es heissen 1812 und nicht 1822. Diese erste Auflage ist zu seiner Zeit in der musikalischen Zeitung (Jahrg. 1813. S. 532.) angezeigt worden.

S. 698. Z. 8. von unten „Artusi — musice" setze hinzu: *Ragionamenti dui, Ne' quali si ragiona di molte cose utili e necessarie alli moderni compositori. Nuovamente stampato. Venezia, Stamperia Vicenti, 1600, 171 S. in Fol.* Der Verf. hatte den Titel noch Fantuzzi's *Notizie degli scrittori bolognesi* angegeben; nachher kam ihm das Werk selbst in die Hände, und fand dadurch auf's neue bestätigt, dass es die italienischen wie die französischen Schriftsteller im allgemeinen mit Vollständigkeit des Titels nicht so genau nehmen.

S. 700. Z. 10. lese man 1624 anstatt 1614.

Ebendaselbst Z. 22. wo vom Kardinal Carus (Tomasi) die Rede ist, lese man „selig" anstatt „heilig".

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten September. **Nº. 39.** 1825.

Recension.

Il Crociato in Egitto, grand' Opera del Sigr. Mo. Giacomo Meyer-Beer. Riduzione completa per Canto con accomp. di Forte-Piano, del Sigr. Luigi Truzzi. Milano, presso G. Ricordi. Firenze, presso Ricordi-Gras. (Pr. 50 Francs.)

Es ist sonderbar — (So drückt man sich ja wohl am füglichsten von Dingen aus, die allerdings mehr als sonderbar sind, deren inneren Zusammenhang und nähere Beweggründe man aber entweder nicht weiss oder anzugeben sich behindert fühlt? Also:) es ist sonderbar, dass wir Deutschen diesen, einen unserer geistvollesten, fleissigsten, überhaupt ausgezeichnetsten Opern-Componisteurs durch Beharrlichkeit in kaltem, ablehnendem Dreinsehen, und was dergleichen mit sich führt, veranlasst haben, (wir verbleiben bey unsern höflich gemilderten Ausdrücken) sich gänzlich an Italien hinzugeben; und dass wir selbst nun, da er in diesem Lande, das wahrlich nicht dafür bekannt ist, dem Ausländer, und besonders dem Deutschen, mit Beyfall und Auszeichnung entgegen zu kommen, seit Jahren grossen Beyfalls, grosser Auszeichnung geniesst, das gleichfalls auf sich beruhen und liegen lassen, wie es liegt; auch nicht einmal irgend etwas versuchen, um ihn selbst, wie er jetzt ist, oder dieselben seiner Werke, wodurch er in Italien sich rühmlich hervorgethan, näher kennen zu lernen; denn von allen diesen Werken ist, so viel wir irgend haben erfahren können, keines in Deutschland nur zur Vorstellung gekommen, eine einzige Oper ausgenommen, die in Dresden, aber von den dortigen Italienern, zwar nur in einigen Rollen gut, aber doch mit Beyfall und darum auch öfters, gegeben worden ist. Gleichwohl vereinigt sich gerade in Hrn. Meyer-Beer so vieles, auch ausser dem, was ihn zum ausgezeichneten Künstler macht — so vieles in seinen Umständen, Lebensverhältnissen etc., was, wie man denken sollte, ihm den Eingang bey uns noch besonders hätte erleichtern und uns anreizen müssen, ihn selbst uns zu erhalten oder wieder zu erwerben. Aber nein! wir übersetzen lieber ein Schock der Kostbarkeiten von Scribe u. dgl., und spielen und singen sie ab, als Ein solches Werk, so wie wir den Ertrag unserer Theater, nach Erfüllung der ersten Nothwendigkeiten ihrer Existenz, lieber hingeben für Kleider und Decorationen, als für gute Werke und um wahrhaft ausgezeichnete Talente der Dichtenden oder Ausführenden anzureizen und zu steigern, zu gewinnen oder zu behalten. Es ist nun so! Ueberall wird darüber geneckt, gespottet, geschmält, gezankt; man hört oder liesst das nicht ungern: dann aber lässt man's hingehn, geht selbst gleichfalls hin, und es bleibt so. Im Grunde ist das alles nur eine kleine Unterabtheilung des weitschichtigen Kapitels, worin von dem zu handeln ist, was schon vor Alters Doctor Martin Luther in seiner originellen Art nannte: unsern alten deutschen Pelz. —

Jetzt zu vorliegendem Werke! Wir können über dasselbe als Theaterstück nicht urtheilen. Kann und darf man das bey einer wirklich grossen Oper nicht, wenigstens nicht entscheidend, selbst aus Bekanntschaft mit vollständiger Partitur und vollständigem Text, aber ohne alle Erfahrung der Wirkung des Ganzen von der Bühne: so kann und darf man's noch viel weniger aus dem blossen Klavierauszuge, ohne vollständigen Text. Zwar haben die öffentlichen Blätter der Italiener darüber gesprochen: aber gegen ihre Berichte und Urtheile, wenigstens was dergleichen Gegenstände betrifft, ist der Deutsche etwas mistrauisch. Und das nicht mit Unrecht; denn — Anderes unerwähnt

zu lassen — der Italiener, wenn er einmal lobt, kann nicht leicht aus den Superlativen heraus, und es kömmt auch beym Glück oder Unglück, das eine Oper macht, in Italien gar zu viel darauf an, von wem und wie sie gesungen ward; was hernach die italienische Kritik selten oder gar nicht von der Beschaffenheit des Werks genau sondert, sondern die Sache in Bausch und Bogen nimmt. Wir führen daher aus italienischen Berichten, so viel wir deren haben erlangen können, nur das Wenige und Allgemeinste an: die Oper ist in Venedig, Florenz und Triest gegeben worden, (ob auch an andern Orten, wissen wir nicht) und an jedem dieser Orte mit grossem Beyfall. An jedem dieser Orte sind auch wenigstens Einige der grössten Sänger und Sängerinnen Italiens darin aufgetreten; und wenn das allerdings zu ihrem Glück nicht wenig beygetragen haben wird, so erweckt es doch auch ein günstiges Vorurtheil für das Werk selbst; denn diese singenden hohen Herrschaften wissen in solchen Fällen sehr wohl, was sie thun, und ehe sie sich einigermaassen aussetzen, werden sie lieber — krank. Der Beyfall, den das Publikum so laut bezeigt hat, ist übrigens auch nicht bloss ein allgemeiner gewesen, sondern man hat einen grossen, glänzenden Theil davon im Besondern dem Componisten in Person dargebracht. Endlich: es ist von der Oper dieser vollständige Klavierauszug (und zwar in sehr eleganter, fast splendider Ausgabe) erschienen; was in Italien gar nicht gewöhnlich ist und einem Werke von bloss nicht übler Wirkung gewiss nicht widerfahren wäre.

Was nun wir selbst über diese grosse Oper im Allgemeinen bloss aus dem Klavierauszuge mit Sicherheit haben abnehmen können, läuft auf Folgendes hinaus. Das Werk hat an grossen und ausgeführten Musikstücken eher zu viel, als zu wenig: diess würde seine öffentliche Vorstellung zwar erschweren, aber seine Wirkung — würden sie nämlich gut gesungen — nicht schmälern, theils weil wir daran jetzt so ziemlich gewöhnt sind, theils, und noch mehr, weil in diesen Stücken übrigens viel Mannichfaltigkeit und Abwechslung herrscht, weil besonders auch, dem Ausdrucke nach, viel Angenehmes und Freundliches mit vorkömmt, und, den Kunstmitteln nach, was reizt, bis zum Uebermaass und zur Verschwendung angewendet worden ist; letzteres im Gesange sowohl, als im Orchester, und auch in scenischem Apparat und anderen bühnengerechten Hülfsmitteln. (Man kann auch über diess Letzte aus dem Klavierauszuge urtheilen, da mit Verstand und Sorgfalt Nachweisungen darüber in Fülle beygesetzt worden sind). Für diejenigen aber, die den Klavierauszug für sich und auf dem Zimmer, mithin theilweise, nach Gelegenheit, und in einzelnen Stükken gebrauchen wollen, wird er durch jene vielen ausgeführten Sätze um so brauchbarer, da diese zum grössern Theile nicht aus vielstimmigen Stükken, sondern aus Scenen mit Arien, Duetten, Terzetten u. dgl. bestehen. — Der Styl der Oper im Ganzen ist — um es kurz zu sagen: rossinisch; und wie hätte er anders seyn dürfen, um jetzt in Italien Glück zu machen? Aber er ist das nicht ohne Eigenthümlichkeit, sowohl in den Erfindungen, als auch, und vielleicht noch mehr, in der Anordnung und Ausarbeitung. Im Einzelnen zeigt sich (so weit man aus dem Klavierauszuge allein urtheilen kann) die Aehnlichkeit mit Rossini, nämlich in dessen grösseren Werken, besonders der Semiramis und dem Moses, vorzüglich in den Arien, Duetten, und anderen dergleichen Stücken, wo es vor allem darauf abgesehen ist, dass ausgezeichnete Sänger sich selbst geltend machen sollen: die Unähnlichkeit und Eigenthümlichkeit wird bemerkbarer in einigen Chören und in den grossen Ensemblestücken. So weit sich diese Eigenthümlichkeit mit Worten ohne grosse Umständlichkeit bezeichnen lässt, dürfte sie, wie uns scheint, zunächst in Folgendem zu finden seyn. Unser Componist vermeidet (und diess auch in den Arien, Duetten u. dgl.) die wahrhaft ausschweifenden Anforderungen Rossini's an die Sänger, sowohl in Hinsicht auf Schwierigkeiten und Ausdauer, als auch, und vornämlich, auf die übermässigen, vielgeschwänzten Verzierungen: dagegen künstelt er — nicht eben oft, aber doch auch nicht selten, mehr noch, als Rossini, um ganz besondere, namentlich auch sogenannte Schlag- oder Parforce-Effekte hervorzubringen. Ob es ihm mit Letzterm immer gelungen sey oder nicht: darüber kann man nur aus Erfahrung von der Bühne herab urtheilen; und darnach muss sich in allen solchen Fällen, dünkt uns, auch erst das Urtheil über die Sache selbst bestimmen. Erreicht so etwas, das auf die Spitze gestellt ist, seinen Zweck, so ist es gut, wie wunderlich es übrigens auch auf dem Papiere aussehen möge: verfehlt es ihn, so ist es nicht bloss nicht gut, sondern schlecht, weil es nicht unbemerkt

vorübergehen und gleichgültig lassen kann, sondern einen widerwärtigen Anstoss, einen fatalen Gegenreiz giebt. *) Darum referiren wir diesen Punkt bloss und enthalten uns jedes Urtheils. Endlich — und das wird Hrn. M. B., besonders in Deutschland, weit höher angerechnet werden — endlich unterscheidet er sich von Rossini dadurch, dass er da, wo es gilt und er's darauf anlegt, (wie hier gleich in der Introduction,) dessen, was wir harmonische Fortführung und Ausarbeitung der einmal erwählten und festgestellten Ideen nennen, sich weit mehr mächtig zeigt, Abspringendes weit mehr vermeidet, tiefer in die Sache eingeht und beharrlicher bey ihr verweilt; mithin, will man's so ausdrücken: dass er den Deutschen über dem Italiener nicht vergisst. — Uebrigens verstehet unser Componist den Gesang — wir meynen hier besonders auch die Singbarkeit und das Singen selbst — so gut, als irgend Einer; das zeigt sich überall. Das Orchester, wie man das jetzt nun einmal will, nimmt er von allen Seiten tüchtig zusammen, sowohl in Masse, (wo es sogar an der Banda, d. h. an Janitscharen-Instrumenten, nicht fehlt) als in Benutzung der Reize des obligaten Spiels hierzu vorzüglich geeigneter einzelner Instrumente. Doch kann man nicht sagen, dass er dem Orchester Allzuschwieriges oder Dinge zumuthete, die bloss schwierig ohne weitere Wirkung wären. Man kann auch über diese Gegenstände aus dem Klavierauszuge urtheilen, da, ausser dem, was der Erfahrne ihm unmittelbar absiehet, in besonderen Fällen überall wörtliche Nachweisungen darüber beygesetzt sind. — Die Oper hat keine eigentliche Overtura, sondern sie fängt an mit der Musik zu einer ernsten Pantomime, und die Musik dazu geht unmittelbar über in den Gesang jener grossen, in jeder Hinsicht meisterhaften Introduction, so dass sie zugleich die Grundlage von dieser bildet.

Das ist es, was wir über das Werk, nach dem Auszuge, im Ganzen zu sagen finden. Die Sätze im Einzelnen durchzugehen, dürfen wir uns nicht erlauben, da diese Anzeige, für einen Auszug, ohnehin zu lang geworden ist. Nach dem, was wir gesagt haben, scheint uns aber eine Schilderung und Beurtheilung der einzelnen Stücke auch nicht nöthig. Geht man mit jenen Vordersätzen an sie, so wird man diese finden, wie jene aussagen; so wie wir in und aus ihnen jene erst gefunden haben. — Der Klavierauszug selbst ist musterhaft abgefasst. Er enthält in den Noten

*) Anmerkung des Rec.

Aus diesen einfachen und, wie uns scheint, von jedem Unbefangenen anzuerkennenden Maximen liesse sich vielleicht natürlich und folgerecht alles ableiten, was nöthig ist, um über das gesammte Kapitel von sogenannten besondern Effecten — worüber jetzt so viel und zum Theil so wunderlich und haltungslos, für oder wider, gesprochen wird — vernünftig zu urtheilen: nöthig sowohl dem Zuhörer, wenn dergleichen Compositions-Bravourstücke da sind, als dem Componisten, ob, wann und wie er sie schreiben darf oder sich ihrer enthalten soll. Wagstücke sind und bleiben sie immer. Wagstücke sind in aller Welt, wo Regel gilt, nirgends nothwendig, und so kann sie sich Jeder ersparen. Aber die Regel kann erweitert werden, und fast Jeder, der Geist hat und Kraft fühlt, trägt Gelüsten, wenigstens in der ersten Hälfte des Menschenlebens, sie zu erweitern. Da versucht er denn auch als Componist zuweilen Wagstücke. Thut er das, so muss er seiner Sache gewiss seyn, dass sie vollkommen gelingen. Ist er seiner Sache gewiss, sey das nun aus bewährtem Vertrauen auf seinen Genius, oder aus vielfältiger Erfahrung, oder, was das Beste ist, aus beyden: wohl! so mache er sie! Selbst diejenigen, welche dagegen sind, werden wenigstens den Geist darin nicht verkennen. Ist er seiner Sache nicht gewiss, so soll er sein Gelüst fein zu zügeln wissen, sich für seinen Lauf auf gemessener Bahn um so mehr zusammennehmen, und die Luftsprünge unterlassen. Denn macht er sie, und es misslingt, so wird er nicht bloss getadelt, sondern ausgelacht und verhöhnt; und zwar von Rechtswegen. Aber Niemand, es müsste denn der magnus Apollo in selbsteigner Person seyn, kann aus der Ansicht des einzelnen Stücks oder gar der einzelnen Stelle auf dem Papiere mit Sicherheit wissen, ob das Wagstück gelungen sey oder nicht, d. h. seinen Zweck erreichen oder verfehlen werde. Und so handelt der Criticus eben so unklug (oft auch ungerecht), der nach solcher Ansicht gegen dasselbe losfährt, wie der jugendliche Brausekopf, der nach derselben blossen Ansicht in Jubel ausbricht. — Die Sache ist nach mehren Seiten hin von beträchtlicherem Belang, als es Manchem scheinen mag. Es wäre wohl zu wünschen, dass Einer der geistvollen und trefflichen Männer, die jetzt über Musik schreiben, sie recht ernstlich auffasste, gründlich durchführte, und so darstellte, dass auch die blossen Praktiker in der Composition, wenn sie nur Verstand besässen und ihn gebrauchen wollen, so wie die blossen Liebhaber, wenn sie nur auch hören, nicht bloss reden und aburtheln wollen, ihn verständen und in seinen Vortrag einzugehen geneigt gemacht würden. Und weil also, diese Sache, von Belang ist, wird man hoffentlich auch uns entschuldigen, dass wir sie hier, wo es wenigstens nicht am Orte war, so lange dabey zu verweilen, in Anregung gebracht haben.

alles, was man irgend braucht, und ist doch fliessend und klaviermässig gesetzt; woher auch kömmt, dass die Begleitung sich überall gut ausnimmt und nicht eben schwer vorzutragen ist. Der zahlreichen beygesetzten Anmerkungen über besondere Benutzung dieser oder jener Instrumente u. dgl. haben wir schon gedacht: aber es ist auch — was sehr zu loben — das Scenische, wo es nicht aus dem Texte des Gesanges von selbst hervorgeht und doch zum rechten Verständnisse der Musik nöthig ist, überall angegeben. Das Aeussere der Ausgabe haben wir gleichfalls schon gerühmt: das Papier ist schön; der Stich in Noten und Text sehr gut, deutlich, gross und weit — nur nicht fehlerfrey — und der Preis, nach Verhältniss der Stärke des Werks, sehr billig, ja, nach dem Maasstabe, der in letzter Zeit in Deutschland eingeführt worden ist, wohlfeil. — Wir beschliessen mit Angabe der Personen und der Stücke. Personen: Sultan Aladin, Bass. Seine Tochter, Palmide, Sopran — ziemlich hoher. Adrian von Montfort, Grossmeister der Rhodiser Ordensritter, Tenor. Felicia, seine Nichte, Contr'alt. Armand d'Orville, Rhodiser Ordensritter, Mezzo-Sopran — männlicher; ganz vorzüglich schön und angemessen behandelt. Osmin, Vezier, Tenor, und Alme, Sopran, Hülfrollen. Stücke, von denen aber die meisten aus mehr als einem, und verschiedene aus mehr als einigen Tempo's bestehen: Introduction; Pantomime, Chöre etc. Cavatine und Duett mit Chor. Chor mit Ballet. Cavatine. Duett. Romanze und Terzett. Männerchor. Grosses Finale. Scene und Rondo. Scene und Arie. Männerchor. Quartett, das zum Quintett wird. Scene mit Chor und Trauermusik. Arie. Scene und Männerchor. Duett und kurzes Schlusschor.

Nachrichten.

Stuttgart. Ausser der schon in diesen Blättern mit gebührendem Lob erwähnten neuen Oper, *der Bergkönig*, von unserm Kapellmeister Lindpaintner, welche einige Male mit gleichem Beyfalle wiederholt wurde, und bey deren Darstellungen nur noch zu wünschen übrig blieb, dass man zur Verschönerung des Ganzen und zur Erhöhung des theatralischen Effects darauf hätte bedacht gewesen wäre, die Scene im unterirdischen Reiche mit zierlichen pantomimischen Tänzen und passenden Gruppirungen auszuschmücken, wozu sich hier die schönste Gelegenheit darbietet, was auch vom Dichter, Hrn. Hanisch vorgeschrieben, und vom Componisten sinnig berechnet worden ist — können folgende Opern nur in so fern als Neuigkeiten gelten, als sie nach einem Zeitraume von mehren Jahren mit verändertem Personale wieder auf unserm Repertorium erschienen. *Carlo Fioras* von Fränzl, *Abu-Hassan* von Carl Maria von Weber, und Méhul's *Blinde von Toledo*, welche sämmtlich zwar wiederholt wurden und sorgfältig einstudirt waren, sich aber dennoch keines besondern günstigen Erfolgs zu erfreuen hatten. Das Trauerspiel *Der Paria* von Michael Beer führt Ref. nur um deswillen an, weil Lindpaintner eine neue Ouverture und einen Todtenmarsch dazu componirt hatte, welche Musikstücke sich sowohl durch Genialität auszeichnen, als auch wegen eigenthümlicher Wahl und Führung der Instrumente den Beyfall verdienen, welchen sie erhielten. Was die Darstellungen älterer Opern betrifft, beschrieb man fast regelmässig den Cyclus der schon öfter in früheren Berichten erwähnten Compositionen, unter denen der Anschlagzettel Rossini's Namen am häufigsten nannte.

Von fremden Künstlern gab der bekannte Komiker, Hr. Wurm, ausser einer Mehrzahl von Rollen im Schauspiel, auch zweymal den Schneider Straks mit wohl erworbenem Beyfall in dem kleinen Singspiele: *Der Sänger und der Schneider*. Hierauf hörten wir den Tenoristen Hrn. Haizinger aus Wien, gegenwärtig in Carlsruhe angestellt, in folgenden Partieen: Rodrigo im *Othello*, Lindoro in *der Italienerin in Algier*, Graf Almaviva im *Barbier von Sevilla* und Tamino in der *Zauberflöte*. Seine Stimme kann man nicht mit Recht einen eigentlichen Tenor nennen, sondern vielmehr einem Hautcontre der Franzosen vergleichen; denn seine Mitteltöne sind ziemlich beschränkt, ungleich und ohne Kraft, seine oberen Brusttöne hingegen, die er sehr angenehm mit der Kopfstimme zu verbinden weiss, wohlklingend, hell und rein; nur versteigt er sich allzuoft in die einer Tenorstimme widernatürlichen Register der zweygestrichenen Octave c d e f, wobey er, von jugendlichem Feuer hingerissen, seine Stimme nicht selten zu sehr anstrengt und gleichsam übersingt. Seine Methode ist gut und geschmackvoll, doch eignet sie sich hauptsächlich für die moderne italienische Musik, wo das Colorireu und Verzieren seine Stelle findet. Sein nicht ge-

wöhnliches Künstlertalent wurde nach Verdienst erkannt, da auch seine Leistungen als Schauspieler nicht tadelnswerth waren. Ferner sang Madame Neumann, von der Carlsruher Bühne, in dem Singspiele *Fanchon*, welches zum Benefice des Hofsängers Pezold gegeben wurde, die Hauptrolle, und befriedigte, ohne eigentlich Künstlerin im Gesange zu seyn, allgemein, da sie diese Partie als Schauspielerin ausgezeichnet durchführte und seit längerer Zeit für uns die beste Fanchon war. Sodann erfreute uns Hr. Wild mit den Darstellungen des Johann von Paris, des Othello und des Licinius in *der Vestalin*, und erntete rauschenden allgemeinen Beyfall ein. Seine Verdienste sind zu bekannt, und schon aller Orten hinreichend gewürdigt worden, daher es überflüssig wäre, noch etwas über diesen wahrhaft-ausgezeichneten Künstler zu sagen. Zuletzt gaben noch die Herren Grösser und Dobler, beyde vom Frankfurter Theater, eine Anzahl Gastrollen. Ersterer sang den Prinzen im *Schnee*, den Don Juan, den Barbier Figaro und den Kammerdiener Figaro in Mozart's Meisteroper; Letzterer trat als Sarastro, als Podesta in *der diebischen Elster*, als Axur und als Caspar im *Freyschütz* auf. Hr. Grösser erwies sich als einen recht braven, gewandten Schauspieler, der auf dem Theater ganz zu Hause ist, und spielte besonders seine drey ersten Rollen recht gut; als Sänger hingegen ist er weniger zu loben, und seine Stimme ist von sehr mässigem Umfange, besonders in den Mitteltönen und der Tiefe, die kaum hörbar ist, wesshalb er als Figaro nicht genügen konnte. Die Arie: Nicht mehr geht's nun an Damen-Toiletten, sang er aus D ♯, so wie Don Juan's Lied: Treibt der Champagner, gleichfalls um einen Ton höher, so dass beyde Arien ihre eigenthümliche Wirkung verfehlten. Hr. Dobler ist ein besserer Sänger, besitzt von Natur eine starke, volle und sonore Basstimme, der es nur noch sehr an Ausbildung, Rundung und Geschmeidigkeit gebricht, ist aber dagegen ein mittelmässiger Schauspieler, und gefiel daher in der Partie des Podesta, die unser Häser meisterhaft giebt, am allerwenigsten. Sehr zu loben war er in seiner ersten Rolle und als Axur, wo seine Stimme glänzend hervortrat. Nicht unerwähnt darf Ref. die rühmlichen, oft trefflichen Leistungen unserer einheimischen Künstler lassen, welche sich nicht nur bey Anwesenheit der genannten Gäste, sondern überhaupt in der Mehrzahl der seither gegebenen Opern auszeichneten. Vor allen gedenkt er gern und rühmend der Darstellung (im Spiel und Gesange) der Partie des Rodrigo im *Othello*, von unserm braven Tenoristen Hambuch, die auch vom gesammten Publikum enthusiastisch anerkannt wurde. Schwer war es an jenem Abend zu bestimmen, ob Herrn Wild, ob Hambuch der Vorzug gebühre. Beyde wurden stürmisch hervorgerufen. Frau von Pistrich singt jetzt das Aennchen im *Freyschütz* ganz allerliebst: ihrem Spiele wäre ein wenig mehr Lebendigkeit zu wünschen, was man sonst gewöhnlich an ihr nicht vermisst. Dem. Fischer ist seit Kurzem im Besitze der Partie der Susanne, worin sie jedesmal einen Triumph ihrer Kunst feyert. Der längst bekannte vorzügliche Balletmeister Taglioni aus Wien gab mit seiner Tochter auf seiner Durchreise nach Paris einige mimische Ballets, wobey ihn das männliche und weibliche Chor-Personale des Königl. Hoftheaters (mit denen sich Hr. T. sehr viele Mühe gegeben zu haben schien, da sie recht anständig und geschickt figurirten) unterstützte. Auch sahen wir diese Künstler noch in einigen Pas de deux, welche in die Oper *Axur* und in einige andere Vorstellungen eingelegt waren.

Nachträglich noch einiges über die Concerte der Königl. Hofkapelle, die sich immer mehr zu heben scheinen. Symphonieen hörten wir von Mozart, Haydn, Romberg, Beethoven, Spohr und Krommer; Ouverturen von Cherubini (*Faniska* und *Anakreon*), von Feska (*Cantemire*) und von Lindpaintner (*Bergkönig*). Louis Schunke spielte auf dem Fortepiano Introduction, Variationen und Rondo über den Rolandsmarsch von Czerny. Dessen Vater und sein 12 jähriger Bruder, ein geniales Kunsttalent, trugen Adagio und Rondo à la chasse von Lindpaintner für zwey Hörner vor; Hr. Krebs der jüngere gab uns auf dem Pianoforte eine Phantasie und Variationen über den Alexander-Marsch von Moscheles zum Besten, und bewährte die schon früher gehofften bedeutenden Fortschritte in seinem Spiele. Die Hrn. Hofmusiker Abenheim und Levy erfreuten uns mit einem Adagio und Rondo von Cremont auf der Violine, und einer Phantasie für das Horn von C. Kreutzer: die Damen Fischer, Pistrich und Knoll, die Herren Pezold, Hambuch und Häser sangen Arien von Rossini, Mercadante, Aiblinger und Lindpaintner, und die beyden Demoiselles Stähle, junge talentvolle Mädchen, Schülerinnen des italienischen Singlehrers und Componisten

Orlandi, trugen ein Duett desselben aus *Phädra* recht lobenswerth vor. Unsere Hofkapelle hat kürzlich wieder einen Zuwachs an einigen brauchbaren Violinisten erhalten, die dem Ensemble sehr zu wünschen waren; auch das Chor-Personale des Theaters wurde noch verstärkt.

Von Extra-Concerten fand im Laufe des Winters nur ein einziges Statt, das des jungen 13jährigen Jacob Rosenhain aus Mannheim, welcher ein Adagio und Variationen für das Fortepiano, von J. Schmitt, und ein Concert von Moscheles mit grosser Leichtigkeit, Rundung und Geschmack für sein Alter ausführte. Der Fürst von Fürstenberg in Donau-Eschingen hat diesen jungen talentvollen Knaben unter seinen Schutz genommen und will für seine höhere musikalische und wissenschaftliche Erziehung und Ausbildung sorgen. In der katholischen Kirche wurden Messen von J. Haydn und Mozart, so wie des letzteren *Requiem*, und am Charfreytage das *Salve Regina* von A. F. Häser mit untergelegten deutschen, der Feyer des Tages angemessenen Worten, würdig aufgeführt. — Der hiesige Liederkranz feyerte am 9. May 1825, dem Todestage Schiller's, ein Fest zu des grossen vaterländischen Dichters Gedächtniss, in einem öffentlichen dazu gemietheten Lokale, wozu Jedermann der Eintritt offen stand, wie zu einem wahrhaften Nationalfeste. Bey dieser Gelegenheit wurde eine Subscription eröffnet, um dem unsterblichen Manne an irgend einem schicklichen Platze in seinem Vaterlande ein Ehren-Denkmahl zu setzen. Die Subscribenten-Liste bleibt ein Jahr lang offen, und es lässt sich erwarten, dass reichliche Beyträge eingehen werden. Das Programm zu der Gedächtnissfeyer lautete so: Harmonie: Marsch aus *der Braut von Messina* von G. Schwegler. Lied: Hehr und heilig ist die Stunde. Prolog, gedichtet und gesprochen vom Professor Gustav Schwab. Lied: In einem Thal bey armen Hirten, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von Kocher. Rede, gesprochen von Dr. Schott. Erste Hälfte des Liedes: Freude schöner Götterfunken! componirt von Wilhelm Häser. In der zweyten Abtheilung: Harmonie. Lied: Wo ist des Dichter's Vaterland? von Silcher, Musik-Director in Tübingen. Dithyrambe: Nimmer, das glaubt mir, erscheinen die Götter, vierstimmig gesetzt von Kocher. Harmonie. Lied: Weit in nebelgrauer Ferne, und die zweyte Hälfte des Liedes: an die Freude. — Prolog und Rede sind bereits im Morgenblatte abgedruckt erschienen, und werden nächstens einzeln in der Cotta'schen Buchhandlung herauskommen.

Weimar am 7. September. 1825. Die vier letztverflossenen Tage waren die festlichsten, die Weimar je feyerte, und der Freude und dem Jubel gewidmet; denn es galt der Verherrlichung des Tages, an dem unser Grossherzog vor funfzig Jahren (am 3. September 1775) seine Regierung antrat. Ref. überlässt es anderen Zeitschriften, ausführliche Beschreibungen der Feste zu liefern, und spricht nur von dem musikalischen Theil derselben. — Das Geläute aller Glocken rief Morgens 5 Uhr die Einwohner auf den Marktplatz, wo Tausende sangen *„Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut"* und der Gen. Sup. Hr. Dr. Röhr eine innige, ergreifende Rede hielt. Um 7 Uhr ward im Park vor dem sogenannten römischen Hause, wo sich der Grossherzog aufhielt, eine von Göthe gedichtete und von Hummel componirte Cantate unter des Componisten Leitung aufgeführt, die von grosser, trefflicher Wirkung war. Nur wenige mächtige Accorde leiteten einen Choral ein, dessen erste Strophe vom vollen Orchester begleitet wurde. Die zweyte Strophe sang ein entfernt gestelltes Chor unter Begleitung einiger Blasinstrumente und einer obligaten Harfe. Dann folgte ein sanftes Duett, gesungen von den Herren Moltke und Stromeier, und zum Beschluss ein feuriger Chor. — Drey Tage lang ertönte es nun in allen Strassen von Musik, da fünf oder sechs Harmoniechöre aufgestellt waren, die bis an den spätesten Abend sich wacker hielten, und bey Mittagstafeln, Bällen u. s. w. lauter frühlicher Sang und Klang erscholl. Am Sonntage den 4. September hörten wir in der zum Erdrücken überfüllten Hauptkirche eine Cantate, gedichtet von Dr. Eckermann und componirt vom M. D. C. Eberwein — Chor, Recitativ und Arie (gesungen von Mad. Eberwein) und Schlusschor mit Fuge — eine brave Composition, die sehr gut ausgeführt wurde. Sie erscheint nächstens im Druck. In der Schlosskirche wurden beym Früh-Gottesdienste von den unter Hrn. C. Th. Theus Leitung stehenden Regimentsmusikern die Choräle mit rührender Wirkung begleitet. Am Abende gab es einen Fackelzug der Bürger, und auf dem Schlosshofe einen Volksgesang nach der Melodie *„God save the king."* — Das wichtigste für Musik war die Eröffnung des neuen Theaters am Abend des 3. Septembers. Nach einem Prologe, gedichtet vom Hrn. Prof. Riemer, und hinreissend

schön gesprochen von Fr. v. Heygendorf (Jagemann) gab man *Semiramis* von Rossini in italienischer Sprache. Die Wahl einer italienischen Oper zur ersten Vorstellung eines neuen deutschen Theaters hat man schon in einem Zeitblatte getadelt, und wird sie vielleicht noch hier und da tadeln; aber Ref. entschuldigt sie, weil mancherley Umstände, deren Aufzählung zwar überzeugend aber hier zu weitläufig seyn würde, kaum eine andre Wahl gestatteten. Dieselben Umstände (unter denen Ref. nur Mangel an Maschinerie, Decoration und Garderobe nennen will) erlaubten auch nicht, am 4ten und 5ten andere Stücke zu geben, als — *die beyden Britten, Humoristische Studien, Torquato Tasso.* — *Semiramis* hat ein gewöhnliches italienisches Textbuch, und die Musik ist, wie jede andre Musik Rossini's, d. h. sie enthält Herrliches und ganz Gemeines, köstliche Melodieen und kindisch toll jubelnden Instrumentenlärm, geniale Stellen und widerwärtig leyernde Figuren, Crescendo's u. s. w., einige wahrhaft characteristische Sätze und fast zu allen übrigen die grosse Trommel, falsch gestimmte Pauken u. d. gl. m. Das Thema der Ouverture ist: *„Freut euch des Lebens."* Man hatte das Buch vollständig gedruckt, gab aber von der Musik nur etwa zwey Drittheile, die dennoch über drey Stunden dauerten. Die Ausführung war eine der gelungensten, der Ref. je beywohnte; die Besetzung folgende: Semiramis Fr. v. Heygendorf, Arsaz Mad. Eberwein, Assur Hr. Stromeier, Idren Hr. Moltke, Oberpriester Hr. Franke, Geist des Ninus Hr. Hunnius, Azema Dem. Schmidt, Mitran Hr. Klein. Die beyden letzten Rollen sind ganz unbedeutend, die Rolle des Geistes ist zwar klein, doch eingreifend. Dekorationen, neu von dem trefflichen Beuther und unserm verdienten Holdermann, und Garderobe, durchaus neu, entsprachen jeder gerechten Forderung. — Das Schauspielhaus, von Grund aus neu erbaut vom hiesigen Baurath Hrn Steiner, ist bedeutend grösser, als das abgebrannte, und sehr hübsch und freundlich; die Musik ertönt in ihm so hell und klar, und dabey überall so ausserordentlich deutlich und bestimmt, dass Ref., der die meisten Theater Deutschlands kennt, sich keines einzigen erinnert, dem er in dieser Hinsicht unbedingt den Vorzug einräumen könnte. Da aber manche Leute durchaus Alles bekritteln müssen, so haben diese auch an dem neuen Bau dreyerley aufgefunden, das ihren Beyfall nicht hat. Erstens nämlich finden sie die Säulen im Parterre zu schwach, zweitens die Parterrelogen nicht gut in's Auge fallend, und drittens den Balcon im Verhältniss zur Gallerie viel zu hoch. Das Erste und Zweyte kann man zugeben, da wenig darauf ankommt, das Dritte aber, das an sich freylich Grund hat, ist höchst wahrscheinlich die Hauptursache der herrlichen Wirkung der Musik, und daher weit mehr zu loben, als zu tadeln. Bis zum 5. October (der goldnen Hochzeitfeyer des Grossherzogs und der Grossherzogin) werden keine Vorstellungen stattfinden, weil im Innern des Theaters, vorzüglich der Scene selbst, noch mancherley nachzuholen ist; dann aber wird ohne Unterbrechung fortgespielt werden, und Ref. wünscht Gelegenheit zu finden, recht viel Gutes und Erfreuliches melden zu können.

Einige Berichtigungen und Bemerkungen zu Forkels Allgemeiner Literatur der Musik, italienische Schriftsteller betreffend.

(Von dem Mailänder Correspondenten.)

Seite 316. *„Mancini (Giambattista)* etc." Die verbesserte und vermehrte Mailänder Ausgabe v. J. 1777. 259 S. in 8. ist schon die dritte.

Seite 331. *„Antegnati (Costanzo): L'Arte organica.* Brescia, 1608. etc." Ob diess Werk ein theoretischer Unterricht in der Orgelkunst oder ein bloss praktisches Werk sey, ist nicht zu bestimmen. Antegnati's *Arte organica* ist eins der seltensten Bücher, und bey allen meinen Nachforschungen seit mehren Jahren ist es mir noch nie gelungen, dasselbe hier oder in anderen Städten Italiens ausfindig zu machen. Der verstorbene berühmte Orgelbauer Giuseppe Serassi in Bergamo hat es besessen (dessen Erben vermissen es), und in seinen *Lettere sugli Organi*, Bergamo, 1816. 8. S. 19—24. einen gedrängten Auszug davon gegeben, worin auch vom Unterrichte, die Orgel zu spielen, die Rede ist. Ueberhaupt muss aber dieses Werk in historischer Hinsicht manches Interessante enthalten, welches bekannt gemacht zu werden verdiente.

Seite 339. *„Della legge di continuità etc."* Das Ganze muss eigentlich in drey verschiedenen Artikeln citirt werden: 1) *Draghetti (Andreas) S. J. Metaphys. Prof. in Universitate Braydensi: Psychologiae specimina ab... proposita, a M. J: Origono propugnata.* An. 1771. Mediolani, ex Typographia Josephi Marelli 1771. 8. Handelt S. 45—

53. von dem auf die musikalische Leiter angewandten Continuitätsgesetze. 2) *Risposta del P. Giovenale Sacchi, della Congreg. di S. Paolo, Prof. d'Eloquenza nel Collegio Imperiale al P. Andrea Draghetti della compagnia di Gesu, Prof. di Metafisica in Brera.* Milano, presso Giuseppe Mazzuchelli 1771. 55 S. in 8. Enthält mehre Einwendungen gegen ein solches Gesetz. Jetzt folgt 3) die von Forkel citirte Schrift: *Della legge di continuità u. s. w. S. Gazz. letteraria di Milano,* 1779. No. 26. v. 24. Juny, worin sich eine weitläufige Anzeige dieser Schriften findet. Noch ist zu bemerken, dass Gerber in seinem neuen Lexicon dem berühmten Mathematiker Ab. Boscovich ein ähnliches Werk unter dem Titel: *Della legge di continuità nella scala musicale.* Roma, 1772. zuschreibt, von dem aber seine beyden Biographen, Fabroni und Ugoni, kein Wort sagen. Boscovich schrieb zwar *De continuitatis lege etc.* Romae 1754. 4., spricht aber in demselben nirgends von Musik.

Seite 341. *„Delle Quinte successive etc."* Diese Schrift ist von dem eben benannten P. Giovenale Sacchi, und dem Hrn. Wenzel Pichl, damaligem Musikdirector des Erzherzogs Ferdinand, Gouverneurs von Mailand, zugeeignet.

Seite 345. *„Tartini (Giuseppe): Trattato di musica etc."* Forkel macht zu diesem Werke eine lange Anmerkung und citirt gleich darauf Georg Andreas Sorge. Schade, dass es ihm bey dieser Gelegenheit nicht einfiel, dass dieser letztere, in seiner *Anweisung zur Stimmung der Orgelwerke und des Klaviers,* Hamburg, 1744. 8. S. 40 u. 41. von Terzo Suono spricht, also um 9 und 10 Jahre früher als Romieu, Serre und Tartini. Schade, dass er überhaupt dieses Buch an seinem Orte (S. *Sorge* [*Georg Andreas*] *Gespräch etc.* S. 251.) gar nicht citirt hat.

Kurze Anzeige.

Treizième Fantaisie et Variations sur un Thème Ecossais, comp. pour le Pianoforte par Fred. Kalkbrenner. Oeuvr. 64. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die zahlreichen Compositionen des Hrn. K. in London waren bis vor Kurzem in Deutschland wenig bekannt: nun aber haben sie sich unter ausgezeichneten Klavierspielern vielen Eingang verschafft. Vielleicht hat des Verf.s Reise durch Deutschland im vorigen Jahre, obgleich er nur die Hauptstädte, und auch diese nur auf kurze Zeit besuchte, und seine höchst brillante, überaus fertige und höchst exacte Art, seine Compositionen vorzutragen und auf's schönste hervor zu heben, viel beygetragen, ihnen diesen Eingang zu verschaffen: aber sie werden ihn nun auch behalten durch das, was sie wirklich sind. Irren wir nicht, vorzüglich durch diese Eigenschaften: schwer zu Fassendes, auf besondere Weise die Empfindung erst Ergreifendes, und Tiefe der harmonischen Ausarbeitung findet sich nicht, oder doch sehr selten darin — und das scheuet man jetzt; dagegen legen sie dar viel Neues in Erfindung interessanter Figuren und grosse Gewandtheit, sie mit Effect zu benutzen (alles, was man verlangen kann, um das geltend zu machen, was man ein brillantes Spiel zu nennen pflegt), und den Vorzug vor vielen der neuesten Klavierstücke, besonders deutscher Componisten, dass sie den Zuhörern viel schwieriger zu seyn scheinen, als sie wirklich sind (es versteht sich: grosse Fertigkeit, Sicherheit und Eleganz des Spiels vorausgesetzt), und das wünscht man jetzt. Ganz so wird man nun auch diese vorliegende Composition finden; und wir haben, um ihren Geist und Zweck, so wie die Schreibart, worin sie abgefasst ist, zu bezeichnen, nichts hinzuzusetzen. Uebrigens sind in der nicht kurzen, einleitenden Phantasie kräftige, melodiöse und brillant figurirte Sätze auf ansprechende Weise gemischt. Das schottische Thema ist an sich nicht sonderlich, und es gehört wohl ein nationeller Antheil dazu, es vorzüglich zu finden, so wie die ausgezeichnete Geschicklichkeit, welche Hr. K. besitzt, dazu gehörte, um so Interessantes darüber zu sagen, als er in den Variationen, in der einen mehr, in der andern weniger, darüber gesagt hat. (Was wir vorhin von seiner Erfindung wahrhaft neuer Figuren sagten, wird hier besonders No. 5. beweisen.) Es sind eigentlich nur fünf Variationen: die sechste ist ein ziemlich lang ausgeführtes, heiteres und glänzendes Finale, dem das Thema bloss zum Grunde liegt. Diess Finale ist für sich gut, und noch besser, um das ganze Stück effectvoll zu beschliessen. — Stich und Papier sind zu loben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № VIII. 1825.

Gesuche.

Ein Virtuos im Pianoforte-Spiel kann sogleich als Lehrer in eine angenehme Stelle eintreten. Näheres auf portofreye Briefe, welche jedoch mit den erforderlichen Attesten begleitet seyn müssen, durch die Andreäische Buchhandlung in Frankfurt a. M.

Für das Orchester der öffentlichen Concerte in Basel wird ein guter Violoncellspieler zu engagiren gewünscht. Bey der Mässigkeit des Gehalts wäre es indessen nöthig, dass derselbe noch auf einem andern Instrumente und namentlich auf dem Clavier Unterricht geben könnte. Nähere Auskunft ertheilt der dortige Musikdirector J. Tollmann, an den man sich franco zu adressiren ersucht wird.

Sollte bey einem Regimente die Kapellmeister-Stelle vacant seyn, so wünscht, bey vortheilhaften Bedingungen, ein in diesem Fach erfahrner Musikus, solche recht bald anzunehmen. Portofreye Anfragen unter der Adresse H. A. an die Expedition der Liste der Börsen-Halle im Hamburg gesandt, werden sogleich beantwortet.

Subscriptions-Anzeige.

Bey Unterzeichnetem erscheint die Cantate vom Hrn. D. Eckermann und Hrn. Musikdirector C. Eberwein, welche am Jubelfeste der funfzigjährigen Regierung Sr. Königl. Hoheit, unsers durchlauchtigsten Grossherzogs, am 4ten September in der Haupt- und Stadtkirche zu Weimar aufgeführt wurde, in Partitur, mit beygefügtem Klavierauszug, auf Subscription, die bis Ende December offen ist. Genannte Cantate wird ungefähr 12 Bogen stark, und der Subscriptionspreis ist ¼ Kopfstück für den Bogen. Der nachherige Ladenpreis wird bedeutend höher seyn.

Wer 6 Exemplare unterzeichnet und sich an den Verleger wendet, erhält ein 7tes frey.

Die Namen der Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt. Der Verleger wird für gutes Papier, äussere Zierlichkeit und deutlichen Druck möglichst besorgt seyn.

Alle Bestellungen werden portofrey erbeten.

Weimar, im September 1825.

Th. Wentzel,
Verlags-Handlung.

Bekanntmachungen.

In Folge mehrer Anfragen, meine neue Oper: der Berggeist, Dichtung von G. Döring, betreffend, zeige ich den geehrten Theater-Directionen ergebenst an, dass diese Oper nun in correcten Abschriften zur Versendung bereit liege und, wie die früheren, auf rechtmässige Weise nur bey mir zu bekommen sey.

Cassel, im September 1825.

L. Spohr,
Kurfürstl. Hessischer Hofkapellmeister.

Hr. Feery, von welchem in dem 17. Stücke dieser Zeitung unterm 6. April d. J. von Frankfurt a. M. aus, als Componist und ausgezeichnetem Virtuosen auf der Violine bereits rühmlichste Erwähnung geschehen ist, und welcher als Auszeichnung seiner Fähigkeiten für ein dem Kaiser von Russland dedicirtes Violin-Quartett seiner Composition eine goldene Tabatiere erhalten hat, wird während seines Hierseyns sich in einem grossen Vocal- und Instrumental-Concerte hören lassen. Dieser Künstler verbindet mit dieser Anzeige zugleich das Gesuch um ein Engagement als Kapellmeister, und haben die hierauf Rücksicht Nehmenden sich gefälligst in portofreyen Briefen direct an ihn selbst zu wenden. Seine Wohnung ist neben dem Churprinz in Hrn. Zimmermeister Wittings Hause, bey dem Rossarzt Hrn. Böhme im Hofe 2 Treppen hoch.

Leipzig, am 20. September 1825.

Neue Musikalien, im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Richter, C., 18 Redoutentänze in vollstimmiger Musik. 6to Lieferung..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Dieselben Tänze für das Pianoforte..... 12 Gr.

Rothe, F. W., 24 Leipziger Favorittänze in vollstimmiger Musik. 4to Lieferung.... 1 Thlr. 12 Gr.

— Dieselben Tänze für das Pianoforte..... 16 Gr.

Die früheren Sammlungen der Tänze beyder Componisten sind die erklärten Lieblinge aller Bälle in Norddeutschland. Beyde neue Sammlungen werden es ohne Zweifel ebenfalls.

Mozart, Figaro, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 3 Lieferungen,..... 6 Thlr.

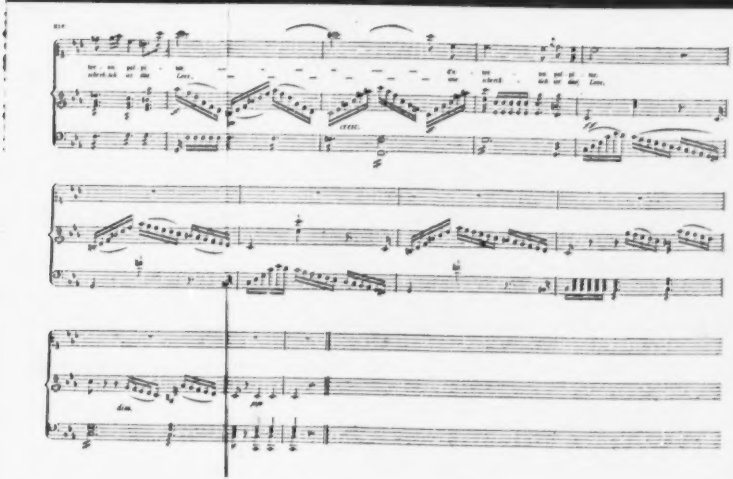

Mozart, Titus, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 3 Lieferungen ..... 3 Thlr. 12 Gr.

— Così fan tutte, arrangirt für 4 Hände von C. F. Ebers, in 2 Lieferungen ..... 6 Thlr.

Die Mozart'schen Opern in Klavierauszügen für 4 Hände sind denen für eine Person weit vorzuziehen, da sie die verschiedenen Stimmen der Partitur beybehalten können, mehrentheils in derselben Lage wie sie der Componist niederschrieb; sie geben also viel mehr, als das dürftige Skelet der Auszüge ohne Singstimmen für eine Person. Dabey sind sie leicht zu executiren, auch alle Figuren dem Instrumente analog angepasst, ohne deren Eigenthümlichkeit aufzuopfern, daher allen Liebhabern des vierhändigen Spiels mit Grund zu empfehlen.

Solostücke für das Pianoforte.

Götze, C., la Gaité, Sonate. Oeuv. 4. ..... 16 Gr.

Kalkbrenner, F., Gage d'amitié, gr. Rondeau. Oeuv. 66 ..... 20 Gr.

Maraschner, H., 3 Sonatinen. Oeuv. 33. No. 1. 2. 3 ..... à 12 Gr.

Moscheles, J., Sonatine. Oeuv. 6. Nouv. Edit. corr. ..... 12 Gr.

— Fantaisie héroïque. Oeuv. 13. Nouv. Edit. corr ..... 16 Gr.

— 3 Divertissements. Oeuv. 40. Nouv. Edit. corr. ..... 12 Gr.

Reissiger, C. G., gr. Fantaisie. Oeuv. 24. Nouv. Edit. corr. ..... 20 Gr.

Gesangstücke.

Boyneburgk, F. v., 6 Lieder für junge Frauenzimmer, mit leichter Begleitung des Pianoforte. Op. 17. ..... 12 Gr.

Häser, Aug., 3 vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, ohne Begleitung. Op. 19. .... 10 Gr.

Reissiger C. G., deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 5te Sammlung. Op. 25. .. 16 Gr.

Thomas, Th., 4tes komisches Terzett, ein Schwank für eine Tenor- und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianoforte. ..... 10 Gr.

— Schwänke und Schnurren in mehrstimmigen Gesängen mit Begl. des Pfte. Oeuv. 40. No. 1. 2. ..... à 16 Gr.

Würfel, W., 3 Lieblingsgesänge aus der Oper Rübezahl, im Klavierauszug. ..... à 8 Gr.

Weinlig, C. T., 56 kurze Singübungen für die Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, mit besonderer Rücksicht auf klare Anschauung der Intervalle zu Erreichung einer sichern und reinen Intonation. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. 8tes und 9tes Heft à 10 Gr.

Fürstenau, A. B., 6 Duos pour 2 Flûtes. Oeuv. 52. Livr. 1. 2. ..... à 1 Thlr.

Spohr, L., Quatuor brillant. Oeuvr. 43. arrangé pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, par A. B. Fürstenau ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Fuchs, H., 2d Concertino pour le Cor, avec Accomp. d'Orchestre. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Koch, C., Potpourri pour Basson, avec Accompagnement d'Orchestre sur des thèmes de Preciosa. Oeuv. 18. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Thomas, Th., Potpourri militaire des Chansons et Danses russes pour 3 Clarin., Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Tromp., 3 Trombones, 1 Caisse et Triangle. Oeuv. 41.. 1 Thlr. 12 Gr.

So eben ist erschienen und bey C. F. Whistling in Leipzig in Commission zu haben:

Messe für 4 Singstimmen mit Orchester, von Friedrich Schneider. Partitur. Op. 55, in C. 5 Thlr. Sächs oder 5 Fl. 24 Xr. Rhein.

Bey mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben, in Commission bey F. E. C. Leuckart in Breslau:

Allgemeines Choralbuch, zum Gebrauch in Kirchen und Schulen, mit untergelegtem Texte und beziffertem Basse, vierstimmig gesetzt von Aug. Blüher, nebst einem Anhange alter und neuer, deutscher und lateinischer Gesänge. Gr. Queer 8. 520 S. (Pr. 2 Thlr.)

Dieses Choralbuch enthält 353, und der Anhang 12 Nummern. Demselben ist ein Verzeichniss, in welchem die Tonarten der alten Melodieen, nebst ihren Componisten, und Notizen über deren Lebensumstände angegeben sind, beygefügt. Der Herausgeber hat die alten Chorale und Melodieen ganz nach dem Mortimer'schen Systeme der alten Kirchen-Tonarten behandelt, und sich bemüht, die Melodieen, so viel wie möglich, in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zu geben. Wie viele, und welche wichtige Quellen ihm dabey zu Gebote standen, zeigt ein der Vorrede beygefügtes Verzeichniss der von ihm bey dieser Arbeit benutzten Werke.

Um die Anschaffung dieses für Kirchen und Schulen so brauchbaren Werkes zu erleichtern, habe ich den Preis so billig wie möglich gestellt, und erbiete mich noch ausserdem, denen, welche sich direkt an mich wenden, bey Bestellungen von 10—20 Exemplaren, das Exemplar zu 1 Thlr. 16 Ggr. und von 20 und darüber zu 1 Thlr. 12 Ggr. abzulassen. — Auch sind einzelne Exemplare auf weisses Druckpapier zu 2 Thlr. 8 Ggr. und auf Schreibpapier zu 2 Thlr. 16 Ggr. bey mir zu haben.

Görlitz, im September 1825.

Gotthold Heinze.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. **N°. 40.** 1825.

NACHRICHTEN.

Musikfest in Magdeburg.

Der *Verein für die Musikfeste des Landes an der Elbe* konnte sein erstes Wirken kaum grossartiger an den Tag legen, als durch das Musikfest, welches am 2ten, 3ten und 4ten September hier Statt gefunden hat. Die erste Aufführung desselben bestand in *dem verlornen Paradiese*, einem neuen Oratorium von Fr. Schneider, welches ich Ihnen so gut als ich es nach zweymaligem Anhören vermag, beschreiben will. Der Text ist von dem verstorbenen De Marées, und seine Grundidee ist im Ganzen nicht anders als gut, obwol etwas breit ausgeführt, zu nennen. Die Schöpfung ist eben vollendet, die Erzengel begrüssen den neuen Menschen, die Engelchöre besingen den in den Himmel zurückkehrenden Schöpfer, Adam und Eva freuen sich ihres Daseyns. Darauf werden sie von Raphael vor den gefallenen Engeln gewarnt, und er erzählt ihnen die Geschichte ihres Abfalls. Engelchöre sind dazwischen gelegt und eines schliesst mit einer herrlichen Fuge auf die biblischen Worte: „Ihm ist gegeben alle Gewalt, und sein Reich herrscht über Alles.“ Hiermit konnte auch der erste Theil füglich geschlossen werden, aber Menschen und Erzengel wechseln noch in Danksagungen und Belehrungen ab, die wieder mit einer Fuge: „Er ist eure Stärke und euer Schild“ schliessen. Diese Fuge zeichnet sich durch ein äusserst frisches und glücklich erfundenes Motiv aus, und wäre ebenfalls sehr geeignet gewesen, den ersten Theil zu schliessen, aber der Verfasser musste seine Menschen erst entschlummern lassen. Die Kritik kann freylich diese abermalige Verlängerung nicht loben, indessen ist durch die letztere das herrliche Schlummer-Chor entstanden, welches die Leser der Musikalischen Zeitung schon kennen. Sie muss also dem Dichter um der Musik willen schon verzeihen. — Der zweyte Theil enthält den Fall der ersten Menschen. Die Höllengeister drücken ihre Qual aus über die Schönheit der Erde; Eva und Adam freuen sich ihrer und Engelchöre stimmen in ihre Gesänge ein. Darauf wird Eva begierig, die Früchte des Baumes der Erkenntniss zu versuchen, und die Chöre der Höllengeister suchen ihr Verlangen zu stärken, bis sie die Frucht wirklich bricht. Ein Engelchor beklagt ihren Fall. Darauf kömmt Adam, erfährt ihr Vergehen, theilt es aber bald selbst, und Beyde vereinigen sich in Betheuerungen ihrer Zärtlichkeit. Ein Doppelchor zwischen jubelnden Höllengeistern und klagenden Engeln, und eine Fuge auf die Worte der Engel: „Die den Herrn fürchten, harren seiner Gnade,“ schliessen diesen Theil. — Der dritte beginnt mit einem fürbittenden Engelchor, darauf bejammern die Gefallenen ihre Sünde, und ein Höllengeister-Chor drückt die Qualen seiner eigenen Strafe aus. Die Erzengel, von Engelchören unterbrochen, machen den Menschen die ihrige bekannt. Adam und Eva flehen um Gnade. Michael aber gebietet ihnen, das Paradies zu verlassen; ein Engelchor folgt, und dann ein Quartett der Erzengel mit Chor, welche die Gerechtigkeit des Herrn und sein Erbarmen besingen. Wieder ein klagendes Duett der Menschen, dann ein tröstendes Recitativ Uriels und Engelchor, ein Heilig, und endlich die Schlussfuge: „Alle Lande müssen seiner Ehre voll werden! Amen“ — An den letzten beyden Theilen ist nirgend mehr als was nothwendig war; der erste aber würde nur gewonnen haben, wenn der Componist selbst die Scheere zur Hand genommen hätte. Hiervon abgesehen, ist die Ausführung im Ganzen, wie gesagt, recht gut, im Einzelnen aber ist sie manchem Tadel unterworfen; matte, prosaische Sprache, mangelhafte Versification, besonders falsche Scansion, fallen hier und da sehr

anangenehm auf. Dagegen sind auch wieder wahrhaft dichterische Schönheiten, glückliche Bilder und eine äusserst kraftvolle Sprache an anderen Orten zu finden. Mit einem Worte: es haben dieser Dichtung die Scheere und die Feile gemangelt.

Glücklicherweise verschwinden alle diese Mängel in der herrlichen Musik, mit Ausnahme der Längen, die sie nicht vertilgen konnte. Dass Schneider die Chöre und Fugen meisterhaft zu behandeln versteht, ist anerkannt; die Einfachheit, worin er seine höchste Kunst setzt, bringt ihn dem grossen Händel in diesem Punkte sehr nahe, und in dem verlornen Paradiese hat er in seine Chöre eine solche Mannichfaltigkeit und Charakteristik zu bringen gewusst, dass man ihn nicht anders als bewundern kann. Belege dazu sind die Engelchöre im ersten Theile zwischen den Warnungen der Erzengel, das Schlummerchor, das Engelchor: „O Grauen! Entsetzen!“ im dritten Theile, alle Fugen und alle Chöre der Höllengeister. Die Engel-Chöre sind zwar nicht, wie kürzlich ein Recensent vorschlug, bloss für hohe Stimmen gesetzt, sondern alle vierstimmig, die Chöre der Höllengeister nicht bloss für den schwermüthigen Alt und den leidenschaftlichen Tenor, sondern für Alt, Tenor und Bass, aber sie verfehlen ihre volle Wirkung nirgends. — Doch auch die Soli sind durchgehends sehr schön und angemessen behandelt, bald äusserst lieblich, bald von erschütternder Wirkung. Ich hebe nur das einzige Recitativ des Michael im dritten Theile: „Adam wo bist du“ heraus, um das letztere zu belegen.

Das ganze Werk zeichnet sich noch durch eine Gleichmässigkeit des Styles aus, welche sich vom Anfange bis zum Ende nicht verläugnet, und um so erfreulicher ist, als sie die Mannigfaltigkeit im Einzelnen keineswegs beeinträchtigt.

Die Aufführung war mit sehr grossen, zum Theil auch auf das Auge berechneten Mitteln ins Werk gesetzt. Sie fand in der prachtvollen Domkirche, einem der ersten Meisterwerke altdeutscher Baukunst, Abends von 6 bis 9 Uhr statt. Die Kirche und besonders das Orchester waren mit tausenden von Wachskerzen erleuchtet; aber obgleich das Orchester mit 150, die Chöre mit mehr als 300 Personen besetzt waren, obgleich die Orgel, von dem berühmten Schneider aus Görlitz, dem Bruder des Componisten, gespielt, die kräftigsten Stellen unterstützte, war dennoch die Wirkung zwar gross, doch wegen der Grösse der Kirche nicht so gross, als man sie von einer solchen Tonmasse erwarten konnte.

Die Solopartieen waren sehr gut besetzt durch Dem. Dermer (Eva, Sopran), Herrn Wehrstedt (Adam, Bass), beyde von der Herzogl. Braunschweig'schen Kapelle, Dem. Seebach, eine sehr schätzenswerthe Dilettantin von hier (Gabriel, Sopran), Frau Hofräthin Müller aus Dessau (Uriel, Alt), Hr. Buchhändler Heinrichshofen aus Mühlhausen (Raphael, Tenor) und Hr. Cantor Happich aus Quedlinburg (Michael, Bass). Dem. Dermer besitzt eine ausgezeichnete, sehr gebildete Stimme, und war eine der Zierden des Festes; Hr. Wehrstedt einen kräftigen überaus sichern Bass, und Hr. Heinrichshofen einen Tenor, dem sich nicht viele zur Seite stellen können.

Die Chöre waren meistens gut, einige Mängel abgerechnet, z. B. dass das Höllenchor im zweyten Theile: „Königin dieser herrlichen Welt“ ganz ausblieb, welches um so mehr auffiel, als Eva nachher singt: „Was wollen diese Stimmen sagen?“ Ueberhaupt waren auch die Chöre der Höllengeister zu schwach, und verschwanden fast in der starken Besetzung der Instrumente. Die gerügten Mängel können übrigens bey einer solchen Masse von Chören nicht in Anschlag kommen, und die beyden hiesigen Musikdirectoren Herr Mühling und Wachsmann verdienen alle Anerkennung ihrer gelungenen Bemühungen.

Die Aufführung erhielt übrigens noch einen besonderen Glanz durch die Anwesenheit unseres Königs und seiner Familie, welche derselben ihren Beyfall schenkten und dem Componisten viel schmeichelhaftes darüber sagen liessen.

Der zweyte Tag des Festes brachte, am Vormittage, das herrliche Orgelspiel Johann Schneiders, in der St. Ulrichskirche. Sein unübertroffenes Talent ist zu bekannt, als dass ich noch etwas Neues darüber sagen könnte; Sie selbst werden ihn bald bewundern, denn er geht von hier nach Leipzig. — Am Nachmittage war Quartettmusik im Rathhaussaale. Der Hr. Concertmeister Müller aus Braunschweig spielte eine Polonaise von Mayseder vortrefflich; sein Bruder, der dem berühmten Romberg bald nichts mehr nachgeben wird, ein Violoncell-Quartett von dem letztern; ein anderer Bruder accompagnirte zwar nur, aber einige Solostellen in der zweyten Geige bewiesen, dass auch er ein Meister sey. Hr. Concertmeister Probst aus Dessau, hatte ein ungeheuer schweres im pathetis-

schen Style gehaltenes Quartett von Spohr recht brav begonnen, wurde aber nach dem Adagio von einer plötzlichen Unpäslichkeit überfallen, die ihm untersagte, es zu endigen. Ferner trug Dem. Hasenbalg aus Braunschweig ein brillantes Clavier-Quintett in H moll von Ries, mit Fertigkeit und Ausdruck vor, spielte auch noch eine selbst componirte Phantasie mit Bravour.

Endlich muss ich noch eines Quartetts erwähnen, welches eigentlich zuerst hätte kommen sollen, da es den Anfang machte; es war von dem Kammermusikus Lindner in Dessau componirt, und wurde von ihm selbst vorgetragen. Meines Wissens hat sich dieser junge Mann hier zum ersten Male als Componist gezeigt; sein Werk beweist aber, dass er darum kein Neuling in der Composition ist. Es ist höchst brillant, hat angenehme Melodieen, ist gerade nicht tief, aber nichts weniger als oberflächlich, und besitzt den Vorzug, dass das Accompagnement über den Solostimmen nicht vergessen ist. Sein Vortrag ist präcis, sehr ausdrucksvoll und leicht, obgleich er grosse Schwierigkeiten zu überwinden hatte. Die gute Musik kann sich daher zu einem solchen Jünger mit vollem Rechte Glück wünschen.

Den dritten Tag des Festes zierte ein grosses Concert, folgendes Inhalts: Erster Satz, aus der Pracht-Symphonie von Mozart in D ♯, mit der Menuett; Concert in Es für Clarinette von Spohr, sehr schön, und besonders im Adagio unübertrefflich geblasen von Hrn. Kapellmeister Hermstedt; Arie aus Figaro mit Bassethörnern, gesungen von Frau von Biedenfeld, Sängerin des hiesigen Theaters, mit solchem Gefühl, dass ihre schöne kraftvolle Stimme dadurch einen neuen Zauber erhielt; Variationen für die Violine von Mauer, gespielt von dem Hrn. Concertmeister Müller, dessen Virtuosität sich hier in ihrem vollen Glanze zeigte; Concertino für Horn, brav componirt und eben so brav vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Fuchs aus Dessau, einem ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrumente; Duett aus *Jessonda*, gesungen von Dem. Schopf, Sängerin des hiesigen Theaters, und Hrn. Heinrichshofen. Der Vorzüge des letzteren habe ich schon oben erwähnt; Dem. Schopf hat viel Kunst und eine zwar nicht gleichmässig schöne, aber doch im Ganzen recht angenehme Stimme; der Vortrag beyder war gut. Zum Schluss die D ♯ Symphonie von Beethoven, ein Werk, welches keiner Lobsprüche bedarf, und hier sehr brav und, bey dem starken Orchester (62 Violinen, 12 Contrabässe), mit ausserordentlichem Effekte executirt ward. Von den Solostücken konnte man nicht überall dasselbe sagen, hier und da passirten bedeutende Fehler im Accompagnement, aber alles verschwand in dem gelungenen Ganzen. —

Auf solche höchst würdige Weise begannen *die Musikfeste an der Elbe*, und jeder Kunstfreund wünscht den folgenden von Herzen ein ähnliches Gedeihen.

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. Die königl. Schauspiele haben nur ein neues Stück geliefert, nämlich am 1. Aug.: *Die beyden Türenne*, Lustspiel in einem Aufzug, nach den bekannten Anekdoten des Marschalls Türenne bearbeitet und mit Musik von C. Blum. Bey dem trefflichen Spiele der Herren Rebenstein, Gern, Blume und Rühling und der Dem. Bauer hat es sehr gefallen, und sich auf dem Repertoire erhalten. Neu einstudirt waren am 26. July: *die schöne Schusterin*, Musik von Umlauf, und am 3. Aug.: *die Geisterinsel*, Musik von Reichardt, die besonders den älteren Freunden des Theaters angenehme Erinnerungen gewährten, aber die jüngeren wegen des grossentheils veränderten musikalischen Geschmacks weniger ansprachen.

Von fremden Gästen nennen wir zuerst Mad. Devrient, geb. Böhler, vom Stadttheater zu Leipzig, welche den 5. July Aennchen in Webers *Freyschütz*, am 17ten Hannchen in Nic. Isouard's *Joconde* und Luise von Schlingen in Holteys *Wienern in Berlin* gab, und letzte Rolle auch am 26sten mit vielem Beyfalle wiederholte. Denn sie zeichnet sich aus durch eine gute Brusttimme, deren Töne, besonders die mittleren, voll und weich sind, durch reine Höhe, leichte Intonation, ausgebildeten und sichern Vortrag und ein empfindungsvolles Spiel. Weniger gefiel Mad. Hoffmann, Mitglied des Theaters zu Frankfurt a. M., die am 16. Aug. Aennchen in Weber's *Freyschütz* und am 26sten den Olivier in Boyeldieu's *Johann von Paris* als Gastrollen gab. Man liess zwar ihrer reinen und deutlichen Aussprache alle Gerechtigkeit wiederfahren, lobte auch einige angenehme Töne in der mittleren Höhe ihrer Stimme, fand aber die Mehrzahl derselben kaum vernehmbar, und das Spiel zwar nicht ohne Gewandtheit, aber durchaus nicht anziehend. Noch immer vermisst man schmerzlich die auch in die-

sen Rollen ausgezeichnete Dem. Johanna Eunike, welche der gänzliche Verlust ihrer Singstimme von der Bühne entfernt hat. Mehr zufrieden war man mit Hrn. Beils, vom Stadttheater zu Hamburg, der am 3. July den Tamino in Mozart's *Zauberflöte* als Gastrolle gab. Sein hoher Tenor, mehr Hals- als Brustton, ist angenehm, zart und durch geschickten Gebrauch des Falsets von bedeutendem Umfang; aber noch ungebildet sind Haltung, Spiel und Anstand des jungen Künstlers. In Zwischenacten sang er auch am 12ten eine Scene und Arie aus Rossini's *Thorwaldo und Dorliska*, eine Arie von M. Maurer und eine andere aus Rossini's *Othello*. An demselben Abende führte auch der königl. Kammermusikus Hr. Ries ein Spohr'sches Violinconcert mit Beyfall aus. Den 23. Aug. gaben auch die beyden Brüder Ebner öffentliche Beweise ihrer Fortschritte im Violinspiel; Carl trug Variationen und Polonaise von Rovelli, und Anton den ersten Satz eines Violinconcerts von Spohr vor.

Im königstädtischen Theater, welches am 3. Aug. seinen zweyten Jahrestag feyerte, nachdem es im ersten Theaterjahre 115 neue Stücke in die Scene gebracht hatte, waren neu: am 2. July: *der Tausch*, komische Oper in einem Akt, nach dem Französischen des Dartois und Achütte von J. F. Castelli; Musik von Herold. Die Composition zeichnet sich durch galanten Styl, fleissige Ausführung der mehrstimmigen Stücke und heitern Charakter aus. Am meisten gefielen: Fanchettens (Dem. Car. Sutorius) Lied: Schon zähl' ich achtzehn volle Jahre etc; Etiennens (Hr. Rosenfeld), Roberts (Hr. List) und Fanchettens Terzett: Mein Weib gleicht einem Drachen schier etc; des Gutsherrn (Hr. Heckscher), Tienettens (Dem. Cath. Eunike) und Catharinens (Dem. Felsenheim, eines neuen Mitglieds, deren wohlklingende Altstimme, deutliche Sprache, Bühnengewandtheit und leichtes Spiel bey einem angenehmen Aeussern sehr gefallen) Terzett: Vertraut euch mir ihr Lieben etc; Fanchettens Rondeau: Ach hören sie mein brünstig Flehen etc; Tienettens Lied: Ich scherz', er will nur traurig seyn etc. und Catharinens Arie: Soll mich dieser Tausch nicht reu'n etc. — Am 12ten: *Prinz Hamlet*, eine Travestie in Knittelversen mit Gesang in drey Akten, nach Perinet und Giesecke von H. Schmelka. Ich führe diese Posse nur wegen der von Hrn. W. Ehlers gewählten und arrangirten Musikstücke an, die auch das Ihrige zum Glück derselben beytrugen. — Am 16ten: *Das Ehepaar aus der alten Zeit*, lokaler Scherz in einem Akt, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Das Stück gefiel sehr wegen des trefflichen Spiels der sämmtlichen Personen, und wegen der Anzahl von Lokalwitzen, die aber dem mit hiesigen Sitten nicht bekannten Ausländer unverständlich sind. Von den Vaudevillen gefielen besonders: Duvals (Hr. Angely) Lied: Mein Kind das Alter ist ein Fluss etc., nach der Melodie: *Je vous comprendrai toujours bien, aus l'Opéra comique*; Augusts (Hr. Schäffer) Lied: Die Gattin die mit Lieb' und Treue etc. nach der Melodie aus *Fanchon*: Der Mann der mich gefallen lehrte etc., Klappers (Hr. Röhicke) Lied: Die Eh' schien mir ein reizend Land etc. nach der Melodie aus *Oberon*: Einmal in meinem achten Jahre etc. und das Duett von Hrn. Duval und seiner Gattin (Dem. Schiser): O Weib du bist bezaubernd schön etc. nach der Melodie aus der *Zauberflöte*: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. — Den 3. Aug., den Geburtstag des Königs, feyerte das Theater durch eine Festouverture von Hrn. Ferd. Stegmayer, der als zweyter Musikdirector beym Theater angestellt worden, in der Ouverture sowol, als in einer in die Oper eingelegten Ariette mit Chor herrliche Beweise seiner Instrumentalkenntniss und seines Geschmackes gab, und die ganze Vorstellung unverbesserlich leitete; durch ein von Mad. Sontag gesprochene Rede des neuen Theaterdichters und Regisseurs Carl von Holtei, und durch die erste Darstellung der hier noch neuen *Italiänerin in Algier* von Rossini, die seitdem oft, bey stets überfülltem Hause, mit immer steigendem Beyfalle wiederholt worden ist. Hier traten nämlich die neu engagirten Mitglieder der Bühne Dem. 1ºenz. Sontag, und die Herren Jäger und Wächter in den Rollen der Isabella, des Lindoro und Mustapha zum ersten Mal auf. Sie bilden mit den älteren Mitgliedern, Hrn. und Mad. Spitzeder, Dem. Eunike und Hr. Genée ein Ensemble, wie man es bey dem Theater kaum zu sehen erwartete, befriedigen alle Erwartungen und erregen die schönsten Hoffnungen. Von den einzelnen Musikstücken der Oper nenne ich keines insbesondere; denn alle erfreuten sich bey dem trefflichen Vortrage eines allgemeinen Beyfalls; nur bemerke ich, dass Dem. Sontag die Partie im zweyten Aufzug: Göttin der Liebe etc. fast jedesmal wiederholen musste, und dann im italiänischen Idiom diess that. Der Umfang ihrer Stimme ist bedeutend, vom kleinen a bis zum dreygestrichenen d;

der Brustton kräftig, die Intonation leicht und sicher, die Fertigkeit in den zierlichen Coloraturen und in dem chromatischen Lauf ausserordentlich; nimmt man dazu die vollendete italienische Schule, den reinen Kunstgeschmack, den ausdruckvollen Vortrag und die seltene Grazie, so wird man sich leicht einen Begriff von dem furore machen, den sie jedesmal bey ihrem Auftreten veranlasst. Hr. Jäger hat ebenfalls einen seelenvollen und kunstfertigen Gesang; sein Tenor ist von seltener Höhe und leichtem Uebergang ins Falset; doch liegen die besten Töne vom eingestrichenen e bis zum zweygestrichenen d. Hr. Wächter zeichnet sich durch kräftigen und angenehmen Basston aus; seine Stimme reicht vom grossen b bis eingestrichen g; auch er ist ein vollendeter Schauspieler. In diesem Monate haben diese neuen Mitglieder nur in der genannten Rossini'schen Oper debutirt; neue Genüsse verspricht uns der nächste Monat. — Neu waren endlich noch am 10ten: Herr *Rochus Pumpernickel*, musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen von Matthäus Stegmayer, und am 22sten: *Verbrecher, Angeber und Richter*, Melodrama in drey Akten, nach dem Italienischen des Camillo Federici von L. Angely, mit Musik von C. W. Henning. Jenes ist die längst bekannte Posse, die durch das treffliche Spiel des Hrn. und Mad. Spitzeder, Hrn. Schäffer, Schmelka und Angely, so wie der Dem. Car. Sutorius sehr gehoben wurde; dieses ist hier nur wegen der trefflichen Musik zu bemerken, die dem heftig ergreifenden Inhalte ganz angemessen war.

Am 3osten Juny ward der Grundstein des neuen Gebäudes der Singakademie in der Nähe des Universitätsgartens gelegt: Hr. Ottmer, der Baumeister des königstädtischen Theaters, baut auch das neue Gebäude, dessen Grundfäge nach einer zweckmässigen Rede des Directors der Singakademie, Hrn. Prof. Zelters, zur Ehre des Stifters der Singakademie Carl Fasch geweiht wurde. Wenige Wochen darauf, am 4. Aug., feyerte die Akademie das 25jährige Jubileum ihres Directors, dem Gott noch lange ein heiteres Alter bescheere!

Der berühmte Fischer, früher der erste Bassist Deutschlands, ist kürzlich im 83sten Jahre an der Wassersucht gestorben; Erbe seines Talents ist sein berühmter, fern von hier lebender Sohn.

Hr. Concertmeister Möser (der vor wenig Tagen nach Paris gereist ist, wohin ihm der Generalmusikdirector Spontini und Mad. Milder vorangegangen) hat vom König den Titel eines Musikdirectors und wirklichen ersten Concertmeisters erhalten.

Aus Frankfurt am Main, im August. Im Laufe des Sommers waren uns die musikalischen Freuden sehr sparsam zugemessen, doch auch die Leiden; denn wo wenig Licht ist, fällt auch wenig Schatten. Der Winter ist das eigentliche Tender Kunst: da kann auch ein unglücklicher Berichterstatter, der im reichen Fruchtgarten des Sommers, wo jeder erquickliche Gaben, er nur allein wenig oder nichts findet, trostlos einherwandelt,

Im Berichte von dem, was Kunst berichtet, berichten.

Doch nun zu dem, was sich vorfand, was — wenn auch nicht durch Vielheit und Mannigfaltigkeit, doch durch seinen Gehalt — wichtig ist.

Erstlich gönnte sich Madame Milder Hauptmann, die Pithia mit dem geheimnissvollen Glokkentone in der Brust, die Verkünderin des wahrhaften und einfachen Gefühls im Gesange, auf ihrer Reise nach Paris eine kurze Rast in unserer Stadt, und erfreute uns mit einem öffentlichen Concerte, in dem wir erkannten, wie der Genius der Kunst in ihr der Gewalt der Zeit noch immer siegreich widerstehe, und mit aller Fülle des alten Wohlklanges seine Triumphhymnen anzustimmen vermöge. In dem Concerte wurde gegeben: 1) Mozarts Ouverture zu *Figaro's Hochzeit*. Eine würdige Vorbereitung zu dem Genusse, welchen der heutige Abend bot! Klarheit und Feuer, Natur und Kunst — die geistige Quintessenz der genialsten musikalischen Schöpfung — beleben das Gemüth zur Empfänglniss grossartiger Leistungen. Wie sehr unser Orchester jene Elemente — nothwendige Bedingnisse wahrer Kunst — in sich trägt, und folglich auch in das Leben treten lassen kann, bewährte sich auch heute auf das Vollkommenste. 2) Grosse Gesangscene von Haydn, vorgetragen von Madame Milder Hauptmann. Es liegt ein unendlicher Zauber in dem Gesange, der aus der reinen Fülle der Brust entquillt, und in den Tiefen des Herzens seine Beseelung erhält. Alle Kunst der Bestechung, Gaukeley in luftigen Passagen, einschmeichelnde Süsslichkeit, Koketterie mit den Schwächen der Zeit — bleibt hier fern und nur das Gefühl selbst spricht zu dem Gefühle und entrückt es in eine sanft ruhige Stimmung des schönsten Genusses. Was Meister Haydn erns

und grossartig in Tönen gedichtet, das wurde von der trefflichen Künstlerin in gleich poetischer Weise durch Gesang zur Anschauung gebracht. 3) Concert für zwey Clarinetten, gesetzt von Krommer und executirt von den Herren Bretschneider und Vaubel. Die beyden Künstler, welche dieses Musikstück vortrugen, sind Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters. Wenn der erste durch Anmuth und Zartheit des Vortrags sich vor dem zweyten auszeichnet, so darf von diesem dagegen eine Fülle und Kraft des Tons gerühmt werden, welche nicht oft gefunden wird. 4) Zum Schlusse des ersten Theils: Conrad Kreutzers Lied: „Ich wäre ja frölich so gerne," gesungen von Mad. Milder Hauptmann. Im Vortrage des Stückes ist Mad. Milder vollendete Meisterin, besonders wenn, wie dieses in den Kreutzer'schen Compositionen der Fall ist, ein elegisches Princip vorwaltet. Auch wurden die Anwesenden durch den Vortrag dieses Tonstücks in den höchsten Enthusiasmus versetzt. Auf einstimmiges Begehren ward es von der gefälligen Künstlerin wiederholt. 5) (Zweyte Abtheilung.) Duett von Mayerbeer, gesungen von Mad. Milder Hauptmann und Hrn. Dobler. Des letzteren edle Basstimme schloss sich dem Vortrage der Sängerin in schöner Uebereinstimmung an; doch scheint es uns, Mad. Milder Hauptmann bewege sich freyer in einfacheren Gesangstücken, als in Compositionen dieser Haltung. 6) Variationen für Fagott, vorgetragen von Hrn. Lindner. Fertigkeit und ein schöner runder Ton können Hrn. Lindner nicht abgesprochen werden. Eine sorgliche Ausbildung des Geschmacks möge er sich angelegen seyn lassen. 7) *Gruss an die Schweiz*, von Blum; der Sängerin Abschiedslied, das Alle tief ergriff und in einer unaussprechlichen Innigkeit des Vortrags gehalten war! — Gewiss, Mad. Milder ist eine herrliche Kunsterscheinung unserer Zeit; für uns um so grösser und wichtiger, da sie in allen künstlerischen Beziehungen echt deutsch ist. Mögen freundliche Götter sie auch im Auslande geleiten. —

Eine andere hochachtbare Künstlerin lernten wir in Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien kennen. Sie gab am 26sten August im Saale des rothen Hauses ein öffentliches Concert. Im beginnenden Lenze des Lebens besitzt die anmuthige Virtuosin bereits die gediegensten und glänzendsten Eigenschaften einer ausserordentlichen Pianofortespielerin: einen vortrefflichen geperlten Anschlag, eine Fertigkeit, welche keine Schwierigkeiten unbesiegt lässt, einen seelenvollen, mit dem edelsten Geschmacke verknüpften Vortrag. Diese rühmlichen Eigenschaften zeigte sie in vollem Umfange in Compositionen von Ries und Hummel, so wie in Variationen, welche sie selbst gesetzt hat. In diesem Concerte sang auch Hr. Wild, eben als Gast hier anwesend, eine Arie von Raimondi. Der Wohlklang seiner schönen Tenorstimme und die innige Wahrheit seines Vortrages bleiben fortwährend bewundernswerth. — Von den beyden Schwestern, Demoiselles Heinefeder wurden zwey Duetts recht artig gegeben.

Hr. Wild gab ausserdem im Theater mehre Gastrollen. In den ihm entsprechenden Partieen, in solchen nämlich, worin mehr einfacher Romanzen- als Bravourgesang sich findet, erntete er den vollkommensten Beyfall. Er begiebt sich von hier nach Cassel, wo er mit einem Gehalte von 4000 Thalern den Platz des jüngst verstorbenen Gerstäcker besetzen wird.

Soviel von unseren musikalischen Freuden! Was die Leiden betrifft, so erwähne ich nur, dass bey einer Aufführung des *Grafen Armand* (Wasserträger) im hiesigen Theater das Finale des ersten Aktes auf eine seit Menschengedenken hier nicht erlebte, ärgerliche Weise förmlich umgeworfen wurde.

Berichtigung einer die Stimmung betreffenden falschen Behauptung.

In dem *Bulletin universel des sciences et de l'industrie, par le Baron de Ferussac* (einer für die Verbreitung mannigfacher Kenntnisse sehr nützlichen Zeitschrift), und zwar in dem *bulletin des sciences mathématiques et physiques*, Avril 1825, p. 272. findet sich ein kurzer Auszug eines im *Journal asiatique* enthaltenen und zu Paris 1824 bey Dondey — Dupré besonders erschienenen Aufsatzes: *De la fixité et de l'invariabilité de sons musicaux, et de quelques recherches à faire à ce sujet dans les ecrivains orientaux, par M. de la Salette.* Der Verfasser behauptet, nach verschiedenen Versuchen, die Quinte mit der Octave rein zu stimmen, habe ihn die Erfahrung gelehrt, dass die 12te Quarte genau die Octave der ersten gebe (!!) und dass nur die 12te consonirende Quinte die Octave übersteige. Er empfiehlt diese (angebliche) Entdeckung als Grundlage zu einer genauern Theorie der Töne (!!) und zur Vergleichung der asiatischen Musik mit der europäischen.

Man sieht hieraus, dass der Verfasser kein feines Gehör haben muss, wenn er die Abweichung der Quarten nicht ebensowohl hört, als die Abweichung der Quinten, und dass ihm die einfachsten Berechnungen nicht bekannt sind, wo man durch den Zirkel von 12 Quarten $3:4$, nicht das Verhältniss $1:2$ sondern $531441:1048576$ oder $3^{12}:4^{10}$ erhält, welches gegen die Octave ebensowohl um das Pythagorische Comma $531441:524288$ zu niedrig, wie das Resultat von 12 Quinten $2621441:531441$ oder $2^{19}:3^{12}$ um ebendasselbe zu hoch ist, weshalb also die Octave nie erreicht werden kann, wenn nicht bey den Quarten ebensowohl eine Erhöhung, wie bey den Quinten eine Erniedrigung (am besten mehr gleichartig als ungleichartig) Statt findet. In meiner *Akustik* habe ich dieses §. 55. weiter gezeigt, es ist auch längst vorher von Marpurg und Anderen zur Gnüge geschehen. Ich habe für nöthig gehalten, dieses hier zu bemerken, damit niemand durch die Autorität der sonst vortrefflichen und mit Recht sehr verbreiteten hier angeführten Zeitschrift etwa möge zu einer falschen Ansicht der Sache verleitet werden.

Herr de Prony, Mitglied des Instituts, der bey seinen Verdiensten um angewandte Mathematik auch ein vorzüglicher Kenner der Musik ist, hat in dem *Bulletin des sciences technologiques* Jul. 1825, p. 42. die in der angeführten Schrift enthaltenen falschen Behauptungen sehr gut berichtigt.

Chladni.

Recension.

---

1. *La neige ou le nouvel Eginard, Opéra en quatre Actes, par D. F. E. Auber. Der Schnee oder der neue Eginhard.* Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 17 Fr.)
2. *La neige — etc. desgl.* Mainz, bey Schott. (Pr. 9 Guld. 36 Xr.)

Was mag dieser Oper in Deutschland so viel Glück bereitet haben, dass zwey Verleger, die ohne Zweifel recht gut wissen, was sie thun, sich mit der Herausgabe vollständiger Klavierauszüge haben befassen mögen; indessen auch von verschiedenen anderen Musikalien-Handlungen, wo nicht gleichfalls vollständige Auszüge, doch Folgen sogenannter Lieblingsstücke, für Instrumente arrangirter Sätze u. dgl. m. ausgeboten worden sind? Das Gedicht bietet zwar Einen nicht gewöhnlichen Charakter und mehre interessante Situationen: es ist aber im Ganzen doch eine curiose Macherey. In Paris hat ihm fast allein die superfeine Hofsprache und superfeine Nachahmung der Hofsitten durch die beliebtesten Schauspieler und Schauspielerinnen so viele Gunst verschafft: diese Sprache besitzen wir aber in der sehr vergröbernden Uebersetzung so wenig, als jene, von Seiten der Sitten und des Benehmens, hoffähigen Acteurs und Actricen, oder auch (dem Himmel sey's gedankt) den vergötternden Sinn für diess Beydes. Die Musik enthält manche sehr gelungene Stücke, besonders Duette und andere Ensembles, neben mehren ziemlich gleichgültigen: sie hat aber gleich im Ganzen ihrer Art (Styl kann man es nicht nennen) etwas, das unstatthaft befunden werden muss, weil es in den Elementen sich widerspricht und aufhebt: französische Manier nämlich, mit Rossini'scher Manier verbrämt und untermischt. Was hat denn also dieser Oper in Deutschland so viel Glück bereitet? Wir wissen es nicht. Die Begier, nur immer Neues sehen und hören zu wollen, was und wie es auch übrigens sey, wenn nur nicht geradesu schlecht: diese Begier mag wohl etwas gethan haben; die Lobpreisungen französischer Zeitungen, die — ey ja freylich — in den deutschen Unterhaltungsblättern übersetst aus- und angezogen worden, auch etwas; und selbst die weissen Papierschnippselchen, die als Schnee auf dem Theater herumfliegen, mögen gleichfalls das Ihrige gewirkt haben: aber ist das jetst genug, das Glück einer Oper in Deutschland zu machen? gute, ja treffliche ältere Werke, auf einige Zeit wenigstens, zu verdrängen? gute, ja vielleicht treffliche neue, von denen aber die Correspondenzler noch nicht posaunet haben, weil die ausländischen Zeitungen, mit ihnen nicht bekannt, nichts zu übersetsen bieten, gar nicht auf die Theater kommen zu lassen? Ist das jetst genug? Wir können's nicht glauben; und könnten wir's: wir wollen es nicht. Mithin nochmals, was jene Frage betrifft: Wir wissen es nicht.

Was wir oben über das Werk selbst gesagt haben, ist zur Gnüge, da hier nur von Aussügen, und zwar von Aussügen einer überall bekannten Musik, die Rede ist. Von den Aussügen an sich

nur ist zu sagen: Sie sind beyde mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; beyde gut gestochen; (der erste, bey Simrock, besser, aber enger zusammengeschoben, daher etwas unbequemer zum Vortrage vom Blatt, doch auch wohlfeiler;) beyde auf gutes Papier gedruckt; beyde, wie auch der Titel sagt, vollständig und mit französischem und deutschem Texte. Dass der Prince de Neubourg, jener oben gemeynte Charakter, dem offenbar eine körnige, mittlere Bassstimme gebührte, zu einem ziemlich hoch hinauf sich versteigenden Tenoristen geworden ist: das mag seinen Grund in der Seltenheit guter Bassänger und dem Ueberfluss an hohen Tenoristen in Frankreich, besonders aber darin haben, dass die Rolle offenbar einem sehr beliebten, für so etwas höchstausgezeichneten Pariser Schauspieler auf den Leib gemacht ist. Dass wir solche Schauspieler nicht besitzen; dass jenes Stimmen-Verhältniss bey uns gerade umgekehrt ist: darnach wird nicht gefragt. Seht, wie ihr damit fertig werdet! Und die Leute sagen: Nun, sie werden ja auch damit fertig! Es ist aber darnach.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von G. C. Kulenkamp. Erstes Liederheft. Oeuv. 7. Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme. (Pr. 12 Gr.)

Erstes Lied. Die Maynacht, von Hölty „Wenn der silberne Mond durch die Gesträuche blinkt" u. s. w. Ein sehr angenehmes, gut gehaltenes Lied; es ist durchcomponirt. No. 2. Maylied, von Voss „O der schöne Mayenmond" u. s. w. Ein recht heiteres, sehr einfaches Liedchen, das gar keine Ansprüche macht, wie es gerade soll. Vielleicht könnte das Schlichte und Leichte sich zu besserer Wirkung ein wenig kräftiger und kühner bewegen. No. 3. Die Schlummernde, von Voss, ebenfalls sehr leicht und natürlich. No. 4. Minna, von Langbein „Hätt' ich Minna's süsse Liebe" u. s. w. Recht hübsch: nur dass die letzte Strophe, die zu stark vom Tone der vorigen im Texte abweicht, dem Ganzen zu grossen Eintrag thut. Sie hätte eine geänderte, der vorigen immerhin ähnliche, aber wehmüthigere Melodie bekommen sollen. No. 5. An Iris. „Ein Liedchen der Liebe verlangst du von mir?" Das bekannte Liedchen hat auch eine recht bekannte Melodie erhalten. No. 6. Die sterbende Elise, von Matthisson. Im feyerlichen Charakter. Das Einzige, was von den Melodieen der übrigen Lieder abweicht. Aber auch dieses ist so natürlich und einfach gehalten, dass es doch auch wieder dem ungekünstelten Charakter der Sammlung völlig treu bleibt. Wir rechnen es zu den gelungeneren, wenn wir auch einige Accorde anders gestellt wünschen müssen. Das schönste, wofür wir dem Componisten herzlich danken, ist uns das erste. Wer einfachen, leichtfliessenden Gesang liebt, wird bey diesen Liedern seine Rechnung finden. Sie sind auch gut gestochen.

Vidi Aquam. In Musik gesetzt für vier Singstimmen und Orgel vom Abbé Max. Stadler. Wien, bey Steiner. (Pr. 30 Xr. C. M.)

Die, bey der bekannten kirchlichen Feyerlichkeit eingeführten Worte: Egredientem de templo etc. mit Angabe der kurzen Intonationen des Geistlichen, höchst einfach und leicht, dabey würdig und der kirchlichen Feyer angemessen, in Musik gesetzt, so dass sie überall, auch wo die Chorsänger nur die ersten Elemente des Gesanges innehaben, also angewendet werden können. Man erhält die Partitur und die Stimmen.

Berichtigungen.

In der musikalischen Zeitung No. 34. Seite 406.
Zeile 30 lese man Fabel statt Fackel.
- 32 - - Bedur - Bedus.
- 33 - - Cedur - Cedus.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N° III. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung 1825. N° 40.

Hymnus, für drey Stimmen, von Hr. Ritter S. von Neuhaus.

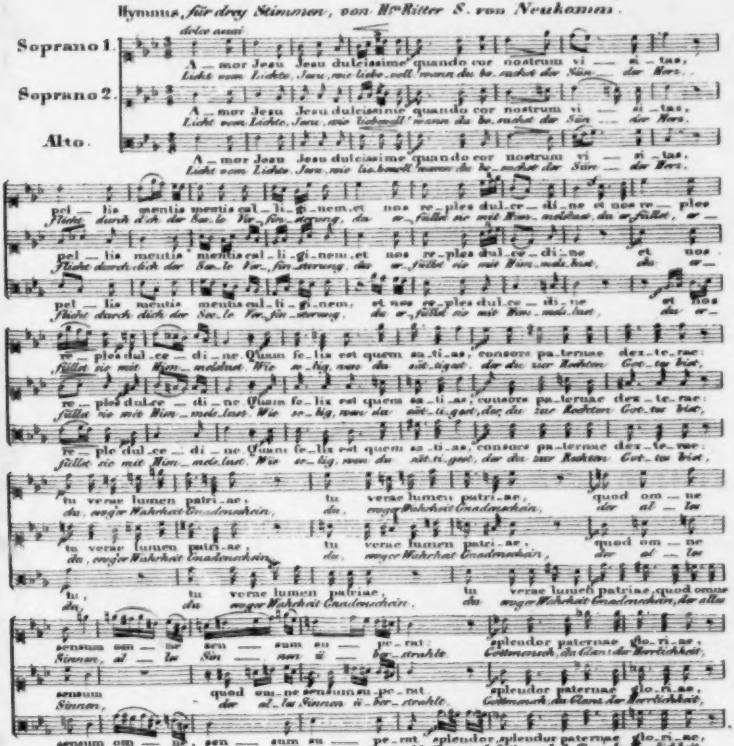

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Februar **№. 22.** 1801.

ABHANDLUNG.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung a. d. 19ten St. d. 3ten Jahrg.)

Dritte Periode: von J. Haydn und W. A. Mozart bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts.

Wenn man das letzte Pünftheil oder Zehntheil des vergangenen Jahrhunderts mit Einem Worte charakterisiren wollte, so liefse sich dazu vielleicht kein besseres finden, als das Wort „*Gährung.*“ Fast alles menschliche Wissen und Thun ist davon und zwar in einem beständig zunehmenden Grade ergriffen. Nicht nur politische Meynungen und Grundsatze, auch wissenschaftliche Ideen und Systeme (sogar bis zur Logik) sind in ihren Grundfesten erschüttert, ja, was noch mehr, und zugleich ein auszeichnendes Merkmal dieses Zeitalters ist, jene Veränderungen blieben nicht blos Gegenstände des Wissens und ein Spielball für Gelehrte und müfsige Weltbeschauer, sondern gingen schneller als sonst in's praktische Leben über. Mufste es nicht ein Wunder seyn, wenn die schönen Künste, welche mit jenen Dingen, d. h. sowohl mit den wissenschaftlichen Ideen als mit der praktischen Denkungsart, so genau zusammenhängen, von einer solchen Gährung nicht angegriffen waren? — wenn *sie allein* sich in dem alten Geleise erhielten, wo nur erfahrne Männer sie führen durften und ihr hoher Werth dem gemeinen Sinn und Verstande nicht ganz einleuchtete? — In der That finden wir bey einem auch nur flüchtigen Blicke auf den neueren Zustand der Tonkunst, dafs diese, weit entfernt, an der allgemeinen Gährung nicht Theil zu nehmen, vielmehr zum Sinn- oder Vorbilde wichtiger Ereignisse dienen konnte. — *Gährung* (in physischen wie in moralischen Dingen) entsteht allemal dann, wenn bis dahin schlummernde Kräfte erwachen, oder untergeordnete zu gleichem Range mit den sonst herrschenden sich erheben wollen. Gutes wird dann mit Schlechtem gemischt: und so ging es auch der Tonkunst im lextern Theil des vorigen Jahrhunderts. — — Im Anfange der schon geschilderten zweyten Periode hatte der den Deutschen eingeimpfte *Gesang* die ehemalige blos rechnende Musik ziemlich verdrängt. Lange behauptete er mit monarchischem Ansehen diese Gewalt, welche ihm die Natur selbst anwies. Die Instrumentalmusik zeigte sich entweder nur als seine Begleiterinn, oder, wenn sie für sich allein herrschen wollte, borgte sie von ihm ihre Annehmlichkeit und ihren Glanz. Allmählig aber trachtete auch sie nach höherem Range. Sie stützte sich (wie das Volk auf seine physische Uebermacht und auf die erlangte Kultur der sonst untern Stände) ebenfalls auf die Vermehrung und Ausbildung ihrer Werkzeuge. So wurden erst aus den Regierten Regierer, d. h. der Gesang mufste sich nach der Instrumentalmusik bequemen, und ward nicht selten da in den Schatten gestellt, wo er als Hauptfigur glänzen sollte. Hieraus entstand dann späterhin — wie es in Demokratien zu gehen pflegt — ein Kampf *aller gegen alle*, der uns in unsern modernen Operu so oft — — entzückt oder betäubt? *) —

*) Wäre es erlaubt, mit Dingen zu scherzen, die nur allzu ernsthaft sind, so liefse sich hier eine weitläufige, vielleicht nicht unwitzige Parallele zwischen den neuern politischen Veränderungen und denen in der Musik an-

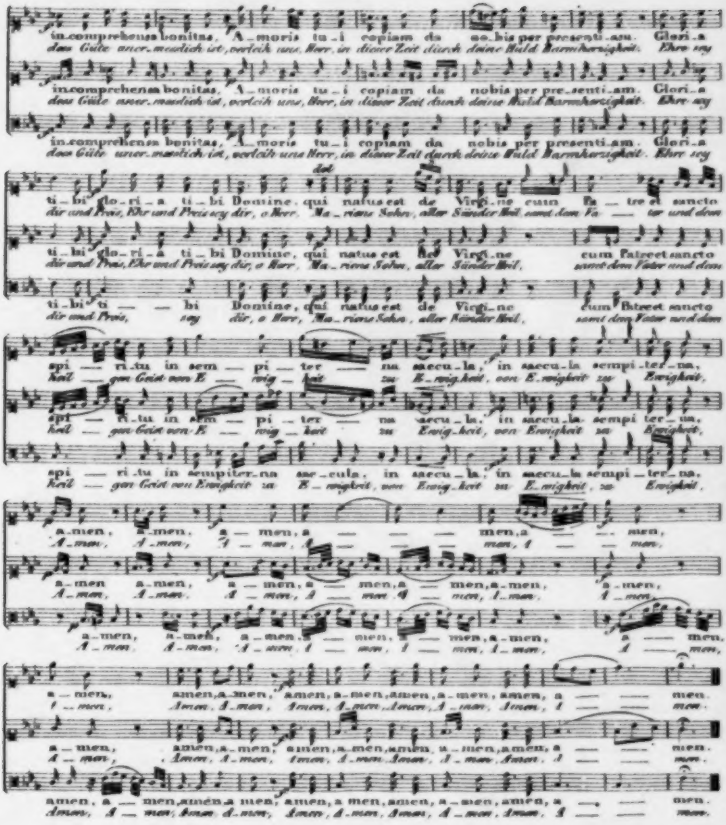
in comprehensa bonitas, A moris tu i copiam da nobis per presenti am. Glori a
dass Güte unser manlich ist, verleih uns, Herr, in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey
in comprehensa bonitas, A moris tu i copiam da nobis per presenti am. Glori a
dass Güte unser manlich ist, verleih uns, Herr, in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey
in comprehensa bonitas, A moris tu i copiam da nobis per presenti am. Glori a
dass Güte unser manlich ist, verleih uns Herr, in dieser Zeit durch deine Huld Barmherzigkeit. Ehre sey
dei
ti bi glo ri a ti bi Domine, qui natus est de Virgi ne cum Pa ter et sancto
dir und Preis, Ehr und Preis sey dir, o Herr. Ma riens Sohn, aller Sünder Heil, samt dem Va ter und dem
ti bi glo ri a ti bi Domine, qui natus est de Virgi ne cum Patreet sancto
dir und Preis, Ehr und Preis sey dir, o Herr. Ma riens Sohn, aller Sünder Heil, samt dem Vater und dem
ti bi ti bi Domine, qui natus est de Virgi ne cum Patreet sancto
dir und Preis, sey dir, o Herr, Ma riens Sohn, aller Sünder Heil, samt dem Vater und dem
spi ri tu in sem pi ter na saecu la, in saecu la sempi ter na.
hail gen Geist von E wig keit zu E wigkeit, von E wigkeit zu Ewigkeit.
spi ri tu in sem pi ter na saecu la, in saecu la sempi ter na.
hail gen Geist von E wig keit zu Ewigkeit, von Ewigkeit zu Ewigkeit.
spi ri tu in sempiter na saecula, in saecu la, in saecu la sempi ter na.
hail gen Geist von Ewigkeit zu E wigkeit, von Ewig keit zu E wigkeit, zu Ewigkeit.
a men, a men, a men, a men, a men, a men,
A men, A men, A men, A men, A men, A men,
a men a men, a men, a men, a men, a men, a men,
A men, A men, A men, A men, A men, A men,
a men, a men, a men, a men, a men, a men,
A men, A men, A men, A men, A men, A men,
a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men,
A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men,
a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men,
A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men,
amen, a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men, amen, a men.
Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men, Amen, A men.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. **№. 41.** 1825.

Künstlersinn und Künstlerloos.

Schreiben an den Verfasser.

Es thut mir wohl, dass Sie Nachricht verlangen von meinem Thun und Leben. Ich sitze noch hier, in der kleinen, freundlich gelegenen Landstadt, wie vor einem halben Jahre, als ich das letzte Mal schrieb. Doch bin ich mit meinen Onkels und Wohlthätern ausgesöhnt, dass ich ihren Weg verlassen und mich nun ganz der Tonkunst gewidmet habe. Gott weiss es, wie lange und wie schwer ich gekämpft hatte: aber ich konnte nicht anders. Jetzt sehen sie das selbst und quälen mich nicht mehr mit Vorwürfen, besonders da ich fleissig bin und die Vortheile jenes ihres Wegs willig und zufrieden entbehre. Uebrigens aber... Ich weiss nicht, ob ich Ihnen jene Männer schon geschildert habe: das muss ich, wenn Sie meine Lage beurtheilen sollen. Damit ich beyden alten Herren schildernd nicht Unrecht thue — ich achte und liebe sie von Herzen — so mache ich Sie zum Zeugen einer gewissen Abendunterhaltung. Zuvor nur das. Mein Vater war der Nachfolger des seinigen im hiesigen Cantorat und starb mir, da ich vierzehn Jahr' alt war. Jene seine Brüder, die unverheyrathet leben, nahmen sich meiner an und thun es bis zum heut'gen Tage. Der eine ist Oberpfarrer, der zweyte Apotheker hiesigen Ortes: beyde, auch ausser ihren Fächern, wohl unterrichtete Männer. Beyde hatten bey ihrem Vater, so wie der meinige, auch Musik gelernt und lieben sie noch. Sie unterhalten sogar eine Verbindung mit der Musikalienhandlung in der Residenz und bekommen vierteljährig einen Stoss Neuigkeiten für Gesang- oder Klaviermusik zur Durchsicht und Auswahl. Was sie bekommen, prüfen, kritisiren sie und eilen dann zu einander, sich gegenseitig auszuschütten. Sie lieben sich brüderlich. Solch' eine Zusammenkunft beginnet meistens mit einer fröhlichen Umarmung und endigt mit einem lebhaften Zwist. Nie können sie einander zugestehen, dass sich eine Sache von mehren Seiten fassen lasse; dazu sind sie zu heftig. Hat Einer etwas ausgeführt und der Andere stimmt nicht ein, so heisst es: Wer das nicht sieht, der mag nicht sehn. Da ist nun weiter nichts zu machen. Hiermit greift er nach Hut und Stock und läuft davon. So der Eine, so der Andere. Am Morgen sendet dann Einer dem Andern ein Billet, worin er seinen unzeitigen Eifer bereuet und verspricht, in Zukunft zu meiden, worüber sie verschiedenen Sinnes wären, oder wenigstens sich über diese Verschiedenheit nicht wieder zu erhitzen. Jeder eilt, dem Andern mit diesem Billet zuvorzukommen. Sie halten, was es versprach, so lange sie sich nicht sehen.

Heut' Abends sassen sie noch fröhlich beysammen und plauderten über dies und das. Endlich fing das Gespräch an sich auf das letzte Paket zu lenken, und damit ward es ernster und die Miene Beyder gespannter.

Es ist ein Kreuz, sagte der Apotheker. Ich bin nun einmal ein Deutscher mit Haut und Haar, und sonach will mir keine Musik recht zusagen, als deutsche —

Das bin ich auch, und so geht's mir auch — unterbrach ihn der Pfarrherr: aber wo steht das Kreuz?

Da steht's! antwortete jener und wies auf das Paket. Wie schon seit mehren Jahren: fast alles, was Werth hat und Bedeutung, ist trübe bis zum Düstern, schwer bis zum Schwerfälligen — ich meyne nicht blos in der Ausführung, sondern im Sinn und Ausdruck; ist künstlich, bizarr, mühselig. Es ist Einem, als hörte man aus jedem Stücke heraus, wie der Verfasser im

Joche keucht; mögen das Joch ihm nun die Verhältnisse auflegen, oder mag er sich's selbst überwerfen durch Hochmuth, dem dann nicht Genüge geschieht. Ueberall gukt sein liebes, kleines Ich heraus, das er, mit all' seinen gekränkten Ansprüchen auch beym Arbeiten nicht hat vergessen können —

Nunu, versetzte der Pfarrherr; wir wollen nur nicht das Kind mit dem Bade ausschütten —

Lass du mich nur, fuhr jener nachdrücklich fort; es bricht nicht gleich den Hals, das Kind! Ist es etwa nicht so, wie ich sage? Leugne mir's ab, wenn Du kannst!

„Ich leugne nicht ab, dass etwas dran ist: aber Du übertreibst. Und — mit Verlaub — wer übertreibt, sagt nichts."

„Oho! Das ist auch wieder so ein alter Spruch, an dem gerade so viel wahr ist, als falsch. Wer übertreibt, sagt allerdings 'was — der Sache nach, nur aber nichts gegen den, der bloss disputiren will —

Hier stand der Pfarrherr auf, ging einigemal schweigend auf und ab, und schnalzte mit dem Daumen und Mittelfinger seiner rechten Hand. Der erste Grad der Aeusserungen seines Unwillens! Der Apotheker, dess eingedenk, fasste sich zusammen.

Sieh, lieber Bruder, fuhr er freundlicher fort — Setz' Dich doch wieder zu mir! Sieh, ich meyne nur so! Das Leben ist ernst und schwer: eben darum soll die Kunst heiter und leicht seyn. Dazu ist sie da — Still! ich weiss, was Du sagen willst und beschränke mich: Dazu ist sie zuvörderst da. So ist's doch wohl recht? Die Künstler, mögen sie schreiben oder ausführen, sollen uns zuvörderst unsere Sorgen und Plackereyen, unsere Grillen und Mühseligkeiten — kurz: unsere Hühner und Gänse vergessen machen; sollen unsere Stimmung verbessern, unserer Ermattung abhelfen; sollen uns frey machen und froh, und frisch und muthig. Wenn sie nun dahertreten, als wenn sie Kettenkugeln schleiften oder Schiffe zögen . . .

Gegen das, fiel der Pfarrer ein, gegen das, was Du von den Künstlern zuvörderst verlangst, lieber Bruder, hab' ich nichts —

Ja, das will ich mir auch ausbitten — schob jener im Gefühl seines Rechts halblaut ein —

„Aber, erstens, vergiss nur nicht, dass, wenn irgend Etwas auf irgend Jemand so oder so wirken soll, nicht nur diess Etwas, sondern auch dieser Jemand, von einer gewissen Beschaffenheit und eben jetzt in einer gewissen Verfassung seyn müsse" . . .

„Aha, ich verstehe! Der „irgend Jemand" — ich also — muss von gewisser Beschaffenheit, in gewisser Verfassung seyn — Schon recht! von welcher aber? und in welcher? Ich will Dir's sagen! Ich muss Empfänglichkeit für die Sache im Allgemeinen besitzen, und so viel Vorkenntniss, Vorübung und Gewöhnung, oder, wie ihr's nennt, so viel Bildung dafür — für die Sache im Allgemeinen nämlich: also hier, für Musik überhaupt — als nöthig, um in sie eingehen zu können. Diess Vorläufige nun, und offenen Sinn, Willen und Neigung, in das jetzt Dargebotene einzugehen, mich ihm zu überlassen, muss ich mitbringen, und es, während ich mich mit dem Werke beschäftige, hübsch beysammen behalten: das, siehst Du, das ist aber auch alles, was der Künstler von mir verlangen kann. Besitz' ich mehr und bring' ich mehr mit: wohl gut, für mich, und vielleicht auch für ihn: aber verlangen — verlangen kann er's nicht und darf er's nicht. Besitz' ich aber jenes, und bring' es mit, und behalt' es beysammen: so muss er mir genügen, wenigstens so lang' ich's mit ihm zu thun habe. Das muss er, oder es ist nichts mit ihm — nichts, sag' ich! gar nichts!"

So sprich doch nur gelassen! rief der Pfarrer heftig. Ich sagte ja: erstens; und musste, ehe Du mit diesem ablenkenden Einschiebsel losfuhrst, hinzusetzen: zweytens! Nämlich, zweytens: Du und ich und Niemand ist, wenn's wirklich zum Treffen kömmt, jemals — oder höchstens: wir alle sind äusserst selten — ganz und allein in dieser Beschaffenheit und Verfassung; wir bringen zugleich Fremdartiges mit, Ablenkendes, Störendes —

„Wie kannst Du das so geradehin von mir behaupten — von mir oder von irgend Einem? Wär' es so, so müsste ich's wissen, von mir nämlich; und jeder nur von sich allein" —

„Nicht so! Weil er eben mitten drinnen steckt, weiss es Keiner: er müsste denn vorsätzlich in sich selbst hinabsteigen, und was sich da befindet, zum Bewusstseyn hervorlangen und sich klar machen. Das thut ihr aber nicht, in diesen, wie in tausend anderen Dingen. — Bleib' doch sitzen; es ist ja kein Vorwurf: es ist nur eine Erinnerung daran, dass wir beschränkte, in der Regel nie Einem, sondern immer einem Mancherley hingegeb'ne Menschen sind. Bleib' sitzen, Bruder: Du wirst's

gleich finden und zugestehn, wenn ich's nur erst in's Licht gesetzt habe."

„Nun so setze meinetwegen, und geh' nicht um den Brey herum."

„Vorurtheile sind's — das heisst: Urtheile, die wir vor Kenntniss des eben vorliegenden Gegenstandes gefasst haben — und eine schon im voraus gerichtete Stimmung unserer Neigungen, Erwartungen und Wünsche, die wir fast zu jeder bedeutenden Kunstleistung Anderer mitbringen; obgleich zu anderen Dingen auch. Diese können nun höchst verschiedenartig seyn und auf höchst verschiedene Weise sich in uns bilden, ohne dass wir's wissen; wenn wir nämlich nicht, wie schon gesagt, es uns vorsätzlich klar machen" —

„O Gott, rief der Apotheker, das wird weitläufig" —

Quantum satis, respectirst Du auf den Recepten: thu' es hier auch, lieber Bruder! So erwiederte der Pfarrherr gelassen; denn er fühlte hier seine Ueberlegenheit.

Es liefert Einer ein treffliches Werk: es wird berühmt, es nimmt uns ein. Er lässt ein zweytes folgen: nun soll das eben so seyn, wie jenes, nur noch weiter getrieben; der *Wilhelm Meister* ein gesteigerter *Werther*, die *Euryanthe* ein überbotener *Freyschütz*. Sie sind aber etwas ganz Anderes: das — und wenn sie in ihrer Art noch trefflicher wären — ist uns nicht recht; und wir bringen die Empfindung davon mit zum neuen Werk. — Der Ruhm des einen Virtuosen ist ihm über Gebühr bald vortheilhaft, bald nachtheilig: die Unberühmtheit des Andern desgleichen. — Jeder, auch der grösste Kenner oder parteyloseste Kunstfreund, fühlt sich, der Gesammtheit seiner Individualität gemäss, zu einer oder der andern Gattung besonders hingezogen; was zu ihr gehört und gut ist, nimmt er mit Vorliebe, was gleichfalls gut ist, aber nicht zu ihr gehört, wohl gar ihr entgegen ist, nimmt er, wo nicht mit Abgunst, doch gleichgültiger und misstrauischer auf. Da hält er sich denn dort, mehr an die Vorzüge, hier, mehr an die Schwächen. — Die Zeit ändert alle Dinge, wenn nicht in ihrem innern Wesen, doch in ihrer Form und Erscheinung. Uns ändert sie auch; wir müssen nach: doch nur bis zu einem gewissen Punkte unseres Erdenlebens können wir leicht und rasch Schritt halten: bis wir alt werden. Können wir wirklich dann noch mit: so wird's uns doch schwer, und das geht in unsere Neigungen über, wenigstens, dass sich die Zuneigung mindert. Das Liebste wird uns immer bleiben, was am meisten galt, als wir in jugendlich männlicher Kraft, Lust und Liebe, wirkten und genossen, oder was in dieser Art ist: was später am meisten gilt und jenem entgegen oder doch nicht gemäss ist — wollen wir auch mit hinüber: so gelingt's uns erst durch Reflexion, durchgeführten Vorsatz, wohl auch anhaltende Bemühung; und so kommen wir wenigstens kühl und etwas müde zur Sache. Nun ist's zwar wahr: das ganz Vortreffliche entzündet, stärkt uns, und reisst uns bald mit fort, über alle jene Hindernisse hinweg. Aber das ganz Vortreffliche, welcher Art es sey, ist auf Erden immer dünne gesäet gewesen und wird immer dünne gesäet werden; es soll's auch: aber dessen, was zwar hierunter nicht gehört, doch gut und lobenswerth ist — dessen ist viel: und da gilt nun, was ich gesagt habe, und gar vieles Verwandte, was ich noch sagen könnte...

Genug, genug, rief der Apotheker. Ich weiss, was du willst, und gebe zu, dass etwas Wahres darin liegt, wenn nämlich die Rede ist von der grossen Masse —

Du sprichst, wie dort der Wachtmeister, erwiederte der Pfarrer lächelnd; erlaube mir, dass ich antworte, wie der Jager:

„Ihr seyd wohl von einer besondern Raçe?"

Nein, nein, mein Freund: gieb kleiner zu! Mehr oder weniger gehet's uns allen so, und der Unterschied zwischen Einsichtigen und Gebildeten, oder denen, die das nicht sind, kömmt, ausser diesem „mehr oder weniger," doch kaum auf Anderes hinaus, als dass jene sich diesen Einflüssen nicht gänzlich hingeben, darum nicht geradehin ungerecht werden, und dass sie sich nach und nach, doch meistens nur bis auf einen gewissen Grad, davon losmachen, darum gerecht werden: aber, alter Herr, Gerechtigkeit ist noch nicht Liebe — Gesetz noch nicht Evangelium — —

Hier schien der Apotheker in einiger Verlegenheit zu seyn. Er wiegte das Haupt hin und her und brachte nur allgemeine Redefloskeln hervor. Der Pfarrer sagte gar nichts, sondern sah ihn nur unverrückt an, nicht ohne Siegsgefühl. Das verdross endlich jenen und er raffte sich zum Seitensprung zusammen: „Indessen seh' ich doch kaum, was das alles zu unserm eigentlichen Thema soll" — Der Pfarrer deutete mit langgestrecktem Zeigefinger auf das Paket. Ey so rede mir doch

nicht immer ein, fuhr jener fort; (der Pfarrer hatte aber kein Wort gesagt;) denn, was ich wollte, darin sind Alle, trotz deinen mildernden Säftchen, einig —

„Und was war das?“

„Das war es: Die Kunst soll heiter machen. Dazu muss sie in ihren Werken heiter seyn. Nun sind das aber unter den jetzigen Musikwerken, den deutschen nämlich, neun Zehntheile nicht und eher das Gegentheil. Das find' ich dumm; und damit Punctum.“

„Wenn auch das nicht gerade: so hab' ich doch gegen dein „heiter seyn“ und „heiter machen“ gar nichts. Es kömmt nur darauf an, was wir unter der Heiterkeit verstehen“ —

Erbarme Dich, rief der Apotheker aufspringend — erbarme Dich und fange nicht wieder an breit zu erörtern! Heb's auf bis zum Sonntag, wo Du auf der Kanzel stehst!

Dass hiess nun dem guten Manne an die Leber greifen. Er stand gleichfalls auf, ging umher und summete: Hum, hum! La, la! Der zweyte Grad der Aeusserungen seines Unwillens. Jener aber war einmal im Zuge und fuhr rücksichtlos fort: Wer nicht weiss, was Heiterkeit ist, der will's nicht wissen. So sag' ich: Fröhlichkeit. Mehr Fröhlichkeit will ich — viel mehr Fröhlichkeit!

Da hab' ich denn bloss zu gestehen, versetzte jener mit anscheinender Kälte — dass mir die Sorge für Bewegung des Zwerchfells nicht so dringend am Herzen liegt —

Zwerchfell? rief der Apotheker in voller Heftigkeit. Bewegung des Zwerchfells? Bin ich ein Hans-Tappe? oder ein Hasenfuss? Was mir da vom Sonntag' herausfuhr: das war abgeschmackt. Aber Zwerchfell? Da ist weiter nichts zu machen. — Und hiermit ging er nach dem wachstuchenen, grünen Schifferhute.

Ein gewisser Jemand, der bis dahin nichts vorgebracht hatte, was der Wiederholung werth gewesen wäre, hatte den Hut weggenommen und hielt ihn fest. Wenn Sie doch, meine lieben Herren Onkels, sich gefallen lassen wollten, dass ich — sagte der Jemand — durch ein Beyspiel da in meiner Tasche, wenn auch ein unvollkommenes, Sie vielleicht leichter über das zu vereinigen versuchte, was Sie am Ende, wie mir's scheint, Beyde wollen — leichter, als es durch Worte geschehen möchte! Es ist eine Klavier-Phantasie, die ich in den letzten Wochen geschrieben und bis an's Finale fertig habe —

Während dieser nicht sonderlich gesetzten Rede hatte der Pfarrer — wie es schien, ohne auf mich zu hören — dem Bruder ruhig die Hand hingehalten, und dieser hatte sie — wie es schien, ohne auf ihn zu merken — fest in die seinige genommen. Ich zog die Rolle hervor. Der Apotheker sagte zu mir leichthin: „Lass nur! lass nur!“ Und der Andere — derselbige, der vorhin so bedächtig über die vorgefassten und zur Bekanntschaft mit neuen Werken hinzugebrachten Meynungen, Urtheile und Stimmungen gesprochen hatte, sagte sogar: Ja, lass nur, Vetter! Du bist auch Einer von denen, die bald trüb' und schwermüthig hinschleichen, bald wild und lärmend losfahren —

Ja, fuhr jener fort — denn nun, da es gegen einen Dritten ging, waren sie eins — das Beydes heitert nicht aus und macht nicht fröhlich —

Eher das Gegentheil, fiel jener ein. Es stärkt und kräftiget auch nicht; bringt nicht zu schöner Beruhigung auf höherer Stufe: es verweichlicht geistig und berauscht sinnlich —

Und so ging's noch eine Weile fort: beyde aus Einem Grundtone, nur durch Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hin und her modulirend. Ich liess sie zu Ende kommen; es schmerzte mich nicht, denn ich glaubte, an Mitteln zur Widerlegung und zum Triumph die Fülle in meiner Rechten zu halten. Da konnt' ich auch mit süsslicher Ruhe erwiedern: Liebe Herren, findet denn nicht der Mensch, der rechte, eben bey dem Wehmüthigen und Rührenden ausser sich oft die mildeste und schönste Heiterkeit in sich? wie bey dem Lustigen, ja Spashaften, etwas Wehmüthiges und Rührendes?

Wie war das? fragte der Apotheker lachend. Geh', geh'! bleib' mir mit dem mystischen Zeuge vom Halse!

Mit Verlaub, Herr Bruder, sagte der Pfarrherr ernsthaft und legte seine Hand auf meine Schulter — was er da vorbringt: das ist nicht ganz ohne!

Na, meinetwegen, versetzte jener. Da steht das Instrument! spiele nur hin!

Ja, thu' das, Lebrecht! sagte der Pfarrer und setzte mir selbst den Notenhalter zurecht. —

Ich spielte. — „So weit bin ich. Hier tritt das Finale ein. Ich denke es zu fugiren.“ Das sagte ich, da ich geendet, und sagte es leise, die Augen auf das letzte Blatt geheftet, als stünde das Finale schon da. Es war nicht eigentliche Be-

scheidenheit, es war noch etwas Anderes, was mich leise sprechen und nicht aufblicken liess. Ich hatte so getrost zu spielen angefangen! was ich geschrieben, schwebte wie ein einiges, lebendiges Bild vor meiner Seele! Nun hatt' ich es den Herren und mir so nach und nach zugebröckelt; die helle Flamme war in einzelne Lichtpünktchen verzettelt: die wollten weder recht licht, noch recht warm machen. Eine fatale Mischung von wehmüthigem Gefühl' und Unmuth gegen mich selbst ergriff mich. Die Onkels störten mich nicht: sie waren stockstill. Aus Verdruss darüber erholete ich mich.

So weit bin ich, begann ich nochmals, und lauter.

So weit also? Nun gut! sagte der Pfarrer, und trommelte auf den Tisch mit der höchstärgerlich bequem hingestreckten Hand.

So weit? Sieh' einmal an! sagte der Apotheker, und drehete den Krückenstock mit dem beinernen Querknopf zwischen den Fingern. — Pause. Mein Verdruss stieg: ich bat um ein Urtheil.

„Nun — nicht übel: indessen"...

„Ja — lässt sich hören: freylich aber"...

So stockten sie Beyde. Wollen Sie nicht fortfahren? bat ich. Was missfällt Ihnen eigentlich?

„Die Materie" —

„Die Form" —

So riefen sie zugleich. Materie und Form: das war freylich Alles. Ich bat jeden um nähere Erklärung. Beyde gaben sie. Ich würde Sie aber ermüden, führte ich die Herrn weiter persönlich ein; denn sie wurden sehr weitläufig, und da Sie sie nicht kennen, würde diess Uebel durch die Vorstellung von dem Eigenen und wirklich Anziehenden ihrer Persönlichkeiten nicht in Wage gehalten. Es kam darauf hinaus: die Materie (die melodischen und harmonischen Erfindungen an sich) waren dem Einen nicht fröhlich, dem Andern nicht tief genug; der Eine stiess sich an die (zugestanden schöne) Melodie eines russischen Volksliedchens, die ich eingeführt und variirt hatte, weil sie nicht mein eigen sey: der Andere an eine fortgeführte, charakteristische Figur, weil er sich erinnerte, sie gleiche sehr der Figur eines Trio's eines Scherzando's eines der vierundachtzig Haydn'schen Violinquartette; u. s. w. Der Form nach schien dem Einen meine Arbeit für eine freye Phantasie zu gemessen: dem Andern, für eine gemessene, zu frey; dem Einen waren jene Variationen dem Thema zu treu — weil diess schwermüthig: dem Andern, zu untreu — weil doch einmal diess Thema gewählt worden sey; die Modulation wechselte dem Einen zu oft, dem Andern zu scharf; u. dgl. m. Ueber mehre dieser Punkte geriethen sie mit einander in Streit: aber gegen mich, wiewohl in herzlicher Liebe, blieben sie eins.

Ich dankte für ihre Bemerkungen und ging auf mein Zimmer. Es war mir etwas wunderlich zu Muthe: ich möcht' es bitter-süss oder süss-sauer nennen. Ich schritt im Zimmer auf und ab; Tausenderley flog mir durch Kopf und Herz: endlich schlug die Thurmuhr sechs, und ich erinnerte mich, dass ich zum Obersten von P., dem Stadtcommandanten, dessen Fräulein Tochter meine Klavierschülerin ist, zu einem Musik-Thee eingeladen war. In solchen Gesellschaften pflegt man hier, wenn die jungen Herren und Fräulein ihr „Di tanti palpiti" und dergleichen zu Ende haben, mich aufzufordern, den Beschluss zu machen. Ich entschied mich, jene meine Phantasie mitzunehmen; und indem ich mich umkleidete, sann ich mir, statt des fehlenden Finale, nur einen allgemeinen — was man einen brillanten Schluss nennt, aus.

Es kam, wie gewöhnlich. Ich spielte. Hilf Gott: weich' ein Rumor von Lobeserhebungen und Danksagungen! Ich kenne das und es irrt mich nicht. Aber ich wollte doch etwas über meine Arbeit erfahren. Ich wendete mich an jede der vier Personen, mit denen ich bekannt genug bin, um Aufrichtigkeit erwarten zu dürfen, besonders. Der Referendar von U. ist ein eifriger, ja heftiger Musikliebhaber, und in solchen Zirkeln Heber und Leger. Können Sie zweifeln, Bester? rief er. Alles ist neu, originell; lebenswarm und doch zart, feurig und doch sehnsüchtig; ergreifend — fesselnd: aufschwingend — haltend; Geist, Seele, Kunst, Geschicklichkeit — all' Eins, eingeschmolzen und verflösst zu einem Einem, sinnig-frey, weichkräftig, herrisch-liebevoll! O, es ist doch ewig wahr: die Kunst, die Tonkunst — Gott! — Einzuhalten war nicht: da bückte ich mich denn, so tief ich's vermochte, und seufzete im Innern. — Der emeritirte Domorganist, ein wahrhaft gründlicher Theoretiker, sagte: Die eine Variation, wo Sie das Thema in den Tenor gelegt und den Sopran in der Gegenbewegung fein melodisch dazugesetzt haben: die hat mir wirklich gefallen. — Der Oberst schenkte einer Stelle, die ihm gewissermassen wie

ein Marsch vorgekommen war, und seine Tochter dem russischen Thema, geneigten Beyfall.

Ich kam nach Hause. Mir war noch wunderlicher, als vorhin. Mein Geständniss sey die Strafe für meine Schwäche: Ich wusste freylich, was man an solchen Beyfallsäusserungen hat; ich lachte darüber; und gleichwohl fühlte ich mich in einem gewissen Winkel meines Herzens gekitzelt. Dagegen fanden sich aber auch die Bemerkungen der Onkels wieder ein. Ich begriff, dass diese zwar kein eigentliches Urtheil begründen konnten: aber, ehrlich, wie ich mein Lebelang gewesen, konnte ich doch auch den wackern Männern nicht Unrecht geben. Was siegte? Sie wissen es, ehe ich's sage. Heraus mit dem Finale! rief ich. Und das auf der Stelle! Ueberdacht war's längst; aufgeregt, wie ich jetzt war, stand alles klar vor mir; Notenpapier lag auch da. Die Uhr schlug eilf. Der Tummler, den der Arzt auf diese Stunde gestellt hat, dass er mich täglich zum Schlafen wecken soll, trillte und schrillte. „Lärme du nur! Einmal ist nicht oft, und es giebt auch Erquickung am Schreibtisch!" Die Feder war verkramt. Fatal! „Eine neue denn!" Ich schnitt: in Hast der Begeisterung wurde der erste Schnabel zu Schanden geschnitten. „Ey so wollt' ich doch —!" der zweyte — desgleichen. „Bin ich denn ganz —?" Ich nahm mich zum dritten Schnabel zusammen. Er gelang. Aber mit dem Zusammennehmen für das erbärmliche Geschäft war der schöne Rausch schon halb verflogen. Mein Gott: was hat nicht alles Einfluss auf unser Thun und Lassen! „Wird denn, was du jetzt schreibst, besser wirken, als was du schon geschrieben hast?" sagte ich, und hielt die schöne, neue Feder eingetunkt, aber müssig in der Hand. „Und was mehr sagen will: wird's denn besser gerathen? Denn dass dir diess bey weitem nicht so gelungen sey, als du dir eingebildet: das hast du bestimmt genug empfunden, da du es nun vor Anderen vortrugst. Der Weg vom Kopf und Herzen bis in die Federspitze — wie weit ist er, und oft, wie schwierig!" — Ich legte die Feder hin: ich stand auf. „Was ist das draussen für ein Sturm und Schlackerwetter geworden! Das Feuer im Ofen ist auch heruntergebrannt: alles schwarz. Es wird kalt. Ey was —! ein entzündeter Geist erwärmt auch das Blut. Und der weite Weg — sey kein Narr, Lebrecht: müssen den nicht Alle machen? und kommen die Besseren nicht doch au's Ziel? Frisch dran!"

Aber das Papier hatte am Fenster gelegen: es war feucht; die Notenköpfe liefen. Wir hatten auch einen gar zu triefenden März! Es soll heute nicht seyn, sagte ich verdrüsslich. Du willst dir lieber die Details noch genauer aussinnen. Aber ich sann mir ganz andere Dinge aus. „Wenn du nun das Ganze fertig hast und es in die Welt sendest: wie wird's ihm gehen? Wie ging's ihm denn jetzt? die Einen tadelten, die Anderen lobten, beydes zu deiner Beschämung. Und Alle sind doch verständige, gute Leute, und haben dich obendrein lieb: du kannst bey weitem nicht überall auf Empfanger, wie sie, rechnen. Sie haben ihre Vorurtheile, ihre Schwächen: aber wer hat die nicht? Und um dich selbst kümmern sich die Anderen nicht so viel, als du jetzt, um die Schneeflocken, die der Sturm umherjagt. — Ja, es ist die grosse Frage, ob du deine Arbeit nur in die Welt bringen kannst. Wie war's mit deinem Quartett, das du zu Weihnacht fertig hattest; dem Besten, was du hervorgebracht hast? Dort liegt's und gelbt. Alle vier Verleger antworteten: Unsere Pressen sind auf lange hinaus äusserst beschäftigt. Der Erste setzte hinzu: Ich habe mich bloss auf schon berühmte Namen zurückgezogen. Der Zweyte: Bey uns kauft man nur Opernaussüge, Tänze u. dgl. Der Dritte: Bey uns fehlt es an Gelegenheit, Violinquartette gut ausführen zu hören. Der vierte: Für Dilettanten zu gelehrt: Kenner aber und Virtuosen kaufen nicht, sondern jene recensiren, diese schreiben bloss. — Der Wind tobte immer heftiger. Der Frost lief mir den Rücken hinab. „Ach, dass wir die Kinder unserer Liebe nicht für immer nur unter'm Herzen tragen können! Entzückende Minuten des Empfangens! beseligende Tage des geheimen Aufnährens mit dem Quell unsers innersten Lebens! Aber nun müssen sie mit Schmerzen geboren, langsam herangezogen werden, unvermeidlich Unarten annehmen; und nun mit diesen Unarten in die Welt hinaus!" — Ein neuer Windstoss. Die Fenster klirrten; eine Hausthür schlug zu, dass es weit die Strasse entlang hallete. „Warum denn aber? warum denn in die Welt hinaus? ja, warum denn überhaupt schreiben, auch nur für dich?" — Der Frost ergriff mich stärker. „Wirf dich in die Federn! schlaf', und mach' dir's bequem! Nichts mehr schreiben! ganz und gar nichts!" —

Ich gefiel mir in diesem Entschlusse den ganzen Rest des rauhen Märzes und den schlammigen April hindurch. Jedes Schneegestöber brachte mir neue

Gründe mit, mich zu befestigen. Es krampfte mich, wenn ich leeres Notenpapier sah, und die verrufene Büchse Pandora's schien mir nichts anders gewesen zu seyn, als ein Dintenfass. Brach einmal ein Sonnenblick durch das graue Gewölk: so las ich in der Einbildung schon Bemerkungen in den musikalischen Zeitungen: „Auch dieser junge Mann schreibt nichts mehr. Er schien doch etwas zu versprechen!“ Ich lächelte. An Tagen, wo der Regen stromweis floss, nahm ich's ernster. Ich grollte. „Was würdest du denn errungen haben, wärest du thörigt genug gewesen, deinen Weg zu verfolgen? Eine bis zu Selbstquälerey und Gespensterfurcht erhöhete Reizbarkeit; ein Leben in Träumen deiner Phantasie bis zum grössten Ungeschick für die Wirklichkeit, ja bis zur Scheu vor ihr und am Ende vor dir selber. Darüber wärst du alt geworden; und ein alter Virtuos — ein alter Kammerjunker; ein alter Componist — ein alter Tanzmeister! Sie wissen vortrefflich, wie es seyn soll: aber sie können's nicht machen; und nur um's „Machen“ bekümmert sich die Welt“ — —

Und es kam der May. Die feuchte, erschlaffende Witterung schlug um; der holde Frühling schwebte herab auf den Fittigen junger Weste, und kleidete geschäftig die Erde, seine Braut, in die reizend gestickten Gewänder. Die Sonne trat, als liebende Brautmutter, würdevoll und mild herüber über die alten, ernsten Berge, die ihr den weiten, purpurfarbenen Mantel nachtrugen; und als nun der Frühling ihr seine geschmückte Braut entgegenführte, da lächelte sie; und als die beyden Vereinigten vor den Altar Gottes traten, da dampften die schwarzen Wälder auf fernen Hohen Weihrauch zum Opfer und aus den heiligrünen Hainen im nahen Thal ertönten tausendstimmige Hochzeitlieder. Nun traten Alle heraus zum Zuschauen, und lächelten auch: mir aber gingen die Augen über. „Bist du denn nicht eingeladen zum allgemeinen Fest der Lebendigen? oder, eingeladen, magst du nicht kommen?“ Da ging ich hinaus. Das Herz zitterte mir; ich sorgte, dass ich die blitzenden Diamanten von den Grashalmen nicht abstreifte und die verstreueten Baumblüthen auf dem Wege nicht zertrat. Und als ich nach der Kirchhofmauer mich wendete, die die Gräber verbarg und die Blüthenbäume herüberblicken liess, musste ich verweilen unter dem grossen Apfelbaume, dem Mittelpunkte meiner ehemaligen Kinderspiele. Die Bilder jener holden Jahre schienen mir in den prangenden Aesten zu weben und auf mich herabzuflüstern. Wie ich klärer hinaufblickte, sah' und hört' ich freylich nur den lustigen Finken, der sein Nest da hatte und sein eintöniges Lied frischen Muths immerfort wiederholete, auch am Schluss es jedesmal aus Leibeskräften rund herausdrehete. Der ehrliche Fink führte mich zurück in die Prosa meines Lebens, und ich sann über ihn und über mich. Die Gemeinde im Sonntagstaate zog an mir vorüber nach der Kirche, und achtete weder auf den Sinnenden, noch Singenden. Dieser aber wiederholte dennoch seinen einförmigen, heitern Gesang immerfort; weil er muss, sagte ich, und weil er seine Lieben im Nest' erfreuen will. Da wollte mich die alte Zagheit wieder erfassen: „Du hast ja keine Lieben im Nest, die an deinem Liede Freude hätten!“ Indem schallete mir der Chorgesang der andächtigen Menge aus der Kirche zu, und die Orgel brausete in grossen Akkorden drein, und brachte — wie der Athem des Schöpfers, dacht' ich, in die Aeusserungen roher Kräfte von Millionen freyer Wesen — Ordnung und Harmonie in die ungebildeten Töne, und erhob mich auf den Schwingen des Wohllauts. Da trat ich hinein in die dämmernden Hallen und mein wackerer Onkel hielt eine Predigt über die Geschichte, wo Petrus des freyverkündigten Evangeliums wegen in's Gefängniss geworfen und nun aus diesem vor den hohen Rath zu Jerusalem gezogen ward. Er legte es gar schön aus, der gute Onkel, wie Petrus muthig vor den, (wie sie glaubten) über sein ganzes Seyn und Wirken entscheidenden, angesehenen Herren dastand; wie ihm diese fein und nicht unfreundlich vorlegten, er möchte nur nicht mehr laut predigen in jenem anstössigen, verhassten Namen, dann sollte er frey seyn und aller Plage ledig; und wie der Gesandte des Herrn in Würde und Bescheidenheit nur sagte: Lieben Männer, wir können das ja nicht lassen. Er hätte wohl denken können, sagte der Onkel, sie wollen sich doch nicht um dein Inneres bekümmern; es soll dir doch überlassen bleiben, im Herzen zu hegen und zu bewahren, was dich erfüllt mit Verehrung, Glauben und Liebe: nur nicht öffentlich damit hervortreten sollst du vor einem Volke, das überdiess bey weitem zum grössten Theile es schlecht genug aufnimmt. Aber seht, Kinder, fuhr der Onkel fort; er dachte nicht so: denn er war ein Mann voll heiligen Geistes und Kraft. Er predigte fort, sagte der Onkel, und liess sich von den Wortführern im Volk verschmähen, und predigte fort; und liess sich von neuem in's Gefängniss

werfen, und predigte fort — — Mein Gott: wie hatten mich der Fink und der Pfarrherr erbauet!

Du guter Onkel! Dir ahnete nicht, dass einer deiner gerührten Zuhörer, an den letzten Kirchpfeiler gelehnt, sich, wenn auch in Thorheit, doch zugleich in Demuth, zu einem Petrus in Taschenformat phantasirte, und ehe du, nach Beendigung des Gottesdienstes, den Klingelbeutel für die Armen durchgezählt hattest, schon daheim sass, um freudig, in seiner Sprache, in Tönen nämlich, fortzupredigen! Ich hatte im ersten Feuer der Begeisterung den Jubel-Psalm zu componiren angefangen: *Der Herr ist König, dess freue sich das Erdreich.* In fünf seligen Tagen war er fertig; und jene leidige Phantasie ward's dann auch. —

Sehen Sie: so geht's und so steht's mit mir. Ich denke: gut! Wenigstens bin ich von ganzem Herzen zufrieden, und dankbar, dass ich's bin. Im Pakete finden Sie die Partitur des Psalms und die Phantasie. Wohl zu bekommen! —

Rochlitz.

Nachrichten.

Amsterdam. Ende August. Die deutsche Oper hat leider ein Ende genommen, wie es freylich vorauszusehen war. In der letzten Zeit wurden noch mehre Opern mit vielem Beyfall und bey vollem Hause gegeben. Die beliebtesten wurden noch einmal nach einander vorgeführt, und darunter viele Rossini'sche; den Beschluss machte *Zelmira* am 15. August. Des Kapellmeisters H. Payers Oper: *Hochlands Fürsten* (das Gedicht von Schütz) wurde gut ausgeführt, wollte aber nicht ansprechen. Die Handlung ist sehr verworren und nichts bedeutend; einige fanden, der Componist sey dem Dichter treu gefolgt.

Es ist nun zu hoffen, dass ein Anderer die Direction der deutschen Oper übernehmen werde; wir würden sonst eine sehr unangenehme Lücke im Fache der Tonkunst haben, welche besonders im künftigen Winter für den Freund der Oper sehr fühlbar seyn würde.

Zu Ende des nächsten Winterhalbjahres wird, wie man sagt, auch die französische Oper aufhören. Sollte diess geschehen, so würde es um die hiesige Musik misslich stehen. Es würde dann nichts übrig bleiben, als dass das Nationaltheater wieder Opern gäbe, wozu der Anfang schon im letzten Frühlinge, mit dem *Barbier von Sevilla* zur Zufriedenheit des Publikums gemacht wurde. Wenn nun zu den Sängern, welche schon da sind, noch zwey gute Sängerinnen, ein oder zwey Tenore und eben so viele Bässe hinzukämen, und für einen tüchtigen Chor gesorgt würde, so könnten wir dann wohl auf die deutsche und französische Oper verzichten. Wenigstens ist schon ein braves Orchester vorhanden, welches unter guter Leitung jeden gerechten Anspruch befriedigen würde.

Der junge Pianofortespieler Albert Schilling war mit seinem Vater hier, und liess sich auch einigemal im französischen Theater in den Zwischenakten mit Beyfall hören. Der 9jährige Knabe leistet für sein Alter schon sehr viel, und verspricht einmal ein tüchtiger Künstler zu werden.

Hr. Schunke, Hornist aus London, befindet sich gegenwärtig auch hier und wird sich öffentlich hören lassen. In der Gesellschaft *Blaas en Stryklust* hat er schon einmal mit grossem Beyfall geblasen, und viel Fertigkeit, Gefühl und Geschmack im Vortrage gezeigt.

Kurze Anzeige.

Adagio und Rondo alla Polacca nach Thema (so!) aus der Oper Jessonda von L. Spohr, für das Pianoforte eingerichtet von A. Fromelt. 70stes Werk. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. (Pr. 8 Gr.)

Der Anfang der Arie der Jessonda: Bald bin ich ein Geist geworden — ist das Adagio; und die Arie des Nadori: Dass mich Glück mit Rosen kröne — grössern Theils, zum Schluss mit kurzer Erwähnung einer der Figuren des Kriegerchors, alles, wie sich's versteht, ohne Gesang — ist das Rondo. Alles ist in veränderten Tonarten und leicht zu spielen. Diese Musikstücke sind in der Oper selbst so schön, dass sie selbst hier, im Excerpt, angenehm klingen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. **№. 42.** 1825.

NACHRICHTEN.

Mailand, im September. Sommer-Stagione. Mit der Sonnenwende werden gewöhnlich mehre Theater in Italien bis zur eintretenden minder warmen Jahreszeit geschlossen. Nun scheint auch dieser Gebrauch abzukommen, hauptsächlich auch desshalb, weil es seit geraumer Zeit überhaupt nur Eine Oper giebt. Haben doch Manche mit lauter Nichtsthun vollauf zu thun; darum leben wir jetzt noch im Ueberflusse an meisterhaften Opern und sublimen Sängern; so schreiben oder vielmehr schreien die Pariser und italienischen Journale, und chi grida, ha ragione (wer schreit, hat Recht). Und so trollt man immer geduldig ins Theater, um die liebe Zeit los zu werden. Was soll aber ein armer Correspondent berichten, wenn seine Dinte aus lauter Rossini zusammengesetzt ist? —

Mailand. Im *Teatro Canobbiana* ging Anfangs July, wie bereits gemeldet, die alte Reihe von vorn an. *Tancredi, Cenerentola, Tancredi, Barbiere di Seviglia, Cenerentola, Tancredi, Barbiere di Seviglia, Cenerentola, Cenerentola etc.* mitunter *Matrimonio segreto:* also fast dieselben Opern, die wir erst vergangenes Frühjahr weit besser im Theater Rè gehört hatten. Und ist der Impresario jenes Theaters mit all' diesen Neuigkeiten der Scala zuvorgekommen, so hat die Canobbiana wenigstens den Ruhm gehabt, mit denselben hintendrein nachzuhinken. Die Hauptsänger waren beynahe die nämlichen, wie in der vorigen Stagione, dazu noch der Buffo comico Giovanni Coppini und eine gewisse Giuseppa Demerl aus Strassburg (angeblich aus dem Pariser italienischen Theater), die eine schöne umfangreiche Sopranstimme besitzt, sie aber nicht zu gebrauchen versteht; sie ersetzte die wieder erkrankte Coreldi (Colombelle). Den 2. August verunglückte Mad. Teresa Sessi in Pacini's älterer Oper *la Gioventù di Enrico V.*, zum Theil wohl, weil sie schon zu sehr gealtert hat.; Tags darauf sang sie zum letzten Male. Indessen studirte die Parlamagni dieselbe Rolle ein und debütirte in ihr den 8ten mit Beyfall. Sie ist, wie schon früher in diesen Blättern erwähnt wurde, zwar eine gute Schauspielerin, doch nichts weniger als gute Sängerin; allein ihre Jugend war hinreichend, mehre Hände in Bewegung zu setzen. Hr. Pietro Vimercati, einer der ersten Mandolinspieler unserer Zeit, auch im Auslande bekannt, liess sich zweymal in den Zwischenacten auf seinem Instrumente hören und entzückte jeden Abend rauschenden Beyfall ein, obschon die Mandoline in dieser seiner Vaterstadt gar nicht beliebt ist. Am 10ten endigte die Stagione, in welcher abermals das schon oft erwähnte Viganò'sche Ballet il *Noce di Benevento* (S. Leips. mus. Zeit. 1813, No. 16. und 1822 No. 32.) eine sehr gute Aufnahme fand. Kleine Ballets, wie dieses, in einem Zeitraume von zwölf Jahren mehrmals zu wiederholen, ist in Italien ohne Beyspiel. Das bizarre Stück verdankt jene Ehre hauptsächlich der schönen und charakteristischen Süssmayr'schen Musik, welche Viganò sehr gut zu benutzen wusste. Zu bedauern ist in der That, dass so viele herrliche Balletmusiken von guten deutschen Meistern, wie z. B. von Joseph Weigl und Umlauf, bald nach ihrer Erscheinung ins Reich der Vergessenheit gesunken sind. Gewiss, mancher Opern-Componist würde melodiöser, rhythmischer und charakteristischer schreiben, wenn er zuvor viel Balletmusik geschrieben hätte, und vielleicht wäre es nicht unrathsam, mit dieser den Anfang zu machen; nur müsste sie wahre Balletmusik seyn. Dass Süssmayr's ursprünglich in Wien vor sechs und zwanzig Jahren zum *Noce di Benevento* componirte Musik noch jetzt durchgängig in Mailand so sehr gefällt, beweiset, dass das Schöne und Gute nicht veraltet. Ref. trägt kein Bedenken, den Le-

Die Musik gewann also in Absicht der *Quantität*. — Die allgemeinere Liebhaberey derselben, die vorzüglicheren Anlagen der Deutschen zur Instrumentalmusik mehr als zum Gesange, die Verdunkelung der Kirche durch das Theater, welches sich von Natur zur Mannigfaltigkeit hinneigt (s. die Anmerk. No. 17, S. 252, 253.) und die Nachahmung des Theaterstyls in Werken der reinen Musik: alles dieses mußte das vermeinte goldene und silberne Zeitalter der Tonkunst, *als Kunst*, wenigstens dem Anscheine nach, in eins von geringerem Werthe verwandeln. Dies mußte dem, der sich des Eindrucks, welchen die Meisterwerke der zweyten Periode in seiner Jugend auf ihn gemacht hatten, noch bewußt war, Veranlassung zu Klagen über den Verfall des ächten Geschmacks geben, weil er sich aus dem großen Gewirre mittelmäßiger, oberflächlicher und schlechter, gehaltloser Kompositionen nicht herausfinden konnte. — Ob diese Klagen gerecht und in wie fern sie es sind, davon hernach. Jetzt nur eine kurze Beschreibung des Ganges, den die deutsche Tonkunst überhaupt in diesem Zeitraume nahm.

Die *Kirchenmusik* eilte nun immer mehr ihrem schon länger vorbereiteten unvermeidlichen Schicksale entgegen. Wo man sie noch in ihrer alten Form beybehalten wollte, ward sie immer weniger geachtet, und machte den Kantoren und Organisten sehr leichtes Spiel. Der Geist des Zeitalters vertrug sich nicht mehr so ganz mit Dingen, welche man in der ersten Hälfte des Jahrhunderts noch als etwas heiliges ansah. Leute von Bildung und Geschmack fingen an, sich einer solchen Theilnahme sogar zu schämen. Wo aber die Kirchenmusik noch galt, erhielt sie einen theatralischen Zuschnitt, sowohl innerlich als äußerlich. Bedeutende Werke der Art gab man nur in Konzerten, und verlegte sie nur, um große Orchestermassen anzubringen oder um eine reichliche Einnahme zu erlangen, manchmal an Werkeltagen in die Kirchen. So wie im Anfange des Jahrhunderts fast kein Tonkünstler auf Ruhm und Virtuosität Anspruch machen durfte, der nicht mit der Orgel umzugehen wußte, so wurden gegen das Ende derselben die ächten gründlichen Orgelspieler im Vergleich mit andern Instrumentisten immer seltener. Männer, wie Hasler z. B., wurden wegen ihres Orgelspiels nur von einem kleinen Häuflein Kenner nach Würden geehrt, und mußten oft im Auslande ihr Heil versuchen. Selbst ein Vogler hätte schwerlich für seine Kirchenkonzerte so viele Zuhörer bekommen, wäre ihm nicht seine große Fertigkeit im Registriren behülflich gewesen, die Orgel zu einer Art von *Panorama* für das Ohr zu machen, wo man sich an den Kanonaden, Donnerwettern, dem grauenden Winde u. s. w. erlaben konnte, und wo er die Fugen u. dergl. nur nebenher theils den nüchternen Kennern, theils den Halbkennern zum Besten gab, die da gehört haben, daß so etwas für die Orgel (um ihrer dauernden Töne und ihres Pedals willen) besonders schicklich sey *). — Mit einem Wort, die Kirchenmusik macht nun nicht mehr ein für sich bestehendes Wesen aus. Die Chorale zum sonntäglichen Gebrauch und hier da an Festtagen einige Bruchstücke aus den alten Jahrgängen der Kantoren oder in katholischen Gegenden einige Missen, Kyrie's u. dgl. ausgenommen, findet man wenig Spuren ihres ehemaligen Glanzes. Indessen scheint man doch in den neuesten Zei-

---

Irrungen. Allein das mag dem überlassen bleiben, der im künftigen Jahrhundert die Geschichte des gegenwärtigen, (mit Einschluß der vorbereitenden Erscheinungen des vergangenen) schreibt. Wohl könnte es seyn, daß er dann aus den Resultaten zeigte, der Gang der Tonkunst wäre für ihren *höheren* Zweck (Veredlung der Gefühle und dadurch der Menschheit) *verhältnißmäßig* eben so wichtig gewesen, wie politische Revolutionen für die Folgen auf dies jener. Gottlob! keine künftigen Folgen hatte. d. Verf.

*) Noch giebt es ein Land, wo die Orgel besonders in Ehren gehalten wird, nämlich *England*. — das man überhaupt in Hinsicht auf Sprache, Gebräuche (*mutatis mutandis*) u. s. w. das *alte* Deutschland nennen könnte. — Hier stößt man überall auf Orgeln und Positive. Nächstdem gelten sie wohl am meisten in Holland. d. Verf.

sern einige Stellen aus derselben in der Beylage mitzutheilen. Das Ballet selbst, eine tolle Allegorie, könnte eigentlich *der Kampf der Vernunft mit dem Irrthume* heissen*).

*) Um der Musik willen mögen hier auch einige Tollheiten Platz finden. Erster Akt: Wald, in dessen Mitte der einst berühmte Noce di Benevento (Nussbaum von Benevento), von welchem die Fabel erzählt, dass die Hexen und Teufel unter demselben bey der Nacht ihr Wesen getrieben haben. Das Spectakel beginnt mit ihren Spukereien. Nach vier Takten Einleitung fängt der eigentliche Congress an, in welchem die Hoboen, Violen und Violoncello's mit dem einförmigen, eingestrichenen b das Näseln der alten Hexen (welche durch verkleidete junge Mädchen vorgestellt werden) höchst komisch ausdrücken, während die Bewegungen der zweyten Violine und des Contrebasses ihre Schritte und Mimik markiren (No. 1.); darauf folgt der hier zu Lande so beliebte Hexentanz (No. 2). Ein plötzlich eintretendes starkes Gewitter verjagt Alles (kräftiges Musikstück in C moll). Die junge Dorilla, welche mit ihrem Gemahle Roberto auf der Jagd war, verirrt sich während des Gewitters zu dem Nussbaume, unter welchem sie ermattet niedersinkt und zuletzt einschläft (lieblicher Andante, No. 3). Zwey Hexen, Candida (die böse) und Martinazza (die gute) werden die schöne Dorilla gewahr, und fordern sich, beyde nach ihrem Besitze geizend, einander heraus; auf ein gegebenes Zeichen der Martinazza verwandelt sich ein Strauch in eine grosse Laterne (Symbol des Lichtes der Vernunft), und auf Befehl der Candida erscheint anderseits ein ungeheurer Hirsch (Symbol des Irrthums). Es entsteht ein heftiger Zank zwischen beyden (Allo agitato, in welcher die Figur No. 4. hervorherrschend ist, welche auch dieses Stück sehr originell endigt); Candida trägt den Sieg davon und weckt endlich durch Zauberey en die Dorilla aus ihrem Schlafe. (Andante, As dur; während der Figur No. 5. zieht die Hexe ihren Zauberkreis um Dorilla — das leere e der Violinen ist von Süssmayer ausdrücklich vorgeschrieben.) Beym Anblicke des Hirsches richtet Dorilla ihr Gewehr gegen denselben, Candida hält aber den Schuss ab, lässt sie durch einen Teufel abholen und in den Bauch des Hirsches einsperren. Robert erscheint mit seinem Gefolge, seine Gemahlin aufsuchend (grosse mimische Jagd, D dur); als er auf den Hirsch stösst, will er auf ihn schiessen, allein Martinazza, die aus ihrer Laterne herausgeht, sagt ihm, dass Dorilla in demselben eingesperrt sey (No. 6), und ladet ihn ein, mit ihr in die Laterne zu gehen, um aus derselben die Untreue seines Weibes sehen zu können. Zweyter Akt: Das Innere des ungeheuern Hirschbauches stellt durch Zauberey ein Kabinet vor, wo die des Tugendgefühls beraubte, der Eigenliebe, Eitelkeit und Unbeständigkeit (durch drey Knaben symbolisirt) ergebene Dorilla sich drey Liebhabern wechselsweise anheimgibt (schönes Adagio non tanto in G dur, No. 7, ganz im Haydn'schen Style). Die Liebhaber stellen die drey Menschenalter vor: das erste verführt durch Jugend, das zweyte durch Kraft, das dritte durch Geld. Der Alte versucht alles Mögliche, um die Liebe der schönen Jägerin zu gewinnen, weswegen er die Capricen, oder weidlich gekleidete Teufel als Marktbande de mode, Juwelenkrämerinnen u. s. w. erscheinen lässt (Capricentons No. 8). Nach dem Empfang der Geschenke wendet die eitle Dorilla dem Alten den Rücken. Robert, der alles diess mit seinen Freunde und Diener aus der Laterne sieht, fällt endlich wüthend über seine Gemahlin her; in ihrer Ueberraschung sieht sie beym verliebten Alten um Schutz, der sogleich auf Robert mit dem Degen losgeht; während nun sein Freund und Bedienter ihm zu Hülfe eilen, bezaubert Candida alle drey, dass sie unbeweglich an den Boden angeheftet bleiben, und da sie sich zugleich unvorsichtigerweise aus der Laterne entfernt haben, so sehen sie auch nicht mehr, was im Bauche des Hirsches vorgeht, und das Theater stellt auf's Neue den Beneventer Wald vor. Dritter Akt: Die wohlthätige Martinazza sendet sogleich aus ihrer Laterne drey Mädchen, welche den drey Bezauberten durch einen Zauberschlag den Gebrauch ihrer Sinne wieder verschaffen und Mittel an die Hand geben, den Hirsch zu tödten (schönes Andante A dur, nach Mozart. S. Leipz. mus. Zeit. 1822. No. 32); die böse Candida vereitelt aber sowohl diesen als einen zweyten ähnlichen Versuch. (Hierbey ein allerliebstes Terzett zwischen einem Schäfer, Fleischer und Zimmermann, No. 9., "das jeden Abend rauschenden Beyfall erhielt. Die aforzati in der mit a) bezeichnete Stelle drücken das vom Zimmermann angedeutete Sägen aus.) Ein aus des Hirsches Munde hervorbrechender Feuerregen erschreckt Roberts Freund und Diener dergestalt, dass sie seinen Bitten kein Gehör geben; Martinazza führt ihn daher ganz allein in ihre Laterne, um ihn mit neuen Mitteln zu versehen, den Hirsch zu besiegen. (Süssmayr hat die Melodie von Roberts Bitte auch zu den Vorwürfen, die sich dessen Freund und Diener nachher machen, verwendet, aber mit verschiedener Begleitung (No. 10). Wie ganz anders ist es in den meisten Duetten, wo zwey Texte von ganz verschiedenem Sinne dieselbe Melodie und Begleitung haben!) Darauf erscheint Candida, als Alte verkleidet, was zu einer sehr komischen Scene Anlass giebt. Doch genug dieser Tollheiten! In No. 11. und 12. folgen Bruchstücke einer Allemande und eines Andante; mit letzterm schliesst der dritte Akt. Der ganze vierte Akt besteht aus einem kurzen schönen Tanz, eigentlich einem Walzer in B dur $\frac{3}{4}$ Takt.

Im *Teatro Rè* gab eine Gesellschaft Komödien, mitunter drey italienische Vaudevilles: *Un effetto naturale* (ursprünglich Farsa) von Giuseppe Farinelli; *la Capanna moscovita*, eigens für die Gesellschaft von Hrn. Carlo Capelleti componirt, und *il Califo di Bagdad*. In Mailand machten diese Vaude-

villes kein Glück; das genannte Theater wurde überhaupt wenig besucht.

Den 15. Juny starb hier der einst berühmte Buffo, Luigi Francesco Raffanelli, geb. zu Pistoja im J. 1750. Noch in seinem hohen Alter war er frisch und munter, und unterrichtete angehende Sänger in der Mimik. Er hatte mehre Jahre das Amt, die Opern der Scala in die Scene zu setzen, verlor dieses aber voriges Jahr beym Antritt der neuen Theaterdirection des Engländers Glossop. — Den 5. August starb Hr. Ambrogio Minoja, Director des hiesigen Conservatoriums, geb. zu Ospidaletto in der Provinz Lodi. Er studirte den Contrapunkt unter dem berühmten Sala zu Neapel, componirte hierauf einige Opern für das Römer und Mailänder Theater, verschiedene Kirchen- und Kammermusiken, unter letzteren namentlich 4 Quartetten: *I Divertimenti della campagna* betitelt. Im J. 1797 erhielt er die goldene Medaille von 100 Ducaten an Werth, welche der Obergeneral Bonaparte als Preis auf die beste Trauersymphonie zu Ehren des Generals Hoche aussetzte. Bey Gelegenheit der Krönung Napoleons als Königs von Italien, componirte er ein *Veni Creator* und ein *Te Deum*, die im Mailänder Dom von 250 Personen aufgeführt wurden; sodann eine Cantate für die Scala zur Zeit der Vermählung des Vicekönigs von Italien. Von seinem im J. 1812 zu Mailand im Druck erschienenen *Briefen über den Gesang* kam nachher bey Breitkopf und Härtel in Leipzig eine deutsche Uebersetzung heraus. Das Archiv der italienischen Gesellschaft der Wissenschaften und Künste besitzt ein dreystimmiges *De profundis* mit Orchesterbegleitung von ihm, welches sehr gerühmt wird. Er war in der genannten Gesellschaft eines der acht ordentlichen Mitglieder der musikalischen Section in der Klasse der schönen Künste, und behauptete zu seiner Zeit eine ausgezeichnete Stelle unter den Componisten.

Der bekannte Theaterunternehmer Barbaja (jetzt in Neapel) hielt sich im verwichenen July, auf seiner Rückreise nach Paris, mehre Tage in Mailand auf. Seither heisst es allgemein, dass er nebst andern drey Mailänder Particuliers die Direction der hiesigen Hoftheater künftiges Frühjahr, vielleicht schon nächstes Karneval übernehmen werden. Ja man sprach sogar von einer Alliance zwischen Barbaja, Rossini und jenen Mailänder Particuliers, welche die Neapolitaner, Venezianer, Mailänder, Wiener, Pariser, Londoner, und der Himmel weiss, was noch für Theater, in Pacht nehmen, eine grosse Schaar Sänger dazu engagiren und nach Gutbefinden von einem Orte zum andern wandern lassen wolle. Sollte dieses Theater- und Sängermonopol nicht zu Stande kommen, so will man wenigstens sorgen, dass künftighin nach Umständen ein Sängertausch zwischen den Haupttheatern Europa's statt finde.

(Der Schluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die königl. Schauspieler gaben folgende Neuigkeiten: am 5ten *Der ewige Jude*, dramatische Legende in 5 Abtheilungen von A. Klingemann. Ich erwähne dieses Stück nur wegen der Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik vom königl. Kapellmeister Hrn. Seidel, die mit Beyfall aufgenommen wurde. Dem Regisseur, Hrn. C. Blum, verdanken wir die Wiedererscheinung zweyer Opern, die seit Jahren geruht hatten und jetzt mit vielem Beyfall gegeben wurden. Am 6ten: *Raoul der Blaubart*, heroische Oper in 5 Abtheilungen, mit Tanz; nach dem Französischen von Schmieder; Musik von Gretry. Die Besetzung war trefflich: Hr. Blume gab den Blaubart, Mad. Seidler die Marie, Hr. Stümer den Ritter Vergy, Hr. C. Unzelmann den Burgvogt Kurt, Dem. B. Carl und Hannchen und Dem. S. Hoffmann den Jacob. Vorzüglich gefielen Mariens Recitativ und Arie: Nein, jener Schwur, den ich ihm gab etc; Vergy's und Mariens Duette: Nein, o nein, ich gebe eure Schwüre etc; Ich vergeh', was seh' ich etc; Mein Vergy, erhalte, rette dich etc; Blaubarts Arie: Ha Falsche! die Thüre offen etc. Am 9ten: *Abu Hassan*, Singspiel in einem Aufzug von F. K. Hiemer; in Musik gesetzt von C. M. v. Weber. Auch hier war die Besetzung sehr gut: Hr. Devrient der jüngere gab den Abu Hassan, Mad. Schulz seine Gattin, Hr. Gern Sohn den Mesrur, Mad. Eunike die Zemrud, Hr. Sieber den Omar etc. Besonders gefielen Fatime's Arie: Wie war ich so heiter, so selig etc; der Chor der Gläubiger: Geld, Geld etc; Hassans und Fatimens Duett: Thränen sollst du nicht vergiessen etc; Fatimens Arie: Wird Philomele trauern etc; Omars und Fatimens Duett: Siehst du diese grosse Menge; Fatimens, Hassans und Omars Terzett: Ich such' und such' in allen Ecken etc. An demselben Abende trug Hr. Bolsius, Schüler des Hrn. K. M. Tamm, ein Concertino für Clarinette von Cramer mit Beyfall vor.

Auch das zum ersten Mal gegebene Divertissement: *Der rosenfarbene Kobold*, vom königl. Balletmeister Titus, gefiel wegen der heitern Laune der Mad. Hoguet-Vestris, Dem. Lamperi, der Hr. Riebe, Rehfeld, Senger etc. Der zweyte neu engagirte Opernregisseur, Hr. Baron von Lichtenstein, machte sich ebenfalls um die Wiedererscheinung einer andern, seit vielen Jahren nicht gehörten Oper verdient, die am 25sten gegeben ward, nämlich: *Lehmann oder der Thurm von Neustadt*, Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen bearbeitet von Sievers; Musik von Dalayrac. Sie war trefflich besetzt; Hr. Stümer gab den Prinzen Ragotzi, Hr. Wauer den Hauptmann Lehmann, Mad. Schulz die Ameline, Hr. C. Unzelmann den Hauptmann Werner, Hr. Devrient der jüngere den Sergeant Jorner etc. Besonders gefielen Amelinens Romanze: Es irrt ein müder Wanderer etc; das Terzett Amelinens, des Prinzen und Lehmanns: Ich werde sprechen etc; des Prinzen Rondo: O theurer Freund etc; das Ensemble: La la la etc. und das Finale des ersten Aktes; im zweyten das Ensemble: Der Wein erheitert unsern Sinn etc; das Ensemble: O Himmel! welch' Gebot etc. (von Hrn. Berger eingelegt) und das Finale; im dritten Akte: Amelinens Arie: Wohin mich wenden etc; der Chor: Wenn in schwarzer Nacht etc.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 8ten: *Das Rosenhütchen*, komische Zauberoper in drey Akten von C. v. Hoffmann; Musik von C. Blum. Der Inhalt dieser, den Lesern der musikalischen Zeitung schon aus den Wiener Berichten vortheilhaft bekannten Oper ist verwandt mit der Oper *Rothkäppchen*. Mad. Wächter, sonst beym k. k. Theater an der Wien, trat als neu engagirtes Mitglied dieser Bühne hierin zum ersten Mal als Rosette auf und gefiel wegen ihres durchdachten Spiels und ihrer lieblichen Stimme. Bey der überaus grossen Personenzahl sah man fast alle Mitglieder der Bühne, und Hr. Jäger erschien auch, bald als Ritter Raoul, bald als Holzhauer. Die Musik hat viel melodischen Reiz und Anmuth. Vorzüglich gefielen die Einleitung und der Chor: Das Dunkel flieht etc; Alidors (Hr. Wächter) Recitativ und Arie: Ha, bald find' ich Rosetten etc; Rosettens und des Ritters Fierepansens (Hr. Spitzeder) Duett: Ich find' euch gross etc; Rosettens Arie mit Chor: Was seh' ich? entrückt ist mir die Bahn etc. und das Finale des zweyten Aktes; so wie im dritten Akte: Raouls Fandango: Warum aus Rosen man den Kranz etc. und der Chor: Vertheilt wird jetzt die Ehrenkrone etc. Die neu gemalten Decorationen: der Lustgarten, das Zauberschloss, die Wolken und die Schlussdecoration von Hrn. Blechen, trugen das Ihrige zur freundlichen Aufnahme des Stückes auch bey den Wiederholungen bey. — Am 23sten: *Schulerschwänke* oder *die kleinen Wilddiebe*, Vaudeville in einem Akte; nach dem Französischen frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Ein *Sieben Mädchen in Uniform* auf andere Manier; denn hier treten acht Mädchen als Zöglinge der Militairschule zu Paris in netter Kleidung und mit munterm Spiel auf, und bezaubern alle alten und jungen Freunde dieser Bühne. Die Direction derselben hat auch statt der Vorstellungen an zwey Abenden Concerte, hier musikalische Akademieen und musikalische Abendunterhaltungen genannt, gegeben, und darin Dem. Sontag, die bisher nur in *der Italienerin in Algier* aufgetreten ist, auch in anderen musikalischen Partieen debutiren lassen. In dem ersten, am 6ten, enthielt die erste Abtheilung folgende Pieces: Ouverture von Henning; Arie aus Mozarts *Figaro*: Non più andrai, gesungen von Hrn. Wächter; Phantasie und Variationen für die Pedalharfe von Backofen und Steibelt, vorgetragen von Hrn. Fätke; Arie aus Mozarts *Zauberflöte*: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. gesungen von Hrn. Jäger; D'Sunn, Gedicht in niederösterreichischer Mundart von Castelli, vorgetragen von Dem. Aug. Sutorius; Duett aus Rossini's *Armide*, gesungen von Dem. Henr. Sontag und Hrn. Jäger; die zweyte Abtheilung gab eine Ouverture von F. Stegmayer; Introduction und Variationen für die Flöte von Drouet, vorgetragen von Hrn. Oelschig; Arie von Mercadante, für Dem. Sontag componirt und von ihr gesungen; Quartett für Männerstimmen, componirt von Eisenhofer, arrangirt von Seipelt, gesungen von den Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder; Duett, gesungen von Dem. Sontag und Hrn. Spitzeder. Die Abendunterhaltung am 22sten gab in der ersten Abtheilung eine Symphonie von Beethoven; Prolog von C. v. Holtei, gesprochen von Dem. Aug. Sutorius; Duett aus Pärs *Sargines*, gesungen von Mad. Spitzeder und Hrn. Jäger; Concertino für zwey Waldhörner von Koch, vorgetragen von den Herren Lorenz und Pfaffe; Arie aus Glucks *Iphigenia*, gesungen von Hrn. Jäger; Arie aus *Don Juan*, gesungen von Dem. Sontag; Duett aus Spontini's *Vestalin*, gesungen von den Herren Wächter

und Spitzeder. Die zweyte Abtheilung gab auf Begehren dieselben Vocalpartieen wie das erste Concert; neu waren nur die Ouverture zur *Zauberflöte* und das Doppelconcert für Flöte und Oboe, vorgetragen von den Herren Oelschig und Kroll. An beyden Abenden war das Haus zum Erdrücken voll. Ueber die Verdienste der Künstler ist schon bey anderen Gelegenheiten zur Genüge gesprochen worden; sie erfreuten sich des ungetheiltesten Beyfalls.

Dresden. Uebersicht der Monate May bis Ende September. a) *Die deutsche Oper*, welche durch die immer noch fortwährende Krankheit der Madame Haase und durch die Abwesenheit von Mad: Devrient und Hrn. Bergmann die Sommermonate über sehr beschränkt war, gab im May: *Jessonda* von Spohr. Hr. Hausser, welcher den Tristan d'Achuna sang, ist nun bey uns angestellt. *Don Juan* von Mozart. Hr. Hausser wurde als Don Juan, den er sehr brav sang und spielte, hervorgerufen. *Faniska* von Cherubini. *Salomons Urtheil*, Melodram; Musik von Quaisin (2 mal). — Im Juny: *Der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule. — July: *Der Freyschütz*, von Carl Maria von Weber. Eine Dem. Seconda, ehemaliges Mitglied des Braunschweiger Theaters, gab die Agathe. Sie hat weder eine schöne Stimme noch eine gute Methode des Gesanges und ist völlige Anfängerin. — August: zum ersten Male: *Die Wiener in Berlin*, Liederposse, (3 mal) gefiel auch bey uns, wie die später gegebenen *Sieben Mädchen in Uniform*, sehr. *Johann von Paris* von Boieldieu. *Don Juan* von Mozart. *Preciosa* von C. M. v. Weber. *Der neue Gutsherr*, Oper in einem Akt von Boieldieu. — September: zum ersten Male: *Der Barbier von Sevilla*, Oper in zwey Akten von Rossini (2 mal). Da wir diese köstliche Oper denn durchaus auf unserer italienischen Bühne nicht sehen sollen, so war es ein sehr glücklicher Gedanke, dieselbe uns wenigstens deutsch vorzuführen, wenn sie gleich in diesem Gewande verlieren muss. Indessen waren Mad. Devrient als Rosine, Hr. Bergmann als Graf Almaviva, Hr. Keller als Bartolo und vor allen Hr. Hausser als Figaro sehr lobenswerth. Zum ersten Male: *Sieben Mädchen in Uniform*, Vaudeville-Posse in einem Akt (4 mal). *Die Wiener in Berlin* (3 mal).

b) *Die italienische Oper* gab im May: *Cenerentola* von Rossini (2 mal). Hr. Relandini, welcher den Ramiro sang, ist in der Folge wieder abgegangen. *Tancredi* von Rossini. — Juny: *Elisa e Claudio* von Mercadante (2 mal). Die Oper hat manche angenehme, interessante Musikstücke von eigenthümlicher Erfindung, ohne zu sehr Rossini nachzuahmen. Dem. Palazzesi hat zwey schöne Arien mit Chor darin zu singen, womit sie sehr gefiel. *Tancredi. Le nozze di Figaro.* — July: *Tancredi. Le nozze di Figaro. Cenerentola.* — August: *Cenerentola. Tancredi. La gazza ladra.* — September: *Tebaldo ed Isolina*, von Morlacchi (2 mal), immer noch mit vielem Beyfall. *La Dama Colonello* von Orlandi. *Maometto* von Winter.

Folgende Künstler liessen sich, meistentheils auf dem Theater am Linkischen Bade, in den Zwischenakten der Schauspiele hören: Hr. Wolfram, Flötenspieler aus Wien, welcher seines angenehmen Tones wegen sehr gefiel. Hr. Gercke spielte ein Spohr'sches Violinconcert sehr brav. Hr. Krähmer bliess ein Divertissement für Oboe, und seine Frau, geb. Schleicher, ein Clarinett-Solo. Hr. Schubert, Schüler des Concertmeisters Rolla, spielte ein Violinconcert von Maurer, und Hr. Zisold aus Weimar, Schüler des Hrn. Kammermusikus Fürstenau, bliess ein Flötenconcert und Variationen für die Flöte.

Riga, im August 1825. Der letzte Winter bot uns manche musikalischen Kunstgenüsse, vorzüglich durch fremde Künstler, die hier Concerte gaben. Im September v. J. besuchte Hr. C. E. Hartknoch aus Weimar unseren Ort. Man kam diesem Künstler um desto mehr mit freundlicher Theilnahme entgegen, da seine Gegenwart das Andenken an seine ehemals hier wohnhaften Eltern wieder lebhaft erneuerte. Hr. Hartknoch wird jedoch überall ein willkommener Gast seyn; er liebt die Kunst leidenschaftlich, und wir verdankten seiner Gefälligkeit manchen schönen Genuss, besonders durch den Vortrag der grossen Solo's von Hummel. Als gründlicher und solider Componist hatte er sich schon früher unsere Achtung erworben. Sein Concert war reich an schöner Musik. Unter andern hörten wir darin das grosse Concert in B dur von Moscheles und Hummels unvergleichliches Septett. Durch Unordnungen, die im Orchester entstanden, ward jedoch der Genuss dieses Abends gestört. Im November kam Hr. Louis Maurer aus St. Petersburg zu uns; ihm folgten bald nachher die Herren Blaudel, Violinist, und Des-

marez, Violoncellist. Alle drey gaben uns öfter Gelegenheit, ihre Virtuosität zu bewundern: dem deutschen Meister aber gebührte in jeder Hinsicht der Vorzug. Wir hörten abermals manche geistreiche neue Composition des Hrn. Maurer. Vorzüglich gefielen: eine Phantasie über ein Lied aus *Preciosa*, grosse Variationen auf eine Romanze aus Méhul's *Joseph*, concertant für zwey Violinen und Cello, zwey Ouverturen im französischen Styl, voll Leben und Laune, und das erste Allegro seines neuesten, noch unvollendeten Violinconcerts. Als Seltenheit gab man uns auch einmal ein Concert für vier Violinen, vorgetragen von dem Componisten, Herrn Maurer, und den Herren Blaudel, Reinicke und Baron Schoultz. Es wurde meisterhaft ausgeführt, doch wollte die Gattung nicht ansprechen, besonders da diess Concert aus drey sehr langen Sätzen bestand. — Im April kam Hr. Friedrich Schmalz, Violoncellist und Mitglied der kaiserlichen Kapelle in St. Petersburg, hier an. Er liess sich mit mehren Compositionen von Meinhard und Kraft hören; sein Spiel ist sauber und gerundet, doch wollte es uns mehr im Quartette zusagen, vielleicht, weil hier der Künstler weniger befangen war. Bald darauf liess uns der herrliche, in seiner Kunst ewig junge Bernhard Romberg seinen Triumphzug durch Russland mit feiern. Er spielte hier sein grosses Concert in H moll, ein Tongemälde achtener Art. Es ist in dieser Composition durchaus Alles vereint, was man in unsren übermüthigen Tagen von einem Manne, der die Kunst bey Ehren erhalten will, nur immer erwarten kann. Da hörte man keine ängstlich zusammengesuchten Schwierigkeiten, kein Haschen nach Unerhörtem, keinen Orchester-Sturm; dagegen war Alles, was der Meister in diesen drey sehr lang gehaltenen Sätzen zu hören gab, natürlich schön, würdig gedacht, und edel ausgeführt. — Als freundliche Zugabe dienten die Kunstleistungen seiner Kinder und — scherzend, wie gewöhnlich, beschloss der gefeyerte Künstler auch diessmal den genussreichen Abend mit einer seiner humoristischen Compositionen, mit seinen schwedischen Liedern. — Die Freunde des Gesanges hatten durch längere Anwesenheit der Demoiselle Emilie Pohlmann aus Hamburg Gelegenheit, sich häufiger wie sonst an einigen Lieblings-Opern zu ergötzen. Obgleich die Stimme dieser Sängerin weder gross, noch deren Umfang bedeutend ist, so hat doch Keine seit langer Zeit so allgemein gefallen, da sie eine jede gewählte Aufgabe befriedigend löste und durch zarten Vortrag jedes Gemüth ansprach. Dem. Pohlmann gefiel besonders als schöne Müllerin, Myrha und Aennchen. Uebrigens befriedigen die gewöhnlichen Leistungen unseres Oper- und Orchester-Personales jetzt kaum mehr die allerbescheidensten Wünsche. — Neu waren: Rossini's *diebische Elster*, Boieldieu's *umgeworfene Wagen* und Auber's *Schnee*. — Diese Opern werden indessen so unvollkommen ausgeführt, dass man sich nach keiner Wiederholung sehnt. — Von alten gern gesehenen Opern gab man nach langer Ruhe wieder den *Axur*, und Nicolo's *Ein Tag in Paris*; auch *Sargino* von Pär kam an die Reihe, doch hätte man ihn füglich lassen können, denn unsere Sänger und Sängerinnen eignen sich ganz gewiss am wenigsten für italienische Musik, und — was bleibt einer solchen Oper noch, wenn die vollkommene Ausführung mangelt? —

Grosse Musik-Aufführungen fanden zweymal Statt. Einmal gab der Musikdirector Hr. Ohmann zu seinem Besten — doch nicht zu unserem — *die Schöpfung* von Haydn, eine Musik, an der wir uns ehedem öfters wahrhaft ergötzen konnten. Wer diess Meisterwerk jetzt hier zum ersten Mal hörte, kann gar keinen Begriff von seiner Grösse erhalten haben; die ungleich besetzten Chöre waren noch am besten einstudirt, der Solo-Gesang dagegen grösstentheils höchst widrig anzuhören, und manche Tempo's wurden gewaltig vergriffen. In der Charwoche war das jährliche Benefiz-Concert der Musikerwittwen-Casse. Es bestand aus dem erhabenen *De profundis* von Gluck, worauf eine Messe von Haydn (*No. 7. C dur* bey Breitkopf und Härtel) folgte; den Schluss machte Fesca's dreystimmiges *Vater unser*. — Alle unsere musikalischen Privat-Institute, der Singverein für Kirchenmusik, die verschiedenen Liedertafeln, die Quartett-Gesellschaften, die russische Hornmusik, bestehen fortwährend und geben uns für so manchen mangelnden Genuss vollkommener Art einigen Ersatz. Ein neuer Verein für Opern-Musik entstand noch im vorigen Winter. Da eine kunstgeübte jetzt hier lebende Dilettantin aus Königsberg, so wie die besten einheimischen Sänger, daran Theil nahmen, so konnte man eine ziemlich gelungene Aufführung von Mozart's *Idomeneo* und Hummels *Mathilde* bewerkstelligen.

Nachtrag zu den Bemerkungen über Stimmungshöhen in No. 30. dieses Jahrganges der allgemeinen musikalischen Zeitung, von E. F. F. Chladni.

Zu dem was ich neulich in No. 30. darüber gesagt habe, dass fast überall die Stimmung in neuerer Zeit mehr in die Höhe gegangen ist, finden sich in diesem Jahrgange der allgemeinen musikalischen Zeitung noch einige Belege. Nach der Angabe in No. 14. S. 223. soll die jetzige Stimmung der Instrumente in Vergleichung mit der, welche in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts angewandt worden ist, um eine kleine Terz höher geworden seyn, und ein berühmter Componist in Norddeutschland soll behauptet haben, dass die grösste Glocke seiner Vaterstadt im Jahre 1766 C, im Jahre 1792 B angegeben habe. Dieses scheint, wenigstens für den Zeitraum von 26 Jahren, etwas zu viel seyn, da die äussersten bekannten Angaben (für das C von 256 bis zu 262 Schwingungen) etwa um einen ganzen Ton verschieden sind. Ganz richtig scheint die Angabe in No. 36. der allgemeinen musikalischen Zeitung zu seyn, dass zu Glucks Zeiten die Stimmung bey der grossen Oper zu Paris um einen halben Ton tiefer gewesen sey als späterhin, weshalb es sehr lobenswerth ist, wenn, wie dort gemeldet wird, neuerlich die Administration bey Gelegenheit der Oper *Alceste* die Stimmung wieder auf jenen Ton heruntergebracht und, weil von den Mitgliedern des Orchesters nicht verlangt werden konnte, sich die dazu nöthigen Instrumente selbst anzuschaffen, 30000 Franken dazu verwendet hat.

Die Ursachen von dem Höherwerden der Stimmung scheinen zu seyn: 1) weil das Aufwärtsziehen der Saiten anfangs mehr auf den Theil zwischen dem Wirbel und dem Stege, als auf die ganze Saite wirkt, und also viele Saiten sich hernach etwas mehr in die Höhe ziehen; 2) weil viele Sänger und besonders Sängerinnen, so wie auch manche Instrumentisten glauben, durch höhere Töne mehr als durch tiefere glänzen zu können, und also weniger Rücksicht darauf nehmen, ob es der Natur des Instruments und dem Charakter der Composition angemessen ist. (So hörte ich z. B. vor einiger Zeit ein in A dur gesetztes Violinconcert von einem sehr vorzüglichen Spieler in H dur transponirt ausführen, welches, bey aller Bewunderung der Art, wie die hohen Töne ausgeführt wurden, doch mir und noch manchen Anderen nicht recht behagen wollte.)

Der von mir S. 509. in einer Note erwähnte recht gute Aufsatz in der Wiener musikalischen Zeitung: *Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken alter Meister in Absicht auf Aufführung in unserer Zeit, und über die Stimmung auf den Orgeln*, findet sich dort in dem Jahrgange 1820. No. 20. nebst Fortsetzung in No. 25 und 26.

Noch muss ich einen Druckfehler, der den Sinn entstellt, in meinem Aufsatze in No. 30. S. 501. berichtigen; es muss nämlich in der fünften Zeile von unten, anstatt Schwung, heissen: Spannung.

Chladni.

R ü g e.

Herr Stöpel tadelt in seinem Aufsatze unter dem Titel: „*Andeutungen im Gebiete der Harmonieenlehre*“ (Musik. Zeit. No. 31. d. J.) eine Stelle aus meinem Choralbuche (S. 27. Syst. 1.) wegen verwerflicher Quinten. Nach ihm ist die Stelle folgende:

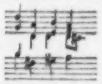

und die verwerflichen Quinten sollen im zweyten und dritten Viertel zwischen Sopran und Alt Statt finden. Ich müsste mich in der That schämen, wenn ich solche Fortschreitungen, die man kaum einem Schüler verzeiht, wirklich gebraucht hätte. Allein die Stelle, welche Hr. Stöpel theils mangelhaft, theils offenbar falsch ausgeschrieben hat, lautet nach dem Originale so:

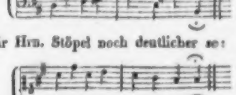

oder für Hrn. Stöpel noch deutlicher so:

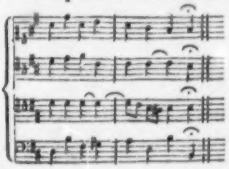

Hiernach treten die Quinten, von welchen die Rede ist, mit dem 3ten und 4ten Viertel des Taktes, aber in gans verschiedenen Stimmen ein, die erste, a d, zw. Sopran und Tenor oder Alt und Tenor, die zweyte, h e, zw. Sopran und Alt. Wer hat aber noch je zwey stufenweise auf einander folgende Quinten in verschiedenen Stimmen getadelt? Wenn Hr. Stöpel seine Ohren Quintenfortschreitungen zwischen denselben Stimmen, wie $\frac{\text{cis d}}{\text{h e}}$ $\frac{\text{fis}}{\text{a}}$ $\frac{\text{h}}{\text{d}}$ tadellos finden, wenn derselbe die alte Theorie umzustossen oder zu verbessern meint, so mag ich ihm seinen süssen Wahn nicht benehmen, ob ich gleich überzeugt bin, dass er mit seinen Curiositäten nicht viel Proselyten machen wird. Wenn er dagegen, um seiner neuen Lehre bessern Eingang zu verschaffen, das alte Regelwerk, wie er es nennt, verachtet, weil er es nicht versteht, oder gar, um andere zu meistern, falsche Beyspiele unterschiebt, so verdient er dafür vor dem gesammten musikalischen Publikum eine derbe Rüge. —

Erfurt, im September 1825.

M. G. Fischer.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte comp. etc. par Henry Marschner, Directeur de Musique de S. M. le Roi de Saxe. Oeuvr. 53. No. 1. à Leipsic chez Fr. Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Eine sehr zweckmässige, zugleich wohlerfundene und gut durchgeführte Arbeit, die in vieler Hinsicht beweist, dass es der Verfasser versteht, wie man Schüler zu bilden habe. Namentlich ist das Ganze so gehalten, dass eine gute Lage der Hände und eine richtige Fingersetzung beynahe nothwendig wird, soll das Spiel nicht ganz holprig ausfallen: ein Vorzug, den nicht viele, auch sonst recht hübsche Uebungsstücke aufzuweisen haben. Doch ist dabey keineswegs, wie es bey solchen Rücksichten nur zu leicht geschieht, das Interesse, welches ganz vorzüglich jedes Stück für Anfänger, (die jedoch schon etwas vorgeschritten seyn müssen, um Sonaten vortragen zu können,) darbieten sollte, damit die Liebe zur Kunst nicht bloss durch den zweydeutigen Hebel der Eitelkeit gefördert werde, sondern durch wahrhaftes Gefühl, das nur allein durch gediegene Gaben entwickelt und belebt werden kann. Am vorzüglichsten gilt das Gesagte vom ersten Satze, Allegro, ma non troppo, aus C dur. Das darauf folgende Andantino cantabile sieht, ohne dadurch an Anmuth der Melodie nur das Geringste zu verlieren, zunächst auf tüchtige Tactübung, und zugleich auf gebundene Melodieenführung und schnellkräftigen kurzen Anschlag. Es kommen darin einige für den ersten Anblick störende Druckfehler vor, die aber von dem Lehrer leicht verbessert werden können; p. 6. in der zweyten Klammer von unten ist im dritten Tacte der rechten Hand die erste Note in ein punktirtes Achtel, und p. 7. im ersten Tacte der dritten Klammer wieder in der rechten Hand die erste Figur in Sechzehntel zu verwandeln. Das scherzende Rondo mit eingemischter Menuett schliesst das lobenswerthe Ganze auf die heiterste Weise und giebt besonders dem Spieler Veranlassung, auf Einer Taste den Ton oft wiederholt hören zu lassen, und sich daneben in leichten, nicht zu oft wiederkehrenden Sprüngen zu üben. Man wird aus dieser kurzen Darstellung ersehen, dass das Ganze äusserst zweckmässig in Hinsicht auf Uebung der Finger, und den Gedanken nach sehr gut vom Soliden zum zart Gefühlvollen und von diesem zum Heitern fortschreitet, was eine so natürliche Anlage für eine Sonate ist, dass man sich wundern muss, Aehnliches (denn Gleiches ist weder nöthig noch wünschenswerth) nicht öfter zu finden. Es dringt sich hierbey wieder der Gedanke auf, dass zum Natürlichen weit mehr, als zum Unnatürlichen gehört. Und somit empfehlen wir das Werk Allen, welche durch gute, nicht zu trokkene Studien zu einem tüchtigen Pianofortespiel gelangen wollen, und wünschen dass die zwey andern versprochenen Sonatinen recht bald nachfolgen mögen.

(Hierzu die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Marche funebre

Composée par Joachim Hüttenbrenner.

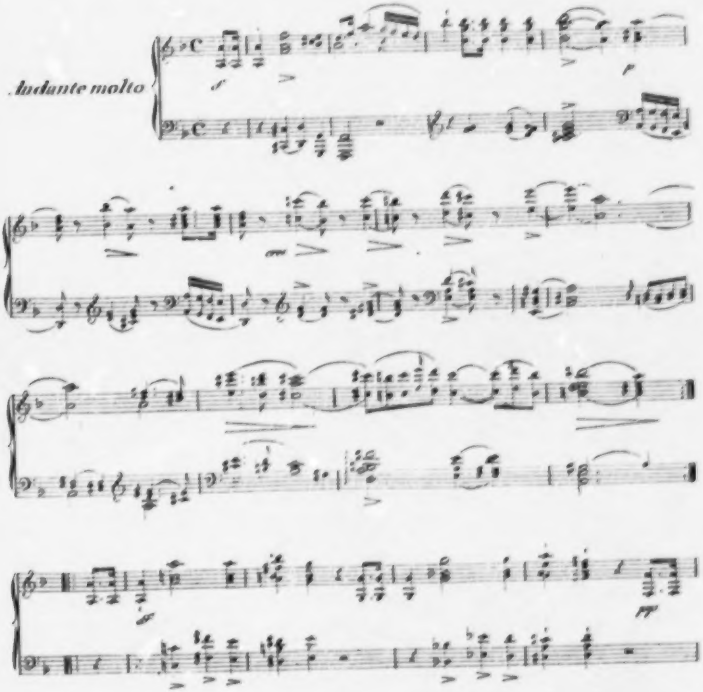

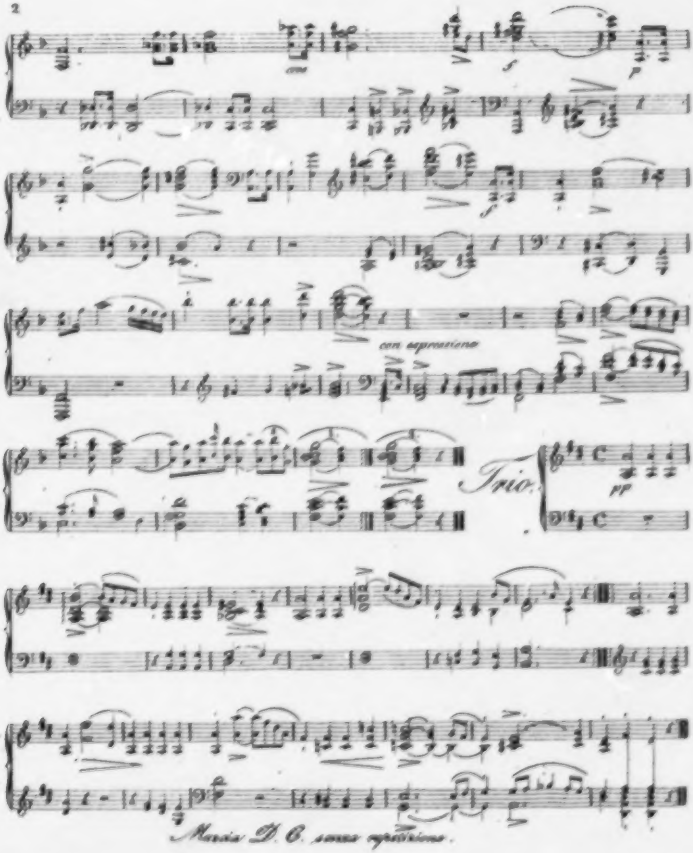
cm
f
p
sf
con espressione
Trio.
pp
Menuetto D. C. senza ripetizione.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten October. **№. 43.** 1825.

Etwas über die Flöte und das Flötenspiel.

Die Flöte, diess alte, immer beliebte Instrument, hat in neuerer Zeit eine so veränderte Gestalt erhalten, dass, wer sie ehedem bliess, hätte er auch damals allgemein für einen Meister gegolten, mit seinem Spiele nun nicht mehr glänzen würde. Mit der alten einklappigen Flöte sind die Schwierigkeiten der neuern Musik, namentlich die der Solo's für die Flöte, nicht mehr zu besiegen, und jedes gebildete Ohr fühlt sogar, dass man auf jenem unvollkommenen Instrumente überhaupt nicht im Stande ist, durchaus rein und in gleichmässiger Tonhöhe zu blasen und den Wechsel von hellen und stumpfen Tönen zu vermeiden. Am meisten zeigt sich die Unvollkommenheit des alten Instruments in Trillern und Passagen. Wenige Triller können darauf richtig, manche gar nicht gemacht werden. Passagen lassen sich auf der einklappigen Flöte wohl in G und D dur hervorbringen, desto missfälliger tritt aber die Unvollkommenheit dieses Instrumentes in den für die Flöte brillanteren und ansprechenderen Dur-Tonarten, E, A, F, B, Es, As, und in den Moll-Tonarten, H, Fis, Cis, G, C, F und anderen hervor. Alle diese und mehre andere Mängel, die hier nicht aufgezählt werden sollen, sind jetzt durch die an der Flöte angebrachten Klappen glücklich besiegt, und wir haben nunmehr ein Instrument, mit welchem wir, wenn wir es zu behandeln verstehen, rein und schön vortragen und die grössten Schwierigkeiten vollkommen überwinden können. Die Fingerordnung, die diese neuere Flöte erfordert, ist natürlicher und daher im Grunde auch leichter, als die frühere zur einklappigen; aber freylich ist nicht zu läugnen, dass viel Studium und anhaltender Fleiss erfordert wird, wenn man Herr dieses Instrumentes werden und es darauf zu einem vorzüglichen Grade von Virtuosität bringen will. Ohne weitläufig zu untersuchen, wie viele Klappen nothwendig sind, um alles zu leisten, was gefordert werden darf, beschränke ich mich hier darauf, eine Flöte von Stephan Koch in Wien, oder eine von W. Liebel in Dresden vorzuschlagen. Letzterer hat lange in Dresden, Berlin und Wien bey den vorzüglichsten Meistern gearbeitet, und zu dem, dass seine Flöten dieselbe Bohrung haben wie die von Koch, so sind sie desswegen besonders zu empfehlen, weil sie im Aeussern mit mehr Accuratesse und Eleganz gearbeitet sind als die Wiener. Die Flöte muss von Buchsbaum-Holz, am Kopfstücke mit einen Auszuge zur Stimmung, am Mittelstücke mit c, b und gis- am Herzstücke mit doppelt f- und am Fussstücke mit dis, cis, c und h-Klappen versehen seyn. — Langes Studium und vielfältige Erfahrungen haben mich überzeugt, dass diese Flöten den Vorzug vor allen anderen verdienen. Die in England und Frankreich gearbeiteten Flöten sind von einer so engen Bohrung, dass die Töne in den höheren Octaven sehr leicht, die in den tieferen aber nur schlecht und unvollkommen angegeben werden können, was sich auch aus den Compositionen, welche dort für die Flöte erscheinen, erkennen lässt; denn diese sind fast nur auf die höheren Töne berechnet. Die früher so berühmten Flöten von Griessling und Schlott in Berlin, Kirst in Potsdam, Grenser in Dresden u. a. m. sind das Gegentheil von den eben genannten; sie haben durch ihre weite Bohrung eine sehr gute Tiefe, aber eine Höhe, welche nie mit Sicherheit anzublasen ist, wogegen die oben empfohlenen von Koch und Liebel in jeder Hinsicht nichts zu wünschen übrig lassen. Den Buchsbaum ziehe ich dem Ebenholze desswegen vor, weil, je weicher das Holz, desto angenehmer und zarter der Ton ist. Dabey leidet eine gute Buchsbaum-Flöte die Anwendung der erforderlichen Kraft sehr wohl, ohne dass man zu fürchten braucht, sie zu überblasen;

ten zu fühlen, dafs es um die verlohren gehende Energie dieses Styls Schade wäre, und so erlebt denn die Kirchenmusik fast das Schicksal eines bekannten morgenländischen Volks, dessen Trümmer sich durch die ganze Christenheit verbreiten. Man hört jetzt sehr oft, nicht blos in Instrumentalstücken, sondern sogar in komischen Operetten Kirchensätze, und es wird vermuthlich an Nachahmung eines neueren Stücks, das uns alte Chorale auf, hinter und unter dem Theater giebt, nicht fehlen. Ob sich (wie jenes Volk für den Druck von der Christenheit durch seinen Handel) so auch die Kirchenmusik für ihre erlittene Verachtung durch das Eindringen in theatralische Vorstellungen rächen werde, indem sie den Kunstgeschmack verzerrt, darüber ist vielleicht unter Aesthetikern nur Eine Stimme.

Aber in welches bunte Gewimmel blicken wir, wenn wir das *Theater* und dessen Musik in Deutschland gegen den Schlufs des vorigen Jahrhunderts näher beleuchten wollen. Von den Alpen bis an die Nord- und Ostsee, und von Frankreichs alten Grenzen bis nach Neuostpreufsen gab und giebt es fast kein mittelmäfsiges Städtlein mehr, das nicht wenigstens einige Wochen im Jahr eine wandernde Schauspielertruppe bey sich beherbergte. Und was müssen diese am häufigsten darstellen? — *Operetten*; denn sie geben der Sinnlichkeit mehr Nahrung als das bloße Schauspiel. — Nach einer bekannten Erfahrung lieben ernsthafte (und alte) Leute mehr die Komödie als die Tragödie; mithin mufste auch die *komische* Operette mehr Glück unter den Deutschen machen, als die ernste Oper, und zwar am meisten die *niedrig-komische*, weil sie zu unsrer Geschmacks- und Sittenbildung vorzüglich paßte. Doch auch hierin war der Deutsche nicht Muster. Italiens Arlechino erzeugte unsern Hanswurst und seine Opera buffa brachte unsre komische Operette in Gang. Zwar hatte und hat Frankreich dergleichen ebenfalls, doch feiner, sinnreicher und anständiger. Die Italiener und Deutschen hingegen lieben die grellen Kontraste, haben weniger Sinn für feine Satyre, und halten nur das für Ergötzung, was Erschütterung des Zwerchfells mit sich führt. Welche Rolle spielt nun dabey die Musik? — Die der Dekorationsmahlerey. Betrachtet man diese in der Nähe, so erregt sie Widerwillen und der Unkundige begreift nicht, was für Wirkungen so grobe Striche und Flecke hervorbringen, wenn sie in gehöriger Entfernung als ganze Massen hingestellt werden. So auch die niedrig-komische Musik. Untersucht der Grammatiker, der Kontrapunktist die Partitur, so findet er gemeine Melodien, plumpen Rhythmus, triviale (oder auch bizarre) Modulationen, und zu dem allen gewöhnlich einen Text, der auf Poesie nicht den mindesten Anspruch machen darf. „Solch Zeug, sagt er, ist nur für den ge„schmacklosen Anfänger in der Musik; es taugt „höchstens zu Gassenliedern und Ständchen.“ Aber er läfst sich bereden, in die Operette zu gehen. Mit dem Vorsatz, darauf zu schmälen, tritt er in's Schauspielhaus. Doch, siehe da, der nüchterne Kritiker lacht mit. Umsonst schämt er sich darüber beym Nachhausegehen; er kömmt zum zweytenmale (wenn sonst die Exekution nicht schlecht war) wieder, und findet zuletzt sogar Behagen daran. — Worauf gründet sich dies? — Theils auf die Natur der *Menschen* und der *Musik*, theils darauf, dafs die letztere hier gerade als *achte Hülfskunst* erscheint, die weder herrscht noch knechtisch dient. — Gewohnt nämlich, unsre Sorgen und Geschäfte mit in das gesellige Leben zu bringen, thut uns eine solche Abspannung des Geistes so wohl, dafs uns in diesen Erholungsstunden die geschmacklose Farce (wenn sie nur den Sinnen zu thun giebt und dem Verstande nicht unaufhörlich trotzt) lieber ist, als die geistreichste Tragödie *). — Ferner ist wohl ausgemacht, dafs unter den beyden Hauptgattungen der Empfindung — der *Traurigkeit* und der *Freude* — die Musik ein gro-

*) Bey den Franzosen ist jenes — (dafs sie im geselligen Leben ihre Geschäfte und häuslichen Sorgen stets vor Augen haben) — scheint, sie bedürfen also auch der groben Possen zur Aufheiterung weniger, — werden daher in dem feineren Drama (*haute comédie*) immer Muster seyn, andere Ursachen ungerechnet. — *d. Verf.*

nur muss man nicht Clarinetten- und Trompeten-Töne von ihr verlangen, die der Flöte überhaupt fremd sind. Die Buchsbaum-Flöte ist daher für den Solospieler wie für den Ripienisten völlig genügend und beyden vor andern zu empfehlen. Die harten Ebenholz-Flöten geben einen glasartigen, schneidenden Ton, und werden daher nur von denjenigen vorgezogen, welche weniger auf accentuirtes und ausdruckvolles Spiel ihr Streben richten, und ihren Ton in immer gleichbleibender Stärke gebrauchen, im Adagio wie im Allegro, in gesangreichen, wie in Bravour-Partieen. Die vorgeschlagenen Klappen sind die wesentlich nothwendigen: mehre würden überflüssig und dem Instrumente nachtheilig seyn, indem durch zu viele Löcherbohrungen der Ton leicht gehemmt werden könnte. Auch die vorgeschlagene H-Klappe wäre am Fussstücke sehr leicht zu entbehren, trüge nicht diese kleine Verlängerung der Flöte wesentlich zu einer bessern Höhe bey. Die vor einigen Jahren in Wien noch angewandten Klappen für die tiefen Töne b, a, gis, g, sind höchst überflüssig, da diese Töne ohnehin nicht mehr im Bereiche der Flöte liegen, und durch die bedeutende Verlängerung des Instruments die rechte Hand zu sehr beschwert wird, wodurch die Fertigkeit der Finger leiden muss. Die einklappige Flöte ist jetzt auch im Orchester weniger brauchbar, da das Accompagnement mancher neueren Oper mehr Schwierigkeiten hat, als die früheren Solo's von Hoffmeister, Dulon, A. E. Müller u. a. —

Die wenigsten Flötenspieler wissen ihr Instrument recht zusammen zu fügen, und doch hat diess grösseren Einfluss auf Haltung, Ansatz und das Spiel selbst, als man wohl denken sollte. Wer, wie fast alle thun, das Mundstück so an die Flöte setzt, dass das Mundloch zu weit einwärts zu stehen kommt, kann nie einen vollen, schönen, biegsamen Ton hervorbringen; sein Ton wird dünn, schneidend und ohne Kraft seyn, nicht singen, sondern winseln. Viele — ich weiss es gar wohl — halten diess Gewinsel für zärtlich und schön; allein wie man von einem guten Sänger fordert, dass seine Stimme Brststimme sey und Metall habe, eben so wird man auch von dem Flötenspieler fordern, dass sein Ton der schönen Menschenstimme so nahe komme, als die Natur seines Instruments es zulässt: diess wird aber nur alsdann der Fall seyn, wenn er einen runden, biegsamen und kraftvollen Ton hervorzubringen im Stande ist. Diesen vollern, grossartigeren Ton wird aber kein Bläser gewinnen, welcher sich gewöhnt hat, mit weiter einwärts gekehrtem Mundloche zu spielen; und will er bey solchem Ansatze seinen Ton verstärken, so wird dieser stets unrein, und der Spieler nicht fähig seyn, ein Cantabile mit gehörigem Portamento vorzutragen, weshalb die meisten unserer Flötenbläser sich durch jenen dünnen Ton ein zu einförmiges Spiel angewöhnen, welches dem einer Flöten-Uhr ähnlich ist, und zwar für das erste Mal recht angenehm klingt, aber auf längere Zeit langweilt. Die beste Methode ist unstreitig, das Mundloch mit den Lippen halb zu bedecken und sich eine feste, unveränderte Lage anzueignen. So wird der Bläser immer seinen Ton beherrschen und mit gleicher Leichtigkeit sowohl jede Nuance im Cantabile als auch jede Bravourstelle ausführen können, und dadurch seinem Spiele mehr Mannigfaltigkeit und Interesse verschaffen. Der Anfänger wird bey diesem Ansatz allerdings mehr Schwierigkeiten finden, einen schönen Ton zu gewinnen. Doch lasse er sich dadurch nicht abschrecken: Fleiss und Beharrlichkeit und tägliches Blasen der Scala, mit Steigen und Fallen des Tones, wird ihn zum gewünschten Ziele führen. Man wende nicht ein, der schöne Ton sey blosse Naturgabe. Diess ist nur in so fern wahr, als man freylich angeborne Eigenschaften, als eine gute Brust und Kehle, wohlgebaute Lippen, einen richtigen Bau der Zähne und des Gaumens voraussetzen muss; allein gesetzt, dem Spieler fehle von Natur auch keines von allen diesen Erfordernissen, so werden ihm diese doch wenig helfen, wenn er nicht die rechte Methode hat. In der rechten Methode aber ist Haltung und Ansatz das Erste; denn hier ist der Weg, den man bey vielem Talente zur Kunst vor allem gar leicht verfehlen kann. Sollte ich darüber schreiben und zuverlässige allgemeine Regeln aufstellen, so würde ich in der That sehr verlegen seyn; denn es würde meinen Urtheilen über den guten Ton, wie allen Geschmacksurtheilen gehen; sie würden von vielen nicht anerkannt werden.

Nebst einem guten Ton ist wohl der richtige Gebrauch der Zunge das Wesentlichste, worauf der Flötenspieler sein Augenmerk zu richten hat. Die beste Sprache auf der Flöte kann nicht anders als einfach seyn, weil eine allzukünstlich zusammengesetzte ohnfehlbar einen erkünstelten, buntscheckigen Vortrag veranlassen würde; aus diesem Grunde bin ich der sogenannten Doppelzunge durchaus abgeneigt und em-

pfehle allen meinen Schülern nur die einfache Zunge. Der Spieler, welcher diese recht in seiner Gewalt hat, wird alle Stricharten der Violine zu copiren im Stande seyn, und dadurch seinem Spiel eine Mannigfaltigkeit geben, welche stets Interesse erregen wird. Zwar erfordert die einfache Zunge einen besondern Fleiss, doch habe ich bisher die Freude gehabt, es alle, denen ich den Gebrauch derselben angerathen habe, bey anhaltendem Studium zu einer ausgezeichneten Fertigkeit bringen zu sehen.

Dresden, im October 1825.

A. B. Fürstenau.

Nachrichten.

Mailand. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Palermo. Teatro Carolino.* Der aus diesen Blättern bekannte Componist Donizetti aus Bergamo ist seit letztem Frühjahre bey diesem Theater angestellt. Als der Statthalter von Sicilien in der zweyten Hälfte des July nach Neapel kam, componirte Hr. D. in wenigen Stunden aus dem Stegreif eine kleine Cantate, welche mit Beyfall aufgenommen wurde. Darauf gab man die Farse *Il Trionfo della Musica*, in welcher Mad. Ferron, ungeachtet ihrer fortwährenden Unpässlichkeit, mit den Variationen nicht missfiel; zuletzt einen Akt aus *Matrimonio segreto.* Die Gesellschaft ist die vom vorigen Frühjahre.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die bereits erwähnte Aufführung des *Maometto* fand eine kalte Aufnahme. Hr. Pacini ist wieder auferstanden. Am 6. July gab man von ihm eine neue Operette, *Amasilia* betitelt, die fiasco machte, aber, nach dem Mailänder *Corriere della dame*, nachher gefallen haben soll. Von demselben Componisten wurde auch am 17. July eine neue Cantate, bey Gelegenheit der Rückkunft des kais. Hofes aus Mailand, gegeben. Nachher verunglückte die ältere Oper *Didone* von Mercadante. *Teatro Fondo.* Die Unger machte furore in Guglielmi's Opera buffa: *Amore vince tutto.* „Das ist eine Prima Donna (sagt ein öffentliches Blatt) nach dem Ideale der komischen Oper. Ihre schöne Stimme, ihre verständige Gesangmethode, verbunden mit einem seelenvollen Ausdruck und einer ungezwungenen Action, erwarben ihr den wärmsten, immer wachsenden Beyfall, und zu Ende der Oper wurde sie unter allgemeinen Acclamationen auf die Scene gerufen. Können wir uns schmeicheln, die komische Oper wieder einmal auf ihrem wahren guten Wege zu sehen?" — „In Rossini's *Barbiere di Seviglia*," heisst es weiter, „gurgelte die Fodor zum Erstaunen mit ihrer wunderbaren Drehorgel und gewöhnlichen Meisterschaft die Cavatina und das Duett. Lablache war unvergleichlich." *Teatro nuovo.* Die Francesca Pär debütirte in der Rolle der Griselda in der Oper gleiches Namens mit Beyfall. Der Tenorist Angelo Quadri, welcher zum ersten Mal das Theater betrat, fand ebenfalls eine gute Aufnahme; man lobt an ihm eine schöne, starke, geläufige Stimme und gute Action.

Rom. Man sagt, dass Hr. Barbaja nach Beendigung des Anno santo, aber bloss für künftigen Karneval, die hiesigen Operntheater in Pacht genommen habe, was jedoch Einige sehr bezweifeln.

Bologna. Zu der in dem letzten Berichte enthaltenen kurzen Anzeige, von dem am 12. May d. J. erfolgten Tode des P. Mattei, welcher auch öffentlicher Lehrer des Contrapunkts am hiesigen musikalischen Lyceum war, verdient noch folgendes nachgetragen zu werden. Sein Leichenbegängniss, welches 30 Tage nachher, den 11. July, in der Kirche S. Giacomo maggiore Statt hatte, war eins der glänzendsten und prachtvollsten der neueren Zeit. Ueber der Hauptpforte der Kirche befand sich folgende Inschrift:

STANISLAO MATTEIO SAC
QUI FUIT EX ORD FRATRUM FRANCISCALIUM ARATRORUM
MAGISTRO LYCEI MUSICI
EXIMIA IN MODULIS CONCENTUUM SACROR EDENDIS PRAESTANTIA
FLEXORUMQUE CORTUUM SYMPHONIACORUM COOPTATIONIBUS
MAXIMORUM PRINCIPUM EPISTULIS ET INVITATIONIS ITERATIS
PER EUROPAM CLARISSIMO
FRANCISCUS BEVILAQUA AREOSTUS MARCH SENATOR
ET CONSILIUM XXXVIII VIRORUM CIVITATI ADMINISTRANDAE
VIRO DE PATRIAE GLORIA DEQUE MUSICES STUDIOSORUM PROGRESSU
IN EXEMPLUM MERITO
DIE AD EXCESU EIUS TRIGESIMA
SODALIBUS ET ALUMNIS
LUGUBRES CANTUS EXISTIMATIONIS GRATIQ ANIMI ERGO
JUSTA FUNEBRIA (FACIENTIBUS

Ueber den beyden Seitenpforten befanden sich ebenfalls Inschriften. In der Kirche waren alle Altäre und die Wände mit zahlreichen Kerzen erleuchtet. In der Mitte befand sich ein grandioses Mausoleum mit Kandelabern, passenden Emblemen und Inschriften an den vier Seiten des Gestelles. Das von Hrn. Giuseppe Pilotti, einem Schüler des Verewigten, für diese Feyer componirte, wie man sagt, sehr gelungene *Requiem* wurde unter Leitung des Orchester-Directors Ignazio Parisini mit der grössten Genauigkeit von den Zöglingen des Liceo musicale vorgetragen. Der Zulauf zu der Feyerlichkeit war gross.

Bologna rechnet es dem Verstorbenen zum besondern Verdienst an, dass er die ihm vom Auslande angetragenen, mitunter sehr einträglichen Kapellmeisterstellen stets abgelehnt und lieber seiner Vaterstadt nützen gewollt hat.

Hr. Andrea Nancini, Kapellmeister zu Urbino und Schüler des hiesigen Liceo musicale, componirte ebenfalls ein *Requiem* zum Andenken seines Lehrers, welches in der Chiesa de' RR. PP. Minori Conventuali der genannten Stadt mit besonderer Feyerlichkeit aufgeführt wurde.

Turin. Teatro Angennes. La Festa della riconoscenza, neue Oper von Hrn. Granioli, gefiel: in ihr Dem. Elena Otto, von Turin gebürtig, welche zum ersten Male das Theater betrat.

Sinigaglia. Während der diesjährigen Messe gab man Rossini's *Semiramis* mit Beyfall, am 3. Aug. zum Benefiz der Lorenzani, welche an diesem Tage mit dem Tenoristen Gentili zwischen beyden Akten ein Duett aus Meyerbeer's *Crociato* mit stürmischem Beyfall vortrug.

Brescia. Auch hier wurde zur Messzeit *Semiramis*, aber nicht gut, gegeben. Die auch im Auslande bekannte Sängerin Gentile Borgondio debütirte vorher im *Tancredi* und fand in ihrer Vaterstadt eine glänzende Aufnahme.

Livorno. Von dem ganz unbekannten Neapolitaner Tenoristen Antonio Piacenti, der hier in der *Donna del lago* debütirte, sagt ein öffentliches Blatt: „schöner Wuchs, angenehme Physiognomie, starke reine Brustst imme von unbeschreiblichem Umfange; er kann einst ein Nozzari und Crivelli werden."

Bergamo. Bey Anwesenheit des östr. kais. Hofes hatten die Zöglinge des hiesigen musikalischen Instituts die Ehre, sich vor demselben zu produciren. Der Kaiser bezeugte dem Kapellmeister Mayr mehrmalen seine allerhöchste Zufriedenheit mit folgenden Worten: „questo istituto fà onore al vostro paese" (dieses Institut macht ihrer Stadt Ehre). — Während der diesjährigen Messe gab man die Oper *Moctar* von Hrn. Tadolini, welche im Frühling des vorigen Jahres zum ersten Male in Bologna gegeben wurde, nach einer neuern Umarbeitung des Componisten. Wie verlautet, haben nur wenige Stücke gefallen.

Udine. Eine gewisse Rosa Brunelli, Contraltistin, welche hier in der *Gazza ladra* zum zweyten Male das Theater betrat, soll gute Anlagen besitzen.

Was noch von Bologna und mehrern grösseren und kleineren Städten Italiens aus dieser Stagione zu sagen wäre, lohnt nicht der Mühe: Rossini und wieder Rossini und abermals Rossini! Von seinen Opern werden ungefähr 10: *Semiramis*, *Cenerentola*, *Barbiere di Seviglia* am häufigsten, *Mosé*, *Otello*, *Riciardo*, *Gazza ladra*, *Donna del lago*, *Tancredi*, *Turco in Italia* minder häufig gegeben; *Elisabetta*, *Torvaldo*, *Eduardo* kommen noch seltener an die Reihe, und alle übrigen fast nie oder gar nicht. *Semiramis* wird von den meisten Artikelfabrikanten in den Himmel erhoben und als Magazin musikalischer Wissenschaft aufgestellt.

Herbstsaison. Mailand. Da in der Scala Verbesserungen mit der Scene vorgenommen werden, so setzt man die Spektakel bis zu künftigem Karneval in der Canobbiana fort. Die Sänger sind noch immer beynahe dieselben, und, den einzigen Tenoristen Verger ausgenommen, ist die ganze Gesellschaft nichts weniger als gut zu nennen. Am 16. August begann diese Stagione mit Mercadante's *Elisa e Claudio*, welche Oper aber durch die Sänger verunglückte (Hr. Benetti distonirte unerträglich); darauf wiederholte man Pacini's *Gioventù di Enrico V.*, und um der Zuhörer Langeweile auf's äusserste zu treiben, gab man mehre Tage hindurch die *Cenerentola*, endlich aber den 6ten dieses die neue Opera buffa: *gli Avventurieri* von Hrn. Cordella *), welche von zahlreichen Freunden mit

*) Giacomo Cordella, geboren zu Neapel den 25. July 1786, erlernte den Contrapunkt bey Fenaroli, und setzte sodann seine Musikstudien unter Paisiello fort. Im achtzehnten Jahre componirte er eine Cantata sacra: *la Vittoria dell' Arca contro Gerico* betitelt; sodann im Karneval 1805 für's Theater S. Mosè in Venedig die Farse: *il Ciarlatano*, die furore machte und auch zu Mailand, Turin, Padua und in Holland gegeben wurde. In den Jahren 1807—1818 in Neapel für das T. nuovo die Farse: *l'Isola incantata*, für das T. San Carlo die ernsthafte Oper *Annibale in Capua*, für das T. de' Fiorentini, die beyden Opere buffe: *Una folia und l'Avaro*, nebst der Farse: *l'Azzardo fortunato*; Im J. 1819 für's Teatro Valle in Rom: *il Contrecambio*; 1820, für's T. nuovo in Neapel: *lo Scaltro milanese*; 1821, für's Theater Argentina in Rom: *lo Sposo di provincia*: sämmtlich opere buffe. 1823 zu Neapel für das T. Fondo die Farse: *il castello degli Invalidi*; 1824 ebendaselbst, für das T. nuovo, die opera buffa: *il Frenetico per amore*. 1825 für Venedig (T. Fenice) die ernsthafte Oper: *Alcibiade*; für Mailand die eben erwähnte Opera buffa: *gli Avventurieri*. Fast alle genannten komischen Opern fanden sehr gute Aufnahme, und einige wurden auch in anderen italienischen Städten und in Barcelona gegeben. Die *Follia* machte furore.

Beyfall aufgenommen wurde; die übrigen schwiegen, um die *Cenerentola* los zu werden; der Componist wurde auch, trotz der mittelmässigen Aufführung von Seiten der Sänger, die ersten drey Abende auf die Scene gerufen. Die Musik dieser Oper enthält hier und da, ohne eben auf Neuheit und reiche Phantasie Anspruch zu machen, manches lobenswerthe im Gesang und in der Instrumentation; letztere ist freylich öfters überladen. Hr. Cordella gehört überhaupt, wiewohl ihn die Meisten zum Rossinianer stempeln, zur ältern italienischen Schule, und wenn er einige Crescendo's im neueren Geschmacke und dgl. schöne Sachen hören lässt, so thut er es wahrscheinlich, um dem Zeitgeiste zu huldigen. Im ersten Finale der genannten Oper, welches mit dem des *Don Juan* einige Aehnlichkeit hat, erinnert der Componist zuweilen an Mozart, was aber nur ein sehr aufmerksames und geübtes Ohr bemerken kann.

Neapel den 3. September. Den 28. v. M. sang Mad. Fodor, vor ihrer Abreise nach Paris, zum letzten Male in Rossini's *Inganno felice*. Sie fand starken Beyfall und wurde zuletzt auf die Scene gerufen. — Man sagt, dass Rossini seine Musik zur Operette *Viaggio a Rheims*, die er verwichenes Frühjahr in Paris componirte, für die Worte der älteren Farse *il Matrimonio per concorso* eingerichtet habe, welche künftigen November auf dem hiesigen grossen Theater S. Carlo gegeben werden soll.

Literarische Notizen. Ferario (*Giuseppe*): *Influenza fisiologica e patologica del suono, del canto, e della declamazione sull' uomo, Dissertazione. Milano, da Placido Maria Visaj*, 1825. 88 *S. in* 12. Ist in einem gedrängten und lebhaften Style geschrieben, und des Verfassers Dissertation zu Erlangung der medicinischen Doctorwürde in Pavia. In Betreff der Anwendung der Musik in Nervenkrankheiten, liesst man S. 41 — 43. ein interessantes Beyspiel von einer 17jährigen wahnsinnigen Bäuerin, die im April d. J. in das klinische Universitätsinstitut zu Mailand gebracht wurde, und bey welcher das Guitarrespiel mächtig zur gänzlichen Herstellung beytrug.

Mirecki (*Francesco*): *Trattato intorno agli istrumenti ed all' istrumentazione. Milano, presso Gio. Ricordi* (1825). 20 S. Stich in Querfol. Der Verfasser (ein Pole, derselbe, von dem im letzten Karneval eine neue Oper in Genua verunglückte) liefert hier, laut der Vorrede „ohne alle Prätension" den angehenden Componisten einen Leitfaden auf den verwickelten Wegen der Harmonie; hier (heisst es) werden sie lernen, wie man die Instrumente behandeln und mit Effect anwenden soll; übrigens habe er bey Ausarbeitung seines Werkes mehre Künstler zu Rath gezogen, unter andern auch die Herren Merighi, Rabboni, Iwon, Corrado, Belloli (nämlich den Violoncellisten, Flötisten, Hoboisten, Clarinettisten und Hornisten in der Scala). — In einem Tractate über die Instrumente und die Instrumentation erwartet man doch einiges über die Geschichte der Instrumente, ihren Bau, ihre akustische und ästhetische Beschaffenheit, ihre Eintheilung, ihre Vervollkommnungen u. s. w. zu lesen: allein von alledem ist hier keine Rede. Belehrungen über das Pianoforte, die Orgel, Guitarre, Mandoline, Harmonica u. s. w. fehlen gänzlich. Dafür werden aber die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente durchgegangen, deren Umfang (theils unrichtig), gute und leichte, schlechte und schwere, dumpfe Note (mangelhaft), nebst einigen Arpeggien, Passagen angegeben, und meist mit wenigen Zeilen abgethan. Auf der 7ten Seite liesst man unter der nämlichen Rubrik *Corno inglese o Corno bassetto* (als wenn Englischhorn und Bassethorn dasselbe wäre); dieses göttliche Instrument habe einen Umfang vom kleinen f bis zum zweygestrichenen h. Zum Schlusse folgen auf ungefähr einer Seite einzelne Betrachtungen über alle Orchesterinstrumente. Den Bogeninstrumenten schenkt der Verfasser anderthalb Zeilen, der Flöte eben soviel; ersteres bilden die beste Quartettbegleitung, letztere trägt die Cantilene in der Octave vor u. s. w. Das ist nun ein Tractat über die Instrumente und die Instrumentation! —

Ueberhaupt ist Hr. Cordella, der es sich auch zum besondern Studium machte, die Stimme gut am Clavier zu begleiten, mehr zum Buffostyl geeignet, und daher in seinen komischen Opern weit glücklicher als in den ernsthaften. Ausser seinen Opern hat er eine grosse Menge Messen, Vespern, Motetten, ein Te Deum mit zwey obligaten Chören, mehre Duettini di camera für Sopran und Tenor, auch einzelne Arien, namentlich eine, die in Weigl's *Amor marinaro* eingelegt wurde, componirt.

(Aus dem von Hrn. Cordella dem Ref. Dictirten übersetzt.)

Wien. Musikalisches Tagebuch von den Monaten August und September. Am 6ten August: im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Evakathel und Schwadi*, oder *Die Belage-*

rung von Ypsilon, Carricatur-Oper in zwey Akten von Perinet, mit Musik von Wenzel Müller. Die Direction der genannten Bühne ist durch die fortwährende Unfähigkeit ihres Factotums, des Komikers Raymund, gleichsam gelähmt. Die Verzweiflung greift zuweilen nach excentrischen Mitteln; ein solches war wohl der misslungene Versuch, einen alten, längstvergessenen Ladenhüter, wie diese einem verflossenen Jahrhundert angehörige *Evakathel*, wieder ins Leben zu rufen. Man lacht zwar immer gern, allein die Zeit ändert und modelt alles um, und am wenigsten darf der Posse der Reiz der Neuheit fehlen.

Am 18ten, im Josephstädtertheater: *Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche*, komische Pantomime von Hrn. Occioni; Musik von Kapellmeister Volkert. Eine wahre Bagatelle. Eitel Flick- und Stückwerk.

Am 19ten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Tischl, deck dich!* locales Zauberspiel in zwey Akten von Adolph Bäuerle; Musik von Wenzel Müller. Abermals eine Schattengestalt, die, kaum noch recht wahrgenommen, auch schon wieder verschwand.

Im Theater an der Wien eröffnete Hr. Carl aus München seine Gastvorstellungen mit *den Räubern auf dem Culmerberg*. Es hat nämlich diese Bühne für die nächsten zwey Monate gepachtet und seine Gesellschaft vom Isartortheater hieher geführt; die brod- und gehaltlosen Mitglieder der vorigen Entreprise müssen indessen feyern oder Wien verlassen, wenn sie nicht so glücklich sind, ihre Talente für einen Bettelsold dem neuen Director zu verkaufen. Dieser verspricht, laut Prospectus, ein Théatre des variétés im edleren Sinne: das romantische Schauspiel, das Drama und das feine Lustspiel sollen mit der Local-Posse in bunter Reihe abwechseln; Oper und Ballet sind ausgeschlossen. Der ersten Vorstellung, die nach einer so langen Unterbrechung sehr besucht war, schickte man einen schlauen Prolog voran, welcher das gutmüthige Wiener Völkchen auf seiner schwächsten Seite angriff, indem er ihm viel von Huld, Nachsicht, Kunstsinn, Vaterlandsliebe (Hr. Carl ist ein Eingeborner!), rastlosem Eifer, ewiger Dankbarkeit, Grossmuth gegen Fremde, anspruchloser Bescheidenheit, vertrauungsvoller Hoffnung, Thränen der Rührung etc. vorschwatzte. Die Zwischenzeit des Umkleidens sollte, nach Verheissung, durch beliebte Musikstücke ausgefüllt werden. Wir erkannten die Ouverturen zu *Semiramis* und *Ser-Marcantonio*, von einem schwach besetzten Orchester kraftlos vorgetragen, und entstellt durch die Lücken, welche die fehlenden Instrumente machten. Am Schlusse des Stückes, welches, obgleich früher schon besser gegeben, doch im Ganzen gut zusammenging, wurde sogar als Zugabe ein spannenlanger Chorus abgesungen. Das Publikum übte Gastfreundschaft und war im hohen Grade tolerant. Die öffentlichen Urtheile darüber — wie der böse Leumund meint, durch Freybillets gewonnen — finden alles ganz vortrefflich; die Patrioten schimpfen aus vollem Halse; die gemässigte Partey hält's mit dem Spruche: „Neue Besen fegen gut;“ die jungen Herren freuen sich über die neuen Gesichter, und die Bedächtigen rufen: Finem laudi! Die Zeit wird entscheiden, wer Recht hat. Für den Fall, dass die Speculation nicht mehr rentirt, ist bereits im Pachtcontracte gesorgt, denn dieser kann von drey zu drey Tagen gekündet werden.

Am 20sten, im Josephstädtertheater: *Der Freyschütz*. Also dort hinaus muss man wandern, um in dem sonst an Musik so überreichen Wien endlich wieder einmal eine Oper zu hören! Das Unterste wird nach Oben gekehrt. Die kleinste Bühne der grossen Kaiserstadt wagt sich an Webers Meisterwerk, und das Wagstück gelingt. Hr. Hensler hat schon durch das allgemeine Bedürfniss halb gewonnenes Spiel; wenn beschränkte Kräfte mit wahrer Uebereinstimmung zusammen wirken, so verdient schon der gute Wille gerechte Anerkennung, um so mehr eine Kunstleistung, welche jede Erwartung übertraf. Schon die Ouverture, fleissig eingeübt und feurig vorgetragen, riss zur Begeisterung hin, so dass sie wiederholt werden musste; alle folgenden Musikstücke, ohne Ausnahme, theilten den Jubelbeyfall. Dem. Heckermann war in jeder Hinsicht eine liebliche Agathe; Mad. Dunst (Aennchen), die Herren Huber (Cuno), Kreiner (Max), Dunst (Caspar) sparten weder Fleiss noch Mühe; das Orchester und die Chöre schienen neu belebt von der ergreifenden Tondichtung; die Scenerie in der Wolfsschlucht ging höchst prompt zusammen und gereicht dem Erfindungsgeiste des Maschinisten zur wahren Ehre.

Am 23sten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Der goldene Fächer*, oder: *Harlequin als Schmetterling*, grosse Zauberpantomime von Raimoldi, mit Musik von Volkert, und: *Antonius und Cleopatra*, Posse von A. von Kotzebue,

die Musik ein Quodlibet aus mehren beliebten Opern. — Mag mit ähnlichen Ephemeren vorübergehen!

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Die Schweizerfamilie.* Dass dieser sentimentale Stoff dem hiesigen Publikum weniger zusagen würde, als der volksthümliche *Freyschütz*, war allerdings vorauszusehen; dennoch ist jene Oper, worin besonders Dem. Heckermann als Emmeline glänzte, eine wahre Bereicherung des Repertoires, und wird fortwährend gern gesehen werden.

Am 28sten, ebendaselbst: *Der Bär und das Kind*, Melodram, mit Musik von Gläser; neu in die Scene gesetzt. Wurde den Gallerien als Sonntagsleckerbissen aufgetischt, und schien den Gästen zu behagen.

Am 31sten, im Theater an der Wien: *Fausts Mantel*, oder: *Staberl in floribus*, Zauberspiel in drey Aufzügen, mit Musik, d. h: es wurden von einer Hand voll Choristen etliche lustige Melodieen im $\frac{2}{4}$ und $\frac{6}{8}$ Tact, und von Hrn. Carl komische Verse auf die Melodie: Schöne Minka halb declamirt, halb abgesungen. Uebrigens ist Hrn. Bäuerle's Posse ganz dieselbe, wie wir sie seit Jahren aus der Leopoldstadt kennen; nur *die Fledermaus* hat sich in den von Hrn. Carl auch im Auslande zu einer gewissen Celebrität gebrachten *Staberl* verwandelt.

Am 1sten September, im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Das Gespenst auf der Bastey.* — *Raymunds* Suppleant, Hr. Lang zog sich mit Ehren aus der Affaire. Das Ganze ist aber doch allzuverbraucht.

Am 3ten, im Josephstädtertheater: *Joko, der brasilianische Affe*, Schauspiel mit Gesang und Tanz in zwey Akten, dem französischen Drama gleiches Namens frey nachgebildet von Carl Meisl; Musik von Hrn. Platzer. — Uns ist nur die gewaltig sentimentale, hyperromantische Novelle bekannt; der Modellirer glaubte vermuthlich, seinen Stoff durch locale Späße zu würzen; er hat ihn aber versalzen. Der menschenfreundliche, wohlthätige, grossherzige Pavian ist verblichen und unter Schlangengezisch zur Ruhe gebracht worden. Was die Musik betrifft, so begegneten uns lauter alte Bekannte.

Am 10ten, im Theater an der Wien: *Der Kampf mit dem Drachen*, historisch-romantisches Schauspiel in vier Aufzügen; nach Schillers Ballade und Vertots historischen Annalen, von Cäsar Max Heigel; Musik von Röth, königl. bayerischem Hofmusikus (letztere höchst unbedeutend); Zwischensymphonieen, nebst zwey Chören der Rhodiser Ritter. Wahrscheinlich versprach sich der Unternehmer von diesem Schaustücke grosse pecuniäre Vortheile; allein der Erfolg war nichts weniger als günstig, wiewohl der greuliche Lindwurm (ein Erbstück aus der *Palmyra*) im Angesichte der Zuschauer zu Pferde und mit Beyhülfe eines Bullenbeisserpaares erlegt wurde.

Am 12ten, im Josephstädtertheater: *Die Glocke*, Schauspiel mit Chören in vier Aufzügen; Musik von Léon de Saint Lubin. — Nicht Schillers *Glocke*, sondern ein klangloser, verunglückter Guss. Das Machwerk ertönte nur einmal, und nimmer wieder; es zersprang so wie es aus der Form kam.

Am 15ten, im Leopoldstädtertheater: *Der lustige Fritz*; und

am 16ten, ebenfalls auf dieser Bühne: *Johann von Wieselburg*; zwey alte, neu in die Scene gesetzte Stücke, welche einst ihre Schuldigkeit thaten, gegenwärtig aber die Jugendblüthe abgestreift haben und ein runzelvolles Antlitz weisen. Man sollte dergleichen emeritirte Veteranen auf ihren Lorbeern ruhen lassen.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: *Die Krähwinkler in der Residenz*, Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, als Fortsetzung der beliebten *Menagerie* und *optischen Zimmerreise*; Musik von Kapellmeister Gläser; zum Vortheil des Hrn. Regisseur Hopp, welcher als Gerichtsdiener Wenzel Präsprietprätprzek durch den ihm so ganz mundrechten böhmisch-deutschen Dialekt seine Gönner noch mehr amusirt haben würde, wenn das angewandte Mittel nicht ein schon gar zu oft aufgewärmter Scherz wäre, der nunmehr seinen Zweck zu verfehlen beginnt. Indessen sprach das Ganze (wiewohl nichts als eine dürftige Veränderung eines zum Gassenhauer herabgesunkenen Thema's) noch so ziemlich an, wozu einige Localitäten — der Prater mit seinen zahlreichen Volksbelustigungen, das Innere dieser Bühne, im verjüngten Maassstabe vorgestellt — vielleicht das Meiste beytrugen. Die Musik ist für die Menge. In dem darin vorkommenden Concerte haben Dem. Heckermann und Hr. Kreiner das grosse Duett aus Rossini's *Armida* zum Besten gegeben. Wer dieses effekt- und melodieenreiche Tonstück nicht von einer Colbran, Fodor, Schütz und Sonntag, von einem David, Rubini, Jäger und Haizinger gehört hatte, konnte hier befriediget werden. —

Am 19ten, im Theater an der Wien:

Der Kopf von Eisen, oder: *der Flüchtling*. Schauspiel in drey Aufzügen, nach dem Französischen von Carl Schall; Musik von Riotte. Ist schon vor geraumer Zeit unter einem andern Titel über die Bretter gegangen, ohne eine Sehnsucht nach seinem Wiedererscheinen zu hinterlassen. Die winzigen Chöre erinnern recht lebhaft an die gerade in den Chören einst so ausgezeichneten Kunstleistungen dieser Bühne. — Die Carl'sche Gesellschaft hat mit diesem Tage die erste Hälfte ihrer Gastspiele beendigt; bis jetzt sind alle ihre Vorstellungen ernsten Inhaltes durchgefallen, und nur die Burlesken, wie Staberl, haben angezogen: ein warnender Fingerzeig, wie weit die vorhandenen Kräfte ausreichen.

Am 21sten, im Leopoldstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Die Pagen*, oder: *die unbekannte Braut*, komische Pantomime von Hrn. Rainoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern; und am 22sten, ebendaselbst: die Reprise einer andern beliebten mimischen Vorstellung: *Scheintodt, Spadifankerl und Schildwache auf einem Posten*, oder: *die furchtsamen Streichmacher*; Musik von Kapellmeister Volkert.

Am 25sten, im Theater an der Wien: *Das Abentheuer im Guadarama-Gebirge*, Arabeske von Cäsar Max Heigel; die Zwischenmusiken von Hrn. Röth; mehre Scenen, hauptsächlich aber das Finale, vom Publikum mit so schneidenden Dissonanzen begleitet, dass das Ganze sich nicht wieder hervorgewagt hat.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *Gisperl und Fisperl*, oder: *Alle Minuten etwas Anderes!* Parodie der Zauberspiele, in drey Aufzügen, von Adolph Bäuerle; Musik von Drechsler. Zur Verständlichkeit der beyden Provinzialismen des Titels diene norddeutschen Lesern folgende Erläuterung: unter Gisperl versteht man einen albernen, bornirten Jungen; Fisperl nennt man eine schnippische, naseweise Dirne. Somit kann man sich die Hebel des Stückes vorstellen, und es genüge hinzuzufügen, dass das Publikum Unterhaltung fand und fleissig zum Besuche wiederkehrt. Die Musik ist unschuldig daran.

Miscellen. Bey der diessjährigen Prüfung des Conservatoriums haben sich folgende Zöglinge rühmlichst ausgezeichnet: auf der Violine: Hr. Ernst, in Variationen von Mayseder; auf der Hoboe: Hr. Uhlmann, in Variationen von Vogel (?) — auf dem Fagotte: Hr. Esler, in Variationen von Kummer; — auf der Flöte: Hr. Hirsch, in einem Rondeau von Romberg; — auf der Clarinette: Hr. Herzog, in einem Concertino von Carl Maria v. Weber. Von den Schülerinnen Tewils und Emmering wurde ein Duo aus Rossini's *Bianca und Falliero*, von der Gesammtmasse der Soprane und Alte ein Vocalchor von Eybler, und von den Instrumental-Eleven die Ouverturen zur Zauberflöte, und zum Nachtlager in Granada (von Umlauf) wahrhaft beyfallswerth ausgeführt. Wenige Tage früher fand in Gegenwart des Protector's dieser vaterländischen Lehranstalt, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich, eine kleine Vor-Prüfung Statt, bey welcher dieselben Hauptsätze vorgetragen wurden und mit deren Resultaten der erlauchte Kunstfreund in einem sehr schmeichelhaften Schreiben an den Präses-Stellvertreter, Hrn. Hofrath von Kiesewetter, die vollste Zufriedenheit äusserte.

Kurze Anzeige.

Cotillon à la Jean de Paris, pour le Pianoforte par Theodor Gaede. Berlin, au Magazin d'objets d'Arts, de Geogr. et de Musique. (Pr. 6 Gr.)

Eine Reihe von achtzehn Clausen. Nun sind aber in der ganzen Oper *Johann von Paris* nur einige zum Tanze sich schickende, hübsche Melodieen: da hat nun der Verf. auch Höchstunbedeutendes und gar nicht Tanzgemässes zusammengerafft, so dass sich die meisten Clausen trocken und lahm hinschleppen, bis dann einmal wieder eine jener passenderen Melodieen kömmt. Da das so ist, könnte Boieldieu das: à la Jean de Paris, auf dem Titel, für Satyre nehmen. Auf diesem Titel sitzt übrigens auch Jean mit der Guitarre leibhaftig; oder ist es der Page, der seit Erscheinung der Oper freylich etwas älter geworden ist?

(Hierzu die musikalische Beylage No. V. und das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Aus Süssmayers Ballet: il Noce di Benevento
(die Zauberschwestern vom Benerventerwalde).

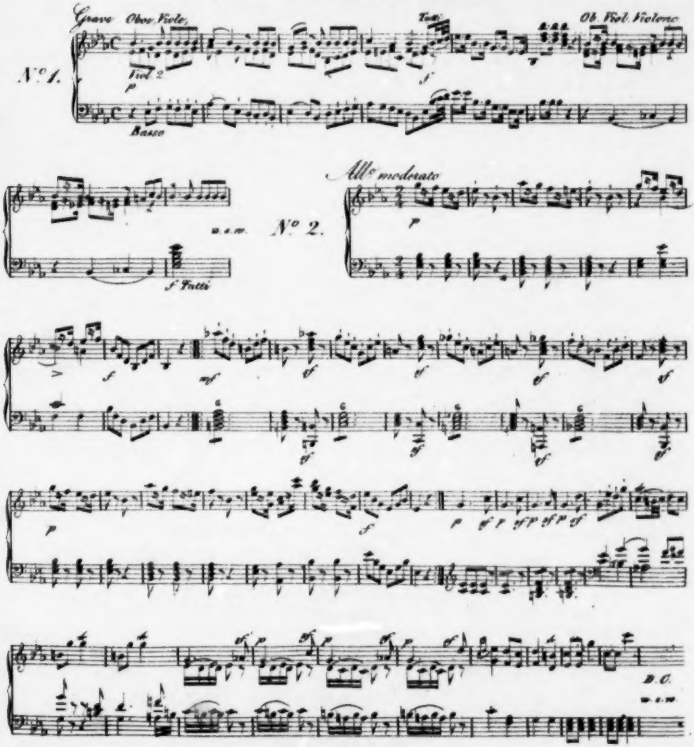

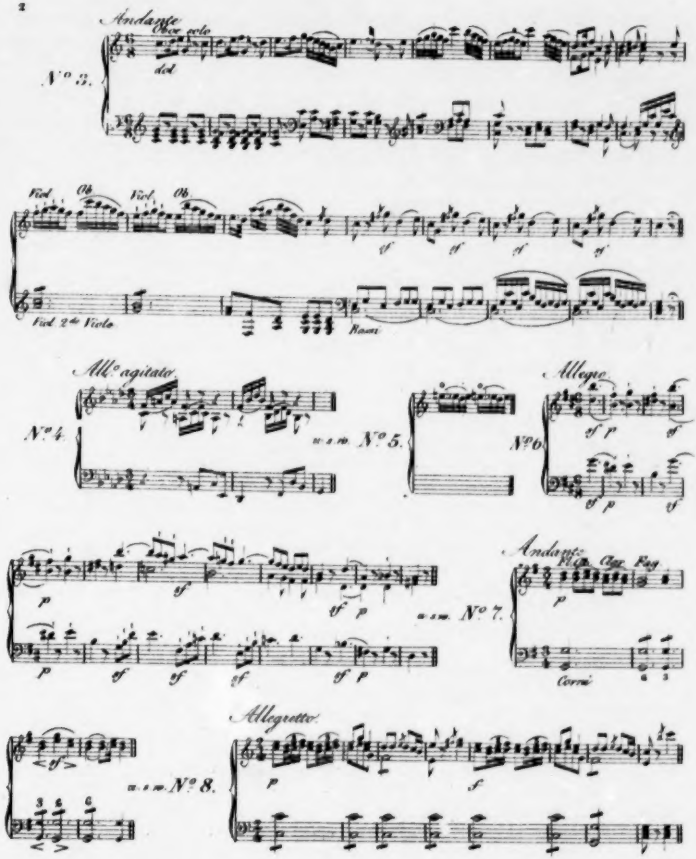
Andante
Oboe solo
dol
N° 3.
Vcl.
Ob
Vcl.
Ob
f
ff
sf
sf
Vcl. 2de Viole
Fagot
All° agitato
N° 4.
u. s. w.
N° 5.
N° 6
Allegro
sf p
sf
sf p
sf
p
sf
sf p
u. s. w.
N° 7.
Andante
Ob.
Clar.
Fag
p
Corni
Allegretto
N° 8.
p
f

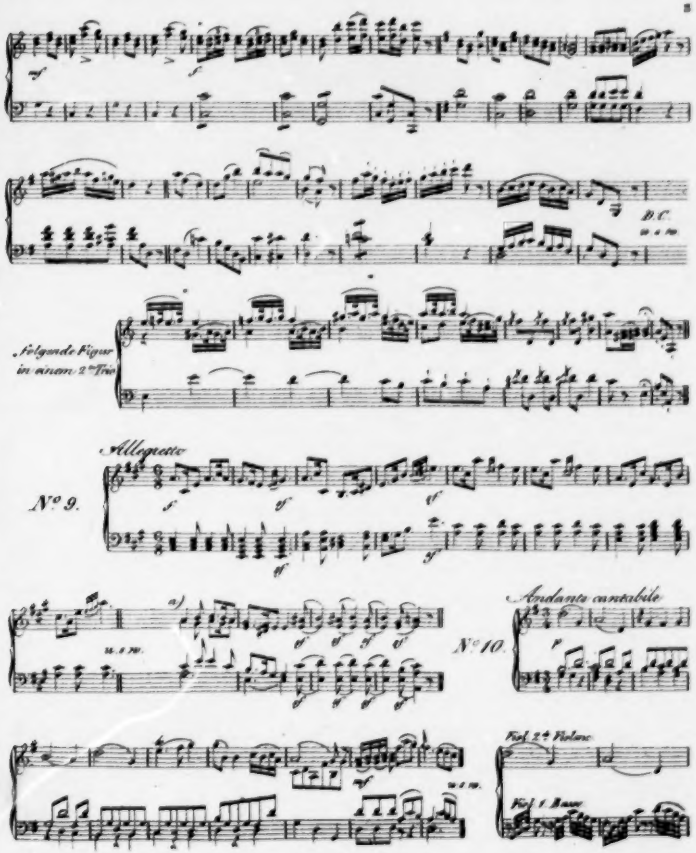
D.C.
Folgende Figur
in einem 2ten Trio
Allegretto
N° 9.
a)
N° 10.
Andante cantabile
Viol. 2da Violine
Viol. 1 Basse

fseres Gebiet in der letztern als in der ersten habe *). Jene lost sich durch musikalischen Ausdruck in Wehmuth auf, die so verstärkt sich durch Gesang und Spiel. Auf dem Theater ist dies besonders wichtig. Hier kann der Ausdruck einer *lange* dauernden Spannung des Gemuths (in Molltonen) oder Niederschlagung desselben wegen der *nähern* Beziehung des leidenden Subjekts auf uns und weil dessen Empfindungen von der natürlichen, affektlosen oder Freude suchenden Stimmung der Zuhörer sich zu weit entfernen, nicht anders als widrig seyn: er mus quälen statt zu ergotzen. Daher sind auch Durtone die herrschenden, und wer konnte wohl eine Oper aus lauter Molltonen ertragen? **) — Leichter ginge dies mit einer aus lauter Durtonen, weil sie weniger das Volk als den Kenner ermüdet ***). — Endlich gründet sich das Wohlgefallen an komischen Operetten auch darauf, dafs hier (nämlich in den wirklich komischen Stellen) die Musik einen grofsen Einfluss auf die Sinnlichkeit behauptet, ohne diesen so merklich zu machen, wie es beym Ausdruck andrer Dinge geschieht. Man nehme z. B. die feine Schattirung der Affekte, welche die Tonkunst bey höheren Sujets darstellen soll. Ist diese getreu und schön, so verdunkelt die Musik die übrigen Künste, oder reizt diese zum Kampf mit ihr, welches die Aufmerksamkeit zu sehr vertheilt. Ist sie nicht wahr, so weifs weder der Kenner noch das Publikum, was sie mit der Musik machen sollen, und empfinden bey einer Komposition Langeweile, die vielleicht ohne Worte oder in Verbindung mit einem andern Text gefallen hatte. Bey der komischen Oper hingegen hat der Komponist — dem *Anscheine* nach — eine leichtere und sichere Arbeit. Er darf sein Werk getrost einem mittelmäfsigen Orchester und eben solchen Sängern überlassen, weil das Publikum in diesem Fall den letztern eher einen kunstlosen Gesang als eine schlechte Aktion verzeihen wird. Auch mufs er jeden Anstrich des Gelehrten und Gesuchten vermeiden, wenn er sein Ziel erreichen will. — Kein Wunder also, dafs man das leicht *scheinende* für wirklich leicht hält, dafs also die komische Muse so fruchtbar unter uns geworden ist! — Was braucht es nun eines feinen ästhetischen Gefühls, wozu Kenntnifs der Dichtkunst, wozu tiefe Theorie der Musik? — Ein Sujet, das zu platten Späfsen und zu mannigfaltigen Dekorationen Gelegenheit giebt, mit Walzermelodien übergossen, das ist zur komischen Oper genug. — — Mag die Muse immerhin ihr Antlitz verhüllen: man spottet ihres Zartgefühls, denn die rohe Menge ist ja selbst durch Thaliens Priester zur Ausübung des Kunstrichteramts eingeladen, und der gemächliche oder nur nach jauchzendem Beyfall ringende Künstler weiset die Vorwürfe des geschmackvolleren Kenners damit ab: dafs sich wider den Strom nicht gut schwimmen lasse. — Eitle Entschuldigung! — Denn ist das Komische etwa nicht auch Gegenstand der *Kunst*? und darf man diese mit der blofsen Natur verwechseln? soll sie sich mit einem barocken Gemengsel von halb tragischen halb komischen Darstellungen abspeisen lassen? und mufs denn die Musik auf dem Theater entweder *alles* seyn, oder im Gegentheil hinter der Dekorationsmahlerey zurückstehen? — — Aber es scheint, als wenn die Deutschen, welche ehedem den Verstandesgenufs

*) Schon der innere Mechanismus der Tonkunst führt darauf hin, z. B. dafs die erste *natürlichere* Ausweichung der Molltöne in die Durtonleiter der Mediante geschieht. Ferner die Regeln dafs frey eintretende Dissonanten nur in gewissen Fällen erlaubt sind, — dafs ihre Auflösung nicht zu lange aufgehalten werden darf, u. dgl. m. — d. Verf.

**) Gluks Opern tragischen Inhalts werden daher im Durchschnitt nur bey Franzosen und gebildeten Deutschen Enthusiasmus erregen, und so lange sich unser Nationalcharakter nicht verändert, werden Stücke, wie die *Zauberzither* oder das *Sonnenjungfrau*-Theaterkasten-mäßige Sujets, als eine *Iphigenie*, da die letztere ohnehin nur auf den besseren Bühnen gegeben werden kann. d. Verf.

***) Beweise liefern Wenzel Mullers Produkte. — Auch giebt es sogar grofse Opern der Art, z. B. *Dario* von *Alexander*, die man in Berlin spottweise die *Oper aus D dur* nannte. d. Verf.

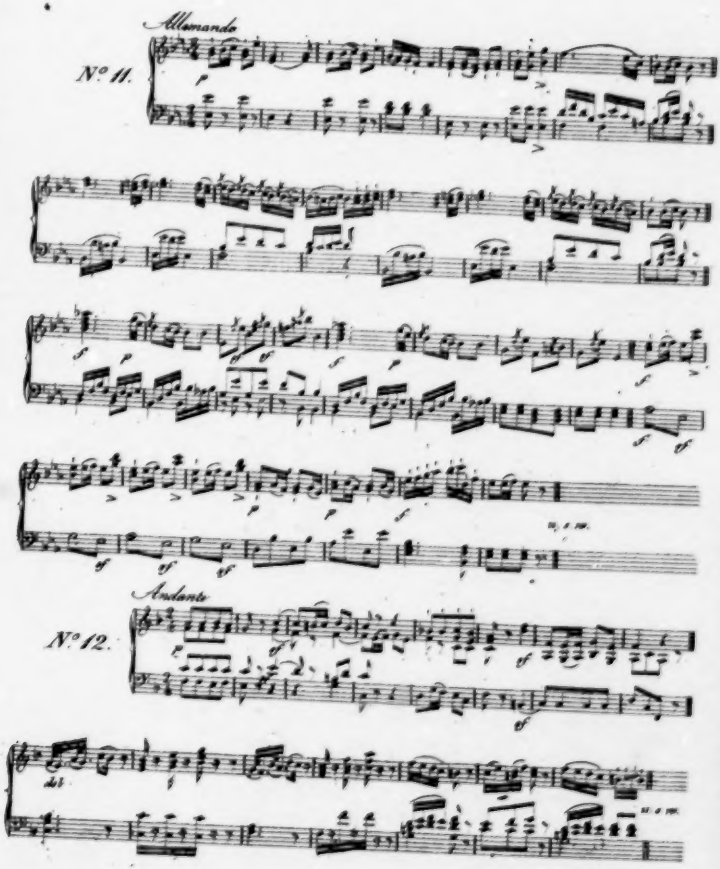
Allemande
N° 11.
Andante
N° 12.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № IX. 1825.

Bekanntmachung.

Die neue Musikalien-Handlung des Fr. Wilh. Ewert in Danzig empfiehlt sich sämmtlichen auswärtigen Herren Verlegern zum Verkauf von Musikalien in Commission, und verspricht die billigste und reellste Behandlung. Ueber deren Solidität werden die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig jede Anfrage genügend beantworten.

Gesuch.

Für das Orchester der öffentlichen Concerte in Basel wird ein guter Violoncellspieler zu engagiren gewünscht. Bey der Mässigkeit des Gehalts wäre es indessen nöthig, dass derselbe noch auf einem andern Instrumente und namentlich auf dem Klavier Unterricht geben könnte. Nähere Auskunft ertheilt der dortige Musikdirector J. Tollmann, an den man sich franco zu adressiren erauchet wird.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig in der Michaelis-Messe 1825 erschienen sind:

Für Orchester.

Lindpaintner, P., Ouverture de la Tragédie Paria. Op. 51. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Maurer, L., God save the king, varié pour le Violon avec Orchestre. Op. 35. . . . . 1 Thlr.
— Adagio et Rondeau p. Violon avec 2 Vlons, Alto, Flûte, Basse et Cor. Op. 34. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Arnold, C., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
de Chrząstowski, P., 3 Polon. pour Violon conc. avec Violoncelle, Alto et Basso. Op. 3. 12 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 3 Duos p. 2 Violoncelles (d'une difficulté progressive). Oeuv. 75. 1 Thlr. 16 Gr.
Sörgel, F. W., 2 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 21. Liv. 1. . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Liv. 2. . . . . 20 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H. Concerto p. Clarinette avec Orch. Op. 28. . . . . 2 Thlr.
— Exercices amusans pour la Clarinette. Op. 30. 1 Thlr.
Dotzauer, J. J. F., Concerto p. la Flûte avec Orchestre. Op. 76. . . . . 2 Thlr.
Fürstenau, A. B., Concerto pour la Flûte avec Orch. Op. 33. . . . . 2 Thlr.
— le même avec acc. de Pianoforte. . . . . 20 Gr.
— Var. brillantes sur un Thème de Préciosa, pour la Flûte avec Orchestre. Op. 34. . . 2 Thlr.
— le même avec acc. de Pianoforte. . . . . 20 Gr.
Lindpaintner, P., Romance et Rondeau p. le Cor de Chasse avec acc. de l'Orchestre. Oeuv. 48. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie, Var. et Rondeau pour 2 Cors de Chasse et Pianoforte. Oeuv. 49. . . . . 1 Thlr.
Müller, Fr., Etudes pour la Clarinette. L. 1. . . 12 Gr.
Picchianti, Trio p. Flûte, Clarinette et Basson. 16 Gr.
Rossini, J., Variat. p. Clarinette avec Orch. . . 1 Thlr.
— les mêmes avec acc. de Pianof. . . . . 12 Gr.
Tulou, 5e Concerto pour Flûte avec Orchestre. Oeuvr. 37. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Für Pianoforte.

Arnold, C., Gr. Sextuor pour Pianoforte avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse. Op. 23. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Gr. Sextuor arr. en Sonate pour Pianoforte à 4 ms. par l'Auteur. . . . . 2 Thlr.
de Chrząstowski, Variations p. le Pianoforte. Op. 4. . . . . 12 Gr.
— Polonaise pour le Pianoforte. Op. 2. . . . 4 Gr.
Duvernoy, F. B., Polonaise brillante p. l. Pianoforte, No. 2. . . . . 12 Gr.
Hartknoch, C. Ed., Exercice pour Pianoforte en double-touches (Doppelgriffe). Oeuv. 5. . 6 Gr.
— Gr. Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 4. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Köhler, H., Air favori: „O Pescator dell' onda" var. pour Pianoforte et Flûte. Op. 139. 12 Gr.
Lobe, C., 2d. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 9. . . 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., Quintuor, arr. en gr. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle par J. H. Clasing..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Gr. Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle arr. d'après le Quatuor. Op. 35. par J. H. Clasing. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G. Quintetto. (No. VIII.) Op. 24. arr. p. le Pianof. à 4 mains par Hüttner. 1 Thlr. 16 Gr.
— Quintetto (No. IX.) arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 25..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Sonate pour le Pianoforte à 4 ms. arr. d'un Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 26..... 2 Thlr.
— do. do. Oeuv. 27. 2 Thlr.
Richter, W., Divertissement pour le Pianoforte et Cor ou Violon. Oeuv. 6..... 16 Gr.
Schwenke, C., Sonate pour le Pianof. à 4 ms. Op. 10..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Sonatine pour le Pianof. à 4 ms. Op. 11. 16 Gr.
— Divertissement pour le Pianoforte à 4 ms. Op. 12. Liv. 2..... 16 Gr.
Siegel, D. S., Variat. p. le Pianoforte sur une Cavatine de l'Opéra la Gazza ladra. Op. 38 12 Gr.
Sörgel, F. W., 6 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 22..... 12 Gr.

Aprile, D., G., Exercices pour la Vocalisation à l'usage du Conservatoire de Naples avec Acc. de Pianoforte..... à 2 Thlr.
Bach, J. S., Fugue pour l'Orgue arr. p. Pianof. à 4 mains par C. Kegel. No. 1..... 10 Gr.
— P., W., Fugue pour l'Orgue arr. p. Pianof. à 4 mains par C. Kegel. No. 1 ..... 10 Gr.

Für Gesang.

Angely, L., Sieben Mädchen in Uniform, Vaudeville in einem Aufzug, nach dem französischen von Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Klavierauszug..... 2 Thlr.
Berger, J., 6 Lieder mit Begl. des Pianoforte. 1 Thlr.
Gabrielsky, W., 8 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 77.. 16 Gr.
Neithardt, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. 55stes Werk..... à 16 Gr.
Onslow, G., Der Alcade von Vega, Oper, im Klavier-Auszug, mit französ. und deutschem Texte..... 2 Thlr. 12 Gr.
Otto, E. J., 5 Lieder für eine Sopranstimme mit Pianofortebegleitung..... 1 Thlr.

Unter der Presse:

Händel, G. F., Athalia, geistl. Drama im Klavierauszuge von J. H. Clasing..... 5 Thlr.
v. Beethoven, 8te und 6te Sinfonie, in Partitur.

Neue Musikalien des Verlags von H. A. Probst in Leipzig.

Lindpaintner, P., trois gr. Trios pour Violon, Alto et Violoncelle. Op. 52. No. 1. 1 Thlr. 16 Gr.
Alday, F., Vingt-huit Etudes pour le Violon. Op. 4. Liv. 1..... 1 Thlr. 8 Gr.
Pixis, J. P., Grandes Variations milit. pour deux Pianof. avec Orch. (ad lib.) Op. 66. 1 Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B., Mélange d'Airs favoris de l'Opéra: Il Crociato in Egitto, pour le Pianoforte.. 12 Gr.
Czerny, C., „Es ritten drey Reiter zum Thore hinaus, Ade!" Air allemand varié pour le Pianoforte. Op. 91..... 1 Thlr.
Kalkbrenner, F., Introduction et Rondeau sur l'air français: „Filles du Hameau" pour le Pianoforte. Op. 31..... 12 Gr.
— Esquisse musicale. Thème écossais tiré de Read Gountlet de W. Scott, p. le Pianof. Op. 74 12 Gr.
Moscheles, J., Impromptu martial sur l'air anglais: „Revenge he cries," pour le Pianoforte. Op. 65..... 12 Gr.
Pixis, J. P., Exercices ou Forme de Valses pour le Pianoforte. Op. 80. Liv. 1..... 12 Gr.
Czerny, C., deux gr. Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 94..... 20 Gr.
Mühling, A., Rondoletto pour le Pianof. à 4 ms. 8 Gr.
Huldigung der Freunde. Neue Sammlung ausgewählter Mode-Tänze für das Pianoforte. 2tes Heft. No. 11 bis 20..... 1 Thlr. Enthält Polonaisen, Walzer, Ecossaisen etc. von Spohr, Beethoven, C. M. v. Weber, Kalkbrenner, Pixis u. a.
— Daraus jede Nummer einzeln..... à 3 Gr.

Der Unterschriebene zeigt hiermit an, dass er sein

System der Harmonie und Tonsetzkunst

und die von ihm erfundene

Methode des musikalischen Unterrichts,

jedes in einem besonderen Buche binnen 4 Monaten herausgeben wird.

Berlin, den 1. October 1825.

Joh. Bernh. Logier.

Den Verlag obigen Werkes habe ich übernommen, und bitte vorläufige Aufträge darauf postfrey an mich gelangen zu lassen.

W. Logier,
Buchhändler daselbst.

So eben ist erschienen und in allen deutschen Buchhandlungen zu haben:

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Franz. der Frau von Bawr, frey bearbeitet von Aug. Lewald. Mit Kupfer und Musikblatt. 8. Nürnberg, bey Haubenstricker. Velindrkp. geh.... 1 Thlr. 3 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. **No. 44.** 1825.

Nachrichten von einigen (theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen) neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente. Gesammelt von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung der in der allg. mus. Zeitung 1821, No. 23, 1822, No. 11 und 1824, No. 30 enthaltenen Aufsätze.)

In England haben Patente erhalten:

Joh. Rogerson-Cotter (von Castle-Magnor in der Grafschaft Cork,), für Verbesserungen an Blasinstrumenten, am 9. October 1823.

Will. Gutteridge, Musiker und Landaufseher (Deanstreet, St. Finbarns, County of Cork), am 29. Januar 1824, für Verbesserungen an der Clarinette (in Hinsicht auf die Stellungen der Klappen). Beschrieben und abgebildet im *London Journal of Arts*, Febr. 1825, p. 74, und aus diesem in *Dinglers polytechn. Journal*, B. XVII. H. 1. S. 95.

Thomas Howell, am 10. May 1824, für eine Art des Saitenhalters (tail-piece) bey Geigen, Bratschen, Violoncells und Contrabässen.

Henry Smart, Pianofortemacher (Berners-Street, Parish St. Mary-le-Bone, Middlesex), für Verbesserungen an Pianofortes, am 24. Jul. 1824. Beschreibung und Abbildung findet sich in *London Journal of Arts*, N. 51, S. 187, und aus diesen in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVII. H. 4. (Aug. 1825.) S. 453. Es betrifft einen (etwas zusammengesetzten) Mechanismus, um zu verhindern, dass an aufrechtstehenden Pianofortes die Hämmer nicht an die Saite noch einmal anschlagen. (Von seinen Erfindungen, besonders von seiner schon in der allg. mus. Zeitung 1824, N. 50, S. 811. von mir erwähnten Vorrichtung, um an tafelförmigen Pianofortes das Zusammenziehen des Holzes und die dadurch veranlasste Verstimmung der Saiten vermittelst eines Rahmen von Gusseisen zu verhindern, wird auch im *Quarterly musical magazine and Review*, N. XVII. p. 65. Nachricht gegeben.)

Will. Wheatstone, Musikhändler, (Jermyn-street, Parish St. James, Middlesex) für Verstärkungen der Töne an Pianofortes, Orgeln und Euphonen *) am 29. July 1824. Nachrichten davon finden sich im *Technological Repository, by Thomas Gill*, N. LXVII. nov. 1824, p. 290, und aus diesem in *Dinglers polytechn. Journal*, B. XVI. H. 1. S. 83. Die äussere Oberfläche wird, soviel als möglich, mit Gestellen von Holz oder einem andern schicklichen Material bedeckt, durch welche mit Verbindung und Verstärkung Querbalken gezogen sind. Diese Gestelle müssen zu beyden Seiten mit dünnen elastischen schwingenden Substanzen, die dicht über denselben angezogen sind, bedeckt werden; z. B. Pergament, Papier, oder irgend eine Art von Zeug. Sie müssen, so nahe als möglich, an den Saiten oder Pfeifen angebracht werden, um die Schwingungen mit Beyhülfe des Resonanzbodens aufzunehmen. Nach der verschiedenen Beschaffenheit der Töne kann der Ueberzug dicker oder dünner seyn. Auch werden hier und da Löcher unter rechten Winkeln angebracht, um den Ton von den schwingenden Flächen mit vermehrter Wirkung in die äussere Luft gelangen zu lassen. Diese Löcher werden auch an der äussern Oeffnung mit trompetenartigen Mündungen, von der Länge eines Zolles und darüber, versehen, oder auch mit Hohlstücken oder Röhren, die mit mehren dieser Löcher in Verbindung stehen und mit Oeffnungen an den Enden, Seiten, oder Vorderstücken versehen sind. Auch soll es zuweilen gut seyn, in derselben Absicht andere Löcher inwendig in dem Gestelle anzubringen, die mit dem Innern des Instruments in Verbindung stehen und denen an der Aussenseite ähnlich sind. (Vorrichtungen dieser Art scheinen mir

*) Ob das, was dort Euphonon genannt wird, mit meinem Euphon Aehnlichkeit habe, oder was es sonst seyn möge, weiss ich nicht. Wer Kenntniss davon hat, theile sie doch mit.

viel zu gekünstelt und zu unzuverlässig zu seyn, als dass man sie zur Nachahmung empfehlen könnte.)

J. Shaw, Pächter zu Milltown (Glossow, Derbyshire), auf Querfederschieber zu Trompeten, Hörnern und anderen dergleichen Blasinstrumenten, am 7. October 1824. Beschrieben und abgebildet im *London Journal of Arts*, May 1825, S. 299, und aus diesem in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVII, H. 5. S. 292.

Peter Erard (Great Marlboroughstreet, Middlesex), auf Verbesserungen an Pianofortes, mitgetheilt von einem im Auslande wohnenden Fremden am 5. Januar 1825.

Goldsworthy Gurney, Wundarzt (Argylestreet, Hanovresquare, Middlesex), auf ein Tasteninstrument, auf welchem man die Töne halten und verstärken oder verändern kann, am 11. Januar 1825. (Wird vermuthlich eine Art des Clavicylinders seyn.)

Francis Melville, Pianofortemacher (Argylestreet, Glasgow in Schottland), auf ein Verfahren, tafelförmige Pianofortes vor den nachtheiligen Folgen der Spannung der Saiten zu schützen, am 18. Jan. 1825.

Georg Aug. Kollmann, Professor der Musik (Friary, St. James Palace, Middlesex), für Verbesserungen im Bau der Pianofortes, am 26. Februar 1825.

Nach mehren Zeitungen, unter andern der *Frankfurter Oberpostamtszeitung* und dem *Journal de Francfort* vom 11. September 1825, hat ein Einwohner von London, der sich seit 15 Jahren mit Akustik beschäftigt (und, wenn seine Sache sich als gut bestätigt, wohl verdient, mit Ehren genannt zu werden), ein Mittel gefunden, die Töne eines Instrumentes, oder eines ganzen Orchesters auf eine grosse Weite durch metallene Drähte fortzuleiten, die mit einem mitten in einem Zimmer befindlichen Ringe in Verbindung stehen, an dem eine Guitarre befestigt wird. Man hört die in grosser Entfernung hervorgebrachten Töne so, als ob sie in der Höhlung des Instrumentes erregt würden, und die Täuschung soll so vollkommen seyn, dass einige Kunstverständige geglaubt haben, es sey ein Mechanismus in der Guitarre verborgen. Der Erfinder behauptet, dass der Schall dadurch mehre (englische) Meilen weit könne geleitet werden. Er soll auch noch andere Vorrichtungen erfunden haben, die auffallende Wirkung thun. (Die Sache scheint glaublich zu seyn und weitere mannigfache Untersuchungen zu verdienen, da allerdings durch feste Körper, besonders, wenn ihre Gestalt draht- oder stabförmig ist, der Schall weit stärker und schneller, als durch die Luft, fortgeleitet wird, worüber ich in meiner *Akustik*, §. 224 bis 227, mehr gesagt, und auch die Verhältnisse der Geschwindigkeit, mit welcher der Schall durch diese Körper fortgeleitet wird, zuerst angegeben habe. Wenn nun an einer zur Fortleitung des Schalles schicklich eingerichteten Vorrichtung von Drähten, eine Guitarre oder sonst etwas den Schall sehr verstärkendes angebracht wird, so ist wohl zu vermuthen, dass die Töne eines Instrumentes oder Orchesters dadurch in einer grossen Entfernung können hörbar gemacht werden.)

In Frankreich haben Patente erhalten:

Brouet und Clement, auf 5 Jahre, für eine Art von Steg, um die Saiten der Violoncells, Bässe und Guitaren in gleicher Stimmung zu erhalten, am 5. Juny 1824.

Klopfer-Dufaut zu Lyon, auf 5 Jahre, für neue Mechanismen am Pianoforte, am 31. Januar 1815.

Im *Bulletin de la société d'encouragement*, No. 241, und aus diesem in *Dinglers polytechnischem Journale*, B. XVI. H. 1. S. 34, findet sich ein Bericht von Francoeur, im Namen des Ausschusses der mechanischen Künste, über Musikpulte der Herren Puyroche und Wagner, Neffen des vorigen, bey welchen das Umwenden der Noten vermittelst eines Fusstrittes geschieht. Es sind 2 verschiedene Arten, die beyde auch abgebildet sind. Das Musikpult von Puyroche wird für sehr sinnreich und für ein elegantes Meubel, das von Wagner aber für einfacher, sicherer, bequemer und wohlfeiler erklärt.

Für den Oesterreichischen Staat haben Patente erhalten:

Jos. Premberger in Wien, für eine Erfindung, auch an schwachen Pianofortes durch eine eigene Art, die Saiten zu befestigen, den Bass stärker zu machen. Von seinem aufrechtstehenden 4 Fuss hohen Pianoforte, welches er Sireuium nennt, findet sich Nachricht in der zu London erscheinenden musikalischen Zeitschrift *Harmonicon*, Febr. 1825, p. 28. Nach dem *Morgenblatte* 1825, No. 145, hat sein 15jähriger Sohn sich darauf mit Beyfall hören lassen. (Man sollte nur nicht jeder Sache, die nur eine Abänderung oder Verbesserung einer schon vorhandenen ist, einen ganz neuen Namen geben wollen. So hat man schon manchen Abänderungen des Pianoforte neue Namen gegeben, die alle mit Recht wieder in Vergessenheit gerathen sind.)

J. G. Staufer und Maximil. Kaidinger in Wien, für eine andere Gestalt der Tastatur.

Joachim Ehlers, Instrumentmacher in Wien,

auf 15 Jahre, für eine Einrichtung am Pianoforte, wo über dem Stimmstocke ein Capotasto von Metall (oder ein zweyter Steg, der von oben die Saiten etwas niederdrückt) so angebracht wird, dass der Anschlag der Hämmer gegen diesen Capotasto kommt, der sich auf und nieder, vor- und rückwärts schrauben läst, welche Vorrichtung die Vortheile gewähren soll, dass man die Mensur verlängern und verkürzen, das ganze Instrument durch den Gebrauch weniger Schrauben höher oder tiefer, so wie augenblicklich mit anderen Instrumenten gleich stimmen könne, ferner, dass der Ton weit heller, voller, reiner und schöner sey, der Hämmeranschlag nicht gehört werde, die Saiten weit länger die Stimmung halten, und nicht so leicht springen; endlich dass die Möglichkeit, die Saiten durch den Stegschlüssel nachzubessern, die Transportirung des Pianoforte begünstige. (In Leipzig habe ich dergleichen Instrumente bey Hrn. Mag. Loth gesehen; es scheint mir, dass diese Einrichtung dazu dienen könne, um, wenn in einem Concerte die Tonhöhe, etwa durch Höherwerden der Blasinstrumente bey mehrer Wärme, sich etwas verändert, dem Instrumente sogleich vermittelst einiger Schrauben dieselbe Tonhöhe zu geben, wie auch, um besonders die höheren Töne etwas klingender zu machen, und zu verhindern, dass keine Saite an dem Stifte klirren könne. Der Zweck scheint in dieser Hinsicht im Wesentlichen ziemlich derselbe zu seyn, welcher bey einigen Pianofortes durch das Anschlagen der Hämmer von oben beabsichtigt wird.)

In Nordamerika erhielt ein Patent:

John Stewart zu Boston, für einen abgesonderten Resonanzboden an Pianofortes, am 14. Nov. 1824.

In Mailand erhielt von dem k. k. Institute für Wissenschaften und Künste, am 7. October 1824 die silberne Preismedaille: Benedetto Bergonzi, für Klappen an dem Waldhorne. Ehrenvolle Erwähnung mit giudizio sospeso für die silberne Medaille erhielten Carlo Bernardi und Giacomo de Luigi, für denselben Gegenstand.

In Haarlem ist, wie in der *Revue encyclopédique*, Jul. 1825, p. 276. gemeldet wird, eine von Dupré aus Holz verfertigte Trompete mit Klappen ausgestellt worden, die gelobt wird und Tuba-Dupré genannt worden ist. Einige Jahre früher hat auch Boileau in Paris Hörner und Trompeten von Holz verfertigt, bey denen nur das Mundstück und das erweiterte Ende (le pavillon) von Messing gewesen sind. Es wird dabey bemerkt, dass der Vorzug doch wohl nur in der mehren Wohlfeilheit liegen könne, und dass für die Wirkung solcher Instrumente Metall doch wohl besser seyn möchte. Es wird auch der Wunsch geäussert, dass Componisten solche Klappenhörner und Trompeten der Mannigfaltigkeit wegen in Orchestern einführen möchten (welches aber doch wohl nur für Solostellen rathsam seyn könnte, nicht aber für den Gebrauch bey vollstimmiger Musik, weil dadurch gar zu viel von der eigenthümlichen Wirkung, welche Hörner und Trompeten vermöge der freyeren Intonation ihrer natürlichen Töne und ihrer in der natürlichen Zahlenreihe fortschreitenden Tonleiter thun, verloren gehen würde).

Nachrichten.

Strassburg. Concerte. 1824—1825. Nachdem voriges Jahr die Liebhaber-Concerte auf der sogenannten *Réunion des arts* ausgesetzt geblieben waren, hatte sich ein neuer Verein unter der Leitung mehrer hiesiger Musiker gebildet. Dieser Verein legte am 8. Nov. 1824. in einem Concerte vor eingeladenen Zuhörern, sein Probe-Stück ab, worin folgendes vorkam: Symphonie von Krommer, in D; Arie von Mozart, gesungen von Dem. Amyet, einer Dilettantin; Phantasie von Labarbe für die Harfe, gespielt von Mad. Dumonchau; Duett aus *Tancred*, gesungen von Dem. Amyet und Hrn. Contat; Buffo-Arie von Cimarosa, gesungen von einem Dilettanten; Doppel-Concert für zwey Flöten von Berbiguier, gespielt von zwey Dilettanten: Chor aus der *Vestalin* von Spontini, mit Begleitung von vier Harfen; Ouverture aus *Gazza ladra*. Mit Ausnahme dieser letzteren, wurden sämmtliche Orchester- und Gesangstücke sehr brav ausgeführt und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Der Ruf des entstehenden Vereins war somit begründet, und nun folgten vier regelmässige Abonnements-Concerte. Das erste, welchem Ref. beyzuwohnen abgehalten war, hatte am 22. November Statt. Das zweyte wurde am 20. Dec. gegeben und enthielt folgendes: Symphonie von Krommer; Concert für die Oboe von Fladt, geblasen von Hrn. Kusnick, Sohn. Dieser noch sehr junge Mann verspricht viel für die Zukunft; sein Ton ist lieblich, allein sein Spiel ist noch nicht geregelt und deutlich in Passagen; er verdient Aufmunterung; das gewählte Concert überstieg seine Kräfte. Duett aus *der Vestalin* von Spontini, gesungen von einer Dilettantin und Hrn. Contat. Unpassend für das Con-

cert. Buffo-Arie von Guglielmi, durch einen Dilettanten; Duett für Harfe und Horn, ohne Anzeige des Componisten, gespielt von einer Dilettantin (sehr brav) und Hrn. Laucher, Sohn; Cavatine mit Chor, aus *Quinto Fabio* von Mayr, gesungen von Dem. Amyet. Diese junge Dilettantin besitzt eine wunderbare Alt-Stimme; sie giebt mit männlicher Kraft das tiefe D an, ihre Höhe geht nicht über das G. In der genannten Cavatine beherrschte ihr starkes Organ den zahlreichen Männer-Chor, und war von guter Wirkung. Sie singt mit Geschmack und Gefühl, und wird jedesmal mit erneutem Vergnügen gehört. Das Concert wurde von dem stark besetzten Orchester mit der Ouverture aus *Euryanthe* beschlossen. In dem 5ten Concerte, am 28sten Februar 1825 wurde folgendes gegeben: Ouverture in D von Romberg; Scene aus *Titus* von Mozart, mit obligatem Bassethorn, (auf der Viola gespielt) gesungen von einer etwa 13jährigen Dilettantin, welcher weiter nichts fehlt, als Stimme, und deren schwache Brust jeder Zuhörer bemitleidet. Variationen für zwey Fagotte, über ein Lied: *le fleuve du Tage*, geblasen von einen Liebhaber und Hrn. Lallemand. Composition und Ausführung machten allgemein Vergnügen; die Variationen sind vortheilhaft für das Instrument geschrieben; der etwas harte Ton des Meisters contrastirte einigermaassen mit dem sanftern des Schülers. Duett (Ai capricci) aus *der Italienerin in Algier* von Rossini, gesungen von Dem. Amyet und Hrn. Dechan, beyde Dilettanten; machte viel Vergnügen. Ouverture aus *Cyrus und Astyages* von Mosel, sehr brav. Arie aus *Cenerentola* von Rossini, von Hrn. Dechan in dem Geiste der Rolle (komisch) mit Beyfall vorgetragen. Quartett für zwey Harfen, Horn und Violoncell, von Nadermann, vorgetragen von Mad. Dumonchau, Dem. Christiani, den Herren Laucher und Dumonchau, sämmtlich Artisten. Die Ausführung dieser schönen Composition war vollkommen zu nennen. Den Beschluss machte eine Scene mit Chor aus *der Italienerin in Algier*, gesungen von Dem. Amyet, worin ihre wunderbare Altstimme wahres Erstaunen erregte: sie sang diese Scene sehr brav. Das vierte und letzte Concert bestand aus folgenden: Ouverture von Pär; Arie: Ich war wenn ich erwachte, aus dem *Opferfest*, gesungen von der hiesigen von Paris zurückgekehrten Dem. Bonnaud, dort Demeri genannt. Seit ihrem Aufenthalte bey der italienischen Bühne hat ihre Stimme an Stärke gewonnen, doch nicht an Reinheit; sie wollte das einfache Lied mit Colloraturen zieren, und verirrte sich gänzlich aus der Tonart! Phantasie für Pianoforte von Weber, sehr brav gespielt von Dem. Kuttner. Scene von Nicolini, welcher ein Männer-Chor vorausgeht, gesungen von Dem. Bonnaud-D. Sie zeigte hier die volle Kraft ihrer Stimme, in den höheren Regionen bemerkte man abermals unreine Töne. Sextett für 6 Hörner von Dauprat: das erste Horn war in hoch C, das sechste in tief C; das Verhältniss der höheren schärferen Töne war gegen den weichen tiefen des C-Horns sehr abstechend; dennoch ist das Ganze von guter Wirkung, und wurde (grossentheils von Liebhabern) rein und mit gehöriger Nuancirung vorgetragen. Scene aus dem *Barbier von Sevilla* von Rossini, gesungen von Dem. Bonnaud-D. Diese Scene, welche in der Castil-Blas'schen französischen Partitur nicht zu finden, und daher hier weniger bekannt ist, that gute Wirkung im Concerte; sie wurde auch besser von der Sängerin vorgetragen, als obige Stücke. Den Beschluss machte die Ouverture zu *Numa Pompilio* von Pär. — Am 7. April gab dieser Verein noch ein Concert zum Besten der Armen. Es wurde gegeben: Ouverture des *Freyschütz*, sehr brav. Scene von Generali, *Lasciar di Marte*, gesungen von Dem. Bonnaud-D. *Le carneval de Venise*, Solo für die Oboe von Vogt, geblasen von Hrn. Kusnick, Sohn. Sein Vortrag hatte sich hier sichtbar gebessert, und giebt für diesen jungen Musiker zu den besten Hoffnungen Anlass. Arie aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, (Non più andrai) französisch gesungen von einem Dilettanten; er besitzt eine kräftige biegsame Stimme; seine Intonation ist aber noch etwas unsicher. Variationen für die Violine von Lafont, gespielt von Hrn. Tissot, aus der Schule des Conservatoriums. Dieser von Basel aus zu uns gekommene und seitdem bey dem Theater-Orchester angestellte Geiger spielt ganz nach der neuen französischen Schule; seine Methode ist jedoch sehr sinnig, sein Spiel rein und ausdrucksvoll: er überwand in dem angezeigten Stücke grosse Schwierigkeiten und berechtigt zu noch grösseren Erwartungen. Buffo-Arie aus der *Cenerentola*, gesungen von einem Dilettanten mit ungetheiltem Beyfall. *Jagd* für Harfe, nebst Begleitung von 4 Hörnern, von Bochsa, gespielt von Mad. Dumonchau und vier Dilettanten. Diese muntere Composition wurde sehr gut vorgetragen und gefiel ungemein. Ferner sang Dem. Bonnaud-D.

die Cavatine aus *Tancred:* Di tanti palpiti; man erkannte an ihrer Methode den Vortrag der Mad. Pasta, mit welcher sie in dieser Oper einst in Paris die Partie der Amenaide sang. Ouverture aus *Delia und Verdikan* von Berton, wollte nicht gefallen. Den Beschluss dieses Concerts machte der Chor aus der *Schöpfung:* Die Himmel erzählen, sehr vollständig aufgeführt. Sämmtliche Gesang- und Orchesterstücke dieses Vereines wurden von Hrn. Wackenthaler, Kapellmeister am Münster, mit Einsicht dirigirt.

Oeffentliche Gelegenheits-Concerte hatten wenige und höchst unbedeutende Statt. Am 20. Nov. 1824, im Geist, liess sich Hr. Bidal, Flötist aus Paris hören; er spielte das zweyte Concert von Tulou, seinem Lehrer, eine Phantasie über ein Cri de Paris, und Variationen über das kleine Lied: Guernadier que tu m'affliges. Hr. B. hat einen schönen Ton, viel Fertigkeit und Ausdruck in seinem Spiel. Ausser einer Ouverture enthielt das Concert noch drey nicht näher bezeichnete Gesangstücke, welche von Mitgliedern der französischen Oper vorgetragen wurden. Am 14. Januar gab die schon genannte Dem. Bonnaud-Demeri Concert für ihre eigene Rechnung, in dem Saal der Réunion des arts. Auf die Ouverture zum *Freyschütz* folgte eine Cavatine aus dem *Barbier von Sevilla*, dann eine Phantasie für Harfe über die Arie: Di piacer, aus *Gazza ladra*, gespielt von Mad. Dumonchau, und ein Duett aus dem *Barbier von Sevilla*, von derselben und Hrn. Monrose gesungen. Zweyte Abtheilung: Scene: Di piacer, aus *Gazza ladra*, Ouverture aus dem *Barbier*, und zum Beschluss eine Scene aus *Tancred* mit Chor. Diese Compositionen sämmtlich von Rossini, ausser der ersten Ouverture, gaben dem Concert eine sonderbare monotone Farbe, und es ist nicht zu begreifen, wie die Concertgeberin diese Zusammenstellung gehörter und abermals gehörter Stücke wählen konnte, welche sie übrigens nach Pariser Mustern, bey der italienischen Bühne, vorzüglicher als andere Gesangstücke vortrug. Am 31. Januar gab sie abermals ein Concert auf dem Theater, worin sie französische, deutsche und italienische Scenen sang. Am 17. März gaben die Gebrüder Zeugherr eine Abendunterhaltung in dem Privat-Lokale des Hrn. Jauch. Diese vier Brüder spielen Violin-Quartette und singen vierstimmige Lieder mit grosser Genauigkeit; der Violoncellist ist bey weitem der stärkste unter ihnen; das Spiel des ersten Geigers ist noch etwas rauh; sie werden jedoch überall Vergnügen machen.

Kirchenmusik. Bey Gelegenheit der Todtenfeyer Ludwigs XVIII, am 25. September 1824, führte Hr. Kapellmeister Wackenthaler das *Requiem* von Cherubini im Münster sehr vollständig auf; das *Dies irae* war in der Kirche von ausserordentlicher Wirkung. An Weihnachten wurde eine Messe von Richter in G aufgeführt, und, zum ersten Mal wieder seit 30 Jahren, das Orchester auf zwey gegenüberstehende Balcons vertheilt, doch so, dass nicht, wie ehedem, das Orchester auf dem einen und die Sänger auf dem andern waren, sondern ein Theil der Bässe mit der Harmonie auf der einen, und der Gesang mit dem Quartett, Trompeten und Posaunen u. s. w. auf der andern Seite. Mehre Aufführungen haben die gute Wirkung dieser Einrichtung bewiesen, durch welche es möglich wird, das Orchester zu verstärken.

Auch in der protestantischen Hauptkirche wurde am 28. September bey Gelegenheit obiger Todtenfeyer eine Trauermusik unter der Leitung des Hrn. Sr. Kern aufgeführt. Die Composition, welche ihm, mit Recht oder Unrecht, zugeschrieben wird, befriedigte wenig die Erwartung: sie besteht aus bloss langsamen Sätzen, wovon der eine wiederholt wird; kein *Dies irae* oder ein sonst erweckender Satz erhöht die Aufmerksamkeit des ermüdeten Zuhörers. Die Besetzung der Gesangpartieen war sehr vollständig, das Orchester hingegen schwach.

Sommerbericht aus Magdeburg. Am 26. Juny gaben einige von Berlin zu diesem Behuf hichergekommene Künstler vor S. M. dem Könige die wenig bekannte Operette *Julia* oder *der Blumentopf*, von Spontini, welche eine von den frühesten Arbeiten dieses Componisten seyn muss, denn sie enthält nichts von den ungeheuren Tonmassen, die bald, als Eigenthümlichkeiten seines Genies, in den Himmel erhoben, bald, als das unwürdige Surrogat der Schöpferkraft, auf das Tiefste erniedrigt werden. Die unpassende Ouverture abgerechnet, ist an der Operette nichts zu tadeln. Sie ist fern von Effektsucherey und Süsslichkeit, und gewiss solid zu nennen; aber man vermisst durchaus darin die Originalität, welche eine so einfache Musik auszeichnen muss, wenn sie Eindruck machen soll. Die Sänger waren: Dem. Boike und Hr. Vollbrecht, deren weiter unten gedacht werden wird, Hr. Busolt, ein unbedeutender Bassist, und Hr. Rosenfeld, ein nicht ausgezeichneter, doch ziemlich guter Tenorist von Berlin. Die Ausführung war recht gut.

Seitdem ist ein Actientheater bey uns entstanden; das Haus ist neu decorirt und mit allen Bequemlichkeiten versehen, eine Truppe ist engagirt, so gut als wir sie noch nie gehabt haben, die Direction liegt in den Händen eines sachkundigen Mannes, des Hrn. v. Biedenfeld; die des Orchesters ist Hrn. Telle anvertraut, der sich ebenfalls als ein solcher bewährt hat — und dessen ungeachtet findet dieses Theater nicht hinlängliche Unterstützung. Der Grund möchte darin liegen, dass unser Publicum auf der einen Seite durch eine mittelmässige Truppe, lange Zeit hindurch, vom Theater entfernt, auf der anderen durch Gastspieler hohen Ranges verwöhnt ist. Dieses Uebel ist jedoch nicht unheilbar; und wenn die jetzige Bühne sich nur so lange hält, bis der Geschmack des Publicums wieder eine feste Richtung gewonnen hat, so kann man ihr eine lange Dauer prophezeyen. — Seit dem 20. September sind *der Barbier von Sevilla, die Schweizerfamilie, Don Juan* und *Johann von Paris* auf die Bühne gebracht: ein Beweis für den guten Willen der Direction, der von Seiten des Orchesters durch eine treffliche, von Seiten der Sänger durch eine ihren Kräften angemessene Ausführung unterstützt wurde. Dem. Schopf zeigte als Rosina, Anna und Prinzessin eine Stimme von grossem Umfange, die recht angenehm, hier und da aber auch scharf und schreyend ist. Ein getragener Gesang ist ihr fremd; dagegen besitzt sie in Passagen eine grosse Geläufigkeit; Action hat sie gar nicht, und ihre Aussprache ist unverständlich. Mit diesen Fehlern und Vorzügen wird sie jedoch immer eine brauchbare Sängerin bleiben und auf unserem Theater nicht leicht zu ersetzen seyn. — Als Gast trat, in der Rolle der Donna Anna, Dem. Wohlbrück vom Cassler Theater auf, mit einer nicht ungebildeten recht artigen Stimme, der nur die Höhe etwas sauer wird.

Als Emmeline, Elvira und Page sahen wir Dem. Weitner, eine Sängerin, welche durch eine volle Stimme, einen seelenvollen Gesang, eine gute Schule, und eine in ernsthaften Rollen sehr brave Action ausgezeichnet ist. In der erstgedachten Rolle spielte und sang sie entzückend schön. Eine Bravoursängerin ist sie jedoch nicht, und will es auch hoffentlich nicht seyn. Frau von Biedenfeld zeigte sich nur in den nicht unbedeutenden Rollen der Marzelline und Gertrud, aber in beyden war sie vortrefflich. Sie besitzt eine der schönsten Altstimmen, mit ausserordentlicher Fülle und Kraft, und eine tadellose Schule. Dem. Boike trat als Zerline und Lorezza auf. Sie hat eine kleine, aber angenehme Stimme, ist auch eigentlich mehr Schauspielerin als Sängerin. Hr. Schmuckert gab den Grafen Almaviva und Don Ottavio. Es fehlt ihm an Kraft und Schule, seine Stimme ist aber recht schön, besonders in dem Raume von c bis a, und Gesangstücke, die keine grosse Ausdauer erfordern, trägt er sehr befriedigend vor. Er ist übrigens sehr jung, und wird sich wohl noch ausbilden, welches letztere ihm besonders in Hinsicht der Action zu wünschen ist. Ein zweyter Tenorist, Hr. Krieter, der den Jacob Friburg und Johann von Paris gab, besitzt wenig Stimme, ist aber ein ziemlich gewandter, lebhafter Schauspieler. Hr. Fritze, ein recht gebildeter Bariton, doch ein Anfänger auf der Bühne, gab den Figaro und Don Juan, nach seinen Kräften sehr brav. Er zeigte an verschiedenen Stellen, dass er ernstlich nachdenke und nach Vollkommenheit strebe, und es ist also für die Zukunft das Beste von ihm zu hoffen. Hr. Reichel, mit einer der schönsten, kräftigsten Bassstimmen begabt, trat auf als Boll, Seneschall und Comthur, alles Rollen, die seiner Figur und seinem Talent als Schauspieler angemessen sind. Uebrigens machte er es in der letztgenannten Rolle, wie Fischer, indem er bald die Höhe des Tenors, bald den tiefsten Bass hören liess: eine Manier, welche Ref. keine Kunst nennen kann, vielmehr mit den Spielereyen der Virtuosen vergleichen muss, die aus der Posaune den Ton der Hoboe locken und auf dem Contrabasse Violinpassagen spielen. Endlich muss Ref. noch Hrn. Vollbrecht nennen, einen Basso buffo, der die letztere Qualität etwas zu weit treibt. Als Bartolo war er recht gut, doch that ihm die angenommene schnarrende Sprache, gegen den plötzlich darauf folgenden, kräftigen, unverstellten Gesang, vielen Schaden. Zum Leporello, den er ebenfalls gab, ist er noch nicht reif. — Ausser den genannten grossen Opern hörten wir noch *das Geheimniss* von Solié, *den Schiffscapitain* von Blum, *den Dorfbarbier, den preussischen Grenadier* von Meial (eine Operette von äusserst geringem Gehalte) und *die sieben Mädchen in Uniform*, welche im Ganzen (mit Ausnahme *des Dorfbarbiers*) recht gut gegeben wurden. — Mehrmals trugen die Sänger einzelne Arien und Ensemblestücke vor, die jedesmal vortrefflich ausfielen, und bewiesen, dass Allen nur Bühnen-Festigkeit fehle, um ein sehr gutes Opernpersonal zu bilden.

Was die Sommerconcerte anbelangt, so bestanden sie überhaupt in zweyen und in der Hoffnung zu einem dritten. Mitte July gab Hr. Plessner aus Schlesien (eine grosse Stadt!) ein Guitarrenconcert. Ref. muss gestehen, dass er von Brummeisen und Zithern kein Freund ist, und das Spiel des Hrn. P. war nicht dazu geeignet, seine Meynung zu ändern. —

Im August hörten wir Hrn. Möser, ersten Concertmeister zu Berlin, auf seiner Durchreise nach Paris, in einem grossen Concerte. Er spielte das zweyte Concert von Maurer (auf dem Concertzettel stand jedoch, wahrscheinlich durch einen Druckfehler: von Möser), und ein Rondo eigener Composition. Sein Spiel ist höchst elegant und ward allgemein bewundert. Seine Gattin sang eine Arie aus *Tancred* mit obligater Violine. Sie ist Dilettantin. Die Violine mochte obligat seyn, das Spiel aber war ad libitum, denn am Schlusse kamen einige wunderliche Passagen vor. Ausserdem gab man die Ouverture zu *Olympia* (mittelmässig executirt), einen Fackeltanz vom Concertgeber und mehrere sehr lärmvolle Stücke aus der Oper *Alcidor*, für Blass-Instrumente arrangirt. Endlich besuchte uns noch Mad. Milder, die gefeyerte Sängerin, welche aber diessmal selbst feyerte, denn trotz der veranstalteten Subscription und der besten Hoffnung eines guten Erfolgs, reiste sie plötzlich ab, ohne ein Concert zu geben. „Was in der Kunst nicht geschieht, brauchen Sie nicht zu melden!" werden Sie sagen; Ref. aber antwortet: Diese ungeschehene Begebenheit gehört zwar nicht zur Geschichte der Kunst, aber doch in die Geschichte der Künstler.

Am 17. October starb zu München der berühmte, um mehre Fächer der Tonkunst sehr verdiente, königl. bayer'sche Kapellmeister, Peter v. Winter, im 71sten Lebensjahre. Wir geben diese wenigen Worte vorläufig, bis wir seinen ausführlichern Nekrolog zu liefern in den Stand gesetzt sind.

d. Red.

Recensionen.

1. *Variations sur une marche anglaise, comp. pour le Pianoforte par Ch. Czerny.* Oeuvr. 81. Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Fl.)

2. *Grand Exercice pour le Pianoforte, comp. par Ch. Czerny.* Oeuv. 82. Vienne, chez Steiner. (Pr. 45 Xr. Conv. M.)

Unstreitig gehört unter den neuesten Tonsetzern für Pianoforte Hr. Czerny zu den fruchtbarsten. Ob es aber der Tonkunst selbst und den Kennern und Liebhabern des Pianofortespieles nicht ersprieslicher gewesen seyn würde, wenn Hr. Cz. mit seinen Gaben etwas weniger verschwenderisch umgegangen wäre, wollen wir hier dahingestellt seyn lassen. Als Rec. obige beyde Werkchen zur Anzeige zugesendet erhielt, war ihm von Hrn. Cz.'s Arbeiten wenig bekannt; wohl aber von vielen Seiten her der grosse Ruf zu Ohren gekommen, den die Compositionen dieses Künstlers ihrem Verfasser erworben hatten. Diesen Ruf nun wollten obige beyde Werkchen nicht so recht bestätigen. Rec. verschaffte sich daher alles, was er von Hrn. Czerny's Werken erhalten konnte, und spielte und studirte einen grossen Theil derselben, aus früherer und späterer Zeit. Sein Urtheil über diese ihm bekannt gewordenen Tonwerke im allgemeinen fällt dahin aus: wenig Phantasie, daher in der melodiösen Erfindung nicht reich und neu; wohl aber, wenn Hr. Cz. will, tüchtig im Satze. Mehr Verstandesarbeit für die Mechanik der Hände, als frische Frucht wahrer Begeisterung im glücklichen Augenblicke, die allein das Herz erquicken, den Geist interessant beschäftigen kann. Der rechte Künstler strebt, nur solche Früchte darzubieten, wie der wahre Kunstfreund sich nur nach diesen sehnt. —

Das erste der beyden oben genannten Werkchen hat zum Thema einen engländischen Marsch aus D dur, der sich weder melodisch, rhythmisch noch harmonisch auszeichnet. Die Veränderungen dieses Themas wandeln auf der grossen Heerstrasse der Variationen. Accordbrechungen oder laufende Figuren, ein Mal für die rechte, das andere Mal für die linke Hand; Aehnliches in der weichen Tonart; dann wieder, in Var. 6, eine zwar ganz artige, doch ebenfalls von dem Gewöhnlichen sich nicht auszeichnende Melodie in der harten Tonart über der Harmonie des Themas; endlich, Var. 7. ein recht hübscher Anlauf alla Fuga, der aber bald in oft gebrauchte Harmonieführungen sich verläuft, und durch den kleinen Septimen-Accord auf der Dominante A zu einem sogenannten Finale hinleitet, das, nach einer in der obigen Weise geschrie-

(den kritischen) fast ausschliefslich bey Kunstwerken suchten, in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts dieser Gewohnheit überdrüssig wurden, denn sie nahmen den gröfsten Theaterunsinn mit Wohlgefallen auf, wenn er nur die Sinne reizte. Das *südliche* Deutschland gab dazu den Ton an. Länger sträubte sich das *nördliche* dagegen. Bey dem gröfsen, durch die allgemeine Liebhaberey der Musik entstandenen Heifshunger nach *neuen* Werken und der verhältnifsmäfsigen Unfruchtbarkeit an Theaterkomponisten, hielt sich das leztere eine Zeit lang noch an die besseren Werke der Franzosen, eines Gretry, Monsigni u. a. — Dabey hatten der Verstand und die feinere Empfindung noch etwas zu thun. Doch, nicht lange, so liefsen sich unsre immer der fremden Kost bedürftigen Landsleute zum Wohlbehagen an Stücken im modernen italienischen Geschmack verleiten. Die, zum Theil wirklich schönen und einschmeichelnden Kompositionen eines Paesiello, Martin u. a. machten, dafs man erst über den geistlosen Inhalt des Textes wegsah. Nun hatten die südlichen Deutschen, — welche, wie schon erwähnt, immer dem italienischen Geschmack huldigten — ihren Triumph gesichert. Bald fingen die Ausgeburten der Wiener Vorstadttheater an, ganz Deutschland zu überschwemmen, und so ging es bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts fort. Unter der Menge von Alterkomponisten ragten nur wenige hervor, welche der Tonkunst Ehre machten. Der vorzüglichste Volkskomponist war unstreitig Dittersdorf. Ihm wäre es möglich gewesen, Deutschlands Ehre gegen den wohl nicht unverdienten Vorwurf der Ausländer zu retten: dafs der Hang zum Komischen in uns rege geworden sey, ohne Anlage dazu und — einen richtigen Begriff davon zu haben. Seine Einsichten in das innere Wesen der Musik und seine Kenntnisse überhaupt waren nicht gemein. Die Natur hatte ihn mit musikalischem Witz und mit einem sichern Gefühl ausgestattet, das ihn den ächten Ton der komischen Laune selten verfehlen liefs. Diese Eigenschaften zusammen wären bey dem ungeheuren verdienten Beyfall, den seine Werke erhielten, für den Geschmack nicht blos *an*, sondern auch *in* der Musik gewifs sehr nützlich geworden. Allein er schrieb theils zu viel, theils gab auch er dem allgemeinen Hange zu gemischten Kompositionen zu sehr nach, und überdies führte ihn sein Unstern mehrentheils zu abgeschmackten, poetisch schlecht ausgeführten Sujets, wobey er vielleicht (doch oft vergebens) hofte, den Mann von Bildung durch seine gefällige Musik zu täuschen und ihn gegen Ueberdrufs zu schützen. Auch er liefs sich also von dem Vorurtheil hinreissen, welches der schlechte Zustand unsrer *musikalischen* Dichtkunst und die Eitelkeit des Komponisten erzeugt hat, und das sogar neuerdings wieder in Schutz genommen ist, nämlich: der Text einer Operette sey eine ziemlich gleichgültige Sache, ja, er erhobe die Musik nur um desto mehr, je weniger er zu denken gäbe. — Man erlaube mir hierüber einige Bemerkungen. — Das Publikum hat sich in der That schon gewöhnt, sich um den Text wenig zu bekümmern, wenn die Musik nur klingt, oder Dekorationen dem Auge Unterhaltung verschaffen. Dies kann man aber dem *Publikum* nicht verargen. Welcher wahre Dichter schämt sich heut zu Tage nicht, auf die Hervorbringung eines poetischen Wechselbalgs, dergleichen die Operetten ihrer natürlichen unästhetischen Form nach fast seyn müssen, einigen Fleifs zu verwenden? — Die es thaten, verunglückten mehrentheils damit, d. h. sie raubten den Sinnen, was sie dem Verstande zuwandten. Ferner verstehen die Komponisten selbst zu wenig von dem Wesen der dramatischen Dichtkunst, oder sie freuen sich darüber, dafs sie die Aufmerksamkeit der Zuhörer ausschliefslich auf ihre Arbeit fesseln können. Sie benutzen dann die grofse fast üppige Ausbildung der Instrumentalmusik, wodurch sogar oft der Gesang, also noch vielmehr der Inhalt des Stücks verdunkelt wird. Die Oberflächlichkeit beym Erlernen der Musik kommt dazu, und endlich noch das Bedürfnifs einer mehr sinnlichen als verständigen Ergotzung und Erholung, welches wieder in dem zunehmenden Gedränge der Ereignisse und Sorgen seinen Grund hat. — Bey genauerer Untersuchung wird es klar, dafs die Komponister und

benen Variation, einen Excursus enthält, den wir mit: — Beschäftigung für Fingerfertigkeit bezeichnen müssen. — Das wäre denn das Inhaltsverzeichniss des vorliegenden Werkchens. Diese Variationen sind übrigens auf vortrefflichem Papier sehr schön gedruckt, auch werden sie, da zu ihrer Ausführung nichts gehört als die, in unserer Zeit ziemlich weit verbreitete Finger-Virtuosität, ihr zahlreiches Publikum schon finden, trotz des hier ausgesprochenen Urtheils.

Das zweyte der hier anzuzeigenden Werkchen (aus F moll) ist anderer und besserer Art. Es ist wirklich ein grosses Exercitium; nicht sowohl, weil es 11 Seiten hindurch in Einem fort beyde Hände tüchtig beschäftigt, sondern vielmehr, weil das Ganze aus gutem Materiale besteht, und dieses auch recht wacker verarbeitet ist. Der wahrhaft musikalisch Gebildete wird zwar auch in diesem Werkchen nicht gerade eine Fülle von Geist und Phantasie antreffen, wie sie in den besten Uebungsstücken, vorzüglich aus neuester Zeit, z. B. in denen von Aloys Schmitt und Anderen zum Bewundern reichlich gefunden wird, und einem Uebungsstücke für Künstler und für Kunstliebhaber, die im Pianofortespiel eine ziemliche Virtuosität schon errungen haben (die beyde der Verf. hier doch offenbar in's Auge gefasst hat), freylich am wenigsten fehlen sollte. Allein, das Ganze ist doch, abgesehen hiervon, ein tüchtiges wohlgerathenes Uebungsstück, das für die Ausbildung beyder Hände, besonders für Kräftigung der natürlich schwächeren Finger, den Pianofortespieler, die schon bedeutende Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit besiegen, unfehlbar von grossem Nutzen seyn wird.

Einige Druckfehler (besonders auf der 6. Seite, 5ter und 8ter Takt von unten,) wird jeder, der an so etwas wie diese Exercice sich machen kann, leicht als solche erkennen und verbessern. So muss es, z. B. Seite 7. letzter Takt und letztes Viertel des dritten Systems, im Bass es anstatt c heissen. Dagegen befinden sich (Seite 10, zweyte Doppelzeile) ein paar ungewöhnliche, aber eben so richtige als pikante Modulationen von guter Wirkung.

Papier und Druck sind gleichfalls sehr zu loben.

Kurze Anzeige.

1. *Opferlied: Die Flamme lodert etc. von Friedr. v. Matthison, für eine Singstimme mit Chor und Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von Ludwig van Beethoven.* 121stes Werk. Mainz, bey Schott.
2. *Bundeslied: In allen guten Stunden etc. von Wolfgang v. Göthe,* für zwey Solo- und drey Chorstimmen — (wie voriges) 122stes Werk. Ebendaselbst.

Beyde Stücke sind recht eigentlich als Lieder, mit einem Chor-Refrain, behandelt, obgleich die Strophen besonders ausgesetzt sind und das zweyte noch einen besondern, doch kurzen Schluss erhalten hat. Jedes der beyden, von einander höchstverschiedenen Gedichte, ist im Kern dessen, was es der Empfindung bietet, aufgegriffen und sagt diess aufs Bestimmteste aus; so ist denn die Musik zum ersten sanft-feyerlich, die, zum zweyten, kräftig, derb und (wie sich frohe Bursche ausdrücken) fidel geworden. Darüber wird man es mit kleinen Einzelnheiten in der Behandlung der Textesworte (z. B. mit der Dehnung, im langsamen Tempo, auf „mir," in der ersten Strophe des ersten Liedes) nicht zu genau nehmen. Die Orchesterbegleitung ist, wie man bey diesem Meister kaum anzuführen braucht, vollkommen angemessen gewählt, originell fortgeführt und sehr wirksam. Die Besetzung dieser Partie im ersten Liede besteht aus dem Quartett, zwey Clarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern; die im zweyten bloss aus zwey Clarinetten, zwey Fagotten und zwey tiefen B-Hörnern. Auch dadurch, wie durch Alles, eignet sich das erste vorzüglich zur Ausführung in Concerten und ähnlichen Versammlungen; das zweyte vorzüglich als frohes Tafellied. Der Verleger hat beyde für jede Art der Benutzung bequem stechen lassen, und man kann sie in jeder Form einzeln erhalten: Partitur (Preiss: jedes Lied 42 Kreuzer), ausgesetzte Sing- und Instrumentalstimmen (das erste, 2 Fl. das zweyte, 2 Fl. 24 Kr.), Klavierauszug (das erste, 36, das zweyte, 48 Kr.).

Dass der Bericht aus Frankfurt a. d. O. in No. 38. dieser Zeitung nicht von Hrn. Prof. Spieker eingesandt worden sey, bezeugen wir auf Verlangen.

d. Red.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. **№. 45.** 1825.

Ueber das Lied: *Cur mundus militat sub vana gloria* und dessen Verfasser, als Anhang zur Abhandlung über *Stabat mater* in No. 33 und 34.

Nebenbey das Lied: *O miranda vanitas*, zur Vergleichung mit dem erstgenannten. Beyde mit Uebersetzungen von *G. W. Fink.*

Obgleich diese Lieder nicht zu den kirchlichen gehören, über welche zunächst ich hier, so viel möglich, Genaueres zu berichten unternommen habe: so habe ich doch besonders das erste, dem diese Abhandlung eigentlich gilt, nicht übergehen, oder die Anzeige desselben weiter hinausschieben wollen, weil es wirklich als eine wahre Bereicherung für musikalische Leistungen angesehen werden dürfte. Es ist aber dieses Lied, so viel ich weiss, seit Palestrina's Zeiten von keinem nahmhaften Musiker für die Kunst benutzt worden. Und sollte sich auch hier und da eine Melodie zu demselben vorfinden, die mir, was in solchen Dingen nur zu leicht geschehen kann, unbekannt geblieben wäre: so würde sie doch unter die Seltenheiten gehören, oder ein Choral seyn. Der Grund davon, dass dieser Rhythmus wenig oder gar nicht componirt worden ist, liegt zunächst nur darin, dass er eben nicht kirchlich wurde, keineswegs darin, dass man ihn einer musikalischen Behandlung nicht würdig gefunden hätte: er ist vielmehr, wie manches Treffliche aus dem Mittelalter, wenn auch nicht allen, doch bey weitem den meisten Musikern, namentlich unserer Zeit, völlig unbekannt geblieben. Mir wenigstens scheint er einen nicht geringen Rang unter den lateinischen Liedern des Mittelalters zu verdienen.

Zuvörderst nun das Nothwendigste vom Verfasser desselben, der, wie es mit sehr vielen, ja mit den meisten solcher Erzeugnisse der Fall ist, der mancherley Nachrichten, oder auch wohl übereilten Annahmen wegen, verschieden angegeben wird. Erstlich wird der Engländer Walther Mapes als Verfasser genannt, der zu Ende des 12ten und zu Anfang des 13ten Jahrhunderts lebte und Archidiaconus zu Oxford war, wo auch das Meiste seiner dichterischen Arbeiten noch unter den mancherley, theils sehr wichtigen dort befindlichen Handschriften verborgen liegt. Der Mann ist der Mehrzahl, nicht sowohl seines Eifers wegen, mit welchem er die Gebrechen seiner Zeit angriff, als vielmehr der *cantilena potatoria* halber, die ihm zugeschrieben wird, und die durch Bürgers Uebersetzung „Ich will einst bey Ja und Nein vor dem Zapfen sterben" u. s. w. wieder ins Leben trat, von neuem bekannt geworden. Das zweyte der oben angeführten Lieder, das unten ganz mitgetheilt werden soll, hat nun, vielleicht zufällig, gerade das Metrum, wie die eben genannte *cantilena*. Ich kann nicht mit Gewissheit sagen, ob dieses der einzige und, wäre das, gar nicht haltbare Grund ist, warum man ihm gewöhnlich unser in gleichem Versmaasse verfasstes Lied zuschreibt: es ist auch vor der Hand nicht meine Absicht, diess näher zu untersuchen. Ich musste aber, des ersten Liedes wegen, nothwendig auch den andern Rhythmus hier mit erwähnen, weil Manche auf den Einfall gekommen sind, den Archidiaconus Mapes auch für den Verfasser des *Cur mundus militat* zu halten, was sie jedoch, wie wir gleich sehen werden, ohne allen guten Grund gethan haben.

Es hat uns nämlich der gelehrte Mabillon beyde ihrer Verfasser wegen in Frage stehenden Lieder in den von ihm herausgegebenen Schriften des heiligen Bernhard mitgetheilt. *) Unter den daselbst abgedruckten Reimen befindet sich auch eine Ueber-

*) *Sti Bernhardi Abbatis primi Clarae-Vallensis opera recognita etc. tertija curis D. Joh. Mabillon, presbyteri et monachi Benedictini e congregatione S. Mauri edit. nova, Parisiis 1719.*

schrift *Rhythmus de contemtu mundi* (von der Verachtung der Welt). Das erste Lied ist dort gleich *O miranda vanitas* u. s. w. und das zweyte *Cur mundus militat*. Um dieser Zusammenstellung willen, die sich in mehren Abschriften in gleicher Ordnung findet, hat man nun den Walther Mapes auch zum Verfasser des zweyten Liedes machen wollen. Aber es ist noch nicht einmal ausgemacht, ob ihm das erste gehört.

Wieder Andere haben nun, und zwar aus einer viel natürlichern Ursache, den heiligen Bernhard als den Verfasser dieser Lieder annehmen wollen. Unter diese gehört auch Rambach, der sie in seiner *Anthologie christlicher Gesänge* im 1sten Bande p. 268 und 269 eben diesem bekannten, vielseitig thätigen und höchst berühmten Heiligen des Cistercienser-Ordens zuschreibt, der bereits als ein Jüngling von 15 Jahren sich in diesen Orden aufnehmen liess und ihn bald zu dem grössten Ansehn zu bringen wusste. Dieser allerdings sehr talentvolle Mann, dem man wohl Mancherley zutrauen darf, der sich auch schon von seiner dankbaren Mitwelt den ehrenvollen Zunamen Doctor mellifluus (der honigreiche, der honigtriefende), besonders seiner heiligen Reden wegen, erwarb, und schon 20 Jahr nach seinem Tode (er starb 1153) unter die Heiligen gesetzt wurde, dieser so angesehene Mann ist uns unter andern auch zur Kenntniss der Musik des Mittelalters, oder richtiger eines Theiles jener Musik, höchst merkwürdig. Er verdiente daher nicht blos der mancherley ihm zugeschriebenen Gesänge und Reime wegen, sondern vor Allem seines *tractatus super Antiphonarium Cisterciensis Ordinis* halber in Blättern für Musik eine eigene ausführlichere Abhandlung. Diese Bernhardinische Schrift enthält nämlich eine Darstellung der damaligen vom heiligen Verfasser für ächt erklärten Kirchenmusik. Die Ausdrücke sind oft so, dass sie gar Manches zu untersuchen übrig lassen, was bis jetzt noch nicht geschehen ist. Vor der Hand muss ich mich damit begnügen, darauf aufmerksam gemacht zu haben, und erwähne nur noch von ihm, was unmittelbar hierher gehört, seine Lieder. Diese werden nun zwar, wie Manches, von Mabillon in den Schriften Bernhards mitgetheilt, weil der Ruf sie dem heiligen Wundermanne zusprach: aber der gelehrte Herausgeber erklärt selbst in einer Vorerinnerung ausdrücklich, dass sie zu den untergeschobenen zu zählen wären. Siehe II Volum. p. 909—922. Die Gründe, die Mabillon für seine Meinung aufführt, werden aber von Rambach nicht für gültig erklärt. Er sagt da im ersten Theile seines Werkes p. 268: „Mabillon führt an, dass die Cistercienser beym Gottesdienste keine metrischen Gesänge duldeten, und dass Bernhard selbst in dem von ihm verfertigten *Hymnus* zum Officio S. Victoris (eines heiligen Wunderthäters, dessen Leib im Kloster Montier-Ramey ruhte) den Rhythmus nicht streng beobachtet habe." Da sind aber von Rambach Mabillons Worte sehr gemildert angeführt worden; dieser sagt ausdrücklich, dass Bernhard hierin (nämlich in dem, was ohne Widerrede von ihm ist) den Rhythmus gänzlich vernachlässigt habe. Es lautet dort mit Mabillons eigenen Worten so: Cistercienses nihil admittebant, quod metricis legibus coercetur. Unde Bernhardus in componendo Sti Victoris Officio legem non tantum metri, sed etiam rythmi omnino neglexit. Und so findet sich's denn auch wirklich; das ganze Officium des heiligen Victor ist völlig in Prosa abgefasst, wie es im IVolum. im dritten Theile p. 1263—1266 der Pariser Ausgabe von 1719 zu lesen ist. Dazu kommen noch die eigenen Worte Bernhards über denselben Gegenstand. Er schreibt darüber an den Abt Guido, der ihn um die Abfassung dieses Officiums gebeten hatte, unter andern so: „Was nun den Gesang betrifft, so habe ich einen *Hymnus* verfertigt, die Form des Metrums vernachlässigend, damit ich dem Sinne nicht zu nahe treten möchte." *)

Wenn sich hiugegen Rambach für seine Behauptung ferner auf die Tradition beruft: so ist sie schon an und für sich nicht für einen vollgültigen Beweis anzusehen. Hier aber verliert er noch besonders dadurch sein Ansehen, weil wirklich die meisten Lieder Bernhards auch Anderen zugeschrieben werden; sogar das Lied: *Dulcis memina Jesu*, das in einer alten Handschrift für das Werk einer ungenannten Nonne erklärt wird, wie Rambach selbst nach Mabillon anzeigt. Und das stimmt auch weit eher mit der Weitschweifigkeit und dem Durcheinandergeworfenen des Gedichtes überein, das in der That nur in einem Auszuge zu gebrauchen ist. Wenn aber die Tradition dem heiligen Bernhard sogar das Lied *Ave maris stella* zuschreibt,

*) I Volum. p. 258 und 259 steht der Brief an den Abt Guido. Unter andern: Quod ad cantum spectat, hymnum composui, metri negligens, ut sensui non deessem.

das doch, wie R. ebenfalls weiss, ausgemacht älter ist: so wird sie dadurch in Ansehung dieses Gegenstandes nur noch verdächtiger.

Auch beweist Berengars Versicherung, der gegen den in Dingen des Glaubens heftig und hart eifernden Bernhard zur Vertheidigung des allgemein bekannten Abaelards sich erhob, kaum etwas, weil Berengar dadurch, dass er von Bernhard sagt, er habe von Jugend auf mimische Liederchen und feine Verschen gedichtet (mimicas cantiunculas et urbanos modulos) und mit seinen Brüdern darin gewetteifert, den frommen Mann nicht eben loben, sondern vielmehr tadeln wollte, als einen, der etwas triebe, was dem Geiste seines Ordens nicht angemessen sey. Aber angenommen, Bernhard habe wirklich solche Liederchen verfertigt, wie Berengar behauptet, was Mabillon ebenfalls kennt und am angeführten Orte selbst schreibt: so wird sich doch wenigstens damit noch lange nicht beweisen lassen, ob dieses oder jenes der Bernhardn zugeschriebenen Lieder wirklich von ihm ist, oder nicht.

Was nun im Einzelnen die von Mabillon in den Schriften Bernhards mitgetheilten Lieder von der Verachtung der Welt angeht: so enthält diese Rubrik offenbar fünf verschiedene Gesänge, die der Art ihres Baues und dem dichterischem Geiste nach von drey, wo nicht von vier verschiedenen Verfassern herzurühren scheinen. Das erste aus dieser Rubrik hat vier Strophen und ist eben in der Versart dem Trinkliede gleich, das nach gewöhnlicher Annahme dem oben genannten Mapes zugehört. Es mag mit hier stehen, damit es ein jeder selbst mit dem andern vergleichen kann. Man wird schon unter diesen beyden Liedern, irre ich nicht sehr, einen nicht geringen Unterschied in Ausdruck und Zusammenstellung wahrnehmen. Und doch zeigt sich das bey den drey letzten noch weit auffallender, so dass man den sogenannten Rhythmus kaum für etwas anders, als für eine gute Sammlung von Liedern verschiedener Verfasser über einen und denselben Gegenstand, der den Mönchen vorzüglich lieb seyn musste, ansehen kann.

Zu allen diesen Gründen kommt nun noch, dass zwey gelehrte, in Dingen der Ordensgeschichten besonders hocherfahrene Männer, der Jesuit Rader und der Franciskaner L. Wadding, das zweyte Lied dieser Sammlung ganz ausdrücklich und ohne Vorbehalt dem Italiener Jacoponus zuschreiben, was auch bereits in der Abhandlung über *Stabat mater* berührt worden ist.

Aller dieser Gründe wegen scheint es mir als ausgemacht angenommen werden zu können, dass das fragliche Lied *Cur mundus militat* nicht dem heiligen Bernhard, sondern, wie es auch schon Mehre, ohne jedoch die Gründe auseinander zu setzen, angenommen haben, dem Jacoponus angehört. Ich theile es hier vollständig, und zwar so mit, wie es in L. Waddings *Annalen* (Rom, 1733.) zu lesen ist im 6 Th. p. 79 und 80.

Rambach hat übrigens von 10 Strophen nur 6 ausgehoben, die erste, vierte, sechste, siebente, achte und zehnte; vom Liede *O miranda vanitas* fehlt auch die dritte Strophe. Nach meinem Dafürhalten dürften wohl auch auf diesen Gegenstand Augusti's Worte angewendet werden (Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie 1 B. Vorrede p. 15): „Abkürzungen werden nicht vorgenommen, weil diess der formellen Charakteristik Abbruch thun würde. Bloss dann wird eine Ausnahme gemacht, wenn eine sonst durch nichts ausgezeichnete Homilie irgend eine neue und auffallende Bemerkung enthalten sollte."

Von beyden Liedern habe ich eine Uebersetzung versucht, weil mir keine mit dem vierfachen Reime nach dem Originale bekannt ist, was mir aber bey Liedern des Mittelalters, deren Hauptschmuck eben der Reim ist, durchaus nothwendig scheint. In der ersten Strophe des dem Mapes und Bernhard zugeschriebenen Liedes habe ich, allerdings um des Reimes willen, der bekanntlich im Deutschen weit schwieriger, als im Lateinischen und Italienischen ist, mich genöthigt gesehen, das Bild des lateinischen Dichters, das er in der vierten Zeile gebraucht, wo es nach dem Originale heisst: „Was schneller vergeht, als des Werges Flamme" zu verändern. Ich hoffe jedoch desshalb wenigstens so lange einige Entschuldigung zu erhalten, bis eine auch in diesem Bilde völlig getreue, vierfach gereimte Uebersetzung dieser Strophe entweder mir selbst, oder einem andern gelingt. Ich bemerke diess nur um derer willen, die die Schwierigkeiten solcher Arbeiten aus eigenen Leistungen noch nicht gehörig kennen. Das dafür gewählte Bild hat wenigstens das Volksthümliche für sich. Es folgen nun beyde Lieder mit meinen Uebersetzungsversuchen, und zwar hier das erste um des andern willen.

O miranda vanitas! o divitiarum
Amor lamentabile! o virus amarum!
Cur tot vivos infecis, faciendo carum,
Quod pertransit citius, quam flamma stuparum.

Homo miser, cogita: mors omnes compescit,
Quis est ab initio, qui morti non cessit?
Quando morituros est, omnis homo nescit:
Hic qui vivit hodie, cras forte putrescit.

Qui de morte cogitat, miror quod lætatur;
Cum sic genus hominum morti deputatur,
Quo post mortem transeat homo, nesciatur:
Unde quidam sapiens ita de se fatur:

Dum de morte cogito, contristor et ploro,
Verum est, quod moriar, et tempus ignoro,
Ultimum quod nescio, cui jungar choro:
Ut cum sanctis merear jungi, Deum oro.

Wunderbare Eitelkeit, thränenwerthe Triebe,
Gift, das nur Verderben schafft, flücht'ger Güter Liebe,
Die so Viele schon verdarb — als ob ewig bliebe,
Was so schnell von hinnen rauscht, Wasser in dem Siebe!

Denke doch, du armer Mensch, dass der Tod dich bändigt,
Kennst du, der seit Adams Fall nicht durch ihn geendigt?
Wem, wie lang' er leben soll, ward es eingehändigt —
Heute roth und morgen todt — soy was dich verständigt.

Wunder, dass, wer diess bedenkt, sich noch freut am Leben;
Wenn dem Tod das Staubgeschlecht so ward übergeben —
Nach dem Tode, sag, wohin führt' dein eitles Streben?
Drum wird dir der Weise wohl solche Antwort geben:

Denk' ich an des Todes Nacht: traur' ich schwer und weine,
Wahr ist, dass ich sterben muss; ist auch heute meine?
Ach nicht weiss ich, welchem Chor ich mich dort vereine!
Darum fleh' ich, heil'ger Gott, lass mich sein der Deine.

Das andere Lied, von Jacoponus:

Cur mundus militat sub vana gloria,
Cujus prosperitas est transitoria?
Tam cito labitur ejus potentia,
Quam vasa figuli, quæ sunt fragilia.

Plus crede litteris scriptis in glacie,
Quam mundi fragilis vanæ fallaciæ. [1])
Fallax in præmiis, virtutis specie,
Quæ nunquam habuit tempus fiduciæ.

Magis credendum est viris fallacibus, [2])
Quam mundi miseris prosperitatibus,
Falsis insomniis et voluptatibus [3])
Falsisque studiis et vanitatibus. [4])

Die ubi Salomon, olim tam nobilis,
Vel ubi Sampson est, dux invincibilis, [5])
Vel pulcher Absalon, vultu mirabilis,
Vel dulcis Jonatas, multum amabilis?

Quo Cæsar abiit, celsus imperio,
Vel dives, splendidus totus in prandio?
Dic ubi Tullius, clarus eloquio?
Vel Aristoteles, summus ingenio?

Tot clari proceres, tot rerum spatia, [6])
Tot ora præsulum, tot regna fortia?
Tot mundi principes, tanta potentia?
In ictu oculi clauduntur omnia.

Quam breve festum est hæc mundi gloria!
Ut umbra hominis sic ejus gaudia. [7])
Quæ semper subtrahunt æterna præmia,
Et ducunt hominem ad dura devia.

Was streitet doch die Welt, trunken von Eitelkeit,
Da so vergänglich ist all' ihre Herrlichkeit?
Ach wie behend zerbricht, stündlich dem Fall geweiht,
Gleich eines Töpfers Werk, aller Gewalten Streit.

Zügen in Eis und Schnee kannst du weit mehr vertraun,
Als auf der eiteln Welt leere Verheissung baun.
Trügend in Fernen zeigt sie dir Genussesraum,
Doch in der Nähe wirst wüst du die Stätte schaun.

Klüger noch trautest du täuschendem Menschensinn,
Als der Zerbrechlichkeit schimmerndem Weltgewinn;
Trügend ist Erdenlust, trugvoll der Welt Beginn,
Was du mit Müh' erkämpft, fährt wie ein Traum dahin.

Sag', wo ist Salomon, der einst so herrlich stand,
Oder wen fasset noch Simsons, des Starken, Hand?
Schönheit des Absalon, die man so fehllos fand,
Jonathans süsse Treu, deckt sie nicht auch der Sand?

Wo eilte Cæsar hin, prangend in Herrscherkraft,
Oder der reiche Mann, schwelgend in Rebensaft?
Sprich, wo ist Tullius glänzende Meisterschaft,
Und Aristoteles, ruhmvoll und musterhaft?

Alle die Fürstlichen, so vieler Zeiten Zier,
So vieler Herrlichkeit trotzender Macht Panier,
Alle der Siegesglanz, alle die Weltbegier?
Nur einen Augenblick — und sie sind unter dir.

Kurz ist des Lebens Fest, kurz nur der Erde Macht,
Gleich einem Schattenbild schwindet die höchste Pracht;
Ach und zu bald verführt, was uns im Herzen lacht,
Schauervoll zieht es uns schnell in Verderbensnacht.

---

1) Mabillon: mundi miseri für fragilia.
2) Mohnike schlägt nicht übel für viris zu lesen vor: ventis. Ich habe aber die überall sich findende Lesart doch lieber beybehalten wollen. Mabill. hat: viris veracibus, mit welchem Beyworte ich nichts anzufangen wüsste.
3) Mabillon: falsis in somniis.
4) Wadding hat falsis quoque studiis. Es muss aber offenbar falsisque studiis heissen, wie Mohnike setzt, oder wie Mabillon schreibt: falsis in studiis.
5) Est fehlt bey Manchem. Mabillon: und Wadding haben es, wie es auch stehen muss.
6) Mabill: statt rerum, retro. Rambach schreibt stets nach Mabillon.
7) Mabill: statt sic, sunt.

O esca vermium, o massa pulveris,
O ros, o vanitas, cur sic extolleris? 8)
Ignoras penitus, utrum eras vixeris. 9)
Fac bonum omnibus, quamdiu poteris.

Haec mundi gloria, quae magni penditur, 10)
Sacris in litteris flos foeni dicitur.
O leve folium, quod vento rapitur,
Sic vita hominum hac vita tollitur. 11)

Nil tuum diseris, quod potes perdere,
Quod mundus tribuit, intendit rapere.
Superna cogita, cor sit in aethere,
Felix, qui potuit mundum contemnere.

Bald nur der Würmer Raub, modernd in kurzer Frist,
Nichtig, wie Morgenthau, was sich so hoch vermisst.
Weisst du denn, Staubgenoss, ob du noch morgen bist?
Gutes thu' jedermann, so lang es möglich ist.

Sieh, dieser Erde Ruhm, der sich so köstlich hält,
Wird er vom heil'gen Buch Grässern nicht gleich gestellt?
O wie ein leichtes Blatt plötzlich vom Winde fällt,
So führet auch du dahin — Nichts bleibt auf dieser Welt.

Nenne doch nimmer dein, was stets wie Schaum zerrann,
Jedem entreisst die Welt, was er ihr abgewann;
Denk an das Ewige, blicke du himmelan,
Selig, wer wohlgemuth Eitles verschmähen kann.

Eine vierstimmige Melodie zu diesem Liede ist ebenfalls von mir versucht worden. Ich werde sie, wenn sie von Kennern würdig befunden werden sollte, mit anderen Liedern des Mittelalters dem Publiko vielleicht bald übergeben. Ich habe zwey Strophen zusammen gezogen, um zu viele Wiederholungen zu vermeiden. Es liesse sich aber auch, und vielleicht noch besser, auf andere Art zur Composition benutzen. Denn die stets gleichmässig wiederkehrenden Versabschnitte, die in einer Liedermelodie doch nicht gänzlich vernachlässiget werden dürfen, bringen bey den grösseren und gleichmässigeren Zeitausfüllungen der Musik sehr leicht eine nur mit glücklicher Vorsicht zu vermeidende Eintönigkeit in dem Grade hervor, in welchem jene gleichmässige Wiederkehr dem declamirten Gedichte Anmuth verleiht.

Anhang. Ein Hr. von A. hat die Güte gehabt, der Redaction der musikalischen Zeitung einen Nachtrag zur Abhandlung des *Stabat mater* einzusenden, der eine deutsche Uebersetzung desselben und ein Lob der Composition des vormaligen Concertmeisters in Cassel, Radewald enthält, welches Werk bey Schott in Mainz gestochen worden ist. Diese Uebersetzung würde nun allerdings eine wahre Bereicherung meines Aufsatzes seyn, wenn sie nicht eben dieselbe wäre, die ich dort bereits für die beste unter allen erklärt habe. Sie ist nämlich keine andere, als die in Wielands *Merkur* stehende, allgemein bekannte. Aus diesem Grunde habe ich sie nur mit dem ihr gebührenden Lobe angeführt, nicht abdrucken lassen, sondern lieber dafür ein paar unbekanntere, damit jeder selbst vergleichen könne und die Wahl habe.

Ueber den kleinen Nachtrag, den Hr. Hofrath Prof. A. Wendt in der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung No. 40. d. J. über *Dies irae* hat einrücken lassen, muss ich mich etwas weitläufiger erklären.

Der Hr. Hofrath meint, ich hätte in meinem Aufsatze über *Dies irae* Alles zusammengestellt, was sich sagen lasse: hingegen in den Angaben der Uebersetzungen und Compositionen fänden sich Lücken.

Es lässt sich aber, wenn auch nicht über den Thomas Celano, doch über die anderen angeblichen Verfasser des Gedichts, so wie über den Text selbst noch Mancherley berichten, was ich, als nicht hieher gehörig und also nach meiner Ansicht (an diesem Orte) mehr nachtheilig, als nützlich, nicht durchgeführt, wohl aber angedeutet habe. Ferner habe ich dort ausdrücklich gesagt, dass ich von den vielen Uebersetzungen, die das Lied erhalten hat, nur die uns wichtigen ausheben, nicht aber, dass ich eine volle Literatur derselben geben wolle. Ich habe dabey auf Mannigfaltigkeit und darauf gesehen, dass das Ungewisse gewisser gemacht werden möchte. Wenn ich nun nicht alle anführte: so kann man doch unmöglich das, was ich nicht habe geben wollen, für eine Lücke erklären, die mir zur Last fällt. Ich darf auch vermuthen, dass der Hr. Hofrath diess nicht gewollt hat: es wird aber doch Vielen um desto eher so klingen, weil es wirklich Schriftsteller giebt, die nicht eher ein u. s. w. schreiben, als bis sie nichts mehr wissen. Ich möchte mich aber nicht gern darunter zählen lassen. Darum sehe ich mich genöthigt, die Lücken, die auch in den Angaben des Hrn. Hofraths zu finden sind, so weit auszufüllen, dass man sehen könne, dass meine

8) Mabillon: o roris vanitas.
9) Mabillon: Ignorans.
10) Mabillon: statt mundi, cernis.
11) Mabillon: Sic vita hominis luci subtrahitur, nicht so schön, wie die oben gegebene Lesart bei L. Wedding.

Weglassungen nicht aus Unbekanntschaft mit der Sache entstanden sind, sondern dass diess wirklich mit Vorbedacht geschehen ist, um den Aufsatz nicht ohne Noth für den Ort, wo er steht, zu weitschweifig zu machen.

1) Führt der Hr. Hofrath die Uebersetzung des Philosophen J. G. Fichte an, erinnert sich aber nicht, wo er sie gelesen hat. Da sie wirklich unter die vorzüglicheren gehört, will ich hier nachträglich einen Ort bezeichnen, wo sie Jeder finden kann. Sie steht in dem mehrmal von mir in der Abhandlung angeführten Werke Rambachs abgedruckt: *Anthologie christlicher Gesänge u. s. w.* Th. I. p. 327. Rambach fügt hinzu: sie soll von Fichte seyn.

2) Die von Adolph Ludwig Fellen (ein Druckfehler, muss Follen heissen) lässt gar Vieles zu wünschen übrig.

3) Die Silbert'sche scheint in der vom Hrn. Hofrath nicht angeführten Carl Aug. Döring'schen nachgebildet, oder doch sehr benutzt zu seyn. Sie steht in seinem *christlichen Hausgesangbuche*. Elberfeld 1821.

Zu den vom Hrn. Hofrath nicht angeführten gehören ferner:

4) eine in dem *neuen christkatholischen Gesang- und Gebetbuche* für die Mainzer Erz-Diöces 1817 unter No. 597, welche aber sogar geringer ist, als die Riedelsche.

5) in dem *Lichtboten* Frankfurt a. M. 1806 im Aprilstück, mit X unterzeichnet.

6) in *der religiösen Feyer für die Verstorbenen nach dem Ritus der katholischen Kirche*, oder *Officium defunctorum* lat. und deutsch. Freyburg und Konstanz 1815. von M. F. Jäck.

7) Zwey Uebersetzungen von Fr. Jos. Weinziert in dem Gesangbuche der heil. röm. katholischen Kirche, Augsburg 1816 und in den Hymnen und Liedern für den kathol. Gottesdienst 1817. In beyden fehlt aber der dreyfache Reim.

8) hat auch Walter Scott in seinem letzten Minstrel (6 Gesänge), übersetzt von Dr. Adolph Strack, Bremen 1820, eine Nachbildung gedichtet. u. s. w.

Diess Wenige zum Beweis, dass mir die Uebersetzungen gar nicht unbekannt sind und dass ich vielmehr ein vollständigeres, leicht abzuschreibendes Verzeichniss an diesem Orte für überflüssig gehalten habe. Was aber noch über die Ergänzungen des Hrn. Hofrath in Ansehung der Compositionen gesagt werden muss, beweist lebhaft das alte: Errare humanum est. Der Hr. Prof. Wendt kann unmöglich den Aufsatz mit der einem Ergänzer nothwendigen Aufmerksamkeit gelesen haben, da die von ihm angeführten Namen, Gottfr. Weber abgerechnet, in meinem Aufsatze bereits stehen, nämlich Mich. Haydn, Vogler und Neukomm.

Gottfried Webers Composition ist aber von dem Componisten selbst im 10ten Hefte der *Cäcilia* näher beschrieben worden, was nun Jeder weiss. Auch ist es hinlänglich bekannt, dass fast jeder Meister in Italien wenigstens Ein *Requiem* geschrieben hat. Da hätte sich zu Ergänzungen auf eine sehr leichte Weise noch viele Ausbeute finden lassen, wenn der Hr. Hofrath nur hätte nachsehen wollen. Würde ich aber einmal eine Literatur der Compositionen solcher Werke unternehmen: so würde ich es für nöthig erachten, sie mit kurzen Bemerkungen über die Art der Bearbeitung zu begleiten.

C. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Octobers. In diesem Monate, wo die Abende sich verlängern, erschienen auch die ersten Concerte, und versprachen zahlreiche Nachfolger. Den Reihen begannen am 27sten die Gebrüder Anton und Carl Ebner, 16 und 15 Jahr alt (Schüler unsers Möser, der jetzt neue Lorbeern in Paris pflückt), von denen die musikalische Zeitung schon früher vortheilhafte Berichte lieferte. Anton spielte Variationen für die Violine von Rode, Carl eine Polonaise von Mayseder, beyde ein Doppelconcert von Spohr, mit Fertigkeit und Gefühl. Zum Besten des Friedrichsstiftes und als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen, wurde am 31sten ein Concert veranstaltet, das durch Reichthum des Inhalts und Trefflichkeit der Ausführung allgemein gefiel. Der erste Theil gab Webers Ouverture zum Teil, der seit langer Zeit nicht gegeben worden; Kaiser Max auf der Martinswand, von Heinrich v. Collin, gesprochen von Mad. Stich; Scene und Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Dem. Carl, die, wie die nachher zu erwähnende Dem. Hoffmann, früher Zögling des Friedrichstifts war; Concert auf dem Violoncell, gespielt vom Hrn. Kammermusikus Griebel; Tersett aus Pucitta's Heinrich IV. gesungen von Dem. Hoffmann, Dem. Carl und Hrn. Stümer; das zweyte Concert von Kalkbrenner, auf

dem Pianoforte vorgetragen von Dem. Jaffe, Schülerin des Hrn. Kammermusikus Mohs, eine Dilettantin, die mit Fertigkeit und Seele spielte und dadurch selbst manchen sogenannten Künstler übertraf; Arie mit Chor von Carafa, gesungen von Dem. Hoffmann; Clarinettconcert von C. M. v. Weber, geblasen von Hrn. Schick, Sohn unserer unvergesslichen Sängerin, und jetzt Kapellmeister beym Infanterieregiment in Stralsund, der durch leichten Ansatz und tief gefühlten Vortrag entzückte; Chorgesang von den Kindern des Friedrichsstiftes, unter Leitung ihres würdigen Lehrers, des Hrn. Chordirector Leidel.

Die königl. Schauspieler gaben folgende Neuigkeiten: am 11ten: *das Concert am Hofe*, komische Oper in einem Aufzuge, nach dem Französischen *Le concert à la cour, ou la debutante*, von Scribe und Melville, bearbeitet von C. Herklots; Musik von Auber; in Scene gesetzt vom Regisseur Baron von Lichtenstein. Dieses Stück empfahl sich durch angenehmen Inhalt, treffliche Musik und gutes Spiel; Hr. Devrient der jüngere gab den Fürst Casimir, Hr. Blume den Kapellmeister Astuccio, Mad. Schulz seine Gemahlin, Mad. Seidler die Agathe Illenau und Hr. Stümer den Maler Reinhold. Fast alle einzelnen Musikstücke gefielen, besonders Reinholds Arie: Als verlassne dürft'ge Waise; der Signora Astuccio Lied: Schon sein erster Blick zugelte Gnade etc; ihr, ihres Gemahls und Reinholds Terzett: Dir bab' ich, da sich Kunst und Kunst gesellen etc; der Signora Astuccio eingelegte italienische Scene von Mercadante; Agathens Scene und Arie: Hört nicht von fern man schon des Frohsinns heitre Klänge etc; des Fürsten Lied: Warum in Thränen, holdes Kind etc. und Agathens und Reinholds Duett: Klang da nicht mein Name etc. — Am 15ten: zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen sprach Mad. Schröck einen Prolog von C. Raupach, als Einleitung des zum ersten Mal aufgeführten historischen Schauspiels von demselben Dichter, *Alanghu*, in drey Abtheilungen. Ich erwähne dieses Schauspiel, das wie andere Stücke desselben in unserer Mitte weilenden Dichters sehr gefiel, wegen der zur Handlung gehörigen Chöre vom Hrn. Kapellmeister Schneider, unter denen besonders der Gesang der Mongolen am Schlusse des ersten Actes lebhaften Beyfall erhielt. Darauf folgten: *die beyden Tanten*, komisches Ballet in zwey Abtheilungen, arrangirt vom Balletmeister Titus; Musik von Gyrowetz. Die Musik ist lieblich und wurde wie das belustigende Ballet vortrefflich ausgeführt. Den 27sten: *Der Prinz von Pisa*, Originallustspiel in fünf Abtheilungen, von Wilib. Alexis (Hering). Ich erwähne dieses Stück, das mit getheiltem Beyfalle gegeben wurde, nur wegen des Männerchors von Zelter und der Romanze von Wollank componirt, die sehr ansprachen. Von den fremden Gästen hat sich nur Einer in der Oper gezeigt, nämlich Dem. Rothamer vom Theater zu Frankfurt a. M., die am 18ten als Astasia in Salieri's *Axur* auftrat, aber nicht gefiel.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 12ten: *der Schnee*, komische Oper in vier Akten, aus dem Französischen der Herren Scribe und Delavigne von J. F. Castelli; Musik von Auber. Das Stück war schon im vorigen Jahre auf der königl. Bühne, aber nur mit mässigem Beyfalle, gegeben worden; auf dieser vorstädtischen Bühne machte es furore, wie alle Stücke, in denen bisher Dem. Sontag etc. auftraten. Sie gab mit grossem Anstand und vieler Zartheit das Fräulein Bertha, und ihr Gesang entzückte wie immer. Sie wurde aber auch trefflich unterstützt; Hr. List gab den Herzog, Mad. Wächter die Prinzessin Lydia, Hr. Wächter den Fürsten von Neuburg, Hr. Jäger den Grafen von Willau, Dem. Felsenheim die Gräfin von Rittberg und Hr. Spitzeder den Gärtnerburschen Wilhelm. Alle einzelnen Musikstücke fanden rauschenden Beyfall. Den 12ten: *der Geist auf der Bastey in Wien*, Posse mit Gesang in zwey Akten von Meisl; Musik von Volkert. Dieses aus Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung sattsam bekannte Gespenst gefiel auch hier allen Freunden der Posse, und wird noch oft das Haus füllen. Hr. Schmelka gab den Geist mit allen ihm eigenen lazzis; ausserdem gefielen Dem. Aug. Sutorius als Marie, Hr. Rösicke als Prell, Hr. Rosenfeld als Heinrich Unglück etc. Von dem Componisten war hier noch nichts bekannt; am meisten gefielen Mariens Arie: Noch einmal, du schöne Gegend etc; des Geistes und Heinrichs Duett: Kaum höre ich ein' Musik, so wird mir so g'wiss etc; des Geistes Arie: Que je vous aime etc. Am 20sten: *Aschenbrödel*, komische Oper in zwey Akten, von Rossini. Der Text war bearbeitet von C. v. Holtey, dem Regisseur der Oper; leider aber stimmte der gesungene nicht mit dem gedruckten überein. Auch diese Oper gefiel sehr, und ist mehrmals bey stets überfülltem Hause gegeben worden. Auch hier fanden alle einzelnen Partieen rauschenden Bey-

fall; deshalb nennt Ref. kein einzelnes Stück, sondern begnügt sich, die Besetzung anzuzeigen. Hr. Jäger gab den Prinzen Ramiro, Hr. Wächter den Dandini, Hr. Spitzeder den Don Magnifico, Dem. Felsenheim und Dem. Cath. Eunike seine Töchter, Dem. Sontag die Aschenbrödel und Hr. Genée den Alidor.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte composée par C. Schubert. Liv. 1. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 1 Fl.)

Eine recht angenehme Gabe für alle, die nicht auf Meisterschaft im Fortepianospiele Ansprüche machen; diese Art Spieler würde nicht genug zu arbeiten finden, wohlmein vorzüglich vermeintliche Meister ihre Hauptfreude setzen. Es geht hier so angenehm und so natürlich und doch so fein zu, wie in einer guten Gesellschaft; es will auch eben so leicht, wie ein guter Gesellschaftston, behandelt seyn, dann wird es aber auch sicher gefallen. Für solche also, die, verwöhnt durch ungeheure Haufen von Dissonanzen, nur Schreckliches und bunt durcheinander Geworfenes zu hören belieben, ist es gar nicht. Gleich der erste Satz, ein Allegro moderato, wo doch seit lange am ernstesten und höchst romantisch gewählt werden muss, ist überaus natürlich und leicht. Dass man darin in Ansehung der Erfindung nichts Neues trifft, wird nicht befremden. Hin und wieder stösst man wohl auf einige kleine Unbeholfenheiten in der Begleitung, z. B. im ersten Theile, Tact 12, wenn das f nicht ein Druckfehler ist; es sollte e heissen; p. 6, Takt 7 sollte statt des d im Basse h stehen. Das sind aber Kleinigkeiten, die den Meisten völlig entgehen, die also auch nichts Störendes für sie haben. In demselben gefälligen Tone ist auch das verhältnissmässig nicht zu lange Adagio im $\frac{4}{4}$ Tacte gehalten. Nur ist es hier ein grösser Uebelstand, dass im fünften und dem halben sechsten Tacte, die erste Figur weggerechnet, anstatt der Sechzehntel in der Linie der rechten Hand Achtel stehen, was sich im zweyten Theile gegen das Ende eben so fehlerhaft wiederholt. Solche Druckfehler wird zwar jeder Lehrer sogleich verbessern: aber mittelmässigen Spielern, für die das Ganze vorzüglich ist, verursacht so etwas doch einige Verlegenheit, oder es giebt Veranlassung zum leichtfertigen Notenlesen. Mit Octavenfortschreitungen u. dgl. ist es nun eben auch nicht genau genommen worden. Da aber Alles meist in die nächste Verwandtschaft fortschreitet: so hat diess nicht viel zu sagen. Jedoch beweist auch hier manche Stellung der Accorde noch die Unsicherheit des Tonsetzers, z. B. p. 9, Tact 1, wo im Basse offenbar für 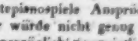 stehen sollte 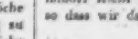 . Den Schluss macht, wie gewöhnlich, ein Rondo scherzando, auch $\frac{2}{4}$ aus C dur, wie der erste Satz; nicht minder leicht und gefällig, wie die vorigen Sätze, so dass wir das Ganze empfehlen können.

Sonate pour le Pianoforte, composée et dediée aux jeunes Amateurs par Jaques Schmitt. Oeuv. 26. Mayence, chez B. Schott. (Pr. 48 Xr.)

Dass dieses Werkchen jungen Pianoforte-Liebhabern gewidmet ist, zeigt der Titel, und, dass es ihnen mit Recht gewidmet ist, die Arbeit selbst. Es fordert sehr mässige Kräfte, ist angenehm und nützlich zugleich; und wenn wir uns nicht bey Kleinigkeiten aufhalten wollen, haben wir nichts weiter zu sagen, als dass es seinem Zwecke so gut, wie das eben angezeigte, genug thun wird. Das Ganze ist mehr für ein gebundenes Spiel und für einen festern Anschlag gearbeitet, als das vorher genannte, das mehr Leichtigkeit erfordert. Man könnte mit Vortheil eins dem andern folgen lassen. Beyde Sonaten gehören also zu den besseren; zu urtheilen sich gut aus und über die Spieler, wir möchten fast sagen, methodisch. Wir wünschen ihnen daher viele Freunde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. **No. 46.** 1825.

Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre von Dr. Franz Stöpel.

Zweyte Probe. Ueber die Moll-Tonarten.

Wenn die Geschichte der Musik uns leider hinsichtlich der Entstehungs- und Bildungsweise der Dur-Tonleitern, und diese gedacht als Inbegriff der sogenannten Dur-Tonarten, uns ganz ohne Nachrichten gelassen hat, — so dass in diesem Betracht schon die wunderlichsten Hypothesen gebaut wurden; *) — wenn aus der Darstellung der Entstehung der Dur-Tonarten, nach den bisherigen Begriffen, (in den Leitern nämlich) wie ich sie gleichfalls nur hypothesirend, und vielleicht gleichfalls wunderlich genug, versucht habe, **) aber durch Vernunft-Gründe begründet und durch die Erfahrung bestätigt halte, — wenn, wiederhole ich, daraus hervorgeht, dass man bis jetzt von dem ganzen Tonarten-Wesen gar keine richtige, vielweniger klar begründete Vorstellung hatte; so kann es noch weit weniger Wunder nehmen, wenn das hinsichtlich der Moll-Tonarten, ihrer historischen und wahrheitlichen Begründung nach, noch weit mehr, so sehr der Fall ist, dass noch bis auf den heutigen Tag die Tonlehrer über das Wesen, über die innere und äussere Construction derselben, in den Moll-Leitern, noch nicht mit einander einig sind; denn die Moll-Tonarten verhalten sich zu den Dur-Tonarten, wie die Copie zum Originale. Die Molltonarten sind rein künstliche Nachbildungen der Dur-Tonarten, welche die Natur gegeben hat, deren Grundform, der harmonische Dreyklang, sich in jedem klingenden Körper, mit jedem Klange, ohne alles Hinzuthun entwickelt.

Demungeachtet glaube ich den Weg zur Lösung dieses Problems und zur Aufstellung eines wahrbegründeten Theorems von den Moll-Tonarten gefunden zu haben, wenn die von dem Tonleitern- und Tonarten-Wesen a. a. O. überhaupt entwickelten Ansichten richtig sind, und wenn ich, wie schon angedeutet, das Moll mit Recht für ein Kunst-Erzeugniss halte, das sein Urbild in der Natur hat, nicht aber von ihr selbst gegeben wird, wie jenes; denn dann wird sich das Bilden oder Gestalten der Moll-Tonarten in den Leitern, vernünftiger Weise, ganz nach dem der Dur-Tonarten in den Leitern regeln müssen.

Wie diese nur leider in der bisherigen Weise als ein Erzeugniss ziemlich bedachtloser Willkühr erscheinen, — denn man hat die Winke der Natur nicht verstanden, ist ihr nicht treu geblieben — so wird sich das freylich auch auf die Nachbildung übertragen; aber wir können nun einmal nicht anders als uns an das Vorhandene anschliessen, und wollen uns daher gern begnügen, wenn wir mit unserem neuen Wissen, wenigstens nur an Consequenz gewinnen.

Eine Dur-Tonleiter stellt sich, harmonisch betrachtet, am naturgemässesten so dar:

das heisst in zwey Trichorden, welche die Tonarten C- und F-dur constituiren, einem Leitaccorde

*) Man vergleiche z. B. mit *Webers Theoria der Tonsetzkunst* und *Fröhlich's Anleitung zur Erlernung und Behandlung der Singkunst etc.*

**) Vergleiche die Abhandlung *über die Octaven und Quintenfolgen* in No. 31. dieser Blätter.

Dichter mehr als die Zuhörer an diesen Mishandlungen der Kunst Schuld sind. Denn jene sollten diese bilden: sie sollten die Grenzen der Musik als angewandte oder *Hulfs*kunst nicht überschreiten: sie sollten bedenken, dafs ein so muthwilliges Verderben des Geschmacks eine Sünde ist, welche durch das ephemere Daseyn ihrer Produkte viel zu wenig gebüfst wird: mit einem Wort, sie sollten den *Zweck* der Kunst nicht aus den Augen verlieren, und ihre Ehre mehr *in* sich als *aufser* sich suchen! — Vergebens beruft man sich auf das Beyspiel eines der grofsten Tonkünstler des vorigen Jahrhunderts, dessen Operettentexte auch mehrentheils schlecht sind. Nicht alles, was ein grofser Mann thut, ist darum auch lobens- oder nachahmenswerth. Auch fragt es sich, ob ihm die Wahl frey stand, und wenn dies war, ob es nicht besondre triftige Gründe giebt, welche sein Benehmen als eine *Ausnahme* von der Regel entschuldigen? — — Mit dieser Frage hätte ich mir nun den Weg zu Bemerkungen über einen Mann gebahnt, der zu grofs, zu einzig war, als dafs man seiner nicht ausführlicher gedenken sollte: aber auch zu grofs, zu einzig, als dafs die schwache stimme eines Individuums es wagen dürfte, im Namen von tausend und aber tausend Freunden der Tonkunst, den Enthusiasmus und die innige Verehrung auszudrücken, welche seine Werke in ihnen erregten. Doch, die Lücke in dieser einmal unternommenen Uebersicht wäre zu grofs, zu unverzeihlich, wenn ich mich mit der blofsen Nennung seines Namens begnügen wollte, und die Ueberzeugung, dafs es bey dem fortwährenden Genufs und Studium seiner Werke für die Kunstkenner nicht schwer ist, einige vielleicht mislungene Urtheile über diesen Künstler gleich zu berichtigen, giebt mir Muth, auch meine Bemerkungen über ihn nicht zurückzuhalten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Ueber den Geist der Tonkunst, mit Rücksicht auf Kant's Kritik der aesthetischen Urtheilskraft. Zweyter Versuch, von Christian Friedrich Michaelis, Privatlehrer der Philosophie in Leipzig. 8. 160 Seiten. Leipzig, bey Schäfer 1800.

Die erste Abtheilung dieser für philosophirende Liebhaber der Musik sehr interessanten Schrift erschien im Jahr 1795. Beyde Versuche sind indessen nicht so innig mit einander zusammenhängend, dafs die Ausschliefsung des frühern, bey Beurtheilung des spätern betrachtliche Schwierigkeiten verursachen sollte. Herr M. handelt besonders von S. 54 bis S. 128 über die Musik als schöne, als angenehme und als nützliche Kunst, und von S. 129. bis zum Ende über die Musik, im Verhältnifs zur Poesie und zur bildenden Kunst. Denn die Vorlesung über die ästhetische Behandlung der Tonkunst, welche funfzehn Betrachtungen ankündigt, scheint für den Ort, welchen sie hier einnimmt, nicht ganz geeignet und verträgt als blose Ankündigung nicht wohl eine ausführliche Beurtheilung. Im Allgemeinen stimmt Herr M. den, durch Kant's Kritik der asthetischen Urtheilskraft beynah allgemein angenommenen Urtheilen über Musik bey, dafs sie nämlich ein Spiel mit äufsern Empfindungen sey, und unter den angenehmen Künsten zwar die höchste, unter den schönen Künsten aber, wenn sie ja noch darunter zu zählen sey, die unterste Stelle einnehme. Es scheint aber würklich einmal Zeit zu werden, das Unzulängliche dieser Ansichten frey und ohne Hinterhalt aufzudecken. Denn in der That sind die Verdienste Kant's, des Schöpfers eines ächten philosophischen Geistes in seinen Zeitgenossen, zu anerkannt und in die Augen fallend, als dafs man nöthig haben sollte, durch kleinliche Schonung und Vertheidigung einzelner Sätze sein Ansehn zu erhalten. Musik ist nach Kant und dem Verf. der angezeigten Schrift S. 54 ein Spiel mit äufsern Empfindungen, den Tönen nämlich, so wie Farbenkunst ein Spiel mit Empfindungen des Gesichtes ist. Hier wird also das Spielen mit den Tönen als Zweck des Tonkünstlers angenommen, und bey dieser Erklärung ist gar keine Frage mehr, ob die Musik wohl *schöne* Kunst seyn könne; denn, man mag sich wenden wie man will, ein Spiel

zum Achten des Ganzen, womit sich das eben schliesst. Denn da C moll von C dur sich nun durch nichts weiter unterscheidet, als dadurch, dass es ist, was es seyn soll, Moll, und zu dem Ende im Dreyklange die kleine, weiche Terz hat: so wird die C moll-Leiter sich nothwendig so gestalten müssen:

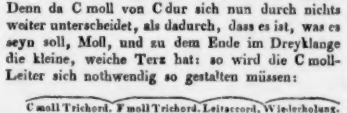

dass sie nämlich mit dem ersten Trichorde die Tonart C moll, mit dem zweyten die Tonart F moll u. s. f. giebt.

Wenn ich die Möglichkeit gegründeter Zweifel gegen diese meine freylich sehr einfache nicht bogenreiche Lehre vom Moll, wie ich sie hier eben andeutete, annehme, so sey mir dessfalls und namentlich in Bezug auf die gewöhnlichste der Bedenklichkeiten, wegen der Fortschreitung vom 6ten zum 7ten Leitertone, nur Folgendes noch anzuführen erlaubt: Die Dur-Leiter, als die bisher anerkannt natürlichste melodische Tonfolge, hat vor jeder andern Melodie nicht den geringsten Vorzug, ja sie ist, wie ich hoffe bewiesen zu haben, in Betracht ihrer Fortschreitung vom 6ten zum 7ten Leitertone gar nicht schön, so unnatürlich, dass sie nicht leicht gesungen werden mag. Wie viel weniger kann die Mollleiter, als Melodie betrachtet, schön seyn, da sie nur eine Nachahmung jener ist!? — Ist es nicht ganz natürlich, dass die erwähnte Fortschreitung hier noch auffallender, unnatürlicher seyn muss, als im dur, da hier die Abweichung von der Natur, in dem Schritte von a zu h, doch nur eine halbe, dort aber, von as zu h, eine ganze Stufe beträgt? *) — Weil jedoch die Mollleiter nur darum als ein Abbild der Dur-Leiter betrachtet wird, dass sie, in Absicht ihres harmonischen Gehaltes und in sofern sie Basis eines harmonischen Ganzen seyn soll, den dessfalsigen natürlich begründeten Bedingungen entspreche; so mag man sie als Melodie aufwärts gern durch die grosse Sexte und Septime etc. fortschreiten lassen; nur als Grundlage eines regelrechten, in sich einigen Ganzen glaube man nicht solche Licenzen wagen zu dürfen; es wird sich immer strafen in seiner Unnatur und Vernunftwidrigkeit.

Ich muss mir versagen, diesen Lehrsatz ganz durchzuführen, denn nur zu Andeutungen habe ich mir hier Platz erbeten; daher sey mir nur die Bemerkung vergönnt: dass ich das in einem umfassenden Werke, welches nächstens unter dem Titel: *Neues System der Harmonielehre etc.* erscheint, gethan habe, und auf welches ich daher verweisen muss.

*) In der natürlichen Tonleiter folgt nämlich, von C ausgegangen, auf a — b, nicht aber h.

Nachrichten.

Warschau, im September. Ref. wollte seinen Bericht über die hiesige Musik bis nach der Aufführung des *Freyschütz* verschieben, welcher man hier seit geraumer Zeit entgegensieht. Allein, obgleich diese Oper bereits seit einem Jahre von Hrn. Bojuslawsky in das Polnische übersetzt und schon grösstentheils einstudirt ist, so scheint es doch in der nächsten Zeit noch nicht zu ihrer öffentlichen Darstellung kommen zu wollen; sie kann deshalb nicht Statt finden, weil in der Theaterunternehmung ein Interregnum eingetreten ist. Die Schauspieler und Operisten spielen einstweilen für eigene Rechnung, bis es entschieden seyn wird, ob ferner noch eine Entreprise Statt haben, und ob sich Hr. Osinski als Unternehmer und Director erhalten wird und kann, ohne das Personale regelmässig bezahlen zu dürfen. Ausser der Verstärkung des Orchesters durch Trommeln, den chinesischen Tamtam und Piccolflöten, die in den Rossini'schen Opern die harthörigen Liebhaber entzücken, hat unsere Oper keine bemerkungswerthen Vorschritte gemacht.

Seit länger als einem Jahre werden nur zwey neuere Opern gegeben: *Turco in Italia* und *Gazza ladra*. In der Besetzung des *Tancred*, welcher früher ohne Recitative gegeben wurde, jetzt aber mit Recitativen neu einstudirt worden ist, ist ein musikalischer Missgriff geschehen. Früher sang, wegen Mangels an einer Altstimme, der brave Bassist Hr. Kaurowsky die Rolle des Tancred; nun aber trat Madame Mayer, eine beliebte Sängerin unseres Publikums, darin auf. Da es ihrer Stimme, welche mehr Kopf- als Brustatimme ist, besonders für die Ensembles, an Klangfarbe fehlt, so konnte die Oper den gehofften Eindruck nicht machen, trotz den

Verbrämungen, durch die man sogar die Recitative hatte verschönern wollen. Seit Hr. Kurpinski von seiner Kunstreise zurückgekehrt und alleiniger Musikdirector der Oper ist, haben ihm seine überhäuften Beschäftigungen noch nicht erlaubt, mehres von Bedeutung für's Theater zu componiren, als eine Arie im Rossini'schen Geschmack, welche er in seine Oper *Jadwiga* für Madame Mayer einlegte, und drey Polonaisen für's ganze Orchester; von diesen enthalten die zwey ersteren meist Rossini'sche Gedanken; in der einen ist der Tamtam angebracht, um die Tänzer mit Gewalt in den Takt einzulenken. Eine Sammlung früher von ihm componirter polnischer Kirchengesänge (gedichtet von Minasowicz), mit Begleitung der Orgel oder des Claviers, nebst einer Posaune ad libitum, sind bey hiesigem Musikhändler Klukowski erschienen.

Grosses Aufsehn macht hier das Talent eines achthalbjährigen Knaben. Dieser kleine Virtuos, an welchem die hiesigen öffentlichen Blätter die Anlagen zum künftigen grossen Künstler bewundern, ist Joseph Krogulsky, der Sohn eines Musiklehrers aus Tarnow im östreichischen Gallizien. Er hat sich bereits mehrmals öffentlich auf dem Pianoforte hören lassen, und durch den Vortrag der Concerte von Hummel in A moll, von Ries in Cis moll und von Kalkbrenner in D moll rauschenden Beyfall eingeerntet. Mehr als seine Fertigkeit, bewundern jedoch die Musikverständigen seinen ausgezeichneten Tonsinn; denn dieser berechtigt, wenn die Umstände, wenn theoretischer und praktischer Unterricht die Entwickelung seiner Anlagen begünstigen, zu der schönen Hoffnung, ihn einst in die Reihe der bedeutendsten Künstler treten zu sehen. Die Leser dieser Zeitung werden sehr bald Gelegenheit finden, eigene Urtheile darüber zu fällen, da Hr. Krogulsky im Begriff ist, mit seinem Sohne eine Reise durch Deutschland zu machen.

Das Conservatorium der Musik unter der Leitung der Theater-Direction und des Professors und Rectors Elsner, stellte im vorigen Jahre wieder eine öffentliche Prüfung an, welche zwey Tage dauerte und mit einem Gesang-Concerte unter der Leitung des Gesang-Directors im Conservatorium, des Hrn. Soliva schloss. Die dramatische Klasse, zu deren Lehrgegenständen die französische und in Rücksicht des Gesanges auch die italienische Sprache, selbst der Tanz, in wiefern er eine gute und schöne Haltung des Körpers lehrt, gehören, machte den Anfang der Prüfungen. In der französischen, italienischen und polnischen Sprache wurden einige Scenen declamirt und gespielt. Im Pianofortespiel zeichnete sich besonders Anton Orlowski, ein 15jähriger Lyceist, aus. Drey Schüler der musikalischen Composition, Nowakowski, Nidecki und Steffani, liessen eigene Compositionen aufführen. Am zweyten Tage liessen sich die Akademisten Celari und Orlowski auf der Violine, der Justizassessor Nowakowski (ein anderer als der vorhergenannte) auf der Clarinette, ein talentvoller Jüngling, Namens Billing, auf dem Fagott, und auf dem Waldhorn Hr. Stankiewia, Musiker beym Militair, hören.

Das Concert für Gesang wurde mit der Ouverture zu *Semiramis* von Rossini eröffnet. Hierauf trugen die Gesangschülerinnen Wolkow, Pladkowska und Czapielewska jede eine Cavatine vor; ihnen folgten die Akademisten Knyszotanski, Romanowski und Suski und diesen Dem. Wilkowska und Steffani, Mad. Mayer mit einer Bravour-Arie.

Mit Missbilligung bemerkte man, dass die polnische Sprache beym Gesange in diesem Concerte, in welchem nur in italienischer Sprache gesungen wurde, ganz vergessen war, da es doch immer der Hauptzweck des Institutes ist, der National-Oper gute Sänger und Sängerinnen zu verschaffen. Das höhere Ziel, auf welches das Bestreben eines vom Staate selbst gegründeten Conservatoriums der Musik gerichtet seyn muss, ist allerdings die Tonsetzkunst. Nur die Tondichtungen sind es, die eine Nation berechtigen, sich des Besitzes einer eigenen Musik zu rühmen.

Die obengenannten Nowakowski, Steffani und Nidecki, haben ausser dem, was sie für die Prüfung componirt haben, schon mehre grössere und kleinere Werke geliefert, von welchem letzterm Rondo's, Variationen für's Clavier, Lieder und Polonaisen hier gedruckt erschienen sind. Es scheint, dass Nowakowski, ein guter Clavierspieler und Clavierlehrer, sich mehr der Instrumentalcomposition, Steffani aber, der Sänger ist, und Gesangunterricht im Lyceum giebt, sich mehr der Vocalcomposition mit Erfolg widmen werde. Der jüngste von ihnen, Nidecki, welcher von dem Grafen Heinrich Zabiello (einem Verehrer und Kenner der Künste und Wissenschaften, welchem schon mancher talentvolle aber unbemittelte Jüngling die Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung verdankt)

unterstützt wird, verspricht als Componist viel für die Zukunft. Er ist ausserdem schon ein guter Clavier- und Orgelspieler, und hat bereits eine kleine Oper in einem Acte componirt und zum Theil selbst gedichtet.

Die Concerte der fremden Künstler, die wir in der letzten Zeit hier hörten, übergehe ich, weil ihre Leistungen aus diesen Blättern schon zur Gnüge bekannt sind, und erwähne bloss ein Concert, welches der Musikdirector Jawurek veranstaltete, der sich seit einigen Jahren um die hiesige Musik, besonders auch um die Kirchenmusik sehr verdient gemacht hat. Die Einnahme dieses im grossen Saale des Conservatoriums der Musik veranstalteten Concertes war zu einem wohlthätigen Zweck bestimmt. Der Wunsch des Publikums veranlasste Hrn. Jawurek zu Veranstaltung eines zweyten Concertes, in welchem zwey Musikstücke des ersten auf Verlangen wiederholt wurden, nämlich ein Chor von Beethoven, welchen Hr. Jawurek mit dem Choraleon*) begleitete, und eine Cantate vom Professor Elsner, deren Hauptthema das Lied: God save the king ist. Das erste Concert begann mit einer Ouverture à la Rossini von Nowakowski (Schüler der Composition). Das zweyte mit der Ouverture zur *Zauberflöte*. In beyden Concerten zeichnete sich Dem. Sredulanka durch den Vortrag der Rondo's in B und A dur von Hummel, als brave Klavierspielerin aus. Hr. Suzurowski und Dem. Weinert sangen ein Duo aus *Achilles* von Pär und Madame Wernicke eine Arie von Rossini mit Pianofortebegleitung. Ausserdem liessen sich auch die Sängerin Madame Bianchi und der Flötist Hr. Kresner hören, welche in dieser Zeit über Warschau reisten. Der schöne Ton und Vortrag des letztern erhielt allgemeinen Beyfall. Madame Bianchi zeigte sich als eine sehr brave Sängerin; doch fehlt es ihrer Stimme an jugendlicher Frische. Hr. von Molsdorf spielte ein Rondo à la pollacca für Violoncell von B. Romberg, und Hr. Frankowski das erste Allegro eines Violin-Concerts von Rode. Der Akademist Chopin liess sich mit dem ersten Allegro des Pianoforte-Concerts aus F moll von Moscheles und mit freyen Phantasien auf dem Aeolopantalon hören. Dieses Instrument, verfertigt von dem hiesigen Tischlermeister Dlugosc, verbindet das Aeolomelodikon mit dem Pianoforte auf eine Art, die dem Spieler, der sich mit der Zusammensetzung der Züge bekannt gemacht hat, eine überraschende Mannigfaltigkeit darbietet, und unter den Händen des talentvollen jungen Chopin, der sich durch einen Reichthum musikalischer Ideen in seinen freyen Phantasieen auszeichnet und ganz Herr dieses Instruments ist, grossen Eindruck machte. Ueber die erwähnten sehr gelungenen Musik-Aufführungen, zu denen sich mehre der talentvollen Musikliebhaberinnen und Liebhaber mit den Künstlern vereint hatten, und welche das Publikum mit grossem Beyfall aufnahm, gab auch der als Kenner und Künstler allgemein verehrte Fürst Anton Radziwil, Statthalter des Herzogthums Posen, seine Zufriedenheit zu erkennen, und besonders über die Cantate des Professor Elsner; als über ein Werk, welches verdiente durch den Druck allgemeiner bekannt zu werden. Hr. Prof. Elsner, welcher Vorlesungen über die Theorie der Musik auf der hiesigen Universität hält, und Unterricht in der musikalischen Composition und dem Contrapuncte in dem unter seiner Leitung stehenden Conservatorium giebt, hat ausser dieser Cantate mehre vielstimmige Gesangstücke und einige Messen für 4 und 5 Stimmen mit polnischem und lateinischem Texte geschrieben, die hier gedruckt sind; auch eine grosse Messe in B dur und eine Symphonie, welche letztere hier noch nicht gehört worden ist. Bey Anton Simon in Posen erscheinen von ihm noch drey andere Messen nebst den dazu gehörigen Offertorien mit Orchesterbegleitung.

*) Dieses Instrument, welches Hr. Conservator Brunner, nach der Idee des Hrn. Prof. Hoffmann an der hiesigen Universität, gebaut hat, ist nichts als ein Aeolodikon oder Aeolomelodikon, (wie es Hr. Brunner nennt, der bey uns als der Erfinder dieses Instruments bekannt ist und auf 6 Jahre ein Patent zur alleinigen Verfertigung desselben erhalten hat) mit blechernen Sprachröhren an den metallenen Pfeifen, die gegen die Zuhörer gebogen sind. Dadurch erhält das Aeolomelodikon eine überraschende Mannigfaltigkeit des Tones. Je nachdem der Wind vermöge der Fusstritte mehr oder weniger zuströmt, verändert das Instrument die Tonfarbe. Bey gleichem und schwachem Zuströmen sind bloss die eigentlichen Töne des Melodicons zu hören, bey etwas stärkerm Anschwellen gleicht der Ton dem einer schreienden Clarinette, bey noch stärkerem dem des Waldhorns, und endlich dem eines Chors von Posaunen und Trompeten. Mit diesem Fortissimo übertönt es ein Orchester von 60 streichenden und blasenden Instrumenten, nebst eben so vielen Sängern und einer kleinen Orgel im Tutti, wie wir in Hrn. Elsners Cantate hörten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

„Alles Schöne ist auch gut!“ und „was nicht gut ist, kann auch nicht schön seyn!“ diese Sätze braucht man nur, hinweggesehen von Relativitäten, in ihrem höchsten Ausdruck zu nehmen, um sie wahr zu finden. Wollte man z. B. um Naheliegendes zu ergreifen, einwenden, es gebe manche schöne Frau, die nicht gut sey — woher sonst die scandalose Chronik aller Zeiten? — so muss bemerkt werden, dass die Natur mit dem Baue des schönen Körpers ohne Zweifel auch eine schöne Seele geschaffen habe, dass eine häßliche Seele den schönen Körper merklich verunstaltet haben würde, und dass, wäre auch noch im Allgemeinen eine schöne Hülle geblieben, gerade die sprechendsten Züge die inwohnende Häßlichkeit verrathen müssen. Lebe also nur mit einem solchen gleissenden Wesen, du wirst bald genug auch äussere Züge der innern Bosheit an ihm wahrnehmen. „Alles dauernd Schöne ist auch gut. Nur das Gute im Menschen kann Schönes erzeugen, und das Schöne kann wieder nur Gutes wirken.“

Diess gilt auch in Anwendung auf die Kunst. Ein reiner Geschmack findet tausend Erscheinungen der Kunstwelt, die für schön gelten, wirklich ungestaltet, abgeschmackt, häßlich, und läßt sich durch glänzende Form oder berechnete Reize nicht verführen. Es ist ein wunderbares Band zwischen dem Guten und dem Schönen, und aller Geschmack wurzelt auf der Tugend.

Unscheinbares, ja selbst Beziehungsweise misgestaltetes wird durch innere Tauglichkeit verschönert, und Schönheit leuchtet ihm aus den Augen, alles Uebrige vergessen machend. So wird ein unscheinbares Kind zu einem holdselig lächelnden Engel. Ohne diese innere Güte und Tüchtigkeit werden die berechnetsten Reize und oberflächlich schimmernde Form gleichgültig, ja häßlich. So grinst der böse Dämon aus manchem Antlitz, das die Grazien gebildet zu haben scheinen.

Ferne sey es von uns, die Kunstwerke mit jener kritischen Moralität messen zu wollen, die da fordert, die einzelnen Gestalten und Bestandtheile sollen gut und sittlich seyn, um schön seyn zu können. Nicht also! Ist nicht in der heiligen Schrift auch Satanas? Aber der bauende Geist, der bildende Sinn muss gut seyn, sonst klebt auch seinen Tempeln und Tugendhelden etwas Satanisches an.

Was da gebildet wird, es fällt am Ende alles dem höhern Gericht anheim, das da ausspricht, bey jenem sey es gut oder böse mit der Menschheit gemeint, sie sey damit dem Himmel oder der Hölle zugeführt worden.

Man möchte auf viele gepriessene Kunstwerke die Verse unsers Dichters parodirend anwenden:

„Reizend bist du, gebildet zugleich, und alles erfreut sich.
Wenn sich dein herrlicher Zug über die Scene bewegt.
Endlich ist er vorüber. Da lispelt fragend ein jeder:
Waren die Grazien wohl auch in dem prächtigen Zug?“

* * *

Die Kunst steht zwischen der Natur und der Mode. Die Natur will nur Leben erzeugen, nicht immer schönes oder frohes Leben; ihre Kraft ist oft unzulänglich oder gestört. Nie hält sie ein Gelungenes lang im Höhepunkt seiner Verherrlichung fest. Die Mode pendulirt durch das wahre Schöne hindurch zu dem Geschmacklosen auf beyden Seiten, denn ihr ist die Abwechslung das höchste Gesetz, das selbst über Verstand und Geschmack herrscht.

* * *

Die Kunst, insbesondere die Musik, mildert die Affekte, indem sie dieselben kunstgemäss, d. h. in schönen Grenzen, erregt. Diess im Ganzen. Im einzelnen Falle bewirkt sie oft, dass wir beym Uebergang von ihrer Welt in die wirkliche, in einem gereizten Zustand, leicht verletzbar, die sanften Gefühle geradezu verläugnen, in denen wir, durch sie getragen, noch so eben geschwommen sind.

* * *

Der Ruhm eines Kunstwerkes ist launenartig; er wächst durch sein eigenes Sichfortwälzen. Das Publicum ist auf das Vielgenannte gespannt, will es auch schauen, hören, und ist geneigt, das Beste hineinzulegen. Wie sehr muss durch diesen Antheil bey einem halbwegs volksthümlichen Werke der Eindruck sich verstärken, der Ruhm sich weiter tragen? Das Wirken des Ruhmes als Werth geht so weit, dass man dem harrenden Publicum etwas ganz Anderes unterschieben, und dasselbe doch staunen sehen kann. Man lese, was in London und Paris statt des „*Freyschütz*“ aufgeführt, und wie es dennoch aufgenommen worden.

* * *

Kunst ist die herrliche menschliche Thätigkeit, durch welche das Leben in aller Zeit ein Ganzes wird; vermöge welcher man in thätiger Berührung mit aller Welt lebt; durch welche auch der Einzelne sich als ein Ganzes erfasst, und im Gefühl seiner Totalität bleibt.

* * *

Die Künstler und Autoren wissen die Kritik jährlich mehr ein- und abzufangen, so dass man von ihr oft sagen kann, sie sey selbst unter aller Kritik. Das ruft aber eine ungebundene Kritik hervor, die dann nur um so ätzender und auslaugender wird, wie z. B. diejenige der „Hekate," der „Europäischen Blätter etc." Unparteyisch ist wohl keine. Sie beyde hauen auf einander, Künstler und Autoren stehen dazwischen.

* * *

Die Kunst erhebt uns nicht zu sich in ihr Reich; jeder Mensch bleibt in dem seinigen; sie erhebt jeden bloss in sich selbst. Sie macht z. B. keinen Epaminondas oder Brutus, nur einen stärkern Menschen. Es kann Christliches das Heidnische wecken, so wie alle Schulen fordern, dass Heidnisches das Christliche verstärke. Daher ist es vergeblich, eine bestimmte Confession von der Kunst zu fordern. Nur reinmenschlich, sittlich muss sie seyn, kurz — Kunst.

* * *

Die rechte Kunst erhebt und bewürdet uns schon dadurch, dass sie da ist, dass wir sie geniessen können, abgesehen davon, wie sie ist, ob sie Zeitgemäss ist, und wo sie von der feinschmeckenden Kritik hingesetzt wird. So erhebt uns schon das Gefühl, dass ein Genius, wie Plato, Homer, Shakspeare etc. gewesen, dass im Menschlichen diese Stufen geistiger Höhe und Reinigung erreicht worden.

* * *

Beym Erfinden, Entwerfen muss man an seine Freunde, an alles Aufmunternde denken; beym Ausführen an seine Feinde, die Verneinenden, scharfen Kritiker, an ein ungenügsames, schlafsüchtiges Publicum.

* * *

Zuweilen will ein Gefühl, ein schöner Moment keine kunstschulgerechte Form annehmen. Das Product hält die Kritik nicht aus, und ist doch wunderschön und unvergleichlich. So kann man vielleicht das ewigschöne „Kennst du das Land" nicht schulgerecht musikalisch declamiren, und doch wie unvergleichlich hat es Reichard gethan, und stehen nicht die andern vielleicht richtigeren Compositionen hinter der seinigen zurück?

* * *

Es ist oft ebenso merkwürdig, wie ein Kunstwerk aufgenommen worden, als was es ist. Dies zeigt den Künstler, jenes das Publicum, die Zeit. So ist der *„Freyschütz"* kaum merkwürdiger, als seine Aufnahme, und seine Wirkung übersteigt noch weit seine innere Wirksamkeit. Das Nämliche lässt sich von den meisten Werken Rossini's sagen.

* * *

Manier ist Ausfüllung der Zwischenräume des Naturwahren, Charakteristischen, Individualisirten, Künstlerischen durch personelle, wiederkehrende Gewohnheit, ein nothdürftiger Kitt zwischen gediegenen Massen. Styl ist Aufnahme des Naturwahren etc. in den Geist, künstlerische Durchdringung, Verarbeitung, Reinigung und Gestaltung desselben. Durch Manier ist der Künstler unter —, durch Styl über der Natur und Wirklichkeit.

* * *

Der Zweck ist weit, die Absicht eng. Der Zweck vermählt alles Harmonische mit sich, die Absicht schliesst aus. Durch Zwecke lebt, an Absichten stirbt die Kunst. Wenn eine Kunstanstalt kein freudiges Leben hat, so ist es meistens darum, weil ihre Vorsteher mehr Absichten als Zwecken folgen.

* * *

Es verfolgt uns der erste Eindruck eines Natur- oder Kunstwerkes, die erste bejahende oder verneinende Rede darüber, Lob oder Absprechen. Man bedauert oft, dass man ein Schönes nicht in der besten Situation, Beleuchtung, in recht empfänglicher Stimmung gesehen, dass der erste fatale Ton so lange nachklingt. Und doch könnte man sagen, es könne das ungünstig Angeschaute nur in der Gunst wachsen, und umgekehrt werde das meiste mit Jubel aufgenommene in ihr abnehmen, und es sey besser, sich vom Verkennen zu bekehren, als aus der Verblendung zu erwachen, besser, die Jungfrau zuerst in der Nachthaube als im Festschmucke zu schauen.

* * *

Das Schöne ist das Empfinden, das Wahre ist das Forschen, das Gute ist das Thun. Alles in uns, nächstes Leben, Handlung, Selbst um-

treiben; der Anfang stets in unserm Eigensten, das Regen einer reinen Seele, die nach dem ihr Gemässen ausgreift, oder von einem Harmonischen ergriffen wird.

F. L. B.

Recensionen.

Dr. Martin Luther's Gedanken über die Musik. Zur Beförderung des Kirchengesangs aus dessen Werken gesammelt, und mit Anmerkungen und Beylagen begleitet, von Friedr. Adolph Beck, Repetenten am königl. adeligen Cadetten-Corps zu Berlin. Berlin und Posen, bey Mittler 1825. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. sagt in der Vorrede: Luthers Gedanken über Musik wären in keiner einzigen der Schriften gesammlet, welche beym Reformations-Jubiläum erschienen wären: darum sammle Er sie. In jenem mag er Recht haben. — Rec. ist weit entfernt, sich zu berühmen, alle die, zum Theil sehr unbedeutenden, damals erschienenen Schriften gelesen zu haben: sonst aber sind jene Aeusserungen Luthers schon mehrmals gesammlet; namentlich auch in verschiedenen Aufsätzen dieser Zeitung. Es ist diess auch ein überaus leichtes Unternehmen, da man bekanntlich über L.s Werke, besonders in der Walch'schen Ausgabe, bis in's Kleinste eingehende Register besitzt, nach denen man bloss nachzuschlagen und abzuschreiben braucht. — Eine zweyte Bemerkung des Verf.s (S. XII.) ist folgende. Er sagt: Gesang und Musik (ist Gesang keine?) sey und bleibe ein vorzügliches Bildungsmittel des menschlichen Herzens; und, fährt er fort, ich verweise desshalb auf „Hella's älteste Bewohner, unter welchen die freundlichen Göttinnen, die Musen, der ewig jugendliche Apollon*), der verschmitzte Hermes*) u. s., in Menschengestalt wandelnd, durch liebliche Töne den Herzen die alte Rohheit nahmen; und führe noch die alten Sänger Amphion*), Arion*), Linos*) und Orpheus*) an, die der Lyra — dem ältesten musikalischen Instrumente — so bezaubernde Klänge entlockten, das Thrakiens kriegerisches Bergvolk, wohin man vorzugsweise Wildheit und Rohheit verwiess*), (!) seine Wälder allmählig verliess, ein geselliges Leben begann und Gesetzen gehorchte*). Daher kam es denn auch wohl, dass in späteren Zeiten die Musik einen so umfassenden Namen erhielt, der sich wiederfindet in dem Ausdrucke der schönen Wissenschaften.“*) — Und so viel weiter fort, und überall, wo wir ein Sternchen hingesetzt, eine mehr oder weniger ausführliche Anmerkung, mit Citate*), wo, so weit dem Verf. bekannt, etwas über den Namen oder die Sache zu lesen; und wieder Seitenbemerkungen zu diesen Citaten, wie z. B. bey Linos, nach Anführung mehrer Schriften: „Bekannt ist der Streit unserer Zeit über symbolische und antisymbolische Deutung der alten Mythologie;“ hierzu die Nachweisung auf die Jen. allg. Lit. Zeitung, und hierzu wieder die Schriften, die dort angeführt worden, u. s. w. — Wir führen dieses nur an, weil der Leser daraus die Physiognomie des Buches abnehmen wird, ohne dass wir ihm vorzugreifen brauchen.

Luthers Aeusserungen selbst läuft wohl Jeder, wie oft er sie auch vorgehalten bekomme, nicht ungern einmal wieder durch; weniger des Inhalts wegen — denn was dieser bietet, mochte damals der Menge nicht bekannt und von Anderen nicht genug erwogen seyn: jetzt ist es längst in aller Welt Sinn und Urtheil und Uebung eingegangen — sondern um des frischen, kräftigen, frommen, leicht begeisterten Mannes und seiner originellen, derben, erfreulichen Manier und Sprache willen; wohl auch, weil es nun einmal in unserm Wesen zu liegen scheint, dass auch das Bekannteste, gar nicht mehr in Zweifel zu Ziehende, wenn es nur Gehalt hat, aus voller Brust ausgesprochen von einem grossen, uns theuren und vertrauten Manne, immer von neuem wieder Eindruck macht, ja wohl gar, bis zu näherer Ansicht, uns vorkömt als etwas Neues oder Tiefes. Indessen sind bekanntlich der Aeusserungen L.s über Musik so wenige, (die meisten auch nur aus seinen Tischreden,) dass sie kaum mehr, als etwa einen Bogen gefüllt haben würden. Da ist nun, damit ein Buch daraus würde, des Verf.s oben angedeutete Eigenthümlichkeit in's Mittel getreten. Ungefähr in gleichem Verhältnisse, wie jene Worte seiner Vorrede, hat er die Worte L.s durchgehends mit Anmerkungen unter dem Texte, und mit noch viel zahlreicheren und viel längeren im Anhange, begleitet; so dass L.s Worte in diesen gleichsam schwimmen, wie im Teiche ein wenig Fischlein. Diese Anmerkungen enthalten vor allem Citate der allerverschiedensten Art; dann, Betrachtungen, bestätigende erläuternde etc., nicht selten auch bloss Gelegent

liches. So ist denn ein kleines Buch zusammengekommen. Der Verf. verspricht sogar — sich, eine neue Auflage, und den Lesern, diese ansehnlich zu vermehren, z. B. mit dem Abdruck aller Lieder Luthers. Nun stehen zwar diese fast in allen lutherischen Kirchengesangbüchern; wahrscheinlich antwortet aber der Verf.: Nicht mit diplomatischer Treue! Mit dieser hat sie nun aber erst kürzlich wieder Rambach abdrucken lassen, und der Verf. scheint die Schrift zu kennen, da er ihren Titel anführt: „Aber“ . . . Wir wissen nicht, wie der Verf. die Antwort fortsetzen wird. — Wie diese Anmerkungen zuweilen nur an ein Wort angehäkelt und nun herabgesponnen sind: das wird freylich bisweilen lächeln machen. Indessen: es ist etwas Unschuldiges, und das ganze Buch ist etwas Unschuldiges; fern sey es von uns, dem, der so etwas brauchen kann und will, diess zu verdenken oder zu widerrathen.

L'Alcade de la Vega etc. Der Alcade von Vega, Oper, in Musik gesetzt von G. Onslow. Mit französischem und deutschem Texte. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Wir können von dieser neuen Oper, ausser dem, dass sie, nach französischen Blättern, in Paris viel Glück gemacht hat, nichts weiter sagen, als was aus diesem Klavierauszuge abzunehmen ist; denn auf deutsche Theater ist sie noch nicht gebracht; wir kennen weder die Partitur, noch das Gedicht, und besondere Nachweisungen über das Werk selbst sind hier nicht gegeben worden. Sie scheint nicht eigentlich komische Oper zu seyn, sondern mehr semi-seria. Diesem gemäss hat auch die Musik zwar mehres Muntere, auch einige gewissermaassen komische Stücke: doch ist im Ganzen der Styl, nach dem italienischen Kunstausdruck, im mittlern Charakter. Von den Gesangstücken sind die Solos, Duette, und nur Ein Ensemble, aber kein Finale; mithin sind die Stücke gegeben worden, die man am liebsten beym Pianoforte hat und am bequemsten da gebrauchen kann. Von den Instrumentalstücken findet sich nur die Ouverture: dagegen sind die — so wie die Ouverture, ausgezeichnet schönen zwey Zwischenacte in demselben Verlage, vierhändig für's Pianoforte bearbeitet, herausgekommen. Es war zu erwarten — von diesem geistreichen Künstler, dass der Gesang überall ausdrucksvoll, anziehend und fliessend, auch nicht zu künstlich oder schwierig; von diesem wahren Meister in der Instrumentalmusik, dass die Orchesterpartie, wo es nämlich am Platze war, besonders reich, eigenthümlich, gründlich ausgearbeitet und von grossem Interesse seyn würde. Und so findet sichs auch durchgehends. Noch mehr mag letzteres wohl in den Finalen der Fall seyn, und durch alles diess diese Oper sich sehr für deutsche Theater eignen. — Folgende Stücke werden hier gegeben:

Ouverture. (Sie ist auch in allen Orchesterstimmen herausgekommen.) Trefflich in Erfindung und Ausführung; sehr in die Breite und concertmässig gehalten. Kurze, ernste Einleitung; gleichfalls kurzer Fandango, um auf die Localität und Nationalität des Gedichts hinzuweisen; grosses, feuriges Allegro. — Arie: heiter und angenehm; die Begleitung trefflich gearbeitet und ohne alle Künsteley beharrlich durchgeführt. — Ensemble, in drey ziemlich grossen Tempos: das erste sanft und gefällig, das zweyte ernster, das dritte feurig und kräftig. — Cavatine: einfach und angenehm, in der Folge mit Geschmack für die Singstimme verziert und dieser sehr günstig. — Lebhafte Arie. — Romanze: der Gesang sehr einfach und liedermässig, die Begleitung ein artiger Fandango. — Duett: in zwey Tempos ziemlich lang ausgeführt und leidenschaftlich im Ausdruck. — Couplets: sehr einfach, sanft, in der bekannten französischen Art. (Wie soll man denn aber die zweyte und dritte Strophe singen, da sie auf die Rückseite des Blatts gestochen sind?) — Couplets: in derselben Art, aber munter und sehr artig; mit Chor, das den Refrain bildet. (Hier sind die drey Couplets, wenigstens im deutschen, untergelegt.) — Grosses Duett, in drey Tempos: erst ernst und heftig, dann sanft, endlich rasch und heiter.

Der Klavierauszug ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht; der Stich, das Papier und alles Aeussere ausgezeichnet gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № X. 1825.

Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters in Leipzig erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., Gr. Septetto arrangé en Harmonie par B. Crusell. Op. 20. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 20 Gr. ..... 3 Thlr. 16 Gr.

Maurer, L., Rondo militaire pour Violon avec Orchestre. Op. 36. ..... 2 Thlr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 23ste Sammlung. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Bernh., Piece pour les Amateurs sur des Airs Suedois pour Violoncelle avec 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 42. ..... 1 Thlr.

— Divertimento pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40. ..... 1 Thlr.

— Concertino pour 2 Cors avec Orchestre. Op. 41. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Schall, C., Scalen für 2 Violinen, zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. ..... 3 Thlr.

Spohr, L., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 67. ..... 2 Thlr.

— Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 68. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Potpourri de Jessonda pour Violon avec Orchestre. Op. 66. ..... 2 Thlr.

— Jessonda, arrangée en Harmonie. .. 4 Thlr. 12 Gr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester, 8te Sammlung. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Musik für Pianoforte.

Müller, A. E., grosse Pianoforte-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart dieses Instruments. Achte Auflage, mit vielen neuen Beyspielen und einem vollständigern Anhange vom Generalbasse von C. Czerny. ..... 4 Thlr.

Cramer, J. B., 8me Concert pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 70. ..... 3 Thlr. 8 Gr.

— Supplement à sa célèbre Methode pour Pianoforte. Consistans en Morceaux expressement composés et arrangés d'une manière nouvelle, procédé chacun d'un petit Prélude doigté. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B., Impromptu sur un Air favori de Meyerbeer pour Pianoforte. ..... 8 Gr.

Hummel, J. N., 6 Bagatelles pour le Pianoforte. Op. 107. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Kalkbrenner, F., Esquisse musicale pour Pianoforte. Op. 74. ..... 14 Gr.

— Les Charmes de la Valse. Trois Valses pour Pianoforte. ..... 8 Gr.

— Gr. Marche arrangée à 4 mains pour Pianoforte. ..... 8 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte, 23ste Sammlung. ..... 16 Gr.

Ries, F., Abschieds-Concert von England, für das Pianoforte allein. Op. 132. ..... 2 Thlr.

Spohr, L., Ouverture zum Berggeist, für Pianoforte. ..... 1 Thlr.

— La même à 4 mains. ..... 16 Gr.

— F., 2e Sonate à 4 mains, tirée d'un Quatuor de L. Spohr. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 8te Sammlung. ..... 16 Gr.

Würfel, W. W., Concert pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 28. ..... 3 Thlr. 12 Gr.

— Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 25. 12 Gr.

— Polonaises pour Pianoforte. Op. 26. ..... 8 Gr.

— Polonaises pathétiques pour Pianof. Op. 27. 8 Gr.

Musik für Gesang.

Spohr, L., Der Berggeist, romantische Oper im Klavierauszuge von F. Spohr. .... 6 Thlr. 12 Gr.

An Musiklehrer und Musiklernende.

Die Erfahrung hat es längst bestätigt, dass die Erlernung einer jeden Kunst leichter und angenehmer wird, wenn man die Praxis mit der Theorie verbindet; vorzüglich ist dieses aber bey der Erlernung der Musik der Fall; aber es blieben bis auf Logier nur fromme Wünsche vieler Lehrer, eine solche Methode zu kennen. —

Da auch ich so glücklich war, ein System und eine damit verbundene Methode der Musik nach den Principien der Natur aufzufinden, welche jene Wünsche vollkommen befriedigt, so bin ich entschlossen, diese Methode, nach welcher den Anfängern, selbst dem Kinde von zartem Alter,

die Gesetze der Harmonie so einfach, als uns die Natur sie mittheilt, Hand in Hand mit der Praxis auf die fasslichste Weise beygebracht werden, öffentlich bekannt zu machen; sie wird unter dem Titel:

Theoretisch praktisches Lehrsystem des Pianofortespiels, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparats (Handbildners) in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen; mit einer Zeichnung des Handbildners

bey unten gesetztem Verleger gedruckt erscheinen.

Cottbus, im September 1825.

Carl Wehner.

Das oben angezeigte Werk erscheint in meinem Verlage in zwey Abtheilungen, einer theoretischen und einer praktischen, ungetrennt auf einmal, auf Subscription, das Exemplar zu 2 Thlr. 16 Gr. Sächsisch oder 4 Fl. 48 Xr. Rhein.

Sammler erhalten auf 7 Exemplare das 8te frey.

Bis Ende Januar 1826 nehmen alle Buchhandlungen Subscription an, die Namen der respectiven Unterzeichner werden dem Werke vorgedruckt; der nachherige Ladenpreis wird bedeutend erhöht. — Ende Februar 1826 werden die bestellten Exemplare von Herrn Buchhändler Mittler in Leipzig, welcher die Hauptspedition dieses Werks übernommen hat, versandt.

Hinsichtlich des Handbildners macht sich der Hr. Verfasser anheischig, auf Verlangen Exemplare zu 2 Thlr. 8 Gr. Sächsisch oder 4 Fl. 12 Xr. Rheinisch anfertigen zu lassen; übrigens ist dessen Bauart durchaus nicht schwierig, und jeder Tischler kann denselben nach der dem Werke beygedruckten und genau beschriebenen Zeichnung fertigen.

Meissen, im September 1825.

C. E. Klinkicht,
Buchdrucker.

Musik-Anzeigen.

Evangelisches Choralbuch nebst Intonationen und Responsionen, Vater unser und Einsetzungsworten auf zwey verschiedene Melodieen Epistel und Evangelium von L. E. Gebhardi, Organist an der Prediger-Kirche zu Erfurt. Quer 4. Pr. 2 Thlr. 16 Gr. Sächs. oder 4 Fl. 48 Xr. Rhein.

Sechsundvierzig zwey- drey- und vierstimmige Gesänge für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, von demselben Verfasser. Quer 4. Pr. 16 Gr. Sächs. oder 1 Fl. 12 Xr. Rhein.

Beyde Werke sind so eben bey J. F. Hartknoch in Leipzig in Commission erschienen.

In einigen Wochen erscheinen in unterzeichneter Buchhandlung:

Sechs neue Walzer für das Pianoforte, componirt von J. Lüst.

Subscription darauf à 24 Xr. nimmt jede Buch- und Musik-Handlung an.

Landshut, im Oct. 1825.

Stornо'sche Buchhandlung.

Für Componisten.

Der Text zu einem grossen Oratorium, aus 3 Theilen bestehend, und eingerichtet für eine Composition im grössten Styl, dabey von der Hand eines sehr geübten Dichters höchst sorgfältig gearbeitet, liegt bey uns bereit. Der Gegenstand ist die Auferstehung Jesu. Wer bis zum 15. Novemb. das grösste Honorar dafür bietet, erhält ihn unter der Bedingung: innerhalb 8 Tagen nach dem Empfang entweder den Text, wenn dieser seinen Erwartungen nicht entspräche, zurück, oder das Honorar einzusenden.

Erfurt.

Mus. Magaz. Suppus.

Ein zweytes Concertino für 2 Waldhörner mit Orchesterbegleitung, componirt vom Kammermusikus Ludwig Leye in Coburg, ist gegen portofreye Einsendung von 4 Fl. Rhein. bey dem Verfasser in Abschrift zu haben.

So eben ist erschienen:

Schneider, Friedrich, neun Gesänge für Liedertafeln (zunächst für die Magdeburger Liedertafel.) Op. 60. Pr. 1 Thlr.

Magdeburg, im October 1825.

Creutz'sche Buchhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten November. **Nº. 47.** 1825.

Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen.

(Einbürgerung, süsse Bande, Gewohnheit; Unruhe, Reisetrieb; Erfrischung, Vehiculum, Anklänge, zufällige Stoffe; Wachsthum, Beyfalls-Ernte; Einkehr und Gruss der Muse; wandernde Kunst; lächerliches Reisebedürfniss; Menschen-Elend und Natur-Trost; Allwanderung; Kunst-Missionäre; Kunstverwandte Pilger; Poetische Auffassung; Quantität des Publikums; Gastspiel; Virtuosen-Kniffe; Bestimmung; Heimweh.)

Chamäleontisches Heft! Deine Blätter tragen die Farbe meines wechselnden Geschickes; die Gegenwart spiegelt sich in ihnen, und Wohl und Weh dünken mir jedesmal ewig. Zurückblätternd finde ich ein unruhig wogendes Jünglings-Leben, anstrengende Schule, viel Wollen, wenig Können und schlechte Aussichten. Wer doch die Jugendzeit so loben mag! stehen nicht äussere und innere Welt im grössten Missverhältnisse? ist sie nicht voller gereizter Zustände? Ein unbeschränktes Wollen, um so unbeschränkter, da man zu Allem Neigung fühlt, und einem Vielerley gelingt. Für den Menschen ist doch nur Pensum und Feierabend! Viel ruhiger und fester stehe ich als Mann, und lächle über die unversorgten Leute. Das ist ein meist überspanntes Volk, und wären es sonst stockprosaische Menschen. Sie suchen unter viel Herzweh, was wir oft gern wieder los wären. So schlimm ist es mit mir noch nicht. Jedoch meyne ich, nur ein Thor könne ganz unzufrieden, und nur ein Simpel ganz vergnügt seyn.

So wäre denn der Vertrag unterzeichnet, der mir meine Existenz sichert, was man so Existenz und Sicherheit zu nennen pflegt. Besonders ist die junge Gattin beruhigt, als könne nun nichts mehr wanken und fallen. Wär' Ich nur auch so fest, wie mein goldener Boden! Sie weiss nicht, wie ich von Bewegungen lebe, und ahndet nicht, dass vielleicht mein Enthusiasmus über diesem Festgenageltseyn einschläft. Wenn ich nun hier demselben Publikum in derselben Art und Kunst, wer weiss wie lange? vorgeigen soll, da fragt sich's wohl: Publikum, wie gefall' ich dir? Publikum, wie gefällst du mir? Wenn es meiner nun satt würde? Warum nicht? Das Reizende, das Schöne ist es oft nur in dem Blüthenmonate der ersten Eindrücke, wo es als ein herrliches, neues „Werden" die Herzen erhöht; später ist es ein Fertiges, Gewordenes, Gewohntes, ist mehr oder weniger ein Theil von ihnen geworden, und vermag sie kaum mehr zum Schauen, Hören, Empfinden aufzuregen. Wie soll ich ihnen immer neu bleiben? wie werde ich meine Kunst im Verlaufe der Zeit so steigern können, dass sie — erstaunen. Getrost! ein stehender Name streicht den Beyfall als schuldigen Zoll ein; es erhält ihn, wer ihn zu fordern gewohnt ist; man leistet ihn weil man nicht unartig seyn will. Und das könnte mir genügen?

* * *

Glückauf! Früher als ich gedacht und zu hoffen gewagt, öffnet sich der Zwinger, und es dürfen sich Reisewünsche regen. Ja es sind schon ziemlich feste Plane reif. Ein Jahr dachte ich's auszuhalten in dem Einen, täglich Wiederkehrenden, umschlossen von dem gleichen Horizont, angeweht von der gleichen Luft, und länger sollte man es auch keinem Menschen mit gesunden Sinnen und geraden Gliedern zumuthen, am wenigsten einem jungen Künstler. Wie kann es doch Philister auch unter uns geben, die sich nicht über die Stadtmarkung bringen!

Da muss nun die alte erlauchte Fürstin in die Gruft, damit ich über die Hoftrauer mich in freyer Luft frischen Lebensregungen hingebe. Schon sehe ich Berge, Wolken, Fernen mit ganz anderen Augen an, denn ich habe etwas mit ihnen zu schaffen. Alle Naturschönheit, Sonnenlicht, Mondschein, Sternenflimmer, sind nur für denjenigen lebendig da, der etwas mit ihnen vor hat. Der Mensch wendet sich von dem Reizendsten ab, wenn er es nicht so recht an sich ziehen kann, wie er gern möchte.

mit Empfindungen kann blos die Sinnlichkeit als Reiz afficiren und daher nie anders als *angenehm* wirken. Gleichwohl stellt Herr M. S. 57. die Töne nicht als Zweck und Dargestelltes, sondern blos als Darstellungs-Mittel auf: ist nun Darstellung von etwas anderm, als Ton, der Zweck der Musik und der Ton nur das Mittel, diesen Zweck zu erreichen: so kann die Darstellung unmöglich durch ein Spiel mit dem Mittel bewürkt werden, denn ein bestimmter Zweck erfordert eine zweckmäßige und bestimmte, nicht aber eine spielende Behandlung des Mittels. Es möchte also so wenig möglich seyn, aus dieser Erklärung der Musik etwas über die Stelle der Musik unter den *schönen* Künsten auszumitteln, als sich bey der angegebnen Erklärung zu beruhigen, so bald man das Wesen der Musik als schöner Kunst anzuerkennen gezwungen ist. — Sehr richtig zerlegt Herr M. S. 57 seine Untersuchung in zwey Fragen: 1) Wie und durch welche Mittel stellt der Tonkünstler dar? 2) was stellt er dar? Wenn aber Töne deswegen natürliche Zeichen der Affekte genannt werden, weil der Affekt in Tönen laut wird: so scheint dieses die nicht ganz richtige Ansicht zu veranlassen, als ob von der einen Seite Musik eine künstliche Nachahmung des natürlichen Lautwerdens der Affekte sey, und als ob von der andern Seite, wie auch S. 58 behauptet wird, jeder Affekt seinen Ton habe, da doch der Ton, als solcher, mit dem Affekte und dessen musikalischer Darstellung ausser aller Beziehung steht, denn etwas anders ist ein Ton, etwas anders eine durch Harmonie bestimmte Reihe von Tonrhythmen, mittelst welcher die musikalische Darstellung geschieht. Das in der Musik Dargestellte, welches sie zur schönen Kunst erheben soll, besteht nach Hrn. M. in *ästhetischen Ideen*, d. h. nach S. 63 Musik setzt die Einbildungskraft in ein freyes und harmonisches Spiel, wodurch eine belebende Gedankenfülle erregt wird. Allein, wenn dieses wäre, so würkte ja Musik blos wie ein Reiz, d. h. blos als angenehme Kunst, und die Aufgabe: wie sie schöne Kunst sey, wäre immer noch nicht gelöset. Denn jeder Sinnenreiz würkt auf die Phantasie, so wie dieses Mittelvermögen zwischen dem Geistigen und Körperlichen, gleichsam von innen heraus, den Sinn zu afficiren vermag, wie Beobachtung täglich zeigt, und Psychologie in ihrer zu hoffenden Vereinigung mit Physiologie ausser Zweifel setzen wird. Eben so wenig scheint die Erklärung S. 72 befriedigend, daß die mathematische Form die Musik zur schönen Kunst mache. Denn eines Theils läßt sich Melodie durchaus nicht auf Mathematik zurückbringen, sondern ist lediglich ein Werk der Freyheit, andern theils ist Harmonie als Naturgesetz nothwendige Bedingung jeder Musik, ja, einer jeden Tonfolge, sobald sie nur vernehmlich seyn soll, und macht also die Musik bey weitem noch nicht zur schönen Kunst. — Soll durch Musik etwas dargestellt, und Musik durch diese Darstellung zur schönen Kunst erhoben werden, so kann das Darzustellende nichts anders seyn, als eine Empfindung des innern Sinnes (Affekt). Denn das Mittel der musikalischen Darstellung, der Ton, ist blos in der Zeit und nicht im Raume wahrnehmbar, es kann daher blos als Zeichen für etwas dienen, welches ebenfalls blos in der Zeit wahrgenommen wird: außerhalb des Raums und blos in der Zeit werden aber nur Empfindungen des innern Sinnes wahrgenommen. Von diesen Empfindungen kann jedoch die Musik nur die *Form* darstellen, denn der Inhalt der Empfindung — d. h. das Bewußtseyn von der Realität der erregenden Ursache — ist nur durch Begriffe mittheilbar und gehört für die Poesie, deren Material Begriffe sind. Bey der Klage z. B. über welchen Gegenstand sie immer sey, hält sich der musikalische Ausdruck blos an die Form der Empfindung, die Traurigkeit, und ihren, durch den Gegenstand bestimmten Grad — und hieraus erklärt sich von der einen Seite die nothwendige Unbestimmtheit des musikalischen Ausdrucks in Beziehung auf Begriffe, und von der andern, der ausgezeichnete Vorzug der Musik vor allen andern Künsten, daß jede ihrer Darstellungen *schön* ist, so bald sie nur *wahr* ist. Denn eben, weil ihre Darstellung blos das Formale der Empfindung angeht, so ist sie durch ihr Wesen blos auf das eingeschränkt, welchem einzig und allein die Schönheit inhärirt, und welches, da die

Wie leichtfertig scheide ich von dem Theuersten — doch nur auf kurze Zeit. Die Gute merkt es, so sehr ich mich verstelle. Die Weiber sind eifersüchtig, nicht immer auf hübsche Gestalten, die uns etwa reizen könnten; nein! auch auf andere Schönheit, die uns anzieht, ja selbst auf die Wahrheit, wenn wir ihr zu viel Interesse schenken.

Ich kann mich nun aber nicht recht verstellen: ich fühle wohl, dass ich seit einigen Tagen alles hastiger treibe, schneller und in höherem Tenor rede, und ihr oft wie benebelt vorkommen muss. Ich lasse sie ja beym Himmel nur, um sie, wie sie es verdient, wieder inniger zu lieben, wärmer an mein Herz zu schliessen. Sie versteht sich auf ihren Vortheil schlecht, wenn sie mich halten will. Sie würde mich mehr entbehren, wenn ich bliebe; ich werde ihr näher seyn, wenn ich draussen bin. Dennoch kann es auch die Beste nicht lassen, uns in den Freudenbecher, den sie uns nicht kredenzte, einige Tropfen Galle fallen zu lassen. Diess ist menschlich, wenn auch nicht grossmüthig; doch grossmüthig sind die Weiber nur im Grossen; sie bringen uns hochherzig ein Opfer, seufzen ihm aber leise, doch uns vernehmlich, nach.

* * *

Gönne mir, Gute! die längeren Athemzüge hier auf dieser freyen Höhe. In den vier Wänden sind sämmtliche alle Lebensfäden wie abgeschnitten und dem kleinen Raume zugemessen; es traut sich kein Gedankenbild, keine Rührung grösser zu seyn, als es dem Würfel des Zimmers anständig ist. Was mich oft verworren machte, ein Zuviel, Zuwenig, Schwäche vielleicht aus Ueberkraft, es legt sich nun auseinander und zurecht. Der Künstler, den die freye Natur nicht auf's Rechte bringt, der ist wohl kein ächter.

Es regen sich neue Melodieen in mir, und die alten Themen erhalten frischen Ausdruck. Mir ist schon bange, ob ich diese Fülle mir in die Stadtmauern rette. Wunderlich! wie dieser Allreichthum für Künste aller Art ein hebender Hintergrund wird, ja ein nährend Element; und nähren, täglich, stündlich nähren muss sich der Künstler, der Geiger wie der Mensch. Ich vernehme einen Nachklang und Wiederhall meiner besten Sachen von diesen Felsen, aus diesen Thälern, und wenn ich frage, wie, woher kommt es doch? so finde ich's nicht. Es ist überall und nirgend, wie alles Phantasiewerk, alles Künstlerische.

Ich fühle, wie mir dieser lebendige Wechsel, Kommen und Gehen des Lebendigen, Alles, was mir das Alltägliche in pedantischer Folge zumass, und nur [illegible]gelingen liess, untereinander rüttelt, und neue, langentbehrte Zersetzungen und Wahlanziehungen veranlasst.

Nun erst verstehe ich jenen irgendwo gelesenen Satz: „Nicht immer an gleicher Kunstart entzündet sich die Kunst, oft an einer ganz verschiedenen, oft an Leben und Natur. Gleiche Kunst kann irre führen, erschrecken, verstocken, wo Leben leitet, ermuntert, enthindet."

Oft geh' ich dem Gefährten voraus; der musikalischen Gedanken-Jagd ist so ein Wandern das günstigste; aber auch der Wagen selbst wird mir zum Vehiculum, welches neue Themate aus mir herausführt. Mozart hat viel auf Reisen, im Wagen componirt, und wahrscheinlich gerade dieses und so Schönes durch Reise und Reisewagen aus sich entwickelt. „Mit etwas" heisst uns oft „mittelst desselben." Der Mensch, besonders der Künstler braucht solche Vehikel zu Entfaltung seiner Thätigkeit. Sie wiegen, erregen, beruhigen, führen zu, unterbrechen. Es ist nicht leicht und nicht immer räthlich, etwas allein und in seiner eigenen reinen Folge zu thun. Wer sich hinsetzen und ohne Vorarbeit Wohllaute aus sich spinnen will, der liefert gewiss schlechte Messwaare. Reisen ist eine spielende Thätigkeit, und wohl die grossartigste, zu welcher sich, wenn man es darauf anzulegen weiss, gern die künstlerische mit freyen Entwickelungen gesellt. Drum was dir sitzend nicht gelingt, das versuche gehend. Ich möchte mich ein umgekehrtes Kameel nennen, da mir der Weg die Musik erleichtert. Jeder Marsch sollte eigentlich nur auf dem Marsche componirt werden; mir haben die Variationen der Reise bis hieher eine Suite von solchen für meine Geige geliefert, die mir so gut zu Hause nicht gelungen wären.

* * *

Gestern war ein herrlicher Reisetag. Berge sind nun meine Lust. Das Feste schwamm so weich und warm im Dufte des Flüssigen. In der Stadt haben wir gewöhnlich nur für die handgreiflichen Massen ein Auge, das Formlose beachten wir weniger. Mich reizte dieses jetzt vorzüglich, weil mir der Sinn für's Allgemeine, für die weiteren Bezüge des Lebens erwacht war. Ich nahm meine Cremoneserin aus ihrem Verschlusse, pilgerte während des Abfütterns aus dem Bergdorfe, setzte mich auf eine Felsen-Ecke und spielte nun das Himmelslicht, die wehende Luft, die flockigen Dünste, die Stimmen des belebten und leblosen Naturreichs, die Wohlgerüche.

Mir fiel jener italienische Maler ein, der sich

auch von Formlosem, von der alten Mauer einer Schusterwerkstätte Skizzen zu seinen Compositionen holte. Dann erinnerte ich mich meiner selbst, wie ich als Kind, krank hinter geblümten Bettvorhängen liegend, im halben Fieber am hellen Tage die wunderlichsten Figuren daran erblickte, auf die mein innerer Sinn ohne dieses Vehikel nie gekommen wäre. Ich behandelte auch jetzt diese Naturscenen als eine Art Text, unbekümmert darüber, was dereinst meine Hörer den so entstandenen Compositionen für einen unterlegen würden.

* * *

Eine süsse Genugthuung für viel Anstrengung und manche Leiden der Lehrjahre ist mir kürzlich in A. geworden. Der Name des gefeyerten R. hat mir lange im Sinn gelegen. In früheren Jahren, als ich noch mit den Elementen kämpfte, hab' ich ihn bey uns spielen gehört. Ihn zu erreichen, schien mir unmöglich; ihm ähnlich zu wirken, überstieg meine kühnsten Hoffnungen; ihm näher zu kommen, strebte ich später. Nun hab' ich ihn wieder gehört. Wie ganz anders wirkte seine Kunst auf mich! Nicht minder herrlich als damals, ja vielleicht empfand ich noch mehr Künstlerlust dabey, denn ich fühlte mich in sein Produciren hinein als Kunstgenosse. Darf ich mir's gestehen, dass ich ihm näher gerückt bin?

Er ist ein Anderer als ich, ewig ein Anderer und in seinem eigensten, besten Wesen unerreichbar; aber ich glaube, das, was ich mein Spiel, meinen Styl nenne, ist des Seinigen nicht unwerth, und er hat gerade um desselben willen mir anerkennend die väterliche Hand gereicht.

Wir spielten ein Duett von ihm selbst zusammen. Er wollte mit Gewalt die zweyte Stimme nehmen; aber wenn auch ein sonderbares Lächeln auf dem Gesichte des feinen Weltmannes mir nicht gesagt hätte, dass es nur eine vornehme, den Gast versuchende, Artigkeit sey, so wusste ich zu gut, dass er das Brillante der Prim-Stimme gerade sich zu Dank componirt habe. Ich liess also nicht ab, um die zweyte zu bitten, als die ich mehr inne hätte, und nicht zu meinem Nachtheil. Besser hast du mich wohl nie spielen gehört. Gerade wenn er seine Uebegreiflichkeiten in der Höhe gemacht hatte, traten die gemüthlichen Alttöne wohlthätig ablösend ein und klangen mir selbst im Gegensatze seelenvoller als je.

Wer sich selbst nicht neu seyn, sich nicht rühren kann, der soll es überhaupt mit der Kunst bleiben lassen; denn sie muss kein kaltes Blendwerk von uns, sondern unsere eigene höchste, neueste, wärmste Entfaltung, frischeste Blüthe, leuchtender Silberblick unseres ganzen Wesens seyn. Um Gotteswillen nicht jene eigenliebige sich lobende Selbstgefälligkeit, mit welcher der Stümper sein Gekrazze und Geklimper uns vormacht, sondern das Gefühl seiner selbst als eines Gefässes, das gewürdiget worden, das Schöne, die Gottesgabe, in sich aufzunehmen, als eines Organs, es vernehmen zu lassen.

Auch unser Zusammenspiel floss nicht so in Eins, dass aller Unterschied der Schule und des Ton-Materials verwischt worden wäre.

Rauschender Beyfall hat etwas Wehthuendes für einen bescheidnen Sinn; es ist zuviel, und gehet den Geber aller Gaben an; aber derjenige, der mir neben dem ältern Meister geworden, liess mich auf einen Augenblick vergessen, was ich Alles nicht bin, vielleicht niemals werden kann; er entzückte mich und riss mich zu der Extravaganz hin, jenen mit nicht unterdrückten Thränen vor dem Publikum zu umarmen.

* * *

„Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze."

Und uns, den Sängern, den Tonkünstlern?! — auch wir zehren und leben von der Gunst des Augenblickes, auch mit uns werden unsere Leistungen zu Grabe getragen. Die seelenschmelzenden Töne eines Lolli, eines Farinelli, wo sind sie? Darum müssen wir den Lohn unseres Thuns bey lebendigem Leib einziehen, und während sich das weise, das schöne Wort in tausend Büchern über die cultivirte Welt ergiesst, während auch der Tondichter, wie der Weise und Dichter, sein von allen Seiten herströmendes Lob zu Hause ruhig geniesst, muss der Virtuos das seinige pilgernd einziehen. Die verschiedenen Berichte, die über die Wirkungen eines Bändchens von Gedichten oder Erzählungen zu gleicher Zeit von Rügen bis Aarau und von Strassburg bis Wien öffentlich erstattet werden, kann der Autor in seinem Dachstübchen vergnüglich lesen. Dennoch würde ich nicht mit ihm tauschen; denn manches guten Buches sämmtliche Leser fasste die Judengasse in Frankfurt, und eine papierne Unsterblichkeit, was ist sie? der Bücherschwall einer Messe verdrängt den der vorigen, wie in der Flieder-Büchse unserer Knaben ein Papier-Pfropf den anderen mit einem Knall hinausdrückt.

Welcher Dichter kennt Hundert, die ihn ihren Liebling nennen, welcher zählt ein Dutzend, die ihm ihre klausnerische Liebe entdecken? Und das Lob in

öffentlichen Blättern? wie viel kommt nicht bey aller Menschenlust auf die Form des Zumessens an? er liest es, oft ein oberflächliches, mit viel sylbenstechendem Tadel versetzt, zu einer Zeit, wo er schon aus seinem Werke draussen ist, es als ein Abgemachtes von sich geschält hat, wo die Wärme, mit der er es geschaffen, längst verflogen ist. Er kaut es einsiedlerisch wieder, wagt es aus Charakter nicht einmal seinen Angehörigen zur Theilnahme hinzugeben, aus Bescheidenheit und Schonung nicht, dessen vor seinen Vertrautesten zu erwähnen.

Ganz anders ist doch ein Mime, ein Sänger, ein Tonkünstler daran. Mitten im Schaffen seines Werkes, wo er selbst begeistert sich erhöhter Wirksamkeit bewusst wird, seine Flügel kräftig schwingt, kommt ihm der freudige Zuruf sinnlich andringend entgegen, und dieser aus Herzen zu Herzen fluthende Antheil giebt ihm eine augenblickliche Befriedigung, die für einen Demuth Uebenden allerdings bis an's Schmerzliche geht. That, Würdigung und Lohn auf Einen Schlag. Da lohnt sich's wohl der Mühe, sich anzustrengen.

Welcher Dichter wird nicht einen Genuss dieser Art sich wünschen und auf seine Weise zu erlangen streben? Aber wie selten kommt er dazu, seine Werke vorlesen zu dürfen? Wie Vieles eignet sich nicht immer dazu? Wo findet er befreundete Geister, die ihm diese Gelegenheit gönnen? und wie viel legt sich auch in der Sache selbst dazwischen — wenn ich auch von Rücksichten, die den Beyfall trüben, schweigen will — dass die Wirkung nicht so unmittelbar, als Wiederhall seiner sinnlich-geistigen Aufregung der Hörer, auf ihn zurückdrängt?

Theaterdichter und Tondichter, deren Werke vor ihren Augen und Ohren mit Beyfall aufgenommen werden, müssen diesen mit uns und den Schauspielern theilen. Nur wenn der Tondichter zugleich dirigirender Kapellmeister ist, kann er ungefähr dem applaudirten Tonkünstler nachempfinden.

Ich weiss nur Einen Feind unseres Entzückens und zugleich den ärgsten Feind aller Menschenlust — die Gewohnheit. Ein oft wiederholter Reiz stachelt nicht mehr; wir empfinden, wie Reiche bey ihren Gütern, blos dessen Entbehren schmerzlich, ohne dessen Besitz wonnig zu fühlen.

* * *

Am Schlusse meines Concertes in N. näherte sich mir ein freundlicher Mann in mittleren Jahren und dankte mir für den Genuss. Er zahlte nicht mit Conventions-Münze, er schien es aus dem Herzen zu geben. Was er gesagt, ist mir darum geblieben, weil ich es im Augenblicke der Rede sich in ihm entwickeln sah, über welchem lauten Denken er dann wachsend wärmer und wortfroher wurde.

Solche Reflexions-Männer, die uns Künstlern für das Unsere etwas vom Ihrigen geben wollen, gefallen mir nicht übel. Sie verhelfen uns oft zu einer Um- und Uebersicht, nach der wir lange suchten, ohne sie rein zu bekommen. Schaffen sie auch nicht viel Neues, so zeigen sie doch das Vorhandene in seiner Verbindung, und beleuchten es freundlich.

Des Mannes Compliment führte die gewöhnliche Schmeicheley auf gedachte Worte zurück: „Die Kunst kommt zu ihren Verehrern, sagte er, wenn diese nicht zu ihr gelangen können. Sie hat den Drang in sich, all' ihren weit umher zerstreuten Freunden sich zu zeigen und sie durch ihr unerwartetes Erscheinen zu erfreuen."

„Was ich gewünscht, ersehnt, verdient, davon hab' ich das Meiste erhalten. Entweder erreichte ich es, oder es kam zu mir. Ein Spiel, wie das Ihrige, gehörte schon lang unter meine Wünsche, und jetzt freu' ich mich so schöner Erfüllung."

„Manches hab' ich im Reiche der Kunst, des Schönen überhaupt, noch nicht erlangt, aber ich bin des Glaubens, dass ich es über kurz oder lang erreichen werde. Alles kann der beengte und bedingte Mensch natürlich nicht in extenso schauen und geniessen wollen, z. B. das goldene Zeitalter, fremde Welttheile, weit entlegene Bäder u. s. w.; aber auf intensive Weise weiss, wer es klug anstellt, sich Vieles zu ersetzen. Je mehr Einer gesehen und gehört, desto leichter kann er sich in das Uebrige hineindenken. Es bleibt immer eine Gunst der Götter, dass der an die Scholle, an die Spanne Zeit Gebundene von allem Schönen und Grossen der Vor- und Mitwelt so unendlich Vieles geniessen kann. Wir danken hierbey den nachahmenden und vervielfältigenden Künsten sehr viel, so sehr sie auch der Kunst andererseits Eintrag thun mögen."

* * *

Der Mann musste bemerkt haben, dass er an mir einen geduldig aufmerkenden Zuhörer gefunden, wegen welcher Eigenschaft ich unverdienter Weise für einen guten Gesellschafter passire; ich traf ihn im Gasthofe wieder, und er schien nicht in seinem gewöhnlichen Abendzirkel zu seyn. Geschickt wusste er das Gespräch bald auf eines seiner Kapitel zu lenken. Es galt der „wandernden Kunst" und der „Wanderung zur Kunst."

„Zur Kunst, brachte er vor, die sich in grossen Massen verewigt, wie Baukunst, höhere Gartenkunst, oder die grosse Schätze an gewissen Orten bleibend niederlegt, wandert der Künstler, der Kunstfreund, der Kenner, Gelehrte, der Vornehme; ja der Berufareisende jeder Art geht auch hin, zu schauen, und freut und rühmt sich dessen."

„Aber auch die Kunst der grossen Massen reist, nämlich ihr Geist und Geschmack. So finden wir bey uns Gebäude in antikem Geschmack, byzantinische, altdeutsche, italienische Kirchen, französische und italienische Paläste, französische, italienische, holländische, englische, schweizerische Wohnhäuser und Villen; französische und englische Gartenanlagen, sogar chinesische Gartenhäuser und Zimmerverzierungen."

„Bey den bildenden Künsten wandern die Kunstfreunde, die Künstler und die Kunstwerke, und durch sie alle der Sinn und Geschmack. Bey der Mimik, Declamation, Tanzkunst, dramatischen Kunst sind es vorzüglich die Künstler, die ihre Leistungen nicht nur in alle Lande gleicher Zunge pilgernd tragen, sondern auch in entfernte Reiche, wo sie irgend noch verstanden werden. Dass die poetischen Grundlagen der dramatischen Kunst durch Uebersetzungen wandernd ein Gemeingut aller cultivirten Nationen werden, braucht man bloss anzudeuten."

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat October. Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Die deutschen Freunde*, historisches Schauspiel in drey Akten, mit Musik von verschiedenen Meistern. Unter dem Schlusstableau wurde das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" abgesungen, welches in der Gattung patriotischer Gelegenheitsstücke zu den besseren gehört.

Am 7ten, im Leopoldstädtertheater: *Alle sind verheyrathet*, Local-Posse in drey Aufzügen, von Korntheuer, worin Hr. Raymund, nach einer langwierigen Krankheit, zum ersten Male wieder auftrat. Dieses kaum mehr gehoffte Wiedererscheinen wurde gleichsam zu einem Nationalfest; der Jubel war unbeschreiblich, und das Fuorarufen nach jeder einzelnen Scene wollte gar kein Ende nehmen; man glaubte einer italienischen Oper beyzuwohnen. Der in einem Epiloge dem homöopatischen Arzte des Genesenen, Doctor Lichtenfels, öffentlich dargebrachte Dank vermehrte noch die allgemeine herzliche Rührung.

Am 8ten, im Josephstädtertheater: *Raoul, der Blaubart*, heroische Oper in drey Akten; Musik von Grétry. Eine befriedigende Vorstellung; namentlich sang Dem. Heckermann (Marie) mit Wärme und Gefühl. Zur mimischen Ausführung ihrer anstrengenden Partie kam ihr der Umstand trefflich zu statten, dass sie von Kindheit an in Horschelts Ballet-Schule erzogen und gebildet wurde.

Am 15ten, ebendaselbst: *Der Elephantenrüssel*, dialogisirte Pantomime in drey Aufzügen, als Quodlibet, mit Gesang, Tanz, Tableaux, Maschinen, Flugwerken etc. und Musik von verschiedenen Meistern. Zum Benefice des Hrn. Seligmann aus der Vergessenheit hervorgerufen. Warum gönnt man den Todten nicht die ewige Ruhe?

Am 19ten, ebendaselbst: *Raoul der Blaubart*, worin diessmal die Titelrolle durch den bey dieser Bühne gastirenden Hrn. Seipelt noch zweckmässiger besetzt war, da es dem Besitzer dieser Rolle, Hrn. Dunst, in den affectvollen Momenten an durchgreifender Kraft gebricht, und dazu eine echte Bassstimme erfordert wird.

Am 22sten, im k. k. Hoftheater nächst der Burg: *Der Erbvertrag*, dramatisches Gedicht in zwey Abtheilungen und fünf Akten, nach Hoffmanns Erzählung: *Das Majorat*. Zu der Ouverture und den Zwischenmusiken ist Musik von W. A. Mozart verwendet worden, nämlich: — Don Giovanni! — Ob diss nicht ein noch grösseres Verbrechen ist, als das des wahnsinnigen Daniel, mag dahin gestellt seyn. Der phantastische Stoff wird durch das unerreichbare Spiel des Schauspielers Anschütz, welcher die genannte Rolle mit furchtbar ergreifender Wahrheit darstellt, wundersam belebt.

Am 23sten, im Locale des Musikvereins: Erstes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, worin gegeben wurde: 1. Quatuor von Jos. Haydn, in G (mit den Variationen über: „Gott erhalte Franz den Kaiser!"); 2. Quatuor von W. A. Mozart, in Dmoll; 3. Quatuor von Ludwig van Beethoven, aus Op. 59 das dritte. Alle Verehrer der Kammermusik erfreuen sich des Wiederbeginnens dieser geistreichen Winter-Unterhaltungen, da hier nur das Vollendetste mit höchster Vollendung gegeben wird.

Am 28sten, im Leopoldstädtertheater: *Die Zauberschminke*, oder: *Das Land der Erfindungen*, Feenoper in drey Aufzügen von Adolph Bäuerle; Musik von Fr. Aug. Kanne, mit Tableaux, neuen Decorationen (neun an der Zahl) u. s. w. zum Benefice der Dem. Ennökl. Wer zweifelt, dass so etwas gefallen musste, worin so overal für die Schaulust gesorgt wurde? Seitdem der Autor mit seltener Resignation die Scheere an sein Werk angesetzt und so manche unfruchtbar wuchernde Auswüchse beschnitten hat, gewann das Ganze nochan gedrängter Rundung, an rascher Fortschreitung. Des Componisten Streben geht dahin, möglichst populär zu schreiben, und daran thut er auch recht klug; denn diess ist der einzig wahre Gesichtspunkt, von dem bey einer Volksbühne in der Regel ausgegangen werden soll.

Am 29sten, im Josephstädtertheater: *Die Drillingsschwestern und der Waldgeist*, Zauberposse mit Gesang, in zwey Aufzügen; Musik von Riotte. Ist schon vor ein paar Jahren im Theater an der Wien unter dem bescheidneren, aber desshalb auch weniger anlockenden Titel: *„Welche ist die beste Frau?"*, wenn Ref. nicht irrt, von Gleich, aufgeführt, und nun hier ein wenig zugestutzt, als frische Waare zu Markte getragen worden. Man lachte, und somit entsprach die Posse ihrem Zwecke.

Am 30sten, im Saale des Musik-Vereins: Zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, enthaltend: 1. Quatuor von Haydn (in H moll); 2. Quintuor von Onslow (in C, Op. 25); 3. Sechstes Quatuor (in B, Op. 18) von Beethoven.

Im Kärnthnerthortheater: Grosses Concert, gegeben von den Zöglingen des vaterländischen Musikconservatoriums, worin folgende Musikstücke vorkamen: in der ersten Abtheilung: 1. Mozarts Ouverture zu *Titus*; 2. Vocal-Quartett für zwey Sopran- und zwey Alttimmen, von Gyrowetz, gesungen von den Schülerinnen der ersten Gesangklasse; 3. Adagio und Polonaise für das Waldhorn, von J. H. Krause, gespielt von dem Zögling Ignaz Leeb; 4. Terzett aus Rossini's Oper *Corradino*, gesungen von der Schülerin Josephine Mayerhofer und den Mitgliedern des Musikvereins Hrn. Mozatti und Schoberlechner; 5. Erster Satz eines Doppelconcertes für die Hoboe, von Hrn. Professor Sellner componirt, und vorgetragen von den Zöglingen Jacob Uhlmann und Alexander Pötschacker; 6. der 129ste Psalm für vier Vocalstimmen, in Musik gesetzt von Hrn. Hofrath von Mosel, gesungen von den Schülern und Schülerinnen der Gesangklassen; 7. Preghiera, aus Rossini's *Mosè in Egitto*, vorgetragen von der Schülerin Magdalena Bendel, den Herren Mozatti und Schoberlechner, nebst mehrern Mitgliedern des Vereines im Chor. — Zweyte Abtheilung: 1. Mozarts Ouverture zur *Zauberflöte*; 2. Variationen für das Fagott, von Kummer, gespielt von dem Zögling Leopold Eisler; 3. Vocal-Chor für vier Singstimmen, von Joseph Preindl, vorgetragen von den Schülern und Schülerinnen; und von mehreren Mitgliedern des Vereines; 4. Variationen für das Violoncell, von Hrn. Professor Merk, gespielt von dem Zögling Leopold Böhm; 5. Duetto aus der Oper *Bianca e Falliero* von Rossini, gesungen von den Schülerinnen Amalie Tewillis und Marie Emmering; 6. Variationen für die Violine von Mayseder, gespielt von dem Zögling Heinrich Ernst; 7. Chor aus dem Oratorium *Christus am Oehlberg* von L. van Beethoven, vorgetragen von sämmtlichen Schülern und Vereinsmitgliedern; 8. Epilog, gesprochen von Magdalena Bendl. Die oberste Leitung des Ganzen hatte Hr. Professor Sellner, die Direction an der Violine Hr. Professor Helmesberger. Es war diess die erste, öffentliche Kunstproduction der Zöglinge des Conservatoriums, da bisher den jährlichen Prüfungen verhältnissmässig nur eine geringe Zahl von Musikfreunden, an welche Eintrittskarten vertheilt worden waren, beywohnen konnte. So war denn auch die Erwartung aufs höchste gespannt, und schon mehre Tage zuvor waren alle Logen und Sperrsitze vergeben. Der schönste Erfolg krönte das rühmliche Bestreben, und mancher, der sonst wegwerfend über unser „sogenanntes" Conservatorium die Nase rümpfte, fing nun an, eine Anstalt zu achten, welche, wiewohl mit beschränkten Mitteln, dennoch rüstig auf das vorgezeichnete Ziel hinarbeitet; und so mag sich vielleicht zu ihrem Gedeihen mancher Verächter in einen Beförderer umwandeln, was jeder, der es mit der guten Sache ernstlich meint, von ganzem Herzen wünschen muss. Alles, was gegeben wurde, war musterhaft, mit Sinn und Verstand eingeübt, dass auch der Tadelsüchtigste nicht den kleinsten Fehler aufzustechen vermochte. Jedes einzelne Tonstück, vorzüglich die Instrumentalsätze, ward mit rauschendem Beyfall aufgenommen; die Ouverture zur *Zauberflöte* und die Preghiera aus *Moses* mussten wiederholt werden. An diesem

Abende hätte der wahrlich nicht kleine Musentempel des Raumes einer kolossalen Mayländer Scala bedurft.

Miscellen. Das Theater an der Wien macht fortwährend so gute Geschäfte, dass Hr. Director Carl seine Pachtung neuerdings auf zwey Monate, nämlich bis letzten December, ausgedehnt hat. Diessmal sind auch die pensionirten Individuen in den Contract eingeschlossen, und müssen zweckmässig beschäftiget werden; aus diesem Grunde ist ein Theil der Gesellschaft bereits wieder nach München zurückgekehrt.

Das Kärnthnerthortheater soll binnen sechs Wochen seine Pforten öffnen, und der Vertrag mit Barbaja für mehre Jahre bereits ins Reine gebracht seyn. So bekommen denn die Wiener auch wieder eine italienische Oper, den heisserschnten Ohrenschmaus, zu hören und Prachtballets zu sehen; sogar von französischen Vaudevilles, Lust- und Singspielen wird geziscbelt.

Im Laufe dieses Jahres sind zwey bedeutende theoretische Werke ans Licht getreten, nämlich eine Flöten- und eine Hoboe-Schule, herausgegeben von den Herren Professoren Bayr und Sellner. Erstere ist besonders reich an Uebungsbeyspielen, und diese sind so mannigfaltig, dass sie dem Schüler als musikalischer Koran dienen können, und er nichts weiter bedarf, um sich für alle denkbaren Fälle schussfest zu machen. Der als einer der ersten Meister seines Instrumentes berühmte Verfasser ist nunmehr auch durch fortgesetzte Versuche und rastloses Forschen so tief in das akustische Geheimniss der Doppeltöne eingedrungen, dass nicht nur er selbst, sondern jeder in seine Behandlungsweise eingeweihte Flötenspieler im Stande ist, in allen Tonarten rein harmonische, auch bey einer Begleitung von Saiteninstrumenten sehr vernehmbare Terzen, Quarten, Quinten und Sexten sowohl auf jeder gewöhnlichen, als vorzugsweise auf der verbesserten, sogenannten G Flöte ohne Anstrengung hervorzubringen.

Ueber die genannte Hoboe-Schule liefert ein hiesiges Kunstblatt nachstehende interessante Notiz, welche sowohl hinsichtlich ihrer Tendenz, als der darin mit einem so sichern Ueberblick aufgestellten Ansicht in diese Blätter aufgenommen zu werden verdient.

„Bey Sauer und Leidesdorf ist vor kurzem der erste Theil eines in seiner Art wirklich einzigen Werkes erschienen; nämlich: die theoretisch-practische Oboe-Schule des allgemein geschätzten Virtuosen, Hrn. Joseph Sellner, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Professor am Wiener Conservatorium der Musik, wodurch eine bisher nur allzu fühlbare Lücke im Lehr-Unterrichte dieses schwierigen Instrumentes ausgefüllt, und derselbe auf die möglichst einfachste, klarste, bequemste und möglichst vollständigste Art und Weise nach den natürlichsten Prinzipien reducirt wurde. Die theoretische Abhandlung ist, da mit vollem Rechte alle eigentlichen Grammatical-Kenntnisse: Noten, Tact, Eintheilung, Schlüssel u. s. w. ohnehin vorausgesetzt werden, in 9 kurze Abschnitte zusammengedrängt, doch darin jedes Wesentliche über die Haltung des Instrumentes und des Rohres, über die Kunst des Athemholens, des Zungenstosses, die Hervorbringung der Gleichheit des Tones, und vorzüglich über den Gebrauch der Klappen etc. angeführt, erklärt, auch im Bezug der letzteren auf die nützlichen Verbesserungen des industriösen Instrumentenmachers Koch Rücksicht genommen worden, durch dessen Hinzufügung mehrerer Aushülfsklappen die so oft vorkommenden, sogenannten Gabelgriffe grösstentheils beseitiget, der Vortrag vieler, ohne diesem zweckmässigen Surrogate nur sehr schwierig auszuführenden Stellen unglaublich erleichtert, und die Möglichkeit herbeygeführt wird, ehemals ganz unpractikable Passagen nunmehr mit den zartesten Nuancen, reizender Delicatesse, im schönsten gebundenen Flusse einem Instrumente zu entlocken, welches, nicht ohne Grund, wegen seiner Hartnäckigkeit gewissermassen verschrieen, zum Erlernen gefürchtet, und demungeachtet sowohl in Ripien- als Concert-Sätzen als herrliche, unentbehrliche Zierde eines jeden vollkommenen Orchesters anerkannt ist. Ausser zwey Tabellen über alle vorkommenden Griffe und möglichen Triller, füllen auf 107 Folio-Seiten einfache und Doppelbeyspiele für zwey Hoborn den practischen Theil aus. Hier finden sich Uebungen in allen 24 Tonarten, ja, wo sich selbe amalgamiren, z. B. Cis-Des, As-Gis, Es-Dis u. s. w. sogar in beyden Geschlechtsarten; durch alle Intervallen-Fortschreitungen in Secund- Terz- Quart- Quint- Sext- Sept- und Octaven-Sprüngen; in langsamen und schnellen Notengattungen, in wechselnden Rhythmen und Taktarten; für alle Klappen; vorerst mit der F Klappe allein, wozu alsdann in progressiver Steigerung die B, Es, As und Des-Klappe, so wie in Kreuz-Scalen zur Fis, die Cis, Gis, Dis, Ais und Eis-Klappen vereint, und alle Momente genau bezeichnet werden, wann zur Er-

leichterung der Applicatur der zweckdienlichste Gebrauch zu machen ist. Den Schluss dieses ersten Bandes bilden sechs leichte Pieçen für drey Hoboen, die, abgesehen der melodischen Führung, auch durch die unverrückt festgehaltene canonische Ausarbeitung ein erhöhtes Interesse gewinnen, und dem Verfasser, welcher nicht minder in der eigenen Meisterschaft, als durch die erfreuliche Ausbildung seiner Zöglinge die Trefflichkeit seines Lehrsystems hinlänglich bewährte, zur grossen Ehre gereichen. Das Werk ist Sr. kais. Hoheit dem Erzherzoge Rudolph von Oesterreich, als Protector des Musikvereins, zugeeignet, und von Seiten der Herren Verleger mit typographischer Eleganz und Correctheit sorgfältig ausgestattet." Dem Versprechen des Autors zufolge sollen die noch zu hoffenden zwey Theile eine Reihe von Duetten aus allen Tonarten, von progressiv zunehmender Schwierigkeit enthalten, um den Schüler allmählig auf einen solchen Standpunkt zu bringen, dass ihm nichts mehr im fernern Künstlerleben vorkommen könne, dem er nicht, ausgerüstet durch diese alles umfassende Schulübungen, vollkommen gewachsen wäre.

Mayseder hat uns mit einem neuen Trio für Harfe, Horn und Violine beschenkt, welches Ref. zwar noch nicht selbst gehört, worüber er jedoch nur Rühmliches vernommen hat.

Albrechtsbergers sämmtliche theoretische Schriften giebt der Buchhändler Strauss in einer neuen, von einem Schüler des berühmten Contrapunctisten Hrn. Kapellmeisters von Seyfried, systematisch geordneten und vermehrten Auflage heraus. Der erste Band, mit des Autors Bildniss, nach dem in den Händen der greisen Wittwe sich befindenden Original-Gemälde schön gestochen, und dem Fac-simile der Namens-Unterschrift geziert, ist bereits erschienen und als Probe mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen worden. Er enthält Alles, was über den Generalbass und die Harmonielehre einzeln und zerstreut aus der Feder des Verewigten vorhanden ist, gehörig rubricirt, durch zahlreiche Beyspiele erläutert und mit schätzbaren Zusätzen bereichert. Im Anhange zum dritten und letzten Bande wird auch eine kurze Anleitung zum Partitur-Spiel, biographische Notizen, ein vollständiges Verzeichniss sämmtlicher hinterlassener Werke Albrechtsbergers, sowohl der gedruckten, als der Handschriften, u. s. verheissen; auch soll das Ganze noch im Verlaufe dieses Jahres vollständig ausgegeben werden. Hinsichtlich des wegen Zeit und Mühe so kostspieligen Noten-Typendrucks muss auch der Pränumerations-Preis 20 Gr. sächs. für den Band sehr billig genannt werden, und demnach wird das Unternehmen wohl den gewünschtesten Fortgang haben.

Bey S. A. Steiner und Comp. ist das grosse Requiem des k. k. Hofkapellmeisters Eybler unter der Presse, ein Werk im erhabenen Kirchenstyle. Ref., welchen es bey wiederholtem Anhören stets mit Rührung und Andacht erfüllte, will die musikalische Welt zum voraus darauf aufmerksam machen, und kann zugleich das Studium der zu erwartenden Partitur allen Kunstjüngern mit voller Ueberzeugung ernstlich empfehlen.

Kurze Anzeigen.

Divertimento per Pianoforte, composto del Sig. G. Mayseder. Op. 39. Vienna, presso Artaria e Comp. Pr. 36 Xr. C. M. und

Divertimento per Violino e Pianof. comp. etc. d. G. Mayseder. Op. 39. Pr. 48 Xr. C. M.

Ein sehr angenehmes modisches Thema, das, soll es Effect machen, einen bestimmten und kurzen Anschlag verlangt. Darauf folgen zwey artige, nicht schwere Variationen. Von p. 4 bis 9, d. i. bis zum Ende tritt ein Vivace ein, das sich in moll, und nach einer Fermate in dur fortbewegt. Auch dieses letzte Stück ist nicht eben schwer, wenn es auch für manchen, sonst nicht ungeübten Spieler einiges Studium erfordern möchte: denn es muss durch rasches und brillantes Vortrag gehoben werden, wenn es mit Beyfall angehört werden soll. Es ist also für Viele eine recht gute Uebung, wird daher mit Recht seine Liebhaber finden, ob es gleich dem Rec. zu leer für das Fortepiano vorkommt. Dasselbe Stück ist nun, wie sich aus dem Titel ergiebt, für Violine und Pianoforte da, für welche Instrumente es eigentlich geschrieben worden ist. Das Pianoforte begleitet nur die Violine. Auf diese Art wird es sich im Ganzen noch viel hübscher ausnehmen, wofür schon der Name des Verf. bürgt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten November. **N°. 48.** 1825.

Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen.

(Beschluss.)

„Bey der Musik ist Alles auf beständiger Pilgerschaft. Wir Deutschen z. B. haben italienische Kirchen- und Opern-Musik, fliegen aber doch, den Zugvögeln ähnlich, in's warme Italien, unter anderm auch, um diese Kunstgattungen in ihrem Geburtlande zu geniessen. Und siehe, wir treffen da unsere Landsleute, Mozart und Haydn an — diese in unsterblichen Werken, manche ihrer Jünger aber in leibhaftem Wirken."

„Wir lieben auch die leicht zwischen Declamation und Lyrik hinschwebende französische Musik, und zahlen mit deutscher dagegen."

„Neben diesem Austausch der Werke des verschiedenen nationellen Musikgeschmackes besteht aber auch ein unausgesetztes Wandern der Sänger und Virtuosen von Land zu Land. Während unser Vaterland italienische Nachtigallen bewundern und bereichern hilft, glänzen unsere Sängerinnen in den Hauptstädten Welschlands. Das gemässigt klimatisirte Europa gebiert die meisten Tonkünstler; je höher ein Begabter seine Kunstfertigkeit treibt, desto länger pflegt auch die Cometenbahn seiner Wanderung zu werden; denn wo man auch seine artikulirte Sprache nicht mehr versteht, da hört man doch die süssen Töne seiner unartikulirten gern. Bey diesen Kreuz- und Querzügen der Tonkünstler-Brüderschaft wird es denn möglich, dass Jeder, der nicht gar zu ungünstig gelegen oder abseits festgenagelt ist, im Verlauf der Jahre ihre Streich-Linien berühren kann, wo er denn mit ein wenig Schicksalsgunst das Merkwürdigste von Kunstwerken und Künstlern zu hören bekommt."

„Die reisende Kunst gleicht darin der reisenden Catalani; — sie singt wohl auch dem Postillon, wenn er eine rechte Sehnsucht nach ihrem Gesang an den Tag legt."

* * *

Alle Welt will reisen und ihr stockendes Leben an der wechselvollen Natur erfrischen. Ich musste von Herzen lachen, als ich gestern unter einem Zuge von Landleuten, die mit Lebensmitteln und anderm Bedarf nach der Stadt gingen, auf einen Alten stiess, der einen Hahn zu Markte trug. Ich liess mich mit ihm in's Gespräch ein, und es fand sich, dass er bloss dieses einzigen Stücks Federvieh wegen den Weg machte, was mir erbärmlich und lächerlich zugleich vorkam, da er kaum seine Zehrung gewinnen konnte. Es war aber die Gewohnheit des Marktganges, das Bedürfniss des Neuen, der Auffrischung seines Lebens, was ihn trieb, und der Gockel nur der Vorwand bey ihm selbst und seinen Dorfgenossen, die jedoch das schon begriffen und gar nicht über den Alten lachten, so wie die Landleute überhaupt weniger zu lachen pflegen als die Städter. So ist bey dem Menschen oft der Weg selbst das Ziel, und wir sollten ihn öfter dazu machen.

* * *

Wenn ich so bey längerm Aufenthalt in die Noth und das Elend der Städte eingetaucht werde, so vergeht mir oft die Lust, mich zu üben, und unsere Concerte und Opern, unser musikalischer Luxus erscheint mir als ein Hohn über die verschlagene Menschheit. Kaum weg' ich's dann, auf meinem Zimmer einen recht kräftigen Ton aus meinem Instrumente zu ziehen, aus Besorgniss, er möchte misstönend in die Ohren meiner geplagten Nachbarn schneiden, ihren Groll über unsere tonkünstlerische Wollüsteley wecken und sie zu Flüchen über alles Wohlleben, zu Vorwürfen gegen die ungleich austheilende Vorsicht aufregen. Sind nicht die Blicke der Menschen stumme, aber scharfe Wä-

ger und Messer der Lebensansprüche und Genüsse des Andern? Ist nicht der Belastete dem Bequemen ein stiller Vorwurf, der Vergeuder dem Darbenden ein heimlicher Aerger?

Nur wenn ich reise und der vor Wohlseyn lächelnden, ewig fruchtbaren, in Halmen, Aehren, Knospen, Seegen spendenden Natur gegenüber stehe, vernehme, wie sie selbst zu ihrem Tagewerk sich aus tausend Kehlen, ja selbst mit Sturm und Welle Musik macht, wenn ich zu fühlen glaube, wie sie den Menschen genüglich nähren und zum Frohsinn stimmen will, und vergesse, dass es ihr selten gelingt, ihn zufrieden zu stellen, nur dann vermag ich's wieder, an meine Kunst, an Menschenkunst, als die Blüthe des Menschlichen, die eben auch hervorbrechen will, zu denken. Ich werde dann recht gestimmt, auch die Armen durch mein Talent zu vergnügen, wenn sie nur Sinn dafür haben.

* * *

Man muss selbst wandern, um die Bedeutung des Wanderers und des landfahrenden Volkes aller Art zu begreifen. Die Völkerwanderung ist so alt, als die Völker; sie war immer und steht nimmer stille. „Sie wandelt nur ihre Form, geschieht bald in grossen bald in kleinen Massen, jetzt in schmalen Zügen an bestimmte, lockende Ziele, jetzt Truppweise da oder dorthin, jetzt von Einzelnen, Gezogenen, Getriebenen, durch die ganze Welt — Reisebedürfniss unter den verschiedensten Gestalten: Nomaden, Heereszüge, Völkerwanderung, Kreuzzüge, Auswanderungen, Wallfahrten, Reisetouren, Wanderschaften etc. Zweige eines Stammes.

Auf der Ryse sieht man das Strömen der Menschen, und begreift die zu Hause klebenden nicht. Diese ahnen aber auch nicht, wie lebendig es auf den Heerstrassen hin und hergeht.

* * *

Die Kunst, als Hauptmacht, geht auf Welteroberung aus; sie streut aber ihre Plänkler, uns reisende Künstler, umher; sie hat ihre Kundschafter und Boten, die Kunstfreunde. So wird ihr Vorrücken vorbereitet.

* * *

Wie der Wind die Saamen umherträgt, und so die Pflanzenwelt sich immer weiter ausbreitet, so erweitert sich die Kunstwelt durch uns reisende Künstler. Oder wollen wir uns den Vögeln vergleichen, die zuweilen Saamen auf entlegene Inseln, auf einsame Klippen, auf steile, unzugängliche Felsen tragen, und so diese durch Vegetation beleben helfen, welche im Verfolge der Jahre weiterm Pflanzenwuchse Boden verschafft.

Nicht selten geschieht es, dass ein reisender Künstler an einem abseits von der Kunststrasse gelegenen Orte Keime des Schönen ausstreut und Veranlassung zu weiterer Bildung wird. Denn wo auch ein Künstler verweilt, er darf nie glauben, dass er einsam und unbemerkt sich vernehmen lasse. Er wirkt vielleicht nur um so tiefer, je abgeschlossener von der guten Gesellschaft er sich wähnt. Während ihn die Hauptstadt über andern Zerstreuungen vergisst, lebt er wohl an kunstarmen Orten unsterblich fort

* * *

Alle Künste sind verwandt, und alle Künstler natürliche Freunde. Sie möchten sich gern verbunden sehen und einander ihr Bestes zeigen, mittheilen. Aber das ist ihnen verwehrt. Wie so vieles im Leben, macht es sich bloss auf eine vorübergehende, zufällige, abgerissene Weise, durch ihre Wanderungen.

Es giebt fast keinen grossen Künstler, der nicht im Verlaufe der Jahre ein vielgereister, vielerfahrner würde, und die meisten gleichzeitigen Virtuosen, wenigstens derselben Kunstart, haben einander gesehen, gehört, kennen gelernt. Was diess auf wechselsweise Bildung für Einfluss habe, braucht kaum angedeutet zu werden.

* * *

In den Wanderjahren von Göthe — nicht von Pustkuchen — einem Buche, das, wenn es auch kein durchweg-organisches Ganzes darstellt, dafür viele Andeutungen und Ideen bringt, deren jede für ein ganzes Buch gelten kann, läuft nebendem doch der rothe Faden „Wanderleben" durch alles, selbst durch die eingeflochtenen Novellen hindurch. Durchdrungen von diesem Lebenselemente sieht man Alles leicht mit solchem Auge, und bezieht Alles darauf. So hätte ich wohl Lust, verstünde ich nur so gut darzustellen als zu geigen, ein Werkchen über Künstler-Wanderungen zu schreiben — Roman, wirklich Erfahrnes, Betrachtung, wie es sich schicken wollte; wo Alles in Bewegung wäre, auf der Wanderschaft lebte, sich zutrüge, wo selbst die mitunter gewonnene Ruhe nur in Beziehung, im Gegensatze des Wanderns genossen würde. Vielleicht ist Etwas der Art ohne mein Wissen schon da. Aber warum sollte nicht nach „Wilhelm Meister" und „Sternbalds Wan-

derungen" wieder eine Dichtung auftreten dürfen, die die neuesten wahren und falschen Tendenzen sichtbar gestaltete? Es dämmern mir höchst ergötzliche, aber auch höchst ernste Situationen, nur leider ist dieses Dämmern noch lange nicht das poetisch-schöpferische: „Es werde Licht!" und ich bringe die neblichten Gebilde nicht in den Vordergrund meiner Imagination zu handgreiflichem Leben. Wäre es nicht thöricht, den guten Namen, den ich als Virtuos zu gewinnen anfange, als Dichter auf's Spiel zu setzen?

* * *

Ein rechter Künstler muss den Beweis seiner Virtuosität durch Induction führen: sein Wirken auf ein bestimmtes, einzelnes Publikum gilt ihm nicht g...ng; jemehr seine Kunst Styl hat, und nicht bloss Manier ist, desto gewisser findet er sein Publikum in der ganzen cultivirten Welt. Entscheidet doch auch über den Werth des Dichters nicht bloss seine Nation. Der Classiker wird ein Gemeingut der gebildeten Völker. Dass manches eben nicht Classische auch ins Ausland geht, dagegen manches Treffliche als ein Nationelles, Provinzielles keine Uebertragung leidet, gehört zu den Ausnahmen. Jenem thut die Zeit bald sein Recht an, dieses geniessen wenigstens die Sprachkundigen des Auslandes.

Dem daheimbleibenden, sesshaften Künstler droht zweyerley — Ueberschätzt werden, Einschlummern unter dem heimischen Lorbeerbaum, oder Alltäglich werden, Dahinnehmen der aus Gewohnheit und als Servitut gespendeten Kränze.

Ein reisender Virtuos wird wach erhalten und merkt sich wohl ab, was bloss zeitlich, räumlich wirkt, und was allgemeingeltend an ihm ist. Er hat Gelegenheit, sich in den verschiedensten Spiegeln zu beschauen, und so sich an der Welt, die Welt an sich kennen zu lernen. Da alle Kunstwirkung durch mehr oder weniger trübe, brechende Mittel hindurchzugehen hat, und so auch die Rückwirkung der Kritik, des Beyfalls, Lobes und Tadels, so erfährt der Künstler nur durch vielfache Versuche, ob dasjenige, was er, in seiner Ichheit befangen, für das Rechte hält, es auch an sich und objectiv seyn möge?

Wäre selbst in den Meistern hierin die Ueberzeugung so fest, und erwachte ihnen nie ein Zweifel, so würden sie nicht immer auf's Neue so gern den Versuch machen, ob ihnen das willkommene Zeichen des Gefallens entgegentrete.

* * *

Ein Gastspieler leistet den sesshaften Künstlern den Dienst, dass er die guten verdientermassen beleuchtet, die mittelmässigen beschattet, die schlechten verfinstert. So wie überhaupt im Leben an dem Neuen sich alles Alte erfrischt und neu belebt, so auch die Kunst am neuen Kunstwerk, die Künstler am kunstreichen Gast. Diese Erscheinung hat wohl jeder Kunstfreund oft erlebt. Welchen guten Künstler macht nicht der Wetteifer vor einem gespannten Publikum zu einem bessern? Eine solche Vergleichung erträgt freylich nicht jeder Virtuos gern; sie ist aber für ein Publikum, das sich nicht über seine Kunst-Besitzthümer selbst etwas weiss machen will, höchst lehrreich.

Wer ein Vortreffliches gesehen, gehört, gelesen, erlebt hat, der möchte freylich von allem Geringerm gern nichts mehr wissen; er hat für sein ganzes Leben Normalbilder in seiner Imagination, gegen die nichts Mittelmässiges oder Verfehltes aufkommt; er wird, je treuer sie bey ihm ausdauern, ein desto schärferer Beurtheiler, ein beständiger Opponent alles Schlechten; aber wäre es nur in aller Welt so, der Machwerke für bloss zeitvertreibende Kunst, und also auch der Stümper, die man in Ermangelung echter Künstler zu solchem Tagewerk anstellt, würden weniger, des Schönen aber und der streng gebildeten Künstler würden mehr werden.

Ich läugne mir gar nicht, dass Hunderten von denen, welchen ich mein Inneres in Tönen offenbare, auch ein Geringeres die nämliche Unterhaltung gewähren würde, und ich sage mir dann, das Beste an der Wirksamkeit eines Künstlers sey — nicht die Bewunderung von Albernen, sondern dass er auch seinerseits dazu beytrage, den reingestimmten Seelen ihre Vergleichungsgabe im Schönen zu üben.

* * *

„Die Poeten verderben die Natur!" — sage ich in hypochondrischer Stunde mit unserm Dichter — und die reisenden Virtuosen die Kunst! Sie treffen ein verwöhntes Publikum und verwöhnen es noch mehr. So wächst der Schaden immer weiter. Wem ein grosser Ruf vorläuft, der will ihm nicht etwa nur bey den Verständigen, den Stillen genügen, sondern auch und fast noch mehr, bey den schellenlauten Thoren. Die Leute wollen sich wundern, und sie sollen erstaunen. Da nimmt sich denn selten ein Künstler Zeit, sie ruhig von Stufe zu Stufe zu führen, dass sich allge-

Form der Empfindung selbst Idee ist, allezeit nur im Idealen besteht. Tone sind nun das einzige mögliche Mittel für äussere Wahrnehmung der reinen Zeiterfullung, und Musik — sobald sie nicht gegen das Wesen aller Kunst das natürliche Lautwerden der Affekte nachahmen will, die reine Allegorie für Ideen, dahingegen bildende Kunst sich durch Anschauung der Gegenstände selbst, und Poesie durch Symbolik der Begriffe *) mittheilt. Von dieser Seite betrachtet möchte die Musik, wo sie einmal schöne Kunst ist, wohl den ganz entgegengesezten Platz von dem einnehmen, welchen ihr die Kritik der Urtheilskraft unter den schönen Künsten anweisen will: wo aber Tone nicht als Mittel der Darstellung, sondern als Reize gebraucht werden, möchte wohl alle Mühe, ein solches Tonstück in die Reihe *schöner* Kunstwerke stellen zu wollen, vergebens seyn. Eben so wenig kann die mehr logische und grammatische als ästhetische Behandlungsart der Tone und Tonrhythmen ächte Kunstwerke hervorbringen, wiewohl diese Gattung musikalischer Werke ihren hohen, aber wissenschaftlichen Werth hat, indem sie für den Verstand und die Reflexion arbeitet. Dafs Herr M. eine höhere Ansicht der Musik, als die Kantische, würklich ahndete, zeigt sich in den mehresten Stellen seiner Abhandlung über die Musik als schöne Kunst, S. 69 ff. und besonders in den feinen und gründlichen Bemerkungen zu Schillers vortrefflicher Recension der Matthisson'schen Gedichte in der A. L. Z. Nur scheint es, als ob seine, aus jeder seiner Schriften hervorblickende Bescheidenheit und Achtung für Kant ihn abgehalten habe, seine eigne, durchdachte, und auf seine bekannten musikalischen Einsichten begründete Ansicht der Musik freyer aufzustellen. — Die zweyte Abhandlung betrift die Musik im Verhältnisse zur Poesie und zur bildenden Kunst und zerfällt daher in zwey Abtheilungen. In der ersten: von der Vereinigung willkührlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen, kommentirt Herr M. hauptsächlich Lessings bekannte Abhandlung von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Künste bedienen. Er bleibt daher bey Bestimmung des Unterschiedes der Poesie von der Musik dabey stehn, dafs Musik, *natürliche*, Poesie hingegen *willkührliche* Zeichen zu ihrer Darstellung benutze, und übergeht den grofsen Unterschied, welcher zwischen dem Darzustellenden beyder Künste statt findet und dessen Vernachlässigung zu dem Ueberstand der Begriffsmahlerey selbst grofse Meister der Tonkunst zuweilen verleitet. Die Dichtkunst nämlich, wie schon erinnert, stellt dar den Inhalt der Empfindung — die lyrische unmittelbar, die dramatische (im weitesten Sinne) mittelbar — und lafst die Form der Empfindung frey im Subjekte entstehn. Die Musik stellt diese Form selbst dar, und überlafst dem Subjekte das freye Hervorbringen des Inhaltes, welches aber bey weitem nicht mit der Nothwendigkeit geschieht, mit welcher die Form der Empfindung (man denke nicht an die Form der Anschauung) zu der von der Poesie gegebenen Materie hervorgebracht wird. Denn das Hervorbringen der Form, als der Bedingung aller Erkenntnifs, wird jederzeit mit Nothwendigkeit von der Vernunft gefordert, dahingegen die Materie, als das Bedingte, nicht nothwendig, sondern nach Willkühr vom Verstande oder der Phantasie zu der gegebenen Form hinzugesezt wird, wo denn mittelst des Verstandes etwas Wissenschaftliches, mittelst der Phantasie aber Reiz entsteht, welcher eben deswegen ein nothwendiger Begleiter selbst der erhabensten musikalischen Kunstwerke ist. Musik und Poesie haben daher ihr eigenes Gebiet, welches zwar auf analytischem Wege durch Zergliederung des Wesens ihrer verschiedenen Darstellungsmittel aufgefunden, aber deswegen nicht als abhängig von der Verschiedenheit dieser Mittel angenommen werden kann, und erst aus der Wechselwürkung und gegenseitigen Beziehung der verschiedenen Gebiete zweyer Künste möchten sich wohl sichere Principien für ihre Vereini-

*) Hoffentlich mifsversteht dieses Niemand so, als ob Begriffe das Darzustellende der Poesie wären, sie sind nur das Vermittelnde. d. Verf.

mach Sinn und Gemüth erweitere: nein! durch einen düstern Eingang führt er sie an ein unheimliches Adagio entlang und reisst sie dann plötzlich an's blendende Licht, lässt Gigantisches Schlag auf Schlag auf sie einstürmen, Schweizer-Alpenthäler mit etwas Kühreigenheimweh, Gletscher, Lawinen, Vesuve, Meerestürme, Schlacht-Lärm, Lagergewühl, Siegeslust u. s. f., durchwebt dieses mit bequemen Teufeleien und Mystificationen, wie sie jedem Virtuosen zur Hand sind und schliesst mit einem Knall-Effect, der den rauschenden Beyfall unfehlbar herausschüttelt.

Zu solcher Gewissen- und Geschmacklosigkeit in der Kunst hab' ich mich nie hergeben können, ja ich bin der frommen Einfalt, in meiner Leistung müsse für die Zuhörer etwas Bildendes, Besserndes liegen, ich müsse die wahre Kunst auch an meinem geringen Theil um Etwas weiter zu bringen suchen.

* * *

Wenn ich in bösen Stunden fast all' mein Thun verloren gebe und für nichts achte, so mag ich, wenn mir innerlich und äusserlich recht wohl ist, gern meinem Daseyn die bestmögliche Bedeutung leihen, und so will mich's denn auch jetzt bedünken, der Himmel habe darum den Künstlern den Reisetrieb vor anderen Menschen in die Seele gelegt, damit die verschiedensten Menschen an den verschiedensten Orten in der Welt Begriffe von aller Art des Schönen erhalten, damit sie die Menschenkraft in ihren verschiedenen Siegen bewundern, die Natur anstaunen und ihren Schöpfer verehren, damit sie sich gewöhnen, ihr Leben, das doch grossentheils im Gemeinen sich hinbewegt, nach solchen glänzenden Höhepunkten aufzurichten.

* * *

Alles hat doch seinen Punkt der Sättigung, und wenn es Anfangs sich unersättlich geberdete. Mit meinem Schweifen wuchs still die Sehnsucht nach der Heimath auf. Ich ahne schon, wie mir mein Alltägliches in neuen Bezügen erscheinen, und doppelt anziehend seyn wird, da die Bewegung der Reise sich noch geraume Zeit im Geiste fortsetzt, und die Ruhe als eine Reihe von Rasttagen genossen wird.

Kaum lasse ich den Blick nach jener Weltgegend schweifen, so wächst das Verlangen; Berge ziehen mich an, Wolken tragen mich dahin, auf rascher, gepresster Blutwelle tritt mir's in tausend zuströmenden Bildern zu Kopf und Herzen. Süsser giebt's doch keine Qual, als Lieb' und Sehnsucht, Lieb' in Sehnsucht.

Ruhig! ungestümes Herz! — Ein Philister ist, wer Jahr aus, Jahr ein sein Bestes in der Nähe haben will, den kein Verlangen in die Ferne, aus der Ferne zieht.

Kleiner Beytrag zu Salieri's Biographie,
von Anselm Hüttenbrenner.

Durch Empfehlung des Hrn. Grafen Moriz von Fries, eines überaus grossmüthigen Beförderers der Künste, wurde ich im Jahre 1815 von dem k. k. Hofkapellmeister Salieri als Schüler in der Composition angenommen. Die mit mir vorläufig vorgenommene Prüfung bestand darin, dass ich mit ihm einen ziemlich schwierigen Canon a due singen, dann eine mir vorgelegte Sonate von Beethoven spielen, und endlich präludiren musste. Auf die Frage, welche Schlüssel mir die geläufigsten seyen, gab ich zur Antwort, dass ich alle so ziemlich inne habe, worauf er vom Baryton- und Halbsopranschlüssel zu sprechen anfing, deren Nichtkenntniss ich mit Erröthen eingestehen musste. Salieri hielt sich beym Unterricht in der Tonsetzkunst an kein Lehrbuch. Er schrieb seinen Zöglingen nicht vor, was sie componiren sollten; jeder hatte nach seiner Anlage freie Wahl. Was ihm zur Correctur vorgelegt wurde, ging er mit Strenge durch. Auf Quinten und Octaven wies er gelassen warnend hin; aber eine aufsteigende kleine Septima war ihm ein Dorn im Auge; eben so alle von Sängern schwer zu treffenden Fortschreitungen und die sogenannten Querstände (relationes non harmonicae), deren üble Wirkung er durch tüchtigen Anschlag am Clavier uns sehr fühlbar machte. Am strengsten war er hinsichtlich der Modulation; er eiferte gewaltig gegen den in neuerer Zeit so üblich gewordenen grellen Wechsel der Tonarten, und verglich einige moderne Tonsetzer mit Leuten, die zum Fenster hinaus springen, um auf die Strasse zu kommen. Bey Singstücken, die ihm gebracht wurden, überlas er zuerst die Worte mit vieler Aufmerksamkeit; dann prüfte er die Musik, ob sie dem Charakter des Gedichtes getreu verfasst sey; war diess nicht der Fall, so hatte das Werk, wenn es auch noch so gute und originelle Stellen enthielt, gar keinen Werth in seinen Augen. Bey solcher Gelegenheit gerieth er in besonderen Eifer,

und citirte so manchen Satz aus Werken berühmter Meister, die hierin sich vergriffen haben. In Kirchencompositionen wollte er durchgehends den Geist der Andacht und der Demuth vorherrschend haben; ein pompöses Kyrie, ein lustiges Dona nobis waren ihm verhasst. Bey Opern (er schrieb deren zweyundfünfzig) sah er vorzüglich darauf, welche Person in dieser oder jener Nummer zu singen hatte. Er beklagte sich über jene Componisten, die den Schildknappen in eben dem erhabenen Style singen lassen, wie den Helden, und bey denen der Mentor eben so trillert, wie der Lehrling. Auch fand er es widersinnig, in minder leidenschaftlichen Scenen viele Instrumentirung anzubringen und das Ohr ohne Ursache mit grausamen Accorden (so nannte er sie) zu quälen, die höchstens für einen Chor von Höllengeistern passen möchten. Der Operncomponist sollte nach seiner Ansicht kein Miniatur-Maler seyn, und sich nicht mit ängstlicher Ausführung gewisser Figuren und anderen contrapunktistischen Künsteleyen befassen. Er forderte des Effectes halber grosse, kühne Züge, wie diess bey der Kulissen-Malerey der Fall ist. — Gluck hielt er für den grössten Operncompositeur; er allein habe die Charactere in Tönen am richtigsten zeichnen und mit wenig Noten die grösste Wirkung hervorzubringen gewusst, während man in neuerer Zeit der zu häufigen Anwendung wegen durch die ungeheuersten Tonmassen nicht ergriffen werde. Von Mozart sprach er stets mit ausnehmender Hochachtung. Er, der Unübertreffliche, kam oft zu Salieri mit den Worten: Lieber Papa, geben sie mir einige alte Partituren aus der Hofbibliothek; ich will sie bey Ihnen durchblättern; wobey er manchmal das Mittagsbrot versäumte. Eines Tages ersuchte ich Salieri, mir das Haus zu zeigen, wo Mozart starb, worauf er mich in die Rauhensteingasse führte und es mir wies. Es ist, wenn ich mich recht erinnere, durch ein Marienbild bezeichnet. Salieri besuchte ihn noch am vorletzten Tage seines Lebens, und war einer von den Wenigen, die seine Leiche begleiteten. — Im Hofkapelldienste war Salieri äusserst eifrig, und in späterer Zeit sogar zum Nachtheile seiner Gesundheit. Er scherzte gern und sang mit seinen Schülern bey ländlichen Ausflügen am liebsten Canons komischen Inhaltes, deren er immer sehr viele nebst Zuckergebäck in der Tasche führte. Ein besonderes Vergnügen gewährte ihm das Transponiren, daher er in musikalischen Zirkeln sichtbar erfreut wurde, wenn einer der anwesenden Sängerinnen eine Arie zu hoch oder zu tief gesetzt war. Als Kind wurde er lustiger Streiche halber zuweilen zu Wasser und Brot verurtheilt. Der kleine Toni litt aber zu Jedermanns Verwunderung die Strafe geduldig, bis entdeckt wurde, dass er sich von Zucker nähre, den er für Hungerfülle vorsichtsweise in einer verborgenen Lade sammelte. Seine erste Oper schrieb er ohne Vorwissen seines Meisters Gasmann. Er lachte oft darüber, dass er am Tage der ersten Aufführung alle Thore von Wien ablief, um seinen Namen auf jedem Anschlagzettel zu lesen. — Am 8. Juny 1822 fuhr Salieri mit mir und noch einem Schüler über Hütteldorf nach Weidlingau, wo wir im romantischen Garten des Fürsten Dietrichstein lange lustwandelten. Als wir auf die Anhöhe des Parks gelangt waren, sangen wir ein Terzett, dessen Inhalt die Herrlichkeit der Schöpfung pries. Da wurde der gute Meister ungemein gerührt, und, auf das Abendsonnengewölk den Blick richtend, sprach er: Ich fühle, dass das Ende meiner Tage herannaht; die Sinne verlassen mich; meine Lust und Kraft Lieder zu schaffen ist dahin; der einst von halb Europa Geehrte ist nun vergessen; Andere sind gekommen und werden bewundert; Einer muss dem Andern Platz machen. Nichts bleibt mir, als der Glaube an Gott und die Hoffnung eines ungetrübten Daseyns im Lande des Friedens. — Jean Paul vermag es, solche heilige Momente mit Worten zu schildern, die weicher tönen und die Saiten der Seele mächtiger erzittern machen, als ferne Harmonicaklänge. Eine Stelle aus seinen Blumenstücken möchte wohl hier am rechten Orte stehen. Sie lautet also: „Es gibt schauerliche Dämmeraugenblicke in uns, wo uns ist, als schieden sich Tag und Nacht — als würden wir gerade geschaffen, oder gerade vernichtet — das Theater des Lebens und die Zuschauer fliehen zurück, unsere Rolle ist vorbey, wir stehen weit im Finstern allein, aber wir tragen noch die Theaterkleidung und wir sehen uns darin an und fragen uns: „wo bist Du jetzo, Ich?“ — Wenn wir so fragen, so gibt es ausser uns nichts Grosses oder Festes für uns mehr — alles wird eine unendliche nächtliche Wolke, in der es zuweilen schimmert, die sich aber immer tiefer und tropfenschwerer senkt — und nur hoch über der Wolke giebt es einen Glanz, und der ist Gott, und tief unter ihr ist ein lichter Punkt, und der ist ein Menschen-Ich.“ —

Und seit jenem Abend sah ich Meister Salieri nicht wieder.

Recension.

1. *Missa na Cztery Głosy* — —
2. *Graduale na Cztery Głosy* — —
3. *Offertorium na Cztery Głosy — przez Józefa Elsnera*, Professora etc. w Warszawie, statychow. A. Plachecki.

(*Missa — Graduale — Offertorium, vierstimmig, comp. von Joseph Elsner*, Professor etc. Warschau, bey Plachecki.)

Der Verf., der eine Reihe von Jahren verschiedenen der ausgezeichnetsten musikalischen Anstalten in Warschau vorgestanden hat und daselbst (doch da nicht allein) als Director und Componist mit Ehren bekannt ist, hat sich in den letzten Jahren, wenigstens vom Opernwesen, zurückgezogen, und widmet sich vorzüglich dem Conservatorium der Musik in jener Hauptstadt, bey dem er als Director und Professor thätig und hochgeachtet ist. Für dieses Institut zunächst mag auch wohl diese Missa entstanden seyn. (Das Graduale und Offertorium, obgleich besonders gedruckt, gehören zu ihr.) Aehnliche Institute und gesellige Singvereine werden sich ihrer mit Nutzen und Vergnügen bedienen. Sie ist, ohne alle Begleitung, durchgehends vierstimmig (nur das Benedictus fünfstimmig) und, mit Ausschluss weniger kurzer Solostellen, für den Chor geschrieben; welcher aber nicht stark besetzt zu seyn braucht. Das Ganze ist kurz und gedrängt, mit seltener Wiederholung einzelner Worte oder Sätze des Textes; wie das bey so einfacher Musik recht und nöthig ist. Der Ausdruck, der im Ganzen herrscht, ist ein sanfter Ernst und eine milde Andacht. Er wird, wie das der Text verlangt, zuweilen zu einer, doch stets gemässigten Freudigkeit gesteigert, zuweilen zu einem Anklange von Wehmuth herabgesenkt: düster oder erschütternd wird er nie. — Der Styl, gleichfalls im Ganzen genommen, steht dem der neueren Italiener in ähnlichen Werken — der neueren, nicht der neuesten Italiener, die eigentlich gar keinen Kirchenstyl mehr haben, ausgenommen einige wenige Künstler, die ihn einigermaassen noch lieben und üben — am nächsten; wir meynen dem der späteren, dem Meister nur nach Einer Seite hin getreuen Schüler Durante's und der Nachfolger derselben, in ihren kleineren Werken: doch hat der Verf. Manches aus neuerer Schreibart mit hinübergenommen (z. B. im Gloria — im Benedictus u. s. w.) und einige Eigenheiten hinzugefügt, von denen wir die am meisten und nicht selten hervortretende hernach besonders erwähnen wollen. Das Contrapunktische, Imitirende und Fugirte ist mit Maass und ohne alle Schwierigkeit für die Fassungskraft und die Ausführung benutzt. Das Letzte ist dem Verf., wie kurz auch die Sätze sind, so gut gerathen, dass man wünschen wird, er möchte — nicht sowohl mehre dergleichen angebracht, als vielmehr von diesen seinen Fähigkeiten öfteren Gebrauch für das Erste und Zweyte gemacht haben. — Die Gesangführung ist durch alle Stimmen natürlich, fliessend, leicht, bequem, und überhaupt so, dass man sieht, der Verf. verstehe selbst zu singen; und wie er nirgends vergisst, dass die Singstimme kein Instrument ist, so vergisst er auch nie, dass der Alt kein Sopran in tieferen Noten, der Bass kein Tenor in tieferen Noten sey — was bekanntlich jetzt oftmals vergessen wird. In der Harmonie finden sich einige unreine Fortschreitungen: sollten sie Stichfehler seyn? z. B. im *Benedictus*, Takt 12, das Verhältniss des tiefern Tenors zum Sopran, da die Stelle wiederkehrt? —

So viel von dieser Composition im Allgemeinen: wir lassen nun das Verzeichniss der Stücke mit einigen Anmerkungen folgen.

Kyrie, Christe, Kyrie — ein nicht langer, edler, andächtiger, schön geführter Satz. Man sehe den Anfang: er zeigt auch in den wenigen Takten, die wir, den Raum zu schonen, anführen, den wackern Künstler. (Wir ziehen die vier auf zwey Linien zusammen.)

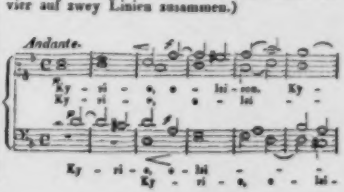

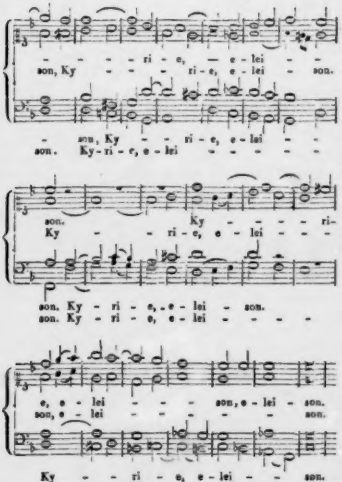

Gloria bis Amen, Ein Satz: D dur, Moderato, aber, bis zum Qui tollis, und dann vom Quoniam an, darf man so sagen, im Innern lebhaft und kräftig, am Schlusse durch den kurzen, schon erwähnten, fugirten Satz: Cum sancto, gesteigert. Qui tollis, angemessen, doch vielleicht zu leichthin behandelt. Alles möglichst kurz gehalten.

Credo: F dur, Moderato. Hier, gleich beym Anfange, tritt zuerst die Eigenthümlichkeit hervor, die wir besonders zu erwähnen oben versprachen. Es ist die, die vier Singstimmen zuweilen in melodiösen Phrasen all' unisono, oder auch, wie im Et incarnatus, den Sopran mit dem Tenore, den Alt mit dem Basse, in verdoppelnden Octaven gehen zu lassen. Es sey fern von uns, beydes im Allgemeinen zu tadeln, am wenigsten Erstes, wie es hier gemeint ist — nämlich gewissermassen als feststehender Canto fermo für jede Wiederholung des Credo etc. und dann am Schlusse durch alle Stimmen thematisch ausgeführt: aber der Verf. wendet diese erste Eigenheit, wo nicht in diesem Satze, doch in der Folge, unserer Meynung nach, zu oft an; und das zweyte, wenn auch, wie wenigstens in jenem Satze, canonisch gestellt, dürfte noch behutsamer, vielleicht, um von erwünschter Wirkung zu seyn, nur da anzuwenden seyn, wo ein abweichend figurirtes und in den Figuren gleichfalls stetig fortgeführtes Instrumental-Accompagnement Mannigfaltigkeit und Fülle in den Satz bringt. Für einen denkenden Künstler, wie Hr. E., glauben wir deutlich gesprochen und weitere Erörterungen nicht nöthig zu haben. Kann er nicht unserer Meynung werden, so wird er wenigstens die seinige auf unsere Veranlassung weiter bedenken und nochmals durchprüfen. — Uebrigens bilden Credo und Et resurrexit zwey einander verwandte Sätze, und Et incarnatus, in F moll, einen kurzen Zwischensatz.

Sanctus, D dur. Feyerlicher Eingang; kräftig und edel, bey Pleni; Osanna, fugirt. Das Ganze, obgleich sehr kurz, schön und wirksam. Benedictus, G dur: angenehmer, sanfter Gesang, in der Oberstimme frey und modern, doch bedachtsam und mit Geschmack verziert. Osanna: Wiederholung: Agnus Dei — andächtig; das sich anschliessende Dona nobis pacem aus dem *Kyrie*, mit abgeändertem Schlusse, genommen.

Das Graduale und das Offertorium enthalten kurze Stellen aus den *Psalmen*. Jenes ist sehr kurz, und wir finden es nicht ausgezeichnet: wohl aber dieses, das ein, nach Verhältniss, nicht kurzes, schön erfundenes, ausdrucksvolles, in wohlgefälligem Gesange mit mancher anziehenden Imitation ausgeführtes Stück ist.

Alle drey Werkchen sind unscheinbar gestochen, auch nicht ganz fehlerfrey; besonders ist nicht selten der Text unrichtig untergelegt. Dies verbessert aber Jeder leicht. —

Dieser Aufsatz war schon geschrieben, als dem Rec. von der Redact. d. Z. eine zweyte *Missa* desselben Verf's, eben so gestochen, zugesandt wurde:

Msza, Graduale i Offertorium, na trzy Głosy Męzkie (für drey männliche Stimmen) — das Uebrige, wie oben.

Sie ist für zwey Tenore und einen Bass. Im Ganzen genommen sind die Sätze hier noch

kürzer gehalten und Alles noch mehr zusammengerückt: doch ist die Eintheilung derselben wie die der ersten Missa. Zu jenem veranlasste den Verf. ohne Zweifel die hier noch grössere Beschränkung der Mittel und die Besorgniss, sonst zu einförmig zu werden; was Jedermann billigen wird. Als Ersatz für die mangelnden höheren Stimmen dient einigermaassen die Begleitung der Orgel, deren Stimme beygelegt und allerdings ganz aus den Singstimmen gezogen, doch so eingerichtet ist, dass sie wirklich zu jenem Ersatz, wie weit das überhaupt möglich, dienen kann. Der Verf. hat hier für Fassungskraft und Ausführung noch leichter geschrieben: dem Geiste und der künstlerischen Technik nach steht aber auch diese Missa tiefer, als die erste. Sie scheint mehr von örtlichen, uns unbekannten Verhältnissen gerade so angerathen, als von freyem, innerm Bedürfniss des Künstlers so eingegeben zu seyn. Letztes mag sich jedoch wenigstens in den Sätzen: Et incarnatus — Agnus Dei — und im Offertorium gemeldet haben. Wer z. B. mit Seminaristen, die nur erst des Leichtesten gewiss sind, eine Missa ausführen soll: dem wird diese gute Dienste leisten, und sie ist ihm zu empfehlen.

Kurze Anzeige.

Gesangübungs-Stücke, zum Gebrauch beym ersten Gesangunterrichte stufenweis durch alle Intervalle, ein- zwey- und mehrstimmig, und zwölf der bekanntesten Choralmelodieen, zweystimmig, für Discant-Stimmen, zunächst für die Töchterschule in Celle bearbeitet — — von Heinr. Wilh. Stolze, Organist und Musiklehrer daselbst. Hannover, bey Helwing. (Pr. 16 Gr.)

Hr. St. sagt in der Vorrede, er habe, um jedesmal ein passendes Uebungsexempel zur Hand zu haben und seinen Schülern und Schülerinnen zu Privatübungen Gelegenheit zu geben, diese Beyspiele grösstentheils selbst gesetzt, wenige nach vorhandenen eingerichtet, und für andere Lehrer zu gleichem Zwecke drucken lassen. Die untergelegten Texte habe er so gewählt, wie sie Kindern unter vierzehn Jahren in die Hände gegeben werden sollen. Er wünscht noch, dass das Werkchen auch in anderen Schulen möchte eingeführt werden. Das wünschen wir auch; denn es ist in jeder Hinsicht zweckmässig abgefasst; und wiewohl es an ähnlichen, gleichfalls zweckmässigen musikalischen Fibeln jetzt nicht fehlt: so sehen wir nicht, wer Grund hätte es zu tadeln, wenn wieder eine solche erscheint, ausser etwa der Verleger einer früheren. Was das Heftchen enthält, ist im Allgemeinen auf dem Titel angegeben: im Besondern es anzuzeigen, würde zu weitläufig und unnöthig seyn, wenn wir versichert haben, dass der Verf. ganz eigentlich mit dem Anfange, dem Tone selbst, anfängt, stufenweis fortgeht, kleine, artige Uebungssätzchen des eben Erlernten einschaltet, durch Mannigfaltigkeit und auch durch muntere Texte die Schüler bey Lust erhält, und in allem einen erfahrnen Jugendlehrer zeigt. Die zwey letzten Intervalle wären für solch eine Elementarlehre nicht einmal nöthig gewesen. Dass der Verf. bey einer Elementarlehre des Gesanges die Elementarlehre der Musik überhaupt voraussetzt, und mithin keine Kapitel z. B. von den Noten, ihren Namen, ihrer Geltung, vom Takte u. dgl. von neuem auftischt, ist ganz recht. Es wäre ein gar zu erbärmlicher Lehrer, der diese Gegenstände nicht ohne besondere Vorschriften und Beyspiele lehren und den Schülern sie geläufig machen könnte; das Werkchen aber wäre dadurch nur vertheuert worden. Was letztes anlangt, so ist von der Billigkeit der Verlagshandlung wohl zu erwarten, sie werde, wenn das Werkchen in mehren Schulen eingeführt wird, den Preiss namhaft ermässigen; denn alsdann kann sie es, und ohne allen Vortheil aufzugeben. Schulschriften aller Art müssen, können auch, weit wohlfeiler seyn, als Schriften oder Musikalien zum Vergnügen. Der Stich ist zwar etwas eng, aber so gross und deutlich, auch das Papier so stark und haltbar, wie es hier nöthig war.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. **Nº. 49.** 1825.

Ueber das englische Volkslied: *God save the king.*

(Im Auszuge aus der Zeitschrift: *the Harmonicon.* No. 29. 1825.)

zur Berichtigung der Nachricht im Jahrgange 1798 der allgem. musik. Zeit. S. 60—62.

Man hält gewöhnlich für den frühesten bekannten Abdruck des Volksliedes „God save the king" den im *Gentlemans Magazine* (October 1745) unter der Ueberschrift: Gesang für zwey Stimmen, in beyden Schauspielhäusern gesungen; und in der Inhaltsanzeige: God save our Lord the king, a new song. Zunächst kommt es im *Thesaurus Musicus* vor (der nicht lange hernach erschien), und ist ebenso von Hrn. Clark *) und Dr. Kitchiner wieder abgedruckt worden. Um das Jahr 1795 erklärte Georg Savile Carey diess Lied für das Product seines Vaters Henry Carey, und behauptete diesen Anspruch geflissentlich, in Hoffnung einer Belohnung vom König, wie aus der Nachricht zu seiner Reise nach Windsor in seinem *Balnea* erhellt. Mit dieser Angabe begnügten sich Core in seinen *Anecdotes of Smith* (Händels Amanuensis), S. Jones in seiner *Biographia dramatica*, und D'Israeli in seinen *Calamities of Authors*. Der letztere äusserte jedoch im *Gentl. Mag.* (Aug. 1814), die Meynung, Carey habe die Musik nur entlehnt (adopted) und das Lied, bloss durch Vertauschung des einzigen Wortes James (Jacob) mit George, seinem Zweck angepasst. Auch enthalten weder Carey's frühere Gedichte, sein *Musical Century*, gesammelt in den J. 1737 und 1740, noch seine dramatischen Werke (1743) die geringste Notiz von dem Text oder der Melodie; und da G. S. Carey 1743 geboren war und in demselben Jahre schon seinen Vater verlor, so konnte er keinen mündlichen Unterricht von diesem hierüber erhalten haben. Bey dem allen verdanken wir wahrscheinlich dem ältern Carey die Wiedererweckung sowohl des Liedes als der Melodie, nach dem offenbaren Zeugnisse J. C. Smith's, der dem Dr. Harington im Juny 1795 versicherte, Carey sey mit dem Text und der Composition zu ihm gekommen und habe ihn um die Verbesserung des Basses gebeten, da das Lied für eine Geburtstags-Ode bestimmt sey. So verbessert, hörte es Jemand (*Gentlemans Mag.* 1795) in einem Gasthofe zu Cornhill um das Jahr 1740 von Carey singen. Da Carey, der Vater, 1743 starb, so ist das Beywort neu im J. 1745 nicht streng zu nehmen; und wenn Galliard diesen Gesang durch Carey im Jahr 1745 oder 1746 produciren lässt, so kann diess nichts mehr beweisen, als dass er beygetragen hatte, ihn um jene Zeit so beliebt zu machen, wie es die von Benjamin Victor in einem Briefe an Garrick von 1745 beschriebene Aufführung desselben beweist. „Zwanzig Personen erschienen am Ende jedes Stückes auf der Bühne; einer trat vor, und sang, mit aufgehobenen Händen emporblickend, nach einer alten Melodie die Worte: O Lord our God arise etc., welches Text und Melodie eines alten Kirchenliedes (Anthems) waren, das in der St. James-Kapelle für König Jacob II, bey der Landung des Prinzen von Oranien gesungen wurde u. s. w." Manche glaubten also damals, dass God save etc. zu Ehren des letzten der Monarchen des Hauses Stuart componirt und gesungen worden sey. In der vollständigsten Nachricht von Carey, die wir kennen (*Rees's Cyclopaedia*), sagt Dr. Burney: Wir haben triftige Gründe zu glauben, dass es für K. Jacob II geschrieben wurde, als der Prinz von Oranien sich der Küste näherte. Und als er König ward, wer wagte sich zu dem Liede zu bekennen oder es zu singen? Wir sind gewiss, dass im J. 1745, als D. Arne es für das

*) *An account of the National Anthem etc.*, worin er diess Lied in die Zeit Jacob des I. setzt.

Drury-Lane-Theater und C. B. (Burney selbst) für Covent-Garden instrumentirte, der Urheber der Melodie gänzlich unbekannt war." Er sagte auch dem verstorbenen Herzog von Gloucester, dass der Text für keinen König Georg geschrieben worden sey; und noch in seinem 87sten Jahre erzählte er einem Freunde des Hrn. D'Israeli, er erinnere sich recht wohl, wie dieser Gesang im J. 1745 aufgekommen und so beliebt geworden, dass man ihn auf den Strassen gehört habe. „Zu jener Zeit, sagte er, „fragte ich den Dr. Arne, ob ihm der Componist bekannt sey; aber er konnte weder den Dichter noch den Tonsetzer des Liedes angeben, sondern nur so viel, dass die Meynung herrsche, es sey für die katholische Kapelle Jacobs des II gedichtet und componirt; und da die Religion dieses Souveräns nicht die der Nation gewesen, so möchten wohl aus politischen Gründen die Namen Aller, die für das Interesse des katholischen Glaubens mitwirkten, geheim gehalten worden seyn." Dr. B. Cooke vermuthete, das Lied sey von Dr. Rogers componirt (welcher 1668 starb) und erinnerte sich, als Knabe die Melodie zu den Worten „God save great James" singen gehört zu haben; Dr. Byrom aus Manchester (geb. 1691) behauptete, das Lied habe die Worte great Charles gehabt. Die Annahme des Dr. Campbell, es sey zur Krönung Jacobs II, und die des G. S. Carey, es sey schon zu Jacobs I Zeit gesungen worden, sind von wenig Gewicht, ausser inwiefern sie die vorherrschende Meynung seines höhern Alterthums bestätigen. Dass Dr. Bulle zur Zeit Jacobs I. nicht der Componist gewesen ist, hat Dr. Kitchiner in seinen *Loyal and national songs of England* aus dem Originalmanuscripte von Bulls Composition des Glückwunsches zur Rettung des Königs bey der Pulververschwörung dargethan, jedoch noch keineswegs, dass man vor dem J. 1745 weder von dem Texte, noch von der Musik des Volksliedes etwas gewusst habe. Andere, und namentlich Hogg (in seinen *Jacobite Relics*) haben zu zeigen gesucht, dass der Text ursprünglich Schottisch zu Ehren des Hauses Stuart geschrieben und gesungen, aber auch von der Partey der Jacobiten zu ihrem Zwecke benutzt worden sey.

Die musikalische Composition dieses Liedes ist, ausser Rogers und Purcell, dem Anton Young, dem Vater der Mistress Arne, und dem Anton Jones, ihrem Grossvater, zugeschrieben worden; allein, wäre einer von diesen der Componist gewesen, so würde ohne Zweifel Dr. Arne von der Sache gewusst haben. Selbst Händeln ist von Einigen die Composition beygelegt worden. Aber das früheste bekannte Exemplar dieser Composition scheint wenigstens das in vier Stimmen, ohne Text zu seyn, mit der Ueberschrift: God save our noble king, welches aus einem alten Buche, im vormaligen Besitze des berühmten musikalischen Kohlenhändlers Thomas Britton, genommen ist, der 1714 starb. Jetzt besitzt diess Buch J. S. Hawkins, Esq., der Sohn von Sir John Hawkins. Auf dem Titelblatte dieses Buches steht: Deane Monteage, given to him by his father, 1676. Bischof Montagu, als Diaconus der K. Kapelle, war nämlich einer von denen, die mit Bird, Berin, Gibbons und A. im J. 1607 melodiöse Lieder zur Mittagstafel des Königs Jacob sangen. Höher hinauf als 1676 ist die Spur der Melodie zu unserm Volksliede noch nicht verfolgt worden.

Wie sich denken lässt, hat dieses Lied von Zeit zu Zeit bey öffentlichen Gelegenheiten mancherley Zusätze oder eine veränderte Gestalt erhalten, und ist 1754 in einer lateinischen Uebersetzung erschienen (*Gentl. Mag.* 1795. Suppl. pt. 11.). Es ist bis auf die neuesten Zeiten verschiedenen Veranlassungen angepasst worden. Zuletzt hat Georg Colman bey der Thronbesteigung des jetzigen Königs, es mit drey Strophen vermehrt, von denen die zweite vielleicht für immer mit dem Originale verbunden erhalten zu werden verdient. Auch für die Kirche hat man es angemessen zu machen gesucht, wiewohl es zu sehr an politische und weltliche Verhältnisse erinnert. Doch würde seine Wirkung überall sehr erhöht werden, wenn man es langsamer und als an Gott gerichtet, mit mehr Andacht vortrüge, als gewöhnlich geschieht. Und dass dieser Gesang im J. 1745 auf solche Weise aufgeführt wurde, davon haben wir das volle Zeugniss von Lady Lucie Meyrik, wie Miss Hawkins in ihren *Anecdotes* angiebt; nämlich so, wie es damals Misstress Cibber sang, war es ein vollkommner Hymnus.

Mit weit glücklicherem Erfolg und besserer Methode ist diess Probestück englischer Musik in anderen Ländern eingeführt worden. Es ist (wie in *a Tour in Germany* gemeldet wird) von den Weimarern, Sachsen und Preussen gleichsam zu ihrer Nationalmelodie angenommen; und als der König das Theater zu Berlin besuchte, stimmte die zahlreiche Versammlung den Gesang: Heil Dir im

Siegerkranz, in der Melodie des God save the king an. Die Oesterreicher thaten recht daran, nicht von fremden Schätzen zu borgen, da sie Haydn hatten, ihr „Gott erhalte Franz den Kaiser“ zu componiren.

Uebrigens ist das God save the king auch öfter mit glücklichem Erfolg in andere Compositionen eingeschaltet oder verwebt worden, z. B. von Attwood in die Symphonie zu seinem Krönungs-Anthem, von Clementi in seine National-Symphonie, die in den geistlichen Concerten 1824 aufgeführt wurde und von mehreren Andern. In G. Onslow's Quartetten findet sich eine noch frühere Instrumentalbearbeitung dieses Liedes, nach dem Beyspiele eines Haydn'schen Quartetts, welches das östreichische Volkslied auf den Kaiser enthält.

Recension.

Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst. Nach dem Französischen der Frau von Bawr, frey bearbeitet von Aug. Lewald. Nürnberg, bey Haubenstricker. 1826 (Pr. 1 Thlr. 5 Gr.)

Wir Deutschen erleben in unserer Literatur die vor etwa funfzig Jahren abgelaufene Uebersetzperiode jetzt, wider Vermuthen, noch einmal. Damals wurde alles, was sich im Auslande, besonders in Frankreich und England, nur einigermaassen bemerklich machte, gleichviel, ob es gut oder mittelmässig, wo nicht gar schlecht war, gleichviel, ob wir deutsche Originalschriften, die ganz dasselbe und vielleicht besser aussagten, besassen oder nicht, gleichviel sogar, ob, was von neuem verdeutscht ward, schon gut verdeutscht war oder nicht — frischweg wieder übersetzt und gedruckt, wenn nur der Verleger mit seiner Kasse dabey auszukommen glaubte. Klage und Spott wirkten nichts. So war's damals: so ist's jetzt. Endlich ward es das Publicum satt und mochte nicht mehr kaufen; da wurden's auch die Verleger satt und mochten nicht mehr drucken: so wird's wieder werden, und Gott gebe, bald. Jetzt treiben wir noch mit der höchsten Fluth, und man muss in Geduld den Ablauf erwarten. Unter dem, was diese Fluth zuletzt mitgebracht, (nach der Jahreszahl sollte es sogar noch nicht ausgeworfen seyn,) ist das hier genannte kleine Buch keines der schlechten; und der Uebersetzer und Bearbeiter hat Fleiss angewendet, es für Deutsche brauchbarer zu machen. Eigentlich besteht es nur aus einem Artikel der bändereichen Encyclopädie des Dames, den die genannte Dame aus und nach dem, was ihr nun eben zur Hand gewesen seyn mag, geliefert hat. Es muss ihr aber manch gutes Buch zur Hand gewesen seyn; wenn auch freylich kein deutsches. Da ist nun Hr. L. in's Mittel getreten und hat hinzugesetzt, was ihm am nöthigsten schien. Sollte es demnach wirklich ein Damen-Publicum geben, dem an einem allgemeinen Ueberblicke des Bekanntesten aus der Geschichte der Musik, von Aegyptens Kunstperiode her bis auf die unsrige, etwas läge: so würde dies Publicum Ursache haben, sich bey der Verfasserin, und in Deutschland bey dem Bearbeiter, zu bedanken. Irren wir nicht, indem wir wagen, uns im Gedanken an die Stelle solcher Damen zu versetzen, so werden sie mit ihrer gelehrten Schwester besonders darum zufrieden seyn, weil sie die Auswahl aus dem, was zu sagen war, zweckmässig getroffen, alles, wie es sich für ein Conversationslexicon schickt, kurz zusammengehalten, und die Darstellung leicht, ziemlich munter und gefällig abgefasst hat. Und was der Bearbeiter hinzugefügt, das werden sie sich besonders darum gefallen lassen, weil es meistentheils Angelegenheiten betrifft, die sie — sind sie nur nicht allzujung — selbst miterlebt haben oder eben jetzt miterleben. Die Form des Schriftchens ist durch diese Zusätze zwar etwas verletzt worden: aber damit werden sie es nicht zu genau nehmen. Grobe Irrthümer finden wir nicht; über Feine, die nicht häufig sind, und über Stellen, die zwischen wahr und falsch sich durchwinden, die öfter vorkommen: über diese werden sie wahrscheinlich hinweglesen ohne Anstoss, und auch, ohne namhaften Schaden davon zu haben. Kurz, sie empfangen, was ihnen dienen kann, und im Wesentlichen auch, wie es ihnen dienen kann. — Aber „die Freunde und Verehrer dieser Kunst“ auf dem Titel: wie diese? und der encyclopädische Artikel als eine Schrift für sich? und eine deutsche Schrift eben über jenen, von Deutschen so fleissig bearbeiteten Gegenstand? Nun — es giebt der Freunde und Verehrer d. K. viel und mancherley; darunter auch sehr viele, (unter den Musikern dazu) die von der Geschichte dieser Kunst, in wiefern sie weiter zurückgeht, als ihr eigenes Geigen, Harfen und Componiren, sehr wenig oder auch gar nichts wissen; und unter die-

sen giebt es sicher wieder nicht wenige, die das Nothdürftigste auf die bequemste Weise, etwa bey einer Tasse Kaffee, gelegentlich erfahren möchten, denen dazu aber selbst kurze, doch nicht ungründliche Handbücher, wie z. B. der mässige Band: Jones Geschichte d. T., bearbeitet von Mosel, schon zu ausführlich und zu ernst, wohl gar zu gelehrt sind. Diesen ist diess Büchlein mit Grund zu empfehlen; und vielleicht wird Mancher dadurch sogar dahin gebracht, dann weiter nachzufragen. Ach Gott! wir Deutschen mit unseren Schriften müssen, in Hinsicht ihrer Wirkung auf die Menge, im allerhöchsten Grade beschrieen seyn und (mit Hamlet zu reden) in eine Nussschaale kriechen lernen! Was aber den Lexicon-Artikel nun als besonderes Buch anlangt, so ist ja ehrlich gestanden worden, dass es nur ein solcher, doch vom Bearbeiter, in Hinsicht auf deutsche Kunst und deutsche Künstler (wo es der französischen Dame allerdings am meisten Noth gethan haben mag) ergänzt und verbessert worden sey. Uebrigens, unter wenigstens zehntausend neuen Schriften die jährlich in Deutschland erscheinen, eine, und in ihrer Art nicht schlechte, mehr: was ist's denn weiter?

Nach der Erklärung dieses unseres Urtheils über das Werkchen im Ganzen wird es unnöthig seyn, in's Einzelne desselben einzugehen. Neues wird man hier billiger Weise nicht suchen; gälte es Zusätze, Berichtigungen, Mittheilungen anderer Ansichten und Urtheile: wo sollte man anfangen, wann enden? Zweckmässiger geben wir unseren Lesern eins der interessantesten und besten Kapitel, wie es ist, zur Vorkost; und eines, zu welchem offenbar der Bearbeiter viel beygetragen hat. So bekommen sie einen Maasstab für das Ganze, dem Stoffe und der Form nach, und können abnehmen, ob es für sie passe oder nicht. Es sey das Schlusscapitel: **Von dem gegenwärtigen Zustande der Musik.**

„Ehe wir diesen Abschnitt beginnen, ist es nothwendig, ein wenig in der Geschichte der Kunst hinaufzusteigen, um die Ursachen der Veränderungen aufzufinden, welche sie seit ungefähr 30 Jahren erlitten hat.

Die erste dieser Ursachen ist sicherlich der Geschmack des Menschen an Veränderungen. Alle Denkmäler Europa's tragen den Stempel der Zeit, die sie entstehen sah: sollte es in der Musik allein anders seyn? — Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts haben endlich (?) mehre Umstände zusammengewirkt, um eine grössere und schnellere Revolution hervorzubringen, als jene, die bis dahin Statt gefunden hatten. Der Gebrauch der Blasinstrumente hatte dem Orchester eine grosse Wichtigkeit gegeben. Gluck's und seiner Schüler Opern, worin kein Reiz der Harmonie vernachlässigt war, wurden mit Enthusiasmus aufgenommen. Haydn's Symphonieen erschienen und fanden in ganz Europa Eingang. Sie gewöhnten das Ohr, diese Instrumentalmassen aufrunehmen, deren mächtige Wirkung auf unsere Sinne anerkannt ist. Natürlich ist es, dass die einfache, rein melodische Musik ärmlich erschien. Man fühlte das Bedürfniss, für das Orchester vollständiger, glänzender zu setzen; und diese Vervollkommnung sollte in der That aus einem wohlverstandenen Fortschreiten entspringen. Cherubini liess in Paris seine Opern in diesem Zeitraum aufführen, worin ein Reichthum von Instrumentalbegleitung sich sehr ausgeführten, anmuthigen und majestätischen Gesängen anschliesst; und *Cimarosa* erschien (damals?) in Italien mit seinem Matrimonio segreto, das, ohnerachtet seiner Vortrefflichkeit, in Neapel bey der ersten Vorstellung ausgepfiffen wurde (bloss vom Paisiello's Partey.). Jetzt ward Pär durch seine anmuthigen Werke ein Lieblingscomponist. Man kann ihm nicht ganz den Mangel an Charakteristik vorwerfen, den seine Nachfolger sich haben zu Schulden kommen lassen; und in seinen Melodieen herrscht grösstentheils Originalität. (?) Mit jedem Tage wuchs indessen die Bewunderung für Mozarts Werke; und die Bewegung, worein die Kriege bald alle Völker Europa's versetzten, und die dadurch erleichterte Mittheilung, trug dazu bey, die musikalische Revolution allgemein zu machen. Ludwig van Beethoven, geb. zu Bonn 1772, ein Meister, den wir nächst Mozart nennen, der in die tiefsten Geheimnisse der Tonwelt eindrang, hat in seinen Dichtungen ohne Worte alle Saiten der Seele mächtig berührt. Man hat ihn mit Recht den Jean Paul der Tonkünstler genannt. Es ist fast unglaublich, dass die Kunst für Instrumente zu componiren weiter getrieben werden kann, so reich, so neu, so phantasievoll sind seine Werke; doch schon bey ihm ist es oftmals, besonders in seinen neueren Sachen, der Fall, dass er, in der Absicht, immer noch Originelleres zu schaffen, dem Zuhörer unverständlich wird und in Bizarrerie ausartet. Seine heroische Symphonie, seine Pastoralsymphonie (nur diese?), seine Oper *Fidelio* (?), mehre seiner Lieder, und die Musik zu Göthe's *Egmont*, gehören zu dem Herrlichsten, das wir in

der Kunst besitzen: allein seine Werke stehen auf der Spitze, von der ein kleiner Schritt schon wieder hinabwärts führt. Beethoven überbieten wollen, und, wie es fast nicht anders seyn kann, ohne sein Genie überbieten wollen, muss eine Fratze hervorbringen. — Im Jahre 1807 übergab Caspar Spontini, geb. 1778 zu Cesi, der bereits in Italien durch seine Compositionen Ruf erlangt hatte, der damaligen Kaiserin Josephine seine Oper: *die Vestalin*, welche den zehnjährigen Preiss der Académie de Musique erhielt. Alles staunte ob dieser Erscheinung, die von Frankreich aus sich über ganz Deutschland verbreitete. Später gab er seinen *Ferdinand Cortez* und *Olympia*, wurde dann als Musikdirector nach Berlin gezogen, und hat dort noch einige Opern bey festlichen Gelegenheiten geschrieben. Seine Compositionen athmen Feuer, Leben und Wahrheit.

Nun waren wir auf den Punkt gerathen, von wo es nicht weiter zu gehen möglich (räthlich) war. Man wird sicherlich schon den Partituren *der Hochzeit des Figaro* und *der heimlichen Ehe* nicht Leere und Armuth vorwerfen; von den eben genannten neueren Werken nicht einmal zu reden. Und doch ist in diesen Meisterwerken keine Schönheit dem blossen Orchesterlärm aufgeopfert. Der richtige Ausdruck der Worte und schöne Melodieen vereinigen sich mit dem Reichthum der Harmonie, um ein vollkommenes Ganze daraus zu bilden. Allein bald ging man weiter. Da die Anwendung von Symphonieen einmal im lyrischen Drama gut geheissen worden war, erstand in Italien ein Mann, der mit seinen glänzenden Werken alle Theater versah: Rossini, der Alles zu überbieten strebte, was man bis jetzt gehört hatte. Geist und Feuer, das Talent, Effecte hervorzubringen, sind seine im hohen Grade bemerkenswerthen Eigenschaften. Wenig Originalität in seinen Melodieen, (?) der häufige Missbrauch, seinen Sängern Fagott- und Clarinett-Passagen zuzumuthen, die stete Anwendung der rauschendsten Instrumente und der dadurch entstehende dramatische Unsinn, die Verschwendung des Prestissimo, und endlich, um nichts zu verschweigen, grobe Fehler gegen den Satz: alles diess wird ihm von den Zuhörern verziehen, die von seiner glänzenden Weise fortgerissen werden, und weder zu Athem, noch zu einem Urtheile kommen können. Diess ist die Ursache, dass Rossini mehr als jeder Andere eine Schule (?) gebildet hat, da die jungen Componisten vermeinten, nur indem sie ihn nachahmten, könnten sie neben ihm bestehen. Sie mussten ihm gleich werden, oder sie sahen sich von ihm erdrückt. — Schon hatte Rossini, mit Ausnahme weniger Theater, seine Alleinherrschaft begründet, als eine neue, glänzende Erscheinung einen Enthusiasmus bewirkte, der an das Wunderbare gränzt. Carl Maria von Weber, geb. 1786 in Eutin im Holsteinschen, hatte seinem Vaterlande schon mehre innige und kräftige Gesangweisen, wie auch Instrumentalstücke von grosser Bedeutung geschenkt, und sich gleichfalls durch seine Opern: *Sylvana* und *Abu Hassan* als einen originellen Componisten kund gegeben, als er im Jahre 1821 mit seinem *Freyschützen* den glänzendsten und vollkommensten Sieg errang. Diese Oper verbreitete sich bald in Deutschland, (nur da?) und überall entzückte sie. Der Componist hat die ungeheuersten Massen in Bewegung gesetzt, und doch leuchtet überall Besonnenheit durch. Neben dem Gebete der Engel (?) hat er die Schrecknisse der Hölle losgelassen, und die lieblichsten Volksweisen sind in seine Melodieen verschmolzen, und rühren und bezaubern Herz und Ohr. Wenn jemals ein Componist in der Wahl seiner Stoffe glücklich war, so ist diess bey Weber, hinsichtlich *des Freyschützen* und *der Preciosa* der Fall. Letzteres Drama hat er mit Märschen, Chören, Tänzen und einer Ouverture (mit weiter nichts?) ausgestattet, die gleichfalls durch Originalität, Anmuth und Kraft der Melodieen eine Lieblingsmusik der Nation geworden sind. Seine Werke sind zahlreich; in allen spricht sich Genialität aus, und das kleinste Lied, der leichteste Tanz, trägt einen Stempel des Meisters an sich. Des Componisten letzes Werk *Euryanthe* ist noch nicht allgemein verbreitet; es hat Widerspruch gefunden, doch im Ganzen auch gerechten Zoll der Bewunderung erhalten. Jetzt ist C. M. v. Weber, dem Gerüchte nach, mit dem Componiren der Oper Oberon, für London, beschäftigt. — Nächst Weber ist es Ludwig Spohr (geb. 1785 zu Seesen im Braunschweigschen) gelungen, Aufmerksamkeit und Beyfall im hohen Grade zu erlangen; ja durch seine Oper *Jessonda* hat er sogar im nördlichen Deutschland mit dem Componisten des *Freyschützen* glücklich um die Palme gerungen. Früher war Spohr als grosser Violinspieler und Instrumentalcomponist bekannt, und hatte auch die Opern *Faust*, *Zemire* und *Azor* geliefert, die, trotz manches Vortrefflichen, doch nicht allgemein bekannt wurden. — Wir nennen noch den

gung zu einem wahren Ganzen ausfindig machen lassen. Auf den letzten drey Seiten spricht Herr M. noch kürzlich von der Verbindung der Musik und Tanzkunst, und fordert blos die negative Bedingung dieser Verbindung, nämlich Einheit des von beyden Künsten darzustellenden Affektes, welche aber überhaupt bey jeder Verbindung nothwendig ist. Die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst scheint mehr mittelst des Rhythmus, die mit der Poesie hingegen mittelst des Tones bewürkt zu werden. Denn das musikalische Gedicht hat den Rhythmus schon in sich und braucht nur den Ton, um Gesang zu werden. Die Geste hingegen ist an sich ausdrucksvoll, braucht aber, da sie in einer Zeitreihe begriffen ist, um Tanzkunst zu werden, den Rhythmus, welcher für die Zeit das ist, was Figur für den Raum ist, und der unmittelbaren Anschauung blos durch Tone gegeben werden kann. Denn da die Bewegung im Raume nicht mit dem Sinne wahrgenommen, sondern erst mittelst der Reflexion erkannt wird, so ist der Rhythmus in den Gesten des Mimen nicht der Anschauung selbst gegeben, und würde eine der nothwendigsten Eigenschaften eines Kunstwerkes nicht besitzen, wenn durch den rhythmischen Theil der Musik das Bedürfniss des Rhythmus nicht befriedigt würde. Diese Nothwendigkeit des Rhythmus zu den Gesten liefs selbst die rohesten Volker alle ihre abgemessenen Bewegungen sowohl bey kriegerischen Märschen und feyerlichen Prozessionen, als bey gesellschaftlichen Tanzen mit Musik oder wenigstens mit Geräusch verbinden, um dadurch den Rhythmus zu den Bewegungen hinbringen zu können, und wie gros der Antheil der Musik und des durch sie dargestellten Rhythmus an der Vollständigkeit der höhern und mit dem Tanzkunst auch bey uns sey, braucht wohl keiner Erinnerung. — Dieser zweyte Versuch des Hrn. M. scheint übrigens die Materie, welche der Verf. sich zur Bearbeitung vorgenommen hat, noch bey weitem nicht erschöpft zu haben, und es ist zu wünschen, dafs er dem Publikum auch die noch zurückbehaltenen Resultate seines Fleifses und seines philosophischen Forschens über diese interessanten Gegenstände bald vorlegen möge.

S. Jahrg.

Zweyte Nachricht von dem Claviçylinder, von *E. F. F. Chladni.*

Seit meiner ersten Bekanntmachung dieses Instrumentes im Januar des vorigen Jahres (in No. 18 der musik. Zeitung) habe ich alle Mühe angewendet, um sowohl diese Erfindung weiter zu vervollkommnen, als auch über die verschiedenen möglichen Bauarten eines solchen Instrumentes weitere Untersuchungen anzustellen. Ein neues Instrument dieser Art, welches ich im Anfange dieses Jahres zu Stande gebracht habe, ist wohl um den 5ten Theil kleiner, als das erste, nämlich nur 2½ Dresdner Zoll lang, 2¼ breit und 10 Zoll hoch, aber demohngeachtet von noch besserem und stärkerem Klange, es enthält auch noch mehrere Tone, nämlich vom tiefsten *D* des Klaviers, bis in das dreygestrichene *f*, es würden sich auch mehrere Tone haben anbringen lassen, wenn ich es nicht des bequemern Transportes wegen so klein gebauet hätte. Für eine so geringe Grofse hat es sowohl in den höhern als tiefern Tonen eine beträchtliche Stärke, welche sich auch noch viel weiter treiben läfst, wenn man einem solchen Instrumente die Grofse eines Klavieres oder Pianofortes geben, oder es auch noch grofser bauen will.

Ein Tastaturinstrument, wo man jeden Ton, so wie auf Blasinstrumenten oder auf Saiteninstrumenten, die gestrichen werden, nach Belieben aushalten, und anwachsen oder abnehmen lassen kann, das auch leicht anspricht, und also auch geschwinde Sätze verträgt, ist unstreitig bey dem gegenwärtigen Zustande der Musik als ein wahres Bedürfniss anzusehen. Da nun ein Claviçylinder dieses wirklich leistet, und überdiess durch einen vorzüglich angenehmen Klang, durch Unverstimmbarkeit und durch Einfachheit im Aeufsern und Innern sich empfiehlt: so glaube ich ohne allzugrofse Anmafsung behaupten zu können, dafs wahrscheinlich einmal in künftigen Zeiten Instrumente dieser Art die Pianofortes und Klaviere, welchen die Eigenschaft, Töne nach Belieben mit anwachsender, abnehmender oder gleichförmiger Stärke auszuhalten, gänzlich

Freyherrn von Poissl mit sehr gelungenen Compositionen, der in jüngster Zeit mit seiner selbstgedichteten und in Musik gesetzten Oper *die Prinzessin von Provence* in München auftrat und grossen Beyfall erhielt; eben so den Kapellmeister Hartm. Stuns in München, mit einigen italienischen Opern. In Frankreich sind jetzt Aubert und Herold an der Tagesordnung. Sie suchen die Rossini'sche Art und Weise mit der französischen zu vermischen, und der Erfolg ist nicht ungünstig ausgefallen. Unter den Italienern sind Meyerbeer, Carafa, Mercadante, Pavesi etc. mit grösserm oder geringerm Glücke Rossini gefolgt. Namentlich hat sich Ersterer, ein Berliner von Geburt, durch grössere Tiefe und Neuheit der Gedanken vortheilhaft ausgezeichnet.

Die Oper ist heut zu Tage nur (?) eine dramatische Symphonie. Da ihre Ausführung so ungemein schwierig ist, so hat sie (?) diese zahlreiche Menge von ausgezeichneten Instrumentisten hervorgebracht, die Europa jetzt besitzt, und deren Festigkeit und Zusammenwirken fast wichtiger erscheint, als das Talent des Sängers. Wahrhaft originelle Schöpfungen werden täglich seltener, da man weniger die Melodie als die Harmonie berücksichtiget. Nie hat man weniger gesungen und nie hat man mehr modulirt als jetzt. Ausgearbeitete, durchgeführte Stücke, denen nur Ein Gedanke zum Grunde liegt, sind nicht mehr Mode; zwanzig kleine Motive bilden ein Ganzes, und dieser zerhackten Manier ist jede Grazie, jede Eleganz fremd. Die Orchestereffecte, die dann dieses Skelet bekleiden sollen, sind gleichfalls erschöpft, da sie zu oft verschwendet wurden, und daher wird es mit jedem Tage schwerer, einen glänzenden Success zu erhalten. — Die jetzige Art für die Oper zu schreiben, führt überdiess noch den Uebelstand herbey, Componisten trotz alles Talentmangels zu erschaffen. Es sind diess ehrliche Leute, welche den Wahn hegen, man mache die Opern lediglich mit Hülfe des Contrapunkts. (?) Sie haben nicht zwey Takte Melodie im Kopfe, und vermeynen, sie können durch die Gelehrsamkeit ihrer Partitur diesem Uebel abhelfen. Sie lernen, sie schreiben, und glauben, sie componiren. Sie machen eben so vielen Lärm wie Rossini und Andere, und wundern sich, dass ihre Arbeit nicht den gleichen Beyfall erhält.

Jetzt da der Geschmack am Neuen und die Herrschaft der Mode uns dahin gebracht haben, wo wir stehen, ist wohl auch voraus zu sehen, dass jene mächtigen Beherrscher uns nicht lange da lassen werden. Allein wo werden wir hingerathen? Wird man neue Entdeckungen machen, unsere Ohren noch lärmender zu ergötzen, oder wird man wieder zur Einfachheit zurückkehren? Dieser retrograde Schritt wurde schon einmal gemacht, und Pergolesi's und Vinci's Melodieen verdrängten die gelehrte Harmonie, die sich im 17ten Jahrhundert allein (?) breit gemacht hatte. Italien wollte damals nur zwey Violinen und einen Bass in seinen Orchestern hören, und verwarf die Schätze, welche Jomelli seinem Vaterlande aus der Fremde mitbrachte. Doch wenn man jetzt zurückgeht, wird man nicht zu weit zurückgehen? Ueber diese Frage wird vielleicht die nächste Zeit entscheiden; indessen wollen wir uns unserer Effectmusik freuen, die doch noch genug Frische hat, und für uns nicht zu sehr abgenützt ist. Für die Zukunft der Kunst darf uns nicht bange seyn, so lange noch eine Partitur von Mozart vorhanden ist. Und bliebe nur eine einzige der Nachwelt übrig, so würde dieser Typus des wahrhaft Schönen zum Leuchtthurm werden, der den verirrten Schiffer stets in den sichern Hafen leitet." —

So weit die Verfasserin und ihr Gehülfe. Dass der Letztere durch Zusätze, besonders ungefähr im mittlern Drittheil des Kapitels, das kleine Bild einigermaassen aus einander getrieben, durch Details, wenn auch nicht uninteressante, die Haltung desselben innerhalb des Allgemeinen gestört, ja durch seine, wenn auch gerechten Lobsprüche den Gang der Ideen, wie er Anfangs begonnen hatte und gegen das Ende wieder aufgenommen wird, fast in Widerspruch mit sich selbst gebracht hat: diess, und noch so Manches, worauf wir in Klammern gedeutet, werden aufmerksame Leser ohne uns bemerken. Uebrigens wird in dem Werkchen, nach der Einleitung, in 21 Kapiteln Folgendes behandelt: Aegypter und Hebräer (hier, wie billig sehr kurz); Griechen (nach Verhältniss ziemlich lang); Römer; (sehr kurz); die ersten Christen (länger); Guido von Arezzo und Franco von Cölln (hätte mancher Berichtigung bedurft); Troubadours und Minnesänger; Entwickelung des neuen Systems. (manches Gute, aber auch manches offenbar nicht oder falsch Verstandene); Palestrina; Kirchenmusik in Italien — (aber auch allerley Anderes —) in Deutschland — (selbst Seb. Bach ist unter den Kirchencomponisten Deutschlands vergessen —) in Frankreich (nur wenige Zeilen und doch genug); Kam-

mermusik in Italien — in Frankreich — in Deutschland; Instrumentalmusik in Italien — in Deutschland — in Frankreich; dramatische Musik in Italien — in Deutschland — in Frankreich (über alles das, für das oben bezeichnete Publicum und den ersten Anlauf, nicht übel, zuweilen wirklich mit Geist); von der komischen Oper (als ob diese keine dramatische Musik wäre! Es ist aber bloss die komische Oper in Paris gemeint); von dem gegenwärtigen Zustande der Musik.

Im Aeussern hat der Verleger das Werkchen gut ausgestattet: aber den Terpander auf dem Titelkupfer, der vor seinen Lyraklängen ein verzweifelt langes Gesicht macht und die Augen verdreht — diesen, sammt seinen verzeichneten Gesellen, hätte er sich ersparen sollen, und uns auch; denn wir müssen ihn doch mitbezahlen.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Alles Aeussere, wenn es genügen soll, muss ein Inneres werden, eingehen in uns. Das ist's, warum die Natur, auch die reichste, und die herrlichsten Leistungen der Menschen Kunst werden müssen auch im Leben, geschieden, isolirt aufgefasst, in Rahmen gestellt, von festem Stand aus fixirt, mit Antheil angeschaut, und durch offenes Gefühl für jetzt zum Mittelpunkt des Lebens gemacht. Der Mensch ist Codrus oder Crösus, jenachdem er sich stellt.

* * *

Politische Ansichten haben einen unvermeidlichen Einfluss auch auf die Kunst. Um nur Eins zu berühren — in bewegten Zeiten wollen die Meisten, ungeduldiger als sonst, einen bessern, bequemern Zustand herbeygeführt haben; ungeduldig, eben weil die Bewegung selbst die Möglichkeit des Gelingens näher bringt. Diess bestimmt aber die Ansichten aller anstrebenden Geister, auch der künstlerischen. Die Welt, und in ihr die Kunstwelt soll sich so gestalten, dass ihr eigenthümliches Wesen und ihre Weise geltend werde; wenn je die zähe Masse eine bessere Gestalt annehmen könne, so müsse der Versuch im Zustand ihres Gährens gemacht werden, meinen sie. Und so wie der Einzelne im Stillen das Ideal seiner Welt so macht, dass er mit all seinen Neigungen und Abneigungen, Gewohnheiten, Vorzügen und Fehlern darin gemächlich sitzen könnte, und, wenn er zum lauten Worte kommt, es auch an den Mann zu bringen sucht, so thun sich auch in Zeiten politischer Umgestaltungen die Kunstmeister und Jünger gleicher Gesinnung, Kunst- und Weltansicht zusammen, scheiden sich in Parteien, und jede sucht auf ihrem Wege den Geschmack der Zeit zu stimmen. So sind Staatenreformen meistens auch von Kunstreformationen begleitet, und es sind wohl die unschädlichsten Umtriebe, die da gemacht werden, um durch neuen Aufschwung der Kunst die den Streit der Parteien beschwichtigen zu helfen.

* * *

Wo viele Menschen beysammen wohnen und sich gemeinschaftlich unterhalten, da ist viel Nachahmung, Nachäffung, Nachurtheil, Mode. Einsamkeit, absolute oder relative, erzeugt Originale, lässt Einbildungskraft und Urtheil frey.

* * *

Alle Kunst soll spielen, und die Kritik könnte ihren reichen Tadel oft in das eine Wort zusammen fassen, dass das Kunstwerk nicht spiele. Was fehlt manchen Dichterwerken anders, als dass sie zu einseitig reizen, oder quälen, ängstigen, oder predigen, docîren, anstatt ein Handeln, äusserlich, zeitlich-räumlich, oder innerlich, zeitlich, sich in harmonischer Folge spielend fortweben zu lassen. Pedanterie und Frivolität, starrer Fels und Wirbel, sind die Scylla und Charybdis der Kunst.

Bey der Musik ist es schon ohnediess Grundgesetz, dass sie spiele. Wenn wir oft nicht wissen, welchen Namen wir dem Unbehagen geben sollen, wenn vor unserm Ohr kunstfertige Instrumente erklingen, wenn wir Bewegungen vernehmen, die wir Melodie, Accordfülle, die wir Harmonie, Gliederungen, die wir Rhythmus zu nennen geneigt sind, und doch keinen rechten Antheil fühlen können, so dürften wir uns nur fragen, ob denn diese Musik auch spiele, sich zwischen musikalischem Klingklang und Singsang und gesuchter, gelehrter, berechneter Stylistik in rechter Mitte halte, und ihre Modulationen, wie ein musikalisches Mitsichselbst-Sprechen des Gemüths, fortentwickele. J. L. B.

Kurze Anzeigen.

Air Russe avec XII Variations, suivies d'une Marche funèbre, pour le Pianoforte, comp. — — par Louis Berger. Oeuvr. 14. Berlin, chez Laue. (Pr. 25 Gr.)

„Ey, schöne Minka: lebst du auch noch?“ So rief der Schreiber dieses, als er das Titelblatt umgeschlagen hatte und die alte Bekannte (als Thema) fast noch simpler, als nöthig, dastehn sah. Und wie man nun jedem weiblichen Wesen, das Einem vordem in Jugendfrische bekannt gewesen, aber nachher, wie man weiss, durch viele Hände gegangen ist, stets mit einer gewissen schwankenden, süsssauern Empfindung entgegentritt: so trat auch der Schreiber der ehrlichen Minka entgegen und setzte sich zu ihr, an's Pianoforte nämlich, um ein Mehreres von ihr zu vernehmen. Da machte ihn gleich ihre erste Rede (erste Variation genannt) nicht nur sehr aufmerksam, sondern erweckte auch seine Zuneigung, und jene gewisse zweydeutige Empfindung war weg. Und je mehr er vernahm, je höher steigerte sich die Aufmerksamkeit, belebte sich die Zuneigung; und beyden gesellete sich zu eine wahre Achtung und herzliche Freude.

Trocken und bildlos gesprochen, wie es einem Recensenten zusteht: Wir haben hier den Lesern eine treffliche Arbeit genannt; eine Arbeit, die weit höher steht, als alles, was bisher über diess schöne Thema gesagt worden ist. (Es versteht sich: das, was der Rec. selbst darüber gesagt hat, mit eingeschlossen.) Der Verf. beweiset hier einen wahrhaft bewundernswerthen Reichthum eigener, wirklich ihm zugehörender und neuer Erfindungen, melodischer und harmonischer. In jenen, wie mannigfach und sehr verschieden sie sind, verläuft er sich doch nirgends zu weit von dem, was das Thema selbst will und ausdrückt: in diesen steigert und adelt er, was zu sagen ist, durch stets angemessene und nicht selten die erwähltesten, auch solche Mittel, die unverkennbar darthun, er sey ein wahrer Meister in der Harmonie. Letzteres thut er um so mehr dar, da er auch das Fremdartige und Künstlichere so zu stellen und fortzuführen gewusst hat, dass es sich natürlich zu ergeben scheint; und sollten doch Manche hin und wieder etwas gesucht nennen: so kann man ihnen das, unbeschadet dem Werke, zugeben, wenn sie nur so gerecht sind, gleichfalls zuzugeben, dass, wenn der Verf. gesucht, er auch gefunden habe. Dabey ist seine Musik wahre Pianofortemusik: die Vorzüge guter Instrumente sind möglichst geltend gemacht, und die Vorzüge guter Spielart (besonders der Clementi'schen, oder, was im Wesentlichen dasselbe ist, der Cramer'schen) desgleichen. Darum ist auch das Werk für die Ausführung, zwar freylich nicht leicht, aber auch keineswegs übertrieben schwer und virtuosenmässig. Dass man aber, um ihm sein Recht widerfahren zu lassen, mehr und Besseres mitbringen müsse, als gelenke Finger: das versteht sich von selbst.

Das alles ist von den Variationen gesagt; nicht unbedingt von dem angehangenen Trauermarsche. Er ist freylich auch gut und nicht ohne Eigenthümlichkeit: aber nach dem Vorhergegangenen befriedigt er den Rec. nicht. Ist der Marsch ernstlich gemeint, so erwartet man von diesem Verf. und nach diesem Eingange mehr und Tieferes, auch weniger Wiederholungen: ist er launig und humoristisch gemeint, so ist das Pomphafte ohne sonderliche Tiefe zwar gut, aber es fehlt der versteckte Scherz, die schalkhafte Neckerey, die, mit jenem gemischt, erst den Humor giebt. Das war Jos. Haydn's und ist Beethovens Sache, und muss, wenn irgend etwas, entschieden von der Natur gegeben seyn.

---

1. *Quatuor de Joseph Haydn, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains par J. P. Schmidt.* Berlin, chez Trautwein. (Pr. 20 Gr.)
2. *La Fugue, Quatuor de W. A. Mozart* — — desgleichen. (Pr. 14 Gr.)

Unser jetziger Gebrauch, das Pianoforte, so weit das thunlich ist, als Stellvertreter aller Instrumente zu betrachten, und unser jetziger Wunsch, gründlich ausgearbeitete Compositionen auf demselben vorzutragen, veranlassen die sehr zahlreichen Arrangirungen dieser Art. Mit Haydn's Quartetten hatte schon vor etwa fünf Jahren Hr. Stegmann (Cölln, bey Simrock) einen Anfang gemacht und deren verschiedene, gut bearbeitet, geliefert: das Unternehmen scheint aber in's Stocken gerathen zu seyn. Hr. J. P. Schm. in Berlin, bekannt durch manche eigene gelungene Compositionen für Gesang oder Instrumente, übernimmt es von neuem, und denkt, jene schon gelieferten umgehend, es fortzusetzen. Auch seine Arbeit zeigt Fleiss und Geschicklichkeit, so dass man ihr Unterstützung wünschen muss. Das Quartett ist schön und eines der früheren. (Es dur. B dur.) Das Mozart'sche treffliche Stück — einleitendes Adagio und grosse Fuge aus C moll — ist zwar schon in mancher Gestalt erschienen, aber in dieser noch nicht. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. **№. 50.** 1825.

Recension.

Die Dur-Scala mit achtzig zwey- und dreystimmigen harmonischen Variationen, angehenden Organisten und Harmonie-Studirenden gewidmet von W. Wehler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die grossen, trefflichen, strengmethodisch angelegten, strengmethodisch ausgeführten Uebungsstücke, die, unter dem Titel: *Exercices, grands Exercices*, ausgezeichnete Meister unserer Tage, mit eben so viel Geist und Kunst, als Sinn und Geschmack ausgearbeitet und bekannt gemacht haben — Stücke, bey deren jedem irgend etwas Bestimmtes für Vervollkommnung praktischer Fähigkeiten und Fertigkeiten der Spieler zwar zunächst in's Auge gefasst ist, die aber ausser dem zugleich anziehende, werthvolle Tondichtungen sind, und wie wir dergleichen, für den Gesang dem Righini, Crescentini, Danzi, seit ganz kurzem auch für die von jenen zurückgesetzte Altstimme dem Friedr. Schneider, für das Pianoforte dem Clementi, Cramer, Aloys Schmitt u. A., für die Orgel dem Rink (nämlich in der „praktischen Orgelschule") u. A., und so auch, obschon meistens von weniger künstlerischem Vollgehalt, für andere Instrumente besitzen: es ist gar nicht abzusehen, wie viel durch sie, diese Exercices, Allen, die es ernstlich mit ihrer Kunst und mit diesen Stücken selbst meynen, genützt worden ist; und nicht bloss zur Vervollkommnung der Praxis, sondern zugleich zur Reinigung und Veredlung des Geschmacks. Dergleichen grosse Uebungen — das ist wenigstens des Rec. Meynung — sollte man nun auch für die Leitung und höhere Ausbildung der Musik-Studirenden und schon nicht wenig geübten, jungen Componisten besitzen. Die Vorfahren in älterer Zeit besassen sie zwar nicht, wenigstens nach jener genau aufgefassten und festgehaltenen Idee: aber sie hatten sie auch nicht nöthig, da bey ihnen die höhere, ja die höchste Schule ganz streng bey irgend einem grossen Meister gemacht werden musste, der den Zöglingen persönlich das leistete, was ihnen jetzt meistens das eigene Studium der Werke Anderer leisten muss. Sollte man vielleicht sagen: Nun, in den vorzüglichsten dieser Werke haben sie ja auch gleich alles beysammen! so ist das zwar wahr: aber von Seiten des eigentlich Instructiven ist, dass man hier gleich alles beysammen hat, höchstens den grössten Genie's vortheilhaft, allen Anderen mehr nachtheilig. Oder glaubt man, um ein Beyspiel von anderer Kunst anzuführen — man brauche einen einigermaassen geschickten Zeichnungsschüler nur nach Rom in den Vatican zu schicken, wo er in Raphaels Werken auch gleich alles beysammen hat; und er werde da sich schon von selbst zum tüchtigen Maler bilden? Nichts weniger, als das! —

Man verzeihe dem Rec. diese Expectoration: das hier angezeigte Werkchen bietet ihm die erste Gelegenheit, jene seine Meynung, die er für gut und, wenn man sie benutzen will, für nützlich hält, mitzutheilen; denn es ist wirklich von der Beschaffenheit, dass man es Exercices für Harmonie-Studirende nennen könnte, und es ist, was das Instructive betrifft, ausgezeichnet brav gearbeitet; dabey sind zugleich diese kurzen Sätzchen, wenigstens zum Theil, wahrhaft kleine Kunstwerke, melodiös und originell erfunden, eben so fortgeführt, und nicht ohne Ausdruck, so dass sie sogar der gern öfters hören wird, der bey seiner Musik nur angenehme Unterhaltung sucht. (Hierunter gehören vorzüglich folgende Nummern: 12, 17, 19, 31, 47, 55, 60, 63, 68, 70, 71, 76, 77 und 79.) Der Verf. verdient wahren Respect um das, was er alles, und ohne sich zu wiederholen, wenn auch mehre Varia-

tionen einander nahe kommen, über die blosse, nackte Scala zu sagen weiss; wie er alle, hier anwendbare Formen, um Mannigfaltigkeit in's Ganze zu bringen, herbeyzieht; dennoch immer beym ziemlich Einfachen, Leichtfasslichen, und auch beym Anständigen bleibt — was ohne ursprüngliche Gabe eigener Erfindung, ausgezeichnete Kenntniss und grosse Geläufigkeit im Contrapunkt, und rühmliche Bescheidenheit, gar nicht möglich ist. Man denke sich nur: Jede Variation enthält die Scala von F dur, hinauf und herunter, in gleichen Noten irgend Einer Stimme, ganz plan, wie sie ist; und nun achtzigmal, immer etwas Anderes dazu und darüber gesagt; ohne Künsteley und Schwerfälligkeit, und ohne alles leere Klimpern oder drauflos Figuriren! — Wir können die Structur, auch nur der merkwürdigeren Nummern, nicht näher bezeichnen, ohne damit mehr Raum, als sie selbst, einzunehmen: so müssen wir uns mit wenigen Nachweisungen begnügen.

Das „Zwey- und Drey-Stimmige" auf dem Titel ist nach dem Worte zu nehmen, so nämlich, dass die Scala selbst, die, wie gesagt, durch jede Nummer in gleichen Noten hindurchgeht, als feststehend nicht mitgezählt ist; wodurch das Zweystimmige drey-, das Dreystimmige vierstimmig wird. Der Verf. fängt ganz eigentlich von vorn an: die Scala im Sopran in halben Noten, die anderen zwey Stimmen in denselben, gut harmonisirt. Dann desgleichen, die Scala im Alt, etwas anders harmonisirt. (Letztes nun fortan allemal; weshalb wir es nicht wiederholen.) Jetzt desgleichen, die Scala im Bass. Nun wieder die Scala oben: aber die anderen Stimmen in Vierteln; so wieder durch alle Stimmen hindurch, und auch nicht bloss umgekehrt, sondern die Figurirung immer ein wenig verändert. (Auch dieses nun fortan allemal; weshalb wir auch diess nicht wiederholen.) Jetzt die Scala wieder oben, im Dreyvierteltakt und Dreyviertelnoten: die Figurirung, in Vierteln, gehend, mit Anfang von Bindungen und Imitationen. So wieder durch die drey Stimmen hindurch. Mit No. 10. fangen die festergehaltenen, engerverschlungenen Imitationen an; und nun geht's weiter in den Text — was wir aber anzugeben unterlassen müssen. Von No. 27. beginnen die drey-, mithin, die Scala mitgezählt, die vierstimmigen Sätze. Der Verf. fängt hier, wie ganz recht, wieder von vorn, wie bey der ersten Folge, an, ohne jedoch, nachdem er die Stimmen hindurch ist, fortan so kleine Schrittchen vorwärts zu machen. Auch das mit Recht; denn, wer ihm bis dahin mit Aufmerksamkeit und Fleiss gefolgt ist, dem kann nun schon etwas mehr zugetraut und zugemuthet werden. — Sehr artig nehmen sich die Nummern aus, wo zu der einfach mit zwey Stimmen blos begleiteten Scala eine ganz freye, für sich festgehaltene, angenehme Melodie gesetzt ist, wie in No. 12, 70 und A.; man möchte deren wohl mehre wünschen. So werden auch verschiedene der Sätze, die in D moll geschrieben sind, ohne dass darum dem ehrlichen F dur in seinem gleichmässigen Hinauf- und Herabschreiten der geringste Eintrag geschähe, nicht wenig interessiren und wohl auch überraschen. — Der Gang aller Stimmen und durchgehends durchs ganze Werkchen ist nicht nur rein und regelmässig, sondern auch fliessend, natürlich und gesangmässig. Hieran besonders, doch auch an der Ausführung überhaupt, bemerkt man leicht, dass der Verf. den Grossvater deutscher Harmonie, Sebastian Bach, nicht erst seit heute und gestern kennen gelernt hat.

Diess sey genug von diesem kleinen, aber wahrhaft schätzenswerthen, und, wenn die „Organisten und Harmonie-Studirenden" selbst wollen, gewiss sehr nützlichen Werkchen. Die Stücke genau und angemessen vorzutragen, hat der Verf. so leicht, als in gebandener Schreibart nur möglich, gemacht. Wir wünschten übrigens, er hätte, (denn er scheint der Mann dazu) wenn auch nur als Anhang, noch eine kleine Folge Sätze, was die Scala selbst anlangt, von weniger strenger Observanz geliefert; solche nämlich, worin zwar die Scala auch, aber nicht bloss in ihrem einmaligem Hinauf- und Herabschreiten, sondern freyer benutzt, thematisch fortgeführt, fugirt wäre u. dgl. Wer weiss, ob er nicht so etwas in der Folge liefert; denn die Kunst ist unerschöpflich, und wer einmal mit irgend einem Gegenstande derselben sich dermaassen vertraut gemacht, sich seiner dermaassen bemächtigt hat, der kann kaum jemals ganz davon ablassen, und findet auch immer Neues darüber zu sagen — er muss nur einige Zeit vorübergehen lassen, sich Ruhe gönnen, und dann den rechten Moment, wenn er ungesucht sich meldet, sogleich benutzen.

Das Werkchen ist gut gestochen und der Preis billig. Einige wenige Stichfehler sind von der Art, dass sie Jeder sogleich verbessern kann.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Dieser Monat gewährte uns in musikalischer Hinsicht mehre sehr genussreiche Abende. Der königl. Hanöversche Concertmeister Hr. Louis Maurer, gab am 2ten Concert, in welchem er eine Ouverture aus seiner Oper *der neue Paris* mittheilte, die allgemein gefiel. Der treffliche Künstler spielte ein von ihm componirtes Violinconcert, in dessen Rondo die beyden Hauptthemata ein russisches und baschkirisches Volkslied waren; Variationen auf Themas aus *Preciosa* und ein Concertante für 4 Violinen mit Orchesterbegleitung, auch von seiner Composition; die anderen Violinen spielten Hr. Concertmeister Seidler und die Herren Mühlenbruch (vom königstädtischen Theater) und Ritz. Hr. Maurer hat einen festen, kühnen Strich, eine saubere Applicatur, viel Präcision und grosse Fertigkeit in den Sprüngen und Doppelgriffen, einen innigen Ausdruck und grosse Zartheit des Vortrags. Er gefiel allgemein. Interessant war die Symphonie von dem jungen Felix Mendelssohn — Bartholdy, der die Phantasie für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung und Chören von Beethoven vortrefflich vortrug.

Den 3ten führte Hr. Organist Hansmann das von Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider in Dessau in Musik gesetzte neue Oratorium: *Das verlorne Paradies* in der Garnisonkirche auf. Da von diesem neuesten Werke des geschätzten Componisten schon mehrmals in der mus. Zeit. die Rede gewesen ist, so begnüge ich mich nur zu bemerken, dass es hier nicht den Beyfall gefunden hat, wie seine früheren Werke, obgleich Mad. Schulz und Türrschmidt, Dem. Carl und die Herren Stümer, Blume und Devrient die Solopartieen, der hansmann'sche Singverein die Chöre und die königl. Kapelle die Instrumentalpartieen ausführten.

Den 21sten gab Hr. Carl Müller, Concertmeister und erster Violinspieler des Herzogs von Braunschweig, Concert. Er spielte das Concert von Lafont aus C dur, ein Concertante für 2 Violinen, vom Musikdirector Henning am königstädtischen Theater, mit demselben, und die neuesten Variationen von Mayseder. Hr. Müller war einst Mösers Schüler und Mitglied unserer Kapelle, und stand daher noch in gutem Andenken. Auch diessmal rühmte man die Kraft, Zartheit und Fertigkeit seines Spiels, den vollen Ton, die präcise Applicatur, den vollendeten Doppelstrich und den gesangreichen Vortrag.

Den 23sten gab Hr. Aloys Schmitt Concert. Nach einer von ihm componirten Ouverture, trug er das von ihm zur Gedächtnissfeyer des Jubiläums des Königs von Baiern 1824 componirte Concert für Pianoforte in A moll, in dem das *God save the king* im Adagio und letzten Satz sinnig benutzt war; ein Concertino in E moll, ein Tongemälde für's ganze Orchester und eine freye Phantasie vor, in der er die beyden von Hrn. Bader vortrefflich gesungenen Arien des Pagen aus Mozarts *Figaro* aufnahm, und sie mit der Romanze des Pedrillo aus *Belmonte* und *Constanze* und dem Schlusssatze des zweyten Finale *der Zauberflöte* zu einem herrlichen Ganzen verband, das alle Zuhörer zum lautesten Enthusiasmus begeisterte. Seine Composition zeigte tiefe Fülle und geschmackvolle Darstellung der Gedanken; das Spiel war vortrefflich in dem innern Gehalt und der glänzenden Beweglichkeit.

Den 30sten gab Hr. Concertmeister Seidler mit seiner Gattin Concert. Er spielte das Violincert von Lafont (A dur) und mit dem schon vorher genannten Hrn. Müller ein Concertino für 2 Violinen, von Maurer. Die treffliche Sängerin trug die Arie von Mercadante mit Chor: Vieni o idolo mio; die Variationen von Winter, über Carafas Thema: Cara memoria, mit Mad. Türrschmidt ein Duett aus Pärs *Griselda*, und mit derselben und Hrn. Bader ein Terzett mit Chor aus Spontini's *Alcidor* vor. Beyde Gatten ernteten grossen Beyfall der zahlreich Anwesenden.

Die königl. Schauspieler gaben am 29sten zum erstenmale: *Der Hahn im Korbe*, Vaudeville in einem Aufzuge, nach dem Französischen, mit der dazu eingerichteten Musik verschiedener Meister und in Scene gesetzt vom Regisseur, Baron von Lichtenstein. Ref. hatte Abhaltung, das Stück zu sehen, und behält sich sein Urtheil nach der nächsten Darstellung vor.

Das königstädtische Theater gab am 5ten, wegen Unpäslichkeit des Hrn. Wächter, welche die Vorstellung der Oper *Aschenbrödel* verhinderte, ein Concert, in dem Dem. Sontag mit Hrn. Spitzeder das Duett aus *der Zauberflöte*: Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und eine Arie von Pacini mit obligater, von Hrn. Musikdirector Henning gespielten Violine vortrug. Auch Hr. Jäger sang eine Romanze mit Guitarrenbegleitung; die Herren

Jäger, Rosenfeld, List und Spitzeder ein Vocalquartett von Eisenhofer und Hr. und Mad. Spitzeder ein Localduett. Da schon in früheren Berichten die Vortragenden oft genannt wurden, so bemerke ich nur, dass sie auch diessmal sich eines lauten Beyfalls erfreuten. — Den 9ten war neu: *Der Oberst und der Sergeant*, oder: *Die Strenge der Kriegsgesetze*, Melodrama in drey Acten, aus dem Französischen des Victor übersetzt, von L. Angely. Ich erwähne dieses Stück, das sich trotz des trefflichen Spieles der Mad. Sontag und der Herren Mayer, Nagel, Weber und Angely nur eines mässigen Beyfalles erfreute, bloss wegen der eigens dazu (wahrscheinlich vom Hrn. Musikdirector Henning) trefflich componirten Ouverture, Entreacts und Zwischensätze. Den 12ten wurde zum ersten Mal gegeben und mit Beyfall aufgenommen: *Der Kalkbrenner*, Posse mit Gesang in einem Act, von Carl v. Holtey. Das Ganze beruht auf Missverständniss. Der Bürgermeister, Gastwirth und Musikvereins-Director in Süptitz, Kotzeluch (Hr. Schmelka), glaubte in dem Handlanger einer Kalkscheune bey Breslau, also einem Kalkbrenner (Hrn. Beckmann), den berühmten Virtuosen dieses Namens vor sich zu sehen, und ward auch von seinem Sohne Franz (Hrn. Schäffer) und seiner Mündel Luise (Dem. Aug. Sutorius) zur Durchführung ihres Liebesplänchens trefflich unterstützt, bis sich das Ganze zur Zufriedenheit der Liebenden auflöste. Von den Gesängen gefielen Luisens und Franz Duett: Kaum ist die Sonne lächeind aufgegangen etc. nach der Melodie: Voll Zärtlichkeit will ich etc; Kotzeluchs Arie: Es dient zu meinem Spasse etc. nach der Melodie: In diesen heil'gen Hallen etc; desselben Gesang: Ach ich wollt' ich wär' in Berlin etc. nach der Chinoise des Seiltänzers Foureaux; des Kalkbrenners Lied: Was ist der Mensch? A rechter Uchse etc. (im Breslauer Dialekt), nach der Melodie: Was ist der Mensch halb Thier etc. — Dem. Minna Schmidt von hier hat am 2ten in der bekannten Ochsenmenuett die Therese als ersten theatralischen Versuch mit Beyfall gegeben. Sie hat eine angenehme, aber noch nicht ausgebildete Stimme; sie sang rein und ohne Schnörkel. Ihr Spiel war lebendig, aber nicht frey, wie ein erster öffentlicher Versuch erwarten liess.

Am 25sten wurde das Gebäude der Singakademie, die nun seit 40 Jahren aus kleinen Anfängen mächtig empor geblüht ist, und viele ähnliche Anstalten im In- und Auslande erzeugt hat, zu dem am 30sten Juny der Grund gelegt worden, feyerlich gerichtet. Der ganze obere Raum, eigentlich das zweyte Geschoss des 138 ¼ langen, 60 Fuss breiten und 62 ½ Fuss hohen Gebäudes, bildet den Gesangsaal mit 51 Fuss Höhe, mit dem auch noch Vorsäle und Seitenlogen in Verbindung stehen, da der Hr. Hofbaumeister Ottmer jeden Raum sinnreich zu benutzen wusste.

Ueber J. H. Clasings Oratorium: *Belsazar.*

Wismar, im November. Am 13ten Octob. ward in dem grossen Audienzsaale des hiesigen Rathhauses das neue, von dem, als Improvisator rühmlichst bekannten Dr. B. Wolff gedichtete und von J. H. Clasing in Hamburg componirte Oratorium: *Belsazar*, unter Direction des Componisten vollständig aufgeführt. Wir glauben es der Bedeutsamkeit und Eigenthümlichkeit des bis jetzt noch nicht durch den Druck bekannten Werkes sowohl, als der Auszeichnung, welche der Componist den hiesigen Musikfreunden mit einer ersten Aufführung desselben erwiesen, schuldig zu seyn, durch eine ausführlichere Anzeige in diesen Blättern das Publicum darauf aufmerksam zu machen.

Der Stoff des Gedichtes ist der Sturz des Babylonischen Königs Belsazar durch die Perser und die dadurch herbeygeführte Befreyung der Juden von dem drückenden Joche der Babylonier, in welches sie durch Nebukadnezar gebeugt worden (nach Daniel Kap. 5.). Die Hauptpersonen der Handlung sind ausser Belsazar, der mit imponirender Kraft auftritt, dem alles Irdische zu Gebote steht, und der, stolz auf seine Macht, selbst ein Gott zu seyn wähnt; ihm gegenüber der fromme Daniel voll Gottvertrauens, dem zur Seite die gefangenen Jehovahdiener den schönsten Contrast mit Belsazars Begleitern, den frohen, glücklichen Babyloniern, bilden; ferner Belsazars Mutter, Nitokris, die dem Sohne als warnender Schutzgeist entgegen tritt, und endlich der Engel der Verheerung, der als Jehovahs Gesandter Babylons Untergang verkündet und durch die siegreichen Schaaren des Perserheeres vollziehen lässt. Durch das Ganze herrscht eine edle, rhythmisch wohlklingende Sprache. Der Dichter hat es verstanden, dem Musiker gleichsam vorzuarbeiten; er hat sein Gedicht der Musik untergeordnet und dieser es überlassen, in ihrer geheimnissvollen und doch so mächtigen Sprache den Gegenstand weiter

auszuführen. Ein Glücksumstand für die Composition, der vielleicht durch die Nähe, in welcher Dichter und Componist lebten, und dadurch erleichtertes freundschaftliches Berathen und willfähriges Abändern des Textes herbeygeführt worden seyn mag. Was nun aber der Componist aus diesem gemacht, wie er den verschiedenen Gestalten Leben und Seele einzuhauchen verstanden, diess wird aus der Darlegung des Einzelnen hervorgehen.

Die Einleitung besteht nur aus 55 Takten in C dur, vom Quartett allein ausgeführt. Ein höchst origineller Satz, welcher, abweichend von der gewöhnlichen Form der Introductionen, nicht die Hauptmomente des Ganzen im Voraus andeutet, sondern nur das Gemüth durch Erhebung über das Treiben der Erde, das nun dargestellt werden soll, zur Betrachtung einladet, sammelt, vorbereitet. Zugleich mögen die einfachen, aber bedeutungsvollen Accorde in der einfachsten und klarsten aller Tonarten in die Scene der Handlung versetzen. Es ist der Tempel des Bel, in welchem die Babylonier opfern wollen. Doch ehe sie erscheinen, vernehmen wir die Klage des vom Schmerz gebeugten Israels in einem Chore (F moll), welcher, nachdem eine Sopranstimme das Unglück der Jehovahdiener noch bestimmter ausgesprochen, wiederholt wird. Da erhebt sich Daniel in einem Recitative voll Vertrauen zu Gott, sucht den Muth seines Volkes wieder zu beleben, und verkündigt dem stolzen sichern Babylon den nahen Fall. Diese stolze Sicherheit spricht sich in dem Jubelchore (B dur) der in den Tempel eintretenden Babylonier aus, welche ihren König Belsazar erheben. Der Gesang athmet Lebensmuth und Lebenslust; sie wissen ihren Herrn nicht genug zu preisen. Nach einigen Worten des Oberpriesters beginnen die Jungfrauen einen äusserst lieblichen Chor (As dur): „Auf und beschleunigt die zaudernden Schritte“ in höchst ausdrucksvoller Bewegung. Die Stimmen schlingen sich durch einander, wie die festlichen Kränze, die sie eiligst winden wollen, bis die Männer mit einstimmen und der Chor jubelnd und volltönend schliesst. — Vor solchem Uebermuth erbebt das Volk der Juden (Chor in F moll) und sucht unter Anrufung seines Gottes aus dem Tempel zu fliehen. Da erklingen mit einem Male die Töne des Marsches, der das Nahen Belsazars andeutet, kühn und übermüthig, wie er selbst vor unserer Phantasie steht. Brausend und jubelnd begrüssen ihn die Babylonier in einem Chore (B dur), welcher alle Pracht und Herrlichkeit des Nahenden vor unserm Blick entfaltet. In einem Recitative begrüsst der Eintretende sein Volk und schildert seine stolzen Pläne und Hoffnungen in einer sich anschliessenden Aria, Pomposo, die seinen Charakter auf's Treffendste zeichnet. Diese Arie, die im prächtigen D dur beginnt, endet sehr glücklich in D moll, weil hierdurch — wir wissen nicht, ob es des Componisten Absicht gewesen, oder er unwillkürlich durch das Gefühl darauf geleitet worden ist — diesem Uebermuthe die leise Ahnung seines nahen Falles nachhallt. Glücklich ist dieser Uebergang gewiss: denn kaum hat der auf die Arie folgende Chor die letzten Worte Balsazars wild jubelnd wiederholt; so beginnen aus hoher Luft die schauerlichen Accorde der Geisterwelt, den Engel der Verheerung ankündend, der mit den Worten: Ja du wirst fallen! u. s. w. dem Despoten die ausgesprochene Drohung zurück giebt und von Jehovah's Hand Vernichtung droht. Der Contrast der tiefen Basposaune und der hohen Oboe, welche das Recitativ einleiten und begleiten, ist von der ergreifendsten Wirkung und besonders der Schluss in C moll erfüllt mit tiefem Schauer. Doch wie beruhigend tritt nun in dem lieblichen Arioso aus E dur der Gesang einer Israelitin ein, welcher die Zuversicht der Worte malt: „Dein Licht, o Herr, wird Juda wieder strahlen!“ und womit das Finale beginnt. Prophetisch begeistert, die Bestimmung des verschwundenen Engels ahnend, steigert sich der Gesang bis zu den Worten: „Freue dich Juda!“ Doch nur ein kurzer Lichtblick ist es; die Wendung des Glückes ist noch fern. Babylons Priester, gleichfalls die Nähe einer höheren Macht fühlend, unterbrechen sie. Leise flüstern sie mit Bangen und Grauen, bis sie in lautes Wehe! ausbrechen. Jetzt erscheint der Oberpriester, um die Israeliten, als die schuldigen an dem drohenden Unheil, aus Bels geweihtem Tempel zu vertreiben. Die Israeliten flehen in einem Chorale zu Gott, während ihre Zuchtmeister sie drängen und treiben. Immer dringender wird das Angstgebet der Ersteren, immer heftiger die Wuth der Letzteren und hiermit endigt die erste Abtheilung. Der Componist hat in diesem Finale, welches ziemlich schwer auszuführen ist, aber bey guter Ausführung auch glänzenden Effect macht, eine schwierige Aufgabe glücklich gelöst.

Zweyte Abtheilung. War der erste Theil gleichsam die Exposition der Handlung, so entwickelt sich diese hier bestimmter und mit ihr natürlich ein noch regeres Leben. Wir sind nun

Zuschauer der Zurüstungen eines üppigen Mahles, welches der König, zu neuen Siegen sich rüstend, seinen Dienern anrichten lässt, die seinen Ruhm durch Gesang und Tanz verherrlichen. Ein weiblicher Chor beginnt mit dem Preise Belsazars, zu dem sich denn auch die Männer vereinigen. Hierauf eine reizende Gavotte, von einer babylonischen Jungfrau gesungen, in deren Gesang sich die Töne eines Chores ihrer Gespielinnen mischen. Dann ein Canon für zwey Soprane und einen Tenor: ein Satz, der hinsichtlich der Lieblichkeit und Gefälligkeit für Ohr und Herz, vor allen der Krone würdig scheint. Auch sein Zweck ist Belsazars Lob. Doch diess ist noch nicht erschöpft. Noch zwey kleine Solosätze, einer für Tenor, der andere für Alt, reihen sich nachhallend an den Canon an. Man überbietet sich gleichsam im Preise des Herrschers; das tiefste Meer, die fernsten Länder, Alles soll seine Schätze hergeben, ihn zu schmücken. So huldigen ihm endlich auch noch die Männer, welche dem nahenden Herrscher voranziehen, in einem Chore (Maëstoso Des dur), welcher jene reizenden Melodieen kräftig unterbricht. — Es ist nicht zu läugnen, dass es der Dichter hier durch eine ganze Reihe von Sätzen, welche dasselbe Gefühl aussprechen, dem Componisten etwas schwer gemacht hat; doch hat der letztere die Klippe äusserst glücklich umschifft. Die Abwechselung in Ton- und Taktarten und im Zeitmaasse giebt dem ausgedehnten Stoffe Mannigfaltigkeit; und ein nie ermattendes inneres Feuer, welches diesen Liederkranz durchglüht, verleiht jeder einzelnen Blume ein eigenthümliches Licht, und bindet harmonisch das Ganze. Nun tritt der König selbst auf und spricht zu einer marschähnlichen Begleitung, die höchst glücklich erfunden und durchgeführt ist, recitativisch von seinen stolzen Plänen für Gegenwart und Zukunft. Prahlend will er seinen Siegen und seinem Ruhme keine anderen Gränzen zugestehen, als bis er selber rufe: es sey genug! — Es sey genug! mit diesen Worten unterbricht in höchst überraschender Wendung der Harmonie die Stimme der hier zuerst erscheinenden Mutter seine Vermessenheit. Unbeschreiblich ist der Eindruck, den der, mit dem übermüthigen Sohne so auffallend contrastirende sanfte Charakter der liebenden, um sein Schicksal besorgten, Mutter hervorbringt. Der Componist scheint überhaupt die Partie derselben, welche er wohlüberlegt einer Altstimme zugetheilt hat, mit vorzüglicher Liebe gearbeitet und sein ganzes Gemüth ihr eingehaucht zu haben; wie gelungen auch die Zeichnung der übrigen Charactere ist und namentlich die des Belsazar unsere Phantasie ganz in Anspruch nimmt, so rührt doch jene vorzüglich das Herz. Nachdem die Mutter in einem herrlichen Recitative dem Sohne Alles vorgestellt hat, was einen minder starren Sinn beugen könnte und müsste, spricht sie noch in einer Arie die Eingebungen der mütterlichen Liebe aus. Doch vergebens. Der wilde Sohn will nicht hören und da die Mutter nochmals warnt und fleht; so ruft er die Genossen des Mahles um sich und befiehlt, durch seine lauten Freuden die Warnung zu übertäuben. Eine Jungfrau erhebt ihre Stimme in Schmeichelt önen (Edur, Andante) und besingt den glückseligen Tag, zu solcher Freude auserkoren; ihr schliessen sich die andern Jungfrauen im Chor an. Doch mitten im Jubel unterbricht sie plötzlich (Allegro agitato, C moll) der Tenor, der zuerst die flammenden Worte an der Wand erblickt, mit einem heftigen, schneidenden „Wehe!“ unisono im Grundton, dann in der kleinen Terz. Belsazar, auffahrend, stürzt dieser Unterbrechung und befiehlt den Gesang zu wiederholen. Die Jungfrauen gehorchen und beginnen die vorige Weise in derselben Tonart; doch kaum haben sie 3 Takte gesungen, so fällt auf's Neue ein schreckliches „Wehe!“ dazwischen, diessmal im verminderten Septimen-Accorde, noch schauerlicher als das erste Mal; auch der Bass fällt nun mit ein. Belsazar will nicht glauben, aber der Chor ruft fortwährend „Wehe!“ und die Mutter sieht schon ihre bange Ahnung sich erfüllen. Da entdeckt auch der König, der bisher alles für Gaukelwerk gehalten, die flammenden Worte und fragt: „Wer hat mir das gethan?“ Statt der Antwort ertönt noch immer der gräuliche Weheruf. Da fordert Belsazar seine Priester auf, ihm diese Züge zu deuten. Nach einigen Takten Zwischenspiel, während deren wir diese Priester gleichsam sich besprechen und bedenken hören, legen sie im Chor das Bekenntniss ab: „Wir wissen zwar Alles, doch diess, Herr, wissen wir nicht.“ Eine höchst gelungene Scene. Man glaubt, die Handlung zu sehen; man theilt jede Empfindung; das Interesse wird auf's höchste gespannt. Belsazar fragt nun, verächtlich sich von seinen Priestern wendend: ob denn in seinem ganzen Reiche nicht ein Mann sey, der diese Räthsel löse. Da naht ein Babylonier und schlägt Daniel vor. Belsazar spricht: „er komme!“ — Während Daniel herbey geholt wird, singt der ganze

Chor mezza voce sein „Wehe!“ fort. Es ist die wogende, aufgeregte Menge, die immer noch nicht zum Schweigen gebracht werden kann. Endlich tritt Daniel auf. Stolz, wie immer, redet ihn Belsazar an und fragt: ob er die Zeichen an der Wand deuten könne; in herausfordernden Tönen spricht er: „Kennst du es? Vermagst du's?“ Mit hoher Zuversicht erwiedert Daniel: „Ich kann es.“ Ganz vorzüglich hat hier der Componist den rechten Ausdruck zu finden gewusst, den Ausdruck des durch Nichts erschütterten, Gottvertrauenden, unbefangenen Sehers, der nun in höchst bezeichnenden harmonischen Wendungen die Deutung beginnt. Der Chor ruft wieder sein „Wehe!“ in verminderten Septimen-Accorden; doch Belsazar, ungebeugt, will den Elenden, wie er ihn nennt, vernichten. Da tritt wiederum die sanfte Mutter dazwischen, und mit denselben Worten, denselben Tönen, flieht sie ihn an, ihre Stimme zu achten. Doch vergebens. Jetzt kündet ein Bote die Nähe des Perserheeres an. Alles erschrickt; die Frauen rufen im Chor: „O schütze uns! rette! rette!“ Da fasst Belsazar Muth: „Noch lebe ich!“ ruft er, „noch kann diese Hand das Schwert erheben; Auf zum Kampfe!“ Daniel wiederholt seine Warnung, doch Nichts kann Belsazar hemmen. Die Drommeten erschallen auf seinen Befehl, und die Männer singen kampflustig im wilden Chor: „Hinaus, in den wogenden Kampf.“ Die Weiber rufen dazwischen: „O rette uns, rette!“ Doch die Drommeten und der Schlachtgesang übertönen Alles. — Nur die Stimme der Ehrfurcht gebietenden Mutter verschafft sich noch einmal Gehör. Prophetisch ruft sie: „Weh! wer das Schwert nimmt, der verfällt dem Schwert.“ Doch ihre Worte sind ohne Wirkung. Die Priester, bedacht, ihren Dienst zu verrichten, erflehen von ihrem Götzen dem Helden Sieg. Daniel betet zu Jehovah, dessen Macht über Bels Macht erhebend; besonders ausdrucksvoll sind die Schlussworte: „Herr, wer ist, wie du so gross!“ deren einfache aber ergreifende Darstellung ein Meisterzug ist. Plötzlich hört man den kampflegierigen Chor noch einmal; Alles eilt wild von dannen, um dem Feinde zu begegnen. Doch kaum ist der Chor hinausgestürmt und der Lärm nach und nach verhallt, so vernehmen wir wieder die schauerlichen Accorde, die den Engel der Verheerung ankündigen. Sein Werk hat nun begonnen. Auf die stolzen Zinnen der Königsburg legt er die unglückbringende Rechte, und des Ewigen Wille geschieht. Herrlich ist auch diess Recitativ, und, nach dem lauten Toben, von ungemeiner Wirkung. Damit schliesst der zweyte Theil.

Der dritte Theil führt nun die Katastrophe der Handlung vollends herbey. Chöre der siegenden Perser, der fliehenden Babylonier, der zur Hoffnung auflebenden Israeliten: drey an einander gereihte herrliche Musikstücke, in welchen die drey verschiedenen Nationen in ihren verschiedenen Stimmungen und Lagen lebendig und scharf gezeichnet sind. Im ersten (B dur, $\frac{3}{4}$ Takt mit einer vorzüglich ausdruckvollen Figur in der Begleitung,) hören wir die Sieger über die Scene eilen und die fliehenden Babylonier vor sich her treiben, deren Verwirrung und Angst in dem unmittelbar sich anschliessenden (B moll, $\frac{4}{4}$ Takt,) geschildert ist. „Nirgends Mitleid;“ Mit diesem Schrey der Verzweiflung setzen Sopran, Tenor und Bass hinter einander auf der kleinen None ein. Die Blasinstrumente hallen in gehaltenen Accorden die Klage nach; denn, auf der Tonica mehre Takte, ungewiss, ob in harter oder weicher Tonart, verweilend, geht die Musik wieder in B dur über, und die Israeliten stimmen einen Choral an, in welchem die Hoffnung, wenn auch nur leise, ihre Flügel wieder regt. Doch werden sie von den noch einmal wiederkehrenden Persern unterbrochen, welche das Hauptmotiv des ersten Chores wiederholen. Jetzt erscheint Belsazar. Er sieht, dass ihn das Glück verlässt. Doch Kraft und Zuversicht verlassen ihn nicht. Er flucht seinem Götzen und will nun allein mit seinem festen Willen dem Feinde sich entgegen stellen und ihn besiegen oder untergehen. Der ganze Monolog ist recitativisch behandelt, und dazwischen hört man fortwährend in der Begleitung Anklänge aus dem Persenchor. Eine glückliche Idee, wodurch die Vorstellung ihres siegreichen Vordringens immer gegenwärtig bleibt. Noch einmal sucht jetzt die Mutter in den zärtlichsten Tönen den Sohn zu beschwichtigen und vom Untergange zu retten; ist es zu spät, so will sie ihm wenigstens als Schutzgeist zur Seite stehen und, wo möglich, den Todesstreich, durch Aufopferung ihres eignen Lebens von ihm abwenden. Ein tiefgefühltes Recitativ. — Während dessen hat sich bey den Israeliten die Hoffnung der Befreyung gesteigert, welche sie nun, wiewohl demüthig äussern, dem Willen des Höchsten sich unterwerfend. Chor in F dur mit Fuge. Letztere, nicht bloss ein Werk des Verstandes und der Gelehrsamkeit, sondern auch des Gefühls, spricht Kenner und Laien durch den Ausdruck der hohen Zuversicht und des innigen Ver-

fehlt, wo man also die Fortdauer sehr langer oder auch syncopirter Noten zu hören, sich einbilden muſs, aber nicht wirklich hört, fast eben so aus der Mode bringen werden, wie durch diese die noch unvollkommenern Flügel sind verdrängt worden. Indessen werden allemal sehr geschwinde Sätze, bey welchen es darauf ankommt, eine Menge von kurzen Noten recht brillant vorzutragen, sich besser für das Pianoforte schicken; hingegen mäſsig geschwinde, oder auch langsamere Sätze, die sangbar gespielt werden müssen, besser für das Clavicylinder, so daſs also bey manchem Konzerte der Künstler sich meines Erachtens am vortheilhaftesten zeigen würde, wenn er das erste und letzte Allegro auf dem Pianoforte, und den mittlern Satz auf dem Clavicylinder spielte. Die Behandlung des Clavicylinders kann einer, der ein anderes Tastaturinstrument zu spielen weiſs, sich leicht eigen machen, das Treten ist auch weit leichter, als bey der Harmonika, denn bey dieser kommt sehr viel auf die geschwindere oder langsamere Umdrehung an, bey dem Clavicylinder aber wenig oder gar nichts, es hängt vielmehr die gute Ansprache sowohl wie die Stärke und Schwäche blos von dem Niederdrücken der Tasten ab. Nächstens gedenke ich auf einigen anzustellenden Reisen Andern Gelegenheit zu geben, selbst über diese Erfindung zu urtheilen.

Geschrieben im Febr. 1801.

Kurze Nachrichten.

Die Todesfälle des Hn. Drexel, Kapellm. am Dom zu Augsburg, der mehrere vortreffliche, aber auswärts nicht bekannt gewordene Kirchenkompositionen verfaſst haben soll; und des, mit Recht so allgemein beliebten Cimarosa, der seit jener traurigen Epoche in der Geschichte seines Lebens und Neapels, wenig in dieser Stadt sich aufhielt — sind schon aus andern Zeitschriften bekannt. (Aus dem Briefe eines deutschen Künstlers zu Paris.) Das Konzert, von welchem ich Ihnen in meinem vorigen Briefe vorläufige Nachricht gab, (im 16ten Stück) hat nun seinen Anfang genommen. Es werden bis Ostern 6 bis 9 Akademien von den Unternehmern, Cherubini, Lefebre und Garat, veranstaltet. Sie haben die ruhmlich bekannten Brüder Romberg aus Hamburg dazu engagirt und diese debütierten in dem ersten mit ausgezeichnetem Beyfall. Von dem Einen dieser beyden Virtuosen, dem Violoncellisten, ist das weniger zu verwundern, da Paris schwerlich Jemand hat, der ihm auf diesem Instrumente gefährlich wäre, auch sein Ruf schon vor seiner diesmaligen Ankunft hier begründet war; aber mehr zu verwundern ist dies mit dem Violinisten — hier, wo der vortrefflichen Geiger so eine Menge ist, und wo Romberg mit seiner eignen Manier gerade zu gegen die jetzt herrschende Mode anzulaufen wagt.

Das, aufser diesem, einzige für diesen Winter bestehende Konzert (*Concert des amateurs*) giebt vornehmlich Haydnsche Sinfonien — diese ganz vortrefflich, aber auch sonst eben nichts Ausgezeichnetes zu hören. Der Saal, wo es gegeben wird, ist *für Paris* bey weitem nicht groſs und elegant genug. Desto mehr kann man erwarten, daſs jenes oben angezeigte, das im groſsen und für die Musik sehr vortheilhaften Theater *du Louvois* gegeben wird, auch ferner, wie neulich das erste, von einem glänzenden und zahlreichen Publikum unterstützt bleiben werde — obschon die Konzerte, die seit einigen Jahren von den besten hies gen Virtuosen in Theatern gegeben werden, nicht besonderes Glück gemacht haben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

trauens an. Besonders erhebend sind gegen den Schluss die Worte „nur Loot durch Leid.“ Und diese Zuversicht trügt nicht; Daniel tritt auf und verkündet die nahende Freyheit und Wiederkehr nach Zion. Doch das grosse Trauerspiel ist noch nicht geendet. Die fliehenden Babylonischen Jungfrauen erscheinen, Rettung und Hülfe suchend. Ihr (vierstimmiger) Chor ist ein wahres Meisterstück der ausdrucksvollen Darstellung und besonders auch der Verschlingung der Stimmen. Man bedauert nur, dass er so kurz ist; aber eben diess musste er seyn, um seine Wirkung nicht zu verfehlen. — Tödtlich verwundet kommt nun Belsazer zurück. Wir hören es, die Kraft seiner Seele ist gebrochen. Zu spät erkennt er die Schwäche seines Götzen und die Unzulänglichkeit aller irdischen Macht. Unter Verfluchung Bels und Anerkennung eines höhern Wesens haucht er die Seele aus. Ein leiser Paukenwirbel verkündet seinen Tod. Nach einigen Takten, Allegro agitato, eilt die Mutter herbey: ein kurzes Recitativ drückt die Trauer einer edlen, schönen Seele aus. Ihrer Klage folgt ein Trauerchor der Jungfrauen (G moll). — Vollbracht ist nun des Höchsten Wille. Diess verkündet uns der Engel der Verheerung, den diessmal nicht die Posaune und Oboe, sondern das Horn und die sanftere Clarinette begleiten. Voll hoher Freude deutet er dem gebeugten Lande die wiederkehrende Huld des Allmächtigen an. „Hinauf zu die“ ruft er selig und schwingt sich wieder zum Himmel auf. Würdig schliesst nun das Ganze mit einem Dankliede der Israeliten (Coro maestoso, C dur,), aus dessen Thema auch die Einleitung gebildet war. Mit dem geretteten Volke stimmen wir ein: „Heilig, Heilig, Zebaoth!“

Wenn diese Darlegung des Einzelnen dem Leser die Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit des Werkes anschaulich zu machen vermochte, so werden vielleicht noch einige Worte über die Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Ganzen hier an ihrem Orte seyn. Diese Eigenthümlichkeiten und Vorzüge scheinen hauptsächlich in Folgendem zu bestehen. Erstlich in einer äusserst sorgfältigen Behandlung des Textes, wozu nicht nur im Allgemeinen die richtige Auffassung der besonderen Charactere, sondern auch im Einzelnen die richtige Declamation und die Bezeichnung des Inhalts durch gute Wahl und richtige Abwechselung des Rhythmus und der Quantität zu rechnen ist. Ferner, da es galt, ein „Drama für Musik“ (so ist der Titel des Werkes) zu schaffen; so ist gewiss der Umstand bedeutend, dass die recitativische Behandlung die Oberhand über das Arienwesen erhalten hat und die rein lyrische Partie mehrentheils in den Chor gelegt ist, wiewohl auch dieser noch oft genug dramatisch auftritt, indem er nicht nur die Charactere der verschiedenen handelnden Nationen, Geschlechter u. s. w. malt, sondern auch die Handlung selbst motiviren hilft, wie z. B. im Perserchor zu Anfange des dritten Theils. Das Recitativ ist durchaus vortrefflich. Dass das Werk grammaticalisch rein gearbeitet seyn würde, liess sich wohl bey Hrn. Clasing, der sich schon auf andere Weise als gründlichen Kenner des musikalischen Satzes bewährt hat, voraussetzen; eben so konnte man erwarten, dass ein so fleissiger Bearbeiter Händelscher Werke in würdigem und grossartigem Style auftreten werde. Und so ist er auch wirklich aufgetreten. Nicht zu verkennen ist der wohlthätige Einfluss, welchen das Studium Händels auf seine Production gehabt hat; man glaubt, es sey Händels Geist, der aus ihr spreche. Doch ist die Originalität Clasings nicht in diesem Einfluss untergegangen: er hat auch dem Geschmacke des heutigen Tages zu huldigen nicht verschmäht, soweit die Gesetze einer gesunden Aesthetik diese Huldigung erlauben. Der Eindruck, den die glückliche Aufführung des Werkes, an welcher an 100 Personen Theil nahmen, auf das hiesige, allerdings nicht musikalisch ungebildete Publicum machte, überzeugt die Erwartung aller, die es vorläufig kannten; was sich theils durch die während der Darstellung herrschende Stille und Aufmerksamkeit, theils durch enthusiastische Beyfallsbezeugungen nach Beendigung derselben, womit man hier sonst nicht freygebig ist, unzweydeutig aussprach.

Kurze Anzeige.

Rondoletto für Kinder, vierhändig für das Pianoforte, von Carl von Schlözer. Hamburg, bey Cranz. (Fr. 4 Gr.)

Eine Kleinigkeit, leicht, munter und sehr kurz; wie es für Kinder angemessen ist.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XI. 1825.

Subscriptions-Anzeige

für Geistliche, Schullehrer, Organisten und Freunde religiöser Musik.

Rath- und Hülfsbuch für Organisten und solche, die es werden wollen.

Zugleich

zum Gebrauch in Seminarien.

Enthaltend: Ein Hundert und Achzig eingeführte Choralgesänge von berühmten, besonders älteren Componisten, mit Zehn Tausend Zwischenspielen nach dem reinen Satze, in Imitationen und Fugen-Thematen, aus der Melodie selbst geschöpft

von

G. G. Klipstein,

Lehrer und Kantor in Oels.

gr. 4. Subscriptions-Preis für mindestens 40 Bogen von 8 Seiten Notendruck 3 Thlr. oder Fl. 24 Xr. Rhn.

Die Erscheinung des obigen Werkes, das Ergebniss einer achtjährigen angestrengten und mühsamen Arbeit, wurde von mir bereits vor zwey Jahren angekündigt, allein äussere Verhältnisse des damaligen Verlegers verhinderten die Druck-Ausführung. Die Verlags-Handlung Josef Max und Comp. in Breslau, welche nunmehr den Verlag übernommen, ist vollgültige Bürgschaft für die jetzige unverzügliche Druckbeendigung.

Freunden und Amtsgenossen wiederhole ich früher Gesagtes über mein Werk, welches ich als ein allgemein brauchbares und noch nicht vorhandenes in voller Ueberzeugung empfehlen will.

Es sind nämlich die hier aufgenommenen Choral-Gesänge vorzüglich anerkannte, zu meist eingeführte Melodieen, und sämmtliche Zwischenspiele, welche nach dem reinen Satze in Imitationen (Fugen-Thematen auch aus der Melodie selbst geschöpft,) gearbeitet sind, haben die erforderliche Länge, so dass Posaunenbläser während derselben gehörig Athem schöpfen können. Wenn ich auch mehr das Bedürfniss des angehenden Orgelspielers berücksichtigte, und seine Ausbildung ganz besonders im Auge hatte, so wird das vorstehende Choralbuch nichts desto weniger auch für den geübten und vollkommenen Organisten eine reiche Quelle und willkommene Aushülfe seyn, da ihm darin ein Vorrath von Ideen zu den Vorspielen und zur Ausführung der Melodieen geboten wird, und zwar von einem Umfange und einer Vollständigkeit, wie noch kein ähnliches Werk sie liefert. Und da der Organist zwischen jeder Strophe fünf bis sechs, und von jedem Verse zum folgenden zwölf bis funfzehn, dem Texte angemessene ästhetisch-richtige Zwischenspiele hier findet, so kann jeder geradezu wählen, oder sich deren sehr leicht selbst bilden und zusammensetzen. Indem ich bemüht war, in mein Werk die möglichste Abwechselung zu bringen, wurden mehre Choral-Gesänge, wie: Nun danket alle Gott etc., Es ist das Heil uns kommen etc., Straf mich nicht in deinem Zorn etc., O Ewigkeit, du Donnerwort etc., Christus, der ist mein Leben etc., Lob sey dem allmächtigen Gott etc., Liebster Jesu wir sind hier etc., Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren etc., Schmücke dich, o liebe Seele etc., Wenn ich in Angst und Noth etc., Wir glauben all' an einen Gott etc., aus zwey Tonarten gesetzt, und auf gleiche Weise auch die dazu gehörigen Zwischenspiele doppelt ausgeführt. Endlich wurden die Namen der Verfasser, wie auch das Alter der Melodieen und Tonarten, so weit es gelang, selbe aufzufinden, wie auch mehre gute Parallelmelodieen angezeigt. Zum zweckmässigen Gebrauche des Buches ist in der Vorrede eine Anleitung gegeben, auch sind die Quellen angezeigt, aus welchen der Orgelspieler die zu seiner Kunst noch erforderlichen Kenntnisse schöpfen kann. Und somit empfehle ich mein Werk zu freundlicher Unterstützung, in der Hoffnung, etwas allgemein Brauchbares und Zweckmässiges geliefert zu haben.

G. G. Klipstein aus Thüringen,
Lehrer und Kantor in Oels.

Oben genanntes Werk haben wir in Verlag genommen. Es wird für unsere Rechnung in der berühmten Officin der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt. Der frühere Subscriptions-Preis, welchen Hr. Klipstein

und sein erster Verleger festsetzten, betrug 4 Thlr. In Betracht, dass aber ein so gehaltvolles, allgemein brauchbares Werk auch Minderbegüterte sich anzuschaffen veranlasst sind, setzen wir den Subscriptions-Preis nur auf 3 Thlr. Ein ungemein wohlfeiler Preis, da genanntes Choralbuch mindestens 40 Bogen, Notendruck in gross quer Quart, betragen wird, und selber das wohlfeile Kühnau'sche Choralbuch von nur 28 Bogen, 2 Thlr. 16 Gr. kostet.

Der Subscriptions-Preis dauert bis zur Erscheinung des Werkes, bis Januar 1826.

Vorausbezahlung wird nicht verlangt, wohl aber prompte Zahlung bey Ablieferung des Werkes.

Die Druckausführung ist in Art des Kühnau'schen Choralbuches; für genaue Correctur verbürgen wir uns.

Alle Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz nehmen Subscription an.

Breslau, den 30. September 1825.

Buchhandlung Joseph Max und Comp.

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Pianoforte.

Amon, J., 3 Sonates avec Flûte obl. (12me Oeuv. pour Pianoforte.) Op. 92. No. 1—3. . à	14 Gr.
— 6 Var. à 4 mains sur un Air de Conr. Kreutzer: Nur wer die Sehnsucht kennt. 5me Air var. Op. 119.	12 Gr.
Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianoforte. No. 16—24. . . . . à	4 Gr.
Carafa, M., Ouvert. du Solitaire, à 4 mains . . .	16 Gr.
Czerny, C., Toccatine brill. et fac. sur le motif de la Tarantelle fav. du Ballet: La Fé et le Chevalier. Op. 63.	12 Gr.
— Allegretto grazioso sopra un tema del Ballo: Barbe-Bleue. Op. 69.	10 Gr.
— 3 Polonaises. Op. 83.	8 Gr.
— Var. fac. à 4 mains sur une Valse de Gallenberg. Op. 87.	18 Gr.
— 7me Rondino sur un Motif de l'Opéra: Elisa e Claudio de Mercadante. Op. 88 . . .	14 Gr.
— 6 Rondeaux mignons à 4 mains Op. 90. No. 1—3. . . . . à	10 Gr.
Enckhausen, H., 3 Sonatines av. Vlon. Op. 2. No. 1	8 Gr.
— 3 do. do. do. 2	14 Gr.
— Nel cor più non mi sento. Duo de la Molinara var. à 4 mains. Op. 7.	20 Gr.

Fürstenau, A. B., Variations pour Flûte avec Pianoforte. Op. 26.	14 Gr.
Geisler, H., Krönungsmarsch aus Johanna von Orleans zu 4 Händen.	6 Gr.
Haigh, Fr., Divertissement über eine portugiesische Hymne zu 4 Händen.	12 Gr.
Hüser, A. F., Thema von Carafa: O cara memoria, mit Variationen. Op. 21.	18 Gr.
— Polonaise zu 4 Händen. Op. 25.	16 Gr.
Kalkbrenner, F., Variations sur une Valse hongroise. Op. 29.	10 Gr.
Körner, G. F., Nouvelle Polonaise. No. 3.	4 Gr.
Langenhan, F., Variationen über das Lied: Ich denk an euch	10 Gr.
Maurer, L., Airs russes variés pour Violon avec Pianoforte. Op. 41.	16 Gr.
Mayer, Charles, Exercices pour Pianoforte.	5 Gr.
— Andante et Rondeau.	12 Gr.
— Nouv. Quadrilles franç., tirées de l'Opera: Der Freyschütz.	8 Gr.
Meyseder, J., 3me Polonaise arr. à 4 mains.	20 Gr.
Moscheles, J., Moderne Quadrille-Rondo avec une Introduction. Op. 58.	10 Gr.
Müller, C. F., Reconnaissance. Rondeau à 4 ms. Op. 28.	12 Gr.
Nicholson, C., Phantasie mit Einleitung, Variationen u. Polonaise für Flöte mit Pianoforte	12 Gr.
Petersen, Aug., 3d Rondo en Forme de Valse pour Pianoforte.	10 Gr.
Sippel, 24 Handstücke für Anfänger. Op. 37.	8 Gr.
Sutor, W., Ouv. aus Apollo's Wettgesang, und: aus dem Tagebuche, zu 4 Händen. à	12 Gr.
Theuss, Th., 6 Militair-Märsche. Op. 40.	12 Gr.
Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanze. Rondo brillant. Op. 65. Zweckmässig erleichterte Ausgabe.	12 Gr.
Zöllner, C. H., Sonate. Op. 13	20 Gr.
— Potpourri nach Themes aus Apollo's Wettgesang.	10 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Musik-Anzeige.

So eben ist erschienen:

Schneider, Friedrich, neun Gesänge für Liedertafeln (zunächst für die Magdeburger Liedertafel.) Op. 60. Pr. 1 Thlr.

Magdeburg, im October 1825.

Creutz'sche Buchhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. **No. 51.** 1825.

Ueber neue Erfindung in der Kunst,
von J. J. Wagner.

Ein Musiker klagte mir neulich, dass jetzt von den Componisten den lebendigen und den todten Instrumenten — unter ersteren verstand er sich und seine Kameraden — zugemuthet würde, was sie kaum zu leisten vermöchten. Man werde ordentlich gequält mit Ausführung des Künstlichen und mit Ueberwindung geflissentlich ersonnener Schwierigkeiten, und man möchte fast auch Componist werden, um nur wieder quälen zu können.

Mir fiel dabey sogleich ein Vers aus einem etwa funfzig Jahre alten Liede ein, wo es heisst:

Und präg' in deine Seele
Den Wahlspruch, der nie fehlt:
Wer leben will, der quäle,
Wo nicht, wird er gequält.

doch mocht' ich ihn meinem Virtuosen nicht mittheilen. Dagegen sagte ich ihm zum Troste, dass ich kürzlich von einem Schauspieler ähnliche Klagen gehört hätte, wie nämlich kein Versmaass so zart und gekünstelt und keine Diction so geschraubt wäre, zu welchen nicht die Schauspieler von den dramatischen Dichtern gezwungen würden, der Schlechtigkeit ganzer Situationen und Stücke, an denen jeder Schauspieler Geist und Athem verlieren müsste, gar nicht zu gedenken.

Fast erquickt fuhr mein Virtuos fort: Aber sagen Sie mir doch, wie das kommt? Eine Gesellschaft, die sich öfters mit Declamiren unterhält, klagte mir neulich in Bezug auf die neuesten Poesieen dasselbe und möchte fast Lust bekommen, mit der Wahl ihrer Declamations-Stücke in Gellerts und Hagedorns Zeiten zurück zu gehen —

Wo aber, fiel ich rasch ein, Klopstocks Künsteleyen in Versbau und Diction selbst dem geübtesten Rhapsoden zu schaffen genug machen würden.

Sie haben recht, fuhr der Virtuos fort. Aber ist denn kein Mittel, dem Gekünstelten zu entrinnen?

Ein leichtes. Sie dürfen nur dem Neuen entsagen, denn Klopstock war eben auch grosser Neuerer. In jener Zeit finden Sie auch viel glatte Musik, die keiner Geige die Saiten bricht, und keine Flöte zerspringen macht.

Kann man denn aber nicht neu seyn, ohne zu künsteln?

Schwerlich kann man neu werden, ohne zu künsteln. Stellen Sie Sich ein ganz neu entdecktes Land vor, in welchem den Entdeckern vorerst noch weder Wege noch Stege bekannt, auch keine Einwohner vorhanden sind, um dergleichen zu zeigen. Da werden die Entdecker, in dem sie überall Wege und Stege selber aufzusuchen gehen, gar oft per avia et devia sich durcharbeiten müssen, indess später, wenn das Land völlig erkundet und in Karten verzeichnet ist, jedermann leicht die nächsten und bequemsten Wege einschlagen kann. Es ist — —

Aber, zum Teufel! unsere Künste sind ja kein neuentdecktes Land, fiel mir der Virtuos in die Rede. Wir haben in allen Künsten bereits vieles versucht und wahrlich auch vieles geleistet. Ich glaube, dass Mozart neu war durch tiefe und reiche Natur, und wenn seine Darstellung den Musiker allerdings anstrengt, so sind es doch keine Alfanzereyen, an denen er sich zerarbeiten muss.

Wenn aber, entgegnete ich, unsere Künste ein Land wären, in welchem die Wege, zu denen das Landes ungebaute Natur schon von selber sich darbot, eben durch die grossen Meister schon erkundet, gangbar und oft begangen da lägen und es nun gälte, um nicht immer dieselben Wege zu machen, hie und da über Stock und Stein neuen Weg und neue Aussicht zu suchen?

Wie lange soll aber das fortgehen? wo soll es enden?

Es geht so lange fort, als noch irgend ein Busch oder Hügel eine neue Aussicht zu verbergen auch nur scheint.

Und dann, wenn nichts mehr verborgen ist?

Dann kommen Feldmesser und mappiren das Land.

Und dann ist auch alles Aufsuchen neuer Wege am Ende?

Dann wird das Land völlig umgearbeitet und neu angebaut, wobey Wege planmässig angelegt werden, der Zahl und Richtung nach, der Natur der Sache gemäss.

Ich vermag nicht mehr, Ihrem Bilde zu folgen. Sprechen Sie ohne Bild.

Ich meyne, dass wir nun eben daran sind, auf bisherige Weise, das heisst ohne klares Durchschauen der Idee der Kunst, die letzten neuen Kunstformen zu versuchen. Bald wird die Philosophie durch Aufstellung der klaren Idee jeder Kunst die mögliche Verschiedenheit ihrer Formen systematisch übersehen lassen.

Aber ist denn diese Möglichkeit nicht unendlich?

Ja und nein. An sich ist z. B. die Möglichkeit der Fugen, d. h. der künstlerischen Verwirrung und Entwirrung der Tonarten unendlich. Aber wenn deren bereits sehr viele vorhanden sind, so geht es wie mit den Seiten eines in seiner Seitenzahl immer gesteigerten Vielecks, oder wie mit den Ritterromanen nach Veit Webers Sagen der Vorzeit.

Und wie denn?

Nun, jene Seiten werden zuletzt unendlich klein und bey den Ritterromanen verschwinden die Unterschiede.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November. Am 4ten, im Josephstädtertheater: *Gisela von Bayern, erste Königin der Magyaren*, historisches Schauspiel in drey Aufzügen, von Carl Meisl. Vorher Ouverture von Leidesdorf. Dieses Drama wurde zur ungarischen Krönungsfeyer in Pressburg gedichtet und macht, abgesehen von seiner nationellen Tendenz, weder hinsichtlich der Diction, noch des poetischen Gehaltes, grosse Ansprüche. Die Wahl für diesen Tag, den Vorabend des Carolinentags, an welchem jedesmal der geliebten Landes-Mutter zu Ehren die geheiligte Volkshymne: „Gott erhalte" etc. auf allen Bühnen angestimmt wird, ist glücklich zu nennen. Der Tonsetzer hat seine Aufgabe befriedigend gelöst. Ernst, Kraft, Würde und hohe Begeisterung, sind die hervorstechenden Züge seines schönen Gemäldes.

Am 6ten: im Locale des Musikvereins: Privat-Unterhaltung des Hrn. Linke, worin gegeben wurde: 1. Grosses Trio (B dur), von L. van Beethoven. Pianoforte: Hr. Carl Maria von Bocklet; Violine: Hr. Schuppanzigh; Violoncell: Hr. Linke — drey Namen, welche die vollendetste Ausführung verbürgen. Hr. von Bocklet gehört zu den denkendsten Klavierspielern seiner Zeit: es ist ihm darum zu thun, dem Instrumente Leben und Seele einzuhauchen und in den Geist der Tondichtung einzudringen; dabey steht seine mechanische Fertigkeit keineswegs im Hintergrunde. 2. Beethovens neuestes Quartett (A moll), bestehend aus folgenden Sätzen: Introduzione, Allegro moderato (A moll); Scherzo (A dur); Adagio „Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit", (F dur, lydische Tonart, ohne Hb) abwechselnd mit einem Andante, welches das Wiedererwachen der Kraft malt (D dur); Marcia (A dur); Recitativ und Finale: Allegro appassionato (A moll). Was unser musikalischer Jean Paul hier gegeben hat, ist abermals gross, herrlich, ungewöhnlich, überraschend und original, muss aber nicht nur öfters gehört, sondern ganz eigentlich studirt werden. Offenbar ward durch das vorhergehende Trio, welches mit seiner naiven Natürlichkeit, mit dem reizenden Colorit, den lieblichen Melodieen, der pikanten Würze, alle Anwesenden bezauberte, die rege Empfänglichkeit für das Nachfolgende beeinträchtigt. Der vorherrschende düstere Charakter des Ganzen, eine, bey der mannigfaltigsten Ausarbeitung nicht zu beseitigende Einförmigkeit in dem sehr langen Adagio, welches mit seinem fremdartigen H in der F Scala dem Componisten im Fortschreiten fühlbare Fesseln anlegte, freylich aber auch die unerträgliche Hitze in dem niedrigen, gedrängt vollen Saale, nebst einigen Nebenumständen mochten die Ursache seyn, weshalb dieses jüngste Geisteskind des unerschöpflich fruchtbaren Meisters nicht jene allgemeine Sensation machte, welche mehre Auserwählte, die früheren Aufführungen in geschlossenen Familien-

zirkeln beygewohnt hatten, vorher verkündeten. Wie das zuletzt vor diesem erschienene Quartett (in Es) Anfangs lau aufgenommen, dann erst begriffen, erkannt, und nun den geschätztesten Meisterwerken beygezählt wurde, so wird es wohl auch diesem neuesten gehen. — Um auch als Virtuos zu glänzen, spielte der Concertgeber zum Schlusse: 5. Bernh. Rombergs Phantasie mit vollem Orchester, und entfaltete darin seinen ganzen Künstlerreichthum eines seelenvollen Tones, einer bewundernswerthen Fertigkeit und des gebildetsten Vortrages.

Im Theater an der Wien: Das Liederspiel: *Der Schiffcapitain*, oder: *Die Unbefangenen*, welches, obwohl überall gern gesehen, hier, der durchaus verunglückten Darstellung wegen, gänzlich missfiel. Hr. Wiedermann (jetzt in Prag), den wir auf dieser Bühne seine theatralische Laufbahn beginnen sahen, gastirte darin während seines kurzen Besuches, ohne sich jedoch nur irgend auszuzeichnen. Seine beyden Leidensgefährtinnen, Madame Flerx und Dem. Leisring, sind ein für allemal keine Sängerinnen, und an diesem Tage trat noch dazu die peinlichste, unbeschreiblichste Verlegenheit an die Stelle ihrer sonst tactfesten Theaterroutine.

Im Kärnthnerthortheater wurde auf vielfältiges Verlangen von den Zöglingen des Musik-Conservatoriums das am 30sten vorigen Monats mit ungetheiltem Beyfalle aufgenommene grosse Concert wiederholt. Die einzige Veränderung war, dass die beyden Schülerinnen, Amalie Tewillis und Marie Emmering, in der zweyten Abtheilung anstatt des Rossini'schen Duetts ein anderes von Pavesi sangen.

Am 15ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Krähmer und seiner Frau, Caroline, geb. Schleicher, aus folgenden Musikstücken bestehend: 1. Festouverture von Leidesdorf, sehr präcis ausgeführt; 2. Hoboe-Concert, componirt und gespielt von Hrn. Krähmer; 3. Polonaise von Pucita (la placida campagna), gesungen von Dem. Heckermann; 4. Clarinett-Variationen, componirt und vorgetragen von Madame K; 5. Declamation; 6. Potpourri für die Violine, von Dansi, gespielt von Madame K; 7. Neue Variationen für den ungarischen Czakan (Flûte douce), componirt und vorgetragen von Hrn. K. Eine achtbare Versammlung zollte dem geschätzten Künstlerpaare den wohlverdienten Beyfall.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quartett in A, von Haydn; 2. Trio in D, von Beethoven die Pianoforte-Stimme von Hrn. Würfel gespielt; 3. Quintett in C, von Onslow.

Im Josephstädtertheater fand zum zweyten Gast-Debut des Hrn. Seipelt eine grösstentheils gelungene Vorstellung von Dalayrac's lieblicher Oper: *Der Thurm von Gothenburg* Statt.

Am 15ten, im Kärnthnerthortheater: Grosse Vocal- und Instrumental-Akademie, zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, worin vorkam: 1. Beethovens Ouverture zu *Fidelio*; 2. Arie, gesungen von Dem. Schröder; 3. Variationen und Polonaise für die Guitarre, von Giuliani, gespielt von Hrn. Stoll; 4. Duett aus *Elisa e Claudio* von Mercadante, gesungen von den Herren Moszati und Schoberlechner; 5. Variationen für das Violoncell (in F) von Merk, gespielt von Hrn. Gross; 6. Terzett aus *Zelmira* von Rossini, vorgetragen von den Demoiselles Schröder und Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 7. Holzhauer-Chor aus dem *Rothkäppchen* von Boieldieu; 8. Ouverture aus *Les deux journées* von Cherubini; 9. Arie aus *Cenerentola* von Rossini, gesungen von Dem. Hähnel; 10. Phantasie und Variationen für das Pianoforte, von Kalkbrenner, vorgetragen von Dem. Rzehaczek; 11. Duett aus *Semiramide* von Rossini, gesungen von Dem. Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 12. Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Moritz Wehle; 13. Quartett mit Chor, aus Rossini's *Elisabetta*, vorgetragen von den Demoiselles Schröder und Hähnel, den Herren Moszati und Tietze. Zwey glänzende Erscheinungen sind an unserem musikalischen Horizonte aufgegangen: Dem. Hähnel, eine beynahe schon vollkommen ausgebildete Altistin, im Besitz einer jugendlich frischen, glockenreinen Stimme, die gegen dritthalb Octaven umfasst, und Mayseders herrlicher Schüler, der, wenn er so fortfährt, seinen Meister, wenn nicht übertreffen, doch gewiss erreichen wird. Das Entzücken der Zuhörer überstieg alle Grenzen. Auch den übrigen geschätzten Dilettanten, die bey diesem wohlthätigen Zwecke so bereitwillig mitwirkten, ward Beyfall in reichlichem Masse gespendet.

Am 17ten, im Leopoldstädtertheater: *Lisco und Saldino* oder: *der bezauberte Garten*, Zaubermärchen in drey Aufzügen, zum Benefice

des Hrn. Kapellmeister Drechsler, der sich eines doppelten Gewinnes erfreuen konnte, da sein Werk gut aufgenommen wurde.

Am 18ten, im Josephstädtertheater: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, von Raymund; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; zum Vortheile der Dem. Wirdisch. Hat im Vaterhause (nämlich auf der Leopoldstädter-Bühne) grosses Glück gemacht, ist aber hier, als Emigrant, frostig aufgenommen worden. Allerdings war die Darstellung himmelweit von der auf jener Bühne verschieden; der alles belebende Hebel, Raymund, fehlte.

Am 20sten, im landständischen Saale: Privat-Concert der Dem. Sophie Linhart, enthaltend: 1. Ouverture von Spohr; 2. Arie aus *Ciro in Babilonia* von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Duett aus *Cenerentola* von Rossini, vorgetragen von den Herren Schoberlechner und Wallnöfer; 4. Arie aus *Andronico* von Mercadante, gesungen von der Concertgeberin; 5. Variationen für die Violine, von Mayseder, gespielt von dessen Schüler Moritz Wehle; 6. Sextett aus Rossini's *Corradino*, vorgetragen von Dem. Bendl, der Concertgeberin, den Herren Lugano, Mozzatti, Schoberlechner und Wallnöfer. Dem. Linhart gehört zu den geschätzten hiesigen Sängerinnen; doch heute musste sie die Palme dem kleinen Zauberer Wehle überlassen, der einen zweyten, wo möglich noch entscheidenderen Sieg erkämpfte.

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor von Romberg (in D, Oeuv. 7.); 2. Neuestes Quartett (in A moll), von Beethoven — wurde diessmal schon mehr begriffen und ungleich wärmer aufgenommen; 3. Quintuor von Mozart (C moll, No. 7.)

In der Augustiner-Hofpfarrkirche wurde von dem daselbst bestehenden Musikvereine zum ersten Male Cherubinis zweyte grosse Messe in D ausgeführt, und zwar unverkürzt (wiewohl sie gegen zwey Stunden währt), auf das sorgfältigste eingeübt und tüchtig besetzt, z. B. durch einen Chor von achtzig Sängern, sechs Contrabässe und so verhältnissmässig weiter. Ref. wohnte der vollständigen Hauptprobe im landständischen Saale, so wie der Aufführung selbst, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit bey, und vermag daher über dieses Meisterwerk schon etwas Umständlicheres mitzutheilen, so weit diess ohne Einsicht der Partitur überhaupt möglich ist. Ernst und feyerlich leitet ein alle Hauptmotiven des nachfolgenden Satzes andeutendes Vorspiel in den leise flehenden Chor: Kyrie eleison (Larghetto $\frac{4}{4}$ Takt), ein. Die Abweichung nach B dur, mit der sanften Nachahmung der ersten Violine und des Violoncells, die an und für sich so verbrauchte, doch hier vortrefflich angewendete Septimenfortschreitung, die sinnig gewählte Begleitung, die effectvolle Stimmenführung, alles ist würdig des grossen Meisters, der in diesem ganzen Werke bey allem Kunstaufwande klar und verständlich geblieben ist. Ganz aus einem Gusse fliesst das liebliche: Christe eleison (Andante, F dur, $\frac{3}{4}$ Takt), welches nur aus zwey canonisch gearbeiteten Figuren gewebt ist und die reinste Frömmigkeit athmet. *Theilweise wiederholt sich der Anfangssatz*, und in ihm bildet sich die erste Steigerung zu einem Forte, das mit seinen weitausschreitenden Bässen kraftvoll einhertritt; später aber in eine — man möchte sagen — ruhige Fuge übergeht (Allegro moderato, D moll, $\frac{4}{4}$ Takt), deren einfaches Thema streng nach den Gesetzen des doppelten Contrapunktes durchgeführt und zuletzt bey der Restriction mittelst eines neuen Contrasubjectes noch verschönt wird. Mit Trompeten- und Paukenschall ertönt das jauchzende: Gloria in excelsis Deo! (Allegro, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt.) Mag man immerhin eine solche Lust, wenn alle Instrumente einen Kraft-Wettstreit beginnen, allzuweltlich schelten! Das von Dank und Ehrfurcht erfüllte Gemüth möchte ja wohl alle Mittel aufbieten, um seinen Schöpfer zu preisen! Wer von diesem Frohlocken nicht begeistert, nicht hingerissen wird, nicht mit einstimmt in das von allen Zungen ausströmende: Laudamus te, benedicimus te, glorificamus te! ist zu bedauern. In lieblichster Milde kündet sich dagegen der Fried' auf Erden an! Einzelne Stimmen singen in Wechselchören, in getragenen Tönen, langsam feyerlich das: Et in terra pax hominibus bonae voluntatis, unter dem zarten Flüstern einer durch alle Instrumente in mannigfaltigen Modulationen sich fortschlingenden Begleitungsfigur. Zweymal noch kehrt die erste Periode wieder, und erst nach einem vollkommenen Abschluss im Haupttone beginnt ein neuer Abschnitt mit dem: Gratias agimus tibi (Larghetto, G dur, $\frac{4}{4}$ Takt.). Drey Solo-

stimmen, Sopran, Tenor und Bass, tragen, bald einzeln, bald vereinigt, dieses innige Gebet eines dankerfüllten Herzens unter einem überaus anmuthigen Instrumentenspiel vor, bis alle Männerstimmen im düstern Hmoll das erschütternde: Qui tollis peccata mundi (Andantino Largo, $\frac{3}{4}$ Takt) im furchtbar majestätischen Unisono intoniren. Die rollende Prallfigur der Violinen, der jedesmalige Eintritt der helltönenden D dur- A dur- und Fis dur-Accorde, so wie als Zwischensatz die wehmüthige Klage der Weiber und Knaben: Miserere nobis, vom Hauch der Blasinstrumente gleichsam in den Lüften getragen, alles diess zusammen ist von ergreifender Wirkung. Quoniam tu solus sanctus (Allegro moderato, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt) ist abwechselnd für Chor- und Solostimmen geschrieben: gleich ausgezeichnet durch seinen schmucklosen, edlen Gesang, die sanft darüber schwebende Begleitung und den meisterhaften, rastlos bewegten Bass. Daran schliesst sich eine prachtvolle Doppelfuge: Cum sancto spiritu (alla breve), durchaus mit jener gediegenen Gründlichkeit gearbeitet, die man vorzugsweise unseren deutschen Meistern zugesteht und bey den überrheinischen Nachbarn kaum zu suchen wagt. Nur hätte Ref. das più stretto auf Amen, wobey ihm die Chiusa eines Opernfinale's eingefallen ist, hinweg gewünscht. Mit einem aufsteigenden Unisono der Saiteninstrumente wird das Credo eingeleitet (Allegro, G dur, $\frac{3}{4}$ Takt.). Der vierstimmige Chor und das figurirte Accompagnement imitiren sich unausgesetzt, und durch Ausweichungen in befreundete Tonarten ist die Einförmigkeit vermieden. Nach einem melodischen Ritornell, ausgeführt von einer Flöte, einer Clarinette, einer Hoboe und einem Fagotte, verkünden zwey Soprane und ein als prävalirende Grundstimme behandelter Alt das Mysterium der Menschwerdung: Et incarnatus est (Sostenuto assai, C dur, $\frac{4}{4}$ Takt), und ein anderes Tricinium, 2 Tenöre und ein Bass, ergänzen das Glaubenswort: et homo factus est. Dieser sechsstimmige Gesang, meist ohne alle Instrumentalbegleitung, gleicht in seinem wundervollen Wechsel der Verknüpfung der Stimmen einem überirdischen Gesange, einem Lobgesange seliger Geister. Aber was deutet die unheimliche erste Violine an, die so wehklagend in Wellenbewegung emporsteigt und hernieder sinkt und sich nach dem schwermuthsvollen A moll wendet? Warum beben in kurzen Absätzen die übrigen Streichinstrumente, indess die Blasinstrumente Jammertöne anstimmen? Es ist der Moment auf Golgatha: Crucifixus etiam pro nobis — passus et sepultus est! Was auch Ref. noch gehört hat, kein Eindruck lässt sich mit diesem vergleichen; die ganze Anlage, das schauerliche Herumirren der Harmonie, ohne einen Ruhepunkt zu finden, und dazu der ganze Chor, unverändert nur ein einziger Ton, der alle möglichen Ausfüllungs-Intervalle bildet, das kraftlose tiefe E, und alles so einfach gross, ohne Reizmittel; kein Posaunenruf, kein absterbendes pizzicato, kein ferner Paukendonner; jedes Instrument durch seine eigenthümliche Figur bezeichnet und diese selbstständig behauptend, keine Steigerung, alles in einer Farbe: das Verstummen der bangenden Natur, als der Gottmensch für das sündige Geschlecht sich opfert! Hätte Cherubini in seinem ganzen Künstlerleben auch nur diesen einzigen Satz erfunden, man müsste ihm als einem der denkendsten und erfahrensten Meister huldigen. Frey erhebt sich nun die entfesselte Seele beym hehren: Et resurexit tertia die (Allegro con spirito, D dur, $\frac{3}{4}$ Takt), worein die Hauptmelodieen des ersten Tempo's theilweise wieder eingeflochten sind. Wahrhaft originell aufgefasst ist der übrige Theil des Glaubensbekenntnisses vom Et in spiritum sanctum an. In einem zart frommen Larghetto (G dur, $\frac{3}{4}$ Takt) tragen die vier einzelnen Stimmen, abwechselnd Solo, a due, a tre und a quatro, sämmtliche Glaubensartikel mit patriarchalischer Einfalt vor, und die Instrumentation hat, ohne dem Gesange Eintrag zu thun, ausgezeichnete Schönheiten. Die glänzende Fuge Amen ist auf ein grandioses Thema gebaut, dem alsogleich ein Contrasubject in einer bewegteren Notengattung beygesellt wird; die Durchführung beyder Motive ist abermals meisterhaft und beweiset, wie sich die Classicität der Alten recht schicklich mit den reicheren Mitteln unserer Zeiten vereinigen lasse. Voll Erhabenheit, religiös feyerlich ertönt das dreymalige Sanctus (Maestoso, A dur, $\frac{4}{4}$ Takt), worin besonders eine lebhafte Figur der hellen A-Hörner wirkungsvoll heraustritt. Osanna ist ein kurzes Fugato und das — In excelsis eine Anbetung himmlischer Heerschaaren. Und nun, welche Sprache ist fähig, die Wunderlieblichkeit des Benedictus zu schildern? Schon die makellose Tonart C dur, welche nicht weiter als in die nachbarliche Dominante abschweift, trägt die Farbe paradiesischer Un-

schuld. Vier Solostimmen, nur vom Quartett der Saiteninstrumente, zwey Clarinetten und einem Fagotte unterstützt, segnen in Wechselgesängen den, der da kommt im Namen des Herrn; diese Reinheit der Harmonieen muss man selbst hören, um die hohe Würde der Tonkunst anzuerkennen. Nach der Wiederholung des Osanna folgt das Agnus Dei (Moderato, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt), zu dessen Lobe wohl nicht mehr gesagt werden kann, als dass es auch nach dem in seiner Art einzigen Benedictus noch die Aufmerksamkeit zu fesseln im Stande ist. Im Dona nobis pacem (Allegro, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt) treten die Stimmen mit einer breiten, in ganzen Noten sich sanft bewegenden Melodie nachahmend ein, welche später in H moll, zuletzt nochmals im Grundtone wiederkehrt und hier durch eine neue, syncopirte Violinbegleitung bereichert wird. Als Zwischensatz ist jedesmal in voller Stärke der Ausruf: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, angebracht, welches, so wie das lärmende Schlussritornell dem Ref. nicht zusagen wollte und wohl nur geschehen ist, um Schatten und Licht in dem Gemälde gleichmässig zu vertheilen. Diese Bemerkung soll indess nicht als Tadel ausgesprochen seyn, da unser Tonsetzer das Beyspiel grosser Meister für sich hat und der Satz so herrlich ausgearbeitet ist, dass eine Verschiedenheit der Ansicht hierbey kaum in Betracht kommen kann. Es ist gewiss ein höchst verdienstliches Unternehmen, wenn ein Liebhaberverein sich an die Ausführung eines so grossen Tonwerkes wagt und die Aufgabe in allen Theilen so vollkommen befriedigend löst. Der erste Dank gebührt dem k. k. Hofkammerbeamten, Hrn. von Piringer, welcher, blos von echter Kunstliebe geleitet, mit bedeutenden Aufopferungen von Zeit, Mühe und Kosten die Ausführung des Werkes unternahm und gemeinschaftlich mit seinem Amts-Collegen, Hrn. von Schmiedel, die Direction über das Ganze führte. Des Letzteren Gattin sang die Sopran-, Frau von Bogner die Alt-, die Herren Tietze und Weinkopf die Tenor- und Bass-Partie. Dass diese Solisten bey der grossen Anstrengung nicht ermatteten, sondern bis an's Ende mit ungeschwächter Kraft aushielten, gehört zu den seltenen Erscheinungen. Die Leistung der Chöre und der gesammten Instrumentalmasse ist als ausgezeichnet zu rühmen.

Am 24sten, im Theater an der Wien: *Aline*, oder: *Wien in einem anderen Welttheile*, Zauberposse mit Musik in drey Aufzügen; für das königl. bayerische Theater am Isarthor frey bearbeitet. Ist bereits allsuoft gesehen worden, um noch Neugierige anzulocken. Die Musik hat Abänderungen erdulden müssen; nur die Gassenhauer des Schiffbarbiers Bims und seiner Geliebten Zilli sind beybehalten und im Allgemeinen steht die Waagschaale zwischen dem Alten und Neuen so ziemlich mitten inne. Hr. Director Carl war, wie immer, das belebende Princip des Ganzen; könnte er seine Regsamkeit und seinen unerschöpflichen Humor auch der Umgebung mittheilen, die komischen Darstellungen dieser Gesellschaft würden dann unvergleichlich seyn.

Am 27sten, im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G moll, von Weiss; 2. Quatuor concert. in D, von Mozart; 3. Quatuor in Es, Op. 74., von Beethoven.

Im grossen Redoutensaale: Erstes Gesellschafts-Concert des Musik-Vereins, worin gegeben wurde: 1. Symphonia eroica in Es, von L. van Beethoven; mitunter schwankend ausgeführt; 2 Scene aus Rossini's *Otello* (zweytes Finale), gesungen von Dem. Schröder; Mangel an Kraft; 3. Violoncell-Concert von Romberg (Fis moll), sehr brav gespielt von Hrn. Gross; 4. Gloria aus Cherubini's zweyter Missa, in D.

Am 28sten, im Josephstädtertheater: *Der Freyschütz*; Hr. Seipelt: Kaspar als Gast. Die ganze Vorstellung wurde wieder mit dem grössten Beyfall beehrt.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: zum 51sten Male: *Der Diamant des Geisterkönigs*, zum Benefice des Verfassers, Hrn. Raymund. Das Haus war zum Erdrücken voll; was nicht mehr Raum fand, musste durch Polizey-Soldaten weggewiesen werden.

Im Theater an der Wien: Vorspiel und Concert der Dem. Mariana Kainz, Sängerin des grossherzoglichen Hoftheaters in Florenz, enthaltend: 1. Ouverture aus *dem Barbier von Sevilla*; 2. Cavatine aus derselben Oper; 3. Violin-Solo, vorgetragen von Hrn. Clement; 4. Polonaise von Pucita: La placida campagna; 5. Arie aus *der Italienerin in Algier*; 6. Variationen von Pucita, über die Tyroler-Melodie: Volan rapidi i momenti. Dem. Kainz durfte demnach keine Nebenbuhlerin scheuen, denn sie sang ganz allein. Glaubwürdi-

gen Zeugen zufolge ist ihre Stimme weder angenehm, noch metallreich, dagegen aber ihr Vortrag kunstgerecht ausgebildet; viele Sicherheit in den Coloraturen, ein netter Triller, ein graciöses Staccato; auch hat sie sich die Raqueten- Schwärmer- und Tourbillon-Passagen, sogenannte Luftstücke à la Catalani et Feron, so ziemlich eigen gemacht. Der Beyfall war getheilt und, wenn nicht alle Anzeigen trügen, grösstentheils einer gutmüthigen Hospitalität zuzuschreiben.

Miscellen. Der k. k. Hoforganist, Hr. Worzischeck, ein trefflicher Clavierspieler und geschmackvoller Tonsetzer, ist nach einer schmerzlichen, langwierigen Krankheit, welche in ein unheilbares Siechthum überzugehen drohte, im Laufe dieses Monats gestorben.

Hr. Joseph Czerny, als Lehrer allgemein hochgeschätzt und berühmt durch viele ausgezeichnete Schüler, hat eine neue Pianoforte-Schule geschrieben und drucken lassen, die für den Bedarf unserer Zeiten besonders in practischer Hinsicht sehr zweckmässig befunden wird.

Ueber die vielbesprochene Erneuerung der Barbaja'schen Entreprise widersprechen sich noch die Gerüchte. Es verlautet, alles sey bereits abgeschlossen und jedes Hinderniss beseitigt; Andere wollen wissen, dass die Unterhandlungen sich gänzlich zerschlagen haben, weil die Logen-Abonnenten manche schwierige Bedingungen machten, indem der eine nur abonniren wollte, wenn die Fodor als Prima Donna komme, ein anderer die Pasta, ein dritter die Lalande wünscht, dieser den Musico Velluti, jener nichts ohne Lablache oder David hören will. — Viel Köpfe viel Sinne! Und diese alle unter einen Hut zu bringen, möchte wohl ein schweres Stück Arbeit seyn.

Dresden. October bis December. Bey der deutschen Operngesellschaft wurde in diesem Zeitraume nur eine Neuigkeit, nämlich *Olympia* von Spontini (am 7. November zum ersten Male und seither zweymal wiederholt) gegeben. Es war allerdings viel gewagt, eine solche Prachtoper auf eine — doch im Verhältniss kleine — Bühne, wie die unsrige ist, zu bringen; desto verdienstlicher aber war die Ausführung, die, was die Decorationen und das Kostüm anlangt, so schön und anständig wie möglich, und was die, doch gewiss schwere Musik betrift, wirklich vortrefflich war. Ueber die Composition dieser Oper ist schon so viel geschrieben worden, dass es unnöthig wäre, auf's Neue darüber in's Detail zu gehen. Gegen den Vorwurf allzugrossen musikalischen Lärm's des Orchesters, den man Spontini gemacht hat, befindet sich in *der Cäcilia* im fünften Heft eine vortreffliche Widerlegung von Gottf. Weber, auf welchen Aufsatz, der übrigens noch viel Beherzigungswerthes über diese Oper enthält, Ref. hier verweist. Das Heroische und Grossartige ist in dieser Composition vorherrschend, und der Ausdruck der Leidenschaft voller Wahrheit. Vor allen sind die herrlichen Chöre ergreifend, und wäre das Süjet nur so interessant wie das zur *Vestalin* oder zum *Ferdinand Cortez*, und vom Dichter besser behandelt, und hätte der Componist nicht fast alle Recitative zu reich ausgestattet und die dadurch entstehenden Längen vermieden, so würde die Oper überall, wo man noch Sinn und Gefühl für den leidenschaftlichen Ausdruck in der Musik hat, und wo man im Stande ist, sie würdig auszuführen, gefallen. Bey uns schien sie keinen grossen Beyfall zu erhalten, obwohl die Sänger nach Kräften das ihrige thaten, und das Orchester so discret wie möglich begleitete. Dem. Funk war als Statira und Mad. Devrient als Olympia sehr ausgezeichnet. Für Hrn. Bergmanns (Cassander) Stimme schien diess Orchester doch noch zu stark, auch Hrn. Hauser (Antigonus) fehlte es an Kraft, da seine Stimme mehr Bariton als Bass ist.

Wiederholt wurden: *der Freyschütz* (zweymal), worin ein Hr. Rochov den Max als Gastrolle gab. *Der neue Gutsherr* von Boieldieu (einmal); *Euryanthe* (zweymal); *die Wiener in Berlin* (einmal); *Sieben Mädchen in Uniform* (zweymal), *Preciosa* (einmal), *der Barbier von Sevilla* von Rossini (zweymal). Mad. Grünbaum, die wir vor einigen Jahren hier schon mit Vergnügen hörten, sang die Rosine mit vielem Beyfall. Ihre reine Intonation, ihre brillanten Verzierungen des Gesanges und ihr schönes a mezza voce machen sie zu einer der schätzenswerthesten Sängerinnen. Sie gab noch die Olympia und die Zelmira in den italienischen Opern gleiches Namens.

Die italienische Oper gab nur Wiederholungen, nämlich: *Maometto* von Winter (einmal); *Zelmira* (viermal). Hr. Relandini befindet sich noch bey unserer Bühne, macht uns aber mit

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März — No. 23. — 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

W. A. Mozart also, ohne Widerrede der gröfste Theaterkomponist, den Deutschland in der leztern musikalischen Periode des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hatte, verrieth schon, wie bekannt, in früheren Jahren das aufserordentliche Genie, wodurch er hernach seine Zeitgenossen und noch mehr die Nachwelt in Erstaunen sezte. Wie C. P. E. Bach, ward auch er von einem trefflichen Vater gebildet, und hatte überhaupt mit jenem berühmten Manne als Künstler manches ähnliche, wenn wir den verschiedenen Geschmack des Zeitalters, und das weitere Feld, das Mozart bearbeitete, bey Seite setzen. Welche Kraft, welche Vielseitigkeit gehörte dazu, um in der leztern Periode, wo immer ein Virtuose, ein Kunstwerk schnell die andern verdrängte, wo der Reiz des Neuen immer mächtiger würkte, so hervorzuragen, und sich eine so dauerhafte Bewunderung zu verschaffen, als Mozart that. Der Künstler, dessen Ruhm sich so ausbreiten sollte, durfte sich nicht, wie vorzeiten, auf Eine Gattung von Werken einschränken; er mufste sich in allen mit Glück versuchen. So Mozart. Er schrieb kleine Lieder und grofse Kirchenstücke, komische und ernsthafte Opern, Klavierkonzerte, Sonaten, Quartetten, Sinfonien u. s. w. Waren das gleich nicht lauter Meisterstücke, ja sogar oft ungefeilte Jünglingsarbeiten, so enthielt doch auch das unbedeutendste Stück einzelne Schonheiten und originelle Züge, welche es den Freunden seiner Muse schätzbar machten. Mozarts *musikalischem* Biographen (der uns noch fehlt) sey es überlassen, seine Kompositionen zu zergliedern und ihren Werth gegen einander abzuwägen. Hier darf ich nur bemerken, dafs sein *Ruhm* sich am meisten auf seine *dramatischen* Werke und hiernächst auf seine Arbeiten für das *Fortepiano* gründet. Ueber den Rang, den *jene* unter einander haben, giebt es noch verschiedene Meinungen, aber unter den Kennern gilt — (auch wenn es Mozart nicht selbst gesagt hätte) sein *D. Giovanni* wohl für die beste seiner Opern. Für seine „*Freunde*" hatte er sie geschrieben, sich h für Leute, die nicht nur mit der Tonkunst an sich vertraut, sondern auch im Stande wären, die hohe *Idealität*, welche er *diesem* Werke mittheilte, zu fassen. Sein Genius suchte ein Sujet, in dem er nicht etwa nur die Fülle seiner Musikkenntnisse offenbaren, nicht blos zeigen konnte: der ganze Tonmechanismus (Melodie, Harmonie und Rhythmus) sey ihm ein leichtes Spiel, sondern er vermoge hiermit auch die *verschiedensten* Charaktere sowohl einzeln als in mehrstimmigen Tongängen *vereint*, unverkennbar und mit immer währender Haltung darzustellen. Die kindlich treue Tochter, wie die melancholische verlassene Geliebte und das naive Landmädchen, der treuherzige doch eifersüchtige Bauer wie der städtische schmachtende Liebhaber, der feige weibische Tropf wie der tollkühne gewandte Libertin, dazu noch der Geist, wie ihn die Phantasie aufstellt, und eben so die lustigen Bauern, wie die grausenden Hollengeister, — alles ist auf eine Art gemahlt (— die *ächte* musikalische Mahlerey —) dafs man beynahe der Worte entbehren kann, und nur wissen darf, welche

seiner Stimme keineswegs Vergnügen. *L'inganno felice* (einmal); *L'Italiana in Algeri* (zweymal); *Teobaldo e Isolina* von Morlacchi (einmal); diese Oper erhält noch fortwährend Beyfall. *La gioventù d'Enrico V* von Morlacchi (einmal); *Tancredi* (einmal); *La Dama Colonello* (einmal); *Margherita d'Anjou* von Meyerbeer (einmal). Von unseren einheimischen Künstlern gab am 17. November Hr. Kammermusikus und Violoncellist Fr. Aug. Kummer und Hr. Concertmeister Rolla am 9. December Concert; Beyde mit viel Beyfall und bey vollem Saale.

Kurze Anzeigen.

Allegro di Bravura per il Pianoforte, comp. — — dal D. Schlesinger. Hamburgo presso A. Cranz. (Pr. 12 Gr.)

Rec. wurde durch diess grosse Musikstück nicht wenig überrascht. Einen Musikalienhändler dieses Namens kennet er wohl, aber nicht einen Componisten; (und Eine Person sind sie schwerlich!) und einen Componisten, der nicht einmal eine Nummer auf sein Werk setzt, mithin wahrscheinlich noch nichts zu numeriren hat und mit einem so trefflichen Stück hereinbricht! denn ein solches ist es wirklich. An Erfindung reich und keineswegs ohne Eigenthümlichkeit, an Mitteln der Ausführung und Geschicklichkeit in deren Handhabung noch reicher, und noch eigenthümlicher, Kraft und Feuer vollauf, im Geschmack dem Edlen zugewendet, und — bey einem Stücke, das dreyzehn Seiten wie in Einem Athem fortströmt — keine Gemeinplätze und herkömmliche Flickereyen, auch überall gehörige Symmetrie der Theile gegen einander, so wie Behandlung des Pianoforte in seinen besten Eigenheiten als Bravour-Instrument: was will man mehr? Alles diess zusammen genommen, ist diess Stück den grössten und besten Bravourstücken des Hrn. Ries an die Seite zu setzen, denen es am ähnlichsten und dem es auch gewidmet ist. Wer so (öffentlich nämlich) anfängt, der verdient grosse Aufmerksamkeit; und diese, so weit man kann, zu erregen, muss sich ein Rec. zur Pflicht machen. Das thut der gegenwärtige; und weiter braucht es nichts: das Andere wird sich dann aus dem Werke selbst finden. Einen tüchtigen Spieler setzt diess voraus. An solchen fehlt es jetzt aber auch nicht. Ihnen wird, es gehörig auszuführen, nicht allzuschwer fallen, da es echte Pianofortemusik ist. Wir wünschen dem Verf. Glück zu diesem Debüt, und werden uns, was er früh oder spät folgen läast, nicht entgehen lassen; denn wir glauben, wer zurückhalten kann, bis er so etwas zu liefern vermag, der achtet das Publikum und sich selbst genug, um nicht Geringeres nachzuliefern und damit Erwartungen zu täuschen, die er selbst so beträchtlich gesteigert hat.

Musica vocale per uso de' Concerti, Lit. D. Scena und Aria für Sopran, mit Begleitung des Pianoforte und Orchesters, comp. — — von Carl Maria von Weber. Op. 56. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.)

Mit grossem Vergnügen zeigen wir die Fortsetzung dieser Concertstücke für ausgezeichnete Sängerinnen an. Diese Nummer steht in keiner Hinsicht den früheren dreyen nach — und das will nicht wenig sagen: sie unterscheidet sich aber von ihnen dem Geschmack und ihrer Bestimmung nach dadurch, dass sie gar nicht bravourmässig (was man nun so nennt), sondern ein durchgehends edel gehaltenes Charakterstück ist für eine Sängerin gleichfalls von edlem Charakter in ihrem Gesange. Diesem Ausdrucke entsprechen auch alle gewählten Kunstmittel vollkommen: nichts von laufenden Passagen u. dgl., sehr wenig von bloss ausschmückenden Verzierungen, sehr mässiger Umfang von Tönen, aber desto mehr Anforderung an Ton, (an wohlklingenden, vollen, ausgearbeiteten Ton,) manches Ungewöhnliche in Modulation und in der Benutzung der Instrumente, ohne alle Bizarrerie, blos rauschende Figuren etc. Kurz, es ist ein meisterhaftes Stück für eine meisterhafte Sängerin. (Zunächst für Mad. Milder-Hauptmann in Berlin, wie auf dem Titel angegeben ist.) Uebrigens ist das Recitativ kurz und die Arie nur sehr mässig lang. Die Sprache ist diesmal deutsch. Der Klavierauszug wird auch einzeln verkauft.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. **№ XII.** **1825.**

Einiges wider Einiges etc. in dem ersten Aufsatze in No. 35 dieser Zeitung l. J.

Ich werde beschuldigt: „den Standpunkt unserer Kenntnisse im Fache der Harmonielehre zu niedrig gestellt zu haben," denn

1) „solche pedantische Octaven und Quinten-Jäger" welche nämlich in solchen Fortschreitungen 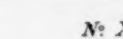 fehlerhafte *verdeckte* Quinten sehen," giebt es gar nicht mehr etc.

2) unsere heutigen Componisten, die sich doch wohl (?) die Mühe genommen haben werden, irgend ein System studirt zu haben, schreiben zuweilen Dinge, die den Aeolsharfen viel besser lassen als den Menschen etc."

und entgegne dem Hrn. Verf., dem es, beyläufig gesagt, auch viel besser gelassen hätte, wenn er mit seinem Namen hervorgetreten wäre, denn das erweckt mehr Vertrauen etc.

ad 1) Es giebt allerdings noch dergleichen Octaven- und Quinten-Jäger, wie sie der Hr. V. zu nennen beliebt. Mit dieser Behauptung könnte ich den Hrn. V. nun stehen oder auch gehen lassen, denn sie hat offenbar mehr Gewicht als seine, des Anonymus, negirende u. s. w., aber ich glaube, dass es die Achtung gegen die Leser dieser Blätter verletzen hiesse, so in's Blaue hinein nur zu behaupten; darum erlaube ich mir auf eine, von mir, unter dem Titel: *Beyträge zur Würdigung der Methode des gleichzeitigen Unterrichtes einer Mehrzahl von Schülern etc.* Gotha 1824, bey Glüser in Commission, herausgegebene, wenig bekannt gewordene, Streitschrift zu verweisen, in welcher S. 31 ff. Vier gar berühmte Musiker solchen Quinten das Urtheil sprechen und zwar sehr unzu*dy*eutig *).

ad 2) Der Hr. V. spasst offenbar und zwar recht sarkastisch; denn wenn die Menschen irgend ein System ihrer Kunst durchstudirt hätten, wie möchten, wie könnten sie denn Aeolsharfen-Harmonieen schreiben? „Ja, sie haben studirt, aber das Genie! das reisst fort u. s. w." Auch wieder der klare helle Spass; kann man denn das überhaupt ein Wissen nennen, das den Geist tödtet? Wissen wir denn nicht alle, dass das rechte Wissen lebendig macht? Ist denn nicht das Ideal aller Gesetze: streng zu regeln und doch frey zu lassen? — Ich könnte nun so fort fahren, Satz vor Satz entweder in seiner Spasshaftigkeit darzustellen oder zu widerlegen, namentlich überall da, wo der Hr. V. unmittelbar gegen meine Ansichten und Behauptungen spricht; aber ich thue es nicht, denn, hätte er mit seinen fast scheinbaren Einwendungen nur gespasst, wie mit der Behauptung sub 2. — so lachte er wohl gar meiner Kurzsichtigkeit; — und, hätte er mich vielleicht gar nicht verstanden, was ich wohl auch behaupten könnte, möchte ich nicht gern so bescheiden als möglich seyn, (oder auch nicht — denkt mancher vielleicht im Stillen, du magst es dir nur nicht sagen, dass du dich nicht verständlich genug gemacht hast —) so würde es weiterer Belehrung und Auseinandersetzung hier nicht der Ort seyn, da würde ich den Hrn. V. dann nur auf meine oben angeführtes Werk zu verweisen nöthig haben, wo das Theorem ganz durchgeführt wird; aber, wie schon gesagt, ich will lieber gar nicht sehen und behaupten, nur bitten will ich: dass, wer auch meine Bemühungen für das Fach der Harmonielehre der Beachtung, u. s. w. werth halten sollte, mir immer mit seinem Namen entgegen treten möge, denn nur in diesem Falle werde ich mich verpflichtet halten, zur Rechtfertigung u. s. w. nie aber im entgegengesetzten.

Dr. *Franz Stoepel.*

*) Man vergleiche auch A. I. B. 30 und 31 meines *Systems der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel etc.* welches Werk in den nächsten Tagen erscheint.

Kurze Erwiderung.

Hr. Dr Stöpel beschwert sich, dass ich mich nicht genannt habe, als ob in wissenschaftlichen Dingen der Name mehr als die Sache zu berücksichtigen sey. Statt meine Einwürfe gegen seinen Aufsatz (in No. 35 dieser Zeitung) zu widerlegen, welches er unterlässt, führt er mehre Stellen aus dem meinigen an, deren Sinn durch Weglassung ein ganz anderer wird. Er verfährt hierbey auf ähnliche Weise, wie er bey seiner Aufführung des Fischer'schen Charakters gethan hat, deren Richtigkeit ich nicht bezweifele, deren Unrichtigkeit aber bereits von Hrn. Fischer in dieser Zeitung gerügt worden ist.

* * *

Bekanntmachung.

Wer die Stelle eines Directors bey der Erzbischöflichen Domkapelle in Cöln am Rhein zu übernehmen beabsichtigt, beliebe sich an den dortigen Domkapitularen und Dompfarrer Hrn. Trills zu wenden, und mit seinem der-

fallsigen Gesuche ein Curriculum Vitae, beglaubigte Atteste über seine Moralität und seine theoretische und praktische Fähigkeiten, vorzüglich in Bezug auf die Direction, sodann die Partitur eines von ihm selbst componirten Musikstückes im strengen Styl Portofrey einzusenden.

Die Dienstgeschäfte bestehen: 1) in der Direction bey den Proben und Aufführungen der musikalischen Messe an circa 60 Sonn- und Feyertagen; 2) in der Bildung eines Sänger-Chors für die Domkapelle und dem Unterricht in einer zu diesem Zweck einzurichtenden Singschule.

Dafür ist ein Jahrgehalt von 400 Thaler pr. Cour. angewiesen.

Uebrigens bietet die grosse Stadt einem durch Fähigkeiten und gutes Benehmen sich empfehlenden Manne Gelegenheit zu nicht unbedeutendem Nebenverdienste dar.

Cölln, im December 1825.

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

(Beschluss.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Alber, C. W., Tänze für Orchester. 1ste Lief. . . 16 Gr.

Auber, Duo und Gesänge aus dem Schnee, für 2 Flöten. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouverture daraus. . . . . 8 Gr.

Auswahl beliebter Lieder, für 1 Flöte. No. 1—3 à 4 Gr.

— do. Tänze für 1 Flöte. No. 1. . . . . 4 Gr.

Backhausen, H., Gr. Polonaise pour Fl. avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 6. 1 Thlr. 20 Gr.

Fischer, J. G. C, (Klara von Walch) Tänze für Orchester. 1ste Sammlung. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Heinemeyer, C., Variationen über Mich fliehen alle Freuden, für Flöte, mit 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell oder mit Pianoforte. 20 Gr.

Krollmann, A., Variationen über 3 beliebte Themas für 1 Flöte No. 1—3. . . . . à 6 Gr.

Lubeck, J. H., 3 Gr. Duos conc. p. 2 Fl, Op. 9. No. 1. 1 0 Gr.

— 3 do. do. do. do. 2. 20 Gr.

— 3 do. do. do. do. 3. 22 Gr.

Maurer, Louis, 3 gr. Quatuors conc. pour Violon avec 2de Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 28. No. 1—3. . . . . à 1 Thlr. 4 Gr.

— Airs russes var. p. Violon avec Orch. Op. 41 20 Gr.

— Polonaise pour Violon avec 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 45. . . . . 1 Thlr.

Maras, F., Barcarole française var. pour Violon avec Orchestre. Op. 9 . . . . . 1 Thlr.

Neumann, H., Quartett für Flöte, Violine, Bratsche u. Violoncell. Op. 22. . . . . 20 Gr.

Ruderadorff, L., 6 Var. sur un Andante, précédées d'une Intr. pour Violon avec 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. . . . . 16 Gr.

— Variations pour Violon avec Orch. Op. 12 1 Thlr.

Für Gesang.

Auber, Rondo aus dem Schnee: Wenn sich mit Eis bedecket, mit Pianoforte oder Guitarre 5 Gr.

Benson, S., 6 Lieder mit Pianoforte. 3ltes W. 8 Gr.

Bundesgesänge der Freimaurer-Freundschaft mit Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Keller, Carl, Gesänge mit Pianof. oder Guit. 19tes Werk. No. 1. Ariette alla Polacca. . . 10 Gr.

— No. 2. An die Mädchen. . . . . 10 Gr.

— No. 3. Die Unbekannte. . . . . 5 Gr.

— No. 4. Lob der Nacht. . . . . 5 Gr.

Maurer, L., Tucherkennerlied, mit Pianoforte oder Guitarre . . . . . 2 Gr.

Neumann, Madame, Lied der Margaretha aus dem Hagestolzen, mit Pianoforte oder Guitarre. . 2 Gr.

Nicola, Carl, 4 Gesänge von Carl Grönelow, mit Guitarre. . . . . 10 Gr.

— Einzeln No. 1. Thränenlooser Schmerz. No. 2 u. 3. Lieder eines Zimmergesellen. No. 4. Tiefes Grab. . . . . à 4 Gr.

Quodlibet aus der Liederposse: Die Berliner in Wien, mit Pianoforte oder Guitarre. . . . . 10 Gr.

Weber, C. M. v., Die Zeit, und: Wiegenlied, mit Pianoforte oder Guitarre . . . . . 4 Gr.

— Volkslied: Mein Schätzerl ist hübsch, und: Lied an den Mond, mit Pianoforte oder Guitarre . . . . . 4 Gr.

Wunsch und Entsagung: Der Pabst lebt herrlich, mit Pianoforte oder Guitarre . . . . . 2 Gr.

Zöllner, C. H., 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. Op. 12. . . . . 1 Thlr.

Für Guitarre.

Kreutzer, Jos., 6 Variations avec Introduction pour 2 Guitarres sur le Thème de l'Opera: Der Freyschütz: Wir winden dir. Op. 6. . 10 Gr.

— 6 Variations pour Guitarre seule sur le Thème de Mozart: Wer ein Liebchen. Op. 7 . . . 8 Gr.

Lübeck, J. H., Variations. Op. 3 et 4. . . . . à 6 Gr.

Wagner, J. H., 4 Rondos. Heft 1 u. 2. . . . . à 6 Gr.

Nächstens erscheint:

Maurer, L., Der neue Paris, Operette im Klavier-Auszuge, complett und die einzelnen Sachen daraus, so wie im Arrangement für 2 Flöten.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen in den nächsten Wochen:

L. van Beethoven, 8e und 9e Sinfonie in Partitur.
Händel, Athalia, Klavierauszug von Clasing.
Kalkbrenner, gr. Sonate p. l. Pianof. à 4 mains.
Onslow, gr. Sonate p. l. Pianof. avec acc. de Violon u. s. w.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. **№. 52.** 1825.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Was von Ostern bis gegen Weihnachten dieses Jahres in musikalischer Hinsicht bey uns vorgefallen ist, soll hier in gedrängter Kürze zusammengestellt werden. Wir hatten acht Extra-Concerte. Am 6. May liess sich im Saale des Gewandhauses der erste Tenorist vom königl. ständischen Theater in Prag, Hr. Sebastian Binder, hören. Seine Stimme ist eben so schön, als seine Fertigkeit gross; auch seinem Geschmacke muss man alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Da ihm Dem. Henriette Sontag mit zwey Arien beystand, war das Haus gefüllter, als es sonst im Sommerhalbjahre zu seyn pflegt. Dennoch war es dem mit grossem Beyfall aufgenommenen Sänger nicht gefüllt genug: eine Klage, die öfter, und nicht bloss hier, vernommen wird. Allerdings war das Concert, das Dem. Sontag am 13ten dieses Monats gab, besuchter. Hr. Binder erwiederte die Gefälligkeit der sehr geschätzten Sängerin zu unser Aller Freude, und beyde ernteten vollen, sehr verdienten Beyfall. Darauf trat am 23sten Aug. im Saale des Theaters Hr. Franz Schalk auf, auch aus Prag, und blies mehre Stücke auf dem Basset-Horne, das, wie es auf dem Zettel lautete, der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Den meisten Beyfall erhielt der von ihm am besten vorgetragene Schweizerreigen. Einen ausgezeichnet hohen Genuss bereitete uns am 15ten Septemb. Hr. Joh. Schneider, der Bruder des Componisten, ein bereits hinlänglich bekannter, meisterlicher Orgelspieler, zu jener Zeit noch Organist in Görlitz jetzt als Hoforganist in Dresden angestellt. Am 19ten entrückte uns durch Compositionen und kräftiges Spiel Hr. Kapellmeister L. Spohr. Nur von der Ouverture zu *Macbeth* können wir nichts Rühmliches sagen; sie gefiel auch allgemein am wenigsten. Die ganze Musik zu diesem Trauerspiele, die wir später im Theater hörten, ergreift den Gegenstand keinesweges so, dass sie mit der rühmlich bekannten von Reichardt einen Vergleich aushalten könnte. Es fehlt ihr das Schaudererregende und Wilde, das wie unheilverkündender Sturm in Reichardts Composition die Seele erschüttert. Die Stimme der Tochter des geehrten Virtuosen ist gut, wie ihre Fertigkeit: aber sie hat den grossen Fehler im hohen Grade, dass sie die Worte nur sehr undeutlich ausspricht. Dann zeigte sich Hr. Carl Müller, Herzogl. Braunschweigischer Concertmeister, in unserem Abonnement-Concerte und in einer im Saale des Musik-Vereines gegebenen Abendunterhaltung mit einem sehr netten und fertigen Violinspiel. Er fand nicht geringen Beyfall, ungeachtet die Wahl des vorzutragenden Stückes, es waren Variationen von Polledro über Nel cor più non mi sento, nicht unter die geschmackvollen gerechnet werden kann. Seiner Abendunterhaltung konnten wir nicht beywohnen. Bemerken müssen wir aber, dass er hier durch gut gewählte Compositionen die Ehre seines Geschmackes rettete. Von Hrn. Iwan Müller und Hrn. Möser wollen wir in der Darstellung unserer Abonnement-Concerte sprechen.

Zuvor noch das Wichtigste vom Theater.

Im July trat Dem. Schwarzböck aus Wien in *der Schweizerfamilie* und in *Johann von Paris* als Prinzessin auf. Sie besitzt eine jugendlich schöne, noch nicht völlig gebildete Stimme, mit der sie viel leisten kann, wenn sie würdig gebraucht, was ihr die Natur freundlich verliehen hat. Im Sept. kam *der Berggeist* von Döring und Spohr, und zwar vom Componisten selbst dirigirt, zum ersten Male auf die Bühne und fand Beyfall, doch nicht so allgemeinen, als *Jessonda*. Die Decorationen waren wieder überaus glänzend. Die Oper ist, so wie *Rübezahl* von Würfel, mehrmal wiederholt worden. Zuweilen giesst auch *der Freyschütz* seine Kugeln und *Euryanthe* schmachtet und glüht, so

oft es angeht. Am 10ten October sang Dem. Canzi im *Barbier von Sevilla* ihre erste Gastrolle, zweymal darauf im *Tancred*, im *unterbrochenen Opferfeste*, in *der diebischen Elster*, in welcher aber der Löffel geschickter, als die Herzen gestohlen wurde, was jedoch nicht an irgend einem Einzelnen, sondern lediglich am Ganzen lag, das sich, für eine Rossini'sche Oper besonders, viel zu schwerfällig bewegte, wobey, wie jeder weiss, der ganze Reiz verloren geht; ferner trat sie im *Figaro* und im *Freyschützen* auf. Auch sang sie uns einige Arien, als Zwischenergötzungen. Ihre Fertigkeit ist sehr bedeutend und überall hört man, dass sie im vollen Sinne des Wortes zu singen versteht. Aber die Reise aus Italien nach nördlicheren Gegenden hatte ihrer Stimme etwas Heiseres gegeben, das nur im *Tancred* meist verschwunden war. Wir wünschen und hoffen, dass sich das bey einiger Gewöhnung an unser Klima bald wieder geben soll. Sie wird für den Winter wieder zu uns zurückkehren. Sie gefiel sehr. Ferner ist Dem. Erhardt, die sich in ihrer Antrittsrolle im *Tancred* mit ihrem jugendlichen Alt allgemeinen Beyfall erwarb, engagirt worden, so wie an die Stelle der früh verstorbenen zweyten Sopran-Sängerin, Mad. Werner, Dem. Schulz, die zum ersten Male, als *Euryanthe*, nicht ohne Beyfall auftrat, angenommen worden ist. Auch ist Spohr's *Faust*, der von den Bretern unserer Stadtbühne noch nicht aufgeflogen war, nun bereits mehrmal ohne allen Schaden vom alten bösen Feind zur Erlustigung der lieben Menschheit in Nacht und Graus geschleudert worden. Das Uebrige ist Alles in guter Ordnung geblieben (manchmal werden die Zeitmaasse etwas vergriffen) und wir geben daher zu unseren jährlichen Abonnement-Concerten über.

Sie wurden, wie gewöhnlich, am 29sten September eröffnet, und zwar mit der schönen Symphonie von Feska No. 1. Ein ausgezeichnet schöner Vortrag derselben liess uns abermals einen, vorzüglich in symphonischen Leistungen hohen Genuss mit Zuversicht erwarten, worin wir auch nur sehr wenige Male etwas getäuscht worden sind, was aber nicht am Spiele, sondern an der Sache lag. Im zweyten hörten wir Mozarts Symphonie aus D dur (ohne Menuet.). Die Symphonie von Neukomm Op. 37. ist doch nicht bloss einfach, sondern für den Stand dieser Musikgattung etwas zu nüchtern, obwohl der erste Theil des ersten Satzes recht angenehm und ein Andante, als dritter Satz, vielleicht noch besser nach einigen Verkürzungen, recht schön genannt werden muss. Auch eine neue Ouverture von Beethoven hatte gar nicht allgemein gefallen. Desto feuriger und mit Recht wurde seine Symphonie No. 1. aus C dur aufgenommen. Den zweyten Theil des fünften Concertes füllte eben dieses genialen Meisters herrliche Musik zu Göthe's *Egmont*. Die poetischen Erläuterungen von Fr. Mosengeil wurden diessmal vom Hrn. Declamator Solbrig gesprochen. Im sechsten entzückte die bey aller Klarheit höchst geniale Symphonie Mozarts aus C dur mit der Schlussfuge, stattlich vorgetragen, Aller Herzen. Im zweyten Theile Beethovens herrliche Ouverture zu *Coriolan*, wobey wir bemerken, dass wir dieses Jahr die Ouverturen des zweyten Theiles öfter nach irgend einem Concertstücke für Gesang oder für Instrumente erhalten. Im siebenten Beethovens Symphonie No. 2 D dur. Wahrscheinlich hören wir des Meisters Symphonieen diesen Winter der Reihe nach, was Allen erwünscht seyn müsste. Dabey muss es aber noch besonders gerühmt werden, dass sie die Direction, mit den Werken anderer Meister so mannigfaltig wechselnd, zu Gehör bringt, wodurch die Einseitigkeit bey Spielern und Hörern am besten vermieden oder doch gemindert wird. Im achten: Symphonie von C. M. v. Weber. Sicher eine frühere Arbeit desselben, die allerdings sehr schöne Stellen, aber doch so wenig Zusammenhängendes hat, dass sie der nun geläuterte Geschmack des trefflichen Componisten gewiss selbst nicht mehr billigt. Sie gefiel nicht. Im neunten Beethovens Ouverture zu *Lenore*, schön ausgeführt. Im andern Theile: Lindpaintners Ouverture zu dem Schauspiele *der Paria*, recht eingänglich, sehr voll instrumentirt mit Cymbeln, Trommeln und Pfeifen. Im zehnten: neue Symphonie von Ries (Es dur, No. 3.), mit sehr schönen Stellen, aber gehalten kann man sie nicht nennen. Im eilften hatten wir wieder das Vergnügen, Mozarts Symphonie aus G moll zu hören. Wie herrlich das Ganze! wie köstlich besonders das Andante! Eine neue Ouverture zu der Oper: *die Bürgschaft* von C. Mayer, hat viel gute und trefflich ausgeführte Gedanken, die aber nicht recht zu einem Ganzen verarbeitet sind, so dass der Eindruck bey allem Aufwande von Mitteln nicht bedeutend schien.

Als Concertspieler traten der Reihe nach auf: 1) Hr. Heinze, mit dem Clarinett-Concerte von C. M. v. Weber, F moll. Er spielte recht gut;

das Adagio war vorzüglich durch schönen Ton ausgezeichnet; 2) blies Hr. Iwan Müller auf der von ihm verbesserten Clarinette eine nicht schöne Composition mit gutem Tone und grosser Fertigkeit; am schönsten klangen die ausgehaltenen Töne. Im folgenden Concerte blies er noch einmal und zwar ein von ihm selbst componirtes, aber auch nicht ausgezeichnetes Clarinetten-Concert mit ausserordentlicher Fertigkeit. Der Ton war jedoch für einen Meister nicht gleichmässig genug, die Cadenz unverhältnissmässig lang und, so viel Schwierigkeiten auch immer darin glücklich überwunden wurden, nicht eben geschmackvoll. Ueberhaupt scheint die Clarinette durch Hrn. I. Müller's Verbesserungen nur zu Gunsten derer viel gewonnen zu haben, die durch ungemeines Passagenwerk und harmonische Uebergänge aller Art sich belustigen lassen, welche freylich öfter nur vermittelst allerley An- und Zusätzen von Holz und Messing hervorgebracht werden können. Wenn nur aber auch dabey immer der eigenthümliche Ton des Instrumentes bleiben wollte! Und dieser scheint doch auch hier an seiner Selbstständigkeit mehr verloren zu haben, als es für ächte Musik zuträglich ist. Ref. glaubt, dass die eben bemerkte Ungleichheit des Tones nicht dem Bläser, sondern vielmehr der Veränderung des Instrumentes zuzuschreiben ist. Der Ton hat nämlich nicht mehr das gedeckt Volle, wodurch sich die Clarinette auszeichnet, sondern etwas Spitzigeres, etwas, das zwischen ihr und der Hoboe schwebt, wodurch sich freylich der bestimmte Character zu grossem Nachtheil der Kunst, wenn anders jene Verbesserungen allgemein würden, zu sehr verwischen müsste; 3) trug unser Concertmeister Hr. Matthäi ein Violinconcert aus A moll vor. Sein treffliches Spiel wurde mit lautem Beyfalle aufgenommen. Der letzte Satz ist ausgezeichnet. 4) wurde von Hrn. Fuhrmann das Pianoforte-Concert aus D moll von Kalkbrenner mit schönem Anschlag und vieler Fertigkeit gespielt. Die Composition ist angenehm, aber gesucht angenehm, nicht wie aus einem Gusse hervorgegangen; 5) wurden in demselben Concerte noch Variationen für die Hoboe, von Hummel componirt, von Hrn. Rückner geblasen. Die Bearbeitung war schön und das Spiel sehr lobenswerth. Sein Ton hat etwas Einnehmendes in sanften Gängen, im Starken ist er noch zu spitz; 6) Hr. Grenser blies Fürstenaus Flötenconcert aus Cis moll mit gewohnter Fertigkeit und Anmuth, so weit nämlich das Concert die letztere gestattet. 7) Hr. Musikdirector Möser, Violin-Virtuos aus Berlin, ergötzte uns nicht nur in einem — leider nicht sehr besuchten — Extraconcerte, worin er unter andern ein von ihm umgearbeitetes Concert von Maurer vortrug, dasselbe, das er in Paris mit grossem Beyfalle spielte, sondern auch in einem unserer Abonnement-Concerte. Ton und Vortrag desselben sind meisterlich; auch wurde er nach Verdienst sogleich bey seinem Auftreten mit Auszeichnung empfangen; 8) gab uns Hr. Voigt ein Concertino für das Violoncell von F. Danzi, sehr lobenswerth; 9) zeigte der junge Eichler sehr gute Fortschritte in seiner Kunst. Er spielte eine Concert-Polonaise für die Violine von Spohr; er hat im Laufe dieses Jahres nicht bloss an Fertigkeit zugenommen; 10) wurde uns zum ersten Male Introduction und Potpourri für die Alt-Viole, von J. N. Hummel componirt, vom Musikdirector des hiesigen Theaters, Hrn. Präger zum Besten gegeben. Die Verbindung und Bearbeitung der mancherley Opernstückchen ist, bis auf eine zu auffallende Länge in Di tanti palpiti aus *Tancred*, sehr unterhaltend, und Hr. Präger trug Alles mit so ungemeiner Fertigkeit und mit so reinem Tone vor, dass ihm mit Recht ein sehr lebhafter Beyfall zu Theil wurde. Jenes Edle und Rührende, was ein dem Instrumente eigentlich angemessenes Spiel so tief anzuregen vermag, konnte der Hr. Musikdirector in einem Potpourri freylich nicht geben wollen; aber es hätte bey so grosser Gewandtheit doch einiger Späßchen nicht bedurft, die dem wehmüthig Ehrlichen, was in der Alt-Viole vorzugsweise erklingt, gar zu fern liegen.

Solo-Sängerin für das erste Vierteljahr unserer Abonnement-Concerte ist Dem. Peters, aus Meklenburg Strelitz. Ihre Stimme hat den Reiz jugendlicher Frische und etwas Sanftes und doch Volles; auch ihre Fertigkeit ist nicht gering; aber ihre Aengstlichkeit, die bey ihr länger als gewöhnlich anhielt, verdarb ihr zuweilen das Halten und Tragen des Tones nur zu sehr. Dazu kam noch, dass die Rossini'schen Scenen, die nun einmal von allen Sängerinnen fast ohne Ausnahme vorzugsweise gewählt werden, ob sie gleich nicht allen zusagen, einen weit lebhafteren Vortrag fordern, als die Aengstlichkeit der jungen Sängerin gestatten wollte. Wir sind daher sehr erfreut, von ihr, der wir viel Gutes nicht grundlos zutrauen, nun in Wahrheit sagen zu können, dass sie über diesen gar zu befangenen Zustand, der schon mancher recht bra-

ven angehenden Künstlerin ihre Laufbahn länger beschränkte, als es Gabe und Kunst an und für sich nöthig gemacht hätten, sich glücklich erhoben hat. Seitdem sie einmal es über sich genommen hatte, in einer Scene und Arie aus *Camilla* von Ferd. Pär ohne zu grosse Bangigkeit aufzutreten, singt sie in der That so anmuthig, dass man zu grossem Lobe und noch mehr zu grossen Erwartungen berechtigt ist. Eine zweyte junge Sängerin, Dem. Läger aus Gera, ist bereits in einigen Concerten wieder bey uns aufgetreten und hat viel Gewandtheit gezeigt. Ihr Ton ist besonders im mezza voce recht angenehm. Vom Tenoristen Hrn. Häring ist bereits in früheren Berichten wiederholt mit verdientem Lobe gered[illegible] worden. An Fertigkeit und Geschmack hat er noch bedeutend gewonnen, so dass er unter die ausgezeichneten Sänger gezählt werden muss. Unter den Chören und grösseren Gesangstücken, die wir bis jetzt hörten, waren die vorzüglichsten: der Chor von Haydn: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes"; ein Opferlied von Matthison und Beethoven (Diess wollen wir jedoch noch einmal hören, ehe wir darüber sprechen); Scene, Chor und Quartett aus *Palmira* von Salieri; *Meeresstille und glückliche Fahrt* von Göthe und Beethoven; Quartett und Schlusschor aus *Gerusalemme liberata* von Righini und Finale des ersten Aufzugs aus *La clemenza di Tito*. In diesem meisterlichen Schlusssatze zeigte sich Dem. Peters, als Sesto, wir mögen auf klangvolle Stimme, auf Reinheit des Tones oder auf guten Vortrag sehen, so trefflich, dass eine völlig fertige Sangmeisterin gewiss nur Einiges schöner, dafür aber auch Anderes vielleicht mit bereits matt gesungener Stimme vorgetragen hätte. Auch die Scene und Arie von Naumann, Contro Armidoro stesso u. s. w. die zwar einfach, aber keineswegs dürftig ist, wie die Compositionen dieses Mannes kürzlich genannt worden sind, sang sie mit so viel natürlicher Anmuth und mit so vollem Tone, dass wir ihr für diesen letzten Abend ganz besonders zu danken haben.

Cassel, im December. Unser Theater scheint nicht in den dauernden Besitz einer Prima donna kommen zu sollen: auch Dem. Wohlbrück hat es nach kurzem Aufenthalte wieder verlassen, obgleich sie wohl keiner ihrer Vorgängerinnen nachstand. Sie ist eine eigentliche Sopranistin; ihre beträchtliche Höhe (F), so wie ihre Kehlfertigkeit und ihr angenehmes Spiel, unterstützt von leidenschaftlicher Liebe zur Kunst, setzen sie in den Stand, jeder billigen Anforderung zu entsprechen. Wohl nicht ohne Grund tadelte man zuweilen ihre Intonation (sie lässt den Ton sinken); doch hat sich dieser Fehler, seitdem sie früher bey uns gastirte, bedeutend verringert.

Ihre Antrittsrolle war Amenaide im *Tancred*, eine Rolle, der sie vollkommen gewachsen war und worin sie daher auch gut aufgenommen wurde. Weniger genügte sie als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, ihrem zweyten Debut, weil sie in Gesang und Spiel übertrieb, daher man die Zartheit vermisste, mit welcher wir diese Rolle früher, zuletzt von Dem. Roland, ausführen hörten. Es scheint überhaupt, als ob diese und ähnliche Rollen sich nicht ganz für Dem. Wohlbrück eigneten. Neu war bey der Vorstellung *der Schweizerfamilie* Hr. Gerber (Paul), welcher sehr gefiel. Als Hannchen in *Rosette* von Bretzner und Bierey (welche zur Geburtsfeyer Ihrer K. H. der Kurfürstin gegeben wurde) trat Dem. Wohlbrück schon als wirkliches Mitglied unserer Bühne auf. Die Partieen waren gut besetzt und wurden eben so ausgeführt. Am meisten gefielen jedoch Dem. Roland (Röschen) und Hr. Gerber (Jacob Buschmann). Die Handlung der Oper hat, so wie ihre Musik an sich betrachtet, viel Gutes; ob sie sich aber zur Verherrlichung der gedachten Feyer eigneten, lassen wir dahin gestellt seyn.

Eine der besten Rollen der Dem. Wohlbrück war Susanne in *Figaro's Hochzeit*. Die Lebhaftigkeit ihrer Darstellung, der nette Vortrag ihrer Gesangstücke und ihre Sicherheit in dem Ensemble erwarben ihr allgemeinen Beyfall. Hr. Füppel (Figaro) stand ihr würdig zur Seite. Durch das Engagement dieses Künstlers hat unsere Oper viel gewonnen. Seine vortheilhaften Naturanlagen, von tüchtigen musikalischen Kenntnissen gehoben, und besonders sein bescheidenes Benehmen, haben das Publicum sehr für ihn gewonnen. Anfänglich nur für Bariton-Partieen engagirt, hat er sich doch auch schon in anderen Fächern, selbst im Komischen, z. B. als Bartolo im *Barbier* und als Leporello in *Don Juan*, mit glücklichem Erfolge versucht.

Dem. Wohlbrück verdient noch als Pamina in *der Zauberflöte*, als Libussa in der Oper gleiches Namens und als Clorinde in *Aschenbrödel* rühmlich erwähnt zu werden. Sie ist nun abgegangen und hat ihren Platz einer jungen Künstlerin, Dem.

Schweizer aus München, überlassen. Diese trat zuerst als Prinzessin in *Johann von Paris* mit ausgezeichnetem Beyfall auf. Ihre Stimme ist eigentlich mezzo Soprano, und die Töne, welche diesem angehören, sind kräftig rund und schön, in der Höhe hingegen (sie gab in genannter Partie bey einem aufsteigenden stakkirten Skalengange das dreygestrichene d an) ist sie schwach und unsicher. Ihr gewandter Vortrag zeugt übrigens von guter Schule. Mit Dem. Schweizer trat zugleich Hr. Wild aus Darmstadt als Johann auf. Dieses ausgezeichneten Sängers Kunstleistungen sind zu bekannt als dass es nöthig wäre, hier darüber ausführlicher zu sprechen; nur die Bemerkung sey uns erlaubt, dass, wenn wir Ersatz für unsern unvergesslichen Gerstäcker finden sollten, diess nur durch Hrn. Wild geschehen konnte. Die General-Direction, welche diess erkannte, hat ihn zur Freude des Publicums zu dem Unsrigen gemacht.

Mit gleichem Glücke, wie in *Johann von Paris*, trat Dem. Schweizer als Desdemona in *Otello* auf; sie sang diese Partie mit vieler Energie. Obgleich unser braver Albert den Rodrigo trefflich sang, und die Rolle des Jago durch Hrn. Gerber bedeutend gewonnen hatte, überhaupt das ganze darstellende Personal zum Gelingen dieser Vorstellung das Seinige that, so glänzte doch Hr. Wild (Otello) hervor. Kraft, Gewandtheit und besonders Ausdauer, wesentliche Erfordernisse zur guten Ausführung dieser Partie, besitzt er in einem bewunderungswürdigen Grade. Es herrschte daher auch nur eine Stimme, dass Hr. W. als Otello alle seine Vorgänger übertreffe. Beyde Debutirenden wurden, wie bey ihren ersten Gastspielen, hervorgerufen. Dem. Schweizer gab die Donna Anna in *Don Juan*, ihre dritte Debutrolle, mit weniger Glück, als Hr. Wild den Don Juan. Ein Liedchen zur Guitarre aber, welches Hr. W. fast unmittelbar nach der Serenate: Lass dich am Fenster sehen etc. einlegte, befremdete mit Recht allgemein. Für sich bestehend mag das Lied gut seyn; allein hier war es durchaus nicht an seinem Orte; schon die Tonart (C dur nach D ♯) war von übler Wirkung. Von den späteren Rollen, womit uns Hr. Wild erfreute, verdienen vorzugsweise Joseph, Rudolph in *Rosalieb* und Murney im *Opferfest* genannt zu werden. Endlich gastirte noch ein Komiker, Hr. Walter, als Staberl in Staberls Reiseabentheuern. Seine Komik fand ungetheilten Beyfall, weshalb das Stück wiederholt wurde. Die Gesänge zu dieser Posse sind nicht komisch genug, um von besonderer Wirkung seyn zu können. Weniger als im Staberl gefiel Hr. W. als Hausmeister im *neuen Sonntagskind*. Er ist Tenorist; daher liegt diese Partie für ihn zu tief.

Neue Opern waren: *Libussa* von Kreutzer und *Leocadie* von Auber. Die erstere wurde zur Geburtsfeyer Sr. K. H. des Kurfürsten gegeben. Sie war mit grösster Pracht in die Scene gesetzt und wurde mit vielem Eifer für gute Darstellung ausgeführt, fand aber demungeachtet nur wenig Beyfall. Die Musik enthält indess viele vortreffliche Stücke. Hieher gehören das erste Finale, ein grosses Ensemble des zweyten Aktes, das zweyte Finale und vorzüglich ein grosser Chor (A dur) des dritten Aktes. Nur zu lang will man die Oper finden und häufig Reminiscenzen aus anderen Opern gehört haben. *Leocadie* von Auber, worauf man sehr gespannt war, ist zwar nicht geradezu durchgefallen, hat aber auch kein sonderliches Glück gemacht. Die Musik hat manches Eigenthümliche und in der That mehre schöne Stellen, aber auch viele Anklänge, die an *den Schnee* von demselben Verfasser erinnern. Die Oper wurde übrigens recht brav gegeben.

Unter mehren Concerten, welche im Laufe des Sommers Statt fanden, waren die des Hrn. Musikdirectors Carl Möser aus Berlin und der Dem. Blahetka aus Wien die vorzüglichsten. In dem erstgenannten trug Hr. Möser ein Concert von seiner Composition vor. Die Art seines Spiels hat sehr angesprochen, weniger aber die Composition, von der sogar einige behaupten wollten, sie sey nicht vom Concertgeber. Ausserdem spielte er ein Adagio und Rondo von Mayseder; Dem. Roland erfreute uns mit einer Arie von Mozart mit obligater Violinbegleitung (von Hrn. Möser vorgetragen) und einer Cavatine von Rossini.

Ein genussreicher Abend wurde uns durch das Concert zu Theil, welches Dem. Blahetka gab. Durch Virtuosität und ausdrucksvolles Spiel gleich ausgezeichnet, fand die junge Künstlerin viel Bewunderer. Den rauschendsten Beyfall erwarb sie durch den Vortrag von grossen Bravour-Variationen ihrer eigenen Composition, weniger mit einem Pianofort-Concerte von Kalkbrenner. Ausserdem spielte sie noch Variationen auf der neuerfundenen Physharmonica; Dem. Schweizer trug mit Hrn. Wiele eine Arie von Winter mit obligater Violinbegleitung trefflich vor, und Hr. Wild sang eine Arie von Rossini.

Italienische Oper in Nordamerika.

Davon berichtet das *Harmonikon* folgendes: „Ein Agent des Hrn. Price, de. wackern und thätigen Directors des Theaters in Newyork, ist nach England gekommen, um italienische Sänger und Sängerinnen anzuwerben, welche dort italienische Opern geben sollen; er war jedoch nicht sehr glücklich und konnte bloss den jüngern Crivelli engagiren, welcher in London nur zweyte Rollen gesungen hat. Hr. Price hat indess die Familie Garcia, nämlich Hrn. und Mad. Garcia und deren Sohn und Tochter, engagirt. Wie mit diesen beschränkten Mitteln eine Oper zu Stande kommen soll, ist nicht wohl abzusehen. Dem. Garcia ist zwar eine brave Sängerin, aber ihre Stimme ist Alt, nicht Sopran, der daher noch fehlt. Auf den Vater, der sehr oft an Heiserkeit leidet, ist desshalb wenig zu rechnen; die besten Jahre sind überdiess bey ihm vorüber. Madame Garcia gab vor einigen Jahren in Paris zweyte Rollen, versuchte es dann in London, machte aber kein Glück. Der Sohn ist noch gar nicht öffentlich aufgetreten. Aber unsere transatlantischen Brüder haben in dieser Gattung musikalischer Darstellungen noch wenig Erfahrung und mögen daher noch leicht zu befriedigen seyn. Die Gehalte, welche den genannten Künstlern verwilligt worden sind, wie man sagt, übersteigen allen Glauben. Bisher liess sich England für die thörichte Verschwendung, mit welcher es fremde Sänger bezahlte, von dem übrigen Europa auslachen. Wenn es aber mit jenen Contracten seine Richtigkeit haben sollte, so möchte Amerika an die Reihe kommen."

Der engere Kreis. Ein Beytrag zur Aesthetik, auch der musikalischen.

Viele musikalische Unterhaltungen sind schon an dem aristokratischen Princip, an den Virtuosen gestorben. Man unterscheide Concert und Musik-Kränzchen. Das Concert gebe die grössten Instrumental-Sachen, Oratorien und Opern-Stücke zu besserer Würdigung von ihrer rein-musikalischen Seite, weil keine Handlung den Eindruck fortreisst und in's Ganze verschlingt. Jede Virtuosität mag den Isolir-Schemel betreten und Kunst-Electricität ausströmen; das Publicum sey ruhig horchend, geniessend, bewundernd seine hochbegabten Meis..

Aber wenn die Liebhaber-Talente einer Stadt sich zusammenthun, so entferne man die Virtuosen, überhaupt alle Fachkünstler. Die Erwartungen stellen sich dann anders, alle Forderungen werden herabgestimmt. Was die Zuhörer an der Kunst verlieren, das gewinnen sie an näherer Theilnahme, an Selbstthätigkeit. Verwandte und Bekannte zeigen, was ihnen Gott verliehen, was sie gelernt; und schon im Räumlichen muss alles ostensible Standbilder-Wesen vermieden werden, und das Ganze den Anstrich der gesellig-künstlerischen Unterhaltung bewahren.

Fast jeder Virtuos ist ein Usurpator, der alles Dankbare an sich reisst, und dem auch wohldienende Musik-Directoren das Beste zuschieben. Der Wetteifernde wird entfernt, der Anstrebende zurückgedrängt; noch eher lässt man hier und da einen Anmaasslichen sich prostituiren, weil diess den Glanz des Matadors erhöht, wie schöne Frauen gern mit hässlichen gehen, als erhöhenden Folien.

Kaum braucht bemerkt zu werden, dass im Kränzchen die Liebhaber alle unter einander gleich seyn und die Fähigkeit allein den Unterschied begründen soll, warum man den Einen lieber und öfter zu hören wünscht, als den Andern. Ha.. das Protections-Frau Basen- und Kabalen-Wesen auch in einen solchen Musikverein den Weg gefunden, dann verdient das Institut daran zu sterben. Es muss Jedem vergönnt seyn, das einzustudiren, was ihn anspricht, das zu geben, was er ansprechend darstellen zu können meynt. Selbst-Ueberschätzung, Arroganz, Fürbitte der Verwandten wird freylich dem Musikleiter manchmal zu schaffen machen; aber er soll nur unparteyisch seyn, dann wird er immer ein deutsches Wort sprechen können. Und am Ende lässt er ein Vordringliches sich ein Paarmal bloss stellen; das Publicum wird bald Zeichen, dass es negativ elektrisirt worden, von sich geben, und das kurirt am schnellsten. Denn so eingenommen ein Selbstisches für seine Leistung ist, so empfindlich ist es doch für Beyfall oder Missfallen. Damit aber diese als wirklicher Maasstab des gefälligen oder missfälligen Eindrucks gelten können, müsste freylich das abgeschmackte conventionelle Immerklatschen durch gemeinschaftliches Einverstehen abgethan werden. Man mache bekannt, dass Schweigen noch kein Zeichen des Missfallens seyn soll, dass die Musikfreunde das sich mehr Auszeichnende lauter anerkennen wollen. Auch das Schweigen hat seine Stufen.

Beym freygegebenen Zutritt zur Production wird man ein merkliches und schnelles Wachsthum der Talente wahrnehmen, wogegen ohne die Hoffnung zur öffentlichen Darstellung die Lust zu guten Kunstleistungen ermattet. Das Kunstlicht will nun einmal nicht unter den Scheffel gestellt seyn, es will leuchten vor den Leuten. Das ist nicht Egoismus, Ostentation; nein! Der Liebhaber strengt seine volle Kraft, innerliche und äussere, nur dann an, wenn sie im Vordergrunde des Lebens sich bewähren soll. Er will sich selbst im offnen Raume hören, will sein eigenes Echo in dem Sinn und Gemüth der Hörer vernehmen. Mit dieser Erwartung wächst Neigung und Wetteifer, und die Möglichkeit des Missfallens stachelt zu vermehrter Uebung.

Damit aber alle Talente vielseitig sich geltend machen und der Zuhörer die Lust des Vergleichens geniessen möge, so sollten beliebte Musikstücke im Verfolg von verschiedenen Individuen vorgetragen werden.

Die Dauer solcher musikalischen Unterhaltungen wäre auf eine kürzere Zeit, als die der gewöhnlichen Concerte, etwa auf anderthalb, höchstens zwey Stunden zu beschränken. Nichts ist widerlicher, als wenn man sich vom Schönen, von der labenden Unterhaltung übersättigt hinwegsehnt. Die zu lange Dauer der Opern und Concerte ist eine Hauptursache der Ausartung der Musik, denn sie macht Gaucklerstücke nöthig, und wer lange reizen will, muss überreizen. Sie ist auch eine Hauptquelle der vielen negativen Urtheile, durch die sich das Publicum für die erlittene Kunst-Pein schadlos hält und durch welche Compositeurs und Directionen nur noch mehr irre geführt werden. Wenn Seiltänzer und englische Reiter ermüdend lange spielen, so geschieht es vielleicht, um lange sammeln zu können, diess geht aber bey der Beyfalls-Ernte nicht an; diese wird um so spärlicher, je länger sie dauert.

Musikalische Unterhaltungen öffentlicher Art sind in jeder Stadt nothwendig, damit ihre musikalischen Talente und selbst die der Umgegend sich ihrer selbst recht bewusst werden, und aufgemuntert in einen schönen Wirkungskreis hineinwachsen. Wenn dem so ist, so könnte das ganze Publikum zuweilen zu einem mitsingenden gemacht werden. Eine Gesellschaft junger Männer pflegte, bevor zwey- drey- und vierstimmige Gesänge von den Sängern unter ihnen vorgetragen wurden, das Zimmer mit einem vollstimmigen Chor „auszuräuchern" — wie sie es nannten. Ein solches einweihendes Singen könnte dazu führen, dass nach und nach vielstimmiger harmonischer Gesang weiter verbreitet würde.

Recension.

Schottische Lieder mit englischem und deutschem Texte, für eine Singstimme und kleines Chor mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell obligat, comp. von Ludwig van Beethoven. Op. 108. 1ster Heft, 2 Thlr., 2ter, 1 Thlr. 20 Gr., 3ter, 2 Thlr. 8 Gr. Berlin, bey Schlesinger.

Es wäre nöthig gewesen, dass Hr. v. B. oder der Verleger dieser Sammlung einige Nachricht über ihre Entstehung vorgesetzt hätte; denn so weiss man nicht einmal gewiss, ob das „Schottische" bloss auf die Gedichte geht — wie Jedermann es meynt, wenn er ankündigt: deutsche Lieder, italienische Canzonetten u. dgl. — und das „Componirt," wie das Wort sagt, auch von den Melodieen, oder bloss von der Begleitung und harmonischen Ausführung zu verstehen ist. Beyde Herren haben sich aber diese Bemühung nicht zumuthen wollen, und so muss sich Jeder die Sache denken, wie es ihm am wahrscheinlichsten ist. Uns ist am wahrscheinlichsten: es verhält sich mit diesen schottischen Liedern, wie mit denen, die ehemals von Jos. Haydn, englisch, in London, in zwey starken Foliobänden, englisch und deutsch, nach einer kleinen Auswahl, in zwey Heftchen, in Leipzig herausgegeben worden sind. Der englische Verleger hatte nämlich die Gedichte und die Melodieen, wie sie im Munde des Volkes sind, aufzeichnen lassen und Haydn übergeben, dass er sie, so viel möglich, ohne Abänderung, mit unserer jetzigen Harmonie in Verbindung brächte und dieser gemäss eine obligate Begleitung ausarbeitete. (Es geschah in Haydn's letzten Jahren, und Neukomm, der damals bey ihm lebte, soll die meisten also ausgearbeitet haben.) Irren wir, und ist das „Componirt" wirklich wie das Wort lautet zu nehmen: so ist unser Irthum nicht unsere Schuld, und Hr. v. B. wird ihn uns hoffentlich um so weniger übelnehmen, da er für ihn ein Lob einschliesst; denn

Charaktere jezt auftreten *). Unter den beyden Hauptfiguren, *D. Giovanni* und *Leporello*, ist besonders der leztere so einzig, und verbreitet über das Ganze eine so ächt komische Laune, dafs man, (wenn sonst Orchester und Schauspieler ihre Schuldigkeit thun) schwerlich müde werden kann, sich an der öftern Betrachtung dieses Ideals zu laben. — Wahrlich, diese Oper wird noch am Ende dieses Jahrhunderts, bey allen Veränderungen des Geschmacks, für ein Meisterstück gelten, und mit einem — nun zu erwartenden — bessern Text dann noch eben so gern gesehen werden, wie die Kenner der alt-römischen Dichtkunst ihren Horaz mit immer neuem Vergnügen lesen. — — Bedarf es nun noch der Antwort auf jene Frage: ob die gute Musik den elenden Text entschuldige? — Wisset eure Charaktere so treu, so kraftvoll, so vollendet, so *idealisch* darzustellen, wie Mozart in seinem *D. Giovanni!* dann, und *nur dann* kann man euch eure Geschmacklosigkeit (oder durfte man nicht von einigen sagen: euren hohnenden Muthwillen? —) bey der Wahl eurer schalen Sujets, — wenn diese euch frey stand — zu Gute halten. — Da man nun die eigentliche Stufe, auf welcher ein Künstler steht, besonders aus seinen *freyen* und *con amore* gearbeiteten Werken erkennen kann, so dient auch schon *D. Giovanni* zum Maafsstabe der Grofse Mozarts. Er war, um es kurz zu sagen, einer der gröfsten *poetischen* (oder *musikalisch-poetisirenden*) Tonkünstler, den Deutschland im vorigen Jahrhundert sah. Wie das zu verstehen sey, wird jeder wissen, der sich erinnert, was in diesem Aufsatze von C. P. E. Bach gesagt ist. Ja, ich wage es zu behaupten, dafs unter *unsern berühmten* Komponisten des vorigen Jahrhunderts nur von den drey Mannern E. Bach, Mozart und J. Haydn jene Eigenschaft in einem *eminenten* Grade prädizirt werden kann. Aber Mozart umfafste mehr Fächer als Bach. Dieser poetisirte für das Klavier, für die reine Musik. Mozart that es auch, aber vielleicht noch vorzüglicher in der angewandten Tonkunst. Bach *neigte* sich mehr zu dem französischen, Mozart mehr zu dem italienischen Genius der Musik. Bach verfohr, wenn er seine Ideen erst an Worte heften sollte: Mozarts üppige Phantasie bedurfte vielmehr dieser Fessel, um sich in einem klaren und schoneren alles ergreifenden Lichte darzustellen **). Hieraus

*) Daher ist auch selbst der abscheuliche deutsche Text, womit man bisher zur Schande der Theaterdirektionen fast überall (so viel ich weis) dieses treffliche Werk verunstaltet, nicht im Stande gewesen, das Wohlgefallen an dieser Oper zu hemmen, sobald nur die Exekution erträglich fein und präcis war. — d. Verf.

**) Vergleichungen berühmter Manner unter einander haben manchen Nutzen, wäre es auch nur den, dafs die Verehrung des zuletzt lebenden dadurch vergröfsert wird, weil die Menschen gewohnt sind, das Alte und Entfernte mehr als das Neue und Gegenwärtige zu bewundern, wenn sie auch das Letztere mehr lieben sollten. — Man hat schon in diesen Blättern (von einer andern Hand) eine treffende Parallele zwischen Raphael und Mozart gelesen. — Es sey mir erlaubt, hier noch einen andern berühmten Mann der Vorzeit anzuführen, zwischen dessen *Geist* als Künstler und dem unsers Mozart ich manche Aehnlichkeiten wahrzunehmen glaube, nämlich — Shakespear. Tiefe, kühne, glückliche Griffe in's menschliche Herz und lebhafte Darstellung der Affekte sind beyden gemein. Eben so der *Hang* und das Talent zum *Grotesken*, sowohl im Tragischen als im Komischen. Beyde trift der Vorwurf einer gewissen Gleichgültigkeit gegen alle Kunstregeln — z. B. bey Shakespear gegen die poetische Einheit, bey M. gegen den reinen Satz. Beyde hatten vieles ästhetisches *Gefühl* ohne ganz geläuterten *Geschmack*, aus Mangel an wissenschaftlicher Bildung. Daher die öftere Verletzung des Schicklichen, — bey Sh. durch Anachronismen und Greuelscenen, — bey M. durch zu häufigen Kontrast des Komischen mit dem Tragischen und durch bizarre Tongänge. (Indessen war hieran ihr Publikum auch nicht wenig Schuld!) Dagegen umfafst Sh. wieder die Stimme der Kritik durch frappante Situationen, M. durch frappante Modulation etc u. s. w. — Eine ausführliche Parallele zwischen ganzen Werken beyder Kunstler, z. B. *D. Giovanni* mit *Lear* oder *Hamlet*, *Othello* u. dgl. und zwischen einzelnen Charakteren, als *Falstaff* und *Leporello* (den *musikalischen*.) könnte vielleicht für die Aesthetik nicht ohne Nutzen seyn.

d. Verf.

hat er diese Melodieen bloss in schottischer Weise selbst erfunden, so ist ihm diess zur Bewunderung und zu vollkommener Täuschung gelungen.

Der erste Heft enthält acht, der zweyte auch acht, der dritte neun Lieder. Sie einzeln durchzugehen, fehlt es bey dieser beträchtlichen Anzahl an Raum, und wir müssen uns mit einer allgemeinen Anzeige begnügen. Was die Melodieen anlangt, so sind sie, obgleich, wie die ächten Volkslieder jeder Nation, die deren hat, einander verwandt, doch eine wahre Fundgrube — nicht etwa nur für Componisten von Variationen, Potpourris u. dgl., sondern für Alle, die aus jedem, worin Sinn ist, den Sinn herauszuhören im Stande sind, mag er auch in Wendungen ausgesprochen seyn, die von denen, welche unter uns jetzt gangbar sind, noch so sehr abweichen. Letztes ist jedoch bey mehren nicht so sehr der Fall, dass dazu ungewöhnlich vielseitiger Geschmack nöthig wäre. Die Begleitung, oder, wie man hier vielmehr sagen muss, die harmonische Ausführung ist, wie alles, was dieser Meister schreibt, voll von Beweisen seines ganz eigenen, tiefsinnigen, tiefempfindenden, in der Art sich zu äussern am liebsten nach dem Sonderbaren greifenden Wesens. Oft wahrhaft bewundernswerth ist besonders, was er in den Vor- oder Nachspielen aus irgend Etwas, das die Melodie bot, aufzubauen gewusst hat, um den Sänger oder Zuhörer der Form und dem Ausdrucke nach in die Sache selbst zu versetzen oder ihn fester dabey zu halten. In dieser Hinsicht hat B. weit mehr gethan als Haydn; wie auch überhaupt seine Behandlungsart weit eigenthümlicher, ausgeführter, charaktervoller und mithin auch weit anziehender ist. Von den Gedichten ist zu sagen, was von den Melodieen gesagt worden ist. Die deutsche Uebersetzung ist mit Geschicklichkeit und Fleiss gemacht, ohne dass sie auf wörtliche Treue ausginge. Schade ist's aber, dass man zuweilen auf Stellen stösst, aus denen man schliessen möchte, der Uebersetzer habe nur den Originaltext, nicht die Musik vor sich gehabt, oder er sey kein Musiker, wenigstens kein Sänger. Gleich der Anfang des ersten (trefflichen) Liedes ist eine solche Stelle, wie Jeder sieht, der sich auf die Accente in der Musik versteht:

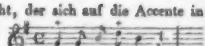

Es schalle die Musik

was übrigens auch einen andern Nebenbegriff giebt, als das einfache: O let me Musik hear. Das Äussere des Werkes ist nicht ausgezeichnet. Unten steht noch auf dem Titel: Diese Lieder können auch für eine Singstimme mit Pianoforte „allein executirt werden." Sie können: nun ja! —

Kurze Anzeige.

Ueber den Sternen, von Agnes Franz, und Unter den Sternen, von Carl Andreas, zwey Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von Friedr. Wilh. Berner. Breslau, bey Förster. (Pr. 8 Gr.)

Die Gedichte bilden Seitenstücke; und so sind sie auch vom Componisten behandelt: in der Form gleich, in Benutzung derselben für den Ausdruck verschieden. Die letzte Strophe beyder hat einige wohlbedachte Abänderungen. Gesang und Begleitung sind einfach und dem Texte sehr angemessen: die letzte aber ist durch ungewöhnliche Harmonie und Modulation bedeutender und für den Ausdruck eingreifender gemacht worden. (Bloss die Wendung, S. 1, Syst. 3, und wo sie dann wiederkehrt nach B dur, scheint uns für diese Schreibart zu fremdartig. Die Auflösung nach Fis moll, die darauf folgt, obgleich auch sie schnell und fremdartig ist, erscheint doch nicht so, weil sie so mild und in gehaltenen Accorden geführt wird. So ist sie vielmehr von wahrhaft schöner Wirkung). Wir können diese Lieder Allen, welche die jetzige deutsche Weise in dieser Gattung lieben und für den rechten Ausdruck singend und spielend zu handhaben wissen, bestens empfehlen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. die Inhaltsanzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit Benedetto Marcello's Bildniss.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Canon *aus dem Oratorium:* Belsazar.

gedichtet von Dr B. Wolff, in Musik gesetzt von J.H Chasing.

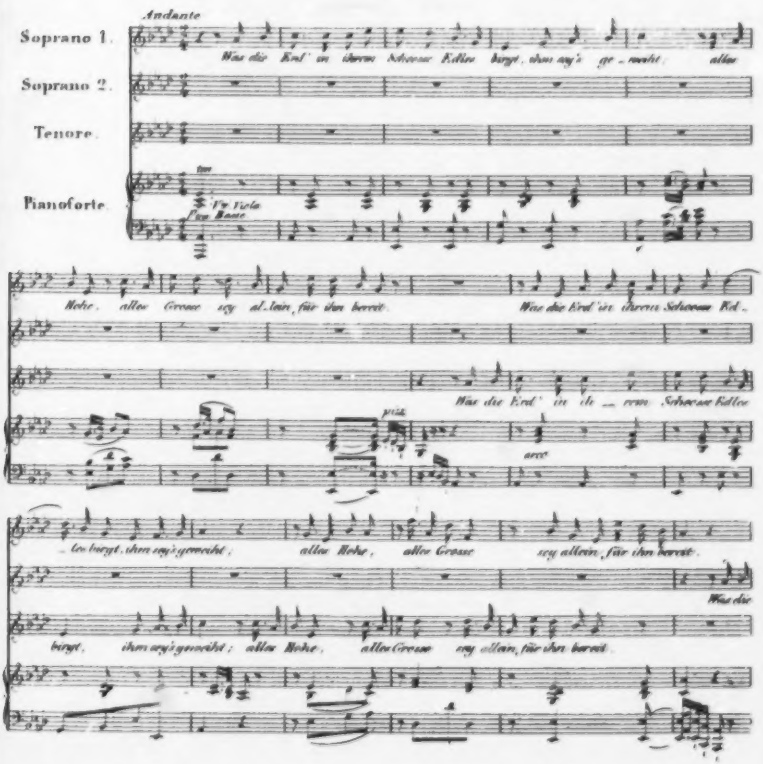

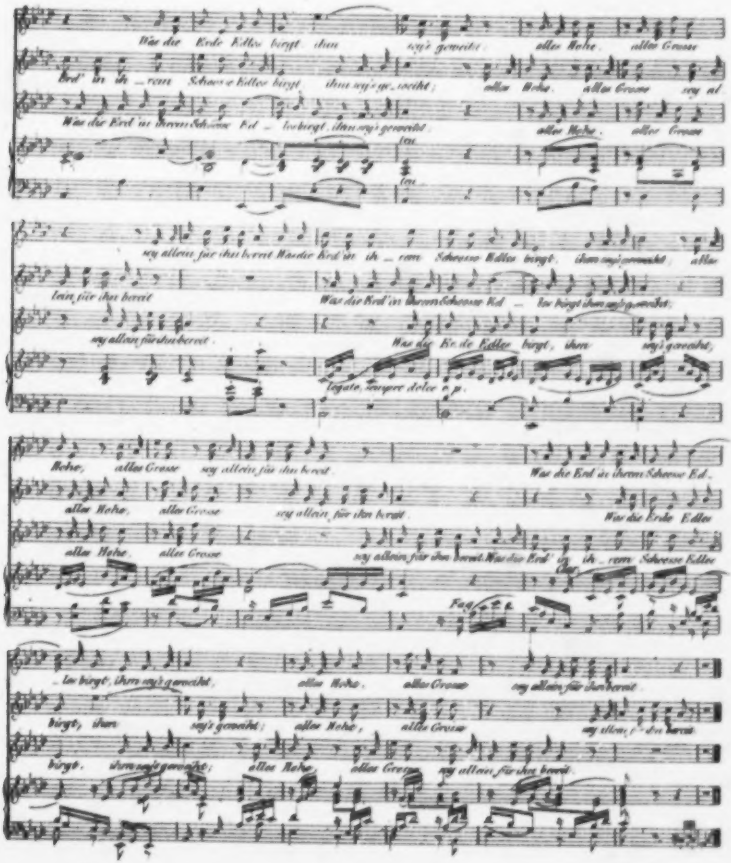
Was die Erde Edles birgt ihm sey's geweiht; aller Hehe, aller Grosse
sey allein für ihn bereit Was die Erd' in ihrem Schosse Edles birgt ihm sey's geweiht
Was die Erd' in ihrem Schosse Edles birgt, ihm sey's geweiht
sey allein für ihn bereit Was die Erd' in ihrem Schosse Edles birgt ihm sey's geweiht
sey allein für ihn bereit
Was die Erde Edles birgt, ihm sey's geweiht
Tagate, tergore dolce e p.
Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit
allen Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit
allen Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit Was die Erd' in ihrem Schosse Edles
Fag
birgt, ihm sey's geweiht, aller Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit
birgt, ihm sey's geweiht; aller Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit
birgt, ihm sey's geweiht; aller Hehe, aller Grosse sey allein für ihn bereit

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

ACHTUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

MUZIO CLEMENTI.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1826.

Universität
Bern

INHALT

des

achten und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1826.

I. Theoretische Aufsätze.

D. E. F. F. Chladni über vortheilhafte Einrichtung eines Locals für gute Wirkung des Schalles, Seite 566.

— über das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern, 645, 661, 677.

— späterer Nachtrag zu diesem Aufsatze, 761.

— Nachricht von einer neuen Art von Blasinstrument, nebst einigen Bemerkungen, 40.

— Nachrichten von einigen theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente, 693.

— Nachrichten von neueren Untersuchungen der Stimm- und Singwerkzeuge, 299.

Fink, G. W. über die Frage: Ist es wahr, dass unsere Musik so weit herunter ist, dass sie mit der alten und ältesten keine Vergleichung mehr aushält? 49.

— Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst und Anderer? 153.

Fragen an die, welche zu antworten wissen, 797.

A. F. H. Einige Bemerkungen über Versetzungen der Accorde, 73.

Kunst und Kritik, 169.

Noch Etwas über das Mozart'sche Requiem, 729.

D. Tellkampf: über die rationale Begründung der Tonleiter (in Beziehung auf Stöpels neues System der Harmonielehre), 401.

Wagner, J. J., über das Verhältniss der Declamation zur Musik, 597.

Walther, D. J. A. Auszug aus seiner Schrift: Die Elemente der Tonkunst als Wissenschaft etc. 745.

— Erläuterungen einiger der verwickeltesten Ausweichungen nach dem Dominanten-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst von ihm aufgestellt und entwickelt, nebst einem Blick in das Verhältniss der Musik zur Psyche, 777.

Weber, Ernst Heinr. und Wilh. Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen, nebst Erörterungen der Verschiedenheit des Zustandes, in dem sich schallleitende, das Selbsttönen erregende, selbsttönende und resonirende Körper befinden, S. 185, 205, 221.

Woldemar, Ernst, über den Beruf der Kritik im Gebiete der Tonkunst, 273.

II. Gedichte.

Schreiber, Chr. Der Muse Gruss, 1.

III. Nekrolog.

Bassi, Nic., Buffo, gestorben zu Vienna, 40.

Danzi, Franz, in Carlsruhe (399) 581.

Erard, Instrumentmacher zu Paris, 875.

Fasca, Friedr. Ernst, in Carlsruhe (399) 545 (vgl. 644).

Haase, Mus. zu Dresden, 704.

Moralt, Joh. Baptist, in München, 42.

von Nissen, Staatsrath, Gemahl der Wittwe Mozarts, zu Salzburg, 288.

Paulsen, Violoncellist in Petersburg, 655.

Rumling, Sigism. Freiherr von, in München, 10.

Weber, Carl Maria von, 432.

Winter, Peter von, in München, 353, 369, 465.

Worlischeck, Joh. Hugo, Hoforganist zu Wien, 71.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Angelica Catalani-Valabregue, eine biographische Skizze vom Freiherrn E—d von W—a, 153.

Lohmeyer, J. P., Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik, Seite 449.
Sellner, Jos., theoretisch-praktische Oboe-Schule, 1ster Theil, 417.
Stadler, Abbé, Vertheidigung der Echtheit des Mozart'schen Requiem, 105.
(Nachtrag hierzu, 733.)
Ueber Reinheit der Tonkunst, zweyte Auflage, 289.
E. G. Wehner, Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparates in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen. 2 Theile, 817.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Eybler, Jos., Requiem, Partitur, 305, 521.
Nachtrag zu dieser Recension, 337.

b) Oper.

von Weber, C. M., romantische Oper: Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs etc., 529.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

Beethoven, L. v., Terzetto: Tremate, empi, tremate! per il Soprano, Tenore e Basso, con accomp. dell' Orchestra. Op. 116.
medes. c. acc. di Cembalo, 494.
Berger, Ludw., Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur. Op. 20. S. 738.
Breidenstein, Karl, Motette über Novalis Lied: Wenn ich ihn nur habe. 18tes Werk, 851.
Fischer, M. G., VIII Chorale mit begleitenden Canons verschiedener Art, 743.
Kocher, Conrad, XII Lieder für Männerchöre, vierstimmig etc. S. 612.
Reichardt, C., Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 51. H. 2. S. 727.
Rink, J. H., Sechs Chorale, mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen. Op. 77. S. 580.
Sammlung von Schweizer Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz etc. 4te Ausgabe, S. 257.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Anthes, J. A., Sechs Lieder mit Klavierbegleitung. Op. 6. S. 521.
Aprile, D. G., Esercizes pour la Vocalisation a l'usage du Conservatoire de Naples, avec acc. de Pianoforte, de l'Auteur, 257.
Baake, Friedr., Sechs Lieder von Friederike Susmann. 1ste Sammlung, 563.

Czapek, L. E., Heimath, Gedicht von Car. Heinz, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 20s Werk, Seite 795.
Drexel, XX Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Op. 32. S. 535.
Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland, für Eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 64. H. 1 und 2. S. 595.
Lenz, L., VI deutsche Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 1 Heft, 321.
Marschner, H., 6 Wanderlieder von W. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte. 35stes Werk, 481.
von Mosel, J. F., 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte. 3te Sammlung, 527.
Neukomm, Sigism., 6 Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 46stes Werk, 845.
Nicola, C., 3 Gesänge für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 848.
Rink, C. H., geistliche Lieder für Eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 81. S. 575.
von Schlözer, K., Acht Oden von Klopstock, mit Begleitung des Pianoforte. 9tes Werk, 219.
Schubert, Franz, Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 39stes Werk, 480.
Sutor, W., Die untergehende Sonne: „Scheidenden Blikkes leicht und hehr," mit Begleitung des Pianoforte, 413.
Veltheim, Charlotte, 6 Lieder aus Sintram und seine Gefährten, mit Begleitung des Pianoforte, 627.

B) Instrumental-Musik.

a) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl

Moscheles, Ign., Grosses Concert in Es für das Pianoforte. 56stes Werk, 226.

b) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Arnold, C., gr. Sextuor pour Pianoforte avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Op. 23. S. 415.
Boyneburgk, Fr. Baron de, Potpourri sur des Themes, tirés des Operas de Mozart, pour Pianoforte et Flûte. Oeuv. 19. S. 611.
Drexel, Fr., 6 Cotillons pour la Guitare, avec accomp. de Pianoforte ad libitum. Oeuv. 28. S. 512.
Enckhausen, Henr., 3 Sonatines pour Pianoforte et Violon. Oeuv. 2. N. 2. S. 707.
Hünten, Fr., Nocturne pour Piano et Flûte, 304.
Kuhlau, F., gr. Sonate brillante pour le Pianoforte et Flûte. Oeuv. 64. S. 272.
— gr. Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 69. S. 708.
Kulenkamp, G. C., Sonate pour le Pianoforte avec acc. de Violon ou Flûte obligée. Oeuv. 6. S. 658.
Mozart, gr. Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, arrangé d'après le Quatuor (N. 35.) par J. H. Clasing, 449.

Onslow, G., Duo pour Piano et Violon. Oeuv. 29. S. 525.

Speyer, Wilh., 2 Duetten für 2 Violinen. 18tes Werk. 519.

β) für Ein Instrument allein.

Arnold, C., gr. Sextuor, arrangé en Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. S. 415.

Banke, Ferd., gr. Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 6. S. 641.

Bärmann, H., Exercices amusants pour la Clarinette. Oeuv. 30. S. 528.

Baschny, Jos., Collection de Polonaises, Walses, Quadrilles et Mazures pour le Pianoforte, 863.

Bauer, N., VI Münchner Walzer für das Pianoforte, für das Jahr 1824. S. 16.

Berger, L., Sonate à 4 ms. pour le Pianoforte. Oeuv. 15. S. 510.

— 3 Marches militaires. Oeuv. 16. S. 596.

— dº dº pour le Pianoforte, 815.

Chrzastowski, Polonoise pour le Pianoforte, 848.

Czapek, L. E., Caprice dº dº Oeuv. 27. S. 675.

Czerny, Ch., 3me Rondeau brillant pour le Pianoforte à 4 mains, 544.

Diabelli, Ant., Sonatinen für das Pianoforte zu allen Dur- und Molltönen. 8tes Werk, 659.

Drevet, F., Recueil de pièces faciles et agreables dans les tons majeurs et mineurs les plus usités pour la Guitare. Oeuv. 31. S. 691.

Elliot, A., Introduction und Polonaise für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 1. S. 496.

Eule, C. D., Variations brillantes Oeuv. 8. } S. 400.
— 2de gr. Polonoise p. l. Pianof. Oeuv. 9. }

Fromelt, A., Potpourri nach Melodieen aus Otello von Rossini, arrangirt für das Pianoforte. 8te W. S. 320.

Greulich, C. W., gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 11. S. 471.

Haydn, J., 3 Quatuors, arrangés à 4 mains pour le Pianoforte, par J. P. Schmidt. N. 1. S. 861.

Herold, Ferd., Fantaisie brillante sur des motifs fav. Oeuv. 35. S. 584.

Horzalka, J. E., Valses pour le Pianoforte, 104.

— Adagio et Rondeau brillant pour Pianoforte. Oeuv. 8. S. 432.

Hünten, F. E., Variations pour la Guitare sur un thème de l'Opera: Der Freyschütz. Op. 7. S. 336.

Hütten, Fr., Variations brillantes pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 19. S. 464.

Hummel, J. N., Rondeau brillant pour Piano seul. Oeuv. 109. S. 660.

Keller, Joh. Mich., Sieben Variationen für's Pianoforte, über das Lied aus Preciosa: Einsam bin ich etc. S. 692.

Klose, C., 3 Marches pour le Pianoforte, 526.

Köhler, E., Introduction et Variations sur un Thème du Ballet Nina, pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 10. S. 644.

Kreutzer, Conr., Fantaisie sur un thème suisse pour le Pianoforte. Oeuv. 55. S. 463.

Kreutzer, Conr., Rondeau brillant à 4 ms. pour le Pianoforte. Oeuv. 68. S. 776.

— 3 Marches pour le Pianoforte à 4 mains, 760.

Mayer, Ch., God save the King, varié pour le Pianoforte, 867.

Mayseder, J., Andante et Rondeau brillant pour Pianoforte. Oeuv. 29. S. 184.

Molino, F., Le plaisir de tous les goûts, ou 30 Variat. sur l'air: Fleuve du Tage, p. Guitare. Op. 35. S. 580.

Moscheles, Ign., gr. Variations sur une Marche fav. p. le Pianoforte. Oeuv. 32. arrangée pour le Pianoforte à 4 mains, par F. Hockwitz, 564.

Müller, F., Etudes pour la Clarinette. Liv. 1. S. 255.

Onslow, Ge., Thème anglais, var. pour le Pianoforte. Oeuv. 28. S. 88.

Pleyel, Camille, Fantaisie sur les airs de l'Opera Zelmire de Rossini, pour le Pianoforte, 352.

o Pollini, Franc., Introduzione ed Allegro di bravura. Op. 45. S. 508.

Reissiger, C. G., gr. Rondeau brillant alla Polacca pour le Pianoforte. Oeuv. 36. S. 447.

Ries, F., 11me Fantaisie pour le Pianoforte comp. sur des themes fav. de l'Opéra Semiramis de Rossini. Oeuv. 124. S. 368.

— Souvent dans la nuit tranquille, Air var. sur une melodie nationale de Moore, p. Pianoforte à 4 ms. Oeuv. 126. S. 416.

Ruchgaber, J. & J. Baschny, Collection de 4 Polonaises, 10 Walses avec Trios, 1 Quadr., 2 Galops et Cotillons pour le Pianoforte, 760.

Schmid, Jos., kurze Uebungsstücke (mit beygefügtem Fingersatze) für das Pianoforte. 1. und 2. Lief. S. 724.

Schmitt, Aloys, Rhapsodieen in Uebungen für das Pianoforte. Op. 62. S. 867.

Schubert, Franç., première gr. Son. pour le Pianoforte. Oeuv. 42. S. 137.

Schwenke, Ch., 6 Divertim. pour le Pianoforte. Liv. 1 et 2. S. 849.

— Sonatine p. le Pianoforte à 4 mains, Oeuv. 11. S. 704.

Siegel, F. S., Variations sur une Cavatine de l'Opera Tancredi, pour le Pianoforte. Oeuv. 34. S. 632.

Sörgel, J. W., Six Polonoises d'après des Airs favoris pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 32. S. 816.

Souvenirs agreables des Operas favoris en forme de Divertissements pour le Pianoforte. N. 1 — 6. S. 628.

Spith, André, Introduction et Variations sur un thème original pour le Pianoforte. Oeuv. 102. S. 775, 864.

Stegmayer, Ferd., Introduction presque Caprice et Polonaise pour le Fortepiano. Oeuv. 7. S. 168.

Worlischek, Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 20. S. 904.

Würfel, W., gr. Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 20. S. 832.

— dº dº dº Oeuv. 30. S. 796.

γ) für die Orgel.

Schneider, Joh., Fantasie und Fuge für die Orgel. 18tes Werk, 121.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Berlin, Seite 28, 101, 200, 262, 318, 390, 473, 608. 685, 740, 840.
Braunschweig, 202, 644, 723.
Bremen, 427, 756.
Cassel, 808.
Darmstadt, 774, 793.
Dresden, 244, 477, 704.
Düsseldorf, 440.
Elbing, 407.
Frankfurth am Main, 95, 340, 855.
Genf, 89.
Genua, 176.
Göttingen, 409.
Halberstadt, 655.
Hamburg, 261.
Italien, 331, 379, 485, 634 (S. auch Mailand.
Karlsruhe, 699, 721.
Königsberg, 129, 240, 387.
Leipzig, 162, 849.
London, 436.
Magdeburg, 281, 260.
Mailand, 33, 60, 331, 379, 485. (S. auch Italien.)
Modena, 28.
Moskau, 127.
München, 7, 20, 489, 853.
Nürnberg, 266, 593.
Paris, 81, 340, 571, 785. 809.
St. Petersburg, 655.
Prag, 266, 274.
Riga, 805.
Salzburg, 288.
Schweden, 768.
Strassburg, 686.
Stuttgart, 143, 283, 366, 727.
Warschau, 812.
Weimar, 442.
Wien, 62, 78, 118, 126, 213, 248, 303, 309, 358, 425, 433, 497, 513, 555, 602, 621, 629, 669. 733, 826.

VI. Miscellen.

Almanach de spectacles de Paris, des départemens et de l'étranger pour l'année 1826. S. 340.

Andeutungen, Seite 133, 150, 178, 549, 598.
Anekdoten, 87.
F. L. B., Mancherley in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst, 46, 385, 410, 479, 493, 513, 593, 640. 656, 673, 689, 721, 788, 830, 844, 859.
— Aus der Brieftasche eines Kunstfreundes, 613.
Berichtigungen, 48, 182, 448, 644, 728, 832.
Chladni, D. E. F. F., Bemerkungen über der Gebrüder Weber Wellenlehre, 17.
Dreijährige Erfahrungen eines Musikers, 709.
Einige Worte über den Gebrauch in England, nach einer musikalischen Vorschrift zu lüuten, 269.
Königl. Hannöversche Hofkapelle, 842.
Etwas über Joseph Haydn, 696.
Grossherzogl. Hessische Hofkapelle, 798.
Mancherley in Beziehung auf Musik, v. F. L. B.
Kurze Uebersicht des Musikzustandes in Modena, 28.
Anzeige der in München vom Anfange dieses Jahres bis Ende Juny gegebenen Opern, 489.
Niederrheinisches Musikfest (zu Düsseldorf), 440.
Ueber den Zustand der Musik in Schweden, 768.
Grossherzogl. Hofkapelle zu Weimar, 446.
Wien's musikalische Kunstschätze. In Briefen eines Reisenden, 497, 513, 629.

VII. Beylagen.

I. Fuge von Joh. Seb. Bach.
II. und III. Erläuternde Figuren zu Gebrüder Webers allgemein fasslicher Darstellung etc. (zu S. 185 fgg.)
IV. Abbildung einiger türkischen Instrumente aus der Vorzeit (zu S. 633 fgg.)
V. J. H. Clasing Lob des Höchsten (s. S. 708.)
VI. Chor der griechischen Frauen aus Rossini's Oper: Die Belagerung zu Corinth.
VII. a) Andante aus der Oper: Arion von O. Claudius. b) Die Einsiedler Hütte von C. L. Drobisch.

VIII. Intelligenzblätter.

18 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. **№. 1.**

Univers... Bibliothek

Der Muse Gruss.

Seit Jahrtausenden wohn' ich bey euch, ihr Kinder der Erde,
Und von Geschlecht zu Geschlecht schuf ich die Töne des Lieds,
Bald mit der Andacht Schwung die Tempel der Götter erfüllend,
Bald mit wechselndem Flug dienend dem Schmerz und der Lust.
Als ich dem Himmel entstieg, der Sterblichen Mühen zu lindern,
Wehten die Lüfte Gesang, rauschte melodisch der Bach;
Freudige Stimmen erwachten in staunenden Wäldern, und traulich
Um der Schlummernden Ohr schwebte der Nachtigall Lied.
Auf anmuthigen Hügeln lehrt' ich den Hirten die Flöte,
Und dem Wanderer flog leise mein Echo voran.
In dem Donner der Schlachten erklang begeisternd mein Rufen,
Und den geflügelten Tanz hob ich mit rhythmischem Takt.
Dichtern gab ich die Lyra, den Chor dem ernsten Tragöden,
Und es lauschten dem Hall Thäler und Hügel umher.
Selbst die Bewohner des Meers, die Ungeheuer der Tiefe,
Horchend dem fremden Getön, theilten die zitternde Flut.
Aber es schwanden die Götter, die Traumgebilde der Vorwelt,
Und ein hellerer Tag brach den Erwachteten an.
Nicht mehr gnügte dem Sinn, das Menschliche göttlich zu bilden,
Zu dem Göttlichen selbst schwang der Gedanke sich auf.
Und was Hohes und Tiefes die innere Stimme verkündet,
Was kein Auge gesehn, nimmer vernommen das Ohr,
Das in Wort und Gebild versuchten die Künstler zu fassen,
Und ein unendliches Reich that dem Gemüthe sich kund.
Jetzt auch wandelten sich die Weisen des alten Gesanges,
Und vor der höheren Welt trat die beschränkte zurück.
Hinfort dient' ich dem tiefern Gefühl in Schmerz und in Freude,
Und der Ahnung, die kühn sich in die Fernen verliert.

werden die Bizarrerien in vielen seiner Instrumentalwerke, welche ihm den Tadel mancher Grammatiker zugezogen, erklärbar, und eben so seine Ueberladungen im Akkompagnement, welche nur sehr wenige Orchester gehörig mildern und so ausführen können, dafs Mozarts Absichten dabey nicht in einem unverständlichen Gewirre verlohren gehen. Ueberlegt man dies alles, so möchte sich hieraus wohl folgender Schlufs ergeben: für die reine Musik war Mozart grofs, sehr grofs, doch nicht unübertrefflich; aber für die höheren Forderungen der Kunst (in ästhetischer Hinsicht) ist sein Verdienst in der angewandten Musik, d. h. besonders in der für das Theater, noch gröfser. Durch das letztere verdunkelt er fast alle, die vor und mit ihm waren, wenn er gleich nicht selten den Mangel der Feile bedauern läfst und sein Genius bey vielen seiner Werke nicht ganz sich selbst folgte, sondern den lokal- und temporären Umständen oder andern Zufälligkeiten mehr nachgab, als man wohl wünschen durfte. Aber durch die Vereinigung beyder Eigenschaften (als Instrument- und Theaterkomponist) steht er vielleicht lange so einzig da, dafs nur blode oder schielende Augen nicht mit der Bewunderung auf ihn blicken mögen, welche seine allgewaltige Kraft unserm Verstande und unserm Gefühle abnöthigt. O, gewifs, die Klagen um den Verlust dieses *göttlichen* Genies, das früh reifte, aber auch früh dahinsank, werden sich mehren, je schwächer die Hoffnung wird, ihn, ungeachtet der grofsen Menge neuerer Komponisten, *ganz* wieder ersetzt zu sehen. Doch, im Augenblicke seines Hinscheidens mufste ihn wohl über seine kurze Laufbahn der frohe Gedanke trösten, dafs der Künstler vor vielen andern Menschen *den* Vorzug hat, noch nach seinem Tode und oft mehr als bey seinem Leben zu nützen und geehrt zu werden. — Grofs und köstlich war denn auch Mozarts Vermächtnifs an die Kunst, und durch diese an die Menschheit. Es trägt seinen Namen sogar in das stolze Ausland. Möchte man auch dort sein Verdienst *nach Würden* fassen! möchte dieses nie, weder dort noch hier durch blinde, *eitle Nachahmungssucht* entheiligt werden! — — Leider hat aber die Erfahrung schon gezeigt, dafs der leztere Wunsch nur zu den frommen gehört. Fast in allen neuern deutschen Operetten, die nicht ganz im Ton des Kasperle abgefafst sind, (ja sehr oft auch in diesen) ist das Verlangen, Mozartisch zu setzen, hörbar. Schnelle heftige Ausweichungen, ungeheure Finales und der Gebrauch aller möglichen Instrumente zu obligater Begleitung — da hat man ein Stück *a la Mozart*. Man nimmt also den Schatten oder die Hülle für den Körper und ahndet wenig vom Geiste, der ihn beseelte. Nicht aus jedem Holze wird ein Merkur! und einem *Genie* nachzuahmen, fällt bey genauerer Untersuchung selten erträglich aus. Aber es war und ist eine Eigenthümlichkeit unsers Zeitalters, dafs man die Sucht nachzuahmen mit der Begierde, originell seyn oder scheinen zu wollen, so oft beysammen antrift. Auch hierzu den Schlüssel zu finden, möchte nicht schwer seyn. Jeder angehende Komponist fühlt, dafs die Legion von Musikstücken allerhand Art, womit wir gesegnet sind, es ihm schwer mache, sich auszuzeichnen. Es bleiben ihm dazu nur zwey Mittel, entweder etwas neues auffallendes an den Tag zu bringen oder — in die Fufstapfen eines berühmten — gerade zu der Zeit modischen Mannes zu treten. Das erstere glaubt er von seinen Ideen und mancher hofft wohl gar von seiner vermeynten Originalität einigen Schutz gegen Vorwürfe der Nachlässigkeit oder der Oberflächlichkeit seiner Kenntnisse. — Aber zugleich haben ihn die Werke jenes berühmten Mannes entweder selbst hingerissen oder doch belehrt, dafs das Publikum dessen Manier vorzüglich schätze. So ahmt er ihm nach, ohne es oft zu wollen, oder gar, ohne es zu wissen, und so ist auch nichts natürlicher, als dafs wir so viele unselbstständige, kraftlose, unvollendete Kompositionen zu hören bekommen, die sich — was sonderbar *scheint*, aber es nicht ist *) — mit der zunehmenden Schärfe der Kritik vermehren. — Hat man denn

*) Denn die Richter, deren Urtheile der moderne Komponist furchtet und achtet, sind gewöhnlich nicht das sehr kleine, strenge, lästige Häuflein der entschiedenen Kenner, sondern — das grofse Publikum. d. Verf.

Sehnsucht, heilige, du nach überschwenglicher Wonne,
Du bist's, die das Gemüth meiner Geweihten ergriff.
Was die Erde nicht giebt, den Einklang aller Gefühle,
Trost dem Verlangen und Ruh' in das zerrissene Herz,
Das erstrebte der Geist in meinen Tönen zu finden,
Und es fügten dem Drang willig die himmlischen sich.
In harmonischer Bildung verkettete sich das Getrennte,
Und das Räthsel des Kampf's löste zur Eintracht sich auf.
Selbst die flüchtige Lust gefiel sich in höherem Sehnen,
Und in der Hoffnung nur fand die Befriedigung Ruh.
Einfach, wie die Natur, erschien ich den früher'n Geschlechtern,
Jetzt umgab mich die Kunst mit idealischem Schmuck;
Stellte Regel und Maas den sonst entfesselten Tönen,
Wählte für jeglichen Stoff eigene Form und Gestalt.
Und selbstständig erhob ich mich nun zur Schöpfung des Schönen,
Herrschend führt' ich den Stab in dem Gebiete des Klangs.
Was mein Zauber berührte, das sprach in süsser Empfindung
Zu der Seele, die stets sich im Unendlichen sucht.
Meister der Töne! die ihr mit wunderbaren Akkorden
Jemals die Hörer entzückt, je die Gemüther bewegt,
Was ihr aus heiligem Quell urkräft'ger Begeisterung schöpftet,
Das lebt ewig im Reich schöner Empfindungen fort!
Sind auch Viele der Weisen verhallt, die einst ihr geschaffen,
Regte befruchtend ihr Hauch doch die Erinnerung an;
Und so ergoss anschwellend der Strom harmonischer Kräfte
Freyer und mächtiger stets sich in die Fluten der Zeit!
Meister der Töne! die ihr mit wunderbaren Akkorden
Jetzt noch die Hörer entzückt, jetzt noch die Herzen bewegt:
Folget den Spuren, die Kunst und Natur in freyer Entwicklung
Vorgezeichnet dem Trieb, der zu gefallen mir strebt.
Nur wovon ihr ergriffen seyd in innerster Seele,
Dem versuchet im Ton Ausdruck zu geben und Form.
Wollt ihr des Menschen Gemüth zu himmlischer Andacht erwecken,
Selbst in frommes Gefühl senke zuvor sich der Geist.
Wer Erhab'nes empfindet, vermag das Erhab'ne zu schildern,
Nimmer genügt der Natur, was sie nicht selber erzeugt.
Denn die Kunst ist nur Kunst, wenn aus dem Schooße der Mutter,
Aus dem lebendigen Quell heil'ger Natur sie entsprosst.

Wollt ihr dem Herzen erschliessen die Lust am irdischen Schönen,
Und an den flüchtigen Schall fesseln der Freude Genuss;
Wollt ihr enträthseln dem Sinn der Liebe süsses Geheimniss,
Was mit magischer Kraft zu dem Verwandten ihn zieht;
Wollt ihr erweitern die Brust, die ihre Wonnen und Schmerzen
Gern im Nachhall, im Bild zaubrischer Töne vernimmt:
Dann empfindet erst selbst den Zauber des Schönen im Leben,
Und es schwelge der Geist in Idealen der Lust.
Nicht mit Zahl und Begriff erschöpft der Künstler die Tiefen
Meiner Sprache, sie muss leben und weben in ihm.
Darum wird immer nur Das euch treffich gelingen, woran ihr
Mit Begeisterung geht, doch mit Erkenntniss des Stoffs.
Sey es ein Liedchen auch nur, ein zarter melodischer Ausdruck,
Kommt's nicht aus vollem Gemüth, spricht es zum Herzen auch nicht!
Und zum Herzen muss sprechen, was ihr in Akkorden verbindet,
Sey es ein Aufflug zu Gott, zu dem Unendlichen hin;
Sey es ein Ausdruck der Lust, des Kampf's und der Ruh' der Gefühle,
Oder ein kräftiger Ruf, welcher zu Thaten entflammt.
Aber vor Allem verschmähet nicht, der Ersten im hohen
Musenchore den Schmuck euerer Töne zu weih'n.
Zwar auch mir hat der Schöpfer des Alls die Würde verliehen,
Frey aus eigener Kraft Mutter des Schönen zu seyn,
Und das Unendliche dar zu stellen der Menschenempfindung;
Dennoch gebühret der Kranz Ihr, die mit Himmelsgewalt
Die Gefühle zugleich und den Gedanken erfasset,
Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Sterbliches schafft!
Ihr, der göttlichen Dichtkunst, folgt! wohin euch ihr Aufschwung
Leuchtet, zum Himmel, zur Erd', oder zum Orkus hinab!
Denn vereinigt mit ihr, der erhabenen Schwester, durchdring' ich
Alle Tiefen und Höhn' des unermesslichen Raums.
Alle Saiten berühr' ich des menschlichen Herzens, und alle
Pforten eröffnen sich uns, die der Gedanke nur fasst.
Also, ihr Meister, gedenkt des freundlichen Zurufs der Schwestern;
Und, ihr Sänger, o gebt auch im Gesange das Wort!
Dass nicht dunkel das Ohr nur leere Klänge vernehme,
Wo es dem Bilde lauscht, welches der Dichter erschuf.
Und, ihr Dichter, beschenkt uns hinfort nur mit köstlichen Gaben,
Die auch werth sind des Schmucks, welchen die Tonkunst verleiht!

Christian Schreiber.

Nachrichten.

München, im December, 1825. Kaum waren nach dem für Bayern so schmerzlichen Ereignisse des 15. Octobers die hiesigen Bühnen geschlossen (wie öffentliche Blätter schon früher gemeldet haben), als die Unternehmung am Isarthore ganz einging und auch die italienische Oper (am Ende desselben Monats) aufgelöst wurde. Die deutsche königl. Bühne, nunmehr die einzige unserer Stadt, eröffnete ihre Vorstellungen wieder am 1. December mit dem Rossinischen *Tancred*, nach der Bearbeitung und Umgestaltung, welche diese Oper während der kurzen, aber doch immer viel zu langen Intendantschaft des Hrn. Stich erfahren hatte. Das Publikum war erfreut, die herrlichen Töne der Mad. Vespermann nach so langer Entbehrung — sie war nämlich schon mehre Monate vor der eingetretenen Landtrauer auf Reisen gewesen — wieder zu hören, und zwar um so mehr, da diese Sängerin einen gewissen falschen Flitterstaat ihres Vortrages immer mehr ablegt und ihren Gesang auf einfache Schönheit zurückführt. Könnte man doch ein Gleiches von der Sängerin der Amenaide sagen! Aber die seltsame Stimme der Dem. Sigl schwärmte, ungeachtet vieler früheren Erinnerungen in öffentlichen Blättern, wieder so häufig in luftleeren Räumen umher, verlor sich in so viele Kräuseleien und geschmacklose Verzierungen, dass sie, obgleich oft bewundert, einer laut ausgesprochenen Rüge nicht entgehen konnte.

In der zweyten Oper, am 6ten, erschien Mad. Hölker, Gattin des bekannten hiesigen Schauspielers, als Emmeline. Es war ihr erster Versuch, dessen Aufnahme sie zu fernerem Studium ermuntern muss; denn ungeachtet eines gewissen Schwankens, das man bey ähnlichen Debuts gern übersieht, war der erhaltene Beyfall so ungewöhnlich, dass er gewiss ihre eigene Erwartung übertraf.

Ungewohnt der eingetretenen Musse wanderte Dem. Schechner, nach dem Beyspiel anderer hiesiger Bühnenkünstler, in das Ausland, um sich Ehre und anderen Gewinn, der ihr folgt, zu erwerben; sang in Stuttgart und Carlsruhe mit ausgezeichnetem Beyfall, und erschien hier wieder als Fidelio: eine schwierige Aufgabe, die sie mit ihrer klangreichen Stimme und ihrem richtigen Vortrage glücklich gelöst hat. Indess nehmen ihre Lobredner Vieles voraus, was erst die Zeit geben wird. Die Oper *Constantin* ist nach der ersten Darstellung nicht wieder auf die Bühne gekommen. *Leocadia* wurde wiederholt, sie scheint nicht, wie *Constantin*, ganz für die Bühne verloren. *Die Prinzessin von Provence* und *Otello* erhalten sich immer in Ansehn und Ehre, und werden zahlreich besucht. Aber Ritter *Sargines* erlitt am 8. Sept. eine totale Niederlage. Es ist in der That befremdend, wie Dem. Sigl diese Rolle — wenn sie anders ihre freye Wahl ist — übernehmen konnte. Dass in früherer Zeit Mad. Harlass sie gesungen, entschuldigt Dem. Sigl nicht, denn damals besass die deutsche Bühne nicht immer einen eigentlichen Tenor; dazu war die Silberstimme, der glänzende Vortrag, überhaupt die ganze Darstellung jener Sängerin so ausgezeichnet, dass man die Travestirung gern darüber vergass. Dem. Sigl hat lebhaft daran erinnert, so dass die Freunde ihres Gesanges selbst wünschen müssen, sie möge sich in Zukunft des Ritterwesens begeben und diese Rolle dem überlassen, dem sie gebührt, nämlich dem Hrn. Löhle, welcher ungeachtet häufiger Unpässlichkeiten doch recht wohl einen Ritter des Mittelalters darstellen kann. *Der Freyschütz* wurde recht gut gegeben. *Aline, Königin von Golconda*, hingegen befriedigte auf keine Weise. *Euryanthe* werden wir nächstens, und zwar in diesem Monate noch zweymal, sehen. Ihr werden, wie Ref. hört, die übrigen hier noch nicht bewunderten Meisterstücke deutscher Kunst, *Jessonda, Faust, Berggeist* und *Bergkönig* folgen. Spohr's Wünsche gehen in Erfüllung; sein patriotischer Aufruf wird auch hier beherzigt. Unsere Bühne ist nun selbstständig und unabhängig von fremdem Gesange geworden.

Nachschrift, den 27. Dec. *Die Feuernelle*, ein grosses Ballet von Hrn. Horschelt, fand bey ihrer zweymaligen Darstellung allgemeinen Beyfall. Die Musik dazu ist von zwey dem Ref. unbekannten Wiener Componisten.

Euryanthe erschien wirklich am 21ten das erste Mal, und schon am 23sten das zweyte Mal auf der Bühne, zum Entzücken der Zuhörer. Welche wunderbaren, sich unaufhörlich, man möchte sagen, oft mystisch durchkreuzenden Ton- und Harmonieenmassen! Welch ein Aufwand von Gedanken, welches Schwelgen der Kunst! Die Euryanthe selbst gab Dem. Sigl, welche ihre Partie, besonders eine Arie im dritten Akte, mit so viel Zartheit, Ausdruck und Empfindung und dabey mit so richtigem Spiele vortrug, dass sie Aller Erwartung übertraf. Mad. Vespermann, die Herren Mitter-

mair und Löhle sangen die übrigen Hauptpartieen. Die Oper war mit vielem Fleiss einstudirt und wurde mit grosser Genauigkeit ausgeführt.

Am 25sten veranstaltete die musikalische Akademie ein grosses Instrumental- und Vocalconcert, dessen Bestandtheile folgende waren: Erste Abtheilung: Ouverture zu *Zamori* von Vogler; Cavatina von Pacini (Hr. Löhle); Concert für die Clarinette von Iwan Müller (Hr. Faubel); Arie von Carafa mit obligater Violine (Dem. Sigl und Hr. Täglichsbeck), ein Kleinod, das bey jeder etwas bedeutenden Veranlassung zur Schau ausgestellt wird; Harfenconcert von Bochsa (Dem. Krinep.) Zweyte Abtheilung: Duo von Paisiello (Mad. Vespermann und Dem. Sigl); Potpourri für die Violine von Spohr (Hr. Molique); grosse Scene von Rossini (Mad. Vespermann); Ouverture zum *Freyschütz*, welche das Ganze schloss. So feyerte die Tonkunst nach langer Zeit wieder einen festlichen Tag, und die halsbrechende Singkunst, wie Hr. Stavers von Rom her sie nennt, einen neuen Triumph.

Der Tod des Kapellmeisters und Ritters des Civilverdienstordens Hrn. von Winter hat folgende Ernennungen veranlasst. In seine Stelle rückte Hr. Stunz, einst sein Schüler, dem sich nunmehr ein weites Feld öffnet, in seiner doppelten Eigenschaft, als Director der Kapelle und der Oper, es seinem berühmten Vorbilde gleich zu thun. Der 73jährige Greis Paul von Grua, der sich von seiner geliebten Kapelle nicht trennen kann, fährt dabey fort, seine Functionen zu verrichten. Hrn. Biangini in Paris genügt die Ehre, Königl. Baierischer Kapellmeister genannt zu werden; er hat, wie es scheint, auch diessmal keine Schritte gethan, um in Wirksamkeit zu treten. Der bekannte Hr. Fränzel, ehemaliger Orchesterdirector, ist, nach seinem Wunsche, zum Kapellmeister erhoben und es ist ihm ein besonderer Dienst angewiesen worden. Die erledigte Stelle eines Vice-Kapellmeisters, welche Hr. Stunz bis jetzt inne gehabt hatte, erhielt Hr. Aiblinger.

Hr. Aiblinger ist in Baiern geboren, ging früh nach Italien und wurde vor ungefähr sechs Jahren gleich nach seiner Rückkunft bey der hiesigen italienischen Oper als sogenannter Maestro angestellt, während welcher Zeit er durch viele Compositionen, die er für dieselbe zu liefern hatte, so wie durch andere Musikstücke, Arien für die Concerte, grössere und kleinere Cantaten, eine grosse deutsche Oper u. s. w. seine umfassenden Kenntnisse bewiesen und sich dadurch den Weg zu seiner gegenwärtigen Anstellung gebahnt hat.

Nekrolog.

Sigismund Freyherr von Rumling in München.

Sigismund Freyherr von Rumling stammte aus einer alten hessischen, auch in Elsass einst begüterten Familie ab, von welcher wir nichts weiter anzugeben wissen, als dass wahrscheinlich die zerstörende französische Revolution auch ihren Besitz verschlungen hat. Er kam vermuthlich zu Ende des fünften Decenniums im vergangenen Jahrhundert an den hiesigen Hof und ward Edelknabe, dann Kammerjunker (oder wie man diese damals nannte: Kammerpage) des hochverehrten Churfürsten Maximilian Joseph II, welcher während des tiefen Friedens, der Deutschland bis zu seinem Tode beglückte, sein Land mild und fromm beherrschte, und dessen Andenken noch jetzt gesegnet wird.

Der Zustand der hiesigen Musik war damals etwa folgender. Eine gut geordnete Kapelle mit ihrem Meister Bernasconi, der, wie seine zahlreichen Compositionen zeigen, seine Kraft ihr widmete — eine immer während des Karnevals eröffnete italienische Oper, gewöhnlich von einem fremden bewährten Meister componirt, und von berühmten Sängern, worunter zu ihrer Zeit selbst Farinelli und Guadagni glänzten, dargestellt, mit freyem Eintritt für Gebildete und Kunstfreunde, welche aus Klöstern, Stiftern und Landstädten herbeyströmten, um Gedanken für ihre Tonarbeiten des nächsten Jahres zu sammeln — häufige Hofakademieen, woraus die Virtuosität in Deutschland hervorgegangen — mit wenig Ausnahmen täglich Kammermusiken, worin der Churfürst, selbst erfahren im Spiele der Viola da gamba und geachteter Dilettant in der Tonsetzkunst *), seine Abendmusse zubrachte. Der deutschen Melpomene war noch kein Tempel angewiesen; der von Gottsched verbannte Hanswurst ergötzte hier noch lange, abwechselnd mit Passionsspielen, auf einer in dem Hinterhof eines Brauhauses angebrachten Bühne auf derbe Art sein Publicum, welchem auch höhere Stände sich anschlossen, wenn nicht etwa eine von dem Hofe berufene Gesellschaft französischer Schau-

*) Man sehe *Lipowski Baierisches Musiklexicon* p. 203.

spieler in einem Saale der Residenz oder auf dem ältern Operntheater ihre Zaire und ihren Tartüffe erscheinen liess. Auch der pantomimischen Ballets des damals berühmten Hrn. Costanz muss Erwähnung gethan werden, da in späterer Zeit häufig Andere als ihre Producte das gaben, was der brave Mann für sich ersonnen hatte. Dazu in den grösseren Tempeln der Stadt Musiken mancher Art, bey den Jesuiten mit allem Prunk der damals üblichen Instrumente, im hehren, imponirenden Tone der Trompete und Pauke; in mehr bescheidener, der innern Gemüths-Sammlung mehr entsprechender Weise bey den Augustinern — während der Fastenzeit Meditationen und Oratorien, darunter Metastasio's *Passione* von der Composition des ernsten Jomelli und des gefälligen Mislivizeck. Diess war in jenen Jahren der Zustand der hiesigen Tonkunst, diess waren die Institute derselben. An ihnen entwickelte sich die natürliche Anlage unseres Kammerpagen, durch sie stärkte sich sein Kunstsinn, und nach einer kurzen Anweisung in der Lehre des Generalbasses versuchte er sich in mancher Arbeit, schrieb Symphonieen für die Hofakademie, Ballets, Sonaten, Trio's; Kirchenmusik schrieb der bescheidene junge Tonsetzer nicht, in der Meynung, die er in späteren Zeiten nicht ohne Gründe, doch etwas schüchtern aussprach, dass es dazu einer höhern Weihe, eines von profaner Musik nicht angesteckten Sinnes, dass es der Wissenschaft und einer nicht oberflächlichen Kenntniss der Kirchensprache bedürfe, um sich mit gutem Gewissen an dieselbe zu wagen. Sein Streben ward auch allgemein anerkannt, Beyfall lohnte ihm, der freundliche Churfürst, erfreut, dass ein an seinem Hofe herangezogener Edelmann auf die gewöhnlichen Unterhaltungen verzichte und sich mit Edlerem beschäftige, ermunterte ihn und bezeigte ihm sein Wohlgefallen; man wünschte und suchte für ihn einen angemessenen Wirkungskreis. Aber die für ihn geeigneten Stellen waren mit noch lebensfrischen Männern besetzt und liessen keine nahe Erledigung erwarten. Bar. Rumling würde wahrscheinlich von seiner Kunstliebe nach und nach herabgekommen seyn und sich unter dem Alltäglichen verloren haben, hätte nicht sein Geschick auf andere Weise für ihn gesorgt.

Es war in dem Jahre 1775 oder 1776, als der regierende Herzog Carl von Zweybrücken sich auf einige Zeit an dem Münchner Hofe zum Besuche aufhielt, den jungen Tonsetzer kennen lernte und ihm eine Anstellung in seinen Diensten antrug. Ungern wollte er sich von der Huld seines fürstlichen Gönners trennen; doch da dieser wohl selbst wünschen musste, seinen Zögling zu Höherm, was er jetzt nicht verleihen konnte, fortschreiten zu sehen, und ihm die Aussicht zur Rückkehr bey günstiger Veranlassung liess, so nahm er die von dem Herzog ihm angebotene Anstellung an und folgte ihm nach seinem Hofe.

In jener Epoche, die man wohl das goldene Zeitalter der deutschen Fürsten-Freyheit nennen möchte, zählte man, besonders in den gesegneten Gegenden des Rheines, kaum einen Fürstenhof, der nicht seine eigene Kapelle unterhielt. Mainz, Trier, Bonn, das blühende Mannheim sind der deutschen Kunstgeschichte unvergesslich. Wie mancher ausgezeichnete Tonkünstler hat dort gelebt und gewirkt, und, als die Stunde der Zerstörung und Zerstreuung gekommen, durch seinen Ruf anderwärts ehrenvolle Aufnahme gefunden! Auch das kleinere Zweybrücken, wenn gleich ohne eigentliche Gesangkapelle, deren ihre Kirche nicht bedurfte, besass einen Verein geschichter Tonkünstler, ein treffliches Orchester und unter seinen Mitgliedern: Danner, Lachnith, Lenoble, Gahr, die drey Brüder Welsch, Schinon, Staberl, Heroult, Richard, Popp, welcher letztere noch jetzt als Musiklehrer der Königlichen Prinzessinnen allgemein geachtet unter uns lebt. Dort, unter und mit diesen Künstlern wirkte nun der neue von Eifer glühende Intendant, schrieb, ordnete und leitete, und wandte sich nun auch zur Gesangcomposition, um der auf dem Karlsberge unter Bouchers Direction bestehenden französischen Comödie, welche auch Ballette und die damals berühmten Operettchen von Monsigny, Desaides und Grétry aufführte, Compositionen zu liefern.

Seine Studien gelangen. Es zeichneten unter so manchen Arbeiten dieser Art vortheilhaft sich aus: *Pelidors* (aufgeführt auf dem Karlsberg 1785), mit Zueignung an seine durchlauchtigste Gönnerin, die Frau Herzogin von Zweybrücken, in deren Andenken er noch geehrt fortlebt; besonders aber *Romeo et Juliette*, mit welcher Arbeit er nach Paris ging, wo sie auch auf die Bühne gebracht wurde. Näheres kann jedoch aus Mangel an gleichzeitigen Nachrichten über diese Composition, welche der Sammler dieser Lebenszüge vor mehren Jahren durchgesehen, und worin er eine höchst

reine Behandlung der Worte, so wie manche schöne den Sinn derselben treffende Melodie entdeckt zu haben glaubte — für jetzt nicht angegeben werden. Auch wäre es wohl überflüssig, länger dabey zu verweilen, da seither Begriffe und Geschmack sehr geändert sind, und eine neue Tonwelt sich unserm Ohr geöffnet hat. Sie hat wie so vieles andere, was von ihm kam, zu ihrer Zeit gewirkt und bewiesen, dass er seiner Stelle vollkommen würdig gewesen sey.

Mit Ruhm kehrte er nun zu seinem Herzoge zurück, fuhr fort, der ihm anvertrauten Anstalt vorzustehen, schrieb noch Lieder, Symphonieen, Tänze, und organisirte die Musik der militärischen Corps, welche bald eine Pflanzschule für andere wurden. Viele seiner Arbeiten wurden gestochen, gingen aber wie so vieles andere von ihm unter; er selbst hatte das Meiste davon zerstört und wollte besonders in der letzten Zeit nicht, dass sein Name unter dem Tonsetzern genannt würde.

Indess war das Ungeheuer der Revolution in dem benachbarten Frankreich gross gezogen worden, es überschritt die Grenze, nur mit Mühe konnte der Herzog vor Gefangenschaft sich retten. Wenige der ihm Ergebenen folgten ihm. Wie in jenen unheilvollen Zeiten edle Fürsten oft herumirren, und die Entbehrungen mit ihrem wenigem Gefolge theilen mussten, ist Niemanden unbekannt. Herzog Maximilian Joseph übernahm den übrig gebliebenen Hofstaat seines verblichenen Bruders Carl 1795, er ward Churfürst, trat die Regierung Bayerns an 1799, seine Angehörigen folgten ihm dahin, unter ihnen B. Rumling. Der Hofstaat des Herzogs war an den Churfürsten gekommen, Graf Seeau, bisheriger Hofmusikintendant in München, war gestorben. B. Rumling wurde nach Recht und Herkommen sein Nachfolger; es wurde ihm eine angenehme Wohnung in dem herzoglichen Garten angewiesen, ein anständiger Gehalt zugesprochen, aber, zu seiner Bestürzung war die Führung des Kunst-Institutes selbst, die Leitung des Amtes, während seiner kurzen Abwesenheit schon an einen Andern übertragen worden. Einige Jahre später erhielt er eine Malthesercommende. Sie lag in einer angenehmen Gegend des Landes, und er war eben im Begriff, sich, um sein unthätig gewordenes Leben zu bergen, auf dieselbe zurückzuziehen, als das Ordensgut eingezogen und er mit den übrigen Ex-Rittern mit einer jährlichen Pension entschädigt wurde. So sah er sich nun auf sich selbst zurückgewiesen. Immer erschien er am Hofe, und das Zutrauen seines bald zum Könige erhobenen Herrn ward ihm nie entzogen; selten fehlte er in dem Theater und dem Concertsaale. Man hörte wohl manchmal treffende Urtheile von ihm, öfterin sie gingen oft wie er selbst, unbemerkt an uns vorüber. Man ist nicht geneigt, dem etwas zuzutrauen, welchem in der bürgerlichen Gesellschaft kein eigentlicher Wirkungskreis beschieden ist.

Endlich ward ihm jedoch, was er schon in früherer Zeit mit Rechte erwarten konnte. Der Titular-Intendant trat in die Stelle des wirklichen 1818, doch nur für die Leitung der königlichen Kapelle, indem die Verwaltung der Bühne schon mit Anfang der neuen Regierung (1799) von derselben geschieden und dem in der literarischen und dramatischen Welt rühmlichst bekannten Hrn. von Babo übertragen worden war. Aber die Jahre waren gekommen, und wer sich dem Greisenalter nähert, rüttelt wohl nicht gerne mehr an herkömmlichen Formen, ändert nicht gerne mehr an Gebräuchen, welche durch Gewohnheit sanctionirt sind, wären es auch Missbräuche, besonders wenn sie von Eigensinn und Einsprüchen mancherley Art festgehalten werden. Mit Thätigkeit, aber nicht selten auch mit störrigem Beharren auf seiner Meinung, und einredenden Vorstellungen nicht sehr hold, verwaltete er das ihm so spät zu Theil gewordene Amt, mit dem Glauben, immer nur Gutes zu wollen, immer nur das Rechte zu fördern. Die Abnahme der Kräfte trat ein und nach einem kurzen Krankenlager schied er von uns am 7. May des gegenwärtigen Jahres 1825, wahrscheinlich 78—79 Jahre alt, denn Ort und Tag der Geburt kann von Keinem der noch Lebenden richtig angegeben werden.

Er hatte sich selbst überlebt, und würde bald ganz vergessen seyn, hätte er nicht noch kurze Zeit vor seinem Tode durch eine Handlung voll Edelmuth und der reinsten Gesinnungen sein Andenken jedem Kunst- und Menschenfreunde achtungswerth erhalten.

Nicht unbekannt mit dem Treiben und Dichten der Menschen, ihrem, wie er es wohl selbst erfahren, rücksichtlosen Drängen nach Aemtern, und keineswegs trauend einem noch so holden Scheine der Gegenwart, dachte er, geleitet von einem wahren Kunstpatriotismus, daran, die Nachfolge in seinem Amte so zu sichern, dass sie erfreulich und förderlich für das

Institut, immer nur zu Größerem und Höherem hinführen könne. Im Vertrauen auf die Huld seines königlichen Gönners that er, bey vollster Gesundheit, ohne äussere Veranlassung, mit freyem Vorbedacht den seltenen Schritt und erbat sich zu seinem Nachfolger den Würdigsten, den Kenntnissreichsten, wie ihn die öffentliche Stimme selbst würde gewählt haben, und nicht bloss zum Adjunct, sondern so, dass auch er zum wirklichen Intendanten ernannt würde, und lebte und wirkte mit diesem gegen zwey Jahre fort in ungestörter Ruhe, und, so wenig er auch seinem Ansehen und seiner Erfahrung etwas wollte vergeben wissen, im schönsten Verein.

Johann Nepomuk Freyherr von Poissl hatte seine wissenschaftliche Laufbahn auf der Hochschule vollendet und sich in seine Heimath in den romantischen Gegenden der unteren Donau zurück begeben. In jener Zeit wurde zu Landshut viel Musik getrieben. Die Liebe zur Tonkunst war auch in ihm erwacht; erfahren im Gesange, widmete er seine ländliche Musse dem Studium der Composition und begab sich nach einer in der Einsamkeit gepflogenen Selbstübung 1806 nach der Hauptstadt, wo er gleichsam nur zum Versuch eine Operette: *Die Opernprobe* auf die Bühne brachte, welchem 1808 die ernste Oper *Antigono* folgte, durch die er seinen Beruf zur Kunst bewährte und sich viele Ehre erwarb. Im Jahr 1811 gab er *Ottaviano* in italienischer Sprache, worin Hr. Brizzi und Mad. Harlass sangen: ein Werk voll lieblicher origineller Melodieen, das uns mit Achtung für den denkenden, fühlenden Tonsetzer erfüllte und seinen Ruf begründete. Von nun an wurde er in München festgehalten, wozu ihn selbst höhere Veranlassung bestimmt hatte. Ganz der Tonkunst sich hingebend schrieb er für die hiesige Bühne 1812 eine in zehn neuen Musikstücken bestehende Bearbeitung der *Merope* von Nasolini, worin Dem. Häser ihren seelenvollen, zu bald vorübergegangenen Gesang anstimmte; 1813 die komische Oper *Ancassin und Nicolette*; 1814 die grosse Oper *Athalia*, in den folgenden drey Jahren das Singspiel *Dir und Mir, den Wettkampf in Olympia, Nittetis, Isispile*, beyde letztere für die grossherzogliche Bühne in Darmstadt, alle drey von ihm selbst nach Metastasischen Gedichten bearbeitet. Auf Verlangen setzte auch er den Text der Opera semiseria *Io Rappresaglia* für die damals hier bestehende italienische Operngesellschaft in Musik. Seine schon vor einiger Zeit vollendete Oper *die Prinzessin von Provence* wurde bey Eröffnung des neu erbauten Theaters im letzten Januar zuerst gegeben. Von seinen Kirchencompositionen besitzt die hiesige Kapelle zwey Messen mit eben so viel Offertorien; gestochen erschienen: ein *Salve Regina* und ein achtstimmiges *Stabat mater* ohne Instrumente. Ausserdem hat Hr. Baron von Poissl noch zahlreiche Arbeiten zu verschiedenen Zeiten der hiesigen Concertanstalt überlassen, als den 95 *Psalm*, einen Doppelchor aus *Hermanns Schlacht*, viele Concerte, Ouverturen und Arien, womit die ausübenden Künstler, deren Fortbildung ihm so sehr am Herzen lag, sich so vielfach zeigen konnten und durch welche seine gegenwärtige Anstellung zum Theil vorbereitet wurde. Wir erwähnen dieser Werke theils, weil Lipowsky und Gerber in ihren früheren Sammlungen sie noch nicht aufführen konnten, theils um dadurch das Verdienst, welches sich der verstorbene Freyherr von Rumling durch die Sorge für einen so würdigen Nachfolger in der Intendantur erwarb, noch mehr in's Licht zu stellen. Der Bitte des Verewigten, welche die Wahl des Königs bestimmte, danken wir die Hoffnung, dass Einsicht, Rechtlichkeit und Humanität die hiesigen Kunstanstalten fortwährend leiten werden.

Kurze Anzeige.

VI Münchner Walzer für das Pianoforte, von N. Bauer. Für das Jahr 1826. München, bey Falter. (Pr. 24 Xr.)

Wem hin und wieder eine muntere, ziemlich gut klingende, melodische Tanzphrase genügt, und wer um ihretwillen alles Uebrige, wie gering es sey, (selbst die Notenschrift ist hier so) ohne Anstoss mit in den Kauf nimmt: der, obgleich nur Er allein, wird mit diesem Werkchen zufrieden seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. Nº. 2. 1826.

Einige Bemerkungen über die Wellenlehre von Ernst Heinrich Weber, Professor in Leipzig, und Wilhelm Weber in Halle. (Mit 18 Kupfertafeln. Leipzig, bey Gerhard Fleischer 1825.)

Von *E. F. F. Chladni.*

Da ich in dieser *allgemeinen musikalischen Zeitung* mehrmals einiges über Entdeckungen und Schriften, die Akustik und deren Anwendungen betreffend, gesagt habe, so würde ich glauben, mich nicht nur an dieser so nützlichen Zeitschrift, sondern noch mehr an den Fortschritten der Wissenschaft zu versündigen, wenn ich ein Buch hier mit Stillschweigen übergehen wollte, das, so wie überhaupt für Physik, so auch insbesondere in Beziehung auf Akustik so viele durchaus auf Experimente gegründete neue Beyträge zu unseren Kenntnissen enthält.

Von dem Inhalte des Buches und von den darin vorgetragenen neuen Entdeckungen vieles hier zu sagen, würde überflüssig seyn, da die Herren Verfasser selbst in dieser *allg. mus. Zeit.* bald manches davon mittheilen, und auch von vielem, was sie seit der Zeit entdeckt haben, Nachricht geben wollen.

Von allgemeinen Voraussetzungen ist hier zu erwähnen, dass die fortschreitende Schwingung oder eigentliche Wellenbewegung (wo die Welle bey ihrem Fortrücken immer von anderen Theilen des Körpers gebildet wird) von der stehenden Schwingung (wo immer dieselben Theile des Körpers diesseits und jenseits der ruhigen Lage sich bewegen) mit Recht genau unterschieden wird, auf welche Verschiedenheit man gewöhnlich nicht genug Rücksicht genommen hat. Die fortschreitende Schwingung oder Wellenbewegung kommt in der Natur am häufigsten vor, und die stehende Schwingung, welche gewöhnlich nur an tönenden Körpern betrachtet, aber von den Verfassern dieses Buches auch an tropfbaren Flüssigkeiten hervorgebracht und sichtbar gemacht worden ist, entsteht gewöhnlich auch aus anfänglichen fortschreitenden Wellenbewegungen, so dass man das, was in diesem Buche über diese Bildung der Schwingungsarten tönender Körper gesagt ist, als einen sehr guten Commentar zu dem ansehen kann, was ich über diese Schwingungen in ihrem ausgebildeten Zustande gesagt hatte.

Was im ersten Haupttheile über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten gesagt ist, enthält sehr viel Neues und Interessantes in physikalischer Hinsicht, gehört jedoch nicht hieher, wohl aber die erste Abtheilung des zweyten Haupttheils, worin die Wellen in Beziehung auf den Schall abgehandelt werden. Jeder Stoss wirkt auf den ganzen Körper und die Richtung desselben ist unabhängig von der, in welcher sich die Theilchen bewegen. Die unmittelbar durch den Stoss erregten Wellen werden primäre Wellen genannt (man könnte sie auch wohl Stosswellen nennen): sie sind dasselbe, was von mir longitudinale Schwingung*) und von Savart tangentiale Schwingung genannt worden ist. Die andere Klasse von

*) Meine Benennung: Longitudinalschwingung hat Savart nicht dulden wollen, und die Benennung: tangentiale Schwingung vorgezogen. Auch haben die Herren Verf. dieses Buches gefunden, dass bey der Verbreitung des Schalles in Körpern, die einen kubischen Raum einnehmen, beyde Benennungen nicht recht passen, weil in solchen Körpern der Stoss nicht nur in longitudinaler oder tangentialer Richtung, sondern nach allen Richtungen verbreitet werde. Dagegen muss ich aber bemerken, dass auch bey einer solchen kugelförmigen Verbreitung des Schalles jeder Radius, oder jede lineare Strecke von dem Orte des Stosses aus, wie ich auch in meiner Akustik gesagt habe, ganz eben so schwingt, wie ein longitudinal schwingender Stab, so dass also auch in diesem Falle meine Benennung: Longitudinalschwingung nicht unrichtig ist.

Schwingungen, welche von mir transversale Schwingungen genannt worden sind, werden secundäre Wellen oder Beugungswellen genannt, weil sie zwar auch durch einen Stoss erregt werden können, aber ihre Fortschreitung durch eine andere Kraft (bey tropfbaren Flüssigkeiten durch die Schwerkraft, bey tönenden Körpern durch die Elasticität) geschieht. Bey den primären Wellen oder Stosswellen findet alle Mal eine abwechselnde Verdichtung und Verdünnung Statt, bey den secundären oder Beugungswellen aber meistens nur eine Verschiebung der Theile.

Was die fortschreitenden secundären oder Beugungswellen an fadenförmigen gespannten Körpern betrifft, so haben die Verfasser gezeigt, wie diese sich an einem langen gespannten Seile gut beobachten, und wie sich auch die Ausbildungen der verschiedenen Schwingungsarten einer Saite aus anfänglichen fortschreitenden Wellen daran sichtbar darstellen lassen.

Bey den stehenden secundären oder transversalen Schwingungen fester Körper wird mit Recht bemerkt, dass, wenn die Breite der Welle kein aliquoter Theil des Körpers ist, keine stehende Schwingung, wenigstens keine vollkommene, entstehen kann. An Körpern, die durch innere Steifigkeit elastisch sind, ist, wenn die Enden frey sind, die Geschwindigkeit anders, als an Saiten, weil die Enden beweglicher sind, als die mittleren Theile, indem sie nur von der einen Seite festgehalten werden, welches der Grund ist, warum die Endstücken nur halb so lang sind, als die mittleren Stücken.

Was die Lehre von der primären fortgepflanzten Schwingung, oder den fortschreitenden Stosswellen in der Luft betrifft, so wird zwar von einem schwingenden Körper, wenn er auch stabförmig gestaltet ist, der Schall oder Stoss nach allen Richtungen gleich schnell fortgepflanzt, man sollte aber doch glauben, dass er in der Richtung der Schwingungen eine grössere Intensität haben müsste als in der Querrichtung. Die Verfasser haben aber gefunden, dass er in der Querrichtung eben so stark hörbar ist, als in der Richtung der Schwingungen selbst, aber in einer diagonalen Richtung äusserst schwach, wobey sie über den Winkel der schwächsten Hörbarkeit genaue Messungen angestellt haben. Dieses finde ich nicht nur bey dem Halten an das Ohr bestätigt, sondern auch, wenn ich eine Bouteille oder ein Medicinglas soweit durch eingegossenes Wasser abstimme, bis die darin befindliche Luft bey dem Einblasen denselben Ton giebt, und sodann, nach Savarts Methode, die Stimmgabel nahe an die Mündung halte, wo denn in der Richtung der Schwingungen sowohl, als in der Querrichtung, der Ton beträchtlich verstärkt wird, in einer diagonalen Richtung aber wenig oder fast gar nicht, so dass man annehmen kann, dass in dieser Richtung fast gar keine Mittheilung der Bewegung an die umher befindliche Luft Statt finde. Eine merkwürdige Beobachtung der Verfasser ist auch die, dass eine Stimmgabel bey einer sehr schnellen Umdrehung gar keinen Ton nach aussen verbreitet.

Bey der Lehre von den stehenden Schwingungen in der Luft, wie in Orgelpfeifen und Blasinstrumenten, ist in den Figuren die Abweichung von der natürlichen Dichtigkeit, die Geschwindigkeit und die Richtung, in welcher die Lufttheilchen sich bewegen, wie auch die Richtung der Welle, welche wohl davon zu unterscheiden ist, auf eine sinnreiche Art ausgedrückt, und gewissermaassen bildlich dargestellt. Wenn in einer Röhre eine Welle vorwärts schreitet, wird sie nicht nur bey dem Anprallen an eine die Röhre verschliessende Ebene, sondern auch bey dem Heraustreten an einem offenen Ende zurückgeworfen; im ersten Falle behält sie ihre Eigenschaften bey, im zweyten aber nimmt sie die entgegengesetzten Eigenschaften an, so dass aus einer verdichtenden Welle eine verdünnende wird, und so umgekehrt. Zu Hervorbringung der stehenden Schwingungen der Luft, deren Entstehung aus anfänglichen fortschreitenden Wellen richtig construirt wird, ist erforderlich, dass der in der Röhre enthaltenen Luft Stösse ertheilt werden, welche Wellen erregen, deren Breite sich zur Länge der Röhre verhält, wenn beyde Enden offen sind, wie 1 zu 1; ½ zu 1; ⅓ zu 1 u. s. w. und wenn sie an einem Ende verschlossen ist; wie 2 zu 1, wie ¾ zu 1; wie ⅔ zu 1 etc. (So müssen die Zahlen heissen, anstatt der Angabe in §. 281. Z. 6 bis 8. Auch muss ich bemerken, dass in §. 280. Z. 8. die Worte: oder dem Drittel, ausgelassen sind, und dass es in demselben §. Z. 19. anstatt Fig. 190. heissen muss Fig. 191.) Ueber die Hervorbringung der stehenden Schwingung in der Luft vermittelst einer Zungenpfeife haben die Verfasser sehr viele merkwürdige Untersuchungen angestellt zur Beantwor-

tung der Fragen Gottfried Weber's in seiner *Theorie der Tonsetzkunst*, in welchem Verhältnisse die Zunge oder die Luftsäule den Ton bestimme und ob bey Zungenpfeifen auch Schwingungsarten Statt finden, welche Flageolettöne geben, welches allerdings der Fall ist. Ausser den vorgetragenen Resultaten der Untersuchungen haben die Verfasser seitdem wieder durch neuerlich angestellte Versuche sehr vieles entdeckt, wovon sie bald in dieser *allg. mus. Zeitung* weitere Nachricht geben werden. Der Unterschied der Resonanz oder des Mittöneus von dem Selbsttönen wird ganz richtig aus einander gesetzt und Folgerungen daraus gezogen, wobey auch bemerkt wird, dass Savart einige Resonanzfiguren, die sich auch sichtbar machen lassen, mit meinen Klangfiguren verwechselt hat, bey welcher Gelegenheit auch die Verschiedenheit beyder Arten von Figuren richtig gezeigt wird. Zu dem, was hernach darüber gesagt ist, wie ein Gebäude beschaffen seyn müsse, dass es sich zur Aufführung von Musikstücken (wie auch, um einen Redner oder Schauspieler überall deutlich zu hören) vorzüglich eigne, halte ich für gut, hier noch einige Bemerkungen hinzuzufügen. Es werden als Bedingungen angegeben: 1) die Zurückwerfung des Schalles müsse so vollkommen als möglich geschehen. (Hierbey muss ich bemerken, dass in einem nicht grossen Locale keine Zurückwerfungen nöthig sind, sondern es hinreicht, wenn man den Schall in gerader Richtung ohne Hinderniss zugeführt erhält, eben so, wie man auch in freyer Luft einen Redner sowohl wie auch Musik bloss durch die einfache Verbreitung des Schalles in einer geringen Entfernung deutlich hört. Bey einer beträchtlichen Grösse des Locals reicht man aber damit nicht aus, es ist also eine Verstärkung durch Zurückwerfungen nöthig; diese dürfen aber schlechterdings nicht auf eine bemerkbare Weise von der entferntern gegenüberstehenden Seite wieder rückwärts geschehen, weil man alsdann ein Echo oder einen alles undeutlich machenden langen Nachhall erhalten würde, worin manche Baukünstler sehr gefehlt haben, welches Uebel sich aber durch eine amphitheatralische Einrichtung der Sitze vermindern oder vermeiden lässt. Es können also nur Zurückwerfungen von den Seiten, von oben und von hinten nach den Zuhörern hin nützlich seyn, von Wänden, die dem Orte der Erregung des Schalles so nahe sind, dass zwischen den gerade ausgehenden und den zurückgeworfenen Schallwellen kein bemerkbarer Zeitunterschied Statt findet.) 2) Dass Vorsprünge, Säulen, scharfe Ecken u. s. w. möglichst vermieden werden. (Indessen kann es auch Fälle geben, wo durch solche Vorsprünge oder Vertiefungen ein zu langer Nachhall, der aus wegen einer unvortheilhaften Gestalt des Locals, etwa einer runden oder elliptischen, entstehen würde, verhütet werden kann.) 3) Dass die zurückgeworfenen Wellen soviel als möglich geradlinig bleiben (wozu besonders eine parabolische Gestalt oder divergirende Seitenwände nützlich seyn könnten, weil diese die Schallwellen parallel zurück werfen.).

Aus dem, was über die primären (longitudinalen) Schwingungen anderer Medien, als der luftförmigen, gesagt wird, ist zu bemerken, dass auch Wasser und starre Medien fähig sind, Stosswellen durch sich fortgehen zu lassen, und zwar weit schneller als durch die Luft (Wasser, nach La Place ungefähr 7mal, und feste Körper, wie ich gezeigt habe, höchstens 17mal schneller.). Wegen der kugelförmigen Verbreitung der Stosswellen in der Luft und in einem grossen Felsen, woran geklopft wird, hat Savart (mit Unrecht, wie ich vorher bemerkt habe) meine Benennung: Longitudinalschwingungen verworfen, so wie auch deswegen, weil es ihm gelang, auch Schwingungen sichtbar zu machen, bey welchen die Theilchen des Körpers sich in Richtungen bewegten, welche zwischen der Länge und Quere des Körpers in der Mitte lagen. Es ist aber von den Verf. ganz richtig gezeigt worden, dass Savart hierin geirrt hat, indem meine Untersuchungen die Schwingungen selbsttönender Körper betreffen, die von Savart aber theils Resonanzschwingungen, theils kleine Bewegungen, die von den tönenden Schwingungen zu unterscheiden sind. Die Verf. stimmen übrigens eben so wenig als ich mit der Behauptung Savart's überein, dass es nur eine einzige Art von Schwingungen gebe, die alle diejenigen in sich begreife, welche ich in longitudinale, transversale und drehende unterschieden habe, indem beyde erstere Klassen (primäre und secundäre) wesentlich von einander verschieden sind. Was die drehenden Schwingungen betrifft, so habe ich selbst schon, weit früher als Savart, in meiner *Akustik* §. 133. und im *Traité d'Acoustique* §. 98. und §. 124. No. 3. gesagt, dass sie mit einer gewissen Art von Transversalschwin-

nur etwas Glück mit seinen Arbeiten gemacht, so weis man kein besseres Mittel, seinen Ruhm zu erhalten, als dafs man — *recht viel* schreibt. — Was aber dabey die Kunst oder auch nur die *wahre* Ehre des Kunstlers gewinnt, ist zu klar, als dafs man davon noch weiter sprechen sollte.

Trotz dem allen wäre es ungerecht, zu behaupten: Mozart der Unübertroffene hätte gar keine achtungswerthe Nachfolger gehabt. Wer ehrt nicht die trefflichen Arbeiten eines Winter, der sich des „*son pittore anch' io!*" nicht schamen darf? wer ergozt sich nicht an Weigls naiven Kompositionen? wer hofft nicht noch viel Schönes von einem Weber, der durch das, was er bisher lieferte, zeigt, er lebe in dem der Feile gewohnten Berlin? — Eben so anerkannt sind die Talente eines Zumsteeg u. a., welche uns noch manchen Kunstgenufs versprechen, und gewifs hätten uns die leztern Jahre des vorigen Jahrhunderts mit noch mehr kraftvollen genialischen Theaterwerken beschenkt, wären nicht die Musen im südlichen Deutschland durch die Wuth eines unglücklichen Krieges, wie im nordlichen durch die, zum Theil eben hieraus entstehende strengere Staats- und Privat-Oekonomie nahrungsloser und schüchterner gemacht *).

Vielleicht winken uns bald bessere Zeiten. — Unterdessen wollen wir unsern Blick auf einen andern Haupttheil der praktischen Tonkunst richten, der sich in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts so überaus fruchtbar zeigte, und durch den Deutschland — man kann es wahrlich, ohne sich den Vorwurf der patriotischen Prahlerey zuzuziehen, sagen — über alle andre Länder des Erdbodens hervorragt. Mag immerhin unsre angewande Tonkunst, wozu *Gesang* erfordert wird, in der Komposition und Exekution noch manches zu wünschen übrig lassen, was man in Italien und Frankreich besser antrift; mag besonders unsrer Theatermusik von der in den genannten Ländern, besonders in Frankreich — wohl zu merken — nicht sowohl in Absicht des *innern* Gehalts der *Musik*, als der ästhetischeren Anordnung und Behandlung des *Ganzen*, der Sieg streitig gemacht werden: — in der *Instrumentalmusik*, (d. h. wenigstens, in der Menge und auch in dem Werthe der Kompositionen) stehen sie uns doch zuverlässig nach. — Wer mag die zahllosen Sinfonien, Quartetten, Sonaten, Konzerte für allerhand Instrumente u. dgl. berechnen, welche besonders in der 3ten Periode erschienen! wer eine Liste der Virtuosen und Dilettanten anfertigen, welche es durch ihre Talente oft schwer machten, wem man den Vorzug geben sollte? — Freylich ist auch hier — und wie wäre das anders möglich! — Vortreffliches und Gutes mit Mittelmäfsigem und Schlechtem gemischt. Aber es lafst sich dreist behaupten, dafs — mit geringerer Ausnahme — unsre *mittelmäfsigen* Instrumentalwerke sich dreist mit den für *gut* gehaltenen des Auslandes gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts messen können. — Der Grund davon liegt in der vorzüglichen Anlage der Deutschen zur Instrumentalmusik, und diese entspringt wieder aus vielen andern Dingen, welche schon im ersteren Abschnitt dieser Bemerkungen angeführt sind, als: Klima, Verfassung, grübelnder Nationalcharakter, der auch in den schönen Künsten mehr Verstandes- als Herzensgenufs sucht, u. dgl. m. — Aus eben so leicht zu erklärenden Ursachen sichen Italiener und Franzosen den Gesang aller übrigen Musik vor. Doch ist es merkwürdig, dafs gegen den Schlufs des vorigen Jahrhunderts Deutschland mehr als am Anfange der lezteren Periode desselben den Gesang

*) Man wird hier eine Lücke gewahr werden, nämlich die Nichterwähnung der *grofsen* Theatermusik (der italienischen ernsthaften Oper). Aber diese hatte in der leztern Periode weit weniger Einfluss auf die Ausbildung der Tonkunst als die Operette, und borgte vielmehr von dieser, was sie Neues erhielt, sowohl Gutes als Böses. — Von den sich dann auszeichnenden Meistern, als Reichardt und Naumann, ist schon gesprochen, und die neuen schönen Werke eines Righini u. a., sind noch ein Mittel des wahren Kunstgenusses für Kenner und Liebhaber. d. Verf.

gungen eins und dasselbe sind. In Ansehung der primären oder Längenschwingungen einer Saite fand sich ein Widerspruch S. 554 und 555 mit dem, was ich über diese gesagt hatte, welcher aber nun ausgeglichen ist, da ich ganz neuerlich Gelegenheit gehabt habe, die Experimente der Herren W. zu sehen und ihnen die meinigen zu zeigen. Sie haben nämlich eine Erhöhung des Tones, anfangs um eine Quarte und weiterhin ungefähr um einen ganzen Ton gefunden, ich hatte aber behauptet, dass die Spannung nur sehr wenig Einfluss auf die Höhe und Tiefe des Tones habe. Das Endresultat ist, dass an einer sehr langen (über 31 Fuss langen) und sehr dicken Saite anfangs die Höhe allerdings bey einer äusserst geringen Spannung, wenn diese nur wenig vermehrt wird, beträchtlich zunimmt und zwar wie es sich bey einem gemeinschaftlich angestellten Versuche zeigte, wohl um eine grosse Sexte, dass aber hernach bey einer stärkeren Spannung die Höhe nur sehr wenig, noch um keinen ganzen Ton zunimmt, wenn auch die spannende Kraft endlich wohl um das zwanzigfache bis zum Zerreissen der Saite vermehrt wird, besonders bey kürzeren und dünneren auf ein Monochord oder auf ein dickes Bret zwischen zwey Stege gespannten Saiten, deren ich mich bedient habe, wo auch der Fall einer so beträchtlichen Erhöhung bey weniger Vermehrung einer so geringen spannenden Kraft gar nicht eintritt. Es ist also von beyden Theilen richtig experimentirt und in ihrer Art die richtige Folgerung daraus gezogen worden.

Noch muss ich bemerken, dass Hr. Wilhelm Weber in den neuesten Stücken des *Schweigger'schen Journals für Chemie* die Untersuchungen Savarts deutlich und in guter Ordnung vorgetragen hat, wobey auch manche mehr scheinbare, als wirkliche oder gegründete Widersprüche Savarts gegen einiges von mir gesagte erörtert und ausgeglichen sind.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Decembers. In den königl. Schauspielen waren neu: am 1sten: *Alexis und Suetta* oder *die italienische Weinlese bey Mont' Oliveto*; komisches Ballet in zwey Abtheilungen vom königl. Balletmeister Hrn. Titus. Ref. erwähnt dieses Ballet, in dem Mad. Desargus-Lemière wieder auftrat, nur wegen der lobenswerthen Musik von Mich. Umlauf. Am 9ten: *Euphrosine*, Operette in drey Abtheilungen; nach einer früheren Uebersetzung aus dem Französischen für das königl. Theater bearbeitet vom Kriegsrath May; Musik von Méhul. Dieses schon vor Jahren bekannte Stück war vom Regisseur C. Blum wieder in die Scene gesetzt worden. Hr. Blume gab den Grafen Conradin, Mad. Schulz die Gräfin von Arles; Mad. Seidler, Dem. Carl und Hoffmann die Gräfinnen von Savern, Hr. Devrient der jüngere den Arzt Alibour, Hr. Sieber den Kerkermeister Caron etc. Besonders gefielen das Quartett von Alibur und den drey Schwestern: Schön wie ihr müst allen ihr gefallen etc; Euphrosinens (Mad. Seidler) Arie mit Chor: Auf dieses Lebens Wegen etc. und das Finale; im zweyten Akte Conradins Recitativ und Arie: Ist's Wahnsinn, der mich fasst etc; das Duett der Gräfin und Conradins: Nicht des Argwohns finstre Grillen etc; der Gräfin und Euphrosinens Duett: Was ein Räthsel mir geschienen etc. und das Finale; im dritten Akte der Gräfin Recitativ und Arie: Bald, bald bin ich dem Ziele nah etc. und Conradins Recitativ und Arie: Ach was hab ich gethan etc. Die zu der Operette gehörigen Ballets waren vom königl. Balletmeister Telle und wurden in den Solopartieen von den Damen Gasperini, Golster, Hoguet-Vestris, Lampery, Lauchery, und den Hrn. Richter, Senger und Telle brav ausgeführt. Den 15ten: *Macbeth*, Trauerspiel in fünf Abtheilungen von Shakespeare, übersetzt von S. H. Spiker und in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur Beschort. Die Uebersetzung gefiel nicht allgemein und erregte grosses Verlangen nach einer neuen Aufführung der Schillerschen. Die Ouverture und die zur Handlung gehörige Musik war von L. Spohr, gefiel aber auch nicht und rief den ältern Freunden des Schauspiels die Reichardt'sche Composition der Hexenchöre nach Bürger zurück, die 1804 allgemeine Sensation machte. Den 25sten endlich: *Euryanthe*, grosse historisch-romantische Oper in drey Abtheilungen von Helmine v. Chezy, in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur C. Blum; Musik von C. M. v. Weber, der selbst die beyden ersten Aufführungen leitete, mit allgemeinem Beyfall empfangen und nach dem ersten und dritten Akte hervorgerufen wurde. Hr. Devrient der jüngere gab den König, Hr. Bader den Grafen Adolar, Mad. Seidler seine Braut Euryanthe, Hr. Blume den Grafen Lysiart und Mad. Schulz die Eglantine; sie sangen und spielten alle meisterhaft.

Auch nennt Ref. kein einzelnes Stück, da alle mit dem ausgezeichnetsten Beyfall aufgenommen wurden; der Chor der Jäger: Die Thale dampfen etc. ward auf Verlangen wiederholt. Die zu der Oper gehörigen Ballets waren von Hrn. Telle; das Pas de cinq ward von den Damen Adler, Gasperini, Golster, Hoguet-Vestris und dem Hrn. Hoguet trefflich ausgeführt. Auch hatte die Intendantur für eine schöne Ausschmückung des Stückes gesorgt; die neuen Decorationen: der Saal in der zweyten und die letzte Decoration der dritten Abtheilung waren von den königl. Decorationsmalern Hrn. Köhler und Gerst gezeichnet und ausgeführt, und erhielten, wie Alles an diesem Abende, den vollständigsten Beyfall. — Von fremden Gästen sahen wir: am 12ten Hrn. Detroit, einen gebornen Berliner, jetzt beym Theater in Düsseldorf, der den Meister Stracks in Driebergs *Sänger und Schneider* zur allgemeinen Zufriedenheit gab, auch die beyden Lieder: In meines Vaters Garten etc. und: Der, der, der und der etc. sehr belustigend sang; am 16ten: Hr. Wagner vom Theater zu Breslau, der den Max in Webers *Freyschütz*, aber nicht ganz befriedigend, gab, obgleich es ihm nicht an Ausdruck im Vortrag und Lebendigkeit im Spiele fehlt; am 30sten: Hr. Beer vom Theater zu Frankfurt a. M., welcher den Tamino in Mozarts *Zauberflöte* nicht ohne Beyfall gab, der sich besonders nach dem Vortrage der Arie: Diess Bildniss ist bezaubernd schön etc. äusserte. Sonst war die Vorstellung in Hinsicht der Ausführung des Orchesters unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Kapellmeisters Seidel ausgezeichnet. Besonders trug Mad. Schulz das Recitativ und die Arie: O zittre nicht mein lieber Sohn etc. meisterhaft vor. Auch dem Duett von Pamina (Dem. Carl) und Papageno (Hr. C. Unzelmann): Bey Männern, welche Liebe fühlen etc. und Sarastro's (Hr. Sieber) Arie: In diesen heilgen Hallen etc. fehlte der Beyfall nicht. (Dem. Carl empfehlen wir grössere Sorgsamkeit, damit sie sich nicht durch zu langes Toilettenkünsteln oder anderes Verspätigen öfter einem unangenehmem Empfang aussetzt). — Von Zwischenspielen ist auszuzeichnen: am 11ten: Das Duett aus Rossini's *Richard und Zoraide*, gesungen von den Herren Garcin und Petrik, Schülern des Hrn. Benelli.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 18ten: *Der alte Feldherr*, heroisches Liederspiel in einem Akt von C. v. Holtei, der es auch in Scene gesetzt und bey der ersten Vorstellung zur besseren Abrundung derselben einen Uhlanen gespielt hat. Der Inhalt ist auf eine Anekdote aus Kosciuskos (des alten Feldherrn) Aufenthalt in Frankreich gestützt, sonst ohne dramatischen Werth, da die Scenen nur lose an einander hängen. Die vom Verf. gewählten bekannten Melodieen waren in Chöre gesetzt und von C. W. Henning instrumentirt. Von ihnen gefielen besonders Thaddäus (des alten Feldherrn, von Hrn. Gentz brav dargestellt) Arie: Fedre niemand mein Schicksal zu hören etc; Luciens (Dem. Car. Sutorius) Lied: Das Haupt umlaubt etc. und das Duett des Thaddäus und Lagienkas (Hrn. List): Denkst du daran etc. Der Chor der Uhlanen: Kannst du uns den Trotz vergeben etc. nach der Melodie der Kosciusko-Polonaise, und der Schlusschor: Wohlan! so schwingen wir die Lanze etc. nach der Melodie der Marseiller Hymne, erregten mancherley Erinnerungen und Betrachtungen. Der Feldherr (Napoleon) hat im Stücke kein Wort zu sagen; er musterte nur die Uhlanen und lorgnettirte vom Balcon des geplünderten Landgutes die feindlichen Truppen. Da der ihn darstellende Hr. Remie eben zum Hoftheater in Dresden abging, so wurde das Liederspiel am 28sten zum letzten Male gegeben! Am 29sten, *Mädchentreue*, oder *So machen's Alle* (Così fan tutte), komische Oper in zwey Akten; Musik von Mozart. Diese alte beliebte Oper war auf dem königl. Theater 1820 von Hrn. Herklots neu gestaltet unter dem Namen: *Die verfängliche Wette* mit vielem Beyfall gegeben worden. Hier erschien sie in ihrer ursprünglichen Gestalt und gefiel mit Recht allgemein. Die Besetzung war vortrefflich. Dem. Sontag gab die Laura, Dem. Eunike die Isabella, Hr. Jäger den Ferrando, Hr. Wächter den Carlo, Hr. Spitzeder den Doctor Alfonso und Mad. Wächter die Rosine. Alle einzelnen Stücke wurden mit dem grössten Beyfall des übervollen Hauses aufgenommen. Von den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 3ten: Das Concert für Pianoforte von Moscheles und Kalkbrenner, vorgetragen von Dem. Jaffé, Schülerin des königl. Kammermusikus Hrn. Mohs; und am 15ten: 2 Vocalquartetten, gesungen von den Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder. Nach dem so eben erschienenen Repertorium und namentlichen Verzeichnisse der Mitglieder dieses Theaters hat dasselbe 24 männliche und 20 weibliche darstellende Mitglieder; im Chor 15 Männer und 12 Damen. Das Orchester hat 5 Directoren und 35 Mitglieder. In diesem Jahre wur-

den 84 neue Stücke gegeben, darunter *die sieben Mädchen in Uniform* 24, *die Italienerin in Algier* 19, *die Stickermamsells* 13, *die Schülerschwänke* 10mal etc. Der Gäste waren 11.

Unter den Concerten war das erste das am 3ten von Hrn. A. Stöpel. Er trug das grosse Quintett von Beethoven aus Es dur für Pianoforte (Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott) vortrefflich, und sein zehnjähriger Zögling das Concert von Beczwarzowsky aus derselben Tonart mit Fertigkeit und Präcision vor. Fräulein W. Flache sang ein Recitativ und Cavatine von Ant. Benelli und mit Hrn. Louis Corsen das Duett aus der Oper *Richard und Zoraide:* Mein Richard, ist's möglich? Sie hat eine volle klangreiche Stimme, die nur in der Höhe etwas rauh und schneidend ist; bey guter Schule lässt sich viel von ihr erwarten. Hr. Ebert, Schüler des Hrn. Kammermusikus A. F. Bliesener, trug ein Clarinettconcert von Crusell mit gutem Ton und ziemlicher Fertigkeit vor. Am 7ten gab Dem. Sontag Concert unter der Direction des Hrn. Musikdirectors Möser, der vor Kurzem von Paris zurückgekommen ist, vor einem überzahlreichen Publikum, das sogar auf den Treppen und in den Nebensälen des grossen Concertsaales sich Standpunkte suchte. Die treffliche Sängerin trug Arien von Mozart (Parto etc. aus *Titus*) und Pacini, mit Hrn. Wächter ein Duett aus Rossini's *Semiramide* und mit demselben und Hrn. Jäger ein Terzett von Pär vor; auch sang sie zum Beschluss zwey Variationen von Rode (wovon Mad. Ferron drey und Mad. Catalani drey gesungen hatten). Von den anderen Partieen will Ref. nur die von Hrn. Jäger mit Begleitung der Guitarre vorgetragene Romanze aus Rossini's *Barbier von Sevilla* nennen. Den 20sten gab der königl. Schauspieler Hr. C. Wauer eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung. Den ersten Theil eröffnete die Ouverture zu L. Spohrs hier noch nicht gehörter Oper *der Berggeist.* Mad. Stich trug darauf die beyden Windspiele von F. Kind vor. Hr. Bader sang die von F. Schubert in Musik gesetzte Göthesche Ballade, *der Erlkönig,* Mad. Milder und Schulze das Duett aus Spontini's *Nurmahal.* Der königl. Kammermusikus Hr. Jul. Griebel trug ein Adagio und Polonaise für Violoncell von M. Bohrer vor. Mad. Milder und Hr. Devrient sangen ein Duett von Mercadante, und die Herren Weixmann, Rebenstein, Blume und Wauer ein Quartett von Eisenhofer. Der zweyte Theil gab die Ouverture aus der hier noch nicht aufgeführten Oper von Mozart: *Das verstellte Gärtnermädchen,* mit der sich anschliessenden von den Dem. Carl und Hoffmann und den Herren Weixmann und Wauer gesungenen Introduction. Darauf spielte der 11jährige Friedl. Wörlitzer, Schüler des schon vorher genannten Hrn. Mohs, eine Phantasie und Variationen für Pianoforte von Kalkbrenner, Mad. Schulz sang eine Arie mit Chor aus Rossini's *Cenerentola,* Hr. L. Devrient trug ein komisches Gedicht vor, Mad. Milder und Hr. Blume sangen ein Duett aus *Figaros Hochzeit,* Mad. Schulze und die Herren Bader und Devrient der jüngere das Terzett von Mozart zu der hier noch nicht gegebenen Oper: *La villanella rapita:* die Herren Weixmann, Rebenstein, Blum und Wauer sangen den Gondelfahrer von Schubert und den Goldschmidtsgesellen von C. Blum. Den Beschluss machte der Chor der Russen aus *Alanghi,* von mehren Guitarren begleitet und vom königl. Theaterchor ausgeführt. Am 8ten begannen auch die seit 19 Jahren bestehenden Abonnementsconcerte der königl. Kammermusiker Bliesener.

Kurze Uebersicht des Musik-Zustandes in Modena.

Modena, im November 1825. Wenn Modena ein tüchtiges Musik-Personal besitzt, so ist diess das Werk des jetzt regierenden Herzogs Franz des Vierten und seiner Gemahlin. Beyde lieben und beschützen die Künste und Wissenschaften überhaupt und die Tonkunst insbesondere. Die Herzogin ist selbst mit den Geheimnissen der Kunst so vertraut, dass sie, wenn ihr hoher Rang es erlaubte, eine wahre Künstlerin zu nennen wäre. Mit grosser Liebe zur Kunst und einer glänzenden biegsamen Sopranstimme verbindet sie eine vortreffliche Methode, ächten Ausdruck und ungemein viel Anmuth. Als diese fürstlichen Personen im Jahr 1814 den herzoglichen Thron bestiegen, sah es um die Musik in Modena sehr misslich aus: es gab kaum einen ausübenden Künstler daselbst, der diesen Namen verdiente.

Seit dem hat sich die Königliche Kapelle, eine *Academia Reale,* eine *Società Filarmonica* und das Musikchor des Estensischen Bataillons gebildet, unter deren Mitgliedern sich eine bedeutende Anzahl von ausgezeichneten Künstlern befindet. Diess ist besonders bey der Kapelle der Fall; Ref. theilt desshalb das vollständige Verzeichniss derselben mit und wird hernach von den vorzüglichsten Künstlern besonders sprechen.

Königliche Hof-Kapelle in Modena. †)

Director und Kapellmeister: Cavaliere Anton Gandini.
Concertmeister: Prosperus Silva.
Erster concertirender Violinist: Johann Mari (•).
Violinisten: Marius Schedoni, Ludwig Gasparini, Anton Tavoni.
Bratsche: Anton Pollastri.
Organist und Violoncellist: Ignaz Pollastri.
Contrebass: Joseph Tadolini.
Flöte: Paul Ferraresi.
Hoboe und engl. Horn: Marianus Angiolini (••), Johann Mari.
Clarinette: Raimund Cuboni (•), Martin Petz.
Horn: Joh. Galeotti (•), Paul Cevedoni.
Fagott: Joseph Binder (•), Candidus Amici.
Sänger: Anna Galeotti (Sopran), Friedrich Fedi (Tenor), Ludwig Verri.
Honorärer Sänger: Albericus Curioni (•).

Cavaliere Gandini ist ein Schüler des berühmten Pater Mattei in Bologna und ein sehr achtungswürdiger Componist. Ausser einigen Gelegenheits-Cantaten und Ouverturen hat er bis jetzt drey ernsthafte Opern für das Hoftheater in Modena geschrieben, nämlich: *Erminia*, *Rugero* und *Antigono*, wovon die zweyte vor einigen Jahren mit Beyfall im Königl. Theater zu Turin aufgeführt wurde.

Sign. Silva zeichnet sich als ein sehr geschickter Orchester-Anführer aus. Er ist Wittwer der berühmten Sängerin Silva, die mit einer vortrefflichen Sopranstimme Ausdruck, Seele und Grazie verband und leider der Kunst in ihrem 27sten Lebensjahre zu Reggio di Modena durch den Tod entrissen wurde. Sie war die Tochter des berühmten Fagottisten Grossi zu Parma.

Sign. Mari ist der beste Concert- und Quartett-Spieler in Modena.

Sign. Antonio Pollastri, ein guter Contrapunctist und vortrefflicher Organist.

Sign. Ignazio Pollastri, Sohn des Vorhergehenden, Hoforganist und der beste Pianist in Modena.

Sign. Tadolini, ein geschickter Contrabassist, besonders an der Partitur, spielt auch gut Violoncell.

Sign. Angiolini, ein sehr geschickter junger Künstler, der einen ungewöhnlich vollen schönen Ton auf seinem Instrumente, der Hoboe, hat.

Sign. Cuboni, ein braver Clarinettist aus Sardinien, spielt mehre Instrumente.

Sign. Galeotti gehört zu den besten Hornisten Italiens, spielt auch gut Violine.

Hr. Binder ist ein ausgezeichneter Künstler überhaupt, und besonders ein vortrefflicher Fagottist.

Sigra Galeotti, die Gattin des Vorletzten, glänzte früher als Theatersängerin, und erfreut nun als Kammersängerin durch ihre schöne Methode. Letzteres gilt auch von

Sign. Fedi, der zugleich ein sehr guter Singlehrer ist.

Sign. Curioni lebt jetzt in England.

Viel Lob verdienen ausser diesen noch Sign. Maestro Michele Fusco, ein sehr geschickter Kirchencomponist und Musikmeister aus Neapel, seit mehren Jahren in Modena ansässig, Sign. Geminiano Luigini (Musikmeister des Estensischen Bataillons) und Sign. Giovanni Andreis (erster Fagottist desselben Chors). Sign. Luigini ist nach Joseph Tomaschka vielleicht der grösste Virtuos auf der Klappentrompete in Italien, wenigstens den Brüdern Gambati (in Diensten des Grossherzogs von Toscana) zur Seite zu setzen; und Sign. Andreis, Schüler des Hrn. Binder, kann mit Ehre in jedem Orchester als erster Fagottist auftreten; er ist auch ein guter Violinspieler.

Noch ist zu bemerken, dass der Herzog mehre junge Leute auf seine Kosten Musik studiren lässt.

Unter den Liebhabern zeichnet sich besonders aus Hr. Joseph Asioli, Professor der Kupferstecherey an der Königl. Akademie der schönen Künste in Modena; er spielt das Pianoforte meisterlich. (Seine Brüder Bonifaz und Johann befinden sich in dem zum Herzogthum gehörenden niedlichen Städtchen Coreggio, ihrem Geburtsorte, woselbst letzterer Kapellmeister und Organist an der Kathedral-Kirche ist).

Die Kapelle führt jährlich 24 Kirchenmusiken, grösstentheils von Bonfichi, in der Hof-Pfarrkirche auf, und zweymal wöchentlich ist Harmonie-Musik im Schlosse.

Fünf bis sechs Instrumental- und Vocal-Concerte werden des Jahres unter der Direction des Cavaliere Gandini von der *Società Filarmonica* gegeben, und eine dergleichen von der *Academia Reale*, die aus Adlichen besteht. Man sucht diese beyden Akademieen zu vereinigen, welches aber schwerlich gelingen wird.

Im Carneval wird Opera buffa mit Ballet gegeben; im Sommer und Herbst Opera seria mit Ballet.

†) Der Herzog von Modena, Reggio und Mirandola, Erzherzog Carl, hat den Titel königl. Hoheit: daher königl. Kapelle u. dgl.

(•) bezeichnet die Solospieler. (••) die Solospieler auf beyden Instrumenten.

Quartett-Musik, vorzüglich Haydn'sche und Mozart'sche, wird von einigen wenigen geliebt und geübt.

Theater. Im Königl. Theater sind in dieser Stagione wiederholt worden die beyden Opern *Antigono* und *Erminia* vom Cav. Gandini.

Von den Sängern sind zu nennen: Sigra. Clelia Pastori (Sopran), erste Kammersängerin Sr. Maj. des Königs von Würtemberg. Sie hat ein schönes Organ; ihr Gesang hat viel Gutes und Anziehendes; auch ist sie eine gute Schauspielerin; doch ist zu wünschen, sie unterliesse gewisse Mode-Manieren, als das strisciare (Hinauf- oder Herabziehen von einem Tone zum andern) und das gettar gridi (Schrey-Ausstosen), wobey sie den Mund sehr weit aufthut. Sigra. Irene Cerioli, Primo uomo (Contralto). Sign. Luigi Sirletti (Tenor) ist ein einsichtsvoller Tonkünstler und gewandter Schauspieler, hat gute Methode und insbesondere eine vortreffliche Aussprache. Er ist ein Römer, und bekanntlich sprechen die Römer das Italienische am besten aus. Sig. Antonio Ferrari sang und spielte den Alexander, wie es kaum einen Anfänger zu verzeihen wäre. Der Chor, gewöhnlich die schwächste Partie der italienischen Operntheater, verdient das Lob, zu den wirklich guten zu gehören. Das Orchester, welches ausser der Kapelle noch mehre geschickte Künstler — z. B. die obgenannten Sigri Fusco (Maestro al Cembalo ed Istruttore de' Cori) und Luigini — zählt, ist vortrefflich.

Im *Antigono* haben folgende Stücke besonders gefallen: die Ouverture (von viel-m Effect); die Introduction; Cavatina des Demetrio mit obligater Trompete; Terzett; Finale; Duett im 2ten Act; Arie des Antigono. — In *der Erminia:* Ouverture; Introduction; Duett zwischen der Prima Donna und dem Tenor; Terzett; Arie der Prima Donna; Finale; Scene mit Chor im 2ten Act; Terzett.

Concerte. Am 7. Sept. hörten wir in einem Extra-Concerte die schon oben erwähnten Brüder Gambati auf der Klappentrompete, und in einem andern, am 29sten, vereint mit diesen vortrefflichen Künstlern Hrn. und Mad. Weixelbaum, welche in Deutschland hinlänglich als Gesang-Virtuosen bekannt genug sind, mit vielem Beyfall singen. Letztere sind zur Freude aller wahren Musikfreunde, schon seit einigen Monaten hier. Mad. Weixelbaum, geborne Marchetti, aus Modena gebürtig, kam hieher, um ihre Eltern zu besuchen. Beyde fanden mit ihrer 11jährigen vielversprechenden Tochter die Auszeichnung, sich mehre Male am hiesigen Hofe, bey der Anwesenheit beyder königl. Familien von Sardinien hören zu lassen. Von hier gedenken sie nach Genua zu reisen.

Genua, den 5. December 1825. Mit dem Beysatze „la prima Cantante del mondo (die erste Sängerin der Welt)" liess Signora Angelica Catalani ihr erstes Concert ankündigen, welches am 17ten v. M. im königl. Theater (Regio Teatro del Falcone) Statt hatte. Um in den musikliebenden Seelen das Vorgefühl eines verlornen Glückes rege zu machen, hiess es im Anschlagszettel zum zweyten Concerte (den 26sten v. M.): „la Seconda ed irrevocabilmente Ultima sua Academia (ihr zweytes und unwiderruflich letztes Concert)"; beym dritten und letzten — man werde nur nicht bange, dass es noch zu einem vierten und letzten gekommen sey, denn sie ist vorgestern nach Florenz abgereiset — beym dritten setzte sie sich sogar der Gefahr aus, sich mit den Armen zu verwickeln, da von Madame C. bestimmt wurde „sich in die Einnahme dieses allerletzten Concertes mit den hiesigen Armen zu theilen (terzo ed ultimo Concerto, il cui prodotto ha Ella già destinato di dividere coi poveri di questa città)", wobey aber zweifelhaft blieb, aus welchem Theile die Kosten zu bestreiten seyn würden. Der Zweifel löste sich jedoch bald: es blieb Alles den Armen zu bezahlen. Das Orchester musste wegen seiner Bezahlung sich mit ihr und folglich sie mit ihm zanken, so dass zwischen beyden kein gutes Vernehmen bleiben konnte.

Wie Signora Catalani mit ihrer vormals und zum Theil noch jetzt wunderschönen Stimme singt und was sie zu singen pflegt, ist schon vielfältig besprochen worden; um aber die erste oder vorzüglichste Sängerin der Welt zu seyn, müsste sie in der grossen, in der graziösen, in der brillanten Gesangsart u. s. w. z. B. eine Pasta, eine Fodor, eine Lalande u. s. w. hinter sich zurücklassen oder sie zum wenigsten erreichen, welches aber keineswegs der Fall ist. Drey Tage nach dem letzten Concerte der Mad. Catalani gewährte uns der gehaltreiche und ausdrucksvolle Gesang des Hrn. Weixelbaum und seiner Gattin vielen Genuss, wozu ihre 11jährige Tochter Friederike, die von der Natur so einer grossen Sängerin bestimmt scheint, durch ihre biegsame Stimme, reine Intonation und unschuldigen Ausdruck, nicht wenig beytrug.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. Nº. 3. 1826.

Nachrichten.

Mailand, den 1. Januar. Herbstopern in Italien. Teatro Canobiana. Während mit der bereits angezeigten neuen Oper *gli Avventurieri* Mercadante's *Elisa e Claudio*, Rossini's *Cenerentola* (am meisten) und Cimarosa's *Matrimonio segreto* (am seltensten) abwechselten, zerbrach man sich den Kopf, welche Oper nun gegeben werden sollte. Die *Zingari in fiera* passten nicht für das heutige goldene musikalische Zeitalter, noch weniger *die Gazza ladra* für unser dermaliges Singpersonal; Pärs *Camilla* wollte man nicht aufs Spiel setzen, wohl aber Mozarts *Figaro*, der denn auch am 8. October das Opfer wurde; einige Stücke abgerechnet, fand er eine kalte Aufnahme, wie das bey solchen Sängern nicht anders seyn konnte. Der Tenorist Bonoldi gab den Grafen Almaviva (ziemlich gut), Pio Boticelli den Figaro (nicht am besten), Dem. Demeri die Gräfin (schöne Stimme ohne Kunst), Dem. Parlamagni die Susanna (allenfalls gute Actrice), die Fontemaggi (eine seconda donna) den Pagen; alles übrige war durch zweyte Sänger besetzt. An sechs Stücke wurden weggelassen, dafür aber, wie gewöhnlich, die drey Posaunen und die Janitscharenmusik beybehalten; zum grossen Glücke fand auch die Banda im spanischen Marsche des zweyten Aktes u. s. w. ihr Plätzchen auf der Bühne. Dem Fandango ging ein Pas de deux zwischen Dem. Heberle und Hrn. Rosier voraus. Das Orchester bewiess den grössten Eifer, wie noch nie in einer Mozart'schen Oper, und spielte besonders die Ouverture und alle Stretten, vorzüglich die des ersten Finales, mit Kraft und Feuer. Dass manche Tempo's nicht die richtigen waren, ist grösstentheils den Sängern zuzuschreiben, welche jetzt in älteren Opern, wo kein Maestro zugegen ist, das Zeitmaass nehmen, wie es ihnen beliebt, wogegen kein Reden hilft. So war es diessmal unter andern mit der Canzonetta des Pagen der Fall, welche die Demeri (die Gräfin) in einem zu langsamen Tempo vortrug, ungeachtet Rolla das Ritornell gehörig einleitete. Dazu machte sie noch, besonders gegen das Ende, seyn sollende Verzierungen und Läufe, die jedes fein gebildete Ohr empörten. Mancher Italiener murmelte und geberdete sich unwillig dabey, während ein Haufen Unwissender die Sängerin laut beklatschte. Wie doppelt abscheulich ist es doch, eine Mozart'sche Musik so vortragen! In der Folge ging es dem armen Figaro noch schlimmer; denn wegen öfterer Unpäslichkeit der Demeri musste eine seconda donna die Rolle der Gräfin übernehmen; zuweilen gab man einen Akt des *Figaro* mit einem Akte der *Cenerentola*, und einmal sogar mit einem Akte von Pacini's *Gioventù di Enrico V.* Bey solchen erbärmlichen Mesalliancen, welche den heutigen Kulturzustand der Musik recht anschaulich machen, ist es erfreulich zu lesen, wie unpartheyische Italiener über jene Oper urtheilen. In der 8sten Nummer der zu seiner Zeit erwähnten bologneser Zeitschrift: *Teatri Arti Letteratura* (die, im Vorbeygehen gesagt, seither an musikalischem Interesse sehr abgenommen hat) findet sich ein aus Mailand 15. October 1825 datirter Brief, im Wesentlichen folgenden Inhalts: „Sie wünschen, dass ich Ihnen über die Oper *le Nozze di Figaro* vom unsterblichen Mozart meine Meinung sage; das ist ein schwerer Auftrag für mich, der ich weder Gelehrter noch Musikmeister bin. Wollen Sie sich aber mit dem begnügen, was mir die gesunde Vernunft dictirt, so soll Ihnen gedient werden; erwarten Sie indessen ja keine wissenschaftlichen Erörterungen, Widerlegungen, Vergleichungen etc; ich bin bloss ein unpartheyischer Zuhörer, der in's Theater geht, um sich zu unterhalten und jedem Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Sonnabend also, den 8. Octob.

wurde die genannte Oper seit einigen Jahren zum ersten Male wieder gegeben, deren Musik, obwohl im Jahre 1774 (soll heissen 1786) componirt, man noch im J. 1825 mit Vergnügen anhören kann. Ungeachtet der Verschiedenheit des Geschmackes jener Zeiten und der heutigen, muss man der Wahrheit ihr Recht lassen. Der Sinn der Worte ist mit grösster Einsicht ausgedrückt; die Art, die Stücke zu schliessen, ist richtig, ob sie schon von gewissen Leuten nicht gebilligt wird, welche zu ihrem Beyfalle acht bis zehn lautaufheulende Cadenzen (ben urlate cadenze) nöthig haben, die für sie die Schönheit des Stückes entscheiden. — Mit einem Worte, *Nozze di Figaro* wurde, ohne eben eine glänzende Aufnahme zu finden, mit Aufmerksamkeit angehört; der Beyfall ist beschränkt, aber das Theater bey jeder Vorstellung besucht. Ich habe Ihnen die Wahrheit gesagt und grüsse Sie. Ihr unpartheyischer etc." — Den 31. October ging endlich die neue tragische Oper *Giulietta e Romeo* von Hrn. Vacca[*]) in die Scene und fand sowohl in der ersten als in den folgenden Vorstellungen vielen Beyfall. Schade, dass dieser Componist, welcher vielleicht einen eigenen Weg gehen könnte, gerade in der jetzigen musikalischen Epoche auftrat, wo er dem Publikum und den Sängern so manches Opfer bringen muss. Seine genannte Oper zeichnet sich überhaupt, ohne eben auf Neuheit der Gedanken und ausgesuchte Instrumentation Anspruch zu machen, durch schönen Gesang aus, im zweyten Akt insbesondere noch durch mehre in dramatischer Hinsicht gelungene Stellen; letztere bilden einen sonderbaren Contrast mit den leidigen, sehr matt ausgefallenen Cabaletten. Den Romeo gab eine für Mailand neue Altistin, Nanetta Adele Cesari, die durch ihre Gesangmethode der Giulietta (Demeri) weit überlegen war, daher auch mit ihr den Beyfall theilte. Die Banda konnte in dieser Oper nicht nach Wunsch auftreten, gewährte uns jedoch den herrlichen Genuss, sich einmal mitten im Akte hinter der Scene hören zu lassen.

Neapel. Wegen der bereits gemeldeten Abreise der Mad. Fodor erschien hier von Seiten der königl. Theaterdirection eine öffentliche Bekanntmachung im Drucke, worin gesagt wird: „Diese Sängerin hatte Hrn. Barbaja schon von Wien aus Hoffnung gemacht, während des ganzen Theaterjahres (d. i. bis zur Charwoche 1826) in Neapel zu bleiben, weswegen er die Lalande erst für künftiges Frühjahr 1826 engagirte, obgleich er sie schon früher haben konnte. Als man aber vernahm, dass Mad. Fodor heimlich mit dem Pariser Theater einen Contract eingegangen sey, so gelang es Hrn. Barbaja, eine carta bianca von ihr zu erhalten, worauf er ungeachtet seiner schwächlichen Gesundheit und gegen sein Interesse eine Reise nach Paris unternahm und von der Direction daselbst einen Brief an die Fodor erhielt, welcher diese autorisirte, bis Ende Novembers in Neapel zu bleiben. Allein unempfindlich gegen die Gunst und Aufmerksamkeit, welche ihr das hiesige Publicum so oft bewiesen hatte, und ungeachtet aller angewandten Mittel des Hrn. Barbaja, wollte sie nicht diese Verlängerung eingehen und reiste drey Monate früher von Neapel ab u. s. w." Die gleich nachher zu Paris stattgefundenen Händel zwischen der Fodor und der Pasta zeigten deutlich, dass erstere ihre Reise darum beschleunigt hatte, um ihre Rolle in der *Semiramis*, ihre Lieblingsrolle, nicht zu verlieren. Diess setzte die Feder der hiesigen Journalisten in Bewegung, und die vorhin vergötterte Fodor wurde auf einmal als eine herrlich klingende Drehorgel (organetto, che suona stupendamente) taxirt, die weder Geschmack noch persönliche Würde zeige, eine unrichtige Aussprache, viele schreyende Töne (note stridoli) habe, keinen Triller und keine Messa di voce zu machen verstehe; die als Prima donna tragica höchstens in der *Semiramis* und im ersten Akte des *Otello* Glück machen könne u. dgl. m. —

[*]) Niccola Vacca, geboren zu Tolentino im J. 1791, erzogen zu *Pesaro*, studirte den Contrapunkt beym Maestro Janacconi, einem der Examinatori zu S. Pietro; sodann die Composition unter Paisello, dessen letzter Schüler er war. Hierauf componirte er 1814 (Neapel) die beyden Cantaten: *Omaggio della gratitudine* und *Andromeda*, beyde in einem Privathause aufgeführt. — 1815 (Venedig) für's Teatro S. Benedetto: *Malvina*, Farse, die aber in zwey Akte getheilt wurde. — 1817 für's Teatro *Fenice*: *Gamma, Regina di Gallizia*, gr. Ballet. — 1818 für's Teatro S. Benedetto: *il Lupo d'Ottenda*, Op. semiseria. Teatro alla *Fenice*: *Timur Kan*, gr. Ballet. — 1820 abendsfüllat die beyden grossen Ballete: *Pingrosse d'Alessandro in Babilonia* und *Ifigenia in Aulide*. In den Jahren 1821—1825 reiste er nach Triest und Wien und verehlichte sich. — 1824 (Parma): *Pietro il grande, ossia il grano alla tortura*; (Turin) *la Pastorella feudataria*, beyde Opera buffe. — 1825 (Neapel, Teatro S. Carlo): *Zadig ed Astarte*, Opera seria; (Mailand) *Giulietta e Romeo*, tragische Oper. — 1826 (Turin): *Bianca di Messina*, Opera seria. Noch schrieb er eine Messe, zwey Miserere und mehre einzelne Kirchen- und Theaterstücke.

Nach der Abreise der Fodor übernahm die Tosi ihre Rolle in Pacini's *Amazilia* und fand eine sehr glänzende Aufnahme; es wurden ihr zu Ehren Gedichte vertheilt. Das *Giornale delle due Sicilie* enthielt hierüber einen Artikel, worin es unter andern heisst: „Bey allem Kunstaufwande der Fodor fand diese Oper stets eine sehr mittelmässige Aufnahme, und die Feinde Pacini's waren sogar stolz darauf zu weissagen, dass man jenen Abend (wo die Tosi sang) die *Amazilia* zum letzten Male geben werde." Dies war aber nicht der Fall, denn man gab sie auch nachher öfters. (Man vergleiche übrigens mit jener Stelle des Referenten vorigen Bericht). Am 4. October, dem Namenstage S. M. des Königs, gab man die neue Farse *Gl' Italici a gl' Indiani*, deren Worte einer ältern Carafa'schen Musik untergelegt wurden; das Ganze soll wenig Effekt gemacht haben. Am 19. November gab man abermals eine neue Oper von Hrn. Pacini, *l'Ultimo giorno di Pompei* betitelt, welche sehr gute Aufnahme fand. Nach dem Urtheile der oben erwähnten Zeitung über diese Musik, muss P. diesmal wirklich etwas Grosses geliefert haben. Die Nähe von Pompei und dem Vesuv, dessen Ausbruch ganz nach der Natur dargestellt wurde, hat hier wahrscheinlich mächtig zum Totaleindrucke beygetragen *). Dasselbe Blatt enthält bey dieser Gelegenheit einen auf Befehl des Königs vom Theaterintendanten, Herzog von Noja, der Sängerin Tosi zugestellten Brief, der hier in der Originalsprache folgt:

Napoli, 20. November 1825.

Essendo S. M. il Re N. S. rimasto pienamente soddisfatto dello spettacolo in musica, eseguito jeri sera nel R. teatro di San Carlo, intitolato: *L'ultimo giorno di Pompei*, per festeggiare il giorno onomastico di S. M. la Regina, mi ha ordinato di manifestarle in suo particolar soddisfazione per lo zelo che ha messo nell' esecuzione della sua parte, onde contribuire al felice successo dell' indicato spettacolo.

Adempio con piacere sì un tale sovrano comando, sicuro che sarà sensibilissima per questo attestato di sovrana bontà a suo riguardo.

Il presidente della reale deputazione de' teatri e spettacoli
Duca di Noja.

Alla Signora Adelaide Tosi,
Prima donna de' RR. teatri di Napoli.

Teatro nuovo. Hier ist nachzutragen die neue Opera buffa *il Morto in apparenza*, von Hrn. Raimondi, welche am 28. August zum ersten Mal mit Beyfall und nachher öfters gegeben wurde. Am 2. October gab man zum ersten Mal die Oper *l'Orfanella di Ginevra*, vor Hrn. Carlo Valentini aus Lucca. Der hiesigen Zeitschrift *Sebeto* zufolge haben die Introduction, ein Duett im ersten Akte, das Finale im zweyten und ein Duett im dritten Akte gefallen; der Componist soll sehr viel versprechen. Nächstens soll die neue Oper *Aladini* vom Hrn. Luigi Ricci, einem Zöglinge des hiesigen Musikcollegiums, gegeben werden.

Siena. Hr. Giuseppe Querci, der zum ersten Mal das Theater betrat, gefiel in Pacini's älterer Oper *la Sposa fedele*. Ob dieser Sänger Tenorist oder Bassist sey, ist Ref. eben so wenig bekannt als die Aufnahme der neuen Oper *la Contessina, ossia Amore vince ogni ostacolo* von Hrn. Cappelotti, die nachher in die Scene gegangen seyn soll.

Livorno. Die Passerini erregte hier im *Tancredi* einen solchen Enthusiasmus, dass sie nach jedem von ihr gesungenen Stücke auf die Scene gerufen wurde. Die Florentiner Zeitung oder ihr Correspondent, nennt sie sogar inimitabile, und sagt, sie habe sich mit ihrer bezaubernden Stimme bereits in den Theatern Italiens, Frankreichs und Spaniens ausgezeichnet und sey nun eine der ersten Sängerinnen des italienischen Theaters. Was von dergleichen Urtheilen oft zu halten sey, wurde bereits bey einer anderen Gelegenheit in diesen Blättern bemerkt.

Florenz. Teatro Pergola. Mayerbeer's *Margarita d'Anjou* fand, wahrscheinlich der Sänger wegen, eine kalte Aufnahme. Nachher gefiel Hrn. Celli's ältere Oper *la Secchia rapita*. Die Passerini (*S. Livorno*) gab am 12. Nov. in diesem Theater eine musikalische Akademie, in welcher die Brüder Gambati, rühmlichst bekannte Trompetenbläser, vor ihrer Abreise nach London ein Duett aus *Semiramis* auf ihrem Instrumente spielten. *Teatro Cocomero.* Hier gab man die *Cenerentola*. Hr. Federico Sambalini, als trefflicher Dilettant in den hiesigen Gesellschaften bekannt, betrat zum ersten Mal das Theater in der Rolle des Dandini. Francesco Regoli (Tenorist), der erst zwanzig Jahre alt seyn soll, trat ebenfalls zum ersten Mal in der Rolle des Don Ramiro auf. Von ersterem heisst es, er habe eine schöne, geschmeidige, sehr biegsame und starke Stimme (*voce bella, pastosa, omogenea, piegbevolissima, forte*); von letzterem, eine sehr frische, biegsame

*) Briefliche Nachrichten sagen: viel Spectakel; gewöhnliche Musik!

Stimme, aber wenig Seele (voce freschissima, agilissima, di messo carattere, ma poca anima).

Bologna. Als erste Oper gab man Rossini's *Elisabetta*, die aber fiasco machte, so wie (brieflichen Nachrichten zufolge) auch Mad. Lalande. Von der nachher gegebenen *Semiramis* heißt es: Die Annalen des Bologneser Theaters können keine Epoche aufweisen, in welcher eine Oper solchen Enthusiasmus erregt hätte. Der grosse Rossini und die Lalande werden in den Himmel erhoben, die übrigen Sänger im Ganzen sehr gelobt. Bey ihrem Benefice am 17. Nov. wurde die zur *Academica filarmonica di Bologna* ernannte Lalande mit stürmischem Beyfall beschenkt; Blumen und Gedichte regneten auf sie aus den Logen; zu Ende der Oper stiegen zwey Genien vom Olymp herab und setzten ihr eine Krone von Lorbeeren und Myrthen auf, während ein Chor das Lob der gekrönten unterblichen Künstlerin sang. Die oben unter *Mailand* erwähnte Zeitschrift, welche die Beschreibung dieser in Italien nicht ungewöhnlichen Farce enthält, macht den Anfang damit, dass Mad. L. eine schöne Frau sey, sodann wird sie unica, immortale, eximia constante genannt, darauf folgen Lobsprüche, die sie als das Non plus ultra aller Sängerinnen schildern. Beygefügt sind Gedichte von Grafen, Marcheesen u. s. w. Ueber die Mailänder (im Vertrauen gesagt, eben nicht ausgezeichnete) Tänzerin Olivieri erschien ebenfalls ein eigener Artikel mit beygefügtem Sonnett im Drucke. Ueberhaupt scheinen die Bologneser in dieser Stagione sehr guter Laune gewesen zu seyn.

Den 19. September starb hier die Sängerin Giuseppa Maccherini, 80 Jahre alt.

Hr. Giuseppe Pilotti, Academico filarmonico, aus dieser Stadt gebürtig, und Schüler des verstorbenen berühmten Mattei, wurde an dessen Stelle zum Kapellmeister der Kirche S. Petronio erwählt.

Turin, Teatro Carignano. Eine ältere Oper des Hrn. Vacca, *Pietro il grande, czaar il gelone alla tartara*, machte fiasco. Die nachher gegebenen Opern *Matilde Shabran* von Rossini und *Margarita d'Anjou* von Meyerbeer fanden nach öffentlichen Blättern sehr gute Aufnahme. In ersterer gefiel besonders die Carsia, in letzterer eine gewisse Casimir-Ney, wahrscheinlich eine Altistin, da sie Reisender dem Ref. versichert hat, Mad. Cai (s. weiter unten *Mailand*) habe ebenfalls in dieser Oper gefallen.

Alessandria. Signora Carlotta Inselvini, die zum ersten Male in Morlacchi's *Gianni di Parigi* die Bühne betrat, fand vielen Beyfall, und soll, nach dem Mailänder *Corriere delle Dame*, eine schöne, hellklingende, reine Altstimme haben.

Venedig, Teatro S. Luca. Man gab Rossini's *Matilde Shabran*, darauf Generali's *Adelina*, sodann Coppelotti's *Capanna moscovita* und zuletzt *Odoardo e Cristina* von Rossini. Die *Capanna moscovita* machte fiasco, die übrigen Opern gefielen. Unter den Sängern zeichnete sich die Prima donna Maria Cantarelli am meisten aus.

Vermischte Nachrichten.

Der rühmlichst bekannte Buffo comico, Nicola Bassi, geb. zu Neapel im J. 1776, starb den 5. Decemb. in Vicenza an einer Darmentzündung. Er war der letzte der alten guten italienischen Buffi comici, und sein Verlust wird daher allgemein bedauert. — Mad. Catalani gab unlängst in drey Concerte in Genua mit vielem Beyfall, wobey diese wohlthätige Künstlerin den Studierarmen über 2500 Lire schenkte. — Die Wiener Sängerin Sicard (Lechleitner) singt jetzt auf dem Lissaboner Theater mit vielem Beyfall. — Oeffentlichen Nachrichten zufolge ist der Tenorist Garcia nach einem zehntägigen grossen Sturme glücklich zu Newyork angekommen. Das Engagement italienischer Sänger nach Amerika währt fort.

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht von einer neuen Art von Blasinstrument, nebst einigen Bemerkungen mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

Vor einigen Jahren erwähnte ich in dieser *allgemeinen musikalischen Zeitung* eine mir von einem Freunde mitgetheilte Idee, dass man wohl könnte ein Blasinstrument bauen, welches mit dem Munde angeblasen, und vermittelst einer Tastatur gespielt würde, wobey die Stärke und Tonstufe der Töne von der Stärke des Anblasens abhängig wäre. Ein solches Instrument ist neuerlich zu Madrid von Mieg, Director des königl. physikalischen Cabinets gebaut worden, welcher als eifriger Liebhaber der Musik, sich

schon seit geraumer Zeit bemüht hatte, ein Orgelwerk zu bauen, auf dem man die Töne, wie bey dem Orgue expressif von Grenié, mit mehr oder weniger Stärke vortragen könnte. Das Instrument des Hrn. Mieg enthält nur ein Register von 5 Octaven, auf welchem sich auch fast nur eine Melodie spielen lässt, weil zu einer vollen Harmonie die Kraft der Lunge nicht hinreichen würde. Um also auch vollstimmiger spielen zu können, hat er noch einen mit den Füssen zu tretenden Blasebalg angebracht, bey dessen Gebrauche aber keine willkürliche Abwechselung der Stärke und Schwäche Statt findet.

Der Zweck, auf einem mit Tasten zu spielenden Blasinstrumente die Töne nach Willkür stärker oder schwächer vorzutragen, oder auch anschwellen und schwinden zu lassen, möchte wohl schwerlich besser erreicht werden können, als er durch Schweller an manchem mit durchschlagenden Zungen versehenen Orgelregister, wie auch durch das Aeolodikon und einige späterhin gebauten unter dieselbe Kategorie gehörenden Instrumente, denen man andere Namen gegeben hat, schon erreicht worden ist. Soviel indessen für den Ausdruck dadurch gewonnen ist, so findet doch die Verschiedenheit der Stärke und Schwäche nur in Hinsicht auf das Ganze Statt; man kann aber nicht einzelne Töne, oder eine einzelne Stimme herausheben, und stärker als die anderen vortragen. Dieses kann man nur auf dem Clavicylinder und einigen in dieselbe Klasse zu rechnenden Instrumenten, oder auch auf einem gut gebauten Bogenflügel, wie auch auf dem Harmonichord des Hrn. Kaufmann, wo die Stärke und Schwäche der Töne von dem grössern oder geringern Drucke auf die Tasten abhängt. Es wäre also sehr zu wünschen, dass man ein expressives Orgelwerk auch so einrichten könne, dass die Stärke und Schwäche der Töne nicht von der Stärke des Anblasens im Ganzen, sondern bey jedem einzelnen Tone von der verschiedenen Stärke des Druckes auf die Taste abhinge. Vielleicht liesse sich dieses wohl dadurch bewirken, wenn durch mehr oder weniger tiefes Niederdrücken der Taste die Oeffnung, durch welche die Luft eindringt, mehr oder weniger erweitert, und also die Zunge oder die in der Zungenpfeife befindliche Luft durch den eindringenden Luftstrom in stärkere oder schwächere schwingende Bewegung gesetzt würde.

Nekrolog.

Johann Baptist Moralt.

Es würde oft interessant seyn, zu untersuchen, warum manche Kunst oder auch nur ein Zweig derselben so lange verborgen und wenig cultivirt bleibe, bis sie in einer gewissen Zeitepoche zur Reife gedeiht und ihren höchsten Glanzpunkt erreicht, von welchem sie wieder herabsinkt, sich gleich einem entblätterten Baume noch eine Zeit lang erhält, und endlich nur noch als herkömmlich fortvegetirt. Wir kennen die Wanderungen der Wissenschaften, die Malerzünfte in den Niederlanden und den deutschen Reichsstädten, die Sing- und Tonsetzkunst Italiens. Immer war der Himmel dieses Landes mild und schön, und seine Bewohner empfänglich für die Kunst: doch waren es niederländische Mönche, spanische Sänger, welche zuerst die italienischen Kapellen leiteten und die erste Anregung zur Tonkunst gaben, welche sich dann erst vom Ende des siebzehnten bis gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu ihrer Herrlichkeit entfaltete. Aehnliches, wenn gleich auf andere Weise, hat man auch in Deutschland gesehen. Die Manheimer Kapelle (eigentlich ihr Orchester, denn die Sänger kamen aus Italien oder gingen dahin, um sich zu bilden) hat durch ihre Virtuosität einen so ehrenvollen Rang in Deutschland, wie die Singkunst in Italien behauptet. Alle Nachrichten aus jener Zeit sind voll ihres Lobes, das oft zur Bewunderung stieg, welche auch Mozart, während er in München seinen *Idomeneo* schrieb, laut aussprach. Damals stand die Kapelle noch in ihrer Blüte, und Mozart würde sich glücklich gepriesen haben, wenn er für sie hätte fortwirken können. Es lässt sich nicht bezweifeln, dass Italien seine Kunstausbildung den vielen Kapellen und Theatern, seinen überall verbreiteten Conservatorien und anderen Lehranstalten, welchen grosse Tonsetzer und berühmte Sänger, die sich aus der Kunstwelt zurückgezogen hatten, vorstanden, vorzugsweise verdankte; die Nachrichten in dem bekannten *Discorso* von Maier, so wie das Werk des Grafen von Orloff haben diess zur Gewissheit erhoben. Aber was zählte denn Deutschland in jener Zeit und in jenen Rheingegenden für Lehrer, für Lehranstalten zur Bildung von Tonkünstlern? Zwar hatte ein erfahrner Componist und Director

ehrte und ausbilden wollte: Frankreich und Italien aber unsern Instrumenten-Luxus bey sich einführte. So viel sich auch hierüber sagen liefse, so mufs ich es doch übergehen, um zur Betrachtung eines wichtigeren Gegenstandes Raum zu erhalten, nämlich zur Beantwortung der Frage: wie *unterschied* sich die deutsche Instrumentalmusik der *leztern* Periode von der früheren, und was kann man daran wohl *überhaupt* rühmen oder tadeln? — Alles kommt hierbey auf den *Zweck* an, den sie erreichen soll und kann. Die angewandte (mit Gesang verbundene) Tonkunst drückt *bestimmte* Empfindungen und Ideen aus, und *will mehr* auf das *Herz*, als auf die *Phantasie* wirken. Die *bloſse Instrumentalmusik*, welche sich in diesem Betracht zu jener etwa wie die spekulative Philosophie gegen die praktische verhalt, ist auch in ihren schönsten Produkten nicht im Stande, mehr als ein *Analogon* der Empfindung *darzustellen*, ob sie gleich oft *mittelbar*, d. h. durch die Stimmung des Zuhörers, in diesem eben so gewaltige Gemüthsbewegungen als die mit Worten verbundene Musik erregen kann. Ihr eigentlicher Zweck ist also: durch das *Unbestimmte* ihrer Phrasen (was man aber mit dem Verworrenen, Faden, Nichtssagenden nie verwechseln darf) dem Theilnehmer einen *freyeren* Gebrauch seiner Einbildungskraft zu verschaffen, und es ihm (oder den Umständen) dann zu überlassen, zu welchen *bestimmteren* Ideen und Empfindungen ihn dieses Tonspiel hinführen mochte. Die *niedrigste* Wirkung desselben ist ein bloſser *Sinnenkitzel* (eine angenehme Bewegung des Gehörs, mehr als Organ — denn als Vitalsinn). Gröſser ist die, wenn der *Verstand* dabey zur Untersuchung der Richtigkeit, Schönheit, Künstlichkeit der Tongänge gereizt wird (z. B. bey Stücken oder Passagen im gebundenen Styl). Am gröfsten aber, wenn der Zuhörer — auch ohne durch Nebenumstände dazu veranlafst zu seyn, wie etwa bey Balletten, Marschen u. dgl. — in der vorgetragenen Komposition den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppeditirt. — Auf *lezteres* kann nur *der* Instrumentalkomponist mit Zuverlässigkeit rechnen, der den Tonmechanismus — den innern wie den äufsern — ganz oder doch gröfstentheils kennt und geschickt anzubringen weifs, der mithin den allgemein gültigen, natürlichen, auf jenes Analogon der Empfindung sich beziehenden Charakter aller Töne, Tonarten, Tonreihen, Harmonien, Rhythmen, Instrumenten-Verbindungen u. s. w., die er gebrauchen will, durch Genie und Studium ausfindig gemacht hat: der endlich auch bey der Anlage und Ausführung seines Werks nicht blos den ersten besten klingenden oder künstlichen Satz wählte, sondern sich dabey auch selbst bemühte, irgend eine *möglichst bestimmte* Idee oder Empfindung auszudrücken und — ihr treu zu bleiben. Einen solchen Komponisten kann nie die Frage treffen: *Sonate, que me veux-tu?* —

Hiermit habe ich nun auch, wie mich dünkt, den Maafsstab für den *asthetischen* Werth aller und jeder Instrumentalmusik angegeben, und zugleich ist daraus klar, dafs sie in der lezteren Periode des vorigen Jahrhunderts vollkommener seyn mufste, als in den beyden vorhergehenden. Sie hat nämlich ihrer Natur nach ein gröfseres Gebiet im Reiche der Töne als die Gesangmusik, bey welcher lezteren eben deshalb auch eine gröfsere Aehnlichkeit und Einförmigkeit der Figuren und Formen (z. B. in den Schlufsfallen der Arien) unvermeidlich ist. Aber dieser grofse Umfang der Instrumentalmusik berechtigte zugleich die grammatischen Kritiker zu einer gröfseren Strenge. Ihr wollte man in der *ersten* Periode ausweichen und — nahrte dadurch die steife Anhänglichkeit an die gebundene Schreibart, womit man nur die erwähnte zweyte Wirkung der Instrumentalmusik erreichen konnte: die höhere mufste verlohren gehen. — In der *zweyten* Periode folgte sie, wie schon erwähnt, mehr dem Theaterstyl und schien dadurch einen empfindungsvolleren Charakter anzunehmen. Doch, sie *schien* es auch nur. Denn, so wie man früher den Mechanismus der Tonkunst nicht als *Mittel* sondern als *Zweck* behandelt hatte, so that man es auch jezt, nur mit dem Unterschiede,

Johann Stamitz, die Grundveste dieses Kunstbaues gelegt, ein kunstliebender Fürst ermuntert und belohnt: allein wenn eine solche Erscheinung nicht bloss ephemer seyn, wenn sie dauern und festgehalten in das Leben übergehen soll, muss sie durch äusseres Zusammentreffen günstiger Umstände erhalten werden. Wir wollen hierüber einige aus der Erfahrung geschöpfte Bemerkungen mittheilen. So wie im sechszehnten Jahrhunderte grosse Maler aus Zünften hervorgingen, und selbst die Poeten eine Gilde hatten, so waren in der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Tonkünstler in Manheim nicht blosse Zünftler — sie waren, im edelsten Sinne des Wortes, eine achtungswerthe Künstler-Kaste geworden, welche, gleichsam ein abgesondertes Corps bildete, sich gegenseitig unterrichtete, und unangetastet von fremdem Einflusse seinen Geschmack und seine Schule unverfälscht auf die Nachkommen vererbte. Die Pfalz hatte keine Klöster, der Hof eine zahlreiche Dienerschaft. Die Liebe zur Sache selbst, die wahrscheinliche Aussicht, mit erlangter Fertigkeit in die geehrte Schaar der Kunstgenossen einzurücken, Ruf und ein angenehmes Leben mit ihnen zu theilen, reizte Jung und Alt, sich diesem Stande hinzugeben. Der Vater lehrte den Sohn, der ältere Bruder den jüngeren, der Onkel den Neffen: die Sache wurde mit Ernst betrieben; sechs bis acht Stunden Uebung auf den Saiteninstrumenten, so viele, als die Brust vertragen konnte, auf den Blasinstrumenten ein schon in dem ersten Knabenalter angefangenes, unter demselben lehrenden Vater oder Verwandten fortgesetztes Studium, was musste diess alles nicht hervorbringen? Die Manheimer Künstler wollten das ganz werden, was sie seyn sollten; Niemand wurde aufgenommen, der nicht eine öffentliche Probe schon bedeutender Kunstfertigkeit abgelegt hatte. Die vor Verminderung der Festtage so zahlreichen Dienste einer katholischen Kapelle bildeten das Ensemble ausserordentlich; eine herrliche italienische Oper, ein grosses heroisches Ballet, Hofakademieen, häufige Kammermusiken bey dem Zusammenflusse von reisenden Künstlern, Reichen und Fürsten, deren Keiner das lebensfrohe milde Manheim unbesucht liess, steigerten endlich ihren Kunstsinn und ihre Geschicklichkeit zu einer vorher nie erreichten Höhe; es war ein Verein von Tonkünstlern, von denen Jeder für sich selbst als ausgezeichneter Virtuos dastand.

Gegen funfzig Jahre nach dem Tode von Stamitz (1761) erhielt sich dieses bewundernswerthe Ganze in seiner ursprünglichen Frische. Es war eine Musteranstalt, nicht durch Befehl oder Verabredung, sondern nur aus begünstigenden Umständen und dem Zeitgeiste hervorgegangen; aber doch ein Gebäude, von Menschenhänden aufgeführt, und daher war auch ihr ein Ziel gesetzt. Fremdlinge von anderem Sinn und Geschmack mussten aufgenommen werden; die alte Lehre verlor ihr Ansehen. Der Fleiss fing an zu wanken, die Direction vergab sich manches, nahm manches zu leicht. Wir wollen das allmählige Sinken des Vereines, der jedoch noch immer Achtung gebietet, hier nicht weiter untersuchen, sondern gehen zu jenen Familien über, welche ihn gegründet und so lange erhalten haben; die vorzüglichsten derselben sind: zuerst Stamitz, Vater und zwey Söhne, Cannabich Vater und Sohn, die Brüder Lang mit ihren Söhnen, die Brüder Wendling, die Brüder Le Grand, Metzger, Vater und Sohn, Tausch Vater und Sohn, die Brüder Eck, die beyden Bohrer, vier Brüder Schönche, endlich fünf Brüder Moralt.

Die Letzten wählten sich nur Saiteninstrumente zu ihrem Studium, und traten nach und nach in die Dienste der Münchener Kapelle, den jüngsten Bruder ausgenommen, welcher früh zu seinem Onkel dem Klavierspieler Cramer in London ging, wo er sich noch aufhält. Ausgezeichnet durch individuelle Virtuosität, haben sich die vier Zurückgebliebenen noch in's besondere weit verbreiteten Ruhm durch ihr Quartettspiel erworben. Zu welchem Grade von Ausbildung sie es darin durch Fleiss, Nachdenken und lange Uebung gebracht haben, findet man in den Nachrichten jener Zeit aufbewahrt. Sie durchreisten zusammen 1803 das erste Mal die Schweiz, gingen durch das südliche Frankreich nach Paris und von da nach London, wo sie sich lange aufhielten, in der grossen Akademie der alten Musik, so wie in der Anstalt von Herisson, als Concertspieler auf der Violine und dem Violoncell auftraten, und mit ihrem Vortrage Haydn'scher und Mozart'scher Quatuors in den Privathäusern der Grossen zur Bewunderung hinrissen. Bey einer zweyten 1809 unternommenen Reise nach der Schweiz und Frankreich konnten sie nicht über den Kanal gelangen, so wie Kriegesunruhen sie immer abhielten, Wien zu besuchen, wo ein enthusiastischer in der dasigen musikalischen Zeitung erschienener Aufsatz ihnen die günstigste Aufnahme vorbereitet hatte. Der Verfasser dieses Aufsatzes

bemüht sich, einen Vorgeschmack ihres trefflichen Quartettspieles zu geben, doch wohl umsonst. Man muss es selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner Vollkommenheit zu machen. Die Sache war da, und wird wohl so nicht wieder kommen.

Baptist Moralt, der zweyte dieser kunsterfahrnen Brüder, hatte bey dem so berühmt gewordenen Quartett-Vortrage die zweyte Violine zu seiner Aufgabe erhalten. Als die Brüder von ihren Reisen zurückgekehrt waren, hörte man sie selten mehr vereint spielen: das Band löste sich allmählich; jeder folgte seinem eigenen Berufe, einer eigenen Beschäftigung, Baptist dem Studium der Composition, wozu er schon früh grosse Neigung gehegt hatte und welchem er sich nun mit einem Eifer widmete, der nur Gutes erwarten liess. Doch es konnte nicht fehlen, um einen recht tüchtigen und sattelfesten Tonsetzer aus ihm zu bilden, wurde auch ihm das Netz einer spitzfündigen musikalischen Scholastik umgeworfen, eine Milliarde von Accorden, die Kirnbergersche Zwangsweste, die Marpurgische Daumenschraube und andere Instrumente einer contrapunktischen Marterkammer. *) Sein natürliches Gefühl enthob ihn indess bald den schweren Fesseln; bald bewegte er sich frey und würde noch freyer geworden seyn, hätte er mehr Zutrauen zu sich selbst, und weniger zu veralteten von Manchem als alleinselig machend angepriesenen Formen gehabt. Seine Compositionen sind durchaus gesangreich, klar durchgeführt und correct, nur bisweilen zu ängstlich und zu schulgerecht im Style. Man hat von ihm mehre grosse Symphonieen, welche in den hiesigen Concerten zur Zufriedenheit der Kenner gegeben worden sind. Quartetten, Entreactes, Concertanten für Violine und Violoncell, Concertinen für Blasinstrumente, wovon manches bey Breitkopf und Härtel, bey Schott in Mainz, auch bey Falter in München gestochen erschienen ist. Trefflich, nach aller Urtheil, ist eine deutsche Messe von seiner Composition, die aber beym katholischen Ritus einer eigenen Veranlassung bedarf, um ausgeführt zu werden (sonst würde man sie gewiss öfter in mehren hiesigen Kirchen hören). Besondere Erwähnung verdient auch ein vierstimmiges Traueramt für den Allerseelentag, welches in eine Sammlung von Melodieen für öffentliche Gottesverehrungen (München bey Giel 1812) aufgenommen worden ist, und sich unter den geharnischten Gesängen, die sich daselbst beysammen finden, vortheilhaft ankündet. Ueberhaupt war Baptist Moralt durch seinen ruhigen, sanften, nachdenkenden Geist, vorzüglich auf Kirchenmusik hingewiesen, und hätte darin bey günstigerem Zusammentreffen äusserer Umstände ohne Zweifel Vorzügliches geleistet. Doch wo die Bäume zu nahe an einander stehen, und kein Freund das Gestrüppe lichtet, kann auch der gesündeste Sprössling nicht zu bedeutender Höhe gelangen.

Ruhig, anspruchlos, ohne je nach Aufsehen zu streben, ging M. seine Lebensbahn. Ein geliebter Sohn starb ihm frühe. Sein Schmerz über diesen Trauerfall war lange sichtbar, und wurde nie ganz gestillt. Seine Gesundheit fing an zu wanken, eine Krankheit ergriff ihn und er starb den 7. Octob. 1825, 48 Jahre alt, geachtet von Jedem, der ihn kannte, ein trefflicher, gebildeter Künstler, streng in Erfüllung seiner Obliegenheiten, ein sorgsamer, zärtlicher Familienvater, an dem nichts Arges zu finden war.

Ein Bruder, der bey dem Quartett die Viole spielte, war ihm vor Jahren vorangegangen. Noch lebt und wirkt der dritte, ein geübter Violoncellist, ein erfahrner und thätiger Künstler, und der älteste, Joseph, nunmehr das Haupt der Familie, immer ihr Beschützer und Freund, Concertmeister in K. Diensten, berühmt als Virtuos auf der Violine, ein Director von seltener Genauigkeit. Er stand fünf Jahre lang bey der italienischen Oper, an der Spitze des Orchesters, durch dessen Leitung er sich allgemein anerkannte Verdienste erworben hat, und an welchem der Abglanz der ehemaligen Mannheimer Kapelle noch zu erkennen ist.

*) Dass hiermit nur die Uebertreibung, nicht die an sich gute Lehre selbst, gemeynt sey, versteht sich wohl von selbst.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verw. te Kunst.

Es ist eine wenn auch dankwerthe, doch weitgetriebene Bemühung, wenn zu gewissen Dramen eigene Symphonieen componirt werden. Nicht als wäre jede Musik dem Charakter eines Stückes gleich angemessen, aber ein Kapellmeister wird im Musikalien-Vorrathe leicht dasjenige finden, was von einem Akt zum andern harmonisch hinüberleitet. Bekanntes Passendes wird dann oft mehr ansprechen als Neues Angepasstes.

Es ist auch nicht nothwendig, dass die durch das Drama erregten Gefühle noch verstärkt werden durch charakteristische Musik (wiewohl oft das Gegentheil aus einem unten angeführten Grunde zu geschehen pflegt); es möchte genug seyn, wenn sie den Gefühlen nur nicht widerspricht, und im Allgemeinen consonisch mit ihnen ist, so dass nicht etwa vor dem Schlussakte von *Maria Stuart* oder *Jungfrau von Orleans* ein Menuett oder ein hüpfendes Rondo gespielt werde. Alles näher Hindeutende in der Musik möchte des Guten zu viel thun, und den Verstand auf Kosten des Gefühls beschäftigen.

Man könnte zwar einwenden, es habe ja auch jede Oper ihre Ouverture, die anschliessend gleichsam eine Symbolik der ganzen Oper sey;— aber musikalische Anklänge an zu erwartende musikalische Situationen sind doch etwas anderes, als solche Anklänge an dramatisch-gedichtete.

Immerhin mag sich ein Tondichter durch ein dramatisches Dichterwerk zu einer grossartigen Musik begeistern lassen; aber es wird sich doch fragen, ob es möglich oder räthlich sey, den Geist des Gedichts in Tönen aufzufassen, und dann das Tonwerk nach dem Dichterwerke zu benennen. Je musikalisch-freyer, genialer sich der Tondichter halten wird, desto mehr wird sein Werk eine schöne Musik überhaupt seyn, und allgemeingültig überall hin passen.

Nur zu leicht verführt aber jenes Ausdrücken wollen des Dichterwerks in Musik zur gesuchten Charakteristik, so wie andererseits der Hörer sich im Aufsuchen der Bedeutung des Einzelnen abmüht, und den wahren Zweck der Musik, Reinigung seines Gemüthes, Erhebung zur Würde der Dichtung an sich unwirksam macht.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Six Bagatelles pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Oeuv. 126. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 24 Xr.)

Bagatellen? Nun ja! Aber Bagatellen vom Meister Beethoven. Sie würden vielleicht bezeichnender Skizzen heissen: Erfindungen und Erzeugnisse einer glücklichen Stunde, leicht hingeworfen und ohne dass für die Ausführung mehr gethan wäre, als nöthig, um die Ideen zu fixiren, was sie wollen, anzudeuten, und jedem Stücke, auch so wie es ist, innere Uebereinstimmung, Haltung und damit Wirkung zu verschaffen. Diese sechs mehr oder weniger kurzen Sätze enthalten mehr wahrhaft Neues und ganz Eigenthümliches, theils in den Melodieen oder Harmonieen an sich, theils in der Aufstellung und Form beyder, als mancher Opernakt. Wunderliches, sehr Wunderliches, wie es ein seltsam aufflackernder Humor eingegeben hat, läuft mit unter: (man vergleiche z. B. in No. 4. die Abschnitte in H dur:) aber Geist ist überall, auch hierin, gar nicht zu verkennen. Dagegen überraschen nicht selten Anklänge tiefer Wehmuth oder trüben Ernstes, und greifen dann nur um so mehr ein. Es herrscht die grösste Verschiedenheit in den kleinen Stücken selbst: der Stimmung nach aber doch, fasst man sie alle zusammen, ein heiterer Sinn. Dessen werden die Freunde des Meisters (und wer gehörte nicht dazu?) sich erfreuen auch um seiner selbst willen, dem sonst das Geschick seine Lebensbahn wahrlich nicht mit Rosen bestreuet hat!— Der Name des Werkchens möge ja nicht zu der Vermuthung verleiten, es könne, wenn auch nicht von Anfängern, doch von einigermassen fertigen Klavierspielern, ohne Weiteres gleich bequemhin abgespielt werden. Die Noten, etwa mit Ausnahme einiger weniger Stellen, können es: aber die Musik nicht. Vielmehr will jede Nummer zuvor genau angesehen seyn. Da sie alle Ergüsse einer ganz besonderen, wenn auch flüchtigen Stimmung oder Gemüthsbewegung sind: so muss man diese erst heraushören, in sich selbst erwecken, (am besten, durch mehrmaliges Durchspielen,) und nun diesem angemessen vortragen. Es muss es mithin der Spieler mit diesen Stücken machen, wie der Sänger mit guten Liedern. Sonst klingt's dort, wie hier, nach wenig und Manches nach gar nichts. — Stich und Papier sind gut.

Berichtigung.

In vorigen Jahrgange 1825 S. 622 Z. 13 von unten muss es Corelli statt Corvelli heissen, so auch überall, wo dieser Name auf der folgenden Seite vorkommt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Januar. Nº. 4. 1826.

Ueber die Frage: Ist es wahr, dass unsere Musik so weit herunter ist, dass sie mit der alten und ältesten keine Vergleichung mehr aushält?

von Gottfr. Wilh. Fink.

Ich lese jetzt so mancherley Anzeigen von neuen musikalischen Werken, dass man, wollte man nach ihnen gehen, glauben sollte, wir hätten in unseren Tagen einen solchen Ueberfluss an guten Werken, dass man damit alle Zeitalter zusammen überbieten könnte. Dagegen giebt es aber Andere, die über die mancherley verfehlten Versuche unserer Zeit so entrüstet sind, dass man glauben sollte, sie hätten es ganz vergessen, dass jede Zeit des Mittelmässigen und des Matten weit mehr, als des Guten aufzuweisen hat; dass man, wollte man ihnen unbedingt glauben, nichts Geringeres behaupten müsste, als dass wir mit unserer ganzen musikalischen Kunst, wieder in die uralte Nacht zurückgeschleudert, in den letzten Zügen lägen. Beydes ist, wie gewöhnlich, übertrieben, und die Wahrheit wird wohl auch hier in der Mitte liegen. Viele Vorwürfe, die man in Hinsicht auf Musik unserer Zeit macht, sind allerdings nur zu gegründet, wenn man eins und das andere Beste einer frühern Zeit hervorhebt, und es gerade mit einer Schwäche der gegenwärtigen vergleicht. Da ist namentlich über aller Ausbildung der Instrumente der ächte Charaktergesang, der so viel Rollen und Toben nicht vertragen mag, scheu zurückgetreten und hat einem leichtfertigen Sirenengetriller den Platz geräumt; der alte einfach erhabene Kirchenstyl hat sich weltlich müssen herausputzen und dadurch oft verunstalten lassen, und dergleichen mehr. So haben z. B. die Liebhaber alter Choräle ganz recht, wenn sie lebhaft wünschen und das Ihrige dazu beyzutragen streben, dass der Geschmack an diesen aus Einseitigkeit zurückgelegten, oder beym Gebrauch modisch verbrämten Herrlichkeiten des 16ten und 17ten Jahrhunderts wieder allgemeiner werden möchte. Dass diess aber so geworden ist, wie wir's nun vor uns sehen, das liegt nicht zuvörderst an den Musikern, sondern am allgemein veränderten Leben der Menschen. Denn keine Kunst ändert sich, es haben sich denn zuvor die Sitten geändert. In dieser Aenderung liegt noch kein Unglück. Stehen bleiben kann der Mensch nun einmal nicht, auch nicht einmal beym Guten: er schliefe dabey ein. Freylich wäre es gut, wir hätten die Kraft, stets vom Guten zum Bessern fortzuschreiten und das errungene Gut liebend fest zu halten, wenn wir unsere Hände nach einem neuen ausstreckten. Das wäre der Rede noch einmal werth: aber ein solches hohes Recht haben wohl in allen Zeiten nur einzelne Auserwählte, ein ganzes Zeitalter hat das nie vermocht. So ist es nun auch mit unserer Zeit. Ueber den neuen Bestrebungen hat man das alte Gute in ein grosses Grab gesenkt. Das thut nun den Freunden des Alten billig weh. Was ihnen gefällt, das, möchte ihre gleichfalls einseitige Liebe, soll auch Anderen nicht gleichgültig seyn. Wer will ihnen das verdenken? Nur kann sich nicht Jeder mit dem Klagen über die gänzliche Verschlimmerung der jedesmaligen Zeit, in der wir leben, befreunden. Wir gehören doch viel zu sehr unserer Zeit an, dass wir nicht, auch sogar wenn wir gegen diese und das auftreten uns für berechtigt halten, mit grösserem Wohlgefallen ihr Gutes und Anmuthiges herausheben sollten. Es ist wahr, unsere Väter haben sich in dem und in jenem hervorgethan, und wir haben sie darum zu ehren, ihr Gutes aufzusuchen und es zu unserm Vortheil zu verwenden: aber geklagt und ihre Zeit beschuldigt haben sie doch auch, gerade wie wir. Ja, gerade in den Zeital-

tern, die man jetzt gewöhnlich als musterhaft schildert, haben sie über den Verfall der Kunst eben so gesprochen, wie wir, dass man wohl sieht, sie sind mit ihrer Zeit auch nicht zufrieden gewesen. Von jeher hat man die bessere Zeit im Plusquamperfecto gesucht, so recht im Alten. Nun, die Aegypter sind doch gewiss alt: aber sie haben auch schon geklagt, dass ihre Musik verfallen und üppig geworden sey und zwar auch durch die Instrumente; gerade wie wir. Man lese nur die Abhandlung *über die Musik des alten Aegyptes*, von *Villoteau*, übersetzt 1821 bey Breitkopf und Härtel; da wird man unter andern, nachdem hin und wieder etwas schwatzhaft gezeigt worden war, die alte von den Aegyptern sehr geehrte Musik habe im Singen bestanden und seit Kambyses sey die asiatische Instrumentalmusik zum Nachtheil der Kunst eingeführt worden, folgende Stellen lesen: p. 142 „Seitdem man eine viel grössere Anzahl Seiten erfunden hatte und der Künstler die Töne nach seinem Belieben verändern konnte, sah man eine andere Art Musik entstehen, welche nichts mehr mit den Principien der gesprochenen Sprache gemein hatte; und Jeder, der nach seinem Geschmack oder seiner Laune die Musik abändern konnte, zog nichts weiter, als das Vergnügen des Gehörs zu Rathe, oder selbst die Eitelkeit, sehr grosse Schwierigkeiten ohne Noth und ohne Zweck überwunden zu haben. Die Unwissenheit, welche diesen lächerlichen Ausschweifungen Beyfall gab, nöthigte gewissermassen den Gesang, sich denselben auch zu überlassen, und bald verlor man sogar die Erinnerung der wesentlichen Grundsätze der Musik selbst, durch die Angewöhnung an diese neue, unrechte, selbstgeschaffene Kunst." und p. 158 wird Aristoteles de republ. VIII c. 6. angeführt, wo es heisst: „Die Kunst, die Flöte zu spielen, wurde in Griechenland ehemals nur von geringen Leuten ausgeübt; es war Freygebornen nicht anständig, sie zu spielen: aber nach den Siegen, welche die Griechen über die Perser davontrugen, liessen Ueppigkeit und Ueberfluss an allen Dingen sie Vergnügen und Ergötzlichkeit aufsuchen. Der Gebrauch der Flöte ward so herrschend bey ihnen, dass es schimpflich war, sie nicht spielen zu können." Sogar der grosse Epaminondas hatte vom berühmten Olympiodor die Flöte blasen gelernt. Seit jenen Zeiten verwarfen die Aegypter die sonst so hochgeehrte Musik, als eine entnervende, die Sitten verderbende Kunst. — Ist das nicht gerade, als wären nach der Seelenwanderungslehre etliche Geister der Mumien in deutsche Leiber gefahren und redeten wieder unter uns mit deutschen Zungen? Wir wären sehr unklug, wenn wir die alten und die neuen Stimmen überhören, oder gar wie den Noah vor der Sündfluth verlachen wollten: — aber wir wollen doch nur auch bemerken, dass es sonst gleichfalls, wie jetzt, war; die Zeit ist mit sich selbst, und gerade in sonst sehr zu achtenden, nur Alles auf einmal verlangenden Gemüthern, nie ganz zufrieden, kann und soll es auch nicht: aber es ist auch nicht gut, gar zu unzufrieden mit dem zu seyn, was man nun einmal hat. Die Lehre von einem goldenen Zeitalter, wo es in keiner Hinsicht mehr heissen kann,

„Ein toller Wolf in Polen frass
Den Tischler sammt dem Winkelmass"

ist nur einmal geschichtlich gewesen, als die Menschen, wie Janus, zwey Gesichter hatten. Nun haben wir aber nur ein Gesicht und das zweyte ist ein schottisches. Jeder Zeit fehlt etwas, worüber, wer will, klagen kann: aber im Ganzen und Grossen muss das Beste in den Besten immer mehr gewonnen werden. In und mit den Uebrigen, nun da geht es, wie es kann; sie werden schon endlich nachkommen, hoffen wir. — Oft steht auch wohl das von Neueren gesungene Lob alter Zeiten mit der Geschichte selbst im offenbaren Widerspruch. So soll z. B. die griechische Musik, von der wir übrigens bis auf den heutigen Tag so sehr viel Bestimmtes, als Manche vorgeben, noch immer nicht wissen, dadurch, dass sie von den griechischen Christen zur Andacht in ihren Versammlungen benutzt wurde, ein goldenes Zeitalter der Kirchenmusik, das sich bis auf Gregor den Grossen erstreckte, der 604 starb, hervorgebracht haben. Dennoch haben wir nach dem Zeugnisse des Aristoteles oben bereits gelesen, dass die Musik der Griechen zu den Zeiten des Epaminondas durch Vervollkommnung der Instrumente bereits entartet war. Der Mann blieb aber schon im Treffen bey Mantinea 363 vor Christi Geburt. Also wäre die entartete Musik der Griechen immer noch im Stande gewesen, das goldene Zeitalter der christlichen herbeyzuführen? Das scheint mir sonderbar. Gewiss war viel Gutes in der damaligen Musik, aber lange nicht so viel, als man uns gern glau-

ben machen möchte. Unter den Griechen gab es ja auch schon Leute, die, wie Diogenes der Cyniker, meynten, dass das Haus durch Singen nicht wohl verwaltet würde, und Andere meynten gar, sie sey unter die Menschen gebracht worden des Betrugs wegen. (Athenaeus.) Bekanntlich war auch selbst der sonst so lebensfrohen Epikurs ganze Secte weit mehr gegen, als für die damalige Tonkunst, wovon Philodem in seinem Buche von der Musik (aus dem Griechischen einer Herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr, Berlin 1806) Zeugniss giebt. Da heisst es p. 56 und 57 „Wir haben zwar den Göttern die Gewohnheit, ihnen zu Ehren Schauspiele zu halten, zu danken, nicht aber die jetzige Musik, welche bloss das Ohr zu kitzeln dient.“ Plato's Klagen über ihren Verfall sind bekannt. In welche Zeiten gehören also die wunderbaren Wirkungen ächt griechischer, noch nicht in Verfall gerathener Musik? In die Zeiten, wo Amphions Leyer die Steine bewegt, dass sie sich von selbst in Ordnung auf einander legen und die Mauern Thebens verfertigen; wo Cicaden mit ihrem Schwirren zersprungene Saiten ersetzen und der Klang der Lyra die Pest vertreibt. Das sind schöne Erzählungen, die ein Novalis herrlich zu bearbeiten versteht, die aber für den Werth der Kunst selbst gerade so viel beweisen, als was Lesseps Bericht von der Vortrefflichkeit der Musik und des Tanzes in Kamtschatka beweist, wenn dort durch Singen und Tanzen eines Mannes eine Eingeborne, die anfangs sich ganz ruhig auf den Boden streckt und durch keine Bitten und Versprechungen zum Tanz zu bewegen ist, bald sich nicht mehr halten kann, den Takt mit dem Kopfe zu nicken, und endlich, hingerissen von der wunderbaren Gewalt der Töne und der Bewegung, aufspringt und so lange tanzt, bis sie erschöpft zu Boden sinkt. — Was nun namentlich das erste goldene Zeitalter der christlichen Kirchenmusik betrifft, das wohl erst mit den Zeiten Constantins des Grossen beginnen konnte, weil man doch in heimlichen Zusammenkünften nicht viel gesungen haben mag, ob man gleich von einigen christlichen Lobgesängen und Liedern vor jener Zeit wissen will: so hat doch auch diese uns gänzlich unbekannte, aber für musterhaft ausgegebene Kirchenmusik sich so wenig unverfälscht erhalten können, dass schon der grosse Bischof von Mailand, Ambrosius, der erste, der es wagen durfte, einem Kaiser Kirchenbusse aufzulegen, sein Ansehn unter andern auch dahin zu verwenden für gut befunden, dass er nicht etwa bloss die bisher in den griechischen Kirchen gewöhnliche Musik unter die Abendländer verpflanzte, sondern dass er bey seiner Einführung derselben die eingerissenen Mängel verbesserte. Worin nun aber die Ambrosianische Verbesserung bestanden habe, das sollen uns die Forscher auch noch erst bekannt machen. Bisher habe ich wenigstens noch Niemanden gefunden, der etwas Tüchtiges darüber gesagt hätte. Ob es nun gleich keine sonderliche Auszeichnung ist, wenn ich's auch nicht weiss: so folgt doch mindestens für so lange, als die grossen Kenntnisse in dieser Sache allgemein sind, dass das hohe Lob, welches man der Ambrosianischen Verbesserung beymisst, sich auf nichts weiter erstreckt, als dass seine Veränderung oder wohl vielmehr Zurückführung des Gesanges sich damals sehr berühmt gemacht und allgemein gefallen habe. Dasselbe können wir jedoch auch von unserer Musik rühmen. Rossini hat Aufsehn über Aufsehn gemacht und *der Freyschütz* ist überall mit sehr grossem Beyfall aufgenommen und an vielen Orten wohl funfzig Male bey vollem Hause gegeben worden: ein Beweiss, dass an Beyden (die wir keineswegs vergleichen wollen) wenigstens etwas seyn müsse, was in das Leben der Zeit einzugreifen und es lebendig zu erfassen versteht. — Freylich, Alles ist vergänglich, es dauert nur kurze Zeit. So war es auch mit der Reinheit des Ambrosianischen Kirchengesanges, in so fern er für die Welt und nicht bloss für Mailand bestimmt war. Auch er artete bald wieder aus, und wir hören Leo den Grossen in seiner 87sten Rede klagen, das Ohr werde durch verlockende und weiche Melodieen dahin verführt, dass die Ruhe der Seele dadurch aufgelöst, und unvorsichtige, nicht recht nüchterne Herzen bethört würden. Auch Evagrius, der bis gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts als Advokat zu Antiochien lebte und zugleich als Kirchenschriftsteller in grossen Ehren stand, nennt gewisse Lieder Teufelslieder (Schelmstückchen) und setzt sie den heiligen Gesängen entgegen. Er sagt: „Die Lieder höllischer Gewalten erregen unsere Begier und bringen der Seele hässliche Bilder bey — dahingegen Psalmen und Hymnen Erinnerungen an Tugenden hervorrufen, unsere glühenden Leiden-

schaften abkühlen und unser heftiges Verlangen mildern.“ Ist das nicht gerade dasselbe, was die Verkläger unserer Zeit auch behaupten? Gesetzt nun, sie behaupten es immer mit Recht: so thun sie doch ein grosses Unrecht, wenn sie an vergangenen Zeiten unbedingt rühmen, dass sie im Ganzen besser gewesen wären, da sich jene Zeiten doch selbst tadeln. So viel ist mir klar, dass wir seit Adams Falle unter dem keuschen Monde allesamt einigermassen in Sünden empfangen und geboren sind. Es hat etwas zu klagen gegeben und giebt etwas zu klagen; die goldene Zeit ist eine gute Freundin des alten Ueberall und Nirgends und eine Verwandte des vielgestaltigen Proteus; fasse ihn, wenn er dir weissagen soll. Das Beste liegt in keiner Zeit und in keiner Art: sondern jede Art und jede Zeit ist ein Bild des Ewigen und des Vergänglichen zugleich. Es scheint das Schicksal aller Kunst zu seyn, dass sie von rohen Versuchen an der Hand der Natur sich in's Land des Erhabenen emporschwingt. Man verziert das Erhabene; Einige tadeln, die Menge lobt, das Schöne gefällt. Darauf thut man, um neu zu seyn und der Vorliebe der Menge für Veränderung zu gefallen, immer niedlicheren Schmuck hinzu, und das Schöne wird zum Zierlichen. Es schliesst sich jeder gute Kunstzirkel, wie die griechischen Tragiker den Zirkel schliessen, Aeschylos, Sophokles, Euripides. Nun treibt sich die unheilige Menge ohne Halt und Kraft, Alles mit einander vermengend umher und schafft, was gerade sich giebt; oder man hält eine bestimmte Art ohne innere Anregung schülermässig fest, und der geistige Hauch ist aus dem Leben geflohen; zum steinernen Bilde friert das Bewegliche zusammen, bis sich endlich ein neuer Genius erhebt, eine neue Laufbahn beginnt. Da verlässt das Volk den kalten Stein, der alte Götze wird gestürzt und, froh, dass man wieder etwas hat, wornach man laufen kann, läuft man auch wohl dem Irrlichte nach. Aber die Nacht vergeht und ein heller Morgenstern leuchtet dem jungen Tage voran. Palestrina trat auf. Manche Männer seiner Zeit sind Edelsteine, die seinen Kranz gläusend machen. Und bis in die zweyte Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts leuchtete ein grosser schöner Tag. Die Schatten zeigten sich, der Abend brach herein und mancher Treffliche sass forschend im Dunkel und fragte nach dem Lichte, das geschieden war. Wohl gingen grosse Sterne auf: aber die Welt lag zu fern im Schlummer von ihnen, als dass sie auf ihren Fluren einen neuen Frühling hätten hervorstrahlen sollen. Viel Grosses, das Neue Vorbereitende, müssen wir hier übergehen. Da zog in seine neue freundliche Lebensbahn Haydn ein grosses Volk empor. Mozart glänzte auf. Klar ist sein Licht, wie das Licht des Verstandes, der, einem guten Vater gleich, die Kinder des Herzens alle um sich in gut gezogener Freude und unversteckter Eigenthümlichkeit spielen, weinen, jauchzen und preisen lässt. Beethoven fuhr auf, wie die Jugend mit allen Farben des Lenzes geschmückt. Auf Bergen setzt er sich. Wild brausen die Rosse umher: in sich gekehrt und fest hält er den Zügel, dass sie am Abhange sich bäumen. Er aber schaut in die Tiefe, als hätte er da unten Etwas begraben. Dann schwingt er sich über die gähnenden Spalten und spielend wie zum Spott, oder lärmend wie im Sause fährt er heim. Und das aus der Tiefe sieht ihm seltsam nach. — Das ist auch Leben. Und ich meyne, unsere Zeit kann in vielfacher Hinsicht sich kühn in die Schranken stellen, wenn vom Kampf der Kunst die Rede ist.

Ist wohl je eine Zeit im Fache der Lieder reicher und mannigfacher gewesen, als unsere Zeit, namentlich und am meisten unter den Deutschen? Dass unter der Menge viel Verfehltes mit unterläuft, wer wollte das anders erwarten? Das hat jede Zeit mit der andern gemein, dass die Meisten das Rechte nicht treffen. Es bleibt aber des Guten und Trefflichen in diesem Fache offenbar noch so viel, dass ich Manchen übergehen muss, der sonst wohl ein Recht hat, seinen Namen gleichfalls hier zu sehen. Wer kennt nicht die Lieder v. J. A. P. Schulz, die bey der grössten Einfachheit oft genug die tiefste Wahrheit in sich tragen. Mit innerer Erhebung hab' ich und viele Andere oft genug gesungen „Warum sind der Thränen“ und sogar die niedliche Hedwig mit dem kleinen Strickstrumpfe gefällt noch immer, so wenig sich das kleine Mädchen auch mit einem lutherischen Chorale, oder mit Palestrina's *Stabat mater* vergleichen lassen will. Neben der Eiche wachsen liebliche, geruchvolle Kräuter, und das ist eben recht schön. So bieten uns Reichardts Lieder neben manchem Mittelmässigen sehr viel Gediegenes. Wer kennt nicht des Jägers Nachtlied „Im Felde schleich ich still und wild u. s. w. oder die zwey Compositionen

„Rastlose Liebe? Jeder, der Lieder liebt, hat gewiss mit innigem Vergnügen gesungen „Kennst du das Land u. s. w. Und ich glaube kaum, dass es Jemanden giebt, der nicht vom *Erlkönig* ergriffen würde. Oder sollte man diese Lieder-Meister nicht zu unserer Zeit, wohin sie jedoch gehören, rechnen wollen: so wird das Niemanden verlegen machen, andere Muster-Arbeiten der Art aufzuführen. Da sind einige, besonders wehmüthige Lieder von Neukomm, z. B. *Erwins Lied*, und noch mehr, ich möchte sagen, vor allen seinen Liedern, die *Entsagung* u. s. w.

Fast Jedermann lobt und liebt die *Frühlings- und Wander-Lieder* von Kreutzer, und wenn ich in den ersten Heften derselben einige zu tändelnde und zu mahlende, was allerdings ein Fehler mancher Erzeugnisse unserer Zeit ist, und einige jüngst erschienene Liederhefte wegrechne: so muss ich im Ganzen willig, ja oft höchst erfreut in das allgemeine Lob mit einstimmen. Wie herrlich hat er unter andern die Sehnsucht vom Schiller componirt! Ich stehe nicht an, sie dem Besten beyzuzählen, was in der Art gegeben worden ist. — Auch Maria v. Weber hat mehre Lieder, vorzüglich romantische und naiv volksthümliche, geliefert, die unter das Schätzenswertheste dieses Faches gehören. — Auch Spohr hat im Elegischen mehre bleibende Lieder-Melodieen geschaffen. Ferner Anschützens höchst erfreuliches „Wer kauft Liebesgötter?" Einiges tief Wirkende von Speier u. s. w. Wenn wir aber auch noch so Viele übergehen, unsern ehrlichen, guten Zelter müssen wir doch für seine mancherley herrlichen Gaben wenigstens nennen! So lange man also nicht in eine einzige Gattung Musik die ganze Tonkunst setzt; so lange man nicht bloss Bäume, sondern auch grüne Wiesen schön finden wird, so lange wird auch unsere Zeit, und hätte sie nichts weiter, als ihren Lieder-Reichthum, für die Kunst eine höchst bemerkbare, ja eine ausgezeichnete genannt werden müssen. Dass wir übrigens auch aus älteren Zeiten namentlich christliche, und volksthümliche Lieder aufzuweisen haben, die stets ihren Werth behaupten, beweist nur, dass mehr, als eine Zeit, trotz der Eigenthümlichkeit einer jeden, Bleibendes hervorzubringen im Stande ist.

Wir haben aber mehr, als Lieder, was unserer Zeit den Ruhm einer wahrhaft kunstreichen sichern wird. Was man auch gegen die allerdings oft zu ausschweifende Instrumentirung unserer Tage, leider nicht mit Unrecht, betrachten wir die Mehrzahl der jetzt erscheinenden grösseren Musikwerke, sagen mag; wie oft man sich auch tadelnd gegen die kleinen, man verzeihe dem Worte, finzelnden Figürchen, die man den gern thätigen Instrumenten hinsetzt, als gegen abgeschmackte Ueberladungen vernehmen lassen muss: so ist doch auch gar nicht zu verkennen, dass wir eben durch die Vervollkommnung der Instrumente im Fache der Sonaten, der Terzetten, Quartetten, Quintetten für Instrumente u. s. w. so weit vorgerückt sind, dass sich keine frühere Zeit mit der unseren vergleichen kann. Auch in diesem Fache ist J. Haydn der eigentliche Urheber der wahren Instrumental-Quartetten, und sehr viele seiner Arbeiten werden für immer Meisterstücke bleiben. Auch hierin zeichnet sich sein unversiegbarer Fluss eines gutmüthigen Humors bedeutend vor allen Andern aus. Niemand, der musikalischen Geist hat, ist im Stande, die Terzetten Beethovens für Seiteninstrumente ohne Entzücken zu hören, vorausgesetzt, was man überall und in jeder Art Musik voraussetzen muss, dass sie gut gespielt werden. Dem Genius Mosarts gebührt auch hier eine überaus hohe Ehre. Was hätte ich nicht für Werke zu bezeichnen, wenn es hier meine Absicht seyn könnte, weitläufiger zu seyn.

Ferner gebührt unserer Zeit die Ehre, der Welt eigentliche Kunstgenüsse im Fache der Concerte geschaffen zu haben. Einer der ersten und der grössten ist auch in diesem Fache Mozart mit seinen Concerten für das Fortepiano. Es ist ein grosser Nachtheil für die Kunst, dass sie die Spieler, die jetzt lieber alle Finger in wundersame Thätigkeit gesetzt sehen wollen, nicht häufig mehr vortragen mögen, oder — vielleicht nicht mehr können. Beethovens Arbeiten in dieser Gattung, einige von Moscheles, z. B. das G moll Concert, Manches von C. M. v. Weber, von Spohr u. s. w. sind, jedes in seiner Art, unübertrefflich.

Das Grossartige der Symphonie, was ist es anders, als ein Erzeugniss unserer Zeit? So viel sich auch noch darüber sagen liesse, das für eine kurze Uebersicht Nothwendige ist bereits gesagt. Zwar fühle und weiss ich recht wohl, was ein Verehrer alter Kirchenmusik, der ehrwürdigen Werke eines Durante, Scarlatti, Lotti, Caldara, Händel u. s. w. dagegen zu erinnern haben mag; Manches ist auch nicht grundlos: aber was aus grossen Umwälzungen der Zeit hervor zu gehen

scheint, geht darum nicht immer auch wirklich hervor; oft ist gerade das Gegentheil von dem geschehen, was man nicht ohne Wahrscheinlichkeit befürchtete. Oft entsteht etwas Unerhörtes nur darum, damit die unter der Menge verlorene Kraft wieder tüchtiger in's Leben trete. Ist irgend eine Gattung der Kunst bis auf ihren Gipfel geführt: so ist damit nicht selten der grosse Wendepunkt bezeichnet, wo der fast erschrockene jüngere Künstler sich genöthigt zu sehen glaubt, eine andere, wohl gar die entgegengesetzte Gattung geistreicher wieder auszubilden. Und ob ich gleich nicht wünschen kann, dass grössere musikalische Institute der allgemeinen nur zu natürlichen Vorliebe nachgebend, sich, mit Vernachlässigung aller übrigen Meister im Felde der Symphonie, nur allein für das wundersam, auch wohl zuweilen spottend Phantastische Beethoven'scher Werke erklären und sie fast ausschliesslich zum Angehör bringen möchten — so wenig kann ich doch auch bey gehöriger Abwechselung mit Haydnschen, Mozartischen und Anderer Symphonieen in die Besorgnisse einstimmen, die Mancher, wenn er sie auch nicht klar auszusprechen wagt aus Scheu vor der allgemeinen Stimme, im Herzen trägt. Beethoven ist gross, aber ein Himmelsstürmer ist er nicht. Auch steht der Himmel zu fest und zu hoch, als dass für ihn und für uns etwas Rechtes zu befürchten stünde. Die Nebel ziehen auf, der Horizont umdüstert sich, es wittert und Alles ist wieder hell; erquickt haucht die Natur schnfachen Balsam aus. Ich begreife nicht, warum man nicht geniessen kann, wo es rechtmässig etwas Namhaftes zu geniessen giebt. Cypressen sind schön, und die Myrthen und die Eichen auch; und wo es Obstbäume giebt, da ist es ergötzlich, wie im Walde. Kurs unsere Symphonieen machen unserer Zeit so viel Ehre, als die Messen der Zeit Palestrinas.

Was sollen wir nun noch von den Opern sagen? Der neueren Zeit gebührt auch dieser Ruhm. Welche Werke wird die Zukunft von den Tagen überkommen, die wir sahen! Nein, spurlos vergehen sie nicht. Und wenn sie den künftigen Geschlechtern nur den *Don Juan* überbringen würden, gewiss, die Völker, die noch nicht sind, sollten staunen in Freude. Doch allein kommt er nicht; neben seinen Geschwistern schreitet noch eine bunte Gesellschaft den Tagen der Zukunft entgegen: *Lodoiska* und der ehrliche *Wasserträger*, der *Barbier von Sevilla*, *Jacob und seine Söhne*, die arkadische *Schweizerfamilie*, *die Vestalin*, Vieles aus *Cortez*, aus *dem Faust*, *die Jessonda*, *der Freyschütz* und die *Glöcklein im Thale* werden wohl auch klingen u. s. w. Auch *Axur* und *das unterbrochene Opferfest* werden nicht fehlen, hoffe ich u. s. w.

Sollte wohl nichts von diesen Allen der Anerkennung, nichts des Dankes werth seyn? Ich sollte es meynen; ja ich erwarte es.

Sogar im Felde frommer Musik, wenn wir auch hier nicht so reich seyn können, als manche frühere Zeit, die sich ausschliesslich fast mit ihr beschäftigte, sind wir doch wenigstens nicht ganz verarmt zu nennen. Die bekannten und von den Meisten gepriesenen Werke übergehe ich und will hier nur an Häsers herrliches *Salve regina* erinnern, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen, an ein Werk, das, so oft ich es nur vortragen half oder vortragen hörte, in Aller Herzen fromme Empfindungen erweckte. Mehre der höchst einfachen Psalmen von Stadler beweisen gleichfalls, dass der Sinn für fromme Musik in unseren Tagen nicht ganz entschlafen ist, obgleich die Richtung der Zeit im Allgemeinern einen andern Gang genommen hatte.

Uebrigens regnet es, wenn es will. Die Schätze vergangener Zeiten, so weit ein gutes Geschick sie uns gelassen hat, achte ich von ganzer Seele hoch, und beklage die einseitigen Gemüther, die keinen Genuss an den alten ehrwürdigen Erscheinungen finden können: dennoch aber wird unsere Zeit auch mit, und nicht die letzte stehen, wenn die Lorbeerbekränzten sich einst begrüssen.

Nachrichten.

Mailand. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Karnevalsopern. Teatro alla Scala.* Starkes Singpersonal, aber wenig gute Mitglieder. Wir haben drey französische Prime donne: die Favelle (ist krank), die Demeri (S. vorige Nummer Mailand), die Serafina Gai (weniger als mittelmässige Sopranistin); sodann die Carolina Bassi (Sopranistin in Männerrollen, nicht mehr jung, aber noch immer eine sehr wackere Künstlerin), Carolina Franchini (gehört zur Rubrik: altra Primadonna. S. Referentens vorletzten Bericht); noch soll hinzukommen die oben erwähnte Casimir-Ney. Tenoristen: Claudio Bonoldi

und Giov. Battista Verger (ersteren hört man kaum auf der Scala, letzterer scheint abzunehmen). Bassi cantanti: Rainiero Remorini (unlängst aus dem Auslande zurückgekommen; schöne, reine Stimme, guter Gesang, aber keine sonderlich gute Aussprache), Pio Boticelli und Luigi Biondini (gehören nicht zu den besten) und der Buffo comico Andrea Bartolucci (taugt höchstens für ein kleines Theater); nun noch die zweyten Sänger! — Die am Stephanstage gegebene neue Oper *Gonzalvo* von Hrn. Sapienza*), deren saft- und kraftlose Musik sich durch gar nichts auszeichnet, machte völligen fiasco. In der dritten Vorstellung gab man Pacini's *Barone di Dolsheim*, worin Hr. Remorini mit vielem Beyfalle debutirte, die Demeri aber ziemlich schlecht sang, manche Stellen verdarb, und einmal sogar ein geschwindes Tempo langsam nahm. Alles diess fiel um so mehr auf, da man die Camporesi, welche dieselbe Rolle hier vor einigen Jahren sehr gut gab, noch in frischem Andenken hatte. Die Musik dieser Oper machte übrigens diessmal, aus leicht begreiflichen Gründen, nicht mehr die Wirkung wie bey ihrer ersten Erscheinung. Nächstens wird Winters *Mahomet*, darauf Mayerbeers *Crociato* gegeben werden.

Da das Karneval erst vor fünf Tagen begonnen hat, und der Postenlauf noch dazu durch die anhaltende regnerische Witterung aufgehalten ist, so folgen hier vorläufig die Nachrichten aus einigen näher gelegenen Städten.

Venedig, Teatro Fenice. Hauptsänger: Ester Mombelli, Primadonna; Brigida Lorenzani (in Männerrollen); Domenico Donzelli, Giuseppe Binaghi, Tenoristen; Domenico Coselli, Bassist. Die neue Oper *la Mariauna*, von Mercadante, machte fiasco; die Sänger gefielen.

*) Antonio Sapienza, geboren zu Petersburg den 18. Juny 1794, erlernte daselbst die Anfangsgründe der Musik bey seinem Vater, dem kaiserlich russischen Kapellmeister Antonio Sapienza (jetzt pensionirt). In seinem 28sten Jahre ging er nach Neapel (wo er gegenwärtig ansässig und nationalisirt ist), und setzte seine musikalischen Studien bey Tritto, Zingarelli und Generali fort; während dieser Zeit schrieb er zwey Messen, einige Motetten und ein Salve regina. Im Jahre 1823 componirte er daselbst für's Theater S. Carlo die ernsthafte Oper *Rodrigo*, welche vielen Beyfall erhielt; darauf die Cantate *la Fondazione di Partenope*; 1824 ebendaselbst die Opera buffa *l'Audace fortunato* für's Teatro Fondo und die Opera seria *Tamerlano* für S. Carlo; 1825 die obengenannte Oper *Gonzalvo*.

Verona. Maria Cecconi, PD., Teresa Cecconi (in Männerrollen), Domenico Bertossi, Tenor, Giov. Bottari, Bass. Rossini's *Semiramis* machte fiasco.

Brescia. Maria Cantarelli, PD.; Vittorio Isotta, T., Filippo Ricci, Gioachino Rovere, B. Pacini's *Sposa fedele* machte fiasco. Isotta und Rovere wurden durch Marchioni und Vasoli ersetzt.

Bergamo. Fanny Eckerlin, PD., Charles Dupont, Tenor, Vincenzo Galli und Carlo Moncada, Bass. Rossini's *Torvaldo e Dorliska* gefiel so so; die Sänger fanden Beyfall.

Turin, Teatro Regio. Henriette Merie Lalande, PD., Luigi Mari, Giuseppe Fusconi, Giov. Maria Decapitani, Tenor; Luciano Bianchi, Bass. Rossini's *Otello* wurde als erste Oper gegeben. Mari gefiel ganz besonders; wahrscheinlich gab er den Otello nicht so phlegmatisch wie in Mailand. Die Oper selbst machte nicht viel Glück: die *Turiner Zeitung* sagt, sie sey zu pathetisch!

Genua. Teresa Melas, PD., Benedetta Pisaroni (in Männerrollen), Gaetano Crivelli, Tenor, Giani, Bass. Morlachi's *Tebaldo ed Isolina* gefiel ungemein.

Piacenza. Annetta Fischer (Adoptivtochter des im Auslande rühmlich bekannten Bassisten Fischer), PD., Adele Cesari (in Männerrollen), Giov. Batt. Montresor, Tenor, Ignazio Pasini, Eckhord. Man gab die *Donna del lago*: alles gefiel, und die Fischer machte, wie man hört, furore.

Crema. Ersilia Mattei, PD., Florinda Michelesi (in Männerrollen), Ferdinando Marchetti, Tenor, Antonio Cols, Bass. Rossini's *Semiramis* gefiel.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 18ten, im Saale zum Stadtgut genannt (ausserhalb der Gumpendorfer Linie), grosses Concert, zum Besten des Blinden-Institutes, in zwey Abtheilungen.

Erste Abtheilung: a) Symphonie von Kromer; b) Adagio und Rondo für das Violoncell, von Bernh. Romberg, gespielt von Hrn. Leithner; c) Andante, Variationen und Polonaise für die Clarinette, von Heinrich Bärmann, vorgetragen von Hrn. Friedlowsky, Sohn; d) Variationen für das Pianoforte, gespielt von einem Zöglinge des Institutes; e) Chor: „Die Himmel erzählen" aus Joseph Haydn's Oratorium: *Die Schöpfung*.

dafs in der ersten Periode künstliche Harmonie, in der zweyten fafsliche Melodie vorgezogen wurde. Mit Ausnahme von E. Bachs und einigen wenigen Werken anderer herrschte also auch hier der Buchstabe ohne Geist, und nur die Gewohnheit oder der Enthusiasmus für die damals berühmten Männer konnte die Kritiker es übersehen machen, dafs die Einschränkung der Instrumentalmusik, so weise sie bey Begleitung der Worte (in der angewandten Tonkunst) auch seyn mochte, doch dann, wenn sie für sich allein würken wollte, gerade kein absoluter Vorzug wäre. Man wollte Simplizität und gerieth in schleppende Monotonie, bedachte auch nicht, dafs selbst jene (die Simplicität) nur bedingungsweise ein Kunstwerk erhebt. Denn da die Instrumentalmusik ihrer Natur nach mehr dem Verstande und der Einbildungskraft, wie der Gesang mehr dem Herzen zu thun giebt, so mufs sie auch jenen Seelenkräften hinreichenden Stoff zur Uebung darbieten; besonders da sie der Stütze der Poesie entbehrt. Sie mufs also durch *Mannigfaltigkeit* glänzen, die jedoch, wie sich versteht, dem Verstande das Streben nach *Einheit* nicht zu sehr erschwert. Allen diesen Mängeln suchten die Instrumentalkomponisten in der dritten Periode abzuhelfen, und nun bekamen die Instrumentalwerke eine vollere üppigere Gestalt. Diejenigen Künstler, welche die wahre Bestimmung dieser Gattung von Musik, wo nicht deutlich erkannten, doch fühlten, vereinigten nun in ihren Werken die Gründlichkeit der ersteren Periode mit der Sangbarkeit in der zweyten, und thaten das Frappante noch hinzu. Sie benuzten die grofsere Ausbildung des inneren und äufseren Tonmechanismus, um die sonst nur begleitenden Stimmen obligater zu machen, sowohl in Sachen für einzelne Instrumente (z. B. in Klaviersonaten den Bafs und späterhin auch die Mittelstimmen) als auch in Verbindungen mehrerer Instrumente z. B. in Sinfonien, Quartetten u. dgl. welche verhältnifsmäfsig eben das leisten sollten, was schöne Gruppirungen in Gemählden oder auf dem Theater würken. — Doch nur wenige betraten diesen Pfad mit *der* Kraft, welche dazu erfordert wird. Es mangelte so vielen an tiefer weit umfassender Kenntnifs des inneren Wesens der Musik oder an ästhetischem Gefühl und Erfindungsgabe. Noch mehrere komponirten nur als Virtuosen, d. h. sie arbeiteten für den *Künstler*, nicht für die *Kunst*. Das geschah nicht nur in *Konzerten*, wo man dies verzeiht, weil es die eigenthümlichen Tummelplätze für die Virtuosität sind, und unter denen von hunderten kaum Eins auf innern Kunstwerth Anspruch machen darf (so, dafs die Ritornelle, etc. nichts als Erholungsstellen für die Lunge oder die Finger sind,) sondern sogar in Stücken, welche, der Angabe nach, alle daran theilnehmende Instrumente zu gleichem oder fast gleichem Range erheben sollen, z. B. in Quartetten (zu deutsch: in musikalischen Viergesprachen). Hier herrscht entweder die erste Violine, Flote u. dgl. durchaus, und die Solostellen der andern sind ebenfalls nur Ruhepunkte für jene, oder, wenn's hoch kommt, lost eine Stimme die andere mit ihren Passagen und Rouladen ab, während dem die übrigen theatermäfsig nichts weiter thun, als — die Harmonie voll machen. An schöne Verwickelungen derselben, an einen charakteristischen bedeutenden Gang eines jeden unter ihnen u. s. w. — wie viele Komponisten denken daran, oder bleiben gleich weit entfernt von Trivialität und von gesuchten Modulationen, die etwas seyn sollen, aber bey genauerer Untersuchung nichts sind, als — leere Künsteley! — Weniger auffallend ist dies in *Sinfonien*. — Das Reizende dieser Art von Tonstucken besteht gerade *in dem Mannigfaltigen, in dem Aufwande der ganzen Instrumentalmasse zur Entwickelung des Schönen und Bedeutenden, welches in dem an sich fafslichen und oft simpel scheinenden Hauptsatz liegt.* — Hier ganz *rein* und doch *kraftvoll* zu setzen, ist allerdings schwerer, aber diese Fehler, sobald sie nur nicht gar zu grob sind, merkt man mehr bey Durchsicht der Partitur als beym Anhören, wenn man nicht ein sehr geübter Kenner ist. Es geht damit, wie mit allen kolossalen Figuren, denen man Unebenheiten im Detail gern verzeiht, wenn das Ganze nur imponirt und seinen Zweck erfüllt. Ob dieses aber bey so vielen Sinfonien der Fall sey, ob sie die oben

Zweyte Abtheilung: a) Ouverture aus der Oper *Die Italienerin in Algier*, ausgeführt von sämmtlichen Zöglingen des Institutes; b) Potpourri für Waldhorn und Harfe, vorgetragen von den Herren Herbst und Heilingmayer; c) Arie aus der Oper *Der Barbier von Sevilla*, gesungen von Dem. Friedlovsky; d) Andante für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; e) der allgemein beliebte fugirte Chor aus *Ahasverus* von Seyfried. Bey solch einem löblichen Zwecke muss die Kritik allerdings ein Auge zudrücken; für ein aus so verschiedenen Bestandtheilen zusammengesetztes Orchester ging noch das Meiste recht ordentlich von Statten.

Am 4ten, im kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Aloys Khayll, Flötisten im k. k. Hoftheater, worin vorkam: 1) Ouverture aus *Johann von Paris*, von Boieldieu; 2) Adagio (in H dur) und Rondeau (in E dur) von Lindpaintner, vorgetragen vom Concertgeber; 3) Arie von Mozart, mit obligatem Bassethörnern, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky; 4) Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von dem zehnjährigen Joseph Khayll; 5) Declamation; 6) Duett aus Rossini's *Corradino*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky und einem Dilettanten; 7) neue Variationen für die Flöte, componirt und vorgetragen vom Concertgeber. Dieser nimmt, was Schönheit des Tons, Zierlichkeit des Spiels und Bravour anlangt, einen ausgezeichneten Rang unter den bekannten Meistern seines Instrumentes ein; nur hätten die gewählten Stücke dankbarer seyn können. Sein talentvoller Neffe, der sich schon öfters mit Beyfall auf dem Czakan hören liess, gab heute Beweise seines beharrlichen Fleisses und künstlerischen Berufes, welche zu der Erwartung berechtigen, dass er sich zu einem tüchtigen Violinisten bilden werde.

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1) Quatuor in G, von Haydn (Appony); 2) Quatuor in C moll, von Beethoven (Rasumovsky); 3) Double-Quatuor von Spohr.

Am 5ten, an W. A. Mozarts Sterbetage, ein, dem Andenken des verewigten Tonmeisters geweihtes, vom Hrn. Kapellmeister von Seyfried veranstaltetes grosses Concert, im landständischen Saale. Die ausgeführten Musikstücke waren sämmtlich Mozartsche Compositionen, nämlich: 1) neue Ouverture (nach der Sonate Op. IV.) von dem Concertgeber für das volle Orchester eingerichtet; 2) Arie aus der Oper *la Clemenza di Tito*, gesungen von Dem. Friedlovsky, deren Vater die obligate Clarinette blies; 3) neues Concertino, Allegro, Andante und Rondeau (funfzehnstimmig) nach der Sonate Op. XV, von dem Concertgeber instrumentirt für zwey Violinen, eine Bratsche, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, zwey Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken; 4) Mozarts Todtenfeyer, gedichtet von A. F. E. Langbein und declamirt von dem k. k. Hofschauspieler Hrn. Anschütz; 5. Variationen für fünf Singstimmen, mit Begleitung des Chors und des Orchesters, aus dem Drama *Ahasverus*; die Solopartieen vorgetragen von Dem. Friedlovsky, den Herren Tietze, Weber, Ruprecht und Seipelt. 6) Fantasia fugata in F moll, für das ganze Orchester bearbeitet von dem Concertgeber. Man hat unser Zeitalter sprichwörtlich das arrangirende genannt, und viel für und wider dieses Arrangiren gesprochen. Jedenfalls ist es ein grosser Unterschied, ob man z. B. die Ouverture der *Zauberflöte*, des *Don Giovanni*, der *Vestale*, des *Freyschütz*, der *Olimpia*, *Jessonda* u. a. für ein Zweygespann von Flöten, Guitarren oder Czakans zuschneidet, oder ob dagegen J. N. Hummel eine Beethovensche Riesen-Symphonie in ein vierhändiges Clavierstück umformt. Indess auf die erste Weise nur Missgeburten zum Vorschein kommen, gestaltet sich auf letztere, durch kunstgeübte Hand, ein anerkanntes Meisterwerk zu einem Aehnlichen und dennoch verschiedener Art. Hier genügt nicht eine blosse Uebersetzung, sondern, was der vollen Orchestermasse angetheilt war, muss nunmehr der Individualität eines einzelnen Instrumentes angeeignet werden. Im umgekehrten Verhältnisse lässt sich dieses auch auf die von Hrn. von Seyfried aus Clavierwerken arrangirten Instrumentalsätze anwenden, so viel deren Ref. gehört hat. Hr. v. S. war in seiner Jugend selbst im Clavierspiel ein Schüler Mozarts und ist daher mit dessen eigenthümlichen Vortrag und dem allen seinen Werken dadurch eingehauchten Geist innig befreundet. In reiferen Jahren hat ihn das emsigste Studium der Partituren seines verklärten Meisters noch tiefer in dessen Geist eindringen lassen, wiewohl man in seinen eigenen Compositionen nie auf eine knechtische Nachahmung des gefeyerten Vorbildes stösst. Dadurch wird es begreiflich, dass solche für ein grosses Orchester umgearbeitete Sätze, wie z. B. die bey Breitkopf und Härtel gedruckten Phantasien in C moll und F moll, oder das Drama *Ahasverus*,

selbst in den Augen wahrer Kunstkenner gleichsam als wirkliche Original-Werke erscheinen; denn so, wie sie arrangirt sind, mit dieser wohlberechneten Vertheilung und Führung der Stimmen würde auch Mozart diese Sätze — vielleicht nur mit wenigen Abweichungen — instrumentirt haben; und nur bey ihm, der mit zwey Händen vier Stimmen so wunderherrlich auszuarbeiten verstand, war es möglich, aus einfach hingestellten Gedanken ein durch den Reiz des mannigfaltigsten Klang-Wechsels noch so unendlich verschöntes, vielstimmiges Instrumentalstück zu bilden, welches als eine wahre Bereicherung der durch den unsterblichen Mozart auf den gegenwärtigen Culminationspunkt emporgehobenen Instrumental-Musik mit vollem Rechte angesehen werden kann. Diess gilt insbesondere auch von dem in jenem Concerte zum ersten Male öffentlich ausgeführten Tonwerke. Die Ouverture (Introduction und Allegro der vierhändigen Sonate in F, wahrscheinlich wegen der für die Bläser etwas schwierigen Modulationen der zweyten Hälfte, in die hellere Orchestertonart E dur transponirt) ist ein brillantes und, wie jeder Klavierspieler weiss, meisterhaft durchgeführtes Werk. Schon die interessante Führung der Violinen in der Einleitung, und mehr noch die bezeichnende Eigenthümlichkeit, mit welcher das Quartett der Bogeninstrumente im Gegensatz der Blasinstrumente behandelt ist, erinnert lebhaft an Mozart, den Einzigen, an den Genius, der ihm die unerreichbaren Symphonieen in C, D, Es und G moll eingab. Die angehängte, freye Schlusscadenz ist — man möchte sagen — ein nothwendiges Uebel; hätte der Meister in unseren Tagen geschrieben und die Ouvertürenform vor Augen gehabt, er würde auch nicht so kurzweg abgebrochen haben, wie es ehemals bey Klavierstücken üblich war. Das Concertino ist ebenfalls eine vierhändige Sonate (in C dur), doch hier sind, wie das schon der Titel ausspricht, die Hauptinstrumente mehr als Solostimmen behandelt. Von der reizendsten Wirkung ist das gesangvolle Andante und das Rondeau, dessen sanftes Motiv so oft und doch stets unerwartet und willkommen wiederkehrt. Die Variationen aus *Ahasverus*, schon auf der Bühne zu einem Lieblingsstück erhoben, gewährten einen lang entbehrten Genuss. Einen würdigen Schluss machte die colossale Phantasie in F moll, dieses Fresco-Gemälde aller Leidenschaften. Man kann nicht läugnen, dass dieses grosse, furchtbar erhabene Tonwerk als Symphoniesatz noch mächtiger ergreift, als in seiner ursprünglichen Gestalt. Der Bearbeiter ist deshalb getadelt worden, weil er mit dem grossen Dreyklange geendigt hat. Allein theils hat er hierin die Autorität vieler alten Meister für sich, welche einen Mollsatz gewöhnlich mit einem Dur-Accord der Tonica schlossen; theils war gerade hier, nach diesem wüsten Herumtreiben, die sanft verhallende reine Terz von äusserst wohlthätiger, beruhigender Wirkung: es war die endliche Erreichung des Hafens der Ruhe, und bey dieser Todtenfeyer eine sinnbildliche Beziehung auf den Meister selbst, der heute vor 54 Jahren den Stürmen des Lebens entfloh. Wenn irgend etwas den Enthusiasmus für die Werke des Verklärten eben in diesen Stunden der wehmuthsvollen Erinnerung noch zu erhöhen vermochte, so war es Langbeins gemüthliche Dichtung (in der *Orphea* für 1826 abgedruckt), welche der treffliche k. k. Hofschauspieler Hr. Anschütz — nicht zu declamiren, nein, mit überströmendem Gefühle, aus dem Innersten der Seele, wie eben empfangen im Moment der begeisternden Weihe, selbst zu dichten schien, dass kein Auge trocken, kein Herz ungerührt blieb. Hr. v. S., welcher durch die Veranstaltung dieses Tonfestes den Manen seines verewigten Lehrers ein würdiges Dankopfer dargebracht hat, muss in der allgemeinen Theilnahme, die sich wiederholt und für ihn höchst ehrend aussprach, den schönsten Lohn seines Bestrebens finden. Von ihm angeführt feyerte das zahlreich besetzte Orchester, worin die ersten Virtuosen und viele ausgezeichnete Kunstfreunde mitwirkten, einen glänzenden Triumph. Dem. Friedlovsky, die, seitdem sie sich von der Bühne zurückgezogen hat, nur selten öffentlich gehört wird, sang die Variationen und die grosse concertirende Arie aus *Titus* vortrefflich. Ihre Silbertöne verschmolzen aufs reizendste mit dem zarten, empfindungsvollen Vortrag ihres Vaters, den wir unbedingt einen der ersten Clarinettisten nennen.

Am 7ten, im k. k. Hoftheater nächst der Burg: *Hamlet, Prinz von Dännemark*, Trauerspiel nach Shakespeare von A. W. Schlegel; für die Darstellung neu eingerichtet; Ouverture und Zwischenmusiken von L. Persuis. Diese musikalischen Entremets waren jedoch Bruchstücke aus dem *befreyten Jerusalem*.

Am 8ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Waldhornisten Hrn. E. Lewy,

worin gegeben wurde: 1. Symphonie (erstes Allegro) von F. Lachner; dieser junge Künstler (Organist an der evangelischen Kirche) wandelt die rechte Strasse und wird bey beharrlichem Fleisse gewiss ein schönes Ziel erreichen; 2. Adagio und Rondo für das Waldhorn, von B. Randhartinger componirt und mit grosser Meisterschaft vorgetragen vom Concertgeber; 3. Scene der Agathe, aus C. M v. Weber's *Freyschütz*, beyfallswerth gesungen von Fräulein Franchetti; 4. Trio für Harfe, Violine und Waldhorn von Mayseder, ausgeführt von den Herren Hailingmayer, Moritz Wehle und dem Concertgeber. Ein sehr gefälliges Tonstück, in welchem das Triumvirat mit Virtuosität zusammenwirkte; 5. Arie aus dem *Barbier von Sevilla*, gesungen von Dem. Heckermann: grosser Applaus; 6. Duett aus Rossini's *Torvaldo e Dorlisca*, vorgetragen von Fräulein Franchetti und Hrn. Krow; 7. Variationen für Pianoforte und Waldhorn von F. Lachner, gespielt mit dem Concertgeber von Fräulein Salamon. Sey es, dass beyde Spieler zu wenig Gelegenheit zur Auszeichnung fanden, oder die Versammlung sich schon übersättigt fühlte — genug, diess war die einzige Pièce, die wirkungslos vorüberging und sich auch nicht einmal der kleinsten Beyfalls-Aeusserung zu erfreuen hatte.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: *Henslers Gedächtnissfeyer*, Gelegenheits-Gemälde in einem Aufzuge, von den Herren Carl Meisl und Friedrich Hopp; die Musik theils arrangirt, theils neu componirt von Hrn. Kapellmeister Gläser. Seit dem 24sten vorigen Monats ist diese Bühne verwaist. Ihr wackerer Vorsteher, Carl Friedrich Hensler, starb nach einer zweytägigen Krankheit im 64sten Jahre seines thätigen Lebens, geachtet, geliebt, beweint von allen, die ihn kannten. Wie sehr seine Gesellschaft in ihm den rechtlichen Mann, den biedern, hülfreichen Freund, den humanen Vorgesetzten betrauert, spricht sich wahrhaft rührend in jener Dichtung zum Andenken des Verstorbenen aus, worin die meisten Hauptpersonen seiner dramatischen Arbeiten, z. B. *der Alte überall und nirgends, das Donauweibchen, der Raubgraf von Ilmen, Feige von Bomsen, Eugenius Skoko, der Teufelsmüller, Rinaldo Rinaldini, der Lazzaroni Häuptling, Krambamboli, die Meistersänger Minnewart und Frohwald* u. s. handelnd eingeführt sind. Da der Pachtcontract mit dem Besitzer des Theatergebäudes sich bis zum Jahr 1832 erstreckt und die sämmtlichen Verbindlichkeiten auch von den Erben gehalten werden müssen, so hat die hinterlassene einzige Tochter, Gattin des Banquiers Hrn. von Scheidlin, die Direction angetreten; die artistische Leitung ist einem Regie-Ausschusse übertragen.

Am 11ten: Aufführung alter geistlicher Musik bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: italienische Psalmen von Adolfati und Caffaro.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G, von Haydn (Lobkowitz); 2. Trio in Es, von Beethoven (Erdödy), Op. 70; die Pianoforte-Stimme gespielt von Hrn. Halm; 3. Desselben Meisters Septuor. Alle Sätze erhielten den ungetheiltesten Beyfall.

Am 13ten, im Josephstädtertheater: *Die Schauspielergesellschaft im Olymp, dramatisches Panorama* in zwey Abtheilungen; worin, der beliebten Guckkasten-Mode gemäss, ein Vorspiel, allerley lustige Schwänke, Tänze und mimische Darstellungen, Scenen aus Rossini's *Torvaldo e Dorlisca* und Méhuls *Joseph*, ein Tyroler-Quartett, endlich eine ganz neue, höchst mittelmässige Ouverture von Pensel, und eine alte, vortreffliche von Méhul, zu einer pikanten Pastete zusammen geknetet waren. Den Beschluss machte eine komische Operette in Einem Akt: *Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein*, in Musik gesetzt von einem Mitgliede dieser Bühne, Hrn. Adolph Müller, dem auch der Ertrag dieses Abends bestimmt war. Der junge Componist ist nicht ohne Talent, sein Werkchen — im italienischen Style — enthält manches Gelungene, und ihm wurde die ermunternde Ehre des Hervorrufens zu Theil.

Am 16ten, im Locale des Musikvereins: Abschieds-Concert des Hrn. Uhlmann, welcher als Hoboist bey der königl. würtembergischen Hofkapelle in Stuttgart engagirt ist. In diesen musikalischen Adieux kam vor: 1. Cherubini's Ouverture zu *Les deux Journées*; 2. Rondeau für die Hoboe von Barth; 3. Arie aus Mozarts *Clemenza di Tito*, gesungen von Dem. Friedlowsky; 4. Variationen für das Fagott, vorgetragen von Hrn. Soika; 5. Declamation; 6. Adagio für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; 7. Variationen für die Hoboe, von Hummel. Der scheidende Künstler ist ein Zögling des Conservatoriums, besitzt einen herrlichen Ton, und — für sein Alter — eine ungemeine Ausbildung; er ist daher für jedes Orchester die wünschenswertheste Acquisition.

Im Leopoldstädtertheater: zum Vortheil des Hrn. Schadelitzky, Darstellers des *Pierot*, eine von ihm erfundene Pantomime: *Die Weiber zu Pferde*, mit Musik vom Kapellmeister Müller. Alte Lappen, zusammengerafftes Flick- und Stückwerk. Zur Ausfüllung des Abends dienten noch: eine andere, oft geschene Pantomime: *Magister Beystrich* und das Lustspiel *Der Lügner und sein Sohn*. Der Beneficiat ist in seiner Sphäre eben so brav, als unermüdet, und strich an diesem Tage für die zahllosen Prügel, welche er jährlich von seinem Nebenbuhler Arlequin erdulden muss, recht ansehnliches Schmerzengeld ein.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: zum Vortheile des Hrn. Occioni und des Maschinisten Roller, eine von ersterem erfundene neue Pantomime in zwey Aufzügen: *Die Zauberrose*; Musik von Hrn. Faistenberger. Die Decorationen und die Solotänzer fanden Beyfall. Neues, wirklich Ueberraschendes lässt sich in diesem Genre nicht leicht mehr leisten.

Am 18ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Zweytes Gesellschafts-Concert, in welchem aufgeführt wurde: 1. Mozarts Symphonie in Es; 2. Duett von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*; 3. Rondeau für die Violine von Mayseder; 4. Méhul's Ouverture zu *Ariodant*; 5. Die Weinlese aus Haydn's *Jahreszeiten*.

Im Locale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor in G, von Mozart (aus der ersten Partie); 3. Quintetto in Es, von Beethoven (Op. 4.)

Am 22sten und 23sten, im k. k. Hofburgtheater von der Tonkünstlergesellschaft, zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen aufgeführt: *Salomon*, Oratorium in drey Abtheilungen von Händel; zu dessen Musik aus dem Englischen frey übersetzt und die Instrumentalbegleitung vermehrt von J. F. v. Mosel. Diesem würdigen, unermüdet thätigen Kunstgelehrten verdanken wir abermals die Bekanntschaft eines für uns neuen Meisterwerkes des unsterblichen Händel, in welchem wir, wie in anderen Werken dieses Riesengeistes, die Wahrheit und Kraft des Ausdrucks, die majestätische Würde, den harmonischen Reichthum, die Tiefe der Empfindung, die gewaltige Kraft und die kunstreiche Behandlung der kolossalen Chöre bewundern müssen. Selbst die Arien — wie einfach, zart, natürlich, wie schön empfunden sind sie! Mozart, dessen Blicke keine der verborgenen Schönheiten in den Werken seines Musters entging, pflegte, wenn er diese Arien tadeln hörte, kopfschüttelnd zu lächeln, und meinte: es ist doch überall etwas darin! — Nur die Form mag angefochten werden, denn sie gehört der Zeit, und Händel ist uns der Repräsentant der Tonkunst im verflossenen Jahrhundert. Leider ist die Empfänglichkeit für wahre Grösse und Erhabenheit in der Tonkunst, wenn auch nicht erstorben, doch sehr abgestumpft, seitdem eine unheilbringende Epidemie immer weiter um sich greift, die ihr Gift auf zwey gleich sicheren Wegen verbreitet, indem sie entweder mit wollüstigem, jede geistige Kraft ertödtendem Liebeszauber den schwächlichen Sybariten einlullt, oder durch Aufeinanderthürmen der unerhörtesten Harmonieen, durch Ueberladen mit den frappantesten Instrumentaleffecten eine solche Sinnverwirrung hervorbringt, dass in diesen labyrinthischen Schlangenwindungen der Hörer sich eben so wenig zurechte findet, als — zuweilen selbst der Vater der Missgeburt. So berühren sich die Extreme; ein Theil will mit leckeren Bonbons gefüttert und zur Siesta angelockt, der andere nur aufgeregt, betäubt, überrascht, gedankenlos fortgerissen werden; die falsche Kunst siegt, und jedes Mittel, wenn es nur dem Zwecke entspricht, ist willkommen. Doch ist diess nur die Schattenseite unserer Kunst: dem guten Geschmacke sey es gedankt, es hatte sich zu diesem Triumphe Händels immer noch eine zahlreiche Versammlung von Hörern besseren Sinnes eingefunden, die sich des herrlichen Genusses innig zu erfreuen schien. Wiewohl jeder der Chöre, auf deren überwiegende Gewalt auch dieses Oratorium hauptsächlich berechnet ist, sich durch eigenthümlichen Werth auszeichnet, so haben doch folgende der Kenner Beyfall ganz besonders erhalten: 1. der Introductions-Chor der Priester und Leviten: Mit Harf und Cymbel singt, singt laut Jehova's Preis! (B dur) durch die majestätische Ouverture so bedeutungsvoll vorbereitet; 2. Freudige Lieder stimmet an! (C dur); 3. Schnell, ihr Töne, rollet schnell! (D dur), ein begeisternder Volksgesang; 4. Fliesst ruhig, ihr Stunden, dem seligen Paar (G dur), worin die Flöten den schmelzenden Gesang der Nachtigall reizend nachahmen; (musste wiederholt werden); 5. In der Lüfte Raum empor, walle Weihrauch vom Altar! (D dur); 6. Preiset das Land, von Kraft beschirmt! (dieselbe Tonart); 7. Von dem Ost bis hin zum West, wer ist weis' wie Salomon? (A dur) meisterhaft erfunden und ausgeführt; 8. Schallet, ihr Stimmen, zu Salomon's Lob! (C dur);

9. Dringt erschütternd in die Luft, spornt zu Kriegsthaten an! (Gleiche Tonart); 10. Thränen lock' aus jedem Aug' (G moll); 11. Es rollt die Well' empor (Es dur), zwey Sätze, jeder in seiner Art unübertrefflich; 12. Hymnus der Sänger: Lobt den Herrn mit Harf und Mund! (D dur); 13. die prachtvolle Schlussfuge im nämlichen Tone: Des Gottlosen Name soll schwinden in Nichts! Unter den einzelnen Gesängen sind die ausgezeichnetsten: Salomon's Arien: Spürt' ich auch jeder Blume nach (F dur); Führt die Sonn' ob jenen Berg (A moll); O Reu! Beschämung! Schrecken! Furcht! (Fis moll); die der Hirtin: Kann ich seh'n mein Kind durchbohrt? (Fmoll) und das sanfte Pastorale: In kühle Schatten hingestreckt (G dur); endlich die originelle Arie der Königin von Saba: Wenn der Sonne Strahl nicht mehr sich zuerst in Osten zeigt (E moll, mit concertirender Hoboe). Auch der feyerliche Einzugsmarsch der Königin (D dur), ihr Duo mit Salomon: Jede Lust, die Weisheit kennt, schmücke deiner Tage Lauf (B dur), das Duo des Letzteren und seiner Gemahlin: Wie der Pilger, der vom Pfad sich in dunkler Nacht verlor (H moll), und Salomon's Terzett mit den beyden um das Kind streitenden Hirtinnen: Worte schildernd nicht mein Leid (G moll), endlich die herrlich declamirten, ausdrucksvollen Recitative sind überreich an Schönheiten, welche wir hier aufzuzählen uns versagen müssen.

Hrn. Hofrath von Mosel's Uebersetzung ist in musikalischer Hinsicht musterhaft; sie schmiegt sich treu dem Tonsatze an. Was an Fülle der Instrumentirung hinzugekommen, dient, dem Bedürfniss unserer Zeit gemäss, einzig zur Verstärkung, und beeinträchtigt nirgends den Sinn des Originals. Die drey Hauptstimmen, zwey Soprane und ein Tenor, wurden von den Fräulein Schröder und Weiss und Hrn. Tietze ausgeführt. Eine gewisse Befangenheit, welche indess am zweyten Abende minder bemerkbar war, ist bey Kunst-Dilettanten und einer Musik, die bey so mancher Schwierigkeit der Intonation die gewöhnlichen Unterstützungsmittel entbehrt, verzeihlich. Die Chöre sangen rein und kraftvoll; das verstärkte Orchester — wir zählten allein 14 Contrabässe — war ein lobenswerthes Ensemble, und gehorchte achtungsvoll seinem bewährten Führer, Hrn. Kapellmeister Umlauf.

(Der Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Aus sicherer Quelle folgt hier eine kurze biographische Notiz, über den am 19. Nov. 1825 nach einer langwierigen, äusserst schmerzvollen Krankheit in Wien verstorbenen k. k. Hoforganisten Hrn. Worzischeck, an welchem die Kaiserstadt einen ihrer ausgezeichnetsten Klavier-Virtuosen und geschmackvollen Tonsetzer verlor; die aber, die sich seines vertrauteren Umgangs erfreuten, den herzlichen Freund, den liebenswürdigen, anspruchslosen Künstler betrauern.

Johann Hugo Worzischeck, geb. den 11. May 1791 zu Wamberg im Königgrätzer Kreise in Böhmen, war der Sohn eines Schullehrers, und verdankte seinem Vater den ersten und auch einzigen Musikunterricht. Im zehnten Jahre ward er nach Prag geschickt, um die Humaniora zu hören; dort trug die nähere Befreundung mit mehren verständigen Tonkünstlern sehr viel zur Entwickelung seiner musikalischen Fähigkeiten bey; seine höhere Ausbildung aber verdankt er dem würdigen Meister Tomascheck.

Nach Vollendung der philosophischen Studien begab er sich nach Wien, absolvirte daselbst die Jura, wurde im Hofkriegsrathe als Conceptspractikant beym Marine-Departement angestellt, weihete seine Mussestunden unausgesetzt der Tonkunst, und verliess jenen Posten am 10. Jan. 1823, bey seiner Ernennung zum k. k. Hoforganisten.

Seine bekannt gewordenen Arbeiten sind folgende:

1. Rhapsodies pour le Pianoforte (bey Cappi e Diabelli.)
2. Rondeau pour le Pianoforte et Violoncelle (b. Mecchetti.)
3. Le Désir, Andante pour le Pianoforte (b. Cappi e Diabelli.)
4. Le Plaisir, Allegro pour le Pianoforte (bey demselben.)
5. Sonate pour le Pianoforte et Violon (bey Mecchetti.)
6. La Sentinelle; Divertisa pour 2 Pianofortes (b. demselben.)
7. Impromptus pour le Pianoforte (bey demselben.)
8. Rondeau pour le Pianoforte et Violon (bey Steiner.)
9. Variations pour le Pianoforte et Violoncelle (b. demselben.)
10. Symphonie à grand Orchestre (bey demselben.)
11. Rondeau brillant pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon, Alto e Basse (bey Mecchetti.)
12. Fantaisie pour le Pianoforte (bey Artaria.)
13. Gott im Frühling, vierstimmiger Chor (bey Steiner.)
14. Rondeau pour le Pianoforte avec Orchestre (bey Artaria.)
15. Spanisches Rondo, mit Instrumentalbegl. (bey demselben.)

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1826.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Sängerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. " Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur

des Grossherzogl. Meklenbl. Strelitzischen Hof-Theaters.

Gesuch.

Ein Musiker sucht eine vortheilhafte Anstellung: und besonders angenehm würde es ihm seyn, wenn er als Clarinettist bei einer Kapelle ein angemessenes Unterkommen finden könnte. Der Herr Kapellmeister Spohr in Cassel, an den man sich mit Portofreien Briefen wenden darf, wird auf Verlangen die Gewogenheit haben, nähere Auskunft zu geben.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel von Franz Stoepel. Drei Abtheilungen. Mit Notenbeilagen und Zeichnungen in Steindruck. 60 Bogen kl. Folio. Preis aller 3 Abtheilungen 14. fl. 24 kr. oder Rthlr. 8. sächs.

oder:

Abtheilung I. Die Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Setzkunst zugleich zu unterrichten etc.

Abtheilung III. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik etc. Preis 9 fl. od. 5 Rthlr. sächs.

und

Abtheilung II. Studien für das Pianoforte,

1. 2. u. 3. Heft etc. Preis 5 fl. 24 kr. oder 3 Rthlr. sächs.

Wir glauben, dieses Werk eine der interessantesten Erscheinungen der neuern Musik-Literatur nennen zu dürfen, da der Herr Verfasser nicht nur als musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannt ist, und im Jahre 1821 von dem Königlichen Ministerium des Cultus zu Berlin nach London gesendet ward, auch das Logier'sche System zu prüfen und kennen zu lernen; sondern weil sich auch seit Jahren seine Lehre und Lehr-Weise durch die von ihm begründeten Lehr-Anstalten erprobt, und in ganz Deutschland einen ehrenvollen Ruf gewonnen hat.

Ferner ist bei uns zu haben:

Franz Stoepel, Variationen für's Pianoforte. Opus X. Folio. 54 kr. oder 12 gr.

Franz Stoepel, Geistliche Gesänge von Gebauer, Göthe Herder und Novalis, für 4 Singstimmen, oder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Opus XI. 36 kr. oder 8. gr.

Frankfurt am Main, 1825.

Andräische Buchhandlung.

Subscriptions-Anzeige

Sammlung auserlesener Gesänge, ein Liederbuch zum Gebrauche beim Singunterrichte, zunächst für Schulen.

Die unterzeichnete Musikalien-Handlung eröffnet hiermit die Subscription zu einem Werke, welches mit gehöriger Umsicht wohlgewählte Stücke, die in methodischer Hinsicht gut geordnet und zweckmässig eingerichtet sind, enthält. Für Kinder ist, nach den ersten Vorübungen zur weiteren Ausbildung im Gesange, dieses Buch bestimmt. Da dasselbe elementarisch bearbeitet ist, neue noch wenig bekannte Compositionen enthält, durch eine Auswahl gefälliger Melodien — mit Berücksichtigung religiöser und moralischer Texte — das Gemüth junger Zöglinge anspreche und zu deren Bildung und Unterhaltung zweckmässig seyn wird, so hofft sie, eine allgemeine Theilnahme erwarten zu dürfen und bemerkt noch, dass dieses Buch in einer nicht unbedeutenden Anzahl von 85 Uebungs-Gesängen 30 der besten und beliebtesten Choräle, nach den ursprünglichen Melodieen vom hiesigen Dom-Org. W. F. Riem zweystimmig ausgesetzt (welche durch die hauptsächlichsten Tonarten führen) — ferner 20, der Fähigkeit der Anfänger angemessene, mit passenden und gemüthlichen Texten versehene Canons und

26 zweystimmige Lieder, welche in Hinsicht der Melodieen wie der Texte, alle Anerkennung verdienen, als kleine Singstücke Interesse haben werden, enthält. Es wird auf schönem Papier deutlich und gut gedruckt im Januar erscheinen. Der Subscriptions Preis ist 12 Gr. und wird gleich nach Empfange des Exemplars berichtigt. Anfangs Febr. wird ein erhöhter Ladenpreis eintreten.

Herr C. F. Peters in Leipzig, Herr Joh. Aug. Böhme in Hamburg wie unterzeichnete Handlung nehmen in Portofreyen Briefen Subscription an.

Bremen, im December 1825.

J. G. Stock,
Musikalien- und Instrumenten-Handlung.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

---

van Beethoven, 5me Sinfonie C moll. Op. 67.
Partition ..... 3 Thlr.
— 6me Sinfonie F dur. Op. 68. Partition ... 3 Thlr.
Händel, Athalia, Oratorium. Im Klavierauszug von Clasing ..... 5 Thlr.
Kurpinski, Ouverture de l'Opéra Kalmora à grand Orchestre. Op. 34 ..... 2 Thlr. 8 Gr.
Rolla, Ant. fils, 1er Concerto pour Violon avec Orchestre. Op. 7 ..... 2 Thlr. 12 Gr.
— Variations brillantes pour Violon avec l'Orchestre. Op. 8 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Speier, Guill., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 17 ..... 2 Thlr. 8 Gr.
Baillot, 3 Nocturnes pour Violon et Pianoforte. Op. 35 ..... 10 Gr.
Aubert, 3 Sonatines pour Violoncelle avec accompagnement de Basse obligée. Op. 32. Liv. 6 16 Gr.
Gebauer, 8 Thèmes connus pour Basse ..... 8 Gr.
Fürstenau, Rondo brillant pour Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 38 ... 1 Thlr. 8 Gr.
— — do. avec accompagnement de Pianoforte. Op. 38 ..... 12 Gr.
Berbiguier, Nouv. Fantaisie p. Flûte avec Pianoforte. Op. 80 ..... 18 Gr.
— Grand Fantaisie avec Variations pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op. 77 16 Gr
Dotzauer, Concerto pour la Flûte avec l'Orchestre. Op. 76 ..... 2 Thlr.
Molino, F., 2d Nocturne pour Flûte ou Violon et Guitarre. Op. 38 ..... 8 Gr.
Guillou, Air varié pour Pianoforte et Flûte ... 12 Gr.
Vogt, Airs variés pour Flûte et Pianoforte, Liv. 3 8 Gr.
Kummer, Concert pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre. Op ..... 3 Thlr. 8 Gr.

Kalkbrenner, F., (nouvelle) gr. Sonate pour le Pianof. à 4 ms. (dédiée à M. Onslow.) Op. 80 2 Thlr.
Herold, Rondeau Waltz pour le Pianof. Op. 12. Liv. 3 ..... 1 Thlr.
Schwencke C., 6 Divertissements pour le Pianoforte. Op. 12. Liv. 3 ..... 1 Thlr.
Bornhardt, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte et Flûte. Liv. 2 et 3 ..... à 16 Gr.
Duvernoy, Quadrille et gr. Waltz pour le Pianof. 10 Gr.
Carulli, F., Morceaux progressifs pour la Guitare à l'usage des Commençants. Op. 284 12 Gr.
Fischer, M. G. (in Erfurt,) 8 Choräle mit Canons 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Cherubini, 3me Messe Solennelle à 3 parties en Choeur avec accompagnement à grand Orchestre exécutée au Sacre de S. M. le Roi Charles X ..... 4 Thlr.
Rink, 6 Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen, für angehende Orgelspieler, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen, Op. 77 ..... 4 Thlr.
Lesueur, Oratoire de S. Noel. à grands Choeurs. Partition ..... 12 Thlr.
Beethoven, L. van, Ouverture in C dur à grand Orchestre. Op. 124 ..... 2 Thlr.
Küffner, Joseph, 6me Sinfonie pour Orchestre. Op. 164 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Meyerbeer, G., Il Crociato in Egitto, Melodrama eroico in 2 Atti, per Canto coll' acc. di Pianoforte ..... 8 Thlr.
— — do. ridotto per il Pianoforte solo ... 4 Thlr.
— Ouvertura nell' Opera Il Crociato per il Pianoforte ..... 10 Gr.
Rossini, Maometto secondo, Dramma per il Canto e Pianoforte ..... 8 Thlr.
Kuhlau, F., Lulu, romant. Oper im Klavierauszug von Güntelberg. K. A. ..... 8 Thlr.
Lenz, 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung ..... 10 Gr.
Süssmayl, 3 Gedichte mit Pianofortebegleitung ... 12 Gr.
Vogt, 4 Gesänge aus den Liedern der Griechen mit Pianofortebegleitung ..... 9 Gr.
Worlitschek, 3 Gedichte „An sie; der Frühlingsregen; das Täubchen: für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 21 ..... 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar. Nº. 5. 1826.

Einige Bemerkungen über Versetzungen der Accorde.

Alle möglichen Tonverbindungen zu 2, 3, 4, 5, 6, 7 Tönen (gleichviel, ob sie für unsere Musik brauchbar sind oder nicht) lassen sich, wenn man will, berechnen. Man könnte zwar bey dieser Berechnung die natürliche Folge der Töne c, d, e, u. s. w. mit Berücksichtigung von ♯ und ♭ (wohl gar ♯♯ und ♭♭) gebrauchen, doch würde es, wenn die Berechnung anzustellen überhaupt nützlich wäre, gerathener seyn, eine andere Ordnung, und zwar die in steigenden Terzen c, e, g u. s. w. zu wählen. Die Berechnung aber, die wir hier weder anstellen noch als nützlich empfehlen wollen, würde doch in Ansehung der sechs und siebenstimmigen Accorde so modificirt werden müssen, dass man diese Accorde nur in sofern berücksichtigte, als sich aus ihnen, wenn man ein, zwey oder drey Intervalle weglässt, fünf- vier- und dreystimmige Accorde ergeben, da die Erfahrung lehrt, dass es keinen sechsstimmigen Accord giebt, der unserm Gehör fasslich und angenehm, und daher für unsere Musik brauchbar ist. Es kann zwar seltene Fälle geben, in denen wirklich sechs verschiedene Töne zu gleicher Zeit erklingen, doch ist dann allemal wenigstens einer derselben so scharf und grell gegen einen oder mehre der anderen dissonirend, dass ihn unser Gehör nur, als schnell vorübergehenden Vorhalt gebraucht, erträgt. Anders verhält es sich mit fünfstimmigen Accorden, deren es mehre giebt, die auch als selbstständig gebraucht von guter Wirkung sind. Giebt man die Richtigkeit dieser Behauptungen zu, welche streng zu erweisen oder mit Beyspielen zu unterstützen, hier zu weit führen würde, so lässt sich zeigen, dass es gar keine eigentlichen Terzdecimenaccorde gebe, sondern dass alle unter diesem Namen cursirende Accorde sich auf die einfachere Gestalt eines Undecimen- oder Nonen- oder Septimenaccords zurückführen lassen. (S. weiter unten.) Dass man aber durch Berechnung der Tonverbindungen von c, e, g, h, d, f, a zu 2, 3, u. s. w. mit Beachtung des ♯ und ♭ dieselben Accorde erhalte, als durch die ähnliche Berechnung der Tonverbindungen von c, d, e, f, g, a, h, ist klar an sich, da hier wie dort völlig dieselben Töne in Rechnung kommen, nur in verschiedener Ordnung, diese aber auf die Menge der durch Berechnung sich ergebenden Accorde unmöglich Einfluss haben kann.

Umgekehrt lässt sich daher nun auch jeder gegebene Accord durch Veränderung der Ordnung der ihn bildenden Töne in eine solche Form bringen, dass er nunmehr aus lauter auf einander folgenden Terzen besteht, unter denen jedoch eine oder mehre zwischen dem ersten und zweyten, oder zweyten und dritten Tone u. s. w. ausfallen können. So ist z. B.

d f gis h = gis h d f
g d f h as = g h d f as
c f h d g = c g h d f
c f h d a = c h d f a

wo im dritten Accorde zwischen c und g die Terz e, und im vierten Accorde zwischen c und h die Tera e und die Quinte g fehlen.

Anmerkung. Es ist bekannt, dass man schon seit langer Zeit die Entstehung der Accorde durch auf einander gebaute Terzen erläutert. Von diesem Terzenbau mache ich nun hier ebenfalls, und zwar in der weitesten Bedeutung Gebrauch, ohne mich übrigens darauf einzulassen, ob das eine Lehrbuch der Harmonie nur so und so viele Dreyklänge und Septimenaccorde als Stammaccorde annimmt und aus ihnen alle übrigen herleitet, während ein anderes jeden Accord, der nicht Dreyklang oder Septimenaccord ist, als Verhalt behandelt, oder ein drittes jeden brauchbaren Accord als selbstständig darstellt — da weder die eine noch die andere Ansicht auf den Inhalt dieses Aufsatzes Einfluss hat. Nur das soy mir zugestanden, dass es zur Kenntniss und Beurtheilung eines Accordes, wenn nicht geradehin unerlässlich, doch gewiss sehr nütz-

lich sey, zu wissen, wie sich ein jeder Accord, man mag ihn nun nach der Ansicht dieses oder jenes Lehrbegriffs betrachten, als aus über einander gebauten Terzen bestehend, unter denen jedoch eine und die andre fehlen kann, hinstellen lasse.

Jeden Accord nun, er habe eine noch so verwickelte Ordnung in seinen Intervallen, schnell und sicher auf eine einfachere Form zu bringen, in der seine Intervalle in Terzenordnung auf einander folgen, woraus sich die Gattung ergiebt, unter welcher man den Accord betrachten könne, fällt freylich Geübteren auch ohne feste Regel nicht schwer, diese Bestimmung aber hat doch für Ungeübte ihre Schwierigkeiten, wenigstens ist sie diesen nur durch langweilige Versuche möglich — und in manchen Fällen möchte selbst der Geübtere nur nach einigen Versuchen im Stande seyn, einen etwas verwickelten Accord auf seine einfachste Form zu bringen, worunter ich diejenige verstehe, in welcher nicht allein die Terzenordnung herrscht, sondern auch die Intervalle dem Grundton des Accords möglichst nahe stehn. Durch die folgende Regel (welche vielleicht schon irgendwo steht, die ich aber in sehr vielen Büchern, in denen sie billig gesucht werden konnte, nicht gefunden habe) erreicht man sicher und leicht seine Absicht.

Folgende Accorde sind gegeben:

1) e b c gis	6) c b des e as
2) f as d h	7) g f a e
3) c gis e h d	8) g h f e
4) c f as h d	9) c e g cis
5) c f h d g	10) c e b cis

Man schreibe zuerst den Accord so in Zahlen auf, dass 1 den Grundton, 2 die Secunde, 3 die Terz bezeichnet u. s. w. wobey man nicht nöthig hat, auf die Modificationen der Intervalle, gross, klein u. s. w. Rücksicht zu nehmen, auch in den Gränzen einer Octave bleiben kann, indem man z. B. statt 9, 10, 11, u. s. w. 2, 3, 4, u. s. w. setzt. So ist:

1) 1. 5. 6. 5.	6) 1. 7. 2. 3. 6.
2) 1. 3. 6. 4.	7) 1. 7. 2. 6.
3) 1. 5. 5. 7. 2.	8) 1. 3. 7. 6.
4) 1. 4. 6. 7. 2.	9) 1. 3. 5. 8.
5) 1. 4. 7. 2. 5.	10) 1. 3. 7. 8.

Um diese Zahlen mit dem Terzenbau übereinstimmend zu haben, transponire man die Intervalle, deren Zahlen gerade sind, in die Octave, d. h. man addire 7, und ordne die nun erhaltenen Zahlen nach ihrer Grösse.

1) 1. 3. 5. 13.	6) 1. 3. 7. 9. 13.
2) 1. 3. 11. 13.	7) 1. 7. 9. 13.
3) 1. 3. 5. 7. 9.	8) 1. 3. 7. 13.
4) 1. 7. 9. 11. 13.	9) 1. 3. 13. 15.
5) 1. 3. 7. 9. 11.	10) 1. 3. 7. 15.

Ist der Unterschied von irgend zwey unmittelbar auf einander folgenden Intervallen grösser, als der Unterschied zwischen dem um zwey Octaven transponirten Grundtone (d. i. 1 + 14 = 15) und der letzten Zahl, so transponire man den Grundton um zwey Octaven, d. h. man addire 14 zu 1, ordne die Zahlen, wie vorher und subtrahire von jeder die erste weniger 1. So ist z. B. in

1) 13 — 5 > 15 — 13
2) 11 — 5 > 15 — 13

und daher:

1) 3. 5. 13. 15. und 2 subtrahirt 1. 3. 11. 13.
2) 3. 11. 13. 13. - 2 - 1. 9. 11. 13.
3) 1. 3. 5. 7. 9.
4) 7. 9. 11. 13. 15. und 6 subtrahirt 1. 3. 5. 7. 9.
5) 1. 5. 7. 9. 11
6) 3. 7. 9. 13. 15. und 2 subtrahirt 1. 5. 7. 11. 13.
7) 7. 9. 13. 15. - 6 - 1. 3. 7. 9.
8) 3. 7. 13. 15. - 2 - 1. 5. 11. 13.
9) 1. 3. 5. 13.
10) 1. 3. 7. 13.

Wendet man dasselbe Verfahren, wo es geht, mehrmal an, auch, wenn die Terz und Quinte fehlen, selbst in dem Falle, dass der Unterschied zweyer Intervallen nicht grösser, sondern gleich ist 15 weniger dem letzten Intervall, so erscheinen für diese zehn Accorde folgende einfachste Formen.

1) 1. 3. 5. 7	= c e gis b
2) 1. 3. 5. 7	= h d f as
3) 1. 3. 5. 7. 9	= c e gis h d
4) 1. 3. 5. 7. 9	= h d f as c
5) 1. 3. 5. 7. 11	= g h d f e
6) 1. 3. 5. 9. 11	= as c e b des
7) 1. 3. 7. 9	= f a e g
8) 1. 3. 7. 11	= e g h f
9) 1. 3. 5. 15	= c e g cis
10) 1. 3. 7. 15	= c e b cis

Anmerkung. Diese einfachste Form lässt sich gleich anfänglich bestimmen, so wie manches Brauchbare finden über die Summe der Zahlen, welche die Intervalle des Accords vorstellen u. dgl. m; beydes jedoch nicht füglich ohne Buchstabenformeln, deren Kenntniss bey jedem Musiker vorauszusetzen unbillig seyn würde. Deshalb und weil die Behandlung des vorliegenden

Gegenstandes in allgemeinen Ausdrücken auf das leichtere Ergeben der Resultate nicht eben von Einfluss ist, beschränke ich mich hier auf die Behandlung im Einzelnen und behalte mir eine strengere Auseinandersetzung für einen andern Ort vor, in dem mehre ähnliche Gegenstände erörtert werden sollen.

Die Beachtung der gegebenen Regeln scheint weitläufig, weil hier der nöthigen Deutlichkeit wegen das ganze Verfahren (Rechnung kann man es kaum nennen) Schritt vor Schritt durch Wort und Beyspiel erläutert wurde, es ist aber wirklich so kurz, dass kaum eine halbe Stunde Uebung dazu gehört, den verwickeltesten Accord in höchstens einer Minute auf seine einfachste Form zu bringen.

Diess Verfahren dient auch, im Augenblick zu entscheiden, ob eine willkürlich ohne alle Rücksicht gewählte Verbindung von Tönen einen brauchbaren Accord gebe. Z. B.

1) c d e f = d f c e
2) c d e s fis = d fis c es
3) h c e f g = c f g h e
4) h c es f g = c f g h es
5) h c d f a = c f h d a
6) h c d f as = c f as h d

Auf dieselbe Art lässt sich auch zeigen, dass es keinen eigentlichen Terzdecimenaccord (nämlich aus fünf Tönen bestehend) gebe, sondern, dass jeder solcher Accord sich als Nonen- oder Undecimenaccord darstellen lasse. Denn jeder mögliche fünfstimmige Accord bis zur Terzdecime gehört unter einen der folgenden Ausdrücke:

1. 7. 9. 11. 13	giebt vereinfacht	1. 3. 5. 7. 9
1. 5. 9. 11. 13	–	–	1. 5. 7. 9. 11
1. 5. 7. 11. 13	–	–	1. 5. 7. 9. 11
1. 5. 7. 9. 13	–	–	1. 5. 7. 9. 11
1. 3. 9. 11. 13	–	–	1. 3. 5. 9. 11
1. 5. 7. 11. 13	–	–	1. 3. 5. 7. 9
1. 5. 7. 9. 13	–	–	1. 5. 7. 9. 11
1. 3. 5. 11. 13	–	–	1. 5. 7. 9. 11
1. 3. 5. 9. 13	–	–	1. 3. 5. 7. 9
1. 3. 5. 7. 13	–	–	1. 3. 5. 7. 9

Noch weniger als ein fünfstimmiger Accord, kann ein vier- oder dreystimmiger Accord ein eigentlicher Terzdecimenaccord seyn, da die allgemeinen Ausdrücke für diese nothwendig Intervalle enthalten müssen, deren Unterschied entweder eben so gross, oder noch grösser ist, als in den obigen Ausdrücken für fünfstimmige Accorde, daher hier wie dort eine Vereinfachung des Ausdrucks, unter den vierstimmigen bis zum Septimenaccord, unter den dreystimmigen sogar bis zum Dreyklang, möglich ist.

Eigentliche Quintdecimenaccorde giebt es nach unserer obigen Bestimmung allerdings. Da aber nur äusserst wenige derselben wirklich brauchbar sind, so könnte man sie blos als besondere Modificationen eines Dreyklanges oder Septimenaccords betrachten, da ein Quintdecimenaccord, der zugleich eine None oder Undecime enthielte, wohl schwerlich unserm Ohre erträglich seyn möchte. Auf solche Weise liesse sich, wenn man nicht der neuesten Ansicht beystimmen will, die alle Accorde aus Dreyklängen und Septimenaccorden erklärt, die letztere Weise wenigstens in so weit vereinfachen, dass man alle mögliche Tonverbindungen unter die vier Gattungen der Dreyklänge, Septimen-Nonen und Undecimenaccorde brächte.

W.

A. F. H.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor concertant in B, von Mozart, No. 2; 3. Quatuor in A, von Beethoven, Op. 18, No. 5.

Abends, im k. k. grossen Redoutensaale: *Grosse musikalische Akademie*, zum Vortheile des Bürgerspitalfonds, worin vorkam: 1. Spontini's Ouverture zur *Vestalin*; 2. Duett aus *Semiramide*, gesungen von den Fräulein Weiss und Hähnel; 3. Hoboe-Concert, componirt und gespielt von Krähmer; 4. Arie mit Chor aus *Tancredi*, gesungen von Fräulein Hähnel; 5. Duett aus *Semiramide*, vorgetragen von Fräulein Hähnel und Hrn. Schoberlechner; 6. Ouverture zu *Anacreon*, von Chérubini; 7. Violoncell-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Fränzel; 8. Arie aus *Semiramide*, gesungen von Fräulein Weiss; 9. Violin-Variationen von Jansa, gespielt von Moritz Wehle; 10. Duett aus *Semiramide*, vorgetragen von Fräulein Weiss und Hrn. Schoberlechner. Da Wien jetzt weder eine Oper, noch Opern-Sänger mehr besitzt, so müssen bey jedem Anlass die brauchbarsten Dilettanten zu Hülfe genommen werden. Wie billig, muss man ihnen dann auch freye Wahl in ihren Kunstleistungen zugestehen, welche immer nur auf

angeführten Eigenschaften besitzen, oder nicht oft nur durch einen chaotischen Lerm, bey dem die Pauken allmählig immer mehr die Hauptrolle spielen (denn wer komponirt noch eine Sinfonie ohne Pauken?) betäuben, darüber kann uns die Erfahrung am besten belehren. — Indessen dürften wohl alle diese Mängel doch keinen Anhänger am Alten berechtigen, die Sinfonien der zweyten oder gar der ersteren Periode für zweckmäfsiger als die neueren zu erklären. Ist in *dieser* Art von Tonstücken nicht alles so, wie es seyn sollte, so mochte sich der gute (auf Gründen der Aesthetik beruhende) Geschmack doch eher mit der allzu grofsen Fülle und Ueppigkeit der heutigen Sinfonien, als mit der hageren Gestalt der ehemaligen vertragen, welche uns durch die Reinigkeit ihrer Sätze für ihre langweilige Monotonie und ihre steife Rhythmik nicht entschädigen können. —

Zu den vorzüglicheren neueren gehören unter andern die eines Rosetti, der zu früh der Tonkunst entrissen ward, und einige von Neubauer u. a. in denen man mehr ein prunkendes Getümmel der Instrumente findet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées et dediées à son Excellence Madame la Baronne von der Pahlen née Comtesse de Stenbock, par C. A. Gabler. Oeuvre 19. Chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Rec., der alle Werke des Herrn Gabler kennt, spielte keines mit so vielem Vergnügen durch, und hatte noch bey keiner Arbeit dieses Verfassers den Genufs, den er bey diesen Sonaten hatte. Die frühern Arbeiten des Herrn G. berechtigten den Kenner allerdings zu grofseren Erwartungen: um so angenehmer mufs es daher seyn, diese hier nicht unerfüllt zu sehen. Die Manier, in der diese Sonaten geschrieben sind, ist gefällig, aber ohne zu ermüden, und dabey mehr leicht als schwer — eine Eigenschaft, die ihnen beym grofsen Publikum der Liebhaber zur gerechten Empfehlung dienen werden. Der Satz ist übrigens, bis auf einige Kleinigkeiten, rein und gut, daher auch Recensent beynahe geneigt wäre, den Bafs in diesem Takte:

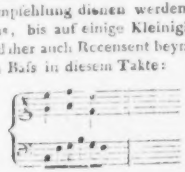

für einen Druckfehler zu erklären, wenn nicht die Stelle mehrere Male vorkäme. — Ein ganz simpeler Bafs, etwa also: dürfte hier besser und richtiger stehn. So wünscht auch Rec., dafs es Hrn. Gabler hätte gefallen mögen, manche Sätze weniger auszudehnen, als es hier geschehen ist: denn auch des Guten kann man leicht zu viel thun. Stich und Papier dieses Werkes sind besonders schön und gut.

Tre Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello, composti dal Sign. A. Gyrowetz. Op. 29. a Vienna, Artaria e comp. (Pr. 3 Fl. 30 Xer.)

Die Manier des Hrn. Gyrowetz ist bekannt. Seine Freunde werden auch diese Quartetts mit Vergnügen spielen. Erfindung, melodische und harmonische Schönheiten kann man ihnen würklich nicht ganz absprechen: obgleich letztere öfters auf Unkosten des reinen Satzes und Rhythmus entstanden sind. Uebereilte Sprünge in entfernte Tonarten findet man auch hier. Da diese manchen Ohren so erbaulich sind, so wollen wir solche durch keinen Tadel um ihr Vergnügen bringen. Die Grenzen des Bequemen und Leichten werden in der ersten und zweyten Violine nicht überschritten; wohl aber in der Viole und dem Cello. Das leztere hat oft in dem Violinschlüssel, bis in's *d*, *es*, *e*, und zwar in geschwindem Zeitmaas und Figuren zu spielen. Um Verwechselung zu vermeiden, geben wir noch an: das erste Quartett ist in *Es dur* und das Adagio in *C dur*, das zweyte in *G dur* und das

sogenannte dankbare Modeartikel füllt. So hören wir denn immer Rossini, und wieder Rossini; höchstens noch seine Milchbrüder: Mercadante und Carafa. Mag es seyn, wenn alles so hübsch gesungen wird, wie z. B. von der herrlichen Altistin Hähnel. Die Instrumentalsätze gingen gut zusammen; die Solospieler hielten sich tapfer; nur unser Wehle war heute nicht — bey Laune, und glitt einige Male recht gefährlich aus.

Am 26sten, bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: Serenata, componirt 1716 von A. Scarlatti, zur Feyer der Geburt eines Erzherzogs, Kron-Erben Kaiser Karls VI. — Ein interessantes Tonstück, welches durch den Ausdruck jener soliden Freude, die nur in genossener Grandezza einherschreitet, einen seltsamen Contrast zu dem bachantischen Jubel bildet, womit ein Componist des lautenden Jahrhunderts eine solche Weihbegebenheit celebriren würde.

Im Locale des Musikvereins: Musikalische Privat-Unterhaltung des Hrn. Strebinger, und darin gegeben: 1. Concert-Ouverture von B. Romberg; 2. Fünftes Violin-Concert von Lafont, gespielt von Hrn. St.; 3. Polonaise: La placida campagna, gesungen von Dem. Heckermann; 4. Pianoforte-Rondeau von Kalkbrenner, vorgetragen von Fräulein Fanny Diwald; 5. Vocal-Quartett; 6. Variationen für die Violine, von Leon de St. Lubin, gespielt vom Concertgeber. Anlage, und vielleicht auch Talent ist ihm nicht abzusprechen: um jedoch öffentlich aufzutreten, wird eine höhere Kunstausbildung erfordert, als die, welche Hr. Strebinger, früher Orchester-Mitglied im Kärnthnerthortheater, bis jetzt erworben hat und erweiset. Unsere fertige Pianistin, Fräulein Diwald leistete heute wieder Vorzügliches.

Miscellen. Die Gastvorstellungen der Gesellschaft des königl. bayerischen Directors Hrn. Carl im Theater an der Wien sind abermals für die drey Monate vom ersten Januar an prolongirt worden, nachdem wenig Tage zuvor die Entreprise dadurch beynahe gänzlich gescheitert wäre, indem ein Gläubiger Beschlag auf Decorationen, Garderobe, Bibliothek, Musikalien und Instrumente legen liess, und nur durch prompte Abfindung zum Wiederruf bewogen werden konnte. Dieß Beyspiel dürfte wohl schlimme Folgen haben und den noch immer abgewandten Sturz des Unternehmens zuletzt doch herbeyführen. Am Weihnachtsfeste wurde bey den Kreuzherren eine Pastoral-Messe von einem gewissen Hrn. X. producirt. Man weiss, dass gewöhnlich das *Et incarnatus est* durch eine Pastoral-Melodie characterisirt wird; allein dieser Componist hatte eine sublimere Idee: er setzte zu diesem Worten ein lugubres Posaunen-Solo, ohne Bedenklichkeit darüber, des Heilands Geburt mit einem Grabeliede verkündigen zu lassen. In der Augustiner-Hofpfarrkirche hört man noch immer die beste Kirchenmusik; der von dem verewigten Gebauer gegründete Verein blüht und reift fort unter der thätigen Fürsorge der beyden jetzigen Directoren, Hrn. von Piringer und Schmiedel, welche bey den höchst unbedeutenden Fonds keine Aufopferung scheuen, um die verdienstliche Anstalt ehrenvoll zu erhalten. Die ausgezeichnetsten Sänger und Instrumentisten wirken daselbst mit Liebe und reinem Kunstsinne zusammen; auch die Wahl der Kirchenstücke ist meist lobenswerth, wie die Uebersicht beweiset, welche eine hiesige Zeitschrift von den sämmtlichen, im Jahre 1825 aufgeführten Kirchen-Werken mittheilt. An den 22 Sonn- und Festtagen wurden gegeben:

A. *Messen:* von Aigner eine, von Beethoven eine, von Cherubini zwey, von Eybler zwey, von Joseph Haydn sechs, von Horžalka eine, von Hummel zwey, von Kral eine, von Lickl eine, von Mozart eine, von Righini eine, von Seyfried zwey, von Vogler eine.

B. *Graduale:* von Albrechtsberger eins, von Eybler drey, von Gänsbacher eins, von Joseph Haydn fünf, von Michael Haydn zwey, von Hurber eins, von Krottendorfer eins, von Mozart eins, von Naumann eins, von Seyfried zwey, von Winter vier.

C. *Offertorien:* von Albrechtsberger eins, von Benelli eins, von Eybler drey, von Joseph Haydn fünf, von Michael Haydn drey, von Händel eins, von Hurber eins, von Krall eins, von Mozart eins, von Righini eins, von Sacchini eins, von Seyfried eins, von Vogler eins, von Winter eins.

D. *Requiems:* von Albrechtsberger, Michael Haydn, Mozart und Winter.

E. *Te Deum laudamus:* von Joseph Haydn.

F. *Messen alla capella* für Singstimmen und Orgel, von Albericus, Albrechtsberger, Bonno, Caldara, Eder, Fux, Fils, Gebauer, Joseph und Michael Haydn, Hofmann, Hurber, Krottendorfer, Mozart, Novotny, Preindl, Reuter, Schiedermayer, Schneider, Schwendel, Seidel, Ubrich, Umlauf, Vogler, Werner, Winter u. s. begleiteten den Gottesdienst an gewöhnlichen Sonntagen.

Im März soll endlich Euterpens Tempel am Kärnthnerthore wieder eröffnet werden, Barbaja aber mit seiner italienischen Gesellschaft erst im nächsten Herbste eintreffen. Dem Vernehmen nach schreiben die Herren Kreutzer, Gyrowetz und Kanne neue deutsche Opern, da diese Spectakel-Gattung, mit Ballets abwechselnd, die Sommermonate ausfüllen muss. Sänger und Sängerinnen herbey zu schaffen, da jetzt alles sich nach den vier Winden zerstreut hat, dürfte selbst mit vollen, freygebigen Händen sehr schwer fallen. Freunde der modernen Musik freuen sich schon voraus, die Pasta und Merie-Lalande, so wie Meyerbeer's hochgefeyerten *Crociato* zu hören.

Zum Nachfolger des verstorbenen Hoforganisten Wortischeck ist der Chorregent an der Schotten-Kirche, Hr. Assmayer, ernannt worden.

Paris. Uebersicht der Monate October, November und December 1825. Académie royale de musique. Am 17. October: *Don Sanche*, Oper in einem Aufzuge; Musik von dem jungen Pianofortespieler Liszt. Wenn man bedenkt, welche Menge Partituren von Opern, zum Theil von den gefeyertsten Componisten, in den Bibliotheken jenes Theaters liegen, deren Aufführung man schon Jahre lang erwartet, so muss man sich wundern, dass die Administration den ersten Versuch eines Kindes allen diesen Werken vorzog. Doch das Urtheil eines Journalisten: dieser Knabe sey der Mozart unseres Zeitalters, hat, wie es scheint, jede andere Rücksicht hintangestellt, obschon man wusste, dass dieser Mozart noch keine Partitur zu schreiben im Stande sey. (Kreutzer hat ihm das Werkchen instrumentirt.) Man wollte das Wunderkind durchaus produciren, und statt auf einem kleinen Theater mit kleinen Sachen anzufangen, musste es sogleich in der grossen Oper auftreten. Kurz das Werk erschien und — fiel. Ref. selbst hat es nicht gehört, denn als er nach der dritten oder vierten Vorstellung sich vornahm, persönliche Bekanntschaft mit ihm zu machen, war es schon von der Bühne verschwunden.

Gluck's *Armida* ist, nach einer Reihe von Jahren, am 7. October wieder erschienen. Man hörte sie mit neuem Interesse, was in der gegenwärtigen musikalischen Periode bemerkenswerth ist.

Ref. hat in seinen Berichten über die hiesige grosse Oper noch nie der Ballets erwähnt, welche in ihrer Art wohl vollkommener zu nennen sind, als die Opern selbst. Die Administration thut ungemein viel für die Tanzkunst, und weit mehr, als für die Musik; daher die bekannte Rede, man müsse die Pariser grosse Oper mit den Augen hören. Dennoch musste Ref. diesen wichtigen Theil der Bühne seiner musikalischen Nichtigkeit wegen übergehen. Alle musikalischen Mittel werden in diesen Ballets auf's Gröbste gemissbraucht; fast nie enthalten sie eine wahre Tondichtung. Es scheint Regel geworden zu seyn, alte, zum Ueberdruss gehörte Lieder, Arien etc. darein zu verflechten, oder sie ganz daraus zusammenzusetzen. Es erscheint kein neues Ballet, wenn es nach dem Drama einer bekannten Oper gedichtet ist, ohne auch dessen ganze Partitur verpfuscht zu enthalten. So sind z. B. die drey letzterschienenen beschaffen: *Aline* (nach Berton's Oper); *Cendrillon* (nach Niccolo), und *La page inconstant* (*Figaro Hochzeit*), nach Mozart. Wer kann sich des Unwillens enthalten, wenn er auf dieser Bühne Mozart'sche Musik zerrissen, gedehnt, versetzt, mit allen lärmenden Instrumenten überladen und getaust statt gesungen hört. Schlimm genug, dass man diesen Unfug in den Ballets und Melodramen der Boulevardtheater mit anhören muss!

Théatre royal de l'Opéra comique. Die musikalische Neuigkeit, die Paris gegenwärtig am meisten beschäftigt, ist: *La Dame blanche*, komische Oper in drey Aufzügen, von Scribe, Musik von Boieldieu, deren erste Vorstellung am 10. October Statt hatte. Ohne den Gehalt dieses Werkes zu kennen, konnte man leicht voraussehen, welches seine Aufnahme seyn würde. Der Dichter sowohl als der Tonsetzer, denen noch keines ihrer Werke bis heute misslungen ist, sind die Lieblingsautoren des hiesigen Publikums geworden. Alles, was sie nun geben, ist unbedingt gut, und ist es hier um soviel mehr, da sie sich zum ersten Mal vereinigt haben. So war die Stimmung derer, für welche dieses Werk geschrieben war, ehe es noch gegeben wurde. Wie viele andere würden sich einer guten Aufnahme zu erfreuen haben, wenn ihnen ein so günstiges Vorurtheil entgegen gekommen wäre. Was man erwartete, erfolgte: die Oper gefiel. Da Ref. abgehalten war, den bisherigen Aufführungen derselben beyzuwohnen, so kann er vor der Hand nur die Urtheile Anderer darüber an-

führen. Diese sind getheilt. Viele rühmen die Oper ausserordentlich, Andere finden noch mancherley daran auszusetzen. Die meisten kommen darin überein, dass ihr Vor- und Nachruhm etwas grösser sey, als sie es verdiene, und fügen hinzu, Rossini's abnehmender Ruhm trage, weil die Franzosen immer ein Idol haben müssten, viel dazu bey, dieses Werk empor zu heben. Uebrigens wird diese Oper wohl auch bald auf deutsche Bühnen kommen.

Théatre royal de l'Odéon. Seit dem *Freyschütz* (*Robin des bois*), der bereits 150 Mal gegeben wurde, ist auf dieser Bühne kein bedeutenden Kassenstück erschienen. Weil hier keine neuen einheimischen Opern gegeben werden dürfen, so muss man sich mit übersetzten ausländischen Opern helfen. Rossini's *Donna del Lago* (*la dame du lac*) folgte dem *Freyschütz*, aber ohne Glück zu machen, was seinen Grund zum Theil darin haben mag, dass diese Oper auf der italienischen Bühne gleichzeitig und besser gegeben wird. Nach der *Donna del Lago* erschien *Preciosa*. Wir können nicht sagen, welchen Eindruck die Musik zu diesem Schauspiel hier machen würde, in dem das Stück an sich so missfiel, dass es nicht zu Ende gespielt werden konnte.

Théatre royal italien. Der Tenorist Rubini hat in der *Cenerentola* mit vollkommenem Beyfall debütirt. Mad. Schütz trat in der *Donna del Lago* auf; sie hat auch ziemlich gefallen, ist aber nicht wieder erschienen. *Il Crociato in Egitto* von Meyerbeer ist endlich (Ende October) hier gegeben worden. Bereits vor einem Jahre hatten die Proben dieser Oper angefangen; sie waren aber, man weiss nicht recht warum, immer wieder ausgesetzt worden: man möchte fast glauben, die Verzögerung sey absichtlich gewesen. Wir wollen durch diese Bemerkung eigentlich nicht behaupten, dass der Director jenes Theaters, Hr. Rossini, etwas dabey gesucht oder befürchtet habe: die Coulissenintriguen sind zu verwickelt, als dass die Wahrheit bis zu unseren Ohren kommen könnte. Kurz, die Oper erschien und erfreute sich des vollkommensten Beyfalls. Mad. Pasta wählte sie nach einigen Vorstellungen zu ihrem Benefice, und hatte Ursache, mit ihrer Wahl zufrieden zu seyn. Doch wurden die Aufführungen derselben bald durch die Abreise des Hrn. Donelli und der Dem. Mombelli unterbrochen. Man wünscht recht sehr, die Oper wieder zu hören, und begreift nicht recht, warum diese beyden Rollen nicht schon wieder aus dem sonstigen Personal besetzt sind.

Das Schauspielhaus, worin die italienische Oper seit mehren Jahren spielt, fing an für sein Publikum zu klein zu werden: darum ward beschlossen, das grössere Theater Favart, welches die italienische Oper ursprünglich inne gehabt und nur aus Mangel an Zuschauern verlassen hatte, wieder zu neuem Gebrauche einzurichten. Rossini, als Director, musste nun, wie billig, bey der neuen inneren Einrichtung auch seine Stimme geben. Er verlangte (wiewohl die vorzüglichsten Operahäuser in Italien noch viel grösser sind als das Theater Favart), dass man es etwas verkleinern möchte. Man gehorchte ihm, sowohl darin, als auch in Anderem, das Orchester betreffend. Dieses war in dem bis jetzt bewohnten Hause etwas unbequem, und besonders zu klein. Jeder hoffte nun in dem neuen ein grösseres und bequemeres zu finden, zumal, weil Platz genug dazu da war und weil Rossini, der, wie bekannt, den grossen Orchestern nicht unhold ist, der Einrichtung vorstand. Doch welch Erstaunen, als am 2. September die Wirkung der Musik darin versucht werden sollte! Man fand das Orchester nicht grösser, sondern noch kleiner und unbequemer, als das alte; mehre Instrumente konnten gar keinen Platz darin finden. Merkwürdiger Weise waren diese Instrumente: die Trompeten, Posaunen, Pauken, grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel und Harfe — der Janitscharenmusik nicht zu gedenken. Dem Baumeister ist dieses nicht zu verübeln, und Rossini hat sich wenigstens gar zu sehr vergessen. Oder sollte sich der letztere aus freyem Entschluss und lobenswerthen Absichten diese Gränzen gesteckt haben? Wir können mich wissen, welche abermalige Neuerung er der Musik androht. Allein es scheint nicht aus diesen Ursachen geschehen zu seyn; denn als am 19. September die erste Vorstellung in dem neuen Saale Statt hatte, fand man das Orchester hinreichend erweitert, um die abgenommenen Instrumente noch mit Mühe hinein zwängen zu können. Dabey hat die musikalische Welt immer noch den Gewinn, dass ihm, so lange es ihr Heid mit dieser Bühne zu thun hat, keine abermalige Vermehrung der Orchester bevorsteht. Der neue Saal ist übrigens sehr schön und elegant, doch findet man, dass sich die Musik nicht so gut darin sammelt, wie in dem älteren. Die Feyerlichkeit, mit welcher seine Eröffnung vor sich ging, bestand in ein paar französischen Strophen, zum Lobe der königlichen Familie, die Rossini mit Aufwand aller Mittel,

welche Orchester und Gesang darbieten, in Musik gesetzt hatte. Dieses Gelegenheitsstück, welches im Entracte aufgeführt ward, missfiel gänzlich, sowohl die Worte, als die Musik.

Am 8. October zum ersten Mal: *La Semiramide*, Musik von Rossini. Auf diese Oper war man sehr gespannt, zumal da Mad. Mainvielle-Fodor in ihr, nach ungefähr vierjähriger Abwesenheit, zum ersten Male wieder auftrat. Das Reich eines musikalischen Genre's, welches seit einigen Jahren zur Mode geworden war, scheint nunmehr, wenigstens hier, seinem Ende zu nahen. Die Aufnahme jener Oper zeigt diess deutlich; denn dieses Werk Rossini's ist, wiewohl keines seiner vorzüglichsten, doch gewiss immer einem *Turco in Italia*, einer *Italiana in Algeri*, einem *Inganno felice* etc. in seiner Art vorzuziehen, und doch haben diese, weil sie zu einer andern Zeit hier erschienen sind, eine günstigere Aufnahme erlebt; gewiss ist es, dass die *Semiramide*, wäre sie zwey Jahre früher hier gegeben worden, wenigstens einen eben so guten Empfang gefunden haben würde. Jetzt aber war ihre Aufnahme die kälteste, die wohl je einer Rossini'schen Oper hier widerfahren seyn mag. Wer hätte auch Geduld genug, sey er auch der wärmste Vertheidiger dieses Genre's, vier volle Stunden etwas anzuhören, das er, wenn auch in veränderter Gestalt, schon tausend Mal gehört hat? Da giebt es Ritornelle, die kein Ende nehmen; ewige Schlussformeln, Bettelcadenzen, die das Gehör zu vernichten drohen *), Duette, bey denen man, wenn man die erste so lang wie möglich ausgesponnene Phrase der einen Stimme gehört hat, die ganze folgende der andern Stimme schon auswendig weiss: da giebt es wiederum eine Art Trio oder Quatuor, die einige Canon nennen; mit diesen steht es noch schlimmer, als mit den Duetten: man bekommt da eine Phrase von 8, 12 oder 16 Takten erst von Einer Singstimme zu hören; dann wird sie ohne alle Veränderung, in demselben Tone, mit demselben Accorden, eben so viel mal wiederholt, als handelnde Personen da sind, und das in den interessantesten Situationen, wo die Handlung am schnellsten auf einander folgen sollte. Dieses geschieht nicht nur ohne Ausnahme in jeder Oper ganz auf dieselbe Art, sondern oft (wie in *Semiramide*) mehre Male in demselben Werke. Alle diese Formen haben nun, auch bey ihren eifrigsten Verehrern, den Reiz der Neuheit verloren, und ermüden sie endlich, trotz aller ihrer Anstrengung, sich zu unterhalten. Es ist wohl vorauszusetzen, dass bey der ersten Aufführung einer neuen Oper von Rossini, seine Anbeter einen grossen Theil, wo nicht die Mehrzahl, des Publikums ausmachen; und doch bleibt jetzt am Ende derselben, wenn Jedermann auf die Entscheidung gespannt ist, alles still: weder ein Zeichen des Beyfalls noch des Missfallens wird laut; und dieses ist wohl das schlimmste, was einem Kunstwerke widerfahren kann; Missbilligungsäusserung wäre noch vorzuziehen, denn diese kann wenigstens von Kabale herrühren.

Erwägt man, dass die *Semiramide*, welche allen Luxus der Vocal- und Instrumentalmusik beynahe erschöpft, so kalt aufgenommen wurde, während einen Tag zuvor Gluck's *Armida*, die bey weitem nicht diesen Vocal- und Instrumental-Pomp hat, wieder ausgezeichneten Beyfall erhielt, so muss man wohl daraus schliessen, dass das Reich des Modegenre's seinem Ende zu nahen beginnt.

Ref. ist weit entfernt, die ausgezeichneten Stücke, welche die *Semiramide* enthält, mit der Mehrzahl der geringeren zu verwerfen; denn auch in dieser Oper ist der geniale Componist nicht zu verkennen; allein das allgemeine Urtheil des hiesigen Publikums (die Mode) hat sich nun einmal gegen Rossini ausgesprochen, und so werden seine besseren Sachen gleich wenig geachtet, wie seine schlechtesten. Diess gilt vorzüglich von seinen neuesten Werken, und wird wohl auch das Schicksal seiner noch zu erwartenden seyn. Besonders zeichnen sich in dieser Hinsicht gewisse Journale aus, die ihn vor zwey Jahren noch bis in den Himmel erhoben und jetzt in den Staub niederziehn: eines zeigt förmlich Rossini's Tod an, ein anderes hält ihm eine Leichenrede, ein drittes giebt die Lebensbeschreibung des Verstorbenen, kurz man wetteifert in beissendem Spott gegen ihn, wie früher in seinem Lobe.

Noch bleibt uns ein Wort über Mad. Mainvielle-Fodor zu sagen. Ihr Wiedererscheinen machte allgemeines Aufsehen; aber sie entsprach dieser hohen Erwartung nicht ganz. Mad. Fodor steht nun in einem Alter, in welchem weder ihre Kunst noch ihre Stimme mehr gewinnen, wohl aber verlieren können. Paris hat sie in ihrer Blüthezeit beses-

*) Man möchte beynahe glauben, Rossini schreibe, statt den Schluss zu seinen Stücken zu componiren, um Zeit und Papier zu ersparen, seinen Copisten an diesen Stellen blos hin: siehe den *Tancred*, siehe den *Turco* etc.

sen, und ihre vierjährige Abwesenheit hatte die lebhafte Erinnerung an das, was sie ehemals leistete, nicht verlöscht. Man konnte sich also des Vergleichens nicht enthalten, und das Resultat war nicht zu ihrem Vortheile. Dazu mochte auch beytragen, dass sie vor und nach der ersten Vorstellung der *Semiramide*, und, wie es schien, auch während derselben von einer Unpässlichkeit befallen war, welche sie auch bis jetzt hinderte, wieder aufzutreten. Einige behaupten, der Fall der Oper habe viel zu dem ihrigen beygetragen; Andere meynen: der Einfluss sey wechselseitig gewesen.

Concerte. Das bedeutendste Concert des letzten Vierteljahres war in jeder Hinsicht das am 20. November, welches im Conservatorium von den Professoren und den ehemaligen und jetzigen Schülern dieses Institutes, zum Vortheile der in diesem Sommer abgebrannten Stadt Salines, gegeben wurde. Es enthielt folgendes: 1. Ouverture zu der Oper *Le jeune Henry* von Méhul; 2. Duo aus *Crescendo* von Cherubini, gesungen von Hrn. Ponchard und Levasseur; 3. Concert für Violoncell, geschrieben und gespielt von Hrn. Beaudiot; Arie, gesungen von Dem. Cinti; 5. Quintetto für Blasinstrumente von A. Reicha, gespielt von Hrn. Guillou, Vogt, Boufil, Dauprat und Henry; 6. Arie aus *Les Abencerages* von Cherubini, gesungen von Hrn. Ponchard; 7. Notturno für Violine, componirt und gespielt von Hrn. Baillot; 8. Duo, gesungen von Dem. Cinti und Dorus; 9. Chor aus *La Blanche de Provence* von Cherubini; 10. Symphoniesatz. Alles wurde auf's vollkommenste ausgeführt und gab einen neuen glänzenden Beweis von dem ausserordentlichen Einflusse des Conservatoriums auf die französische Musik. — Zum Schluss noch einige

Anekdoten:

In einer Concertprobe zog ein Sänger fortwährend unter: der Director, dem es zu arg wurde, hielt endlich inne und rief, gegen das Orchester gewandt: Meine Herren, das ganze Orchester stimmt nicht; dann wandte er sich mit seiner Violine, als wollte er sie stimmen, zu dem Sänger, und bat ihn, gefälligst sein A anzugeben.

In Paris, wo fast über jeden Gegenstand Journale erscheinen, giebt es — seltsam genug — noch keines, das sich ausschliesslich mit Musik beschäftigt. Dagegen erlaubt sich aber jedes Blatt, sich ein wenig darein zu mischen, ohne jedoch einen eigenen musikalischen Redacteur dazu zu halten. Daher kommen nicht selten Ungereimtheiten zum Vorschein. Als der junge Liszt sich mit seiner freyen Phantasie öffentlich in Paris hatte hören lassen, liess sich ein Journalist also vernehmen: „Gestern haben wir die Wundererscheinung, den Mozart unsers Zeitalters gehört. Würde man je geglaubt haben, dass es ein Kind im Clavierspielen dahin bringen könne, mit Begleitung des Orchesters der grossen Oper zu phantasiren! Dieses Wunderkind that es zum Erstaunen aller Anwesenden." Liszt hatte nämlich, als er ein Hummel'sches Concert spielte, keine Noten vor sich liegen, weil er es auswendig konnte.

Das heutige Publikum verlangt alle musikalischen Werke im Clavierauszug zu haben. Ein Musikhändler einer französischen Provincialstadt, dem Reicha's letzterschienenes grosses Werk *über die höhere Tonsetzkunst* durch öffentliche Blätter oder Hörensagen bekannt worden war, schrieb an dessen Verleger in Paris, er möge ihm baldigst das neue Werk *für* Contrapunct, Canon und Fuge von Reicha, aber ja für's Fortepiano arrangirt, schicken.

Kurze Anzeige.

Thème Anglais, varié pour le Pianoforte — — par George Onslow. Oeuv. 28. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein kleines, vielleicht nicht in den letzten Jahren geschriebenes, aber sehr angenehmes und den geistvollen Verf. nicht verleugnendes Werkchen. Es ist einer Fürstin gewidmet und dem gemäss erfunden, angeordnet und ausgeführt: im Ganzen genommen, heiter und sanft, was den Ausdruck anlangt; nicht schwer zu fassen und zu spielen, aber in Hinsicht auf beydes keineswegs für Ungebildete oder in ihrer Musik nur Zeitvertreib Suchende. Die ernste Einleitung ist nur kurz, aber schön, das Thema gefällig und singbar; der Variationen sind acht, die letzte in eine Coda auslaufend. Sie verlangen, wie alle Compositionen dieses Verf.s, ein sehr nettes und delicates Spiel. Sie sind schön gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. **№. 6.** 1826.

Nachrichten.

Genf, im December 1825. Wenn es unendlich wohlthuend ist, die Kunst in ihren Leistungen auf einer sehr hohen Stufe zu sehen, und in dem reinen Genusse derselben durch nichts gestört zu werden: so ist es gewiss nicht weniger erfreulich, ihre allmähliche Entwickelung und Vervollkommnung, ihren Sieg über eine Menge von Hindernissen und Vorurtheilen zu bemerken. Bietet jenes das erhebende Schauspiel des erreichten Zieles dar, so zeigt dieses das nicht minder anziehende Bild der menschlichen Kraftanstrengung und Zusammenwirkung. — Diese Gedanken drängten sich uns oft in dem Zeitraume auf, welcher seit der Einweihungsrede des verstorbenen Präsidenten der hiesigen Musikgesellschaft, des Hrn. Prof. Pictet, die Ref. in seinem letzten Berichte vom Jahre 1823 mittheilte, verflossen ist. Der edle Wunsch des leider zu früh verstorbenen Greises, der zwey Jahre lang durch seine unermüdete Thätigkeit, durch seine ächte Humanität, durch seinen bedeutenden Einfluss ungemein zum Flor jener Gesellschaft mitwirkte, wie herrlich ist er in Erfüllung gegangen! Es hat sich gezeigt, wie mannigfaltige und treffliche Elemente der Tonkunst in dieser Stadt zerstreut und daher fast unbeachtet lebten; jene Gesellschaft gewährte ihnen einen Vereinigungspunkt, und zum Erstaunen aller, die Genf in dieser Hinsicht früher gekannt hatten, wurde auf einmal ein Concert geschaffen, das gleichsam aus dem Nichts hervorzutreten schien. Zwey Winter hindurch hat die Gesellschaft in einer bedeutenden Anzahl von musikalischen Abenden und Concerten gezeigt, zu welchen schönen Hoffnungen sie jeden Freund der Musik berechtige. Im Winter 1824 wurde alle 14 Tage eine *Soirée musicale* gegeben, welcher nur die Mitglieder beywohnen dürfen, und ausserdem vier Concerte, zu denen, auf Vorstellung der Mitglieder, auch Fremden der Zutritt gestattet wird. In jeder dieser Versammlungen wurden in zwey Theilen 10 Stücke gegeben. Man fing stets mit einer ganzen Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven an, und wechselte dann mit Gesang- und Instrumentalmusik in Solo's und mehrstimmigen Sätzen ab. Die ausgezeichnetesten Sänger waren: Hr. Mulser, ein Künstler aus Paris, der durch das Metall seiner sehr umfassenden Stimme und durch die ungemeine Leichtigkeit in Behandlung derselben, in Rossini'schen und anderen Stücken oft hohen Genuss gewährte; Hr. Verneuil, der früher beym Theater angestellt war und seit einiger Zeit hier als Musiklehrer lebt; seine ganz französische Musikbildung macht ihn besonders geschickt zum Vortrage französischer Arien aus den beliebtesten Opern, daher er auch den stehenden Artikel des französischen Gesanges übernommen hat; dann die Herren Prévost, Gallopin und Maurice, hiesige Dilettanten, von denen die ersten beyden durch ihren schönen, natürlichen Tenor besonders ansprachen, der letztere aber durch seinen angenehmen Bass und seine deutliche Aussprache nicht selten mehrstimmige Sachen hob. Unter den Frauen waren die Damen Maurice (jetzt Saladin), Beaumont, Lullin, Bienard, Peschier, Bréla, von denen die erste durch ihre ächt italienische Methode, durch graziöse Leichtigkeit und Lieblichkeit, wie Ref. sie kaum jemals bey einer Dilettantin gehört hat, die zweyte durch ihre vollendete Bildung und ihren feinen Geschmack, die dritte durch Kraft und Reinheit Aller Ohren und Herzen erfreute. Mad. Beaumont und Einard entzückten mehre Male durch Notturno's von Biangini, welche von ihnen mit einer Zartheit und einem Einklange gesungen wurden, die nichts

zu wünschen übrig liessen. Fräulein Peschier stimmte oft durch ihren schönen Alt zu ernsteren, erhabneren Gefühlen. Dem. Brela berechtigte durch ihren kräftigen, metallreichen Ton zu den schönsten Erwartungen. Alle, obgleich nur Dilettanten, bewiesen eine Kunstfertigkeit und Sicherheit, die eben so sehr Bewunderung als Theilnahme erregte.

Man fand indess, dass die Aufführungen von 14 zu 14 Tagen bey der Menge neuer Sachen zu wenig Raum für die Einübung des natürlich noch schwankenden Orchesters gestatteten, und so wird denn seit vorigem Winter nur alle 3 Wochen eine *Soirée musicale* gegeben, so dass der erste Montag der Orchesterprobe, der zweyte der Gesangprobe, der dritte der Aufführung gewidmet ist. Diese Aenderung hatte die erfreulichste Wirkung; die Begleitung der Gesangstücke konnte mehr vervollkommnet, die Stärke mehr gemässigt und der Ausdruck überhaupt mehr berücksichtigt werden. An die Stelle des Hrn. Mülzer trat ein anderer Künstler, Hr. Legnani, der bey wenig Stimme doch durch seine gute Methode und die Grazie seines Vortrages den Mangel an Kraft wo nicht zu ersetzen, doch wenigstens angenehm zu verhüllen versteht. Ausser dieser herrlichen Gabe besitzt dieser Künstler eine so ausgezeichnete Virtuosität auf der Guitarre, dass er wohl den berühmtesten Künstlern auf diesem Instrumente nicht nachsteht. Das so schwache und dem Anschein nach so beschränkte Instrument verwandelt sich unter seinen Fingern und wird bald zur Harfe, bald zum Pianoforte. Mit unglaublicher Leichtigkeit und Nettigkeit macht er alle einfachen und Doppelläufer, Octavengänge, Triller etc. Dazu kommt, dass seine Composition immer tief gedacht, originell und lieblich ist, so dass selbst im Concertsaale sein Spiel den Athemzug der Zuhörer zu fesseln scheint. Auf der Violine behauptete immer der, zwar schon bejahrte, aber noch jugendlich feurige Hr. Hänsel, der seit einer langen Reihe von Jahren hier Musiklehrer ist, den ersten Rang. Die Kraft, Reinheit, Sicherheit und Fertigkeit seines Spiels setzt jedesmal in Erstaunen; er würde gewiss noch mehr zum Herzen sprechen, wenn er weniger variierte. Nebst ihm erfreute Hr. Henri, ein Genfer Künstler, durch sein zartes und gefühlvolles Spiel, dem er nur bisweilen durch eine zu lang ausgesponnene Sentimentalität schadete. Vor allen aber gebührt unter den Instrumentalisten, die sich in Concerten und anderen Solo's hören liessen, Hrn. Niedermeyer, dem Sohne, der erste Rang. Dieser junge, eben so talentvolle als bescheidene Künstler, der bey Moscheles in Wien studirt, und dann in Neapel eine Oper componirt hat, spielte öfters zur grossen Freude der Gesellschaft auf dem Pianoforte Sachen von Field, seinem Lieblingscompositeur, von Moscheles, oder von seiner eignen Composition, mit einer Nettigkeit, Klarheit und mit einem Geschmacke, der eben so sehr dem Charakter des Instruments als dem Geiste der Zeit angemessen war. Ihm zunächst steht Mad. Henri, eine Genferin, die sich in Paris für Pianofortespiel und Harfe gebildet hat und sowohl im Hummel'schen Concerte (A moll), das sie mit Kraft und Präcision ausführte, als auch in mehren Harfenstücken, die sie mit ungemeiner Zartheit und Tiefe vortrug, verdienten Beyfall einerntete. Wir hatten vergangenen Sommer das Glück, jenes herrliche Werk von dem grossen Meister selbst in einem Concerte vortragen zu hören, mit dem er auf seiner Rückreise von Paris und Lyon unsere Stadt erfreute. So ungünstig auch die Jahreszeit für eine Versammlung im Concertsaale war, so fand sich doch ein bedeutendes Auditorium ein; Hummel fand hier, wie überall, allgemeine Bewunderung seiner hohen Meisterschaft. Um die hiesige Musikgesellschaft machte er sich durch manche gute Rathschläge verdient, unter andern zu einer zweckmässigeren Stellung des Orchesters. Man beschäftigte sich nämlich eben mit dem Bau eines Concertsaales. Ein Theil der Gesellschaft hatte ein Haus in der obern Stadt gekauft, um in demselben zwey Säle, einen für die Musik, den andern für den Tanz, einrichten zu lassen. Der Bau ist nunmehr vollendet, wenigstens so weit, dass bereits am 12. Dec. die erste *Soirée musicale* darin gegeben, und somit die Concerte der Gesellschaft für diesen Winter eröffnet werden konnten. Die Erbauung dieses schönen, höchst zweckmässig eingerichteten Saals macht eine neue Epoche in der Geschichte des Genfer Musikvereins. Es wird daher nicht uninteressant seyn, wenn Ref. hier eine kurze Beschreibung desselben hinzufügt. Der Saal ist 65 Fuss lang, 49 breit, 18 hoch. Er ist in Form einer Ellipse gebaut, deren Bogen durch Bretwände gebildet sind, welches zur Vermehrung der Resonanz ungemein beyträgt. Dem Eingange gegenüber erhebt sich das Orchester

von 3½ Fuss an allmählich höher; unten im Angesichte desselben, genau in der Mitte, steht das Pianoforte, vor demselben im Halbkreise die erste dirigirende Violine, das obligate Violoncello und der erste Contrebass, links die ersten Violinen, nach dem Concertmeister gewendet, rechts die zweyten in derselben Richtung, dann höher die Bratschen und Ripienocello's, noch höher die Blasinstrumente, am höchsten die Pauken, zu beyden Seiten die 4 Contrabässe, alle gegen die Zuhörer gewendet. Es sind im Ganzen 85 Instrumentalisten, unter welchen 12 Künstler von Beruf, die übrigen Dilettanten, nämlich 36 Violinen, 10 Cello's, 5 Contrabässe, 12 Bratschen, 4 Clarinetten, 4 Fagotts, 2 Flöten, 1 Piccoiflöte, 2 Hoboen, 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken. Der Chor besteht aus 70 weiblichen und 50 Männerstimmen: für diese ist auf der untersten Stufe des Orchesters, zu beyden Seiten des Pianoforte, Raum gelassen worden. Die Sitze der Zuhörer erheben sich ebenfalls allmählich, doch bey weitem nicht in dem Maasse, wie das Orchester, so dass man beym Eintritt eine Stufe steigen muss, und sie sind alle gegen das Orchester gerichtet; in der Mitte ist ein gerader, zu beyden Seiten ein Bogengang. Der Saal kann an 600 Personen fassen; wirklich sind auch schon 522 Mitglieder, sowohl wirkliche (membres effectifs), die das erste Jahr 2 Karolin und die folgenden 1 Karolin bezahlen, als Ehrenmitglieder, die im Orchester spielen, oder im Chore singen, Abonnés, d. h. Fremde, die ungefähr 7½ Thlr. entrichten, und Dames souscrivantes, die das erste Jahr eben so viel, die folgenden nur die Hälfte steuern. Alle Billets sind durchaus persönlich und müssen jedesmal am Eingange vorgezeigt werden. Vor dem Eingange ist neben dem Eintrittssaale ein recht artig meublirtes Zimmer, wo Erfrischungen gereicht werden. Zu beyden Seiten der Eintrittsthüre ist eine doppelte Loge, die 36 Personen fassen kann. Zur Heizung des Saales sind überall in der Mauer Wärmeleiter angebracht, welche die aus einem im Erdgeschosse befindlichen Ofen ausströmende Wärme durch Oeffnungen (bouches de chaleur), die vermittelst eiserner Schieber auf- und zugemacht werden können, in alle Theile des Saales ausströmen lassen und die angenehmste Temperatur verbreiten. Der Saal ist im zweyten Stocke; im ersten wird der Tanzsaal eingerichtet. Im Erdgeschosse hat die Musikgesellschaft noch drey Zimmer, welche zur Aufstellung der Bibliothek und Musikaliensammlung, zu Quartett- und Chorproben mit Pianofortebegleitung benutzt werden.

In der ersten *Soirée* am 19ten wurde gegeben: im ersten Theile: 1. Militair-Symphonie von Haydn, allerdings, besonders der letzte Satz, eine schwere Aufgabe für eine sich erst einspielende Gesellschaft, besonders in dem schnellen Tempo, in welchem sie genommen wurde. Manches wurde daher nicht präcis gegeben, und bisweilen schwankte der Takt; 2. Arie von Zingarelli (Ombra adorata), gesungen von der obengenannten Mad. Lullin mit einer Kraft und Einfachheit, die eben so ergreifend, als dem Charakter des Stückes angemessen war; 3. Variationen für die Violine von Lafont, gespielt von Hrn. Hänsel mit seiner gewohnten Kraft und Fertigkeit; 4. Duett aus *Mosè* von Rossini, gesungen von den Herren Legnani und Duval, von ersterem mit aller Bedeutsamkeit und Grazie des italienischen Vortrags, von letzterem, dem Sohne des in *Kotzebue's Leben* genannten Hrn. Duval, mit Sicherheit und Kraft; 5. Chor aus *Joseph in Aegypten*, (Gebet um Segen für die Fluren). Zweyter Theil: 1. Ouverture aus der *Vestalin*, worin die Hörner, wie oft, den Eindruck des herrlichen Werkes, besonders im Adagio, durch ihre Unsicherheit schwächten; 2. Duett aus *Armida* von Pavesi, gesungen von Hrn. Legnani und Hrn. Ribiolet, einem Genfer Kaufmann, der eine recht angenehme Tenorstimme besitzt; 3. Arie aus *Tamerlan*, von Hrn. Hay, einem der besten Tenoristen hiesiger Stadt, sehr brav gesungen, leider vom Orchester nicht in gleicher Maasse unterstützt; 4. Notturno für 2 Tenöre, von Hrn. Legnani und Ribiolet mit einer Zartheit und einem Gefühl vorgetragen, die alles so hinrissen, dass man die Wiederholung verlangte. Hr. Legnani, der dieses liebliche Gesangstück auf der Guitarre trefflich begleitet hatte, spielte nun auf diesem Instrumente von ihm selbst componirte Variationen mit einer solchen Fertigkeit und Mannigfaltigkeit, dass er sich selbst zu übertreffen schien. Einleitung und Coda waren höchst angemessen und effectvoll. Dieses Spiel zeigte abermals, dass selbst das undankbarste Instrument bey einer hohen Virtuosität des Spieles grosse Wirkung machen kann. Ein allerliebstes Quintett aus *Papirio* von Guglielmi, das von lauter hiesigen Dilettanten recht genau und harmonisch gesungen wurde, machte den Schluss des Concertes. Diese erste

Aufführung bewährte auf's Neue, wie wichtig ein geräumiges und angemessenes Local für die Wirkung der Musik ist. Vorher in einem niedrigen, durch Bogenpfeiler verengten Saal im Erdgeschosse des Museums (Hôtel du Musée) eingefangen, war der Ton, selbst der besten und metallreichsten Stimme, so wie des kunstvollsten Spiels, oft nur von schwacher Wirkung. Wie entwickelte sich dagegen in dem neuen Saale Alles zu einem klangreichen Ganzen, und wie erhob diess auch jeden Spieler und Sänger. Neue Hoffnungen für die Zukunft gingen aus dieser ersten Darstellung hervor, und die Aussicht auf das helvetische Concert, welches diessmal in Genf Statt finden soll, belebt nun den Eifer für Musik noch mehr und wird Alles immer mehr zu einem schönen Ganzen verbinden. Dank sey es den verständigen und kräftigen Bemühungen der Direction, der patriotischen Aufopferung der Gesellschaft, der thätigen Theilnahme der ersten Familien dieser Stadt! Bey fortdauerndem Eifer, bey weiser und kräftiger Leitung, und bey der regen Theilnahme des hiesigen so gebildeten und so wohlhabenden Publikums kann es nicht fehlen, die Musik wird sich nach und nach in einer Stadt festsetzen und einheimisch werden, der es bisher nur an der Gunst Euterpens fehlte, um in vollem Sinne des Wortes eine Musenstadt zu seyn.

Frankfurt am Main, im Januar 1826. Auf ihrer Rückreise von Paris, im Nov. v. J. erfreute Mad. Milder Hauptmann uns mit mehren Gastrollen, in denen sie den alten Ruhm ihrer noch immer klangvollen und herrlichen Stimme auf's Neue bewährte. Freylich wollten strenge Richter bemerken, dass sie, namentlich in der Partie der Astasia im *Axur*, auffallend detonirt habe; allein dieser Flecken mag wohl nur einzelnen Tönen eigen gewesen seyn, während die Reinheit und Glockenfülle anderer, die Ausdauer bey Fermaten und das vortreffliche Portamento ihren vollen Anspruch auf Anerkennung gelend machten. Am liebsten hätten wir Mad. Milder Hauptmann in Gluckschen Opern gehört, welche der einfachen und edeln Würde ihres Gesanges so ganz entsprechen; doch müssen besondere Umstände veranlasst haben, dass während ihrer Anwesenheit die *Iphigenia in Aulis* zwar gegeben, aber die Rolle der Iphigenia nicht durch sie, sondern durch eine hiesige junge Sängerin, deren glückliche Anlagen erst die Zukunft weiter ausbilden muss, ausgeführt wurde. Mit ihr trat zum öfteren Hr. Forti von Wien auf, dessen fortgesetztes Gastspiel im Allgemeinen grossen Beyfall erhielt. Seine Bassstimme ist weder von grossem Umfange, noch besonderem Metallklange, allein er versteht diese Mängel durch eine angenehme, höchst lebendige Declamation in seinem Vortrage zu ersetzen, so dass sie in den Partien des *Don Juan*, *Figaro*, *Faust* — in der letzten mit Ausnahme der grossen Arie im ersten Akte — völlig zureichend erscheint. Noch mehr weiss Hr. Forti die Zuschauer durch ein stets reges und ansprechendes Spiel zu gewinnen. Auf Begehren musste er die Rolle des Faust wieder geben: dem zahlreichen hiesigen Freunden der Spohr'schen Muse eine willkommene Gelegenheit, die so tief gedachte wie genial geschaffene Musik dieser Oper auch in Neue zu bewundern. Ueberhaupt werden jedem Spohr'schen Opern hier seltener auf der Bühne dargestellt, als das Publikum es zu wünschen scheint: die empfindungsreiche *Jessonda* hörten wir nur wenige Male, und diese wenigen Male keineswegs auf eine das Werk ehrende und dem Kenner genügende Weise. Die Tempi wurden übereilt oder geschleppt, die Eigenthümlichkeiten des Ausdruckes kaum beachtet und gewürdigt. — Jene Gäste fanden bey den Mitgliedern unseres Opernpersonals die beste Unterstützung. Dem. Hauss, welche erste Partien singt, hat seit ihrem Hierseyn an geschmackvollem Vortrage, Sicherheit ja den Passagen und Biegsamkeit ihrer klangvollen und umfangreichen Stimme ungemein gewonnen. Ref. hörte sie unter anderm die schwierige Rolle der Donna Anna mit einer Wahrheit des Gefühls, Sicherheit und Ausdauer vortragen, welche nichts zu wünschen übrig liessen. Dem. Heinefetter die jüngere kam vor ungefähr zwey Jahren als Choristin hierher. In dieser Zeit hat sich mit ihrer körperlichen Schönheit ihr Talent auf eine wahrhaft glänzende Weise entwickelt, sie ist aus einer unbeachteten Chorsängerin eine Nebenbuhlerin der Dem. Hauss geworden. Ihre Stimme ist frischer und voller, als die jener Sängerin, obgleich noch nicht so gebildet. Sie überwindet grosse Schwierigkeiten, sie befreundet sich mit den Feinheiten eines edeln Vortrags und ist überhaupt eine so anmuthige Erscheinung auf der Bühne, dass sie — zu gut für uns wurde und, wie es heisst, bey einer vor Kurzem stattgehabten Anwesenheit des Hrn. Kapellmeisters Spohr, von diesem mit einem sehr

ansehnlichen Gehalte für die Cassler Bühne engagirt worden ist. Dem. Bamberger ist noch immer der Liebling des Publikums. Was sie singt, trägt den Stempel der Anmuth und Zierlichkeit; dabey ist ihr Spiel durchdacht und voll Leben. Schwerlich giebt es in Deutschland eine Sängerin, die ihr in der Rolle der Zerline — gewiss keiner geringen Aufgabe — an die Seite gesetzt werden dürfte. Auch sie werden wir verlieren, da sie, dem allgemeinen Gerüchte nach, einen Privatmann heyrathet und die Bühne für immer verlässt. An Hrn. Nieser besitzen wir einen vorzüglichen Tenoristen. Er weiss jede, auch die feinste Schattirung eines Gesangstückes auf eine edle und geschmackvolle Weise hervorzuheben, seine Stimme ist klingend, wenn auch nicht stark, seine Passagen sind rund und deutlich. Hr. Grösser, der ebenfalls in ersten und zweyten Tenorpartieen schätzbar war, dessen Vielseitigkeit der Direction höchst willkommen und nützlich seyn musste, hat uns vor Kurzem plötzlich verlassen; es ist noch nicht völlig klar, ob auf fremden oder auf eigenen Antrieb? Dem. Heinefetter, Dem. Bamberger und Hr. Grösser — noch drey solcher Verluste, und unsere Oper hat nichts mehr zu verlieren! — Der treffliche Bassist Hr. Dobler erhält sich fortwährend in der Gunst des Publikums. Er ist ein lebendiges Beyspiel, dass eine ächte, volltönende Brust-stimme, bey einem einfachen, doch gebildeten Vortrag, immer geachtet bleibt, während der Tausendkünstler in Verzierungen, der Luftspringer im Falset, bald die Zuhörer ermüdet und kalt lässt. Als zweyter Bassist und Bass-Bouffon verdient Hr. Hasel den Beyfall, den er bey jedem Auftreten erhält. Er ist ein tüchtiger Musiker und, was bey Komikern in der Oper nicht oft gefunden wird, ein guter Sänger mit einer wohlklingenden Stimme, die noch einer gründlichen Methode ausgebildet worden ist. Neu engagirt ist Hr. Tourny, ein nicht eben starker, aber angenehmer Tenor. Vor den vielen (wässerigen) französischen Opern, die uns in den letzten Jahren aufgedrungen worden sind, zeichnet sich Aubert's *Concert am Hofe*, durch tiefere dramatische Bedeutung, durch frische Anmuth der Melodieen und Gründlichkeit des Satzes vortheilhaft aus. Auch ist der Stoff glücklich erfunden und geistreich ausgeführt. In der Person des Signor Astucio erscheint ein ränkevoller Kapellmeister, der aus dem Leben gegriffen ist. Leider reifen solche Früchte nicht bloss unter italienischem Himmel!

Soviel von unserer Oper! Eine Uebersicht der Concerte mag in chronologischer Ordnung folgen. Am 7. November: Concert des königl. preuss. Musikdirectors und ersten Kapellmeisters der grossen Oper und Hofkapelle, Hrn. Carl Möser. Die glänzende Weise, in der Hr. Möser die Violine behandelt, ist schon längst mit verdienter Achtung anerkannt worden. Wir vermissen zwar in seinem Spiele die grossartige Einheit eines Spohr, die besonnene Würde eines Rhode, die Proteus-Mannigfaltigkeit eines Maurer; aber immer bleibt seine Bogenführung edel und gehalten, sein Ton klingend und angenehm, sein Vortrag feurig und brillant, seine Fertigkeit Siegerin im Kampfe mit ungewöhnlichen Schwierigkeiten. Er spielte das verhängnissvolle Violinconcert von L. Maurer, zu dem er ein eigenes Adagio und einige Veränderungen hinzugefügt haben soll, und welches dem grossen Alexander Boucher in Paris — wer kennt nicht das Männlein? — Gelegenheit gab, gegen eine Windmühle zu fechten. Ausserdem trug Hr. Möser noch ein Adagio und Rondo brillant von Mayseder, dessen Compositionen seinem Style besonders zuzusagen scheinen, und zum Schlusse mit Hrn. Musikdirector Guhr ein Doppelconcert von Dupuy vor. Am 21. November: Concert und Declamatorium zum Vortheile der nach vieljähriger Dienstzeit pensionirten Theatersängerin Mad. H. Urspruch. Zur Eröffnung des Abends wurde die Ouverture zu Hrn. Guhr's nun längst schon vom Repertoire der hiesigen Bühne verschwundener Oper *Siegmar* gegeben. Dem. Hauss entfaltete in einer Arie aus derselben Oper die ganze Gewandtheit ihrer gebildeten Stimme und alle Vorzüge eines geschmackvollen Vortrags. Dann spielte Hr. Ph. Faubel Variationen für die Clarinette von Bärmann mit gutem Tone, Fertigkeit, Sicherheit und Ausdruck. Eine von Hrn. Nieser vortrefflich gesungene Arie aus Spohr's *Jessonda* machte den Beschluss des ersten Theils. Der zweyte Theil begann mit Spontini's Ouverture zu *Olimpia*. Dieses Musikstück macht jedenfalls viel Lärmen in der Welt und damit scheint heutiges Tages allerdings schon viel gewonnen! Hierauf sang Hr. Tourny eine Romanze von Méhul, rein und mit Ausdruck. Ihm folgte Hr. E. A. Schmitt der jüngere, im Vortrage einer Scene für die Oboe von Eugen Thurner. Ein trauriges Geschick hat den grossen Künstler, der dieses eben so anmuthige, wie geniale Tonstück geschaffen, aus seiner ruhmvollen Laufbahn gerissen. An Grossartigkeit des Vortrages, an Fülle und Kraft

Adagio in *D moll*, das dritte in *B dur* und das Adagio in *Es dur*.

Sinfonie d' un accompagnement facile, destinée pour les Concerts d' amateurs par Anton André. Op. II. Liv. I et II. (Prix pour chaque 2 Fl.)

Diese Sinfonien (die erste aus $D\sharp$, die zweyte aus $B\sharp$) sind allerdings fasslicher und leichter, als die seit mehreren Jahren erschienenen von Haydn Mozart, Gyrowetz und Wranitzky, passen daher auch eher für Liebhaberkonzerte, als die jener Meister. — Wenn es aber würklich die Absicht unsers Verfassers war, den Liebhabern auf diese Weise nützlich zu werden, so mufsten diese Sinfonien doch noch leichter, besonders in Hinsicht auf die Blasinstrumente gesetzt seyn; auch hätte das allzusehr Gedehnte in den langsamen Sätzen mehr vermieden werden müssen. Beydes wäre am leichtesten schon dadurch erreicht worden, wenn der Vf. manches moderne Geräusch, das ganz ohne Schaden des eigentlichen Gehalts der Komposition wegbleiben konnte, hätte weglassen wollen. Ohne Geist, Charakter, Lebhaftigkeit und innern Werth sind aber diese Sinfonien nicht; gegen das Aeufsere, die grammatische Behandlung, den Satz, hat Rec. auch nichts Erhebliches einzuwenden. Aber das mufs er, und mit ihm gewifs jeder Mann von Bildung und Geschmack wünschen, dafs es Hrn. André gefallen haben mochte, die Beweise seiner Kenntnisse im Kirchenstyle an einem schicklichern Orte zu zeigen, als es hier geschehen ist, wo nach einer hüpfenden Menuett im Trio *ein figurirter Choral* vorkommt. Es ist dies Beginnen dem, einiger der modernsten Schriftsteller ähnlich, die auch das Heiligste und Gemeinste durch einander werfen, dadurch allem Geschmack (um originell zu seyn) Hohn sprechen, die Würkung des Einen durch die Würkung des Andern aufheben, das Heilige der Kunst herabwürdigen, und durch den schneidenden und vielleicht witzigen Kontrast lächerlich machen.

Kurze Nachrichten.

Den 25sten Febr. starb hier der churf. sächs. geh. Kriegsrath und erste Bürgermeister von Leipzig, der verehrte Müller. Es ist hier der Ort nicht davon zu sprechen, wie sein reger Geist, seine lange Erfahrung, seine unermüdliche Thätigkeit in den raschern Gang aller Geschäfte eingriff; durch welche gemeinnützige Anstalten sein wohlwollendes Herz sich hier unvergefslich machte; wie beydes vereint an der Forderung jedes Guten und Schönen, worauf er aufmerksam wurde, augenblicklich Hand anlegte u. s. w.; auch das kann hier nicht ausgeführt werden, was er überhaupt für die Künste that: hier folge ihm nur der gefühlteste Dank dafür, dafs er sein Haus bis zu seinem Tode zu einem Zufluchtsort für alle, einheimische oder fremde, Gelehrte und Künstler, die zugleich gebildete Menschen waren, machte, und dafs alles, was wir von guter Musik besitzen, mittelbar oder unmittelbar, sein Werk war, dessen Seele er auch bis in die letzten Tage seines thatenreichen Lebens blieb. Mehreres über ihn in dieser Hinsicht soll in der Folge in diesen Blättern gesagt werden.

(*Wien*) Schikaneder hat ein neues Theater auf der Wieden erbaut, worin man in einigen Monaten wird spielen können. Sein letztes höchst erbärmliches Produkt: *Proteus und Arabiens Sohne*, ein Zaubersingspiel, wird unablässig und hintereinander aufgeführt. Der Komponist nennt sich nicht; es sind fast nichts als zusammengeflickte Reminiscensen, die indessen für den wässrigen Text immer noch zu gut sind. Man kann sich den zahlreichen Zuspruch nur dadurch erklären, dafs Schikaneders Theatermaschinerie gewöhnlich gut und schnell spielt und dafs sich auch verständige Leute zuweilen den Spafs machen, etwas vollkommen Ungereimtes anzuhören. Simoni (eigentlich Simon, ein Tyroler, der lange in Italien lebte) geht nach der Auflösung der italienischen Oper auf das Wiedner Theater, mit 800 Dukaten Gehalt. Man wundert sich, denn er ist ein eiskalter Sänger.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

des Tones, an Fertigkeit, welche jede Schwierigkeit spielend überwand und gleichsam einen pikanten Scherz mit den gefährlichsten Passagen trieb, hat Eugen Thurner auf der Oboe wohl nie seines Gleichen gehabt; und wenn Le Brün im Schmelze des Adagio ihn vielleicht übertraf, so erreichte er doch nie jene vorherrschende hohe Würde des Vortrags. Unter den Oboisten der gegenwärtigen Zeit nimmt Hr. Schmitt der jüngere eine ausgezeichnete Stelle ein; wir wünschten dem jungen Manne nur Gelegenheit, sein bedeutendes Talent auf Reisen zu der poetisch künstlerischen Reife zu bringen, die nur aus eigener Anschauung und Erkenntniss des besten Vorhandenen in allen bedeutenden Kunstarten hervorgehen kann. Hier könnten unsere reichen Kunstbeschützer ein gutes und reiche Zinsen tragendes Werk thun! Was der Künstler von Natur und durch Fleiss haben kann, besitzt Hr. E. A. Schmitt. Er ist in einem zureichenden Maasse Herr seines schwierigen Instruments, er hat einen schönen und biegsamen Ton, eine angenehme Weise des Vortrags: genug, er ist unter den jetzigen guten Oboisten, die leider bald zu überzählen sind, einer der besseren. Einer grossen Arie aus Haydn's *Schöpfung* entsprach Hrn. Dobler's einfach edler Vortrag vollkommen. Am 25. November: Concert, zum Benefiz der Mad. Schmitt, Wittwe des ehemaligen hiesigen Theatermusikdirectors. Ref. war abgehalten, dieser Kunstleistung beyzuwohnen. Am 25. December: Concert, zum Vortheil des Hrn. Musikdirectors Guhr. Von einem verstärkten Personale wurde Haydn's *Schöpfung*, allen hiesigen Musikfreunden immer willkommen, aufgeführt. Die Soloparticen wurden von den Herren Grösser, Nieser, Dobler und Tourny und von den Demoiselles Hauss, Heinefetter der jüngern und den beyden Schwestern Dem. Bamberger, vorgetragen. So vorzüglich auch diese Künstler und Künstlerinnen sämmtlich ihre Aufgaben lösten, so schien es doch ein arger Verstoss gegen die dramatische Form des Oratoriums, dass eine und dieselbe Partie von mehren Personen, wie z. B. die des Uriel, von den drey ersten obengenannten Sängern und die des Gabriel von den zwey Demoiselles Bamberger und Dem. Hauss gesungen wurde. Damit nun aber über dieser künstlerischen Darstellung nicht vergessen würde, wie weit heute zu Tage die Instrumental-Praxis sich ausgebildet habe, so hatte der Hr. Concertgeber veranstaltet, dass zwischen der ersten und zweyten Abtheilung ein zwölfjähriger Knabe, Heinrich Wolff, eine der jetzt so häufigen frühreifen Treibhauspflanzen der Kunst, mit einem Violinconcerte, und Hr. Moritz Ganz von Mainz mit einem Violoncellconcertino auftraten. Der Knabe leistete, was sich von einem Manne nur erwarten liess. Die irdischen Schätze der Mechanik hat er bereits gehoben; die himmlischen der Phantasie und des Gemüthes bringt vielleicht die Zukunft. Hr. Ganz ist ein Violoncellist, der seiner ungemeinen und von aller Anstrengung freyen Fertigkeit, seiner gewandten Bogenführung und seines lieblichen, dabey pikanten Vortrags wegen alle Beachtung verdient. Uebrigens fehlt auch ihm, wie so manchem hochberühmten Violoncellspieler, der ächte die Seele wunderbar durchbebende Tenorton, dessen sich Ref. noch aus dem Spiele des grossen Düport und des jüngern Fenzi erinnert. Auch Bohrer hat eine Ahnung davon. Am 30. December: Concert des *Cäcilienvereins* unter Leitung des Hrn. Scheible. Sechsstimmiges *Gloria* von Palestrina; Duett aus Pergolese's *Stabat mater*; Achtstimmiges *Crucifixus* von Lotti; Duett von Sebastian Bach; Motette von ebendemselben; *Kyrie* von Felix Mendelssohn Bartholdy; Duett von Cherubini; *der 99ste Psalm*, für zwey Chöre gesetzt von Andreas Romberg; *der 116ste Psalm*, für eine Solostimme, von Stadler; Chor von Mozart. Ein Wettstreit der alten und der neuen Zeit! Welche die Siegerin blieb? Ref. mag nicht entscheiden; aber das Fortschreiten des menschlichen Geistes auch in dieser Sphäre scheint ihm, trotz mancher Irrwege einer nur den Sinnen schmeichelnden Kunst und mancher rigoristischen Eiferer, so unleugbar, dass ihn keine noch so künstliche und sophistische Demonstration vom Gegentheile überzeugen könnte. Die genannten Compositionen wurden von dem nur aus Dilettanten bestehenden Vereine vortrefflich ausgeführt. Die Chöre besonders liessen nichts zu wünschen übrig. Am 6. Jan. 1826: Concert des Hrn. Femy. Den Anfang machte eine Symphonie des Concertgebers: tief gedacht, originell erfunden und gründlich gesetzt. Hier ist es nicht auf Betäubung oder Kitzel des Gehörs abgesehen; Hr. Femy weiss die Hauptgedanken an ihren rechten Platz zu stellen, sie gut zu verbinden und in künstlichen Zusammenstellungen tüchtig durchzuführen. Sein bedeutendes Compositionstalent bewährte sich ferner in einzelnen Musikstücken aus einer von ihm componirten Oper, *der Raugraf*, mit welchen der grösste

Theil des Abends ausgefüllt wurde. Die Herren Nieser und Dobler und die beyden Demoiselles Heinefetter trugen diese vor. Hr. Femy ist ohne Zweifel ein höchst beachtenswerther Tonsetzer, der nicht an dem herrschenden Melodieenmangel leidet und welchem die Wissenschaft des Satzes in ihrem ganzen Umfange zu Gebote steht; ob aber seine Musik auch wahrhaft dramatisch sey, lässt sich ers' entscheiden, wenn wir jene Oper auf der Bühne gehört haben werden, was sehr zu wünschen wäre, da keinesfalls etwas Schlechtes oder Mittelmässiges zu Tage kommen würde und an nur einigermaassen guten, neuen deutschen Opern eben kein Ueberfluss ist. Als Violinist trat Hr. Femy nur mit Einem Tonstücke auf, er scheint, im Vergleich mit seiner früheren Virtuosität, sein Instrument vernachlässigt zu haben.

Ausser den angeführten Aufführungen wurden in den Versammlungen des Museums, der bestehenden Einrichtung nach, immer grössere oder kleinere Musikwerke gegeben. Die öffentlichen Prüfungen des musikalischen Instituts (für den Pianoforte-Unterricht) der Herren Baldenecker und Suppus zeugten von dem Fleiss und Eifer dieser Lehrer.

Unter den hiesigen Musikhandlungen ist die A. Fischer'sche die einzige, welche sich durch eigene Verlagsunternehmungen auszeichnet. Der betriebsame Besitzer hat bereits manchen bedeutenden Artikel geliefert, und von seiner verständigen Thätigkeit ist zu erwarten, dass er hierbey nicht stehn bleiben werde.

Berlin. Uebersicht des Januar. Die königl. Schauspieler gaben nur Eine Neuigkeit, am 17ten: *Der schönste Tag des Lebens*, Singspiel in zwey Abtheilungen, mit Tanz, nach Scribe bearbeitet; Musik von C. Blum. Der Inhalt ist aus französischen Berichten schon bekannt: Der Generaleinnehmer Bonnemain (Hr. Blume) wird an seinem Hochzeittage von seinen Schwiegereltern (Hr. Gern, Mad. Eunike), seiner Braut (Dem. Bauer), dem Geliebten (Hr. Stümer) seiner Schwägerin (Dem. Reinwald) und einem Verwandten seiner Braut (Mad. Unzelmann) bass geplagt, bis sich alles zur vollkommenen Zufriedenheit aufklärt. Die Musik ist fliessend und melodisch, im leichten französischen Opernstyle. Besonders gefielen: Bonnemains Arie: Jetzt die Visite bey der Tante etc; das Duett von Frau v. André (Mad. Eunike) und Antonine (Dem. Bauer): Nun stell' dich in Ordnung etc; das Duett der beyden Schwestern: Trennte von dir mich die Ferne etc. und: Ein glänsender Zirkel wird stets mich umgeben etc; im zweyten Akte: Friedrichs (Hr. Stümer) Arie: Kaum erhielt ich die traurige Kunde etc. Die Allemande und Gavotte wurden von Hrn. Hoguet, Dem. Gasperini und Mad. Hoguet-Vestris ausgeführt. — Das seit dem 9ten begonnene Carneval hat uns nur ältere Opern gebracht, und verspricht auch für die wenigen übrigen Vorstellungen nichts Neues. Bisher sahen wir Gluck's *Armida* und *Alceste*, Spontini's *Cortez*, *Nurmahal* und *Olimpia*, Weber's *Euryanthe* und Spohr's *Jessonda*. Hr. Detroit vom Theater zu Düsseldorf hat am 12ten in Driebergs's *Sänger und Schneider* den Meister Stracks noch einmal gegeben. Von den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung Hr. Wilh. Anemüller aus Dresden, der am 6ten eine Phantasie für Flöte von Berbiguier mit gutem Ansatz und nicht gewöhnlicher Fertigkeit ausführte und der ehemalige königl. Kammermusikus Hr. Detroit, der am 15ten den Alexandermarsch mit Variationen von Mocheles auf dem Pianoforte mit Beyfall vortrug.

Das königstädtische Theater begann am 1sten das neue Jahr mit einem Prolog von C. v. Holtei. Dann folgten: *Der Fiaker als Marquis*, worin Hr. Schmelka als Fiaker excellirte, und zum ersten Male: *Der Neujahrstag der armen Leute*, lokale Gelegenheitsposse in einem Akte, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Volksmelodieen versehen von L. Angely. Der Geist der Angely'schen Poesie ist schon bekannt, und wenn Ref. noch die Scene andeutet, die Wohnung der Mutter Pletzen, einer armen Obsthändlerin in der Fischerstrasse (von Hrn. Rösike nach dem Leben vorgestellt) und einige andere Personen nennt: ihre Nichte Wise (hiesigen Orts aus Luise verstümmelt, von Dem. Cath. Eunike trefflich dargestellt), ihr Schwiegersohn der Sackfieder (d. i. Sackführer oder Sackträger), Hans Mehl (Hr. Genée), der Conditorgeselle Zimperlich (Hr. Angely), Musje Schinken aus Penkuhn (Hr. Beckmann), der kleine Lude (d. i. Ludwig, von der kleinen niedlichen Dem. Lida Müller gut gegeben), so haben die Leser den Umriss des Stücks. Von den Liedern gefielen besonders: Der Mutter Pletzen Lieder: Das alte Jahr etc. nach der Melodie: Das neue Lied etc, und: Man sieht (nach

hiesiger Volkssprache für sieht)' bey. Müh und Plage etc. nach der Melodie: Bald kommt die frohe Stunde etc; das Terzett von Pletzen, Mehl und Wise: Nu adjes herzliebste Schwester etc. nach der Melodie: Nu adjes geliebter Vater etc; Wisens Lied: Was liegt mir an en grossen rothen Umschlagetuch etc. nach der Melodie: Steh nur auf du Schweizerbu etc, das wiederholt werden musste. Am 4ten: *Dover and Calais* oder *Partie und Revenge*, Vaudeville in zwey Akten, nach Théaulon frey bearbeitet und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Es ward gut gegeben und gefiel auch bey Wiederholungen; Hr. Angely gab den Franzosen Florville, Hr. Schmelka den Baronet Belton, Dem. Holzbecher seine Gemahlin Liddy, Dem. Schmidt die Gastwirthin in Calais etc. Den 27sten gab das Theater zur Feyer von Mozarts Geburtstage, nach einem von Hrn. A. v. Maltitz gedichteten und von Hrn. Meyer gesprochenem Prolog: *Mozarts Geburt*, ein Phantasiegebilde: Mozarts *Mädchentreue* (*Così fan tutte*), von dessen trefflicher Darstellung schon früher die Rede war. In einer am 22sten gehaltenen Generalversammlung der Actionnärs dieses Theaters wurde an die Stelle der bisherigen Direction ein Comité von 7 Actionnärs provisorisch auf 3 Monate gewählt, und die technische Leitung Hrn. Bethmann, ehemals Mitgliede des königl. Theaters, übertragen.

Concerte gaben in diesem Monat: Am 5ten: Der königl. Sänger Hr. Sieber. Er sang Mozarts Arie: Mentre ti lascio o figlia, und eine Arie von Rossini, so wie mit Dem. Henr. Sontag das Duett aus Rossini's *Barbier von Sevilla*; auch trug die gefeyerte Sängerin auf vieles Begehren die in ihrem Concerte gesungenen Variationen von Rode mit dem grössten Beyfall ihrer zahlreichen Verehrer vor. Am 12ten: der achtjährige Joseph Krogulski aus Polen. Er spielte mit Beyfall das erste Allegro aus Hummels Pianofortecoucert, A moll; das erste Allegro aus Rics Pianofortecoucert, Cis moll, und ein Potpourri über polnische Nationallieder, besonders für den talentvollen Knaben vom Musikdirector Kurpinski in Warschau componirt. Am 24sten der schon vorher erwähnte Hr. Anemüller, welcher ein Flötenconcert von Berbiguier, Variationen und mit seinem Bruder ein Divertissement für Flöte und Guitarre vortrug.

Am 5ten nahmen endlich auch Mösers Abonnementsquartetten ihren Anfang, in denen die trefflichen Quartetten von Mozart, Beethoven und Haydn von den Herren Möser, Ries, Lenz und Kraus vortrefflich vorgetragen werden.

Am 12ten starb im 3csten Lebensjahre Hr. Joh. Heinr. Grothe, ein Zögling und seit 1805 Lehrer der hiesigen Blindenanstalt, in der er die Logier'sche Lehrart zuerst auf Blinde anwandte.

Kurze Anzeige.

Valses pour le Pianoforte, par J. E. Horžalka. Vienne, chez Artaria. (Pr. 36 Xr. C. M.)

Die Wiener Walzer haben von jeher den Ruf gehabt, frisch in der Erfindung und pikant in der Ausführung zu seyn, und behaupten ihn noch; von den zwölf Nummern dieser neuen Tänze werden nur wenige ihn nicht bewähren; mehre sind ausgezeichnet gut; bis auf Manches in der Harmonie.

Ueber die musikalische Beylage, No. 1.

Die Breitkopf- und Härtel'sche Musikalienhandlung ist im Besitz verschiedener noch ungedruckter Compositionen Sebastian Bachs, und zwar noch von den Zeiten des Meisters und ihrer Vorfahren her, mit denen jener, an einem Orte lebend, in naher Verbindung stand. Es sind auch Präludien und Fugen für Klavier oder Orgel darunter. Das jetzt so lebhaft sich erneuende Interesse an dergleichen Arbeiten des grossen Mannes veranlasst jene Handlung, von Zeit zu Zeit ein solches Stück dieser *musikalischen Zeitung* als Beylage anzufügen; und sie macht den Anfang hier mit einer Fuge, die nicht Wenigen um so willkommener seyn dürfte, da sie, ihrem Gehalte unbeschadet, viel leichter zu fassen und auszuführen ist, als bey weitem die meisten desselben Meisters.

d. Red.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I. und das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

№ 1 Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. 1826 № 6.

Fuge von J. S. Bach.

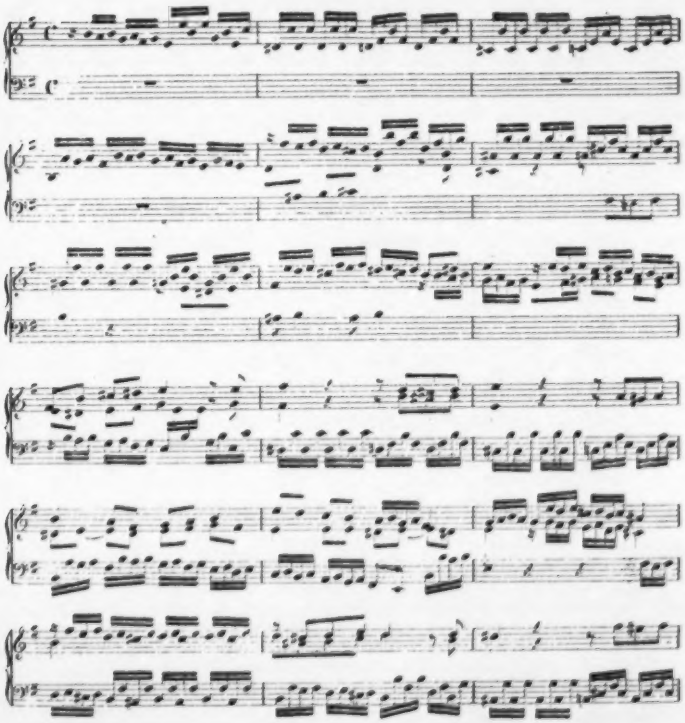

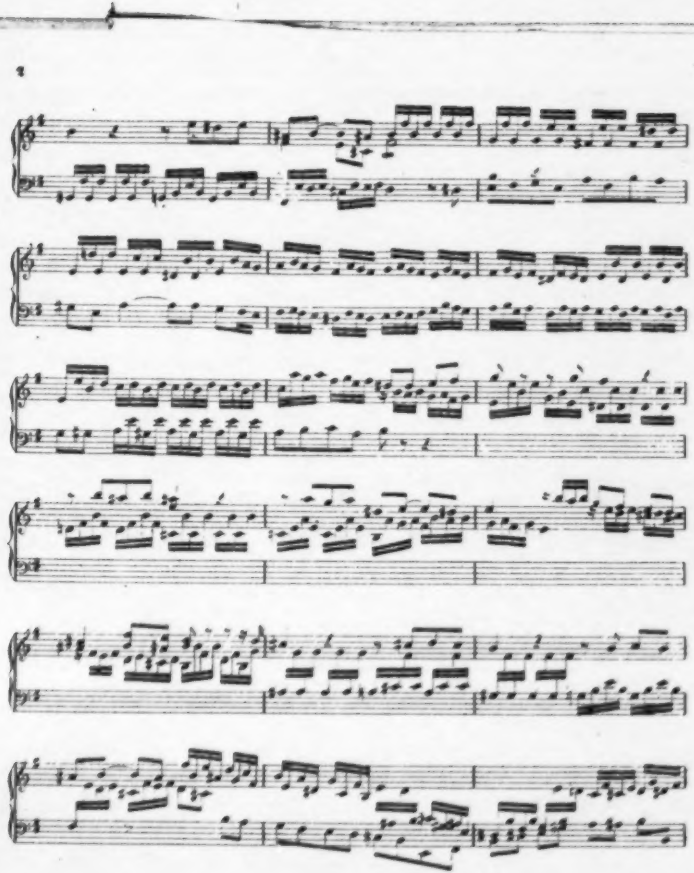

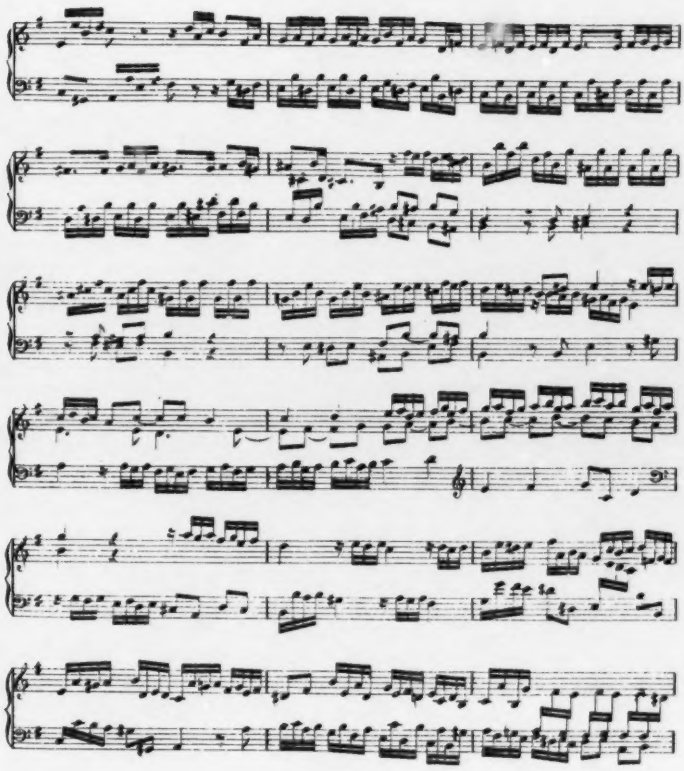

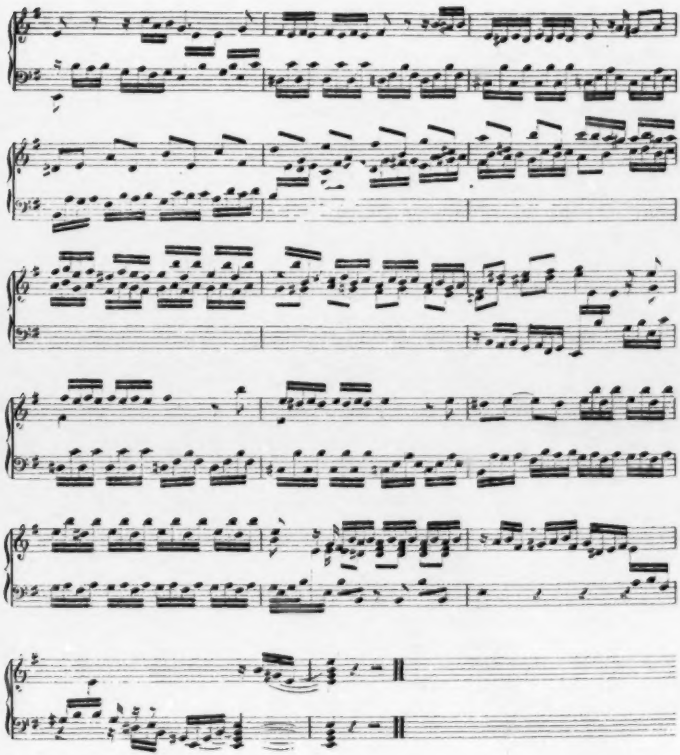

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1826.

Ueber den Aufsatz des Hoforgelbauers Hrn. C. Bethmann in No. 56. des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift.

Nach Durchlesung des obengenannten gegen mich gerichteten, eben so anmassenden als leicht hingeworfenen, Aufsatzes, entwarf ich meine zum Drucke bestimmte Vertheidigung, worin ich bewies, dass mich Hr. B. entweder nicht verstanden hatte, oder nicht verstehen wollte, indem er nicht den Sinn meiner Abhandlung, nämlich: „man könne bey einer nach Voglers Vorschrift zu erbauenden Orgel, nicht wie davon geredet wird, ¼ der Kosten ersparen" sondern nur die zu diesem Zwecke angenommenen und aus einem völlig gerechtfertigten Anschlage entlehnten Preise angriff, die er, woran ich nicht dachte und kein Mann von Umsicht denken konnte, als eine von mir aufgestellte Norm annahm, wornach überall die Preise eines Orgelbauers beurtheilt werden müssten. Hr. C. B. fand sie unverhältnissmässig und folgerte daraus leichtsinnig genug Mangel an gründlichen Kenntnissen im Orgelbaufache; er bedachte nicht, dass verschiedenartig gearbeitete Dinge auch sehr verschiedene Preise haben müssen, und dass ihr Preisverhältniss nur erst dann richtig beurtheilt werden kann, wenn derjenige, welcher darüber urtheilen will, die Sachen untersuchte.

Um zu beweisen, dass ich Anschläge gründlich zu beurtheilen verstehe, entwarf ich aufs genauste einen Anschlag zu einer Manualwindlade, womit ich bewies, dass eine solche zu 9 Stimmen, nach hiesigen Holz- Leder- und Leimpreisen für 54 Rthlr. hergestellt werden kann. Diesem fügte ich abschriftlich Urtheile von Sachkennern bey, die ich einer Wohllöblichen Redaction dieser Zeitschrift im Original zum Vergleichen mitsandte, wornach sie die Ansicht des Hrn. C. B. über seine Lehre vom Stimmen, nicht mit ihm theilten u. s. w.

Hiernach erwuchs aber ein Aufsatz der zur Aufnahme in dieser Zeitschrift zu lang war und den ich heute mit dem Wunsche zurück erhielt: ihn zur Aufnahme möglichst abzukürzen.

Diese zu thun, gestattet mir theils nicht meine Zeit, theils aber habe ich auch jetzt die Ansicht gewonnen, dass der auf mich gemachte Angriff wohl nicht die edele Quelle hat, der Kunst nützlich zu werden; es scheint mir vielmehr, als habe es dem Hrn. C. B. mehr daran gelegen, mir die mir zu meiner sidlich übernommenen Pflicht nöthigen Kenntnisse abzusprechen, meinen Worten das Glaubhafte zu benehmen, sich selbst aber wichtig zu machen. Unter diesen Umständen glaube ich den Angriff des Hrn. C. B. und zwar um so ruhiger übersehen zu können, als ich seit mehr als 30 Jahren das Orgelbaufach, lediglich aus Neigung, studirte, seit ungefähr 11 Jahren, auf Befehl Einer Königl. Hochlöblichen Regierung zu Potsdam, viele Orgeldispositionen entwarf, sie zur allgemeinen Zufriedenheit ausführen liess; viele Anschläge zur Zufriedenheit der Behörden, wenn auch nicht immer zu der der Orgelbauer, die sie entwarfen, revidirte und auf Befehl festsetzte; so manchen Betrüger und Dummkopf, der sich Orgelbauer nannte und als solcher zu arbeiten nicht verstand, für vieles Geld aber Orgeln verdarb, entlarvte. Sollte man mir daher wohl unter solchen Umständen so viel Mangel an gründlichen Kenntnissen im Orgelbaufache zutrauen können, als Hr. C. B. mir andichtete? Sollte überhaupt wohl aus den von mir angeführten Preisen, da meine Registratur voll von Anschlägen geschickter Orgelbauer ist, bey mir Mangel an Kenntnissen vorausgesetzt werden können, da es mir freystehi, jene Anschläge nach Willkühr zu benutzen?

In gedrängter Kürze möge daher hier nur noch Folgendes seinen Platz finden:

Hr. C. B. meynt, ich wolle, dass alle Register einer Orgel nach ihrer temperirten vierfüssigen Stimme gestimmt werden sollen. Das ist mir aber zu wollen, nicht eingefallen *). Wer richtig construirt, den Indicativ müssen vom Conjunctiv müssten gehörig unterscheidet, dem wird es nicht entgehen, dass in meiner Abhandlung, Zeile 4 von oben, Seite 732, Jahrgang 24, die Worte: nach diesem, nicht auf Register, sondern auf Geschäft bezogen werden sollen, wo dann der eingelegte Sinn klar wird, dass das Einlegen der Temperatur die Basis zur Reinheit einer Orgel ist; dass da darnach alle übrigen Register, gleich viel,

*) Meine Ansichten darüber finden sich in der von mir bearbeiteten, verbesserten und durch Anmerkungen vermehrten vierten Auflage der *Fritzschen Anweisung, Klaviere und Orgeln nach einer leichten und mechanischen Art rein zu stimmen*, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herauskommt, in §. 24. Anmerkung **).

ob mittel- oder unmittelbar gestimmt werden, auch alle dabey vorgekommenen Fehler in diese übertragen werden müssten, da sie nach dem temperirten Register, in der Regel nur Ton für Ton gestimmt werden.

Hr. C. B. meynt ferner: dass weder Nichtkenner noch solche, die meine gegebene Regeln schon kennen, daraus etwas erlernen können.

In meiner Abhandlung vom Jahr 1822 No. 45 ist zu ersehen, dass ich nur für angehende Orgelbauer und besonders für Organisten schrieb, die ihre Orgeln in Stimmung erhalten müssten und diesen, wenigstens dem grössten Theil derselben, glaube ich damit nützlicher geworden zu seyn, als es Hr. C. B. durch seine Lehre von den drey Reinheiten ward, die, beyläufig gesagt, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts von Fritz in seinem vorhingenannten Stimmbuch aufgestellt wurde, aber als nicht anwendbare Chimaire veraltet ist.

Die Nichtigkeit dieser Lehre, da sie auf's Neue in Anregung gebracht und von Hrn. C. B. als nur allein zur reinen Stimmung führendes Mittel angepriesen wurde, habe ich in Fritz's vorhingenanntem Stimmbuche Anmerkung ***) zu §. 12 und Anmerkung **) zu §. 20 zur Gnüge bewiesen.

Mit der Apodictik, womit Hr. C. B. genannte drey Reinheiten empfiehlt, verwirft er den von mir aufgeführten, von allen Sachkennern als richtig anerkannten, der Natur der Sache gemässen Satz: dass mit der Reinheit eines Intervalles auch seine Schwebung aufhört, dass Ersteres also an Letzterer zu erkennen ist.

Ferner: Hr. C. B. nennt die spanischen Reiter Schandflecke, womit eine Windlade besudelt wird; ich aber halte dafür, dass eine Windlade, die so schlecht gearbeitet ist, dass sie der spanischen Reiter bedarf, eine Sudeley und ein Schandfleck des Orgelbauers ist, der sie so arbeitete; denn spanische Reiter sind nur ein willkommenes Mittel, dem Durchstechen entgegen zu wirken, und als solches sollten sie an keiner Windlade fehlen; denn die Erfahrung lehret, dass jede Windlade und wenn sie noch so kunstmässig aus den besten Materialien gearbeitet ist, durch Wurmstiche u. s. w. Durchstecher erhalten kann. Sind dann spanische Reiter vorhanden, so werden sie eben so wohlthätig als ihr Mangel empfindlich wird, weil sonst entweder das Durchstechen geduldet, oder eine kostenspielige Reparatur veranlasst werden müsste, die nicht immer möglich gemacht werden kann; auch werden spanische Reiter nie hinderlich oder nachtheilig, da der Wind seinen ihm angewiesenen Gang geht, ohne sie zu berühren. Aus den Gründen rühme ich es als eine weise Vorsicht, dass der nunmehro leider zu früh für die Kunst verstorbene Orgelbaumeister Hr. Buchholz senior, dessen Verdienste ich in meiner Abhandlung gern anerkannte, an seine sehr fleissig, kunstmässig und dauerhaft gearbeitete Windladen spanische Reiter anbrachte.

Auch dieser gerechten Anerkennung gedachte Hr. C. B. in seinem Aufsatze, und zwar mit den zarten und schönen Worten, von denen zu wünschen wäre, dass sie sich stets im Herzen derer befänden, die sie im Munde führen: „Niemanden mag ich schaden; ich enthalte mich daher aller Persönlichkeiten etc.

Aber dennoch erbietet sich Hr. C. B. öffentlich, mir durch Privatcorrespondenz solche data anzugeben, dass mir mein Lob gereuen werde. Wie passen solche Worte zu so einem Erbieten? ist das die rechte Sprache eines Mannes, dem die Kunst und ihre Ausüber am Herzen liegen? Der Erfüllung dieses Erbietens sehe ich entgegen und werde ich nicht nur, dem Verlangen des Hrn. C. B. gemäss, das aus dieser Correspondenz erwachsende Briefporto tragen, sondern auch, wenn ich eines ungerechten Lobes überführt bin, öffentlich oder privatim, je nachdem es die Wahrheits- und Gerechtigkeitsliebe des Hrn. C. B. mir vorschreibt, anerkennen, dass ich gegen die Kunst sündigte.

Hat aber Hr. C. B. nichts Weiteres als das gegen den als Mensch und Künstler gleich hochgeachteten wackeren Mann auszustossen, dass er seinen Windladen spanische Reiter gab, so würde eine deshalbige Correspondenz vollkommen unnütz seyn.

Endlich nun noch:

Hr. C. B. mag von nun an über meine Kenntnisse im Orgelbaufache schreiben, sprechen, drucken, was, wie und wo er will: ich erwidere ihm, da mir meine Zeit dazu zu werth ist, nichts darauf.

Das was ich bisher für diese Kunst wirkte, und ferner zu wirken gesonnen bin, soll mich gegen jeden polemischen Angriff vertreten.

Wilke.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Sängerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur
des Grossherzogl. Mecklenbl. Strelitzischen Hof-Theaters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. Nº. 7. 1826.

Recension.

Vertheidigung der Echtheit des Mozartischen Requiem. Allen Verehrern Mozarts gewidmet vom Abbé Stadler. Wien, 1826, bey Teudler. (Pr. 6 Gr.)

Es wird den meisten unserer Leser bekannt seyn, dass vor kurzem Hr. Gottfried Weber zu Darmstadt in der Mainzer *Cäcilia* (im 11ten Hefte vom vorigen Jahre) die alte, schon längst, im Wesentlichen, doch nicht in allen Nebenumständen, befriedigend beantwortete Frage über die Echtheit oder Unechtheit des Mozartischen *Requiem* von neuem aufgenommen und möglichst laut ausgesprochen hat. Der Gedanke war nicht übel. Der Gegenstand ist für Alle, die an Musik nur einigermaassen ernsthaften Antheil nehmen, zu wichtig, als dass sie nicht wünschen sollten, auch über die noch nicht befriedigend erörterten Nebenumstände und ganz speciellen Verhältnisse desselben unterrichtet zu werden; und ohne eine besondere Anregung geschieht es selten, dass eine, in den Hauptsachen durchgeführte und beendigte Streitigkeit von neuem ernstlich aufgenommen wird; auch ist es jetzt, nach fast dreyssig Jahren seit Entstehung des Werks und Abschied seines Urhebers, gerade noch Zeit, das, was, wenn nicht mehr eigentlich zweifelhaft war, doch zweifelhaft gemacht werden konnte, so in's Klare zu setzen und zu begründen, wie das erwünscht und überhaupt irgend möglich seyn mochte.

Hr. Gottfr. W. hat aber nicht blos gefragt: er hat auch geantwortet; und zwar, er für seine Person, gegen die Echtheit des Werks. Auch das war nicht übel. Zwar kann es an und für sich nicht von Gewicht seyn, wenn bey solch' einem Werke, und bey der gänzlichen Uebereinstimmung aller grossen Meister der Tonkunst unter allen Nationen der Erde über dasselbe, irgend Einer, der doch wenigstens unter diese Meister gewiss nicht gehört, der auch für die Sache, die eigentlich blos ein historisches Factum ist, aller neuen historischen Beweise ermangelt, der mithin nur eine Meynung hat und haben kann — wenn irgend ein Solcher gegen das allgemeine Ja mit seinem einzelnen Nein auftritt: aber als Reizmittel für die, welche entscheidend zu sprechen das Recht, weil sie dazu festen Grund haben, und doch wahrscheinlich sonst nicht sprächen, leistet so ein Auftreten nicht selten seine Dienste.

Wie aber ist Hr. Gottfr. W. in seiner Antwort aufgetreten! Spräche man: wie ein Pustkuchen gegen Göthe und seine Werke: so thäte man seiner Sache bey weitem zu viele Ehre an und entstellte sie aus beschönigender Liebe; obgleich sich sonst mancherley Vergleichungspuncte darböten, wovon wir nur den einzigen anführen wollen, dass, wie jener Dorfpfarrer glaubte in einem eigenen Werke darzulegen, was rechte, nicht etwa Göthe'sche, Meister - Wanderjahre wären, so Hr. Gottfr. W. in einer eigenen musikalischen Composition dargelegt zu haben glaubt, was ein rechtes, nicht etwa Mozartisches *Requiem sey* — welchen Glauben er nicht blos factisch indirect, sondern in derselben *Cäcilia* mit deutlichen Worten direct ausspricht. Was sollte er nicht? Ist das Mozartische Werk so eine Stümperey und Flickerey, wie er behauptet: kann man es ihm verdenken, wenn er hofft, es zu übertreffen — wenn man es auch etwas über Gebühr dreist nennen müsste, dass er diese Hoffnung, nicht als solche, sondern als eine offenbare Sache ausspricht? Denn nach ihm, und gegen die ganze weite Welt (die er bey dieser Gelegenheit und in dieser Hinsicht als dumm und stumpf genug abmalet), ist das *Requiem* die un-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März **No. 24.** 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)

Doch, alles, was je Sinfonien und Quartette geschrieben hat, bleibt zurück hinter *dem* Manne, der schon beynahe ein halbes Jahrhundert hindurch mit immer neuer, unerschöpflicher, erstaunenswürdiger Kraft wirkte, und der grofse Wohlthäter der deutschen Instrumentalmusik in der dritten Periode des vorigen Jahrhunderts ward. Längst hat ganz Deutschland dem ausnehmenden Genie unsers grofsen J. Haydn gehuldigt; längst sind die heiseren Stimmen pedantischer Muckenseiger, welche sich geneigt fühlen, über ein ganzes, durch tausend Schönheiten ausgezeichnetes Werk den Stab zu brechen, sobald ihnen ein paar verbotene, sogar nur verdeckte, Quinten und Oktaven darinn aufstofsen, und die auch Haydn damit nekten, zum Stillschweigen gebracht*), da man einsah, dafs Haydn auch an tiefer Kenntnifs der musikalischen Grammatik manchem sich brüstenden Kontrapunktisten überlegen war. Und wer freut sich nicht, dafs auch am Schlusse des Jahrhunderts der Name Haydn im Auslande mit Ehrerbietung genannt wird, dafs London und Paris sich beeifern, eins seiner letzten Werke zu preisen, dessen es bey uns nicht mehr bedurfte, um ihn auf die höchste Staffel des musikalischen Ruhms zu stellen. — Doch warum soll ich durch blofse Deklamationen über seine unsterblichen Verdienste — wozu man sich freylich so leicht hingerissen fühlt — einen Tropfen in's Meer giefsen? — Lieber will ich den Versuch wagen, es mir (und vielleicht manchem, der darüber noch nicht nachgedacht hat) deutlicher zu machen, worauf wohl eigentlich Haydns Grofse beruht. — —

Alles vereinigt sich in ihm, um ihn zum gröfsten Instrumentalkomponisten zu erheben. — In seiner Jugend war er (wie Graun, Hasse, Schulz u. a.) ein sehr beliebter Sänger. Er studirte die grofsen italienischen Meister, und wer wird sich nun darüber wundern, dafs er uns so herrliche Melodien gab; dafs alles in seinen Werken, auch in den verwickeltsten Stellen, so schön singt, dafs seine Hauptsätze im ernsthaften

*) Hierbey eine kleine, an sich triviale, doch für die Ehre zweyer grofsen Tonkünstler vielleicht nicht unbedeutende Anekdote. —

Der verstorbene Kapellmeister J. A. P. Schulz befand sich vor etwa zwey Jahren als Zuhörer in einem Konzert, wo man eine neue Sinfonie von Haydn vortrug. Neben ihm stand ein ehemaliger Kapell- und Theatersänger, der, wie man zu sagen pflegt, etwas durch die (alte) Schule gelaufen war, und gern alles tadelte, was er nicht nach dem alten Schlendrian geformt sah. Dieser, um sich wichtig und, seiner Meinung nach, dem Kapellm. Schulz gefällig zu machen, da er wufste, dafs er Kirnbergers Schüler sey, sagte zu ihm nach Endigung der Sinfonie: Was denken Sie von diesem Lustigmacher? (H. nämlich.) Schulz, voll Erstaunen und Unwillen über eine solche Läuterung seines Lieblings, antwortete: Vor diesem Lustigmacher fall' ich nieder, und bet' an. — Wie sehr sich nach einer solchen Abfertigung das Gesicht des Ignoranten verlängerte, — kann man denken.

d. Verf.

vollkommenste aller Arbeiten Mozarts; (erst drückt er sich nur also aus;) oder vielmehr, es ist gar keine seiner Arbeiten, sondern Süssmayr hat es nach „von Mozart bekritzelten Papierschnitzelchen“ zusammengemacht, und so schlecht zusammengemacht, dass Mozart „gewiss sich knirschend im Grabe herumdreht, wenn er es hört,“ — und was dergleichen, den Ruhigen schmerzende, den Lebhaften empörende Bravaden mehr sind. Lassen wir diese hingehen und sehen blos auf das, was eigentlich damit gesagt werden soll, so drängt sich zuerst die Frage hervor: Wie ist es nur denkbar, dass Hr. W., aller Welt, und allen ihren Meistern und Kennern der Tonkunst zum Hohn, mit solchen Behauptungen und Urtheilen hervorbrechen kann?*) Wenigstens muss er doch besondere Gründe haben! — Hr. W. glaubt sie zu haben; und zwar — nach dem gangbaren Ausdrucke — Gründe der niedern (äussere, historische) und der höhern Kritik (innere, aus dem Werke und seiner Beschaffenheit selbst). Zu den ersten sollen ihm die allgemein bekannten Nachrichten über die Entstehung des *Requiem* dienen, die zuerst Rochlitz aus mündlichen Mittheilungen der Wittwe Mozarts im 1sten Jahrgange dieser musikal. Zeitung bekannt gemacht hatte; die bald darauf, als das Werk gedruckt werden sollte, durch Süssmayrs schriftliche Erklärung an die Verleger bestätigt, auch, was seinen Antheil am Werke betraf, näher bestimmt wurden, und die dann Gerber im *neuen Tonkünstler - Lexikon* zusammentrug. Irgend etwas Anderes, Näheres und Eigenes über das Historische der Entstehung des Werks besitzt Hr. Gottfr. W. nicht. Aber er commentirt und wendet diese Nachrichten, nicht ohne juristische Geschicklichkeit, (er war ehedem beym Criminalgericht in Mainz angestellt,) so, dass in der That herauskömmt — was? Stände es mit dem Werke, und wüsste man aus anderen Gründen wirklich und sicher, dass es mit ihm stände, wie Hr. W. behauptet: dann liessen jene Nachrichten, nähme man's mit ihnen nicht genauer, als man billiger Weise mit gelegentlich und unbefangen mitgetheilten Nachrichten über eine, noch gar nicht in Streit gezogene Angelegenheit soll, sich allenfalls also wenden und ausdeuten. Diess folgt; weiter aber auch nichts. Die Sache muss schon fest stehen, ehe sie in dieser Deutung einige — dann aber auch im Grunde unnöthige Stützen bekommen könnte; ja nicht einmal Stützen bekäme sie damit, sondern es würde blos weggeräumt, wodurch man gegen sie von dieser Seite einen Anlauf versuchen könnte. Steht denn aber die Sache so? Ja, sagt Hr. W.: ich behaupte es aus der ästhetischen Beschaffenheit des Werks selbst. Solch eine Behauptung, wie sie auch geführt werde, behält allemal etwas Subjectives; und so behält auch, wer sie aufnehmen soll, allemal Fug und Recht, erst vorläufig nach Näherem von dem behauptenden Subjecte zu fragen. Dieser Punct wird aber am besten jedem Einzelnen, und darum auch von uns dem Leser selbst überlassen. Wir gehen sogleich zur zweyten Frage über: Was führt Hr. W. aus der Beschaffenheit des Werks gegen dessen Echtheit an? Man stelle diess aus jenem seinem Aufsatze zusammen, und man wird erstaunen, dass erstens, die Stücke des Werks, die Hrn. W. nicht in seinen Kram zu taugen schienen, ganz stillschweigend übergangen sind; dass zweytens, was wirklich von ihm, als dahin tauglich, angegeben worden ist, auf Einzelnheiten, und meistens sehr kleine, gerichtet, nach ganz gemeinen, fast blos materiellen Ansichten beurtheilt, und, damit es für Schwache den Anschein von Wichtigkeit und Sicherheit bekomme, nicht nur mit einer Leidenschaftlichkeit, die Hrn. W. sogar den äusseren Sinn des Auges dermaassen benimmt, dass er siehet, körperlich siehet, wovon keine Spur vorhanden ist,*) sondern auch mit bitterstem

*) Johann Hardouin überraschte zu seiner Zeit die Welt mit der Behauptung: Alle Classiker der Alten, nur mit einigen Ausnahmen, besonders der *Naturgeschichte des Plinius*, sind unecht, und, nach zufällig erhaltenen Fragmenten, von Mönchen des Mittelalters zusammengestümpert worden. Mit wie vielen, seinen besonderen Ansichten gemäss ausgedeuteten Belegen, und mit welcher ungeheuern Anmassung führte Hardouin diese seine Behauptung auf und aus, als könne die Sache gar nicht anders seyn! Alle Welt rief: Wie ist es nur zu denken, dass der Mann so verführt, zumal, da er sonst als ein wohlunterrichteter Antiquar bekannt ist? Da kündigte Hardouin seine eigene Ausgabe der Naturgeschichte des Plinius an und bot sie zum Verkauf aus. Nun glaubten Manche zu begreifen.

Anmerk. des Rec.

*) Es ist diess so auffallend, dass wir dem Leser nicht zumuthen können, uns aufs Wort zu glauben und einen Beweis herstellen müssen. S. 220 f. des Weberschen Aufsatzes lieset man buchstäblich — was wir nicht um

Hohn und Spott, ja zum Theil mit einem Uebermuthe ausgesprochen wird, der, um nur nach allen Seiten hinauszufahren, z. B. auch gewisse Stellen des herrlichen, kirchlichen Gedichts, *Dies irae*, und noch dazu solche, die (hoffentlich Hrn. W. unwissend) offenbar ganz nach den Aussprüchen unseres Herrn im Evangelio sind, mehr als einmal „niederträchtig" zu nennen sich erdreistet — und was dergleichen mehr ist, was abzuschreiben uns anwidert. Für jenes (nämlich: unser „Uebergehen" etc. „Einzelnheiten" etc. „materielle Ansichten" etc.) würden wir — das versteht sich — den Beweiss führen, führete ihn nicht der Verf. obengenannten Schriftchens, das gewiss Jeder, dem an der Sache liegt, ohnehin lieset; und zwar führt Hr. St. diesen Beweis, zwar nicht gegen alle Stellen des W.schen Aufsatzes, die dazu Gelegenheit gäben — was auch nicht nöthig war — aber gegen die entscheidendere; führt ihn auch gründlich, und mild obendrein.

Wie steht es also um die Behauptung der Unechtheit? Schlecht genug, wie man siehet! Gleichwohl ist es nicht Jedermanns Sache, in solchen Angelegenheiten das Für und Wider genau abzuwägen; polternde, hochfahrende Phrasen und dergl. von der Sache selbst zu trennen, und gegen das, was als entscheidend aufgestellt wird, auch das zu halten, was absichtlich gar nicht erwähnt ist. So wird nun Manchem imponirt und die Wahrheit zweifelhaft gemacht: bey Vielen aber wird diese wenigstens ihrer vollen Wirkung beraubt. Ist man nun nicht ihr, der Wahrheit, und ist man nicht denen, die irre werden könnten — ist man nicht auch, hier in unserm speciellen Falle, den Manen des grossen, hochverdienten Meisters und seinem herrlichen Werke schuldig, sich öffentlich zu widersetzen und Angriffen, wie die des Hrn. W., zu begegnen? Allerdings ist man das schuldig. Wie soll man es aber machen, Jemand zu widerlegen, der, wenn die ganze Welt die Sonne golden siehet, behauptet, sie sey schwarz; mag er nun durch ganz besondere Eigenheit seiner Augen sie wirklich so sehen, oder nur aus irgend einer Ursache etwas recht Auffallendes und Unerhörtes sagen wollen? Er glaubt ja an nichts, als an sich selbst! Nun — dass eine Sonne ist, glaubt er doch, wenn er sie auch für schwarz erklärt. Streitet sichs mithin, wie in unserm Falle, zunächst um ein historisches Factum, so stelle man nur diess, wie es ist oder war, einfach, treu und vollkommen beglaubigt hin, und überlasse ganz ruhig der Welt, was nicht Factum, sondern Raisonnement des Gegners ist, gebührend zu würdigen, indem man höchstens noch, wo letztes gar absurd wird, kurz andeutet. Zwar steht es dem Gegner dann immer noch frey, zu rufen: Es ist doch nicht so; denn ich behaupte aus meinen besonderen Ansichten und Andeutungen: es kann nicht seyn! Es steht ihm frey: aber es wird Niemand mehr dadurch gestört; und was andere Leute dann etwa über diesen Gegner und sein Treiben sagen wollen, das steht ihnen auch frey. Jenes nun, was in solchem Falle zu thun ist, das hat, und ganz auf die so eben angegebene Weise, der Hr. Abbé Stadler in Wien im obengenannten Schriftchen, in Hinsicht auf die Echtheit des Mozartischen *Requiem* gethan; eben er, unter allen Lebenden der Mann, der es am besten thun konnte. Hr. St. nämlich, ein 78jähriger Greis, als Mensch, Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur, selbst auch als Componist, in und ausser Wien von Allen, die überhaupt von ihm wissen, seit langen Jahren geehrt, und von Gross und Klein einmüthig durch unverrücktes Vertrauen ausgezeichnet; dabey ruhig

seines, in anderer Hinsicht Empörenden willen, sondern blos zu jenem Zweck, und ohne alle Zwischenbemerkungen, die jeder Verständige selbst machen wird, anführen. „Eben so wenig kann ich mich entschliessen, beym Confutatis — unserm Mozart die vorliegende, die Niederträchtigkeit des Textes so recht con amore herausbohrende Behandlung zuzutrauen; erst das wüthetosende Unisono der gesammten Masse aller Eingeninstrumente, ordentlich um den Weltrichter recht anzutreiben, die verstudedeite Sündercanaille nur gleich recht weit hinein zu schleudern in den tiefsten Abgrund der Holle, um dann — ihn, den Sänger, zu den lieben Gebenedeiten zu berufen, welches letztere die im abstechendsten Contraste wundersüsslich eintretenden Flöten nur gar zu treulich, schmeichlerisch und kriechend ausdrücken" etc. Nun kommen aber, wie Jeder jeden Augenblick in der gedruckten *Partitur* sehen kann, im ganzen *Requiem* gar keine Flöten vor; im Satze Confutatis — gar keine Blasinstrumente, ausser Fagotte, Posaunen und Trompeten, zu denen erst später, bey: Oro supplex — nur noch die Bassethörner treten: die Worte aber vom „Berufen zu den Gebenedeiten:" (Gebenedeiheten:) Voca me cum benedictis, werden, vom Soprane und Alte gesungen, beyde Male, wo sie vorkommen, von gar keinem Blasinstrumente, sondern einzig und allein von den Violinen unisono baumässig begleitet.

Anmerk. des Rec.

und fest, einfach und klar, besonnen, keineswegs vorlaut, vielmehr sonst zurückhaltend und schweigsam — dieser treffliche Mann stand mit Mozart bis an seinen Tod in persönlichem Umgange; sah jenes Werk entstehen, und dann, was Süssmayr daran gethan, eben entstanden; bekam gleich nach des Meisters Tode die Originalhandschrift von der Wittwe anvertraut, um in ihrem Namen die Verhandlungen mit dem (jetzt noch — im Publicum nämlich) unbekannten Besteller des Werks abzuschliessen; diess geschah von ihm sogar in aller nöthig scheinenden Förmlichkeit, mit, hier angeführten Zeugen; er kennt Mozarts (ohnehin leicht zu unterscheidende) Handschrift, wie seine eigene; er beschreibt die eigenhändige Originalhandschrift, wie sie war, und blieb, mit den leer gelassenen Stellen für die weitere Ausfüllung der Instrumentation — er beschreibt auch die Süssmayrsche Handschrift mit dieser Ausfüllung, wie sie jenem Besteller ausgefertigt wurde, aufs genaueste; er bezeugt, wie er damals diesem Besteller, auf dessen Verlangen, in Süssmayrs ihm zugefertigter Copie aufs genaueste bemerkte, wo dieser eingetreten war, und auch diess mit aller Förmlichkeit, in Gegenwart des Advocaten that — — Kurz, die Sache ist aus; nämlich von Seiten Mozarts und für alle an seinem *Requiem* Theilnehmende.

Ob nun auch von Seiten des Hrn. Gottfr. W.: das steht dahin. Freylich wird er dem oben blos vergleichsweise angeführten Gegner nicht gleichen wollen. Gegen das Factum kann er nicht; was wirklich ist, wird ihm wohl auch möglich erscheinen müssen. Wird er aber vielleicht nun sagen: Das *Requiem* ist also, unter den hier angegebenen näheren Bestimmungen, wirklich von Mozart? Wohl! ich habe mich geirrt. Aber warum? Weil es, wie man bey mir lesen kann, ein dermaassen verfehltes Stück Arbeit ist, dass ich es dem, sonst achtbaren Componisten nicht zutrauen konnte etc. Wird er vielleicht so sagen? Das würde der Welt ganz gleichgültig seyn; und so etwas kann Niemand Schaden bringen, ausser höchstens dem, der es sagt. Oder wird er vielleicht den Spiess umkehren und die Sache in's Scherzhafte wenden, uns Allen, die wir an seinem Angriffe Aergerniss genommen, zurufend: O ihr ehrlichen Plattköpfe! merkt ihr denn nicht, dass ich euch aus euerm Phlegma nur aufrütteln wollte, damit ihr, wenigstens erbost — denn anders bleibt ihr sitzen — eine, für alle Kenner und Freunde der Tonkunst so wichtige Sache von neuem und schärfer untersuchtet, und zwar das Factische, wie das Aesthetische? Nun: merkt es nur wenigstens jetzt hinterher, und verdankt mir meinen Einfall, weil er für euch Alle so gute Früchte getragen hat. Wird Hr. W. so rufen, so versprechen wir ihm, dass wir, unsers Theils, schweigend es uns recht gern gefallen lassen wollen. Es weis ja doch dann Jedermann, wo Bartel Most holt. Oder wird vielleicht Hr. W. gar nichts sagen? Das möchte auf allen Fall das Beste seyn. Seine erneuete Frage war nicht übel; seine Beantwortung derselben war übel: sie hat aber Gutes hervorgebracht. Wo das geschieht, da hält sich die Welt, nach kurzer Zwischenzeit, an das Gute und vergisst das Ueble. Und sie thut wohl daran. So würde es auch hier gehen und es würde auch hier wohlgethan seyn.

Doch genug hiervon und nur noch zu Einem Puncte! Mozarts *Requiem* ist nach dem einstimmigen Urtheile aller Meister der Tonkunst, (man sehe das lange Verzeichniss solcher Zeugen in der Stadlerschen Schrift: es könnte aber mit noch vielen aus allen Nationen vermehrt werden,) es ist selbst nach der überall verbreiteten, hochachtungs- und liebevollen Theilnahme Aller, die es nur gut ausführen gehört haben und nicht ohne Sinn für religiöse, aber dabey gründlich ausgearbeitete Musik überhaupt sind — für die Tonkunst der neuern Zeit ein so wichtiger Gegenstand, dass die genauere Angabe dessen, was eigentlich und wie es Mozart, vom Tode ereilt, hinterlassen, in die Annalen dieser Kunst selbst gehört. Deshalb — ungeachtet wir uns, wie oben gesagt, vorgenommen haben, in der Voraussetzung, dass Jedermann sich jenes Schriftchen selbst anschaffen werde, es nicht ausdrücklich zu wiederholen — glauben wir doch jenes Factische (aber nur diess, so vieles andere Interessante sich auch noch dort findet) hieher setzen zu müssen. Wir stellen alle, mehr oder weniger wesentliche Momente desselben, wie sie bey Hrn. St. vorkommen, mit seinen eigenen Worten zusammen und schliessen dann mit einer Anmerkung, wozu uns unser Autor veranlasst, und die wir blos dem eigenen Ermessen der Kenner anheimstellen. Widersprechen diese Erklärungen des Hrn. St. auch dem, im Jahr 1798 von Rochlitz und Süssmayr in dieser Zeitung Mitgetheilten nicht, (Gerber

hat nur zusammengetragen, was er schon gedruckt vorfand) bestätigen es vielmehr: so gehen sie doch, und mit der grössten Pünktlichkeit, weit mehr in's Einzelne und setzen hinzu, was Rochlitz nicht geben konnte, weil er, seinem eigenen Geständnisse nach, nur den mündlichen Bericht der Wittwe bekannt machte, und was Süssmayr nicht ausführlich gab. Das Wenige, was man in Klammern eingeschaltet findet, setzen wir hinzu für Leser, die mit der üblichen Sprache oder anderen kleinen, zur Sache gehörigen Nebendingen nicht bekannt sind. — Der würdige Veteran leitet seine Schilderung mit den Worten ein: „Ich freue mich, und danke Gott, dass er mich so lange leben liess, um als acht und siebenzigjähriger Greis noch vor meinem nahen Ende der Wahrheit Zeugniss geben zu können."

Mozarts eigenhändiges und einziges Manuscript, sagt er, ist auf wälschem Papier mit zwölf Linien in eine förmliche, ordentliche Partitur gebracht — — Die drey Hauptsätze, (nämlich, nach der kirchlichen Abtheilung) das *Requiem* mit *Kyrie*, *Dies irae* bis auf den letzten Vers, (mithin: *Dies irae — Tuba mirum spargens sonum — Rex tremendae majestatis — Recordare — Confutatis — Lacrimosa dies illa* —) und *Domine Jesu* — (mithin auch: *Hostias* —) ist ganz aus Mozarts Hand geflossen, indem er die vier Singstimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz vollendet, zu der Instrumentirung aber die Motiven angezeigt — ja, den ersten Satz, *Requiem* — mit der Fuge, und den zweyten, *Dies irae* — bis *Lacrimosa* — auch grösstentheils selbst instrumentirt hat, so dass Süssmayr dabey nicht viel mehr zu thun hatte, als was die meisten Componisten ihren Notisten überlassen. (Süssmayr war aber seit Jahren Mozarts Notist; übrigens ein Musiker, zwar von mässigem Talent, aber gründlich unterrichtet, sehr geschickt, erfahren, routinirt, und ganz auf Mozarts Schreibweise eingerichtet.) Mozarts letzte eigenhändige Worte waren, nach dem *Hostias* — „Quam olim, da Capo." (Es waren überhaupt die letzten Worte, die er geschrieben hat.) Bey dem *Lacrimosa* — fing eigentlich Süssmayrs Arbeit an. Aber auch hier hat Mozart die Violinen selbst aufgeschrieben: nur nach dem: *Judicandus homo reus* — führte es S. bis zum Ende aus. Auf eben diese Art hat M. zu dem dritten Satze: *Domine* — (mit: *Hostias* —) in seiner Partitur, wo die Singstimmen schweigen, die Violinen selbst geschrieben; wo aber Singstimmen einfallen, die Motive hier und da, jedoch deutlich, für die Instrumente angezeigt. — — Bey dem: *Hostias* — schrieb er die Violinen durch zwey Takte vor den eintretenden Singstimmen, bey dem: *Memoriam facimus* — durch eilf Takte mit seiner eigenen Hand. Mit jenen Worten: Quam olim, da Capo, endet die Urschrift der Mozart'schen Partitur. Man glaube aber nicht, fährt Hr. Stadler fort, dass Süssmayr in diese die Ausfüllung der Instrumente eingetragen habe. Er machte sich eine eigene, der Mozartischen ganz ähnliche Partitur; in diese übertrug er zuerst, Note für Note, was M.s Original enthielt: alsdann befolgte er erst die gegebene Anleitung in der Instrumentirung auf's genaueste, ohne eine Note von den seinigen hinzuzusetzen, und componirte selbst das *Sanctus* — *Benedictus* — und *Agnus Dei*. (Ueber letztere Stücke hernach unsere Anmerkung. In der Ausfüllung und auch recht eigentlichen kunstgemässen Fortführung Mozart'scher Instrumentirung nach des Meisters Angabe, wie es hier geschildert worden, war übrigens S. längst von diesem eingeübt, und in den letzten Jahren Mozarts, wo dieser so viel arbeitete, dass man kaum begreift, wie er es nur möglich gemacht, hat er selbst auch seine anderen Partituren zu grossen Theilen ganz in gleicher Weise, wie die des *Requiems*, niedergeschrieben, und S. dann das Angegebene in den Instrumenten vollends ausgefüllt. Ueberdiess war M. mit S., wie auch Hr. St. in der Folge bemerkt, das *Requiem* oft am Klaviere durchgegangen, so dass dieser überall wissen musste, wie der Meister die Ausfüllung haben wollte.) Auf diese Weise war das Werk vollendet, fährt Hr. St. fort. Von dieser Partitur wurden sogleich zwey Copien veranstaltet. Die Handschrift Süssmayrs wurde dem Besteller eingehändigt. Eine Copie wurde an die Musikhandlung in Leipzig zum Drucke übergeben, die zweyte hier behalten und ausgeschrieben etc. Hr. St. hat, wie er in der Folge versichert, vor kurzem von neuem die Sätze: *Lacrimosa* — und *Domine* — mithin die letzten Mozarts, in der unversehrt erhaltenen Urschrift des Meisters nochmals verglichen. Die von M. gegebenen Motive sind nicht weiter fortgesetzt. Hält man diese und S.s Partitur zusammen, so sieht man deutlich, wie genau sich S. in Befolgung der Instrumentirung nach M.s Vorschrift verhielt etc. Jener Besteller des Werkes ist Hrn. St. bekannt, und er würde ihn nennen, wollte er nicht unbekannt bleiben. (Er ist jetzt auch Anderen bekannt,

und sie wissen seine Gründe, ungenannt bleiben zu wollen, wie Hr. St., zu achten.) Als derselbe gleich nach Mozart's Tode erfuhr, dass dieser nicht Alles selbst vollendet, sandte er, führt Hr. St. fort, die ihm eingehändigte Partitur von Süssmayrs Handschrift seinem Sachwalter, einem sehr berühmten Advokaten in Wien, um nähere Auskunft darüber einzuholen. Die Wittwe wurde befragt, allein sie (ohne musikalische Kenntnisse und auch von jeher mit den künstlerischen Angelegenheiten ihres Mannes sich wenig oder gar nicht befassend) ersuchte mich und Hrn. von Nyssen (einen Freund und Hausnachbar M.s), die am meisten von der Sache unterrichtet waren, bey dem Hrn. Advokaten zu erscheinen. Wir thaten es bereitwillig. Die Partitur wurde uns vorgelegt. Ich zeigte an, welche Sätze den Mozart und welche den Süssmayr zum Verf. hatten. Der Hr. Advokat schrieb alles auf etc. (Es gab mithin diess Gelegenheit zu nochmaliger, ganz genauer Untersuchung und selbst rechtskräftiger Bestätigung.)

Diess ist genug, in diesen Annalen, zur Entscheidung über den Gegenstand für immer, niedergelegt zu werden. Weiteres suche man in dem Schriftchen selbst. Da, wie bekannt, von den zwey letzten Sätzen des *Requiem* der eine aus dem Eingange des Ganzen genommen, der andere nur Wiederholung ist, um dem Werke einen Schluss zu geben, so bleibt bloss übrig, von den letzten Takten des *Lacrimosa* — dem *Sanctus* — mit *Osanna, Benedictus* — und *Agnus Dei* — zu sprechen. Hätte Hr. Gottf. W. seine Angriffe auf diese gerichtet, so würde man zwar die unmässige Uebertreibung der Sache und das Unanständige des Ausdruckes haben tadeln müssen: aber es wären doch, über das Factische und das Aesthetische, Urtheile auszutauschen gewesen. Dagegen trifft sich's, befremdlich genug, dass alle seine Herabwürdigungen das angehen, was von Mozart selbst herrührt, und Hr. W. gerade über Stellen sich in Entzückungen ergiesst, die in den Sätzen von Süssmayr stehen. Was nun diese drey Sätze anlangt, so behauptete Süssmayr in jenem, durch die Verlagshandlung öffentlich bekannt gemachten Schreiben an dieselbe: „Ich habe sie ganz neu verfertiget." In Mozarts eigenhändiger Partitur stand nichts davon, wie wir oben gesehen haben. Hr. St. sagt daher auch, und offenbar mit vollem Rechte: Süssmayr componirte sie. Nun sind sie aber, jeder in seiner Art, nicht nur so gross und edel gedacht und erfunden, so innig gefühlt, sondern auch in derjenigen künstlerischen Eigenthümlichkeit, die sich der wörtlichen Beschreibung entzieht, was Hauptgedanken und davon abhängigen Ausdruck anlangt, so mozartisch, dass es schwer zu glauben und kaum zu begreifen ist, wie S., von dem man zwar manche gefällige Oper im leichten Theaterstyl, und Anderes dergleichen, aber gar nichts Grosses im hohen und kirchlichen Style kennt, diese Stücke ganz aus sich selbst, auch bey allem jenen besonderen Fähigkeiten und Fertigkeiten, die wir oben angeführt, habe schreiben können; selbst wenn man zu Hülfe nimmt, dass, nach seinen eigenen und Hrn. St.s Worten, sich Mozart mit ihm über die Ausarbeitung dieses Werkes sehr oft besprochen habe etc. Hier also bleiben Zweifel, und sie müssen immer bleiben — nicht darüber, ob Süssmayr diese Sätze componirt, sondern, ob er sie nicht nach Mozart's aufgeschriebenen Ideen und bestimmten Entwürfen componirt habe. Man weiss, dass der Meister von jeher die Gewohnheit hatte, bedeutende Ideen (nicht bloss die melodischen Erfindungen, sondern auch Andeutungen der harmonischen Stellung und Ausarbeitung), die ihm in glücklicher Stunde kamen, auf Notenblättchen aufzuzeichnen, um sie zu anderer Zeit vielleicht auszuführen. Man hat deren bekanntlich noch unter seinem Nachlasse mehre gefunden; verschiedene sind auch gedruckt worden. Sollten nun ihm, der in den letzten Wochen seines Lebens von jenem Werke ganz erfüllt und durchdrungen war, nicht, vielleicht unter dem Ausarbeiten der früheren Sätze, (geht es doch in ähnlichem Falle wohl Jedem so) Ideen zu diesen letzten gekommen seyn, die er nur vorläufig, seiner Gewohnheit nach, auf seine Blättchen aufzeichnete, und aus oder nach denen Süssmayr, bey jenem seinen Eigenschaften, diese Sätze hernach ausarbeitete? Dieser Gedanke ist so natürlich und erklärt jene, sonst kaum begreifliche Erscheinung so befriedigend, dass er leicht jedem Nachsinnenden kommen müsste, wenn sich auch gar nichts zu einiger historischen Begründung desselben vorfände. Aber so etwas findet sich. Wir führen es mit Hrn. St.s Worten an, und bemerken nur zuvor, dass Mozart's Wittwe dasselbe, was ihm, auch Anderen, bald nach ihres Gatten Tode, mittheilte, und sich über das, was von ihrer Seite den Andern dabey befremden mochte, mit Unbefangenheit auf das bezog, was wir oben von ihr angeführt haben, wie auch auf ihre Bestürzung über den unerwarteten Tod ihres Mannes,

auf Süssmayr's vertrauliches Verhältniss im Hause, besonders in musikalischen Angelegenheiten u. dgl. m. Hr. St. sagt: „Ob Süssmayr zur Composition des *Sanctus*, *Benedictus* und *Agnus Dei* einige Mozart'sche Ideen benutzt habe, oder nicht, kann nicht erwiesen werden. Die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozarts Schreibpulte nach seinem Tode einige wenige Zettelchen mit Musik vorgefunden, die sie Hrn. S. übergeben habe. Was dieselben enthalten und welchen Gebrauch S. davon gemacht habe, wusste sie nicht.“ Uns, und irren wir nicht, den Lesern, ist es höchst wahrscheinlich, was diese Blätter enthielten und welchen Gebrauch S. davon machte. Er sagte dann in jener seiner schriftlichen Erklärung nichts Unwahres: aber er unterliess, etwas hinzuzusetzen, was er besser hinzugesetzt hätte. Nehmen wir nun diess an — als Wahrscheinlichkeit: denn nur diese kann es seyn und muss es bleiben — und geben jene Sätze ganz genau durch, so zeigen sich uns, wenigstens unserem Urtheile nach, auch manche Spuren der Bestätigung in ihnen selbst, über welche aber uns zu erklären, wir für eine andere Zeit versparen müssen, da jenes in der Kürze und ohne Notenbeyspiele nicht möglich, hier aber, bey der Anzeige jener Schrift, dazu der Ort nicht ist. Darum sey vorläufig den Kennern nur das Wenige zu bedenken gegeben: Jene Sätze sind allerdings so, wie wir oben geschrieben, gedacht und gefühlt: aber würde Mozart das so gross erfundene und angelegte *Sanctus*, oben in diesem Werke, wo es ihm um breite Ausarbeitung überall hauptsächlich mit zu thun war, so kurz (10 Takte) gelassen haben? Empfinden sie nicht etwas Abgebrochenes und gewissermaassen Unsymmetrisches in dem Schlusse des ersten Abschnittes des, der Erfindung, dem Ausdruck und der Anordnung der Singstimmen nach, so vortrefflichen *Benedictus* — Seite 139 letzter und 140 erster Takt? und wer war eben von so etwas weiter entfernt, als Mozart? wem gehet aber leichter also gleichsam der Athem aus, als wer nach fremden Ideen, wenn auch mit grosser Geschicklichkeit, arbeitet?

Wir scheiden von Hrn. St. mit lebhaftem Danke, dass er, in so hohen Lebensjahren, die Ausführung dieser Angelegenheit übernommen und mit grösster Genauigkeit vollendet hat: ein Dank, den wir zugleich im Namen aller Verehrer Mozart's und jenes seines Werkes glauben aussprechen zu dürfen. Dieser Verehrer sind aber viele Tausende. Er möge sich dieser seiner Thätigkeit freuen. Selten wird es einem Manne, auch dem besten, so wohl, wie ihm, irgend etwas, für eine Wahrheit, für den ungerecht angegriffenen Ruhm eines entschlafenen, hochverdienten Freundes, und für die Wünsche aller wohlwollend Theilnehmenden, ein- für allemal Entscheidendes zu Stande zu bringen.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar 1826. Am 12ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in G moll, von Haydn (Appony); 2. Quatuor in A dur, von Mozart; 3. Quintette in Es (Op. IV), von Beethoven.

Am 8ten, ebendaselbst: 1. Quatuor in Es, von Haydn; 2. Quatuor in F (Op. 18), von Beethoven; 3. Quintett in A, von Mozart; die obligate Clarinette gespielt von Hrn. Friedlovsky.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: zum Benefice der Dem. Heckermann: *Die diebische Elster*. Rollenvertheilung: Fabricio, Hr. Bartholomy: weder warm, noch kalt; Lucia, Mad. Raymund; Gianetto, Hr. Kreiner: mühte sich sehr, obgleich die für ihn unerreichbarm hohen Töne, wo es thunlich war, abgeändert waren; Ninette, Dem. Heckermann: viel Fleiss, auch manches recht gelungen; gegen das Ende physische Ermattung; Pippo, Mad. Dunst: wusste sich, obgleich nichts weniger als eine ächte Altistin, doch geschickt zu helfen, und war im Spiele, wie immer, höchst gewandt. Podesta, Hr. Seipelt: ein alter Bekannter von ehemer an der Wien; wie in dieser Partie, so in allen seinen übrigen, nicht besser, aber auch nicht schlechter als vor Jahren; Fernando, Hr. Dunst, als Sänger befriedigend, konnte sich indess schlechterdings nicht in seinen Character finden. Das Orchester nahm sich sehr zusammen; doch ward manches Tempo gar zu schnell genommen; bey einer solchen Parforcejagd kommt am Ende wenig heraus. Diese Bühne hat abermals einen sehr empfindlichen Verlust erlitten. Mad. Dunst, das brauchbarste, kaum ersetzbare Mitglied, stellte der Direction die Alternative: entweder einen billigen Vorschuss, oder Auflösung ihres Contractes. Die Direction fand für gut, ersteren zu verweigern, und letztere zu bewilligen, hat sich aber dadurch

gewiss sehr geschadet. Mad. Dunst ist bereits in ihr neues Engagement nach Grätz abgegangen. Der alte Hensler verstand vortheilhafter zu speculiren.

Am 15ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in D moll, von Haydn (Erdödy); 2. Quatuor in B, von Mozart; 3. Quintetto in C, Op. 29, von Beethoven.

Am 19ten, im Leopoldstädtertheater: *Thespis, Serapions und Jacus Wanderung in die Leopoldstadt*, grosses komisches Quodlibet mit Gesang, Tableaux und Gruppirungen in zwey Aufzügen. Das Arrangement der Musik vom Kapellmeister Müller. Diess war das bunte Netz, welches die Schauspielerin Mad. Schack zu ihrem Benefice auswarf, worin sich aber nur einige Neulinge fingen; denn, wer durch ähnliche Lockungen schon gewitzigt war, hatte übergenug an der Harlekins-Jacke des Programms, das Scenen aus dem *Donauweibchen*, dem *Sternenmädchen*, *Rochus Pumpernickel*, aus dem neuen *Sonntagskinde*, dem *Milliassär*, der Travestie des *Baum'* der Dinna, dem *Korbchenflechter*, der *Fee aus Frankreich*, aus *Hätt' ich lieber nicht gehayrathet!* aus der *Reise von der Jägerzeile in die Rossau*, den *Musikanten vom hohen Markte* und dergleichen unsterblichen Geistesgeburten, marktschreyerisch ankündigte.

Am 23ten, im Josephstädtertheater: *Der alte Geist in der modernen Welt*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, von A. Gleich; Musik vom Kapellmeister Volkert. Von der nachbarlichen Insel-Bühne geborgt und zum wirkungslosen Gastspiele einer Dem. Werner, Sängerin des Ofner-Theaters, in die Scene gestrt.

Am 25ten, im Theater an der Wien: *Stabert als Freyschütz, Zauberspiel* in drey Aufzügen, mit Musik von Röth und Riotte; die Decorationen von Nerfe und Gail; die Tänze von Reiberger; das Kostüm neu. Diess also ist die famöse Parodie, welche in München ein beyspielloses Glück gemacht haben soll, worauf unsere Neugierde so lange gespannt wurde, und die wir nun endlich zu sehen bekamen. Die Haupt- und Solo-Rolle Max-Stabert wird von Hrn. Carl in der bekannten lebendigen Manier ausgeführt; der Jungfernkranz, von ihm vorgetragen, ist von ächt komischer Wirkung; als Director hat er sein Kindlein mit übergroßer Freygebigkeit ausgestattet; demungeachtet, wiewohl viel gelacht wurde, besonders im ersten, dem gelungensten Akte, wollte das Ganze doch nicht recht unterhalten. Manche Späße sind allzuverbraucht, und mitunter zweydeutig; der Spuk in der Wolfsschlucht hat den Reiz der Neuheit verloren; die ungebührlich langen Zwischenakte, welche die scenischen Vorbereitungen nöthig machen, sind höchst ermüdend; der Einzug zum Scheibenschiessen, trotz einer vierspännigen Karosse, reich uniformirten Jägern zu Fuss und zu Pferde, Fahnenträgern und zahllosem Gefolge, lässt nicht minder kalt, wie der Schluss des Ganzen, bey welchem Kasper (Schlägowitzer eingenannt) gar nicht wieder zum Vorschein kommt, und Stabert, der durch Einverständniss mit dem Zieler, ohne Freykugel den Meisterschuss glücklich vollbringt, in einigen magern Stanzen den Tonsetzer des Originals apostrophirt. Die Musik ist grösstentheils unbedeutend; in der Ouverture so wie in der Beschwörungsscene sind die populärsten Themen der Oper zusammengewürfelt; einige Solostellen des schnurrenden Serpents klingen jedoch wirklich drollig. Am meisten überraschte ein musikalischer Scherz im zweyten Akte: das Orchester spielt die Melodie von Agathens grosser Arie; diese — versteht sich, von einer Schauspielerin dargestellt — nähert sich pathetisch dem Vorgrunde, und ist eben im Begriff, ihr frommes Gebet zu beginnen, als hinter den Koulissen, aus des beschossen Max-Staberls Munde ein arger Pfiff ertönt; die andächtige Agathe bebt zusammen und beschliesst, solchen als ein böses Omen für ihre Arie deutend, das Singen lieber gänzlich zu unterlassen. Auch die Parodie des Spottchors verräth einen Funken von musikalischem Witz, und die veilchenblaue (hier veilchengraue) Seide, in Staberls Munde, der im altfränkischen Kostüme selbst eine Brautjungfer repräsentirt, und die Zwischencoulisse mit carikirten Hops-Sprüngen ausfüllt, ist possierlich genug, um die Freunde des Burlesken in den höchsten Regionen des Theaters zu ergötzen.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlegr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. **N°. 8.** 1826.

Recension.

Fantasie und Fuge für die Orgel — — von Johann Schneider — — 12tes Werk. Leipzig, bey Wilhelm Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Johann Schneider ist der jüngere Bruder des ausgezeichneten Componisten und herzogl. Anhalt-Dessauischen Kapellmeisters, Hrn. Friedrich Schn. Als vor kurzem war er an der Hauptkirche zu Görlitz, und nun ist er an der evangelischen Hofkirche zu Dresden, hier wie dort an Hauptwerken des vollkommensten aller deutschen Orgelbaumeister, Silbermanns, angestellt. Ueberall, wo man Hrn. Joh. Schn., und auf guten Orgeln, gehört, (noch hat er nur kleine Reisen gemacht) haben die Kenner ihn bewundert, andere Zuhörer angestaunt, Alle mit Hochachtung und lebhaftem Dank aufgenommen. Diess wird ganz gewiss überall auch der Fall seyn, wenn er sich einmal zu grossen Reisen entschliessen sollte; denn, nicht nur, dass es, in Hinsicht auf Orgelspiel, jetzt überall, auch in den Niederlanden, in Holland, in England, bey weitem nicht mehr so steht, als ehedem: so ist gar nicht in Zweifel zu ziehen, dass er einer der grössesten Orgel-Virtuosen ist, die jemals gelebt haben, und für Sebast. Bachische und ähnliche Werke unter den Zeitgenossen der grösste: alles aber, was in seiner Art wahrhaft vortrefflich ist, findet auch, mehr oder weniger, gerechtes Anerkenntniss; man müsste denn selbst durch Fehler anderer Art es hindern. Hr. Joh. Schn. tritt nun hier als Componist auf mit — einer ersten Nummer. Sie ist aber auch darnach, diese erste Nummer. Zwar ist nicht zu verkennen, dass der Verf. nicht darauf ausgegangen, eine eigene Gattung und einen eigenen Styl zu bilden, sondern die grossen Werke dieser Gattung von Sebast. Bach sich bestimmt zum Vorbilde genommen hat: aber er hat auch nicht vergessen, und im Mittelsatze am wenigsten, welche besondere Ansprüche die jetzige Zeit mit Recht machen kann; so wie er, und besonders in jenem Satze, zu berücksichtigen nicht unterlassen hat, dass, selbst für Musik wahrhaft und gründlich gebildete Zuhörer, ja sogar wackere Meister, jener gesammten Kunstform und Schreibart, besonders auch was ihre Gedrängtheit anlangt, jetzt entwohnt sind, und, um überall folgen zu können, theils für ihr Denken zuweilen Nachlasspunkte, und für ihr Empfinden Erwekkungspunkte, theils auch, so weit das hier mit Recht Statt finden kann, etwas Reizendes für das Ohr bedürfen. In dieser Weise nun ist diess Werk geschrieben. Es enthält drey Sätze: Maestoso, Cmoll, C-takt, mit vollem Werke, doch mit einzelnen Stellen für das obere Manual allein; Adagio, Es dur, Dreyvierteltakt, nur mit zwey zarten, achtfüssigen Stimmen, (eine Stelle sogar nur mit Einer) ohne Pedal; Rückkehr zum ersten Satze, wie vorher dieser zu registriren, und als Einleitung zur grossen Fuge, die gleichfalls mit vollem Werke vorzutragen ist. Die Sätze sind unter einander nahe verbunden und gehen in einander über.

1) Maestoso: was das Wort sagt, und darum auch ja nicht geschwind zu nehmen; die Schreibart in dem Grade frey, wie etwa die Bach'schen Präludien, und auch in dem Grade voller Imitationen: übrigens, hier, wie in der Fuge, allerdings das Pedal ganz unabhängig und selbstständig, so dass der Satz dort öftera consequent fünfstimmig, und darum nöthig geworden ist, Alles in Systemen von drey Zeilen zu schreiben. Wir wollen, was dieses erste Hauptstück des Ganzen anlangt, den Wunsch nicht bergen, dass es, der Erfindung nach, etwas frischer und eigenthümlicher, oder auch, der Ausführung nach, freyer, mehr als eigentliche Phantasie, geschrieben seyn möchte; ungefähr in der Art, wie

die berühmte chromatische Phantasie Seb. Bach's, oder auch, wie die Toccata aus Dmoll, die gleichfalls seinen Namen trägt, aber wahrscheinlicher von Krebs ist. Wir begründen diesen Wunsch zwar zum Theil auf die oben angeführten Anforderungen und Verhältnisse der jetzigen Zeit, aber auch darauf, dass damit die Mannigfaltigkeit des Ganzen, nicht zum Nachtheil, sondern zum Vortheil desselben vermehrt und der Zuhörer, allmählich mehr gerüst und höher gehoben, um so geneigter und fähiger geworden wäre, das Folgende, besonders die für die rechte Auffassung und Verfolgung nichts weniger als leichte Fuge ganz, wie er soll und sie verdient, aufzunehmen. Sollte aber dieser Satz, der Erfindung und Ausführung nach, nun einmal so werden, wie er ist: dann möchten wir wünschen, dass er kürzer wäre; und sollte er auch so lang bleiben, als er ist: dass er nicht — der Nebenausbeugungen ungeachtet, im Grunde doch so lange in der herrschenden Tonart verbliebe. Wir unterwerfen diese Wünsche der Prüfung erfahrener Meister, und unter ihnen allen am meisten dem geehrten Verfasser.

2. Adagio, von mittler, wohlerwogener Länge, sehr sanft, singbar, in trefflicher Führung der vier Stimmen und freyer Schreibart; schliessend auf der Dominante von Cmoll. Hier bleibt uns kein Wunsch übrig.

3. Rückkehr zum ersten Tempo, doch kurz, und nur so angeordnet, dass man wieder in jene pathetische Stimmung versetzt wird, indem die dem ersten Maestoso zu Grunde liegenden Ideen hier bloss skizzenhaft angedeutet werden und zur näheren Vorbereitung auf die Fuge dienen. Diess selbst nun ist ein wahrhaftes Meisterstück, sieben Seiten lang ohne alle Abschweifung vom Wesentlichsten und gleichsam in Einem Athem ausgesprochen. Sie ist, der Erfindung und der Ausarbeitung nach, denen, des Seb. Bach, und zwar zunächst den grösseren im *Wohltemperirten Klavier*, ganz ähnlich; so ähnlich, dass, auch wer mit diesen wohl bekannt ist, sie mit ihnen verwechseln könnte. Da vorauszusetzen ist, dass Alle, die von diesem neuen Werke nähere Kunde nehmen, jene alten kennen: so haben wir hier kaum noch zweyerley hinzuzusetzen. Das Erste sey die Bezeugung unserer aufrichtigen Bewunderung des Meisters und dieser seiner Arbeit, besonders von Seite 12 an, wo Hr. Schn. nun anfängt, Alles enger und enger zu immer und immer mächtigerer Wirkung zusammen zu drängen, bis endlich S. 15. der Gegenstand, und mit ihm der colossale Bass — erst im langen Orgelpunkte, dann in langen, schrittweise gleichsam mühselig aufsteigenden Noten — sich erschöpft, und nur noch in kurzen, heftigen Andeutungen der oberen Stimmen — so dass der Satz fünf-, ja zuweilen sechsstimmig wird, fortläuft damit aber ruhmvoll zu Ende geht. Das Zweyte, was wir hinzusetzen wollen, sey eine Bitte, die aber nicht diese Fuge angeht, sondern andere, die Hr. Schn. hoffentlich liefern wird. Möge er in ihnen, theils aus jenen, nun einmal jetzt nöthigen Rücksichten, die Themata so anordnen, dass das Hauptthema (hier in Vierteln und Achteln) in grossen Noten, und nur das Gegenthema (hier gleichfalls in Vierteln und Achteln) in kleinen auftrete. Es darf diese Anordnung aus jener Rücksicht, deren freylich Bach zu seiner Zeit nicht bedurfte, gewählt werden; denn sie ist an sich selbst sehr angemessen, thut in keinem Falle der Sache selbst Eintrag und nutzt ihr ganz offenbar in der Wirkung gar sehr — schon dadurch, dass nun beyde Themata sich selbst weit mehr von einander absetzen und dadurch es dem Zuhörer ungemein erleichtern, ihnen in allen ihren Wendungen treulich nachzufolgen. Dass solch eine Bitte den Meister nicht beschränken, mithin auch für das hier Geleistete nicht wie ein versteckter Tadel verstanden werden, sondern nur ihn darauf aufmerksam, dafür vielleicht geneigter machen soll: das versteht sich unter Männern von selbst.

Das Registriren war zu Bach's Zeit ein wesentlicher Theil der Orgelkunst, und er gab seinen Schülern darin ganz eigentlichen, auf besondere Wirkung, Orgelbau und praktische Ausführbarkeit begründeten Unterricht, so wie er auch darin an sich selbst ihnen das vollkommenste Muster darbot. Aber eben darum — mithin, weil er voraussetzen konnte, man verstehe es nun — fügte er in der Regel seinen Compositionen darüber gar nichts oder doch so wenig bey, als z. B. über die passendste Applicatur, mit welcher sie vorgetragen werden sollten, zu welcher er auch persönlich anwies und deren Kenntniss er darum auch voraussetzte. Bloss in besonderen Fällen, die gewissermaassen Ausnahmen von den allgemeinen Vorschriften waren, erklärte er sich — besonders in dem Choralvorspiele — mit den kürzesten Worten über das Registriren zu einem ganzen Stück oder zu gewissen Stellen. Da nun aber seine Schüler sämmt-

lich, deren Schüler meistens auch ausgestorben sind, und seine Schule doch nur einen Theil Deutschlands erreichte; ja, da eine Reihe von Jahren her die gesammte Orgelkunst von sehr Vielen, in und ausser Deutschland, bloss als ein besonderes modificirtes Pianofortespiel und eine Art Anhang zu diesem betrachtet worden ist, auch noch immer betrachtet wird: so ist das Registriren, als Studium und Wissenschaft, und als diesem gemäss ausgeübte, wirkliche Kunst, fast als verloren gegangen anzusehen. (So leben wir in einer der Hauptstädte Deutschlands, und in einer solchen, die sich nicht nur durch Bildung für Musik überhaupt, sondern auch durch sehr geschickte Organisten und treffliche Orgeln auszeichnet: gleichwohl können wir uns seit langen Jahren kaum erinnern, beym Gottesdienste, und zwar bey Einleitungen, Vorspielen, Ausgängen und Begleitung des Gesanges, was Registrirung anlangt, etwas Anderes gehört zu haben, als: stark, schwach und ein Mittleres.) Hr. Schn. hat nun auch diese Kunst und Wissenschaft nach denselben, ehemals anerkannten Grundsätzen wieder hervorgesucht, und nach und nach es darin zu solcher Höhe gebracht, dass er durch eine Menge, zum Theil höchst sonderbar scheinender Combinationen einen solchen Reichthum an Klängen und solche besondere Wirkungen für sein Spiel hervor bringt, dass nicht nur die Zuhörer, sondern selbst die Organisten, ihre eigenen Orgeln kaum wieder erkennen. (Freylich gehört, um diess in solcher Vollkommenheit anzuwenden und durchzuführen, dazu, dass der Orgelspieler, wie eben Hr. Schn., nicht nur beyde Hände und alle Finger beyder vollkommen gleich ausgebildet hat, sondern auch beyde Füsse den Händen gleich; so dass er, ohne den geringsten Zwang, wenn es durch besondere Registrirung herbeygeführt wird, z. B. den Bass mit der Rechten auf dem mittlern, die Mittelstimmen mit der Linken auf dem obern, die Hauptmelodie, und zwar mit aller Delicatesse, mit den Füssen, auch in den verwickeltesten Fortführungen und unbequemsten Lagen, ausführt.) Sehr löblich hat nun Hr. Schn. in dieser seiner Composition auch hierauf — so weit es nämlich auch Anderen zuzumuthen ist — Rücksicht genommen, und in kurzen Anmerkungen darauf hingewiesen. Wir wünschten aber sehr, dass er einmal ein Werk — etwa eine Folge Variationen über einen Choral, wie er dergleichen so gern und so vortrefflich vorträgt — ausdrücklich als Registrirschule ausarbeitete und mit allen nöthigen Anweisungen drucken liesse. Es sind, wenigstens unter den jüngeren Orgelspielern, gewiss nicht wenige, die auch darin gern etwas Gutes lernen und leisten möchten: aber ohne Nachhülfe wird es ihnen schwer, und so unterbleibt es; wozu noch kömmt, dass es ihnen höchst selten, wohl auch gar nicht verstattet ist, oder sonst sich nicht thun lässt, dass sie sich einsam in die Kirchen einschlössen und da selbst durch Versuche so studirten, wie Hr. Schn. in Görlitz that, wo er — und wie unzählige Male — vier, fünf Stunden in einem fort das gewaltige Werk, wie in jeder, so auch in dieser Hinsicht, handhabte, bis alle Kraft des Körpers, wenn auch nicht des Geistes, erschöpft war. Diesen Orgelspielern würde er damit sehr nützen, auch Missgriffen und Ungehörigkeiten, wozu allerdings hier auch Gelegenheit genug sich bietet, vorbeugen — so weit nämlich das überhaupt in solchen Dingen geschehen kann. Das Werk ist gut, und, was hier besonders nöthig war, sehr deutlich gestochen.

Hr. Schn. empfange unseren Dank für diese seine Composition, und nehme unsere rückhaltlose Geradheit über sie nicht übel auf. Eine kurze, allgemeine Empfehlung mag bey Musikstücken, die nicht übel, aber wenig sind, für Werk und Verfasser und Publikum recht seyn: Arbeiten aber wie die seinige, muss man dadurch auszeichnen, dass man ihnen nahe auf den Leib geht und es so genau mit ihnen nimmt, als man vermag. Leser, die dadurch sich gegen sie stimmen lassen, sind gewiss sehr unwissende, oder schwächlich wankende Seelen: und mit beyden hat er es ohnehin nicht zu thun, in diesem Musikstück und auch wohl sonst.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 27sten, im Leopoldstädtertheater: *Oskar und Tina*, oder *der Kampf um die Schönheit im Reiche der Lügen*, Phantasie-Gemälde mit Gesang, in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Gespenstes auf der Bastey*; Musik vom Hrn. Kapellmeister Drechsler; zum Benefice der Dem. Krones. Obgleich alles vom gewöhnlichen Schlage und schon tausendmal da gewesen ist, so waltete doch heute ein günstiges Gestirn; man nahm nicht nur gutmüthig mit der ungesalzenen Kost vorlieb,

wie im komischen Styl eine so bedeutende kraftvolle Simplicität haben, welche sogleich das Gefühl des Kenners wie des Liebhabers mit sich fortreissen. Hiermit verband er das innigste (durch Bachs u. a. Werke genährte) Studium der Harmonie, deren Früchte die kühnsten, überraschendsten, und dabey nichts weniger als barokken Modulationen sind, wodurch er uns begeistert. Nun nehme man dazu die Kenntnifs des eigenthümlichen Charakters der Instrumente und ihrer Wirkungen, und alles dies vereinigt mit der seltensten Originalität eines Kopfes, der auch in der ungeheuren Menge seiner Werke weder andre noch sich selbst kopirt, ob er gleich seine eigne unverkennbare Manier hat, (wie jeder bey einem untergeschobenen Werke hört, der nur etwas von Haydn kennt) — so steht schon um deswillen unser grofser Meister zwar bewundernswürdig, aber nicht unbegreiflich vor uns da. — Doch auch hiermit sind die Ursachen seiner Grofse noch nicht alle angegeben. Die Quintessenz derselben scheint mir in der ausnehmend leichten Handhabung des Rhythmus, worin ihm keiner gleich kommt, und in dem zu liegen, was der Engländer *Humor* nennt, und wofür das deutsche Wort „Laune" nicht ganz paßt. Aus dieser letzteren Eigenschaft läfst sich sein Hang zu komischen Wendungen und das noch grösere Gelingen derselben, als der ernsthaften, erklären. — Wollte man auch hier eine Parallele mit andern berühmten Männern aufsuchen, so liefse J. Haydn sich in Ansehung der Fruchtbarkeit seiner Phantasie vielleicht mit unserm Jean Paul (die chaotische Anordnung, wie sich versteht, abgerechnet, denn die lichtvolle Darstellung (*lucidus ordo*) ist keiner von Haydns geringsten Vorzügen) vergleichen, und in Ansehung seines Humors, seiner originellen Laune (*vis comica*) mit Lor. Sterne. — Wollte man ferner den Charakter der Haydn'schen Kompositionen mit zwey Worten angeben, so wäre — wie mich dünkt — *universelle Popularität*, oder *populare* (fafsliche, einschmeichelnde) *Kunstfülle*. — Aber in welcher Gattung von Tonstücken ist Haydn wohl am grösten und meisterhaftesten? — Diese Frage mufs man fast bey jedem bedeutenden Tonkünstler in der dritten Periode thun, denn man findet von ihm, dafs er nicht blos viel, sondern auch vielerley schreibe. Nun ist es zwar gewifs, ein *achter* Künstler erregt in jedem Fache seiner Kunst, das er bearbeitet, Interesse, aber es bleibt auch eben so ausgemacht, dafs selbst das gröfste Originalgenie, besonders zu einer Zeit, wo die Kunst aus einer kleinen Pflanze zu einem vielästigen Baume heranwachsen ist, nur in Einem oder einigen Theilen derselben mit ausgezeichnetem Glücke arbeiten kann. Und so fürchte ich denn nicht, gegen das Urtheil der meisten Kenner und Kritiker anzustofsen, wenn ich folgende Klassifikation der Werke Haydns aufstelle. — Den ersten Rang nehmen unbezweifelt seine *Sinfonien* und *Quartetten* ein, worin ihn noch niemand übertroffen hat. Den zweyten seine Kompositionen für's *Klavier*, doch hierin nur durch das empfindungsvolle, zarte und bey aller Kunstlichkeit fafsliche hervorragend, denn in *andrer* Hinsicht mochten ihm (aufser Mozart) auch noch manche neuere Klavierkomponisten, besonders Mucio Clementi mit seinem Feuergeist (ja vielleicht in der Folge, wenn sich das wild Schwärmende gelegt hat, ein Beethoven) u. a. den Rang streitig machen. Hiernächst folgen seine *Kirchenstücke*, und zuletzt, seine *Theaterwerke*, so weit diese nämlich bekannt geworden sind. Den Beleg zu *dieser* Bemerkung giebt unter andern sogar das Werk, welches so ausserordentliche Sensation erregt (beynahe so viel, wie Mozarts *Zauberflöte*), nämlich — die *Schöpfung*. Von diesem Werke wage ich es, zu behaupten, dafs es Haydns *ächtem* Künstlerruhm: — nämlich nicht dem, den der grofse Haufe giebt *), — weder etwas entziehen, noch etwas zusetzen könne. Die Ehrfurcht gegen den grofsen Mann darf uns nicht verblenden, die Forderungen der Aesthetik an ein *solches* Kunstwerk zu übersehen. Und was kann diese wohl zu einer in Musik gesetzten

*) Allen Respekt gegen das Publikum, — aber ich kenne in Kunstsachen keinen schlechtern Richter, als das in Masse urtheilende Publikum.

d. Verf.

sondern schmauste davon so wohlbehäglich, als ob Nectar und Ambrosia kredenzt würden. So launisch ist das Glück der Bühne.

Am 29sten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor von Haydn, in F (aus den sogenannten Preussischen); 2. Quatuor von Beethoven, in Es (das vorletzte); 3. Quintett von Mozart in Ddur.

Am 31sten, im Josephstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Timur, der Tartar-Chan*, oder *die Cavallerie zu Fuss*, Karrikatur-Gemälde mit Gesang, Tableaux und grossen Evolutionen in drey Aufzügen, nebst einem Vorspiele in einem Akte: *Hilf, was helfen kann!* von Joseph Alois Gleich: Musik vom Kapellmeister Gläser. Diese Parodie hatte einen ephemeren Reiz, als vor einigen Jahren das Original im Theater an der Wien mit der Tournaire'schen Kunst-Reiter-Gesellschaft Epoche machte. Jetzt hätte die längstvergessene Nachbildung eines geistesarmen Originals nicht wieder hervorgesucht werden sollen. Doch muss man sich freuen, wenn man die späteren Arbeiten des fleissigen Componisten mit jener früheren, unreiferen vergleicht. Er schreitet rasch vorwärts: eben wird eine neue Oper von ihm einstudirt, welche nächsten Monat zu seinem Benefice aufgeführt werden soll und über die man bereits vortheilhafte Urtheile hört.

Miscellen. Der Domkapellmeister Wittasek in Prag ist durch ein Handbillet Sr. Majestät des Kaisers zum k. k. Hof-Vice-Kapellmeister ernannt worden. Wer den talentvollen, bescheidenen Künstler, den geraden, rechtlichen Mann kennt, freut sich gewiss über diese rühmliche Auszeichnung.

Moskau, im December 1825. Die Musik bietet hier jetzt reichen Stoff zu Nachrichten dar, jedoch ist darunter nicht alles erfreulich. Wir besitzen ein sehr grosses, recht prachtvolles Theater, dabey noch ein kleines, mit Vergoldungen überreich verziertes, worin die kaiserlichen russischen Schauspieler, Sänger und Tänzer spielen; ein drittes, fast zu kleines Privattheater ist für die italienische Truppe gemiethet, welche von Actionärs, oder vielmehr durch den Zuschuss eines Theiles des hiesigen hohen Adels unterhalten wird. Die Verwaltung des kaiserlichen Theaters geschieht durch den jedesmaligen General-Gouverneur als Ober-Director, einen Director das Comptoirs, den zweyten Director des Repertoirs (Scenen-Director), den dritten als Oeconomie-Director. Ein förmliches Comptoir, wobl von 16 Personen, ist mit Schreiben hinlänglich beschäftigt, weil die Bücher über Einnahme und Ausgabe genau geführt werden müssen, auch alle Angelegenheiten schriftlich verhandelt werden. Unser Theaterpersonale ist vielleicht das zahlreichste von allen, weil alle Gattungen, Oper, Ballet, Trauerspiel, Schauspiel, Lustspiel, Vaudeville, hier vereiniget sind. Das Orchester ist gegen 70 Personen stark, die jedoch nicht alle zugleich beschäftigt sind, weil die Blas-Instrumente abwechseln. Letzteres ist nothwendig, weil alle Tage, den Sonnabend ausgenommen, gespielt wird. Diesen Tag haben die Italiener einigemal in unserm Theater Vorstellungen gegeben. Von der Oper ist zwar im Ganzen wenig Erfreuliches zu sagen, indess haben wir doch einzelne recht gute Subjecte, z. B. einen Tenoristen, Bulachoff, welcher durch seine reine Tenor-Brusttstimme und seinen seelenvollen Vortrag überall Beyfall finden würde. Lawrof ist, als Anfänger betrachtet, eine merkwürdige Erscheinung auf dem Theater; seine schöne Bassstimme und sein ausgezeichnetes Talent für Characterdarstellungen (z. B. Uberto in *Agnese* von Pär, Jacob in Méhuls *Jacob und seine Söhne*) versprechen uns eine bedeutende Stütze für die Oper. Dem. Phillis (eine Tochter der in Paris und Petersburg sehr geschätzten Mad. Phillis Andrieu) und Dem. Wietrazinski sind unsere ersten Sängerinnen. Erstere hat eine wahre französische Leichtigkeit: sie macht sogar vieles à la Catalani, leider fehlt ihr aber das zum Herzen sprechende Portamento, was freylich von einer Französin kaum zu fordern ist. Dem. Wietrazinski hat mehr gehaltenes in ihrem Gesange, und die gute Eigenschaft, dass sie nicht detonirt; zu wünschen wäre übrigens immer noch, dass sie weniger oft heiser und — mehr musikalisch wäre. Sänger der zweyten Gattung hat die Oper im Ueberfluss. Dem. Saburow, eine Schülerin unserer Theater-Schule, in welcher mehr als 60 Personen auf Kosten des Theaters erzogen und gebildet werden, berechtigt durch ihre vielversprechende Stimme (einen kräftigen Contrealt) welche sich besonders in der kürzlich von ihr gesungenen Scene, *Sappho* von Morlacchi, auszeichnete, zu den schönsten Hoffnungen. Wenn das Klima ihre Stimme nicht verdirbt, wird sie sich gewiss zur trefflichen Sängerin bilden. Von Opern-Darstellungen auf dem russischen Thea-

ter ist zuerst die des *Freyschütz* zu nennen. Die Besetzung war Anfangs folgende: Agathe (Dem. Phillis), Annette (Dem. Wietrazinski), Max (Hr. Bulachoff), Kilian (Hr. Resanzoff), Kasper (Hr. Max.), Kuno (Hr. Lawroff), Ottokar (Hr. Grischaeff), Oberon (Hr. Maxin der jüngere). Die Darstellung war gut zu nennen, wenn man abrechnet, dass Dem. Phillis und Dem. Wietrazinski nicht an ihrem Platze waren. Späterhin, beym Benefice der Dem. Wietrazinski, wurde die Besetzung dahin umgeändert, dass diese die Agathe gab, und Annette durch Dem. Rebristoff, eine Schülerin der Theaterschule, gar nicht übel dargestellt wurde. Wenn der *Freyschütz* bey uns das zehnte und eilfte Mal nur bey halbgefülltem Hause gegeben wurde, so lag die Schuld wohl nicht an der Darstellung, sondern an dem Publikum, welches täglich etwas Neues sehen will. Der *Gazza ladra*, welche anfangs vergöttert wurde, ging es bey der siebenten Vorstellung nicht besser. Ausgestattet wurde der *Freyschütz* recht gut, durch Decorationen, Maschinerie und gute Executirung von Seiten des Orchesters. Die Ouverture wurde jedesmal mit Applaus aufgenommen. Die beste Vorstellung nach dem *Freyschütz* war *Jacob und seine Söhne*. Hr. Bulachoff sang und spielte seine Rolle ungewöhnlich brav; Hr. Lawroff als Jacob befriedigte (etwas zu viel Jugendfeuer abgerechnet) allgemein, und Hr. Maxin der ältere als Simeon spielte seine Rolle so gut, dass man den noch ungeübten Sänger gern darüber vergass. Die Chöre sind vielleicht an wenigen Theatern besser, als bey uns; der Grund davon ist, dass der russische Gottesdienst nur Vocal-Musik erlaubt, und die Sänger daher von Jugend an gewöhnt werden, Messen-Fugen ohne alle Begleitung mit reiner Intonation zu singen.

Nächstens hofft Ref. über die italienische Oper, die Unzahl der Vaudevilles, über eine Aufführung des Mozart'schen *Requiem*, welche der verdiente Kapellmeister Scholz mit einem Orchester von 120 Personen veranstalten wird, und einige Zöglinge der musikalischen Pflanzschule zu berichten, welche sich durch ihre Compositionen auszeichnen.

Königsberg. Ostern 1825 bis Neujahr 1826. Theater. Die *Wiener in Berlin* erhielten fortdauernd Beyfall. *Die Ochsenmenuett* wurde einigemale wiederholt. Die Operette: *Der Windmüller und der Gärtner*, von Wenzel Müller, gefiel sehr. (Warum bringt man von diesem melodiereichen Componisten nicht das *Opferfest der Brauninen* wieder in's Repertoire?) Hr. Gern, der Sohn, vom königl. Theater in Berlin, gab im Sommer mehre Gastrollen, gefiel und machte besonders furore durch die Darstellung eines faden Berliner Incroyable in den beliebten *Wienern*, welche sonst nichtssagende Rolle demnach eigentlich seine Schöpfung ist. Wir bekamen nun auch *die Berliner in Wien* zu sehen, die aber wenig ansprechen; ferner die Platitude: *Ein Abend vor dem Potsdamer Thor*. Dass Hr. Gern stark aufträgt, ist bekannt und soll ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden; es giebt auch eine niedere Komik, die ganz ergötzlich seyn kann; und die des Hrn. G. ist es oft. Dass aber Stücke, wie das zuletzt genannte, von einer Bühne der Residenz zu den Provinzialbühnen hinüberwandern, das ist zu bedauern! Dann ist das Theater nicht eine Schule der Sitten, sondern der Sittenlosigkeit. *Gänserich und Gänschen*, schon früher durchgefallen, konnte nicht ausgespielt werden, weil Hr. G. einem Theile des Publikums, mit dem er an den vorigen Abenden in Differenzen gerathen war, Abbitte leisten sollte, wozu er keine Lust bezeigte. Indess trat er am folgenden Abende noch in einer anderen Rolle auf und schied mit Beyfall und in Frieden. Eine einaktige, von Hrn. Musikdirector Braun componirte Oper: *die lange Nase*, missfiel durch die elende Intrigue. Mad. Geisler belebte noch einigermassen das langweilende Stück durch ihre Munterkeit. Einige Musikstücke wurden beyfällig aufgenommen. *Die Scheidermamsells* den Hrn. Angely fanden nicht viel Bewunderer. Jetzt folgte das Gastspiel des Künstler-Paars Devrient aus Dresden. Die Leistungen des Hrn. Devrient im Lust- und Trauerspiele gehören nicht hierher. Mad. Devrient (geborne Schröder) trat auf als Emmeline (zweymal; Spiel und Gesang gut, wiewohl Mad. Milder dem Ref. unvergesslich bleiben wird); Donna Anna (vortreffliches Spiel, der Gesang minder), Agathe (gefiel sehr), Prinzessin von Navarra (schien in der Rolle nicht fest), Preciosa (gutes Spiel), Fidelio (vortreffliches Spiel), Frau von Schlingen (gefiel durch ein eingelegtes Lied: Einmal noch die schöne Gegend etc. wiewohl man der Mad. Hoppe im Wienerischreden den Vorzug einräumte), Luise in *Kabale und Liebe* (gutes Spiel), Aline, Pamina, Euryanthe (in letzter Rolle dreymal, zum ersten Mal am 23. Juny.). Liessen manche Leistungen der Mad. Devrient diess oder jenes zu wünschen übrig,

vorzüglich wohl deshalb; weil sie manche Rolle erst hier einstudirte, so befriedigte sie nicht nur jede Erwartung, sondern enthusiasmirte das an allen drey Abenden überfüllte Haus als Euryanthe, durch meisterhaftes, ihrer Mutter würdiges Spiel und reisenden Gesang. Unvergeßlich wird dem hiesigen Publikum das Finale des ersten Aktes und die Scene am Bach im dritten Akte seyn. Leider ging mit Mad. Devrient diese geniale Tondichtung Webers für uns, wahrscheinlich auf immer, verloren, weil uns zur Aufführung der Oper Einiges fehlt, vornämlich die Partitur, dann eine Euryanthe, dann ein tüchtiger Chor, dann Decorationen, Garderobe u. s. w. Hr. Musikdirector Braun hat mit den vorhandenen spärlichen Mitteln durch unermüdeten Eifer Unglaubliches geleistet; auch sind Hr. Geissler als Lysiart, Hr. Rohloff als Adolar und Mad. Braun als Eglantine mit Lob zu erwähnen. Warum Mad. Devrient in der Cavatine am Bach die schöne Stelle: *was rieselt du im Haine* etc. die doch gewiss in ihrer von Dresden mitgebrachten Partitur steht, weglies, kann Ref. sich nicht gut erklären. Webers herrliches, aber äusserst künstliches Kunstwerk bedurfte übrigens einer solchen Darstellerin, um unser Publikum aus seinem Schlummer zu wecken. Nach der Abreise des Devrient'schen Paares schritt man zu den gewöhnlichen Theatermitteln, das Schiff während der Sommerdürre flott zu erhalten. Hr. Döring vom Rigaer Theater debütirte als Don Juan. Seine Stimme, Baryton, ist gut, in der Höhe recht angenehm (er trug später die Arie des Lantsi in der *Ochsenmenuett* sehr ansprechend vor), in der Tiefe nicht sehr kraftvoll; er schaukt aber seinem Gesange durch unpassende Verbrämungen und Veränderungen, z. B. in dem Duett mit Zerline, in dem Ständchen zur Zitter u. s. w. Zwey zum Benefice des Geissler'schen Ehepaares gegebene Neuigkeiten: Heinrich von Kleist's *zerbrochener Krug* und *Sieben Mädchen in Uniform* wurden (vorzüglich das zweyte) sehr beyfällig aufgenommen. Diese ist auch eine Kleinigkeit, die andere Erzeugnisse der Angely'schen Muse weit übertrifft und durch ziemlich gute Wahl der Musikstücke, vorzüglich aber durch die Neuheit, sieben uniformirte und gut exercirte junge Damen auftreten zu sehen, gefallen muss. Hrn. Musikdirector Braun's Liederspiel: *Der Kenck und der Freiwillige*, fand Beyfall, wie sein fertiges Spiel auf dem Violoncell und Pianoforte.

Ein Lichtpunkt an unserm bewölkten Theaterhorizonte war die Ankunft des Hrn. Mosewius, unsres Landsmannes, aus Breslau, der das Theater ganz verlassen hat, und nur auf inständiges Bitten seiner Freunde noch als Gast als Bucefalo, Leporello, Seneschall, Wasserträger, Rath im *Geheimniss*, Kapellmeister von Venedig (mit einer eingelegten, von ihm componirten Scene), Onkel in *Blind und Lahm*, Zinngiesser, Abbé in *Fanchon*, Figaro (in der Mozart'schen Oper), Jacob in Méhuls *Jacob und seine Söhne* und Caspar im *Freyschütz* auftrat, und somit seine theatralische Laufbahn in seiner Vaterstadt, wo er sie begonnen hatte, beschloss. Mehrmals wurde er vorgerufen; bey seinem Benefice *Figaro* war das Haus gedrängt voll. Seine muntere Laune und sein lebendiges Spiel brachten in alle Darstellungen ein Feuer, welches auf unserer Bühne gewöhnlich fehlt. Als die vorzüglichsten seiner durchaus lobenswerthen Leistungen möchte Ref. den Wasserträger und Figaro bezeichnen; in der ersten Rolle ergriff er, in der zweyten ergötzte er Alles. Als Caspar gefiel er nicht allgemein, weil er ihn anders (düster, mit sich zerfallner) nahm, als früher der genialle Hr. La Roche. Muss denn aber alles über Einen Leisten geschlagen werden? Gewiss halten beyde Künstler über die Rolle gedacht und für ihre Ansicht Gründe. Dass ein so ausgebildeter Sänger und Schauspieler, wie Hr. Mosewius, in der Blüthe des Mannes-Alters vom Theaterleben abtritt, ist ein bedeutender Verlust für die deutsche Oper, wiewohl wir, mit dem gleissenden Stande zur Genüge vertraut, dem wackeren Manne dazu herzlich Glück wünschen. Wir werden auf ihn als Sänger noch bey Gelegenheit der Concerte zurückkommen. Zum 1. October ging die Schröder'sche Schauspielergesellschaft nach Elbing und Danzig ab, wo sie, wie es heisst, bis zur Mitte des Januars verweilen und dann, durch neue Mitglieder ergänzt, hierher zurückkehren wird. Unterdess unterhielten die Seiltänzer Kolter und der Kunstbereiter Fenzel mit ihren vereinigten Gesellschaften das schaulustige Publikum. Ein paar Vorstellungen der französischen Tänzerfamilie Amiot fanden nicht viel Beyfall.

(Die Fortsetzung folgt.)

Andeutungen.

1. Musik für's Ohr.

Italienische Componisten und deren Anhänger und Nachahmer stellten ehedem, wenn man ihnen die Magerkeit und die allzu kunstlose Arbeit ihrer Partituren vorrückte, gern den Satz auf: „die Musik ist nicht für die Augen, sondern für die Ohren.“ Gegen diesen Satz, recht verstanden, lässt sich nichts einwenden, aber nicht Alle verstanden ihn recht, und Viele meinten, er sage besonders, man solle nur an die Melodie, in Singsachen nur an die Gesangpartie, und zwar bey mehrstimmigen wieder nur an die erste Stimme denken, das übrige sey ganz und gar Nebensache. Wie diess die wahre Meynung des Heils sey, suchte mir einst ein verstockter Italiener hauptsächlich durch den Umstand deutlich zu machen, dass eine gute Prima Donna ziemlich so viel Gehalt habe, als das ganze Orchester, und es folglich Unsinn seyn würde, eine so theuer erkaufte Person nicht unumschränkt über die armseligen Geiger und Pfeifer herrschen zu lassen. Die Ansicht aber gilt nicht mehr bey den neuesten italienischen Componisten und ihrem Gefolge. Jetzt gilt es vor Allem: ersteus Effect, zweytens Effect und drittens Effect. Den erreicht man aber am sichersten und schönsten durch gewaltigen Lärm, durch schneidende Contraste, durch zehnerley Figuren, deren eine immer die andere todt schlägt, durch geniales Verschmelzen von Dur und Moll, woraus ein gar lieblich schmeckendes Bitterssüsses oder Süssbittres entsteht, durch vieles und neues Moduliren ohne ängstliche Berücksichtigung alter steifer Regeln und durch ähnliche köstliche Dinge mehr. Was nun die Contraste anlangt, so wünschte ich, man machte Versuche auch nach einer andern Seite hin, die bisher vernachlässigt wurde. Ich meyne nämlich, es sey zwar gar originell, z. B. in einer komischen Oper: Schulzens Hanne von ihrer Liebe zu Pachters Michel singen zu lassen, mit Begleitung von vier Hörnern, vier Trompeten, Pauken, Posaunen und Janitscharenmusik — aber eben so originell würde es seyn, bey einer Schlachtmusik die Harmonica zu benutzen, oder Harfen, Flöten und Guitarre, oder auch Maultrommeln. Und daran hat leider noch Niemand gedacht. Nachdem ich's aber verrathen habe, werden wir's schon zu hören bekommen.

2. Italienische Melodie, deutsche Harmonie.

Italienische Tonkünstler, welche deutsche Instrumentalmusik kennen (es giebt deren jedoch weit weniger, als man glauben sollte), lassen ihr volle Gerechtigkeit widerfahren. Das Urtheil einiger von ihnen über J. Weigl, er schreibe den Gesang, wie ein Italiener, und die Instrumente, wie ein Deutscher, ist daher ungemein schmeichelhaft. Hier stehe das feingedrehte Compliment nur als ein Gedanke, der Beherzigung jedes Componisten werth. Italienische Melodie, deutsche Harmonie und, setzen wir hinzu, französische Declamation, können vereinigt werden, und wer sie vereinigt, der thut wohl. Dem Deutschen wird nur eins dabey schwierig werden, die Melodie nämlich nach älterer italienischer Weise herrschen zu lassen — und das nicht aus Unvermögen, sondern aus vorherrschender Neigung für die Instrumentalpartie. Er wird das aber können, wenn er sich überzeugt, dass eine Begleitung, welche den Sänger bindet und fesselt, nicht gut sey, am wenigsten für den Deutschen, dem schon seine Sprache, wenn auch nicht unüberwindliche, doch grössere Schwierigkeiten bietet, als die italienische — dass die italienische Begleitung des Gesanges der Idee nach gut sey, nur in der Ausführung des deutschen Fleisses ermangle, dessen sie bedarf, um interessant und reich zu seyn, ohne den Sänger zu drücken — und wenn er gegen die Mode der übervollen Harmonie und des ewigen Wechsels der Modulation mit Wachsamkeit auf sich selbst und mit Bereitwilligkeit, das glänzende Aeussere dem soliden Innern zu opfern, zu kämpfen sich ernst rüstet.

3. Das musikalische Ohr.

Das Ohr ist in der Musik der letzte entscheidende Richter — ist ein Satz, den sich wohl Niemand getrauen möchte zu bestreiten, zumal, wenn man noch hinzusetzt: ein musikalisches Ohr, ein musikalisch gebildetes, ein feines Ohr u. dgl. Aber in welchem Jahrhunderte und unter welchem Volke sitzt das Ohr quaestionis einem Menschen am Kopfe? Eine Frage, deren Antwort nicht eben leicht ist. Wie die Griechen gesungen haben, wissen wir immer noch nicht so recht; diejenigen ihrer Melodieen und Harmonieen aber, welche wir älteren und neueren Forschern verdanken, sind so beschaffen, dass ein Ohr des neunzehnten Jahrhunderts, wenigstens unter den sogenannten gebil-

deten Völkern Europa's, sie nur dann erträglich finden kann, wenn der zugehörige Kopf bedenkt, dass es antike, griechische Musik sey. Aehnlich geht es uns mit dem zweystimmigen Kirchengesang um's Jahr 1000, der in lauter Quarten oder Quinten, und mit dem später entstehenden dreystimmigen, der, wie der zweystimmige, nur mit Verdoppelung des untern oder obern Tons in der höhern oder tiefern Octave einherschreitet — ja, es ergeht, dem Himmel sey's geklagt, Vielen wohl gar nicht besser mit manchen Fortschreitungen in den Compositionen aus Palestrina's herrlicher Zeit, ja mit Palestrina selbst, z. B. wenn ein Stück anfängt, F dur, G dur, A dur, obschon alle Octaven und Quinten schwarz auf weiss vermieden sind. Und wer hätte wohl noch vor funfzig Jahren Accorde und Accordfolgen, die jetzt alle Augenblicke einmal vorkommen, auch nur auszuhalten vermocht! Nun, Gottlob, das auszuhalten und noch ganz Anderes, z. B. Opernmusik, gegen welche das aus dem Theater wallende Publikum den eben vorbeyziehenden Zapfenstreich von vierzig Trommeln für eine sanfte Musik erklärt, das ist uns Spass und macht uns sogar Spass. Ein Trost geht mir aus solcher Bemerkung hervor, und ein tüchtiger, nämlich, dass es in dieser luxuriösen schwächlichen Zeit noch ganz hübsch um unser Nervensystem stehen müsse, wenigstens was die Gehörnerven betrifft. Ob aber unser Ohr das beste sey, oder das jenes Persers, dem im Concerte und Theater das Einstimmen der Instrumente immer das Liebste war, wage ich nicht zu entscheiden.

4. Melodie.

Dem verstockten verhärteten Italiener ist Melodie Eins und Alles, und er opfert ihr, wo es gilt, ohne Bedenken alles Uebrige auf. Es lässt sich zwar nicht leugnen, dass diess höchst einseitig sey, aber man muss doch auch gestehen, dass die Wirkung der Musik fast immer und ursprünglich von der Melodie herrühre — denn nur in besonderen Fällen mag durch Harmonie allein wahre und grosse Wirkung erreicht werden — und dass insofern der Italiener, der fast überall, wo wahres und reges Gefühl für's Schöne entscheidet, Recht hat, nicht übel verfahre. Nun ist Melodie zwar freye Erfindung, doch jederzeit den Gesetzen der Harmonie, so verborgen diese auch seyn mag, unterworfen, wir Deutschen aber sind in Behandlung der Harmonie ohne alle Widerrede den Italienern weit überlegen — da meine ich denn, es stünde uns wohl an, nun auch um den Preis der Melodie, gehoben und bedeutender gestellt durch unsere Harmonie, ritterlich zu kämpfen. Wenn wir nur ein klein wenig die Künste der Harmonie, vielleicht oft nur die geliebten Künsteleien derselben, hintansetzen, ein gewisses Steifes, das uns zuweilen anklebt, zu vermeiden suchen und mit allem Fleiss nach wahrer Singbarkeit trachten wollen, so hoffe ich, unser ist der Sieg.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Angelica Catalani-Valabregue, eine biographische Skizze, vom Freyherrn E—d von W—a. Cassel, bey Luckhardt. 1825. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält hier auf zwey und einem Drittel-Bogen einen kurzen Abriss der Hauptmomente dessen, was man, gewissermassen im Gegensatze der Biographie, den Lebenslauf zu nennen pflegt, wie diese Hauptmomente aus verschiedenen öffentlichen Blättern zwar schon bekannt, aber doch wohl nicht Allen gegenwärtig sind, die sich für sie, bey dieser mit Recht berühmten Künstlerin, interessiren. Hr. v. W. hat sie gut zusammengestellt und gut ausgesprochen: übrigens die Forderung an den Geschichtschreiber, sich der Beweise eigenen Antheils an seinem Stoffe möglichst zu enthalten, erfüllt; so dass er z. B. über gewisse sehr bekannte Eigenheiten der Frau bloss einmal gelegentlich äussert: sie „möchte wohl von dem Vorwurfe eines sich zuweilen zu merklich äussernden Selbstgefühls nicht gänzlich freyzusprechen seyn.“ Die Zeitschriften, aus denen diess oder jenes genommen worden, sind nachgewiesen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten März. **Nº. 9.** 1826.

Recension.

Prémiere grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Franç. Schubert. Oeuv. 42. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es führen jetzt viele Musikstücke den Namen Phantasie, an denen die Phantasie sehr wenigen oder gar keinen Antheil hat, und die man nur so tauft, weil der Name gut klingt und weil das Geisteskind, wie wild Wasser nach allen Seiten auslaufend, in keine gesetzliche Form sich hat fügen wollen. Hier führt einmal, umgekehrt, ein Musikstück den Namen Sonate, an dem die Phantasie ganz offenbar den grössten und entscheidendsten Antheil hat, und das wohl jenen Namen nur führt, weil es dieselben Abtheilungen, überhaupt denselben äussern Zuschnitt hat, wie die Sonate, übrigens aber, dem Ausdruck und der Technik nach, zwar in rühmlicher Einheit beharrt, aber in den abgesteckten Gränzen sich so frey und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar bewegt, dass es nicht mit Unrecht Phantasie heissen könnte. In dieser letzten Hinsicht kann es wohl nur mit den grössesten und freyesten Sonaten Beethovens verglichen werden. Wir verdanken diess ungemein anziehende und auch wahrhaft gehaltvolle Werk Hrn. Franz Schubert; wie wir hören, einem noch jungen Künstler von Wien in Wien. Uns ist derselbe, wie wahrscheinlich im nördlichen Deutschland überhaupt, nur aus seinen höchstverschiedenartigen, ein- oder mehrstimmigen Gesängen mit oder ohne Begleitung des Pianoforte bekannt; und in diesen haben wir, wenn sie gleich, bey ihrer grossen Anzahl, von sehr verschiedenem Gehalt und Werth sind, auch nicht ohne Excentricitäten nach allen Seiten hin, die selbst hin und wieder Missgriffe genannt werden müssen — ein ausgezeichnetes Talent, Geist und Gefühl, Spuren ächter Originalität in Erfindung und Ausführung, und ein, wenn auch zuweilen aus der rechten Bahn verlokkendes, doch schon an sich achtungswerthes und auch nicht selten das Rechte überraschend ergreifendes Bestreben, seinen eigenen Weg zu gehen — mit Vergnügen bemerkt. Aus den Vorzügen, wie aus den Mängeln dieser Gesänge haben wir immer vermuthet, dass Hr. Sch. in der Gattung, die keine Gesetzgebung hat, als die, aller guten Musik überhaupt — in der Instrumentalmusik, besonders in den weiteren und freyeren Formen derselben, noch glücklicher, als dort, seyn werde; und diese Vermuthung wird durch die hier angeführte, seine erste grosse Sonate, vollkommen bestätigt. Sie ist reich an wahrhaft neuen und originellen, melodischen und harmonischen Erfindungen; eben so reich, und noch mannigfaltiger an Ausdruck; kunstvoll und beharrlich in der Ausarbeitung, namentlich auch in der Führung aller Stimmen; und dabey doch durchgängig wahre Pianoforte-Musik. Dass diese Erfindungen nicht selten etwas wunderlich, und noch wunderlicher aufgestellt sind, (besonders im ersten Satze; wo z. B. das, an sich fast trockene Hauptthema, nicht nur auch absichtlich trocken hingesagt, sondern dann so oft, und offenbar wieder absichtlich, eben so wiederholt wird,) das findet man leicht; desgleichen, dass der Verf. mit den, sich ihm zudrängenden, zum Theil seltsamen Harmonieen öfters (sogar, was die grammatischrichtige Schreibart anlangt) kaum gewusst hat, wohin? und was dergleichen mehr ist, wobey man nicht unterlassen kann, den Kopf ein wenig zu schütteln: aber hat man geschüttelt und der Regel durch das Geständniss ihr Recht angethan, dass es zu wünschen wäre, der Verf. hätte ihr und zugleich der Sache, wie sie nun (nota bene: im Zusammenhange) klingt, volles Genüge geleistet: dann kann man doch nicht lassen, Alles, wie es nun einmal

dasteht, mit Vergnügen aufnehmen und sich an manche Wunderlichkeit für Einsicht, Ohr oder Auge einigermaassen zu gewöhnen. Besser ist besser — das ist keine Frage: aber Geist und Seele ist das Beste — das ist auch keine. Indessen: wenn es dem gerechten Beurtheiler zukömmt, die zweyte Hälfte des Satzes anzuerkennen, so kömmt es auch dem Künstler zu, die erste zu Herzen zu nehmen. Denjenigen unserer Leser aber, die diess Werk ganz bezwingen können, versprechen wir, in Hinsicht auf Geist und Seele, einen reichen, ausgezeichneten Genuss. Vielleicht glauben sie unserem Versprechen, bis es sich ihnen aus Erfahrung bestätiget, williger, wenn wir ihnen das Werk nach seinen Theilen etwas näher beschreiben; und so thun wir das.

Erster Satz: Moderato, A moll; C-takt. Der herrschende Ausdruck: eine niedergehaltene, zuweilen aber heftig hervorbrechende, düstere Leidenschaftlichkeit, wechselnd mit schwermüthigem Ernst. In der technischen Ausführung viel Beharrlichkeit und manche wahrhaft kunstvolle, keinesweges schon verbrauchte Combination. Jener Wunderlichkeiten in Nebendingen wollen wir nicht weiter gedenken. Der Satz ist nicht kurz, aber auch nicht länger, als zu wünschen, wenn man gern in dieser Stimmung verbleiben soll. Zweyter Satz: Andante poco moto, C dur; Dreyachteltakt. Ein einfaches, singbares, sanftheiteres Thema, schön erfunden und in wohlgefälligem Flusse aller vier Stimmen harmonisirt. Es macht eben an dieser Stelle eine um so angenehmere, und gewiss die passendste Wirkung. Es wird, im fortlaufenden Satze, fünfmal, frey, aber dem Ausdrucke nach nicht abschweifend, variirt, und aus der letzten Variation ein ausgeführterer Schluss gebildet. Hier ist auch in der Harmonie Alles rein und klar. Das Ganze ist, in der Erfindung, dem Ausdrucke und der Bearbeitung, den variirten Andante's J. Haydn's in seinen Quartetten aus späterer Zeit ähnlich; und dass damit kein geringes Lob ausgesprochen ist, weiss Jedermann. Dritter Satz: Allegro vivace, Scherzando, A moll; Trio, F dur; das erste lang und ganz thematisch, das zweyte kurz und frey gehalten. In jenem bricht die zurückgehaltene Leidenschaftlichkeit hastig und heftig heraus; in diesem folgt einige Beruhigung, die aber durch Wiederholung des ersten bald wieder aufgehoben wird. Wie man den vorhergehenden Satz Haydnisch nennen kann, kann man diesen Beethovenisch nennen; es versteht sich, ohne damit dem Verf. seine Eigenthümlichkeit zweifelhaft machen zu wollen. Was würde im angeregten Gemüthe nach diesem Wechsel der Empfindungen am natürlichsten folgen? Doch wohl: eine, gleichsam verallgemeinerte, gehobene Stimmung überhaupt, nicht heftig, aber sehr lebhaft, nicht trübe, aber auch nicht leicht und lustig — eine kräftige, männlich-heitere Stimmung, gemischt aus Ernst zum grösseren, und aus Scherz zum kleineren Theile. Eben das ist der Ausdruck des langen, in technischer Behandlung sehr zusammengehaltenen Finale — Allegro vivace, A moll; Zweyvierteltakt. Es ist diess schon an sich eine rühmenswerthe Arbeit; noch mehr aber muss es als recht eigentlicher Abschluss des Ganzen gerühmt werden.

Wenn diese kurze Beschreibung des Werkes die Leser auf dasselbe aufmerksam macht und auch ihnen erleichtert, es so zu fassen und aufzunehmen, wie es gemeynt ist: so hat sie geleistet, was sie hat leisten sollen. Um nach Wunsch vorgetragen zu werden, verlangt diese Sonate nicht sowohl ein virtuosenmässiges Spiel, (was man nun so nennt,) als vielmehr ein ausgearbeitetes, ungefähr, wie die grössten Sonaten von Beethoven oder von Cramer. Auch das Instrument muss gut seyn: der verschiedensten Modificationen des Starken und Schwachen, so wie des Bindens und Nachklingens neben präciser Dämpfung fähig. Der Stich ist ziemlich, doch nicht so gut, als bey mehren, in demselben Verlage seit kursem herausgekommenen Musikalien weit geringeren Gehaltes. Ein besorderer, artig versierter, farbiger Umschlag bezeichnet diese Sonate noch als Cah. I. einer *Bibliotheque musicale de nos contemporains etc.*

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Concerte.* Am 27. April (Bettag) zum Besten der Stadtarmen: Mozarts *Requiem*, aufgeführt im Dom durch Hrn. Musikdirector Riel. Schade, dass das schöne Musikchor der Kirche nur eben benutzt werden darf, wie es zu anderen Zwecken eingerichtet worden. Am 25. Juny Bernhard Romberg's Concert. Nur ein solcher, hier schon gekannter, liebenswürdiger und anspruchloser Künstler, König der Virtuosen, wie man ihn irgendwo recht pas-

send genannt hat, konnte in der schönsten Jahreszeit den Saal einigermaassen füllen. Wir hörten eine Ouverture von des Concertgebers Composition (C dur), sein Violoncelleoncert in H moll, die Rossinische Arie: Una voce poco fa, von Dem. Bernhardine Romberg gesungen (gute Alttstimme von Umfang und Fertigkeit, einnehmende Persönlichkeit,), Variationen über russische Lieder, vorgetragen von dem Sohne, Carl Romberg (recht brav); Cavatine von Bernh. Romberg, gesungen von der Tochter; Variationen über schwedische Lieder, vorgetragen von Bernh. Romberg, die alles, vorzüglich das weibliche Publicum, entzückten.

Am 23. September, Musikalische Abendunterhaltung des Hrn. Mosewius, im Saale des Kneiphof'schen Junkerhofes. Hr. M. sprach darin zum Anfange statt der Ouverture einige launige Worte zur Entschuldigung, dass ein Pianoforte das fehlende Orchester repräsentire. Dann sang er eine Scene aus Righini's *Selva incantata*, darauf den *Erlkönig*, von C. Blum componirt, dann eine Arie aus *La gazza ladra*, und mit einer Dilettantin (Dem. Emilie Cartellieri) ein Duetto buffo aus *Il Turco in Italia* von Rossini. Den zweyten Theil eröffnete die Arie des Figaro (von Rossini): Largo al Factotum. So gesungen muss Rossini'sche Musik ungeachtet ihrer Schwächen immer gefallen; dann folgte ein hübsches Duett von Generali zwischen Hrn. Mosewius und Hrn. Musikmeister Wurst, dann die *Orakelglocke* von Spindler, vorgetragen von Hrn. Mosewius, dann die hübsche vierstimmige Barcarole: O pescator, und das Duo: Se fiato in corpo etc. aus Cimarosa's *Matrimonio segreto*, zwischen Hrn. Mosewius und Geissler. Zum Beschluss: *Abschied von der Heimath*, gesungen von Hrn. M. Zwischen diesen Gesangstücken trug Hr. Eduard Maurer Violincompositionen vor. Selten hat ein Concert mit Posaunen und türkischer Musik einen so günstigen Eindruck hinterlassen, wie diese Abendunterhaltung am Pianoforte. Der wakkere Concertgeber zeigte sich als vortrefflicher Sänger, sowohl in ernsten als in scherzhaften Sachen. Seine gute Bassstimme ist durch tüchtiges Studium vollkommen ausgebildet, etwa im Umfange von F bis eingestrichen F; dabey zeigte Hr. M. dass er nicht bloss Töne, sondern auch Worte zu singen wisse und dem Dichter sein Recht widerfahren lasse. Wir haben auch ausserdem noch Gelegenheit gehabt, Hrn. Mosewius Händel'sche Recitative und Arien (aus *Saul*, *Samson* und dem *Messias*) vortragen zu hören — vortrefflich! Hr. M. versteht Händel, Mozart, Rossini, darf also wohl ein Meister des Gesanges genannt werden, der Alles prüfte und das Gute sich aneignete. Gewiss wird er auch in seinem neuen Wirkungskreise, als Director einer Singakademie in Breslau, vielfachen Nutzen stiften, denn es fehlen ihm weder Kenntnisse, noch Geschmack, noch Fleiss und Eifer.

Hr. Musikdirector Sämann führte am 18. Oct. zum Besten der altstädtischen Kirchenbaukasse, und am 1. Novemb. (auf Verlangen wiederholt) zum Besten der Armen, Händel's Meisterwerk: das *Te Deum zum Utrechter Frieden* und den 100sten *Psalm* auf. Beyde sind zu bekannt, um etwas über ihre Vortrefflichkeit sagen zu dürfen. Die Besetzung bestand aus etwa 44 Sopranen, 26 Alten, 24 Tenören, 36 Bässen, in Allem 130 Sängern und etwa 56 Instrumentisten. Um dieses starke Personal zu placiren, hatte Hr. S. sich verschiedene ganz zweckmässige Anordnungen des Musikchors erlaubt, über welche er in Zwist gerieth. Die Aufführungen gingen exact. Viele Zuhörer waren ergriffen, viele unbefriedigt, weil solche alte (!) Musik sie nicht anspräche, hübsche Flötensolo's etc. mangelten u. s. w. Kein Wunder! Beyde Einnahmen waren für Königaberg und die jetzige Zeit nicht unbedeutend. Von vier Abonnements-Concerten, die Hr. Musikdirector Riel angekündigt hatte, sind bis jetzt drey gegeben worden, darin, ausser Concerten, Arien, Ensembles, eine *Hymne* für Chor und Solostimmen, von Eberwein, Händel's Halleluja aus dem *Messias*, Feska's 103ter *Psalm*, Finale mit: O sanctissima aus der *Räuberburg* von Kuhlau. Das vierte Concert soll im Januar Statt finden und darin Himmels Oratorium (oder Cantate) *Vertrauen auf Gott*, ausgeführt werden.

Am 19. Dec. führte Hr. Musikdirector Sämann mit seinem Singvereine (der — nach dem Tode des Hrn. Pastor. sel. und durch das jetzt erfolgte Ausscheiden des Hrn. Dorn von der Leitung des Vereins — nun gänzlich als der seinige zu betrachten ist) Händel's Oratorium *Saul*, in dem lange nicht zu Concerten benutzten, aber zu diesem Behufe sehr zweckmässigen und ziemlich gefüllten Saale des altstädtischen Junkerhofes auf, und zwar nur beym Pianoforte, welches Manchem nicht nach Wunsche war. Auch hatte Hr. S. tüchtig (mehr als die Hälfte) gestrichen, worüber sich Andere Unzufriedene in (guten und schlechten) Versen, auch Gedankenstrichen (—) ausliessen.

Hr. Otto Kresmer, königl. sächs. Kammermusicus, gab am 25. Dec. im Saale des deutschen Hauses eine musikalische Abendunterhaltung, und trug darin ein Flötenconcert von Drouet, ein Divertimento von seiner Composition und Variationen über *God save the king* von Drouet, mit allgemeinem Beyfalle vor. Hr. Kr. ein noch sehr junger Mann, ist ein trefflicher Flötist, seine Fertigkeit gross und sein Ton schön. Ref. hat einmal (in Danzig) einen Flötenspieler gehört, der auf dem Anschlagzettel versicherte, das verehrliche Publicum werde nicht Flötentöne, sondern Trompetentöne zu hören bekommen. Diese Virtuosität geht dem Hrn. Kr. ab; er bläst nur Flötentöne. Ein zweytes Concert kam in dieser an anderen Festlichkeiten reichen Zeit nicht zu Stande. Auch ist das Publicum übersättigt, denn ausser den erwähnten Concerten finden noch die Uebungsconcerte des Hrn. Streber (im Winter jeden Sonnabend), die des Hrn. Brunner (wöchentlich einmal), die des Hrn. Hoffmann, ferner Extraconcerte der militairischen Musikchöre, der Studirenden, (der zahllosen Bälle nicht zu gedenken,) alle vierzehn Tage das von Hrn. Nicolai begründete musikalische Casino Statt, in welchem Musik, (Aufführungen von *Così fan tutte*, Winters *Timoteo*, nächstens auch *Titus*) Declamation, Tanz u. s. w. abwechseln, endlich noch die Liedertafel.

Vermischte Nachrichten. Hr. Daniel Huray, ehemaliger hiesiger Theaterdirector, ist in Bromberg gestorben. Er hat sein früheres Leben im Druck herausgegeben. (*Lebenslauf eines Schauspielers.*) Nach einem (unverbürgten) Gerüchte wird die Rigaer, während der Landestrauer unbeschäftigte Schauspielergesellschaft, mit Genehmigung des für Ost- und Westpreussen concessionirten Hrn. Directors Schröder, so lange derselbe in Königsberg verweilt, in Danzig Vorstellungen geben.

Stuttgart im Januar. Die Anekdote von jenem Gesandten ist bekannt, der, als vom National-Gesange die Rede war, auf die Erkundigung nach den Volksmelodieen seines Landes die Antwort ertheilte: „Bey mir singt das Volk nie!“ — Bey uns in Würtemberg singt das Volk sehr viel, und vielleicht am meisten und herzlichsten gerade der gern über harte Zeiten klagende Theil. Es herrscht aber auch viel künstliche Musik, die zur Erziehung und zum Tone gehört und nicht gerade immer aus dem Herzen kommt, im Lande und besonders in der Residenz, also eine solche, die sich nicht, wie die natürliche, nur selbst hören — sondern hören lassen will; doch bieten sich auch hier, wie in anderen Fällen, inneres Bedürfniss und Mode oft die Hand.

Es sind auch in diesen Blättern schon die Vereine genannt worden, die sich neben den öffentlichen Kunstanstalten der Musik zu Liebe gebildet. Ausser diesen bestehen aber noch manche kleinere Zirkel, deren Hauptzweck gesellige Musik ist. So hatte in diesen Tagen in einem Privathause die Aufführung von Händels *Messias* mit Auslassung weniger Stücke von einem Chor von etwa vierzig männlichen und weiblichen Stimmen unter Klavierbegleitung Statt, und überraschte durch die Fülle und Rundung des Geleisteten, besonders im Vortrage der herrlichen Chöre, so Kenner als Liebhaber. Mit Anerkennung muss hierbey der Beharrlichkeit der Theilnehmer und ihrer Leiter, so wie des das Ganze zusammenhaltenden Accompagnements von Emilie Zumsteeg, der Tochter des verstorbenen Tondichters, die uns auch schon Compositionen gegeben, gedacht werden.

Ein Hauptgewinn, der durch Einstudiren solcher klassischen Musikwerke, neben der Uebung zu wachsender Fertigkeit, errungen wird, ist gewiss der, dass man sie, was beym blossen Anhören keineswegs geschieht, eigentlich in Saft und Blut verwandelt, dass man ihrer Höhen und Tiefen kundig wird, dass sie mit einem durch's Leben gehen.

Wenn Umgang mit Menschen zu den Erdenfreuden gehört, so ist wohl musikalische Geselligkeit eine der erfreulichsten und würdigsten, besonders eine solche, wo sich zum Erfassen eines schwierigen aber höchst kunstreichen Werkes, zu allseitiger Vereinigung und Ausbildung seiner Darstellung, Kunstliebende verschiedenen Alters und Geschlechts zusammen thun, und durch eine unmittelbar aus der Seele stammende Sprache, erhoben über die conventionelle und ihre beengenden Rücksichten, mit einander verkehren. Diese Stunden gemeinsamen Studiums, wo Theorie und Anwendung sich durchdringen, zählt gewiss jeder Musikfreund unter die schönsten seines Lebens. Sie sind nebenbey eine Quelle mannigfacher Erfahrungen, ein Menschenthum stets in Beziehung auf Tonkunst und Tonwerke, ein Leben in zweyter Potenz, weil es sich an der Kunst spiegelt, wie dasjenige im Wilhelm Meister.

Wie es da nicht an ernsten, rührenden Momenten gebricht, so kommen auch nicht selten belustigende, pikante Auftritte vor, da bey Künstlern und Kunstjüngern Neigung und Abneigung, Erwartungen und Forderungen erhöhter als bey gewöhnlichen Menschen zu seyn pflegen, bürgerliche und persönliche Rücksichten dennoch auch hier, wie in anderen Lebenskreisen, unter der Decke ihr Spiel treiben wollen, Geschmack und Ungeschmack, Bescheidenheit und Anmassung sich auf eine sinnliche, ohrfällige Weise kund thun.

Eine ziemliche Anzahl neuerer Romane, Novellen, Schilderungen, von Heinse's Hildegard bis auf Tieks musikalische Leiden und Freuden — Rochlitz gehört der ganzen zweyten Hälfte dieses Zeitraums an — dankt solchen Erlebnissen ihr Daseyn.

Die öffentlichen musikalischen Darstellungen sind, wie immer, Oper und Concert, jene das Princip der Einheit, dieses der Mannigfaltigkeit in sich tragend. So soll es wenigstens seyn; denn wie wir die Oper aus Einem Guss und Geist verlangen, nicht ein Conglomerat von mancherley Tonstücken, einen Potpourri, so wollen wir, dass im Concert aus verschiedenen Zeiten und Geschmacks-Epochen Gesang- und Instrumental-Stücke in schicklicher Folge vorgetragen werden und nicht etwa die Producte eines einzigen Zeitlieblings, eines und desselben Nationalgeschmacks, derselben Gefühls-Modalität etc. den ganzen Abend füllen. Aus dem Concerte seyen die Aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung verdrängt, ja wir wünschten, dass unser verdienter Kapellmeister öfter — er hat es Einmal mit gutem Erfolg gethan — Werke der alten, mittleren und neuesten Zeit in demselben Concerte geben möchte. Eben so könnten auch zuweilen Producte entschiedenen aber verschiedenen Nationalgeschmacks eben zur Vergleichung in unmittelbarer Folge gebracht werden. Im Concerte stellt sich der eigenthümliche Geist jedes Tonstückes, so wie die einzelne Virtuosität, in vollem Lichte dem geschärften Sinn und Urtheil dar, in der Oper schlingt unvermeidlich das forteilende Ganze die Eindrücke des Theils in sich hinein.

Das Einzelne, was uns die fünf Concerte gebracht, aufzuführen, gestattet der Raum dieses Blattes nicht. Wenn aber anderwärts der Dank, der sich beym Neuen am lautesten äussert, bey fortgesetzten Gaben mehr im Herzen, in stiller Anerkennung fortlebt, so ist diess bey den dramatischen und musikalischen Darstellungen anders. Dem Schauspieler und Virtuosen ist der Beyfall ein Lebens-Element. Auch unsere Künstler hatten sich des willkommenen Zeichens stets zu erfreuen.

Die beyden Abtheilungen jedes Concertes eröffneten Symphonieen von Haydn und Mozart — in ewiger Jugend fortlebend. Die Ouverturen von C. M. v. Weber bildeten durch ihre romantischen und weiter ausgreifenden Motive einen interessanten Gegensatz zu jenen an die antike Einfachheit erinnernden Kunstwerken.

Dem. Schechner, vom Münchner Hoftheater, sang im ersten Concerte. Wir unterschreiben gern, was über diese herrliche jugendliche Erscheinung am musikalischen Horizonte kürzlich im *Morgenblatte* gesagt worden, wo ein Berichterstatter aus Carlsruhe seinem grossen Lobe nur eine kleine wohlmeinende Einschränkung mitgab. Ein köstliches Quartett von Righini im zweyten Concerte liess wünschen, dass von diesem nicht übertroffenen Meister noch mehr vorkommen möchte.

Die Virtuosen auf der Violine, Pechatschek und Stern liegen in einem künstlerischen Wettstreite, bey welchem ausser ihnen selbst auch das Publicum gewinnt. Der junge Heim, der unter andern ein Jahr in Paris gelernt, erfreut durch eine andere Art des Spiels, die wir, im Gegensatz gegen die Mayseder'schen Polonaisen-Läufe und Sprünge, die characteristisch-melodiöse nennen wollen.

Im dritten Concerte wurde zum Schluss eine Ouverture (*guerriera*) von Vogler gegeben. Solche gediegene Werke sagen uns laut mahnend, wie weit man in der Anwendung drastischer Mittel in der Tonkunst gehen darf. Sie geben das erhebende Gefühl einer gewaltigen Kunst, die sich dennoch in schönen Schranken zu halten weiss. O wie belohnend ist es auch in dieser Sphäre, nicht Alles zu thun, was man thun könnte!

Am Christtage wurde das *Weltgericht* von Fr. Schneider, Text von August Apel, gegeben; also eine Art Gegensatz dieses festlich-heitern Tages. Ein solch' grosses Oratorium giebt Mancherley zu denken und zu fragen; das gegenwärtige vorzüglich; und die erste Frage möchte wohl diese seyn: Kann das Weltgericht, der jüngste Tag — der Gegenstand einer musikalischen Dar-

Naturgeschichte oder Geogonie, wo die Gegenstände wie in einer magischen Laterne vor uns vorüber gehen, — was kann sie zu den immerwährenden Objektmahlereyen, zu dem Gemisch des Kirchen- und Theaterstyls (das uns zeigt, wie weit es mit jenem in den dortigen Gegenden schon gekommen ist) mit einem Worte, zu der Tendenz des Ganzen sagen? — Muss es nicht jeden Verehrer Haydns schmerzen, die grosse Kraft dieses Mannes *zum Nachtheil der Kunst* (denn *solche* Beyspiele sind oft gefährlich) an einen Text verschwendet zu sehen, der seiner *nicht* würdig ist? — Warlich, der Urheber des alten mosaischen Sabbathliedes liess es sich wohl nicht traumen, dass dieses noch am Ende des 18ten Jahrhunderts mit allem Aufwande der modernen Tonkunst geschmückt, ein so grosses Glück machen würde! — Nur dann dürften die überaus schönen herrlichen Chöre uns gegen die ästhetischen Misgriffe der meisten übrigen Theile entschädigen, wenn man sich von den letztern (wie vielleicht mancher bey der Anhörung gewunscht hat) den Text wegdenkt. — Genug, nach meiner (nothigenfalls ausführlich zu vertheidigenden) Ueberzeugung kann dieses Werk, *als ein Ganzes*, Haydns Ruhm nicht vermehren. Aber — es kann ihm auch wenig oder nichts nehmen. Denn der Text kam ja nicht von ihm selbst, und es war also nicht seine Schuld, dass ihn dieser zu immerwährenden Darstellungen der Objekte, statt des Subjekts, zwang. Ausserdem schrieb er — (und diesen Umstand wird man um der grossen Verdienste des Mannes willen nicht aus der Acht lassen) — dieses Oratorium eigentlich für die *Englander*, welche noch an Handels Regen- und Schneemahlereyen gewohnt sind, und welche, wenn sie ihrem Geschmack treu bleiben wollen, in dieser *Schöpfung* eins der grossen Meisterstucke finden mussen, die sie je gehört haben *). — — So hat also kein Komponist des vorigen Jahrhunderts soviel für die Ausbildung der *Instrumentalmusik* gethan, als unser Vater J. Haydn. Keiner benutzte so ihre innere und äussere Kraft; keiner also war im Stande, sie mit der Gesangmusik nicht nur in das gehörige Gleichgewicht zu stellen, sondern diese sogar dadurch zu nothigen, dass sie gegen den Anfang des neuen Jahrhunderts alle ihre Kräfte aufbiete, um nicht hinter jener zurückzubleiben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Duos pour Flûte et Violon, composés et dediés à Monsieur le Comte Henri Ernestе Comte regnant de Schoenburg-Rochsbourg, par Louis Dulon, aveugle Joueur de Flûte. Oeuvre I. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Prix 1 Thlr.)

Der Verf. dieser Duetten ist als ausübender Tonkünstler allgemein bekannt, aber wohl schwerlich als *Komponist*. Mit Vergnügen wird man ihn durch dies Werkchen auch von dieser Seite recht vortheilhaft kennen lernen. Der Recens. hat es mit Interesse und aller Aufmerksamkeit mehreremale gehört, und Hrn. Dulon daraus, nicht nur als gefühlvollen, sondern auch als denkenden Künstler kennen gelernt. Vom letztern will er nur den letzten Satz des 3ten Duetts als Beweis anführen, wo der Verf. das Thema

*) Der Verf dieses Aufsatzes hält *dafür*, dass man nicht wohl daran thue, aus einer gewissen Art von Schüchternheit das Zweckloseste eines allgemein verehrten Kunstwerks mit Stillschweigen zu übergehen. Das „imitatorem servum pecus" u. s. w. hat es denn so sehr der Kunst. Es hat sich also vorgenommen, zu einer solchen Untersuchung auch sein Schärflein beyzutragen, und zwar in einer Abhandlung betitelt „Versuch zur Begrenzung des Gebiets der Tonkunst, besonders in Hinsicht auf musikalische Mahlerey." Dabey dächten es keineswegen den, ihn nicht treffenden, Verdacht: als wolle er es einem mit Recht hochberühmten Manne zum Richter werden. Wer ihn einer solchen Absicht fähig hielte, wird gebeten, erwähnten Aufsatz, wenn er etwa in diesen Blättern erscheinen sollte, entweder gelesen zu überschlagen, oder ihn, zur möglichsten, immer willkommenen, Berichtigung, genau in's Auge zu fassen. — d. Verf.

stellung solcher Art werden? Läst sich's denken, dass der Eindruck des Ganzen, wie man gerecht fordert, ein heiterer sey, — dass die Musik in und mit dem Gegenstande spiele; ihn spielend vor- und durchführe? oder ist schon mit der Aufgabe ein Unzulässiges, ein Ueberschreiten der musikalischen Sphäre gegeben? Läst sich's denken, dass einer der älteren Meister dieses Sujet zu seiner Bearbeitung gewählt haben könnte, oder war es vielleicht dem modernen Meister darum zu thun, sich in einem Aeussersten zu versuchen, und der an starke Reize gewöhnten Welt einen der schärfsten zu bieten?

Ein blosser Musikfreund und liebhaberischer Ausüber erlaubt sich nicht, über den kunstreichen Bau dieses Tonwerkes Etwas zu sagen; das entscheidende Wort könnte wohl nur von Einem kommen, der auf gleicher Kunststufe mit dem Werke stünde. Er bemühte sich nur, über den Eindruck, den es auf ihn, den es, seiner Wahrnehmung nach, auf ein musikgewohntes Auditorium gemacht, sich Rechenschaft zu geben, und hier fand er denn, dass der grossen Kunst, die hier aufgeboten worden, der Erfolg nicht so ganz entsprach.

Das Werk im Ganzen mit würdigen Gefühlen zu begleiten, dazu reichte wohl die Gemüthskraft weniger Zuhörer hin; es aber in Stücken zu reissen, und jedes einzelne Musikstück für sich hinzunehmen und zu geniessen, dazu gehörte eine praktische Abstractionsgabe und Selbstbeherrschung, die wieder nicht Vieler Sache ist; überdiess möchte auch dem geachteten Meister mit solcher isolirenden Geniesserei gewiss kein grosser Gefallen geschehen.

Wir meynen, bey einem den ganzen langen Abend ausfüllenden Oratorium sey es eine unerlässliche Bedingung, dass die heiteren und ernsten Gefühle auf's mannigfaltigste wechseln. Die *Opera seria* kann nicht hiergegen angeführt werden, denn wo Handlung und sinnliche Gegenwart ist, da haben Imagination und Empfindung eine festere Unterlage; jedoch muss auch hier die Frage erlaubt seyn, ob eine *Opera seria* im strengsten Style der modernen Zeit — die Altvorderen instrumentirten anders — für gewöhnliche oder für ungewöhnliche Menschen gemacht sey.

Wir möchten das *Weltgericht* einen tüchtigen Repräsentanten der neuen musikalischen Zeit nennen, der alle Style der früheren Epochen in sich darzustellen, und den mannigfachsten Tendenzen der Gegenwart durch sehr schöne einfache Choräle, durch liebliche zwey- und mehrstimmige Gesänge, durch ruhige und wilde Chöre und Fugen — der Menschen, Engel und Höllengeister — durch kunstvolle Instrumental-Sätze zu genügen, kurz ein Allseitiges zu leisten trachtet, wo selbst romantische Motive, wie die in der Wolfsschlucht-Scene im *Freyschütz* nicht fehlen.

Bemerkenswerth ist es, dass Apel, der Dichter des Märchens, aus welchem der Text zu besagter Oper genommen, auch der Dichter des *Weltgerichts* ist. Wer letzteres gehört hat, wird kaum sich nehmen lassen, dass Weber und Schneider bey Anwendung der romantischen Motive, unheimlicher Modulationen, Ausdruck des Höhnischen, Satanischen etc. von einander gewusst. Es bleibe aber dahingestellt, welches Musikwerk, oder genauer gesprochen, welches Manuscript das frühere sey.

Wenn, abgesehen vom Objectiven der Kunstleistung, auch dem Subjectiven des Eindrucks eine Stimme erlaubt ist, so frage man sich nach Anhörung solcher Werke — wie etwa nach Lesung eines dichterischen: — könntest du sogleich jetzt, oder Morgen oder in acht Tagen, oder in einem Monat etc. das Ton-Kunstwerk noch einmal hören?

Man durchlaufe in Gedanken den Kreis bekannter Meister in verschiedenen Gebieten der Kunst, in musikalischen, dramatischen, epischen, erzählenden etc. und die Antworten werden uns zum Nachdenken über die verschiedene Wirkung, Sättigungskraft etc. der Kunstwerke veranlassen.

Die Aufführung war höchst gelungen, die Solostimmen, vorgetragen von Fr. v. Knoll und v. Pistrich, Dem. Göppel und Stöhle, Hrn. Hambuch, Pezold und Häser, können nur lobend genannt werden, der Chor löste die schweren Aufgaben mit schön vereinter Kunstkraft und das Orchester bewährte seine oftgerühmten Vorzüge: und, dem Obigen sey wie ihm wolle, es bleibt immer ein dankwerthes Unternehmen unsers Kapellmeisters Lindpaintner, dass er dieses grosse Tonwerk gab; und, dass es so gelungen dargestellt worden, bezeichnet die Stufe, auf dem unsere hiesige öffentliche Musik steht.

Das fünfte Concert zeichnete sich dadurch aus, dass — kein Stück von Rossini darin vor-

kam? — Nein doch! Es war zwar dem so, aber wir hörten überhaupt in diesem Concertenlaufe nur zwey Sachen von ihm — sondern dass aus dem herrlichen, jedoch nicht eben für die Bühne geeigneten *Idomeneo* von Mozart fünf Stücke — Ouverture, Cavatine, Terzett und Finale, Quartett, Festmarsch und Chor — vorgetragen wurden, die alle lauten Dankes-Erguss verdienten und erhielten. Möge unsere Ahndung, dass sich der Geschmack auch des hiesigen Publicums zum klassischern Alten zurückzuwenden anfange, kein angenehmer Traum seyn! möge unser verdienter, denkender Kapellmeister auch an seinem Theil dieser Wendung förderlich seyn! Die Erscheinung an sich wäre weniger auffallend als erwünscht; denn wenn eine Zeit ihre Wuth am Neuen, Materiellen, Aeusserlichen, Sinnlichen, Zerstreuenden ausgetobt hat, so kehrt sie wohl gern zum Alten, nicht Veralteten, Idealen, Innerlichen, Sittlichen, Sammeluden zurück.

Die zweyte Abtheilung besagten Concerts begann mit der von Anselm Weber'scher Musik begleiteten Declamation von Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*; gesprochen vom Hofschauspieler Mevius.

Hierbey könnte wohl, wo nicht der Eindruck, doch die sondernde Kritik ein Wörtchen sprechen und behaupten, das Werk wolle in kein aesthetisches Fach passen. Wenn die Theorie schon das eigentliche Melodrama, Monodrama für eine gänzlich unnatürliche, und desshalb unstatthafte Gattung dramatischer Producte hält — siehe in der Eile nur das Conversations-Lexicon — so wird eine Ballade, die statt lyrisch gesungen zu werden, was sie zuläßt, ja oft, wo nicht bey Schiller, doch sonst verlangt, mit dramatischer Musik auswattirt und aufgepufft ist, zu einem Epos ausgeweitet, das, während es von einem Vergangenen spricht, die Musik stets in die leibliche Gegenwart hereinspielt.

In dem vorliegenden Stücke geht es so weit, dass man nicht nur das Blasen der Bälge, das cyclopische Hämmern der Ambose, das Glockengeläute der Kapelle zu hören bekommt, sondern dass „als das *Sanctus* Worte kamen" ein wirkliches *Sanctus* hinter der Scene in seiner ganzen liturgischen Form und Dauer unter Orgelbegleitung gesungen wird.

Bey so bewandten Umständen war nun freylich rathsam, das Werk stückweise hinzunehmen und Schritt für Schritt die in Musik eingemachten Verse zu geniessen, was recht gut anging, da das Tonwerk an sich melodisch und harmonisch ansprechend ist, und des Hrn. Mevius Vortrag sehr warm und kräftig war.

Unter die Eingangserwähnten musikalischen Privatzirkel ist ein Verein von angestellten Künstlern und von Liebhabern zu rechnen, die sich alle vierzehn Tage bey Hrn. Hofrath A....é versammeln. Letzterer ist Verehrer alles Schönen, zieht aber gern ältere, mit Unrecht vergessene Musikwerke ans Licht. So giebt es denn hier oft alte, köstliche Singsachen zu hören. Ein junger Schunke, Virtuos auf dem Fortepiano, trägt zuweilen unter anderm auch eine Sebastian Bach'sche Sonate vor, wobey neben dem augenblicklichen wohlthätigen Eindruck auch Vergleichung und Urtheil gestärkt werden.

Eine zusammengeübte Quartettmusik, hauptsächlich an Haydn und Mozart sich haltend, dient dem Ganzen zur soliden Unterlage.

Andeutungen.

(Fortsetzung.)

---

5. Grotesk-Gesang.

Die Bravourarien, welche bis vor etwa dreyssig Jahren Mode waren, sind ihrer Form nach verbannt und werden als veraltet betrachtet. Aber damit ist wenig gewonnen, wenn neuere Componisten, besonders in Italien, ähnliche Solfeggien, nur in anderer Form, schreiben und zwar nicht allein in Arien, sondern auch in Duetten u. s. w. Der Rouladen, Fassagen und des Gurgelns und Würgens ist wirklich zuweilen gar kein Ende, und Fermaten und Cadenzen sind gleich vom Componisten mit einem Schock Nötchen, oft ohne allen Geschmack ausgestattet. Darüber sich zu ereifern, führt zu nichts: es ist Mode, man singt's gerne, man hört's gerne — also Punctum! Aber schaden kann es nicht, die Sänger wiederholt darauf aufmerksam zu machen, dass sie mit solchem Hasch- und Flugwerk die Kraft ihrer Stimme bald brechen, wenn diess nicht von der Natur die seltene besondere Anlage dafür hat, und sich vor der Zeit zu allem einfachen, gehaltenen Gesange, welcher keiner Mode unterworfen ist, unfähig machen. Als un-

umstösslicher Beweis der Richtigkeit dieser Behauptung, so wie, dass der echte, gehaltene, getragene Gesang etwas ganz Anderes und Höheres, auch weit schwieriger sey, als das nur dem Unkundigen imponirende, Staub in die Augen streuende Gurgelwerk, dient die Erfahrung, dass die berühmten Sänger und Sängerinnen A bis Z in ihrer Blüthe, auch noch später in dem mittleren kräftigen Alter den einfachen Gesang liebten und übten, nun aber alt und abgelebt keinen Ton mehr fest halten können und sich daher in dem Passagenstyle gefallen und zwar auch glänzen, aber als Grotesk-Sänger.

6. Opern-Repertorium.

In Italien wird bekanntlich jede Oper so lange hintereinander fortgegeben, bis sie, oder vielmehr die drey, vier, höchstens fünf Stücke derselben, welche Beyfall erhalten, Niemand mehr hören mag. Dann wird die Oper gewöhnlich für ewige Zeiten bey Seite gelegt, und nur sehr selten wird irgend eine nach Jahren wieder gegeben. Nach den einmal bestehenden Theaterverhältnissen Italiens, von denen man in neuerer Zeit nur in Mailand und Neapel etwas abgewichen ist, kann diess nicht anders seyn. Einiges Gute ist bey der Einrichtung, aber es wird von dem Schlimmen weit überwogen. Lassen wir Beydes! Bey uns ist es anders und auch besser. Aber so gut, als es seyn kann, ist es wohl noch nirgends. Das Theater könnte für den bessern Geschmack in Musik weit kräftiger wirken, als es jetzt thut und würde bey solchem würdigen und fröhlichen Wirken selbst in finanzieller Hinsicht gewinnen. Ich meyne nämlich, gewisse ältere und neuere Werke der deutschen, italienischen und französischen Schule sollten nie, kaum ein Jahr lang, vom Repertorium verschwinden. Würden die ausgezeichnetesten jeder Gattung alljährlich einmal gegeben, so hätte die Theaterdirection ohne viele Mühe mit Proben u. s. w. vielleicht schon für die Hälfte des Jahres auf eine Weise gesorgt, die nicht allein den solideren Freund unserer herrlichen Kunst ungemein erfreuen, sondern auch das grosse Publicum anziehen und heben würde, das, man mag von seinem verderbten Geschmacke schwatzen, so viel man will, immer das wahrhaft Gute mit Freude und dankbarer Anerkennung aufnimmt, wo es ihm nur die Künstler, die allein die Schuld des verkehrten Geschmacks der Menge tragen, in würdiger Gestalt darbringen. Und die Sänger selbst würden durch die Ausführung wahrhaft klassischer Opernmusik am sichersten vor dem einseitigen Modegeschmack verwahrt, der vielleicht jetzt nicht schlimmer ist, als er im Ganzen genommen immer war, nur in Anderm Einzelnen das wahre Heil suchend, aber eben so einseitig wie zu allen Zeiten, nur nach äusserm eben jetzt geltenden Flitterstaat ängstlich haschend, ohne ernstere Beachtung des ewig Wahren und Schönen. — Nennen will ich keine der Opern, die ich gern jährlich einmal hörte, sondern nur bemerken, dass die grösste Schwierigkeit bey der Ausführung meines Vorschlags vielleicht die seyn würde, unter den deutschen, französischen und italienischen ernsthaften und komischen Opern bis etwa zum Jahre 1770 zurück eine Wahl zu treffen, die jeder gut heissen müsste, zumal wenn man gewissenhaft genug seyn wollte, alle in ihrer ursprünglichen Gestalt, ohne Hinzuthun neuer, pikanter Würze des Instrumententobens zu geben. Mit italienischen aber, vorzüglich denen aus dem Zeitraum 1790 bis etwa 1810 (und einigen älteren französischen) könnte man sich auch wohl manche Freyheit nehmen, da vielen derselben, die man in Deutschland wenig oder gar nicht kennt, nur eine sorgsamere technische Bearbeitung fehlt, um unter die trefflichsten ihrer Gattung gezählt werden zu können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berichtigungen.

In dem Gedichte „Der Muse Gruss" in No. 1. dieses Jahrganges ist in der 13ten Zeile von unten (Seite 5) statt des einen stellenden Druckfehlers:

„Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Sterbliches schafft"

zu lesen:

Die mit dem mächtigen Wort Schönes und Herrliches schafft.

St. Lengsfeld, bey Eisenach.

Schreiber.

Im Intelligenzblatt No. 1 Seite 4 dieser Zeitung ist bey dem Preise von Herold Rondeau Walse statt 1 Thlr. zu lesen: 10 Gr. und bey Cherubini 3me Messe statt 4 Thlr. 14 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. No. 10. 1826.

Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst und Anderer?

von G. W. Fink.

In einer Zeit, wo Musik so zur Tagesordnung gehört, dass man beynahe zu den Ungebildeten gerechnet wird, wenn man gar nichts von ihr versteht; wo mit fast jedem Kinde nur einigermaassen wohlhabender Aeltern jahrelange Versuche gemacht werden, ob nicht etwa ein Virtuos des beliebten Pianofortes und der edlen Singekunst in ihm schlummere; wo die allgemeine Mode sogar nicht Wenige festhält, die eigentlich weder Neigung noch Stimme haben, wäre es unbegreiflich, wenn nicht dabey auffallende Fehlgriffe häufig genug vorfallen sollten. Man braucht zu einer so ausgebreiteten Liebhaberey eine Menge Lehrer, von denen ziemlich die Hälfte sich gar nicht dazu eignet. Manchen geschickten fehlt die Gabe, auch nur das Geringste dem Schüler klar zu machen; anderen fehlt die Geduld, die allerdings dabey sehr in Anspruch genommen wird; noch anderen die dabey nöthige Munterkeit, die sie bereits durch eine Menge Musikproben und öffentliche Aufführungen verloren haben, und vielen fehlen geradehin ächte Kenntnisse; sie sind Geiger und Pfeifer, die, vom Mangel gezwungen, unlustig das traurige Geschäft übernehmen, Andere wieder pfeifen und spielen zu lehren: die guten aber sind mit Stunden überfüllt, dass also nur wenige bleiben, deren Kraft und Liebe pflichtgemäss auszuhalten im Stande ist. Man muss selbst gelehrt haben, um recht deutlich zu wissen, was dazu gehört. Es ist ein Glück, dass zu den schon vorhandenen sich hier und da noch gute neue Anstalten, wie es scheint, für einen zweckmässigen Musikunterricht erheben. Was namentlich aus der Logier'schen Methode zum Vortheil ächter Musik gewonnen werden wird, muss man vor der Hand noch immer ruhig erwarten. So viel ist gewiss, dass sie den Anfängern sehr gute Dienste leistet; und das ist ein kaum zu bestreitender und fürwahr nicht geringer Vorzug. Eins scheint mir aber dabey noch immer sehr zu berücksichtigen, dass man den Kindern, die ihre kleinen Bässe und Mittelstimmen zu einer gegebenen Melodie schreiben u. s. w., nicht den Hochmuth in das kleine Köpfchen setze, als verstünden sie nun schon zu componiren und Compositionen zu beurtheilen, woraus eine Seichtigkeit, die mit der Eitelkeit verbunden zu seyn pflegt, entstehen müsste, die ächter Kunst weit mehr schaden würde, als der Vortheil werth wäre, den sie allerdings giebt. Diesen Fehler haben aber neue Methoden, sie mögen übrigens noch so gut seyn, meist, wenn auch nicht immer durch den Erfinder, doch durch den, wenn auch gut gemeinten, Eifer mancher seiner Jünger, dass sie ihr Licht zu stark vor den Leuten wollen leuchten lassen, wodurch sie zu öffentlichen Proben der Kenntnisse ihrer Schüler veranlasst werden, in denen ein gewisses Prunken auch bey sonst redlichen Vorstehern nur zu leicht eine grosse Rolle spielt. Dadurch wird aber das Kind eitel. Und das ist eben der Hauptfehler im Treiben der Kunst und der Wissenschaft, der auch unserer Zeit die grössten Nachtheile bringt und bereits gebracht hat. Damit will ich nun keineswegs sagen, als ob diess durch die genannte Methode vorzüglich geschähe: ich weiss nur zu gut, dass man so etwas in allen Methoden nur zu leicht verstehen lernt, sondern ich will die Besseren nur warnen, dass man in Ansehung dieses Punctes ganz vorzüglich auf seiner Hut sey, damit diess, was bey allen neuen Methoden aus den natürlichsten Gründen von der Welt am leichtesten geschehen kann, das wirklich Gute der Sache nicht etwa untergrabe. — Dasselbe wird nun auch den Lehrern nach irgend einer alten Methode zu sagen seyn, nämlich dass auch sie nicht

etwa, von Eitelkeit und Rechthaberey befangen, den geraden Weg verlassen, was gewöhnlich geschieht, um den Gegensatz recht scharf zu bezeichnen, kleinlicher Rücksichten nicht zu gedenken, die sich, wo sie einmal sind, durch keine Mahnung bannen lassen.

Wer wird nun wohl die Lehrer am besten vom glänzenden Nichts, oder besser, von der schimmernden Sünde zurückrufen? Die Aeltern der Zöglinge? Sie sollten wohl am treuesten mit dazu helfen: aber in der Regel thun sie es nicht; vielmehr geschieht am häufigsten das Gegentheil. Man hat seine Kinder lieb. Man wünscht, seine Kinder möchten Talente, Genie aller Art besitzen; man hält leicht Gewöhnliches für Ungewöhnliches, und die Liebe wird nur zu bald zu einer Täuscherin. Da braucht es nun nicht viel, und auch ein sonst guter, nur nicht recht in sich fester Lehrer wird durch den nicht genug überwundenen Wunsch der Aeltern oft so weit gebracht, dass er Dinge versichert und unternimmt, die dem Schüler und der Kunst nur verderblich sind. Treiben doch die meisten Menschen jetzt auf eine unbegreifliche Weise die Kleinen, die ihnen Gott anvertraut hat, in der Regel so gewaltsam in allen Dingen des Scheins vorwärts, dass man lieber 14jährige, als 18jährige Studenten an seinen Kindern haben möchte. Und doch sind 18 Jahre bey Manchem noch bedenklich! Wenn ich nun auch die Erscheinung natürlich und von einer Seite verzeihlich finden wollte, dass sich Aeltern freuen, wenn das Söhnchen oder Töchterchen im Stande ist, nicht gar zu holprig ein Stückchen vor einer kleinen Versammlung vorzutragen oder vielmehr abzuspielen, um dafür mit einem faden Lobe von Leuten abgespeist zu werden, die nichts als leeren Schaum und verzuckerte Gemeinplätzchen geben, das den kleinen Magen nur verderben, aber nicht nähren kann: so verlange ich doch schlechterdings von dem Lehrer, der es wissen muss, was zu wahrhaft guten Fortschritten seiner Zöglinge gehört, der es viel besser kennen muss, als die Meisten der Aeltern, dass er sich durch die Wünsche derselben nicht irre machen lasse, dass er sein Werk durchaus ehrlich treibe, ohne der Vorliebe zu Seiltänzereien und leerem Flitter Vorschub zu thun. Ich verlange also vom Lehrer nicht bloss Kenntnisse, sondern auch Redlichkeit genug, die gerade auf dem erkannten Wege fortwandelt und sogar durch einige äusserliche Nachtheile, die wohl eine Zeitlang dabey vorkommen können, sich nicht davon abwendig machen lässt. Am Ende wird der Erfolg ausweisen, wer der beste Lehrer ist. Nach Leuten aber, die schon ernten wollen, wenn kaum gesäet ist, die Tugend und Untugend der Kinder nach einigen Artigkeiten und Unarten, ohne Rücksicht auf Anlagen und Temperament, beurtheilen, die Walzer verlangen, wenn Tonkünstern u. dgl. gespielt werden sollen, darf sich kein tüchtiger Mann richten, wenn nicht Alles auch mit durch seine Schuld über den Haufen geworfen werden soll. Wer sich also nicht ein geordnetes, ernstes Studium gefallen lassen will; wer bey seinem Musiklernen nur auf Annehmlichkeiten sehen und nie arbeiten, d. h. auch etwas thun will, was ihm anfänglich an und für sich keine Freude machen kann, den muss ein rechter Lehrer nach gehöriger freundlicher Ermahnung und bewiesener Geduld ohne weiteres aufgeben; es ist an solchen nichts gelegen. Dazu gehört freylich ein tüchtiger Mensch im vollen Sinne des Wortes, nicht einer, der das Lehren ergreift, weil er eben kein bequemeres und einträglicheres Amt bekommen kann. Ja, ein rechter Lehrer muss um des Guten willen, wo es erforderlich wäre, sich in allerley Dingen genügen lassen, und er hat es nur als ein Geschenk des Glückes zu betrachten, wenn er nach langer, angestrengter Arbeit sich und den Seinen auch einen kleinen äusserlichen Vortheil gewonnen hat. Es befürchte aber Niemand, dass ich dazu Leute aus dem Monde holen wollte; ich weiss recht gut, dass es solche Bessere giebt auf der Kanzel, auf der Schulbank und am Klavier: aber ich weiss auch eben so gut, was die Stimme eines Predigers in der Wüste ist. Die Leute werden sagen: „Wir wollen leben!“ und das mögen sie auch thun. Es hat aber doch mit dem Leben eine gar eigene Bewandtniss, und der tüchtigste Mensch lebt in jeder Hinsicht am besten, mag man auch die Sache betrachten, wie man will. Ich bin zwar noch nicht alt geworden, aber doch alt genug, um mit lebendigem Vollgefühl zu sagen: „Ich habe noch nie gesehen den Gerechten verlassen und seinen Samen nach Brote gehen.“ Denn wer ein rechter Lehrer ist und weder seine Eitelkeit noch seinen Beutel meint, der kann auch sehr wohl etwas Anderes thun, wollten die Menschen ja einmal, was doch auf lange nur sehr selten der Fall seyn kann, nicht begreifen. Kraft mit Redlichkeit braucht man in der Welt; die seine wird nicht ungebraucht bleiben. Ach wenn es nur recht viele solche Lehrer gäbe, ich glaube doch, man würde sie recht gern recht lange noth-

dürftig leben lassen, bis sie der Herr und der Belohner in eine höhere Schule ruft.

Ich wende mich nun an die Aeltern, und zwar an die besseren. Es ist sehr wohlgethan, wenn wir es uns angelegen seyn lassen, unseren Kindern irgend eine Kunst auf ihren Lebensweg mitzugeben; es fällt sonst gar zu prosaisch aus. Wir müssen aber nicht verlangen, dass sie Zeichenkunst, Malerey, Tanzkunst, Dichtkunst, Instrumental- und Singkunst zugleich treiben sollen. Wo soll denn die Zeit dazu herkommen? Da wird aus allen nichts. Man sey auch nicht eigensinnig; es ist eins, für welche Kunst die Natur das Kind am meisten gebildet hat; das wird sich bald zeigen. In den meisten Menschen liegt Sinn für irgend eine Kunst. Dass diess nicht heisst, in Jedem schlummert irgend ein Meister, versteht sich; das ist aber auch nicht nöthig, es wäre sogar nicht gut. Aber jede Kunst auf jeder Stufe, soll nur etwas werden, verlangt ausser guter Uebung auch noch unerlässlich eine gute allgemeine Menschenbildung. Das ist aber in der That nichts Geringes. Dazu soll gewöhnlich noch französisch oder sonst eine lebendige Sprache kommen. Was für Aufgaben! Wer daher seiner Kinder Glück wirklich lieb hat, der verlange nicht zu Vieles, sondern recht viel, und wolle nicht, dass mit dem 14ten oder 15ten Jahre bey weitem das Meiste so vollbracht sey, dass namentlich unsere Töchter in allen Thee- und Tanzgesellschaften die zierlichgeschmückten Damen spielen. Es wird Niemand verlangen, dass sie an solchen Dingen gar nicht Theil nehmen sollen, sondern das Uebermaass und die falsche Wahl macht die Köpfe irre. Wird nun in der Jugend Musik getrieben: so wolle man nicht gleich mit den lieben Kleinen thörichtes Aufsehn machen. Man lasse sie nicht zu früh vor Anderen spielen und singen, sondern man übe und höre sie in häuslicher Stille bloss in Gegenwart des Lehrers und solcher, die zum Hause gehören. Denn fades oder schmeichelndes, oft auch gutgemeintes Lob macht die Kleinen eitel, und fremder Tadel schüchtert sie ein. Man sey auch ein wenig misstrauisch gegen sich selbst und denke ja nicht, dass es uns gleichgültig ist, ob unsere Kinder gelobt oder getadelt werden. (Die Lehrer nehme ich aus, wenn sie auch nicht immer ausgenommen sind.) Lässt man sie nun vor Fremden zu früh auftreten: so wird man meist mehr auf Schein und Glanz sehen, als es recht ist. Das muss man aber um so fester vermeiden, je mehr man sich in Verhältnissen befindet, die uns nöthigen, öfter Gesellschaft bey uns zu sehen, denn die Leute essen und trinken gern, und haben auch sonst ihre liebenswürdigen Artigkeiten viel zu lieb, als dass unsere Kinder nicht, wie Otto der dritte, wahre Wunderkinder seyn sollten. Was für Missgriffe werden in der Hinsicht nicht oft von Menschen gethan, von denen man es nicht erwartet hätte! Die Sucht, mit seinen Kindern so zeitig, als möglich, zu glänzen, bringt schon allein Aeltern und Lehrer dahin, dass sie statt des Lebenbringenden das Unheilwirkende wählen und dazu lächeln, als hätten sie wahre Meisterkünste, wie Odysseus, geübt. So lässt man z. B. den Töchtern in Jahren, wo die aufblühende Schamhaftigkeit die lieblichsten Reize über sie auszugiessen beginnt, italienische Arien trillern, als wären sie bereits in alle Liebesständeleyen eingeweiht. Die Lehrer können dergleichen Sächelchen nicht zart und schmachtend genug vortragen hören und — die treuen Aeltern sind ausser sich, wenn sie das unschuldige Töchterchen girren hören, als wollte sie eben verschmachten vor süssem Weh. Man könnte einwenden: „Was sie da singen, verstehen sie ja nicht einmal den Worten nach; und wenn sie auch diese verständen, so ist ihnen doch die Sache durchaus fremd.“ Aber damit entwürdigte man ja das Menschliche in ihnen, und es wäre ja das Einüben solcher Musikstücke für die jungen Gemüther nichts Anderes, als das Einlernen eines Stückchens — für einen Gimpel. So viel Herabwürdigung ist aber kein Gesang in der Welt werth, am wenigsten solche Arien. Erst durch ein hohes Gefühl des Menschlichen wird der Gesang geistig und erhebt bis zur höchsten Begeisterung: auf andere Art nicht, und wenn er der künstlichste wäre. Geht es doch oft mit einer sogenannt schönen Sängerin, wie mit manchen schönen Gesichtern: man wird beyde bald überdrüssig; es ist keine Seele in ihnen. Aber nicht bloss italienische, auch deutsche Stückchen giebt es, ja es soll auch sogar einige französische Romanzen der Art geben, die für das zarte Jungfrauenalter durchaus nicht geschrieben sind. Die Sachen tadle ich deshalb nicht; sie sind für andere Leute geschrieben: aber die Wahl tadle ich. Ueberhaupt muss man sagen: Wir Aelteren sind in unseren Freuden, die wohl für uns, aber nicht für unsere Kinder passen, und in unseren Reden, die wir in Gegenwart der Kleinen führen, so rücksichtslos, dass ich es nicht begriffe, wenn wir uns bey dem blossen Gedanken

daran nicht schämen und uns nicht Besserung geloben wollten. Ist dem aber im Allgemeinen so, was Wunder, wenn man in den Wahlen der Gesangstücke eben so rücksichtlos verfährt! Es kann aus einer Kunst, die nur heucheln oder Gefühle erkünsteln will, welche von Rechtswegen dem Herzen noch fremd seyn sollen, am Ende doch nicht viel werden. Daraus kann nichts, als Elend und innere Dürftigkeit kommen. Jede Heucheley versteinert etwas Gutes; man wird pharisäisch und wähnt ein kluges Werk zu thun, wenn man die Liebe kreuzigen lässt, die uns unter ihre Flügel versammeln will. — Oder hätten wir etwa nicht meisterliche Musikwerke genug, die von der zartfühlendsten Jungfrau aus vollem Herzen mit allem jugendlichen Reiz eines aufstrebenden Gefühles vorgetragen werden könnten? Würde da die tiefe Gewalt des Edeln, die Würde lebendiger Wahrheit nicht Sänger und Hörer in das Land ächter Begeisterung erheben? Aber aus Eitelkeit ist man oft genug mit dem stillen Beyfall, mit dem Händedruck oder dem lohnenden Blicke der Besseren nicht zufrieden; verwöhnt durch Schmeicheley, verlangt man nach dem lauten Beyfall der Menge; und wenn einige leere Herzen und hohle Köpfe, an denen nicht leicht eine grössere Gesellschaft Mangel leidet, bey ächtschönen, erhabenen oder auch nur anständigen Gesangesweisen gähnen: so ist man sonderbar genug, um solcher willen nach dem Flitter zu greifen, um — die Vernunft zu entehren und den Gemeinen genug zu thun.

Von der einen Seite wird also die Musik nicht anständig genug behandelt, und es ist, als ob man von einer Kunst, der man so grossen Einfluss auf das Herz der Menschen mit Recht zutraut, nichts als leeren Zeitvertreib erwartete; von der anderen wird sie wieder von Manchen nicht bloss mit Ernst und Anstrengung, denn das ist nicht mehr, denn billig, sondern mit so überwiegender, und doch nur oberflächlicher Leidenschaft getrieben, als hätte die Welt nichts weiter, was erfreuen und bilden könnte, als eben Musik, d. h. zusammengereihete Töne. Auch damit bringen wir uns nicht selten um allen wahren, das innere Leben erhebenden Genuss. Ein Musiker, der nichts weiter, als spielen und nach seiner Schule singen kann, wird immer nur ein Aufspieler bleiben; Vorzügliches und Erquickliches kann er nur äusserst selten leisten. Wenn man also nicht nur bey solchen, die für Musik bestimmt sind, sondern selbst bey denen, die es nicht sind, schon in früher Jugend alle Zeit nur auf Töne verwendet und die menschliche Grundbildung dabey vernachlässiget: so handelt man sehr verkehrt; man nimmt sich, und folglich auch seiner Kunst, die Seele. Auch hierin spielt uns gewöhnlich die Eitelkeit einen bösen Streich. Das wahrhaft Erfreuliche der Musik liegt nicht in Virtuosengängen und nicht in sogenannt grossen Bravourarien, am wenigsten in solchen, die noch zum Theil über die Kräfte der Vortragenden gehen: aber mit diesen macht man nun einmal jetzt vorzugsweise Aufsehen. Man lässt sich also lieber auch hierin sein Bisschen Gold zu Halsketten und Armspangen verarbeiten und hat dafür keins mehr im Beutel. So viel ist wenigstens gewiss, dass wir nicht Alle grosse Spieler und Sänger werden können: dennoch würde uns die Musik, meinten wir es nur ehrlich mit ihr und mit uns, des Guten genug bieten. Wir würden, wollten wir nur nicht überall glänzen, Gründliches auf eine weit leichtere Weise erlernen und sehr gut zu unserer und Anderer Freude zu gebrauchen seyn, wenn wir nur nicht immer von Beethoven, von Moscheles u. s. w. spielen, und allerley Instrumental-Variationen auf beliebte Art nicht singen, sondern trillern und schluchzen wollten. Wer es mit seinen Anlagen ohne Vernachlässigung des Edleren so weit bringen kann, der thue es immerhin: die Uebrigen aber, denen diese Gabe fehlt, sind darum gar nicht ärmer, wenn sie nur treu und fleissig ihre anderweiten Gaben bilden wollen. Nun ist aber Solcherley eben Mode und da soll es denn auch herbeygeschafft werden, wenn auch das Bessere darüber zu Grunde gehen sollte. Mit solchem Musiktreiben schlagen wir aber leider oft allen Verstand todt, dessen Bildung, bey unserer glänzenden und doch völlig ungründlichen Art, die Kunst zu erlernen, ganz vernachlässiget werden muss. Dasselbe thun wir auch oft genug in unseren musikalischen Gesellschaften. Ich nehme solche Gesellschaften davon aus, die ohne Zuhörer, oder nur mit solchen, die Musikverständige sind, in der Absicht zusammenkommen, sich in Musik zu vervollkommnen, wo alle Mitglieder thätig sind und in gegenseitiger Arbeit sich einander helfen und einander verbessern bald im Treffen, bald im Ausdruck. Sonst aber muss gar nicht vom Anbeginn bis zum Schluss ein Stück das andere drängen, soll nicht eins das andere tödten und folglich jeden ächten Genuss unmöglich machen. Diejenigen, die in solchen Ge-

sellschaften unbeschäftigt sind, hören wohl einige Stücke hintereinander mit Vergnügen, dann aber werden sie ermüdet, hören nichts, als leere Töne und werden dadurch lahm an jeder Geisteskraft und bis zur Ermattung hinfällig, besonders wenn die Wahl derselben von keiner verständigen, vom Ernsten zum Leichten fortschreitenden Anordnung zeugt. Wie oft aber wird Alles bunt durcheinander geworfen, wie es eben der launenhafteste Zufall will. Dann kann es nicht anders kommen: gerade das Leerste, das nur am meisten die Ohren zu füllen und die stumpfgewordenen Nerven zu erschüttern weiss, ist dann ohne Unterschied das Beste; und das fällt sogar in solchen Vereinen häufig genug vor, die nur aus Musikfreunden bestehen, wenn sie nämlich ohne Unterbrechung und ohne alle Unterhaltung verständiger Rede über die vorgetragenen Sachen oder auch, wäre das nicht wohl möglich, über einen verwandten Gegenstand, immerfort nur in Tönen schwimmen. Und somit wird jeder gute Geschmack immer mehr zu Grabe geläutet. Der Spielende oder Singende muss es alsdann fast am liebsten haben, wenn er nur recht tüchtig dabey im Athem gehalten wird. Daher kommt es, dass wir Musikliebhaber haben, die alle Musik äusserst langweilig finden, wenn sie nicht dabey thätig seyn können; und diese, die eigentlich damit beurkunden, dass sie keine Musikfreunde, nur Musiktreiber sind, fordern gerade am strengsten von Anderen, dass sie sich auch keinen Laut während ihres Musiktreibens erlauben sollen. Wo sich so etwas findet, da wird die Kunst nicht veredelt, sondern verschlechtert; denn haben diese Leute nur recht unausgesetzt hintereinander zu thun und können sie sich gar dabey auf eine auffallende Weise zeigen; so ist ihnen das musikalische Stückchen eben das beste, es mag übrigens am Geiste so arm seyn, als es nur will. Man sollte sich also doch wohl einige Zeit lassen, über ein vorgetragenes Musikstück Einiges dazwischen zu reden, oder mit sich selbst und mit den durch ein Werk entstandenen Gefühlen einig zu werden. Oder wäre denn Musik nur da, um eine Stunde nach der andern auf eine modische Art hinzubringen? Fürwahr zu solchen nichtigen Zwecken ist die erhabene Kunst nicht; und wer sie so missbraucht, entwürdigt dadurch sich, die Kunst und Andere.

Vor der Hand mögen nun diese gutgemeinten Andeutungen geschlossen seyn. Vielleicht gebe ich einmal, fallen die Anzeichen nicht zu ungünstig, meine Gedanken über das Moralische der Kunst ausführlicher. Uebrigens — prüfet Alles und das Beste behaltet.

Nachrichten.

Leipzig, im Februar. Einige Extra-Concerte veranlassen uns, eher als gewohnt, über unsere öffentlichen musikalischen Unterhaltungen Bericht zu erstatten, wobey wir nicht umhin können, auch einiger Leistungen unserer gewöhnlichen Abonnement-Concerte vorzugsweise zu gedenken. Im zwölften Concerte hörten wir die schon öfter erwähnte Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber sehr brav vorgetragen. Darauf folgte der bekannte Festgesang von Spontini mit untergelegtem, für unser Vaterland bestimmtem Texte. Hierauf ein Adagio und Allegro für das Fortepiano von Field, vorgetragen vom Hrn. Organisten Becker; wurde mit Beyfall aufgenommen, ob es gleich dem geschickten Musiker weniger, als Anderen, was wir von ihm bereits gehört haben, zu gelingen schien. Den Schluss des ersten Theiles machte das Finale des zweyten Aufzuges aus *La clemenza di Tito*, sehr gut vorgetragen. Den zweyten Theil füllte, wie es mit so grossen und anerkannt trefflichen Symphonieen immer geschehen sollte, die grosse heroische Symphonie Beethovens, und gewährte, meisterlich vorgetragen, wie wir diess bey den meisten Werken dieses Componisten gewohnt sind, einen hohen Genuss.

Am 28. Dec. erfreueten uns Ferdinand und Louise David aus Hamburg im Saale des Gewandhauses mit einem Concerte. Beyde, noch sehr jung, verdienen die Bewunderung, die man ihrer so frühen Fertigkeit überall, und auch bey uns, reichlich zollte. Am meisten ist Louise David zu rühmen, deren Clavierspiel in der That so meisterlich ist, dass es, bedenkt man ihre Jugend, wohl nicht leicht eine noch so gespannte Erwartung geben kann, die sich nach Anhörung derselben getäuscht finden könnte. Sie trug das herrliche Gmoll-Concert von Moscheles, das beste dieses Pianoforte-Meisters, mit so prallkräftigem, überall rundem Spiele vor, dass man, wüsste man es nicht, der Sache die Schwierigkeiten gar nicht recht mehr abmerken würde. Wo möglich noch glänzender zeigte sie sich in den Variationen desselben Meisters über den Alexander-Marsch. Wer diese Variationen kennt, weiss, was

das sagen will. Dass hin und wieder der geistige Ausdruck noch Einiges gewinnen könnte, und bey so grossen Vorzügen auch sicher gewinnen wird, braucht kaum bemerkt zu werden. Ihr etwa dreyzehnjähriger Bruder hat zwar die Meisterschaft der, freylich auch älteren Schwester noch nicht erreicht: spielt aber sein Instrument, die Violine, doch bereits mit solcher Fertigkeit, dass wir keinen seines Alters gehört haben, der Gleiches geleistet hätte. Er gab Spohrs Violin-Concert, das in Form einer Gesangscene geschrieben ist, und ein Potpourri über irländische Lieder von demselben Componisten, dessen Schüler er ist. Der Saal war für ein Extra-Concert ausserordentlich gefüllt.

Am Tage des neuen Jahres, wo gewöhnlich schon, ohne besondere Veranlassung, unser Abonnement-Concert sehr besucht ist, hatte das wiederholte Spiel der kunstbegabten Geschwister die Menge der Hörer noch ansehnlich vermehrt, und Beyden wurde wiederum ein seltener Beyfall zu Theil. Ferdinand David spielte ein Potpourri aus B dur von L. Spohr, dessen gute Wirkung freylich nicht wenig geschmälert werden musste, da es auf einen der herrlichsten Chöre der *Schöpfung* von Haydn, deren erster Theil gesungen wurde, „die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ unmittelbar folgte. Wahrscheinlich würde das an sich vortreffliche C moll-Concert Beethovens, das die junge Künstlerin [illegible] allgemeiner Ergötzung, wir müssen gestehen, geistreicher als wir erwartet hatten, und mit der ausgezeichnetsten Fertigkeit vortrug, doch auch etwas von seiner guten Wirkung verloren haben, wenn es, wie es angekündigt worden war, erst nach Beethovens hier ganz vorzüglich beliebter C moll-Symphonie zu Gehör gebracht worden wäre. Das Concert wurde aber, wie billig, zuvor gespielt. Dem. Peters hatte in der *Schöpfung* die Solo-Partie übernommen: sie war aber nicht wohl und konnte auch im folgenden Concerte die von ihr angekündigte Arie: Misera me! vom C. M. v. Weber, so wie die Sologesänge des zweyten Theiles der *Schöpfung* nicht vortragen. Dafür hörten wir ganz unerwartet unsere für die andere Hälfte der Abonnement-Concerte engagirte Sopranistin, Dem. Queck, die eben erst aus Wien hier angekommen war. Mit Vergnügen bemerkten wir ihre in der Kaiserstadt gewonnene Fertigkeit, bedauerten aber zugleich, dass sie, noch erschöpft von der Reise und etwas heiser, um acht Tage zu früh aufgetreten war, was bey einer jungen Sängerin besonders zu vermeiden ist. In diesem vierzehnten Concerte, das mit Mozarts D dur-Symphonie No. 1. eingeleitet wurde, hatten wir den grossen Genuss, den Hrn. Merk, k. k. Hof- und Kammer-Violoncellisten und Professor am Conservatorium zu Wien, zwey seiner eigenen Compositionen vortragen zu hören. Das erste war ein Adagio und Rondo, das uns in Ansehung des Satzes nicht so befriedigen wollte, als seine herrlichen Variationen. Im fertigen Spiele seines Instrumentes und im geistvollen Vortrage zeichnet er sich so sehr aus, dass man ihm den allerersten Virtuosen auf dem Violoncell ohne Uebertreibung an die Seite setzen muss. Er gefiel auch allgemein so ausserordentlich, dass es sehr vielen Liebhabern der Musik höchst erwünscht war, als er uns bald darauf ein Concert im Saale des Musikvereins ankündigte. Hatte man sein Spiel das erste Mal bewundert und mit dem lautesten Beyfalle verdientermaassen geehrt: so war man in diesem zweyten Concerte nicht bloss über seine seltene, das Schwierigste mit grösster Leichtigkeit und Festigkeit darstellende Fertigkeit, sondern auch über das eigenthümlich Angenehme seines Spieles, noch mehr entzückt. Er spielte von seinen Compositionen einen sehr feurigen, wenn auch nicht eben originellen ersten Concertsatz, der im Vortrage nichts zu wünschen übrig liess. Darauf von B. Romberg ein durch früheren Vortrag des Verfassers uns bereits als lobenswerth bekanntes Potpourri. Am glänzendsten zeigte er sich aber wieder, man mag auf Composition oder Vortrag sehen, in seinen Variationen über verschiedene Themen. Hier entwickelte sich das Eigenthümliche seines meisterlichen Spieles in jedem Satze auf eine oft so überraschende Weise, dass die ganze Versammlung ihre Freude auf die lauteste und einstimmigste Art ihm an den Tag legte. Wir möchten das Besondere seiner Meisterschaft in eine nicht selten muthwillige Jovialität und in eine sanft rührende Freundlichkeit setzen. Beyde aber verbindet die Grazie, die sein Spiel nie verlässt, zu einem höchst ergötzlichen Ganzen. Uebrigens hatten wir das Vergnügen, den trefflichen Virtuosen auch in einer Privatgesellschaft zu hören, wo beym Quartett- und Solospiel sein Ton einen so unbeschreiblichen Reiz für uns hatte, dass wir diesem Genusse vor den beyden öffentlichen kunstreichen Leistungen des belobten Meisters unbedingt noch den Vorzug geben müssen.

Im funfzehnten Abonnement-Concerte wurden wir durch eine neue Symphonie, noch im Manu-

scripto, componirt von J. W. Kalliwoda, fürstl. fürstenbergischem Kapellmeister, um so mehr überrascht, je schwieriger es jetzt für einen noch nicht sehr bekannten Componisten ist, im Fache der Symphonie neben den berühmten Meistern dieser Kunstgattung nur einige Aufmerksamkeit zu erregen. Das Publicum nahm die Gabe des dem Meisten völlig unbekannten Verfassers mit so vielem Beyfall auf, dass man auch wieder an diesem Beyspiele deutlich sehen konnte, was man viel zu oft und meist grundlos bezweifelt: „Wenn nämlich nur ein in seiner Kunst erfahrener, mit Talent ausgerüsteter Mann den Muth hat, schlicht und recht, das ist nach bestem Wissen und Gefühl, seinen Weg zu wandeln, ohne geflissentlich (denn was nebenher, fast unbewusst geschieht, sündigt nicht) etwas seyn zu wollen, was er nun einmal nicht ist: so wird auch sein, ohne Anmassung aus sich selbst gegebenes, nicht durch absichtliche Nachahmung verdunkeltes Werk um der darin lebenden Eigenthümlichkeit willen, die Jeder so leicht fühlt, schon mit Wohlgefallen, wenn auch nicht gleich mit furore aufgenommen werden.“ So hat sich aber der junge Mann in dieser seiner, so viel uns bekannt ist, ersten grösseren Arbeit wirklich gezeigt, und ein guter Erfolg hat sein Werk zu unserer grossen Freude gekrönt. Die ganze Symphonie ist sehr fleissig gearbeitet und entbehrt in keinem Satze einer natürlich entwickelten Empfindung. Wir halten aber die beyden Mittelsätze bey weitem für die gelungensten, um des höheren *Lebens* willen, das sich ungezwungen, und doch eigen, darin ausspricht. Was wir aber auch dem ersten und letzten Satze noch wünschen möchten: so ist doch auch in diesen noch immer viel mehr wahres Leben, als in mancher anderen Symphonie nicht unberühmter Tonsetzer. Kurz, wer so auftritt, verdient in hohen Grade die Beachtung aller Kunstfreunde, und wir freuen uns, wieder in einer Musikgattung, deren recht eigentliches Vaterland Deutschland ist, in dem Verfasser dieser Symphonie einen Mann begrüssen zu dürfen, der zu grossen Erwartungen berechtigt. Die angezeigte Arie aus dem *Barbier von Sevilla* von Rossini: Ma forse — ohime! u. s. w. konnte wegen fortdauernder Heiserkeit der Dem. Queck nicht gesungen werden. Dafür gab uns der Tenorist, Hr. Hering eine Polacca von Conr. Kreutzer, und statt der Arie im anderen Theile hörten wir eine *Hymne* von Mozart. Ein neues Flöten-Concert von Tulou wurde von Hrn. Belcke mit gewohnter Fertigkeit vorgetragen. Die Composition war recht artig. Nach der Ouverture zu *Prometheus* von Beethoven wurde noch, nach einem sehr brav geblasenen, schönen Harmoniesatze, Beethovens *Opferlied* von Matthisson wiederholt; diessmal, von einem Sopran gesungen, wirkte es, da die Töne der Melodie den Verzierungen des Violoncells nicht zu nahe kamen, weit besser, als das erste Mal. Dennoch kam uns noch Manches für ein gebethähnliches Lied, das meist höchst einfach und einschmeichelnd instrumentirt ist, zu sonderbar vor, und wir fühlten uns zuweilen auf eine nicht erwünschte Weise aus der wohlthuenden Empfindung durch Einzelnes herausgerissen. Das Uebrige von unserer Musik soll nach Ostern folgen.

Prag. Concerte. Den Reihen der Adventconcerte eröffnete der Künstler auf der vervollkommneten Flöte (so nennt er sich selbst), Hr. Wolfram, ein junger Mann, den wir zu verschiedenen Malen hier auftreten sahen, ohne jedoch bedeutende Fortschritte an ihm zu bemerken; er wurde indess nicht ohne Beyfall aufgenommen. Höheres Interesse erregte J. Kalliwoda, ein Zögling des hiesigen Conservatoriums und gegenwärtig Kapellmeister bey dem Landgrafen von Fürstenberg zu Donau-Eschingen, sowohl als Componist, wie als ausübender Künstler. In ersterer Beziehung lernten wir seine neuesten Studien (schon in früherer Zeit liessen uns seine jugendlichen Arbeiten erfreuliche Hoffnungen hegen), eine Symphonie, Violinconcert, Rondeau für das Pianoforte und Variationen für die Violine, kennen, und erfreuten uns sowohl an den geistreich erfundenen oder aufgefassten Gedanken, als an der lebendigen Durchführung und glänzenden Instrumentation. Das Violinspiel des Hrn. K. ist anmuthig und glänzend, sein Ton stets rein, die Bogenführung vortrefflich und sein Vortrag geschmackvoll und ruhig. Ihm folgte ein zweyter Violinspieler, Hr. F. Mazas, der sich pomphaft genug als Professor am Conservatorium der Musik zu Paris, originellen Compositeur und brillanten Violinspieler ankündigte, wodurch er sich in der öffentlichen Meynung im Voraus schadete. Er liess sich fünfmal im Theater in den Zwischenakten des Schauspiels hören. Jede neue Ankündigung enthielt neue Charlatanerien, denn bald versprach er ein *Concert pittoresque*, worin ein vollständiges Donnerwetter für die Violine vorkommen sollte, bald sollte ein Stück eines *heroisch-romantischen*

eines bekannten Liedes als zweystimmige Fuge sehr brav bearbeitet hat. Jedem Flotenspieler, dem es darum zu thun ist, Kompositionen zu besitzen, die nicht nur dem Instrumente angemessen gesetzt sind, sondern auch besonders wahren innern und bleibenden Werth haben, dem empfiehlt Rec. diese Duetten ganz besonders. Auch das Aeufsere dieses Werkes entspricht ganz seinem Innern. Aufser gutem Stich und Papiere, befindet sich auch auf dem Titel das wohlgetroffene Portrait des Verfassers.

Korrespondenz.

Briefe über Musik und Musiker in Paris.

A. d. Franzosischen.

Fünfter Brief *).

— Sie wünschen eine genauere und mehr beglaubigte Darstellung der innern Verhältnisse unsers Conservatoriums. Wir geben sie um so lieber auf Ihre Versicherung: eine solche Schilderung könne wohlthätigen Einfluss auf die Schicksale musikalischer Institute in Deutschland haben, da wir sehr wohl wissen, wie viel wir Ihrem Vaterlande und seinen Künstlern zu verdanken haben.

Das pariser musikalische Conservatorium läfst sich, ohne alle National-Parteylichkeit, als eine der schönsten Anstalten dieser Art in Europa betrachten. Vergleichen können wir diese Anstalt mit keiner andern, nicht einmal mit dem neapolitanischen Conservatorium: und dies sowohl wegen der mannichfaltigen Rücksichten, welche auf alle Fächer der Musik und deren Anwendung genommen worden, als wegen der grofsen Menge von Komponisten, Professoren und berühmten Künstlern, welche diese Anstalt unter ihre Mitglieder zählt.

Die Administration des musik. Conservatoriums ist fünf Männern anvertraut, deren Namen durch ihre berühmten Werke unsterblich sind. Diese sind die Herren Cherubini, Mehul, Gossec, Martini und Le Sueur. Diese fünf Administratoren sind angestellt, die Aufsicht über die Zoglinge zu führen, welche in verschiedne Klassen eingetheilt sind. Der Unterricht in diesen Klassen wird von geschickten Professoren gegeben.

1ste Klasse der Geige		Rode, Professor,
2te	- - -	Kreutzer, Prof.
3te	- - -	Baillo, Prof.
1ste Klasse des Violoncells		Le Vasseur, Prof.
2te	- - -	Breval,
3te	- - -	Janson.
1ste Klasse der Flöte		De Vienne, Prof.
2te	- - -	Wunderlich.
1ste Klasse des Fagotts		Ozy, Prof.
2te	- - -	Garnier.
1ste Klasse des Clarinetts		Le Fèvre.
2te	- - -	Soler.
Eine Klasse zur Oboe		Sallantin.
Eine Klasse zum Horn		Friedrich.
1ste Klasse zum Forte-p. oder Klavier		Boyeldieu,
2te	- - - - - -	Jadin,
3te	- - - - - -	Adam.
1ste Klasse des Gesanges		Garat,
2te	- - -	Plantade,
3te	- - -	Richer,
4te	- - -	Persuis,
5te	- - -	Langlé.
Eine Harmonie-Klasse		Catel, Prof.
1ste Compositions-Klasse		Gretry, Prof.
2te	- - -	Le Breton,
3te	- - -	Valance.

*) Durch einen uns sehr unangenehmen, aber von uns keinesweges verschuldeten Mifsverstand ist dieser Brief in Paris über zwey Monate liegen geblieben. Glücklicher Weise enthält er meistens Dinge, welche nicht veralten konnten, andere haben wir abgekürzt oder übergehen sie ganz. d. Redakt.

Violin-Concerte ein Duett zwischen Sopran und Tenor nachahmen; dann kam eine *Scene dramatique* u. s. w. Von all diesen Behelfen abgesehen, welche ein wackerer Tonkünstler den Seitlinzern überlassen sollte, hat Hr. Mazas als Violinspieler bedeutende Vorzüge, die bey einer bescheidenen Ankündigung vielleicht allgemeiner anerkannt werden würen; sein Ton ist grösstentheils rein, und sein Spiel oft sehr gesangreich, die Bogenführung weich und ruhig, doch manchmal nicht deutlich, und ohne grosse Kraft in den Passagen; auch ist sein Triller falsch und unangenehm, und er verschmäht es leider nicht, durch das längst aus der Mode gekommene Flageolet, dessen er sich sogar in Rhode'schen Compositionen nicht enthält, auf den Haufen zu wirken. Seine Compositionen sind leicht, gefällig und so sehr auf seine Spielart berechnet, dass ihm beym eignen Vortrage derselben der rauschendste Beyfall nicht leicht entgehen kann. Den glänzendsten Erfolges erfreute sich der Violoncellist der k. k. Hofkapelle zu Wien, Hr. A. Merk, den wir zweymal, zuerst im Redoutensaale, dann auf Verlangen im Theater zu bewundern Gelegenheit hatten. Ein hinreissender Ton, die grösste Deutlichkeit und Präcision und ein höchst charakteristischer Vortrag haben Veranlassung gegeben, dass vergleichlustige Kritiker diesen in jeder Hinsicht ausgezeichneten Künstler dem grossen Romberg an die Seite stellen, dessen eigenthümlicher Ausdruck aber von dem seines jüngeren Kunstverwandten so verschieden ist, dass es uns im Gegentheil sehr überrascht hat, zwey musikalische Genies ein und dasselbe Instrument in so ganz verschiedenem Charakter, und doch beyde so vortrefflich, behandeln zu sehen. Man nenne ihn daher nicht den zweyten Romberg, sondern den ersten Merk, während jener in seiner Art der Einzige bleibt. Hrn. M.'s Compositionen sind ungemein lieblich und auf die Individualität seines vortrefflichen Vortrags berechnet. Ueberdiess verdankten wir ihm das Vergnügen, eine junge Dilettantin kennen zu lernen, die man wohl bald Künstlerin nennen dürfte. Dem. Wilhelmine Koudelka (Schülerin des Hrn. Kapellmeister Triebensee) spielte mit dem Concertgeber ein Divertimento für Pianoforte und Violoncell mit so vieler Präcision, als Kraft und Geschmack. Wie man sagt, ist sie zugleich mit einer sehr schönen Stimme begabt und wird in der heurigen Fastenzeit auf unserer Bühne debütiren, was uns bey der kleinen Anzahl und ersten Kränklichkeit unserer Opernsängerinnen sehr erwünscht seyn würde. In dem ersten Concerte des Hrn. Merk sang Dem. Comet eine Arie von Portogallo und Hr. Binder eine Cavatine von Raimondi mit gewohnter Kunstfertigkeit.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Introduction presque Caprice et Polonaise pour le Pianoforte, comp. etc. par Ferdinand Stegmayer. Oeuv. 7. Vienne chez Sauer et Leidesdorf.

Diese, wie der Titel sagt, beynahe capriciöse Einleitung (die aber nur zwey Seiten lang ist) und Polonaise könnte wohl manchem Spieler wie ganz capriciös vorkommen: dennoch hat der Verf. mit seinem Zusatze nach dem heutigen Stande der Fingerfertigkeiten vollkommen recht. Der Vortrag derselben verlangt zwar allerdings einen Spieler, der seine zehn Mittel gehörig in der Gewalt hat und vorzüglich mit guter Schnellkraft und Leichtigkeit versehen ist, die besonders zu jeder guten Tanzmusik und jeder, die ihr dem Rhythmus nach nahe steht, unerlässlich sind. Dann wird aber auch Jeder damit Freude anrichten und gesiemendes Lob einernten, zwey Dinge, die am Ende von Niemanden unter die Uebel gezählt werden. Dadurch wäre nun das Ganze schon hinlänglich als angenehm und splendid bemerket, was es auch sogar bleibt, wenn es, wie es an einigen Stellen wirklich geschieht, tüchtig in die Töne, aber auch wieder herausführt. Schade, dass das sonst sehr deutlich und gut gestochene Werkchen durch einige Druckfehler entstellt ist; doch sind sie von der Art, dass sie Jeder sogleich bemerken und leicht berichtigen wird, weshalb wir daran, so wie an einigen Fortschreitungen, die nicht Allen zusagen möchten, nicht weiter Anstoss nehmen wollen. Irren wir nicht, so möchte diese brillante Polonaise bald ein Lieblingsstück geschickter Dilettanten werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. **N°. 11.** 1826.

Kunst und Kritik.

Jemehr Einer Alles aus sich selbst schöpfen will, zu linkisch, zu bequem, zu hochmüthig ist, sich neue Eindrücke, mannigfache Anschauungen zu verschaffen, destomehr construirt er die Welt nach Eigendünkel und ist absprechend im Urtheil.

Man muss sich in irgend einem Fache der Kunst selbst versuchen, mit Künstlern umgehen, und aller Orten Zugang zu den vorhandenen Kunstwerken suchen, um zu sehen, was die Kunst kann und will, und wie sich die Künstler mannigfach bemühen, etwas Tüchtiges zu leisten, wie vielfach ihre Leistungen bedingt sind.

Die Erscheinung des Trefflichen reizt die Kritik zur Forderung des Vollkommenen, und nicht mit Unrecht; denn wo so Viel geleistet worden, da fragt man gern: warum nicht Alles? und wo die blossen Geniesser vergöttern, da regt sich das einschränkende Gegenwort der Theorie. Auf der andern Seite hat aber auch der Künstler Recht, wenn er sagt: Bin ich nicht organisch, was ich bin? ist's nicht ein Wunder, dass ich solches geworden? nur dadurch erklärlich, dass ich in jedem Augenblick aus tausend Bildungsmitteln das mir Gemässe gewählt, in jedem Augenblick tausend Abwege gemieden. Hat nicht meine Natur im Schlafen und Wachen emsig am Kunstzwecke fortgearbeitet, leise in mir das Darstellungstalent gewoben? Tragen sich nicht — das, was Ihr Schwächen, Fehler an mir nennt, und meine Vorzüge gegenseitig, und sind mit und durcheinander da? Wäre ich bey weniger Temperament und Leidenschaft, bey anderer Lebenserfahrung, bey mehr Schule und Theorie derselbe? Hätte ich bey weniger Ungebundenheit dieselbe Kraft gerettet? Klebt mir die Eigenthümlichkeit meines Landes, meiner Stadt, meines Standes, meines Stammes, meiner Aeltern an, so haben mich auch Land, Stadt, Stand, Stamm, Aeltern gezeugt und erzogen. Kurz — wie kann ich ein Anderer seyn sollen, da ich Ich bin?

Was wollte die Kritik darauf sagen? — Etwa folgendes: Kannst du, Bedingter und Beschränkter! das Vollkommene nicht leisten, so muss ich es, durch keine zeitliche, örtliche, persönliche Rücksichten gebunden, doch fordern. Kein Künstler, ja kein Mensch überhaupt, ist Alles, was er seyn könnte, wäre er nie lässig und müde gewesen, das Rechte zu thun. Ich fordere immer in gleichem Tone das Höchste, damit er, darnach strebend, wenigstens Hohes leiste.

Was dürfte der Künstler dagegen einwenden? Dagegen wohl nichts, aber sagen könnte er: Fordre immerhin, aber greife das Geniale nicht immer von seiner Minus-Seite, begreife seine Offenbarung als ein Wunderbares, die Schwächen der Menschheit Durchbrechendes, wenn auch nur bis auf einen gewissen Grad Abstreifendes. So sey ich der mimische Künstler, dir ein Wunder, wie ich, beynahe ohne eigentliche Schule, alle Umrisse grosser Menschheit in mir trage und Antikes und Modernes, das dir trotz deines Wissens nur so neblicht vorschwebt, wie Traumgesichte, in leibhaftem, festem und fliessendem Bilde darstelle. Du hättest nicht einmal Begriff, Wort und Zeichen für deinen Tadel, wenn ich sie dir nicht durch meine Darstellung liehe. So sey ich, der Dichter, dir ein Wunder, der ich, alles Menschliche an mir tragend, von Natur selbstisch, eitel, bequem, sinnlich, herrisch, diese Schwächen so weit in mir überwunden, dass meine Seele ein reiner Spiegel der Welt geworden, dass Freude am Schönen alles Niedrige und Gemeine in mir besiegt, dass mir Darstellungen gelingen, als hätte ich mit dem Herrlichen aller Zeiten gelebt und in allen grossen Seelen gelesen. So sey ich, der Tondichter, dir ein Wunder, der ich, wäh-

rend du nichts Positives vermagst, als Accorde umzustülpen, symmetrische Gliederungen zu lehren, und ausserdem nur Fehler zu notiren weisst — aus einer mir selbst unbegreiflichen Tiefe von Melodie und Wohllaut überfliesse und durch Entwickelungen, die sich von selbst in organischen Schranken halten, auch in dir Tiefen zu eröffnen vermag, die keine Wortsprache nennt.

Mit kürzeren Worten könnte man vielleicht den Conflict des Künstlers mit dem Kritiker so stellen:

In jedem Künstler ist eine Gottesgabe, ein Geniales, wachsend, sich nährend durch den Reichthum des Lebens, organisch sich entwickelnd als Kunstnatur, sich bildend durch Lehre, Beyspiel, Uebung, Versuch; Bedürfniss des Darstellens, freudiges Schaffen, Fundament seines Styls. Durch dieses steht er über aller Kritik; sie kann ihn, wie jedes herrliche Natur-Erzeugniss, nur für ein Wunderbares erkennen, ihm folgen, und kaum weiss sie, ihn würdig einzuordnen. Es ist aber in oder an jedem Künstler auch etwas Einseitiges, Menschenzuthat, andern, als reinen Kunsttrieben folgend, in sich bequem ruhend oder absichtlich sich treibend, zeitlichen Rücksichten dienend: Fundament seiner Manier. Durch dieses fällt er der Kritik anheim. Wenn sie jenes in seiner organischen Nothwendigkeit begreift, so lässt sie ihm in diesem, als einem Willkürlichen, keine Ruhe.

Ein Moment scheint übersehen zu seyn: Unzulänglichkeit — der Gabe, der Bildungsmittel, der Schule etc. Dieses Nichtkönnen rechnet aber die Kritik zu, wie ein Nichtwollen, weil sie, und mit Fug, fordert, Jeder solle sich nur soweit künstlerisch geben, als er Künstler ist.

* * *

Original-Werke haben die ewige Entwicklungskraft in sich, dass ihre Entfaltung stets auch die unsrige wird, dass wir dieser niemals müde werden, weil sie in uns jedesmal in eine neue Tiefe einschneiden. Wir werden nämlich nur desjenigen satt, was uns stets in derselben Oberfläche durchfurcht. Werke des Genies aber langen in eine unbekannte Tiefe, und bey jeder Wiederholung — nur einen Zwischenraum der Ruhe und eines leisen Vorrückens unserer Natur vorausgesetzt — regen sie wirklich einen neuen Menschen in uns auf.

Ein Werk des Genies ist dem anziehenden Cultus heiliger Mysterien zu vergleichen. Das Uebrige ist Missbrauch bedeutender Formeln zu blosser Mystification.

* * *

Die Theorie benennt Hüllen, Hülsen, Umrisse, Gliederung etc. aber Fülle, Kern, organisches Leben kann sie nicht geben. Man höre in diesem Sinn eine Mozartische Oper. Was will die Theorie damit? Es hat freylich das Ganze als solches und in seinen organischen Haupttheilen, es hat jedes Glied, am Ende jeder Satz, Takt, Akkord seine Theorie, und so hat sie freylich Sitz und Stimme, wenn das Kunstwerk einmal da ist, und so von aussen herein durchgenommen wird. Aber eben dieses leise Entwickeln eines unerschöpflichen Reichthums von melodischen, harmonischen Kräften, dieses ewig wechselnde, neue Leben in jedem Gliede, dieses Ueberraschende und doch sogleich Höchstwillkommene, diese Fülle der Ton-Natur, die, nicht wie die Theorie — etwa eines Botanikers — über die Umrisse von aussen erkennt, sondern diese, wie die Natur, von innen heraus durch den wogenden Strom des Lebens wellenlinig bildet, ist über aller Scienz.

Und so ist eigentlich das Kunstwerk die Manifestation einer Unendlichkeit von Theorieen, wie die Wellenlinie die Entwickelung einer Unendlichkeit von Richtungen, und diess möchte wohl überhaupt das Verhältniss aller Theorie zum Leben und zur Kunst seyn. So hat der Sturm, der Wasserfall, der Bergsturz seine Theorieen der Bewegung, so das Rauschen des Waldes, der Gesang der Vögel, das Brausen des Meeres seine Theorieen des Schalles, so der Lauf der Säfte in Pflanzen und Thieren seine Theorieen der Wahlanziehung und Zersetzung, so das Leben des Menschen, das Geschick der Nationen seine Theorieen der Entwickelung; aber es ist, wie bey der Witterung, ein unendliches Wechselspiel der Theorieen, die kein Auge verfolgen, keine Sprache nennen kann, und uns fehlt die rechte Theorie, die des Geistes, der alle jene einzelnen Akte zur Einheit der Entfaltung verbindet.

* * *

Sorge nicht, dass Kunst und Wissenschaft sich früher oder später erschöpfen. Jede Zeit schafft sich ihre Stoffe des Forschens, der Darstellung, ihre Philosophen und Künstler. Jede Wirklichkeit ist neu und hat ein Verlangen, sich in Ideen zu beruhigen, an Normalbildern zu vergnügen. Was einige Denker neuerer Zeit mit jener Sorge erfüllt hat, ist wohl die Beobachtung, dass ein Original-Genius die Methode des Forschens oder Darstellens, dass er Maass, Ton, Styl

festsetzt und auch damit die Form von Wissenschaft oder Kunst gewissermaassen erschöpft. So haben bey unserm Denken Herder, Lessing, Göthe, Schiller, Jean Paul etc; so Kant, Jacobi, Fichte, Schelling, so Haydn und Mozart etc. — jeder seinen Typus erfunden und zugleich erschöpft. Alles, was die Nachgeborenen bringen, ist von dieser Art und Kunst. Ein abstrakter Geist, dem es nun bloss um den allgemeinen Geist einer Wissenschaft oder Kunst zu thun ist, der wird freylich über Wiederholung derselben Themate klagen; aber mit demselben Rechte könnte er auch über die Armseligkeit des Lebens überhaupt klagen, das täglich, wöchentlich, jährlich dieselbe Leyer des Essens, Schlafens, Arbeitens, Ruhens etc. bringt, ja auch in grösseren Bezügen dieselben friedlichen und kriegerischen Erscheinungen wiederholt.

In demselben Sinne aber, wie das Leben jedem, der frischweg, ohne zu speculiren, in dasselbe hineinwächst, täglich und stündlich neu ist, sind es auch Wissenschaft und Kunst. Und wenn alles um ihn her am Alten einschliefe, was von den Menschenkindern gar nicht zu besorgen ist, so fände doch Er immer neue Wahrheiten zu erforschen und neue Schönheiten zu geniessen, und sollte sich auch sein Geist nur auf einen Gegenstand der unendlichen Schöpfung werfen, sein Gemüth nur an einem Wesen mit Liebe hängen, sein Wille nur ein Geschäft zur Vollendung bringen wollen.

Gesetzt auch, die Zeit im Allgemeinen lieferte keinen wissenschaftlichen oder künstlerischen Stoff mehr, sie wäre nicht fähig zu philosophiren und zu bilden, nicht werth, klar zu sehen und rein zu sehen und rein zu geniessen, so bliebe es doch jeder Einzelne, der sich seiner menschlichen Kraft und Würde bediente, er fände jene, wäre dieses fähig und werth.

Der Mensch ist ein praktisches Wesen; seine ernste Pflicht wird ihm immer vom Nächsten zum Unendlichen hinaus zu denken, sein Gemüth ebenso zu fühlen geben.

So überwindet auch hier der Einzelne, was dem Ganzen droht.

Es ist aber auch in Beziehung auf's Ganze, auf Geschichte und Literatur der Wissenschaft und Kunst einer Nation zu bedenken, dass, während das Klassische unübertroffen stehen bleibt und stets fortgenossen wird, jede Zeit alte Weisheit, Schönheit, altes Leben, in neuem Sinne betrachtet und neu bearbeitet, und so aus altem Reichthum jugendliche Genüsse sieht.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Concerte.* Eine grosse Instrumental- und Vocal-Akademie zum Vortheile des neuen Prager Armenhauses, im landständischen Theater, lieferte neun Nummern (also die Hälfte mehr, als ein gewöhnliches Concert), deren erste eine Ouverture von Hrn. Ferreol Mazas war, die zu einer kleinen Oper geschrieben scheint, und sich am wenigsten zur Eröffnung eines grossen Concertes eignet, da das Motiv etwas trivial ist und lebhaft an ein bekanntes komisches Lied erinnert. Fräulein von Obwexer führte die Variationen über den *Alexandermarsch* von Moscheles sehr brav durch; ein Gleiches muss von den übrigen Solo's gesagt werden. Unter den Gesangstücken zeichnete sich das Vocal-Quartett von Eisenberger aus, von den Hrn. Binder, Podhorsky, Wiedermann und Michalesi sehr zart vorgetragen. Tages darauf gab Hr. Joseph Slawik, Zögling des hiesigen Conservatoriums und ohnstreitig einer der vorzüglichsten Schüler des Hrn. Prof. Pixis, ein Concert, welches mit der Ouverture aus Spontini's *Vestalin* eröffnet wurde. In dem Violinconcerte zeigte Hr. Slawik seine Kunstfertigkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten: Passagen in Doppelgriffen, Staccato-Läufe in Decimen und Sexten, mit der grössten Schnelligkeit und Präcision ausgeführt, Arpeggiaturen aller Art und in allen Lagen sind die Glanzpuncte in dem Spiele dieses jungen Künstlers. In der Cantilene dürfte ihm noch etwas mehr Ruhe und Zartheit, so wie ein grösserer Ton zu wünschen seyn: Vorzüge, die er sich gewiss bald erwerben wird, da ihn seine Freunde bereits darauf aufmerksam gemacht haben, und er Talent genug hat, um sich einst zu einem der vorzüglichsten Violinspieler auszubilden. Dieselben Bemerkungen gelten auch von dem Vortrage der Variationen von Lipinsky und des Potpourri von Hrn. Slawiks eigener Composition, in welchem letzterem der Schwierigkeiten fast zu viele gehäuft sind. Dem. Comet und Hr. Binder sangen mit gewöhnlicher Bravour; nur wollte die Romanze mit Guitarrebegleitung, welche der Letztere vortrug, nicht recht

ansprechen, wahrscheinlich, weil man dieses Genre im Concertsaale (den es allerdings nicht auszufüllen vermag) nicht gewohnt ist. Hr. Hauser, k. sächs. Hofopernsänger, den wir früher den Unarigen nannten, trug eine Arie von Rossini recht brav vor, doch wollte man seine Stimme nicht mehr so sonor als ehemals finden. Wegen plötzlicher Erkrankung des bekannten Flötenspielers Hrn. Janusch blies Hr. Spanner, ein ehemaliger Zögling desselben, ein Adagio für die Flöte. Das Publicum verliess den Concertsaal mit dem lebhaften Wunsche, Hrn. Slawik noch einmal zu hören, welcher auch erfüllt ward, indem er auf dem Theater in den Zwischenakten des Lustspieles: *Beschämte Eifersucht* auf Verlangen das Allegro und Potpourri von seiner Composition wiederholte und Variationen von Polledro über Nel cor più non mi sento vortrug. Durch die letzteren bewies er, dass er auch zart vortragen könne; besonders brillant führte er die letzte Variation aus und erntete dafür den rauschendsten Beyfall. Am ersten Weihnachtstage führte die hiesige Tonkünstlergesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts das grosse Oratorium von Händel, *Jephta*, auf, und gewährte dem Musikverständigen dadurch den seltenen Genuss, endlich wieder ein Meisterwerk des unsterblichen Tondichters bewundern zu können. Ref. glaubt, im Namen aller Verehrer der klassischen Musik der Gesellschaft öffentlich seinen Dank dafür aussprechen zu dürfen. Die vermehrte Instrumentalbegleitung von J. F. von Mosel ist sehr umsichtig und effectvoll gesetzt; besonders machen die Chöre und Fugen eine imposante Wirkung; einige Arien und ein Duett sind mit bewunderungswürdiger Zartheit gehalten. Die Aufführung war bis auf einige kleine Verstösse, die bey einem Personale von 250 Personen sehr schwer zu vermeiden sind, recht lobenswerth.

Das erste Concert in diesem Jahre war die musikalisch-declamatorische Akademie zum Besten der an der Universität zu Prag bestehenden Unterstützungs-Anstalt für dürftige Hörer der Philosophie, worin wir die beyden Ouverturen aus Mozart's *Zauberflöte* und Spontini's *Ferdinand Cortez* zur Eröffnung der beyden Abtheilungen mit vielem Feuer und Präcision vorgetragen hörten. Eine Dilettantin und ein Dilettant, beyde mit schönen jugendlichen Stimmen begabt, hatten die Gesangpartieen übernommen; die erste sang eine Cavatine von Rossini aus *Bianca e Falliero* und mit dem letzteren (Hrn. Strakaty) ein Duett aus *Semiramide* von demselben Tonsetzer. Die Dilettantin besitzt bey einer kräftigen Stimme grosse Kehlfertigkeit, und trägt gut vor; auch Hr. Strakaty giebt schöne Hoffnungen, wenn gleich seine Stimme noch nicht sehr ausgebildet ist. Die Concertstücke bestanden in einem Potpourri für die Oboe von Kummer, vorgetragen von Hrn. Redlich, und einem Concert-Allegro für das Fagott von Bärmann, gespielt von Hrn. Neukirchner: beyde junge Männer haben einen schönen Ton und ziemliche Kunstfertigkeit. Die beyden Declamationsstücke (Dem. Betty Pistor trug die Ballade *Der Eidbruch* — wenn wir nicht irren, von Töpfer — und ein Hr. K — r. den *Glockengiesser von Breslau* vor) schienen uns für ein Concert nicht glücklich gewählt zu seyn.

Genua im Januar 1826. Unser Carneval begann auch hier, nach dem allgemeinen Gebrauch in Italien, in unserem grossen Theater St. Agostino am 26. Dec. 1825. Wir können uns dieses Jahr wahrhaft glücklich schätzen, dass die neue Impresa sowohl in der Wahl der Opern, als der Sänger so ausgezeichnet glücklich war, dass wir unsere diessjährige Carnevalsoper dreist als die vorzüglichste in ganz Italien anpreisen dürfen. In Venedig hat die neue Oper *L'Erode* von Mercadante, im grossen Theater la Fenice, obwohl für die Mombelli, Lorenzani und den Tenor Donzelli eigens componirt, immer solchen fiasco gemacht, dass nur ein einziges Duett, von der Lorenzani und Mombelli gesungen, die Vorstellung vom gänzlichen Ruin rettete; auf dem grossen Theater alla Scala in Mailand war das Schicksal der Impresa noch schrecklicher, indem dieselbe schon seit vierzehn Tagen gesperrt ist, nach dem fürchterlichen Falle der ersten Oper, für die Dauer des Einstudirens einer anderen: des *Maometto* von Winter, sogar die Comoedie zur Aushülfe spielen zu lassen: ein in Italien überhaupt, und vollends auf diesem Theater und im Carneval unerhörter Fall. Wir waren hierin, wie schon gesagt, viel glücklicher. Die Wahl der Opern ist ausgezeichnet — zur ersten giebt man *Tebaldo ed Isolina* von Morlacchi; zur zweyten hat man den berühmten *Crociato* von Meyerbeer bestimmt. Unser Sängerverein ist vortrefflich, denn wir besitzen als Tenor einen Crivelli, als Musico eine Pisaroni,

und als Prima donna die Melas. Erster, obwohl schon nahe an dem 60sten Jahre, besitzt noch immer eine ausgezeichnete, metallreiche und schöne Brust-stimme, die nur manchmal im Cantabile das Alter verspüren lässt; und obwohl sein Vortrag nicht ausgezeichnet zu nennen ist, so behauptet er doch in der erstgenannten Oper, die für ihn eigens componirt ist, noch immer seinen Platz, und machte besonders in seinem grossen Rondo im zweyten Akte den besten Eindruck. Die Pisaroni, über welche sich erst neulich ein hier sehr geschätztes Kunstblatt folgendermassen ausdrückte: La Pisaroni, quest' unica riproduttrice ed erede privilegiata del bello e magico Canto di Pacchiarotti — „die einzige Widerherstellerin, und rechtmässige Erbin des schönen und bezaubernden Gesangs Pacchierottis" — hat hier durch ihren herrlichen Vortrag und tiefen Ausdruck im zarten Cantabile alles hingerissen, und besonders in einem eingelegten Duette — von Celli — im zweyten Akte, den Beyfall durch 24 Vorstellungen hindurch zu einem wahren furore gesteigert. Diese Sängerin giebt einen klaren Beweiss, was Ausdauer, Fleiss und Studium vermögen; denn bey einem beynahe hässlichen Aüssern, mit einer Stimme begabt, die keineswegs rein von Mängeln ist und besonders in der Mutation ausserordentlich harte, selbst gezwungene, Gaumentöne hat, ist sie doch auf den Punkt gekommen, eine der ersten jetzt lebenden Sängerinnen zu seyn.

Die Melas ist noch zu sehr Anfängerin, um von ihr schon viel sagen zu können; doch besitzt sie eine schöne Stimme und alle Anlagen, einst eine gute Sängerin zu werden. Sie ist überdiess jung und hübsch, und daher vom Publicum sehr gern gesehen; die Genuesser wenden den, in Italien, bey Beurtheilung schöner Sängerinnen überhaupt üblichen Spruch auch auf sie an, und man sagt hier allgemein: la Melas canta bella!

Die Decorationen sind herrlich, eben so schön entworfen als ausgeführt; von der Garderobe kann man ebenfalls nur mit grossem Lobe sprechen; sie ist bey aller Pracht doch sehr zweckmässig. Canzio, unser vortrefflicher Decorationsmaler, ist überhaupt in Italien schon als einer der ausgezeichnetsten Künstler in seinem Fache anerkannt, und hatte hier neuerdings wieder die schönste Gelegenheit, sein eminentes Talent aufs vortheilhafteste zu zeigen.

Die Composition der Oper *Tebaldo ed Isolina*, von Morlacchi, hat jedoch hier nicht allgemein gefallen; man vermisst hauptsächlich Originalität an diesem Werke, und obwohl die schon oben genannte grosse Scene im zweyten Akte, von Crivelli gesungen, als ein gut gearbeitetes und vortreffliches Musikstück allgemein geschätzt wird, so ist dieses in der ganzen Oper bestimmt auch die einzige Gesangsscene, welche einen eigenthümlichen — grossen Styl verräth. Die sechs ersten Vorstellungen dieser Oper waren durch die Gegenwart Ihrer königl. Majestäten vorzüglich glänzend und anziehend.

Das in der Zwischenzeit gegebene zweyte Concert des deutschen Künstlerpaares, Hrn. und Mad. Weixelbaum wurde ebenfalls mit der Gegenwart I. k. Majestäten beehrt und mit grossem Beyfall der zahlreichen Versammlung aufgenommen. Durch den gelungenen Vortrag einiger ausgezeichneten Musikstücke deutscher Meister, haben die Concertgeber das Publicum sehr angenehm überrascht und ein kühnes Wagstück glücklich bestanden. Denn es ist nichts Geringes, vor einem italienischen Publicum in deutscher Sprache mit Beyfall zu singen. Besonders anzuziehen schien Beethovens *Adelaide* und ein kleines Liedchen von Carl Maria von Weber, von der eilfjährigen Friederike W. mit grosser Zartheit und innigem Gefühle vorgetragen: beyde Musikstücke wurden mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen.

In einigen Tagen werden wir die Freude haben, den berühmten Crociato von Meyerbeer in Scene gesetzt zu sehen. Die Erwartung ist aufs Aeusserste gespannt. Wie verlautet, so sind die Kenner durch die Proben schon von der Schönheit der Musik, besonders der Ensemble-Stücke, ganz entzückt, nur wird ebenfalls schon mit Bedauren bemerkt, dass die Anforderungen dieser Composition an das Orchester — für das hiesige nämlich — hin und wieder zu gross sind, und dass die Hauptrolle des Adriano (für Velutti geschrieben) für die Pisaroni meistens zu hoch ist, weshalb manches nicht nur geändert, sondern sogar weggelassen werden muss.

Andeutungen.

(Fortsetzung aus No. 9.)

---

7. Komische Oper.

An Lustspielen, nämlich lustigen und ergötzlichen, sind wir in neuester Zeit arm; an dergleichen komischen Opern (Possen und Karikaturen

nicht mitgerechnet) bettelarm; das Romantische, Sentimentale ist nun einmal an der Tagesordnung. Dagegen kann man nichts einwenden, da das Romantische allerdings das wahre Feld der Oper ist; aber man kann das Eine thun und braucht das Andere deshalb nicht zu lassen. — Zufällig kam mir eine komische italienische Oper in die Hände, *La prova dell' Opera seria*, Text und Musik von dem vor etwa funfzehn Jahren verstorbenen Gnecco. Der Inhalt ist eine lebendige, scharfe Schilderung der Verhältnisse eines Theaterunternehmers in Italien gegen Dichter, Componisten, Prima Donna, Primo Tenore u. s. w. und dieser Alle wieder unter sich. Da die Theaterumtriebe in Italien von denen in Deutschland sehr verschieden sind, so ist Gnecco's Oper nicht für uns — aber sollte eine ähnliche deutsche Oper, ganz treu aus dem Leben gegriffen, nicht köstlich spasshaft seyn? Gewiss!

8. Theaterdecoration und Theatermusik.

Die schönsten Decorationen, vorzüglich in grossen Theatern, erscheinen in der Nähe betrachtet als eitel Sudeley und Schmierarey. Dass diess so seyn müsse und gar nicht anders seyn könne, da eine feiner ausgeführte Malerey ganz wirkungslos seyn und kaum von den nächsten Zuschauern begriffen werden würde, giebt jedermann zu. Daran aber, dass in Theatermusik die natürliche Einrichtung unsers Ohres und die natürlichen Gesetze des Schalles und seiner Verbreitung ähnliche Rücksicht verlangen, scheinen manche Componisten nicht glauben zu wollen, weil sie z. B. im Allegro vivace den Contrabässen laufende Sechszehntheile zumuthen, die kein Mensch deutlich hören würde, wenn auch ein Contrabassist im Stande wäre, sie deutlich vorzutragen; oder in einem Takte eines schnellen Tempo drey, vier u. m. verschiedene Accorde, oft scharf und grell modulirend, hören lassen, oder vielmehr hören lassen wollen, u. dgl. m. Es ist zu wünschen, dass solche Componisten, deren Kunst und Fleiss in der Ausarbeitung ihrer Partituren bis in's kleinste Detail die höchste Achtung verdient, diese Miniaturmalerey nur am rechten Orte und zur rechten Zeit (z. B. in sogenannter Kammermusik) anwenden mögen.

9. Recitative.

Die neuere grosse Oper schreibt man jetzt bekanntlich auch in Deutschland und zum Theil selbst in Italien — sonst nur in Frankreich — mit instrumentirten Recitativen. Dadurch zeigt man offenbar, dass man auf gutem Wege sey, der Poesie ihre unzubestreitenden Rechte in der Oper wieder einzuräumen. Nur scheint es mir, man thue des Guten zu viel. Von der Inconsequenz, in der deutschen Oper abwechselnd zu singen und zu sprechen, ist genug die Rede gewesen, und es lässt sich zum Lobe dieses Gebrauchs schwerlich etwas Gründliches vorbringen; die gewöhnlichen Recitative der italienischen Oper aber, die sogenannten Recitativi secchi oder parlanti, sind etwas kleinlicher und kläglicher Natur; also thut man wohl, Alles zu instrumentiren. Nun wird jedoch das Recitativ, das immer so kurz als möglich seyn soll, nothwendig sehr in die Länge und Breite gezogen, zumal wenn nach Art einiger Componisten jede, auch die unbedeutendste Rede, selbst der ganz untergeordneten Rollen, mit Vor- Zwischen- und Nachspiel reichlich ausgestattet wird, und der Zuhörer, immer im gespannten Zustande erhalten, ermattet. Da, meyne ich denn, wäre es gut, man fasste sich mit den unwichtigeren Stellen der Rede kurz, behandelte sie ganz so, wie das Recitativo parlante, nur liesse man die Accorde, nicht wie sonst von dem Flügel und den Bässen, sondern von dem Quartett angeben, und versparte die genauere Ausführung für Stellen, die sie wirklich verdienen. So erhielte der Zuhörer von Zeit zu Zeit eine Art Erholung, die interessanteren Momente träten bedeutender und imposanter hervor, wie es dem instrumentirten Recitative zukommt, und durch den Gewinn an Mannigfaltigkeit, an Licht und Schatten würde die Wirkung des Ganzen erhöht."

10. Maestro di Musica.

Irgendwo wird erzählt, es habe in dem letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts in Deutschland Zwanzig und einige Schriftstellerinnen gegeben, in dem ersten Viertel des jetzigen aber gebe es schon über Fünfhundert. Ich enthalte mich aller Bemerkungen über diese Erscheinung, die der Eine erfreulich, der Andere unerfreulich nennt. Man weiss ferner, dass es Frauen gab, (und noch giebt) welche gründliche Kenntnisse in alten und neuen Sprachen besassen, dichteten, malten, in Kupfer stachen, Mathematik trieben u. s. w., und das alles gut, oft ausgezeichnet. So viele Sängerinnen und Klavierspielerinnen, (unter ihnen viele vortreffliche) als die

neueste Zeit hat, gab es nie, und vielleicht giebt es kaum so viele Männer, die mit leidenschaftlicher Liebe Musik üben, als Frauen. Gab es denn nun auch, oder giebt es unter den Frauen Componisten, nämlich von Bedeutung? Ich schwanke in der Antwort, vielleicht aber nur aus Unwissenheit, darum frage ich lieber und bitte um Belehrung. Sollte die Antwort verneinend ausfallen, so wäre die Erscheinung merkwürdig genug, und die psychologische Erforschung der, nicht eben in die Augen fallenden, Gründe müsste sehr interessant seyn.

11. Wie man im Leben und in der Kunst weiter kommt.

Jener alte Singmeister studirte zuerst und ziemlich lange die Fehler der Stimme seines Gesangschülers, suchte auch kleinere recht ängstlich hervor und kümmerte sich im Anfange des Studiums gar wenig um das Gute der Stimme. Das scheint sonderbarer, als es ist. Denn das Gute der Stimme ist leichter bemerkbar, als das Böse, und dieses ist schwieriger zu heben, als jenes zu vervollkommnen. Ich wende die Methode des alten Sängers gern überall an, am liebsten auf mich selbst. Freylich ist es gar erfreulich, dass oder jenes Gute an sich zu bemerken, aber es führt leider sehr leicht zu lässiger Zufriedenheit, wohl gar zu Stolz und Dünkel. Die eigenen Fehler dagegen zu erforschen, ist allerdings nicht eben ergötzlich, aber es führt zur Demuth und Bescheidenheit und zum Bessern. Denn „strenger gegen sich selbst seyn, als Andere es immer seyn mögen, so im Leben, wie in der Kunst, das allein führt schneller und sicherer, wenn auch nicht ganz zum Ziel, doch ihm näher, als jede andere Weise.“

12. Ideare, stendere, limare.

Habt nur Genie, heisst es irgendwo, recht viel Genie, so wird sich Alles Andere schon finden. Wahr ist das Wort, so drollig es auch klingt, aber die echten Genies sind nun einmal gewaltig selten. Talent dagegen trifft man häufiger, und öfter sogar, als man gemeiniglich glaubt, selbst ausgezeichnetes, herrliches. Damit lässt sich denn weit, ja sehr weit kommen, wenn man nur ernstlich will. Leider aber halten sich Viele für Genie's, die es nicht sind, und oft zwingen sie sich, ihr Werk etwas toll und wild zu treiben, um zuerst sich, und dann — will's glücken — auch Andere von ihrem Genie zu überzeugen, vermeinend, durch excentrisches, wüstes, regelloses Wesen beurkunde sich solche Gottesgabe. Dem ist nicht also, das weiss jeder Vernünftige. Die Genie's aller Zeiten haben haben es immer anders angefangen. Mozart z. B., dem gewiss kein Mensch ein eminentes Genie absprechen wird, war (er erzählt das selbst in einem Briefe) als Componist sehr ordentlich, genau und streng, in diesem und jenem fast ängstlich — und das merkt doch wohl Niemand an seinen Werken, zu ihrem Nachtheil nämlich. Ordnung und Fleiss lässt sich also mit Genie gar herrlich verbinden, ja es darf gar nicht anders seyn, wenn etwas Rechtes, Klassisches zum Vorschein kommen soll; und den höchsten Ruhm verdankt zuletzt jedes berühmte Werk hauptsächlich der Correctheit im höhern und niedern Sinne des Worts, und folglich dem Fleisse seines Schöpfers. Muss aber der geniale Componist ernsten und ausdauernden Fleiss auf die Ausführung seiner Werke, die ihm fast unbewusst der Geist eingab, verwenden, so muss es der bloss Talentvolle noch mehr. Daher meyne ich, mein alter braver Meister, den manche gern einen Pedanten nannten, um ihm doch etwas anzuhaben, rieth mir nicht übel, als er sprach, wie folgt: „Wenn dir nun, mein junger Freund, ein Gedanke kommt, der dich so anspricht, dass du ihn verfolgen musst, und ihn auch gern verfolgst, der sich dir bald kund geben wird als brauchbar für ein Klavierstück oder Quartett oder Ouverture u. s. w., oder wenn du, Gesang anlangend, den Text dir zu eigen gemacht hast im Ganzen und Einzelnen mit dem Kopfe und dem Herzen, dann compouire fort und fort, aber um's Himmels willen nicht gleich am Klavier, nein, Alles, es sey lang oder kurz, im Kopfe, dauerte es auch eine Woche und drüber. Hast du nun das ganze Werk (bey sehr langen versteht es sich von jedem Abschnitte besonders) im Kopfe fix und fertig, und hörst du schon Alles hübsch singen und klingen, dann setze dich an dein Klavier und spiele dir's vor. Da wirst du finden, wie du doch vorhin nicht Alles so gut gehört hast, als nun, und daher im Einzelnen bessern, was möglich ist. Spiele es dann wieder, meinetwegen drey, vier Mal, bis du mit der Anlage des Ganzen und mit allem Einzelnen völlig zufrieden bist. Und nun erst schreibe, so schnell du kannst, nicht die volle Partitur, sondern einen schlichten Entwurf, gleichsam einen Klavierauszug, dessen Zweck nur der ist, deine Gedanken für die völlige Ausführung bleibend schwarz

auf weiss zu haben, wobey du dir's daher so bequem machen kannst, als du immer willst, wenn der Entwurf dir nur, selbst nach längerer Zeit, noch einen ganz vollständigen, augenblicklich verständlichen Abriss des Ganzen giebt. Diesen Entwurf lass, wenn du kannst, ein paar Wochen, oder doch einige Tage, liegen, dann überarbeite ihn, besser zwey- und mehrmal, als einmal. Nun geh getrost an die Partitur; ist diese aber vollendet, so feile sie. Aehnlich machen es wohl Alle, die Geisteswerke schaffen: sie denken, entwerfen, vollenden und feilen. Was die Phantasie geschaffen, das wird so dem Urtheile des Verstandes unterworfen, dem Geschmack und der Reflexion; und Kunstfertigkeit führt dann aus, was der Ausführung werth geachtet wurde. Es scheint zeitersparend, in der Partitur gleich überall nachzuhelfen, wo es der Nachhülfe bedarf, aber es scheint auch nur so. Sehr genaue Beobachtungen und Erfahrungen haben mich gelehrt, es gehe ungleich schneller, und auch sehr viel genauer, wenn man eine Partitur mehremal durchgeht, das einemal nur auf eins, was Noth thut, achtend, das anderemal auf etwas anderes u. s. w., als wenn man gleich Alles mit einemmale abthun will. Da habe ich mir denn siebenerley, vielleicht aus Ehrfurcht vor der heiligen Sieben, festgestellt, worauf ich einzeln mein Augenmerk richte: 1) den innern Zusammenhang, die natürliche Fortschreitung und die Symmetrie im Ganzen und Einzelnen; 2) Rhythmen im Ganzen und Besondern; 3) bey Gesangmusik die Behandlung des Textes im Einzelnen und die Gesangpartie; 4) die Instrumentalpartie, Ebenmaass der Stärke und Schwäche der Instrumente gegen einander und gegen den Gesang; 5) Licht und Schatten durch p. fr. leg. stacc. cr. dim. string. rall. u. s. w. 6) die Tempi, a piacere, colla parte u. dgl., ja selbst zur Bequemlichkeit für den Copisten, und bey etwaniger Correctur in den Stimmen die Taktanzahl; 7) letzte Feile am Pianoforte und dann am Schreibtische. — Das sieht wohl ängstlich aus, ist es aber gar nicht. Ich wenigstens befinde mich wohl dabey, darum rathe ich dir, mach's auch so. Schreitest du aber in Kenntniss und Erfahrung weiter und immer weiter, und bemerkst dann, es sey dir gelegener und bequemer, es anders zu machen, so habe ich auch nichts dagegen. Mache du's, wie du willst, nur besser."

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Andante et Rondeau brillant pour Pianoforte, par J. Mayseder. Oeuv. 29. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Zwey langausgeführte, interessante Sätze; der erste in A dur, der zweyte in E moll, mit dem Schlusse in E dur. Beyde sind reich an Figuren: aber nicht bloss an solchen, die gar nichts weiter als Figuren, sondern die auch melodisch und dabey zugleich zum grossen Theile nichts weniger als abgebraucht, mitunter selbst wahrhaft neu, anziehend und pikant sind. Der Zusammenhang, besonders im zweyten Satze, ist zwar hin und wieder etwas locker: doch ist Zusammenhang da. Die Harmonie kann nicht gearbeitet genannt werden: aber sie ist auch nicht vernachlässigt, sondern angemessen und mit mancher effectuirenden Wendung. Ein gemässigter Ernst herrscht im ersten, eine muntere, wechselvolle Laune im zweyten Satze. Die Anforderungen an den Spieler sind nicht gering, besonders, was belebten und zierlichen Vortrag anlangt: aber eigentlich schwer auszuführen ist das Stück nicht. Und so ist es geübten Liebhabern und Liebhaberinnen als ein angenehmes Unterhaltungsstück zu empfehlen. Dem ganzen Zuschnitte nach scheint es aus einem Violinconcert oder concertanten Quartett, aber mit den nöthigen Abänderungen und überhaupt sehr gut, arrangirt zu seyn. Ist diess, so hätte es auch auf dem Titel angegeben werden sollen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1826.

Einladung zur Subscription

auf eine mit Mozart's und Süssmayers Manuscripten verglichene Partitur des

Mozart'schen Requiem

Da man von mir, der ich im Jahr 1799 sämmtliche hinterlassene Manuscripte Mozart's von seiner Frau Wittwe gekauft habe, überzeugt seyn konnte, dass ich bey dieser Gelegenheit, wo nicht das Manuscript seines *Requiem* selbst, doch nähere Auskunft über dasselbe erhalten haben würde, und da es auch hin und wieder im Publicum bekannt geworden war, dass ich wirklich ein Exemplar dieses *Requiem* besitze, in welchem die von Mozart und die von Süssmayer herrührenden Stellen angegeben seyen: so war es sehr begreiflich, dass ich von mehreren Seiten aufgefordert wurde, über die von Gottfr. Weber im 11. Hefte der Zeitschrift *Cäcilia* über die Aechtheit dieses Werkes erhobene Frage meine Meinung öffentlich auszusprechen.

Ich hatte, obgleich ähnliche Aufforderungen schon früher an mich gelangt waren, bis jetzt Anstand genommen, denselben zu entsprechen, weil es mir von Mozart's Wittwe nur als ein Geheimniss anvertraut worden war, wie viel Antheil Mozart und wie viel Süssmayer an dieser Composition habe.

Da mir jedoch vor Kurzem von Frau Staatsrath Constanze Nissen, verwittweten Mozart, welche durch die erwähnte Weber'sche Anregung über die Aechtheit dieses Werkes hierzu veranlasst worden, die Aufforderung zugeht, die erhobene Frage durch eine öffentliche Bekanntmachung zu schlichten, indem ich dieses durch Herausgabe meines im Jahr 1801 von ihr bezogenen Exemplares ja vermöge; so zeige ich hiermit vorläufig an, dass ich dieses nunmehr wirklich zu thun im Begriffe stehe.

Ich habe nämlich im Jahr 1801 von Mozart's Wittwe zugleich mit ihrem Briefe vom 26. Januar genannten Jahres ein Exemplar des *Requiem* erhalten, welches vom Hrn. Abbé Stadler in Wien mit dem, von Süssmayer ergänzten, Mozart'schen Originale verglichen, und in welchem, mittelst Beyschreibung der Buchstaben *M.* und *S.* alle Stellen bezeichnet sind, welche entweder Mozarten, oder Süssmayern angehören. Sie übersandte mir zugleich das durch Süssmayer ergänzte Original-Manuscript selbst, damit ich, durch Vergleichung desselben mit dem durch die Buchstaben *M.* und *S.* bezeichneten Exemplare, mich überzeugen könne, dass Hrn. Stadlers Anzeichnungen durchaus der Wahrheit gemäss seyen. Alles, wie schon oben angeführt, damals unter dem Siegel der Verschwiegenheit.

Dieses also bezeichnete Exemplar, in welchem Hr. Abbé Stadler zugleich die Generalbass-Bezifferung beygefügt hat, ist es, welches ich im Begriffe stehe, obiger Aufforderung der Frau Staatsrath Nissen gemäss, nächstens auf Subscription in meiner Verlaghandlung, Firma J. André in Offenbach a. M. herauszugeben, und mit einer Vorrede zu begleiten, welche urkundlich darthun wird, dass, nach meinem Dafürhalten, dasjenige, was von diesem *Requiem* Mozarten selbst angehört, eine schon vor dem Jahr 1784 angefangene, aber liegen gelassene Composition ist.

☞ Der volle reine Ertrag der Subscription, welchen ich anfänglich der in Salzburg noch lebenden, 75jährigen, blinden Schwester des unsterblichen Tondichters — derselben, mit welcher er schon als Kind von 7 Jahren, im Jahr 1764, seine erste Kunstreise machte — zugedacht hatte, ist nunmehr, durch deren edelmüthige Willenserklärung vom 31sten vorigen Monates, für die beyden Söhne des Verewigten bestimmt.

Das Werk wird den Subscribenten zu 3 Thlr. = 5 fl. 24 kr. geliefert, und zur nächsten Jubilatemesse erscheinen.

Ich ersuche jede solide Buch- oder Musikhandlung, Subscription anzunehmen und hoffe auch von den Redactionen in- und ausländischer öffentlicher Blätter, dass sie die gegenwärtige Anzeige unentgeldlich aufnehmen und auch ihrerseits die gute Sache weiter empfehlen werden.

Offenbach a. M., im Monat Februar 1826.

A. André.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Meyerbeer, J., Il Crociato in Egitto; Der Kreuzritter in Egypten, Oper in zwey Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Italienischer und deutscher Text... 6 Thlr. 12 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1.	Ouverture ed Introduzione: Patria amata, Vaterland mir theuer!	9 Gr.
- 2.	Duetto: I doni d'Elmireno, Empfangt von Elm.	12 Gr.
- 3.	Coro con ballo: Aurette vezzose, Weh't erheiterende Lüfte	6 Gr.
- 4.	Scena e Duetto: Ah, non ti son' più cara, Ach nein, du fühlst nicht Liebe.....	9 Gr.

Aufser allen so eben namhaft gemachten Lehrern an den Klassen, haben die Administratoren auch eigne Zoglinge, die von ihnen besonders adoptiret sind.

Wer als Zogling der Nation in die Klassen aufgenommen seyn will, mufs sich vorher einem Examen der fünf Administratoren unterwerfen. Man prüft da, ob der junge Mensch erst im Allgemeinen Anlage zur Musik hat, und dann besonders, ob er für den Gesang, wenn er diesem sich widmen will, oder für das Instrument, wenn er ein solches zu erlernen Lust hat, organisirt ist.

Es geschieht selten, dafs Kinder unter 9 Jahren, oder junge Leute, die schon über 16 Jahr alt sind, zu Zoglingen im Conservatorium angenommen werden, wenn sie nicht schon einige Anfangsgründe in der Art von Studium besitzen, dem sie weiter nachzugehen willens sind.

Die Administratoren stellen alle Jahre eine General-Prüfung der Klassen an, und lassen die Zoglinge nach Maafsgabe der Fortschritte, die sie gethan haben, in eine höhere Klasse aufrücken.

Einmal des Jahres führen die geschicktesten unter den Zoglingen ein grofses Konzert unter der Direktion von einem der Administratoren auf.

Zu gleicher Zeit vertheilt die Regierung Preise unter diejenigen von den Zoglingen, welche es in der Geschicklichkeit am weitesten gebracht, und Proben davon gegeben haben.

Künftighin sollen die Zoglinge des Conservatoriums, wie wir hören, alle Monate ein grofses Konzert geben, worinnen sie vorzüglich *Chöre* und Kompositionen von ältern Meistern, als Hasse, Leo, Caffaro, Jomelli, Rameau u. a. aufführen sollen. Auch wird man aus dem Staube der Bibliothek des Conservatoriums *) die Partituren der vortrefflichen Kirchenkompositionen von Durante, Pergolese, Graun und Mozart hervorsuchen und durch das Einstudieren derselben zugleich den Geschmack der Zoglinge, und vermittelst derselben vielleicht der Nation, veredlen. Jezt ist vornehmlich alles auf Mozarts himmlisches *Requiem* gespannt.

Die Folgen der Revolution hatten unglücklicher Weise die meisten Werke der Kirchenmusik gar zu lange in Vergessenheit gebracht; und dem guten Geiste der genie- und geschmackvollen Administratoren haben wir es zu danken, dafs wir endlich einmal die Freude geniefsen sollen, so viele herrliche Werke zu bewundern.

Vielleicht befremdet es Sie, dafs Sie in der Namenliste, die wir Ihnen oben gegeben haben, eine grofse Anzahl von Komponisten und Lehrern der Musik, die in hiesiger Hauptstadt wohnen, und deren Talente und Werke ebenfalls beruhmt genug sind, gleichwohl nicht genannt finden wie zum Beyspiel Pleyel, d'Alayrac, Steibelt, Herrmann, Champein und viele andere. Hier sind einige der Gründe, warum nicht auch sie im Conservatorium angestellt sind.

Pleyel hat sich seit einiger Zeit ausschliefslich der Profession des Musikhandels zu unterziehen geschienen; und dieses Gewerbe hat ihm, wie es uns vorkommt, Anlafs gegeben, sich schlechterdings von seiner Muse, die lange unsern Konzerten so viel Reiz gegeben, zu scheiden.

D'Alayrac, der liebliche und einnehmende Komponist, dessen komische Opern noch immer der Glanz des Theaters der *Strafse Favart* sind, hat lieber, wie es scheint, unabhangig und frey, wie seine anmuthige Musik, bleiben wollen. Ueberdies hat ihn auch seine uber-grofse Bescheidenheit von jeher abgehalten, eine Administratorstelle beym Conservatorium zu suchen. Seinen Freunden, die ihm eines Tages heftig zusezten,

*) Die Bibliothek des Conservatoriums ist überaus reich an Manuscripten von grofsen Meistern, und an italienischen, deutschen und französischen Partituren, und steht jedermann offen. Man darf in derselben die Partituren, die man kennen lernen will, nur fordern und nach Gefallen abschreiben. Herr Langlé, Verfasser der schönen Oper *Coriandre* und eines eignen Lehrbuchs über die Musik, ist Bibliothekar des musikalischen Conservatoriums. d. Verf.

No. 5. Coro con ballo: Vidi il segno che a cielo ridente, Sehr dort wie auf Silberwogen... 7½ Gr.
- 6. Cavatina: Questo dastro Pacciaro di morte, Zitternd nur würde diese Rechte..... 9 Gr.
- 7. Duetto: Và già carcassi indegni, Fliehe, trage von Land zu Lande..... 13½ Gr.
- 8. Romanza e Terzetto: Giovinetto cavalier, Durch den duft'gen Blüthenhain..... 10½ Gr.
- 9. Coro: Gran Profeta ognor del cielo, Schlürfend Hymens hehre Feyer..... 4½ Gr.
- 10. Scena e Finale: Ciel: che miro? Ha, was seh' ich?..... 22½ Gr.
  Canone: Sogni e ridenti, Schmeichelnde Träume..... 6 Gr.
- 11. Aria: Ah, ch'io l'adoro ancora, Ah, diese Herz schlägt noch für dich..... 9 Gr.
- 12. Aria: D'una madre disp.! Lass mich sterben! 9 Gr.
- 13. Coro dei Congiurati: Nel silensio, fra l'orror, Still und lauschend..... 6 Gr.
- 14. Quartetto e Quintetto: O cielo clemente, Allmächtiger, o höre..... 18 Gr.
- 15. Scena ed inno di morte: Suona funerea l'ora di morte, Bald schlägt die ernste Stunde.. 6 Gr.
- 16. Recitativo ed Aria: L'acciar della fede, Wer darf uns rauben..... 9 Gr.
- 17. Scena e Coro: Udite un alto arcano, O hört, was sich begeben..... 6 Gr.
- 18. Duetto e Finale: Ravvisa quell'alma, O staune 10½ Gr.
- 19. Scena e Cavat.: Pace io reco, Friede entbiete 6 Gr.
- 20. Scena e Cavatina: Ah, come rapita fuggi, Wie Büchtig schwand die Spur..... 8 Gr.

Subscriptions-Anzeige

Missa Solemnis No. 1. in C moll, vierstimmig, mit oder ohne Begleitung der Orgel von Heinrich Zeuner. Subscriptions-Preis, wofür zugleich die einzeln gedruckten Stimmen gegeben werden, bis Ende May 3 fl. rh. — nachheriger Ladenpreis 5 bis 6 fl. rh.

Man glaubt, die Freunde der Kirchenmusik auf diesses gewiss sehr vollkommene Werk (*Missa à 4 voce*) aufmerksam machen zu dürfen. Der Verfasser hat es in einem gediegenen Kirchenstyle componirt und die Fugen: Christe eleison, cum Sanctum osanna in excelsis, Amen, als kräftige Schlusssätze so eingerichtet, dass bloss das Coda aufgenommen werden kann, und die Fugen, unbeschadet dem Ganzen, angelassen werden dürfen. Hierdurch wird diese Messe bedeutend verkürzt und auch für weniger geübte Sängerchöre brauchbar und gemeinnüttig.

Jede gute Musikalienhandlung Deutschlands nimmt Subscription an und in Frankfurt a. M.

Carl Friedrich,
Buch- und Musikhändler, a. d. Liebfrauenberg, 45.

Einladung zur Subscription

zu Gymnasien und Schullehrer-Seminarien, desgleichen zu akademische, Schullehrer- und andere ähnliche Singe-Vereine zu ernsteren Zwecken auf die

Sammlung zwey- drey- und vierstimmiger Gesänge, Lieder, Motetten und Chorale für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, herausgegeben von J. G. Hientzsch, ersten Lehrer am königl. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau. Drittes Heft. Gedruckt bey Grass, Barth und Comp. Auf Kosten des Herausgebers, gegen 8 Bogen in 4. 1826.

Dieses Heft erscheint nur im Violin-Schlüssel gedruckt, indem die Einrichtung in zwey Schlüsseln die Kosten fast um die Hälfte vermehrt. Dafür wird dasselbe aber gegen zwey Bogen Noten mehr enthalten und der Preis dessen ungeachtet derselbe bleiben. Nämlich der Subscriptions-Preis wird für ein Exemplar 12 Ggr. oder 15 Sgr. und der nachherige Ladenpreis 18 Ggr. oder 22½ Sgr. seyn. Die Subscription dauert bis Ende März d. J., wo auch die bestellten Exemplare werden hoffentlich versendet werden können und vielleicht noch eher. Wer die Güte hat, Subscribenten zu sammeln, erhält das 11te frey. Alle Briefe und Gelder in dieser Angelegenheit werden aber portofrey erbeten.

Ich bemerke nur noch, dass dieses Heft sehr wenige aus den gewöhnlichen vier Stimmen für Männerstimmen eingerichtete Stücke enthält, sondern fast lauter Sachen, welche ursprünglich für Männerstimmen gesetzt sind.

Diesem Hefte dürfte übrigens nicht sobald wieder ein neues folgen; vielleicht ist es gar das letzte.

Von dem zweyten Hefte ist nur noch eine kleine Anzahl Exemplare vorhanden. Wer also noch welche davon zu haben wünscht, der möge seine Bestellung deshalb bald machen. Wer wenigstens 10 Exemplare nimmt und das Geld dafür gleich portofrey miteinsendet, erhält das Exemplar von dem Untersuichneten noch zu 12 Gr. Wer weniger Exemplare nimmt, wolle sich an die Buchhandlung Gosohorsky oder an die Förstersche Musikhandlung wenden. Das Exemplar kostet daselbst 18 Gr.

Breslau, in der Mitte Januars 1826.

Hientzsch.

Anzeige.

Unser Vorrath alter italienischer Violinen und Bratschen von berühmten Meistern ist neuerlich durch vorzügliche Instrumente vermehrt worden.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. **N°. 12.** 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen, nebst Erörterungen der Verschiedenheit des Zustandes, in dem sich schallleitende, das Selbsttönen erregende, selbsttönende und resonirende Körper befinden,

von *Ernst Heinrich Weber*, Professor in Leipzig und *Wilhelm Weber* in Halle *)

§. 1.

Wellenbewegungen in der Natur.

So wie die Oberfläche des Meeres und anderer stehenden Gewässer von einer unendlichen Menge von grösseren und kleineren Wellen bedeckt wird, die sie in allen Richtungen durchziehen und durch einander durchgehen, ohne einander zu stören, indem auf dem Rücken der grösseren kleinere, auf dem der kleineren noch kleinere sich befinden, die endlich so klein sind, dass sie sich dem Auge entziehen, eben so ist die Luft, sind alle feste Körper in einer vielfachen, nie völlig aufhörenden Wellenbewegung. Wie ein in's Wasser fallender Körper Wellen erregt, welche sich allmählig über die ganze Oberfläche eines grossen Teiches ausbreiten, so erregt jeder, auch der geringste Stoss auf einem festen tropfbar flüssigen oder luftförmigen Körper Wellen, die bis in sehr entfernte Räume fortschreiten. Nur sind die erregten Wellen in den meisten Körpern zu klein, und schreiten zu schnell fort, als dass man sie mit dem Augen einzeln unterscheiden und verfolgen könnte. Vorzüglich mittelst des schnellen Fortganges der Wellen scheint die Natur es möglich gemacht zu haben, dass wir von Körpern, die durch ungeheuere Strecken des Weltraumes von uns getrennt sind, Sinneneindrücke, z. B. durch das Licht und die Wärme empfangen, und in geringeren Entfernungen mittelst des Schalles mit anderen Menschen in Verbindung seyn können. Denn die neuesten Fortschritte in der Physik und Mathematik haben die Einwürfe gegen die Wellentheorie des Lichtes, die vorzüglich Newton bestimmten, sich für die Emanationstheorie zu entscheiden, grösstentheils beseitigt. Poisson hat durch Rechnung gezeigt, dass alle Erscheinungen der Fortpflanzung, Brechung und Zurückwerfung des Lichtes, mit Ausnahme der Erscheinungen der Farbenzerstreuung, sehr einfach aus der Annahme eines in Wellenbewegung befindlichen elastischen Medii folgen, und ist der Meynung, dass auch die Hoffnung, die Farbenzerstreuung nach dieser Hypothese zu erklären, noch nicht aufgegeben werden dürfe. Ausserdem werden jetzt durch die von Fresnel, Arago und Fraunhofer bestätigte und erweiterte Entdeckung Youngs, über die Interferens des Lichtes, manche Lichterscheinungen, die nach der Emanationstheorie nicht erklärlich sind, sehr genügend erklärt. Hierzu kommt nun, dass nach Fouriers scharfsinnigen analytischen Untersuchungen auch die Erscheinungen der Wärme eben so gut durch die Annahme einer Wellenbewegung als durch die Annahme eines ausströmenden Wärmestoffes erklärlich sind; so dass es wahrscheinlich wird, dass die Natur zur Hervorbringung aller dieser verschiedenen Klassen von Erscheinungen sich eines und desselben Mittels, des fortgepflanzten Stosses bedient habe. Unter diesen Umständen kann man voraussetzen, es werde jedem interessant seyn, eine Vorstellung davon zu erhalten, worin das so einfache Mittel bestehe, das die Natur angewendet hat, um eine so unendliche Mannigfaltigkeit von Erscheinungen hervorzubringen.

*) Auf Veranlassung der Redaction zusammengestellt aus der Schrift: *Wellenlehre auf Experimente gegründet oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Lichtwellen.* Leipzig, bey Gerhard Fleischer mit 18 Kupfertafeln 1825.

Die Wellenbewegung ist eine Schwingung, die sich von Ort zu Ort fortpflanzt. Alle Theilchen eines Mediі, z. B. der Luft, die sich zu gleicher Zeit in einer von einem und demselben Stosse veranlassten fortschreitenden Schwingung befinden, bilden zusammen eine Welle. Die Theilchen, welche also die Welle bilden, bewegen sich nicht mit der Welle fort, sondern kehren, indem sie ihre Schwingung vollenden, an ihren Ort zurück, und die Fortbewegung der Welle ist nur eine Fortbewegung einer Form, nicht des Stoffes, der die Form erfüllt, in dem die vor der Welle liegenden Theilchen durch Stoss in Bewegung gesetzt werden, während die im hintern Theile der Welle befindlichen Theilchen zur Ruhe kommen. Man kann daher bey der Wellenbewegung eine doppelte Bewegung unterscheiden, eine wirkliche, die in einer Schwingung der einzelnen Theilchen des Medii, und eine scheinbare, die in der Fortbewegung der Welle von Ort zu Ort besteht. Da nun aber die meisten von diesen Wellen von der Art sind, dass die einzelnen Wellen nicht sinnlich beobachtet werden können, sondern dass nur viele hintereinander folgende einen gemeinschaftlichen Eindruck machen, z. B. dass tausende von aufeinander folgenden Schallwellen den Eindruck eines einzigen Tones hervorbringen, Millionen von Lichtwellen den eines Lichtstrahles; so kam es vorzüglich darauf an, diejenigen Wellenbewegungen zu beobachten, welche so langsam fortgehen, dass man nicht nur jede einzelne Welle sehen, sondern auch die Bewegung bestimmen kann, welche jeder einzelne Punkt eines Körpers vollbringt, während eine Welle durch seinen Ort hindurchgeht. Diese mit der Wellenbewegung verbundenen wirklichen Bewegungen der Körpertheilchen, welche eben die Erscheinung der Wellen selbst hervorbringen, lässt sich aber nur in tropfbaren Flüssigkeiten beobachten. Der Lauf einzelner Wellen kann ausser dem aber auch an aufgespannten Saiten gesehen werden. Eine genaue Beobachtung der Wellenbewegung dieser Körper führt zu einer deutlichen und anschaulichen Kenntniss seiner Erscheinungen.

§. 2.

Primäre Wellen (Stosswellen), secundäre Wellen (Beugungswellen).

Alle in der Natur vorkommende Wellen lassen sich in zwey Klassen eintheilen. Die erste derselben begreift diejenigen in sich, welche eine unmittelbare Wirkung des fortgepflanzten Stosses sind, und nothwendig eine Verdichtung oder Verdünnung des Medii, durch das sie fortschreiten, mit sich führen. Sie zeichnen sich durch eine ungeheure Geschwindigkeit aus, da sie schon in der gewöhnlichen Luft ungefähr 1040 Fuss in einer Secunde zurücklegen, durch tropfbarflüssige und feste Körper aber mit einer noch viel, bisweilen 17 mal grössern Schnelligkeit (wie Chladni durch eigenthümliche, später von Laplace bestätigte Verfahrungsarten gefunden hat) fortschreiten. Wir wollen den Fall setzen, eine Kugel dehne sich schnell aus, und ziehe sich dann auf ihren vorigen Umfang zusammen, so wird sie, während sie sich ausdehnt, die sie umgebende Luftschicht zusammen drücken und dadurch verdichten, diese wird wieder die benachbarten Luftschichten verdichten, diese wieder die benachbarte u. s. w. Während sich dagegen die Kugel auf ihren vorigen Umfang zusammenzieht, wird sie die sie umgebende Luftschicht verdünnen, diese wieder die sie umgebende u. s. w. So hat sich denn durch diese Schwingung der Kugel eine verdichtende und verdünnende Welle gebildet, welche die Gestalt hohler Kugeln haben, von denen die der verdünnenden Welle in der verdichtenden eingeschlossen ist, während sich beyde mit ungeheuerer Schnelligkeit mehr und mehr ausdehnen. Diese Art von Wellen, welche wir primäre nennen, sind einerley mit dem fortgepflanzten Stosse.

Die zweyte Klasse von Wellen entstehen nicht durch eine primäre, sondern durch eine secundäre Wirkung des fortgepflanzten Stosses. Sie sind jederzeit mit der Krümmung einer oder mehrer Oberflächen des Körpers, durch den sie fortschreiten, verbunden, und die fortschreitende Krümmung selbst bildet die Welle. Es lässt sich denken, dass sie ohne eine Verdichtung oder Verdünnung Statt findet. Sie schreiten sehr langsam vorwärts, z. B. niedrige Wasserwellen mit 3 bis 6 Fuss Geschwindigkeit in einer Secunde. Die secundären Wellen einer angestossenen Schnur oder Saite können nach Chladni's Versuchen nie eine Geschwindigkeit erreichen, welche dem vierten Theile der Geschwindigkeit der primären Welle in derselben Saite gleich käme, ohne dass die Saite durch die zu grosse Anspannung zerrissen werde. Sie schreiten daher viel langsamer fort, als der Stoss, der sie veranlasste, und ihr Fortschreiten entsteht durch das Bestreben der gekrümmten Theile, sich in die ihnen ursprüng-

lich zukommende Lage zu setzen, welches Bestreben selbst wieder bey den Wasserwellen von der Schwere, bey einem aufgehängten Seile von der Spannung abhängt. Indem nun die gekrümmten Theile diese ursprüngliche Lage wieder annehmen, krümmen sie die benachbarten, diese wieder die benachbarten u. s. w., wodurch dann die Krümmung fortschreitet. Wir nennen diese Art von Wellen secundäre Wellen. Durch sie können Töne entstehen, aber anderwärts entstandene können sich nicht durch dieselben fortpflanzen.

Eine Welle überhaupt ist also eine Gesammtheit der durch einen einzigen fortgepflanzten Stoss oder Schwingung gleichzeitig in Bewegung gesetzten Theilchen.

Schwingung ist diejenige Bewegung der Theile eines Körpers, vermöge deren sie sich der Lage, in welcher ein Gleichgewicht statt finden kann, abwechselnd nähern und davon entfernen, getrieben durch ihr Streben nach Gleichgewicht.

Gleichgewicht aber ist der Zustand eines Körpers, wo sich die Wirkungen mehrer bewegender Kräfte eines Körpers gegenseitig aufheben und dadurch einen Zustand der Ruhe herbeyführen.

Beyde Klassen von Wellen können Veranlassung werden, dass ein Körper in diejenige Art von Schwingung gerathe, durch die er selbsttönt. Von Körpern, welche durch primäre Wellen zum Selbsttönen kommen, gebrauchte Chladni den Ausdruck: sie tönten durch longitudinale Schwingungen; umgekehrt sagte er von Körpern, deren Tönen durch secundäre Wellen erzeugt wird, sie tönten durch transversale Schwingungen. Man verdankt ihm die Entdeckung, dass ein und derselbe feste Körper (Saite, Stab, Glasröhre), auch wenn sie ungetheilt schwingen, und also keine Flageolet-Töne geben, dennoch im Stande sind, zwey in ihrer Höhe sehr verschiedene Töne hervorzubringen. So giebt z. B. eine an einem Ende befestigte Glasröhre, wenn sie senkrecht auf die Länge ihrer Achse angeschlagen wird, einen tiefen Ton: wenn sie mit einem nassen Tuchlappen ihrer Länge parallel gerieben wird, einen ungefähr um 4 bis 5 Octaven höhern Ton. Der letztere wird durch primäre Wellen hervorgebracht und ist sehr hoch, weil die primären Wellen die Länge der Röhre vermöge ihrer grossen Geschwindigkeit in kurzer Zeit sehr oft durchlaufen. Der erstere entsteht durch secundäre Wellen, und ist sehr tief, weil diese Wellen viel längere Zeit brauchen, um die Länge der Röhre zu durchlaufen.

§. 3.

Fortschreitende und stehende Schwingung.

Es ist von grossem Interesse, eine klare Vorstellung zu erhalten von der Verschiedenheit der Schwingung, in welcher sich selbsttönende und schalleitende Körper befinden; ferner, wodurch sich die Erzitterungen der Körper, welche andere zum Selbsttönen bringen, z. B. die des Violinbogens, von denen unterscheiden, die im Selbsttönen begriffen sind; endlich, welcher Unterschied zwischen Schwingungen selbsttönender und resonirender Körper statt finde. Wir haben dieses in unserem Buche auseinandergesetzt und wollen jetzt zur Beantwortung dieser Fragen kürzlich einiges mittheilen, indem wir vorzüglich diejenigen Körper als Beyspiel brauchen wollen, welche durch secundäre Wellen zum tönen gebracht werden, weil bey ihnen der Vorgang mehr sinnlich wahrgenommen werden kann, und hernach die Anwendung auf die Entstehung des Selbsttönens durch primäre Wellen leicht ist.

Wir erwähnen hier zuerst vorläufig, dass wir diejenige modificirte Wellenbewegung, in welcher sich diejenigen Körper befinden, welche möglichst vollkommen tönen, die stehende Schwingung genannt, und dadurch von der gewöhnlichen Wellenbewegung unterschieden haben; denn diese ist eine fortschreitende Schwingung. So läuft z. B. die Ausbeugung, die ein Stoss an einem Ende eines aufgespannten Seiles hervorbringt, längs des Seiles als Welle hin und her; dagegen stehen die Ausbeugungen einer tönenden Saite, die einfach oder in Abtheilungen getheilt schwingt, an ihren Stellen gewissermassen fest, indem die Saite zwar in kurzen auf einander folgenden Zeiträumen, Ausbeugungen auf zwey entgegengesetzten Seiten der Saite bildet, die Ausbeugungen aber keinesweges längs der Saite wie Wellen hin und her laufen.

Wenn man ein aufgespanntes Seil Fig. I. A, B, an seinem einen Ende anstösst, z. B. von unten nach aufwärts, so entsteht an der zunächst gestossenen Stelle eine nach oben gekehrte Ausbeugung *a*, welche mit gleichförmiger Geschwindigkeit, wie es z. B. in Fig. I. 1, 2, 3, 4, 5, 6, für 6 gleiche Zeiträume vorgestellt ist, nach dem entgegengesetzten Ende des Seiles fortschreitet, und dort vom Befestigungspunkte in einem siebenten Zeittheile 7, zurückgeworfen,

sich in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt, und hierauf nach dem zuerst gestossenen Ende in eben so viel Zeittheilen 8, 9, 10, 11, 12, zurückkehrt, daselbst vom Befestigungspunkte von neuem abprallend, sich wieder in eine nach aufwärts gerichtete Ausbeugung verwandelt 13, und den schon einmal zurückgelegten Weg nach dem andern Ende wiederholt vollendet. So sahen wir eine solche Ausbeugung an einem über die Saale bey Halle gespannten Seile wenigstens 16 Mal hin- und herlaufen, und an jeder etwa ¼ bis ½ Zoll dicken hinreichend langen Leine kann man sich von diesem Vorgange überzeugen. Die Ausbeugung kommt ganz mit einer in einem sehr schmalen Canale hin- und herlaufenden Wasserwelle überein, die an den Stellen, wo sie Widerstand findet, zurückgeworfen wird. Die Wasserwelle zeigt aber nicht die sonderbare Erscheinung, dass sie, während sie zurückgeworfen wird, jedesmal eine umgekehrte Lage annähme, so dass sie, wenn sie vor dem Anprallen über der geraden Linie erhaben war, nachher unter ihr vertieft würde. Wir nennen diese Art der Schwingung deswegen die fortschreitende Schwingung oder Wellenbewegung, weil die entstandene Ausbeugung von Ort zu Ort fortschreitet, die Theile des Seiles da, wo sie sich gerade befindet, in Schwingung setzt, hinter sich aber dieselben ruhig zurücklässt. Was man hier an einem Seile beobachtet, kann man auch an jeder mässig gespannten grossen Leinwand, z. B. an einem Theatervorhang oder sogar an einem gewöhnlichen Roulleau beobachten. Stiesse man eine solche Leinwand, die an allen Punkten ihrer Ränder in gleichem Grade gespannt wäre, in ihrer Mitte an, so würde man das Vergnügen haben, eine ähnliche Erscheinung zu sehen, als die ist, welche ein Stein auf einer ruhigen Wasserfläche hervorbringt. Eine Reihe kreisförmiger concentrischer Wellen würde an dem gestossenen Punkte entstehen, und nach den Rändern der Leinwand fortlaufen, dort zurückgeworfen werden, eine durch die Gestalt des Randes abgeänderte Form annehmen, und so nach der Mitte fortlaufend sich gegenseitig durchkreuzen. Wäre die Leinwand nicht an allen Stellen gleich angespannt, so würden auf ihr keine kreisförmigen Wellen, sondern, weil die Wellenstücke auf den stärker gespannten Stellen schneller fortschreiten, als auf den weniger gespannten, Wellen entstehen, welche andere Gestalten annähmen.

§. 4.

Fortschreitende secundäre Schwingung der Saiten (Wellenbewegung der Saiten oder Seile durch Beugung.)

Wenn man ein Seil Fig. II. bey *c* fasst und daselbst in der Linie des ruhenden Seiles festhält, zugleich aber bey *b* nach aufwärts spannt, und dann das Seil an beyden Stellen zugleich loslässt, so dass sich die gebogenen Theile des Seiles von der Ruhe ab zu bewegen anfangen, so entsteht eine Wellenbewegung, die in 25 auf einander folgenden gleichen Zeiträumen so fortschreitet, wie es Fig. II. 1 bis 25 bildlich dargestellt worden ist. Die eine Hälfte der Ausbeugung *b* schreitet nämlich (wie die darüber gesetzten Pfeile andeuten) nach A, die andere nach B fort, wobey jede Hälfte noch einmal so niedrig wird, als die ganze Ausbeugung *b* war, zugleich aber jede Hälfte die Breite, die die ganze Ausbeugung vorher hatte, beybehält. Die nach A fortschreitende Hälfte wird sogleich von dem befestigten Puncte A des Seiles zurückgeworfen, und verwandelt sich dabey in eine nach unten gerichtete Ausbeugung. In 2 ist die nach A fortschreitende Ausbeugung halb zurückgeworfen, halb noch nicht zurückgeprallt. Der zurückgeprallte Theil würde eigentlich eine nach unten gerichtete Ausbeugung seyn*), der noch nicht zurückgeworfene dagegen wie bisher eine nach oben gerichtete. Weil aber beyde zusammen fallen und sich auflieben ist das Seil an dem Orte in dem Momente, wo diese Hälfte halb abgeprallt ist, gar nicht gebeugt. In 3 ist nun der an A anprallende Theil der Ausbeugung ganz zurückgeworfen, und hat sich in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt, deren Richtung wir durch einen punctirten Pfeil ausdrücken wollen. So schreitet nun die nach oben gerichtete und die ihr folgende nach unten gerichtete Ausbeugung in den Zeiträumen, die durch 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 und 11, dargestellt worden sind, bis zum Ende B fort. In 12 ist die nach oben gerichtete Ausbeugung halb am Befestigungspuncte B abgeprallt, und in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt. Da nun der abgeprallte Theil nach unten, der noch nicht abgeprallte nach oben gerichtet ist,

*) Nach dem durch Erfahrung und Berechnung bewiesenen Gesetze, dass eine an einem befestigten Ende abprallende Ausbeugung dabey sich in eine nach der entgegengesetzten Richtung gewendete Ausbeugung verwandelt.

und beyde an einem Orte zusammen fallen, so ist das Seil im Momente, wo die Ausbeugung halb zurückgeworfen ist, an dieser Stelle gar nicht gebogen. In 13 ist die erste Ausbeugung ganz von B zurückgeworfen, und in eine nach unten gerichtete Ausbeugung verwandelt worden. Die zweyte Ausbeugung ist auch bis zum Befestigungspuncte B fortgeschritten. Da nun beyde zusammenfallen und beyde nach unten gerichtet sind (daher mit punctirten Pfeilen bezeichnet), so entsteht an diesem Orte eine doppelt so tiefe nach unten gerichtete Ausbeugung. In 14 schreitet nun die erste Ausbeugung nach A fort, die zweyte ist am Befestigungspuncte B zur Hälfte abgeprallt, und das Seil daselbst gerade. In 15 ist nun auch die zweyte Ausbeugung ganz zurückgeworfen und beym Abprallen in einen Berg verwandelt worden, da sie vorher ein Thal war. So schreiten nun die beyden Ausbeugungen, die vorangehende als Thalwelle, die nachfolgende als Bergwelle nach dem Befestigungspuncte A fort, den die Thalwelle in 25 erreicht, an dem sie in 24 zur Hälfte abgeprallt ist. In 25 ist die vorangehende Welle ganz an A abgeprallt, und hat sich dabey in eine Bergwelle verwandelt (ist daher mit einem Pfeilstriche bezeichnet) und durchkreuzt sich mit der nachfolgenden Welle, die auch eine (nach oben gerichtete) Bergwelle ist. Wenn zwey nach derselben Seite gerichtete Ausbeugungen an einer und derselben Stelle zusammenfallen, so entsteht eine doppelt so hohe Ausbeugung. Das sieht man auch in 25 und das Seil hat nun wieder die Lage wie in 1, und der ganze Vorgang wiederholt sich von nun an, wie er eben geschildert worden ist.

Man erkennt schon hieraus das für die Wellen geltende Gesetz: Alle Wellen (die gleichartigen und die von entgegengesetzten Eigenschaften) gehen durch einander hindurch, ohne sich einander in ihrem Fortgange zu hindern, während sie aber an einem Orte zusammenfallen, müssen die Bewegungen der in der Welle enthaltenen Theilchen addirt werden, wenn sie nach derselben Richtung geschehen, von einander subtrahirt werden, wenn sie nach entgegengesetzten Richtungen geschehen.

Daher, während zwey gleichhohe Wellen, die durch Ausbeugungen gebildet werden, welche sich nach entgegengesetzten Richtungen wenden, durch einander durchgehen, heben sie, so lange sie zusammenfallen, sich gegenseitig auf; wenden sie ihre Ausbeugungen nach derselben Richtung, so verdoppelt sich ihre Grösse während dieses Momentes, nachdem sie aber durch einander durchgegangen sind, nehmen sie ihre ursprüngliche Gestalt wieder an.

Wenn auf dieselbe Weise, wie in Fig. II. an einem Ende eines Seiles, so an beyden zu gleicher Zeit eine Welle erregt wird, so begegnen sich beyde Wellen in der Mitte des Seiles, und gehen daselbst durch einander durch. Dieses zeigt Fig. III. Die Welle A und die Welle B rücken in 1, 2, 3 und 4 auf einander zu, bey 5 erreichen sie sich, bey 6 fallen beyde Wellenberge in einander, wobey ein doppelt so hoher Wellenberg entsteht; bey 7 fällt der Wellenberg von der Welle A mit dem Wellenthale von der Welle B zusammen, umgekehrt der Wellenberg von der Welle B mit dem Wellenthale von der Welle A zusammen, und es verschwinden daher im Momente des vollkommensten Zusammenfallens beyde Wellen ganz. In 8 fallen noch die beyden Wellenthäler zusammen, und bilden dabey ein doppelt so tiefes Thal in 9, 10, 11, entfernen sich die durch einander durchgegangenen zwey Wellen immermehr von einander.

Wenn einem aufgespannten Seile an seinem einem Ende ein schneller Stoss ertheilt wird, so dass die gestossenen Theilchen des Seiles schon eine beträchtliche Geschwindigkeit haben, ehe sie sich beträchtlich von ihrem Orte wegbewegen, so entsteht der Fall, welcher schon in Fig. I. dargestellt ist. Es bildet sich eine Ausbeugung, die nur nach einer Seite hin fortgeht, und daher folgt dem entstandenen Wellenberge kein Wellenthal nach. Die Ausbeugung, die in 1 entstand, behält nach der Berechnung und, wie es scheint, auch nach den Versuchen ihre Höhe, nähert sich in 2, 3, 4, 5 dem Ende B, erreicht es in 6, ist in 7 zurückgeworfen und nach unten gerichtet.

§. 5.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten oder Seile im Allgemeinen.

Es giebt eine Schwingung der Saiten oder Seile durch Beugung, bey welcher die Ausbeugungen nicht wie Wellen längs denselben hin und herlaufen, sondern an ihrem Orte festzustehen scheinen. Tönende Saiten befinden sich gewöhnlich in dieser Art von Schwingung. Man weiss, dass eine in ihrer

Mitte angezogene, dann losgelassene gespannte Saite so zu schwingen anfängt, dass alle Theile derselben zu gleicher Zeit in der der ruhenden Saite natürlichen geradlinigen Lage ankommen, dabey aber eine solche Geschwindigkeit erlangen, dass sie über diese Lage der Ruhe hinausschwingen, und so wechselseitig nach zwey entgegengesetzten Richtungen hin und zurückschwingen, indem sie alle und jede neue Schwingung zugleich anfangen und endigen, und auch immer zu gleicher Zeit durch die gerade Linie gehen, in welcher sie sich befinden, wenn die Saite in Ruhe ist. Es ist ferner bekannt, dass eine Saite, welche Flageolet-Töne giebt, sich in zwey oder mehre z. B. vier gleich grosse Abtheilungen theilt, von denen die benachbarten immer in entgegengesetzter Richtung schwingen, so dass sich z. B. Fig. VI, 13, wie die kleinen Pfeile zeigen, die eine nach aufwärts bewegt, während die benachbarte sich nach abwärts beugt. Die Grenzen der benachbarten entgegengesetzt schwingenden Abtheilungen werden von ruhenden Puncten (Schwingungsknoten), *x*, *y*, *z*, gebildet. Sauveur hat diese ruhenden Puncte zuerst dadurch sichtbar gemacht, dass er kleine Papierreuter auf die in Abtheilungen getheilte schwingende Saite setzte, welche von allen Puncten, ausgenommen von den Schwingungsknoten, abgeworfen wurden. Keine der ausgebogenen Abtheilungen läuft längs der Saite fort, jede bleibt vielmehr an ihrem Orte, indem sie abwärts in die gerade Lage zurückkehrt, und nach entgegengesetzten Seiten, wie in Fig. VI, 13 und 15, sich ausbeugt. Deswegen haben wir diese Art von Schwingung die stehende genannt, und sie von der fortschreitenden, der Wellenbewegung unterschieden, weil die Ausbeugung bey dieser, wie wir vorhin sahen, längs des gespannten Seiles fortläuft. Aber wie kommt eine solche stehende Schwingung mit Schwingungsknoten zu Stande? Warum ist es nöthig, die Seite an einem Punkte, welcher in der Hälfte, im Drittel, im Viertel u. s. w. liegt, leise zu berühren oder anzudrücken und, in einiger Entfernung von der berührten Stelle (am besten in der Mitte einer der Abtheilungen, in die sich die Saite theilen soll,) zu streichen oder anzuschlagen? Was hindert die Ausbeugung bey dieser Art von Schwingung längs der Seite fortzuschreiten? Folgender Versuch kann auf die richtige Erklärung leiten. Man nehme das eine Ende eines etwa $\frac{1}{4}$ Zoll dicken, 20 Fuss langen, am andern Ende befestigten Strickes in die Hand, spanne denselben mässig, und errege mittelst einer Drehung der Hand eine Ausbeugung. Die Ausbeugung wird nach dem andern befestigten Ende hinlaufen, von da zurück geworfen zu dem in der Hand gehaltenem Ende zurückkehren, und daselbst der Hand einen fühlbaren Stoss ertheilen. Je langsamer die Drehung geschieht, und jemehr das Seil gespannt wird, einen desto grössern Theil der Länge des Seiles wird die durch eine Umdrehung der Hand verursachte Ausbeugung einnehmen. Fährt man fort, regelmässig mit der Hand zu drehen und zwar so, dass jede Umdrehung eine Ausbeugung erregt, deren Länge der Hälfte des Seiles, oder dem Drittel, oder dem Viertel u. s. w. gleichkommt, so sieht man mit einem Male, dass die Ausbeugungen aufhören hin und herzulaufen, und dass sich das Seil dagegen in eine gewisse Anzahl drehender Abtheilungen theilt, welche durch fast ruhende Puncte getrennt sind. Da man das Seil wegen der Schnelligkeit seiner Bewegung nicht selbst sieht, sondern die ganze Bahn, welche die Abtheilungen desselben durchlaufen, so erscheinen die schwingenden Ausbeugungen wie eine Zahl ovaler auf einen Faden aufgereiheter Perlen, und man sieht daher die Schwingungsknoten an den eingeschnürten Stellen so deutlich, dass man das Seil an diesen Stellen nur schnell zu ergreifen braucht, um sich zu überzeugen, dass die Schwingungsknoten an denselben Stellen liegen, an welchen sie sich der Erfahrung zu Folge bey tönenden Saiten unter ähnlichen Umständen befinden würden. Zieht man das Seil, wenn es in diese Schwingung gekommen ist, stark an, so setzt es dieselben auf die nämliche Weise, nur schneller, auch wenn die Hand ruhet, fort, und zeigt dieselben Schwingungsknoten wie vorher. Auf diese Weise lernt man leicht eine Schwingung mit 1, 2, 3 und mehreren Schwingungsknoten hervorbringen, je nachdem man in einem langsamen oder schnellen Tacte drehet.

§. 6.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten, bey der ersten Erregungsart.

Setzt man voraus, dass eine aufgespannte Saite an ihrem einen Ende in abgemessenen gleichen Zeitabschnitten Stösse bekommt, von denen jeder den gestossenen Theilen eine so schnelle Bewegung mittheilt, dass sie sich sogleich, indem sie getroffen worden und ehe sie schon merklich ihren Ort verlassen haben, mit einer be-

hoch sind, doch nur an der Stelle des Schwingungsknoten eine im Verhältnisse zur Stärke der Schwingung in anderen Puncten unbeträchtliche Bewegung verursachen. Der Theil *a b c* der Saite hat in 5 nach aufwärts geschwungen, während der Theil *c d e* nach abwärts bewegt worden ist, umgekehrt hat sich in *7 a b c* nach abwärts geschwungen, während *c d e* nach aufwärts bewegt worden ist; diese Lagen wiederholen sich abwechselnd in 9, 11, 13, 15, 17, 19, 21, und zwischen diesen Schwingungen tritt jedesmal der 6, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20 dargestellte Moment ein, wo beyde schwingende Hälften der Saite gleichzeitig sich in der Lage befinden, die die Saite haben würde, wenn sie ruhete, so jedoch, dass die Saite in 10 und 18 durch eine durch neue Stösse hinzugekommene Wellenbewegung noch ein wenig bewegt wird.

Wenn an der Saite *a g* Fig. V. durch einen Stoss die Ausbeugung *a c* erregt wird, die $\frac{1}{7}$ der Länge der Saite einnimmt, und wenn so oft diese Ausbeugung um das doppelte ihrer Breite *a c* fortgeschritten ist, durch einen wiederholten Stoss von neuem eine solche Ausbeugung erregt wird, so geräth die Saite in eine stehende Schwingung mit zwey Schwingungsknoten, die in den beyden Puncten liegen, wo das erste Drittel an das zweyte, und das zweyte an das dritte Drittel gränzt.

Man wird den Vorgang nach Fig. V. selbst verstehen. 1 bis 21 stellen Zeitmomente vor, die Zeitabschnitte begränzen, in deren jedem die Welle um die Hälfte ihrer Breite fortschreitet. In 5, 9, 13, 17, 21, erregt immer ein wiederholter Stoss in *a c* eine Ausbeugung. Wenn unter denselben Umständen Ausbeugungen erregt werden, deren jede $\frac{1}{4}$ der Länge der Saite einnimmt, so entsteht nach und nach eine stehende Schwingung mit drey Schwingungsknoten, die an den drey Puncten liegen, wo die vier Viertel der Saite an einander gränzen. Die Entstehung dieser Schwingung ist Fig. VI. dargestellt.

Man sieht hiernach ein:

1) wie eine und dieselbe Welle, indem sie an den Befestigungspuncten zurückgeworfen wird, die Länge der Saite wiederholt durchläuft;

2) wie sich zwey Wellen, die sich einmal an einer Stelle der Saite begegnet sind, sich immer an derselben Stelle der Saite begegnen müssen, wie oft sie auch beyde in die Nähe dieser Stelle kommen. So begegnet in Fig. IV. die erste Welle der zweyten in 6, 10, 14, 18 immer an der nämlichen Stelle;

3) wie daher, wenn an einer Stelle eine nach oben gerichtete Ausbeugung einer nach unten gekehrten begegnet, und sich beyde während ihrer Begegnung aufheben, an dieser Stelle, so oft die Wellen die ganze Saite von neuem durchlaufen, immer auf dieselbe Weise eine Aufhebung der Schwingung statt finden muss, und dadurch ein Schwingungsknoten entsteht;

4) wie umgekehrt an anderen Stellen der Saite eine Verdoppelung der Schwingung entstehen muss, indem Ausbeugungen, die nach derselben Saite gewendet sind, sich regelmässig an derselben Stelle begegnen;

5) wie die Stärke der Schwingung der Saite bis in's Ungeheure wachsen kann, indem sich die derselben in einem gewissen Tacte gegebenen Stösse zu den schon hin und herlaufenden Wellen summiren, z. B. in Fig. IV. der dritte, vierte, fünfte Stoss in 9, 13, 17, 21, die schon vorhandenen Ausbeugungen verdoppelt, wodurch es möglich ist, dass die Schwingungen der schwingenden Saite viel heftiger werden können, als die einzelnen Stösse sind, welche die Schwingung veranlassten, ungefähr wie eine Schaukel sich nach und nach zu der grössten Höhe schwingt, wenn sie in einem passenden Tacte wiederholt, wenn auch nur schwach gestossen wird.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Die beyden letzten Carnevalsopern waren *Nurmahal* von Spontini und Blum's *Nachtwandlerin!* Neuigkeiten waren nicht. Von Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: am 8ten, das Concert für Pianoforte von Hummel, A moll, vom eilfjährigen Friedr. Wörlitzer, Schüler des Hrn. Kammermusikus Mohs, mit Fertigkeit und Ausdruck vorgetragen, und am 26sten das Violincert von Kreutzer, E moll, vortragen von Hrn. Brendike, Schüler des Hrn. Kammermusikus Henuig jun.

Das königstädtische Theater gab am 2ten zwey Neuigkeiten: *Die Schreckensnacht im Schlosse Po-*

luzzi, Melodrama in drey Akten, aus dem Französischen des Melleville, übersetzt von Schrank. Ich erwähne diess schaudervolle Stück, das wegen der trefflichen Darstellung der Herren Meyer, Nagel, Wegener, Weber, Angely, der Mad. Sontag und der Dem. Holzbecher gefiel, nur wegen der Ouverture von Uber und der übrigen Musik vom Hrn. Musikdirector Henning. Darauf: *Klatschereyen*, komisches Gemälde aus dem Volksleben in einem Akte, als Vaudeville behandelt und mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Das Stück gefiel wegen des guten Spieles der Herren Angely, Rösicke (Frau Kanzleyassistentin Grinebergen), Genée, List und Schmelka, der Dem. Cath. Eunike, Holzbecher, Sutorius und Lenz. Besonders gefiel das Ensemble: Still Still etc. nach der Ouverture aus Méhul's *beyden Blinden von Toledo*, und die Stelle des Schlussfinale, nach der Melodie des *Pausenwalzers*, wo Klärchen (Dem. Holzbecher) singt:

Is's Schauspiel zu geh'n, das ist meine Passion.
Auch les' ich sehr gern die Theater-Recension.

Fiedler (Hr. Angely).

Wo die Schauspieler immer ufgewischt werden.

Klärchen.

Ja, manchmal hunzen se se runter, 's is en Graus,
Doch nu kommt nächstens eine neue Zeitung raus,
Da will der Recensent ganz unparteyisch seyn.

Krakehl (Hr. Schmelka).

Ach, das sind lauter Klatschereï'n

Der Concerte waren drey. Am 13ten von Hrn. Musikdirector Möser, der auf Verlangen dieselben Solopartieen wählte, mit denen er sich in seinem in Paris gegebenen Concerte hören liess, nämlich ein von ihm umgeändertes Violinconcert von L. Maurer mit einem von ihm componirten Adagio, und das Adagio (von seiner Composition) und Rondo brillant von Mayseder; auch begleitete er Mad. Schulze bey dem Gesange der Scene und Arie aus Mozart's *Idomeneo*. Auszeichnung verdienten auch L. Beethovens grosse Symphonie in C moll, und die Variationen für das Pianoforte auf das Thema: *Au clair de la lune*, von Moscheles, mit Orchesterbegleitung, vorgetragen von der dreyzehnjährigen Dem. Louise David aus Hamburg; sie spielte mit grosser Fertigkeit und vielem Geschmack, und bewährte diess auch in dem Concerte, das sie mit ihrem jüngern Bruder Ferdinand am 16ten gab. Hier trug sie das Concert für das Pianoforte von Moscheles, G moll, Variationen über schwedische Volkslieder von F. Ries, und mit ihrem Bruder ein Potpourri für Pianoforte und Violine von Moscheles und Lafont vor, und zeigte auch hier ihre grosse Geläufigkeit und den leichten und glänzenden Vortrag ihres Spieles. Ihr Bruder trug ausserdem ein Violinconcert seines Lehrers Spohr mit ziemlicher Fertigkeit, einem vollen und schönen Ton und untadelhaftem Striche vor. Am 22sten gab Mad. Seidler zum Besten der Wadzeckanstalt Concert. Sie sang mit Dem. Sontag zwey Duette von Mercadante und Rossini und mit Dem. Hoffmann und den Herren Stümer und Sieber das Quartett aus Righini's *befreytem Jerusalem*. Auch trug der fünfjährige Carl Eckert ein von ihm componirtes Fortepianostück vor. Sein bisheriger Lehrer, Hr. Greulich, hat vor Kurzem öffentlich erklärt, dass er genöthigt sey, seinen Einfluss auf das schöne Talent seines Schülers gänzlich aufzuheben. Das Concert brachte der Anstalt, die über 400 armen Kindern Nahrung, Obdach, Kleidung und Unterricht giebt, nach Abrechnung der Kosten und gesetzlichen Abzüge 1554 Thlr. 18 Sgl. ein.

Von Hrn. Logier wird nächstens eine ausführliche Darstellung seiner theoretischen und praktischen Musiklehre in drey Bänden in einer englischen, französischen und deutschen Ausgabe erscheinen. Hrn. Franz Stöpels Wirksamkeit in Berlin ist seit 1822 erloschen, und er hat seither in Erfurt und Frankfurt a. M. nach Logier's Methode unterrichtet, und in seinem neuen (?) *System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianofortespiel* die in Logier's Pianoforteschule enthaltenen Themen ganz, oder mit einigen Veränderungen und in einer andern Reihefolge abdrucken lassen. Ueber dieselbe Lehrart hat Hr. L. F J. Gieschner, der selbst eine Anstalt dieser Art hier leitet, in diesem Monat eine Schrift: *über Logier's neues System des musikalischen Unterrichts* bey Trautwein herausgegeben.

Braunschweig. Seit der letzten Anzeige, die Oper *Jessonda* von Spohr betreffend, lässt sich im Opernfache weiter nichts neues von hier berichten, als dass am 19. Januar d. J. zum Benefis des Regisseurs Hrn. Wehrstedt die Rossini'sche Oper: *die Italienerin in Algier* auf die Bühne gebracht ist. Die Besetzung war: Mustafa Hr. Wehrstedt, Elvira Mad. Schütz, Zulma Mad. Metzner,

dafs er sich doch, wie andre, zu einer solchen Stelle melden sollte, gab er zur Antwort: „Ich „kann aus einer Feldschalmey kaum ein Paar „unbedeutende Töne leidlich hervorlocken; und „Ihr wolltet einen ländlichen Sänger bereden, „dafs er sich erkühnte, in Apollo's Leyer zu grei„fen?" D'Alayrac hat zu strenge von sich selbst geurtheilt: seine immer harmonische, leichte, und dabey überaus rein gearbeitete Musik dient zum Beweise, dafs er eben so gut, nicht nur Apollo's Leyer, sondern auch Apollo's gottliche Kunst lehren könnte.

Steibelt, der sich durch seine Oper *Romeo und Julie* *), und durch seine zahlreichen Kompositionen für das Fortepiano bekannt gemacht hat, ist erst seit so weniger Zeit in Paris, dafs man bisher noch nicht recht hat errathen können, was er vorzunehmen willens sey. Er hat nur so eben *nach seiner Manier* Haydns Meisterwerk, (*die Schöpfung*) nach einem französischen, vom Herrn de Segur dazu bearbeiteten Texte für das Fortepiano *zugerichtet*. Steibelt hat auch bekannt gemacht, Haydn habe ihm *aufgetragen*, dieses Werk im grofsen Opern-Hause aufzuführen. Ob es wahr sey, dafs Haydn dem Herrn Steibelt sogar den Auftrag gegeben habe, Aenderungen mit diesem trefflichen Werke vorzunehmen, so viele Passagen umzuschreiben und ganze Stücke in andere Tonarten umzusetzen — davon können wir uns nicht leicht überzeugen. Dies geschahe z. B. mit der Rolle Adams, die Garat singen sollte, der denn doch nur höchstens die Tiefe eines *Mezzo-Tenore* besitzt, da doch Haydn diese Rolle für einen schon ziemlich kraftigen Bafs schrieb. Von der Aufführung dieses Werks und über dasselbe selbst, in der Folge vielleicht mehr; allgemeine Berichte über die Aufführung sind ja wahrscheinlich sogleich nach Deutschland gekommen.

Champein, dessen Namen einem jeden, der seine herrliche Oper, *die Melomanie* kennt, werth seyn mufs, hat zum grofsen Leidwesen der Liebhaber seit schon gar zu langer Zeit nichts mehr geschrieben. Man hat uns versichern wollen, dafs er die Musik ganzlich aufgegeben, sich den Geschäften gewidmet habe, und gegenwartig in einer Regierungs-Canzeley arbeite.

Hermann, dieser ehedem so treffliche Lehrer und Komponist für das Fortepiano, ist zu reich geworden, und giebt sich nur noch mit Musik zum Zeitvertreibe ab. Alle Liebhaber kennen z. B. sein reizendes Stück für das Fortepiano, welches die *Kokette* betitelt ist.

Wir kommen auf die Fortsetzung unsers Berichts vom Conservatorium. Um nicht blos zu registriren, erzahlen wir die letzte feyerliche Preisvertheilung am achten December im grofsen Opernhause. Die drey Consuln, die Minister, verschiedne Glieder vom Gesetzgeber-Collegium und vom Tribunat und die General-Sekretarien fanden sich feyerlich dazu ein; der Zulauf war unermefslich, und die Logen aufserst glanzend.

Um sieben Uhr des Abends fing das Conservatorium seine musikalische Uebung mit der schönen Ouvertüre des *portugisischen Wirthshauses* (von Cherubini) an. Die Schonheit dieser Symphonie, und die Art, wie sie aufgeführt ward, erregte ein Beyfallklatschen, voller Enthusiasmus. Indessen wundert man sich eben so wenig über diese Vollkommenheit der Ausführung, als über die Wirkungen, welche sie that, wenn man zur Direktion der vornehmsten Partien eines Orchesters die Rode, Kreutzer, Friedrich, Ozy, Sallentin, Le Fèvre und eine ganze Menge von Künstlern, die es so sehr wurdig sind, jene zu unterstützen, vereinigt sieht.

Nachdem die Professoren diese Symphonie aufgeführt hatten, kamen die Zoglinge, welche die Preise für den diesjahrigen Studien-Cursus

*) Steibelts Feinde geben ihm Schuld, er habe viel aus andern Kompositionen zu dieser Oper zusammengeschrieben, die, wie sie behaupten, ganz nach der Form von *R. u. J.* des beruhmten Georg Benda zugeschnitten seyn soll. Wir haben diese beyden Werke mit einander verglichen, mussen aber der Wahrheit die Ehre anthun und versichern, wir haben nur einige Aehnlichkeiten der Physionomie zwischen ihnen, besonders im Recitativ gefunden, und man darf in der That Steibelts Oper *Romeo und Julie* einen bedeutenden Werth nicht absprechen. d. Verf.

Haly Hr. Hammermeister, Lindor Hr. Knaust, Isabella Dem. Dermer, Taddeo Hr. Günther. Obwohl recht nette Partieen in dieser Oper sind, und auch von Seiten des Singpersonales alles mögliche geleistet wurde, so war der Beyfall dennoch sehr getheilt, und es ist hiernach zu bezweifeln, ob sie sich auf dem Repertoire erhalten werde. Dagegen wurde von älteren Opern Salieri's *Axur* mit Beyfall gegeben; auch erregte die in früherer Zeit hier sehr beliebt gewesene, gegenwärtig einstudirte Oper: *Rosette, das Schweizermädchen* von Bierey immer noch regen Antheil. Was die musikalischen Kleinigkeiten betrifft, so hat die Liederposse von Holtey: *die Berliner in Wien* hier kein Glück gemacht, vielmehr missfallen; wohl aber ist die kleine Posse von L. Angely: *Schülerschwänke*, als eine Erinnerung an die *Sieben Mädchen* beyfällig aufgenommen und mehre Male wiederholt worden. Mad. Schütz als Felix und Hr. Günther als Matois waren besonders ergötzlich. *Das Abenteuer in der polnischen Schenke* von Angely hat nicht besonders angesprochen, obwohl Hr. Bachmann den Gastwirth mit grossem Beyfall gab; auch der alte Feldherr von Holtey erregte keine erhebliche Theilnahme. Diess ist Alles, was sich Neues über die Oper sagen lässt.

Was die Concerte anbetrifft, so haben wir indess manchen schönen Genuss gehabt. Zuerst verdient Hr. Iwan Müller aus Paris, Virtuos auf der Clarinette, erwähnt zu werden, welcher hier zwey Concerte gab. Seine Verdienste um die Verbesserung der Clarinette, so wie sein ausgezeichnetes Spiel sind bekannt. Ferner die liebliche Virtuosin auf dem Pianoforte Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien, welche am 6. Dec. im Saale des deutschen Hauses sich hören liess. Allgemeine Anerkennung ihrer Fertigkeit, Sicherheit und Zartheit im Ausdrucke wurde ihr zu Theil, auch ihre Leistungen auf der sogenannten Physharmonika fanden grossen Beyfall. Bey dieser Gelegenheit darf auch unsere Landsmännin Dem. Caroline Hasenbalg nicht unerwähnt bleiben, welche neuerdings wieder sehr erfreuliche Beweise ihrer Fortschritte im Pianofortespiele öffentlich an den Tag gelegt hat. Gewiss ist diese junge Künstlerin schon zu den bedeutenden zu rechnen. Unser wackerer Kammermusikus Hr. Carl Müller hat für die Monate Februar und März noch vier Abonnements-Concerte eingerichtet, wovon bereits zwey mit grosser Theilnahme Statt gefunden haben.

Mit dem 19. März wird, wie öffentlich angezeigt worden, die letzte Vorstellung bey dem hiesigen Nationaltheater Statt finden und dasselbe darauf geschlossen werden. Nach einer Pause von etwa vier Wochen, welche zu einigen Verschönerungen und Verbesserungen im Inneren des Schauspielhauses benutzt werden soll, wird das neue herzogl. Hoftheater, wie es verlautet, mit der Oper: *die Prinzessin von Provence*, componirt vom Freyherrn von Poissl, eröffnet werden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Worzischek. Oeuv. 20. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Guld. 30 Xr.)

Wir lernen Hrn. W. zuerst durch diese Arbeit kennen. Er muss ein solider, wohlerfahrner Musiker seyn. Was er sagt, ist nicht sowohl auffallend und ungewöhnlich, als anständig und schätzenswerth. Ein kräftiges Allegro; ein rasches, derb dreingreifendes Scherzando, mit gefälligem Trio; ein lebhaftes, ziemlich munteres Finale — alles für geübte, besonders an Bravourspiel gewöhnte Liebhaber, die sich noch besonders im sicheren Spiel aus den schwersten Tonarten festsetzen wollen; denn unter fünf Been und sieben Kreuzen thut's Hr. W. hier nicht und oftmals braucht er deren mehre. Stich und Papier sind gut. Die Sonate hat noch einen besonderen Titel, als zweytes Heft einer musikalischen Bibliothek unserer Zeitgenossen, in Auswahl originaler Pianoforte-Compositionen.

(Hierzu die Beylagen No. II. und III. und das Intelligenzblatt No. IV.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Fig. I.
Fig. II.
Fig. III.
Fig. IV.
Fig. V.
Fig. VI.
Fig. VII.
Fig. VIII.
Fig. IX.
Fig. X.
Fig. XI.
Fig. XII.
Fig. XIII.

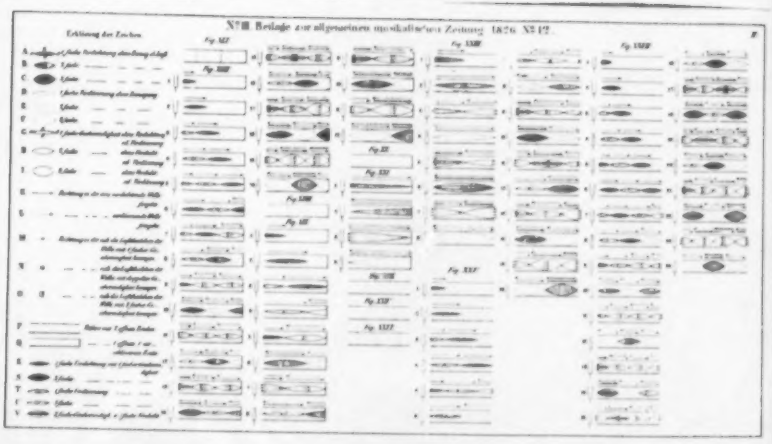
Erklärung der Zeichen.
Fig. 327
Fig. 328
Fig. 329
Fig. 330
Fig. 331
Fig. 332
Fig. 333
Fig. 334
Fig. 335
Fig. 336
Fig. 337
Fig. 338
Fig. 339
Fig. 340

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № IV. 1826.

Erklärung.

In Bezug auf die im 9ten Stücke dieser Zeitung von Stuttgart aus gemachte Bemerkung, die Zeit der Entstehung meines Oratoriums: Das *Weltgericht* betreffend, finde ich mich zu folgender Erklärung veranlasst. Die Composition dieses Oratoriums, wozu ich den Text in eigenhändiger Schrift vom seligen Apel schon den 10. März 1816 empfangen hatte, wurde im December 1818 begonnen, und den 21. Februar 1819 vollendet. Die erste öffentliche Aufführung des *Weltgerichts* fand in Leipzig im März 1820 Statt, im September desselben Jahres auch die erste Aufführung in Berlin. Der *Freyschütz* ward in Berlin den 18. Juny 1821 zum ersten Mal aufgeführt.

Dessau, im März 1826.

Friedrich Schneider.

In den hiesigen und mehren auswärtigen Zeitungen wird seit einiger Zeit ein *Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel* von Franz Stöpel angezeigt, und dabey die Ueberschrift der ersten Abtheilung (Von der Kunst, eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiel und in der Setzkunst zu unterrichten), sowie durch die Angabe, der Verfasser sey im Jahre 1821 nach London gesendet worden, um mein System zu prüfen (!) und kennen zu lernen, auf eine Verwandtschaft dieses neuen Systems mit dem meinigen hingedeutet. Zwar hat Hr. Stöpel in dem ersten Hefte den von mir erfundenen Chiroplasten abbilden lassen und beschrieben, sich auch nicht gescheut, die in meiner Pianoforteschule enthaltenen Themen theils ganz, theils mit einigen Veränderungen und in einer durchaus zweckwidrigen Reihefolge abdrucken zu lassen, dabey aber sich wohl gehütet, im Texte zu sagen, dass diess meine Methode sey. Erst auf dem Titel des zweyten Heftes erscheinen die Worte: Nach J. B. Logier, und gegen die von der Erfurter Regierung ernannte Commission muss er meinen Namen auch wohl genannt haben, denn in dem Gutachten derselben (S. 21. der Vorrede) wird mein Lehrverfahren mit dem Namen der Logier-Stöpel'schen Methode bezeichnet.

Indem ich den Werth des von Hrn. Stöpel herausgegebenen Werkes vorläufig ganz auf sich beruhen lasse, und eine Beurtheilung desselben einem andern Orte vorbehalte, muss ich mich nur gegen die Meinung verwahren, dass ich an demselben irgend einen unmittelbaren Antheil habe oder dass darin etwas mehr als die ersten Grundzüge meiner Methode, und diese missverstanden oder verstümmelt enthalten sind.

Hr. Stöpel kam im Sommer 1821 nach London und zeigte mir an, dass er höhern Orts beauftragt sey, sich mit meiner Methode bekannt zu machen, welches Grund genug für mich war, ihm den Zutritt zu meinen Lehrstunden unentgeldlich zu gestatten und ihn freundschaftlich zu empfangen, so oft er mich besuchte. Da ich aber meinen Unterricht in englischer Sprache ertheilte, und Hr. Stöpel derselben und der so ganz verschiedenen englischen Kunstausdrücke völlig unkundig war, so konnte er sich von dem, was in meiner Lehrart Eigenthümliches ist, keine genügende Darstellung bilden, und in den wenigen Stunden, in welchen ich ihm einiges davon deutsch mittheilte, kamen wir nicht über die ersten Grundlehren hinaus.

Bald besuchte er mich noch weniger, durch Krankheit und anderweitige Verwickelungen behindert, und schrieb mir dann bey seiner Abreise am 13. July den hier wörtlich folgenden Brief:

Hochverehrtester Hr. Logier!

Aus den Ihnen bekannten Ursachen verlasse ich nun London und zu meiner grossen Betrübniss, da ich nur einen Theil Ihres Systems kennen gelernt habe, der zwar schon von der grössesten Bedeutung, aber doch immer nicht das schöne Ganze ist; aus diesem Grunde versprache ich Ihnen auch hiermit auf meine Ehre, dass ich vor Ihrer Ankunft in Berlin nach dem Systeme nicht unterrichten will; sollten Sie jedoch bis Monat October d. J. nicht nach Berlin kommen, so werde ich von Ihrer gütigen Erlaubniss Gebrauch machen, und nach dem System, in soweit ich es kenne, unterrichten.

Unter den besten Wünschen

ewig Ihr dankbarer, treuergebener
Fr. Stöpel.

London, den 13. July 1821.

Im September desselben Jahres langte ich in Berlin an, und fand Hrn. Stöpel eifrig beschäftigt, nach meiner Methode, so weit er sie kannte, zu unterrichten. Da es mir aber bewusst war, dass Hr. Stöpel nicht im Stande sey, von meinem System einige vollständige Rechenschaft zu geben und dasselbe daher der nachtheiligsten Beurtheilung von Seiten aller Musiker bloss gestellt war, so fasste ich den raschen Entschluss, es selbst in Berlin einzuführen, wozu mir auch Se. Excellenz der Hr. Minister von Altenstein auf meinen Antrag auf das bereitwilligste die Genehmigung ertheilte.

Nachdem ich nicht ohne manches Opfer die Einrichtungen zu einer mehrjährigen Abwesenheit von London getroffen hatte, kehrte ich 1822 wieder nach Berlin zurück, wo mit meiner Ankunft Hrn. Stöpels Wirksamkeit erlosch. — Er hat seitdem in Erfurt und Frankfurt nach seiner Methode unter dem Namen der geistigen zu lehren versucht, was ich bis jetzt nicht öffentlich habe rügen wollen, da ich nicht gern Jemand wehe thue, woraus mir auch eben kein grosser Nachtheil erwachsen konnte, so lange mein Name nur in dem engern Kreise der Stöpel'schen Lehrlinge gemissbraucht wurde. Seitdem aber Hr. Stöpel mit einem musikalischen Lehrbuch aufgetreten ist und in der Anzeige desselben meinen Namen mit seinem Werke in eine so nahe Verbindung gesetzt hat, habe ich geglaubt, nicht länger schweigen zu dürfen, weil ein solches Schweigen einem grossen Theile des Publicums als ein Zugeständniss meiner Theilnahme erscheinen müsste. — Wie viel Verschiedenheit etwa zwischen dem neuen Systeme des Hrn. Stöpel und dem meinigen Statt findet, wird das musikalische Publicum nächstens zu beurtheilen im Stande seyn, indem eine ausführliche Darstellung meiner ganzen theoretischen und praktischen Musiklehre in drey Bänden eben unter der Presse ist und gleichzeitig in drey Ausgaben, einer englischen, deutschen und französischen, erscheinen wird.

Indem ich in dieser Erklärung hauptsächlich meine Pflicht gegen das Publicum zu erfüllen hatte, habe ich Alles hinweg gelassen, was Hrn. Stöpels persönliches Verhältniss zu mir betrifft, und kann es mich versichert halten, auch ferner von mir mit der bisherigen Delicatesse behandelt zu werden.

Berlin, im Februar 1826.

J. B. Logier.

Aufforderung.

Da bei der hiesigen Bühne die Stellen einer ersten und dritten Skogerin vom August 1826 an vacant werden; so werden auswärtige Sängerinnen, die hierauf reflectiren wollen, hierdurch aufgefordert, mit Beifügung ihrer Bedingungen, in portofreien Briefen sich bey hiesiger Intendantur darum zu melden. Neustrelitz den 8. Januar 1826.

Die Intendantur
des Grossherzogl. Mecklenb. Strelitzischen Hof-Theaters.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Instrumentalmusik.

Beethoven, L. v., Op. 21. *Sinfonie* à grand Orchestre. No. 1. in C. (Partitur) . . . Thlr.	2	6
— Op. 36. do. do. No. 2. in D. (Partitur)	3	12
— - 55. do. do. - 3. Eroica. (Partitur)	4	12
— - 60. do. do. - 4. in B. (Partitur)	4	—
Fesca, F. E., Op. 42. Ouverture à grand Orchestre, in D. (in Stimmen)	1	12
Ries, F., Op. 92. *Sinfonie* à gr. Orch. No. 8. in Es. (in Stimmen)	2	12
— Idem arrangée par l'auteur pour Flöte, 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles)	1	21
Rossini, G., Ouvertures. No. 1. La gazza ladra (die diebische Elster), No. 2. Otello. No. 3. La Cenerentola (Aschenbrödel), arrangées pour Flöte, 2 Violons, Alto et Violoncelle (Contrebasse ad libitum) jede zu	1	—
Wassermann, H. J., Op. 12. 3 Walzes et un Cotillon pour 2 Violons, 2 Clarinettes, Flöte, Basson, 2 Cors et Basse. Liv. 1	1	—

Violinmusik.

Claes, A., Op. 5. Une matinée. Polon. avec introd. pour Violon principal, avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse (ou du Pianoforte)	—	18
Fesca, F. E., Op. 34. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. in D	1	12
— Op. 36. do. do. in C	1	12
— Omar et Leila, Opéra arrangé en Quatuor pour idem par l'auteur. *Liv.* 1 et 2 . . . à	2	12
Gebauer, E., 3 Duos brillans et faciles pour Violon et Clarinette. 1ro et 2me Livraison . . à	1	—
Mario, J. P., Op. 2. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle	2	12
Neukomm, S., Quintuor pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. C moll	1	12
Ries, H., Op. 1. Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. in C	1	—

Violoncellmusik.

Dotzauer, J. J. F., Op. 71. Potpourri pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse. in C	—	18
— Op. 72. Concertino p. idem 4t. Orch. in E	2	—
— - 73. Divertissement - - - in G	1	12
— - 74. Capriccio - - - in D	1	6
— - 80. Variations pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse	—	18
— Op. 81. 4me Concerto p. idem avec Orch.	2	—
- 82. 5me do. do. do.	1	12
- 83. Potpourri pour Violoncelle sur des thèmes favorits avec Orchestre	1	12
Hagart, W. H., Divertissement sur des airs favor. pour Violoncelle avec accomp. de Basse. No. 1 et 2 à	—	12
Voigt, L., Op. 13. Scena pour Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse	—	18
— Op. 14. Variations pour Violoncelle sur un thème de l'Opéra: Der Freyschütz, avec accompagnement de Flöte, Violon, Alto et Basse	—	18

Flötenmusik.

Berbiguier, T., Op. 57. 3 Duos pour 2 Flötes, brill. et fac. *Liv.* 3	1	—
— 10me Concerto p. Flöte avec Orch. A moll	1	12

Farrenc, A., Op. 10. 3 Duos brill. pour 2 Flûtes 1 6
Fesca, F. E., Op. 37. Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. No. 1. in D.... 1 12
— Op. 38. do. do. No. 2. in G 1 12
— - 40. do. do. - 3..... 1 12
— Omar et Léila, Opéra arrangé en Quatuor pour Flûte. Partie 1 et 2..... 2 12
Fürstenau, A. B., Op. 27. Variat. pour Flûte avec Orchestre, in E..... 1 12
— Op. 28. 2d Divertissement pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle, in E..... 1 6
Gumlich, Fr., Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Basse. No. 1 in D.....
— do. do. No. 2. E moll
Kummer, G., Op. 19. Introduction et Variations sur l'air de Méhul: Je suis encore dans mon printemps. (Schon in des Lebens Blüthenmay) pour Flûte avec Orchestre..... 1 6
Oestreich, C., Adagio et Polonaise pour idem avec Orchestre..... 1 6
Tulou, Op. 14. 3 Duos pour 2 Flûtes..... — 18
— Op. 22. Air varié pour Flûte avec Orch... — 21
— - 24. Grand Trio pour 3 Flûtes..... 1 —
— - 28. Air varié pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse... — 12
— Op. 30. Fantaisie sur l'air: „Voila le plaisir, mes Dames" p. Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse..... — 12
— Op. 31. 3 gr. Duos concert. pour 2 Flûtes 1 18
— - 33. do. do. do. 1 —
— - 34. do. do. do. 1 12
— - 35. Variations sur l'air: Grenadier que tu m'affliges! pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse..... 1 3
— Op. 36. Faut l'oublier. Fantaisie p. Flûte avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse.. — 18
— Op. 37. 5me Concerto pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse... 2 —

Clarinettmusik.

Bochsa, Ch., Op. 33. 17 Concerto pour Clarinette avec Orchestre..... 1 6
— 3 Duos concertans pour 2 Clarinettes, Op. posth..... 1 —
Canongia, J. A., Introd. et thème varié pour Clar. avec Orchestre..... 1 6
Eberwein, M., Op. 65. Fantaisie pour Clarinette avec Orchestre..... 1 21
Kleinz, D. W., Adagio et Polacca p. Clarinette avec Orchestre..... 1 —
— Concertino do. do. 1 12
Kummer, C., Op. 22. Divertissement pour Clarinette avec Orchestre..... 1 12
Müller, J., Gr. Solo pour Clarinette avec Orch. 1 —
— 4me Concerto do. do. in A moll 1 12
— 5me do. do. do. in Es... 1 12
— 6me do. do. do. in G moll 1 12

Hornmusik.

Fesca, F. E., Op. 29. Potpourri pour Cor avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle.. 1 —
— Op. 39. Andante et Rondo p. Cor av. Orch.
Kenn, Op. 2. 2e Duos pour 2 Cors..... — 18
Pousseur, père, 12 Duos faciles pour 2 Cors 1r Livre..... — 15

Für das Pianoforte mit Begleitung.

Amon, J., 2 Son. avec Flûte (ou Oboe) 21me Oeuvre des Son. pour Pianoforte..... 1 6
Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Opéra: La Neige; avec Violon..... — 12
Beethoven, L. v., Op. 21. 1re Symph. arrangée en Quatuor pour Pianoforte, Flûte, Violon et Violoncelle par Hummel..... ..
— Op. 21. 1re Symph. arrangée pour Pianoforte seul par Hummel.....
Berbiguier, T., Op. 50. Thème varié tiré de sa 1re Sinf. concert. pour Pianof. et 2 Flûtes — 15
Claes, A., Op. 5. Une matinée. Polon. avec introd. avec Violon..... — 12
Dotzauer, J. J. F., Op. 75. Divertissement avec Violoncelle obligée..... — 15
— Op. 74. Capriccio avec Violoncelle obligée — 15
Fürstenau, A. B., Op. 27. Variat. av. Flûte obl. — 12
— Op. 28. Divertissement do. do. — 15
Gebel, Fr., Op. 18. Fant. et Rondo brillant avec Orchestre..... 1 18
Henkel, M., Op. 74. Sonate avec Violon (ou Flûte) obligée..... 1 —
Herz, H., Op. 6. Gr. Variat. brill. avec accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle..... 1 6
— Op. 10. Variat. brill. sur l'air favori „Ma Fanchette est charmante" avec Orchestre... 1 21
Herz et Lafont, Op. 18. Duo et Variations concertantes sur la romance: „C'est une larme" avec Violon obligée..... — 21
— Op. 19. Fant. et Variat. avec Violon, sur des thèmes Russes..... 1 —
Hünten, Fr., Nocturne avec Flûte..... — 12
— Op. 19. Variations avec Violon sur l'air de l'Opéra: der Freyschütz „durch die Wälder" — 17
Kalkbrenner, Fr., Op. 16. Septuor avec 2 Violons, 2 Cors, Alto et Basse..... 1 12
— Op. 61. Gr. Concerto in D moll avec Orch. 3 —
— - 61. Idem, arrangée en Quintuor avec 2 Violons, Alto et Violoncelle..... 1 21
— Op. 61. Idem, arrangée p. Pianoforte seul 1 6
— - 65. Gr. Walse avec Flûte..... — 9
— Gr. Duo avec Flûte (ou Veelle, ou Alto) 1 —
Köhler, H., 2me Potpourri tiré des Opéras: Precioza, Penlèvement du sérail, Don Juan, Titus et le Barbier de Séville, avec Flûte obl. — 15
— 3me Potpourri, tiré de l'Opéra: Jessonda de Spohr, avec Flûte obligée..... 1 —
— 4me Potpourri tiré des Opéras: La Neige, Euryanthe, le petit chaperon rouge, Lodoiska et Jean de Paris avec Flûte obligée..... — 18

Köhler, H.; Sonate composée sur des thèmes de l'Opéra: La Flûte magique de Mozart, avec Violon ..... — 15

Kulenkamp, G. C., Op. 19. Rondo avec introd. avec Orchestre 1 6

— Op. 19. Idem arrangée en Quintuor avec 2 Violons, Alto et Basse ..... — 18

Mayseder, J., Op. 18. Gr. Polonaise in A, avec Violon obligée ..... — 12

— Variations sur l'air de la Sentinelle avec Violon obligée ..... — 12

Mühlenfeld, Ch., Op. 58. Trio concertant avec Violon et Violoncelle 1 6

— Op. 59. Trio brillant avec Violon et Vcelle 1 12

Reissiger, C. G., Op. 29. Gr. Quatuor avec Violon, Alto et Violoncelle ..... 2 —

— Op. 33. Gr. Trio avec Violon et Violoncelle 1 21

— - 34. Variat. concert. avec Violoncelle (ou Violon) 1 6

— Op. 35. Variat. concert. avec Violon ..... 1 —

Ries, F., Op. 119. Introd. et Polon. avec Flûte — 15

— Op. 133. No. 1. 1ome Fantaisie sur des thèmes d'Armida de Rossini, avec Flûte ... — 21

— Op. 133. No. 2. 1me Fantaisie sur des thèmes de Moyse de Rossini, avec Flûte ..... — 15

Tulou, Op. 22. Variations avec Flûte obligée .... — 12

— Op. 23. Fantasie avec Flûte obligée in A .... — 15

— - 27. do. do. do. in D moll 1 —

— - 28. Variations do. do. do. — 12

— - 29. Fantasie do. do. do. — 18

— - 30. Voilà le plaisir, mes Dames. Fant. avec Flûte obligée ..... — 15

— Op. 32. No. 1. Di piacer mi balza il cor. Fantaisie sur la Cavatine de la Gazza ladra, avec Flûte ..... — 12

— Op. 32. No. 2. Come dolce all' alma mia. Fant. sur la cavatine de Tancredi, avec Flûte obligée ..... — 12

— Op. 32. No. 3. Polonaise de Tancredi, av. 2 Flûtes ..... — 9

— Op. 35. Fantaisie sur l'air: Grenadier, que tu m'affliges! avec 2 Flûtes ..... — 18

— Op. 36. Faut l'oublier. Fant. avec 2 Flûtes — 18

— Op. 38. La déclaration d'amour. Potpourri sentimental avec 2 Flûtes ..... — 15

Weber, C. M. v., Gr. Potpourri avec Vcelle obl. — 18

Musik zu vier Händen.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: La Neige — 12

Beethoven, L. v., Op. 3. Trio p. Violon, Alto et Basse, arr. à 4 ms., par C. D. Stegmann 1 5

— Op. 16. Grand Quintuor arrangée par C. D. Stegmann 1 6

— Op. 59. 3 Grands Quatuors arrangés par C. D. Stegmann. No. 1. 2. 3 ..... à 1 6

Haydn, J., Symphonie militaire arrangée par C. D. Stegmann ..... 1 —

Hünten, Fr., Op. 17. Variat. brill. sur la cavatine favor. de Rossini: Ecco ridente il cielo — 18

Hünten, Fr., Op. 18. Variat. brill. sur le choeur des chasseurs de l'Opéra: der Freyschütz. — 15

Hünten, F., Op. 10. 3 Walses faciles ..... — 9

Kalkbrenner, Fr., Marche et pas redoublé ... — 6

— Grand Marche ..... — 7½

Mozart, W. A., Sinfonie No. 1 in B. arrangée à 4 mains par C. D. Stegmann ..... 1 —

Onslow, G., Op. 22. Second gr. Duo, in Fmoll 1 6

Potter, C., Op. 8. Introduction et Rondo, in Es 1 3

Reissiger, C. G., Op. 32. Introd. et Polon. brill. en forme de Rondo ..... — 15

Ries, F., Op. 90. 3me Symph. arrangée par l'auteur, in Es 1 21

— Op. 136. No. 1. Souvent dans la nuit tranquille. Air avec Variations ..... — 9

Rink, Ch. H., Op. 79. 6 Menuets et Trios. Liv. 1 et 2 ..... à — 15

Spohr, L., Op. 12. Ouverture in C arrangée par J. P. Roukes ..... — 9

— Op. 15. do. do. in D. do. — 12

Ankündigung.

Um dem Wunsche meiner Freunde zu entsprechen, habe ich mich entschlossen, eine *Theorie der Tonsetzkunst*, welche nicht nur leicht fasslich und mit allen möglichst vorkommenden Beyspielen versehen und begründet ist, sondern vorzüglich auch zum Leitfaden für Lehrer, zur Wiederholung und Begründung des Vorgetragenen für Schüler, und zum Selbststudium für Laien mit dem besten Erfolge dienen soll, in einigen Bänden herauszugeben. Hierdurch werden auch Lehrer, welche nur mässige Kenntnisse in der Harmonie besitzen, in den Stand gesetzt werden, gründlichen Unterricht ertheilen zu können. Damit über der Ankauf dieses Werkes erleichtert werde, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und setze den Preis der Voraussbezahlung des ersten Bandes zu 1 Thlr. fest.

Ferner wird nächstens, wegen des starken Absatzes meiner *zwey- drey- und vierstimmigen Gesänge*, ein ähnliches Heft für Schulen etc. auf Pränumeration zu 8 Gr. erscheinen. Liebhaber mögen sich in portofreien Briefen an mich, oder an die Hartknoch'sche Buchhandlung in Leipzig, oder, ist dieses zu entfernt, an irgend eine Musik- oder Buchhandlung wenden.

Der Pränumerationstermin geht mit dem 31. April zu Ende.

Erfurt, am 1. Februar 1826.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Predigerkirche.

Se. Majestät der Kaiser von Oesterreich haben dem Musik-Director des hiesigen Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments, A. Neithardt, für die Composition dreyer Allerhöchstdemselben zugeeigneter Märsche für vollständige Militair-Musik, als Beweis Allerhöchstdero gnädigen Wohlwollens, eine prächtige goldene Dose zustellen zu lassen geruhet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten März. Nº. 13. 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen etc.

von Ernst Heinr. und Wilh. Weber.

(Fortsetzung.)

§. 7.

Stehende secundäre Schwingung der Saiten bey der zweyten Erregungsart.

Eine zweyte Methode, Wellen an einer Saite zu erregen, ist die pag. 192 Zeile 4 aus einander gesetzte, wenn nämlich an einer gespannten Saite eine Ausbeugung gebildet wird, ohne dass die die Ausbeugung bildenden Theile der Saite, wenn die Ausbeugung los gelassen wird, eine anfängliche Geschwindigkeit haben, wo die Welle dann Anfangs nicht bloss nach dem einen Ende der Saite, sondern nach beyden fortschreitet. Unter folgenden Umständen kommt bey dieser Erregungsart von Wellen eine stehende Schwingung mit einem oder mehren Schwingungsknoten zu Stande.

Wenn an der Saite *a e* Fig. VII. die gemachte, die halbe Länge der Saite einnehmende Ausbeugung *a c* sich selbst überlassen wird, und so oft sie um das Doppelte ihrer Breite *a c* fortgeschritten ist, eine neue Ausbeugung hervorgebracht und sich selbst überlassen wird, so entsteht an der Saite eine stehende Schwingung mit einem in der Mitte der Saite liegenden Schwingungsknoten. Die Ausbeugung *a c* Fig. VII. schreitet nämlich sowohl nach dem Ende der Saite *e* als nach ihrem Ende *a* fort.

Wenn in 2 der nach *e* zu fortschreitende Theil der Ausbeugung bis nach *b d* fortgeschritten ist, und dabey nur die Hälfte der Höhe behalten hat, welche ursprünglich die Ausbeugung *a c* hatte, so ist der nach *a* fortschreitende Theil der Ausbeugung am Befestigungspunct *a* halb zurückgeprallt, und da sich der zurückgeprallte Theil dabey in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt hat, so heben sich die zurückgeprallte und noch nicht zurückgeprallte Hälfte der nach *a* zu fortgeschrittenen Ausbeugung auf, so dass die Saite in *a b* eben ist. Ein umgebogner Pfeil, dessen eine punctirte Hälfte dem zurückgeworfenen in ein Thal verwandelten Theile der Ausbeugung entspricht, deutet dieses an.

In 3 ist der nach *a* fortgeschrittene Theil der Ausbeugung ganz bey *a* zurückgeworfen worden, und hat sich nun ganz in eine nach unten gewendete nach *e* zu fortschreitende Ausbeugung (ein Wellenthal) verwandelt. So sind nun aus der ursprünglichen nach oben gerichteten, doppelt hohen Ausbeugung *a c* in 1, zwey Ausbeugungen entstanden, von denen die eine ein Berg, die andere ein Thal ist, und von denen jede halb so hoch ist als die ursprüngliche Ausbeugung *a c* in 1. In 4 ist die erste Ausbeugung in *e* halb abgeprallt, und weil sie demnach zur Hälfte in eine nach unten gewendete Ausbeugung verwandelt worden ist, die sich mit dem noch nicht abgeprallten Theile aufhebt, ist die Saite bey *d a* eben. Die zweyte Ausbeugung befindet sich in *b d*. In 5 ist die erste Ausbeugung ganz von *e* zurückgeworfen, und daher ganz in ein Thal verwandelt worden; da nun auch das Thal, das sich zuvor in *b d* befand, nach *c e* gerückt ist, und folglich in *c e* zwey Thäler zusammen fallen, so entsteht im Momente des Zusammenfallens ein doppelt so tiefes Thal. Zu gleicher Zeit ist in *a c* ein neuer Berg gebildet und losgelassen worden, der wie der in 1 *a c* nach zwey Richtungen fortschreitet, was durch den zweyspitzigen Pfeil angedeutet worden ist. In 6 wird die ganze Saite eben, denn

in *b d* fällt ein Wellenberg mit einem gleichgrossen Wellenthale zusammen, an den beyden Enden fallen die zurückgeworfenen Hälften mit den noch nicht zurückgeworfenen zusammen. In 9 fallen in *a c* zwey Wellenthäler und in *c e* zwey Wellenberge zusammen, daher sind die Ausbeugungen doppelt so hoch als sie in 5 waren. In 8 ist die Saite eben, denn in *b d* fällt ein Wellenthal mit einem gleichgrossen Wellenberge zusammen. In 9 fallen in *c e* zwey Thäler, in *a c* zwey Wellenberge zusammen, da nun in *a c* ausserdem noch die Ausbeugung wie in 1 *a c* erregt worden ist, so muss der Wellenberg in *a c* viermal so hoch seyn als der in 5 *a c*. In 10 ist die Saite fast ganz eben, denn nur in *b d* ist ein kleiner Berg, weil ein doppelter Wellenberg einem einfachen Wellenthale begegnet. In 11 begegnet in *a c* ein doppeltes Wellenthal einem einfachen Wellenthale; daher ist die Ausbeugung dreymal so hoch als in 5. In *c e* begegnet ein doppeltes Wellenthal einem einfachen, daher ist auch hier die Vertiefung doppelt so tief als in 5. In 12 ist die Saite fast eben, nur in *b d* ist ein kleines Thal, weil ein doppeltes Wellenthal einem einfachen Wellenberge begegnet. In 13 befindet sich in *a c* ein Wellenberg, der viermal so hoch ist, als der in 5 bey *c e* und in *c e* ein Wellenthal, das vierfach so tief ist als das in 5 *a c*. So entsteht ein Schwingungsknoten in der Mitte von *a e*. Man wird nun leicht verstehen, wie in Fig. VIII. zwey Schwingungsknoten entstehen müssen, wenn unter denselben Umständen der Erregung die Ausbeugungen $\frac{1}{3}$ der Länge der Saite einnehmen, oder wie in Fig. IX. drey Schwingungsknoten entstehen, wenn die erregten Ausbeugungen $\frac{1}{4}$ der Länge der Saite einnehmen.

§. 8.

Bedingungen und Ursachen der Entstehung der stehenden Schwingung der Schwingungsknoten und Knotenlinien.

Die Schlüsse, welche man aus unseren Versuchen ziehen kann, sind folgende: die stehende Schwingung d. h. die, vermöge deren gewisse Körper selbst tönen, entsteht dadurch, dass an einem Körper sich gleichbreite hin- und herlaufende Wellen auf eine regelmässige Weise begegnen. Hierzu wird

1) ein so gestalteter Körper erfordert, dass eine auf ihm erregte Welle so zurückgeworfen wird, dass sie nach einem gewissen Zeitraume ganz oder grossentheils in ihre vorige Bahn zurückkehrt, den Körper von Neuem durchläuft, und in gleichgrossen Zeitabschnitten von neuem auf ihre vorige Stelle zurückkehrt.

2) Dass ein anderer Körper jenem in regelmässigem Takte und an einer passenden Stelle Wellenerregende Stösse ertheilt, deren Breite ein aliquoter Theil z. B. $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ etc. der Länge des in Schwingung zu setzenden Körpers ist.

Unter diesen Umständen laufen die zuerst am Ende zurückgeworfenen Wellen, die dabey ihre Gestalt umkehren, den später erregten entgegen; da, wo sich zwey nach oben gerichtete Ausbeugungen begegnen, wird die Ausbeugung, während beyde durch einander durchgehen, noch einmal so gross: eben so, wo sich zwey nach unten gerichtete Ausbeugungen durchkreuzen. Wenn dagegen eine nach oben gerichtete Ausbeugung einer nach unten gewendeten begegnet, so verschwinden beyde Ausbeugungen, während sie durch einander durchgehen, völlig, indem sie sich durch Interferenz für den Augenblick ihres Zusammenfallens vernichten, nachher, wenn sie durch einander durchgegangen sind, stellen sie sich wieder her und setzen ihren Lauf in der Richtung, wie bisher fort. Wird nun der Körper von zwey Reihen sich durchkreuzender gleich breiter Wellen eingenommen, so treffen an gewissen Stellen des Seiles sich stets gleichartige Wellen, die abwechselnd aufwärts gerichtete und abwärts gerichtete Ausbeugungen bilden; an anderen Stellen des Seiles treffen sich stets ungleichartige Wellen, d. h. es trifft stets eine aufwärts gerichtete von der einen Seite herkommende Ausbeugung eine abwärts gerichtete, von der entgegengesetzten Seite herkommende Welle. An diesen Orten, wo sich immer die Mitte einer nach oben gerichteten Ausbeugung mit der Mitte einer nach unten gerichteten durchkreuzt, entsteht durch Interferenz ein ruhender Punkt, Schwingungsknoten: dagegen an denjenigen Stellen, wo sich die Mitten zweyer gleichartigen Ausbeugungen treffen, eine doppelt so starke Schwingung als die ist, welche ohne eine Durchkreuzung stattfinden würde.

Wir erwähnen hier nur, dass man in Gefässen mit Wasser oder besser mit Quecksilber eine Schwingung erregen kann, die derjenigen ähnlich ist, welche auf schwingenden Scheiben Statt findet, welche Chladni'sche Klangfiguren zeigen. Man nimmt einen gleichseitigen viereckigen mit Wasser gefüllten Kasten, setzt diagonal ein bis auf den Boden reichendes Brett senkrecht ein, das den Raum

des Kastens in zwey dreyeckige Räume theilt. Wird dieses Bret um seinen auf dem Boden rührenden Rand bewegt, so erregt es Wellen, welche von den Seitenwänden des Kastens zurückgeworfen werden. Ist die Erregung von Wellen in einem passenden Takte fortgesetzt worden, so entstehen plötzlich an den Stellen, wo sich die hin- und herlaufenden Wellen durchkreuzen, eine Anzahl regelmässig gestellter hoher kegelförmiger Erhabenheiten und Vertiefungen, welche sich in einer senkrechten Bewegung befinden, indem sich die kegelförmigen Erhabenheiten in Vertiefungen verwandeln, während die benachbarten kegelförmigen Vertiefungen in Erhabenheiten umgewandelt werden. Im kleinen kann man diesen Versuch sehr deutlich mit Quecksilber ausführen, indem man die Mitte eines tiefen viereckigen oder runden Gefässes in regelmässigem Takte einen Cylinderförmigen Körper hereintaucht und wieder herauszieht.

Hieraus werden wir nun beurtheilen können, welchen Einfluss es habe, wenn eine Saite, auf der man einen Flageolet-Ton hervorbringen will, an einer bestimmten Stelle leise mit dem Finger berührt oder angedrückt und in einiger Entfernung davon gestrichen wird. Die Entfernung des berührten Punctes von dem Befestigungspuncte derselben und von der Stelle, wo sie gestrichen oder angeschlagen wird, bestimmt nämlich die Breite der Wellen, welche der streichende oder anschlagende Körper veranlasst, und durch die Breite derselben wird auf eine nothwendige Weise die Entstehung der Schwingungsknoten an gewissen bestimmten Stellen bestimmt.

Wendet man dieselbe Erklärungsart der Entstehung der stehenden Schwingung auf Flöten, oder gedeckte und offene Labialpfeifen an, so kann man sich eine klare Vorstellung von dem Vorgange, während sie mit ein, zwey oder mehren Schwingungsknoten schwingen, verschaffen.

Anlangend den Unterschied zwischen der Bewegung des selbsttönenden Körpers und des Körpers, welcher denselben zum Tönen bringt, so hat man folgendes zu bemerken:

§. 9.

Was thut der Violinbogen, indem er einen Körper zum Tönen bringt, und wodurch unterscheidet sich die Resonanz und das Selbsttönen?

Ein Violinbogen ertheilt dem Körper, den er zum Tönen bringt, Stösse, die sich in einem gewissen Takte wiederholen. Diese Stösse bringen in der Saite, die er streicht, eine der Spannung und Länge der Saite angemessene Schwingung hervor. Die Schwingungen der Saite selbst veranlassen Rückstösse auf den Violinbogen, die selbst nun den Takt bestimmen, in welchem der Violinbogen durch eine hüpfende Bewegung am angemessensten die Saite stösst. So geschieht es, dass sich die Erzitterungen des Violinbogens den langsamen eben so wohl, als den schnellen Schwingungen verschiedener Körper anpassen können, und dass derselbe Violinbogen bey derselben Spannung seiner Rosshaare, tieftönende und hochtönende Körper zum Tönen bringen kann, obgleich beyde in einem ganz verschiedenem Takte gestossen werden müssen. Man kann daher gewissermassen sagen, dass der Violinbogen durch die Rückstösse des tönenden Körpers in einem bestimmten Takte geschwungen und so genöthigt werde, ihn selbst wieder in einem gewissen angemessenem Takte zu stossen, und dadurch das Tönen desselben zu unterhalten und zu verstärken. Jeder Stoss des Violinbogens auf den zum Tönen zu bringenden Körper, bringt in letzterem eine Welle hervor. Diese Welle läuft bis an die Enden des zum Tönen zu bringenden Körpers, und wird daselbst zurückgeworfen, und kehrt sehr schnell wieder bis zu dem Orte zurück, wo der tönende Körper den Stoss erhielt, und bringt daselbst einen Gegenstoss auf den Violinbogen hervor. Da nun dieselbe Welle den tönenden Körper vielmal und zwar immer in gleichgrossen Zeiten durchläuft und daher dem Violinbogen wiederholt und in einem bestimmten Takte Gegenstösse ertheilt, so bestimmen diese Gegenstösse den Violinbogen, indem er reibt, selbst nach einem gewissen Takte zu zittern und zu stossen, und so die schon vorhandenen Wellen zu verstärken. Eine kürzere und gespanntere Saite bestimmt den Violinbogen durch die Rückstösse, die sie ihm ertheilt, sie selbst in einem schnelleren Takte zu stossen, weil die Länge einer solchen Saite schneller von den an ihr erregten Wellen durchlaufen wird als eine kürzere weniger gespannte Saite, und weil deshalb die Saite, wenn sie einen einzigen heftigen Stoss vom Violinbogen erhalten hat, ihm eine Reihe schneller auf einander folgender Rückstösse ertheilt als wenn sie länger und weniger gespannt ist. Man sieht die regelmässigen Stösse des Violinbogens ziemlich deutlich, wenn

bekommen haben, um zu zeigen, was für Fortschritte sie gemacht, und welchen Talenten die Prämien von einer Jury, die aus den geubtesten Meistern besteht, zuerkannt waren.

Unter den Zoglingen, die sich alle Beyfall erwarben, haben wir vorzüglich einen von De Vienne angezeichnet — den jungen Mondrü, der in einem Alter von zwolf Jahren ein Flotenkonzert mit der Anmuth und Richtigkeit eines Meisters blies.

Dem. Philis, eine Schülerin von Plantade, machte ebenfalls grosse Sensation: sie sang eine Arie aus *Diana und Endymion* (von Piccini) mit vieler Kunst und dem richtigsten Ausdruck.

Dem. Ribeu ärndtete nicht mindern Beyfall ein; aber viele der Anwesenden ertheilten diesen Beyfall mehr ihrer schonen Stimme, als der Methode, die sie anzunehmen gezwungen war, um eine Arie von Garats Komposition zu singen. Dieser Virtuose geniesst eines sehr verdienten Ruhms; und es kann uns wohl Niemand beschuldigen, dafs wir ihm denselben verkleinern wollen: aber dem Besten der Kunst zu Liebe, glauben wir doch erinnern zu müssen, dafs seine Methode nur ihm allein angemessen ist, und seine mehresten Nachahmer einen Misgriff mit der Anwendung ihrer Kräfte und Geschicklichkeit thun. In Wahrheit, was man aus Garats Unterrichte zu behalten, was man, indem man ihn hort, zu studieren, was man seiner seltnen Geschicklichkeit abzulernen hat, ist die zarte Empfindung, die ihm so punktlich jedem Stucke den Charakter, der ihm zukommt, geben lehrte; die Kunst, jeder Schule das Gepräge zu lassen, woran sie zu kennen ist; der affektvolle Ton und rührende Ausdruck, den er dem Sangbaren giebt; und die musikalische Punktlichkeit, die ihn in Passagen, die Bewegung mag nun langsam, oder auch noch so rasch, und noch so schwer auszufuhren seyn, nie verlafst. Was man dagegen, wenn man ihn nachahmen will, zu vermeiden hat, ist die Art von Verwegenheit, die es ihm möglich macht, alles zu unternehmen; weil seine Geschicklichkeit nichts Unmöglicheskennt, und die Wunder, die er ohne Mühe thut, und in denen er, da er allein mit einer beyspiellosen Leichtigkeit begabt ist, ganz natürlicher Weise unnachahmlich bleibt. Ja, wir getrauen uns sogar hinzuzusetzen, dafs durch die Schule, die Garat, vielleicht ohne es selbst zu wollen, stiftet, in der musikalischen Kunst schimmernde Fehler eingefuhrt werden, die aber darum nicht minder Fehler sind, und die wir nicht besser zu beschreiben wissen, als wenn wir die Worte des Molierischen *Menschenfeindes* darauf anwenden:

> Ce style si brillant dont on fait vanité,
> Sent du bon caractere et de la vérité.

Ueberhaupt wird im Conservatorium die Vokalmusik, wie uns dunkt, mit weit weniger Glück getrieben, als die Instrumentalmusik. Ob daran die Professoren, oder die Zoglinge, oder die französische Sprache schuld sind, oder ob es eine Folge von den einander entgegen gesetzten Methoden, die man darinnen eingefuhrt hat, und von dem Mangel an Einheit im Unterrichtssystem ist, getrauen wir uns nicht zu entscheiden.

Unter den Zoglingen, die einen lebhaften Eindruck auf die Zuhorer machten, durfen wir weder den jungen Deutschen Zimmermann, der mit dem grofsten Beyfall eine Sonate auf dem F. P. von Mozart spielte, noch den jungen Neapolitaner, Gassi, vergessen, der mit Herrn Kreutzer, dem Sohn, ein Violin-Duett gab.

Als die Uebungen beendiget waren, begaben sich der Minister des Innern, die Administratoren des musikalischen Conservatoriums, und die Inspektoren über den musikalischen Unterricht an den Platz, der zur Preisvertheilung eingerichtet war.

Der Minister hielt eine Rede, von der wir uns nicht enthalten können, einige Fragmente abzuschreiben, weil wir uns versichert halten, dafs unsre Leser sie zu schatzen wissen werden*). — —

*) Aus Mangel an Raum geben wir die Fragmente dieser vortreflichen Rede im nächstfolgenden Stucke. d. Redakt.

man eine dünne Holzleiste an ihrem einen Ende streicht, die so lang ist, und daher so langsam schwingt, dass man ihre einzelnen Schwingungen sehen kann. Es ist aber nicht nöthig, dass der Violinbogen dem Körper, den er zum Tönen bringt, eben so viel Stösse ertheile, als dieser Schwingungen in einer Secunde macht, und dass die Stösse des Violinbogens ganz regelmässig auf einander folgen: es ist z. B. hinreichend, wenn ein Stoss des Violinbogens um den andern mit den Schwingungen des Körpers so zusammen fällt, dass die letzteren unterstützt und verstärkt werden, und es schadet nichts, wenn einzelne Stösse diese Schwingungen nicht unterstützen. Dadurch unterscheidet sich der Zustand, in dem sich der Violinbogen befindet, indem er einen Körper zum Tönen bringt, von einem selbsttönenden Körper. Seine Stösse brauchen sich nicht so schnell und in gleichen Zeiträumen zu wiederholen, dass er dadurch selbst tönte. Ein Körper, der einen andern Körper zum Selbsttönen bringt, kann also zwar sich auch im Selbsttönen befinden, aber es ist nicht gerade nothwendig.

Was nun den Zustand anlangt, in dem sich selbsttönende und resonirende Körper befinden, so haben sie zwar folgendes mit einander gemein:

1) von beyden scheint ein Ton auszugehen;

2) beyde befinden sich in einer heftigern Schwingung als die ist, die man bey der einfachen Fortpflanzung des Schalles beobachtet;

3) beyde können Schwingungsknoten und Knotenlinien erzeugen, auf denen sich der Sand aufhäuft;

4) bey beyden entsteht die heftigere Schwingung durch Wellen, die die Körper durchlaufen, an ihren Rändern oder Enden zurückgeworfen, sie von neuem durchlaufen, sich dabey mit einander durchkreuzen und da, wo sich gleichartige durchkreuzen, die Schwingung verstärken, wo ungleichartige, dieselbe vermindern;

aber es findet zwischen dem Zustande beyder Körper folgender Unterschied statt:

1) Der resonirende Körper kann nur durch einen andern selbsttönenden Körper zum Tönen gebracht werden, und giebt jederzeit denselben Ton als dieser, tönt auch immer schwächer als der selbsttönende Körper, der ihn zum resoniren bringt, und hört auf zu tönen, wenn dieser aufhört; der selbsttönende Körper dagegen kann auch durch die Stösse eines nicht selbsttönenden Körpers zum Tönen gebracht werden, kann; wenn er von einem selbsttönenden Körper zum Tönen gebracht wird, zuweilen auch einen andern Ton geben als dieser, kann selbst in eine stärkere Schwingung gerathen als die ist, in der sich der Körper befindet, der ihn zum Tönen bringt, und ist zuweilen im Stande längere Zeit fort zu tönen, nachdem die Stösse des Körpers, die ihn zum Tönen brachten, aufgehört haben.

2) Die Knotenlinien und Schwingungsknoten des resonirenden Körpers brauchen nicht symmetrisch zu liegen, und ihre grössere Zahl macht den Ton nicht höher; die Knotenlinien und Schwingungsknoten selbsttönender Körper liegen symmetrisch, und ihre vergrösserte Zahl ist immer mit einer sehr beträchtlichen Erhöhung des Tones nothwendig verbunden. Dieses Unterschiedes wegen wollen wir die Sandfiguren, die auf resonirenden Körpern entstehen, Resonanzfiguren, die auf tönenden, Klangfiguren nennen.

3) Die Breite der Wellen, welche einen resonirenden Körper durchlaufen und durch ihre Durchkreuzung die Resonanz hervorbringen, braucht nicht gerade zweymal, einmal, ¼ mal, ½ mal, ¾ mal etc. so gross zu seyn, als der Weg ist, den die Welle von einem Ende des resonirenden Körpers bis zum andern zu durchlaufen hat, (die Breite der Welle braucht nicht ein aliquoter Theil des resonirenden Körpers zu seyn) und die Gestalt des resonirenden Körpers braucht keineswegs eine solche zu seyn, dass eine und dieselbe Welle, indem sie an dem Körper wiederholt hin- und herläuft, nach gleichen Zeiten in dieselben Puncte ihrer schon vorher durchlaufenen Bahn zurückkehrt, wohl aber ist beydes bey selbsttönenden Körpern nöthig. Die Verstärkung des Tönens in resonirenden Körpern geschieht durch eine, wenn auch unregelmässige Durchkreuzung hin- und herlaufender Wellen, die Verstärkung der Schwingungen selbsttönender Körper dadurch, dass die neuen Stösse, die der tönende Körper erhält, regelmässig auf dieselben Wellen, die sie zuerst erregten, fallen, und sie mehr und mehr verstärken, was nur dadurch möglich ist, dass die den tönenden Körper durchlaufenden Wellen in gleichen Zeiträumen in die Bahn zurückkehren, welche sie schon ein und mehrmal durchlaufen hatten. Bey resonirenden Körpern dagegen werden die Wellen nicht so zurückgeworfen, vielmehr werden sie während ihres Fortganges durch vielfache Zurückwerfung in mehr und mehr Stücken getheilt.

Der Wind, der die einmal erregten Wasserwellen von Neuem stösst, macht dadurch, dass sie durch einen langen Fortgang in tiefem Wasser von einer kaum zu beobachtenden Kleinheit bis zu der kolossalen Grösse der Meereswellen wachsen, welche zuweilen zwey benachbarte Schiffe eines vor dem andern verbirgt. So können auch die oft wiederholten schwachen Stösse eines Violinbogens, welche eine Welle, so oft sie an den Ort ihrer Erregung zurückkehrt, von Neuem treffen und verstärken, den Wellen eine Kraft verleihen, die diejenige weit übertrifft, welche die ersten Stösse mittheilen konnten. Aehnlich hierin einer grossen Glocke, welche, vielmal hinter einander mit dem Finger angestossen, sich nach und nach bis zu ihrer grössten Höhe mit einer Kraft schwingt, dass die Stärke des ganzen Körpers sie nicht aufzuhalten vermag. Auf ähnliche Weise wirken auch die Stösse, die der tönende Körper erhält, indem sie die schon vorhandenen Wellen verstärken. In unserer Schrift haben wir auseinander gesetzt, warum die Länge und Breite eines resonnirenden Körpers den Ton seiner Höhe nach nicht abändere, und warum mit der grössern Zahl von Sandlinien, die an einem resonirenden Körper erscheinen, der Ton nicht höher zu werden brauche, da er doch bey den Chladni'schen Klangfiguren mit der Zahl der Linien höher wird.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 1sten, im Josephstädtertheater, zum Vortheile der Schauspielerin Nina Blum, neu in die Scene gesetzt: *Der Teufelsstein in Mödlingen*, romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang, in drey Aufzügen, nach einer östreichischen Sage der Vorzeit bearbeitet von Carl Fr. Hensler; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nicht alle Pfiffe gelingen. Weil nun schon einige Zugstücke der verflossenen Decennien als Revenants Glück gemacht hatten, so glaubte die Beneficiatin, durch jenen Geisterspuk ein grosses Loos zu gewinnen. Allein nur wenige Besucher stellten sich ein, und auch auf diese machte das veraltete Stück, das einst alle Zuschauer in Extase versetzte, keinen besondern Eindruck. So rächt sich der gute Geschmack. Wenn uns die Gegenwart das wahrhaft Gute auch noch so sparsam zumisst, so hat sie uns doch wenigstens die Augen über den platten Unsinn geöffnet, den wir lange Zeit hindurch für etwas Rechtes hinnehmen mussten.

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Tanzmeister Pauxel*, oder *Faschingsstreiche*, lokale Posse mit Gesang in drey Aufzügen. Heyss! da geht's lustig her, wie's nun eben die Zeit mit sich bringt. Alles walzt und ländert; nicht nur die Hauptpersonen, sondern auch der Nebentross: Fiacker, Bürger, Musikanten, Wachen, Trödler und Laternenjungen, dreht und wirbelt sich toll unter einander. Am Schlusse erscheint sogar ein karikirter Maskenzug von Wucherern, Pfänderverleihern, Haarkräuslern, Leuchterbuben, Krapfenbäckerinnen, Lohnkutschern, Portechaisenträgern, Spielleuten, Beutelschneidern u. dgl., welche des Carnevals herannahendes Ende mit trübseligen Geberden bejammern. Ueber die Handlung selbst wollen wir, aus leicht verzeihlicher Unwissenheit schweigen. Wenn der joviale Pauxel (Hr. Director Carl) sich auf den Bretern herumtummelt, wird gewiss Niemand Langeweile empfinden. Die gelungenste Scene ist im zweyten Akte, wo er seinen Schülerinnen Unterricht ertheilt. Zuerst wird gezeigt, wie man sonst tanzte; und diess auf die geschmackvollste, graziöseste Weise (denn Hr. Carl ist ein tüchtiger Fusskünstler); sodann die jetzige Manier, als Parodie: recht nachlässig und gemein. Das heisst doch sein Publicum mystificiren, welches, von gutmüthig harmloser Natur, in Haufen herzuströmt, freudig sein Geld hingiebt und vor Lachen zerplatzen will, wenn es sich so treu nach dem Leben dargestellt erblickt. In der Ouverture und den Zwischenmusiken begrüssten wir alte, liebe Freunde aus Horschelt's Ballet: *Chevalier Dupe*; das waren uns selige Tage! Im übrigen findet sich nichts, als ein paar magere Chöre und ein Strophenlied, worin Pauxerl — als Bühnenchef — um Nachsicht bittet, wenn der Fasching auch auf seine Schauspieler einwirkte, diese ihre Rollen schlecht memorirten, das Decorationswesen hie und da Mängel hätte u. s. w. in den kommenden Fasten soll Busse gethan und das Versäumte durch unermüdeten Fleiss nachgeholt werden. Daran darf es diese Gesellschaft wohl nie fehlen lassen, denn ihr Director weiss sie so zu beschäftigen, dass ihr zum Spazierengehen keine Musse bleibt.

Am 11ten, im Josephstädtertheater:

Die Sesselträger in Wien, lokale Faschingsposse mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Volkert. Der Dichterling hat sich nicht genannt — das klügste, was er thun konnte. Alle diese aus hundert Burlesken und abgedroschenen Stadtanekdötchen zusammengestohlenen Späße, Wortverdrehungen, Absurditäten und Equivoquen sind schon unzählige Male, und obendrein viel witzsamer angebracht, da gewesen. Der Tonsetzer hat seinen Poeten vollkommen verstanden, und sich redlich gehütet, den seinem Mitbruder zukommenden Antheil der zu erringenden Lorbeerkrone etwa durch allzugrossen Kunstaufwand neidisch zu schmälern. Der Lustigmacher Hopp, die bey dieser Bühne in diesem Genre am meisten beliebte Person, errettete das Stück nur mit der grössten Anstrengung und durch unzählige, dem stets mit Nachsicht behandelten Lieblinge ausschliesslich zu Gebote stehende Künste vom wohlverdienten, bereits in unzweydeutigen Aeusserungen angedrohten Untergange.

Am 9ten, im Theater an der Wien: *Die weisse Frau*, oder *Ludlams Höhle*, romantisches Schauspiel in fünf Aufzügen, von Oehlenschläger. Ist schon vor mehren Jahren ohne günstigen Erfolg dargestellt worden. Diessmal hatte man bey den Erscheinungsscenen eine unter dem Podium angebrachte, sehr effectvolle melodramatische Musik — wahrscheinlich von Röth — hinzugefügt.

Am 11ten, im Josephstädtertheater, zum Benefice des Regisseurs und Kapellmeisters Hrn. Gläser, eine von demselben componirte, romantisch-komische Feenoper, nach dem italienischen des Gozzi, in zwey Akten: *Heliodor, Beherrscher der Elemente*, oder *Das Bild des Glückes*, mit ganz neuem Costüme, Decorationen, Tänzen und Maschinen. Mehre Tage vor der Aufführung wurde durch öffentliche Blätter zur Kenntniss des Publicums gebracht: dass das Buch dieser Oper schon vor geraumer Zeit dem verstorbenen Director Hensler als Angebinde zu seinem Namensfeste von einer Gesellschaft Theaterfreunde überreicht worden sey, dass bald darauf Hr. Raimund dieselbe Fabel zu seinem beliebten Zauberspiele: *Der Diamant des Geisterkönigs* aus den Märchen *der tausend und einer Nacht* entlehnt habe, und dass es nicht uninteressant seyn dürfte, Vergleichungen über die verschiedenen Behandlungen eines und desselben Stoffes durch zwey verschiedene Dichter anzustellen u. s. w. Aus diesem dramatischen Wettkampf ist Hr. Raimund als Triumphator hervorgegangen. Bey seiner Arbeit finden die Zuhörer noch immer die köstlichste Unterhaltung, indess Heliodor (man glaubt, unter der Maske Hrn. Gleich als Autor zu erkennen) sie tödlich langweilt. Der Elemente mächtiger Herrscher steht hier gewissermaassen auch unter dem Pantoffel: Thesaura, Königin der Perleninseln, Bellona, Beschützerin des Muthes, und Floretta, Regentin des Liebeseilandes führen den Gehorsamen am Gängelbande, machen aus ihm, was ihnen gerade eben beliebt, und setzen ganz eigentlich Feuer, Wasser, Luft und Erde in Bewegung, alles des einzigen Zweckes wegen — dass der Maschinist Roller seine kunstreichen Flugwerke und überraschenden Verwandlungen produciren könne, worin der geschickte junge Mann abermals unglaubliches leistete, weshalb er auch wohl ein Dutzendmal hervorgerufen wurde. Zu sehen giebt es demnach — Dank sey den drey Feen und dem Executor ihrer Launen — viel, sehr viel: kostbare und geschmackvolle Kleider, reizende Tänze, malerische Gruppen, Tableaux, Geister aller Naturreiche, Genien, Nymphen und Furien, turnirende Ritter, Amazonen, weisse und schwarze Schattengestalten u. s. w. Aber auch zu hören, und zwar noch obendrein recht Vernünftiges; nicht was gesprochen, sondern was gesungen, gezeigt, geblasen, und auf der Harfe gegriffen wird. Unstreitig ist diess Hrn. Gläsers gelungenste Composition; schöne Erfindung, Geist, Phantasie, und grosser Fleiss in der Ausarbeitung zieren sie. Dass es ihm ganz eigentlich Ernst mit der Sache war, hat er gleich in der Ouverture kund gethan. Sie ist, was sie von Rechtswegen immer seyn soll, der Herold des Ganzen, wahrhaft grossartig angelegt, im edelsten Style gehalten und sogar auch recht brav durchfugirt. Die meisten Chöre und Ensemble-Stücke behaupten einen ausgezeichneten Rang, und wurden auch brav vorgetragen. Diess gilt besonders von dem Solospielern auf der Violine, dem Cello, der Harfe und dem Horn, welche sämmtlich sehr zweckmässig beschäftigt sind, und deren Virtuosität rauschenden Beyfall errang. Bey der von Hrn. Hopp zusammengestellten Quodlibetsarie möchte man billig fragen: Wie kommt Saul unter die Propheten? Uebrigens bleibt es doch immer ein eigenes Geschick, dass so viele Componisten gerade ihre besten Kräfte an die jämmerlichsten Poesien verschwenden. Homer's *Ilias* auf Löschpapier edirt!

Am 12ten, im prächtigen Saale des

Fürstlich Auerspergischen Pallastes: eine musikalisch-declamatorische Akademie zum Vortheile der ausgetretenen Zöglinge des k. k. Blinden-Institutes, worin vorkam: 1. Ouverture von Ludwig van Beethoven; 2. Cavatine von Rossini, aus *La gassa ladra*, gesungen von Dem. Heckermann; 3. Andante und Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Clement; 4. Declamation der k. k. Hofschauspielerin Mad. Korn; 5. Polacca von Pechatscheck, für die Clarinette, gespielt von Hrn. Friedlovsky, Sohn; 6. Declamation des k. k. Hofschauspielers Hrn. Anschütz; 7. Variationen für das Pianoforte von Worzischeck, über das Thema: la Sentinelle, vorgetragen von dem vormaligen Zöglinge Franz Mennen; 8. Ouverture zu der Oper: *der Berggeist*, von Hrn. Kapellmeister Drechsler, zwölfstimmig ausgeführt von Eleven des Institutes. Wen die Natur eines Sinnes beraubt, dem ersetzt sie gütig diesen Verlust durch eine unglaubliche Schärfung der übrigen. Um sich hiervon zu überzeugen, braucht man nur diese bedauernswerthen Blinden in ihren Leistungen zu hören: man muss dann ihre ausserordentliche Präcision beym Vortrag aus dem blossen Gedächtnisse bewundern und die Anstalt segnen, welche sie für die Beschäftigungen des bürgerlichen Lebens geschickt macht. Der Geist der Wohlthätigkeit, ein Nationalcharacterzug aller Bewohner unserer Kaiserstadt, welcher sich von Generation auf Generation vererbt, zeigte sich auch heute wieder im ganzen Umfange. Nicht genug, dass die hochherzige fürstliche Wittwe ihr majestätisches Locale dem verdienstlichen Zwecke weihete, so wetteiferten auch mittleidige Seelen aus allen Ständen, ihre milden Gaben darzubringen: wahrlich! rührender konnte unmöglich des allgeliebten Landesvaters achtundfunfzigstes Wiegenfest gefeyert werden!

Im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert des Hoftheater-Kapellmeisters Adalbert Gyrowetz, enthaltend: 1. Ouverture; 2. Scene von Mayerbeer, aus der Oper: *il Crociato in Egitto*, gesungen von Mad. Kraus-Wranitzky: eine glänzende Composition, vollkommen befriedigend ausgeführt; 3. Variationen für die Pedal-Harfe, gespielt von Mad. Müllner-Gollenhofer. Selbst die alles zerstörende Zeit konnte auf die solide Virtuosität dieser seit mehr als 20 Jahren geachteten Künstlerin nicht nachtheilig einwirken; 4. Duett aus *Aureliano in Palmira*, von Rossini, vorgetragen von Mad. Kraus und Dem. Franchetti; bekannt und beliebt; 5. Morgenhymne, eine Cantate, in Musik gesetzt von dem Concertgeber; die Solostimmen von Mad. Kraus und den Hrn. Barth und Schoberlechner gesungen. Eine gemüthliche, melodiereiche Tondichtung, die sich hoch über die trockenen, einförmigen Verse erhebt, von denen es kaum begreiflich ist, wie sie auch nur im geringsten zur musikalischen Begeisterung aufregen konnten. Die Versammlung war zahlreich; der Beyfall ungetheilt.

Nachmittags, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in F, von Haydn (Lobkowitz, No. II); 2. Quatuor in Es, von Mozart; 3. Quatuor in D, von Beethoven (No. IV).

Am 14ten, im Leopoldstädtertheater: *Jacob in der Heymath*, Posse mit Gesang in drey Aufzügen, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; Benefice des Hrn. Ignaz Schuster. Auch dieser Fortsetzung des *Jacob in Wien* liegt ein gutes, oft und immer gern gesehenes Local-Lustspiel zu Grunde. Darum konnte eine Umstaltung, deren Zweck die Bereicherung mit gefälligen Melodieen war, nur vortheilhafte Wirkung machen.

Am 17ten, im landständischen Saale: Concert der Sängerin Dem. Josephine Fröhlich, Schülerin des Hrn. Siboni, bestehend aus folgenden Stücken: 1. Ouverture zu dem *Wasserträger*, von Chérubini; 2. Arie aus *Cenerentola*, von Rossini, gesungen von der Concertgeberin; 3. Variationen für die Flöte von Drouet, über das Volkslied: God save the king, gespielt von Hrn. Bogner; 4. Arie aus *la Donna del Lago*, von Rossini, vorgetragen von der Concertgeberin; 5. Polonaise für das Violoncell, von Merk, gespielt von Hrn. Friedrich Gross; 6. Variationen über ein Thema von Carafa, gesungen von der Concertgeberin, und von Hrn. Siboni eigens für dieselbe componirt. Dem. Fröhlich, hier geboren, und aus einer sehr musikalischen Familie, (denn alle ihre Schwestern besitzen ein entschiedenes Musiktalent,) galt immer in den Liebhabervereinen für eine der ausgezeichnetsten Gesang-Dilettantinnen. Unter Barbaja's Administration erschien sie auf der Bühne mit Glück, welches noch grösser gewesen seyn würde, wenn es ihr möglich gewesen wäre, eine gewisse Befangenheit und Schüchternheit zu überwinden. In jener Epoche lernte sie der königlich dänische erste Kammersänger und Director des Conservatoriums in Kopenhagen, Hr. Siboni, kennen, und entführte sie als seine Schülerin über's Meer. Von dort her ist sie nun wieder zurückge-

kehrt, und hat über ihre Fortschritte Rechenschaft abgelegt. Das Resultat war für sie und ihren Lehrer gleich ehrenvoll. Lob und Dank dem Meister, unter dessen sorgfältiger Pflege die zarten Keime so glücklich heranreiften und sich zum vollen Blüthenleben entwickelten; ein freudiges Willkommen unserer Mitbürgerin, welche ihre Zeit so wohl angewandt hat, und den durch Fleiss und Mühe errungenen Reichthum jetzt dem Vaterlande darbringt. Dem. Fröhlich kann sich ungescheut mit den gefeyertesten Sängerinnen ihrer Zeit messen. Ihre Stimme hat Wohllaut, Kraft, Fülle, Biegsamkeit und bedeutenden Umfang; in allen Abstufungen das schönste Ebenmaass, und durchaus reine Intonation; ihr Vortrag ist äusserst geschmackvoll, ihr Portamento trefflich, und ihre Kehlfertigkeit bewunderungswürdig. Dass solche Vorzüge überall, und doppelt bey einer werthen Landsmännin, den wärmsten Antheil finden mussten, braucht wohl kaum erinnert zu werden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Acht Oden von Klopstock. In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte — — von K. v. Schlözer in Lübeck. 9tes Werk. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 2 Mck.)

Das Werk hat in gewissen Zugaben ein ungewöhnliches, man möchte sagen, diplomatisches Ansehn. Geweihet den Verehrern des Dichters „am 2ten Jul. 1824" ein Motto aus Klopstock, womit man den Componisten necken könnte; zu jedem Stücke die Bemerkung, wann Hr. v. S. es componirte, (Tag und Jahr,) und aus bekannten Schriften über Kl., wann dieser es dichtete, nebst Cramers Nachweisungen über die Veranlassung u. dgl.; bey jeder Nummer, wo Kl. das Metrum angegeben, diess Schema wiederholt und dann sogar auch in der Singstimme über jeder Sylbe und ihrer Note das (—) oder (∪) angezeigt! als wenn das nicht in der Musik selbst liegen müsste u. s. w. Zu Kl.'s Oden, sehr wenige ausgenommen, Musik zu liefern, die auch als Musik wirklich interessire und nicht bloss trockne Declamation liefere: das ist schwer, weil diese Gedichte und unsere neuere Musik eigentlich nach entgegengesetzten Polen hinsteuern. Hr. v. S. hat mit Einsicht und unverkennbarem Fleisse seine Musik den Gedichten im Ganzen und Einzelnen nahe angepasst, und doch auch eine Musik geliefert, die als Musik nicht ohne Interesse und zuweilen von wahrhaft schöner Wirkung ist. Man vergleiche z. B. No. 1., besonders S. 3. die Schlusstrophe in Moll; No. 3. S. 6. Edone. Wir zweifeln nicht, dass hiermit, wie mit nicht Wenigem in der Folge, selbst Kl. zufrieden gewesen wäre; und das will viel sagen, denn er war über die Musik zu seinen Gedichten überaus schwierig und krittlich bis zur Pedanterey. Auch die Wahl der Gedichte ist mit Einsicht getroffen; selbst das zeugt dafür, dass nur kurze ausgehoben sind, weil bey längeren, also behandelt, Monotonie kaum zu vermeiden seyn würde. So können wir diese Sammlung Verehrern Kl.'s, die seine Oden nicht bloss lesen, sondern auch singen wollen, aus Ueberzeugung empfehlen, und brauchen Kleinigkeiten — wie, dass die Melodie, das Rosenband, S. 10., zu nahe an eine weit frühere, von Reichardt oder Zelter erinnert; dass bey aller Genauigkeit in der rhetorischen Declamation, die musikalische hin und wieder noch nachgebessert werden könnte, z. B. S. 12, wo der „Mond" durch den Sprung einer Quinte in der Melodie zu sehr hervorgehoben wird — wir brauchen, sagen wir, dergleichen Kleinigkeiten nicht aufzustechen. Stich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № V. 1826.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Musik für das Pianoforte allein.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: La neige (der Schnee) ..... Thlr. — 6
Beethoven, L. v., Op. 91. Symphonie en C, arrangée par Hummel .....
Cramer, J. B., Op. 65. Introd. et Air anglois en Rondo ..... — 12
— Op. 66. Introd. et Rondo ..... — 9
— Pauvre Madelon. Air français avec Variat. — 10½
— Qu'en pensez Vous? 15me Divert. in F.. — 9
— Marche suivie de Variat. sur l'air anglois: Voulez Vous venir au bosquet? ..... — 12
Ebers, Ch. F., Op. 62. 6 Polonaises ..... — 15
Gelinek, Abbé, Potpourri tiré d'airs du Barbier de Séville, la Gazza ladra et Ricciardo. No. 7 — 12
Herz, H., Op. 24. Rondo brillant ..... — 12
Hörger, G., Op. 31. Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: Der Freyschütz ..... — 18
Hummel, J. N., Collection de Walses connues sous le titre: Schlittage-Walzer ..... — 12
— Dieselben einzeln: 6 Hefte, jedes ..... — 4
Hünten, Fr., Op. 20. Rondo brillant composé sur le choeur favori de l'Opéra: il Crociato in Egitto, de Meyerbeer ..... — 12
— P. E., Op. 9. Variations sur une Walse de l'Opéra: Preziosa ..... — 9
Kalkbrenner, Fr., Op. 52. Rondo avec introd. — 9
— Op. 64. 12me Fant. et Variations sur un thème ecossois ..... — 12
— Op. 55. Polon. brillante en Rondo ..... — 9
— - 65. Rondo in A ..... — 9
— - 67. Rondo villageois ..... — 12
— - 68. Effusio musica ou grande Fantaisie 1 —
— - 69. Impromptu sur un air favori Irlandois — 15
— - 74. Esquisse musicale ..... — 12
— - 75. Le tribut à la mode. Deux airs favoris de Rossini avec Variations ..... — 10½
— Op. 76. La ricordanza. Fant. tirée de l'Opéra: le Maçon, de D. F. E. Auber ..... — 10½
— Les charmes de la Walse. 3 Walses ..... — 7½
— Capriccio sur un air de Bishop ..... — 9
— La Guirlande d'amour. Air varié ..... — 12
— Fantaisie et Variat. sur l'air: Robin Adair — 18
Kalkbrenner, Fr., Etudes, ou 24 Exercices dans les tons majeurs et mineurs. Partie 1 et 2 à 1 —
Kulenkamp, C. C., Op. 19. Rondo précédé d'une introduction ..... — 12
Latour, T., Introd. et Walse avec Variations .. — 12
Marschner, H., Op. 32. Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Euryanthe, de C. M. de Weber — 18
Mayseder, J., Op. 20. Var. sur un air du ballet: Nina, arrangé par F. Ries ..... — 9
Moscheles, I., Le forgeron harmonieux. Air de Händel avec Variations ..... — 12
— Variat. sur la cavatine favor. de l'Opera: Trajano. „Tu sei il mio dolce amore... — 12
— Nocturne favori de F. Pär, arr. en Rondo — 9
Pleyel, Ign., Fantaisie sur des airs de l'Opera: Zelmira ..... — 12
Potter, C., Op. 9. 5me Toccata ..... — 9
— Potpourri sur des airs de Rossini. No. 1 et 2 à — 15
Reissiger, C. G., Op. 30. Rondo brill. en forme d'une Walse ..... — 12
— Op. 31. Rondo alla Polacca ..... — 12
— - 36. Grand Rondo brill. alla Polacca .. — 18
Ries, F., Op. 127. No. 1. 7me Ballade ecossoise en Rondo ..... — 12
— Op. 134. No. 1. 12me Fantaisie sur des thèmes de Semiramis ..... — 15
Rossini, G., 5 Mélanges d'airs tirés d'Opéras de Rossini et arrangés pour le Pianoforte par Cam. Pleyel. 5 Livraisons ..... à — 12
Wassermann, H. J., Op. 21. 5 Walses et un Cotillon ..... — 9

Musik für die Orgel.

Rink, Ch. H., Op. 72. 12 fugirte Orgelstücke für Geübtere. 25stes Werk der Orgelstücke... 1 6
— Op. 77. 6 Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen, für angehende Orgelspieler; zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen. 27stes Werk der Orgelstücke ..... 1 —

Musik für die Guitare.

Carulli, F., Op. 79. Le véritable Potpourri pour Guitare seule ..... — 9
— Op. 188. 9 Divert. faciles p. Guitare seule — 15
— - 194. 3 Airs connus. 27. Var. faciles dp — 15
— - 228. Fantaisie sur une romance de l'Opéra: la Neige (der Schnee) p. Guit. seule — 9

Fossa, F. de, Op. 1. La Tirolienne avec Variat. brillantes pour Guitare seule. . . . . — 7½
Gaude, T., Op. 50. Sérénade pour 2 Guitares. . — 12
— 51. d? d? — 12
Hünten, F. E., Op. 7. Variat. sur le chœur de chasse de l'Opera: Der Freyschütz pour Guitare seule. . . . . — 6
— Op. 8. Sérénade p. Guit. et Flûte (ou Violon) — 7½
Kreutzer, J., 6 Var. sur le thème: Kind, willst du ruhig schlafen pour Guitare seule. . — 6
— 6 Var. sur un air tirolien d? — 6
Paulian, E., Op. 4. Thème varié d? — 4½
Sor, F., Op. 1. 6 Divertissemens d? — 7½
— Op. 2. d? d? — 7½
— - 3. Thème varié suivi d'un Menuet d? — 6
— - 4. 2me Fantaisie d? d? — 6
— - 5. 6 petites pièces très faciles d? — 7½
— - 6. 12 Etudes d? — 15
— - 7. Fantaisie avec Variations en C d? — 7½
— - 8. 6 Divertissemens d? — 6
— - 9. Introd. et Var. sur un thème de Mozart pour Guitare seule. . . . . — 6
— Op. 10. 3me Fant. av. Var. in F p. Guit. seule — 7½
— - 11. 2 thèmes variés suivis de 12 Menuets d? — 15
— - 12. 4me Fantaisie avec Variat. en C d? — 7½
— - 14. Grand Solo en D d? — 9
— - 15. Sonate en C d? — 4½
— - 17. 6 Walzes, Liv. 1 d? — 7½
— - 18. 6 d? Liv. 2 d? — 7½
— - 19. 6 Airs choisis de l'Opéra: la Flûte mag. de Mozart pour Guitare seule. . . . . — 6
— Op. 20. Introd. et thème varié in A pour Guitare seule. . . . . — 9
— 5me Fant. av. Var. in C pour Guit. seule — 12
— Les folies d'Espagne avec Variat. et 1 Menuet pour Guitare seule. . . . . — 4½
— Marcha tirée du ballet de Cendrillon pour Guitare seule. . . . . — 4½
— Thème varié in C pour Guitare seule. . . — 4½

Oratorien und Cantaten im Klavierauszuge und den besonders gedruckten Chorstimmen.

Bach, C. Ph. E., Motetta: Gott, deine Güte reicht so weit etc. für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Orgel- oder Klavierbegleitung. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen. . . — 12
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein. . . . . — 6
Gluck, C. de, De profundis, für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Orchesterbegl. Op. posth. Partitur mit untergelegtem Klavierauszug, nebst den einzelnen Singstimmen. . — 18
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein. . . . . — 6
Haydn, J., Motetto: Insano et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen), für 4 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . — 15
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein. . . . . — 6

Mozart, W. A., Cantate No. 9. Zwiger, erbarme dich etc. für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug allein. . . . . 1 —
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein . . . . . — 15½
— Misericordias Domini à 4 voci, latein. und deutscher Text. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen . . . . . — 21
— Hierzu die 4 Singstimmen allein. . . . . — 6
— Missa pro defunctis. Requiem, für 4 Singst. latein. und deutsch. Klavierauszug. 1 21
— Hierzu die 4 Singstimmen allein. 1 7½
Rink, Ch. H., Op. 71. Gebet für die Verstorbenen, für 4 Singstimmen. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen. . . . . — 15
— Hierzu die 4 Singstimmen allein. . . . . — 6
Schneider, Fr., Die Sündfluth, Oratorium in 3 Abtheilungen von H. v. Groote. Vollständiger Klavierauszug, vom Verf. eingerichtet 4 12
— Hierzu die 4 Chorstimmen allein. 2 4½

Einzelne Chorstimmen zu Oratorien.

Beethoven, L. van, Op. 85. Die 4 Chorstimmen zu Christus am Oelberg. . . . . — 18
— Op. 86. Die 4 Chorstimmen zu 2 Hymnen — 18
Haydn, J., Die 4 Chorstimmen zur Schöpfung . . 1 1½
Händel, G. F., Die 4 Chorstimmen zum Messias
— Die 4 Chorstimmen zum Alexandersfest oder: Die Gewalt der Musik. . . . . 1 —
Romberg, A., Op. 25. Die 4 Chorstimmen zum Lied von der Glocke. . . . . — 19½

Arien und Gesänge mit Begleitung.

Fesca, F. E., Op. 30. 6 Lieder mit Pianoforte — 9
— Op. 32. 6 Lieder mit Pianoforte. . . . . — 12
— Der Catharr, scherzhaftes Lied von J. F. Castelli, mit Pianoforte . . . . . — 9
— Op. 33. Scena italiana per voce di Soprano, coll' Orchestra. Mit untergelegtem deutschem Texte. No. 17. der Arien zum Gebrauche für Concerte. 1 3
— Op. 33. Dies: mit Pianofortebegl. allein. . — 9
— Aria: „Ihr erhab'nen Himmelsmächte" für Sopranstimme mit Orchester (in die Oper Omar und Laila eingelegt.) No. 16. der Gesangst. mit Orchester . . . . . 1 —
— Dies: im Klavierauszuge. . . . . — 4½
Voigt, E., 4 Gesänge aus den Griechenliedern von H. Stieglitz, mit Begleitung des Pianoforte — 9

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Fesca, F. E., Op. 31. Scherzhaftes Tafellied von J. H. Voss, für 4 Männerst. (2 Ten. 2 Bässe.) — 9
— Op. 55. 6 Tafel- und Trinklieder von Wilh. Muller, für 4 Männerst. (2 Ten. 2 Bässe.) 1 6
Gail, Mad., Le barcarole Veneziane: Il Pescator dell' onda, Fidelin, dreystimmig mit Klavier oder Guitarre (oder vierstimmig ohne Begl.) — 9
Pillwitz, Fr. Op. 9. 6 Gesänge für 4 Männerst. 1 —
Schneider, F., Op. 53. 6 Gesänge für 4 Männerst. (der Liedertafel in Cöln gewidmet). . 1 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. Nº. 14. 1826.

Allgemein fassliche Darstellung des Vorganges, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebracht werden, einfache Töne und Flageolettöne hervorzubringen etc.

von Ernst Heinr. und Wilh. Weber.

(Beschluss.)

§. 10.

Luftwellen oder fortschreitende Schwingung in der Luft.

Wenn eine tönende Stimmgabel, indem sich ihre Zinken von einander entfernen, die Luft schlägt, wird die vor den Zinken unmittelbar befindliche Luft, die nicht schnell genug ausweichen kann, zusammengedrückt und dadurch verdichtet. Diese verdichtete Luft, welche wegen ihrer Elasticität das Bestreben hat, sich wieder auszudehnen, drückt auf die sie umgebende Luft und verdichtet auch sie, diese verdichtet wieder die vor ihr gelegene, und so schreitet die Verdichtung durch die Luft fort und erhält den Namen einer verdichtenden Welle, während die Luftstellen, welche vorher verdichtet worden waren, ihre natürliche Dichtigkeit wieder annehmen. Wenn eine tönende Stimmgabel, indem sich ihre Zinken einander nähern, auf die sie äusserlich umgebende Luft wirkt, so strebt dieselbe den Raum, den die Zinken bey ihrer Bewegung verlassen, zu erfüllen, dadurch wird sie verdünnt; und da aus demselben Grunde die die verdünnte Luft umgebende dichtere Luft in den Raum der verdünnten, um sich in's Gleichgewicht zu setzen, hineinstürzt, so geräth sie selbst auch in eine Verdünnung, und stellt in jener die natürliche Dichtigkeit her, und auf diese Weise entfernt sich die Stelle, wo die Luft verdünnt ist, immer mehr von der Stimmgabel, und erhält den Namen einer verdünnenden Welle.

Vergleicht man die Luftwellen mit den Wellen eines Seiles, so bemerkt man:

1) dass diese in einer Beugung nach oben oder unten bestehen, die Luftwellen dagegen nur in einer Verdichtung oder Verdünnung bestehen, so dass die Wellenberge mit den verdichtenden, die Wellenthäler mit den verdünnenden Wellen verglichen werden können, die man daher auch wohl mit dem Ausdrucke + und — Wellen bezeichnen kann;

2) dass zwar sowohl die Theilchen der Seile als die der Luft sich bewegen, während eine Welle durch sie hindurchgeht, dass aber die Lufttheilchen sich dabey fast in derselben Richtung hin- und herbewegen, in der die Welle fortschreitet; die Theilchen der Seile dagegen eine Bewegung in einer Richtung, die auf der Bahn der Welle senkrecht ist, sich bewegen.

3) Eben so wie die Wellen des Seiles Ausbeugungen sind, die in ihrer Mitte am höchsten sind, und an ihren beyden Enden durch die Linie gehen, in der das Seil hängt, wenn es in Ruhe ist, eben so sind die Luftwellen verdichtete oder verdünnte Stellen der Luft, die in ihrer Mitte am stärksten verdichtet oder verdünnt sind, an ihren Grenzen aber die Dichtigkeit haben, die der Luft im ruhigen Zustande zukommt.

4) Gerade so wie es Wellen am Seile giebt, die, wenn sie nach der pag. 192 Zeile 5 angeführten Methode erregt worden sind, nach den zwey Enden des Seiles fortschreiten, aber auch durch Ausbeugen und gleichseitiges Stossen des Seiles Wellen erregt werden können, welche nur nach einem Ende des Seiles fortschreiten, eben so ist gedenkbar, dass bey einer Erregungsart die Luftwellen nach allen Seiten, bey einer andern nur nach gewissen Seiten fortschritten. Nach man, dass die durch senkrechte Strichelchen angedeuteten Lufttheilchen einer Röhre

sich in der ihnen im Zustande der Ruhe zukommenden Dichtigkeit befinden, mit Ausnahme einiger derselben, z. B. *e* und *d* Fig. X. welche doppelt so dicht wären als im natürlichen Zustande, so würden beyde sich von einander zu entfernen streben, *d* nach *a* zu, *e* nach *i* zu, und es würde nach *a* sowohl als nach *i* eine verdichtende Welle gehen, wie auch der darüber gesetzte zweyspitzige Pfeil anzeigt. Giebt man dagegen den Theilchen *d e* Fig. XI. eine gewisse Geschwindigkeit nach *a* zu, ohne dass ihre Dichtigkeit von der Dichtigkeit der übrigen Luft verschieden ist, so werden sie gleichfalls einen Stoss, der nach beyden Enden der Röhre fortschreitet, hervorbringen, so aber, dass der nach *a* zu fortschreitende ein verdichtender, der nach *i* zu fortgepflanzte ein verdünnender Stoss ist.

Verbindet man dagegen beyde betrachtete Fälle untereinander und denkt sich *d e* Fig. XII. verdichtet und legt ihnen zugleich eine Bewegung nach einer und derselben Richtung, z. B. nach *a* zu, bey, die eben so gross ist als die Bewegung, die den Theilchen vermöge ihrer Verdichtung mitgetheilt wird, so muss *e* nothwendig ruhen, denn es wird vermöge seiner grössern Dichtigkeit mit einer eben so grossen Kraft nach *i* getrieben, als mit welcher es durch die ihm gegebene Geschwindigkeit sich nach *a* bewegen will; *d* würde sich dagegen mit einer doppelten Kraft (mit der seiner Geschwindigkeit und der seiner durch Verdichtung aus dem Gleichgewichte gebrachten Elasticität) nach *a* zu bewegen; *e* würde folglich ruhen, *d* dagegen sich *c* so lange nähern, bis es ihm so viel von seiner Geschwindigkeit mitgetheilt hätte, dass die Geschwindigkeit von *c* und *d* gleich gross wäre, und zwar halb so gross, als die, welche *d* vorher allein besass. Mit dem Drucke, den *d* auf *c* hierbey ausübt, würde in gleichem Maasse der von der in *d* und *c* vergrösserten Dichtigkeit abhängende Druck gewachsen und daher in eben dem Maasse in *d* und *c* das Bestreben, sich von einander zu entfernen, gewachsen seyn, wobey dann in *d* dieselben Umstände eintreten würden, welche *e* zu ruhen zwangen; *d* würde demnach ruhen müssen, *c* dagegen sich mit der Geschwindigkeit, welche ihm von *d* mitgetheilt wurde, und mit der, die ihm das Bestreben, sich von *d* wegen zu grosser Dichtigkeit zu entfernen, mittheilt, d. h. mit der nämlichen Geschwindigkeit nach *b* zu bewegen, mit der sich im vorhergehenden Zeitraume *d* nach *c* zu bewegt u. s. w. so wie der Fortgang der verdichtenden Welle nach *a* zu durch vier Reihen Striche dargestellt ist. Aus demselben Grunde findet das Fortschreiten einer verdünnenden Welle nach einer Seite statt, wie Fig. XIII. zeigt, wo *d e* verdünnt ist und zugleich eine eben so grosse Geschwindigkeit nach *i* zu mitgetheilt erhalten hat als die ist, mit welcher sich *d* und *e* einander zu nähern streben.

§. 11.

Zurückprallen der Luftwellen am offenen und verschlossenen Ende einer Röhre.

Um nun einzusehen, wie eine Wellenbewegung in der eine Röhre erfüllenden Luft zur Entstehung einer stehenden Schwingung mit einem oder mehreren Schwingungsknoten Veranlassung geben kann, muss man die Gesetze der Zurückwerfung der Luftwellen kennen, namentlich aber folgendes:

Wenn eine in einer Röhre fortschreitende Luftwelle an das offene oder verschlossene Ende der Röhre kommt, so wird sie zurückgeworfen, jedoch mit dem Unterschiede, dass sie, wenn sie am verschlossenen Ende zurückprallt, ihre Eigenschaft als verdichtende oder verdünnende Welle behält, wenn sie am offenen Ende abprallt, die entgegengesetzte Eigenschaft annimmt, d. h. sich in eine verdünnende Welle verwandelt, wenn sie als eine verdichtende anprallte, und umgekehrt sich in eine verdichtende Welle verwandelt, wenn sie als eine verdünnende anprallte. Nur für diese Verwandlung der Luftwellen bey ihrem Anprallen an einem offenen Ende muss eine Erläuterung beygefügt werden, da es scheinen könnte, als ob das offene Ende einer Röhre die Welle frey hinauslassen müsste, ohne sie zurückzuwerfen.

Wenn innerhalb einer Röhre die vorwärts gestossenen Luftheilchen die vor ihnen liegenden stossen, so entsteht zwischen den stossenden und gestossenen eine Verdichtung, weil nämlich die gestossenen nicht schnell genug ausweichen können, indem sie am Ausweichen durch die vor ihnen liegende Luft, die ihnen widersteht, in einem gewissen Grade gehindert werden, und ausserdem noch durch die feste Wand der Röhre eingeschränkt werden, so dass sie nicht einmal nach allen Richtungen, sondern nur nach einer, nämlich nach vorn, ausweichen können. Man setze nun einmal den Fall,

es könne eine Röhre mit Luft erfüllt seyn, ungeachtet vor ihrem offenen Ende gar keine Luft wäre, so würden die Lufttheilchen, welche dicht am offenen Ende lägen, bey dem geringsten Stoss, den sie erführen, ohne allen Widerstand zur Röhre heraus ausweichen können, so dass folglich daselbst zwischen den stossenden und gestossenen Theilchen keine Verdichtung entstehen könnte. Unter diesen Umständen träte also der Fig. XI. abgebildete Fall, wo zwey Theilchen *e d* eine Geschwindigkeit nach *a* zu haben, ohne verdichtet zu seyn, ein, d. h. es würde Fig. XIV. *a*, welches leichter ausweichen könnte als *b*, sich von *b* entfernen, dann *b* durch die zwischen *a* und *b* entstehende Verdünnung nach sich ziehen, und dadurch *b* von *c* entfernen, wodurch dann wieder *c* durch die zwischen *b* und *c* entstehende Verdünnung nachgezogen werden würde und so fort, so dass also durch das Anprallen einer verdichtenden Welle am offenen Ende eine verdünnende Welle entstünde, die von *a* nach *i* zurückliefe. Dieses ist nun in einem gewissen Grade wirklich der Fall, auch wenn vor dem offenen Ende der Röhre Luft ist. Denn da die Theilchen am offenen Ende nicht mehr durch die Wände der Röhre eingeschränkt werden, so können sie alle vor, über und unter ihnen und die seitwärts liegenden Lufttheilchen stossen, und diese können um so leichter ausweichen, weil sie wieder alle rings um sie herumliegenden Lufttheilchen stossen können. Da nun also die Lufttheilchen am offenen Ende einer Röhre bey jedem Stosse leicht in eine geschwindere Bewegung, nicht leicht aber in eine so beträchtliche Verdichtung versetzt werden, als die Lufttheilchen innerhalb der Röhre, so muss beym Anprallen einer verdichtenden Welle an das offene Ende eine verdünnende zurückgeworfen werden, die aber nicht ganz so stark ist als die anprallende verdichtende war, sondern nur der grössern Geschwindigkeit und geringern Verdichtung entspricht, in welche die Lufttheilchen am offenen Ende der Röhre, im Vergleich zu den in der Röhre versetzt werden. Die am offenen Ende anprallende verdichtende Welle theilt sich daher in zwey Wellen; die eine schreitet durch die äussere Luft fernerhin als verdichtende Welle fort, die andere geht als verdünnende in die Röhre zurück; beyde zusammengenommen haben so viel Kraft als die verdichtende allein hatte.

Wenn eine verdünnende Welle an dem offenen Ende einer Röhre anprallt, muss sie als verdichtende Welle zurückgeworfen werden; denn beym Anlangen derselben entsteht zwischen den am offenen Ende liegenden Lufttheilchen eine geringere Verdünnung als zwischen den im Innern der Röhre liegenden vorher Statt fand, weil die äussere Luft sogleich von allen Seiten her und ohne zurückgehalten zu werden, sich in den verdünnten Raum hineinstürzt, und dabey eine beschleunigte Bewegung nach dem Innern der Röhre zu erhält.

§. 12.

Bezeichnungsart, um den Zustand der in Wellenbewegung befindlichen Luft anschaulich zu machen.

Um nun den Erfolg bey der Begegnung von Wellen in Röhren anschaulich zu machen, wählten wir folgende Bezeichnungsart:

Tafel II. *A* drückt die Grösse der Verdichtung der Luft in jedem Querschnitte einer Welle durch die senkrechte Entfernung zweyer Bogenlinien aus, welche durch senkrechte Striche verbunden sind. Wo diese senkrechten Linien am längsten sind, wie in *b c*, ist die Verdichtung der Luft am grössten; wo sie kleiner werden, nimmt die Verdichtung in eben dem Verhältnisse ab; wo sich die Bogenlinien berühren, wie in *a* und *b*, ist gar keine Verdichtung.

B und *C* bedeuten dasselbe, nur ist in *B* die Verdichtung noch einmal so gross, in *C* zweymal so gross.

D E F drückt eben so durch die senkrechte Entfernung der punctirten Bogenlinien die Verdünnung aus. Kommen daher diese Bogenlinien allein vor, ohne mit den Bogenlinien, die die Geschwindigkeit anzeigen, verbunden zu seyn, so bedeutet das, dass in dem bezeichneten Querschnitte der Röhre Verdünnung oder Verdichtung Statt findet, ohne eine Bewegung und Geschwindigkeit der einzelnen Lufttheilchen.

G H I, die senkrechte Entfernung zweyer Bogenlinien, die nicht durch senkrechte Striche verbunden sind, zeigt die Geschwindigkeit an, mit welcher sich die in einem bezeichneten Querschnitte der Röhre enthaltenen einzelnen Lufttheilchen nach irgend einer Richtung bewegen.

K, dieser grosse mit einem Striche gezeichnete Pfeil, der über die Röhre gezeichnet wird, in der eine Luftwelle sich befindet, bedeutet die Richtung, in der eine verdichtende Welle fortgeht.

Nach der Rede wurden die Zöglinge, welche die Preise bekommen hatten, von dem Minister namentlich aufgerufen.

Die Jury, die dazu ernannt war, die Preise zuzuerkennen, bestand aus den Herren Cherubini, Dumnich, Carl Duvernoy, Garat, Catel, Janson, LeSueur, Martini, Ozy, Plantade, Richer, Rode, Sallatin, Wunderlich, Boyel-dieu.

Wir haben für diesmal das Vergnügen nicht, unsern Lesern die Analyse von einem neuen interessanten Werke zu liefern, welches auf unsern verschiednen lyrischen Theatern gegeben worden wäre; aber wir sehen noch während des Winters verschiednen derselben entgegen. — Die Administration der Oper hat neulich den *Dardanus* (von Sacchini) wieder auf's Theater gebracht; und diese, in allen einzelnen Umständen ihrer Aufführung mit der äufsersten Sorgfalt veranstaltete Wiederholung hat dem Publikum das gröfste Vergnügen gemacht.

Man hat uns schon seit geraumer Zeit die Vorstellung der *Zauberflöte*, unter dem Titel: *die Mysterien der Isis*, mit Hauptänderungen am Gedicht angekündigt. Man arbeitet an prächtigen Dekorationen, diese Oper aufzuführen, und Herr Lachnitz hat den Auftrag bekommen, die Recitative (statt des deutschen Dialogs) zu dem neuen Gedichte zu schreiben, welches vom Hrn. Molina, Verfasser der Uebersetzung von Paisiello's Oper (*il Re Teodoro*), herrührt.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Clavec. ou Pianoforte avec Flute obligée, arrangée d'un Notturno de Hoffmeister. Oeuvr. VIII. à Vienne chez Hoffmeister et Comp., à Leipsic, au Bureau de Musique. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Sonate ist aus dem wirklich schönen und von einem andern Rec. im vorigen Jahrg. d. Z. S. 763. flgg. ausführlicher angezeigten Notturno für Flote, Violin, Viola, 2 Horner und Bafs — ausgezogen: und zwar mit so viel Geschicklichkeit, dafs sie als Original angesehen werden kann und weder der Komposition noch den beyden Instrumenten, für welche sie hier umgebildet worden, Gewalt geschehen ist. Die Klavierstimme verlangt nur einen mäfsig geübten, aber die Flote einen ziemlich festigen Spieler. Der Stich ist so schön, als Rec. nur irgend einer vorgekommen. Nur ein einziger, leicht zu bemerkender Fehler befindet sich darin: S. 4. der Klavierstimme mufs im 1sten Takt vor dem *cis* der linken Hand ein (♮) stehen.

Kurze Nachrichten.

Der General Moreau liefs in Salzburg, wo bekanntlich Michael Haydn, der Bruder Josephs, lebt, die *Schopfung* aufführen. Der Beyfall war allgemein. *Wien.* Das Schicksal unsrer italienischen Oper ist anders bestimmt worden. Sie wird nun nicht aufgelöset, sondern beybehalten werden, aber das Personale verliert einen Theil seines Gehalts. Die neue Oper vom Kapellm. Müller, *„der eiserne Mann"*, welche im Leopoldstädter Theater (dem Kasperle) in den letzten Tagen des Carnevals gegeben wurde, hat aufserordentlich gefallen. Kasperle und Taddädl (La Roche und Hasenhut, zwey Genies in ihrer Art) spielten unübertrefflich und sohnen den finstersten Kunstrichter mit dem Niedrigkomischen aus. — In Stuttgardt ist die neue Oper des Herrn Konzertm. Zumsteeg *„das Pfauenfest"* auf das Theater gebracht und mit ungemeinem Beyfalle aufgenommen worden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

L, dieser punctirt gezeichnete Pfeil, zeigt dasselbe bey einer verdünnenden Welle an. An diesen Pfeilen kann man also auch schon erkennen, ob in der Röhre, über welche diese Pfeile gesetzt werden, eine verdünnende oder eine verdichtende Welle sich befindet, oder ob mehrere zugleich vorhanden sind.

M N O, diese Pfeilspitzen, die in die Röhre hineingezeichnet werden, zeigen die Richtung an, in der sich die einzelnen Lufttheilchen in der Röhre bewegen. Aus der Zahl dieser Pfeilspitzen erkennt man auch im allgemeinen die Grösse der Geschwindigkeit der Bewegung der einzelnen Lufttheilchen an der bezeichneten Stelle.

P eine Röhre mit zwey offenen Enden.

Q eine Röhre mit einem verschlossenen und einem offenen Ende.

R. Die Zeichen *A G* und *M* zusammengesetzt, bedeuten, weil die Bogenlinien, die die Geschwindigkeit der Lufttheilchen, und die, welche die Verdichtung ausdrücken, dicht an einander liegen, dass die Grösse der bewegenden Kraft, die aus der Dichtigkeit der Luft entspringt, in allen Puncten gerade so gross als die ist, welche aus der Geschwindigkeit der bewegten Lufttheilchen entsteht.

S. Die Zeichen *C G M* vereinigt. Dichtigkeit dreyfach, Geschwindigkeit einfach.

T. Die Zeichen *D G M* vereinigt. Einfache Verdünnung, gleichgrosse Geschwindigkeit.

U. Die Zeichen *F G M* vereinigt. Verdünnung dreyfach, Geschwindigkeit der Lufttheilchen einfach.

V. Die Zeichen *I A O* vereinigt. Geschwindigkeit dreyfach, Verdichtung einfach.

§. 15.

Ueber das Zustandekommen der stehenden Schwingung in Röhren, die an ihrem einen Ende verschlossen sind, wenn sich zwey Schwingungsknoten bilden.

Wenn man, wie Savart zuerst bemerkt hat, eine tönende Stimmgabel vor eine solche Röhre hält, die vermöge ihrer Länge als Pfeife fast denselben Ton (als Grundton oder als Flageoletton) giebt als die Stimmgabel, so fängt die Luft der Röhre selbst an zu tönen, indem sie entweder in eine einfache oder durch Schwingungsknoten abgetheilte stehende Schwingung geräth.

Damit die Luft einer an ihrem einen Ende verschlossenen Röhre Fig. XVI. in diejenige stehende Schwingung gerathe, bey der sich zwey Schwingungsknoten Fig. XVI. bilden, müssen in gleichen Zeiträumen verdichtende und verdünnende Wellen erregt werden, von denen jede $\frac{1}{4}$ der Länge der Röhre einnimmt. Die Röhre XVII. denke man sich in 5 gleiche Theile, jeden Theil gleich einer halben Welle, getheilt. Die Zinken der Stimmgabel mögen, indem sie vor dass offene Ende der Röhre gehalten werden, möglichst an einander gedrückt seyn, und nun los gelassen sich wieder von einander entfernen. Wenn sie nun bey 1, in ihre gerade Lage gekommen sind, so hat die der Oeffnung der Röhre zugewendete Zinke die Luft vor sich her gestossen und verdichtet. Es hat sich daher in 1, eine halbe verdichtende Welle gebildet, die vermöge der Geschwindigkeit mit der sich Stösse durch die Luft fortpflanzen das erste Fünftel der Röhre einnimmt. Die in diesem Momente zuletzt gestossenen Lufttheilchen haben die grösste Geschwindigkeit und Verdichtung erhalten, weil zu Ende dieses Zeitmomentes die Stimmgabel die geschwindeste Bewegung hatte. In einem zweyten gleichgrossen Zeitraume haben sich die zwey Zinken der Stimmgabel möglichst weit von einander entfernt, und dabey die zweyte Hälfte der verdichtenden Welle erregt, so dass nun, weil auch die erste Hälfte um $\frac{1}{4}$ fortgeschritten ist, eine **ganze** verdichtende Welle entstanden ist, welche $\frac{1}{4}$ der Länge der Röhre einnimmt; der über die Röhre gesetzte Pfeil zeigt die Richtung der verdichtenden Welle an, die Pfeilspitze in der Welle selbst die Richtung, in der sich die Lufttheilchen der Welle bewegen, die äusseren Bogenlinien die Geschwindigkeit der bewegten Lufttheilchen, die inneren durch senkrechte Striche verbundenen Bogenlinien die Dichtigkeit. Weil die Stimmgabel am Ende dieses Zeitraums an die Grenze ihrer Schwingung gekommen war, wo sie stille steht um dann zurückzuschwingen, so haben auch die am Ende der Welle gelegenen Lufttheilchen keine Bewegung, und sind deswegen auch nicht verdichtet. Im dritten gleichgrossen Zeitraume, 3, hat die Stimmgabel wieder zurückgeschwungen, und hat, da sie von der Ruhe ab nach und nach beschleunigt worden ist, am Ende dieses Zeitraumes die grösste Geschwindigkeit erlangt. Sie hat dadurch die Hälfte einer verdünnenden Welle erregt. Die verdichtende Welle ist indessen mit der dem Schalle zukommenden Geschwindigkeit wieder um $\frac{1}{4}$ der Länge der Röhre bis zum 5ten Fünftel fortgeschritten. In einem vierten gleichgrossen Zeitraume, 4, haben sich die zwey Zinken der Stimmgabel einander möglichst genähert, und dabey die verdünnende Welle vollends ganz zum Vorschein

gebracht. Der punctirte Pfeil über der Röhre zeigt die Richtung an, in der die verdünnende Welle fortschreitet. Die Pfeilspitze in der Welle zeigt an, dass die Luftheilchen in der verdünnenden Welle sich nach der Stimmgabel zu bewegen (d. h. wie immer in einer verdünnenden Welle in der entgegengesetzten Richtung als in der sich die Welle fortbewegt). Der Abstand der zwey äusseren gekrümmten Linien zeigt die Geschwingkeit an, mit der sich die Luftheilchen nach der Stimmgabel zu bewegen. Die zwey punctirten gekrümmten Linien zeigen, dass die aus der Verdünnung entspringende Kraft überall in der Welle gleich gross ist der in der Geschwindigkeit der Luftheilchen gelegenen Kraft. Im fünften Zeitraume, 5, ist die verdichtende Welle bis ans verschlossene Ende fortgeschritten, die verdünnende befindet sich im 2ten und 3ten Fünftel; im 1sten Fünftel hat die Stimmgabel eine halbe verdichtende Welle gebildet. Im sechsten Zeitraume, 6, ist die verdichtende Welle am verschlossenen Ende halb zurückgeworfen, das zurückgeworfene Stück ist verdichtend geblieben, und setzt daher die Luftheilchen des 5ten Fünftels eben so stark in Bewegung, als diese durch die noch nicht zurückgeworfene Hälfte entgegengesetzt bewegt werden. Diese beyden entgegengesetzten Bewegungen heben sich auf. Die Luft ruht daher im 5ten Fünftel, wird aber dabey doppelt so sehr verdichtet als sie vorher in der noch nicht zurückgeworfenen verdichtenden Welle war. Der umgebogene Pfeil ausserhalb der Röhre deutet die halbe Zurückwerfung an. Die gekrümmten, durch senkrechte Striche verbundenen Linien im 5ten Fünftel deuten die doppelt so grosse Verdichtung der Luft an, und dass diese Verdichtung am Boden der Röhre am grössten ist. In der Welle ist keine Pfeilspitze, weil die Luftheilchen ruhen. Im 3ten und 4ten Fünftel ist die verdünnende Welle, deren Luftheilchen nach der Stimmgabel hinstreben, im 1sten und 2ten Fünftel ist eine ganze verdichtende Welle, deren Luftheilchen von der Stimmgabel wegstreben.

Im 7ten Zeitraume, 7, fällt im 4ten und 5ten Fünftel die zurückgeworfene verdichtende und die weiter fortgeschrittene verdünnende Welle zusammen. Da die Luftheilchen durch die verdichtende Welle in derselben Richtung vorwärts gestossen werden, als in welcher die Welle fortschreitet, und hingegen die Luftheilchen der verdünnenden Welle auch nach der Stimmgabel hinstreben (weil immer die in einer verdünnenden Welle enthaltenen Luftheilchen sich in der entgegengesetzten Richtung bewegen, als in welcher die verdünnende Welle selbst fortgeht), so verdoppelt sich während des Zusammenfallens dieser zwey Wellen die Geschwindigkeit, mit der die Luftheilchen nach der Stimmgabel zu streben. Dieses ist durch den doppelt so grossen Abstand der zwey Bogenlinien und durch die zwey Pfeilspitzen in der Mitte der Welle angezeigt. Im 2ten und 3ten Fünftel ist eine verdichtende Welle, im 1sten Fünftel eine halbe verdünnende. Im 8ten Zeitraume, 8, fallen im 3ten und 4ten Fünftel zwey verdichtende Wellen zusammen. Jede bringt eine Bewegung der Luftheilchen in der Richtung der Welle hervor, und diese Bewegungen, die sich entgegengesetzt sind, heben sich einander auf, daher ist im 3ten und 4ten Fünftel während dieses Moments gar keine Bewegung, aber die Luft ist daselbst doppelt so sehr verdichtet, als sie es in einer einfachen verdichtenden Welle ist. Im 5ten Fünftel ist eine verdünnende Welle halb zurückgeworfen, und da das zurückgeworfene Stück verdünnend geblieben ist, so hebt sich auch die Bewegung der Luftheilchen auf, und die Luft wird hier noch einmal so sehr verdünnt als sie in einer einfachen verdünnenden Welle ist. Im 1sten und 2ten Fünftel ist eine ganze verdünnende Welle entstanden. Im 9ten Zeitraume, 9, begegnet im 2ten und 3ten Fünftel eine verdichtende Welle einer verdünnenden. Die Luftheilchen in beyden bewegen sich nach der Stimmgabel zu, und erhalten daher eine doppelt so grosse Geschwindigkeit, während zugleich weder eine Verdichtung noch eine Verdünnung in ihnen statt findet. Auch im 4ten und 5ten Fünftel begegnet eine verdichtende Welle einer verdünnenden, und die Luftheilchen in diesem Röhrenabschnitte sind daher weder verdichtet noch verdünnt, bewegen sich aber mit verdoppelter Geschwindigkeit von der Stimmgabel weg. Im 1sten Fünftel ist eine halbe verdichtende Welle hinzugekommen. Im 10ten Zeitraume, 10, heben sich alle Wellen hinsichtlich der Bewegung der Luftheilchen auf. Denn im 1sten und 2ten Fünftel fallen zwey verdichtende, im 3ten und 4ten zwey verdünnende, im 5ten die beyden Hälften einer zurückgeworfenen verdichtenden zusammen. Wo die verdichtenden zusammen fallen, findet eine verdoppelte Verdichtung, wo die verdünnenden zusammen fallen, eine verdoppelte Verdünnung statt. Im 11ten Zeitraume, 11, ist eine verdichtende Welle am offenen Ende halb zurückgeworfen worden, und da eine am offenen Ende zurückgeworfene Welle die entgegengesetzten Eigenschaften annimmt, so hat sich das zurückgeworfene Stück der verdich-

tenden Welle in eine verdünnende verwandelt. Vermöge der Bewegung, die im 1sten Fünftel der noch nicht zurückgeworfene Theil der verdichtenden Welle hervorbringt, bewegen sich die Lufttheilchen nach der Stimmgabel zu, vermöge des zurückgeworfenen in eine verdünnende Welle verwandelten Stückes bewegen sie sich auch nach der Stimmgabel zu. Da nun zu gleicher Zeit durch die Stimmgabel eine halbe verdünnende Welle erregt worden ist, so bewegen sich die Lufttheilchen des 1sten Fünftels mit dreyfacher Geschwindigkeit nach dem offenen Ende, was die drey Pfeilspitzen ausdrucken. Die halb zurückgeworfene und halb noch nicht zurückgeworfene Welle heben sich einander hinsichtlich der Verdichtung und der Verdünnung auf; weil indessen durch die Bewegung der Stimmgabel eine neue halbe verdünnende Welle entstanden ist, findet sich die Luft im 1sten Fünftel doch etwas verdünnt, was durch die zwey punctirten Bogen ausgedrückt worden ist. Im 2ten und 3ten, 4ten und 5ten Fünftel fallen eine verdichtende und verdünnende Welle zusammen, so dass weder Verdichtung noch Verdünnung statt findet, sondern die Lufttheilchen im 2ten und 5ten Fünftel sich mit verdoppelter Geschwindigkeit den im 4ten und 5ten auch mit verdoppelter Geschwindigkeit bewegten entgegen laufen. Ungeachtet daher die Luft beyder Wellen zusammenschwingt, so ist doch im mittlern Puncte jetzt noch keine Verdichtung vorhanden, denn die Geschwindigkeit der Lufttheilchen ist ja an den einander zugekehrten Enden beyder Luftwellen o. Im 2ten Zeitraume, 12, fallen in der ganzen Röhre verdichtende mit verdichteten, verdünnte mit verdünnenden Wellen zusammen, wodurch überall die Bewegung der schwingenden Lufttheilchen aufgehoben, ihre Verdichtung aber durch die zusammenfallenden verdichtenden Wellen, und die Verdünnung durch die zusammenfallenden verdünnenden Wellen verdoppelt wird. Nur im 1sten und 2ten Fünftel findet keine vollkommene Aufhebung der Bewegung der Lufttheilchen statt; weil zwey vorwärts schreitende Wellen nur einer rückwärts gehenden begegnen: denn durch die Bewegung der Stimmgabel ist zu der zurückgeworfenen verdünnenden Welle noch eine neue hinzugekommen, daher hat die im 1sten und 2ten Fünftel befindliche Luft zugleich noch die durch die Pfeilspitze und bogenförmigen Linien ausgedrückte Geschwindigkeit. Im 13ten Zeitraume fallen in der ganzen Röhre verdichtende Wellen mit verdünnenden zusammen, daher hebt die Verdichtung die Verdünnung im 4ten und 5ten Fünftel ganz, im 1sten bis 3ten zum Theil auf: denn im 3ten und 5ten fallen zwey verdünnende Wellen mit einer verdichtenden zusammen, im 1sten zwey verdichtende Stücken mit einem verdünnenden, daher bleibt in ersteren einige Verdünnung, im letzteren einige Verdichtung zurück. Ueberall summiret sich aber die Geschwindigkeit der durch diese Wellen bewegten Lufttheilchen: denn im 4ten und 5ten bewegen sich die Lufttheilchen mit verdoppelter Geschwindigkeit, im 2ten und 3ten mit verdreyfachter, im 1sten Fünftel auch mit verdreyfachter Geschwindigkeit.

So wiederholen sich denn auch in der Folge die schon erklärten Lagen, mit dem Unterschiede, dass die Kraft der Wellen durch die fortgesetzten Pulsationen der Stimmgabel immer mehr und mehr vergrössert wird, und in dieser Vergrösserung liegt es eben, dass die stehende Schwingung eines Körpers selbst heftiger werden kann, als die Pulsationen desjenigen Körpers, der ihn zu dieser Schwingung bestimmt. Man sieht auch hieraus, dass die Luft der Querschnitte der Röhre in Fig. XVI. bey dieser Wellenbewegung entweder vollkommen oder ziemlich vollkommen unbewegt bleibt; denn in ihnen begegnen nur verdichtende Wellen den in umgekehrter Richtung laufenden verdichtenden Wellen, oder verdünnende Wellen anderen in entgegengesetzter Richtung laufenden verdünnenden, deren bewegende Kräfte einander gegenseitig aufheben; dagegen sieht man auch, dass die bewegungslose Luft in diesen Querschnitten den höchsten Grad von Verdichtung und Verdünnung erleidet, z. B. in Fig. XVII. 10, 12, 14, 16, 18. Bey den fortschreitenden Wellen z. B. in Fig. XVII. 2, 3 und 4, war in denselben Puncten der Röhre an denselben Stellen, wo die Luft am heftigsten bewegt wurde, auch die grösste Verdichtung und Verdünnung; bey der durch Begegnung der Wellen entstehenden stehenden Schwingung aber wird die Luft an den Stellen abwechselnd am heftigsten bewegt, an welchen es nie weder zu einer Verdünnung noch Verdichtung kommt.

§. 14.

Stehende Schwingung in einer am einen Ende geschlossenen Röhre mit einem Schwingungsknoten.

Schwingt die vorgehaltene Stimmgabel so langsam, dass die dadurch erregte verdichtende oder verdünnende Welle zwey Drittel der Länge der

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05398/059

Röhre einnimmt, so entsteht eine stehende Schwingung, deren Schwingungsknoten nahe an dem offenen Ende an der Gränze zwischen dem ersten und zweyten Drittel der Röhre liegt. Fig. XVIII. zeigt die Röhre mit ihrem Schwingungsknoten. Fig. XIX. stellt in einer Reihe gleich langer auf einander folgender Zeiträume, in deren jedem eine verdichtende oder verdünnende Welle um die Hälfte ihrer Dicke fortschreitet, diesen Vorgang dar, und die Zeichen bedürfen keiner weitern Erklärung.

§. 15.

Entstehung einer stehenden Schwingung in einer an einem Ende geschlossenen Röhre, ohne Bildung eines Schwingungsknoten.

Fig. XX. stellt eine solche Röhre dar. Die vorgehaltene Stimmgabel muss so langsam schwingen, dass die dadurch erregten, verdichtenden oder verdünnenden Wellen noch einmal so gross sind als die Länge der Röhre. Fig. XXI. macht den Vorgang anschaulich, indem sie den Zustand der Luft in der Röhre an einer Reihe auf einander folgender gleich langer Zeiträume darstellt.

§. 16.

Entstehung der stehenden Schwingung in einer an beyden Enden offenen Röhre mit 1, 2, oder 3 Schwingungsknoten und Erläuterungen über den Einfluss der Schwingungsknoten auf die Höhe des Tones.

In einer an beyden Enden offenen Röhre kann nie eine stehende Schwingung ohne einen Schwingungsknoten entstehen; der tiefste Ton, den eine solche Röhre giebt, ist der, wo sie einen Schwingungsknoten hat, und dieser muss jedesmal in ihrer Mitte liegen, und kann daher nie (wie bey Röhren, die an ihrem einen Ende geschlossen sind) im einen Drittel sich befinden. Der Grund hiervon lässt sich leicht erkennen. Er liegt darin, dass dieselbe Zurückwerfungsart der Welle, die bey einer am einen Ende verschlossenen Röhre nur am einen offenen Ende statt findet, hier an beyden Enden auf dieselbe Weise geschieht, vermöge deren nämlich die Welle bey der Zurückwerfung die umgekehrten Eigenschaften hinsichtlich ihrer Verdichtung und Verdünnung annimmt. Hier müssen daher die Schwingungsknoten von der Mitte nach beyden Seiten symmetrisch gelegen seyn, statt sie in einer am einen Ende verschlossenen Röhre stets unsymmetrisch liegen müssen.

Fig. XXIII. stellt den Vorgang für die Entstehung von einem einzigen Schwingungsknoten, Fig. XXV. für die von zwey, und Fig. XXVII. für die Entstehung von drey Schwingungsknoten dar.

Die Höhe des Tones einer Röhre hängt von der Zahl der Stösse ab, die die Röhre und die umgebende Luft von der in der Röhre schwingenden Luft in einer Secunde erhält. So oft nun eine in der Röhre hin und herlaufende Welle in einer Secunde ihre Breite durchläuft, so oft wird die Röhre und die umgebende Luft von der in der Röhre schwingenden Luft gestossen. Nun rücken alle Wellen (welche Breite sie auch haben mögen) in Luft von derselben Eigenschaft mit gleicher Geschwindigkeit fort. Folglich hängt daselbst die Zahl der Stösse nur von der Breite der Wellen ab. Durchliefe also die Welle Fig. XXIII. ihre Breite (d. h. die Länge der ganzen Röhre) in einer Secunde 200 mal, so würde die Welle Fig. XXV. ihre Breite (d. h. die halbe Länge der Röhre) in derselben Zeit 400 mal, und die Welle Fig. XXVII. die übrige (d. h. den vierten Theil der Länge der Röhre) in eben der Zeit 600 mal durchlaufen. Eben so würde die Welle Fig. XVII. ihre Breite (d. h. $\frac{1}{4}$ der Länge der Röhre) in einer Secunde 500 mal, die Welle Fig. XIX. die übrige (d. h. $\frac{3}{4}$ der Länge der Röhre) in derselben Zeit 300 mal, die Welle Fig. XXI. ihre Breite (d. h. die doppelte Länge der Röhre) nur 100 mal durchlaufen. Dem gemäss müssen sich auch die Töne zu einander verhalten, so dass wenn die Röhre

Fig. XXIII. Gis giebt,
- XXV. gis - (gleich der höhern Octave von Gis)
- XXVII. dis giebt (gleich der Quinte der nächst höhern Octave von Gis)

und - XVII. c giebt (gleich der grossen Terz der nächst höhern Octave von Gis)
- XIX. dis giebt (gleich der Quinte von Gis)
- XXI. Contra Gis giebt (gleich der tiefern Octave von Gis.).

Die Schwingungszahlen der in der mit 2 offenen Enden zum Vorschein kommenden Röhre verhalten sich also wie 2 (Fig. XXIII, ein Schwingungsknoten)
- 4 (- XXV, zwey Schwingungsknoten)
- 6 (- XXVII, drey Schwingungsknoten)

während in der Röhre mit einem offenen und einem verschlossenen Ende sich die Schwingungszahlen der entstehenden Töne verhalten
wie 1 (Fig. XXI, ohne Schwingungsknoten)
- 3 - XIX, ein Schwingungsknoten)
- 5 - XVII, zwey Schwingungsknoten.).

§. 17.

Ueber den Zustand, in welchem sich der Luftstrom befindet, der die Luftsäule der Pfeifen selbst zu tönen veranlasst.

Hiermit ist aber noch nicht erklärt, warum in einer Röhre durch das Anblasen derselben Wellen von einer bestimmten Breite und zwar von einer solchen, dass sie 2, 1, $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ etc. der Länge der Röhre ist, entstehen. Der Grund hiervon ist ein ähnlicher als der §. 9. bey den Seiten angegebene. In den angeführten Beyspielen lag der Grund in den vorgehaltnen, schneller oder langsamer schwingenden Stimmgabeln, von welchen wir voraussetzten, dass sie der Luft in der Röhre in einem solchen Takte Stösse ertheilten, dass die von jedem Stosse erregte Welle die für jeden Fall angegebene Breite habe. Bey einer Labialpfeife dringt der Luftstrom, der die Pfeife anbläst, durch eine enge Spalte hindurch, geräth dabey in Erzitterungen, und theilt durch diese Erzitterungen, indem er zum Ausschnitte der Pfeife hinaus dringt, der in der Pfeifenröhre enthaltenen ruhenden Luftsäule Stösse mit, die nach Savarts Beobachtungen auch in einem solchen Takte erfolgen, dass jeder Stoss eine Welle von der erforderlichen Breite veranlasst. Daher behauptet Savart, dass der durch die Spalte dringende Luftstrom (welcher für die in der Röhre schwingende Luftsäule das ist, was der streichende Violinbogen für eine schwingende Saite) schwach selbsttöne, und zwar denselben Ton gebe, welchen die Luftsäule der Pfeife. Allein eben so wenig als ein Violinbogen, (wie oben §. 9. gezeigt worden ist) indem er die Saite reibt, sie genau in dem Takte zu stossen braucht, in welchem die Saite hin und her schwingen soll, sondern vielmehr eine Saite zum Tönen bringen kann, während er selbst gar nicht tönt, eben so lässt sich nicht voraussetzen, dass, wenn man einen Schlüssel oder eine Flöte anbläst, der über die Oeffnung hinstreichende Luftstrom durch sein Vorbeystreichen in eine solche Erzitterung gesetzt werde, dass er die im Schlüssel und in der Flöte enthaltene Luftsäule in demselben Takte stiesse, in welchem die Luftsäule schwingt; denn es müsste dann der Blasende den Luftstrom so kunstvoll gegen den Rand der Oeffnung zu blasen verstehen, dass er auch ohne die Röhre jeden beliebigen Ton gäbe, wenn er an einem solchen Rande vorbeystriche. Vielmehr können auch Stösse, die in sehr ungleichen Zeiträumen auf einander folgen, eine stehende Schwingung in Röhren veranlassen, wie man am deutlichsten daraus sieht, dass die mit jedem Geräusch verbundenen Erzitterungen der Luft in einer Röhre denjenigen Ton erregen, der ihr ihrer Länge nach zukommt. Diess erklärt sich dadurch, dass der erste Stoss des vorbeystreichenden Luftstroms in der Röhre der Pfeife eine Welle erregt, die mit der ihr zukommenden Geschwindigkeit in der Röhre hin und herläuft, und so oft sie an die Oeffnung, an der der Luftstrom vorbeystreicht, zurückkommt, zur Oeffnung hinausstösst. Diese Rückstösse der Welle in der Röhre, die sich taktmässig wiederholen, bringen in dem Luftstrome selbst eine in demselben Tacte stossende Bewegung hervor, wodurch die Wellen in der Röhre regelmässig verstärkt werden. Die von diesen regelmässig wiederholten Stössen sehr verstärkten Wellen werden also fortdauern, während die von unregelmässigen Stössen herrührenden Wellen nicht verstärkt werden und daher verschwinden. Hieraus sieht man, dass es beym Anblasen der Pfeifen mit dem Munde allerdings auf die Weite der Mundspalte, auf die Geschwindigkeit des Luftstroms und auf die Richtung desselben gegen die Ränder der Oeffnung der Röhre mit ankomme, um den Ton in der Röhre voll und schön hervorzulocken, dass aber der vorbeystreichende Luftstrom keinesweges die Höhe des Tones in dem Grade bestimmen helfe, dass der Ton, wenn der Luftstrom nicht die günstigsten Verhältnisse zur Erregung des Tones mit sich führt, gar nicht zu Stande kommen könnte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. **No. 15.** 1826.

Recension.

Exercices pour la Vocalisation, à l'usage du Conservatoire de Naples, comp. par D. G. Aprile, avec accomp. de Pianoforte de l'Auteur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Aprile war zur Zeit seiner Blüthe (ungefähr von 1765 bis 1790) als einer der grössten Sopransänger (musico) unter allen, für Musik gebildeten Nationen Europa's berühmt; dann zog er sich von den Theatern zurück, wurde als Gesanglehrer beym Conservatorio in Neapel angestellt, zog treffliche Schüler und Schülerinnen und erreichte in diesem ansehnlichen Amte, in dieser nützlichen Thätigkeit, ein sehr hohes Alter, auch allgemeine Achtung, die er durch seine nicht gewöhnliche Bildung auch als Mensch, und durch angenehme, gesellige Vorzüge noch vermehrte. Seine hier neu gedruckten *Exercices* fanden ausgezeichneten Beyfall und wurden bald unter die, in Italien bey den meisten öffentlichen Gesangschulen, wie bey gründlichem Privatunterricht, feststehenden Werke für Unterricht und Selbstübung aufgenommen; und beydes ist in Italien da, wo es noch solche Schulen und solchen Unterricht giebt, auch gegenwärtig der Fall; und das von Rechtswegen. Denn wenn auch, seit der Rossini'schen Revolution im Gesange und in der Gesangsweise, der Sänger, welcher öffentlich glänzen will, mit dem, was ihn Aprile und mancher andere vorzügliche Meister jener Zeit lehrt, nicht mehr ausreicht: so ist doch so viel gewiss, dass er auf keinen bessern Grund fortbauen kann; dass er ohne einen solchen Grund nur zu einer auf überaus kurze Zeit schimmernden Sternschnuppe wird, und dass — was für uns die Hauptsache ist — wer nicht auf die gefahrvolle Bahn solches öffentlichen Hervortretens gedrängt wird, sondern sich für den Gesang ausbildet zu seiner und einer erwählten Umgebung Freude, und zu alle dem Guten und Schönen, wozu irgend ein wahrhaft ausgebildetes, wohlangewendetes Kunsttalent fähiger und geneigter macht — dass ein Solcher sich in keine bessere Gesangschule begeben kann, als in die der früheren Italiener, und auch, dass er für seinen Zweck mit dem, was er dort lernt, (lernt er es wirklich, d. h. bekömmt er es ganz und vollkommen in die Gewalt) sehr gut ausreicht, ja es dann, besitzt er Geist, Gefühl und Geschmack, noch nach allen den Richtungen hin verwenden kann, wohin er sich überhaupt richten soll, dem Virtuosen überlassend, was das Virtuosen ist. Freylich ist in den Figuren und Passagen, und nicht bloss in den halsbrechenden, den Virtuosen allein zu überlassenden, Vieles anders geworden; anders: wir sagen nicht besser und nicht schlimmer; denn das ist, wie jeder Putz, einzig Sache der Zeit, und wird und muss, wie diese selbst, sich immer ändern: (ist doch, was Figuren und Passagen anlangt, gar Manches in den schönen Solfeggien Righini's, Crescentini's, Danzi's und Gleichzeitiger schon nicht mehr in der Mode:) aber das hat — erstlich gar keinen nachtheiligen Einfluss, denn, wer jenes gut ausführen kann, kann auch diess Neueste gut ausführen; und zweytens, meist einen vortheilhaften, denn den Organen und ihrer natürlichen Construction, mithin auch ihrer naturgemässern und ihnen selbst wohlthätigern Ausbildung sind jene früheren Figuren und Passagen angemessener, als unsere jetzigen: das ist offenbar; jeder erfahrene Singmeister muss das wissen, jeder Componist, der den Gesang versteht, das zugeben, wenn er auch, um in der Mode zu bleiben, anders, und wie es im Grunde von Instrumenten hergenommen ist, schreibt.

Damit ist nun zugleich das Lob, die Empfehlung, und auch im Allgemeinen die Bestimmung dieser *Exercices* ausgesprochen; und wir haben nur

noch hinzuzusetzen, woraus letztere im Besondern hervorgeht. Bey dem Worte Vocalisation auf dem Titel werden wohl ohne unser Erinnern die Leser nicht an das denken, was unsere jetzigen Pädagogen vocalisiren nennen; es sind, kurz und gut, Uebungen im Solfeggiren, und zwar, wie in Italien gebräuchlich, ohne allen Text, zunächst am meisten auf den Vocal A zu üben. Deutsche Singmeister werden aber hoffentlich die anderen Vocale nicht vergessen; ja, wenn sie uns folgen wollen, auch Sylben, ganze Worte und kurze Phrasen, wie sie sich der Musik gut anpassen, aussuchen, um also in Abwechselung diese, wie ähnliche Stücke, üben zu lassen; denn der Italiener reicht, mit seinen scharfen, klingenden Vocalen, wohl aus, nicht nur für sie selbst, sondern auch dann für die angehängten Consonanten, und die deutliche, wohllautende Aussprache überhaupt: nicht aber wir Deutsche, mit unserm nicht so scharfen, nicht so klingenden Vocalen, und da wir an sie dann gar zu viel anzuhängen bekommen, was die deutliche, wohllautende Aussprache überhaupt so sehr erschwert und darum unter uns so selten macht. In dieser Hinsicht wird von deutschen Singmeistern, auch von sonst guten, noch bey weitem zu wenig, oder doch bey weitem zu wenig wahrhaft Zweckmässiges gethan. Wir können uns darum auch nicht enthalten, an zwey Werkchen zu erinnern, in deren erstem auf mancherley hieher Gehöriges sehr gegründet hingewiesen, und im zweyten die Sache selbst praktisch vor Augen gestellt ist; nämlich, auf *Häsers Bemerkungen über den Gesang*, die erst stückweise in diesen Blättern, dann zusammengedruckt erschienen sind, und auf das kleine, vor kurzem gedruckte Heftchen *Singübungen* von *Weinlig*.

Aprile nimmt seinen Schüler bey der Hand, wenn er die frühesten, eigentlichen Elementarübungen vollendet hat; denn obgleich die ersten Nummern höchst einfach, in den leichtesten Intervallen und auch für einen sehr mässigen Umfang von Tönen geschrieben sind: so setzen sie doch voraus: einen schon sichern, reinen, wohlklingenden Ton, den man nun abstufen lernen soll vom Schwachen zum Starken, vom Starken zum Schwachen. Von da führt Aprile den Schüler weiter und immer weiter, wie sich's gehört, bis seine Solfeggien zu schon tüchtigen Musikstücken der verschiedensten Gattung, der verschiedensten Tempo's, Ausdrucks- und Vortragsarten werden. Seine Fortschritte zirkelt er nicht allzugenau ab; wie überhaupt, und nicht blos, in Musik, die auscalculirte, ausgepünktete Methode die wir Deutschen so vortrefflich auf — dem Papiere besitzen, dort nicht zu Hause ist. Man traut dort den Lehrern Geist, Erfahrung und Eifer, dem Schüler Talent und Lust zu; diese Beyden aber hilft schneller über den Graben, als wenn er mit Schutt mühsam ausgefüllt würde. Und in der That: die systematische Methode soll der Lehrer zwar im Kopfe und vor Augen haben, aber bey der Anwendung auf den einzelnen Schüler diesen selbst beobachten in dem, wie er ist, was er vermag, was ihm fehlt, was ihm Noth thut, und diesem gemäss verfahren. Sonst wird das Beste zum Leisten; und Leisten sind gut für die Arbeiten der Schuster, aber nicht der Künstler. Wird ja doch dem einen Singschüler leicht, was dem andern schwer wird; sind ja doch die Fähigkeiten, die geistigen und die organischen, so verschieden; und die letzten Zwecke des Lernens sind es auch. Wir führen diess alles hier nur darum an, dass wir hinzusetzen können: der Lehrer, welcher sich der Uebungsstücke des Aprile (so wie anderer italienischer) bedient, studire sie, und die besondere Eigenheit und Absicht jedes einzelnen, genau für sich, und bestimme dann beym Gebrauch ihre Folge mit Erwägung jedes einzelnen Falles, in Beziehung auf den einzelnen Schüler: nur gehe er nicht von dem einen zum andern über, bis jedes sicher, wirklich gut und ohne zu merkliche Anstrengung ausgeführt wird.

Aprile hat, wie der Titel angiebt, die hier beygefügte, sehr gut geschriebene Klavierbegleitung selbst abgefasst. Wahrscheinlich ist diess in späten Lebensjahren geschehen. Eine frühere Ausgabe, in London gestochen, die wir besitzen, hat nur einen einfachen Bass. So wie die Stücke jetzt erscheinen, nehmen sie sich, und besonders die Cantabile's im engern Sinn, auch als Musikstücke für sich, schön aus; und aus dem Sänger und der Sängerin, die sich durch sie nicht auch geistig angeregt und gut unterhalten finden, wird ganz gewiss nichts Rechtes.

Aprile, wie die früheren Italiener überhaupt, muthet der Stimme in Hinsicht auf Tonumfang nur das Nöthigste zu; und das mit grösstem Recht. Rein, schön und aller Modificationen fähig soll der Ton werden: ob dann der Töne einige mehr sind, darauf liegt gar nichts, auch bey dem ausgebildetsten Liebhaber; noch unerwähnt, dass, wenn die Töne dieses mässigen Umfangs wirklich ganz aus-

gebildet sind, und die Natur ihn für mehre geeignet hat, sich diese dann schon von selbst einfinden und melden werden. Aprile verlangt nicht mehr, als die Reihe vom eingestrichenen C bis zum zweygestrichenen G; das A wendet er nur in späteren Stücken, und auch da nicht oft und nur in sehr bequemen Folgen an. Dagegen bemerkt der erfahrene Lehrer bald, dass er desto absichtlicher und beharrlicher eben die Töne übt und durch Uebung stärkt, die bey der weiblichen Sopranstimme, für welche er diese Uebungen zunächst bestimmt hat, von Natur die ungleichsten, wankendsten, schwächsten, und, wenn sie vollkommen erscheinen sollen, selbst für sehr geschickte, nur aber in früher Zeit nicht zum besten geleitete Sängerinnen von Profession die gefährlichste Klippe sind — die Töne D, Dis, E, F, in der zweygestrichenen Octave. — Man erhält 56 Uebungsstücke, zum Theil schon von der Länge mässiger Arien aus jener Zeit, und, wie sich das bey so einem Meister von selbst versteht, in sehr verschiedener Schreibart. Auch die kirchliche ist nicht ausgeschlossen.

Das Werk ist schön gestochen, und alles Aeussere desselben anständig. Möge es recht viel zur weitern Verbreitung des einfachern, edlern und ausdrucksvollern Gesanges, der unter uns nun endlich wieder eingegriffen hat und (wie Rochlitz längst in diesen Blättern vorhergesagt) durch wohlgeleitete Gesangvereine vorzüglich genährt wird, beytragen. Aus ihnen (auch darin stimmen wir R.'n bey) wird sich, wiewohl indirect und langsam, auch wieder ein einfacherer, edlerer, ausdrucksvollerer Virtuosengesang bilden; denn der Virtuos will der Mehrzahl gefallen, muss es auch: und wenn nun der Mehrzahl erst wieder jener Gesang vor allem gefällt, so kehrt er zu ihm zurück; und wenn er Seele besitzt, wenn er nicht bloss eine wohleingerichtete Singmaschine ist, so thut er das um so lieber. Faxit Deus!

Nachrichten.

Hamburg. Unser werther Mitbürger, Hr. Chsing, längst bekannt durch die Herausgabe Händelscher Werke im Klavierauszuge und durch mehre, überall beyfällig aufgenommene, eigene Compositionen für Pianoforte und andere Instrumente — machte uns am 15. März das grosse Vergnügen, sein Oratorium, *Belsazar*, im Gesang und Orchesterbegleitung, vollständig besetzt und trefflich ausgeführt, hören zu können; dasselbe Werk, das im October vorigen Jahres in einem grossen Concerte zu Wismar aufgeführt wurde, und worüber damals diese musikalische Zeitung einen ausführlichen, und, wie wir nun bemerken konnten, sehr verständig, und zwar mit Liebe, aber keineswegs parteyisch abgefassten Bericht enthielt. Die hiesige Aufführung war keine eigentlich öffentliche: (wenn von unserer öffentlichen Musik sehr wenig oder gar nichts berichtet wird, so liegt das nicht an uns, die wir gern schrieben, wenn es nur etwas des Schreibens wahrhaft Würdiges gäbe) sondern es war dazu eine Gesellschaft von 60 Sängern und Sängerinnen und eben so vielen Instrumentisten und ein glänzendes, höchst achtbares Auditorium von 800 Personen zusammengetreten. Sämmtliche Partieen des Sologesanges waren durch talentvolle, wahrhaft ausgebildete Liebhaber und Liebhaberinnen besetzt; mit dem Gesangchore und Orchester hatten sich auch sämmtliche vorzügliche Künstler Hamburgs mit rühmlicher Bereitwilligkeit vereinigt; denn Jedermann wünschte dem geschätzten Componisten, dass sein Werk so vollkommen als möglich zu Gehör käme. Von diesem Werke selbst müssen wir — nach einmaligem Anhören und bey seinem Reichthum an Musik — uns begnügen, Folgendes zu sagen. Das Gedicht (von demselben Dr. Wolf, der sich als deutscher Improvisator an mehren Orten vortheilhaft bekannt gemacht hat und nun als Professor der neueren Sprachen in Weimar angestellt ist) fanden wir interessant, schon für sich, weit mehr noch aber dadurch, dass es sich so gut zu musikalischer Bearbeitung eignet. Diese selbst betreffend, verweisen wir zuerst auf jenen Aufsatz aus Wismar, mit dem Zusatze: dass wir, theils bedingt, theils unbedingt, allem dem beystimmen, was dort zum Lobe derselben gesagt worden ist. So brauchen wir mit Wiederholung des dort Gesagten nicht Zeit und Raum zu versplittern, und auch nicht mit Versicherung dessen, uns sich bey einem wahrhaft guten Musikwerke, vollends jener ernsten und hohen Gattung, und bey einem Componisten, wie Hr. Ch., von selbst versteht: z. B. dass von allen, in dieser Gattung gültigen Musikformen Gebrauch gemacht, dass der Satz gründlich und rein sey, dass der Componist den Stimmgesetzen der Tonkunst bisher habe, ohne sich dem, was darin blos Modewesen ist, hingegeben, u. dgl. m.

Wir halten Folgendes für die Hauptvorzüge dieses Werkes:

1) Der Componist hat sich dafür wirklich einen Styl zu eigen gemacht, dem er durch das ganze Werk treu bleibt. (Er hat nicht, wie das jetzt so häufig geschieht, alle Gattungen und Schreibarten unter einander gemischt, aus jeder für das Einzelne genommen, wodurch es einerley, aber dann auch verwirrt, möglichsten Effect machen soll etc.) Diesen Styl können wir nicht deutlicher, als so beschreiben: er scheint zunächst aus vielfältiger Beschäftigung und Vertrautheit mit Händels Oratorien, besonders den dramatisirten, hervorgegangen; beseitigt, oder benutzt doch benutzen, was in Händels Zeit noch volle Geltung fand (in jetziger nicht mehr) und nimmt auf, was sich (in melodischer Führung, in Instrumentation etc.) aus unserer neuen Musik anständig und wirksam damit verbinden läßt. Bey den wenigen und nicht wesentlichen Einzelnheiten, wo Hr. Cl., wie es uns scheint, über die strenge Gränze gegriffen hat, und bey denen, wo er, innerhalb derselben, noch dreister hätte auftreten können, wollen wir nicht verweilen.

2) Wie durch diesen festgehaltenen Styl das Ganze Charakter bekommen hat, so sind auch die einzelnen, wenigstens die Hauptpartieen, sehr bestimmt charakterisirt, und zwar nicht blos die Solo's, sondern auch die Chöre der verschiedenen, einander entgegengesetzten Parteyen. Das ist sehr zu rühmen und gereicht Hrn. Cl. ganz besonders zur Ehre. Am meisten ist ihm jene Charakterisirung, unseres Erachtens, gelungen in den beyden Hauptpersonen: im Belsazar (Bass) und in der Nitocris, seiner Mutter (Alt); so wie in den Chören: Heil ihm, er nahet etc. Seht ihr die Wolke etc. und in verschiedenen Tempo's der Ensemblestücke.

3) Die grosse Sorgfalt und der unverkennbare Fleiss, die auch auf Ausführung des Einzelnen verwendet worden sind; z. B. in Anwendung der verschiedenen, auch seltneren und schwierigeren Taktarten; in Wahl und mannigfaltiger Anordnung der Instrumente; in genauer Declamation und Accentuation; in wohlerwogenem Masse der Länge oder Kürze der Sätze, nach ihrem Verhältniss und Gehalt zum Ganzen u. dgl. m.

Dass sey genug vom Werke selbst, und bewaise dem Componisten, dass wir wenigstens sein Werk, mit möglichster Aufmerksamkeit angehört haben. Die Ausführung war, im Solo- und Chorgesang, wie in der Begleitung, höchst rühmenswerth und, besonders was den Gesang betrifft, ein erfreulicher Beweis von der musterhaften Ausbildung hiesiger Liebhaber und Liebhaberinnen durch treffliche Musiklehrer und unsere Gesangvereine, Beweis von der beabsichtigten Wirkung des Werkes und der Ausführung war: die gröste Stille und Aufmerksamkeit vom Anfang bis zu Ende, das sichtbar lebendige Eingreifen der Hauptstücke, namentlich auch der Hauptchöre, und der beyfällige Enthusiasmus der Anwesenden nach der Beendigung.

Dresden, vom Januar bis Ostern 1826. Die zweyte Hälfte der Wintervorstellungen unseres Theaters ist heute, den 11. März, beendigt, denn nun treten wieder 14tägige Ferien bis nach den Osterfeyertagen ein. Die deutsche Oper war abermals, so wie im Winter vorigen Jahres, theils durch die Schwangerschaft der Mad. Devrient, theils durch die Krankheit der Mad. Hasse (welche letztere aber nun, dem Vernehmen nach, auf Pension gesetzt ist) gewissermassen auf Null reducirt. Es blieben nur Dem. Veltheim und Dem. Miller übrig. Die letztere wird sich verheyrathen und unser Theater nach Ostern auch verlassen. Wir verlieren ihre schöne frische Stimme sehr ungern. Dem. Funk singt zwar bisweilen in der deutschen Oper, gehört aber doch eigentlich der italienischen Bühne an. Ihre deutsche Declamation ist übrigens nicht die beste.

Dass also unter diesen Umständen an kein Einstudiren neuer Opern zu denken war, versteht sich von selbst. Kaum konnten nothdürftig einige Wiederholungen Statt finden, und auch diese wurden zum Theil durch fremde Gastspieler veranlasst. Vergleicht man unser Opern-Repertoire mit dem anderer Städte, z. B. Leipzigs, so sind wir damit, besonders seit einigen Jahren, gar sehr im Rückstand. Referent hatte früher einmal in dieser Zeitung einige Opern bemerkt, welche bey uns nie gegeben, oder nicht wiederholt werden. Jetzt würde sich diese Verzeichniss sehr vermehren lassen. Doch alle diese, schon oft erneuten Klagen werden wohl zu nichts helfen! — Wiederholt wurden also: *Preciosa* (zweymal). Der Gesang der Dem. Wagner als Preciosa war doch wörtlich für unsere Ohren kaum zu ertragen. Man denke sich das kleine Lied in Des tremolando gesungen und in D accompagnirt, so hat man ungefähr eine Vorstellung

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März **№. 25.** 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Fortsetzung.)*

In der That schien am Ende des vorigen Jahrhunderts der *Gesang* gegen die Instrumentalmusik in ein ähnliches Verhältnifs zu gerathen, wie im Anfange desselben, nur mit dem Unterschiede, dafs ehemals die Ausbildung eines Theils der *innern* Tonmechanik (der Harmonie), jetzt aber die der äufsern (die Vermehrung und Kultur der Instrumente) ihm nachtheilig zu werden drohte. Zwar gab es Sänger und Sängerinnen in Menge, aber was kann man von den meisten rühmen? — In der *grofsen Oper* (dem Muster für die übrigen) wurden die *Kastraten* immer seltener, und wenn man dadurch auf der einen Seite die Rechte der *Natur* ehrte, so ist nicht zu leugnen, man schadete hiermit der *Kunst* auf der andern, wenigstens für die ersten Zeiten, d. h. so lange, bis auch — natürliche Sänger genug vorhanden sind, die sich Mühe geben, das durch Fleifs und Anstrengung zu erlangen, was den Kastraten so leicht wird: Festigkeit, Biegsamkeit, Kraft, Gleichheit und Reinheit der Stimme. Diese Eigenschaften waren damals unentbehrlich, als der Gesang noch die Aufmerksamkeit fast ausschliefslich auf sich zog. Allein jetzt hatten die Instrumente eben so viel, wo nicht noch mehr, Terrain gewonnen. Sie unterstützten den Sänger zu sehr, als dafs er noch nöthig gehabt hätte, auf *reines sicheres Treffen* viel Fleifs zu verwenden. Das *Solfeggiren*, welches, *zweckmäfsig* geübt, so wichtige Dienste leistet, schien den meisten unnütz: man fing gleich von den Arien an, lernte diese mechanisch ein, und trat dreist als Sänger oder Sängerin auf, denn es fehlte dabey selten an einem Instrument, welches die Singstimme mitspielte. Die Rache, welche die vernachlässigte Kunst nahm, wenn man etwas anderes als die Hauptmelodie (nämlich eine Mittelstimme) singen sollte, achtete man weniger, weil man dergleichen möglichst ablehnte, oder sich bey den leichten Terzengängen auf sein Gehör und überhaupt — auf den Lerm der Instrumente verliefs. Eben so litt die Reinheit der Intonation durch das Verstecken der Stimme unter die Instrumente, wie jeder zugeben wird, der da weifs, was es oft für Mühe kostet, ein Orchester *rein* einzustimmen, da, wo nicht (wie in guten Kapellen) eine feste Stimmung und durch vieles Zusammenspielen erlangte Gehörfertigkeit anzutreffen ist. Aber am meisten verlohr der *Vortrag*: denn theils bekümmerten sich die Sänger wenig um die Theorie (die Sängerinnen, wie man denken kann, noch weniger) theils wurden die Auszierungen von den Komponisten fast ganz ausgeschrieben (und was beweiset mehr gegen die Sänger, als dieses gerechte Mistrauen in ihre Kenntnisse und ihren Geschmack?) theils liefs die bunte Instrumentalbegleitung dazu keinen Raum, oder verleitete zu Schnörkeleyen, womit man sogar das Recitativ verunstaltete *).

*) Daher kamen auch die sogenannten *Kadenzen* fast ganz aus der Mode. Ehedem brachte man sie fast bey *jeder* Gelegenheit an, und hatte ohne Zweifel unrecht. Jetzt verdrängt die Beschaffenheit der meisten Bravourarien, die Unwissenheit der Sänger u. s. D. diese Kunststücke immer mehr; nur in grofsen Opern sind sie noch im Gange. Ob man hierin ganz wohl thue, ist eine Frage. Denn wären sie auch nur Proben der Kunstfertigkeit

davon. *Johann von Paris* (einmal). *Der neue Gutsherr*, Oper in einem Akt (einmal). Mad. Rochow vom Theater in Cölln trat darin als Gast in der Rolle der Babette auf. *Der Barbier von Sevilla* von Rossini (einmal). Diese Musik gefällt unserem Publikum immer mehr, und verdient es auch, besonders ihres heitern Charakters wegen. Hr. Mejo vom Erfurter Theater gastirte als Graf Almaviva. Eine kleine, ganz dünne Tenor- beynahe mehr Mädchenstimme gewann ihm keinen grossen Beyfall. Dem. Veltheim war als Rosine nicht an ihrem Platze, die Rouladen wollten nicht rollen; überdiess lag die Rolle für ihre Stimme viel zu tief. *Das Geheimniss*, Oper in einem Akt von Solié (einmal). Die alte Oper: *Marie von Montalban* von Winter, war auch wieder neu einstudirt und in Scene gesetzt worden (zweymal). Man hätte sie wohl füglich ruhen lassen können. Die Musik scheint jetzt ziemlich veraltet, und es fehlt ihr überhaupt ganz an dramatischer Wirkung. Neben manchen angenehmen Melodieen ist das Uebrige immer das variirte unterbrochene Opferfest. Die vielen Arien halten die Handlung, die ohnediess nicht rasch fortschreitet, am unrechten Orte auf. Die müssigen zuhörenden Mitspielenden wissen dann nichts Besseres zu thun, als sich gemächlich nieder zu setzen (wie hier dreymal geschah), bis die Arie nachgelassen. Die Gesangpartie wurde gut ausgeführt. Dem. Funk hatte die Marie, Hr. Hausser den Montalban und Hr. Bergmann und Dem. Veltheim die beyden Vertrauten übernommen. Letztere gefiel mit ihrer hohen Arie, wie sie Winter oft zu schreiben beliebte (man denke nur an seine Arie der Elvira im *unterbrochenem Opferfest*: Süss sind der Rache Freuden etc.), am meisten.

Die italienische Oper war fleissiger und gab gleich zwey neue Stücke hinter einander: *Semiramide*, tragische Oper von Rossini (viermal). Ueber eine Rossinische Composition lässt sich jetzt gar nichts mehr sagen, es wäre denn das so oft wiederholte alte Lied: viel Schönes und Vortreffliches neben trivialen, abgedroschenen Gedanken. Kann indess ein Zuhörer es über sich gewinnen, nur das Schöne in einer solchen Oper zu beachten und zu geniessen, und auf das Schlechte nicht zu hören, oder während der Zeit zu plaudern, (wie glücklich ist man doch in Italien wo das Letztere erlaubt ist!) oder auch, nur einen Akt anzuhören, so kann er sich wirklich viel Vergnügen versprechen. Die drey Hauptrollen: Semiramide (Dem. Funk), Arsace (Dem. Tibaldi) und Assur (Hr. Zezi) wurden vortrefflich gesungen. Eine Mad. Ruppert sang die kleine Partie der Azemia. Wir wollen nicht fürchten, dass man sie engagiren wird? *Matilde di Shabran*, oder *Corradino*, komische Oper von Rossini (viermal), gefiel bey den späteren Vorstellungen mehr als Anfangs. Die Hauptsache war der Dem. Palazzesi schöner Gesang als Matilde. Die Composition ist eine der schwächsten von R.

Wiederholt wurden: *I Virtuosi ambulanti*, von Fioravanti (zweymal). *Le Nozze di Figaro*, von Mozart (zweymal). *Cenerentola*, von Rossini (zweymal). Hr. Rubini trat als neu angenommenes Mitglied in der Rolle des Ramiro auf. Ungeachtet er das erste Mal nicht ganz bey Stimme war, gewann ihm doch sein geschmackvoller Vortrag und seine grosse Fertigkeit in Passagen viel Beyfall. Er versteht das Falset trefflich zu gebrauchen. Welcher Tenorist, der Rossini's Opern singen will, die oft über alle Grenzen des Tenors gehen, wird sie mit Bruststimme singen können oder wollen? *Tancredi*, von Rossini (einmal). Dem. Tibaldi, welche in der Rolle des Tancredi vor einigen Jahren auftrat und bisher alle übrige Rollen, die sie erhielt, vortrefflich und mit viel Beyfall gesungen, wird sich verheyrathen und leider das Theater verlassen! Neu einstudirt war: *La Vestale*, von Spontini (zweymal). Die Partie der Julia passte zwar nicht ganz für Dem. Palazzesi, weil sie viel leidenschaftliche Declamation erfordert, und von artigen Rouladen und anderen Verzierungen keine Rede ist; auch wird an dieser Rolle eine wirklich gute Schauspielerin verlangt; allein, abgesehen davon, sang Dem. Palazzesi das Sanftere und für sie Günstigere, z. B. die Cavatinen im ersten und dritten Akte, sehr schön und mit Gefühl. Im Spiel müsste sie aber noch gewaltig studiren, um ihrer Vorgängerin in dieser Rolle, der Mad. Sandrini, gleich zu kommen. Hr. Pesadori, ein neu angenommener zweyter Tenor, ersetzte das, was ihm noch an Vortrag abging, durch eine schöne frische Stimme, und verspricht, ein sehr schätzenswerthes Mitglied der italienischen Bühne zu werden. Hr. Bonfigli hatte die Rolle des Licinius und Hr. Zezi die des Oberpriesters. Das Haus war sehr gefüllt, welches überhaupt jetzt bey der italienischen Oper mehr der Fall ist, als früherhin. Wahrschein-

lich haben sich ihre Feinde wieder mit ihr ausgesöhnt!

Es ist seltsam, dass fremde Künstler, die sich bey uns hören lassen wollen, jetzt durchaus keine Concerte mehr geben! Ob sie nicht wollen, oder ob sie zu viel Schwierigkeiten fürchten, oder ob ihnen solche gemacht werden, ist uns unbekannt. Da hingegen arrangiren unsere Hrn. Kammermusiker für sich alle Jahre eine ziemliche Anzahl von Concerten. Fremde spielen also gewöhnlich in den Zwischenakten des deutschen Theaters. Wie ungünstig diess für die meisten sey, hat Ref. schon in einem früheren Bericht erwähnt. Wir hörten auf diese Art Hrn. Prof. Merk aus Wien auf dem Violoncell. Er spielte nur ein paar Variationen über das bekannte Caraffa'sche Thema: o cara memoria. Sie wurden mit schönem Ton vorgetragen, und er ist überhaupt zu den besten Violoncellisten zu rechnen. Dem. Louise David aus Hamburg spielte Moscheles Pianoforteconcert in G ♭. Sie gehört schon zu den bedeutenden Künstlerinnen auf ihrem Instrumente. Schöner Anschlag mit Kraft und Aumuth vereint. Ihr Bruder, welcher ebenfalls viel Talent verrieth, spielte Variationen von Spohr auf der Violine. Die Gebrüder Ebner aus Berlin liessen sich auf der Violine hören. Der achtjährige Krogulsky aus Warschau spielte Hummels A moll-Concert, jedoch nur den ersten Satz, in langsamem Tempo, aber reinlich. Von Kunstgenuss kann bey solchen Productionen eines Kindes wohl keine Rede seyn! Er hat auch später ein vollständiges Concert im Hôtel de Pologne gegeben, jenes Concert von Hummel wiederholt und noch Variationen über polnische Lieder gespielt.

Von unseren einheimischen Künstlern gaben im Saale des Hôtel de Pologne Concerte: Hr. Kammermusikus Fürstenau (Flötist); Hr. Kammermusikus Peschel (Fagottist) und Dem. Veltheim, welche letztere sich aber nur als Klavierspielerin zeigte. Alle diese Concerte waren nach gewohntem Zuschnitt arrangirt, aber doch ziemlich besucht. Die Quartettunterhaltungen, oder vielmehr die Unterhaltungen am Fortepiano mit Gesang mit untermischten Violinquartetten, haben auch im vergangenen Winter wieder ihren Fortgang gehabt

---

Wien. (Beschluss aus No. 13.) Am 19ten, im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh.

Im k. k. grossen Redoutensaale: Drittes Gesellschafts-Concert der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, enthaltend: 1. Symphonie in D, von Ludwig van Beethoven — bis auf einige Kleinigkeiten recht brav gegeben; 2. Scene und Arie mit Chor, von Rossini: Pensa alla Patria, aus *der Italienerin in Algier*, herrlich gesungen von Dem. Hähnel; 3. Potpourri für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Leopold Böhm: grosse Virtuosität, welche noch wirksamer hervorgetreten seyn würde, wenn es dem Tonsetzer beliebt hätte, sich etwas kürzer zu fassen; 4. Beethovens Ouverture zu *Egmont*; 5. Halleluja aus Händels *Messias*.

Am 25sten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Leon de Saint Lubin, Kapellmeisters am k. k. pr. Theater in der Josephstadt, worin vorkam: 1. Ouverture zu der Oper: *Kornblümchen*; 2. Divertimento von Bernhard Romberg, für das Violoncell, gespielt von Hrn. Leopold Böhm; 3. Duo aus Rossini's *Armida*, gesungen von Dem. Heckermann und Hrn. Kreiner; 4. Variationen für die Violine, über ein österreichisches Nationalthema, vorgetragen von des Concertgebers Schüler, Aloys Schwarz; 5. Neue grosse Symphonie. Sämmtliche Tonstücke, mit Ausnahme der angezeigten und allgemein bekannten No. 2 und 3, von des Concertgebers Composition. Die Ouverture ist bekannt, angenehm, melodiereich, und trägt wahrlich keine Schuld an dem Missfallen, welches jenes Singspiel, bald nach dem Erscheinen, wieder aus dem Repertoire verbannte. Die Variationen haben wir vom Verfasser selbst zum öftern mit grosser Bravour ausführen gehört, gestehen aber freymüthig, dass uns demungeachtet auch sein talentvoller Schüler wahres Vergnügen gewährte, durch den vollen, reinen Ton, die regelmässige Bogenführung, die Solidität seines Spiels, und die Sicherheit im Vortrage der schwierigsten Passagen. Das seltene Kleeblatt ist nun vollzählig, und Wien zieht in den drey, kaum dem Knabenalter entwachsenen Jünglingen, Ernst, Wehle und Schwarz, drey ausgezeichnete Violin-Virtuosen heranreifen. — So gross auch die Anforderungen an den Symphonieen-Componisten in unseren Tagen immerhin seyn mögen, so lässt sich dennoch nicht in Abrede stellen, dass Hr. von Lubin denselben grösstentheils entsprochen habe.

Er ist Spohr's Zögling, und zeigte sich seines Vorbildes nicht unwürdig. Der erste Satz (D moll) ist ernst und edel gehalten, das sinnig gewählte Thema mit strenger Consequenz durchgeführt und ausgearbeitet. Im Scherzo (dieselbe Tonart) waltet ein wahrhaft wildkühnes Treiben, womit das freundliche Trio (D dur) einen wohlthuenden Contrast bildet. Die allzuhäufige Anwendung der Blasinstrumente, besonders der unmässige Gebrauch der schmetternden Blechinstrumente, scheint zu den Erbsünden fast aller unserer jungen Tonsetzer zu gehören. Dem Adagio (B dur) gereicht es zur besondern Zierde, dass darin die Hauptmotive der beyden ersten Sätze als Nebenideen in die Cantilene kunstreich verwebt erscheinen. Die Anlage des Finale (D moll) ist lobenswerth, und das Ohr wähnt sich getäuscht zu haben, indem es plötzlich ein Rossinisches Crescendo mit tändelnden Terzengängen und den leidigen Brillenbässen vernimmt: ein Unkraut, welches sich eingeschlichen wie Pontius in's Credo, und wofür selbst ein an sich recht wackeres Fugato nicht zu entschädigen vermag, eben, weil es als Zwischensatz nicht im wesentlichen Zusammenhange mit dem Ganzen steht. Vor solchen Missgriffen sollte sich ein Kunstjünger, der mehr als blenden will, sorgfältig hüten. Der Cellist Böhm spielte ausgezeichnet brav; das Duett wurde artig vorgetragen; das Josephstädter Theater-Orchester hat sich überhaupt bey dieser keineswegs leichten Aufgabe tüchtig zusammen genommen.

Im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, veranstaltet von den Herren Piringer und Geisler; in der That recht geistreich eröffnet mit Mozart's seelenvoller Symphonie in G moll. Dann wurde Cherubini's neuestes Kirchenwerk, seine Krönungsmesse, No. 5, in A dur, mit reicher Besetzung ganz vortrefflich aufgeführt. Sie ist, gleich der ersten in F, auch nur dreystimmig, ohne Solo's und Fugen, überhaupt gemäss der Feyer, zu welcher sie ursprünglich bestimmt ist, kürzer und gedrängter gehalten, und würde, wollte man sie allenfalls mit ihrer herrlichen Schwester, der solennen Missa No. 2. in D, vergleichen, freylich in Schatten zurückweichen müssen. Damit soll aber keineswegs gesagt seyn, dass dieses Tonwerk grosser Kunstschönheiten ermangele; vielmehr gehören das *Gratias*, *Et incarnatus est*, *Crucifixus*, *O salutaris hostia* (zur Communion), besonders aber der überaus fromme, andachtvolle Instrumental-Marsch während der Salbung, unter diejenigen Sätze, welche vorzugsweise die Eigenthümlichkeit des genialen Meisters characterisiren, so wie das *Gloria* (D dur), *Credo* (C dur, auf eine Choralmelodie gebaut), *Et resurrexit* und das feurige *Sanctus* (E dur), von hoher begeisternder Wirkung sind. Würdig beschloss diesen wahren Ohrenschmaus Beethovens neueste Ouverture in C dur, mit dem fugirten Allegro (bey Schott in Mainz gedruckt), eine königliche Arbeit, die sich nur mit sich selbst vergleichen lässt.

Am 26ten, im landständischen Saale: Concert, zum Besten einer armen Familie von neun unmündigen Kindern, enthaltend: 1. Ouverture zu *Alimon und Zoraide*, von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer; 2. Concertino für die Hoboe, von demselben Componisten, vorgetragen von Hrn. Krähmer; 3. Arie von Raimondi, gesungen von Dem. Heckermann; 4. Declamation von Mad. Schröder-Kunst; 5. Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von Hrn. Bondi; 6. zwey vierstimmige Gesänge: *Hohe Liebe* (mit Harfen-Accompagnement) und *Siegesbotschaft* (mit Hörnern, Posaunen, Trompeten und Pauken begleitet), gedichtet von Uhland, und in Musik gesetzt von C. Kreutzer. Was gegeben wurde, war gut, wollte indess nur wenig ansprechen. Der schöne Zweck, der nothleidenden Menschheit Hülfe und Unterstützung zu bringen, ist erreicht worden: Segen dem Unternehmer!

Im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 28sten, im Saale zum römischen Kaiser: Concert des Hrn. Johann Hindle, worin vorkam: 1. Neue grosse militairische Ouverture vom Concertgeber; 2. Neues Concert für den Contrabass, componirt und gespielt von demselben; 3. Tenorarie von Rossini, gesungen von Hrn. Carl Ossitzky; 4. Variationen für die Violine, von Mayseder, in E dur, vorgetragen vom Concertgeber; 5. Rondo für das Pianoforte, von Hummel, gespielt von Fräulein Katharine Spring; 6. Neues Concert für das Violoncell, componirt und vorgetragen vom Concertgeber; 7. Arie mit obligater Clarinette, gesungen von Dem. Friedlovsky, begleitet von ihrem Bruder Anton; 8. Potpourri für den Contrabass, componirt und gespielt von dem Concertgeber. So zeigte sich Hr. Hindle als Tonsetzer und als Solospieler auf dem Violon, dem Cello und der Violine. Dass er mit seiner Pygmäenfigur den Riesen unter den Tonwerkzeugen zu beherrschen versteht (er ist Contrabassist im Theater-Orchester

an der Wien), auch, nach Art und Weise seiner Vorbilder, Dragonetti und dall' Occa, ganz erträglich darauf herum tenorisirt und sopranisirt, wussten wir schon lange; doch vom Uebrigen erhielten wir so eben die erste Kunde. Wenn die Speculation vornämlich auf die Geldbörsen der Neugierigen gerichtet war, so hat sich der Calcul wohl allerdings bewährt erwiesen; denn Alles strömte herbey, um das dreyfache Virtuosen-Genie zu bewundern. Allein der Concertgeber legte keine Ehre ein; dem Stümperhandwerke widerfuhr volles Recht, und die Vermessenheit, mit einem Mayseder, Böhm, Linke, oder Merk zu rivalisiren, wurde durch Hohngelächter bestraft. Ueber die sogenannten Compositionen — werthlose Sudeleyen — wollen wir kein Wort verlieren. Ein Fremder muss bey solchen Anlässen in der That über die Gutmüthigkeit des WienerPublikums erstaunen.

Im Leopoldstädtertheater: zum ersten Male: *Die Zauberlampe*, Feenmärchen mit Gesang in drey Aufzügen von Joseph Willmann, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller; Benefice des Hrn. Lang. Wie in Nicolo Isouard's Schwanengesang: *La lampe merveilleuse*, liegt auch hier das reisende Märchen aus *Tausend und einer Nacht* zu Grunde, welches Oehlenschläger so phantasiereich dramatisirt hat. Das wollte nun unser Autor nicht; er hat alles Poetische in's Locale hinüber und in's Trivialniedrige herab gezogen, wie schon aus dem Personale zu sehen ist, worin: Poltronius, ein Zauberer; Zupferlo, sein Diener; Luxuriosus, ein mächtiger Beherrscher; Graciosa, seine Tochter; Allbeliebt, sein Sohn; Argus, sein Günstling; Ursula Zupferl, eine Barbierswittwe; Peregrinus, ihr Söhnlein u. a. f. figuriren; solchergestalt ist denn eine Farse vom gewöhnlichen Schlage entstanden, dergleichen bereits zu Duzenden vorhanden sind und, in Ermangelung besserer, tolerirt werden. Von gleichem Caliber ist die Musik. Wenn die Dichter ewig wiederkäuen, wie sollen sich die Tonsetzer auszeichnen?

Aus Magdeburg, Anfangs Januar. In der ersten Hälfte dieses Winters war es sehr interessant, das künstlerische Treiben in Magdeburg zu beobachten. Das Theater, welches am Schlusse unseres letzten Berichtes sich kaum von den Geburtswehen erholt hatte, bildete die Oper zu einem wohlgezogenen Kinde aus, das eine feine Dame zu werden verspricht, wenn das Publikum fortfährt, sie zu begünstigen. Das Personal hat sich durch den unvermutheten Abgang des Hrn. Vollbrecht vermindert, und dadurch einen wirklichen Verlust erlitten. Er war zwar nichts weniger als vorzüglich; aber das Fach eines komischen Bassisten ist noch nicht wieder besetzt, und manche ältere Oper, z. B. *der Barbier von Sevilla*, kann deshalb nicht gegeben werden. Neu einstudirt wurden: *Die Entführung aus dem Serail*, worin Dem. Schopf die Constanze sang, leider so, dass ein bedeutender Unterschied zwischen der Rosine, ihrer ersten Rolle, und der obigen bemerklich war. Ihre Stimme hat unbezweifelt sehr verloren; sie ist häufig heiser, und ihre Höhe schärfer als je. Glücklicherweise hatte sie diessmal Respect vor Mozart, und sparte die Cadenzen. Im Spiele scheint sie übrigens etwas gewonnen zu haben. — Der letzte Vorzug war auch an Hrn. Schmuckert nicht zu verkennen, obgleich seine Bewegungen immer noch sehr einförmig sind. Er sang den Belmonte sehr schön, besonders da, wo seine zarte Stimme die Instrumente bemeistern konnte, und nicht durch langgedehnte Schwierigkeiten erschöpft war. Dem. Boike als Blondchen und Hr. Wieser als Pedrillo machten ersetzten durch ihr Spiel, was ihr Gesang zu wünschen übrig liess. Hr. Reichel als Osmin wollte Ref. nicht so gefallen wie in anderen Rollen. Seine schöne Stimme verlor durch den komischen Gesang und hatte auch nicht Ausdauer genug. Die Oper wurde im Ganzen nach mehren mangelhaften Vorstellungen ziemlich fehlerfrey gegeben. *Die heimliche Ehe* von Cimarosa ward, hier zum ersten Male, und vortrefflich aufgeführt. Dem. Weitner als Lisette vereinigte in Spiel und Gesang alles, was man wünschen konnte; Dem. Schopf als Caroline, Hr. Schmuckert als Sander waren sehr brav. Hr. Fritze als Graf hatte eine gewisse Bequemlichkeit in der Action, die nicht immer an ihrem Orte war; im Gesange war er, nebst Hrn. Reichel, als Roma, vortrefflich; das berühmte Duett im zweyten Akte gelang ihnen zur Bewunderung gut. Auch wurde es jedesmal da capo verlangt, und dann italienisch gesungen. Die dritte Neuigkeit war eine Composition des hiesigen Musikdirectors Hrn. Teller: *Husarenliebe*, Operette in einem Akte; Text von Müchler. Letzterer ist in jeder Hinsicht mangelhaft; die verbrauchte Intrigue kürzlich folgende: Ein Offizier (Hr. Schmuckert) liebt seine Wirthin, Frau von Lilienstern (Dem. Weitner), und sie ist ihm nicht abhold; beyde affectiren öffentlich einander

gleichgültig zu seyn, haben aber Abends Zusammenkünfte, in deren einer ihr Einverständniss entdeckt wird. Dazwischen ist die Liebschaft des Wachtmeisters (Hrn. Fritze) mit der Kammerjungfer, (Dem. Boike) und die Eifersucht des Gärtners (Hrn. Wieser) auf jenen, gelegt, und das Ganze schliesst, wie gewöhnlich, mit einer Doppelheyrath. Diese bekannte Geschichte ist nun auf eine Art in Musik gesetzt, welches Gutes, Mittelmässiges und auch einiges weniger als Mittelmässige mit sich führt. Zu dem letztern rechnet Ref. die Ouverture. Sie besteht aus nicht mehr als sechs, gar nicht neuen Motiven, davon jedes, ohne ausgearbeitet zu seyn, durch eine Menge Modulationen bis zu einer Fermate hinzieht und dann seinem Nachfolger Platz macht. Ein solches Quodlibet mag sich höchstens zu einem Vaudeville passen, und auch da wird es, als Musikstück an und für sich betrachtet, keine Achtung von dem Componisten einflössen. Die Oper selbst ist im Allgemeinen weit besser gelungen. Gut ist unter andern das erste Duett zwischen der Frau von Lilienstern und Frau von Bergheim (Frau von Biedenfeld) und eine Romanze der erstern; vortrefflich ein Duett, worin die letztere sentimental wird und sich in Rossinische Passagen ergiesst, während dessen der Gärtner höchst komische Dinge vorträgt. Als einzelne Sätze betrachtet sind diese und mehre Nummern sehr achtbar; hier und da sind wahre Schönheiten nicht zu verkennen. Die Composition im Ganzen hat aber wenig innern Zusammenhang und beweisst, dass der Componist Talent besitzt, aber noch nicht mit sich selbst im Reinen ist. In Spiel und Gesang zeichneten sich Dem. Weitner, Frau von Biedenfeld und Hr. Wieser aus, im Gesange Hr. Schmuckert. Im *Don Juan* war der Leporello zweymal neu besetzt, erstens durch Hrn. Fontan, einen Anfänger, der es sich wohl überlegen mag, ob die Bühne einst sein Fach werden kann; das zweitemal durch Hrn. Ehlers, den sonst so vortheilhaft bekannten Tenoristen, der noch jetzt eine vortreffliche Manier und eine meisterhafte Action besitzt, die vieles ersetzen, was die Zeit ihm geraubt hat. Endlich muss Ref. noch einer Curiosität erwähnen. Man gab *Wallensteins Lager* mit Chören, von den Schiller sich nichts träumen liess; die Musiker gaben darin den Walzer aus dem *Freyschütz* zum Besten, und das Ganze, eine Einleitung zu zweyen der ersten Meisterstücke deutscher Dramatik, war hier ein Vorspiel zu — *den Wienern in Berlin!* Uebrigens zeichnen sich alle Mitglieder des Theaters durch ein rühmliches Streben nach Vollkommenheit aus; Hr. Ehlers beweist durch die Runcung, welche alles gewinnt, dass er als Regisseur unschätzbar ist, und Magdeburg wird bald eine Bühne besitzen, welche einer noch einmal so grossen Stadt Ehre machen würde.

In den stehenden Concerten wurde folgendes gegeben: Logenconcerte: Symphonieen, von Spohr in As (trotz ihrer Schwierigkeit gut ausgeführt, besonders im Adagio), von Ries in Es (eine sehr schöne Arbeit, durchweg solid, fern von aller Effectsucherey, und klar. Das Orchester war brav; aber dass Hr. Mühling nicht, wie er sonst zu thun pflegte, das Violinsolo selbst vortrug, damit erwies er dem Publikum keinen Dienst); von Beethoven in C♯, und von Schneider in D♯, eine sehr brave Composition. Phantasie für Orchester in D♭ von Neukomm. Ouverturen, von Méhul aus *Joseph*, Mozart aus *Idomeneo*, Gluck aus *Iphigenie*, Winter aus den *Fratelli rivali*, Lindpaintner aus *Kunststeinn und Liebe*. Die letzte war noch neu und ging nur mittelmässig. Drey Sätze aus dem Notturno von Mühling für Blasinstrumente, eine gute Composition, welche aber nicht überall gut und selten mit gehöriger Discretion vorgetragen wurde. Namentlich ward das ausgezeichnet schöne Largo an einigen Stellen, wo die Flöte und Clarinette einander imitiren, verdorben. Am besten ging das Allegretto, welches auch durch seine gefälligen Melodieen am meisten auf das Publikum wirkte. Concertino für Clarinette von Bärmann, vorgetragen von Hrn. Feldt. Die Composition enthält manches leere Passagenwerk, der Vortrag war nicht so befriedigend, als man ihn sonst von Hrn. Feldt gewohnt ist. Oboe-Concert in C♯ von Thurner, von Hrn. Brenner recht gut geblasen. Divertimento für das Fagott von Almenröder, geblasen von Hrn. Krause. Die Composition flach und gewöhnlich, der Vortrag gut. Sextett und Rondo in B, für Pianoforte, beyde von Kalkbrenner und sehr brav gespielt, ersteres von Hrn. Kämmerer, letzteres besonders mit vieler Zartheit von Dem. Burchardt. Arie in Es, aus *Griselda* von Pär, mit obligater Violine, von Dem. Zumbach mit vielem Beyfall vorgetragen. Arie in E♯ von Righini und Lied von Mühling, mit Blasinstrumenten von Dem. Seebach, im Ganzen brav, doch etwas ängstlich gesungen. Arie in E♯, aus dem *verlornen Paradiese* von Frdr. Schneider: ist sehr schön,

und wurde mit verdientem Beyfalle von Mad. Cuny gesungen, passt aber nicht für den Concertsaal. Motette von Haydn: „Du bist's, dem Ruhm" u. s. w., mit Blasinstrumenten besetzt; der Sturm von Haydn, eine mächtige, ergreifende Composition, deren Text dem Gewitterchore im Sommer sehr ähnlich sieht, welche aber, wie jede andere des unsterblichen Meisters, seine ewige Frische und Originalität bewundern lässt; das Halleluja der *Schöpfung* von Kunzen. Die drey letzteren Gesangstücke wurden von dem Seebach'schen Gesangverein ausgeführt, die beyden ersteren nicht ohne Mängel, das letzte durchgehends gut und kräftig. Die Solopartieen wurden von den schon genannten Sängerinnen, und ausser ihnen von Hrn. Sänger und Schuband vorgetragen, und diese achtungswerthen Dilettanten leisteten, was man von ihren Kräften erwarten konnte. Ausserdem wurden noch einige mehrstimmige Lieder gegeben.

Kurze Anzeigen.

Etudes pour la Clarinette, comp. par F. Müller. Liv. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Der in der neuesten Zeit aus alter wieder herübergenommene Gebrauch, für die höhere und feinere Ausbildung des obligaten Spiels auf allen dazu tauglichen Instrumenten grössere Uebungsstücke auszuarbeiten, die, neben dem, was sie zunächst wollen, zugleich gute Musikstücke an sich sind: dieser Gebrauch hat sich unter uns durch ausgezeichneten Erfolg so sehr bewährt, dass zu seinen Gunsten wohl alle Stimmen einig sind, und man wünschen muss, dass er auf alle Instrumente angewendet werde. Der Beytrag, den Hr. F. Müller, Mitglied der Kapelle in Rudolstadt, hier für die Clarinette giebt, ist dankens- und empfehlenswerth. An dem, was Hr. M. für den ersten Zweck solcher Musikstücke — wie man sich ausdrückt: das Methodische — gethan hat, erkennt man leicht einen erfahrnen Meister des Instruments, der es in allen seinen Eigenheiten zu benutzen versteht; und ob Compositionen an sich sind die Stücke mannigfaltig, unterhaltend und wohlgeordnet. Wer sich ihrer bedienen will, muss schon beträchtliche Fortschritte gemacht haben, und wer allen Nutzen, den sie gewähren können, davon haben will, muss sie sehr genau, auch noch allen, mit rühmlichem Fleiss angegebenen Bezeichnungen üben. Man erhält zwölf Nummern. Der Titel scheint aber auf eine Fortsetzung zu deuten. Diese ist auch, da die erste Sammlung so gut ausgefallen ist, zu wünschen. Möge Hr. M. dann auch noch mehr an das feiner nüancirte Cantabile, und zwar an dieses auch in der tiefern Region des Instrumentes denken, welche zu diesem Gebrauch jetzt von Vielen nur allzusehr vernachlässigt wird und doch eben da eine so ganz eigene, von keinem andern Instrumente ganz zu ersetzende, und schöne Wirkung macht.

Grosses Concert in Es dur, für das Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters — — — von Ign. Moscheles. 56s Werk. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 6 Fl. Conv. M.)

Da von den Werken dieses Meisters, der sich seit mehren Jahren bekanntlich sowohl im Vortrage, als in der Composition, die blossen Fingerwerke weggerechnet, unter die bedeutendsten gestellt hat, vor Kurzem ausführliche Recensionen der musikalischen Welt, in welche er selbst die grössten und besten seiner Arbeiten auf das Vortheilhafteste eingeführt hat, vorgelegt worden sind: so bedarf es hier nur der kurzen Anzeige eines Werkes, das sich seinen besten rühmlich anschliesst. Es macht zugleich die 13te Lieferung der grossen Sammlung, die unter dem Titel *Odeon* bekannt ist.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VI. 1826.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

van Beethoven, 8me Sinfonie, C moll. Op. 67. Partition ..... 3 Thlr.
— 6me Sinfonie, F dur. Op. 68. Partition ... 3 Thlr.
Boieldieu, Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche pour Orchestre .....
Kalliwoda, Sinfonie à grand Orchestre ..... 3 Thlr.
Lobe, Ouverture à grand Orchestre .... 2 Thlr. 12 Gr.
Kurpinski, Ouverture de l'Opéra: Kalmora à grand Orchestre. Op. 14 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Neukomm, S., le Héros, Ouverture à grand Orchestre. Op. 45 ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Baillot, 3 Nocturnes pour Violon et Pianoforte. Op. 55 ..... 10 Gr.
Crément, P., 3 Trios conc. et faciles pour 2 Violons et Alto ou Violoncelle. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G., 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Basse. Op. 8. 2me Liv. de Quatuors. (Nouvelle édition avec changemens faits par l'Auteur.) 3 Thlr. (Jedes der 3 Quartetten 1 Thlr.)
— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 9. 3me Liv. de Quatuors ... 2 Thlr. 12 Gr.
Rolla, Antonio, 1er Concerto pour Violon avec Orchestre. Op. 7 ..... 2 Thlr. 12 Gr.
— Variations brillantes pour Violon avec l'Orchestre. Op. 8 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, Guill., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. Op. 17 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Aubert, 3 Sonatines pour Violoncelle avec accompagnement de Basse obligée. Op. 52. Liv. 6 16 Gr.
Bach, J. S., 6 Solos (Suites) pour le Violoncelle, publiés par Dotzauer ..... 1 Thlr.
Gebauer, 8 Thèmes connus pour Basse ..... 8 Gr.
Merk, J., 1er Concerto pour Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 5. 2 Thlr. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, Fantaisie et Variations pour Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance: La Fiancée. Op. 78 .... 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte .. 14 Gr.
— 11me Concerto pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 74 ... 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Duos concertans pour Flûte et Violon. Op. 76. 2me Liv. de Duos ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— grande Fantaisie avec Variations pour la Flûte avec acc. de Pianoforte. Op. 77 ..... 16 Gr.
— Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre sur la Romance de Charles de France, dite: Les Chevaliers de la Fidelité. Op. 78 ..... 1 Thlr.
— nouv. Fantaisie pour Flûte avec Pianoforte. Op. 80 ..... 18 Gr.
Berbiguier et Castil-Blaze grand Duo arrangé p. Pianof. et Flûte, tiré des Ouvres de Steibelt 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., 3 grands Solos pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op. 37. No. 1. 2. 3. ..... à 20 Gr.
— Rondo brillant pour Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 38 .... 1 Thlr. 4 Gr.
— — do. avec accompagnement de Pianoforte. Op. 38 ..... 12 Gr.
— Quatuor brillant pour Flûte, Violino, Alto et Violoncelle. Op. 39 ..... 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., 4me Concerto pour la Flûte avec acc. de grand Orchestre. Op. 40 2 Thlr. 16 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianof. 1 Thlr.
— Concertino pour 2 Flûtes principales avec accompagnement de grand Orchestre Op. 41. 2 Thlr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 1 Thlr.
Molino, F., 2d Nocturne pour Flûte ou Violon et Guitare. Op. 38 ..... 8 Gr.
Tulou, Air varié pour la Flûte avec accompagnement l'Orchestre. Op. 59 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Do. avec accompagnement de Pianoforte 16 Gr.
Vogt, Airs variés pour Flûte et Pianoforte, Liv. 3. 8 Gr.
Bärmann, H., Concertino pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 31 ... 1 Thlr. 16 Gr.
Müller, P., Fantaisie pour la Clarinette sur un chant pastoral des Suisses avec accompagnement de l'Orchestre ..... 1 Thlr.

Müller, F., Introduction et Thème varié pour la Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncelle..... 16 Gr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte.... 12 Gr.
Kummer, Concert pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 27..... 3 Thlr.
Mejo, Rondo pour le Cor avec accomp. de 2 Violons, Viola, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et Basse..... 1 Thlr.
— Variat. pour Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Serpent et Trombone ad lib.

Für Pianoforte.

Baake, F., grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 6..... 1 Thlr. 4 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Opéra: La Dame blanche pour le Pianoforte (avec Violon et Violoncelle ad libitum)..... 16 Gr.
Boyneburgk, F. v., 12 Walses pour le Pianof. à 4 mains pour les Commençans. Op. 18. 12 Gr.
— Potpourri pour Pianoforte et Flûte. Op. 19 1 Thlr.
Bornhardt, 6 Sonatines faciles pour Pianoforte et Flûte. Liv. 2 et 3..... à 16 Gr.
Duvernoy, Quadrille et gr. Walse pour le Pianof. 10 Gr.
Götze, C., Variat. plaisantes et faciles p. le Pianof. et Violon ou 2 Violons sur des thèmes de Mozart, Cherubini et C. M. de Weber. Op. 28. 1 Thlr.
— L'Espagnole et 2 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains, Op. 21..... 16 Gr.
Guillou, Air varié pour Pianof. et Flûte. No. 3. 10 Gr.
Kalkbrenner, Sonate p. le Pianoforte avec Flûte (ou Violon) et Violoncelle ad libit. Op. 39. 1 Thlr.
— Variations pour le Pianof. tiré de l'Opera de Mozart: Le Noze di Figaro. Op. 57.
— (nouvelle) gr. Sonate pour le Pianoforte a 4 mains, (dediée à M. Onslow.) Op. 80.... 2 Thlr.
— Quintetto pour le Pianoforte, Violon (ou Clarinetto), Viola (ou Cor), Violoncelle et Contrebasse. Op. 81..... 2 Thlr. 8 Gr.
Hérold, Rondeau Walse pour le Pianof. Op. 34. 10 Gr.
Kloss, C., Sonate pour le Pianoforte. Op. 23 12 Gr.
Kummer, grande Fantaisie pour Pianof. et Flûte (ou Violon.) Op. 26..... 18 Gr.
Maurer, Ouverture de l'Opéra: La Fourberie découverte, pour le Pianoforte à 4 mains.... 16 Gr.
Méhul, Ouverture des 2 Aveugles de Tolède, pour le Pianoforte à 4 mains..... 12 Gr.
Onslow, G., Toccata pour le Pianoforte. Op. 6 8 Gr.
— gr. Duo pour le Pianof. à 4 ms. Op 7 1 Thlr. 8 Gr.
— 3 gr. Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon obligé. Op. 11. 2 Thlr. 12 Gr. (jede der 3 Sonaten 20 Gr.)
— Variations sur la Romance: Charmante Gabrielle, pour le Pianoforte. Op. 12..... 8 Gr.

Onslow, G., Introduction Variations et Finale sur l'Air: Aussitôt que la lumière, pour le Pianoforte. Op. 13..... 12 Gr.
— gr. Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement du Violon obligé. Op. 15 1 Thlr. 8 Gr.
— Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.
— Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse ou 2 Violons, Viola, Vcelle et Contrebasse. Op 30 3 Thlr. 12 Gr.
Passy, Fantaisie pour le Pianoforte sur des Airs nationaux Suedois..... 1 Thlr.
— Variations et Fugue pour le Pianoforte.... 12 Gr.
Schlösser, Sonate pour le Pianoforte. Op. 10. 1 Thlr.
Schwencke C., 6 Divertissemens pour le Pianoforte. Op. 12. Liv. 3..... 1 Thlr.
Sörgel, F. W., Rondeau pour le Pianoforte et Violon. Op. 23..... 12 Gr.
Fischer, M. G. (in Erfurt,) 8 Chorale mit begleitenden Canons. 16e Werk..... 8 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., Morceaux progressifs pour la Guitare à l'usage des Commençants. Op. 264. 12 Gr.

Für Gesang.

Händel, Athalia, Oratorium. Im Klavierauszug von Clasing..... 5 Thlr.
Kreutzer, Conr., Lieder und Balladen von Uhland, mit Begleitung des Pianoforte. 1s Heft.
— Do. Do. Do. 2s Heft.
Neukomm, S., Les quatre Antiennes à la S. Vierge pour 3 voix égales. (Alma redemptoris mater — Ave Regina — Regina coeli — Salve Regina —). Op. 44..... 8 Gr.
— 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 46..... 1 Thlr. 8 Gr.
Nicola, 3 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 10 Gr.

Verkaufsanzeige.

Eine grosse Pedalharfe der besten Gattung von Erard-frères in Paris, im Umfang von Contra Es bis dreygestrichen f, mit Klappe, im modernsten Geschmacke reich verziert steht nebst Etui zu verkaufen. Kaufslustige belieben sich in francirten Briefen deshalb zu wenden an den Harfenlehrer

Joh. Rud. Prinz
in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. **Nº. 16.** 1826.

Recension.

1. *Sammlung von Schweizer-Kühreihen und Volksliedern. Recueil de Ranz etc.* 4te, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Bern, bey Burgdorfer, Buch- und Kunsthändler. 1826.

2. *Texte zu der Sammlung von Schweizer-Kühreihen etc. von Joh. Rud. Wyss, Prof.* Cahier de Texte du Recueil etc. Bey dems.

Die zweyte Ausgabe dieser mit Recht sehr beliebten Sammlung, vom Jahre 1812, besorgt durch Hrn. Pfarrer Kuhn, ist damals von uns ausführlich angezeigt, beurtheilt und den Liebhabern empfohlen worden. Wir haben um so weniger nöthig, uns zu wiederholen, da die Sammlung nun sehr bekannt und verbreitet, so dass es unter den, jedes Jahr die Schweiz so zahlreich Bereisenden, wenigstens unter den Wohlhabenderen derselben, zum Gebrauch geworden ist, wie irgend eine der vielfältigen Ansichten von Schweizergegenden, so diese Sammlung von Gesängen, zum Andenken mit nach Hause zu nehmen. Dadurch ist nun auch die Verlagshandlung in den Stand gesetzt worden, für diese neue Ausgabe beträchtlich mehr, als für die früheren, zu thun; und wir begnügen uns damit, nur diess etwas näher anzugeben. Es betrifft die Vermehrung, Anordnung, Ausschmückung des Ganzen, und die Nachbesserung (in Text und Musik) des Einzelnen. Vermehrt ist die Sammlung durch verschiedene, und sehr artige, neue Stücke, theils neugedichtete, theils aus dem Munde des Volks aufgefangene; (es sind der Nummern jetzt 76) durch Begleitung der Guitarre, ausser der frühern für's Clavier, und durch ein ausführlicheres Glossarium zum Verständniss der Volkssprache. Anders angeordnet ist die Sammlung besonders in Hinsicht auf die Texte, von denen stets nur die erste Strophe der Musik untergelegt ist: die ganzen Gedichte aber findet man in dem unter No. 2. angeführten, kleinen Buche, dem Hr. Prof. W. eine lange Vorrede vorgesetzt hat, worin man Allerley über die Schweizer-Nationallieder überhaupt, über die hier gesammelten insbesondere, und über manches Verwandte (z. B. über das altächte Alphorn) findet, was wohl Jeder gern lesen, wenn auch zugleich wünschen wird, es möchte mit weniger Breite und ohne Idiotismen vorgetragen seyn. Diese Anordnung macht freylich nöthig, dass ein Anderer singt, ein Anderer spielt — der Letzte müsste denn die Musik auswendig behalten; was bey ihrer Leichtigkeit bald geschehen wird: die Anordnung ist zu Gunsten der Ausländer getroffen worden, die nicht Deutsch verstehen und sich nun mit dem Texte nicht zu schleppen brauchen. Zur Ausschmückung erhält man, ausser schönem Papier und Steindruck, als Titelkupfer eine grosse lithographirte Zeichnung in Folio, wo ein Schweizer Nationalfest gefeyert wird mit Ringen, Schwingen, Singen, Springen; und eine beträchtliche Anzahl eingedruckter, lithographirter Vignetten, mancherley Scenen der schweizerischen Lebensweise und Beschäftigung, meistens in Landschaft, darstellend. Alle sind hübsch erfunden, wahrhaft charakteristisch und skizzenhaft, mehr oder weniger lobenswerth ausgeführt. Die Nachbesserungen betreffen bessere Lesarten in den Volksliedern, die, in der Schweiz wie überall, nach verschiedenen Gegenden verschieden abweichen, und Manches, was die Musik betrifft. — So finden wir diese Ausgabe der Sammlung im Verhältniss zur dritten, die doch auch keineswegs vernachlässigt war; und diess wird genügen, sie denen zu empfehlen, welchen sie bestimmt ist. — Um mit einem guten Spasse zu endigen, stehe hier das (auch schon aus anderen Sammlungen mit Abweichungen bekannte) Lied, No. 42: *das alte und das junge*

Weib; weil diess, dem Dialekte nach, sogleich von jedem Leser verstanden wird. Es nimmt sich hier, mit der von uns auf zwey Zeilen zusammengerückten Musik also aus:

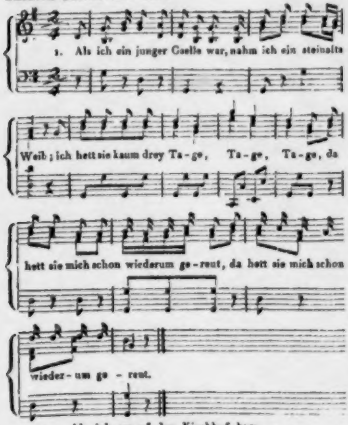

2. Als ich nu uf den Kirchhof kam,
Bat ich den lieben Tod:
Ach lieber Tod von Basel,
Hol mir mein' Alte fort!

3. Als wieder ich nach Hause kam,
Fand ich mein' Alte todt.
Ich spannte d'Ross an Wagen
Und fuhr mein' Alte fort.

4. Als ich dann uf den Kirchhof kam,
Das Grab war schon gemacht.
Ihr Träger geht fein sachte.
Dass d' Alte nicht erwacht!

5. Scharrt zu, scharrt zu, scharrt immer zu —
Das alte böse Weib!
Sie hat ihr Lebetage
Geplagt mein'n jungen Leib.

6. Als wieder ich nach Hause kam,
All' Winkel war'n mir z'weit.
Ich wartet' kaum drey Tage,
Nahm ich ein junges Weib.

7. Das junge Weibel, das ich nahm,
Das schlug mich alle Tag'
Ach lieber Tod von Basel,
Hett' ich mein' Alte noch!

Nachrichten.

Magdeburg. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Harmonie-Concerte.* Symphonieen, von Fesca in Es, von Wilms in D♭ (ein gekröntes Preiswerk, welchem aber Originalität fehlt), von Mühling in C und von Ries in Es. Die erste und letzte wurden gut, die andern beyden nicht ohne Fehler executirt. Ouverturen von Beethoven in C♯ (die ältere), von Cherubini aus dem *Gefangenen*, von Mozart aus *Figaro*, von Righini aus *Tigranes*, von Lindpaintner aus *Moses*, und von Kuhlau aus *Elisa*. Alle gingen gut; die letzte, ein sehr grossartiges Werk, war neu und wurde applaudirt. Concertino für Clarinette und Fagott von Danzi, eine sehr gemüthliche, von Hrn. Feldt und Krause äusserst zart und mit discreter Begleitung vorgetragene Composition. Variationen für die Violine in A ♯ von Rode, von Hrn. Lange, einem jungen Mitgliede des hiesigen Orchesters, ängstlich, und mit einiger Uebereilung, doch für seine Kräfte gut und mit Beyfall vorgetragen. Variationen für die Violine in C♯ von Mayseder, vorgetragen von dem Hrn. Concertmeister Müller aus Braunschweig: ein rechtes Concert- und Bravourstück, welches dieser ausgezeichnete Virtuos mit dem Geschmack und der Fertigkeit vortrug, die man allgemein an ihm bewundert. Quartett in A ♯ von B. Romberg, worin Hr. Kammermusikus Müller das Violoncell spielte, und von seinem Bruder, Hrn. Fesca und Hrn. Hartmann begleitet wurde. Die Composition wird jedem Musikfreunde als eine der schönsten des herrlichen Meisters bekannt seyn; sie wurde mit solcher Zartheit und so vielem Gefühle vorgetragen, dass sie zu dem lebhaftesten Beyfall hinriss, obgleich Instrumentalquartetten in unseren Concerten selten Anerkennung finden. Pianoforte-Concert von Böhner, in Es, eine sehr lebendige und fliessende Composition, von Dem. Seebach ziemlich gut und mit Beyfall vorgetragen. Bassarie aus dem ersten Theile der *Schöpfung* (Rollend in schäumenden etc.) und aus dem zweyten Theile derselben in D♯, von Hrn. Fontan gesungen. Seine Stimme ist nicht stark, sein Gesang zuweilen unrein, sein Vortrag aber recht gut. Concertarie in E♯, von C. M. von Weber, von Dem. Zumbach recht gut und mit Sicherheit vorgetragen. Tersett von Bergt und Quartett aus dem *befreyten Jerusalem* von Righini, gesungen von Dem.

Alles dieses gilt freylich nur von dem grofsen Trofs der Sänger und Sängerinnen, denn an Opern- und auch an Nationaltheatern gab und giebt es ruhmliche Ausnahmen, worunter z. B. ein Hurka, eine Schik u. a. Allein ihr Beyspiel hat im Ganzen bis jetzt mehr Bewunderung als Nachahmung erweckt, und man kann sich leicht überzeugen, welch ein mühseliges Amt das eines Korrepetitors bey vielen Theatern seyn mufs, wenn man die ängstlichen Blicke gewahr wird, welche die Sänger und Sängerinnen, denen es an Ton- und Taktfestigkeit oft *ganz* fehlt, auf den Musikdirektor richten. Doch am traurigsten sah es in der dritten Periode mit dem *Chorgesange* aus. Der Verfall der Kirchenmusik bewirkte auch seine Vernachlässigung. In Schulen, wo er sonst vorzüglich gepflegt wurde, bekümmerte man sich immer weniger darum, und was man that, geschah hauptsächlich nur zur Unterstützung des, Gesundheit und Sitten verderbenden, Strafsengesanges, weil dadurch arme Knaben und Jünglinge Mittel zur Subsistenz bey ihrem Schulkursus erhielten und wofür unser, mit interessanteren Dingen beschäftigtes Zeitalter nach keinen vernünftigeren Anweg gefunden hat. Nur Eine Anstalt zeichnete sich zu ihrem Vortheile aus — die *Thomasschule in Leipzig*, welche noch am Schlufs des Jahrhunderts, ehrenvoll für ihre Stifter und Erhalter, und unter der Pflege des würdigen Hiller blühte *). —

Aber der Mangel an geschickten Sängermeistern, welche sich gegen das ungeheure Heer der Lehrer für Instrumente, besonders des Klaviers, kaum wie 1 zu 100 verhielten, mufste an den meist in Orten Deutschlands die gebildete Stimme und einen reinen, sichern, schönen Vortrag immer seltener machen. Ohnedies dachte man nicht auf Mittel, dem Hauptübel des Gesanges, dem *weiblichen* Geschlechte, die Erlernung der trocknen Anfangsgründe zu erleichtern, und seiner natürlichen Vorliebe für die erste Stimme Einhalt zu thun. Daher blieben auch in Konzerten, welche nicht mit geübten Kapellen oder Theaterchören und Sängerinnen incorrect waren, das, was gewöhnlich das Publikum am meisten interessirt, nämlich der Gesang, zurück, und verdarb mehr den Geschmack, als er ihn bildete. Vorzüglich aber galten die so beliebten Chorgemeinglich für die „*partie honteuse*" der Konzerte, und waren es ohne Uebertreibung durch die Instrumente oft noch mehr geworden, obgleich die Direktoren sich damit am meisten zerarbeiten mufsten. — Mitten unter diesen für die Vokalmusik so trüben Aussichten entstand und erhob sich allmählig ein Institut, welches der einzig richtigen Wegleitung, den Gesang mit der Instrumentalmusik wieder in's Gleichgewicht zu bringen, nämlich die jetzt sogenannte *Singakademie in Berlin*. Hieraus nahmen bald eine Menge von Dilettanten sowohl als Vokalisten

der Sänger, wo die Instrumente ihnen nicht helfen können, so nöthigen sie diese doch, ihre Bequemlichkeit beym Studium der Musik zu ehren. Aber die sind noch immer mehr. Ihre eigentliche Bestimmung ist den Gang der in der Zeit herrschend gewesenen Kompositionsart noch einmal, und zwar dieser nur in ihrer vorzüglichen Manier, darzustellen, ob sie sich durch die Formen der Schönheit noch dafür beschränken zu lassen. Dies geschieht nun keineswegs immer durch Raisonniren, sondern oft bloss durch einzelne leidenschaftliche Töne. Dazu gehört aber nicht blos Kenntnis des Mechanismus der Musik (wie man ein Thema behandeln und verändern kann) sondern auch Geschmack und eigne Empfindung sowohl, als Erfindungsgabe. Wenn man dies nun fast zu Tage selten vereint erwarten darf, so thun die Komponisten, in dieser Hinsicht, allerdings nicht übel daran, die Kadenzen in den Arien zu vermeiden.

d. Verf.

*) Gewifs wäre eine Schilderung dieser Anstalt, welche sich sowohl auf das Innere als Aeufsere derselben, d. h. ihren Werth in musikalischer Hinsicht und die Mittel, wodurch er erhalten wurde und wird, ihre Vorzüge und etwanigen Mängel u. s. w. aufführlich und unparteyisch darstellte, sehr nützlich und den Freunden der deutschen Tonkunst willkommen. Sollte sie noch nicht erschienen seyn, so werden uns hoffentlich sachkundige Männer, die an der Quelle sind, bald damit beschenken. Ich wage es, hier öffentlich darum zu bitten.

d. Verf.

Zumbach, Dem. Seebach, Hrn. Steinbrück und Hrn. Fontan, ersteres mit einigen Mängeln in der tiefen Stimme, letzteres vortrefflich.

Die Concerte der Gesellschaft der *Vereinigung* sollen sehr brillant gewesen seyn, Ref. hatte aber nicht Gelegenheit, ihnen beyzuwohnen. Sie werden von Hrn. Musikdirector Wachsmann dirigirt.

Drey Extraconcerte fanden im Theater statt. In den beyden ersten liess sich Hr. Iwan Müller auf der Clarinette hören. Er vereinigt mit ungemeiner Fertigkeit einen schönen, runden Ton, welcher sich durch alle Tonarten gleich bleibt: ein Vorzug, welchen der Künstler zum Theil seinen Verbesserungen und neuen Erfindungen an der Clarinette verdankt. Mancher Zuhörer wollte behaupten, dass die Mittel zu einem recht ausdrucksvollen Spiele dadurch verloren gegangen wären, indessen muss Ref. die Ursache dieses Urtheils auf das Theater schieben, dessen Lokal keinem Instrumente solche Wirkung gestattet als der Concertsaal. Hr. Müller bliess lauter eigene Compositionen, von denen die kürzeren Sätze, z. B. ein Siciliano und mehre variirte Arien mit Clavierbegleitung am besten gefielen. Verschwiegen darf übrigens nicht werden, dass unser wohlgeübtes Orchester sein zweytes Concertino recht schlecht begleitete. Das dritte Concert gaben die Hrn. Brüder Müller, deren schon oben erwähnt ist. Hr. Concertmeister M. trug ausser den genannten Variationen von Mayseder, ein Concert von Lafont vor, dessen Composition nicht sonderlich gefiel, aber ungemeine Schwierigkeiten hat, die der Concertgeber alle mit Bravour überwand. Hr. Kammermusikus Müller spielte Variationen von Dotzauer auf dem Violoncell, wie gewöhnlich sehr schön. Aber das Thema war ein zu bekanntes Tyrolerlied und die Variationen hatten nichts Ausgezeichnetes. Uebrigens fanden beyde Künstler vollen, verdienten Beyfall.

Die Mitglieder der hiesigen Bühne unterstützten diese Concerte durch ihre Talente; mehre Arien und andere Gesangstücke wurden vortrefflich von ihnen vorgetragen. Ausserdem spielte Hr. Fritze selbstcomponirte Variationen über ein Tyrolerlied recht brav; aber die Composition war zu gewöhnlich, das Instrument nicht für den Concertsaal geeignet und das Orchester war nie mit ihm zusammen: kein Wunder, dass alle Wirkung verloren ging.

Könnten unsere stehenden Concerte, aus welchen der Gesang, ohne die dankenswerthe Theilnahme einiger Dilettanten und des Seebach'schen Gesangvereins, ganz verschwunden seyn würde, sich einer eben so freundlichen Mitwirkung von Seiten der Theatersänger rühmen, so würden sie, bey der vortrefflichen Ausführung grösserer Instrumentalstücke, einen seltenen Genuss gewähren. Aber wie man sagt, hält es die Theaterdirection ihrem Interesse für nachtheilig, ihren Sängern die Theilnahme an Concerten zu gestatten. Diese Besorgniss ist aber wohl ohne Grund; denn erstens ist der mit Action verbundene und in einem anderen Zusammenhange gegebene Operngesang von dem Vortrage einzelner Arien im Concerte sehr verschieden; zweytens möchten diese wohl noch eher das Bedürfniss lebhafter machen, eine gute Oper zu hören, als dasselbe aufheben.

Berlin. Uebersicht des März. Den 2ten wurden zum ersten Mal in den königl. Schauspielen lebende Bilder aufgestellt. Schon früher hatte Mad. Händel-Schütz dergleichen Ausstellungen gegeben, und bey Hofe und in Privatgesellschaften gab man auch neuerlich ähnliche. Die Generalintendantur benutzte daher den Hang der Zuschauer zu solchen sinnlichen Exhibitionen zu einer für die Kasse sehr einträglichen Speculation. Die in diesem Monat öfters und bey einem stets vollen Hause gegebenen waren nach einem kurzen Vorspiele folgende: die Bekränzung Apollo's nach einem Entwurfe des Hrn. Geh. Rath Schinkel, dazu Duett aus B. A. Webers Festspiel *Epimenides*, gesungen von Dem. Carl und Hoffmann; Joseph vor Pharao, nach Raphael, dazu Romanze aus *Joseph in Aegypten*, gesungen von Hrn. Bader; die Auffindung Mose, nach Raphael, dazu Chor von Naumann; Verkauf der Liebesgötter, Herkulanisches Wandgemälde, dazu Terzett aus Armide, gesungen von Dem. Reinwald (jetzt Mad. Valentini), Carl und Hoffmann; Wandgemälde aus Herkulanum, Mars, Victoria, Bacchantin, dazu Chorgesang aus Méhuls *Uthal*; dithyrambischer Musenzug, nach einer Skizze von Wagner in Rom, dazu Chorgesang von Naumann; der Prinz von Geldern droht seinem Vater im Gefängnisse, von Rembrandt, aus der Galerie von Sanssouci, dazu Chorgesang von Catel; Raphael und seine Geliebte, nach einem Bilde von Picot, dazu Barcarole von Mad. Gail, gesungen von Dem. Carl und Hoffmann und Hrn. Berend; Siegfrieds Abschied von Chriemhilden, nach einer Zeichnung von

Cornelius, dazu deutsches Minnelied, gesungen von Dem. Fische und Hoffmann und Hrn. Berend und Reinicke; der Violinspieler, nach van Steen, dazu Bauernchor von C. M. v. Weber; französische Rekruten nach H. Vernet, dazu französischer Marsch. Nichts misslang; den glücklich gewählten Hintergrund und die geschickt wechselnde Beleuchtung für jedes Bild verdankte man dem Talente und der Thätigkeit des Hrn. Inspector Gropius. Bey Raphael und seiner Geliebten rief man nicht ohne Erfolg da Capo. Am 19ten wurde zum ersten Mal und seitdem öfters mit grossem Beyfalle gegeben: *der Maurer*, Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen: *Le Maçon* von Scribe, zur beybehaltenen Musik von Auber, bearbeitet und in Scene gesetzt vom Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein. Die Besetzung war vortrefflich; Hr. Stümer gab den Leon von Mérinville, Mad. Schulz die Irma, Hr. Bader den Maurer Roger, Hr. Devrient der jüngere den Schlosser Baptiste, Mad. Seidler dessen Schwester Henriette, Mad. Dötsch die Frau Bertrand. Die Musik ist geschmackvoll und dem Inhalt angemessen. Besonders gefielen: das Quartett von Roger, Léon, Baptiste und Fr. Bertrand: Seh' ich recht etc; Henriettens und Rogers Duett: Ich muss fort etc. und das Finale, besonders die Partie: Denn meinem Mann etc; im zweyten Akte Irma's Arie: So wisst denn, auf allen Wegen etc; Roger's und Baptiste's Duett: Keine Rast, angefasst; Leons Arie: Ach die Geliebte wiederzusehen etc; Leons und Irma's Duett: Weit von dem Schreckensorte etc. und das Finale; im dritten Akte Henriettens Arie: An meine Ehe, ach etc; das Duett der Frau Bertrand und Henriettens: Darf man sie, Frau Nachbarin, fragen etc., das jedesmal bey dem ausgezeichneten Spiel allgemein gefiel und wiederholt werden musste; Rogers Recitativ und Arie: Ach meine Wangen glühn etc. Die neue Decoration der zweyten Abtheilung ist von Hrn. C. Gropius.

Im königstädtischen Theater waren neu: den 18ten, *der Türke in Italien*, komische Oper in zwey Akten von K. v. Holtey, eingerichtet zur Musik von Rossini. Das Stück war durch den Regisseur Freyherrn v. Forcade vortrefflich besetzt; Hr. Wächter gab den Selim, Hr. Spitzeder den Geronio, Dem. Sontag dessen Gattin Fiorilla, Hr. Jäger seinen Nachbar Narciso, Mad. Wächter die Zaide, Hr. Krause den Albazar und Hr. Genée den Versifex. Auch waren zwey brillante Arien von Raimondi und ein braves Terzett von Hrn. Musikdirector Stegmayer eingelegt, das nur zu viel Janitscharenmusik enthält. Fast alle Piecen erhielten den lautesten Beyfall. Den 31sten: *Johann von Wiesselburg*, musikalisches Quodlibet in zwey Aufzügen, als komisches Seitenstück zum Johann von Paris bearbeitet von A. Gleich; die Musik vom Kapellmeister Fr. Roser. Die Leser kennen diese Posse schon aus den Wiener Berichten; sie gefiel im Ganzen, besonders durch die gute Besetzung; Hr. Genée gab den Istwan Görges, Hr. Rosenfeld seinen Sohn Johann, Dem. Schirer die Gastwirthin Cordula, Mad. Spitzeder ihre Tochter Rosine, Dem. Eunike den Jockey Robert und Hr. Schmelka den Hieronymus. Besonders gefielen: Rosinens und Johanns Duett: Gieb jetzt mir Kraft, o Liebe etc. aus den *Dorfsängerinnen*; Cordulas Arie: Man kennet mich ja ohnehin etc. und der Schlussgesang: Was was was ist nichts z'essen da etc.; im zweyten Akte: Rosinens Arie: Ja mein Franz nur wird mein Mann etc. aus Rossini's *diebischer Elster*; Istwans Arie: Wenn's will Istwan Weibel haben etc. und das Terzett von Robert, Johann und Rosine mit Chor: Die Liebe nur schafft uns die schönsten Bande etc. Den 22sten: *Paris* (sprich Páris) *in Pommern, oder die seltsame Testamentsklausel*, Vaudevilleposse in einem Akt, mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Die Intrigue ist einfach und gerundet, das Ganze unterhaltend, nur einzelne Scenen sind zu lang ausgesponnen. Ein vacirender Handelsjude, Heimann Levi, (Hr. Angely) entscheidet unter drey schönen Schwestern (Dem. Holzbecher, Car. Sutorius, Nina Sodtag), welche die häslichste sey, der dann ein Landgut als Legat zufällt. Jede Schöne will das Landgut fahren lassen, um nur nicht für die minder schöne zu gelten. Ihre drey Freyer (Hr. List, Rösicke, Krause) wünschen aber grossmüthigst, dass eines jeden Braut die häslichste sey, und erscheinen verkleidet für ihre Mädchen beym Streite. Der aufgedrungene Bräutigam der jüngsten, der cyclopische Forstwärter Lebrecht Klaraugo (Hr. Schmelka) erhält den Preis (eine parfümirte Seifenkugel) und für seine Schöne, die ihn natürlich abweist, zugleich das Gut. Den 28sten: *Herodes von Bethlehem, oder der triumphirende Viertelmeister*, ein Schau- Trauer- und Thränenspiel in drey Akten, mit Chören, als Pendant zu den vielbeliebten Hussiten vor Naumburg. Das Stück gefiel, wie vor 25 Jahren, als es von herumziehenden Figuren in Charlottenburg brav gege-

ben wurde. — Frau von Biedenfeld, vom Stadttheater zu Magdeburg, früher Mitglied dieser Bühne, gab drey Gastrollen, am 9ten und 12ten die Claudia in Dittersdorf's *Apotheker und Doctor*, und am 11ten die Beatrix in Cimarosa's *heimlicher Ehe*. Ein neu engagirtes Mitglied dieser Bühne, Dem. Louise Kupfer, trug am 18ten in den Zwischenacten eine Arie mit Chor von Rossini und eine Polonaise von Pucita mit Beyfall vor.

Von Concerten verdienen Auszeichnung: am 15ten das der königl. Sängerin Mad. Josephine Schulz, die eine Scene und Arie aus Meyerbeer's Oper *Margherita d'Anjou* mit Chor und obligater Violine, von Hrn. Musikdirector Möser gespielt, neue Variationen von Möser, mit Mad. Seidler ein Duett von Sim. Mayr, und mit derselben und Hrn. Stümer ein Terzett von Rossini mit gewohnter Kunstfertigkeit, aber vor einem nur halb gefüllten Saale vortrug. Am 14ten gab Concert Hr. Heinrich Hermann, Zögling der hiesigen Blindenanstalt, der ein Adagio und Rondo für Flöte von Schulz und Variationen für die Liebesflöte von Meyer nicht ohne Beyfall vortrug. Am 15ten, Mad. Milder, die eine für sie von Hrn. Reissiger neu componirte grosse Scene, eine Arie aus Cherubini's *Medea*, ein für sie von Conr. Kreutzer componirtes neues Lied: *„Kein Heimweh"* mit Begleitung einer obligaten, von Hrn. Desargus gespielten Harfe, mit Dem. Hoffmann ein Duett aus Rossini's *Semiramis*, und mit derselben und Hrn. Stümer ein Terzett mit Chor aus Rossini's *Ricciardo e Zoraide* vortrug. Den 22sten führte Hr. Organist Hansmann *Graun's Tod Jesu* zum Besten des hiesigen Bürgerrettungsinstituts und der königl. Orchesterwittwenkasse auf; die Solopartieen führten Dem. Carl und Hoffmann und die Herren Bader und Blume, die Chöre die Mitglieder des Hansmann'schen Singinstituts und die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter Leitung des Hrn. Musikdirector Möser treffich aus. Dasselbe Oratorium gab am Charfreytage Hr. Prof. Zelter mit Unterstützung der Mad. Schulz, Dem. Saroni (einer hoffnungsvollen Dilettantin und Zelters Schülerin), Hrn. Stümer und Reissiger und der Singakademie, namentlich in Hinsicht der Chöre und Choräle ausgezeichnet schön. Den 31sten war eine musikalisch-declamatorische Morgenunterhaltung in dem ganz gefüllten königstädtischen Theater. Der erste Theil gab die Ouverture aus C. W. Hennings Oper: *die Rosenmädchen*. Darauf sangen Mad. Spitzeder und Dem. L. Kupfer ein Duett aus Rossini's *Tancred*. Hierauf trug Dem. Holtebecher ein Gedicht von C. v. Holtey *„Zu spät und zu früh"* vor. Dem. Sontag trug dann eine Arie von Mozart und Dem. Leopoldina Blahetka den ersten Theil des Clavierconcerts in A moll von Hummel vor; der zweyte Theil gab Adelaide, Lied von Matthisson und Beethoven mit Klavierbegleitung, vorgetragen von Dem. Blahetka und Hrn. Jäger, der auch auf Verlangen den *ersten Kuss* zu eigener Guitarrenbegleitung trefflich sang; *der Schicksalshund oder die Satisfaction*, Schwank (nach einer allbekannten Sage und zu dem übrigen Concertinhalte nicht passend), gesprochen von Hrn. Angely; Bravourvariationen, componirt und vorgetragen von Dem. Blahetka; erstes Finale aus Mozarts *Don Juan*, worin Dem. Sontag die Partie der Donna Anna, Mad. Spitzeder die Elvira, Mad. Wächter die Zerline, Hr. Jäger den Octavio, Hr. Wächter den Don Juan, Hr. Genée den Masetto und Hr. Spitzeder die Partie des Leporello sangen, und den nie zu erfüllenden Wunsch erregten, von ihnen die Oper einmal dargestellt zu hören. Da von diesen Künstlern und Künstlerinnen schon oft in diesen Berichten geredet worden, so erwähnt Ref. nur, dass Dem. Blahetka aus Wien, die hier zum ersten Mal sich hören liess, wegen ihrer ausserordentlichen Kunstfertigkeit allgemeinen Beyfall einerntete.

Bericht aus Nürnberg, vom May 1825 bis Ostern 1826. Als ein erfreuliches Zeichen von dem Sinne für das Höhere und Würdigere in der Tonkunst sind wohl zuerst die beyden grossen Ausführungen der *Schöpfung* von Haydn und der *Sündflut* von Schneider zu erwähnen, welche in diesem Zeitraume wiederholt Statt fanden. Erstere wurde am Weinachtsfeste, die letztere am Osterfeste gegeben. Beyde wurden mit bestem Erfolge von einem Chor und Orchester von nahe an 150 Personen unter der Leitung unsers Stadtmusikdirectors Hrn. Blumröder ausgeführt und beyde von einem zahlreichen Publikum besucht, das sich von der herrlichen, ewig neuen *Schöpfung*, wie schon so oft, angezogen fühlte, in Schneiders *Sündflut* aber ein Tongemälde kennen lernte, welches gewaltige Kraft mit Zartheit vereint und durchgängig die Meisterhand erkennen lässt, die es geschaffen hat. Ein noch grösserer Genuss war freylich

Kennern und Freunden der Musik durch die Aufführung des Schneider'schen Werkes am versuchten Musikfeste im October v. J. zugesichert, denn der geistvolle Meister war auf Einladung hieher gekommen, sein Werk selbst zu leiten; 250 Sänger und Orchesterspieler, darunter Meister der Kunst, wie Molique, Jacobi, Klein, Hörger u. a. m. hatten sich von Nürnberg und anderen Städten zu diesem Zwecke eingefunden, das Publikum hatte sich günstig für den gehofften Erfolg gezeigt, allein durch den Tod des Landesvaters wurde aus dem Freudenfeste ein Trauerfest! Indess ist die Ausführung dieses Musikfestes für den Sommer dieses Jahres vorbehalten, und bey dem Interesse, das sich voriges Jahr gezeigt, darf glücklicher Erfolg gehofft werden. Ausser den obenerwähnten grösseren Werken hörten wir von Kirchenmusiken mit zweckmässig starker Besetzung sorgfältig ausgeführt: 1. Schicht's *Te deum laudamus*, am Kirchweihfeste zu St. Sebald; 2. Mozart's *Requiem* am Trauerfeste des Königs, in der katholischen Kirche, beyde unter Leitung des Stadtmusikdirectors Hrn. Blumröders; dann in letzter Kirche 3. eine *Messe* des Theatermusikdirectors Hrn. Georg mit Beyfall ausgeführt.

Es ist unstreitig für die Kunst hier viel dadurch gewonnen, dass nun mit Leichtigkeit zu Aufführungen geschritten werden kann, welche viel Kräfte erfordern; und diess ist hauptsächlich dem Bestehen und dem fortdauernden Wachsthume der Schul- und Gesanganstalten zuzuschreiben. Ausser dem regelmässigen Gesangunterricht in den Schulen, zum grössten Theile durch gesangerfahrne Lehrer, welche bey den öffentlichen Darstellungen selbst mitwirken, bildet die städtische Gesangschule, an welcher Hr. Köhler steht, über 170 Stimmen, mit bestem Nutzen, wie die öffentliche Jahresprüfung im Juny v. J. bewies; die in derselben am weitesten Vorgerückten gehen zu dem Gesangchor des Hrn. Blumröder über. Der freywillige Cäciliengesangverein des Hrn. Musikdirector Georg, von ungefähr 30 Mitgliedern besteht daneben fort, und seit 6 Monaten haben die Volksschullehrer eine Chorgesangschule für Männerstimmen errichtet, welche auch schon an 70 Mitglieder zählt. Nach solchen Vorbereitungen wird sich binnen wenig Jahren noch Bedeutenderes leisten lassen.

An Concertmusik hat es hier in den letzten Wintermonaten nicht gefehlt. Sechs Concerte im Museum, drey im Theater, zum Vortheile der beyden Directoren, der Herren Blumröder und Georg, (ersterer dirigirt die Concerte des Museums, letzterer die des Theaters) und mehre Concerte fremder Künstler (im Januar des trefflichen Flötisten Böhm von München, im März der kunstgebildeten Fürstl. Thurn- und Taxischen Hofsängerin Fräul. Mathilde Weiss aus Regensburg (ein herrlicher Contrealt) u. a. gaben Gelegenheit, viel Gutes zu hören. Beethovens wirkungsreiche neue grosse Festouverture, mehre seiner herrlichen Symphonieen, Symphonieen von Mozart, Haydn u. a. wechselten in den beyden Concertanstalten mit neueren und älteren Ouverturen, und der parteylose Zuhörer konnte mit Zufriedenheit den Eifer für gute Ausführung erkennen. Vielfach versuchten sich in diesen Concerten talentvolle Dilettanten neben Musikern von Beruf, und es dürfen wohl nur unter den Gesangpartieen genannt werden: die schöne grosse Weber'sche Concertarie No. 5. (Fräul. Wild), die Arie in Es, aus *Sargino* von Pär (Fräul. Scharrer), die Rode'schen Variationen über: Oh dolce etc. und die über: Volan rapidi momenti von Pucita (Fräul. Vial); dann die treffliche Arie der Gräfin aus *Figaro* von Mozart (Fräul. Huxler), um die gute Wahl unserer Sängerinnen zu bezeichnen. Unter den Instrumentalsolopartieen sind (neben mehren anderen guten Stücken) zu erwähnen: ein schönes Concert für die Flöte von Berbiguier, ein Kellersches Potpourri (Hr. Stadtmusikus Hahn), Crusells effectvolles Clarinettconcert (Hr. Stadtmusikus G. Backofen), ein Kreutzersches Concert für die Violine (Hr. Stadtmusikus Bach j.), ein Violoncell-Concert von Stowray (Hr. Musikdirector Stiastny, der leider nach Mannheim abgegangen ist); die Ausführung des schönen Lindpaintnerschen Concertino's für Flöte, Horn und Oboe (Hr. Hahn, Daut und Göbel), im Museum, die des Beethovenschen Septetts im dritten Theaterconcerte. Die Concerte des Museums verschönerten der treffliche Flötist Hr. Böhm und die Kunst-Eleven Herren Lenz und Nieser (für Horn und Fagott), ein talentvoller Clavierspieler aus München, Hr. C. Kündinger aus Kitzingen und die erwähnte Fräul. Weiss, eine eben so treffliche Altsängerin als Klavierspielerin, wie sie sich durch den meisterhaften Vortrag der beyden grösseren Hummel'schen Rondo's zeigte. In den Theaterconcerten hörten wir Hrn. Pfortner, Oboisten aus Prag, der gute Anlagen zeigte, und die obengenannten Herren Lenz und Nieser. In dem eigenen

Concerte des Hrn. Stadtmusikus Blumröder (im Februar d. J.) erfreute uns derselbe mit einer gelungenen, von ihm componirten Festcantate auf den Regierungsantritt unseres Königs (der ausgezeichnete Text von Hrn. Cand. Mayer in Nürnberg); in dem Concerte des Hrn. Director Georg (am Palmsonntage) hörten wir, vom Cäcilienverein gut vorgetragen, das Terzett und die letzten Chöre aus Beethovens *Christus am Oelberge*.

Der fürstl. Fürstenbergische Hofmusikus Hr. Körndlein (ein geborner Nürnberger), zeigte in seinem Concerte, welches im April vorigen Jahres hier Statt fand, dass er durch Fleiss auf seinem Instrumente (der Violine) und durch ansprechende eigene Compositionen nach einem ehrenvollen Ziele strebe.

Das Künstlerpaar Hr. und Mad. Weixelbaum, welches im Juny des vorigen Jahres hier Concerte gab und auch im Theater auftrat, braucht nur genannt zu werden, um einen ausgezeichneten Kunstgenuss zu bezeichnen. Ueber die hiesige Oper besteht die alte Klage noch fort. Bey dem Mangel an brauchbaren Sängern und Sängerinnen (die fleissigen Herren Bürchl und Bonhak so wie Dem. Kupfer und Noisten thaten wohl das ihrige, konnten jedoch nicht alles bewirken) und in Ermangelung eines Chors musste Hr. Musikdirector Georg, der nur wenig grosse Opern zur Aufführung bringen konnte, sich auf die Verbesserung des Orchesters beschränken, daher er denn auch im Januar d. J. abtrat. Ob die Oper durch die neue Musikdirection des Hrn. Fackler und durch die mit ihm eingetretenen Demoiselles Stolberg und Ruländer gewonnen hat, wird die Folge zeigen.

Erfreulich ist es übrigens, den wachsenden Sinn für die Tonkunst auch in den fortdauernden kleineren Concertanstalten und in den musikalischen Unterhaltungen in Privatgesellschaften zu erkennen. Wenn im Museum sich an Musikabenden 5 bis 600 Mitglieder einfinden und mit Aufmerksamkeit und Theilnahme den Vorträgen zuhören, wenn eine andere zahlreiche Gesellschaft (*zur Eintracht*) am Todestage Jesu Graun's Passions-Oratorium in kirchlicher Stille anhört, so beweiset diess wohl, dass ihren Mitgliedern der Sinn für edlere Genüsse nicht fremd ist.

Einige Worte über den Gebrauch in England, nach einer musikalischen Vorschrift zu läuten.

Für manche Leser der musikalischen Zeitung dürfte es vielleicht nicht ganz uninteressant seyn, in der Musikbeylage die Art und Weise, wie in mehren Städten Englands das Glockenläuten vorgeschrieben ist (oder den sogenannten *Course of triples*), kennen zu lernen. Acht Glocken sind nach der diatonischen Scala, im Umfange einer Octave, rein gestimmt, und werden von acht Personen, unter der Leitung eines Dirigenten, nach der hier mitgetheilten Vorschrift geläutet. Diese Vorschrift ist sehr alten Ursprunges, weshalb auch die Nation sie sehr achtet und streng darauf hält. Es werden sogar, nach echt englischer Sitte, Wetten darüber angestellt, welche Stadt es der andern an Reinheit und Präcision des Geläutes zuvorthue. Untersucht man nun diesen *Course of triples* mit seinen Variationen und Combinationen, so kann man ihm schon dieserhalb einige Würdigung nicht versagen und den frommen Wunsch kaum unterdrücken, dass auch in Deutschland ein geregeltes Läuten mehr als bisher beachtet werden möchte.

Course of triples.

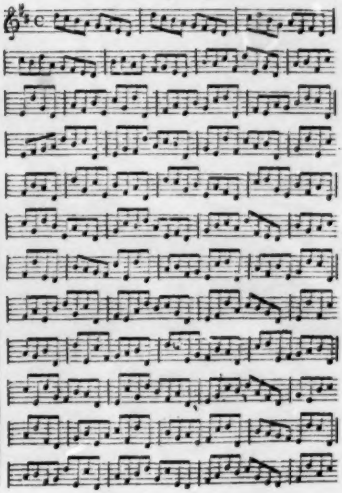

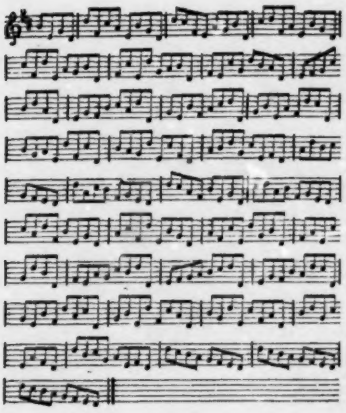

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par C. W. Greulich. Op. 12. Berlin, chez Schleininger. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Der Ref. kennet die früheren 11 Compositionen des Verfassers nicht, und diesen überhaupt bloss aus dieser Sonate. Nach dieser denkt er sich ihn als einen Mann, nicht ohne Talent — denn Verschiedenes in dieser Sonate ist den Gedanken und dem Ausdrucke nach interessant erfunden oder zusammengestellt; nicht ohne Kenntniss der Harmonie — denn Manches ist gut und nicht immer auf gewöhnliche Weise modulirt oder harmonisch fortgeführt; einen lebhaften und raschen Klavierspieler — denn für solche ist hier zunächst gesorgt: aber noch jung; denn er mischt im Geschmacke noch Altes und Neuestes unter einander (vergleiche gleich die Anfänge des ersten und des dritten Satzes), er wird noch geniert durch den Bau der Perioden, selbst durch ihre symmetrischen Verhältnisse; (so drehet er sich, von vorn herein, ohngeachtet aller Seitensprünge, über Verhältniss zum Ganzen um G dur herum; im Finale verweilet er, in den Zwischensätzen, besonders dem letzten, — gewissermassen alla Turca, und an sich recht hübsch — so lange in C dur, und hebt diese Sätze gegen das Thema und seine Tonart so hervor, dass man glaubt, das Ganze könne noch nicht zu Ende seyn und müsse sich zuvor wieder viel fester in seiner Tonart festsetzen) wo er einmal sich selbst in Etwas hineingespielt hat, da kann er nicht wohl aufhören, bis er nichts mehr aufzubringen hat, (wie diess im Finale am auffallendsten ist) und mit nahen und sogleich einem Jeden bemerkbaren Reminiscenzen (wie z. B. im Scherzo an das Beethoven'sche der Sinfonia eroica) nimmt er es nicht zu genau, oder wird sich ihrer noch nicht bewusst. Damit haben wir zugleich gesagt, wie wir die Sonate gefunden haben. Sie bestehet übrigens aus folgenden Sätzen: Allegro con brio; Andante sostenuto; (der, wenn auch nicht originellen, doch angenehmen Erfindung, dem guten Ausdrucke und der angemessenen Haltung nach, ein lobenswürdiger Satz) Scherzo prestissimo, mit Trio, und Rondo brillante. Fertigkeit wird vom Spieler vorzüglich verlangt: besitzt er diese, wie sie jetzt so sehr Viele besitzen, so wird es ihm nicht eben schwer, diese Sonate angemessen vorzutragen.

Grande Sonate brillante pour Pianoforte et Flûte, comp. — — par F. Kuhlau. Oeuv. 64. Hambourg, chez Cranz. (Pr. 1 Thlr. 18 Gr.)

Ein kräftiges, wirklich brillantes Allegro aus Es dur; ein altdänisches Liedchen, nach kurzer Einleitung achtmal variirt, mit freyerem Ausgang; ein lebhaftes, heiteres, an Figuren reiches Finale, aus Es dur. Beyde Instrumente reichlich, doch nicht allzuschwierig beschäftigt. Der Erfindung nach, das Finale der anziehendste Satz. Beyde Allegro's sehr in die Breite, und alles mit achtungswerther Rechtlichkeit ausgeführt. Stich und Papier gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VII. 1826.

Anzeige.

Von den Partituren der von mir componirten Oratorien:

Die Sündfluth, Text von Groothe,
Das verlorne Paradies, Text von de Marées,
Die Todtenfeyer, Text von Niemeyer,

sind nur allein bey mir auf rechtmässige Weise Abschriften zu erhalten. Man beliebe sich deshalb in portofreyen Briefen an mich zu wenden, wo ich, nachdem man sich über die Bedingungen geeinigt hat, in möglichst kurzer Zeit richtige Abschriften liefern werde. Die geschriebene Partitur des Apel'schen Oratoriums: *Das Weltgericht* ist fortwährend in der Breitkopf- Härtel'schen Handlung zu erhalten.

Dessau, im März 1826.

Friedr. Schneider.
Herzoglicher Kapellmeister.

Erklärung.

Die bey Friedrich Hofmeister in Leipzig gestochene *Grande Polonoise pour la Clarinette principale, par Henry Bärmann*, Oeuv. 26. ist ein mir untergeschobenes Werk, deren fernere Verbreitung unter meinem Namen ich mir verbitte.

München, am 26. März 1826.

Heinr. Bärmann.

Bekanntmachung.

Ich besitze richtige Partituren von mehren Naumann'schen vortrefflichen Kirchen-Musiken an *Te Deum*, *Offertorien*, *Salve Regina* etc., welche nicht stark instrumentirt, in Hinsicht der Ausführbarkeit den Zumsteeg'schen ähnlich, jedoch ausser Dresden wenig ge- und bekannt sind. Diese wünschte ich im Drucke, mit untergelegtem Clavier-Auszuge, nach und nach herauszugeben, und im heurigen Jahre mit drey Stücken, als: einem *Te Deum*, einem *Offertorium* und einem *Salve Regina* den Anfang machen zu können, wenn bis zum 1. Juny d. J. sich eine hinlängliche Anzahl Subscribenten findet, welche die Verlagskosten nur einigermassen deckt, da bloss Liebe zur Kunst, nicht aber Gewinnsucht, mich dazu veranlasst.

Alle Bestellungen erbitte ich mir portofrey, und sichere Jedem, welcher sich mit Subscribentensammeln gnedigst befassen will, auf 6 Exemplare das 7te frey zu.

Zugleich bemerke ich, dass bey mir fortwährend arrangirte neuere Oper-Ouverturen und andere Piecen von anerkannten guten Meistern, sowohl für Saiten- als Blas-Instrumente, letztere in Es, zehn- und funfzehnstimmig, namentlich zuletzt *Jocunda* von Spohr in sechsstimmiger Harmonie und für Saiteninstrumente, in Partitur vorhanden und in Stimmen ausgeschrieben, à Bogen 3½ Gr. preuss. Courant auf Bestellung von mir zu erhalten sind.

In Leipzig hat Subscriptionen-Sammeln und sonstige Aufträge Hrn. C. A. Klemms Musikalische Leih-Anstalt gefälligst übernommen.

Dresden, am 5. Januar 1826.

Carl Flacha,
Musiklehrer, Seylergasse No. 52. A.

Ankündigung einer

Gesang- Ton- und Rede-Vortraglehre. Erster Haupttheil: Ueber Stimm- und Gehör-Ausbildung, nebst dazu geeigneten Uebungsbeyspielen. — Ein Lehrbuch zur systematisch praktischen Entwickelung sämmtlicher Anlagen und Fähigkeiten für Ton- und Redevortrag; sowohl für den Selbstunterricht, als auch für besondern und gemeinsamen Schul-Unterricht, von *J. Ch. Markworth.* Gedruckt mit darzu eingeführten Sprachton-Accentlettern; und in Commission bey Carl Wilhelm Leske in Darmstadt und bey B. Schott Söhne in Mainz.

Dieses ganze Werk wird aus *drey* Haupttheilen bestehen, von denen jedoch jeder ein selbstständiges, in sich abgeschlossenes Lehrbuch ausmacht. So wie der dritte Haupttheil mit dem höhern Kunstvortrage, mit der eigentlichen Kunstanwendung sich befasst, und deshalb den andern zwey Haupttheilen (kunstrechte Beschulung bezweckend) selbstständig gegenübersteht; ebenso bildet dieser erste angekündigte Haupttheil — „die Lehre über Stimm- und Gehör-Ausbildung" — ein selbstständiges Buch, und enthält alles dasjenige was erforderlich ist, einen vollständigen Grund zu legen, um zur weitern Fertigkeit, wie auch zur Kunstanwendung schreiten zu können. Der zweyte Haupttheil wird alles dasjenige lehren, was zur sogenannten Virtuosität erforderlich

ist, und handelt also „von der kunstrechten Befestigung einer Stimme, oder eines Instrumentes“

Hinsichtlich des Inhaltes giebt der an alle Musik- und Buchhandlungen versandte, und ausserdem noch im nächsten Hefte der *Cäcilia* erscheinende Prospectus einigen Ueberblick.

Der Subscriptionspreis auf diesen ersten Haupttheil, welcher bis Ende d. J. fertig seyn wird, ist 4 Fl. oder 2 Thlr. 8 Gr. Sammler von Unterzeichnungen erhalten bey Bestellung von sechs Exemplaren das siebente frey. Man kann sich mit Bestellung an jede Buch-Musikhandlung wenden, so wie an die Haupt-Commissionäre.

C. W. Leske, in Darmstadt.
B. Schott Söhne in Mainz.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Ostermesse 1826, erschienen sind.

Theorie.

Müller, Iwan, Anweisung zu der neuen Clarinette und der Clarinette-Alte, nebst Bemerkungen für Instrumentenmacher. Neue durchaus verbesserte Bearbeitung. Oeuv. 24... 3 Thlr. 16 Gr.
Hieraus einzeln abgedruckt:
Tabelle für die Inventions-Clarinette..... 6 Gr.
Tabelle für die Clarinette-Alto..... 6 Gr.
Weinlig, C. T., 30 kurze Singübungen für die Alttstimme, mit Begleitung des Pianoforte.. 1 Thlr.

Musik für Streichinstrumente.

Maurer, Louis, 9 Etudes ou Caprices pour le Violon seul. Oeuv. 29..... 18 Gr.
— 3 Airs variés pour le Violon avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. (Contrebasse ad lib.) Oeuv. 45. Liv. 1, 2. à 12 Gr. 1 Thlr.
Merk, Jos., Variations sur un thème de Dietrichstein pour le Violoncelle avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, ou l'accomp. du Pianoforte. Oeuv. 4..... 18 Gr.
Violinschule, praktische, oder Sammlung leichter Arien, Romanzen, Märchen etc. den neuen Werken berühmter Componisten entnommen für eine Violine. 1r und 2r Heft (die erste Position enthaltend) à 10 Gr..... 20 Gr.

Musik für Blasinstrumente.

Leipziger Favorittänze eingerichtet für eine Flöte. 6r Heft..... 12 Gr.
Maurer, Louis, Rondoletto pour l'Hautbois avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 43..... 12 Gr.
Müller, Iwan, Concertante pour deux Clarinettes, avec accomp. de grand Orchestre. Oeuv. 23. 1 Thlr.

Müller, Iwan, Duo d'amitié, Air varié pour la Clarinette 1r, sec. de 2 Vlons, Viola, Basse, Flöte, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. Oeuv. 25. 1 Thlr.
— Souvenir de Dobberan, Duo concertant pour Clarinette et Cor, avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 28..... 16 Gr.
— Air varié de Baillot arrangée en Duo concertant pour Clarinette et Violon avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 29..... 12 Gr.
— Adagio et Polonoise pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 30..... 16 Gr.

Musik für Pianoforte.

Gerke, O., Divertimento à 4 mani per il Pianoforte. Op. 2. Liv. 1. 2. à 18 Gr... 1 Thlr. 12 Gr.
Kleinschmidt, Ch., (Elève d'Hummel,) 2 Rondolettes pour le Pianoforte. Oeuv. 3.... 10 Gr.
Kulenkamp, C. C., Introduction et Variations sur l'air fav. de C. M. de Weber „Ueber die Berge mit Ungestüm“ pour le Pianoforte et Violoncelle ou Violon concertans. Oeuv. 12. 16 Gr.
Leipziger Favorittänze arrangirt für das Pianoforte. No. 21. enthält einen langsamen und 2 Russische Walzer..... 3 Gr.
Meyseder, J., Polonoises arrangées à 4 mains pour le Pianoforte par Mockwitz. No. 2 in G. No. 3. in E. à 16 Gr..... 1 Thlr. 8 Gr.
Moscheles, J., Rondo alla Polacca, arr. à 4 mains pour le Pianoforte par Mockwitz, tiré de l'Oeuv. 56..... 1 Thlr.
Mozart, W. A., Ouverture de l'Opéra Così fan tutte, arrangée à 4 mains pour le Pianoforte par Eberz..... 10 Gr.
Müller, Iwan, Concertante pour 2 Clarinettes avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 23.... 20 Gr.
— die Werke 28. 29. 30 siehe unter der Musik für Blasinstrumente.
Zweyte Sammlung der Ouvertüren aus 70 Opern für das Pianoforte:
No. 123. Caraffa, Ouvert. Solitaire (der Einsiedler) 12 Gr.
- 124. Seyfried, Ouvert. Weiss und Mörder.. 12 Gr.
Potpourri aus dem Berggeist von Spohr..... 16 Gr.

Musik für Gesang.

Marschner, H., 6 Wanderlieder von W. Marsano mit Begleitung des Pianoforte. 35s Werk. 18 Gr.
Spontini, Ritter, Ferdinand Cortez oder die Eroberung von Mexico, grosse Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug, neue rechtmässige Ausgabe nach der dritten Bearbeitung des Componisten, mit französischem und deutschem Text.....
Weber, Friederike (geb. Pallas), 6 deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 3te Sammlung. (In Commission.)..... 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. N°. 17. 1826.

Ueber den Beruf zur Kritik im Gebiete der Tonkunst.

Um ein wirklich schönes Gedicht zu schaffen, muss man unstreitig ein geborner und durch Kunst vollendeter Dichter seyn; allein zur richtigen Beurtheilung desselben ist diess gerade nicht nöthig. Man darf nur Geist, Herz und Geschmack genug besitzen, alle seine Schönheiten ganz zu empfinden, und Verstand und Beredsamkeit genug, das Empfundene gehörig auszudrücken. Wie könnten sonst Männer, die sich nie selbst als Dichter zeigten, wie z. B. der berühmte Winkelmann, gleichwohl für die ersten und grössten Kenner aller möglichen Dichterwerke gelten?

Noch mehr, es giebt sogar hin und wieder blosse Sammler von Gemälden, die über den wahren Werth ihrer einzelnen Stücke weit richtiger urtheilen, als mancher, der den Pinsel bereits Jahre lang führte, ohne eben selber einer zu seyn. Desgleichen fehlt es nicht an Leuten, die auf's Härchen zu bestimmen wissen, was an einer Statue ist, ohne je den Meissel, oder welche Kupferstiche die besten sind, ohne je eine Radiernadel, oder welche Münzen als die vorzüglichsten gelten, ohne je den Stempel zur Hand genommen zu haben. Eben so finden wir Andere, die vielleicht nie das kunstloseste Wirthschaftsgebäude selbst aufführten, und welchen man gewiss kein Werk der Baukunst für ein schönes und gelungenes verkaufen darf, wenn es das Gegentheil davon ist; und endlich wieder Andere, die, ob sie gleich nie den Rednerstuhl in eigener Person betraten, uns dennoch besser zu sagen wissen, wie es namentlich jetzt in Deutschland um die öffentliche Beredsamkeit steht, als fast sämmtliche Herren vom Fache.

Ist es also, gelinde gesprochen, nicht höchst sonderbar, wenn die meisten Musiktreibenden sich einbilden, oder vornehmer Weise mindestens doch so thun, als ob sich's in Hinsicht auf ihre schöne Kunst, die man aber gegenwärtig nicht selten eine häßliche zu nennen versucht wird, durchaus ganz anders verhielte?

Wollen wir z. B. auf diesen oder jenen Hof-Compositeur achten, so müssen wir erst so viel Notenpapier verdorben haben, als dieser musikalische Heros selbst, um mit Ehren sagen zu können, dass an allen seinen Herrlichkeiten — so weit sie nämlich nicht anderen früheren und wirklichen Meistern abgestohlen sind — so viel, als nichts ist. Und doch braucht man, vorausgesetzt, dass man die Sprache der Tonkunst hinlänglich versteht, höchstens eine kleine Reihe gelungener Englischer oder Schottischer Tanzmelodieen nach ästhetischen Regeln zergliedert zu haben, um über die vermeintlichen musikalischen Lorbern des Hrn. Hof-Compositeurs mit allem Anstande satyrisch zu lächeln. Sein Anche io sono Pittore! ist in der Welt nichts weiter als eine Arroganz, die darum durchgeht, weil man sich hin und wieder so schlecht auf wahre Meisterwerke der Tonkunst versteht.

Oder wollen wir auf die wichtigen Kennermienen mancher weit über Verdienst bezahlter, wie bekatschter Virtuosen etwas geben, so kann kein Sterblicher über den wahren Werth einer Musik früher entscheiden, als bis er sich gehörig legitimirt hat, entweder in jeder Secunde jede Taste eines Fortepiano's mindestens vier- bis sechsmal berühren, oder einer Violine nicht blos alle angenehmen und bezaubernden, sondern auch sämmtliche Katzen- und Jammertöne entlocken, oder zu dem mässigen Spiele einer Guitarre die graziösesten Gesichter der ausgelerntesten Kokette schneiden, oder zu jeder einfachen Gesangsnote mindestens ein Paar der kunstgerechtesten Doppeltriller schlagen, oder als Basssänger sein Contra G oder F hören lassen zu können. Nun frage man aber diese unterthänigsten Sklaven der Mode, die, immer nur darauf bedacht,

mit ihren Künsteleyen zu imponiren, nichts schön zu finden wissen, als was neu ist, und die, anstatt im Kopfe und Herzen, die göttlichsten Harmonieen oft nur in ihren Händen empfinden, indem sie letztere stets so gebrauchen, wie Seiltänzer ihre Füsse: Wer in der Kunst höher stand, ob Händel, oder Hasse, ob die Bache, oder ein Rolle oder Hässler? Oder wer in der Oper grösser war, ob Gluck oder Mozart? so werden sie verlegen da stehen, ohne zu wissen, was sie antworten sollen, ja vielleicht selbst, ohne zu wissen, was man mit dergleichen Fragen eigentlich will.

Nähern wir uns endlich — versteht sich, in tiefster Demuth — jenen Herren mit gravitätischen Mienen und tiefsinnigen Blicken, welche sonderlich allen unsicheren Layen für die ersten und gründlichsten Kenner der Musik gelten, weil sie von dem grossen Mathematiker Euler, oder auch nur von einem aus dem Heere seiner Nachbeter die Verhältnisse der Intervalle nach haarscharfen Brüchen berechnen, oder aus Bachs wahrer Art das Clavier zu spielen, oder aus Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, oder aus Türks Generalbassschule — lauter Werke, in welchen (beyläufig gesagt) der wissenschaftlich gebildete Liebhaber das wahre philosophische Licht vermisst — ihre Dissonanz vorbereiten und auflösen, oder vom doppelten Contrapuncte mindestens so viel erhaschen lernten, als nöthig ist, um bey Gelegenheit vor Leutchen, welche von solchen grammatischen Wunderkünsten nichts verstehen, noch begreifen, seraphisch zu glänzen; so werden wir vollends auf den Irrthum aller Irrthümer geleitet, als ob nämlich die wahre Kennerschaft der Musik einzig und ausschliessend in deren Grammatik zu suchen sey. Ist das aber nicht eben so thöricht, als wenn man den Grund, warum Homer und Pindar, oder Virgil und Horaz von allen Kennern seit Jahrtausenden bewundert worden sind, vornämlich darin finden wollte, dass kein Gellius, kein Priscian, noch Donat über diese unvergleichlichen Meister der Dichtkunst zu seufzen Ursach hatte?

Hätte nicht in früheren Zeiten so viele Geheimnisskrämerey über die ersten und einfachsten Grundprincipe der Harmonie geherrscht, und herrschte sie nicht noch — gewiss, diese handgreifliche Ideenverwirrung zwischen grammatischer Richtigkeit und ästhetischer Schönheit, die bis diese Stunde fortdauert, liesse sich kaum begreifen. Es ist ganz umsonst, dass man einem wirklichen Kenner der Musik, der sein Missfallen an einer Composition nicht unterdrücken kann, so zu sagen diktatorisch zuschreit: „Aber was wollen Sie? das Stück ist von A — Z nach den strengsten Regeln des Contrapunctes gearbeitet!“ — „Das mag seyn“ wird er antworten: „ist der Satz:“ „„Der Kreis ist ein rundes Viereck““ nicht auch grammatisch richtig?“ „Und, kann es grammatisch richtigen Unsinn in der Wörtersprache geben, warum nicht auch in der Sprache des Herzens, in der Musik? Ich will mehr als diese zweydeutige Regelmässigkeit, wenn mir ein Tonstück gefallen soll; ich verlange Neuheit der Erfindung, ohne gesuchte Modekünsteley; Natur und Wahrheit des Ausdruckes, ohne melodische oder harmonische Affectation; vor allen aber die strengste Einheit des Hauptthema's, wie der Ausführung, und bey der letztern nur solche Nebengedanken und Empfindungen, die auf den Hauptsatz wirklich Bezug haben, nur solche Dissonanzen, welche die Schönheit des Ganzen in der That heben, nur solche Figuren und Versierungen, die nicht wie Schminke und Schönpflaster wirken.“

Wer soll denn also als letzte Instanz in Sachen der Tonkunst entscheiden? — Es versteht sich, vor allen die vollendeten Meister ihres Faches selbst; allein doch wohl nur, wenn sie so unpartheyisch und gerecht gegen einander sind, als Hayda und Mozart es waren. Wie aber, wenn diess nicht der Fall ist? Wie, wenn der allerdings in seiner und aller Art einzige Händel, wie er wirklich gethan haben soll, über den liebenswürdigsten Sterblichen, über den Ritter Gluck mehr, als bloss derb, so urtheilt: „Der Kerl versteht vom doppelten Contrapuncte nicht mehr, als mein Koch?“ Soll der philosophisch ästhetische Kenner der Musik darum, weil er nicht ausübender Künstler ist, vor dieser höchsten aller musikalischen Autoritäten augenblicklich verstummen, und Meisterwerke, wie die Iphigenien, der grammatischen Rigorosität preis geben? Keineswegs: er wird sich erinnern, dass Gluck ein eben so guter Philosoph, als trefflicher Componist war, und dass der Grundsatz, welchen er in einem seiner Briefe aufstellt: „Der Tonsetzer müsse seinem Texte mit den Tönen gerade das zu werden suchen, was der gute Maler mit den Farben der Zeichnung ist“ vor der Natur selbst Probe hält. Er wird es sich in Ewigkeit nicht streitig machen lassen, dass Gluck eben deshalb, weil er diesen Grundsatz stets mit Gewissenhaftigkeit, stets mei-

von Profession warmen Antheil, ob man gleich nur Sachen im Kirchenstyl (Choräle u. dgl.) und zwar (um der reinen und sichern Intonation willen) ohne Instrumentalbegleitung — den Flügel ausgenommen — übte. Man gab dadurch einen Beweis, dafs die Lust zum edlen kraftvollen Gesange keineswegs erloschen sey, sondern es nur eines kenntnifsreichen und — *humanen* Anführers, der allgemeines Zutrauen genieſst, bedürfe, um schnell erweckt und verbreitet zu werden. Dieser Mann war ein ehrwürdiger Veteran der Tonkunst, war — C. Fasch. Schon in der zweyten Periode gehörte er, neben einem Bach u. a. unter die Zierden der Berliner Kapelle, und bildete seitdem im Stillen manchen trefflichen Schüler durch Lehre und Beyspiel. Gewifs gab es bisher nur äuſserst wenige Tonkünstler, welche, wie er, die tiefste musikalische Gelehrsamkeit mit dem feinsten Geschmack und — was das allerseltenste ist — mit einer sehr grofsen *Bescheidenheit* verbanden. Diese letztere Eigenschaft, welche ihn abhielt, eine Menge von Sachen zu schreiben, war auch wohl nur schuld, dafs sein Verdienst nicht noch allgemeiner anerkannt wurde, weil er in einem Zeitalter lebte, wo man sich selbst wichtig machen, sich dem Publikum alle Augenblicke durch neue glänzende Werke aufdringen mufste, um überall bewundert zu werden. Nicht so unser Fasch. In seinem Herzen thronte nicht Eitelkeit, sondern ächte Liebe zur Kunst und Gefühl für *wahre* Kunstlerehre. Seine Arbeiten trugen durchgängig Spuren der sorgfältigsten Feile, ohne matt und alltäglich zu seyn. Sie enthielten alle Vorzüge der alten Schule, und zeigten doch, dafs ihr Urheber mit dem Geiste des Zeitalters immer fortgeschritten sey. Diese schöne *Haltung* in seinen Werken ist es, was sie so musterhaft macht. Aber auch als Klavierspieler, und zuletzt, als Lehrer und Beförderer des *edleren* Gesanges verdiente er innige Hochachtung. Sie ward ihm von allen, die ihn und seine Arbeiten kannten, und die für wahren Künstler- und Menschenwerth Sinn hatten. Ihn entrückte das letzte Jahr des abgewichenen Jahrhunderts seinem bisherigen Würkungskreise. Da vernahm so mancher von seinen nahen und fernen Verehrern diese Botschaft mit Wehmuth; da ging an ihm in Erfüllung, was Cato sich wünschte: man fragte sich, warum man dem edlen Fasch noch keine Ehrensäule errichtet habe, die oft ein minder bedeutender Künstler erhielt? Einst, wenn das jetzt Neue alt, und dann — wie so oft geschieht — das jetzt Alte wieder neu erscheint; einst wird man bey den Wallfahrten zu unsern grofsen Tonkünstlern des vorigen Jahrhunderts auch ihn nicht vergessen, der nicht *vielerley* aber *viel* (*multum*, *non multa*) schrieb und that. Unterdessen ist zu wünschen und zu hoffen, dafs das von ihm gestiftete und durch seinen talent- und kenntnifsvollen Gehülfen Zelter so treu unterstützte Institut noch lange blühe und Frucht bringe, ohne von dem gewöhnlichen Schicksal *frey* errichteter Gesellschaften — von Ueberdrufs, Eifersucht u. dergl. — etwas zu erleiden! Wäre es aber zum Besten der deutschen Tonkunst nicht auch schön, wenn diese Anstalt in grofsen und kleinen Städten *möglichst* nachgeahmt würde? Freylich werden dazu Männer erfordert, welche mit Einsichten in das Wesen der Singkunst und einem sicheren Gehör uneigennützige Liebe zur Musik, besonders aber Geduld und Freundlichkeit verbinden, um bey der Nachhülfe in den ersten Elementen nicht zu ermüden und die oft schüchternen Dilettantinnen nicht zurückzuschrecken. Aber sollten dergleichen Männer wohl so selten seyn, wie man denkt? sollten die Versuche dazu würklich so mifslingen, wie man fürchtet? sollte der Kampf mit der Trägheit, dem Dünkel und der Scheelsucht *jenen* Männern, welche sich einer solchen Bemühung unterziehen, zu schwer werden? Ich glaube nicht. Man nehme nur den Nutzen solcher Institute recht zu Herzen, und lasse sich durch den erst kleinen langsamen Fortgang derselben, durch die anfänglichen Schwierigkeiten nicht irre machen, so gedeihen sie zuverlässig.

Denn nur auf diese Weise wird, wie es scheint, dem jetzt wichtigsten Bedürfnisse der *praktischen* Tonkunst für uns Deutsche, abgeholfen. Mit der Instrumentalmusik hat es, bey

sterhaft befolgt, das Herz so innig zu rühren, und Geist und Phantasie so bezaubernd zu unterhalten weiss. Er wird also auch nicht aufhören, diesen wahren Seelenmaler unter die ersten deutschen Künstler zu zählen, wenn er gleich hier oder da wider die strenge Richtigkeit gefehlt haben sollte.

Ja, er wird, seiner Sache gewiss, der ganz unverholenen Meynung seyn, dass sich der Raphael der Tonkunst mit obigem Urtheile selbst Unrecht gethan hat. Denn die Vortrefflichkeit seiner unsterblichen Oratorien liegt doch fürwahr viel tiefer, als in der äussern grammatischen Richtigkeit. Und wäre er nicht mehr, als ein haarscharfer Contrapunctist gewesen, wer würde ihn eben viel höher stellen, als die Kirnberger und Marpurge und Türks auch stehen? Diese Herren sind allerdings nicht zu verachten, und würden noch mehr zu schätzen seyn, wenn sie so viel Licht mit der Darstellung der Regeln und Grundsätze der Harmonie zu verbinden gewusst hätten, als der treffliche Adelung allenthalben in seiner deutschen Sprachlehre hervorschen lässt. Doch, möchte ihnen diess auch geglückt seyn, immer würde in den Augen des wahren Kenners, der, eben weil er diess ist, nie als sklavischer Pedant an grammatischen Formen klaubt, ein *Stabat mater* von Pergolesi, mit allen kleinen Verstössen gegen die strenge Schreibart, sämmtliche Schriften jener Herren aufwiegen. Dazu kommt noch, dass die Fehler, die sie rügen, in der That oft gar keine Fehler sind, indem sie kein gesund organisirtes Ohr, sondern nur ihre überbildeten, oder verbildeten Augen beleidigen, mithin also nicht so wohl Verstösse gegen die ächten Grundsätze der Harmonie, als Versäumnisse ihres von Alters her beliebten musikalischen Rocksbeutels sind. So kann bey einem gelungenen Unisono von Haydn gewiss nur der Pedantismus noch über Octaven schreyen, und manches Stück von Mozart, worin mehr als eine verbotene Quinte zu finden ist, thut bessere Wirkung, als vielleicht das Beste, was Kirnberger je gesetzt hat. Denn selbst seine Choräle, worin er doch seine contrapunctische Stärke in ihrem vollen Glanze zeigen konnte, wie tief stehn sie nicht nach dem Urtheile des unpartheyischen Kenners unter den Meisterwerken, welche wir in dieser Gattung aus früheren Zeiten haben?

Darum haben Kunstphilosophen wie Krause, Heinse, Schubart, wenn sie auch nicht, wie der zu seiner Zeit ausserordentlich beliebte J. P. A. Schulz, zugleich selbst ausübende Künstler und vorsügliche Theoretiker waren, mit ihren Urtheilen über Werke der Tonkunst Unterzeichnetem von jeher weit mehr gegolten, als blosse Grammatiker und Virtuosen, von welchen oft mit eben dem Rechte gesagt werden kann, was Wieland manchen gelehrten Auslegern des Horaz Schuld giebt, dass sie nämlich den Wald vor den Bäumen nicht sehen. Dergleichen denkende und gefühlvolle, ganz für die Harmonie und Melodie organisirte Liebhaber der Kunst sind erstlich nicht bloss von allem Neide frey, sondern werden auch zweytens durch ihren eigenen innern Genius getrieben, die Musik vom Jugend an als wahre Herzenssache zu betrachten, und lernen daher die schöne Sprache der Empfindung, ohne grammatische Künste, durch die blosse Uebung nicht selten weit besser verstehen, als die, welche sie, ohne dass sie ihnen bis zum innersten Herzen dringt, von Jugend an nur mit der äussern Beyhülfe ihrer oft so verwirrten und dunkeln Harmonielehre treiben. Sie versäumen überdiess, eben weil ihnen die Sache so inniges herzliches Vergnügen gewährt, gewiss nirgends, sich, wo nicht auf mehren, doch jederzeit auf einem Instrumente — in der Regel auf dem Fortepiano, wo die vollständigste Harmonie zu Hause ist — eine mehr als blass mittelmässige Fertigkeit zu erwerben. Da sie nun ferner jede Gelegenheit benutzen, auch die vollstimmigeren und mehr in's Grosse wirkenden Orchester-Musiken zu hören, so kann es ja wohl nicht fehlen, dass ihnen das innigste Verstehen einer Sprache von Tage zu Tage geläufiger wird, für die sie von der Natur so ganz organisirt sind, ja die ihnen zur Hälfte schon angeboren wurde, und in welcher sie sich gewiss ohne grosse Schwierigkeit selbst auszudrücken wissen würden, wenn die meisten Lehrer derselben, statt denkende und lichtheile Philosophen zu seyn, nicht so oft blass finster grübelnde und mit unnöthigen Geheimnissen kramende Pedanten wären.

Dabey sind solche philosophisch-ästhetische Freunde der Kunst in der Regel wenigstens jederzeit Litteraten, die, mit den ewig schönen Geisteswerken des Alterthums vertraut, schlechterdings nichts bewundern können, als das, was in der That über das Alltägliche und Mittelmässige hinaus geht. Wer einmal einer Odyssee oder Aeneide Geschmack abgewonnen hat, dem darf man mit unserem neumodisch lärmenden Janitscharen-Spektakel ohne Geist, Leben und innern Gehalt fürwahr nicht kommen; er sucht mitleidig die Achseln, theils über die, welche uns solchen leeren Klingklang für wahre Sprache des Herzens aufdringen wollen, theils über die,

welche es sich bey einem bereits höchst verbildeten Geschmacke dafür aufdringen lassen,

Oder, wer seinem Pindar und Horaz von Jugend an im Fluge folgen lernte, der schreit, wenn die Vanhalle, die Hofmeister und Kotzeluche mit Fortepiano, Geige und Flöte zu tändeln, oder die Reichardte mit Blaseinstrumenten und Pauken zu rasen anfangen, gewiss nicht gleich mit: „Bravo! Bravissimo!! dergleichen haben wir in unserem ganzen Leben noch nie gehört!!!“ besonders alsdann nicht, wenn er an seinem einfachen Claviere K. Ph. E. Bach's Sonaten für Kenner und Liebhaber schon als Jüngling selbst zu spielen suchte, und bey allem kunterbunten Wechsel der Mode es nie wieder vergessen kann, was für ein ganz anderer und grösserer Geist in diesen genialen Erfindungen lebt, als in dem vorhin genannten Getändel und Gerase.

Ja, der frägt sich selbst in einer Periode, wo die Haydn und Mozarte mit Recht allgemein bewundert und geliebt werden, mit Recht unter ihren Zeitgenossen in der Musik den ersten Ton angeben, dennoch ernst und besonnen: Ob diese beyden hinreissenden, bezaubernden, entzückenden Meister das Ideal der schönsten deutschen Kunst auch wirklich gesteigert, oder nicht viel mehr nur hin und wieder von pedantischem Schulstaube gesäubert, die nationalen scharfen Ecken abgeschliffen, und es durch Gewandtheit und Gefälligkeit in den Melodieen den Mitlebenden und Mitempfindenden nur ein Wenig näher gerückt haben? Ihm ist es nicht entgangen, wie alle Welt, sonderlich damals, als Haydn mit seinen wunderschönen Symphonieen und Mozart mit seinen äusserst genialen Fortepiano-Concerten glänzende Epoche zu machen begannen, gänzlich zu vergessen schien, was sie früher an Männern, wie Händel, Hasse, Graun, Gluck u. s. w. bereits besessen hatten. Ihm ist es aber eben so wenig entgangen, dass, wenn es damals noch einige gab, die nicht sofort mit dem allgemeinen Strome schwammen, weil sie einen zu gründlich und vielseitig gebildeten Geschmack besassen, um solche Sterne der ersten Grösse sich aus den Augen rücken zu lassen, diese gerade die öfter erwähnten Kunstphilosophen waren.

Ein auffallendes Beyspiel, wie man die Nichtachtung früherer musikalischer Verdienste damals bis zur wirklichen Ungerechtigkeit trieb, hat Unterzeichneter noch selbst an dem ehemaligen Anhaltdessauischen Musikdirector Rust erlebt. Der Mann war ganz nach der taktfesten alten Schule gebildet, und ausgezeichneter Virtuos so wohl auf dem Fortepiano, als auch auf der Geige; mithin ein competenter Richter, mindestens gewiss für die meisten. Er bezeigte aber seinen grossen Unwillen namentlich über die sechste Sammlung der K. Ph. E. Bachischen Sonaten für Kenner und Liebhaber, weil der unerschöpfliche Erfinder darin einige Rondo's mit ausgegeben hatte, die sich bey ihrer gewöhnlichen Gründlichkeit doch durch gefällige Modulationen den neueren Haydn'schen Claviersachen einigermassen näherten. Der kritisirende Musikdirector meinte: „dergleichen sey gar Bachs Manier nicht, so etwas lasse ihm also auch nicht.“ Unterdessen hat späterhin der berühmte Clementi das eine von diesen Rondos aus Es dur als Muster in seine Clavierschule aufgenommen, wo jeder unparteyische Kenner sich überzeugen kann, dass es sich selbst gegen noch viel neuere Compositionen gar nicht übel ausnimmt, und wie verkehrt und schlecht begründet also diese Rustische Kritteley war.

Zugleich sieht man aus diesem Beyspiele, wie unentbehrlich die höhere ästhetische Kritik am Schlusse des vorigen Jahrhunderts war. Unterzeichneter, viel zu jung und bescheiden, um damals einem in so hohem Ansehn stehenden Kenner gerade zu widersprechen, versicherte nur, dass ihm diese Bachischen Rondo's gleichwohl recht sehr gefielen. Und heute sieht er ganz deutlich ein, dass er nicht er selbst, sondern der absprechende Virtuos völlig Unrecht hatte. Jene Compositionen sind nämlich der sprechendste Beweis, dass Bach, seines hohen Alters ungeachtet, doch noch mit der Zeit fortzuschreiten suchte, in so weit ihm diese Fortschritte als wirkliche und in dem Wesen der Kunst gegründete erschienen. Der grosse und über die Musik stets nachdenkende Meister hatte nämlich bemerkt, dass Haydn nicht bloss, sondern auch schon der frühere Hiller, ja selbst der äusserst schulgerechte Graun auf dem ganz richtigen Wege wären, wenn sie eine gewisse pedantische Steifheit, die bis dahin im Reiche der Tonkunst geherrscht hatte, und von der selbst der einzige Händel stellenweise nicht frey blieb, immer mehr abzulegen und gänzlich zu verdrängen strebten. Er that daher nicht allein in eigener Person, was ihm das bereits schwächer lodernde Flämmchen des Lebens erlaubte, um in den bessern Ton mit einzustimmen, sondern munterte auch jüngere Componisten, die ihm noch Gründlichkeit der Harmonie mit den neueren freundlicheren Melodieen zu vereinigen schie-

nen, wie z. B. dem geistreichen J. P. A. Schulz, durch seinen vielsagenden Beyfall darin auf. So findet man den Namen K. Ph. E. Bach unter den Pränumeranten zu eben dieses Schulz einzigen religiösen Liedern: eine Ehre, die der grosse Mann wahrscheinlich keinem zweyten Kunstverwandten nachher mehr erwiesen hat.

Waren also, wie aus dem Bisherigen ganz unwidersprechlich hervor geht, philosophische Kunstkenner, die unter den Tonsetzern keinen Namen zu behaupten haben, und daher bey der Beurtheilung musikalischer Werke um so unparteyischer seyn können, schon am Schlusse des vorigen Jahrhunderts zur Aufrechterhaltung der wahren Kunst und des richtigen Geschmackes gleich unentbehrlich; wie sollten sie diess nicht noch weit mehr in unseren Tagen seyn, wo die Einseitigkeit und Unsicherheit mancher Kritiker dem wirklichen Kenner der Musik bald ein satyrisches Lächeln, bald inniges Mitleiden abnöthigt? Das Heer der Liebhaber, Dilettanten, Virtuosen, wirklicher und seyn wollender Componisten wird von Tage zu Tage grösser; alle Welt fühlt sich zum Urtheilen berufen, und sieht den scheel an, welcher den Beruf bezweifelt; Einer verwirrt den Andern; Wunderkinder über Wunderkinder lehren, was Genie ist: alte taktfeste Männer getrauen sich nicht, vor alle Jem Geräusch und Getöse, das in der Musik zur Mode geworden ist, ihre schwachen einzelnen Stimmen zu erheben: wie leicht kann es unter diesen Umständen nicht dahin kommen, dass in einer Kunst, worauf namentlich die Deutschen einst so stolz seyn konnten, der wahre und richtige Geschmack gänzlich verloren geht? Wie leicht eine Zeit erscheinen, wo Niemand mehr weiss, Niemand mehr empfindet, was er eigentlich schön darin nennen soll, oder was nicht?

Bey dieser höchst traurigen, und doch nichts weniger, als ungegründeten Besorgniss ist Rochlitzens Schrift: *„Für Freunde der Tonkunst"* worin der geschmackvolle Verfasser die **Nothwendigkeit der höhern philosophisch ästhetischen Kritik** mindestens häufig genug andeutet, gewiss eine sehr erfreuliche Erscheinung. Und wir wollen nicht fürchten, dass Männer, wie Beethoven, Spohr, Hummel, Schneider, und der neuerdings so viel gefeyerte Carl Maria v. Weber einer solchen abhold seyn werden; denn auch ihre musikalischen Verdienste stehen in Gefahr, verkannt, und mit der Zeit vergessen zu seyn, wenn sie es nicht ist, die den wirklich guten Geschmack aufrecht zu erhalten sucht.

Oder sollten sie diess bezweifeln, so haben sie nichts weiter nöthig, als an folgende ganz unleugbare Facta zu denken: dass ihrer Genialität und hohen Begeisterung ungeachtet, Haydn's einzige Symphonieen heute fast in keinem Concertsaale mehr gehört werden; dass Mozart's in ihrer Art gewiss unübertreffliche *Pianoforteconcerte* so gut wie vergessen sind; dass J. P. A. Schulzens einst durch ganz Deutschland gesungene Lieder im Volkstone, so wie seine unnachahmlich schönen religiösen Gesänge zu den musikalischen Geistesprodukten gehören, die man fast nirgends mehr kennt; dass eben der Hiller, der in Gellerts und Weissens Tagen der Abgott von ganz Deutschland war, gegenwärtig zu den Leuten zu zählen ist, an welche man sich nicht ohne Mühe erinnert; dass der zärtliche Tibull unter den deutschen Componisten, der melodische und bezaubernde Schweizer, nirgends mehr gespielt, nirgends mehr gehört wird; dass Naumanns treffliche Opern, wie Rollens geistreiche Oratorien aus den Listen der Repertorien allenthalben gestrichen sind; dass mit einem Worte eine Menge Treffliches und Schönes, welches die glänzende musikalische Vorzeit lieferte, von den meisten heutigen Liebhabern weder gekannt, noch geschätzt zu werden pflegt.

„Neues! ist die Losung überall, wo man sich hinwendet; und fehlt es an Köpfen und Herzen, die etwas wirklich Schönes der Art zu liefern wüssten, Hände giebt es zu Tausenden, die Werke und Werkchen schaffen, welche unseren dermaligen Kritikern und Kritikastern mindestens so klingen. Oder schämt sich nicht etwa jeder reisende Virtuos, Sachen von anderen Meistern zu spielen? Hat nicht jeder seine Ouverture in der Tasche, womit er anfängt und endet, und seine eigenen Concerte, womit er die übrige Zeit hinbringt? Componirt nicht beynahe die ganze männliche und weibliche Welt? Ohne Prophet zu seyn, lässt sich voraussagen, dass, wenn diess so fort geht, und keine Kritik, die ihr philosophisch ästhetisches Amt mit der gehörigen Umsicht und Strenge verwaltet, und den ausgezeichneten Componisten selbst die nöthige Autorität erringen hilft, sich in's Mittel schlägt, es zuletzt nothwendig so weit kommen muss, dass die musikalischen Unsterblichkeiten, wie die des speculativen Philosophen höchstens von Lustern zu Lustern dauern werden.

Ernst Woldemar.

Nachrichten.

Stuttgart im April. Von den fünf ersten Abonnement-Concerten der Königl. Hof-Kapelle wurde früher Nachricht gegeben. Ihnen folgten noch vier weitere, über welche ich mir einige Worte erlaube. Ich will diesmal die einzelnen Stücke anführen, weil diess wenigstens ein ungefähres Urtheil über den hiesigen Geschmack begründen kann.

No. 6. I. Abtheilung: Ouverture aus der Oper: *Die Sylphen*, von Himmel. (Bescheidene Anwendung der drastischen Mittel.) Concertino für die Flöte vom Kapellmeister Lindpaintner, gespielt von Hrn. Krüger. (Virtuosität und Seele.) Arie von Rossini, gesungen von Dem. Fischer. (Vortreffliche Rossini-Sängerin; ihr Grossartiges wächst ihm zu.) Variationen für die Violine, von Mayseder, gespielt von Hrn. Pechatschek. (Dergleichen Compositionen entzücken, so vorgetragen, ohne für's Gemüth gedichtet zu seyn, schon durch die schnelle Folge der Wohllaut-Kitzel.)

II. Abtheilung: Arie von Righini, gesungen von Hrn. Häser. (Der Sänger wusste durch Styl und Vortrag dem unübertrefflichen Bassorien-Schöpfer Genüge zu thun.) Concertino für zwey Hörner von Kuhlau, vorgetragen von Hrn. Schuncke, Vater und Sohn. (Letzterer, noch Kind, zeigt schon Virtuosität; man wundert sich über die Kraft der kleinen Brust.) Quartett von Rossini, gesungen von Dem. Fischer, Fr. v. Knoll, Hrn. Hambach und Häser. (Ein bekanntes Paradestück voll wirklicher Schönheiten.) Der Dessauer Marsch als Ouverture von Fr. Schneider. (Ein alter Grenadier in reichster Feldmarschalls-Uniform, in der er rauschend, jedoch nicht berauscht, einher schreitet.)

No. 7. I. Abtheilung: Ouverture von Nicola. (Nach einem gefühlvollen Adagio ein munteres Allegro, bey dem man über der schönen Durchführung vergisst, dass es Thema und Bewegung eines Walzers ist.) Violinconcertino von Lindpaintner, gespielt von Hrn. Lorch. (Erstes Auftreten als Solospieler, mit grossem Beyfall. Ohne Zweifel wird sich bey ihm Sicherheit, Reinheit und deutliche Pronunciation auch der schwierigsten Stellen immer noch erhöhen, und er sich dann neben unsere besten hiesigen Violinspieler stellen können.) Arie von Pacini, gesungen von Hrn. de Vecchi, Königl. Bayerischem Kammersänger. (Ein nicht starker, nicht klangreicher, aber sorgfältig gebildeter und conservirter Tenor, ein höchst delikater Vortrag, wie zu erwarten, aus guter Schule stammend.) Variationen für das Fortepiano, von Kalkbrenner, gespielt von Ludwig Schuncke. (Der vielleicht fünfzehnjährige Virtuos gilt schon jetzt für den ersten hiesigen Spieler.) II. Abtheilung: Ouverture von Ludwig Schuncke. (Es ist schon oft bemerkt worden, dass gut geartete und erzogene Jünglinge ernster zu seyn pflegen, als die meisten Männer, und dass auch so junge Künstler und Dichter gern das Grandiose dem Spielenden vorziehen. Sie nehmen Leben und Kunst von der schweren Seite und hegen grosse Ideen. So frappirte auch das Werk des jungen Schuncke durch den ihm innewohnenden Ernst. Mit Wohlgefallen wurde aber wahrgenommen, dass es nicht, wie Jünglingen leicht begegnet, zu gelehrt und durch studirte Schwierigkeiten und Verwicklungen unklar geworden. Jenachdem es sich mit seiner fernern Kunst- und Gemüths-Entwicklung gestaltet, erhalten wir in ihm vielleicht einen guten Tondichter.) Duett von Mozart, gesungen von den beyden Demoiselles Stehle. (Dieser täglich und sichtbar wachsenden, und das wachsenden Beyfalls sich erfreuenden Talente wurde schon früher gedacht.) Phantasie für das Fortepiano und zwey Waldhörner von Lindpaintner, vorgetragen von Hrn. Schuncke und dessen Söhnen, Ludwig und Ernst. (Heute schien dieser Künstlerfamilie von unserm Kapellmeister eine Triumphfeyer bereitet worden zu seyn. Darum mochten auch die Instrumental-Virtuositäten die des Gesanges der Zeit nach überbieten. Im Allgemeinen ist das Umgekehrte das Erwünschtere und weniger Erschöpfende.) Festmarsch von Spontini (bekannt durch [illegible] eingewobene: Heil unserm König, Heil!).

No. 8. I. Abtheilung: Symphonie von Haydn (dem grossen, zur rechten Zeit splendiden Haushälter.). Duett von Orlandi, gesungen von den beyden Demoiselles Stehle. (Der heitere Tonsetzer ist zugleich ein sehr verdienstvoller Gesanglehrer.) *Die Mitternacht*, von Uhland, componirt von K. Kreutzer, vorgetragen von sechs Männerstimmen. *An den Frühling*, vierstimmig von C. M. v. Weber. II. Abtheilung: Finale aus obiger Symphonie. Quartett von Orlandi, gesungen von Dem. Stehle der jüngern und den Herren Hambach, Pasold, Häser. Doppelconcert für Violine und Violoncell von Lindpaintner. (Man ahndet wohl, wie gute Künstler den Tonsetzer zu immer neuen Schöpfungen aufregen. Der Berliner Schnellposthalter würde mit

den Namen der Concertanten: Stern und Kraft witzig spielen. Wir wollen es unterlassen.) Das *Turnier-Banquett*, für Männerstimmen gesetzt von C. M. v. Weber. (Sämmtliche Gesangstücke wurden von unseren besten Opernsängern mit lebendiger Kraft und Reinheit vorgetragen.) Jagdsymphonie von Méhul. (Leute von guter Leibesconstitution haben sie ohne Schaden ausgehalten, auch sich vor dem Blasen eines zahlreichen Jägerchors, dem unbändigen Kläffen eines Rudels von Hunden, dem Brüllen der angeschlossenen Hirsche und Sauen, dem Knallen der Büchsen etc. nicht stark gefürchtet. Diess Alles und noch manches Andere ist in dem Musikwerke sehr deutlich ausgedrückt.

Die tonkünstlerische Kritik will, dass die Musik der Natur, die sie z. B. im Sturm, Gewitter, Rauschen der Wasserfälle, Brausen der Meereswogen, — die sie durch Thiere, brüllende, schreyende, singende, schwirrende — die der Mensch mittelst der Natur, z. B. kanonirend, lärmend etc. macht, — dass um so mehr bloss schaubare Erscheinungen, z. B. Blitze, Sonnen-Mond-Aufgänge, Bewegungen lebloser Wesen, thierische, menschliche — nicht musikalisch nachgeahmt werden sollen, sondern dass künstliche Musik entweder eine erhöhende Nachahmung der volksthümlichen, der einsamen oder geselligen Volkes-Vokal- oder Instrumentalmusik oder freye Schöpfung von melodischen Harmonieen zu Erregung verwandter Gefühle, und keineswegs zu Erweckung bestimmter imaginärer Gestalten und Vorgänge seyn soll.

Eine Jagdsymphonie dürfte also Hörnerklang und Jägerlieder nachahmen, Jägerleben, Jagdgefühle ausdrücken, nicht aber den Jagdlärm selbst durch ihre Tonmaterialien nachbilden. Aber der Reiz ist gross, so Naheliegendes zu ergreifen, als zweyte Naturkraft die Situation plastisch darzustellen, und so die Gefühle auf doppelte Weise — durch Einbildungskraft und Gemüth — zu erregen, besonders da die Grenzen beyder oft so undeutlich gezogen sind, die Empfindung nie ohne die Anschauung, diese nie ohne jene zu seyn pflegt.

Welcher Opern-Compositeur vermöchte es z. B. Schiffbruchsgefühle gänzlich ohne Nachahmung von Brandungs-Brausen, Gewitterschläge, Lärm des Scheiterns, Klagerufe der Mannschaft etc. auszudrücken?

No. 9. I. Abtheilung: Ouverture aus *Demophoon* von Vogel. (Sie wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen und ein Freund erzählte hiebey folgende Anekdote: Der Compositeur habe diese Oper in Paris durch einen Beschützer mit vieler Mühe endlich zur Probe gebracht; die französischen Musiker, denen er nur als guter deutscher Zecher bekannt gewesen, seyen mit den schlechtesten Erwartungen darangegangen; doch, als nun diese Ouverture abgespielt worden, haben sie den Meister mit jubelndem Ungestüm gerufen, worauf er vorgetreten und sie angeredet: Meine Herren! jetzt sagen Sie selbst, ob man so Etwas beym Wasser componiren kann?) *Trichordium*, nach einem Thema von J. J. Rousseau, von Abt Vogler. Die Solostimmen wurden gesungen von Fräul. v. Knoll, Dem. Göppel, Hrn. Hambuch und Pesold. (Rousseau componirte eine „*Arie von drey Noten*" Prim, Seconde, Terz; um diese und ihre halben Töne windet sich hier eine reichere, jedoch sehr einfache Harmonie.) Duettconcertant für zwey Violinen von Pechatschek, gespielt von demselben und seinem Schüler, Hrn. Albenheim. (Die Composition und der Vortrag des Zöglings machen dem Meister Ehre.)

II. Abtheilung: *Der Ostermorgen*, Cantate von Tiedge, in Musik gesetzt von Neukomm. Die Solopartieen wurden gesungen von Fräul. v. Knoll — (bey dieser Sängerin würde eine grössere Virtuosität, die sie durch eine Reise nach Italien und nachherige weitere Schule nur in gewissem Grad erlangt hat, ihre wirklich unvergleichliche Stimme noch mehr frey machen) — den beyden Demoiselles Stehle, Hrn. Hambuch und Pesold. Die Chöre sind bis auf einen fugirten Satz choralartig, das Ganze einfach, lieblich, ohne viel Wechsel der Farbe, welchem letzterm ein selbst vielfarbiges, nämlich ein zahlreiches und sehr geputztes Publikum unwillkürlich entgegen sieht.

Unter dankwerther Anerkennung der Verdienste des Kapellmeisters Lindpaintner um das Ensemble und die einzelnen Leistungen wollen wir eines kleinen Uebelstandes erwähnen: des Präludirens. — Geordnetes, successives Einstimmen nach Einem Normalinstrument hat etwas Ohrbefriedigendes, Schärfendes, also das Publikum Belehrendes; das willkürliche Stimmen giebt nie die gewünschte Reinheit, und das nachherige Herumphantasiren ist ein Charivari, das jedes gutorganisirte Ohr zur Verzweiflung bringt.

Die Charwoche ist für die Freunde des Allereinfachsten durch die *Lamentationen* in der katholischen Kirche, die am Mittwoch, Grünendonnerstag und Charfreytag Abends je von Einer

Stimme unter sanfter Orgelbegleitung abgesungen werden, von Genuss. Diessmal waren es ein Liebhaber, zwey weibliche und drey männliche Operisten, die sie, je zwey an einem Abend, vortrugen.

In Beziehung auf den Vortrag selbst möchte zwischen einem gefühlvoll getragenen und zwischen einem declamatorisch accentuirten zu unterscheiden seyn, welch' Letzterer sich gewissermaassen theatralisch macht.

Die alten Gesänge der lateinischen Kirche — leider werden seit einigen Jahren die Lamentationen mit deutschem Texte gesungen — sind von der Art, dass sie ohne alle individuelle Zuthat, ohne alle Gefühls-Ostentation, ja, eben nur ohne sie, ihre rechte Wirkung thun. Es wird diess wohl von aller Kirchenmusik überhaupt gelten, daher selbst in einer kunstreichen Messe der Sänger, die Sängerinn missgreifen, wenn sie irgend eine dramatische Färbung, also eine andere als durch das gewöhnliche piano und forte ohne grosse Extreme, anbringen. Gerade was dadurch, dass es sich für selbst erregt giebt, uns erregen will, das scheucht ein leises Gefühl zurück. Eine Kirchenorgel sollte immer eine Art Himmelsorchester seyn, wo die Engel ohne menschliche Affecte singen. Am Charfreytage pflegt die Kirche am vollgefülltesten zu seyn, weil das Publikum hier den vom Theater abgetretenen Gesanges-Veteranen Krebs, seinen vieljährigen Liebling, einmal wieder zu hören bekommt.

An diese Feyer knüpft sich seit ein paar Jahren, der Tagesstunde nach, eine andere gleichartige. In der Hospitalkirche werden von den Mitgliedern des Kirchengesangvereins unter der Leitung der Herren Kocher und Kübler zweckmässige Figuralstücke und Choräle vorgetragen, zwischen welchen ein Geistlicher einen Vortrag hält. Es kann sich getroffen haben, dass wir in demselben Moment das weltberühmte *Miserere* von Allegri hörten, als es in Rom gesungen wurde, aber freylich nur so gut, als es ohne Italien, ohne Rom, ohne die Sixtinische Kapelle mit Michel Angelo's *Jüngstem Gericht*, ohne die päpstlichen Sänger, ohne den alten lateinischen Text, ohne jene übrigen Umgebungen und Erinnerungen, also zeitlich, räumlich und ästhetisch transponirt — geschehen kann.

Salzburg. Am 24. März 1826. starb hier der Königl. dänische Staatsrath von Nissen, der Gemahl der Wittwe W. A. Mozarts, im 65sten Jahre seines Lebens an einem Lungenschlage. Die Wittwe lebt noch hier. Zu bedauern ist, dass er die Lebensgeschichte Mozarts nicht mehr ganz vollenden konnte. Die Materialien dazu, welche er mit ungemeiner Sorgfalt und mit vielen Kosten von allen Orten herbeygeschafft hat, sind höchst interessant.

Mit unserem Musikwesen steht es noch immer ziemlich gut. Die Geister der hier gebornen und vormals hier lebenden Tonkünstler scheinen darüber zu wachen. Es bilden sich fortwährend ausgezeichnete Dilettanten und die musikalischen Productionen in unserem Museum erregen oft die Bewunderung fremder von Wien u. a. O. kommender Tonkünstler. An Concertsängerinnen fehlt es uns jedoch jetzt, seit Fr. Marie von Hartmann und Mar. v. Kleinmayer uns verlassen haben. Chorpartieen, Ouverturen und Symphonieen werden mit grosser Genauigkeit und mit vielem Feuer gegeben.

Der erweiterte Chor im Stifte St. Peter, wo sich eine von Vogler, nach seinem Symplificationssystem eingerichtete Orgel befindet, und wo gebildete Knaben die Sopran- und Altpartieen ausführen, verschafft uns den Genuss, die grössten und besten Kirchenmusiken zu hören. Die Compositionen Mozarts, Jos. und Mich. Haydn's, Hummels, Beethovens u. a. werden mit Präcision ausgeführt. An hohen Festen wird das Orchester durch die sehr gute Kapelle des hier stationirten K. K. Regiments Grossherzog Baaden verstärkt, welche auch zugleich im Museum und im Theater mitwirken.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VIII. 1826.

Zur Beantwortung der „Erklärung" des Musiklehrers Logier in den Berliner Zeitungen und in No. 69. des Frankfurter Journals.

Von Dr. Franz Stöpel.

Der langen Rede kurzer Sinn ist offenbar: „Wer mein *System of musical Education* — so nennt Hr. Logier seine bekannte Erfindung — nicht kennt, kann kein System der Harmonielehre etc. schreiben. Stöpel kennt mein System nicht, und hat dennoch ein dergleichen geschrieben, folglich — taugt er nichts" — — — und solcher Weisheit *) hätte ich freylich eigentlich gar nichts entgegen zu setzen, am wenigsten etwa jenes mein Werk selbst; aber Hr. L. hat die Behauptung: dass mir sein sogenanntes System eigentlich völlig unbekannt sey, nicht allein Behufs jenes merkwürdigen Schlussatzes aufgestellt, sondern, um mich einer Lüge und des Missbrauchs seines Namens beschuldigen zu können. Dem aber muss ich etwas entgegen stellen, nämlich die Wahrheit; daher folgende ganz kurze, durchweg auf erweisliche Thatsachen gegründete Erzählung.

Im Jahre 1821 genoss ich in London 2 Monate lang fast täglich Hrn. L.'s mündliche Belehrung über seine Lehrmethode **), und reiste dann nach Berlin zurück, um daselbst, mit Unterstützung des königlichen hohen Ministeriums, eine musikalische Lehranstalt im Sinne Logier's zu begründen. Ich übersetzte zu dem Ende den Logier'schen *Companion to the Chiroplast* in's Deutsche ***) und traf alle übrigens erforderlichen Veranstaltungen zu der von mir und Logier für den Monat October 1821 festgesetzten Eröffnung der Anstalt.

Diese erfolgte am 3. October desselben J. und unter persönlicher Anwesenheit des Hrn. Logier, weil derselbe dadurch, wie er sagte, das Publikum desto sicherer an meine Anstalt glauben machen wollte *).

Hr. L. bezeugte mir in dieser Zeit so sehr seinen Beyfall über die Art und Weise, wie ich das Erscheinen seiner Pianoforteschule und überhaupt die Eröffnung der Anstalt bewirkt hatte, dass er, als zur Belohnung, mir eine Quittung über diejenigen 100 Guineen geben wollte, welche der Preis für die Mittheilung seines Systems seyn sollten, was ich dankbar abgelehnt habe. — Nach einer 14tägigen Anwesenheit in Berlin und nachdem er die Contracte, laut welchen ich übernommen, zwey Berliner Musiklehrern das Logier'sche System zu lehren, bestätigt hatte, reiste Hr. L. wieder nach London zurück. Meine Anstalt erfreute sich nun fortwährend der lebendigsten Theilnahme **), so dass ich im April 1822 eine zweyte Anstalt in einem andern Theile der Stadt eröffnen musste. Im August des letztgenannten Jahres kam Hr. L. wieder nach Berlin, besuchte meine Hauptanstalt und schenkte meinen Schülern wegen ihrer Leistungen und der Lösung seiner Aufgaben vollen Beyfall, wie mir die mit ihm anwesenden Eltern meiner Schüler noch jetzt gern bezeugen werden. Kurze Zeit hierauf trat Hr. L. mit der öffentlichen Anzeige: dass er auch eine Anstalt eröffnen wolle, und, um diesen Entschluss doch einigermassen zu rechtfertigen, mit einer Ehrlichen, doch weit unbestimmter lautenden, Erklärung hervor. Welche Beurtheilung und Aufnahme dieses Verfahren im Publikum fand, und vieles Andere, will ich, um doch auch delicat zu seyn, hier übergehen; nur die Erklärung finde Platz: Es ist völlig unwahr, dass meine Wirksamkeit in Berlin mit dem Auftreten L.'s erlosch; denn ich habe meine Anstalt nicht allein noch bis zum April 1823 geleitet, sondern auch mit dem glücklichsten Erfolge während der letzten sechs Monate meines Aufenthalts in Berlin, in Potsdam eine gleiche Anstalt errichtet, wie ich darüber durch ein Zeugniss der Königl. Regierung zu Potsdam mich auszuweisen kann.

Nach allen diesen Thatsachen, von welchen Hr. L. auch nicht den kleinsten Zug ableugnen kann, drängen sich nothwendig, scheint mir, jedem Unbefangenen folgende Fragen:

*) Die, beyläufig erwähnt, nur aus dem Umstande: dass Hr. L. jetzt oben selbst ein Lehrbuch der Harmonie etc. in drey Sprachen herausgiebt — sich einigermassen schiefen Mien.

**) Ob ich L. verstanden und wie weit ich gekommen, kann nach Allem Folgenden hier nicht in Betracht kommen.

***) Diese Uebersetzung erschien im Sept. 1821 unter dem Titel J. B. Logiers System der Musik-Wissenschaft und des musikalischen Unterrichts. Anleitung zum Pianofortespiel. Aus dem Englischen übersetzt von Dr. Franz Stöpel. Berlin bey W. Logier (dem Bruder des Musiklehrers), und enthielt S. 3 ein Vorwort an die deutschen Lehrer der Musik, von J. B. Logier, worin derselbe unter Anderm sagt: Ich habe dem Freunde, den der Titel dieses Werks als Uebersetzer nennt, (dem Dr. Franz Stöpel also) all mein bestes Wissen anvertraut etc.

*) Man vergleiche hierüber die Berliner Zeitungen vom Monat September 1821.

**) Am 30. März 1822 fand schon die erste öffentliche Prüfung meiner Schüler Statt, und zur allgemeinen Zufriedenheit der zahlreichen Anwesenden. Man vergleiche die Leipziger musikalische Zeitung von 1822.

1) Wie konnte Stöpel dem Königl. Ministerium durch acht'so Berichte die Ueberzeugung von der Nützlichkeit des Logier'schen Systems geben (ohne welche dasselbe dessen Einführung doch wohl nicht unterstützt hätte), wenn er es selbst nicht kannte?

2) Wie konnte Hr. L. den St. eine Logier'sche Musik-Lehr-Anstalt eröffnen lassen, als derselbe sich eröffnen, wenn St. das Logier'sche System nicht kannte?

3) Wie konnte Hr. L. den St. ermächtigen, sein System deutschen Musikern zu lehren, und wie mochte er demfallsige Contracte bestätigen, wenn der St. das System eigentlich gar nicht gefasst hatte?

4) Wie konnte Hr. L. dem St. eine Quittung über die Summe geben wollen, welche ihm der St. für die Mittheilung seines Systems zu zahlen haben sollte, wenn er, Hr. L., dem St. das System gar noch nicht mitmitgetheilt hatte? Endlich

5) Wie konnte Hr. L. denn in dem Vorworte zu seiner oben angeführten Pianofortesschule (S. 3) sagen: ich habe dem Stöpel all mein bestes Wissen unvertraut etc. wenn er es ihm nicht vertraut hatte?

und die dadurch klar begründete Schlussfolge auf: entweder Hr. Logier ist in allen diesen Fällen — gelinde gesagt — nah an der Wahrheit und Rechtlichkeit gegangen, oder, im letzten Falle, wo er sagt, Stöpel versteht mein System nicht.

Da auf diesem ganz einfachen Wege das Resultat gewonnen ist, welches ich gewinnen musste, um gerechtfertigt zu seyn, wenn ich hiermit erkläre: dass ich, in solchem Treiben, nie wieder gegen Hrn. Logier, er sey delikat oder nicht, rechtfertigend oder widerlegend auftreten werde — so will ich auch gern den übrigen Inhalt der „Erklärung" mit Stillschweigen übergehen, will nicht erweisen, dass Hr. L., wenn er auch so glücklich war, eine zweckmässige Unterrichtsmethode zu erfinden, doch durchaus nicht im Stande ist, mein Werk, als ein rein wissenschaftliches, zu beurtheilen, — will kein Wort darüber verlieren, wie kleinlich es ist, aus Furcht, dass das eigne Machwerk weniger Absatz finden möchte, die Leistungen Anderer zu schmälen etc.; aber wünschen will ich, dass Hrn. Logier das Geschick für sein Werk in so einen bessern Federführer finden lassen möge, als der ist, welcher ihm die sogenannte Erklärung geschrieben hat; denn der ist ohne Widerrede seines Handwerks ein schlechter Meister. Doch Sapienti sat! —

Dr. *Franz Stöpel.*

Gegenerklärung.

Im Intelligenzblatte No. VII. zeigt Hr. H. Birmann in München unterm 26. März an, dass die bey mir unter seinem Namen herausgekommene *Polonoise pour la Clarinette*, Op. 26. ein untergeschobenes Werk sey. Indem ich aber die Versicherung abgebe, dass dieses vor 3 Jahren erschienene Werk bey Hrn. Birmann's Anwesenheit in Leipzig

von ihm käuflich an mich abgegeben worden ist, und dessen Original-Manuscript zur Ansicht einem Jeden bey mir vorliegt, hoffe ich sein Vorgeben als ganz grundlos wiederlegt zu haben. Er selbst müsste sich das Werk untergeschoben haben, wenn es nicht von ihm gemacht ist und in diesem Falle hätte er eine grobe Täuschung an mir und dem Publikum verübt. Früher rümte Hr. Birmann wohl ein, dass nur die Passagen in seinen Werken von ihm herrührten, Andere aber, z. B. Hr. Lindpaintner, das Accompagnement und die eigentliche Composition besorgten. Jetzt aber klagt er an, seine Kinder gänzlich zu verläugnen. Soll das Scherz seyn, so musste er ihn um 7 Tage später datiren.

Leipzig, den 26. April 1826.

Friedrich Hofmeister.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse Dame), Opéra comique en 3 Actes. Vollständiger Klavierauszug von Carl Zulehner, mit französischem und deutschem Texte. Preis 6 Thlr. 12 Gr. Sächs Ct.

Hieraus einzeln:

No. 1.	Coro: Sonnez, Cors et musettes; Erklin- gst, ihr Hörner	Thlr. Gr. — 4½
" 2.	Aria: Ah, quel plaisir d'être soldat! Ach, welche Lust, Soldat zu seyn!	— 6
" 3.	Duetto: Du ciel pour nous la bonté; Mit Dank erkennend den Himmels	— 3
" 4.	Terzetto e Coro: Que nous veut notre ménagère? Doch mein Weibchen seh' ich eilig?	— 12
" 5.	Duetto con Coro: Chut! chut! écoutons! Still! still! höret zu!	— 6
" 6.	Duetto: Il s'éloigne, il nous laisse ensemble? Wie, er geht, lässt uns hier allein?	— 6
" 7.	Finale, Terzetto: Grand Dieu, que viens je donc d'apprendre? O Gott! was musst' ich Arme hören?	— 15
" 8.	Canzonetta: Pauvre Dame Marguérite! Spinn', arme Margareth!	— 3
" 9.	Terzetto: C'est la cloche de la tour; Horch! man läutet noch	— 9
" 10.	Cavatina: Vivat, gentille Dame! Komm, o holde Dame!	— 4½
" 11	Duetto: Ce domaine est celui du comte d'Avenel; Diess Gut gehört dem Grafen Avenel	— 7½
" 12.	Aria: Je vous revois, séjour de mon enfance; Wohl mir, mit Freudigkeit	— 6
" 13.	Duetto: Malheureuse, que faire? Unglück'- sel'ge, was hört' ich?	— 12
" 14.	Aria con Coro: Chantez, joyeux ménestrels! Stimmt an, ihr Sänger!	— 09

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. Nº. 18. 1826.

Recension.

Ueber Reinheit der Tonkunst. Zweyte, vermehrte Ausgabe. Heidelberg, bey Mohr. 1826. (Pr. 22 Gr.)

Dass von dieser kleinen Schrift innerhalb eines Jahres eine zweyte Ausgabe nöthig geworden, muss alle Freunde der Tonkunst freuen; selbst die, welche gegen den Verf. feindlich aufgetreten sind. Vertheidigt er doch eine gute Sache, und beweiset doch die so bald nöthig gewordene, zweyte Ausgabe, dass Viele an dieser Sache Antheil nehmen.

Die neue Ausgabe ist beträchtlich vermehrt; sie ist auch sonst hin und wieder verändert. Verändert, nicht in dem, was wir des Verfs Art nennen müssen: dass er seine Sache nicht blos darlegt, erörtert, zu begründen, zu empfehlen sucht, sondern zugleich für sie eifert, schmält und kämpft; verändert, auch nicht in den Ansichten, Urtheilen und Gesinnungen des Verfs.: doch hat er jetzt (besonders durch Zusätze) in Hinsicht auf alles jenes, bald Etwas näher bestimmt, durch nähere Bestimmung gemildert, bald für sich, wie für die Gegner, die Streitpunkte in schärferen Umrissen aufgestellt, auch den Kampfplatz und die Waffen gesetzmässiger getheilt. Ueberhaupt: wenn seine Schrift in der ersten Erscheinung einer raschen mündlichen Ergiessung in aufgeregter Stimmung glich, so hat er jetzt nicht Weniges an ihr gethan, sie zu einer schriftlichen, zu einem Buche, umzuformen, ohne dass sie darum an Lebhaftigkeit irgend verloren hätte. Sie würde daran auch wenig oder gar nicht verloren haben, wenn der Verf. noch manche, nebenbey losgelassene, etwas herbe Aus- oder Einfälle unterdrückt hätte; und wir könnten den nicht widerlegen, der hiergegen etwa so sich vernehmen liesse: Durch dergleichen wird mancher achtungswerthe Leser verletzt, und dem Gegner Vortheil oder doch Vorwand geboten; was aber von noch mehr Belang ist, das ist Folgendes. Beym Streiten gelten zwar alle Vortheile: aber ohne Noth, und beym Streiten um so ernste, würdige Gegenstände, soll man alle Vortheile nicht geltend machen wollen. Thut man's dennoch, so ist das zwar der blos zuschauenden Menge eben recht: aber um sie ist's unserm Verf. nicht zu thun, sondern um Eingang: um Eingang, besonders seiner Hauptsache, welche die ächte, reine Kirchenmusik ist, bey gewichtigen, bey solchen Männern, welche thun können, was, gethan zu sehn, all sein eifriges Bestreben ist. Nun brauchen wir ihm, dem Lebenserfahrnen, wahrhaftig nicht erst zu sagen, dass eben solche Männer durch stürmende Angriffe oder neckende Fechterkünste von der Beachtung des Streites viel eher entfernt, als zu ihr eingeladen; dass sie dadurch wohl auch selbst gegen den Gegenstand, um den gestritten wird, wo nicht misstrauisch, doch wenigstens verstimmt werden; dass aber in der Welt, wie sie nun einmal ist und wir Alle sie nicht umkehren können, aus Stimmung oder Verstimmung, worin es auch sey, mehr gethan oder unterlassen wird, als aus Gründen, selbst den bündigsten und anschaulichsten. Wie gesagt: wir könnten das nicht widerlegen, wenn auch Eins oder das Andere dagegen einwerfen.

Wir haben das kleine Buch, gleich nachdem es zur Welt gekommen war, seinem Inhalt und Tone nach, ehrlich und ausführlich angezeigt: (siehe diese Zeitung vom 6. July 1825, No. 27:) wir wollen mit dieser neuen Ausgabe dasselbe thun. Nicht zwar so, dass wir jede Veränderung oder jeden Zusatz angäben: das führte zu weit; sondern so, dass wir die Abschnitte, welche neu hinzugekommen oder doch so umgearbeitet worden sind, dass sie als neu angesehen werden müssen, anführen, näher bezeichnen, und unsere Anmerkungen

einflechten. Es sind die Abschnitte I, II, III und grossentheils X.

1. Ueber den Choral. Eben so lehrreich, als unterhaltend. In der Einleitung, die zugleich als Einleitung zum ganzen Werkchen angesehen werden kann, wird die Behauptung (die vollkommen auch unsere Ueberzeugung ist), dass geschichtliches Studium und Kenntniss des vorhandenen Classischen die Grundlage alles gediegenen Wissens sey und seyn solle, kurz, aber treffend durchgeführt, und auf die Tonkunst im Allgemeinen, wo bekanntlich jetzt das entschiedenste Gegentheil, in der Meynung, — Urtheil, kann man eigentlich hier nicht sagen, — wie im Thun, herrscht, angewendet. Dann führt der Verf. im Fortgange dieser Anwendung den Leser, um ihn dem besondern Gegenstande näher zu bringen, in die Kirche; und nachdem er, was sich Musikalisches jetzt dort findet, im Vergleiche mit dem, was man sonst dort fand, überführend durchgemustert, bleibt er bey diesem Gegenstande, dem Chorale, stehen. Nicht nur was Anderes musikalische, sondern auch was diesen betrifft, ist man nämlich in allen jetzt bestehenden christlichen Kirchen (in der griechischen am wenigsten) abgewichen von jenen früheren Gesängen, „welche unschuldig und einfach aus einem begeisterten, tiefbewegten Gemüth hervorgingen, einen nie veraltenden, unbeschreiblichen Zauber haben, und daher auch (wie viele Nationallieder beweisen) ewig frisch und blühend in den Nationen fortgelebt haben würden, wenn sie nicht von aussen unterdrückt worden wären." In der katholischen Kirche hält sich zwar die Sixtinische Kapelle (doch auch sie allein) mit grosser Festigkeit an die Meisterwerke der herrlichen Mittelperiode (Palestrina's und ähnliche): doch die erhabenen Urgesänge, welche die Ambrosianischen und Gregorianischen genannt werden, sind auch dort fast gänzlich in Vergessenheit gerathen. Anderwärts aber, und vornämlich auch in Deutschland, sind selbst jene Meisterwerke der Mittelperiode längst verdrängt und ersetzt — womit? Man lese, was der Verf. S. 15. und folgg., z. B. von Cölln zu berichten hat; und was durch vieles Aehnliche aus anderen Provinzen leicht vermehrt werden könnte. — In der protestantischen Kirche sind die Gesänge der Hussiten rein vergessen. (Sie waren mehr die, der Mährischen Brüder, und haben allerdings an einfacher Grossartigkeit, und noch mehr am Ausdrucke demüthiger Ergebung oder muthiger Glaubensfreudigkeit, kaum ihres Gleichen. In der Kirche sind sie, leider, jetzt wirklich vergessen. Unsere neuen Gesang- und die ihnen nachgeformten Choral-Bücher enthalten ihrer nur noch ein Paar, die Luther gerettet hat, indem er den Melodieen seinen Text unterlegte. Und von den Processionshymnen jener Brüder, wie z. B. von jener erhabenen, das innerste Herz unwiderstehlich erschütternden: Nimm von uns, Herre Gott etc. scheinen selbst die Herausgeber grosser Sammlungen gar nichts mehr zu wissen.). Der Verf. fährt fort: Was Luther für den Kirchengesang gethan, entartete bald, selbst durch sonst vortreffliche Meister, wie Heinr. Schütz, Seb. Bach, indem sie dem Geiste ihrer Zeit nachgaben oder die alten Choräle für besondere neuere Kunstzwecke verarbeiteten. Eben so, und noch übler, erging es den Kirchenliedern (des trefflichen Goudimel u. A.) in der reformirten Kirche. (Es sey uns erlaubt, bey einem Punkte, den der Verf., und den mancher Andere jetzt noch dringlicher erwähnt, etwas länger zu verweilen; bey der Aufforderung zur Zurückführung der alten Kirchentonarten und den grossen Versprechungen, die man sich davon macht. Was will man eigentlich damit und was kann man sich mit Grund davon versprechen? Alles, was darüber in letzter Zeit geschrieben worden ist, scheint uns, praktisch angesehen und als etwas zu verwirklichendes — wir gestehen es — nicht bestimmt, nicht klar. Will man, dass die alten Gesänge, die, der Tonhöhe nach, versetzt (gewöhnlich höher gestellt) worden sind, auf ihre rechte Tonhöhe zurückgesetzt werden, und dass, was bey ihrer Reduction auf unser Dur oder Moll in Melodie oder Harmonie an Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen eingeschwärzt worden ist, herausgeworfen werde: so versteht sich das von selbst und ist auch von den einsichtsvolleren Herausgebern einiger neueren Choralbücher schon geschehen. Will man aber und verspricht man sich davon jene alten Tonarten und ihre Wirkungen, ganz, wie sie waren: hat man da sich wirklich deutlich gemacht, was man will und was man sich verspricht? Diese Tonarten — um kurz seyn zu können, bedienen wir uns der, allen Sachverständigen bekannten, wenn auch die Sache nicht scharf bezeichnenden Terminologie — diese Tonarten und ihre, wie alle alten harmonischen Tonverhältnisse, beruheten auf der, seit Pythagoras allein herrschenden, allein gekannten, mathematisch-reinen, auf der berechneten Stimmung. Als im Mittelalter die Harmonie, der

unsrer natürlichen hervorstechenden Anlage dazu, keine Noth; aber der *Gesang*, der *schöne künstliche* (nicht künstelnde) *Gesang!!* — Er ist einmal, wie schon bemerkt, keine ganz einheimische deutsche, besonders nord-deutsche Frucht und bedarf daher um desto mehr der sorgfältigsten Pflege. — Einen augenscheinlichen Beweis davon geben die *Volkslieder* und der Zustand der *Liedermusik* überhaupt. Mehrere Provinzen Deutschlands haben fast gar keine *eigenthümlichen* Volkslieder. Was dort der Bürger und Landmann bey feyerlichen oder frohlichen Veranlassungen singt, ist entweder aus Operetten entlehnt oder so beschaffen, dafs Melodie und Text dem geübteren Sinne, dem Verstande und dem sittlichen Gefühl wehe thun und die unreine Ausführung überdies die Ohren zerreifst. Woher dies? Die vornehmsten Ursachen sind wohl theils natürliche Schwerfälligkeit zum Gesange, theils die gänzliche Vernachlässigung desselben in den Volksschulen, oder, was noch mehr Schaden stiftet, das abscheuliche Geplärre zum Anfange und Beschlufs der Lektionen. Ferner: die, noch immer sehr grofse *politische* Kluft zwischen den niedern und den höheren Ständen, welche nicht nur die intellektuelle Bildung jener, sondern auch ihre ästhetische (ihren Schönheitssinn, ihr Kunstgefühl) äufserst unterdrückt; obgleich nicht zu leugnen ist, dafs in dem letzten Jahrzehend des vorigen Jahrhunderts der *grelle* Unterschied der Stände sich sehr vermindert hat, und man diese Würkungen des Schicksals und der Vernunft nicht unbenuzt lassen sollte. Endlich liegt der Volksgesang auch deshalb darnieder, weil unsre Dichter und Komponisten sich ihrer Kunstbildung nicht zu diesem Behuf, *bis zu einem gewissen Grade*, entäufsern konnen, und daher so selten den rechten Ton solcher Lieder treffen oder — festhalten. Indessen *mochte* auch diese Mühe vergeblich seyn, so lange man nicht darauf denkt, die *Lust* zum Singen *überhaupt* mehr zu erwecken, (was weder vom Dichter noch Komponisten abhängt) denn den untern Volksklassen ist es, *wenn* sie singen wollen, mehr darum zu thun, *dafs* sie singen (d. h. ihren Gefühlen Luft machen) als, *was*, und am wenigsten, *wie* sie singen. Daraus folgt wohl, dafs man, vor der Hand, diese Gattung von Musik nur dem Zufall überlassen musse.

Ganz etwas andres sind aber diejenigen *Lieder*, welche dazu dienen, *gebildeten* (doch nicht verbildeten) Menschen entweder in der Einsamkeit oder in trauten feineren Zirkeln, wo man das Herz nicht vor der Thüre lassen mufs, frohe Stunden zu machen, und welche man durchaus nicht, weder im Gedicht noch in der Komposition, mit den eigentlichen Volksliedern *vertauschen* oder *vermischen* sollte. Sie gehören unstreitig zu den kraftigsten Mitteln, deren sich die Tonkunst zu ihrem hoheren Zweck, Veredlung des Gemüths, bedienen kann. Hier darf die Kunst am wenigsten in Künsteley ausarten und dadurch die Empfindung schwachen; hier ist aller Sinnen- und Verstandesgenufs durchaus dem des Herzens untergeordnet. Aber eben wegen dieser *zusammengedrangten* Kraft erfordert die Komposition des Liedes nicht nur hinreichende tiefe Kenntnisse der Theorie der Musik und der Dichtkunst, sondern auch Kenntnifs des Menschen, d. h. der Art, wie er, *ohne* Zwang und Kunst seine Empfindungen äufsert, und vor allem, ein eignes lebhaftes Gefühl für's Gute und Edle. Wage es doch ja keiner, sich mit der Komposition eines Liedes zu befassen, dem diese leztere Eigenschaft fehlt! er wird — und wenn er mehr von der Harmonie wüfste, als S. Bach — doch nur ein steifes geistloses Machwerk zu Stande bringen. Das bestätigt die Erfahrung nur zu sehr. Wie mancher liefs sich, besonders in der dritten Periode, beykommen, mit einer Liedersammlung zu *debütiren*, als wenn dazu die ersten besten Einfälle gut genug wären. Nein, wie nicht jeder, der die ersten Regeln der Prosodie kennt und Gelegenheitsgedichte darnach fabrizirt hat, auch ein gutes Sonnett machen kann, ob es gleich nur wenige Strophen enthält; eben so darf nur der geübte und empfindungsreiche Tonkünstler uns mit Liedern beschenken, die wir öfter als einmal ohne Langeweile singen sollen; und die musikalische Kritik mufste vielleicht bey keiner Gattung von Tonstucken strenger seyn, als bey

Kenntniss und Anwendung nach, erweitert, seit Erfindung des Contrapunktes und durch ihn sehr erweitert, auch für sich ausgebildet wurde, musste man, unabwendbar gezwungen durch die Sache selbst, von der Schärfe jener Stimmung, auch in den Orgeln, welche vom grössten Einfluss auf den Gesang waren, allmählich nachlassen, mit den Fortschritten jener Erweiterung immer mehr nachlassen, bis man, schon um die Zeit der Reformation, sich einer neuen, nicht berechneten, (obwohl jetzt von uns berechenbaren,) sondern nur im Ohr aufgefassten — der temperirten Stimmung nahe fand, mit der immer weiter gehenden Ausbildung kunstreicherer Harmonie auch sie immer mehr ausbilden musste, bis nun endlich Sebastian Bach, was er praktisch schon vorfand, aber noch nicht vollendet und systematisch abgerundet, vollendete, also abrundete, und durch seine Werke, besonders auch durch sein *wohltemperirtes Klavier*, dem er eben darum diesen sonderbaren Namen gab, im ganzen Umfang aller harmonischen Tonverhältnisse feststellete. Auf dieser Stimmung nun ruhet seitdem alle Musik; diese ist nicht möglich, ja nicht denkbar, ohne temperirte Stimmung. Was will man nun also eigentlich mit der Zurückführung der alten Tonarten, wenn man nicht bloss jenes will, was wir oben anführten, und was geschieht und nun gewiss noch genauer und sorgfältiger geschehen wird? (Mortimer in dem, auch vom Verf. angeführten, höchst schätzbaren Werke ist genau und sorgfältig: wenn auch, wie es mathematischen Köpfen in der Kunstpraxis zu begegnen pflegt, nicht immer so frey und gefügig, als man wünschen mag. Will man Anderes, so begreifen wir nicht, was eigentlich, da man doch gewiss nicht alle Musik der letzten Jahrhunderte, weil sie die alten Tonarten in ihrer mathematischen Reinheit ausschliesst und ferner auszuschliessen zwingt, weggeworfen und eine neue wieder von vorn angefangen haben will. Will man aber jenes oben Angeführte, und glaubt, durch oft erneuete Aufforderungen nur ermuntern zu müssen, dass es allgemein werde: wohl! doch dann beschränke man seine Erwartungen von den Wirkungen der also wiederhergestellten alten Tonarten. Die Wirkung derselben in unserer temperirten Stimmung wird immer schön und bedeutend, aber bey weitem nicht so gross und mächtig seyn, als man meynt, und als sie vielleicht in jenen mathematisch-reinen Tonverhältnissen seyn würde. Ein Verlust ist und bleibt die Entbehrung der mathematischen Stimmung in Chorälen und choralmässigen Gesängen: aber ein Verlust, ungefähr wie der, der Anwendung bloss reiner Localfarben in der Malerey; ein Verlust, in den man sich finden muss, da er die weitere Ausbildung der einen, wie der andern Kunst bedingt, und durch alles weiter Ausgebildete in denselben, was sonst nicht daseyn und selbst nicht möglich würde, tausendfach überwogen wird. — Wir bitten den Leser, diese Abschweifung um der Wichtigkeit der jetzt so oft, und nicht selten ganz verwirrend angeregten Sache willen, zu entschuldigen. Den Verf. bitten wir nicht darum; denn ihm ist es um diese, und überall um Wahrheit zu thun: wir aber glauben allerdings die Wahrheit hier ausgesprochen zu haben.) — Jener Missbrauch, fährt der Verf. fort, hat nun jetzt in den Gemeinden allenthalben das Verlangen erzeugt, dass der Choral und dessen Begleitung verbessert werde. Der Verf. unterstützt diess Verlangen und macht auf Verschiedenes aufmerksam, es zum Besten zu leiten. Mit den ächten, sogenannten Ambrosianischen und Gregorianischen Gesängen ist es ihm gegangen, wie, bey vieljähriger Bemühung, uns auch. Es dürfte da schwerlich viel zu erlangen seyn. Ueber das vierstimmige Singen der Choräle von den Gemeinden denken wir, wie er: müssen aber hinzusetzen, dass eben da, wo dasselbe, so weit jetzt abzusehen, unmöglich fällt, bey sehr grossen Versammlungen nämlich, der Verlust uns nicht allzuwichtig scheint. Der Gesang guter Choräle, auch nur von ohngefähr tausend Versammleten, im Unisono, die Harmonie geführt von angemessenstarker Orgel, und bey feyerlichen Veranlassungen noch von vier Posaunen, macht sogar noch eine besondere Art grossartigen, erhabenen Eindruckes; was uns jedoch nicht hindert, das Verdienstliche der Wirtembergischen Anstalten anzuerkennen und zu preisen. Von den Organisten und ihrem Thun wird mit unwidersprechlicher Wahrheit gehandelt. Die am Schlusse, S. 37 und 38, zusammengefassten Wünsche sprechen gewiss das Beste aus, was hierüber nur gesagt werden kann.

2. Ueber Kirchenmusik ausser dem Choral. Sie wird, doch unter gehörigen Bedingungen, empfohlen. Singschulen. Bedingungen: was gebührt der Kirche? was ziemt sich in ihr? Es ist eine Freude, den Verf. darüber sprechen

zu hören. Er beginnt also: Die Kirche ist nicht der Ort, wo alles Geniessbare gegeben und genossen werden soll. Sie ist der Ort, wo der Mensch, um sich für seine menschlichen Pflichten zu veredeln und zu stärken, vor Gott und im Bewusstseyn seiner Nähe, sein Herz in Kummer, Reue, Freude und Anbetung ausschüttet. Wie nun in Gottes Gegenwart kein keckes Selbstvertrauen und kein gänsliches Verzagen stattfinden kann, so wird es auch in der Kirche keinen überströmenden, geistigen Rausch, und keine, bis zur Vernichtung führende Verzweiflung geben. Wer also hier in voller Freude des Herzens Gott danken und loben will, der wird seinen Dank nicht mit ungebundenem Jubel, sondern mit bescheidener Inbrunst aussprechen; und wer, durch Leiden gebeugt, ausser der Kirche sich in Schwermuth und Jammer auflösen könnte, der wird in der Kirche vor Gottes Augen wieder getrost werden — — und, durch den Glauben an einen nahen Gott aufgerichtet, in Geduld und Ergebung den Himmel zum theilnehmenden Zeugen seines Kummers machen etc. Man siehet schon aus diesem Wenigen, worauf der Verf. seine Antwort: Was gebühret der Kirche? was ziemt sich in ihr? bauet. Da wird aber die Kirchenmusik eintönig; und das Genie wirft die Fesseln von sich — wendet die Seichtigkeit ein. Der Verf. weiss zu antworten. Muss man doch, was das Letzte anlangt, hier, wie überall, sagen: Es ist nicht wahr; das Genie verachtet so wenig die strenge Regel, als die tüchtige Arbeit, und nur eitler Stumpfsinn (oder forcirte Querköpfigkeit) strebt nach regelloser Leichtigkeit, weil ihm weder zum schuldigen Gehorchen, noch zum rechten Herrschen die Kraft innewohnt. Die drey Style charakterisirt der Verf., ihrem Geiste und Zwecke nach, kurz und gut so: der Kirchenstyl, allein der Frömmigkeit gewidmet; (übrigens gebunden oder nicht gebunden, fugirt oder nicht fugirt;) der Oratorienstyl, welcher das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt; und der Opernstyl, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt. „Ein vierter Styl, welcher die sämmtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt, und alle anderen Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier eben so unbeachtet bleiben, wie die Lehre vom Nervenkrampf bey der Aufzählung der Eigenschaften eines gesunden Menschen." — „Lasst also der Kirche, was ihr angehört, und thut dafür in der Kirche, was die Kunst irgend vermag. Verachtet darum das Uebrige nicht: aber verrückt nicht die Gränzen. Ich würde es für unverzeihlich halten, wenn aus frommen Gesängen von Palestrina nur ein einziger Takt in ein Opernstück aufgenommen würde: aber abscheulich wär' es, wenn in einer Messe nur das Kleinste vorkäme von der genialen Leichtfertigkeit, wodurch sich Mozart's *Figaro* auf eine, fast einzige Art auszeichnet" etc. Eben so gegründet, kräftig und treffend, wenn auch wahren Kennern nicht neu, ist, was nun der Verf. historisch über die grössten Meister und grössten Werke des Kirchen- und des Oratorien-Styls sagt, und woraus sich unter Anderm auch das ergiebt, womit er beginnet; dass nämlich über die neuesten Zeiten am wenigsten Gutes gesagt werden kann, und dass vorzüglich den alten grossen Meistern, wie im Fache der Malerey und Baukunst, so auch im Fache eigentlicher Kirchenmusik, der Lorbeerkranz gebühre. — Aber „die Herrlichkeit des Fortschreitens mit dem Geiste der Zeit, und die Riesenschritte, welche die neueste Tonkunst gemacht hat!" Mit diesen Redereyen ist man auch da und dort schon dahin gekommen, dass die herrlichen Symphonieen unsers J. Haydn als veraltetes oder alterndes Zeug unter die Bank geschoben, und sogar Mozart's Stücke viel schneller, als er selbst wollte, gegeben werden, gerade als ob die Unruhe, welche Europa durch Feldzüge, Eilwagen und Dampfschiffe bekommen hat, auch in die ästhetischen Kunstwerke hineinfahren müsste! — So sagt der Verf.; und was er dann antwortet, gehört unter das Schönste des ganzen Buches; wird auch hoffentlich um so mehr Eingang finden, je williger er hier der Gegenpartey zugiebt, was ihr zuzugeben ist, um dann desto fester bey dem beharren zu können, wogegen sie weder etwas historisch Begründetes, noch etwas vernünftig Erweisliches einwenden kann.

3. Ueber Volksgesänge. Wahr und schön beginnt der Verf.: Der gebildete Mensch wird und muss geneigt seyn, vorzugsweise durch den Umgang mit ausgezeichnet wissenschaftlichen Menschen sich zu belehren und zu unterhalten. Allein er soll auch für den Zauber der Unschuld nicht den Sinn verlieren; weil die Cultur, wie sie in der Wirklichkeit erscheint, keineswegs

immer die reine Ausbildung des Natürlichen ist, und in so fern der Gebildete leicht hinter dem Kinde zurückstehen kann. — — Das Edelste im menschlichen Charakter ist die volle Unverstelltheit, Aufrichtigkeit und Wahrhaftigkeit. Bildung und Lebensverhältnisse machen aber gewöhnlich den Menschen mehr oder minder in sich zurückgezogen, vorsichtig, verstellt und lügenhaft, während das Kind mit seinen Tugenden und Untugenden ganz so, wie es aus der Hand der Natur kam, rein und unverbildet vor unseren Augen steht. — — Auch auf die Musik lassen sich diese Bemerkungen anwenden. Das Höchste, was hier einem geistreichen Menschen gegeben werden kann, ist freylich ein, nach allen Regeln gerechtes, in allen Formen vollendetes musikalisches Kunstwerk. Allein, wie leicht wird die Kunst unnatürlich; wie leicht thut sie der Sache zu viel; und wie oft wird bloss durch Kunst mühsam zusammengetragen, was nicht aus selbstthätiger, reiner Begeisterung entsprang: also deswegen höchstens nur Bewunderung, aber keine Liebe erzeugt? — — Rein und lauter, wie der Charakter eines Kindes, sind dagegen in der Regel alle Lieder, welche von dem Volke selbst ausgingen, oder, durch das Volk aufgenommen, lange Zeit mit Vorliebe von demselben bewahret wurden. (Es sind hiermit nicht gemeynt — was man Gassenhauer nennt, die ein kurzes Leben haben: sondern Lieder, die dauernd im Volke fortblühen.) Solche Lieder entsprechen fast immer der Empfindung des kräftigen, unverbildeten Menschen, und bekommen vielfach auch dadurch einen ganz eigenen Werth, dass sie sich an grosse Nationalbegebenheiten anschliessen, und, in die Zeiten der Reinheit, Frischheit und Jugendlichkeit der Völker zurückgehend, selbst den verbildeten Menschen, in welchem noch edle Jugendempfindungen zu wecken sind, unwiderstehlich ergreifen. — — In der Folge dringt der Verf. mit grösstem Rechte darauf, dass man dabey vielseitig sey; nicht bloss an Liedern des Vaterlandes hänge: sondern die ganze Welt umfasse und sich mit den Liedern in den Charakter aller Völker hinein zu denken suche. Aber es ist schwer, sich eben hier zu bereichern. Der Verf. hat sich sehr darum bemühet; giebt davon Rechenschaft, und zeigt an, was er erlangt hat. Er will sich in diesem Besitze noch nicht für reich erkennen: wir müssen ihm aber gestehen, dass er es viel mehr ist, als wir, ungeachtet mancher Bemühung seit einer langen Reihe von Jahren. Da er überall genau, und auch mit Urtheil, nachweiset, was davon im Publikum irgendwo erschienen ist: so wird diess Verzeichniss für Alle, die an dem Gegenstande theilnehmen, belehrend.

X. Ueber Singvereine. „Unsere öffentlichen musikalischen Aufführungen stehen unter so vielen unbesieglichen Mächten, (die Geldmacht ist die grösste, wie die schlimmste,) dass der Einzelne zur Besserung ihrer mehrfachen Gebrechen nichts beytragen kann. Bloss das volle Ausrasen wird es dereinst vielleicht herbeyführen, dass man, überdrüssig dessen, was man sogleich hätte zurückstossen sollen, der Abwechselung wegen das vergessene Gute wieder hervorsucht. Nur zur Bildung musikalischer Privatvereine finden Einzelne häufig die nöthigen Kräfte; und es ist lebhaft zu wünschen, dass solche Vereine überall entstehen. Ihren Lohn werden sie in der That selbst finden." Solche Vereine können Instrumental- oder Vocalmusik zum Gegenstande haben. Am besten, wenn beyderley gebildet werden. Gemischt, hält's schwer; auch getrennt kann es genügen. Ist von Erhebung und Veredlung des Gemüths die Rede, so verdienen die Singvereine den ersten Platz. Ueber diese Sätze erkläret sich der Verf. weiter. An einem solchen, und vortrefflich geleiteten Singvereine hat er seit mehren Jahren thätigen Antheil genommen und dabey Gelegenheit genug gefunden zu Beobachtungen und Bemerkungen, die Anderen nützlich werden können. Drum theilt er sie mit, ohne Meistern Vorschriften geben zu wollen, und ohne sich auf solche Singvereine einzulassen, die bloss den Zweck einer leichten Unterhaltung haben, und, wie jede muntere Gesellschaft, zwar löblich, nur aber ohne weitern Erfolg sind. Er spricht von Gesellschaften, die zusammentreten, „um, zur Erhebung und Veredlung des Geistes, das Klassische zu geniessen, und sich gerade dadurch von der gewöhnlichen Welt zu entfernen." Was er diesen nun sagt, ziehen wir nicht aus, da es zum Theil schon in der ersten Ausgabe gesagt und bey deren Anzeige von uns angeführt worden ist. Es betrifft folgende Punkte: Wahl der Mitglieder — musikalische Bibliothek — Vorsteher — Vorübung — Enthaltung von öffentlichem Hervortreten — Musikdirector — Ausschluss der Oper, wenigstens der neuen, gangbaren — Wachsamkeit über den rechten Ausdruck des Gesanges —

Sprachen, in denen gesungen wird — Erleichterung der Nachhülfen — Mannigfaltigkeit des Ausszuführenden. Der Verf. beschliesst, von Ausführung klassischer Werke in jenem seinem Vereine sprechend: „Ich kann versichern, dass ich nie durch etwas so gestärkt und zum Glauben an das Edle veranlasst bin, als durch den Enthusiasmus und die warme Anerkennung des Grossen, wovon mir fast ununterbrochen in jener Verbindung so viele erfreuliche Beweise gegeben wurden. Bey treuer Erfüllung eines schweren bürgerlichen Berufs ist mir daher auch die geläuterte Tonkunst, reines Licht der Seele nährend, wie die helle Sonne theuer geworden, und oft habe ich aus vollem Herzen mit Luther gesagt, was ich hiermit noch einmal sagen will: Die Musik ist eine schöne, herrliche Gabe Gottes. Ich wollt' mich meiner geringen Musik nicht um ein Grosses verzeihen." — Möge er noch viele Jahre jener schönen Erfahrungen sich erfreuen, und dereinst noch am Stabe diese Worte aus vollem, frohem Herzen sagen können! —

Rochlitz.

Nachrichten von neueren Untersuchungen der Stimm- und Singwerkzeuge,

mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

Hr. Felix Savart, dem die Akustik schon viele neue Entdeckungen verdankt, hat in den *Annales de Chimie et de Physique* t. XXX. Sept. 1825, p. 64. einen sowohl in anatomisch-physiologischer, als in akustischer Hinsicht lehrreichen Aufsatz, *sur la voix humaine*, geliefert, von welchem auch in den *Notizen aus dem Gebiete der Natur- und Heilkunde*, Num. 270, im 6ten Stücke des 13ten Bandes, wie auch in der *Cäcilia* Num. 15. eine Uebersetzung zu finden ist. Er verwirft die bisherigen Erklärungen (von Dodart, Ferrein und Anderen) und erklärt die Tonerregung dadurch, dass die Luft, ungefähr wie in den kapselförmigen Vogelpfeifen der Jäger, durch zwey einander gegenüberstehende enge Oeffnungen getrieben, und dadurch in Zitterung gesetzt werde, wobey der Grund, warum bey einer solchen Kleinheit des Organs sich doch so tiefe Töne hervorbringen lassen, in der Elasticität und Ausdehnbarkeit der Seitenwände liege: welcher allerdings sinnreiche Gedanke so natürlich scheint, dass man sich wundern muss, warum nicht Andere schon früher darauf gekommen sind. Indessen, wenn Hr. Savart das menschliche Stimmwerkzeug mit einer Labialpfeife vergleicht, so bin ich mit der Meynung des Hrn. Gottfried Weber, dass es vielmehr mit einer kurzen Zungenpfeife zu vergleichen sey, einverstanden, welches auch den Beobachtungen Savart's ganz und gar nicht widerspricht. Uebrigens wird in Ansehung des Unterschiedes der Brust- und Falsetstimmen," wie auch über den Unterschied der männlichen und weiblichen Stimmwerkzeuge, über das Mutiren u. s. w. noch immer vieles zu untersuchen übrig seyn.

Zu Mainz hat am 20. Februar 1826 Hr. Notarius Bruch in dem *Vereine der Freunde für Literatur und Kunst* interessante Bemerkungen über die *Singwerkzeuge der Vögel* vorgetragen, wovon in den *Berichten des Vereins*, 3. Jahrg. Num. 4. Nachricht gegeben wird. Als Grundlage des Gesanges der Vögel stellte er das vorzüglich feine Gehör und die grössere Ausbildung des Respirationssystems dar, und zeigte, dass diese eine nothwendige Folge der im Vergleich mit den übrigen Thieren auf grössere Bewegung und grössern Luftbedarf berechneten Organisation des Vogels sey. Er legte mehre Vogellufröhren vor, und zeigte, dass die Stärke der Stimme, nämlich des durch das Ein- und Ausströmen der Luft durch die Stimmritze des Kehlkopfes hervorgebrachten Schalles, von der Grösse der schallenden Luftmasse, also von der Grösse des Kehlkopfes und der Lunge abhänge, wonach die Vögel alle anderen Thiere bey gleicher Körpermasse an Stimme übertreffen müssen. Die Gestalt dieser Luftröhren, worunter mehre mit bauchigen Erweiterungen, mit knöchernen Blasen an dem untern Larynx versehen sind, und besonders die der anas clangula sich durch ein überaus grosses trommelartiges durch drey Häute über herzförmige Knochen gebildetes Labyrinth auszeichnet, führte ihn zu einem Vergleich mit unseren Blasinstrumenten. An der Luftröhre des Pfaues zeigte er Aehnlichkeit mit einem doppelten Hoboemundstück, an der mehrer Enten mit dem Dudelsack, machte auf die Aehnlichkeit der Form und des Tones bey der Posaune und der Luftröhre des Kranichs aufmerksam, und warf die Frage auf, ob, da gleiche Bildungen auch gleichen Ton hervorbringen, es nicht für unsern Blasinstrumentenbau von Nutzen seyn möchte, wenn man die Luftröhren der mit besonders starken oder lieblichen Stimmen begabten Vögel nachzubilden suchte. (Man könnte hier wohl noch die Bemerkung

hinzufügen, dass es vielleicht auch von Nutzen seyn könnte, wenn jemand über Anwendung elastischer oder ausdehnbarer Wände, aus welchen, wie vorher bemerkt worden, Hr. Savart die Möglichkeit der Hervorbringung sehr tiefer Töne bey einem kleinen Volumen erklärt, an Orgelpfeifen und Blasinstrumenten Versuche anstellen wollte.) Die Modulationen der Stimme stellte Hr. Bruch als eine Folge der Veränderungen dar, welchen der Ton in dem Kanale zwischen der Stimmritze und der Mundöffnung mit Hülfe der Zunge und durch Einwirkung der Stimmnerven unterliege. Nachdem er bemerkt hatte, dass das Gesangvermögen der Vögel sich nicht auf einzelne Gattungen beschränke, und nicht als ein systematisches Unterscheidungskennzeichen dienen könne, schilderte er die Lebensart, die Wanderungen und ehelichen Verhältnisse der in der dortigen Gegend vorkommenden Sangvögel, und stellte deren 60 Arten auf, bloss aus den Familien der dünnschnäblichen Sänger. Der Vortrag ward mit Dank und Beyfall aufgenommen, und es wäre wohl zu wünschen, dass Hr. Bruch diese Untersuchungen fortsetzen, und manches davon öffentlich bekannt machen möchte.

. *Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März.* Am 4ten, im Josephstädtertheater: *Die Reise durch die Luft*, Scherz- und Zauberspiel in drey Aufzügen von J. A. Gleich; Musik von Roser; zum Vortheile des Schauspielers Carl Schmidt. Das anziehende Märchen von Musäus: *Der geraubte Schleyer*, localisirt und in's Gemeine herabgezogen, konnte jetzt so wenig, als vor einigen Jahren bey seinem ersten Erscheinen auf dem Theater an der Wien Glück machen.

Am 5ten, im landständischen Saale: Concert der 11jährigen Josephine Seipelt, enthaltend: 1. Ouverture aus der Oper *Leocadia*, von Auber. Wenig Originalität; französische Bizarrerie und Rossini'sche Tändeley; das Motiv des Allegro ein schaler Bolero. ohne Geschmack im alltäglichen Schlendrian fortgeleyert; die Zuhörer verhielten sich rein passiv. 2. Erster Satz aus dem Pianoforte-Concert in Cismoll, von Ries, vorgetragen von der Concertgeberin. Das zarte Alter fordert Nachsicht; wohl aber hätte eine zweckmässigere Wahl getroffen werden können; bey diesem Tonstücke gehört eine feste, geübte Hand, Kraft, Ausdauer und das geistige Erfassen des Sinnes zu den unerlässlichen Eigenschaften des Spielers. 3. Introduction aus der Oper *Leocadia*, gesungen von den Demoiselles Friedlovsky und Heckermann, Hrn. Seipelt und dem Chor. Beginnt mit einem spiessbürgerlichen Allegro commodo, tempo giusto; dann folgt ein monotoner, romanzenartiger Mittelsatz, und darauf wieder der vorhergehende Chor. Beyde, hier zum ersten Male gehörte Nummern der in Paris beliebten Oper erwecken kein günstiges Vorurtheil für das Ganze; von dem Componisten des *Schnee's* hätte man wenigstens etwas Pikanteres erwartet. 4. Neue Variationen von Peter Winter, getrillert von Dem. Heckermann. Ob der seligen königlich bayerische Hofkapellmeister Verfasser dieser Kehlübungen sey, ist Ref. unbekannt; neu sind sie aber wahrlich nicht, und unzählige Male schon in allen vier Schlüsseln und beynahe in jeder Tonart abgeorgelt worden; denn welche Sängerin — auch Tenor- und Basssänger könnte man nennen — setzt nicht einen Triumph darauf, Paisiello's eben durch seine naive Simplicität so überaus reizendes: Nel cor più non mi sento zu verschnörkeln? 5. Zweyter Satz des obigen Pianoforteconcertes. 6. Variationen für die Violine, von Leon de St. Lubin, gespielt von dessen Schüler, Aloys Schwarz. Siehe den letzten Bericht. 7. Finale aus der Oper *Claudine von Villa Bella*; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser; vorgetragen von den Demoiselles Heckermann und Friedlovsky, den Herren Seipelt, Ruprecht und dem Chor. Sehr effectvoll — nämlich geräuschvoll!

Im Locale des Musik-Vereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (von den Preussischen); 2. Trio in G, für Violine, Viola und Violoncell, von Beethoven (No. II.); 3. Quintett in Es, für zwey Violinen, eine Viola und zwey Violoncells, von Onslow.

Im Apollo-Saale: Musikalische Akademie zum Besten verarmter Familien, worin vorkam: 1. Ouverture von Méhul: 2. Pianoforteconcert von Hummel, in Amoll, vorgetragen von Fräulein Wissmüller; 3. Variationen für die Flöte, von Drouet, gespielt von Hrn. Hirsch; 4. Rondeau für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Ernst; 5. Concertino für das Waldhorn, von Hrn. Herbst; 6. Arie aus dem *Freyschütz*, gesungen von Dem. Heckermann; 7. Variationen für das Violoncell, gespielt von Hrn. Leopold Böhm; 8. Variationen für das Pianoforte, von Moscheles, über den *Alexandermarsch*, vorgetragen von Eduard Steinle;

9. Zwey vierstimmige Gesänge: *Hohe Liebe*, und *Siegesbotschaft*, von Conradin Kreutzer. Zwar lauter schon bekannte Gegenstände, aber bey dem grösstentheils gelungenen Vortrage doch immer interessant.

Am 9ten, im Josephstädtertheater: *Die Zauberflöte*; eine recht gelungene Vorstellung, besonders was die Scenerie und das Ensemble betrifft. Vor Allen verdient Hr. Kreiner genannt zu werden, der zu den besten Tamino's gezählt werden muss, die wir gehört haben. Von den zwey Debutantinnen, Dem. Schmidt (Königin der Nacht) und Dem. Schindler (erste Dame) besitzt jene grosse Kehlfertigkeit, diese eine volle, klangreiche Stimme. Da Dem. Heckermann am Tage vor der Aufführung erkrankte (natürliche Folge einer übermässigen Anstrengung), so gastirte Dem. Vio als Pamina, welche Rolle sie schon in früheren Zeiten mit Beyfall gegeben hat. Hr. Seipelt war Sarastro. Hr. Hopp gab den Papageno in einer eigenen Manier, die schon aus dem Grunde nicht verwerflich ist, weil sie belustigte; Hr. Fischer den Monostatos. Der Mechanismus der Schlange überraschte, und die imposante Decoration zur Feuer- und Wasserprobe brachte eine effectreiche optische Täuschung hervor. Orchester und Chöre thaten ihre Schuldigkeit; das Haus war überfüllt; die Aufnahme enthusiastisch.

Am 13ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Viertes Gesellschafts-Concert, aus folgenden Musikstücken zusammengesetzt: 1. Symphonie von Mozart, in D; 2. Arie von Raimondi, aus der Oper: *Le nozze de' Sanniti*; 3. Violinconcert von Spohr, in C, vorgetragen von Hrn. Fergerl, Zögling des Conservatoriums; 4. Ouverture zu *Faniska*, von Cherubini; 5. Finale der dritten Abtheilung des Oratoriums: *Das Leiden unsers Herrn Jesus Christus*, von Joseph Weigl. Eine hoffnungvolle Dilettantin, Fräulein Jerusalem, trug die von Mad. Fodor mit Entzücken gehörte Arie recht beyfallswerth vor. Dem Violinspieler mangelt der kräftige Bogenstrich, worauf der Componist des herrlichen Concertes vorzüglich gerechnet hat. Das Fragment aus Weigls Passionscantate zeigt, wie sich der Meister auch höher aufzuschwingen vermag, wenn ihn sein Stoff dazu begeistert. Sämmtliche Tonwerke wurden vortrefflich ausgeführt.

Im Josephstädtertheater gab der Schauspieler Neubruck, durch einen lähmenden Schlagfluss jedes Broderwerbes beraubt, zu seinem Vortheile eine musikalisch-declamatorische Mittagsunterhaltung, welche mit Auber's Ouverture zu der Oper *der Schnee* eröffnet ward. Dann sprach der Beneficiat in oberösterreichischer Mundart Castelli's naives Volksgedicht: „Da Viarbladladi Gler (der vierblätterige Klee)"; Dem. Betty Schröder trug mit Hrn. Schoberlechner ein italienisches Duo vor (der Autor wird jetzt auf den Annoncen selten mehr genannt; man kennt den Vogel schon an den Federn). Darauf declamirte Hr. Kunst Schiller's Ballade: *Der Gang nach dem Eisenhammer*; die Herren Raymund und Kress belustigten durch eine im Kostume dargestellte Scene aus der Posse: *Die Pferde-Komödie*; Dem. Heckermann sang eine Arie von Raimondi; und zum Beschluss hielten Mad. Raimund und Hr. Neubruck ein Zweygespräch: *Der Säufer und sein Weib*, eine ergötzliche Schnurre von Castelli. Das Publikum war ungemein zufrieden mit dem Dargereichten; der Festgeber mit der reichen Einnahme.

Im Saale des Musikvereins: Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh: 1. Quatuor in C, von Haydn (Appony); 2. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, von Beethoven (in Es, Op. 16); die Principalstimme von Hrn. Pfaller ausgeführt; 3. Quintettetto in Cmoll, von Mozart.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Nocturne pour Piano et Flûte, comp. par Franç. Hünten. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Ein Andante cantabile von mittler Länge, und ein langer, ziemlich lebhafter Satz, alla Polacca. Warum sie Nocturne heissen, wissen wir nicht. Es ist, mit ihnen auf gefällige Unterhaltung von Liebhabern, die mässige Fertigkeit besitzen und keine Ansprüche, ausser eben auf solche Unterhaltung machen, abgesehen. Dazu kann das Werkchen dienen. Dass der Verf. beyde Spieler ungefähr in gleichem Maasse beschäftigt, es ihnen auch nicht schwerer gemacht und dem Instrumente angemessen geschrieben hat, ist zu loben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. **N°. 19.** 1826.

Recension.

Requiem, von Joseph Eybler, k. k. Hofkapellmeister. Partitur. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 12 Guld. C. M.)

Als der Rec. diess Werk von der Redact. der musikalischen Zeitung zur Beurtheilung erhalten hatte, und, um sich hierzu vorzubereiten, erst vorläufig und nur im Ganzen sich mit ihm bekannt machte, fand er sich auf eine seltene Weise und in einem noch seltnern Grade überrascht. Diese Ueberraschung ging, je näher er hernach mit dem Werke bekannt wurde, je öfter in Bewunderung: die Bewunderung in Freude über. Doch wurde die letztere durch ein gewisses Gefühl beschämender Verlegenheit gleichsam verschleyert. Wie? sagte er zu sich selbst; du glaubst dich mit den Hauptererzeugnissen der Tonkunst, wenigstens des Fachs, wohin diess Werk gehört, vertraut; mit ihren Verfassern, lebenden oder verstorbenen, in einigem Geistesverkehr: und in Wien, überdiess zu deiner Zeit, lebt seit langen Jahren ein Mann, der zu leisten vermochte, was hier wirklich geleistet worden, und von dem du nie eine Note gesehen; dessen Namen und dass er gute Messen geschrieben habe, du kaum gehört hast? Der Rec. befragte sich mit mehren, sonst sehr unterrichteten Musikfreunden: sie waren mit ihm in gleichem Falle. Er schlug den fleissigen Gerber nach: die Sache wurde nicht anders; denn was G. (im *neuen Tonkünstler-Lexikon*) aus kurzen, gelegentlichen Notizen in den ersten Jahrgängen dieser musikalischen Zeitung anführt, das ist kaum mehr, als nichts. Ein ehrlicher Rec. hat Geduld, scheut nicht die Bemühung, und — wird auch gern eine Verlegenheit los. Er wendete sich daher an einige der ausgezeichnetsten und parteylosesten Kenner in Wien selbst; gestand, was zu gestehen war, und bat um nähere Nachricht über Hrn. E. selbst, über seine Werke, und, wenn's beliebe, auch um Erklärung der kühlen Gelassenheit, womit die Notizenschreiber der öffentlichen Blätter dieses Meisters, wenn es ja geschehen, gedacht hätten. Ueber Hrn. E. selbst — früher, neben Salieri, k. k. Vice-Kapellmeister: seit Salieri's Tode, sein Nachfolger als Kapellmeister — sind ihm nähere Nachrichten nur erst versprochen. Erhält er sie, so wird er sie den Musikfreunden nicht vorenthalten; denn nun, nach Erscheinung jenes Werkes, werden sie ihnen lieb seyn. Ueber die Werke E.s wurde ihm nur vorläufig gemeldet, die kaiserliche Hofkapelle besitze von ihm 17 grosse und 5 kleine Messen: keine gering, viele wahrhaft ausgezeichnet; unter letzteren vornämlich auch eine, zur Krönung der Kaiserin als Königin von Ungarn, und eine, zur diesjährigen Geburtsfeyer des Kaisers. Ferner: 7 grosse Te Deum laudamus; über 40 Offertorien, Gradualen etc. Uebrigens, meynte man, habe der Entfernete sich nicht eben zu schämen, da von allen diesen Werken keines gedruckt erschienen sey, und von ihnen, selbst in Wien, Tausende der Musikübenden und liebenden kaum mehr wüssten, als er; obgleich Alles daselbst wahre Achtung gegen den Meister hege: aber da dieser stets und nur in Wien gelebt — stillhin, bloss seiner Kunst und seinem Amte gelebt — eine Achtung, nur wie im Bausch und Bogen, wie unbesehens. Man habe ihn werden sehen, sich an ihn gewöhnt, und so lasse man ihn selbst und seine Werke, allerdings mit jener Achtung, freundlich und geneigt auf sich beruhen. (C'est tout comme chez nous.) Freylich: mit den wahren Kennern und ernsten, unterrichteten Freunden, wie der Tonkunst überhaupt, so der Kirchenmusik in's Besondere, sey es eine ganz andere Sache, und auch immer eine ganz andere Sache gewesen. Diese wüssten und hätten längst gewusst, wie Vieles und Treffliches sie an E. (jetzt

einem noch sehr rüstigem Sechziger) besässen. Aber unglücklicher Weise correspondirten diese selten mit dem grossen Publikum vermittelst der Zeitblätter; und selbst am Orte gäben sie sich nicht damit ab, die Posaune zu blasen. Was aber bey weitem die meisten jener Correspondenten mit der ganzen Welt anlange, so sey es genug, auf jene Frage zu antworten: dass E. niemals Opern, noch Virtuosenmusik, geschrieben habe.

Möge dieses Alles dem Leser zur Vorbereitung auf unsere Beurtheilung des genannten Werkes dienen; denn irgend einer Vorbereitung dürfte er, unter den angeführten Umständen, leicht bedürfen. Unserer Beurtheilung des Werkes im Einzelnen, lassen wir einige allgemeinere Bemerkungen über dasselbe, aus ihm selbst gezogen, vorausgehen.

E.s *Requiem* ist ursprünglich zur Feyer des Todtenamtes für den Kaiser Leopold II. geschrieben. Mithin ist der bekannte kirchliche Text ganz vollständig in Musik gesetzt, wie er bey den feyerlichsten Todtenfesten der katholischen Kirche angewendet zu werden pflegt. (Er enthält mithin auch das: Libera —) Hr. E. hat den Text zwar nach den gebräuchlichen Haupttabtheilungen, welche durch den Inhalt und die Liturgie bestimmt werden, aber diese Abtheilungen selbst in den untergeordneten Abschnitten nach eigener Erwägung, darum auch bald kürzer, bald länger, als Andere, namentlich als Mozart, behandelt; und wir müssen seiner Anordnung fast durchgehends beypflichten. Auch in der Behandlung einzelner Sätze des Textes, wo sie von der, anderer Meister, abweicht, können wir den selbstdenkenden und bedachtsamen Meister nicht verkennen. (Wenn wir uns in der Folge und auch hier, des Vergleichs mit Mozarts *Requiem* bedienen, so geschieht das nicht — wir erklären diess ausdrücklich — in irgend einer Absicht, ausser, um, was wir sagen wollen, durch den Vergleich mit einem, Jedermann bekannten, ähnlichen Werke, kürzer und den Lesern anschaulicher zu sagen. Wir sind überhaupt der Meynung — sind es von jeher gewesen und ihr gemäss verfahren — dass man gute Werke der Kunst nicht über oder unter, sondern, wie Werke der Natur, neben einander betrachten und auch geniessen solle.) Diesen seinen Text nun hat Hr. E., um ihm in der Musik sein Recht anzuthun, offenbar und durchgehends mit hoher Achtung, frommer Andacht und liebevoller Begeisterung aufgefasst; diese Gesinnungen und Empfindungen überall in seine Töne gelegt, so dass ihr Ausdruck auch einen ähnlichen Eindruck machen muss; keinen einzigen Satz vernachlässigt und die wichtigeren, wie mit einer bewundernswürdigen Kunst, so mit einem sehr rühmlichen Fleisse ausgeführt. Hierzu, und allerdings durch seine künstlerische Individualität, hat er sich für diess Werk einen Styl gebildet, der, erst im Allgemeinen, edel, grossartig, in Vollstimmigkeit sehr reich, kaum mit einigen kleinen Ausnahmen wahrhaft kirchlich und der Feyer eines Todtenamtes angemessen genannt werden muss: dann, im Besonderen, wie uns dünkt, am meisten mit dem Style Michael Haydns, in dessen grössesten und vorzüglichsten Werken, verglichen werden kann; nur dass E. weit mehr Feuer besitzt und sich von verbrauchten oder öfters wiederkehrenden Figuren freyer hält, als der gute Michael, der in Salzburg lange Jahre fast nur sich selbst hörte, und in seiner Abgeschiedenheit und gedrückten Lage auf Reizendes, in wie fern es auch in dieser Gattung gerechten Platz finden kann, Verzicht leistete. E.s Gesang, technisch betrachtet, ist, wie dieses Meisters, rein, natürlich, fliessend, allen Stimmen angemessen, und darum auch keineswegs schwer auszuführen; seine Orchesterpartie aber (Begleitung kann man hier nicht wohl sagen, da das Orchester fast durchgängig für sich selbstständig und recht eigentlich ausgearbeitet ist) viel reicher, mannigfaltiger, eigenthümlicher und auch für die Ausführung öfters weit schwieriger, als bey ihm. — E. nimmt für den Ausdruck und für die Ausarbeitung seines Werkes alle Mittel in Beschlag, die bey grossen Kirchenmusiken anwendbar und angemessen sind: was den Gesang betrifft, für die erhabensten und kräftigsten Sätze sogar einen, vollkommen achtstimmig ausgearbeiteten Doppelchor; für das Orchester, neben den Posaunen, zuweilen vier Trompeten, zwey und zwey in verschiedener Stimmung, das englische Horn, das jedoch durch Klarinette und Bassethorn ersetzt werden kann, die Violoncelle fast stets obligat, und selbst vom Contrabasse zuweilen wieder die Orgel gesondert. Nur die Flöten lässt er ungebraucht, und die Waldhörner, an deren Stelle die Posaunen, wie sie hier behandelt sind und allerdings mit Discretion geblasen seyn wollen, eine ausgezeichnete Wirkung thun. Dass unter diesen Massen, wo sie zusammenkommen, nicht etwa

blosse Verdoppelungen stattfinden, sondern, so zu sagen, jede Gesang- und Instrumenten-Stimme ihr eigenes Lied singt, würde man auch ohne unsere Versicherung aus Obigem abnehmen. — Nach diesem gehen wir die Theile des Werkes kürzlich durch.

Requiem — als einfache, ernste Einleitung genommen; mithin auch kurz. Te decet hymnus — schliesst sich an mit veränderter Taktart und Bewegung; Soprane und Alte tragen die Worte, als Hymnus selbst, unisono, vor; der Bass gehet in gleichmässigen Vierteln pathetisch einher, die Violinen führen eine freyere, bewegtere Figur, die Violen zugleich eine andere, ruhigere, unverrückt und wahrhaft meisterlich durch, bis Exaudi — welche Worte als kräftiger, an's Herz dringender Ausruf behandelt sind; worauf mit Ad te omnis caro veniet, das Thematische in die Singstimmen tritt, die Begleitung einfacher, aber immer sich gleichbleibend, und der Satz — wie die Worte, als allgemeinerer Glaubensspruch, schicklich zulassen — lang und stetig durchgeführt wird. Der Gang der Singstimmen, bey grosser Mannigfaltigkeit in solcher Einfachheit, bey grosser Kunst in solchem natürlichen Flusse, zeugt von vollkommener Gediegtheit in diesem Style. Der Satz schliesst, wie der vorige, auf der Dominante von Cmoll; der erste kehrt zurück, mit Requiem — und, indem er sanfter, flehender wird, nimmt er die Worte: Kyrie, Christe, Kyrie, eleison, mit in sich auf und endigt damit. (Die Hauptmelodie dieses Kyrie finden wir, wo nicht überhaupt, doch in Folge jenes Erhabenen, etwas zu weltlich.)

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 17ten, im Leopoldstädtertheater, zum Vortheile des Hrn. Korntheuer, ein von ihm selbst verfasstes komisches Feenspiel: *Amönine, oder der dramatische Einblaser und die Riesenschlange*; mit Musik vom Kapellmeister Müller. Ein zusammengetragenes, elendes Machwerk. Das Publikum sprach sein Missfallen unverholen aus, hatte sich indess sehr zahlreich eingefunden, denn drey Tage hindurch blieben sämmtliche Bühnen verschlossen, und Hohe und Niedrige, Arme und Reiche strömten in die Kirchen, um für die Erhaltung des erkrankten Kaisers zu beten.

In der Kirche der P. P. Mechetaristen (armenische Congregation) wurde Nachmittags Haydn's Composition der *Sieben Worte* von einem Liebhaber-Verein unerträglich schlecht gegeben.

Am 18ten, in der Metropolitankirche zu St. Stephan: Dankamt wegen der Genesung Sr. Majestät des Kaisers; *Te deum laudamus* und *Missa* von Hrn. Hofkapellmeister Eybler.

Am 19ten und 20sten, im Burgtheater, von der Tonkünstlergesellschaft, zum Vortheil ihrer Wittwen und Waisen: *Salomon*, Oratorium von Händel, aus dem Englischen übersetzt, und die Instrumentalbegleitung vermehrt von Hrn. J. F. von Mosel. Die Solopartieen sangen Mad. Grünbaum, Dem. Schröder und Hr. Tietze; zwey neue, effectvolle Chöre waren eingelegt. Spärlicher Zuspruch; kalte Aufnahme. Kann sich der Geschmack, das Interesse für ein Meisterwerk in wenig Monaten so auffallend verändern? Erst der grösste Enthusiasmus, — dann eine allgemeine Lauheit. Wer löst diess Räthsel? Und was will denn eigentlich der Zeitgeist, dieses alle Farben spielende Chamäleon?

Am 21sten, im Saale des Vereins, eine von Hrn. Schuppanzigh zum Schlusse der diessjährigen Abonnement-Quartetten veranstaltete Abendunterhaltung, worin vorkam: 1. aus Haydn's Quartetten, die Variationen über das Volkslied. 2. *Marie*, Gedicht von Castelli, in Musik gesetzt von Weiss, gesungen von Hrn. Hoffmann. Nicht bedeutend. 3. Grand Trio von Beethoven (in B), vorgetragen von den Herren Halm, Schuppanzigh und Linke. Der Pianofortespieler hätte besser gethan, seine Virtuosität weniger glänzen zu lassen, und seiner Aufgabe treuer zu bleiben. 4. Beethovens *Adelaide*, von Hrn. Hoffmann gesungen. 5. Das neueste Quartett von Beethoven in B (das dritte unter den letzten), bestehend aus folgenden Sätzen: *a.* Allegro moderato; *b.* Presto; *c.* Scherzo Andantino; *d.* Alla danza tedesca; *e.* Cavatina; *f.* Fuga. Der erste, dritte und fünfte Satz sind ernst, düster, mystisch, wohl auch mitunter bizarr, schroff und capriciös; der zweyte und vierte voll von Muthwillen, Frohsinn und Schalkhaftigkeit; dabey hat sich der grosse Tonsetzer, der besonders in seinen jüngsten Arbeiten selten Mass und Ziel zu finden wusste, hier ungewöhnlich kurz und bündig ausgesprochen. Mit stürmischem Beyfall wurde die Wiederholung beyder Sätze verlangt. Aber den Sinn des fugirten Finale wagt Ref. nicht zu deuten: für ihn war es unverständlich, wie Chinesisch. Wenn die In-

strumente in den Regionen des Süd- und Nordpols mit ungeheuern Schwierigkeiten zu kämpfen haben, wenn jedes derselben anders figurirt und sie sich per transitum irregularem unter einer Unzahl von Dissonanzen durchkreuzen, wenn die Spieler, gegen sich selbst misstrauisch, wohl auch nicht ganz rein greifen, freylich, dann ist die babylonische Verwirrung fertig; dann giebt es ein Concert, woran sich allenfalls die Marokkaner ergötzen können, denen bey ihrer hiesigen Anwesenheit in der italienischen Oper nichts wohlgefiel, als das Accordiren der Instrumente in leeren Quinten, und das gemeinsame Präludiren aus allen Tonarten zugleich. Vielleicht wäre so manches nicht hingeschrieben worden, könnte der Meister seine eigenen Schöpfungen auch hören. Doch wollen wir damit nicht voreilig absprechen: vielleicht kommt noch die Zeit, wo das, was uns beym ersten Blicke trüb und verworren erschien, klar und in wohlgefälligen Formen erkannt wird.

Am 26sten, im k. k. grossen Redoutensaale: Grosse Vocal- und Instrumental-Akademie, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, enthaltend: 1. Patriotischer Gesang: *Des Volkes Wunsch*, von Castelli und Weigl; die Solo's gesungen von den Herren Tietze, v. Mayer, Greisinger und Grosswald. 2. Ouverture von Spontini, zu *Ferdinand Cortez*; 3. Arie mit Chor, von Raimondi, gesungen von Fräulein Jerusalem; 4. Polonaise für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Vincenz Neuling, k. k. Armen-Bezirks-Director. Ein wackerer Kunstfreund, Mayseders Zögling, den wir nach einer ziemlich langen Pause zum ersten Male wieder öffentlich zu hören das Vergnügen hatten. 5. Terzett aus Rossini's *Gazza ladra*, gesungen von Fräulein Jerusalem und den Herren Mayer und Greisinger. 6. Beethovens Ouverture zu *Egmont*; 7. Variationen für die Flöte, von Drouet, vorgetragen von Hrn. Leopold Wehle aus Prag, dem Bruder unseres Moritz Wehle. 8. Duett von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von den Herren Tietze und Mayer; 9. Variationen für das Violoncell, von Merk, in Cdur, auf Verlangen wiederholt von Hrn. Leopold Böhm; 10. Preghiera aus Rossini's *Mosè in Egitto*, vorgetragen von Fräulein Jerusalem, den Herren Tietze, v. Mayer und dem Chor. Die Versammlung war zahlreich, der Beyfall belohnend.

Bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter: Von Palestrina: *Achtstimmiger Psalm*: Fratres, ego enim accepi; von Biordi: Sopransolo mit Chor: Christus natus est; von Allegri: das doppelchörige Miserere; von Porpora: lateinisches Duett: de passione; von Caldara: Regina coeli, vierstimmiger Doppel-Canon; von Jomelli: Hymnus: Victimae paschali laudes, sechstimmig, und vierstimmiges Alleluja.

Am 27sten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert der Mad. Borgondio, welche uns nach einem Zeitraume von acht Jahren abermals besuchte und in drey Gesangstücken von Generali und Rossini zeigte, wie ihre Stimme weder an Kraft und Metall, noch an Schmelz und Wohllaut verloren habe. Das einst so berühmte Di tanti palpiti fehlte zwar in dem Kleeblatte, wurde jedoch durch einen täuschend ähnlichen Zwillingsbruder ersetzt. Die Aufnahme der Sängerin war freylich ungleich gemässigter, als beym ersten Erscheinen, denn man hat in der Zwischenzeit so manches Interessante gehört; indessen konnte sie in jeder Hinsicht zufrieden seyn. Zum Respiro der Sängerin waren Ouverturen von Boieldieu und Beethoven, aus *Jean de Paris* und *Prometheus* eingeschaltet, nebst einem Potpourri für die Clarinette, von Hrn. Friedlovsky dem jüngern vortrefflich gespielt.

Am 30sten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, worin Beethovens Symphonie in Cmoll und Haydn's Oratorium: *Die Worte unsers Erlösers am Kreuze*, abgesehen von Kleinigkeiten, ausgezeichnet gut ausgeführt wurde.

Am 31sten, im Leopoldstädtertheater: *Grosse Lotterie: Ziehung der Herrschaft Tripstrill*, Posse in zwey Aufzügen, von Wilhelm Blum, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Benefice des Hrn. Landner. Aus einem alten Gelegenheitsstücke, *Die Ausspielung des Theaters*, neu zugestutzt.

Miscellen. Der bekannte Violinist Mazas, aus Paris, ist hier angekommen und will nächstens seine Virtuosität in einem Concerte bewundern lassen.

Ein anderer junger Pariser, Mr. Ermin, Zögling des Conservatoriums und Cherubini's Schüler, privatisirt, nachdem er Italien besucht, seit geraumer Zeit in unserer Kaiserstadt. Was er von eigenen Arbeiten in Familienzirkeln zum Besten gegeben hat, zeugt von Studium, Fleiss und Talent.

Das grosse *Requiem* unsers verdienstvollen Hofkapellmeisters, Hrn. Eybler's, schon vor beynahe zwanzig Jahren auf Befehl der Kaiserin Theresia componirt, ist nun in vollständiger Partitur,

dieser. — Doch giebt es manche bedeutende und beliebte Sammlung von Liedern, welche in der letztern Periode bekannt wurden, und mehr als vorübergehenden Werth hatten. Dergleichen gaben uns ein Mozart, Haydn, Naumann, Hurka, Reichardt und Schulz. Unter diesen haben besonders die letzteren, *zu ihrer Zeit*, den meisten Eingang in die häuslichen Unterhaltungen gefunden *). — Was war wohl die Ursache davon? Meiner Ueberzeugung nach *der* Umstand, dafs Schulzens Lieder sich *grofsentheils* durch Ton und Innhalt von dem *gemeinen Volksliede* auf der einen, und von dem *höheren* Liede (zu dessen innigem Genufs schon eine nicht alltägliche Kunst- und Herzensbildung vorausgesetzt wird, wie z. B. bey den Liedern Reichardts) auf der andern Seite entfernt halten, und gewissermafsen eine *Mittelgattung* ausmachen. Dem ersten Anschein, und auch dem Titel nach, sind sie bestimmt, den Volston, doch, wie sich versteht, veredelt, nachzuahmen; allein ihr eigentlicher Zweck ist, wie man bald sieht, der: mit Hülfe der Tonkunst die *reineren* Gefühle in der Brust solcher Menschen zu erwecken und zu erhalten, denen die Nachtheile, welche die Kultur, besonders im städtischen Gewühl, dem Herzen so leicht verursacht, öfter vor Augen schweben, und sie entweder mit der Menschheit überhaupt entzweyen oder, nach vergeblichem Kampfe, mit dem Strome fortreissen. Diesen an sich so schönen Zweck glaubten Vofs und Schulz (wie einst Weisse und Hiller mit ihren Operetten) am besten dadurch zu erreichen, wenn sie die Idyllenwelt im deutschen Kostume zum Stoff ihrer Lieder wählten; und wäre es möglich, die unsichtbaren Wirkungen der Kunst sichtbar darzustellen und zu berechnen, so würden wir gewifs von manchem das Geständnifs hören, Schulzens Lieder hatten jenen Zweck bey ihm nicht verfehlt. Vorausgesetzt nun, dafs jene Mittel die richtigsten waren, so konnte die Komposition dieser Lieder wohl in keine bessere Hände gerathen, als in die unsers Schulz. Er besafs, wie bekannt, eine sehr tiefe weit umfassende Kenntnifs der Theorie der Musik, die bis zu *dem Grade* gediehen war, *dafs sie ihm nicht unwillkührlich zu Künsteleyen fortriss, sondern ihm ganz zu Gebote stand* **). — Melodie und Harmonie, so sorgfältig er auch damit umging, blieben ihm doch nur Mittel zum Zweck, und Deutschland hat wohl keinen Komponisten aufzuweisen, der mehr als er das Verhältnifs beobachtete, welches zwischen der Poesie und Musik in der angewandten Tonkunst statt finden soll. Sein zartes und lebhaftes Gefühl brachte ihn ferner dahin, dafs jede Wendung, jeder Ton sogar, der *Totalidee* und Empfindung entsprach, welche er ausdrücken wollte. Nur auf diese Weise war es ihm möglich, seinen Liedern zugleich, einen *bestimmten* und doch *idealen* Charakter mitzutheilen, der jedem Unbefangenen den Ausruf abnothigt: gerade so mufste es seyn! — Aber wäre es *jetzt* wohl gut, *diese Gattung* von Liedern nachzuahmen? Ich denke, nein; und zwar nicht blos darum nicht, weil der Geist eines Schulz nicht auf jedem Liedersänger ruhen dürfte, sondern weil die *nächste* Tendenz dieser Lieder nicht mehr in unser Zeitalter pafst, und weil die Kunst überhaupt durch Mittelgattungen ihrer Produkte wenig gewinnt. Die politische und bürgerliche Gährung in der dritten Periode scheint auch uns Deutsche für arkadische Genüsse und Empfindungen abgestumpft oder übereif gemacht zu haben. Wir bedürfen jetzt einer stärkeren Dosis von

*) Ich sage: *zu ihrer Zeit*. Denn, wenn schon in keiner Kunst der Reiz der Neuheit so mächtig wirkt und wirken mufs, wie in der Musik, so kann vollends ein kleines Lied, was nur Gefühle anspricht, und der Eitelkeit äufserst wenig zu thun giebt, auf ein lang dauerndes Interesse nicht grofse Ansprüche machen. d. Verf.

**) Diese offenbart er in seinen Liedern unter andern durch einen scheinbar kleinen aber wichtigen Umstand, durch die treffende Wahl seiner *Tonarten*. Man versuche es nur, eins seiner Lieder aus einem andern Tone zu spielen, und man wird bey einiger Aufmerksamkeit fühlen, wie der Charakter des Liedes an seiner Natürlichkeit verliert. d. Verf.

mit aller typographischer Eleganz, hier bey Steiner und Comp. erschienen.

Ref. hat dieses herrliche Werk, welches die reinste Religiosität athmet und in wahrer künstlerischer Weihe empfangen und mit dem höchsten Fleisse ausgearbeitet ist, öfters, und vorzüglich meisterhaft durch den trefflichen Künstlerverein der k. k. Hofkapelle mit wahrer Erbauung ausführen gehört, auch jetzt die Partitur mit grossem Vergnügen sorgfältig durchgegangen, und enthält sich ungern einer Analyse dieses Werkes, um einer ausführlichern Beurtheilung desselben in diesen Blättern nicht vorzugreifen.

Der Verfasser hat, wie man erkennt, absichtlich jede Collision mit Mozart's *Missa pro defunctis* vermieden, weil eine, wenn auch noch so leise Annäherung an dieses unerreichbare Vorbild nur zu leicht als ein Plagiat gedeutet werden dürfte. Dieses sorgfältige Ausweichen offenbart sich eben so wohl in der gänzlich verschiedenen Wahl der Ton- und Taktarten, als in der angewendeten Instrumentalmasse; besonders aber gewinnt das Ganze eine eigenthümliche Gestalt durch die veränderte Eintheilung des Textes in periodische Abschnitte.

Im verflossenen Winter wurden von dem sogenannten kleinen Verein 16 Abendunterhaltungen gegeben, welche viele interessante Kunstgenüsse darboten, und worin sich manches aufkeimende Talent versuchte. Ein Theil der grossen Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat sich nämlich verbunden, den Abend eines jeden Donnerstags durch einen musikalischen Zirkel zu erheitern. Die aufzuführenden Tonwerke und die Vortragenden werden von den abwechselnd amtirenden Directoren gewählt. Grössere Instrumental-Compositionen sind ausgeschlossen; Concertsätze oder mehrstimmige Opernge sänge werden entweder mit Quartett, oder bloss mit dem Pianoforte begleitet. Das Publikum bilden unbeschäftigte Mitglieder und Verwandte derselben; auch Fremden ist der Zutritt gegen ein geringes Abonnement zur Deckung der Kosten gestattet. Zu Directoren waren im entwichenen Jahre gewählt die Herren Fischer, Fradl, Hauschka, Kaufmann, Bogner, Contin, Kirchlehner, Peck, Piringer, Schmidl, Sonnleithner und Baron Lannoy, welche uns folgende Tonstücke zu Gehör brachten: *A.* Instrumentalsätze: 1. Für das Pianoforte: von Beethoven: die Phantasie; von Boclet und Böhm: Doppelvariationen (mit Violine); von Leopoldine Blahetka: Variations brillantes; von Hummel: Rondeau in A dur und Grand Septuor; von Jansa: Doppelvariationen (mit Violine); von Kalkbrenner: Rondeau; von Lickl: Variationen; von Moscheles: Variationen, und das Concert in Es; von Ries: Sextett, Variationen und Adagio nebst Rondo aus dem Concerte in Es; die Virtuosität der Fräulein Biehler, Oster, Rzehaczeck, Seipelt und Salamon, der Frau von Schmidl, so wie der Herren von Boclet und Budler fand in diesen Bravour-Compositionen glänzende Anerkennung. 2. Für die Violine: Quartetten von Contin, Haydn, in D moll, in B (Appony), und das Schifferquartett; von Jansa No. II; von Mayseder No. V, von Spohr in G und das Double-Quatuor; Quintetten: von Beethoven in Es, von Mozart in D, von Onslow in Es, von Spohr in A, nebst dessen Octett. Variationen: von Helmesberger, Jansa, Mayseder und Rode; Potpourri von Slawick; Polonaisen von Kalliwoda, Jansa und Mayseder; Rondeaux von Helmesberger und Mayseder, so wie des letztern neuestes Trio für Violine, Harfe und Horn. 3. Für das Violoncell: Potpourri von Merk; Elegie und Polonaise von Bernhard Romberg. Variationen: für die Clarinette, vorgetragen von Hrn. Friedlovsky, Sohn; für das Waldhorn, von Hrn. Leeb; für die Guitarre, von den Herren Spina und Stoll gespielt; endlich ein Posaunen-Quartett, vorgetragen mit Hrn. Tuschke von den Gebrüdern Pöck. Bey diesen Instrumental-Werken spielten beyde Violinen abwechselnd die Herren Böhm, Contin, Ernst, Feigerl, Fradl, Franz, Helmesberger, Holz, Jansa, Kirchlehner, Kunz, Maucher, Menner, Piringer, Porges, Schuppanzigh, Slawick, Strebinger, Wehle und Zäch; die Viola: die Herren Gerl, Kaufmann, Kirchlehner junior, Philipp, Piringer, Schreiber und Schurz; das Violoncello: die Herren R. v. Andrae, L. Böhm, Fränzl, Fuchs, F. Gross, Linke und Wenzel. In mehrstimmigen Sätzen: den Contrabass Hr. Röhrrich, die Flöte Hr. Bogner, die Hohoe Hr. Sellner, die Clarinette die Herren Friedlovsky, Vater und Sohn, die Harfe Hr. Katschireck, die Hörner die Herren Herbst und Leeb. *B.* Gesangstücke. Lieder: von Beethoven: Lied aus der Ferne; von Kreutzer: Rastlose Liebe; von Leidesdorf: Sehnsucht; von Schubert: Neue Liebe, neues Leben, und rastlose Liebe; von Worlischeck: Die Liebe: Arien: von Carafa; zwey Cavatinen aus *Adele di Lusignano*; von Mercadante: aus *Elisa e Claudio* (mit Chor); von Raimondi; von Rifaut; von Rossini: aus *La Donna del Lago*, *Macmetto*, *Tancredi* und *Adele di Borgogna*; von C. M. v.

Weber: Scene aus dem *Freyschütz*; von Winter: Variationen über Nel cor più non mi sento. Duetten: von Fioravanti, von Mercadante, aus *Elisa e Claudio* und aus *Andronico*; von Rossini, aus dem *Barbiere*, *Otello*, *Armida*, *Semiramide* und der *Gazza ladra*; Terzetten aus der *Italienerin* und dem *Freyschütz*; Quartett aus *Semiramide*; Vocal-Quartetten von Schubert und Seipelt; Quintett aus *Zelmira*. Chöre: von Blum: Introduction aus *Rosenhütchen*; von Boieldieu: Holzhauerchor aus *Rothkäppchen*; von Catel: aus *Semiramis*; von Cherubini: Introduction aus *Elisa*; von Mayerbeer: aus dem *Crociato*; von Pixis: aus *Almazinde*; von Rossini: Introduction aus *Maometto*; von Spohr: Soldatenchor aus *Jessonda*; von C. M. v. Weber: Schwerdtlied. Dabey waren in den Solopartieen beschäftigt: die Damen Emmering, Franchetti, Friedlovsky, Kapler, Linhard, Jerussalem, Schröder, Stuck, Queck, Luise und Marie Weiss, und Wildauer; die Herren Gross, Hoffmann, Illem, Schnitzer, Suchy, Pirzl und Tietze (Tenoristen); Fuchs, Greisinger, Krow, Lugano, Nejebse, v. Mayer, Schoberlechner, Seipelt und Sonnleithner (Bassisten).

Endlich ist mit Barbaja der Pachtcontract des Kärnthnerthortheaters auf drey Jahre zu Stande gekommen. Duport führt abermals die oberste Leitung, und am 20. April sollen die Vorstellungen der deutschen Opern und Ballets beginnen, während die italienische Gesellschaft erst zum Herbste eintrifft. Das Personale soll bestehen: aus den Damen Grünbaum, Waldmüller, Bondra, Heckermann, Uetz, Weiss und Beysteiner; aus den Herren Pohl, Cramolini und Gottdank (Tenor); Fürst, Zeltner, Uetz und Meier (Bass); Hr. Krebs, Sohn des berühmten königlich würtembergischen Hofsängers, ein brillanter Clavierspieler und phantasiereicher Componist, ist bey dieser Unternehmung als Vice-Kapellmeister angestellt.

Hr. Director Carl hat seine Gastspiele noch für den Monat April ausgedehnt, aber dann wird wohl auch das Ende vom Liede seyn. Frühling und Sommer sind den Bühnen ungünstig; da ist das lecke Schiff den Wellen preisgegeben. Glücklich der, dem es gelingt, ein Rettungsbret zu erfassen.

Berlin. Uebersicht des April. Die königl. Schauspieler haben nur eine Neuigkeit geliefert, nämlich am 15ten Eine andere Folge lebender Bilder, als diejenigen, von denen im vorigen Bericht die Rede war. Eine Ouverture von Catel leitete ein. Die neuen Bilder waren: *Tänzerinnen*, pompejianisches Wandgemälde, mit einem Chor von Salieri, und als Zwischenmusik Ouverture von B. A. Weber; *Ariadne und Amor*, pompejianisches Wandgemälde, mit einem Chor aus *Orpheus* von Gluck; Zwischenmusik von Lindpaintner; *Acis und Galathea* nach Claude Lorrain, in der königl. Galerie zu Dresden, mit einem Duette von Reichardt, gesungen von Dem. Carl und Hrn. Behrend; Zwischenmusik: Ouverture von Naumann; *Die vier Facultäten* aus den Stanzen im Vatican zu Rom, nach Rafael, mit Terzett und Chor von Righini, gesungen von Dem. Hoffmann, Hrn. Busolt und Behrend und dem Chor. Zwischenmusik: Ouverture von Salieri; *Die Räuberbraut*, nach einem Bilde von Robert, mit Chor von B. A. Weber; Zwischenmusik: Notturno von Lindpaintner; *Der Zitherspieler*, nach Aubri le Comte, mit einem Gondolierlied mit Begleitung der Guitarre, gesungen von Hrn. Devrient junior; Zwischenmusik: Allegretto von Weigl; *Die Niederländische Braut* nach Teniers, in der kais. Galerie zu Wien, mit einem Bauernschleifer von C. Blum; Zwischenmusik: Allegretto von Riottes *Der Zahnbrecher*, nach Ostade, aus der kais. Galerie zu Wien, mit einem Volksliede. Der Grossherzogl. Badensche Kammersänger, Hr. Haizinger, hat mit grossem Beyfall einige Gastrollen gegeben, am 12ten und 18ten den Rodrigo in Rossini's *Otello*, und den 16ten und 25sten den Grafen Almaviva in dem *Barbier von Sevilla* von demselben Componisten. Er hat eine der stärksten Brust-stimmen, deren ausserordentlicher Umfang durch ein trefflich ausgebildetes Falset bis Sopran Es erweitert ist; die Höhe ist zart und angenehm, die Tiefe klangvoll, der Vortrag ausdrucksvoll und feurig. In den eben genannten Darstellungen des *Otello* gab Hr. Be[illegible] vom Theater zu Frankfurt a. M. den Jago als Gastrolle. Er verbindet Anmuth, Kraft, Zartheit und Gleichheit aller Töne mit einem seelenvollen Vortrag und trefflichen Spiel, und erhielt daher mit vollem Rechte Beyfall. Von den Zwischenakten verdient das Duett von Sim. Mayr Auszeichnung, das Dem. Carl und Hoffmann am 15ten nicht ohne Beyfall vortrugen.

Das königstädtische Theater gab auch nur Eine Neuigkeit, nämlich am 20sten *Lilla* oder *Schönheit und Tugend*, komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem italienischen *Una cosa rara*; Musik von Vinc. Martin. Diese alte Oper, deren Musik seit länger als 40 Jahren sich auf den Theatern erhält,

hat auch auf diesem Theater zahlreiche Verehrer gefunden. Die Besetzung war aber auch so vortrefflich, dass die Leser schon daraus auf den glänzenden Erfolg würden haben schliessen können. Mad. Spitzeder gab die Isabella, Hr. Jäger den Infanten, Hr. List den Corrado, Dem. Sontag die Lila, Dem. Eunike die Bertha, Hr. Wächter den Lubino, Hr. Spitzeder den Tita, Hr. Genée den Amtsarzt. Fast alle Stücke erfreuten sich des lautesten Beyfalls des gedrängt vollen Hauses; zwey mussten auf allgemeines Begehren wiederholt werden; das Infanten Arie: Ach Lilla blüht in voller Jugend etc. und Lilla's und Lubinos Duett: Lasse Frieden uns stiften etc. Am 25sten gab man ausser ein paar Lustspielen ein Concert, und darin den ersten Satz aus W. A. Mozarts A moll-Symphonie; Dem. Sontag trug eine Scene und Arie aus C. M. v. Webers *Freyschütz* und mit Hrn. Wächter das Duett aus *Figaros Hochzeit* vor. Hr. Odschig, Mitglied des Orchesters dieses Theaters, blies ein Flötenconcert. Den Beschluss machte der Holzhauerchor aus Boieldieu's Oper *Rothkäppchen*. Alles wurde mit Beyfall aufgenommen. — Gastrollen gaben zwey hoffnungsvolle Schauspielerinnen, Dem. Wagner, vom Stadttheater zu Breslau, am 18ten die Emmeline in Angeli's *Schneidermamsells* und am 26sten Hannchen in desselben *beyden Hofmeistern*. Ihr Spiel ist gefällig, aber ihre Stimme grosser Bildung bedürftig. Dem. Amalie Müller, vom Grossherzogl. Hoftheater zu Strelitz, gab am 6ten und 24sten Hannchen in Gaveaux *kleinem Matrosen*. Ihr Spiel zeigte von grosser Befangenheit; die Stimme ist sonst wohlklingend, deutlich und richtig.

Von Concerten verdienen folgende einer näheren Beachtung. Den 6ten gaben die Brüder Carl und Heinr. Blume Concert. Die Ouverture war aus der hier noch nicht gegebenen Oper: *La dame blanche*, von Boieldieu; aus derselben Oper sang Mad. Seidler die Favoritballade; dann folgten der Morgengruss von Göthe, componirt von Eberwein und gesungen von Dem. Hoffmann, so wie der Chor und Festgesang von Göthe, von demselben Componisten, von Hrn. Blume und dem Chor gesungen; beyde wurden bekanntlich im vorigen Jahre bey Göthe's Jubiläum aufgeführt. Mad. Seidler sang eine Polacca von Morandi mit obligater, von ihrem Mann gespielter Violine. Der zweyte Theil gab die Ouverture aus C. Blums Oper *Der Bramin*; Göthes Lied: Kennst du das Land etc. von C. Blum mit passendem Wechsel der Tonarten und Instrumentirung durchcomponirt, und von Mad. Schulz gesungen; Recitativ und Arie aus Eberweins Oper: *Graf Gleichen*, gesungen von Hrn. Blume; *Arion*, Romanze von A. W. v. Schlegel, für eine Sopran- Tenor- und Basstimme mit Chor und Begleitung des Pianoforte, Violoncell, der Flöte und Guitarre von C. Blum componirt, und von Mad. Schulze, Hrn. Stümer und Devrient d. jüngern, so wie in Hinsicht der Instrumente von den Herren Greulich, Griebel, Gabrielsky und C. Blum vorgetragen. Da der Einzelnen Talente oft in diesen Blättern besprochen wurden, so bemerke ich nur, dass alles beyfällig aufgenommen wurde. Den 13ten gab Hr. Andr. Schunke Concert, in dem er mit dem Hrn. Kammermusikus Lenss ein neues Concertino für zwey Waldhörner von Lenss, so wie sein älterer Sohn, Julius Schunke, ein Adagio mit Echo's und eine Polonaise für das Waldhorn, von Dupaty, mit Beyfall vortrug. Den 17ten gab die schon im vorigen Berichte rühmlich erwähnte Dem. Blahetka Concert, und trug darin ein Concert für das Fortepiano von Kalkbrenner, den Bolero für Klavier und Violoncell (von Hrn. Griebel gespielt) von Worlischek, und Bravourvariationen über ein Ländlerthema von ihrer Composition vor, erwarb sich auch diessmal durch die Volubilität, Kraft und gleiche Ausdauer in beyden Händen allgemeinen Beyfall, und zeigte sich ihrer Lehrer Kalkbrenner und Moscheles würdig. Den 19ten ward unter der Direction des Königl. Generalmusikdirectors und Ritters Hrn. Spontini, Haydn's Oratorium *die Vier Jahrszeiten* vortrefflich ausgeführt. Die Sologesangpartieen sangen Mad. Schulz, die Herren Bader, Haizinger und Blume. Zwischen dem dritten und vierten Theile trug Hr. Kapellmeister Hummel aus Weimar ein Rondo brillant von seiner Composition auf dem Pianoforte meisterhaft vor, und unterstützte dadurch Hrn. Spontini's Plan. Dieser hat nämlich die Einnahme dieses ihm vertragsmässig zustehenden Concerts mit Genehmigung des Königs, der Kasse der Mitglieder des Königl. Orchesters und des Theaterchorpersonals überlassen, und will daraus einen Fond zur Unterstützung und Aufmunterung derjenigen Mitglieder beyder Corps bilden, welche dieselbe am meisten verdienen und ihrer bedürfen. Den 24sten gab Hr. Kapellmeister Hummel Concert, und trug in demselben sein neuestes, in Paris zum ersten Mal gegebenes Concert, E dur, das Rondo brillant (Op. 98) und

eine freye Phantasie auf einem schönen und klangvollen Kisting'schen Flügel mit ausserordentlichem Beyfall des zahlreichen Publikums vor. In dem 6ten Abonnement-Concerte der Herren Gebrüder Bliesener, am 26sten, machte uns der Hr. Kammermusikus Birnbach mit der neuerfundenen Bogenguitarre (Chitarra col arco) bekannt: sie hat den Ton eines englischen Hornes, ist jedoch zarter und hat vor allen Saiteninstrumenten den Vorzug, dass man drey Töne zugleich darauf aushalten, die chromatischen Scalen mit der reinsten Intonation behandeln und sechsstimmige Arpeggiaturen anwenden kann.

Die in No. 19 mitgetheilte Nachricht, dass der kleine Eckardt in dem Seidler'schen Concerte gespielt habe, ist zu berichtigen. Das Concert war so gedrängt voll, dass Ref., so wie mehre seiner Freunde, nur im Vorzimmer einen Platz fand, und nicht bis auf das Orchester sehen konnte. Der vormalige Lehrer des hoffnungsvollen Knaben, Hr. Greulich, spielte selbst. Der Umstand ist an sich höchst unbedeutend, aber für gewisse Leute doch wichtig!

Kurze Anzeigen.

Zwey Duetten für zwey Violinen, Sr. Durchl. dem Prinzen August von Wittgenstein Berleburg ehrerbietigst zugeeignet von Wilhelm Speyer. 15tes Werk. Offenbach bey J. André.

Diese zwey Compositionen empfehlen sich sowohl durch Originalität und Anmuth der Erfindung, wie durch Gründlichkeit des Satzes und sinnreiche Combination. No. 1. beginnt mit einem Allegro, E moll, dessen einfaches Hauptthema durch das ganze Stück hindurch die Seele des Ganzen bleibt, indem es sich bald den wieder einlenkenden Thematen anschliesst, bald die Grundlage ausgeführter Passagen wird, und überall so kunstreich verbindend vorherrscht, dass es den bezweckten Totaleindruck, eines in allen einzelnen Theilen wohl verknüpften Ganzen hervorbringt. Das nun folgende Adagio, G dur, ist höchst gesangreich, und zugleich in den oft eintretenden Quartettsätzen mit Einsicht und Kunst gearbeitet. Auf das ernst gehaltene Adagio macht das leichte und spielende Thema des Rondo, E moll, einen wohlgefälligen Eindruck. Dieser Charakter des Thema's bleibt durch das ganze Stück vorwaltend, das wie eine muthwillige Neckerey in einem lebendigen Gusse vorüberrauscht. — No. 2. giebt zu Anfang ein Allegro brillante, D dur, heiter und grossartig, voll lieblicher Melodieen und glänzender Stellen. Zu den hierauf folgenden Variationen ist ein bekanntes französischen Lied als Thema benutzt worden. Die Variationen selbst sind hauptsächlich, und hervorstechender, als es im allgemeinen in dieser Gabe des Tonsetzers der Fall ist, auf anmuthige, dem Ohre schmeichelnde Melodik berechnet, bis dann in der letzten, welche zu einem weitausgreifenden Allegretto sich dehnt, wieder, insofern der zweystimmige Satz es gestattet, alle Kunst eines geübten und gründlichen Componisten, besonders in sinnigen Zusammenstellungen und Uebergängen, an den Tag tritt. Das Werkchen erfordert fertige Spieler. Diesen aber kann es mit allem Rechte empfohlen werden.

Potpourri nach Melodieen aus Otello von Rossini, arrangirt für das Pianoforte von A. Fromelt. 5tes Werk. Berlin, im Magazin für Kunst, Geographie und Musik. (Pr. 10 Gr.)

„Für Kunst und Musik" ist denn Musik keine Kunst? Nein; wie sie hier auftritt, ist sie keine. „Nach Melodieen" etc.? Nein. Bloss diese Melodieen, abgerissen, ohne Verbindung, viel weniger zu einem Ganzen verarbeitet. Dass diese Melodieen an sich hübsch sind, weiss Jedermann. Dass man aber einen mehrstimmigen Canon nicht bloss in der ersten Stimme, mit einer harfenden Bassbegleitung; oder dass man ein blosses figurirtes Orchesteraccompagnement, ohne den Gesang, den es begleitet, nicht hinstellen müsse, wie hier S. 7 und S. 8 geschehen ist: das weiss auch Jedermann. — Himmel! wie leicht machen sich dergleichen musikalische Werke!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. **No. 20.** 1826.

Beschluss der Recension: *Requiem, von J. Eybler.*

Dies irae — bis Judicanti responsura (mithin: Tuba mirum — eingeschlossen) bildet Einen grossen Satz; einen grossen und mächtigen. Hier tritt zuerst alle Fülle der Polyphonie und aller Aufwand der Mittel ein, wie wir sie oben angedeutet haben; auch der Doppelchor zu acht realen Stimmen. Wie nun diese Mittel, bald vereint, bald vertheilt, angewendet sind; wie, dürfen wir unser Wort wiederholen, jede Stimme der Sänger und Instrumentisten ihr eigenes Lied singt und doch Alle, in vollkommener Uebereinstimmung, das Eine grosse Lied erst ausmachen: das liesse sich wohl beschreiben; aber, ausser dem, dass es sehr weitläufig werden müsste, bekäme es der Leser doch nicht — selbst bloss technisch nicht — vor die Anschauung, indem, was im Werke zugleich geschieht, und so erst das wird, was es werden, und wirkt, wie es wirken soll, hier, in der Beschreibung, nach einander auftreten und nur in Vereinzelung deutlich werden müsste. Wir verweisen daher die Leser an den geist- und kunstreichen E. selbst, und sagen nur, dass die Wirkung auf alle, überhaupt für das Edlere in der Musik Empfängliche und in der Stunde des Anhörens im Gemüth Gesammlete, gross, in mehren Stellen wahrhaft erschütternd seyn werde, seyn müsse. — Eine schönere Folge konnte E. jenem Satze nicht geben, als in dem folgenden; und diesem keinen angemessenern, der Wirkung vortheilhaftern Platz, als nach jenem. Liber scriptus — bis fons pietatis (mithin: Rex tremandae majestatis — eingeschlossen) bildet den neuen Satz, mit welchem hernach das Recordare — nahe verbunden wird, doch ein anderes Tempo beginnt. Beyde sind bloss mit dem Quintett der Saiteninstrumente und mit Klarinetten und Fagotten begleitet, zu welchen aber im zweyten ein obligates englisches Horn tritt. Nach dem erschütternden Dies irae bedurfte das Liber einiger Einleitung, der Zuhörer einiger Vorbereitung: E. schreibt sie, indem er das Orchester allein und jedes der Instrumente eben das ausführen lässt, was es hernach zur Begleitung des Gesanges (will man das Begleitung nennen) immerfort und gerade so ausführt. Man sehe hier diese Stelle: (Die Klarinetten und Fagotte übergehen wir; sie halten bloss die Accorde vierstimmig aus; die Orgel schweigt.)

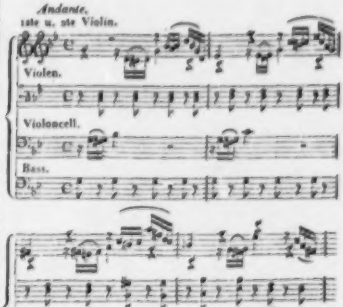

Nun denke man sich dieselbe Stelle noch einmal wiederholt, nur mit anderer Umbeugung am Schluss, und hiezu den folgenden Eintritt der zuerst beginnenden Singstimme, des Alts, Solo:

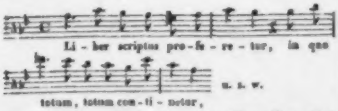

Mit Judex ergo — nimmt der Bass diese Gesangmelodie auf; mit Quid sum miser — wieder der Alt; worauf höchstfeyerlich der Chor mit Rex tremendae majestatis einfällt, doch ohne den Gang des Stückes zu unterbrechen, so dass also das Einzelne der Worte dem Sinne ihres Zusammenhanges untergeordnet wird; was wir nicht erst zu rühmen brauchen. — Drückte dieser Satz den sinnigen und wehmüthigen Ernst, wie ihn die Worte der Betrachtung andeuten, in der Musik vortrefflich aus: so that dasselbe der folgende für die flehendliche, innige Bitte: Recordare, Jesu pie — der, mit Recht, länger ausgeführt ist. Hier ist, wie es eben die Sache verlangt, alles weit einfacher, in der Harmonie weit kunstloser, alles wesentliche Interesse bloss in die Melodie des Solo-Soprans, um den sich die correspondirende Melodie des englischen Horns schlingt, gelegt; und in der Folge, bey allem, theils um der Worte, theils um der Länge des Satzes willen, nöthig gewordenem Wechsel der Singstimmen, wird dieselbe Einfachheit und auch dieselbe Oekonomie und Form überhaupt, treulich beybehalten. Die Mannigfaltigkeit nicht nur, sondern auch den Ausdruck, vermehren dabey ungemein die zuweilen einfallenden Chorstellen, welche einzelne kurze Hauptsätze, des Textes wie der Musik, auffassen, und gesteigert wiederholen oder weiter fortführen. Will man, wir das nun geordnet ist, ein Spielen nennen, so ist es doch ein so kindlich-liebliches, dass wir mit dem im Leben nichts zu schaffen zu haben wünschen, der darauf, wie auf Kindereyen, herzlos achselzuckend herabsähe, oder in strotzendem Hochmuthe mit dem Schulprügel zuschlüge; was, bey gewissermassen ähnlichen Veranlassungen anderer Meister, bekanntlich in letzter Zeit nur allzuauffallend geschehen ist. E. lässt z. B., indem der Sopran die Worte an den Erlöser: (Dein) tantus labor non sit cassus, sanftbittend eben anspricht, alle Stimmen zugleich im Chor stark und vordringend einfallen: Non, non! tantus labor non sit cassus! hierauf, nach den Worten: mihi quoque spem dedisti, des Solo-Tenors, eine Chorstimme nach der andern, stark und mit einer affectvollern Melodie ihn unterbrechen: Mihi quoque! mihi quoque! mihi quoque spem dedisti — u. dgl. m.

Confutatis — ein kurzer, wieder ganz origineller und gewaltiger Satz, der in den: Voca me — so wie dieser in Lacrimosa — übergeht, so dass diese drey kurzen Sätze zwar in der Form höchstverschieden, doch im Sinne als Einer zu betrachten sind. Von dem ersten gäben wir dem Leser gern einen Vorschmack, wenn es sich nur ohne weiten Raum einnehmende Notenbeyspiele thun liesse. Es lässt sich aber schlechterdings nicht thun; und so müssen wir es wieder bewenden lassen mit der Verweisung auf das Werk selbst und mit der Versicherung, dass man aus neuer Musik sehr wenige Beyspiele wird anführen können, wo solche Massen, ganz eigenthümlich erfunden und angeordnet, (darunter auch der achtstimmige Chor) in allen ihren einzelnen Bestandtheilen für sich bestehend, dennoch so auf's Engste zu einem Ganzen für das Denken und Empfinden verbunden sind, und wo in diesem Maasse der ganze, vielgegliederte Coloss, ohne irgend eine Abweichung oder Störung, bis an den Punkt, auf dem er ruhen bleiben soll, fortgewälzt wird. Bewundernswürdig für den Geist und ergreifend für das Herz wird das Jeder finden; sagt man aber: es ist leidenschaftlich; und das Leidenschaftliche soll nicht in die Kirche gebracht werden — so müssen wir das, doch mit der Begränzung, dass sich die Leidenschaftlichkeit wenigstens hier im Hohen und Würdevollen hält, zugestehen; dann jedoch hinzusetzen: Wir Alle sind nun einmal, und keineswegs nur, was Musik betrifft, sondern überhaupt, nicht mehr die Menschen vergangener Jahrhunderte: vermöchten wir wohl einem Werke, das wenigstens volle anderthalb Stunden dauert, und, seinem Text und Zwecke nach, sich in einem mässigen Umkreise der Ideen und Gefühle bewegt, mit gleichaushaltendem Antheile des Geistes und Herzens zu folgen ohne alle, gewissermassen gewaltsame Anregung? Mehr aber, als solch eine schnell vorübergehende Anregung ist dieses wunderbare Musikstück nicht: es dauert nur etwa drey Minuten. „So gebe man lieber diese ganze Gattung auf!“ Von alle dem, was dagegen zu sagen wäre, stehe nur die einfache Frage hier: Ist es überhaupt Recht, irgend etwas geradehin aufzugeben, worin sich der Geist der

begabtesten Menschen ausgesprochen hat? Wir meynen: jede Zeit bringt durch die vorzüglichsten ihrer Kinder das hervor, was sie zunächst bedarf. Diess hat man nach Würden anzuerkennen und aufzunehmen: das geschieht auch, in der Regel. Wahre Bildung aber führt weiter, und dahin, dass man, was jede Zeit, zunächst ihr nothwendig, hervorgebracht hat, gleichfalls nach Würden anerkennt und aufnimmt, als lebte man zugleich in ihr. — Voca me — wird sehr einfach bittend von den acht Singstimmen vorgetragen, erst ohne alle, dann mit weniger Begleitung, bloss der sanftern Blasinstrumente; Lacrymosa — gleichfalls sehr einfach und sanft, erst vom Solo-Tenor, dann vom vierstimmigen Chor, bey hinzutretenden Saiteninstrumenten.

Domine, Jesu Christe — wird beym ersten Anblick Jeden, der diess grosse Musikstück betrachtet, eben so wie uns, höchlich befremden durch die grosse Aehnlichkeit, nicht etwa nur in der äussern Zuthat, (Tonart, Taktart, Tempo, Instrumentirung u. dgl.) sondern auch im Entwurf und in der Anordnung des Gesanges, der Instrumente, was die Ausführung betrifft, in der gesammten Form der Musik dieses Stückes nach seinen beyden Hauptheilen, (Domine — und dann Quam olim — mit Ausschluss des Hostias —) ja sogar in den herrschenden musikalischen Ideen oder sogenannten Motiven und deren Behandlung in der Anlage — durch die grosse Aehnlichkeit alles dessen, sagen wir, mit demselben, bey Mozart, in eben diesem Musikstücke. Dass diess mit Absicht so gewählt worden sey, können wir bey einem solchen Meister und bey so offener Darlegung der Sache nicht bezweifeln. (Man betrachte in letzter Hinsicht nur gleich den Anfang jedes der Hauptabschnitte, von denen der zweyte: Quam olim — auch, wie bey Mozart, fugirt ist.) Welche Absicht Hr. E. nun aber hierbey gehabt hat: diess ganz bestimmt angeben zu wollen, dürfen wir uns nicht erlauben. Uns scheint aus dem köstlichen Stücke selbst hervorzugehen: Er, wie die ganze musikalische Welt, erkannte das Treffliche dieser Mozart'schen Erfindungen, Anordnungen und Ausarbeitungen, und gefiel sich in dem Bemühen, aus Aehnlichem, auch auf ähnlichem Wege, etwas weit Anderes und doch eben so Treffliches zu bilden. Betrachte man, was er geleistet hat, genauer, und man wird, wenn uns nicht Alles täuscht, finden, was wir so eben gesagt haben: es ist aus Aehnlichem, auf ähnlichem Wege, etwas weit Anderes und eben so Treffliches geworden. Auch hier ist's ohne grosse Weitläufigkeit nicht möglich, sich in das Einzelne einzulassen; doch sey Eines kürzlich erwähnt. Das Fugenthema zu Quam olim ist bey Mozart bekanntlich:

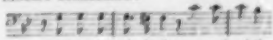

bey Eybler ist es, und richtiger declamirt:

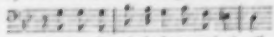

Mozart lässt dazu das Orchester die schon früher ergriffene, kräftige Figur unwandelbar fortführen, und muthet damit dem Zuhörer, soll dieser ihm in Beydem Schritt vor Schritt folgen, nicht wenig zu: E. führt seine Fuge, die vier Singstimmen durch die Saiteninstrumente blass unterstützt, ganz anders, aber gleichfalls musterhaft durch; doch bey der Wiederholung, nach dem Hostias —, wo der Zuhörer mit jenem Fugensatze schon bekannt ist: da gesellet auch Er ihm eine, der Mozart'schen ähnliche Figur der Saiteninstrumente bey, stellt sie, jede Stimme gegen die andere contrapunktirend, eben so wie Mozart auf, führt sie eben so unwandelbar fort, bildet dennoch Alles anders aus, und ausserdem, dass er ein wahrhaft grosses, herrliches Kirchenstück liefert, giebt er damit auch ein neues, eben so lehrreiches als anziehendes Beyspiel, wie viel mehr es in den Künsten — den musikalischen auch — auf das Wie, als auf das Was ankomme, und wie am Ende jeder, nur an sich würdige Stoff, unerschöpflich sey, wenn nur die rechten Geister ihn ergreifen. — Das zwischeninnen liegende Hostias fasset E. ganz verschieden von Mozart, und man wird gestehen müssen, dass, wie vortrefflich dieser Satz an sich bey M. ist, der E.sche, für seine, wie für die Wirkung des wiederkehrenden Quam olim — vortheilhafter sey: denn er sondert sich in Stoff und Form, besonders auch durch Einfachheit und Leichtfasslichkeit, von beyden ihn umgebenden Stücken weit mehr ab, giebt dem Zuhörer mehr Beruhigung und macht ihn dadurch fähiger, jenem Wiederkehrenden ganz zu folgen und es seiner Absicht gemäss aufzunehmen. Es Hostias ist nämlich ein, nicht langer, sehr

einfacher Bittgesang, vom Tenor und Bass, Soli, in sanfter Melodie vorgetragen, ohne alle Begleitung, ausser der des Quartetts, die erste Violin frey und angenehm figurirt; bis mit den Worten: Pacem, Domine — die vier Singstimmen, doch stets einfach, zusammentreten zur Vorbereitung und Einleitung jenes wiederkehrenden Quam olim — Das Ganze dieser drey verbundenen Sätze halten wir, für den äussern und innern Sinn, der Anordnung, dem Ausdruck und der Ausarbeitung nach, für ein wahres Meisterstück, obgleich der Verf. durch die oben von uns vermuthete oder irgend eine andere Nebenabsicht mag bewogen worden seyn, es eben aus diesem Stoffe und nach diesem Zuschnitte abzufassen.

Das Sanctus und Osanna (denn letzten macht hier kein besonderes Tempo aus, sondern ist die zweyte Abtheilung des ersten) glaubte E. in einem Requiem, d. h. in einer Messe für einen geliebten Entschlafenen, oder für alle Seelen, an dem, ihnen gewidmeten Todtentage, ganz anders fassen zu müssen, als in einer Messe für frohe oder überhaupt andere Kirchenfeste. Wer könnte ihm Unrecht geben? Grossartigkeit und möglichste Würde musste zwar sein Ziel, hier wie dort, seyn, und war es auch: aber alles Glänzende und auch den freudigen Aufschwung (im Osanna) beseitigte er, und liess selbst in den letzten Worten den feyerlichen Ernst vorwalten: nur diesen etwas bewegter, nicht im Takt, sondern im Thema und seiner Führung, sich aussprechen. Der Satz, in C moll, ist übrigens nicht lang: das Benedictus — ist diess, und vielleicht etwas zu lang. Es ist ein Quartett für die Solo-Singstimmen, zuweilen vom Chor abgelöset, und begleitet vom Instrumental-Quartett mit Sordinen, zu denen sich sehr untergeordnet und fast nur den Gesang unterstützend, blass die sanftesten Blasinstrumente gesellen. Der Styl ist hier der freye, und Alles auf den Ausdruck des Mildesten und Sanftesten angelegt; welche Absicht auch, wie jeder Zuhörer empfinden wird, erreicht ist. Osanna schliesst sich an, wie oben.

Agnus Dei — sehr einfach, edel, andächtig und rührend. Die dreymalige Anrufung: Agnus Dei etc. wird das erstemal vom Alt, das zweytemal vom Tenor, das drittemal vom Bass, Solo, die Bitte: Dona eis requiem, jedesmal vom Chore leise vorgetragen. Nach der dritten Chorstelle fügt der Solo-Sopran hinzu: Lux aeterna luceat eis, Domine, in einer Melodie, welche zu dem Folgenden hinüberführt; nämlich zu: Cum sanctis tuis, in aeternum. Diese Trennung ist an sich nicht zu billigen und augenscheinlich nur darum vorgenommen, damit dieser Hauptabschnitt des Ganzen einen hervorstechenden, kräftigen und kunstreichen Schluss bekomme. Denn Hr. E. hat aus diesen Worten einen grossen Satz für sich gebildet; eben so und eben aus demselben Grunde, warum bey weitem die meisten Componisten in der gewöhnlichen Messe aus den abgetrennten Worten: Cum sancto spiritu etc. oder wohl gar aus Dona nobis pacem, einen besondern, grossen Satz bilden. Siehet man unserm Meister dieses nach, wie man jenes anderen Componisten nachzusehen gewohnt worden ist, und nimmt diess Musikstück, wie es ist, an: so muss man es als gross, herrlich und von vollkommen sicherer Meisterhand ausgeführt preisen. Es ist eine sogenannte Doppelfuge im alten Allabreve-Styl, zu welcher, schon beym Eintritte der dritten Stimme mit dem Hauptthema, die Violinen eine freye Figur ergreifen; und wie nun diese auf- und zusammengestellt ist, so bleibt es durch das ganze, in der Partitur 19 Seiten lange Stück immer vollkommen sich gleich, ja eine und dieselbe, und doch immer anders und neu, immer gesteigerter, gedrängter, kunstreicher und gleichwohl stets klar und im Gange aller Stimmen fliessend, natürlich und für die Ausführung sogar leicht und bequem. Es that uns Leid, nicht einzelne Hauptstellen ausheben zu dürfen: nur die ersten Takte, damit aber freylich nur die ersten Grundlinien des reichen Ganzen, können hier Platz finden. Bis zum Eintritt der Figur der Violinen werden die Singstimmen von den Instrumenten nur verdoppelt.

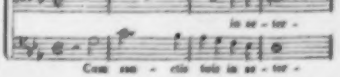

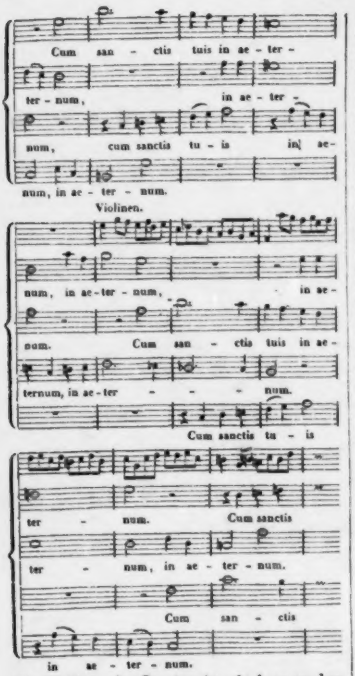

Die Rückkehr des *Requiem* ist sehr kurz aus dem ersten Satze zu denselben Worten gezogen; dann wird: Cum sanctis tuis — wiederholt, und mit dem alten Kirchenschlusse:

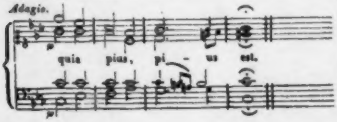

tritt gleichsam ab, was als Kunst sich geltend machen will, und es wird — so zu sagen — still, demüthig und verzichtend im Werke, wie in der Seele dessen, der vor Gott die Feyer der Entschlafenen mit allen den mannigfaltigen, erschütternden und stillenden, schmerzlichen und tröstlichen Beziehungen auf sich selbst vollendet hat und nun sich anschickt, von den Gräbern zu scheiden, treu im Sinne bewahrend, dass sie auch seiner harren. Der andächtige und stets auch besonnene Künstler hat das Libera me — und alles, was folgt, in einem einzigen, höchsteinfachen, achtstimmigen Gesange (wo indessen die Stimmen Einer Gattung oft mit einander gehn) nach Art der Hymnen früher christlicher Jahrhunderte zusammengefasst. Die Bewegung ist nur in ganzen, halben und Viertelnoten; die Modulation bleibt nur in den nächstverwandten Tonarten; die Worte werden nirgends wiederholt; jeder Satz des Textes hat seinen Einschnitt, und, nach dem Sinne, seinen ganzen oder halben Schluss in der Musik; (wie unsere Fermaten in den Chorälen;) kein abweichendes, für sich beschäftigtes oder auch nur nebenbey ausschmückendes Instrumentale: sondern bloss die sanfteren, an die Menschenstimmen am besten sich anschliessenden Blasinstrumente gehen Schritt vor Schritt mit diesen, als (mit dem Contra-Fagott) eine, durch Zu- und Abnehmen des Tons zartere Orgel. Und in dieser Weise, selbst ohne einen verlängerten oder irgend abgeänderten Schluss, endet das Ganze. Die Sache spricht zu deutlich und zu schön für sich, als dass wir ein Wort über sie hinzusetzen möchten. —

Das Werk wird anständig gebunden ausgegeben. Der Stich, das Papier, alles Aeussere ist schön; der erste auch correct. —

Es ist in diesem Aufsatze die Rede gewesen von einem Werke, das eben erst versendet, und von einem Meister, der, ausser Wien, kaum dem Namen nach und aus seinen Werken höchstens einigen wohlbedienten Sammlern bekannt ist: Werk und Meister aber sind sehr gerühmt worden. Ueberdiess findet man hier Manches behauptet ohne überführenden Beweiss; weil ein solcher entweder, der Natur der Sache nach, gar nicht, oder nur durch eine Ausführlichkeit möglich gewesen wäre, die hier nicht verstattet werden kann. In solchem Falle nun kann kein Beurtheiler seinem Leser zumuthen, dass er dem Behaupteten mehr Glauben beymesse, als er ihm

und seinen Urtheilen über ähnliche Gegenstände überhaupt beymisst. Darum sollte dann allesait der Beurtheiler sich nennen; und darum nenne ich mich.

Rochlitz.

(Eine *Nachschrift* zu dieser Recension folgt im nächsten Stück.)

Nachrichten aus Italien, im April 1826.

(Fortsetzung aus No. 4.)

Mailand. (*Teatro alla Scala*). Die Demeri, oder Demery oder De Mery *) verfiel gleich nach den ersten Vorstellungen des *Barone di Dolsheim* in eine sehr gefährliche Krankheit, weswegen ihre Rolle in der Folge durch eine andere Sängerin gegeben wurde. Den 24. Januar ging Winter's *Maometto* in die Scene, machte aber diessmal, grösstentheils der Sänger wegen, wenig Glück. Die Favelle, die Herren Verger und Remorini waren keineswegs dazu geeignet, die Festa, Donzelli und Galli zu ersetzen. Die wackere Carolina Bassi sang schon vor neun Jahren in dieser Oper; sey es nun, dass sie in dem am verwichenen Stephanstage verunglückten Gonsalvo gar nicht und in *Maometto* auch nur wenig glänzen konnte; sey ihr seither vorgerücktes Alter Schuld (sie soll eine Funfzigerin seyn): kurz, sie schien nicht mehr dieselbe. Am meisten fiel der Abstand zwischen Galli und Remorini auf, und das gleich in der herrlichen Stretta der Introduction, die, von Galli's ganz für die Scala geschaffener, mit der deutlichsten Aussprache verbundener Riesenstimme schön und kraftvoll vorgetragen, täglich rauschenden Beyfall erhielt, bey Remorini's minder kraftvoller Stimme und nicht immer deutlicher Aussprache aber kalt liess. Ueberdiess wurde dieser Sänger in der Rolle des Zopiro von seinem Vorgänger auch im Spiel übertroffen, und daher machte jetzt weder die Introduction, noch das Quintett des zweyten Akts (die Hauptlieblingsstücke der Oper) die erwünschte Wirkung. Galli erwarb sich auch gerade in dieser Oper zuerst den Ruf eines trefflichen Basso serio, den ihm die Mailänder vorher nicht zugestehen wollten. Da nun *Maometto* nicht am besten besetzt, die Favelle überdiess auch zuweilen unpässlich war, so dachte man schnell an eine andere Oper. Einstweilen behalf man sich mit dem *Gonzalvo*, der stets ausgepfiffen, bey der dritten Aufführung aber so ausgeheult wurde, dass man eine nochmalige Wiederholung nicht wagte. Um die Mitte des Februar gab man Pär's *Camilla*, in welche man für fünf hinweggelassene Stücke zwey moderne einlegte. Während der Mailänder Zeitungsschreiber, vermuthlich aus besonderen Ursachen, ein tiefes Stillschweigen über die Aufführung und Aufnahme dieser Oper beobachtete, so las man dafür im *Journal des Debats* vom 3. März: die *Camilla* habe bey uns furore gemacht, und die Gai darin rauschenden Beyfall gefunden. Das Wahre an der Sache ist, dass diese Oper, ohne eben furore zu machen, im allgemeinen das Publikum angesprochen hat, und mit einem bessern Buffo noch mehr gefallen haben würde. Die Gai sang diessmal wenigstens besser, als im *Gonzalvo*, wofür ihr freylich zu reichlicher Beyfall gespendet wurde. Remorini, der sich wieder in seinem wahren Lichte zeigte, theilte denselben mit ihr. Ein zwölfjähriger Chorknabe vom hiesigen Dom, Namens Enrico Bono, welcher in der *Camilla* mit auftrat, gefiel durch seine Stimme. Von Verger und Bertolucci lässt sich schwer sagen, wer sich von ihnen am wenigsten auszeichnete. Die *Camilla* hat übrigens die Behauptung gewisser Mailänder, dass nur die heutigen mit allen möglichen Klangmaschinen versehenen Opern auf ihrem Teatro massimo gefallen könnten, aufs Neue widerlegt. Vielmehr ist jetzt, wo nicht selten schon vor dem Aufziehen des Vorhangs ein begrüssendes Trompetengeschmetter dem Gehörfelle ankündigt, was ihm bevorsteht, wo man bey aller Verschiedenheit der Meister doch nur einen einzigen hört, eine Erholung vom Instrumentengetöse überhaupt, und eine anspruchslose gute Oper aus den vorigen Zeiten insbesondere ein erquickendes Labsal. Die *Camilla*

*) Demeri heisst sie in den Operabüchern und auf dem gewöhnlichen Theaterzettel der Scala; das Pio istituto nannte sie einmal De Mery, und bey einer andern Gelegenheit las man Demery, welches, wenigstens der heutigen französischen Schreibart nach, das richtigste zu seyn scheint. Dass sie eine Strassburgerin sey, hat Ref. bereits im vorigen Berichte bemerkt, wo von dergleichen verstümmelten und untergeschobenen Sängernamen öfters die Rede ist. Die Chemel (Gattin des Tenoristen G. B. Rubini) nennt sich Comelli; die Favelle: Favelli; die Colombelle: Coreldi (sämmtlich Französinnen); der englische Bassist William Williams: Guglielmo Guglielmi, und die Lechleitner (jetzt in Lissabon): Sicard (vielleicht nach dem Namen ihrer Mutter). Bekannt ist es übrigens dass die Fodor, Lalande, Unger u. a. m. auch mit ihren wahren Namen in Italien gefallen, und dass sogar italienische Sänger deutsche Namen annehmen, wie z. B. der Neapolitaner Tenorist Calvari, der sich Winter nennt.

Kunstmitteln zum Anstofs unsrer Gefühle, als uns der Hinblick auf unverdorbene, aber auch *unkultivirte* Menschen gewähren kann, in deren Lage uns solche Lieder versetzen sollen. Der so vielfach aufgeregte und beschäftigte Verstand versperrt immer mehr *die* Wege zum Herzen, welche anderwärts als durch ihn gehen, und der *künstliche* Mensch verdrängt nun *auch* in unsrer *Phantasie* immer mehr den blos *natürlichen*, an Form und Würkungskreis sehr eingeschränkten Menschen. Mit einem Wort, wir streben — ganz *antirousseauisch* — auch da nach Kunst, wo man sonst glaubte und sich freute, ihrer entbehren zu können. Rückschritte, wenn sie auch zu billigen wären, lassen sich nun nicht mehr thun; man mufs sich durcharbeiten zu dem Ziele, das — noch ferne ist. Aber eben dies — diese Gährung nämlich, wenn sie zur schnelleren Annäherung an das Ziel benutzt werden soll, macht es uns auch zur Pflicht in unsern künftigen sowohl grofsen als kleiner Kunstwerken das *Schwanken* zwischen dem Gemeinen und Edlen, zwischen dem Rohen (*blos* natürlichen) und dem fein Gebildeten möglichst zu vermeiden. Und aus dem allen folgt: dafs Schulzens Lieder früher veralten mufsten, als sie es ihrer innern Vortrefflichkeit wegen verdienten. Auch diese Bemerkungen treffen keineswegs ihn, den Unvergefslichen, sondern nur — seine Nachahmer. Denn er erwarb sich auch aufserdem Vorzüge, die ihn zum Range der besten, wenn auch nicht glänzendsten, deutschen Komponisten des vorigen Jahrhunderts erhoben. *Simplizität* und *Wahrheit* sind die wichtigsten Eigenschaften seiner Werke. Dahin führte ihn die natürliche Anlage seines Gemüths verbunden mit seiner grofsen Kunstkenntnifs. Dies machte ihn besonders geschickt zur Darstellung des *Erhabnen* (vorzüglich des Religiöserhabnen, worinn er seit Händel vielleicht der erste ist) und zum Ausdruck des *Unschuldigen, Kindlichen* (im kleinen Liede), welches, ästhetisch betrachtet, an jenes (das Erhabne) nahe grenzt, ob es gleich in Ansehung des Kunstaufwandes zwey Extreme zu seyn scheinen. Was mitten inne liegt, die Darstellung des Feurigen, Komischen u. dgl. wozu eine üppige Phantasie, mithin auch eine gröfsere Kraft und Mannigfaltigkeit der Instrumentalbegleitung u. s. w. gehört, war sein Fach nicht; auch konnte er sich selbst zu gut, um anders, als durch Umstände gezwungen, dergleichen zu unternehmen. Wie viel wir diesem ebenfalls durch grofse Bescheidenheit und durch innige *reine* Liebe zur Kunst ausgezeichneten Manne verdanken, wird uns hoffentlich sein Biograph (sein Freund und zugleich sein Geistes- und Herzensverwandter) entwickeln. Das letzte Jahr des vorigen Jahrhunderts raffte auch ihn, den eben so trefflichen Menschen als Künstler dahin, nachdem das Schicksal ihn schon früher durch Kränklichkeit nöthigte, fast aller Theilnahme an Musik zu entsagen. O wie viele gab es und giebt es noch, denen das gröfste Opfer nicht zu grofs gewesen wäre, um ihn der Welt und der Tonkunst noch länger erhalten zu können! *) —

(Der Beschlufs folgt.)

NACHRICHT.

Bruchstücke aus der Rede des franz. Ministers bey der Austheilung der Preise an die Zoglinge des Conservatoriums.

(Als Beylage zu dem Briefe aus Paris im vorigen Stücke.)

Junge Künstler!

Dieser für Euch angestellte Freuden-Tag, diese zahlreichen, euren Gesängen lauschenden

*) Manche schöne Wünsche und Vorsätze zur Beförderung der Musik nahm er mit in's Grab. So sprach er unter andern mit dem Verf. dieses Aufsatzes öfters davon: dafs er gern ein *populäres* Handbuch der Ton- und besonders der Singkunst zum Gebrauch für *Schulmeister-Seminarien* und Lehrer in *kleinen* Schulen schreiben möchte, so dafs sie sich selbst damit forthelfen könnten, weil auch ihm die Verbreitung des Gesanges unter allen Volksklassen sehr am Herzen lag. Vielleicht realisirt dies ein andrer dazu fähiger Mann, der Kunstkenntnisse genug und dabey die Gabe hat, das blos Gelehrte, was nur der Musiker von Profession wissen soll, zu vermeiden, ohne bedeutende Lücken zu lassen. — Möchte es doch bald geschehen! d. Verf.

gehört zwar nicht zu den ausgezeichnetsten Werken dieser Art, hat aber doch manche geniale Stücke, die man noch lange mit Vergnügen hören wird. Ref. kommt nun auf Mayerbeer's schnell durch ganz Europa berühmt gewordenen *Crociato*. Aus unserm bereits angezeigten, grösstentheils aus minder bedeutenden Künstlern bestehenden Sängerpersonale wurde die Bassi in der Rolle des Armando, die Franchini (aus Noth) in der der Felicia und Biondini in der des Aladino beybehalten; für die Rollen der Palmide und des Adriano hatte man Dem. Melas (aus Noth) und Hrn. Crivelli, die zu dieser Zeit durch die beendigte Genueser Karnevalsstagione frey geworden waren, engagirt. Ueberhaupt betrug die Zahl der an dieser Oper theilnehmenden Individuen (Sänger, Choristen, Tänzer, Comparsen, Orchester und doppelte Banden) ungefähr Dreyhundert. Der Componist, welcher zu der Aufführung aus Berlin hierher gekommen war, beseelte die grossen Massen zu einem lebendigen Ganzen. Hierzu denke man sich einzig schöne Decorationen, glänzendes Kostum und die übrige Theaterpracht, den vorausgegangenen Ruf und die gespannte Erwartung, mit welcher das Publikum zur ersten Vorstellung am 2. März dem Theater zuströmte. Da unter den Sängern Crivelli und die Bassi die eigentlichen Stützen der Oper waren, so begann auch der starke Beyfall erst mit der Sortita des erstern und dem darauffolgenden Duette zwischen beyden; in dem trefflich vorgetragenen Canon des ersten Finals wurde er noch stärker und allgemeiner, und der Sieg des *Crociato* auch in Mailand entschieden. Zu Ende des ersten Acts rief das Publikum den Meister mit Enthusiasmus auf die Scene, nachher die Sänger, sodann wieder den Meister, der aber diessmal in Gesellschaft der letzteren erschien. Dieselbe ehrenvolle Aufnahme fand er nach dem zweyten Acte (worin der Chor: Nel silenzio etc. und das Quintett am meisten gefielen) und Tags darauf nach beyden Acten. In der dritten Vorstellung verlangte das Publikum abermals den Componisten, und kaum erblickte man den Kopf eines Kommenden, so begann ein stürmischer Beyfall; allein sieh da! es war unser hinkender sogenannter Buttafuori, der nach einer schnell eingetretenen Pause mit lauter Stimme ankündigte: il Maestro non può presentarsi, perchè è partito (der Meister kann nicht erscheinen, denn er ist abgereist); lautes Gelächter und abermaliges starkes Händeklatschen, worauf die Sänger erschienen. Diese wurden bis zum Eintritte der Charwoche, dem Ende der Stagione, täglich nach jedem Acte und in der letzten Vorstellung am 18. März (in welcher man den oben genannten Chor und zwey Tempo's vom Quintett wiederholte) dreymal zu Ende der Oper auf die Scene gerufen. Die Bassi, welche in der Rolle des Armando wieder in ihrem Elemente war, zeichnete sich vorzüglich aus; sie und Crivelli mit seinem breiten und gehaltenen Gesange (canto largo e spianato) versetzten uns in die vorigen Zeiten der grossen Sänger zurück. Crivelli's schöne Stimme scheint noch täglich an Stärke und Fülle zuzunehmen. (Er soll schon fünfundsechzig Jahre alt seyn.) Obwohl die Melas jetzt noch keine Prima donna für die Scala, Biondini kein besonderer Bassist ist, so gingen doch die Ensemblestücke gut zusammen. Das Orchester unter Rolla's Leitung verdient besonders gelobt zu werden. Dass es übrigens nicht wenige giebt, welche die beyden von Hrn. Mayerbeer hier componirten Opern, *Margherita d'Anjou* und *Esule di Granata*, seinem *Crociato* vorziehen, ist eben so wahr, als, dass letzterer in Mailand eine glänzende Epoche gemacht hat; wir waren in den letzten Tagen der Fastenzeit, und in der Scala glaubte man sich in den letzten Tagen des Karnevals: so stark war der Besuch von Einheimischen und Fremden. Die Aufführung der noch erwarteten neuen Oper *Saule* von Hrn. Vaccaj unterblieb ganz: theils war die Stagione schon zu weit vorgerückt, theils musste man die noch übrige kurze Zeit zum Einstudiren der neuen Frühlingsoper für den zweyten Ostertag verwenden.

Hr. Vincenzo Federici, Lehrer des Contrapuncts am hiesigen Conservatorium (nicht, wie es in der Mailänder Zeitung unrichtig heisst, maestro di composizione), erhielt die Stelle des verstorbenen Censore, Ambrogio Minoja *). — In den ersten Tagen des Februars starb hier die noch sehr junge Sängerin Coreldi (Colombelle); mit ihr ging eine der herrlichsten Stimme zu Grabe. — Hr. Joh. Wolfram, der sich seit seinem letzten hier gegebenen Concerte zu einem bedeutenden Künstler gebildet hat, gab den 10. März in der Scala bey ziemlich vollem Hause eine musikalische Akademie,

*) Die italienischen Musikconservatorien u. s. w. haben stets einen eigenen Lehrer des Contrapuncts (Grammatik) und der Composition (Rhetorik. Aesthetik). Letzterer heisst in Mailand Censore, und hat auch die Aufsicht über die Fortschritte und Sitten der Schüler.

in welcher er auf dem sogenannten Panaulon das erste Tempo eines Bochsa'schen Flötenconcerts, Variationen von Drouet, eine Introduzione e Polacca, endlich Variationen von seiner Composition spielte und (die letzten abgerechnet) jedesmal stark applaudirt und auf die Scene gerufen wurde. — Unlängst wurden wieder mehre Sänger von hier aus nach Brasilien engagirt. — Neuerlich erneuerte sich das Gerücht, dass Rossini den *Don Juan* componire; man behauptete sogar, er habe seinen Freunden nach Bologna geschrieben, das Duett „Là ci darem la mano" sey ihm besonders gelungen; da aber ein Componist, welcher so eben aus Paris hier angekommen ist und dort mehre Monate in Rossini's Gesellschaft gelebt hat, nichts davon weiss, so scheint die ganze Sache eine Erfindung einiger Müssiggänger zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

XX Gesänge mit Begleitung der Guitarre — — von Drexel. Op. 32. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Hr. D. hat, wie er selbst auch anmerkt, diese Lieder (denn recht eigentliche Lieder und Liedchen sind sie) für Anfänger, oder vielmehr Anfängerinnen, im Gesange und im Guitarre-Spiel, und deshalb auch nur in den gebräuchlichsten und leichtesten Tonarten — harten und weichen — mit Vermeidung aller sogenannten Applicatur-Griffe geschrieben. Es ist, auch für ein nicht gewöhnliches Talent, keine leichte Aufgabe, unter solcher Selbstbeschränkung zu einem nützlichen Zweck, eine beträchtliche Reihe von Liedern so in Musik zu setzen, dass sie, auch von jenem abgesehen, etwas Bestimmtes, nicht Triviales und Abgebrauchtes, auf interessante Weise aussprechen; und Hr. D. hat diese Aufgabe meistens mit Glück, und nicht selten mit vielem Glücke gelöset. Es sind sehr artige Liedchen darunter, die auch ganz anderen Leuten, als Anfängerinnen, gefallen werden. Dass aber letztere mit den meisten dieser Melodieen sich gern und schnell befreunden, das hat den Ref. seine Erfahrung an mehren jungen Frauenzimmern gelehrt. Es trägt hiersu allerdings mit bey, dass Hr. D. die Texte zweckmässig gewählt hat. Sie behandeln Gegenstände, die im Bereich der weiblichen Jugend liegen, und sind leicht, gefällig und meistens munter, wenn sie auch nicht vom Gipfel des Parnasses heruntertönen. Sie sind auch nicht schon oft dagewesen und zu Grunde gesungen. Das Methodische im Gesang und Spiel ist auch damit in Acht genommen, dass die Lieder unter sich so ziemlich eine Stufenfolge bilden, vom Leichtesten bis zum Leichten oder doch gar nicht Schwierigen, wie in den Tonarten, so in den Melodieen und Begleitungen. (Nur Eines wünschte der Rec. vermieden: dass einige, doch nur wenige Melodieen für die jungen Sängerinnen nicht im Ganzen zu hoch lägen: oder dass manche einzelne, wenn auch an sich nicht zu hohe Töne bequemer für die noch wenig geübten Kehlen gestellt wären. Z. B. in No. 9, gis, a, nicht in steigenden Gängen und nicht in längeren, accentuirten, sondern in kurzen Noten, [hier in ziemlich geschwinden Achteln] von denen jede ihre eigene Sylbe bekömmt, sind für solche Kehlen in der Regel zu hoch, und werden besser vermieden.) Auf Mannigfaltigkeit, in den Texten und in der Musik ist gleichfalls gesehen. Diesen Allen nach wird das Werkchen seine Absicht erreichen; und darum ist es denen, für die es bestimmt ist, mit Grund zu empfehlen — zumal da bey den wenigen Stücken, die, wie hier bemerkt worden, etwas hoch liegen, die Guitarre, ist es nöthig oder doch rathsam, leicht um einen Ton tiefer gestimmt werden kann.

Variations pour la Guitare, sur un thème de l'Opéra, der Freyschütz, comp. — — par P. E. Hünten. Op. 7. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr 1 Fr.)

Es ist wieder der Jägerchor, der hier behandelt wird. Er wird viermal variirt. Die zweyte Variation setzt aber fast nur an, und macht dann den Uebergang zur dritten. Alle sind für schon ziemlich geübte Spieler. Das Ganze nimmt sich nicht übel aus, kann unterhalten, und, da es mit Kenntniss des Instrumentes und seiner verschiedenen Behandlungsarten geschrieben ist, nützlich üben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten May. **No. 21.** 1826.

Nachschrift

zur Recension von *Eybler's Requiem*,

in No. 19 und 20 dieser Zeitung.

Indem Vorstehendes gedruckt ward, erhielt ich von einem Freunde in Wien einige nähere Nachrichten über den Lebensgang des Hrn. Eybler, und zwar, wie dieser sie selbst für jenen Freund aufgesetzt hat. Ich glaube nicht besser thun zu können, als dass ich sie fast gänzlich mit seinen eigenen, höchsteinfachen und anspruchlosen Worten hier mittheile.

Joseph Eybler ist im Jahre 1765 in dem kaiserl. Markt, Schwechat, zwey Stunden vom Geburtsorte der beyden Haydn, geboren. Sein Vater war daselbst Chorregens und Schullehrer; übrigens der Jugendfreund des ältern jener Brüder, Michael Haydns. „Ich hatte das Glück," schreibt Hr. E. „schon in meinem sechsten Lebensjahre die Aufmerksamkeit eines eifrigen Musikliebhabers, des k. k. Beamten, Joseph Seitzer, durch den Vortrag eines Klavierconcerts zu erregen. Durch Vermittlung dieses wohlwollenden Mannes kam ich hernach nach Wien in dasselbe Seminarium, wo früher auch die berühmten Männer, Albrechtsberger, Joseph, Michael Haydn u. a. ihre Ausbildung erhalten hatten. Hier empfing ich nun, neben allgemeinen wissenschaftlichen Vorkenntnissen, auch Unterricht im Gesang, Instrumentenspiel und Generalbass. Jener mein Gönner, meine Fortschritte wahrnehmend, liess mir dann, in den Jahren 1777, 78, 79, von dem vortrefflichen Albrechtsberger gründlichen Unterricht in der Composition ertheilen. Ich war fleissig; auch sehr glücklich, in meinen Beschäftigungen und in meiner ganzen Lebenslage." Aber im Jahre 1789, mithin unter dem Kaiser Joseph II., wurde diess Seminarium, wie so manches andere fruchtbringende Institut, schnell aufgehoben. „Nun war ich hinausgetrieben in die Welt," fährt E. fort, „und mir selbst überlassen. Ich studirte die Rechtswissenschaft. Aber arm, und das um so viel mehr, da mein Vater durch eine Feuersbrunst alle seine Habe verloren, sahe ich mich nothgedrungen, diesen Weg zu verlassen und einen andern einzuschlagen, wo ich Lebensunterhalt finden konnte. Ich wählte die Musik, zu der es mich mächtig zog und wo ich auch jenen Zweck zu erreichen hoffen durfte." — Da seinem Geiste die blosse Ausübung dieser Kunst nicht genügen konnte, verwendete er seine besten Kräfte und was er an Zeit erübrigen konnte, auf die musikalische Composition; und um dabey nicht ohne Rath und Vorbild zu seyn, wendete er sich an Joseph Haydn, der, nach seiner freundlichen, liebevollen Gemüthsart, sich seiner gern annahm und, je näher er ihn kennen lernte, je mehr ihm seine Gunst schenkte. Bald darauf fand E. auch Gelegenheit, mit Mozart bekannt zu werden. Dieser, wie überall, so in Wohlwollen und Dienstfertigkeit, rasch und kurzab, schenkte bald ihm Zuneigung und volles Vertrauen. „Und ich habe das Glück gehabt, seine Freundschaft bis an seinen Tod unversehrt zu behalten; so dass ich ihn auch in seiner schmerzvollen Todeskrankheit gehoben, gelegt, und warten geholfen habe. Wie viele Werke der würdigsten Meister, vor allen Händels, sind wir in grösster Aufmerksamkeit mit einander durchgegangen, und haben daran uns belehrt und erfreut! Mozart war auch, wiewohl unwissend, Ursache, dass, was wohl in meinen Anlagen und meinem ganzen Wesen gegründet, aber noch nicht mir klar geworden und zur Entscheidung gekommen war, jetzt mir klar wurde und sich entschied; nämlich, dass ich mich in meinen Arbeiten vom Theater ganz zu enthalten und ausschliesslich der Kirche und ihrem Style zu widmen habe. Denn als Mozart die Oper *Così fan tutte* schrieb, und mit dem Instrumentiren noch nicht fertig war, gleichwohl die Zeit drängte: so ersuchte er mich, die Gesangproben zu halten und besonders die beyden Sängerinnen, Ferarese und Villeneuve,

eintustudiren; wo ich Gelegenheit vollauf fand, das Theaterleben, mit seinen Unruhen, Kabalen u. dgl. m. kennen zu lernen — was nun auf mich wirkte, wie ich schon gesagt habe, und wobey es auch durch mein ganzes Leben geblieben ist. Jener Entschliessung gemäss bewarb ich mich im Jahre 1799 um die Stelle des Chordirectors in der Pfarrkirche der P. P. Carmeliten; im folgenden Jahre um die, der Schotten: und ich erreichte meinen Wunsch. Damit war mir das Feld geöffnet, meine Compositionen aufführen zu können; was wollte ich weiter? Etwas später ward mir das Glück, manche meiner Kammer- und Kirchen-Compositionen der unvergesslichen Kaiserin, Maria Theresia, zu Gehör zu bringen: so ward ich 1801 kaiserl. Lehrer der Tonkunst, dann 1804 Hof-Vicekapellmeister, und 1824, als Salieri in den Ruhestand versetzt war, erster Hof-Kapellmeister." — „Das Verlangen, über meine Compositionen nähere Nachricht zu geben, sonach selbst von dem zu sprechen, was mein ist, oder vielmehr, was ich bin, und nicht bloss von dem, was mir begegnet ist: diess Verlangen, dessen gute Meynung ich zwar dankbar anerkenne, kann ich gleichwohl nicht erfüllen, da diess gegen meine Natur und Gewohnheit geht. Doch will ich ein Einziges anführen. Es freuet mich allerdings, wenn man auch auswärtig meinen Kirchen-Compositionen Aufmerksamkeit schenkt. Neben ihnen glaube ich aber auch meine zwey Oratorien nennen zu dürfen; nämlich: *Die Hirten bey der Krippe zu Bethlehem*, und: *Die vier letzten Dinge*. Jenes ist 1794 für das hiesige Pensions-Institut der Tonkünstler; dieses, auf ausdrücklichen Befehl Sr. Maj. des Kaisers für Allerhöchst-Sie 1810 geschrieben. «Letztes wurde als ein eigenes Hof-Fest in dem grossen Ceremonien-Saale mit aller Pracht aufgeführt, und mein gnädigster Herr und Kaiser beglückte mich dabey mit der Auszeichnung, mich vom Orchester herabzurufen und Selbst mich den fremden Gesandschaften huldvoll vorzustellen." —

Ich müsste mich sehr irren, oder schon diese wenigen Notizen genügen, die Aufmerksamkeit der Leser auf unsern Meister zu richten; und, eben wie sie von ihm ausgesprochen sind, ihm ihre Achtung und (so zu sagen) ihr vorläufiges Wohlwollen zu gewinnen. Das ist es aber, was ich mit dieser Mittheilung gewollt und warum ich alles ohne eigene Zuthat gelassen habe. Aufmerksamkeit, Achtung und jenes vorläufige Wohlwollen: das braucht Jeder, der, sey es mit Lehren, mit Kunstwerken, mit Handlungen — wenigstens solchen, zu deren Unterstützung sich keine Kanonen-Batterien auffahren lassen — sey es, womit und worin es sey, vor Anderen auftreten, auf ihren Verstand, ihr Gefühl, ihr Thun und Seyn und Leben, einwirken will, und — zum Guten. Darum, wie Jeder jenes Dreyes sich selbst wünschen muss, muss er es Jedem wünschen. Das Uebrige haben eines Jeden Leistungen dann selbst zu thun. Und sie thun es dann; denn da können die Menschen gerecht seyn, und sind es auch in der Regel. Aufmerksamkeit, Achtung, vorläufiges Wohlwollen: ohne sie, im Gegentheile, sinkt, was wir leisten, in den grossen, trüben, immer von neuem im Kreise herumwogenden Strudel, und wird von diesem in die dunkelnde Nacht am Boden gerissen, oder kömmt's auch wieder herauf, so treibt es, eine vereinselte Blume, mit der grossen Fluth dahin, und wenigstens kann Niemand absehen, ob sie, die Blume, irgendwo an's Ufer werde geschwemmt und da von irgend Einem aufgefunden werden, der zufällig dastünd und sie aufnehmen mag. Ich habe lange genug gelebt, um diess, was freylich Jedermann weiss oder doch wissen kann, recht lebendig vor Augen zu haben; und im Herzen auch: mithin, wie viel oder wie wenig ich vermag, gern zu versuchen, dass Andere jenes Dreyes leichter erlangen, als ich selbst, der — hab' ich's anders erlangt — ein halbes Menschenleben mit seinen Kräften und Freuden hat dransetzen müssen.

Was Hrn. Eybler anlangt, so kann ich noch hinzusetzen, und thue es mit vielem Vergnügen, dass die geachtete Verlagshandlung, die jetzt sein *Requiem* geliefert, auch, in vollständigen Partituren, wie diess, seine vorzüglichsten Messen liefern, und mit der ihm schon erwähnten, zur Krönung der jetzigen Kaiserin Maj., als Königin von Ungarn, beginnen werde. Hr. E. aber möge, dass ich hier mitgetheilt, was er nicht dazu geschrieben, nicht übel deuten, und was ich selbst über sein *Requiem* gesagt, freundlich aufnehmen als meinen ersten Gruss aus der Ferne; denn wir haben einander nie gesehen und auch nicht ein schriftliches Wort jemals gewechselt.

Rochlitz.

Almanach des spectacles de Paris, des départemens et de l'étranger, pour l'année 1826. Cinquième année. Paris 1826.

Nur unter den schaulustigen Franzosen, die sich mehr als irgend ein anderes Volk für das Theater

interessiren, ist das Erscheinen eines solchen Buches möglich, in welchem auf mehr als 400 Seiten fast nichts als Namenregister geliefert wird. Wir wollen unsern Lesern durch eine Anzeige dieses Almanachs eine Uebersicht über das ausgebreitete französische Theaterwesen zu geben suchen, mit besonderer Rücksicht auf das Interesse des musikalischen Publikums.

Die Einleitung nennt die Directoren der vorzüglichsten Bühnen der Hauptstadt, und spricht besonders von dem Vicomte Sostène de la Rochefaucault, dem vom König ernannten Oberhaupte des ganzen französischen Theaterstaates, mit grossem Lobe. Seine Herrschaft über die *königlichen* Theater, so wie noch mehre andere Anstalten, wie das Conservatorium etc., ist beynahe unumschränkt; auf die anderen Bühnen der Hauptstadt, so wie auf die der Provinzen, hat er einen etwas beschränkten Einfluss. Ein solcher Mann kann viel Gutes, aber auch viel Schädliches thun: welches von beyden er seit dem Antritt seiner Administration (1824) gethan hat, darüber sind die Meynungen sehr getheilt. Einige Blätter, so auch vorliegendes Buch, finden nichts, als Lobenswerthes; andere glaubten dringende Veranlassung zu der entgegengesetzten Meynung in folgendem zu finden. Einem Blatte, das mitunter sehr beissend gegen diese oberste Direction zu Felde zog, wurde das Anerbieten von 1500 Franken gemacht, falls es sich contractmässig verpflichten wolle, ein ganzes Jahr lang nicht mehr dagegen zu sprechen. Die Redaction dieses Blattes ging den Vorschlag ein, verwandte das empfangene Geld für die unglücklichen Griechen und — theilte dem Publikum in ihrem Blatte ihre Verpflichtung zum Stillschweigen mit.

Dieser Einleitung ist ein Verzeichniss der Eintrittspreise in funfzehn Theatern von Paris und sechsen der Umgegend angehängt. Sie steigen von 20 Centimes bis zu 10 Francs.

Hierauf werden die einzelnen Theater in folgender Ordnung durchgegangen.

Théâtres royaux. Académie royale de musique (grosse Oper.) Die Vorstellungen haben Statt: Montag, Mittwoch und Freytag. In der Regel wird eine grosse Oper und ein Ballet gegeben; bisweilen aber auch zwey Ballets und eine kleinere Oper. Der Saal soll an 2,000 Zuschauer fassen. Die Regierung schiesst, wie es heisst, jährlich 800,000 Fr. zur Erhaltung dieser Bühne zu. Der Almanach nennt 428 Personen, welche bey dieser Oper beschäftigt sind, mit Angabe ihrer Wohnungen; darunter sind: 21 Sänger und Sängerinnen, 60 für die Chöre, 100 für das Ballet, 75 für das Orchester, nämlich 2 Kapellmeister, 12 erste und 12 zweyte Violinen, 8 Altviolen, 10 Violoncells, 8 Contrabässe, 3 Flöten*), 3 Oboen, 3 Clarinetten, 4 Hörner, 4 Fagotte, 2 Trompeten, 3 Posaunen 1 Pauke und 1 Harfe. Braucht man mehr, z. B. 4 Clarinetten, mehre Trompeten, grosse Trommel etc., so werden gewisse *Externes* dazu angestellt, die aber darum der Oper nicht angehören und auch keinen Anspruch auf Pensionen haben. Das Personal des Ballets ist im Verhältniss viel bedeutender als das der Musik, wie überhaupt für den Tanz auf dieser Bühne weit mehr gesorgt wird.

Nun folgt ein Verzeichniss der Debüts und der neuen Opern, die im Jahr 1825 gegeben wurden; letztere sind: *La belle au bois dormant*, in drey Aufzügen, von Carafa; *Pharamond*, in drey Aufzügen, von Boieldieu, Berton und Kreutzer; *Don Sanche*, in einem Aufzuge, von Liszt. Das Repertorium dieses Jahres enthielt 26 Opern und 16 Ballets. Das vollständige Verzeichniss aller seit dem Ursprung dieser Bühne aufgeführten Werke findet man in dem Almanach von 1825.

Es werden hier nur Originalwerke aufgeführt, solche nämlich, die eigens dafür geschrieben worden; davon sind nur wenig Ausnahmen, als *Orphée* von Gluck, *Les mistères d'Isis* von Mozart etc. Es werden auch durchaus nur grosse Opern und Ballets gegeben, sofern man unter grossen solche versteht, welche keinen Dialog ohne Musik enthalten. Für diese Bühne schrieben Lulli, Rameau, Gluck, Piccini, Sacchini, Salieri, Spontini etc. ihre Werke.

Es ist schon im Jahrgang 1825 dieser Zeitung S. 597 und 705 gesagt worden, dass man die Stimmung des Orchesters der grossen Oper vor einiger Zeit um einen halben Ton heruntergesetzt hat, wodurch sie mit der zu Glucks Zeiten übereinkommen soll, und dass die Administration dazu 30,000 Fr. verwendet habe. Um zu begreifen, wie eine solche Summe dazu nöthig seyn konnte, muss man erwägen, nicht, wie die Sache vielleicht auch hätte gemacht werden können, (wie dies ein gewisser Hr. X. y. z. in einem musikalischen Zeit-

*) Wovon 1 serpentraire; so auch bey der Oboe und Clarinette etc.

blatte gethan hat) sondern, wie sie gemacht worden ist. Man muss nicht voraussetzen, dass den Flöten nur eine Klappe gegeben wurde, weil in jenen Zeiten noch keine anderen eingeführt waren; nicht, dass die Hörner durch Vertauschung ihrer Bögen geeignet werden konnten, weil dieses für die Töne Dis, E und F angeht; denn wie sollte man sich bey den anderen, als tief B, C, D, G und A helfen, deren unter ihnen liegende halbe Töne, tief A, H, Cis, Fis und Gis sich bekanntlich nicht auf den gewöhnlichen Orchesterhörnern befinden? — Mit Stiften, sagt der erwähnte Beurtheiler. — Aber ein Stift, der das hohe A um einen halben Ton tiefer macht, reicht nicht hin bey dem tiefen B, C oder D. Also für jeden Ton einen besondern Stift! Und so ein aufgestiftetes Horn sollte man einem Dauprat zum täglichen Gebrauche geben? Wohl möglich, dass Hr. X. y. z. das gethan hätte; allein so verfuhr die Administration der grossen Oper in Paris nicht; sondern sie liess sämmtliche Blasinstrumente neu anfertigen, was auch schon desswegen unumgänglich nothwendig war, weil oft Ballets, welche den ganzen gebräuchlichen Instrumentenschwarm verlangen, an demselben Abende mit alten Opern gegeben werden, und sogar einzelne Tanzstücke dieser Art oft als Einlagen in die Gluck'schen Opern verflochten werden. Die neu angeschafften Instrumente sind also folgende: 2 Piccoloflöten, in Grenadille, mit silberner Garnitur von aussen und innen an den Zusammenfügungen und silbernen Klappen; mit dieser Ausstattung auch die folgenden Instrumente: 5 Flöten, 3 Oboen, 12 Clarinetten (Hr. X. hätte auch hier wieder die vier A-Clarinetten durch ein Mittelstück, oder die B-Clarinette durch die ältere A-Clarinette erspart), 4 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Ophikleide; der Janitscharenmusik nicht zu gedenken. Also, im Ganzen, ohne die Bande, 34. Nun ist noch eine Hauptsache zu berücksichtigen: die Instrumentmacher, die, wie man wohl weiss, gewöhnlich nur Praktiker sind, mussten mehre dieser neuen Instrumente erst versuchen, ehe sie sie ganz zu Stande brachten, und sich dazu, wenigstens bey den Holzinstrumenten, neue Bohrer anschaffen. Diess musste ihnen natürlich vergütet werden, weil jene neue Stimmung sonst nirgends eingeführt ist, und bey ihnen auch weiter keine solchen Instrumente bestellt werden. Aber, hat denn Hr. X. an diess Alles nicht auch gedacht, ehe er seine Witzeleyen niederschrieb? Es scheint nicht, sonst könnte man auch gleich ihm fragen, wie es möglich gewesen sey, sie drucken zu lassen!

Das Buch beobachtet nun bey jedem Theater dieselbe Ordnung; es nennt zuerst das Personal, nebst Adressen, dann die Debüts, die ersten und ausserordentlichen Vorstellungen vom Jahre 1825 nebst ihrem Erfolge, und schliesst mit dem Repertorium vom ganzen Jahre; darum können wir uns im Folgenden kürzer fassen.

Théatre royal italien. Die Vorstellungen haben Statt: Dienstag, Donnerstag und Sonnabend. Dieses ist hier das einzige Theater, wo in der Regel nur Ein Werk in einem Abend aufgeführt wird; sehr selten giebt man zwey kleine, als *L'inganno felice* und *Nina pazza per amore*. Der Saal fasst etwa 1,300 Zuschauer. Es steht mit der grossen Oper unter derselben Administration. Auch hier schiesst die Regierung, wie man sagt, jährlich 400,000 Franken zu, obschon der Eingangspreis so hoch gestellt ist, als in der Oper, und es nie an Zuschauern gebricht. Das Personal beläuft sich auf ungefähr 200 Personen, wovon 19 Sänger, 32 die Chöre und 46 das Orchester, nämlich 1 Kapellmeister, der die erste Violine mitspielt, 8 erste und 8 zweyte Violinen, 4 Altvioloen, 5 Violoncelle, 6 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner und 1 Pauke. Braucht man Zuschuss, als Trompeten etc. so bezieht man ihn aus der grossen Oper, weil diese beyden Theater nie an einem Tage zugleich spielen. Neu waren im Jahr 1825: *Il viaggio a Reims, ossia l'albergo del gilio d'oro*, von Rossini; *Il crociato in Egitto*, von Mayerbeer und *Semiramide*, von Rossini. Das Repertorium dieses Jahres bestand überhaupt aus 19 Opern. Am 12. November hat die italienische Oper ihren Saal verlassen, und ihn gegen den ältern, nun wieder ganz neu ausgerüsteten Saal Favart vertauscht.

Die Werke, die hier gegeben werden, haben kein Autorrecht (droit d'auteur), das heisst, der Autor bekömmt, wenn auch sein Werk furore macht, nichts, während der niedrigste Vaudevilledichter einen gewissen Theil der Einnahme erhält, welche von seinem Werke, nicht nur in Paris, sondern in ganz Frankreich gewonnen wird. Diess kommt daher, dass in der Regel nur solche Werke gegeben werden, die für ausländische Theater geschrieben worden sind, das Autorrecht aber nur einheimischen zugestanden wird. Rossini soll es versprochen seyn, nur hat er noch nichts geliefert.

Ecole royale de musique et de déclamation. Warum hier, mitten in den königlichen Theatern, das Conservatorium aufgeführt ist, begreifen wir nicht; doch wir wollen ja keine Kritik dieses Adresskalenders liefern. Ausser dem Director, Hrn. Cherubini, einigen Beamten und 54 Professoren, ist hier nichts angegeben.

Théâtre français. Die Vorstellungen haben hier alle Tage Statt; eben so in allen nachfolgenden Theatern der Hauptstadt. Hier wird das französische Trauerspiel und das höhere Lustspiel aufgeführt. Es ist diess das eigentliche Nationaltheater, auf welches die Franzosen von jeher so stolz waren: Corneille, Racine, Voltaire, Molière etc. schrieben dafür ihre Werke. Auf dieser Bühne hört man die berühmten Schauspieler Talma, Dem. Duchenois und Dem. Mars. Das Orchester enthält ungefähr 25 Personen und ist sehr mittelmässig. Es beschränkt sich auf die Ausführung einiger Haydn'schen und Mozart'schen Symphonieen als Ouverturen und Zwischenakte, ausser dass bisweilen Hr. Aimon, dessen Director, einige eigene Compositionen zum Besten giebt. Wenn Trauerspiele mit Chören, wie *Athalie* von Racine (wir kennen nur dieses), gegeben werden, so ist das Orchester verstärkt, und dann, so wie die Chöre selbst, ziemlich gut.

Théâtre de l'opéra comique (auch Feydeau genannt). Diess ist die Bühne, welche Deutschland schon so viele Opern mitgetheilt hat, wiewohl auf ihren Bretern — vom Diebstahl abgesehen — noch keine Note einer deutschen oder andern ausländischen Oper gesungen worden ist. Die Ursache davon ist das Gesetz, welches den meisten Pariser Theatern verbietet, andere als Originalwerke aufzuführen; diess zwingt die Administrationen, sich gute Sachen anzuschaffen. Wie viel reicher würde das Verzeichniss der guten deutschen Opern seyn, wenn dieses Verbot bey einigen der ersten deutschen Bühnen auch eingeführt wäre! Im Theater Feydeau, so wie im Théâtre français, sind die meisten der ersten Mitglieder auch Sociétaires, die nämlich neben ihrem Gehalte noch einen gewissen Antheil an dem jährlichen Gewinnst oder Verlust haben. Der Saal hält ungefähr 1,800 Zuschauer. Jeden Abend werden gewöhnlich zwey bis drey Opern gegeben. Die Oper zählt 57 Sänger und 42 Choristen; das Orchester besteht aus einem Musikdirector, zwey Unterdirectoren und 55 Spielern. Im Jahr 1825 sind 8 neue Opern gegeben worden, und das ganze Jahresverzeichniss enthielt 97 verschiedene Werke. Monsigni, Grétry, Dalairac, Berton, Boieldieu, Auber u. A. haben beynahe nur für diese Bühne geschrieben.

Second théatre français. Hier werden hauptsächlich ausländische Werke benutzt, indem dieses Theater keine anderen französischen Opern geben darf, als solche, deren Verfasser schon zehn Jahre todt sind. *Das unterbrochene Opferfest, der Freyschütz* und Uebersetzungen einiger italienischen Opern werden hier aufgeführt. Man pflegt alle Abende ein Trauerspiel, ein Lustspiel und eine Oper zu geben. Das Orchester, das von vielen dem von der komischen Oper vorgezogen wird, enthält 50 Musiker.

Théâtres sécondaires. Théâtre de S. A. R. Madame (Gymnase). Hier werden Operetten, Vaudevilles und Comödien gegeben. Von Opern sind nur die in einem Aufzug erlaubt. Das Orchester zählt 28 Musiker. Hier, so wie bey allen nachfolgenden Theatern, in welchen Vaudevilles gegeben werden, hebt der Almanach die würzigsten Couplets der im verflossenen Jahre gegebenen neuen Werke aus.

Théâtre du Vaudeville. Wie der Name dieses Theaters anzeigt, werden hier nur Vaudevilles gegeben. Viele Liedchen dieser Bühne sind zu Nationalmelodieen geworden. Neuerdings scheint sie in Verfall zu gerathen.

Théatre des Variétés. Giebt auch nur Vaudevilles und selten eine kleine Comödie. Es ist das Lieblingstheater der Lachlustigen und besitzt in dieser Hinsicht das ausgezeichnetste und vollständigste Personal. Orchester: 25 Personen.

Théâtre de la Gaité,

Théâtre de l'ambigu comique und

Théâtre de la porte St. Martin. Diese drey Theater gehören unter dieselbe Rubrik. Melodramen sind hier die Hauptsache. In dieser Form erscheinen Shakspeares und Schillers Werke und alles Tragische, das nicht französisch ist; diess mag viel zu dem Glauben der Franzosen beygetragen haben, dass sie allein das wahre Trauerspiel besässen, und alle andere Nationen statt dessen nur eine Art Drama hätten, dem sie spottweise den Namen Melodrame geben. Doch geben jene drey Bühnen auch Lustspiele, Vaudevilles, Pantomimen und Ballets. Letztere schmücken sie, besonders die Porte St. Martin, trotz der grossen Oper aus. Auch Seltenheiten giebt's da zu sehen, z. B. einen Menschen, der seine Glieder wie an einem Schnürchen

bewegt (Polichinel), einen, der den Affen nachahmt (Joko) u. s. w. Die Orchester sind so schlecht eben nicht; aber, das was sie spielen, ist erbärmlich.

Cirque Olympique (Franconi's Theater). Mimodramen, und mitunter auch ein Vaudeville. Die Pferde spielen hier die Hauptrollen, und weil sich der Componist immer nach den ersten Subjecten richten muss, so kann man es ihm nicht verübeln, wenn seine Musik hier dem Menschen nicht zuträglich ist.

Nun folgen noch etwa zwey Dutzend kleinere Theater, theils mit Kaffeehäusern oder öffentlichen Gärten verbunden, theils mit Seiltänzern, physikalischen und mechanischen Tausendkünstlern etc., auch öffentliche Bälle, welche sämmtlich stehende Orchester haben.

Commission de censure dramatique, bestehend aus fünf Mitgliedern. Alle Stücke, die in Paris und den Departemens gespielt werden sollen, müssen vorher der Untersuchung dieser Comission unterworfen werden. Zwey Inspectoren, von denen einer für die königlichen Theater, der andere für die übrigen ernannt ist, müssen den Generalproben beywohnen, um sich zu versichern, ob die Abänderungen der Commission genau befolgt werden, und um Nachricht von dem Erfolge der Vorstellung zu geben.

Agens des auteurs et correspondans dramatiques. Zwey Agenten und eilf Correspondenten. Der Almanach schweigt über ihre Functionen. Wahrscheinlich haben sie den Autoren das ihnen zukommende Autorrecht zu sichern. Einer dieser Correspondenten, heisst es hier, Hr. Vizentini, rue du Caire, 26, lasse eine Sammlung der Costume von allen Stücken erscheinen, die auf dem grossen Theater der Hauptstadt gegeben werden.

Journaux des Théâtres. Deren sind sehen.

Théâtres des départemens. Feststehende Truppen (*Troupes sedentaires*). In Bordeaux und Lyon sind zwey Theater, in den folgenden Städten nur eins, als: Marseille, Rouen, Hâvre, Strasbourg, Lille, Toulouse, Nantes, Montpellier, Metz, Nancy, Brest, Versailles und St. Germain, Perpignan, Nimes, Avignon, Orléans, Amiens, Calais, Toulon, Limoges, Douai und Boulogne. Der Almanach giebt die sämmtlichen Mitglieder dieser 28 feststehenden Truppen an. Wir wollen, der Kürze halber, nur die erste und letzte ausheben. Das grosse Theater in Bordeaux zählt 15 Personen für das Schauspiel und 15 Sänger für die Oper, 24 Choristen, 12 Tänzer und 30 Orchesterspieler. Das Theater in Boulogne zählt: 10 Schauspieler und 7 Schauspielerinnen; die Stärke des Orchesters ist hier nicht angegeben. Obschon die beyden Theater in Bordeaux vor dem Grand Théâtre in Lyon aufgeführt sind, so ist dieses doch in jeder Hinsicht viel bedeutender, und das Personal weit stärker. In dem Jahre 1825 sind 125 neue Werke darauf gegeben worden, wovon 51 in Lyon ihre erste Vorstellung erfahren, als: 4 Lustspiele, 3 Opern, 4 Ballets, 10 Melodramen und 26 Vaudevilles; die übrigen kamen von den Pariser Theatern. Es ist hierbey eine Ungleichheit zu bemerken, die viel Einfluss auf die Kunst in Frankreich hat: ein Stück, das in Paris zuerst gegeben worden ist, kann alsdann in dem ganzen Lande gespielt werden; ist es aber in der Provinz zuerst erschienen, so darf es nie in Paris gegeben werden. Daher wendet sich Jeder nach der Hauptstadt, wo zuweilen der Fall eintritt, dass sein Werk, wenn es einmal vom Comité de lecture angenommen ist (welches nicht immer geschieht), 10 bis 20 Jahre auf die erste Vorstellung warten kann, wenn es nicht etwa durch Empfehlung oder andere Berücksichtigung über die ihm gegebene Nummer wegspringt. Wie manches Gute bleibt da im Verborgenen liegen, welches vielleicht in einer Provinzialstadt zum Vorscheine käme, wenn das Recht der Neuheiten gegenseitig wäre.

Umherziehende Truppen (*Troupes ambulantes*). Diese Truppen sind in 17 Arrondissemens eingetheilt, wovon jedes wieder in eine erste und eine zweyte eingetheilt ist. Jeder derselben ist ein Bezirk (zwey bis drey Départemens) angewiesen, in welchem sie ihre Vorstellungen geben darf. Alles das giebt das Buch, bey jeder Truppe, nebst den Namen sämmtlicher Mitglieder und der Correspondenten in Paris, an. Diese Truppen haben keine eignen Orchester, sondern nur einen Musikmeister, welcher den Sängern ihre Rollen einstudirt und sich an jedem Orte ein Orchester, so gut als er es eben findet, anschafft. Bringt er es nicht vollständig zusammen, so ist er verantwortlich, auf seiner Violine das Fehlende zu ersetzen, wobey sich's denn bisweilen findet, dass der arme Mann allein die ganze Partitur auszuführen hat.

Ausser diesen sind noch einige Truppen genannt, die keinem von den 17 Arrondissemens angehören, sondern von Privatpersonen angeführt werden, nach denen sie sich auch nennen, als: Troupe de Mr. Wilson etc.

Théâtres étrangers. Es ist hier nur von denjenigen die Rede, auf welchen in französischer Sprache

gespielt wird. Da unser Zweck nur der ist, eine allgemeine Ansicht der Theater Frankreichs zu geben, so wollen wir hier bloss die Städte nennen, deren Theaterpersonal in vorliegendem Werke angezeigt ist; sie sind: Bruxelles, la Haye, Gand, Amsterdam, Liége, Bruges, Tournay, Anvers, Mons, Genève und la Nouvelle-Orléans.

Nun folgen noch als Anhänge einige kurze Abschnitte über folgende Gegenstände: Künstler, die sich im Laufe dieses Jahres ausgezeichnet haben; verschiedene Neuigkeiten, Veränderungen, Prozesse, Nekrologen, Namen verstorbener Dichter und Tonsetzer, deren Rechte von ihren Erben genossen werden, weil die vom Gesetze bewilligten zehn Jahre noch nicht vorüber sind; ein Verzeichniss der Gesetze und Verordnungen, das Theater betreffend, von 1790 bis auf diesen Tag. — Im Jahre 1825 sind in Paris 182 neue Werke gegeben worden, nämlich: 23 Opern, wovon 3 italienische und 7 Uebersetzungen, 11 Trauerspiele, 20 Lustspiele, 1 Drama, 95 Vaudevilles, 27 Mélodramen und Mimodramen und 5 Ballet-Pantomimen. 140 Dichter und 17 Tonsetzer haben die Ehre der Vorstellung erhalten. Die Herren Théaulon und Scribe waren die fruchtbarsten: der erste hat 14 Stücke und der andere 13 geschrieben.

Andeutungen.

(Fortsetzung aus No. 11.)

13. Drey Pauken.

Lärmmusik, wie man sie jetzt vorzugsweise liebt, ist meine Leidenschaft nicht, dennoch wünschte ich in allen unseren Orchestern noch ein Lärminstrument mehr, nämlich zu den zwey Pauken, die gewöhnlich im Grundton und der Quinte oder Unterquarte gestimmt werden, noch eine Pauke, in der Regel gestimmt in die Quarte oder Unterquinte. Mein Wunsch hat Grund, der von selbst in die Augen fällt. Aus demselben Grunde möchte ich, manche Componisten nähmen es mit dem Gebrauche der Hörner und Trompeten genauer, und liessen dieselben in einer Stelle lieber ganz weg, als dass sie nur da und dort ein paar Töne dieser beschränkten Instrumente hören lassen, weil sie eben andere nicht natürlich haben. Ich weiss nicht, ob es vielen Anderen so weh thut, wie mir, wenn ich irgend ein Instrument einen Gedanken anfangen höre, den es auf keine Weise endet, versteht sich, wenn das ohne Plan oder Absicht des Componisten geschieht, und nur darum, weil dem Instrumente die weiteren Töne abgehen. Das kommt mir vor, wie einer, der stottert, oder in seiner Rede stecken bleibt, weil er sich gerade nicht auf das passende Wort besinnen kann, oder vergessen hat, wie er den Perioden anfing; und die Folge davon für den Zuhörer ist hier wie dort ein unbehaglich ängstliches Gefühl, das störend in die Ruhe und Freude des Genusses an wohltönender Rede oder Musik eingreift. Vermeiden lässt sich das Stottern und Steckenbleiben leicht, wenn man langsam und bedächtig spricht, und mit Aufmerksamkeit schreibt. Freylich muss man es beym Notenschreiben über sich gewinnen können, zuweilen auf ein paar Horntöne, etwas Trompetengeschmetter und Paukenwirbel Verzicht zu thun, und das ist jetzt nicht Jedem ganz leicht. — Nun so mache es gut, wer's kann.

14. Kirchenmusik.

Man klagt hier und da über den neuern Kirchenstyl, und vielleicht hat man Ursache zu klagen. Wenn aber unsere neueren Componisten in dieser Gattung musikalischer Composition Anlass zur Klage geben, so kommt das nicht von Mangel an Fähigkeit und Kenntniss, sondern von den Fesseln der Zeit und der Mode, in denen ihr besserer Wille befangen ist. Die trefflicheren Componisten unserer Zeit vermögen wohl eben so Hohes zu erreichen, als unsere Vorfahren, ja sogar Höheres — aber sie müssen sich entfesseln von den Banden, die sie umstricken, und ernstlich das Höhere und Höchste wollen und nach ihm streben mit frommem demüthigem Sinn und heiligem Eifer für die Kunst. Das Herrlichste aber werden sie erreichen durch die Verbindung dessen, was die alte und neue Zeit auszeichnet. Schon Metastasio sagt das sehr treffend: Si può valersi insieme della venustà dello stile moderno, evitandone la licenza, e dell' armoniosa solidità dell' antico stile ecclesiastico, spogliato dal Goticismo.

15. Benutzung alter Musik.

Es giebt viele herrliche alte Musik, die fast Niemand mehr kennt, spielt, singt oder hört. Gute Gedanken, die man in alten verschollenen Büchern findet, werden hervorgesucht, auf mannichfache Art benutzt und wieder in's Leben gerufen. Wäre es nicht gut, man machte es mit Musik eben so? Man

könnte es leicht, wenn man z. B. wahrhaft schöne Melodieen aus Arien alter Opern u. dgl. m. gerade zu stähle und sie auf neue Weise bearbeitete u. s. w. in einer kleiner Anmerkung jedoch die Quelle anzeigte. Aber weit besser wäre es, an ein praktisches Musikwerk zu denken, ähnlich (um nur ein Beyspiel als Vergleich zu haben und viele Worte der Erklärung unsrer Idee zu sparen) dem Handbuche der französischen oder italienischen Literatur von Ideler. Um in Musik einen ähnlichen Plan in einiger Vollständigkeit auszuführen, bedürfte es freylich vieler Bände; aber schon durch einige liesse sich viel Nützliches und Erfreuliches leisten, wenn man sich auf eine bestimmte Zeit, auf strenge Trennung der Gattungen und der Schulen und auf das Ausgezeichnetste der ersten Meister beschränkte — und nun eben zuerst auf die für uns wichtigste Zeit, Gattung und Schule Rücksicht nähme. Dass eine solche Anthologie, Chrestomathie, oder wie man's nennen möchte, für den angehenden Componisten von grossem Nutzen seyn, dem Meister aber viele Freude schaffen würde, bedarf wohl keines Beweises. Will man einwenden, es gäbe ja schon manche Sammlung alter Musik, besonders Kirchenmusik, man finde dergleichen auch in einigen gedruckten Anleitungen zur Composition, in Werken über Geschichte der Musik u. s. w., so bedenke man, dass Alles diess sehr verschieden ist von dem vorgeschlagenen Werke, dessen Hauptvorzug ein wohl überdachter und streng in systematischer Ordnung durchgeführter Plan seyn müsste. Doch genug zur Andeutung einer Idee, deren genügende Auseinandersetzung Bogen verlangen würde.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

VI deutsche Lieder für Eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von L. Lenz. 1stes Heft. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 45 Xr.)

Grösstentheils sehr bekannte, schon oft in Musik gesetzte, aber gute Lieder, sehr verschieden an Inhalt und Ausdruck. Wirklich liedermässige Behandlung. Das Hauptinteresse stets in der Singstimme, doch die Begleitung nicht einförmig und ganz uninteressant. Die Melodieen, in Mitteltönen verweilend, allen gebildeten Stimmen gerecht; dabey fliessend und leicht auszuführen. An Erfindung diese Melodieen nicht eben neu, doch auch nicht bloss nachgesprochen, und meistens so, dass man sie, schienen sie auch wiederkehrend oder zurückerinnernd, doch nicht ungern hört. Der Ausdruck jedes Gedichts im Ganzen richtig aufgefasst und in die Musik gelegt; doch ohne tiefer dringende Absonderung und Individualität. Die Declamation des Einzelnen nicht verfehlt: aber die Nachbildung der höhern Declamation des Ganzen und der höhern Rhythmik zuweilen entweder nicht genug beachtet oder vergriffen. In alle diesem, und auch im Ton und in der ganzen Manier, den sonst beliebten Liedern Himmels, wie uns scheint, am ähnlichsten. Wie diese, werden Hrn. L.s Lieder nicht wenig Freunde, und mehr noch Freundinnen finden; denn mit dem, was wir vermissen, wird es selten genau genommen, und wenn man es genau zu nehmen pflegt, das ist wirklich da. Die Angabe eines ersten Heftes auf dem Titel scheint auf mehre zu deuten, welche folgen sollen. Möge Hr. L. bey der Auswahl und nochmaligen Revision derselben auf die Punkte Rücksicht nehmen, die wir hier angedeutet haben. Lieder, die nicht nur, wie diese vorliegenden, angenehm und gefällig, sondern zugleich wahrhaft trefflich sind, zu liefern — das ist ein wahrhaft bedeutendes und obendrein jetzt ein schönes Verdienst: vielleicht ist es ihm möglich, diess zu erringen. An Anerkennung und Dank würde es dann gewiss nicht fehlen.

Fantaisie sur les airs de l'Opéra Zelmire de Rossini, comp. pour le Pianoforte, par Camille Pleyel. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die ausgezogenen Melodieen sind hübsch; ihre Folge ist nicht übel; was aber, sie einigermassen zu verbinden, beygebracht wird, unbedeutend, fast nur Passagenwerk. Wie kann man nur so etwas eine Phantasie nennen! Wir wissen das Stück Niemand zu empfehlen, ausser Frauenzimmern von behenden Fingern, die sich an die Melodieen, die sie in jener Oper mit Vergnügen gehört haben, erinnern wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Zuhörer, diese Euch zuerkannten Preise, alles verkündigt euch die Theilnahme des Vaterlandes an den Fortschritten, die ihr thut: alles erinnert Euch an die Gewalt, welche die zauberische Kunst, der ihr euch widmet, über jedes fühlende Herz hat.

Ja! welche Kunst ist auch, in der That, der Erkenntlichkeit gesitteter Volker würdiger, als die Eurige! Durch sie wurden, wenn wir den ältesten Geschichtsschreibern glauben dürfen, die noch in den Wildnissen zerstreuten Menschen zum Genusse geselliger Freuden gerufen. Sie war es, die ihre Herzen neuen, ihnen noch unbekannten Regungen aufschloß. Eine erhabne Allegorie schildert uns den Apollo, vom Himmel herab gesandt, Glückseligkeit auf die Erde zu bringen: bey dem Klange seiner Lyra regt sich alles; alles wird geruhrt; alles wird besser und vollkommener. Durch den Zauber der Musik verschönerte die Wissenschaft ihren ersten Unterricht. Um die Menschen vom Daseyn der Götter zu belehren, fing man an, ihre Macht zu besingen; und man pries die Wunder der Natur, ehe man daran dachte, ihr ihre Geheimnisse zu entreissen.

Die gründlichsten Weisen, die tiefsten Denker setzen unsre Einbildungskraft in Erstaunen mit dem Berichte von den Wundern, welche die Musik bey den Alten that. Das wenigstens leidet keinen Zweifel, daß sie damals hauptsächlich bestimmt war, den erhabensten Begriffen der Moral und Religion Eingang zu verschaffen. Die heiligsten Gebote, die herrlichsten Beyspiele, die Archive des Heroismus und der heiligen Verehrung der Götter wurden in Gedichte verfasset, und beym Klange der Instrumente im Chor gesungen; sey es nun, wie J. J. Rousseau sagte, daß man noch kein kräftiger Mittel erfunden hatte, dem menschlichen Geiste die Grundsätze der Weisheit und Tugend einzuprägen, oder daß man für nöthig achtete, eine eigne Sprache zu bilden, um lebhafte Regungen, grosse Gedanken und tiefgefühlte Empfindungen auszudrucken.

Nun hat sich zwar die Musik bey den Neuern nicht in jenem Charakter der Macht und Majestät behauptet: aber sie verdient doch wegen der Gewalt, die sie über alle Arten hat, das aufmerksame und sorgfältige Wohlwollen jeder aufgeklärten Regierung. — —

Ist es der Regierung eines kriegerischen Volkes erlaubt, in der Musik den gewaltsamen Antrieb zu suchen, der das Signal zum Sieg, und das Unterpfand des Sieges ist —: so ist es dagegen für die Obrigkeiten eines liebenswürdigen und gefühlvollen Volkes desto angenehmer, in ihr die Kunst zu fordern, die alle Stände und Alter zu gleichen Empfindungen vereinigt. In der That, wenn die Musik auf einer Seite den müssigen Reichthum aus seinem Einschlummern weckt, so versüßt sie auf der andern die mühseligen Arbeiten der Dürftigkeit. Sie giebt den Kinder-Jahren Begriffe, und dem hohen Alter Rückerinnerungen; sie ist Stimme der Freuden, und Stimme der Leiden, sie lächelt mit der Hoffnung, und weint bey den Gräbern. Man kann sagen, sie sey dem Menschen von einem schützenden Genius verliehen, der ihn unter dem Jammer des Lebens in Schlummer wiegen wollte.

Wer die Vortheile der Musik beschreibt, deutet zugleich denen, die sie treiben, die zahlreichen Pflichten an, die ihnen obliegen. Junge Künstler! heiliget durch edlen Gebrauch Eure Studien, die eine Wohlthat für die Gesellschaft, und Eure Talente, die ein Geschenk der Natur sind — — Tretet in die Fußstapfen der grossen Meister, die Euch voran gegangen sind: in der Darstellung tugendhafter Seelen haben sie alle Hebel ihres Geistes wirken lassen. Seht, wie rührend *Antigone* in ihrer Hingebung, wie liebenswürdig *Ipfigenia*, wie erhaben *Alceste* ist! Horet die Stimme des väterlichen Ansehens in dem Munde des *Oedipus*! wie majestätisch und mächtig sie sowohl im Herabrufen des Zornes der Götter, als im Verbitten desselben ist. Jezt hat Gluck die Freuden *Armidens* gesungen: aber kaum hat er den edlen Ruf der Pflicht und der Freundschaft erschallen lassen, so schmachtet *Rinaldo* nach nichts mehr, als nach den mühseligen Kämpfen des Ruhms: und man sollte glauben, der tiefe Komponist hätte sein Talent nur in dem Gemählde der Wollust zu erschöpfen

ALLGEMEINE.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten May. Nº. 22. 1826.

Nekrolog.

Peter von Winter, gestorben in München am 18. October 1825, 71 Jahre alt.

Dieser zu europäischer Berühmtheit gelangte deutsche Tonsetzer feyerte am 8. März 1814 sein funfzigjähriges Dienstjubiläum, an welchem Tage ihn auch sein König mit ehrenvoller Auszeichnung zum Ritter des Civil-Verdienstordens der bayerischen Krone ernannte; er stand demnach schon in seinem eilften Jahre in den Künstler-Reihen der Churfürstl. Kapelle in Mannheim, wo er geboren war. Seine Aeltern, welche nicht selbst der Kunst lebten, gehörten zu einer geachteten Familie, deren Oberhaupt in den Hausgarden des Churfürsten mit ansehnlichem Range diente.

Obgleich die Tonkunst an seinem Erziehungsorte sorgfältig gepflegt wurde, leuchtete ihm doch in seinen früheren Jahren, wie manchem andern grossen Componisten, kein günstiges Gestirn, unter dessen Einfluss er gleich bey seinem Auftreten in dem Kunstgebiete schon hätte bedeutend und den mächtigen Genius verkündend erscheinen können. Es kostete ihn vielmehr grosse Mühe, viele Versuche, langes Nachdenken, bis er seine Erzeugnisse den Forderungen der Kunst und dabey dem herrschenden Geschmacke entsprechend ausbilden konnte. Bey glücklichen Naturanlagen, bey dem ihm eigenen feinen Gefühle und der Fähigkeit, alles Schöne und Gefällige eines Kunstproductes aufzufassen und es sich zu seiner höhern Ausbildung anzueignen, musste er doch eines Meisters entbehren, der ihn unterrichtend und belehrend durch das Reich der Harmonie geleitet hätte. Oft beklagte er, freylich nur unter Vertrauten, dass er in seiner Jugend so wenig Contrapunct geschrieben, wie er dieses Studium des musikalischen Satzes nannte. Eigentlich hatte er gar keinen Contrapunct geschrieben; er war nämlich nicht durch die Schule der alten Contrapuncts-Lehre gegangen; dazu fehlte ihm Gelegenheit, vielleicht auch die Lust. Denn was man von seinem Studium der Lehre des Abts Vogler vorgiebt, beschränkt sich wohl darauf, dass er, als er schon über die Jünglingsjahre und Jugendversuche hinaus war, mit diesem Sonderlinge, der als berühmter Orgelspieler von Würzburg nach Mannheim sich begeben hatte, in Berührung kam und einige seiner schon gewagten Instrumentalarbeiten, unter andern eine Symphonie in D minor, in die damals veranstaltete Sammlung der Mannheimer Tonschule einrücken liess. Voglers Schüler wollte er nie genannt seyn; dass er aber Salieri sehr viel verdanke, äusserte er bey jeder Gelegenheit. Bey der Verwirrung in Voglers Ideen und dem unklaren Wesen dieses Tonlehrers konnte der von ihm eröffnete Lehrcurs von keiner Dauer seyn. Die Schule ging bald ein, die lebensfrohen Virtuosen der Kapelle nahmen wenig Antheil daran; Vogler selbst verliess bald Mannheim und begann seine Reisen; Winter aber war, wie er es wohl auch vorher gewesen, immer nur sich selbst überlassen. Niemand, der ihn damals gekannt, hätte geglaubt, dass er als Tonsetzer jemals bedeutend werden sollte. Das Erhalten seiner Virtuosität, die häufigen Dienstfunctionen nahmen einen grossen Theil seiner früheren Jahre in Anspruch. Er hatte sich nämlich als ein kräftiger grossartiger Violinspieler aus der Schule Hampels des ältern achtbar gemacht, der auch, als er aufgehört hatte, selbst als Virtuos aufzutreten, durch Rath und Lehre Vielen nützlich geblieben ist.

Im Jahre 1776, als die französiche Comödie sich über den Rhein zurückgezogen hatte, die Vor-

schläge Lessings aber, der herbeygerufen worden war, um in Mannheim eine deutsche Nationalbühne zu gründen, nicht durchgingen, trat Marchand mit seiner Gesellschaft in die churfürstlichen Dienste. Seine wandernde deutsche Bühne und mit ihr der erste Keim zur deutschen Operette hatte nun ein längst gesuchtes Asyl gefunden, woraus sie nichts mehr verscheuchen sollte. Winter ward Director des Orchesters, und stand hier an seinem Platze. Die grosse, in jedem Karneval geöffnete italienische Opernbühne und die in jener Zeit gegebenen Meisterwerke eines Jomelli, Ciccio da Majo u. anderer, mit welchen in letzteren Jahren Schweizer's *Alceste* und *Günther von Schwarzburg* abwechselten, hatten ihn mehr erschüttert, als angesprochen; dem Virtuosen kam es noch nicht in den Sinn, dass auch er sich einst bis dahin erheben sollte. Mehr wirkten auf ihn die witzig gelehrten, liederreichen, declamirenden Compositionen des *Deserteurs, der schönen Arsene*, und viele andere Operetten französischer Meister, welche durch Marchand auf die Bühne gebracht waren. Diese beschäftigten sein ganzes Wesen, und nicht selten bemerkte man, wie sein anführender Bogen unbeweglich blieb, und er, ganz in sich verloren, in seinen Gesichtszügen und Blicken die innere Anregung verrieth. Vieles hat er in jener Zeit versucht, gebildet, verworfen; noch war alles ohne Zusammenhang, ohne Ordnung; die harmonische Begleitung und ihre Folge matt, oft unrichtig; doch die erste Stimme, wie er sich selbst ausdrückte, immer mehr als mittelmässig. Seine eigene Naturanlage, das Spiel der Violine und die Metrik des Ballettes hatten nämlich seinem Tonsinne früh eine Richtung gegeben, die ihn nie ein gewisses gesangführendes, hervorstechendes Princip verlieren liess. Wäre er Klavier- oder Orgelspieler gewesen, so möchte wohl das Gegentheil geschehen seyn. Von seinen Arbeiten aus jenen Jahren hat sich nichts erhalten, als zwey Ballets. Er war damals nur erst Instrumentalcomponist.

Im Jahre 1778 wurde Mannheim seines Schmuckes beraubt. Die Kunst mit allem ihrem Gefolge begleitete ihren hochherzigen Schützer nach München. Bald bildete sich da ein Verein von kunstverständigen Männern, Freunden und Kennern der deutschen Dicht- und Tonkunst. Die Herren von Binder, von Göts, der wegen seiner dramatischen Arbeiten und des Umfanges seiner wissenschaftlichen Bildung so gepriesene Herr von Babo, waren es, welche sich unsern Winter zum Tonsetzer ihrer Gedichte wählten. Thätig verwendeten sie sich zur weitern Entwicklung seiner Kräfte, führten ihn in das höhere Verständniss der Dichtkunst ein, wie diese vereint mit Tonkunst zur Erscheinung gebracht werden müsse; durchgingen mit ihm Werke geachteter Meister, um ihn auf den Sinn des Dichters und auf das in grammatischer und aesthetischer Hinsicht schlimm oder richtig behandelte Wort aufmerksam zu machen und ihm den innern Bau und das Ebenmaass eines Kunsterzeugnisses aufzudecken. Sein Gesichtskreis erweiterte sich; durch Hören und Nachdenken gestärkt, entwickelte sich sein Genius immer mehr, er erkannte die Kluft, welche zwischen Instrumental- und Gesangcomposition liegt; sein dramatisches Organ reifte, und er schrieb zuerst, nur die Worte schildernd, die Melodramen: *Armida, Cora und Alonso, Leonardo und Blandine*, letzteres mit treffenden, tief ergreifenden Harmonieen; sodann (1780) seine erste deutsche Oper: *Helena und Paris*, mit Balleten, glänzenden Decorationen, grossen Chören und Kampfspielen — auch hatte er, um ja den Typus der Mannheimer Bildung nicht zu verleugnen, dabey eine Arie mit concertirenden Instrumenten angebracht, womit er den allgemeinen Beyfall des südlichen Deutschlands lange festhielt — und noch in demselben Jahre die Oper *Bellerophon*, die jedoch wenig Glück und nur zweymalige Aufführung fand. Bey Ertheilung der ersten Rolle hatte sich, besonders wegen des geflügelten Pferdes, welches mehre zu gleicher Zeit besteigen wollten, Zwiespalt erhoben; auch hatte der Componist manches versehen, und Gluck, den grossen Meister, etwas unzart behandelt; denn, noch Neuling in dieser Compositionsart, hatte er die Chöre zu seinem Tartarus gar zu auffallend seinem Vorbilde abgeborgt, und Gluck, wenn gleich von dessen Werken erst viele Jahre später nur die einzige *Iphigenie in Tauris* auf die Münchner Bühne gekommen ist, war doch den Kunstverständigen aus seinen Partituren bekannt genug.

Bis hieher nannte Winter sich selbst nur einen Orchesterspieler, der nämlich durch glänzendes Instrumentenspiel imponirt, und den Gesang nur so beyher kommen lässt. Als aber in Wien, wohin er nicht mehr als Virtuose ging, sondern um einige seiner grossen Ballete: *Hein-*

rich IV, Tod des Hektors, Ines de Castro, auf die Bühne zu bringen, oder Neues für dieselbe zu ordnen — als ihn da Salieri, welchem er einiges von seinen dramatischen Arbeiten zur Beurtheilung vorlegte, launig fragte: „ob er auch das Münchner Orchester im Koffer mit sich führe?" ward ihm auf einmal alles klar, er war zur Besinnung gekommen, und nun mit sich selbst einig, der sogenannten Orchester-Schreiberey auf immer den Rücken zu wenden, und von nun an all sein Studium auf eine ächte Behandlung der ersten Stimme zu richten: wie nämlich ein Motiv anzulegen, fortzuführen, in verschiedene Ausweichungen, scheinbar widerstrebende Tonweisen zu verwickeln, wie es wieder zu lösen und in schönem Ebenmass, in einem symmetrisch geordneten Ganzen, klar und aus sich selbst fliessend ans Ende zu bringen sey, — die Kunst der Cadenzen, kurz die Rhetorik und Aesthetik der Tonkunst, im Gegensatze mit der Harmonik, welche letztere in zahlreichen Bänden aufgestellt, von unzähligen Meistern gelehrt wird, indess der ersteren kaum irgendwo dürftige Erwähnung geschieht. Und darin bestanden eigentlich unsers Tonsetzers Vorzüge, darin hatte er es zu grosser Fertigkeit und Einsicht gebracht; er verstand es, sich darüber verständlich und deutlich auszusprechen, es war da Vieles von ihm zu lernen. Kein Entwurf, den ihm oft Virtuosen und Sänger zur Berichtigung vorlegten, und womit sie als mit ihrer Arbeit die Welt durchreisten, war so verwirrt, kein Noten- und Passagenkram so widersinnig, den er nicht zu einem lichtvollen Ganzen zu gestalten wusste; er verstand es, wie man gewöhnlich sagte, aus Nichts Etwas zu gestalten, das nie missfiel. Auch war er Meister in Geduld und Beharrlichkeit, und konnte wohl Tage darauf verwenden, um einer Folge von Takten die nöthige Rundung zu geben, für dieselbe die reine Folge zu finden, wodurch er des Zuhörers Gemüth immer in angenehmer Empfindung erhielt. Man darf in dieser poetisch-oratorischen Hinsicht seine Arbeiten dem tonliebenden Neophyten als Muster anempfehlen, besonders wenn seine Stirne noch vom contrapunctischen Schweisse triefe. Offenbar ist es auch, dass er seiner Einsicht und seinem Vorsatze treu geblieben ist, indem in seinen späteren Arbeiten der Sänger überall sich freyer bewegt, dem Orchester aber, so glänzend er es auch immer ausstatten mochte, doch nur der ihm zugehörige Hintergrund angewiesen ist.

Voglers unstetes Herumirren, ein gewisses ihm anklebendes Missbehagen, das er seiner Umgebung nie verbergen wollte, liess vorhersehen, dass er bey annehmbaren Anerbietungen seine Verhältnisse aufgeben würde. Unerwartet trat unser deutscher Operndirector in dem öffentlichen grossen Concerte mit einem in Musik gebrachten lateinischen Psalm auf. Freunde und Kenner hatten ihm Beystand im Stillen geleistet; er selbst war der Kirchensprache, die er practisch erst später, in so fern sie als Text zu Messen und Offertorien dienet, sich eigen gemacht, damals noch unkundig. Sein immer reiner, angenehmer Styl, ein gewisses mit Absicht hier und da angebrachtes Wetterleuchten contrapunctischer Kunst, fugirter nachahmender Sätze, wirkten auch da, wie man es wünschte. Vogler ward schwedischer — Winter pfalzbayerischer Kapellmeister (1788) und ihm zugleich die Composition der nächsten italienischen Oper: *Circe* aufgetragen, die, ungeachtet von ihm vollendet, doch nicht zur Aufführung kam, da die herkömmlichen Karnevalsvorstellungen während der nachfolgenden Regierung Karl Theodor's unterblieben.

Was Winter für die Kapelle geleistet, wie reichlich auch in diesem Kunstfache seine Ader floss, werden wir erfahren, wenn wir ihm auf seiner theatralischen Laufbahn bis an's Ende folgen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 6ten, im Josephstädtertheater: *Das Wunderpferd,* Scherz- und Zauberspiel mit Gesang und Tanz, in zwey Aufzügen, nach einer Erzählung aus Tausend und eine Nacht; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. So überraschend auch der Mechanismus des Pegasus von Hrn. Maschinisten Roller erfunden und ausgeführt war, so reichten dennoch seine Zauberkräfte bey weitem nicht hin, dasselbe vor Phaëtons Sturz zu bewahren. Das Publikum bedauerte das Leggeld, die Direction die daran gewandten, bedeutenden Kosten, der Tonsetzer verlorene Zeit und Mühe, der Dichter — je nun! hat der nur gleich das stipulirte Honorarium

empfangen, kümmert ihn das Uebrige wenig, und er führt rüstig fort, sich selbst Gleich bleibend, dramatische Missgeburten aus dem Ermel zu schütteln. Indessen muss ihm zum Ruhme nachgesagt werden, dass er uns hier auf den höchsten Standpunkt des Unsinns geführt habe, und ein Preis darauf gesetzt werden könnte, das Märchen noch phantasiearmer, geschmackloser, gemeiner und unwahrscheinlicher zu bearbeiten. „Rien n'est beau, que le vrai; le vrai seul est aimable; il doit regner partout, et même dans la fable!"

Im Saale des Musikvereins: Abendunterhaltung, veranstaltet von Hrn. Franz Glöggl, Archivar und Expedient der Gesellschaft, worin vorkam: 1. Neue Ouverture von Ermel, Zögling des Pariser Conservatoriums. Hübsche Gedanken, reiner Satz; ordentlich und solid, ohne einen eigenthümlichen Geist zu verrathen; 2. Flöten-Variationen, von Drouet, gespielt von Leopold Wehle. Nur so fortgefahren! das ist der Weg, um etwas Rechtes zu werden: 3. Violin-Concert von Lafont, No. VI, höchst gelungen vorgetragen von Heinrich Ernst; 4. Schillers Lied von der Glocke, in Musik gesetzt von Andreas Romberg; erfreute sich des allgemeinsten Beyfalls, welchen der ausgezeichnete Vortrag der Solosänger — Frau von Schmidl, Fräulein Botgorscheck, Hr. Tietze, Diez, Weinkopf und Mayer — mit erringen half.

Am 9ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Slawjk, Zögling des Prager Conservatoriums; eröffnet mit einer endlosen Ouverture von Hrn. Franz, dem man zurufen möchte: „Was soll der langen Rede kurzer Sinn?" Dann trat der mit Ungeduld erwartete zwanzigjährige Violin-Virtuos auf; er spielte ein von ihm selbst fabricirtes Concert, ziemlich abentheuerlicher Natur, in Fis moll anhebend, und in Fis dur endigend; wie? das lässt sich durch Worte nicht wohl erklären; nur wer Paganini und Lipinsky gehört hat, kann sich einen Begriff davon machen. Was man eigentlich Seele nennt, fehlt zur Zeit noch, wiewohl ein voller, schön herausgezogener Ton im Adagio dazu Hoffnungen erweckt; allein die technische Fertigkeit übersteigt allen Glauben. Da sind die schnellsten Läufe in allen Stricharten, die schwierigsten Applicatur-Passagen und Arpeggien, die vollgriffigsten Accorde, die gewagtesten Sprünge, Terzen-Sexten- und Decimen-Gänge im Sturmfluge — alles für ihn nur Kinderspiel; er ist seiner Sache gewiss; nichts kostet ihn die geringste Anstrengung und von Ermüdung findet sich nicht die leiseste Spur. Rechnet man dazu noch das lebendigste Jugendfeuer, eine glockenreine Intonation, die regelmässigste Bogenführung, eine edle, anstandsvolle Haltung, — wer zweifelt, dass der siegreiche Held eine Sensation hervorbrachte, die in den folgenden Sätzen — Variationen von Lipinsky im ächt sarmatischen Geschmacke und einem von ihm selbst gesetzten Potpourri — bis zum Enthusiasmus gesteigert wurde; ja, Ref. möchte dem Gerüchte Glauben beymessen, dass dieser musikalische Goliath, da ihm Compositionen für sein Instrument zu wenig Beschäftigung gewähren, nicht selten nach Clavierstücken greift, und die Arbeit zweyer Hände sich allein aufbürdet. Die freundliche Anerkennung glänzender Verdienste erstreckte sich auch auf die übrigen Mitwirkenden, Madame Grünbaum, Fräulein Salamon und Hrn. Anschütz; wovon erstere Mercadante's beliebte Guirlanden-Arie sang, die zweyte Moscheles Variationen über den Alexander-Marsch spielte und der herrliche Declamator Schlegels *Pygmalion* in ächt dithyrambischer Begeisterung vortrug. Wiewohl an diesem Vormittage der gewesene Landesvater unter tausendstimmigem Volksjubel sich zum erstenmale wieder öffentlich auf einer Spazierfahrt nach dem Prater zeigte, so hatte sich Hr. Slawjk demungeachtet eines zahlreichen und höchst empfänglichen Publikums zu erfreuen. — Dafür sah es aber um so luftiger

Im Saale des Musik-Vereins aus, wo zur gleichen Stunde ein Stiefsohn der Musen, Hr. Johann Rüttinger, um die Wette mittelmässig als Clarinettist, wie als Clavierspieler, vor leeren Stühlen und kahlen Wänden sich producirte.

Etwas bessere Geschäfte machte wenig Stunden später in demselben Locale der eilfjährige Knabe Joseph Khayll, welcher ein Rode'sches Violin-Concert, Mayseder'sche Variationen und eine Polonaise auf den Csakan für seine zarten Kräfte recht artig ausführte, und schon in zartem Alter so glücklich ist, durch die Früchte seines Talentes den kranken Vater (vormals einen tüchtigen Hoboisten, der nun Jahre lang an einem hectischen Bluthusten leidet) und eine Schaar unmündiger Geschwister hülfreich zu unterstützen.

Wen endlich an diesem Freudentage, der mit einer glänzenden Beleuchtung der ganzen Stadt und sämmtlicher Vorstädte endete, allenfalls nach Antiquitäten lüstete, der konnte seine Neigung bey Hrn. Hofrath von Kiesewetter befriedigen, wo

eine von Francesco Conti im Jahr 1719 componirte Opera buffa: *Don Chisciotte* zu hören war.

Am 11ten, im Theater an der Wien: Concert von Hrn. Mazas, Tonkünstler und — wie in Zeitungen proclamirt ward — erstem Violinspieler aus Paris. Als Componist gab er zum Besten: 1. Die Ouverture zur komischen Oper *Mustapha*. Weder türkisch, noch christlich; am wenigsten Haydnisch; lauter Alltagswaare, in der Trödelbude aufgelesen. 2. *Concert heroique pour le Violon*; ein kraus-bunter Mischmasch, worin sich die melodische Romanze und das pikante Rondeau noch am erträglichsten ausnehmen. Was der spiessbürgerliche Marsch eigentlich will, mag er allein wissen. 3. Potpourri, in der ersten Hälfte mehr als erlaubt ist an Bernhard Romberg erinnernd. Als ausübender Künstler steht Hr. M. auf einer höhern Stufe, wenn wir gleich zur Ehre der Pariser Artisten in das „premier" nicht einstimmen möchten. Seine Spielweise ist solid, nett und delicat; weniger grossartig, kühn und gewagt; der Ton klangvoll und rein; die Spielerey mit den Flageolet-Tönen kehrt allzuhäufig wieder. Die Wiener bewiesen dem Franzmann die Artigkeit, ihn nach jedem Satze hervorzurufen.

Am 13ten, im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, worin Cherubini's herrliche Messe No. II, in D, ganz unverbesserlich gegeben wurde.

Am 14ten, im Leopoldstädtertheater: *Das grüne Männchen*, oder *Der Vater von dreyzehn Töchtern*, Zauberspiel mit Gesang, in zwey Aufzügen, vom Verfasser des *Gespenstes auf der Bastey* (wozu die durchlöcherte Nebelkappe? warum nicht lieber geradezu herausgesagt, was ohnehin alle Welt weiss: von Hrn. Gleich), der, wie beynahe erwiesen ist, die schwere Kunst inne hat, mit zwey Händen zwey verschiedene Stücke zugleich niederzuschreiben. Was Wunder, wenn dabey manches linkisch oder verkehrt zum Vorschein kommt; und so ging es auch mit diesem zeisiggrünen Kobold, welcher auch nicht eine interessante Situation und keine Spur von komischer Laune zeigte, die eine Hand hätte zum Applaus in Bewegung setzen können, so geneigt dazu manche Hörer um der Beneficiatin des Stücks, Dem. Ennökl, willen seyn mochten. Das gelangweilte Auditorium ertrug die Darstellung schweigend, bis der Vorhang gefallen war, extemporirte dann aber ein Nachspiel, welches dem Dichter nicht erfreulich seyn konnte. Was die von Hrn. Drechsler dazu gesetzte Musik betrifft, so glaubt man sie schon öfter gehört zu haben.

Am 16ten, im k. k. Redoutensaale, zur Feyer der Genesung Sr. Majestät des Kaisers: Eine musikalische Akademie, deren reiner Ertrag ohne allen Abzug einem wohlthätigen Zwecke geweiht war und worin vorkam: 1. *Des Volkes Wunsch*, gedichtet von Castelli, in Musik gesetzt von Joseph Weigl; 2. Ouverture aus *Helena und Paris*, von Hummel; 3. Arie von Nicolini; 4. Concertante für zwey Waldhörner, vorgetragen von den Gebrüdern Lewy; 5. Ca[illegible]e von Mercadante; 6. Ouverture von Mozart, aus *Figaro*; 7. Scene von Rossini. Die drey Solo-Gesänge wurden von Fräulein Amalie Hähnel trefflich vorgetragen.

Am 17ten, im Saale des Musikvereins: Abend-Unterhaltung des Hrn. Professors Helmesberger, enthaltend: 1. Ouverture von Hrn. Franz; 2. Concertino für die Violine von L. Maurer; 3. Arie mit Chor von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von Fräulein Schröder; 4. Pianoforte-Variationen von Pixis, gespielt von Fräulein Fanny Diwald; 5. Duetto von Mercadante, vorgetragen von den Fräulein Schröder und Luise Weiss; 6. Neue Violin-Variationen vom Concertgeber; 7. Quartett aus Rossini's *Elisabetta*, gesungen mit zwey Dilettanten von den Fräulein Schröder und Weiss. Hr. Helmesberger, vormals Zögling des Conservatoriums, nun selbst Lehrer bey dieser Anstalt, errang, trotz den blendenden Gestirnen, die jüngst an unserm Kunsthimmel aufgegangen sind, in beyden Sätzen ungetheilten Beyfall. Es ist löblich, über das Neue das ältere Gute nicht zu vergessen.

Am 18ten, im Theater an der Wien: Zweytes Concert des Hrn. Féréol Mazas. Nach dem die erste Hälfte des Abends ausfüllenden Vorstücke hörten wir: 1. Ouverture aus der Oper *Corinna auf dem Capitole*; 2. neues Violin-Concert in E moll; 3. Pucita's *Placida campagna*, von Dem. Heckermann gesungen; 4. Neue Violin-Variationen, mit Echo, über ein französisches Schifferlied. Diessmal eine ungleich glücklichere Wahl; gefällige, ansprechende Compositionen, grösstentheils tadelfrey und in gediegenem Style vorgetragen.

Am 20sten, im Josephstädtertheater: *Božena*, oder *Die Macht des Augenblicks*, historisch-romantisches Schauspiel, mit Chören, in fünf Aufzügen, von Friedrich Reil, k. k. Hofschauspieler; Musik vom Kapellmeister Ritter von Seyfried.

Der Stoff ist aus der ältern böhmischen Regentengeschichte genommen. Herzog Udalrich der Erste begegnet der reizenden Božena am Brunnen, erkennt in ihr das Ideal seiner Phantasie-Gebilde und erhebt sie, die von den stolzen Wladiky's für ihn gewählte Braut ausschlagend, unter dem Namen Herzogin Beatrix als Gemahlin zu sich auf den Thron. Die Bearbeitung verräth eine mit der Bühne vertraute, dramatisch geübte Feder; die Sprache ist edel, rein und correct, bilderreich und mitunter wahrhaft poetisch. Der Fleiss aller Darstellenden, welche sämmtlich an metrische Recitation keineswegs gewohnt sind, verdient ausgezeichnetes Lob. In der Musik — ob originell, oder nur dazu verwendet, findet sich nicht angemerkt — kommen effectvolle Instrumentalsätze vor, wie die geistreiche Ouverture, die analogen Entreactes, die charakteristischen Begleitungen von Božena's Traum, Udalrich's Visionen seiner Stammältern Přemisl und Libussa u. a. auch freundlich ansprechende Gesänge, z. B. die volksthümlichen Chöre der Landleute, der Bergknappen, und die munteren Weidmannslieder der Bircharmbrust-Jäger. Diese Letzteren hielten sich vorzugsweise wacker, und das Orchester spielte mit Liebe, Genauigkeit, Feuer und Delicatesse.

Am 21sten, im Theater an der Wien: *Pausaniyn*, grosses militärisches Schauspiel in drey Akten. Ouverture, Chöre, Märsche und Entreactes von Riotte. Ein Sprüchwort sagt: man sieht den Wald vor Bäumen nicht! so kömmt man hier vor lauter Musik gar nicht zum Hören über den barbarischen Charivari, mit dem eine complete Janitscharen-Banda, nebst einer Menge von Trompetern und Trommelschlägern, ausser dem gewöhnlichen Orchester-Appendix, auf die Gehörwerkzeuge einstürmen. Doch so etwas imponirt und macht Kasse. Die Handlung ist der bekannten, von Bruni componirten Oper *Major Palmer* nachgebildet.

Am 22sten, im Leopoldstädtertheater, zum Vortheile des Hrn. Rainoldi, eine von demselben erfundene Pantomime in zwey Aufzügen: *Der erste May im Prater*, als Parodie der Zauber- und Ritter-Ballete, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Von der verheissenen Satyr-Geisel einer Parodie ist zwar nicht das geringste aufzufinden; im übrigen aber das Ganze recht amüsant, voll Abwechselung und Leben; eine heitere, freundliche und zarte choreographische Schöpfung. Ganz allerliebst sind die Decorationen, besonders die Darstellung des allen Wienern an's Herz gewachsenen Praters, mit seinen Scenen. Gleiches Lob gebührt der Musik; denn, wann es sich um Tanz-Melodieen und characteristische National-Motive handelt, dann steht unser unerschöpflicher, wiewohl schon ergraueter Veteran Wenzel Müller noch immer seinem Mann.

Am 27sten, im landständischen Saale: Viertes und letztes Concert spirituel, worin gegeben wurde: 1. Beethovens Symphonie in B; 2. Dies irae aus Eybler's *Requiem*; 3. Méhul's Ouverture zur Tragödie *Timoleon*; 4. ein Chor desselben Meisters, aus *Hadrian*; 5. grosser, fugirter Chor aus dem Drama *Moses*, von Seyfried; lauter anerkannt gediegene Tonwerke, würdig und mit wahrer Vollendung ausgeführt.

Im Apollo-Saale: Akademie der Mitglieder des Schottenfelder Kirchen-Musik-Vereines, welcher, obwohl erst seit einem Jahre bestehend, dennoch schon bedeutende Fortschritte in nachfolgenden Leistungen bewährte: 1. Ouverture und Chor aus Würfel's *Rübezahl*; 2. desselben Meisters Pianoforte-Concert in Es, vorgetragen von Hrn. Weiss dem jüngern; 3. Chor aus Haydn's *Jahreszeiten*: Ach! das Ungewitter naht! 4. Violin-Variationen, componirt und gespielt von Hrn. Pitschmann; 5. Terzett mit Chor aus Haydn's *Schöpfung*: In holder Anmuth stehn; 6. Divertimento über schwedische Lieder, für das Violoncell, von Bernhard Romberg, vorgetragen von Hrn. Seib; 7. Vocal-Quartett von Eisenhofer; 8. Clarinett-Variationen von Pösinger, gespielt von Hrn. Uhlmann; 9. Erstes Finale aus Haydn's *Jahreszeiten*: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott! — Die Instrumentalbesetzung war zahlreich; der Chor fleissig eingeübt, und unter den Solisten verdienten Dem. Werthmann, die Herren Mattner und Bader die ihnen zu Theil gewordene, aufmunternde Auszeichnung der anwesenden Kunstkenner.

Am 29sten wurde endlich das Kärnthnerthortheater wieder eröffnet, von der Pacht-Administration des Hrn. Barbaja, mit Weigl's bereits im Jahre 1814 zur Congress-Zeit componirter Oper: *Die Jugend Peters des Grossen*. Unter dem vorgeführten Personale finden wir lauter gute Bekannte, z. B. die Herren Cramolini, Preisinger, Meyer, Gottdank und Dem. Bondra, aus der vorigen Entreprise; die liebenswürdige Dilettantin Betty Schröder; Hrn. Adolph Müller von der Josephstädter, Hrn. Fürst und Mad. Töpfermann von der Pressburger Bühne; endlich einen primo amoroso des Theaters an der

Wien, Hrn. Walser, der sich vom Schauspieler zum Sänger metamorphosiren liess. Dass ein solches mixtum compositum kein gerundetes, abgeschlossenes Ganzes zu liefern im Stande sey, war ohne Divinations-Gabe vorherzusagen; da nun Stoff und Musik schon beym ersten Erscheinen ohne Effect blieb, so ging auch die jetzige, mit ungleich schwächeren Hilfsmitteln ausgerüstete Darstellung spurlos vorüber; nur einige unmittelbar auf den geliebten Monarchen hindeutende Strophen verfehlten ihre Wirkung nicht. Bis zum Eintreffen der italienischen Operngesellschaft, im Herbste, scheint hauptsächlich auf die glänzenden Ballets gerechnet zu werden. Beynahe jeden Zeitungstag verkündet die Fremdenliste neue Ankömmlinge, als Glieder dieses Kunstzweiges. Ueberraschend ist die geschmackvolle Eleganz im äussern Schauplatze; wer ihn früher sah, erkennt ihn kaum wieder. Die Grundfarben sind weiss, grau und Gold; die Draperien Carmoisin; jede Bogenreihe ist anders verziert, theils mit grandiosen Arabesken, theils mit Basreliefs, Scenen darstellend aus den Opern *Titus*, *Iphigenia*, *Vestalin*, *Joseph*, *Achilles*, *Moses*, *Zelmira*, *Semiramis* und *Zauberflöte*, als Sinnbilder, dass in diesen Tempelhallen die Meister Mozart, Gluck, Spontini, Méhul, Pär, Rossini und Cherubini das Hohepriester-Amt verwalten. Ein kolossaler Astral-Luster, vergoldete Armleuchter an sämmtlichen Gallerien, die roth-sammtne Vordercortine nebst den prachtvoll ornirten Hof-Logen vollenden den eben so reizenden, als imposanten Eindruck.

Am 5osten, im k. k. grossen Universitäts-Saale: Musikalische Akademie, zum Vortheile der dürftigen Wittwen und Waisen juridischer Facultäts-Mitglieder, worin gegeben wurde: 1. Ouverture von Méhul, aus *Johanna*; 2. Variationen für das Violoncell von Merk, vorgetragen von Hrn. Friedrich Gross; 3. Arie von Nicolini, gesungen von Fräulein Amalie Hähnel; 4. Pianoforte-Variationen von Pixis, gespielt von Fräulein Nina Rzehaczek; 5. Cavatine von Rossini, gesungen von Fräulein Hähnel; 6. Potpourri für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Slawjk. Alles zum öftern, von denselben kunstsinnigen Dilettanten, und auch diessmal wieder trefflich ausgeführt, gehört, und demungeachtet der Saal vollgefüllt. Da hier aller Reiz der Neuheit wegfiel, so konnte nur der Hang wohlzuthun und die willige Anerkennung der Verdienste aller Mitwirkenden, welche ihr schönes Talent edelmüthig so frommen Zwecken weihen, den Ausschlag geben.

Im Theater an der Wien beendigte mit diesem letzten Monatstage der Director Carl seine bisherigen Gastvorstellungen. In dem gesprochenen Abschiedsworte kam so etwas vor von baldigem und dauerndem Wiedersehen. Vor der Hand bleibt also diese Bühne abermals auf unbestimmte Zeit geschlossen.

Stuttgart im May. Wir erinnern uns, wie vor mehren Jahren das Theater seine Reizmittel, wenn auch gegen den Sinn der ästhetischen Erregungstheorie und dramatischen Kritik, aus dem Thierreich genommen und durch ein treues Geschöpf, den Hund des Aubry, das grössere Publikum, vielleicht manches Mitglied desselben im Widerspruch mit seiner eigenen reinern Ansicht, gerührt hat. Hier agirte ein sicherer aber unbewusster Instinkt und schuf frappante Scenen.

Vor Jahr und Tag hat aber ein erfindungsreicher ebenfalls französischer Dichter einen bedeutenden Schritt weiter gethan, und den Repräsentanten des Menschen im animalischen Reiche, den Affen, dessen Combinations-Gabe die der Stumpfsinnigen unseres Geschlechts überbietet, zum Gegenstand einer ansprechenden Dichtung gemacht, indem er Alles, was je Affen mit menschenähnlichem Takte gethan, seinem beliebten Helden, Joko, zugetheilt hat. Wir lasen, wie in Frankreich diess theatralische Erzeugniss sein Glück gemacht. In der Abendzeitung war eine nach jenem Drama gebildete Erzählung zu lesen.

Taglioni, der Unternehmer und Vorsteher des hiesigen temporären Ballets, dessen Darstellungen der modernen Lesewelt aus vielen Berichten öffentlicher Blätter bekannt sind, hat aus dem französische.. Drama ein Ballet in drey Abtheilungen gebildet, zu welchem der Kapellmeister Lindpaintner die Musik componirte.

Diese Darstellung hat hier im eigentlichen Sinne furore gemacht, wobey nicht zu übersehen ist, dass das tanzschaulustige Publikum schon vorher das Kunstreichste und Reizendste in dieser Art von dem Meister zu sehen und zu bewundern Gelegenheit gehabt, also nicht durch das Schauen einer ganz neuen Welt frappirt werden konnte, und dass demungeachtet der Beyfall, den das Ballet *Janina oder Joko, der Brasilianische*

Affe sich erwarb, mit jeder Aufführung stieg, und der sechsmaligen Wiederholung unfehlbar eine noch öftere gefolgt wäre, hätte nicht die abgelaufene Accordzeit des Ballets diese für die meisten Liebhaber nur zu bald unterbrochen.

Es gab wenige Lober, die nicht einen grossen Theil des Genusses der höchst zweckmässigen, mit dem Geiste des Sujets sich ganz vermählenden Musik beymassen. Es möchte in dieser Beziehung den Klavierspielern eine angenehme Erscheinung seyn, dass diese Musik, die ausser den Ballabile's, welche meist aus gefälligen Rondo's bestehen, die ganze Folge der Pantomim-Scenen mit fortlaufend erklärendem Programm giebt, im Druck herauskommt, so dass sich eine schaffende Einbildungskraft ein ungefähres Bild des Ganzen am Klavier machen kann.

Kurze Anzeigen.

God save the king, varié par le Pianoforte etc. par Charles Mayer. Hannover, chez C. Bachmann. (Pr. 16 Gr.)

Das bekannte, gut gesetzte Thema geht aus Des dur. Die nicht oft vorkommende Tonart wird wohl an und für sich schon nicht Weniges dazu beytragen, dass eine gewisse Art Spieler davon zurückgeschreckt, andere gerade destomehr dadurch angezogen werden. Die erste Variation ist gebunden und nicht schwer; die zweyte bewegt sich, wechselnd im Bass und Sopran, in Sextolen; die dritte verlangt einen leichten, abgestossenen Vortrag; die vierte giebt gebunden die etwas variirte Melodie in der rechten Hand, während beyde Hände gebrochene Accorde in Zweyunddreissigtheilchen erklingen lassen; die fünfte, ein Allegro con brio, wo die rechte Hand in Zweyunddreyssigtheilläufen, bey einigen Ruhepunkten, sich hören lässt. Darauf folgt in der sechsten ein ausdrucksvolles Andante, die linke Hand in abgestossenen Noten oft über die Rechte schlagend, welche wieder Zweyunddreyssigtheile vorträgt; im andern Theile bekommt sie die linke Hand, während der Sopran in Sechzehntel-Octaven fortschreitet, und so wieder wechselnd. Die siebente, ein Allegro agitato in Sextolen von der Art

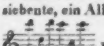

wieder mit dem Basse abwechselnd. Nachdem sich ein wiederholender Takt Des moll am Schlusse hat hören lassen, folgen zwey Tacte des Secundquarten-Accordes von E dur, die in denselben Figuren in A moll leiten. Diese Coda schreitet gleich darauf in H moll, und nach vier Tacten wieder in Cis moll, und bald in Cis dur fort, wo es auch, immer feuriger werdend, in einem kurzen Presto con fuoco kräftiger Accorde schliesst.

12me Fantaisie pour le Pianoforte, comp. sur des thèmes favoris de l'Opéra Semiramis de Rossini, par Ferd. Ries. Oeuv. 134. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 16 Gr.)

Das Wort Fantasie ist nicht im engen, strictem Sinne genommen, vielmehr im weitesten, wie es jetzt am üblichsten geworden. Die Themata — das will hier sagen, die melodischen Sätze — sind mannichfaltig in Erfindung und Ausdruck, und sämmtlich hübsch. Was darüber oder dabey gesagt wird, ist beydes gleichfalls, und verbindet auch jene verschiedenartigen Sätze, besonders figurirend, recht gut. Die Stimmung, die im Ganzen herrscht, ist mehr heiter, als ernst. Der Ausführbarkeit nach hält sich das Stück ungefähr in der Mitte zwischen den schweren und leichten Compositionen des Hrn. R. für das Pianoforte allein. An alle dem, und wie es nun hier aufgestellt ist, erkennt man leicht, neben dem talentvollen, seiner Kunstmittel mächtigen Componisten, den erfahrnen, besonnenen Mann. Geübten Liebhabern ist daher diess Musikstück zu angenehmer Unterhaltung mit Grund zu empfehlen. Notenstich und Papier sind gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IX. 1826.

Widerruf.

Ich beeile mich, eine Entdeckung mitzutheilen, die ich heute gemacht habe. Die Polonoise für Clarinette, unter dem Namen H. Bärmann, Oeuv. 26, bey mir gedruckt, ist wirklich nicht von Hrn. Kammermusikus Bärmann in München, sondern von Hrn. Kapellmeister Max. Eberwein in Rudolstadt. Des Letztern Composition ist in demselben Jahre mit jener, nur sechs Monate früher, als Oeuv. 64 bey mir gedruckt. Die Fabriknummern sind 850, 966. Wie das zugegangen seyn, ist mir zu erklären unmöglich und es bleibt nur Vermuthung, wenn ich annehme, dass E. das Manuscript doppelt eingesendet hat, wovon eines ohne Aufschrift. Dieses muss unter die B.'schen Manuscripte gekommen, oder doch dafür angesehen worden seyn. Die Handschrift scheint ganz dieselbe, wie bey den anderen Werken von B., welche bey mir herausgekommen sind. Der Irrthum ist vorgegangen, während ich eine bedeutende Reise machte und weder die Arbeiter in der Druckerey, noch der Hr. Corrector haben ihn aufgefunden. Jetzt ist es an mir, ihn möglichst wieder gut zu machen. Ich siehe die Exemplare des unter B.'s Namen ausgegebenen Werkes zurück, streiche den Artikel in meinem Catalog und bitte Hrn. Bärmann wegen meiner starken Erwiederung um Verzeihung. Der Fall ist so einzig, dass ich dessen Möglichkeit nicht ahnete, als ich die Anschuldigung las, welche übrigens auf Privatwege mir zukommen konnte, ehe die Sache öffentlich gemacht wurde.

Leipzig, den 30. May 1826.

Friedrich Hofmeister.

Gesuche.

Ein junger Mann der gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters ist, sucht Familien-Verhältnisse halber als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber giebt unter portofreyen Briefen der Hr. Kapellmeister Spohr in Cassel.

Jemand, der schon seit mehren Jahren dem Orchester vorgestanden, wünscht eine Anstellung als Musikdirector bey der Oper. Er ist selbst Sänger, spielt das Pianoforte, besitzt die erforderlichen theoretischen Kenntnisse und ist erbötig, wenn es verlangt wird, schriftliche Probearbeiten einzusenden. Das Nähere hierüber erfährt man von der respectiven Redaction dieser Zeitung, an welche in portofreyen Briefen sich zu wenden gebeten wird.

Musik-Anzeigen.

In der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin ist eben erschienen:

Ueber J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts; oder wodurch unterscheidet sich das Logier'sche System von dem alten und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten? Von *L. F. J. Girschner.* Mit einer Abbildung und Erklärung des Chiroplasten (Fingerführers) und des Tonleiterbrets. (Preis, broch. 8 Gr.)

Diese kleine Schrift wird dazu beytragen, eine richtige Ansicht vom Logier'schen System zu verschaffen, und ist besonders Eltern hinsichtlich des Unterrichts im Pianofortespiel, den sie ihren Kindern ertheilen lassen wollen, sehr zu empfehlen.

Musikalische Scherze. Veränderungen über ein beliebtes Thema für das Pianoforte von G. Rommel. 1826. (Pr. 12 Gr.)

Das Ganze entspricht vollkommen seinem Titel und diese Variationen gewähren gewiss einen schönen Genuss, wenn sie richtig vorgetragen werden.

Hildburghausen, im Februar 1826.

Kesselringsche Buchhandlung.

Neue Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen sind.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Hummel, J. N., Les Adieux. Grand Concerto pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 110. 5 Thlr.

— Amusement p. Pf. et Violon. Op. 108. 1 Thlr. 4 Gr.

Haupimann, M., 3 Sonates pour Pianoforte et Violon. Op. 5. Liv. 1. 2. 3. à 1 Thlr.... 3 Thlr.

Bocquéd, Les Regrets. Fantaisie pour Flûte et Pianoforte. Op. 12. . . . . 16 Gr.
Tulou, Giovinetto cavalier nel Crociato, pour Flûte et Pianoforte. Op. 40. . . . . 12 Gr.
Würfel, W. W., Concerto pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 28. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Hummel, J. N., 6 Bagatelles pour Pianoforte. Op. 107. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Rondo de son Concert pour Pianof. Op. 81. arrangé à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Cramer, J. B., Capriccio sur un Rondo de Tarare. 12 Gr.
— Rondo brillant. Op. 72. . . . . 12 Gr.
— Impromptu sur un Air de Meyerbeer. . . . . 8 Gr.
Czerny, C., 3 Rondeaux pour Pianof. (Tendresse, Amitié et Confiance.) Op. 117. . . . . 1 Thlr.
— Variations sur un thème original. Op. 115. 16 Gr.
— Valse variée. Op. 114. . . . . 20 Gr.
Kalkbrenner, F., Les Charmes de la Valse. Trois Valses pour Pianoforte. . . . . 8 Gr.
— Grand Marche arrangé à 4 mains. . . . . 8 Gr.
— Rondo. No. 3. . . . . 12 Gr.
— Rondo. Op. 78. . . . . 12 Gr.
— Le Tribut à la mode, Air favori de Rossini, arrangé pour Pianoforte. Op. 73. . . . . 12 Gr.
— Ricordanza. Fantaisie. Op. 76. . . . . 16 Gr.
— Melange sur diff. motifs de Crociato. Op. 77. 12 Gr.
Moscheles, I., Impromptu martial sur une marche de Tarare. . . . . 12 Gr.
Payer, I., Variations sur un Chœur de Crociato 12 Gr.
Pleyel, C., Melange sur des Airs de Crociato . . 16 Gr.
Potpourri pour Pianoforte. No. 6. sur des thèmes de Mozart, Spontini etc. . . . . 20 Gr.
Romberg, A., Ouverture de Ruines de Palmyre arrangé à 4 mains. . . . . 12 Gr.
Spohr, L., 2e Sonate à 4 mains, arrangé d'une Quatuor de L. Spohr. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— L., Ouverture zur Oper: der Berggeist. . . 10 Gr.
— Dieselbe für 4 Hände. . . . . 16 Gr.

Für Saiten-Instrumente.

Romberg, Bernh., 3 Sonates faciles pour Violoncelle et Basse. Op. 43. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Pièce pour les Amateurs sur des Airs Suedois pour Violoncelle avec deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 42. . . . . 1 Thlr.
Maurer, L., Rondo militaire pour Violon avec Orchestre. Op. 46 . . . . . 2 Thlr.
— Air varié pour Violon avec Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40. . . . . 12 Gr.
Dotzauer, 3 Sonates pour Violoncelle avec un second Violoncelle. Op. 92. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Schall, C., Scalen für 2 Violinen, zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. . . . . 3 Thlr.

Spohr, L., Quatuor brillant pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 68 . . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 67. 2 Thlr.

Für Blas-Instrumente.

Beethoven, L. v., gr. Septuito. Op. 20. arrangé en Harmonie pour Flûte, petite Clarinette, 2 Clarin., 2 Cors, 2 Bassons, Tromp. Serpent et Tromp. p. B. Crusell part. et p. 5 Thlr. 16 Gr.
Meyer, C. H., Musique militaire pour Clarin. en Es, 2 Clarin. en B, Flûte, 2 Bassons et Serpent, 2 Cors, 2 Tromp., 3 Trombones, Tambour grand et petit . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— Tänze für Orchester. 25e Samml . . 1 Thlr. 4 Gr.
Welch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 8ième . . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. 9e Samml . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Gesang.

Spohr, L., Der Berggeist. Romantische Oper im Klavierauszuge . . . . . 6 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Leipziger Tänze für das Pianoforte. No. 12. enthaltend: Posthornwalzer, aus dem Concert am Hofe, Galoppe No. 2. von Czerny. . . . 5 Gr.
Kulenkamp, gr. Polonaise p. Pianof. Oeuv. 91. 10 Gr.
Potpourri nach beliebten Thema's, aus dem Bergeist von L. Spohr, für das Pianoforte. . . . 16 Gr.
Meyerbeer, Ouverture aus den Kreuzfahrern für das Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Seyfried, Ouverture aus Waise und Mörder, für das Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Moscheles, Ouverture aus den Portraits, für das Pianoforte . . . . . 8 Gr.
— Rondo alla Polacca, arrangé à 4 mains, par Mockwitz, tiré de l'Ouv. 36. . . . . 1 Thlr.
Marschner, Tänze für die elegante Welt, für das Pianoforte. Oeuv. 34. . . . . 10 Gr.
— 6 Wanderlieder von Marsano, mit Begleitung des Pianoforte. Oeuv. 35. . . . . 18 Gr.
Violinschule, praktische, oder Sammlung leichter Arien, Romanzen, Märsche etc. für eine Violine. Heft 1. 2. (die erste Position enthaltend) à 10 Gr. zusammen 20 Gr.
Müller, Iwan, Anweisung zu der neuen Clarinette und der Clarinette-Alto, nebst Bemerkungen für Instrumentenmacher. Oeuv. 24. 3 Thlr. 16 Gr. (Ausserdem sind 7 praktische Works von Iwan Müller in der letzten Ostermesse bey mir erschienen.)
Weinlig, 30 kurze Singübungen für die Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

geschienen, um den Sieg der Tugend nur desto herrlicher hervortreten zu lassen.

Die Musik hat nicht nöthig, zu bestechen, um zu gefallen und zu rühren. Schildert sie Liebe und Scherze der Jugend, so giebt sie ihren Gemählden die Farbe der Unschuld und Reinigkeit; und diese Lehre hat die Fabel unter einem sinnreichen Bilde versteckt, da sie die *kreuscha Minerva* die Vergnügungen besingen liefs.

Mit diesen Ermahnungen, welche mir das Interesse der Kunst und die Sorge für den Ruhm der Künstler eingab, will ich noch den Ausdruck eines Wunsches verbinden, den mich der angeerbte Geschmack der Nation zu thun berechtigte. Ich wünsche nämlich, dafs die grofsen Tonkünstler, die sich Frankreich zu besitzen zur Ehre rechnet, nicht jene einfachen und leichten Gesänge verschmähen mögen, die immer ohne Mühe auswendig behalten, nie ohne Vergnügen wiederholet werden, und die, weil sie an die natürlichsten Regungen der Menschheit geknüpft sind, für das Ohr und das fühlende Herz eben das, was Sprüchwörter für den Verstand und die Vernunft sind. Wir bewundern gern die majestätische Harmonie, die alle Erscheinungen in der Natur unter ihre gelehrten Combinationen zu bringen weis: aber wir lieben die naive Melodie, die uns durch leichten, raschen und getreuen Ausdruck das Geheimnifs unsrer Empfindungen zu offenbaren scheint.

Junge Künstler! thut hier das heilige Gelübde, dafs Eure Werke dem Schutze der Regierung Ehre machen und immer des Beyfalles, mit dem sie Euch beehrt, würdig seyn sollen: und empfanget bey dieser feyerlichen Gelegenheit mitten unter den Proben des öffentlichen Wohlwollens die Preise, die Euch zu überreichen mir so erfreulich ist.

Kurze Nachrichten.

Wien. Von den neuen Opern des Hrn. *Ritters v. Seyfried* soll ich Ihnen schreiben? Ich kann nichts weiter sagen, als: mir schienen sie beym Anhören nicht neu zu seyn: und fast alle Arien aller Rollen — bis auf den letzten Schildknappen — sind hochtrabend, lärmend und überladen mit Akkompagnement und Dissonanzen. Den ausgezeichneten Beyfall, den vor einigen Wochen Mad. Schüler, bey ihrem Debüt, als Myrrha im *Opferfeste* fand, haben die drey übrigen neuen Mitglieder, bey dem ihrigen in der *Zauberflöte*, nicht gefunden. Man spricht ihnen ihre Verdienste nicht ab; aber Hrn. Neumanns Stimme ist für *erste* Tenorrollen *in Wien* nicht genügend; Hr. Schüler ist als Sänger zu wenig; über Mad. Röfsner will ich nach dieser kleinen Rolle nicht absprechen. Aber Orchester, Kleider und Dekorationen waren vortrefflich. Nur einige wahrhafte *Virtuosen* für den Gesang, wie wir sie sonst hier zu hören bekamen, suche uns der Herr von Lichtenstein zu verschaffen, und der Dank des Publikums bleibt ihm gewifs. Aber wo hernehmen? Der Mangel an würklich grofsen Sängern und Sängerinnen ist in ganz Deutschland nie gröfser gewesen, als gerade jetzt, da die Liebhaberey an Opern weit gröfser ist, als je. Auch Schikaneders Personale ist mit seinem vormaligen fast nicht mehr zu vergleichen. — Mad. Frank, eine Schülerin vom würdigen Adamberger, ist ohne Zweifel die vorzüglichste Sängerin in Wien und nicht nur eine „Verwandte" des berühmten Frank, sondern die Gemalin seines Sohnes. — Mad. Righini, Gattin des königl. preus. Kapellmeisters und bekanntlich eine der vorzüglichsten Sängerinnen in Deutschland; und Hr. Danzi, dieser so sehr schätzbare, talent- und gefühlvolle Komponist, sind gestorben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. **№. 23.** 1826.

Peter von Winter.

(Beschluss des Nekrologs in No. 22. d. Z.)

Italien wurde nun das Ziel seiner Wünsche, wohin er auch, nachdem er das Nöthige, um in der Kapelle selbstständig zu werden, vorgearbeitet, das Göthe'sche Intermezzo: *Jery und Bätely* für die Privatbühne des Grafen von Seefeld in Musik gesetzt und seine grosse italienische Cantate *Timoteo* in dem grossen Concerte gegeben hatte, wirklich im Jahr 1791 abreiste, und zuerst in Neapel die Oper *Antigone*, dann in Venedig die *Fratelli rivali*, *il Sacrificio di Creta* zur Bearbeitung erhielt. Nach seiner Zurückkunft liess er sich von Münchner Dichtern die Molieresche *Psyche* und Shakespeare's *Sturm* zu Operntexten umgestalten. Sie kamen auf die Bühne, erstere, welche zu viele Ballets fodert und zu sehr für die glänzende Gesangweise einer Madame Perier berechnet war, mit nur geringem Erfolge; bey der zweyten hatten sich so viele sonderbare Umstände vereinigt, dass sie schon das erste Mal auf eine ganz entschiedene Weise durchfiel, und sich von dieser Niederlage nicht mehr erholen konnte. W. nahete sich nun seiner Glanzepoche, in welcher sein Ruf sich über Ströme und Meere verbreitete. Er war mit Baron Braun, (damaligem Unternehmer oder Pächter der kaiserlichen Bühnen, in Verträge getreten, denen zufolge er auf einige Zeit (1794—1796) nach Wien ging, um in verschiedenen Arbeiten gebraucht zu werden — es war das dritte Mal — und neben andern weniger Bedeutenden den zweyten Akt zu den *Pyramiden* — der erste war von Gallus, einem wenig bekannten, aber doch vorzüglichen Tonsetzer — das *Labyrinth*, als zweyten Theil der *Zauberflöte*, schrieb, und im Verein mit dem Dichter Huber das *Opferfest* schuf, welches noch lange eine Zierde der deutschen Bühne bleiben wird. Prag lag so nahe, eine Einladung dahin kam gelegen; sie hatte zur Folge den *Tricafo del bel Sesso*, oder *Ogus*.

Indess hatten sich in München die Künste mit neuem Leben gestärkt. Eine grossmüthige Fürstin nahm die Tonkunst in besonderen Schutz. Man brachte grosse deutsche Opern auf die Bühne, worunter Winter's *Maria von Montalban* (1800), mit Poesie von Regur, glänzend hervorstach. Die Guineen winkten ihm, nach London zu kommen. Drey grosse Opern: *Calypso*, *Proserpina* und *Zaira*, von den Sängerinnen Billington und Grassini dargestellt, und ein grosses Ballet beschäftigten ihn während seines Aufenthaltes in London (1803—1805); auch erschienen dort mehre Canzoni und Canzonette von seiner Arbeit. Aber noch glaubte er, wenig geleistet zu haben, so lange er nicht auch die weltberühmte Declamations- und Tanzbühne in Paris — damals Académie nationale genannt — wie Piccini und Sacchini mit einem seiner Producte bereichert hätte. Er siegte über die besonderen Schwierigkeiten, die sich ihm entgegen stellten, und erhielt (1805) das Poem *Tamerlan*, um es in Musik zu setzen. Man schätzte an dieser Oper besonders seine Weise, die Worte des Gedichtes, ohne Rücksicht auf die gebrauchte Versgattung, rein prosaisch, wie es die festgesetzte theatralische Declamation fodert, zu behandeln, worüber die Dichter, welche ausser Italien sollen in die Musik eingeweiht sind, ihr Befremden äusserten, wogegen Kenner und Tiefurblickende sein feines Gefühl anerkannten. *Der Frauenkund*, ein dramatisches Gedicht von Babo (1806), konnte von der gefälligen Musik unsers Componisten nicht gehalten werden. Eine von dem Frauengeschlechte nicht gebilligte Scene hatte einen störenden Eindruck gemacht, und der Dichter nahm nach der zweyten Vorstellung das Ganze zurück. Mit Colmal, einem Operngedichte von Collin, dessen Composition ihm von Ihrer Majestät der Kaiserin Theresia zu Wien übertragen wurde, zögerte er, aller Mahnungen ungeachtet, so lange, bis der Tod ihm (1807)

dieso grosse Gönnerin, und mit ihr die Beleihung entrisa. Er vollendete jedoch das Angefangene, und überliess es, wahrscheinlich ohne Belohnung, der Münchner Bühne, wo es (im Sept. 1809) nur zweymal aufgeführt wurde. Noch ward ihm die seltene Ehre, durch einen Ruf nach Paris, in *Castor und Pollux* mit dem vorzüglichen Roman in Wettkampf zu treten (1807).

In dem öffentlichen Concerte wurde in jener Zeit die von ihm componirte grosse Cantate *die Tageszeiten*, von Zabuesnig, einem kunstliebenden Patrizier und wohlhabenden Dichter aus Augsburg, (1811 December), und bey Gelegenheit eines Siegesfestes (1814) eine grosse Schlachtsymphonie gegeben, in welcher sich der ehemalige Orchesterschreiber mit neuer und Simsonischer Kraft erhob, indem er, nicht zufrieden mit allen seit Jubals Zeiten erfundenen Blas- und Saiteninstrumenten, hölzerne Klappenmaschinen verfertigen und im Orchester anbringen liess, um, wenig bekümmert um den Chor, das Pelotonfeuer in recht fühlbarer Tonmalerey auszudrücken.

Es schien nun, als wolle er mit dem Theater- und Concertwesen nichts mehr zu schaffen haben, als er ganz unerwartet (1816) mit der von ihm gebildeten Sängerin, der jetzigen Mad. Vespermann, dem Norden von Deutschland zueilte, Concerte veranstaltete und von da sich nach Mailand begab, wo er, obschon in den Jahren weit fortgerückt, seinen Mahomet mit jugendlichem Feuer belebte (im Carneval 1817). In dem folgenden Carneval (1818) brachte er ebendaselbst *die beyden Wladimire* auf die Bühne, und ging von da mit ihnen und seiner Schülerin nach Genua. Sein Schwanengesang war *der Sänger und der Schneider*, 1820 den 2. July das erste Mal aufgeführt. Damit nahm er von der Bühne auf immer Abschied, doch nicht von der Kapelle, für welche er nur kurze Zeit vor seinem Tode zu wirken aufhörte *).

Sollten wir ein Urtheil im Allgemeinen über seine theatralischen Arbeiten aussprechen so würden wir sagen: Trefflich verstand er es, sich in der italienischen Oper nach der Individualität des Sängers zu richten, dessen Eigenthümlichkeiten schimmernd herauszuheben und damit sich selbst den guten Erfolg seiner Arbeit zu sichern. Kaum wird man dabey in irgend einem dieser Werke, für welche Sprache es auch geschrieben war, ein paar Worte auffinden können, die nicht ganz grammatisch und rhetorisch richtig gegeben, oder, wie er es nannte, richtig declamirt wären. Die Pracht seiner Chöre, eine immer reiche Instrumentation, die, weit entfernt den Gesang zu decken, ihn nur um so mehr hervorhob, eine damals noch wenig gekannte Behandlung der Blechinstrumente, Kunst in der Anlage, in der Abstufung in der Tonbildung, und so viel anderes, was der erfahrne Künstler allein hervorbringen kann, findet man durchaus erfüllt. Das Ideal einer ächten italienischen Arie, dem Nichterfahrnen auf dem Papiere so unbedeutend erscheinend, in ihrer Ausführung auf der Bühne so mächtig wirkend, hat er jedoch nicht erreicht, ihren grossen Rhythmus in seiner Einfachheit nicht erfasst. Seine besten Arien sind eigentlich in ihrem Wesen nur bis zum höhern Pathos gesteigerte Liedergesänge. Bey seiner innigen Vertrautheit mit musikalischer Dramaturgie war er doch selbst nicht

*) Die grösseren wichtigeren Arbeiten, womit Hr. von Winter seinen Ruf begründete, sind hiermit angegeben; doch ist von seinen theatralischen Productionen noch Manches weniger Bedeutende übrig, welches hiemit nachgeholt wird, mit der Bemerkung, dass wohl einiger Irrige, besonders in der Chronologie, mit unterlaufen könne, welchen der Verfasser dieses Aufsatzes theils wegen der so häufig irrigen Angaben in den Wörterbüchern, theils wegen der Entfernung, in welcher er während des letzteren 10—12 Jahren von dem ein hingerichtetem Meister lebte, nicht gänzlich berichtigen konnte. Es stehe also hier zuerst: *Der Betrunde*, eigentlich *Betrichtender* genannt, der, so wie ein kurzes Drama, *das Hirtenmädchen*, in seine erste Künstlerperiode — nach *Helene und Paris* — fällt, und noch jetzt bey einem jüngeren Alter in München immer mit Wohlgefallen aufgenommen wird. Sodann: *Die Blinden* (von Holbein) 1810, in Wien und Leipzig gegeben, aber in München eben so wenig gekannt, als *die Pantoffeln*, welche der Hamburger Bühne angehören. Während seines Aufenthaltes in Venedig, wohin er, wie es scheint, kurz nach einander zwey Male sich begeben hatte, schrieb er neben den schon erwähnten Opern einen *Catone in Utica* und eine *Rosa* oder *Belisa* (1792), wovon in München nie etwas öffentlich erschienen ist — und in Wien auch: *I due rivali*, eben so unbekannt. Hr. von Lipowsky, der vielthätige Hausfreund des Hrn. von Winter, führt in seinem bayerischen Musik-Lexicon eine *Belisa*, *Gräfinn von Hildeburg*, unter seinen Wiener Arbeiten an; ich bin mit der italienischen *Belisa* oder mit der in Leipzig aufgeführten *Rosa* eine und dieselbe Oper sey, kann hier nicht angegeben werden; vielleicht wäre eine nähere Untersuchung noch überflüssig, da diese *Rosa*, wenig Aufsehen gemacht hat. *Hermanda*, während der primavera 1818 in Mailand gegeben, gehörte auch bald unter die Zahl der vergessenen Opern.

dramatisch. Ihn belebte nicht jenes Feuer, jener geniale Ungestüm, der, wie z. B. bey Jomelli, von Zeit zu Zeit in lodernde Flammen aufschlägt, und schon mit einigen Tacten des Recitatives das Gemüth des Zuhörers ergreift; nicht die Laune eines Paesiello. Immer erscheint er geschmückt, geordnet, mehr im classischen Costüm eines französischen Tragikers, als auf dem Cothurn eines brittischen Tragöden. Gefallen, angenehm unterhalten hat er uns immer; gerührt, erschüttert — nie.

Von seinen Kirchencompositionen verwahrt die Königl. Kapelle in München: a) Dreyundzwanzig vollständige *Messen*, darunter eine für zwey Chöre, als Seitenstück zu einem zweychörigen *Te Deum* von Paesiello, welches, wenn wir nicht irren, Winter selbst aus Italien nach München gebracht und in einem grossen Saale der churfürstl. Residenz in Gegenwart des Hofes aufgeführt hat. In einem stattlichen von seiner Hand unterzeichneten Schreiben berichtete der Münchner Meister seinem Collegen in Neapel die günstige Aufnahme des *Te Deum* und den glänzenden Erfolg seiner *Doppelmesse*. b) Zwey *Pastoralmessen*, eine *Contrapunctmesse*, zwey *Seelenmessen* (*Requiem*). Dazu kommen noch als einzelne für sich bestehende Compositionen, um nach Erforderniss des längern oder kürzern Kirchendienstes in die grösseren Messen eingelegt zu werden: 20 *Gloria*, 17 *Credo*, 17 *Sanctus* und *Agnus Dei*. Ferner sind von seiner Arbeit noch vorhanden: 22 *Offertorien* und *Motetten*, 24 *Gradualien*, 9 *Vesperpsalmen*, ein *Magnificat*, 15 *Hymni per annum*, 2 *Regina coeli*, ein *Ave Maria*, ein *Alma Redemptoris*, 2 *Veni Sancte spiritus*, 7 *Tantum ergo*, 3 *Te Deum laudamus*, 3 *Stabat mater*, Eine *Litanei*, 3 *Responsoria*. Die unter diesem Namen während der Charwoche vorkommenden Musiken sind wohl Jedem bekannt. Aehnliche Feyerlichkeiten begeht die katholische Kirche auch an den Vorabenden des Weihnachtsfestes und des Aller-Seelentages (3 Nov). An den für die Charwoche in der Münchner Kapelle eingeführten Compositionen von Orlando, Bernabei und anderen Meistern, änderte Winter nichts, er liess alles bestehen, wie er es fand; doch die Kirchentexte für die beyden anderen erwähnten Vorabende setzte er durchaus neu in Musik, mit Begleitung vieler Instrumente, aber im ruhigen, dem Sinne der Worte und dem Ernste der Feyer angemessenen Style, wobey viel Treffliches und Selbstgedachtes vorkömmt. Sie wurden aber nur das eine und andere Mal gehört.

Die für die evangelische Hofkapelle geschriebenen Werke sind: a) Cantaten: *Die Auferstehung*, eine Pfingst-, eine Friedens-Cantate; *Die Propheten*, eine andere grosse Cantate, noch eine Cantate mit Choral, eine Cantate für den Charfreytag: „Das Licht der Sonne ist hinab.“ b) Das Oratorium: *Der sterbende Jesus* und ein anderes kürzeres: „Bereite dich, o Christ.“ c) Drey andere ihm aufgetragene Compositionen über Texte, deren Anfangsworte folgen: „Herr Gott! Dich loben wir“ — „Allmächtiger wir preisen Dich“ — „Gott, Du wirst seine Seele nicht in der Hölle lassen.“ d) Ein deutsches *Stabat mater*. e) 24 Choräle.

Man hat öfters unserm Meister Originalität absprechen und ihn nur als einen bloss nachahmenden Künstler anerkennen wollen. Wie unbestimmt ist nicht diess Urtheil! Besteht nämlich Originalität, eigne Erfindung, nicht in dem Aufsprühen einiger imponirenden seltsamen Gedanken, welche, wenn irgend eine Kunst oder Wissenschaft schon zu hoher Ausbildung gelangt ist, wenig mehr in Betracht kommen; besteht sie in der sinnreichen Auffassung, folgerechten Durchführung und lebhaften Darstellung einer Idee, in der Bildung eines neuen dazu geeigneten Styles, so wird, was man vielleicht beym ersten Andeuten nicht meynen möchte, nach näherer Untersuchung ein Unbefangener Winter's Kirchencompositionen einen hohen Grad von Originalität nicht absprechen können.

Man ist, was die Eigenschaften eines ächten Kirchenstyles betrift, noch heut zu Tage von den seltsamsten Meynungen befangen, indem Einige in demselben alle harmonischen Künsteleyen und contrapunctische Subtilitäten für erlaubt, ja für wesentlich halten; andere aber — und diese bilden wohl die Mehrzahl — nur das, was die Altvorderen der Kunst, jene mehr als zweyhundertjährigen in ihren harmonischen Versuchen noch fortlebenden Greise aus Flandern und Italien, hervorgebracht, allein als gut und der ächten Feyer des Gottesdienstes angemessen erklären. Allein, warum malte denn Mengs nicht mehr wie van Eyk, versificirte Tasso nicht mehr wie Dante? Etwa, weil Kunst und Poesie ausgeartet, oder weil Beyde, so wie jede Aufgabe, welche dem menschlichen Geiste auf seiner irdischen Laufbahn zu lösen gegeben ist, fortgeschritten waren? Soll mit Palestrina und Orlando ein Stillstand eingetreten, die kirchliche Tonkunst allein in Fesseln geschlagen seyn? Allerdings wurde sie durch die Reformation und die Abschaffung des römischen

Ritus in ihren Windeln festgehalten, aber nur in den reformirten Gemeinden, nicht in der altkatholischen Kirche Italiens; dort erhielt sie eine sorgfältige Pflege; die Gesetze der Harmonieen wurden mehr erforscht, und in praktische Anwendung gebracht. So gewiss es mehr als Meynung ist, wenn Rousseau behauptet, dass der Choral nur aus verstümmelten griechischen Theaterchören bestehe; so wenig können wir daran zweifeln, dass die neuere Musik aus den Kirchen mittelst des Madrigals in die Theater übergegangen sey. Die Kirchentexte, immer dieselben, diese *Kyrie, Gloria, Credo*, von unzähligen Componisten Italiens unzähligemal in Musik gesetzt, mussten natürlich schon durch sich allein die Erfindungskraft derselben in die vollste Bewegung setzen, um stets Neues, nicht immer Herkömmliches zu schaffen, und so in das Wunderreich der Harmonie und des Kunstgesanges immer tiefer einzudringen. Eine Choralmelodie, z. B. das *Salve Regina*, das *Te Deum* — trägt sie nicht, auch nachdem Rhythmus und Metrum ihr abgestreift und eine andere Sprache untergelegt ist, gleich dem Schottischen Liede die deutlichen Spuren eines mit einzelner Stimme oder im Einklange vorgetragenen Gesanges an sich, welchen man, ohne seine Tonschreitung und Cadenz zu entstellen, auf keinen Grundbass zurückführen kann? Aber die ächte italienische Arie, nicht wie der neueste Meister sie modelt, ist sie ohne Grundbass denkbar, ist sie nicht die durch den harmonischen Organismus versinnlichte Seele?

Der menschliche Geist wunderte sich über seine Erfindung und ward darüber verlegen. Wie? in der Kirche sollte auch können gesungen werden, wie auf der Bühne? Würde nicht dadurch das Heilige profanirt? Man zog eine Scheidewand: diese und jene Accorde, Wendungen und Uebergänge durften in der Kirche nicht geduldet, alles Gefällige, alles was das Herz ansprechen könnte, nicht angewendet werden. So bildete man nach und nach einen Kirchenstyl, der mystisch, dunkel, ohne Kraft und Salbung, nur das Schwere, das Studirte zum Vorschein brachte: Fugen in Sechszehntheilnoten, Krebscanons, die spitzfündigsten Modulationen, oft dreymal in einem Takte wechselnd, ohne zu bedenken, dass ein hohes Tempelgewölbe mit Freskomalerey, nicht mit flamändischen Kabinetstückchen müsse verziert werden — darauf der sogenannte Wienerstyl mit fürchterlichen Scharmützeln der Violinen und Contrabässe, endlich, um ja hinter der Aesthetik des Jahrhunderts nicht zurückzubleiben, Tonmalereyen: *Benedictus, qui venit in nomine Domini*, mit Dragonermärschen; *Pastoralmessen* mit Kuhreihen; *Dies irae*, mit obligatem funfzig Takte anhaltendem Paukenwirbel — Nicht weiter! Denn, ist wohl ein musikalischer Aberwitz denkbar, der nicht in irgend einer Composition für katholische Kirchen zur Schau gebracht worden wäre? Selbst die Geiselstreiche, welche der göttliche Erlöser duldete, sind in dem Haydn'schen *Stabat mater* mit sinnreicher, aber gewiss nicht das fromme Herz ansprechender Spielerey ausgedrückt. Und zwar hat die Macht der Gewohnheit uns noch nicht zur Besinnung kommen lassen; würden wir sonst die zwey neuesten Messen berühmter Componisten, wahre Meisterstücke des Tonsetzers, welche im Concertsaale Bewunderung gebieten, auch in grossen Tempeln zur Ausführung bringen, wo diese Schönheiten wie Nebel an der Sonne zerstäuben, und selbst der Kenner nur, wenn er die Partitur zugleich nachliest, wissen kann, woran er ist. Den nenne man einen grossen Tonsetzer, der auch in der Wohnung des Herrn zu den Gefühlen des Menschen spricht, und nicht in seiner Eitelkeit nur Aufsehen zu machen strebt! Leicht wäre es dem, dessen Kunstwerke wir hiemit untersuchen, gewesen, bey seiner grossen musikalischen Belesenheit, bey seiner schätzbaren Sammlung von Meisterwerken, etwas, das man kunstreich genannt haben würde, zusammenzusetzen. Aber wenn Haydn in seinem *Herbste* das Fuchsklopfen sehr richtig mit einer Fuge schildert, sollte wohl auch so ein Wesen und Treiben bey einem: Herr! erbarme dich! Lamm Gottes, schenke uns den Frieden! etc. vernünftig angebracht werden können, wie es doch alle Tage geschieht?

Geleitet von einem richtigen ästhetischen Tongefühle, einem feinen Geschmacke, hat Winter auf Wegen, die ihn zur weitern Ausbildung derselben führten, sich von ähnlichen Verirrungen immer rein erhalten. Man würde unter seinen zahlreichen eben angeführten Compositionen nicht Eine aufweisen können, worin er sich einer lächerlichen Tongrübeley oder abgeschmackter Wortschilderey hingegeben, wo er mit Verrückungen, Umkehrungen und anderen Künsteleyen gespielt hätte. Immer ruhig, immer mit sanftem Ernste, mit Würde, ohne Geräusch, schreitet seine christliche Polyhymnia einher — und zwar, was vor ihm nie oder nur selten geschehen, in hohem Rhythmus von einfachster Grösse, mit symmetrisch geordneten, auf Er-

fahrung gegründeten Takteinschnitten, so dass auch in der geräumigsten Tempelhalle die Tonausführung immer klar und verständlich die Versammlung anspricht — erregt und unterhält fromme Gefühle, und lenkt nie des Zuhörers Sinn zu dem Meister ab. Die Hauptempfindung, welche durch den Character des Textes, nicht durch einzelne Worte desselben ausgesprochen wird, wird in dem das Ganze umfassenden Tongedicht aufgefasst, rhetorisch geordnet und durchgeführt: ein harmonischer rührender Gesang bey *Kyrie*, Pracht der Instrumente und des Chores im *Gloria* und *Pleni*, ein- und mehrstimmige in das Ganze verwebte Solo's, oder Cantabile bey *Et incarnatus* und *Qui tollis*, fugirte Sätze am Ende des *Gloria* und *Sanctus*, womit als mit einem erhabenen kirchlichen Stretto der Gottesdienst gewöhnlich schliesst, und nur noch der stillen Bitte um Friede Raum gelassen wird — bilden zusammen ein Tongemälde, welches Herrlichkeit und Würde über die heilige Feyer verbreitet. Zu dem sind Winter's Messen von angemessener, berechneter Länge, welche mit den Gebeten und Opfer am Altare nie eine Stunde überschreitet, und können bey ihrer nur scheinbaren Grösse von jedem nur einigermaassen gebildeten Musikverein ohne Schwierigkeit ausgeführt werden.

Man gönne uns hier zur Erläuterung des bisher Gesagten eine kurze Erwähnung des in sehr kurzer Zeit componirten, bey den in der hiesigen Frauenkirche veranstalteten feyerlichen Exequien für Kaiser Joseph II. 1790 am 19. März von der churfürstl. Kapelle aufgeführten *Requiem's*. Hier trifft man auf kein Hinabstürzen in das Reich der Finsterniss, hört keine Gerichtsposaune schallen, vernimmt kein Verdammungsurtheil der Sünder. Der nach einer in C minor Trauer verkündenden Instrumentalvorbereitung von 12 Takten mit C maior eintretende Chor auf *Requiem aeternam* und *lux perpetua* überrascht mit sanfter Empfindung und tröstender Hoffnung, und erinnert an den mehre Jahre später auf gleiche Weise von Haydn bey: „Es werde Licht!" gebrauchten Tonartwechsel; das rührende Gebet bey dem Offertorium: *Domine Deus, libera animas*, in As, so viele andere richtig gedachte, im Chore gleichsam recitativisch vorgetragene Sätze bey *Dies irae*, welche dem Zuhörer sein kommendes Gericht in ernster Tonsprache zu Gemüth führen, nicht auf kindische Weise vormalen; das sprechende Solo voll Pathos: *Quid sum miser tunc dicturus*, mit dem bald folgenden abwechselnd im Chor und Quartettgesange vorgetragenen *Salva nos*, so viele andere originelle Züge, treffende Tonausdrücke, werden vielleicht erst von der Zukunft nach Verdienst gewürdigt werden. Und nun ein Wort noch von der Fuge des *Kyrie*, die W., ein noch neuer Kapellmeister, nicht umgehen konnte. Ihr Thema gehört, wie diess auch bey anderen Meistern der Fall ist, dem grossen Händel an, welcher die brauchbaren Stoffe dieses Kunstzweiges so verarbeitet hat, dass man sich hierüber nur bey ihm Raths erholen kann. Man sehe die fünfte seiner Orgelfugen:

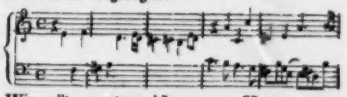

Wie sollte so etwas können von Sängern angestimmt werden? Aber man sehe!

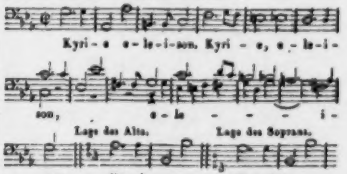

Wie richtig ist hier Vortrag und Antwort in den natürlichen Umfang einer jeden der vier Gesangstimmen gebracht? In einfacher, grosser harmonischer Fortschreitung, ohne übrigens einen Takt oder eine Wendung seinem Muster weiter abzuborgen, wird das Tonstück mit Begleitung der Violine und Blasinstrumente blos im Einklange der Singenden, ohne ein verzierendes, spielendes Nebenthema, in weitliegenden immer klaren Harmonieen 90 Takte hindurch an's Ende geführt. Gewiss! es hat unserm Tonsetzer nur eine tiefere harmonische Kraft, eine genauere Bekanntschaft mit der lateinischen Sprache, um in ihrer Behandlung sich freyer bewegen zu können, gefehlt, und man könnte ihn als vollendetes Vorbild eines ästhetischen Tonsetzers der katholischen Kirche für jene Jahresfeyer, welche Saiten- und Blasinstrumente erlaubt, aufstellen, wenn anders einst ein dem Herzen und der stillen Fassung mehr entsprechender, mit dem Heiligen des Cultus

mehr vereinter Tonsatz lebhafter gefühlt und erkannt wird. Das Vortreffliche, was in dieser Art als für sich bestehendes Kunstwerk schon da gewesen, oder noch kommen könnte, ist dadurch keineswegs verloren. Der Concertsaal nimmt es auf, und Oratorien, Cantaten und Symphonieen bieten der bloss intellectuellen Tonkunst einen nie zu erschöpfenden Stoff für ihre Schöpfungen dar.

Nachrichten.

(Beschluss des Berichtes aus Mailand in No. 20.)

Palermo. Hier gab man während des verwichenen Karnevals (in der Fastenzeit waren die Theater aus derselben Ursache wie in Neapel geschlossen) ungefähr drey Rossini'sche Opern, Mercadante's *Elisa e Claudio*, und Donizetti's ältere Oper *Zoraide di Granada*, vom Meister selbst umgearbeitet; alles mit Beyfall. Die Ferron, der das sicilianische Klima nicht zusagte, ging nach Neapel. Paganini scheint sich noch immer hier aufzuhalten. Wie Ref. hört, wurden seine Concerte, von denen die Palermitaner überhaupt keine grossen Liebhaber sind, wenig besucht.

Neapel. Teatro S. Carlo. Die am 29. December gegebene neue Mercadante'sche Oper, *Ipermestra*, fand wenig Beyfall. Die Neapolitaner Zeitung spricht von „brillanti motivi" in der Arie des Lablache, lobt zwey Duetten zwischen ihm und der Tosi und zwischen dieser und David. Die Aufführung einer zweyten neuen Oper, *Bianca e Fernando*, von einem Schüler des Königl. Musikcollegiums, Namens Bellini, unterblieb wegen einer dem Lablache zugestossenen Krankheit. Eine andere neue Oper, *Tazia*, von einem gewissen Balducci, machte völligen fiasco (ob auf S. Carlo oder dem Teatro Fondo, ist Ref. unbekannt). Pacini's *Ultimo giorno di Pompeja* machte fortwährend furore. Ref. selbst las einen Brief des Barbaja, worin dieser unter andern sagt: keine Oper habe ihm während seiner langen Theatercarriere so die Kasse gefüllt als diese; in fünf Tagen seyen mehr als 5000 Ducati eingegangen. Noch gab man Rossini's *Elisabetta*, worin sich die Tosi vielen Beyfall erwarb. *Teatro nuovo.* Die neue Oper: *Il Langravio di Turingia*, von Hrn. Dionisio Gagliardi, gefiel, in ihr die Prima donna Serafina Rubini, auf welche sogar Gedichte gemacht wurden! Des Jubiläum's wegen wurden hier die Theater während der Fastenzeit geschlossen. Man sagt, die Catalani habe hier gleich nach ihrer Ankunft aus Rom ein Concert mit Beyfall gegeben, und ihr Gatte, Hr. Valabregue, soy gesonnen, die hiesigen königl. Theater, deren General-Inspector dermalen der berühmte Flötist Drouet ist, zu pachten. Die für die eben genannten Theater engagirte Sängerin Lalande war bereits den 10. März hier angekommen.

Rom. Teatro Tordinona. Hauptsänger: Carlotta Cavalli, P. D., Rosa Mariani (Altistin in Männerrollen), Antonio Orlandini, T., Girolamo Cavalli, Luciano Mariani, Filippo Ferrari, B. Man gab Rossini's *Semiramide* und (salvo errore) Nicolini's *Annibale in Bitinia.* — *Teatro Valle.* Virginia Blasis, P. D., Antonio Pincenti, T., Giuseppe Fioravanti, B. cant., Nicola Degrecis, B. com. Die gegebenen Opern waren: *La Pastorella feudataria* von Vaccaj und die *Sposa fedele* von Pacini. Beyde sollen verunglückt seyn, die Mariani, Blasis und Hr. Degrecis jedoch gefallen haben. Auch hier gab die Catalani mit vielem Beyfall Concerte. Ihre Landsleute machten die Bemerkung, dass sie in Mondolfo, einem Flecken (terra) in der Provinz Urbino und Pesaro, geboren sey; in derselben Provinz, wo jetzt Rossini, Crescentini, die Pallerini (letztere als Mimikerin in Viganò's Balletten berühmt) wohnen, und die auch das Vaterland eines Bramante, Raffaele, Baroccio, Timoteo, Zuccari, Simon, Lazzarini und Perticari ist.

Bologna. Teatro della Comune. Hauptsänger: Fanny Ayton, P. D., Ruggiero Ferranti, T. (sang zum ersten Mal), Michele Cavafa, Francesco Lombardi, B. Gegebene Opern: *Clotilde* von Coccia, *La Gelosie villane* von Trento. Die Ayton gefiel am meisten; Ferranti giebt Hoffnung. Folgender Auszug aus einem ältern Artikel der hiesigen Zeitschrift: *Il Caffè di Petronio*, vom 15. July 1825, verdient als Muster von bescheidener Weisheit eine Erwähnung. „In der Kirche S. Maria della Vita wurde am 13. d. M. eine andere Seelenmesse für den P. Mattei gehalten. Das Invitatorium und die Psalmen waren vom verstorbenen Meister Dal Pini, die erste und zweyte Lection vom Meister Gajani, die dritte Lection, die Messe und Exequien, die besondern Beyfall fanden, von dem sehr braven (valentissimo) Meister Tommaso Marchesi. Allgemeine Bewunderung erregte eine Fuga reale zu Ende des Kyrie und das ganze Dies irae, durch Ausdruck, Adel der Melodie, Klarheit der Harmonie und Stärke des Contrapuncts, durch welche sich die klassischen Meister der Bologneser Schule auszeichnen. Wir

wundern uns daher, dass man zuweilen über den Verlust der alten Musik klagt, und bey Aufführung eines guten fugirten Stückes so viel Lärmens macht, als wäre es ein Wunder. Neben der Bravour ihrer Maestri filarmonici bewahrt die Stadt Bologna ohne Zweifel unangetastet den Ruhm ihrer Musikschule, und wird sie der Nachwelt überliefern. Denn (ohne in gehässige Vergleiche einzugehen) sie hat fähige (capaci), wackere (valorosi) und sehr vortreffliche (eccellentissimi) Mitglieder, s. B. die Meister Palmerini (a), Marchesi (b), Pilotti (c), Tadolini (d) und Bortolotti (e), welche den Liebhabern die besten Compositionen im freyen Style zubieten können; diese würdigen Nachfolger Martini's und Mattei's componiren nicht nur die so sehr berühmten und beneideten Fugen in Bologneser Manier (alla Bolognese), sondern sind auch im Stande, den berühmten italienischen Meistern, keinen ausgenommen, darin Unterricht zu geben. So kühn dieses Urtheil scheint, so stützen wir uns doch auf das Bewusstseyn, dass diese Musikgattung den ausländischen Componisten schlechterdings unbekannt ist."

Ferrara. Hr. Basilio Basily, Tenorist und Sohn des bekannten Kapellmeisters dieses Namens zu Loreto, betrat hier zum ersten Mal die Scene in Pacini's *Speza fedele*. Man lobt an ihm eine sehr gute Schule und Geläufigkeit der Stimme; er soll aber Unpässlichkeit halber bald durch Hrn. Sirletti ersetzt worden seyn.

Fermo. Eine gewisse Clementina Fanti aus Bologna, Schülerin des dasigen Liceo musicale, die in Rossini's *Turco in Italia*, ebenfalls zum ersten Mal, öffentlich sang, gefiel, nachdem sie ihre Furcht abgelegt hatte.

Prato. Der noch sehr junge Buffo Valerio Morelli betrat zum ersten Mal das Theater in Coccia's *Clotilde* und Rossini's *Inganno felice*. Nach öffentlichen Blättern soll er viel versprechen und starken Beyfall gefunden haben.

Pisa. Dieselben Blätter sagen, die neue Oper, *Enrico IV. al passo della Marna*, von Hrn. Giuseppe Magagnini, Accad. filarmonico zu Bologna, habe hier sehr gute Aufnahme gefunden.

Piacenza. Die Fischer gefiel sehr im *Tancredi*, der zur zweyten Oper gegeben wurde. Schon bestürmen sie die Theatersensale und wollen sie nach Florenz, Bologna, Parma, Barcelona, Lissabon und in anderen Städten engagiren. Jetzt ist sie in Mailand.

Genua. Mayerbeer's *Crociato* hat auch hier als zweyte Oper ungemein gefallen und wird dieses Frühjahr abermals mit den Sängern Bassi, Crivelli, Melas (5. Mailand) gegeben werden. Das Theater war stets zum Erdrücken voll.

Turin. Teatro regio. Wegen Unpässlichkeit der Lalande lernte die Annetta Cardani (altra Primadonna) in zwey Tagen die Rolle der Desdemona ein, und fand darin Beyfall. In der nachher gegebenen neuen Oper *Bianca di Messina* von Hrn. Vacca, gefielen nach der *Gazzetta Piemontese* das Duett, die beyden Arien des Tenors und der Primadonna im ersten Act, und ein Duett und Quintett im zweyten Acte. Die Lalande und Hr. Mari werden sehr gelobt. — *Teatro Sutera.* Hauptsänger: Maddalena Zucchi Giorgi, P. D., Giuseppe Crespi, T., Gius. Corbetta, B. com., Raffaele Carcano, B. cant. Die *Italiana in Algeri* gefiel, so auch die nachher gegebene neue Oper *L'Acquisto per raggiro* von Hrn. Carlo Salvioni, welcher an den ersten drey Abenden auf die Scene gerufen wurde. Hr. Salvioni ist ein Mailänder, war anfangs Chorist auf der Scala, nebenbey Musikcopist, sodann Chordirector auf demselben Theater. Er giebt sich für einen Schüler Winter's aus; soviel ist gewiss, dass er dessen Copist war, als W. seine Opern hier componirte.

Venedig. Nach der verunglückten Mercadante'schen Oper *Erode* (nicht *La Marianna*, wie sie vielleicht ursprünglich hiess), gab man aus Noth Rossini's *Otello*; darauf die neue Oper *Paria*, von Carafa, der es aber gar zu arg ging, indem sie kaum eine einzige Vorstellung erlebte. Man schützt unpässliche Sänger, schlechte Vertheilung der Rollen und Kabalen vor; die meisten behaupten hingegen, Carafa sey längst beseitigt. Schon sagte man dasselbe von Mercadante, allein seine *Donna Caritea* (so hiess die dritte gegebene jetzt neue Oper) machte einen furore, der den der *Semiramide* und des *Crociato* weit übertraf. Hiesige in Mailand angekommene Briefe, deren Wahrheit man freylich dahin gestellt seyn lassen muss, sprechen von nichts weniger als zwölf klassischen Stücken, welche die in einem eigenen Style geschriebene *Donna Caritea* aufzuweisen habe; zum Glücke weiss man aber, in welchem Sinne die meisten Italiener oft die Ausdrücke: capo d'opera, musica classica, sublime etc. gebrauchen. Die Mombelli hat auch in dieser Oper besonders ausgezeichnet.

(a) Unbekannt. (b) Theatersensal. (c) Verfasser einer Oper. (d) Idem. War Cembalist in Paris. (e) Contrabassospieler im Bologneser Theater, dermalen sogenannter Principe der hiesigen philharm. Gesellschaft.

Anmerk. des Corresp.

Frühlingsopern.

Mailand. Der bekannte Neapolitaner Impresario Barbaja und einige Mailänder Particuliers haben mit Anfange dieser Stagione die Pachtung unserer beyden Hoftheater übernommen, nachdem sie der Engländer Glossop, dem Fortuna während seiner Impresa unhold gewesen war, freywillig und mit grossem Verluste niedergelegt hatte. Die Zeit wird lehren, ob das Publikum bey diesem Wechsel gewinnt. David abgerechnet, enthielt die Ankündigung für dieses Frühjahr ein eben nicht sehr glänzendes Sängerpersonal, und unter der Zahl der zu gebenden Opern bloss eine neue. Die Sänger sind folgende: Stefania Favelli, Luigia Boccabadati, Primedonnen; Carolina Franchini, altra Primadonna; Giovanni David, Gio. Batt. Verger, Primi Tenori; Antonio Ambrogi, Vincenzo Santini (aus München angekommen), Luigi Biondini, Carlo Moncada, Primi Bassi cantanti; Maria Sacchi, Teresa Ruggieri, Seconde donne. Am zweyten Ostertage ging Pacini's neue Oper *La Gelosia corretta* (in welcher die Favelle, Franchini und die Herren David, Ambrogi und Moncada sangen) nebst dem neuen Ballet *Dircea* von Henry in die Scene. Oper, Sänger und Ballet machten mehr oder weniger fiasco. David, der Stern der ersten Grösse (wenigstens unter diesen Sängern), und der wahre Antipode von Crivelli, gefällt nun einmal in Mailand, so wie er jetzt singt, sehr wenig oder gar nicht. Weder im Recitativo obligato noch in den beyden Tempo's der darauf folgenden Cavatina des ersten Acts, in denen er unmässige Verzierungen und öfters die leidige Falsetstimme hören liess (sein natürlicher Stimmenumfang ist g bis zweygestrichen g), rührte sich eine Hand. In der grossen Arie des zweyten Acts suchte er sich zwar in beyden zu mässigen, erhielt aber doch nur geringen Beyfall, meist von anwesenden Deutschen und von der sechsten Gallerie*). Pacini, der zu den besseren Rossini'schen Aposteln gehört und nicht ohne Phantasie ist, hat in jener seiner neuen Oper, zwey nicht üble Duetten und den gänzlichen Mangel der gewöhnlichen Crescendo's abgerechnet, nichts besonderes geliefert, und statt der Ouverture nur eine kurze Einleitung (der heutigen Sitte gemäss) vorausgeschickt. Zu Ende der Oper wurde von Freunden geklatscht, von anderen gezischt, worauf der Maestro und die Sänger zugleich und zugleich auf der Scene erschienen. Vom Ballett ist nichts als die prächtigen Decorationen unseres einzigen und unerschöpflichen Sanquirico anzuführen. In den folgenden Vorstellungen war das Theater leer; David liess seine erste Cavatina weg. Heute, am 1. April giebt man Vaccaj's *Giulietta e Romeo.*

*) Auffallend ist auch seine Action, die einige böse Zungen „arlechinesca" nennen, mit der Bemerkung, er sey im Lande der Harlequins (Bergamo) geboren. Jemand, dem David einst seine in Wien erhaltenen zahlreichen Geschenke gezeigt, war über dessen Aufnahme in Mailand ganz erstaunt.

Kurze Anzeige.

Fantaisie brillante sur des motifs italiens, composée pour le Pianoforte par Ferd. Hiwold. Oeuv. 53. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Wenn ein Musikstück dadurch zu einer Phantasie wird, dass es recht bunt und kraus darin hergeht: so ist diess eine. Einige Themata (was man nun so heisst) sind sehr hübsch; Manches, was über sie oder bey Gelegenheit ihrer gesagt wird, ist auch nicht uninteressant: aber ein geistiger oder auch nur technischer Zusammenhang liegt entweder so erschrecklich tief, dass unsere Augen ihn gar nicht ergründen können, oder es ist keiner da. Bis irgend ein Heilseher uns das Erste offenbart, wird es erlaubt seyn, das Zweyte anzunehmen. Dass, was die Harmonie anlangt, nicht selten vom Nord- bis zum Südpol modulirt, zuweilen auch von dem einen gleich in den andern hineingeplumpt wird: das kann man sich daher denken; so wie auch, dass in melodischen Sätzen die Vorhalte zu Vorhalten dermassen geschärft und gehäuft werden, dass man den eigentlichen Hauptton fast nur zu errathen bekömmt — und was dergleichen furiose Excentricitäten mehr sind. Damit soll aber doch nicht gesagt seyn, dass das Stück, mit grösster Fertigkeit und Heftigkeit heruntergefegt, nicht gar manchen Spielern und Zuhörern gefallen werde. Zum wenigsten füllet es jenen die Hände, und diesen die Ohren: weiter wollen ja aber gar manche von beyden jetzt nichts. Indessen: „Es muss auch solche Käuze geben," sagt Faust. Und der Doctor hat Recht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. Nº. 24. 1826.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wir mögen die Künste ordnen, wie wir wollen, die Tonkunst wird sich hinsichtlich der Süssigkeit, der Tiefe, der sinnlichen Fühlbarkeit, der Verbreitung ihrer Wirksamkeit im Kreise der Menschheit, der Theilnahme der verschiedensten Gemüther und Geister — immer in den vordersten Reihen stellen; und fragen wir nach der Ursache, so müssen wir uns selbst antworten, weil sie zugleich die sublimste und niedrigste, die höchste und gemeinste, die schönste und abgeschmackteste, die leiseste und aufdringlichste Kunst seyn kann.

Bey den meisten anderen Künsten, deren Eindrücken wir uns hingeben, erbleichen und verlöschen diese allmählich wieder, wenn wir aus dem Focus des Schönen getreten sind. Es gehört schon ein geübter Kunstsinn dazu, sich ein Gemälde, eine schöne Architectur später wieder zu vergegenwärtigen. So auch mit Dichterwerken, wo gerade der Lese-Durstigste die Eindrücke am schnellsten wieder fahren lässt.

Bey manchen sinnlich oder geistig stark wirkenden Kunstgattungen ist nur ein spärlicher Genuss vergönnt, weil sie zu grosser Veranstaltungen bedürfen, weil, sie zu pflegen und zu geniessen, kostspielig ist, weil die Ausübung eine schwer zu erlangende Virtuosität erheischt. Dergleichen Kunst-Darstellungen pflegen in Zeit und Raum immer sparsam vertheilt aufzutreten.

Wenn wir nun aber die Musik betrachten — ihre sinnliche Gewalt ist die stärkste; jeder Mensch, mit wunderseltenen Ausnahmen, ist mehr oder weniger für sie enthusiasmirt. Sie hüllt sich in alle Formen der Nationalität, des Volkslebens; jede Kaste macht sie sich zu Dank, ihren Bedürfnissen, den einzelnen Lebens-Situationen harmonisch.

Gerade ihr unbestimmtes, undulirendes, oscillirendes Wesen macht, dass sie unserer Einbildungskraft williger wieder ersteht, als die festgeformten Anschauungen anderer Künste, oder als die Bilder, die sich in's Gewand der artikulirten Sprache hüllen müssen. Ja sie reproducirt sich nicht nur ungefordert in unserm innern Ohre, sie verfolgt uns sogar wider unsern Willen, was nicht leicht eine andere Kunst thut. Sie, vor allen Künsten, gestattet die öfteste Wiederholung derselben schönen Eindrücke. Hierdurch geschieht es dann, dass jeder Mensch, auch der Kunstloseste, ein liebhaberischer Künstler wird, dass alle Alters- Standes- Bildungs-Klassen, selbst das unmündige Kind und den verkommensten Bettler mit eingeschlossen, die Organe zur einfachsten Ausübung in Kehle und Lippen bey sich tragend, dieselben nach ihrer Weise anzuwenden, beynahe jeden Augenblick des Lebens Gelegenheit haben.

Diess Letztere macht eigentlich die Musik erst zur allgemeinen Menschenkunst. Kein Wunder, dass alle Welt über Musik urtheilt, bestimmte Musik ansieht, abtönst, lobt, tadelt, da auch alle Welt den lieben langen Tag singt, pfeift, leyert und alle öffentliche Musik in allen Zungen und Formaten überall herum nachgedruckt wird.

* * *

Das Volk will erzählen hören; aber noch lieber, als Geschehenes vernehmen, das Geschehen selbst mitanschauen. Ist Rede und Handlung mit Musik begleitet, so geht es ihm noch leichter ein. Das Bequemste ist ihm jedoch, Spectakel anszustaunen.

* * *

Jemehr eine Kunst sich erweitert, desto mehr polarisirt sie sich, desto bemerkbarer wird die Richtung hier in's Reelle, Materielle, Kör-

perliche, dort in's Ideelle, Immaterielle, Geistige. Diess gilt auch von einzelnen Kunstzweigen, ja von aller Beschäftigung mit der Kunst überhaupt. Von welchem Standort aus wir sie betrachten, immer werden jene Entgegensetzungen sich uns darstellen.

So lässt sich nun bey der Tonkunst in gar mancherley Beziehung von einer idealen und realen Seite sprechen. Wir erinnern nur an das geistige Empfangen gegenüber vom wirklichen technischen in's Leben rufen; an die Idee der verschiedenen Kunstgattungen, und wie ihnen durch vorhandene Kunstwerke genügt ist; an die Darstellung, wie sie der Tondichter sich gedacht, und an die von Umständen bedingte Aufführung; an die Tendenz der Musik, um in's Reich des Schönen zu erheben oder unserer gemeinen Lust dienstbar zu seyn u. s. w.

Keines von all' diesem ist aber jetzt gemeint, sondern der dem Tonwerk inwohnende Geist, der sich entweder als ein idealer oder realer offenbart.

Es ist nämlich nach unserer Ansicht bey jeder Kunst das Erste — die bildende Kraft, die schaffende Gewalt, der Schönes erzeugende Geist, und wenn sie uns in den körperlichsten Mitteln, mit den festesten, handgreiflichsten Massen, mit Marmor und Erz entgegentritt, so ist es immer ein Unkörperliches, was sie meint, nämlich das harmonische Leben, das in diesen Massen webt. Es ist also niemals von dem oder jenem Zeigbaren, Wägbaren, Messbaren die Rede, sondern durch diese hindurch von einem Dritten, Unsichtbaren, Geistigen, dem Verhältniss, Band, Bezug jenes sichtbaren, hörbaren Mannigfaltigen.

Jemehr nun ein solcher Bildungsgeist den Stoff durchdrungen hat, desto mehr Idealität dürfen wir dem Kunstwerke zuschreiben; jemehr anderweite Zwecke oder gar Absichten den Künstler bey seinem Schaffen im Ganzen oder bey der Bildung der einzelnen Theile begleitet, jemehr Hemmungen er erlitten, desto materieller wird uns dasselbe erscheinen. Der Bildungsgeist wird die Bande des Materiellen lösen, über seine Bestandtheile ordnend gebieten, aber von diesem sinnlichen Stoffe niemals mehr in Bewegung setzen, geschweige denn unruhig aufwühlen und tobend im Wirbel umtreiben, als gerade nöthig ist, sich lebendig wahrnehmbar, menschlich fühlbar zu machen.

Ein Kunstwerk, das den unverwöhnten Geschmack befriedigen soll, muss wieder einem Naturwerke gleichen, z. B. einer blühenden Pflanze, die von dem Keim an aus und in sich selbst entstanden, sich durch organische Wechselwirkung der Theile selbst naturgemäss gestaltet. Der Geist, der aus dem kunstgemässen Kunstwerk, aus dem naturgemässen Naturwerke spricht, ist der ihres eigenen Lebens, sich selbst verantwortend, und sie erfüllen beyde ihre Bestimmung am schönsten, indem sie ohne bestimmten Zweck eben nur dazuseyn scheinen.

Ein Musikwerk wollen wir dann ein ideales nennen, wenn es vom Geiste der Tonkunst still, sorglich, freudig, frey gebildet erscheint. Seine ideale Natur wird sich uns von zwey Seiten bewähren, von der negativen, dass es nicht bestimmter Neigung fröhnt, nicht stärker am Trommelfell als im innern Ohr empfunden wird, nicht eine Absicht erreichen hilft, z. B. geschraubte Virtuosität in Ostentation sich brüsten zu lassen, auslachend, weinend, liebend, hassend, muthig, staunend, wollüstig, betäubt, schwindelnd zu machen, Bilder des Auges von bestimmten Gegenständen, Naturerscheinungen zu erwecken u. dgl. als an welches Alles der sinnige, in sich selbst verlorne Kunstgeist niemals kommt, zu was er niemals gebracht wird, — von der positiven Seite, dass uns ein solches Musikwerk ganz innerlich macht, uns ohne Anstoss in dasjenige Gebiet trägt, das, ewig aus der Wirklichkeit sich nährend, ewig diese reinigend und mit Würde erfüllend, doch alle unmittelbare Berührung mit dem äussern Leben möglichst vermeidet, in das Reich der Kunst, oder, was wohl dasselbe ausdrückt, der innern Anschauung des Lebens.

Ohne dieses Immanente, sich selbst Angehörende, ist an keine Idealität eines Kunst-, eines Musikwerkes zu denken. Das besonnene, wahre Schaffen, Dichten gleicht darin dem Traum, einem regellosen Schaffen und Dichten ohne Besonnenheit, dass es nur immanenten Forderungen gehorcht, und sich frey hält von allen Rücksichten der Wirklichkeit. Die Tonkunst erfreut sich hierin um so schönerer Freyheit, als sie es nicht mit Bezügen des öffentlichen oder bürgerlichen Lebens, mit Begriffen der Vorsicht, Klugheit, mit irgend etwas Besorglichem zu thun hat.

So geistig empfangen und ungehemmt ausgeführt, nur folgend der reinen Intention, finden

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten März — No. 26. — 1801.

Abhandlung.

Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert.

(Beschluſs.)

Dies wären nun wohl, wie mich dünkt, die wichtigsten Veränderungen, welche die *praktische* Tonkunst in Deutschland gegen das Ende der vorigen Jahrhunderts erfahren hat. Bey dieser allgemeinen Ausbreitung der Musikliebhaberey, welche nur der Kirchenmusik Schlummer, den übrigen Gattungen aber neues Leben brachte, blieb aber auch die *Theorie* und die *Litteratur* der Musik *nicht ganz* ohne Gewinn, ob sie gleich auf den *Gang* derselben *bis jezt* noch wenig Einfluſs hatte, und ich sie daher auch nur kurz berühren will. Die Ursache dieses geringen Einflusses lag wohl hauptsächlich darin, daſs die erfahrnen Musiker so selten wissenschaftliche Bildung hatten und die Gelehrten, welche die Tonkunst noch einiger Aufmerksamkeit würdigen mochten, wieder selten hinreichend tiefe Kunstkenntniſs besaſsen. Deshalb sind wir auch in der Theorie des *Mechanismus* der Tonkunst noch nicht viel weiter, als man zu Marpurgs und Kirnbergers Zeiten war; und über die *asthetische* Behandlung der Musik haben wir fast nur — *Fragmente* aufzuweisen, unter denen es frevlich manche giebt, welche treffliche Bemerkungen enthalten und den künftigen ästhetischen Theoretikern der Musik schätzbare Materialien und Fingerzeige liefern, wie z. B. aus der frühern Periode in Sulzers Theorie der schonen Künste, sammt den Nachträgen, ferner in den Schriften Reichardts, Spaziers, im Kramerschen Magazin u. a. W. — Manche verdiente Männer sorgten auch für die Ausfüllung einiger Lücken, bey *Erlernung* der Musik. So erwarb sich Herr M. D. Türk in Halle ein nicht geringes Verdienst durch seine zweckmäſsige *Klavierschule u. a. S.* welche unter der Mithülfe eines *geschickten* Lehrers gewiſs nicht Oberflächlichkeit, sondern Gründlichkeit auf dem leichtesten Wege befördern. Hiernächst dürfen wir auch Petris „*Anleitung zur praktischen Musik*" nicht vergessen, die eine Art von musikalischer Encyklopädie enthält, und noch mehr geschäzt seyn würde, wenn ihr Verfasser seinen groſsen Vorrath von Kenntnissen (besonders historischen) mehr in Ordnung gebracht und sie geschmakvoller dargestellt hätte. Von diesen Mangeln ist ein neues wichtiges Werk frey, das Lehrbuch der theoretischen Musik des Hrn. H. A. Klein, das einem nicht geringen Bedürfnisse abhilft. Seine Kompendienform macht es besonders tauglich zu einem Leitfaden für Lehrer; nur Schade, daſs es im *technischen* Theil (die Orgel ausgenommen) so kurz ist. Sollte hieran vielleicht die Hinsicht auf das deutsche *Publikum* Schuld seyn, welches gerade von wissenschaftlichen und Kunstwerken die gröſste — *Wohlfeilheit* verlangt und hierdurch die Schriftsteller zum übermäſsigen Zusammendrängen ihrer Ideen und Erfahrungen nöthigt? — Dennoch haben auch Werke, welche nur *deutsche* Mühsamkeit und Fleiſs hervorbringen konnten, unter uns Platz gefunden, und auch der Literatur der Musik — bisher noch immer eine der geringsten gegen die der übrigen Fächer — etwas mehr Achtung verschafft. Vorzüglich sind Forkels Schriften und schon aus der früheren Periode die Entdekkungen im Reiche der alten Kirchenmusik, welche uns der gelehrte Abt M. Gerbert mittheilte, endlich auch E. L. Gerbers Tonkünstler-Lexikon, (dieses in seiner Art einzige und so

wir die Kunstwerke, denen der Geschmack durch alle Zeiten Idealität zugestanden, von den Homeriden und Tragikern bis auf die grossen Dichter der neueren Nationen der lateinischen und deutschen Zungen; so auch die klassischen Musikwerke früherer und neuerer Zeit. Ueberall dynamische, psychische Wirkung statt mechanischen, physischen Druckes und sinnlichen Reizes.

Das ideale Kunstwerk wird seiner allgemeingültigen geistigen Natur nach Jeden ansprechen und erfreuen, weil Jedermann das Bedürfniss fühlt, von den Schranken des Aeusserlichen los und innerlich zu werden, und doch wieder nur dem sinnigen Kunstverwandten ganz genügen, nicht aber dem beschränkten Sinne der Menge, eben weil es eine Totalität aus- und anspricht, die Alle in sich vermissen, weil es sich vom Wirklichen frey und über allem gewohnten Leben hält, in welches alle Welt es so gern zur Nutzniessung herabzöge. Darin aber liegt gerade die Gewährleistung seiner Unsterblichkeit, dass es diesen Lockungen nicht Gehör giebt. Denn Alles, was der Zeit dient, steht und fällt mit ihrem wandelbaren Geschmack, und je einseitiger, geschärfter die Lust, der es fröhnt, desto gewisser kommt der Augenblick, wo es Ekel erregt.

Das Gesagte soll nicht dazu führen, im concreten Falle den Werth eines Kunst-, eines Musikwerkes zu bestimmen: es diene bloss, gewissen höheren Anforderungen an Kunstwerke und Kunstgenüsse Namen zu geben, sie sich klarer zu machen. Denken wir aber an die schaffenden Kunstgeister selbst, die den Scheideweg nach der idealen und der materialen Seite vor sich haben, so möchten wir in ihre Seele hinein sprechen, dass jeder irgend Begabte, und nicht etwa der sinnlichen Wirklichkeit ganz Verschriebene ein gewisses Maass von Idealität in sich trage, dass es nur von ihm abhänge, ob er sich von Absichten, die der Kunst fremd sind, von Einflüssen des materiellen Lebens frey erhalten und des günstigen Moments gewärtig seyn wolle, wo sein Geist höherer, innerer Anschauung des Lebens, reinerer Harmonie, sprosse sie nun aus Gedanken, Gefühlen, Farben, Gestalten, Tönen etc. gewürdigt werden soll. Es kann nicht fehlen, er wird nach dem Maasse seiner Gabe ein ideales Werk vollbringen, denn die Kräfte der Seele wirken und bilden so organisch, als die der äussern Natur. Es gilt vor dieser strengen Forderung keine Entschuldigung; sie drängt stets zu dem Bekenntnisse, dass der Künstler nicht gewollt, oder dass er irdischen Interessen sich verkauft habe. Der strengste Richter aber ist ein reiner Sinn.

* * *

Die Kunst nährt sich ewig aus der Natur, das Ideal aus dem Leben, das Gesellige aus dem Einsamen. Das wird am meisten bewundert, beklatscht, bezahlt, was man im Leben umsonst hat, kaum achtet, und was nur der sinnige Künstler still auffasst. Was der einsame, häusliche, vertrauliche Moment in die Seele legt, der Naturton, der treffende Zug, erregt das Erstaunen der zahlreichen Versammlung. Was der Künstler heimlich, besonnen übt, das erregt bey öffentlicher Darstellung, wo kunstreich gespanntes Licht darauf fällt, wo Schauer und Hörer geneigt sind, ihr Tiefstes hinein zu legen, wo sich der Antheil aus tausend in tausend Herzen wiederspiegelt, wo das Dargestellte zugleich Kunst und Natur, Freyheit und Nothwendigkeit, Schein und Wahrheit ist, die entschiedensten Gefühle.

F. L. B.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des May. In den königl. Schauspielen war nur Eine neue Vorstellung, am 19ten: *der flatterhafte Prinz*, pantomimisches Ballet in drey Abtheilungen, von d'Auberval, nach dem Lustspiele: *die Hochzeit des Figaro*, von Beaumarchais. Die Einrichtung des Ballets und die Wahl der Musikstücke war vom königl. Balletmeister Hrn. Titus. Das Stück gefiel im Ganzen; nur tadelte man mehre Längen. — Hr. Haisinger von Carlsruhe, dessen schon im vorigen Berichte rühmlich gedacht worden, ist noch dreymal aufgetreten: am 6ten, als Sargines Sohn in Paër *Sargines*, am 11ten, als Richard in Rossini's *diebischer Elster* und am 30sten als Rodrigo in Rossini's *Otello*. Er hat den vorigen Beyfall auch in diesem Monate durch seinen kräftigen und schönen Tenor zu erhalten gewusst. Die letzte Vorstellung war auch noch dadurch ausgezeichnet, dass Hr. Wild, churfürstl. hessischer Kammersänger, den Otello als erste Gastrolle gab. Seit den zehn Jahren, dass wir ihn hier zuletzt hörten, ist seine Stimme tiefer Tenor oder Bariton

geworden, und hat nicht nur an Kraft und Fülle, sondern auch an Zartheit gewonnen. Er hat zu seinen alten Freunden noch viele neue gewonnen, und fast jedes seiner Gesangstücke wurde mit dem lautesten, wiederholten Beyfall aufgenommen. Durch ihn, Mad. Seidler und Hrn. Haizinger war diese Vorstellung eine der vollendetsten im ganzen Monate, der uns auch nach langem Entbehren Spontini's *Alcidor* wieder gab.

Das königstädtische Theater hat drey neue Vorstellungen gegeben. Am 9ten, *Sargines*, komische Oper in zwey Akten, aus dem Italienischen von C. M. Heigel; Musik von Pär. Es war eine treffliche Vorstellung, die auch bey Wiederholungen mit stets erneutem Beyfall aufgenommen wurde. Die Besetzung war aber auch vortrefflich: Hr. Genée gab den König, Hr. Wächter den Sargines, Hr. List den Montigny, Hr. Jäger den Sargines Sohn, Dem. Sontag die Sophie, Hr. Spitzeder den Betaille, Dem. Eunike die Rosine, Hr. Schäffer den Isidor. Fast jedes Gesangstück ward mit lautem Beyfall begleitet. Den 11ten, *der Lumpensammler*, oder *der nächtliche Philosoph*, Lustspiel mit Gesang in fünf Akten, nach Théaulon von L. Angely, der selbst den Lumpensammler gab. Das Stück hat nicht gefallen, und ist auch nicht wiederholt worden. Den 25sten: *Aline*, oder *Wien in einem andern Welttheile*, Volks-Zauberoper in drey Akten, von A. Bäuerle; Musik von W. Müller. Das Stück hat auch bey Wiederholungen sehr gefallen, wozu das treffliche Spiel, und die schönen Decorationen von Hrn. Blechen, und die häufigen Veränderungen bey den Schaulustigen das Ihrige beytrugen. Mad. Wächter gab die Aline, Dem. Luise Kupfer, späterhin die neu engagirte Dem. Amal. Müller, die Zilli, Hr. Rösike den Wampelino, Hr. Wegener den Grafen Carlo v. Waldau, Hr. List den Capitain des europäischen Schiffs, Hr. Schmelka den Schiffsbarbier Bims (die Hauptperson im Stück), Dem. Nina Sontag die Zaire, Dem. Felsenheim die Lissa etc. Unter den Gesängen gefielen besonders die aus den *Wienern in Berlin* beliebten: Was macht denn der Prater etc. und Wär's vielleicht um eins etc. Dem. Henr. Sontag ist auf ein paar Monate, auf Einladung von Rossini, nach Paris gereist, um in der dortigen italienischen Oper aufzutreten. Sie erschien am 19sten als Aschenbrödel in Rossini's Oper zum letztenmal vor ihrer Reise, und ward nicht blos während der trefflichen Vorstellung, sondern auch am Schlusse derselben von dem überfüllten Hause mit Ehren aller Art ausgezeichnet; Blumen, Kränze, sieben Gedichte nach den sieben von ihr gegebenen Rollen, und Serenaden vor ihrer Wohnung dankten der trefflichen und bescheidenen Künstlerin. Um ihr Talent der Residenz erhalten zu sehn, ist sie zur königl. Hof- und Kammersängerin ernannt worden; ihr Verhältniss zum königstädtischen Theater dauert noch Ein Jahr. Bey demselben Theater hat Hr. Musikdirector Henning's seine Rolle niedergelegt, und steht wieder als Concertmeister bey den königl. Schauspielen; Hr. Stegmayer ist daher alleiniger Musikdirector.

Auch andere musikalische Unterhaltungen fehlten in diesem Monat nicht. Am 2ten gaben die königl. Schauspiele L. v. Beethoven's grosse Symphonie, eine italienische Gesangscene mit Chor, ausgeführt von Hrn. Haizinger, der auch mit Hrn. Sieber ein Duett aus Rossini's *Zelmira* und mit demselben, Hrn. Beer und Devrient d. j. ein Vocalquartett von Eisenhofer sang, endlich ein Potpourri für Violine, über Thema's aus *Jessonda*, vom königl. Kammermusikus Hrn. Ries vorgetragen. Auf diese schönen Exhibitionen folgte das beliebte Ballet: *der Zögling der Natur*. Den 5ten führte Hr. Organist Hansmann zum Besten des Friedrichstifts und der königl. Orchesterwittwencasse Schneiders Oratorium *das Weltgericht* auf, das sich wiederholten Beyfalls der zahlreichen Versammlung erfreute. Die Solopartieen sangen Dem. Carl und Hoffmann, die Herren Bader und Devrient d. j.; Hr. Musikdirector Möser leitete das Orchester der Kapelle; die Chöre trug der Hansmann'sche Singverein trefflich vor. Am 4ten gab Hr. Kapellmeister Hummel sein zweytes Concert, in dem er sein Concert in Hmoll und eine freye Phantasie vortrug, eine von Dem. Sontag gesungene Arie von Mozart begleitete, und mit Hrn. Kammermusikus Bock eine Sonate für Pianoforte und Violoncello (Manuscript) spielte. Noch einmal hörten wir den trefflichen Meister, von dem auch der vorige Bericht meldete, in der musikalischen Abendunterhaltung des königstädtischen Theaters am 6ten, in der er sein Concert in Amoll und eine freye Phantasie auf dem Pianoforte mit grossem Beyfall des übervollen Hauses vortrug. Aber auch die anderen Vorträge des Abends waren ausgezeichnet. Sätze der Mozart'schen Cdur-Symphonie eröffneten die

beyden Theile. Dem. Sontag sang eine für sie von Mercadante componirte Arie, mit Hrn. Jäger ein Duett aus Rossini's *Armide*, und mit den Damen Spitzeder und Wächter und den Herren Landsberg (einem angenehmen Tenor), Wächter und Spitzeder das Sextett aus *Don Juan*. Die Herren Jäger, Rosenfeld, Wächter und Spitzeder trugen ein Vocalquartett von Eisenhofer mit solchem Beyfalle vor, dass es wiederholt werden musste. Desselben freundlichen Beyfalls erfreute sich das von Hrn. und Mad. Spitzeder gesungene Duett aus Mozart's *Belmont* und *Constanze*, das auch wiederholt wurde. Hr. Jäger endlich trug die Romanze aus Méhul's *Uthal* mit Guitarrenbegleitung vor, und fügte ihr auf stürmisches Verlangen auch den in früheren Concerten schon gesungenen *Kuss* hinzu. Am 25sten gab der erblindete Harfenist Carl Hawig Concert, in dem er ein Concert von Reimann, und mit dem königl. Kammermusikus Hrn. Richter Variationen für Harfe und Violine von Spohr nicht ohne Beyfall vortrug. Am 26sten gaben einige Zöglinge der Blindenanstalt zum Besten der Wittwen und Waisen der in Sklaverey gerathenen Griechen ein Tonspiel. Der Zögling Markwart blies Variationen für die Flöte von Berbiguier, und der Zögling Hermann trug eine Phantasie für die Altflöte mit Klavierbegleitung vom Zögling Meier vor. Auch das Quartett von Spohr aus Es dur, vorgetragen von den königl. Kammermusikern Hrn. Böhmer, Ries, Wiprecht, Schmidt, und das Quintett für zwey Violinen, zwey Bratschen und Violoncello von Ferd. Ries, vorgetragen von den königl. Kammermusikern Herren Hubert, Ries (Bruder des Componisten), Böhmer, Wiprecht, Walburger und Schmidt erfreute sich des Beyfalls der ziemlich zahlreichen Versammlung. In Privathäusern sind zu demselben wohlthätigen Zweck musikalische Abendunterhaltungen gewesen. Der Ertrag des im letzten Berichte erwähnten Concerts des Hrn. Generalmusikdirectors Spontini war mit einem Geschenke des Königs 2140 Thlr. Ein Theil davon ist zu dem stiftungsmässigen Zwecke verwandt worden, und der Ueberrest bildet den zinsbaren Stammfonds, der jährlich durch des Stifters Entsagung einen neuen Zuwachs erhält.

Nürnberg, den 28. *May* 1826. Das am 25. d. M. gefeyerte Jubelfest der 300jährigen Stiftung des hiesigen Gymnasium verdient eine Erwähnung in diesen Blättern, weil es Veranlassung zu musikalischen Productionen gegeben hat. Schon bey der das Fest beginnenden kirchlichen Feyer sahen sich die Gesangfreunde angenehm durch vierstimmigen, von 500 Stimmen ausgeführten Choralgesang angesprochen; diesem folgten, durch die Gesangschule mit 200 Stimmen vorgetragen, zwey Verse des kräftigen Liedes: „*Ein' feste Burg ist unser Gott etc.*" Zwischen den Festreden auf dem Rathhause führte das Stadt-Orchester unter Leitung seines Directors, Hrn. Blumröders, das Allegro der grossen Haydn'schen Symphonie in Es präcis aus, und zum Schlusse (Chor und Orchester zusammen 150 Personen) das Allelujah aus Händels unsterblichem *Messias*. Am Abende fand auf Veranstaltung des Magistrats ein grosses Oratorium, unter gleich grosser Besetzung und derselben Leitung Statt. Händels *Alexandersfest* begann, und eine grosse Pfingst-Cantate von Friedrich Schneider beschloss dasselbe. Beyde wurden hier zum ersten Male und zur vollen Zufriedenheit des zahlreichen Publikums gegeben, das die Gewalt der Musik eben sowohl in den einfacherhabenen Händel'schen Sätzen, als in der, ergreifenden Schneider'schen Hymne erkannte. Das Meisterwerk Händels ist, seinem herrlichen, so viele Abwechslung bietenden Inhalte nach, längst allen Kennern bekannt; weniger kann es die Schneider'sche Cantate seyn. In ihr wechselt, wie bey allen Arbeiten dieses Meisters, das Liebliche mit dem Kräftigen; man kann nichts Zarteres hören, als das Sopran-Arioso: Wie lieblich, Herr, sind deine Wohnungen etc. und nichts Kräftigeres als den Chor und die Schlussfuge: Es danken dir Gott die Völker. Möchten doch alle, welche sich der ernsten Composition widmen, solchen Mustern nachstreben!

Ein sehr dankenswerther Genuss wurde, wenige Wochen früher, den Musikfreunden durch ein Concert des Hrn. Iwan Müller, Professors am Conservatorio zu Paris, gewährt. Das ausgezeichnete Talent dieses Künstlers, welcher seinem Instrumente, der Clarinette, durch seine Verbesserung eine erweiterte Sphäre gewonnen hat, ist in Frankreich, Holland etc. bereits längst bekannt, und neuerlich auch in Deutschland bekannter geworden. Hier riss er schon in seinem ersten Satze zur Bewunderung hin, die sich auch bis zum Schlusse seiner Vorträge erhielt.

Zartheit und Stärke theilen auch andere Künstler mit ihm, aber nicht diese Herrschen über alle Töne, vom tiefsten bis zum höchsten, das die grösste Sicherheit in den schwersten Passagen mit ausgezeichneter Reinheit des Vortrags verbindet. Es ist zu wünschen, dass sich alle Clarinettisten aus seiner eben erschienenen neuen Schule mit der möglichen Vervollkommnung ihrer Instrumente bekannt machen.

Zürich, Ende April 1826. Unsere Winter-Concerte sind im Ganzen sehr befriedigend ausgefallen; nichts Schlechtes hat sich eingeschlichen; einiges hätte wohl besser seyn können, allein, wo ist ein Liebhaber-Verein von so bedeutender Zahl wie der unsrige, vollkommen zu finden?

Das Orchesterpersonal mag wohl selten so zahlreich wie dieses Jahr gewesen seyn, indem oft 10 bis 12 Geiger auf jeder Seite, Bratschen und Bässe drey- und vierfach besetzt waren etc. Die rege Thätigkeit des Kapellmeisters hatte alle Talente von einiger Bedeutung für den gemeinsamen schönen Zweck zu benutzen gesucht.

Nach alter löblicher Sitte wurden die Concerte jedesmal mit Symphonieen von grossen Meistern, Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Weber und Ries, eröffnet; in den Aufführungen derselben zeigte das Orchester seine fortschreitende Ausbildung. Die herrlichen Symphonie-Sätze gewährten immer hohen Genuss, und der unermüdete Eifer des Orchesters, welches unter der erfahrnen Leitung des Musikdirectors von Blumenthal oft mehre Abende beynahe ausschliesslich dem gründlichen Einstudiren derselben widmet, verdient dankbare Anerkennung. Die zweyte Abtheilung jedes Concerts fängt mit einer Ouverture an. Bey der Auswahl der grösseren Orchester-Werke scheint hier grosse Vorliebe für Beethoven'sche Compositionen zu herrschen; diess mag wohl auch der Grund seyn, dass man uns zum Schlusse des ersten Concerts dessen *Schlacht von Vittoria* zum Besten gab, wobey in Hinsicht der Trompeten, Trommeln, Ratschen etc. die Vorschrift vielleicht gar zu gewissenhaft befolgt wurde.

Im Fache des Gesanges wurde ebenfalls Erfreuliches geleistet. Frau von Blumenthal, als erste Sängerin, trat ausser ihrem Benefis-Concert in vier Concerten auf; sie sang Arien von Paëini, Rossini, Meyerbeer u. a. m. und zeichnete sich vorzüglich in Mittermayr'schen Gesang-Variationen durch ihre bedeutende Kehlfertigkeit aus.

Als Dilettantinnen sind die Damen Näf und Hirzel, deren jede mehre Concerte verschönerte, mit Achtung zu nennen. Mad. Näf gefiel besonders in mehren Cavatinen von Mercadante und Fräulein Hirzel in dem Rondo aus *Tancred* „Perchè turbar." Verschiedene Ensemble-Stücke konnten wir ebenfalls durch die Gefälligkeit dieser Sängerinnen hören, als das Quartett „Non ti fidar" und das Sextett „Sola Sola" aus *Don Juan* von Mozart, die Cantate *Die Macht des Gesanges* von Romberg u. a. m. in welchen die Herren Arter (Tenor), Schulthess und Hirzel (Bass) die männlichen Partieen übernommen hatten. Hr. Arter trug ausserdem mehre Tenor-Arien vor; er befriedigt mehr durch seine schöne Stimme, als durch seine Manier; wir möchten ihn bitten, keine gar zu langen Scenen, wie die von Beethoven: Ah perfido und C. Kreutzers *Ideal und Wirklichkeit*, zu wählen; auch Hr. Hirzel, der sein ganz vorzügliches Organ doch nie vernachlässigen möge, versuchte sich in der Bassarie aus *Mosè* von Rossini „Ah rispettar" und empfing laute Beweise von Zufriedenheit.

Unter den Solospielern steht der verdiente Hr. von Blumenthal obenan, der uns mit einer Polonaise von Maurer Op. 29, dem Concerte No. 10 von Spohr, Variationen über eine Mazurka von Schlesser u. m. a. ungemeines Vergnügen verschaffte und grosse Virtuosität bewies.

Hr. Gall gefiel in einem Violoncellconcerte von Danzi; auf dem Pianoforte thaten sich Hr. Musikdirector Hildebrand von Winterthur in der Beethoven'schen Phantasie mit Chor, und der talentvolle hiesige Musiklehrer Hr. Gerspach in den Variationen über „Au clair de la lune" von Moscheles hervor.

Unter den Blasinstrumentisten sind mehre ausgezeichnete Dilettanten zu nennen: Hr. Ott-Imhof, der treffliche Clarinett-Bläser, erfreute uns mit den Concerten von Bärmann (D moll) und von C. M. v. Weber (F moll); die Herren Bürkly und Finsler trugen die Flöten-Concertante von Cramer mit Lebendigkeit und Präcision vor, und Hr. Hirzel-Escher blies Variationen für das Fagott von Mühling mit Sicherheit und schönem Ton. Das Talent des Kapellmusikers Hrn. Sprüngli wurde bey seinem dreymaligen Auftreten mit

Oboe-Compositionen von Flad und Gall allgemein anerkannt; sein College, Hr. Sulser, zeigte sich in einem Concerte von Lindpaintner als braver und vielseitig gebildeter Flötenspieler.

Mehres Bemerkenswerthe wurde noch in den aller vierzehn Tage gegebenen acht Abonnements-Concerten ausgeführt, allein Referent beschränkt sich darauf, noch die beyden Extra-Concerte zu erwähnen, in welchen unsere Mitbürgerin, Dem. Hardmeyer, nach ihrer Zurückkunft von Basel, wo sie den Winter über bey der Musikgesellschaft im Engagement stand, auftrat. Die Sängerin wurde mit allgemeiner Freude aufgenommen. Das erste dieser Extra-Concerte war am vergangenen Charfreytage, und, dem Feste gemäss, religiösen Inhalts. Die Sinfonia eroica von Beethoven diente zur Eröffnung; dann sang Dem. Hardmeyer die Sopran-Arie aus *Christus am Oehlberge* von Beethoven, und später mit Fräulein Hirzel und den Herren Arter und Hirzel das herrliche Quartett aus dem *Weltgericht* von Schneider, welches Hr. von Blumenthal mit der obligaten Violine begleitete. In der zweyten Abtheilung trug sie noch mit ihrem Vater, dem Professor Hardmeyer, eine grosse Scene aus C. Kreutzers wenig bekanntem Oratorium *Moses Sendung* vor, und erntete auch damit verdienten Beyfall. Zu Zwischenstücken waren Motetten von Mozart und Haydn, und zum Schlusse ein *Te Deum* von Letzterm gewählt.

Das zweyte Extra-Concert bestand in der Aufführung des *Freyschütz* von Weber, womit ein Lieblingswunsch des Publikums erfüllt wurde, welches sich dazu aus der Stadt und der Umgegend sehr zahlreich einfand. Die Fräulein Hardmeyer und Hirzel, als Agathe und Aennchen, waren vorzüglich, die Sänger sämmtlich, besonders Hr. Arter als Max, sehr brav, das Orchester wie das Chorpersonale gut eingeübt, und das Ganze ein Beweis, dass der *Freyschütz* hauptsächlich durch seine Musik und nicht durch Scenerey und Geisterspuk glänzt.

Zum Schlusse darf Ref. das Benefiz-Concert nicht vergessen, welches der Königl. Bayersche Kammermusikus Hr. Böhm am 22. Nov. 1825 hier gab, und worin dieser ausgezeichnete Flötenspieler sowohl in seinen eigenen Compositionen als im Vortrage Drouet'scher Variationen allgemeinen Beyfall fand.

Andeutungen.

(Beschluss aus No. 21.)

16. Kirchengesang.

In vielen protestantischen Kirchen ist der Choralgesang so sehr schlecht, dass ein musikalisches Ohr ihn nicht zu ertragen vermag. Wer hat die Schuld? Die bequemste und gangbarste Antwort lautet: die christliche Gemeine ist alles musikalischen Gehörs und Gefühls baar und ledig, weil zu ihrer Schulzeit in der Schule keine Rücksicht auf Gesang genommen wurde. Aber, habt nur Geduld, mit der nächsten Generation soll das schon anders und besser werden. Dann kommt wieder, und Ihr werdet freudig erstaunen. „Dass man jetzt in vielen Stadt- und Landschulen den Gesang beachtet, ist nicht genug zu loben; dass man aber an manchen, vielleicht den meisten Orten, nicht nach den in aller Welt allgemein eingeführten Noten, der herrlichsten, wahrhaft wunderbaren Zeichenschrift, die je erfunden worden ist, sondern nach Ziffern die Elemente der Musik und des Gesanges lehrt, ist eine Modegrille, der, so viel ich weiss, noch kein einziger Musiker von Bedeutung seinen Beyfall gegeben hat, und die hoffentlich bald ausgezirpt haben wird. Wird es denn nun aber mit dem Choralgesange nach zehn oder zwanzig Jahren wirklich besser werden? Mit trauriger Ueberzeugung antworte ich: Nein, so lange man nicht allein die Organisten spielen lässt, wie sie immer Lust haben, sondern sie geradehin anleitet, recht widerwärtig, verworren und verkehrt zu spielen. In den Seminarien (wenigstens einigen) sagt man nämlich den einstigen Organisten in kleinen Städten und Dörfern: es müsse, da sehr oft zehn und mehr Lieder nur eine Melodie haben, und diese eine nicht allen Liedern ganz angemessen seyn könne, ein tüchtiger Organist dem Uebelstand abhelfen durch zweckmässige Veränderungen der Harmonie, ja diess Hausmittelchen sey sogar anwendbar bey den verschiedenen Strophen eines und desselben Liedes. Ferner könne man auch durch die Wahl der Tonart, wohl gar mit einigem Zwischenspiele — das in tausend Fällen gegen einen ein sinnloser Greuel ist — etwas ausrichten, wenn auch nicht so viel. — Setze ich nun auch den Fall, das Transponiren ginge immer glücklich von statten, und die neu erwählten Harmonieen drückten

den Inhalt des jedesmaligen Liedes oder der Strophe vollkommen aus — welche Annahme für alle Stadt-Städtchen-Flecken- und Dorforganisten wohl jedermann überliebreich finden wird — so ist doch solch Wesen durch und durch Unsinn und zum grösten Theil oder ganz und gar Schuld an dem schrecklichen Gesange. Denn das musikalische Gehör, das man zum richtigen Singen eines Chorals braucht, den man in kurzer Zeit vielleicht funfzigmal zu singen bekommt, haben unter hundert Menschen gewiss neunundneunzig, und singen neunundneunzig richtig, so mag der hundertste immer falsch singen, es hören's doch nur seine nächsten Nachbarn. Nun meyne ich, wenn der Organist streng verpflichtet würde, jede Melodie in der vorgeschriebenen Tonart und mit den Harmonieen des Choralbuches einmal und allemal zu spielen, auch sich alles Quinkelirens zwischen den einzelnen Zeilen zu enthalten, welches, wäre es auch sonst zu rechtfertigen, wenigstens das Ueble hat, dass es allen Rhythmus, der noch in den Chorälen ist, oder durch Fermaten im strengen Takte leicht hineingebracht werden könnte, auf widerliche Art zerstört — so müsste in gar nicht langer Zeit der Gesang gut werden. Denn den geringen Umfang der Chorälo, höchstens eine Decime, sehr oft weniger, hat jede weibliche Stimme, wenn der Choral aus der rechten Tonart gespielt wird, viele männlichen Stimmen haben ihn auch, und die ihn nicht haben, die werden sich schon an den immer gleichen Bass halten. So wird zwar kein kunstvoller vierstimmiger Gesang sich ergeben, mit dem es überhaupt im Volke nie etwas werden kann, aber man wird einen recht erträglichen zweystimmigen Gesang zu hören bekommen, und liesse sich auch zuweilen ein dritter Ton hören, so ist zehn und mehr gegen eins zu wetten, er werde harmonisch seyn. Viel Anderes nicht unwichtiges, was nothwendig aus dem bessern Gesange hervorgehen muss, die grössere Erbauung, zu der es jetzt kaum unmusikalische Gemüther bringen können, u. s. m. gehört nicht in diese Andeutung.

Nekrolog.

Der Frühling, indem er überall neues Leben zu verbreiten begann, hat es zweyen Tonkünstlern geraubt, die nicht in äussern Lebensverhältnissen, sondern auch in Achtung aller Musikfreunde, in Liebe derer, die mit ihnen verbunden waren, ja gewissermassen auch in ihren Charakteren und Gesinnungen, ihren Talenten, Fähigkeiten und Fertigkeiten, mithin auch in ihren Werken — in letzten nur, der erste mehr der jüngstvergangenen, der zweyte mehr der jetzigen Zeit, Beyde ihren Jahren gemäss, zugewendet — einander nahe standen, in ihrer Thätigkeit einander unterstützten, in ihrem Einflusse lange vermisst werden dürften: Franz Danzi nämlich, und F. E. Fesca, beyde Kapellmeister Sr. königl. Hoheit des Grossherzogs von Baden, in Carlsruhe. Wir enthalten uns, hier etwas Mehreres von diesen trefflichen Künstlern zu sagen, indem wir uns diess vorbehalten, bis wir durch ihre Freunde in den Stand gesetzt sind, zugleich über den Gang ihres Lebens genauern Bericht erstatten zu können: wobey, uns zu unterstützen, wir diese hiermit ersuchen.

d. Redact.

Kurze Anzeige.

1. *Variations brillantes* — — Oeuv. 8. — und
2. *Seconde grande Polonoise, pour le Pianoforte,* Oeuv. 9., *comp. par C. D. Eule.* Hambourg, chez Crans.

Hr. E., Musikdirector am Theater zu Hamburg, ist längst als ein Mann bekannt, der seine Kunst versteht, und ihren Freunden zuweilen, obgleich nicht oft, etwas vorlegt, worin er ihnen diess, so wie seine Talente und Fertigkeiten, besonders aber auch einen leichten Sinn und frohen Muth, darlegt. Das thut er nun auch in diesen beyden kleinen Werkchen, die weiter keine Ansprüche machen, und hiermit auch für die Liebhaber schon ziemlich bezeichnet sind. Liebhabern, die sich, bey nicht ganz geringer Fertigkeit, leicht und heiter am Pianoforte unterhalten wollen, sind sie bestimmt; und diese werden auch sie gern aufnehmen. Die Polonoise, glauben wir, am liebsten, weil sie am frischesten ist. Die Werkchen sind sehr gut gestochen. Dass in den Var., S. 7, Syst. 2, Takt 3, die halbe Note im Basse, statt As, B heissen müsse, wollen wir nur darum anmerken, weil nicht Alle, für die sie sind, zu corrigiren verstehen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juny. **N°. 25.** 1826.

Ueber die rationale Begründung der Tonleiter.

(In Beziehung auf Stöpels *neues System der Harmonielehre.*)

Vom Dr. Tellkampf in Hamm.

Seit wir im Reiche der Töne neben Yorik's sentimental Travellers, die nur Empfindung und Phantasie zu ihrer Wanderung mitnehmen, auch täglich auf inquisitive-ones stossen, die als gute Botaniker die Blumen, an denen jene nur Schönheit, Farbe und Duft zu geniessen pflegen, sammt den Wurzeln ausheben und mit dem anatomischen Messer zerlegen, um verständig die einzelnen Bestandtheile nachzuweisen: oder — ohne Metapher zu reden — seit der Verstand sich bestrebt hat, aus der Tonkunst Regeln und Gesetze zu abstrahiren und sie von der formalen Seite zu betrachten, wie der Grammatiker die Sprache seiner Dichter; ist die interessante Materie allgemach von so vielen Seiten aufgefasst, durch die Darstellung eines Gottfried Weber dem Anscheine nach so erschöpft worden, dass es Selbsttäuschung besorgen lässt, wenn Jemand originelle Ansichten zu geben, die radicale Fehlerhaftigkeit des alten Systems aufzudecken und ein neues, naturgemässeres an dessen Stelle zu liefern verspricht. Wer aber durch die schwerfällige, oft unerträglich weitläufige Darstellung und Terminologie der früheren Werke von der Theorie der Musik zurückgeschreckt, durch die Weber'sche mit ihr wieder ausgesöhnt worden, dem wird eine noch weiter getriebene Vereinfachung, wenn auch schwierig, doch nicht unmöglich, und jedes auf dieses Ziel gerichtete Bestreben einer sorgfältigen Beachtung werth erscheinen.

Erwartungen dieser Art hat die vor Kurzem erschienene Stöpel'sche Harmonielehre durch mehre vorangehende Mittheilungen des Verfassers in der gegenwärtigen und der allgemeinen Schul-Zeitung bey'm musikalischen Publikum erregt, und Mancher wird gleich mir, das Werk mit Interesse zur Hand genommen und seine verheissenen Vorzüge geprüft haben. Dieses aber in seinem ganzen Umfange zu thun, muss man dem Verf. bis an die Quelle seiner neuen Bearbeitung, die physicalisch-rationale Begründung der allgemeinen Tonleiter, folgen, wodurch er das ganze Reich der Töne und Tonarten naturgemäss entwickelt zu haben glaubt und den eigentlichen Grundstein zu seinem neuen Systeme legt. Weber verwirft diesen Eingriff in die rationale Musik (§. 18. seiner Theorie) und zieht es vor, die Tonleiter axiomatisch anzunehmen, wie der Gebrauch sie uns liefert, wenigstens von der Theorie der Tonsetzkunst keine Schöpfung der Leiter zu verlangen, ist also in diesem Punkte ganz anderer Meinung. Indessen ist es nicht abzusehen, warum die Construction der Tonstufen, wenn sie ohne den beschwerlichen Weg der Rechnung verständlich gemacht werden kann, nicht als Lehrsatz in die Harmonielehre aufgenommen werden solle, und dieses um so mehr, als dadurch die eigentliche Fundamentalidee aller harmonischen Untersuchung die Idee von der Verwandtschaft der verschiedenen Töne von vorn herein angeregt wird. Die Basirung des Systemes auf eine natürlich sich ergebende Tonleiter ist also ein ganz unverwerflicher, wenn auch keineswegs neuer Gedanke, und Hr. Stöpel würde sich um die Wissenschaft der Musik kein geringes Verdienst erwerben, wenn er — was so Vielen vor ihm nicht gelungen ist — wirklich die einfachste, naturgemässe Basis, und damit zugleich die Lösung alter Schwierigkeiten und die Mittel zur äussersten Simplification der Harmonielehre gefunden haben sollte.

Wie brauchbar oder vorzüglich nun aber seine nach Logier's Unterrichtsmethode bearbeitete Harmonielehre immerhin als praktische Anweisung für Clavierschüler seyn möge, obgleich ihr gerade für diesen Zweck etwas mehr Prosa und weniger Pathos

und philosophischer Wortkram zu wünschen wäre, so ist sie doch — wider des Verfassers Meinung — mindestens eben so sehr auf Willkühr erbauet, als er es dem alten Systeme Schuld giebt, und seine Tonleiter nichts weiter, als ein neues Artefact, dessen Vorzüge vor dem alten Wenigen einleuchten werden. Die Akustik hat uns bis jetzt noch kein Experiment geliefert, aus welchem fortlaufende Reihen benachbarter Töne als die Elemente zu Melodieen sich ergäben, und beschenkt uns vermuthlich niemals damit. Sie giebt uns zur Construction der Tonleiter nichts, als das Phänomen natürlicher Consonanzen, aus denen wir uns selbst eine bequeme Tonfolge harmonie-eigener Töne nach Gefallen bilden mögen; und von dieser Seite wäre gegen die neue künstliche Tonleiter wenig einzuwenden. Ihre nähere Prüfung hätte dann nur die Frage zu beantworten, ob sie für bestimmtere Auffassung und einfachere Darstellung der Gesetze der Harmonie mehr leiste, als die alte, sofern der practische Werth beyder auf die Wagschale gelegt werden soll. Dieses Abwägen überlasse ich der Kritik der eigentlichen Tonsetzkunst und beschränke mich nur auf das der natürlichen Prärogative, welche der Aukömmling für sich in Anspruch nimmt.

Man kann das Experiment, worauf jede physikalische Begründung der Tonleiter (auch die Stöpel'sche) sich beruft, und wodurch die Verhältnisse der consonirenden (wirklich zusammenklingenden) oder harmonischen Töne (eigentlich ihrer zugehörigen Saitenlängen oder Schwingungen, weil es nur für diese Zahl und Maasstab giebt) erkannt werden, am bequemsten und ohne alle Umstände an einem Violoncell anstellen, indem man aus einer (etwa der D) Saite alle sogenannten Flageolettöne (Harmoniques) zu ziehen sucht. Von der Mitte ausgehend und successiv $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$,.... $\frac{1}{10}$ ihrer ganzen Länge, gleichviel in welcher Richtung, durch leise Berührung absondernd, schreibt der Finger der Saite die Entfernung und Anzahl der Schwingungsknoten, und jedem einzelnen Theile die Menge seiner Schwingungen vor, die erfahrungsmässig mit der Länge des abgesonderten Stücks im umgekehrten Verhältnisse steht. Nennt man nun den willkürlichen Grundton $\underline{c}$, so erhält man sehr deutlich die den Seitenlängen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$,... $\frac{1}{10}$ oder den Schwingungen 2, 3, 4,.... 10 entsprechende Tonfolge:

$$\underline{c}\ \underline{g}\ \overline{c}\ \overline{e}\ \overline{g}\ (\overline{b})\ \overline{\overline{c}}\ \overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{e}},$$

die man ganz füglich die natürliche Tonleiter heissen, auch auf einer längern Saite noch immer weiter treiben könnte, obgleich sich schon aus dem Anfange schliessen lässt, dass die Sprossen zum Hinaufsteigen bald zu enge liegen werden, um in unser Tonsystem zu passen. So erhalten wir aus $\frac{1}{11}$ und $\frac{1}{13}$ der Saite mit dem Grundtone physikalisch consonirende Töne, die beynahe $\overline{\overline{f}}$ und $\overline{\overline{\overline{a}}}$, aber für die Anwendung unbrauchbar sind, wie denn auch im Grunde mit dem ($\overline{b}$) unserer obigen natürlichen Tonleiter das auf dem Clavier befindliche nicht übereinstimmt, sondern erst mit der Saitenlänge $\frac{1}{15}$ als $\overline{b}$ rein zum Vorschein kommt.

Nach diesen Erfahrungssätzen, von denen die rationale Musik, um das ganze ideale Tonsystem zu deduciren und seine nothwendige Abweichung von dem wirklich Bestehenden mathematisch zu erweisen, nur der beyden bedarf, dass $\frac{1}{4}$ der Saitenlänge die Octave und $\frac{1}{3}$ die höhere Quinte des Grundtones hören lässt, ist nun gar nicht abzusehen, wie Hr. Stöpel zu seiner Generaltonleiter:

c d e, f g a, b c d, es f g, as b c, etc.

durch natürliche Entwickelung gelangt seyn mag, die eben ihre Alleingültigkeit beurkunden soll. Statt uns diese Entwickelung in schlichter Prosa näher anzudeuten, als durch Hinweisung auf den Anfang der natürlichen Tonfolge eines eingebildeten, colossalen Waldhorns, sagt er in der Begeisterung der neuen Entdeckung von ihr: „die Natur leite uns damit in der schönsten Folgerichtigkeit durch das ganze Reich der Töne bis zu dem Höchsten in die Unendlichkeit hinauf (!), und zwar so unbemerkt (?) so ganz in ihrer Weise (?), wie das sichtbar sey an der Stufenleiter, die vom leblosen Steine hinaufführe zum Menschen, zu Gott." *)

Diese aus Hrn. Stöpels Werke wörtlich hervorgehobene Stelle, der quasi-philosophische Cardinalpunkt, um welchen das ganze neue System, wie um seine Achse, sich dreht, so weit es auf theoretische Neuheit Anspruch macht, würde übrigens von der Behandlung des Gegenstandes eine ganz unrichtige Ansicht geben. Diese ist völlig elementar, sehr verständlich und gewiss geeignet, der Harmonielehre, mit dem Clavierspiele verbunden, schon

*) Unser ehrwürdiger Naturforscher Blumenbach zeigt zur Genüge, wie es mit dem vernünftigen Sinne einer solchen Stufenleiter der Schöpfung bestellt sey. Wer ihn nicht selbst darüber hörte, lese nur in seiner Naturgeschichte die treffliche Anmerkung zu §. 4. des ersten Abschnitts.

bey den jüngsten Schülern Eingang zu verschaffen, — ein Verdienst der Logier'schen Methode, das von Unbefangenen schon jetzt anerkannt ist und zum Heile des musikalischen Unterrichts sich immer mehr geltend machen wird, sofern man nur jene elementare Harmonielehre als musikalische Grammatik, nicht als Compositionsschule betrachtet. — Es sollte hier durch ein einzelnes Citat der practische Werth der Stöpel'schen Darstellung nicht in Schatten gestellt, sondern nur nachgewiesen werden, wie weit der Verf. in der Selbsttäuschung über die Naturnothwendigkeit seiner neuen Entwickelung des Tonreiches gehe, bey welcher er plötzlich das physikalische Princip, womit er begonnen, verlässt und — in die augenscheinlichste Willkür verfallend — an der Stelle des alten ein neues Artefact aus dessen Elementen zu Stande bringt.

Unsere alte herkömmliche Tonleiter erlaubt sich aber, gegen den Vorwurf einer offenbaren Naturwidrigkeit, die Hr. Stöpel aus dem Schritte von der 6ten zur 7ten und 8ten Stufe deducirt, mit folgenden Gründen sich zu rechtfertigen. Man kann nicht umhin, zuzugeben, dass die nächstverwandte des Grundtones auf der ersten, die fünfte Stufe, und eine Abwechselung beyder als Grundtöne der Harmonie eines Tonstücks nothwendig ist; folglich muss die nächsthöhere Saite des Instruments, in g gestimmt, in ihren harmonie-eigenen Flageolettönen

g d g h d (f) g a h

einen für Melodieen der Tonart C wesentlichen Beytrag liefern. Da endlich der Grundton immer als Mittelglied einer grössern Tonreihe angesehen werden darf, so findet sich offenbar ausser g noch ein zweyter Verwandter von ihm, wenn man die nächstniedrige Saite so stimmt, dass er auf $\frac{1}{3}$ ihrer Länge als fünfte Stufe erklingt, d. h. in f. Bey der Ablösung von C durch F consoniren nun mit diesem die harmonieeigenen Töne f c f a c (es) f g, unter denen (es) wie früher (b) und (f), nicht genau mit dem gleichnamigen Tone unserer Claviere übereinstimmt.

Soll also die Harmonie des Grundtons mit den nächstverwandten Hülfsharmonieen die Tonart in ihrer Vollständigkeit darstellen, so dürfen wir die nach ihrer Abstufung geordnete Folge der oben erhaltenen harmonie-eigenen Töne:

c f c f g a c d (es) e f g (b) h c d e (f) g a h

im beschränkten Sinne die natürliche Tonleiter der C-Tonart nennen, da wir sie aus Grund- oder Hülfsharmonie-eigenen Tönen construirt haben. Es liegt hier wirklich in der Natur der Sache, dass Melodieen aus dieser Tonart auch aus diesen Tönen entstehen müssen, von denen man die beyden nur einmal vorkommenden, (es) und (b), theils als die am seltensten zu vermuthenden, theils deswegen, weil sie dem Gehör in einer übrigens diatonischen Tonfolge misfallen, schon mit Grund aus der Tonleiter von C ausschliessen dürfte, wenn nicht die weitere Ausführung unseres herrschenden Tonsystems, worin diese Töne, wie die Natur sie giebt, als Intervalle gegen die übrigen Töne durchaus nicht taugen, sie ohnehin absolut verbannte. Und so erscheint unsere alte wohlbekannte Tonleiter wenn auch nicht als ein unmittelbares Naturerzeugniss, doch als ein sehr verständiges Artefact gerechtfertigt, während Hr. Stöpel sie als Product völliger Willkür und in Vergleich mit dem „ordnungsvollen, in sich so bedeutsamen Bau" seiner Generaltonleiter als ein ganz verfehltes Machwerk älterer Musiker ansieht.

Man wird nach allem Vorhergehenden leicht begreifen, dass die neue Harmonielehre in den alten, aber längst beseitigten Irrthum verfallen ist, die Harmonie der Kunst müsse mit der der Natur identisch seyn, wodurch sie gerade ihren höchsten Reiz, den verschiedenen Charakter der Tonarten, aufopfern und alle unsere Instrumente mit gegebenen Tönen über den Haufen werfen würde. Webers klar und trefflich ausgesprochene Ansicht über die nothwendige Abweichung des idealen und wirklichen Tonsystems (in §. 292—305) hätte ohne allen mathematischen Beweis der rationalen Musik Hrn. Stöpel gegen seine natürliche Entwickelung der Töne misstrauisch machen und zu folgendem Dilemma führen müssen: Sind die Töne deiner Leiter nach der begonnenen Entwickelung sämmtlich natürlich entstanden, so taugt sie nicht für die Kunst; sind sie aber ad analogiam künstlich gebildet, so darf von keinem natürlichen Erzeugungsprocesse die Rede seyn. Wollte er aber nur ein neues System durch eine Generaltonleiter aus künstlich gewonnenen Tönen begründen, so war es zweckmässiger, die Folge c d e f, g a h c, d e fis g u. s. w. zu wählen, die nicht weniger natürlich und nicht willkürlicher, als die seinige, ist — schon deshalb, weil sie der gebräuchlichen Stimmung der Saiteninstrumente entspricht, die nach

Hrn. Stöpels consequent durchgeführter Ansicht eine ganz andere seyn müsste. Dadurch wäre ja auch die Klippe des Tones h, an welcher die alte Lehre scheitern und nur durch Quinten- und Octaven-Verbote das Leben retten soll, weil sie ihn als leitereigen von C betrachtet, mit guter Manier, aber ebenfalls nur dem Anscheine nach, umsegelt: denn da die verdriessliche siebente Stufe als Leitton aus den Melodieen von Cdur so wenig zu verbannen ist, als gis aus Amoll, auch in die von Hrn. Stöpel bearbeiteten nicht etwa dem Gebrauche zu Gefallen, sondern aus Naturnothwendigkeit, aufgenommen ist, so hilft die Verleugnung dieses Tones als eines harmonieeigenen unmöglich der Schwierigkeit ab, die wir nun einmal in der harmonischen Begleitung bey'm Uebergange von der sechsten zur siebenten und achten Stufe antreffen.

Hätte Hr. Stöpel seine Tonentwickelung nur als müssige Zugabe seiner Harmonielehre hingestellt, so könnte man stillschweigend darüber hinwegsehen. Da er ihr aber von theoretischer Seite einen grossen und gar unverdienten Werth beylegt, sein neues System auf jenen vermeintlich natürlichen Erzeugungsprocess gründet, dessen Wahrheit nach seiner Erwartung mit der Zeit durch sich selbst erkannt und dann „einer Vergleichung mit den Lehrsätzen der alten Schule nicht mehr bedürfen werde," — so kann es ihm bey seinem wiederholt versicherten Streben nach Wahrheit nur erfreulich seyn, wenn Freunde der Tonkunst und ihrer wissenschaftlichen Darstellung ihn auf die theoretische Schwäche seines Systemes, das als praktische Anweisung für den Anfänger so zweckmässig scheint, aufmerksam machen.

Nachrichten.

Elbing. In den letzteren Jahren hat auch in unserm Orte die höhere Musik Fortschritte gemacht. Wollte man sich die musikalische Kunst unter einem fünfzweigigen Baume versinnlichen, als: Tonwissenschaft, Composition, Kritik, Virtuosität und das Lehrfach: so ist nicht zu verkennen, dass in der neuesten Zeit auch bey uns jeder dieser Zweige, wiewohl einer mehr, der andere weniger, fruchtbringend gewesen ist. Tonwissenschaftliche Werkchen hat Hr. Stadtmusikus Urban von hier bereits zwey drucken lassen, die manches Gute enthalten, aber oft Klarheit in den Definitionen der Begriffe vermissen lassen. In der Composition hat sich Hr. C. Kloss, für Pianoforte und Gesang, versucht. Einige seiner Productionen sind auch bereits in dieser Zeitung und anderwärts erwähnt worden. Kritik giebt es viel, sehr viel bey uns; Alles kritisirt — auch, wie überall, solche, die wenig oder nichts von Kunst verstehen. Von wirklicher Virtuosität ist auch Einiges zu finden: versteht man aber darunter Concertspiel oder Gesang mit unausgebildeten Passagen, mit wenig Takt, ohne richtige Accentuation und ausdrucksvollen Vortrag: so haben wir viele Virtuosen. Das Beste, und gewiss Gute, findet man bey uns im Gesange einiger schulgerecht gebildeten und zugleich textsprechenden Dilettantinnen, und im Pianofortespiele.

Der Lehrzweig ist hier der fruchtbarste, d. h. es sind hier sehr viele, die sich mit Musik-Unterricht beschäftigen, und unter diesen allerdings Einige, die ihren Beruf als Lehrer kennen und erfüllen; die Mehrzahl aber treibt den Unterricht bloss als Broterwerb. Bey diesen schlechten, doch musikliebenden Zeiten findet indess auch diese wohlfeile Klasse Lehrer ihr Publikum, so wenig auch dieses und die Kunst dabey gewinnt. Von Theater- und Kirchenmusik haben wir auch so etwas; diess sey jedoch nur leise gesagt! — Von fremden Virtuosen erfreuten uns der rühmlich bekannte Concertmeister L. Maurer aus Hannover durch sein meisterliches, brillantes Violinspiel, in eigenen Compositionen. Auch der wackere E. Maurer aus Königsberg liess sich mit Compositionen von Spohr und A. Romberg hören. Ein junger Mann, Hr. Gross, von hier, trug in einem eigenen Concerte ein Concert von Kreutzer auf der Violine recht brav vor. Hr. Kammermusikus Bärmann aus Berlin liess uns auf dem Fagotte, in eigenen Compositionen, seinen schönen Ton bewundern. Auf der Flöte hörten wir den Kammermusikus Hrn. Kressner aus Dresden (schöner Ton, viel Geläufigkeit, aber schlechte Wahl der Compositionen); auf dem Pianoforte die Herren Mozart und Kloss, ersteren in eigenen Compositionen und dem Rondo brillant, A dur, von Hummel, letzteren in Tonstücken von Dussek, Ries, Field und eigenen. Ausserdem trug obgenannter Hr. Gross Pianoforteconcerte von Ries und Field sehr brav vor; nur ist ihm mehr Feuer zu wünschen. Auch eine Clavierlehrerin, Dem. Schmidt, trug ein Concert von Mozart, C dur, etwas kalt vor; besser das schöne Rondo brillant, A dur, von

nützliche Werk,) sprechende Beweise, dafs es uns, bey gehöriger Unterstützung, nicht an Männern fehlen würde, welche unsern Blicken in die Zukunft durch die Darstellung der Vergangenheit eine bestimmtere festere Richtung geben könnten, als es die jetzige Gährung der *praktischen* Tonkunst sonst vermuthen liefse.

Jezt bleibt mir nun noch die wichtige Frage übrig: was hat die deutsche Tonkunst *im Ganzen* vom *Anfange bis zum Ende* des vorigen Jahrhunderts *gewonnen* oder *verloren?* — Gern wiche ich dieser Frage aus, denn ich weis, wie mislich oder fast unmöglich es für einen unbekannten Schriftsteller ist, die Urtheile des Publikums, besonders über Gegenstände der schönen Kunst, leiten zu wollen, ohne dafs ihn der Vorwurf eines verwegenen Dünkels, und zwar mit Recht, treffe. Auf der andern Seite scheint es wiederum Pflicht eines jeden, der mit irgend einer Art von Kritik hervortritt, durch die Aufstellung eines Endurtheils von dem Gesichtspunkte Rechenschaft abzulegen, wovon er ausging, besonders da die Bescheidenheit verbietet, zu glauben, dafs man diese Bemerkungen von Anfang bis zu Ende einer ganz genauen Aufmerksamkeit gewürdigt habe, um sich selbst die nöthigen Resultate daraus ziehen zu können. Bey diesem Schwanken zwischen Reden und Schweigen giebt die Erfahrung den Ausschlag: dafs die Stimmen des Publikums über den Werth der älteren und der neueren Musik doch in der That — und hier und da gewifs zum Schaden der Kunst — noch zu sehr getheilt sind, um nicht einen kleinen Versuch zur Prüfung dieser Urtheile zu entschuldigen. Nichts führt wohl gerader darauf hin, als eine Abhandlung wie diese; es sey also gewagt!

Anhänglichkeit am Alten auf der einen und *Reiz der Neuheit* auf der andern Seite sind von jeher zwey gefährliche Klippen gewesen, woran die Wissenschaft, wie die Kunst, nicht selten ihre Kraft schwächten. Jene, indem sie die Lust zur Untersuchung des Werthes neuer Entdeckungen und Formen unterdrückte; diese, indem sie, der Natur der Vernunft zuwider, das zu *allen* Zeiten Gute und Schöne sammt dem Mangelhaften und Schlechten, was die Vorzeit uns gab, verwarf, und oft spaterhin zu Ruckschritten zwang, oder — vom Ziel entfernte. Beyde haben in einzelnen Fällen ihren Nutzen, aber zuverlässig wiegt dieser den Nachtheil nicht auf, welchen sie der Menschheit zufügten. Doch nirgends ist es wohl schwerer, sich gegen den *schädlichen* Einflufs zu verwahren, welchen *der Reiz der Neuheit* auf uns hat, als in einer Kunst, die ihrer innern Beschaffenheit nach nicht ohne ihn gedeihen kann. In den *bildenden* Künsten z. B. bringt gerade die Unterhaltung mit schonen Werken gewohnlich einen grösern Genufs hervor, je *alter* sie sind; weil dazu (zu *diesem* Kunstgenufs) die sinnliche Anschauung weniger als die Reflexion beyträgt und *der* Gedanke: so weit war man damals schon, der die Bewunderung erhöht, durch keine neue Wahrnehmung unterbrochen wird. Anders ist es in der Musik. Sie hat gröfsern sinnlichen Reiz und unterhält diesen durch beständigen Wechsel der Empfindungen, welcher *die Reflexion der Anschauung unterwirft.* Tonstücke von *Bedeutung* werden daher oft selbst von Kennern nur nach wiederholtem Anhören oder beym Durchsehen der Partitur ordentlich gewürdigt. Besonders ist dies der Fall in der *reinen* Musik, weil diese keine *bestimmten Begriffe* zu Hülfe kommen, um die *längere Dauer* einer und derselben *Empfindung* erträglich zu machen. Aber um destomehr sollte man sich hüten, das natürliche Verlangen nach Neuheit nicht dahin ausarten zu lassen, dafs man die ewigen, von unsrer Willkühr und Laune unabhängigen Gesetze des Wahren und Schönen für geringer als jenes Bedürfnifs achtete. *Wenn die Kunst nicht von der Mode, sondern die Mode von der Kunst abhangt, nur dann steht es gut um beyde! nur dann können die Menschen wahren dauerhaften Nutzen daraus ziehen!* Mochten das doch *die* beherzigen, welche nur das *Neue* suchen, nur das *Neue* loben, ohne es mit dem Alten *genau* vergleichen zu *wollen* oder zu *können!* möchten sie bedenken: dafs es oft nichts als *Selbsttauschung* (Mangel an Erinnerungskraft oder an hinreichender Erfahrung und Einsicht) ist, wenn ihnen manches neu *vorkommt*, das nur durch *zufällige* und *unbedeutende* Nebenumstände von dem ab-

Hummel. Ein zehnjähriger, talentvoller, ernster Knabe, Wilhelm Markull von hier, Schüler des Hrn. Kloss, spielte in einem eigenen Concerte, unter Leitung seines Lehrers, das schwierige und schöne Concert, Amoll, von Hummel, ein Trio, Esdur, von Beethoven und Variationen von Ries, in festem Takte und mit ziemlich rundem und elastischem Anschlage. Manches hierin konnte er jedoch nicht ganz bezwingen. Auch als Sänger hat dieser Knabe vergangenen Winter schon viel Geübtheit gezeigt. Ein zweytes jugendliches Talent, Dem. Emilie T., ebenfalls eine Schülerin des Hrn. Kloss, spielte ein anderes Concert von Hummel, deutlich und präcis, in einem Concerte für die Armen. Die Abonnements-Concerte des Hrn. Urban bewegten sich, wie früher, im Gleise des Gewöhnlichen. Eine junge Dilettantin, Dem. B., noch Anfängerin, zeigte eine sehr hübsche umfangreiche Stimme. Wahren Kunstgenuss bereitete uns der Sängerverein durch die Aufführung einer Messe von Mozart, die im Logensaale zu wohlthätigen Zwecken Statt fand, und durch die Passionscantate *„der Tod Jesu* von Graun," im Lokale des Singvereins, vor einem besonders dazu eingeladenen Auditorium, unter Direction des Hrn. Kloss. Noch gab ein junger Mann, Hr. Gross von hier (Bruder des obengenannten Hrn. Gross), gegenwärtig Mitglied des Königstädter Theaterorchesters in Berlin, Concert, und liess sich in demselben auf dem Violoncell mit B. Romberg'schen Compositionen hören. Sein Ton ist in der Tiefe markig, und seine Passagen zeugten von bedeutenden Fortschritten, die er unter Leitung seines wackern Lehrers, des Kammermusikus Hrn. Hannsmann's in Berlin, gemacht hat; jedoch scheint er den rechten Arm noch nicht gehörig zu beherrschen, eilt am Ende der Passagen und wirft zuweilen einige Noten zum Fenster hinaus. Die Variationen, ohne Begleitung, führte er brav aus. Wenn sein Spiel mehr Reife und sein Vortrag mehr Seele, gewonnen haben wird, so wird er ein sehr achtbarer Violoncellist werden.

Göttingen. Am 6. May gab Hr. Kammermusikus Rose, erster Oboebläser der Königl. Hannöver'schen Kapelle, ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert, in welchem er ein Concert von L. Maurer ein Rondoletto von demselben Componisten und ein Notturno von Hummel vortrug. Obschon sein Name unter den hiesigen Kunstfreunden nicht sehr bekannt war, so wurde dennoch sein Spiel, welches sich durch ausserordentliche Fertigkeit, durch seltene Sicherheit auf diesem schwierigen Instrumente und durch Zartheit im Vortrage auszeichnete, mit Recht mehr bewundert, als das seiner Herren Collegen, welche früher hier auf der Oboe Concert gaben (wir hörten unter andern die Gebrüder Hoffmann und Hrn. Braun) und denen ein weit grösserer Ruf vorangegangen war. Alle hiesige Freunde der Tonkunst sagen ihm den wärmsten Dank für diesen seltenen musikalischen Genuss. Sein Concert wurde noch durch zwey Ouverturen ausgefüllt: die eine von Feska, Ddur, (wir hörten schon schönere Arbeiten von diesem ausgezeichneten Componisten) und die andere von Hummel. Auch sang der Hr. Studiosus Kirchner zwey Arien, und gab dadurch dem Concerte eine schöne Abwechselung. Hr. K. besitzt eine herrliche weiche Tenorstimme, ganz der des leider zu früh verstorbenen Gerstäckers ähnlich, auch ist sein Vortrag ausdrucksvoll und spricht von innigem Gefühle. Besonders musterhaft sang er die Arie von Mozart: Diess Bildniss ist bezaubernd schön.

Director Dr. *Heinroth.*

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Ueber das wirklich Klassische entstehen selten Parteien, es sey denn ein Bahnbrechendes.

* * *

Das Klassische möchte ich dasjenige nennen, was Lebens-Momente der Nation, hohe oder niedere, im klarsten, einfachsten Ausdruck in sich fasst.

* * *

„Wenn Das oder Jenes nicht von G..Sch.. H..M.. wäre, man würde es tadeln oder kaum achten;" ist die gemeine Rede.

Es ist aber billig, dass auch Unscheinbares, Unvollendetes, Leichthingeworfenes am Ruhme des Meisters Theil nehme. Und dann kann man auch sagen, wie Schiller: „Die Splitter seines Geistes hätten dich zum Gott gemacht;" und wenn zehn Dichter oder Tondichter sich in die Werke des einen Meisters theilten, sie würden alle so verehrt, als der Eine. Man kann aber fordern, dass auch bey scheinbaren Kleinigkeiten des Meisters seine

gewöhnlichen grossen und guten Intentionen vorausgesetzt werden.

Bey dem ächten Meister sind die verneinenden kritischen Pedanten strenge, bey dem Modemeister wird jedes halbweges Gelungene anerkannt. Was würden gewisse Kritiker sagen, wenn einmal ein Altmeister sich zum gepriesensten Werk eines Modemeisters als Vater bekennen würde?

* * *

Das Werk des Dichters und Tondichters enthält, gleich dem des Bildhauers, auf einfacher, fasslicher Oberfläche ein unendliches inneres Leben. Er studirt, sammelt und sichtet und übt sich sein Lebenlang, um seinem Besten einen kurzen Ausdruck zu geben, seinen Reichthum wie eine anspruchlose Gabe zu verschenken.

Er will seine innere Welt klar aussprechen, machen, dass die Welt um ihn her sich selbst klar werde. Sie horcht und folgt ihm aber nicht, wenn er sie nicht so anregt und festhält, dass sie stets unter seinem Spiel auch schafft, anschaut, denkt, fühlt, und ihr Antheil durch eine bequeme Selbstthätigkeit wach erhalten wird. So lässt sich die klassische Diction, die dichterische und musikalische, erklären.

Der Ueberdrang, der Singsang, die starre Stylistik lähmen diese Selbstthätigkeit. Der Geniesser belügt sich und andere, wenn er lobt; er sagt gähnend: Es ist recht schön!

* * *

Man kann absolut oder relativ geniessen; der Beurtheiler muss beydes zugleich; ja ein jeder sinniger Mensch ist im Leben täglich mehrmals in dem Falle, beydes zugleich thun zu müssen. Wir nehmen für Schön, was die Kritik nur bedingt lobt; wir vergnügen uns an Manchem, dem eine falsche Tendenz zum Grunde liegt. So entrückt uns vielleicht ein Musikstück, während wir uns doch nicht läugnen können, dass es, kritisch genommen, in Beziehung auf die Kunstgattung, Kunststufe, verfehlt ist.

So lebt man überhaupt mit der Welt in Frieden und Freuden, ohne dass sie einem recht ist.

* * *

Beurtheilung — von vorne — ist oberflächlich, applaudirend, tadelnd nach dem flüchtigen Eindruck; von der Seite — schief, einseitig, lobhudelnd oder schimpfend nach Nebenansichten; von hinten — theoretisch, kritisch, sieht in's mechanische Getriebe des Werkes; von unten — malitiös, auf den Kopf stellend; von oben — vornehm verkleinernd, anmassend. Der humane Beurtheiler kennt und meidet alle diese Standpunkte, um sich auf den künstlerischen zu stellen, in die richtige Perspective. Hier erscheint die gute oder schlechte Intention, das Gelingen oder Verfehlen, und der Spruch ist gerecht und milde zugleich, wie ihn sich der Darsteller, die Hand auf der Brust, selbst sprechen müsste.

* * *

Warum vergleicht man denn so gern Künstler oder Kunstwerke mit anderen, da doch beyde selten commensurabel sind? Man kann ein Product an die Forderungen seiner Gattung halten, man kann ein Kunstwerk in den Cyklus der Leistungen des Künstlers stellen. Man kann sagen, was gut, was schlecht ist, aber selten, welches von zwey Gelungenen das bessere, welcher von zwey Meistern der grössere sey, es wäre denn etwa, dass Künstler und Kunstwerke gerade um denselben Kranz gerungen.

* * *

Ein Werk hat der Zeit von Glück zu sagen, wenn ihm ein freyes Urtheil widerfährt, nicht eines von Mystikern, Roué's, Enragé's, servilen Vettern und Basen, artistischen Lohnlaquaien, aesthetischen Musterkarteureitern etc.: wenn es nicht nach Mastix, Parfüm, Taback, Kaffee, Rumfordischer Suppe oder dgl. riecht.

* * *

Mit der wahren Kunst muss noch eine Nebenkunst gehen, wie mit der Webekunst die Appretir- oder Ausrüstkunst. Wie sich diese Käufer schafft, so schafft sich jene Leser, Hörer, Schauer. Denn so lese-hör-schaulustig, ja süchtig der Mensch im Allgemeinen ist, so ist er doch im Einzelnen wieder äusserst ekel und wählerisch, und bequem dabey. Man muss ihn also, wenn alles auf's Beste gemacht und fertig ist, dazu bringen, dass er darnach greift; das Sicherste ist, dass man ihn auf irgend eine Weise mitspielen lasse, damit er mitlebe, mitthätig sey, kurz — es erlebe, was er liest, hört, sieht.

* * *

Kein Wunder, dass das Mittelmässige beliebter ist, als das Beste. Der Mensch versteht und liebt nur das, was ihm gemäss ist.

F. L. B.

Recensionen.

Die untergehende Sonne. „Scheidenden Blickes leicht und hehr“ mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. von W. Suter. Hannover, in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann. (Pr. 12 Gr.)

Jeder hat so seine Weise, und das ist eben gut. Macht es Einer wie der Andere: so haben wir nicht davon, was wir gern möchten, und ich glaube, man schliefe auch bey dem lobenswerthesten Einerley endlich vollkommen ein. Das kann man nun von diesem durchcomponirten Liede, wie man es nennt, eben nicht sagen. Der Tonsetzer hat es schon danach gemacht; ja er hat es sogar ganz anders gemacht, als er es sonst zu machen gewohnt ist, damit wir mit halben Augen die Sonne untergehen sehen sollen. In der That, der bekannte, angenehme Componist hat sich hier sichtlich bestrebt, oft genug etwas Anderes, als das Erwartete zu geben, viel weniger der Melodie, als der Harmonie nach, was auch bey weitem das Leichtere ist, weshalb es dann auch in unseren Harmonie-Fremdheiten suchenden Zeiten fast gewöhnlicher geworden ist, als Viele wünschen. Unter die Letzteren gehört Schreiber dieses auch und steht keinen Augenblick an, zu behaupten: Die ganze überkünstelte Verzierung ist nichts, als ein Mantel über die Gebrechen. Stünde es mit Erfindung guter Melodieen unter den Menschenkindern gut: so würden sie weder Lust noch Noth haben, sich nach eingesuckerten Stachelbeeren umzusehen. Der Mangel einer glücklichen Erfindungsgabe geschickter Melodieen zwingt sie, soll es den Schein haben, als ob hier etwas Anderes, als etwas ganz Gewöhnliches herausgekommen sey, zu sonderbaren Fortschreitungen und Verbrämungen im Felde harmonischer Verknüpfung ihre Zuflucht zu nehmen. Und allerdings regt ein solches Verfahren für diejenigen, die einige (ich sage mit Fleiss nur, einige) Bekanntschaft mit dem harmonischen Regelwerk haben, die Aufmerksamkeit ihres musikalischen Verstandes auf: aber das Gefühl wird in der Regel nur zu wenig in erwünschte Thätigkeit gesetzt. Da aber die Musik es weit mehr mit dem Gefühl, als mit dem Verstande zu thun hat, so wenig ich auch hierin die Rechte des Verstandes geschmälert sehen möchte: so kann ich ein solches Verfahren, das man, durch einige bedeutende Meister unserer Tage recht in den Gang gebracht, ein vorherrschendes Verfahren unserer Zeit nennen könnte, doch durchaus nicht loben. Mir gefällt es nicht, wenn man einer Sache die Arbeit und die Absicht zu sehr ansieht. Es ist mir ein Beweis, dass der Verfasser die Schwierigkeiten der Darstellung noch nicht recht in seiner Gewalt hat, oder dass er ein verblendeter Jünger der Eitelkeit ist. Aus Empfindung muss Alles hervorgehen, und der Verstand muss so viel verschönernden Schmuck hinzuthun, als eben nothwendig ist. Was ist aber nöthig und wie viel? Das wollen wir einmal an einem guten Beyspiele zu zeigen suchen. Hier begnügen wir uns mit dem Geständnisse, dass uns die Folge der harmonischen Verknüpfung öfter zu gesucht, und nicht aus der Nothwendigkeit hervorgehend, erscheinen will. Damit ist nun aber noch keineswegs gesagt, dass es Allen, ja dass es auch nur der Mehrzahl so gehen müsste: es kann sich sogar treffen, dass die von uns in der Hinsicht nicht zu lobende Composition gerade darum von Anderen recht schön gefunden wird, denn die Leute wollen überall etwas Pfeffer daran. Davon abgesehen ist die Composition meist recht artig. Jeder versuche daher die Gabe des bekannten Tonsetzers selber und urtheile dann nach seiner Weise. Das Gedicht ist so völlig ohne gehaltene Scansion, dass es der Componist wohl durchcomponiren musste. Da hätte nun aber auch p. 4. im 3ten Takte der 4ten Klammer nicht declamirt

werden sollen

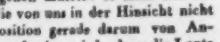

sondern etwa:

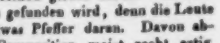

Die letzte kurze Sylbe in dem Worte ewiger, die auf den zweyten Hauptabschnitt des Taktes fällt, macht einen unangenehmen Eindruck, der leicht hätte vermieden werden können. Uebrigens wollen wir nicht in Abrede seyn, dass Gedicht und Musik für Viele sehr viel Ansprechendes haben können.

1. *Grand Sextuor pour Pianoforte, avec accomp. de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, comp. — — par C. Arnold.* Op. 25. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

2. *Grand Sextuor, comp. par C. Arnold, arrangé en Sonate pour le Pianoforts à quatre mains par l'Auteur.* (Pr. 2 Thlr.) Beyde in Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Hr. A. ist als ein ausgezeichneter Virtuos auf dem Pianoforte bekannt, und einige seiner früheren, uns bekannten Compositionen, so wie diese seine neueste, scheinen zu erweisen, dass er zu der gründlichen Clementi-Cramer'schen Schule gehört; mag er nun unter diesen Meistern selbst studirt haben, oder nicht. Als Componist hat er sich uns in jenen früheren Werken als einen Mann gezeigt, der nicht sowohl durch Glänzendes und Auffallendes, als durch Anständiges und Bedeutsames in den Erfindungen, und durch eine gründliche, beharrliche, oft auch wahrhaft eigenthümliche Ausarbeitung sich Allen empfiehlt, die dafür Sinn und Bildung haben. Und so zeigt er sich auch in diesem Sextuor; ja hier vorzüglich. Dabey finden wir hier auch noch mehr Kraft und Energie des Ausdrucks, als sonst wohl, und eine gewisse Würde in der Haltung des ganzen Werks. Damit ist zugleich angedeutet, für welche Künstler oder Liebhaber das Werk bestimmt ist, und wir haben nur hinzuzusetzen, dass die Begleiter in No. 1. zwar solide Spieler seyn müssen, aber mit Schwierigkeiten verschont bleiben: der Klavierspieler hingegen in No. 1, und beyde in No. 2, vollauf zu thun bekommen, nicht sowohl an bebendem Fingerwerk, obgleich es [illegible] auch keinesweges fehlt, als an kräftigem, grossartigem und charaktervollem Spiele; weshalb auch das Werk denen, die sich hierin befestigen und weiter bringen wollen, auch als Studium noch besonders empfohlen werden muss. Gegen dasselbe einzuwenden finden wir nichts: doch wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass der Verf. hin und wieder Veranlassung bietet, ihn zu warnen, dass er nicht zu lang werde und nichts aufnehme, was, wenn auch an sich gut, doch in dem jetzt, für Musik so schnellen Laufe der Zeit schon in das Allgemeine gedrängt wird. Wo das schon ist, da halten wir für ungerecht und anmassend, dagegen zu seyn: wo es aber werden, wo es wiederkommen soll, da glauben wir, warnen zu dürfen. Es ist freylich sehr schwer, sich alle dem zu entringen, was hieher gehört, und wir widersprechen auch nicht, wenn der Künstler sagt: Es ist nicht nur schwer, diess zu thun, sondern auch schlimm, dass man's soll. Gleichwohl, geniesst er für seinen Geist und seine Kunst die grossen Vortheile einer so rasch vordringenden Zeit, so muss er auch in ihre Eigenheiten, wo sie nicht unwürdig sind, sich fügen. Hr. A. und der Leser werden uns hoffentlich nicht falsch verstehen: wir tadeln nicht. — Das Werk besteht aus folgenden Sätzen: Adagio non troppo, F moll, ernst aufregende Einleitung. Allegro con fuoco, dieselbe Tonart, im Ausdrucke, wie die Ueberschrift sagt, die Ausführung kräftig, voll und breit. Andante, As dur, sanft, aber stets ernst. Allegro con spirito, Es dur, nach Art der grösseren Scherzando's Beethovens, mit Trio, H dur; jenes heftig, diess in angenehmen Bindungen. Finale, Allegro agitato, F moll, affectvoll, durchgehends auch in den Figuren sehr bewegt und von vieler Wirkung. Das erste und diess letzte Allegro sind uns die liebsten Sätze des Werkes, zu denen wir schon einigemals zurückgekehrt sind und noch öfters zurückkehren werden. — Da das Ganze gleich im ersten Entwurfe vorzüglich auf Hervorhebung des Pianoforte und dessen, was ihm eigen ist, angelegt war, so konnte es sehr gut für zwey Spieler ohne andere Begleitung eingerichtet werden. Und so hat es auch Hr. A. eingerichtet, so dass man nicht nur nichts vermisst, sondern auch schwerlich vermuthen würde, dass es zuerst als Sextuor geschrieben worden sey. Es ist in beyden Formen sehr deutlich und schön gestochen.

Kurze Anzeige.

Souvent dans la nuit tranquille, Air varié sur une mélodie nationale de Moore pour Pianoforte à IV mains, par Ferd. Ries. Oeuv. 136. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 45 Xr.)

Ein einfaches, angenehmes Thema, fünfmal variirt. Die fünfte Variation bildet eine freyere Polacca; die vier vorhergehenden bleiben dem Thema getreuer, bringen nicht gewöhnliche Figuren oder sonst Gewöhnliches, sondern sind, wie durch guten Wechsel der Stimmen, so noch mehr durch Eigenthümliches in der Erfindung, anziehend und unterhaltend; auch nicht eben schwer auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Rédigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juny. **№. 26.** 1826.

Recension.

Theoretisch praktische Oboe-Schule verfasst etc. von Joseph Sellner, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Professor der Oboe am Wiener Conservatorium der Musik. Erster Theil. Wien, bey Sauer und Leidesdorf.

Rec. lernt Hrn. Sellner erst jetzt durch das vorliegende Werk kennen, welches ihm von der Redaction dieser Blätter zur Beurtheilung übergeben worden ist. Er freut sich, die Bekanntschaft des Hrn. Verfassers auf eine so interessante Weise zu machen, und hofft, durch seine frühere Unbekanntschaft die Vermuthung der grössten Unparteylichkeit für sich zu haben, mit welcher er an die Recension jenes Werkes geht, wenn auch seine mehrjährige an den vorzüglichsten Kunstplätzen gesammelte Erfahrung ihm nicht erlauben sollte, überall in die Grundsätze des Verfassers einzugehen.

Die Sellner'sche Oboe-Schule ist, wie der Verf. selbst bemerkt, zunächst für solche Oboebläser bestimmt, welche die von Koch in Wien verfertigten Instrumente, die im Gebrauche mehrer Aushülfsklappen eine ganz andere Applicatur, als die älteren Instrumente, erfordern, zu spielen gewohnt sind, oder sich darauf üben wollen. Der erste Theil, welcher bis jetzt allein erschienen ist, enthält folgende Abschnitte von verschiedener Länge: 1) von der Haltung der Oboe, 2) von der Haltung des Rohres, 3) vom Holen des Athems, 4) vom Zungenstosse, 5) von der Lehre der Oboe überhaupt, 6) von der Gleichheit des Tones, 7) von dem Rohre, 8) von dem Gebrauche der Klappen und 9) von der Uebung der zweystimmigen Scalen. Dann folgt eine Tabelle aller Griffe nebst Abbildung einer Oboe von der vordern, linken und rechten Seite, um dem Auge anschaulich zu machen, wie die verschiedenen Klappen nach neuerer Art daran angebracht sind. Dann eine andere Tabelle aller auf der daselbst abgezeichneten Oboe ausführbaren Triller. Ferner bietet dieser Theil eine Reihefolge von Tonleitern in allen Tonarten mit hinzugefügter Begleitung einer zweyten Oboe und Uebungen in Tersen-Quarten-Quinten-Sexten-Septimen- und Octaven-Fortschreitungen dar. Alsdann folgen kürzere und längere Uebungen: 1) für die f-Klappe, 2) für die b- und f-Klappe, 3) für die es- b- und f-Klappe, 4) für die as- es- b- und f-Klappe, 5) für die des- (cis) as- (gis) es- b- und f-Klappe, 6) Klappen-Uebungen in den Tonarten mit Kreuzen, 7) Uebungen für die ais- (b) fis- und cis-Klappe, 8) für die gis- (as) fis- und cis-Klappe, 9) für die eis- (f) fis-cis- und gis-Klappe, 10) für die dis- (es) fis-cis- und gis-Klappe, und endlich zum Schlusse dieses ersten Theiles sechs leichte Uebungsstücke für drey Oboen.

Der Verfasser ist, besonders was die Klappenübungen betrifft, ziemlich weitläufig; er hätte sich wohl kürzer fassen sollen, um seiner Schule mehr Abnehmer und dadurch mehr Eingang zu verschaffen. Der Ladenpreis dieses ersten Theiles ist nämlich 4 Thlr.; ihm müssen der Anlage des Werkes nach wenigstens noch zwey andere von demselben Umfange folgen. Eine Oboeschule für 12 Thlr., welche überdiess nicht für den Gebrauch eines Jeden eingerichtet ist, dürfte aber Vielen zu kostspielig seyn.

Wir gehen die einzelnen Abschnitte des ersten Theiles durch:

Erster Abschnitt.

Von der Haltung der Oboe.

Was hierüber gesagt ist, wird jedem Sachverständigen als zweckmässig und dienlich erscheinen, ich gehe daher der Kürze wegen sogleich zu dem zweyten Abschnitte über. Er betrifft die

Haltung des Rohres.

Hierin ist es mir aufgefallen, dass der Verfasser sagt: „Es ist irrig, zu glauben, dass die Töne in der höhern Lage durch starken Druck der Lippen erzeugt werden; je geringer der Druck, je mehr Klang hat der Ton (ganz recht) und um so leichter ist das Instrument überhaupt zu beherrschen (?) u. s. w.“ Wenn Hr. S. die grössten Sprünge von der tiefsten Tiefe bis zur tiefsten Höhe, so wie überhaupt alle Schwierigkeiten dieser Art, vielleicht gar auf einem unbiegsamen Rohre, vollkommen ausführen kann, ohne die Lippen oder den Ansatz durch mehr oder weniger Druck zu verändern, so kann er mehr, als mir bis dahin noch bey allen Bläsern jeden Instrumentes vorgekommen ist, und als eine hundert- und mehrjährige Erfahrung sehr begreiflich lehrt. Ich kann also nur glauben, dass der Hr. Verf. sich sowohl hier, als in folgendem nicht deutlich genug ausgedrückt hat: die Oboe sey, je geringer der Druck, überhaupt um so leichter zu beherrschen. Wenn auch wirklich einige höhere Töne dieses Druckes weniger bedürfen, so folgt doch daraus noch keineswegs, dass sie sich alle darin gleich sind. In diesem nämlichen Abschnitte heisst es bald darauf: „je gleicher der Druck in Höhe und Tiefe ist, je mehr gewinnt man an Sicherheit und Leichtigkeit im Anschlagen der Töne.“ — So viel ich an mir selbst und an anderen erfahren habe, sprechen die tiefsten Töne nie leichter und runder an, als wenn man die Lippen recht locker und lose hält, so wie die höheren nur dann rein heraus kommen, wenn der Ansatz schärfer und der Mund dadurch etwas in die Breite gezogen wird. — Der dritte Abschnitt handelt

vom Holen des Athems,

und enthält mehre sehr löbliche und wichtige Lehren, die, genau befolgt, jedem Bläser von wesentlichem Nutzen seyn werden. — Im vierten Abschnitte:

vom Zungenstosse

konnte der Hr. Verf. wohl nicht viel mehr sagen, als geschehn ist, da man den Zungenstoss nur durch Uebung erlernen kann, und der Lehrer nur darauf zu achten hat, dass der Schüler ihn recht egal und nicht zu scharf und eckig hervor bringe. — In dem fünften Abschnitte:

von der Lehre der Oboe überhaupt,

wird wieder manche sehr gute Lehre gegeben, und schon dadurch, dass Hr. S. empfiehlt, den Schüler bey Erlernung der Scala mit den leichtesten Tönen und anfangen zu lassen, gesteht er gleichsam ein, dass die tiefern und hohen doch wohl schwieriger hervorzubringen seyn, also auch einen verschiedenartigen Druck der Lippen erfordern möchten, sonst könnte er den Schüler ja eben so gut bey 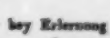 oder 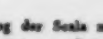 anfangen lassen. Bald darauf sagt der Verf. selbst mit klaren Worten: „Ueber den Umfang von zwey Octaven darf man durchaus nicht früher hinausschreiten, als bis der Schüler zu vollkommener Dauer und Sicherheit gelangt ist; man nöthigte ihn sonst zu verschiedener Haltung des Rohres oder zu verschiedenem Drucke der Lippen u. s. w.“ — Sechster Abschnitt:

Von der Gleichheit des Tones.

Um diese, so wie manche andere Vortheile mehr und mehr auf der Oboe zu erhalten, war es allerdings sehr nützlich und nothwendig, an den beyden Klappen für das tiefe c und es, auf die man sich noch vor etwa 40—50 Jahren fast allgemein beschränkte, noch andere hinzuzufügen; so entstanden zunächst die tiefe cis-Klappe, welcher Ton in der Tonleiter gänzlich fehlte, und dann die hohe f- oder Schleif-Klappe. Bald darauf erfand man auch noch fis- as- b- so wie mehre andere, und zuletzt nun die Aushülfs-Klappen, von denen in dieser Schule sehr viel die Rede, und auf welche zur Ausführung der musikalischen Uebungen stark gerechnet ist. Diese, so wie überhaupt die verschiedene Stellung mehrer Klappen, machen diese Schule, wie schon oben bemerkt ist, für diejenigen, welche nicht gewohnt sind, auf einem so eingerichteten Instrumente zu spielen, fast völlig unbrauchbar; und so viel ich weiss, ist die Zahl der Oboisten, welche Instrumente nach der ältern Einrichtung spielen, bey weitem die grössern. Nach meiner Uebersetzung ist auch für die Natur der Oboe, einen so sehr sangbaren Instrumentes, keineswegs die allgemeine Einführung dieser Ueberladung mit so vielen Klappen zu wünschen. Was wird dabey gewonnen? Allerdings manche Passage, die vorher

unmöglich auszuführen schien, hie und da ein Triller, den man früher gar nicht oder nur unvollkommen schlagen konnte; auch können dadurch mehre Töne gebunden vorgetragen werden (wie die in diesem Abschnitte angeführten Beyspiele zeigen), welche sich auf einem ältern Instrumente nicht verbinden lassen u. dgl. m. Doch dieser Gewinn scheint mir den Nachtheil, der leicht durch Ueberladung mit so vielen Klappen entstehen möchte, nicht aufzuwiegen. Abgerechnet, dass, wie die Erfahrung lehrt, zu viele Klappen dem guten Tone der Oboe offenbar nachtheilig sind, wird man diesem Instrumente, welches, wie der Hr. Verf. selbst eingesteht, viel mehr geeignet ist, durch einfachen edlen Gesang die Seele zu rühren, als durch Bravour-Passagen, Sprünge u. dgl. zu imponiren, immer mehr halsbrechende Sachen aufbürden, die der Natur der Oboe ganz zuwider sind, welches ich selbst, während meiner zehnjährigen Anstellung bey der Königl. Oper in Berlin, hinreichend Gelegenheit hatte, zu erfahren. Warum sollten nicht Componisten, die für die Oboe schreiben, sich so gut darin unterrichten, was derselben angemessen ist, als wie sie es für jedes andere Instrument thun, und besonders für das Horn sehr viel Rücksicht auf das nehmen müssen, was dasselbe zu leisten vermag; warum will man gerade den Componisten für die Oboe durch Erfindung vieler Klappen es so bequem machen und ihnen Gelegenheit geben, sich berufen zu können: dieser oder jener Satz ist der Oboe abzuzwingen, wenn er auch gleich gar nicht hübsch oder wirkungsvoll sich ausnimmt; warum überhaupt so viele Klappen, da die Erfahrung lehrt, dass gute Meister auf Instrumenten mit wenigeren Klappen im Vortrage zweckmässiger Compositionen das Gefühl auf die angenehmste Weise angeregt, und auch durch mässige Bravour Bewunderung erregt haben?

Noch einen wesentlichen Nachtheil verursachen die häufigen Veränderungen an der Oboe, die vielleicht nicht immer Verbesserungen ausmachen: sie stören und verhindern den Wachsthum und die Reife eines Normal- oder Grundsystems in der Lehre der Oboe. Jeder lehrt nach seiner hergebrachten Weise, jeder glaubt, seine Art zu lehren sey die beste, seine Applicatur die richtigste, die Einrichtung seines Instrumentes die zweckmässigste; und so geht natürlicherweise das Streben nach einem und demselben Ziele, das gemeinschaftliche Hinwirken nach einem einzigen festbegründeten Puncte gänzlich verloren; und doch ist es nur dann möglich, etwas Vollkommenes herzustellen, wenn Alle sich zu einem guten Zwecke die Hände reichen!

Ich würde vorschlagen, um die goldene Mittelstrasse nicht zu verlassen, die Zahl von sieben, höchstens acht Klappen nicht zu überschreiten. Darin begreife ich die tiefe c-cis-es-fis-as-b- und hohe f- oder Schleifklappe: die achte würde die tiefe h-Klappe seyn, doch rathe ich zu dieser nicht unbedingt, da das zweyte Loch an der Stürze oder dem Becher, welches verschiossen werden muss, einen wesentlichen Einfluss auf den Ton der Oboe hat, und ihr in dem Falle etwas schallmeyartiges giebt; jeder wird sich leicht selbst davon überzeugen können, wenn er das zweyte Loch mit Wachs oder dgl. verklebt und dann den Ton genau prüft. Das, was ein wohlunterrichteter Componist mit Berücksichtigung dieser Klappen für die Oboe zu schreiben im Stande ist, reicht für die Natur dieses Instrumentes hin, und ist oft schon zu viel; und nur bey der vorgeschlagenen Beschränkung kann es auch möglich werden, eine allgemeine Schule für jeden Oboebläser einzuführen, und dadurch einem fühlbaren Mangel abzuhelfen, den der Hr. Verf. durch Herausgabe dieser Oboe-Schule noch immer nicht ganz gehoben hat, obgleich er gewiss den wärmsten Dank derjenigen verdient, welche die Oboe nach neuerer Einrichtung erlernen wollen. — Der siebente Abschnitt:

von dem Rohre,

giebt einige Vortheile beym Rohrmachen an, die nicht neu, doch zu beachten sind. Der achte Abschnitt:

von dem Gebrauche der Klappen,

legt die richtige Anwendung, Benutzung und Vortheile derselben auf das Verständlichste dar, und zeigt mehre Tonfolgen, die durch die Aushülfs-Klappen nunmehr verbunden werden können, u. s. w. — Der neunte und letzte Abschnitt:

von der Uebung der zweystimmigen Scalen

empfiehlt, zwey oder noch mehre Schüler zugleich zu unterrichten. Ich meines Theils halte von dieser jetzt ziemlich gewöhnlichen Methode nicht viel, ausser, wenn sie darauf beschränkt wird, dass man die Schüler bisweilen mehrstimmige Sachen zusammen spielen lässt.

Zum Schlusse verspricht der Hr. Verfasser: „Fortschreitende Duetten bilden die ferneren Abtheilungen dieses Lehr-Cursus, und setzen, gehörig eingeübt, den Schüler in den Stand, jede Schwierigkeit ohne Mühe zu überwinden; nur darf bey diesem Instrumente weniger als bey jedem andern die Mechanik über den Ton, der Körper über die Seele je den Sieg davon tragen. Ein einziger ächter Klang wirkt mehr, als zehn Passagen, die unbemerkt an dem Ohre vorbeyrauschen. Der Oboist soll jede Schwierigkeit besiegen können, der Tonsetzer aber nur den höchsten Triumph seiner Kunst von ihm erheischen, dass er nämlich die Seele rühre, indem er dem Ohre schmeichelt.“

Von den hierauf folgenden beyden Tabellen deutet die erste die verschiedenen Griffe aller Töne, so wie die zweyte alle auf der abgezeichneten Oboe ausführbaren Triller an, die natürlich in mehren Fällen sehr verschieden von den Griffen auf Instrumenten nach älterer Art seyn müssen. — Dass sich hieran zweystimmige Scalen durch alle Tonarten, so wie die verschiedenen Klappenübungen reihen, habe ich bereits oben angeführt, und es würde viel zu weitläufig seyn, ein Urtheil über jede einzelne fällen zu wollen, da sie allein einen Raum von 95 grossen Seiten ausfüllen; nur so viel sey gesagt, dass sie denjenigen, die im Besitz einer Oboe nach der neuern Art sich befinden, zweckmässig und dienlich, Andern aber fast völlig unbrauchbar erscheinen werden. Ich füge also nur noch einiges über die sechs leichten Uebungsstücke für drey Oboen hinzu. — Sie sind sämmtlich im strengen Style, fugenartig behandelt, doch scheint der Hr. Verf. sich in dieser Schreibart nicht frey bewegen zu können. Dafür zeugen mehre Fortschreitungen der Harmonie, die nicht natürlich und dem Ohre unangenehm sind, so wie überhaupt die Stimmenführung häufig nicht fliessend und melodisch genug ist. Besonders in No. 2, Adur, $\frac{3}{4}$ Tact, aus welchem ich einige Stellen anführe, die Niemand für wohlklingend halten wird; z. B:

Moderato.

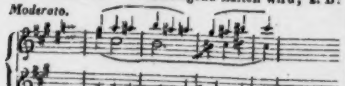

wenn in dem letzten Tacte die dritte Oboe statt

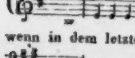

bloss

bekommen hätte, so würde der Satz rein geworden seyn, doch wollte Hr. S. wahrscheinlich den Gang des Thema's nicht unterbrechen. Ein geübter Contrapunctist kömmt selten in solche Verlegenheit. Ferner in folgender Stelle:

Moderato.

klingen die beyden verbotenen grossen Tersen in der ersten und zweyten Stimme widerlich. Auch würde der letzte Tact in der dritten Stimme durch

dem Ohre angenehmer seyn. Am unangenehmsten ist mir aber der ganze folgende Satz gewesen:

Moderato.

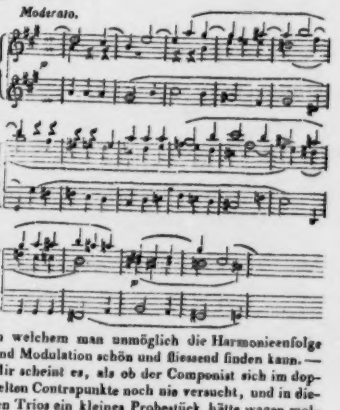

in welchem man unmöglich die Harmonieenfolge und Modulation schön und fliessend finden kann. — Mir scheint es, als ob der Componist sich im doppelten Contrapunkte noch nie versucht, und in diesen Trios ein kleines Probestück hätte wagen wollen; doch war dann hier der rechte Ort nicht gewählt. Was in einer Schule aufgenommen ist, das muss zum Muster dienen können! Diesen sechs Musikstücken merkt man bald ab, dass sie dem Componisten Mühe und Anstrengung gekostet, nicht

in einem Augenblicke reger Begeisterung und mit einem Gusse entstanden sind, vielmehr scheint es, als ob er jede Stimme besonders geschrieben, die Themen bald in der ersten, zweyten oder dritten Stimme eintreten lassen, und zu diesen etwas angepasst hätte. Diess gilt mehr oder weniger von allen sechs Nummern, besonders da, wo das Thema entweder in der Dominante oder Tonica anhebt. Hr. S. hätte lieber statt dieser einige Musikstücke hinzufügen sollen, in denen der Schüler Gelegenheit gefunden hätte, einfache sangbare Melodie vortragen zu lernen, welche man in diesem ersten Theile der Schule ganz vermisst, und die doch von dem Hrn. Verf. selbst mit Recht als die Seele der Musik erkannt wird, weshalb er auch in seiner Einleitung den Lehrlingen der Oboe das Studium der Singschulen empfiehlt.

Diess ist mein freymüthiges Urtheil über Hrn. S.'s Obceschule. Ob es das richtige sey, oder nicht, werden die Meister dieses Instrumentes entscheiden. Hrn. Sellner's Verdienst habe ich durch die offne Darlegung meiner Ansicht nicht schmälern wollen; vielmehr wünsche ich, dass er das gutgemeinte auch gut aufnehmen, und mir beym ersten Begegnen nicht minder freundlich als Kunstverwandter die Hand reichen möge!

Stich und Papier dieses Werkes sind gut, wie von der Verlagshandlung zu erwarten war. Einige unbedeutende Druckfehler sind hinten angemerkt.

Ludwigslust, den 25. May 1826.

Wilhelm Braun.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 1sten, im Kärnthnerthortheater: *Des Kaisers Genesung*, Cantate von Johann Christian Mikan, Doctor und Professor an der k. k. Universität zu Prag; in Musik gesetzt vom Kapellmeister Gyrowetz; die Hauptstimmen vorgetragen von Madame Grünbaum, Dem. Uetz, den Herren Dietz und Preisinger. Die Worte haben wir nicht verstanden; nach den vielen langsamen Sätzen zu schliessen, mag der Inhalt meist tragisch seyn; es kam darin nichts vor, was, heitere Gefühle erregend, der frohen Volksstimmung entsprochen hätte; so liess denn das Ganze kalt, und ging unbeachtet vorüber. Darauf folgte: *Alexander in Indien*, dasselbe Ballet, womit vor Jahresfrist Hrn. Barbaja's erste Entreprise sich glänzend endigte. Es gefiel abermals, wiewohl man im gegenwärtigen Tanzpersonale die vortreffliche Brugnoli mit grossem Bedauern vermisst. Die Musik, aus verschiedenen beliebten Opern zusammen getragen, ist freylich nur ein Pasticcio, hört sich aber recht angenehm an.

Am 6ten, im Josephstädtertheater: *Der Untergang des Feenreiches*, romantisches Gemälde mit Gesang und Tanz, in zwey Abtheilungen, vom Verfasser der Arsena, Arsenius u. s. w. (Hrn. Carl Meisl); Musik von Hrn. F. A. Kanne. Erste Abtheilung: *Die Fee auf Reisen*; zweyte Abtheilung: *Liebe, mächtiger als Feengewalt.* Der Titel giebt zugleich Aufschluss über den Inhalt; ausser einer sehr hübschen Mondschein-Decoration und der frappanten Maschinerie bey den Aktschlüssen hat nichts Gnade gefunden.

Im Kärnthnerthortheater: *Der Freyschütz*, worin Hr. Schuster (Max), Dem. Franchetti (Agathe) und Dem. Uetz (Aunchen) gefielen, Hr. Fürst jedoch als Caspar wenig ansprach.

Im Locale des Musik-Vereins: Musikalisch-declamatorische Mittags-Unterhaltung der Demoiselles Friederike und Josephine Vernier (talentvolle Schwestern und Bühnen-Novizen), worin vorkam: 1. Quatuor von Haydn; 2. *Das Kind im Walde*, Gedicht, vorgetragen von Friederike Vernier; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Vio; 4. Pianoforte-Polonaise von Czerny, gespielt von Fräulein Oster; 5. Castelli's Gedicht: *Gretchen in der Stadt*, declamirt von Josephine Vernier; 6. Polonaise für die Violine, von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Feigerl; 7. *Der Schutzgeist*, Gedicht von Sydow, gesprochen von Friederike Vernier; 8. *Die Liebe*, Gedicht; in Musik gesetzt von Worzischeck, gesungen von Hrn. Tietze; 9. *Trostgedicht der Kleinen*, von Castelli, declamirt von Josephine Vernier; 10. Variationen über Nel cor più non mi sento, gesungen von Dem. Vio.

Am 7ten, ebendaselbst: Privat-Concert eines (übrigens unbekannten) Hrn. Lom, enthaltend: 1. Quintett von Ries; 2. grosses Potpourri für die Guitarre, von Lom; 3. Duett aus *Elisa e Claudio*, von Mercadante; 4. Declamation; 5. Romberg's Divertimento über schwedische Lieder, gespielt von Hrn. Fränzl. Referent war verhindert, Ohrenzeuge zu seyn; hat indess, wie ihm versichert wird, nichts dabey verloren, indem sich hier nur die erste Hälfte des Spruchs: „Kurz und Gut, anwenden liess.

Am 10ten, im Kärnthnerthortheater:

Der Schnee. Der freudigste Empfang ward Hrn. Forti bey seinem Wiedererscheinen zu Theil; auch Dem. Uetz, in der Partie der Bertha, befriedigte, wenn sie schon ihre beliebte Vorgängerin, Dem. Sontag, nicht zu erreichen vermochte.

Am 11ten, im k. k. Augarten-Saale: Morgen-Concert des Hrn. Schuppanzigh (eigentlich für den 1. May bestimmt, doch wegen ungünstiger Witterung um anderthalb Wochen vertagt), folgenden Inhaltes: 1. Neueste Ouverture von Beethoven (in C); 2. Arie mit Chor von Raimondi, gesungen von Fräulein Heckermann; 3. Pianoforte-Variationen von Worzischeck, über die *Sentinelle*, gespielt von Fräulein Salamon; 4. Gedicht von Grillparzer (die Vision), declamirt von der k. k. Hofschauspielerin Dem. Müller; 5. Variationen für das Fagott, componirt von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer, vorgetragen von Hrn. Hürth; 6. Grosser Marsch mit Chor, von Beethoven (aus den *Ruinen von Athen*); 7. Adagio für die Violine von Beethoven und Bolero von R. Kreutzer, vorgetragen vom Concertgeber; 8. Neue Hymne zur Feyer der Genesung Sr. Majestät des Kaisers, in Musik gesetzt von Kapellmeister Conradin Kreutzer, gesungen von Dem. Heckermann, Hrn. Dietz und dem Chor. — Also, im Durchschnitt solide, gangbare Waare; die letzte Nummer, ungemein melodisch und dabey zeitgemäss, konnte schon deshalb die erwünschte Wirkung nicht verfehlen.

Im Leopoldstädtertheater, zum Benefiz des Regisseur's Hrn. Fermier: *Herr Joseph und Frau Baberl*, lokale Posse mit Gesang in drey Aufzügen, nach dem Lustspiele: *Der Fleischhauer von Ordenburg* frey bearbeitet; Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Der Versuch, accreditirte komische Lustspiele in Singspiele zu verwandeln, ist schon mehre Male, und auch hier, mit günstigem Erfolge belohnt worden; in die Länge dürfte indess diese bequeme Manipulation dennoch nicht Stich halten.

(Der Beschluss folgt.)

Bremen, im Februar 1826. In dem letztverflossenen Jahre haben sich hier drey Veränderungen hiesiger Musikanstalten ereignet, welche bedeutend genug scheinen, um sie in der musikalischen Zeitung anzuzeigen. Erstens die Errichtung eines ganz neuen Operpersonals; dessen Bestand aber jetzt schon wieder sehr schwankend geworden ist; zweitens die neue Einrichtung einer geschlossenen Gesellschaft für Privat-Concerte im Krameramthause, auf fünf Jahre (diese Gesellschaft will jeden Winter vierzehn Concerte, unter Leitung der Herren Riem und Ochernal, anstatt der früheren Abonnements-Concerte, geben.); drittens das Aufhören der bisher so glänzenden Unions-Concerte, deren etwa zehn bis zwölf in jedem Winter Statt fanden und deren Abstellung leider, wie man sagt, durch Privat-Uneinigkeiten veranlasst worden seyn soll. Ueber jede dieser Veränderungen noch ein paar Worte. Die neue Oper begann seit dem 1. September v. J. unter der neuen Theaterdirection des Hrn. Dr. Georg Klindworth aus Lübeck, dessen anfängliche Verbindung mit dem bekannten Tenoristen Hrn. Blumenfeld sich hier bald wieder auflöste, weil der letztere aus Vorsicht nicht auf so gewagte Unternehmungen eingehen wollte. Vor ihnen hatten Hr. Mejo und v. Zahlhas die Oper dirigirt. Sehr bald zeigte sich denn auch das allzu Gewagte in D. Klindworth's Unternehmen, besonders in den zu hoch gestellten Eintrittspreisen. Doch waren die Sänger trefflich, z. B. Hr. Pillwitz, Bassist, als Axur, Leporello, Wasserträger, Osmin, Mafferu, Pistofolus, Tancred, Caspar, Alidor in *Aschenbrödel*, Seneschall und als Pachter Gutmann in *Rosette*. Die erste Sopransängerin, Mad. Eggers, entzückte als Astasia in *Axur* so, dass ein Lobgedicht auf sie in hiesigen Blättern erschien; sie gefiel ferner als Prinzessin von Navarra, Constanze, Donna Anna, Elvira im *Opferfest*, Agathe, Rosette, Zetulbe im *Kalifen von Bagdad*, als schöne Müllerin, Constanze im *Wasserträger* u. s. w. Eine wahre Glockenstimme, Jugend, Schönheit und Anmuth zeichnen sie aus. Mad. Steinert gefiel besonders als Aennchen im *Freyschütz*, schöne Müllerin, Marcelline im *Wasserträger*, Elvira in *Don Juan*, Myrrha im *Opferfest* u. s. w. Ihr Gesang ist sehr kunstreich. Hrn. Blumenfeld's merkwürdige Falsettstimme (als Prima Donna oder falsche Catalani) wurde allgemein bewundert. Ein bedeutender Tenorist fehlte; doch genügte Hr. Steinert als Max im *Freyschütz*, als Graf im *Wasserträger*, als Ottavio in *Don Juan* etc. Hr. Eggers erschien als Tarar in *Axur*, Murney, Johann von Paris, Arsir in *Tancred* etc. Die Chöre waren wie gewöhnlich nur schwach besetzt. Als Preciosa trat Dem. Scholz auf, eine sehr würdige Künstlerin. Auch hier ward das Vaudeville: *Sieben Mädchen in Uniform* oft wiederholt. In Zwischenakten wurden zuweilen eigene musikalische Compositionen des Hrn. Pillwitz und

weicht, was man schon ehedem dachte, that und schrieb! — Allein nicht minder falsch beurtheilen die den Gang der Tonkunst und den von Zeit zu Zeit veränderten Geschmack, welche so sehr *am Alten hangen*, dafs sie gegen jede neue Form, jede ungewohnte Wendung mistrauisch sind, und, auf junge erst aufstrebende Künstler und Komponisten mit Geringschätzung blicken. Wie der Freund des blos Modernen gegen die Vorwelt, so ist der Liebhaber des Alten gegen die Mitwelt oft ungerecht. Auch dieses rührt von Selbsttäuschung her, welche durch die Unlust, aus dem alten Geleise zu treten und den Werth des Neuen genau und unpartheyisch zu untersuchen, immerfort Nahrung erhält. Denn man vergifst, dafs die Alten ehemals auch modern waren, und dafs überhaupt die Begriffe „Alt und Neu" mit der *Willkühr* der Menschen (die man doch beym Tadel des Modernen vor Augen hat) nichts zu thun haben. Vor allem aber versündigt man sich damit gegen die Natur und die Bestimmung unsers Geistes, der eben durch den unaufhörlichen Trieb nach Verdrängung alter *Formen* seine Anlage zur Unendlichkeit verräth. — Diese Bemerkungen mache ich nicht sowohl gegen Leute, denen keine Musik behagt, die nicht im Graunschen oder Bachschen Styl geschrieben ist — denn diese sind jezt so ziemlich ausgestorben oder werden nicht mehr gehört, — sondern zur Warnung für die Zukunft, wenn nämlich unsre grofsen Meister in der 3ten Periode auch schon veraltet sind, wo denn die vergrofserte Ehrfurcht gegen sie und ihre Werke gleichfalls zu Ungerechtigkeiten gegen neue Genies verleiten könnte. —

So lange nun keine kräftigeren Mittel als bisher erfunden werden, die menschliche Denkkraft in Fesseln zu schmieden; so lange die schon gewonnene Kultur durch grausende Verwüstungen des ganzen Erdkreises (etwa durch Völkerwanderungen und Kreutzzüge, ob man gleich auch deren zerstörende Kraft gemeinhin weit höher anschlägt, als die *pragmatische* Geschichte lehrt) nicht mit der Wurzel vertilgt: so lange scheint es mir eben so thöricht, vom *Verfall* einer Kunst *überhaupt* zu sprechen, als zu behaupten: dafs sie den *höchsten Gipfel* erreicht habe *). Nein, es kann wohl geschehen (und geschieht wirklich) dafs zu einer Zeit ein wichtiger Theil einer Kunst weniger geachtet und bearbeitet wird, als ein anderer; es kann seyn, dafs man bald die *Gründlichkeit der Lebhaftigkeit* in den Darstellungen, bald wiederum diese jener aufzuopfern geneigt ist; aber folgt daraus ein Verfall der ganzen Kunst? — Zwar ist der *Geschmack* keine so willkührliche Sache, wie mancher sich einbildet; allein nur dann geräth die Kunst in Lethargie, wenn der Geschmack sich — *nicht* verändert. Doch im Gegentheil, wenn man manche Verbesserungen in der neueren Zeit gewahr wird, wenn man sich versucht fühlt, mit Mitleiden auf unsre Vorfahren zu blicken, die dergleichen Vorzüge nicht kannten, wenn man mit Erstaunen und Wohlgefallen auf die allgemeine Regsamkeit sieht, welche die Kunst in neueren Zeiten für sich erweckt: ist es dann schon Zeit, auf den vermeynten Lorbeeren auszuruhen? ist es Zeit, von Vollendung zu reden, worauf nichts als ein — Sinken folgen könne? — Vielleicht liefse sich allen diesen Verirrungen in unsern Urtheilen durch eine einzige Frage vorbeugen: was ist der nächste Ziel jeder schönen Kunst? — *Humanität*, und zwar nicht blos einzelner Menschen, sondern unsers ganzen Geschlechts. Haben wir denn dieses Ziel schon erreicht? — Darauf können wir eben so wenig mit „Ja" antworten, als wir behaupten dürften: es wäre bisher keine Annäherung zum Ziele geschehen. Vielmehr dünkt mich, was das leztere betrift, dafs selbst in dem Gange der Tonkunst vom Anfange bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts diese Annäherung sichtbar sey. Die Fortschritte des menschlichen Geistes geschehen oft auf eine Art, die der ähnlich ist, welche die Natur zur Bildung materieller Wesen

*) Dies leztere würde ich auch auf die *Wissenschaft* auszudehnen wagen, wenn ich nicht fürchtete, damit gegen alle diejenigen anzustofsen, welche uns seit Jahr und Tag das Ende aller Revolutionen in der Philosophie (heifst das nicht zu deutsch: das Ende aller Philosophie?) angekündigt haben. d. Verf.

des Schauspielers Hrn. Cläpius von ihnen selbst gesungen, theils vierstimmige Gesänge, theils auch Instrumentalmusik, die nicht missfiel. Neue Opern sind gar nicht gegeben worden.

Im Januar d. J. stellte der bisherige Theaterdirector, Hr. Dr. Georg Klindworth (nicht Klöckworth) seine Zahlungen ein; die Schauspieler und Operisten sahen sich genöthigt, wegen lange vorenthaltener Besoldung sich selbst an die Kasse zu stellen und die eingehenden Gelder einzunehmen, worüber mancherley unruhige Auftritte entstanden; endlich trat die Obrigkeit dazwischen und verordnete einen aus hiesigen Bürgern zusammengesetzten „Interimistischen Theatervorstand," in dessen Namen die Bühnenverwaltung einige Zeit fortgesetzt wurde. Doch ist ein grosser Theil der Gläubiger unbefriedigt geblieben. Da wir nun in Gefahr waren, die schöne, obwohl kostspielige Oper gänzlich zu verlieren, so verbanden sich Hr. Pillwitz, erster Bassist und sehr beliebter Sänger, und Hr. Bethmann, erster Komiker der bisherigen Bühne, übernahmen die neue Theaterdirection und hielten den grössten Theil der Gesellschaft zusammen. Demzufolge ist Hr. Klindworth abgetreten. Die neu zu Stande gekommenen Abonnements werden bis in den Sommer fortdauern, etwa bis August. Man fährt fort, gute Opern zu geben, aber wenig oder gar keine neuen; das Personal der Oper ist noch dasselbe. Eine neue Erscheinung ist jedoch Dem. Kainz, die schon im Jahr 1822 hier glänzte. Sie kommt diessmal aus Florenz, Hannover und Celle, und trat zuerst als Tancred mit erneutem grossen Beyfall auf; dann als Emmeline, schöne Müllerin, Agathe am 4. April, und sang in ihrem Concert am 8. April im Saal des Krameramthauses einige der beliebtesten Arien mit grosser Kunst. Ein italienisches Sängerpaar, Signor Cinelli und Mad. Riccardi, hier eine sehr seltene Erscheinung, traten nur einmal am 6. März in Rossini's Operette: *La Donna astuta* (die listige Frau) in der Rolle des Pandolfo und der Lucinda mit Beyfall auf. Ein neues Vaudeville am 28. März war: *Schülerschwänke*, Seitenstück zu den hier oft wiederholten *Sieben Mädchen in Uniform*.

In den neuen Privat-Concerten im Krameramthause, die alle 14 Tage Statt finden, aber erst im Herbst mit Mühe zu Stande kamen, werden die Symphonieen von Haydn, Beethoven, Mozart und Eberl aufgeführt, auch zuweilen Arien und Gesangstücke, Concerte für einzelne Instrumente u. s. w. Ausser den Mitgliedern haben bloss Freunde Zutritt, und es ist die Einrichtung getroffen, dass fremde Virtuosen sich gegen ein anständiges Honorar darin hören lassen können, wenn sie es nicht vorziehen, ein eigenes Concert auf ihre Kosten zu geben (wobey sie sich selten gut stehen). Man hatte, hiess es, anfangs die Absicht, es fremden und hiesigen Künstlern unmöglich zu machen, hier eigene Concerte zu geben und den Musikern des Orchesters diess sogar bey Verlust ihrer Besoldung verboten; ja, die Mitglieder des Concerts hätten sich, sagt man, anheischig gemacht, kein solches eigenes Concert zu besuchen — eine Maassregel, die man wohl nicht liberal nennen kann, und welche einer freyen Kunst und einer freyen Stadt nicht eben würdig ist. Auch hätte man es nicht zur Ausführung bringen können, weil dazu ein ungewöhnlich grosser Fond gehört (in Altona, sagt man, soll es ausgeführt seyn); der hiesige Fond ist jedoch bey weitem nicht dazu hinreichend, er genügt bis jetzt nur, um die festgestellten Besoldungen der Musiker zu bestreiten. Freylich sind der öffentlichen Concerte hier schon weniger geworden; allein wie unausführbar die beabsichtigte Ausschliessung ist, zeigte sich sehr bald, als die kunstreiche Clavierspielerin Leopoldine Blahetka aus Wien hier im December und Januar zwey sehr volle, eigene Concerte bald nach einander gab, und zwar zu dem hier ungewöhnlichen Eintrittspreise von 1 Gulden. Ein drittes sehr volles Concert gab sie auch noch in der Union als „Abendunterhaltung." Diese treffliche Schülerin von Moscheles, die ihres Lehrmeisters würdig ist, trug ein Clavierconcert von Hummel, Variationen von Moscheles, grosse Bravourvariationen, von ihr selbst componirt, das grosse Sextett von Hummel (als Quintett, die Principalstimme auf dem Fortepiano) und ein grosses Potpourri für Clavier und Violine, von Moscheles und Lafont, begleitet von Hrn. August Oehrnal, mit grossem Beyfall vor. Zum ersten Mal hörten wir hier die Physharmonica, indem Dem. B. von ihr selbst componirte Variationen, den Bass auf dem Flügel und die Discantstimme auf der Physharmonica, mit unglaublicher Fertigkeit vortrug, ohne dass es sie im mindesten zu ermüden schien. Ein Potpourri für die Physharmonica folgte. Der Ton dieses in Wien verfertigten Instrumentes steht zwischen dem einer Hoboe und eines Dudelsacks, ist aber nicht unangenehm. Ein ganz ähnliches Instrument, das Aeolodion (in Schweinfurt erfunden), hat jetzt unser geschickter Instrument-

macher Hr. Ickler in der Grösse einer Orgel verfertigt; es wird auch schon in Kirchen statt einer Orgel gebraucht, und eines von seiner Arbeit wird schon auf Bestellung nach Paris gehen. Auch in dem nahegelegenen Städtchen Verden hat der Instrumentmacher Tappe schon ein Aeolodion gebaut, dessen Ton sehr angenehm ist. Hr. Ochernal Vater und Sohn trugen ein Potpourri aus Spohr's *Jessonda* für Violine und Bratsche mit dem grössten Beyfall vor, und Vocalquartette wechselten mit Arien und Duetten. Beethovens Ouverture aus den *Ruinen von Athen* wurde mit Interesse gehört; Hr. Nuckel sang einige Tenorarien sehr angenehm. Schillers *Taucher* als Melodram von Blum gefiel; am meisten aber einige Wiener Lieder, von Hrn. Blumenfeld im Falsett gesungen. Hr. Hierling Sohn, aus Gotha, liess sich auf der Franklin'schen Glasglockenharmonica, deren Glocken aus vierzehntausend Glasglocken auf der Fabrik ausgesucht seyn sollen, ehe man die Stimmung erreichen konnte, in Chorälen und Variationen hören. Der hanseatische Musikdirector Helfrich gab kürzlich ein eigenes Concert, worin er sich mit gewohntem Beyfall auf der Clarinette hören liess.

Am Charfreytage wurde von der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung Mozart's *Requiem* zum Besten der Vegesacker Wittwen- und Armenanstalt für verunglückte Seefahrer in der St. Petrikirche vor einer zahlreichen Versammlung aufgeführt. Mad. Macgregor, Dem. Buscher und Dem. Heuss sangen darin die Hauptpartieen. Am 22. Februar wurde in der Union ein Concert zum Vortheil der Dem. Buscher gegeben, worin diese junge Sängerin sich durch den Vortrag einiger Arien auszeichnete. Eine andere junge Sängerin aus Bremen, Dem. Henriette Grabau, hat sich für nächsten Winter bey dem Concert in Leipzig engagirt. Die Singakademie unter Hrn. Riem, und die Grabau'schen Gesangvereine setzen ihre regelmässigen Uebungen wie gewöhnlich fort. Dr. W. C. Müller hat ein Gedicht über Musik, betitelt: *Pentaide*, oder *das Quintett*, in Hexametern, nebst Tabellen über Geschichte der Musik und fremde Musikvereine u. s. w. in zwey Blätern, angekündigt. Poetischen Werth, meint man, dürfte es wohl nicht haben, aber einigen historischen und litterarischen.

Nekrolog.

Schon wieder haben wir der musikalischen Welt einen Verlust anzukündigen; und welch einen Verlust! Carl Maria von Weber ist nicht mehr. Auf dem Gipfel seiner Kunstthätigkeit und seines Ruhms im In- und Auslande, erst 39 Jahre alt, riss ihn ein höchstunerwarteter, urplötzlicher Tod in London, wo er bekanntlich seinen *Oberon* auf die Bühne gebracht und zwanzigmal dirigirt hatte, in der Nacht vom 5ten zum 6ten Junius dahin. Sein Körper war nie stark; ein verborgenes Lungenübel und die übergrosse Aufregung und Anstrengung in den letzten Monaten führten sein, für ihn schmerzloses, für alle Freunde der Tonkunst sehr schmerzliches Ende herbey. Er hinterlässt eine Wittwe und zwey Kinder.

d. Redact.

Kurze Anzeige.

Adagio et Rondeau brillant pour Pianoforte, par J. E. Hornalka. Oeuv. 8. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 30 Gr.)

Das vorkommende Tutti und Solo zeigt an, dass diese Stück eigentlich mit Begleitung geschrieben ist; sonst würde man es ihm kaum abmerken. Das Adagio ist reich verziert; das Rondeau reich figurirt. Beyde sind interessant, und nicht ohne Eigenthümlichkeit, besonders in den vielfältigen Figuren. Die Schreibart im Ganzen, und mithin auch die Art, wie beyde Sätze vorzutragen sind, nähert sich der Czerny's am meisten. Allerdings siehet es bunt aus in dieser Musik: aber dass gar kein Faden, sowohl für den Ausdruck, als für die Bearbeitung, hindurchginge, das kann man nicht behaupten. Viel Fertigkeit, Nettigkeit und Zierlichkeit im Spiele muss der besitzen, der diese Stück gehörig vortragen will. Dann wird es ihn und die ihn hören, heiter und angenehm unterhalten. Es ist gut gestochen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № X. 1826.

Replik auf Hrn. Franz Stöpels Beantwortung meiner ihn betreffenden Erklärung.

Was Hr. Stöpel in No. 80. dieser Zeitung zur Beantwortung meiner Erklärung in No. 45. derselben vorgebracht hat, ist der Hauptsache nach nicht neu, sondern schon wörtlich in dem Prospectus seiner Unterrichtsanstalt vom October 1822 gesagt worden, in welchem er meine schon damals gegebene öffentliche Erklärung, dass er meine Methode nicht gefasst habe, zu widerlegen versucht. Aus unseitiger Schonung, die ich freylich jetzt zu bereuen habe, ist eine öffentliche Rüge der Aeusserungen, die er jetzt wiederholt, damals unterblieben. Aber Hr. St. war sie zu widerrufen bereit, wie aus folgendem Briefe hervorgeht:

Hochverehrtester Hr. Logier!

Obwohl ich immer des festen Glaubens gewesen bin, dass Sie es mit Ihrem Prospectus nicht so gemeint haben, wie es das Publikum glaubte, und so sehr mich vielerley meinen Abgang von Berlin wünschen macht; so sehr hat mich doch hinwieder unsere heutige mündliche Unterredung zu der Hoffnung gebracht, dass Sie mir doch vielleicht noch einmal verzeihen könnten, — und dann würde ich um keinen Preis Berlin verlassen. — Indem ich mir daher erlaube, Ihnen zu versichern, wie ich gern öffentlich erklären will, dass ich im Irrthum gewesen, und alles Geschehene zurückrufen will, frage ich Sie bittend:

darf ich Vergebung von Ihnen hoffen? und wollen Sie mir morgen eine halbe Stunde zu einer mündlichen Unterredung schenken?

Ich bleibe unter allen Umständen Ihnen mit Hochachtung ergeben *Stöpel.*

Berlin, den 12. März 1823.

Die Vergebung zu gewähren fiel mir nicht schwer; aber die Forderung, ich solle ihn öffentlich für hinreichend bewandert in meinem Lehrverfahren anerkennen, musste ich verweigern.

Eine solche Anerkennung ist auch zu keiner Zeit von mir geschehen, und von Hrn. St. nur daraus abgeleitet, dass ich ihn nicht gehindert habe, sich meines Unterrichts zu rühmen. Er weise eine Zeile von meiner Hand auf, worin seine Befähigung ausgesprochen wäre.

Doch das Publikum ist schon zu viel mit diesem unbedeutenden Streite behelligt, darum füge ich hier nur noch ein Rescript des hohen Ministeriums der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten bey, das mir auf mein Gesuch um Ertheilung eines authentischen Zeugnisses in dieser Angelegenheit zugefertigt worden ist:

Auf Ew. Wohlgeboren Eingabe vom 10ten d. M. muss das unterzeichnete Ministerium zwar Ihrem eigenen Ermessen überlassen, wegen derjenigen Aeusserungen, die der Musiklehrer Stöpel in einem öffentlichen Blatte sich gegen Sie erlaubt hat, die erforderlichen Massregeln zu nehmen, aber eine officielle Erklärung über die Einführung und den Fortgang Ihrer Lehrmethode in Berlin, so wie sich solches nach Lage der hierüber vorliegenden Verhandlungen ergiebt, will es Ihnen nicht vorenthalten, und indem es Ihnen von solcher Gebrauch zu machen überlässt, hofft es Sie hierdurch hinlänglich zu beruhigen.

Durch einen in die allgemeine musikalische Zeitung vom Jahre 1826 eingerückten Bericht des Kapellmeisters Spohr ist das Ministerium zuerst auf Ihre Lehrmethode aufmerksam gemacht worden, und diess gab Anlass, dass der hiesige Musiklehrer Stöpel, der diesen Bericht einreichte, und sich zu einer Reise nach London anheischig machte, da ihm die nöthigen Vorkenntnisse zugetraut werden konnten, in den Stand gesetzt wurde, Ihren Unterricht dort zu benutzen. Als Sie aber im September 1821 in Berlin sich einfanden, wurden Sie von dem Ministerio aufgefodert, selbst hier eine Lehranstalt zu errichten, da von dem Musiklehrer Stöpel die Ausübung Ihrer Methode mit vollständigem Erfolge aus mehren Gründen nicht füglich zu erwarten war. Ihre Angelegenheiten in London erforderten eine Zeit lang noch Ihre dortige Anwesenheit, und Ihr hiesiges Lehr-Institut kam erst im Herbste 1822 zu Stande. Schon im Februar 1823 wurde jedoch eine öffentliche Prüfung Ihrer Schüler und Schülerinnen von Ihnen veranstaltet, bey welcher der Chef und einige Räthe des unterzeichneten Ministerii, so wie mehrere zu einer gutachtlichen Aeusserung beauftragte Kunstkenner, als der Consistorial-Rath Dr. Ritschl, der Professor Zelter, die Musikdirectoren Schneider und Buch, und der Musiklehrer Klein gegenwärtig waren. Der Erfolg dieser Prüfung gereichte nach dem Urtheile der gegenwärtig gewesenen Kunstverständigen Ihrer Methode zur besondern Empfehlung. Diese veranlasste,

dass Se. Majestät der König auf den ehrerbietigsten Antrag des unterzeichneten Ministers eine Summe zur Bestreitung der Kosten, um eine Anzahl von Musiklehrern für Gymnasien und Schullehrer-Seminarien von Ihnen unterrichten zu lassen und dadurch Ihre Lehr-Methode in alle Provinzen des Preussischen Staats zu verbreiten, huldvoll zu bewilligen geruhten.

Ew. Wohlgeboren haben hierauf nach der mit Ihnen getroffenen Uebereinkunft mehreren schon angestellten Musiklehrern und einigen andern jungen Männern, welche sich diesem Berufe widmen, Ihre Theorie und Methode mitgetheilt, und es bestätigt die bisherige Erfahrung den guten Erfolg Ihrer Bemühungen.

Alles, was das Eigenthümliche Ihrer Methode und deren Benutzung von dem Musiklehrer Stöpel betrifft, wird von den Kunstverständigen nach Erscheinung Ihrer bereits angekündigten Werke richtig gewürdigt werden.

Berlin, den 15. April 1826.

Ministerium der Geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten. *Altenstein.*

Zum Ueberfluss ist ein reichhaltiges Aktenstück, meine frühere Correspondenz mit Hrn. Stöpel und alle auf mein unglückseliges Verhältniss zu ihm sich beziehende Stücke enthaltend, in der Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung niedergelegt. Wer sich damit befassen will, diese Blätter zu durchlaufen, wird mir das Zeugniss geben müssen, dass ich einen bessern Lohn von Hrn. Stöpel verdient hätte, als den, dass er einen Theil meiner Lehrbücher nachdruckt, das Seinige hinzuthut, zur Empfehlung meinen Namen auf den Titel setzt, sich Honorar dafür zahlen lässt, und mir dennoch das Recht abstreitet, diess öffentlich zu rügen.

Joh. Bernh. Logier.

Gesuch.

Ein junger Mann, der gegenwärtig noch Mitglied eines guten Orchesters ist, sucht Familien-Verhältnisse halber als Waldhornist eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber giebt unter portofreyen Briefen der Hr. Kapellmeister Spohr in Cassel.

Neue Verlagswerke, welche in der Grossherzogl. Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhne in Mainz in den Monaten September, October, November und December 1825 — Januar, Februar, März 1826 erschienen.

Gamme de Basson russe ..... 12 kr.
Fauvel, Methode Elémentaire de Guitare ou Lyre. 1 fl. 30 kr.
J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clav. Op. 5 ..... 36 kr.
Julius Miller, 7 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen ..... 1 fl. 12 kr.

Jacques Schmitt, Variations à 4 mains. Op. 27. 36 kr.
do. do. do. 28. 48 kr.
J. Küffner, Variationen über das Ariettchen: Wenn ich ein Schlitzchen schon mögt, für Pianof. Op. 162 ..... 1 fl.
G. Schubert, Sonate pour Pianoforte. Liv. 2 ... 1 fl.
J. B. Cramer, Sonate p. Pianoforte. Op. 48. 1 fl. 24 kr.
J. Küffner, Potpourri on Quart. p. Flûte, Violon, Alto et Guitare. Op. 155 ..... 1 fl. 24 kr.
van Beethoven, Ouverture à 4 mains, arrangée par Czerny. Op. 124 ..... 1 fl. 36 kr.
— Ouverture à 2 ms. par Czerny. Op. 124. 1 fl. 12 kr.
— 6 Bagatelles pour Pianoforte. Op. 126. 1 fl. 24 kr.
— Ariette p. Pianoforte: Ich war bey Chloen. Op. 122 ..... 24 kr.
— Ariette pour Guitare. Auswahl 248 ..... 16 kr.
— Opferlied, Partitur. Op. 121 ..... 42 kr.
— id. in Stimmen. Op. 121 ..... 2 fl.
— id. Clavier-Auszug. Op. 121 ..... 36 kr.
— Bundeslied, Partitur. Op. 122 ..... 42 kr.
— id. in Stimmen. Op. 122 ..... 2 fl. 24 kr.
— id. Clavier-Auszug. Op. 122 ..... 48 kr.
Fesca, Amo, ich liebe, p. Pianoforte et Guitare. 8 kr.
J. Küffner, Potpourri pour Guit. principale on Quintetto. Op. 156 ..... 1 fl. 36 kr.
Tonleiter durch alle Dur- und Molltonarten für Pianoforte ..... 16 kr.
R. A. Ritter, Sérénade, p. Flûte, Alto et Guit. 1 fl. 12 kr.
H. Köhler, Sérénade p. Pianof. et Guit. Op. 149. 48 kr.
Cäcilia, Zeitschrift für die mus. Welt. 10s Heft. 36 kr.
— 11s Heft ..... 36 kr.
— 12s Heft ..... 36 kr.
— 13s Heft ..... 36 kr.
— 14s Heft ..... 36 kr.
— 15s Heft ..... 36 kr.
Marches de l'Opéra Muse, pour Pianoforte. Liv. 17. 8 kr.
Auber, Wals. favorit. de l'Opéra Le concert à la Cour, pour Pianoforte. Liv. 253 ..... 8 kr.
Latour, Divertimento p. Pianof., Viol. ou Flûte. 1 fl.
Mozart, Choix d'airs de Figaro pour Pianoforte . 24 kr.
Stadtfeld, Marche du 2me Regiment de Nassau pour Pianoforte. Liv. 15 ..... 8 kr.
— Marche id. Liv. 16 ..... 8 kr.
— Walse fav. de Wiesbaden. Liv. 254 ..... 8 kr.
— do. do. 255 ..... 8 kr.
Gfr. Weber, mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel. Ausgesetzte Stimmen, nebst Directionsstimme. Erster Heft, enthaltend 3 Gesangstücke für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41 ..... 1 fl.
Die ausgesetzten Stimmen werden auf Verlangen mehrfach dazu gegeben.

Mozart, Don Juan, pour Pianoforte et Violon, par Alexander Brand ..... 9 fl.
Stern 2de Polonaise für's Clarinett, mit Orchester- oder Quartettbegleitung ..... 2 fl. 30 kr.

Bühler, Missa für 4 Stimmen, mit Orchesterbegleitung und 2 Klappenhörnern ad libit. 4 fl. 48 kr.

Grosheim, Erheiterungen für die Jugend, 2s Heft, enthaltend 3 Lieder für Schulen und häusliche Zirkel ..... 16 kr.

C. F. Beck, 12 Lieder für Kinder, dreystimmig, 3te Sammlung ..... 48 kr.

Küffner, 7me Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flûte obligée, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Trompettes, Basson obligé et Timballes. Op. 76 ..... 6 fl.

Bibliothèque de Musique d'Eglise, Liv. 2. Valotti Responsoria in paraseeve, à 4 voix avec accomp. de Pianoforte ..... 2 fl.

— do. do. Liv. 3. Valotti Responsoria in Sabbato Sancto, à 4 voix av. acc. de Pianoforte ..... 2 fl.

Cherubini, Hymnes Sacrés, No. 7. Motet „Iste dies" „Venite comedite," „Ave verum," O sacrum convivium," à 4 voix, av. acc. de Pianof. 2 fl. 30 kr.

J. A. Anthes, 6 Lieder mit Clavierbegl. Op. 6. 1 fl.

Ch. H. Rink, 6 geistliche Lieder mit Clavier- oder Orgelbegleitung. Op. 81 ..... 1 fl. 30 kr.

J. Küffner, Musique militaire, Sinfonie p. 2 Clar. en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, petite Flûte, 4 Cors, 2 Bassons, 3 Trombones, Serpent, 2 Trompettes, caisse roulante et gr. Caisse, Op. 165. 5 fl. 30 kr.

— Musique militaire, 11me Potpourri p. 2 Clar. Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes, cor de Signal à clefs 4 Cors, 3 Trompettes, 2 Bassons, Serpent, 2 Trombones, cors de poste, caisse roulante et gr. Caisse. Op. 169 ..... 4 fl.

— Musique militaire, 5 Danses, Bayerische Ländler und Walzer, pour 2 Clarinettes en Mi ♭, 3 Clar. en Si ♭, 2 Flûtes octavines, 2 Cors de Signal à clefs obligés, 4 Cors, 2 Tromp., 2 Bassons, 2 Trombones, Serpent, caisse roulante et gr. Caisse. Op. 170 ..... 4 fl.

Ch. Rummel, gr. Harmonie, 3 gr. pièces, d'après des motifs de Kalkbrenner et de Dussec, et l'Ouvert. jubilaire de C. M. de Weber, arr. pour 2 Hautbois ou 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et gr. Basson. Op. 52. 5 fl. 24 kr.

J. Küffner, Potpourri sur des Thèmes de l'Opéra Le Concert à la Cour, par Auber, pour Flûte en Fa, 2 Clarinettes en Si ♭, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 182 ..... 2 fl.

— Potpourri sur des Thèmes des Opéras Corradino et Moise en Egypte par Rossini, pour Flûte en Fa, 2 Clar. en Si ♭, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 183 ..... 2 fl.

L. v. Beethoven, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcello, tirés des Oeuvres de Pianoforte, par A. Brand. No. 1. 2. 3. chaque 1 fl. 24 kr.

Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie, pour Violon avec acc. d'orchestre. Op. 20.... 4 fl.

Fränzl, Concertino en Forme de Fantaisie, pour Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 20... 2 fl.

L. v. Beethoven, Quatuor pour 2 Violons, Alt et Violoncelle. Op. 127 ..... 3 fl. 30 kr.

— le même Quatuor en Partition, Octavf. 2 fl. 30 kr.

— Grande Ouverture pour l'orchestre. Op. 124. Partitur. Subscriptionspreis ..... 2 fl. 30 kr.

— Diese Ouverture in Stimmen ..... 3 fl. 36 kr.

Rummel, Fantaisie sur l'air de L. van Beethoven: Ich war bey Chloen ganz allein, für Pianoforte mit Orchester, und auch für's Pianoforte allein. Op. 80 ..... 2 fl. — 4 fl.

Köhler, H., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 150 ..... 4 fl.

J. B. Baldenecker, Polonoise pour Pianoforte à 4 mains ..... 48 kr.

C. Beck, der Ehestand, 6 Gesänge heutigen Inhalts, für 2 Tenor- und 2 Basstimmen ... 1 fl. 12 kr.

Wilh. Häser, 6 Lieder für 2 Tenor- und 2 Basstimmen, ohne Begleitung. Op. 12 ... 1 fl. 12 kr.

Conr. Kreutzer, 12 Gedichte von Uhland, für 2 Tenor- und 2 Basstimmen, oder Sopran, Alt, Tenor und Bass 4s Heft ..... 3 fl.

Lindpaintner, 6 Gesänge, für 2 Tenor- und 2 Basstimmen. Op. 39 ..... 2 fl.

M. Zwing, Coblenzer Liedertafel, 1s Heft, für 4 Stimmen und Chor ..... 2 fl.

Conr. Berg, 4me Divertissement pour Pianoforte et Flûte ou Violon. Op. 20 ..... 1 fl. 24 kr.

— Introd. et Rondeau, pour Pianof. Op. 21... 1 fl.

— Duo concertant, pour Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 22 ..... 1 fl. 30 kr.

G. Schubert, gr. Sonate agréable, pour Pianof. Op. 3 ..... 2 fl. 12 kr.

J. Küffner, 14me Potpourri sur des Thèmes de l'opéra: Le valet de chambre, de Carafa, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 179... 1 fl. 24 kr.

— 15me Potpourri sur des Thèmes de l'opéra: Le Concert à la Cour, d'Auber, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 180 ..... 1 fl. 12 kr.

— 16me Potpourri sur des Thèmes des opéras, Corradino, et Moise en Egypte, de Rossini, pour Guit. et Flûte ou Violon. Op. 181. 1 fl. 12 kr.

— Potpourri sur des Thèmes favoris de l'opéra Il Crociato in Egitto, par Meyerbeer, pour Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 184. 1 fl. 48 kr.

— Potpourri des Thèmes favoris de l'opera Il Crociato in Egitto, de Meyerbeer, p. Pianoforte seul. Op. 185 ..... 1 fl. 12 kr.

— 6 Marches favorites pour Pianof. Op. 167. 1 fl.

A. Spaeth, Introduction Variations sur un thème original, pour Pianoforte. Op. 102 .. 1 fl. 12 kr.

G. C. Kuhlenkamp, 6 Variations sur une Allemande favorite de Mr. Casorti, pour Pianoforte. Op. 22 ..... 36 kr.

A. Giellis, Var. sur la Ronde de la Neige p. Pianof. 48 kr.

— Rondo pastorale pour Pianoforte. Op. 5 ... 48 kr.

Meyerbeer, Choix d'airs de Popéra: Il crociato in Egitto, pour Pianof. seul ..... 2 fl. 30 kr.
Mozart, Choix d'airs de Popéra: Don Juan, pour Pianoforte seul ..... 2 fl.
Rossini, Choix d'airs de Pop. Otello, p. Pianof. 1 fl. 30 kr.
— Choix d'airs de Popéra: l'Italiano in Algieri, pour Pianoforte ..... 1 fl. 36 kr.
G. F. Händel, Ouvert. de l'opéra Almaide, arr. à 4 mains p. Pianof. par Ch. H. Rink. No. 1. 36 kr.
Iwan Müller, Sérénates pour Clar. et Pianoforte, Harpe ou Guit ..... 1 fl. 24 kr.
M. et L. Ganz, Duo concertant sur des motifs de Preciosa, pour Violon et Vcelle. Op. 7. 1 fl. 24 kr.
A. Forcith, Introduction et 6 Walses, p. Trompette et Cor de Signal à clefs, 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors, Tromp., Cornet de poste, Trombonne, Caisse roul., gr. Caisse, Timb. et Basse, ou p. 2 Violons, Flûte, Clar. et Basse ..... 2 fl.
Etienne Dunst, Caprices pour la Guit. Op. 5. 36 kr.
F. Horetsky, 6 Ländler pour 2 Guit. Op. 13. 36 kr.
— gr. Fantaisie pour la Guit. Op. 14 ..... 24 kr.
J. Küffner, Pantomime et pièces favorites pour 2 Guit. Op. 162 ..... 45 kr.
L. v. Beethoven, Symphonie Op. 36. en Re arr. pour Pianof., Flûte, Violon et Violoncelle, par J. N. Hummel ..... 4 fl.
— la même Symphonie pour Pianof. seul. 2 fl. 24 kr.
Berbiguier 3 Duos faciles pour 2 Flûtes, Op. 72. Liv. 1. et 2 chaq. ..... 1 fl.
Raphael Dressler, Var. pour 2 Flûtes, sur un Thème irlandois. Op. 61 ..... 36 kr.
J. Küffner, 14 Pièces et un Thème varié, p. 2 Fl. d'une difficulté progressive. Op. 166. 1 fl. 20 kr.
Tulou, La Déclaration d'amour, Potpourri sentimental p. la Flûte, av. acc. de Pf. Op. 38. 1 fl. 12 kr.
Walkiers 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 1 ..... 2 fl.
Walkiers. 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 16. Liv. 1. 2. 3. chaq. ..... 1 fl. 30 kr.
G. Hospodsky Leçons méthodiques, en Trios p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 3,... 2 fl. 24 kr.
Steibelt Metodo para aprender el Pianoforte ..... 1 fl.
M. Fauvel, Metodo u Principios de Guitara, conteniendo los pricipios de la musica, el quadro representando todos los tonos que se pueden hacer con la Guitara, las escalas mayores y menores, y diferentes exercicios par varios tonos ..... 1 fl. 24 kr.
Principios de Musica, escala y Arietas faciles para aprender el Flageolato ..... 48 kr.
Principios de Musica, e' escala y Arietas faciles para aprendra la Flauta ..... 48 kr.
Stadtfeld, 3 Walses à 4 mains et 1 Walse pour Pianoforte et Violon ..... 1 fl.

Stadtfeld, Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pour Pianoforte. No. 256 ..... 8 kr.
— Walse favorite des Bals de Wiesbaden, pour Pianoforte. No. 257 ..... 8 kr.
C. Grimm, La jeunesse, Walse favorite, p. Pianof. No. 258 ..... 8 kr.
— Troubadour moderne, Walse favorite, pour Pianoforte No. 259 ..... 8 kr.
— Comet de 1825, Walse favorite, p. Pianof. No. 260 ..... 8 kr.
J. B. Holbig, Vauxhal-Walse favorite, pour Pianoforte. No. 261 ..... 8 kr.
L. Spohr, Berggeist, Walse favorite, pour Pianoforte No. 226 ..... 8 kr.
J. N. Hummel, Steyrischer Walser, pour Pianoforte No. 263 ..... 8 kr.
J. N. Hummel, Schweizer Walser, p. Pianoforte No. 264 ..... 8 kr.
Die Wiener in Berlin, Walse fav. pour Pianoforte No. 265 ..... 8 kr.
— Walse fav. pour Pianof. No. 266 ..... 8 kr.
F. Kalkbrenner, grand Walse fav. pour Pianoforte No. 267 ..... 8 kr.
Spontini et Weber, Olympia et Euryanthe Walser, pour Pianoforte No. 268 ..... 8 kr.
Walse fav. des Amoureux, pour Pianof. No. 270.. 8 kr.
Ch. Rummel, Walse et Ecossaise, pour Pianoforte No. 272 ..... 8 kr.
Walse fav., du gr. père, pour Pianof. No. 273... 8 kr.
Hauschkel, Walse fav. du General Bolivar, pour Pianoforte No. 274 ..... 8 kr.
— du Congres de Panama, p. Pianof. No. 275. 8 kr.
C. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu! av. accomp. de Pianoforte ..... 16 kr.
C. M. de Weber, Das Ständchen: Entschlummre schön Liebchen, mit Pianof. od. Guit. No. 55. 8 kr.
Romance, Mein Herz und meine Laute. (My Heart and Lute) mit Pianof. oder Guit. No. 56 ... 8 kr.
Conr. Kreutzer, Les Adieux, Je quitte ce lieu, avec accomp. de Guit. No. 57 ..... 8 kr.
Musikalischer Hausfreund für 1826... ..... 36 kr.

Zweyundfunfzig zwey- drey- und vierstimmige Gesänge sowohl für Gymnasien, Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, componirt von *L. E. Gebhardi*, Organist an der Prediger Kirche zu Erfurt. 2tes Heft, quer 4. brochirt. (Pr. 12 Gr. oder 54 Xr. Rhein.)

ist so eben bey J. F. Hartknoch in Leipzig in Commission erschienen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. **N°. 27.** 1826.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 15ten, im Theater an der Wien: *Die Zauberflöte.* — Wie? hört Rec. mit dem Ausdruck höchsten Verwunderung von allen Seiten fragen. — „Im Theater an der Wien eine Oper? Unmöglich!“ — Und dennoch verhält sich die Sache wirklich so. Hrn. Carl's Gastvorstellungen in diesen Hallen erreichten, wie bereits gemeldet wurde, am letzten vorigen Monats ihre Endschaft, und der vorsichtige Speculant zog sich, in kluger Erwägung, dass den Sommer hindurch gewöhnlich in den Theater-Cassen eine lange Ebbe eintrete, mit einem kleinen, christlichen Profitchen von Einmalhundertausend Gulden W. W. vom Schauplatze zurück. Vierzehn Tage blieb Thaliens freundlichster Tempel geschlossen; während dieser Frist knüpften die Vorsteher des Pensions-Institutes Unterhandlungen an mit der Direction des Josephstädtertheaters, Hrn. Banquier von Scheidlin und seiner Gemahlin, Carl Friedrich Hensler's Erben. Das Resultat dieser Unterhandlungen war die Vereinigung beyder Gesellschaften, welche nun in gemeinschaftlicher Wirksamkeit abwechselnd Vorstellungen auf beyden Bühnen geben werden. Durch diese Amalgamirung kam nun die *Zauberflöte* auf den heimischen Boden zurück; das Publikum war zahlreich und zeigte sich eben so theilnehmend, als nachsichtsvoll. Eine Madame Hartwig, angeblich vom Frankfurter Theater, debutirte als Königin der Nacht; die geübte Sängerin ist nicht zu verkennen, doch leider der Stimme Schmelz bereits im Verblühen.

Am 18ten, im Kärnthnerthortheater: *Tancredi.* Madame Borgondio wurde freundlich aufgenommen, und von Dem. Franchetti als Amenaide lobenswerth unterstützt. Signore Radicchi erschien nach Jahren wieder auf der Bühne, und gab zur Aushülfe den Padre Argirio. Man nahm den Willen für die That und drückte gutmüthig ein Auge zu.

Am 19ten, im Theater an der Wien, traten die bekannten Künstler Hr. Siebert und seine Tochter Clara in einem Intermezzo, zusammengesetzt aus Scenen der Oper *Johann von Paris*, mit Einschiebseln von Rossini und Carafa, mit ungetheiltem Beyfall auf, welchen die junge, vielversprechende Sängerin bereits zwey Tage zuvor, als Königin der Nacht in Mozarts *Zauberflöte*, durch den äusserst brillanten Vortrag der beyden Bravour-Arien für sich allein errungen hatte.

Am 22sten, im Leopoldstädtertheater: *Apollo und der Dichter*, oder: *Die Fahrt nach der verkehrten Welt*, Zauberposse, mit Musik von Wenzel Müller. Neu einstudirt zum Benefice des Schauspielers Hrn. Schaffer, und seitdem auch schon wieder bey Seite gelegt.

Im Kärnthnerthortheater: *Die Schweizerfamilie.* Erstes Debut der Dem. Schechner, con furore. Vollendeter haben wir die Emmeline noch niemals gehört: dieser Wohllaut, diese kräftige, glockenreine Brust-stimme erinnert an die Frühlingstage unserer Milder. Der Jacob Friburg gehört zu Hrn. Cramolini's besten Rollen, und Hrn. Forti gebührt herzlicher Dank für die Uebernahme der kleinen Partie des Grafen, die in solchen Künstlerhänden aus ihrer gewöhnlichen Unbedeutenheit hervortrat. Als Richard Boll bleibt Weinmüller unvergesslich; Hrn. Preisinger fehlt Gemüth und Herzlichkeit.

Am 24sten, im Josephstädtertheater: *Die Reise in's Bad*, komisches Singspiel in zwey Aufzügen von Gleich; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Ein blosses Gelegenheitsstück für Hrn. Neubruck geschrieben, der nächstens nach dem Franzensbrunnen abreisen wird, von dessen

Gebrauch er die Heilung seiner Lähmung erwartet, und zuvor dem theilnehmenden Publikum die vorgangenen Leiden und zukünftigen Freuden im humoristischen Durcheinander mittheilt. Uebrigens ist der Anblick eines wirklich hinkenden und des freyen Gebrauches seiner Glieder beraubten Spassmachers keineswegs erfreulich. Der Tonsetzer fand wenig Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen, und hat das ephemere Product ziemlich flüchtig und kurz abgefertigt.

Am 29sten, im Theater an der Wien: *Don Juan*. Für die vorhandenen Kräfte ward allerdings genug geleistet. Das Orchester und die Sängerinnen Dem. Heckermann (Donna Anna) und Dem. Vio (Zerline) vortrefflich; Madame Hartwig (Elvira) und Hr. Kreiner (Don Ottavio) erträglich; Hr. Bartholemy (Gouverneur) und Hr. Seipelt (Leporello), beyde sichere Sänger; ersterer reicht jedoch nicht aus mit seiner Kraft, letzterer ist der frostigste Komiker, den wir kennen; Hr. Basson, ein Ueberbleibsel der Carl'schen Truppe, der zum Singen kömmt, wie Peter in *Menschenhass und Reue* zum Rauchen, und dem das Eintrichtern sauer genug geworden seyn mag, hat sich als Masetto nothdürftig durchgelogen; die Titelrolle endlich war in den Händen eines Hrn. Frisch, der sich erst seit Jahr und Tag dem Dienste Thaliens geweiht hat. — Dass doch in unseren Zeiten die jungen Leutchen frischweg da anfangen wollen, wo vielmehr von Rechtswegen ein Künstler, nachdem er das seinige tüchtig erlernt, aufhören sollte! Wohl hat der Neuling in seiner Unschuld, in dem mit exemplarischer Disciplin memorirten Pensum nichts eben geradehin verdorben, noch weniger aber gut gemacht; überhaupt konnte man von dem dünnen Stimmchen nicht viel vernehmen. Der Beyfall, schon von der da capo gerufnen Ouverture angefangen, war stürmisch; bey der nächsten Reprise blieben die Claqueurs zu Hause; da gab's freylich einen gewaltigen Abstand.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, Zauberspiel, von Hrn. Joseph Schuster zu seiner freyen Einnahme aus der Rumpelkammer hervorgesucht, und willkommen geheissen, da der vielseitige Raimund darin so recht in seiner Sphäre ist.

Am 31sten, ebendaselbst: *Die Grätzer in Wien*, oder *Staberls neueste Possen*, lokales Fresco-Gemälde mit Gesang in zwey Aufzügen; für diese Bühne frey bearbeitet von Adolph Bäuerle; Musik vom Kapellmeister Drechsler. Eine für den Autor gewiss allerneueste Posse extemporirte das grausam gelangweilte Publikum, indem es diess rein misrathene Product des sonst so beliebten Volks-Dichters am Schlusse einstimmig auspfiff. Ein strenges, doch vollkommen gerechtes Gericht.

London, Covent-Garden-Theater *). Mittwochs, am 12. April, wurde die lange besprochene romantische Zauberoper *Oberon* oder *the Elf-King's Oath* (*der Schwur des Elfenkönigs*) zum ersten Mal auf diesem Theater aufgeführt. Die dramatische Bearbeitung des Stücks ist vom Hrn. Planché, die Musik von Hrn. Carl Maria von Weber.

Ueber die erstere spricht der Verf. bescheiden in der Vorrede zum Textbuche folgendermaassen:

„Die Geschichte, auf welche sich diese Oper gründet, erschien ursprünglich in der *Bibliothèque bleue*, unter dem Titel *Huon de Bourdeaux*. — Wieland benutzte die Hauptumstände und verwebte sie in seinen *Oberon*, welchen Hr. Sotheby in's Englische übersetzt hat."

„Der Gegenstand ist in Deutschland und England oft dramatisch behandelt worden, auch vom Hrn. Sotheby selbst in einer Masque, die aber, glaub' ich, nie aufgeführt worden ist. Auf Hrn. von Webers Verlangen wurde eine neue Bearbeitung unternommen; den Plan des Stücks hab' ich vornämlich der gelungenen Uebersetzung des Hrn. Sotheby zu verdanken; die Schwächen des Dialogs und des Lyrischen kommen auf meine eigene Rechnung. Es mag als der dünne Faden gelten, an den ein grosser Componist seine Perlen reihen wollte. Im vollen Bewusstseyn des Einflusses, den dieser Gedanke auf meine Bemühungen gehabt hat, fühl' ich, dass selbst, was diesen Faden betrifft,

„Wann Etwas je ein Lob mir bringt,
mit ihm muss ich es theilen. —
„Ich bin die Rose nicht," wie uns der Perser singt,
nur „bey ihr konnt' ich weilen."

Folgendes sind die Hauptrollen:

Karl der Grosse	Hr. Austin.
Sir Huon von Guienne	Hr. Braham.
Sherasmin, sein Schildknappe	Hr. Fawcett.
Der Kalif	Hr. Chapman.
Babekan	Hr. Baker.
Hassan	Hr. Isaacs.
Reiza	Miss Paton.
Fatima	Madame Vestris.
Namouna, Fatima's Grossmutter	Mistress Davenhort.

*) Aus dem *Harmonicon*.

Almansor	Hr. Cooper.
Sklave	Hr. Tinney.
Roschna	Miss Lacy.
Oberon	Hr. C. Bland.
Puck	Miss H. Cawse.

Die Oper beginnt in Oberons Laube mit einem Feenchore. Als Oberon erwacht, fragt er Puck, wo er seit dem „Hahnenschrey" gewesen; dieser erzählt, dass er die Welt umkreist und, ausser anderen Wundern, die er in diesem kurzen Zeitraum erfahren, den unglücklichen von Kaiser Karl dem Grossen verbannten Ritter Hüon von Bourdeaux gesehen habe; dass dessen Wiederkehr in sein Vaterland davon abhänge, dass er Reiza, die Tochter des Kalifen von Bagdad, zur Braut erhalte und die Person tödte, die ihn zur Linken bedränge. Nachdem Oberon geschworen, sich nicht mit Titania zu versöhnen, als bis —

ein zärtlich Paar,
in Glück und Noth und Flut und Feuer
von keinem Schmerz und keiner Lust besiegt,
der angelobten Pflicht sich treu bewährt"

fasst er den Entschluss, diese Parteyen auf die Probe zu stellen, um seines Eides ledig zu werden. Puck erhält Befehl, den Ritter Hüon und seinen Knappen Sherasman vorzuführen, und diess geschieht alsbald. Die Bühne öffnet sich, und an einem blühenden Ufer, das sich erhebt, sieht man sie schlafend. Reiza wird hier dem Hüon in einem Traumgesichte vorgestellt; dieser erwacht und erfährt von Oberon, dass er die Prinzessin erhalten und siegreich nach Frankreich zurückkehren werde. Dann schenkt Oberon dem Hüon ein elfenbeinernes Horn, durch dessen Macht er ihn zu sich bringen könne, selbst wenn Planeten sie trennten. Dem Sherasman schenkt er einen goldenen Becher, der dem Munde des Unschuldigen Wein, dem des Schuldigen geschmolzenes Bley gewähren werde. Nun werden sie an die Ufer des Tigris und nach Bagdad versetzt, wo Hüon von Namouna hört, dass Reiza am folgenden Tage vermählt werden solle, und Hüon beschliesst auf alle Fälle eine Zusammenkunft. Zuvor hatte er schon Babekan, seinen Nebenbuhler in der Liebe zu Reiza getroffen, und an ihm, zu dessen Unheil, die Probe mit dem Becher gemacht.

Hierauf werden wir zu Reiza und ihrer Dienerin Fatima, im Harem des Kalifen, am Abende vor ihrer Vermählung mit Babekan, eingeführt. Reiza ist von einer Vision tief bewegt, zu Gunsten des Paladins, und beschliesst, durch eigene Hand zu sterben, wenn er nicht zu ihrer Rettung kommt. In diesem Augenblicke zeigen sich Hüon und Sherasman, und es gelingt ihnen mittels des Zauberhorns, Babekan zu tödten und die Prinzessin mit ihrem Mädchen zu entführen. Oberon erscheint nun, sagt dem Ritter Hüon, dass er sein ritterliches Gelübde gelöset habe, und erklärt der Reiza, wenn ihr Schritt sie gereue, solle sie zu ihrem Vater, dem Kalifen, wieder zurückgebracht werden. Allein sie will jeder Gefahr, selbst dem Tode, eher trotzen, als von Hüon lassen.

Nun werden sie an den Hafen Ascalons versetzt, wo sie sich auf einem griechischen Fahrzeuge einschiffen, mit dem sie an einer Insel im Mittelländischen Meere durch einen von Oberon erregten Sturm scheitern. Hüon erscheint, seine Reiza stützend, die dem Tode nahe ist; er ruft den Lenker der Schicksale an; der goldne Becher schwimmt an's Ufer, und ein Trunk daraus giebt der Prinzessin das Leben wieder. Hüon besteigt einen Felsen, um sich nach Hülfe umzusehen; da erscheint plötzlich ein Tunesischer Korsar; das Schiffsvolk landet, raubt die Prinzessin und lässt den Ritter Hüon, der zu spät zum Beystande herbeykommt, bewusstlos am Ufer zurück. Der Hauptmann des Raubschiffes überliefert bey seiner Ankunft zu Tunis seine schöne Gefangene dem Emir Almanzor, der sich in sie verliebt. Sherasman und Fatima sind auch zu Gefangenen gemacht worden, und werden einem Gärtner als Sklaven verkauft. In den Garten dieses Mannes schickt Oberon den Ritter Hüon, welcher von Fatima erfährt, dass die Prinzessin im Harem des Emir eingeschlossen ist. Er beschliesst, in Sklaventracht Einlass zu suchen, und findet im Garten des Harems einen Blumenstrauss, welcher nach morgenländischer Auslegung die Gesinnungen des Gebers anzeigt. Er wendet sich an Fatima, und sie versichert ihm, der Strauss könne nur von Reiza kommen. Zufolge der auf einem Blatte der Blumen gegebenen Winke begiebt sich Hüon in den Harem und stürzt in die Umarmung einer verschleyerten Dame, die er für die Prinzessin hält, welche aber Roshana, Gemahlin des Emir ist, die sich in seinen Gefangenen verliebt hatte. In diesem Augenblicke tritt Almanzor herein und verurtheilt sowohl Hüon, als Reiza, die sich seinen Gunstbewerbungen widersetzt, zum augenblicklichen Tode.

Unterdess war dem Sherasman das Zauberhorn zu Händen gekommen, als er es im Garten hän-

gend fand. Durch Fatima wird er bewogen, seine Zauberkraft zu versuchen, und sie wird wegen ihres kühnen Zweifels mit einem gewaltsamen Lachen bestraft. Sie hat die Gefahr Hüons entdeckt und bittet Sherasman, ihm zu Hülfe zu eilen. Er trifft gerade ein, als der Scheiterhaufen angezündet werden soll. Da stösst er in's Horn: sogleich wird die ganze Versammlung von einer Tanzwuth ergriffen, und dreht und wendet sich nach der belebenden Musik. Darauf erscheint Oberon und verkündigt dem Prinzen und der Prinzessin, dass ihre Prüfung vollendet sey: er versetzt sie an den Hof Karls des Grossen, und der Vorhang fällt.

Der dramatische Theil dieses Stücks sollte bloss zum Vehikel der Musik dienen, und darf daher nicht mit kritischer Strenge beurtheilt werden. Manche Verse erheben sich weit über das Mittelmässige und zur wahren Poesie; doch hat der Plan, wie die Behandlung der Geschichte überhaupt, unleugbare Mängel und Schwächen. Die Ausstattung der Schaubühne ist glänzender, als wir sie je selbst in diesem Hause, das doch in dieser Hinsicht berühmt ist, gesehn zu haben uns erinnern. Die Maschinerie ist sehr geschickt angelegt und ausgeführt, die Decorationen sind reich und angemessen.

Von der Musik werden wir in einem nächsten Berichte sprechen; und wir bemerken daher hier nur im Allgemeinen, dass sie mehr auf das wissenschaftliche Urtheil der Kenner, als auf die grosse Menge berechnet ist. Sie ist nicht ohne Melodie — wie Manche behaupteten — doch ist diese für ungeübte Ohren durch eine fast übermächtige Fülle der Instrumentalbegleitung meist verdeckt. Wir hörten die Probe und bewunderten viele Partieen derselben; wir wohnten der ersten Aufführung bey, und bemerkten manches, was uns am Abende zuvor entgangen war; und wir zweifeln nicht, dass öfteres Anhören uns Schönheiten offenbaren werde, die bis jetzt unserer Aufmerksamkeit entgingen, welche noch zwischen dem Drama, der Musik, dem Bühnenschmuck und den auftretenden Personen getheilt war.

Hr. v. Weber führte selbst das Orchester an; er wurde mit einer Wärme empfangen, die selten, vielleicht nie, in einem Theater übertroffen worden ist; viele Beyfallszeichen ringsumher, mit bewillkommenden Hüten und Tüchern und jedem andern Merkmale der Gunst bezeugten die starke Vorliebe des Publikums für diesen Meister. Alles diess wiederholte sich zu Ende der Oper, da er — zufolge einer gemeinen und hässlichen Sitte, die sich in diesm Land eingeschlichen hat, aber nunmehr in Frankreich, wo sie zuerst entsprang, verboten ist — auf die Bühne gerufen ward: ein Ruf, dem er, sehr zu seiner Ehre, sich auf eine Art fügte, die seine Abneigung gegen eine solche Vorladung ausdrückte.

Die Oper wurde wirklich in jeder Hinsicht mit einer Genauigkeit und Sorgfalt gegeben, die allen Mitwirkenden zur grossen Ehre gereichte. Miss Paton sang nie mit mehr Fertigkeit und Wirkung. Mad. Vestris unterstützte in ihren zwey ausdrucksvollen Arien trefflich die Absicht des Componisten. Der Miss Cawse fehlt es freylich an Kraft, ausserdem aber waren wir mit ihrer Leistung zufrieden. Hr. Braham that sein Bestes für diese Oper; er war nie bey besserer Stimme, und wurde nie mehr zu seinem Vortheil gehört, als in der grossen Scene: „*Yes! even love to fame must yield.*“ In den sanfteren Gesängen war er nicht minder glücklich. Was seine Action betrifft — so lange nur ein Sänger das Lächerliche meidet und sich vor Verstössen hütet, so wäre es unbillig, ihn hierin scharf zu beurtheilen. Von Hrn. C. Bland können wir nicht günstig sprechen; seine Stimme ist unangenehm, und seine Manier nicht viel besser, als seine Stimme. Warum übernahm nicht Hr. Duruset Oberons Rolle? wie wagte man sie in solche Hände zu geben? Das Orchester erfüllte seine Pflicht gut; der Chor verdient besonderes Lob für Genauigkeit sowohl in Hinsicht der Musik, als der Aufmerksamkeit auf die Scene.

Das Niederrheinische Musikfest, Pfingsten 1826. Dieses Fest wurde am 14. und 15. May, diessmal in Düsseldorf, unter der Direction der Herren Spohr und Ries mit allgemeinem Beyfall gefeiert. Am ersten Tage wurde ein neues Oratorium von Spohr, *die letzten Dinge*, nach Worten der heiligen Schrift, von Rochlitz zusammengestellt, gegeben, welches durch Ideenreichthum, Tiefe, Ausdruck und kunstvolle Instrumental-Begleitung ungemein erfreute. Hr. Spohr hat im Vergleich mit seinen früheren Compositionen in diesem Werke noch mehr Zartheit und Innigkeit der Empfindung entwickelt; es athmet eine Demuth, Andacht und Frömmigkeit in dieser Musik, die äusserst wohlthuend ist, so dass mit demselben kein anderes Werk der neuern Zeit verglichen werden kann. *) Beson-

*) Aus dem Berichte eines andern Referenten: Dieses Werk ist durchgängig in dem elegisch sentimentalen Style dieses Meisters geschrieben, und gleicht darin andern Gesang-

gebraucht. Je edler die Frucht seyn soll, welche diese hervorbringt, desto länger verweilt sie gewöhnlich bey der Verarbeitung ihres rohen Keims, bey der Scheidung und Mischung ihrer Urstoffe. Die Zeit der *Blüthe* ist erquickend, aber nur kurz. Von da an bis zur völligen Reife der *Frucht* bedarf sie einer noch gröfseren Einwürkung der Elemente, welche oft die Ungeduld dessen reizt, der von allem, was in der Welt geschieht, nur *unmittelbaren*, *handgreiflichen* Nutzen verlangt; und wie oft erscheint hierbey unsern kurzsichtigen Blicken etwas als zerstorend, was doch nichts als ein unentbehrliches Mittel zu einem *höheren* allgemein nützlichen Zwecke ist. So auch mit der Kunst. Erst betrift ihre Ausbildung nur die *Organisation ihrer festeren* Theile (z. B. der Harmonie). Das war das Schicksal der deutschen Tonkunst bis gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Hierauf folgte in der zweyten Periode ihre Blüthe. Sie gab Beweise von *Lebenskraft*, die sich nun zu regen *anfing*, und die sich nicht blos vom Mechanismus der Kunst leiten liefs, (wie die grübelnden Kontrapunktisten) sondern ihn anderweitigen Zwecken unterordnete. Doch dieses *Gleichgewicht* konnte nicht lange dauern. Zu weit verbreitete sich die Tonkunst, als dafs sie durch die *verschiedene* Behandlung, welche sie nun erfuhr, nicht oft im *Einzelnen* hätte verlieren sollen. Beurtheilen wir sie *hiernach*, so werden wir uns freylich versucht fühlen, die *dritte* Periode nicht gerade für die beste zu erklären. Ueberlegen wir aber, dafs jede Gährung intellektueller und moralischer Kräfte für unsre Kultur *im Ganzen* eben den Nutzen hervorbringt, welchen der Kampf der Elemente der Erde verschaft, so söhnen wir uns eben so leicht mit ihr aus, als wir erkennen, dafs noch viel — *sehr viel* zu hoffen und zu thun ist, ehe man — nicht vom Ziele und Gipfel sprechen, — sondern auch nur einen Stillstand auf dem betretenen Wege entschuldigen darf. —

Dies wäre nun *mein* Glaubensbekenntnifs über den Werth, den sich die Tonkunst im vorigen Jahrhunderte bey uns errungen hat. In der *ersten* Periode herrschte gründliche, aber in Rücksicht auf die übrigen Zweige der Tonkunst einseitige Behandlung der Harmonie. In der *zweyten* suchte man hiermit Anmuth und Lieblichkeit durch mehr melodietse fafsliche Kompositionen zu vereinigen. In der *dritten* waren Mannigfaltigkeit, Fülle und Lebhaftigkeit — doch oft auf Unkosten der Vorzüge in den beyden ersten Perioden — charakteristische Eigenschaften unsrer Musik *). Was das neue Jahrhundert uns liefern wird, wissen wir nicht; aber, ich wiederhole es, im Einzelnen, wo die Kunst von dem Genie, dem Studium und dem Geschmack abhängt, ist sie das Werk der Menschen, die man über ihre Fort- oder Rückschritte loben oder tadeln mag; *im Ganzen* dürfen wir sie uns nur als das Werk einer höheren Kraft denken, die *nie*, *nie* — oder auch das Edelste in der Welt ist eine Seifenblase, — *wirkliche* Rückschritte thun kann **). —

Lasset uns dann, ihr treuen innigen Verehrer der göttlichen Kunst, die so oft als Vorgeschmack

*) Hier liefsen sich, um einen Maafsstab zur Beurtheilung des Werthes und Ganges der deutschen Tonkunst auch *aufserhalb* derselben aufzufinden, noch manche Vergleichungen anbringen. Man könnte unter andern sagen: die Musik glich in Deutschland in der ersten Periode des vorigen Jahrhunderts den damaligen *holländischen* Gärten, wo Solidität und Muhsamkeit bis zur angstlichsten kostbarsten Pflege einzelner Blumen herrschte. — In der zweyten Periode hatte sie Aehnlichkeit mit der *französisch-italienischen* Gartenkunst, die durch abgezirkelte Formen dem Auge erst gefällt, aber auch bald eine gewisse Leere im Gemüthe verursacht. Die dritte Periode ahmte den *englischen* Gärten nach, deren Hauptcharakter die Verstechung der Kunst in grofsen unübersehbaren Massen ist, doch auch nicht selten wirkliche (nicht blos scheinbar) regellose oder barocke Zusammenstellungen zum Vorschein bringt. — Man könnte ferner die reine Musik mit einem Blumen- und die angewandte mit einem Fruchtgarten vergleichen — Doch genug für den Liebhaber solcher Phantasien! — — d. Verf.

**) Nur mit Mühe widerstehe ich der Versuchung, noch einige Worte über das zu sagen, was der Tonkunst fernerhin besonders Noth thäte. Es fehlt uns z. B. noch, wie schon erwähnt, an einer ordentlichen *ästhetischen* Theorie

dern Beyfall erlangten der erste Chor: „Preis und Ehre dem Allmächtigen, der da ist, der da war und der da kommt," ein herrliches Andante maestoso $\frac{3}{4}$ F dur. Höchst ausdrucksvoll war das Sopransolo mit Chor: „das Lamm, das erwürget ist" und der Chor „Betet an," E dur, Allo Moderato. Dann zum Schluss der ersten Abtheilung das Quartett mit Chor: „Heil dem Erbarmer," Es dur, Larghetto $\frac{4}{4}$. Bey aller Schönheit scheint hier doch die Musik an Haltung zu verlieren und eine affectvolle Klage zu werden.

Im zweyten Theile kommen bewunderungswürdige Instrumentalsätze vor. Er begann mit einem Basssolo mit nachfolgendem Recitativ. Die Recitative machten überhaupt wenig Eindruck; dagegen erhielt ein Duett für Sopran und Tenor: „Sey mir nicht schrecklich in der Noth, Herr, meine Zuversicht!" allgemein den Preis. Mit der grössten Innigkeit verflochten sich die Stimmen bey den Worten: „ich bin allein, verlassen bin ich"; und in den Worten: „ich schau auf dich o Herr, mein einzig Theil" liegt unaussprechlich viel Liebe und Vertrauen zum Höchsten. Einfach aber kräftig ist der fast unisone Chor: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet," E moll, Andante grave. Vor allem ragte hervor: „Gefallen ist Babylon, die grosse!" Ein herrliches Tongemälde; lebendig, kühn, das Innerste erschütternd! Es überraschte Jeden, neben der frühern ruhigen Beschaulichkeit hier so viel dramatisches Feuer zu entdecken.

Nach dem fürchterlichen Ende des letzten Gerichts weiss der Tondichter uns wieder zu beruhigen und zu versöhnen durch das Quartett mit Chor: „Selig sind die Todten." Himmlische Milde lag in diesen Tönen! — Von dem Ende wollen wir nur noch herausheben: die Fuge „Gross und wunderbarlich," ein kräftiger Satz, Allo Moderato, C dur, welcher in der Mitte in A moll übergeht. Wegen ihres Zusammenhanges und ihrer Klarheit in der Behandlung verdiente sie den Vorzug vor dem Schlusschore: „Hallelujah! Sein ist das Reich," der in der Mitte dunkel und etwas geschraubt scheint.

Die Aufführung war höchst befriedigend: Kraft und Sicherheit in den Chören, Präcision in den Instrumentalsätzen, genaue Uebereinstimmung in ihrer Verbindung. Die Solopartieen liessen freylich manches zu wünschen übrig. Es ist aber erfreulich, dass schon so viel geleistet worden, und dass sich dazu ein Chor von beynahe 300 Sängern und Spielern zu den Pfingstfesten am Niederrhein versammelt hatte, der schwerlich an anderen Orten unseres Vaterlandes seines gleichen finden dürfte.

Am zweyten Tage eine neue Symphonie (Manuscript) von F. Ries, D dur. Ein an Melodieen und Harmonieen gleich reichhaltiges Werk, welches durch sprudelnde Munterkeit, die mit ernsten und tiefen Empfindungen abwechselt, allgemein ergötzte. Dann das Sanctus, Benedictus, Gloria bis Amen aus der schönen Messe von Fr. Schneider; nach einer befremdenden Anordnung der Direction mit deutschem Texte gesungen. In der rauschenden Jubelouverture von C. M. v. Weber, zeichneten sich besonders die Bogeninstrumente aus. Zum Schlusse mehre Stücke aus dem *Messias* von Händel, unter denen wieder ungemeinen Eindruck machten: der Chor „Dem die Ehre," die Altarie „O du der Gutes predigt," die Chöre „wie Schaafe gehn," „Würdig ist das Lamm" und das „Hallelujah". Sie waren unter Hrn. Ries eingeübt, und blieben wegen ihrer Einfachheit und wunderbaren Kraft auch diessmal das Beste dieser genussreichen Tage.

Weimar, im Juny 1826. Am 3. Juny wurde, früher als gewöhnlich, unser Theater geschlossen, weil im Innern desselben noch viel und mancherley zu bauen ist. Ueber die Eröffnung desselben in den ersten Tagen des Septembers 1825, fünf Monate nach dem Brande des alten, hat Ref. im September 1825 berichtet. Was seit jener Zeit bis jetzt geschah, ist der Inhalt des gegenwärtigen Berichts. — Vorstellungen von Opern und Stücken mit Musik gab man folgende: *Tancredi* (ital.) zweymal, *Camilla, Wegelagerer* dreymal, *Dorfsängerinnen* zweymal, *Heimliche Heirath, Wasserträger, Maurer* dreymal, *Je toller je besser, Titus* dreymal, *Figaro's Hochzeit* zweymal, *Hadrian* zweymal, *Euryanthe* dreymal, *Fidelio, Fanchon* zweymal, *Neue Sontagskind, Unsichtbare, Hausgesinde* dreymal, *Sieben Mädchen* achtmal, *Kapellmeister von Venedig, Bassa und Bär* zweymal, *Ochsenmenuett* zweymal, *Macbeth* dreymal, *Tell, Waise und Mörder* zweymal, *Bürger in Wien, Staberls Hochzeit, Staberls Reisseabentheuer.* —

werken desselben. Ob dieser Styl für das Oratorium geeignet sey, und ob nicht namentlich der Text dieses Werkes vielmehr eine einfach grosse und kräftige Musik gefodert hätte, lässt Ref. dahin gestellt seyn. In manchen Stellen wollte [illegible] den Ausdruck der Musik mit den des Textes nicht übereinstimmend finden.

Weiss man, dass mit dem alten Theater zugleich alle Decorationen und die ganze Garderobe verbrannten, in allen genannten Vorstellungen aber, so wie in den Schauspielen, beydes sehr anständig, in mehren sogar elegant und reich war, so kann man die Thätigkeit der Direction nur loben. Neu waren für uns *die sieben Mädchen, das Hausgesinde, der Unsichtbare, die Ochsenmenuett, Staberls Reiseabenthener, der Maurer*; fast neu, seit vielen Jahren nicht gegeben, war *Macbeth* nach Schillers Bearbeitung mit Reichardt's Musik. Die *sieben Mädchen* exercirten und manövrirten so herrlich, dass sie zwey Dichter begeisterten, sie zu besingen. Der erste hat sich nicht genannt, und wohl daran gethan; der zweyte ist Dr. Eckermann, dessen Gedicht im Buchhandel ist. (*An die sieben Mädchen.* Weimar in der Hofmann'schen Hofbuchhandlung 1826. 4 Gr.) *Das Hausgesinde*, eine ergötzliche Posse, in der die Musik nichts verdirbt, aber auch nicht eben viel gut macht, gefiel besonders durch unsers braven Seidel's unerschöpfliche köstliche Laune. Die Musik zum *Unsichtbaren* ist von Hrn. Heinr. Stromeier, dem ältesten Sohne des Oberdirectors Hrn. Stromeier, und recht hübsch. (An anderen Orten hat man die Musik vom Musikdirector Eule in Hamburg, die Ref. nicht kennt.) Der treffliche, vielseitige, ja man darf sagen allseitige La Roche (er spielt z. B. Franz Moor in den *Räubern* und Marocco in *Bassa und Bär*, den Herzog von Orleans in *der Jungfrau von Orleans* und den Hausmeister im *neuen Sontagskinde*, den Oberförster in *den Jägern*, die Drillinge u. s. w. — und es ist schwer zu entscheiden, welche dieser Rollen seine beste sey, so seltsam das auch klingt, da er sie alle wahrhaft vollendet giebt) als der Unsichtbare war die Seele des Ganzen. Der junge Componist hat sich streng an das Sujet und den Character der Rollen gehalten, und daher eine passende und zweckmässige Musik geschrieben. Dass junge Componisten das nicht immer thun, sumal wenn das Sujet u. s. w. wie hier, ihnen Fesseln anlegt, keine tobende lärmende Instrumentation und keine Knalleffecte erlaubt, ist bekannt genug, daher wir die verständige Mässigung Hrn. Stromeier als Verdienst anrechnen. — *Die Ochsenmenuett* machte kein besondres Glück, so gut das Stück auch gegeben wurde. Darüber braucht man sich auch wirklich nicht zu wundern, obgleich die bekannte Anekdote von einer Menuett J. Haydn's, ausdrücklich für einen reichen ungarischen Ochsenhändler geschrieben und von diesem mit einem schönen fetten Ochsen honorirt, nicht ohne Glück zu einer kleinen dramatischen Handlung verarbeitet und die ganze Musik von dem herrlichen Haydn ist, da die Idee selbst, die dem Stücke und der Musik zum Grunde liegt, so — um es mild auszudrücken — unglücklich ist, dass ihr durch keine, wenn auch die gelungenste Ausführung aufgeholfen werden kann. Besondre lokale Umstände sind Ursache, dass man das Stück in Wien günstig aufnahm; da diese aber anderwärts wegfallen, so möchte es wohl überall eine kalte Aufnahme finden. Dass Haydn's Ruhm dadurch keinen Zuwachs erhalten hat, ist ganz gewiss — und dass der sonst so sehr verdienstvolle Seyfried missgriff, ist wohl kaum zu bestreiten. — In *Staberls Reiseabentheuern* war unser trefflicher Seidel als Staberl ausgezeichnet, und ergötzte durch fünf oder sechs allerliebste Lieder, deren Worte und Musik eben so wie die hübsche Tanzmusik am Ende des Stücks ihn zum Verfasser haben sollen. — *Der Maurer*, sehr gut gegeben, gefiel und mit Recht. In einigen Zeitschriften nennt man zwar die Musik, ein paar Stücke ausgenommen, unbedeutend und gewöhnlich, aber diess Urtheil scheint uns hart und ungerecht. Wenn manche Stücke nicht sehr bedeutend und nicht eben unerhört sind, so verdient der Componist deshalb keinen Tadel, indem es offenbar seine Absicht war, gerade diese angefochtenen Stücke nicht bedeutender und ergreifender hervortreten zu lassen, damit andere, die in dramatischer Hinsicht wichtiger sind, um desto mehr Wirkung machen mögen. Lässt man die Ansicht der meisten französischen Componisten von der Oper gelten, nach welcher das Sujet die erste, und die Musik die zweyte Stelle einnimmt (eine Ansicht, durch deren verständige und zweckmässige Befolgung allein ächt dramatische Werke möglich werden) so ist Hrn. Aubers *Maurer* ein Werk von hohem Werthe. Ueber Einzelnes lässt sich freylich rechten, einiges vielleicht sogar tadeln; aber solche Ausstellungen können das Urtheil, dass das Ganze von schöner Wirkung sey, nicht umstossen.

In Zwischenakten traten folgende Virtuosen auf: Hr. Zitzold, Flötist, dessen schon früher rühmlich gedacht wurde; Hr. Haushälter in einem Clarinettconcerte von Crusell, recht brav, doch nicht ausgezeichnet; der Königl. Preussische Concertmeister Hr. C. Möser in einem Rondeau brillant von Mayseder und einem Concerte von Mau-

rer, angeblich von Hrn. Möser umgearbeitet. Hrn. Mösers treffliches Spiel ist hinlänglich bekannt. — In einem besondern Concerte, im Theater gegeben von Mad. Longhi Möser, spielte die Concertgeberin eine von ihr componirte Polonaise mit gewöhnlichen Variationen für die Harfe, und statt des versprochenen Concerts von Streibel (wahrscheinlich Steibelt) ein unbedeutendes Potpourri; Frau von Heygendorf sang mit ausgezeichneter Virtuosität eine Arie von Rossini, Hr. Moltke ebenfalls eine Arie von Rossini vortrefflich; die Herren Hey und Aghte bliessen sehr brav ein recht wackeres Duettconcertant für Horn und Clarinette von Th. Müller; Hr. Ferdinand Hiller von Frankfurt a. M. (14 oder 15 Jahr alt), Schüler des Hrn. Kapellmeister Hummel, spielte das Pianoforteconcert in Cis moll von Ries mit vieler Fertigkeit; Spontini's Ouverture zu *Cortez* und Mozart's Ouverture zu *Figaro* leiteten die beyden Abtheilungen des Concerts ein. Der Beytrag der Concertgeberin war also nach Quantität und Qualität sehr gering. — Von dem eben genannten jungen Künstler Hrn. Hiller wurden gegen Ende Mai's Ouverture und Zwischenaktmusik zu Schiller's *Maria Stuart*, kürzlich von ihm componirt, gegeben. Ref. war verhindert, diese Composition selbst zu hören; Sachverständige aber haben ihn versichert, der Versuch des Jünglings gebe schöne Hoffnungen für die Leistungen des Mannes.

Hr. Musikdirector Eberwein führte in der Kirche auf: *Cantaten* von Danzi, C. Eberwein, M. Eberwein, Homilius, Mozart, Naumann; Händel's 100 *Psalm*, Naumann's 96 *Psalm*; eine *achtstimmige Motette* von J. S. Bach und eine dergl. von A. Romberg; *Missen* von J. Haydn und Mozart; Bach's *zweychöriges Heilig*; eine *Hymne* von Kunzen; ein *Te deum* von J. Haydn; Klopstock's *Vater unser* von A. F. Häser und einzelne Sätze aus den *vier Jahrszeiten*, Milton's *Morgengesang* von Reichardt, Händels *Messias*. Bis zum Herbst werden, da in der Stadtkirche an der Orgel eine bedeutende Reparatur und im Innern des Gebäudes selbst Veränderungen und Verschönerungen vorgenommen werden, nur kleine Musikaufführungen in der Schlosskirche stattfinden können, wo der Raum für Orchester und Sänger sehr beengt ist.

Da mit dem Herbst 1825 im neuen Theater eine neue Epoche für uns begann, so möge hier noch das Personal der Oper und der Grossherzogl. Kapelle namentlich aufgeführt werden. Sängerinnen: Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Dem. Schmidt, Mad. Dürand, Mad. Hartknoch, Mad. Müller — für kleine Rollen die Dem. Lorzing und Dem. Kladzig und einige vom Chor. Sänger: Tenoristen: Hr. Moltke, Hr. Klein, Hr. Seidel, Hr. Heinr. Stromeier — für kleine Rollen einige vom Chor. Bassisten: Hr. Stromeier, Hr. Laroche, Hr. Franke, Hr. Hunnius — für kleine Rollen einige vom Chor. Ausser mehren Mitgliedern des Theaters, Herren und Damen, welche in grösseren Opern zu Chordiensten verbunden sind, zählt das Männerchor zwölf, das Frauenchor neun Mitglieder. Director des Chors ist Hr. A. F. Häser.

Personal der Grossherzoglichen Hofkapelle.

(Cp. bedeutet Componist, C. Concertist.)

Kapellmeister: Hr. J. N. Hummel. Cp. C.
Musikdirector für die Oper bey Verhinderungen oder in Abwesenheit des Kapellmeisters, auch für das Schauspiel: Hr. Riemann.
Musikdirector für das Schauspiel: Hr. Unrein.
Erste Violine: Hr. C. Eberwein. Cp. C.
- C. Götze. Cp. C.
- Hirschfeld.
- Burggraf.
- Th. Müller. Cp. C.

Zweyte Violine: Hr. Reich.
- Müller d. ä.
- Unrein d. j. Cp. C.
- Röder.
- Winzer.

Viola: Hr. Aghte. (C. auf der Clarinette.)
- Wollweber.

Violoncell: Hr. Hase. C.
- Ulrich Cp. C.

Violon: Hr. Matthes.
- Schwarz.

Flöte I: Hr. Schubert. C.
II: - C. Lobe. Cp. C.

Oboe I: Hr. A. Eberwein.
II: - Aderhold.

Clarinette I: Hr. Schlömilch. C.
II: - Franke d. j. C.

Fagott I: Hr. Schmidt. C.
II: - Hofmann.

Horn I: Hr. Zipfel,
II: - Hey. C.

Trompete I: Hr. Zahn.
II: - Voigt.

Pauken: Hr. Franke d. ä.

Pensionirt sind die Herren Götze (Oboe), Ambrosius (Viola), Zipfel (Violon), Eilenstein (früher nach und nach an verschiedenen Instrumenten.).

Die zuweilen nöthigen mehren Hörner und Trompeten, so wie Pommen und Janitscharenmusik besetzt der Hof- und Stadtmusikus Hr. Agbte mit seinen Leuten, deren er immer eine hinreichende Anzahl so brauchbarer hält, dass durch einen von ihnen bey etwa eintretender Krankheit irgend eines Kapellmusikers dessen Stelle versehen werden kann.

Kurze Anzeigen.

Grand Rondeau brillant alla Polacca pour le Pianoforte, comp. — — par C. G. Reissiger. Op. 36. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Hrn. R.'s grössere, meist bravourmässige Klavier-Compositionen haben unter Liebhabern von vieler Fertigkeit und praktischer Ausbildung, die aber auch Etwas von gedachter und solider Bearbeitung verlangen, ein achtbares und zahlreiches Publikum. Und was sollten sie nicht? Hr. R. ist nicht arm an Ideen — auch wahrhaft anziehenden und ihm zugehörigen; er besitzt Feuer und jugendliche Munterkeit; versteht seinen Satz tüchtig, und das Instrument vortheilhaft zu behandeln gleichfalls; auch weiss er sich den Wünschen jetziger Liebhaber jener Art geschickt zu bequemen. Da kann es kaum anders, und verdient also zu kommen. Eben jene Eigenschaften beweist er auch in diesem Rondeau, das übrigens für die rechte Ausführung eine seiner schwierigsten, [illegible] sonders ungefähr in der zweyten Hälfte, eine seiner eigenthümlichsten Compositionen ist. Diess wird genug seyn, um diejenigen, welchen sie sich eignet, auf sie aufmerksam zu machen; und ein Weiteres davon zu sagen, ist nicht nöthig. Lieber eine Randglosse! Könnte und wollte Hr. R. für die Spieler leichter schreiben, ohne dass seine Arbeiten an Gehalt und Reiz verlören, so würde er sein Publikum noch sehr erweitern. Aber die Herren Virtuosen machen's jetzt nun einmal so: sie schreiben für sich, und mithin, was und wie sie es selbst vollkommen herausbringen können; andere Leute mögen sehen, wie sie mit fortkommen. Aber die Herren widmen ihr ganzes Leben ihrer Kunst: die anderen Leute haben auch Anderes, meistens viel, viel zu thun, ehe es zu Kunstübungen kommen kann. Nun steht freylich die praktische Instrumentalmusik, und besonders das Klavierspiel, jetzt so hoch, dass nicht Wenige, gut oder übel, wirklich mit fortkommen, und diese nicht Wenigen bilden auch schon ein Publikum: aber wäre besser nicht besser? und sind diejenigen Liebhaber, die Geist, Sinn und Geschmack für alles Vorzügliche in der Musik besitzen, ohne dass sie auf die Ausübung so sehr viel Zeit und Kraft verwenden können oder mögen, um die Virtuosen einzuholen — sind diese Liebhaber die geistig Geringeren, mithin nicht bestimmt zu beachten? Gewiss nicht! wenigstens in der Regel!

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. par W. A. Mozart, arrangé d'après le Quatuor, Oeuv. 55, — — *par J. H. Clasing.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist das vortreffliche Violin-Quartett aus D dur, mit dem Adagio aus G dur; bekanntlich, bey aller gründlichen Kunst der Ausarbeitung, eines der heitersten und anmuthigsten von allen Mozart'schen Quartetten. Es ist hier für die angegebnen Instrumente so gut eingerichtet, als man's nur machen kann; und wenn der Klavierspieler mit Delicatesse vorzutragen versteht und ein gutes Instrument besitzt, so ist die Wirkung, wie die, eines Originals. Zu loben ist auch, dass Hr. Cl. Schwierigkeiten in der Ausführung für den Klavierspieler möglichst vermieden hat; denn solche Musik ist nicht für Virtuosen oder die ihnen gleichen möchten, sondern recht eigentlich für Liebhaber von Geist und Seele, welche eine schöne Composition hören und sie, nicht sich, geltend machen wollen. Der Stich und das Aeussere überhaupt ist sehr gut.

Berichtigung.

In No. 23 dieser Zeitung pag. 369 — 370 in der Ueberschrift des Winterischen Nekrologs lese man statt: Schluss — Fortsetzung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. **№. 28.** 1826.

Recension.

Handbuch der Harmonielehre oder Anweisung zur Theorie der Musik. Zunächst zum Selbstunterricht für Seminaristen und angehende Orgelspieler bestimmt, von J. F. Lahmeyer, Musiklehrer am Seminario und Organisten an der Egidienkirche in Hannover. 1825. Eigenthum des Verfassers. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Das Handbuch ist, nach dem Vorberichte, für angehende Orgelspieler, und zunächst für das Hannöverische Seminar geschrieben, weil der Verfasser die vorhandenen theils zu weitläuftig und kostbar, theils zu oberflächlich fand. Vorzüglich hat er sich, ohne jedoch anderer Meister Winke ganz unbenutzt zu lassen, nach Webers *Theorie der Tonsetzkunst* gerichtet; dabey hat er, wie es in den Wünschen eines Jeden liegt, fassliche Darstellung mit möglichster Kürze und Vollständigkeit verbinden wollen. An der letzten kann in einem Werke der Art ohne Nachtheil, öfter sogar zum Vortheil des Ganzen, Manches fehlen, was man ohne diese Bestimmung sehr ungern vermissen würde: dafür werden aber Fasslichkeit und Bestimmtheit nur um so nothwendiger gefordert werden müssen, da das platte Land Niedersachsens in der Musik gerade noch sehr weit zurücksteht, und die meisten Schüler des Verf. daher ohne alle gute Vorbereitung seiner Leitung anvertraut werden. Wir werden also in unserer Beurtheilung nicht darauf sehen, was noch hätte gegeben werden können; sondern allein darauf, wie und in welcher Ordnung das Gegebene behandelt worden ist. Der Verf. sagt zwar am Ende seines Vorberichtes selbst: „Manches hätte wohl hinzugesetzt werden, Manches hinwegbleiben können. Doch menschliche Arbeit ist nie vollkommen. Möge der Sachkenner das Werk mit Liebe beurtheilen und meine gute Absicht nicht verkennen.“ Dass wir das Letzte nicht gethan haben und dass wir des Verf.'s Werk für Viele immerhin für nützlich erachten, beweist schon die Beurtheilung selbst zur Gnüge: denn hielten wir es für völlig verfehlt und unzweckmässig, so würden wir uns der Arbeit nicht unterzogen, sondern sie höflich von uns abgelehnt haben. Da nun das Buch, wenigstens in Niedersachsen, wahrscheinlich bereits sein Publikum gefunden hat und weiter finden wird: so hoffen wir so wohl denen, die es gebrauchen, als auch dem Verf. selbst, vielleicht einen kleinen Dienst zu erweisen, wenn wir zur Uebersicht der Anordnung des Werkes einige kurze Bemerkungen hinzufügen, die, wie es sich von selbst versteht, Gedanken erregen und durch wiederholte Vergleichung zum Bessern führen sollen.

Gleich in der Einleitung der ersten Abtheilung heisst es im 1. §: „Die Harmonielehre oder die Theorie der Musik lehrt uns die Regeln, wie wir die Töne richtig gebrauchen und zu Harmonieen benutzen können.“ Ist denn aber Harmonielehre und Theorie der Musik eins? Die erste ist nur ein Theil der Theorie der Musik, die zugleich eine Lehre der Melodie, an welcher wir zur Zeit noch keinen Ueberfluss haben, in sich begreift. — Ueber Aussprüche, wie solche „der Ton wird durch das Zittern eines Körpers hervorgebracht“ wollen wir nichts sagen, da Jeder weiss, dass ein Geräusch, ein Schall noch kein Ton ist. Solche Dinge sollten um so bestimmter ausgesprochen werden, je mehr ein Werk sich zum Selbstunterrichte eignen soll. Das Uebrige ist sehr klar. Vom 11—18. §: Intervalle. Ist deutlich und nach der gewöhnlichen Ansicht vorgetragen, wie es hier nicht anders geschehen durfte. Auch ist zu loben, dass in einem Handbuche, wo nur die nöthigsten Begriffe für angehende Orgelspieler gegeben werden sollen, die selten vorkommende übermässige Terz und die ver-

minderte Sexte weggelassen worden sind. Eben so sind mit Recht die genaueren Untersuchungen über das Wesen der Intervalle ganz übergangen.

Zweyte Abtheilung: Harmonielehre. Von §. 19 an, Grundharmonieen: Dreyklangs- und Septimen-Harmonieen. Der 20. §. handelt nun schon von den Verwechselungen derselben, was erst nach §. 27. ausgeführt wird. Es steht also der ganze 20. §. völlig am unrechten Orte, was den Schüler nur verwirren, aber nicht belehren kann. Dann werden die Dreyklänge in ihren 3 Lagen erklärt, in enger und weiter Harmonie. Darauf wird, den schlechten Zustand der Musik in Niedersachsen berücksichtigend, vom Discant-, Alt-, Tenor- und Basschlüssel auf das Kürzeste gesprochen. Nun werden alle harten und weichen Dreyklänge aufgezählt, die ersten nach dem Quinten-, die anderen nach dem Quarten-Zirkel. Hieran schliessen sich die verminderten Dreyklänge. Im 27. §. wird von der Verdoppelung der Terz und Quinte des Dreyklanges geredet. (Die Verdoppelung der Prime durch die Octave war schon früher angezeigt worden.) Wäre die ganze Verdoppelungslehre zusammen und gründlicher dargestellt worden: so hätte manches Folgende viel kürzer behandelt werden können und das Werk würde dabey noch an Klarheit gewonnen haben. Auch selbst die dadurch etwa zu besorgende Weitläufigkeit, die man doch nie auf Kosten der Deutlichkeit fürchten muss, hätte recht gut vermieden werden können, wenn erst hier alle Dreyklänge mit hinzugekommener Octave angegeben, früher hingegen nur einige wahre Dreyklänge bezeichnet worden wären. — Wenn aber der Verf. noch sagt „Am angenehmsten klingt die Verdoppelung der Quinte wegen ihrer weichen Stimmung: die grosse Terz hingegen hätte weit mehr Schärfe ihrer hohen Stimmung wegen:" so widerspricht er sich selbst, da er früher S. 14. behauptet: „Grosse und kleine Terzen und Sexten nennt man unvollkommene Consonanzen, weil ihnen jene völlige Reinheit fehlt, und ihre Stimmung etwas höher und tiefer seyn kann, ohne dem Gehöre übelklingend zu werden. Nicht so, fährt er dort fort, ist es bey den vollkommenen Consonanzen; da wird dem Gehöre die geringste Abweichung von der völligen Reinheit gleich bemerklich." Lieber keine Gründe, als solche, die anderen Behauptungen widersprechen. Besser also, wenn vom Verf. schlichthin beym Septimenaccord gesagt wird: die Octave des Grundtones behält den Vorzug vor der Quinte, und diese vor der Terz. — Von §. 31. an: Zweyte Hauptklasse der Grundharmonie. Septimenaccorde. 4 Arten derselben. — Wenn aber früher vom verminderten Dreyklange geredet worden ist: so hätte auch hier gleich vom verminderten Septimenaccorde geredet werden sollen. — Wenn nun die Arten der Septimenaccorde §. 31. angegeben worden sind, darauf gleich von der dreyfachen Verwechselung derselben gesprochen und dann erst im 33. §. vom Hauptseptimenaccorde gehandelt wird: so sieht man wieder, dass es deutlicher für den Anfänger wäre, wenn zuvor von dem Wesen des Hauptseptimenaccordes, und dann erst von seinen Verwechselungen geredet worden wäre. Alle allgemein angegebenen Sätze sind dem Anfänger ohne gehörige Beyspiele nur verwirrend, und machen die Sache ohne Noth weitläufiger, da doch Alles wiederholt werden muss. Wie soll aber der Schüler weiter die Sätze verstehen: „Zwey Intervalle des vorzüglichsten Septimenaccordes, nämlich die grosse Terz und die kleine Septime, machen ihn recht hinleitend zu einer andern Harmonie und eignen ihn dadurch ganz besonders zur Bildung eines bündigen Schlussfalls, wie sich das in der Folge zeigen wird." Das Alles steht am unrechten Orte und macht die Sache schwer ohne Noth. Durch solche Vorausnahmen stellen sich Lehrer den Orakeln gleich; der Frager staunt, erschrocken vor der Pythia, und geht unkluger aus dem Tempel, als er hineingegangen war. — Alles Uebrige in dieser Lehre ist so klar, als man es wünschen kann.

Dritte Abtheilung: Von der Bezeichnung der Harmonieen. Der Verf. zieht vor der gewöhnlichen Zifferbezeichnung die Weber'sche als die einfachste und bestimmteste vor. Was soll aber der 46. §. in welchem vor fehlerhaften Fortschreitungen der Stimmen gewarnt wird, von denen doch bis dahin noch nichts gelehrt worden ist. Unter allen Fehlern im Unterrichte steht das Reden über Dinge, wovon noch kein Begriff gegeben worden ist, oben an.

Vierte Abtheilung: Umgestaltung der Grundharmonie. Wie sehr eine andere Ordnung der abzuhandelnden Gegenstände nöthig ist, wird der Verfasser selbst, und Jeder, der das sonst sehr brauchbare Buch seinem Unterrichte zum Grunde legen will, eben dadurch am deutlichsten inne werden, weil er stets auf Dinge stösst, die er erwähnen zu müssen sich gezwungen sieht, und die doch erst später vorgetragen werden. Die Lehre von

der Auflösung der Septimenaccorde kommt viel zu spät. Wenn daher vom Nonenaccorde gesagt werden muss: „Mit seinem Grundtone klingt er hart; darum wird dieser oft weggelassen, und die grosse Terz zum Basstone gemacht, wodurch scheinbare Septimenharmonieen entstehen. Der eigentliche Septimenaccord löst sich aber im Basse eine Quinte tiefer auf, und der bloss scheinbare (der mangelhafte Nonenaccord) steigt im Basse um einen halben Ton höher," so springt hier und im folgenden die fehlerhafte Anordnung Jedem recht in die Augen. Der Verf. sieht sich genöthigt, im 52. §. wieder von der Auflösung zu sprechen und im 53. §. nachdem sehr wahr gelehrt worden ist, dass die Lage des verminderten Nonenaccordes völlig gleichgültig sey, weil er aus lauter kleinen Terzen bestehe, wird sogar von viererley Auflösungen desselben geredet, weil man vermöge der Enharmonie einem und demselben Tone zweyerley Benennungen geben könne, z. B. gis und as u. s. w. Ebenso wird §. 54. von der Umgestaltung der Septimenharmonie mit kleiner Quinte durch willkürliche Erhöhung ihrer Terz recht gut gesprochen, und die Fortschreitung in Beyspielen gezeigt — nur am unrechten Orte. Wenn aber hier behauptet wird, eine verminderte Terz (dis und f) klinge allemal dem Gehöre widerlich: so können wir das nicht so unbedingt unterschreiben. Werden die beyden Intervalle nur weit genug von einander gehalten, so fällt das Widrige, was sie oft (aber auch nicht immer, es kommt Alles auf Accordverbindung an, die durch den Geist eines Stückes gut oder schlecht wird) in der nächsten Lage haben, gemeiniglich von selbst weg. Jedoch muss allerdings vor zu häufigem Gebrauch verminderter Intervalle im Allgemeinen gewarnt werden. — §. 56. beschreibt die Umgestaltung des harten Dreyklanges durch eine übermässige Quinte, wo als Regel angenommen wird, der consonirende Dreyklang müsse meist zuerst angegeben werden und die dissonirende Quinte als Durchgang zu einer andern Harmonie — was auch bey dem Hauptseptimenaccorde angenommen werden kann.

Nun erst folgt in der fünften Abtheilung die Lehre von der harmonischen Fortschreitung der Stimmen. Bey weitem das Meiste dieser Abtheilung hätte vor dem Unterricht über Umgestaltungen der Septimenaccorde und ihrer verschiedenen Fortschreitungen behandelt werden sollen. Die allgemeine Lehre von den dreyerley Bewegungen, nämlich der geraden, der Gegenbewegung und der Seitenbewegung hätte noch früher angezeigt, nicht aber unter die Lehre von den harmonischen Intervallen, die eine freye Bewegung haben, gesetzt werden sollen. Nun folgt das Gewöhnliche über fehlerhafte Quinten und Octaven. Als Hauptgrund des Uebelklingens falscher Quinten und Octaven wird angegeben, dass das Ohr sie als Folgen harter Dreyklänge vernehme, die nicht nahe genug verwandt seyen. — Von verdeckten Quinten und Octaven mit Recht ganz kurz. — §. 66. Von den harmonischen Intervallen, deren Bewegung beschränkt ist. Ausser allen Dissonanzen wird die consonirende Terz im Hauptseptimenaccorde dazu gerechnet. Sie verlange eine Auflösung, d. i. eine regelmässige Hinschreitung in eine Consonanz (was eben so viel für, als gegen sich hat; weshalb es als bestimmte Regel nicht aufgestellt werden sollte). Ehe aber diese Fortschreitungen deutlich gemacht werden, ist wieder §. 68. von der Vorbereitung und vom freyen Eintritte der Dissonanzen die Rede; wieder am unrechten Orte. — §. 69—74 wird nun von der Fortschreitung der Intervalle des Hauptseptimenaccordes deutlich und nach bekannter Art das Nothwendige auseinandergesetzt. Von §. 74—78 von der Fortschreitung der Intervalle der Nebenseptimenaccorde; Alles durch gehörige Beyspiele klar gemacht. — Von der Bewegung einer Stimme durch harmoniefremde Töne. §. 78. Hier werden Vorhalte als solche Töne beschrieben, die den Eintritt der harmonischen aufhalten, und Durchgangstöne, die den harmonischen noch hinzugefügt werden, um die Melodie einer Stimme fliessender zu machen. Wenn aber zufällige Dissonanzen von wesentlichen so unterschieden werden, dass die ersten grösstentheils ohne Fehler wegbleiben können: so ist die Erklärung sehr schwankend. Denn wenn ein Ton nicht mehr wegbleiben kann, ist er nicht mehr zufällig, sondern gehört wesentlich zur Harmonie. §. 79—86 Vorhalte. Recht gut heisst es da: „Sie unterscheiden sich von wesentlichen Dissonanzen durch ihre Auflösung auf derselben Harmonie, dahingegen wesentliche Dissonanzen auf einer andern Harmonie aufgelöst werden, wobey der Bass seine regelmässigen Fortschreitungen hat. Der Vorhalt liegt entweder eine grosse oder kleine Stufe höher oder tiefer." Wenn aber die Terz durch die Quarte oder durch die übermässige None aufgehalten werden soll: so fragt sich's, warum denn bloss durch die übermässige? Und wenn

S. 59, wo vom Undecimen- und Terdecimen-Accorde, als von dem weitesten Umfange von Tonverbindungen gesprochen wird, noch bezeichnet wird, wie sogleich folgt: so macht der Verf. dadurch dem Generalbassspieler die Sache ohne Noth schwer. Sollen dieselben Noten zu dem folgenden Basse noch fortklingen, so bezeichnet man diess, wie schon längst üblich, mit Haken oder Strichen, und nicht mit neuen Zahlen:

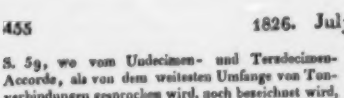

Zum Schluss wird ganz kurz von Verzögerungen, syncopirten Noten und von Vorausnahmen gesprochen. §. 86. Durchgehende und Wechselnoten, oder regelmässige und unregelmässige Durchgänge, bey welchen letzteren die durchgehenden auf gute, und die Hauptnoten auf schlechte Tacttheile kommen — was durch Beyspiele sehr anschaulich gemacht worden ist. Im 88. §. ist der Orgelpunct sehr kurz und gut erklärt.

Sechste Abtheilung: Tonart. Diese ganze Abtheilung kommt viel zu spät. Wenn von den Accorden im Allgemeinen gehandelt und die Hauptcintheilung derselben in Dreyklänge und Septimenaccorde kurz angegeben worden wäre, so hätte sogleich von der Verbindung der Dreyklänge durch steigende Quinten, bey Kreuzen, und steigende Quarten, bey Been, gehandelt und die Lehre von den Tonarten mitgenommen werden sollen. Hier folgen aber die Tonleitern erst §. 94—97 und §. 98—102 die Verzeichnung der Tonarten. Sehr zweckmässig sind von §. 102—111 die Aufsuchungen aller einer Tonart eigenthümlichen Harmonieen, auch der chromatischen Tonleiter. Von §. 111—117. Von der Verwandtschaft der Tonarten. Das Gewöhnliche, sehr kurz, aber deutlich. §. 117 Von den Tonarten der Alten. Fast zu kurz. Da aber der Verf. sich in nähere Bestimmungen nicht hat einlassen wollen, so haben wir weiter nichts hinzuzusetzen, als etwa, dass die Tonarten der alten Chorale nur die griechischen Namen tragen, aber dem Wesen nach von ihnen verschieden sind. Die Angabe dieser Tonarten ist wahrscheinlich aus dem sehr zu empfehlenden Werke genommen: *Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choralmelodieen der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?* —

Siebente Abtheilung: p. 95—112. Von dem Choralspielen. Dabey wird auf 5 Puncte gesehen: 1) auf den richtigen Vortrag der im Chorale vorkommenden Harmonieen; 2) auf die Zwischenspiele; 3) auf das Vorspiel, wodurch die Tonart des Chorals durch zweckmässige Harmonieen bezeichnet und der Inhalt des zu singenden Liedes wo möglich ausgedrückt werden soll. Dieses Kapitel ist bey aller Kürze sehr deutlich, die Hauptsachen sind scharf bezeichnet und mit den nöthigen Notenbeyspielen gut versehen. Zu vierstimmig ausgesetzten, mit Zwischenspielen versehenen Chorälen sind 2 Melodieen gewählt worden, die in dem Böttner'schen, im Hannöverischen gebräuchlichen Choralbuche weggelassen worden sind; eine sehr zweckmässige Wahl, da im Lüneburger Gesangbuche Lieder vorkommen, die darnach gesungen werden, nämlich: Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w. und „Bringt Preis und Ruhm dem Heiland dar u. s. w. Die Werke, welche der Verf. angehenden Orgelspielern empfiehlt, z. B. das Choralbuch von Kallenbach, die Orgelsachen von Rink u. s. w. beweisen, dass er besonders in diesem Fache ein sehr unterrichteter Führer ist.

Achte Abtheilung: Von der Modulation, leitereigene und ausweichende, §. 129—151. Sehr zweckmässig; nur hätte auch dieser Abschnitt bereits nach der Lehre von den Verwandtschaften der Tonarten folgen sollen. Dass aber bey vollkommenen Tonschlüssen der Quartsextenaccord auf die gute Tactzeit fallen müsse, wird dem Verf. von den Meisten nicht zugegeben werden können. Im 140. §. wo von der Trugcadenz gehandelt wird, will Rec. folgendes Beyspiel der Fortschreitung des Basses wegen durchaus nicht gefallen.

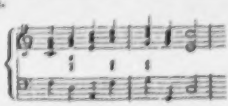

Von §. 151—155, Einrichtung der Modulation bey Tonstücken. Kurz und gut. —

In der neunten Abtheilung wird vom musikalischen Rhythmus gehandelt. 1) Der Tact. Der nothwendige Unterschied zwischen einfachen und zusammengesetzten Tactarten ist gar nicht berührt. Ferner werden die Sechszehntheile im C-Tact wider allen musikalischen Ausdruck Zeittheile genannt. Man verwirrt aber die Anfänger, wenn man ohne Noth von dem Gewöhnlichen abweicht. 2) Der eigentliche Rhythmus. Nur Weniges. Aber das Wenige ist doch ungleich besser, als man es in manchem weitläufigen Lehrbuche findet, obgleich auch hier diese Lehre noch sehr mangelhaft ist.

Den Beschluss machen einige Anhänge. Der erste enthält Uebungsexempel zum Transponiren, zum Aussetzen etc. Der zweyte liefert ein Verzeichniss einiger Componisten derjenigen Choralmelodieen, welche im hannöverschen Gesangbuche vorkommen. Diese kurzen Anzeigen werden gewiss Vielen recht erwünscht seyn: man hat aber nichts mehr noch minder darin zu suchen, als die bekannten, nicht immer erwiesenen Behauptungen. Der Verf. hat sich in Untersuchungen nicht einlassen wollen. So weit hätte aber sein Glaube nicht gehen sollen, dass St. Ambrosius Verf. der Melodieen „Herr Gott, dich loben wir etc. und Nun kommt der Heiden Heiland etc. sey. — Der dritte Anhang giebt eine Anleitung, dem Claviere eine richtige Stimmung zu geben, worauf das Nöthigste über das Stimmen der Rohrwerke in der Orgel folgt.

Man sieht also, dass dem Buche das Nützliche nicht abzusprechen ist und dass der Fleiss des Verf. Lob verdient: aber in der Anordnung der Lehrgegenstände fehlt so Vielerley, was zu einem guten Verständnisse unumgänglich nöthig ist, dass wir dem geachteten Verf. durch eine neue Auflage seines Werkes Gelegenheit zur Verbesserung desselben wünschen.

Nachrichten.

Stuttgart. Seit August 1825, nach Wiedereröffnung des hiesigen königl. Theaters nach den gewöhnlichen zweymonatlichen Sommerferien, sahen wir nur zwey neue Opern, nämlich: *Zelmira* von Rossini und *Locadie* von Auber, welche beyde nur sehr mässigen und getheilten Beyfall erhielten, und bey den Wiederholungen wenig besucht waren. Letztgenannte Oper, obschon das Sujet derselben trüb und schleppend, und dabey schlüpfrig ist, — welches letztere durch die hier vielleicht gut gemeinte Abänderung und Umschreibung in der Erzählung der Leocadie von ihrem Schicksale nur noch greller hervortrat und die Unwahrscheinlichkeiten und Unverständlichkeiten des geschichtlichen Vorgangs häufte — würde sich bey so manchen trefflichen und wohlgelungenen Einzelnheiten der Musik (vornämlich in Bezug auf richtige Charakteristik) mehrer schönen Ensemblestücke, und der braven Ausführung der K. Hofkapelle halber, dennoch einer günstigern und bleibendern Aufnahme zu erfreuen gehabt haben, wenn man sich in Besetzung der Rollen nicht offenbar vergriffen hätte; denn weder Frau von Knoll (Leocadie), noch die Herren Pezold und Hambuch als D. Fernando und Philipp de Leiras waren an ihrem Platze, und liessen samt und sonders in ihrem Spiele sehr viel zu wünschen übrig. Eine für Leocadie neu componirte Arie im zweyten Akt, von Landpainter, gefiel verdientermassen, und wurde, von der Sängerin rein und angenehm, wiewohl nicht ausdrucksvoll genug, vorgetragen. — Mehr als die genannten Opern sogen das grosse Publikum die drey zum ersten Male hier gegebenen und mehrmal wiederholten Liederpossen an: *Sieben Mädchen in Uniform, die Wiener in Berlin* und *die Berliner in Wien.* Mit neuer Besetzung hörten wir seit vielen Jahren auch einmal wieder *Paër's Achilles, Rossini's Elisabeth* und *Zingarelli's Romeo und Julie.* Hr. Hambuch und Dem. Fischer feyerten in diesen Darstellungen einen wohlverdienten Kunsttriumph, und würdig standen denselben die übrigen braven Sänger unserer Bühne zur Seite.

Von älteren schon oft gegebenen Opern hebt Ref. als besonders gelungene und vollendete Darstellungen folgende aus: *Don Juan, Wasserträger, Anne, Zauberflöte, Camilla, Figaro, Vestalin, Carlo Fioras, Rothkäppchen* und *Opferfest,* in welchen der Reihe nach unser Hüser sein immer höher strebendes Kunsttalent als Sänger und Schauspieler aufs neue bewährte. Orchester und Chöre waren in allen Stücken sehr lobenswerth. In dieser Zeit besuchten uns auch mehrere Gäste. Zuerst gab Hr. Ursprung vom Anhalt-Dessau'schen Hoftheater den Licinius in der *Vestalin,* Joseph in der Oper gleiches Namens und den Johann im *Johann von Paris.* Mit einer angenehmen, ziemlich kräftigen Stimme

und einem wohlgefälligen Aeussern verbindet er ein lebhaftes, anständiges und freyes Spiel. Sein Gesangvortrag hingegen bedürfte wohl noch einer bessern Ausbildung. Hierauf erfreute uns nach einer Abwesenheit von zwey Jahren Dem. Canzi als Rosine im *Barbier von Sevilla* (zweymal), als Susanne in *Figaros Hochzeit* (worin Hr. Pezold den Figaro recht brav sang und lebhafter und gewandter als sonst spielte), als Nanette in der *Elster* und als Amenaide im *Tancred*. Sie wurde mehremal hervorgerufen. Ferner hörten wir Hrn. Benesch vom Mainzer Theater im *Schosse* als Graf Wellau, Joseph, Lindoro in der *Italienerin in Algier* und als Rodrigo im *Otello*. Er besitzt eine wohlklingende, zarte Tenorstimme, trägt mit Geschmack und Gefühl vor, und ist sonst eine freundliche Erscheinung auf der Bühne. Er fand Beyfall und wurde engagirt. Dem. Sigl, Königl. Bayer'sche Kammersängerin, sang die Amenaide und den Sargin mit bewundrungswürdiger Reinheit, Kraft und Ausdruck, und rechtfertigte den ehrenvollen Künstlerruf, der ihr vorausging, vollkommen. Ihre Höhe besonders ist metallreich und hinreissend. Wir bedauern, sie nicht noch in einigen anderen Partieen gehört zu haben. Unmittelbar darauf trat Dem. Schechner, gleichfalls von München, in einer Anzahl von Rollen auf, in denen sie mit dem lebhaftesten und ungetheiltesten Beyfalle aufgenommen wurde. Wird diese junge, sehr talentvolle Sängerin es erst dahin bringen, ihre frische, kräftige und reine Stimme, die ihr die Natur gab und die Jedermann ansiehen muss, durch Kunststudium und grössern Fleiss angelegentlicher und sorgfältiger auszubilden, sich mehr Ruhe, Festigkeit und ein sicheres Portamento eigen zu machen, und sich auch als Darstellerin mehr zu vervollkommnen, so wird man sie gewiss den ersten und ausgezeichnetesten Sängerinnen Deutschlands beyzählen. Sie sang folgende Partieen: Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Nanette in der *diebischen Elster*, Agathe im *Freyschütz* und Sextus im *Titus*, und wurde in den meisten vorgerufen. Bey seiner Durchreise spielte noch Hr. Heininger aus Karlsruhe, dessen in früheren Berichten schon mit Lob gedacht wurde, den Rodrigo im *Otello*; zuletzt trat Dem. Schlösser vom kaiserl. Hoftheater zu Petersburg im *Tancred* als Tancred, als Nanette in der *diebischen Elster* und als Myrrha im *unterbrochenen Opferfest* nicht ohne Beyfall auf, da ihre Stimme rein, klangvoll und von ziemlichem Umfang ist. Ihrer Methode wäre allerdings noch manches hinsichtlich des Geschmacks in ihren Verzierungen und der Bestimmtheit im Anschlage des Tons zu wünschen. Bey dieser Gelegenheit müssen wir auch den rühmlichen Fleiss des Hrn. Kunz erwähnen, welcher den Fernando in der *Elster* und den Oberpriester im *Opferfeste* recht brav sang, und überdem ein sehr brauchbarer Schauspieler ist. Die sechs Wintermonate über, vom October bis März, war der rühmlichst bekannte Balletmeister Taglioni mit seiner Familie, einigen anderen braven Individuen und einem corps de ballet hier engagirt, und gab während dieser Zeit sechs Vorstellungen, von welchen jede vier bis fünfmal wiederholt wurde und die schaulustige Menge zum grossen Nachtheile der Oper und des recitirenden Schauspiels in grosser Anzahl herbeyzog, während andere Kunstproductionen grösstentheils unbesucht blieben. Jene Vorstellungen waren: *Zemire, der Abend eines Rajah, Schwert und Lanze, die Weinlese, die Müller*, und endlich *Danina, oder Jokko, der brasilianische Affe*, nach dem ohnlängst auch in Paris mit Enthusiasmus aufgenommenen Melodram gleiches Namens bearbeitet. Man muss sowohl den Anordnungen des genialen Taglioni und den herrlichen Leistungen seiner Gesellschaft volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, als auch das durchaus neue Kostüm, die passenden Decorationen und nöthigen, wohl eingerichteten Maschinerien loben; jedoch zu tadeln möchte seyn, dass man das Ballet zur Hauptsache machte, alle Pracht und Glanz nur darauf verwandte, hingegen sich des Kostümes, der Decorationen und selbst der Comparserie zu den gegebenen Opern und Schauspielen allzuwenig annahm, was denn einen schneidenden Contrast bilden musste. Hr. Taglioni ist wiederum für künftigen Winter engagirt worden. Bey diesen Aussichten dürfen wir schwerlich hoffen, den Wunsch, welcher durch die früher gegebene Verheissung der königl. Direction noch stärker wurde, erfüllt, und mehrere neue Opern auf hiesiger Bühne zu sehen, oder ältere klassische Meisterwerke zu bewundern, obgleich bey der Mehrzahl derselben ohnediess die vorgeschriebenen Tänze und Gruppirungen fast unerlässlich sind, um so mehr, wenn die Mittel zu einer guten und geschickten Ausführung nicht fehlen. Die Musik zu den obenerwähnten Ballets war grösstentheils zusammengewürfelt, flach und nichtssagend. Die neue wegen dringender Umstände in kurzer Zeit componirte Musik unseres Meisters

überirdischer Seligkeit gepriesen ward, lasset uns mit Freude und mit Dank zurücksehen auf die Bahn, welche sie auch im vorigen Jahrhundert so rühmlich durchlief! Lasset uns, unbetäubt von der Posaunenstimme des blinden Enthusiasmus, wie von dem heiseren Gekrächze scheelsüchtiger Krittler, die nur durch Machtsprüche beweisen, unsre grosen Meister durch fortgesetztes Studium ihrer reichhaltigen Werke ehren, ohne sie für unfehlbar und unübertrefflich auszugeben. — Lasset uns die *wahren* Bedürfnisse der Kunst nie aus den Augen verliehren, und sie nie mit den Forderungen der Willkuhr und der Laune verwechseln! — Endlich lasset uns immer strenger seyn gegen die Mishandlungen, welche die Kunst am meisten durch unwissende, eitle und nachlässige oder talentlose Komponisten erfährt; aber auch alle ersinnliche Aufmerksamkeit denen gönnen, welche durch gründliche Einsichten, durch Genie und Fleifs ihren inneren Beruf zur Ausbildung und Erhöhung einer Kunst darthun, die auf grösern Werth als den eines flüchtigen Mittels zur sinnlichen Ergotzung Anspruche macht, ja, die, gleich dem Geiste, der sie bearbeitet, einer Vervollkommnung in's Unendliche fähig ist! —

Recensionen.

Monolog der Thekla aus Wallensteins Tod von F. Schiller. In Musik gesetzt und — der regierenden Königin von Preussen — zugeeignet von Heinr. Karl Ebell. Berlin 1801. bey Oehmigke dem Jüngern. (Pr. 10 Gr.)

Ich gestehe, dafs dies kleine Werkchen die erste musikalische Komposition ist, welche mir von diesem Verf. bekannt worden, und dafs ich sie mit nichts weniger als günstigem Vorurtheil zur Hand genommen habe. Und in der That, einen Monolog, der nicht etwa wie Hamlets Seyn oder Nichtseyn auch aufser seinem Zusammenhange verstanden und genossen werden kann; einen Monolog, der nichts Allgemeines hat, als Eine sehr schone Sentenz, der voller historischen Details und Beziehungen ist und mit dem Ganzen des Stücks in unzertrennlicher Verbindung stehet — diesen herauszureissen und als ein Einzelnes in Musik gesetzt herauszugeben, ist keineswegs ein glücklicher Gedanke. So weit aber eine vortreffliche Ausführung mit einem solchen Gedanken auszusöhnen vermag, so weit wird gewifs jeder damit ausgesöhnt, der dies Werkchen durchgeht. Die Behandlung der Worte ist ganz so, wie sie seyn mufste, wenn der Monolog eine Scene aus einer heroischen Oper wäre: weder die niedere Kritik (in Ansehung der Richtigkeit,) noch die höhere, (in Ansehung des Geistes) kann etwas von Bedeutung dagegen aufbringen. Tiefes, schmerzliches Gefühl, das vom Speciellen ausgehet, dessen Dunkel dann vom Mondenschimmer sufser Erinnerung nur Einmal und zauberisch erleuchtet wird, das dann sich vom Speciellen zum Allgemeinen erhebt und nun sich selbst in schwarzer Nacht verliert: das ist der Gang der Gefuhle, welche Thekla in diesem Monolog aus-

derselben. Es wäre ferner auch wohl Zeit, die Musik *metaphysisch* zu behandeln. Das wichtigste aber ist der — ich sage es dreist — fast *gänzliche* Mangel *an ächt-musikalischen deutschen Gedichten*, d. h. solchen, die nicht nur durch einen schönen wirklich poetischen und dem Wesen und Zweck der Tonkunst entsprechenden Inhalt und Zuschnitt, sondern auch durch sorgfältige Wahl sonorer sangbarer Wörter u. dgl. sich auszeichnen. Mag indessen solche — hoffentlich nicht fromme — Wünsche ein anderer genauer erörtern! Denn ich halte es für meine Pflicht, zum Schlufs zu eilen. Vielleicht haben diese Bemerkungen schon mehrere Leser ermüdet und wichtigeren Aufsätzen den Platz geraubt. Hieran könnte jedoch nicht der nur zu bedeutende Stoff, sondern einzig eine fehlerhafte Behandlung desselben Schuld seyn. Möchten es doch die *Eingeweihten* — (denn für musikalische oder philosophische *Laien* schrieb' ich, wie der Augenschein lehrt, nicht) — der Mühe werth halten, mir bey Gelegenheit mit Gründen zu zeigen, ob und wo ich in meinen Ansichten geirrt oder *wichtige* Lucken gelassen habe! — Dieser Wunsch entspringt, — was man auch glauben mag, — nur aus *reiner innigster* Liebe zur Kunst.

d. Verf.

Lindpaintner zu *Jokko* verdient sowohl wegen ihrer melodischen Lieblichkeit, als auch wegen der harmonischen Behandlung der oft neuen und überraschenden Ideen, und besonders auch wegen der durchaus glücklich getroffenen Characteristik ein öffentliches dankbares Lob. Auch fand sie allgemeinen Eingang und lauten Beyfall. Dem Vernehmen nach wird nächstens ein Clavierauszug davon erscheinen. Von Extraconcerten auswärtiger Künstler fanden folgende Statt: 1) das des Hrn. E. Lewy, ersten Waldhornisten der k. k. Oper in Wien, welcher auf dem neu erfundenen Wiener chromatischen Horne Variationen von Lachner, sodann mit seinem Bruder, welcher damals noch Mitglied der hiesigen Hofkapelle war, ein Concertante von Täglichsbeck für zwey Hörner, und am Schlusse des Concerts Variationen von Pechatscheck, für beyde Lewy's componirt, vortrug. Das brave Spiel beyder Künstler erwarb ihnen wohlverdienten Beyfall. Dem. Fischer glänzte mit einer Aria di bravura von Pacini, und die Herren Pechatscheck und Stern wetteiferten in einem Doppelconcerte für zwey Violinen A $\frac{3}{4}$, vom erstern gesetzt. 2) Das des Königl. Baier'schen Kammermusikus J. Sigl, welcher sich als einen ausgezeichneten Virtuosen auf dem Violoncell in Compositionen von Kummer und Merk bewährte. Dessen Schwester fand stürmischen ungetheilten Beyfall durch den kunstreichen Vortrag einer Scene von Mercadante und einer Arie mit eingewebten Variationen von Carafa, mit obligater Violine, vom Hrn. Pechatscheck begleitet. 3) Das des Hrn. J. J. Troplong aus Paris, welcher ein Violinconcert von seiner eignen Composition, das zu loben war, eine Phantasie von Lafont und Variationen von Rode (G $\frac{6}{8}$) mit reinem kräftigen Tone, Zartheit und Geschmack vortrug. Frau von Pistrich sang eine Arie aus Rossini's *Zelmira*, ein Duett aus *Armida* mit Hrn. Hambuch, Hr. Häser eine neue für ihn von Lindpaintner trefflich componirte Scene aus *Demetrius*, und Hr. Kammermusikus G. Reinhart blies eine Polonaise für die Clarinette, gleichfalls von unserm Kapellmeister gesetzt, meisterhaft. 4) Das des Hrn. Joseph Merk, k. k. ersten Violoncellisten und Professors am Conservatorium zu Wien, welcher hier, so wie aller Orten sich den grössten Beyfall erwarb, den er auch in vollem Maasse verdiente. Hr. Uhlmann, neu engagirtes Mitglied der Königl. Hofkapelle, spielte Variationen auf der Oboe von C. Kreutzer, und zeigte nebst einem runden, weichen Tone recht viele Kunstfertigkeit und Sicherheit auf diesem schwierigen Instrumente. Hr. Haixinger sang aus Gefälligkeit für den Concertgeber eine für uns neue Arie von Rossini, welche er äusserst brav und lieblich ausführte. 5) Das der Gebrüder Anton und Max Bohrer, Mitglieder der Königl. Kammermusik in Berlin, deren ausgezeichnete Virtuosität schon öfter in diesen Blättern von hier aus und von den bedeutendsten Städten des In- und Auslandes mit grossem Lobe erwähnt worden ist. 6) Das des Hrn. Franz de Vecchi, Königl. bayerischen Kammersängers, welcher sich, obgleich seine ehemals herrliche Tenorstimme im Abnehmen ist, dennoch durch seinen geschmackvollen Vortrag und das hervorstechende Gemüthliche in demselben rauschenden Beyfall erwarb. Besonders schön sang er eine Scene von Paganini und das Duett des Lindoro mit Mustapha (Hrn. Häser) aus der *Italienerin in Algier*. Hr. Krüger zeichnete sich in einem Potpourri für die Flöte von Keller, wie immer, aus. Von einheimischen Künstlern gab allein unser Concertmeister Pechatscheck ein Concert, in dem er ein Violinconcert von L. Spohr (in Form einer Gesangsscene) und ein Divertimento mit Variationen über ein Rossini'sches Thema mit bekannter Genialität und Fertigkeit, auch eine neue Ouverture seiner Composition zum Besten gab. 7) Endlich gab noch Dem. Rosalie Reinhardt, Schauspielerin, beym Abgange von hiesiger Bühne eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung im Königl. Redoutensaale, worin sie unter anderen Gedichten auch Schiller's *Taucher* declamirte, wozu der leider zu früh verstorbene, sehr talentvolle und um die Kunst wahrhaft verdiente Fr. Knapp schon vor vielen Jahren hier eine sehr kunstreiche und passende Musik gesetzt hat. Ein junger Mann, Hr. Pein (von der Königl. Brigade-Musik und Schüler des jetzt pensionirten würdigen Veteranen Hrn. Schwegler's, ersten Oboisten), trug mit Hrn. Krüger ein Concertant für Flöte und Oboe äusserst brav vor. Wahrscheinlich wird er zur Königl. Kapelle versetzt werden. In den letzten drey Concerten der Königl. Hofkapelle hörten wir Ouverturen von Nicola, L. Schuncke, Vogel (aus *Demophon*), Spontini; Symphonieen von J. Haydn, und Méhul's bekannte und beliebte Jagdsymphonie. Die Hofmusiker Lorch und Abenheim liessen sich in Violinconcerten hören, und bewiesen ihre Fort-

schritte in der Kunst; L. Schuncke trug Variationen von Kalkbrenner auf dem Fortepiano sehr präcis und lobenswerth vor, so wie dessen Vater und jüngerer Bruder Ernst sich in einer Phantasie von Lindpaintner auf dem Waldhorn hören liessen; und unsere Sänger Hambuch, Häser, Pesold, Benesch und Rohde gaben uns vierstimmige Gesänge von C. M. v. Weber, Kreutzer, Spohr und anderen Meistern zum Besten, welche uns sehr ergötzten. In der katholischen Kirche wurden an Festtagen Messen von J. Haydn und Mozart, so wie am Charfreytage eine Hymne: *Preis des Erlösers*, von A. F. Häser in Weimar, und bey einer besondern Veranlassung Mozart's *Requiem* aufgeführt. Der Liederkranz feyerte am 27. August 1825 sein Stiftungsfest, und verband damit zugleich eine Feyer zu Zumsteeg's Andenken, welches durch eine Rede und mehre schöne Compositionen des vaterländischen Tondichters verherrlicht wurde. Der Verein für Kirchengesang führte am Lutherfeste in der Stiftskirche am 10. Nov. einen vollstimmigen Figuralgesang einer Paraphrase des *Vater Unser* recht lobenswerth aus.

So eben erfährt Ref. mit Gewissheit, dass noch vor den Sommertheater-Ferien Spohr's *Jessonda* einstudirt werden soll, worin die Rolle der Jessonda der Schwanengesang unserer ersten Sängerin Dem. Fischer seyn wird, da dieselbe die Bühne ganz verlässt und sich in Kurzem verheirathet. Ihr Verlust wird allgemein gefühlt und bedauert, und schwerlich dürfte sie so bald ersetzt werden. Möge sie recht glücklich seyn! Vom Herzen rufen wir ihr ein Lebewohl zu, und danken ihr für so manchen schönen Kunstgenuss, den uns ihr ausgezeichnetes Talent seit vier Jahren bereitete.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie sur un thème suisse pour le Pianoforte, comp. par Conr. Kreutzer. Oeuv. 55. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 1 Thlr.)

Das Thema, auf welches die Einleitung zweckmässig anspielt und hinleitet, ist munter und angenehm, einem ehrlichen Volks-Ländler ähnlich. Darüber wird nun, im Tempo fortlaufend, acht Seiten lang auf vielerley Weise bravourmässig figurirt und variirt; und endlich wird noch, auf vier Seiten, ein rauschendes Prestissimo draus. Eigentlich Neues finden wir nicht, aber nicht Weniges, das sich selbst, wenn auch nicht buchstäblich, wiederholt: doch klingt es, von einem raschen Spieler lebhaft und nett vorgetragen, ganz artig — ungefähr, wie die besseren der aneinandergehangenen Variationen von Gelinek. Auch die Schreibart ist dieser nicht unähnlich; und die Anforderungen an die Spieler sind es gleichfalls. Wir möchten diese, wie so manche Pianoforte-Composition derselben Art in unseren Tagen, Musik für Frauenzimmer nennen; denn diese lieben sie besonders, führen sie besonders gut aus und gefallen damit und dadurch besonders: und das Alles von Rechtswegen. So wird denn auch von Rechtswegen der gleichen Musik mitunter von Meistern geliefert, die auch tiefer in die Saiten und in die Gemüther greifen könnten. Die Tonkunst hat darin kein Arges, denn es gehet sie eigentlich nicht an; so wie die Malerey an einem hübsch colorirten Kupferstiche, die Poesie an einem muntern, artigen Hochzeitgedichte, gleichfalls kein Arges hat; und aus demselben Grunde.

Variations brillantes pour Pianoforte à IV mains — — par Franç. Hüttes. Oeuv. 19. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Die Variationen sind über den Jägerchor in Webers *Freyschütz* geschrieben. Es sind ihrer fünf, und anstatt der sechsten findet man ein ziemlich lang ausgeführtes Finale alla Polacca, dessen Thema, so wie auch Manches in den Zwischenspielen, dem Chore wenigstens einigermaassen verwandt ist. Die Variationen sind mehr Figurationen, und als solche meist bravourmässig ausgestattet; auch bringen sie nicht bloss Modischgewöhnliches. Der erste Spieler muss beträchtliche Fertigkeit besitzen und sich dazuhalten: der zweyte hat es bequemer. Das Ganze, rasch und belebt vorgetragen, wird unterhalten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. **Nº. 29.** 1826.

Beschluss des in No. 25. abgebrochenen Nekrologs von Peter v. Winter.

Was der gefeyerte Tonsetzer, dessen thätiges Künstlerleben wir bisher geschildert, an Concerten, Symphonieen, Quartetten, Quintetten u. s. w. überhaupt in jener Art von Composition, welche man früher unter der Benennung Kammermusik, Kammerstyl, begriff, geliefert, kann weder vollständig angegeben noch in eine Klasse gebracht werden. Diese von ihm zuerst als Virtuosen begonnenen Arbeiten begleiten ihn neben jenen ernsteren seines spätern Berufes durch sein ganzes Leben hin. Zu vermuthen ist, dass er seine nöthigen Violinconcerte selbst gespielt; doch ist den jetzt noch Lebenden kaum so etwas zu Gesicht gekommen, und in seinem Nachlasse fand sich davon keine Spur. Seine Symphonieen kamen wohl auch mit den des ältern Hrn. Cannabich und Toesca bald in Vergessenheit, als einem Haydn und Mozart der Zutritt zu öffentlichen Concerten nicht länger versagt werden konnte. Aber seine trefflichen Compositionen für beynahe alle in der heutigen Musik eingeführten Instrumente wurden bis zu den letzteren Zeiten häufig gehört. Er war es, welcher die Mehrzahl der Münchner Virtuosen für Reisen und heimischen Gebrauch mit dem nöthigen Kunstapparate versorgte. Auf den (früher gewöhnlich in französischer Sprache abgefassten) Anzeigeblättern der Concerte las man häufig nebst den Namen des auftretenden Künstlers die Bemerkung: de sa composition. Aber der eigentliche Componist war unser Ritter von Winter, wenn anders nicht schon der gebrochene Sandstein oder Marmor, sondern die Statue, welche des Bildners Hand daraus gestaltet, als Kunstwerk gelten darf. Demungeachtet konnten allerdings diese Virtuosen ihre Namen als Componisten auf den Anschlagzetteln und auf den Titeln ihrer im Druck erscheinenden Arbeiten fortführen: sie hatten sich das Recht dazu auf gesetzliche Weise erworben.

Noch vor Kurzem hat Jemand die Behauptung aufgestellt, dass ein Tonsetzer, wolle er eine hohe Stufe seiner Kunst erreichen, nothwendigerweise im Klavierspiele grosse Fortschritte gemacht haben müsse. Wäre dem so, so hätte Italien gar keine Componisten von Bedeutung hervorbringen können, indem alle Klavierfertigkeit derselben — jene Künstler ausgenommen, welche, wie Scarlatti und Clementi, sich diesem Instrumente ausschliesslich widmeten — aus einem Zeitalter in eine Kraft zusammengebracht, noch nicht hingereicht hätte, eine Pleyl'sche Sonate richtig auszuführen. Unser Künstler schrieb für alle Instrumente, nur nicht eine Note für das Klavier, dessen Eigenheit er auch so wenig begriffen hatte, dass er selbst zu seinen durch ihn veranstalteten Opernauszügen und zu seinen Canzonetten die Klavierbegleitung von anderen setzen lassen musste. Geschmack an diesem Geklimper — wie er es unter Freunden nannte — hatte er ohnehin nie finden können, und Vogler, bey dessen Phantasieen die Saiten herumflogen, die Tasten borsten, war eben auch nicht geeignet, Manheimer Virtuosen — deren Streben dahin ging, ihr Instrument in eine Vox humana umzuschaffen und auf demselben alle Schönheit des Portamentes, des Schattens und Lichtes in Ton und Vortrag hervorzubringen — die Uebung des Pianoforte, dessen Mechanik damals auch noch in der Kindheit war, anzuempfehlen. Später jedoch, nachdem er Hrn. Cramers Kunst in London, noch mehr während seines Aufenthaltes in seiner Wohnung zu München näher hatte kennen lernen, gab er doch bisweilen zu, dass, wenn er auch Klavierspieler gewesen wäre, mehr Mannichfaltiges, mehr Phantasie in seinen oft sich einander zu sehr ähnlichen, zu einfachen Compositionen

sich finden würde; lenkte jedoch meist wieder ein: Jomelli, Piccini, Paesiello, fuhr er fort, waren es auch nicht, brauchten es auch nicht zu seyn; ihre grossen Conceptionen traten aus dem Innern heraus, wurden nicht durch Äusseres — Geklimper nämlich — hineingebracht, und deswegen eben wird eines ihrer guten Kunstprodukte in dem Andenken und der Achtung der kunstverständigen Nachwelt sich länger erhalten, als alle diese durch Klaviervirtuosität erzeugten neueren Zauber- und Teufelsopern zusammengenommen.

Noch mehr abhold war er der Orgel, welche er ein seelenloses Instrument nannte *). Und wer möchte ihm diess verargen? War doch das Münchner Orchester, wenn er seine Compositionen in der Kapelle leitete, eine wahre seelenvolle himmlischtönende Orgel, die er nach Gefallen behandelte.

Vogler spielte, was man kaum begreifen wird, die Orgel wie das Piano meist im Staccato, so dass die Luftsäule der grösseren Pfeifen nicht gehörig sich entwickeln konnte, wodurch nicht selten ein blos unvernehmbares Gesause, ein unangenehmes Geklapper der Ventile entstand. Seine Schilderung der Hirtenwonne, afrikanische Nationallieder, sein Marsch des schwedischen Wassordens, schienen unter der Würde dieses ernsten Instrumentes; Händels *Alleluja* mit den fugirten Sätzen, die harmonischen Umwendungen des Ite, missa est, wodurch diese Choralmelodie bald in der obern, bald in der Mittelstimme, endlich sogar im Pedale lag, und jeder Ton derselben immer in einem andern Accorde gehört wurde, verschafften unserm Tonverständigen, der nur nach Gesang forschte, nur ihm horchte, wenig Genuss; auch fiel bey diesen Concerten soviel Excentrisches und Lächerliches vor, dass sie bald alles Ernste und Anziehende ganz verloren. Händeln selbst konnte Winter lange nur dem Rufe nach, und er hatte schon gegen viersig Jahre, als einer seiner vieljährigen Freunde ihm zuerst den *Messias* mit deutschen Worten mittheilte. Erst in England sah er die Partituren desselben, brachte von daher die vollständige Sammlung der Oratorien und Anthems zurück, achtete diesen grossen Meister, wie es sich gebührt, bedauerte aber nur, dass er, kein Fugencomponist, aus Unkunde der englischen Sprache die eigentlichen Schönheiten dieser geistvollen und genialen Compositionen nicht auffassen konnte. Haydn, und auch Mozart, setzte er wohl auch manchmal selbstgefällig hinzu, wären mit Händel oft nur gar zu vertraut umgegangen, von welcher Beschuldigung er rein geblieben, aber, wie er es nicht immer in Abrede stellte, dafür sich mehr an Gluck und die Italiener gehalten habe.

Wir können den Kammercomponisten nicht verlassen, ohne noch Ausgezeichnetes von ihm anzuführen, und diess um so mehr, da es verborgen ist, und wahrscheinlich ohne unser Erinnern auch bleiben würde. Es besitzen nämlich die Herren Böck, welche durch ihre Virtuosität auf dem Waldhorne beynahe der ganzen europäischen Kunstwelt auf ruhmvolle Weise bekannt geworden sind, fünf Concerte von seiner Arbeit, die als Muster dieser Musikgattung gelten können, und womit sie in Verbindung mit ihrem schönen Vortrag und seltenen Ensemblespiele überall auf ihren vielen fernen Reisen sowohl als in dem heimathlichen München Ehre und allgemeinen Beyfall geerntet haben. Zwar herrscht in denselben nicht jene kunstreiche Verwebung, jene epigrammatische Versierung, womit Mozart das Effectlose eines in einem grossen Saale ausgeführten Pianoconcertes sinnreich zu ersetzen wusste. In den Winter'schen ist der Concertgebende Alles in Allem, die Hauptfigur des Tongemäldes, für welche und durch welche alles geschieht, doch nicht auf eine Weise, wie diess auch häufig genug vorkömmt, dass die Begleitenden gänzlich in Schatten gestellt, oder doch ohne alle Rücksicht in schmählicher Vernachlässigung dastehen. Grosser Fleiss und Nachdenken leuchtet schon daraus hervor, dass zwey dieser Concerte in weichen Tonarten, und mit ihnen noch ein anderes, mit Hörnern von verschiedener Stimmung gesetzt sind: das erste in Dmoll mit zwey F-Hörnern, das Adagio mit einem F und einem D-Horne, welche erst am Ende mit zwey gleichgestimmten in D gewechselt werden — das zweyte in B dur, mit zwey F-Hörnern —

*) Wie? seelenlos? die Orgel seelenlos? sagte einst Tags Vogler zu dem Verfasser dieses Nekrologs — ich will'n ihm heute Abends zeigen! Er gab eben an jenem Abende Concert auf der Orgel der protestantischen Hofkapelle in München, und drückte den Thurs der Hinnen von Jericho damit aus, dass er mit beyden Armen über die Tastatur das vollen Werken herfiel. Um den Sturmwind darzustellen, zog er alle Register, verband die Tastatur mit dem Pedale, und drückte so viele dieser Pedale, als seine beyden quergelegten Fussnohlen erreichen konnten, lange anhaltend nieder. Mehre Hilfsorgler mussten da zugegen seyn und vom Schweisse triefend ihres Amtes warten.

das dritte in G moll, wovon das Allegro mit F-Hörnern, das Finale in G dur mit zwey D- zuletzt mit zwey G-Hörnern: die merkwürdigste dieser Tonbildungen, welche auf Dilettanten sowohl als auf Tonsetzer von Beruf mit überraschender Neuheit wirkte, so dass Letztere häufig die Einsicht in die Partitur sich erhalten, um die ganz ungewöhnliche von Waldhörnern hervorgebrachte Wirkung in Modulation und umfassender Tonweise sich zu erklären. Das vierte Concert aus E dur, in einem sehr glänzenden, das fünfte aus F dur, in einem angenehmen gefälligen Style, haben beyde die Waldhörner in der Tonart des Stückes. Bemerkenswerth ist dabey die Kunst, mit welcher das Ganze derselben in Anlage und Durchführung behandelt worden, das richtige Ebenmaass der Solosätze zu dem vollen Orchesterspiele, auch die Rücksicht auf die Kraft des vortragenden Künstlers, dass er nicht sich erschöpfe, sondern die Macht des Athems bis an das Ende erhalte. — Die alte Pracht der Concerte ist dahin, winzige Concertinchen und leichte Potpourris sind an ihre Stellen getreten, auch die Töne der Künstler, für welche diese fünf gesangreichen grossartigen Compositionen da waren, sind verhallt, so wie viel anderes herrliche, das nicht mehr kommen wird!

Wir haben den Meister in seinem vollsten Lichte gezeigt. Dass Niemand uns einer Vorliebe beschuldige, decken wir auch seine Kehrseite auf, nicht um seine Manen zu kränken, nur um der Wahrheit streng zu huldigen. Ein hoher Baum wirft einen langen Schatten. Wir sprechen von Winter, dem Lehrer des Gesanges.

War es Laune, Langeweile, Sucht, von allen Seiten zu glänzen, oder irgend etwas anderes, was sehr den Menschen verräth — er glaubte sich berufen, als Gesangmeister aufzutreten, und gab sich grosse Mühe, der Welt glauben zu machen, was er bey seinem gebildeten Geschmacke vielleicht selbst nicht glauben mochte, dass er als solcher Grosses und Ausgezeichnetes zu leisten vermöge.

Durch die Vernichtung der Klöster und geistlichen Stifter, jener natürlichen Conservatorien des Gesanges, wurde der Mangel an Sängern bey Kirchen und Theatern bald sehr fühlbar. Hätte Winter in der von ihm eröffneten Gesangschule, zu welcher Jeder freyen Zutritt hatte, und welcher auch einige Beyträge zur Bestreitung nöthiger Auslagen angewiesen waren, durch eine zweckmässige Organisation das Ganzen das Nützliche zu fördern, durch Einübung und Ausführung geeigneter Compositionen einen richtigen Vortrag zu verbreiten und so sein Institut zu einer ächten Kunstübung zu erheben gesucht, so würde man ihm zwar nicht, wie dem trefflichen Simon Mayr der dankbare Sensi in Bergamo gethan, eine Büste errichtet haben: sein Andenken wäre aber auch in dieser ehrenvollen Leistung unvergesslich geblieben. Aber die Anstalt gedieh nicht, Missbräuche hatten sich eingeschlichen, und die Schule wurde geschlossen, die er jedoch bald wieder, mit anders genommenem Gesichtspunkte in seiner Wohnung öffnete. Hatte er als öffentlicher Gesanglehrer gescheitert, so wollte er nun als Privatlehrer wirken, einzelne Gesangheroen und Heroinen heranbilden, und als ein zweyter Bernacchi, Aprile und Crescentini sein Gestirn an dem Gesanghorizonte aufgehen lassen. Wie sollte aber er auf verdiente Weise zu diesem Ruhme gelangen können, da in seiner Kehle nie ein Ton vorhanden gewesen, da er nicht wie ein Kapellmeister Italiens aus einem Conservatorium, da er aus der Manheimer Violinschule hervorgegangen war? Wie sollte er Anweisung geben über Bildung der Stimme, Ansetzen des Tones (Messa di voce), Anschwellen und Abnehmen desselben, Verbindung der Brust- und Kopfstimme, und das gänzliche Aufheben des Hiatus zwischen beyden, über Gleichheit der Töne, richtiges unmerkbares Athemholen, Haltung des Mundes, welches alles nur ein erfahrner Sänger erklären, und vorsingend an dem Schüler reguliren kann? Wie sollte er jenem ächten, wahren Gesange, wie ihn Crescentini in seinen Esercizj — die seine Schüler und Schülerinnen nie gesehen — darstellt, und Mancini in seinen *Riflessioni pratiche sul canto figurato*, dem Buch aller Bücher für Sänger und Gesanglehrer — wovon sie nie gehört — beschreibt, nachstreben können? Allein gelehrt musste werden; er setzte sich also über all' dieses hinaus, und warf sich in die Bravur, als das sicherste Mittel, dem grossen Haufen Sand in die Augen zu streuen — ein oft von ihm gebrauchter Lieblingsausdruck — und sich und seinen Schülern schnellen Ruf zu erwerben. Er wählte deswegen nicht lange, fand sich bald darein, nahm die Natur spöttersmacht, wie er sie zu seiner Lehre tauglich fand, sah nicht auf musikalische Vorbereitung, nicht auf Kenntniss der italienischen Sprache —

welche Zeit würde dies alles nicht weggenommen haben? — Eine schöne Naturstimme, Anlage zur Geläufigkeit der Kehle — und die Lehre begann. Syllabiren, Solfeggiren — dem Scheine nach wurde es wohl mit betrieben, aber nicht lange, — denn das Bedürfniss des grossen Publikums war längst erschaut — und die grosse Arie irgend eines berühmten Meisters, indem er selbst für seine Schüler nichts oder nur weniges schrieb, erschien; das Material zu Verzierungen wird zubereitet, der höchste wie der niedrigste Ton imponirend herausgehoben, das Ganze zugeschnitten, mit Instrumenten bereichert, die Girandolen und Raketen angelegt, alles eingelernt, eingeübt, und das Kunstwerk an dem bestimmten Abend abgebrannt, wobey unser musikalischer Feuerwerker, in der Coulisse verborgen oder in einem Winkel des Concertsaales hingestellt, mit einer Prise in der Hand, des Effectes harrte und des Beyfalls sich erfreute, der wie das Rauschen eines Stromes sich ergoss. Der Credit der Schule stieg, der berühmte Kapellmeister verschaffte seinen Clienten Aussicht, einigemal sogar Versorgung; der Zulauf der Kunstadepten nahm zu, man drängte sich, ein Glückslooss in dieser Singlotterie zu erheben. So ward das Gesangcabinet nach und nach eine Variationenfabrik, eine Trödelbude von Tiraden und Rouladen. Einen Gesang variiren, ihn verbrämen, hiess jetzt mehr als jemals, ihn studiren; Portament, Ausdruck, Aussprache, Vortrag eines Recitatives oder eines Adagio's, wurden zwar nicht als eine an sich geringe Sache betrachtet, aber doch als zu schwierig und einigermassen veraltet bey Seite gelassen, indem man auf viel leichterem und kürzerem Wege zum Ziele gelangen könne. Wie Winter auch Hrn. Klingemann*) seine Verdienste um den Gesang (*Kunst und Natur* 3ter Theil p. 402.) dargestellt haben mochte, so war doch er es, welcher das Unwesen gesungener Variationen in München zuerst einführte, und diesen Auswuchs einer edlen Kunst pflegte und umherverbreitete, weswegen allein er schon den Tadel verdient, den man hier nicht zurückhalten darfs. Oder scheint diess vielleicht Manchem zu wenig schonend ausgesprochen, so sehe man den Schuldbrief, den er selbst darüber ausgestellt hat.

Indess die Herrlichkeit der aus dieser Schule hervorgegangenen Gesangvirtuosinnen erblasste gewöhnlich sehr bald. Da sie ihren Meister nicht immer um sich haben konnten, dabey sich die innere Kraft nicht erworben hatten, durch Selbststudium auch selbstständig zu werden, so kamen sie im Kurzen wieder in Vergessenheit, eine von ihnen jedoch ausgenommen, welche, indem sie mit gehöriger Vorbildung zu ihm gekommen war, ihren Ehrenplatz auf der deutschen Opernbühne auch mit Ehre behauptet.

Seine Componirschule ging zwar nicht so sehr in der Irre, doch musste man schon einen Lehrcurs der Harmonie vollendet, im Contrapunct und den Sprachen sich umgesehen haben, wenn man gehörigen Nutzen aus seiner Lehre ziehen wollte. System, Methode waren seine Sache nicht, und konnten es auch bey der Bahn, die er gegangen war, nicht seyn. Er vergass, wie er das geworden, was er war, und ungeachtet er selbst mit Entsetzen und anderen Kleinigkeiten seine Kunstübung anfing, so mussten doch seine Schüler sogleich über grosse Massen, Psalme, Concerte und Symphonieen sich hermachen, an welchen, wenn sie zur Aufführung kamen, die leitende Hand des Meisters überall gar zu sichtbar hervorragte. Ein gründliches Studium der Kunst selbst ist dieser Schule wohl nie eigen gewesen; denn, waren die Schüler selbstständig geworden, so warfen sie sich entweder in die neuere Chromatik, oder ahmten der Mode nach, und schienen mehr auf das, was augenblicklich gefällt, als darauf, was zu jeder Zeit dem Gebildeten gefällt, ihr Augenmerk gerichtet zu haben. Sie können den Ruf und das Verdienst ihres Meisters nie verdunkeln.

So lebte und wirkte unser Ritter von Winter während seiner letzteren Jahre fort. Eigene Berufsarbeiten wurden dabey nicht ausgesetzt, er schrieb noch in seinem 70sten Jahre Messen, Graduale und Offertorien für die Kapelle, höhend, klar und angenehm, wie die besten Producte in seinem kräftigsten Alter. Componiren war ihm

*) Winter sprach gegen mich, bevor er, einige einzelne Worte über das jetzige Roulademwesen aus, und klagte bitter darüber, dass die leicht musikalische Behlamerey bey uns durch die Einführung der wälschen Modearten völlig vorherrsche, es werden bedroht sey. Uebrigens muss man hier gelegentlich bemerken, dass Winter mit seiner Erhebung zum Kapellmeister sie mehr in geringerer amtlicher Berührung mit dem Theater gestanden, also weder die deutsche Oper dirigirt, noch entscheidenden Verdienste um den Bestand derselben gehabt hat, wie es am Anfang der angeführten Stelle scheint ist.

Bedürfniss, unentbehrlich und leicht wie Anderen das Athemholen. An Menge der Producte sind ihm deswegen Wenige gleich gekommen, keiner hat ihn darin übertroffen. Er war eine Quelle, die mehr als 50 Jahre hindurch unaufhörlich, bald spärlicher, bald reichlicher aber nie versiegend, nie trübe, zwischen beblümten Ufern hinfloss.

Im Aeussern soll er — man mag ihm diess in England gesagt haben — Händeln in etwas geglichen zu haben; ihre Geister aber nahmen eine ganz entgegengesetzte Richtung, und, dürfte man den grossen zum Britten gewordenen Deutschen den Shakespeare, Jomelli, den Dante der Tonsetzer nennen; so wäre der emsige, unermüdete, immer schreibende Winter der Wieland derselben, immer unterhaltend, fasslich, classisch, correct, nur zuweilen etwas plauderhaft.

Erst seit dem Frühjahr 1825 fühlte er eine Abnahme seiner Kräfte, besuchte ein Bad, kam jedoch bald wieder zurück. Immer gingen ihm die Tage noch ungetrübt in dem Kreise seiner Ergebenen hin. Das Alter übte seine Rechte milde und schonend. Bey vollem Bewusstseyn und sich unterhaltend mit Gesprächen lebte er bis fast zu den letzten Stunden hin. Die Nacht vom 17—18. October machte seinem Daseyn ein Ende. Er wurde, was in München eine seltene Sache ist, er aber selbst so angeordnet haben soll, durch die Stadt in feyerlichem Leichenbegängniss zur Ruhestätte getragen.

Der Hingeschiedene lebte in langjähriger Ehe, die Sprossen derselben aber verwelkten frühe, nicht eine gedieh zur Reife. Vieles mag daraus jenen klar werden, welche sein näheres Leben nicht genug erfasst haben. Unter einer etwas rauhen Hülle wohnte doch ein kindliches weiches Herz, das diese schmerzlichen Verluste nie ganz vergass.

Doch Ruhe seiner Asche! Viele Nachfolger dem Künstler, denn er war ein denkender; nicht Einen dem unberufenen Lehrer!

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Juny. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate nur eine neue Vorstellung gegeben; drey berühmte Gäste haben aber die Darstellungen sehr belebt. Mad. Neumann, Mitglied des grossherzogl. badenschen Hoftheaters zu Carlsruhe, die durch ihr treffliches Spiel schon in früherer Zeit hier viel Verehrer erworben, gab am 4, 8 und 18ten die Luise von Schlingen in Holtei's *Wienern in Berlin* und am 9ten den Olivier in Boieldieu's *Johann von Paris*. Ihr Spiel und Vortrag ist zu bekannt, als dass man noch viel davon sprechen dürfte; sie kam, und gefiel allgemein. Neu war sie uns diessmal in dem am 15ten zum erstenmal gegebenen Vaudeville: *Die arme Molly*, in einem Aufzuge, nach dem Französischen frey bearbeitet, mit der dazu eingerichteten Musik verschiedener Componisten, und in Scene gesetzt vom Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein. Der Inhalt ist dürftig; ein verloren gegangenes Kind, Molly (Mad. Neumann), findet in dem blinden Dorfmusikanten Marcel (Hr. Gern) einen braven Pflegevater, in dem Eugen (Hr. Devrient d. j.), der sich für einen Hirten ausgiebt, einen zärtlichen Liebhaber, und in dessen Tante, der Gräfin von Wendheim (Mad. Schröck), endlich auch ihre Mutter. So endet sich für sie alles gut; auch die Hochzeit des Gastwirths Frischmuth (Hr. Wauer) mit der Frau Abendbrot (Mad. Dötsch) und die Späße des Schreiblehrers, Barbiers und Zollvisitators Wespe (Hr. Rüthling) fanden ihre Freunde. Die Gesänge hatten nichts Ausgezeichnetes.

Der schon im vorigen Berichte rühmlich genannte Hr. Haizinger aus Carlsruhe gab am 4ten den Franz in Holtei's *Wienern in Berlin* und den 7ten den Alvarez in Spontini's *Cortez* mit demselben Beyfalle, den schon der frühere Bericht erwähnt. Auch entzückte er die Freunde seines schönen Gesanges in seinem Concerte am 1sten, in dem er eine Scene und Arie aus Mercadante's *Anacreonte*, eine Arie aus Mozart's *Belmonte und Constanze*, mit Mad. Seidler ein neu componirtes Duett zu der Oper: *Die Italienerin in Algier*, mit Mad. Neumann ein Notturno von Blangini, mit Hrn. Wild ein Duett aus Rossini's *Richard und Zoraide*, und mit demselben und den Damen Seidler und Schulz ein von Rossini neu componirtes Quartett zur Oper *Elisabeth* mit allgemeiner Freude der Versammlung vortrug. Selten konnte man so treffliche Tenorstimmen zusammenhören, als in diesem Concerte und in der Darstellung des *Cortez*, wo Haizinger, Wild und unser Bader um den Kranz der Ehre ritterlich

kämpften, und jeder für seine Partie ihn erlangte.

Endlich hat Hr. Wild in diesem Monate noch folgende Gastrollen gegeben: am 5ten, den Johann von Paris in Boieldieu's Oper dieses Namens; am 7ten und 30sten den Telasko in Spontini's *Cortez*; am 11ten den Joseph in Méhul's *Joseph in Aegypten* und den Grafen Armand in Cherubini's *Wasserträger* (eine dem Ref. ganz neue Erscheinung, dass zwey Opern von diesem Umfange die sonst allein, jede einen Abend füllten, an Einem Abende gegeben wurden, ohne dass Sänger oder Orchester in Kraft und Schönheit der Ausführung sanken); am 15ten den Nadori in Spohr's *Jessonda*; am 20sten den Licinius in Spontini's *Vestalin*; am 25sten den Murney in Winter's *unterbrochenem Opferfeste*, und am 27sten den Orest in Glucks *Iphigenia in Tauris*, in der Hr. Stümer als Pylades wieder auftrat und durch zarten Gesang den kräftigen Ton des von den Furien heftig bewegten Orest auf's schönste hob. Wir haben die angenehme Hoffnung, von ihm noch mehre Stunden unterhalten zu werden.

Auszeichnung verdient noch die Vorstellung der *Nurmahal* von Spontini am 16ten, theils wegen der schönen Bestimmung des Ertrags derselben zum Besten hülfloser Greise, Wittwen und Waisen Griechenlands, theils auch, weil Mad. Milder, für deren Gesundheit alle Freunde ihrer schönen, kräftigen, in ihrer Art einzigen Stimme gezittert hatten, als Zauberin Namuna wieder auftrat und alle zahlreichen Anwesenden von neuem entzückte. In derselben frommen Absicht wurde auch am 17ten Schillers *Lied von der Glocke* nach Andr. Rombergs trefflicher Composition von den Mitgliedern der Singeclassen des berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster unter der Leitung des Hrn. Dr. Fischer sehr brav ausgeführt.

In den Zwischenakten verdiente Auszeichnung Hr. E. Mertke, der am 18ten ein ungedrucktes Concert für das Fagott von L. Maurer mit Beyfall vortrug.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat auf dem königl. Schlosstheater in Charlottenburg einige Vorstellungen mit vielem Beyfalle gegeben. Wir übergehen die Comödien und nennen nur die meistens auf den anderen Bühnen bekannten und in's Deutsche übersetzten Vaudevilles: am 17ten und 26sten *Le secrétaire et le cuisinier* par Mr. Scribe; am 19ten: *Werther ou les égaremens d'un coeur sensible* par Mr. Duval; am 22sten: *Le coiffeur et le perruquier*; am 26sten *Angeline ou la champenoise* par Mr. Scribe. Die beliebteren Darsteller waren: die Herren Hervet, Delcour, Phillis, Durnissel fils und Royer, und die Damen Phillis und Fusil.

Das königstädtische Theater hat zwey neue Stücke in die Scene gesetzt, die mit der schon im vorigen Berichte genannten *Aline* Cassenstücke geworden sind, und so den, durch die Reise der in Paris mit ausserordentlichem Glück aufgenommenen Dem. Sontag (dieser jungfräulichen Gesangesfürstin, wie ihre zahlreichen Verehrer sie nennen) gedrohten Ausfall wenigstens zum Theil decken. Am 14ten, *Oberon, König der Elfen*, komische Oper in drey Akten von J. G. Giesecke; Musik von Wranitzky. Diese schon vor vielen Jahren erschienene Oper war gut besetzt; Mad. Spitzeder gab den Oberon, Dem. Luise Kupfer die Titania, Hr. List den Hüon, Hr. Spitzeder den Scherasmin, Mad. Wächter die Amande, Dem. Eunike die Fatime etc. Auch die Decorationen und Maschinerieen und das Arrangement der Gruppirungen von dem königl. englischen Pantomimenmeister Hr. Lewin waren ausgezeichnet schön. Von den Gesängen gefielen vorzüglich: Hüons und Scherasmins Duett: Ich will, ich muss etc; das Orakel (Hr. Krebs): Königin der Feen etc; Oberons Arie: Dies ist des edlen Hüons Sprache etc; Scherasmins Romanze: Einmal in meinem achten Jahr etc. und Arie: Heissa! lustig ohne Sorgen etc; Oberons Recitativ und Arie: Du hast dein Ehrenwort erfüllet etc; Scherasmins und Fatimens Duett: Komm her, mein liebes Herzensweibchen etc; Hüons und Amandens Duett: Ach! dass ich dich so elend machte etc. Am 21sten: *Ein Uhr*, oder *der Ritter und die Waldgeister*, Zaubermelodrama in drey Akten mit Chören, nach dem Englischen des Lewis; Musik von Eduard Freyherrn von Lannoy. Ein auch schon von anderen Bühnen bekanntes Zauberstück, in dem alles bunt durch einander geht, und das hier durch die von Hrn. Lewin trefflich arrangirten Märsche, Gruppirungen und Maschinerieen Aller Augen in Anspruch nimmt. Daher ein treffliches Zugstück für die schaulustige Menge! — Auf derselben Bühne hat Mad. Braun vom Theater zu Königsberg am 8ten und 12ten die Sophie in Pärs *Sargines* als Gastrolle gegeben. Sie hatte

einen schweren Stand, da Dem. Sontag noch wenige Tage vorher darin geglänzt hatte; aber sie gefiel doch den nicht zahlreichen Zuschauern, da ihre Stimme noch frisch und in der Höhe schön und klangvoll ist. Ihr Gatte, Hr. J. Braun, Musikdirector des Theaters zu Königsberg, gab als Zwischenacte am 13ten die Ouverture zu seiner Oper: *Der Prüfungstraum*, und trug Phantasieen und Variationen für das Violoncello von seiner Composition mit Beyfall vor.

Dresden, Uebersicht der Monate April, May, Juny. In der deutschen Oper, die nun durch den unerwarteten Tod des Hrn. Kapellmeister v. Weber ganz verwaist ist, wurden diese drey Monate über abermals nur alte Opern wiederholt: *Der Dorfbarbier*, Oper von Schenk; *Blaubart*, von Grétry. Die Schlussscene hätte man wohl ohne Schaden so lassen können, wie sie früher war; statt dessen war sie, wie es schien, recht con amore zu einer wahren Scharfrichterscene arrangirt worden. Schlimm! wenn durch so etwas Feuer in eine Oper kommen soll! *Der Freyschütz; Preciosa; Euryanthe; die Schweizerfamilie; das unterbrochene Opferfest; der Unsichtbare*, Oper in einem Akt von Eule; *die Zauberflöte; Don Juan; das Geheimniss; das Donauweibchen*, erster Theil. Dem. Wohlbrück vom Darmstädter Theater sang als Gast die Agathe, Myrrha, Donna Anna und Königin der Nacht. Ihre Stimme ist rein und angenehm, die Höhe leicht. Sie schien dem Publikum nicht ganz zu gefallen, weil ihre Aussprache durch das Anstossen der Zunge etwas Fremdartiges erhielt, welches zum Theil auch auf den Gesang überging.

Auf der italienischen Bühne, wo diesen Sommer über öfter, als es sonst gewöhnlich war, gespielt wird, gab man nur eine Neuigkeit: *La pastorella feudataria*, komische Oper von Vaccaj. Die Musik ist höchst unbedeutend, und, eine Romanze im ersten Akt und ein komisches Duett im zweyten Akt abgerechnet, eine blosse Nachahmung von Rossini. Wiederholt wurden: *Il matrimonio segreto*, von Cimarosa; *La Vestale*, von Spontini; *Teobaldo ed Isolina*, von Morlacchi; *Gianni di Parigi*, von demselben; *Matilde di Shabran*, von Rossini. Der schon früher günstig erwähnte Hr. Pessadori sang den Corradino. Seine Stimme hat ungemein viel Anmuth und Stärke. Er gefiel in dieser und in den übrigen Rollen, die er erhielt, sehr. Dem. Seconda sang die Rolle des Edoardo an der Stelle der nun abgegangenen Dem. Tibaldi. Sie hat sich, seit ihrem ersten Auftreten im vorigen Jahr, sehr zu ihrem Vortheile verändert. Die Stimme ist kräftiger und gebildeter geworden, und erinnert oft an ihre Vorgängerin. Wir freuen uns, sie in der Folge öfter zu hören, besonders in Rollen, die ihrer Stimme günstig sind. *La Cenerentola; L'Italiana in Algeri.* Hr. Salvadori sang den Mustafa als Antrittsrolle.

Den 7. April gab Hr. Kapellmeister Hummel Concert und spielte, ausser seinem A moll-Concerte, noch sein Rondo brillant in B dur, mit bekanntem herrlichen Vortrage. Interessant war uns auch das Concert der Dem. Leopoldine Blahetka am 12. May, welche das ausdrucksvolle Concert von Ries in Cis moll vortrug. Ihre eigenen Variationen und der Bolero von Worlischeck waren dagegen sehr unbedeutend. Hr. Hoforganist Johann Schneider, den wir jetzt mit Freude den unsern nennen, gab am 22. April ein Orgelconcert in der evangelischen Hofkirche. Er gehört nicht nur zu den tüchtigen und guten, sondern auch zu den grossen und geschmackvollen Orgelspielern.

Zuletzt hatten wir noch den Genuss, seit 1818 zum ersten Male wieder eine grosse Musikaufführung am 23. Juny in der Neustädter Kirche zu hören. Die Einnahme war für die unglücklichen Griechen (oder wie man sich hier auf dem Anschlag ausdrückte: für die unglücklichen Christen in der Levante — ? —) bestimmt. Das Personal war an 400 Personen stark, und beynahe alle hiesigen Künstler und Sänger nahmen daran Theil. Man gab im ersten Theil Mozart's *Requiem*, lateinisch. Die Solopartieen sangen: Hr. Sassaroli, Dem. Palazzesi, Dem. Seconda, Hr. Muschietti, Hr. Bonfigli und Zesi. Den zweyten Theil füllte Naumann's *Vater Unser*, worin die Demoiselles Funk und Veltheim und Hr. Bergmann und Hauser sangen. Den Beschluss machte Händels *Hallelujah*. Die Leitung des Ganzen hatte Hr. Kapellmeister Morlacchi übernommen, und keine Mühe und Sorgfalt in den Proben gespart. Die Ausführung liess auch nichts zu wünschen übrig, es müsste denn seyn, dass man dem Benedictus im *Requiem* ein weniger schnelles Tempo gewünscht hätte. Das Posaunensolo im *Tuba mi* —

rum war wieder hergestellt, wie es Mozart geschrieben, und nicht, wie sonst, dem Fagott zugetheilt. Der Eindruck war überhaupt grösser und erhabener, als bey früheren Aufführungen in dieser Kirche.

Von Sr. M. dem Könige von Sachsen hat Hr. Regierungsrath Gottfr. Weber in Darmstadt einen Brillantring von bedeutendem Werthe, als Anerkennung seiner Verdienste, namentlich um die Theorie der Tonkunst, erhalten.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Wer sich mit Künsten, Wissenschaften abgiebt, mit Talenten oder äusseren Reizen begabt ist, traut sich leicht etwas Universelles, Allgemeingeltendes zu. Mit Schmerzen muss er dann, wenn er einem Kritikus, Neganten etc. gegenübersteht, seine Schranken nennen hören. Man thut also wohl, baldmöglichst und öfters aus seiner Selbstliebe herauszutreten, sich selbst Object zu werden, auf seine Geltung und Wirksamkeit zu merken und die grösste Sorgfalt an sich zu wenden. Nur durch Demuth entgeht man Demüthigungen.

* * *

Es giebt Idealisten, die man Idioten nennen möchte. Wenn sie sich einmal ihr System gemacht, ihre innere Welt darin untergebracht haben, so befassen sie sich gar nicht mehr mit dem Realen der Kunst. Man sieht sie nicht bey den schönsten Kunstdarstellungen, und doch fällen sie über die Kunstwerke die schneidendsten Urtheile. Sie haben diese vorweg, sehen Alles tief unter sich, mögen sich nicht von lebendiger Gegenwart nähren, ihre starre Meynung an frischem Daseyn berichtigen.

„Kauze" ist die beste Bezeichnung für sie.

* * *

Namen imponiren uns. Es haben aber die grössten Meister, wenn auch nichts ihres Namens ganz Unwürdiges, ihren Geist gar nicht Verrathendes, doch geringere Werke gemacht, welche von den besten Werken ihrer Schüler und Anderer übertroffen werden. Oft haben Meister blos die Skizze gemacht und dann zur Ausführung ihren Namen hergegeben. Enthusiasten verehren also zuweilen unbewusst Werke der Schüler, wie sie andererseits bey den wirklich auf deren Namen laufenden ihr immerwährendes: „Es ist eben kein N. N. N!" ausrufen.

F. L. B.

Kurze Anzeige.

Die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Schubert. 5stes Werk. Wien, bey Pennauer. (Pr. 45 Xr.)

Hr. Sch. hat unter der beträchtlichen Anzahl seiner Gesänge beym Klavier mehre sehr gute und einige treffliche Stücke geliefert. Für das eigentliche Lied scheint er weniger geeignet zu seyn, als für durchcomponirte Stücke, vierstimmige, oder für Eine Stimme mit obligater, wohl auch bis zum Uebermaass voller Begleitung. So ist z. B. sein Göthe'scher *Erlkönig* zwar ein höchstüberladenes, und, auszuführen, ein gewaltiges Stück Arbeit: aber Geist und Leben überhaupt, so wie im Ausdruck eine gewisse geheime Teufeley, ist wirklich darin. Hier nun, in Schillers *Sehnsucht*, (gleichfalls durchcomponirt, mit obligater, gar nicht sparsamer Begleitung) hat er freylich sich mehr beschränkt, doch aber, unserm Urtheile nach, für Ausmalung mancher Einzelnheiten noch zu viel, und darüber für das, was beym Dichter durch das Ganze als Grundton der Empfindung feststeht, zu wenig gethan. Interessant ist das Stück dennoch, wenigstens in einigen Abschnitten: es kömmt aber der weit frühern Composition, gleichfalls in dieser Art, von Conr. Kreutzer, nicht bey. Sollte diese, vielleicht Kreutzers allerbeste aus diesem ganzen Fache, Hrn. Sch. nicht bekannt oder er der Meynung seyn, sie übertroffen zu haben? Wohl das Erste! Sein Werkchen wird darum doch, und mit Recht, gern gesungen, gern gehört werden. Es ist eigentlich für eine Bass- oder Altstimme: aber ein tiefer Sopran kann es auch vortragen. Schwer ist es für Sänger und Spieler nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

drückt, und auf welchem der Komponist mit vielem Glück ihr gefolgt ist. Meisterhaft ist vornehmlich der Ausdruck der Musik zu den Stellen:

Ja, da ich dich, den Liebenden, gefunden
Da war das Leben Etwas —
Mir träumte von zwey himmelschönen Stunden;

Und dann der Uebergang zum:

Da kommt das Schicksal, rauh und kalt —

So wie die Haltung von da bis zu Ende. Indefs sey es mir erlaubt, einem Verf., der so etwas liefern konnte, einige Bemerkungen herzuschreiben, in der Ueberzeugung, sie werden weder ihm, noch denen, welche für wahren Gesang Sinn und Urtheil haben, blofse Mikrologien scheinen. Der Komponist läfst die oben angeführten Worte: Da war das Leben etwas — gar nicht mit Unrecht, wiederholen, mit derselben Melodie, die für das zweytemal um einen Ton tiefer gesunken ist. Nun will Schiller die Worte accentuirt haben: da *war* — denn er sperret dies Wort. Gleichwohl müssen sie meines Bedünkens, gesprochen werden: *dà* (damals) war u. s. w. Das scheint auch die Meynung des Komponisten zu seyn; er läfst sie das erstemal so, aber bey der Wiederholung, nach des Dichters Willen accentuiren. Sollte das nicht ein wenig in's Tändelnde fallen? Oder vielleicht hat der Komponist jenes „da" nur das erstemal als *Adverb. temporis*, das zweytemal als blofse *Copula* genommen wissen wollen. Aber fiele das dann nicht in's Allzuspitzige? — Ferner sollten die Worte:

Du „*standest*" an dem „*Eingang*" in die Welt —

musikalisch genau genug bezeichnet seyn? Und die: hingestellt, *mich* u. s. w.? Der in *keinem* Betracht zu entschuldigende Vers:

Und wirft ihn unter den Hufschlag seiner Pferde,

der einem schon beym Lesen wehe thut, wird hier beym Gesange allerdings noch auffallender, besonders was den Uebelklang betrift, welchen der gemeine, niedere Reim: Pferde — Erde, noch um vieles vermehrt. — Dafs übrigens diese Komposition mit sorgsamer Ueberlegung und wahrem Gefühl vorgetragen seyn will, und dafs sie für den gar nicht ist, dem ein gewöhnliches passagenreiches Rondò über alles gehet, versteht sich von selbst.

Trois Sonates pour le Pianoforte av. Accomp. d'un Violon, composées sur des Idées prises da l'Oratoire de J. Haydn: la Création, et ded. à Mgr. Le Prince August de Hohenlohe Ingelfingen par Joseph Woelfl. Op. 14. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (2 Rthlr.)

Es ist ein ganz seltsamer, und, so viel wir wissen, noch nie ausgeführter Gedanke eines würklich humoristischen Compositeurs, solche Sonaten auszuarbeiten *). Man hat nämlich den Titel sehr bestimmt zu verstehen. Die Sonaten sind nicht arrangirte Sätze aus der Haydnschen *Schöpfung*, sondern es sind Stücke, aus musikalischen Hauptgedanken des Oratoriums frey gearbeitet, und zwar so, dafs diese Gedanken mit Nummern bezeichnet und diesen Nummern am Ende die Textesworte beygesezt sind. Diese Gedanken sind nun zuweilen so überraschend zusammengestellt und treten hin und wieder so barock und launig auf, dafs man sich der Geschicklichkeit und des Humors des Verf. oftmals freuen, hin und wieder aber auch so etwas von — nicht eben übel gemeynter, aber wahrhaftig auch ein wenig schneidender musikalischer Persiflage kaum verkennen kann. Man hat den Deutschen vorgeworfen, dafs der Scherz unter ihrer Hand fast immer zum Spafs werde: das ist hier würklich der Fall nicht; man hat ihnen aber auch vorgeworfen, dafs sie meistens nicht Scherz verstunden: das wird gewifs bey dem grofsen Haydn und seinen Verehrern der Fall nicht seyn. Die Pariser gaben unmittelbar nach der — man kann sagen, glorreichen Aufführung der *Schöpfung* das possierliche Machwerkchen: *La récreation du monde, musique d' Haydn en vaudeville*, lachten

*) Von Sarti hat man etwas Aehnliches: *Intreccio di diverse Idee d'Opere favorite ossia Sonata per il Clavicemb. e. Violin. oblig.* d. Redakt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten July. **No. 30.** 1826.

Recension.

Sechs Wanderlieder von Wilh. Marsano, mit Begleitung des Pianoforte, componirt u. s. w. von Heinrich Marschner, königl. sächs. Musikdirector. 55stes Werk. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Hat irgend ein Gegenstand die allgemeine Theilnahme des Publikums so lebhaft in Anspruch genommen, wie es die Wanderlieder von Uhland und Kreutzer, und zwar, unserer Ueberzeugung nach, mit Ausnahme einiger minder gehaltvollen, besonders einiger übertrieben mahlenden, mit vollem Rechte gethan haben, so wird die Vorliebe für solche, dem Herzen durch Wiederholung nur noch theurer werdende Lieder in der Regel ein so starker Nachtheil für Andere, die in demselben Fache auftreten, dass nicht selten auch an sich gute Gaben sich dennoch nur darum keiner grossen Theilnahme erfreuen, weil sie eben den Gegenstand anders behandeln, als man es in denen gewohnt ist, die bereits Lieblinge geworden sind. Gelingt es aber den neueren Bearbeitern dennoch, neben den älteren mit Ehren zu stehen und sich in der Liebe des Publikums festzusetzen, so ist das Beweises genug, dass sich die Verfasser wenigstens durch lebendige, die besondere Richtung der Zeit gefällig erfassende Darstellungsart nicht wenig auszuzeichnen wussten. Sollen aber die Leistungen länger als die herrschende Mode ausdauern, dann gehört freylich noch mehr dazu. Dass dabey nicht allein die Trefflichkeit der musikalischen, sondern auch der dichterischen Compositionen wirksam seyn, also beyde mit einander Hand in Hand gehen müssen, wenigstens in so weit, dass eine Kunst die andere in ihren Wirkungen nicht hemmt, versteht sich von selbst.

Da wir nun nicht voraussetzen können, dass der noch nicht lange vor der Welt als Dichter aufgetretene W. Marsano allen Componisten bekannt seyn werde, so wollen wir hier nur kürzlich bemerken, dass von diesem Dichter ein Bändchen romantischer Dichtungen herausgegeben worden ist, die ihren Verfasser als einen Mann beglaubigen, dem wahrhafter Dichtergeist, auf den am Ende doch bey weitem das Allermeiste ankommt, zu Theil geworden ist. Wenn nun auch am Ausdruck, in der Versform und an einer gerundeten Eigenthümlichkeit vom Verfasser allerdings noch Manches gebessert werden muss: so steht es doch in der Hauptsache, nämlich mit lebendiger Innigkeit der Empfindung, was dem Musiker seine Erfindungen ungemein erleichtert, im Ganzen sehr vortheilhaft.

Was nun die Musik dieser Lieder (oder vielmehr Gesänge, denn Lieder sind es eigentlich eben so wenig, als es die Kreutzer'schen sind) anlangt: so gereicht es uns zum besondern Vergnügen, das Publikum abermals auf ein Werkchen aufmerksam zu machen, das, täuscht uns nicht Alles, bey weitem der Mehrzahl der Musikfreunde, und nicht der geringern, zu grosser Freude und dem Verfasser zur Ehre gereichen wird. Die Melodieen sind voller Natürlichkeit und Leben, dabey höchst wahr, d. i. dem allgemein darin vorherrschenden Gefühle vollkommen angemessen, innig und tief, keineswegs verbraucht oder auch nur gewöhnlich, vielmehr so eigenthümlich und, was ihren Werth nicht wenig erhöht, mit der meist sehr interessanten und künstlerisch geschmackvoll durchgeführten Begleitung so aus einem Gusse, dass ein guter Erfolg bey guter Ausführung nicht fehlen kann.

Obgleich jeder dieser 6 Gesänge für sich besteht und ein bestimmtes, von dem andern hinlänglich verschiedenes Gefühl darstellt, und de-

ber auch sehr wohl jeder einzelne Gesang ohne allen Nachtheil nach Belieben für sich allein gesungen werden kann: so haben sie doch auch wieder einen so genauen Zusammenhang unter sich, dass sie eine Art von tragischem Liederroman bilden, wodurch sie sich von Uhlands und Kreutzers Werken der Art unterscheiden. Nach dieser im Allgemeinen empfehlenden Darstellung gehen wir zur genauern Beurtheilung der einzelnen Stücke über.

No. 1. „Ich ging hinaus in's grüne Feld" u. s. w. Ein lebenslustiger Jüngling lernt ein schönes Mädchen kennen, und es wird ihm dadurch gar wunderlich, wild und fremdlich, friedlich und unruhig zu Muthe. Darum wird es ihm in der grossen Welt zu enge, und er zieht sich in die kleine zurück. Das ist der *Inhalt des ersten, dichterisch sehr gut ausgesprochenen Liedes, das aber, wie schon gesagt, nicht wie ein Lied, sondern wie ein Gesang, aber vortrefflich behandelt ist.* Die Melodie besitzt alle die bedeutenden Vorzüge, die wir oben im Allgemeinen an den Compositionen rühmten, und die Begleitung, besonders des Basses, vermehrt das überaus Wohlgefällige derselben auf das Ergötzlichste. Wollten wir ja an diesem sonst meisterlichen Gesange etwas aussetzen, so wäre es der Schluss mit den Worten „die draussen viel zu klein." Der Uebergang aus G dur in G moll und von da in den Septimenaccord von A dur wirkt so, als bedauerte es der junge Mann, dass er die Welt draussen mit der innern vertauscht, was doch mit dem Ganzen im offenbaren Widerspruche steht. Ein kräftiger und freudigerer Schluss würde weit mehr an seiner Stelle gewesen seyn. Das kurze Nachspiel dagegen ist dem Ganzen wieder völlig angemessen.

No. 2. In leidenschaftlicher Bewegung. Der Dichter schildert den Zustand eines Hoffnungslosen, dessen Geliebte, gleichgiltig gegen ihn, einem Andern die Hand am Altare reicht. Es ist aber der Dichtung nach nicht so gelungen, als das erste. Besonders ist die Anrede an die Leute: „Habt ihr von meiner Lieb' gehört? ich war gewiss des Mädchens werth! und doch u. s. w." hart im Ausdruck und überhaupt mehr störend, als förderlich. Ferner: „Sie thut, als ob sie mich nicht kennt, und ist doch schuld, dass mein's so brennt u. s. w." zu prosaisch, was überhaupt der Dichter hin und wieder noch mit dem Volksthümlichen, das vorzüglich durch Stellung und Verknüpfung Reiz und Gehalt bekommt, zu verwechseln scheint. Das Erklärende in der Erzählung thut der leidenschaftlichen Bewegung stets Abbruch. Die Musik hingegen ist wieder so beschaffen, dass diese Hinderungen in dem allgemein gehaltenen Hauptgefühle so wenig, als es nur möglich ist, durchklingen.

No. 3. Der Schmerz hat sich tiefer gesenkt, ist also äusserlich stiller geworden, spricht sich daher in Dichtung und Musik viel gelassener und dennoch, wie es nothwendig ist, viel ergreifender aus. Auch das Gedicht ist überaus schön. Schade, dass die Wendung, wo von der tiefen Wunde die Rede ist, „und was ich nicht versteh, man sieht sie nicht; es quillt kein Blut, und that doch gar zu weh!" für einen Jüngling gar zu naiv ist. *Für ein Mädchen möchte es schon eher gehen,* ja sogar für ein ganz junges Blut, das sich aber alsdann um seiner Liebe willen durchaus nicht in den Tod legen müsste, wie es mit unserm Jüngling am Ende wirklich der Fall ist. Ein solcher kann sich unmöglich darüber wundern, dass bey solchen Wunden kein Blut fliesst. Dennoch aber, wir müssen es gestehen, wirkt auch selbst dieses Zuweitgehen des Dichters in dem übrigens sehr schönen Liede, beym Singen, das bekanntlich Manches im Texte mildert, Anderes ganz verwischt, gar nicht so störend, als beym Lesen, was wieder für die ganz vortrefflich erfundene und herrlich durchgeführte Melodie spricht, die in der That meisterlich genannt werden muss.

In No. 4. wird die Leidenschaft wieder heftig; sie treibt den Liebenden von der Mutter fort, in die Fremde. Unter allen ist dieses Gedicht am wenigsten gelungen. Man urtheile selbst: „Fort, fort, mich duldet es nicht hier in dem engen Haus, die Welt ist mir zu todt (nämlich die Welt des Herzens, was aber ohne Beywort nicht leicht genug zu verstehen und nur des Metrums wegen so unklar ausgedrückt worden ist) ich muss in jene naus." Das wird gewiss Niemand schön nennen können, am wenigsten wenn der Ton des Ganzen von anderer Art ist. Eben so wenig werden Verse, wie folgende zu entschuldigen seyn: „Und bin ich, Mutter, dann recht weit, recht weit von hier: so geh' mir zu Gefall'n, einmal hinaus zu ihr etc." Auch die Composition, ob sie gleich im Ganzen nicht übel erfunden und gut behandelt ist, ja sogar recht schöne Einzelnheiten besitzt, müssen wir doch für die am wenigsten gelungene in der ganzen Samm-

lung erklären, im Vergleiche mit den übrigen; besonders erscheint der Schluss so gekünstelt. Desto schöner, auch dem Texte nach, ist das folgende.

No. 5. Der Dichter schildert sehr einfach und herzlich, wie der Jüngling das theure Bild doch nie vergessen kann. Der Composition nach ist es das einzige Lied, was in der Sammlung vorkommt. Wenn es auch nicht gerade völlig originell genannt werden kann — es erinnert lebhaft an Göthes und Reichardts vortreffliches Jägerlied — so ist es doch von einer so überaus schönen Wirkung, dass jedes Gemüth sich vollkommen befriedigt fühlen wird.

No. 6. Der Jüngling wandert zurück und begrüsst sein süsses Heimathland, Die Glocken tönen: sie tragen eine Leiche zu ihrer Ruhe; es ist die Geliebte. Der Schmerz tödtet ihn. Die Musik ist wieder so tief empfunden, dass sie gewiss Keiner ohne inniges Mitgefühl hören oder vortragen wird. Und so müssen wir denn diese Wanderlieder, als ausgezeichnete, allen denen, die wahren Gesang zu schätzen wissen, auf das Angelegentlichste empfehlen. Ihr Aeusseres ist schön und fehlerlos. Und da sie sämmtlich nicht eben schwer vorzutragen sind, so haben sie alle Erfordernisse, einer recht grossen Anzahl von Musikfreunden in so hohem Grade lieb werden zu können, als sie es verdienen.

Nachrichten.

Fortsetzung des Berichtes über die Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Mailand, am 26. Juny. Teatro alla Scala. Der heurige unfreundliche Frühling war hier in theatralischer Hinsicht merkwürdig. Seit Menschengedenken wurde unser grosses Theater nicht so wenig besucht, als in diesem Stagione; ohne die Abonnenten hätte man es ganz schliessen können. Hr. Barbaja, dem dieses Frühjahr schon in Neapel zwey unangenehme Fälle widerfuhren (s. Neapel), war auch beym Beginnen seiner Impresa in Mailand übel daran, und verrechnete sich ebenfalls mit David, der nun einmal bey uns, wie diess schon aus den leeren Theatern zu ersehen ist, kein Glück gemacht hat. Die schon erwähnte ältere Vaccaj'sche Oper *Giulietta e Romeo*, die am 1. April in die Scene ging, fand nicht dieselbe Aufnahme, wie bey ihrem Erscheinen, auch gewöhnlich mit wiederholten Opern in Italien der Fall zu seyn pflegt. Die Boccabadati mit einer guten Singmethode und die Fabbrica (gegenwärtig Altistin), mit einem ausdrucksvollen Gesange und guter Action, haben zu wenig Stimme für die Scala; Santini's Rolle war unbedeutend, und Verger — —. Einstweilen componirte Pacini eine neue Arie für David, die aber eine kalte Aufnahme fand. Den 28sten gab man Pär's *Sargino*, worin David mit einer im zweyten Akt eingelegten Rossini'schen Arie aus *Odoardo e Cristina* (eigentlich aus *Ermione*) sich rettete und seine kleine Partey verstärkte. Die hiesige Zeitung äusserte bey dieser Gelegenheit: das ist nicht das erste Mal, dass die Coquetterie, sowohl im Gesange als in der Liebe, wenn man sie auch missbilligt, doch verführt und gefällt. (Non è questa la prima volta che la *Coquetterie* nel canto come nell' amore, quand' anche non s'approvi, seduce e trionfa). Welch' ein schönes Kapitel liesse sich hieraus nicht im allgemeinen über die heutige Musik machen! — Dieselbe Arie legte Hr. D. auch vor nicht langer Zeit zu Venedig in *Musé* ein. Den 20. May wurde Mayerbeer's *Margarita d'Anjou* von den Sängern verpfuscht, unter welchen die Herren Santini und Orlandini, die beyde für unser grosses Theater nicht geschaffen sind, besonders missfielen. Da nun der zweyte Akt in den vorhergehenden Opern besser gefiel als der erste, so gab man auch in der Folge meist einen zweyten Akt aus dieser und einen andern zweyten Akt aus einer andern Oper, dazwischen noch (der Einheit wegen!) ein grosses Ballet. Im *Teatro filodrammatico* giebt man jetzt Rossini's *Bianca e Falliero*, worin sich, wie Ref. allgemein hört, die Engländerin Marianna Lewis und der Tenorist Timoleon Alexandre (beyde Dilettanten) besonders auszeichnen. Der Impresario des Madrider Theaters engagirte hier verwichenen April den Hrn. Mercadante auf sieben Monate für 1000, und die Fabbrica auf ein Jahr für 6000 (?) spanische Thaler. Ersterer muss während seines Aufenthalts in Madrid zwey neue Opern componiren. Der Correspondent der Augsburger allgemeinen Zeitung hat bereits die Ankunft des berühmten Mercadante in jener Hauptstadt angekündet. Hrn. Pacini wollte man ebenfalls auf drey Jahre nach Barcelona engagiren, allein der Handel kam nicht zu Stande.

Neapel. Teatro S. Carlo. Der diessjährige Cartellone, welcher den Abonnementspreis für das angehende Theaterjahr (Frühling 1826 bis zur Charwoche 1827) bestimmt, enthält im Wesentlichen fol-

gendes. Die Impresa macht sich verbindlich, 120 Vorstellungen, davon drey wöchentlich, überdiess 10 Bälle im Karneval, zu geben. Unter den aufzuführenden Opern werden vier neue in zwey Akten, zwey neue in einem Akte, und zwey für Neapel unbekannte ältere Opern seyn. Die zur Disposition der Impresa stehenden Maestri sind: Giacomo Mayerbeer, Giovanni Pacini, Stefano Pavesi, Saverio Mercadante, Pietro Raimondi, Gaetano Donizzetti, Vincenzo Bellini, Conti, Gagliardi. Sänger: Prime donne: Enrichetta Meric Lalande, Brigida Lorenzani (auf 6 Monate), Carlotta Unger, Adelaide Comelli Rubini. Primi Tenori: Domenico Donzelli, Giov. Battista Rubini (auf 6 Monate, dann ein anderer Tenore di cartello), Gius. Cicimarra. Primi Bassi: Luigi Lablache (auf 6 Monate, sodann Hr. Ambrogi oder ein anderer di cartello), Michele Benedetti. Seconde donne: Anerinda Manzocchi, Elisa Manzocchi. Secondi Tenori: Gaetano Chizzola, Salvatore Manzocchi. Hierauf folgt das Balletpersonal: drey Balletmeister, vier erste Tänzer, zehn erste Tänzerinnen u. s. w. Dieser Ankündigung folgte bald darauf eine zweyte, welche die kritische Lage der Theaterdirection durch den erfolgten Tod des berühmten Balletmeisters Gioja und durch die so eben aus Florenz schriftlich erhaltene Aufkündigung des Contracts von Seiten des Hrn. Donzelli beschreibt *), dabey aber verspricht, keine Kosten zu sparen, um die Abonnenten zu befriedigen, denen es übrigens frey steht, nach Belieben aus dem Abonnement zu treten. Am zweyten Ostertage gab man Rossini's *Semiramide*, in welcher die Lalande mit vielem Beyfall debütirte. Die am 19. April aufgeführte neue Oper *Il Solitario ed Eloida*, von Hrn. Pavesi, hat nicht missfallen. Nach der Novena von S. Gennaro gab man die ältere Operette *Argia*, von Hrn. Raimondi (der einige neue Stücke dazu componirte) für's Debut der Lorenzani und des aus Paris zurückgekommenen Rubini; beyde fanden Beyfall. — *Teatro Fondo.* Die am Ostertage gegebene neue Oper *Odda*, von Hrn. Biagioli, gefiel; so auch die Sänger, unter denen eine gewisse Giuditta Servoli debutirte. In Cimarosa's *Matrimonio segreto* fanden die Unger, Lablache und Rubini besonders Beyfall. Nachdem die Catalani am Ostertage bey Hofe gesungen, gab sie einige öffentliche Concerte in den hiesigen Theatern. Der bekannte Contrabassist Dall' Occa gab hier im genannten Theater eine musikalische Akademie, die von der Königin und dem Prinzen und der Prinzessin von Salerno beehrt wurden. Von der Aufnahme des Concertgebers ist Ref. nichts bekannt. — *Teatro S. Carlo.* Ende May's gab man die Oper *Bianca e Gerando*, von Hrn. Belini, die, so wie die Lalande in ihr, vielen Beyfall fand.

Palermo. Hr. Don Giovanni Tedeschi, Impresario des hiesigen Theaters Carolino, hat diessmal sogar bis Mailand einen Sprung machen müssen, um eine Gesellschaft zusammen zu bringen. Unter andern engagirte er auch für's ganze Theaterjahr die Fischer und ihren Pflegvater dieses Namens.

Rom. Teatro Valle. Hauptsänger: Prime donne: Virginia Blasis, Anna Scudellari Coselli. Tenori: Franc. Boccacini. Bassi: Domenico Coselli, Luigi Gosi. Zuccoli. Den 4. April ging die *Gazza ladra* in die Scene: der erste Akt machte fiasco, im zweyten gefielen einige Stücke; in den folgenden Vorstellungen gefiel auch der erste Akt. Den 24sten wurde Mosca's ältere Farse *Il Trionfino* zum ersten und letzten Male gegeben, welche auch gefiel in derselben ein eingelegtes Duett zwischen der Blasis und dem Zuccoli. Die am 19. May gegebene und in einen Akt gebrachte Moriacchi'sche Oper *Gianni di Parigi* gefiel, und in ihr die Sänger; die Coselli gab den Pagen. Die am 3. Juny in die Scene gegangene neue Oper *Le Civette in apparenza*, von Hrn. Luigi Gambale, fand eine sehr gute Aufnahme, und wird in öffentlichen Blättern ungemein gelobt.

Bologna. Hier gab man dieses Frühjahr Rossini's *Barbiere di Seviglia* und *Tancredi*, in welcher letztern Oper sich die Manfredini und Marchesini ausgezeichnet haben.

Florenz. Teatro Pergola. Primedonne: Giuditta Grisi, Rosam. Pisaroni. Tenori: Domen. Reina. Bassi: Gioach. Vestri. Die am 31. März in die Scene gegangene neue Oper *Amasilia e Zamoro*, von Hrn. Antonio d'Antoni, hat nicht missfallen. Die Musik soll nach öffentlichen Blättern

*) Man sagt, dieser Sänger habe die in seinem Contracte diesfalls ausgesetzte Geldbusse von 40,000 L. bezahlt, und mit dem Pariser italienischen Theater, wo er letzthin sehr gefiel, als vortheilhaften Engagement eingegangen. Hr. Barbaja, dermaliger Impresario des Neapolitaner, Mailänder und Wiener Theaters, acquirirt auch mit seinen ersten Sängern, von denen er einige wie z. B. David, Lablache etc. bis anno 1830 engagirt, zuweilen aber nach Paris u. s. w. schickt, und sich für eine Stagione ihren ganzen Jahrgehalt bezahlen läst; sehr natürlich liess ihn Donzelli im Stich: wenn nur diese Desertion nicht um sich greift!

zuviel Scholastisches haben und wenig Genie beurkunden, das erste Final insbesondere gar nicht gelungen seyn. Desto mehr gefiel hierauf Rossini's *Semiramide*, in welcher auch die Sänger sich auszuzeichnen Gelegenheit hatten. Die Grisi verunglückte nachher als Donna del lago in der Oper desselben Namens, und musste bald aus dem Kahn auf ihren Thron zurückkehren.

Venedig. Teatro S. Benedetto. Prime donne: Clelia Pastori, Elena Otto (Altistin). Tenori: Antonio Deval (zum ersten Male). Bassi: Giuseppe Frezzolini, Giov. Bottari, Raffaele Benetti, Gius. Tavani. Seconde Donne: N. N. Ghezzi (gute Altistin), Marianna Leonardi (ebenfalls nicht übel). Man gab *Cenerentola* und *Semiramis*, in welcher letzteren die Otto und Bottari mit Beyfall sangen. Hr. Deval soll eine gute Schule haben, und besonders in delicaten Rollen sich gut ausnehmen. — *Teatro S. Lucca.* Maddalena Zucchi Giorgi, Prima donna: Gaetano Pozzi, Tenore; Benedetto Torri, Andrea Bartolucci, Bassi. Die gegebenen Opern waren *Elisa e Claudio*, *Gazza ladra*, *Inganno felice* und *Ser Marcantonio*; in der letztern wurde die Contraltpartie von der Sopranistin Zucchi vorgetragen.

Genua. Mayerbeer's *Crociato* wurde dieses Frühjahr abermals mit grossem Beyfalle gegeben. Im Juny wechselte man zwar mit Rossini's *Odoardo e Cristina* ab, welche Oper aber bald dem *Crociato* den Platz räumen musste. Auf gestern den 25sten war Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* angekündigt.

Palma. (*auf Majorca.*) Zu Anfange des Frühjahrs gab man auf dem hiesigen Theater Coccia's *Clotilde* mit Beyfall. Unter den Sängern gefiel besonders die Prima donna Albina Stella. Nach dem Ende des Jubiläums sollte Rossini's *Semiramide* in die Scene gehen.

Anzeige der vom Anfange des gegenwärtigen Jahres bis Ende Junius auf dem Königl. Hoftheater in München gegebenen Opern und Ballets.

Januar. Die diesjährigen Operndarstellungen auf der königl. Schaubühne eröffnete am 4ten Hrn. Auber's *Schnee*; am 8ten war die sechste Vorstellung der beliebten *Prinzessin von Provence*; am 17ten *der Freyschütz*; am 26ten *Octavian*. Dass diese Oper, von der Composition des Freyherrn von Poissl, schon vor 12 Jahren in italienischer Sprache auf der hiesigen Bühne erschienen ist und sich eines allgemeinen Beyfalls zu erfreuen hatte, wird den Lesern der musikalischen Zeitung aus dem Nekrolog des Freyherrn von Rumling noch in Erinnerung seyn. Hr. Brizzi und Mad. Harlass hatten dabey Vorzügliches geleistet. Auch dieses Mal wurde diese schöne gefällige Tondichtung von Hrn. Mittermair, Mad. Vespermann und den übrigen Mitsingenden trefflich vorgetragen, und hat in ihrer neuen deutschen Bearbeitung den alten Ruhm bewährt. Paesiello's *Müllerin* war die letzte Operndarstellung in diesem Monate.

Februar. Fanchon, seit langem nicht mehr gesehen, wurde am 4ten von Mad. Hölken mit vieler Anmuth dargestellt und recht brav gesungen. Hr. Augusti ist ein trefflicher Komiker, der nie in das Gemeine verfällt. Schade nur, dass der gegenwärtige Zustand der deutschen Oper, die sich meist mit der Feen- und Geisterwelt beschäftiget, ihm nur selten Gelegenheit giebt, sich auf der Bühne zu zeigen. Am 7ten, dem dritten Karnevalstage, kam *das neue Sonntagskind* nach langer Zeit wieder einmal zum Vorschein. Am 12ten, *Aline*; am 16ten und 19ten, *Don Juan*. Hr. Pellegrini, ehemaliges Mitglied der italienischen Oper, trat mit vielem Glück heute das erste Mal als Commandeur auf, und befriedigte sehr durch die Deutlichkeit seiner Aussprache. Von seiner kräftigen und doch so weichen, ächten Bassstimme ist schon in früheren Berichten die Rede gewesen. Seine Annahme für die deutsche Bühne scheint ein guter Gewinn, da er schon bey diesem seinem ersten Versuche gezeigt hat, dass er es nicht zu schwierig findet, sich auch in unserer Sprache klar und richtig auszudrücken. Den 26sten, *Johann von Paris*.

März. Um Launiges mit Ernstem zu mischen, wurde am 4ten die alte Wiener Posse, *Das Donauweibchen*, hier zum ersten Mal mit vielem Schmuck auf die Bühne gebracht, aber nicht in ihrer eigenthümlichen Gestalt, sondern von einem hiesigen Theaterpoeten modernisirt. Hr. Kapellmeister und Operndirector Stunz hatte dazu mehre Gesangstücke geschrieben, in einem gefälligen, nur etwas zu sehr bekannten Style. Demungeachtet ging die Darstellung sehr in das Matte, und wurde nur erst durch ein im dritten Akte angebrachtes Almalied (Alpenlied) — dessen Worte und Composition von Freyherrn von Poissl sind, wieder gehoben. Den 12ten und 15ten: Wiederholungen dieser Oper, doch mit vielen Verkürzungen und

Veränderungen. Am 27sten erschien, da nun das erste Trauerhalbjahr zurückgelegt war, der königl. Hof das erste Mal im Theater, wo ihm mit dem Festspiele *Ludwigs Traum*, gedichtet von Hrn. Eduard v. Schenk, dem Verfasser des mit so vielem Beyfall aufgenommenen Trauerspiels *Belisar*, gehuldigt wurde. Die Musikstücke zu diesem Festspiele, von mannichfachem Character, sind vom Freyherrn von Poissl, welchem man auch die Eingangsmusik, so wie die Chöre und Märsche zu *Belisar* verdankt. Am 31sten *Euryanthe*, bey ziemlich leerem Hause.

April. Am 6ten dieses Monats sang Hr. Siebert, und zwar im Costüm, mit seiner Tochter eine Scene aus *Camilla*, dazu eine *Hymne an die Sonne*, mit Selbstbegleitung auf der Guitarre, und trat dann noch als Jacob in der bekannten Oper von Méhul auf. Seine Verdienste erhielten auch hier vollkommene Anerkennung. Am 9ten: *Oktavian* wiederholt. Man hat nun die Einrichtung getroffen, kleinere Lustspiele und Operetten, welche ausschliessend dem Komischen angehören, in dem ältern kleinerem Hoftheater, welches seit Aufhebung der italienischen Oper ganz ohne Bestimmung war, spielen zu lassen, wo auch am 12ten *die sieben Mädchen in Uniform* mit vorzüglichem Wohlgefallen aufgenommen wurden. Das lebhafte Spiel der Dem. Schechner, so wie ihr richtiger Gesang und ihre volltönende Bruststimme, werden vielen hiesigen Kunstfreunden lange im Andenken bleiben. Es war diess ihre letzte hiesige Leistung. Sie ging nach Wien, wo sie die schmeichelhafteste Aufnahme gefunden hat. Am 16ten: die dritte Vorstellung (im gegenwärtigen Jahre nämlich) des *Freyschütz*; am 18ten die erste des *Concertes am Hofe* von Auber. Es muss seltsam dünken, dass man darin im Scherze aussprieht, was man im Ernste doch kaum eingestehen wird. Am 28sten im alten Hoftheater, und zwar das erste Mal: *Die Schwestern von Prag*, lustig, doch mitunter etwas gemein!

May. Am 2ten: Wiederholung des Auber'schen *Concertes am Hofe*. Die Operette wird gerne gesehen, kömmt jedoch am innern Gehalte der Composition des *Schnees* nicht gleich. Am 10ten, im alten Theater: *Das Sonntagskind*; am 12ten im neuen: *Johann von Paris*.

Ein willkommener Gast war uns Dem. Schlösser, welche nach einem mehr als dreyjährigen Aufenthalt in Petersburg, wo sie auf dem kaiserlichen Theater die ersten Singrollen gab und mit vieler Ausseichnung behandelt warde, in ihre Vaterstadt zurückkam, um einige Tage in dem Kreise ihrer Familie zu verleben. Sie wollte dabey nicht ganz unthätig bleiben, und trat am 16ten als Sophie in *Sargines* und am 11. Juny als Tancred auf. Die Künstlerin besitzt eine volle, sonore Bruststimme; ihr Vortrag im Gesange ist grossartig, einfach, nicht von überflüssigen Verzierungen entstellt: bemerkenswerth ist ihr durchdachtes anmuthiges Spiel, welches eine, Sängerinnen nur selten eigene grosse Bekanntschaft mit den Erfordernissen der Bühne voraussetzt. Man hatte diesen so gelungenen Darstellungen die vollste Gerechtigkeit wiederfahren lassen, die Vielseitigkeit ihrer Ausbildung mit lautem Beyfall anerkannt und erwartet, sie noch öfter auf der Bühne zu sehen. Ihre Wünsche waren jedoch durch jene Darstellungen erfüllt; sie wird, wie man vernimmt, uns bald wieder verlassen und ihre Kunstreise fortsetzen. Am 30sten, *Moses*, von Vielen sehnlich erwartet, mit lobenswerthem Zusammenspiele vorgestellt und recht gut gesungen. Hrn. Pellegrini's eifriges Streben, der deutschen Sprache ganz mächtig zu werden, wovon er heute Beweise, wie sie in so kurzer Zeit kaum zu erwarten waren, gab, wurde einmüthig und öffentlich anerkannt.

Juny. In *Otello*, am 2ten, erschien Hr. Beils vom Hamburger Theater als Rodrigo, im *Freyschütz*, am 6ten, als Max, und wurde immer schonend und milde aufgenommen. Von dem am 14ten im ältern Hoftheater gegebenen Operettchen, *der Dorfbarbier*, lässt sich nichts weiter berichten, als dass es wenig Glück gemacht hat. Der Componist desselben nennt sich Schenk. Ref. hat von ihm bisher nichts weiter in Erfahrung bringen können. Am 18ten wieder Auber's *Schnee*. Zwey Gäste traten darin auf. Hr. Beils, der von uns Abschied nahm, und Hr. Bezold, vom Hoftheater zu Stuttgart, der sich sogleich das erste Mal mit seiner sonoren Barytonstimme, seinem Vortrag und gewandtem Spiel in der Gunst des Publikums festsetzte. Am 21sten: *Der Sänger und Schneider*. Wir wissen nicht, was Mad. Vespermann bewogen hat, die von ihrem Lehrer Hrn. von Winter eigens für sie geschriebene Rolle an Dem. Sigl abzugeben. Dem. Hechenthaler sang die Célestine recht gut. Sie ist zwar noch Anfängerin, zeigt aber recht gute Anlage und verspricht viel.

Während dieser sechs Monate hat Hr. Horschelt zwey grosse neue Ballets, *Die Feuernelke* und *die Silberschlange* auf die Bühne gebracht. Dazu noch folgende von geringerem Umfange:

das Waldmännchen, das Amorefest, das übelgehütete Mädchen, Waffentänze, ein *orientalisches Divertissement.*

Wiederholt wurden: *Die schöne Arsene, Aschenbrödel, die Portraits* und anderes noch, in allem 21 Darstellungen. Viele dazu gehörige Musikstücke sind von Hrn. Cramer neu gesetzt. Die übrigen sind grösstentheils aus andern zusammengestellt und gehören einer früheren Zeit an, weswegen wir nicht länger bey ihnen verweilen können.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Der Mensch will doch in den Büchern und Kunstwerken meistens nur Sich, sein Nächstes, Liebstes, seine Schoosskinder und Schoosssünden, sein Gewohntes und was ihn in seiner Weise nicht stört, wiederfinden.

* * *

Das Original geht aus einer neuen, eigenthümlichen Ansicht des Lebens und Behandlung desselben durch Kunstmittel hervor. Es wird, so wie die Lust, so auch der Lehrer der Zeit. Kunstverwandte, wenn auch nicht gleichbegabte, sehen nun Leben und Kunst aus dem Gesichtspunkt an, aus welchem jenes so geworden; sie denken, schauen, messen, schaffen in ähnlichem Sinne; denn jedes Originalwerk hat die unendlich weithin wirkende Kraft, dass es für Alles neue Maasse und Gewichte giebt. Diess sind die Nacheiferer. Sie bearbeiten vielleicht materiell einen andern Lebensstoff als jene Originale, aber er wird von denselben Ideen durchdrungen und gewinnt eine ähnliche Form. Ihre Werke — kann man sagen — sind im Geist jener Originale gedacht, wären aber ohne sie nicht vorhanden.

Nun kommt erst das zahlreiche Volk der Nachahmer. Die Werke der Meister und ihrer Schule — denn Schüler im besten Sinne muss man ihre Nacheiferer nennen — sind Gemeingut der Nation geworden. Künstler jedes Talents wählen sich nun das ihnen Gemässe und Zusagende aus diesem kursirenden Reichthum aus, und suchen es nachzubilden, und diess auf die verschiedenste Weise und von allen Seiten. Einige wissen Abgüsse zu machen mit schreckender Aehnlichkeit, aber ohne Leben; Andere suchen dem Kunststyle durch Manier beyzukommen, wieder Andere fischen sich pikante Motive heraus, naive oder sentimentale, oder derbe, effectmachende, noch Andere schwingen sich mit der ganzen Fülle der vorhandenen Kunstmittel, zersetzen sie in sich, und gebären nun, ohne viel von ihrem eigenen Fonds dazuzuthun, was der Zeit und Gelegenheit dienen mag.

Die Originale werden angestaunt, verehrt, die Werke der Schule hochgeschätzt, die guten Nachahmungen verbreiten sich über die ganze Welt, werden oft für Originale ausgegeben und gehalten, die Kunst wird dem ausgebreitetsten Genusse Preis gegeben, aber sie fängt an, sich zwischen den Menschen und die Natur zu stellen, und ihn von der unmittelbaren Empfindung des Lebens wegzudrängen; sein Geschmack wird geübt, überreizt, verdorben.

Jetzt kommen die Fabrikanten; die göttliche Kunst wird an's Wasser gerichtet; durch Räder, Stampfen, Pressen etc. werden Tausende von Abgüssen, Nachstichen, Nachdrücken, verjüngten Abbildern, zur Bewunderung von Kindern und Affen, zum Ankauf für Bettelleute gemacht. Die Kunstwelt in einer Nuss, die Taschen-Duodez-Portativ-Kunst. Nun ist es kaum mehr möglich, Augen und Ohren zu schliessen, und sich vor dem Flakkern, Flimmern, Sumsen und Sausen zu isoliren. Raphael und Correggio erscheinen auf Tabackspfeifen und Dosen, Haydn und Mozart werden in Brandweinkneipen gekratzt und auf Drehorgeln geleyert. Die Kunst überschwemmt, ersäuft alles, und verschlämmt, versandet endlich sich selbst.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Terzetto: Tremate, empi, tremate! per il Soprano, Tenore e Basso, con accomp. dell' Orchestra, composta da L. van Beethoven.* Op. 116. Vienna, presso Steiner e Comp. (Pr. 3 Guld. C. M.)
2. *Terzetto etc. con accomp. di Cembalo etc.* (Pr. 1 Guld. 15 Xr. C. M.)

Diess Terzett ist wahrscheinlich aus der Meisters früher Zeit, aus derselben, aus welcher die bekannte, gleichfalls einzeln gestochene, grosse Scene und Arie für den Sopran ist, und, wie eben diese

auch, zunächst für den Gebrauch in Concerten, doch allerdings auch zu dem, guter Sänger nämlich, am Pianoforte, geeignet. Wenn wir jene Vermuthung über die Zeit des Entstehens dieses Terzetts hier aussprechen, so soll das nicht etwa eine Art versteckten Tadels seyn, sondern in gewisser Hinsicht vielmehr ein Lob: eigentlich soll es uns aber nur der Weitläufigkeit überheben, es weiter zu beschreiben; denn Jedermann kennet, achtet und liebt jene Scene, und wenn wir sagen, diess Terzett gleiche ihr, im Geschmack und in der Schreibart, so weiss damit auch Jeder, der überhaupt weiss, in wiefern die Form eines guten Terzetts von der Form einer guten Arie verschieden ist, was er sich von diesem Terzette zu versprechen hat. Es ist gedacht, angeordnet, ausgeführt, nach Art der grossen Terzetten oder Quartetten in der Opera seria jener Zeit, wie jene Arie nach Art der grossen Arien der Opera seria, jener Zeit gedacht, angeordnet und ausgeführt ist: aber, wie diese gleichfalls, mit eigenthümlichem Geiste, tiefem Gefühl und selbstständiger Kraft; auch nicht ohne manche wahrhaft originellen, doch nicht excentrischen Züge in der Instrumentirung u. dgl. Es bestehet aus einem kurzen, lebhaften Allegro, B dur, C-takt, worin sich ein schönes Cantabile, Adagio, Es dur, Dreyvierteltakt, schliesst; und dieses geht über in ein rasches, sehr kräftiges Allegro assai, B dur, C-takt, von mittler Länge, mit brillantem Schluss. Das zweyte Tempo zeichnet sich durch fliessende und für die Stimmen sehr charakteristische Führung des Gesanges, wie durch Fülle der figurirten Begleitung, ohne Ueberladung, noch besonders aus; so wie das dritte Tempo durch innere Lebendigkeit und Energie, ohne geräuschvollen, bloss mechanisch wirkenden Instrumentenlärm — wobey besonders die kurze, mit Geist und Geschicklichkeit oft angewendete, pathetische Bassfigur (mit der Triole) gute Dienste thut. Die Sänger müssen brav seyn, aber Schweres wird ihnen so wenig, als den Instrumentisten, zugemuthet; und auch darin gleicht diess Terzett jener Scene. Das Ganze ist nur von mässiger Länge, und die Rossinianer werden es sogar kurz nennen. In diesem Ganzen, wie auch in den einzelnen Theilen und allen ihren Verhältnissen gegen einander, herrscht eine wohlabgewogene Symmetrie. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken; letztere nur zum dritten Tempo. No. 1. ist in Stimmen, und beyde Nummern sind sehr gut gestochen. No. 2. hat noch auf dem Titel: originale (Terzetto originale); heisst das bloss, es sey wirklich nach der Handschrift des Verf.'s gestochen und nicht anderswoher genommen? oder, da das Beywort bey No. 1. fehlt, es sey ursprünglich so, nämlich nur für Pianofortebegleitung, geschrieben und dann vom Autor für das Orchester bearbeitet worden? oder was heisst es sonst?

Introduction und Polonaise für das Pianoforte, zu vier Händen, comp. — — von A. Elliot. Op. 1. Berlin, bey Laue. (Pr. 16 Gr.)

Rec. kennet von Hrn. E. nur Ein Werk, eine grosse Klaviersonate: diese ist aber, ungefähr in Cramers Art, so sehr brav, dass er mit bester Erwartung auch nach diesem kleinern Werkchen griff, ungeachtet es, der Nummer nach, früher geschrieben ist. Er hat sich nicht geradezu getäuscht, wenn auch, was hier gegeben werden sollte, eine so tiefgreifende Ausarbeitung nicht wohl möglich machte. Der Componist von Geist und gründlicher Kenntniss seiner Kunst ist auch hier zu erkennen. Die ernste Einleitung ist kurz und gut; das Thema der Polonaise heiter und pikant; was dazwischen gesagt wird, ist theils sanfter, theils rascher, und gruppirt sich hübsch; alles ist leicht zu fassen, ohne oberflächlich zu seyn, und mehr leicht als schwer auszuführen. So erhalten mithin mässig geübte Liebhaber ein angenehmes Unterhaltungsstück.

Berichtigungen.

Im vorigen Jahrgange 1825. S. 728. Z. 2. muss es Pavia anstatt Mailand heissen.

Zusatz: Ebend. S. 697. Z. 13. nach Lodi, setze hinzu: geboren den 21. October 1782.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XL)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № XI. 1826.

Zum Vortheil der Familie des zu London verstorbenen Königl. Sächsischen Kapellmeisters

Carl Maria von Weber

ladet Unterzeichneter zur Pränumeration auf ein *„Stabat mater"* eigener Composition für zwey Soprane und einen Alt, ein, welcher im Klavierauszuge mit lateinischen und deutschen Worten noch vor Ende Octobers dieses Jahres in der hiesigen Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung, Breite Strasse No. 8. erscheint, woselbst, so wie in allen Musik- und Buchhandlungen von heute an die Pränumeration auf dieses Werk mit Zwey Thalern angenommen wird.

Vorzugsweise erhalten die resp. Pränumeranten gratis eine kurzgefasste, aus den besten Quellen geschöpfte Biographie des gefeyerten Tonsetzers, mit einem sehr ähnlichen Bildnisse und einem fac simile desselben versehen.

Berlin, den 1. July 1826.

Der Musikdirector *Rungenhagen.*

Gesuch.

Es wünscht Jemand ein sehr gutes — wo möglich italienisches — Violoncell von schönem und starkem Ton zu kaufen, und kann derjenige, welcher ein solches Instrument zu verkaufen hat, bey den Verlegern der allgemeinen musikalischen Zeitung auf portofreye Anfragen das Nähere erfahren.

Musik-Anzeigen.

In unserm Verlage ist kürzlich erschienen und kann durch alle Buch- und Musikhandlungen Deutschlands und der Schweiz bezogen werden:

Sammlung religiöser Gesänge. 12 ½ Bogen Text. gr. 8. 33 Bogen Melodien, gr. 4. Ladenpr.
Schreibpapier 5 Thlr. 8 Gr.
Druckpapier 3 - 12 -

Die Vorrede dieses Werkes deutet darauf hin, dass diese Liedersammlung unmittelbar für die hiesige Singgesellschaft bestimmt ist; mittelbar aber geht ihr Zweck auch dahin, jedem andern gesangliebenden Publikum schöne Genüsse zu bereiten, — und diesem Letztern wollen wir in Kürze andeuten, was es von dem Buche zu erwarten hat.

Inhalt: I. 25 Lobgesänge. II. 7 Morgenlieder. III. 6 Abendlieder. IV. 3 Adventlieder. V. 5 Weihnachtslieder. VI. 6. Beym Jahreswechsel. VII. 5 Leben und Wandel Jesu. VIII. 10 Passionslieder. IX. 6 Osterlieder. X. 4 Auffahrtsgesänge. XI. 3 Pfingstlieder. XII. 2 Gründung und Verbreitung des Christenthums durch die Apostel. XIII. 6 Busslieder. XIV. 9 Communionlieder. XV. 4 Vom Tode. XVI. 8 Grabgesänge. XVII. 4 Sonntagslieder. XVIII. 3 Gebetlieder. XIX. 4 Lieder vermischten Inhalts. Zusammen 110 Gesänge.

Die würdevollen Compositionen unserer Veteranen Rolle, Händel, Bach, Haydn, Schulz, dieuten den Sammlern als schönste Zierde; ihnen schliessen sich nicht minder verdienstvoll an die lieblichen und gediegenen Compositionen eines Fink, Nägeli, Speier, Zumsteg und anderen. Neueren Componisten suchten die Herausgeber durch Compositionen zu Hülfe zu kommen, die vom Leichten zum Schweren führen. Die Mehrzahl der Gesänge sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass, einige für 4 Männerstimmen, wenige dreystimmig — Alle mit Begleitung der Orgel oder des Claviers. Da sich unter den Sammlern selbst ein rühmlich bekannter, beliebter und geschätzter Componist (Hr. F. J. Huber) befindet, so führt es zur Ueberzeugung, dass nichts Mittelmässiges oder gar Schlechtes aufgenommen wurde; und nicht leicht wird sich bey einer Sammlung Gesänge einer Art so zweckdienliche Mannichfaltigkeit finden, als hier der Fall ist. Diese erfreuliche Erscheinung berechtigt uns daher, eine freundliche und günstige Aufnahme des Werkes erwarten zu dürfen.

Um das störende Umwenden der Blätter zu vermeiden, ist der Text einseln gedruckt worden. Die Ausstattung in Hinsicht auf Druck und Papier ist vorzüglich, der Preis äusserst billig.

St. Gallen, im July 1826.

Huber und Comp.

Nächstens erscheint in unserm Verlage:

Messe für 4 Singstimmen und Orgel: Basselhorn oder 2 Klarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und 3 Posaunen ad libitum, von Joseph Schnabel, Domkapellmeister in Breslau.

Diese Messe, welche bey den hier stattgehabten Aufführungen mit grossem Beyfall aufgenommen worden, erscheint in drey Ausgaben: 1) in Partitur; 2) mit Begleitung der Blasinstrumente; 3) ohne Begleitung. Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikhandlungen an.

Breslau, im July 1826.

F. E. C. Leuckart'sche
Buch- und Musikhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Arnold, 6 deutsche Lieder mit Pianoforte..... 24 Gr.
Auber, Duett aus der Oper Der Maurer: Keine Rast etc. No. 7. mit Pianoforte..... 10 Gr.
Barunzi, 10 Variazioni con Polacca per Pianoforte sopra un Coro del Crociato..... 22 Gr.
Baschay, Collection de Polon. Valses, Quadr. et Mazurcs pour Pianof..... 16 Gr.
Battiste, Pièces originales anciennes et modernes de musique, Polonoises..... 10 Gr.
Beethoven, L. v., Terzetto per il Soprano, Tenore e Basso con accomp. dell' Orch. Op. 116. 2 Thlr.
— do. do. con acc. di Cembalo..... 20 Gr.
Belke, Rondeau pour Pianoforte..... 10 Gr.
Berger, gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 7 ... 20 Gr.
— 3 Marches militaires pour Pianof. Op. 16.. 8 Gr.
— 9 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 17. 18 Gr.
— Sonate für das Pianoforte. Op. 18..... 16 Gr.
— 8 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 19. 22 Gr.
— Tafelgesänge für Männerstimmen, 6 Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur. Op. 20. Liv. I. 2.... 2 Thlr. 8 Gr.
— 3 Märsche für Infanterie. Partitur. Op. 21. 2 Thlr.
— do. do. für Pianof. Op. 21. 10 Gr.
— Dieselben für Pianoforte zu 4 Händen.... 16 Gr.
Berner, Ueber den Sternen, von Agnes Franz, und Unter den Sternen, von Kudrass. 2 Lieder für eine Singstimme, für die Guitarre eingerichtet von F. W. Gabriel..... 8 Gr.
Boieldieu, La Dame blanche, Op. comique en 3 Actes, Kl. A. v. Zulehner..... 3 Thlr. 12 Gr.
Corticelli, Variazioni per Pianoforte sopra un Thema favorito nella Margherita d'Anjou del Maestro Meyerbeer..... 16 Gr.
Czapek, Caprice pour Pianoforte. Op. 27.... 12 Gr.
Czerny, C., Impromptu brill. pour Pianoforte à 4 mains. Op. 116..... 1 Thlr. 4 Gr.
— gr. Polon. brill. pour Pianof. avec accomp. de 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 118. 2 Thlr.
— le même pour Pianoforte seul..... 1 Thlr.
Elliot, Introd. et Pol. pour le Pianoforte à 4 ms. Op. 2..... 16 Gr.

Eukhausen, gr. Rondeau p. Pf. à 4 mains. Op. 20. 1 Thlr.
Favorit-Arien und Variationen mit Pianoforte, gesungen von Mad. Vespermann. 2te Heft. 1 Thlr. 8 Gr.
Ferrari, Variazioni per Pianoforte sopra un aria milanese..... 12 Gr.
Fesca, Aria: „Ihr erhabenen Himmelslichter" für Sopran, mit Begleitung des Orchesters, in die Oper Amor et Leila eingelegt. No. 16.... 1 Thlr.
— Scena italiana con sottoposte parole tedesche per Voce di Soprano coll' accomp. d'Orch. Op. 35. No. 17..... 1 Thlr. 4 Gr.
Frommelt, alla Polacca, nach der Ouverture zur Oper Don Juan, für Pianoforte. 77te Werk. 6 Gr.
Hünten, Var. brill. pour Pianoforte. Op. 9.... 10 Gr.
Hummel, Rondeau brill. p. Pianof. seul. Op. 109. 16 Gr.
St. Julien, Heinr. v., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte..... 20 Gr.
Kocher, 12 Lieder für Männerchöre, vierstimmig. 1 Thlr.
Kreutzer, C., 12 vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 24. 4te Heft der vierst. Gesänge. 1 Thlr. 6 Gr.
— 3 Marches pour Pianoforte à 4 mains.... 20 Gr.
— Polon. brill. pour Pianoforte. Op. 67.... 16 Gr.
— Rondo brill. pour Pianoforte à 4 mains Op. 68..... 1 Thlr. 8 Gr.
Lerche, Die Griechenbraut, Gedicht von H. Stieglitz, für eine Singstimme mit Pianoforte... 6 Gr.
Lodi, Variations pour le Pianoforte..... 20 Gr.
Macagnani, Sinfonia originale nella Sposa fedele del Signore Paccini..... 14 Gr.
Manns, Piccolo Divertimento per Pianoforte, Flöte, Violon et Violoncelle..... 20 Gr.
Marx, Gesänge für drey und vier Männerst. 1 Thlr. 4 Gr.
Mattei, Stanisl., Opera di Contrappunto. T. 4. 6..... [illegible]
Meyerbeer, Der neue Paris. Kl. [illegible] aus No. 2. 5 Thlr. 12 Gr.
Meyseder, Polon. pour Pianof. [illegible] us. No. 2. 16 Gr.
Meyseder et Baudiot, Var. conc. pour Vcelle. 16 Gr.
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto, Melodrama eroico in 2 Atti per il Piano da Leidesdorf. 2 Thlr. 16 Gr.
— do. do. mit Text. 6 Thlr. 12 Gr.
Morlacchi, Teobaldo und Isolina, rom. Melodram in zwey Aufzügen, mit deutschem Texte von Th. Hell. Klavierauszug von Marschner... 8 Thlr.
Mosel, 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte, in verschiedenen Schauspielen gesungen von Dem. Sophie Müller. 3te Samml. 1 Thlr.
Neithardt, 6 Lieder mit Begleitung des Pianof. Op. 57..... 12 Gr.
— 3 Märsche für Militairmusik. Op. 58. Part. 1 Thlr.
— do. pour Pianoforte..... 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

sich darüber satt, und kein verständiger Mensch fand nachher Haydns Oratorium weniger schätzbar; warum sollte ein deutscher Komponist nicht z. B. Variationen über „*Nun beut die Flur das frische Grun*" u. s. w. schreiben — warum sollten die Liebhaber sich daran nicht ergotzen konnen, ohne dafs der gerechten Achtung gegen Haydn und sein Werk dadurch Eintrag geschahe? —

Am besten hat dem Rec. die zweyte dieser Sonaten gefallen, theils wegen einiger solchen witzigen Zusammenstellungen, theils weil sie dessen ungeachtet ein, an sich schon und von jenen Beziehungen abgesehen — recht hübsches Ganze macht. Der erste Allegrosatz ist bearbeitet aus der Musik zu den Worten: Nun scheint in vollem Glanze u. s. Das Wasser schwellt der Fische Gewimmel u. s. w. Das Gotteswerke dankbar sehn u. s. w.; das Andante aus der Musik zu: In holder Anmuth stehn u. s. w.; das Finale aus: Dir sey es ganz geweiht u. s. w., Der Morgenthau u. s. w. Mit dir erhöht sich jede Freude u. s. w., Der thauende Morgen u. s. w., von denen die beyden leztern wirklich possierlich dastehn. Dagegen nimmt sich das Eingangs-Largo zur 3ten Sonate (aus der Vorstellung des Chaos und des Lichtwerdens zusammengesezt) gar zu dürftig aus und kehrt den Stachel gegen den Verfasser. Dagegen tritt „der Hollengeister Schaar" besonders wo sie ergriffen wird von „Verzweiflung, Wuth und Schrecken" im 3ten Theil des 3ten Satzes dieser Sonate — recht respektabel auf.

Da sich Hrn. W.s Arbeiten bey denen, welche sie exekutieren sollen, ihrer zuweilen in der That zu weit getriebenen Schwierigkeiten halben, etwas furchtbar gemacht haben, so erwähnen wir, dafs diese Sonaten von jedem nur einigermafsen geübten Klavierspieler leicht auszuführen sind. Uebrigens verleihe der Himmel, dafs die Travestirung der *Schopfung* nicht die Folge der Travestirung der *Aeneis* habe — dafs jeder, der Reime nach der Weise: *Sey Lob und Ehr dem hochsten Gut*, zusammenlesen konnte, Versuche *ad modum* Blumaueri zu Tage fördern wollte, ohne zu bedenken, dafs man Blumauer seyn mufste, um hier zu belustigen, und dafs selbst dieser es für gerathen fand, nur *Eine* Travestie bekannt zu machen.

Stich und Papier sind ganz vorzüglich schön.

VI Pieces d' Harmonie pour deux Clarinettes, deux Bassons et deux Cors in B, par Mr. G. A. Schneider. Augsburg, chez Gombart et Comp. (Pr. 1½ Fl.)

Wie viele Oboisten vom Militär und von andern musikalischen Gesellschaften schmieren jezt Partien, Aufzuge und Tanze für Blasinstrumente zusammen, und haben nicht die geringste Kenntnifs von dem reinen Satz, von einer vernünftigen Melodie und der rhythmischen Ordnung. — Diese 6 Pieces sind keine solche Konterbandwaare. Angenehmer Gesang, sanfte melodische Satze, verschiedene gluckliche Nachahmungen und ein guter Geschmack sind der hervorstechende Charakter derselben. Nur die Rhythmopoeie ist dann und wann vernachlässigt. Die Reihe der Stücke ist folgende: No. 1, *Marsch.* No 2, *Allegro C* in *Es dur*, worin der erste Fagott viele obligate Rouladen hat. No. 3, *Adagio* $\frac{3}{4}$ in *B dur*, die sehr gut gearbeiteten Basse sind hier oft in feyerlicher Bewegung. No. 4, *Allegro* $\frac{6}{8}$ in *B dur*. No. 5, *Polonoise* in *Es dur*, wornach man aber nicht tanzen kann; es kommen darinne etliche Tenuten vor; auch fehlen in dem ersten Fagott 4 Takte. No. 6, *Angloise* $\frac{3}{4}$ in *B dur*. Liebhaber von dieser Art Musik wünschen gewifs eine baldige Fortsetzung.

Anekdoten.

Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben *).

1.

In Leipzig war Mozart, oft und sehr gern, im Hause des damaligen Kantors an der Thomas-

*) Ich weis aufzuhören, und würde die Reihe Anekdoten aus Mozarts Leben, die ich in mehrern Blattern des ersten Jahrgangs d. Z. erzählt habe, und zu denen in der Folge von M.'s Gattin und Schwester einige Nachträge gegeben worden sind — nicht vermehren, wenn ich nicht dazu, vornehmlich von einigen selbst verehrenswerthen Verehrern des grofsen Künstlers in Paris aufgefordert wäre. Vielleicht lassen auch andere Leser sich diese Kleinigkeiten gefallen. Den andern verspreche ich, dafs ich sparsam genug damit seyn will. Friedr. Rochlitz.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. **Nº. 31.** 1826.

Wien's musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

Erster Brief.

— — — So bin ich denn, nach einem Zeitraume von beynahe drey Decennien, zum zweytenmale in der prächtigen Kaiserstadt. — Wie Manches hat sich hier verändert! Vieles, ja das Meiste, besonders durch die öffentlichen Verschönerungen, gewiss zum wesentlichen Vortheile; doch darüber, mein Freund, magst du die neuesten Topographieen und Wegweiser zu Rathe ziehen, so wie dich über die Unzahl musikalischer Productionen und Producenten, über die vorherrschende Richtung des Geschmackes und über das gesammte Concert- und Opernwesen, das Heer der unser liebes Deutschland überschwemmenden Journale und Flugblätter, vollständig, wenn schon nicht immer gleich erfreulich, belehren wird. Du kennst nun einmal meine Weise, oder, wie du es zu nennen beliebst, das Steckenpferd, auf welchem ich mich rastlos, ein zweyter Ahasver, herumtreibe; du weisst, wornach ich gieriger suche, als der Adept nach schnödem Golde, und Hermes nach dem Steine der Weisen: Wien's musikalische Kunstschätze waren es, die mit unwiderstehlicher Gewalt mich herzogen; und jetzt, nach einem mehr als fünfmonatlichen, wahrlich nicht unbenützten Aufenthalte, halte ich mein Versprechen und theile dir umständlich mit, was, und wie ich es gefunden.

Wiewohl die alles erschütternde Zeit auch auf manche Kunstsammlungen zerstörend eingewirkt hat, und z. B. die bey meiner ersten Anwesenheit so berühmte Musik-Bibliothek des Hofrath von Kees, gleich der des Baron Du Baine, nunmehr spurlos in alle vier Winde zerstreuet ist, so sind dagegen neue Sammlungen entstanden, die dem wissbegierigen Forscher hohen Genuss gewähren, und den reinen Kunstsinn ihrer Besitzer verbürgen. Durch die zuvorkommende, äusserst humane Bereitwilligkeit derselben ist es mir möglich, dich zum Theilnehmer meines Genusses zu machen.

Der k. k. Kämmerer und erbländische Oberst-Stabel-Meister, Graf Ignaz Fuchs, hat eine der reichhaltigsten Sammlungen von Instrumentalstükken, Sonaten, Duetten, Trio's, Quartetten, Quintetten, Sextetten, Septetten u. s. w. für alle Instrumente; Ouverturen und vollstimmige Symphonieen, mehr als tausend an der Zahl; darunter manche sehr selten gewordene Werke der Bach's, von Caldara, Conti, Händel, Mann u. A. Diese Arbeiten der berühmtesten Meister des In- und Auslandes, älterer und neuerer Zeit, sind insgesammt in einer dem Auge wohlgefälligen Form, bücherartig, in Futteralen verschlossen, aufgestellt, und ein, nach der Angabe des Eigenthümers mit grösster Sorgfalt ausgearbeiteter systematisch-thematischer Catalog gewährt die bequemste Uebersicht.

In dem niederösterreichisch landständischen Rechnungs-Officialen und Ritterstandes-Agenten, Hrn. Geissler, habe ich einen eben so gebildeten als thätigen Kunstfreund kennen gelernt. Er sammelt, so weit es seine Berufsgeschäfte gestatten, Materialien zur Fortsetzung, Berichtigung und Ergänzung des Gerber'schen *Tonkünstler-Lexikon's*; Bildnisse, Silhouetten und Kupferabdrücke von berühmten lebenden und verstorbenen Meistern; Autographieen u. s. w. Seine noch im Entstehen begriffene Bibliothek beschränkt sich hauptsächlich auf die Erzeugnisse unsrer Tage; doch fand ich bey ihm ein trefflich erhaltenes Prachtexemplar des Fux'schen *Gradus ad Parnassum*, auf Kosten Kaiser Karls VI im Jahre 1725 edirt.

Der verstorbene Fürst Joseph von Lobkowitz, ein wahrer Mäcen der Tonkunst, hat vielleicht unter allen Privatmännern die reichste Opern-Sammlung angelegt, vorzüglich von italieni-

schen Autoren; Vieles wurde für ihn eigens componirt, und auf seinem Haustheater dargestellt, wie z. B. von Pär, Cartellieri, Rösler, Weigl, Wranitzky, Vogler (dessen Pastoral-Messe) u. A. Auch Händel's complette Werke, mehre seltene Oratorien und Kirchenstücke sollen sich hier vorfinden, was ich alles leider nur durch Andere in Erfahrung gebracht habe, indem das ganze Musik-Archiv schon vor Jahren auf die böhmischen Herrschaften, theils in das Stammschloss Eisenberg, theils in die herzogliche Burg nach Raudnitz geschafft worden ist.

Hr. Tobias Haslinger, nunmehriger Chef und Inhaber der S. A. Steiner'schen Kunst- und Musikalienhandlung, hat den theoretischen Theil seiner auserlesenen Sammlung an den Erzherzog Rudolph, Cardinal-Erzbischof von Ollmütz, verkauft. Ausser den Schriften von Arteaga, Burney, Brown, Chladni, Forkel, Fux, Gerber, Gerbert, Kirnberger, Koch, Kircher, Knecht, Marpurg, Martini, Mattheson, Mitzler, Murschhausser, Portmann, Paolucci, Riepel, Reichard, Scheibe, Sabattini, Türk, Valotti, Vogler, Weber, Zarlino, u. v. a. verdient noch als Hauptzierde genannt zu werden, das berühmte Partitur-Exemplar sämmtlicher Beethoven'schen Compositionen, in einigen sechzig Folio-Bänden, alles von Einer Hand, ganz fehlerfrey, auf englischem Zeichenpapier, mit kalligraphischer Eleganz geschrieben; ein Werk, das höchst wahrscheinlich einzig in seiner Art bleiben wird, weil es der Kostspieligkeit, so wie des Zeitaufwandes halber wohl schwerlich zum zweyten Male unternommen werden dürfte. Bey Hrn. Haslinger habe ich auch mehre seltene und interessante Handschriften angetroffen, z. B. ein Büchlein Collectaneen unsers Mozart, aus der ersten Epoche seiner Lehrjahre, darin eigenhändig notirt allerley Motive und Themata, die er später benützte und ausarbeitete; contrapunctische Uebungen und Versuche, excerpirte Fugensätze seines wackeren Lehrers und Mentors Eberlin u. dgl. Eine köstliche Reliquie, die, wie natürlich, dem Besitzer auch für keinen Preis feil ist.

Die musikalische Bibliothek des Freyherrn von Knorr, k. k. Hofconcipisten, umfasst ausschliessend die Litteratur der Tonkunst, und überbietet die meisten Sammlungen ähnlicher Art, sowohl an Menge prachtvoller und seltener Ausgaben, worunter sich selbst mehre Incunabeln befinden, als auch durch die musterhafte Einrichtung des Ganzen, welches in folgende Abtheilungen zerfällt:

a. Allgemeine Bemerkungen über die Tonkunst.
b. Schriften, Abhandlungen und Beyträge zur Lehre der Akustik.
c. Geschichte der Musik.
d. Lebensbeschreibungen berühmter Tonsetzer, Tonkünstler und musikalischer Schriftsteller.
e. Aesthetik und Kritik.
f. Tonkunst bey verschiedenen Nationen, civilisirten und uncivilisirten aller Zeiten.
g. Abhandlungen über den Bau einzelner Instrumente.
h. Lehr-Methoden für den Gesang.
i. Schulen zur Erlernung aller Instrumente.
k. Lehrbücher über die Tonsetzkunst.
l. Kirchen-Musik.
m. Theater-Musik.
n. Wörterbücher, Zeitschriften, Broschüren, Almanache, Cataloge u. dgl.

Der Besitzer und Gründer dieser Kunstschätze, welcher zugleich die Stelle eines Bibliothekars und und Archiv-Directors des von der Gesellschaft der Musikfreunde unterhaltenen Conservatoriums (wovon später die Rede seyn soll), bekleidet, hat diesem einen Theil seines Reichthums — besonders Doubletten — verehrt, und sich dadurch, so wie durch die von ihm eingeführte systematische Ordnung, um diese nachahmenswerthe Anstalt neue Verdienste erworben.

Eine merkwürdige Gallerie von Bildnissen ausgezeichneter Tonsetzer, theils Oelgemälde, theils Kupferstiche, besitzt der Regierungsrath und k. k. Hofagent Joseph von Sonnleithner, dem der österreichische Kaiserstaat so manchen nützlichen und wohlthätigen Plan, nebst Angabe der Mittel zur Realisirung, verdankt, wovon die oben angeführte Gesellschaft der Musikfreunde, das vaterländische Conservatorium und der adelige Frauen-Verein die sprechendsten Beweise liefern.

Die vollständigste Sammlung von Saiteninstrumenten fand ich bey Hrn. Hofsecretair Raczaczek, der in seinen Violinen, Bratschen und Cello's recht eigentlich lebt und webt. Kein guter italienischer und deutscher Meister fehlt; köstliche Exemplare von Antonio Stradivari, Nicola und Geronimo Amati, Jacob Stainer u. a. meistens in mehrfacher Anzahl, und manche sehr seltene Stücke darunter: alles im besten Stand erhalten.

Interessant war mir die eigenthümliche Liebhaberey eines Musik-Dilettanten, Hrn. Mohr, für Lauten, der dieses ausser Cours gesetzte Instrument selbst zu behandeln versteht, und davon ein nahmhaftes Häuflein zusammengebracht hat.

Graf Heinrich von Haugwitz, Freund, Kenner und Beförderer der Tonkunst, besitzt eine auserlesene Sammlung von Partituren fast aller Meister; sein Liebling ist Naumann: alles, was dieser schrieb, ist in seinen Händen, und selbst Dresden dürfte keinen vollständigern Nachlass aufzuweisen vermögen, da er mehre Manuscripte von der Witwe käuflich an sich gebracht hat.

Wer diesen Reichthum beschauen und bewundern will, muss einen Ausflug nach dem Gute Namiest in Mähren nicht scheuen, wo der enthusiastische Kunstfreund procul a negotiis in ländlicher Ruhe den grössten Theil des Jahres seiner Lieblingsneigung übt. Niemand wird den kleinen Abstecher bereuen, um so weniger, da er der humansten Aufnahme zum voraus versichert seyn darf. Dem Freund hat in jener herrlichen, wildromantischen Gegend echt selige Tage geschwelgt!

Die k. k. Hofbibliothek besitzt mehre hundert musikalische Werke, theils Schriften über theoretische Gegenstände, theils gedruckte alte und neue Compositionen, z. B. die kostbare Londoner Ausgabe der Händel'schen Cantaten, Oratorien und Opern; theils ungemein schätzbare Handschriften. Welche Ausbeute für die Kunstgeschichte könnte eine solche Fundgrube gewähren? Allein es ist Gesetz, dass kein Buch anders als zur Durchsicht in den Lesezimmern verabfolgt wird, und diese nur einige Stunden des Tag über geöffnet bleiben. Eben so fand ich es leider auch in München, Stuttgart etc. gehalten, wo in den geheimsten Winkeln der Archive Meisterwerke eines Heinichen, Müthel, Filz, Kerl, Orlando Lasso, Jomelli, Deller u. a. vergraben liegen.

Dass ich, meines Theiles, nicht faul war, ein Paar Wochen in den Lehrzimmern hinbrachte, mich mittelst der Gefälligkeit der wohlunterrichteten Scriptoren und Custoden mit so manchen alterthümlichen Seltenheiten befreundete, und nach Thunlichkeit daraus excerpirte, mögt ihr aus nachfolgenden Mittheilungen erkennen, welche, wie ich voraussehen kann, die Wissbegierde meines enthusiastischen Kunstbruders weniger befriedigen, als vielmehr für so vieles Andere aufregen werden, was mir, einem rücksichtlich seiner Zeit auf die strengste Oeconomie beschränkten Reisenden, freylich wohl unbekannt bleiben musste.

Mein Hauptaugenmerk war, wie natürlich, auf die Manuscripte gerichtet. Diese, Foliobände vom grössten Formate, enthalten im Durchschnitt lauter Messen und Kirchenstücke, mit beyspiellosem Fleisse auf Pergament schön, rein und so deutlich geschrieben, dass alle Stimmen zugleich, wie aus den alten Choralbüchern abgesungen werden können. Zwey Blatt-Seiten gehören immer zusammen; links steht der Sopran, und darunter der Tenor; rechts der Alt, oder Contra-Tenor, und unter diesem der Bass; nach dem alten System, nirgends ein Tactstrich; alles alla capella, ohne Instrumentalbegleitung, selbst ohne beziffertes Orgelbass. Die Tonsetzer lebten am Schlusse des 15ten und Anfange des 16ten Jahrhunderts, und waren fast sämmtlich Niederländer von Geburt, wie z. B. Hobrecht, Josquin de Près, Ockenheim, Mouton, Sverdoneck, Baudachon, Verbonet u. a. Die Schreibart ist rein, der strengste Kirchenstyl. Dem Motiven, liegen, sonderbar genug, grösstentheils die Melodieen damals gangbarer, profaner Lieder zum Grunde, als: „Wer ist die Allerliebste mein?" — „Princesse d'Amouretten" — Malheur me bat" — „Noch weiss ich ein schön Jungfer fein" — „Depuis qu'une Jeune Fillet" etc. — welche aber durch die fugirte, canonische Ausarbeitung sehr veredelt sind. Diese Werke beweisen unwiderleglich, dass schon hundert Jahre vor den hochgefeyerten Italienern auch ausser dem sogenannten Vaterlande der Tonkunst herrliche contrapunctische Meisterstücke zu Tage gefördert wurden.

Der erste Foliant, den ich durchzuwühlen das Glück genoss, zieht schon durch die Schönheit der Schrift und durch die fleissig gemalten Verzierungen an. Unter diesen erkennt man den König Emanuel von Portugal, welchen die Geschichte als einen grossen Beschützer der Tonkunst ehrt, und sonach ist diese unschätzbare Handschrift wahrscheinlich durch Isabella, die Tochter dieses Fürsten und die Braut Kaiser Karls des Fünften, Eigenthum des Habsburgischen Stammes geworden. Man findet darin auf 252 grossen Pergamentblättern 17 Messen, nur *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus* und *Agnus Dei* betreffend; worunter eine fünfstimmige, von Jacob Barwyrian, für Sopran, Contraalt, zwey Tenöre und Bass, mit der Ueberschrift: *Virgo parens Christi*, den Anfang macht. Die übrigen

16, durchgehends vierstimmige Compositionen, sind von folgenden, kaum den Namen nach bekannten Autoren: Von den schon genannten Barwyrian, mit dem, mir unverständlichen Motto: Sfauho perserre; von Jaspar, auf die Melodie: „Princesse d'amourete; — eine andere desselben Tonsetzers; — von Alexander Agricola, mit dem Thema: „Malheur me bat; — und eine zweyte, pro Dominica paschali; — von Rué; Motto: „Cum jocunditate" — von Agricola, Thema: „Le Serviteur" — von Rué: „Missa almana" — von de Orto: „Officium My: My: (Martyrium) — von Josquin: „Ave maris stella;" — von Barwyrian: „Paschale;" — von Brumel, (ohne Sanctus) — von Rué: „O sacer Antoni." — und eine andere: „Assumta é Maria in Celi;" — ohne Angabe des Meisters: „l'Omme armé," vielleicht gleichfalls von de la Rué, so wie die letzte: Puer natus est nobis. — Im Allgemeinen sind die Sätze gedrängt gehalten; ganz unverkünstelt, in einfacher, erhebender Grösse. Wie gross muss in jenen Zeiten, als Italiens Kirchenwerke geschrieben wurden, die Zahl fertiger und zuverlässiger Sänger gewesen seyn, um, ganz ohne Anhalts- oder Unterstützungsmittel, solche Aufgaben befriedigend zu lösen!

Eine zweyte Seltenheit, welche meine volle Aufmerksamkeit in Anspruch nahm, war der Psalm: „*Miserere mei Deus, secundum magnam misericordiam tuam,*" für drey Soprane, drey Alte, drey Tenore und drey Bässe (doch nicht vierstimmig, sondern alternirend), mit eingemischten vierstimmigen Chören, von einem gewissen Tonmeister, Kaiser Ferdinand dem dritten, in Musik gesetzt. Wenn gleich die eigentliche contrapunctische Kunst vergebens hier gesucht würde, so ist doch die Schreibart so edel, der Gesang so fliessend und den Worten angemessen, dass ich mich nicht enthalten konnte, mir mindestens eine Chorstelle, nebst der Zeugung des Abschreibers, flüchtig in mein Taschenbuch zu copiren. Letztere lautet also:

Psalmus Miserere.

Ab auctoribus Augustis, Davide Rege, et Ferdinando III Imperatore, Magno Deo decantatus.

Miserere canitur in Quadragesima, Auguste Cæsar! — Ego nunc offero grannis ad genua adamantis Majestatis Vestræ. Quia, nisi veniret Maj. Vestra, ego quadragesimam ante Quadragesimas haberem. Nunc me, ut spero, Miserere hoc e Quadragesima liberabit. Omnes versus in hoc Psalmo commotum Misereris venerabundo reddo sunt pulchritudine compositi, spiritusque in mecum divinum Maj. Vestræ ingenium: sed ne humilem Maj. Vestræ servum prae reliquis delectet versus:

Benigne fac Domine! his enim spretis auditus tuus auditui meo gradum offert, et lætitiam, et ipsum quadragesimum lætissimum facit.

Vive Magne Cæsar, et cum tuo Davide vives, Deo cæsar, et inter victorias consecrasse!

Cæs. Maj. Vestræ humº servus et clivus,

Georgius Muer,
Notista.

Was sagst du mein Freund, zu dieser naiven Offenherzigkeit? Ist sie nicht ergötzlich? Wie fein der arme Schelm sein Bedürfniss in den Doppelsinn: Fasten und Quadragesima einkleidet, und, indem er den Vers: Benigne fac Domine allen andern vorzieht, auf die milden Spenden seines Herrn anspielt.

Jetzt sollst du dich an der Innigkeit eines Chor-Verslein erlaben, so wie ich es thue, indem ich ihn für dich niederschreibe.

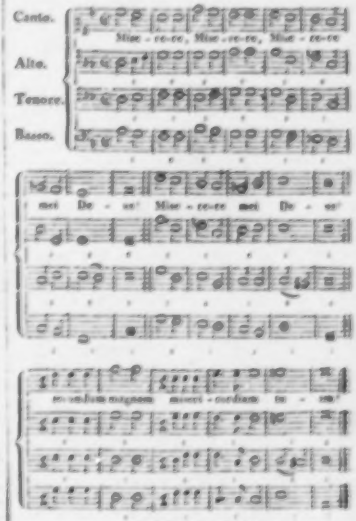

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Riga, im May 1826. Wir sind jetzt längere Zeit durch die Leistungen eines ausgezeichneten Künstlerpaares erfreut worden. Hr. Kapellmeister Franz Schoberlechner von Wien, dessen Virtuosität auf dem Pianoforte uns schon aus früherer Zeit bekannt war, und der jetzt eine Kunstreise durch Deutschland, (Berlin, Leipzig, Dresden, Wien) und Italien beabsichtigt, besuchte uns aufs Neue. Wir fanden sein treffliches Spiel unverändert, seine Compositionen weit bedeutender, als die früheren. Besonders zeichnen sich darunter sein neuestes Concert (Fis moll, No. 3) und seine grossen Bravourvariationen über ein Thema aus Rossini's *Aschenbrödel* aus. Das erstere, trefflich in Anlage und Ausführung, scheint dem A moll-Concert seines genialen Lehrers, Hummel, nachgebildet zu seyn; die letzteren, gleich ansprechend wie gediegen, werden gewiss zahlreiche Freunde finden. In einem engern Kreise erfreute uns Hr. S. noch durch zwey grosse Solo-Sonaten, welche, ohne gesuchte Schwierigkeiten, in einem wahrhaft grossartigen Style, zugleich mit contrapunctischer Kenntniss, geschrieben sind, und deren baldige Bekanntwerdung sehr zu wünschen ist. Madame Schoberlechner, eine in Petersburg geborne Italienerin, ist Sängerin. Mit einer sehr wohlklingenden und umfangreichen Stimme verbindet sie einen lieblichen Vortrag. Wir hörten sie in Arien von Mozart, Weber, Carafa und Rossini. Der letztere ist hier wenig beliebt, würde es aber gewiss mehr werden, wenn wir seine artigen Süssigkeiten öfter so, wie von Mad. S., vortragen hörten.

Cassel. Unser Oper-Repertorium ist seit dem letzten Berichte mit drey für uns neuen Werken bereichert worden; mit *dem Concert am Hofe, Mathilde* und *Oedip zu Colonos*. Die erstgenannte kleine Oper von Auber wurde so gut executirt, dass sie viel Beyfall hätte finden müssen, wenn ihr innerer Gehalt fähig wäre, ein höheres Interesse zu erwecken. Viele wollten den *Schnee* darin gehört haben, und andre meinten gar, der Schnee sey zu Wasser geworden. Einige lebhafte Beyfallsäusserungen gelten daher mehr dem darstellenden Personal, als dem Werke selbst. Am meisten zeichnete sich dabey im Spiel und Gesang Dem. Roland als Adele, und zwar besonders bey der Verwirrungs-Scene, aus; Hr. Wild sang den Victor mit vieler Energie; auch Hrn. Alberts (Fürst) und Hrn. Gerbers (Astucio) Leistungen, wurden anerkannt, und Dem. Backofen, deren Fortschritte rühmliche Erwähnung verdienen, wurde mehrmals lebhaft applaudirt.

Die zweyte neue Oper war *Mathilde*, grosse tragische Oper in drey Aufzügen, von L. Pichler; mit Musik von Hrn. Hauptmann, einem verdienstvollen Musiker und Mitgliede unserer Kapelle. Einige übelwollende Gerüchte und vorlaute Urtheile, und hiernächst die verspätete Aufführung der Oper, welche wahrscheinlich der nöthigen Proben wegen verschoben werden musste, hätten leicht der Aufnahme derselben nachtheilig werden können. Doch wurde diess ungünstige Vorurtheil, durch die Darstellung der Oper und durch das Urtheil hiesiger competenter Kunstrichter, nach welchem dieses Werk, durch seinen gediegenen Gehalt, den Werken anderer geachteten Meister an die Seite zu stellen ist, vollkommen besiegt. Auf eine nähere Charakterisirung und Würderung dieser Oper und ihrer einzelnen Stücke kann Ref. hier nicht eingehen, da hierzu eine genauere Kenntniss der Partitur gehört; doch haben ihn das Grossartige der Tondichtung, das Originelle der Melodieen und die treffliche Stimmenführung sehr angesprochen. Nicht mit Unrecht hat man hin und wieder einige langweilige Breiten getadelt, die jedoch wohl zunächst der Dichtung, nicht aber dem Componisten zur Last zu legen seyn möchten. Unter den Darstellenden zeichneten sich besonders Hr. Wild (Malekadhel), Dem. Schweizer (Mathilde) und Hr. Föppel (Lusignan), aus. Auch die minderbedeutenden Rollen wurden gut ausgeführt. Nur die Rolle der Clorinde hätte schon bey der ersten Vorstellung besser besetzt werden sollen, wie diess bey der Wiederholung der Oper geschah. *Oedip zu Colonos* von Sacchini wurde zur Geburtsfeyer I. K. H. der Kurfürstin gegeben. Die Aufnahme, welche dieses Meisterwerk aus guter Zeit bey uns fand, bewies, dass der Sinn für klare und einfache Musik noch nicht erloschen sey, und die sparsame Instrumentirung (Clarinetten, Trompeten und Possunen fehlen dabey gänzlich, auch die Fagotts sind nur wenig beschäftigt) beweisst, dass nicht immer grosse Massen von Tonwerkzeugen nothwendig sind, um grosse Effecte hervorzubringen. Wiewohl diese Oper ihre Wirkung nie verfehlen wird, so wurde sie hier doch um so

gelungener dargestellt, da das Sängerpersonal den Geist der Tondichtung trefflich aufgefasst hatte und daher nichts zu wünschen übrig liess. Die Rolle des Polineux, eine Proberolle für einen guten Sänger, wurde von Hrn. Wild unübertrefflich ausgeführt. Hr. Föppel (Oedip) und unsre liebliche Roland (Antigone) übertrafen Aller Erwartungen; so auch Hr. Albert (Theseus). Die Chöre wurden kräftig und präcis executirt, und das Orchester bewährte seinen wohlerworbenen Ruhm. Diese Darstellung erregte den lebhaften Wunsch, dass mehre alte, gediegene Opern wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen werden möchten.

Hr. Forti aus Wien, welcher uns auf seiner Kunstreise besuchte, war unser einziger Gast. Er gab uns Gelegenheit, in den Rollen Faust und Figaro (Barbier von Sevilla) sein herrliches Talent kennen zu lernen. In letztgenannter Rolle wurde ihm allgemein der Sieg über alle bisherige Darsteller desselben zuerkannt.

Concerte. Unter den Concerten, welche hier gegeben wurden, waren folgende die vorzüglichsten: Das erste veranstaltete Hr. Fr. Barnbeck, der Sohn unsers Concertmeisters, vor seiner Abreise nach Braunschweig, seinem künftigen Wohnort. Ausser andern Vocal- und Instrumental-Stücken hörten wir darin ein Violinconcert von Maurer, von dem talentvollen jungen Concertgeber vorgetragen, welcher den Unterricht seines trefflichen Lehrers (Hrn. Wiele) mit dem besten Erfolge benutzt hat. Möge er ferner mit beharrlichem Fleisse sein rühmliches Ziel verfolgen. Hr. B. trug ausserdem mit Hrn. Wiele ein Rondeau für zwey Violinen von Maurer, eine schöne Composition, mit vieler Lebhaftigkeit und Zartheit vor.

Im zweyten Concert, welches Hr. Kapellmeister Spohr in der lutherischen Kirche zum Besten der hiesigen Armenanstalt gab, hörten wir dessen neues Oratorium: *Die letzten Dinge*, in welchem Hr. Sp. der Kunstwelt wieder etwas Grosses und Schönes geschenkt hat. Wahrheit im Ausdruck der Empfindung, tiefer Ernst, herrliche Instrumentirung, und vor allem klare Einfachheit (wer könnte wohl den Chor: Seelig sind die Todten etc. ohne innige Rührung hören!) zeugen darin von Spohr's Geiste. Möge sein Genius noch mehre solche Werke zur Freude der Kunstwelt schaffen. Beyde hiesige Singvereine, ein Theil des Theaterchors, die ganze Kapelle und mehre Dilettanten waren zur Ausführung dieses trefflichen Werkes vereinigt, welche auch, einzelne Kleinigkeiten abgerechnet (z. B. eine zu vernehmbare Correctionsstimme beym Vortrage eines Basssolo's) sehr gelungen zu nennen war.

Im dritten Concerte, welches im Opernhause statt fand, wurden ausgeführt: 1. Ouverture von Beethoven (*Egmont*); 2. Arie von Pär, gesungen von Dem. Roland; 3. Oboe-Concert von Krommer, vorgetragen von Hrn. Bauer, einem recht wackern Hoboisten; 4. Sinfonie von Mozart (Cdur); 5. Duett von Farinelli, gesungen von Dem. Schweizer und Hrn. Wild. Wenn gleich die Composition wenig Interesse erwecken konnte so wurde doch das Auditorium durch den herrlichen Vortrag der Gesangpartheien zum lebhaftesten Applaus bewogen. 6. Violin-Concert von Lafont, vorgetragen, trefflich wie immer, von Hrn. Wiele.

Kurze Anzeigen.

Introduzione ed Allegro di bravura, comp. da Francesco o Pollini. Op. 45. Milano, presso Ricordi. (Pr. 3 Lire ital.)

Rec. ist von dieser Composition gleich auf den ersten Anblick nicht wenig überrascht worden, und Andern wird es wohl auch so gehen; denn wer erwartet von Italien aus ein Instrumentalstück, in welchem es auf möglichste Fülle der Harmonie, abgesehen, auch das Instrument ganz in der Art behandelt ist, wie neue deutsche Meister, besonders Cramer und Hummel, es zu behandeln pflegen? So findet sich's aber in diesem wahrhaft ausgezeichneten Werkchen. Der Verf. ist ein Meister der Harmonie; wenn nicht sehr gelehrter, doch gründlicher. Dabey kömmt ihm nun aber auch der melodische Sinn und die Gabe melodischer Erfindungen des Italieners noch zu Statten, so dass man bey ihm keineswegs nur ein kunstreiches Moduliren und Ausarbeiten, sondern fast überall zugleich interessanten Gesang zu hören bekömmt. Da kann es nun nicht fehlen: das Werkchen wird Kennern und Nichtkennern gefallen, wenn es gut ausgeführt wird. Dazu wird aber nicht wenig erfordert; besonders auch, dass man fähig und geübt sey, eine fliessende Melodie, z. B. in Vierteln, mit einem Basse desgleichen, gehörig gebunden hervorzuheben, während die beyden Mittelstimmen,

belebt und unruhig, z. B. in Sechzehntheilen fortfigurirten. Der Verf. hat das so weit getrieben, dass der Notenstecher an einigen Stellen nicht gewusst hat, wo Raum finden; so dass es wirklich fast nothwendig gewesen wäre, für die zwey Hände drey Notenlinien zu beschreiben. Unnütze und wirkungslose Schwierigkeiten finden sich gleichwohl nirgends, so wenig, als wildes, regelloses Dreingreifen: vielmehr zeigt der Verf. überall den sehr besonnenen, sich und seine Mittel wahrhaft beherrschenden Mann. Und da nun zugleich überall eine folgerechte Entwickelung und Fortführung der Ideen herrscht, so fällt der richtige und geschmackvolle Vortrag dem Spieler, hat er sich nur erst die Sache genau angesehen, nicht einmal sonderlich schwer; nicht schwerer, als der grössern der Compositionen Cramers, und bey weitem nicht so schwer, wie einiger der neuesten Hummel'schen, z. B. der Meister-Sonate aus Fis moll. Nach diesem wird es einer Empfehlung des Werks an tüchtige Klavierspieler nicht bedürfen; diese werden vielmehr, so wie der Rec., andern, ähnlichen Compositionen des Hrn. P. nicht ohne Verlangen entgegen sehen. Das Aeussere des Werkes ist nicht übel, doch könnte es besser seyn. S. 12, Takt 2, fehlt im Basse vor dem F ein ♭.

Six Divertissemens pour le Pianoforte, par Charles Schwenke. Liv. 1. (Pr. 1 Thlr.) *Six Divert. — — Liv. 2.* (Pr. 1 Thlr.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Der Verf. ist einer der nachgelassenen Söhne des gründlichen, wahrhaft verdienten Schwenke, ehemals in Hamburg. Er lebt in Schweden. Das Werk wird ihm Ehre und nicht Wenigen Freude machen. Es zeugt von nicht gemeinem Talent, wenn ein junger Componist schon überhaupt eine Folge von zwölf Musikstücken schreibt, deren jedes von den andern so sehr verschieden an Erfindung, Ausdruck, Behandlungsart, jedes so für sich bestehend, und wirklich etwas Anziehendes ist. Neben solchem Talente bemerkt man aber auch in der Ausarbeitung, des Melodischen sowohl als des Harmonischen, einen jungen Künstler, der wirklich etwas in sich trägt, das ihm eigen gehört; der dabey durch vorzügliche Muster genährt und durch solide Schule befestigt und zusammengehalten ist. Darum gehet er auch sicher auf seinem Wege; greift dreist in die Saiten, wo es gilt, ergötzt sich und Andere zuweilen selbst an etwas Sonderbarem, (wie Liv. 1, S. 22 u. folg. wo sich's fügt, dass die eine Hand Moderato, Zweyvierteltakt, und die andere dazu Prestissimo, Sechsvierteltakt, zu spielen bekömmt: was aber, wie es nun dasteht, ganz in der Ordnung zugeht und sogar nicht schwer auszuführen ist) ohne sich in effectlose Künsteleyen oder in ein, zwar effectuirendes, aber regelloses Tumultuiren zu verlaufen. Und so wird er, allem Ansehen nach, erreichen, dass ihn der ruhigere Kenner eben so gern hört, als der eifrige Liebhaber; welches beydes auch dadurch erleichtert wird, dass die Stücke dem Spieler zwar reichlich beschäftigen, aber, ist er kein Stümper, ihm keineswegs schwer fallen, gut auszuführen. (In letzter Hinsicht lassen sie sich wohl am besten mit den frühesten Klavierstücken Beethovens vergleichen.) — Die Stücke sind von verschiedener, doch immer mittler Länge. Genau, besonders auch in den Bindungen und in den kleinen, feinen Zierrathen, wollen sie vorgetragen seyn — wie im Grunde alle, die genau geschrieben und ausgeführt, nicht blos hingeworfen sind. Nur vor Zweyerley möchten wir den uns durch diese Werk werth gewordenen Verf. warnen: vor unnöthigen Wiederholungen und vor unnöthiger Verlängerung einer und derselben Figur oder Phrase bey Schlüssen durch die ganze Tabulatur. Eine Figur, durch alle Octaven nachgesprochen, bleibt doch nur Eine Figur: wer wirklich etwas zu sagen hat, sollte so etwas, dünkt uns, nur da ausdrücklich vorschreiben, wo es aus besondern Ursachen nothwendig wird. Das Aeussere des Werkes ist sehr anständig.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, composée etc. par Louis Berger (de Berlin.) Oeuv. 15. Berlin, chez Fr. Laue (Pr. 1 Thlr.)

Eine durchaus nicht um eines leeren Fingerwerkes, sondern um wahrer Musik willen mit Geist geschriebene Sonate, der vom Anfange bis zum Ende ein lebendiges Gefühl zum Grunde liegt, das auch so deutlich in Tönen dargestellt worden ist, dass man gleich beym ersten Durchspielen sich freundlich angezogen fühlen wird. Auch die Bearbeitung der zum Grunde liegenden Idee verdient das Lob eines treuen Fleisses, dem bereits genug Uebung zu Dienste steht, die For-

men durch künstliche Behandlung weder zu verwirren, noch zu verdecken. Wenn auch dem Verf. gerathen werden muss, bey Verbindungen der einzelnen Rhythmen noch mehr, als es hin und wieder geschehen ist, auf naturgemässere Uebergänge in Schlussnoten und Schlussfiguren, auf Vermeidung durchgehender, bey Beendigung eines Rhythmus sehr übelwirkender Nebennoten und dergl. zu sehen: so sind doch diese kleinen Mängel nur einige Male fühlbar und werden sogleich wieder durch gute Gedanken und schöne Verarbeitung derselben dergestalt verdeckt, dass dem Vergnügen der Hörer dadurch nur ein höchst geringer Eintrag und zwar nur für diejenigen entsteht, deren Ohren, an Meisterwerke gewöhnt, die höchsten Anforderungen machen, nicht aber für Spieler, denen diese Sonate der leichten und doch gehaltigen Darstellung wegen vorzüglich zu empfehlen ist. Die kleinen oben bezeichneten Mängel finden sich auch nur im ersten Satze, Allegro aus G moll, das an sich so viel Eigenthümliches in Erfindung und Durchführung hat, dass wir unsere Bemerkung nur um des Verfassers und seiner künftigen Leistungen willen nicht haben unterdrücken wollen. Am wenigsten befriedigend ist der Schluss des ersten Satzes. Das darauf folgende Larghetto aus F dur ist eben so schön erfunden, als gut durchgeführt, so dass es einen recht angenehmen Genuss, und zugleich für einen angehenden Sonatenspieler eine sehr gute Uebung, besonders im Tacthalten, gewährt. Das Schönste, wirklich Originelle und durchaus Characteristische, was überhaupt der ganzen Sonate nicht abgesprochen werden kann, ist das Schluss-Rondo, ein Allegro molto. Selbst der geübte und erfahrene Musikfreund wird diesen Satz mit dem lebhaftesten Vergnügen hören oder vortragen. Das Werk ist also nicht blos den Anfängern, sondern Allen zu empfehlen, die an Musik und nicht bloss an brillanten Passagen ihre Freude haben.

Sechs Lieder mit Klavierbegleitung — — von J. A. Anthes. Op. 6. Mainz, bey Schott. (Pr. 1 Guld.)

Die Frühlingslieder des Hrn. A. haben Beyfall gefunden: diese werden ihn auch finden. Sie sind zunächst für junge Mädchen bestimmt und eignen sich ihnen in jeder Hinsicht. Die Gedichte sind aus einer Schrift genommen, die wir nicht kennen; aus: *Luise Thalheim*, Bildungsgeschichte für gute Töchter. Sie berühren Gegenstände, die jungen Mädchen lieb sind, lieb seyn dürfen, und behandeln sie auf eine leichte, gefällige, wenn auch nicht eben originelle Weise. (Der „Abschied vom Sommer," poetisch wohl das beste dieser Lieder, ist aber nicht vom Verf. jenes Buchs, sondern von Mahlmann; was hätte angegeben werden sollen.) Die Musik ist durchgehends sehr leicht zu fassen, sehr leicht zu singen, sehr leicht zu spielen. Gesang und Begleitung stehen in gutem Verhältniss zu einander. Jener ist einfach, fliessend, jedem der Texte angemessen, nimmt auch nur die Töne in Anspruch, die den meisten noch wenig geübten Sängerinnen die natürlichsten, und allen bequem sind. Die Erfindungen sind freylich nicht unerhört, aber meistens artig; Declamation und Accentuation nicht scharf und characteristisch, aber richtig und natürlich. (Die einzige Stelle, Seite 3, Zeile 4, Takt 5, ist vielleicht ein Stichfehler. Man streiche die acht Achtel je zwey und zwey zusammen.) Das erste und das fünfte Lied gefallen dem Rec. am besten. Sollte Hr. A. mehr Lieder für junge Mädchen schreiben, so würde es rathsam seyn, mehr Munteres auszusuchen. Junge Mädchen wollen nicht nur, sie sollen auch mehr munter als ernst seyn. Dauert's doch ohnehin nicht lange; und munter, ja lustig, ist noch nicht leichtsinnig; leichtsinnig noch nicht ausgelassen oder unsittlich.

Six Cotillons pour la Guitarre avec accomp. de Pianoforte ad libitum, comp. — — par Fr. Drexel. Oeuv. 28. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (6 Gr.)

Munter und artig, wie sich's für Cotillons gehört; dem Instrumente angemessen; nicht schwer auszuführen; das Pianoforte, wenn man will, ganz entbehrlich. Der Satz sollte harmonisch reiner, z. B. gleich in No. 1. sollten die gar zu offen daliegenden Octaven vermieden seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. **No. 32.** 1826.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung.)

In einem dritten Bande befinden sich vierstimmige Messen, fünf von Josquin de Près, eine ohne Titel, und fünf mit folgenden Ueberschriften: *„L'omme armé;"* — *„Fortuna desperata;"* — *„La sol fà ré mi"* und *„Lamy Baudechon;* ferner eine Missa von Ockeghen (auch Ockenheim genannt), mit dem ungewöhnlichen Motto: „Gaudeamus;" zuletzt endlich zwey einzelne Credo's, gleichfalls von Josquin. Ich notirte mir von diesen damals hochberühmten Tonsetzern zwey *Kyrie*, die ich hier mittheile. Ich brauche wohl kaum zu bemerken, dass bey jeder Hymne immer nur das Anfangswort vorgezeichnet ist; denn bey unsern Voräitern mussten bekanntermassen die Sänger den Text des *Missale* auswendig wissen, um denselben den ihnen vorgelegten Noten gehörig anzupassen, so wie es höchst wahrscheinlich auch ihrem Gefühle und Gutdünken anheim gestellt blieb, hinsichtlich des musikalisch-declamatorischen Ausdruckes Schatten und Licht zu vertheilen. Ich habe daher die Worte selbst unterlegen müssen.

Kyrie aus der Messe: *Gaudeamus*, von Ockeghen (oder Ockenheim) 1440.

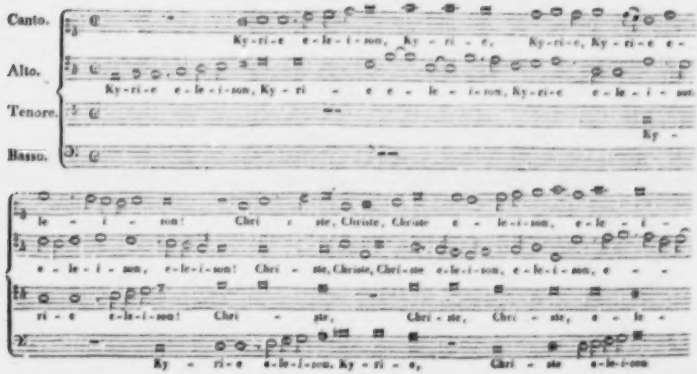

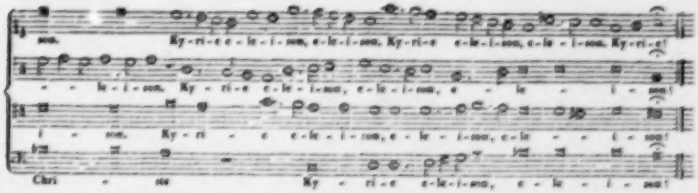

Kyrie aus der Messe: *La, Sol, Fa, Re, Mi,* von Josquin de Près (beyläufig 1488.)

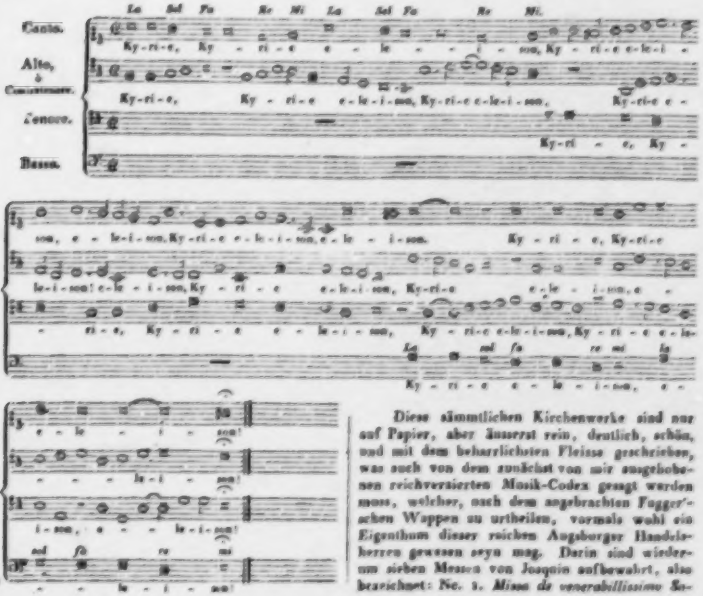

Diese sämmtlichen Kirchenwerke sind nur auf Papier, aber äusserst rein, deutlich, schön, und mit dem beharrlichsten Fleisse geschrieben, was auch von dem zunächst von mir angehobenen reichverzierten Musik-Codex gesagt werden muss, welcher, nach dem angebrachten Fugger'schen Wappen zu urtheilen, vormals wohl ein Eigenthum dieser reichen Augsburger Handelsherren gewesen seyn mag. Darin sind wiederum sieben Messen von Josquin aufbewahrt, also bezeichnet: Nr. 1. *Missa de venerabilissimo Sa-*

schule, Friedr. Doles, und seines musikliebenden Sohnes. Hier liefs er sich ganz gehen und nahm sich nichts übel, überzeugt, dafs auch die Anwesenden ihm nichts übel nahmen. Er reisete von Leipzig nach Dresden und gedachte von da auf einige Tage wieder zurückzukommen. Den Abend vor der Abreise speiste er bey Doles und war sehr lustig. Desto trauriger waren die Wirthe, als Mozart aufbrechen wollte. Wer weifs, ob wir Sie jemals wiedersehen — sagten sie. Geben Sie uns nur eine Zeile von Ihrer eignen Hand. Moz., dessen ganzes Leben fast ein Wechsel von Ankommen und Abschiednehmen, und der darum gegen beydes gleichgültig geworden war, machte sich lustig über ihr Pimpeln — wie es's nannte, und wollte schlafen, aber nicht schreiben. Endlich sagte er doch: Nun, Papa, so geben Sie mir ein Stückchen Notenpapier. Er erhielt es, rifs es in zwey Hälften, sezte sich und schrieb — nicht länger, als höchstens 5 bis 6 Minuten. Nun gab er dem Vater die eine, dem Sohne die andere Hälfte. Auf dem ersten Blättchen stand ein dreystimmiger Kanon, in langen Noten, ohne Worte. Wir sangen die Noten; der Kanon war trefflich und sehr wehmüthig. Auf dem zweyten Blättchen stand gleichfalls ein dreystimmiger Kanon in Achteln, ebenfalls ohne Worte. Wir sangen die Noten; der Kanon war trefflich und sehr drollig. Jezt bemerkte man erst, dafs beyde zusammengesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganze bildeten. Man freuete sich. Nun die Worte — sagte Mozart, und schrieb unter die Noten des ersten Blattes: Lebet wohl: wir sehn uns wieder! unter die des zweyten: Heult noch gar, wie alte Weiber! So mufsten wir sie nochmals durchsingen, und es ist nicht zu sagen, welch eine lächerliche und doch tief, fast ergrimmt einschneidende — also vielleicht erhaben-komische Wirkung dies auf uns alle machte. Und irr' ich nicht, auch auf ihn selbst. Denn mit etwas wilder Miene rief er plötzlich: Adieu, Kinder! und war fort. — Es ist in der That sehr schade, wenn diese Blättchen, da Vater und Sohn bald nach einander starben, verlohren gegangen seyn sollten. Ich erwähne diese Kleinigkeit nicht deswegen allein, weil sie einen neuen kleinen Beweis giebt, mit welcher Freyheit sein Genie in den Untiefen der Harmonie lebte und webte: (denn ein so ungeheuer schweres musikalisches Rechenexempel — wenn es auch nichts, als das gewesen wäre — nach reichlicher Mahlzeit in einigen Minuten zu lösen, will mehr sagen, als Jemand sich vorstellen kann, der sich nicht an ähnlichen versucht hat) sondern weil auch sie einen gewissen Zug seines Charakters hindurchblicken läfst, den ich in der Folge bemerklicher zu machen Gelegenheit habe.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber die musik. Beylage No. V.

Um auch in unsre Beylagen so viel Abwechselung, als möglich, zu bringen, geben wir hier 1) Thekla's Lied, von der Guitarre begleitet, und von einer sehr achtungswerthen Liebhaberin komponirt; 2) die Komposition eines Marsches für das Klavier, und 3) eine Romanze mit Begleitung der Harfe, beyde gesezt vom Herrn v. Apell in Kassel. (Sie gehören zu dessen Kompesition der Gesänge und Zwischenakte zu *Herrmann von Unna*, welche in Kassel auf das Theater gebracht und mit vielem Beyfall aufgenommen worden ist).

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

cramento (*Pangue lingua*); No. 2. *Missa de Domenica*; No. 3. *Missa* (*Hercules*) *Ducis Ferrarie*; No. 4. *Missa* (*Malheur me bat*); No. 5. *Missa* (*Faisant regrets*); No. 6. *Missa* (*In Diatesseron, Tenor sequentibus signis*; *Bassus con Tenore*); No. 7. *Missa* (*Ave maris stella*). Vielleicht ist dir die Anekdote von der Entstehung der Missa: *Là, sol, fà, re, mi* noch nicht bekannt. Der von den Dichtern seiner Zeit so vielfältig besungene Josquin (Josquinus, Jodocus, Jossien, Giosquino) nach seinem mehrjährigen Aufenthalte in der toskanischen Stadt Prato auch Pratensis, de Prèz, del Prato zugenannt, der, wie sein Grabmal in Brüssel besagt, als Kaiser Maximilians I Kapellmeister verstarb, war früher am französischen Hofe unter Ludwig XII und Franz I als Musikdirector angestellt. Da er auf eine Präbende, welche ihm der Letztere zugesichert hatte, lange warten musste, so wählte er sich einen vielvermögenden Magnaten zum Fürsprecher, der ihn aber gleichfalls mit schalen Versprechungen hinhielt und lange Zeit immerfort mit den Beschwichtigungsworten: *Laissez-moi faire* abzuspeisen suchte. Um sich nun auf eine lustige Weise an dem Hofschranzen zu rächen, componirte er nach den Solmisations-Sylben die selbst von D. Burney als ein bewundernswerthes Meisterwerk gepriesene Messe: *La, sol, fa, re, mi*, und bald darauf, um auch den König an seine Zusage zu erinnern, zwey Motetten über die Worte: *Memor esto verbi tui* und *Portio mea non est in terra viventium*; so wie er, nachdem er die Pfründe endlich erhalten, seine Dankgefühle in dem Psalme: *Bonitatem fecisti cum servo tuo*, aussprach. Derselbe Monarch, welcher nicht eine Note kannte, auch gar keine Stimme besass, hatte demungeachtet grosse Lust, sich selbst als Sänger zu zeigen. Sein Kapellmeister zog sich auf folgende witzig feine Art aus dem gefährlichen Handel. Er schrieb über die Harmonieen der weichen Tonarten G moll und D moll einen Canon a due, und setzte dazu für den König eine freye Stimme, worin nur die Maxima-Note D vorkam, auf welcher sämmtliche Textworte ausgesprochen wurden, und die ganz natürlich zu allen Accorden harmonirte. Die Ausführung gelang über alle Erwartung; der fürstliche Kunstjünger hielt sich für einen gemachten Sänger, und der pfiffige Componist ward reichlich beschenkt. Ueberhaupt gilt Josquin für den Schöpfer der Harmonie in seinem Jahrhundert, wozu wohl seine Anstellung als Sänger in der päpstlichen Kapelle der mächtigste Impuls gewesen seyn mag. Er componirte zwar sehr viel, aber immer mit grosser Bedächtigkeit, Vorsicht und Sorgfalt, verwarf manches, änderte, feilte, und machte nie unter Jahresfrist ein fertig gewordenes Werk bekannt. (Jetzt ist diess anders!) Wiewohl damals der fugirte Styl allgemein üblich war, so zeigte er doch hierin im Vergleich mit seinen gleichzeitigen Kunstgenossen, z. B. Brumel, Pierchon u. a. so offenbares Uebergewicht, solch eine einfache Grösse und Majestät in seinen Ideen, und eine solche Würde in ihrer Ausführung, dass die ihm ertheilten Lobsprüche dadurch vollkommen gerechtfertigt erscheinen. Mit einem Worte: er war der ausgezeichnetste Schüler des berühmten Ockenheim, dessen Andenken er auch einen fünfstimmigen Trauergesang: *La Deploration de Jehan Ockenheim*, weihte. Dieser kunstreiche Contrapunctist, gewissermaassen der Sebastian Bach des 15ten Jahrhunderts (von dem ich das vorstehende *Kyrie* aus der *Gaudeamus-Messe* erobert habe) mag wohl gar der Erfinder des Canons gewesen seyn; wenigstens hat er diese Gattung häufig angewendet. In seinen Arbeiten liebte er das Räthselhafte und Geheimnissvolle, wie z. B. die *Missa in agni tono*, ohne Schlüsselvorzeichnung. Nach Gerber soll er 36stimmige Compositionen, auf 9 Chöre vertheilt, hinterlassen haben; wo diese sich befinden, ist unbekannt. Gerber macht in seinem neuen Lexikon folgende Werke von Josquin de Prez namhaft: 1. Mehre Motetten in einer bey Petruccio, 1519. zu Fossombrone, gedruckten Sammlung: *Motetti della Corona*; darunter: ein *Misericordias* a quattro und ein vortrefflich gearbeitetes fünfstimmiges *Miserere*. 2. *Vingt quatre Chansons à cinque et à six parties. Antwerpen* 1545, *bey Tylman Susato*. Angehängt: *Trois Epitaphes, composés par divers auteurs*; nämlich auf lateinische Verse, das erste, à sette voci, von einem Niederländer Jérome Vinders; das zweyte, à quattro, von Benedict; das dritte und vorzüglichste von Josquin's Schüler Nicole Gombert. 3. *Zwey Sammlungen von Messen*, für die päpstliche Kapelle unter Sixtus IV, zwischen 1471 und 1481 geschrieben, wovon sich ein wohl erhaltenes Exemplar, zugleich als erste Probe der Buchdruckerkunst, im brittischen Museum zu London befindet. Darin sind, nebst vielen andern, auch enthalten: die

Messen *L'Homme Armé*; — *De beata Virgine*, voller Nachahmungen, Fugen und Canon's, von wunderbarer Erfindung; — *Sine nomine*; will sagen: nicht auf den Canto fermo alter Kirchenchoräle, sondern auf eigene, originelle Subjecte gebaut; — *Didadi*, wobey die verschiedenen Tactarten der Stimmen immer durch Würfel, nämlich durch die Anzahl ihrer Augen, bemerkt sind; ferner: Motetten: *Canon, un ton plus haut; Canon, un ton plus bas; Pleni sunt coeli*, a tre; ein *Osanna* a quatro: drey verschiedene *Duo in unum*; ein *Benedictus* a quatro. 4. In Glareans Musikwerke: *Dodecachordon*: zwanzig merkwürdige Stücke an Messen und Motetten; darunter die oft genannte und vermuthlich vielbeliebte *L'Homme armé*, die Motette: *O Jesu fili Davidis etc.* 5. In Salblingers: *Concentus* 4. 5. 6 *et* 8 *Voc.* — mehre einzelne Stücke zu 6 und 7. Desgleichen verschiedene Compositionen, sämmtlich geschrieben, in dem Musikbuche König Heinrichs VIII, zu Cambridge aufbewahrt, so wie in einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge (mit französischem Texte) aus dem funfzehnten Jahrhundert, im brittischen Museum befindlich. 8. In Jacob Paix: *Selectae artificiosae et elegantes Fugae*; *Lauingae* 1587. Endlich sind in neueren Werken aufgenommen worden: von Burney: die bereits angeführte Hymne *La Deploration de Jehan Ockenheim* und aus der Messe: *L'homme armé*, das dreystimmige *Pleni*; diese beyden Sätze auch von Forkel, nebst einer *Fuga duorum, quorum posterior priorem post tempus sequitur, sed tono demissior*: in einer 1553 zu Nürnberg gedruckten Sammlung von Psalmen, der achtzehnte: *Coeli enarrant gloriam Dei*, a quatro; auch besitzt die königliche Hofbibliothek in München, theils in Abschrift, theils im Druck, mehre Motetten dieses tüchtigen Meisters, der mir unter den Heroen seines Zeitalters vorzugsweise lieb geworden ist, und bey dem ich daher auch länger verweilt habe.

Achtundzwanzig vierstimmige Messen, auf 325 Folio-Blättern, in den Niederlanden geschrieben, wie aus dem Beysatze: floruit egregius Livinus etc. zu ersehen, durchgehends Werke vaterländischer Componisten, von Josquin de Prez, Verbonet, Jacob Obrecht, Hieronymus Winters, Amaudus Faber, Johann Prior, Henricus Sverdonek, Lupus, Matthaeus L., Barberian, Isaac, Nicole Carlier, Jehan Notens und Stichels, füllen abermals einen für den Kunstforscher wahrhaft interessanten sogenannten Codex. Ist es nicht auffallend, dass Belgien vor mehr denn drey Jahrhunderten so viele eminente Tondichter erzeugte, und gegenwärtig so arm daran ist?

Von Antonio Scandelli, der 1560 als Musikdirector in die Hofkapelle des Churfürsten Moriz nach Dresden kam, wo er nach zwanzigjähriger Dienstleistung starb, besitzt das Archiv, als seltene Reliquie, eine herrliche sechsstimmige Missa, welche indess wahrscheinlich schon vor jener Zeit componirt worden ist, da die Reformation in Sachsen damals schon begonnen hatte. Sie hat zum Motto drey Worte aus einem Gedichte von Petrarca: „O passi sparsi," die vermuthlich damals in eine allbekannte Melodie gebracht waren, deren Motive der Componist zu Grunde legte und kunstgerecht ausarbeitete. Zum Andenken habe ich mir daraus das nachstehende *Kyrie* copirt, das ich, der bequemeren Uebersicht wegen, in Tacte eintheile.

Kyrie aus der Messe: *O passi sparsi!* Von Antonio Scandelli.

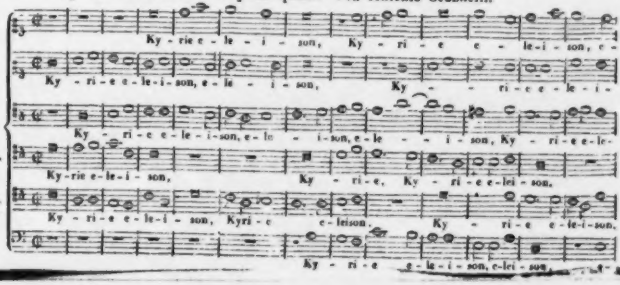

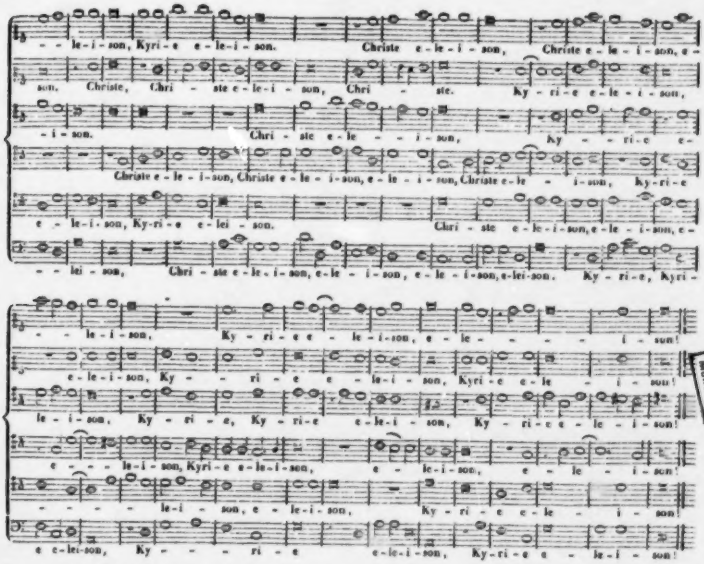

Univ.-Bibl. München

Ferner befindet sich in dem kaiserlichen Kunstschatz eine zweyte, unschätzbare Handschrift der reichhaltigen Fugger'schen Bibliothek, deren vollständiger Titel also lautet:

Officium nuptiale, illustri et generoso Domino Octaviano II Fuggero Baroni in Kirchberg et Weissenhorn, a Fratre Johanne Tornario, S. S. Udalrici et Affre Monacho, Gratulationis ergo scriptum & dedicatum, 1579.

Octavius Fugger, Freyherr zu Kirchberg und Weissenhorn, von Rudolph dem zweyten zum Rath und kaiserlichen Statthalter der alten freyen Reichsstadt Augsburg erhoben, feyerte seine Vermählung mit Marie Jacobe, seines Ohms, Johannes Fuggers, jüngster Tochter, auf eine verschwenderische, mehr als fürstliche Weise, und drey damals viel berühmte Tondichter, Jacobus de Kerl, Orlando di Lasso und Melchior Schrammius verherrlichten mit ihren Talenten den musikalischen Theil des glänzenden Hochzeitfestes durch jene Compositionen, die der geschickte Johannes Tornarius, Layenbruder zu St. Ulrich und Affra in Augsburg, in jenem zierlich geschriebenen und reichgeschmückten Folianten der Nachwelt aufbewahrt hat. Kerl lieferte den fünfstimmigen Introitus: *Deus conjungat vos;* Lasso die Messe selbst nebst der Motette: *Nuptiae factae sunt;* und Schramm den Hymnus zum *Ite, missa est* auf die Worte des Psalmisten: *Deus patrum nostrorum.* Diese Werke sind voll der herrlichsten contrapunctischen Combinationen, und zeichnen sich durch die wunderbarsten Harmonieen-

Folgen und Rückungen aus; wobey die Eigenthümlichkeit erwähnt werden muss, dass man selten einen Satz in der Tonart, worin er begann, geschlossen findet, indem der volle Schluss-Accord gewöhnlich mittelst einer Plagal- oder Trug-Cadenz bald auf der zweyten, bald auf der dritten, vierten, fünften, oder sechsten Tonstufe verhallt.

Jetzt habe ich noch von der letzten Merkwürdigkeit Rechenschaft abzulegen, mit welcher ich aus dieser musikalischen Schatzkammer schied. Es ist eine Handschrift der Klagelieder des Propheten Jeremias, componirt von Christian Holland, Kaiser Ferdinands des Ersten Magister Musices, mit nachstehender Dedication des bekannten Dichters Echamer:

Threni, sive: Lamentationes Jeremiae Prophetae, quas Michael Echamer, Virtutis Augusti Pii, Electoris Saxoniae, Musici Chori Collega, Rudolpho secundo, Romanorum Imperat: praemissa XII dist. Elegia dedicavit, in qua ad perpetuam Austriorum Principum in artem musicam propensionem contestandam faciunt.

Vive igitur salve Rudolphe Patr[illegible] canentum.
Munera et haec clemens musica Caesar habe.
Haec Fernandus avus, pater haec et sumptibus ultro
Et coluere animo, Caesar uterque pio.

Zu meiner Schande muss ich dir offenherzig gestehen, dass mir der Name Christian Holland jetzt erst bekannt wurde; nun aber werde ich ihn gewiss nie wieder vergessen, denn der Mann, der ihn trägt, flösst Achtung ein. In dem einfachsten Gewande ist ein bewundernswürdiger harmonischer Reichthum verhüllt, und der reine, wahre Ausdruck der Empfindungen, fern von jeder kleinlichen Wortmalerey, ist musterhaft.

Doch nun genug für heute. Nächstens mehr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die weitverbreitete Kunstkultur, die Zugänglichkeit aller Bildungsmittel überhaupt macht die Flachen oberflächlicher, die Tiefen tiefer.

* * *

Das Erwartete trifft in uns eine ganz andere Welt an, als das Ueberraschende, und so geben wir auch jedem von Beyden einen andern Hintergrund.

* * *

Das Klassische in der Kunst wirkt, wie das Religiöse, in die Mitte des Lebens führend, ausgleichend, vermittelnd, versöhnend. Es führt uns an den Kern des National-Lebens, an das Ewig-Menschliche; es dringt in die ideale Tiefe des Daseyns, zur Uebereinstimmung mit Gott, der Welt, der Menschheit, es spricht die Ruhe und Sicherheit des Darstellers in seinem tiefsten Innern aus.

Es hat aber eine jede Zeit Stoffe des Klassischen; man kann selbst das Speciellste, einer schroffen Lebens-Einseitigkeit Entnommene, z.B. eine Scene aus dem wimmelnden Paris, wo die graziöseste Glätte und die eckigste Verzerrung nebeneinander stehen, oder aus einer dampfenden, knarrenden Fabrikstadt, wo der Mensch zur Maschine erniedrigt wird, mit einer gewissen Klassicität bilden, wenn man sie isolirt, klar entfaltet, auf das Fundament des Nationallebens, des menschlichen Gefühls und Denkens zurückführt, den Gesammtgeist in ihr sich spiegeln lässt, dabey aber die Hauptmassen und Gestalten so einfach-gross hält, dass sie der sächlichen und persönlichen Umgebung, welche man mit dem äussern oder innern Sinn schaut, imponiren. Klassische Musik wird uns diejenige seyn, die mit den rein-menschlichen, rein-volksthümlichen Gefühlen einer Nation zusammenstimmt, sie durch ein ebenrechtes Mass in derjenigen Mässigung erregt, in welcher der Empfindende künstlerisch gestellt und zugleich in die Mitte seines Lebens geführt wird.

Man hat uns neuerlich einige anerkannte Klassiker als solche verdächtig machen und andere vorschieben wollen, denen wir diese Auszeichnung nicht zugestehen konnten. Eine gewisse Partey scheint den milden Zweck der Kunst zu verkennen, und, wenn auch wohlmeynend, vielleicht von zeitlichen Nationalsorgen gedrungen, seitwärts desselben eine streng-ascetische Absicht aufstellen zu wollen.

Heisst diess aber nicht, einen äussern, vermeidlichen Zwang mit einem innern, uns unvermeidlich missbildenden wechseln zu lassen?

Wir wollen also an das Klassische ohne weiteres da glauben, wo wir jenes ausgleichende, versöhnende, von allen Einseitigkeiten und falschen Tendenzen erlösende Moment finden, wo Wesen und Form, Inhalt und Styl Eins sind.

Jedwede Zeit hat ihre Götzen; der Vernünf-

tige versteht aber sich selbst und die Götzendiener, diese kaum sich, geschweige jenen.

Wir wollen uns aber sagen, dass Klassicität eine Idee sey, der nichts Wirkliches ganz entspreche, dass kein Dichter, Künstler etc. ganz klassisch, und es immer und in allen seinen Werken gewesen sey. Kein Name vermag das Werk klassisch zu stempeln. Unser Sinn nehme in frischer Gegenwart dieses frey auf, und würdige unbefangen seinen Eindruck; die Kritik behaupte ihr Recht, vom höhern Standpunkt aus zu sagen, was der Darsteller gewollt, geleistet, gesollt.

Recension.

Duo pour Piano et Violon, comp. — — par G. Onslow. Oeuv. 29. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Je mehr man sich in die Instrumental-Compositionen dieses trefflichen Meisters hinein-hören, empfinden und denken lernt, desto lieber werden sie einem. Aber sich hinein-hören, empfinden und denken: das muss man lernen. Zwar ist diess bey allen wahrhaft originellen und tiefen Künstlern der Fall, und zum Theil auch aus den nämlichen Ursachen: aber bey ihm wohl noch mehr, als bey den andern Jetztlebenden, weil zu jenen Ursachen, die wir nicht erst anzuführen brauchen, bey ihm noch einige besondere hinzukommen. Wir rechnen dahin: seinen Hang zu schwermüthig-schwärmerischen Ideen und Gefühlen, welchem er sich selten gänzlich entsieht, und der selbst durch die meisten seiner heitern oder feurigen Stücke mehr oder weniger hindurch blickt; und mehr noch, die ihm eigenthümliche Schreibart, nach welcher er so besonders kunstreich und sorgfältig die vielen interessanten kleinen Details seiner Musikstücke behandelt, damit bis in's Feinste gehet, (besonders in seinen neuern Quartetten und ähnlichen Stücken), an solchen schönen Einzelnheiten überreich, mitunter auch etwas grüblerisch wird, und sonach von den Spielern dieselbe Feinheit verlangt, um sie gehörig vorzutragen, von den Zuhörern, auch den wahrhaft gebildeten, die grösste Aufmerksamkeit auf jedes Einzelne, oder mehrmalige Wiederholung, um sie ganz zu fassen und vollständig zu geniessen. Jenes aber ist, selbst bey sonst ausgezeichneten Spielern, so wenig, als diess, selbst bey sonst ausgezeichneten Zuhörern, sogleich zur Hand, und kann es nicht seyn; darum müssen, wie gesagt, die Einen und die Andern sich erst in Hrn. O.'s Compositionen hinein-hören, empfinden und denken lernen: dann aber hat man auch Etwas an ihm, und etwas Rechtes.

Das hier angezeigte Duo ist nun gleichfalls in jener seiner Weise geschrieben; aber es gehört unter seine heitersten, leichtfasslichsten und gefälligsten Stücke, ohne dass es darum irgend ungründlich geworden oder sonst leicht hingeworfen wäre. Auch ist es, zwar keineswegs leicht, doch nicht so schwierig auszuführen, als manches andere desselben Meisters. Nicht unbeträchtliche Fertigkeit und Sicherheit, ein nettes und seelenvolles Spiel verlangt es aber von Beyden, die es vortragen wollen; letztes von dem Violinisten ganz vorzüglich. Dieser hat, der Natur seines Instruments angemessen, fast alles Gesangmässige übernommen; und wenn diess ihm sein Spiel einigermassen erschwert, so thut es diess auch für den Klavierspieler, weil dessen Stimme dadurch etwas zerstückt und oft ohne leicht übersehbare, eigentliche Folge ihm vorliegt, darum aber doch manche ungewöhnliche und nicht eben bequem in den Händen liegenden Figur darbietet. Die Verbindung beyder Instrumente ist sehr eng, und darum desto anziehender: doch müssen sich beyde Spieler auch desto mehr nach einander, vorzüglich der Pianist nach dem Violinisten, richten. Gelingt es ihnen beyden, wie es soll: dann haben sie aber auch an diesem Duo ein Stück, das ihnen, und oftmals, einen wahrhaft schönen Genuss gewährt.

Es besteht übrigens aus einem Allegro grazioso, einer genannten (lang ausgeführten) Menuett, Allegro, beyde aus E dur; einem Andantino aus E moll, und einem Finale, Allegro, aus der ersten Tonart. Ueberall ist es mehr auf ausdrucksvolle Melodie und deren solide Ausführung, als auf Bravoursätze, abgesehen; und bloss Dahinrauschendes, bloss Ohren und Hände Füllendes, hat unser Meister, wie er auch sonst thut, gänzlich verschmähet. Nur das Finale wechselt effectvoll mit heftigen und sanften Sätzen und

nähert sich damit dem sogenannten Bravourspiel, doch dem edleren, nicht tumultuarischen. — Das Werk ist gut gestochen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte — — comp. von J. F. v. Mosel. 3te Samml. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. v. M. ist als Componist, besonders auch einfacher Lieder, mit Recht geschätzt, und diese neue Lieder-Sammlung wird seinem Credit nicht mindern. Die hier gewählten Texte werden in verschiednen Schauspielen gesungen: sind aber mit diesen nicht so eng verflochten, dass sie nicht sehr gut auch für sich bestünden. Einige sind nur in die Schauspiele aufgenommen; wie z. B. gleich das erste, das aber nicht von Houwald, sondern von Klopstock gedichtet und nur von jenem, mit einigen kleinen Abänderungen, benutzt ist. Dass sie zunächst zu dem angegebnen Gebrauch geschrieben und mithin auch zunächst mit der Guitarre begleitet sind, das mag Hrn. v. M. veranlasst haben, hier meistens von seiner sonstigen Art, Lieder zu componiren, abzuweichen, und mehr die Schreibart der Arietten oder Cavatinen anzunehmen. Die Texte lassen es zu, und besonders den Liebhaberinnen werden diese Lieder darum nur desto willkommener seyn. No. 4, 5 und 6 scheinen uns am gelungensten; namentlich wird die letzte Nummer, Schillers: Der Eichwald brauset — aus *Wallenstein*, zu hundert Malen componirt, neben den besten Compositionen des herrlichen Liedes Stand halten. Einsichtsvolle Auffassung des Textes, angemessener Ausdruck, sorgfältige Declamation und Accentuation, einfache Melodieen in bequemer Lage für die Sopranstimme, gemässigtes, doch nicht mageres Accompagnement und reiner Satz: diese lobenswürdigen Eigenschaften theilen die hier gebotenen Lieder des Hrn. v. M. mit den frühern. Etwas mehr Eigenthümlichkeit und Frischheit in der Erfindung der Melodieen wird man hin und wieder zu wünschen Ursache finden, z. B. gleich bey No. 1, so gut übrigens diese Lied ist, und bey No. 3, einem Ländler. — Stich und Papier sind gut.

Exercices amusants pour la Clarinette, comp. — — par H. Bärmann. Oeuv. 3o. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. B. in München ist durch seine Reisen als ein ausgezeichneter Virtuos überall bekannt; und als einen solchen zeigt er sich auch in dieser Composition. Das Instrument ist darin mit vieler Mannichfaltigkeit und grösster Freyheit behandelt. Es wird ihm Vieles, doch stets seiner Natur Angemessenes zugemuthet, und dem, der diese Stücke gut ausführen will, gleichfalls Vieles. Indessen fehlt es jetzt nirgends an Klarinettisten, die dergleichen sehr wohl brauchen können, sey es nun zur Unterhaltung oder zum Studium oder zu Beydem. Denn diese Stücke können allerdings zu Beydem dienen, indem sie zugleich interessant und keineswegs ohne Eigenthümlichkeit *erfunden sind*. Es sind ihrer zwölf, sämmtlich ziemlich lang ausgeführt, und die Schreibart durchgehends concertmässig. Was sich für die rechte Vortragsart durch Zeichen anmerken lässt, das ist vom Verf. mit Sorgfalt angemerkt worden. Wir können diese *Exercices* geübten Spielern bestens empfehlen.

Trois Marches pour le Pianoforte, comp. — — par C. Kloss. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Nicht in gewöhnlichen Marsches-Phrasen; unterhaltend und mannichfaltig; nicht schwer auszuführen; gut lithographirt. Die Schreibart etwas unstät und zerstückelt; auch würde, S. 5, Syst. 2, Takt 2, das zweymalige Es der linken Hand besser C heissen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № XII. 1826.

Auktion von Musikalien in Bremen.

Montag den 4. September und die folgenden Tage wird in Bremen eine bedeutende Sammlung grösstentheils noch ungebrauchter Musikalien für Rechnung einer Debitmasse durch den unterzeichneten Auktionator öffentlich den Meistbietenden verkauft werden. Das gedruckte Verzeichniss dieser Musikalien-Sammlung ist zu erhalten:

in Altenburg in der Schnuphaseschen Buchhandlung.
- Berlin bey Lane, Schlesinger, Trautwein.
- Braunschweig bey Spehr.
- Celle bey Schulze.
- Dresden in der Arnoldischen Buchhandlung.
- Frankfurt a. M. bey C. Friederich.
- Göttingen bey Vandenhoek und Ruprecht.
- Halle bey Anton, Heudel, Kümmel, Ruff.
- Hamburg bey Böhme, Christiani, Crans, Herold Perthes und Besser.
- Hannover bey Backmann, Hahn, Helwing, Cruse, Gsellius.
- Lüneburg bey Herold und Wahlstab.
- Lübeck bey Aschenfeldt, Jenssen.
- Offenbach bey André.
- Osnabrück bey J, H, und C. J. Küller.

Zur Besorgung sicherer und kostenfrey eingehender Aufträge erbietet sich der Buchhändler Ludwig Wilhelm Heyse.

Johann Georg Heyse.
verpflichteter Auctionator.

Musik-Anzeigen.

Der Clavier-Auszug der *weissen Dame*, Musik von Boieldieu, ist mit dem französischen Originaltexte und mit der deutschen Uebersetzung von Frau Elmenreich, so wie diese Oper nächstens auf den deutschen Theatern gegeben wird, bey K. Simrock in Bonn verlegt, und in allen Musikhandlungen um 24 Francs (11 Fl. im 24 Fl. Fus.) zu haben. Eben so wird diese Oper in den ersten Tagen der Herbstmesse als Quartett, auch für Clavier mit einer Violine oder Flöte, erscheinen.

Ferner ist bey Simrock in Bonn erschienen:

Beethoven, L. v., Fidelio. Drame lyrique en 3 Actes. Vollständige Partitur..... 20 Thlr.

Das tägliche Erscheinen neuer musikalischer Kunstproducte zeigt deutlich, wie sehr der Geschmack an dieser herrlichen Kunst sich immer mehr ausbildet. Um so mehr könnte es ein gewagtes Unternehmen scheinen, die Zahl derselben noch zu vermehren, wenn nicht die Tendenz desselben eine von gewöhnlichen Erscheinen dieser Art ganz verschiedene wäre, und ich, von verschiedenen Seiten hierzu aufgefordert, durch die Herausgabe eines musikalischen Werkes, das bloss für Anfänger im Clavierspielen bestimmt ist, einen allerdings fühlbaren Mangel abzuhelfen gedächte. Denn so gross auch die Zahl von Musikalien für geübtere Spieler ist, so wenige giebt es deren, die für das Vergnügen und die Belehrung der Anfänger zugleich berechnet sind. Eine Clavierschule soll es jedoch durchaus nicht werden, sondern ein Werk wo der Anfänger nach und nach durch ausgewählte Stücke aus den vorzüglichsten classischen Werken der Tonkunst in das Reich der Töne geführt wird. Das Werk wird den Titel haben:

Musikalischer Gradus ad Parnassum oder Neues Elementarbuch für angehende Clavierspieler aus den besten Werken der vorzüglichsten Componisten zusammengesetzt.

Der Titel dieses Werkes wird um so weniger befremden, wenn man bedenkt, dass nur der die vielen Hindernisse, die die Erlernung dieses Instrumentes allerdings darbietet, mit Glück überwinden kann, der Schritt vor Schritt weiter geht. Zugleich zeigt er aber an, welche mannigfache Quelle von Genuss nach Beseitigung derselben zu erwarten steht, indem der betretene Weg zum Parnass führt, auf dem alle Künste in schwesterlicher Eintracht um die kastalische Quelle gelagert sind, aus deren nie versiegendem Strahle alles Grosse und Schöne, was die Gemüther der Sterblichen erhoben und entzückt hat, geflossen ist. Diese freundliche Aussicht möge dem Anfänger ein Sporn seyn, durch rastloses Streben einst die Meister, deren Werke er hier nur fragmentarisch kennen lernt, sich ganz geniessbar zu machen, in denen ihn jetzt unbesiegbare Schwierigkeiten, wie es leider so oft geschieht, ganz zurückschrecken würden.

Heinrich Aloys Präger.
Musikdirektor am Stadttheater zu Leipzig.

Das vorstehend angezeigte:

„Neue Elementarwerk für angehende Clavierspieler etc."

erscheint in meinem Verlage vierteljährig in Heften, jeder zu 4 Bogen in grossem Quartformate auf Subscription, das Exemplar zu 8 Gr. —

Sammler von Subscribenten erhalten auf 6 Exempl. das 7te für ihre Bemühung. —

Der Subscriptionstermin ist bis Michaelis d. J. offen. Später kostet das Exemplar 12 Gr. —

Die bestellten Exemplaria werden sogleich nach Ablauf des Subscriptions-Termines versendet. —

Briefe und Gelder werden portofrey erbeten.

Meissen, im May 1826.

Christian Ehregott Klinkicht,
Buchdrucker.

Unterzeichneter hat die Hauptspedition dieses Werkes unternommen. Leipzig, im May 1826.

J. G. Mittler.

In allen Buchhandlungen Deutschlands ist zu haben:

Theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der praktischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bewährten Apparats in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen, von Karl Gottfried Wehner. 2 Theile. Meissen, bey C. E. Klinkicht. Leipzig, bey J. G. Mittler. 1826. (Preis 3 Thlr. 12 Gr.)

Das angezeigte Werk stellt in seinem praktischen Theile auf einem, von J. B. Logier zuerst betretenen, und vom Verfasser eben so glücklich verfolgten Wege eine neue, durch die glänzendsten Resultate bereits bewährte Unterrichts-Methode auf, nach welcher nicht blos Anfänger in einer unglaublich kurzen Zeit das Pianofortespiel gründlich und leicht erlernen, sondern auch andere vorgerückte Spieler sich selbst weiter ausbilden und vervollkommnen, so wie Lehrer mehrere Schüler zugleich auf das Erfolgreichste unterrichten können. Mit glücklicher Vermeidung aller in früher erschienenen Pianofortesschulen herrschenden Mängel, namentlich der Breite und Weitschweifigkeit in den Regeln, und der Ueberladung der Schüler mit unfasslichen, zerstreuenden Deductionen etc. spricht sich der Verfasser deutlich, bestimmt und fasslich über seinen Gegenstand aus, und giebt zugleich mehrere mechanische Vorkehrungen an, durch welche eine gute Haltung der Arme, Hände und Finger, ein gediegener Anschlag, ein schnelles Erlernen der Noten und eine sichere Orientirung auf der Klaviatur herbeygeführt, und somit der sonst so undankbare Musikunterricht ungemein gefördert wird.

Zweytens erhält man in diesem Doppelwerke, (theoretisches und praktisches System) wie mit gutem Rechte angedeutet und bekannt gemacht werden muss, zugleich eine (im engsten und weitesten Sinne des Wortes) spielend zu erlernende Theorie der Musik in, mit und bey der vorerwähnten Methode (jene durch diese und diese durch jene alternirend sich erstreckend und stützend) überhaupt und namentlich die Grundsätze und Gesetze der Harmonie (Generalbass — reiner Satz) in noch fast nie so leicht begreiflich dargestellter Ordnung, Kürze und dennoch erschöpfender Tiefe. — Letzteres darf man ja nicht als eine gewöhnliche Lobpreisung übersehen. —

Wer die bisher aufgestellten Systeme über Harmonie und ihre Gesetze studirte, und, nachdem er dabey so oft auf unergründliche Tiefen gerathen, wenn, wie selbst die grössten Harmoniker einander nicht selten widersprachen; — der wird, wenn er nach vorliegendem Systeme sich und andere unterrichtet, bald gewahr werden, dass hier nicht zu viel gesagt worden, und dass die, von der Natur gegebenen und mit anspruchlosem Scharfsinn vom Verfasser angewandten Winke, ja — (diese mit durch Erfolge beglaubigte Vor- und Nachahmung ergriffenen) — Aussprüche wohl die einzigen Grundpfeiler des musikalischen Wissens und Wirkens — innig befriedigend — bleiben müssen.

Die einfache Hinweisung übrigens auf die, bereits nach oben gemeldeter Methode Unterrichteten, ist genug, diese Anzeige völlig unpartheyisch, und den schmucklosen — (mehr zierrathenlosen) Vortrag im Werke selbst, jener vollkommen entsprechend und rein belehrend zu finden.

Neben den, sehr deutlich erläuternden, musikalischen Beyspielen zu den Paragraphen, erfreut man sich darin einer Gesammt-Uebersicht des Ganzen, z. B. aller beym Pianofortespiele vorkommenden Bemerkungen, Regeln, Kunstwörter und Zeichen, so wie aller beym Generalbass nothwendig zur Erlernung desselben in kurzer Zeit gemachten Combinationen und Kunstgriffe (etc. etc.) durch vollständige Tabellen, zweckmässige Zeichnungen und gehörige Inhaltsverzeichnisse.

So macht dieses concentrirende Werk eine Menge theurer Klavier-, Satz- und Generalbass-Schulen leicht entbehrlich, — die zwar oft philosophirend grösser, aber in Bezug auf Methode, Einfachheit des Lehr-Vortrags und Zeitersparniss — diesem vorliegenden ohnstreitig weit nachstehen.

Berichtigung.

Auf dem Titelblatt meines unlängst bey Simrock in Bonn erschienenen *Concertino für das Fagott* (Op. 27) steht, wahrscheinlich aus Versehen des Stechers, unter meinem Namen: Maitre de la Chapelle de S. A. S. le Duc de Saxe-Cobourg; dass aber solches unrichtig ist, beweist hier bey meine Unterschrift.

Auch erwähne ich bey dieser Gelegenheit, dass die, bey meinen bis jetzt erschienenen Compositionen, so inconsequente Schreibart meines Vornamens, als Gaspard, Caspar, Caspar und Kaspar, theils dem Zufalle, theils den eigenen Ansichten meiner Herren Verleger zuzuschreiben ist.

Coburg, den 23. July 1826.

Caspar Kummer,
Herzogl. Sächs. Coburg. Kammermusikus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. **№. 33.** 1826.

Recension *).

Oberon, oder der Schwur des Elfenkönigs, romantische Oper von J. R. Planche; Musik von Carl Maria von Weber.

Es wird den Freunden des so frühzeitig dahingeschiedenen M. v. Weber einigen Trost gewähren, zu vernehmen, dass das letzte seiner Werke den Glanz seines wohlerworbenen Ruhms nicht verdunkeln werde, dass es vielmehr seinen Kranz mit einem neuen Lorbeer geschmückt habe, und in Kurzem, wenn seine Schönheiten durch die Zeit und nähere Bekanntschaft mehr erkannt seyn werden, seinen Ruhm noch erhöhen, und beweisen werde, dass seine Phantasie noch frisch und kräftig war, als sich seine sterbliche Hülle schon mit schnellen Schritten ihrer Auflösung näherte.

Die Musik des *Oberon* besteht (die Ouverture mitgerechnet) aus 24 Stücken, welche wir der Reihe nach anzeigen wollen. Was zu dem schon ausgesprochenen allgemeinem Urtheil beyzufügen ist, soll am Schluss dieses Aufsatzes bemerkt werden.

Die Ouverture ist höchst charakteristisch für das Drama; es ist etwas äusserst Wildes und Romantisches in ihrer Anlage; aber die Hauptmotive sind nie darin aus dem Gesichte verloren, und wohl verarbeitet. Sie beginnt mit einem sehr langsamen, sanften und lieblichen Satze, dessen erste Takte hier folgen:

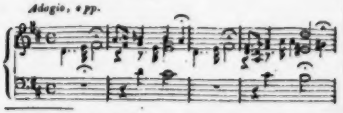

*) Aus der Londoner Monatschrift *Harmonicon*. Der hier beygesetzte deutsche Text der Gesangstücke ist aus dem Berliner Klavierauszug entnommen.

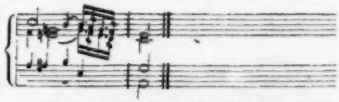

Der geschwinde Satz hebt mit folgendem Motiv an:

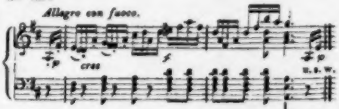

Ein Theil dessen, was als das zweyte Subject betrachtet werden kann, enthält nachstehenden neuen und anmuthigen Gang, in welchem der Septimenaccord in einer seltenen Gestalt erscheint, jedoch mit eben so glücklicher, als neuer Wirkung.

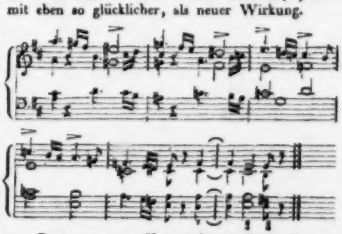

Bey genauerer Untersuchung dieser Ouverture finden wir mehr zu bewundern, als wir anfangs vermutheten; sie ist grossartig, ausnehmend genial, und ihre Schönheiten offenbaren sich noch einem dritten oder vierten Anhören noch mehr.

Die Introduction „Light as fairy foot can fall" (Leicht, wie Feerentritt nur geht,) ist ein Feeen-

chor, worin Kunsteinsicht und Schönheit auf so glückliche Art verbunden sind, dass denen, die bloss nach seiner Wirkung urtheilen, Alles höchst einfach vorkommt. Die wenigen ersten Takte zum Gesange, und der sylphenartige Gang von Sechzehntheilnoten für die Saiteninstrumente, der darauf folgt, werden dem Leser einigermaassen eine Idee vom Ganzen geben:

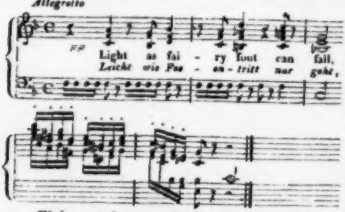

Einige wenige, unmittelbar auf das Vorhergehende folgende Noten sind Webern ganz eigenthümlich:

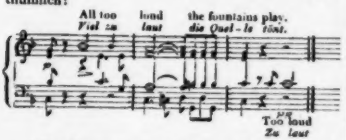

Die Harmonie des Obigen verdient die Aufmerksamkeit des studirenden Künstlers, ihre Wirkung ist ganz originell und voll Schönheit. Gleich bezaubernd ist ein Gang für zwey Soprane und einen Tenor. S. 14.

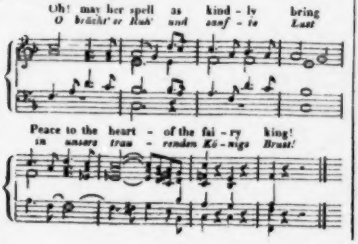

Arie: „Fatal vow!“ (Schreckensschwur!) Eine meisterhafte Composition in Cmoll, ♯ Takt. Sie ist voll schwieriger Harmonie, um Oberons Gemüthsunruhe auszudrücken, und bietet einige Verbindungen und Uebergänge dar, die der Musiker mit Vortheil studiren kann. Leider ist sie bisher so mittelmässig gesungen worden, dass sie nur wenig Aufmerksamkeit erregt hat.

Vision: „O, why art thou sleeping?“ (Warum musst du schlafen?) einige wenige artige Takte ad libitum, in Emoll, welche Reiza singt, während Hüon schläft. Ganz unerwartet und mit erschütternder Wirkung fällt nun der glänzende

Chor ein: „Honour, and joy!“ (Ehre und Heil!) In diesem ist ein Solo für Oberon, während dessen die Scene sich plötzlich aus der Laube des Feenkönigs in die Stadt Bagdad verwandelt. Der Componist hat hier eine Wirkung hervorgebracht, ähnlich jener, durch welche Händel in dem Oratorium *Samson*, und Haydn in seiner *Schöpfung*, die Entstehung des Lichts schildern. Die Worte sind:

But lo! I wave my lily wand,
And Bagdad is before thee.

Doch sieh! Mein Lilienscepter naht.
Und Bagdad liegt vor dir!

Die Stelle ist des Auszugs werth:

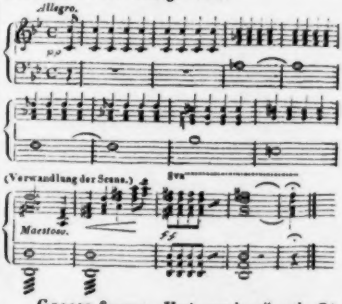

Grosse Scene: „Yes! even love,“ und „O! 'tis a glorious sight.“ Diese ist eine Mischung von Recitativ und Arie, ein schönes Bravourstück, welches ein Schlachtfeld mit allen seinen Schrecken und Jubel schildert. Es ist eine Composition von vielen Sätzen: einige sind kunstreich, andre mun-

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

THEKLA (o Wallenstein).

präludirt einige Accorde mit der Guitarre und singt dann Friedrich Schillers Lied.

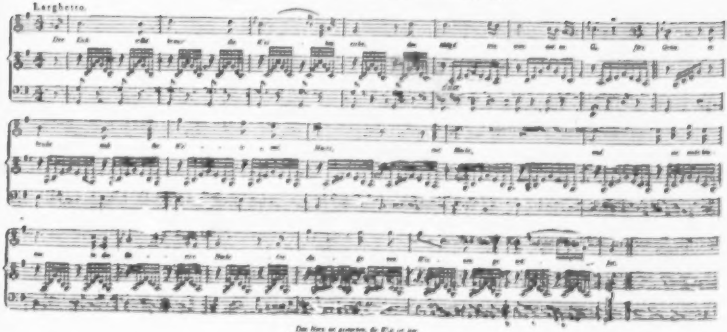

Das Herz ist gestorben, die Welt ist leer,
Und meine Seele ist ohne Wunsch und Begier,
Die Blumen rings sind mir todt und gestalt,
Ich mag sie pflücken, ich mag sie nicht,
Ich habe Freude und Genuss.

ter und in starkem Contrast. Unter den letzten ist ein reizendes Allegretto (S. 41.) „Joy to the high-born dames of France," und ein Allegro, welches besonders erheiternd und melodiös zu den Worten ertönt: „Fill to the brim" und, „Twine the wreath" (S. 45). Diese glänzende, aber höchst schwierige Scene erfordert einen Sänger, der die mannichfachen Fähigkeiten desjenigen besitzt, für welchen es der Componist bestimmt hatte; in weniger geschickten Händen würde sie sehr verlieren.

Arie, nach einem kurzen Recitativ: „Yes — my lord!" (Ja, o Herr!) in demselben grossartigen Style, wie die vorhergehende, nicht weniger schwer auszuführen, und auf das Talent berechnet, für welches M. v. Weber sie schrieb. Die vier Takte von einleitendem Instrumentalsatz für die Violoncelle zeichnen sich durch Neuheit aus, und die Arie selbst beginnt sehr prachtvoll. Bey der Wiederholung der ersten Worte ist der Ausbruch der Musik neu und ausserordentlich erhaben. In Wahrheit würde diess Ganze, zu italienischen Worten gesetzt und auf einer italienischer Bühne aufgeführt, für ein Meisterwerk erklärt worden seyn; eine Bemerkung, die gleichmässig von dem grössern Theile der gegenwärtigen Oper gelten kann. Diese Arie ist der Anfang des Finale zum ersten Akt, und geht in ein Duett über, in dessen Anfange zu viele Arpeggio-Passagen sind, die sich nur für die Violine eignen; ein Fehler, dessen sich M. v. Weber selten schuldig macht. Der zu dem auf das Duett folgenden Chor einleitende Instrumentalsatz ist eine der vielen Proben von Originalität, die man in diesem Werke trifft, und zeigt die lebhafte Erfindungsgabe des Tonsetzers. Seine Wirkung ist hinreissend.

Chor: „Glory to the Caliph" (Ehre sey dem mächtigen Caliphen) — Der zweyte Akt beginnt mit dieser eigenthümlichen Composition, deren Ganzes, reich und seltsam, uns geneigt macht, zu glauben, sie stelle die am Hofe des berühmten Harun Al Raschid übliche Musik vor; aber die uns hinterlassene dürftige Kunde über den Zustand der harmonischen Kunst bey den Saracenen berechtigt nicht zu der Annahme, dass sie in Arabien mehr Fortschritte, als in Europa zu derselben Zeit gemacht hatte; doch ist nicht zu zweifeln, dass viele spanische Nationalmelodieen Maurischen Ursprungs sind. Vielleicht verfuhr M. v. Weber bey dieser Composition nach einer gewissen Vorstellung, die er sich von der etwanigen Beschaffenheit der Musik jenes feinsinnigen und gelehrten Volkes, dem die Menschheit so Viel zu danken hat, machen mochte; und wenn unsre Vermuthung richtig ist, so giebt diess einen neuen Beweis, in welchem Geiste dieser grosse Tonkünstler seine Werke anlegte. Allein wir dürfen uns nicht Vermuthungen überlassen, und legen dem Leser lieber eine wirkliche Stelle von wenigen Takten aus diesem Stück (S. 66) vor.

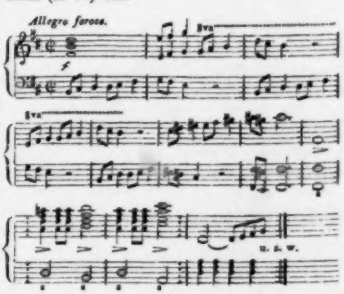

Arie, „A lonely Arab maid," (Arabiens einsam Kind) beginnt in Emoll, und schliesst in Dur; der erste Theil davon ist äusserst zart und gefällig; der zweyte lebhafter, steht aber dem ersten an musikalischer Wirkung nach.

Quartett: „O'er the dark blue waters." (Ueber die blauen Wogen) Ein schönes concertirendes Stück für zwey Soprane, Tenor und Bass, frey und fliessend in der Melodie, klar und natürlich in der Begleitung. Auf der Bühne ist es von bezaubernder Wirkung, aber auch ausser der Bühne wird es immer gefallen. Die hier folgende treffliche Vereinigung zwischen Melodie und Harmonie (S. 80) kann eine Idee vom Ganzen geben. Die Accorde der None, der Septime und der Quarte sind hier sehr schön angebracht.

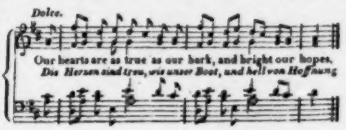

Folgende lebhafte treffliche Passage zu denselben Worten, mit einer schönen laufenden Begleitung, kommt nach dem Obigen:

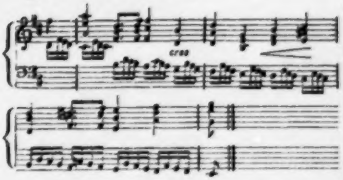

Arie und Chor: „Spirits of air.“ (Geister der Luft) Diess ist die Bezauberungsscene; das Ganze ein sehr tief studirtes, meisterhaftes, effectvolles Werk. Der Chor der Geister ist solchen übernatürlichen Wesen höchst angemessen, welche gewöhnlich mit einem starken Zuge des Feindseligen in ihren Charakter gezeichnet werden. In folgenden Passagen wird man sogleich Webern wieder erkennen:

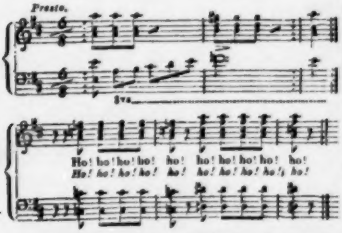

Die Zweyte hiervon drückt das Lachen der Geister über die Leichtigkeit des ihnen von Puck aufgelegten Geschäfts aus, und zwar ein recht teuflisches Lachen. Die Musik während des von diesen Geistern erregten Ungewitters ist höchst dramatisch.

Preghiera: „Ruler of this awful hour.“ (Vater! hör' mich flehn zu Dir!) Eindringlich, feyerlich und wohlerfunden.

Grosse Scene: „Ocean!“ (Ozean!) Nun kommt der Bravourgesang für die erste Sängerin, nach einem schön begleiteten Recitativ, zu den Worten:

Ocean! thou mighty monster etc.
Ozean! du Ungeheuer! etc.

Es giebt einiges Ausserordentliche in dieser Composition und viele grosse Effecte: der Ausruf der Freude beym Anblick eines Fahrzeuges ist einer der kühnsten und glücklichsten Versuche, Affect auszudrücken, dessen sich die Musik nur je rühmen kann. Aber wer soll diess singen? Die talentvolle Sängerinn, für welche es componirt war, hat fast ihre Gesundheit aufgeopfert, um den hohen Charakter zu behaupten, in dem diese Scene geschrieben ist, und wir kennen keine auf dem Covent-Garden-Theater, der man ein Stück von solcher Bedeutung anvertrauen könnte.

Mermaid's Song (Lied der Meermädchen) „O 'tis pleasant to float on the sea.“ (O! wie wogt es sich schön auf der Flut!) Eine sehr angenehme, wogende, fliessende Melodie; im Umfange so begränzt und so leicht, dass sie auch Dilettanten zusagen wird. Der Schluss am Ende ist etwas gemein, und könnte durch eine oder ein paar Noten leicht verbessert werden.

Duett: „Hither, ye Elfin throng!“ (Hieher, ihr Elfen all'!) für Sopran und Tenor, nach Art eines Tanzes, einfach und lieblich. Der folgende Chor: „Who would stay in her coral cave?“ (Wer blieb im korallenen Schacht?) das Finale des zweyten Aktes, ist sehr genial: der dritte Takt S. 293 ist ganz neu, und der Gang bey den Worten: „Let us sail.“ (Segelt fort!) Wahrhaft glänzend. Diess Stück ist jedoch, so wie es im Abdruck erscheint, wenigstens um die Hälfte zu lang; bey der Aufführung wird es, wenn wir nicht sehr irren, um diese Hälfte verkürzt.

Arie: „O Araby! dear Araby!“ (Arabien! mein Heimatland!) Hiermit fängt der dritte Akt an. Diess Stück ist voll Geist und Originalität, und bey weitem die gefälligste Arie in der ganzen Oper. Wenn ein so köstlicher Gesang nicht allgemein beliebt wird, und wenn er sich nicht in jedem Hause findet, wo es ein musikalisches Instrument oder eine melodische Stimme giebt, so wollen' wir gern zugestehen, dass England keine musikalische Nation sey. Dieser Gesang besteht aus zwey Sätzen; der erste ist klagend, der zweyte fröhlich. Vom letztern kann man sich aus den folgenden Anfangstakten eine Vorstellung machen:

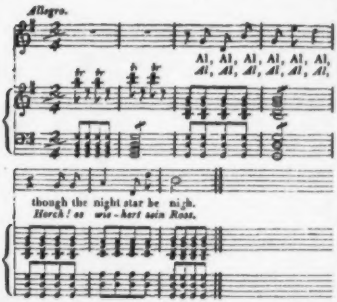

Die Modulation in den Mollton bey den Worten: „From the drear Anderum," (Hinter uns Anderum) ist unerwartet und ausnehmend schön. Wirklich zeigt der ganze Gesang Webers schöpferisches Genie und feinen Geschmack.

Duett „On the banks of sweet Garonne." (An dem Strande der Garonne) Der Anfang ist lauter Leben, da er für Scherasmin, den komischen Charakter, geschrieben ist. Aber wenn Fatima, ihre Gefangenschaft beweinend, anhebt, geht die Melodie in Emoll über, und wird ungemein zärtlich, im Style der besten irländischen Melodieen. Hier nur einige Takte aus diesem Theile:

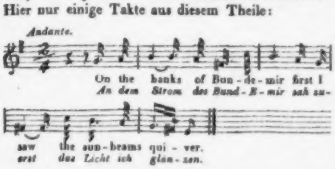

Der lebhafte Satz in dem folgenden Duett, worin Gefühle wiederkehrender Hoffnung und glänzender Aussichten ausgedrückt sind, ist nicht weniger angenehm, doch etwas gedehnt.

Terzett: „And must I then dissemble?" (So muss ich mich verstellen?) Ein ausdrucksvolles Gesangstück für Sopran, Alt und Tenor, nach der Weise eines Terzetts im *Freyschütz* geschrieben, und passend für gesellige Zirkel. Die Verwandlung der Quarte in die Septime durch ein Herabsteigen des Basses, und die unmittelbare Verbindung der Septime und der Quarte sind trefflich. Die sogleich nachher folgende Modulation aus B in Es moll, von da in Ges, und endlich wieder zurück in den ursprünglichen Ton ist bewundernswürdig. Die ganze Passage verdient hier aufgenommen zu werden.

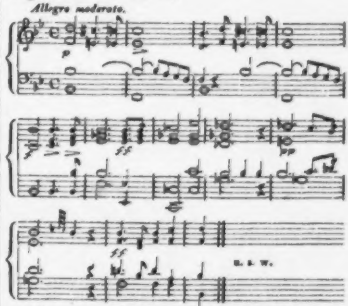

Cavatina: „Mourn, thou poor Heart." (Traure, mein Herz) Eine schöne pathetische Arie in Fmoll, nicht schwer auszuführen. Die unharmonische Modulation bey den Worten

A cloud may come o'er ye, a wave sweep the deck
Ein Wölkchen kann euch nahn, die Woge euch drohn

ist ebenso meisterhaft, als tiefwirkend.

Rondo: „I revel in hope and joy again." (Ich jubl' in Glück und Hoffnung neu!) Diese glänzende Composition, mit einem vorzüglichen Motiv, erfordert grosse Biegsamkeit, besondere Fähigkeiten der Stimme und eine deutliche Aussprache. In diesem, wie in einem frühern Beyspiele, sind der Worte zu viele für die Noten, und spalten die Töne auf eine dem musikalischen Effect höchst nachtheilige Art. Aber die Manier, wie der Componist die Zeile

Sparkling and leaping in wild delight
Hüpfend und schlumend in Lust und Drang

behandelt hat, ist genial.

Chor und Scene: „For thee hath beauty deck'd her bow'r." (Für dich hat Schönheit sich geschmückt) Eine Scene, in der sich Tanz und Gesang verbinden. Sie hat im Ganzen etwas Wollüstiges, in den Sirenenversuchen, die Standhaftigkeit Ritter Hüons zu besiegen. Man muss gestehen, dass das Orchester sich hier mehr von der Melodie anmasst, als

billig ist; was die Singstimmen zu blossen Begleitungen herabsetzt. Die in dieser Scene durch die kraftvollen Ausrufungen des unbeugsam tugendhaften Paladins veranlassten Unterbrechungen bilden einen wohlersonnenen Contrast zu den ihn umfliessenden üppigen Tönen und den lockenden Reizen, durch die seine Treue versucht wird. In einer dieser Unterbrechungen ist eine schöne Stelle, vornehmlich von halben Tönen, die denen nicht neu vorkommen wird, welche mit Haydn's Canzonette *The Wanderer* und mit Purcell's *„From thy sleeping mansions rise"* bekannt sind; dennoch darf dem Componisten deshalb kein Plagiat Schuld gegeben werden, da er vielleicht die erste nicht kannte, und selbst vom Daseyn der andern höchst wahrscheinlich gar nicht wusste.

Finale. Wir nähern uns nun dem Schlusse dieses umfangreichen Werkes. Die Scene wird mit einem Sklavenchor eröffnet, in welchem (S. 185) sich eine jener eigenen Passagen findet, die ganz von M. v. W.'s fruchtbarer Phantasie geschaffen sind. Oberon nimmt Abschied von dem Paar, das ihn, durch seine beyspiellose Standhaftigkeit von den unerträglichen Folgen seines unbesonnenen Eides befreit hat, und bricht seinen Zauber in einigen Takten von so reizender Harmonie, dass wir nicht umhin können, seinen endlichen Abgang zu bedauern. Ein Marsch, der sich durch seinen merkwürdigen Zug auszeichnet, folgt, und ein Chor vom ganzen Hofe Karls des Grossen beschliesst die Oper.

Die Musik des *Oberon* sowohl, als des *Freyschütz*, zeigt, dass der Componist mit dem, was Graf Lacepède die Metaphysik der Kunst nennt, wohl bekannt war: er schuf nicht blosse Melodieen, und erfand neue Arten der Begleitung, sondern er studirte die Leidenschaften, ihre Schattirungen und Wirkungen, und drückte sie mit einer Deutlichkeit und Kraft aus, wie diess selten durch musikalische Töne erreicht wird. Er war in Wahrheit ein wohlunterrichteter Mann, von ausgebreiteter Belesenheit und tiefer Ueberlegung — ein Mann, der, wenn er erhalten worden wäre, nach aller Wahrscheinlichkeit die Grenzen seiner Kunst erweitert haben würde. Denn selbst in seiner Krankheit zeigte er keine Spuren geistiger Erschöpfung, und noch sehr kurze Zeit vor seinem Tode drängten sich ihm neue musikalische Ideen in eben so lebhaftem Strome auf, als zu der Zeit, da seine Körperkräfte weniger geschwächt waren.

Der *Oberon* wird in Deutschland beliebter werden, als in England, und hier ein oder zwey Jahre später allgemeinere Anerkennung nach ihrem Werthe finden, als im gegenwärtigen Augenblick. Weber überflog die Periode, in welcher er lebte; er wird künftig besser verstanden werden. Die Kraft seines Genies wird richtiger geschätzt werden, wenn man bedenkt, dass er dieses Werk schrieb, während er an einer tödtlichen Krankheit litt; dass er einen Theil desselben in diesem Lande ausarbeitete, und das Uebrige nach einer langen und für ihn ermüdenden Reise änderte und vollendete, als unser Klima seine Krankheit sehr verschlimmert hatte, und während er mit der niederschlagenden — und wie sich zeigte, wohlgegründeten — Furcht kämpfte, dass er seine Tage in einem fremden Lande, ohne die Gegenwart eines Verwandten oder nur eines nahen Freundes enden könnte, der ihm die Angst der Todesstunde linderte.

Nachrichten.

Aus Frankfurt am Main, im July 1826. So freundlich und sorgsam auch in unsern Mauern die liebe Tonkunst gepflegt wird, so kann Ref. doch diessmal nur wenig Neues mittheilen, was die Leser der musikalischen Zeitung interessiren dürfte. Die schöne Jahrszeit ist den Musen nicht hold, und die Genüsse, welche sie bieten, verlieren an Reizen, je mehr die Mutter der Kunst, die Natur, die ihrigen entfaltet. Allein es ist noch Einiges nachzuholen aus den trüben Frühlingstagen dieses Jahrs, wo der Gebildete gern sich in das Idealreich der Kunst flüchtete, und diesem möge dann auch das wenige Neue der letzten Zeit sich anschliessen. Die Gebrüder Bohrer — wer kennt sie nicht, und wo waren sie nicht schon? — gaben im Februar und März dieses Jahres zwey Concerte, bey denen sie sich eines zahlreichen Besuchs und eines ausgezeichneten Beyfalls zu erfreuen hatten. Den letztern gönnt ihnen gewiss jeder Kunstfreund, der das ernste Streben nach einem künstlerischen Ziele, einen hohen Eifer im Studium der Mechanik, die glücklich errungene Oberherrschaft über diese, so dass sich nun auch Gefühl und Geschmack in der Ausübung geltend machen können, zu schätzen weiss. Verzeihen kann er ihnen aber nicht leicht die Seichtigkeit und Gehaltlosigkeit der Concertstücke von ihrer eigenen Composition, welche sie unserm Pu-

blikum zu bieten sich nicht scheueten, und die, obgleich mit aller bekannten Fertigkeit und prätentiösen Zierlichkeit vorgetragen, durch den Schmuck der Ausführung ihre Blöße nicht zu decken vermochten. Es war eine Zeit, in der das Virtuosenwesen bey weitem überschätzt wurde. Wir sagen mit Bedacht: das Virtuosenwesen; auf wahre Künstler wie Spohr, Hummel und andre solche, die bey den Ausstellungen ihres praktischen Talentes immer die Würde der Kunst im Auge behalten, kann dieser Ausspruch keine Beziehung haben. Wir meynen hier die Wanderschwalben einer unächten Kunst, die mit einem halben Dutzend Concertstücken im Kopf und in den Fingern dem Ungeschmacke des Tages huldigten, oben auf dem Seil tanzten, während unten die Jünger der Kunst im schnöden Frohnzwang dazu orgeln mussten, den Generalbass zu einem Generalspass machten und zuletzt im halsbrechenden Salto mortale vor den hohen Gönnern in den Staub fielen, um hier am rechten Platze Lohn und Beyfall einzuernten. Wir meynen diese künstlichen, nicht künstlerischen Leute, die aus Läufern und Trillern, aus Quinten und Octaven, aus allem Hocuspocus der Alltagsvirtuosität den Stein der Weisen, das alchymische Geld zu extrahiren bemüht sind. Wir meynen die, welche oft nicht über die Begränztheit des Eingelernten hinauskönnen, und da, wo es darauf ankömmt, dass jeder zu der vollkommenen Ausführung eines wirklichen Kunstwerkes mit Verstand und eingeweihetem Kunstsinne das Seinige thue, verlorene Leute sind. Sie sind es, deren Ueberschätzung noch vor einem Jahrzehend an der Tagesordnung war. Seitdem ist es anders geworden. Musikanstalten, von tüchtigen Meistern geleitet und auf die Verherrlichung der wahren Kunst gerichtet, haben allenthalben den Geschmack aufgeklärt. Die Erfahrung hat gelehrt, dass die meisten Kinder, denen es nicht an aller Anlage fehlt, unter verständiger Belehrung das Gebiet des Mechanischen bis zum zehnten und eilften Jahre so weit zu durchschreiten vermögen, dass sie dann solche Virtuosen sind, wie jene Männer des Gedächtnisses, der Fingerfertigkeit und der Tagesmode, aber auch, wie diese ebenfalls, ohne wahre Kunsterkenntniss, die nur in einer verständigen Anschauung ächter Kunstwerke, nicht in dem Triebe, sich, sondern in dem Eifer, sie zu verherrlichen, erlangt werden kann. Man stelle uns hier nicht das Beyspiel des grossen Mozart entgegen. Der Genius, der an seiner Wiege stand, stieg nur einmal vom Himmel herab. Ob und wenn er wieder erscheinen wird, ist ein Räthsel der Zukunft. — Legte uns nun Jemand die Frage vor, was uns eigentlich zu dieser Abschweifung von dem historischen Pfade eines Berichts veranlasst habe? so bitten wir ihn, auf unser Wort zu glauben, dass die Anregung hiezu durchaus eine allgemeine gewesen sey. — Am Charfreytage gab Hr. Kapellmeister Guhr, der durch eine Erneuerung seines Contracts auf mehre Jahre der hiesigen Oper gesichert ist, sein herkömmliches Benefiz-Concert. Es war, wie gewöhnlich, ein seltsames Gemisch-Gemasch — man erlaube uns diesen Ausdruck von Peter Abraham a Santa Clara zu entlehnen — von geistlicher und profaner Musik. Hr. Guhr zeigte sich als Klavierspieler und Geiger in Compositionen von Hummel und Spohr. Wer den Staccato-Lauf die chromatische Scala hinab noch nicht von ihm gehört hatte, sollte diesem Geiger-Kunststückchen seinen Beyfall; der grösste Theil des Publikums kannte das aber schon zur Genüge und konnte nicht mehr dadurch gerührt werden. Im Uebrigen liess Jedermann der Fertigkeit des Hrn. Guhr auf beyden Instrumenten volle Gerechtigkeit widerfahren. Viele Theilnahme erweckte das hundertste Concert des Düring'schen Musikvereins, welches öffentlich gegeben wurde und von dem erfolgereichen Streben des würdigen Vorstehers ein treffliches Zeugniss ablegte. Seit vielen Jahren hat Hr. Düring aus reinem Kunsteifer Kinder und junge Leute beyderley Geschlechts musikalisch gebildet und theils zu tüchtigen Sängern und Sängerinnen, theils zu verständigen und geschickten Klavierspielern, seltener zu andern Instrumentalisten erzogen. Ohne seine dankenswerthe Vorarbeit würde Schelble's Cäcilienverein nicht so schnell zu der hohen Stufe künstlerischer Vollendung gereift seyn, wie das wirklich geschehn ist, denn mehre der ausgezeichnetsten Mitglieder dieses Vereins haben ihre frühere Bildung von Hrn. Düring empfangen und gingen dann, schon zur Uebernahme bedeutender Soloparticen fähig, zum Cäcilienvereine über. In dem hundertsten Concerte der Düring'schen Anstalt wurde namentlich Beethovens „Oratorium, *Christus am Oelberge*, unter persönlicher Leitung des Vorstehers mit der grössten Präcision und genauen Beachtung aller Einzelheiten gegeben. Hr. Düring bewährte bey dieser Gelegenheit ein vorzügliches Directionstalent, das nicht allein strebt, die äussere Tonform wiederzugeben, sondern den Geist des Tonsetzers auffassend durchdringt und in sinniger Aus-

führung vorlebendigt. Jedermann verliess zufrieden und mit vermehrter Hochachtung gegen den Veranstalter den Concertsaal. — Im April hörten wir die bekannte Harfenspielerin, Mad. Longhi-Möser. Ref. hatte Gelegenheit, diese Virtuosin schon vor etwa vierzehn Jahren kennen zu lernen. Ihr Spiel hat sich seitdem nicht verändert. Dasselbe Uebermaass von Kraft, dieselbe ungemeine Fertigkeit, aber auch jene Kälte, jene eitle Prunksucht, die sie weit unter unsere deutsche Spohr stellten, welche damals noch mit einer Hand voll lautern Gefühls die Saiten der Harfe rührte. Durch die Gesangvorträge der Dem. Hauss und des Hrn. Möser wurde das Concert der Mad. Longhi bedeutend verschönert.

Während der Messe wurde eine neue Oper gegeben: *Der Maurer und der Schlosser*, nach dem Französischen des Scribe; mit Musik von Auber. In den drey Akten dieser Oper befinden sich zwey gute Musikstücke, ein Duett im ersten, und eines im dritten. Das Sujet hat einige spannende Situationen, die aber weder von dem Dichter noch von dem Tonsetzer gehörig benutzt worden sind. Es scheint, als existirten für unsere Bühne die deutschen Operncompositionen, welche andern Orts gegeben werden, nicht, und als müsse es an dem Eigensinne der Componisten einer *Prinzessin von Provence* (Poisl), eines *Bergkönigs* (Lindpaintner), eines *Berggeistes* (Spohr), einer *Mathilde* (Hauptmann) und andern liegen, dass wir uns mit flachen Uebersetzungsfabricaten behelfen müssen, deren ephemeres Kunstleben die Mühe des Einstudirens nicht lohnt. Wir mögen uns keinen andern näher liegenden Grund denken; denn es wäre zu trostlos, wenn wir uns auf mehre Jahre hinaus keine Rückkehr zum Bessern versprechen dürften. Neu für unsere Bühne ist Hr. Hausser von Cassel engagirt worden: in der That ein Gewinn, der den Verlust des Hrn. Grösser völlig ersetzt.

Sehr empfehlungswerth scheint uns das Unternehmen des rühmlich bekannten Componisten, Hrn. X. Schnyder v. Wartensee, der eine Sammlung geistlicher Lieder von Novalis für eine Singstimme mit obligater Klavierbegleitung, von ihm selbst in Musik gesetzt, zum Besten der Griechen herausgiebt. Ein Verein der angesehensten Männer vom geistlichen und vom Kaufmannsstande wirkt für dieses Unternehmen, dessen guter Fortgang um so weniger zu bezweifeln steht, da jene Lieder bey öffentlichen Vorträgen im Museum und bey andern Gelegenheiten bereits allgemeinen Beyfall gefunden haben.

In der A. Fischer'schen Musikhandlung hierselbst erscheint seit dem 1. July d. J. ein *allgemeiner musikalischer Anzeiger*, dessen Tendenz ist, eine vollständige kritische Uebersicht aller erscheinenden musikalischen Schriften und Compositionen zu liefern. Daneben wird ein Beyblatt, *Minerva*, Antikritiken, Abhandlungen u. s. w. enthalten. Was wir bis jetzt von diesem neuen musikalischen Blatte gesehn haben, entspricht dem vorgesetzten Zwecke vollkommen.

Kurze Anzeige.

Troisième Rondeau brillant pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par Charl. Czerny. Oeuv. 102. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Unter den Compositionen dieses jetzt so beliebten Meisters, die der Rec. kennt, ist diese eine der anziehendsten und heitersten. Ein einfaches, singbares, sehr angenehmes Thema; eine grosse Fülle manchfaltiger, meist bravourmässiger und nicht gewöhnlicher Figuren in den Zwischensätzen; bey oftmals lang und breit auslaufenden freyen Ergüssen der Empfindung oder der Laune, gute Gruppirung der Theile im Verhältniss zum Ganzen und geschickte Wiederkehr zum Thema; bey Verzichtleistung auf contrapunktische Ausführung, doch nicht ohne alle Spuren, man sey auch deren nicht gerade zu fähig; eine im Ganzen muntere Stimmung, und für die *Spieler* reichliche, aber nicht zu schwierige Beschäftigung: wer wollte so etwas nicht gern hören, oder, vermag er's, zugleich gern ausführen, wenn es auch nicht gerade unter die Kunstwerke, im höhern Sinne des Wortes, zu zählen ist? — Büch und Papier sind sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. **No. 34.** 1826.

Friedrich Ernst Fesca,
grossherzogl. Badenscher Concertmeister beym Hof- und Theater-Orchester in Carlsruhe.

Den frühen Tod dieses ausgezeichneten Tonkünstlers haben diese Blätter angekündigt. Wir versuchen nun hier, ein möglichst ähnliches Bild von ihm aus eigener Bekanntschaft und aus andern zuverlässigen Quellen aufzustellen. Es ist diess für uns eine um so angenehmere Pflicht, da wir — wie Jeder, der ihn gekannt, voraussehen wird — nur Züge mitzutheilen haben, die den Entschlafenen vortheilhaft erscheinen lassen, dem Beschauer wohlthun, und den Antheil, den dieser an ihm aus seinen Werken genommen, verstärken und erhöhen.

Fesca war am 15. Febr. 1789 zu Magdeburg geboren. Sein Vater, Joh. Peter August F., Ober-Secretair beym Magistrate daselbst, war ein fertiger Klavier- und Violoncell-Spieler; seine Mutter, Mariane, geb. Podleska, ehemals Kammersängerin der Herzogin von Kurland, eine ausgezeichnete Schülerin Hillers: so war dem Kinde Talent und Liebe für Musik schon angeboren, und die häufigen Musikübungen des Hauses gehörten zu den ersten Anregungen, zu den ersten Freuden seines geistigen Wesens. Die Beweise für jenes, die Folgen von diesem, zeigten sich bald: schon im vierten Jahre spielte das Kind mit ausdauernder Lust kleine Stücke auf dem Klavier und sang die Lieder nach, die es von der Mutter hörte und schnell auffasste. Obgleich F. hernach in den, Knaben angemessenen, andern Elementar-Kenntnissen und Fertigkeiten keineswegs zurückblieb (seine Aeltern verwendeten auch in dieser Hinsicht auf seine Ausbildung alle Sorgfalt), so blieb doch sein vorherrschendes Talent und seine Vorliebe für Musik unverkennbar. Zur Bildung seines Willens und seines Charakters besass er besonders eine treffliche Führerin an seiner ihm überaus theuern Mutter, deren religiöser und kindlichfrommer Sinn auf ihn überging und ihn durch sein ganzes Leben begleitete.

In seinem neunten Jahre bekam er Unterricht im Violinspiel bey dem damaligen Vorgeiger des Magdeburger Theaters, Lohse, einem geschickten Musiker und gründlichen Lehrer. Er machte beträchtliche Fortschritte im Spiel dieses Instruments. Aber auch sein Geist und Sinn für Musik überhaupt fing schon an, über das Gewöhnliche sich hervor zu drängen. Die damals so beliebten Pleyel'schen und ähnlichen Compositionen befriedigten ihn bald nicht mehr, und er gab sich mit grosser Sorgfalt und Liebe dem Studium Haydn'scher und Mozart'scher Werke, besonders der Quartetten beyder Meister, hin. In seinem eilften Jahre, als seine Tante, Thekla Batska, geb. Podleska, Magdeburg besuchte und Concert gab, spielte er, nach Aufforderung mehrerer Musikfreunde, zum erstenmale öffentlich ein Violinconcert. Der erlangte Beyfall spornte ihn zu weitern Leistungen dieser Art; die Abonnement-Concerte in der Freymaurer-Loge gaben hiezu Gelegenheit und Aufmunterung. — Mit nicht weniger Eifer widmete er sich nun dem Studium des theoretischen Theils der Musik. Den ersten Unterricht empfing er von Zachariä, dem damaligen Musikdirector an der Altstädter Schule. Später brauchte er fleissig das Anerbieten des geist- und talentvollen Fitterlin, Musikdirectors am Theater, ihn tiefer in das Wesen der Tonkunst und in den rechten Gebrauch ihrer Mittel einzuweihen. Diesem sehr achtungswürdigen Manne verdankte er zunächst, nicht nur, was ein gut-geleiteter, sehr gründlicher Unterricht zu bewirken pflegt, sondern auch die Richtung seines Geschmacks auf das Gediegene und in seiner Art

Violoncellisten. Zu den Vorzügen dieses trefflichen Lehrers gehörte nämlich auch der, seinen Zögling, wie jung er noch war, hierfür recht eigentlich zu begeistern, besonders, indem er mit ihm viele bedeutende Werke grosser Meister durchging. Leider starb aber Pitterlin schon im Jahre 1801, innigst betrauert von seinem dankbaren Schüler, dem sein Andenken stets theuer geblieben ist.

Da dieser Verlust in Magdeburg nicht zu ersetzen war, so begab sich der 16jährige Fesca im Junius des folgenden Jahres nach Leipzig, um daselbst seine Studien unter Anleitung des allgemein geschätzten Cantors und Musikdirectors Aug. Eberh. Müller (der später als Weimar. Kapellmeister starb) fortzusetzen. Besonders Fleiss wendete er jetzt auf das Studium der ältern Kirchen-Compositionen; wozu es ihm an Gelegenheit hier nicht fehlen konnte. Auch setzte er, unter jener Leitung, seine Versuche, selbst zu schreiben, beharrlich fort. Namentlich componirte er für sich Violinconcerte, deren eines (E moll) er Michael 1803 im Gewandhaus-Saale vor einem zahlreichen Auditorium mit ungetheiltem Beyfall vortrug. (S. musik. Zeit. Jahrg. VIII, S. 228.) Zur feinern Ausarbeitung und Abrundung seines Spiels hatte ihm der ausgezeichnete Künstler, Hr. Matthäi, Concertmeister in Leipzig, viel genützt; und zur weitern Ausbildung seines Sinnes und Wesens im Allgemeinen that ihm der Zutritt bey mehrern Männern, die sich des talentvollen, bescheidnen, muntern und liebenswürdigen Jünglings erfreuten, gleiche Dienste. (Später schrieb F. keine Concerte mehr; diese ganze Gattung sprach ihn wenig an.)

Die Anwesenheit des Herzogs von Oldenburg in Leipzig (im Januar 1806) ward Veranlassung, dass F. diese Stadt so bald (im Februar d. J.) wieder verliess. Der Herzog hatte ihn in einem Concerte gehört, liess sich ihn vorstellen, schenkte ihm seine Gunst und bot ihm eine Stelle in seiner Kapelle an. F. ergriff diese Erbieten um so freudiger, da er seine Aeltern, die noch jüngere Geschwister zu versorgen hatten, der Sorge für ihn ganz überheben wollte, und da ihm auch in jener Stelle Zeit genug übrig blieb, seine Studien eifrig fortzusetzen.

Doch eben dieser Ueberfluss an freyer Zeit, die für einen jugendlich fortstrebenden Geist zu wenige Beschäftigung, die zu seltene Gelegenheit, wahrhaft Ausgezeichneter zu hören, seine Wirkung zu beobachten, daraus zu lernen, und wohl auch die seltene Gelegenheit, mit eigenen Leistungen aufzutreten, dieselben Beobachtungen zu demselben Zweck anzustellen, liessen F. bald fühlen, wie wohl es ihm auch übrigens gehe, sey er doch nicht an seiner Stelle. Ein Besuch bey seinen Aeltern, (Ausgang d. Jahres 1807) um seine sehr kränkelnde Mutter noch einmal zu sehen, machte ihn mit Verhältnissen bekannt, die ihm neue und günstigere Aussichten eröffneten. Die neu-königlich-westphälische Kapelle und Oper in Kassel waren, nicht ohne Einfluss Reichardts, reich mit trefflichen Talenten ausgestattet, wurden glänzend beschäftigt, und auch ansehnlich belohnt. Für Vermehrung und Verschönerung beyder Institute, als einer Lieblingsunterhaltung des nichts weniger als sparsamen Hofs, wurde noch immer so vieles gethan, dass in F. der Wunsch, ein Mitglied der ersten zu werden, wohl entstehen musste. Auf Empfehlung des Marschalls Victor, dem er bekannt war, fand er Gelegenheit, vor dem Hofe zu spielen, und wurde mit so vielem Beyfall gehört, dass er zugleich mit beträchtlichem Gehalt als Solo-Geiger angestellt ward.

Hier, in Kassel, wo F. bis zu Ende des Jahres 1813, mithin bis zur Umkehr der Dinge, blieb, verlebte er seine glücklichsten Jahre; ungeachtet schon damals wiederholte Krankheitsanfälle (besonders 1810 und 1811) sie ihm zu trüben suchten. Das ungemein regsame Leben in seiner Kunst, das er hier fand, und worin mitzuwirken er Stoff und Aufforderung vollauf fand, machte die Grundlage seines Glücks aus; jugendliche Heiterkeit des Sinnes, vertrauter Umgang mit verschiedenen trefflichen Tonkünstlern, und die allgemeine Anerkennung, Achtung und Liebe, die ihm zu Theil ward, vermehrten es wesentlich. Jetzt trat er auch als Componist öffentlich hervor, und, nach einstimmigem Urtheil Aller, die darüber (auch in diesen Blättern) Stimmen abgegeben haben, mit Ehren. Er schrieb in Kassel seine ersten sieben Quartetten (Op. 1 und 2; wie Op. 3 das aus D dur) und seine zwey ersten Symphonieen (Es und D dur). Er hatte diese Arbeiten, bis sie vollendet, vor Jedermann verheimlicht; um so mehr war man bey ihrer Production überrascht, und der Cirkel seiner Freunde entzückt. Bekanntlich ist in diesen Quartetten besonders auch für den ersten Violinisten reich-

lich und vortheilhaft gesorgt; eine Vorliebe, bey welcher F. — wie um so weniger unbillig, da sie den Werken einen Reiz zugesetzt, und da die andern Instrumente deshalb keineswegs vernachlässigt sind — wohl zugleich mit an sich selbst gedacht hatte. Denn eben im wahrhaft vollendeten Vortrage des Quartetts, und hier wieder besonders des Adagio's, worin sich seine ganze Seele spiegelte, lag F.'s Stärke als Violinist; was auch, damals und später, überall, wo er sie vorgetragen, anerkannt worden ist. Es hat sich darum nicht selten gezeigt, dass, übrigens sehr achtbaren Musikern, Künstlern oder Liebhabern, die seine frühern oder spätern Quartette oder Quintette kannten, dieselben doch als ganz andere und weit seelenvollere, auch originellere Gebilde erschienen sind, wenn sie sie nun von ihm selbst vortragen hörten.

In Kassel verehelichte sich F. (1812) mit Charlotte Dingelstedt, der Tochter eines Mitglieds der dortigen Hofkapelle. Sie hat Freude und Leid den ganzen Rest seines Lebens hindurch treulich und liebevoll mit ihm getheilt, und ihm sieben Kinder geboren, fünf Söhne und zwey Töchter; vier Söhne sind noch am Leben.

Nach Auflösung des Königreichs Westphalen ging F. (Januar 1814) auf einige Monate nach Wien, einen ihm lieben Bruder zu besuchen. Er hatte schon damals seiner geschwächten Gesundheit halben dem öffentlichen Concertspielen ganz entsagt; deshalb trug er in der Kaiserstadt nur vor Privatzirkeln seine Quartette vor, um sie dort einzuführen. Sie fanden ehrenvolle Anerkennung, und sein Vortrag gewann ihm die lebhafteste Zuneigung seiner Zuhörer. Er gab hier (bey Mechetti) die ersten drey Lieferungen dieser Quartette heraus.

Auf Antrag des würdigen und kunstliebenden damaligen Hoftheater-Intendanten zu Karlsruhe, des Barons von Ende, ward F. nun als erster Violinist in die grossherzogl. Badenschen Dienste berufen und 1815 daselbst zum Concertmeister ernannt.

Hier componirte er, innerhalb eilf Jahren, seine übrigen neun Violinquartette und vier Quintette; so wie vier Quartette und ein Quintett mit Flöte. Für das Orchester und Theater lieferte er mehrere Ouverturen und zwey Opern: *Castemire*, und *Omar und Leila*; für den Gesang in Privat-Gesellschaften mehrere Hefte Lieder und vierstimmige Gesänge; für Kirche und grössere musikalische Gesellschaften Psalmen und andere geistliche Compositionen. In seinen Psalmen zeigt sich mit vorzüglicher Klarheit und Schönheit sein kindlichfrommes Gemüth, und hin und wieder ein Aufschwung desselben zu einer Höhe und Innigkeit, wie er sie sonst kaum irgendwo erreichte. Er schrieb diese Psalmen in gewissen bedeutungsvollen Perioden seines Lebens, zunächst bloss, um sein Innerstes vor Gott in ihm verliehener Weise recht lebendig auszuschütten und des Segens solcher Bestrebung theilhaftig zu werden; z. B. den Psalmsatz, Op. 25, (aus dem 13ten Psalm) als er durch langwierige, peinliche Kränklichkeit in einen Zustand der Hoffnungslosigkeit versunken war; den 103ten Psalm, Op. 26, in dankbarem Gefühl seiner Genesung von wiederholten Anfällen des Blutsturzes, die ihn im Frühjahr 1821 dem Tode nahe gebracht hatten.

Diese Genesung war aber keine Ausheilung, und konnte es nicht seyn: F. erholete sich von dieser schweren Krankheit nie wieder. Darum lehnte er auch einige Anträge, die seine Lage sehr verbessert haben würden, ab, und sah seinen siechenden Körper in langsamer Abzehrung unaufhaltsam dahinschwinden. Manche verkannten das; auch in anderer Hinsicht musste er einseitige oder lieblose Urtheile erfahren; sein jetziger Zustand selbst musste ihn gegen solche Erfahrungen um so empfindlicher machen: so ward er zuletzt fast menschenscheu, und zog sich ganz in sich selbst zurück. Nur wenige, ihm vorzüglich liebe Menschen mochte er noch um sich sehen: nur diese vermochten es auch, ihn zuweilen auf kurze Zeit seinem Trübsinn zu entreissen und einige Lebens-Hoffnung in ihm anzufachen. Doch blieb auch bey niedergebeugtem Muth sein Geist stets ungefesselt und rege; ja, in einigen seiner letztern Werke findet sich, verglichen mit frühern, mehr Heiterkeit, wohl auch Humor.

Der Gebrauch des Emser Brunnens (im Sommer 1825) schien ihm wohlzuthun und belebte seine Kräfte so, dass er noch eine Ouverture für's Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte schrieb. Es war aber nur das letzte helle Aufflackern der erlöschenden Flamme. Der Januar 1826 warf ihn auf's Lager, das er nun nicht wieder verliess. Husten und Brustbeklemmungen nahmen so zu, dass er sich nach seinem Ende sehnte, und diese Sehnsucht wurde erfüllt am

24. May, Abends nach 8 Uhr. Liebe und Freundschaft suchten ihm den Hingang möglichst zu erleichtern. Dieser war sanft. Ich sehe nichts mehr! waren seine letzten Worte. Dann liess er sich zum Sitzen aufrichten, raffte die letzte Kraft zusammen, hob die gefalteten Hände betend hoch empor, und so verschied er, ohne dass auch nur ein flüchtiges Zucken des Todes auf seinem Gesicht bemerkbar ward. Sein ohnehin schöner Kopf zeigte nun eine Verklärung, die die Herzutretenden in gerührte Bewunderung versetzte. Die Leichenöffnung zeigte eine so fast ganz verzehrte Lunge, dass kaum zu begreifen, wie er noch so lange hatte leben können. Die allgemeine Achtung und Liebe, die er genossen, sprach sich bey seiner Beerdigung auf's Herzlichste und Angemessenste aus. Von den schön geordneten Feyerlichkeiten führen wir nur an, dass der Chor aller seiner Mitkünstler und Freunde am Ort ihm sein eigenes, tiefempfundenes Lied: „Aus der Tiefen rufe ich," vom Musikdirector Strauss vierstimmig ausgesetzt, sang. Zwey angesehene Männer in Carlsruhe veranstalteten einige Tage darauf ein öffentliches Concert, ihm zu Ehren und den Hinterlassenen zum Vortheil: es wurde möglichst unterstützt und erreichte seinen doppelten Zweck bestens.

Wir lassen nun ein vollständiges Verzeichniss seiner Compositionen folgen. Der geringste Beweis des Anerkenntnisses eines verdienten Künstlers ist ja doch wohl, dass man nachfragt: Was hat er gemacht?

Opus 1.	3 Violinquartetten; Es dur, Fis-moll*), B dur.	bey Mechetti.	
- 2.	3 dergl. H moll, G moll*), E dur.		
- 3.	3 dergl. Amoll*), D dur, Es dur.		
- 4.	1 *) grand Quatuor für Violine, Emoll.	b. Steiner.	
- 5.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.		
- 6.	10te Symphonie; Es dur.	bey Mechetti.	
- -	1 Potpourri für Violine, in C.		
- 7.	3 Violinquartetten; F moll, Emoll.	bey Peters.	
- 8.	1 Violinquintett; D dur.		
- 9.	1 *) dergl. Es dur.		
- 10.	9te Symphonie, in D dur.		
- 11.	1 Potpourri für Violine, in B.		
- 12.	1 Violinquartett; D moll; b. Breitkopf u. Härtel.		
- 13.	8te Symphonie in D dur.	bey Hofmeister.	
- 14.	1 Violinquartett; B dur.		
- 15.	1 *) Violinquintett; E dur.		
Opus 16.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.	bey Mechetti.	
- 17.	*) 4 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung.		
- 18.	Vaterunser, achtstimmig; bey Hofmeister.		
- 19.	Cantemire, Oper in zwey Aufzügen, im Clavierauszug.	bey Simrock.	
- -	Ouverture aus Cantemire für Orchester.		
- 20.	1 Violinquintett in B.	b. Hofmeister	
- 21.	*) Der 9te Psalm, (Partitur) mit Orchesterbegleitung.		
- 22.	1 Flötenquintett in C dur.		
- 23.	1 Potpourri für Violine in A dur.		
- 24.	*) 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.		
- 25.	*) 1 Psalmsatz aus dem 150ten Psalm, vierstimmig, mit Begleitung des Pianoforte.		
- 26.	*) Der 103te Psalm mit Orchester- und mit Clavierbegleitung.		
- -	An die heilige Cäcilia, vierstimmiger Gesang mit Begleitung.		
- 27.	5 deutsche Gesänge mit Begleitung		
- 28.	Omar und Leila, romantische Oper in 3 Akten, im Clavierauszug.		
- -	Ouverture aus Omar und Leila für Orchester.		
- 29.	1 Potpourri für Horn.	bey Simrock.	
- 30.	6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte.		
- 31.	Tafellied, vierstimmig, 2 Tenori, 2 Bassi.		
- 32.	3 deutsche Lieder mit Begleitung.		
- -	der Katharrh, Lied mit Begleitung.		
- 33.	italienische Arie mit Begleitung des Orchesters, auch mit Clavierbegleitung und unterlegten deutschen Worten.		
- 34.	1 Violinquartett in C dur.		
- 35.	6 Tafellieder, vierstimmig, 2 Tenori, 2 Bassi.		
- 36.	*) 1 Violinquartett in C dur.		
- 37.	1 Flötenquartett in D dur.		
- 38.	1 dergl. in G dur.		
- 39.	Andante und Rondo für Horn.		
- 40.	*) 1 Flötenquartett in F dur.		
- 41.	*) Ouverture in C dur, für Orchester.		
- 42.	1 Flötenquartett: erscheint nächstens b. Simrock.		
- 43.	Ouverture für Orchester: erscheint nächstens bey Lane.		

Von den Instrumentalcompositionen trug er selbst, so lange er noch Violine spielte — was in den letzten sechs Jahren nicht mehr geschah — am liebsten vor: die Quartetten aus B dur, Op. 1,

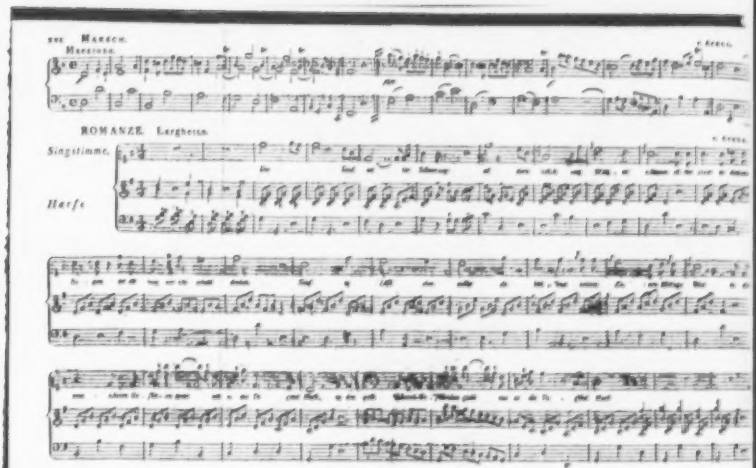
MARSCH.
Maestoso.
ROMANZE. Larghetto.
Singstimme.
Harfe

aus H moll, Op. 2, aus D dur, Op. 5, aus C moll, Op. 4, aus F moll, Op. 7, und das Quintett aus Es dur, Op. 9. Die im Verzeichnisse mit Sternchen bezeichneten Stücke hielt er für seine besten. Wir, mit allen seinen Arbeiten (eine kleine Zahl Instrumentalcompositionen abgerechnet) bekannt, würden hier gerade dieselben ausgehoben haben, hätte er es nicht selbst gethan: aber wir hätten auch noch dem *Vater-Unser*, Op. 18, und verschiedenen einzelnen Liedern mit Klavierbegleitung in Sammlungen, die von ihm nicht ausgezeichnet worden sind, unser Sternchen beygesetzt. Da nicht wenige seiner Compositionen weit verbreitet sind, in diesen Blättern über verschiedene ausführlich gesprochen ist, und wir gegen diese ausführlichern Beurtheilungen nichts Wesentliches einzuwenden wüssten — obwohl gegen manche kürzere, gelegentliche Aeusserungen da und dort: so halten wir es für überflüssig, uns in eine Kritik derselben einzulassen. Nur wenige Worte mögen uns verstattet werden.

In F.'s Quartettmusik spricht sich das ihm Eigenste seines Wesens doch wohl am deutlichsten aus; obgleich, unserm Urtheile nach, die gelungensten seiner geistlichen Compositionen höher stehn. Geist und Seele, Kunst, Geschmack und Fleiss, durch diess vereinigt, eine wahrhaft wohlthuende und keineswegs oberflächliche, oder (nach dem gangbaren Ausdruck) bloss gefällige, sondern eine echtkunstgemässe Wirkung — hat F.'s Quartetten, so viel wir irgend wissen, Niemand abgesprochen, oder auch nur streitig gemacht, wenn gleich in allen diesen Hinsichten die einen den andern mehr oder weniger vorzuziehen sind. Aber gegen das Geniale und Originelle seines Geistes in diesen Werken haben sich hin und wieder Stimmen vernehmen lassen. Wir glauben: mit Unrecht; theils aus Missverständniss, theils durch gewisse Einflüsse der Zeit. Aus Missverständniss: indem man jetzt gewohnt worden ist, in der Tonkunst, und auch sonst, das Geniale und Originelle bloss in die Erfindungen an und für sich zu setzen — was aber fälschlich geschieht; durch gewisse Einflüsse der Zeit: indem man, verleitet von eigenen Erfahrungen an Werken verschiedener vortrefflicher Meister, besonders unserer Tage, voraussetzt, wahre Genialität und Originalität müsse überall sich gleich beym ersten Anblick, ohne alles eigene Zuthun, von selbst kund geben, hervordrängen, und dahinreissen — was aber gleichfalls fälschlich geschieht. Den Gegenstand im Allgemeinen auszuführen und das Fälschliche beyderley Verfahrens darzuthun, kann hier der Ort nicht seyn, zumal da sich das nicht in der Kürze thun lässt; so begnügen wir uns mit dem Vorschlage, dass die, denen daran gelegen, von jenen beyden Gewohnheiten nur vorläufig, ohne Entscheidung für oder wider, abstrahiren, sie gleichsam für den Moment bey Seite legen, und also die besten Quartetten und Quintetten F.'s — allerdings, wie es seyn soll, ausgeführt — anhören. Da müssten wir uns sehr irren, oder man wird dem liebenswürdigen Meister jene Vorzüge nicht länger absprechen, wenn man sie ihm auch nicht in dem Maasse, wie Haydn, Mozart, Beethoven und einigen wenigen Andern, zugestehen kann. Wir glauben diess um so sicherer behaupten zu dürfen, da wir sehr wohl unterrichtet sind, dass z. B. in Paris, wo die, wenn auch nicht zahlreichen Cirkel, die ausgezeichnete Quartettmusik überhaupt lieben und auf's Vollendetste ausführen, eine Auswahl Quartetten F.'s sehr werth geachtet, und ihrem Meister auch keineswegs abgesprochen wird, was manche seiner Landsleute ihm wenigstens zweifelhaft haben machen wollen. Und dass jene Cirkel, die meistens die ersten Tonkünstler der Hauptstadt zum Ausführen oder Anhören vereinigen, vollkommen wissen, was zur Sache gehört, und sich noch viel weniger, als Viele unter uns, mit Werken bloss von guter — *Facture*, wie man sich dort ausdrückt, begnügen: das brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen. —

Ein besonnener, stiller Ernst, ein bescheidenes, Andern zuvorkommendes, auch sehr angenehmes Wesen, ein inniges, auch schwärmerisches Gefühl, und die grösste Anhänglichkeit an Personen, die ihm lieb geworden: diess waren hervorstechende Eigenschaften des Charakters F.'s, seit sich dieser entfaltet und befestiget hatte. Später, als sein zarter und schwächlicher Körper oft wiederkehrende Krankheits-Anfälle erlitt, auch manche häusliche Leiden ihn darnieder drückten, gesellete sich zwar dazu, wie schon erwähnt, eine trübe, melancholische Stimmung, und eine, nur allzuleicht erregbare Reizbarkeit und Empfindlichkeit: doch liess er diese fast niemals Andere entgelten, sondern nur im Verborgenen an sich selber zehren. Uebrigens konnte er aber im Kreise seiner Freunde auch noch sehr heiter, ja wie ein

Kind froh seyn, vorausgesetzt, dass er sich nur einigermassen von Körper-Schmerzen frey fühlte. — Gegen Beyfall als Künstler war er zwar keineswegs gleichgültig, aber er brachte ihm in seinen Compositionen wissentlich niemals das Opfer seiner Ueberzeugung von dem, was er als recht und gut und schön erkannte. Diesem, was er so erkannte, strebte er unablässig und mit wahrer Seelen-Reinheit nach; wo er es nicht erreicht, wo er es verfehlt hat, da lag es am Irrthum der Erkenntniss oder an Beschränktheit der Kraft.

Bey diesen Eigenschaften, als Mensch und Künstler konnte es nun kaum anders kommen, als dass ihm, wie früher in Kassel, so hernach in Carlsruhe allgemeine Achtung und Zuneigung zu Theil ward. Namentlich genoss er auch die Auszeichnung und wohlwollendste Theilnahme seines Grossherzogs und des gesammten Badenschen Fürstenhauses, wovon er noch auf dem Sterbebette rührende Beweise erhielt. Die Seinigen haben an ihm nicht nur den Versorger, sondern auch einen liebevollen Gatten und Vater verloren. Was er seinen Freunden gewesen, das werden diese gewiss nicht vergessen.

Und so glauben wir diesen Abriss des Lebens Feska's nicht ohne Grund begonnen zu haben: „Wir haben nur Züge mitzutheilen, die den Entschlafenen vortheilhaft erscheinen lassen, dem Beschauer wohlthun, und den Antheil, den dieser an ihm aus seinen Werken genommen, verstärken und erhöhen."

Rochlitz.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny. Am 3ten, im Kärnthnerthortheater: *Die diebische Elster*; zum zweyten Debüt der Demoiselle Schechner. War diese in der *Schweizerfamilie* ganz deutsche Sängerin, welche die gemüthliche Tondichtung auch nicht durch einen willkürlichen Vorschlag verunzierte, so entfaltete sie hier die glänzendste Kunstausbildung der brillanten italienischen Schule. Hinreissend war die Ausführung des graciösen Duettino mit Pippo, worin ihr Madame Waldmüller ehrenvoll zur Seite stand. Auch Hr. Forti war sehr brav, und den Fernando haben wir selbst bey den Darstellungen in der Ursprache nicht besser gehört. Als Ginnetto produzirte sich ein Hr. Eichberger, früher bey der Ofener Bühne, ein noch ungelenkiger Anfänger mit einer zwar hohen aber ganz kraftlosen Stimme. Der Podestà, wie ihn Hr. Preisinger giebt, ist nur eine glückliche Copie des in dieser Rolle so beliebt gewesenen Signor Ambrogi.

Im Josephstädtertheater, zum Vortheile der ersten Tänzerin Dem. Wirdisch, eine neue, von einem Theaterfreunde erfundene, und durch Coccioni in die Scene gesetzte Zauberpantomime: *Der Schutzgeist treuer Liebe.* Das Maschinenwesen verschaffte dem Ganzen eine gute Aufnahme; alle Mitwirkenden, den kunstgerecht dressirten Geisbock nicht zu vergessen, thaten ihre Schuldigkeit, und Hrn. Faistenbergers Musik, wiewohl ein Lexicon von Reminiscenzen, klingt zum wenigsten nicht übel.

Am 6ten liess sich im Kärnthnerthortheater zwischen der Operette: *Das Geheimniss* und dem Ballett: *das Schweizermilchmädchen*, der berühmte Virtuos auf der Mandoline, Vimercati, hören. Er spielte selbstgesetzte Variationen über das Thema der sicilianischen Canzonette: Bandiera d'ogni vento, und erhielt denselben ungetheilten Beyfall, welchen seine ausserordentliche Fertigkeit schon bey einem Besuche vor mehreren Jahren fand.

Im Theater an der Wien kam die beliebte Posse: *Menagerie und optische Zimmerreise in Krähwinkel*, an die Reihe, worin Hr. Hopp, als böhmischer Gerichtsdiener Wenzl *Prinzipreprinzipaseck* mit seinen drolligen Einfällen Jung und Alt, Vornehm und Niedrig, Lügen und Galleriren, wie immer belustigte, und Tags darauf,

am 7ten, manövrirten ebendaselbst die niedlichen: *Sieben Mädchen in Uniform*, die in der That in ihrer netten Equipage einen allerliebsten Anblick gewähren, so wie das charakteristische trefflich nuancirte Spiel der Herren Fischer (Briguet) Hopp (Sansquartier) und Scholz (Bataille) belebend in's abgerundete Ganze eingriffen.

Am 8ten, im Kärnthnerthortheater: *Zamire und Azor*, grosses Zauberballet von Taglioni, mit Musik von Gyrowetz. Eine zarte Diction, verschwenderische Pracht in der Kleidung und Scenerie; doch die Fabel allzu bekannt und verbraucht; die Musik angenehm und schmeichelnd, doch ohne Reiz der Neuheit.

Am 13ten, ebendaselbst: *Don Juan.* Hr. Forti (in der Titelrolle) und Dem. Schechner (Donna Elvira) ausgezeichnet; Dem. Heckermann (Donna

Anna) sehr brav; Dem. Franchetti (Zerline), charakterlos, ohne Musterkeit und Naivetät; die Herren Schuster und Preisinger (Don Ottavio und Leporello) mittelmässig; Hr. Fürst (Commendant) — —. Die allerglänzendste Aufnahme, allein —, schon bey der nächsten Wiederholung das Haus leer.

Am 14ten, ebendaselbst: zum Vortheile und letzten Auftritt der Madame Borgondio: eine musikalische Akademie, worin vorkam: 1. Ouverture von Würfel; 2. Arie von Rossini; 3. Rondeau alla Polacca für das Pianoforte, von Würfel, mit vieler Bravour vorgetragen von dessen Schüler, Eduard Wolff aus Warschau; 4. Duett von Pavesi, mit Dem. Franchetti gesungen von Mad. Borgondio; 5. Harfen-Solo, gespielt von Hrn. Heilingmayer; 6. Cavatina, eigens von Rossini componirt für die von uns scheidende, immer noch liebliche Sängerin, der wir herzlich ein felicissimo viaggio nachrufen. Den Beschluss machte das bekannte Ballet: *Lise und Colin*, oder *Das übelgehütete Mädchen*, worin, beyläufig zu erwähnen, Hr. Ferdinand, erster Tänzer der Pariser grossen Oper, auftrat, der, was Grazie und Kraft der Haltung betrifft, nur mit Duport, nämlich, wie dieser einst war, verglichen werden kann.

Am 16ten, im k. k. Invalidenhause: Jahresfest der Rückkehr des Kaisers aus dem französischen Feldzuge: feyerliches Hochamt; *Messe* und *Te Deum* von Seyfried.

Am 17ten, im Theater an der Wien: *Helicaon*, *Beherrscher der Elemente*. Von der glänzenden Ausstattung und Hrn. Glusers gelungener Composition ist schon beym ersten Erscheinen dieses Stücks auf der Josephstädter Bühne gesprochen worden; auch hier war der Erfolg belohnend.

Am 18ten, in der Augustiner Hof-Pfarrkirche: eine ganz vortreffliche Aufführung der grossen Winter'schen Messe für zwey Orchester, unter Leitung der Herren Piringer und Schmiedel. Dieses Tonwerk scheint seine Entstehung einem Hoffeste zu verdanken, indem darin hauptsächlich auf brillante instrumentaleffecte hingearbeitet ist. Wegen allzubeschränkten Raumes konnten beyde Orchester nicht weit genug getrennt werden, und das gegenseitige Ankämpfen war zu wenig bemerkbar; imposanter traten die doppelten, kräftigen Chor-Massen, besonders die öfters so reizend concertirenden acht Solo-Stimmen heraus.

Am 20sten war der erste Licitations-Termin zur öffentlichen Versteigerung des schönen Theaters an der Wien, auf Andringen der Gläubiger des Grafen Ferdinand Palffy. Heute fand sich, wie vorauszusehen, gar kein Kauflustiger ein, da das Ausgebotene beym dritten und letzten Termine unter dem Schätzungswerthe verlassert wird. Wer hätte sich vor einem Vierteljahrhundert, als der freundlich einladende Musentempel, worin uns so manche auserlesene Kunstgenüsse entzückten, eröffnet wurde, ein solches bemitleidenswerthes Schicksal wohl träumen lassen? Es ist wahrlich unverzeihlich, dass es dahin kommen musste!

Am 21sten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet: eine aus folgenden Stücken bestehende musikalische Akademie. 1. Ouverture zu *Fidelio*, von Beethoven; 2. Concertant-Variationen von Mayseder, für Pianoforte und Mandoline, gespielt von Fräulein Marie Stuck und Hrn. Vimercati; 3. Recitativ und Arie: Soffri la tua sventura, aus *Adelaide di Borgogna*, von Rossini, gesungen von Fräulein Stuck; 4. grosse Variationen für die Mandoline, componirt und vorgetragen von Hrn. Vimercati. Ungetheilter, wohlverdienter Beyfall.

Am 23sten, im Josephstädtertheater, zum Vortheile der Schauspielerin Grünthal: ein Quodlibet mit einem Vorspiel und Nachspiel, verfasst von Hrn. Platzer, und betitelt: *Der falsche Fido savant* (so heisst nämlich ein Hund) *in Schoobelhausen*. Erste Abtheilung: 1. Ouverture von Hrn. Clement; 2. Arie aus *La Donna del Lago*, vorgetragen von Mad. Hirsch, Sängerin der Ofner Bühne; 3. Duett aus *Semiramide*, gesungen von ebendenselben mit Hrn. Bartholemy; 4. *Der heurige Wein in Währing*, komisches Ehestandsgespräch von Hrn. A. Bauerle; 5. Scenen aus dem Lustspiel: *Ein Schelm thut mehr als er kann*; 6. Solo, getanzt von Dem. Scribany; 7. grosses, komisches Ballet, nebst gymnastischen Equilibrestücken, ausgeführt von Hrn. Peterka. Zweyte Abtheilung: 1. Rondeau für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement; 2. Arie aus *Zelmira*, vorgetragen von Mad. *Pfeiffer*, erster Sängerin des Pester Theaters; 3. Gedicht von Hrn. Meisl: Wir kamen doch zusammen! declamirt von Dem. Emilie Horn; 4. Pas de trois; 5. Scene aus dem Lustspiele: *Die Unglücklichen*; 6. komische Scene aus dem Feenmärchen: *Die Gaben des eisernen Königs*; 7. Schlusstanz: *Der Pulverstafferl*.

Was soll man dazu sagen? Welche Hebel werden in Thätigkeit gesetzt, um nur ein paar Thaler mehr zu gewinnen! Wenn sich ja hin und wieder etwas Genussbares vorfindet, so wird es von dem Gemengsel allerley Unsinns erdrückt. Uebrigens war gedachter *Pidoux* ein grundgelehrter, äusserst civilisirter, vierfüssiger, bebarter Künstler, welcher seine Tausendkünste während der letzten Messe allhier den Handelsliebhabern für einen Gulden producirte, und auf der Bühne von seinem menschlichen Doppelgänger linkisch genug parodirt wurde.

Am 24sten, im Kärnthnerthortheater: *Der Fasching in Venedig*, oder *Die erprobte Treue*, Ballet in zwey Aufzügen, von Milon; getreu nach der Pariser Aufführung in die Scene gesetzt von Hrn. Baptist Petit; Musik von verschiedenen Meistern, zusammengestellt von Hrn. R. Kreutzer, Orchesterdirector der Pariser grossen Oper. Die komischen Masken-Scenen zwischen Arlequin, Colombine, Policinell, Pierot, Pantalon, Cassander etc. nach dem Leben dargestellt, wie sie während des Carnevals auf dem Marcusplatze in Venedig gesehen werden. Diese Ankündigung lockte zwar viele Neugierige herbey und machte das Haus übervoll (jetzt eine sehr seltene Erscheinung); doch die Erwartung blieb unbefriedigt, und nur die characteristischen Nationaltänze, worin die Damen Rosier, Taglioni, Heberle, Pierson, Torelli und Ramacini, und die Herren Ferdinand, Rosier und Briol alle ihre Kunst aufboten, fanden Beyfall. Das Arrangement der Tonstücke ist verständig und dem Situationen angemessen.

Am 27sten, im Theater an der Wien: *Die lustige Werbung*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach einem französischen Originale, von R. B.; Musik von Hrn. Kapellmeister Conradin Kreutzer. Kunz, ein wohlhabender Bauer, will seine hübsche Mündel, und zugleich ihr schönes Erbtheil freyen; doch Röschen liebt bereits den stattlichen Feldwebel Ludwig, und nimmt Theil an einem Complotte, um den überreifen Brautigam zu prellen. Der einfältige Tropf lässt sich bereden, pro forma selbst Soldat zu werden, weil das schöne Geschlecht von jeher eine unbegränzte Vorliebe für schmucke Uniformen hegt. Er wird also, nachdem er seinen heroischen Entschluss durch ein schriftliches Document bestätigt, förmlich angeworben; muss, ungeachtet alles Sträubens, exerciren, manövriren, Schildwache stehen etc. und diese Dienste, so wie die Neckereyen der schadenfrohen Marssöhne, verleiden ihm seinen Heldenstand dermassen, dass er, um nur die Muskete wieder los zu werden, seine Herzensbewingerin kniefällig bittet, den scheinbar verschmähten Nebenbuhler zu heirathen, und mit Freuden noch obendrein die volle Mitgift heraus giebt. Man sieht, dass der Stoff nicht neu, und ziemlich mager ist. Die Musik ist überreich; sie enthält nicht nur mehrere überflüssige Nummern, sondern jede einzelne derselben ist zugleich ungewöhnlich lang; die Melodieen sind schmeichelnd; die Instrumentirung lebendig und frisch; doch überall eines von den beyden Extremen: entweder ein ohrenbetäubender Lärm, oder weichliche Süssigkeiten. Ueber die Manie so mancher deutscher Componisten, eine Zwitternatur zu affectiren, keine Sylbe, da die italienische Halbheit zum *bon ton* gehört! Einmal wird doch die Wuth des Rossinismus ihre Endschaft erreichen! Hr. Dietz, ein Gesangschüler des Hrn. Kapellmeister Kreutzer, betrat in dieser Oper zum erstenmal die Bühne; sein Tenor ist zwar schwach, aber wohlklingend; über ein paar dünne, aber hohe Falsettöne sanken einige Anwesende vor Wonne beynahe in Ohnmacht; ganz in der Ordnung; denn, wer wäre dabey nicht an David erinnert worden? Dem. Vio verdient Lob, und Hr. Seipelt gab sich viel Mühe; geklatscht wurde tüchtig, und der Componist hervorgerufen; doch gefallen hat das Ganze nicht, denn es fehlt ihm ein interessanter Anhaltpunkt, und es erinnert, so wie es ist, an eine musikalische Akademie in Costüm; darum schieden auch die Zuhörer mit dem ernsten Vorsatze, nicht wieder zu kommen, und sämmtlich ist auch diese Werbung schon wieder eingestellt worden.

Am 29sten, dem Feste der Apostel-Fürsten Peter und Paul, hörten wir in der St. Carlskirche eine neue, sehr brav gearbeitete Messe von einem jungen Tonsetzer, Hrn. Georg, der, wie man sagt, noch vor kurzem das Musikdirectorsamt bey einer kleinen Bühne bekleidete, und jetzt eine Kunstreise nach Italien angetreten haben soll. Wenn der talentvolle Componist seinen entschiedenen Beruf in der Richtung verfolgt, die sich in diesem Werke an den Tag legt, so wird sein Name nicht lange mehr ungekannt bleiben, und bald zu denen gehören, welche Deutschland mit freudigem Stolz seine Söhne nennt.

Am 30sten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet, eine musikalische Akademie, worin Hr. Vimercati sich zum letztenmale mit einem von

Schoberlechner gesetzten Potpourri für die Mandoline und das Pianoforte, auf welchem Instrumente ihn der geschickte 11jährige Knabe Eduard Wolff aus Warschau, Würfels Schüler, mit männlicher Solidität und wahrhaft kunstgerecht accompagnirte, hören liess, am Schlusse aber auf allgemeines Verlangen mit den brillanten Solo-Variationen über das Thema: *Bandiera d'ogni vento*, Abschied nahm. Zum Eingang wurde Mozarts Ouverture zu *Figaro* gespielt, und als Intermezzo sang Dem. Franchetti eine Arie von — oder mindestens alla — Rossini. Alle Musik- und Theaterfreunde sind jetzt höchst gespannt auf Boieldieu's vielbesprochene *weisse Frau*, welche nächstens in die Scene gehen wird. Ob aber diese Oper bey uns so grosse Epoche machen wird, wie in Frankreich, steht dahin; so viel ist gewiss, dass die heisse Jahreszeit nicht die einzige Schuld des jetzigen spärlichen Theaterbesuches trägt, sondern auch die Liebhaberey für das gesammte Bühnenwesen merklich abzunehmen scheint. Alle Theaterdirectoren klagen über beyspiellos schlechte Einnahme; selbst Signor Barbaja, bey seinem beträchtlichen Ressourcen, findet nun, im dritten Monate seiner Entreprise, dass er sich verrechnet habe, und hat sich auch bereits, wiewohl fruchtlos, durch seinen Stellvertreter, Hrn. Duport, um Aufhebung des Contractes bemüht. Allerdings springt die nachtheilige Differenz zwischen Einnahme und Ausgabe nur zu sehr in die Augen, wenn man den unbedeutend geringen Erfolg aller Anstrengungen und Aufopferungen sieht, und anderer Seits die kaum zu erschwingenden Kosten in die Wagschaale legt, welche die zahlreichen Gesellschaften, ausser Decorationen, Costum, Copialien, Beleuchtung, Comparserie und dergl. verursachen; ein übercomplettes Orchester, nebst fünf Kapellmeistern — die Herren Weigl, Gyrowetz, Kreutzer, Würfel und Krebs, — drey Musikdirectoren — die Herren Katter, Hildebrand und Schindler, — drey Solo-Spieler — die Herren Mayseder (Violine), Merk (Violoncell) und Heilingmayer (Harfe); — ein an achtzig Personen starker Chor, nebst dessen Prévôt, Hrn. Dirzka, und dem Correpetitor, Hrn. Benesch; — ferner die Opernsängerinnen Mad. Grünbaum, Waldmüller, Töpfermann, Dem. Schechner, Franchetti, Schröder, Uetz, Bondra, Heckermann, Dotti, Teimer, Dirzka; die Herren Cramolini, Schuster, Eichberger, Müller, Gottdank, Prinz, Forti, Preisinger, Fürst, Zeltner, Meier, Ruprecht, Dirzka, Röckel, Hasenhut; endlich: das kostspielige Ballet: drey Balletmeister, die ersten Tänzer, Rozier, Ferdinand, Stullmiller, Hullin, Taglioni, Vater und Sohn, Briol, Fleury; die Solo-Tänzerinnen, Rozier, Roland, Pierson, Heberle, Torelli, Saint Romain, Ramacini, Taglioni, Hasenhut, Abegg, Rabel, Schäffel; die Pantomimiker Pitrot, Destefani, Greiner, Reyberger, Springer u. v. a.; ein Heer von Coryphäen, Figuranten, Figurantinnen, Statisten etc. Wahrlich, bey einer solchen Menge mitunter sehr theurer Subjecte wird es begreiflich, dass man vorschnell eingegangener Verbindlichkeiten baldigst wieder quitt zu werden sucht. Vor der Hand sollen in den nächsten drey Monaten vermuthlich französische Operetten und Vaudevilles als Nothanker dienen, für welche bereits ein besonders Abonnement eröffnet ist und folgende darstellende Individuen namhaft gemacht worden sind: Mesⁿᵉˢ Brice, Darville, Camel, Clement, Fradelle, Lemelle, Caesar, Casimir; Mesdⁿᵉˢ Brice, Sarda, Lavaquerie, Jamin, Casimir; Dlleˢ Eloise Lavaquerie, Adele Mayer und Brice. Vielleicht lächelt die wankelmüthige Glücksgöttinn — wie gewöhnlich — den Fremdlingen, und lässt diesen das Wunderwerk vollbringen, die Casse zu füllen.

Miscellen. Se. Majestät, der Kaiser, haben mittelst Handbillets den bisherigen Oberst-Musikgrafen, Moriz von Dietrichstein, zum Hofbibliothek-Präfecten ernannt, die dadurch erledigte Stelle aber dem k. k. Kämmerer, Grafen Carl Leonhard von Harrach, verliehen.

Carl Maria von Weber's unerwarteter Tod hat auch hier im Kreise seiner Verehrer innige Trauer erweckt. Ihm ward das seltne Loos, dessen sich sein Oheim Mozart leider nicht erfreute, schon im Leben die Früchte seines Talentes zu geniessen. Friede seiner Asche!

Die Pachtadministration des Kärnthnerthortheaters will den Vorstadtbühnen keine Vorstellungen mit Tänzen gestatten. Diese dagegen berufen sich auf ihre Privilegien, und der Hof- und Gerichtsadvocat von Manguet, als Anwald des Leopoldstädtertheaters, hat sogar Hrn. Barbaja öffentlich aufgefordert, sein Verbietungsrecht beyzubringen. Der Kläger hat wahrscheinlich einen günstigen Contractspunkt für sich; wird freylich verlieren, aber dafür andererseits entschädigt werden müssen, und in sofern dennoch gewinnen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Friederike Susman, comp. — — von Ferdin. Baake. Erste Samml. v. Liedern. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 16 Gr.)

Wir heissen diesen uns ganz unbekannten Liedercomponisten mit Achtung willkommen. Er versteht es, ein Lied in seinem Mittelpunkte für das Gefühl aufzufassen, und weiss auch in die kürzesten Stücke, ihre Melodie und ihre Harmonie, etwas, selbst für sich Anziehendes zu legen. Diess zeugt für Talent; jenes für Einsicht; beydes für Besonnenheit und Bildung. Alles diess aber ist nicht auf den Landstrassen der Musik zu treffen. Um interessant zu schreiben, schärft er die Intervallen gern, liebt starke Vorhalt-Noten, künstelt auch wohl hin und wieder ein wenig. Es kann seyn, dass er jetzt Manchen darum desto mehr gefällt; wir meynen aber doch, er werde künftig etwas weniger freygebig mit Gewürz umgehen. Eigentlich zu tadeln finden wir aber auch in dieser Hinsicht nichts. Wir gehen die Lieder mit wenigen kurzen Anmerkungen durch. **Ermunterung**; sehr artig und vollkommen angemessen; erinnert aber etwas nahe an ein Lied von Maria v. Weber. **Wiegenlied**; sanft, lieblich und höchsteinfach; eben darum das, wenn auch modische, scharfe Ces nicht am rechten Orte. **Die Sterne**: bey aller Einfachheit keineswegs gewöhnlich, in Gesang und Begleitung anziehend. **Klage**; gewöhnlicher, doch nicht übel. **Trennungsschmerz**; trefflich, in Erfindung und Ausdruck. Möchte sich nur die Dichterin um einige Strophen kürzer gefasst haben. **Die Lichter**; da das Gedicht wieder eine feine Anzahl kurzer, vierzeiliger Strophen hat, die im Gesange einfach und sich gleichbleibend behandelt werden mussten, so hat der Componist dadurch Mannichfaltigkeit hineingebracht, dass er die Begleitung reich figurirt, ja ihr gewissermaassen Variationen gegeben hat. Diese sind in den Figuren selbst und in der Harmonie, gut geschrieben, aber sie verdecken den Gesang hin und wieder zu sehr und ziehen das Interesse von ihm ab und an sich, mehr, als recht und billig ist. Da die Gedichte, dem Inhalt und der Stimmung nach, in einem ziemlich engen Kreise sich bewegen, so ist es um so mehr zu loben, dass Hr. B. in seiner Musik, ohne diesen Kreis (ausser im letzten Liede) zu überschreiten, sie von einander so gut zu sondern, und so mannichfaltig zu seyn vermocht hat. An die Sängerin oder den Sänger macht er, (wieder mit Ausnahme des letzten Liedes), was Umfang der Scala oder Geläufigkeit des Vortrags anlangt, die gemässigtsten, was Ausdruck und Portamento anlangt, überall beträchtliche Anforderungen. Auch diess ist zu loben. Die blosse Geschicklichkeit und Fertigkeit der Sänger und Spieler ist in den letzten Jahrzehnten in der Privatübung der Musik genug gehetzt worden; soll die Seele, der innere Sinn, und auch der Verstand, nachgehoben werden, so müssen wir immer mehr trennen, was dem Virtuosen, und was dem Liebhaber angehört. Darin aber müssen die Componisten vorangehen, wie sie in jenem vorangegangen sind; denn sie bringen ja dar, was die Einen oder die Andern üben sollen. Die Lieder sind gut gestochen; aber das Papier sollte ausdauernder seyn, da die Lieder es seyn werden.

Grandes Variations sur une Marche favorite pour le Pianoforte etc. comp. par Ignace Moscheles, Oeuv. 52, *arrangées pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier die sehr brillanten, an neuen, dem Componisten wirklich eigenen Figuren reichen, und überall beliebten Variationen für Pianoforte mit Orchesterbegleitung über den sogenannten Alexandermarsch, für zwey Spieler, ohne weitere Begleitung, geschickt und so arrangirt, dass mehre Schwierigkeiten der Ausführung durch die Vertheilung erleichtert werden und das Werk selbst auch in dieser Form sich sehr gut ausnimmt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten August. **N°. 35.** 1826.

Ueber vortheilhafte Einrichtung eines Locals für gute Wirkung des Schalles.

Von E. F. F. Chladni.

Was in einem zum Hören der Musik, oder auch eines Redners, bestimmten Gebäude einer guten Wirkung des Schalles beförderlich oder nachtheilig seyn könne, darüber habe ich zwar in meiner *Akustik* §. 214—217 und auch sonst bey manchen Gelegenheiten schon einiges gesagt; es scheint aber doch den Meisten bey weitem noch nicht hinreichend bekannt zu seyn, worauf es hier ankommt. Es wird nämlich hierin, auch in neuerer Zeit, bisweilen sehr gefehlt, selbst von geschickten Baumeistern, die aber nur gar zu oft geneigt sind, die Zweckmässigkeit, auf welche man doch in allen Dingen zuerst Rücksicht nehmen sollte, irgend einer Lieblingsidee von Schönheit aufzuopfern oder wenigstens unterzuordnen. Ich halte also für nützlich, hier das Wesentlichste von dem anzugeben, was für einen solchen Zweck zu thun, oder zu vermeiden ist.

Eine bessere oder schlechtere Wirkung des Schalles ist hauptsächlich von der Grösse und von der Gestalt des Locals abhängig.

Was nun die Grösse betrifft, so wird man in einem nicht grossen Local mit der natürlichen Verbreitung des Schalles ausreichen, (wo die Schallwellen von dem Punkte der Erregung aus sich concentrisch kugelförmig nach allen Richtungen ausbreiten), wie man denn auch in freyer Luft sowohl Musik, als auch einen Redner in einer nicht grossen Entfernung deutlich hört. Es wird also hinreichend seyn, wenn die natürliche Verbreitung des Schalles auf keine Weise, etwa durch unnöthige Hervorragungen oder Vertiefungen, gehindert wird; 2) wenn man einen zu langen Nachhall, welcher Undeutlichkeit verursachen könnte, und gewöhnlich die Folge einer fehlerhaften Gestalt ist, möglichst zu vermeiden sucht. Kommen nun in einem nicht grossen Locale zu der Vermeidung dessen, was der natürlichen Verbreitung des Schalles, oder der Deutlichkeit desselben nachtheilig seyn könnte, noch vortheilhafte Verstärkungen des Schalles zufolge einer zweckmässigen Gestalt hinzu, so ist es desto besser. In einem grössern Local wird man mit der natürlichen Verbreitung des Schalles nicht ausreichen, sondern es werden, um ihn überall deutlich zu hören, Verstärkungen durch Brechung oder Zurückwerfung der Schallwellen nothwendig seyn, über welche hernach mehr wird gesagt werden.

In Hinsicht auf die Grösse ist auch noch zu bemerken, dass es rathsam ist, einem zum Hören bestimmten Local nicht mehr Grösse zu geben, als für den Zweck erforderlich ist, weil eine sehr grosse Luftmasse weniger leicht wird stark genug zu erschüttern seyn, als eine weniger grosse. Der Raum, welchen ein Orchester einnimmt, darf auch nicht grösser seyn, als nöthig ist, weil sonst der (bey einer mässigen Temperatur der Luft etwa 1040 bis 1060 Fuss in einer Sekunde durchlaufende) Schall nicht schnell genug von einem Ende des Orchesters zum andern gelangen, und jeder Mitspieler die entferntern zu spät hören würde, so dass also kein genaues Uebereintreffen im Takte Statt finden könnte *), selbst,

*) Nicht lange nach der Einweihung des (für den Schall und auch sonst gut gebauten) Leipziger Concertsaals machte der Kapellmeister Hiller in einer Probe des zweychörigen *Heilig* von C. P. E. Bach den Versuch, die beyden Chöre entfernt von einander zu stellen, das eine auf das Orchester, das andere in die Logen gegenüber, nur um zu sehen, wie die Wirkung davon seyn würde. Er stand in der Mitte des Saales, und taktirte. Nun war es aber nicht möglich, ein Zusammentreffen beyder Chöre zu bewirken, weil das eine

wenn man den Takt noch so laut schlagen, oder ihn wohl gar, wie bey den Alten üblich war, mit hölzernen oder eisernen Taktschuhen stampfen wollte.

Die Gestalt des Locals ist nun das, worauf es hauptsächlich bey einem zum Hören bestimmten Gebäude ankommt. Diese muss nämlich so beschaffen seyn, 1) dass jedes Echo und jeder zu lange Nachhall (der nichts anders, als ein vielmal und schnell nach einander wiederholtes Echo ist) vermieden wird, 2) dass vortheilhafte Brechungen des Schalles möglichst befördert werden.

Ein Nachhall, wenn er nicht zu stark ist, und nur sehr kurz, etwa nur durch einen kleinen Theil einer Sekunde, dauert, wird allemal, sowohl bey einem Instrumente, als auch in einem Saale, einer guten Wirkung des Schalles mehr beförderlich, als nachtheilig seyn, weil sonst alles gar zu stumpf klingen würde. Wenn aber ein Nachhall lange dauert, so dass man bey jedem Tone oder bey jeder Sylbe noch die Wirkung der vorhergehenden forthört, so ist dieses ein der Deutlichkeit sehr nachtheiliger Fehler, welcher möglichst vermieden werden muss. Am sichersten kann dieses durch eine amphitheatralische Einrichtung der Sitze oder überhaupt der Plätze geschehen, weil alsdann nirgends dem Orte der Schallhervorbringung gegenüber eine Strecke so gross und gleichförmig gestaltet ist, dass eine wahrnehmbare Zurückwerfung der Schallwellen erfolgen könnte.

Von Verstärkung des Schalles durch Brechungen haben viele sonst geschickte Baumeister sich sehr unrichtige Vorstellungen gemacht, und von dem, was sie hätten annehmen sollen, ganz das Gegentheil angenommen. Von schädlichen Folgen solcher unrichtigen Begriffe könnte ich manche Beyspiele anführen, ich unterlasse es aber, weil ich nicht gern ohne Noth etwas über einzelne Locale sagen will, was jemanden unangenehm seyn könnte, und weil ich glaube,

Chor den Gesang des andern immer zu spät hörte. Es ward also nöthig gefunden, beyde Chöre auf das Orchester zu stellen, worauf denn alles gut zusammentraf. Eben so sieht man auch bey einem langen Zuge des Militärs in einiger Entfernung allemal, dass die weiter nach hinten befindlichen später auftreten, als die vordern, weil der Schall der Musik später zu ihnen gelangt.

dass es für Beförderung des Bessern hinreichend ist, wenn man im Allgemeinen anzeigt, was zu thun, und was zu vermeiden ist. Wenn eine Brechung des Schalles vortheilhaft seyn soll, so darf sie schlechterdings nicht in einer Rückwirkung der nach den Zuhörern hingehenden Schallwellen bestehen (welches man vielmehr muss möglichst zu vermeiden suchen) sondern darin, dass die nach den Seiten, nach hinten und nach oben gehenden Schallwellen, deren Wirkung ohne eine Brechung oder Zurückwerfung verloren gehen würde, nach den Zuhörern hin gebrochen werden, und zwar so, dass die natürlich ausgehenden und die durch Brechung verursachten Schallwellen so kurz nach einander und so vereinigt zu den Zuhörern gelangen, dass zwischen der natürlichen und der durch Brechung verursachten Wirkung kein wahrnehmbarer Zeitunterschied Statt finde. Die brechenden Seitenwände müssen also die hierzu erforderliche Gestalt haben, und nicht zu weit von dem Orte der Schallerregung entfernt seyn.

Alle Gestalten also, durch welche die zwey Absichten 1) lästigen Nachhall zu vermeiden 2) den Schall durch vortheilhafte Brechung zu verstärken, erreicht werden, sind zu empfehlen, und alle, deren Wirkung die entgegengesetzte ist, taugen nichts.

Eine elliptische Gestalt ist unter allen möglichen Gestalten die schlechteste, wiewohl es Baumeister gegeben hat, welche sie für die beste gehalten haben. Bekanntermaassen hat eine Ellipse die Eigenschaft, dass alle aus dem einen Brennpunkte ausgehenden Wirkungen oder Linien sich nach einer Zurückbrechung in dem andern Brennpunkte vereinigen. Wenn man nun alles, was den Schall giebt, (das ganze Orchester) in dem einen Brennpunkte, und das ganze Publikum in dem andern Brennpunkte vereinigen könnte, so würde man den Schall erst durch die natürliche Verbreitung, und dann vielfach verstärkt weit später zum zweytenmale hören. Befinden sie sich ausser dem Brennpunkte, so wird es auch durch vielfache Brechungen an den Wänden herum einen langen sehr lästigen Nachhall geben. Eine runde Gestalt, die man sich als eine elliptische mit gleich grossen Axen oder mit zusammenfallenden Brennpunkten denken kann, taugt auch eben so wenig. Wenn der Schall in der Mitte her-

vorgebracht wird, hört man allemal durch gleichförmige Zurückwerfung von den Wänden ihn zum zweytenmale als Echo. Wird er ausser der Mitte hervorgebracht, so giebt er durch vielfache Brechungen an den Wänden umher einen sehr lange dauernden Nachhall, welcher keine Deutlichkeit zuläßt. (Von den Wirkungen des Schalles in einem runden oder elliptischen Raume wird man sich einen sinnlichen Begriff machen können, wenn man in der unsere Kenntnisse sehr erweiternden Weberschen Wellenlehre die 51ste und 55ste Figur nachsehen will, worin die durch stehende Wellen tropfbarer Flüssigkeiten in einem runden oder elliptischen Gefässe entstehenden Gestalten der Oberfläche dargestellt sind, wobey man sich aber hier anstatt der Erhöhungen und Erniedrigungen der Oberfläche die in den Luftwellen Statt findenden Verdichtungen und Verdünnungen vorstellen muss.). Eine halbrunde Gestalt wird auch nicht viel besser seyn, als eine runde. Eine hoch und gleichförmig gewölbte Decke, und besonders ein langes und hohes Tonnengewölbe werden auch allemal einen sehr lästigen und alles undeutlich machenden Nachhall geben. Alle solche Gestalten sind also zu vermeiden, und wenn auch etwas dergleichen noch so sehr mit irgend einer Lieblingsidee übereinstimmte, oder auch verlangt würde, sollte sich doch ein Baumeister nicht darauf einlassen, weil der Hauptzweck, ein deutliches Hören des Schalles, dadurch ganz verfehlt wird. Bisweilen werden sich die übeln Folgen einer fehlerhaften Gestalt durch mancherley Hervorragungen und Vertiefungen, die unter andern Umständen und bey einer bessern Gestalt nachtheilig seyn würden, wegschaffen oder vermindern lassen, manches aber nicht anders, als durch gänzliche Veränderung der Gestalt, z. B. bey einen langen und hohen Tonnengewölbe durch einen Unterzug, wodurch die Decke niedriger und flach wird.

Eine länglich viereckige Gestalt wird auf keine Weise zu tadeln seyn, wie sie denn auch mit Recht eine der gewöhnlichsten ist. Es wird nicht schaden können, wenn die Ecken etwas abgerundet werden, oder auch, wenn die Decke, welche nicht zu hoch seyn darf, flach gewölbt oder an den Seiten abgerundet ist. Da es viel zur Verstärkung des Schalles beyträgt, wenn er aus einem engern Raume in einen weitern übergeht, so wird eine parabolische Gestalt sehr vortheilhaft seyn, weil eine Parabel die Eigenschaft hat, dass die von dem Brennpunkte ausgehenden Strahlen oder Wellen durch Brechung parallel werden. Wenn also ein Concertsaal ein Paraboloid wäre, welches in parallele Seitenwände und in eine gerade Decke übergehen könnte, und das Orchester sich in dem engern Theile der Parabel befände, so müsste dieses viel Stärke und Deutlichkeit geben. Derselbe Fall würde auch seyn, wenn die Seitenwände divergirend wären, so wie auch die Decke, welche hernach in parallele Seitenwände und in eine horizontale Decke übergehen könnten. Eine schädliche Rückwirkung des Schalles von der Seite, wo die Zuhörer sind, wird in jeden Falle am besten, wie schon bemerkt worden, durch amphitheatralische Einrichtung der Sitze können verhindert werden, wie auch durch Unterbrechungen der Gleichförmigkeit an der Seite, welche der Schallhervorbringung gegenüber ist, etwa durch Logen, Tribüne, offene Thüren u. s. w.

Da der Schall stärker von unten nach oben, als von oben nach unten wirkt, weil ein dichteres Medium, wie die untere Luft, leichter ein dünneres, wie die obere Luft ist, erschüttern kann, als umgekehrt, so wird es vortheilhaft seyn, wenn das Orchester oder der Redner sich in mehr Tiefe befindet, als die Zuhörer *), wie man denn auch in den meisten Theatern in den obersten Plätzen vorzüglich deutlich hört. So mag wohl auch der Grund, warum man in so manchen Theatern das Orchester überall deutlich genug hört, nicht aber an allen Stellen den von der Bühne ausgehenden Schall, darin liegen, weil das Orchester sich niedriger befindet, und weil es in einem engern Raum eingeschlossen ist.

*) In Holland fand ich in Hörsälen und wissenschaftlichen Versammlungssälen fast allgemein, dass die Sitze eine amphitheatralische Einrichtung hatten, und der Platz des Vorlesenden unten war. Dieses gewährt ausser der Deutlichkeit des Hörens auch den Vortheil, dass derselbe Raum mehr Personen fasst, und dass Jeder alles deutlich sehen kann. So fand ich auch in Paris in dem ziemlich grossen Hörsale im Pflanzengarten, wo ich die Vorlesungen Cuvier's über vergleichende Anatomie hörte, dass auf den amphitheatralisch eingerichteten Sitzen ohne besondere Anstrengung der Stimme alles an jeder Stelle sehr vernehmlich war.

Nachrichten.

Paris, im July 1826. *Académie royale de Musique.* Bey dem Bericht über diese Bühne ist Ref. fast immer in Verlegenheit; denn immer wieder von den Leistungen ihrer Mitglieder und den Aufführungen der längstbekannten Opern, welche ihr stehendes Repertorium ausmachen, zu hören, dürfte für das Ausland zu wenig interessant seyn. Neue Opern aber erscheinen hier nur selten, etwa jährlich zwey. Im letzten Halbjahr ist keine erschienen, wohl aber statt einer solchen Spontini's *Olimpia* mit Veränderungen und einem neuen dritten Akt, so heisst es auf dem Anschlagzettel. Vor sechs Jahren wurde diese Oper hier zum erstenmal, aber ohne besondern Beyfall gegeben; nach ein paar Vorstellungen verschwand sie von der Bühne. Nun schien sie aber besser zu behagen, so lange sie nämlich ihr Autor beschützte, denn mit dessen Abreise ist sie auch wieder verschwunden, (d. i. wahrscheinlich, er hat die Partitur wieder mitgenommen.) Ein grosses und glänzendes Ballet in vier Aufzügen: *Mars et Venus, ou les filets de Vulcain*, von Blache, Musik von Schneitzhöffer, das nicht lange nach der *Olimpia* erschien, machte weit mehr Aufsehen; es ist jetzt das einzige Cassenstück dieser Bühne, und wird es auch, meint man, bis zur Erscheinung des *Mahomet* von Rossini bleiben. Diesen *Mahomet* hat Hr. Ancelot nach Rossini's bekanntem (wiewohl wenig auf die Bühne gekommenem) *Maometto* für die grosse Oper bearbeitet, und der Componist hat diesem zufolge auch die nöthigen Veränderungen in seiner Musik gemacht, wobey er Vieles ganz neu componirt (das heisst, sich selbst abgeschrieben) haben soll. Die Proben dieser Oper sind schon lange beendigt, und man erwartet zu ihrer Aufführung nur noch die neuen Decorationen, Maschinen u. s. w., welche in grosser Anzahl nöthig sind. Andere meinen jedoch, man warte damit bis zur Winterzeit, wo man geneigter ist, das Theater zu besuchen, um alles zu berücksichtigen, was dem ersten Werke, welches Rossini auf einer französischen, und namentlich hier auf Gluck's Bühne giebt, eine gute Aufnahme zu verschaffen.

Théâtre royal de l'opéra comique. Der ausserordentliche Erfolg von Boieldieu's *Dame blanche*, die schon gegen 100 Vorstellungen erfahren hat, war den darauf folgenden neuen Opern nicht sehr günstig. Diese waren: *La vieille*, von Scribe; Musik von Fétis; *Le Timide, ou le nouveau séducteur*, von Scribe; Musik von Auber; und *Le Duel, ou une loi de Frédéric*; Musik von Rifault. Alle drey wurden mittelmässig aufgenommen. Ein noch nicht lange aus der Provinz hier engagirter Sänger, Hr. Chollet, hält nun Hrn. Ponchard, welcher bisher fast allein herrschte, das Gegengewicht.

Théâtre royal de l'Odéon. Von allen Uebersetzungen und Arrangirungen, womit sich diese Bühne beschäftigt, macht Mozarts *Figaro* seit ein paar Tagen am meisten Aufsehen. Der Anschlagzettel sagt: Musique arrangée pour la scène française par Castil-Blaze. Da wir diese arrangirte Musik noch nicht selbst gehört haben, so können wir auch nicht sagen, was sich Hr. Castil-Blaze eigentlich daran zu arrangiren erlaubt hat. Das aber haben wir gehört, dass sie nun auch mit französischem Texte sehr gefällt.

Théâtre royal italien. Ref. hat in seinem letzten Berichte bemerkt, dass die Mainvielle-Fodor mit der *Semiramide* und die *Semiramide* mit der Fodor nicht gefallen haben. Dies gilt nur von einer Vorstellung, denn die Fodor ist Krankheit halber, seitdem nicht wieder aufgetreten. Später hat Mad. Pasta ihre Rolle übernommen, und die Pasta und die *Semiramide* haben besser gefallen; jedoch die erstere besser als die letztere.

Eine neue Oper hat uns dieses Theater seit sieben Monaten nicht zu hören gegeben; wohl aber neue Sänger. Die wichtigste Erscheinung, zugleich wohl für Deutschland die interessanteste, war Dem. Sontag. Wir erwähnen daher nur diese. Sie begann ihre Debüts mit dem *Barbiere di Siviglia*. Ihr Empfang war schlimmer als kalt, denn Einige, die sie bey ihrem ersten Auftreten mit Applaus begrüssen wollten, wurden von einer grösseren Anzahl zum Stillschweigen gebracht. Kaum hatte sie aber die erste Phrase ihrer ersten Arie gesungen, als eine Bewegung unter den Zuhörern, und ein dumpfes Geräusch allgemeine angenehme Ueberraschung kund that. Man konnte das Ende der Arie nicht abwarten, um durch die lautesten Beyfallsbezeigungen das kurz vorher geäusserte Misstrauen und die Launigkeit wieder zu vergüten. Von diesem Augenblicke an bis zu ihrem Abschiede (31. July) genoss die Sängerin einen Beyfall, auf den jede Sängerin der Welt stolz seyn könnte. Während der zwey Monate ihres Hier-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten April No. 27. 1801.

Recension.

Karl von Dittersdorf's Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt. Leipzig bey Breitkopf und Hartel. 1801. (Preise Druckp. 1 Thlr. Schreibp. 2 Thlr. Velinp. 3 Thlr.)

Dittersdorf hatte diese Selbstbiographie abgefasst in den letzten Monaten seines Lebens, wo er an Geist nicht geschwächt, nur gebeugt, aber an Körper gelähmt, ohne alle Fähigkeit sich zu regen, da lag, voller Sorgen für die Seinigen, besonders wenn ihn der Tod nicht bald abrufen würde, dem er aber schnell genug, drey Tage nach Vollendung dieser seiner Biographie, zur Beute wurde. „Die Gegenwart — schrieb er etwa acht Wochen vor seinem Ende an seinen alten Freund, den sel. Breitkopf — ist schrecklich für mich, die Zukunft kann nun nicht mehr besser werden: ich habe mich also in die Vergangenheit geflüchtet und diktire meinem ältesten Sohne, mit der Aufrichtigkeit eines Sterbenden, meine Lebensgeschichte, ausser jenem eigennützigen Zweck, auch zu seiner Belehrung. Sterb' ich, so sollen Sie das Manuscr. erhalten: vielleicht könnte dessen Herausgabe auch Andern — vielleicht auch meiner unversorgten Familie einigermafsen nützlich seyn." — Um diese Zwecke zu erreichen gab die Verlagshandlung das Buch heraus: um sie desto leichter zu erreichen, übertrug sie dem vortheilhaft bekannten Schriftsteller, Hrn. Karl Spazier, die Zusammenziehung des Manuscripts und die Verbesserung des Styls, doch so, dafs das Buch, nicht nur am Wesentlichen seines Innhalts, sondern auch am Wesentlichen seiner Form, nichts verlohre.

Man würde sich sehr irren, wenn man glaubte, diese angenehme Schrift sey nur für Musiker. Sie wird jeden, der nur einigen Antheil an Tonkunst und Tonkünstlern nimmt, gewifs: und kann auch alle interessieren, die, ohne diesen Antheil, nur zur allgemeinen Unterhaltung und Zeitkürzung lesen. Für die Ersten hat sie zunächst eine Menge gründlicher Bemerkungen vornehmlich über das Praktische ihrer Kunst: für die Zweyten, und Ersten zugleich, eine grofse Anzahl mehr oder weniger bedeutender Anekdoten und Nachrichten über berühmte Musiker, bedeutende Musikwerke, deren Aufführungen, Geschmack dieser oder jener Zeit, dieses oder jenes Orts, dieses oder jenes Grofsen u. s. w. Für die Dritten, und alle zusammengenommen, legt sie mit Lebendigkeit und Aufrichtigkeit das — nicht eben verwickelte, aber sehr mannigfaltig wechselnde Gewebe des innern und äufsern Lebens eines bedeutenden Mannes dar: ein Gewebe, das durch die Faden, an welche es geknüpft ist, noch viele besondere und angenehme Schattirungen bekommt.

Die Verdienste Ds, als Künstler, sind anerkannt und werden im Vorbericht des Herausgebers in der Kürze, aber recht gut dargestellt (nur wollen wir im Vorübergehen bemerken, dafs S. VII. die „höhere, innigere Wahrheit der Deklamation" in der Oper nicht ganz richtig das „eigentlich Poetische" derselben genannt wird): als Mensch war er voll Geist, Leben und Thätigkeit, gebildet nicht nur fürs seine Kunst, sondern auch für mehrere Wissenschaften, besonders aber für das, was das feinere gesellige Leben verlangt, sinnlich zwar, doch nicht bis zur Ausschweifung, mit reger Phantasie begabt, doch nicht bis zur Schwärmerey. Er hatte Sinn und Willen für alles Gute, seine Fehltritte waren nur Verirrungen: Treue und Redlichkeit

seyns erschien sie noch in der *Donna del Lago*, im *Don Giovanni* (Donna Anna), der *Cenerentola* und *Matrimonio segreto*. Man sieht (und man wusste es zu schätzen), dass sie die Rollen der Pasta, die während dieser Zeit in London war, vermied, um einem Vergleich auszuweichen, wobey die Pasta durch ihren höheren, tiefer gefühlten tragischen Ausdruck, Dem. Sontag aber durch die Schönheit ihrer Stimme und durch ihre Grazie gewonnen haben würde.

Ref. hat bemerkt, dass die meisten in Paris ankommenden Deutschen der Meinung sind, es herrsche hier im Gebiete der Kunst für Alles, was einmal zu Ansehen gekommen sey, ein unüberwindliches Vorurtheil, und eine daraus entspringende Kabale, welche sich jedem Fremden als Hinderniss in den Weg stelle. Allein, diess ist ein offenbarer Irrthum. Wie überall, giebt es allerdings auch hier eine Söldner- und Enthusiasten-Kabale: dass diese aber schlimmer und allgemeiner sey, als an andern Orten, das lässt sich durch eben so viele Beyspiele widerlegen, als es fremde Künstler gegeben hat, die in Paris zu einem grossen Ruhm gelangt sind. Nur dadurch zeichnet sich das hiesige Publikum aus (das nämlich, welches sich zum Richter über musikalische Erscheinungen aufwirft), dass es sich nicht so leicht von einem vorauseilenden Ruf einnehmen lässt: es ist ungläubiger als jedes andre; es betet nicht eher an, als bis es selbst gesehen und gehört hat. Daher hat ein fremder Künstler hier verhältnissmässig desto schwereres Spiel, je grösser der Ruf ist, der ihm vorangeht. Um aller Lobpreisungen in auswärtigen Blättern halber wird ihm nicht eine einzige Fehlnote verziehen. Ist er aber einmal gehört und geprüft worden, und hat gefallen; dann wird der Liebling auch vielleicht höher erhoben, als von irgend einer andern Nation.

Concerte. Die Anzahl der Concerte vermehrt sich hier mit jedem Jahr, so wie sich ihr Gehalt in gleichem Verhältnisse vermindert; gerade als wenn das Gute nur in einem bestimmten Maasse vorhanden wäre. Die gewöhnliche Zusammensetzung eines Concert à la mode ist ungefähr folgende: Erste Abtheilung. No. 1. Der erste Satz eines Clavier-Trios, um dem Publikum Zeit zu geben, still zu werden; auf diesen wird selten gehört, wie in den Theatern Italiens auf die Zwischenrecitative; No. 2. Eine italienische Arie; wenig Beyfall, denn die Zuhörer sind noch nicht alle angekommen; No. 3. Variationen für die Flöte; No. 4. Drey Romanzen, jede von drey Strophen, von einer Tenorstimme vorgetragen, mit Begleitung des Pianoforte: der Witz der Worte macht die Zuhörer lachen, die Mollwendung mitten in jeder Strophe mit dem weinerlich schmelzenden Vortrage des Sängers erregt ein stummes Schmachten, und der Rückeintritt in den Dur-Ton presst der kaum athmenden Versammlung ein labendes Ah! aus; No. 5. Phantasie für das Pianoforte über beliebte Themen, von dem Virtuosen componirt; der stürmisch wirbelnde und trillernde Ausgang verschafft ihm Beyfall; No. 6. Ein italienisches Duett mit Pianofortebegleitung.

Zweyte Abtheilung: No. 7. Variationen für die Oboe; No. 8. Italienische Arie; No. 9. Variationen für die Violine; No. 10. Drey Nocturnes (zweystimmige Romanzen), jede von drey Strophen, von einer Dame und dem Autor gesungen.

Vermischte Nachrichten.

Für den Concurs im hiesigen Conservatorium sind ausser den im Jahrgang 1824 No. 46 dieser Zeitung bereits erwähnten Anordnungen dieses Jahr noch folgende getroffen worden:

Die Schüler aus den Classen der Blas- und Saiteninstrumente sind gehalten, den ihnen zum Concurs aufgegebenen Satz auf keine Weise zu verändern, nämlich, keine Note, keinen Lauf und keine Verzierung anders zu geben, als sie der Verfasser vorgezeichnet hat. Die Lehrer allein sind berechtigt, die Stücke abzukürzen, die etwa zu lang seyn könnten, wie das immer geschehen ist.

Von diesem Jahre an und für die Folge sind auch die Cadenzen (Points d'orgue) für alle Instrumente untersagt.

Die Concurrenten für's Pianoforte sind nun auch gehalten, einen Satz vom Blatt weg, wie diess für alle andere Instrumente immer gebräuchlich war, vorzutragen.

Die Schüler, welche der gegenwärtigen Verordnung nicht entsprechen, werden nach ihrer Anhörung vom Concurs ausgeschlossen.

der Director der k. Schule,
L. Cherubim.

Neuere Anordnung, für den nächsten Concurs, die Violinclassen betreffend.

Auf die Bemerkungen der Herren Professoren der Violinclassen, dass das Concert, welches dieses Jahr für sie gewählt wurde, nothwendig regulirt werden müsse, indem der Autor (Viotti) durchaus keine Andeutung der Triller und Verzierungen gegeben habe, und dass es in seiner einfachen Gestalt nicht zu einem Concurs dienen könne, werden die Herren Professoren, jedoch nur für dieses Mal, bevollmächtigt, dem Concerte beyzufügen, was ihm nach der eigenen Spielart, worin ein jeder seine Schüler unter-

richtet hat, fehlt; für die Zukunft aber wird das Stück so gewählt werden, dass es keiner Veränderung bedarf, oder, im Fall diess nicht möglich seyn sollte, wird einem der drey Professoren allein aufgetragen werden, die nöthigen Veränderungen zu machen, welche alsdann die Schüler aller drey Classen zu beobachten haben; und damit aus dieser Anordnung keine Einseitigkeit entstehe, wird ein Professor nach dem andern, von Jahr zu Jahr, dieses thun.

Die Cadenzen (points d'orgue) bleiben aber dessen ungeachtet auf immer untersagt.

Am 21. Juny 1826.

L. Chérubini.

Im Monat April starb der berühmte Instrumentmacher Erard. Es sind nun schon an funfzig Jahre, seitdem er (mit seinem Bruder, der sich gewöhnlich in London aufhält) seine ersten Instrumente hier zu verfertigen anfing. Ihm verdankt Frankreich, zum Theil auch andere Länder, die erste allgemeine Einführung des Pianoforte. Lange, selbst bis auf die neuern Zeiten, behielten die Instrumente, welche in Frankreich (wiewohl durchgängig von Deutschen) verfertigt wurden, die von ihm angegebene Gestalt und Mechanik bey. Wenn dieser um die Kunst so verdiente Mann im hohen Alter mit seinen Pianofortes den neueren Instrumentmachern, die nur da anzufangen hatten, wo er aufhörte, das Gleichgewicht nicht mehr halten konnte, so hat er es doch seit dreyssig Jahren mit seinen Harfen gethan, ohne, wie sie, einen Vorgänger zu haben.

Die Gebrüder Hermann sind seit einiger Zeit hier: sie haben in einem öffentlichen Concert, welches sie veranstalteten, wie auch in mehrern Privatgesellschaften, mit ihren Vocal- und Streich-Quartetten sehr gefallen.

Recensionen.

Sechs geistliche Lieder für eine Bass- oder Altstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte — — von C. H. Rink. Op. 81. Mainz, b. Schotts Söhnen. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Mag es Andern Freude machen und mögen sie als Recensenten ihrer Pflicht zunächst dadurch nachzukommen glauben, dass sie bey Anzeige guter Werke vor allem die Mängel und Unvollkommenheiten derselben hervorheben und den Lesern einschärfen! Thun sie es mit Grund und ohne kränkende Bitterkeit oder Anmassung: so hat der Schreiber dieses Aufsatzes so wenig dagegen, als andere Leute, wenn es auch über ihn selbst herginge. Ihm aber macht es Freude und er glaubt als Rec. seiner Pflicht zunächst dadurch nachzukommen, dass er bey Anzeige guter Werke vor allem das vorhandene Gute und Schöne derselben hervorhebt und den Lesern anempfiehlt; und er hofft, man werde auch dagegen nichts haben. Denn dieses sein Verfahren ist schlechterdings nicht Lobhudeley. Lobhudeley wird dem Schuld gegeben, der lobt, was nicht gut ist, oder der, was es ist, in ungemessenem, unbedingtem Preisse, lobt, und vor dem Autor dasteht, staunend, tief gebückt, die grosse Posaune am Munde.

Hier haben wir ein wahrhaft gutes Werk; ein Werk, das sich, bey vielmaligem Durchgehen stets von neuem dem Rec. also, und zwar seinem Verstande eben so, wie seinem Gefühle, bewähret hat; und darum wird er hier von seiner Weise nicht ablassen. Er wird es loben, wie er muss; er wird es aber gemessen und bedingt loben, wie er soll; er wird sich zunächst an sein Gutes und Schönes halten, wie er liebt; er wird aber auch auf seine Mängel kurz hindeuten, wie er darf.

Das Gute, was diese Lieder mit allen, die man also zu nennen befugt ist, gemein haben — bedachtsame Wahl der Gedichte, ein nicht erfolgloses Bemühen, was einem jeden derselben für die Empfindung zu Grunde liegt, in die Musik zu legen, richtige Declamation und Accentuation, reine Schreibart u. s. w. — Das bleibt hier unangeführt; denn es ist die Rede von Compositionen des in seiner Sphäre so trefflichen, und auch berühmten Rink, bey dem diess Jedermann ohnehin voraussetzt. Nur das Gute, was diese Lieder besonders auszeichnet, führen wir an; und diess glauben wir auf zwey Hauptpunkte zurückführen zu können. Ein, keineswegs schwächlich und empfindelnd, vielmehr in Kraft, demüthiger, gottergebener, christlich frommer Sinn, der, wie in dem Ganzen der Sammlung, so in jedem einzelnen Stücke, unverkennbar lebt und waltet, unfehlbar Jeden, dem er selbst nicht fremd ist, ergreift, und, will er's nur, und geht nicht zerstreut, nicht ohne ernste Sammlung daran, ihn in die Stimmung versetzt, in welche er versetzt werden soll: diess ist der erste Hauptpunkt. Der zweyte ist, dass unser tiefsinniger, trefflicher Harmoniker von den Schäz-

zen, um welcher willen er also heisst, nicht selten Gebrauch gemacht hat, mit grosser Sorgfalt, aber ohne allen Prunk mit Gelehrsamkeit, ohne alles Künsteln oder Umhersuchen, vielmehr in so natürlichem Fluss und meistens in so edler Einfalt, dass, wer dieser Dinge nicht näher kundig, bloss ihre Wirkung empfinden und glauben wird, das müsse nun eben so seyn und finde sich bey einem guten Componisten von selbst. Dass man nun an diesem Beyden, und was sich hieraus ergiebt, viel, sehr viel habe, das braucht nicht erst ausgesprochen zu werden. Desto unbesorgter setzen wir hinzu: den melodischen Erfindungen an sich, obschon sie überall gut sind und das ausdrücken, was sie sollen, wäre doch hin und wieder etwas mehr Frische zu wünschen; und in der Begleitung wird man manche kleine Nachmalung einzelner Bilder oder bildlicher Ausdrücke des Dichters, wenn auch nicht zu tadeln finden, doch lieber entbehren wollen.

So viel im Allgemeinen: jetzt gehen wir die Lieder im Einzelnen, ohne jenes Allgemeine, was wir bey weitem als die Hauptsache betrachten, wieder zu erwähnen, kürzlich durch, um da und dort noch ein Wort über Einzelnes hinzuzusetzen.

1. Am Neujahrs- oder Geburtstage. Sehr einfach, sanft, und doch das Herz bewegend; vollkommen, wie es seyn soll. Das Gedicht hat hier nur Eine Strophe; hat es wirklich nur diese eine? Schade! Wir kennen es nicht, und da der Dichter nicht genannt ist, wissen wir es nicht aufzusuchen. Um seinen Hauptgedanken mehr zu vervollständigen, und auch, um den Eindruck der schönen Melodie durch Wiederholung zu verstärken, ohne dieselben Worte noch einmal zu singen, haben wir uns eine zweyte Strophe, möglichst im Tone der ersten, dazu ersonnen. Für den Fall, dass Andere mit uns gleich empfinden und Gebrauch von ihr machen wollen, setzen wir diese Strophe her. Die erste Strophe schliesst: Gott, der du Allen gütig bist, gieb mir auch, was mir nützlich ist.

Was wird in diesem Jahr mir nützen?
Freud' oder Leid? Glück oder Schmerz?
Wer weiss es! Doch du wirst mich schützen:
Das weiss mein Geist, das fühlt mein Herz.
Was will ich mehr? Herr, bleib' ich dein,
Bleibst du, auch wenn ich sterbe, mein.

2. Die Vollendung. Gut, doch keines der ausgezeichnetern Stücke. Diess muss dem Basse vorbehalten werden; nicht nur gewisse Gänge, sondern, was man den eigenthümlichen Charakter einer Singstimme nennt, und hier auch die ganze Führung derselben, wollen es. Die Stelle, S. 4, Syst. 2, Takt 1, hätte auch für den Alt, wenn er sie ja vortragen sollte, abgeändert beygesetzt werden müssen.

3. Psalm. Durchcomponirt, gewissermaassen cantatenmässig; in dieser Schreibart einfach, angemessen und, besonders von S. 7 an, an's Herz dringend.

4. Gelübde der Liebe. Zwey Strophen; die Musik beyder einander so weit verähnlicht, als es das genauere Anschliessen an den Text zuliess; mehr als eigentliches Lied behandelt; der Ausdruck innig; die Schreibart, ohne alles Auffallende oder Künstliche würdig und einnehmend.

5. Die Auferstehung; durchcomponirt, wieder gewissermaassen cantatenmässig; an Geist und Kraft, auch an Eigenthümlichkeit und Kunst, eines der trefflichsten Stücke, das, mit Wärme und Nachdruck vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung gar nicht verfehlen kann. (Eine kleine Besonderheit, die an sich wohl nicht statt haben sollte, wollen wir um etwaniger Nachahmer willen nicht übergehen. Hr. R. scandirt das oft vorkommende „Halleluja!" bald Hallelujah, bald Hallelujah, aber nicht willkürlich, sondern mit Absicht; nach erster Art nämlich, wo es am Aufschwung und in Begeisterung, nach zweyter, wo es in Demuth, mit Ruhe vorgetragen werden soll. Ist das auch ein Spiel, so ist es doch ein so kindlichunschuldiges, dass man, wie es nun dasteht, es zu tadeln nicht über's Herz bringen kann. Aber nachmachen soll man's nicht.)

6. Darstellung Jesu im Tempel; ein wahres Meisterstück, eigener Art und Kunst, in's Grosse auf sieben Seiten ausgeführt. Das uns bisher unbekannte Gedicht, dessen Verf. nicht genannt, ist ein seelenvolles, frommes, in einfachster Würde ausgesprochenes Kirchenlied, aus älterer Zeit, oder dieser (etwa wie die von Novalis) sehr glücklich nachgebildet. Es bestehet aus zehn vierzeiligen Strophen, nach der Kirchenmelodie: Ach bleib mit deiner Gnade. Diese Melodie hat nun auch Hr. R. seiner Musik zu Grunde gelegt; und gleich die Einleitung, durch das Instrument allein, weiset darauf hin. Hier ist sie; man trage (auf dem Pianoforte) sie so vor, dass die Hauptmelodie durch Bindung hervorklingt, fange ganz leise an, steigere dann, etwa vom Zutritt der dritten Stimme an, Alles allmählig in der Stärke, und lasse, vom 16ten Takte an, Alles allmählich wieder leiser werden.

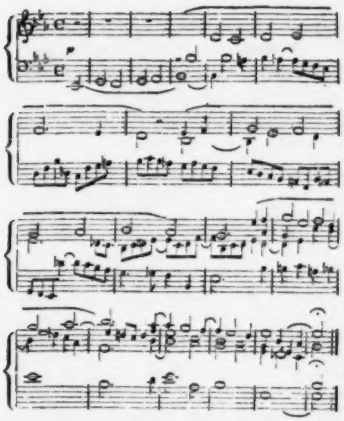

Nun folgt mit der ersten Strophe des Liedes der Choral, wie er ist, nur hin und wieder in etwas geschärfterer Harmonie, als bey Begleitung einer Gemeinde rathsam wäre. Die zweyte Strophe ist ein freyer, sehr feyerlicher Zwischengesang: die dritte wieder der Choral, aber in der Begleitung variirt; und so fort im Wechsel; der Choral, wo er wiederkömmt, anders, reicher und künstlicher variirt. Die Wirkung des Ganzen, und auch jedes Theiles, ist trefflich; sie ist ganz die, welche sie seyn soll.

Der gelehrte Meister empfange unsern Dank für diese wahre Bereicherung unsrer Sammlungen zur Beförderung der Andacht in Einsamkeit oder mit wenigen Gleichgesinnten. Er empfange ihn aber auch für ein zweytes, vor etwa einem Jahre herausgekommenes Werk, das denselben edlen Zweck auf andere Weise, doch eben so sicher, erreicht, und das wir hier zu nennen uns um so mehr verbunden achten, da, so viel uns irgend bekannt, noch nirgends eine Beurtheilung davon erschienen ist: nämlich für seine

Sechs Choräle, mit zwey-, drey- und vierstimmigen Veränderungen — Op. 77. Cöln, bey Simrock;

ein Werk, worin besonders der Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, mit sechs Variationen, und der: Jesu, meine Freude, mit neun Variationen, ungeachtet sie gar nicht schwer zu fassen und auch nicht schwer auszuführen sind, zuverlässig unter das Gediegenste und Kunstwürdigste gehören, was, seit Sebastian Bach und seine unmittelbaren Schüler entschlafen sind, in dieser Gattung geliefert worden ist.

Kurze Anzeige.

Le plaisir de tous les godts, ou 30 *Variations sur l'air: Fleuve du Tage, pour Guitare* — — *comp. par F. Molino.* Op. 35. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das: Le plaisir etc. soll sich wohl theils darauf beziehen, dass über das genannte Liedchen kleine Sätze der verschiedensten Art geschrieben, theils aber auch darauf, dass in denselben die verschiedensten Spiel- und Behandlungsarten der Guitarre benutzt sind. Das Letzte zeichnet diess Werkchen besonders aus. Nach kurzer Einleitung, dem Thema selbst und einigen Variationen gewöhnlicherer Art folgen nämlich: ein Marsch, eine Menuet, Contretänze, eine Française, eine Anglaise, eine Polonaise, ein Bolero, ein Fandango, Walzer verschiedener Art etc. welchen allen das Thema zu Grunde liegt. Der Behandlungsart des Instrumentes nach wechselt die arpeggirende, die figurirte, die vollgriffige, die vollstimmige etc. Auch in Hinsicht der Ausführbarkeit sind die Stücke sehr verschieden: manche leicht, mehre schwerer, einige ziemlich schwer. Wo für die Ausführung etwas Besonderes anzumerken war, da ist es vom Verf. angemerkt worden. Den Erfindungen nach ist keiner dieser vielen kleinen Sätze ohne alles Interesse, und mehre nehmen sich sehr hübsch aus. Sonach ist für Nutzen und Vergnügen gesorgt; nämlich innerhalb der Gränzen, die bey einem Werkchen dieser Art vorauszusetzen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. **№. 36.** 1826.

Franz Danzi,

geb. 1760, gest. 1826.

Wenn in den Annalen der Tonkunst blos den Meistern derselben, die in ihr ganz eigentlich Epoche gemacht, eine neue Schule gestiftet, oder sonst entscheidend in den Gang ihrer allgemeinen Geschichte eingegriffen, nach ihrem Tode ein Denkmal errichtet werden dürfte, so würden die Freunde des Künstlers, den die Ueberschrift nennt, hierauf einen Anspruch zu machen sich nicht erlauben; denn wirklich gehört Danzi nicht zu jenen Meistern. Wenn aber ein nicht gemeines Talent, nach mehren Seiten hin sorgsam ausgebildet, wenn eine beträchtliche Anzahl schätzbarer, zum Theil mit ausdauerndem Beyfall aufgenommener Werke, wenn eine, zwar nicht auffallende, aber treue und Vielen nützliche Wirksamkeit, wenn diess, verbunden mit redlichem, wohlwollendem Charakter und freundlichem, angenehmem Wesen, Anwartschaft auf solch ein Denkmal giebt: dann dürfen die Freunde Danzi's den Raum dazu für ihn in Anspruch nehmen, und hoffen, er werde ihnen nicht versagt werden. —

Das Jahr der Geburt D.'s ist oben angegeben; der Ort war Mannheim. D.'s Vater war kurpfälzischer Hofmusicus und erster Violoncellist in der Kapelle, diese aber, wie bekannt, damals eine der vorzüglichsten in der Welt; so dass es z. B. für reisende Virtuosen als ein offener, überall gültiger Empfehlungsbrief galt, aus der Mannheimer Schule zu stammen. Denn Mannheim bildete, wie etwas später für die Schauspielkunst, so damals für die Musik, wirklich eine eigene, selbstständige Schule, die, wenn sie in mancher Hinsicht andern der vorzüglichsten nachstand, auch ihre besonderen Vorzüge vor diesen besass. Unter ihren Vorzügen war vielleicht der unterscheidendste, dass sich in ihr länger und reiner als in den meisten andern erhielt — nicht nur der einfachere, edlere, ausdrucksvollere Gesang, sondern auch, was einer ihrer berühmtesten Lehrer der Composition, der geistvolle, aber etwas querköpfige Abt Vogler, in seiner selbst erfundenen Sprache nannte „das Gesang;" nämlich, die, jenem Gesange ähnliche Behandlung der Musik überhaupt, sowohl in der Composition für alle Stimmen, der Instrumente wie der Menschen, als auch in der Ausführung derselben auf jedem hervortretenden Instrumente. — D.'s Vater, Innocenz, wurde der Lehrer des Sohnes, und das schon frühzeitig, da dieser Talent und Neigung zeigte. Er brachte ihm die Elementarkenntnisse aller Musik und das nächste Mittel, sie anzuwenden, das Klavierspielen und Singen, leicht bey; dann hielt er ihn zum Spiel seines eignen Instruments, des Violoncells, an, und im letztern blieb er auch in der Folge sein Lehrer. Uebrigens aber überliess er ihn, etwa vom zehnten Jahre an, der öffentlichen Schule, der musikalischen sowohl, als der wissenschaftlichen; und da jede von beyden gut, der Knabe fähig, folgsam und fleissig war, so machte dieser auch in beyden erwünschte Fortschritte. Da wir hernach von ihm nur als Musiker zu sprechen haben, so nehmen wir hier voraus, was seine übrige Ausbildung anlangt. Diese war, nach mehren Seiten hin, nicht unbeträchtlich, und für einen Tonkünstler ausgezeichnet. Er hatte auf jenen früh gelegten, guten Grund mit Lust und Fleiss fortgebauet; ja, er bauete gewissermaassen sein Leben lang daran fort; so dass er als Mann nicht nur vielerley, — auch was mit seiner Kunst nicht in Verbindung steht — sondern zugleich es klar, im Zusammenhange und in Ordnung wusste. Darum sprach und schrieb er auch gut; konnte von dem, was er wollte und machte, Rechenschaft geben; war in der Unter-

haltung interessant, im Benehmen gesittet und angenehm u. s. w. Uebrigens war er der lateinischen Sprache einigermassen, der französischen hinlänglich, der italienischen sehr mächtig, machte artige deutsche Verse — kurz, er war, was man, im Sinne der Gesellschaft, einen feinen und gebildeten Mann nennt; zu welchem sich heran zu bilden, als welchen sich immer zu zeigen, ihm freylich dadurch erleichtert ward, dass ihm ein gemässigtes, zwar ziemlich lebhaftes, doch nicht leidenschaftliches und gefügiges Wesen angeboren war. — Jetzt kehren wir zu seiner Jugend zurück.

Neigung und Geschick zur Composition meldeten sich früh bey ihm. Schon als zwölf- bis dreizehnjähriger Knabe schrieb er unaufgefordert Allerley, was wenigstens dem Vater und dem engern Kreise, dem es bekannt ward, wohl gefiel. Lieder waren es und Stücke für's Violoncell. Denn diesem Instrumente widmete er fortwährend vorzüglichen Fleiss; so dass er auch, noch ein Jüngling, als Violoncellist in die Kapelle aufgenommen wurde. Wir haben später ihn gehört. Sein Spiel war in jeder Hinsicht sehr gut; es war selbst ausgezeichnet, aber nicht im Brillanten und Feurigen, sondern, seiner Natur und seiner Schule gemäss, eben in dem, was Vogler „das Gesang" nannte. Dahin strebte er auch, und sein ganzes Leben hindurch, in seinen Compositionen, von welcher Gattung sie übrigens seyn mochten; und diejenigen, wo ihm diess am besten gelang, wo diess auch vor allem entscheiden kann und darf: diese sind überhaupt seine vorzüglichsten, leben und wirken noch jetzt, und werden hoffentlich noch geraume Zeit leben und wirken.

Ihm in der Geschichte seines Lebens ferner Schritt für Schritt zu folgen: das vermöchten wir wohl; aber wir versagen es uns, weil dieses sein Leben fast nur Ereignisse darbietet, welche zwar seine näheren Freunde, nicht aber das Publicum interessiren können; und jene wissen sie ohnehin. Folgendes sind die Haupt- und Wendepunkte seiner Lebensgeschichte.

Im Jahre 1778 wurde er, mit der gesammten Kapelle und Oper, nach München versetzt. Hier hörte er viel; hier schrieb er auch viel, und allzuviel, darum von sehr ungleichem Gehalt und Werth. Auch Opern schrieb er in dieser und der nächstfolgenden Zeit. Die *Mitternachtsstunde* und *Iphigenie* sind die besten. Diese gefielen und verdienten zu gefallen; doch eigentliches Glück machten sie nicht und wurden daher auch nicht weit verbreitet. Beyde enthalten nicht wenige treffliche Stücke, und das Ganze einer jeden ist in einem, dem Gedichte angemessenen Style festgehalten; aber es fehlt ihnen der Glanz genialer Erfindung, die Schärfe und Bestimmtheit in der Zeichnung der Charaktere, und das zündende, um sich greifende Feuer in der Ausarbeitung; welches Dreyes der Theatermusik nicht fehlen darf, wenn sie durch sich selbst ein bedeutendes, ausdauerndes, und nicht vielleicht durch anderes Hinzukommende ein mehr zufälliges, flüchtiges Glück machen soll. Diess Hinzukommende kam aber bey jenen beyden Opern nicht hinzu; und der letztern schadete noch die Nachbarschaft Glucks; der ersteru, dass man den Mozart, besonders dessen *Figaro*, nicht wenig, hin und wieder auch etwas über Gebühr, hindurch hörte. *) Doch ward D.'s Bemühen vom Hofe erkannt und er (1796) zum Vice-Kapellmeister ernannt.

Einen für ihn sehr bedeutenden Abschnitt seines frühern männlichen Alters machte seine Verheyrathung mit Margarethe Marchand, der Tochter des Theaterdirectors in München, einem höchst liebenswürdigen Mädchen, schon als Kind einem Günstlinge des dortigen Publicums, das es in Kinderrollen auf dem Theater zu sehen gewohnt war, dann einer trefflichen Sängerin in italienischer und deutscher Oper, einer eben so trefflichen Schauspielerin und Klavierspielerin. Die Verbindung war von beyden aus inniger Liebe geschlossen worden, und so beglückte sie auch beyde höchlich. Des Glücks ihrer neuen Ehe um so mehr und in ungewohnteren Verhältnissen froh zu werden, nahmen sie (1791) Urlaub zu einer Reise auf unbestimmte Zeit. Die Punkte, wo sie am längsten verweilten, waren — in Deutschland Leipzig und Prag, wo sie sich, Er als Musikdirector, Sie als Sängerin, bey der kleinen, aber vortrefflichen, italienischen Oper des Unternehmers, Guardasoni, die des Sommers in erster, des Winters in zweyter Stadt, ihre Vorstellun-

*) Die *Mitternachtsstunde* ist in vollständigem Klavierauszuge erschienen. Sie verdiente in dieser Gestalt bekannter zu seyn, als sie es ist, um nicht weniger, nicht nur überhaupt ausgezeichneter, sondern auch am Klavier sich sehr gut, ja zum Theil noch besser, als von der Bühne, ansprechender, ein- oder mehrstimmiger Gesänge willen.

gen gab, engagirten. Noch jetzt werden ältere Freunde der Tonkunst an beyden Orten sich der als Frau, Sängerin und Schauspielerin, höchsteinnehmenden Margarethe, z. B. als Susanne in Mozarts *Figaro*, als Caroline in Cimarosa's *heimlicher Ehe*, als Nina in Paisiello's Oper gleiches Namens — in ihrer geist- und seelenvollen, lieblichen und zierlichen Erscheinung, gern erinnern. 1794 und 95 hielten sich die glücklichen Eheleute in Italien auf, und auch hier fand Margaretha (besonders in Venedig und Florenz) ausgezeichneten Beyfall: doch fühlte sie, dass das häufige Singen erster Rollen auf den grossen Theatern Italiens sie zu sehr angriff — sie war mehr klein, als gross, und sehr zart gebauet — weshalb beyde 1796 nach München und in ihre früheren Verhältnisse zurückkehrten, wo nun, wie gesagt, D. zum Vice-Kapellmeister ernannt wurde. Aber das junge Weib brachte einen, unter ihrer Heiterkeit und eifrigen Kunstthätigkeit nur um so tiefer verborgenen Keim des Todes mit zurück. 1799 brach dieser schnell hervor, und stürzte sie in eine schnelle Auszehrung, im folgenden Jahre, dem 32sten ihres Alters, in ein frühes Grab.

Danzi vermochte kaum ihren Verlust zu ertragen. In jeder Oper, wo sie ihn und alle Anwesende sonst entzückt hatte, und die er nun ohne sie dirigiren musste, sah er sie vor Augen und litt unbeschreiblich. Diess, und wohl auch die Collegenschaft mit Winter, mit dem er zwar nicht in üblem Vernehmen stand, der aber doch durch Ueberlegenheit der Talente, der Werke, des Einflusses, und wohl auch durch das, zwar Redliche, aber Derbe seiner Natur und Verfahrungsweise, wider Willen auf ihn drückte — machte ihm den Ruf zum Wirtembergischen Kapellmeister nach Stuttgart willkommen, und er begab sich 1807 dahin. Die grossen Veränderungen in Wirtemberg erstreckten in den folgenden Jahren sich auch auf das Theater und die Hofmusik; und so bewarb sich D. um die gleiche Stelle am Badenschen Hofe, erhielt sie, und lebte fortan und starb zu Carlsruhe, geschätzt von Jedermann, geliebt von denen, die ihm in irgend einer Hinsicht näher standen, aber ohne jemals, seit dem Tode seiner Frau, die völlige Zufriedenheit und Heiterkeit seines Innern wieder zu erlangen.

Diess, glauben wir, wird aus der Geschichte seines Lebens für das grössere Publikum genug seyn. Von seinen zahlreichen Compositionen *) fast aller Gattungen können wir gleichfalls kurz seyn; denn, wie schon gesagt, eigentlich Epoche gemacht und etwas geradezu Neues in die Tonkunst eingeführt — das haben sie nicht; auch sind mehre der vorzüglicheren noch jetzt bekannt genug. Sonach wird Folgendes über sie genügen.

In seinen Instrumentalcompositionen ist (den wunderlichen Ausdruck noch einmal zu gebrauchen) „Das Gesang," und die Behandlung jedes Instruments nach seiner Natur, das vorzüglichere: aber bey der grossen Revolution, die in der Instrumentalmusik während der letzten Jahrzehnde vorgegangen ist, und die D. zwar miterlebte, ihre grossen Resultate erkannte und hoch hielt, aber sie sich nicht wohl aneignen, noch weniger vermehren konnte — sind diese seine Arbeiten mit so vielen verwandten, gleichfalls achtbaren und zu ihrer Zeit sehr beliebten entschlafen, oder sie geben doch ihrer Ruhe entgegen. Weit höher stehen die bedeutenderen von seinen Compositionen für den Gesang. Einiger seiner Opern ist schon gedacht, und auch, dass besonders die *Mitternachtsstunde* (wir halten sie überhaupt für seine beste) treffliche, aber mehr für die Privatunterhaltung und höhere Ausbildung im Gesange, als für das Theater, enthält. In seinen sehr zahlreichen Liedern und anderen Gesängen verwandter Gattungen, ein- oder mehrstimmigen, findet man stets richtige, sorgsame Behandlung der Gedichte und einen guten Gesang; aber nicht wenige derselben sind auch schön erfunden und sehr ausdrucksvoll. Dahin rechnen wir vornämlich auch die Gesangstücke verschiedener Art (zum Theil geistliche), welche er in späteren Jahren in Carlsruhe zunächst für den dortigen Singverein, oder für Freunde und Freundinnen geschrieben hat; aber eben diese sind noch nicht, oder doch nur zum kleinsten Theile, gedruckt. Seine Sammlung von Solfeggien ist weitverbreitet, und verdient, es zu seyn. Gehören sie doch unter die besten, die wir aus neuer Zeit besitzen; denn er war auch ein trefflicher Gesanglehrer. Endlich, seine Kirchencompositionen — *Messen, Te Deum laudamus, Magnificat, Cantaten, Psalmen etc.* — sind, wie verschiedener Art, so auch verschiedenen Gehalts

*) Gerber im *neuen Tönkünstler-Lexikon* führt deren nicht wenige, doch bey weitem nicht alle gedruckten an; es sind aber der ungedruckten weit mehre, als der gedruckten.

und Werths; in den besseren aber, besonders aus späterer und letzter Zeit, spricht sich unverkennbar ein von dem Gegenstande durchdrungener Geist, ein frommes Herz, ein, auch in den kunstvolleren Formen, wohlgeübter Künstler, in sanfter Würde, nicht geringer Kraft und schöner Haltung aus. Für das in allen diesen Hinsichten schönste seiner Werke dieser Gattung halten wir ein grosses — erinnern wir uns recht, in sieben Sätzen ausgeführtes — *Te Deum laudamus*. Von allen diesen kirchlichen Compositionen ist, so viel wir erfahren können, nichts gedruckt*) bis auf eine Gelegenheits-Cantate, die zwar mehres Gute enthält, doch keineswegs zu D.'s besten geistlichen Werken gehört. Dass jenes *Te Deum laudamus* in Partitur gedruckt würde, das möchten wir wohl wünschen, nicht bloss um des Autors, sondern auch um des Werkes selbst und um der Freunde dieses edlern Fachs der Tonkunst willen.

Hiermit scheiden wir von dem guten, wohlgesinnten, dienstfertigen, gebildeten, angenehmen Manne; aber sein Andenken wird uns, und gewiss nicht Wenigen, immer theuer bleiben. Gewirkt hat er, obschon ohne grosses Aufsehen zu machen, und in späterer Zeit vorzüglich im engern Kreise derer, die ihm, auf sie zu wirken, selbst Gelegenheit gaben; auf diese aber nicht wenig, und wohl nie anders, als dass sie sich ihm dafür verbunden erachten müssen. Sollten wir ihn, in seinem Wesen, seinen Arbeiten und seiner übrigen Wirksamkeit, mit einem der deutschen Dichter in diesen Beziehungen vergleichen, so würden wir Gotter nennen, und glauben, dass beyden damit wenigstens kein Unrecht geschähe.

*) Darum auch von Gerber nichts angeführt. Ueberhaupt ist dieser in dem Artikel unter seinem Namen arm.

Nachrichten.

Königsberg. Aus der Ankunft der Rigaer Schauspielergesellschaft ist nichts geworden. Hr. Schröder aber kehrte von Danzig, wo er gute Geschäfte gemacht hatte, im Januar zurück. Hr. Seebach, ein neuengagirtes Mitglied, zeigte seine vielseitige Brauchbarkeit durch die Darstellung der Rollen des Hamlet, Faust (von Klingemann), Alonzo (in *Preciosa*), Figaro (im *Barbier*), Staberle und Don Juan, die er alle mit Beyfall gab. Am vorzüglichsten ist sein Gesang und Spiel in der Rolle des Figaro; man bemerkt, dass er Italiener gehört und ihnen das parlante Singen abgelernt hat. Ein sonderbares Tremuliren der Stimme in gehaltenen Noten, eigentlich physische Schwäche, sollte Manchem anfänglich für wahrhaft italienische Methode gelten; Hr. Seebach selbst aber hat diese Methode jetzt ziemlich aufgegeben. Jedenfalls ist er, wenn er seinen guten Tag hat, höchst lobenswerth. Ein anderes neuengagirtes Mitglied, Dem. Vogt, ist als zweyte Sängerin brauchbar, wenn sie eingeübt wird; denn es fehlt ihr nicht an Fleiss, aber an guter Schule und sicherem Gehör, und ihre Intonation ist unrein. Rossini'schen Figuren ist sie nicht gewachsen, und die an sich schon widrige Manier des wiederholten Anschwellens der Stimme (<><><><>) klingt in ihrem Munde nicht hübsch. Dem. Devrient, Tochter des grossen Berliner Künstlers, zeigte als Preciosa ein sehr schwaches Stimmchen, zum Theil wohl aus Befangenheit, gefällt aber im Lust- und Trauerspiel mehr und mehr. *Die Fee aus Frankreich* oder *Wanderungen und Abenteuer eines rosenfarbenen Geistes*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen von Carl Meisl, Musik von Wenzel Müller, ist nicht ohne witzige Einfälle und unterhaltende Scenen, aber auch nicht ohne Längen. Das brave Spiel des Hrn. Seebach und sein Gesang, vorzüglich als dicker Pachter und als Geist, verschaffte diesem Wiener Producte eine gute Aufnahme. Zum Benefiz für Mad. Braun wurde *Richard Löwenherz* gegeben. Zum Benefiz für die verdienstvolle Mad. Weise: *Der Tausendsasa* oder *die neuerfundene Nasenharmonika*, Oper in drey Aufzügen von Bäuerle, Musik vom Kapellmeister Bayer. Einige ergötzliche Gesangstücke, das übrige — —. Zum Benefiz für Hrn. Seebach: *Aline* oder *Wien in einem andern Welttheile*, Posse von Bäuerle, Musik von Wenzel Müller (oder einem Andern — ist auch gleich.) Das Reisen kann man jetzt ersparen; man braucht, um Wiener Volksstücke zu schauen und Carlsbader oder Pyrmonter Brunnen zu trinken, nicht mehr nach Wien, Carlsbad, Pyrmont zu reisen; man findet alles hier zur Stelle. Im April gab die Tänzerfamilie Kobler in Verbindung mit Hrn. Selke einige Darstellungen. — Zum Benefiz für Hrn. Moller: *Schülerschwänke* oder *die kleinen Wilddiebe*, nach dem Französischen von Hrn. Angely, und von demselben mit Melodieen versehen. Voll Moral! Madame Geissler gefiel darin

sehr als Felix. Zum Benefiz für Hrn. Wiedemann: *Das Abenteuer in der polnischen Schenke*; nach dem Russischen und mit Melodieen etc. von Hrn. Angely. Leer, gefiel nicht. Der neue Musikdirector, Hr. Keller, ein junger Mann von zwanzig Jahren, und Madame Theophile Jost, geb. Neumann, schon früher bey der hiesigen Bühne, an der ihr Vater Mitglied des Orchesters ist, debütirten am 12. May mit der *Vestalin*, von welcher Vorstellung die halbe Einnahme für die Griechen bestimmt, die aber demungeachtet sehr unbesucht war. Hr. Keller beweist viel Fleiss beym Einüben der Chöre, er übertreibt aber die Schnelligkeit der Tempi, so dass namentlich *Don Juan* dadurch fast ungenieszbar wird. Mad. Jost hat eine vortreffliche, umfangreiche Stimme und viel Musik. Bey fortgesetztem Studium und wenn sie die Stimme mehr beherrschen lernt, wird sie eine Zierde der Bühne werden. Ihre Julia, Vitellia, Sargines sind lobenswerth. Hrn. Keller's und der Mad. Jost Vorschlag zu einer Pflanzschule für Choristen und Choristinnen scheint, wie frühere Erfahrung schon voraus besorgen liess, keinen Erfolg gehabt zu haben. Am 23. Juny zum Erstenmal: *Otello*, von Rossini. Wurde einigemale recht gut, aber ohne besondern Beyfall gegeben. Die Rossini'sche Musik will dem hiesigen Publikum nicht behagen. — Von den vielen Gastspielen, die hier Statt fanden — des Hrn. Barlow aus St. Petersburg, Jerrmann aus Wien, v. Lenz (Kühne) aus Hamburg u. A. — sind hier nur die Gastrollen der Dem. Emilie Pohlmann vom Hamburger Stadttheater herauszuheben. Sie waren: Rosine im *Barbier von Sevilla*, Röschen in der *Müllerin*, Frau von Schlingen in den *Wienern in Berlin*, Sextus, Rosine in den *Dorfsängerinnen* (als Benefiz) und Fanchon. Dem. P. war eine anmuthige Erscheinung. Ihre liebliche Stimme, ein Mezzo-Sopran, etwa von h bis zweygestrichen h (für das Theater die passendste Stimmgattung), in der Tiefe vernehmlich, doch nicht eben kräftig, in der Höhe leicht ansprechend, ist von angenehm flötendem Ton und sehr reiner Intonation. Alle Passagen und Triller macht sie nett und deutlich, haucht sie gleichsam nur hin, singt aber beynah alles mit halber Stimme, wie das nun bey den jetzigen verzierten und verzerrten Compositionen und der jetzigen Vortragsweise schon ganz an seinem Platze ist. Wir müssen bey Dem. Pohlmann entweder eine sehr gute Schule oder ein sehr vorzügliches Talent voraussetzen. Wie man nun aber in duftenden Rosengebüschen sich mit Vergnügen ergeht, endlich aber doch nach der Kühlung eines Birkenwäldchens oder nach der Schattennacht eines Eichenhayns verlangt, sey es auch nur um der Abwechslung willen — so sehnt man sich nach allen diesen, allerdings lieblichen Tönchen auch einmal nach einem vollen kräftigen Ton, wie Gott ihn in die gesunde Menschenbrust gelegt hat, und wie er uns aus gebildeten Frauenkehlen so herrlich erschallt. Solche Töne, mithin auch ihr Anschwellen und Abnehmen, die messa di voce, haben wir aber von Dem. P. nicht vernommen; gewiss nicht deshalb, weil Dem. P. nicht auch mit Kraft singen könnte, sondern weil sie es nicht mag; aber diess tadeln wir, wie das häufige Einlegen fremder Singstücke. Der Vortrag der (freylich schlechten) Variationen von Winter (?) über Nel cor più non mi sento und des Liedchens: In Berlin, sagt er u. s. w. war vorzüglich. Dem. P. wurde verdientermaassen mehrmals vorgerufen und machte dagegen dem hiesigen Publikum unverdiente Lobsprüche, was jetzt überhaupt sehr Mode wird. Sie gab noch am 18. Juli im ziemlich gefüllten Concert-Saale eine Abendunterhaltung, in der sie mehre Gesangstücke am Pianoforte vortrug.

Dem hiesigen Theater steht, so sagt man, wieder eine Reform bevor. Es sollen zwei Gesellschaften, nämlich eine Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Jost, und eine für das Drama unter Leitung des Herrn Jerrmann, gebildet werden, und beide in Königsberg und Danzig abwechselnd Vorstellungen geben. Man spricht auch vom Engagement der Dem. Pohlmann für den Winter und des Herrn v. Lenz (Kühne).

Himmels *Vertrauen auf Gott*, im 4ten Abonnements-Concerte des Herrn Mus. Dr. Riel gegeben, wollte nicht mehr ansprechen. Woran liegt das? Es fehlt doch darin nicht an Flöten- und andern Instrumenten-Solos, über deren Mangel in Händels *Te Deum* Manche klagten! — Herr Nicolai gab in seinem Musikalischen Casino die Opern: *die Bajaderen*, von Catel, *Titus* und *Figaro* von Mozart; ferner Stücke aus *Lodoiska*, *Faniska*, dem *Messias* u. s. w. Am 18. März führte Herr Neubert, jetziger Gesanglehrer im Friedrichs-Collegium, auf Veranstaltung des Herrn Director Gotthold, mit seinen Schülern in der Kirche der Anstalt, zu wohlthätigem Zweck, Caldara's Psalm: *Lauda Jerusalem* und Durante's *Magnificat* auf. In der Char-

woche gab Herr Sämann 2 Abonnement-Concerte. Im ersten sein *Tenebrae*, seinen fugirten Choral: O Haupt voll Blut etc., Joh. Sebastian (oder, wie man jetzt wissen will, Christ.) Bach's zweichörige Motette: Ich lasse dich nicht etc. und das 8stimmige *Crucifixus* von Lotti, alle von Instrumenten begleitet, was zwar zur Haltung der Singstimmen förderlich seyn mag, aber den Effect solcher Stücke beeinträchtigt. Im zweiten Concert, am ersten Osterfeiertage Mittags um 12 Uhr, gab Hr. S. sein Oratorium: die *Auferstehung des Erlösers*, aus Worten des Händelschen Messias gebildet, eine recht gelungene Arbeit. Am Charfreitage führte Herr M. D. Riel, wie gewöhnlich, die Graun'sche *Passion* auf. Am 15. April gab Herr M. D. Braun sein Abschieds-Concert. Er spielte ein Pianoforte-Concert von Mozart und Variationen von Wölffl, und auf dem Violoncell ein Potpourri mit Echo von B. Romberg. Mad. Braun sang die Arie aus *Sargines* mit Clarinett-Begleitung, die *Kindesmörderin* von Schiller und Andr. Romberg, für Chor und Orchester eingerichtet, und in einem Quartett aus Hrn. Brauns Oper: der *Konak und der Freiwillige*. — Am 19. April (Busstag): im Dom zum Besten der Armen: Grosse *Messe* von Jos. Haydn (N. 4. B dur), aufgeführt durch Hrn. Director Riel. Die Einnahme war gering. Gewiss ist diese Messe sehr schön, aber doch theilweise zu weltlich; so passte die Melodie der Worte: Qui tollis peccata mundi, wohl besser zu den Worten: Der tausende Morgen, o wie ermuntert er! wozu Haydn sie auch später in der Schöpfung benutzt hat. — Am 25. May: Concert zum Vortheil der Griechen, im Concert-Saale, unter Direction des Hrn. M. D. Saemann. Der Saal war gefüllt. Unter mehren Stükken für Orchester, Pianoforte und Gesang heben wir heraus den 4stimmigen Chor-Gesang von Hrn. Sämann, Hoffmanns genialo türkische Musik (mit Orchesterbegleitung) und einen Chor aus Schulzens *Athalia*. — Am 19. Juli gab Herr *Schoberlechner*, den wir schon vor etwa drithalb Jahren hier hörten, ein für die schöne Jahreszeit, das anhaltend heisse Wetter und die Concurrenz mit Dem. Pohlmann, welche Tages vorher ihre Abendunterhaltung gegeben, recht besuchtes Concert im Concert-Saale. Eine vom Concertgeber componirte Ouverture eröffnete dasselbe. Er spielte dann ein neues grosses schwieriges Pianoforte-Concert aus Fis moll, in 2 Sätzen, von denen besonders der letzte, mit einer eingewebten Fuge, sehr gut gearbeitet ist, ferner Variationen über ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* (in F.) und eine freie Phantasie. Herr Sch. ist nächst Hummel in Rücksicht auf Fertigkeit und eleganten Vortrag der beste Pianoforte-Spieler, den wir seit Jahren hier gehört haben, und dabei noch ein junger Mann von 29 Jahren. Seine junge, 20jährige Gattin, die er in St. Petersburg geheirathet hat, eine Russin und geborne dall' Occa, Tochter eines dortigen Gesanglehrers und Nichte des bekannten Virtuosen auf dem Contrabass, trug vor: Die grosse Scene der Agathe im *Freischütz*: Wie nahte mir der Schlummer etc. (deutsch), die Arie: Una voce poco etc. aus Rossini's *Barbiere* (italienisch) und ein russisches Lied beim Pianof. (russisch.) Schade, dass die hübsche freundliche Frau, die auch gut Pianoforte spielt, sich nicht dem Theater gewidmet hat! (wiewohl das für sie selbst kein Schade seyn mag.) Sie würde gewiss durch ihre Anspruchlosigkeit und ihre herrliche Stimme bezaubern. Diese Stimme, auch ein Mezzo-Sopran, vom tiefen a bis ins dreigestrichne e und in der Tiefe kräftig wie ein Alt (Ref. nennt solche Stimmen Mezzo-Sopran zum Unterschied von der eigentlichen Sopranstimme, die wohl noch höher steigt, der es aber an Tiefe und an Brusttönen, wie dem eigentlichen Alt an Höhe mangelt), ist durch gute Schule und fleissiges Solfeggiren sehr ausgebildet, und der Klang derselben (timbre) sehr ansprechend. Dabei ist die Intonation höchst rein, der Triller gut und die Passagen, selbst die — jetzt unerlässliche — chromatische Scala von oben nach unten, perlend und rund. So muss die junge Frau, die mit *Seele* singt, (wir hörten noch von ihr Mozarts unvergleichliche Arie aus *Figaro*: Dove sono, mit dem vorangehenden, von der Sign. Catalani in Verruf erklärten Recitativ,) überall gefallen, wo man mehr Werth auf schönen Ton und ausdrucksvollen Vortrag, als auf halsbrechende Künsteleyen legt. Die gute Aussprache des deutschen Textes von einer der Sprache wenig kundigen Ausländerin sollten sich unsere meisten Sängerinnen zum Muster nehmen. Das Künstlerpaar geht nach Italien. Wir wünschen ihm überall die Anerkennung, die es verdient, und zweifeln nicht, dass es sie finden werde.

verletzte er nie vorsätzlich, und für herzlichere Freundschaft konnte er sich und alles seine Vortheile aufopfern. In der glücklichsten Periode seines Lebens, da er mit seinen Oratorien und dann mit seinen Opern, besonders in Wien, so ganz ausgezeichneten Beyfall fand (hin und wieder vielleicht auch in frühern Jahren, da er als Violinist so lauten Beyfall erhielt) wurde er zuweilen, doch nur vorübergehend, ein wenig dadurch berauscht: dieses, und was nun unmittelbar und nothwendig daraus folgen mußte, und dann seine Liebe zu allem Glänzenden, in die Augen Fallenden, und was unmittelbar und nothwendig auch hieraus folgen mußte — das sind die einzigen Schwächen, die man an ihm entdeckte, wenn man ihn geraume Zeit und in vielerley Verhältnissen beobachtete. So erscheint er nun auch hier, ganz ohne Hehl und Schonung, von ihm selbst dargestellt.

Die musikal. Zeitung hat es sich zum Gesetz gemacht, jedem, während ihrer Dauer, sterbenden Tonkünstler von wahrer Bedeutung ein kleines Denkmal in ihren Annalen zu setzen: sie hat es bey D. allein unterlassen, weil der Künstler durch diese Schrift selbst dafür gesorgt hätte. Doch werde hier ein Geringes zur Erfüllung jenes Gesetzes, durch eine kurze Uebersicht des Inhalts dieser Schrift, gethan.

Er war in Wien 1759 gebohren. Seine einigermaßen wohlhabenden Aeltern liessen ihm mit seinen zahlreichen Geschwistern frühzeitig eine gute Erziehung, und da Karl D. von Kindesjahren an Talent und Neigung zur Musik zeigte, diesem auch Unterricht im Violinspiel geben. Schon dem 9 jährigen Knaben kann der erste Lehrer nichts mehr sagen, er bekommt einen gründlichern. Uebrigens war der Weg, auf dem er sich zum Virtuosen bildete, ganz der rechte: er wollte in Knabenjahren ein fester, fertiger und kräftiger Ripienist werden, und dann erst, wenn Phantasie und Gefühl in etwas spätern Jahren erwachen, auf das Höhere und Zartere der Kunst sich richten. Zum Behuf des erstern spielte er in allen Kirchenchören u. dgl. und empfahl sich dadurch dem würdigen Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen. Dieser nahm den 12jährigen D zu sich, gewann ihn sehr lieb, liess ihm alle mögliche wissenschaftliche, feinere gesellschaftliche, und besonders höhere musikalische Bildung geben: und hier kann die ausführlich dargestellte Art, wie er sich zum *großen* Violinisten bildete, denen, die denselben Zweck haben, zum Muster dienen. Artig sind die Anekdoten und Notizen, welche D. hier, von dem Prinzen und denen ihn zunächst umgebenden Personen beybringt. Unter letztern ist auch die grosse Sängerin Teci — (Metastasio's erhabne, geheime Gebieterin eine Zeitlang, die er in verschiednen seiner schönsten Opern zu verherrlichen suchte. Sie war in des Dichters Phantasie und Herzen das Urbild seiner *Semiramis*, *Zenobia*, *Dido* u. s. w.) Sehr possierlich ist die Anekdote von Trani, S. 30. — Was von S. 45 an über *junge* Virtuosen, die sich schon öffentlich hören lassen, gesagt wird, sollte von diesen, oder vielmehr von ihren Aeltern und Lehrern, sehr wohl bedacht und streng ausgeübt werden. Dasselbe gilt von dem, was im 10ten Kapitel, bey Gelegenheit von D. erster Bildung zur Komposition gesagt wird. — Gluck kam nun nach Wien. Von ihm wird manches Interessante erzählt. Er lernt schon damals den jungen D. kennen und schätzen: und diese Bekanntschaft ist der Grund, zu ihrer nachmaligen vertrauten Verbindung. Der Besuch Kaiser Franzens bey dem Prinzen und die Schilderung der Festlichkeiten u. dgl. hat ihr Seltsames und ziemlich Charakteristisches für manche bedeutende Personen jener Zeit und deren Thun und Wesen: leidet aber keinen Auszug. Da dem Prinzen im 7jährigen Kriege das Kommando der Reichsarmee übertragen wird, nimmt er D. mit nach Hildburghausen. Hier begegnet ihm das grösste Uebel, das einem lebhaften, phantasiereichen, kräftig aufblühenden Jüngling begegnen kann: er hat nichts zu thun. Das Uebel zeigt bald seine gewöhnlichen schlimmen Folgen: er geräth in unordentliche Gesellschaft, macht (für seine Verhältnisse ziemlich unbedeutende, aber ihm ungeheuer scheinende) Schulden, und läßt sich verleiten dem Prinzen zu entfliehen. Man muß den wackern D. um so mehr schätzen,

Unser thätiger Marty hat flügelförmige Pianofortes gebaut, bei denen zwei Wiener Erfindungen mit Glück benutzt sind, nämlich die Stein-Streicherische, wonach die Hämmer von oben auf die Saiten niederfallen, was unbezweifelt naturgemässer und von kräftigerer Wirkung ist, als der Aufschlag der Hämmer von unten, und die Anders'sche, zur Verstärkung des Tons einen gewölbten Resonanzboden anzubringen. Herr Gerichswald baut gleichfalls Instrumente mit doppeltem (eigentlich getheiltem), gewölbtem Resonanzboden. Herr Häsen ist mit dem Bau eines Tasteninstruments beschäftigt, welches durch Messingfedern, die von Bälgen angeblasen werden, ertönt: wieder ein neues Instrument, das, bei gehöriger Ausbildung, durch grosse intensive Kraft die majestätische, aber sehr viel Raum und Kosten erfordernde Orgel zu verdrängen droht. — Leider hat die ehrwürdige altstädtische Pfarr-Kirche mit ihrem schönen Thurme (einer Zierde der Stadt) schon zum Theil abgebrochen werden müssen, und der Rest dürfte bald folgen. Die vortreffliche Orgel wird in Kisten gepackt. Möge sie darin nicht so lange modern müssen, bis sie — vermodert. Sie ist erbaut von A. G. Casparini (aus der berühmten Orgelbauer-Familie gleichen Namens, zwischen 1750 und 1760) und enthielt in 3 Manualen, die gekoppelt werden konnten, und im Pedal 68 klingende Stimmen, darunter 2 von 32 und 11 von 16 Fuss Ton. Sie hat 8000 Thaler gekostet.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Das Grosse kann man leicht im Kleinen geben; aber schwerer ist's, das Kleine in einem grössern Ausdrucke darzustellen. Eine colossale Statue ist leichter zur Gemme zu verjüngen, als umgekehrt, denn das Ungemügende, Fehlerhafte verbirgt sich in der Verkleinerung. Die Kunst arbeitet stets vom ursprünglich Grossen gegen das Kleinere hin. Der grösste Tondichter ist immer derjenige, der aus seinem musikalischen Flachs die längsten goldnen Fäden spinnt; der grösste Meister überhaupt, der seinen Reichthum unter grossen Formen möglichst einfach und klar darlegt. Die kleineren neigen sich zur musivischen Kunst; es ist nämlich ein solcher Ueberfluss von Kunstmitteln im Umlauf, dass man mit Talent, Gedächtniss, mit dem Geschick zu wählen, zusammenzusetzen, Grosses im Kleinen wiederzugeben, zu arrangiren — ein quantitativ Grosses geben kann, das mit jenem qualitativ Grossen wetteifert, und bey der Menge die nämliche, ja eine grössere Wirkung hervorbringt. So musste sonst, wer ein Schloss schön ausmöblirt und decorirt wollte, die Maler, Bildhauer, Erzkünstler, Tapetenweber seiner Zeit in Anspruch nehmen. Mit weniger Umständen und Kosten kann man sich jetzt das Erforderliche bey Copisten, Gypsbildlerhändlern, Metall-Prägern, Tapeten-Krämern zusammensuchen, und dieses Flüchtige, Oberflächliche, Vergängliche besticht mit seinem Flimmer Unkundige, dass sie es jenem solidem Glanze gleichstellen.

Das Ursprüngliche, Originale hat immer die grosse Intention, die eigenthümliche Entfaltung für sich, — das Nachgemachte verräth sich durch die kleine Intention, die sich vergebens aufbläht, und durch das kurze Abbrechen jeder Entwicklung, das Greifen nach Gegensätzen, welche den Zauber, der in einer stätigen, ruhigen Evolution liegt, durch Häufung mannichfaltiger Reize überbieten wollen.

* * *

Jeder Reichthum, jede Fülle künstlerischen Genusses wirkt nur auf eine gewisse Dauer nach der characteristischen Beschaffenheit des Dargelegten, dann aber — blass als Musik. Je weniger wir dem Objectiven Empfänglichkeit und Kenntnisse entgegenbringen, desto früher tritt Letzteres ein. Je frischer und reger unsere Kraft ist, desto mehr sprechen die Gegenstände mit uns, und wir mit ihnen gleichsam in artikulirter Sprache; je mehr wir gesättigt, stumpf werden, desto mehr setzt sich diese in eine unartikulirte, der Musik zu vergleichende um. Man beobachte seinen Antheil in dieser Beziehung im Theater, in einer Bildergallerie, auf der Reise, beym Lesen, in Gesellschaft, auf dem Spaziergange etc.

Ja, die Musik selbst ist gewöhnlich anfangs sprechender für uns, als wollte sie uns Bestimmtes andeuten, gegen das Ende singender, als wollte sie uns nur spielend wiegen.

F. L. B.

Kurze Anzeigen.

Lieder und Romanzen von Uhland, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Conradin Kreutzer. Op. 64. Heft 1 und 2. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. jedes Heft, 1 Thlr.)

Hr. C. Kr. hat sich für seine Lieder und Gesänge verwandter Gattungen ein zahlreiches Publikum an Freunden, und ein noch zahlreicheres an Freundinnen, zu erwerben gewusst, und ist bemüht, es sich zu erhalten. Was diese seine Compositionen, im Ganzen genommen, mit denen Anderer gemein, und was sie neben diesem Eigenthümliches haben, das braucht nicht geschildert zu werden, da Jedermann wenigstens einzelne seiner Sammlungen kennt, und Hr. Kr. auf dem Wege bleibt, den er, als den seiner Individualität am meisten zusagenden, erwählt, und auf dem er vielen Beyfall gefunden hat. Auch seinem Lieblingsdichter, Uhland, dessen Gedichte wirklich einer Behandlungsweise, wie sie Hr. Kr. zu geben pflegt, vorzüglich angemessen sind, bleibt er treu. In den letzten Jahren hat er zwar viel, und mithin schnell geschrieben; auch muss man zugestehen, dass mehre seiner neuesten Sammlungen manchen flüchtigen Beyläufer enthalten: doch sorgt er stets dafür, dass wenigstens einige Stücke jeder Sammlung wahrhaft ausgezeichnet sind und die Liebhaber geneigt machen, jene mit drein zu nehmen. — Was von ihnen allen gilt, gilt auch von dieser neuen Sammlung, deren beyde Hefte zwölf Nummern enthalten. Es sind sehr einnehmende Stücke darunter. Wer säuge nicht, und oftmals, mit wahrem Genuss folgende: Heft 1, No. 1, Entschluss, so höchsteinfach das Lied ist; No. 6, der Königssohn, das in seiner zarten Heiterkeit noch besonders gehoben wird, wenn die, übrigens ad libitum hinzugesetzten Männerstimmen dazutreten; Heft 2, No. 5, die Kapelle, wo die weislich gewählte Begleitung so wesentlich und schön mitwirkt; No. 6, Ruhethal, in seiner ausdrucksvollen Einfalt. Nicht weit nach setzen wir: Heft 1, No. 2, Seliger Tod, mit Variationen, doch bescheidenern und angemessenen, für die Singstimme; und Heft 2, No. 4, Romanze. — Und so gebe auch diese Sammlung den Hrn. Kr. (die übrigens schön lithographirt ist) hin und mache Vielen Freude!

Trois Marches militaires comp. etc. par Louis Berger. Oeuv. 18. Berlin, chez T. Lauc. (Pr. ⅔ Thlr.)

Wieder ein Werkchen, dem man billiger Weise seinen Beyfall nicht versagen kann. Bey allem Natürlichen und Ungezwungten spricht oft genug eine sehr erfreuliche Eigenthümlichkeit so deutlich durch das Ganze, dass wir den Componisten zu weiterer Ausbildung seines Talentes mit Vergnügen aufmuntern möchten. Zwar findet jedes wahrhafte Talent seine beste Aufmunterung in sich selbst: aber da der Mensch ein anerkennendes Wort Anderer zu Ueberwindung der mancherley Schwierigkeiten im Leben oft genug nöthig hat, so halten wir es für Pflicht, dass so oft zu thun, als es sich mit der Gewissenhaftigkeit nur vertragen will. Der erste Marsch ist sehr eingänglich, und doch nicht ganz ohne Ueberraschung, übrigens leicht ausführbar. Der zweyte ist ein sehr lebendiger Geschwindmarsch, so aufregend, als nur irgend einer; bey aller Natürlichkeit der Melodie ist ihm eine besondere sehr nette Haltung des Rhythmischen eigen, so dass er unter die schönsten Märsche der Art gerechnet werden muss. Auch der dritte entbehrt keinen der gerühmten Vorzüge und muss der fast wunderlichen rhythmischen Verhältnisse wegen einen gar sonderbaren Eindruck machen. Das Seltsame desselben liegt in der sehr ungleichen Tactzahl der einzelnen, sich aufeinander beziehenden Abtheilungen des Stückes, wodurch nur zu leicht etwas mehr Widriges als Ansprechendes erzeugt wird. Die ungewöhnlichen rhythmischen Verhältnisse sind aber hier so zuerst natürlich herbeygeführt und so gut durch und durch festgehalten, dass das Vergnügen der Hörer dadurch auf das Eigenthümlichste befördert werden muss. Wir empfehlen daher diese kleine Sammlung denen recht angelegentlich, die eine vergnügte Stunde, ohne sie durch Ueberwindung grosser Schwierigkeiten sich erst zu erarbeiten, am Pianoforte für sich und Andere zu haben wünschen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. N°. 37. 1826.

Ueber das Verhältniss der Declamation zur Musik.

Von J. J. Wagner.

„Leonore fuhr um's Morgenroth etc.“ schrie mir ein declamationslustiger Jüngling in die Ohren. Ich hielt ihm rasch den Mund zu und lispelte leise, was ich eben in Klopstocks Gelehrtenrepublik gelesen hatte: „wenn die Aussprache, die Stimme, die Kenntniss, die Empfindung und die Begeisterung einem Gedichte, das ein Gedicht ist, Hand in Hand einen Tanz halten, so stehest du in einem Zauberkreise, und kannst nicht eher heraus, als bis die Tänzerinnen ausruhen.“ — Aber, fuhr ich dann laut genug fort, wenn Sie schreiend Ihre Hexe um's Morgenroth fahren lassen, so ist weder Sinn noch Verstand darin, und der Dichter muss euch verwünschen, dass ihr ihm sein Werk so verhunzt.

Als ich die Hand wieder von seinem Munde nahm, erwiederte er ängstlich: aber die Begeisterung? die Empfindung?

Muss schreien, und keine Acht auf den Sinn haben, meint ihr? Nein, fuhr ich fort, Unverstand ist nie Wahrheit, und Tollheit nie Begeisterung gewesen, und wenn der Declamator nicht Maass hält, und nicht mehr weiss, was er thut, so schafft ihn aus der Gesellschaft vernünftiger Leute nur fort.

Das ist hart, seufzte der Jüngling; aber wie soll man das Rechte denn finden?

Lest ihr doch alle Poeten und lernt sie auswendig, und vergessen haben Sie, was in Göthe's *Faust* steht:

„wenn Natur dich unterweist,
dann geht die Seelenkraft dir auf,
wie spricht ein Geist zum andern Geist.“

Aber die Natur declamirt ja nicht, und in dieser Stelle ist auch nicht vom Declamiren die Rede.

Wohl ist es nicht die Natur, was in euch declamirt, sondern rohes Gefühl und aufgeblasener Dünkel. Aber wer recht declamiren will, muss in der That verstehen, wie der Geist des Dichters zum Geiste des Lesers spricht.

Wo lernt man diess?

Wo man alles lernt, oder nichts; in der Wissenschaft. Was soll denn der Declamator? soll er lesen? das ist nicht genug für den Dichter. Wer gut liest, sorgt, dass man den Sinn richtig auffasse; der Dichter will aber auch in Phantasie und Gefühl aufgefasst seyn, und noch dazu soll man ihm das Sylbenmaass lassen, selbst mit dem Reime. Kennen Sie Klopstocks *Teone* nicht?

Still auf dem Blatt ruhte das Lied, noch erschrocken
Vor dem Getös des Rhapsoden, der es herlas,
Unbekannt mit der sanftern Stimme,
Laut' und dem vollern Ton.
Dicht an Homer schrie sein Geschrey! auf den Dreyfuss
Setzt' ihn sein Wahn, und verbarg ihm, dass Achilles
Leyer sank, und des Mäoniden
Genius zornig entfloh.
Aber o leer, Sängerin selbst, von Teonens
Zauberender Kunst, wenn dem Inhalt sie wie Wachs schmilzt,
Und der Seele des Liedes gleiche
Schöne Gespielinnen wählt.
Hörst du, wie sie an der Gewalt des Rhapsoden
Rächet das Lied! wie dem Ohre sie es bildet!
Sind nicht, Sängerin, dieser Töne
Wendungen auch Melodie?

Klopstock stellt hier, wie Sie sehen, die gelungene Declamation neben den Gesang, und verlangt von jener, dass sie dem Inhalte des Liedes wie Wachs schmelzen und in ihren Tönen der Seele des Liedes gleich schöne Gespielinnen geben soll.

Damit hat uns aber, wie mich dünkt, der berühmte Dichter um nichts weiter gefördert; vielmehr regt er noch die Frage nach dem Unter-

schiede von Gesang und Declamation bey mir auf, die Sie beantworten mögen,

Wohl, wenn Sie mir kaltes Blut und Bescheidenheit versprechen. Sie geben zu, dass der Declamator, wie der Vorleser, zuvörderst den Sinn des Dichters richtig wiedergeben soll, nicht wahr? Lenore soll also nicht um's Morgenroth fahren, sondern sie soll um die Zeit des Morgenroths aus ängstlichen Träumen auffahren, und die Worte „um's Morgenroth" soll also der Declamator nur so wie in Parenthese einschalten, und den Begriff des Auffahrens in seinen zwey getrennten Worten zu vereinigen wissen.

Ich bekenne meine Sünde.

Sie bekennen viel zu schnell, um ernsthaft zu bereuen. Doch will ich fortfahren. Der Dichter will weiter, dass man, was er im Geiste geschaut, auch für die geistige Anschauung, d. h. Phantasie durch Gebehrde und Stimme wiederzugeben vermöge, und so muss denn das Aufgeschrecktwerden aus schweren Träumen durch diese Träume selbst hier von dem Declamator anschaulich gemacht werden.

Wenn Sie so fortfahren, können Sie nicht fehlen.

Sie haben die tiefe Wahrheit ausgefunden, dass, wer stehen geblieben, nicht gefallen ist. Dazu ist Ihnen Glück zu wünschen. Und doch Ihr Glück nicht beneidend fahre ich fort. Der Dichter verlangt, dass der Declamator die tiefe Empfindung:

„Bist untreu, Wilhelm, oder todt?
Wie lange willst du säumen?"

durch Innigkeit der Stimme gleichfalls geltend machen, was aber, wie das nun folgende im Gedichte, bloss *gesagt* ist, auch nur *lesen*, nicht *declamiren* soll. Ein schlechter Declamator läuft aber in diesem Falle mit dem Sylbenfalle der Worte, und macht klipp und klapp, klipp und klapp.

Sie haben mich nicht bis dahin declamiren hören.

Die Fürstengruft von Schubart ist allerdings ein trefflich Stück zum Declamiren. Doch fahr' ich fort. Der Dichter will am Ende auch sein Sylbenmaass nicht vernachlässigt sehen, und doch soll es der Declamator auch nicht vorscandiren, wie ein Gymnasiumslehrer. Und wenn nun der Dichter solche Kunst in sein Sylbenmaass gelegt hat, wie Klopstock in manchen seiner Oden, z. B. der Kunst Tialfs, oder wenn das Sylbenmaass so einförmig wiederkehrend ist, wie in allen gereimten Stanzen, was soll dann der Declamator machen?

Mit mir sein Unvermögen bekennen.

Nein, das soll er nicht. Sie wissen, wie man, um künstliche Sylbenmaasse zu scandiren, die Versfüsse durch dazwischen gezeichnete Perpendikularstriche oder Comma's abgränzt, damit jeder einzeln in das Auge falle. Diese Begränzung soll der Declamator verschlucken, und die Versfüsse fast unmerklich in einander übergehen, jedem einzelnen aber sein Recht in langen und kurzen Sylben lassen. Ist aber das Sylbenmaass einförmig, wie in Liedern aller Art, so muss es von dem Declamator so gehalten werden, dass es nur im Ganzen der Zeilen, nicht im Einzelnen der Füsse fühlbar werde, weil ohnehin der Reim schon das Ohr mehr zu den Zeilen als zu den Füssen zieht.

Ich hätte geglaubt, Sie würden hier dem Declamator statt der Scansion empfehlen, sich an die musikalische Taktabtheilung zu halten.

Nein, durchaus nicht, auch wenn das Gedicht componirt wäre. Der musikalische Takt hat ganz andere Bedeutung als in der Sprache das Sylbenmaass. Jeder musikalische Takt ist eigentlich ein Tonstück im Kleinen, wie der Satz in der Rede ein kleiner Periodus, und dieser eine kleine Abhandlung ist, und das Ganze eines Musikstücks hat auch nur musikalische Bedeutung, wie jeder einzelne Takt. Dagegen ist das ganze Sylbenmaass von der Poesie nur die Aussenseite, und die Versfüsse, die hier keineswegs sich gleich sind, wie die Takte eines Musikstücks, können hier gar nicht als Repräsentanten des Ganzen im Kleinen betrachtet werden, da ja das Ganze so vieles enthält, was über den Ausdruck eines Versfusses, ja des ganzen Sylbenmaasses hinausliegt. Ist ja schon der Sinn des Gedichts vom Sylbenmaasse an sich unabhängig, und wenn im Sylbenmaasse je etwas als Ganzes betrachtet werden soll, so kann es nicht der einzelne Fuss seyn, sondern nur die ganze Strophe oder Stanze. Demnach kann der Declamator das Sylbenmaass auch nicht nach einzelnen Füssen behandeln oder scandiren, und noch weniger kann ihm der musikalische Takt eines componirten Gedichtes etwas helfen, der ja doch nur den Sänger angeht. Und wenn nun das Gedicht nicht componirt oder etwa gar nicht componirbar

wäre, wie dann? wo soll dann der Declamator eine musikalische Taktordnung finden?

Ich erinnere mich aber doch gehört zu haben, dass die Alten ihre Declamation durch Musik unterstützten. Soll hier die Musik durch melodische Verhältnisse oder durch Takt gewirkt haben?

Wir wollen sehen, wie weit wir im Stande sind, durch Philosophie zu ersetzen, was die Geschichte uns aufzubewahren vergessen hat. Sie werden von den vergeblichen Versuchen gehört haben, die Declamation auf musikalische Noten zu bringen. Warum sind diese Versuche vergeblich? Weil die Musik ganz in Intervallen der Kehltöne lebt, indess die Declamation Erhebungen und Senkungen, Stärken und Schwächen der Stimme bedarf, wie sie die Arbeit der Brust und die Brechung der Brustlaute in der Rachenhöhle verschaffen kann, wozu denn der Kehlkopf sein einförmiges Material, nämlich überhaupt den Laut, liefert. Darum kann der Rhapsode sich auf musikalische Töne nicht stützen.

Das Treiben der Alten also wäre sinnlos gewesen?

Nein. Es konnte wohl einen Sinn haben. Einem Rhapsoden muss nämlich der musikalische Werth des von ihm declamirten Gedichtes im Ganzen vorschweben, und diese musikalische Stimmung des Ganzen, darstellbar durch eine bestimmte musikalische Tonart, muss sich auch bey den Hauptwendungen der Stimmung des Gedichtes in fragmentarischen Haupttönen angeben lassen, welche, aus einem Instrumente hervorgelockt, dem Rhapsoden jene Hauptwendungen der Stimmung des Gedichtes gegenwärtig erhalten; aber er darf sie in seiner Declamation keineswegs nachsingen. Wenn daher die Alten den Rhapsoden durch ein musikalisches Instrument unterstützten, so scheint mir diess eben ein Beweis zu seyn, wie tief sie Rhapsodik und Musik einseln durchdacht hatten, und wie frey und selbstständig der Rhapsode seyn musste, der auf die Erinnerungen des Instruments an den musikalischen Sinn des Gedichtes achten konnte, ohne sich selber dadurch verleiten zu lassen, auch nur Einen Ton seiner Declamation singen zu wollen.

Ich glaube, Sie zu verstehen, und Ihre Ansicht ergötzt mich. Mir scheinen aber jene fragmentarischen Töne, mit welchen das Instrument den Rhapsoden beym Ohre zupft, von der Art seyn zu müssen, dass sie, wenn das Gedicht wirklich durchcomponirt würde, darin vorkämen.

Ohne Zweifel sind jene Töne Fragmente aus der möglichen Composition des Gedichtes, und nur ein genialer Meister der Tonkunst könnte sich in dieser Art mit einem Rhapsoden verbinden. Zugleich aber könnte, wie Klopstock verlangt, der Musiker, und namentlich der Sänger, hier von dem Rhapsoden noch lernen, sich der Seele des Gedichtes genau anzuschliessen, weil der nicht nur diese Seele gänzlich durchschauen muss, sondern auch mehre Mittel hat, sie auszudrücken, als der Musiker.

Aber inniger möchte der musikalische Ausdruck dieser Seele doch wohl seyn, als der declamatorische?

Enger, wenn Sie wollen, aber nicht inniger. Denn was steht nicht der Brusttimme des Rhapsoden und seiner lebendigen Mimik zu Gebote, was alles dem Musiker fehlt, der nur sein Intervallenspiel hat.

Ich meine aber, es liegt für den Musiker viel in dem Vortrage, sey es Instrumental- oder Vocal-Musik.

Gewiss. Was man aber Vortrag nennt, ist gerade die Declamation, in die Musik gelegt, so weit diese ihrer empfänglich ist.

Was heisst das? wollten Sie Sich nicht weiter erklären?

Nein. Fahren Sie damit um's Morgenroth eines schönen Tages auf's Land hinaus, und es wird Ihnen wohl klar werden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat July. Am 18ten, im Leopoldstädtertheater zum Vortheile des Dichters Gleich, das jüngste Product seiner Polygraphie, unter dem Titel: *Der Zauberring*, oder *Die Erdgeister als Nebenbuhler*, Zauberschwank in zwey Aufzügen, nach einem Volksmärchen von Musäus, mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nur mit Mühe bringt man heraus, dass damit die humoristische Erzählung: *der Schatzgräber* gemeint ist; über die Gleich'sche Verballhornung verlohnt sich's nicht, ein Wort zu vergeuden; selbst Hrn. Raimund's angestrengteste Bemühungen konnten sie nicht vom Untergange ret-

ten. Dem Componisten ist das Kunststückchen des Zusammenwürfelns — wenn irgend — hier am ersten zu verzeihen.

Am 4ten, im Kärnthnerthortheater, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie, worin unter andern ein Violinconcert von Rhode (in A) und Adagio und Variationen für Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Gaetano Zocca und eine Cavatine von Mercadante, gesungen von Hrn. Ruggiero Ferranti, gehört wurden. Ref. wurde abgehalten, die beyden, ihm unbekannten Virtuosen zu hören — wie er später erfahren hat, zu seinem Gewinn.

Am 5ten, im Theater an der Wien: *Theatralische Musterkarte*: eine Auswahl von Scherz und Ernst, zur Erhöhung des Vergnügens (?) in zwey Abtheilungen. Hier gab es allerdings gar mancherley zu hören und zu sehen. Es ist jedoch kaum zu begreifen, wie die Directionen in dergleichen Guckkasten-Vorstellungen noch eine Erwerbsquelle zu finden glauben, nachdem sich das Publikum so unzweydeutig darüber ausgesprochen hat.

Am 6ten, im Kärnthnerthortheater: *Die weisse Frau*, Oper in drey Akten, nach dem Französischen des Scribe, von Castelli; Musik von Boieldieu. Dem Dichter muss das Verdienst zugestanden werden, aus *Walter Scott's* phantasiereichen Romanen: *Guy Mannering* und *das Kloster*, ein interessantes Opernbuch zusammengestellt zu haben, welches, wiewohl keineswegs frey von Unwahrscheinlichkeiten, dem Tonsetzer doch so manche dramatisch effectvolle Momente darbot, die dieser auch mit der ganzen ihm eigenen Kraft aufzufassen und wiederzugeben verstand. Georges Brown (in Scott's *Sterndeuter* Heinrich Ellangowan) ein junger Officier in englischen Diensten, ohne es zu wissen letzter Erbe des Hauses Avenel, kommt gerade in einem Zeitpunkte nach Schottland, als die gräflich Avenel'schen Familien-Güter durch deren Verweser Gaveston (bey Scott: Gilbert) öffentlich versteigert werden sollen. Gaveston, der durch seine Ränke ein bedeutender Gläubiger derselben geworden war, erblickt sich schon im Geiste als Besitzer der reichen Herrschaften. Der fröhliche, lebenslustige Georges Brown wird von dem biedern Pächter Dickson (bey Scott: Dinmont) und seinem niedlichen Weibchen Jenny gastfreundlich aufgenommen. Anna aber, Gavestons Mündel, erkennt in ihm ihren heissgeliebten Jugendgespielen Julius von Avenel; die Volkssage von der weissen Frau (siehe *das Kloster*) der Beschützerin des Stammes Avenel, beunruhend, erscheint sie ihm in dieser Maske, und weiss ihn zu überreden, der Versteigerung als Theilnehmer beyzuwohnen. Mehr zum Scherz, aus jugendlichem Leichtsinn, als im Vertrauen auf des Geistes Zuverlässigkeit, von dessen körperlicher Existenz er sich gar bald überzeugte, tritt er in die Zahl der Kauflustigen; die weisse Frau, ihm zur Seite, versprechenermassen in menschlicher Gestalt, ermuntert ihn immer zum Mehrbieten; so wird denn der lästerne Gaveston zur Verzweiflung, und endlich zum Schweigen gebracht, und die herrliche Grafschaft dem unbekannten Freundlinge für die ungeheure Summe von 400,000 Pfund Sterling zugeschlagen, welche er des andern Tages entweder bezahlen, oder in den Schuldthurm wandern soll. Um wenigstens die Gunst des Schicksals so lang als möglich zu geniessen, lässt sich der neue Gutsherr in sein Besitzthum einführen. Welche Gefühle, welche Erinnerungen aus zarter Kindheit erwachen in seiner Seele! Diese Gegenstände hat er schon früher gesehen; diese Gesänge der ihm huldigenden Landleute haben ihm schon einmal geklungen; diese Melodieen schweben dunkel seinem Gedächtnisse vor der alten Amme Anblick weckt in ihm solche unnennbare Empfindungen. Doch wie wird er aus seinen Träumen gerissen durch die Friedensrichter des Clans und seiner Amtsgenossen, welche den Kaufschilling zu Empfang zu nehmen kommen. Zerstäubt sind die Luftschlösser, nichts bleibt ihm übrig, als sein Unvermögen zu erklären und den Weg in's Gefängniss anzutreten. Allein, wenn Noth am höchsten, ist Hülfe am nächsten; die weisse Frau ist der Rettungsengel; sie bringt ein Kästlein mit Juwelen und Gold in Ueberfluss, und Urkunden, welche die Ansprüche des Julius von Avenel hinreichend beweisen. Der ungläubige Gaveston entreisst der Schattengestalt die verhüllenden Schleyer, und sieht sich entlarvt von seiner eigenen Mündel. Nun klärt sich die Geschichte auf. Schon in den ersten Knabenjahren wurde Julius, der letzte Sprössling der Grafen Avenel, vermuthlich durch Gaveston's Kabalen, geraubt, nach Frankreich entführt, und dort unter den Namen Georges Brown erzogen. Seine trostlose Mutter wendete nun das volle Herz ihrer Adoptivtochter Anna zu, die sie schon früh dem Sohne bestimmt hatte. Bekannt mit dem Eigennutze des Vormunds Gaveston, vertraute sie

in der Todesstunde alle ersparten Schätze, nebst jenen Familiendocumenten, die dem verlornen Lieblinge beym einstigen Wiedererscheinen sein väterliches Erbtheil sichern könnten, der geliebten Tochter an, und diese führte, wie wir gesehen haben, ihren Plan glücklich aus. Der betrogene Betrüger Gaveston muss gute Miene zum bösen Spiel machen, und dem aus den Wolken gefallenen Laird seine Glückswünsche darbringen; und dieser reicht seiner geliebten Beschützerin Herz und Hand.

Wenden wir uns nun zur Musik. Boieldieu schreibt langsam, aber ausserst fleissig und sorgfältig; seine Instrumentirung ist glänzend, wahrhaft elegant gearbeitet; die Mittelstimmen, besonders die Violen und Celli verständig wirkungsvoll oft originell geführt; das blasende Orchester steht im schönsten Verhältnisse und reizenden Wechselspiele mit den Saitenquartett. Im Gesange, der edel, ausdrucksvoll und rhythmisch wahr ist, wiederfährt immer sein volles Recht. Auch in dieser *Dame blanche* ist der Schöpfer des Jean de Paris nicht zu verkennen; und das ist eben recht; jeder Meister bleibe selbstständig. Mozart war immer nur Mozart; Raphael, Titian, Correggio haben durch Zeichnung und Colorit jede Verwechslung unmöglich gemacht. Hätte unser Meister seine Eigenthümlichkeit auch in Kleinigkeiten nicht verläugnet, wäre er seinem reich begabten Genius, ohne mitunter dem Modegötzen zu opfern, unwandelbar treu geblieben, und nicht im Ganzen, vielleicht vom Dichter verleitet, allzu breit geworden — die *weisse Frau* währt 3 ½ stunden — so könnte ihn nicht der kleinste Vorwurf treffen. Die Ouverture (D dur) genört zu den minder bedeutenden Sätzen; sie ist auf später benützte Motive gebaut. Das ziemlich gewöhnliche Thema mit Triolen-Figuren, die schale, im Pizzicato accompagnirte Mittel-Cantilene, nebst beliebigem Crescendo, hat uns mit wenig Veränderungen Freund Rossini schon zu oft aufgetischt, und Boieldieu konnte wohl etwas besseres, schmackhafteres geben. Der ländliche Introductions-Chor (B dur) hat einen deutschen Zuschnitt; die sich anschliessende Arie des Georges (F dur) worin dieser die Freuden des Kriegerstandes im höchsten jugendlichen Enthusiasmus preist, ist in ihrer Art eben so vortrefflich, wie die des Pagen im *Johann von Paris*, der man sie verwandt nennen möchte; doch wird gerade durch sie, da darauf wieder ein musikalisches Dreygespräch nebst der Reprise des Einleitung-Chores folgt, die erste Scene beynahe bis zum Uebermaasse ausgesponnen. Ueberaus lieblich ist Jenny's Romanze, die Erzählung der Sage von der weissen Frau (B moll), in deren Refrain nach jeder Strophe das Volk bekräftigend einfällt. Die Melodie, so einfach und zart, besonders der Uebergang in die harte Tonleiter, mit der fundirten Quinte der Oberstimmen, wird, einmal gehört, nicht wieder vergessen und das soll auch nicht seyn, denn sie kehrt wieder im entscheidenden Momente. Ein episodisches Duo zwischen Jenny und Georges (B dur), voll Schalkheit und verhehlter Tändeley, muss pikant musicirt werden; die Coloraturen gehören zum modernen Effekte. Den Schluss des ersten Aufzuges bildet ein rührendes Terzett (D dur) zwischen Georges, Jenny und Dickson. Anfangs canonartig geführt, dann in furchtbares Ungewitter übergehend, und zuletzt in der süssen Harmonie des Tricolismus verhallend. Alles darin, die Themata, die Instrumentirung, die Charakteristik, die wirkungsvollen Stimmungen, ist entzückend schön. Wahrhaft sinnreich nimmt der Componist im vorbereitenden Quartette Bruchstücke daraus auf, und spinnt so die freundliche Anklänge den verbindenden Faden fort. Das Lied der alten Haushälterin Margarethe (E dur), welche halb wachend, halb traumend ihr Rädchen dreht, blieb zwar unbeachtet, verdient indessen ein besseres Loos. Ein grosses Trio von Anna, Gaveston und Margarethe (C dur) ist eben so glücklich erfunden, als meisterlich ausgearbeitet; der ganze voce gehaltene Mittelsatz kann nicht gemüthvoller gedacht werden. Georges schwärmerische Cavatine (Es dur) wird von Harfenklängen unterbrochen, welche die Annäherung der weissen Frau verkünden. Ihr erstes recitativisches Arioso entspricht ganz der mährchenhaften Erscheinung, der folgende Duett (A dur, ¾ Takt) hingegen muss Rec. für einen Missgriff halten; denn diese Kosen, Girren, Seufzen und Liebeln steht wahrlich nicht im Einklange, sondern bildet vielmehr, wenigstens bey der theatralischen Darstellung, den schneidendsten Contrast mit dem Geister-Costum der verkappten Jungfrau. Das Finale dieses Aufzugs — die Auction des Gutes Avenel — der eigentliche Glanzpunkt der Oper, muss, energisch vorgetragen, unfehlbar Furore machen. Hier findet sich eine echte musikalische Steigerung, durch scalaförmig aufschreitende Rückungen, wobey freylich mitunter schwierige Intonationen, besonders für die Chöre, vorkommen.

Die immer anschwellende Hitze der Mehrbietenden, Gavestons höhnischer Spott gegen Georges, der ihn, als er zuletzt dennoch triumphirend das Feld behauptet, Gleiches mit Gleichem vergilt, die vortreffliche Stimmenverwebung in dem Sostenuto (As dur), endlich die feurige, gewaltig imponirende Stretta (C dur) — alles ist so gelungen, tritt so klar und deutlich hervor, dass auch nicht eine Sylbe verloren geht, und dem Meister der Ruhm gebührt, ein Tonstück geschaffen zu haben, welches jedem andern an die Seite gestellt werden darf. Den dritten Akt eröffnete eine eingelegte, von Hrn. Aiblinger in München componirte Arie der Anna (Recitativ Es dur, Arie H dur). Sie ist ursprünglich eine italienische Bravourscene; recht hübsch und dankbar, doch hier an diesem Platze nichts mehr und nichts weniger als ein Lückenbüsser, und daher vom Uebel, weil der rasche Gang der Handlung unnöthigerweise durch sie ins Stocken geräth. Als Hauptstück erscheint der Chor (C dur), womit die Unterthanen den neuen Herrn begrüssen, und der später in Anklänge jener Romanze von der weissen Frau übergeht. Dass der Meister diese Melodie auch nochmals im Schlusschore benutzt, zeigt, wie verständig er seinen Gegenstand aufgefasst habe. Unter den Darstellenden stand Dem. Schechner (Anna) obenan; ihre sonore Stimme und ihr herrlich gebildeter Vortrag bezauberten vorzüglich im Duett und Terzett des zweyten Aufzugs, so wie in der von Aiblinger für sie gesetzten Scene. Hr. Forti hauchte der undankbaren Rolle des Gaveston dramatische Bedeutsamkeit ein; wo er beschäftigt ist, da herrscht Leben, Wärme und Energie; in dieser wahren Basspartie fand er Gelegenheit, seine wohlklingenden tiefen Saiten ansprechen zu lassen. Hr. Eichberger (Georges Brown) konnte als Anfänger seiner Aufgabe unmöglich genügen; zu dieser Rolle gehört ein tüchtiger, kraftvoller Sänger (Haut Contre), ein gewandter Schauspieler. Was in seinen Kräften lag, hat er indess gethan. Hr. Cramolini (Pachter Dickson) entwickelte ein noch ungekanntes, recht erfreuliches komisches Talent; er hatte seinen Charakter richtig aufgefasst, und stellte mit vieler Natürlichkeit die angeborne Geisterfurcht und das biedere, geradsinnige Wesen eines ehrlichen Schotten dar, wie uns Walter Scott's Meisterpinsel die Hochländer nach dem Leben zeichnet. Dem. Heckermann war als Jenny eine liebliche Erscheinung; die Romanze, das Duett mit Brown, und mehre Solostellen in den Finale's und Ensemble-Sätzen erwarben ihr lauten Beyfall. Hr. Preisinger (Friedensrichter Mac-Irton) und Dem. Bondra (Margaretha) verdarben nichts; doch hätte letztere bedenken sollen, dass sie Julius von Avenels Amme gewesen, daher sich nicht so jung kleiden und geberden sollen. Der Chor war ausgezeichnet brav; das Orchester spielte mit Aufmerksamkeit und Discretion. Doch war das Haus nie gefüllt, denn die schönen Sommerabende locken in's Freye; die aber zugegen waren, waren es auch mit Leib und Seele, und genossen die mannigfaltigen Schönheiten eines Kunstwerkes, mit welchem der geachtete Meister die Tonwelt und auch unsere armen deutschen Bühnen — wenn auch diese nur mit einem Adoptiv-Kinde — beschenkt hat.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. In den königl. Schauspielen waren neu: am 9. July *Raoul von Crequi*, Singspiel in drey Abtheilungen, aus dem Französischen des Monvel, mit beybehaltener Musik von d'Allairac, in Scene gesetzt vom Regisseur Hrn. C. Blum. Diese schon seit vielen Jahren bekannte, jetzt neu einstudirte Oper fand nur schwachen Beyfall, ungeachtet der trefflichen Besetzung, da Hr. Stümer den Raoul, Dur. Hoffmann dessen Sohn Crequi, Mad. Seidler die Bathilde und Dem. Bauer den Edwin gaben. Am 1. August: *Die Dame auf Avenel*, Oper in drey Abtheilungen, nach dem Französischen des Scribe, mit beybehaltener Musik von Boieldieu bearbeitet und in Scene gesetzt vom Regisseur Hrn. Baron v. Lichtenstein. Kgl. verspart die nähere Nachricht darüber bis auf die Wiederholung, da Mad. Seidler bald darauf in's Bad reiste.

Von den Gastrouden ist zuerst Hr. Wild von Cassel zu nennen, der noch einmal am 4. July als Oyxtl in Gluck's *Iphigenia in Tauris* seine zahlreichen Freunde erfreute. Von demselben Theater ist Madame Marschner, geb. Wohlbrück, mehrmals mit Beyfall aufgetreten; am 14. Aug. als Desdemona in Rossini's *Otello*; am 18ten als Donna Anna in Mozarts *Don Juan* (wo die Scene: Welch ein schreckliches Bild etc., die Arie: Du kennst den Verräther etc. und das Recitativ: Ich erwarte? etc. lauten Beyfall erlangten); am 22sten, als Prinzessin von Navarra in Boieldieu's *Johann von Paris* und am 27sten als Amenaide in Ros-

sini's *Tancred*. Ihre Stimme ist stark, volltönend und geübt. Wir haben Hoffnung, sie noch öfter zu hören. In den Zwischenakten zeichneten sich aus: am 2. July Hr. E. Mertke, der ein Adagio und Concertsatz von Wilms auf dem Fagott mit Beyfall vortrug; am 27sten das Thema aus *Fanchon*, mit Variationen für's Orchester, componirt vom königl. Kapellmeister Hrn. Seidel; endlich Mad. Schoberlechner geb. Dal' Occa, aus St. Petersburg, die am 21. Aug. die Cavatine aus Rossini's *Barbier von Sevilla* und die Arie mit Chor aus der *Cenerentola* desselben Componisten, und am 25sten die Arie aus Mozarts *Figaro* und die grosse Arie mit Chor aus Rossini's *Italienerin in Algier* mit vielem Beyfall vortrug.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat auf dem hiesigen und dem Charlottenburger Theater folgende Vaudevilles mit grossem Beyfall des kleinen, aber gewählten Publikums gegeben, und zum Theil wiederholt: am 1. July: *Le Solliciteur, ou l'art d'obtenir des places*, par Scribe; am 5ten *Le Gastronome sans argent*, von demselben; am 7ten *La servante justifiée, ou la rose et le baiser*, par Moreau; am 12ten *L'homme de 60 ans ou la petite école des vieillards*; am 20sten *Le plus beau jour de la vie*, par Scribe; am 22sten *Werther, ou les égaremens d'un coeur sensible*, par Duval; am 25sten *Angeline ou la Champenoise*, par Scribe; am 27sten *Les Perroquets de la mère Philippe*, par D'artois; am 31sten *Le Coiffeur et le Perruquier*, par Scribe; am 15. Aug. *Les Anglaises pour rire, ou la table et le logement*; am 25sten *Le precepteur dans l'embarras*.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 15. July *Rolands Knappen*, komische Oper in zwey Akten; Text und Musik von Heinr. Dorn. Die Musik ist sehr angenehm und im Geiste des auch hier vielbeliebten Rossini geschrieben; die meisten Nummern sind dramatisch und wohlklingend componirt; doch erhielt die Oper nur mässigen Beyfall und erlebte nur ein paar Wiederholungen. Das war auch der Fall mit dem am 5. Aug. zuerst gegebenen *Wildfang*, komische Oper in zwey Akten, nach Kotzebue frey bearbeitet; Musik von Süssmaier. Die letztere hat einige gute Stücke, ist aber im Ganzen nicht ausgezeichnet. Dagegen erfreute sich des glänzendsten Beyfalls der am 15ten zuerst und seitdem fast einen Tag um den andern gegebene *Jocko*, Melodrama in drey Akten, nach dem Französischen des Gabriel bearbeitet, mit von Hrn. J. Elsler arrangirter Musik. Die Geschichte des herrlichen Affen Jocko, hier vortrefflich von dem englischen Pantomimenmeister Hrn. Lewin dargestellt, ist allbekannt, und auch in Paris und London noch immer ein Zugstück für Schaulustige aller Classen. Dieses Melodrama ist mit dem schon im letzten Bericht erwähnten *Ein Uhr* dem gewöhnlich leeren Hause sehr zu Statten gekommen, da die Nachtigall Sonntag noch immer in fremden Regionen umherflattert. Den 28sten war eine musikalische Abendunterhaltung, in der die Ouverture zu Spohrs *Faust* und eine von Hrn. Schoberlechner gegeben wurde, der auch ein Concert und Variationen über ein Thema aus Rossini's *Cenerentola* von seiner Composition auf dem Pianoforte mit vielem Beyfalle vortrug. Seine schon vorher erwähnte Gattin gefiel in der Cavatine aus Rossini's *diebischer Elster* und der Arie aus dem *Freyschütz*: Wie nahte mir der Schlummer etc.; mit Hr. Jäger trug sie ein Duett aus Rossini's *Armide* vor. Hr. Jäger sang ausserdem den *Abschied des Troubadours*, Romanze von Blangini, Hr. und Mad. Spitzeder das Duett aus *Belmonte und Constanze*, und die Herren Jäger, Landsberger, Elsler, List, Wächter, Spohrnagel, Krebs und Spitzeder *die Harmonie*, Gedicht von F. F. Weidmann; in Musik gesetzt für acht Männerstimmen von Ignaz Ritter v. Seyfried. Alles wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen.

Gastirt haben: am 4. July Mad. Jost vom grossherzogl. Hoftheater zu Strelitz als Claudia in Dittersdorfs *Apotheker und Doctor*, mit geringem Beyfall; am 6ten Hr. v. Schmidtkow, vom Theater zu Königsberg, als Hr. v. Littau in Stegmayer's *Rochus Pumpernickel*, ebenfalls ohne grossen Erfolg; ferner Hr. Gollmick vom Theater zu Amsterdam am 13ten als Sabord in Gaveaux's *kleinem Matrosen* und als Lux in Schenk's *Dorfbarbier*, und am 17ten als Fils in Dittersdorfs *Hieronimus Knicker*; endlich Hr. Wagner vom Theater zu Breslau am 12. Aug. als Eduard in der *Ochsenmenuet* und am 30sten als Sander in Cimarosa's neu einstudirter *heimlicher Ehe*; beyde mit mässigem Beyfall.

Unter den Zwischenakten verdienen Auszeichnung: am 27. July die Arie aus Rossini's *Barbier von Sevilla*, von Hrn. Jäger, und das Vocalquartett von Eisenhöfer, von den Herren Jäger, List, Wächter und Spitzeder vorgetragen.

Hr. Bethmann hat die Direction dieses Theaters niedergelegt und Hrn. Schmelka als Nachfolger erhalten, dem fünf andere in Geld- und Actiengeschäften zur Seite stehen. Hr. Spitzeder ist Regisseur der Oper, Hr. Augely des Vaudeville's und Hr. Nagel des Schau- und Lustspiels. Hr. Schäffer ist nach Strelitz und Hr. Genée nach Dresden abgegangen.

Unter den fast täglichen Gartenconcerten verdient eines Auszeichnung, das Hr. Musikdirector Möser am 17. July im schönen Lokale des Reimer'schen Gartens gab, und an dem ausser der königl. Kapelle noch mehre Musiker des königstädtischen Theaters, die königl. Eleven seiner Unterrichtsklasse, mehre Dilettanten und Militairmusiker Theil nahmen. Er gab Beethovens *Pastoralsymphonie* und *Schlacht bey Vittoria*, die Ouverturen zu C. M. v. Weber's *Oberon*, Spohr's *Faust* und Spontini's *Olympia*; endlich trugen die königl. Sänger, das königl. Chorpersonal und die königl. Cesangseleven mehre Männerchöre von Zelter vor.

Kurze Anzeigen.

Pot-Pourri sur des Thèmes tirés des Opéras de Mozart, pour Pianoforte et Flûte — — par Fr. Bar. de Beyneburgk. Oeuv. 19. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (P[illegible])

Die Liebhaber munterer, leichter und gefälliger Klaviermusik kennen Hrn. v. B. vornämlich aus seinen Tänzen, die ihren Beyfall haben. Auch diess Werkchen wird ihn erhalten, und nicht mit Unrecht. Die Melodieen sind gut gewählt, in passender Abwechselung geordnet, zum Theil artig variirt; alles in der Art, wie jene Liebhaber es wünschen, und auch so leicht auszuführen, wie man für sie schreiben soll. Aber reiner im Satze sollte man doch auch für sie, wie für Jedermann, schreiben. So liegen z. B. S. 9. Syst. 1, Takt 1 und 2, und Syst. 2, Takt 2 und 3, die schlimmen Octaven in den äussersten Stimmen (Flöte und Bass) gar zu offen und übelklingend da; denn dass das A der Flöte nur ein Vorhalt ist, brauchen wir kaum zu bemerken. Selbst ohne solchen Vorhalt ist derselbe Fall, S. 11, Syst. 1, Takt 6, zu Syst. 2, Takt 1, und wo die Stelle wiederkömmt. — Es ist aber doch eine Freude, hier, wie bey so sehr vielen Gelegenheiten, zu bemerken, oder vielmehr zu empfinden, welch ein immer frischer und erquickender Quell Mozart an herrlichen Melodieen ist; ein Quell, der, wenn auch noch so Viele daraus geschöpft haben und schöpfen, stets vollauf darbietet. Wer ist darin ihm gleich und wer ist es jemals gewesen? — Zur Bequemlichkeit der Spieler des angenehmen Werkchens ist die Flötenstimme nicht nur für sich, sondern auch in kleinen Noten über die Klavierstimme gestochen. Zu loben ist noch, dass Hr. v. B. nicht bloss Arien, die schon so oft in ähnlicher Weise benutzt sind, sondern mehr noch schöne Melodieen aus Ensembles benutzt hat. — Das Aeussere der Ausgabe ist gut.

XII Lieder für Männerchöre, vierstimmig gesetzt und dem Stuttgarter Liederkranz hochachtungsvoll gewidmet von Conrad Kocher. Stuttgart bey A. Zumsteeg. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Der Tondichter ist Vorstand des Vereines für Kirchengesang und Mitgründer des Liederkranzes, einer sehr zahlreichen Gesellschaft männlicher Gesangsfreunde. Er hat das Bedürfniss und Vermögen derselben im Auge gehabt. Eine so nahe Ver[illegible] mehr unsere Voraussetzung der Wirkung hat mehr[illegible] günstigen [illegible]fluss auf das Schaffen; Lebendiges tritt in's Leben ein. Die Wahl der Texte von Claudius, Cosa, Göthe, Haug, Hebel, Luther, Uhland etc. ist zweckmässig. Die Melodieen sind einfach ohne Trivialität, abwechselnd ohne gesucht zu seyn; in die Harmonie ist gerade nur soviel Kunst gelegt, dass man den Meister merkt, der mehr thun konnte, hätte ihm nicht leichte Ausführung am Herzen gelegen. Diese ist eine dankwerthe Eigenschaft; denn was hilft die kunstreichste Musik, die man gar nicht oder schlecht vorträgt? Gesungen wollen aber diese Lieder seyn, und der Männer-Chor macht dann bey aller Kraft zugleich eine rührende Wirkung, da die nothwendig etwas hohe Lage der Oberstimme dieser etwas jugendliches, weibliches giebt, was unwillkürlich das Herz ergreift.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

wenn man siehet, dafs er sich darüber (S. 91 —) nicht nur nicht im mindesten schont, wohl strenger mit sich verfährt, als alle Leser mit ihm verfahren seyn würden: sondern wenn man auch lieset, wie selbst durch diese Verirrung das unverdorbene, natürlich-gute Gefühl des Jünglings hervorleuchtet (Vergl. S. 95 —) Diese ganze Scene ist auch wirklich schön, in ihrer innigen Natürlichkeit, aufgestellt. Der Prinz, der die Sache aus dem Ganzen ansieht, läfst den jungen Flüchtling einfangen und nach Wien zurückbringen. Jetzt tritt jener Menschenfreund aber die Regentschaft über das Herzogthum an und ist genothigt seine Hauskapelle zu entlassen: doch versorgt er den jungen D. erst beym Orchester des k. k. Hoftheaters. Bald darauf reiset D. mit Gluck nach Italien. Italien, das Paradies — wenigstens in der Phantasie aller Kunstler und Kunstliebhaber; erfüllt seine hochgespannten Erwartungen nicht nur, sondern übertrifft sie. Hier giebt es nun mancherley artige Anekdoten über verschiedne Hauptstädte Italiens, über berühmte Künstler dieses Landes u. s.w. Recht interessant ist, was von dem berühmten, damals 80jährigen Padre Martino, den die neuern Italiener noch jetzt den Vater der Musik nennen, erzählt wird. Ein kleines angenehmes Abenthöuer wollen wir Ihn mit seinen eignen Worten erzählen lassen, damit wir zugleich eine Probe von seiner Erzählungsweise geben. Er hatte in des Pater Martino Kirche ein Violinkonzert mit ausgezeichnetem Beyfall gespielt. Am folgenden Morgen, fährt er S. 118 fort — trat unser Wirth in mein Zimmer mit der Nachricht, unten sey ein Kerl, der mich zu sprechen verlange, er sey aber so zerlumpt und sehe so verdächtig aus, dafs er Bedenken getragen habe, ihn vorzulassen. Er verlange aber durchaus mich selber zu sprechen. Ich rathe Ihnen nicht, setzte er hinzu, dafs Sie allein bleiben; man darf nicht jedermann trauen. Ich will daher meine zwey handfeste Hausknechte mit mir heraufnehmen, dann mag er immer kommen. Unterdessen riegeln Sie gleich hinter mir die Thür ab und machen Sie nicht eher auf, als bis Sie meine Stimme hören. — Der Wirth ging; ich schlofs ab und bat Gluck, auf mein Zimmer zu kommen. Zu mehrerer Sicherheit nahm ich meine beyden Sackpistolen. Eine hielt ich unter meinem Schlafrock versteckt, die andere verbarg Gluck unter seinem Kleide.

In einer Weile hörte ich klopfen und der Wirth meldete sich mit den Worten: *è permesso?* Ich schob den Riegel auf und trat mit Gluck hinter einen Tisch, der mitten im Zimmer stand. Der Wirth kam mit den Hausknechten, die an der Thur stehen blieben, „zuerst herein, und hinter ihnen der zerlumpte Kerl, der mich fragte, ob ich der junge deutsche Virtuose wäre, der gestern bey den Minoriten gespielt hätte? — Ja! antwortete ich; *e poi?* (und was weiter?) und während dem zog ich die Pistole gleichsam spielend unter dem Schlafrock hervor, Gluck that ein Gleiches. Der Kerl lächelte, sahe sich nach den beyden Hausknechten um und sagte mit komischem Lacheln: die Vorsicht hatten Sie nun eben nicht nöthig! ob ich gleich schlecht angezogen bin, so bin ich doch ein *galant' uomo*. Aber so sagt, was Ihr wollt? redete der Wirth ihn an. Ohne ein Wort zu antworten, griff er in die Tasche, zog ein Billet sammt einem kleinen Schächtelchen hervor und legte beydes auf den Tisch. — Was soll das? fragte ich. — Ich weifs nicht; belieben Sie nur das Billet zu lesen. — Ich las, und mit geflissentlich verstellten Zügen stand folgendes in italienischer Sprache darin:

„Nehmen Sie beyliegendes Schächtelchen als „einen Beweis des Vergnügens, das mir Ihr „gestriges Konzert in der Minoritenkirche ver„ursacht hat, und belieben Sie beyliegenden „Emptangschein zu unterschreiben."

Ich liefs das Schächtelchen von dem Ueberbringer öffnen, und es war eine schöne goldene Uhr darin. Ich unterschrieb den Schein; er nahm ihn. Aber den Scudo, den ich ihm geben wollte, schob er zurück und entfernte sich, ohne mir weder auf Bitten noch Drohen sagen zu wollen, von wem das Geschenk käme. Ich habe mein Wort gegeben, es nicht zu verrathen, sagte er; *son galant' uomo, e tanto basta.* Und so ging er."

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten September. Nº. 38. 1826.

Aus der Brieftasche eines reisenden Kunstfreundes.

— Der Dichter L. und der Musiker M. kamen mit einander hieher, um sich recht von dem italischen Himmelshauche durchdringen zu lassen. Sie leben nun wohl darin, aber sie sind doch nicht darin geboren und erzogen, haben die Seele nicht voll dieser Jugend-Eindrücke. Möglich, dass ihren Producten der heitere Himmel und das derblustige Volksleben, das so recht in der ersten Potenz geführt wird — der gebildete Deutsche lebt zu Haus in der zweyten und dritten — zu gut kommt. Es wird ihnen vielleicht Manches gelingen, was in ihnen bisher gestockt hat; aber ich wette, ihre Werke werden doch nach deutschem Blut aussehen. Hab ich ja auch an mir bemerkt, dass, wenn ich mich erfüllt glaubte von all diesem südlichen Wesen und Treiben, dann aber auf mich selbst zurückkam, und Etwas zu schaffen begann, ich ganz der Alte war, der ich über die Alpen gestiegen. Und so wird es wohl auch bleiben.

Was der Mensch thut, geschieht nach eigener Weise; aber damit auch diese sich recht und ganz entwickle, mag es gut seyn, sich da und dort zu versuchen, sich an allen guten Orten herumzunähren. Es geht uns auch mit dem Heiligen so, wie mit dem Schönen. Solange wir in seiner Atmosphäre weilen, glauben wir, es könnte wohl andere, bessere Menschen aus uns machen, aber kaum herausgetreten sind wir wieder die alten Kauze. Wir halten unsere Transparens für eigenes Licht.

* * *

Mein Umgang mit Künstlern verschiedener Art hat mich Manches über den Bildungsgang der Menschen beobachten lassen.

Ein junger Musiker, doch etwas höher an Jahren, als die Uebrigen seines Fachs, lag mir oft mit Klagen an, wenn die Anderen ihn zu überholen schienen, sowohl in ihrer Umsicht, als auch in der Intention ihrer Arbeiten. Sie wussten über die Klassiker der verschiedenen Epochen sehr geläufig zu sprechen, und fällten da characterisirende, entscheidende, oft absprechende Urtheile, wo er nur verehren und hinauf staunen konnte.

Ich tröstete ihn: Denken und Bilden — sagte ich — reifen oft sehr langsam, wie Lagerwein im Fasse sich vergeistigt. Mancher kommt viel früher zu denselben Resultaten, als der Andere; aber er ist bestimmt auch früher mit dem Leben fertig. Seyn Sie über sich ganz ruhig! Sie sind auf gutem Wege, Ihr Gang bleibt Ihnen, und ist Ihrer Natur gemäss; Sie werden einst dem Himmel danken, dass er kein schnellerer gewesen. Es ist ein längstbekanntes Naturgesetz: was viel zu entwickeln hat, das entwickelt sich langsam.

Er schien beruhigt nach solcher Unterredung — und jetzt hat er bereits alle Früheren, Reiferen eingeholt, und sie achten auf sein Thun und Wort, wie auf das eines Zuverlässigen.

* * *

In der Fremde erhält man Vergleichungspunkte für manches Heimathliche. So muss ich oft lächeln, wenn ich merke, wie man da und dort auf mein Urtheil viel mehr merkt, als zu Haus. Dem Bekannten traut man gern weniger zu, als er weiss und kann, denn sein Vermögen erscheint im Dunste seiner bekannten prosaischen Schwächen, dem Unbekannten umgekehrt, denn sein Unvermögen verbirgt sich hinter dem poetischen Nimbus seines Fremdseyns.

* * *

Ein Hauptunterschied der Menschen ist mir hier aufgefallen: er geht auf ganze Nationen, auf Temperament-Klassen und einzelne Charaktere.

Die Einen zieht es aus ihrem häuslichen und Geschäfts-Mancherley zu einer noch mehr äusserlichen Unterhaltung, zur Gesellschaft, zu Zeitungs-

und anderer zerstreuenden Lesery, zu Spiel, Theater, Musik, zu täglich mehrmaligem Vielreden; sie glauben, das Leben stocke, wenn sie es nicht in Gesellschaft sich entwickeln sehen; sie müssen in offener Welt immer lebensgrosse Leute vor Augen haben, wenn sie sich nicht einsam, unbehaglich fühlen sollen. — Die Andere zieht es aus ihrer gewohnten Stille in die noch grössere der Betrachtung, des Schaffens, wo sich das Leben innerlich offenbart und seine Tiefen enthüllt, aber in einfacheren Verhältnissen, mit schöneren Gestalten, in einer reinern Harmonie.

* * *

Der Kampf der mittelalten mit der antiken Schule ist auch hier noch nicht ausgekämpft und hat nothwendig auch die Musiker ergreifen müssen. Es ist der wiedererwachte Streit der Fakultäten; nur dass die theologische hier nicht in Person der Fakultäts-Männer in Mantel und Kragen in die Schranken tritt, denn diese kommen selten in das urkatholische Land, sondern in Person der Künstler. Sie kann das Vergöttern des heydnischen Denkens und Dichtens nicht leiden, und Kant, der die theologische Fakultät gegen die philosophische herabgesetzt hat, würde jetzt schlecht wegkommen.

Ich möchte ein versöhnendes Wort wagen.

Die Naturwissenschaft, die Geschichte, das Leben führen uns das Grässliche, Hässliche, Anstössige vor Augen, ja das Leben ist oft so unfläthig, dass kaum dem Reinen alles rein ist. In ihren Regionen hat also unsere Einbildungskraft den grössten Spielraum; er wird ihr aufgenöthigt.

Die Kunst zieht diesen enger; sie gestattet uns nur, am Schönen und beziehungsweise Schönen uns zu vergnügen. Dabey ist sie aber so liberal, dass sie uns trotz Dogma und Bekenntniss überall, in aller Welt, wo Schönes ist, den Zutritt verstattet. Die Schranke schliesst bloss das Gemeine, Unschöne aus; innerhalb derselben lässt sich's aber unsere Einbildungskraft gar nicht nehmen, das Schöne jeder Art ohne Skrupel schön zu finden.

Die Religion umschliesst den engsten Bezirk, und ihr Ernst verdrängt Manches, was ausser jenem nicht anstössig ist. Sie stellt dem Menschen dasjenige als ein Aeusserliches, Entbehrliches, Zerstreuendes dar, mit was er sein Daseyn zu anderer Zeit erheitert hat. Die höchsten Gestalten rücken ihm so nahe, und machen ihm seine Pflicht so wichtig, dass, wäre die Welt nicht schon organisirt, und nähme den Eindruck solcher Stimmung an, die Gleichgesinnten dem Himmel eine schönere Erde entgegenbrächten.

Aber — kann denn im Menschenleben Alles aus Einem Tone gehen? schliesst nicht eine Stimmung die andere aus? geht nicht eine Scene der andern aus dem Wege? Manches darf nur die Nachtlampe, manches mag die Sonne bescheinen.

Der Mensch ist deshalb noch kein zwey- oder vieldeutiges, chamäleontisches Wesen; aber wenn man einmal Bildung gestattet, so kann man keine Region davon ausschliessen. Es bleibt freylich daneben die ewige Aufgabe, dass der Mensch sein Wesen in Uebereinstimmung bringe, in heilsame Unterordnung des Niedern unter das Höhere.

So geht alles Streben der guten Geister dahin, das Leibliche zu vergeistigen, die Natur, die Entwicklung alles Lebenden zu einem Schönen, und alles beziehungsweise Schöne zu einem absolut Schönen, zu einem Gottwohlgefälligen zu machen. Dieser Idee kann man huldigen, ohne deshalb im Leben rigorös zu seyn.

* * *

Die allermeisten Menschen verlangen auch da eine active Darstellung, wo eine passive am rechten Orte wäre. Das hab' ich hundertmal in der Gesellschaft, im Theater und nun auch neulich in der Kirche zu bemerken Gelegenheit gehabt. Man sang in der . . schen Kapelle die Lamentationen. Ein Knabe mit dem schönsten Alt, den ich in meinem Leben gehört, trug sie leidend, klagend vor, oder vielmehr, er legte gar nichts hinein, der wahre Passionston lag schon in seiner kindlichen Stimme, und ich war bis zu heissen Zähren bewegt. Das Publikum liess das so gehen, aber ich merkte wohl, wie man diesen Gesang nur als Vorbereitung zu dem viel bessern des Kastraten B . . i betrachtete, ja wie vielleicht Manche ihn als ein nothwendiges Uebel ertrugen. Endlich nach einem kurzen Zwischengebete der Geistlichen liess sich der Kastrat vernehmen. Er sang emphatisch, dramatisch, deklamatorisch, und gewann alle Ohren und — Herzen wollte ich sagen. Wer aber ein fühlendes hatte, musste den Knaben lieber hören. Sein Name, der Vielgenannte, im Gegenhalt gegen den ungenannten Knaben, wirkte mit. Die Wenigsten wissen aufzufassen, was Etwas an sich ist, und sich durch eigene poetische Zubusse in sein Naturgemässes zu versenken; es muss vernehmlich an

ihr Trommelfell, Zwerchfell oder ihre Herzklappe pochen. — —

* * *

Es ist doch ein wahres Wunder, wie der Mensch mit seiner winzigen Kraft mitten in der ungeheuern Welt, und mit seinen ungeheuern Wünschen in dem winzigen Kreise seiner Befugniss sich so zu stellen vermag, dass er einigermassen zufrieden ist. Aber wenn nun diess geschehen, wenn die grossen Lebensansprüche, wenn eigene Vernunft und Gewissen befriedigt sind, so wird der arme Sterbliche oft von nahen, täglichen Uebelständen geplagt; wenn er die Welt umsegelt hat, scheitert er im Hafen, oder, um ein niederländisches Bild zu gebrauchen, — wenn er das Nest gefunden, so plagt ihn ein lästiger Floh.

Diese anthropologische Tirade hat ein Wandnachbar von mir verschuldet, der mich als ein zweyter „Johann der muntre Seifensieder" von Morgen bis zum Abend mit seinem Geleyer genirt. Ich bleibe seinetwegen manche Stunde länger von Haus, ergrimme aber durch den Gedanken, dass mir mein Asyl geraubt ist. Unser Dichter hat wohl Recht:

„Du kannst im sig'nen Haus nicht ruhig bleiben,
Wenn es dem bösen Nachbar nicht gefällt."

Die Wahrheit solcher Sprüche empfindet man erst dann, wenn es einem an die eigenen Sinne geht.

Er singt gewisse Lieblingsmelodieen aus neusten Opern den ganzen Tag. Lieber wollt' ich, dass ein Dutzend Grobschmide in meiner Nachbarschaft ihre Amboss schlügen, oder vor meinem Fenster Jahrmarkt gehalten würde; auch glaub' ich, dass ich in einer Mühle mit zehn Gängen oder im Schlosse Laufen über dem Rheinfall noch eher mein freyes Bewusstseyn erhalten könnte, als neben einem solchen organischen Getön, das mich immerfort ästhetisch anbohrt, mich gegen meinen Willen aufhorchen macht, indem es mich mit Affecten kitzelt, wo ich ruhig meinen Sachen nachdenken möchte, und meinen freyen Gang wie ein Soldaten-Marsch in seinen Rhythmus hineinziehen will.

Es ist die fatalste Seite der Musik, dass sie vielen Menschen so zur Unzeit aufstösst. Lange hab' ich auf ein Mittel gesonnen, dieses Hauskreuz, diesen nagenden Ohrwurm loszuwerden. Das eine lief gegen das Miethrecht, das andere gegen die nachbarliche Verträglichkeit, die aber freylich mein Nebenwohner aus einer Rusticität, wie sie gar manchen Personen eigen ist, zuerst verletzt hatte.

Endlich fand ich's und zwar auf dem Wege der Retorsion; ich brachte seine unzeitige Musik durch Musik um.

So oft er nämlich so ein Lieblingsthema anstimmte, so begann ich, mit recht lauter Stimme ihn in der Seconde zu begleiten. Es fiel meinem Ohre schwer, diesen abscheulichen Misston fort und fort zu halten, aber mein Zorn-Eifer unterstützte mich. — Der Singvogel entwich in die Terz, um sich mit seinem unharmonischen Nachbar in musikalische Freundschaft zu setzen. Ich ging ihm aber blitzschnell nach und liess ihn nicht mehr aus. Er stutzte; ich hörte deutlich, wie er mit dem Fusse stampfte und mit seinem Gesang in ein leises Brummen überging.

Wohl stachelte ihn der Instinkt der Gewohnheit bald wieder, aber da er nicht phantasirte, sondern lauter bekannte Melodieen leyerte, so war ich sogleich wieder hinter ihm her.

Er muss nun merken, was ich bezwecke, denn er schweigt mäuschenstill, oder brummt seine Cavatinen in den Bart, was mich nicht stört, weil ich's nur vernehme, wenn ich mein Ohr an die Thüre lege.

* * *

Wie weit die Geschmackwidrigkeit — ich will nicht sagen: die Gottlosigkeit — oft getrieben wird! — Neulich declamirte Einer die sieben Worte, unterstützt von characteristischer Musik. Das ist nun ästhetisch und religiös so unerlaubt, als es schön und erhebend ist, wenn sie Haydn für ein Kirchenfest mit Musik umwebt. Auch hier wurden sie ursprünglich gesprochen, und nicht gesungen, wie jetzt vom Chor; aber der Bischof sprach sie am Altar.

* * *

Ich habe mir von einem englischen Grossen erzählen lassen, der eine kleine Kapelle hält. Sie muss ihm stets verdeckt spielen; er hat nie ein Mitglied derselben gesehen, weiss ihre Namen und näheren Verhältnisse gar nicht; nur den Musikdirector kennt er, lässt sich von ihm im erforderlichen Falle tüchtige Subjecte empfehlen, hört sie ungesehen auf die Probe; und mit ihm allein bespricht er sich über die Einrichtung der kleinen Concerte.

Diese Eigenheit gefällt mir; wenige Musikfreunde möchten sich zu solcher Ablehnung verstehen. Es liegt aber auch das Gegentheil in unserer Natur; wir suchen emsig die Bekanntschaft der Künstler, und lassen nicht nach, bis wir die Prosa derer kennen gelernt, die uns poetisch vergnügen.

* * *

Wir müssen unsere Erwartung immer auf den Umfang der Sphäre, in die wir eintreten; wir stellen unsere Forderung nach dem Eindruck, den die Freude versprechende Anstalt schon äusserlich, zeitlich und räumlich macht; wir wollen, dass das Ganze vom Leben erfüllt werde.

Wir hoffen von jedem Sonntage, dass er unser Herz mit Lust fülle, vom Volksfeste, dass die Tendenz des Ganzen im Einzelnen zur sinnlichen Anschauung komme, von einer grossen Gesellschaft, dass in ihr Grossartiges in Vorgang komme; einen schönen Park wollen wir von zahlreichen Wandlern durchwallt sehen, an eine lange Gesellschaftstafel uns setzend harren wir auf allgemeine Mittheilung der Lust, auf ein Auf- und Abwogen von Ernst und Scherz. So an allen Versammlungs — Vergnügungs-Orten.

Ein Theater wollen wir stets gefüllt sehen, und dann wünschen wir es erregbar von leisen Beziehungen, und bey aller gesitteten Ruhe doch mit wahrnehmbarem Antheil der Darstellung folgend. Im Concertsaale veranlasst der Anblick so vieler Anwesenden aus dem gebildetern Stande den Gedanken, es werde zu manchen augenblicklich-lebendigen Mittheilungen über den Geist und die Darstellung der Musikstücke kommen, zu einem lebhaften Verkehre der Ansichten, einem Austausche der erregten Gefühle.

Einem Gotteshause gönnen wir eine zahlreich versammelte Kircheogemeinde, erwarten dann von ihr volle Andacht, erregt durch eine alle Gemüther durchdringende salbungsvolle Predigt und harmonischen Gesang.

Und so ist darauf zu wetten, dass jeder, der zu einer versammelten Menschen-Masse tritt, es nicht ohne die freudige Erwartung thun könne, sie werde ihn erheben, oder, nach Umständen, es werde zu mancher Wechselberührung kommen, er werde ein lebendiges Bild dieser Versammlung und eine reiche Erfahrung mit sich nehmen.

Kein Wunder, dass uns in solchen Fällen gewöhnlich bald eine Erkältung anwandelt, weil selten der Erfolg unsern Wunsch krönt.

Sonderbar! — der Mensch, das geselligste Wesen ist zugleich wieder das befangenste, ungattigste, störrigste, in Rücksichten eingeschnürteste. Es ist gewiss auffallend, dass gerade die gebildeteren Kreise die schweigendsten sind, und wie die Sitte sie mit la trappischer Ordensregel tyrannisirt. Es langweilt aber bey verhaltener Mittheilung der Anblick der Menschen den Menschen, und die naheliegende und doch verwehrte lebendige Berührung und Thätigkeit macht Gähnen und Schlafsucht; dem auf sich selbst Zurückgedrängten stirbt der Antheil an Kunst und Leben.

Ich denke hauptsächlich an Concert-Versammlungen, und finde gerade in der Art des Beysammenseyns die Ursache, warum so viel musikalische Kunst ohne Genuss und Dank hier absorbirt wird, die, anders ausgespendet, und unter anderer Form aufgenommen, Wunder bewirken könnte.

Hiezu kommt noch, dass bey alle dem die Anschauung der Menschen-Masse doch wieder nur eine sehr oberflächliche, verworrene ist, dass man sich gar nicht Aug in Auge sieht, was den Eindruck der Musik verstärken würde. Die Aeusserung einer Dame machte mir das erst recht klar. Sie klagte nämlich, während sie auf ihren Kopfputz deutete, dass sie im Concerte gewöhnlich nur Eine Person wahrnehme — ihre Vorsitzerin; und zwar erst nur von hinten, so dass sie während drey langer Stunden von fünfhundert Menschen kein Antlitz erblicke, weil auch im Zwischensakt alles sich umwende.

Das ist nun einmal die Form unsers Lebens und nicht wohl abzuändern, ja in manchen Fällen ist es schon tröstend, zu wissen, dass es so ist. Es fehlt Einem weniger, wenn man weiss, was Einem fehlt.

So ist es auch hart, mit einem Busen voll Melodieen und Harmonieen auf einmal in's Gewöhnliche übersugehen, zu Menschen, die nichts weniger als melodisch fühlen.

Es stehen mir noch lebendig jene wehmüthigen Momente vor Augen, wo ich als Knabe aus dem Theater, das Herz voll Lieb' und Leid, nach Hause ging, und mich nun ohne ein Wörtchen Mittheilung in meine stille Klause schliessen sollte. Es ist ein natürlicher Wunsch, dass man mit denen lebendig verkehren möchte, in derer Gesellschaft man Schönes, Herzerhebendes genossen. Um einmal recht Epikuräisch zu wünschen, möchte ich die Anordnung, dass auf das Concert jederzeit ein fröhliches Gastmal mit Ball folgte, wie es hie und da ein lebenskünstlerischer Sinn schon eingeführt hat.

Im Kreise der Menschheit gleicht sich doch so ziemlich Alles aus. Neben den Bemühungen raffinirender Kunst, unsere Genüsse zu steigern, geht wieder die steife Etikette her, und lässt es selten zu einer Ekstase kommen; der Preis des Lebens ist ein Dämpfer aller poetischen Klangwellen.

NACHRICHTEN.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 7ten, im Theater an der Wien: *Der Barbier von Sevilla.* Hr. Rohmann gab den Figaro. Unser Gast, der sich bereits auf einigen ausländischen Bühnen versuchte, ist ein Eingeborner, und fand schon aus diesem Grunde die freundlichste Aufnahme. Er hat sich ziemliche Routine erworben, zeigt wenig Befangenheit, und weiss seine kleine Stimme nicht ohne Glück zu verwenden. Er sang, wie sein Vorgänger Lablache, an den man sich freylich nicht erinnern darf, die meisten Stücke um einen Ton tiefer gegen die Original-Partitur, und zum Ersatz, Dem. Vio, als Rosine, gleich der Signora Fodor Mainvielle, die ihrigen um eine Terz höher. Wenn nur alles hübsch in der Kehle liegt; wie die Instrumente zu rechte kommen, darum kümmert man sich nicht! Wer wollte auch so ungalant seyn, dem Eigenwillen des schönen Geschlechtes zu widerstreben? Jede Prima Donna ist nun einmal gleichsam privilegirt, capriciös zu seyn. O Publikum! allzugütiges, allzugütiges, allzugrossmüthiges Publikum! du hast dir mit deiner Duldsamkeit und Nachsicht viel aufgebürdet.

Am 15ten, im Kärnthnerthortheater: Erste Vorstellung der französischen Gesellschaft unter der Leitung des Hrn. Brice: *Ma Tante Aurore,* Opéra bouffon en deux Actes, Musique de Boieldieu und *Gastronome sans argent,* Vaudeville en un Acte. Wäre nicht die minder gebildete Classe durch die hohen Eintrittspreise gewissermaassen von dieser Spectakelgattung ausgeschlossen, so hätten wir heute tumultuarische Auftritte erlebt, und die fremden Künstler wären, statt mitleidig belächelt, mit Schimpf und Schande von den Brettern gejagt worden. Dieser Singsang ist auch in der That erbärmlich, vom primo Tenore Mr. Dorville und der Prima Donna Dem. Eloise Lavaquerie, welche man nie hört, ausser wenn sie unausstehlich detonirt, bis zum seynsollenden Bassisten Mr. César, der die Töne nur spricht, und zur Soubrette, Mad. Brice. Die einzige Ausnahme macht Hr. Brice, der zwar wenig Stimme, aber eine gefällige Methode hat. Eine etwas günstigere Aufnahme hätte vielleicht das Vaudeville gefunden, worin sich Mr. Clement als Gastronome durch originelles Costüm und characteristische Mimik auszeichnete, wenn man sich nur an die fingerlangen, uns grösstentheils unbekannten Gassenhauer-Couplets, die unaufhörlich unter der schlechtesten Quartettbegleitung abgeleyert werden, gewöhnen könnte. Was dieser Gesellschaft hauptsächlich zum Nachtheile gereicht, ist, dass sie nicht genug eingespielt und zusammengewöhnt zu seyn scheint, und eben darum des gerühmten Vorzugs der Franzosen, bey denen in der Regel alles so frisch, rund und rasch von Statten geht, entbehrt. Unter solchen Auspicien dürften die accordirten dreissig Vorstellungen wohl schwerlich zu Stande kommen.

Am 14ten, im Theater an der Wien, als letzte Gastdarstellung der Josephstädtertheater-Gesellschaft: *Heliodor, Beherrscher der Elemente.* Da diese Unternehmung für die Hensler'schen Erben nicht rentirte, so bleibt nun dieser Tempel abermals und wahrscheinlich bis zum dritten Versteigerungs-Termin, dem 21. August, verschlossen; dieser wird hoffentlich eine Entscheidung bringen, und hoffentlich zum Bessern, da Schlimmeres nicht leicht kommen kann.

Am 15ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die beyden Spadifankerln,* Quodlibet, neu in die Scene gesetzt zum Benefice der Mad. Walla, Schauspielerin aus Pesth, einer schönen Frau, welche mehre Gastrollen mit grossem Beyfalle gab, und auch heute ihre Proteus-Natur in den schärfsten Contrasten entfaltete.

Am 16ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die ländliche Probe,* oder *der gefoppte Liebhaber,* komisches Ballet von Milon, in die Scene gesetzt von Baptist Petitz; Musik von Persuis. Alberne, unbedeutende Handlung, doch hübsche Ballabiles; unter den Tonstücken haben wir das meiste schon im *Zauberschlaf* gehört; vieles ist nur zubereitet, oder eingelegt, wie z. B. die Variationen über Carafa's Thema: O cara memoria, die tapfer abgetanzt werden.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die General-Probe auf dem Theater,* komisches Singspiel, mit Musik von Liberati. Dieses artige Stück, voll treffender Charakterzüge und angenehmer Melodieen, war mit Unrecht so lange von der Bühne verschwunden. Der Componist, von dem wir zwar wenig, doch nur Gutes kennen, lebte vor Jahren hier als geschätzter Gesanglehrer, ging darauf nach London, und soll sich dort wohl befinden.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: Zweyte französische Vorstellung: *Le Duel et la*

Dejeuner, Vaudeville. *Lully et Quinault*, Opéra, Musique de Nicolo. Une Réprise de Vaudeville: *Gastronome sans argent*. Von der Operette gab man nur vier Musikstücke zum Besten, und das war gut. Im Vorspiel machte sich Mr. Fradelle durch leichten, ungezwungenen Anstand bemerkbar. Monsieur Brice war abermals der einzige Lichtpunkt, und erhielt selbst als Sänger mitunter Beyfall.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Die Braut aus dem Zauberbrunnen*, oder *Die goldene Kugel*, grosses Feenmärchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; Musik vom Kapellmeister Müller. Da dieses Stück von Mad. Raimund zu ihrem Benefice gewählt wurde, so kann man Zehn gegen Eins wetten, dass der ungenannte Autor ihr Vater, Hr. Gleich, sey. Der Stoff scheint schon einmal da gewesen zu seyn, und auch der Tonsatz enthält viel Bekanntes und oft Gehörtes; nur kann Ref. sich nicht sogleich entsinnen, wie das Stück ehedem geheissen hat.

Am 23sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le nouveau Seigneur de Village*, Opéra en un Acte, Musique de Boieldieu. *La Mansarde des Artistes*, Vaudeville en un Acte par les Mrs Scribe, Dupin et Varner. Mit dem Singsang hinkte es wieder gewaltig; im Vaudeville gefielen die Mes^rs^ Clement und Fradelle.

Am 25sten, im Leopoldstädter-Theater: *Fido-Savant, der Wunderhund*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen, vom Verfasser der Affenkomödie (Hrn. Gleich); Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Nachdem man das gelehrte Thier in natura bewundert und sein Ebenbild auf den Bretern belacht hat, erscheint hier ein dritter Repräsentant. Referent bleibt davon.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: *La lettre de change*, Opéra en un Acte; Musique de Bochsa. *Le vieux garçon et la petite fille*, Vaudeville. Am *Wechselbriefe* war nicht viel zu verderben; das Ensemble der Vaudeville's gewinnt an Rundung und raschem Eingreifen. Dem. Brice, die petite Nièce, nahm sich in ihrer viermaligen Verkleidung ganz hübsch aus.

Am 31sten, im Leopoldstädter-Theater: *Colombinens Glück in Flora's Tempel*, pantomimischer Zauberschwank in einem Akt, von Hrn. Rainoldi; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Eine artig erfundene Bagatelle, welche auch verdienten Beyfall erhielt. In Erwägung, dass binnen neun Tagen drey neue Werke unsers topfern Meisters Wenzel an's Licht getreten sind, der seine Kindlein wirklich aus dem Ermel zu schütteln scheint, darf man sich wohl nicht wundern, wenn sich der Maler bisweilen selbst copirt.

Die hiesige S. A. Steiner'sche Kunst- und Musikalien-Handlung wird unter der Firma: Tobias Haslinger fortgeführt. Von der erprobten Thätigkeit des neuen Eigenthümers darf die Kunstwelt das Beste erwarten. Ein starker Katalog zeigt den Reichthum seines Verlags, welcher sich auch in qualitativer Hinsicht vortheilhaft auszeichnet. Darunter gehören die Cramer'schen *Etuden*, in einer revidirten, schönen Ausgabe, und sechs auf Pränumeration angekündigte *Messen*, *Gradualen*, und *Offertorien* unsers verdienstvollen Hofkapellmeisters Eybler, von denen die zur letzten ungarischen Krönung der Kaiserin geschriebene den Anfang macht, und welche in einer, dem *Requiem* dieses Meisters gleichen Ausgabe erscheinen werden.

Braunschweig, im September. Am 25sten wurde das Herzogliche Hoftheater mit der Oper: die *Prinzessin von Provence*, gedichtet und in Musik gesetzt vom Freyherrn von Poissl, bey überfülltem Hause eröffnet. Das Innere des Operahauses war neu und geschmackvoll ausgebauet, mehre zweckmässige Veränderungen hinsichtlich der Logen und des Parterres angebracht, das Theater selbst durch angemessene Einrichtungen im Innern und in der Beleuchtung verbessert und mit einem neuen Vorhange versehen und der Raum des Orchesters nach Angabe des Hrn. Kapellmeisters Wiedebein ansehnlich vergrössert, wodurch für den Klang der Instrumente bedeutend gewonnen ist. Aller Anfang ist schwer, sagt das alte Sprüchwort, und es würde unbillig seyn, wenn man bey einer jetzt beginnenden Anstalt, deren vorhandene Kräfte nun erst in Wirksamkeit treten müssen, und für welche, bey der Vorliebe eines kunstsinnigen Fürsten für Musik und Theater, so vieles geschehen ist, das in Menge vorhandene Gute verkennen, und das noch Mangelnde lieblos zur Sprache bringen wollte. Indess ist nicht zu läugnen, dass in Betreff des Personals der Oper noch manche Lücken stattfinden, weil, dem Vernehmen nach, mehre Engagements sich früher zerschlagen haben, und wohl auch hinsichtlich der Anwesenheit einiger Mitglieder hin und wieder Missgriffe stattgefunden haben mögen. Die Hauptverbesserung der Oper besteht für jetzt, aus-

ser der bedeutenden Verstärkung des Chores, in der Organisation des Orchesters, und man muss es unserm geschmackvollen Wiedebein Dank wissen, dass er mit höchster Genehmigung eine Anzahl geschickter Musiker hieher zu ziehen vermocht, und selbige grade bey denjenigen Instrumenten, wo es früher fehlte, angestellt hat. So haben namentlich die Fagotte, Flöten, Trompeten, Posaunen u. s. w. bedeutend gewonnen, und das Spiel des neuen Herzogl. Orchesters zeigt jetzt unter Anführung seines Meisters von einer seltenen Delicatesse und Präcision. Nicht so günstig steht es aber mit dem Singpersonal. Eine eigentliche Bravoursängerin fehlt noch gänzlich, und Opern, welche zwey erste Sängerinnen von Bedeutung erfordern, können jetzt noch nicht gegeben werden. Dem. Dermer, welche durch lobenswerthen Fleiss sich ungemein vervollkommt hat, stehet dem ersten Fache, so weit diess möglich ist, allein vor. Dem. Linner, eine neue Acquisition, singt Soubretten und muntere Partieen ganz artig. Mad. Müller-Anschütz ist im Besitze der Mutter-Rollen und sonstiger kleiner Altpartieen. Auch besitzen wir noch Mad. Schütz vom vormaligen Nationaltheater, welche in vielen Gesangpartieen brauchbar ist, und immer gern gesehen wird. Von dem männlichen Singpersonale des aufgelösten Nationaltheaters sind wiederum engagirt: der wackere erste Bassist Hr. Wehrstedt, der sehr brauchbare zweyte Bassist Hr. Berthold, für hohe Basspartieen Hr. Hammermeister, welcher sich schon früher hierin bemerklich machte; der beliebte Komiker Hr. Günther; ferner der Tenorist Hr. Knaust, der, bey seiner sehr schönen Stimme, im Spiele noch immer die gehörige Lebendigkeit nicht gewinnen will, und der für muntere Partieen hier früher angestellt gewesene, gewandte Hr. Meisinger, dem es jedoch für die Oper an Stimme gebricht. Neu hinzugekommen sind: die Tenoristen Hr. Rosner, Hr. Wieseneder, Hr. Grösser und Hr. Berger. Hr. Rosner besitzt eine bewundernswürdige Fertigkeit, namentlich in den Falsettönen, die ihm leicht und grösstentheils auch rein zu Gebote stehen; dagegen sind seine Mitteltöne (der eigentliche Brusttenor) weniger bedeutend, und es geht diesem wackern Künstler zur Zeit noch die eigentliche Grazie im musikalischen Vortrage, so wie die erforderliche Zartheit beym Uebergange der natürlichen zur Falsettstimme ab. Die Rede scheint übrigens sein Element gar nicht zu seyn. Hr. Wieseneder singt ebenfalls erste Tenorpartieen, und hat das für sich, dass er deutlich ausspricht. Sein Ton ist rein, jedoch schwach und dünn; seine Singart will man etwas veraltet finden. Beyde Sänger haben den Erwartungen des Publikums nicht hinlänglich entsprochen. Hr. Grösser besitzt eine unverkünstelte angenehme Tenorstimme und ist dabey ein äusserst gewandter Schauspieler. Seine Leistungen als Figaro, Simeon, Jacob Friburg, Calif von Bagdad, Schiffscapitain u. s. w. sind mit verdientem Beyfall anerkannt; selbst die Rolle des Titus, welche ihm zu Theil geworden, wird von ihm zur Zufriedenheit des Publikums durchgeführt. In jeden Fall ist er ein wesentlicher Gewinn für die Oper und selbst für das Schauspiel, das durch ihn in der ersten Zeit bedeutend unterstützt worden ist. Hr. Berger ist bis jetzt als Vater (*Neunonntagskind*), Joseph (*Dorfbarbier*) und Carl (*Kapellmeister*) aufgetreten und hat nicht missfallen. Uebrigens ist derselbe, wie es heisst, als Anführer des Chors angestellt.

Die *Prinzessin von Provence* wurde bis jetzt siebenmal gegeben, und ausserdem mehre Opern von Mozart, Weber, Rossini u. A. Einstudirt wird dem Vernehmen nach *Fidelio* von v. Beethoven und *Faust* von Spohr. Als Gast sahen wir am Ende Juny Dem. Schulz vom Leipziger Stadttheater in den Rollen der Vitellia, der Königin der Nacht und der Agathe. Ihre Leistungen wurden jedoch mit wenig Beyfall aufgenommen. Die Mitglieder des neu errichteten Herzogl. Orchesters sind folgende:

Hr. Hofkapellmeister Wiedebein, Vorsteher und Dirigent.
– Böscke, Musikdirector.
Erste Violine: die Herren Müller I, Müller II, Freudenthal, Müller IV, Barnbeck, Hartmann. Hr. Markmann führt die Musik bey den Schauspielen an.
Zweyte Violine: Zinkeisen I, Zinkeisen II. Beddiges, Lange, Mund und Schmidt.
Bratsche: Hustedt, Spies, Banse, Mey.
Violoncell: Goedecke jun., Müller III, Ritter (geht ab), Gonzett.
Contrabass: John, Strube, Grunert, Engel.
Flöte: Zipold, Schönemann, Stöppler jun.
Oboe: Ferling, Rischbieter, Haubner.
Fagott: Wagner, Haake, Gödecke sen.
Clarinette: Rasch, Herrig.
Horn: Beddiges sen., Thies, Käfer, Beddiges jun.
Trompete: Zänker, Amende, Wernthal.
Posaune: Schmidt sen., Schmidt jun., Wernthal.
Pauken: Hartung.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder aus Sintram und seine Gefährten von de la Motte-Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Charlotte Veltheim. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 1 Thlr.)

Dem. Veltheim in Dresden ist eine sehr geübte Sängerin und eine ausgezeichnete Klavierspielerin: hier lernen wir sie auch als Componistin, und gleichfalls vortheilhaft kennen. Dass sie eben diese Gedichte gewählt hat, können wir zwar nicht unbedingt billigen; denn sie eignen sich zwar an sich zur musikalischen Composition; auch sind sie überhaupt wohl gut, doch sind diess die meisten nur an ihrem Platze und in ihrem Zusammenhange mit der Erzählung. Indessen ist diese, wie eine der besten, so eine der bekanntesten von Fouqué: da werden sich hoffentlich die Liebhaber hinzudenken, was hinzuzudenken ist, und die Liebhaberinnen grösstentheils nehmen es bey ihrem Singen nicht eben genau mit den — „Worten." Die Gedichte sind übrigens theils eigentliche, theils romanzenartige Lieder. Was nun die Musik anlangt, so finden wir zwar keine hervorstechende Originalität, sowohl in den Erfindungen, als in der Ausführung, und manche An- und Nachklänge von Andern in diesen beyden: aber bloss aufgehorcht und nachgesprochen ist nichts; und die besten Stücke besitzen nicht weniger der Verfasserin Zugehörendes, als vielleicht drey Viertheile von jetzt herausgegebenen Liedern überhaupt. Für die besten Stücke, in Erfindung und Ausführung, halten wir: No. 1 und No. 3; jene mit bloss (und schön) harmonischer, diese mit figurirter Begleitung. Im Ausdrucke müssen wir diese gleichfalls am meisten loben: würden ihnen auch No. 4 an die Seite setzen, wenn hier nicht in den Gang des zweyten Tempos etwas, harmonisch (nach der Modulation) und rhythmisch Unverhältnissmässiges, vielleicht durch Künsteln, gekommen wäre, was den Eindruck des ersten und dann zum Schluss wiederholten Tempo's einigermassen schwächt. Incorrectheiten irgend einer Art sind uns nicht aufgestossen; was bey Compositionen eines jungen Frauenzimmers besonders anzumerken scheint. Stich und Papier sind gut. Liebhaberinnen des Gesanges am Pianoforte sollten sich die Sammlung schon, wo nicht aus Schwesterschaft, doch aus Neugierde anschaffen: sie werden aber auch angemessene Unterhaltung durch sie finden.

Souvenirs agréables des Opéras favoris en forme de Divertissements pour le Pianoforte etc. No. 1—6. a Berlin, chez Laue. (Pr. No. 1—5, jede 6, No. 6, 4 Gr.)

Bloss zu angenehmer Erinnerung, wie der Titel besagt, ist diese Sammlung nicht übel. Die Auswahl der Opern ist gut, und die, der einzelnen Stücke, jener Absicht angemessen. Jede Nummer enthält Ein Stück — „en forme" etc. das heisst: ohne Text; der Gesang dem Instrumente mitgegeben. Einige Stücke, wie sie hier arrangirt sind, spielen sich, für so Etwas, doch wohl zu unbequem; wie die Romanze, No. 4, wo sich Manches in der linken Hand, ohne Nachtheil der Wirkung, hätte gefügiger einrichten lassen. Dass einige Stücke, die, wie das Duett No. 5, das in der ursprünglichen Tonart ziemlich schwer zu spielen, zur Erleichterung in eine andere versetzt worden, ist, für so Etwas und zu einem solchen Zweck, nicht eben zu tadeln: es wäre aber doch wohl besser, man zöge Stücke vor, wo das nicht nöthig ist. Die sechs Nummern enthalten folgende Stücke: 1. Rondo aus Webers *Euryanthe:* die wirklich reizende Scene aus dem Schlusse des ersten Finale. 2. Romanze aus derselben Oper: die sehr angenehme des Adolar im ersten Akt. 3. Bolero aus Spohrs *Jessonda:* die erste Arie des portugiesischen Feldherrn, mit dem besonders schönen Thema. 4. Rondoletto aus Rossini's *Barbier von Sevilla:* das artige Ständchen des Grafen im ersten Akt. 5. Das schöne Duett der Amazili und des Nadori aus Spohrs *Jessonda;* der lichteste Punkt der ganzen Oper. 6. Roudoletto aus der *Italienerin in Algier:* nicht eben ausgezeichnet.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № XIII. 1826.

Gesuch.

Zwey junge Männer, die gegenwärtig noch Mitglieder eines guten Orchesters sind, der eine als erster Contrebassist, der andre als erster Flötenist, wünschen eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber kann man unter portofreyen Briefen bey den Verlegern dieses Blattes vernehmen.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Boieldieu, A., La Dame blanche. (Die weisse Dame,) Komische Oper in drey Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Französischer und deutscher Text. 6 Thlr.

Hieraus einzeln:

No.	1.	Introd. e Coro: Sonnez, Cors et musettes (Erklinget, ihr Hörner)	1 —
		Aria: Ah, quel plaisir, d'être soldat (Ach, welche Lust Soldat zu seyn)	— 7½
-	2.	Terzetto e Coro: Que veut notre ménagère? (Doch, mein Weibchen seh' ich eilig kommen.)	— 6
-	3.	Ballade e Coro: Chut, chut, écoutons! (Still, still, höret zu	— 6
-	4.	Duetto: Il s'éloigne, il nous laisse ensemble (Wie, er gehet, Hast uns hier allein)?	— 6
-	5.	Finale e Terzetto: Grand Dieu, que viens-je donc (O Gott, was muss' ich Arme hören?)	— 18
-	6.	Entrecte et Couplets: Pauvre Dame Marguérite (Spinn, arme Margareth)	— 3
-	7.	Terzetto: C'est la cloche de la tourelle (Horch, man läutet noch)	— 9
-	8.	Cavatina: Viens, gentille Dame (Komm, o holde Dame)	— 6
-	9.	Duetto: Ce Domaine est celui du comte (Dieses Gut gehört dem Grafen)	— 7½
-	10.	Finale: Nous quittons nos travaux (Froh verlassen wir Feld)	1 16½
-	11.	Entrecte et Aria: Enfin je Vous revois, séjour (Wohl mir, mit Freudigkeit)	— 6
No.	12.	Coro des Montagnards: Vive à jamais notre Monseigneur! (Es lebe hoch unser neuer Herr)	— 12
		Air écossois: Chantez, joyeux Ménestrels! (Stimmt an, ihr Sänger)	— 9
-	13.	Duetto: Malheureuse, que faire? (Unglückselge, was hör' ich?)	— 7½
-	14.	Finale: Voici midi, la sonnez est-elle prête? (Wie ist's, mein Herr?)	— 13½

Händel, G. F., Israel in Egypten. Grosses Oratorium, im Klavierauszuge von Dr. K. Breidenstein, deutscher und englischer Text. 5 12

Hieraus die vier Chorstimmen allein 3 21

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 2 Flöte. No. 1—3 à 4 Gr.

Drouët, L., Air fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Flûte avec Orch. Op. 157. 1 Thlr. 4 Gr.

Geisler, H., Krönungs-Marsch aus der Jungfrau von Orleans, für 2 Flöten 4 Gr.

Kreutzer, Jos., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 18. No. 1 et 3 à 20 Gr.

— do. do. do. No. 2. 1 Thlr.

Krollmann, A., Einleitung und Rondo für Flöte mit Orchester. 6tes Werk 1 Thlr.

Maurer, L., Ouverture und Gesänge aus dem neuen Paris, für 2 Flöten 20 Gr.

— Ouvert. daraus für 2 Flöten 8 Gr.

— do. do. Fl., Vlon., Br. u. Vcell. 16 Gr.

— do. do. 2 Vlons, Br. und Vcell. 16 Gr.

Müller, Iwan, Fantaisie sur un Air vendéen pour Clar. (ou Violon) avec Pianoforte. Op. 13 10 Gr.

— Duo de l'Opéra: Armida, de Rossini, arrangé pour Clar. et Basson (ou Violoncelle), avec Pianoforte ou Harpe. Op. 18 20 Gr.

Stowitschek, J. G., Potpourri für Clar. mit Orchester oder Pianoforte. 8s Werk. 1 Thlr. 4 Gr.
Wiele, A., Variations pour Violon avec Orch. 1 Thlr.

Für Pianoforte.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze. No. 24. enthaltend: Hopser aus den Wienern in Berlin und Jubelwalzer ..... 4 Gr.
— No. 25—29. enthaltend: Chiarinische Tänze à 4 Gr.
Beethoven, L. van, Sonate. Op. 17..... 14 Gr.
Carafa, M., Boleros, arrangirt zu 4 Händen von A. Diabelli ..... 8 Gr.
— Cavatine alla Polacca, arrangirt zu 4 Händen von A. Diabelli ..... 8 Gr.
Cramer, J. B., Theoretisch-praktische Pianoforte-Schule..... 1 Thlr. 8 Gr.
Czerny, C., Rondeau de Chasse à 4 ms. Op. 67. 16 Gr.
Drouët, Air fav. de l'Opéra: Zelmire, de Rossini, var. p. Fl. avec Pianoforte. Op. 137... 16 Gr.
Enckhausen, H., Potpourri de l'Opéra: Mathilde de Guise p. Pianof. avec Violoncelle. Op. 3. 16 Gr.
— Grosses Rondo zu 4 Händen. 102 Werk. 1 Thlr.
Häser, A. F., Grosser Ländler zu 4 Händen. 22stes Werk..... 16 Gr.
Hummel, J. N., Rondeau russe. Op. 96..... 10 Gr.
Köhler, H., 3 Rondeaux sur des Thèmes fav. avec Flûte..... 14 Gr.
— Introduction et Rondeau avec Flûte..... 10 Gr.
Küffner, J., Ouv. à l'Espagnole ..... 10 Gr.
Maurer, L., Ouverture aus dem neuen Paris ... 10 Gr.
— Dieselbe zu 4 Händen..... 14 Gr.
— Polonaise pour Violon avec Pianof. Op. 42. 16 Gr.
Mayseder, J., Polonaise zu 4 Händen. No. 2. 16 Gr.
— do. do. 3. 20 Gr.
Müller, C. F., 4 Quadrilles écossaises. Op. 11. 6 Gr.
— Iwan, Fantaisie sur un Air russien pour Clar. ou Violoncelle avec Pianof. Op. 13. 10 Gr.
Ries, F., Rondo sur la Cavatine: Una voce poco fa! de l'Opera: Le Barbier de Seville à 4 ms. 12 Gr.
Schlüter, G., 6 Var. über: In meines Lebens... 12 Gr.
Wiele, A., Variations p. Violoncelle avec Pianof. 14 Gr.
Winter, P. v., Thema von Carafa: O cara memoria, var. — zu vier Händen arrangirt von A. Diabelli..... 8 Gr.

Für Gesang.

Beethoven, L. v., Mädchen du liebest mich. (Lied nach dem Sehnsuchts-Walzer) mit Pianoforte oder Guitarre..... 4 Gr.
Maurer, L., Der neue Paris. Operette in 1 Akte. Vollständiger Klavierauszug..... 3 Thlr. 12 Gr.
— Sämmtliche Gesangsachen daraus einzeln
— Die beliebtesten Gesangsachen daraus einzeln, mit Guitarrebegleitung.

Meyerbeer, J., Aus dem Kreuzfahrer in Egypten mit Pianoforte. No. 2. Cav: I dessi d'Elmire. (Die Gabeu) ..... 5 Gr.
— No. 3. Duett: Ah non tison (Du spottest.) 8 Gr.
— - 9. Arie: Non sai qual incanto (Ich fühle.) 4 Gr.
— - 10. Romanze: Giovinetto cavalier (Jugendlicher Rittersmann.)..... 5 Gr.
— - 14. Arie: Ah ch'io l'adoro (Ihn vergessen.) 5 Gr.
— - 15. - D'una madre disperata (Einer Mutter.)..... 6 Gr.
— - 17. Duett: O Cielo clemente. (O Himmel.) 5 Gr.
— - 21. - Il tenero affetto (Die zärtliche.) 6 Gr.
Müller, G., 3 Lieder. 3s W. No. 1. mit Pf. u. Guit. 5 Gr.
— 3 do. 2. mit Pianoforte. 4 Gr.
— 3 do. 3. mit Pf. u. Guit. 4 Gr.
Pacini, Arie: Mein Gebieter (Ah mio prence.) .. 3 Gr.
Sammlung beliebter Volkslieder mit Pianoforte oder Guit. No. 1. enthaltend: Du liegst mir am Herzen, und: Das Stübchen..... 6 Gr.
Weber, C. M. von, Lieder mit Pianoforte oder Guit. No. 6. enthaltend: Schlummerlied und Das Röschen ..... 4 Gr.
Wegener, H., Lied: Könnt' ich eine Lerche seyn, mit Pianoforte oder Guitarre..... 5 Gr.
Winter, P. v., Ich war wenn ich erwachte. Cavat. mit Var. für Gesang und Pianoforte..... 8 Gr.

Neuigkeiten der Buch- und Musikhandlung von Fr. Laue in Berlin, welche an alle Handlungen versendet sind:

Berger, Ludwig (von Berlin), 3 Märsche für Infanterie 21. Werk. Partitur..... 2 Thlr.
— dieselben für 4 Hände (21. Werk.)..... 16 Gr.
— dieselben für Pianoforte. (21. Werk)..... 10 Gr.
— 3 Marches milit. pour Pianof. (Oeuv. 16.) à 8 Gr.
Czerny, C., Impromptu brillant à 4 mains. Oeuv. 116..... 1 Thlr. 4 Gr.
Gabrielski, Fantaisies pour la Flûte. Oeuv. 82 et 83..... à 16 Gr. et à 6 Gr.
Greulich, W., nouvelles Contredanses..... 10 Gr.
Haydn, 3 Quatuors, Oeuv. 64. arr. à 4 mains par J. F. Schmidt. No. 1. 22 Gr. No. 2. 1 Thlr.
Mozart, Zauberflöte arr. à 4 ms., par C. F. Eberwein. 1ster Akt..... 2 Thlr. 16 Gr.
— G moll-Quart. arr. à 4 ms., p. Busso. 1 Thlr. 8 Gr.
Neithardt, A., 3 Märsche für Infanterie (Part.) 50. Werk ..... 1 Thlr.
— dieselben für 4 Hände. 50. Werk..... 10 Gr.
Schmitt, Rhapsodien in Uebungen für das Pianoforte. 62. Werk. 2 Hefte..... à 1 Thlr. 6 Gr.
Souvenirs agréables des opéras favoris en forme de Divertissements pour la Flûte. No. 1—6. à 6 et 4 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Späterhin entdeckte sich's, dafs der Geber der weltberühmte Kastrat, spanische Günstling, Herzog und Staatsminister in Einer Person — dafs es Farinelli sey, der damals ebenfalls als 80 jähriger Greis in Bologna lebte.

Nach seiner Zurückkunft wurde D. mit Jos. Haydn bekannt, und bald darauf Kapellmeister des Bischoffs von Grofswardein, an Michael Haydns (des Bruders von Joseph) Stelle, der nach Salzburg ging. Hier bekommt nun der Thätigkeitstrieb D.s einen bestimmtern, und sein musikalisches Talent einen höhern Wirkungskreis. Er richtet die Hauskapelle des Bischoffs vortrefflich ein, und nimmt besonders auch den jungen Pichel darin auf — (der nachher als Komponist mit Recht keinen unbedeutenden Ruf erhalten hat und noch jezt in Wien lebt, und zuweilen Etwas von seinen schätzbaren Kirchenkompositionen öffentlich bekannt macht.) Pichel ist auch als Mensch interessant, wird D.s vertrauter Freund, und dieser erzählt in der Folge mancherley sehr Angenehmes von ihm. Bisher hatte D. nur Instrumentalmusik gesezt, besonders Konzerte und Sinfonien: nun versuchte er sich mit dem ersten Oratorium, Metastasio's *Isacco*, und da dies so vielen Beyfall fand, er sich auch zu fühlen anfing, so folgte diesem nachher sein *Davide*, und später die beyden vortrefflichen und bey weitem nicht nach Würde bekannten: *Hiob* und *Esther*. Auch D. erfuhr um diese Zeit den Zauber (leider, den gemeiniglich so sehr täuschenden) für das Theater zu arbeiten — ich meyne, nicht blos dafür zu schreiben, sondern selbst in, mit, und unter theatralischen Menschen zu leben und zu weben. Er errichtet dem Bischoff ein kleines Theater, glüht dafür, arbeitet sich dafür ab; und hier entwickelt sich zuerst sein wahrhaftig grofses Talent für die komische Oper. Das herrliche Leben dauerte aber, wie immer, nicht lange: D. hatte jedoch das seltene Glück, dafs nicht die zu bearbeitenden Menschen, sondern das Schicksal der Freude ein Ende machte. Der gutmüthige Bischoff wurde nämlich bey Maria Theresia, der Frommen, dieser weltlichen Lustbarkeiten wegen angeklagt, und veranlafst, nicht nur das Theater, sondern auch seine Kapelle zu entlassen.

D. kehrt nun nach Wien zurück. Die kleine Intrigue mit der reizenden Tänzerin wird (im 15ten Kapitel) sehr lebhaft erzählt, und es macht eine eigene Wirkung, dafs der gute, aber etwas duster gewordne Alte am Ende selbst so barsch auf sie und sich selbst hineinschlägt. Die im 16ten Kapitel gegebene Darstellung der bekannten Verhältnisse zwischen dem Fürstbischoff von Breslau (Grafen Schaffgotsch) und Friedrich dem Grofsen v. Preussen, hat desto mehr Interesse, da sie den kaum verkennbaren Stempel der Wahrheit trägt, und, mit Angabe der Quelle, ziemlich abweicht von den gewöhnlichen Darstellungen, welche, wie D. richtig bemerkt, fast nur von Unterthanen Friedrichs, und, setzen wir hinzu, fast uneingeschränkten Anbetern des grofsen Königs herrühren. Der Fürstbischoff lernte, nachdem er in des Königs Ungnade gefallen war und in der traurigen Einsamkeit auf seiner Herrschaft Johannisberg lebte, D.n kennen und bewog diesen, ihm im Exilium zu werden, was David dem Saul war. — Bey Gelegenheit der bekannten Zusammenkunft König Friedrichs und Kaiser Josephs bekam auch D., den man hatte kommen lassen, um etwas für das Vergnügen der hohen Gesellschaft zu thun, Gelegenheit, die wirklich gefühlte, nicht blos vorgegebene Liebe des damaligen Kronprinzen, nachmaligen Königs von Preussen, zur Musik, zu bemerken und zu rühmen.

D. wurde gar bald des einsamen Fürstbischoffs Vertrauter und Freund. Er hatte von jeher die Jagd geliebt, hatte deshalb sich gar mancherley Geschicklichkeiten und Kenntnisse im Forst und Jagdwesen verschafft, und wurde jezt vom Fürsten zum Forstmeister ernannt. Das Kapitel zu Breslau bestätigte ihn in dieser Stelle auch für den Todesfall des Fürsten. Doch hinderten ihn, weder die sehr eingeschränkten Revenüen des Fürsten, noch die Geschäfte seines neuen Postens, Rath zu schaffen für seine und seines Gönners Kunstliebe. Er bildete, meistens aus der Dienerschaft des leztern und einigen Liebhabern — erst ein kleines artiges Orchester, dann sogar auch ein

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. **Nº. 39.** 1826.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung.)

Zweyter Brief.

Heute, mein Freund, gebe ich Dir Rechenschaft von dem, was die Bibliothek, das Archiv und das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mir Bemerkenswerther dargeboten haben. Doch zuvor ein paar Worte über diesen Verein im Allgemeinen.

Dieses herrliche Institut, welches zum Gedeihen der Kunst in Deutschland mehrfach nachgeahmt worden ist, verdankt, wie ich schon in meinem vorigen Brief erwähnte, seine Gründung dem Hrn. Regierungsrathe von Sonnleithner, der nicht nur den Plan zu Reife brachte, die zahlreichen Kunstliebhaber und Musikfreunde der Residenz in einen colossalen Körper, dessen Hauptzweck die Förderung der Tonkunst in allen ihren Zweigen ist, zu vereinen, sondern auch das Gebäude aufzuführen und durch zweckmässige Statuten dauernd zu begründen verstand.

Der erste Versuch, mit welchem die Gesellschaft auftrat, die meisterhafte Ausführung des Händel'schen *Alexanderfestes* in dem ungeheuren Raume der k. k. Reitschule, durch mehr als 700 Dilettanten, unter der vortrefflichen Leitung des nunmehrigen Hrn. Hofraths von Mosel (am 29. November, 1812) war zugleich der mächtigste Impuls für ihre Glieder, sich unzertrennlich zu verbinden. Sie zerfällt in drey Klassen:

Zur ersten gehören die ausübenden Individuen: die nämlich, welche bey den Aufführungen persönlich entweder im Sängerchor oder im Orchester mitwirken. Diese entrichten einen jährlichen Beytrag von sechs Gulden.

Die zweyte Klasse bilden diejenigen Mitglieder, welche die Anstalt nur durch Geldbeyträge unterstützen. Die Gaben sind willkürlich; doch dürfen sie nicht geringer seyn, als das Doppelte dessen, was die Ausübenden beytragen. In die dritte Klasse endlich werden, nach dem Vorschlage des leitenden Ausschusses, nur berühmte Componisten, Gelehrte und Tonkünstler vom ersten Range als Ehren-Mitglieder aufgenommen, welche die Gesellschaft selbst zum Beytritt einladet, und in Rücksicht ihrer ausgezeichneten Kenntnisse als Rathgeber an der Seite zu haben wünscht. Die Mitglieder des leitenden Ausschusses und des Repräsentanten-Körpers sind von unbestimmter Zahl, und von Zeit zu Zeit entweder neu zu wählen, oder zu bestätigen.

Als Protector steht an der Spitze der Cardinal-Erzbischof von Ollmütz, Erzherzog Rudolph. Praeses ist der Land-Marschall, Graf Peter von Goes.

Dessen Stellvertreter: Hr. Hofrath von Kiesewetter.
Secretair: Hr. Regierungsrath von Sonnleithner.
Bibliothekar: Freyherr von Knorr.
Cassirer: Hr. Rechnungsrath von Hauschka.
Expedient und Archivar: Hr. Franz Glöggl.

Durch den Beytritt von mehr als 1000 Mitgliedern — theils Ausübenden, theils Unterstützenden — war die Gesellschaft schon nach wenig Jahren im Stande, das vaterländische Musikconservatorium zu gründen, woraus jetzt schon mehre glänzende Talente hervorgegangen sind, und dessen Zöglinge — im Durchschnitt gegen 200 — bey den jedesmaligen Prüfungsconcerten die erfreulichste Rechenschaft von ihrem Fleisse ablegen.

Als Professoren sind dabey angestellt:
Für den Gesang: die Herren Frühwald und Rösner und Dem. Fröhlich.
Für die Violine: die Herren Böhm und Helmesberger.

Für das Violoncell: Hr. Merk.
Für die Flöte: Hr. Bogner.
Für die Hoboe: Hr. Sellner.
Für die Clarinette: Hr. Friedlovsky.
Für den Fagott: Hr. Mittag.
Für das Horn: Hr. Herbst.
Für das Pianoforte und den Generalbass: Hr. Salzmann.
Als Lehrer der italienischen Sprache: Hr. Wallascheck.

Um die Bibliothek sowohl, als um das Archiv und das Museum der Gesellschaft hat der obengenannte einsichtsvolle Vorsteher, Freyherr von Knorr, sich sehr verdient gemacht. Die Einrichtung derselben ist vortrefflich, und äusserst schätzbar sind die von ihm eigenhändig im alphabetisch-thematischen Kataloge unter dem Namen eines jeden Tonsetzers beygefügten kritischen und biographischen Notizen.

Die Grundlage der Bibliothek war die im Jahr 1819 für 200 Friedrichsd'or erkaufte, mit Recht so berühmte Gerber'sche Sammlung, worin sich auch Manuscripte dieses unermüdlichen Literators, Materialien zur einstigen Fortsetzung seines *Künstler-Lexikons* enthaltend, befinden. Theils durch Schenkungen, theils durch Anschaffungen für eine jährlich dazu ausgesetzte Summe ist nun diese auserlesene Bibliothek bis auf 900 Werke angewachsen, und enthält nun die wichtigsten Älteren und neueren Werke für die Geschichte und Theorie der Musik und für alle Zweige der Musikwissenschaft, namentlich die Werke von Padre Martini, Burney, Hawkins, Forkel u. a. von Gaffurius, Agricola, Kircher, Prätorius, Gerbert, Bonanni, die vollständigen Werke von Mattheson, Marpurg (diese nebst einem handschriftlichen Supplemente des Verfassers über den Orgelbau) von Mitzler, Vogler u. a. und darunter manches äusserst seltene und interessante. Ausserdem enthält diese Bibliothek viele höchst schätzbare Manuscripte, grösstentheils in der Urschrift, wovon wenige bis jetzt durch den Druck bekannt geworden sind, von Klein, Knecht, Adelung, Kramer, Fuhrmann, Walter, Mitzler u. a. und Sonnleithners *Studium der Musik und ihrer Geschichte*, eine reichhaltige Handschrift von 35 Quart-Bänden, bey welcher vollständigen Compilation der rastlose Fleiss eines ausserdem so mannigfach thätigen Geschäftmannes nicht genug bewundert werden kann, denn der Verfasser und Schreiber ist eben jener Schöpfer dieser Kunstanstalt, der Regierungsrath und k. k. Hof-Agent, Joseph von Sonnleithner.

Das neueste achtungswürdige Unternehmen der Gesellschaft ist, dass dieselbe einen eigenen Comité erwählt hat, um die Biographieen aller österreichischen Tonkünstler mit grösster Sorgfalt und Umsicht auszuarbeiten, besonders derjenigen, deren bey Gerber entweder gar keine, oder nur sehr mangelhafte Erwähnung geschieht. Es ist nicht zu bezweifeln, dass der Literatur-Geschichte der Tonkunst daraus eine wesentliche Bereicherung erwachsen wird, indem das Geschäft Männern von entschiedenem Berufe anvertraut worden ist, die keine Mühe scheuen, und den die ergiebigsten Hülfsquellen zu Gebote stehen.

Im Archive befinden sich gegen 8000 Musikwerke aller Gattungen von mehr als 1000 Meistern, von welchen die unserm Zeitalter angehörenden auch den Zöglingen des Conservatoriums zum Gebrauche dienen; ferner Sammlungen von Volksliedern aller Nationen; Sammlungen von Handschriften berühmter Künstler und Tonsetzer, theils in Briefen, theils in Compositionen.

Das Inhaltsverzeichniss dieser Sammlung enthält eine grosse Anzahl Namen berühmter Künstler älterer und neuerer Zeit.

Unter den Beyträgen für die Abtheilung der Kirchenmusik sind die freywilligen Spenden der Stadt Lübeck von ausgezeichnetem Werthe.

Ein besonders interessantes Werkchen hat der gegenwärtige Archivar und Expedient Hr. Glöggl angefangen, und Organographie genannt. Es ist eine Sammlung aller musikalischen Instrumente, von der grauesten Vorzeit bis auf unsere Tage, bereits gegen 500 an der Zahl, jedes von ihm eigenhändig sehr sauber abgebildet und mit Erklärungen versehen.

Das Museum bietet dem Liebhaber von Alterthümern und Seltenheiten ein weites Feld. Unter andern findet man hier Zeichnungen von Orgeln, 600 Portraits berühmter Musik-Gelehrten, Tonkünstler, Componisten, Sänger etc. als das Merkwürdigste aber eine Sammlung der seltensten Instrumente der Vorzeit aus der Türkey (von dem kaiserlichen Internuntius in Constantinopel, Freyherrn von Stürmer, zum Geschenke übersendet), aus Marokko, Spanien, England, Frankreich, Italien, Irland, Würtemberg, Bayern, Oesterreich, Böhmen, Pohlen etc. Da ich weiss, dass Dich diese Seltenheiten nicht weniger interessiren,

als mich, und dass Dir eine Abbildung derselben, so gut ich sie zu geben vermag, willkommen seyn wird, so lege ich sie Dir bey. (S. Beylage No. VI.)

Die ersten vier Instrumente sind türkischen Ursprungs, nämlich:

No. 1. Tambur Büzürk (Gross Tambour) und

No. 2. Tambur Kütschek (Klein Tambour); Beyde sind mit acht Darmsaiten überzogen; vier Schraubenwirbel befinden sich an der rechten, und vier auf der Rückseite; viele Bünde bezeichnen die Griffe, und der Anschlag geschieht mittelst kleiner, messerartig geformter, flacher Metall-Plättchen. Ihre Bestimmung ist, den Odalisken und Harems-Gefangenen Grillen und Langeweile zu verjagen.

No. 3. Ajaklikeman (Pedal-Geige), mit drey Saiten bezogen, die mit einem etwas gekrümmten Pferdehaar-Bogen, gleich der Tromba marina gestrichen werden, und ziemlich erhöht auf einem hölzernen Stege ruhen. Eine dünn auslaufende Spitze, gegen den Boden gestemmt, giebt die nöthige Festigkeit, und verstärkt die Resonanz.

No. 4. Tamburek, eine viersaitige Mandoline, mit Bünden und zahlreichen Schallöchern.

Diese beyden Instrumente sind kunstreich mit Elfenbein, Perlmutter und Ohrmuschel ausgelegt.

No. 5. Eine irländische Spitzharfe, auf beyden Seiten mit zweyundvierzig Stahlsaiten bespannt. Den Obertheil ziert die Büste eines caledonischen Barden. Wer doch darauf Ossians Heldengesänge in ihren ursprünglichen Weisen begleitet hören könnte!

No. 6. Eine polnische Zither, mit zehn Stahlsaiten.

No. 7. Eine polnische Guitarre, mit sechszehn Darmsaiten.

No. 8. Eine ungewöhnliche Cattung Guitarre, deren Vaterland nicht bekannt ist. Sie hat sechszehn Bünde und zehn Stahlsaiten.

No. 9. Eine marokkanische Violine von sonderbarer, fremdartiger Form. Die zwey einzigen Saiten werden mit einem elastischen Krummbogen angestrichen.

No. 10. Eine trefflich gearbeitete Laute von Schildkröte.

No. 11. Eine mächtig lange türkische Trompete, welche, von einer Stentors-Lunge angeblasen, leicht über den Bosporus hinüber ertönen mag. Höchst wahrscheinlich ist ihre eigentliche Bestimmung, Signale zu geben. Ich erkundigte mich, ob nicht ein hiesiger Kunstverständiger die Behandlungsweise versucht hätte, erhielt aber die Antwort, dass jedem der Athem zu kurz geworden, das Mundstück für die gewohnte Embouchure unbrauchbar, und ausser einzelne, isolirten Tönen wenig herausgekommen sey.

No. 12. Eine wunderlich verschlungene, mit Gold und Silber reich verzierte Trompete, von einem Nürnberger Meister, Anton Schnitzer, im Jahre 1598 verfertigt, wie gravirt auf dem Becher zu lesen: ein merkwürdiges Product des reichsstädtischen Kunstfleisses in jener Zeit.

No. 13. Zürna, eine türkische Schalmey, mit welcher sich gleichfalls kein heutiger Clarinettspieler einlassen mag. Es befinden sich neun Grifflöcher daran, und ein sehr breiter, ungestalter, hörnerner Büffel mit einem feinen Rohrblättchen. Es giebt, gewaltsam angeblasen, schneidend grelle Töne.

No. 14. Ein sehr grosses Jagdhorn, von Leigham Schneider in Wien, 1710, gefertigt.

No. 10, 12 und 14 hat ein geistliches Stift in Oberösterreich hierher geschenkt.

Unter den Namen der Männer, welche sich um die Sammlungen der Gesellschaft durch Schenkungen vorzüglich verdient gemacht haben, fand ich folgende verzeichnet:

Hrn. Hofrath von Kiesewetter.
- Regierungsrath von Sonnleithner.
- Baron von Knorr.
- Rechnungsrath von Hauschka.
- Baron von Pasqualati.
- Rechnungs-Official von Geisler.
- Hofrichter Leopold von Sonnleithner.
- Baron Carl von Doblhof.
- Pietro Mechetti.
- Tobias Haslinger.
- Baron von Lannoy.

Möge sich das Institut ferner der freundlichen Unterstützung liberaler Kunstfreunde zu erfreuen haben!

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten aus Italien.

Neapel. T. S. Carlo. Die schon erwähnte Oper *Bianca e Gerardo*, von Hrn. Vincenzo Bellini aus Catania in Sicilien, einem hiesigen Conservatoristen, soll, der Neapolitaner Zeitung nach, eine etwas zu lebhafte Musik haben. Die Arie des Lablache, ein Tersett zwischen ihm, Rubini und

der Monsacchi, das Largo des Quintetts im ersten Akt und das Duett zwischen der Lalande und Rubini im zweyten Akte hält man für die besten Stücke. Ein neu engagirter Bassist, Namens Barratoni, soll in einigen vorhergehenden Opern und auch in dieser Beyfall gefunden haben.

Rom. Die bereits angezeigte Farse (nicht Oper), *La Civetta in apparenza*, von dem noch jungen Maestro Luigi Gambale, einem Schüler Zingarelli's (vielleicht Neapolitaner), enthält, nach der Römer Zeitung, molta vivacita e dottrina, und gefiel immer mehr. Eine hier im Druck herausgekommene *Lettera sulla Musica di Rossini del Prof. Carpani*, ist, wie ich es aus zuverlässigen Quellen weiss, nicht von ihm, sondern aus seinen Rossiniane von fremder Hand zusammengestoppelt.

Venedig. T. S. Benedetto. Den 20. Juny wurde die neue Opera seria *Bianca e Fernando* von Hrn. Pietro Campiuti aus Udine mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben; die Ouverture musste wiederholt werden. Im ersten Akte gefielen besonders die Arie der Pastori, das Duett zwischen ihr und Hrn. Deval, und besonders das Duett zwischen Bottari und der Otto. Im zweyten Akte gefiel ungemein Bottari's Bassario und ein Terzett. Der Componist vollendete erst voriges Jahr die Studien der Rechte auf der Universität zu Padua, wo er die Musik bey Hrn. Kapellmeister Antonio Calegari studirte.

Stagione teatrale dell' Estate.

Mailand. In dieser Stagione beschenkten uns drey Theater mit Opern; ja man gab sogar Vaudevilles in unseren sogenannten Teatri diurni. und wollte auch da singen; allein wie es den Herren Impresarj dabey ergangen, mag folgendes kürzlich beweisen. *Teatro Carcano.* Hauptsänger: Carolina Contini (in Männerrollen), Giuseppina Marchetti Vajselban (Weixelbaum), Giorgio Vajselban (ebenso), Tenorist, Giuseppe Ecord, Bassist. Den 1. July wurde das Theater mit Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa* eröffnet, die hier vor eilf Jahren, von der Pinotti, Anti und Bonoldi (sämmtlich noch in den besten Jahren) vorgetragen, eine sehr gute Aufnahme fand, nachher aber auf einigen Theatern meist nach unächten Partituren, welche man sich aus einzelnen Singstimmen und zugethaner fremden Instrumentation zusammengesetzt hatte, gegeben wurde. Das Letztere war diessmal nicht der Fall; denn Hr. Gremara, Theater-Impresario aus Genua, für den die Oper ursprünglich geschrieben wurde, leitete abermals, wie vor eilf Jahren, das Ganze, und kündigte auf dem Theaterzettel mit grossen Buchstaben die Originalpartitur an. Zum Ueberflusse liess dieser wohlhabende Mann, Besitzer einer ausgezeichneten Garderobe, das Theater einigemal mit einem von ihm erfundenen, in seiner Art einzigen und prächtigen Apparate von braunem Sammt mit glänzendem Silberstickwerk und reichen Quasten austapeziren, und glänzend erleuchten *); allein er hatte immerwährend ein leeres Haus, und soll in einem Monat über 1000 Dukaten verloren haben. Dass Entlegenheit des Theaters, Vergleichungen mit anderen Darstellungen, eine dem Alter der Sänger unangemessene, man möchte sagen verkehrte Rollenvertheilung das ihrige hiezu beygetragen, ist gewiss; im Allgemeinen gab man aber, gewiss mit Unrecht, die Schuld den auswärtigen Künstlern, die man zwar als Professori anerkannte, mit deren Stimmen man aber nicht zufrieden war, als wenn Italien jetzt so ausserordentlich reich an schönen Sopran- und Tenorstimmen wäre! Mad. Weixelbaum fand indessen öfters verdienten Beyfall, und weitmehr noch die Contini, der es sonst auf der Scala an bedeutenden Rollen fehlte, die aber jetzt in der des Enrico manches recht gut vortrug. Dass sie noch jung und eine Mailänderin ist, kann mitgewirkt haben. Der angehende Bassist Ecord, missfiel nicht. Die vielversprechende eilfjährige Federica Weixelbaum, Tochter des genannten Künstlerpaars, liess sich einmal zwischen beyden Akten, sodann in einem Benefiz ihrer Eltern, sowohl allein als auch in Gesellschaft derselben hören, und fand stets rauschenden Beyfall, wurde auch auf die Scene gerufen. Es ist zu wünschen, dass ihre Stimme nicht zu früh übermässig angestrengt werde. Eine Sängerin Giovanina Ferlendis gab einmal in Gesellschaft ihres Vaters, Hoboisten im Triester Theater, statt des ersten Akts der Oper eine *Accademia musicale*, von der aber Ref., welcher nicht selbst zugegen war, nichts Löbliches gehört hat. Der Hoboist soll ein Bruder des verstorbenen Ferlendis seyn, der sich vor mehren Jahren im hiesigen Redoutensaal ebenfalls auf der Hoboe (mit ungünstigem Erfolge) hören liess, wie frühere Blätter dieser Zeitung berührt haben. In der am 27. July in die Scene gegangenen älteren Oper *Evellina* von

*) Laut des Theaterzettels verwendete er drey ganze Jahre zur Verfertigung dieses Apparats, der ausser Genua und Mailand noch in keinem Theater gesehen wurde.

Coccia, sang zum erstenmal die siebzehnjährige Genueserin Giuseppina Tuvo, die eine angenehme, geläufige Stimme, guten Gesang und noch dazu ein schönes Aeussere besitzt; kein Wunder also, dass ihr der Beyfall reichlich gezollt wurde. In dieser Oper trat auch ein neuer Tenorist auf, Antonio Crippa, vor Kurzem noch Chorist. *Teatro Ré.* Hier gab man abwechselnd mit Comödien Rossini's *Turco in Italia* und *Inganno felice.* Die Sänger waren: Teresa Zacchielli, Prima donna, Francescantonio Biscottini, Tenore, Gio. Sorti, Basso cantante, Pietro Neri, Basso comico. Die Zacchielli abgerechnet, hatten die übrigen sonst nur zweyte Rollen; mit dem Tenoristen wechselte zuletzt ein gewisser Marco Poletti ab. Wer keine grossen Erwartungen hegte, verliess das Theater nicht ganz unzufrieden. *Teatro Lentasio.* Eine sogenannte Gesellschaft gab hier zweymal *Pâris Griselda.*

Unsere Tosi ist von dem Impresario Barboja auf's Neue vom Frühjahre 1827 an auf vierzehn Jahre engagirt; diesen Herbst singt sie in Triest und künftigen Karneval in Venedig. Man sagt, sie habe sich im Contract ausbedungen, nicht in Mailand zu singen. Dem Künstlerpaare Weixelbaum wurden mehre Engagements nach Turin und anderwärts angetragen, die es aber für jetzt abgelehnt hat.

Sicilien. In Catania machte die Annetta Parlamagni (S. diese Zeit. vom vorigen Jahre S. 696) grosses Aufsehen in Donizetti's *Zingara*, in Rossini's *Pietra del Paragone*, in Fioravanti's *Cantatrici villane* und sogar in der Parte seria des Enrico in S. Mayr's *Rosa.* Aus Palermo sind zu Mailand die widersprechendsten Nachrichten eingelaufen. Nächst der Fischer wurde auch die Triestiner Altistin Carolina Grazioni, die zum erstenmale das Theater betrat, sodann der Bassist Tamburini und der Tenorist Casini engagirt. Die erst gegebene Oper *Zadig e Astarea* von Vaccaj fiel durch; die darauf folgende *Amazilia* von Pacini soll Beyfall gefunden haben. Von den Sängern scheinen die Fischer und Tamburini zu gefallen.

Neapel. Teatro San Carlo. Pacini's *Amazilia*, in welcher die Lalande die Rolle der Tosi übernahm, wurde am 21. July mit Beyfall gegeben. Den 6. Aug. am Geburtstage der Königin, gab man die neue Operette *Elvida* von Hrn. Donizetti, die nichts Ausgezeichnetes, aber einige schöne Motiven und regelmässige Führung haben soll. Darauf folgte dasselben *Alahor in Granata*, eine Oper, welche er unlängst in Palermo componirt hat, die aber eine laue Aufnahme, auch des Buches wegen, fand. Der Tenorist Winter, der in ihr debutirte, wird von der Neapolitaner Zeitung als Landsmann ganz besonders gelobt; anderwärts in Italien weiss man hingegen, dass er zu den mittelmässigen Sängern gehört. *Teatro Fondo.* In der neu gegebenen Oper *l'Abbate dell' Epée* von Hrn. Giuseppe Mosca debutirte der Tenorist Bertossi; mit welchem Erfolg? ist Ref. unbekannt. *Teatro nuovo.* Die ältere umgearbeitete Oper *Una Follia*, von Hrn. Cordella, gefiel. Hr. Barboja ist Anfangs August von seiner unternommenen Reise nach Paris, London, Wien über Mailand wieder hier angekommen; er soll die Pasta, vom November an, für 42,000 Franken, freye Reise, Kost, Wohnung und Equipage auf fünf Monate engagirt haben. Die Verpachtung der beyden königl. Theater ist bereits ausgeschrieben.

Lugo. Während der hiesigen Messe wurde Meyerbeer's *Crociato* mit vielem Beyfalle gegeben. Hauptsänger waren: Elisabetta Ferron, Rosa Marioni, Luigi Mari, Luciano Mariani.

Modena und Sinigaglia: wie in Lugo.

Forli. In S. Mayr's *Ginevra* und Rossini's *Tancredi* haben sich die ersten Sänger Elisa Manfredini, Maria Marcheseini und Giuseppe Passuti ausgezeichnet.

Bologna. Hr. David gab hier den 16. und 19. July in Gesellschaft der De Meric *) eine Akademie. Er sang mit grossem Beyfalle sein gewöhnliches Steckenpferd, die Aria aus *Ermione* (S. den vorigen Bericht). Rossini gehörten fünf Stücke, eine Menuetto und eins Pacini. Graf Sofft spielte Flötenvariationen über Rossini'sche Themen von Drouet und Berbiguier. In der zweyten Akademie wurde auch ein Caselle'sches Stück vorgetragen.

Florenz. Teatro Pergola. Den 26. July gab Hr. David auch hier, versteht sich mit derselben Arie (die wiederholt werden musste), eine Akademie, welcher auch der Hof beywohnte. Tags darauf fand die ältere Oper *Enrico IV.* von Hrn. Magagnini im Theater Cocomero theilweise Beyfall.

Lucca. Hauptsänger: die Primadonna Favelle, die Tenoristen David und Reina, die Bassisten Vestri und Lauretti. Den 16. August wurde das Theater mit Rossini's *Mose* eröffnet, dann die *Zelmira* fol-

*) Sie stand sie auf dem Zettel, also weder Demeri, noch Demery etc. S. die Anmerkung in dem letzten Berichte des Referenten.

gen soll. *David* fand starken Beyfall; auch die Varalle und Vestri sollen gefallen haben.

Viconza. Pacini's altere Oper *la Sacerdotessa d'Irmensul* machte Fasco; selbst Tacchinardi soll eine sehr laue Aufnahme gefunden haben.

Padova. Hauptsänger: Carolina Passerini, Fanny Eckerlin, Eliodoro Bianchi, Felice Beticelli. Im ersten Acte von Generali's *Baccanali* gefielen die drey Cavatinen der beyden Prime donne und des Tenoristen, das Duett der ersteren und das Quartett im Finale; im zweyten Acte gefiel Bianchi's grosse Scene und das Rondo der Eckerlin. Die nochher gegebene Oper *Emma di Resburgo* von Mayerbeer soll erst in der Folge Beyfall gefunden haben.

Venedig. In der hiesigen privilegirten Zeitung vom 21. Aug. heisst es, der neunjährige Sohn des berühmten Professors Alexander Scaramelli aus Triest habe sich in dem Saale der Società degli Apolloni mit einem Mayseder'schen Musikstück, welches das difficile, grazioso und delicato verbinde, hören lassen, und durch sein meisterhaftes elegantes Spiel Aller Bewunderung erregt und ausserordentlichen Beyfall erhalten.

Brescia. Hr. Festa, Forlotti, Binaghi, Biondi. Mayerbeer's *Crociato* machte auf der hiesigen Bühne zum erstenmal Fasco; Sänger und Chore gaben sich hiezu die Hände. In diesen Tagen soll die neue Oper *l'Eroe francese* von Hrn. Luigi Maria Viviani in die Scene gehen.

Bergamo. Hauptsänger während der diesjährigen Messe waren: Carolina Pellegrini, Angiolina Centroni, Carlo Trezzini, Luigi Bioudini. Rossini's *Semiramide* verunglückte auch hier der Sänger wegen; die einzige Centroni soll gefallen haben. Hr. Trezzini, ein Bergamasker, scheint derselbe zu seyn, der in München war.

Alessandria. In dieser kleinen piemontesischen Grenzfestung, von ungefähr 12,000 Einwohnern, gab die Catalani den 14. August mit vielem Beyfalle Concert. Nachher soll sie in Turin ebenso Concert gegeben, aber wenig Zuhörer gehabt haben.

Mailand. Herbstopern. Teatro alla Scala. Die für diese Stagione auf dem Cartellone bekanntgemachten Sänger sind:

Signore.	Signori.	Signori.
Loreto Garcia.	Saverio Moselli.	Giovanni Giordani.
Geronima Dardanelli.	Francesco Fiermarini.	Antonio Orlandini.
Serafina Goi.	Antonio Ambrogi.	Carlo Poggioli.
Carolina Fraschini.	Andrea Bertolocci.	Filippo Locchini.
Maria Zucchi.		Lorenzo Lombardi.
Teresa Ruggieri.		

Hr. Ambrogi, heisst es, wird im October durch Hrn. Lablache ersetzt werden (andre sagen, schon im September.). *Il Precipizio o la fuscina di Norvegia*, ein verstümmelter Fridolin (von Holbein), mit einer gar nicht ausgezeichneten Musik von Hrn. Vacca, war die neue Oper, die am 16. Aug. in die Scene ging und flasco machte. Die schöne, doch nicht immer reine Stimme der Garcia fand Beyfall; der Tenorist Fiermarini war unpässlich; von der Gai, Fraschini und Ambrogi ist nichts zu sagen. Gleich darauf gab man Donizetti's altere Opera buffa, *D'Ajo nell' imbarazzo* mit Beyfall. Sie hat eine schöne, leichte, aber von Reminiscenzen keineswegs freye Musik. Der Buffo Giordani erwarb sich mit seiner umfangreichen, geläufigen, doch eben nicht schönen Stimme Beyfall; Moselli, ein guter Tenorist mit etwas schwacher Stimme, fand ihn ebenfalls; zum Theil auch die Dardanelli; der Buffo Bertolocci war unpässlich. Nächstens soll Pacini's *Amasilla* (in der Lablache debutirt), darauf *Für's Camilla* gegeben werden. Hr. Domenico Cimarosa, jüngster Sohn des berühmten Componisten dieses Namens, ungefähr zwanzig Jahre alt, befindet sich jetzt als Fagottist bey der Bande des hier garnisonirenden Infanterieregimentes Lichtenstein.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Ewig fest steht der Fels des Wahren, ewig sprudelt daraus die Quelle des Guten, ewig grünen und blühen daraus die Blumen und Bäume des Schönen. Aber die Zeit will immer einen Mode-Garten aus dieser urkräftigen Natur machen. Sie behaut den Fels, und meiselt Nase, Mund, Ohren an ihn, dass er seine strengen Umrisse verliert, und einen Menschen Antlitz ähnlich sieht; sie leitet die Quelle in ihre Rinnsale, und zwingt sie, wo sie fröhlich über Kieseln hüpfen möchte, ihre närrischen Werke zu treiben, oder, wo sie gern still wässernd durch die Aue schliche, über künstliche Abdätze Burzelbäume zu machen. Sie pflanzt die Blumen in pedantische Reihen und beschneidet die Bäume zu abenteuerlichen Figuren.

Tief unter dem aberwitzigen Schalten der Zeit arbeitet aber die gesunde Natur, ewig fort.

Erbebend schüttelt der Fels die aufgedrängte Fratze ab; durch neue Spalten bricht die Quelle

hervor, und sucht den natürlichen Thalweg wieder; ausser den Schnür-Linien der Beete keimt und sprosst es mit frischen Pflanzen; und die Bäume treiben über die conventionelle Narrenform hinaus kräftige Geschosse und suchen, ihren Wipfel frey herzustellen.

* * *

Mir ist, als thäte sich in neueren Tagen ein wachsendes Corps von Maulwürfen zusammen, um Titanisch nach und nach die Olympier zu bewerfen, und alle grosse Namen zu beschmutzen. Dennoch strahlen diese in ewigem Glanz und zeugen von dem obersten Geber aller guten und schönen Gaben. Was wird aber durch jene Maulwurfs-Entwürfe und Titanen-Plane geschaffen?

Wenn dir schon aus Einer Blattseite des Dichters die helle Lebens-Totalität wohlthuend entgegenkommt, wenn schon aus wenigen Takten des Tondichters die sanfte Entwicklungsfülle der Töne dein Gemüth ergreift, und im kleinsten Theile sich die organische Kraft des klassischen Lebens regt, so lass dich jene Lehmkugeln-Kanonade nicht erschrecken, nicht irre machen in Urtheil und Genuss.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par Ferd. Baale. Oeuv. 6. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Verf. ist keiner der Componisten, die man, nach der Analogie von Dutzend-Uhren, Dutzend-Componisten zu nennen pflegt: die, wie jene auch, jetzt unzählbar sind, und, für ein sehr Billiges, gewissermaassen dasselbe machen, was Andere, nur aber viel schlechter. Er will seinen eigenen Weg, und will ihn richtig gehen. Das ist gut. Es fragt sich nur: was ist das für ein Weg? und gelingt es ihm, ihn richtig zu verfolgen? So weit wir uns nach diesem Einem, aber ausführlichem Werke, diese Fragen zu beantworten erlauben dürfen, wollen wir es versuchen. Wir gehen dazu die Theile dieses Werkes erst kürzlich durch, und ziehen hernach ein allgemeineres Resultat aus unseren Bemerkungen, und aus dem, was sich uns, bey mehrmaligem Durchspielen der Sonate, für die Empfindung ergeben hat.

Der erste Satz, Allegro molto, Dreyvierteltakt, ist auf eine Melodie aufgebauet, die so einfach ist, als möglich, mit welcher aber sehr mannichfaltig geschaltet und gewaltet wird, mitunter auch etwas wunderlich. Die Stetigkeit, womit der Verf. bey dem verharret, was er Anfangs angekündigt, ist zu rühmen: doch fühlt man hin und wieder das Absichtliche noch zu stark — das sehr einfach seyn Wollen; auch rücken sich manche Unterabtheilungen (besonders im zweyten Abschnitte, bis zur Wiederkehr des Anfangs) noch nicht in das natürlichste symmetrische Verhältniss, theils durch zu entlegene harmonische Ausbeugungen — nämlich, für solche einfache Schreibart; theils durch zu langes Verweilen bey Unterzuordnendem. Die lange Fanfare zum Schluss, S. 10, dürfte, bey so ernstem Satze, auch dahin zu rechnen seyn. — Es folgt ein Larghetto, Zweyvierteltakt, 7 Seiten lang. Ein angenehmes, gesangmässiges Thema, wechselnd mit kräftigen und mit zierlichen Zwischensätzen. Die letzten laufen oft in lange, vielgeschwänzte, mit grosser Leichtigkeit und Galanterie vorzutragende Figuren aus. Was hier mit der grossen Anzahl über oder nach einander stehender Noten eigentlich ausgesagt wird, das könnte wohl mehr innern Gehalt und wahre Bedeutung für den Geist und die Empfindung haben: gelingt es aber dem Spieler, es vollkommen nach Wunsch vorzutragen — wozu freylich nicht wenig gehört — so klingt es wenigstens angenehm und nicht gewöhnlich. — Scherzo, Vivace assai, mit Alternativo, einfach gedacht und entworfen, mit Feuer und Kraft ausgeführt, ungefähr nach Beethovens Art, in dessen Sonaten und früheren Quartetten. — Rondo, Allegro moderato, Zweyvierteltakt, 12 Seiten lang: ein tüchtiges, aber auch schwer auszuführendes Bravourstück, in der Erfindung keineswegs gewöhnlich, in der Anordnung wechselnd mit sanfteren und affectvollen Sätzen, die beyde gegen das Thema gut contrastiren, in der Ausarbeitung reich und mannichfaltig; doch finden wir, wie wir beym ersten Allegro zu bemerken hatten, dass manche Unterabtheilungen durch Länge und Gewicht über das natürliche symmetrische Verhältniss gegen das Hauptthema und was von diesem zunächst abhängt, zu sehr hervorgehoben sind. Die Wirkung dieses Satzes im Ganzen ist sehr lebendig und kräftig. — Ueberall befleissigt sich der Verf., und mit Erfolg, eines guten vollstimmigen Satzes: aber dieser wird auch oft bloss zum vollgriffigen; und von contrapunktischer Ausarbeitung, die doch, auch in so freyem Styl, nicht nur einem Stücke mehr Würde und

Einheit, sondern auch mehr innern, selbst für den Verstand befriedigenden Zusammenhang giebt; überdiess — was wohl von Vielen nicht genug bedacht wird — den Componisten am besten nöthigt, nicht in's Blaue auszulaufen, sondern bey der Stange zu bleiben: von dieser Ausarbeitung macht er zu wenigen oder doch zu flüchtigen Gebrauch. Irren wir nicht, so hat er im Allgemeinen Hummel'n sich zunächst als Muster vorgesteckt. Er hat wohl daran gethan; sehr wohl. Aber dann möge er auch diesem Meister in dem eben erwähnten Punkte nachfolgen.

Nach diesem und noch manchem Andern, was, als mehr der Empfindung zugehörig, sich schwerer auf bestimmte Begriffe würde bringen lassen, scheint uns Hr. B. ein noch junger Künstler von offenbarem Talent und vieler Geschicklichkeit zu seyn, der das Vorzügliche des Fachs seiner Kunst, dem er sich gewidmet, vornämlich aus neuester Zeit, kennt, ihm mit Eifer und ohne blosse Nachahmerey nachstrebt, aber — vielleicht eben aus diesem Eifer, der mehr ihn beherrscht, als von ihm beherrscht wird — noch nicht Festigkeit und Ausdauer genug besitzt, auf seinem Wege geradeaus zum Ziele vorwärts zu wandeln; noch nicht sich selbst in dem verleugnen kann, was, an sich zwar nicht übel, nur aber nicht eben am Platze ist; und der noch die Meynung hegt, allenfalls durch die Summe der Klänge ihr Gewicht oder doch ihre Bestimmtheit ersetzen zu können. In dieser Meynung, ist sie wirklich die seinige, oder in dieser Verfahrungsart, folgt er dabey nur der Neigung, werden ihm zwar die vielen Klavier-Husaren unserer Tage beystimmen: niemals aber die Kenner, mögen diese nun Musiker oder Liebhaber heissen. Er nehme uns diess aufrichtige Wort nicht übel; wir können keine Absicht dabey haben, ausser, ihm zu nützen: und erkennete wir in ihm nicht ein ächtes Talent und ein rühmliches Streben, so würden wir bey diesem seinem Werke nicht so lange verweilt, sondern es mit einer kurzen Empfehlung angezeigt haben. Denn einer Empfehlung an regsame, sehr geschickte Spieler ist es allerdings würdig, und wir geben diese hier ausdrücklich, wünschen auch sehr, dass sie, durch das, was wir ihm selbst, als einem nicht schon in einer gewissen Manier festgesessenen und eingesponnenen Componisten, der nun nicht mehr aus ihr heraus kann, gesagt haben, nicht möge geschmälert werden. Die Sonate wird Beyfall finden, und verdient, ihn zu finden: es kann und wird diess aber noch mehr und ausdauernder mit seinen späteren Arbeiten der Fall werden, wenn er selbst will. — Der Stich und alles Aeussere des Werkes ist schön.

Kurze Anzeige.

Introduction et Variations sur un Thème du Ballet Nina pour le Pianoforte à quatre mains comp. par E. Köhler. Oeuv. 10. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Sechs Variationen über ein artiges Thema mit einer hübschen Einleitung bilden eine Kleinigkeit, wie sie diejenigen am liebsten haben, die bey mittler Fertigkeit sich ohne alle Anstrengung am Klavier mit gut verbundenen Klängen auf jetzt gefällige Weise unterhalten wollen. Für Ungeübtere bieten sie auch mancherley kleine Uebungen; erfüllen daher ihren Zweck vollkommen, da sie offenbar in künstlerischer Hinsicht keinen höhern Anspruch machen. Es wird also auch diese Neuigkeit für die Mehrzahl der Spieler und Hörer eine recht willkommene Erscheinung seyn.

Druckfehler.

Die Sternchen in dem Verzeichnisse der Werke des verewigten Fesca, stehen in dessen Biographie, No. 34, Seite 551, dieser Zeitung, zum Theil nicht an der rechten Stelle. Bey Op. 1. muss es hinter B dur, bey Op. 2. hinter H moll, bey Op. 3. hinter D dur, bey Op. 7. hinter H moll, stehen. Ferner muss es heissen bey Op. 4. statt E moll, C moll; bey Op. 25. statt: aus dem 15ten, aus dem 13ten Psalm; bey Op. 34. statt C dur, D dur, bey Op. 41. statt C dur, D dur.

(Hierzu die Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Von N°1–4 türkische Instrumente

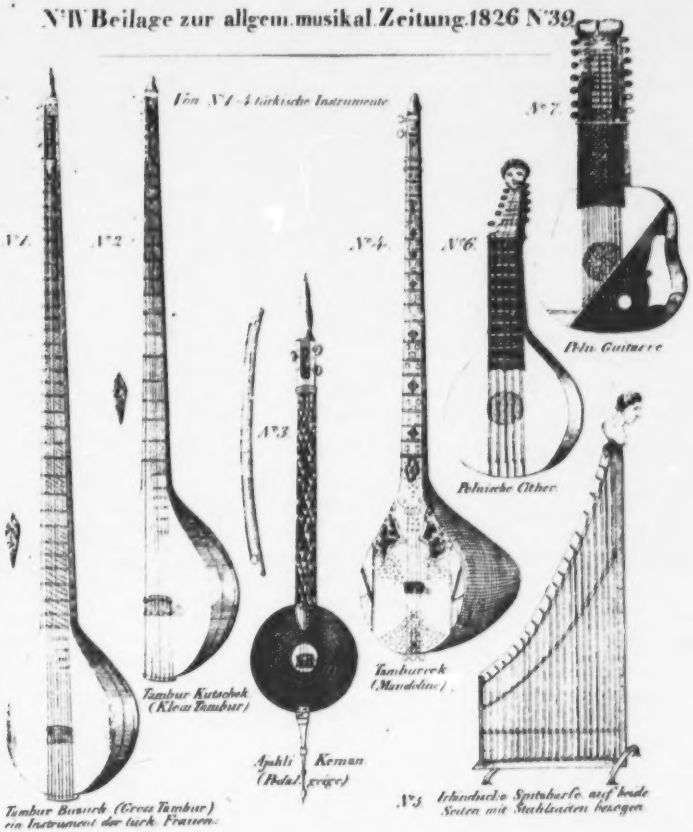

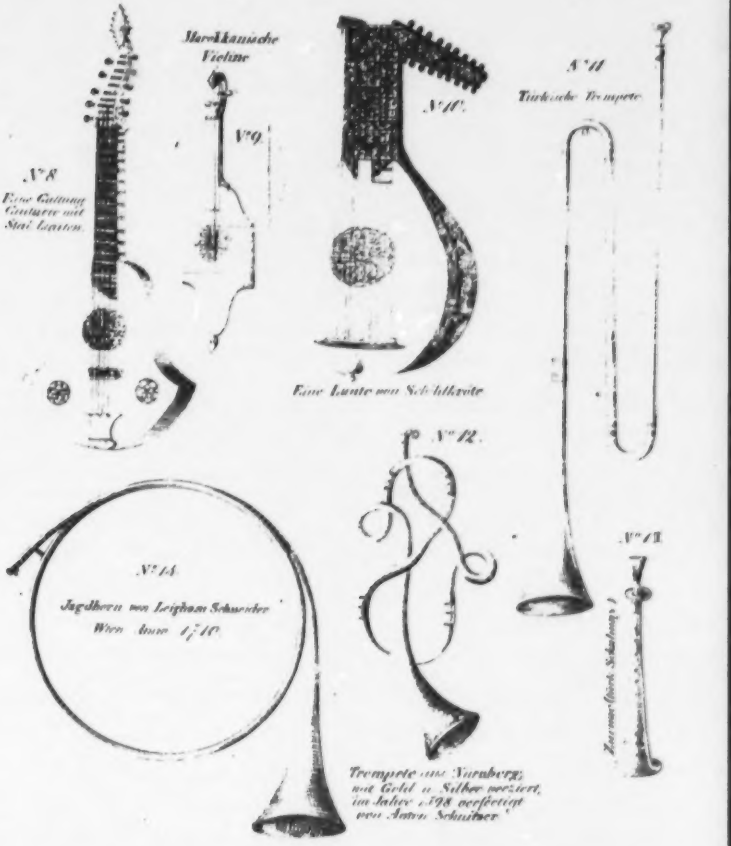
Mark Lauische Violine
N°9
N°8
Eine Gattung Guitarre mit Stahl Saiten
N°10.
Eine Laute von Schildkröte
N°11
Türkische Trompete
N°12.
N°13
N°14
Jagdhorn von Leighorn Schneider Wien Anno 1740
Trompete aus Nürnberg mit Gold u. Silber verziert, im Jahr 1798 verfertigt von Anton Schnitzer

ähnliches Theater, für welches er nun die ersten glücklichen Versuche im komischen Opernstyl wagte. Seine erste Sängerinn war Dem. Nicolini, ein liebenswürdiges, gebildetes und braves Mädchen, und die — ach, seinen *Davide* so gar herrlich sang! Bey diesen Aufführungen (und wahrscheinlich bey dem noch weit gefährlichern Einstudiren und Probiren) stahl sich die Liebe in sein Herz, und zwar so tief und auch so ernsthaft, dafs nun da nicht viel mehr zu machen ist, als zu heyrathen. Das that denn auch D., und bekam an seiner Geliebten ein rechtschaffenes treues Weib und eine redliche Mutter ihrer Kinder. (Sie ist die noch lebende Wittwe D.'s). Bey Gelegenheit der Erzählung einer neuen Excursion nach Wien bekömmt man nun mancherley hübsche Notizen und Anekdoten vom Kaiser Joseph, seinem Kapellmeister Gasmann, von der feyerlichen Aufführung des D.schen Oratoriums *Esther* u. s. w. 1773 ernannte ihn der Fürst zum Amtshauptmann, und um diesen Posten antreten zu können, mufste er sich in den Adelstand erheben lassen. Lolli, der grofse Violinist, besucht ihn, und es kann Niemand uninteressant bleiben, was D. von ihm erzählt — —

Doch ich bemerke, und vielleicht zu spät, dafs der eingeschränkte Raum dieser Blätter auch dieses gedrängten Auszugs Beendigung nicht verstattet. Ich breche also ab, obschon hier gerade die zwey interessantesten Perioden in D.'s Leben eintreten: seine glänzende, als so aufserordentlich belohnter Opernkomponist, und dann sein unverschuldetes, schreckliches Elend, fast ganz die Folge seiner Rechtschaffenheit. Ich kann um so mehr hier abbrechen, da die noch übrigen Kapitel einen gedrängten Auszug nicht wohl verstatten, und man hoffentlich aus dem Obigen schon das Buch als lesenswerth kennen gelernt haben wird. Zum Ueberfluss mögen noch die Ueberschriften der übergangenen Kapitel stehen: Die Kapelle in Johannisberg wird entlassen. Der Amtshauptmann in der Klemme. (im bayerischen Erbfolgekriege). Falle, der ich entgehe. Die Kapelle wird wieder hergestellt. Ovids Metamorphosen (seine Sinfonien nach diesen). Meine Unterredung mit Kaiser Joseph (über Haydn, Mozart u. a. w.) Der Hofkapellmeister Greybig. Entstehung meiner deutschen Opern. Trübe Aspekten in Johannisb. Verboten des Podagra. Meine Unterredung mit dem König Friedr. Wilhelm v. Preussen in Breslau. Meine Reise nach Berlin (vom König eingeladen.) Reichardt. Engel. Ich werde vom König der Königin vorgestellt. Mein Oratorium, *Hiob*, wird im grofsen Opernhause gegeben. Opern *Medea* und *Protesilao* (von Reichardt und Naumann). Madame Rietz nachmalige Gräfin Lichtenau, (mit wenigen Zügen sehr wahr dargestellt). Theaterdebatten. Ich stehe in Berlin meine Wünsche übertroffen. Krankheit des Fürstbischofs. Meine Unterredung mit ihm. Mein Abschied. —

Und nun noch, ohne alles Weitere, die Stelle aus der Vorrede des Herausgebers S. VIII. „Schwer ist es, den Wunsch zu unterdrücken, dafs das Publikum durch warme Theilnahme an dem Schicksale der Nachgelassenen Dittersdorfs den Dank einigermafsen abtragen möge, welchen es dem lieben Verstorbenen für das viele Vergnügen wohl schuldig ist, das ihm die nicht geringe Anzahl seiner deutschen Opern so lange schon gewährt hat, und immer noch fort gewährt. Wer, der ein menschliches Herz im Busen trägt, kann ungerührt den Schluss dieser Biographie (S. 290 bis 294.) lesen; wer den Jammer eines unglücklichen Vaters, der, nahe am Ziele seines zuletzt höchst mühseligen Pilgerweges, einen schmerzlich gerührten Blick über sein Grab hinaus auf seine unversorgte Familie hinwirft, gleichgültig mit ansehen; wer den Ausdruck der Selbsterniedrigung eines verdienten Künstlers ertragen, der, in der Blüthezeit seines Lebens von grofsen Hoffnungen und Phantasien umgaukelt, in der glänzenden Periode seines männlichen Lebens wohl nicht auf einen so schalen Ausgang gerechnet hatte, und nun in Gemeinheit versinkt, um sich von seiner *lieben deutschen Nation*, für Alles was er ihr zu Gute that, zuletzt noch das Recht zu erbetteln, in die Reihe der Unglücklichen gestellt zu werden, welche ihren Mitbrüdern, gern oder ungern, zum Gefühle der Grofsmuth bey einer im Grunde sehr gemeinen Handlung verhelfen!!!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. **Nº. 40.** 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkührliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

Von E. F. F. Chladni.

Dass unsere Kenntniss von den Tonverhältnissen, so wie auch deren Anwendung auf die praktische Musik ohne allen Vergleich vollkommener ist, als sie bey den alten Griechen war, daran wird wohl unter vielen Tausenden, die im Stande sind, über musikalische Gegenstände zu urtheilen, kaum Einer zweifeln. Indessen behauptet Hr. von Drieberg in seinem Buche: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen* S. 15, so wie auch in seinen anderen Schriften,

„dass alles in der neuern Musik, was nicht mit der griechischen Musik übereinkommt, durchaus fehlerhaft sey",

und vorher sagt er: „nichts in ihrer Theorie sey auch nur der entferntesten Willkür unterworfen gewesen." *)

Dagegen lässt sich aber mit weit mehrem Rechte behaupten und leicht beweisen, dass fast alles in der altgriechischen Musik fehlerhaft ist, und auf ganz willkürlichen und naturwidrigen Annahmen beruht.

Dass die Alten in Allem, was Naturgegenstände betrifft, wohin auch die Klanglehre gehört, sehr oberflächlich und willkürlich zu Werke gegangen sind, und dass (etwa mit Ausnahme des Archimedes) sie Experimente lieber in der Einbildungskraft gemacht, als wirklich angestellt haben, sieht man schon aus der ganz abgeschmackten Erzählung von Experimenten, die von Pythagoras (oder vielleicht von Pythagoräern) angestellt worden seyn sollen. Die Erzählung, an welcher auch nicht das mindeste wahr ist, oder wahr seyn kann, findet sich in *Nicomachi Eocheirid. Harm.* p. 10 ed. Meibom. Ferner giebt sie auf dieselbe Art *Gaudentius in isagoge harm.* p. 15 sequ. ed. Meibom. *Jamblichus in vita Pythag.* cap. 26 und in *Nicomachi Arithmet. introduct.* p. 171 sequ. *Macrobius in somnio Scipionis* l. II. cap. I. *Boethius de musica* cap. 10 et 11. Sie sagen, Pythagoras habe die Gewichte der Hämmer in einer Schmiede mit deren Tönen übereinstimmend gefunden; welches ganz unrichtig ist, da sich die Töne bey ähnlicher Gestalt der Hämmer hätten müssen wie die Kubikwurzeln der Gewichte verhalten. Sie erzählen ferner, er habe hernach Versuche an Saiten angestellt, die, durch Gewichte nach den consonirenden Verhältnissen abgewogen, wären gespannt worden, und zwar die erste Saite durch 6 Pfund, die zweyte durch 8, die dritte durch 9, und die vierte durch 12 Pfund, und da habe die erste und zweyte Saite die Quarte, die erste und dritte die Quinte, und die erste und vierte die Octave gegeben. (!) Da weiss doch jeder Anfänger in der Physik besser, und, wenn er es nicht weiss, kann er in jedem Lehrbuche der Physik richtig angegeben finden, dass an Saiten von gleicher Länge und Dicke die Töne sich nicht wie

*) So sollen auch nach ihm in unserem Tonsysteme wenigstens 26 Intervalle unrichtig seyn; die Temperatur soll eine elende Erfindung seyn, die uns lange genug Schande gemacht habe; die Grösse der grossen und kleinen Tera soll willkürlich seyn; die Vorzeichnungen sollen eine alberne Erfindung neuerer Zeit seyn; unsere ganze Notirungsart soll nichts taugen, so wie auch unsere Taktarten; unsere Molltonleiter soll aus lauter Fehlern bestehen, und ein Vandalismus seyn; und so liessen sich noch eine ganze Menge von ähnlichen Behauptungen anführen, deren Widerlegung, weil ihrer gar zu viele sind, ganze Foliobände anfüllen könnte, aber eine sehr undankbare Arbeit seyn würde. Ueber manche derselben hat Gleichmann in der *allgemeinen musikalischen Zeitung* 1822, Nro. 12 viel Gutes und Richtiges gesagt.

die spannenden Kräfte, sondern wie deren Quadratwurzeln verhalten. Wenn also die Saite, welche den tiefsten Ton gegeben hat, durch 6 Pfund ist gespannt gewesen, so hätte die zweyte durch 10¾ Pfund, die dritte durch 13½ Pfund und die vierte durch 24 Pfund müssen gespannt gewesen seyn, um die Quarte, Quinte und Octave zu geben. Solche Unrichtigkeiten hat nun Jahrhunderte hindurch immer Einer dem Andern nachgeschrieben, ohne dass es jemandem nur eingefallen wäre, ein Experiment dieser Art zu machen, wo er sogleich von dem Gegentheile wäre belehrt worden; und man hat auch in neuerer Zeit, welches man kaum hätte erwarten sollen, Hr. von Drieberg in seiner *Intervallenlehre der Griechen* S. 9. denselben Irrthum wiederholt, bloss weil die Alten es gesagt haben. (11) Da sollen also die Aussagen der alten Schriftsteller mehr gelten, als die Aussagen der Natur!

Von vielen willkürlichen und naturwidrigen Annahmen in der alten griechischen Musik liegt der Hauptgrund ohne Zweifel in einem Aberglauben, nämlich in einer blinden Verehrung der Vierzahl (tetras oder tetractys, lat. Quaternio), welche bey den Pythagoräern als etwas heiliges und unverletzbares angesehen ward, wie denn auch in *Carm. aur. Pythag.* v. 47 gesagt wird, dass uns alles von der Natur in der Vierzahl gegeben werde, und nach Macrobius (*Satt. sal.* I. 1. cap. 6*, wie auch nach Plutarch und Suidas, die Pythagoräer dabey zu schwören pflegten. So wie nun durch diese heilige oder vielmehr in Hinsicht auf ihre unseligen Folgen sehr unheilige Vierzahl die Musik in eine selbstgemachte Schnürbrust gezwängt worden ist, so ist es auch in der ganzen Naturkunde durch die auf dieselbe gegründete und von Aristoteles weiter ausgeführte Lehre von den vier Elementen geschehen, von welchen kein einziges übrig geblieben ist, durch welche Lehre aber ein Paar Jahrtausende hindurch der menschliche Geist ist in Fesseln gehalten worden, wie sie denn noch immer hier und da zu spuken fortfährt. So wie nun die wahre Naturkunde erst von der Zeit an ihren Ursprung genommen hat, wo man es wagte, die vier Elemente zu verwerfen, und so wie die wahre Astronomie erst zu den Zeiten eines Kepler, Newton und Kopernikus angefangen hat, wo an die Stelle des Ptolemeischen Systems etwas besseres ist gesetzt worden; eben so hat die neuere bessere Musik erst zu den Zeiten des Guido von Arezzo angefangen, als dieser die Enharmonik und die Tetrachorde der Alten verwarf, an die Stelle der letzteren die (immer noch unvollkommenen) Hexachorde gesetzt, und die vielen alten Tonarten auf einige weit mehr brauchbare Kirchentonarten reducirt hatte. Noch besser ist es nach und nach geworden durch Einführung der Tersen als Consonanzen (und zwar nicht der älteren Grübeltersen 64 : 81, und 27 : 32, sondern der Naturtersen 4 : 5 und 5 : 6); durch bessere Berechnungen der Töne von Zarlino und Anderen; durch Reducirung aller älteren Tonarten auf eine weit mehr leistende und besser zu brauchende Dur- und Molltonart, und endlich durch Brauchbarmachung aller Tonarten und aller in diesen möglichen Harmonieen vermittelst einer zweckmäßig eingerichteten Temperatur, um welche letztere sich besonders Neidhardt und Marpurg sehr verdient gemacht haben.

Ich glaube also, selbst wenn mich ein eifriger laudator temporis acti deshalb für einen Botokuden erklären sollte, der gerechten Sache der neuern Musik, und der so manchen wackeren Verbesserern derselben gebührenden Ehre schuldig zu seyn, hier ganz der Wahrheit gemäss zu zeigen:

I. dass die altgriechische Tonlehre auf ungegründeten und willkürlich angenommenen Voraussetzungen beruht;

II. dass die aus diesen hergeleiteten Tonverhältnisse unrichtig sind;

III. dass deren Anordnung nicht der Natur gemäss ist, und auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen beruht;

IV. dass die Harmonie bey ihnen unmöglich kann gut gewesen seyn.

I.

Die Voraussetzungen, auf welchen die altgriechische Tonlehre beruht, sind ganz willkürlich angenommen, und nicht der Natur gemäss.

Als die Grundlage der ältern griechischen Musik ward angesehen „die Symphonie" (oder Consonanz), d. i. nach älteren Schriftstellern, worüber man des Hrn. von Drieberg *Aufschluss* etc. S. 15 nachsehen kann, „die vollkommene Vermischung zweyer Klänge, welche der Höhe und Tiefe nach verschieden sind. Diese beyden Klänge bilden, zusammen angeschlagen, gleichsam

einen dritten Klang, der von den beyden Klängen verschieden ist. Demnach hat es also mit der Symphonie der Klänge dieselbe Bewandniss, als wenn man Honig und Wein zu einem Meth zusammenmischt. Denn, ist die Vermischung so vollkommen, dass man weder den Wein noch den Honig besonders hervorschmeckt, so ist auch dieser Meth weder Wein noch Honig, sondern ein drittes von beyden verschiedenes Getränk. Schlagen wir nun einen hohen und tiefen Klang zusammen an, und die beyden Klänge vermischen sich so vollkommen, dass man weder den höhern noch den tiefern Klang besonders hervorhört, so ist der durch diese Vermischung entstehende dritte Klang, was eine Symphonie genannt wird. Vermischen sich aber diese beyden angeschlagenen Klänge nicht, und der höhere oder tiefere Klang ist deutlich hervorzuhören, so heisst eine solche Nichtvermischung der Klänge eine Diaphonie (oder Dissonanz)."

Hernach wird gesagt, „wie man bey einer nicht ganz reinen Stimmung ein gewisses Schlagen oder Abstossen der beyden Klänge höre, welches immer schneller werde, je mehr sie sich ihrer symphonischen Vermischung nähern, und bey deren Erreichung aufhöre."

Eine solche Vermischung der Klänge soll angeblich nur bey der Octave, Quarte und Quinte Statt finden.

Das, was hierin willkürlich angenommen und naturwidrig ist, lässt sich auf folgende Punkte zurückführen:

1) Eine solche angebliche vollkommene Vermischung zweyer Klänge (oder vielmehr Töne) ist, um es gerade herauszusagen, ein Unding, ein Hirngespinnst, und nichts weiter. Denn wenn man auch zwey Töne als Octave oder als Quinte noch so rein stimmt, so wird zwar das Gehör vollkommen befriedigt (bey der Quarte weniger), aber man hört doch allemal, dass zwey Töne vorhanden sind, ein höherer und ein tieferer, deren Beysammenseyn aber dem Ohre wohlthut. Es ist also die Annahme einer solchen vollkommenen Klangvermischung, und mithin die ganze Grundlage des pythagoräisch-aristoxenischen Tonsystems etwas bloss schimärisches.

2) Reden sie auch davon, dass man gleichsam einen dritten Klang (Ton) dabey höre, der von den beyden angegebenen Tönen verschieden sey. Hieraus ist zu vermuthen, dass man von einem solchen dritten Tone wohl vormals möge etwas wahrgenommen, aber, wie damals gewöhnlich, die Sache nicht genauer untersucht haben. Ein solcher dritter Ton, von welchem ich in meiner *Akustik* §. 186 bis 188, in den *Neuen Beyträgen zur Akustik* S. 72 und in *Traité d'Acoustique* §. 177 bis 179 mehr gesagt habe, rührt von dem Zusammentreffen der Schwingungen zweyer Töne in einem Zeitmoment her, wo das Gehör in solchen Momenten doppelt afficirt wird, so dass, wenn die wirklich angegebenen Töne durch die einfachsten ganzen Zahlen ausgedrückt werden, er allemal mit der Einheit übereinstimmt. Er findet also nicht nur gleichsam, sondern wirklich Statt, und ist bisweilen bey der grössten Reinheit gar nicht oder kaum, bisweilen aber sehr deutlich hörbar, besonders, wenn die beyden höheren Töne nicht gar zu sanft, sondern etwas rauh sind, und lange genug gehalten werden. Es ist auch ein solches unvermuthetes Erscheinen eines dritten tiefern Tones nichts Angenehmes, sondern es thut vielmehr bisweilen eine etwas gespenstartige Wirkung. Nun ist es eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solches Erscheinen eines dritten Tones bloss bey der Octave (wo es, weil der tiefste Ton ohnedem mit der Einheit übereinstimmt, gar nicht Statt finden kann), bey der Quinte und bey der Quarte sich zeige, nicht aber bey den Tersen. Bey den älteren Grübelterzen 64 : 81 und 27 : 32 wird es freylich nicht Statt finden, sondern, wie hernach bey Num. 3 wird weiter gezeigt werden, ein Schlagen oder Stossen in Folge des seltnern Zusammentreffens der Schwingungen, wohl aber bey den Naturterzen 4 : 5 und 5 : 6, und zwar bey diesen, besonders bey der grossen Terz 4 : 5 vorzüglich deutlich, daher ich es in meiner *Akustik* bey dieser durch Punkte erläutert habe. Georg Andreas Sorge hat in seinem *Vorgemach der musikalischen Composition* (1740) Cap. 5. §. 4. und in seiner *Anweisung zur Stimmung der Orgeln und des Claviers* (1744) S. 40 dieses schon auch an Tersen bemerkt; es ist auch viel Richtiges darüber von La Grange in den *Misc. Taurinens.* tom. I. und von Matthew Young in s. *Enquiry into the principal phaenomena of sounds and musical strings* p. II. sect. 6, of grave harmonic sounds, gesagt worden, wie auch vom Schulrath Vieth in Dessau, in Gilberts *Annalen der Physik*, B. 21, S. 272 etc. welcher diese Töne Combinationstöne nennt. Am besten wird man, wie er bemerkt hat, einen solchen tie-

fern Ton mithören, wenn man das zweygestrichene c und e auf der Geige so greift, dass das zweygestrichene e nicht auf der leeren Saite, sondern auf der a-Saite, und das zweygestrichene c auf der d-Saite genommen wird. So auch bey dem eingestrichenen h und dem zweygestrichenen d, wo das tiefere g mitklingt, (und wer etwa glauben möchte, dass es vom Mitklingen der g-Saite herrühre, diese dämpfen oder verstimmen mag, wie er will) und so auch bey anderen Doppelgriffen. Ich füge hinzu, dass, wenn der Doppelgriff noch etwas enger genommen wird, so dass das Verhältniss der beyden Töne 6 : 7 ist, man bisweilen auch den mit der Einheit übereinkommenden Ton wird hören können. Es ist also eine ganz willkürliche und naturwidrige Behauptung, dass ein solcher dritter Ton bloss bey der Octave (wo er ohnedem nicht möglich ist), bey der Quinte und bey der Quarte Statt finde, nicht aber bey den Tersen.

3) wird auch die Abwesenheit des Schlagens oder Abstossens als ein Kennzeichen der Symphonie oder Consonans aufgeführt, und gesagt, dass „wenn man einen Klang allmählig höher stimme, das Schlagen immer schneller werde, je mehr man sich der symphonischen Vermischung nähere, und wenn diese erreicht sey, augenblicklich dieses Schlagen der Klänge aufhöre, und sie nun vereint und ruhig neben einander fortfliessen" (welches ruhige Fortfliessen neben einander aber noch keine Verschmelzung oder Vermischung ist).

Ein solches Schlagen oder Stossen ist in seiner Art das, was der vorher erwähnte dritte Ton ist, nur mit dem Unterschiede, dass, wenn ein Verhältniss nicht einfach genug ist, das seltnere Zusammentreffen der Schwingungen in einem Zeitmoment als einzelne Stösse (von den Orgelstimmen Schwebungen genannt) dem Gehöre lästig wird. Wenn nun in den *Aufschlüssen* etc. S. 14. behauptet wird, „bey c und e werde man allemal ein Abstossen oder Schlagen bemerken, man möge es höher oder tiefer stimmen, wie man wolle, und man werde nie auf einen Punkt kommen, wo das Abstossen aufhöre," so ist dieses ganz ungegründet, indem man bey einer gut gestimmten Naturterz 4 : 5 nie einzelne Stösse bemerken wird, sondern vielmehr, wenn etwas nebenher zu hören ist, den dritten Ton, das grosse C, und zwar öfters noch deutlicher, als bey den Quinten und Quarten, wie schon bemerkt worden. Wer also sagt, dass man bey einer solchen grossen Terz nie auf einen Punkt komme, wo die Schläge aufhören, der hat nie selbst einen Versuch auf einem Orgelregister oder bey einem richtigen Doppelgriffe auf der Violine gemacht, oder bey dem Zusammenklingen des eingestrichenen c und e auf zwey genau übereinstimmenden Waldhörnern, sondern hat seine Behauptung bloss aus der durch Vorliebe für das Aeltere irregeleiteten Einbildungskraft hergenommen. Bey der pythagorisch-aristoxenischen mehr übermässigen als grossen Terz 64 : 81 wird man allerdings ein beträchtliches Schlagen bemerken können, dessen Zeitabstände leicht werden zu bestimmen seyn. Da nämlich bey jeder 64sten Schwingung des tiefern und 81sten Schwingung des höhern Tons die Schwingungen in einen Zeitmoment zusammentreffen, und das Contra C bekanntermaassen 64 Schwingungen in einer Sekunde macht, so wird bey Contra C und Contra E, wenn sie dieses Verhältnis haben, in jeder Sekunde ein Schlag, bey dem grossen C und E werden zwey Schläge, bey G und H drey Schläge, bey c und e vier Schläge, beym eingestrichenen c und e acht Schläge u. s. w. hörbar seyn. Bey der Naturterz 4 : 5 aber, wo (weil 4 in 64 sechszehnmal enthalten ist) die Schwingungen sechszehnmal öfter zusammentreffen, ist es, wie sich schon ohne ein weiteres Experiment mit dem Verstande einsehen lässt, physisch unmöglich, dass Schläge sollten hörbar seyn, weil diese so schnell auf einander folgen, dass sie nicht einzeln wahrnehmbar sind, und also das Gefühl eines dritten Tones (Combinationstones) erregen, welcher mit der Einheit übereinstimmt. Die Schwingungen werden daher beym eingestrichenen c und e in einer Sekunde nicht 8mal, sondern 128mal zusammentreffen; man wird also unter günstigen Umständen das grosse C mithören, welches so viele Schwingungen in einer Sekunde macht. Auch bey der kleinen Terz 5 : 6 wird man kein Schlagen hören; auch wohl schwerlich bey mancher gut gestimmten Dissonanz, wenn sie nicht in gar zu tiefen Tönen angegeben wird, wie denn überhaupt in der Tiefe die Töne auch nicht dürfen einander zu nahe genommen werden, wenn man kein Schlagen hören will, so dass in der Contra-Octave oder in den tiefsten Tönen der grossen Octave die Quinte nicht einmal mehr wohlthut.

Die Behauptung einer ausschliesslichen Abwesenheit einzelner Schläge bey der Octave, Quinte und Quarte ist also auch etwas willkürlich angenommenes und der Natur nicht gemässes, und

eben so auch die Behauptung, dass Consonanzen (wobey hier Octaven, Quinten und Quarten ausschliessend gemeint sind) nicht die mindeste Abweichung vertrügen, wenn nicht einzelne Stösse hörbar seyn sollten. Die Erfahrung lehrt vielmehr, dass aus der Abweesenheit der einzelnen Stösse, und auch aus dem Wohlklange eines Verhältnisses sich noch ganz und gar nicht auf eine vollkommene Genauigkeit desselben schliessen läst, und dass vielmehr diesseits und jenseits derselben einiger Spielraum ist, innerhalb welchem weder ein Stossen gehört, noch sonst das Gehör beleidigt wird, so dass das Gehör immer die möglichste Annäherung an die Reinheit für die vollkommene Reinheit hinnimmt, welche letztere auch wohl der geschickteste Stimmmeister nicht immer wird erreichen können, womit auch Naumann und Reichardt, mit denen ich viel darüber gesprochen habe, völlig einverstanden waren. Selbst bey dem Einklange und der Octave, die man als vollkommen rein voraussetzen muss, und die auch vorzugsweise möglichst rein müssen ausgeübt werden, wird das Gehör eine Abweichung, die etwa erst auf der fünften oder sechsten Decimalstufe sich zeigen, und z. B. bey einer Orgelpfeife von mehren Fuss Länge etwa 1 oder 2 Linien betragen könnte, nicht oder kaum bemerken, und 2 Töne, die sich wie 100001 zu 200000, oder wie 100000 zu 200001 verhielten, für eine ganz reine Octave hinnehmen. Die Quinte verträgt noch mehr Abweichung, ohne dass man einzelne Stösse bemerkt, oder das Gehör beleidigt wird. Bey der gleichschwebenden Temperatur beträgt die nothwendige Abweichung nur $\frac{1}{17}$ des pythagorischen Comma, also nicht viel über ein Tausendtheilchen, (es ist nämlich eine solche Quinte 2 : 2, 99662.. anstatt 2 : 3) und nach Marpurg würde ein gesundes Ohr eine Abweichung von $2\frac{1}{2}$ Zwölftheilen noch vertragen können, nach Anderen von 3 Zwölftheilen, welches wohl zu viel seyn möchte und vermieden werden muss. Wenn man nun eine Quinte so sehr unter sich, oder eine grosse Terz so sehr über sich schweben lassen will, dass man einzelne Stösse hört, so hat man sehr schlecht gestimmt, und die Abweichung ist zu gross.

Da nun eine solche angebliche Verschmelzung der Töne, wo sie so in einander fliessen sollen, dass man einen von dem andern nicht unterscheiden könnte, ein Unding ist, da auch das übrige, was von Consonanz gesagt wird, eben sowohl auch den Terzen (und zwar den wahren, aber nicht den pythagorisch-aristoxenischen) so wie auch den Sexten zukommt; so folgt, dass man nicht diese angebliche Symphonie oder Consonanz (welche in dem Sinne gar nicht vorhanden ist), sondern vielmehr den Wohlklang als das ansehen müsse, wonach man sich bey dem Stimmen richtet, wobey sich von selbst versteht, dass keine einzelnen Stösse, als Folgen einer gar zu ungeschickten Stimmung, hörbar seyn dürfen. Sobald man bey dem Aufwärtsziehen einer Saite findet, dass ein Ton als Quinte, z. B. das g zum c, gut klingt, und keine einzelnen Stösse mehr bemerkbar sind, so höre man augenblicklich auf, und man wird dabey immer noch etwas diesseits des vollkommen reinen Verhältnisses 2 : 3 geblieben seyn, bis zu welchem man es nicht ganz treiben muss, wenn nicht andere Quinten darunter leiden sollen.

Es ist auch nicht etwa, wie behauptet worden ist, schlechterdings nothwendig, durch Quinten oder Quarten (welche letzteren weniger dazu taugen, als die Quinten) zu stimmen. So wird es sehr gut und empfehlenswerth seyn, wenn man damit anfängt, zwischen eine möglichst rein gestimmte Octave $\overline{c}$: $\overline{\overline{c}}$ die Terzen $\overline{e}$ und $\overline{gis}$ so einzupassen, dass $\overline{c}$: $\overline{e}$, $\overline{e}$: $\overline{gis}$ und $\overline{gis}$: $\overline{\overline{c}}$ in gleichem Grade gut klingen, wo denn jeder dieser Töne auch in Beziehung auf den Quintenzirkel vollkommen gut seyn, und sich bey weiterer Stimmung durch Zuziehung der grossen Terzen besser über die Richtigkeit der Quinten urtheilen lassen wird. A. E. Müller empfiehlt dieses Verfahren auch mit Recht in seiner Klavierschule, und ich finde, dass man sich dadurch die Stimmung sehr erleichtert. Es ist auch nicht zu zweifeln, dass, wenn jemand das Gehör so einüben wollte, dass er ein ganz richtiges Gefühl von einem gleichförmig gestimmten halben Tone hätte, er in der Reihe c, cis, d, dis u. s. w. ohne irgend einen consonirenden Ton zu Hülfe zu nehmen, so fortstimmen könnte, dass er am Ende die richtige Octave erreichte, und dass alle dazwischen befindlichen Töne gegen einander die richtigen Verhältnisse hätten. So habe ich einmal jemanden, der gut singen konnte und ein gutes Gehör hatte, die nicht ganz leichte Aufgabe vorgelegt, die ganzen Töne c, d, e, fis, gis, b, $\overline{c}$ hinter einander, jeden etwas ausgehalten, so zu singen, dass er am Ende ganz genau das $\overline{c}$ erhielte, und er löste sie ganz richtig.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Halberstadt. Auch hier wurden von einigen allgemein geachteten Männern Beyträge zum Besten nothleidender Griechen gesammelt. Zu gleichem Zwecke wurde hier von dem unter der Direction des Domorganisten Hrn. Baake und des Predigers Hrn. Lautsch bestehenden Singverein ein Concert und darin, unter Leitung des Ersteren, die grosse Symphonie von Mozart, Schillers *Glocke* von Romberg und eine von Hrn. Prediger Lautsch gedichtete und von Hrn. Baake in Musik gesetzte Cantate: *Athen*, gegeben. Die Ausführung dieser Stücke durch den aus 80 Personen bestehenden Singverein und ein Orchester von 40 Personen, zu welchem sich mit den Musikern und Dilettanten der Stadt das Musikchor des siebenten Kürassier-Regiments und mehre Musiker aus Quedlinburg und Blankenburg verbunden hatten, war, obgleich nur wenig Proben hatten gehalten werden können, im Ganzen gut zu nennen. Die Solopartieen wurden von Mitgliedern des Musikvereins gesungen. In den Sopran-Solos gewann besonders eine zum erstenmal öffentlich gehörte Dilettantin durch ihre treffliche klare Stimme und durch ihren ruhigen und wohlüberdachten Vortrag ausgezeichneten Beyfall.

Der reine Ertrag dieses Concerts war ungefähr 100 Thlr. Die genannte Cantate, das dritte hier aufgeführte Werk dieser Gattung, von dem als Componist für Pianoforte und Gesang und als ein ausgezeichneter Pianofortespieler schon bekannten Hrn. Baake, übertrifft in jeder Hinsicht dessen frühere Compositionen, und berechtigt, als ein Beweis rühmlicher Fortschritte, noch Gröſseres von ihm zu erwarten.

St. Petersburg. Diesen Sommer starb hier Hr. Paulsen, ein vortrefflicher Violoncellist, und vielleicht einzig als Accompagnateur auf seinem Instrumente; er vereinigte einen schönen Ton und seltne Reinheit mit dem vollendetsten Geschmacke, spielte zwar nie Concerte, (daher er auch nicht allgemeiner bekannt worden ist) übte aber sein ganzes Leben hindurch mit der grössten Beharrlichkeit die Violoncell-Partie aller mehrstimmigen Stücke der vorzüglichsten Meister; daher gewährte seine Begleitung der Haydn'schen Quartetten und der Mozart'schen und Beethoven'schen Trio's, Quartetten und Quintetten einen seltenen und jetzt nicht mehr zu findenden Genuss. Auch ausser seiner Kunst war er ein sehr gebildeter Mann.

Mancherley, in Beziehung auf Musik und verwandte Kunst.

Die meisten Menschen sind wegen des physischen, moralischen, psychischen, intellectuellen Eindrucks eines künstlerischen Gegenstandes keines rein-ästhetischen fähig. Selbst bey Gebildeten ist dieser oft durch Subjectivitäten, Idiosynkrasie, bedingt. A. lobt, was seiner Geschlechts-Neigung fröhnt, B. hält dargestellte Bosheit für eine des Darstellers, C. kann keine Tragödie leiden, weil sie sein Herz angreift, so auch keinen Grabgesang hören, D. mag den Walter Scott nicht lesen, weil er Abergläubisches und Wunderbares schildert, u. s. w.

* * *

Je offener der Sinn ist, ästhetischen Eindrücken sich rein hinzugeben, desto schwerer fällt ihm die Kritik des Augenblicks. Wer das Kunstwerk als ein Lebendiges, als eine neue Offenbarung des Lebens aufnimmt, wer auf die Stellung und Darstellung des Ganzen, auf den Hauch, der es durchdringt, den Duft, der es überfliesst, sieht, der geht mit kunstfreundlichem, bejahendem Gemüth zu ihm, und indem er es als heiteres Ganzes begrüsst, es mit ergänzender Phantasie anschaut, und ihm Bestand gönnt, übersieht er unwillkürlich seine Ecken und Mängel. Auf ihn wirkt jedes Kunstwerk, das seiner Natur gemäss ist, so, dass es ihn zu sich hinübersieht.

Ganz anders verhalten sich kalter Verstand, Egoismus, Absichtlichkeit, Dünkel, innere Entzweiung, und alle die scharfen, abstossenden, trennenden, verneinenden Eigenschaften gegen das Kunstwerk, und das kunstfreundliche Gemüth ärgert sich oft, wenn sie ihm im Beobachten und Urtheilen vorlaufen.

Den blossen Verstand besticht kein Gelingen im Allgemeinen, der Egoismus ist scharfsichtig im Durchforschen alles ihm dienlichen und undienlichen, und wir haben allerdings das meiste Wissen dem Eigennutze zu danken, der es für sich errang, aber der Welt nicht vorenthalten konnte. Die Absichtlichkeit ist auspassend, der Dünkel ist

ungenügsam und tadelt vornehm herabsehend, die Entweihung ist verneinend und lauert auf fremde Schwächen.

Alle diese Eigenschaften sind in den Menschen gewöhnlich mit besseren gepaart, und so helfen sie auch in der Kunstwelt zu einer gewissen scharfsinnigen Umsicht. Aber das rechte kritische Kunst-Urtheil vermag doch am Ende nur ein von Natur bejahender, kunstfreundlicher Geist zu fällen.

* * *

In aller Kunst merkt man sogleich, ob es dem Urheber Ernst ist. Man fragt sich: Was fehlt denn diesen schönen Worten, Bildern, Formen? Es ist vielleicht im Einzelnen Sinn, Natur, Wahrheit, und doch macht das Ganze keinen Eindruck, entwickelt nichts in uns, zieht uns nicht an sich. Das ist es eben, dass es nicht aus tiefem Bedürfniss, aus dem Kern der Brust, aus dem frischen Leben seines Urhebers hervorging, dass es nicht dessen eigene Entwicklung, ein ihm selbst Neues, aus der Wurzel gewachsener Stamm, Ast, Zweig, in organischer Folge und Handbietung, und neueste Lebensblüthe ist, sondern Benützen und Aneinanderreihen vorhandener Mittheilungsmittel, Aneinanderschiessen unorganischer Theile, wie bey einem metallischen Gewächse.

* * *

Seit man durch die Theater-Effekten Effekt macht, stehen die Affekte zurück.

* * *

Eine einseitige, negative, malitiöse Kritik hat das Aergerliche, dass wir uns im Stillen immer mit ihrer Widerlegung abgeben, dadurch viele Zeit für positives Wirken verlieren, und wenn wir mit Apologieen auftreten, gegen sie nichts gewinnen, weil sie, wie ein Rabulist, schon im Voraus gegen Alles mit ihrem „Nein" gefasst ist. Glücklich, wer sie gänzlich ignoriren kann! Wie im Leben jedes Ding zwey Hauptseiten hat, sein Seyn und sein Nichtseyn, so auch in der Kunst. Eine Kritik, welche nur immer vom Nichtseyn eines Werkes und nicht in gleichem Maasse von dessen Seyn spricht, ist in ihrer Einseitigkeit — der grössten, die es giebt — erbärmlich, und in ihrer Verneinung satanisch, so wie ein Mensch im Leben es ist, der nur immer zu sagen weiss, was die Gegenstände alles nicht sind.

* * *

Werken, die eine unbefangene, zur Lebenslust und Heiterkeit gestimmte Zeit geboren hat, geht es in einer bangern Zeit fatal. Jetzt macht die Kritik ein rigorösers, saures Gesicht und klagt sie der Lockerheit an. In der Literatur hat es dann einen Ton, als wenn Jemand in einem Trauerhause einem humoristischen Brief ablesen wollte.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ou Flûte obligés compos. etc. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 6. Hambourg, chez J. A. Böhme. (14 Gr.)

Eine recht zweckmässige Sonate, zum Besten solcher geschrieben, die über die ersten Elemente des Klavierspiels hinaus sind, und nun auch etwas Zusammenhängendes hören und ihre kleinen Fertigkeiten dabey anwenden wollen. Und allerdings kann man in der Kunst, wie in allen anderen Dingen, Niemanden angenehmer und menschlicher zu höheren Leistungen emporheben, als wenn man ihm etwas giebt, woran nicht bloss er für seine Person seine Freude haben kann, sondern wenn er auch wohl dabey noch hoffen darf, sie durch seine Thätigkeit in Anderen mit erwecken zu helfen, oder sie wenigstens mit irgend Jémanden, der mit ihm thätig ist, theilen kann. Noch vor einiger Zeit hatte man an dergleichen zweckmässigen Arbeiten fühlbaren Mangel, seit einiger Zeit ist das anders und viel besser geworden. Mehre Männer, die gar wohl im Stande sind, auch etwas Phantasiereicheres und — was eben keine sonderliche Kunst ist — Schwierigeres zu schaffen, haben auf eine löbliche Weise durch ähnliche Gaben für gute Fortbildung der musikalischen Jugend Sorge getragen. Man sieht hier wieder an einem neuen Beyspiele: Was wirklich Bedürfniss wird, dafür finden sich auch Männer, die ihm abhelfen. Diese Sonate leistet Alles, was man billiger Weise von solchen Arbeiten fordern kann. Sie ist melodieenvoll und natürlich, und wenn sie eben nicht neue Ideen und Zusammenstellungen bietet, so ist das für die meisten Schüler das Beste. Wer Anfänger in der Kunst mit so genannten originellen Brocken speiset, thut

nicht Gutes. — Die Violine oder Flöte werden hier gleich gut zur Begleitung gebraucht werden können; es kommt hier, wie gesagt, auf eine rhythmisch gute Musik, auf ein gewöhnlich abwechselndes Antworten des Fortepiano und der Violine, und nicht auf etwas ausgezeichnet Charaktervolles, wozu die Eigenthümlichkeit eines bestimmten Instrumentes gehört, an, ob man gleich der Arbeit auch den Character nicht absprechen kann. Es geht Alles darin freundlich und lebendig her. Die drey gewöhnlichen Sonatensätze sind: Allegro, Siciliano und Rondo; keiner zu lang. Die hin und wieder vorkommenden fünftaktigen Rhythmen thun gute Wirkung. Mancher wird vielleicht Fortschreitungen, wie folgende,

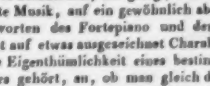

tadelhaft finden; doch kommt etwas Aehnliches nur noch einmal vor. Die Meisten werden auch an solchen Fortschritten keinen Anstoss nehmen. Wir können also auch diese Sonate den Lehrern empfehlen.

Sonatinen für das Pianoforte aus allen Dur- und Molltönen, von Anton Diabelli. 5stes Werk. Wien, bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 1 Fl. C. M.)

Der Componist ist den Musikfreunden bereits hinlänglich bekannt, auch durch grössere und kirchliche Werke. Er hat sich durch diese Kleinigkeiten ein neues Verdienst erworben. Wer es weiss, was auf den ersten Unterricht überhaupt, und namentlich in der Musik ankommt, wird sich freuen, dass in unserer Zeit auch von bedeutenden Männern so viel für die Jugend gethan wird, dass ein aufmerksamer Lehrer bereits, nach der Eigenthümlichkeit seiner Schüler, die Wahl unter mancherley zweckmässigen Arbeiten hat. Möge das Werkchen so vielen Beyfall finden (was nicht fehlen wird, wenn man ihm nur Aufmerksamkeit schenkt) dass es nicht zu langsam fortgesetzt werde. In diesem ersten Hefte sind zwey Sonatinen enthalten, eine aus C dur, die andere aus A moll. Beyde haben als Vorübung eine nur eine Klammer einnehmende Cadenza. Beyde bestehen nur aus zwey Sätzen; die erste Sonatine aus einem All. moderato und einem Rondo, die andere aus einem All. con brio und Rondo scherzando. Beyde sind so leicht, und in Melodie und Harmonie so gewöhnlich, als es für den ersten Unterricht jederzeit am zweckdienlichsten ist. Es werden also diese Sonatinen gewiss vielen Lehrern für solche Anfänger, die ihre ersten Versuche mit etwas zusammenhängenden Sätzen bereits machen können, sehr erwünscht seyn. Der Stich ist so deutlich, dass sie sich auch in der Hinsicht empfehlen.

Rondeau brillant pour Piano seul, comp. — — par J. N. Hummel. Oeuv. 109. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Gnld.)

Es ist zu bewundern, wie sich dieser treffliche Meister bey nun vorgerückten Jahren und bey der Menge seiner Compositionen in diesen so frisch und lebensvoll erhält. Wer kennte, schätzte und liebte seine früheren brillanten Rondo's nicht? diess neue steht keinem von ihnen nach, und gerade in Frischheit und Lebendigkeit am wenigsten. Es theilt überhaupt die Vorzüge der früheren, die wir nicht erst anzuführen brauchen, und ist nur weniger, als einige derselben, auf bravourmässiges, dafür aber desto mehr auf feines, zierliches und pikantes Spiel berechnet. Wer dieses Spiel besitzt, wird einen ausgezeichneten Eindruck mit dieser klaren und heitern Musik machen; wer es nicht besitzt, aber sich aneignen möchte, der wird wohl thun, es in dieser Absicht genau zu studiren. Jenem wird die Ausführung nicht schwer; diesem freylich schwerer. Möge Hr. H. noch lange einer der wenigen Stammhalter echter Pianoforte-Musik (nicht Orchester- oder Concert-Musik, für's Pianoforte gesetzt) bleiben; denn dass er diess ist, wird ihm wohl kein Mensch streitig machen. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ XIV.* 1826.

Gesuch.

Zwey junge Männer, die gegenwärtig noch Mitglieder eines guten Orchesters sind, der eine als erster Contrebassist, der andre als erster Flötist, wünschen eine anderweitige Anstellung. Nähere Auskunft hierüber kann man unter portofreyen Briefen bey den Verlegern dieses Blattes vernehmen.

Bey Tobias Haslinger, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, und in allen in- und ausländischen Musikalienhandlungen wird Pränumeration angenommen auf eine Prachtausgabe von

Sechs Messen nebst sechs Gradualien und sechs Offertorien, von Joseph Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister in Wien.

Was Hr. Hofkapellmeister Eybler im Fache der Kirchenmusik seit Jahren Classisches geleistet, ist wohl Keinem unbekannt, der die Empfänglichkeit für die erhabenen Zweige der edlen Tonkunst in sich trägt.

Die neue Verlagshandlung weiss die Auszeichnung, dass die Herausgabe solcher classischer Tonwerke ihr anvertraut wurde, im vollsten Umfange zu schätzen, und wird ihrerseits gewiss nichts unterlassen, um den sie ehrenden Erwartungen im vollsten Maasse zu entsprechen. Die glänzendste aber, und bedeutungsvollste Würdigung ist diesen Werken inzwischen wohl schon durch die Allerhöchste Gnade widerfahren, womit Seine Majestät der Kaiser und König das Pränumeranten-Verzeichniss mit Allerhöchst Seinem Namen zu zieren die Erlaubniss zu ertheilen geruhet hat.

In jedem Jahre werden wenigstens zwey Messen nebst zwey Gradualien und zwey Offertorien erscheinen.

Den Anfang macht die zur Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina als Königin von Ungarn eigens componirte, und in Pressburg aufgeführte

Krönungs-Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotts, (3 Posaunen ad lib.) 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel nebst *Graduale und Offertorium*,

ein Kirchenwerk, welchem alle, die mit des Meisters Kunstschöpfungen vertraut sind, unter so vielem Vortrefflichen einen ausgezeichneten Rang einräumen.

Diese Krönungs-Messe erscheint Ende October 1826. — Der Pränumerationspreis ist:

in Partitur.

1) für die Krönungs-Messe 6 fl. — kr. C.M.
2) für das Graduale . . . . 1 fl. — - C.M.
3) für das Offertorium . . . 1 fl. 30 - C.M.

in Orchester-Stimmen.

1) für die Krönungs-Messe 6 fl. — kr. C.M.
2) für das Graduale . . . . 1 fl. — - C.M.
3) für das Offertorium . . . 1 fl. 30 - C.M.

Nach Erscheinung derselben tritt dann für den einzelnen Ankauf der bedeutend erhöhte Ladenpreis ein. —

Da übrigens das Verzeichniss der P. T. Herren Pränumeranten besonders gedruckt wird, so bittet der Verleger um deutliche Angabe von Namen und Character, und eben so um genaue Mittheilung der Ausgaben, auf die man zu pränumeriren gedenkt. — Kirchenchöre und Musikvereine können auch die Sing- und Orchester-Stimmen nach Bedarf in mehrfacher Anzahl, den Bogen zu 8 kr. C.M., erhalten.

Neue Musikalien, welche bey N. Simrock in Bonn erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Für Orchester.

Boieldieu, A., Ouverture de l'Opéra: La Dame Blanche (die weisse Dame) 1 12

Rossini, G., Ouverturen No. 4. L'Italiana in Algeri. No. 5. Elisabeth. No. 6. Tancredi, arrangées p. Flûte, 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse (ou 2 Violoncelles) jede zu . . . . . 1 —

Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Thlr. Gr.
Cotillon pour 2 Violons, 2 Clarinettes, Flûte,
Bassons, 2 Cors et Basse. Liv. 2 . . . . . 1 —

Für Bogeninstrumente.

Amon, J., Op. 92. 3 Quat. concertans pour
1 Violon, Alto et Violoncelle . . . . . 3 —
Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse
Dame), Opéra arrangé en Quat. p. 2 Violons,
Alto et Basse . . . . . .
Romberg, A., Das Lied von der Glocke, von
Schiller, arr. en Quatuor pour idem 3 12
Dotzauer, J. J. F., Op. 84. 6me Concerto pour
Violoncelle avec Orchestre, in E moll . . . 1 21
— Op. 85. Sinfonie concertante pour 2 Vio-
loncelles (ou Violon et Violoncelle) avec
Orchestre (ou avec accomp. de 2 Violons,
Alto et Basse) in F . . . . . 3 —
— Op. 86. Fantaisie pour Violoncelle avec
Orchestre ou avec 2 Violons, Alto et Basse,
in C 1 21
— Op. 87. Capriccio pour idem avec id. sur
différens thèmes de Rossini et Boieldieu, in
A moll 1 12
— Op. 88. Variations pour idem av. accomp.
de 2 Violons et Alto, in G . . . . . — 12
— Op. 89. Concertino pour Violoncelle avec
Orchestre, in A 1 12
— Op. 89. Concertino pour Alto-Viola avec
idem, in A 1 12

Für Blasinstrumente.

Amon, J., Op. 92. 3 Quatuors concert. p. Oboe
(ou Flûte), Violon, Alto et Violoncelle . . 3 —
Bach, P., Variations p. Musique militaire (1 Cla-
rinette in Es, 4 Clarinettes in B, Flauto terzo,
2 Cors in As, 2 Cors in Es, 2 Trombes
in As, 3 Trombonnes, grand Tambour, Piatti,
2 Bassons et Contrebasson.) Liv. 2 . . . . . 1 6
Bender, L., Op. 3. 3 Duos concert. p. 2 Cla-
rinettes . . . . . 1 —
Boieldieu, A., La Dame blanche (Die weisse Dame),
Opéra arrangée en Quat. pour Flûte, Violon,
Alto et Basse . . . . . .
Enckhausen, H., Op. 12. Variations p. Flûte,
avec Orchestre sur la Cavatine de l'Opéra
Corradino de Rossini: „Ah, come nascon-
dere!“ . . . . . 1 —
Fesca, F. E., Op. 42. 4me Quatuor p. Flûte,
Violon, Alto et Violoncelle, in D 1 12
Gumlich, F., Introd. Andante et Rondeau pour
le Basson avec accomp. de l'Orchestre . . . 1 6
Kummer, C., Op. 27. Concertino pour idem
avec idem 1 6

Lollmann, C. F., Air varié pour Clarinette avec Thlr. Gr.
Orchestre 1 5
Ries, F., Op. 145. 3 Quat. pour Flûte, Violon,
Alto et Violoncelle No. 1. in C, No. 2. in
E moll, No. 3. in A, jedes 2u 1 12
Walkiers, E., Op. 16. 3 gr. Duos p. 2 Flûtes . 1 21

Für Pianoforte.

Berbiguier, F., Op. 80. Nouvelle Fantaisie p.
le Pianoforte avec Flûte obligée . . . . . — 18
Boieldieu, A., Ouverture de l'Opéra: La Dame
blanche (Die weisse Dame), pour le Piano-
forte, avec Violon et Violoncelle ad libit. — 12
— Idem pour Pianoforte solo . . . . . — 7½
— Idem pour Pianoforte à 4 mains . . . . . — 12
Dotzauer, J. J. F., Op. 80. Variations pour le
Pianoforte avec Violoncelle obligé, in A . . — 18
— Op. 83. Potpourri pour idem avec idem,
in F . . . . . — 18
— Op. 85. Polacca pour Pianoforte avec deux
Violoncelles (ou Violon et Violoncelle) obl.
in F . . . . . 1 —
— Op. 86. Fantaisie pour le Pianoforte avec
Violoncelle obligé, in C . . . . . — 18
— Op. 87. Capriccio p. idem avec idem sur
différens thèmes de Rossini et Boieldieu, in
A moll . . . . . — 18
Enckhausen, H., Op. 12. Ah, come nascon-
dere! Cavatine de l'Opéra: Corradino, de
Rossini, avec Variations pour Pianoforte
avec Flûte obligée . . . . . — 12
Herz, H., Op. 11. Rondo brillant p. le Piano-
forte avec Orchestre, in D . . . . . 2 —
— Op. 11. Idem pour le Pianoforte avec acc.
de 2 Violons, Alte et Basse 1 15
— Op. 11. Idem pour le Pianoforte seul . . . 1 6
Hünten, F. E., Op. 11. Polonaise en forme de
Rondo pour idem . . . . . — 7½
— Op. 12. Variat. faciles à 4 mains sur un
thème de l'Opéra: Der Freischütz . . . . . — 12
— Op. 15 Variat. pour le Pianoforte sur un
thème de l'Opéra Il Crociato (Der Kreuz-
ritter), de Meyerbeer . . . . . — 7½
— Op. 16. Variations brill. à 4 mains sur un
thème de l'Opéra: Der Berggeist, de Spohr. — 12
— Op. 17. Variat. pour le Pianoforte sur 2
thèmes de l'Opéra: Die Wiener in Berlin. — 7½
— Op. 19. Variat. concertantes pour Piano-
forte et Flûte sur le Duo favori de l'Opera:
Jessonda, de Spohr: „Schönes Mädchen“. — 9
Kalkbrenner, F., Op. 77. Mélange sur différens
motifs de l'Opéra: il Crociato, de Meyer-
beer, pour Pianoforte . . . . . — 9
— Marche suivie de Variat. sur l'air anglois:
Voulez-vous venir au bosquet? . . . . . — 12

Kuhlau, F., Op. 71. Grand Sonate p. le Pianoforte et Flûte obligée, in E moll ..... Thlr. 1 Gr. 21
— Op. 72. Var. brill. pour le Pianoforte à 4 mains sur l'air de Beethoven: Herz, mein Herz, was soll das geben? ..... — 18
Liszt, Fr., Op. 3. Impromtu brill. p. le Pianoforte ..... — 12
Mozart, W. A., Quintuor de Violon. No. 6. arr. à 4 mains, par C. D. Stegmann ..... 1 —
Pixis, J. P., Op. 88. Mélange pour le Pianoforte, sur les motifs favor. de l'Opéra: Faust, de Spohr ..... — —
Potter, Cipr., Op. 12. No. 1. Trio p. Pianoforte avec Clarinettes et Bassons (ou Violon et Violoncelles), in Es 1 12
— Op. 12. No. 2. Idem pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle, in D 1 12
— Op. 12. No. 3. Idem pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle, in B moll 1 12
Ries, F., Op. 96. No. 2d. Variat. p. le Pianoforte sur la marche de l'Opéra: Tancredi, de Rossini ..... — 9
— Op. 104. No. 3. Rondeau brill. pour le Pianoforte sur un thème de H. R. Bishop. — 9
— Op. 106. No. 3. Rondeau p. idem, in F. — 9
— Op. 118. No. 1. Variat. pour idem sur la Romance de Blangini: „Il faut partir!" .. — 9
— Op. 132. 6me Fantaisie pour idem sur des Thèmes favor. de l'Opéra: Der Freischütz, de Ch. M. de Weber ..... — 18
— Op. 134. No. 2. 12me Fantaisie pour idem sur un air populaire Anglois ..... — 15
— Op. 140. No. 1. Marche p. le Pianoforte. — 4½
Tulou, Op. 89. Air varié p. Pianoforte et Flûte obligée ..... — 21
— Op. 40. Giovinette cavalier, Romance de l'Opéra: Il Crociato, de Meyerbeer, pour Pianoforte et Flûte obligée ..... — 12
Wassermann, H. J., Op. 11. 5 Walzes et un Cotillon, p. le Pianoforte; 2me Livraison. — 9

Für Guitarre.

Fesca, F. de, Op. 24. Ouvert. de l'Opéra: Elisabetta, de Rossini, arrangée pour Guitare et Pianoforte ..... — 12
— Ouverture de l'Opéra: Didon, de Piccini, arrangée pour 2 Guitares ..... — 15½
Horetzky, F., Op. 14. Fantaisie p. la Guitare. — 7½
Hünten, F. E., Op. 15. Variat. sur un marche de l'Opéra: Preciosa, pour 2 Guitares ..... — 9
— Op. 14. Variat. brill. sur l'air de Preciosa: Einsam bin ich nicht alleine, pour idem .. — 9
— Op. 25. Trio p. Guitare, Flûte et Alto ..

Hünten, F. E., Op. 24. Rondo pour Guitare et Flûte (ou Violon) sur deux thèmes favoris de l'Opéra: Jessonda de Spohr ..... Thlr. Gr.
— Op. 25. Variat. p. Flûte et Guit. sur 2 airs favoris de Ch. Marie de Weber ..... — 6
— Op. 27. Ouvert. de l'Opéra de Boieldieu: la Dame blanche, arrangée p. Guit., Flûte (ou Violon) et Alto ..... — —
Kreutzer, J., Grand Trio pour Guitare, Flûte et Clarinette (ou Alto) 1 5
Paulian, E., Op. 2. Gentil Houssard. Variat. pour Guitare ..... — 6
— Op. 5. De tout un peu. Potpourri p. idem. — 9
— Op. 10. Thème favori allemand av. 10 Var. très faciles et soigneusement doigtées p. id. — 6
Petolatti, J., Op. 3. 6 Walses instructives p. id. — 7½
— F., Op. 1. do. do. — 6

Für Gesang mit Pianofortebegleitung.

Eberwein, M., Op. 31. Lieder der Liebe, von Julius Eberwein gedichtet. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte .... — 18
Kleinschmidt, C., Op. 4. 8 Lieder von Göthe, Voss, Uhland und Sequenna. Für idem ... — 18
Lorche, F. W., Die Griechenbraut. Gedicht von H. Stieglitz. Allen Griechenfreunden gewidmet. Für idem ..... — 6

Für Gesang mit Guitarebegleitung.

Fesca, F. E., Op. 24. 6 deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung der Guitare ... — 15
— Op. 27. 5 deutsche Gesänge für id. mit id. — 12
— Op. 30. 6 deutsche Lieder für id. mit id. — 9
— Op. 32. 5 deutsche Lieder für id. mit id. — 12
— Der Katarrh. Scherzhaftes Lied von J. F. Castelli. Für idem mit idem ..... — 7½
Romberg, A., Op. 44. Schnsucht von Schiller, deutsch und italienisch. Für idem mit id. — 9
Weber, C. M. v., 6 Lieder für idem mit idem .. — 12
Zumsteeg, J. R., Maria Stuart, Ballade von Schiller. Für idem mit idem ..... — 6

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Wiegand, F., Op. 3. 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Basstimmen ohne Begleitung. 1ste Sammlung ..... 1 —

To be published in weekly numbers royal 8vo.

THE BRITISH CHRONICLE;

containing:

I. Reviews and Analysis of all new, interesting and important productions of British Literature. Partly original, but mostly compiled from the *Quarterly Review — Edinburgh Review — Monthly Magazine — New Monthly Magazine — London literary Gazette — Universal Review — Westminster Review — News of Literature — Blackwood's Magazine — Farmers Magazine — London's Gardeners Magazine — Oriental Herald — Gentleman's Magazine — European Magazine — Monthly Censor — New Edinburgh Magazine — Colonial Journal — London Magazine — British Critic — Sommersethouse Gazette etc.*

II. Interesting Extracts from the London and Country Newspapers and Pamphlets on all important Questions of the Day.

III. State of the British Markets. — Annual Parliamentary Accounts of the Trade and Navigation of Great-Britain, Ireland and the Colonies.

VI. Original Communications on British Interests, Commerce, Industry, History, Biography, Topography etc., on Men and Manners; on Inventions and Improvements in the technical Departement etc.

Jetzt, wo die Bekanntschaft mit der englischen Sprache in Deutschland nicht mehr zu den Seltenheiten gehört, sondern bey jedem Gebildeten gesucht wird, ist es an der Zeit, ihren Freunden und denen der englischen Literatur ein wohlfeiles und zugleich genügendes Mittel in die Hand zu geben, die neuesten Fortschritte der letztern zu verfolgen und sich mit allen ihren interessanteren Erscheinungen vertraut zu machen. — The British Chronicle soll das Lesen aller anderen englischen kritischen Zeitschriften entbehrlich machen und für eine ganz unbedeutende Ausgabe, unverstümmelt und in der Ursprache, den Kern alles dessen wiedergeben, das sich zu verschaffen man bisher, bey der Theurung englischer Journale, jährlich einer mehr als hundertfachen Summe bedurfte. Auch wird man da, wo die engl. Zeitschriften auf dem langsamen Wege des Buchhandels bezogen werden, ihre wichtigsten Artikel im „British Chronicle" immer weit eher zu lesen bekommen, als die Originale selbst, weil wir diese, sogleich nach ihrem Erscheinen, durch die Briefpost zugesendet erhalten.

THE BRITISH CHRONICLE erscheint in wöchentlichen Heften, im grössten Octav, schön und deutlich auf englisches Velin gedruckt. Den Preis stellen wir für die ersten 400 Abonnenten halbjährig auf nur

Zwey Thaler Sächsisch; für spätere Theilnehmer erhöht er sich aber auf das Doppelte. — Die Erscheinung beginnt, sobald sich die ersten 400 Theilnehmer bey uns angemeldet haben. Alle, welche die baldige Förderung dieses Unternehmens wünschen, bitten wir deshalb, mit ihren Bestellungen — entweder direct bey uns — oder bey irgend einer Postbehörde, Buchhandlung oder Zeitungsexpedition nicht zu zögern.

Gotha, Ende August 1826.

Bibliographisches Institut.

Anzeige

für Autoren, Uebersetzer, Buch-, Musikalien- und Kunsthändler, Bibliothekare, und alle Literatur- und Bücherfreunde.

Allgemeine Bibliographische Zeitung; oder wöchentliches, vollständiges Verzeichniss aller in Deutschland, der Schweiz, England, Frankreich, den Niederlanden und Italien herauskommenden neuen Bücher, Musikalien, Charten und Kunstsachen.

Von diesem Verzeichniss erscheinen vom 1. Januar 1827 an wöchentlich ein bis zwey Bogen in Imperial-Octav, elegant und deutlich gedruckt. Jedem Jahrgang folgen 3 Register, das eine nach den Wissenschaften, das andere nach den Verlagshandlungen, das dritte nach den Autoren geordnet. Das Abonnement ist halbjährig 3 Thaler Sächsisch. Bestellungen darauf nehmen alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungsexpeditionen in ganz Deutschland, Frankreich, Italien, England, der Schweiz, den Niederlanden, Dännemark, Schweden und Russland an.

Für Frankreich erscheint die allgemeine bibliographische Zeitung unter dem besondern Titel:

JOURNAL UNIVERSEL DE LA BIBLIOGRAPHIE.

Für England:

UNIVERSAL BIBLIOGRAPHICAL JOURNAL.

Bibliographisches Institut in Gotha.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. **Nº. 41.** 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Fortsetzung.)

II.

Die altgriechischen Tonverhältnisse sind nicht gut, und nicht der Natur gemäss.

So wie nun, wie hier zu Anfange bemerkt worden, der mit der Viersahl der Pythagoräer getriebene Aberglaube die Folge gehabt hat, dass man aus einer ausschliessenden Vorliebe für die Zahlen 1 bis 4 den Octaven, Quinten und Quarten Eigenschaften angedichtet hat, die theils unwahr sind, theils auch ebensowohl anderen Verhältnissen zukommen, so ist er auch dadurch noch schädlicher geworden, dass man aus diesen vier Zahlen Intervalle entwickelt hat, die man durch Zuziehung der Zahl 5 weit besser hätte haben können, und die uns auch die Natur selbst in dieser Art als sehr wohlklingend zu hören giebt, so dass es ganz unbegreiflich ist, wie man den Eigensinn hat können so weit treiben, hierin der Natur nicht Gehör zu geben. Hierin zeigt sich recht die Allgewalt des den exoterischen Schülern des Pythagoras allein nur erlaubt gewesenen Ausspruches: „Er hat es gesagt," anstatt sich auf Gründe einzulassen. Man kann wohl, wie auch Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik*, S. 239 und 240 sagt, recht füglich annehmen, dass die griechischen Tonkünstler manche Intervalle besser nach dem Gehöre gestimmt und ausgeübt haben mögen, als sie von den Theoretikern angegeben und berechnet worden sind. Unter den altgriechischen Tonlehrern verdient Didymus am meisten mit Ehren genennt zu werden; dieser hat nämlich einen hellern Blick und ein besseres Gehör gehabt, als andere Theoretiker der ältern Zeit, da er die Zahl 5 und die daraus herzuleitenden Intervalle angenommen hat, wie die Terzen 4: 5 und 5: 6, den kleinen ganzen Ton 9: 10 und die halben Töne 15: 16 und 24: 25; und es sind seine Bestimmungen dieser Intervalle nicht etwa bloss als eine „Schattirung" anzusehen, sondern als eine Abbiegung von den Irrwegen anderer Tonlehrer auf den Weg der Natur. (Indessen hat er immer noch nicht den Muth gehabt, die Terzen für Consonanzen zu erklären, welches erst in weit späterer Zeit, meines Wissens von Glareanus zuerst, und hernach von Cartesius geschehen ist, wie denn auch Orlando Lasso der erste gewesen ist, der sie am Ende eines Stückes gebraucht hat, wo sie auch, wenn ein Schluss nicht gar zu mager ausfallen soll, weniger entbehrlich sind, als die Quinte.) Es ist recht Schade, dass die Schriften des Didymus verloren gegangen sind, und wir von ihm nichts weiter haben, als, was Ptolemäus, der sich vieles von ihm angeeignet zu haben scheint, uns zu überliefern für gut gefunden hat.

Unter den aus den vier ersten Zahlen hergeleiteten Intervallen sind zuvörderst die grosse Terz 64: 81 und die kleine Terz 27: 32 zu erwähnen, welche man, weil sie nicht von der Natur gegeben, sondern aus Zahlen, die man aus blosser Willkür ausschliessend angenommen hat, ausgegrübelt worden sind, recht füglich die Grübelterzen nennen kann, im Gegensatz der von der Natur selbst gegebenen Terzen 4: 5 und 5: 6, welche also als Naturterzen anzusehen sind.

Das allerärgste Intervall ist nun die grosse Terz 64: 81. Diese gegen die Naturterz 4: 5 um 80: 81 zu hohe Terz, welche auch in manchen Angaben ungleichschwebender Temperaturen, z. B. von Kepler, Kirnberger, Baron Wiese u. s. w.

vorkommt, wird von Marpurg mit allem Rechte als eine Art von übermässiger Terz angesehen, und J. J. Rousseau nennt sie in seinem *Dictionnaire de Musique, art. Tempérament**), auch mit Recht „une tierce majeure discordante et de beaucoup trop forte". Diese weder consonirende noch dissonirende, sondern discordirende Terz klingt so unangenehm, dass, wenn man sie oft gehört, und zu seinem grossen Verdrusse wider Erwarten erhalten hat**) einem bey dem Anblicke dieses Verhältnisses auf dem Papiere fast eben so ein Grauen ankommen möchte, als ob man es selbst hören sollte. Wie gräßlich muss nun die Wirkung gewesen seyn, wenn man eine Terz in dem Verhältnisse 64 : 81 gesungen oder gespielt hat, und zugleich Blasinstrumente, wie Hörner und Trompeten (die sich nicht nach den Vorschriften eines Pythagoras oder Aristoxenus, sondern nach den Vorschriften der Natur richten, und keine anderen Töne, als die mit der natürlichen Zahlenreihe übereinkommenden geben) zu gleicher Zeit diese Terz in dem Verhältnisse 4 : 5 gegeben haben, wo man also das Verhältnis 80 : 81 für einen Einklang 1 : 1 hat hinnehmen müssen!

Das Verhältniss der (gar zu) kleinen Terz 27 : 32 ist zwar nicht so ohrenzerreissend, wie das der grossen oder vielmehr übermässigen Terz 64 : 81; es ist aber auch nicht gut, und, wenn man es durch Stimmung von vier ganz reinen Quinten, z. B. c, g, d, a, e erhält, thut es besonders mit der grossen Terz 64 : 81 zusammen eine sehr üble Wirkung, da es gegen die Naturterz 5 : 6 um 80 : 81 zu klein ist.

Dass, wenn die Terzen nicht gut sind, die Sexten es eben so wenig seyn können, versteht sich von selbst.

Die ausschliessende Annahme des ganzen Tones (oder besser gesagt: der grossen Secunde) 8 : 9 ist auch ganz willkürlich und naturwidrig, da uns die Natur sowohl in der Reihe der Zahlen, wie auch bey den Eintheilungen einer Saite in aliquote Theile und auch in der Reihe der Töne, welche ein Blasinstrument geben kann, erst den grossen ganzen Ton 8 : 9, c : $\overline{d}$, und dann den kleinen ganzen Ton 9 : 10, $\overline{d}$: $\overline{e}$ giebt, (den auch Didymus und Ptolemäus mit Recht annehmen), welche zusammen die grosse Terz 4 : 5 oder $\overline{\overline{c}}$: $\overline{\overline{e}}$ geben.

Eben so ist auch die Annahme des halben Tones (oder, besser gesagt: der kleinen Secunde) 243 : 256 ganz unnatürlich und willkürlich, da die Natur in der Eintheilung der Saite in aliquote Theile, so wie auch in der Reihe der Töne, welche ein Blasinstrument geben kann, uns $\overline{\overline{h}}$: $\overline{\overline{c}}$ als 15 : 16 giebt, da auch der Unterschied der grossen Terz 4 : 5 von der Quarte 3 : 4 ebensoviel beträgt. Durch den allzukleinen halben Ton 243 : 256 wird auch (wie in der Intervallenlehre §. 35 und 39 zugegeben wird) der halbe Ton 8 : 9 nicht in gleiche Theile abgetheilt, sondern, wenn man diesen halben Ton davon abzieht, bleibt ein anderer halber Ton 2048 : 2187 übrig, welcher um das pythagorische Comma 531441 : 524288 (welches in dem altgriechischen Tonsysteme bey jeder Art von Intervallen seinen Spuk treibt) grösser ist. Philolaus redet (nach *Boethius de Musica* l. 3. c. 6) von diesem halben Tone, Gaudentius hat ihn auch aufgenommen. Warum wird aber dieser grössere halbe Ton möglichst verschwiegen? Warum sagt man nicht gleich ganz aufrichtig: „es giebt zweyerley halbe Töne, einen kleinen 243 : 256 und einen grössern 2048 : 2187"? Warum redet man

*) In diesem Artikel urtheilt J. J. Rousseau sehr richtig über das zu grosse Resultat von 12 Quinten und über die Nothwendigkeit einer Temperatur.

**) Wenn ich vormals bey dem Stimmen meines Klaviers glaubte, die Quinten etwas würdig, so wie es bey einer gleichschwebenden Temperatur sich gehört, gestimmt zu haben, so hatten sich doch bisweilen die Saiten, weil das Aufwärtsreichen anfangs öfters mehr auf den jenseits des Steges befindlichen Theil, als auf den, welcher klingen soll, wirkt, etwas in die Höhe gezogen; es war also nach vier gestimmten Quinten z. B. c, g, d, a, e, die Terz e etwas zu hoch, also etwa 64 : 81. Nun ist es sehr schwer, recht auszuforschen, an welcher Quinte es liege, und welche also ohne Nachtheil anderer Intervallen ein wenig erniedrigt werden könne. Bisweilen ist es mir auch bey dem Bau eines Euphon's oder eines Clavicylinders so gegangen, wo jede kleine Unrichtigkeit noch mehr auffällt. Um nun diesen Verdruss zu vermeiden, finde ich, wie schon vorher bemerkt ist, am besten, gleich zum Anfange der Stimmung zwischen $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$ die Terzen $\overline{e}$ und $\overline{\overline{gis}}$ so einzupassen, dass jede möglichst gleichförmig über sich schwebt, und alle drey Terzen gut klingen. Dieses giebt eine grosse Erleichterung der Stimmung, 1) weil man nun mit Zuziehung der grossen Terzen besser über die Beschaffenheit der Quinten urtheilen, und jeden Ton mit mehren anderen vergleichen kann, 2) weil nun der Fall gar nicht mehr vorkommen kann, dass man durch vier gar zu reine Quinten irgendwo eine so übelklingende grosse Terz, oder dass man irgendwo einen zu grossen Auffall der Quinten erhielte.

in der *Cäcilia* B. II. S. 115 u. s. w. von gleichen halben Tönen?*) Das ist doch Inconsequenz! Wenn auch in der *Intervallenlehre* §. 27 gesagt wird, der ganze Ton könne weder in zwey, noch in mehre gleiche Theile getheilt werden **), so ist dieses ganz unrichtig, da die Quadratwurzel von 72 den ganzen Ton 8:9 in zwey vollkommen gleiche Theile theilt, welches aber nichts Brauchbares geben würde, da wir die halben Töne auf andere Arten besser haben können.

Nun ist es bey weitem noch nicht genug, dass manche Intervalle, wie besonders die grosse oder vielmehr übermässige Terz 64:81 an sich nichts taugen, sondern das Schlimmste kommt noch nach. Es wird nämlich von dem Sachwalter der ältern griechischen Musik schlechterdings behauptet;

„Dass die alten Griechen 12 Töne innerhalb der Octave gehabt haben sollen, ebensowohl, wie wir, und dass sie solche sollen in ganz reinen Quarten oder Quinten gestimmt haben“ ohne alle Temperatur, welche letztere vielmehr für „barbarisch“ und für „eine alberne Erfindung der neuern Zeit“ erklärt wird.

Was nun bey der Stimmung in lauter reinen Quinten und Quarten herauskommt, und zwar in Beziehung auf die altgriechischen Intervalle, habe ich weitläufiger in einem Aufsatze gezeigt, welcher in der *Cäcilia*, vermuthlich noch im fünften Bande, entweder bald erscheinen wird, oder vielleicht schon abgedruckt ist. Es wird also hier nur einiges über diesen Gegenstand mit mehr Kürze zu sagen seyn, da man das Weitere nebst den Berechnungen dort nachsehen kann, da auch die Nothwendigkeit einer Temperatur, wo die Quinten ein klein wenig niedrig müssen gestimmt werden, von allen neueren musikalischen Theoretikern und Instrumentstimmern, so wie von allen neueren Physikern und Mathematikern allgemein anerkannt ist, so dass nur etwa über die mehr oder weniger gleichförmige Vertheilung der durch lauter reine Quinten entstehenden grössern Unreinigkeit noch einige kleine Verschiedenheit der Meinungen Statt finden kann.

Sehr bekannt und ganz ausgemacht ist es nämlich, und jeder, der nur zu multipliciren versteht, wird leicht finden, dass 12 Quinten 2:3 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquarten 4:3) ein grösseres Product geben, als die Octave, weil man durch die erforderlichen Multiplicationen der Zahl 2 und der Zahl 3 mit sich selbst am Ende nicht die Octave, d. i. das doppelte der Schwingungszahl des Tones, von welchem man ausgegangen ist, sondern das Verhältniss $262144 : 531441$, oder $2^{18} : 3^{12}$ erhält. Eben so bekannt und ausgemacht ist es, dass man durch 12 Quarten 3:4 (oder, wo es, um in derselben Octave zu bleiben, nöthig ist, Unterquinten 3:2) ebenfalls nicht die Octave erhält, sondern ein kleineres Resultat, nämlich $531441 : 1048576$ oder $3^{12} : 2^{20}$. Die Berechnungen selbst habe ich in meiner *Akustik* §. 33 gegeben, nach Marpurg's *Versuch über die Temperatur*, worin es vollkommen richtig berechnet ist *) Eben so bekannt und ausgemacht ist es,

*) Auf solche Widersprüche mit sich selbst kommt es einem, der nun ein für allemal nichts weiter, als was der pythagorisch-aristotenische Koran sagt, will gelten lassen, ganz und gar nicht an: so sollen z. B. 6 ganze Töne nach §. 26 der *Intervallenlehre* grösser, als die Octave seyn, und nach §. 32. soll die Octave aus 6 solchen ganzen Tönen bestehen. (!) So sollen auch nach S. 166. der *Aufschlüsse etc.* die Terzen consonirend, und nach S. 169. dissonirend seyn. (!)

**) Eben so unrichtig und den ersten Begriffen von Arithmetik zuwider ist es, wenn in der *Intervallenlehre* §. 12. behauptet wird, dass bey 3:2 weder eine noch mehre mittlere Proportionalzahlen gesetzt werden können. Jedes Verhältniss, es sey beschaffen, wie man wolle, lässt sich durch die Quadratwurzel des Productes beyder Zahlen in zwey vollkommen gleiche Theile theilen, z. B. 3:2 durch die Quadratwurzel von 6; man würde aber dadurch nichts brauchbares erhalten. Durch andere Wurzelausziehungen würde es sich auch in mehre gleiche Theile theilen lassen. Ob übrigens das Resultat eine Rationalzahl oder Irrationalzahl ist, thut hier nichts zur Sache, da uns die Natur selbst so manche der besten und brauchbarsten Verhältnisse blos in Irrationalzahlen giebt, wie z. B. bey einem Zirkel das Verhältniss des Durchmessers zur Peripherie.

*) Der Sachwalter der pythagorisch-aristotenischen Tonlehre und Gegner der neuern behauptet zwar in seiner *Intervallenlehre* §. 33 und in seinen *Aufschlüssen* S. 178 u. f. dass die von mir und von Marpurg gegebenen Berechnungen grundfalsch seyn sollen, aber seine scheinbaren Gegenberechnungen und Trugschlüsse beweisen nichts, weil er durch seine Gegenrechnung uns nur ein Quid pro quo macht, wo es ganz natürlich ist, dass dasselbe Resultat herauskommt, wenn man die auf die eine Art erhaltenen Fehler von den auf die andere Art erhaltenen in entgegengesetzter Ordnung absieht. Aber durch diese Quidproquo's hat er doch immer anstatt der Octave 1:2 das Verhältniss $262144 : 531441$ erhalten, aber nie das doppelte der Schwingungszahl, von welcher man ausgegangen ist. Dieses und nichts anders ist der Hauptpunkt, worauf es hier ankommt,

dass man durch 11 ganz rein gestimmte Quinten am Ende die allen Stimmern bekannte Wolfsquinte 177147: 262144 oder 5′′: 3′′′ erhält, so wie auch die Wolfsquarte 131072: 177147, oder 2′′: 3′′′, die mit der Wolfsquinte zusammen eine Octave 1: 2 macht. Es ist also ganz klar, dass 12 reine Quinten oder Quarten kein Mass für die Octave geben, dass mithin, wenn sie in den Umfang einer Octave hineinpassen sollen, das Quintenverhältniss ein wenig verengert, oder welches dasselbe ist, das Quartenverhältniss ein wenig erweitert werden, und der Unterschied, welcher 524288: 531441 beträgt, auf irgend eine Art vertheilt werden, mit anderen Worten, dass temperirt werden muss, am besten so gleichförmig, dass das Gehör nirgends beleidigt wird.

So wie nun 12 Quinten und Quarten in ihren reinen Verhältnissen mit der Octave incommensurabel sind, eben so sind es auch die Verhältnisse der grossen Terz, der kleinen Terz, des ganzen Tones und des halben Tones, wie denn überhaupt die Octave 1: 2 sich durch kein Verhältniss in Rationalzahlen in gleiche Theile theilen lässt, wohl aber durch Verhältnisse in Irrationalzahlen. Nun müssen doch, wenn man voraussetzen oder glauben will, dass die Griechen 12 Töne in einer Octave gehabt haben, in dem Bezirk einer Octave 3 grosse Terzen, 4 kleine Terzen, 6 ganze Töne und 12 halbe Töne vorhanden gewesen seyn. Da sie nun auch nicht temperirt haben sollen, so ist es schlechterdings unmöglich, dass alle diese Intervalle so gut rein seyn könnten, wie sie angegeben werden, weil man durch jede Art der Intervalle immer gegen die Octave entweder zuviel oder zu wenig erhält, so dass in jedem Zirkel eines um 524288: 531441 grösser oder kleiner ausfällt, als die übrigen.

So geben 3 grosse Terzen wie 64: 81 nicht die Octave 1: 2, sondern 262144: 531441, es können also in jedem der 4 Terzenszirkel nur zwey Terzen das Verhältniss 64: 81 behalten haben, und die dritte muss 6561: 8192 gewesen, also um ebensoviel zu klein, als die übrigen zu gross seyn.

Eben so geben 4 kleine Terzen wie 27: 32 nicht die Octave 1: 2, sondern weniger, nämlich 531441: 1048576, es können also in jedem der drey Zirkel kleiner Terzen nur drey das Verhältniss 27: 32 behalten haben, und die vierte muss = 16384: 19683 gewesen seyn.

Da auch jeder der zwey Zirkel von 6 ganzen Tönen (oder grossen Secunden) 8: 9, nicht 1: 2, sondern 262144: 531441 giebt, (welches auch in der *Intervallenlehre* S. 51 — 53 eingestanden, aber weil derselbe Fehler auch bey dem Rechnen in umgekehrter Ordnung herauskommt, geglaubt wird, dass es sich compensire); so können in jedem Zirkel der innerhalb der Octave befindlich gewesenen 6 ganzen Töne nur 5 das Verhältniss 8: 9 gehabt haben, und der sechste muss = 59049: 65536 gewesen seyn.

Eben so ist es mit den halben Tönen (oder kleinen Secunden), von deren zweyfacher Art ich schon vorher geredet habe, und von welchen in jeder Octave sieben das Verhältniss 243: 256 und fünf das Verhältniss 2048: 2187 haben.

Auf welche Töne nun bey einer solchen Stimmung ohne Temperatur die von den übrigen Intervallen so sehr abweichenden Noth- und Hülfsintervalle fallen, habe ich in meinem angeführten Aufsatze in der *Cäcilia* weiter gezeigt. Wenn jemand an der Richtigkeit einer Angabe etwa zweifeln sollte, würde ich es ihm leicht noch deutlicher vorrechnen können, und zwar nicht etwa durch arithmetische Spitzfindigkeiten, sondern ganz einfach bloss durch Additionen oder Subtractionen der Intervalle, d. i. durch blosse Multiplicationen oder Divisionen der Brüche, wodurch sie ausgedrückt werden, und Reductionen von Brüchen auf einerley Zähler oder Nenner, indem zur Berechnung der Tonverhältnisse nichts weiter erfordert wird, ausser etwa, wenn man Mittelproportionale finden will, Ausziehungen von Quadrat- oder Kubikwurzeln.

Wenn also ein altgriechischer oder ein ächten Tonverhältnisse mit Verwerfung aller Temperatur annehmender Tonlehrer seine Lehre recht aufrichtig und consequent vortragen wollte, ohne irgend etwas zu verschweigen, was ihm nicht recht seyn möchte, aber doch eine unvermeidliche Folge seiner Annahmen ist, so müsste er folgendes lehren:

„dass es dreyerley Octaven gebe, eine reine, 1: 2, und zweyerley unreine, in dem Verhältnisse 262144: 531441 und 531441: 1048576;

---

und das wird man durch 12 reine Quinten oder Quarten nie erhalten können. Wer nun schlechterdings nicht begreifen will, dass man durch 12 reine Quinten nicht die Octave 1: 2 erhalten kann, der wird doch wenigstens einsehen, dass man durch Multiplicationen der Zahl 2 mit sich selbst immer gerade Zahlen, und durch Multiplicationen der Zahl 3 mit sich selbst immer ungerade Zahlen erhält, und dass eine gerade Zahl zu einer ungeraden sich nicht wie 1 zu 2 verhalten kann. (!) Oder soll man etwa dieses lieber annehmen, als temperiren?

„dass es zwey Arten von Quinten gebe, und zwar in jeder Octave eilf reine, 2: 3 und eine unreine 177147: 262144;

„dass es zwey Arten von Quarten gebe, nämlich in jeder Octave eilf reine, 3: 4 und eine unreine 131072: 177147;

„dass es zwey Arten von grossen Terzen gebe, und zwar in jeder Octave 8 in dem Verhältnisse 64: 81, und 4 in dem Verhältnisse 656: 8192;

„dass es zweyerley kleine Terzen gebe, in jeder Octave 9 wie 27: 32, und 3 wie 16384: 19683;

„dass es zweyerley ganze Töne gebe, in jeder Octave 10 wie 8: 9, und 2 wie 59049: 65536;

„dass es zweyerley halbe Töne gebe, in jeder Octave sieben wie 243: 256, und 5 wie 2048: 2187;

„dass es überhaupt bey der Bestimmung und bey dem Gebrauche einer jeden Art von Intervallen auf eine Verschiedenheit von 524288: 531441 gar nicht ankomme."

Nun wird freylich kein Pythagoräer oder Aristoxenianer dieses gern lehren wollen, theils weil in seinem Koran nichts davon gesagt ist, theils auch, weil er sich dessen schämen würde; es ist aber eben so, als ob er es gerade heraus sagte, weil alles dieses schon in seinen Voraussetzungen als unvermeidliche Folge liegt, und also die Natur selbst bey seinen Voraussetzungen in seinem Namen es sagt.

Also, was für gräßliche Intervalle! Welche Unbestimmtheit! Da haben wir doch, Dank sey einem Zarlino und anderen wackeren Verbesserern der ältern Musik! jetzt die Intervalle besser.

Wollte nun wohl gar jemand, wie vielleicht zu erwarten ist, den Vorschlag thun, dass man lieber die Octave 1: 2 etwas erweitern, als etwas von der vollkommenen Reinheit der Quinten aufopfern sollte, so würde dieses im höchsten Grade barbarisch seyn, und alle richtige Theorie und Ausübung der Musik aufhören machen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August. Am 2ten, im Kärnthnerthor-Theater. *Der Maurer und der Schlosser*, romantisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach Scribe und Delavigne, von Johann Gabriel Seidl; Musik von Auber. Das Sujet, durch Pariser Blätter und durch Verpflanzung auf deutsche Bühnen bereits bekannt, gehört in die Gattung der Rettungskomödien, welche die eigene Unzahl schon seit Jahren von der Bühne verdrängt hat. Wie in den meisten dieser weiland Effectstücke, worin dem Zufalle die Hauptrolle zugetheilt ist, findet sich auch hier wenig Zusammenhang; eine ziemlich lockere Schürzung und gewaltsame Entwirrung des Knotens: besonders würde sich der zweyte, abentheuerliche Akt, mit seiner Scenen-Gallerie, ungleich vortheilhafter in einem Melodrama nach moderner Form ausgenommen haben, indem die französischen Operetten-Dichter, dem Herkommen treu, noch immer die interessantesten und effectvollsten Momente nicht dem Tonsetzer anvertrauen, sondern lieber im Dialoge dem Schauspielertalente überlassen: ein Beweis, dass ihnen trotz ihrer gerühmten lyrischen Dramen und grossen Opern doch wohl eine klare, richtige Ansicht der wahren dramatischen Musik abgeht. Das Anstößige des Sujets konnte durch die Uebersetzung nicht beseitigt werden; nach der ersten Vorstellung milderte man jedoch den Text der Arie, in welcher sich die junge Gattin über ihre getauschten Hoffnungen beklagt.

Die Musik trägt das Mahlerzeichen Rossini's: sie schaukelt sich behaglich, selbstgefällig und tändelnd auf dem Wasserspiegel seichter Oberflächlichkeit, ohne Spur eigentlicher harmonischer Tiefe man müsste denn diese in schneidenden Dissonanz-Accorden finden wollen, die oft — man räth vergebens, warum? — wie Blitze aus wolkenlosem Himmel hereinbrechen. Die Manier des Helden des jüngsten Decenniums, dessen rasch lodernde Fakkel jetzt in der Hauptstadt der Welt — um einen ächten Gallicismus zu gebrauchen — zu verlöschen droht, ist höchst täuschend nachgeahmt; ja, mehre Motive möchte man entlehnt nennen. Die Instrumentirung, wiewohl bisweilen steif und barock, wie z. B. bey der Sortita des Usbeck, erscheint im Durchschnitte gleichfalls alla maniera del Cigno di Pesaro; der beharrliche Gebrauch des schrillenden Piccolo, das Einhertrottiren der Flöte in Ottava alta dei Clarinetti bey allen süsslichen Arioso's, die pizziccato accompagnirten Cabaletten, sind weltbekannte Kennzeichen. Doch, um gerecht zu bleiben, muss man auch nicht verschweigen, wie mehre Stellen wirklich Merkmale eines selbstständigen Talentes, dem Originalität in der Erfindung keineswegs abgesprochen werden kann, in sich tragen, was vorzugsweise von den beyden Duetten im

zweyten und dritten Aufzuge gilt, welche in der That ein der Anerkennung werthes Studium komischer Characteristik zeigen. Die Rettungs-Arie Pietro's, mit dem in den Hauptmomenten der Fabel immer wiederkehrenden Refrain, der sich wie das verbindende Element durch das ganze Stück schlingt, oder, so zu sagen, gleich einer Schmarotzerpflanze überall anrankt, hat zu viel Einförmiges, zu wenig Nationelles, und nähert sich zu sehr der Canzonettenweise, als dass sie von Wirkung seyn könnte; überdiess wird eine und dieselbe, weder neue noch ansprechende Melodie in Einer Strophe auf drey Versen wiederholt, welches eben so wenig den Sänger, dem das Nuanciren und Steigern unmöglich gemacht wird, als den Zuhörer, der sich zwölf und mehre Male dieselbe nichtssagende Phrase vorsingen lassen muss, erbauen kann. Die sämmtlichen Arien bieten wenig Neues, Bemerkenswerthes dar; der italienische Styl ist auch in ihnen vorherrschend die letzte des Maurers allenfalls ausgenommen, welche mehr declamatorisch gehalten, aber doch wohl zu grell skizzirt ist. Die Oper erfreute sich, trotz der gerügten Mängel, eines Beyfalls, den sie grösstentheils einer befriedigenden Besetzung, und der vollkommensten Abrundung in der präcisen Darstellung verdankt. Hr. Cramolini gab den Maurer Pietro mit so lebendigem Gefühle, mit so ehrlicher, gutmüthiger Treuherzigkeit, mit so wahrhaft künstlerischem und durchdachtem Spiele, dass er nicht allein als Sänger, sondern noch mehr als Schauspieler ausgezeichnetes Lob verdient. Dem. Schröder (seine Braut Marianina) stand ihm mit ihrem fein komischen Spiel und treffend accentuirten Vortrag in Anmuth und Liebenswürdigkeit zur Seite. In dem vielgelobten Zankduette mit Dem. Ueis (Nachbarin Brigitta) überraschte sie uns mit einer unerwarteten Geläufigkeit. Ihre Gegnerin war nicht minder schlagfertig; nur musste man bey ihrer Darstellung vergessen, dass die Bühne nur die veredelte Natur zeigen soll. Hr. Preisinger (Schlosser Paolo) entwickelte viel Regsamkeit, Humor, Beweglichkeit; seine Gesangparthie ist untergeordnet. Dem. Franchetti (die Sklavin Irma) und Hr. Eichberger (der pisanische Offizier Leone di Peralto) zeichneten sich sowohl in ihren Solo's, als hauptsächlich in dem affectvollen Duo des zweyten Aktes aus. Die Chöre, durch Zahl und Stimmenklang gleich imponirend, waren, wie gewöhnlich, ein Glanzpunkt, der wenig andern Bühnen erreichbar seyn dürfte.

Am 9ten, im Josephstädter-Theater: ein scenisch-musikalisches Potpourri: die Ouverture zu *Graf Armand*, Dialogen, Pas de deux, Quodlibet, Carricatur-Tanz u. s. w. Darauf zeigte der wahre Fido-Savant seine Hundekünste. Zu bewundern ist allerdings die treffliche Dressur, die auch nicht den geheimsten Wink des Meisters verloren gehen lässt.

Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Les deux Jaloux*, Opéra; *Michel et Christine*, Vaudeville; und

Am 5ten, ebendaselbst: *Le Bouffe et le Tailleur*, Opéra, Musique de Gavaux. Obschon Mr. Camel viel Characteristik entwickelte, so vermochte er doch nicht seinen Vorgänger, Hrn. Wurm, im deutschen *Sänger und Schneider*, vergessen zu machen. Ueberhaupt agiren diese Leute fast immer nur für sich allein.

Am 11ten, ebendaselbst: *Danina, oder Joko, der brasilianische Affe*, Ballet in drey Akten, von Taglioni; Musik von Lindpaintner, königlich würtembergischem Kapellmeister. Gewissermassen ein sentimentaler Stoff, der aber sehr glücklich aufgefasst und mit einer seltenen Klarheit und Verständlichkeit scenisch eingekleidet ist. Die Fabel, wahrscheinlich dem Mazurier'schen Paradestücke nachgebildet, ist kürzlich diese: Danina, mit Don Alvar, dem Sohne eines reichen Pflanzers, heimlich vermählt, wandelt eben mit ihrem fünfjährigen Knaben Zobi in Brasiliens üppigen Hainen, als eine riesige Schlange einen Affen, den Bewohnern unter den Namen Joko bekannt, gierig verfolgt. Die beherzte Amerikanerin tödtet mit einem sichern Pfeilschusse das giftige Unthier, und bringt mitleidig den vom Schreck betäubten Joko wieder in's Leben zurück. Jeauffre, ein freygelassener Mulatte, hat von Daninen einen Korb erhalten; Rachsucht und Eifersucht lassen ihn seinen beglückten Nebenbuhler entdecken, und er verräth dem Vater das Geheimniss; dieser, erzürnt über die Verbindung des Sohnes mit einer gebornen Sklavin, trennt die Gatten; Jeauffre findet den in einer Grotte verborgenen Knaben, und ist eben im Begriff, mit diesem Liebespfande zu entfliehen, als Joko, der aus angeborner Neugierde mit dessen Flinte spielt, dieselbe zufällig losdrückt, und den Räuber am Arme verwundet; der rettende, dankbare Affe bringt den Kleinen seinen bekümmerten Eltern; Don Alonzo wird gerührt, lässt sich erbitten, verzeiht und segnet seine Kinder, und unter fröhlichen Tänzen wird

zum zweytenmale das Hochzeitsfest gefeiert. Dass dieses unterhaltende Ballet mit ausserordentlichem Beyfall aufgenommen wurde, verdankt es, nebst der sinnigen Composition und den eben so reizenden als nationell characteristischen Tanzstücken, vorzüglich Hrn. Briol, der seinen Joko mit einer Natürlichkeit und Gewandtheit darstellt, die an's Unglaubliche gränzt. Wer mehr als Augenweide sucht, findet an Lindpaintners trefflicher Musik einen hohen Genuss; in der That verdient sie mehr beachtet zu werden, als es bey Ballets zu geschehen pflegt. Davon zeugt auch die schnelle Verbreitung des von Schunke in Stuttgard sorgfältig gearbeiteten Klavierauszugs.

Am 4sten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Hund des Aubri de Mont-Didier*, oder *Der Wald bey Bondy*, historisch-romantisches Drama in vier Akten, nach dem Französischen von Castelli; Musik vom Kapellmeister Ritter von Seyfried. Siehe da! indem auf der Stadtbühne ein Mime als Affe furore macht, zeigt hier ein Hund Menschenverstand, und bewirkt das Wunderwerk mehrer vollen Häuser. Diess mag der Direction zur Entschuldigung dienen, dass sie das veraltetste Stück nochmals aus dem Staube hervorzog.

Am 12sten, im Kärnthnerthor-Theater: *L'Homme de 60 ans*, Vaudeville, und

am 18ten: *Le Rendez-vous bourgeois*, Opéra en un Acte, Musique de Nicolo; *Riquet a la houppe*, Vaudeville Féerie. Das Singspiel machte uns in der deutschen Uebersetzung, unter dem Titel: *Alle fürchten sich*, oft zu lachen. Mr. Clement gefiel besonders im *Prinz Haarbüschel* durch sein originelles Kostüm.

Am 21ten, im Leopoldstädter-Theater: *Der Freyschütz*, oder *Die Schreckensnacht am Kreuzwege*, romantische Volkssage von Gleich; mit Musik von Roser; neu in die Scene gesetzt. Hätte unterbleiben können.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Ambroise*, ou *Voilà ma journée!* Opéra en un Acte; Musique de Dallayrac. *Le petit enfant prodigue*, Vaudeville.

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Der Spiegel von Arkadien*, heroisch-komische Oper von Emanuel Schikaneder; Musik von Süssmayer. Der Sänger Seipelt regalirte uns zu seinem Benefice mit diesem alten, wohl auch veralteten Product, und suchte Alles hervor, seine Einladung möglichst anlockend zu machen. So prangten z. B. auf dem Zettel 46 Namen; *ferner wurde verheissen*, dass das Duo im zweyten Finale, wo Tarkeleon Philanien durch Zauberklänge in seine Burg verlockt, mit einer Horfe und Physharmonika begleitet werden sollte, was sich, wiewohl Dem. Heilingmayer und Hr. Link recht zart vortrugen, demungeachtet etwas dürftig ausnahm. Doch ward das Haus nicht voll. Mit der Darstellung konnte man bey bescheidenen Anforderungen zufrieden seyn; besonders mit Dem. Vio (Philanie), Hrn. Kreiner (Ballamo) und Hrn. Seipelt. Ein vormals beliebtes Mitglied, Mad. Dunst, jetzt bey der Pressburger Bühne, gab nebst mehren Gastrollen auch die Gigania mit Beyfall. Hr. Fischer zeigte sich in der Rolle des Metallio, wie immer, als routinirten Schauspieler; doch als Sänger — blieb er uns oft die Grundstimme schuldig. Manche Stellen wurden applaudirt, allein das Ganze wollte — wie nun der Geschmack einmal ist — nicht mehr behagen.

Miscellen. Am 21sten war der dritte und letzte Termin zur Versteigerung des Theaters an der Wien. Es hatten sich wirklich mehre Kauflustige eingestellt, und das Verfahren sollte gerade beginnen, als der Anwald des Klägers (eben jenes Hrn. Mayers, der das Theater bey der Ausspielung gewann, und gegenwärtig im Besitze des ersten Satzpostens von 80,000 Silbergulden ist,) mit der Erklärung seines Klienten erschien, dass dieser auf sein Recht zeitweilig verzichte. Es war durch Tilgung der rückständigen Zinsen für den Augenblick beschwichtigt und zur Sistirung der Versteigerung bewogen worden. Aber schon am dritten Tage wurden auf Ansuchen desselben Gläubigers abermals drey Termine anberaumt, nämlich der 13te der Monate October, November und December. So ist denn der vorige Zustand wieder eingetreten, und die brotlosen Mitglieder der Bühne wissen nicht, ob diese vor der endlichen Versteigerung wieder eröffnet werden wird, wiewohl Hr. von Scheidlin, der Erbe Heuslers, und Hr. Carl sich bereits associirt haben, um mit ihren vereinigten Gesellschaften täglich Vorstellungen auf beyden Bühnen — an der Wien und in der Josephstadt — zu haben. Möchten die ungünstigen Verhältnisse so vieler Künstlerfamilien doch bald eine erfreulichere Wendung nehmen!

Am 15ten wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche eine neue Messe aufgeführt, das erste grössere Werk eines kaum zwanzigjährigen Tonsetzers, Franz Limmer, von dem man sagen könnte, dass

er da anfange, wo andere rühmlich aufhören. Die Worte sind richtig aufgefasst, schön und edel eingekleidet, und in dem Ganzen zeigt sich ein Fleiss, der volle Anerkennung verdient. Mit der höchsten grammatikalischen Reinheit findet man fast alle Sätze, im Singquartette wie in den reich figurirten Orchester-Partieen, thematisch geführt und contrapunctisch ausgearbeitet. Unter mehren wahrhaft trefflichen Fugen, in denen sich alle Kunstschönheiten dieser Gattung vorfinden, nimmt die: *et vitam venturi saeculi*, mit vier Hauptsubjecten, den ersten Rang ein, und würdig zur Seite steht ihr das liebliche *Benedictus*, ein Canon a quattro, dessen Motiv jedesmal auf die originellste Weise mit veränderten Harmoneen begleitet wird. Wer muthig und beharrlich die rauhe Bahn betritt, dem lohnt am Ziele die Palme!

Mancherley.

Es wekken und antworten einander die Töne des Menschenlebens, der Natur — und der Kunst, der Musik etc. Die Kunst will correspondirende Schicksals- und Naturtiefen. So mag man gern bey dem Gedanken verweilen: es haben, so wie jedes Geschick, jedes Gefühl, auch wohl Meer, Berg, Fläche, Katarakt etc. ihren bestimmten Ton (Accord, melodischen Satz), den man nicht finde, wenn man diese Natur nicht gesehen, ja, den man auch ohne diese Anschauung nicht verstehe, weil er an ein Lebens-Element erinnern will, das man nicht in sich trägt. Sollte auch dieses zu gesucht erscheinen, so bleibt doch so viel gewiss, dass, wenn der Kunstliebende einer schönen und imposanten Natur entgegentritt, welche poetisch und malerisch einen Ton hat, der nun seiner Einbildungskraft als ein neues Lebens-Element zuwächst, er gewiss auch musikalisch den Ton finden möchte, zu dem die Natur das rechte Echo wäre; und auch das möchte keine überspannte Idee seyn, dass, wie der Dichter oft in unerwarteten Situationen des eigenen Lebens einen Leiter für seine poesirten finden muss, auch der Tondichter nur in der oder jener schönen oder grossartigen Natur die Offenbarungen einer Tonwelt erhalten könnte, um die er sich im Zimmer am Klavier vergebens bemüht.

Ueberhaupt sind Contemplation, wechselndes Geschick, reiche Erfahrung, schöne Naturanschauung und philosophisches und künstlerisches Schaffen so eng verbunden und wechselwirkend, dass wir zu beklagen haben, wie wir das Gute, Wahre und Schöne so zwischen vier Wände eingeklemmt, und von der Stubenluft gedrückt, hervorbringen sollen.

Kurze Anzeige.

Caprice pour le Pianoforte, comp. — — par L. E. Czapek. Oeuv. 27. Vienne, chez Pennauer. (Pr. 12 Gr.)

Es ist dies das erste und einzige Musikstück, das wir von diesem Componisten kennen gelernt haben; wir versichern aber dessen ungeachtet, er muss Musiker von Talent, Kenntnis seines Fache, und von nicht weniger Gründheit in diesem seyn. Wir erhalten hier einen einzigen, fortlaufenden, ziemlich lang ausgeführten Satz. Nur ein kurzes, cantables Mittelstück, das etwas langsamer zu nehmen, ist eingewebt. Die Erfindung des Ganzen ist keineswegs gemein; die Anordnung zeigte gut Uebersicht und feste Haltung; die Ausarbeitung Kenntnis, Beharrlichkeit und einen auf das Bedeutende gerichteten Geschmack; der Ausdruck ist sehr belebt, zuweilen leidenschaftlich, ohne im Geringsten tumultuarisch oder bloss mit vielen Noten dahinrauschend zu seyn. Uebrigens ist die äussere Form fast wie die eines in's Breite ausgeführten Quartett-Scherzando's. Jeder gute Pianist wird Genuss davon haben; aber ein guter muss er seyn, sowohl in Hinsicht auf Ausdruck, als in Hinsicht auf das Mechanische. Das letzte wird besonders durch die Tonart (Cis moll) erschwert. Diese ist aber nicht willkürlich gewählt, sondern sie gehört wirklich zur Sache: sie vervollständigt den Character und Ausdruck des Stückes, wie Jeder sogleich bemerken wird, wenn er es in C moll versuchen will. Sollte der Verf. noch jung seyn, so zweifeln wir nicht, dass er uns noch manches wahrhaft Ausgezeichnete liefern werde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Mozart hey-seinen Produkten alles, und folglich auch den Ort berechnete. Für die Kirche schrieb er sein *Requiem*, und man kann es daher höchstens noch in einem einfachen Saale, nicht aber in dem Theater zwischen bunten Kulissen u. dgl. mit Wirkung aufführen, wie es hier geschahe; besonders da hier auch auf den mächtigen Effekt der Orgel ganz Verzicht gethan werden mufste. *Zweytens* wählte Hr. Guardasoni vermuthlich aus Sparsamkeit seine Operisten zu Sängern. Nicht als ob es nicht brave Künstler darunter gäbe, aber Opern- und Kirchengesang sind himmelweit unterschieden; und der Opernvirtuose, dem es nur zu oft, wie dem Konzertisten, an Korrektheit fehlt, singt, gewöhnt durch mancherley Schnörkel und Verzierungen den verlohrnen Ton wieder zu erhaschen, meistens dann am schlechtesten, wenn er am einfachsten singen soll; welches der Fall bey dem Mozartschen *Requiem* ist, wo die Singstimmen oft voll so schwerer Intonation sind. *Drittens* fordert Mozarts *Requiem* ein volles stark besetztes Orchester, selbst in Gebäuden, welche für die Musik vortheilhaft sind. Doppelt nothwendig war dieses aber in unserm Theater, bey dessen Bau man ganz vergessen zu haben scheint, dafs die Zuschauer auch hören wollen. Aber auch diese Forderung mufs die Sparsamkeit des Hrn. Guard. für unbillig gehalten haben, so niedlich war das Orchester geordnet. Der letzte Vorwurf endlich trifft den sonst so würdigen Direktor des Orchesters, Hrn. Primpner, einen der gründlichsten der hiesigen Künstler der aber ungern dirigirte, mithin auch nicht mit seiner ihm sonst eignen Präcision: Hr. Rofsler, am Pianoforte, suchte das zu ersetzen —; es war ein doppeltes Direktorium, und die Aufführung mifslang gänzlich. Die Sänger, besonders Herr Bonziani beym Bafs, den man sonst nur als äufserst niedrig-komischen Buffone zu sehen gewohnt ist, distonirten vom Anfange bis zum Ende, nirgend war Einheit und Harmonie, und das zwar nicht zahlreiche Publikum, welches aber bey manchen vorausgesagten Mängeln der Aufführung, doch Mozarts Geist zu finden hoffte, ging selbst mit Unzufriedenheit gegen sein Meisterwerk davon.

Jeder Kenner und Freund der Musik aber grämte sich über den Verfall dieser Kunst, der sich in dem Orchester jetzt so deutlich zeigte, welches noch vor wenig Jahren so oft von Mozart selbst das ehrenvolle Zeugnifs der Vortrefflichkeit erhielt. Desto mehr Dank erwarb sich bey dem Prager Publikum, besonders bey Musikern, Hr. Vinzenz Maschek, der den üblen Eindruck dieser verunglückten Aufführung vor kurzem durch eine viel bessere vergütete. Es war in den ersten Tagen dieses Monats, dafs der Freyherr von Lodebour, ein eifriger Gönner, und geschmackvoller Liebhaber der Musik starb. Hr. Maschek beschlofs seine Todtenfeyer mit Mozarts *Requiem* zu begehen, wiewohl er nur zwey Tage Zeit übrig behielt. Eine einzige Zimmerprobe wurde gehalten, bey der nur ein kleiner Theil der Musiker gegenwärtig war, die am Tage der Aufführung zum grofsen Theil aus Dilettanten bestunden: und doch gelang diese vortrefflich, und machte eine solche Wirkung, dafs wenig Tage darauf s Bürger dieses *Requiem* ausdrücklich zur Todesfeyer ihrer Verwandten begehrten, wiewohl die Kosten dabey sich höher als bey einem andern belaufen. Besonders gezieth die zweyte Aufführung. — Mochten alle, sagte mir ein alter Kunstkenner zu, welche bey den Unterrichtsplänen unsrer Nation zu Rathe gezogen werden, auch die Musik nicht vergessen, und bedenken, dafs es uns um so nöthiger thut, schon erworbene Vorzüge zu behaupten, je seltener und je wenigeren Fächern wir uns derselben gegen die übrige deutsche Nation rühmen können! —

Ich füge diesem Aufsatze nach folgende Nachricht bey, welche mir zur Erfindungsgeschichte im Gebiete der Musik gehört.

Jedem wird die sogenannte Horn- oder Jägermusik der Russen bekannt seyn. Wenigstens wurde bey dem Kreuzzuge derselben gegen die Franken öfter wieder davon gesprochen, und man hörte selbst in Prag einige Proben davon. Vollständig besteht sie aus 40 und einigen, grofsern und kleinern, geraden, metallenen Hörnern, die oben ein rechtwinklichtes Mundstück haben.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. **Nº. 42.** 1826.

Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik, und über die Vorzüge der neuern.

(Beschluss.)

III.

Die altgriechische Anordnung der Intervalle ist nicht der Natur gemäss, und beruht auf lauter willkürlich angenommenen Begriffen.

Hier ist hauptsächlich über die Tetrachorde der alten Griechen, über deren Chromatik und Enharmonik, über deren Tonarten und über die angeblich einander entgegengesetzten zwey Tonleitern einiges zu sagen.

1) Die ganze Lehre von Tetrachorden ist durchaus nicht in der Natur gegründet, sondern sie ist ein ganz willkürlich angenommenes Menschenwerk, und eine ganz unnütze Beschränkung, die auch, eben so, wie die ausschliessliche Anwendung der in den Zahlen 1 bis 4 liegenden Intervalle, ihr Daseyn bloss der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern zu verdanken hat. Da nun die Natur nichts von Tetrachorden weiss, so können auch in Beziehung auf diese keine Naturgesetze vorhanden seyn, z. B. in Beziehung auf die in denselben Statt finden sollenden beweglichen und unbeweglichen Töne, auf angeblich nothwendige Gleichförmigkeit der Tetrachorde in einer Tonleiter, auf Bildung der Tonarten aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden, auf die ganz unnatürliche und abgeschmackte Voraussetzung, dass im Umfange einer Quarte schlechterdings nicht mehr, als vier Töne Statt finden sollen, u. s. w. Es ist also, seitdem Guido von Arezzo die Tetrachorde der Alten verworfen, und seine (für die neueren Zeiten immer noch zu unvollkommenen) Hexachorde an deren Stelle gesetzt hat, die ganze Lehre von Tetrachorden als etwas längst Abgeschaftes, und da wir jetzt an einer nach unserer Art gut eingerichteten diatonischen Tonleiter ein besseres Octochord, und an 12 in der Octave befindlichen zweckmässig temperirten Tönen ein noch besseres Dodecachord oder Tredecachord haben, das uns alle Tonarten, und alle darin möglichen Harmonieen zur Disposition giebt, als etwas ganz Unnützes anzusehen, wovon in unseren Zeiten gar nicht weiter, ausser in historischer Hinsicht, die Rede seyn kann.

2) Im diatonischen Geschlecht ist es ganz richtig, dass im Umfange einer Quarte nur vier Töne Statt finden, nämlich zwey ganze Töne und ein halber Ton, z. B. e, d, c, h, oder f, e, d, c, oder wie man sonst will; es ist also nicht zu tadeln, wenn man diese als ein Tetrachord angesehen hat. Im chromatischen und noch mehr im enharmonischen Geschlecht ist man aber auf eine ganz naturwidrige und widersinnige Art mit diesen vier Tönen umgegangen. Man hat nämlich im chromatischen Geschlechte zwischen einem der ganzen Töne 8 : 9 einen halben Ton eingeschoben, (wogegen an sich nichts würde zu erinnern seyn, und wo es vielmehr noch besser gewesen wäre, wenn man so, wie bey uns, in den andern ganzen Ton auch noch einen halben Ton eingeschaltet hätte) und im enharmonischen Geschlechte hat man den diatonischen halben Ton in zwey Viertelstöne zersplittert *) (welche sehr übel müssen geklungen

*) Da ein halber Ton das kleinste songbare und durch das Gehör gut zu unterscheidende Intervall ist, so wollen wir doch ja die enharmonischen Viertelstöne den Katzen überlassen, welche bey ihren Duetten viel Gebrauch davon machen, wie denn öfters, wenn zwey Liebende ihr Uebermaass von Zärtlichkeit, oder zwey auf einander ergrimmte Kater ihren Zorn ausdrücken wol-

haben, wie denn die Enharmonik selbst von manchen der älteren griechischen Schriftsteller mit Recht sehr getadelt wird). Nun ist aber das Naturwidrige und ganz und gar nicht mit Vernunftbegriffen Zusammenzureimende dieses, dass man nicht etwa die im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Intervalle so gelassen hat, wie sie waren, und den Ton, den man ausserdem noch haben wollte, eingeschoben hat, sondern dass man dem eingeschobenen Tone zu Gefallen allemal einen der im diatonischen Geschlechte vorhanden gewesenen Töne weggeworfen hat, wodurch also im chromatischen Geschlecht eine ganz unnatürliche Lücke von einer kleinen Terz, und im enharmonischen Geschlecht eine noch mehr unnatürliche Lücke von einer grossen Terz in jedem Tetrachorde entstanden ist, welche aller guten Melodie und Harmonie hinderlich gewesen seyn muss. So hat man z. B. aus den diatonischen Tetrachorden c, h, a, g, und f, e, d, c, im chromatischen Geschlechte c, b, b, g, und f, e, es, c, und im enharmonischen Geschlechte (wenn die Erniedrigung um einen Viertelston durch β ausgedrückt wird), c, βc, b, g und f, βf, e, c gemacht *). Von einem solchen ganz willkürlichen und, wenn man es gerade heraussagen soll, wirklich barbarischen Verfahren kann nun der Grund auch in nichts anderem gelegen haben, als in der blinden Verehrung der heiligen Vierzahl bey den Pythagoräern, wo man nun ein für allemal willkürlich angenommen hat, dass in dem Umfange einer Quarte oder eines Tetrachordes nicht mehr, als vier Töne seyn dürften, und also das, was bey dem diatonischen Geschlechte vernünftig war, auch auf das chromatische und enharmonische Geschlecht, wohin es gar nicht passte, und wo es nicht vernünftig war, angewendet hat, und weil man nun einmal die Benennung Tetrachord angenommen hat, und also glaubte, dass die Sache sich nach der einmal eingeführten Benennung richten müsste.

5) Die so vielen Tonarten der Alten, und deren Zusammensetzungen aus verbundenen und unverbundenen Tetrachorden sind auch nichts in der Natur Gegründetes, sondern als blosses willkürliches Menschenwerk anzusehen. In jeder einzelnen Tonart ist nur wenig Abwechselung der Melodie und Harmonie möglich, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke finden wird, und wenn man auch vielleicht zuweilen mehre der älteren Tonarten mit einander verbunden, und aus einem chromatischen oder enharmonischen Geschlechte das und jenes entlehnt oder zusammengestoppelt hat, so hat man doch durch alles solches Stück- und Flickwerk nie etwas erhalten können, was wir nicht jetzt durch unsere Dur- und Molltonart und durch unsere Einrichtung der 12 Töne, wo jeder Ton schon ohne irgend eine Zusammenstoppelung wieder seine richtige Dur- und Molltonleiter hat, besser und leichter haben könnten. Es kann also auch von allen Tonarten der Alten, eben so wie von deren chromatischem und enharmonischem Geschlechte jetzt nicht weiter, als bloss in historischer Hinsicht, die Rede seyn. Als einer der vorzüglichsten Verbesserer der Musik verdiente der Ehrenmann genannt zu werden, der zuerst die älteren Tonarten auf zwey, nämlich auf unsere Dur- und Molltonart reducirt, oder, wenn etwa die Sache von selbst sich sollte nach und nach gemacht haben, es zuerst gelehrt und bestimmt ausgesprochen hat. Sein Name ist unbekannt; nach Marpurg in seiner *kritischen Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik* S. 107 ist es in der Mitte des 17ten Jahrhunderts von einem Tonmeister in Frankreich geschehen, dessen Namen Marpurg früher in einem Buche gelesen hatte, aber sich dessen nicht mehr erinnern konnte. Wer ihn etwa auffinden sollte, wird wohl thun, wenn er ihn bekannt macht.

IV.

Die Harmonie kann bey den alten Griechen unmöglich gut gewesen seyn.

Wenn darüber gestritten worden ist, ob die Griechen eine Harmonie gekannt haben oder nicht, so hat dieses wohl meistens auf Missverständnissen beruht, weil von den Alten das Wort Harmonie in sehr verschiedenem und unbestimmtem Sinne genommen worden ist. Bey uns bedeutet es ein gleichzeitiges Beysammenseyn von

len, der eine den andern um einen Viertelston höher accompagnirt, oder auch die musikalische Phrase des andern um einen enharmonischen Viertelston höher oder tiefer wiederholt.

*) Hr. von Drieberg erklärt die Enharmonik der Alten für eine Verfeinerung unserer Molltonart (welche keine Verbesserung nöthig hat), und führt in den *Aufschlüssen* S. 61. eine Stelle von Cimarosa an, die seiner Meinung nach sich besser ausnehmen würde, wenn das Es um einen Viertelston erhöht würde, welches sich aber Cimarosa wohl verbitten würde, und die Zuhörer auch.

mehren an Höhe und Tiefe verschiedenen Stimmen, die richtig fortschreiten und gehörig zusammenpassen, und in diesem Sinne ist es auch hier zu nehmen. Nun ist wohl aus manchen Stellen älterer Schriftsteller zu schliessen, dass die alten Griechen nicht immer bloss einstimmig gesungen oder gespielt haben mögen, sondern, dass sie wohl auch bisweilen mögen eine höhere und tiefere Octave gebraucht, oder wohl auch zugleich ein anderes Intervall haben mithören lassen; es könnte auch wohl seyn, dass sie, wie zur Zeit des Huebaldus (nach *Gerbert de cantu et musica sacra* t. II.) hätten zwey Stimmen in lauter Quarten oder Quinten fortschreiten lassen, weil sie diese allein für consonirend hielten. Dass aber, wenn sie eine Harmonie gehabt haben, diese nicht gut gewesen seyn kann, folgt schon daraus:

1)weil jede ihrer Tonarten, und jedes ihrer Tongeschlechter nur wenigèr Abwechselung von brauchbaren Accorden fähig gewesen ist, wie jeder Musikverständige bey deren Anblicke sogleich finden wird;

2) weil sie von einem Accorde, sogar von einem Dreyklange, und noch weniger von einem Septimenaccorde, und deren Umkehrungen nicht den mindesten Begriff gehabt haben, indem bey den älteren musikalischen Schriftstellern nicht das Mindeste vorkommt, was darauf Beziehung haben könnte, und sie gleichwohl versichern, alles das lehren zu wollen, was in der Musik geschieht. Was ist nun für eine Harmonie möglich, wenn man von einem Dreyklange, welcher auch in den Verhältnissen 64: 81: 96, anstatt 4: 5: 6, nicht wohlklingend gewesen seyn könnte, und überhaupt von einem Accorde gar keinen Begriff hat?

3) Weil sie auch von Auflösung der Dissonanzen, z. B. einer Septime, keinen Begriff gehabt haben, indem auch davon in den älteren Schriftstellern nicht die mindeste Spur vorkommt. Was für Harmonie ist nun ohne diese Kenntniss möglich? (Oder soll etwa die Lehre von nothwendiger Auflösung der Dissonanzen, weil die Alten nichts davon sagen, eben so verworfen werden, wie die Lehre von deren Vorbereitung von dem Sachwalter der ältern Musik verworfen wird?)

4) Die zwey einander entgegengesetzten Tonleitern, welche die alten Griechen (nach den *Aufschlüssen* S. 6 bis 11, und nach der *Intervallenlehre* S. 6) gehabt haben sollen, die eine für den Gesang, wo der Proslambanomenos die höchste und die Note Hyperboläon die tiefste Note gewesen seyn soll, die andere für die Instrumente, wo das Entgegengesetzte sowohl in der Benennung der Töne, als in deren Notirung soll Statt gefunden haben, so dass in beyden gegeneinander das Oberste zu unterst und das unterste zu oberst gekehrt worden, und nur der mittlere Ton (die Mese) unverändert geblieben seyn soll, sind doch auch etwas, das sich mit Begriffen des gesunden Menschenverstandes ganz und gar nicht vereinigen lässt. (Burney hat auch zwey solche entgegengesetzte Tonleitern angenommen, welches aber in *Forkels Geschichte der Musik*, §. 153, 5 berichtigt wird). Was für Verwirrung, was für Missverständnisse wegen der so verschiedenen Benennung und Ordnung der Töne, und was für unnöthige Schwierigkeiten in Erlernung der Musik müsste nun dieses verursacht haben, ohne dass sich der mindeste Nutzen davon absehen lässt. Ehe man also glauben kann, dass die alten Griechen, die doch sonst in vielen Hinsichten gebildet und verständig waren, eine solche ganz widersinnige Einrichtung in Ansehung der Folge, Benennung und Notirung der Töne könnten gehabt haben, ist wohl zur Ehrenrettung der Griechen noch eher zu vermuthen, dass Hr. von Drieberg durch irgend ein Missverständniss mancher Stellen der Alten zu einer solchen Behauptung verleitet worden seyn könnte.

Aus alle dem, was hier erwähnt worden, und wozu sich noch manches möchte hinzufügen lassen, wird gewiss jeder Unbefangene (wer ein für allemal eine feste Idee vom Gegentheile hat, freylich nicht) ganz klar ersehen, dass die Musik der alten Griechen in Vergleichung mit der unsrigen auf einer eben so niedrigen Stufe gestanden hat, wie deren Physik, Astronomie, Kriegskunst und Schiffahrtskunde, in Vergleichung mit der jetzigen, und dass in unseren Zeiten für Verbesserung der Theorie und Ausübung der Musik schlechterdings nichts daraus zu entlehnen ist, am wenigsten mit Aufgebung von irgend etwas, was wir schon besser haben; dass vielmehr Alles bloss einen geschichtlichen Werth haben kann. *)

*) In Marpurgs *kritischer Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuern Musik*, und im ersten Bande von Forkels *Geschichte der Musik* wird man über die altgriechische Musik recht gute Belehrungen finden.

Recht sehr wäre zu wünschen, dass ein neuer Isaak Vossius oder Meibom vor einer Versammlung von unbefangenen Musikkennern, so wie der ältere Meibom es am Hofe der Königin Christine von Schweden gemacht hat, einiges ganz in altgriechischer Art in einer der älteren Tonarten mit Benutzung der enharmonischen Viertelstöne Gesetzte, mit den vormals üblichen Instrumenten und mit ihren Intervallen ohne alle Temperatur vorgetragen, möchte hören lassen. Es versteht sich von selbst, dass alles, was nur der neuern Musik eigen ist, weggelassen werden müsste, z. B. auf Hörnern und Trompeten das e̅ und e̅, weil die Natur so eigensinnig ist, es nicht den älteren Vorschriften gemäss in dem Verhältnisse 64: 81, sondern 4: 5 zu geben (es müsste denn seyn, dass es zugleich von Sängern oder Instrumentisten auch in dem Verhältnisse 64: 81 angegeben würde, um gehörig über die Wirkung urtheilen zu können.). Der Umfang der Töne dürfte nicht grösser seyn, als vom Proslambanomenos bis zur Note Hyperbolaeön, also von zwey Octaven. Octaven, Quarten und Quintengänge, so wie auch unaufgelöste Septimen wären nach Belieben erlaubt, weil hierin von den Alten nichts vorgeschrieben ist. Unsere neueren Taktarten müssten wegbleiben, und bloss der Rhythmus nach älterer Art angewendet werden, welcher auch von dem Musikdirector (coryphaeus) vermittelst hölzerner oder mit Eisen beschlagener Taktschuhe oder vielmehr Rhythmusschuhe gehörig anzugeben seyn würde. Hierdurch würde es vielleicht gelingen, Manchen von den Vorzügen der altgriechischen Musik vor der unsrigen zu überzeugen, der sich auf andere Art nicht überzeugen lassen will.

Chladni.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Septembers. Die königl. Schauspieler gaben am 9ten eine declamatorisch-musikalisch-dramatische Vorstellung. Den ersten Theil füllte nach einer kräftigen Ouverture Schillers *Lied von der Glocke*, gesprochen von Mad. Schröder-Kunst aus Wien, die schon früher in mehren Darstellungen ihren alten Ruhm bewährt hatte: auch diese Declamation gefiel so allgemein, dass sie dieselbe nach der Aufführung von Grillparzers *Medea* noch einmal wiederholte. Hierauf sangen Hr. Stümer und die Demoiselles Carl und Hoffmann das Terzett aus Pucita's Oper: *la Caccia d'Enrico IV*; dann folgten Beethovens musikalische Zwischensätze zu Göthe's *Egmont*, mit der breiten und prosaischen declamatorischen Begleitung von F. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Krüger; warum gab man nicht einige Scenen aus dem hier von der Bühne verschwundenen *Egmont* selbst? Der zweyte Theil gab Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*, gesprochen von Hrn. Beschort, mit Musikbegleitung von dem um die hiesige Orchestrik hoch verdienten, zu früh verewigten B. A. Weber, von der schon in früheren Jahrgängen der *musik. Zeit.* öfters die Rede war. Den Beschluss machte Houwald's *Fluch und Segen*, in dem Mad. Schröder-Kunst die Margaretha vortrefflich darstellte, und ihren zahlreichen Verehrern zeigte, dass sie im Soccus nicht weniger gross sey, als im Cothurn. Den 15ten ward zum erstenmal wiederholt: *die Dame auf Schloss Avenel*, da Mad. Seidler erst kurz vorher aus dem Bade zurückgekehrt war. Sie ist nach dem Französischen, *la Dame blanche*, von Scribe, von dem Regisseur, Hrn. Baron von Lichtenstein, bearbeitet und in Scene gesetzt worden. Der Inhalt ist den Lesern der *musik. Zeit.* durch die Berichte von anderen Orten bekannt. Auch hier hat sich die Oper und die treffliche Musik von Boieldieu viele Freunde erworben. Hr. Blume gab den Gaveston, Mad. Seidler die Anna, Hr. Stümer den Georg Brown, Hr. Devrient d. j. den Pachter Dikson, Mad. Valentini (die vernehmlicher singt, als spricht) seine Frau Margarethe, etc. Besondere gefielen im ersten Akte Georgs und Jennys Duett: Er entfernt sich uns allein zu lassen etc; im zweyten das Terzett von Anna, Gaveston und Margaretha (Mad. Dötsch): Unsre Glocke vom Wachtthurm kündet etc; Georgs Cavatine: Rund um mich her alles still; Anna's und Georgs Recitativ und Duett: Diess Besitzthum gehört dem Grafen von Avenel etc. und das Finale; im dritten Anna's Arie: Hab' Dank für deine Huld etc. und der Chor mit Georgs Gesang: Ein Lebehoch gebracht dem neuen Herrn etc. Die schon im vorigen Berichte genannte Mad. Marschner von Cassel hat am 15ten mit der Darstellung der auch schon früher von ihr gegebenen Amenaide in Rossini's *Tancred* ihre Gastrollen geschlossen.

Die Gesellschaft des französischen Theaters zu Warschau hat ihre Vorstellungen in diesem Monate geendet, und von Vaudevillen mit steigendem Beyfalle gegeben: *Le Colonel* von Scribe; *La maison en loterie* von Picard und Cadet; *Le médecin des dames* von Scribe; *Le precepteur dans l'embarras*; *le parrain ou les embarras d'un baptême*, von Scribe; *Partie et revanche*, *ou la double mystification*, von Scribe; *Frontin mari garçon*, von demselben, und *Le Landau ou l'hospitalité*, von Picard.

Das königstädtische Theater hat nur Eine Neuigkeit gebracht, am 8ten: *den Gasthof zum goldenen Löwen*, Singspiel in einem Akte; Musik von Ignaz v. Seyfried. Bey der guten Besetzung gefiel das Stück; Hr. Spitzeder gab den Gastwirth Bruno, Dem. Felsenheim seine Nichte Marselline, Mad. Wächter seine Verwandte Nette, Hr. Beckmann den Hauptmann Löhnau, Hr. List seinen Freund Steinfeld, Hr. Angely den Bedienten Fritz. Besonders gefiel der Canon: O wär' ich wieder fort etc. und das Terzett: Hier ist etwas verborgen etc. Am 11ten trat Dem. Sontag in Rossini's *Italienerin in Algier* vor einem überfüllten Hause auf, unter fast unaufhörlichem Beyfall ihrer zahlreichen Freunde, in den jedoch die Stimmen weniger mit ihrem längern Verweilen und ihrem Engagement in Paris (vom December k. J. an) Unzufriedenen einigen Wermuth mischten. Seitdem hat sie die Partieen wiederholt, die sie früher hier gegeben hat, und die zu seiner Zeit in der *musik. Zeit.* alle genannt wurden.

Nachträglich bemerkt Ref., dass der bey den königl. Schauspielen angestellte Repetitor, Hr. Jacob Berger, durch verschiedene Compositionen dem musikalischen Publikum nicht unrühmlich bekannt, am 5. July d. J. im 54sten Lebensjahre gestorben ist.

In der seit einigen Tagen begonnenen Ausstellung der Kunstwerke in den Sälen des Gebäudes der königl. Akademie der Künste sind von folgenden Instrumentenmachern Producte zu sehen: von Karl Wolff eine Violine nach Anton Stradivarius und ein Bogen nach Tourte; von F. Kaselitz ein dreychöriges Flügelfortepiano von 6½ Octaven; von Ferd. Aug. Matthes eine Lyraguitarre von Zedernholz; von Joh. Schneider ein Fortepiano in Tafelform, an welchem als Versuch die Saiten der beyden tiefsten Octaven, so wie die Beschläge und die äusseren Verzierungen, letztere auf Holz fournirt, aus sogenanntem Neusilber gefertigt sind; von Zattasch ein Flügelfortepiano mit englischem Mechanismus, und eins desgleichen in Tafelform; von dem academischen Künstler Westermann ein aufrecht stehendes Fortepiano in Lyraform.

Strassburg. Der Bericht über die hiesige Musik fällt dieses Mal etwas dürftig aus, da wir uns während des verflossenen Theater-Jahres weder einer deutschen Gesellschaft, noch für das Concert, des Besuchs reisender Künstler, einige wenige ausgenommen, ja nicht einmal eines Charfreytags-Concerts zu erfreuen hatten. Die Ursache der ersteren Entbehrniss liegt wohl theils in dem Streben der französischen Direction nach dem alleinigen Besitz, theils in der allzuhohen Abgabe an letztere; die Ursache der Seltenheit des Besuchs fremder Künstler ist einzig und allein der drückenden Abgabe zuzuschreiben, welche an das Theater und an die Armenanstalt zu entrichten ist. Nach den allgemeinen gesetzlichen Verfügungen ist die Abgabe an das Theater ⅓ und die an die Armen ⅓ der Brutto-Einnahme, falls nicht zum Voraus mit diesen Anstalten ein Vergleich geschlossen worden ist. Da dieses Gesetz durch ganz Frankreich geht, so möchte wohl jedem Reiselustigen der Rath zu ertheilen seyn, ehe er eine französische Stadt betritt, durch sichere Correspondenten seine Uebereinkunft mit Theater und Armen-Anstalt zu treffen. Endlich entbehrten wir das gewöhnliche Charfreytags-Concert, dem Vernehmen nach, durch die Intoleranz der Eigenthümer des herkömmlichen Lokals.

Theater. 1825—1826. Mad. de Coquebert war auch während dieses Theater-Jahres die Unternehmerin der französischen Bühne. Von den besseren Mitgliedern hatte sie die schon früher genannten Herren Monroze, Mezeray, Jouanne, und von den Damen die Demoiselles Deschanel, Hortense und Mad. Mezeray beybehalten. Zu diesen kamen die Herren Theophile, erster Tenorist, Th. Leclerc, zweyter Tenorist, und Adolph Leclerc, erster Bassist; Mad. Boulard-Dufresne, erste, und Mad. Cardinal, zweyte Sängerin. Als Orchester-Director war Hr. Fournerat angestellt, welcher sich als wackeren Geiger, aber dagegen gänzliche Unerfahrenheit in der Wahl der tempi, besonders bey Opern nicht französischen Ursprungs, zeigte. Hr. Theophile besitzt eine bedeutende

Höhe der Bruststimme, und hat sich während des Theaterjahres merklich vervollkommnet; sein Organ ist angenehm und kräftig. Hr. Ad. Leclerc, Bassist, hat eine metallreiche Stimme, überschreit sich aber gewöhnlich. Mad. Boulard, welche nicht nach Verdienst geschätzt wird, hat ein angenehmes Organ; ihre Stimme hat Umfang, Klarheit und Kraft; ihre Rouladen sind nett, und ihre Methode einfach. Mad. Cardinal schreit mehr als sie singt; in einigen Rollen, welche zu ihrem Fache gehören, ist diese Manier freylich weniger auffallend. Mit dieser Gesellschaft und den untergeordneten Mitgliedern (ausser 16 Choristen) wurden alle auf dem französischen Repertoire gewöhnlichen Opern der besseren Meister aufgeführt. Neu waren: *Das unterbrochene Opferfest* (le Sacrifice interrompu), von Winter, nach der Uebersetzung in das Französische von den Herren de Saur und St. Geniès. Die Leser dieser Zeitung kennen das Schicksal dieser Oper auf französischem Boden bereits aus den Pariser Berichten; es ist bekannt, dass die Partie der Elvira aus einem hohen Sopran in einen tiefen Alt umgewandelt und bedeutend verändert worden ist, auch mehre Zusätze, doch im Charakter der Composition, erhalten hat. Wer sich auf die Anzeige der „sehr getreuen" Uebersetzung verlassen hatte, wurde freylich getäuscht. Die Vorstellung war gelungen zu nennen. — *Tancrède*, von Rossini, auf die französische Bühne gebracht, nach dem Gedicht von Voltaire, der Text zur Musik übersetzt von Dussert. Bey Anhörung der hier zum erstenmal in Frankreich, in dieser Gestalt aufgeführten Oper hätte man sagen mögen, die Musik und das Gedicht wären erstaunt, sich bey einander zu finden. Der Gang der Handlung machte oft die Trennung der Musikstücke nöthig, z. B. des zweyten Finales, sogar eines Recitatives von der Arie, was die Darstellung sehr nachtheilig zerriss. In musikalischer Hinsicht war die Aufführung zu loben. — *Les noces de Gamache*, komische Oper in drey Aufzügen, von Mercadante, aus dem Italienischen in das Französische übersetzt von den Herren Sauvage und Dupin, und für die Bühne eingerichtet von Guénée. Die in Rossinischer Manier geschriebene Musik enthält angenehme Gesänge; das Sujet, ist der Roman des Don Quixote. Die Oper wurde nicht oft, zum ersten Male am 1. März d. J., gegeben.

Concerte. Für die Concerte des Dilettanten-Vereins unter der Leitung einiger Musiker, auf der sogenannten Réunion des Arts, hatte die Gesellschaft zur sicheren Führung der Gesang-Partie eine Dem. Kuntze von Mühlhausen engagirt. Sie ist eine junge, anspruchlose Sängerin, noch im Anfang ihrer musikalischen Bildung; ihr Organ ist metallreich und von grossem Umfang, es ist Schatten und Licht in ihrem Vortrage, ihre Methode ist zwar noch unsicher, allein man bemerkt mit Vergnügen das Streben dieser jungen Sängerin nach höherer Ausbildung, und sie berechtigt zu den besten Hoffnungen. Ihre Leistungen würden noch mehr Wirkung hervorgebracht haben, wenn sie eine glücklichere Wahl in den Gesangstücken getroffen hätte. In den sechs Concerten der Gesellschaft hörten wir ausser grösseren Orchesterstücken von Mozart, Haydn, Kuhlau, Ries, Rossini etc. welche trefflich ausgeführt wurden, unter andern: Ein Concert für die Harfe von Bochsa, sehr brav gespielt von Mad. Dumonchau; ein Doppelconcert für zwey Hörner (ohne Angabe des Autors), geblasen von einem Dilettanten und Hrn. Laucher, Sohn, seinem Lehrer, welchem sein Schüler Ehre macht; ein concertirende Symphonie für Clarinette, Horn und Fagott, von Crusell, vorgetragen von den Herren Carvin, Laucher Sohn und Lallemand, zwar sehr rein, aber leider mit wenig Schatten und Licht ausgeführt. Violinconcert von Crémont, sehr brav gespielt von dem vor kurzem hier verstorbenen Hrn. Tinot. Variationen für die Guitarre, componirt und gespielt von Hrn. Martin, mit Klavierbegleitung. Die unglaubliche Fertigkeit dieses geübten Spielers erhielt lauten Beyfall.

Die obengenannte Dem. Kuntze und eine Dilettantin (Alt) trugen mehre Arien bekannter Componisten vor. Ausser ihnen traten noch ein Dilettant (in Buffoscenen) und Hr. Contat auf. — Neues haben uns diese Concerte sehr wenig gegeben.

Extra-Concerte. Hr. Levy, Hornist von Wien, liess sich in zwey Abendunterhaltungen auf einem Klappen-Horne hören. Er verbindet in seinem Ansatz Höhe und Tiefe mit gleicher Stärke; die sonst dumpfen oder gestopften Töne sind an Stärke den natürlichen gleich. Seine Fertigkeit ist ungemein; doch vermissten wir guten Geschmack in seinem Vortrag und völlige Deutlichkeit in den Passagen. Hr. Stockhausern, Harfenspieler aus Paris, und seine Gattin, Sängerin, liessen sich auf ihrer Durchreise in einem Privat-Concerte hören,

dem Ref. verhindert war, beyzuwohnen, welches aber, dem Vernehmen nach, mit einstimmigem Beyfall aufgenommen wurde. Ein Hr. Kunert spielte zweymal die Mund-Harmonica. Der hiesige Klavier- und Singlehrer Kuttner gab zu seinem Besten ein Concert im Gasthofe zum Geist, worin er als Sänger, Dem. Kuttner auf dem Pianoforte und Hr. Baxmann als Violoncellist sich hören liessen. Die junge Pianofortespielerin hat bedeutende Fortschritte gemacht; wenn sie den etwas zu leichten Anschlag abgelegt haben wird, so wird ihr Spiel trefflich zu nennen seyn. Auch Hr. Baxmann, den wir lange nicht gehört hatten, hat sich seitdem sehr vervollkommnet und fand allgemeinen Beyfall. Die Liebhaber-Gesellschaft auf der Réunion des arts gab ein öffentliches Concert für die Armen, worin unter andern Mad. Dumonchau und Hr. Laucher ein Pastorale für Harfe und Horn von Gugel mit wahrer Virtuosität vortrugen und Cherubini's Cantate auf Haydn's Tod (hier zum ersten Male gehört) trefflich ausgeführt wurde.

Am 22. April veranstaltete der hiesige Klavierlehrer Hr. Berg ein Concert zum Besten der unglücklichen Griechen. Dilettanten und Zuhörer wetteiferten, zu diesem edlen Zwecke jeder das Seine beyzutragen. Der geräumige Saal der Réunion des arts konnte unmöglich die Zuhörer auf einmal fassen; das Concert musste daher am 24sten wiederholt werden. Mehre Vocal- und Instrumentalstücke wurden darin von Dilettanten ausgeführt. Ein Duett für zwey Pianofortes, componirt von Hrn. Berg, von ihm selbst und seiner Gattin vorgetragen, ward mit dem wärmsten Dank aufgenommen. Den Beschluss machten mehre Verse eines von dem Concertgeber componirten Liedes: *Die Sache der Griechen*, welches lauten Beyfall fand. Die Namen der mitwirkenden Dilettanten und Dilettantinnen waren auf dem Programm des Concerts nicht angezeigt. So sey wenigstens der bekannten Uneigennützigkeit des Concertgebers hier ehrenvoll gedacht!

Manchesley.

„Nonum prematur in annum!" Das muss man von Tonsetzern nicht fordern; denn was in einem solchen Kunstgemüthe heute singt, das singt in neun Jahren nicht gerade wieder so lieblich, und es ist billig, dass der schnell verhallende Gesang von der Gegenwart festgehalten werde. Ja, wäre es nur nicht an dem, dass sie, die Neuheitssüchtige, ihren Lieblingen die Noten-Concepte unter den Händen wegzöge. Man weiss, dass nicht nur Einmal der Componist noch an dem letzten Opern- oder Ballet-Akte brütete, während der erste schon in der Probe gesungen, gespielt und getanzt wurde, so dass die letzten Bogen noch nass zur Execution kamen.

Wir wollen zugeben, dass in Leben und Kunst Nichts auf's Erstemal geräth; daher wir redend und handelnd selten das rechte Maass treffen, und nach Wort und That, um sie und die durch sie gemachte Erfahrung klüger, auch rückschauend auf sie, ruhiger und weiser, unsere Sache, wäre es anders nicht schon zu spät, zum Zweytenmale besser machen würden.

Ist uns aber über kurz oder lang, doch meistens schon, ehe Jahr und Tag vergangen, unser Wesen oder Werk objectiv geworden, haben wir es noch einmal mit Ueberlegung vorgenommen, so wird es in den meisten Fällen so gut, als wir es machen können. Neun Jahre damit warten, hiesse, sich als einen andern Menschen einer andern Welt entgegenbringen, oder, liessen wir es unverändert, der jungen Welt eine alte Leyer spielen.

Jenes „sich selbst objectiv werden" sollte aber jeder Kunstmann abwarten, damit die Welt nicht mit übereilten Werken des Augenblickes überschwemmt würde; denn manches erscheint bey kalterm Blute verfehlt, der Oeffentlichkeit unwürdig; man fasst sich jährlich, ja monatlich kürzer, gedrängter, gediegener. Eine nicht schreibende Nation langlebender Menschen gebiert Weisheitlehren, die ewig nachhalten, wogegen die hochtrabenden Tiraden kurzarmiger Schreiblinge schon ursprünglich falsch sind. So räthlich aber einiges Verschliessen der Producte aus obigen Rücksichten ist, so wenig kann man zu dem Einsperren der Dichter, Tondichter und der Autoren überhaupt rathen, da dieses die Schreibseligkeit gerade nahmhaft vermehren würde, wie ja schon die relative Gefangenschaft derer, die in Dachstübchen im sechsten Stocke wohnen, oder wegen ihrer Garderobe nicht viel in die Gesellschaft der Menschen kommen, die Messen mit Producten anschwellt.

Kurze Anzeigen.

Recueil de Pièces faciles et agréables dans les tons majeurs et mineurs les plus usités pour la Guitare — — comp. par F. Drexel. Oeuv. 31. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Liebhaber oder Liebhaberinnen der Guitarre, die nur die ersten Elemente des Spiels derselben kennen und eingeübt haben, ihre weiteren Uebungen aber mit etwas fortsetzen wollen, das zugleich hübsch klingt und unterhält, empfangen hier eine Sammlung, nicht fremder und bloss zusammengestellter, sondern eigener Handstücke des Verfassers. Sie werden ihnen eben so angenehm, als nützlich seyn. Die Sammlung ist offenbar mit Kenntniss des Instruments, mit Erfahrung im Unterricht und mit Talent für die Composition geschrieben. Der Verf., um möglichste Abwechselung in die Uebungen der Schüler zu bringen, hat sich aller gangbaren Musikformen, die sich für seinen Zweck eignen, bedient. Man erhält Tänze verschiedener Art, kleine Rondos, Andantes, Allegrettos etc. die ersten am häufigsten, da es (hoffentlich) mehr Guitaren-Schülerinnen, als Schüler, giebt. Man findet nicht weniger, als 27 Stücke, und wird vom Verf. durch folgende Tonarten geführt: C dur, G dur, D dur, A dur, E dur, F dur, A moll, E moll, D moll. Ueber jede dieser Tonarten findet man drey Stücke, von denen stets das erste sehr leicht, das zweyte ein wenig, das dritte wieder ein wenig schwerer ist. Die Melodieen sind freylich nicht, als hätte man nie Aehnliches gehört: aber sie sind gefällig und unterhaltend; die Harmonie ist, was Vollstimmigkeit, oder vielmehr Vollgriffigkeit, anlangt, in den leichtesten, natürlichsten Lagen benutzt, und auch in Hinsicht auf sie stehen die drey zu Einer Tonart gehörigen Stücke in guter Stufenfolge. Schon aus dem, was wir hier angeführt haben, werden die Leser bemerken, dass es gegründet ist, was wir oben dem Verf. nachrühmten.

Sieben Variationen für's Pianoforte über das Lied aus Preciosa: Einsam bin ich nicht alleine, comp. — — von Joh. Mich. Keller. Augsburg, bey Gombart und Comp. (Pr. 8 Gr.)

Webers zartes und liebliches Lied hat seinen schönsten Reiz in der Einfachheit seiner Melodie und seinen besten Werth in der Bestimmtheit seines Ausdrucks. Daraus folgt, dass, wenn es variirt werden sollte, diess am angemessensten in der strengern Weise geschehen seyn würde, welche Melodie und Ausdruck, wie beyde sind, beybehält, und harmonisch hinzuthut, was beyden nicht schadet, sondern sie vielmehr hebt; wie z. B. J. Haydn in seinen Quartetten, wenn derselbe Fall eintritt, so treffliche Muster gegeben hat. So hat Hr. K. das Lied nicht bearbeitet, sondern es, nach dem gewöhnlichen Ausdrucke, frey variirt, d. h. figurirt. Giebt man ihm diess als rechtgethan zu, so wird man mit seinem Werkchen zufrieden seyn: die Figuren sind meistens interessant und nicht schon abgebraucht, auch zeigt er Geübtheit, die erfundenen Figuren festzuhalten und angenehm zu benutzen. Einige der Variationen sind nicht leicht vorzutragen; doch schwer sind sie auch nicht.

Variations sur une Cavatine de l'Opéra Tancredi, pour le Pianoforte, comp. — — par D. S. Siegel. Oeuv. 34. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Hr. S. hat schon eine beträchtliche Anzahl ähnlicher Werkchen geliefert. Sie müssen wohl gefallen haben: sonst druckten die Verleger keine neuen. Hier wird die artige Cavatine der Amenaide aus Esdur neunmal, das letztemal mit freyerem Ausgange variirt. Alles ist ziemlich leicht auszuführen; doch nicht für Anfänger. Besonderes, an Gutem oder Nichtgutem, auszuheben, finden wir nicht. Dass der Verf. in solchen Arbeiten Routine besitzt, merkt man wohl. So wird diess neue Werkchen denen gefallen, welchen die älteren gefallen haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten October. Nº. 43. 1826.

Nachrichten von einigen theils wirklichen, theils vielleicht nur angeblichen neuen Erfindungen und Verbesserungen musikalischer Instrumente.

Von E. F. F. Chladni.

(Fortsetzung der in der *allgem. musik. Zeitung* 1821, 1822, 1824 und 1825 gegebenen Nachrichten.)

In England haben Patente erhalten:

J. S. Broadwood in London, für Verbesserungen des Pianoforte am 26. October 1825.

Robert Wornam, Klaviermacher, Wigmore-street, Cavendishsquare, auf Verbesserungen an Klavieren, den 4. July 1826.

Das schon in der *allgem. musik. Zeit.* 1824, Num. 50, S. 811, von mir erwähnte Patent, welches an Thomas Thodd, Orgelmacher in Swansea, Southwallis, am 22. November 1823 ertheilt worden ist, wovon in Dingler's *polytechnischem Journale*, B. 19. H. 4. S. 529, weitere Nachricht gegeben wird (unter dem unangemessenen Titel: Verbesserung in Bildung der Töne auf verschiedenen musikalischen Instrumenten), betrifft ein Saiteninstrument mit Tasten, wo die Töne durch Streichen vermittelst gespannter Fäden hervorgebracht werden, die ein um Rollen gehendes Laufband bilden. Es ist also eine Art von Bogenklavier oder Bogenflügel, wie deren schon mehre gebaut worden sind (zuerst, so viel man weiss, von Hans Heyden in Nürnberg). Thodd zieht Drahtsaiten den Darmsaiten vor. Die Fäden des Laufbandes werden durch einen ziemlich zusammengesetzten Mechanismus an die Saiten gedrückt.

In Schottland hat ein Patent erhalten: Francis Melville, Argylestreet, Glasgow, Pianofortemacher, für eine Erfindung, um tafelförmige Fortepiano's vor den nachtheiligen Folgen des Ziehens der Saiten zu schützen, am 5. April 1825. (Ist für England schon in der *allgem. musik. Zeit.* 1825, Num. 41, S. 727, erwähnt.)

Für die österreichische Monarchie erhielten Patente:

Franz Besetzny, gewesener Bauinspector in Wien, für Verbesserung des Stimmapparats und des Baues der Guitarre, auf 2 Jahre, am 27. Januar 1823.

Joh. Böhm, Instrumentmacher in Wien, um Klaviere durch Verschiebung der Claviatur einen halben Ton höher oder tiefer zu stimmen, auf 5 Jahre, am 6. April 1823.

Leonhard Mälzl, auf eine Verbesserung seines Orchestrion durch angehängte Gewichte, auf 3 Jahre, vom 19. August 1823.

Joh. Streicher, für Verbesserungen und Veränderungen am Pianoforte, auf 5 Jahre, am 19. August 1823.

Matthias Müller, für eine Claviatur zwischen den Saiten und dem Stimmstocke, wo der Schlag des Hammers von oben geschieht, auf 5 Jahre, vom 26. October 1823.

Joh. Riedl, Instrumentmacher in Wien, für eine Vorrichtung mit Klappen an Trompeten und Hörnern, auf 10. Jahre, vom 1. Novemb. 1823.

Joh. Finazzi in Mailand, für eine Maschine, um den Takt zu schlagen, welche vor dem Mälzl'schen Metronom Vorzüge haben soll, auf 2 Jahre, vom 15. November 1823.

Franz Weiss, Pianofortemacher, wegen eines aufrechtstehenden Pianoforte in Form einer auf Säulen stehenden Apolls-Lyra, Apollonium genannt, welches mancherley Vorzüge haben soll, im März 1826.

Michael Rosenberger, Instrumentmacher in Wien (Landstrasse Num. 9), auf 5 Jahre, für Verbesserung des unter dem 21. April 1825 privilegirten Zungenwerkes in orgelartigen Instrumenten, auch an organisirten Pianofortes, wo es durch eine bessere Vertheilung des Windes auf 6 Octaven gebracht wird, und die hellsten und voll-

sten Orgeltöne geben soll, weshalb es Polyharmonikon genannt wird, am 18. July 1826.

Michael Joseph Kinderfreund und Wenzel Balter, Mechanikus in Prag, Altstadt No. 27, für Verbesserungen des Aeolodikon, auf 5 Jahre, vom 4. Aug. 1826.

Carl Schmidt, Klavierinstrumentmacher in Pressburg, aus Anhalt Cöthen gebürtig, hat eine neue Art gepresster Resonanzböden erfunden, welche mancherley Vorzüge haben sollen, unter andern, dass sie sich nicht senken und nie zerspringen. Er hat auch das von Eschenbach erfundene Aeolodikon in einem ganz neuen und vollkommenern Zustande dargestellt. Er nennt diese Instrumente Clav-Aeoline. Beydes wird vom Professor Klein in dem als Beylage zur Pressburger Zeitung Num. 60. vom 1. Aug. 1826 erschienenen *Unterhaltungsblatte* sehr gelobt.

In Frankreich haben Patente erhalten:

S. M. Labbaye in Paris, rue Grenelle St. Germain, 39, für Veränderungen an Bassgeigen, die er Ophicléides nennt, auf 5 Jahre, am 9. Febr. 1822.

P. Erard, in Paris, rue du Mail 13, für Verbesserungen an Pianofortes, auf 10 Jahre, vom 10. July 1822.

Derselbe, für eine neue Art des Fortepiano, auf 15 Jahre, vom 3. August 1822.

J. Roller, in Paris, rue du Paradis-Poissonnière 27, für einen metallenen Wirbelstock an Pianofortes, auf 5 Jahre, vom 17. April 1823.

L. V. Brouet, rue St. Jaques, 162, und J. Clément, rue Croix des petits-champs, 23, für eine neue Art von Wirbeln zum Spannen der Saiten an Geiginstrumenten und Guitarren, auf 5 Jahre, vom 12. Juny 1823.

P. Puyroche, rue basse St. Denis, 18, für einen Blattwender an Klavieren, auf 5 Jahre, vom 5. July 1823, beschrieben und abgebildet im *Bulletin de la société d'encouragement*, Juny 1822 und Nov. 1823, und in den *Jahrbüchern des Wiener polytechnischen Instituts* B. 7. S. 307 — schon von mir erwähnt in der *allgem. musik. Zeit.* 1825, Num. 44, S. 748.

Klopfer-Dufaut, Pianofortemacher in Lyon, place Louis-le-Grand, No. 20. wegen eines Pianoforte von einer neuen Bauart, auf 10 Jahre, vom 10 Febr. 1826.

Bey der Industrie-Ausstellung in Augsburg erhielten Preisse:

Bernhard Leitner, Instrumentmacher, wegen Trompeten mit Klappen, die man sonst dort nur vom Auslande bezogen hatte, und wegen vortrefflicher Flöten.

Sebastian Müller, Mechanikus in Augsburg, wegen eines Aeolodikon. (Bey dieser Gelegenheit muss ich folgendes bemerken: Das Aeolodikon ist zwar ein vortreffliches Instrument, man kann aber doch nur vermittelst des mit dem einen Fusse zu regierenden Schwellers die Stärke im Ganzen vermehren und vermindern, nicht aber einzelne Töne oder eine einzelne Stimme vor den andern herausheben, so wie man es auf meinem Clavicylinder, auf dem Harmonichord des Hrn. Kaufmann, und auf dem Bogenklaviere kann. Die beste Vervollkommnung, welche man also bey dem Aeolodikon und bey Zungenwerken, welche unter dieselbe Kategorie gehören, anbringen könnte, würde meines Erachtens seyn, wenn man die Einrichtung so machte, dass die Stärke und Schwäche bey jedem Tone blos von dem mehren oder mindern Drucke auf die Tasten abhinge. Dieses müsste sich doch wohl, ohne dass man einen gar zu künstlichen Mechanismus nöthig hätte, dadurch bewirken lassen, dass durch tieferes oder flacheres Niederdrücken der Tasten, und durch mehr oder weniger angewendete Kraft, der Kanal, durch welchen der Wind gegen die Zunge strömt, mehr oder weniger geöffnet, und also die Zunge stärker oder schwächer in schwingende Bewegung gesetzt würde.)

Recht sehr wäre zu wünschen, dass diejenigen, welche in Hinsicht auf musikalische Instrumente etwas erfunden oder verbessert, oder von neuen Verbesserungen und Erfindungen Kenntniss erhalten haben, mehrer Gemeinnützlichkeit wegen Nachrichten davon für die allgem. musik. Zeit. unter Adresse der Breitkopf- und Härtel'schen Buchhandlung in Leipzig mittheilen möchten.

Etwas über Joseph Haydn.

Wir finden in dem so eben erschienenen dritten Hefte des fünften Bandes von Göthe's „*Kunst und Alterthum*" einen kurzen, aber trefflichen Aufsatz über den oben genannten Meister, auf den wir unsere Leser besonders aufmerksam zu machen wünschen. Der Aufsatz hat einen Mann

Jedes Horn giebt bekanntlich nur Einen Ton, und doch führt die Gesellschaft ganze Symphonien und Konzerte mit allen möglichen Läufen u. dgl. auf. Die ganze Kunst besteht natürlicher Weise im richtigen Pausieren, und daher in einer angestrengten Aufmerksamkeit. Die Wirkung ist vortrefflich. Der Erfinder dieser Musik war jedoch kein Russe, sondern ein Böhme mit Nahmen Moraczek, der vor mehr als 30 Jahren von hier als Waldhornist nach Petersburg ging, und dort Katharinen diese Jagdmusik schuf, wovon stets mehrere Kompagnien stehen, damit bey Erkrankung eines oder des andern Mitgliedes keine Lücke bleibe. Als Kaiser Joseph II in Peterhof zum erstenmale diese Musik in der Ferne hörte, wurde er durch das Neue derselben gereizt. Er liess sich den Erfinder, seinen ehemaligen Unterthan, vorstellen, wo er dann, wie immer wenn er was Neues fand, sich Alles genau und umständlich erzählen und erklären liess. „Bravo! sagte er zuletzt, indem er den Böhmen auf die Achsel klopfte. Recht hübsch! Aber was hier vierzig thun, das macht bey mir ein Einziger auf der Orgel. Hier habt ihr die Leute wohlfeil, und er kann immer noch ein paar Kompagnien abrichten: allein bey mir kann man die Menschen besser brauchen." Dieser Moraczek ist nun verstorben. Seine hinterlassene Tochter giebt in Petersburg Unterricht auf dem Pianoforte.

Kurze Nachrichten.

Eine musikalische Seltsamkeit ist folgender Kalender: *The musical Calendar, or Vocal Year for one, two or thrie Voices — with introductory Symphonies expressive of the four Seasons by James Fiſin.* Wir kennen dies wunderliche Werkchen, das denn wieder eine Art englischen Panorama's ist, nur noch dem Rufe nach, und setzen also die Bemerkungen darüber in den engl. Miscellen (II. 3.) her. „Wie der Bauernkalender alle Monate seine unterscheidende Eigenheiten von Astronomen und Astrologen erhält, so sucht Hr. Fiſin durch Melodien die Monatsveränderungen zu mahlen. Enthalte Tonkunstler werden nur Eine Stimme über diesen Gedanken haben. Dessen ungeachtet wäre es sehr grämlich, nicht zu gestehen, dass dieser Kalender einen fruchtbaren Kopf zeigt. Der Februar, May und December sind besonders schön. Die vier vorausgehenden Symphonien, wo die vier Jahreszeiten ausgedruckt werden sollen, haben ohne Widerrede viel angenehme und etliche frappante Stellen." — In Paris ist kürzlich eine neue Oper auf den Frieden gegeben worden. Sie ist betitelt: *Flaminius à Corinthe.* Der rühmlich bekannte Virtuos auf der Violin, Kreutzer, und der nicht bekannte italienische Komponist, Nicolo, hatten sie gemeinschaftlich geschrieben, und zwar, um den ersten Enthusiasmus über die Gewisheit des Friedens nicht ungenutzt verfliegen zu lassen — in acht Tagen. Die Folge von dieser Eil war, dass die Oper nicht gefiel, und dass selbst die letzte Scene, wo Flaminius mit grossem Glanz und Pomp auf die Bühne kommt und dem versammelten Volke zuruft: *Je vous porte la paix!* und nun das Chor einfällt: *la paix! la paix!* dass selbst diese Scene nicht eingreifen wollte. — Unter die neuesten Produkte, welche in Italien Aufsehen gemacht haben, gehört vornehmlich die Oper: *I Baccanali di Roma.* Das Stück ist von Luigi Romanelli aus Rom, die Musik von Nicolini. Die Oper wurde zuerst auf das grosse Mayländische Theater gebracht, wo die vortreffliche Sangerin Sgra Catalani viel dazu beytrug, dass das Stück mit so lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen wurde.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

zum Verfasser, der in diesem Fache allgemeines Ansehen und Zutrauen mit vollem Rechte geniesst, und der leicht errathen werden würde, wenn auch der unterzeichnete Buchstabe nicht auf die Spur hülfe. Enthält er auch nicht Unerhörtes, was über diesen Gegenstand nicht möglich, und worauf es hier gar nicht abgesehen war: so enthält er doch das Rechte, vom sichersten Standpunkte angeschaut, umfassend und deutlich erkannt, mit kräftigen Grundzügen treu geschildert, und nicht ohne Originalität der Manier behandelt. Mehr als unseren Worten wird man folgenden Stellen des Aufsatzes glauben:

§. 122. Wir haben in Haydn nicht etwa ein vorzügliches Nachbild, sondern ein ächtes Originalgenie vor uns, das sich nach Form und Gehalt aus seiner Vorzeit wie ein Phönix erhebt. Zwar gehörte der Zustand der Musik in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts keineswegs zu den geringen; alle Provinzen des festen Landes erfreueten sich unschätzbarer Talente: aber die Kunst überhaupt war von ihrem Ursprung entfernt und in ihren Theilen zertrennt; es waren Künste geworden in der Mehrzahl, und ein Rangstreit unter ihnen ward selbst von Philosophen begünstigt, welche doch berufen sind, Geistiges in Reih' und Glied zu stellen. etc.

§. 124. Endlich erscheint unangemeldet, auf der Gränze zweyer Nationen, in der Krippe einer Stellmacherwerkstatt, das auf Erden arm geborne, neue Wunderkind, das unsere Kunst von dem Gängelbande und fremden Formenwesen erlösen soll, sieht fromm und klug aus sich heraus in die frische, grüne Welt, nährt sich von Säften süsser Bluthen und bringt den goldnen Honig zum Stocke. Wer aber wollte noch ein neueres Lob ersinnen unseres Helden, den sich schon zwey Generationen angeeignet haben? Doch dem Einzelnen sey es erlaubt, nach bedächtiger Selbstprüfung seinen Antheil daran zu beurkunden. So hat mir, beynahe funfzig Jahre her, das eigene Ausüben und Anhören seiner Werke eine wiederholte Total-Empfindung mitgetheilt, indem ich dabey die unwillkurliche Neigung empfand, etwas zu thun, das mir als gut und gottgefällig erscheinen möchte. Das Gefuhl war unabhängig von Reflexion, und ohne Leidenschaft.

Und hierdurch werde ich erinnert an den Vorwurf zu denken, den man Haydn machen wollen: seine Musik ermangle der Leidenschaft. Hierauf nun erwiedere ich Folgendes. Das Leidenschaftliche in der Musik, wie in allen Künsten, ist leichter, als man denkt; schon, weil es leichter nachempfunden wird; es ist nicht ursprünglich, die Gelegenheit bringt es hervor, und nach dem Begriffe der Alten verdeckt es die reine Natur und entstellt das Schöne. Haben südlich gesinnte Theoristen die Leidenschaften als Bedingung aller Kunst aufstellen wollen, so mögen sie darüber auch nicht getadelt werden, am wenigsten von uns, die wir nicht ihres Klima's sind. Unser Haydn aber ist ein Sohn unserer Zone, und wirkt ohne Hitze, was er wirkt. Wer will denn auch erhitzt seyn? Temperament, Sinn, Geist, Humor, Fluss, Susse, Kraft, und endlich die ächten Zeichen des Genie's, Naivetät und Ironie, müssen ihm durchaus zugestanden werden. Sind nun die hier genannten Elementartheile, welche ohne Wärmestoff nicht denkbar sind, Haydn'sche Eigenheiten, so begrüssen wir seine Kunst als antik im besten Sinne; und dass sie modern sey, ist, unsers Wissens, nicht bestritten worden; was auch schwer gelingen möchte, da alle moderne Musik auf ihm ruht.

Ob diese, unserm Freunde zugestandenen Eigenschaften auf die Ursache hindeuten, weshalb er nicht thätiger für das Theater gewesen: diess möge dahingestellt seyn; dass aber der Grundaccord seines ganzen Genius kein geringerer sey, als der sichere Ausdruck einer freyen, klaren, keusch geborenen Seele, wünschte ich wohl so wahr und warm aussprechen zu können, als ich es fuhle. Auch bin ich es nicht allein, auf den seine Productionen solche Wirkungen ausüben. Wollte Jemand einzelne Beyspiele des Gegentheils anführen, so würde ich mich alsobald durch Haydns Symphonieen und Quartetten zu schützen wissen, die allein ganz sein eigen sind, und worin Keiner über ihm steht. Diese seine Werke sind eine ideale Sprache der Wahrheit, in ihren Theilen nothwendig zusammenhängend und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen. Macht man ferner einen Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalmusik, nicht ohne Hinsicht auf ihre Zusammenwirkung; so ist eben hier Haydn auch an seiner Stelle; seine Begleitungen haben ein mitgewachsenes Verhältniss zum Ganzen, sie treten ein und ab, sie reden mit, einzeln und massenhaft, aber sie lasten nicht.

Von dem leider nur Wenigen, was der Verf. über Haydns Gesangmusik hinzusetzt, sey nur die Anekdote, die zuerst sein Freund, Carpani, bekannt machte, hier nochmals wiederholt. S. 128. Carpani setzte Haydn zur Rede, wie es doch zugehe, dass seine meisten Kirchenstücke gar zu munter, ja humoristisch-leichtfertig gerathen seyen. Hierauf antwortete Haydn: Ich weiss es nicht anders zu machen. Wie ichs habe, so geb' ichs. Wenn ich aber an Gott denke, so ist mein Herz so voll Freude, dass mir die Noten wie von der Spule laufen. Und da mir Gott ein fröhliches Herz gegeben hat, so wird er mir's schon verzeihen, wenn ich ihm fröhlich diene.

Ueber den Zustand der Musik in Karlsruhe.

Es ist wohl nirgend schwerer, unpartheilich zu seyn, als in Urtheilen über Gegenstände der Kunst. Es gehört eine, wenn auch nicht productive, Thätigkeit der Phantasie, ein lebendigeres Empfinden dazu, um diese Gegenstände von dem wahren Gesichtspunkte aus zu erfassen, ein anschauliches Bild davon zu gewinnen, und dieses unter den richtigen Maassstab der Beurtheilung zu stellen; doch bewirkt auch eben diese Regsamkeit der Phantasie und der Empfindung eine Subjectivität des Urtheils, eine Befangenheit, deren sich der Urtheilende oft selbst nicht bewusst ist. Wenn ich daher hier ein Bild des hiesigen musikalischen Lebens und Wirkens entwerfe, so kann ich wohl die Richtigkeit der Thatsachen, keineswegs aber die Unpartheilichkeit meines Urtheils darüber verbürgen, um so weniger, da ich mich noch in einer andern Beziehung der Befangenheit und Einseitigkeit zeihen muss. Es besteht nämlich auch hier, wie anderwärts, eine geringe Kaste von Widerspenstigen, die sich platterdings nicht dem herrschenden Zeitgeschmacke fügen wollen, und darum mit dem allgemeinen Urtheil in vielen Stücken in offenem Streite leben. Sie betrachten die Kunst als ein Heiligthum, dem man sich nur mit Ernst und Andacht nahen dürfe, während die meisten darin nichts weiter suchen, als ein klimperndes Amusement, eine leichte spielende Ergötzlichkeit; sie wollen geistige Anregung und Beschäftigung, während die Menge nur Kurzweil und Erholung verlangt; sie glauben, dass die Kunst nur rücksichtslos nach einer idealen Vollkommenheit streben, und nicht par force nach Beyfall jagen dürfe; und die prunklose Wahrheit und Innigkeit ergreift sie mehr, als der eitle, zum Deckmantel mancher Schwäche dienende Effect; sie hassen das Mittelmässige mehr als das Schlechte, weil dieses Niemanden blenden und bestechen, jenes aber die Empfänglichkeit für das Schlechte vorbereiten kann; sie verehren in dem Künstler den begünstigten Genius, der uns das Schöne offenbaren soll, sträuben sich aber gegen den Künstlerdespotismus, als das Grab jeder freyen Ausbildung des Geschmacks, und glauben vielmehr, in dem Dilettantismus beruhe der Grund und die nothwendige Bedingung jedes ächten lebendigen Kunststrebens.

Was kann ich nun, da ich zu dieser Sekte auch gehöre, besseres thun, als meinen musikalischen Glauben vorweg bekennen und der Unpartheilichkeit frey und offen entsagen, wenn ich auch gleich so dem Feinde selbst die Waffen reiche, mit denen er mich bekämpfen kann.

Wenn Karlsruhe erst, seit dem es eine eigene Opernbühne hat, unter die selbstständigen Orte für die Tonkunst zu rechnen ist, so befinden wir uns gegenwärtig hier in mehr als einer Rücksicht am Schlusse eines Zeitabschnittes und im Beginne eines neuen. Achtzehn Jahre sind seitdem vorüber, und man kann gestehen, dass in dieser Zeit Bedeutendes geschehen ist, um die Kunst und den [illegible] zu begünstigen. Ausgezeichnete Talente [illegible] die Oper [illegible] bedeutende Künstler für das Orchester; verdienstvolle Lehrer bemühten sich, den Sinn für die Musik zu wecken und ihm die wahre Richtung zu geben. Man überzeugte sich allmählig, dass, um eine rein menschliche Bildung zu erwecken, Musik und Geschmacksbildung überhaupt ein Hauptaugenmerk der Erziehung sein müsse, und wenn auch diese Ueberzeugung erst jetzt lebendig wirksam geworden ist, so wurde man doch durch die in diesem Zeitraum gewonnene Erfahrung, dass Beschäftigung mit der Tonkunst den Reiz des Lebens vielfach zu erhöhen vermag, dafür vorbereitet. Man versuchte vielfältig, der erwachenden Lust und Liebe zur Kunst Centralpunkte in grösseren und kleineren Privatvereinen zu geben, und wenn auch der Erfolg nicht überall der Absicht entsprach, so diente doch alles dazu, vielseitigen Eifer für die Sache zu verbreiten. Einsichtsvolle Dilettanten verbanden sich in gemein-

schaftlichem lebendigem Interesse, und nicht wenig beförderte ihr Streben das freundliche Entgegenkommen und Mitwirken achtbarer Künstler, vor allem eines edlen genialen Tonsetzers, dessen Bemühen während seines kurzen Hierseyns immer dahin gerichtet war, die Scheidelinie zwischen Künstler und Dilettant zu verwischen und beyde in befreundetem Einklange zum gemeinsamen Zwecke zusammen wirken zu lassen, und dessen zu frühes Hinscheiden uns in seinen Folgen um so schmerzlicher trifft, weil er neben seinen vorstechenden Eigenschaften als Componist und ausübender Künstler durch seinen liebenswürdigen, anspruchlosen Charakter und seine Empfänglichkeit für alles, was nur die Kunst befördern konnte, mehr als irgend einer dazu geeignet war, die Hochachtung und das Zutrauen Aller zu gewinnen, und so eine Stellung einzunehmen, in welcher er als der Gründer eines neidlosen Gemeinsinns, eines ächten warmen Dilettantismus in hiesiger Stadt mit vollem Rechte anerkannt und verehrt werden muss. Ich rede von dem jüngst verstorbenen Concertmeister F. E. Fesca.

Vergleichen wir mit den eben angegebenen Momenten unseren jetzigen Zustand in Bezug auf Musik, so rechtfertigt sich, was ich oben sagte: wir befinden uns im Beginne eines neuen Zeitabschnittes, der uns zu mancher schönen Hoffnung, aber auch zu mancher ernsten Anforderung und Warnung berechtigt. Es beginnt ein solcher neuer Zeitabschnitt, weil der seit zwey Decennien gestreute Saamen nunmehr aufzukeimen und Früchte zu tragen anfängt, weil wir jetzt eine neue Generation erblicken, die sich unter den Einflüssen dieser beyden Decennien entwickelt hat, und insbesondere, was die Oper und das Orchester betrifft, weil die meisten der Künstler, welche seit den ersten Jahren das Personale von beyden bildeten, theils von uns geschieden, theils soweit vorgerückt sind, dass sie, auf den errungenen Lorbeern ruhend, mit Ehren von dem Schauplatz abtreten und neu aufblühenden Talenten ihr Vorbild zurücklassen durften; so dass wir gegenwärtig in einer zum Theil schon begonnenen, zum Theil aber zu hoffenden Redintegration unseres Opern- und Orchesterpersonales begriffen sind.

Ich wende mich zunächst zum Dilettantenwesen, und was damit zusammenhängt; und hier darf ich frey gestehen, dass sich dem Beobachter die erfreulichste Aussicht darbietet. Es ist ein reges Leben aufgegangen; ein Sinn, nicht bloss für das Schillernde und Schimmernde, sondern für das Grosse und Schöne; ein würdiger Ernst, der um so mehr zu rühmen ist, als er sich nicht bloss auf das uns in der Zeit gegebene beschränkt, sondern sich selbst neue Sphären eröffnet hat, wo nichts in die Sinne Fallendes zum Wegweiser dient, nichts Schmeichelndes und Gefälliges eine freundliche Einladung winkt, wo man sich vielmehr des Klebens an den Formen, des sinnlichen Ohrenkitzels ganz entwöhnen, Geist und Gemüth frey und unbefangen dem Eindrucke eines mächtigen Gedankens, einer hohen Idee hingeben muss, um ein thätiges Interesse in sich lebendig zu erhalten.

Ich habe hier besonders zwey Institute im Auge, die sich in den letzten Jahren hier gebildet, und in dem bisher bewiesenen Eifer der Dilettanten die Gewähr für ihre weitere Ausbildung und Fortdauer erlangt haben, nämlich einen Verein für Verbesserung des Kirchengesanges in der evangelischen Kirche und einen Verein für ernste Gesangmusik.

Die erste Anregung für den Kirchengesang-Verein verdanken wir dem wackern und einsichtsvollen Lehrer am evangelischen Schulseminarium, Gerspach. Wenn gleich im Beginne die Leitung einem für die Sache warm ergriffenen Vorstande übergeben wurde und noch übertragen ist, so gebührt doch jenem das hauptsächliche Verdienst, durch unverdrossenen Eifer und durch seine fassliche Uebungsmethode die Sache auf einen Punkt gebracht zu haben, wo an dem Gelingen nicht mehr zu zweifeln ist. Das Institut ist nach dem Vorbilde eines gleichen in Tübingen und Stuttgart geschaffen, und hat den Zweck, durch Uebung im vierstimmigen Chorgesange und einem auf diesen gebauten Figuralgesange eine allgemeine Verbesserung des Gesanges in der evangelischen Kirche zu erzielen. Der Verein, welcher anfänglich nur eine geringe Anzahl von Dilettanten umfasste, zählt nun bereits mehre hundert Mitglieder. Zu den Uebungen im Choralgesange dienen die evangelischen Choralmelodieen, vierstimmig ausgesetzt von dem Lehrer Gerspach. Es nehmen daran nicht bloss Erwachsene Theil, sondern auch die evangelische Schuljugend überhaupt erhält darin Anweisung, und, nach dem bisherigen Erfolge zu urtheilen, lässt sich erwarten, dass, wie jetzt in

der Kirche nur ein zahlreicher Chor die ersten Strophen des Chorals vierstimmig vorsingt, die kommende Generation durchaus soviel Uebung erlangt haben wird, um in voller Gemeinde die Choräle vierstimmig vorzutragen. Für den Figuralgesang werden für jetzt Nägeli's *vierstimmige Gesänge für Kirche und Schule* benutzt; aber wenn auch hin und wieder darunter des Guten und Schönen sich Manches findet, so ist doch die Mehrzahl in so nüchterner prosaischer Stimmung, so ohne alle Begeisterung verfasst, dass man für die Folge wohl das Bedürfniss anderer Compositionen nicht unberücksichtigt lassen wird. Es ist hier nicht der Ort, sich über die Zweifel zu verbreiten, die sich hin und wieder gegen die Möglichkeit, wohl auch gegen die Zweckmässigkeit der Einführung eines allgemeinen vierstimmigen Choralgesanges in der Kirche erhoben haben; gewiss bleibt in jedem Falle ein solches Unternehmen ein höchst verdienstliches, und in seinen gemeinnützlichen Folgen ein höchst wohlthätiges; und es ist nur zu wünschen und zu hoffen, dass auch in anderen Städten Deutschlands zu gleichem Zwecke Aehnliches unternommen werde.

Der zweyte Verein, dessen ich oben gedachte, beschäftigt sich mit der Ausübung mehrstimmiger ernster Gesangmusik, mit Ausschluss der Opernmusik. Sein Entstehen wurde seit Jahren vorbereitet, aber erst jetzt machte es der erwachende Drang, in dem reichen Gebiete der älteren Kunst Genüsse zu suchen, die eine seichte und verbildete Zeit nicht zu gewähren vermag, und der immer zunehmende Ekel und Ueberdruss an dem Schaalen und Leeren möglich, eine Vereinigung zu Stande zu bringen, die einen dauernden Bestand verspricht. Die Gesellschaft besteht aus mehr als sechzig Mitgliedern beyderley Geschlechts, und es ist wahrhaft erfreulich, in dieser Zahl eine solche Masse von Intelligenz, von wahrem und ächtem Kunstsinne vereinigt zu finden, die allein den Verein vor einer Entartung sichern kann. Die Opernmusik ist mit Recht ausgeschlossen, weil sie doch nur auf der Bühne, in Verbindung mit dem Eindrucke einer lebendigen anschaulichen Handlung ihre wahre Wirkung hervorbringen kann. Dagegen hat sich der Verein das unerschöpfliche Feld der älteren Oratorien, Motetten, überhaupt der ältern religiösen und Kirchenmusik aufgeschlossen, indem er, von der gegenwärtigen Zeit zurückgehend in die frühere, Werke von Fesca, Jos. und Mich. Haydn, E. Eberlin, Homilius, J. S. Bach, Händl, Durante, Valotti, Marcello, Palestrina etc. sich zum Ziele seiner Uebungen setzte. Aus dieser Auswahl von Werken, welche mit stets wachsendem Interesse eingeübt und aufgenommen wurden, mag der Geist erkannt werden, der den Verein beseelt. Dabey hat er sich eine zweckmässige Verfassung gegeben, sich unter den Schutz des hiesigen Museums gestellt, seine innere Verwaltung aber einem Comité, und die Leitung der Uebungen einem ausgezeichneten hiesigen Musiklehrer übertragen. So blüht er nun in schönem Gedeihen, und wenn mein Urtheil mich nicht trügt, so muss wohl mit der Zeit, wenn die heranwachsende Jugend sich an denselben anschliessen, und seine Wirksamkeit sich mehr und mehr ausdehnen wird, das schöne Ziel nicht unerreichbar bleiben, eine höhere Geschmacksbildung allgemein zu verbreiten und den immer mehr sich verirrenden Sinn für die Tonkunst auf Gegenstände zurückzuleiten, welche immer die Krone unserer deutschen Kunst bilden werden, aber, weil sie in einer höhern Sphäre liegen, den Eingang in die Gemüther noch nicht allgemein gefunden haben. Denn was ich über die Oper und den hiesigen Geschmack im Allgemeinen zu sagen habe, wird zum Beweise dienen, dass wir gegenwärtig mehr als je, und vielleicht mehr als irgend Andere, von dem Schwindel der Zeit angesteckt sind, und dass [illegible] überhandnehmenden Uebel mit aller Kraft gesteuert werden müsse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Dresden. Uebersicht der Monate July bis September. Seit meinem letzten Berichte sind bey dem Personal der deutschen Oper folgende Veränderungen vorgegangen: An die Stelle des abgegangenen Hrn. Hausser, den wir als vielfach brauchbaren Bariton sehr vermissen werden, ist Hr. Genée vom Königstädter Theater in Berlin, und als zweyter Tenorist Hr. Rosenfeld, eben daher, engagirt worden. Am 30. July starb Mad. Haase nach langwieriger Krankheit. Ihr Tod ist ein wahrer Verlust für unsere Bühne, und dieser nicht so leicht zu ersetzen; denn selten werden so viel Anmuth und Lieblichkeit mit einer schönen Stimme vereinigt sich finden lassen. Dem. Miller, die bisher zum Theil das Rollenfach der Verstorbe-

nen übernahm, wird nun auch abgeben. Dem. Seconda und Dem. Sandrini werden zu Hülfsrollen gebraucht. Die einzige Neuigkeit von Bedeutung war die im September zuerst gegebene *bezauberte Rose*, Oper in drey Akten, von Hrn. Wolfram; der Text von E. Gehe. Bey den vier Wiederholungen wurde sie bis jetzt von dem Componisten persönlich geleitet. Die lobpreisenden Prager Berichte in einem hiesigen Blatte über den Text und die Musik dieser Oper und ihrer Aufnahme in Prag liessen jedenfalls etwas ganz Ausserordentliches erwarten. Bey uns fand sie zwar bey der ersten Vorstellung viel Beyfall, der sich aber bey den folgenden Wiederholungen sehr verminderte.

Es hält überhaupt bey uns schwer, mit einer neuen Oper, wenn sie sich nicht durch geniale Composition auszeichnet, Glück zu machen, es wäre denn, dass sie zu der Classe der sogenannten Spectakel-Opern gehörte. Wir sind durch Mar. v. Webers Opern, die wir unter seiner präcisen Leitung so gut ausführen hörten, verwöhnt. Auch Conrad. Kreutzer machte mit seiner *Libussa* hier kein Glück, ungeachtet sie eine bessere Aufnahme verdient hätte. Dazu kommt noch unsere gute italiänische Oper, die einzige jetzt noch in Deutschland, wo man die für Orchester und Gesang effectvollen Werke des Zeithelden Rossini und anderer, oft so vortrefflich ausführen hören kann. Die Musik zur *bezauberten Rose* enthält manches angenehme und reizende Motiv, auch in den mehrstimmigen Sätzen gute Verbindung der Stimmen, wenn auch ohne grosse harmonische Wendungen; man will jedoch in der ganzen Composition noch zu viel Spuren des Studiums nach Mozarts, Winters, Webers u. a. Werken, und dagegen zu wenig eigenthümliche Erfindung bemerkt haben. Die Introduction, ein Terzett im ersten Akte und ein sogenanntes Jägerchor (denn seit dem *Freyschütz* muss ja jetzt in jeder Oper eins angebracht seyn) gehören den besten Stükken. Da diese Oper Hrn. Wolframs zu den Erstlingen seiner Muse zu gehören scheint, so werden sich bey seinen folgenden Compositionen wahrscheinlich die Spuren fremder Anklänge immer mehr verwischen. Auf jeden Fall bleibt sein Werk eine Bereicherung der deutschen Bühne, und um so schätzbarer, da Hr. W. doch eigentlich nur ein Dilettant ist. Das Gedicht ist ziemlich uninteressant, auch hat Maja als Hauptperson nicht einmal eine Sortita, sondern tritt mit Prosa auf. Die Fee Janthe (ein unangenehmer Name) ist weit interessanter gehalten.

Man mag die italiänischen Operndichter noch so sehr tadeln, so bleibt doch gewiss, dass sie es trefflich verstehen, Scenen von guter dramatischer Wirkung, und für den Componisten günstige Momente anzulegen; auch für die Sänger ist, besonders bey ihrem Auftreten, gesorgt, dass sie unser Interesse gewinnen. Die deutschen Operndichter können in dieser Rücksicht noch vieles lernen! Mit schönen neuen Decorationen, Maschinerie, rothem bengalischen Feuer u. a. w. war *die bezauberte Rose* ausserordentlich reich ausgestattet, und diess schien auch das Publikum vorzugsweise anzuerkennen. Dem. Veltheim (Fee) gefiel am meisten, denn Mad. Devrient (Maja) scheint in Rücksicht des Tons ihrer Stimme eher rückwärts als vorwärts zu gehen.

Neu war auch die kleine Oper: *die Ochsenmenuet*, mit der, vom Ritter von Seyfried trefflich arrangirten Haydn'schen Musik. Hr. Genée trat darin als Istok, und Hr. Rosenfeld als Eduard auf. Ersterer hat eine schöne kräftige Bassstimme, und gefiel, auch seines angemessenen Spiels wegen, sehr. Letzterer ist im Spiele noch ziemlich unbeholfen, doch ist die Stimme stark und sicher, und er wird uns brauchbar seyn. Wiederholt wurden folgende Opern: *Das Donauweibchen*, erster und zweyter Theil — *die Schweizerfamilie* — *die Wiener in Berlin*, worin als Gast Dem. Auguste Sutorius, vom Königstädter Theater in Berlin, die Louise von Schlingen recht angenehm sang und spielte. Sie trat leider nur in dieser einzigen Rolle auf. — *Der Freyschütz* — *Preciosa*. Eine Mad. Hartknoch aus Weimar versuchte sich als Sängerin in der Rolle des Aennchen und der Preciosa, jedoch nicht zu ihrem Vortheil. — *Das Geheimniss* — *Johann von Paris* — *Die Entführung aus dem Serail*. — Die Angely'schen *Schulerschwänke*.

Vom Einstudieren des genialen *Oberon* von dem verewigten Maria v. Weber verlautet noch nichts. Es wäre wahrlich seine schönste Todtenfeyer, wenn man gerade hier diess Werk zuerst zur Vorstellung brächte; allein wahrscheinlich werden wir, wie gewöhnlich, damit so lange zögern, bis uns andere, oft kleinere Theater damit zuvorkommen! Vielleicht stellen sich auch der Aufführung unübersteigliche Hindernisse entgegen. Die erledigte Kapellmeisterstelle ist noch nicht

besetzt. Wie man versichert, bewirbt sich Hr. Wolfram darum.

Bey der italienischen Oper ist Dem. Tibaldi abgegangen, und Dem. Schiassetti engagirt worden. Diese ist erst einmal als Isabella in der *Italiana in Algeri* mit vielem Beyfall aufgetreten. Künftig mehr von ihr. Wiederholt wurden folgende Opern: *Matilde di Shabran* von Rossini, *Mosè* von demselben. Hr. Salvatori sang den Farsone mit kräftiger und gebildeter Stimme, wenn sie gleich nicht so schön wie die des Hrn. Zezi ist. — *La Pastorella nobile* von Vaccai — *Teobaldo ed Isolina* — *la Cenerentola.*

Den 14. Aug. gab Mad. Milder aus Berlin ein Concert im Hôtel de Pologne, dem aber Ref. nicht beywohnen konnte.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonatines pour Pianoforte et Violon — — par Henr. Enckhausen. Oeuv. 2. No. 2. Hannovre, chez Bachmann. (Pr. 14 Gr.)

Ref. kennt von diesen drey Sonatinen nur die zweyte. Allem Ansehen nach gehören sie unter die vielen Hand- und Uebungsstücke, welche Musiklehrer für ihre Schüler schreiben, wenn auch nicht immer drucken lassen, wenn diese ihre Schüler über die Elementar-Uebungen eben hinaus sind und nun sich etwas Zusammenhängendes und dem Ohre Zusagendes wünschen. Sie sind mit den vielen kleinen Lesebüchern für Kinder, welche ein Gleiches für den Verstand wünschen, zu vergleichen. Wie viele man ihrer auch hat, es kommen doch immer neue heraus; und wenn sie nur nicht schlecht sind, so ist auch nichts dagegen zu sagen. Aber darüber auch nichts; denn, wie mit diesen die Wissenschaft, so hat mit jenen die Kunst eigentlich nichts zu schaffen. Schlecht aber ist diese zweyte Sonatine nicht; vielmehr zweckmässig, namentlich in Hinsicht auf Melodisches der Art, wie Kinder es gern hören und darum auch gern spielen. Wer demnach dergleichen bedarf, kann sich, neben anderen, auch dieses Werkchens mit Nutzen bedienen.

Grande Sonate pour Pianoforte et Flûte, comp. par Kuhlau. Op. 69. Hambourg, chez Böhme. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Grande? Das sollte der Rec. nicht denken. Hat Hr. K. wirklich sie so genannt? Rec. findet sie von mittler Haltung, der Erfindung, der Ausarbeitung, dem Ausdruck nach, und selbst, was Länge und was Schwierigkeit der Ausführung von Seiten der Spieler anlangt. Er lobt sie um dieser gleichmässigen Haltung willen. Uebrigens ist sie, wie im äussern Zuschnitte, so im innern Wesen, nach der ehemals feststehenden, wohlgemessenen, nur hernach durch allzuhäufige Anwendung etwas verbrauchten Form der Sonaten, aber allerdings unsern Tagen näher angeeignet durch modernere Figuren, öfteren und schnelleren Wechsel der Harmonie, mehr Notenfülle etc. Dass dabey Alles rein und mit Sorgfalt, auch beyden Instrumenten angemessen geschrieben sey, brauchen wir bey Hrn. K. kaum zu erwähnen. Zwey nicht ungeübte Spieler werden sich daher mit dieser Sonate nützlich unterhalten. Der Stich ist schön.

Die musikalische Beylage, No. V,

enthält einen Lobgesang für eine Alt- oder Bassstimme, mit obligater Begleitung des Pianoforte, von Hrn. Musikdirector Clasing in Hamburg, der unseren Lesern längst empfohlen ist, theils durch seine sorgfältigen Auszüge Händel'scher und anderer Werke, theils durch eigene ausgezeichnete, überall mit Beyfall aufgenommene Compositionen, namentlich durch sein noch ungedrucktes Oratorium, *Belsazar*, von Hrn. Dr. Wolf gedichtet, welchem, wie wir vernehmen, ein zweytes, *die Tochter Jephta*, von demselben Dichter, bald folgen wird.

d. Red.

(Hierzu die musikalische Beylage No. V. und das Intelligenzblatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

№ V. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung. 1826. № 43.

Lob des Höchsten

Für eine Alt- (oder Bass-) Stimme, mit Begleitung des Pianoforte's,

von A. W. Classing.

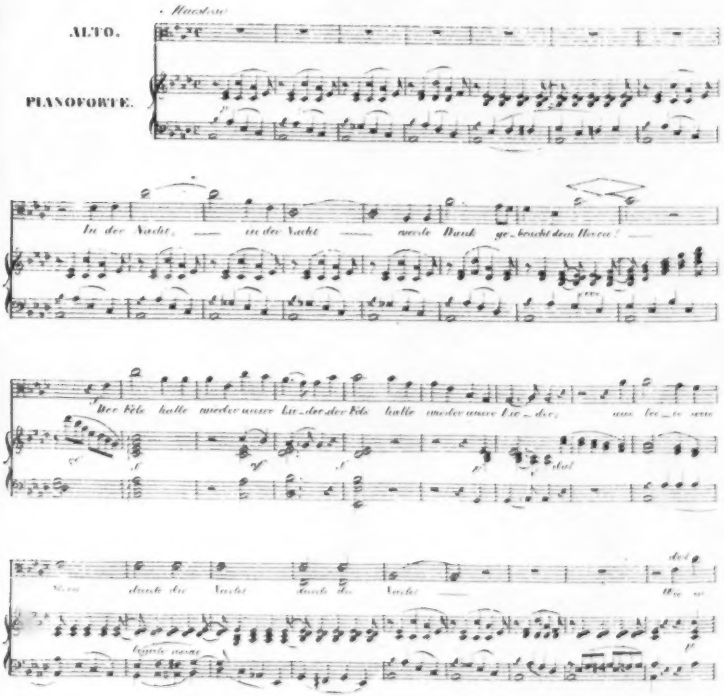

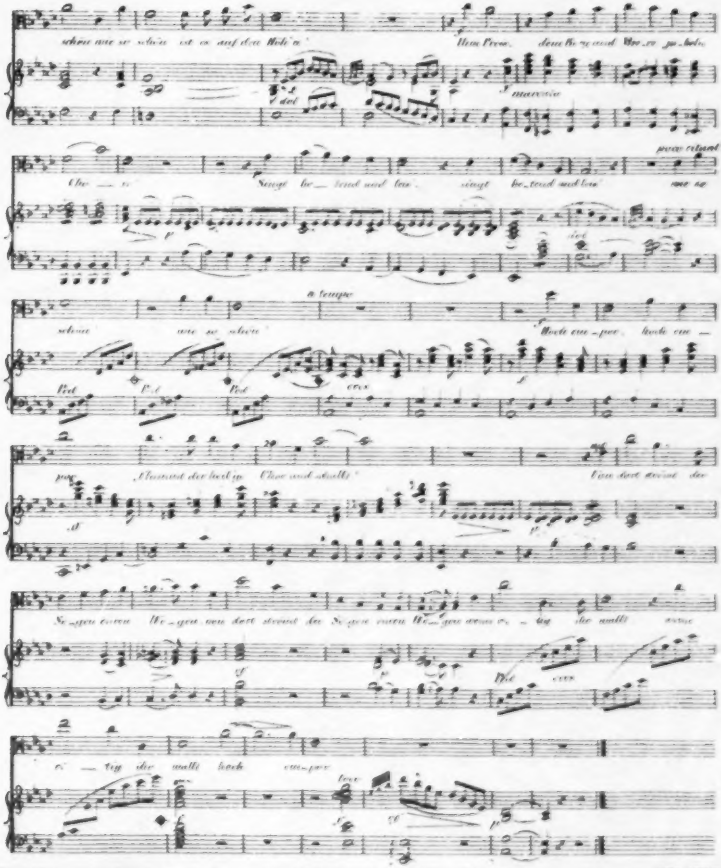
schon wie so schön ist es auf den Höh'n
Ihm Preis,
denn Ihr wird Ihn zu loben
V marcato
Ehr — re
singt be_tend und lau_
singt be_tend und lau_
wie so
a tempo
schon
wie so schön
Hoch em_por,
hoch em —
Rad
Rad
Rad
coux
Rauschet der Lieb'ge
Chor und schallt
Von dort strömt der
So_gen ström
Ihr_gen wem dort strömt der So_gen ström Ihr_gen wem er_ _ing die milde
Rde
coux
er — ing die milde hoch em_por
tour

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XV. 1826.

Neueste Musikalien vom Jahr 1826, aus dem Verlag der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin.

a) Für verschiedene Instrumente.

Meyer, C., Variations brillantes pour le Violon avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors. 1 Thlr. 12 Gr.

— Les mêmes avec acc. de 2 Violons, Viola, Basso et Violoncello . . . . . 20 Gr.

Fachelbel, W. H., Präludium für die Orgel . . 4 Gr.

b) Pianofortemusik.

Beethoven, L. v., Rondeau tiré d'un gr. Quintuor. Op. 29. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt . . . . . 22 Gr.

Bolcke, F., Neueste Berliner Carnevals-Tänze. 6e Heft . . . . . 12 Gr.

Haydn, J., Quatuor. Op. 33. No. 2. arrangé p. le Pianoforte à 4 ms., par J. P. Schmidt. 1 Thlr.

Lannoy, E. v., Die vier Jahreszeiten, Ballet aus dem Melodrama: Ein Uhr, für das Pianoforte arrangirt von L. Landsberg . . . . . 10 Gr.

Mozart, W. A., La Fugue. Quatuor, arrangé pour Pianoforte à 4 ms., par J. P. Schmidt. 14 Gr.

Schmidt, J. P., Ouverture zu dem Singspiel: Ein Abend in Madrid . . . . . 8 Gr.

Schuberth, G., 4 Favorit-Tänze . . . . . 6 Gr.

Stegmayer, F., 6 Marches militaires avec Trios, pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 8 . . . 20 Gr.

Weber, Moritz v., Sechs vierhändige Sonatinen in den gebräuchlichsten Tonarten. Jede mit einem passenden Vorspiele begleitet, um angehende Fortepiano-Schüler in leichten und anziehenden Melodieen zugleich an den Takt zu gewöhnen. Op. 12. Heft 1. 2. . . . . à 16 Gr.

Einzelne Tänze. Chiariniwalzer. 4 Gr. Cotillon nach Melodien aus Auber Concert am Hofe, 4 Gr. Eb—. Bestillen in Form eines Contretanzes nach Melodieen aus dem Maurer. 4 Gr. Ebers Schnellpostcotillon. 6 Gr. Kelz „rosser Contretanz und Cotillon nach Melodieen aus il Turco in Italia. 8 Gr. Weber M. v.. Walse militaire. 2 Gr. De Fantaisie-Walzer 2 Gr. Wollank Walzer No. 1. 2. . . . . à 2 Gr.

c) Gesang ohne Begleitung.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 7te Heft. Saul, Oratorium von Händel. (21 Musikbogen.) Subscriptionspreis . . . . . 22 Gr.

Die früher erschienenen 6 Hefte enthalten: 1) Samson, Oratorium von Händel (21 Musikbogen) 22 Gr. 2) Mozart W. A., Hymne: Preis dir Gottheit. 3 Bogen 6 Gr. 3) Bach, J. S., Der 149ste Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied" (11 Bogen) 22 Gr. 4) Durante, F., Magnificat (5 Bogen), 10 Gr. 5) Mozart, W. A., de Profundis (1 Bogen), 2 Gr. 6) Mozart, W. A., Requiem (8 Bogen). . . . . 16 Gr.

Die wohlfeilen Subscriptionspreise dieser Sammlung werden noch auf unbestimmte Zeit beybehalten. Es ist dabey für Singvereine die vortheilhafte Einrichtung getroffen, dass von den einzelnen Singstimmen jedes Heftes so viele Exemplare geliefert werden können, als die jedesmalige Besetzung es erfordert. Die Preise werden alsdann so gestellt, dass der Musikbogen nicht höher als 2 Gr. zu stehen kommt.

Mozarts, W. A., Opern in ausgesetzten Singstimmen mit italienischen und deutschen Worten. Erste Lieferung. Don Juan. Subscriptionspr. 5 Thlr. (späterer Ladenpreis . . . . . 5 Thlr. 12 Gr.

Tafellieder für Männerstimmen (2 Tenöre und 2 Bässe), für die Liedertafel zu Berlin in Musik gesetzt, 6te Heft, von Franz Lauska. 20 Gr. — Die früher erschienenen Hefte dieser Sammlung sind folgende: 1) von Fr. Wollank. 12 Gr. 2) von C. F. Rungenhagen. 16 Gr. 3) von C. L. Hellwig. 16 Gr. 4) von F. F. Flemming. 16 Gr. 5) von C. F. Zelter. 1 Thlr.

d) Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

Auber, Gesang (für eine Sopranstimme) aus der Oper: Das Concert am Hofe. . . . . 6 Gr.

Auber, 4 Stücke aus der Oper: Der Maurer. Von J. F. Kels arrangirt.
1) Duett für 2 Soprane: „Darf man, Frau Nachbarin, Sie wohl fragen“ ..... 12 Gr.
2) Duett für Tenor und Bass: „Keine Rast, angefasst.“ 8 Gr. 3) Rundgesang für 1 Tenor mit Chor. 6 Gr. 4) Griechischer Gesang, für Sopran. 4 Gr.

Blangini, F., Romance pour 2 Voix (Soprano o Ten.) Tout bas ou le vrai Bonheur ..... 4 Gr.

Dorn, H., 4 Stücke aus der Oper: Rolands Knappen. 1) Cavatine für 1 Sopr. „Scheiden ist ein grosses Leid“ 4 Gr. 2) Lied für den Bass: „Ein Korb aus schöner Frauenhand.“ 3) Rondo für Sopran: „Ja ich will den Liebsten retten.“ 4) Duett für Sopran und Bass: „Nein, nein, das wag' ich nimmer ..... 6 Gr.

Feldherr, der alte, Singspiel. Daraus einzeln:
1) Wechselgesang 4 Gr. 2) Lied des Thaddäus 4 Gr.

Klein, Bernhard, Magnificat, für 2 Soprane, 2 Tenöre, 1 Alt und 1 Bass. Op. 13. 2 Thlr. 8 Gr.
— geistliche Musik. 1) Agnus Dei. 2) Ave Maria, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 12 Hefte. Op. 12 ..... 14 Gr.

Rossini, Cavatina aus der Italienerin in Algier: „Göttin der Liebe“ ..... 6 Gr.
— Aria in dieselbe Oper eingelegt: Werd' ich dich wiedersehen“ ..... 6 Gr.

Rungenhagen, C. F., Stabat Mater für 2 Soprane und 1 Alt ..... 2 Thlr.
— Frühlings-Empfindung. Gesang für 2 Sopranstimmen ..... 4 Gr.

Stegmayer, F., Ariette für Bass mit Chor: „Was soll ich machen.“ eingelegt in die Oper: Die Italienerin in Algier ..... 4 Gr.

Wollank, F., 5 Gesänge. Op. 15 ..... 10 Gr.
— Volkslied: „Ach Tannenbaum“ ..... 2 Gr.

Zelter, C. Fr., 6 deutsche Lieder für die Bassstimme ..... 20 Gr.
— 6 deutsche Lieder für die Altstimme ..... 14 Gr.

Girschner, C. F. J., über J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts. Mit 1 Abbildung des Chyroplasten und Tonleiterbretts ..... 8 Gr.

Musikalische Unterhaltungen für Gesang, Pianoforte, Flöte und Guitarre.

Unter diesem Titel erscheint in meinem Verlage mit Anfang des Jahres 1827 eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke für Gesang, Pianoforte, Flöte und Guitarre — herausgegeben von A. F. Häser und C. Lobe — in monatlichen Lieferungen von sechs Bogen (28 oder 24 mässig eng gedruckten Seiten Noten) kleinen Quer-Formats, auf gutem weissen Papier, schön und correct

lithographirt, mit Umschlag und Titelvignette zu jedem Jahrgange.

Diese Sammlung wird grösstentheils neue, noch nicht bekannte Compositionen benannter Verfasser, und nur zuweilen bekannte vorzüglich beliebte Musikstücke enthalten, diese jedoch immer in andrer als ihrer ursprünglichen Gestalt, und für den Zweck der Sammlung ausdrücklich bearbeitet.

In jeder Lieferung wird wenigstens ein Gesangstück, und wenigstens eine Composition für jedes der drey Instrumente gegeben.

Die Gesangstücke ernsthaften und komischen Inhalts mit deutschem und italienischem Texte werden seyn:

1) Lieder und kleine Duetten mit Begleitung des Pianoforte — oder der Guitarre — oder mit Pianoforte und Flöte — Pianoforte und Guitarre — Guitarre und Flöte — oder mit allen drey Instrumenten.
2) Scenen und Arien für Sopran, Alt, Tenor und Bass — eben so begleitet, wie die Lieder und Duetten.
3) Kleine Cantaten zu Geburtstagen, zum Neujahr, zur Feier häuslicher Andacht u. s. w.

In Hinsicht der deutschen Texte soll möglichste Rücksicht auf die neuesten und besten in Zeitschriften erscheinenden Gedichte genommen werden.

Die Compositionen für die genannten drey Instrumente werden bestehen:

1) aus verschiedenen Stücken für jedes der drey Instrumente allein, z. B. Sonaten, Rondo's, Scherzi, Variationen, allen Arten von Tänzen u. s. w.;
2) aus ähnlichen Sätzen für Pianoforte zu vier Händen — für Pianoforte und Flöte — Pianoforte und Guitarre — Flöte und Guitarre — Pianoforte, Flöte und Guitarre.

Man subscribirt vorläufig auf drey Hefte mit achtzehn Groschen Sächsisch, als dem festen Preise für drey Lieferungen, und zahlt sechs Groschen Sächsisch bey Empfang jedes Hefts; die Subscription aber wird für die folgenden drey Hefte u. s. w. so lange als gültig angenommen, bis sie ausdrücklich widerrufen wird, was jedoch gleich bey Empfang des dritten Hefts jedes Quartals geschehen muss.

Das gedruckte Subscribenten-Verzeichniss wird auf einem besondern Bogen am Schlusse des Jahres beigegeben.

Um gefällige baldige Subscription wird angelegentlichst gebeten, da ausser den Exemplaren für die resp. Subscribenten keine anderen gedruckt werden.

Wer auf fünf Exemplare unterzeichnet, erhält das sechste frey.

Weimar, im September 1826.

Th. Wentzel.

Anzeige

Ein vorzüglich wohl erhaltenes Violoncell von Nicolaus Amati Anno 1672 in schönem Ueberkasten ist verkäuflich, und in frankirten Briefen zu erfragen bey Fr. Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *№. VII* 1801.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel verlegt sind.

Wölfl, J., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 10. Liv. 2. 2 Thlr. 12 Gr.

Mariei, della, Romanze aus der Oper: l'Opéra comique. 4 Gr.

Mozart, Pieces d'harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. Liv. 1. 3 Thlr.

Müller, A. E., grand Concert pour Pianoforte av. acc. de 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes: 2 Fagots, 2 Cors, 2 Trompettes, Timballes, Alto et Basse. Op. 21. 2 Thlr.

Romberg, A., Sei Canzoni coll' acc. del Clavicembalo. 20 Gr.

Gabler, A. C., 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Vogler, Abt, Hermann von Unna. Ein Schauspiel in 5 Akten, mit Chören und Tänzen. Im Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Choralsystem. 2 Thlr.

— — Pièces de Clavecin faciles, doigtées, avec des Variations d'une difficulté graduelle. 1 Thlr. 12 Gr.

Zumsteeg, J. R., Kleine Balladen und Lieder. 2tes Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Concert pour Clarinette av. acc. de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola et Basse. 2 Thlr.

— — Concert pour Flûte avec accomp. de 2 Violon, 2 Hautb. 2 Cors, 2 Bassons, Viola et Basse. 2 Thlr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour Pianoforte sur des idées prises de L'oratoire de Jos. Haydn: La Création. Op. 11. 2 Thlr.

Kittel, J. Ch., der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen in Beyspielen. 1te Abtheilung. 1 Thlr. 8 Gr. (in Commission.)

Nächstens wird bey uns fertig werden:

Haake, 3 Sonates p. Pianof.

Mozart, Pièces d'Harmonie. L. 2. No. 4 et 5.

Lacroix Variat. p. Violon.

Mozart, Oeuvres compl., Musique pour Pianof. Cah. 9.

— — — — — Conc. p. Clav. No. 6.

—, — 6 Quatuors pour 2 Violon, Viola et Basse, als erster Heft der Quartetten, Quintetten etc. Pränumerationspreis Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Haydn, J., Oeuvres compl. Musique pour Pianoforte. Cah. 3.

Siebigk, Variat. p. Pianof.

Backofen, H., Anweisung zur Harfe. 4°

Dulon, Duos p. Fl. et Violon Op. 3.

Zumsteeg, Kleine Balladen und Lieder. 3r Heft.

Ankündigung.

Um das Schauspiel *Hermann von Unna* auf das hiesige Hoftheater zu bringen, habe ich es gewagt, die dazu gehörigen Chöre und übrige Musik zu setzen, und meine Arbeit ist so glücklich gewesen, mit Beyfall aufgenommen zu werden. Da nun die Komposition des berühmten Abts Vogler zu diesem Stück schwer oder wohl gar nicht zu erhalten stehet, so wird es vielleicht mancher Schauspieldirektion lieb seyn, zu wissen, daß die Partitur meiner Komposition in der hiesigen Musikhandlung der Herren Grocheim und Wöhler sauber und korrekt geschrieben für 2 Laubthaler zu haben ist.

Cassel, den 23 Febr. 1801.

v. Apell,
Fürstl. Ober-Kammer-Rath und Direktor des Hof-Theaters.

Ankündigung.

Nicht aus stolzer Einbildung oder Zueignung jenes bekannten: anch'io son Pittore, sondern auf Verlangen vieler meiner Freunde, noch mehr aber um die Urtheile und Belehrungen der besten deutschen kritischen Tonkünstler zu meiner Vervollkommnung im musikalischen Satz zu benutzen, habe ich mich entschlossen, eine Klaviersonate, betitelt: *Riconciliazione fra due amici —*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. **Nº. 44.** 1826.

Dreyjährige Erfahrungen eines Musikers.

Erstes Jahr.

Jedermann im Publikum, der Zeit und Tinte übrig hat, schreibt jetzt über Musiker und was sie leisten: warum soll nicht auch einmal ein Musiker, dem es nicht an Zeit noch Tinte gebricht, über das Publikum und was es leistet schreiben? Ich versuch' es mit dem, was ich selbst in den letzten drey Jahren — ist zu sagen: vom Herbst 1823 bis zum Herbst 1826, wo ich eben die Feder eintunke — erfahren habe. Statt Vorrede diene bloss die Versicherung, dass der Ich, welcher auftritt, nicht bloss in meinem Kopfe, sondern an meinem Schreibtische sitzt; ich meyne: dass man nichts Erfundenes, sondern nur Erlebtes empfängt. Zwar nenne ich keine Namen, aber das geschieht nur darum, weil ich, wie wehe mir dem Gegentheil uns oft geschieht, selbst zu schmerzlich empfunden habe, als dass ich mit Anderen eben so verfahren könnte.

Ich bin von frühen Jahren an zur Tonkunst ausgebildet worden. Man hatte an mir Talent, Neigung und Fleiss bemerkt. Ich erhielt gute Lehrer. Sie unterrichteten mich ernstlich in Theorie und Praxis; hernach auch in der Composition. Sie waren in alle dem mit mir zufrieden. Hernach wendete ich mich an einen unserer grössten und berühmtesten Meister, bey ihm, wie man sich ausdrückt, meine hohe Schule als Componist und Virtuos zu machen. Von Allem, was ich weiss und vermag, so weit diess überhaupt von Lehre, Umgang, Beyspiel abhängt, verdanke ich das Beste ihm. Da ich nicht ganz arm bin, konnte ich fast volle drey Jahre mit ihm leben. Nun sandte er selbst mich in die Welt. Das war eben im Herbst 1823. Diese müsse nun mich, ich sie kennen lernen, meynte er. Sie würde von mir Vergnügen, ich von ihr Nutzen haben; Nutzen, wenn auch eine Zeit lang wenig für meinen Beutel, doch desto mehr für meine Kunst. Von der Wirkung unserer Leistungen auf Viele hängen wir nun einmal ab, fuhr er fort; alle Wirkungen nach aussen aber hängen ab nicht bloss von dem, welcher wirken will und was er darbringt, sondern auch von dem, auf welchen er wirken will, und von dessen Beschaffenheit. Letztere kann man nur ihm selbst ablernen. Also — frisch hinaus! Aber schaff' dir mehr Geduld dazu an, beschloss er. Ohne Geduld geht's nicht vorwärts, und mit Ungeduld rückwärts.

Er hatte mir gerathen, zuerst nach ** zu reisen, theils um der Stadt selbst und ihrer Musikliebe, theils um ihrer Schreiber und Musikalien-Verleger willen. Ich kam an. Der offene Empfehlungsbrief meines Lehrers bereitete mir eine höfliche Aufnahme bey Allen, an die ich mich wendete. Ich war entzückt. Treffliche Männer, die Herren Directoren des Concerts und Theaters! rief ich. Treffliche Männer, die Herren Verleger und Zeitungs-Correspondenten! Dein Brot ist gebacken!

Nun wollte ich's auch aus dem Ofen holen. Aber das war nicht so leicht gethan. Alle jene Herren versicherten zwar, es würde ihnen zum grössten Vergnügen gereichen, mit mir in nähere Verbindung zu treten; doch wenn ich nun bestimmt auf die Sache drang, so hatte Jeder ein Aber, das herauskam, als würde es ihm nicht zum kleinsten Vergnügen gereichen. Als ich meine Empfindlichkeit darüber von mir geworfen hatte, konnte ich ihnen nicht geradezu Unrecht geben, sondern nur ihren Worten. Verbindung setzt Vertrauen voraus, sagte ich; Vertrauen nähere Bekanntschaft. Sie sollen dein Spiel und deine Compositionen hören; dann wird sich's finden.

Ich ging daher nochmals zum Hrn. Concert-Director und erklärte ihm meinen Wunsch, eine sogenannte Akademie zu geben. Wohl! antwortete der ältliche Herr; aber bedenken Sie es reiflich. Sie

müssen den Saal halb voll Zuhörer haben, ehe Sie für die vielen Kosten gedeckt sind. Und woher soll die andre Hälfte, woher mit Sicherheit auch nur jene kommen? — „Alle Welt sagt, man liebe hier Musik ausserordentlich.“ — „Das thut man auch: aber mit Concerten ist nichts mehr zu machen; hier und allerwärts.“ — „Warum denn nicht?“ — „Aus mancherley Ursachen. Die entscheidendste möchte die grosse Menge der Concerte seyn.“ — „Hat man deren hier so viele?“ — „Im Sommer alle Tage, in Gärten, in Speisesälen, in Bierstuben. Lachen Sie nicht: man giebt da das Neueste und Beste jeder Art, brühwarm, sobald es nur das Licht der Welt erblickt hat; und wahrlich, man geigt und bläst es tüchtig herunter; Gesang- oder Instrumental-Musik.“ — Das war mir höchst befremdlich. Ich bat, es mir weiter auseinander zu setzen. Der Mann that's. Dann that ich klug und machte eine Bemerkung; ich sagte: Friedrich der zweyte von Preussen machte scharfen Witz darüber, dass sein Vater sich die damaligen Dresdner Opern vorblasen liess, in der Meynung, er hätte sie nun; alle Welt las des Prinzen Briefe und lachte; man hielt es sogar für Unsinn; und jetzt“ . . . „O mein Herr, man hat von jeher, bey weitem nicht bloss in der Musik, gar Manches zu einer Zeit für Unsinn erkannt, das man zu anderer sogar für sehr sinnig erklärte. Der Mensch gewöhnt sich an Alles.“ — „Sie haben Recht. Aber im Winter — ?“ — „Da haben wir wieder Converte die Hull' und die Fülle; und Opern, die sie ersetzen, obendrein.“ — „Wieder alle Tage?“ — „O ja. Theils sind die Winter-Concerte Fortsezzungen von jenen, wenn auch nicht in Gärten; theils grosse Dilettanten-Vereine, wo gleichfalls alles Mögliche zu Gehör kömmt; theils Akademieen unserer eignen Virtuosen, die beliebt sind und natürlicher Weise Mittel und Wege finden, Zuhörer zu werben, die dem Fremden nicht zu Dienste stehen; theils“ . . . Ich unterbrach ihn: Erlassen Sie mir die übrigen. Ich gebe Ihnen schon Recht: es ist nichts mit Concerten für unser Einen. Das also, setzte ich hinzu, indem ich meinen Hut nahm, das ist eure vielbelobte Musikliebe? Ich habe immer gedacht, jede Liebe, zu welcherley Gegenstande, die sich täglich — an Lustörtern erweiset, verdiene so wenig, als solch eine Geliebte selbst, gerühmt zu werden. Ländlich, sittlich, erwiederte der alte Herr. Auf den Südsee-Inseln wurde selbst die Art Liebe, worauf Sie vergleichsweise anspielen, bey feyerlicher Versammlung des Volks und ihrer Herrscher als ein religiöser Akt vollzogen und den Europäern vorgerühmt. Lesen Sie nur Banks und Cooks *Reisen*. Das will ich thun, beschloss ich und ging.

Mein lieber Lehrer, sagte ich, als ich in meine Einsamkeit kam, wie steht's um dein Wort: die Welt werde von mir Vergnügen, ich von ihr Nuzen haben? Ich dächte: schlecht. Indess, fuhr ich nach einer Weile fort, du sagtest auch: Ohne Geduld geht's nicht vorwärts, und mit Ungeduld rückwärts. Fort mit dieser, und jene herbey! Will's mit der Virtuosität nicht gelingen, so wird's mit der Composition. Halte ich doch selbst auf diese weit mehr, als auf jene!

Ich beschloss bey dreyen der angesehensten und geschäftreichsten Verlagshändler meinen Besuch zu wiederholen, wählte von meinen Arbeiten einige der besten, und sah im Geiste sie schon elegant gestochen, so dass ich unterweges bloss mit mir einig zu werden trachtete, welchen Herrschaften ich sie auf dem Titel widmen wollte. Die drey Unterhandlungen sahen einander so vollkommen ähnlich, dass ich nur eine zu schildern brauche.

Der höflichste Empfang. Freundliche Erkundigung, wie ich hier lebe. Mein Bericht über die Concert-Angelegenheit. Mit Lächeln angehört; dann, was der Director gesagt, als vollkommen wahr bestätigt. Ich fulminire ein wenig; man lässt es zu. Indessen hat das auch sein Gutes, bemerkt man dann. Welches? frage ich. Würde — ist die Antwort — würde z. B. eine Beethovensche Symphonie bloss im Concerte gegeben, so brauchte man nur Ein Exemplar, statt dass, da sie überall abgespielt wird, man viele Exemplare braucht. Auch kann es nicht fehlen: gar Manche, die sie dort gehört, wollen sie sich zu Hause wiederholen, am Pianoforte, zu zwey und zu vier Händen, oder auf zwey Flöten, und so weiter. — Das war begreiflich und ich hütete mich, hier etwas dagegen zu sagen. Dann lenkte ich auf mein Anliegen ein. Nach verbindlichem Danke für das geehrte Zutrauen, Lamentos über die Menge der jetzt herauskommenden Werke und neuerrichteten Handlungen; über den ungeheuern Rabat, den man geben müsse; über die Gewohnheit der Käufer, bloss nach berühmten Namen zu fragen, und was dergleichen mehr war. Nun, erwiederte ich: ein jeder berühmte Name ist es einmal nicht gewesen. Jedes Ding hat seinen Anfang. — „Ganz gewiss; aber jeder Anfang ist schwer.“ — „Eben so gewiss; darum muss man erst nur die allergeringsten Ansprüche machen.“ Dieses Wort fand

Beyfall; es wurde eben so weise, als sittlich befunden. Hierauf fussend, fuhr ich fort: Hier sind drey Werke. Nach meinem und meines Lehrers Urtheile gehören sie zu dem Besten, was ich jemals hervorgebracht habe. Lassen Sie sie prüfen, von wem sie wollen. Sie sind aus drey verschiedenen Hauptfächern: darum liegt mir daran, dass sie zugleich oder doch bald nach einander erscheinen. Ich will bekannt und über mich selbst klüger werden. Uebernehmen Sie sie, so zahlen Sie mir, was Sie wollen; ja, glauben Sie das mit Ehren annehmen zu können, auch gar nichts. Hier griff der Mann schnell nach der Rolle; da er sie aber etwas schwer fand, wechselte er die Miene ein wenig. Was sind es für Werke? fragte er. „Eine Concert-Ouverture, ein Quartett und ein Psalm." — Schön, sehr schön, erwiederte er; auch zweifle ich keinen Augenblick, sie werden vortrefflich seyn. Aber ich bin kein Mäcenas, sondern ein Kaufmann. Der Kaufmann, wie Sie eingestehn werden, muss vor Allem sich zulegen, was am meisten gekauft wird. Werke, wie diese, werden aber nur gekauft, wenn sie von den berühmtesten Meistern verfasst sind; und auch dann sehr sparsam. Erlauben Sie mir einen Vorschlag: Erwerben Sie sich zuvor einen berühmten, oder doch weit und breit beliebten Namen" . . . „Wie soll ich denn das anfangen?" — „Ich helfe an; unter jenen Bedingungen nämlich. Schreiben Sie mir mehre Heftchen für's Pianoforte: Tänze, Märsche, Variationen, scherzhafte Rondos mit pathetischen Einleitungen" — „Das würde eine saubere Berühmtheit!" — „Erlauben Sie: man kann doch auch in diesen Dingen Geist, Leben und Geschicklichkeit zeigen." — „Wohl wahr; aber bey wem würde ich denn da berühmt oder doch beliebt? Bey jungen Fräulein, Gymnasiasten u. dgl." — „Auch nicht zu verachten!" — „Zugegeben; aber, mein Herr: erst muss man von Männern gekannt und geschätzt seyn; von tüchtigen, sachkundigen Männern; dann mag das Andere hinzukommen, wenn es kann und will." — „Vortrefflicher Grundsatz: aber die Welt bleibt die Welt; und diese fragt nicht nach vortrefflichen Grundsätzen, sondern nach beliebigem Vergnügen. Ich bedaure." — „Ich auch." —

Hier schwiegen wir Beyde eine feine Weile. Dann setzte der Eine der drey Herren hinzu: Wollen Sie durchaus diese Werke zuerst erscheinen sehen, so schicken Sie sie nach Paris. Ich will Ihnen Adressen geben. Dort sticht man jetzt nicht wenig dergleichen. Thut man's mit diesen Ihren Compositionen auch, und machen sie Glück, so werde ich die Ehre haben, sie sogleich nachzustechen. — Der Andere war eingänglicher. Bringen Sie diese Werke, sagte er, öffentlich vor unserm grossen Publikum zu Gehör. Finden sie lauten, einstimmigen Beyfall, so sprechen wir weiter davon.

Diessmal rief ich gekränkter, als neulich: O mein lieber Lehrer, sieh doch das Vergnügen, das die Welt von mir, und den Nutzen, den ich von ihr haben soll! Die Ermahnung, Geduld zu behalten, kam mir diessmal später, und der Entschluss, ihr treu zu bleiben, noch später bey. Endlich kam er doch. Ich sagte mir vor: Jener Herr meynte ja, wir sprächen weiter, wenn ich die Sachen nur erst zu Gehör gebracht hätte. Kann ich's ihm verdenken? Wie aber es anfangen, dass die Sachen zu Gehör kommen? — Ich suchte Rath bey dem aufrichtigen Concertdirector. Das wollen wir schon machen, sagte der. Sie können dabey auch Concert spielen. Nur dürfen Sie keine Entschädigung für Beydes verlangen. — Nicht die geringste, antwortete ich. — Wohl! fuhr er fort. Sie werden schon wissen, dass viele Virtuosen Faulpelze sind — Das weiss ich ganz und gar nicht, fiel ich ein. Wie ist das möglich? Ein Virtuos und faul! — Sehr natürlich! meynte er. Das ewige Einüben der schwierigsten Passagen, Griffe und Sprünge, die man jetzt verlangt, und die man, sollen sie gut herauskommen, zu tausend Malen, ohne Sinn und Zusammenhang, sich abquälen muss, hat ihren Geist abgestumpft und ihnen ihre Kunst verekelt. Sie spielen nur noch, weil sie müssen, um zu leben. Dergleichen haben wir auch. Uebernehmen Sie für einen solchen die Sache und lassen Sie ihm den Lohn, so ist Beydem geholfen. Ich bin Director; ich will's vermitteln.

Er vermittelte. Ich gab jene drey Stücke und spielte auch noch ein Violin-Concert von meinem Lehrer. Ich fand Aufmerksamkeit, dann grosse Stille, endlich lauten Beyfall, und zwar als Componist, wie als Virtuos. Jener Herr Verleger sagte mir die verbindlichsten Worte; der aufrichtige Director sagte nichts, drückte mir aber beyde Hände, und das tüchtig. Der Concertgeber, der etwa fünfhundert Gulden eingenommen hatte, schickte mir am Morgen eine französische Tasse für zwey.

Nun that ich meiner Eitelkeit ein Gütchen, indem ich nicht zum Herrn Verleger ging. Jetzt ist die Reihe an ihm, dachte ich; nun mag er so

mir kommen. Aber er kam nicht. Ich wartete mehre Tage; er kam noch immer nicht. Endlich musst' ich mich bequemen. Ich fand ihn zwar wieder höflich, doch weniger, als sonst. Er brachte keinen Stoff in's Gespräch, wünschte mithin es abgekürzt — Er wird Geschäfte haben, dachte ich, und bog um so schneller auf unser Vorhaben ein. Doch noch schneller bog er aus, und sprach vom vielen Schnee, der die Nacht gefallen war. Ich schwieg und ging. Unbegreiflich, sagte ich; und um die üble Laune los zu werden, kehrte ich bey einem Restaurateur ein, der auf gute Chokolade und viele Zeitungen zur Zukost hielt. Während mir meine Tasse bereitet wurde, griff ich nach dem angesehensten Unterhaltungsblatte, das am Orte herauskömmt. Hier fand ich den Artikel: Am 26sten dieses hatten wir Gelegenheit, Hrn. *** aus *** in einem öffentlichen Concerte, und zwar als Componisten und Virtuosen kennen zu lernen. Er soll ein Schüler —'s seyn. Möglich! Das Publikum schenkte ihm Beyfall; der Kenner aber bemerkte unschwer, dass ihm auf der Violine Spohrs dicker, molliger Ton und vollendetes Staccato durch mehre Octaven sehr abgeht, und dass seine Compositionen sich weder durch Mozarts contrapunktische Gelehrsamkeit, noch durch Beethovens Gluth der Phantasie auszeichnen. *) — Nun begriff ich mit Eins. Ich liess die Chokolade im Stich und rannte fort.

Der Aufrichtige begegnete mir. „Ha, wie kalt heute," rief er mich an. „Mir ist's warm genug." — „Desto besser" — „Desto schlimmer." Und nun erzählte ich, was ich jetzt hier erzählt habe. Er hörte in seiner gewöhnlichen Gelassenheit zu. „Das also ist all mein Lohn für die besten Resultate meines ganzen Lebens, die ich mit Anstrengung und zur Freude einer mir unbekannten Menge hingegeben habe; das, und eine Kaffeetasse?" So beschloss ich. — Ich hab' das Ding auch gelesen, sagte der Mann. Sie geben zu viel drauf. Die Leute machen's nun einmal so, und werden's wohl immer so gemacht haben. Geht's doch Keinem anders, der mit etwas öffentlich hervortritt; Keinem, vom Minister bis zum Lumpensammler. — Kann mich das beruhigen? fiel ich ein. Das wohl nicht, erwiederte er; aber es kann Sie bewegen, sich selbst zu beruhigen. Denn — sehen Sie einmal an: Wenn's Allen so geht, so müsste ich ja besser seyn, als Alle, verlangte ich's anders; und wer wollte das von sich behaupten? — So sahe er noch eine Weile fort; aber ich hatte keine Ohren. Und Ihr Recensent, begann er von neuem, ist bey weitem noch keiner der schlimmsten: er lügt nicht geradezu; denn was Sie, nach ihm, nicht besitzen, das besitzen Sie wirklich nicht. — „Gewiss nicht: aber hab' ich denn darauf Anspruch gemacht? und besitz' ich nichts Anderes, was auch nicht wegzuwerfen ist, und was er gar nicht erwähnt? Sollen wir denn Alle aussehen, Einer wie der Andere? und würde er, sähe ich, der Kunz, aus, wie der Hans, nicht gesagt haben: ein Nachahmer Hansens? ein Hänschen?" — „Ereifern Sie sich doch nicht! Der Mann — ich kenn' ihn ja — hätte, statt dessen, was Sie nicht besitzen, gern angegeben, was Ihnen eigen ist, wenn er das nur erkannt und verstanden hätte. Aber er gehört zu den unzähligen Schreibern unserer Tage, die, eigener Gedanken, wie vielmehr eigener Ideen, gänzlich baar, nur immer wieder zu lesen geben, was sie selbst gelesen oder aufgehört haben. Schreiben musste er über Sie, denn er ist einmal salarirter Correspondent; wenn er nun die Sache nicht weiss, so giebt er Redensarten, und, sehr natürlich, solche, die wie was klingen und dem ganz Unwissenden imponiren. — Ho!" ihn der Teufel, mit dieser Methode! rief ich aus. — Wenn der will, meinetwegen! fahe der Alte fort. Das müssen wir abwarten. Sie aber — spielen Sie bey uns öfter; lassen Sie jene Compositionen wiederhohlen; so werden Männer, die ein eigenes Urtheil haben, diess mündlich oder schriftlich aussprechen; unser Correspondent wird's hören oder lesen, und nun — geben Sie Acht — bekommen wir's Alle wieder zu hören und zu lesen." — „Was? ich sollte hier wieder auftreten, nachdem der Mann"... „Der Mann! der Mann! Irgend ein geistvoller, aber Francus — besinne ich mich recht, Rabelais — sagt von solchen Männern: sie gleichen gewissen Stechfliegen, die ihre Eyer am liebsten gerade den kräftigsten Pferden in den wohlgerundeten Hintern legen; aber, weit entfernt, diese damit aufzuhalten, hetzen sie nur zu desto rascherm Laufe an. Und also müssen Sie öfter auftreten. Und was jenen Verleger betrifft, der stutzig geworden, so hat auch diese gar nichts zu bedeuten. Es ist bloss der Welt

*) Später fand ich noch in sieben weniger angesehenen Unterhaltungsblättern, die an anderen Orten herauskommen, Berichte über jenen Abend, die, sey es nun von den Einsendern oder Herausgebern, aus jenem angesehenen genommen waren. Wie in solchen Fällen gewöhnlich, fielen sie noch massiver aus. Hier besass ich einen dünnen, spitzen Ton, kein Staccato, keine gründliche Ausarbeitung und keine Phantasie.

Lauf; den kann man nicht aufhalten, aber leiten. Schreiben Sie dem Herrn seine Tänzchen und dergleichen; machen Sie's so hübsch, als möglich; die Dinger werden reissend abgehn; dann kommt er sicher und druckt Ihnen sogar den Psalm, wär's auch bloss in Hoffnung auf neue Tänze, die er dem Nachbar nicht gönnt." — „Herr, rief ich in Unmuth; warum schreiben Sie denn keine Tänze, und treten auch nicht mit Concerten auf? — „Weil ich von der Welt gar nichts mehr verlange, antwortete er gelassen; Sie aber verlangen von ihr noch viel; und das nicht mit Unrecht."

Sein Rath war gut, in Beydem; jetzt seh' ichs ein; damals aber protestirte ich heftig. „Ich würde mich selbst herabsetzen, mich, den Künstler -- denn oh, der Künstler...! Ich würde die Kunst entwürdigen, sie, die Kunst — denn oh! die Kunst...!" Der Director sah mich kaustisch an; dann sagte er: Nach Gefallen. Sie müssen die Nachwehen tragen; ganz billig, dass Sie auch das Vergnügen haben, bloss Ihrem Willen zu folgen. Damit ging er.

Mir war der Mann nun fatal: wenigstens mochte ich nichts weiter mit ihm zu schaffen haben. Ich zog mich überhaupt zurück; in mich selbst zog ich mich zurück. Nun wurde mir auch die Welt um mich her fatal; und auch mit ihr mochte ich so wenig als möglich zu thun haben. Natürlich nahm sie keine Notiz davon; das war mir noch fataler. Ich wollte fort, an welchen andern grossen Ort es wäre. Aber durch alle jene Fatalia, oder vielmehr, durch mein Brüten, mein Grämeln darüber, war die Kraft des Willens gebrochen. Ich wollte und wollte; es kam nicht zum Entschluss, viel weniger zur That. So schlich der Winter vorüber; für mich miserabel genug.

Indessen, ich war jung. Der Frühling kam und der war auch jung; Jugend liebt und entzündet Jugend. Ich fand mein Grämchen abgeschmackt; mein Faullenzen dumm und unerträglich. Schaff' wieder was, so hast du was! rief ich mir zu. Brauch' die Kraft, so ist sie da! Mach' was Gescheidtes, so werden's Gescheidte erkennen! — Was aber machen? Was ich versucht, das mocht' ich nicht; auch war, wenigstens für den Virtuosen, die Jahreszeit vorbey, da diese nur mit den Moosen grünen und blühen. Schreiben musst' ich; schreiben wollt' ich. Was schreiben? Ich sann hin und her; endlich stand's mit Eins vor mir: eine Oper! eine Oper! Friast ja doch der Opern-Satan jetzt fast alles wahre Interesse an Musik vorne weg! Und die dankbarste Arbeit bleibt eine Oper doch; wenn's nämlich glückt. Wird's glücken? Wer kann das wissen, eh' er's versucht hat? Ich will's versuchen; aber gleich mit etwas Tüchtigem! Was für eine Oper? Eine ernsthafte? Macht nichts! Eine komische? Verlangt zu viel Theaterkenntniss! Eine romantische, die muss es seyn! Sie ist auch die beste, wie für den Componisten die günstigste. Er darf sich da in Allerley versuchen, darf sich von allen Seiten drehen und wenden, wie vor dem Spiegel ein Mädchen, das sich putzt. Er kann kurz und lang, schwer und leicht, feyerlich und lustig seyn; kann Teufel malen und Engel, Könige und Hirtenmädchen, Seestürme mit wilden Matrosen und Mondschein-Landschaften mit zarten Schläfern. Und Alles nicht nur in Einem, sondern, ist er der Mann, auch zu Einem ... Je mehr ich mir das Ding aus einander setzte, desto höher begeisterte ich mich dafür. Jetzt konnt' ichs nicht mehr lassen, Hand an's Werk zu legen.

Ein Gedicht war freylich das Erste; ein gutes — wo möglich, ein treffliches Gedicht. Ich schrieb an drey der grössten und geehrtesten Dichter. Ich war meiner Sache voll; ich nahm mich zusammen: ich schrieb gewiss nicht schlecht. Der erste und vornehmste antwortete mir gar nicht. Der zweyte, minder vornehm, antwortete mit zwey freundlichen Zeilen, Opern zu dichten sey seiner Natur und Neigung gänzlich zuwider; der dritte — er verstehe nichts von Musik und könne daher einem Componisten nicht in die Hand arbeiten. Wer Sina-Aepfel nicht haben kann, nimmt andere, sagte ich; und ich wendete mich an einen Deus minorum gentium, der aber Phantasie besitzt, frischweg schreibt, leichthinfliessende Verse macht und beliebt ist. Der biss an. Aber wie? Folgendes war der Inhalt seines muntern, ausführlichen Schreibens.

Die Kunst ist lang, das Leben kurz; die Lebenszeit, wo man die Poesie commandiren kann, noch viel kürzer: man muss sie zu Rathe halten. Warum dichtet man? Ohne alle Absicht, oder mit Absicht. Ohne Absicht, weil man's nicht lassen kann. Opern zu dichten, kann ich sehr gut lassen. Mit Absicht: mit edler oder ordinairer. Mit edler: damit (um es ganz kurz zu fassen) ein wahrhaft bedeutendes, der Welt, im höchsten Sinne des Worts, nützendes Werk mehr vorhanden sey. Solch ein Werk ist kein Operngedicht. Mit ordinairer: welche kann das seyn? Durchgreifender, lebendiger Beyfall, und, wird dieser mehrmals errungen, daraus

sich erzeugende Ehre; oder namhafter Gewinn; oder beydes vereinigt. Jene Art des Beyfalls, mithin ihr Erzeugniss, die Ehre, erwirbt keine Oper ihrem Dichter. In Deutschland nämlich. Macht sie Glück, so wird's dem Componisten zugewandt, die Meisten denken an den Dichter gar nicht; wie ein Jeder nur von Webers *Freyschütz*, von Mozarts *Don Giovanni*, von Cimarosa's *Matrimonio segreto* spricht, und doch sind diese Gedichte gewiss nicht schlecht. So bleibt (dass wir „leider" hinzuseufzen, ändert die Sache nicht) — es bleibt nur: namhafter Gewinn. Von wem soll ich den haben? Sind Sie wohlhabend genug, die Summe von ... (er bestimmte gerade so viel, als wovon ich ein Jahr lang leidlich lebe) auf Gerathewohl dranzusetzen: Gut! Sind Sie oder wollen Sie das nicht: wer soll's wollen? „Die Directionen, welche die Oper geben!" Sehr natürlich: aber — non liquet. Erstens ist die Frage, ob sie sie geben, da Sie noch kein berühmter Opern-Componist sind. Dann, wenn sie sie auch geben, sogar mit vielem Beyfall geben: an den Dichter kömmt nichts. Wenn ich die Oper annehme, so meyn' ich damit zugleich „das Buch!" so sagt jeder deutsche Director. — Sind wir, mein Herr, über diesen ganz irdischen Punkt im Reinen, so schreib' ich die Oper, und schreibe sie, so gut ich irgend kann; denn ich nenne mich. Auch mach' ich sie Ihnen nach Ihrer Eigenthümlichkeit (worüber wir uns leicht verständigen würden) mundgerecht; denn ich wünsche, dass sie Glück mache, und achte ein Operngedicht nicht so hoch, dass ich deshalb mich nicht bequemen dürfte — u. s. w.

Das war ein Hartes! Ich ging zum Herrn Theater-Director des Orts, einem angesehenen, sachverständigen, feinen Manne, um ihm die Sache vorzulegen. Er ergoss mit wohlgesetzter Rede sich umständlich in Klagen über die ungeheuern Kosten, welche jetzt die Opern verlangten — nicht sowohl, was die Sänger, noch weit weniger, was die Componisten, wohl aber, was Decorationen, Kleider, andrer Apparat, und was alle die vielfältigen Helfershelfer zu Pomp und Pracht und Eleganz beträfe; auch, wie jetzt Niemand Glück machte, ausser, der es schon gemacht hätte. Ueber den Dichter — (nämlich, nachdem ich ihn erinnert; denn Er hatte ihn ganz vergessen) über den Dichter äusserte er sich vollkommen, wie der meinige prophezeihet hatte. Wollen Sie die Oper geben, wenn sie gelingt? fragte ich. Hr.*** wird gewiss etwas Interessantes liefern, war die Antwort; von Ihnen hoffe ich ein Gleiches; wenn das Werk dann auf einigen der grössten Theater aufgeführt und in den öffentlichen Blättern mit Ruhm davon gesprochen worden ist, so bin ich sehr geneigt, es anzunehmen; nur kann ich mich nicht verbindlich machen.

Ich sahe wohl: wie ichs auch anfinge, würde ich durch Wenn und Aber von allen Seiten nur im Ringe herumgetrieben werden. Mithin: ohne Weiteres, geradedurch! das ganze Vorhaben entweder entschieden verworfen oder auf gut Glück durchgeführt! Zum Ersten war ich zu sehr dafür entzündet — mithin das Zweyte! Ich vereinigte mich mit meinem Dichter, indem ich ihm die Hälfte des Verlangten zahlte, (ich hoffte, theils es mir abzudarben, theils später es ersetzt zu erhalten) dann von jeder verkauften Abschrift ihm den dritten Theil zusicherte. Nach wenigen Wochen erhielt ich ein wahrhaft interessantes, auch musikgerechtes Gedicht. Brennend von Freude und Begeisterung fiel ich sogleich darüber her.

Himmel, wie glücklich war ich in meiner Arbeit! besonders bey den grossen Ensembles und Finalen, wo ich das ganze Heer Singender, Geigender, Blasender, geschlossenen Glieds in's Feuer jagte! — Vor Jubel sprang ich zu hundert Malen vom Schreibtisch auf und rannte, wie besessen, die Stube auf und ab, lärmte, jauchzte, warf Tisch, Stuhl, was im Wege stand, zur Seite! Jeden Tag schrieb ich; oft fünf, sechs Stunden in Einem Zuge. Ich brauchte wenig Nahrung, wenig Schlaf; Menschen brauchte ich gar nicht, und Zerstreuung war mir verhasst. Wenn ich mir die allernöthigste Bewegung *machte*, lief ich in den Wald, in's freye Feld. Auch da sah ich nichts, als meine Scenen, hörte nichts, als meine Musik dennoch war ich erquickt, war selig. So verflog der Sommer, ein Tag wie der andere; so kam der Herbst; und als die Natur mit ihren Weintrauben fertig war, war ich mit meiner Oper fertig. Mit welcher Rührung, mit welchem Entzücken ich die schwere Partitur, wie ein Kind, auf meinen Vaterarmen wiegte, das lässt sich nicht beschreiben.

Damit hatte sich nun mein erstes Prüfungs- und Erfahrungs-Jahr — damit hat sich auch mein erstes Kapitel vollendet. Das zweyte wird folgen, wenn ich erfahre, man habe diess erste gut aufgenommen.

Ueber den Zustand der Musik in Karlsruhe.
(Fortsetzung.)

Die Quartettmusik zählt hier viele warme und einsichtsvolle Freunde unter Künstlern und Dilettanten; aber offenbar hat mit Fesca's Hinwelken die frühere Regsamkeit für diesen Zweig der Kunst nachgelassen, und der Vereinigungspunkt, den Künstler und Dilettanten in ihm gefunden, ist bis jetzt noch nicht wiedergefunden; gern möchte ich mich überreden, dass die Anregungen der Dilettanten noch mit gleicher Bereitwilligkeit, wie früher, aufgenommen und unterstützt werden, und dass nicht ein Geist der Zurückhaltung sich einzuschleichen drohe, der nur eine ärgerliche Spannung, eine unheilsame Zersplitterung und Isolirung der Kräfte und Interessen herbeyführen könnte.

Auch in unseren Museumsconcerten sind Veränderungen vorgegangen, die ich nicht für Verbesserungen erkennen kann. Diese Concerte, Institut eines Vereines, der zu seinen Mitgliedern die Gebildetesten der hiesigen Einwohner zählt, waren schon in dieser Hinsicht nicht dazu bestimmt, sich nur in denjenigen Schranken zu bewegen, die sich Opernbühnen-Directionen setzen müssen, wenn sie dem Geschmacke einer aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Menge zu huldigen sich vorgenommen haben; sie waren vielmehr vor allem dazu geschaffen, ein Zufluchtsort ächter Kunst zu seyn, indem einer Gesellschaft, bey der man wahre Bildung voraussetzen muss, nicht mit einer Musterkarte von Modeartikeln, sondern mit einer Zusammenstellung von Kunstwerken verschiedener Gattung, wie sie in zweckmässiger Aufeinanderfolge das Interesse fesseln und einen befriedigenden Eindruck machen können, gedient ist, oder wenigstens gedient seyn soll. Seit der Errichtung der Museumsconcerte war diess der vorherrschende Gesichtspunkt, und wie sich mit der zunehmenden Liebe für die Tonkunst auch die Bedürfnisse der Gesellschaft in dieser Hinsicht vermehrten, da wurden unsere, anfänglich grösstentheils aus Dilettanten gebildeten Concerte: Liebhaberconcerte mit Unterstützung der Künstler der hiesigen Oper und des Hoforchesters. Auf diesem Wege und mit so vereinigten Kräften war ein allmähliges Vorwärtsschreiten unverkennbar, und als auf der einen Seite die Oper und das Orchester immer mehr ausgezeichnete Künstler, auf der andern Seite ein Chor von Dilettanten immer mehr Uebung gewannen, so wurde es möglich, unseren Concerten eine Gestalt zu geben, worin die Auswahl und Ausführung jeden Kunstgebildeten befriedigen, die Ordnung und Mannigfaltigkeit jeden Kunstfreund erfreuen und anziehen musste. Aber diese glückliche Vereinigung war nicht von Dauer; Missverständnisse aller Art waren die Vorboten ernsterer Misshelligkeiten; nach fruchtlosen Versuchen, die wankende Einigkeit zu stützen, entschlug sich der Liebhaber-Chor aller Mitwirkung bey den Concerten, und da wurden diese endlich das Gegentheil von dem, was sie bisher gewesen: Orchesterconcerte mit Unterstützung einiger Dilettanten. Die Schuld dieser Trennung mag wohl weniger den Dilettanten, als dem übrigen Theile der Gesellschaft beyzumessen seyn, deren übertriebene Anforderungen und unbillige Kritik jenen wohl die Lust benehmen konnte, zum gesellschaftlichen Genusse mit Opfern und ohne Anerkennung beyzutragen; aber die Folgen derselben lassen sich nicht preisen. Denn man kann wohl denken, wie schwer es nunmehr fällt, ohne irgend ein grösseres Chorstück, mit einer Zusammenstellung von Symphonieen, Ouverturen, Instrumental- und Gesang-Solos und Ensembles, wenn auch alles, wie hier, sehr gut ausgeführt wird, das Interesse festzuhalten, und den Kunstkenner und weniger Kunstgebildeten in gleichem Masse zu befrieden zu stellen. Aber ein wahres Rückschreiten zur Barbarey ist es zu nennen, wenn man, ohne Nothwendigkeit, nunmehr gar anfängt, Symphonieen grosser Meister zu verstümmeln, nur einzelne Theile, und diese nicht einmal vollständig auszuführen. Bestehen denn diese Werke aus willkürlich aneinandergereihten Stücken, die man eben so willkürlich auseinanderreissen darf? oder beruht die Verbindung aller Theile nicht auf einer innern ästhetischen Nothwendigkeit? Glaubt man aber etwa, dass, während in einer Reihe von sechs Jahren grosse Symphonieen und Orchesterstücke bey dem grössern Theile der Gesellschaft den beyfälligsten Eingang gefunden, nunmehr urplötzlich der Geschmack und das Bedürfniss sich geändert habe, so würde doch gewiss im äussersten Falle jede Ouverture als ein in sich geschlossenes Ganze zweckmässiger seyn, als eine verstümmelte Symphonie. Ueberhaupt möchte sich wohl eine Direction, wie die

unserer Gesellschaftsconcerte, durch keine Rücksicht gehindert fühlen, da, wo sie zu wählen hat, immer das Beste und Trefflichste auszuwählen. Nur so kann sie den Stoss minder fühlbar machen, den diese Concerte durch die Ablösung einer ihrer Hauptstützen, des Dilettantenchors, erlitten haben; nur so wird sie sich des fortwährenden dankbaren Beyfalls der kunstsinnigeren Mehrzahl versichern, woran ihr mehr gelegen seyn muss, als an dem Applaus einer Minderzahl, die in den Concerten nichts weiter sucht, als eine Wiederholung beliebter Modestücke, mit denen man überall und alltäglich bis zum Ekel übersättigt wird; nur so kann sie die bisher genossene Anerkennung sich ferner bewahren: in keiner Weise mit unzeitiger Nachsicht den Launen eines frivolen Zeitgeschmackes geopfert, sondern immer, ihrer Stellung gemäss, für die Verbreitung des bessern Sinnes nach Kräften gewirkt zu haben.

Hiermit kann ich diese Schilderung des hiesigen Dilettantenwesens beschliessen, und gewiss mit Recht (wenn auch hin und wieder manches zu wünschen übrig bleibt) habe ich oben gesagt, dass sich dem Beobachter die erfreulichste Aussicht darbietet. So mögen denn unsre wackeren Kunstfreunde emsig und sicher auf dem betretenen Wege voranschreiten; mögen sie nie die gegenwärtige Richtung ihres Strebens, aber auch nie die goldnen Worte: unio musis amica, aus den Augen verlieren.

(Wird fortgesetzt.)

Braunschweig. L. van Beethovens Meisterwerk, die Oper *Fidelio*, ist bis jetzt zweymal mit grossem Beyfalle gegeben worden, und wird sich gewiss auf dem Repertoire erhalten. Die Besetzung war: Don Fernando: Hr. Moller, Don Pizarro: Hr. Berthold, Florestan: Hr. Rosner, Fidelio: Dem. Dermer, Rocco: Hr. Wehrstedt, Marzelline: Dem. Lindner, Jaquino: Hr. Knaust. Die Oper war trefflich einstudirt; Sänger und Orchester wetteiferten, diese grossartige Composition würdig auszuführen. Die Ouverture und mehre andre Stücke, namentlich der Canon im ersten Acte, wurden applaudirt. Dem. Dermer und Hr. Wehrstedt waren ausgezeichnet brav in ihren Partieen. Jetzt wird Spohrs *Faust* einstudirt. Der berühmte Beuther, welcher eine Zeit lang hier arbeitete, hat dazu treffliche Decorationen gemalt. Als Gäste hörten wir Hrn. und Mad. Reichel vom Magdeburger Theater, erstern in der Rolle des Richard Boll (*Schweizerfamilie*) und Grafen Almaviva (*Figaro's Hochzeit*), letztere als Emmeline und Gräfin in den genannten Opern. Hr. Reichel ist ein junger Mann, dessen vortheilhaftes Aeussere sich ganz für das Rollenfach eignet, dem er sich gewidmet hat. Seine umfangreiche Bassstimme ist voll, stark und wohltönend. Nur im Forte-Gesange hört man hier und da einige breite, gleichsam knarrende Töne, und das Ohr wird dadurch an die französischen Bässe erinnert. Diesen Uebelstand wird der noch jugendliche Künstler leicht beseitigen können. Im Piano-Gesange ist seine Stimme ansprechend schön und sehr leicht ansprechend. Vorzug, dessen sich nicht viele Basssänger rühmen können. Mad. Reichel (früher Dem. Weitner) ist eine brauchbare Sängerin. Ihre Stimme ist rein und stark, und eignet sich besonders für Mozart'sche und überhaupt solche Gesangpartieen, die ein gutes Portamento erfordern; für Rossini'sche und ähnliche Tändeleyen dürfte ihr jedoch die nöthige Weichheit, Leichtigkeit und Fertigkeit abgehen. Das wackere Künstlerpaar erhielt in allen Leistungen freundlichen Beyfall, und es wäre zu wünschen, dass das Gerücht, man suche beyde für die Herzogl. Bühne zu gewinnen, sich bestätigen möge. Mad. Reichel würde eine Lücke ausfüllen, und Hr. Reichel auch neben unserm braven Wehrstedt Aufgaben finden. — Ueberhaupt muss man sich mit den Leistungen der Herzogl. Bühne, sowohl in der Oper, als besonders im Schauspiele, welches ein wahrhaft ausgezeichnetes Ensemble gewonnen hat, und treffliche Darstellungen (wie noch neulich *Isidor und Olga*) liefert, immer mehr befreunden, und die höchste Fürsorge für die Vervollkommnung des Theaters dankbar erkennen.

Recension.

Kurze Uebungsstücke (mit beygefügtem Fingersatze) für das Pianoforte von Joseph Schmid. 1ste und 2te Lieferung. Wien, bey Steiner und Comp.

Wir erinnern uns, irgendwo gelesen zu haben, dass, sollen Uebungsstücke wirklich progressiv und

instructiv seyn, was doch eigentlich allemal verlangt wird, so müsse dabey ungefähr auf folgende Weise verfahren werden. Vorerst übe man in einigen Sätzen jede Hand in scalenähnlicher Bewegung, einzeln und zusammen; aus diesen Scalen entsteht, durch Weglassung einzelner Töne, eine mehr sprunghnliche Bewegung, doch, versteht sich, immer mit demselben Fingersatze, wie in der eigentlichen Scala; nun kehre man die Bewegung um oder versetze die Töne auf andere, mannichfache Weise, immer vom Leichtern zum Schwerern, doch so, dass jede Hand gleichmässig geübt wird. Letztes muss nothwendiger Weise geschehen, und fast möchte man wünschen, dass, wenigstens im Anfange, die linke Hand mehr noch als die rechte beschäftigt sey, weil dieser gewöhnlich jede Bewegung schwerer wird. Auf diese Weise wäre wohl in kurzer Zeit, für beyde Hände, eine gleichmässige Fertigkeit, in Bewegung sowohl als im richtigen Fingersatze, zu erreichen. Dass man in unseren neueren Klaviercompositionen leider sehr oft von den Regeln einer natürlichen Fingersetzung abweichen muss, kann hier nicht in Betracht kommen; dergleichen muss man durch Uebung und Erfahrung auch lernen; jeder Anfang aber muss, wenn er irgend gedeihen soll, seine festen Regeln und Gesetze haben. Nach dieser angegebenen Art nun verfährt Hr. J. Sch. in vorliegenden Uebungsstücken nicht; jedem einzelnen Stücke geht zwar immer die eigene Scala, in der rechten und linken Hand voraus, allein diess ist bey weitem nicht hinreichend, der Hand hierin eine sichere Lage und Bewegung zu verschaffen. Aus der jedesmal nachfolgenden Uebung selbst lernt der Schüler wohl, wie er in dieser Uebung die Finger zu setzen habe, nicht aber, wie er in ähnlichen Fällen verfahren müsse, um sich selbst zu helfen. Es fehlt also hierin das eigentlich Instructive. Und so kann ein Schüler beyde Hefte, bestehend aus 2 mal 10 Uebungen, durchgespielt haben, ohne dass er gerade viel mehr zu leisten im Stande seyn wird, als was eben die eingelernten Stücke selbst erfordern. Was noch ein Hauptfehler in diesen Uebungen seyn dürfte, ist, dass für die Bildung der linken Hand durchaus sehr wenig gethan ist. Alle 20 Nummern, in welchen die Dur-Tonarten bis zu 4 ♯ und 3 ♭ Vorzeichnungen enthalten sind, berücksichtigen hauptsächlich die rechte Hand; in den nachfolgenden Lieferungen folgen nun, wahrscheinlich, um die Uebungen in allen übrigen Dur-Tonarten für die rechte Hand fortzusetzen, noch ebensoviel Nummern; jetzt erkommen Uebungen für die linke Hand in gleicher Anzahl, und dann folgen sie in eben so grosser Anzahl für jede Hand einzeln, in allen Molltonarten. Weich ein weitaussehender Cursus Und doch, soll irgend das eingeschlagene System ganz consequent durchgeführt werden, muss alle so kommen und nicht anders. Was aber dadurch erreicht würde, könnte gewiss auf kürzerem Wege besser und sicherer erreicht werden; der Fehler liegt also in dem angenommenen Systeme selbst Jeder aufmerksame Klavierlehrer wird uns darin gewiss beystimmen. Doch wollen wir deswegen diesen vorliegenden Uebungsstücken nicht ihren Nutzen absprechen, nur glauben wir, dass dieser, wie gesagt, mit leichterer Mühe sicherer erreicht werden könnte. Was übrigens die Arbeit betrifft, so ist sie genau und mit vieler Mühe gemacht. Die Fingersetzung ist grösstentheils gut, obwohl wir an manchen Stellen doch einige Abänderung wünschten. Hr. J. Sch. übt besonders häufig das Ueber- und Untersetzen der Finger, was allerdings eine Hauptsache ist; oft aber kann, wie wir Alle wissen, dasselbe sehr gut vermieden werden durch Auslassen oder Nachsetzen der Finger, was dem leichten und fliessenden Vortrage oft sehr dienlich wird. Mitunter wird diess auch in diesen Uebungen angewendet, doch noch zu wenig, um den Schüler recht auf den dadurch zu erlangenden Vortheil aufmerksam zu machen. In dieser Hinsicht wäre zu wünschen, dass, wenigstens an manchen Orten, doppelter Fingersatz angegeben wäre. Einzeln die bestimmten Stellen anzuführen, würde hier zu unnöthigen Weitläufigkeiten führen; jeder gute Lehrer wird das finden, und seine Schüler auf solche Dinge aufmerksam machen. Einigemal, wie z. B. S. 1. Z. 2. T. 4, und zweyte Liefer. S. 6. Z. 4. T. 1, finden sich Octavenfortschreitungen. Obwohl wir nun an manchen Orten und unter manchen Umständen diese Sünde nicht gar hoch anrechnen, so dürfte sie doch hier mehr zu rügen seyn, da es nicht gut gethan ist, das Ohr des Anfängers zu früh gegen dergleichen gleichgültig zu machen; es muss in Zukunft, das wissen wir Alle, in unseren heutigen Compositionen sich ohnehin noch zeitig genug daran gewöhnen. — Bey fleissiger Uebung wird auch Hrn. Sch.'s Arbeit den von ihm beabsichtigten Nutzen haben.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin von C. Reichardt. Op. 5. H. 2. Berlin, bey Fr. Laue. (Pr. 1 ½ Thlr.)

No. 1. Bundeslied von Göthe. Ob denn Jemand weiss, wie viele Melodieen das Lied bereits erhalten hat? Und immer will mir noch keine so recht von Herzen gefallen, meine eigene, unbekannt in Flammen aufgefahrene auch nicht. Mehre Melodieen sind in der That artig genug; aber sie schämen sich alle vor dem Liede und schlagen die Augen nieder; daran thun sie wohl. Als der ältere Hr. Reichardt mit seiner Weise hervortrat, siehe den dritten Theil seiner *Oden und Lieder* von Herder, Göthe u. s. w., die 1781 in Berlin bey Joachim Pauli herauskamen) war es in mancherley Hinsicht viel leichter, als jetzt, eine gute, dem Texte völlig angemessene Melodie zu liefern, vor Allem darum, weil das Gedicht selbst, als ursprüngliches Gelegenheitslied, einem jungen Paare zu seiner Vermählung gesungen, noch keineswegs den Stempel der Meisterschaft, die später der durchdringende Verstand des Dichters dieser (und gewiss mancher andern) Jugendleistung aufzudrücken wusste, an sich trug. Vielleicht liesse sich aus dem Gesagten Manches ableiten, was nicht ohne Nutzen seyn würde, wenn es für unsere Anzeige nicht zu lang wäre. — Die Composition des jüngern Hrn. R. ist im Ganzen recht gut, wenn auch zuweilen ohne Noth dreystimmig, statt vierstimmig. Eins will uns aber an dieser Melodie nicht gefallen, dass nämlich der erste Tenor 5 Tacte aushalten und unterdessen eine ganze Zeile Text verschlucken muss. Das ist bey einem solchen Liede für einen Tenoristen nicht angenehm, und überhaupt der guten Einrichtung einer Liedermelodie entgegen.

No. 2. Die Frauen, von Rellstab. Ein recht possierliches Liedchen in Text und Gesang, so anmuthig, wie es der Gegenstand verlangt. Es muss in der That sehr angenehm wirken, wenn die vier Stimmen so lustig sich zusammen hören lassen. Wenn sie nun alle vier ihr Duett singen, und Vater Zeltor horcht hinter der Thür, so muss er lachen, wie Sara, die einen jungen Sohn in ihrem Alter bekommen soll. Der Zeltor ist hier nicht zu verkennen, so lange duettirt wird. Am Ende des Satzes nimmt der Sohn eine andere Miene an, aber artig.

No. 3. Die Pinsganer Wallfahrt (nach einem bayerischem Volksliede). Die Textumänderungen alter Lieder sind nicht eben immer wünschenswerth; dass aber nun die lustigen Pinsganer auf ihrer klingenden Wallfahrt das alte fromme Eleison nicht mehr missbrauchen, das hat mir viel Freude gemacht; und das Lied ist auch so hübsch und so schnurrig in Noten gesetzt, dass es gewiss auch andere Leute den Pinsgauern gern nachsingen werden.

No. 4. Fischerlied, von Fr. v. Schlechta. Der Mann hat es begriffen, wie es unter den Fischern zugeht; und dass der Dichter und der Musicus so fröhlich darüber hin fahren und sich nicht sonderlich durch kränken, dass die Hechte nach uralter Art die Karpfen noch ein wenig scharf behandeln, das ist sehr zu loben. Und wenn dabey ein paar Octaven mit unterhin schwimmen, was hat es zu sagen? Wer es nicht leiden will, kann es sehr leicht ändern. Das Liedchen ist allerliebst.

No. 5. Der Mann, von Arndt. Der Dichter hat wohl sehr gute Kriegsgänge geliefert, aber dieser Mann hier gefällt uns nicht; er ist zu stolz, und darum nicht stolz genug; auch so kalt, wie der Stolz. Das hat freylich auf Melodie und Harmonie nicht geringen Einfluss gehabt.

No. 6. Der Feldmarschall (von Arndt), ein Preussenlied, worin der Componist auch Einiges hätte anders setzen können, wenn er gewollt hätte. Kurz, die vier ersten sind uns lieber. Im Allgemeinen verdienen beyde Sammlungen alle Aufmerksamkeit der Liederfreunde.

Berichtigung.

In dem Aufsatze des Hrn. Dr. Chladni Ueber das Fehlerhafte und Willkürliche in der alten griechischen Musik hat sich zweymal ein arger Druckfehler eingeschlichen; es muss nämlich in Num. 42. S. 682. Z. 1. und S. 683. Z. 12. anstatt Note hyperbolaeon, heissen: Note (im Griechischen νεάτη) hyperbolaeon. Ferner muss es in Num. 44. S. 646. Z. 20. anstatt Macrobius in somnio Scipionis, heissen: in somnium Scipionis.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Tema originale con delle Variazioni analoghe al Soggetto, d. h. die Ausführung zwischen zwey Freunden — ein Originalthema mit Veränderungen, die sich auf den Satz beziehen — sauber gestochen, herauszugeben. Das Stück fängt mit einem schmeichelnden *Larghetto*, als dem Thema aus *E dur* an, alsdann folgen 6 Veränderungen über dasselbe, hernach ein *Presto* und zum Schlusse ein *Andante grazioso*. Und nun ein Paar Worte über die, vielleicht Manchem auffallende Benennung dieses Stücks. Als mich im Jahr 1798 der berühmte und in seiner Art einzige Sänger Sig. Luigi Marchesi bey seinem dreymonatlichen Aufenthalt zu Livorno besuchte, bat er mich, dass ich ihm Etwas Pathetisches und dabey Charakterisches auf dem Fortepiano vorspielen möchte. Er hatte eben einige Tage zuvor dies *Larghetto* geendigt, und da ich sein in vieler Rücksicht mir geltendes und geschmackvolles Urtheil darüber hören wollte, so spielte ich es ihm mit allem möglichen Ausdruck vor. Nun was dünkt Ihnen von dieser musikalischen Kleinigkeit, frug ich Ihn, „*Questo Larghetto, in varie gutte variato, mi „piace moltissimo: Esso è scritto secondo il mio gusto. „Mi pare di sentire la dolce insinuante preghiera, che „un giovine sensibile fà al suo amico di dimandarci „del torto fattogli, e di riconciliarsi con lui*“ d. h. „Dieses *Larghetto* mit seinen Veränderungen gefällt mir „recht sehr; es ist ganz nach meinem Geschmack geschrie„ben. Mir deucht, ich höre die süsse einnehmende Bitte, „mit der sich ein gefühlvoller Jüngling an seinen Freund „wendet, allen ihm angethane Unrecht zu vergessen, und „sich mit ihm wieder aussöhnen“ Haben Sie das wirklich bey Anhörung desselben gedacht? antwortete ich ihm — Nun dies ist auch ohngefähr der Gedanke gewesen, welcher mich bey Verfertigung dieses *Larghetto* verfolgte. Nennen wir es also, erwiederte Sig. Marchesi, *Riconciliazione fra due amici*. Wahre Tonkünstler und andere Musikliebhaber, die diesen grossen gefühl- und geschmackvollen Sänger öfters gehört haben, werden bald bemerken, dass ich ihm hie und da in seinen Manieren (*Gruppetti*) und Ausschmückungen nachzuahmen gesucht habe; ob mit glücklichem Erfolg? mögen Andere entscheiden.

Der Pränumerationspreis auf dieses Werk beträgt 1½ Gulden rheinisch — ist bis zu Ende des Julius d. J. offen, und wird nachher um einen halben Gulden erhöht. Wer 10 Exemplare nimmt, bekömmt das 11te frey. Auswärtige Interessenten können sich deshalb an die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, und an die Herren Combetz und Comp. in Augsburg, als Herausgeber und Verleger dieses Werks in frankirten Briefen wenden. Zu Ende des Monats October d. J. erscheint es ohnfehlbar — Man verspricht deutlichen, fehlerfreyen und angenehm ins Auge fallenden Stich — gutes Papier und sehr bequeme Form.

Livorno, den 28sten Februar.

Johann Paul Schulthesius, Prediger.

Ankündigung.

Um den allgemeinen Wunsch unsrer Musiklehrer und Lernenden, beym Anfange des Klavier-Unterrichts ein Werk zu Grunde zu legen, was ohne voluminös und weitläuftig zu seyn, in einer so weit wie möglich tabellarischen Kürze die Hauptregeln der Musik und besonders des Klavierspielens anschaulich mache, zu befriedigen, besorgen wir auf künftige Ostermesse eine deutsche Bearbeitung des beliebten französischen Werks dieser Art von Pleyel und Dussek, Männern, die gewiss in unsrer Zeit die Achtung des musikalischen Publikums verdient haben. Es erscheint unter dem Titel:

Anweisung das Fortepiano zu spielen, nach dem Französischen von Pleyel und Dussek bearbeitet.

Bey dieser Anweisung ist eine Anzahl sehr zweckmässiger und besonders gefälliger Handstücke befindlich, wie es sich von diesen Meistern wohl nicht anders erwarten lässt, welche, um es recht gemeinnützig zu machen, auch besonders abgedruckt werden sollen.

Der Ladenpreis des Ganzen ist 2 Thlr. 12 Gr., der Handstücke 24 Gr. Wer von jetzt an bis zur Leipziger Ostermesse voraus bezahlt, erhält das Ganze für 2 Thlr. und die Handstücke für 20 Gr. Auf 5 Exemplare wird das 6te frey gegeben und das Werk zur Ostermesse gewiss geliefert.

Wir halten es für überflüssig, den gewöhnlichen Ankündigungen unsrer Zeit gemäss, grosse Lobeserhebungen zu machen, da die Sache für sich selbst sprechen muss und der Bearbeiter ein sachverständiger ist.

Braunschweig, im Februar 1801.

Musikalisches Magazin auf der Höhe.

Berichtigung zweyer Druckfehler in No. 14. u. 17. d. Z.

Seite 235. S. 7. v. u. lese man Marpurg statt Telemann.
Seite 238. S. 17. v. u. — *Evolutionen* statt *Revolutionen*.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1826.

Neue Musikalien, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig in der Michaelis-Messe 1826 erschienen sind:

Für Orchester.

Eberwein, C., Ouverture du Monodrame: Proserpine de Göthe. Op. 17..... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Braun, G., Duo pour Violon et Viola. Op. 20. 12 Gr.
Rovelli, P., 6 nouveaux Caprices p. le Violon. Op. 5..... 1 Thlr.
— Potpourri p. Violino c. accomp. di 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 4... 1 Thlr. 8 Gr.
Voigt, 3 Sonates faciles p. 2 Violoncelles. Op. 40. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Belke, F., Trios pour 2 Cors et Trombon de Basse. Op. 14..... 8 Gr.
Blatt, F. T., 12 Caprices en forme d'Etude p. la Clarinette. Liv. 1..... 16 Gr.
Drouet, 3 Walses pour 2 Flûtes..... 12 Gr.
Fuchs, Amusement p. Flûte et Pianoforte. Op. 5. 1 Thlr
Gabrielsky, G., Fantaisie p. la Flûte. Op. 80. 6 Gr.
— do. do. 81. 8 Gr.
Köhler, H., 3 Duos brillans p. 2 Flûtes. Op. 152. 20 Gr.
— Potpourri d'airs favoris, arrangés en Duos, pour 2 Flûtes. Op. 153..... 12 Gr.
Kranse, J. H., 6 Galanterie-Stücke für vollständige Trompeten-Musik ..... 18 Gr.
Mojo, W., Variations p. Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Serpent (et Trombon de Basse ad lib.) Op. 5..... 1 Thlr.
Müller, F., 2e Concertino pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 27... 1 Thlr. 12 Gr.
— Pièces d'Harmonie p. Flûte, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, 2 Bassons et Serpent. Op. 28 Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
— do. do. Liv. 2..... 1 Thlr.
— Thème varié pour le Basson avec acc. de 2 Violons, Viola, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et Basse. Op. 29..... 1 Thlr.
Müller, Fr., 6 Pièces pour 4 Cors. Op. 30... 12 Gr.
— 2e Concertante pour Clarinette et Cor, ou Clarinette et Basse avec accomp. de l'Orch. Op. 31..... 2 Thlr.
Rossini, J., Quatuor pour Flûte (ou Hautbois), Clarinette, Cor et Basson..... 12 Gr.
Schnabel, J., Concerto pour la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre..... 2 Thlr. 12 Gr.
Schönfeld, C., Sonate pour Flûte et Pianoforte. Op. 14..... 1 Thlr.
— Introduction et Variations sur l'air: An Alexis, pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre. 1 Thlr.
— le même, avec accomp. de Pianoforte ... 16 Gr.

Für Pianoforte.

Bach, J. Seb., Fugue p. l'Orgue ou Pianof. No. 3. 8 Gr.
Beethoven, L. v., Gr. Quatuor No. 6. (Oeuv. 18. Liv. 2.) arrangé pour le Pianoforte à 4 ms, par J. P. Schmidt..... 1 Thlr. 12 Gr.
— Trio. Op. 70. No. 1. arrangé p. le Pianof. à 4 mains par Mockwitz..... 1 Thlr. 12 Gr.
— do. No. 2. do. do. 1 Thlr. 16 Gr.
Belke, Fr., Divertissement p. le Pianof. Op. 16. 10 Gr.
Bergen, G., Introduct. et Variat. sur un air allemand p. le Pianof. Op. 7..... 12 Gr.
Clementi, Gradus ad Parnassum, ou l'Art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style elegant. Vol. 3 ..... 3 Thlr.
Cramer, Introduction et Rondeau de Fischer, p. le Pianoforte..... 8 Gr.
Haydn, Jos., Il Maestro e lo Scolare. Thema mit Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen. Neue, mit Fingersatz und Vortragszeichen versehene und mit einer Variation vermehrte Ausgabe von Carl Schmidt..... 12 Gr.
Kalkbrenner, Marche p. le Pianof. à 4 ms. Op. 40. 6 Gr.
Kloss, C., Sonate pour le Pianoforte. Op. 24. 12 Gr.
— Sonatine pour le Pianoforte. Op. 27.... 8 Gr.
Köhler, H., Potpourri pour Pianoforte et Flûte sur des thèmes de l'Opéra: la Dame blanche. 1 Thlr.
— Potpourri, tiré de l'Opéra: Il Crociato, de Meyerbeer, p. Pianof. et Flûte. Op. 154. 1 Thlr. 8 Gr.

Onslow, C., Air Ecossais avec 6 Variations p. le Pianoforte. Op. 5. ..... 8 Gr.
Richter, W., Sonate facile p. Pianof. et Flûte ou Violon. Op. 1. ..... 20 Gr.
Rossini, Ouvert. de l'Opéra: Aureliano in Palmira, pour le Pianoforte ..... 10 Gr.
— do. Bianca e Falliero. do. 12 Gr.
— do. Bruschino. do. 10 Gr.
— do. la Scala de Seta. do. 10 Gr.
— do. Siège de Corinthe. .....
Schloer et Castellacci, Bolero p. Pianof. et Guitare avec Introd. et Finale. Op. 15 ... 16 Gr.
Schlösser, Grande Sonate p. le Pianof. Op. 20.
Sörgel, F. W., 4 Polonaises p. le Pianof. Op. 24. 6 Gr.
— 3 do. do. à 4 ms. Op. 25. 12 Gr.
Täglichsbeck, Th., Variations concertantes p. Pianoforte et Violon sur un air favori. Op. 5. 16 Gr.

Für Guitarre.

Castellacci, Introduction et Bolero pour Guitare Op. 46. ..... 10 Gr.
Drexel, F., petit Bouquet melodieux, contenant 12 pièces faciles p. la Guit. Op. 15. No. 1. 2. à 6 Gr.
— 12 Exercices instructifs et amusans p. la Guitare. Liv. 1. Op. 46. ..... 8 Gr.
— do. Liv. 2. Op. 47. ..... 8 Gr.

Für Gesang.

Arnold, C., Non parlarmi d'amor (Sprecht nicht von Liebe) Rondeau per un Soprano con acc. di Pianoforte ..... 12 Gr.
Basily, Fr., Miserere à 8 voci concertanti con ripieni ed un Versetto à 16 reali, da cantarsi senza accompagnamento. Partitura. .... 1 Thlr.
Haydn, Jos., Aria: Cara è vero, avec accomp. de Pianoforte, arr. par Morkwitz, ... 8 Gr.
— Mich. Tenebrae, vierstimmiger Chor. No. 2. 8 Gr
Kreutzer, Conr., Lieder und Romanzen von Uhland für eine Singstimme, mit Begleit. der Guit. arrangirt von Präger. Op. 64. .... 1 Thlr.
Neukomm, S., Das deutsche Magnificat (Meine Seele erhebt den Herrn), für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. ..... 6 Gr.
— Singstimmen zu der Cantate: der Ostermorgen, von Tiedge. ..... 1 Thlr.
Speier, W., 4 Gedichte von Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 18. 16 Gr.
Winter, P., Requiem. Mit latein. und deutschem Texte. Klavierauszug ..... 2 Thlr.

Unter der Presse:

Sörgel, Sinfonie à grand Orchestre.
Fürstenau, Flötenschule.
Neukomm, S., Oratorium: Christi Grablegung. Partitur.
— do. do. Klavierauszug.
— Messe de Requiem à 3 parties en Choeur, avec acc. à grand Orchestre. Partition.
Schneider, Fr., 6 religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 1e—3e Sammlung. Partitur.
— do. do. in Stimmen.

v. m. s.

Im Verlag von Friedrich Hofmeister in Leipzig sind folgende neue Musikalien für das Pianoforte erschienen.

Carulli, 6 Sonatines très faciles. ..... 12 Gr.
Hummel, J. N., Rondo brillant. Oeuv. 56. .... 18 Gr.
Kalkbrenner, Polonoise. Oeuv. 55. ..... 10 Gr.
— second Concert avec accomp. de grand Orch. Oeuv. 85. ..... 3 Thlr. 12 Gr.
— dasselbe für Pianoforte allein. Oeuv. 85. 1 Thlr. 12 Gr.
Kreutzer, Conr., Fantaisie et Variations sur un air suisse, p. Pianoforte et Violon ou Clarinette concert. Oeuv. 66 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Marschner, H., Quatuor pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 56. .... 2 Thlr. 4 Gr.
Moscheles, Ign., Rondo du Concert de Société, arr. à 4 mains par Mockwitz. Oeuv. 45. .. 16 Gr.
Pièces choisies faciles p. le Pianoforte extraits des Oeuvres de C. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Ries. Cah. 1. 2. 3 .. à 12 Gr.
Potpourri nach beliebten Thema's aus der romantischen Oper: Der Berggeist, von L. Spohr, arrangirt für das Pianoforte. ..... 16 Gr.
Reissiger, C. G., Troisième Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 40. .. 1 Thlr. 12 Gr.

Nächstens erscheint in Originalauflagen:

Moscheles, Souvenirs d'Irlande, grande Fantaisie p. le Pianoforte. Oeuv. 69. avec Orchestre, 2 Thlr. 16 Gr. pour Pianoforte solo. .... 1 Thlr.
Blahetka, Variations brillantes pour Pianoforte. Oeuv. 18. avec Orch. 1 Thlr. 18 Gr. — p. Pianoforte solo. ..... 12 Gr.

Beyde Werke sind von ihren Componisten kürzlich mit grossem Beyfall in Leipzig vorgetragen worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. **Nº. 45.** 1826.

Noch Etwas über das Mozart'sche *Requiem*.

Alle Herausgeber musikalischer Zeitschriften müssen sich verpflichtet fühlen, an dem, durch Hrn. Gottfried Weber in Darmstadt erhobenem Streite über die Unächtheit oder Aechtheit des Mozart'schen *Requiem* Theil zu nehmen und ihren Lesern die Theilnahme zu erleichtern; wenigstens in so fern, dass sie die wesentlichen und entscheidenden Momente dieses Streites und die sich daraus ergebenden Resultate referiren. Die Leipziger *musikalische Zeitung* hat diess gethan (und mehr) bey der ersten und zweyten Abtheilung dieser Verhandlungen und auf Veranlassung des bekannten Schriftchens: *Vertheidigung der Aechtheit des Mozart'schen Requiem*, vom Abbé Stadler; Wien, bey Tendler: wir zweifeln nicht, sie werde dasselbe thun über die, seitdem fortgesetzten Acten, und zu dem Ende auch gegenwärtigen kurzen Aufsatz aufnehmen, zumal da er durchaus nichts enthalten soll, als einen Bericht über jene Momente und Resultate dieser Fortsetzung, mithin das, wozu sie sich zunächst verpflichtet fühlen wird um der Sache selbst und ihrer Wichtigkeit, um des grossen Meisters, um des vortrefflichen Werkes, um der lebhaften Theilnahme des Publikums, und wohl auch um der Art willen, wie diess Werk angegriffen und wie der Streit vom Angreifer bisher fortgesetzt worden ist.

Hr. Gottfr. Weber hat nämlich den ganzen 15ten Heft der Mainzer *Cäcilia* mit Worten und Noten angefüllt, die ihn vertheidigen, die Gegner (das heisst so ziemlich: die ganze Welt) schlagen, und seine Sache weiter führen sollen; der Heft hat sogar beträchtlich verstärkt werden müssen, um nur alles diess aufnehmen zu können. Was auf allen diesen Bogen steht, nämlich für die Sache selbst: das lässt sich mit einigen Zeilen berichten. Nichts steht darauf; gar nichts, was sie, die Sache selbst, weiter führen, oder auch nur deutlicher machen könnte, als sie, in allem Wesentlichen, schon seit der ersten Erscheinung des Werkes im Publikum war; nichts stehet darauf, gar nichts, was auch nur den, mit so vielem Uebermuthe ausgesprochenen Angriff des Hrn. Gottfr. W. — wir wollen noch nicht sagen, besser begründete oder überzeugender durchführte, sondern nur unterstützte oder plausibler machte. Was nun aber darauf steht, und was zum Theil wohl Wenige ohne lebhafte Indignation gelesen haben: darüber haben wir, eben darum, weil es sich so zur Sache selbst verhält, nicht zu berichten. Wie der Rec. des oben angeführten Schriftchens in der Leipziger *musikalischen Zeitung* vollkommen richtig sagte: diese, die Sache selbst, ist eine gänzlich historische, und muss daher historisch erörtert und ausgeführt werden. Das hat nun freylich Hr. Gottfr. W. nicht vermocht, aber dieser Wahrheit auch nicht ausweichen können: er ruft daher wiederholt, man solle die eigene, ursprüngliche Handschrift Mozarts, ganz wie dieser sie bey seinem Tode hinterlassen habe, herbeyschaffen; welche Handschrift aber (was wohl zu merken), nach allgemein angenommener Meynung, entweder verloren gegangen, oder in Händen befindlich ist, denen nicht beyzukommen. Nun ist zwar, unter Umständen, wie sie hier bekanntermassen obwalten, die Producirung der eigenen, ursprünglichen Handschrift eines Autors zum Erweise der Aechtheit eines Werkes nicht nothwendig. Wer wollte z. B. behaupten: Schillers *Demetrius*, den dessen Wittwe gleich nach seinem Tode herausgegeben, an dem seine Freunde ihn haben arbeiten sehen, über den er sich mit seinen Freunden oftmals besprochen, von dem er, was er gearbeitet, diesen Freunden mitgetheilt,

der durchgehends die unverkennbarsten Merkmale des grossen Geistes dieses Dichters und auch aller seiner Eigenthümlichkeiten enthält, und der, aus diesen, äusseren und inneren Gründen, von aller Welt, ohne irgend einen Widerspruch, als ein ächtes Werk Schillers aufgenommen worden — ist diess nicht, kann es nicht seyn, weil Schiller, vom Tode übereilt, es nicht zu Ende gebracht; weil er hin und wieder in Gleichgültigem, was sich aus dem Niedergeschriebenen von selbst ergiebt, kleine Lücken gelassen; weil Hr. v. Maltitz, nach dem Entwurfe des Dichters, einen Schluss hinzugesetzt hat, und weil jetzt, nach einigen Jahrzehnden, Schillers eigene, ursprüngliche Handschrift nicht producirt werden kann? (wenn nämlich diess der Fall seyn sollte; was wir nicht wissen.) Nothwendig ist also, unter solchen Umständen, die Aufzeigung der eigenen Handschrift zum Erweise der Aechtheit eines Werkes nicht; und noch viel weniger kann, rechtlicher Weise, unter solchen Umständen, die Unmöglichkeit, sie aufzuzeigen, als Erweis seiner Unächtheit gelten. Dennoch: irgend Etwas bleibt sie immer, wenn nun einmal ein Gegner gegen das Uebrige sich verblenden, oder als sey er verblendet, aus irgend einer besondern Ursache sich stellen und streiten will, oder auch, wenn er, was alle Welt erkennt, wirklich nicht erkennen kann und darum streitet; Etwas bleibt es immer, und wenigstens das, was ihn, den Gegner und Streiter, vor allen, auch den blödesten Augen mit Eins ganz darniederschlagen und, wie er selbst sich dann am Boden noch drehen und wenden möchte, seine Sache zu Ende bringen würde.

Nun ist Hrn. Gottfried Weber kürzlich in Wien eine Fatalität passirt, welche die Sache selbst ganz entschieden fördert und zu Stande bringt; über diese Fatalität haben wir mithin, nach unserm Zweck, hier kürzlich zu berichten.

Die Misshandlung nämlich, welche der geehrte Greis, Hr. Abbé Stadler, von Hrn. Gottfr. W. hat erfahren müssen, dafür, dass er in mehrmals angeführtem Schriftchen die Wahrheit ganz einfach und so genau, als sie ihm bekannt, ausgesprochen hat: diese Misshandlung bewog den Hrn. Besitzer der eigenen, ursprünglichen Handschrift Mozarts, wie sie bey seinem Tode noch ohne irgend eine fremde Zuthat vorgelegen, und auf deren Verschwunden- oder Verborgen-Seyn man bisher gepocht hatte, aus seiner Zurückgezogenheit hervorzutreten, und sie, diese Handschrift, Hrn. Stadler mitzutheilen, damit er jeden rechtlichen Gebrauch zu seiner Rechtfertigung davon machte. Diese Handschrift nun siehet vollkommen so aus, wie man, im Allgemeinen und Wesentlichen, seit der ersten Bekanntmachung des Werkes wusste und vielfältig öffentlich angab; wie sie nun aber Hr. St., nach eigener, genauer Prüfung, auf's vollständigste und pünktlichste, auch in Kleinigkeiten und Nebendingen, in seinem Schriftchen geschildert hatte, und enthält das ganze Requiem, bis zu den Worten: Quam olim, Da capo, den letzten, die überhaupt Mozart geschrieben — einzig mit Ausschluss der Einleitung und des darauf folgenden Kyrie, welche beyde Sätze ursprünglich nicht angeheftet waren, und darum in der eigenen, ursprünglichen Handschrift, jetzt, entweder verloren gegangen oder in andere, jetzt noch unbekannte Hände gekommen sind *). Nun hatte Hr. St. gar nichts weiter zu thun, als die Aechtheit der Handschrift dieser Urkunde, als wirklich Mozarts, von denen anerkennen zu lassen, die, theils Tonkünstler, theils Musikkenner, noch mit Mozart gelebt hatten, oder sonst mit seinen Manuscripten ganz vertraut, auch übrigens im Besitz eines so allgemeinen Ansehens und Vertrauens sind, dass es gar Niemanden einfallen kann, den geringsten Zweifel gegen ihre Aussagen zu hegen. Und das hat Hr. St. gethan. Beethoven, Eybler, Gänsbacher, Gyrowetz, Carl und Joseph Czerny, Leidesdorf, Lickl, Mosel, Seyfried, Sonnleithner, Stoll, Weigl, Wranitzky, Zmeskall, Zulehner, Alle, Alle, die Mozart gekannt, haben, ohne Ausnahme, die Aechtheit dieser Handschrift, als Mozarts, bestätigt, und Hr. St. hat diese Bestätigungen, mit Faksimile's, in Wien, bey Haslinger, herausgegeben.

*) Auf diese zwey Sätze dürfte sich wahrscheinlich auch beschränken, was zuerst Hr. HR. André in Offenbach bey der Ankündigung der, noch zu erwartenden Ausgabe seiner, von Mozarts Wittwe erhaltenen Abschrift des Ganzen, mit Süssmayrs Zusätzen, aber auch mit genauer Bezeichnung alles dessen, was M. und was S. zugehört — öffentlich ausgesprochen hat; dass nämlich M. bey dieser Arbeit frühere seiner Vorarbeiten benutzt habe. M., eben um die Zeit, welche Hr. A. angiebt, schrieb, in Verehrung und Begeisterung für Händel, Motetten, was auch noch seinem Tode gedruckt worden ist, theils (ganz bestimmt und unverholen) über Händel'sche Themata, theils in dessen Geschmacke nach eigenen Erfindungen. Jene zwey Sätze das *Requiem* gehören bekanntlich unter die Stücke erster Art; mögen wohl damals entstanden, und da M., wie alle Welt, sie gut fand, auch in den letzten Monaten seines Lebens mit Arbeiten angehener beladen war, hier aufgenommen worden seyn.

d. Verf.

dorf, Streicher, Mozarts in Wien anwesender Sohn, unter den Tonkünstlern; von Mosel, von Kiesewetter, von Doppelhof, Haslinger, Kandler, unter den Musikkennern (wir führen hier nur diese an, weil sie auch auswärtig am bekanntesten seyn werden), die sämmtlich Mozarts, ohnehin leicht zu unterscheidende Handschrift, wie ihre eigene kennen, haben jenes Manuscript als solche unbedingt anerkannt, auch Hrn. St. Befugniss gegeben, sie zu nennen, und dass jenes von ihnen geschehen sey, öffentlich bekannt zu machen; (wie auch mehre Andere, welche wir hier nicht angeführt haben) dieser aber hat diess gethan in dem, so eben erschienenen Schriftchen: *Nachtrag zur Vertheidigung der Aechtheit des Mozartschen Requiem*, vom Abbé Stadler; Wien, bey Tendler; wo man nun ausführlicher lesen kann, was wir hier kurz berichtet haben. Man kann dort auch noch manches Andere, Gute und Wahre, lesen, was wir aber hier, unserm angegebenen Zwecke getreu, nicht berichten.

Was wird nun wohl Hr. Gottfried Weber thun? Das können wir nicht wissen; aber nach dem, wie er bisher verfahren, zu urtheilen, eher Alles, als, mit geraden Worten oder durch Stillschweigen, einzugestehn, er habe sich geirrt und im Irrthume mannichfaltig übereilt. Eins aber können wir, und wird nun auch Jedermann wissen: Was Hr. W. auch noch thun möge, das kann nicht weiter von Einfluss auf die Sache selbst, als um welche es uns allein zu thun ist, seyn, gewiss aber von Einfluss auf ihn, wenigstens in wie weit er als Autor vom Urtheile des verständigen, nun ganz befriedigend unterrichteten und rechtlichen Publikums abhängt.

Nachrichten.

Wien. *Musikalisches Tagebuch vom Monat September.* Am 1sten, im Kärnthnerthor-theater: *Leonide*, ou *La Vieille de Suresne*, Vaudeville en trois Actes. Ein auf die Thränendrüsen berechnetes Rührspiel, und obendrein noch höchst langweiliger Art. Das ewige Geleyer dieses Singsangs anzuhören, ist ermüdend.

Am 4ten, ebendaselbst: *L'Ami intime*, Vaudeville en un Acte. Wenigstens ein witziger Dialog und pikante Scenen. Im übrigen wie oben. Dalleyrac's *Adolph et Clara* wurde gut gespielt, und Hr. Brice sang auch recht nett darin.

Am 5ten, in der Pfarrkirche bey Sct. Joseph auf der Leimgrube, zu Carl Maria von Webers Todtenfeyer: Mozart's *Requiem*, worin die Demoiselles Schechner und Franchetti, die Herren Eichberger und Borschitzky die Soloparticen ganz vortrefflich ausführten, und die zahlreich besetzten Chöre mit höchster Energie zusammenwirkten. Da nun einmal auf unserm Erdenrunde nichts vollkommen ist, so würden Kleinigkeits-Jäger auch an dieser herserhebenden, wahrhaft begeisternden Production einiges zu mäkeln gefunden haben, z. B. dass die Blechinstrumente mitunter zu vorlaut waren, dass manche Tempi übernommen wurden, dass der Posaunist im Tuba mirum sich nicht in seinem Geleise hielt, dass man eine schärfer gezogene Gränzlinie zwischen Schatten und Licht gewünscht hätte, und andere dergleichen Minutien mehr. Wir nehmen übrigens keine Partey in der Streitfrage über die Echtheit dieser Seelenmesse, und lassen dahin gestellt seyn, ob Mozart seinen *Schwanengesang* ganz vollendet oder in Bruchstücken hinterlassen, und welchen grössern oder geringern Antheil Süssmayer daran habe; wir es nun einmal ist, erscheint es uns bey jedem erneuerten Anhören als ein ächtes, in heiliger Weihe empfangenes Meisterwerk.

Im Josephstädter-Theater, zum Vortheile des Hrn. Bartholemy, Bassängers: *Der lustige Schuster*, komische Oper von Pär. Vormals begnügte man sich mit solcher leichten Waare; jetzt verlangt man gläuzenderes zu sehen, und lärmenderes zu hören, und diess ist eben der Uebel grösstes. Unter den Darstellenden verdient nur Dem. Vio als Frau von Weller mit Auszeichnung genannt werden.

Am 7ten, im grossen landständischen Saale: Jahres-Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums, eröffnet mit einem Prolog in italienischer Sprache. Auf diesen folgte: 1. Ouverture zur Oper *Hiltrude*, von Lindpaintner. Ein trefflich gearbeitetes, glänzendes Tonstück, so exact und feurig zusammengespielt, von hinreissendem Instrumentaleffect. 2. Abendlied von Gellert: „Herr, der du mir das Leben", als Vocal-Chor für 2 Sopran- und 2 Altstimmen, von Ignaz Ritter von Seyfried. Dieselben Worte des

unsterblichen Dichters hat Haydn durch seine contrapunktische Kunst verewigt. Hier sind sie eine fromme Herzensergiessung, schuldlosen Kleinen in den Mund gelegt; daher mit Recht die Melodie höchst einfach, zart, schmucklos und innig; in diesem Geiste vorgetragen musste der kindliche Gesang einer freundlichen Mädchenschaar tiefe Rührung hervorbringen. 3. Concertino für zwey Waldhörner, von Lindpaintner, gespielt von den Schülern Leeb und Zimmerl. Der Meister hat für Meister im Münchner Orchester geschrieben; diess berücksichtigt, entsprachen beyde Bläser billigen Anforderungen. 4. Vocal-Chor: „Arbeit macht das Leben süss," von Gyrowetz: eine muntere Weise, ganz für fröhliche Knaben geeignet. 5. Violoncell-Variationen von Merk (in F dur), gespielt von dem Zögling Bauer. Er versteht auf seinem Instrumente zu singen; die Passagen sind rein und auch im raschesten Dahinrollen vollkommen deutlich. 6. Terzett von Pucita, gesungen von Demoiselles Kierstein, Mayerhofer und Hrn. Tietze; Galanterie-Waare. 7. Rondeau für die Hoboe, von Freyherrn von Lannoy, vorgetragen von Pötschacker. Sein Ton war voll, rund, stark und sonor; sein Spiel fertig, sicher, brillant und geschmackvoll; die Composition lebendig, angenehm und pikant; 8. Morgengebet aus der Oper *Joseph und seine Brüder*. Hohe Ehre dem Künstler, der noch lange fortleben wird in der Heiligkeit dieser Hymne! 9. Variationen für die Clarinette, von Riotte, gespielt von Kröpsch. Hier ist Seele und Gemüth; er weiss und fühlt, was er will; 10. Sextett aus Mozarts *Così fan tutte*; 11. Polonaise für die Violine von Mayseder (in A dur), vorgetragen von Broch. Dieser kleine Virtuos, erst seit Jahr und Tag Zögling des Institutes, kann etwas tüchtiges werden; mit Selbstvertrauen und Herzhaftigkeit arbeitete er das schwierige Tonstück herunter, als ob's Kinderspiel wäre, und was misglückte, wurde weit überwogen durch die Ausführung so mancher Stellen mit einer Bravour, welche bey solchem Alter ans Unglaubliche gränzte; 12. *Der 23ste Psalm:* „Gott ist mein Hirt," Gesang für Sopran- und Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von Schubert. Erhaben und würdig, aber sichere Treffer erfordernd. Bey aller Sicherheit im Intoniren möchten die Zöglinge der dritten Klasse ohne die unterstützenden Accorde und Zwischenspiele des Instrumentes sich nicht haben behaupten können; 13. Adagio und Variationen für das Fagott, von Kummer dem jüngern, welche der talentvolle Schüler Eisler, trotz der wenig ansprechenden Composition, beyfällig ausführte; 14. Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes," aus Joseph Haydn's *Schöpfung*, bey welchem durch unerklärliches und unerträgliches Schleppen die ganze imposante Wirkung vernichtet wurde.

Im Kärnthnerthor-Theater zum ersten Male: *Die umgeworfenen Kutschen*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Dupaty, mit Musik von Boieldieu. Ist bereits von anderen deutschen Bühnen aus bekannt. Eine Handlung ist kaum darin vorhanden. Drey alberne Landnymphen, ein Pärchen, das sich liebt und neckt, die oft verbrauchte Maske eines Pariser Narcise, eine Dame, die nur da ist, um die Verliebten zusammen zu kuppeln, ein monströs beleibter Onkel, der selbst nicht recht weiss, was er will, eine alte, sentimentale Närrin, einige episodische Nebenfiguren, endlich der Wendepunct des Ganzen, ein Landedelmann, welcher alles vergöttert, was aus der Hauptstadt der Welt kömmt, sein Schlösslein für ein zweytes Versailles hält, und absichtlich die Wege seiner Umgebung also verderben lässt, dass alle vorbey passirenden Wagen umwerfen und zerbrechen müssen, bloss aus dem egoistischen Grunde, immer eine zahlreiche Gesellschaft bey sich zu sehen, da die planmässig Schiffbruch-Leidenden bey ihm stets die gastfreundlichste Aufnahme finden — diess sind die Ingredienzen eines Ragout-mêlé, welches, mit einer pikanten Sauce des witzigen Franzmannes zugerichtet und durch eine muntere Tafelmusik belebt, allenfalls ein paar Stündchen verkürzen kann. Ausser Boieldieu's unbestreitbarem Verdienste kam indess der Beyfall meist auf Rechnung sämmtlicher Mitspielenden, unter welchen der wackere Forti obenan zu setzen ist. Ein Character, dessen Grundlage ein Steckenpferd ist, dem er leicht das Jahr hindurch einige Dutzend Arme und Beine opfern kann, ist wohl an und für sich weder ästhetisch noch dramatisch; da er aber durch so viel Humor und Bonhommie gemildert erscheint, so kann man dem närrischen Sonderlinge, dem gutmüthigen Schwätzer bey all seinem grillenhaften, bornirten Wesen nicht gram werden. Dem. Schechner (Mad. Melval), Dem. Heckermann (Dormeuils Nichte Elise) und

Hr. Eichberger (deren schmollender Liebhaber Armand) sind zwar nicht reichlich beschäftigt, doch so wohllautende Stimmen müssen allenthalben vortheilhaft wirken. Hr. Cramolini (Florville) traf glücklich den faden Ton des geckenhaften Modestutzers; Dem. Bondra (Fräulein Aurora) wusste in ihrer scharf gezeichneten Karrikatur sich vor jeder Uebertreibung zu bewahren; Hrn. Dirzka's Persönlichkeit scheint eigens für den corpulenten Onkel Rund geschaffen; auch jedes der übrigen war an seinem Platze. Die Musik, wiewohl ihren Geschwistern *Johann von Paris* und *weisse Frau* nicht gleichkommend, wird durch Anmuth und Lieblichkeit immer Freunde gewinnen. Folgende Tonstücke gefielen am meisten: 1. Die Introduction, ein äusserst melodisches Sextett; 2. Dormeuil's Arie, worin er die Vortheile anpreist, welche er dem heillos schlecht unterhaltenen Wege verdankt, und die Gäste aufzählt, die er dadurch in seinem Garne gefangen. Da kommen Dichter, Schauspieler, Componisten, Sänger und Virtuosen vor; auch einer Fodor, eines Lablache und Drouet wird lobpreisend erwähnt. Forti trug sie unvergleichlich vor; 3. Die grosse Arie der Madame Melval; diese stellt hier zwey Personen dar, macht sich selbst im Namen ihres Pariser Bekannten Florville eine Liebeserklärung, und beantwortet sie auch. Diese Scene, meisterhaft gearbeitet, von Dem. Schechner gesungen, der ihre vollen Alttöne dabey trefflich zu statten kommen, war von hinreissender Wirkung; 4. Das erste Finale. Die Ankunft der umgeworfenen Postwagen-Passagiere, in ihrem verstörten Zustande, des schmachtenden Fräuleins Aurora, des vom Kutschenhimmel, auf welchen er sich vor seiner Nachbarin Papageyen, Hunde, Katzen, Cartons und Schachteln zu einem behaglichen Schläfchen geflüchtet, weit ins Feld hinaus geschleuderten Fleischklumpens, Hrn. Rund und seiner Unglücksgefährten, eines Tenorsängers, dem beym Sturze das hohe G abhanden gekommen, eines Pächters, eines Themis-Priesters u. s. w. Diese Scenen bieten in der That recht drollige Momente dar, und sind in der Musik mit frischen Farben colorirt; 5. Ein höchst anmuthiges Duett zwischen Dormeuil und Elise (Hr. Forti und Dem. Heckermann); 6. Eine trefflich characterisirte Strophen-Canzonette Fräulein Aurorens (Dem. Bondra), eine Klage über ihre leidigen fünfzig Jährchen; 7. Ein eingelegtes Duo von Rossini, welches die Demoiselles Franchetti und Dotti recht niedlich ausführten; 8. Variationen über „Au claire de la lune". Unser Sonderling pfuscht nämlich auch ins Tonsetzerhandwerk, und giebt vor, dieses als veraltet verschriene Thema selbst auf diese Weise verändert zu haben. Die Parodie liegt in der unrichtigen Scansion der italienischen Worte, die über diese Melodie ganz unbarmherzig geradbrecht werden. Der moderne Geschmack wird durch die argen Schnörkeleyen der Singstimmen scharf persiflirt, allein die Begleitung ist sehr zart, und die Durchführung der glücklichen Idee naiv und originell. Der Vortrag der Dem. Heckermann und des Hrn. Forti war allerliebst; 9. Ein siebenstimmiger Canon, den Dormeuil ex abrupto componirt, von seinen Nichten aufschreiben, und, nach vertheilten Stimmen, a vista absingen lässt. In melodischer Hinsicht einer der schönsten Sätze; 10. Das Duett zwischen Mad. Melval und Florville. Die Pointe, dass sie ihren Anbeter mit denselben Phrasen mystifizirt, welche sie in der Arie des ersten Aktes, gleichsam phrophetisch, zu ihrer Vorstellungs-Rolle einstudirte, kann nicht effectvoller berechnet werden. So hat denn auch dieses Werk Gnade gefunden, und sein leichtfertiges Wesen wird uns noch manches Stündchen erheitern.

Am 9ten, ebendaselbst: *l'Ami intime*, Vaudeville. *Le Colonel*, Vaudeville.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: *Die Frau Mahm* (Muhme) *aus dem Pusterthale*, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen von Gleich, mit Musik von Kauer. Diese Tyroler-Dirne ist vermuthlich eine Wiedertäuferin, und schon einige Decennien alt, aber, um sie unkenntlich zu machen, mit einigen frischen Lappen aufgestutzt worden. Ja, wenn die Musik nicht als Verrätherin aufträte! Wer wird 1826 dem greisen Kauer noch eine solche Composition ansinnen wollen!

Am 13ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die Nachtwandlerin*, ländliches Divertissement von Taglioni; Musik von Gyrowetz. Eine anspruchlose Kleinigkeit, mehr haltend, als das läppische Programm auf den Affichen verspricht. Voraus ging eine musikalische Akademie, worin unter andern vorkam: Concert-Polonaise für die Violine und Phantasie und Variationen auf der G-Saite, componirt und von Hrn. Mazas gespielt, welcher, so wie bey seiner ersten Anwesenheit, in beyden Sätzen glänzend aufgenommen wurde,

und Hummels Pianoforte-Concert in E dur, von Hrn. Adalbert Sowinsky mit grosser Fertigkeit, mit Gefühl und Ausdruck vorgetragen.

Am 14ten, ebendaselbst: *La maison en loterie*, Vaudeville; *Le Délire*, Opera; Musique de Berton. Wohl gut, dass Ende dieses Monats die französischen Vorstellungen aufhören, denn selbst die Freybillets wollten das Haus nicht mehr füllen helfen.

Am 15ten, im Leopoldstädter-Theater: *Glück in Wien!* oder *Armidens Zaubergürtel*, Feenspiel mit Gesang in drey Aufzügen von Adolph Bäuerle; Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Zum Benefice des artistischen Directors Hrn. Johann Sartory. Das Glück, welches diess verkrüppelte Wesen hier in Wien machte, ist nichts weniger als beneidenswerth.

Am 16ten wurde die Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums in Gegenwart des Protectors dieses Institutes, des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich wiederholt. Se. kaiserl. Hoheit bezeigten sowohl den gewählten Gegenständen, als der gelungenen Ausführung die volle Zufriedenheit.

Im Josephstädter-Theater, zum ersten und letzten Male: *Felix und Gertrud*, oder *Der Bräutigam auf der Flucht*, Posse mit Gesang und Tanz in drey Aufzügen; Musik von Volkert. — Requiescat in pace!

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Le Maître de Chapelle*, Opera; Musique de Pär. *Le Secretaire et le Cuisinier*, Vaudeville. Schon aus der Uebersetzung bekannt.

Am 22sten, ebendaselbst: *Jadis et aujourd'hui*, Opera; Musique de Kreutzer. Missfiel. *Le Fonds des Pouvoirs*, Vaudeville.

Am 27sten, im Josephstädter-Theater: *Die steinerne Jungfrau*, Feenspiel mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Könnte eben so gut das wächserne, oder papierene, oder übersuckerte Fräulein heissen; die Jungfrau ist nun einmal versaubert; warum? das weiss zwar niemand; allein, das thut nichts zur Sache; die Musik klingt ganz charmant, beynahe, als ob's die *weisse Frau* wäre: das schadet wieder nichts; nach der neuesten Mode nimmt jeder, wo es etwas findet; Dem. Vio präsentirt sich als Edeldame, Bauernmädchen, Gärtnerjunge und Fee, singt und spielt allerliebst; das Ganze geht seinen gewöhnlichen, ordentlichen Gang; wir schauen, hören, werden, ohne daran zu denken, ein paar Stunden älter, und sind, wenn die Geschichte aus ist, nicht klüger als vorher; das hat aber auch nichts zu sagen; bleibt doch alles hübsch in statu quo, wie bey den Chinesen.

Am 28sten, im Leopoldstädter-Theater, zum Vortheile des Hrn. Kapellmeister Drechsler, ein von ihm in Musik gesetztes komisches Singspiel, genannt: *Die Abenteuernacht*. Die Originaldichtung ist von Theodor von Haupt, verballhornt von einem Komiker dieser Bühne, Johann Lang; so wurde denn daraus ein Zwitterding von Witz und Aberwitz; eine süss-saure Brühe, die Niemanden munden will. Gleiches gilt von der Composition.

Berlin. Uebersicht des October. Die königl. Schauspiele gaben am 7ten zuerst und seitdem stets bey vollem Hause: Den *goldenen Schlüssel*, grosse komische Zauberpantomime mit Tanz, in zwey Abtheilungen, mit Maschinerieen und Verwandlungen von J. L. Lewin, Pantomimenmeister am k. Hoftheater zu London und am k. k. Theater an der Wien. Durch den Uebergang des Hrn. Lewin vom königstädtischen Theater, wo er sich durch *Ein Uhr* und *Jocko* unsterblich gemacht hat, zu den königl. Schauspielen hat sich für diese eine neue Geldquelle eröffnet. Mehr braucht man von einer solchen Staatsaction nicht zu melden. Der Inhalt der Pantomime ist der gewöhnliche: Arlequin (Hr. Lewin) und Colombine (Dem. Rosa Lewin) sind die Haupt- und Liebespersonen; Pantalon (Hr. Keene) und Pierot (Hr. Evans) das feindliche Princip. Der goldene Schlüssel kommt nur im Anfange vor, und wirkt nicht weiter in den Gang des Stücks, das aus Verwandlungen und Späßen besteht, die präcis ausgeführt werden. Die Musik (unbekannt, von wem arrangirt) hat einen originellen Character; die Melodie ist überall dem Rhythmus untergeordnet. Den 10ten zum ersten Mal: *Die Mäntel*, oder *der Schneider in Lissabon*, Lustspiel in zwey Abtheilungen, frey nach Scribe, von C. Blum. Ich erwähne dieses mit Beyfall aufgenommene Stück nur wegen der Musik des zur Handlung gehörigen Melodramas zwischen den beyden Abtheilungen, die wie die scenische Einrichtung von dem Bearbeiter ist. Am 15ten gab man zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen die neu einstudirte

Oper *Palmira, Prinzessin von Persien*, in zwey Abtheilungen, mit Ballet; nach dem Italienischen bearbeitet von C. Herklots; Musik von Salieri; Ballets von Telle; in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur C. Blum. Die Oper ist 1796 geschrieben. Sie ward unter Spontinis Leitung sehr präcis ausgeführt; dieser hatte statt der kleinen Ouverture des Componisten die zu Winters *Kalypso* und statt der alten breiten Arien der Palmira zwey brillante Allegri di bravura, wahrscheinlich von Zingarelli und Sim. Mayr, gewählt. Die Besetzung war vortrefflich; Mad. Schuls gab die Palmira, Hr. Bader den Alcindor, Hr. Blume den Oront, Hr. Devrient d. j. den Alderan, Dem. Carl und Hoffmann die Frauen der Palmira etc. Vorzüglichen Beyfall erhielten: Alcidors Arie: O der Liebe Engel wallen etc; Palmiras Recitativ und Arie: Doch von widrigen Gefühlen etc. und das Finale; so wie im zweyten Aufzuge das Quintett: Glück oder Missgeschick etc; Oronts Arie: Deine Haare, die sich sträuben etc; Alcindors Arie: Einen Blick noch, o Geliebte etc; Palmirens Arie mit Chor: Theurer, wie trag' ich diess Leiden etc.

Hr. Hauser, vormals am königl. Hoftheater zu Dresden, hat uns durch drey Gastrollen erfreut. Er gab am 22sten den Figaro in Rossini's *Barbier von Sevilla*, am 24sten den Tristan d'Accunha in Spohrs *Jessonda* und am 31sten den Lysiart in Webers *Euryanthe*. Sein angenehmer Mittelbass ist kunstmässig gebildet, rein intonirend, gleichtönend und vernehmlich; auch die Theaterroutine und das Aeussere machten ihn zu einer erfreulichen Erscheinung.

Von den Zwischenspielen verdienen Auszeichnung: am 25sten Hr. C. G. Belcke, Mitglied des Orchesters zu Leipzig, der ein Concertino für die Flöte von Keller mit gutem Ansatz, schönem Ton und grosser Volubilität fertig und ausdrucksvoll vortrug, und am 29sten die Herren Tretbar und Queisser, auch Mitglieder des Orchesters zu Leipzig. Jener blies ein Concert für die Clarinette von Lindpaintner mit Sicherheit, Ausdruck und Kraft; dieser trug ein Concertino für die Basposaune von Rothe präcis vor; er weiss seine starke Brust durch richtige Oekonomie des Athems zu grosser Ausdauer zu benutzen.

Das königstädtische Theater hat in diesem Monate nur die alten, viel besprochenen Opern wiederholt. Ein ehemaliges Mitglied der Bühne, Dem. Aug. Sutorius, die wegen Kränklichkeit die Gesellschaft vor einigen Monaten verliess, hat nach ihrer Genesung mit grosser Freude ihrer zahlreichen Freunde drey Gastrollen gegeben; am 4ten die Zilli in Müllers *Aline*; am 6ten die Liesel im *Tyroler Wastel* und am 12ten die Fee Rosa in W. Müllers und F. Rosers *Fee aus Frankreich*.

Von den Concerten dieses Monats sind folgende auszuzeichnen: Am 4ten führte Hr. Organist Hansmann zum Besten der Wadseckanstalt und der Orchesterwittwenkasse Haydns Meisterwerk *die Schöpfung* auf. Die Solopartieen führten die Demoiselles Sontag und Carl und die Herren Stümer, Blume und Devrient aus, die Instrumentalpartie die königl. Kapelle unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Möser und die Chöre das Gesanginstitut des Hrn. Hansmann. Die Garnisonkirche, in der die Aufführung geschah, war überfüllt, und sie ist bekanntlich die grösste in Berlin. Der Ertrag war nach Absug der Kosten 1544 Thlr. 14 Sgl., wovon ein Drittheil an die königl. Orchesterwittwenkasse und zwey Drittheile an den eisernen Fonds der Wadseckanstalt fielen. Den 19ten wurde zum Besten der 80 Waisen des Friedrichstifts ein Concert als Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen gegeben. Die Ouverture aus Winters *Kalypso* und mehre Gesang- und Instrumental-Solos wurden darin meisterhaft vorgetragen, doch war der Ertrag gering. Am 25sten gab der königl. Kammermusikus Hr. Fr. Belcke Concert, und zeigte in einem selbstcomponirten Concerte für die Basposaune seine Sicherheit und Fertigkeit auf diesem kolossalen und schwer zu handhabenden Instrumente, besonders in den schwierigsten Passagen und Läufen und im lang gehaltenen Triller. Auch sein schon vorher erwähnter Bruder, der Flötist Hr. C. G. Belcke aus Leipzig, ward mit Beyfall gehört.

Mancherley.

Das Urtheil der Meisten ist ein Akt der Ichheit. Es zieht an, stösst ab, es greift hinaus in die Welt, es strahlt das Ich hinaus in's Universum. Was dem Selbst zuwider ist, gegen das hat es tausend Einreden, „wenn" und „aber," warum es ihm nicht gefällt, tausend Ausreden, warum es

sich ihm nicht nähern mag. Die urtheilende Selbstheit stemmt alle ihre Seiten gegen den Gegenstand ihrer Abneigung, und weil sie nicht concentrisch mit ihm ist, so begegnen sich alle ihre Radien geradezu oder schief, stossen, durchschneiden, stören sich in allen Zonen. Sie durchbohrt ihn mit den ihrigen, wie mit hundert Dolchen, statt ihn herankommen zu lassen und ihn centrisch aufzunehmen.

Wenige wissen die tiefe, reiche Eigenthümlichkeit eines Gegenstandes zu schätzen, seine Wesenheit zu achten, und das, worin er Kraft, Wirksamkeit, Tugend hat, anzuerkennen, auch wenn es ihrer Neigung nicht zusagt.

* * *

Die theoretischen Wissenschaften lehren so vieles, ohne es durch's Experiment anschaulich zu machen; sie sprechen so oft von entlegenen, dem Menschen nicht gegenwärtigen Zuständen. Die Geschichte weiss selten ihre Gestalten recht in den lebendigen Vordergrund zu bringen. Dichtkunst, Dramatik, Malerey treten uns schon näher; die Musik aber setzt sich unmittelbar in uns hinein. Sie lässt es geschehen, dass mit ihr Lehrendes, Geschichtliches, Poetisches, Dramatisches, Malerisches verbunden werde; aber sie selbst ist nach ihrer wesentlichen Gewalt eine unmittelbare Erregung unseres Gemüths zu fortgesetzten, mit ihr harmonischen Bebungen.

Kurze Anzeigen.

VIII Choräle mit begleitenden Canons verschiedener Art — — von M. G. Fischer. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Diese ganze Gattung, auf welche die grossen Contrapunctisten und Organisten der Vorzeit so viel hielten, besitzt also noch Freunde, die sie ehren und lieben, und Meister, die ihrer mit eben so viel Scharfsinn, als Gewandtheit, mächtig sind? Hr. F. zeigt, dass das so sey. Er hat die Lösung der Aufgabe sich sogar vorsätzlich noch dadurch erschwert, dass er fast durchgehends sehr alte, mithin in ihren melodischen und harmonischen Gängen von den melodischen und harmonischen Gängen unserer Zeit weit entlegene Choräle gewählt hat, wodurch, wie sich von selbst versteht, die canonische Begleitung, sollte sie fliessend bleiben und auch dem Ohre Etwas geben, das es nicht ungern aufnimmt, keineswegs bequem fiel; dass er das „verschiedener Art" auf dem Titel sehr weit trieb, jede Nummer anders gestaltete, und auch einige der schwierigsten und seltensten Arten herbeyführte etc. So ist ein Werkchen entstanden, das, ungeachtet seiner wenigen Bogen, denen, welche überhaupt an dieser ganzen Gattung Musik (die man vielleicht die scholastische nennen könnte) Theil nehmen, Belehrung und Freude; denen, welche wenigstens etwas davon kennen und einigermaassen anwenden lernen wollen, Aufforderung und Stoff zu anziehenden und fruchtbringenden Studien; ihm selbst aber, dem Verf., als einem unserer trefflichsten Contrapunctisten, von neuem Ehre bringen wird. Denen, welche dieser ganzen Gattung noch gar nicht gewohnt sind, doch sich einigermaassen für sie interessiren lernen möchten, dabey aber von dem, was man jetzt Effect zu nennen pflegt, noch wenig abstrahiren können — empfehlen wir, mit den Stücken anzufangen, wo der Choral, wie in No. 4, in das Pedal gelegt, oder doch, wie in No. 3, ein obligates Pedal dazugesetzt ist. Will der Verf. wissen, welche Nummern, wie oft wir auch zu ihnen zurückkehren, die liebsten sind? No. 2 und 3, obgleich sie nicht die künstlichsten sind.

Sonatine pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par C. Schwenke. Oeuv. 11. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ein lebhaftes, aber nicht rauschendes Allegro, ein romanzenartiges Andantino und ein gefällig scherzendes Allegretto — alle drey Sätze auf angenehme Melodieen gebaut und aus ihnen entwickelt; für die Ausführung leicht, doch nicht für Elementar-Schüler, vielmehr für schon einigermaassen fortgeschrittene zur Uebung, und für Liebhaber, die Grosses nicht bezwingen können, doch aber bey gefälligen Erfindungen auch einige kunstgemässe Ausarbeitung wünschen, zur Unterhaltung. Beyden wird die kleine Sonate willkommen seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April | No. 28. | 1801.

ABHANDLUNG.

Ueber die Ausbildung und Veredlung des musikalischen Gehörs.

Von D. Friedrich August Weber in Heilbronn.

I. Was ist musikalisches Gehör?

Unter diesem Ausdrucke ist eine sowohl im Gehörorgan als in der Seele selbst liegende Empfänglichkeit für alle musikalische Eindrucke, das Vermögen, sie richtig aufzufassen, und die Fähigkeit, sie unverfälscht zum innern Sinne fortzuleiten, zu verstehen. Bey Thieren, die neben ihrer Thiersprache, die Fähigkeit besitzen, melodische Laute von sich zu geben und nachmachen zu lernen, ist sie ein Instinct; beym Menschen ein durch die Vernunft zu vervollkommnender innerer Trieb.

Die Funktion des Ohres beym *musikalisch hören* ist analog der Funktion des Auges beym Ausüben einer von den bildenden Künsten. Es ist nothig, zu erforschen, wodurch das Ohr diese, ein musikalisches von einem gemeinen Ohr unterscheidende Fähigkeit hat. Obenhin die Sache betrachtet, wird man geneigt, den Unterschied eines musikalischen und eines nicht musikalischen Ohres in *der Struktur* von beyden zu suchen, und die Analogie scheint diese Meynung zu unterstützen. Allein eine genauere Untersuchung belehrt uns, dafs dem nicht also seyn könne, und in einem unterschiedenen Bau dieser zweyerley Ohren, gedachter Unterschied nicht liege. Schon die hier richtiger angewendete Analogie führt hierauf. Das Ohr einer Drossel, eines Finken, eines Kanarienvogels, eines Staaren, einer Nachtigall, einer Meise, eines Papageyen hat — unbedeutende Zufälligkeiten abgerechnet — ähnliche Form und Struktur mit dem Ohr eines Neuntödters, eines Raben, eines Uhu oder eines Reigers. Allein nehmen diese lextern Vögel Unterricht auf der Leyerorgel an, wie viele von jenen? Und giebt die Stimme der lextern eine Empfänglichkeit für musikalische Tone zu erkennen, die den sogenannten Singvögeln und redefähigen Vögeln jener Gattung nicht wohl abzusprechen ist? Grofse oder kleine Peripherie des äufsern Ohrs, Configuration der Ohrenmuschel und des äufsern Gehörganges, Zahl, Figur, Lage und Verbindung der harten sowohl als weichen Theile des innwendigen Ohres, Gehörgangs und seiner mit dem Innern des Mundes communicirenden Gänge, zeigen nicht, woraus sich auf eine Verschiedenheit des musikalischen Gehors und des unmusikalischen ein Schlufs machen liefse. Auch ist es mit dem musikalischen Gehör nicht wie mit der Singfahigkeit der Organe der Stimme beschaffen, wo sich in Rücksicht auf Alter, Geschlechtsunterschied und Mannheit oder Entmannung eine Differenz wahrnehmen läfst, die bekannt genug ist. Wir finden nicht, dafs Mädchen, Weiber und Kastraten ein besseres Gehör haben, als Jünglinge und Männer, und auch im günstigern Falle haben jene vor diesen nichts voraus.

Der Unterschied zwischen musikalischem und unmusikalischem Gehör liegt also nicht im *Mechanismus* des Ohres, und Integrität der Theile des Ohres und Regelmäfsigkeit ihrer Struktur erhebt es noch nicht zum Range eines musikalischen, wenn es schon ohne diese Integrität und Regelmäfsigkeit sich, wie leicht erachtlich, nicht gedenken läfst. Die Erfahrung leitet darauf, jenen Unterschied in dem *Organismus*, das heifst, in den Eigenschaften zu suchen, durch welche sich

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. **N°. 46.** 1826.

Auszug aus der Schrift: *Die Elemente der Tonkunst, als Wissenschaft etc. von Dr. J. A. Walther.* 8. Hof, 1826.

Von dem Verfasser mitgetheilt.

Von dem Ton und dem Dreyklang.

Nur in der absoluten Form des Tons liegt die Musik als Wissenschaft begründet, erhält die Verwandtschaft der Töne, die als etwas Abgeleitetes nicht an die Stelle des Princips gestellt werden kann, selbst erst ihre lebendige Bedeutung und wissenschaftliche Beziehung.

Obschon beyde ungetrennt, ist die äussere Form des Tons, wie sie in der Erscheinung durchbricht, mit seiner innern nicht zu verwechseln; dennoch vermag diese keiner in Wahrheit zu begreifen, dem jene — wozu sich freylich viele unberufen fühlen mögen — nicht schon vorher klar geworden. Nur aus dieser höhern und einzigen Ansicht des Tons geht hervor, was es heisse: „der Ton sey Einheit in der Duplicität und Duplicität in der Einheit, und was einige begeisterte Alte unter dem Worte Trias, mit dem sie ihn bezeichnet, verstanden haben."

Ist nun aber der Ton eine Trias*), so ist der Dreyklang nichts als der in sich zerlegte Ton selbst; so dass durch ihn durch drey Glieder, die aber in sich Eins, — ausgedrückt wird, was dieser als ein einziges in sich bezeichnet. Wie sich aber der einzelne Ton in den Dreyklang zerlegt; so muss sich nothwendig der Dreyklang, der triadischen Form des Tons entsprechend, selbst wieder in sich zerlegen und als Dreyklang der Tonika, der Ober- und Unter-Dominante auseinandertreten. Aber aus diesen drey Dreyklängen oder Akkorden besteht jede Tonleiter, und so wäre also mit der erscheinlichen Genesis des Tons und des Dreyklangs auch die der Tonleiter, wie nothwendig, selbst gegeben.

Von der Tonleiter insbesondere und dem nothwendigen Zerfallen derselben in eine durch ihre eigne Gliederung bestimmte Mehrheit von Tonleitern nach einem nothwendigen doppelten Gegensatze, der sich durch das Kreuz- und ♭-Vorzeichnung ausdrückt.

Die beyden Dominanten-Akkorde verbinden sich in der Tonleiter eben so unter sich, als sie sich mit dem Akkorde der Tonika verbinden, so dass auf ächt organische Weise alles, indem es in sich, auch in dem Andern ist. Die Tonleiter unter der Form der Einheit und des Gegensatzes nach aussen einmal gesetzt, muss sie nothwendig in sich zeugend werden und sich, nach dem in sie fallenden Gegensatze, nach zweyen, sich wie Ober- und Unterdominante, wie positiv und negativ, verhaltenden, grossen Richtungen fixiren, wie wir es in der von der Tonleiter Cdur aus beginnenden Scheidung der Tonleiter in die der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung sehen. Ihrer Construction entsprechend kann die Spaltung nur so geschehen. Sofern nämlich auf jedem Punkte die triadische Form des Tons hervortreten muss, können der Dreyklang der Tonika, der Ober- und Unterdominante nur Wechselbegriffe seyn, und das, was hier als Dreyklang der Ober- oder Unterdominante auftrat — nur die zwey differenten Seiten des ursprünglichen Dreyklangs der Tonika seyend — muss selbst hinwiederum als Dreyklang der Tonika seiner bestimmten Tonleiter auftreten; und zwar nothwendig unter dem gege-

*) Daher weist der einzelne Ton nach seiner sinnlichen Erscheinungsweise auf ein Anderes als ihn Supplirendes hin, welches der Dreyklang ist, in dem er sich erst als Ternar irdisch vollkommen gestaltet; so dass man sagen kann, die Prim wird durch die Terz, wie die Terz durch die Quint, und so der Ton in dem Dreyklange verständigt und in seiner von uns dargestellten triadischen Natur klar gemacht.

benen Verhältnisse von positiv und negativ, in welchem wir die Ober- und Unterdominante, dem im Tone laut werdenden Urgegensatz entsprechend, als gegenseitig gegen einander auftretend erkannt haben; so dass also die Unterdominante, sich selbst als Tonika einer neuen Tonleiter setzend, innerhalb dieser besondern Beziehung nur Tonleitern der negativen Seite der ♭-Vorzeichnung; die Oberdominante aber, als positiv, nur positive oder Tonleitern, die der Kreuz-Vorzeichnung anheimfallen, aus und durch sich erzeugen kann.

Indem sich aber in diesen doppelten Reihen der Tonleitern derselbe Eine Gegensatz der Ober- und Unterdominante noch einmal bewegt, einigt er in einer andern Beziehung das so Geschiedene selbst wieder mit einander; so dass, abgesehen von jener andern Scheidung der Tonleitern in solche der positiven und negativen Richtung, sich alle, als wäre sie gar nicht da, selbst wieder unter sich in Dur- und Mollton-Leitern scheiden. Doch ehe wir davon insbesondere reden, muss noch, wie von selbst klar, bemerkt werden, dass die ursprüngliche Tonleiter C dur, mit denen der ersten und zweyten Reihe verglichen, gleich dem Tone, weder positiv noch negativ, sondern die Einheit von beyden ist, und aus diesem Grunde selbst nichts vorgezeichnet haben kann.

Von den Mollton-Arten.

Die Mollton-Leitern, nur das Integrirende der Durton-Leitern seyend, müssen auch, einige bloss formelle, auf ihren Gegensatz hindeutende Verschiedenheiten ausgenommen, dem Wesentlichen nach gleicher Weise organisirt seyn, und eben in dieser Beziehung hat man es als etwas Besonderes an den Molltonarten erkannt, (was aber nur der gleiche Typus ihrer Bildung mit den Durton-Leitern fordert, weil jede Tonika in ihren Unter- und Oberdominanten-Akkord einleitet,) dass sie, um ihres, zu dieser Fortschreitung nothwendigen Semitoniums nicht zu entbehren, im Aufsteigen durch die grosse Sext und grosse Septime gehen, wenn sie im Absteigen, dadurch gleichzeitig ihre Einheit mit den Durton-Leitern zu erkennen gebend, die natürliche Vorzeichnung mit den ihnen verwandten Durtönen theilen. Sich ganz an sie anlehnend, leiten sie entweder unmittelbar in ihren Durton, oder leiten auch geradezu in dessen Ober- und Unterdominanten-Akkord, da sie sonst, gleich den Durtönen, nach dem gleichen Gesetze, nur in ihre Ober- und Unterdominante ausweichen.

Mit der Scheidung der Tonleitern in Dur und Moll ist auch die der Terz in die grosse und kleine eben so nothwendig gesetzt, als es die der Septime in die grosse und kleine bey ihrer ersten, der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung war. Die grosse und kleine Terz, also der grosse und kleine Dreyklang, und in diesen demnach auch die Dur- und Molltöne mit dem verminderten Dreyklang, welcher die Einheit der beyden ersten vermittelt, sind ihrer Dreyzahl nach selbst nur durch die triadische Natur des Tons begründet, damit, wie es seyn muss, der organische Ternar auf jedem Punkte laut werde, und sich alles organisch durchdringe. Die kleine Terz kann daher immer und ewig nur negativ, wie die grosse nur positiv seyn, während der verminderte Dreyklang, der Einheit des Tons entsprechend, nur in Bezug auf die Scheidung von Dur und Moll im Organismus der Tonverhältnisse eine Stelle hat, das Getrennte in Dur und Moll wieder zu versöhnen, um in der Beziehung das Gleichvermittelnde zu seyn, wie es der verminderte Septimen-Akkord hinsichtlich der Kreuz- und ♭-Vorzeichnung ist.

Mit der Scheidung der Tonleitern in zwey der Vorzeichnung nach entgegengesetzte Richtungen ist nämlich, sofern damit nothwendig auch der Gegensatz der grossen und kleinen Septime hervorgerufen wird, der verminderte Septimen-Akkord, als das dritte vermittelnde Glied, eben so nothwendig gesetzt, als der verminderte Dreyklang durch die nothwendige Trennung der Tonleitern in Dur und Moll. Denn die Septime muss sich eben so gut den Drey unterordnen, die sie in der organischen Einheit der Töne mit dem Dreyklang, um sich zur selbstischen Tonleiter organisiren zu können, nicht entbehren kann, so fern ja schon mit der ersten Tonleiter die nothwendige Bedingung aller andern, und damit auch, kraft des Gegensatzes von Ober- und Unterdominante, die Septime in ihrem Gegensatze selbst als wesentlich gesetzt ist, der Gegensatz aber nicht ohne die Einheit seyn kann.

In dem Dreyklange der Tonika der Ober- und Unterdominante ist die Tonleiter bloss in sich gesetzt, durch die der Oberdominante entsprechende grosse und der Unterdominante entsprechende kleine Septime aber geht sie zugleich über sich hinaus, und zeigt uns an, wie sie durch diese beyden gleichzeitig den Keim zweyer ihr zunächst verwandten an-

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05399/060

deren Tonleitern enthält, von denen sie das zunächst Verknüpfende ist.

Daher ist auch die grosse und kleine Septime den Moll- wie den Durton-Leitern (nur den ersten die kleine unter der nothwendigen Form der Sext) wesentlich, und zwar so nothwendig, als beyde nach dem gleichen Gesetze der Ober- und Unterdominante und der Einheit beyder gebildet sind. Die grosse Septime, durch die der Mollton im Aufsteigen oder seinem Bildungs-Moment als durch sein nothwendiges Semitonium geht, kann aber nur unter der Form der Terz seiner Oberdominante als das Vermittelnde ihres Dreyklangs der Tonika mit ihr, der Oberdominante, erscheinen, so wie auch die grosse Sext nur die gleiche Terz von ihr auf die Unterdominante hinweist; so dass also in der That das, was in den Durton-Leitern sonst Sache der kleinen Septime ist, hier die grosse Sext übernimmt, und dieser Wechsel nur als eine den Mollton-Leitern eigenthümliche Sache anzusehen ist, obschon eben diese Beziehungen nur deshalb ein anderes Aeussere gewinnen, damit die Mollton-Leitern nach demselben Gesetze wie die Durton-Leitern construirt seyen.

Dass der Mollton nicht blos, wie der Durton, in seine Ober- und Unterdominante ausweicht, sondern auch in die Ober- und Unterdominante seines ihm verwandten Durtons, daraus fliesst eben selbst hinwiederum die mögliche Bestimmung, dass die Molltöne, diesem andern Gesetz ihrer Ausweichung entsprechend, auch selbst im Aufsteigen gleicher Weise durch die kleine Sext gehen können, was sonst rein unmöglich wäre, indem diese nur der Grundton der Unterdominante ihres Durtons, oder die Terz ihres ihr entsprechenden, sich hieher beziehenden Molltons ist, wohin sie, wie in ihn selbst, gleicherweise ausweichen können.

Von dem Verhalten der Tonleitern zu einander und dem Grund ihrer nähern und fernern Verwandtschaft.

Die ganze Tonleiter ist so gut eine Trias, wie jeder einzelne Ton; wie sich daher zur Tonika einer gegebenen Tonleiter die Unter- und Oberdominante verhält, so verhalten sich auch die aus diesen beyden hervorgegangenen selbstständigen Tonleitern zu jener selbst. Drey in einem solchen Verhältnisse stehende Tonleitern machen, der Form des Tons entsprechend, unter sich nothwendig eine besondere Totalität oder Gruppe in der Reihe der Tonleitern aus, die sich in der Verwandtschaft einander näher stehen, als die übrigen. Derselbe Ternar aber positiv gesetzt, muss jedoch auch als negativ gesetzt hervortreten, und wenn daher die Molltöne das nothwendige Negative der Durtöne, als der positiven, sind; so ist von selbst klar, dass sich an diesen sich verwandten Ternar von Durton-Leitern ein gleicher der Mollton-Leitern anschliessen müsse.

Sofern nun aber jede der zu einer Gruppe sich verbindenden Tonleitern positiver und negativer Richtung selbst wieder ihre neue Unter- und Oberdominante mit sich bringt, so begreift man, wie eine gegebene Gruppe in ihre nächste nach jeder Richtung ausschweifen und sich auf diese Weise stufenweise, ohne Unterbrechung der Harmonie, die erste mit der letzten verbinden kann.

Von der nothwendigen Form und Beziehung des verminderten Dreyklangs aus der Construction der Tonverhältnisse.

Seine Form betrachtend, sieht man sehr klar, dass er ein eigenthümlich zusammengesetzter Akkord ist, und, ungleich den Akkorden der Ober- und Unterdominante, nicht wie diese je Tonika einer neuen Tonleiter werden kann. Sichtlich sind in ihm Entgegengesetzte vereinigt, die auf Dur und Moll positiv und negativ zugleich hinweisen. Auf der grossen Septime der Tonika als Durton errichtet, wie sie sich mit der kleinen der Oberdominante derselben, die zugleich das erste Glied der Unterdominante ist, verbindet*), ordnet er sich alle diese Beziehungen unter, und erscheint so, als das Verkettende von Dur und Moll, auch zugleich als das von Ober- und Unterdominante aus der Tonika durch ihre in ihm, und ihm ihre Form opfernde mit eingegangene grosse Septime, wie wir es im verminderten Septimen-Akkorde sehen, der, wie die Septime überhaupt, nur eine andere Form des Dreyklangs ist. Daher in Tonstücken sein oft gänzliches Zusammenfallen mit dem Oberdominanten-Akkord, und dass wir ihn, wie die Dominante überhaupt, als Vorhalt der harten Tonika

*) Ist nach des Verfassers eigenem Geständnisse — als sich mit der weitern consequenten Durchführung desselben nicht vertragend — wie jeder sieht, leider ein Fehler, der durch Verwechselung einer frühern Arbeit mit der spätern über diesen Akkord eingelaufen, den er aber künftig nicht blos verbessern, sondern das Ganze der Darstellung dieses Akkords zur grössern Verständigung seiner Ansicht um Vieles erweitern wird.

und der ihr entsprechenden weichen, wie diese ihm selbst gleicher Weise verbunden, und sich in ihn auflösen sehen.

Ganz in dem Verhältnisse, wie der verminderte Septimen-Akkord, stehend und nur in der Form des Dreyklangs vorbedeutend, was jener unter der Septime darstellt, tritt er auch als der Eine selbe in dieselbe Triplicität der Form auseinander, wie wir es bey jenem, dem ihm gleichen, verminderten Septimen-Akkord, aber bey keinem andern in der Art sehen, so dass es nur einzig das fehlende vierte Glied ist, welches ihn von dem verminderten Septimen-Akkord in dergleichen Gliederung jeder seiner Hauptform unterscheidet.

Mit dem verminderten Dreyklange beginnt also in der That das, was man die wahre Zusammensetzung eines Akkords nennen kann, und wovon das vorher nirgends ausgesprochene Gesetz dieser Zusammensetzung also lautet: Dass, wie ich den einfachen Dreyklang mit seiner Ober- und Unterdominante in Einen Akkord zusammenschmelzen kann, sich auch der zusammengesetzte oder verminderte Dreyklang in seiner ersten Hauptform, da wir ihn wie in Ansehung des verminderten Septimen-Akkords, wo wir diese Scheidung in der Tiefe ihres Grundes werden dargestellt sehen, gleicher Weise als die der Tonika unterscheiden, mit der einen oder andern seiner zwey andern, die wir als die der Ober- und Unterdominante bestimmen, ähnlich verbinden lässt, und so das Zusammengesetzte noch einmal zusammengesetzt wird. (Mehre Beyspiele dieser Verbindungen finden sich auf den dem Buche angehängten Notentafeln.)

Alle und jede dieser Verkettungen gehen allein zunächst aus der Natur des Tons, als der Einheit des Positiven und Negativen hervor. Alle und jede sogenannte enharmonische Verwechslung hat darin ihren Grund und ordnet sich daselbst wieder dem Einen ersten Gesetze der Ausweichung unter. So können wir durch das indifferente Verhältniss der Obertaste zu ihren nach beyden Seiten liegenden Untertasten, die sich, wie in der Lehre vom verminderten Septimen-Akkorde sich zeigen wird, zu ihr wie positiv und negativ verhalten, diese als im Dominanten Verhältnisse mit ihnen stehend betrachten, und zwar in einem solchen, was als ein zweytes ausserhalb der Tonleiter einer jeden von diesen beyden fällt u. s. w. Ueberhaupt lässt sich als Gesetz aufstellen, dass, wie sich die Glieder des verminderten Septimen-Akkords in der Triplicität seiner Form und die des gleichen verminderten Dreyklangs unter sich verhalten, so auch die Akkorde selbst, die in ihrer Gesammtheit in dieser Triplicität desselben ihr Centrum gefunden, so dass sie sich also zumal und abgesehen von einer bestimmten Tonleiter, selbst, möchte man sagen, nur wie die Tonika, Ober- und Unterdominante verhalten, dergestalt, dass jeder in den andern ausweichen kann, welcher sich zu ihm nach der Form seines ihm entsprechenden verminderten Septimen-Akkords, wie die Tonika zur Ober- und Unterdominante verhält.

Von der nothwendigen Form und Beziehung des verminderten Septimenakkords aus der Construction der Tonverhältnisse.

Der Gegensatz der positiven und negativen Richtung der Tonleitern ist nur der gleich ursprüngliche Gegensatz, den wir früherhin gleich anfänglich unter mehr individueller Form in dem Ton, in mehr scheinbar zerfallener in dem Verhältnisse von Tonika, Unter- und Oberdominante aufgezeigt haben, wie er auf die universellste Weise in der organischen Einheit und Differenz der Form aller Tonleiter zumal wiederkehrt. Der Gegensatz unter der Form der Einheit einmal gesetzt, muss er sich in aller Beziehung wiederholen, alles muss dreygestaltig seyn: daher wir auch drey Formen des Septimen-Akkords nothwendig haben müssen, deren eine im Ganzen allgemein mehr der negativen, die anderen mehr der positiven Richtung entspricht, während die dritte, als der verminderte Septimen-Akkord, alle beyde umfasst, und sie, alle Akkorde zumal in Beziehung bringend, wie in Eine grosse, in sich nach zweyen Seiten differente, organische Einheit verschmilzt. Durch diese Identification in ihm, ohne welche es selbst keinen verminderten Septimenakkord geben könnte, gestattet eben jeder einzelne Ton für sich zugleich seine Erhöhung und Erniedrigung, die nichts anders ausdrückt, als das Extrem der Beziehung aller Tonleitern und Tonakkorde unter sich, und wie jeder einzelner Tonakkord aus seiner Tonleiter heraus in die aller übrigen Tonleitern hinüberreicht, — die Genesis des

verminderten Septimen-Akkords zunächst äusserlich begründend.

Anlangend die erste Form des verminderten Septimen-Akkords; so haben wir, wenn ich vom Bass abstrahire, in dem dreygliedrigen Diskante, zu dem der Bass das nothwendige vierte Glied hinzubringt, nach seinen vier Verwechselungen nichts übrig, als die vier kleinen Septimen-Akkorde der genannten vier Grund-Akkorde, denen diese erste Form des verminderten Septimen-Akkords entspricht, und in deren Ober- oder Unterdominante, bald in der Form von Dur oder Moll, je nach der Beziehung zum Ganzen, ich dahin von ihr aus beliebig ausweichen kann, ohne mich auf den einen oder andern zu beschränken.

Dadurch wird aber eben klar, dass, in dem Ansich der Organisation des Tonakkords unter einander, in jeder Form des verminderten Septimen-Akkords die positive und negative Richtung sich am Ende ganz wieder in Eins bildet, und die erkannte Weite vermögender Ausweichung durch ihn innerhalb des Gegensatzes der Ober- und Unterdominante sich um Vieles vergrössert.

Was von der ersten Hauptform dieses umfassenden Akkords gilt, das gilt auch im Wesentlichen von seinen beyden anderen, die in ihrer Gesammtheit als die der Tonika der Unter- und Oberdominante unterschieden werden.

Mit den Durton-Akkorden in ihrer Zwölfzahl auf gleiche Weise die ihnen verwandten Mollton-Arten in der gleich entsprechenden Zahl erfassend, ist schon in dieser Beziehung die Triplicität seiner Form, ihm, als dem Einen-selben, wesentlich, wie sehr sie auch, auf das erste Grundverhältniss des Tons zurückgehend, in dem ursprünglichen organischen Verhältnisse dieses selbst ruht, und sich in der Beziehung aufs Ganze eben so zu ihm verhält, wie der Akkord der Tonika zu dem der Ober- und Unterdominante.

Die Zwölfzahl der Dur- und Molltöne ist organisch begründet, und mit dieser sumal die aufgezeigte Form und Nothwendigkeit des verminderten Septimen-Akkords; denn er muss sich, sich auf alle gleicher Weise beziehend, nach seinen drey Hauptformen dergestalt in sie theilen, dass jede derselben im Ganzen immer vier Durtönen mit den ihnen verwandten Molltönen entspricht, die, alle ihre früher erkannten, verschiedenen Beziehungen nothwendig auf ihn selbst wieder übertragend, so jeder seiner besondern Form die Weite geben, durch die in ihrer gesammten Dreyzahl eben nothwendig alle Töne und Tonakkorde erschöpft werden.

Die 3 ist in der 12 viermal enthalten, daher muss seine Form dreytheilig seyn, jede Form seiner Form aber nothwendig der 4 folgen, da eben die 3 in der 12 viermal enthalten, die 12 aber selbst wieder nur dadurch nothwendig ist, weil die organische Triplicität nicht ohne Quadruplicität gedacht werden kann, und mit der einen nothwendig auch die andere gleicher Weise gesetzt seyn muss.

In ihm (dem verminderten Septimenaccorde), dieses seyend, liegt eben daher die dem Dominanten-Gesetze scheinbar widersprechende Ausweichung, in der jeder Ton, und somit auch jeder Ton-Akkord, nach der Zahl seiner Glieder sich gleicher Weise einen Grad über, wie unter sich auflöst, und dass sich, dem Anschein nach, durchaus ganz fremde Tonarten unter sich verbinden können, ohne dass das Ohr, wenn es gehörig vorbereitet geschieht, wohl die Verbindung des ihm scheinbar Fernen mit dem Fernen empfindend, dadurch beleidigt wird. — So sehen wir das mit dem Gesdur gleiche Fisdur in Fdur und Gdur ausweichen, und sich ganz Entferntes mit Entferntem wie durch einen Zauberschlag verbinden.

Daher giebt es also, wenn wir das gleichmögliche Ausweichen der Molltöne in die Ober- und Unterdominante ihres Durtons wie in ihre eigne, mit dem Ausweichen des Durtons in seinen Mollton ausnehmen, in der That keine andere Ausweichung, als die nach dem Dominanten-Gesetze.

Mit der vollendeten Darstellung dieses Akkords sind nun alle wesentliche Verhältnisse der Töne im Allgemeinen erschöpft; denn das Ende und der Anfang sind wie in einem lebendigen Mittelpunkte zusammengeflossen, und haben sich als das Eine-selbe, was in der Einheit zugleich verschieden und in der Verschiedenheit zugleich Eins ist, in ihm miteinander lebensvoll durchdrungen. Alles, wovon die Lehre von der Tonkunst sonst noch handelt, sind nur Abstractionen aus dieser, die ohne lebendige, zu ihrem Thun nothwendige Kenntniss jener, gar nicht als das erkannt werden können.

Dahin gehört nun die ganze Lehre von den sogenannten durchgehenden Noten und Wechselnoten, überhaupt die von zufälligen Dissonanzen,

wovon wir mit einigen Worten das Wesentlichste im Auszuge mittheilen wollen.

Von den sogenannten durchgehenden Noten und den Wechselnoten.

In Ansehung dieser findet das Gesetz statt, dass jede Note, die sich zu einer andern, die eben daher als Tonika auftritt, als Theil oder Note ihres Unter- oder Oberdominanten-Akkords verhält, wie der ganze Unter- oder Oberdominanten-Akkord selbst, sich allein dadurch als durchgehende oder Wechselnote betrachten lässt, und auf die Tonika genügend bezogen werden kann, oder sofern sie eine Wiederholung derselben Tonika ist. (Ein Beyspiel davon ist in einer der dem Buche angehängten Notentafeln und wird in dem Texte nach dieser Grundansicht erläutert.) Dasselbe Gesetz, dass nämlich immer nur die gegen die andere als Wechselnote auftreten kann, die sich zu ihr, der andern, diese als Tonika angesehen, wie ihr Unter- oder Oberdominanten-Akkord verhält, findet auch hinsichtlich der Wechselnote Statt.

Von den Verhalten oder stellvertretenden Intervallen, als zufälligen Dissonanzen.

Auch diese beruhen nur auf demselben Gesetze, dass also nichts dem andern als Vorhalt oder stellvertretendes Intervall dienen könne, was nicht mit demselben in einer gleichen Beziehung der Unter- und Oberdominante zur Tonika steht; kein Intervall also dem andern vorgehalten werden kann, was nicht zu ihm, als Glied des Dreyklangs der Tonika, in dem Verhältnisse des Unter- oder Oberdominanten-Akkords steht; wenn ich daher die None der Oktave vorhalte, diess nichts anderes aussagt, als dass ich ein Glied des Oberdominanten-Akkords dem Akkorde der Tonika, gleichsam in ihn einleitend, vorausgehen lasse.

So liegt demnach dem Gesetze des Verhaltens des Dreyklangs der Tonika zu ihrem Ober- und Unterdominanten-Akkord, und so umgekehrt, alles gleicher Weise unter, wenn wir das zu ihren Durtönen erkannte eigenthümliche Verhältniss der Molltöne, was sich als ein gleich nothwendiges und die Harmonie des Ganzen durchaus nicht störendes aus der Construction der Töne als Abweichung ergeben, davon ausnehmen. Denn selbst die weitere, durch enharmonische Verwechselung, wie man sich ausdrückt, entstehende Ausweichung, so regellos sie auch oft zu verfahren scheint, lässt sich, wie wir aus der allvermittelnden Natur des verminderten Septimen-Akkords gesehen, selbst am Ende auf das Dominanten-Gesetz zurückführen, und es bleibt also in der That nur noch das genannte andere Verhalten der Molltöne als Abweichung stehen, was hinwiederum die gleiche andere der Durtöne selbst gebiert, nach der sie, statt in ihre Ober- oder Unterdominante als Durton auszuweichen, dieses Gesetz verlassend, dafür in den diesem verwandten Mollton, in ihm so gleicher Weise ihr Vermittelndes findend, ausweichen.

In dem letzten Abschnitt oder der Lehre von der harmonischen und melodischen Fortschreitung wird das hier theoretisch Auseinandergesetzte durch Zergliederung mehrer Stellen aus Tonstücken in der Anwendung gezeigt und das Eine grosse umfassende Gesetz der Ausweichung der Tonika in ihre Ober- oder Unterdominante, und so umgekehrt, auch durch das Beyspiel genügend auseinandergesetzt.

Uebrigens müssen wir den Leser auf das Lesen der Schrift selbst verweisen, die ohnehin kein Auszug entbehrlich macht.

Nachrichten.

Bremen im October 1826. Seit vorigem Winter hat sich der Zustand der Musik hier auf gleicher Höhe erhalten. Die Oper verband fortwährend den Reiz des Neuen mit guter Ausführung. Die Zierde derselben, Mad. Wallburga Eggers, steht noch immer in der Gunst des Publikums. Sie gefiel als Elise im *Schnee*, als Aline, Donna Anna, als Rosette im *Schweizer Hirtenmädchen*, Elvira im *Opferfest*, Vitellia, Sophie im *Sargino* und mehren anderen Rollen. Hr. Pillwitz, trefflicher Bassist und noch jetzt Mitdirector der Bühne nebst dem Komiker Hrn. Bethmann (beyde haben die Concession zur Leitung des Bremer Theaters von Ostern 1826 an auf drey Jahre erhalten), gefiel besonders als Axur, Leporello, Osmin, Sargin u. s. w. Mad. Steinert als Panchon, Emmeline und in Soubrettenrollen; nur ist ihre Stimme oft zu grell. Im April und

bald darauf wieder im July hörten wir die treffliche Sängerin Dem. Mariane Kains in mehren Gastrollen. — Sie kehrte nachher zum dritten Mal nach Bremen zurück, jedoch ohne in der Oper aufzutreten.

Neu auf die Bühne gebracht wurden folgende Opern: *Cortez* von Spontini, zum ersten Mal den 4. September gegeben, und seitdem mehrmals stets bey vollem Hause wiederholt, obwohl sie nicht allgemein ansprach; *die weisse Frau* von Boieldieu, zum ersten Mal den 6. October aufgeführt und auch schon öfter mit Beyfall wiederholt, und *die Berliner in Wien*, von Holtei und Freund, zum ersten Mal den 16. October gegeben. So viel Neues in kaum zwey Monaten haben wir selten gehört. —

Concerte gaben: im Februar der Violinist Rudersdorff aus Hamburg; am 8. April Dem. Mariane Kains, und am 15. April der blinde Flötenspieler Friedrich Berkenbusch, Schüler von Fürstenau. Im October gab ein Künstler aus Hannover eine Abendunterhaltung auf dem Aeolodikon, einem von dem geschickten hiesigen Instrumentmacher Ickler gebauten Instrumente, dessen Ton durch Metallschwingungen hervorgebracht wird und sich dem der Orgel nähert. — Von Kirchenmusiken hat Ref. nur eine zu nennen: am Charfreytage wurde in der Petridomkirche Mozarts *Requiem* von der Singakademie unter Hrn. Riems Leitung zum Besten der Vegesacker Wittwen- und Armen-Anstalt für Seefahrer ausgeführt. Am 7. October wurden in einem Unterstützungsconcerte für Musikerwittwen Webers Ouverture zu *Oberon, Kampf und Sieg*, und erstes Finale aus *Euryanthe* vorgetragen. Die letztere Oper ist hier noch nicht auf die Bühne gebracht, aber schon früher im Concertsaale von Dilettanten ausgeführt worden. — Die neuen Privatconcerte im Krameramthause, 14 jeden Winter, unter Leitung der Herren Riem und Ochernal, worin Gesang und Instrumentalmusik abwechseln, haben jetzt ihren zweyten Winter begonnen. Ausser den Mitgliedern haben nur Fremde Zutritt. Auch die Uebungen des Gesangvereins unter Leitung des Hrn. Graban, der Harmonie und der Union, haben erfreulichen Fortgang; nur sind die ehemals so glänzenden Concerte der Union noch nicht wiederhergestellt, obwohl das schönste Lokal dazu vorhanden ist.

Mancherley.

„Das Beste kann man nicht lernen!" — Wohl wahr, aber man muss viel lernen, damit man Gutes leiste. Man muss sich von vielem enthalten und vieles treiben, die Kräfte üben, frey machen, viel Hülfskenntnisse sammeln, in seinem Fache viel anschauen, darin leben, viel auf Eines beziehen, endlich die Geschichte, den Umfang seines Fache kennen lernen, um falsche Tendenzen zu meiden, die besten Muster zu finden, und sich durch tüchtige Intentionen selbst zu erheben.

* * *

Die technische Kunstbildung muss zugleich ein Thier und einen Engel aus dem Zöglinge zu machen suchen. Jenes durch Einbilden des Bewusstlosen, Instinktmässigen, des Handgriffs; dieses durch Ausbilden des Bewussten, Freyen, Genialen.

* * *

Es lassen oft Leistungen in sehr verschiedenen Kunstgattungen Vergleichungen zu. So erinnert der Gesang einer Bravour-Sängerin a. die altdeutsche Baukunst, an das erstaunenswürdig Aufragende, die dünnen Säulenschäfte, die Verzweigungen, Zierrathen, die kühnen Schneckentreppen; der Gesang der Gemüths-Sängerin an die antike Baukunst, an die einfachen, breiten Massen, die festeren Säulen mit sparsamer Verzierung.

Kurze Anzeigen.

Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin, in Stimmen und Partitur, von Ludw. Berger (von Berlin). Berlin, bey Fr. Laue. Op. 20. (Pr. 1 ½ Thlr.

Bey der weiten Verbreitung der Liedertafeln ist es gewiss vielen erwünscht, wenn eine der andern ihre besten Gaben durch den Druck mittheilt. Der bereits rühmlich bekannte Verf. bietet hier Folgendes:

No. 1. Einweihungslied der jüngern Liedertafel, von Rellstab. Leicht und fröhlich, wie es seyn soll. Zweyerley verhindert uns, es meisterlich zu nennen. Erstlich die gedehnte Lust. Ein männlicher Reim in einem kräftigen Liede nimmt sich nur selten gut aus, wenn ihn die Inneren

Stimmen auf zwey Noten schleifen, was für das Komische und zierlich Alte passt. Wenn es aber, wie hier, mit den übrigen rhythmischen Schlüssen noch dazu eine Anomalie bildet, die zu fühlbar nur eine Verzierung ist, die zu lange gleichtönige Harmonie etwas zu bedecken: so merkt man dabey die Absicht zu deutlich, was dem einfachen Liede am allerwenigsten wohl ansteht. Dann müsste entweder die Ausweichung in E dur unter den Worten „bespiegelt sich die Welt" wegfallen, oder, da sie an sich gar vortheilhaft wirkt, es müsste das darauf folgende „in unsrer frohen Brust," nach einer so vollen und plötzlich treffenden Harmonie nicht so leer ausgefallen seyn. Denn wenn drey Stimmen einerley a, und nach dem engen Dreyklang von g sogleich wieder einerley c, im folgenden Sextenaccorde von F dur in den beyden Basstimmen octavenmässig in a fortschreitend, anstimmen: so ist das nicht anders, als ob man gegen Goliath den David ohne Schleuder erblickte.

No. 2. Ein Trost zum Lobe der Frauen, von Dippold; wie billig ein leicht hübsch Liedlein, damit man, den Noten unbeschadet, mit Gunst nach dem Mägdlein äugeln, oder sich eins phantasiren könne, wenn keins da ist.

No. 3. Der Gesang, von Ahlefeldt, ein Lied höherer Art, ein recht inniger Text mit angenehmer Melodie. Der vierstimmige Satz für Männerstimmen scheint doch dem Verf. noch nicht geläufig genug zu seyn.

No. 4. Octobertraume, von Förster, sind sonderbar, recht düster, weiss nicht, warum; muss aber doch wohl seine Ursachen haben. Auch sind es zweyerley Träume. Der Dichter lässt seine grauen Bilder im Morgenrothe schweben, und der Componist lässt sie im Wiesenrauche tanzen, dass die Gestalten wie im grauen Mantel verschwimmen.

No. 5. Als der König sein Heer grüsste. Am Morgen der Erstürmung von Leipzig, von Max von Schenkendorf. Recht einfach.

No. 6. Das Lied vom Andreas Hofer, von Max von Schenkendorf. Es herrscht eine recht seltsame Kraft darin, die von der Wehmuth begleitet wird; geht auch ganz piano und choralmässig aus, anzudeuten, dass viele brave Schützen nun nicht mehr lachen und dass der Hofer auch todt ist. Das ist ein gutes Lied, und der Max von Schenkendorf hat's auch gut gemacht. Nun Gott behüt uns! Es ist doch seit Kurzem recht viel gestorben.

Collection de 4 Polonaises, 10 Walses, avec Trios 1 Quadrille, 2 Galops et 5 Cotillons pour le Pianoforte, comp. par J. Ruckgaber et J. Baschay. Léopol et Tarnow, chez Kuhn et Millikowski. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Titel zeigt schon an, welch eine feine Anzahl von Tänzen die Liebhaber und Liebhaberinnen derselben beym Pianoforte hier erhalten. Er zeigt sie aber noch nicht einmal vollständig an; denn fünf Masurken fehlen, und jede Suite V. dazu hat auch noch eine ziemlich lang ausgeführte Coda. Man kann sich also satt spielen. Und man wird's gern thun; denn die Tänze (einer freylich vor den andern) sind hübsch, jede Art in dem ihr eigenthümlichen Charakter, und alle vorzüglich tanzbar. Dass nicht lauter Ungewöhnliches vorkömmt, wird man voraussetzen; aber Manches ist wirklich nicht gewöhnlich. Dass nicht selten die Beize schnell dreinschlagender, schneidender Harmonie angewendet wird, wird man auch voraussetzen: aber das will die Mode. Leicht zu spielen ist auch Alles. So wird, wer dergleichen Musik liebt, nicht übel thun, wenn er zulangt. Kunst und Kritik haben dabey keine Stimme.

Trois Marches à quatre mains pour le Pianof. composées par Conr. Kreutzer. Vienne, chez A. Pennauer. (Pr. 20 Gr.)

Alle drey Märsche sind in der gefälligen, vom Verfasser gewohnten Art, so leicht zu hören und zu spielen, dass man sie sämmtlich als zweckdienliche Uebungs- und Unterhaltungsstücke schon solchen Spielern in die Hände geben kann, die nur mit einigem Erfolge die ersten Anfänge einer guten Schule glücklich überwunden haben. Hoffentlich werden sie sich also viele Freunde erwerben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. Nº. 47. 1826.

Späterer Nachtrag zu dem Aufsatze über das Fehlerhafte und Willkürliche in der altgriechischen Musik.

Von E. F. F. Chladni.

Sehr gern würde ich die altgriechische Musik unangefochten gelassen haben, wenn alles, was sie betrifft, bloss in historischer Hinsicht wäre vorgetragen worden; da sie aber mit Geringschätzung alles Neuern und Bessern auf eine Stufe erhoben worden ist, wohin sie nicht gehört, so habe ich geglaubt, der Wahrheit schuldig zu seyn, hier einiges über diesen Gegenstand zu sagen; nicht etwa, um jemanden, der die Vorzüge des Alten vor dem Neuern als einen unabänderlichen Glaubensartikel ansieht, von dem Gegentheile seiner Meinungen zu überzeugen, welches ich für unmöglich halte, sondern um manchen Unbefangenen zu warnen, dass er sich nicht zu ähnlichen Ansichten verleiten lasse. Was nun hier gesagt ist, betrifft mehr die altgriechische Musik an sich, oder vielmehr deren übertriebene Lobpreisung zu Herabsetzung der neuern Musik, als die Darstellung derselben von Hrn. von Drieberg, insofern er in geschichtlicher Hinsicht davon geredet hat. Ob nun in dessen *Aufschlüssen etc.* die altgriechische Musik ganz so dargestellt sey, wie sie mag gewesen seyn, oder ob manches hätte sollen anders dargestellt werden, darüber habe ich mir kein Urtheil, am wenigsten ein gar zu bestimmtes und eingreifendes Urtheil erlaubt, weil ich mich nicht genug für befugt dazu halte, da ich zwar auch manches in den älteren musikalischen Schriftstellern der Griechen nachgesehen, aber sie nicht in dem Grade, wie es meiner Meinung nach dazu erfordert würde, durchstudirt *), und mir vielmehr die meisten Kenntnisse dieses Gegenstandes aus den gewiss sehr zu empfehlenden Büchern von Marpurg und Forkel erworben habe. Ich habe also bey dem, was vorher über die Musik der Griechen gesagt ist, alles so angenommen, wie Hr. von Drieberg es selbst gegeben hat. Dahingegen hat Hr. Perne, Inspector des Musikconservatorium zu Paris, ein sehr ausgezeichneter Kenner der ältern und neuern Musik, dessen Privatbibliothek auch in Hinsicht auf die Geschichte der Musik noch reichhaltiger ist, als die königliche Bibliothek, an einen Correspondenten in Deutschland einen Aufsatz zur beliebigen Benutzung und Bekanntmachung überschickt, welcher eine Beurtheilung der *Aufschlüsse etc.* des Hrn. von Drieberg enthält. Da der Aufsatz mir ist mitgetheilt worden, so gebe ich hier eine Uebersetzung davon, in welcher ich gern alles so gelind ausdrücke, als es sich nur ausdrücken lässt. Folgendes ist also das Urtheil des Hrn. Perne, an welchem ich übrigens keinen Antheil nehme, und weder dafür noch dawider streiten mag:

„Das Werk: *Aufschlüsse über die Musik der Griechen*, ist vielleicht unter allen mir bekannten, die über diesen Gegenstand bis auf unsere Zeiten erschienen sind, das irrigste. Die Eintheilung der Artikel würde erträglich seyn, wenn die

*) Ich habe es deshalb nicht gethan, und habe auch überhaupt keine Lust dazu, 1) weil ich glaube gefunden zu haben, dass aus diesem trocknen Studium sich nichts ergiebt, was für unsere neuere Theorie und Ausübung als Ausbeute könnte anzusehen seyn, 2) weil, wenn ich einen ältern griechischen Schriftsteller lesen will, ich angenehmer und interessanter finde, einen der vorzüglichsten Dichter oder Historiker zu lesen.

ein belebtes thierisches Werkzeug von einem nicht belebten unterscheidet *).

Der Organismus des Ohrs ist ein Aggregat von Eigenschaften, deren einige das Ohr lebenslänglich zu besitzen pflegt, andre in ihm durch Krankheit und andere ungünstige Zufalle oft lange vor dem Tode sich mindern, oder gar verloren gehen. Nicht diese Eigenschaften an sich, sondern eine Art von Individualität, wenn ich so reden darf, bestimmt den Unterschied eines musikalischen und eines unmusikalischen Gehörs. Das Individuelle dieser Eigenschaften ist: gröfsere Einheit und Elasticität der Knochen und Knorpel, mehr Geschmeidigkeit der Sehnen und Gelenkbänder, mehr Reizbarkeit in den Muskeln und Sensibilität der Nerven, wie auch gröfsere Bewegsamkeit aller beweglichen Theile, bey musikalischen, als bey unmusikalischen Ohren. Freylich aber findet bey dem musikalisch seyn der Ohren eine Gradation statt, die sich als in's Unendliche gehend denken läfst, und die sowohl auf der verschiedenen Modification des Organismus vom Ohre an sich, als auch der *verschiedenen Ausbildung der Fähigkeit, musikalisch zu hören*, beruht.

Nichts ist leichter, als im gemeinen Leben von dem Daseyn oder der Abwesenheit des musikalischen Gehörs Gewifsheit zu bekommen. Man lasse eine Anzahl von Kindern mit einander einer guten Musik beywohnen, bey welcher Gesang die Hauptsache ausmacht, und beobachte die Verschiedenheit des Eindrucks. Unmusikalische Ohren werden zwar vielleicht eine solche Musik nicht mit Misvergnügen hören, — wenn sie nicht Ohren eines Justus Lipsius oder Gomarus oder Nordsternritters Michaelis sind — allein es wird bey diesem oberflächlichen Eindrucke sein Bewenden haben, und der Trieb musikalischer Nachahmung wird unerwekt bleiben. Ganz anders aber verhält es sich bey Subjekten, denen durch feinern Organismus die Gabe des musikalischen Gehöres zu Theil geworden ist. Wie der Anblick eines meisterhaften Gemähldes oder Kupferstichs, oder einer trefflichen Handzeichnung den zum Mahler gebornen Knaben antreibt, ungeheifsen den Bleystift in die Hand zu nehmen, und Versuche im Nachzeichnen zu wagen, denen bey aller anfänglichen Unvollkommenheit das Gepräge des Talents aufgedrükt ist, so wird das Kind mit musikalischem Gehore sich nicht mit blofsem Anhören begnügen, sondern einen unwillkührlichen Drang zum Nachsingen empfinden, durch den sich die einer fernern Ausbildung würdige Fähigkeit von selbst an den Tag legt. Gleichwie der zum Mahler Gebohrne seinen Zirkel und Richtscheit im Auge hat, so hat der zum Musiker bestimmte Mensch das Diapason einer natürlichen diatonisch-chromatischen Tonleiter im Ohre, und beyde, das Auge und das Ohr, warten nur auf Ratificirung durch beygebrachte Kunstregeln.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum. Von F. H. von Dalberg. Erfurt, b. Beyer und Maring. 1801. (Pr. 8 Gr.) (Mit einer kleinen Abbildung der Aeolsharfe auf dem Titel, und der ältesten orientalischen Harfe am Ende.)

*) Durch diesen Lehrsatz suche ich Licht in einen Gegenstand zu bringen, den die Physiologen noch in der Dunkelheit gelassen haben. Denn die Lehre vom Hören ist von ihnen bey weitem nicht so aufgeklärt worden, wie die Lehre vom Sehen, und doch hätte die Analogie von beyden sinnlichen Funktionen vieles erläutern können, wenn man sie gehörig verfolgt hätte. Wie der Ton ins Ohr eindringt, sich darin verbreitet, und es als hörbares Gegenstand afficirt, haben uns die Physiologen ganz gut erklärt. Aber die Modi kationen des Eindrucks, warum Sprache, warum Musik, warum Knall, warum Geräusch, jedes einen eigenthumlichen Eindruck macht? darüber schweigen sie, weil sie das aus dem blofsen Mechanismus des Gehörwerkzeuges nicht erklären konnten.
d. Verf.

drey verschiedenen Zeitalter der theoretischen und praktischen Musik der Alten nicht wären vermengt worden. Wenn man das Werk genauer untersucht, so findet man, dass Hr. von Dr. gern mit Umkehrung aller Systeme etwas Neues hat hervorbringen wollen. Er giebt alle Beyspiele so, dass er von den höheren Tönen zu den tieferen fortgeht, irregeführt durch eine Aeusserung des Ptolemäus (lib. 1. c. 10.), dass die Kenntniss der Harmonie das Vermögen sey, die Verschiedenheiten der Töne zu kennen, wenn man sie von der Höhe bis zur Tiefe betrachte. Er hat in der Praxis gehandelt, wie Ptolemäus in der Theorie; aber folgt denn daraus, dass man die Töne nie anders betrachten müsse, als im Fortgange von der Höhe zur Tiefe und umgekehrt? Eine so falsche Auslegung des Ptolemäischen Textes ist nicht das einzige, was Hrn. von Drieberg irre geleitet hat. Er hat auch nicht unterlassen, der fehlerhaften Anordnung der Tabellen zu folgen, welche Meibom für die drey Geschlechter, das diatonische, chromatische und enharmonische giebt. Wenn uns auch nur Hr. v. Dr. sie so wiedergegeben hätte, wie dieser Schriftsteller sie giebt! aber da alle Exempel, wie schon gesagt worden, umgekehrt worden sind, so wird der Proslambanomenos zur Nete hyperbolaeön, die Hypate hypatön zur Paranete hyperbolaeon, die Parhypate hypatön zur Trite hyperbolaeon, u. s. f., so dass von allen Tönen, des grossen oder allgemeinen Systems nur die Mese an der ihr zukommenden Stelle bleibt. Man muss verblendet seyn, um alles im umgekehrten Sinne zu nehmen, was die alten Schriftsteller so klar im directen Sinne ausgedrückt haben, nämlich von der Tiefe zur Höhe, wie Gaudentius, Alypius, Aristides Quintilianus und Andere, die uns die Beyspiele mit den Noten selbst gegeben haben. Wenn Aristoxenus und einige Andere in gewissen Fällen von der Höhe zur Tiefe fortgeschritten sind, in Beziehung auf die Lage des allgemeinen Systems, oder besonderer Systeme, zu der oder jenen Anordnung, so haben sie doch nie deshalb die Ordnung der Töne (cordes) des allgemeinen Systems umgekehrt *), welche zu allen Zeiten nie anders hat können genommen werden, als dass man in der Tiefe mit dem Proslambanomenos angefangen hat, und in die Höhe bis zur Nete hyperbolaeön fortgegangen ist, oder dass man in der Höhe mit der Nete hyperbolaeön angefangen hat, und absteigend bis zum Proslambanomenos fortgegangen ist. Wiewohl die Vergleichung der Driebergischen Anordnung mit der von allen alten Schriftstellern gegebenen und von allen neueren angenommenen ein unangenehmes Geschäft ist, so kann ich doch nicht unterlassen, sie hier vorzulegen. Hr. von Dr. giebt die Darstellungen (les exemples) der Töne im diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlecht so, wie sie hier für das diatonische zu sehen sind, und ich füge hier nur die Darstellung im diatonischen Geschlecht, in der hyperdorischen Tonart genommen, bey, nach den Handschriften oder der Uebersetzung von Meibom. Ich lege sie hier vor die Augen, damit man sich von der Verblendung und von der mangelhaften Kenntniss des Hrn. von Dr. im Fache der alten Musik deutlich überzeugen könne.

Darstellung der Töne im diatonischen Geschlecht, nach Hrn. von Drieberg.

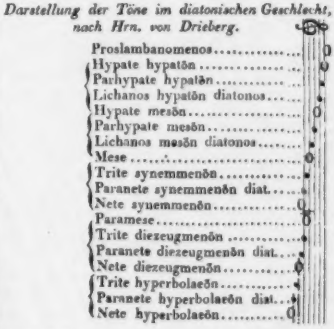

*) Eine solche Umkehrung, wo (nach S. 9. der *Aufschlüsse*) man im Gesange den höchsten, und für die Instrumente den tiefsten Ton als Proslambanomenos soll angenommen haben, und beyde Tonleitern in entgegengesetztem Sinne fortgeschritten seyn sollen, hat mir nie einleuchten wollen, und ich habe schon vorher unter III. 4. einiges darüber gesagt. *Chl.*

Darstellung der 18 Töne des allgemeinen Tonsystems in der hyperdorischen Tonart, im diatonischen Geschlecht, nach Alypius, Gaudentius und allen anderen Schriftstellern.

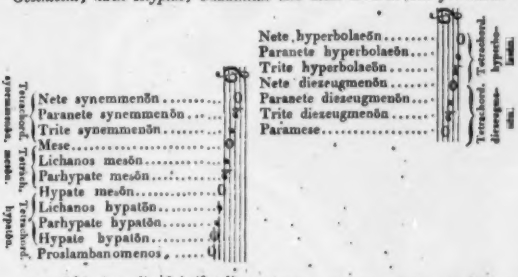

Wenn es nun nöthig ist, die Schriftsteller anzuführen, welche alle gelehrt haben, wie die Intervalle, welche sie Systeme nannten, betrachtet werden müssen, und welche die höheren, mittleren und tieferen im allgemeinen oder grossen Systeme waren, so kann man in *Nicomachus*, ed. Meibom. p. 20, Z. 14. u. f. sehen, dass das Tetrachord Hypatōn in der Tiefe, und das Tetrachord Hyperbolaeōn in der Höhe war. S. 22. sagt dieser Schriftsteller ausdrücklich, dass der Ton Proslambanomenos einen ganzen Ton unter der Hypate hypatōn liegt, und hernach giebt er ein Verzeichniss der Töne des Systems von der Tiefe nach der Höhe zu. Gaudentius (ed. Meibom. p. 6) sagt auch: Veteres sonum omnium gravissimum, a quo initium faciebant ad harmoniae acumen ascendendo Proslambanomenos vocabant. Hunc autem non semper natura gravissimum sumpsere, sed et positione in singulis modis non idem erat Proslambanomenos sonus, sed in alio alius, ut paulo post monstrabitur. Post hunc autem ordine collocabant hypaten hypatōn a Proslambanomeno semper toni intervallo distantem in omnibus harmoniae generibus. Deinceps Parhypaten hypatōn ponebant, etc. Diese Ordnung der Töne bey dem Fortschreiten von der Tiefe zur Höhe ist zu klar ausgedrückt, als dass weitere Anführungen nöthig wären; indessen ist es nicht unnütz, noch eine Stelle desselben Schriftstellers S. 18. anzuführen, wo er von dem Systeme redet, und mit den tieferen Tönen anfangend, zu den höheren fortgeht, und S. 23, wo er sagt: Primus itaque notarum versus gravissimorum sonorum potentiam denotans habet notas dimidium phi jacens ⊃ et dimidium phi jacens averse ⊂. Alypius, Boethius, Aristides Quintilianus und alle anderen Schriftsteller haben ihre Exempel auch allemal nach der Tiefe zur Höhe fortschreitend gegeben, und keiner von ihnen hat sich einfallen lassen, den Proslambanomenos als den höchsten Ton des Systems aufstellen zu wollen. Es ergiebt sich also aus diesem Hauptirrthume des Hrn. von Dr. dass alle Exempel, welche er in seinem Werke giebt, eben so fehlerhaft sind, wie seine Darstellung des allgemeinen Tonsystemes; ich sage: alle, denn es ist nicht ein einziges so, dass es uns einen richtigen Begriff von dem geben könnte, was es vorstellen soll, und es ist noch ein glücklicher Umstand, dass die meisten dieser Exempel nur in Hinsicht auf die Art, die Töne von oben nach unten, anstatt von unten nach oben zu betrachten, fehlerhaft sind; denn die Darstellungen der Tonarten sind unrichtig, 1) in ihren Tonleitern, 2) in ihren Lagen, 3) in den Eintheilungen ihrer Tetrachorde, 4) in der Analogie, welche sie mit unseren Tonarten haben sollen. Wo hat Hr. v. Dr. geschen, dass das allgemeine System der Griechen habe können in die Höhe bis zum zweygestrichenen gis gehen, wie er uns S. 84. u. f. zeigt *)? Welchen Begriff glaubt er uns von den

*) Für den Fall, wenn ich den Sinn nicht ganz richtig sollte getroffen haben, setze ich die Stelle im Original her, wo es heisst: Où M. de Drieberg, a-t-il

wesentlichen Tönen (cordes) einer jeden Tonart der Alten zu geben, wenn er uns eine Tabelle der Dreyklänge eines jeden Intervalls der Tonarten vorlegt, wie wir sie S. 130 sehen? Man muss eben so wenig Kenntniss der neuern als der ältern Musik haben, wenn man so die wesentlichsten Töne und die verschiedenen Octavengattungen einer jeden Tonart der Alten ausdrükken will. Ich finde das Werk auch eben so irrig in der Darstellung des Rhythmus, wie in der von andern Theilen der Musik der Alten, und es fehlte diesem unförmlichen Haufen von Irrthümern nur noch die Vergleichung, welche der Verfasser zwischen der harmonischen Musik der Alten und der der Neueren macht. Das Werk ist ein wahres Verderben in Hinsicht auf die Musik der Alten, und es ist viel daran gelegen, dass das Publikum vor dem Schaden gewarnt werde, welchen es bey solchen thun kann, die den klaren und genauen Kenntnissen zugethan sind, die Forkel in seiner *allgemeinen Geschichte der Musik* giebt. Wenn Forkel, bisweilen gegen die Alten eingenommen, an verschiedenen Stellen seiner Meinung vor einer gesunden Kritik den Vorzug gegeben hat, und wenn er in dem, was die Musik der Alten betrifft, nicht weiter, als seine Vorgänger gekommen ist, so ist er nichts desto weniger genau, verständlich, consequent, kurz, und besonders so methodisch, dass jeder ihn verstehen kann, welche auch die Summe von Kenntnissen seyn möge, die er zum Lesen der allgemeinen Geschichte der Musik mitbringt; dahingegen das Driebergische Werk bey einen Scheine von methodischer Anordnung und bey einer sehr guten typographischen Ausführung nur eine so unförmliche und irrige Compilation giebt, dass gar kein Grund vorhanden ist, warum nicht dadurch die Musik der Alten denen, die sich gern davon genauere Kenntniss erwerben wollen, noch unerklärbarer und unverständlicher werden sollte, als jemals."

So urtheilt Hr. Perne. Da ich hier keine andere Absicht hatte, als, zu zeigen, dass die alt-

va que le système général des Grecs pourrait aller au contre sol# sign de notre clef de sol, comme il nous le montre page 48, welche Zahl 48 allem Ansehen nach ein Schreibfehler des Abschreibers ist, und 34 wird heissen müssen. *Chl.*

griechische Musik nicht zur Herabsetzung und zum Umsturz der neuern bessern Musik zu sehr zu erheben ist, so füge ich keine weiteren Bemerkungen hinzu, und überlasse vielmehr jedem unbefangenen Leser, selbst zu urtheilen, ob wohl die eine oder die andere Art der Ansichten besser seyn möge.

Ueber den Zustand der Musik in Schweden.

Dass die Musik in Schweden nie eine bedeutende Höhe erreicht hat, scheint seine Ursache in der Natur des Landes selbst zu haben, welches bey einer grossen Ausdehnung nur von einer verhältnissmässig kleinen Anzahl Menschen bewohnt wird, die bey aller ihrem Lande eigenthümlichen Leichtigkeit der innern Communication doch nicht im Stande sind, mehr als nur wenige Punkte in ein helleres Licht der Kunst zu stellen. Ein noch grösseres Hinderniss, welches den Bildungsstrom hemmen muss, möchte wohl das seyn, welches unter dem nordischen Himmel jeder emporstrebenden Kunst entgegensteht: die harte Nothwendigkeit, wodurch der Geist des Volkes von jenem schönern und edlern Gegenstande abgeleitet und nur den allernächsten Bedürfnissen zur Existenz zugewendet wird. Die wenigen Musestunden füllt bey den niederen Ständen zum Theil ein zu lautes rauschendes Vergnügen, als dass die stille Muse sich in ihre Mitte wagen sollte. Bey dem Mittelstande ist sie wohl öfter zu finden; aber die Augenblicke, wo sie einzelnen, in sich selbst gekehrten, Gemüthern erschien, waren immer vorübergehend; und die seltene Erscheinung konnte keinen dauernden lebendigen Kreis um sich bilden, da ein jeder zu voll von seinem alltäglichen Thun und Treiben war, als dass er mit ganzer Liebe sich diesem zarten Wesen hätte zuwenden können. Von den höheren Ständen wird musikalische Bildung in Schweden wie in anderen Ländern gefordert; sie muss da oft unfreywillig erscheinen, doch nur in einer Modetracht, von deren Zwang ihr Leben und Wirken beschränkt wird, und welche keine Spur einer nationellen Eigenthümlichkeit entdecken lässt.

Die Kirche hat in Schweden keinen Einfluss auf den Gesang; die geistlichen Lieder, in den Städten, und zum Theil auch auf dem Lande, von einer Orgel begleitet, werden vom Volke mitgesungen; das ungebildete Ohr folgt, so gut es kann,

dem mehr oder weniger richtig spielenden Organisten. Oefter wird, dieser auch besonders in den Kirchspielen auf dem Lande, von der Gemeinde ganz unbeachtet gelassen; dann entstehen zuweilen Misstöne, welche den Gebildeten auf das Unerträglichste in der Erbauung stören. Uebrigens beschränkt der Ritus der evangelischen Kirche in Schweden den Begriff der heiligen Musik auf den Choral.

Singschulen von der Art, wie man sie in Deutschland antrifft, sind in Schweden nicht zu finden. Zwar sind bey den Universitäten und Gymnasien Musikdirectoren und bey den Trivialschulen Cantoren angestellt: aber die ersteren leisten bis jetzt sehr wenig ausser einer dürftigen Unterweisung angehender Küster und Organisten, und von den letzteren wird nur ein wöchentlich vierstündiger Unterricht der Schuljugend im Gesang gefordert.

So stellt sich Schweden in musikalischer Hinsicht dar, wenn man die äusseren Erscheinungen der musikalischen Bildung, die Musik als ausgebildete, von dem gemeinen Leben abgesonderte Kunst, ins Auge fasst. Folgt man ihr aber dahin, wo sie in inniger Verwachsung mit dem ganzen Nationalcharacter erscheint, so wird man ohne Zweifel zu erfreulicheren Resultaten geführt werden. Wer sich in die furchtbare Stille der nordischen Natur hineinwagt, wird in ihren Bergen und Thälern Töne vernehmen, die in die tiefsten Tiefen der Gemüther dringen, so dass er glauben möchte, an der Urquelle aller Musik und Poesie zu seyn. In dem Munde des Volkes leben diese Klänge, die sich bis jetzt der Gewalt einer unzarten Entwickelung entzogen haben, noch fort; sie sind nicht als todte Kunstproducte aus längst verflossenen bis zu jetzigen Zeiten herübergetragen worden, sondern blühen noch als lebendige Erinnerungen merkwürdiger Ereignisse. Wohl erst in den letzten hundert Jahren haben sie aufgehört, das Eigenthum der ganzen Nation zu seyn, und sind nur dem treueren Gedächtnisse der niederen Stände geblieben. Weil aber auch diese die Einwirkung einer verkünstelten Bildung erfuhren, und die flachen Modegesänge des Tages die alten Lieder zu verdrängen drohten, entschlossen sich zwey geistvolle, als Forscher und Verehrer des Alterthums in ihrem Vaterlande schon vorher bekannte Männer, Geyer und Afzelius, solche Volkslieder zu sammeln und herauszugeben. Diese Sammlung füllt drey Bände in Octav, welche, nebst einem Melodieenbuche, vom Kapellmeister Hüffner, mit Klavierbegleitung versehen, 1814 in Schweden erschienen. Nur die Furcht, dass diese Gesänge ganz in Vergessenheit gerathen möchten, konnte die Herausgeber zwingen, sie aus ihrem lebendigen Heiligthume, den Herzen des Volkes, hervorzusuchen und dem todten Papier anzuvertrauen. Diess haben sie auch selbst tief gefühlt: es offenbart sich in der der Sammlung vorangeschickten geistreichen Einleitung, die der sinnige Geyer mit diesen Worten beschliesst: „Und hiermit will ich den Leser, oder lieber den Sänger, auf die Lieder selbst im Buche hinweisen, wo es, die Wahrheit zu sagen, mir herzlich leid thut, sie zu sehen. Ihr Element ist nicht das Papier, sondern die frische Luft, die Wälder und die nordische Natur. Jahrhunderte lang haben sie nur in den melodischen Wellen des Gesanges gelebt; Geschlechter auf Geschlechter haben in ihren einfachen Tönen einen Ausdruck ihrer Gefühle gefunden, und ihre öffentliche Darstellung für die Kunstkenner ist eigentlich eine Strandung auf dem Trocknen. Indessen, besser so, als dass sie in eine Vergessenheit versinken sollten, die sonst nicht mehr weit entfernt seyn könnte."

Es sey uns erlaubt, aus jener Einleitung noch einiges auszuziehen, was den poetischen Character dieser Lieder näher beleuchtet, um so mehr, da dieser ihrem musikalischen Character vollkommen entspricht. Es heisst dort weiter: „Wir sagten, dass die englische, schottische, deutsche und scandinavische Volksdichtung gleichsam eine Verwandtschaft ausmachten. Wenn man die Charaktere dieser alten Volksdichtungen vergleicht, so wird man finden, dass der deutsche mehr Lebenslust und Fröhlichkeit athmet, die in einem höhern Grade humoristisch wird in der englischen; diese zeichnet sich übrigens durch grosse, ehrliche Herzlichkeit aus, doch mit einer bestimmten Neigung zum Pathetischen, welches in der Schottischen noch düstrer und trauriger wird. In der nordischen treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne jedoch darum weniger wirksam zu seyn; sie kann deshalb, mit den anderen verglichen, im Anfange streng und hart erscheinen; ein Eindruck, der mich an die Erzählung Alfieri's (in seinen Memoiren) erinnert, von dem erhabenen Schrecken, das ihn unter dem scandinavischen Himmel bey Wahrnehmung der ausserordentlichen Stille, die in der nordischen Natur herrschte, überfiel. In der alten nordischen Natur-Poesie ist das Verhältniss zur Natur merkwürdig. Man sieht, dass der Mensch

hier nicht in ihrem Schooße mit kindlicher Zuversicht und Genuss wie an der Mutter Brust, ruhen darf. Er stellt sich ihr entgegen, wie Macht gegen Macht, oder vielmehr, wie Geist gegen Geist; denn der ganzen Natur, die ihm in stummer Härte entgegentritt, giebt er Geist und Absicht, um gegen seines Gleichen streiten zu können; und die grossen Wälder und Ströme, das Meer, die Höhen des Gebirgs und die metallreichen Tiefen der Erde hat er mit eigenen Mächten bevölkert, weil sie im Norden mehr als irgend anderswo sich als solche fühlen lassen. Daher die Zauberkraft, welche die nordische Poesie durchströmt, da wo sie noch in den alten Runen Odins lebt — nur ein symbolischer Ausdruck von des Menschen geistiger Herrschaft und einem Kampfe mit den Mächten der Natur; daher auch die Eigenthümlichkeit, dass das nordische Lied sich niemals bey Naturbeschreibungen aufhält, ausser, wenn es die Gewalt beschreibt, die der Mensch mit einer Art poetischer Allmacht über sie auszuüben vermag. So findet man oft auf das Anmuthigste die wunderbare Macht der Harfenklänge dargestellt, die alles zur Blüthe hervorrufen und auf die lebendigen Wesen noch erstaunlichere Wirkungen machen; eine merkwürdige Eigenthümlichkeit, sowohl in historischer als poetischer Hinsicht; denn sie hängt mit der innern Sehnsucht nach einem mildern Himmel, nach Sonne, die (von Alters her) den Nordländer gegen Süden trieb, zusammen, und sie zeigt sich auch bey den neueren und gebildeten nordischen Skalden, die, in ihrem Innern von einer strengen und mächtigen Natur getrieben, vor andern das Vermögen zu besitzen scheinen, aus ihrer eigenen Seele einen unendlichen Frühling hervorzuzaubern — um darüber zu trauern, dass er nur in der Einbildung existirt. Alles was man von dem Contraste des Nordens und Südens, oft mit einer Art Verachtung gegen letztern, spricht, ist leeres Geschwätz, wenn man nicht zugleich ihren Zusammenhang versteht. Wie die Extreme sich immer berühren, so steht der Norden dem Süden am nächsten. Ueberhaupt zeigen sich in der nordischen Poesie die grössten Contraste; sie ist in ihrem innersten Wesen durchaus tragisch, sogar in ihrer Ironie und Lustigkeit. Die Macht, die Tiefe, und das Feuer der Phantasie, die noch Erbtheile aus Odins Burg sind und hörbar in der ehernen Brust der Skalden grauer Vorzeit walten, liegen auch in den einfachen Formen der nordischen Romanze, und bringen da eine um so grössere Wirkung hervor, da sie völlig unbekannt mit ihrer Macht sind, und aus ein Paar kindlichen Augen den eingebohrnen Tiefsinn uns entgegenblicken lassen. Aber wirklich entzückend ist sie da, wo diese Eigenschaften, von dem Geiste des Christenthums gemildert, hervortreten. Das die Erzählung belebende Gefühl, das nach der strengen nordischen Art sich noch keinen lyrischen Ausbruch erlaubt, verbreitet doch über die einfache Darstellung einen Wohlgeruch der Seele — ich weiss es nicht besser zu sagen — der unbeschreiblich ist; und der, welcher ihn nicht z. B. in dem Liede Axel und Walborg vernehmen kann, ist noch nicht in die Seele der Poesie eingedrungen, welche doch mehr zu ihrem Wesen gehören möchte als ein gewisses Kleid von Phrasen, das das einzige ist, woran so viele, wenn nicht sie selbst, doch ihre Livrée zu erkennen wissen."

Dieselbe Eigenthümlichkeit, die sich in der Poesie jener Romanzen offenbart, spricht sich noch deutlicher und mehr kräftiger in ihrer Musik aus. Besonders geben die Omqvåden (Refrains) jenen durchdringenden tragischen Ton an, der um so vernehmlicher wird, da sie jedes Lied beschliessen. In der Zeitschrift *Sibea*, die zu Upsala erscheint, hat Kapellmeister Haffner einer ganz besondern Scala erwähnt, die, seiner Behauptung nach, jenen Gesängen zu Grunde liegen soll; sie kommt der aeolischen in der alten Kirchenmusik am nächsten, nur mit dem Unterschiede, dass der sechste und siebente Ton von dem Volke etwas höher gesungen werden; auch findet in den ächten Liedern keine Fortschreitung durch verminderte oder übermässige Intervalle Statt. Diess ganz genau zu bestimmen wird jedoch immer Schwierigkeiten haben, da man nicht weiss, wie weit man sich auf die Reinheit der ungeübten Stimmen des Volkes verlassen kann. Die geringe Erfahrung, die ich hierin habe, hat mich nur zu jener Ungewissheit geführt.

Es ist unnöthig, weitläufig über den Werth jener Gesänge zu sprechen, zumal, da dieser doch nur von dem Gefühle eines jeden, der sie vernimmt, abhängt. Sie gehorchen nicht den Gesetzen einer ausgebildeten Kunst; aber, wenn es jemand verstünde, diese auf sie anzuwenden, so würden sie diese Probe wohl bestehen, da sie als Kern aller Kunst nicht nur die ganze mannigfaltige Ausbildung sondern zugleich die daraus entstehenden Gesetze selbst in sich fassen. So wie sie nun sind,

gehören sie der freyen Natur, in welcher sie entstanden sind, und dem Volke, zu dessen Bildung und Freude sie beygetragen haben, und von dessen einfachen Gemüthern sie am Ende auch nur recht begriffen werden können. Ich wüsste daher über den sowohl in Schweden, als im Auslande seit mehren Jahren entstandenen, jetzt wohl geendigten Streit, worein der Kapellmeister Häffner wegen seiner harmonischen Bearbeitung jener Volkslieder verwickelt wurde, wenig mehr zu sagen, als dass diese Bearbeitung einem jeden, der für nordischen Gesang offenen Sinn hat, sehr willkommen seyn musste, da ohne sie der sich selbst begleitende Sänger, wenn er nicht schon eine grosse Gewandtheit in der Harmonie hatte, viele durch die Melodie entstehenden Schwierigkeiten der Modulation nicht leicht zu lösen fand. Ueberdiess steht es ja jedem mit dem Character der Lieder und dem Wesen der Harmonie überhaupt Vertrauten frey, die Begleitung zu verändern, denn, wie schon gesagt, diese Lieder gehören nur für den, der sie sich anzueignen weiss; und so muss auch jetzt, wie ehemals, der Sänger den schlummernden Geist in ihnen aufzuwecken verstehen.

Neben diesem Schatze von Volksgesängen verdient wohl der vielleicht noch reichere von Volkstanzmelodieen erwähnt zu werden. Man muss sich von der gewöhnlichen Benennung dieser Tänze, Pälsku *) (Polonaise) nicht verleiten lassen, ihren ächt scandinavischen Ursprung zu bezweifeln. Die schwedischen Volkstänze haben mit den polnischen nichts gemein, als den $\frac{3}{4}$ Tact; sonst sind sie ihrem Charakter nach ganz verschieden von diesen. Sie stehen in enger Verwandtschaft mit ihren ernsteren Geschwistern, den Volksliedern, und haben mehr als einmal ihre elegisch-weichen Melodieen den älteren und neueren Dichtern, die sich in der Nachahmung der nordischen Romanze versucht, zur poetischen Unterlegung dargeboten. So ist z. B. die überaus schöne und wunderbare Melodie, worauf der Dichter Afzelius die glückliche Romanze von Necken (auch Strömkarl, der Gott der kleinen Seen, eigentlich der Flüsse, der die Welt mit seinem Harfenspiele bezaubert, und in den schönen Sommerabenden die schwärmerischen Gemüther zu sich in die Wellen herunterzieht) gedichtet, ursprünglich ein schwedischer Volkstanz; so auch die eben so gelungene Romanze desselben Dichters: *Skades Klagan* (die Klage Skades).

Die Volksdichter sind verstummt; nicht so die Volkscomponisten; diese schöpfen noch aus ihrer unversiegbaren Quelle, dem nordischen Gemüth, und haben sie bis auf den heutigen Tag rein und unverfälscht bewahrt. So wissen unsere fröhlichen Bauerburschen unter sich mehr als einen grossen Namen zu nennen, der ihnen in ihrer erheiternden Kunst als unerreichbarer Stern vorschwebt, und darum haben die gebildeten Musiker Schwedens sie noch jetzt zu beneiden.

Vierhundert schwedische Tanzmelodieen sind gesammelt und vor einigen Jahren in Stockholm erschienen.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Dieser unpassende Name scheint sich zu der Zeit, da Schweden noch Besitzungen an der östlichen Küste der Ostsee hatte, eingeschlichen zu haben, vielleicht dadurch, dass man in gewissen Provinzen Schwedens eine Aehnlichkeit mit dem polnischen Volkstanze hat finden wollen. In der Regel sind die schwedischen Tanztouren einfacher als die polnischen; sie sind nur fröhlich, nicht künstlich, und die Musik allein bestimmt ihren Character.

Darmstadt im October 1826. Unsere Opernbühne ist fortwährend eine grosse Zierde der Stadt. Während die meisten Theaterdirectionen, wenn auch nicht gerade abhängig von dem Geschmacke der Mode und des grossen Haufens, doch oft, besonders aus pecuniären Rücksichten, die edlere Seite der Kunst vernachlässigen und den Anforderungen der Mittelmässigkeit nachgeben müssen, erfreut sich die hiesige Oper der unmittelbaren Leitung des Grossherzogs, eines Fürsten von dem reinsten Kunstsinn und gründlichen musikalischen Kenntnissen, der nur die Vollendung der dramatischen Tonkunst und ihrer Darstellungen im Auge hat und jede kleinliche Nebenabsicht verwirft. Unter solcher Leitung kann es nicht fehlen, dass jeder der Mitwirkenden aus allen Kräften zur grösstmöglichen Vollendung der Darstellungen beyträgt; und in der That wird man nicht leicht ein Musikstück so präcis und mit Beobachtung der feinsten Nüancirungen von Schatten und Licht vortragen hören, wie es hier geschieht. Jede Operndarstellung giebt uns ein ganzes in sich zusammenhängendes Tongemälde; weshalb auch das Einlegen fremder Musikstücke und sonstige Veränderungen nicht leicht gestattet werden. Die vortreffliche und sehr zahlreiche Hofkapelle befriedigt durch

Kraft und Zartheit des Vortrags alle Ansprüche, und die bedeutende Masse der Chöre macht die Ausführung mancher Opern möglich, welche anderwärts nicht gegeben werden können. Costum und Decorationen sind stets der Handlung auf's genaueste angepasst und, wo es erfordert wird, prächtig. Die Sänger und Sängerinnen sind dem Publikum befreundet, und von ihm geschätzt. Während der Vorstellungen herrscht die grösste Ruhe, und überhaupt im Theater ein sehr lobenswerther Ton. An Reichhaltigkeit des Repertoires steht unsere Bühne vielleicht den meisten übrigen nach, doch gewiss nicht zu ihrem Nachtheil. Denn was gewinnt die Kunst durch den immerwährenden Wechsel des Neuen, wenn dieses nichts Vortreffliches enthält? Die Meisterwerke der Oper, unter denen Ref. nur die von Gluck, Mozart, Cherubini, Weber, Spontini, nennen will, werden hier mit dem grössten Kunstaufwand ausgeführt. Auch ältere klassische Werke, die mit Unrecht der Vergessenheit übergeben werden, hören wir bisweilen, z. B. *Oedip* von Sacchini und *Didone abbandonata* von Piccini, ein Meisterwerk tragischer Kunst, welches durch seinen einfachen grandiosen Styl tiefen Eindruck machte. Für die Entbehrung der reicheren Instrumentalbegleitung entschädigt diese Oper hinlänglich durch vortreffliche Recitative, Arien und Chöre. So wurde auch Gluck's *Iphigenia* gegeben, und nächstens soll *Armida* folgen.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations sur un Thème original pour le Pianoforte, comp. — — par André Späth. Oeuv. 102. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Ein interessantes und schätzbares Musikstück zur Uebung und Unterhaltung tüchtiger, besonders an bravourmässigen Vortrag gewöhnter Klavierspieler; für diese aber, nach jetzigem Maasstabe, nicht zu schwer. Die Einleitung ist kurz, in der Form einer freyen Phantasie, und das singbare Thema angenehm. Der Variationen sind sechs; keine in der Erfindung gewöhnlich, und einige wahrhaft schön; sie stechen gut von einander ab; in jeder wird, den Figuren und dem Ausdrucke nach, was einmal ergriffen ist, festgehalten und effectuirend fortgeführt; auch das Fugirte (siehe Var. 6) ist nicht ganz ausgeschlossen. Auf sie folgt ein kräftiges Finale, dem mit Geschicklichkeit das Thema in mannichfaltiger Weise zu Grunde gelegt ist, so dass es immer angenehm hindurchklingt oder hervortritt. Alles ist wahre Pianoforte-Musik, vielleicht, in Hinsicht auf die Behandlung des Instrumentes, der des Hrn. Ries am nächsten zu vergleichen; deshalb, und weil auch alles gut in den Händen liegt und eine wohlgeordnete Folge hat, fällt die Ausführung Spielern, wie wir sie angedeutet haben, leichter, als es Zuhörern, die nicht selbst solche Klavierspieler sind, zu seyn scheint. Stich und Papier sind sehr gut; und demnach ist das kleine Werk denen, welchen es bestimmt ist, mit Grunde zu empfehlen.

Rondeau brillant à quatre mains pour le Pianoforte, composé par Conradin Kreutzer. Oeuv. 68. Vienne, publié par A. Pennauer. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein angenehmes Andante maestoso führt zu einem recht netten Rondo Allegro, das eben keine ungewöhnlichen Fertigkeiten, aber doch ein gewisses galantes Spiel erfordert, wenn es die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen soll. Die Composition ist einem guten Gesellschafter gleich, der — ohne Anmaassung und Uebertreibung, aber doch mit einer erfreulichen Sorglichkeit modisch geschmückt, mit leichtem Humor, gefälliger Gesprächigkeit, artigem Witz, flüchtigen Hindeutungen auf eine hin und wieder ernstere Behandlung seines leichten Gegenstandes, jedoch bald genug wieder in den muntern Ton eines erfahrenen Weltmannes übergehend — seine anmuthige Unterhaltung auf einnehmende Art glücklich bis zu einem glänzenden Ende zu führen weiss. Das Ganze besteht aus 31 sehr deutlich gestochenen Seiten.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

aus Rossinis Oper Die Belagerung von Corinth.

Chor griechischer Frauen.

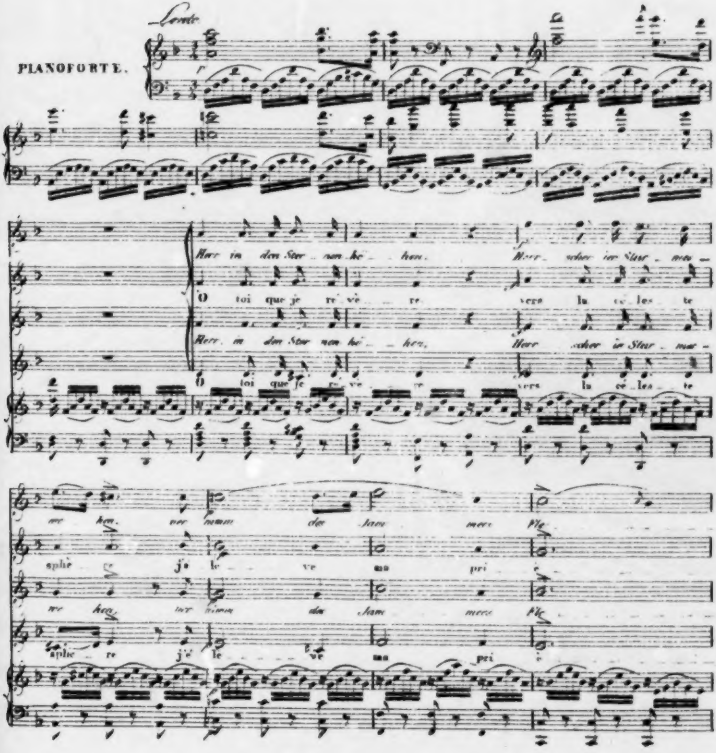

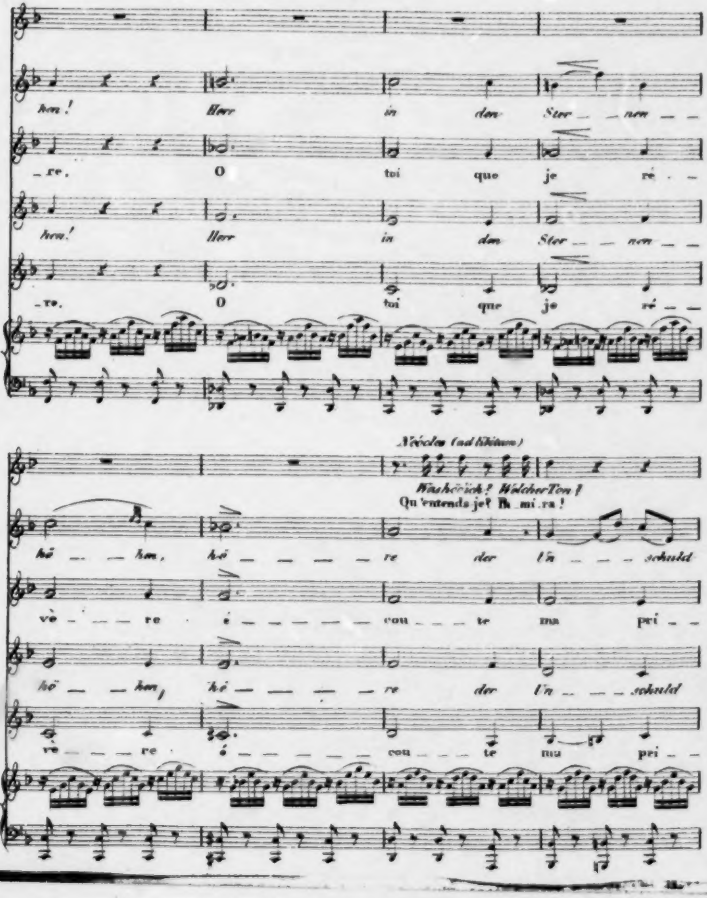
hem! Herr in den Ster _ _ nen _ _
_re. O tui que je ré _ _
hem! Herr in den Ster _ _ nen _ _
_re. O tui que je ré _ _
Nicolas (ad libitum)
Wie schön ich! Welcher Ton!
Qu'entends je! Ha_mi_ra!
hō _ _ hm, hō _ _ _ _ re der Un _ _ _ schuld
vō _ _ _ re é _ _ _ _ _ cou _ _ _ te ma pri _ _
hō _ _ hm, hō _ _ _ _ re der Un _ _ _ schuld
vō _ _ _ re é _ _ _ _ _ cou _ _ _ te ma pri _ _

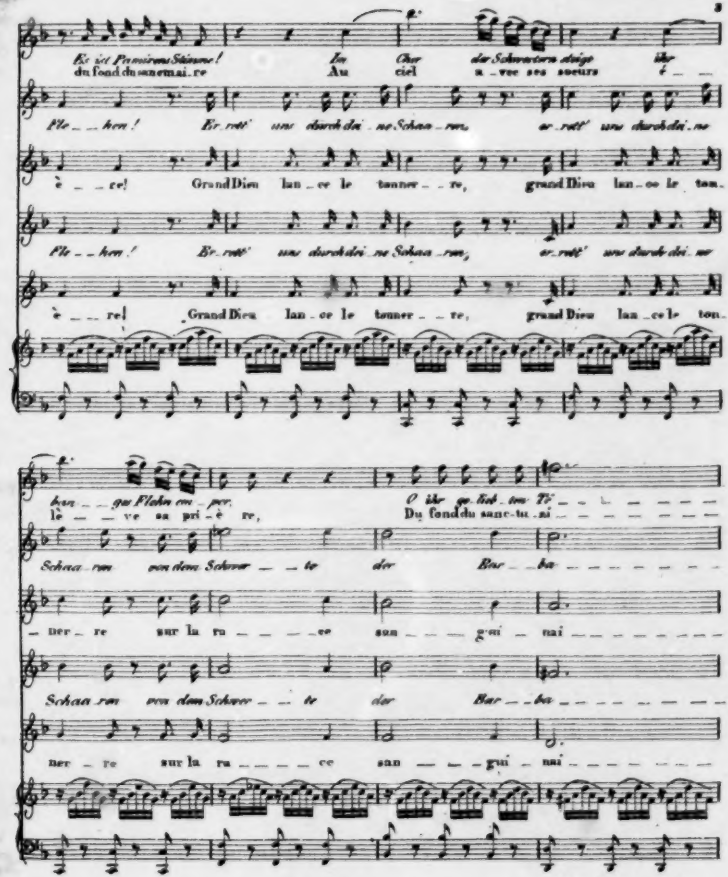
Er ist Prometens Schwester! In der Schwestern Arme
du fond du sanctuaire Au ciel avec ses soeurs
Flehen! Er rett' uns durch die neue Schaar
ère! Grand Dieu lance le tonnerre, grand Dieu lance le ton
Flehen! Er rett' uns durch die neue Schaar
ère! Grand Dieu lance le tonnerre, grand Dieu lance le ton
hen gen Flehn em per. O ihr geliebten Te
le ve sa prière, Du fond du sanctuaire
Schaaren von dem Schwerte der Barbaren
ner re sur la rance sanguinaire
Schaaren von dem Schwerte der Barbaren
ner re sur la rance sanguinaire

So klein diese Schrift der, mit der Tonkunst — in jedem Sinne des Worts, so sehr befreundeten Herrn Verf. ist; so mannichfaltiges Interesse kann sie doch in dem gebildeten Leser erregen. Das Gedicht selbst, welches die Würkungen der Aeolsharfe darstellt, von Seiten seines poetischen Werthes zu würdigen, ist hier der Ort nicht. Es wird genug seyn, zu sagen, dafs die Erfindung gefallen wird, die Ausführung allerdings schöne Stellen hat. Folgende dürfte vornehmlich darunter gehören. Der Dichter ist bey den himmlischen Tönen einer Aeolsharfe, die er aber noch nicht kennet, entschlummert, und wird im Traume über den Ursprung des süssen Getöns also belehrt: „Im blauen, immer heitern Luftraum, wohin kein sterbliches Auge dringt, schwebt eine Wolkeninsel, aus reinem Morgenthau und Blumenduft gewebt, von ätherischen Geistern bewohnt. Kein brennender Sonnenblick durchdringt ihren Dunstkreis; nur der Mond beleuchtet sie mit blassen Silberstrahlen. Da schweigen die Stürme der Erde, da herrscht ewige Stille, die selbst Zephyrs leiser Hauch nicht störet. In süfse Träume gewiegt ruhen dort die Seelen der Menschen, die dem Leben zu früh entrückt, deren Wünsche auf Erden nicht erfüllt worden: schuldlose Kinder, unglückliche Geliebte, zu früh getrennte Freunde, Jünglinge, Männer, Greise, die den Zweck ihres Daseyns nicht errungen haben. Das Schicksal, die ernste Göttin, verbannte sie in dieses einsame Eiland. Mit Wehmuth blicken sie auf die zu früh verlassene Erde zurück, und sehnsuchtsvoll zum Monde, ihrer Heimath, wo Chöre früh gestorbener Schwesterseelen ihrer harren, bis sie den Zirkel ihrer Reinigungsjahre vollendet haben. Nur die Rückerinnerung genossener Erdenlenze ist ihnen gelassen; aber nicht die Gabe, sie einander mitzutheilen. Verhüllt in dämmernden Nebel schlummern sie, wie Schmetterlinge in der dunkeln Puppe: Gedanken und Wünsche umflattern sie, wie leicht beschwingte Morgenträume; und die Seufzer der Sehnsucht verschliessen sich in ihrem Innern, wie die Keime zarter Blumen in der unentwickelten Knospe" — Die Göttin der Harmonie erblickte einst diese Insel, der Anblick der Schlummernden rührte sie; sie lösete sie aus ihrer Verbannung und weckte sie aus ihren Träumen; Aeolus entband ihre Schwingen, und seitdem beleben sie die Saiten der nach jenem genannten Harfe und geniefsen des Glücks der Mittheilung an gleichgestimmte Seelen. —

Der Hr. Verf. hat aber aufser seinem Zweck als Dichter, auch noch den, jenes ganz vortreffliche, in seiner Art so ganz einzige Instrument bekannter zu machen und mehr zu empfehlen. Deshalb hat er (aufser den reichlich angeführten Stellen anderer Dichter u. s. w. in den *Anmerkungen*) dem Gedichte eine prosaische *Einleitung* vorgesezt, worin er das Instrument selbst näher, und so genau beschreibt, dafs jeder nur einigermafsen geschickte Instrumentmacher es ohne viele Mühe nach dieser Anweisung bauen kann. Ueberdies giebt er manche Vorschläge zum bessern Gebrauch und vollern Genufs desselben, welche ihm gewifs alle, die seine Vorschläge benutzen, herzlich verdanken werden. Rec. weis, wie wenig die Aeolsharfe, ohngeachtet ihrer öftern Beschreibungen, noch in Deutschland bekannt ist, und wie man sich dieselbe gemeiniglich als ein viele Weitläuftigkeiten, wohl auch beträchtliche Kosten verursachendes Instrument vorstellt. Er sezt also die Beschreibung des Herrn v. D. wörtlich her.

„Der Nahme selbst bezeichnet schon ihre Bestimmung — denn kein anderes Hülfsmittel als der blofse Windstrom erregt ihre Saiten, und macht sie erklingen. Die Verfahrungsart ist folgende:

Es wird ein schmaler langer Kasten, etwa 3 Schuh hoch, 6 Zoll breit, von trockenem Tannenholze verfertigt, der unten einen Resonanzboden hat, auf diesem werden über zwey Stege, die nah' an den schmalen Enden einander gegenüber liegen, acht oder auch mehrere Darmsaiten, alle im *Einklang* gestimmt, und nicht zu stark aufgespannt — der Hintertheil des Instruments, ist entweder ganz offen, oder wenn er geschlossen ist, so mufs eine der breiten Seiten sich aufschieben lassen, damit man auf diese Weise einen dünnen aber breiten Luftstrom

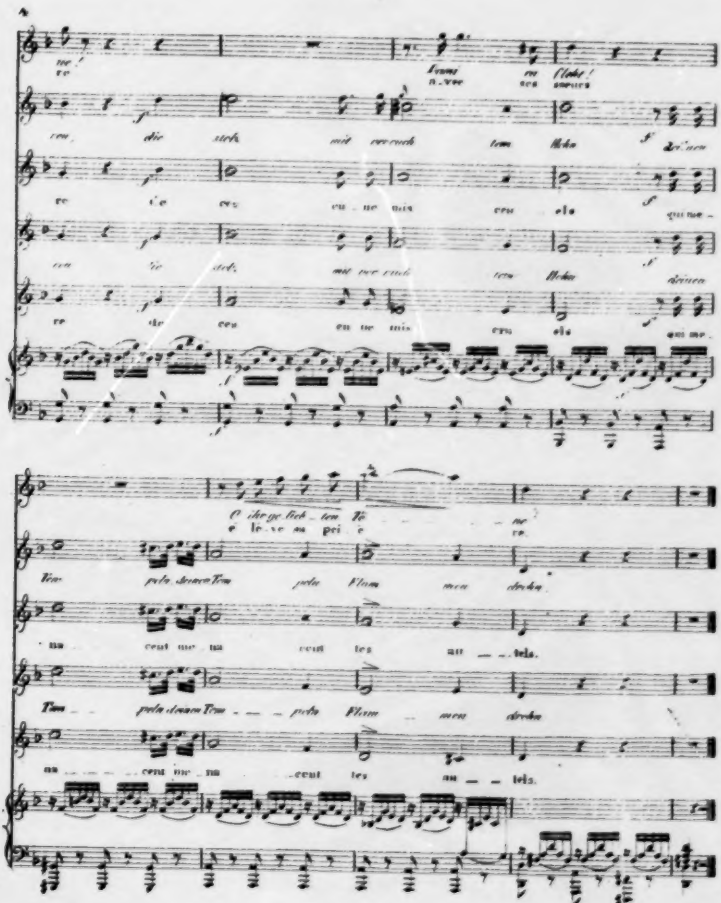

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVII. 1826.

Gesuch.

Ein Musiker von mittleren Jahren, jetzt in einer der ersten Kapellen Deutschlands angestellt, wünscht den Platz eines Dirigenten einer fürstlichen Harmonie – oder anderen Musik. Gründliche Kenntnisse in der Composition, im Einstudiren und in Arrangemens aller Art von Musik, dergleichen er schon mehrere geliefert hat, machen es ihm möglich, einem solchen Posten nur gänzlichen Zufriedenheit vorstehen zu können. Anträge bittet man, gefälligst an die Verleger dieser Zeitung zu richten.

Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig, erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

Romberg, Bernh., 3 Sonates faciles p. Violoncelle et Basse. Op. 43 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Maurer, L., 6e Concert pour Violon avec Orchestre ..... 2 Thlr. 16 Gr.
— Air varié pour Violon avec Violon, Viola et Violoncelle. Op. 40 ..... 12 Gr.
Lindner, Fr., 2 Duos p. 2 Violons Op. 5. 1 Thlr. 16 Gr.
Schmitt, Al., Trio p. deux Violons et Violoncelle. Op. 63 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Quintette p. Flûte, 2 Violons, Viola et Violoncelle, arrangée de son premier Concert pour Clarinette ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Meyer, C. H., Musique militaire ..... 2 Thlr. 16 Gr.
— Tänze für Orchester. 24ste Samml. 1 Thlr. 4 Gr.
— Tänze für Pianoforte. 24ste Sammlung ... 12 Gr.
— A. C. G., Six Polonoises pour Pianoforte. Liv. 3 ..... 8 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie, pour Musique militaire. Liv. 8 ..... 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. Liv. 9 ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Tänze für Pianoforte. Liv. 9 ..... 16 Gr.
Wassermann, H. J., 1er Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 14. 1 Thlr. 12 Gr.
Dotzauer, 3 Sonates pour Violoncelle et Basse. Op. 31 ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Keller, Ch., 6 Divertissements pour Flûte seule. Op. 16. No. 2 ..... 1 Thlr.
Czerny, C., Grande Sérenade p. Pianoforte avec Clarinette, Cor et Violoncelle ou Violon, Alto et Violoncelle. Op. 126 ..... 2 Thlr.
— 3 Rondos p. Pianoforte: Tendresse, Amitié et Confiance. Op. 117 ..... 1 Thlr.
— Variations sur un thème original p. Pianoforte. Op. 115 ..... 16 Gr.
— Valse varié pour Pianoforte. Op. 114 ... 20 Gr.
Cramer, J. B., Pollacca p. Pianoforte et Flûte .. 14 Gr.
— Rondo brillant pour Pianoforte. Op. 72 ... 12 Gr.
Hauptmann, M., 3 Sonates pour Pianoforte et Violon. Op. 5. 1, 2, 3 ..... 3 Thlr.
Hummel, J. N., Les Adieux: Grand Concerto p. Pianoforte avec Orchestre. Op. 110 ..... 5 Thlr.
— Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 104 ..... 1 Thlr.
— Amusement p. Pianoforte et Violon. Op. 108. 1 Thlr.
— Rondo du Concert Op. 89. arrangée à 4 ms. pour Pianoforte ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Dº Concert, Op. 110. arrangé à 4 mains pour Pianoforte ..... 1 Thlr.
— Trio, Op. 83. à 4 ms., p. Pianoforte. 1 Thlr. 16 Gr.
Ries, Fds, Variations p. Pianoforte. Op. 147. 1 Thlr.
Spohr, L., Double-Quatuor. Op. 65. arrangée à 4 mains pour Pianoforte ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Herlng, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke. 4r Heft ..... 20 Gr.
Burgmüller, F., Rondo p. Pianoforte ou Harpe. Op. 1 ..... 12 Gr.

Umriss einer Gesammt-Tonwissenschaft überhaupt, wie auch einer Gesang-, Ton- und Rede-Vortraglehre insonders, von J. Ch. Markwort. In Commission bey Carl Wilh. Leske in Darmstadt, und bey B. Schott Söhne in Mainz. (Pr. 56 Kr. oder 9 Gr. P. Crt.)

Dieses kleine Werkchen hat sich die Aufgabe gestellt, alles Lehr- und Lernbare der Tonkunst in bestimmte aus dem innern Wesen derselben hervorgehende nothwendige, und daher in sich fest stehende Gesetze und Hauptstücke einzuordnen. — Es hat zunächst den Zweck, einen vorläufigen Ueberblick über die von demselben Verfasser bereits angekündigte Vortraglehre zu geben; ausserdem aber kann es auch als ein ordnender Beytrag zu den vor-

handenen Lehrbüchern der Tonkunst betrachtet werden, indem, vermittelst der in demselben aufgestellten Einfachungen, es unzweifelhaft deutlich wird, wo ein Lehrbuch seinen Gegenstand erschöpft, oder noch wesentliche Lücken in demselben gelassen hat. — Wenn die Tonkunst in ihren Lehrsätzen mathematische Gewissheiten enthält, so kann dieser Versuch, die Gesammt-Tonwissenschaft nach mathematisch wissenschaftlicher Strenge zu verlegen, den Kunstfreunden nicht anders als eine willkommene Erscheinung seyn, um so mehr, da alles in demselben sehr kurz gefasst, und besonders auf die Anwendung berechnet ist.

Die früher auf Subscription angekündigte Gesang-, Ton- und Redevortragslehre von J. Ch. Markwort wird, durch die nicht vorausgesehene grössere Bogenanzahl, in zwey Lieferungen erscheinen, wovon die erste im November d. J. versandt wird. Der einmal gesetzte Subscriptionspreis bleibt zu 4 fl. oder 2½ Thlr. Pr. Crt. für den ersten Haupttheil, und zwar: die erste Lieferung zu 2 fl. 20 kr. oder 1½ Thlr. Pr. Crt. die zweyte zu 1 fl. 40 kr. oder 1 Thlr. Pr. Crt. Der Ladenpreis wird über 7 fl. betragen. — Die Subscription auf beyde Lieferungen des ersten Haupttheiles bleibt bis Weihnachten d. J. offen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Rossini, La donna del lago, ridotta per due Violini, Viola et Violoncello dal Sig. M. Mirecki. 3 Thlr. 8 Gr.
— Zelmira, ridotta per due Violini, Viola et Violoncello, dal Sig. M. Mirecki ... 3 Thlr. 8 Gr.
— La Donna del Lago, per Fortepiano Solo. 3 Thlr. 8 Gr.
— La Gazza ladra, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Ricciardo e Zoraide p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Il Mosè in Egitto, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Zelmira, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Armida, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Otello, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Demetrio et Polibio, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Maometto, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— Tancredi, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— l'Italiana in Algieri, p. D?..... 3 Thlr. 8 Gr.
— l'Inganno felice, p. D?..... 2 Thlr. 12 Gr.

Euterpe, ossia raccolta di più applaudite pezzi delle opera et Balli, ridotti per Pianoforte a quattro mani..... 1 Thlr. 4 Gr.

Gesänge, vierstimmige, von englischen Tonsetzern mit deutschen Worten. 1s Heft..... 16 Gr.

Adler, Georg, Cantate zur Feyer des hohen Geburtsfestes weiland Sr. hochfürstlichen Durchl. Ernst Fürsten zu Schwarzenberg, für Pianoforte. 15s Werk..... 1 Thlr. 8 Gr.

Schubert, Franz, vier Gedichte von Rückert und Graf Platen, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte.... 16 Gr.

Tomaschek, W. J., 5 Gedichte von C. E. Ebert, für 1 Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.

Zumsteeg, Emilie, 6 Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 5..... 7 Gr.

Adler, Georg, 4 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 10s Werk..... 16 Gr.
— Libera me, Domine, für vier Singstimmen. 11s Werk..... 8 Gr.

Hoffmann, C. J. A., 4 Lieder der Minne aus den Zeiten der Minnesänger, für vier Männerstimmen..... 16 Gr.

Schnabel, J., Messe in Fmoll, für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Hörner und Orgel..... 3 Thlr.

Händel, G. F., Israel in Egypten, Oratorium, Uebersetzung und Klavierauszug von K. Breidenstein, mit englischem und deutschem Text. 5 Thlr. 12 Gr.

Romberg, A., Sehnsucht, von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre von T. Gands. Op. 44 .... 9 Gr.

Fischer, H., Gesänge für vier Männerstimmen. 3s Werk. 1ste Lieferung..... 12 Gr.

Schiedermayer, J. B., Litaney für vier Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel. Op. 41. 1 Thlr. 16 Gr.
— Vesper für vier Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel. Op. 42..... 2 Thlr. 16 Gr.

Seyfried, Ignaz Ritter von, Der arme Toms, Ballade von Dr. Falk, in Musik gesetzt für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 6 Gr.

Ernemann, M., Cotillon, pour le Pianoforte... 6 Gr.

Lewit, J., 10 Walses élegantes, p. le Pianoforte. 8 Gr.

Würfel, W. W.. Grande Polonaise, p. le Pianoforte. Op. 40..... 6 Gr.

Kurpinski, H., Potpourri..... 20 Gr.

Pinnicki, Ign. de, 6 Polonaises concert. pour un Violon ou Pianoforte..... 14 Gr.

Oginski, M., Collection de Polonaises, pour le Pianoforte..... 1 Thlr.

Lewit, J., Marche funèbre, pour le Pianoforte, sur la mort de Sa Majesté Alexandre I.... 4 Gr.

Raczkowski, F., 2 Mazures et une Valse, pour Pianoforte..... 4 Gr.

Chopio, F., Rondeau pour le Pianoforte..... 12 Gr.

Nowakowski, J., Rondeau pour la Polonaise, pour Pianoforte. Op. 2..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. Nº. 48. 1826.

Erläuterungen einiger der verwickeltesten Ausweichungen nach dem Dominanten-Gesetze, wie es in seinen Elementen der Tonkunst von ihm aufgestellt und entwickelt; nebst einem Blick in das Verhältniss der Musik zur Psyche, von J. A. Walther, Dr. der Philosophie und Medicin und praktischem Arzte zu Bayreuth.

So einfach unsere Lehre in ihrem Grunde und so leicht in ihren Folgerungen; so muss sich doch nothwendig für den die Wahrheit sehr oft verdeckt zeigen, dem diese einfachen Beziehungen noch nicht allseitig genug gegenwärtig. Daher ist es wohl für die meisten keine unnöthige Arbeit, wenn wir in diesen Blättern das Schwierigste davon noch einmal mit Wenigem aufnehmen und einige solche Stellen aus Tonstücken würdigen, die in ihrer Erklärung Schwierigkeiten machen, und für die Unwissenheit den Schein erzeugen, als seyen sie nur auf altem Wege in einem äussern, aber nicht in dem von uns angegebenen innern Zusammenhange der Tonverhältnisse fass- und auflösbar.

Wir haben wohl schon dort nicht unterlassen, mehrere treffend zu lösen; aber da die Abwechselung und Verwickelung der Verhältnisse des Einenselben unendlich, so ist die fortgesetzte Zergliederung solcher verwickelter Stellen gerade das, was, wie gesagt, wohl den Meisten Noth thut. Die dunkelsten und der durchgreifenden Allgemeinheit unseres Gesetzes scheinbar widersprechendsten Ausweichungen sind nämlich die, welche nach dem in unserer Lehre vom verminderten Dreyklang und gleichen Septimenaccord aufgestellten Gesetze construirt sind: dass, wie die der einen oder andern viergliedrigen Hauptform des verminderten Septimenaccords angehörigen Accorde zu dieser sich verhalten, sie sich unter einander selbst verhalten, und dass sie bey ihrer sonstigen grössten Ferne, doch miteinander in eine Art Indifferenz getreten. So z. B. C dur mit A dur, denn C dur und A dur fallen unter dieselbe erste Hauptform (der der Tonika) des verminderten Septimenaccords, und so sind in folgender Stelle eines uns vorliegenden Andante „Die Stunde schlug u. s. w.“ dessen Verfasser wir aber nicht kennen, das aufgelöste Cis im Bass und das erhöhte A in dieser Verbindung wohl Glieder eines vom vorigen verschiedenen Accords, die aber durch die grosse einigende Beziehung des verminderten Septimenaccords in eine solche Indifferenz getreten, dass sie sich unter der Form zweyer differenten Accorde wie Ein- und derselbe Accord verhalten, und dass es nur die Wiederholung der Unterdominante von E dur oder des A dur in fremder Gestalt ist, die es sich durch die genannte Einigung wie seine eigne aneignet; die von C dur also; denn das erhöhte A bezeichnet nur, da nach unserer Lehre der verminderte Septimen-Accord die entgegengesetzte Vorzeichnung in sich ausgleicht, — die kleine Sept von C dur, daher sich auch das Cis in C hat auflösen müssen, das A aber erhöhen, um der Form der kleinen Sept von C dur dienstbar zu werden, das C dur also die Stelle von A dur im Ganzen doch nur vertritt.

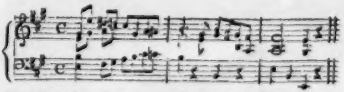

Dieselbe, aber für den ersten Anblick noch schwierigere Stelle ist auch die folgende:

N. 1.

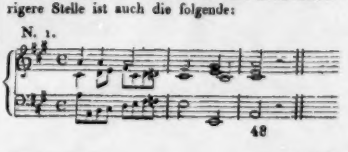

N. 2.

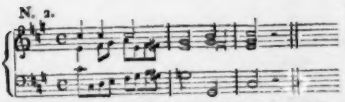

aus demselben Andante, wo im Discante das erhöhte D mit dem aufgelösten Fis zusammenzustehen kommt, welche Verbindung auf keinen der gewöhnlichen Accorde passt, und auch nur so gelöst werden kann, dass das aufgelöste Fis zum Glied des verminderten Septimenaccords von Edur als der Oberdominante von Adur umgewandelt, und so in Verbindung mit dessen Unterdominante in der gleichen Form des verminderten Septimenaccords, nach Art der Vorhalte durchgangsweise in das Adur als Quartsext zurückläuft; die selbst nur die Wiederholung des E eine Octave tiefer unten zur Folge, um vermittelst seiner kleinen Septimenaccords-Form auf das Adur als Tonica schlussmässig zurückzuleiten. Dass sich die Sache so verhält, sieht man am obigen No. 2, in das wir No. 1. transponirt, um zu zeigen, dass das Verhältniss in jeder Tonleiter dasselbe und der Wechsel des Falls, mit dem andere Beziehungen entstehen, die Einsicht erleichtert.

Solche Varianten giebt es auf vielfach verschlungene Weise die Menge, sie lassen aber mit der einen oder andern möglichen Modification nur diese Eine Deutung zu. So z. B. bey No. 2. könnte ich, da ich das Gis als Glied des verminderten Septimenaccords von Gdur mit dem As gleichbedeutend nehmen kann, auch den Fall so ausdrücken, dass sich die Unterdominante von C dur als solche noch einmal wiederholt, aber in einer durch den gleichen verminderten Septimenaccord mit ihr verwandten Accordform, welcher offenbar As dur ist, und so in die Tonica wieder schliesst; aber die erste Deutung ist offenbar als die vollständigere auch die richtigere.

Diese Verbindungen, als möglich, haben offenbar die Vervielfältigung des Dreyklanges über die 3 Zahl hinaus zur Folge; so dass man von doppelt verminderten Dreyklängen u. s. w. redet. Aber wozu diese Vervielfältigung, wenn wir ihre Deutung nicht verstehen, mit der sie aber auch, nicht mehr ein Einfaches, sondern ein Zusammengesetztes seyend, als nothwendige Glieder aufhören, wie wir es in Ansehung des übermässig harten Dreyklanges von Portmann in unseren Elementen gesehen haben?

Jenes von uns zuerst aufgestellte Gesetz, dass sich die Accorde in ihrer Gesammtheit zu einander eben so verhalten, wie die drey Hauptformen des verminderten Septimenaccords unter sich, und dass sie sich unter einander eben so im Ganzen als Accorde der Tonica, Ober- und Unterdominante entgegensetzen, macht also eben, so wie das daraus fliessende gleiche andere: dass daher jedem Accorde seine verminderte Septimenaccords-Form substituirt werden kann, die verwickeltesten Ausweichungen möglich, als worin ihre befriedigende, ganz einfache Lösung ruht, in der sich das von uns aufgestellte allgemeine Gesetz der Ausweichung so herrlich bestätiget. Denn verhält sich die Gesammtzahl der Accorde wie die der drey Hauptformen des verminderten Septimenaccordes, in die sie sich theilen; so ist klar, dass sie sich in ihrer Gesammtheit selbst wieder dem Dominanten-Gesetz unterordnen, und dass sie sich wie Accorde der Tonica, Ober- und Unterdominante, den drey Hauptformen desselben sich gleichstellend, selbst zu einander verhalten. Daher also die erste verminderte Septimenaccords-Form, oder die der Tonica, nicht bloss in alle die sich untergeordnet haltenden gewöhnlichen Accorde ausweichen kann, sondern auch in die der beyden andern selbst, da jede Tonica nur durch ihre Ober- und Unterdominante in sich zurückkehrt, und so also auch keine Ausweichung, sie sey noch so abweichend, anders als nach dem Dominanten-Gesetz erfasst werden kann.

Nur aus dem doppeltseitigen Verhältnisse der Molltöne und der Allbeziehung des verminderten Septimenaccords, und somit auch des gleichen Dreyklanges, lassen sich die dem Dominanten-Gesetze scheinbar widersprechenden Ausweichungen also einzig begreifen; so dass auch der hartnäckigste Zweifler sein Zweifeln aufgeben und mit uns dieses Eine grosse Gesetz als das einzige anerkennen muss. Da der verminderte Dreyklang, wie wir in unseren Elementen dargethan, von dem verminderten Septimenaccorde sich nur durch das fehlende vierte Glied unterscheidet; so sieht man leicht, dass als Folge einer Verwechslung einer frühern Arbeit über den verminderten Dreyklang mit der letzten, die durch den Abschreiber geschehen, dem das Ganze zu ordnen überlassen, und die bey der Revision dem Verfasser leider entgangen, hinsichtlich seiner Biklungsweise ein Fehler eingelaufen, dass da seine Oberdominanten-Form mit der seiner Tonica verwechselt, und dass dadurch eine Ungleichheit seiner Be-

ziehung mit dem verminderten Septimenaccord entstanden ist, die in der Natur nicht statt findet, und nicht statt finden kann: sintemal er mit dem verminderten Septimenaccorde, wenn wir von dem fehlenden vierten Gliede absehen, ganz in Eins zusammenfällt, und er also auch nur in der Form des Dreyklanges, nach der Weise dieses gebildet wird; was für jeden, der uns verstanden, genügt, um den dort eingelaufenen Fehler verbessern zu können, und das dort gesagte Wahre von dem, was falsch ist, zu unterscheiden.

Indem dieses Wenige als Berichtigung vorläufig genügt, können wir uns der Bemerkung nicht entziehen, dass eben darin, dass unter der Form des verminderten Septimenaccordes alle Tonaccorde nach tausendfachen Beziehungen lebendig in einander verschlungen, auch die weitgreifende Beziehung der Molltöne, wie wir sie dort aufgeführt, ihre Wurzel hat, und dass alles nur in Einem ruht, dessen Wesen, in der Mannichfaltigkeit der Tonverhältnisse auseinandergelegt, sie alle wieder gleicherweise in seine Einheit aufnimmt. Dass darin insbesondere das dort aufgezeichnete doppelte Gesetz derselben, das aber mit dem Gesetz aller Gesetze doch dem Wesen nach Eins ist, urändet: dass sie nicht bloss in ihre eigene Unter- und Oberdominante, sondern auch in die ihres Durtons ausweichen können, wodurch theilweise dieselbe Beziehung der Tonaccorde vorbedeutet wird, wie wir sie in der Form des verminderten Septimenaccordes in ihrer Gesammtheit wunderbar verschlungen und einander durchkreuzend erkannt haben.

Durch dieses Doppelgesetz, als das Vorbedeutende eines alle Formen von Accorden Einigenden, sehen wir in den Molltönen alle diese Accorde, die sich sonst so ferne stehen, lebendig und innig mit einander verkettet, und sie lösen sich wechselsweise bey ihrer sonstigen Ferne in der schönsten Harmonie in einander auf. So in Amoll z. B. das Fdur in das ihm sonst so ferne liegende Edur, so dass wir durch die kleine Sept (in welchem Werthe das zufällige Dis zu nehmen ist) von Fdur, (gerade als repräsentirte sie die Terz von Hdur, ja die Sept von Edur selbst) wie wenn beyde in einer Tonleiter lägen, in das Edur gelangen. Aber Edur tritt ja in Amoll so gut wie in Adur als dessen Oberdominantenaccord auf, und Fdur, aus ihm, als Tonleiter sui generis daher hervortretend, als Unterdominante von Cdur, was der dem Amoll entsprechende Durton ist, die mit einander nicht zu einer Gruppe verbunden seyn könnten, wenn sie nicht alle Beziehungen gleichheitlich theilten; daher in dieser Gruppirung das Fdur so gut ein Recht auf Edur erhält, als dieses auf das Fdur, und, da ich jedem Accorde, der in der Beziehung als Tonica auftritt, seine Unter- wie Oberdominante vorhalten kann, sogar auf das Hdur, wie es in die Tonleiter Edur als ihr Oberdominantenaccord gegliedert ist u. s. w.

Erkennt man denn nicht aus dieser Darstellung harmonischer Beziehungen, die in dieser einzigen Gruppe eines Dur- und Moll-Accords nur mit Einigem angedeutet, aber nichts weniger als erschöpft sind, da aus dieser Einigung zweyer sich verwandter Dur- und Moll-Accorde, laut des Wechsels von Tonica, Unter- und Oberdominante, noch gar viele andere gleicherweise stattfinden müssen, wie es so plan da liegt, dass sie jeder nur mit einiger Kenntniss der Tonleitern in ihrem doppelten Verhältnisse von Dur und Moll von selbst ohne Schwierigkeit herauszuheben im Stande ist, wenn dazu, wie von uns geschehen, die erste Andeutung gegeben worden—; erkennt man denn nicht, sagen wir, dass durch unsere Lehre, wenn dem Schüler das blosse Gesetz, abgesehen von seiner höhern Begründung, wenn diese über seine Sphäre hinausliegt, gegeben wird, in ihm jede musikalische Bewegung auf einem sicheren Grunde ruht, da auf dem gewöhnlichen die meisten nicht viel Anderes über die Frage des Grundes ihres Ganges zu sagen wissen, als, dass es eben stimme; das Wie durch das in der gegebenen Beziehung auch das Entferntere in Verwandtschaft tritt, wissen sie gar nicht anzugeben. — Daher man sich auch genöthigt sieht, Beyspiele auf Beyspiele ungewöhnlicher Ausweichungen zu häufen, um, durch ewiges Lehren in solchen, auf mechanischem Wege diesen Mangel auf todte Weise zu ersetzen, dessen sich jeder auf der Stelle entschlagen kann, das Ungenügende solcher Nothbehelfe belächelnd, dem das Gesetz dieser Bewegung zu theil geworden; dadurch einsehend, dass sich jede solche dadurch nach Willkühr tausendfach umwandeln lässt.

Doch, davon absehend, können wir nicht umhin, der Vollständigkeit wegen, noch ein Verhältniss anzudeuten, welches gleicher Weise nur von der Doppelnatur der Molltöne und ihrem dadurch verschiedentlich Verknüpfenden zeugt. Es ist dieses: dass ihre Unterdominante, als Quintsextenaccord genommen, einer mehrfachen Form fähig ist, und wobey sich eine vorfindet, die offenbar in sich unverständlich ist, da sie keiner bestimmten Tonart, als solcher,

entspricht, und aus der den Molltönen wesentlichen kleinen Terz so viel als nicht erklärt ist, wenn wir nicht die sie bedingende Synthesis, aus der sie hervorgeht, erkannt haben. — Von A moll ausgehend, kann auf dem Semitonio seiner Oberdominante, dem E dur, in seiner erhöhten oder nicht erhöhten Form, also auf der erhöhten und nicht erhöhten Quart (dem Dis oder D) der Quintsextenaccord errichtet werden, als die Oberdominante von E dur, in ihrer ersten Verwechselung als Septimenaccord, entweder in der Form von H dur oder H moll, um von dem A moll aus unmittelbarer Vorhalt und Eintrittsaccord in das E dur zu seyn. Diess sind die zwey ersten Formen dieses Quintsextenaccords, die in der Form von Dur und Moll ihrer Tonleiter nach vollkommen kenntlich sind. Aber es kommt bey den Molltönen noch eine dritte Form dieses Accords vor, die als eine zusammengesetzte sich unter keine besondere Tonleiter fügt, und die daher nicht gekannt wird: woher sie kommt, wenn man nicht, der Beziehung der Molltöne entsprechend, ihre Genesis kennt. Sich auf gleiche Weise übrigens auflösend, vertritt er, den gleichen Stand behauptend, ganz die Stelle der beyden vorigen in abweichender Form und repräsentirt auf dem Semitonio der Oberdominante von A moll, dem E dur, in das er einleitet, dessen Oberdominante; nur dass er ihre Form nicht wie jene beyden anderen gleicherweise theilt, sondern, wie gesagt, zusammengesetzter Natur ist: zusammengesetzt nämlich aus der Oberdominante der Oberdominante des Molltones in der Form des Septimenaccordes nach seiner ersten Verwechselung und eines Gliedes der Unterdominante dieses Molltons, wie sie ihm in der gleichen Moll-ton-Form wesentlich ist.

So ist von A moll seine Unterdominante in der Mollton-Form D moll; also wenn sich dieser Quintsextenaccord D, F, A, H, schreibt, und das D, was, wie sich versteht, im Bass genommen, zugleich, als Semitonium der Oberdominante, seiner Oberdominante, dem H dur, angehört, so gehört das F als die kleine Terz von D moll zugleich diesem an, und Unter- und Oberdominantenaccord, wie sie auf zwey sonst ganz verschiedene Tonleitern hinweisen, der erste in der Form von Moll, der zweyte in der von Dur, wie er in dieser Doppelseitigkeit vorkommt, sind in Eins zusammengeflossen. Wesentlich deutet diese Verbindung nur auf die Doppelnatur der Molltöne hin, und hängt damit zusammen, dass sie, wie man sagt, im Aufsteigen, oder ihrem Bildungs-Momente, wie wir es nennen, durch die grosse wie kleine Sext gehen; denn eben das F hier, was statt des Fis auftritt, ist ja nur die kleine Sext von A moll, wie sie auf seine Unterdominante in der Form von Moll (das D moll) hinweist, die sich also in dem F mit der Oberdominante der Oberdominante von A moll, dem H dur, oder, wenn einige lieber wollen sollten, dem H moll, in sie, das E dur, einzuleiten, verbindet, und diesem Quintsextenaccorde diese zweydeutige Form giebt, die auf keinen der gewöhnlichen einfachen Grundaccorde passt, und nicht passen kann, weil sie eben keine einfache, sondern eine zusammengesetzte, aus einer den Molltönen eigenthümlichen doppelten Beziehung hervorgegangene ist.

Wie vielfach verschlungen sind nicht die Tonverhältnisse bey der Einfachheit des Gesetzes, welches in ihnen laut wird! Wie sich Gedanke an Gedanke, Empfindung an Empfindung reiht, so die Tonaccorde an einander, um sich in sie zu ergiessen und in ihnen gleichsam zu verkörpern! Der Töne harmonisches Gewebe nur diese Verkörperung seyend, begreift man nicht, wie man fragen konnte: wie die Psyche dieser Harmonie zugängig sey? Gerade als ob sie etwas Abgesondertes von ihr seyn könnte! Jedes Reflectiren hat ein Seyn zur Folge, und kein Seyn ist ohne ein sich in ihm Reflectirendes zu begreifen, was seinen Inhalt ausmacht, und so lässt sich keine Harmonie von einem empfindend anschauenden Wesen gesondert denken. — Etwas andres als seine Reflexe seyend, gäbe es für uns gar keine Harmonie. Dennoch betrachtet man diese, als seine Form, von ihm, dem Wesen, so getrennt, dass man noch fragen kann: wie ihm diese Harmonie denn zugänglich sey, und quält sich mit allerley leeren Erklärungen, wo doch eben diese Harmonie selbst das Erklärende ist, indem nur jenes sich in ihr, als seine Form, erklärt, und sie sonst nichts ist, als diese seine Erklärung, sein Sichoffenbaren, wie es ist, sein zweyter Aetherleib, wie wir ihn auch in der Sprache wieder finden.

Kein Körperliches ohne Geistiges, wie grob materiell, alle Gedanken und Empfindungen scheinbar ausschliessend es auch sey; wie sollte erst der geistig verklärte Leib dessen entbehren, was in ihm seine Verklärtheit reflectirt! Wie so das Sich das Sich nicht erkennen, dass man ihm erst etwas Fremdes unterzulegen braucht, für das es doch kein Vermittelndes giebt, was nicht innerhalb seiner selbst

und dem, vermittelst dessen es erscheint, wie in einer Knospe ruht; das Geoffenbarte nur das sich Offenbarende seyend!

Hieran kettet sich die Aesthetik der Töne, nach der jeder Tonaccord in der Tiefe des Gemüthes seinen besondern Ausdruck gefunden, die wahrsagend bis jetzt bloss angedeutet, aber nirgends, nach Würde, entwickelt ist, als die schwierigste aller Aufgaben, die aber, soll sie je gelöst werden, nur dadurch lösbar ist, dass wir in den vielverschlungenen Tonverhältnissen nur der Psyche Bild und Gestaltung, ausser ihr kein Seyn habend, im obigen Sinne erkennen. — Daraus begreift man aber, wie Paracelsus, tiefen Blickes in das Wesen der Musik, hat sagen können, dass, wenn sie auch ganz verloren gehen könnte, die Musik, sie zur Stelle wieder geoder erfunden werden würde.

Nachrichten.

Paris. August, September und October 1826. *Académie Royale de musique.* Am 11. October: *Le Siége de Corinthe*, grosse Oper in drey Aufzügen, Musik von Rossini. Bevor wir die Leser zu dieser Oper führen, wollen wir ihnen einige Umstände in's Gedächtniss zurückrufen, die auf die Aufnahme derselben vielleicht einigen Einfluss hatten.

Seit drey oder vier Jahren befindet sich Rossini in einer Lage (in London und Paris), wo die allgemeine Aufmerksamkeit mehr als je auf ihn geheftet wird, und gerade seit dieser Zeit war nichts Neues von ihm erschienen. Schon dieser Umstand allein macht die Erscheinung jener Oper wichtig. Diese ist das erste Werk, das Rossini in einer andern, als der italienischen Sprache geschrieben hat, und eben so das erste von ihm, das auf jene Bühne gebracht worden ist*), wo Gluck die strengste lyrische Declamation des Textes zu einem Hauptgegenstande, und zugleich zur Vollkommenheit erhoben hat; da diess nun gerade für Rossini's schwächste Seite gehalten wird, so erwarteten seine Gegner, er würde hier ganz durchfallen; seine Anbeter hingegen glaubten, er würde alles Alte vernichten und der französischen Oper eine ganz neue Wendung geben. Ferner ist jene Oper eigentlich nichts Andres, als — sein *Maometto* (in Venedig geboren und gestorben), neu aufgestutzt, mit einigen neu dazu componirten Stücken versehen, und von dem französischen Uebersetzer so eingerichtet, dass sich überall Anspielungen auf die gegenwärtige Lage der Griechen finden. Also eine Ausnahme von der Regel, nach welcher nur Originalwerke auf dieser Bühne gegeben werden, und dem Verfasser ein Autorrecht gewähren können. Endlich geschah die Annahme und Aufführung dieser Oper auf ausdrücklichen Befehl des Oberintendanten des französischen Theaterwesens, welcher nichts unterliess, was seinem Schützling eine gute Aufnahme verschaffen konnte.

Nun zum Werke selbst! Von den drey ersten Vorstellungen können wir keine Meldung thun, da die Administration zum Voraus die meisten Plätze vergeben hatte, wobey, wie man leicht begreift, die Beyfallsbezeugungen nicht immer unparteyisch waren; wir nehmen also eine der späteren zum Muster, von welcher wir nur eine möglichst getreue Schilderung geben wollen.

Die Ouverture (C dur) hat den Schnitt aller Rossini'schen Ouverturen. Ihre Einleitung ist betitelt: Griechischer Trauermarsch, den wir aber, besonders wegen seiner häufigen Fermaten, nicht für einen solchen erkannt haben. Dieser Einleitung geht noch eine andere Einleitung voran, ein leicht hüpfendes Allegro: assai von etwa dreyssig Tacten, dessen Charakter und Bestimmung schwer zu begreifen ist. Nicht viel Beyfall.

Erster Aufzug: Vorsaal im Palaste des griechischen Senats. Introduction, Männerchor (Moderato, Es dur, $\frac{4}{4}$ Takt): Die Krieger, die Cléomène (Tenor), Oberhaupt der Griechen, hier zu Vertheidigung ihres Vaterlandes versammelt hat, erwarten seine Befehle. Recitativ: Cleomenes schildert ihnen die zunehmende Gefahr, mit welcher sie Mahomed II seit zwey Monaten bedroht, und den tapfern Widerstand, den sie dieser Belagerung boten. Da jedoch die Hoffnung, sich länger zu halten, verschwunden ist, so fordert er die Krieger auf, ihre Stimmen zu geben, ob der Kampf noch fortgesetzt werden sollé. Chor (Andante, G moll, $\frac{4}{4}$ Takt): Die Krieger sprechen ihren Muth aus. Bassarie (G dur): Hieros, ein Greis, Hüter der Fahnen, stimmt ein. Recitativ: Cleomenes bezeugt ihnen seine Zufriedenheit und ermahnt sie zum Schwur: zu siegen

*) Die zwey Bühnen der grossen und komischen Oper in Paris waren vielleicht die einzigen bedeutenden Theater der Welt, wo man Rossini noch nicht kannte.

oder zu sterben. Der Schwur der Krieger ist eine Wiederholung des Eingangschors, der nun mit einer Coda die Einleitung schliesst. Diese Art, eine lange Scene mit dem Anfangssatze zu schliessen, wendet Rossini oft bey den Einleitungen seiner Werke an. Dabey werden freylich oft Worte anderen Sinnes und Versmasses (so wie hier) in die Musik hineingezwungen; doch ist diese Methode im Ganzen sehr vortheilhaft für die Musik, weil dadurch mehr Einheit entsteht, und ganze Haupttheile eines Werkes sehr glücklich abgeschlossen und von einander abgesondert werden. Der Chor tritt ab. Cléomène allein mit Néoclès, einem jungen Krieger (Tenor). Dieser erinnert in einem Recitative Cléomène an sein Versprechen, ihm seine Tochter Pamira zur Gattin zu geben, und wünscht die Vermählung noch vor dem Treffen zu feyern. Cléomène willigt ein. Pamira erscheint; der Vater stellt ihr Néoclès als ihren zukünftigen Gatten vor. Sie erschrickt und gesteht, dass sie in Athen einem jungen Griechen, Almazor, Treue geschworen habe. Terzett (Andantino, Edur, $\frac{3}{4}$ Takt) nach der allbekannten Anlage, die man zuweilen Canon nennt, wo nämlich die Tochter eine Phrase sehr in die Länge ausspinnt, sodann der Liebhaber, ganz wie sie und in demselben Tone, und endlich auch der Vater, der, bis die Reihe an ihn gekommen, unthätig auf der Bühne herumspaziert ist. Dieses Terzett geht mit einem der beliebten Crescendi in einen Chor über, der anzukünden kommt, dass die Mahomedaner die Mauern zu bestürmen beginnen. Cléomène giebt seiner Tochter einen Dolch als letzte Hülfe. Alles ermuthigt sich zum Kampfe auf und bereitet sich zum Tode. Dieser Satz ist mit einem obligaten Triangel ausgeschmückt, was sich sehr stattlich ausnimmt. Einer, dem etwa die Worte während des Lärms unverständlich geblieben wären, könnte sich leicht einbilden, es ginge nun geradesweges zum Hochzeitatanze der jungen Verlobten. Beyfall. — Oeffentlicher Platz in Corinth. Die Mahomedaner, die schon Sieger sind, ziehen marschmässig auf. Mahomed (Bass) erscheint triumphirend; er singt in seinem Uebermuthe eine Arie. (ohne Beyfall.) Es wird gemeldet, dass die Griechen noch ihre Citadelle vertheidigen. Einer ihrer Hauptleute ist gefangen worden. Es ist Cléomène; er wird vorgeführt. Mahomed verlangt, dass er seinen Soldaten gebiete, die Waffen nieder zu legen. Cléomène spottet seiner: er soll sterben. Pamira, seine Tochter, von griechischen Frauen begleitet, kommt herbey; sie bittet für ihren Vater; aber sie erkennt in Mahomed ihren geliebten Almazor. Allgemeine Bestürzung; ein Ensemblesatz. Mahomed verlangt Palmirens Hand. Sie wankt. Der Vater verweigert sie, indem sie schon dem jungen Néocles angehöre. Sie leugnet diess. Der Vater flucht ihr. Grosses und kräftiges Finale. Mahomed reisst Pamira mit sich fort. Beyfall.

Zweyter Aufzug: Mahomeds Zelt. Frauenchor mit Tanz. Pamira erscheint, in Traurigkeit versunken. Wie kann sie der Macht eines Geliebten, eines Siegers widerstehen? der väterliche Zorn verfolgt sie; Corinth liegt in Fesseln. Doch hat sie noch Kraft genug, über diese Gegenstände die brillanteste aller Arien (Allegro, Edur, Ctakt), vom Frauenchor begleitet, mit der grössten Meisterschaft und dem lautesten Beyfalle zu singen. Mahomed will sie beruhigen; sie kann durch ihre Verbindung Corinth und ihren Vater befreyen. Duett, nach dem gewöhnlichen Zuschnitte: zweymal die Eingangsphrase (Cdur), nämlich jede Person einmal; dann ein Andante (As dur), beyde mit einander, endlich ein Allegro (C dur) mit dem vielbeliebten italienischen Schlusse. Kein Applaus. Es wird angekündet, dass nun Mahomed, zur Feyer seines Sieges und seiner Vermählung, ein Fest geben werde. Pamira besteigt den Thron mit ihm. Endloses Ballet, worin eine so betitelte Ballade vorkommt, die unter andern mit sechs obligaten Glockenspielen und acht Triangeln begleitet wird. Nach dem Ballet wird während eines Priesterchors ein Altar in die Mitte gesetzt und alles zur Vermählung zubereitet. Ein Geräusch unterbricht die Handlung: Néocles, der aus Verzweiflung sich in die Türken eingedrungen, wird gefesselt vorgeführt. Er soll sterben. Pamira rettet ihn, indem sie ihn für ihren Bruder ausgiebt. Terzett (Edur, $\frac{4}{4}$ Takt) ohne Beyfall. Man meldet, dass sich die Griechen wieder gesammelt haben. Das Zelt wird geöffnet; man sieht die Citadelle mit bewaffneten Frauen und Kriegern bedeckt; sie fordern in einem Chor, dessen Motif zweymal in der Ouverture vorkommt, ihren Feind zum Kampfe heraus. Beyfall. Pamira, mit gleichem Heldenmuthe, verachtet nun Mahomed und will, gleich ihrer Schwester, den Märtyrertod sterben. Sie wird mit Néocles von Wache umringt. Ein mächtiges Finale.

Dritter Aufzug. Die Laufgräben von Corinth. Néocles allein; er ist, von der Nacht und dem Treffen begünstigt, mit Pamira, der türkischen Wache

entwichen, und kommt hieher, wohin sich die Griechen, nach abermals fehlgeschlagener Schlacht, geflüchtet haben, um mit ihnen zu sterben. In einem Gebete der Griechinnen (Frauenchor, Lento, D moll, $\frac{3}{4}$ Takt), das man über dem Gewölbe hört, vernimmt er die Stimme Pamirens. Tenor-Arie (Allegro agitato, G moll, C takt), die vollkommenste, die wir von Rossini kennen; so, wie sie von A. Nourrit gesungen wird, übertrifft sie an Wirkung alle übrigen Stücke der Oper, was auch das Publikum laut zu erkennen gab. Cléomène (wir wissen nicht, wie er den Türken entwichen ist) kommt herbey. Néocles unterrichtet ihn von der Gegenwart seiner Tochter; er will sie nicht sehen; sie erscheint, wirft sich zu seinen Füssen; der Vater giebt endlich nach, als sie betheuert, den Tyrannen zu hassen und Néocles sogleich, hier auf dem Grabe ihrer Mutter, die Hand zu reichen. Der Vater segnet beyde. Terzett (Andante, A moll, $\frac{4}{4}$ Takt), wieder ein sogenannter Canon, gleich dem im ersten Akt. Alle noch übrigen Griechen versammeln sich hier; der Feind folgt ihnen auf dem Fusse. Der Greis Hieros segnet die Fahnen, ermuntert, standhaft zu sterben und phrophezeihet das Schicksal der Nation. Diese ganze Scene ist dem Meister sehr gelungen, und dürfte wohl in jeder Hinsicht eines Glucks nicht unwürdig seyn. Pamira bleibt allein mit einigen Frauen. Ein Gebet mit Chor (Fis moll, $\frac{2}{4}$). Die Türken brechen herein; die Mauern stürzen; man sieht ganz Corinth in Feuer. Mahomed sucht Pamira; aber indem er sie findet, stösst sie sich den Dolch in die Brust.

Nimmt man die Scene der Segnung der Fahnen und einige Kleinigkeiten aus, so kann man sich einen ziemlich richtigen Begriff von dieser Oper machen, wenn man sich statt jedes der genannten Sätze, einen von derselben Gattung aus irgend einer andern Rossini'schen Oper denkt; denn ähnlich sind sich doch alle.

Rossini hat durch dieses sein letztes Werk keinesweges das Alte umgeworfen und in der französischen Oper Epoche gemacht; eben so wenig aber ist er auf der Bühne der Académie Royale de musique durchgefallen. Die Zerstörung von Corinth ist überhaupt ganz im Styl seiner italienischen Opern geschrieben, und kann zu seinen bessern gezählt werden, ohne jedoch einem Otello gleich zu kommen.

Es ist jetzt schwer, melodisch und harmonisch neu zu seyn; das kleine Feld der zwölf Töne ist schon so verschiedenartig durchkreuzt worden, dass es beynahe unmöglich ist, eine gefällige, leicht fliessende Linie hindurch zu ziehen, ohne auf schon gezogene zu stossen und mit ihnen in gleicher Richtung zu gehen. Es bleibt aber ein anderes Mittel, seine Linien von den anderen zu unterscheiden; man darf ihnen nur eine andere, schärfere Farbe geben. Dieses hebt sie hervor, indem es die verdunkelt, die unter ihnen liegen. Unter dieser schärfern Farbe verstehen wir die Instrumentirung, Verzierung und Nüancirung. Rossini hat diese drey Kunstgriffe in gegenwärtiger Oper mit einem seltenen Talente angewandt. Alle Instrumente, die das Orchester fassen kann, werden in allen Nummern gebraucht. Man muss mehr als ein gewöhnliches Genie besitzen, um die Trompeten, Posaunen, Ophicleiden, Pauken, grosse und kleine Trommel, Becken, Triangel etc. von Anfang bis zu Ende einer Oper spielen zu lassen, ohne Eintönigkeit hervorzubringen. Diess vermochte aber der Componist durch seine geschickte Anwendung der Nüancirung. Man muss endlich den Geschmack, die Uebung und Erfahrung eines Rossini haben, um die Melodieen so reich zu versieren, als es in der Zerstörung von Corinth geschehen ist.

Bey Gelegenheit dieses Berichts und insbesondere in Rücksicht auf die letzten Bemerkungen erlaube ich mir, den Herren Referenten und Recensenten dieses Blattes einen *Vorschlag* zu thun.

Ich nehme mir die Freiheit, Sie, meine Herren Collegen, zu einer gemeinschaftlichen Berathung einzuladen, in der Hoffnung, dass Sie der Wichtigkeit des Gegenstandes wohl ein paar Minuten schenken, meinen Vorschlag prüfen und, falls ich irre, mich belehren werden.

Mein Text ist: Ueber die Ausschweifungen der heutigen Musik, besonders über die Häufung der Schwierigkeiten und den Missbrauch der lärmenden Instrumente. Einige andere, als winselnde Weichlichkeit, Knalleffecte etc. können ungenannt hinzugedacht werden. Ich beginne mit ein paar Fragen:

Ist es wahr, dass seit einigen Jahren die Steigerung der Schwierigkeiten und die Vermehrung der lärmenden Kunstmittel dergestalt um sich gegriffen haben, dass dieses Unwesen zu einem mächtigen unaufhaltsamen Strome geworden ist?

Ist es wahr, dass es nach dem natürlichen Laufe der Dinge nicht einmal dabey bleiben, sondern immer weiter damit getrieben werden wird?

quer auf die Saiten leiten könne: um diesem Durchgang zu verschaffen, kann der obere schmale Boden, wie ein Pultdeckel aufgehoben werden, der an beyden Seiten noch Flügel hat, theils um bey der Oeffnung desselben die Luft von den Seiten einzuschränken, theils auch um den Deckel bey jedem Grad von Oefnung durch die *Friktion* fest zu halten. Diese Einrichtung ist der Angabe gemäfs, welche Jones in seinen *Physiological Disquisitions or Discourses on the natural Philosophy of the Elements* giebt, woraus auch die Beschreibung im Göttingischen Taschenbuch vom Jahre 1792 und im Berliner musikalischen Wochenblatt No. V. pag. 38 desselben Jahrs gezogen ist: die erst beschriebene Art, wornach die Aeolsharfe nur *einen*, und zwar den Resonanzboden hat, ist aber einfacher und bringt, wie ich aus Erfahrung sagen kann, eben so viel Würkung hervor."

(Der Rec. bestätigt diese Erfahrung mit der seinigen, die ihn, nach mancherley Versuchen, dasselbe gelehrt hat.)

„Das Instrument wird nun an einem halbgeöffneten Fenster dem Winde ausgesetzt, zwischen dem Fensterrahm und der Aeolsharfe mufs ein Zwischenraum von zwey oder drey Zoll bleiben, um dem Wind Durchzug zu schaffen: auch wird die Thür des Zimmers oder ein gegenüber stehendes Fenster geöffnet, weil sonst das Instrument selten, oder nur schwach tönt. Sobald sich nun der Wind hebt, tönen die tiefsten Klänge zuerst im *Unisono*: aber mit anwachsendem Winde entwickelt sich eine Mannigfaltigkeit entzückender *Melodien*, die alle Beschreibung übertrift: man hört nach und nach alle Töne der natürlichen Tonleiter nach ihrer arithmetischen Fortschreitung 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 u. s. f. auf- und absteigen, oft auch mehrere zugleich die harmonischen Akkorde bilden.

Es ist nöthig die Saiten in Einklang zu stimmen, weil sonst, da eine jede, nebst ihrem *Grundton*, auch die harmonischen Nebentone oder *Aliquot*-Theile bis in die chromatischen und enharmonischen Verhältnisse der halben und viertel Töne hören läfst, eine so harte und widrige Tonmischung entstehen würde, dafs sie dem ungebildetsten Ohre zuwider seyn mufste: der Umfang der vernehmbaren Klänge ist beträchtlich, indem er die ganze *Ton-Scala* einer Saite von ihrem Grundton 1 bis 64, also sechs Octaven, umfafst. — —

Bisher gebrauchte man die Aeolsharfe blos in Zimmern, besonders der Land- und Gartenhäuser: ich glaube aber, dafs sie weit besser benuzt werden könnte. — Als diesen Sommer aber, auf meinen einsamen Wanderungen mich dieses Instrument öfters begleitete, fand ich, dafs dasselbe im freyen Felde, oder auf Anhöhen, wo stärkere Windzuge sind, nicht allein schneller, sondern auch stärker und voller tone — Welch angenehmen Gebrauch könnte man davon in Gärten — einsamen Lauben — dunkeln Gebuschen und Hainen — auf Hügeln und Anhöhen machen, wenn man sich dabey eigens dazu bestimmter Zug- und Windrohren bediente, um den Luftstrom auf das Instrument zu leiten: und ihm die beliebige Direktion zu geben — dieselben waren an frey liegenden Gartenhäusern leicht anzubringen, und mufsten, besonders wenn man grofsere Aeolsharfen mit tiefen Bafssaiten bezoge, oder mehrere von verschiedener Grofse in Einklang und Octaven stimmte, die überraschendste Würkung hervorbringen."

In der That — die Liebhaberey an dem, was *wir* englische Gärten nennen, hat so oft zu den kostspieligsten Grotesken und Bizarrerien ihre Zuflucht genommen, um Ueberraschung hervorzubringen: ist es nicht zu verwundern, dafs man dieses wahrhaftig *schöne* Mittel zu jenem Entzweck, (und zu diesem nicht einmal allein) das überdies weit wohlfeiler ist, als man sich nur immer eins aussinnen kann — so viel Rec. bekannt, noch nirgends benuzt hat? In der schauerlichen Parthie in Worlitz z. B., wo Lavaters und Gellerts Büsten stehen, oder im sogenannten Tempel der Nacht; in dem zur Schwermuth einladenden Hain Petrarka's zu Seyfersdorf; an dem dustern Wasserfall im Garten des Prinzen Anton zu Dresden, u. s. w. —: was mufste da eine wohl angebrachte

Wird dieses Unwesen, so wie alles Irdische, einmal enden? Und, falls diese geschehen wird, ist darauf etwa erst dann zu hoffen, wenn der Pianofortespieler mit seinen zehn Fingern in einer Tertie alle Tasten einer zehn Octaven breiten Tastatur greift; wenn jedes Blasinstrument in Accorden spielt; wenn das ganze Schauspielhaus, in eine grosse Trommel verwandelt, so stark geschlagen wird, dass die Trommelfelle der Zuhörer platzen? Ist es wahr, dass dann, aber auch eben erst dann auf eine Rückkehr zum Bessern zu denken ist?

Nun zwey andere Fragen:

Haben nicht schon lange die Besseren nach allen Kräften gegen diesen Strom gearbeitet? Haben wir selber nicht immer mit redlichem Eifer das Unsrige dazu beygetragen?

Haben aber unsere Bemühungen etwas gefruchtet? Ist der Strom dadurch aufgehalten oder abgeleitet worden? oder kann es noch geschehen?

Hier, meine Herren, ist der Gegenstand unserer Berathschlagungen: die Frage, ob unser Streben nützlich oder unnütz ist, scheint mir wichtig genug, um darüber Gründe auszutauschen. Es würde also gut seyn, da wir nicht alle einerley Meinung darüber seyn werden, wenn uns jeder mit der seinigen beschenken wollte. Wenn ich nicht fürchten darf, unbescheiden zu erscheinen, so will ich gern, jedoch ohne besseren Ansichten vorzugreifen, mit der meinigen den Anfang machen.

Ich glaube, dass unser Eifer gegen jene Ausschweifungen die gute Sache nicht fördert; unsere Mittel sind zu schwach. Diess wird mir recht anschaulich, wenn ich bedenke, dass ja selbst das Publikum nichts dagegen ausrichten kann. Wenige verlassen die Vorstellungen z. B. eines Mahomed, die nicht diesen Unwesen missbilligen; die Sache wird allgemein getadelt; alles schreit dagegen, raisonnirend, schimpfend, kritisirend, satirisch, verdeckt, offen — aber, was hilft diess Alles? Morgen stellen sich die Zuhörer nur noch in grösserer Menge ein. Erwägen wir nun, dass das Publikum vergebens dagegen eifert, sodann, wie klein unsere Anzahl im Verhältniss zu diesem Publikum ist (selbst angenommen, dass jeder unserer Aufsätze tausendfältig abgedruckt wird und überall unsere Person vorstellt); so lässt sich die Nichtigkeit unseres Einflusses wohl nicht bezweifeln; vielmehr macht unser Eifer die Sache fortwährend zu einer verbotenen Frucht. — „Aber verzögern können wir.“ — Wenn es wahr ist, dass wir so viel dabey vermögen, so antworte ich, dass diess gerade das Schlimmste ist, was wir dabey thun können. Ist es einmal unmöglich, den Strom ganz aufzuhalten oder abzuleiten, so ist wohl nichts klügeres zu thun, als ihn rauschen zu lassen, bis der Regen, der ihn anschwellt, aufhört, und er, wenn auch langsam, wieder von selbst in sein Bett zurück tritt. Nicht verzögern, sondern befördern müssen wir also seinen Lauf.

Dieses, meine Herren, ist nun der Vorschlag, den ich zu machen habe: Weil man von uns erwartet, dass wir, bey unserer Berichterstattung, bisweilen unsere eigene Meinung einfliessen lassen, und wir diess immer gern mit der Ueberzeugung thun, dadurch zu nützen, so lassen Sie uns stets den Zweck im Auge haben, den Lauf jenes Stroms eher zu beschleunigen, als zu hemmen. In diesem Sinne habe ich den letzten Theil meines obigen Berichtes abgefasst. Es würde Ihnen ein leichtes seyn, falls Sie meiner Meinung beypflichteten, Ihren Berichten eben diese Richtung zu geben, ohne die historische Wahrheit zu verletzen und weniger unterhaltend zu werden, als zuvor. Die Vortheile, die diess gewähren könnte, wären vielfältig. Mancher Componist, den nur noch unsere Kritik zurück hält, würde seinen Eingebungen freyen Lauf lassen und herzhafter eingreifen; die Heerführer unter ihnen, die sich nun von Anderen erreicht sähen, müssten wieder auf neue Mittel sinnen, und so würde jene Zeit, wo die Trommelfelle platzen müssten, viel schneller eintreten. Ferner würden die älteren Werke immer weniger zum Vorschein, und, weil auch wir nicht mehr daran erinnerten, ganz ausser Gebrauch kommen; das neue Genre müsste dann allgemeiner werden, und eben dadurch aufhören, neu zu seyn; denn nur so lange noch älteres im Gebrauch ist, ist das Neue Mode. Die alten Meisterwerke haben zum Theil schon Aehnliches erfahren. Endlich würden wir durch jenes Verfahren nicht bloss der Kunst, sondern auch unseren Lesern dienen; denn, gelingt es uns, sie zu versichern, dass jede neue Erscheinung in dieser Art, nicht nur ein herrlicher Ohrenschmaus, sondern zugleich ein Fortschritt in der Kunst sey, der uns dem Bessern immer um etwas näher bringe; so versüssen wir ihnen das Leben und machen sie zufrieden mit der Gegenwart, während wir im umgekehrten Falle durch unsere Berichte und Meinungen nur Missmuth verbreiten, und ihnen so für die Zeit und Aufmerksamkeit, die sie uns schenken, einen schlechten Dienst erweisen.

Ich habe im Jahrgange 1824 No. 34 dieser Blätter ein Recept bekannt gemacht, welches, recht

angewandt, vor allen Uebeln schützt, die von Reminiscenzen herrühren; eben so ist nun gegenwärtiger Vorschlag ein sicheres Mittel gegen alle Pfuscherey, denen man bey der heutigen und zukünftigen Instrumentirung etc. ausgesetzt seyn könnte. So wie aber viele Vorschriften der Aerzte nur in dem Maasse wirken, als der Kranke an ihre Unfehlbarkeit glaubt, so ist es auch hier: wer recht überzeugt ist, dass jede neue Erscheinung dieser Art, jedes neue lärmende Instrument, jede grösser gehäufte Schwierigkeit, einem Schritt, wenn auch nur einen kleinen, zur Genesung führt, der wird Ursache haben, mit der Gegenwart zufrieden zu seyn; während die Ungläubigen in allen diesen Fällen von Ueberdruss, Langeweile und überhaupt von Unzufriedenheit geplagt werden; was um so ärger ist, da das Uebel, trotz ihren eifrigsten Bemühungen dagegen, mit jedem Tage wächst.

(Der Beschluss folgt.)

Grossherzogl. Hessische Hofkapelle in Darmstadt *)

Herr W. Mangold, Hofkapellmeister, Cp. Cc.
- K. Hasloch, Hofkapellmeister, Cp.

Erste Violine:
- G. Mangold, Musikdirector.
- Schmitt, Kammermusikus, Cc.
- Schlösser, Kammermusikus, Cp. Cc.
- J. Weygand, Kammermusikus.
- L. Mangold, Mammermusikus.
- V. Glaser, Hofmusikus.
- Bott, Hofmusikus.
- Lindheim, Hofmusikus.
- F. Anton, Hofmusikus.
- L. Haak, Hofmusikus.
- Daniel Anton, Hofmusikus, Cc.
- Friedrich Wittich, Hofmusikus, Cc.
- Grahn, Hofmusikus.

Zweyte Violine:
- Hallbauer, Kammermusikus.
- Rinck, Kammermusikus, Cp.
- Georg Albrecht, I. Hofmusikus.
- Gottlieb Albrecht, II. Hofmusikus.
- Wisse, Hofmusikus.
- Friedrich Wittich, Hofmusikus.

Herr Fischer, Hofmusikus.
- Ruch, Hofmusikus.
- Kircheis, Hofmusikus.
- G. Mangold, Accessist.
- Niederhof.
- G. Bickel.

Viola:
- Hütter, Kammermusikus.
- G. Harbordt, Kammermusikus, Cp.
- Büchler, Kammermusikus.
- Brunner, Kammermusikus.
- Wagner, Kammermusikus.
- Schnittspahn, Hofmusikus.
- Crispin, Hofmusikus.

Violoncell:
- A. Mangold, Concertmeister, Cc.
- Thurn, Kammermusikus.
- Strauss, Kammermusikus.
- L. Anton, Hofmusikus.
- Stautz, Hofmusikus.
- Weber, Hofmusikus.
- Banger, Hofmusikus.
- Ph. Haak, Hofmusikus.
- Pfeil, Accessist.
- Heyer.
- Franz Wittich.

Contrabass:
- C. Müller, Kammermusikus.
- W. Bickel, Kammermusikus.
- Gross, Hofmusikus.
- D. Anton, Hofmusikus.
- Zimmer.
- Geissner.
- A. Müller.

Flöte:
- Dittmann, Kammermusikus, Cc.
- Ph. Harbordt, Hofmusikus, Cc.
- Altfuldisch, Cc.

Oboe:
- E. Niebergall, Kammermusikus, Cc.
- W. Niebergall, Hofmusikus, Cc.
- Mager, Hofmusikus.

Clarinette:
- Scherer, Kammermusikus, Cc.
- A. Reitz, Accessist, Cc.

*) Die Componisten sind mit Cp., die Solo- oder Concert-Spieler mit Cc. bezeichnet.

Fagott:

Hrr P. Mangold, Kammermusikus, Cc.
- M. Haller, Kammermusikus, Cc.
- H. Haller, Hofmusikus.

Horn:

- G. Thomas, Concertmeister, Cp.
- K. Mangold, Kammermusikus, Cc.
- Soistmann, Kammermusikus, Cc.
- F. Thomas, Hofmusikus.

Trompeten:

- Kaiser, Hofmusikus.
- J. Reitz, Hofmusikus.

Pauken:

- G. Weygand, Hofmusikus.

Harfe und Bassethorn:

- H. Backofen, Kammermusikus, Cp. Cc.

Harmonika:

- Pohl, Kammermusikus, Cp.

Posaunen:

- Kurz, Hofmusikus.
- Ott, Hofmusikus.
- Grünewald.

Grosse Trommel.

- Boose, Accessist.

Becken:

- C. Glaser.

Triangel:

- Klauhaar.

Kurze Anzeigen.

Heimath, Gedicht von Karoline Haina, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — — von L. E. Czapek. 20ste Werk. Wien, bey Pennauer. (Pr. 30 Xr.)

Wir kennen die 19 früheren Werke des Hrn. Cz. nicht; aber diese 20ste ist, ungeachtet seiner grossen Einfachheit, ja gewissermassen um derselben willen, so anziehend, dass wir sie wohl kennen möchten. Wer, wenn fast Alle glauben, nicht Noten genug geben zu können und damit Beyfall finden, doch, wo es am Platze ist, nur das Einfachste und nur Sache wirklich Nöthige wählt, der zeigt, dass er denkt: und wer in diese Einfachste und Nöthige, neben richtigem Ausdruck, auch etwas Eigenthümliches in der Erfindung zu legen vermag, der zeigt, dass er auch richtig empfindet und Talent besitzt. Die Dichterin hat ein eigentliches Lied gegeben: der Componist auch: aber mit kurzem, angemessenem Vor- und Nachspiele. Die Melodie liegt ganz in den wenigen Noten der Singstimme, die übrigens sich so in den mittleren Tönen hält, dass sie jede gebildete weibliche oder männliche seyn kann. Die Begleitung, obschon nur Begleitung, ist dennoch nicht uninteressant durch gute Harmonie und festgehaltene Figur. Wir zweifeln nicht, dass gute Liedersänger, und noch mehr gute Liedersängerinnen, für welche Letztere der Text, dem Inhalte und der Stimmung nach, am meisten sich eignet, diess Lied öfters und gern vortragen werden.

Grand Rondeau brillant pour le Pianoforte — — comp. par W. Würfel — — Oeuv. 3o. à Vienne, chez Steiner et Comp. (Pr. 1 Guld. C. M.)

Eine pathetische Einleitung. Das Thema des Rondeau nicht sehr hervorstechend, doch auch nicht uninteressant. Der Zwischen- und Gegensatz, der Seite 6. Syst. 3, zum ersten Male vorkömmt, originell und anziehend. Das Andere, in Bravourfiguren, gewöhnlichen und nicht gewöhnlichen, bis hinauf in's fünfgestrichene F, in scharfen Accorden, weiten Griffen u. dgl., alle zehn Finger überreichlich beschäftigend. Auszuführen schwer, doch wirklich Pianoforte-Musik. Die Wirkung im Ganzen, wenn man's bewiegen kann, wie der Titel sagt: brillant. Stich und Papier gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. **№. 49.** 1826.

Fragen an die, welche zu antworten wissen.

Wenn ein Mann von Kopf zuweilen dem Gelüste nachgiebt, sich auf ihn zu stellen und in dieser Position, wunderlich gesticulirend, sich abzueschern: so ist das zwar nichts Preiswürdiges; doch wird er selbst dabey immer interessanter seyn, als ein Mann ohne Kopf, wenn dieser auch kerzengerade, ohne Bewegung einer Muskel, auf seinen Füssen dasteht. Auch lässt sich eher jenem, als diesem, etwas absehen. Der kürzlich verstorbene Carpani war ein Mann von Kopf; (die ihn anders schildern, sprechen nicht sonderlich für den ihrigen;) er trug zuweilen jenes Gelüst und gab ihm nach; das that er wohl nirgends mehr und escherte wunderlicher, als in seinem letzten Schriftchen: *Lettera del Professore Carpani sulla Musica di Gioachimo Rossini*; Roma, 1826. Gleichwohl ist der Brief *), und ist er in ihm, interessant; auch kann man Mancherley daraus abnehmen, wenn man nur erst, was dort kopfunten steht, zurecht gerückt hat. Wir wünschen hierzu Gelegenheit zu geben; aber nicht, was ihren Hauptgegenstand anlangt, nämlich die Vergötterung Rossini's. Ueber diesen Mann hat sich endlich bey Urtheilsfähigen überall der Mittelpunkt der Vernunft so ziemlich festgestellt. Man hebt ihn nicht mehr in den Himmel und stösst ihn nicht mehr in die Hölle, sondern lässt ihn, wie andere Leute von entschiedenem, aber nicht selten (durch ihn selbst oder andere) gemissbrauchtem Talente, seinen Kreislauf auf Erden durch ganz Europa machen; man beachtet, was er gut, geniesst, was er schön, belacht, was er verkehrt und thörigt macht; man gönnt ihm sein Glück, und gönnt es ihm um so mehr, da es schwerlich lange dauern wird; man merkt auf seine Auswege, ohne blind darauf ihm nachzustolpern, und nennt, die letzteres thun, Schwachmatiker. Und damit gut. Darum also soll von ihm, dem lebenslustigen Joachim, hier keine Rede seyn, sondern von Etwas, das uns Deutsche noch näher und unmittelbar angeht.

Nachdem nämlich Ehrn Carpani in seinen *Preisgesängen* die Stimme erschöpft, wendet er die heiseren Reste derselben den deutschen Operncomponisten zu, und giebt ihnen, wozu heisere Töne ausreichen: allerley Klugheitsregeln, wie sie ihre Opern künftig machen sollen. Doch nein; so albern ist er nicht: vielmehr, wie sie ihre Opern künftig **nicht** machen, was sie dabey vermeiden sollen. Es sind vier Hauptpunkte, worüber er sich verbreitet. Von diesen soll die Rede seyn; fragweise, wenn auch nicht hinter jedem Satze ein Fragzeichen steht. Der Autor möchte nicht, gleich dem Finken, durch stetiges Hinaufmoduliren der Stimme am Ausgange monoton werden. Es versteht sich, dass wir mit Carpani's Aussprüchen auch hier zuvörderst zu verfahren haben, wie oben angedeutet worden; nämlich sie von ihrer ungeheuern Uebertreibung auf ihren Sinn zu reduciren. So mit allen vieren. Wir geben sie abgekürzt, doch ziemlich mit Carpani's Worten.

1. Deutsche Operncomponisten unserer Tage, ruft er: Ihr geht den Weg der Unvernunft und Willkür, kehrt der Natur der Sache den Rükken, werft euch der Uebertreibung in die Arme, indem ihr **den Gesang aufopfert für den Ausdruck**. Das müsst ihr fürder bleiben lassen. — Die Allgemeinheit der Beschuldigung weg-

*) Carpani soll ihn aber nicht, so wie er nun ist, sondern, nach seinem hinterlassenen Entwurfe, ein junger, entflammter Rossinist, geschrieben haben. Das ist auch sehr wahrscheinlich; denn so weit hätte Carpani die Einseitigkeit, und überhaupt, wohl nicht übertrieben. *d. Verf.*

gerechnet, die etwas massiven Ausdrücke von Unvernunft u. dgl. weggeworfen, lasst mich fragen, ihr Tonkünstler, die ihr zu antworten wisst: Ist darin nicht etwas Verständiges, Wahres, Beherzigenswerthes? Wir wollen uns nur erst über den Gegenstand recht verstehen. Damit das leichter und mit Allen geschehe, hüten wir uns vor Abstractionen und ästhetisirenden Gemeinplätzen; wir erinnern unmittelbar an die Sache, vermittelst allbekannter Beyspiele. Wir wählen keine schlechten Beyspiele, weil diese nicht der Rede werth; keine, von unberühmten Meistern, weil diese nicht allbekannt sind; wir wollen aber mit ihnen den berühmten, verdienten Meistern durchaus nicht wehe, noch Abbruch thun. — „Aufopferung des Gesanges" — das heisst, alles Melodischen in der Musik, gesungen oder nicht — „für den Ausdruck" — des Textes nämlich, wo gesungen, oder der besondern Absicht des Componisten, wo nicht gesungen wird; in beydem, wenn die überaus seltenen Fälle nicht eintreten, wo diess nothwendig wird. Das meynt doch wohl Carpani; und das meynen wir, indem wir nachfragen. Jene letzteren, ganz besonderen Fälle haben wir erst bey Seite zu räumen. Im grössten Theile des zweyten Finale von Webers *Freyschütz* (dem Kugelngiessen) — ist da Gesang? Gewiss nicht: eher Geheul. Ist da Melodisches in den Instrumenten? Eher ein bloss schauerliches Erzittern, dann ein wildes Durcheinander und Widereinander. Es ist aber da auch der Teufel leibhaftig los — was, dem Himmel sey's gedankt, ein ganz besonderer, ein Fall ist, der ausser aller Regel liegt, für den es mithin keine Regel giebt. Der Dichter hauet über die Schnur; die Darstellenden, ja Alle, die mit der Vorstellung zu thun haben, müssen's auch; der Zuschauer ist kaum zugleich noch Zuhörer und kann es kaum noch seyn: was soll da der Componist thun? Alle diese Teufeleyen und jede einzelne, ihr angemessen, nur noch verstärken, womit es auch sey! Und das hat Weber vortrefflich gemacht. Es ist ein kecker, vollkommen gelungener Wurf; ein geniales, haarscharf treffendes Bravourstück des Componisten, ausserhalb aller geregelten Kunst; mehr Geschrey und Tongeräusch, als Musik: vollkommen, was es seyn kann und seyn soll: darum auch von mächtiger und eben der rechten Wirkung. Solche höchstseltene Fälle, wo alles Melodische dem Texte oder den Situationen nothwendig aufzuopfern, lassen wir mithin bey Seite, und bitten nur den Genius der Dichtkunst, dass er die Componisten nicht oft so in Versuchung führe, und diese, dass sie, wo irgend möglich, der Versuchung ausweichen, indem so etwas ein Mal — wie dort — trefflich, aber ein zweytes, und wär' es demselben Componisten, leicht gar nicht gelingen kann: gelingt so Etwas aber nicht, so ist es nicht nur nichts, sondern viel weniger; es ist etwas positiv Widriges und Abgeschmacktes.

Jetzt in unsern Text! Aufopferung des Gesanges für den Ausdruck — die Worte im oben angegebnen Sinne genommen, und jene ganz besondern Fälle abgerechnet. Lasst uns noch bey unserm lieben Weber verweilen: war er doch unter allen jetzt Schreibenden deutschen Theater-Componisten der erste! Höret nun einen sehr beträchtlichen Theil seiner *Euryanthe*; z. B. die grossen Gesangstücke des zweyten Aktes von vorn herein. Ausdruck — o ja, die Fülle: aber ist das Gesang? ist es Melodie? ja, man dürfte in gewissem Sinne bey vielen Stellen (vollends der begleiteten Recitative) sogar auch fragen: ist das Harmonie? zuweilen wohl gar: ist das Musik? Musik muss doch wohl, wenn man sie hört, als Melodie, Harmonie und Rhythmus vom Ohre in ihrem Fortgange und Zusammenhange, nicht als vereinzelt erscheinende Ausrufe, Accorde etc. aufgefasst, also durch das Ohr dem Denk- und Empfindungs-Vermögen zugeführt werden; und am allermeisten die Musik, welche, Allen unaufhaltsam, vorübereilt; nicht, wie eine Bach'sche Fuge, vorgenommen, in ihre Gänge vom Verstande aufgelöset, dann am Instrumente nach und nach wieder verbunden, und so allmählich auf jenen Weg gebracht werden kann. Nun frage ich: Kann das dort euer Ohr? Wenn es das nicht kann: ist dann ein eigentliches Wohlgefallen möglich? Und Wohlgefallen erregen soll doch gewiss jede Kunst. Vielleicht wendet ihr ein: Es ist wohl wahr: das Ohr vermag hier nicht, was es soll und sonst auch thut; somit findet eigentlich nicht statt, was mit jener Fähigkeit und Fertigkeit des Ohrs anfangen muss. Aber giebt man das Alles gewissermaassen auf, und sich selbst dem, was geboten wird, wie bewusstlos hin: so fühlt man sich doch durch diess im Ganzen heftig aufgeregt, erhitzt, im Einzelnen hin und wieder wahrhaft erschüttert. Wendet ihr das ein, so würde euch mancher Andere und nicht mit

Unrecht antworten: Freunde, wenn ihr das nur wollt, so könnt ihr es bequemer und noch sicherer, auch weit stärker haben, wenn ihr bloss zu den Sforzandos der schärfsten Accorde eine Kanone losbrennen lasst. Aber das antworte ich nicht; sondern bloss Folgendes: Ist das, was ihr dann fühlt — diess, wie bewusstlos, im Ganzen heftig aufgeregt, erhitzt, im Einzelnen erschüttert zu werden — ist diess ein Genuss? und wenn es einer ist: ist es ein Kunstgenuss? Es ist, so zu sagen, ein mechanisch Fortgerissenseyn von leidenschaftlich vorgeschriebenen, leidenschaftlich ausgestossenen Tönen: ein Aeusserstes des Ausdrucks und Eindrucks, das für äusserste Fälle zuzulassen, und, wenn es dann dem Meister so vollkommen damit gelingt, wie im obenangeführten Beyspiele aus dem *Freyschütz*, höchlich zu preisen ist: aber hier ist ja kein äusserster Fall; wahrhaftig nicht! Sagt: Liesse sich, was hier erreicht werden soll, nicht auch auf, zugleich natürlicheren und kunstgemässeren Wegen erreichen; und dann eigentliches Wohlgefallen noch obendrein? Wer wollte zweifeln, da es oftmals so erreicht worden ist? Wenn es sich nun also verhält: ist es nicht weit rathsamer, diese, als jene Wege einzuschlagen? Und wird nicht Carpani's Rath — opfert dem Ausdrucke nicht den Gesang auf — also verstanden, ein wohlbegründeter, beherzigungs-, befolgenswerther? Ich frage, die zu antworten wissen; und sollte Mancher von diesen an dem, von mir angeführten Beyspiele von irgend einer Seite her Anstoss nehmen: so wähle er andere; z. B. Beethovens letztes Finale im *Fidelio*, oder gar sein: „Freude, schöner Götterfunken," im Schlusssatze der letzten Symphonie. Die Sache selbst bleibt dieselbe; und diese scheint beachtenswerth.

Aber ein anderer Punkt, wo jetzt gleichfalls nicht wenige deutsche Opern-, ja Gesangs-Componisten überhaupt, den Gesang dem Ausdrucke häufig aufopfern, ist diess auch. Hier darf man kurz seyn; denn hier ist die Rede von offenbar Fehlerhaftem, das auch keiner Beyspiele bedarf, weil sie nur gar zu häufig zu finden sind. Man zerreisst den Gesang, unterbricht seinen Fluss und Wohlklang, (zerreisst und unterbricht gemeiniglich auch den Sinn der Worte,) indem man Alles, und recht eindringlich, ausdrücken will; auch das, was gar nicht ausgedrückt werden sollte: bildliche Worte, selbst solche, die in der poetischen Sprache alles Bildliche verloren haben und zu eigentlichen geworden sind; Beywörter, die eigentlich gar nichts sagen und sagen sollen, sondern bloss der Symmetrie des Ausdrucks oder der allgemeinen Bezeichnung der Sache angehören; Worte, die zwar für sich etwas sagen, aber in dem Sinne des ganzen Satzes subsummirt werden und untergehen; oder solche, die etwas Hörbares bezeichnen, das wohl auch in der Musik angedeutet werden kann, aber wenn es als jetzt zu hören vorkommt, nicht, wenn seiner bloss gedacht ist — und vieles dergleichen mehr. Es ist höchstbefremdlich, wie thöricht und verkehrt nicht selten mit alle dem verfahren wird: aber diess lassen wir bey Seite, und sagen bloss: Auch wo es ohne eigentliche Thorheit und Verkehrtheit angewendet wird, ist es wenigstens dieselbe fehlerhafte Eigenheit, angewendet auf Musik, die in der Declamation des Trauerspiels unter den Geringeren der Acteurs Frankreichs herrschend geworden ist. Diese heben gleichfalls Alles, was nur in irgend einem Sinne, aber nicht im jetzt obwaltenden, an irgend einer Stelle, aber nicht der jetzt vorzutragenden, gehoben werden darf, möglichst und vereinzelt hervor, wollen es dem Publikum bezeichnet zuzählen, und werden damit jedem Aufmerksamen und Sachverständigen widrig oder lächerlich, bis sein natürlicher Sinn nach und nach dagegen abgestumpft ist, wie — nicht weniger Musikliebhaber, durch jene Art der Gesangsmusik *). Mithin auch in dieser Anwenwendung ist Carpani's Rath — opfert den Gesang nicht dem Ausdruck auf — gegründet und wohl zu beachten.

2. Seine zweyte Brandrakete wirft Carpani nach der deutschen Sprache, in wiefern sie zur Musik verwendet wird. Dieses mannhafte Idiom, sagt er, bestimmt, Schlachten zu gewinnen, hat eine unbändige Härte für die Musik, wegen der vielen, über einander gehäuften Consonanten. Zwar sind nicht alle deutschen Worte so rauh

*) Es scheint bemerkenswerth, dass in Hinsicht auf diese Fehlerhaftigkeit die musikalische Kritik sonst so streng war, und jetzt so nachsichtig oder gleichgültig ist; das Eine, wie das Andere, auch in diesen Blättern. Sind die musikalischen Kritiker in denselben Fall gekommen, wie die Liebhaber, deren wir oben gedachten, oder wie, die lange in Paris gelebt und oft Theater besucht haben, in Hinsicht auf jene tragische Declamationsweise? d. Verf.

und barbarisch: aber die Operndichter treffen keine Auswahl. Das müssten sie. That es doch Metastasio für seine Opern mit der wohlklingendsten Sprache!

Die Uebertreibung der poetisirenden Ausdrücke abgerechnet, weiss ich nicht, ob es nicht genug wäre, hier, ohne alles Weitere, bloss ein: Hum! hum! hinzuzusetzen. Unsere älteren Operndichter trifft zwar der Vorwurf wenig oder gar nicht. Haben sie auch schwerlich sich, wie Metastasio in ältlich-pedantischer Zier- und Anmuthlichkeit, ein Reim- und Wohllaut-Lexikon gemacht, so ist ihnen doch die Sache, in so fern, als Deutsch nie Italienisch werden kann und soll, gelungen: Weisse'n nicht selten, Gotter'n meist. Göthe'n immer. Aber deren Operndichtungen sind tod für uns. Wenn ich dagegen in denen, die zu unseren Tagen leben, singen höre — und zwar in ziemlich lebhafter Melodie, von dem

Bächlein murmelnd, Bächlein rauschend,
Plätschernd durch den Blumengrund;

oder gar, in einzelnen Achteln, Allegro:

Gott, allmächt'ger, in der Höhe
Wie sengne ich das G'schick!

und tausenderley ähnliche, schöne Sachen: da, wie gesagt, scheint es mir, jenes Hum! hum! werde genügen; denen nämlich, die aufmerken wollen: denen aber, die das nicht wollen, ist nicht beyzukommen, was man auch hinzusetze. Ueberall klagt man, dass unter den deutschen Sängern und Sängerinnen, ohne allen Vergleich die Mehrzahl, gar nicht, oder doch wenig und übel, sehr selten Einer oder Eine gut und deutlich genug ausspricht. Man thut recht, zu klagen, und sollte am gehörigen Orte — das heisst, da, wo das Nichts oder das Gegurgele, wie meistentheils, entweder Faulheit überhaupt, oder Gleichgültigkeit gegen das Publikum, oder Vernachlässigung und Verwöhnung ist — da sollte man mehr thun. O, ein simpler Ziegenhayner oder Stiefelabsatz thut Wunder an solchen schönen Prinzen und Prinzessinnen! Man versuch' es nur: es wird sich bald zeigen. Aber, aber: müssen nicht auch die Dichter in dem, was sie geben, und die Componisten in der Behandlung dessen, was sie empfangen..? Nun, man weiss schon, was ich sagen will. Die Dichter, welche für musikalische Composition, besonders aber für die Oper, welcher Gattung sie sey, schreiben, und nicht eigentlich, sondern bloss metaphorisch „singen," sollten durchaus ihre Verse, ehe sie sie mittheilen, mehrmals sich selbst laut vorlesen, und zum wenigsten Alles und Jedes, was sich da nicht ohne den geringsten Zwang und Anstoss, mit grösster Bequemlichkeit deutlich aussprechen lässt, umstellen oder umbilden, bis es diess zulässt. Ich sage: zum wenigsten; denn das ist bloss das Nothwendige: Wohllaut und Schönheit fangen dann erst an.

3. Carpani fährt fort: Ein drittes Uebel ist die Manie der deutschen Tonsetzer, als gelehrt im Contrapunkte angesehen seyn zu wollen; deswegen ihre ausgeschwitztsten, durch langes Sitzen zu Stande gebrachten Partituren mit Erudition vollzupfropfen, statt gefallende Melodieen zu liefern und die allenfalls gefundenen gehörig durchzuführen. — Nichts ist anständiger, als einem Autor zuzutrauen, er verstehe sich selbst; nichts billiger, als, wo uns das nicht so vorkommen will, zu bekennen, dass wir ihn nicht verstehen und dass jenes an uns liegen könne. Wir erweisen C.'n diess und gestehen von uns diess. Denn was meynt er hier mit dem Contrapunkte? Was von jeher und bey aller Welt so geheissen hat und noch so heisst; oder was man in Italien, doch nur von gewissen, gänzlich gedanken- und kenntnisslosen, eben so leidenschaftlichen als platten Enthusiasten also nennen hört? Das Erste, geziemt uns vorauszusetzen. Aber wo findet er denn jene contrapunktische Gelehrsamkeit in den Opern der Deutschen? Die, der ältesten, die nicht einmal deutsch gedichtet sind, wie die Händel'schen, Graun'schen, kann er nicht meynen; denn er spricht von Jetzt: und, nicht nur, dass von diesen längst gar nichts mehr gehört wird, so kennt sie auch fast Niemand mehr. Carpani sicher auch nicht. Er spricht von neuen, die man jetzt hört. Wo ist denn da die contrapunktische Erudition, die er so haufenweis findet? Fortgeführte, mithin einander imitirende Melodieen und melodische Figuren: die hat er nicht im Sinne; die tadelt er nicht: die will er vielmehr; er will sie sogar gehörig durchgeführt. Canons und ähnliche Stücke: die können ihm auch nicht anstössig seyn: er muss vielmehr sie wünschen; denn sein Abgott, Rossini, liebt und bringt sie so gern und so oft an, als irgend ein Deutscher. So drängt Carpani uns, anzunehmen, er bequeme sich der Sprache jener leidigen Amateurs, die ihm oft und laut genug in die Ohren gesummet haben mögen. Kaum hören diese nämlich etwas in mehren reales

Stimmen Angelegtes beginnen; kann etwas im Ernst Gehaltenes; ja wohl auch nur ein ungewohntes, doch geregeltes Eingehen (nicht urplötzliches Hineinplumpen, das sie gern haben, weil's frappirt und ihnen eine Art Spass macht) in fremdartige Harmonieen und eine kunstvollere Aufstellung ihrer Folgen u. dgl.: so zucken sie, wie mit Nadeln gestochen, und schreyen über Contrapunkt, über schwerfällige Erudition, über Mangel an Melodie. *)

Nehmen wir nun an, Carpani habe, aus irgend einer Ursache, oder auch aus keiner, sich blos dieser Sprache bedient; mit ihr bezeichnet, was, wie wir eben gesagt haben, von jenen Herrschaften damit bezeichnet zu werden pflegt; ziehen wir dann ab, was seiner übertreibenden, das Einzelne verallgemeinernden Manier angehört, so dass er eigentlich nur gegen das Uebermaass in jenen Dingen losfahre: so hat er etwas — wo nicht gesagt, doch gemeynt, was, wie wir glauben, nicht Wenige mit uns für ein Fünkchen Wahrheit in aussender Qualmlohe anerkennen werden. Denn dass es ein solches Uebermaass — wir wiederholen: nicht in dem, was Contrapunkt ist, sondern in dem, was Jenen so heisst — in nicht wenigen der neuesten deutschen Opern gebe: das findet wohl Jeder, und selbst, der es anwendet; Keiner nur in seinen eigenen Werken. Es ist von der Instrumentalmusik in den Gesang hinübergekommen. Aber da menschliche Organe etwas Anderes sind, als Instrumente; und Musik, die bestimmte Worte und bestimmte Situationen ausdrücken soll, etwas Anderes, als solche, die frey diese oder jene Stimmung des Meisters lebendig ausspricht: so kann nicht Alles, was in der einen gilt, darum auch in der andern mit Recht gelten; noch weniger, was in der einen viel gilt, darum auch in der andern eben so viel. Und so wird eben jenes, selbst wie es in der Instrumentalmusik ganz richtig gemessen erscheinen mag, in der Oper leicht zum Uebermaass. Es zeigt sich aber dieses Uebermaass nicht blos im Zuviel, sondern auch im Zuoft, im Zuschwer, und (hier liegt das Uebelste) darin, dass es, das Bedeutendste, auch da angewendet wird, wo nichts sonderlich Bedeutendes vorgeht; dass nicht selten sogar das Schärfste, Leidenschaftlichste und Gewaltsamste auch da über uns hereinbricht, wo kaum das Spannende und Belebende hätte Platz finden sollen. Mit aller Achtung gegen die Meister sey es gesagt: Enthielten Weber's *Euryanthe* und Spontini's *Olympia* höchstens die Hälfte von jenem Zuviel, Zuoft, Zuschwer, und besonders von ihren (wenn auch geistvollen) Schärfen und Beizen: sie hätten, und das mit Recht, dasselbe Glück gemacht, wie der *Freyschütz* und die *Vestalin*, denen es doch auch nicht daran fehlt; sie würden auch, von Zeit zu Zeit wiederholt, stets von neuem erfreuen, und auch das mit Recht. — Unser unruhig-geistvoller Weber ruht nun im Grabe; Spontini scheint zu vornehm, als dass wir zu hoffen uns erlauben, von ihm gehört zu werden: aber dem treufleissigen, stets wackeren Spohr, und wer etwa sich jetzt hervorarbeiten möchte, um die grossen Lücken, die im Fortbau der deutschen Oper seit kurzem entstanden sind, auszufüllen: diesen möchten wir zurufen, Obiges ernstlich zu bedenken, und dann hinzu zu nehmen, was neulich Göthe, wahr und treffend, wie er pflegt, gesagt hat: *) „Im Theater wird durch die Belustigung des Gesichts und Gehörs die Reflexion sehr eingeschränkt;“ woraus offenbar folgt, dass, was nicht ohne Reflexion anzusprechen und geniessen werden kann, sehr sparsam und nur am angemessensten Orte ausgegeben werden dürfe.

4. Carpani wirft viertens den deutschen Componisten vor, oberflächliche Kenntnis des Gesanges. Sie müssen erst selbst singen lernen; sagt er. Der zweyte Satz zeigt, dass er im ersten unter Gesang hier das Singen selbst und, von diesem abgenommen, die Art, für dasselbe zu schreiben, meynt. Hierbey kömmt es zunächst an auf die Natur der Organe, die man zwar nach den verschiedensten Richtungen ausbilden und vervollkommnen, aber nicht zu etwas ganz Anderm machen kann. Aus ihrer Natur entwickelt sich, erstens, die wesentliche Verschiedenheit der Stimmgattungen, nicht blos (woran man gewöhn-

Anmerk. Auch Wien besitzt solche Italiener genug, und Deutsche, die sich unbedingt zu ihnen halten, die es auch verzweifelt übelnehmen würden, wollte man gegen ihre feinste Bildung für Musik und ihren Hochgeschmack in ihr, bedenklich scheinen. Erst im vorigen Jahre hörte man, während sehr schöner Ausführung des Mozart'schen *Figaro*: Ohime! Contrapunkt! Keine Melodie! u. dgl. m., so dass, wären die Sängerinnen nicht liebenswürdige Weiber, die Sänger nicht ausgesuchteste, geachtete Männer gewesen, Mozart und sein *Figaro* fasco gemacht hätten.

*) *Kunst und Alterthum*, V. 3. 3.

lich allein denkt) dem Umfange ihrer Scalen, sondern auch ihrem Charakter und dadurch ihrem Eindrucke nach; sodann aber auch, ausser dem gerechten Verlangen der Anbequemung an diese Eigenheiten, ohne welche, was vorgeschrieben wird, nie ohne Zwang und bemerkbares Gewaltanthun, mithin nie gut, nie wohllautend und klangvoll, vielmehr, wo nicht dumpf und schlecht, wenigstens charakterlos und mehr abstossend, als einnehmend herauskömmt — es entwickelt sich aus jenen Natur-Eigenheiten menschlicher Stimmen die nothwendige Rücksicht auf angemessene Anordnungen, Folgen und Gänge der Töne; auf das, was man, von den Instrumenten hergenommen, ihre Lagen zu nennen pflegt; die Möglichkeit oder Unmöglichkeit, Leichtigkeit oder Schwierigkeit und Quälerey einer deutlichen und angenehmen Aussprache des Textes noch kaum zu erwähnen. Ueber die allgemeinen Grundsätze von alle dem sind Alle leicht unterrichtet und wohl auch einig: aber damit wird für die einzelnen Fälle sehr wenig gewonnen: der Weg von jenen zu diesen ist gar zu weit und gar zu unsicher. Die Sache im Ganzen ist so weltsichtig, und im Einzelnen geht sie so in's Feine, dass sie sich nicht ausreichend unter Regeln bringen, nicht eigentlich lehren lässt. Man muss, nach Bekanntschaft mit jenen allgemeinen Grundsätzen, sie praktisch erlernen; wie, gute Verse zu machen, oder sie gut zu lesen. Hierzu räth man das Studium der ältern italienischen Gesangmusik an, und der Rath ist gut, aber nicht ausreichend. Die Musik, auch die, des Gesanges, ist in den Formen, wenigstens in denen, die der Oper zugehören, ganz eine andere geworden; und so zeigt sich bey der Anwendung hier fast dieselbe Schwierigkeit, wie bey der Anwendung jener allgemeinen Grundsätze. Darum bleibt nichts Besseres und Sichereres, als, was Carpani verlangt: Die Componisten für den Gesang müssen erst selbst singen lernen. Wie jeder, der ein Instrument gut spielt, für dasselbe auch (capricirt er sich nicht in Thorheit eines Andern), seiner Natur, seinen Eigenheiten und Vorzügen, seiner verständigen Behandlung und gehörigen Wirkung gemäss schreibt, ohne dass es ihn im Gange seiner Ideen stört; wie es ihm da gar nicht anders in den Sinn und in die Feder kömmt: so wird sich's auch bey dem Gesangcomponisten also einfinden, hat er selbst Singen gelernt. Haben das nun, in der Regel, die neuesten deutschen Gesangcomponisten? Wüsste man von Dreyen der berühmtesten und auch verdienstvollesten, aus ihrer Lebensgeschichte nicht, dass jenes ihr Fall nicht gewesen: so würde ein Jeder, der die Sache versteht, diess schon daraus mit Sicherheit abnehmen, dass für den Sologesang nicht selten der Eine clarinett-, der Andere violinmässig, der Dritte für das grössere Ensemble und Chor, als sollten sie vom Pianoforte ausgeführt werden, geschrieben hat. Da nun eben sie mit vollem Rechte einen grossen Ruf geniessen; da sie von den jüngeren, herankommenden Gesangcomponisten häufig gehört werden; da diese, wie sich's gehört, in der Zeit, mit der Zeit fort wollen und was in dieser vorzüglich Glück macht, zum Muster nehmen: war da, wenigstens für diese, es nicht rathsam, dass Carpani die, freylich ehedem von Allen anerkannte, von Allen befolgte Sache wieder derb zur Sprache brachte? Auch der grösste Meister ist es nicht in Allem. Der enthusiasmirte Jünger unterscheidet selten; wen er sich einmal zum Muster gewählt, dem strebt er gern unbedingt nach; und da die eigenthümlichen Vorzüge grosser Meister, um derentwillen man über ihre etwanigen Schwächen gern hinwegsieht, sich gar nicht, oder doch nicht ganz, noch weniger leicht und bald erreichen lassen, die Schwächen aber sicher, ganz, leicht und bald: so bleibt er, der Jünger, in diesen ihren Schwächen gewiss nicht zurück, übertreibt sie vielmehr; und da sie bey ihm nicht durch jene Vorzüge gedeckt und gewissermassen ausgeglichen sind: so treten sie bey ihm um so greller hervor, wenn nicht zuweilen der oder jener am Wendepunkte seines Wegs ihm einen Pfahl mit der ausgestreckten Hand aufrichtet; was gerade Carpani thun wollte, und hier sein Commentator gleichfalls. Die Meister, deren dabey gedacht wird, dürfen das nicht übel aufnehmen, wenigstens um dieser guten Absicht willen. Kein Mensch, auch nicht der vortrefflichste, wird leugnen, dass an ihm, und an seinen Leistungen, auch den vortrefflichsten, irgend Etwas sey, das anders seyn könnte und dann besser seyn würde: und warum sollte diess Letztere nicht angedeutet werden — es versteht sich, nicht allein und nicht ohne Anerkenntniss der Vorzüge, nicht gehässig, nicht übermüthig, nicht in der Absicht, wehe zu thun. Müssen doch so viele andere, tüchtige Leute sich jetzt gefallen lassen, dass es an ihnen geschieht —

allein, ohne Anerkenntniss ihrer Vorzüge, gehässig, übermüthig, und in der Absicht, wehe zu thun! —

Nachrichten.

Paris. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Théâtre royal de l'opéra comique.* Am 12. August: *Marie,* Oper in drey Aufzügen von Planard; Musik von Hérold. Diese Oper fand eine günstige Aufnahme und gefällt noch immer sehr. Sie scheint uns auch vor allen früheren dieses Tonsetzers, worunter doch gewiss sehr schätzbare Werke sind, den Vorzug zu verdienen. Hr. Hérold hat vor etwa 12 Jahren den grand prix de Rome erhalten, und ist von 30 bis 40 jungen Componisten, denen man dieselbe Auszeichnung und Belohnung zu Theil werden liess, bis jetzt der einzige, der bedeutend hervorgetreten ist; er lässt, da er noch jung ist, auf noch Bedeutenderes hoffen. Er neigt sich, besonders in seinen letzten Werken, zur italienischen Manier, was ihm zuweilen den Anschein eines Auschreibers giebt. Dieser Vorwurf ist jedoch nicht so erheblich als ein anderer, der zunächst seine letzte Oper betrifft; man würde nämlich glauben, nach der Instrumentirung schliessend, er habe sie schon vor etwa zwanzig Jahre geschrieben; dergestalt ist er hinter den Fortschritten der Zeit zurückgeblieben; nicht einmal vier Hörner hat er darin anzuwenden gewusst; fast überall ist das Orchester der Sklave des Gesanges, gerade als ob die drey oder sechs Personen auf der Scene deswegen, weil sie besser bezahlt werden, mehr zu bedeuten hätten, als die funfzig im Orchester! An grosse Trommel oder Tamtam ist gar nicht zu denken, obgleich wir wissen, dass er die schwierige Applicatur dieser beyden Instrumente auch kennt und recht gut weiss, wie für sie geschrieben werden muss. Die Enthaltsamkeit, diesen Theil seines Wissens nicht an den Tag zu legen, muss also bloss seiner Bescheidenheit zugeschrieben werden.

Am 14. Oct. *Les Créoles;* Musik von Berton. ist ganz verunglückt. Die Zurückhaltung, womit die Administration das Publikum mit dieser Neuigkeit beschenkte, ist Schuld, dass wir sie nicht auch benutzen konnten. Von dem, was man uns über dieses letzte Werk des Tonsetzers der *Aline* und des *Montano* mitgetheilt hat, scheint uns folgende Neuerung am erheblichsten zu seyn. Der Componist macht aus einem Entreact eine Scene, die er von Fagott und Horn abwechselnd im Recitative vortragen lässt. Dass wir doch mit den meisten gelungenen Werken andere geringere in den Kauf nehmen müssen! Bey einigen Verfassern geschieht diess vorher, indem wir ihre Erstlinge der besseren nachfolgenden Werke wegen überwinden, bey anderen hingegen nachher, indem wir den früher empfangenen Genuss an ihren Letztlingen gleichsam abverdienen müssen.

Théâtre royal de l'Odéon. Hier war neu: *Ivanhoë,* Oper in drey Aufzügen, nach dem Englischen, die Musik aus Rossini'schen Opern gezogen. Dieses Werk hat keine üble Aufnahme gefunden; es sollen aber zu der ersten Vorstellung 1500 Freybillets ausgegeben worden seyn.

Théâtre royal italien. Die Demoiselles Canzi, Cantarelli und Cesari haben hier debütirt; die letzte (Contralto) hat gefallen.

Am 18. October: *Medea in Corinto,* von S. Mayr, zum Vortheil und Abschiede der Pasta. Ist es ein Ungefähr, dass sie zu ihrem Abschiede gerade diese Oper wählte, worin sich die tragische Zauberin, nachdem sie alles tief erschüttert, auf ihrem Feuerwagen entfernt, und uns, zum Andenken und unserer Qual, den blutigen Dolch zurückwirft? — Armes Trauerspiel! An demselben Tage starb ihm auch der grösste seiner Helden, Talma. —

Am folgenden Tage begehrte Rossini die Entlassung von seiner Stelle als Musikdirector am italienischen Theater, worauf Pär wieder in seine alten Rechte eintrat. Wir bemerken, das Rossini seine Direction antrat, als dieses Theater durch Pär auf der höchsten Stufe der Vollkommenheit stand, und dass er es ihm nun in dem kläglichsten Zustande wieder übergiebt! Um Rossini in unseren Mauern nicht ohne eine Ehrenstelle zu lassen, schuf man eine ganz neue eigens für ihn: er ist Compositeur du Roi et inspecteur général du chant mit 30,000 Franken Gehalt.

Institut de France. Am 6. October: Austheilung der grossen Preise und Aufführung der Cantate, die den Preis der Composition erhielt. Das Subject der zu diesem Concurs eigens gedichteten Cantate ist aus Tasso's *Gerusalemme liberata,* der Augenblick, wo Herminia, nach dem eben beendigten Treffen, sich entschliesst, ihrem geliebten Tancred in einer männlichen Kriegerüstung nachzufolgen. Der Dichter hat darin nicht

und unvermuthet in's Spiel gesezte Aeolsharfe auf jeden Besucher von Gefühl für einen tiefen Eindruck machen! —

Auch dafür wird man dem Hrn. v. D. danken, dafs er in einer Anmerkung bekannt macht, man könne Aeolsharfen in Gotha bey dem Instrumentmacher Bindernagel — eine gewöhnliche für 2 Laubthaler, eine von besserm Holz für 1 Louisd'or, bekommen. Rec. sezt hinzu, dafs auch in Chursachsen mehrere Instrumentmacher sie recht gut, ohngefähr für dieselben Preise verfertigen, und dafs auf den Leipziger Messen deren seit einiger Zeit im bekannten Auerbachischen Hofe sind feil geboten worden.

Schade, dafs das angezeigte Schriftchen — obschon sehr nett, doch so sehr vitios gedruckt ist.

Nachricht.

Uebersicht des Bedeutendsten aus der öffentlichen Musik in Leipzig, von Weihnacht bis Ostern.

Der Neujahrstag wurde *im Konzert* vornehmlich mit der Aufführung des 103ten Psalm von Naumann gefeyert. Theils aus Hochachtung gegen den verdienstvollen Komponisten, theils aus der Vermuthung, dafs dieser (so wie der einige Wochen später aufgeführte 116te) Psalm zu den sehr frühen Arbeiten des Hrn. Naumann gehört, enthalten wir uns einer in's Einzelne gehenden Beurtheilung. Dafs es in beyden Werken nicht an schönen, ausdrucksvollen und gründlich gearbeiteten Sätzen fehlt, bezweifelt Niemand. Warum aber Worte in Musik setzen, wie: Er hat seine Wege Mose wissen lassen; die Kinder Israel, sein Thun — oder: die Furcht des Herrn ist der Weisheit Anfang: *das ist eine feine Klugheit* u. s. w.

Unter den übrigen Kompositionen für den Gesang, die ganz gegeben wurden, zeichneten sich aus: die Wiederholung einer schönen Messe von Haydn (mit dem besonders meisterhaften *Qui tollis* —) eines sattsam bekannten *Te Deum* von Hasse, des *Todes Jesu* von Graun, des *Requiem* von Mozart, und des *leidenden Jesus* von Rolle. Die ersten beyden wurden recht gut ausgeführt; dagegen konnte die Art, wie man Grauns Werk vortrug, im Ganzen wohl nicht Einen Zuhörer befriedigen. Verschiedenes wurde so sehr verfehlt, dafs man den grofsen Verfasser und die äufserst zahlreiche Gesellschaft der Zuhörer, die ihm, wie einem treuen Jugendfreunde, entgegengegangen war, beklagen mufste. Besser gelang die Aufführung des *Requiems* — besonders von Seiten des Orchesters. Was den Gesang betraf, so hätte in den Chören mehr auf Gleichheit der Stimmen (besonders in diesem Werke, wo sie alle ganz ausgearbeitet sind) gesehen werden müssen, statt dafs so vornehmlich die Basse die andern Stimmen verdunkelten. Von den Solopartien wurde manche zu leicht hingenommen; besonders legte Madam Schicht gar handgreiflich zu Tage, um wie viel leichter es sey, eine beträchtliche Anzahl italienischer Scenen und Rondo's wahrhaftig gut vorzutragen, als so etwas nur richtig. Uebrigens wurde dies Stuck nach der deutschen Unterlegung gegeben, welche bey der Ausgabe von Breitkopf und Härtel unter den Noten stehet. Der Kenner wird allerdings gerade diese Komposition am liebsten mit dem Originaltexte hören; denn nicht nur, dafs Moz. sich hier mehr als je auch an das Einzelne der Worte des Textes gebunden hat, so wurkt gerade das Gigantische seiner Bilder, das Düstre seiner Ideen, das Aecht-Gothische in deren Zusammenstellung — ja selbst das mit Worten nicht zu Schildernde im Klange der barbarischen Vulgaten-Diktion, Etwas, das wohl in keiner neuern lebenden Sprache ganz wiedergegeben werden kann. Jene Unterlegung ist gewifs sehr schatzbar; ist anständig, nicht kraftlos, fliefsend, thut der Musik keine Gewalt an u. s. w. aber — wir können es nicht anders ausdrücken — sie ist eine *in's Protestantische* (oder, wenn man lieber will: in's Aufgeklärte) *übersezte* Parodie. Soll Mozarts Musik mit deutschem Texte gegeben werden — und vor einem grofsentheils aus Damen (die sämmtlich etwas von Latein-Scheu haben) bestehenden Auditorium

(wie sonst immer zu geschehen pflegte) angedeutet, wo er ein Recitativ, ein Cantabile, ein Agitato und ein Air de mouvement haben will. Diess ist auch viel zweckmässiger, zumal für einen Concours, wo vorzüglich die Behandlung des Textes beurtheilt wird. Den ersten Preis erhielt Hr. C. J. Paris, 25 Jahr alt, Schüler von Hrn. Lesueur. Seine Instrumentaleinleitung ist vielleicht das beste vom Ganzen; er beginnt mit einem heftigen Kriegslärm, welchem unmittelbar ein Militairmarsch folgt; dieser entfernt sich allmählich und geht in eine kurze Schilderung der melancholisch-traurigen Gemüthsstimmung der handelnden Person über, die nun mit einem Recitativ eintritt. Die Auffassung des folgenden ist zu melodramatisch, in dem Sinne, wie die Franzosen dieses Wort in solchen Fällen gebrauchen, wenn nämlich Alles übertrieben wird. So gilt es hier vorzüglich vom Lärm, der oft stärker in der Begleitung des Gesanges ist (wodurch eben Herminiens Gemüthszustand melodramatisch wird), als er im Anfange in der Schlacht selbst war. Von der Declamation wollen wir nur ein Beyspiel geben: Herminie war beynahe entschlossen, ihre Liebe zu Tancrède zu unterdrücken; allein es drängt sich ihr die Erinnerung mehrer Umstände auf, woraus sie wieder schliesst, wie sehr er sie schätze und liebe. Unter andern auch dieser:

„Quand mon trône est tombé sous l'effort de ses armes, Tancrède a respecté ma jeunesse et mes larmes;

Diese Stelle kommt mitten in einem Recitative vor, wo die Instrumente bloss Accorde aushalten, während die Stimme darüber hin declamirt. Nun aber kommt es an die Worte „Quand mon trône est tombé." Dabey ändert sich alles. Berücksichtigend, dass der Fall eines Thrones auch den ganzen Hofstaat mit sich zieht, lässt hier der Tonsetzer sehr sinnig alle Instrumente im Einklange mit dem Gesange auf folgende Weise fallen:

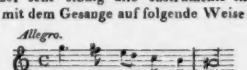

Der Leser sieht, wie der Thron oben mit dem punctirten G abgebrochen und über die folgenden Noten heruntergestürzt wird, bis er unten auf dem Ais liegen bleibt!? —

Warschau, den 30. *October.* Ihr Correspondent versprach, so bald der *Freyschütz* auf der hiesigen Bühne aufgeführt seyn würde, Ihnen wieder Nachrichten mitzutheilen. Da jedoch sein Versprechen bis jetzt unerfüllt geblieben ist, so erlaube ich mir, ihn mit diesem kurzen Berichte einstweilen zu vertreten.

Nach einer langen Pause von fünf Monaten, während welcher Zeit das hiesige Schauspielhaus wegen der Landestrauer geschlossen war, jedoch Operisten, Schauspieler, Orchester und das ganze Theaterpersonale ohne den geringsten Abzug aus der Staatskasse bezahlt wurden, erschien endlich auch die Weber'sche Muse in der obengenannten Oper auf unserm Theater. Welchen Stand sie wohl neben der Rossini'schen, die besonders in der letzten von ihr gegebenen Oper, dem *Barbiere di Seviglia*, unser musikliebendes Publikum bezauberte, behaupten könnte, war einige Zeit vor der Aufführung der Gegenstand der Gespräche über Musik. Sie gefiel, obschon sie denen, die nur die italienische Musik, nur den italienischen Gesang, und nur deshalb verehren, weil sie italienisch sind, gleichviel, ob sie schöne Melodie haben oder nicht, ob sie in Hinsicht auf die Situationen dramatisch wahr oder unwahr sind, nicht so recht behagen wollte. Sie gefällt immer mehr, je öfter sie gehört wird. Der *Freyschütz* ist nun auch hier zu einer Lieblingsoper — beynahe könnte man sagen — des gesammten Publikums geworden, so nämlich, dass er, zuweilen mit dem *Turco in Italia*, meistens aber mit der *Gazza ladra* und dem *Barbiere di Seviglia* abwechselnd, das ganze Oper-Repertoire während des Sommers und bis jetzt ausmachte. Fünfmal nach einander wurde er bey stets vollem Hause, trotz der unausstehlichen Hitze, gegeben, welches bis jetzt noch mit keiner andern Oper gelungen war. Was übrigens den allgemeinen Geschmack des Publikums in Betreff der Opern-Musik anlangt, so muss freylich bemerkt werden, dass dieses sonderbare Ereigniss nicht allein der Musik zuzuschreiben ist, sondern auch dem Interesse des Gedichtes und der gelungenen Uebersetzung und Aufführung sowohl in Rücksicht der scenischen als der musikalischen Darstellung, welches dem gegenwärtigen Theater-Comité und dem Director der Oper, Hrn. Kurpinski, viel Ehre macht. Das Orchester zeichnete sich aus, und obschon mehre Kenner die Besetzung

besonders zweyer Rollen bey dem Bestande unseres Operupersonals anders gewünscht hätten, so entschädiget doch in der Rolle Aennchens Mad. Kurpinska durch ihr schönes Spiel den Mangel an Stimme, wie man sie von einer Sängerin zu fordern berechtigt ist. Und so ist es denn dem geistreichen deutschen Tondichter gelungen, auch hier zu gefallen und die Anerkennung seiner Kunst zu finden, obgleich der geniale Künstler Italiens im voraus die Gunst der Freunde dramatischer Musik für sich gewonnen hatte. Bey den Trauerfeyerlichkeiten wegen des Ablebens S. M. des Kaisers Alexander wurden die *Requiem* von Mozart und Koslowski in der Kathedralkirche aufgeführt, in welcher zu diesem Zwecke vor der Orgel ein grosser auf Säulen ruhender Chor erbaut worden war. Orchester und Sänger, mit denen sich das ganze singende Theaterpersonale, die Schüler und Schülerinnen des Conservatoriums und mehre Dilettanten und Musiker vereint hatten, bestanden aus beynahe 200 Personen. Am ersten Tage dieser Feierlichkeiten wurde unter Leitung des Hrn. Soliva, des Gesangdirectors in dem hiesigen Conservatorio der Musik, das *Requiem* von Koslowski aufgeführt, welchem, als die Procession in die Kirche trat, einige Verse des *Miserere* von Allegri, abwechselnd mit zwey Duos und dem letztern Amen des *Stabat mater* von Pergolesi vorgetragen, voranging en. Zu bemerken ist noch, dass Hr. Soliva das *Domine Jesu Christe* des Koslowski mit dem *Domine* aus dem *Requiem* von Cherubini vertauscht hatte, und dass statt des *Benedictus* Mad. Meyer ein *O Salutaris hostia*, auch von Cherubini, mit passenderem untergelegtem Texte, *o rex intende etc.*, wozu Hr. Soliva selbst eine sogenannte Introduzione, um gleichsam zu dieser Arie vorzubereiten, geschrieben hatte, sehr rein, und trotz einigen schwierigen Passagen mit vieler Präcision vortrug. Das Tenorsolo *Agnus Dei* sang Hr. von Zaleski, Staats-Referendar, einer der vorzüglichsten Musikliebhaber, mit schöner Stimme und vielem Geschmack. Nach geendigter Messe und Ceremonie folgte ein *Salve Regina* von Salieri. Ueberhaupt lässt sich von dieser Aufführung sagen, dass sie, den Bemühungen Soliva's entsprechend, als sehr gelungen aufgenommen wurde. Am zweyten, dritten und vierten Tage wurde unter der Direction des Hrn. Kapellmeisters Kurpinski das *Requiem* von Mozart ganz allein gegeben, zu welchem das executirende Personale noch mit ungefähr 50 Musikern vermehrt wurde. Diese Vermehrung wurde dadurch nöthig, weil Hr. Kurpinski zu den in der Mozart'schen Partitur befindlichen Instrumenten noch Piccolos, Flöten, Oboen, Clarinetten, Waldhörner etc. hinzugesetzt, zum *Dies irae*, *Sanctus* und Schluss ein Chor von Blechinstrumenten eines hiesigen Jäger-Regiments, und überdiess noch zwey Harfen zum *Hostias* im *Domine* und zum *Benedictus* angebracht hatte. Der Effect, den diese Instrumentirung in der Aufführung machte, war im ersten Allegro des *Dies irae* überraschend, und, wenn auch nicht erhaben zu nennen, doch immer gross. Im Ganzen aber schien es, als sey in diese Tondichtung ein zu grelles Licht gebracht worden, sie konnte daher bey denen, die das *Requiem* mit der ursprünglichen vielfachen Besetzung schon gut gehört hatten, den früher empfundenen andächtigen Eindruck nicht hervorbringen. Doch waren auch diese Aufführungen, besonders die zweyte, als gelungen zu achten, obschon die weit grösser gedachte Musik, die Stellung des grössern Personals und die Direction selbst einige Schwierigkeiten mehr zu beseitigen gegeben hatte. Mad. Mejer und M. Asch'perger, Hr. Zylinski und Sacsurowski zeichneten sich im Vortrage der Solos aus. Am fünften Tage wurde noch einmal zum Beschluss das Koslowski'sche *Requiem* wie früher gegeben. Doch erhöhte diese Aufführung den am ersten Tage gemachten Eindruck nicht. Aehnliche Trauerfeyerlichkeiten, dem Andenken des grossen Monarchen geweiht, begingen alle Confessionen, und besonders zeichnete sich die evangelisch lutherische Gemeinde aus, in deren schöner Kirche Hr. Zaworek das neu compouirte *Requiem* vom Professor und Rector Hrn. Elsner mit 150 Personen aufführte. Die einfache, aber geschmackvolle Verzierung und die ernste Stille dieser Kirche, in der sich einige Tausend Zuhörer versammlet hatten, entsprach dem Eindruck, welchen die anspruchslose, aber andächtige, in Melodie und Harmonie dem Sinne der Worte entsprechende Tondichtung in den Gemüthern hervorbrachte. Dieses *Requiem* ist bloss für Männerstimmen, mit Begleitung von Violoncellos, Fagotten und Bässen, nebst einigen andern Blas-Instrumenten, als Posaunen, Waldhörnern und Trompeten, und Pauken, geschrieben. Statt der Orgel wurde bey den dazu geeigneten Stellen das Choraleon gebraucht. Das Terzett *Benedictus* wurde von den Hrn. Zylinski, Polkowski und

Secsurowski, bloss mit einigen Tönen der Waldhörner begleitet, mit vielem Ausdrucke gesungen. Die Partitur dieses trefflichen Werkes ist so eben hier bey Breesina lithographirt erschienen.

In Concerten hörten wir den von seiner Kunstreise aus Deutschland zurückgekehrten kleinen Krogulski. Mit Vergnügen bemerkten die Kenner, dass er in einem Jahre bedeutende Fortschritte gemacht und, im Ausdrucke seines Spiels durch die Anhörung und den Rath grosser Klavierspieler mehr ausgebildet, viel gewonnen hatte. Er wurde jedesmal mit vielem Beyfalle begrüsst. Fast zu gleicher Zeit kamen zu uns von Wien über Lemberg drey reisende Sänger, die Herren Herz, Huber und Wotke, und gaben fünf Vocal-Concerte, meistens ohne alle Begleitung. Jedesmal zwischen der ersten und zweyten Abtheilung unterhielt Hr. Wotke, der Bassist, das Publikum als launiger Bauchredner, indem er drey Personen sehr gut vorstellte. Wie sehr sie bey uns gefallen haben, beweist die seltene Zahl ihrer Concerte bey stets vollem Saale, was um so mehr bedeutet, da sie meist nur deutsche Gesänge von Mozart, Spohr, Beethoven, Maria v. Weber, Drechsler, Eisenhofer etc. vortrugen. Nur als sie sich einmal im grossen Theater hören liessen, sangen sie das Duo des Grafen mit Figaro aus der dem *Barbiere di Seviglia* in italienischer Sprache, mit begleitendem Orchester, welches sie noch einmal in ihren gewöhnlichen Concerten im Saale auf Verlangen bloss mit Fortepiano und Guitarrenbegleitung wiederholten. Auch in Deutschland werden sie nicht missfallen, da sie sehr gut einstudirt sind und ihren Leistungen in Trios einen schönen, lebendigen Ausdruck zu geben wissen.

Kurze Anzeigen.

Trois Marches militaires, composées et dediées à Son Altesse Royale Le Prince Charles de Prusse par Louis Berger, pour le Pianoforte. Berlin, chez Fr. Laue. (Oeuv. 16.)

Dass diese Märsche nicht sowohl für das Pianoforte eigens componirt, als vielmehr nur für dasselbe arrangirt sind, sieht man leicht; es lässt sich daher auch über dieselben nicht das sagen, was vielleicht gesagt werden könnte, wenn man durch die Partitur tiefer in ihr Inneres eingehen könnte. Wie höchst selten aber Compositionen für mehre Instrumente, arrangirt für Pianoforte, dieselbe oder auch nur ähnliche Wirkung thun, ist bekannt und ganz natürlich. Auch vorliegende Märsche dürften grossentheils dasselbe beweisen. Ob sie den Zweck erreichen, zu welchem sie componirt sind, muss der am besten wissen, der den Zweck gesetzt hat. Der eigentliche Zweck eines militairischen Marsches war und ist: den Soldaten aufzuregen und seinen Muth zu stärken. Da wir aber jetzt und s. G. w. noch lange im tiefen Frieden leben, so ist wohl an diesen Zweck, indem die Märsche nur auf Wachparaden gehört werden, wo es an Muth und dergleichen nimmer fehlt, nicht zu denken; es muss also auch ein Triumphmarsch, welcher in diesem Heft auch vorkommt, hier ein ganz anderer seyn, als er seiner Natur nach seyn sollte. Doch — das geht uns nichts an. Was die Märsche als Musikstücke dieser Gattung für das Pianoforte betrift, so sind sie recht interessant. Mehr noch als 1, gefällt uns No. 2 und 3, welche, besonders gut instrumentirt, sich stattlich ausnehmen müssen. No. 1. (Marcia trionfale) scheint uns etwas zu steif und gar zu einfach in Erfindung und Ausführung; wenigstens erscheint dieser Marsch so auf dem Pianoforte; doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass er mit voller Instrumentation nur um desto grossartiger ausfallen könne. Stich und Papier sind gut.

Six Polonoises d'après des Airs favoris pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par F. W. Sörgel. Oeuv. 22. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Man empfängt hier keine polonoisenartig erfundenen, aber lang ausgeführten Stücke, sondern ganz eigentliche, tanzbare Polonoisen, meistens von vier Klausen. Sie sind sämmtlich in der unter uns beliebten, muntern, mässigraschen Art der Polonoise geschrieben; nicht in der aus Ernstpathetischem und Leidenschaftlichheftigem gemischten, wie sie sonst in Polen am beliebtesten waren, vielleicht es auch noch jetzt sind. In jener Art sind sie hübsch und gefällig; auch so leicht zu spielen, wie sichs für Tänze gehört.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. Nº. 50. 1826.

Recension.

Theoretisch-practisches Lehrsystem des Pianofortespieles, oder deutliche und gründliche Anleitung, neben der practischen Fertigkeit, welche mit Hülfe eines durch Erfahrung bereits bewährten Apparates in kurzer Zeit erworben wird, auch die mathematisch begründeten Gesetze der Harmonie in naturgemässer Stufenfolge zu erlernen, von Carl Gottfr. Wehner. 2 Theile. Meissen u. Leipzig 1826.

Wir haben den ganzen Titel des Werkes abdrucken lassen, damit der Leser sogleich sehe, wie viel hier versprochen wird. Im Vorworte heisst es unter Anderm: „Durch die grosse Menge vorhandener Anweisungen kann kein Schüler sein Ziel vollkommen erreichen, wenn er nicht von einem tüchtigen Lehrer geleitet wird und selbst vorzügliches Talent besitzt.“ Wird denn das durch gegenwärtige Methode anders werden? Ohne tüchtigen Lehrer wird es der wenig Talentvolle durch keine Methode in der Welt weit bringen. Wir werden allerdings auch in der Hinsicht mit Gellert sagen müssen: Ja, ja! Processe müssen seyn — aber auch mit Göthe: Eins schickt sich nicht für Alle. Jeder sehe, wie er's treibe, jeder sehe, wo er bleibe, und wer steht, dass er nicht falle. — Uebrigens bekennt der Verfasser, dass er mit J. B. Logier von gleichen Grundsätzen ausgeht und durch L's System veranlasst worden ist, von der alten Bahn abzuweichen. Also ein System nach Logier. Aber L. hat sein theoretisches System noch nicht drucken lassen. So wäre denn das theoretische wohl ein System vor L.; ob auch für? das mag der Mann, gefällt es ihm, selbst ausfechten. Doch wir gedenken daran, dass Hr. L. bereits gefochten hat, wenn auch nicht gegen Hrn. W., der uns in seinem Werke leider in Ungewissheit lässt, wie viel seinem Vorgänger, der nun, da er sein Theoretisches freylich etwas lange als Geheimniss nur seinen verpflichteten Schülern anvertraute, zum Nachtreter werden wird, und wie viel dem oben genannten Hrn. Herausgeber zugehört. Desto genauer sehen wir dafür im practischen Theile, dass es wirklich nach L., ja oft und sehr oft Logier selbst ist.

In der Einleitung des theoretischen Theiles werden die bekannten, von Manchem jedoch zweifelhaft gemachten Schwingungen einer Saite, oder ein grosser Theil der tiefen und mittleren Intervallen-Verhältnisse der Aeolsharfe, die sich zunehmend verkleinern (? immer ?), als Grund der Harmonie genommen und daraus das Gesetz der Resolution (nach Logier) bestimmt, weil die mittleren Verhältnisse dissoniren. — Aus welchem Grunde nun der Bass quinten- und quartenweise fortschreitet, wird Niemand hier erörtert finden: wohl aber die alte Bemerkung, dass solche Fortschreitungen bis in's Unendliche fortgesetzt werden können. Daraus entwickele sich eine Reihenfolge von Klangstufen, nämlich 3 diatonische, die sich eine chromatische höher wiederholen s. B. c d e, f g a, b c d, es f g u. s. f. Das wäre also unser Quartenzirkel. — Wie aber daraus eine Tonleiter von 8 Stufen hervorgeht, ist mindestens sehr undeutlich. Wäre unsere Tonleiter auf diese Weise nicht bereits bestimmt, sollte das Auffinden derselben nach dieser Berechnung von 3 zu 3 gewisslich seine besonderen Schwierigkeiten haben. — Kurz man nimmt auch hier die Erfahrungssätze, und erklärt sie, so gut man kann.

Anfang des Unterrichts. p. 5. Aus 3 diatonischen Stufen wird die Scala der Musik gebildet, c d e (mit 2 chromatischen cis, dis) diese wiederholen sich, f g a. Das Folgende hätte deutlicher und kürzer etwa so gesagt werden können:

Da nun von der dritten zur vierten immer eine chromatische Tonstufe Statt findet, so kämen wir dadurch zu keinem Ende. Ey warum nicht? Man schreite nur 12mal auf diese Art fort, und man wird durch die 12 Haupttonarten nach der Zahl der sogenannten halben Töne sich wieder in c versetzt sehen, von dem man ausgegangen ist. Der Verf. fährt fort: Wir unterbrechen daher diese Nachahmung (warum?) und fügen nun statt der chromatischen eine diatonische hinzu, deren nächste chromatische zugleich den Endpunct der völligen Uebereinstimmung mit der ersten, aber in höheren Tonverhältnissen (der Octave) herbeyführt. Wo bleibt aber hier die versprochene Ableitung aus der Natur? Ist nicht die siebente Stufe bloss aus Noth willkürlich genommen, um schneller einen guten Schluss herbeyzuführen? Die natürliche Regel unserer Tonleiter müsste demnach anders festgesetzt werden, wenn sie, so begründet von 3 zu 3, unserm Verstande so nothwendig erscheinen soll, als sie es durch Gewöhnung unserm Ohre und durch andere, bessere Berechnung unserm Verstande geworden ist. Viel besser bleibt zu diesem Behufe noch immer die alte pythagoräische Lehre vom diatonischen Tetrachord, (die übrigen Tetrachorde geben wir gern als widernatürlich Jedem hin, der sie noch will) nach welchem die Octave durch zweye gefunden wird. Bekanntlich theilten sie die Griechen in gebundene c d e f g a, und in ungebundene c d e f g a h c d e f g a h c u. s. w. Jene Zusammenreihung von Dreyen, wo die vierte Stufe immer eine chromatische ist, giebt wohl harmonische Fortschritte aus einem Grundton in den andern nächsten, aber sie begründet keine Scala, wie wir sie haben, und wie sie bereits durch mathematische Berechnungen hinlänglich begründet ist.

Auf dieser (dem Vorhergehenden nach unerörterten) Scala, fährt der Verfasser fort, beruht die ganze Musik. Das heisst nämlich: unsere Musik. Denn mit der altgriechischen, so weit wir sie kennen, mit der altchinesischen und caledonischen verhält sich die Sache allerdings ein wenig anders. — Darauf wird die Tonleiter unserer Art näher betrachtet und wie gewöhnlich gesagt, dass es darin diatonische oder grosse, und chromatische oder kleine Tonstufen giebt. Hier hätte nun wohl noch hinzugesetzt werden sollen: Wir nennen diese Scala darum die diatonische, weil sie meist aus sogenannten ganzen (aus 5) und nur aus 2 halben Tönen bis zur Wiederholung des Grundtones durch die Octave besteht. Dadurch würde auch der, Anfänger leicht verführende, bloss auf C dur anwendbare Satz sich sogleich berichtigen lassen, dass die natürlich diatonischen Stufen auf den Untertasten, die chromatischen hingegen auf den Obertasten lägen. Solche Hülfsmittel verwirren mehr, als sie erklären, wenn auch die Einschränkung auf C dur ausdrücklich angegeben wird. — Dass wir ferner die chromatischen Stufen in unserer Musik als die kleinsten erkennen, ist richtig und gut und längst angenommen, obgleich die Griechen über unser Wissen und Verstehen den Verlust ihrer Viertelstöne späterhin sehr betrauerten.

§. 2. Bildung der Scalen nach der arithmetischen Progression in die Tonart der Quinte versetzt.

Der Lehrer giebt hier Anleitung, nach der ersten mehre Scalen zu bilden. Auch hier hätte Alles kürzer gefasst werden sollen. Der Verfasser schreibt: „Da bey einer Reihenfolge solcher Klangstufen nur darauf Rücksicht zu nehmen ist, dass zwischen 3 und 4 diatonischen Stufen jedesmal eine chromatische erfolgt, so lassen sich viele dergleichen Scalen leicht nachbilden, indem eine einzige erhöhte Stufe schon ausreichend ist, eine andere Scala, der ersten gleich, darzustellen, wodurch Mannigfaltigkeit in den Tonarten entspringt. — Fahren wir nach dieser Regel fort und erhöhen einer Scala die jedesmalige vierte Stufe, und setzen die fünfte als erste an, so giebt die erhöhte vierte Stufe mit der fünften bey der neu gebildeten die chromatische zwischen der siebenten und achten, und die siebente und achte chromatische Stufe von der vorhergehenden die dritte und vierte bey der neu gebildeten" u. s. w. Wäre es nicht deutlicher, wenn die Hauptregel ganz kurz etwa so lautete? Wird die vierte Stufe durch ein ♯ oder ♮ erhöht, so wird dadurch die fünfte Stufe ein neuer Grundton, eröffnet also nach der Regel der vorhergehenden Scala eine neue. Und nun sogleich die Beyspiele, von C zu G dur u. s. w. Daraus entsteht der Quintenzirkel. — Die Versinnlichung der Kreuzfolge durch die Finger der linken, den kleinen Finger der rechten für Fis, und die geschlossene Hand für Cis dur mit sieben Kreuzen ist eben so zweckmässig, als die weiteren Bemerkungen überflüssig sind, denn

sie sagen nur, was schon dagewesen ist. Für den Schüler ist das lebendige Wort des Lehrers, nicht das weitläufig gedruckte, das die meisten nur verwirrt. Wie viel oder wie wenig erklärt werden soll, lässt sich allein nach der jedesmaligen Fassungskraft des Schülers bestimmen. Das gedruckt Belehrende sey bestimmt und kurz, was hier nicht immer der Fall ist.

Wir übergehen den dritten und vierten §, wo von den Scalen mit Doppelkreuzen und der Einschränkung derselben geredet wird. Im fünften § heisst es: Die Scalen werden absteigend gebildet. Das klingt, als wäre es allgemeines Gesetz. Es hätte heissen sollen: Die Scalen können auch absteigend gebildet werden. Im sechsten § ist weitläufig die Hauptregel behandelt: Jede chromatische aufsteigende Tonstufe fordert ein einfaches Erhöhungszeichen, absteigend ein einfach erniedrigendes. §. 7. Die Scalen in der Fortschreitung nach der Tonart der Quarte versetzt. Dies geschieht, wenn die siebente Stufe (nämlich die diatonische) mit einem ♭ oder ♮ versetzt wird. Man erhält hier wieder so viele Scalen, als bey der Quinten-Fortschreitung. Alles sehr weitläufig.

§. 10. Accord oder Zusammenstimmung. 3 und 5 von Linie zu Linie, oder von Zwischenraum zu Zwischenraum. Der Schüler schreibt alle diatonischen und chromatischen Scalen auf Papier, wie alle folgenden theoretischen Arbeiten. §. 11. Die erniedrigte siebente Stufe führt nach der Tonart der Quarte, die erhöhte vierte nach der Tonart der Quinte. §. 12. Enharmonisches Klanggeschlecht. Weil die 13te Tonart der ersten im Klange gleich ist — werden sie durch einen spitzen Winkel bezeichnet §. 13 und 14. Alle Tonarten werden auf ihren natürlichen Umfang, oder auf den Zirkel beschränkt, der 12 giebt. Sie laufen zweymal durch den Zirkel. §. 15 und 16. Die Accorde enharmonisch verwechselt nach Willkür, z. B. C und Deses, Cis und Des u. s. f. §. 17. Gegenseitiges Verhältniss der Intervalle, vom Grundtone aus gerechnet, nämlich 1 oder 8, 2, 3 u. s. w. Die Septime wird immer unrichtig Septe genannt. §. 18. Versetzungen eines Accordes bey liegendem Basse. Ganz das Bekannte, wie es nicht anders seyn kann. Das unterste Intervall des Dreyklanges kommt oben zu stehen. §. 19. Die Quarten- und Quinten-Fortschreitungen sind die nächsten Verwandten. Der Accord der Quarte heisst Sub-Dominant, der der Quinte Dominant und der Accord der Haupttonart Tonica. Die Secunde und Septime sind bey C dur aus G dur hervorgegangen, als der Dominante, weshalb sie den Dominanten-Accord haben; die Quarte und Sexte aus dem Sub-Dominanten-Accorde werden also im Basse mit F, als dem Grundtone desselben, bezeichnet. Alles, obgleich längst bekannt, sehr weitläufig. §. 20—25. Entstehung verbotener Quinten und Octaven. Die Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe unterbricht die natürliche Quarten-Fortschreitung und setzt, um wieder nach der Tonica zu kommen, dafür auf die siebente Stufe den Dominanten-Accord, welche Fortschreitung uns die Natur nicht zu erkennen giebt. Das ist eben so, wie es Hr. Dr. Stöpel in seinem neuen *System der Harmonielehre u. s. w.* auch sagt. Wahrscheinlich also nach Logier. Dem sey aber, wie ihm wolle, am Ende ist es denn doch nichts Anders, als was das gewöhnliche System so ausdrückt: Quinten in der ersten Verwandtschaft sind auch in gerader Bewegung erlaubt, andere nicht. — Wollen wir nun diese verbotenen Quinten vermeiden, fährt der Verf. fort, müssen wir erst den Dominanten-Accord ansehen, zu dem die Natur die Septime und None fügt, welche letzte wir, als zu stark dissonirend, weglassen, oder im Beybehaltungsfalle derselben den Grundton entfernen. Hier zeigt uns nun das Gefühl, dass sie aufgelöst werden müssen. Weil die Natur uns nun den Quintenweg zeigt, so fällt die None einen Ton tiefer in die Quinte des folgenden Accordes, die Dominanten-Septime in die Terz, und Quinte und Terz der Dominante gemeinschaftlich in die Octave. Darauf wird im 23sten § die Lösung der verbotenen Quinten und Octaven für den Anfänger schwer und auf eine Art gezeigt, die gar nichts Besonderes hat.

§. 24. Bildung einer Melodie aus versetzten Stufen der Scala. Anfangs muss sie aus 8 Tacten bestehen; im vierten und siebenten muss der Dominant und im letzten Tacte natürlich die Tonika zu stehen kommen. Die unterzulegende Harmonie, wie sie nach dem Standpuncte der Scala angegeben worden ist, z. B.

8	3	5	8	3	8	5	8
c	e	d	c	h	c	d	c
8	5	8	3	5	8	3	8
d	c	d	e	f	e	d	c

So durch den Zirkel der Tonarten. Zur Erleichterung kann sich der Schüler die Scala der Tonart daneben schreiben. Diese Uebungen sind sehr

zweckmässig und ein Eigenthum der Logier'schen Methode.

§. 25. Fortschreiten der Intervalle nach dem Gesetze der Resolution bey der Bildung der Scala. Man lese p. 37 und 38 selbst und urtheile, ob Kindern eine solche Darstellung fasslich ist. Wir müssen überhaupt bekennen, dass wir die Arbeiten der Schüler dieses Systems weit mehr mechanisch, als verständig gefunden haben, was freylich nicht gern zugegeben werden kann. Jeder lebe seines Glaubens. Aber Auseinandersetzungen, wie diese, können die Einsicht der Kinder in das Wesen der Accordverbindungen unmöglich sehr hell machen. Es sind dunkle dogmatische Gebote, nicht im geringsten besser, als die dunkelsten im gewöhnlichen Systeme.

§. 26. Die Stimmen der Scala werden in 4 besondere Liniensysteme gesetzt. Man schreibe erst den Dreyklang in die Diskantreihe, darnach ziehe der Schüler die Nebentöne in den Alt und Tenor und lösche sie im Diskante. Das Fortschreiten der Intervalle bezeichne man mit Strichen /, das Aufhalten (das Liegenbleiben desselben Tones) mit Bogen ⌒. Nach Logier; zweckmässig. Die abermalige Wiederholung der Fortschreitungsgesetze ist, in dieser Weitläufigkeit besonders, völlig unnöthig. Eine Bemerkung „der Lehrer frage nach den Fortschreitung gesetzen" wäre zureichend gewesen. §. 27. Dasselbe. Was hier verbotene Quinten und Octaven seyn sollen, sind nach unserm Dafürhalten keine. Warum? ist bereits anderwärts in diesen Blättern erklärt worden und kann, sollte Manches Widerspruch finden, jederzeit näher auseinandergesetzt werden. Wäre aber auch die Annahme des Verf. richtig: so gehören doch die beyden Accorde, sowohl der aufzulösende, als sein Nachfolger, zu den magern Kühen Pharaonis. 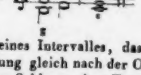 Der Mangel der Quinte, eines Intervalles, das die Natur in der Verdoppelung gleich nach der Octave setzt, fällt besonders am Schlusse eines Tonstückes dem Ohre und dem Auge, das zum Grundbasse noch zwey Octaven erblickt, zu unangenehm.

Später hat man es durch Theilung der Mitteltöne, zum Beweis, dass man es nur aus Noth vorläufig so stellte, selber zu ändern vorgenommen. Von der Einführung und Behandlung der Septime wird noch viel gesprochen. Völlig Bekanntes. — §. 33. heisst es: Die achte Stufe der Scala wird mit dem Sub-Dominanten begleitet — sollte heissen: Die Octave der Scala kann auch mit dem Subdominanten begleitet werden, vorzüglich wenn sie mehre Male hintereinander folgt. §. 35. Die erhöhte Octave. Regel: Jede erhöhete Stufe der Scala verwandelt sich in eine Dominanten-Terz — Folglich wird die erhöhete Octave der Tonica zur Terz des Dominanten, nämlich des Accordes der Secunde, und tritt nach geschehener Resolution in die Octave desselben. Das würde unstreitig deutlicher geworden seyn, wenn es hiesse: So ist z. B. Cis die erhöhete Octave von C. Dieses Cis führt aber in D. Soll nun Cis mit einem Accorde verbunden werden, erscheint es als Terz von A, als die Dominante von D, wohin es sich auflöst. Dazu hätte noch gesetzt werden sollen: Dieser Dominanten-Accord nimmt, statt seiner Quinte, lieber die Septime, den Uebergang in D desto fuhlbarer zu machen. §. 36. Jede erniedrigte Stufe der Scala verwandelt sich in eine Septime u. s. w. Auch hier hätte das Folgende deutlicher ausgesprochen werden sollen. §. 39. Entlehnung der Molltonarten. Weitläufiger, als sonst gewöhnlich, erklärt aber dennoch nicht. — §. 43. Quint-Sexten-Accord, oder die erste Umkehrung des Dominanten (mit der Septime, müsste doch wenigstens noch hinzugefügt werden seyn). Die Einleitung zu diesem versetzten Accorde liefert einen abermaligen Beweis, in welche Verwickelungen man geräth, wenn man nach so schwankenden Grundlagen, wie die Töne der Aeolsharfe sind, zu viel erklären will. Der Verf. sagt: „Jemehr wir uns bemühen, den Intervallen eine stufenähnliche Fortschreitung überhaupt zu geben, desto treuer bleiben wir der Natur (?), und einen desto angenehmern Eindruck machen dieselben auf unser Ohr. Darum wollen wir nun den Bass dazu geschickt machen, indem wir ihn, statt seiner, ihm von Natur verliehenen Fortschreitung, um nur die Grundverhältnisse zu begränzen, in die Terz bey dem Dominanten schreiten lassen, wodurch der Quartensprung beseitigt wird." Wie? ist denn die Natur einmal natürlicher, als das andere Mal? Oder ist denn die Aeolsharfe, auf der doch das ganze hier gegebene System ruht, in ihren anfänglich sehr weiten Grundverhältnissen plötzlich nicht recht natürlich? Solche Versetzungen der Accorde werden ja nur vor-

genommen, um nach dem grossen Gesetze der Natur Mannigfaltigkeit in die Einheit zu bringen. — §. 47. Entstehung der zufälligen Dissonanzen, als Vorhalte, deren Auflösung wir auf der unaccentuirten Tactzeit erwarten. — §. 49. Die Grundverhältnisse. Hauptinhalt der langen Darstellung ist: Auf die Tonika folgt der Sub-Dominanten- und dann der Dominanten-Accord (nicht umgekehrt), der wieder in die Tonica führt. Um hier das Monotone zu vermeiden, zeigt uns die Natur Neben-Cadenzen; und weil sie unser Ohr, das stets den reinen Grundverhältnissen entgegen geht, nicht erwartet, heissen sie Trug-Cadenzen. Wenn wir z. B. vom G-Septimenaccord in A moll, oder in As dur gehen. — Hier zeigt es sich nun auffallend, welche grosse Nachtheile es mit sich bringt, dass von den Fortschreitungen der einzelnen Intervalle nichts Vollständiges, sondern nur hin und wieder etwas gelehrt worden ist. Logier selbst scheint, so weit wir aus den Arbeiten der Schüler schliessen können, diesen Hauptpunct eines guten Systems nicht bestimmt genug ins Auge gefasst zu haben. Aus dieser, was L. anbetrifft, freylich nur scheinbaren Uebergehung dürfte sich eine zu einseitige mechanische Nothwendigkeit, über welche bereits geklagt worden ist, erklären lassen. Wir behalten uns vor, gelegentlich davon weiter zu reden, da eine klare Auseinandersetzung dieses wichtigen Gegenstandes den Raum, der einer Recension vergönnt ist, überschreiten würde. — §. 50. Die Scalen, aufsteigend, und §. 51 absteigend mit Dissonanzen (nämlich mit zufälligen) begleitet. §. 52. Der kleine Septimen-Accord. Die Beyspiele zu diesem und dem Quint-Sexten-Accord sind sehr gut. §. 53. Unaccentuirte durchgehende Noten. Aus solchen Durchgängen entstehen Figuren, die mehr Bewegung geben, was durch Beyspiele gleichfalls gut gezeigt wird. §. 54. Der grosse Sextenaccord. Was sollen hier wohl Sätze, wie folgende: „Obgleich ein jedes Reich die von der Natur erzeugten Gebilde unsern Augen zur Erforschung derselben körperlich darstellt, so erkennen wir doch mit unsern Gefühlen das Reich der Töne durch die fibrirende (vibrirende) Saite und die Sänger des Waldes weit heller in unsichtbarer Gestalt, und können diese Töne in der Kunst zur genauesten Bezeichnung der verschiedenen menschlichen Gefühle und Leidenschaften anwenden.“ Wer hat wohl je etwas durch Gefühle erkannt? und in welcher der Welten mag es wohl unsichtbare Gestalten geben? Ferner: „Diess letzte Verfahren (nämlich eine der verdoppelten grossen Sexten hinauf, und die andere herunter aufzulösen) ist uns durch ein unumstössliches Testament von J. Haydn hinterlassen. Wer sollte nicht gern darnach streben, an diesem Erbe Theil zu nehmen?“ Man sieht, dass der Verfasser von der Heftigkeit des abzuhandelnden Accordes etwas zu stark ergriffen worden ist. — Den Schluss des theoretischen Theiles machen allerley Scalen-Tabellen und eine kleine Dur- und Moll-Accord-Vergleichungstabelle. Vom practischen Theile haben wir bereits oben gesagt, dass er öfter geradehin aus Logiers Sammlungen Nachdrücke enthält, also hätte unterbleiben können und, nach unserer Ansicht, auch sollen, was wir jedoch vom theoretischen Theile, der einzelnen Ausstellungen ungeachtet, keineswegs gesagt haben wollen. Wer sich dafür interessirt, unterlasse nicht, mit dem angezeigten Werke die früher erschienene, uns aber später zu Gesicht gekommene Schrift von Dr. Stöpel, *Neues System der Harmonie-Lehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel* — Frankfurt am Main, in Commission der Andreäischen Buchhandlung, 1825 — zu vergleichen.

Ausserdem ist in Berlin bey Trautwein in diesem Jahre noch eine ganz kleine Schrift (23 Seiten) unter dem Titel erschienen: *Ueber J. B. Logier's neues System des musikalischen Unterrichts, oder wodurch unterscheidet es sich von dem alten? und welchen Nutzen hat die Nachwelt von dem neuen zu erwarten?* von C. F. J. Girschner, Schüler Logiers und Vorsteher einer Akademie nach dessen Systeme. Es enthält aber gar nichts, als völlig Bekanntes, Erhebungen des Systems, dass es Praktisches und Theoretisches verbinde, die Schüler schneller vorwärts bringe und besonders geschickte Dilettanten bilden wolle. Nähere Auseinandersetzungen und Vergleichungen sind hier nicht zu finden.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat October. Am 3ten, zur Wiedereröffnung des Theaters an der Wien: das militairische Spectakelstück *Pansalvyn.* Die jetzigen Unternehmer dieses Theaters sind Hr. Carl und Hr. von Scheidlin, als

präsumtiver Director der Josepstädterbühne; beyde — noch vor wenig Monaten erbitterte Gegner — sind Herzensfreunde geworden, haben ein Schutz- und Trutzbündniss auf gemeinschaftlichen Gewinn und Verlust abgeschlossen, und sind nun auch ernstlich gesonnen, das Leopoldstädtertheater an sich zu bringen, um drey Reiche zu vereinigen. Wenn dann irgend ein Kunstjünger nicht Lust haben sollte, sich in des Meisters Willen zu fügen, so mag er nur den Wanderstab ergreifen; hier findet er, vermöge des Universalmonopols, kein Unterkommen mehr.

Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater: ein neues, historisch-mimisches Ballet in fünf Aufzügen: *Die Portugiesen in Indien*, oder *Die Eroberung von Malacca*; in die Scene gesetzt von dem neapolitanischen Balletmeister Salvadore Taglioni. Erhielt ungemeinen Beyfall, sowohl wegen der vortrefflichen Tanzstücke, als wegen der verständigen Anordnung und prachtvollen Decorirung. Die Musik — von verschiedenen Meistern — grösstentheils entlehnte Opernsätze — ist glücklich gewählt und effectvoll zusammengestellt.

Im Josephstädtertheater, unter der Direction der Carl Friedrich Hensler'schen Erben und des königl. bayerischen Hofschauspielers und Directors Carl — wie gegenwärtig der volle Titel lautet —: *Die Bürger Wiens im zwölften Jahrhundert*, historisch-romantisches Gemälde aus Oesterreichs Vorzeit, mit Chören und Tänzen in 2 Abtheilungen. Ein Gelegenheitstückchen; patriotische Tiraden und nichts weiter. Die fleissig gearbeitete Musik von Leon de Saint Lubin wäre einer solidern Unterlage werth.

Am 13ten, im Leopoldstädter-Theater: *Chevalier Sasa und sein furchtsamer Diener Harlekin*, grosse komische Pantomime in zwey Aufzügen, von Rainoldi; Musik von W. A. Mozart. Zur Erklärung diene, dass dieser *Chevalier Sasa* nichts anders ist, als *Don Juan*, auf das Schändlichste profanirt.

Am 15ten wurde in der Augustiner-Hofpfarrkirche eine Messe von Hrn. Joachim Hofmann aufgeführt, die wir schon vor mehren Jahren gehört hatten. Sie ist ohne allen Werth; doch soll der Componist ein verdienter Klavierlehrer seyn.

Im k. k. grossen Redouten-Saale: eine musikalisch-declamatorische Akademie, zum Besten der armen austretenden Zöglinge des k. k. Blindeninstitutes.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie, worin unter andern der Violinist Hr. Mazas und der 9jährige Pianofortespieler Eduard Aumüller sich hören liessen. Der erstere nahm hiermit zum zweytenmale von uns Abschied; wir wünschen ihm allenthalben die freundliche Aufnahme, welche seinem schönen Talente zu Theil ward. In dem kleinen Aumüller haben wir wieder ein Treibhausgewächs, das gegen die Gesetze der Natur vor der Zeit blühen und reifen soll. Es mag nicht geleugnet werden, dass der geschickte Knabe für sein Alter und für seine physischen Kräfte ungewöhnlich viel leistet; aber warum gleich mit Hummel, Moscheles, Kalkbrenner und Czerny anfangen? Was bleibt übrig für die Zukunft? Eltern und Lehrer machen sich dadurch einer unverzeihlichen Sünde schuldig, dass sie Unmögliches erzwingen wollen.

Am 19ten, ebendaselbst: *Der Freyschütz*, worin Dem. Hanff nicht ohne Glück als Annchen debutirte.

Im Josephstädtertheater: *Mirina, Königin der Amazonen*, Melodrama in drey Aufzügen von Holbein; Musik von Gyrowetz. Soll schon vor beynahe zwey Jahrzehenden auf der Wiener-Bühne dargestellt worden seyn, und gehört unter die Erzeugnisse, gegen die hinsichtlich der Diction wenig einzuwenden ist, die aber übrigens weder kalt noch warm machen, und über welche man mit sich selbst nicht recht einig werden kann, ob man dadurch unterhalten oder gelangweilt wurde.

Am 20sten, im Theater an der Wien, die Zauberposse: *Staberl in Florenz*, oder *Fausts Mantel*. Mad. Kneisel, geb. Demmer, früher im Hoftheater für Soubrettenrollen engagirt, ist nun wieder ausgewandert, und hier als lokale Schauspielerin und Sängerin in ihrer eigentlichen Sphäre. Bis jetzt macht die neue Entreprise, wie voriges Jahr, sehr gute Geschäfte; das Publikum hat nun einmal ein günstiges Vorurtheil gefasst, und nimmt mit Allem vorlieb, was ihm dargereicht wird, wenn es auch nicht immer geschmackvoll zubereitet ist.

Am 21sten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie, worin sich Hr. Moscheles während seines kurzen Besuches hören liess. Er spielte aus seinem neuesten Pianoforte-Concert in Cdur den ersten Satz, dann die Phantasie mit Orchesterbegleitung: Erinnerungen an Irrland, in Fdur, und zuletzt eine freye Phantasie über ein Motiv aus Boieldieu's *weisser Frau*. Der jedesmalige Empfang war ein Beyfalls-Sturm. Der Meister scheint in seinem Spiele, seitdem wir ihn zum letztenmale bewunderten, noch gewonnen zu haben. Das Orchester

accompagnirte unverbesserlich, und führte gleich vortrefflich die einleitende Ouverture zu Beethovens *Fidelio* aus. Der 12jährige Joseph Khayll hielt sich tapfer in Violin-Variationen seines Lehrers Jansa, und zeigte eine Ruhe, Besonnenheit und Solidität des Spiels, die sein Alter weit übertreffen.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater: *Evakathel und Schnüdi*, Posse mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, nach Hafner von Perinet; mit Musik von Kapellmeister Müller. Das Original ist wenigstens 60, die Bearbeitung 30 Jahr alt; was Wunder, wenn der Stoff aus der Mode, Farbe und Zuschnitt veraltet ist? Demungeachtet belustigten sich die Galerien an den tragi-komischen Fatalitäten. Müllers immer noch frische Musik hat manche ächt burleske, originell characteristische Züge.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Don Juan*, worin Mad. Fink als Donna Elvira gastirte. Es muss ihr nachgerühmt werden, dass sie selbst neben ihrer letzten Vorgängerin, Dem. Schechner, zu deren ausgezeichnetsten Leistungen diese Partie gehört, noch ehrenvoll bestand.

Am 25sten, ebendaselbst: musikalische Akademie, wie am 21sten. Hr. Moscheles, welcher in wenig Tagen über Prag wieder nach England zurück geht, spielte diessmal das überaus schön gearbeitete Gmoll-Concert, wiederholte seine mit Beyfall gekrönten Erinnerungen an Irrland, und gab die noch immer beliebten Variationen über den Alexander-Marsch auf allgemeines Verlangen zum Besten.

Am 27sten, im Leopoldstädtertheater: ein Zauberspiel in zwey Aufzügen: *Die Fee in Krähwinkel*; als Seitenstück zur *falschen Prima-Donna*; zum Vortheil des Verfassers, Adolph Bäuerle; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Ein Machwerk unter aller Kritik, das einstimmig ausgepocht ward; doch konnte sich der Autor an einem gedrängt vollen Hause laben und in den gefüllten Taschen Entschädigung für die erduldete Schmach suchen.

Am 28sten, im Josephstädter-Theater: *Laurina*, oder *der Gang nach der Zauberquelle*, Märchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, nach Heinrich Zschokke frey bearbeitet von C. A. Walther; Musik von Hrn. Erasmus Kessler. Gute Bekannte grüssen uns im Vorbeygehen; die Instrumentirung ohne Geschmack und Leben; alles trokken und nüchtern; fühlbarer Mangel an Bühnenkenntniss und Theatereffect.

Am 29sten, im Theater an der Wien, neu aufgewärmt, die berüchtigte Spukgeschichte: *Ein Uhr*, jedoch mit auffallend verminderter Anziehungskraft.

Im Locale des Musik-Vereins: erstes Abonnement-Quartett der diessjährigen Winter-Unterhaltungen des Hrn. Schuppanzigh.

Miscellen. Wie verlautet, soll die italienische Operngesellschaft erst gegen Ende dieses Jahres eintreffen; ob Lablache dabey seyn wird, ist noch ungewiss; fehlt dieser ächte Künstler, so ist's ein grosser, schwer zu ersetzender Verlust.

Mancherley.

Wir ahnen, dass es auf keinem Stern im ganzen Weltraume etwas Schöneres geben kann, als Musik. — Die höchsten, reinsten Freuden des Lebens und der Kunst wurzeln auf dem irdischen Daseyn, sind die Potenzirung des Niedrigen, die Läuterung des Gemeinen, der Zug des Sinnlichen zum Uebersinnlichen. Die Ehe mag als Beyspiel und Symbol hiefür aufgeführt werden. Aber nirgend im Leben und in keiner Kunst ist das Körperliche, Sinnliche so schön und nahe vereint mit dem Unkörperlichen, Uebersinnlichen, als in der Tonkunst. Sie baut eine wonnereiche Welt aus blossen Schwingungen der Luft auf, durch unerschöpfliche Combination einfacher Verhältnisse.

* * *

Der Künstler, der Dichter wagt das Grösste. Er verlangt, dass das, was er sich zu Dank gemacht, nun der ganzen Welt gefalle. Woher diese Kühnheit, dieses stolze Bewusstseyn? Umgefragt hat er nie, erfahren hat er den allgemeinen Beyfall nie. Es ist die Ueberzeugung, dass der Sinn der Menschheit Einer und Derselbe sey, und dass ein Genie den Normal-Menschen in sich trage.

* * *

Kritik! du wirst niemals fertig! der böse Wille mag nicht, der schwache kann nicht. Man horcht, man glaubt dir, aber es geschieht selten oder nie, was du willst.

* * *

Auch beym schönsten Kunstwerke, beym trefflichsten Künstler geht ein Sättigungs-Akt in uns vor, dass das Geleistete, von uns begierig, dankbar, mit Wonne Aufgenommene, ein Theil von uns wird.

* * *

ist dies wohl nicht überall zu vermeiden: so würden wir weit mehr die, jener Ausgabe angehängte Unterlegung vom Herrn Prof. Clodius empfehlen, weil sie, obschon hin und wieder rauh, doch um so vieles kräftiger, und den lateinischen Worten, wie der Musik, im Geist und Sinn des Ganzen (sogar im Klange) näher ist. Mit mehrern in's Einzelne gehenden Bemerkungen über das Stück selbst und dessen zweckmäfsige Ausführung, wollen wir dem achtungswürdigen Manne, der die Anzeige desselben für unsre Blätter übernommen hat, nicht vorgreifen.

Rolle's *leidender Jesus* gehört nicht eben unter die besten seiner Oratorien, hat aber recht gute Stücke. Seine geistlichen Kompositionen sind aber eben so bekannt, als einander ähnlich; so dafs wir nicht nöthig haben, etwas weiter hinzu zu setzen, als dafs die Ausführung gut war.

Unter den gröfsern neuen Instrumentalstücken glänzten vor allen die zwey neuesten Haydnschen Sinfonien (bey Simrock). Man würde über ihre Vortrefflichkeit, und besonders über ihre Neuheit erstaunen, wenn man vor Freude darüber dazu kommen könnte.

Ueber unsre *Oper* läfst sich zu dem Wenigen, was im vorigen Vierteljahr gesagt worden, nichts Wesentliches hinzusetzen. Die dort geäufserten Wünsche wurden noch nicht erfüllt, woran aber weder der gute Wille des Unternehmers, noch das Bemühen des achtungswerthen Musikdirektors, Hrn. Bierey, Schuld war. Nach neuern Vorkehrungen sind wir aber zu der Hoffnung berechtiget, dafs im nächsten Winter alles eine andere Gestalt gewinnen werde; wofür das Publikum, das so manches äufserst Mittelmäfsige reichlich unterstützte, den verdienstvollen Männern, welche auch hier alles zum Besten zu wenden bemühet sind, gewifs dankbar seyn wird. Die vielen Opern aller Art, welche auch in diesem Vierteljahre gegeben wurden, sind von andern Theatern schon bekannt. Nur mit einer ist das wahrscheinlich, und mit der andern gewifs nicht der Fall: mit dem *Schlaftrunk* von Bierey, und mit *Laura und Fernando* von Bergt — beyde Texte von Bretzner.

Der *Schlaftrunk* wurde mit viel Beyfall aufgenommen und verdiente diesen Beyfall gewifs. Er ist aber eine von Hrn. Bierey's frühern Arbeiten; wir halten also ein in's Einzelne gehende Urtheil über seine Kompositionen so lange zurück, bis er spätere gut besetzen und uns geben kann. Doch sind wir überzeugt, dafs der *Schlaftrunk* überall gern gesehen werden wird; und eines Quartetts, das Hr. B. (wie Hr. Weber in Berlin) in Bruni's Oper: *Ritter Palmer*, eingelegt hatte, müssen wir noch mit vollkommenem Beyfall erwähnen.

Etwas Mehreres erlauben wir uns über Hrn. Bergts Oper zu sagen, die mit lebhaftem Wohlgefallen vom Publikum aufgenommen wurde. Sie ist die erste gröfsere Arbeit, mit welcher dieser offenbar talentvolle junge Künstler hervortritt, und würde jenes Wohlgefallens werth seyn, auch ohne diese Rücksicht. Hr. Bergt gehet darin meistens ganz seinen eigenen Weg; und je mehrere Opernkomponisten heut zu Tage auf der ausgetretenen Strafse bequem einher schlendern, desto mehr mufs schon das wohlthun — selbst wenn die neue Bahn nicht *überall* gerade nach dem Ziele führen sollte. So wollen wir nicht verheelen, dafs das eigentlich-Poetische der Theatermusik, das Individualisiren der Charaktere, in dieser Komposition nicht immer fest genug gehandhabt; dafs dem Theatereffekt zuweilen durch allzuviel zusammengedrängte, aber auch allzuschnell vorüberrauschende Ideen hin und wieder geschadet wird; dafs dadurch — so wie durch das, was man in reichen Kompositionen die *kleinen* Noten nennen mochte — hier und da etwas Ueberladenes und Zerstückeltes erscheint: aber man siehet, auch ohne unser Erinnern, dafs dies Verirrungen sind, die fast jedem jungen, feurigen, und an Ideen reichen Künstler zu Schulden kommen, bis er mehr Erfahrungen macht und mit seinen Schätzen räthliche Oekonomie treiben lernt. Von den Sätzen, über welche ganz gewifs jeder uneingenommene Kenner und Liebhaber das günstigste, aufmunterndste Urtheil fällen wird, führen wir folgende an: Mehreres aus dem ersten Finale; das Quartett: Rasch, wie auf der Liebe Flügeln — besonders von da

Eine Perle, aus dem grünen Gewölbe uns geschenkt, erfreut uns nicht so, wie eine Perle, am Meeresstrand in einer Muschel von uns gefunden.

Kurze Anzeigen.

Motetto über Novalis Lied: Wenn ich ihn nur habe — — comp. von Karl Breidenstein. 1stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Motetto kann diess Gesangstück eigentlich nicht heissen, wenn wir den Begriff nicht so weit ausdehnen wollen, dass er kaum noch etwas bestimmt bezeichnet. Lassen wir aber den Namen und nehmen das Stück, wie es ist. Die Strophen des köstlichen Gedichts sind vom Componisten verschiedenartig behandelt. Die erste als dreystimmiger, choralmässiger Chor für Männerstimmen; die zweyte als Arioso, für dieselben, aber Soli; in der dritten wiederholt sich jener Chor, aber in anderer Tonart, vierstimmig, für weibliche und männliche Stimmen, leise zu singen; in der vierten wiederholt sich jenes Cantabile, dreystimmig, für weibliche Stimmen, Soli; die fünfte giebt wieder den choralmässigen Chor, vierstimmig, in der ersten Tonart und stark zu singen. Soll das Gedicht, das freylich ein recht eigentlicher Choral, wie irgend einer, ist, musikalisch abwechselnder und mannichfaltiger behandelt werden, so ist diese Eintheilung und Anordnung gewiss zu billigen, und dass sich der Componist in den hier nöthigen, engen Gränzen gehalten hat, zu loben. Im Ausdruck hat er weniger das Tiefe und Hohe, als das Milde und Sanfte, das im Gedichte liegt, wiedergegeben: diess aber gut und eindringlich. Auch ist der Satz rein, der Gang der Stimmen natürlich und fliessend, Alles sehr leicht auszuführen. So werden die vielen deutschen Singvereine diess kleine Stück gern aufnehmen und mit Liebe ausführen. Hr. B. hat es dem in Bonn gewidmet. Zum Ueberfluss setzen wir hinzu, dass der Gesang ohne alle Begleitung und in Partitur gestochen ist.

Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. — — par W. W. Würfel. Oeuv. 20. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Eine kurze, ernste Einleitung. Ein zierliches, launenhaftes, pikantes Thema. Gut contrastirende Zwischensätze, rasch und kräftig. Unter diesen, der imitirende, S. 7. und folg., ächt kunstgemäss und auch von vieler Wirkung. Brillanter Schluss. Auszuführen ziemlich schwer, aber werth, einstudirt zu werden. Hr. W. thut sich als ein in jeder Hinsicht tüchtiger Klavier-Compositeur immer mehr hervor. Er wird ein sehr achtsames und achtbares Publikum um sich versammeln, wenn er so fortfährt; und an Spielern wird diess Publikum um so zahlreicher werden, wenn es ihm möglich werden sollte, für die Ausführung etwas leichter, aber allerdings ohne Nachtheil des Gehalts und Werths der Compositionen selbst, zu schreiben. Ihm selbst mag, was er schreibt, leicht fallen: er hat sein Leben der Tonkunst gewidmet. Das können aber, und das sollen auch, nur Wenige, die gleichwohl etwas von dieser Kunst verstehen, sie lieben, und gern sich mit Ausübung derselben in den ihnen zugemessenen Musestunden beschäftigen. Durch seinen Geist, durch das Geordnete seines Wesens und durch das Solide seiner Schreibart wäre Hr. W., irren wir nicht, gerade für diese ein rechter Mann; und es ist sehr ehrenvoll, der zu seyn. Auch ist der Geschmack dieser Liebhaber nicht zu wandelbar, und — sie kaufen, sie spielen nicht bloss einmal durch, wie meistens die Virtuosen und diejenigen, welche ihnen nahe stehen. — Das Rondeau ist gut gestochen.

Berichtigung.

In No. 48 dieses Jahrgangs der allgemeinen musikalischen Zeitung pag. 788 Zeile 5 von unten, ist statt Laufgräben zu lesen: Gräben.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VII. und das Intelligenzblatt No. XVIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Aus der Oper: Arion von O. Claudius.

Andante (Mälz. ♪ 80.)

PIANOFORTE.

Tenore

Ist es hier, das sie_le_ben, das in Un_schuld auf_ge_blüht', hegt nur nackte der Freundschaft

Sterben, hab ich mich umsonst ge_müht? O es_ mach', es_ mach' du

Bal_de schliesse sanft die Aeug_lein auf, wie die Sonn' im lichten Tau_ de schwebt die

blaue Bahn hin_auf, schwebt der blaue Bahn hinauf. Ist es hier, das sie_

Le_ben, das in Un_schuld auf_ge_blüht? ist es hier?

Die Einsiedlerhütte.

von C. L. Drobisch.

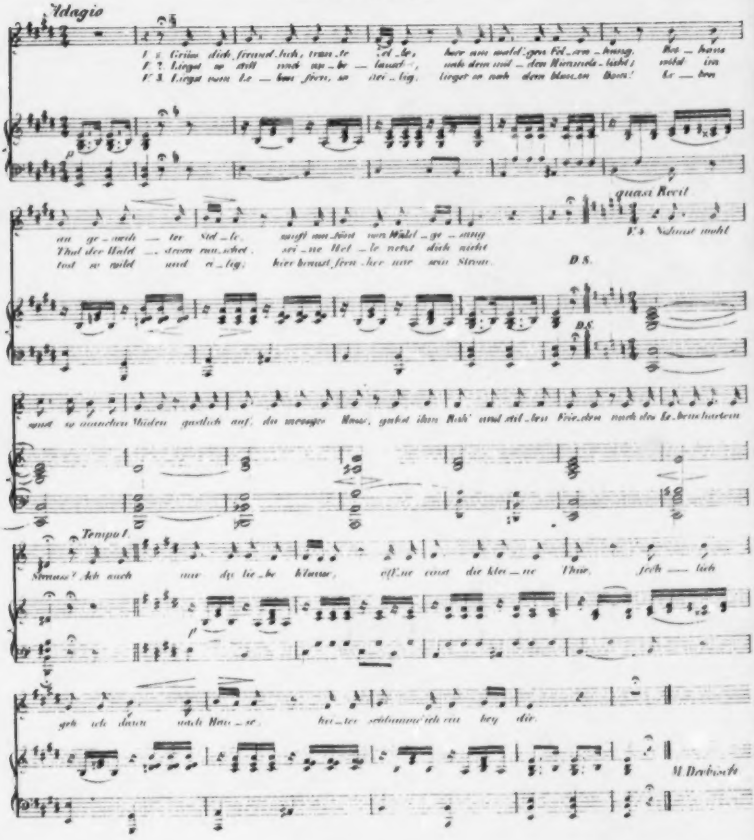

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1826.

Gesuch.

Ein Musiker von mittleren Jahren, jetzt in einer der ersten Kapellen Deutschlands angestellt, wünscht den Platz eines Dirigenten einer fürstlichen Harmonie- oder andern Musik. Gründliche Kenntnisse in der Composition, im Einstudiren und in Arrangemens aller Art von Musik, dergleichen er schon mehrere geliefert hat, machen es ihm möglich, einem solchen Posten zur gänzlichen Zufriedenheit vorstehen zu können. Anträge bittet man, gefälligst an die Verleger dieser Zeitung zu richten.

Ankündigung.

Auch im Jahre 1827 wird fortgesetzt die

Berliner allgemeine musikalische Zeitung, redigirt von A. B. Marx. Vierter Jahrgang. — Preis des Jahrgangs 5 Thlr. 8 Gr.

Es ist uns erfreulich zu sehen, wie diese für das Beste der Kunst gegründete Zeitung immer mehr Anerkennung findet; der Hr. Redacteur hatte immer die Kunst vor Augen; und sie zu fördern, und die falschen Richtungen anzudeuten war sein stetes Bestreben und wird es stets seyn. Wir enthalten uns jeden weiteren Lobes, und verweisen das Publikum sowohl auf die Zeitung selbst, als auf die verschiedenen Literatur-Zeitungen, welche ausführlicher über die Tendenz sowohl als das Geleistete in diesem Blatte sprechen.

Wir bitten die Bestellungen baldigst einzusenden, um die Auflage danach einzurichten, da wir sonst nicht dafür stehen können, die ersten Nummern des Jahrgangs nachzuliefern.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bekanntmachung.

Da ich meine Darmsaiten, für alle Saiteninstrumente, jetzt aus den besten Fabriken Italiens beziehe; so verfehle ich nicht, allen Musikalienhandlungen dieselbe zu den billigsten Preisen zu empfehlen. Auch sind Violin G-Saiten, mit ächtem Silberdrath überponnen, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt ist, nebst Guitarre-Saiten aller Arten ebenfalls zu äusserst billigen Preisen bey mir zu haben.

Hessen Cassel, den 21. November 1826.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalien- und Instrumentenhandlung.

Bey Fr. Lave in Berlin erscheint bis Weihnachten 1826 und nehmen alle Handlungen Pränumeration an auf den

Maurer, Oper in drey Acten von D. F. E. Auber, Vollständiger Klavierauszug mit untergelegtem deutschem und französischem Text. Pränumerationspreis (nur bis Neujahr gültig) 3 Thlr. 15 Sgr.

In demselben Verlage ist erschienen und in allen Musikhandlungen und den meisten Buchhandlungen vorräthig:

a) Für den Gesang.

Klein, B., 9 Lieder von Göthe mit Pianoforte. Oeuv. 18	25 Sgr.
Klein, J., 8 Lieder von Heine und Göthe	25 Sgr.
Schmidt, J. F., Argwin und Trost, mit Pianoforte.	10 Sgr.
Tafellieder für 4 Männerstimmen, für die Liedertafel zu Berlin. 3 Hefte v. L. Berger, G. Reichardt und B. Klein à 1 Thlr.	5 Sgr.

b) Für das Pianoforte allein.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate. Oeuv. 6.	1 Thlr. 2½ Sgr.
Schmitt, A., Rhapsodieen, 2 Hefte. In Uebungen für das Pianoforte, jedes	1 Thlr. 7½ Sgr.
Souvenirs agréables des Opéra favoris.	
No. 1. Rondeau a. Euryanthe	7½ Sgr.
- 2. Romanze a. Euryanthe	7½ Sgr.
- 3. Bolero a. Jessonda	7½ Sgr.
- 4. Rondoletto a. Barbier von Sevilla	7½ Sgr.
- 5. Duett (Schönes Mädchen) a. Jessonda	7½ Sgr.
- 6. Rondoletto a. Italienerinn	5 Sgr.
- 7. Rondoletto a. d. Maurer	12½ Sgr.
- 8. Romanze der Irma a. d. Maurer	7½ Sgr.

c) Für das Pianoforte à 4 mains.

Beethoven, L. v., 2 Trios. Oeuv. 70. No. 1. arrang. par G. Reichardt ..... 1 Thlr. 20 Sgr.
— Gr. Sonate dédiée à Mr. le comte de Waldstein. Oeuv. 53. arrang. p. Succo ..... 2 Thlr.
Berger, L., 3 Märsche f. d. Infant. Oeuv. 22. 20 Sgr.
Czerny, C., Impromptu brill. Oeuv. 218. 1 Thlr. 5 Sgr.
Haydn, J., 3 Quatuors Oeuv. 64. arrang. p. J. P. Schmidt. No. 1. à 27½ Sgr. No. 2 und 3. à 1 Thlr. cpl. 2 Thlr. 27½ Sgr.
Mozart, Zauberflöte, arrang. par C. F. Ebers. 2 Akte, jeder ..... 2 Thlr. 20 Sgr.
— Gmoll-Quartett. Oeuv. 80. arr. p. Succo. à 1 Thlr. 20 Sgr.

d) Für das Pianoforte mit Begleitung.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 3tes Quartett für Pianoforte mit V. Viola und Violoncello. Oeuv. 3. ..... 2 Thlr. 15 Sgr.
— Sonate avec Violon. Oeuv. 4. ..... 27½ Sgr.

e) Für das Orchestre.

Fesca, F. E., Ouverture. Oeuv. 43. (oeuvre posthume) ..... 2 Thlr.

f) Tänze für das Pianoforte allein.

Bolzke, Fr., Cotillon a. Aschenbrödel ..... 7½ Sgr.
— Cotillon a. Sargino ..... 7½ Sgr.
Nau[illegible], A., Cotillon a. d. Oberon ..... 12½ Sgr.

Anzeige

für Autoren, Uebersetzer, Buch-, Musikalien- und Kunsthändler, Bibliothekare, und alle Literatur- und Bücherfreunde.

Allgemeine Bibliographische Zeitung; oder wöchentliches, vollständiges Verzeichniss aller in Deutschland, der Schweiz, England, Frankreich, den Niederlanden und Italien herauskommenden neuen Bücher, Musikalien, Charten und Kunstsachen.

Von diesem Verzeichniss erscheinen vom 1. Januar 1827 an wöchentlich ein bis zwey Bogen in Imperial-Octav, elegant und deutlich gedruckt. Jedem Jahrgange folgen 3 Register, das eine nach den Wissenschaften, das andere nach den Verlagshandlungen, das dritte nach den Autoren geordnet. Das Abonnement ist halbjährig 3 Thaler Sächsisch. Bestellungen darauf nehmen alle Buchhandlungen, Postämter und Zeitungsexpeditionen in ganz Deutschland, Frankreich, Italien, England, der Schweiz, den Niederlanden, Dännemark, Schweden und Russland an.

Für Frankreich erscheint die allgemeine bibliographische Zeitung unter dem besondern Titel:

JOURNAL UNIVERSEL DE LA BIBLIOGRAPHIE.

Für England:

UNIVERSAL BIBLIOGRAPHICAL JOURNAL.

Bibliographisches Institut in Gotha.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Czerny, Charles, Variations brillantes pour le Pianoforte à 4 mains sur un thème favori de Pupers: il Crociato, de Meyerbeer. Op. 125. 1 Thlr. 8 Gr.
— der Wiener Klavierlehrer oder theoretisch-praktische Anweisung das Pianoforte nach einer neuern erleichternden Methode, in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. 3stes Werk ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Romberg, B., Concert-Ouverture arr. pour le Pianoforte à 4 mains..... 16 Gr.
Janke, L., Allegro brillant pour le Violon principal avec acc. d'Orchestre. Op. 29. 1 Thlr. 18 Gr.
— dy dy avec acc. de 2 Violons, Viola et Violoncelle..... 20 Gr.
— dy dy avec acc. de Pianoforte..... 13½ Gr.
— 2de Polonaise pour le Violon princ. avec Orchestre. Op. 30..... 1 Thlr. 20 Gr.
— dy dy avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle..... 1 Thlr. 2 Gr.
— dy dy de Pianoforte..... 18 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Harmonika gesucht.

Sollte jemand eine noch in gutem Stande befindliche Harmonika um billigen Preis zu verkaufen geneigt seyn, so beliebe er die Beschaffenheit und den Preis derselben in postfreyem Briefe unter der Adresse: H. V. O. abzugeben in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung, anzuzeigen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten December. **Nº. 51.** 1826.

Münchner musikalische Chronik vom Julius bis 12. November.

Unsere Bühnenverwaltung fährt mit rühmlichem Eifer fort, mit ihren Darstellungen das Publikum auf angenehme und mannichfache Weise zu unterhalten und sich ejnes nicht selten sehr zahlreichen Besuches zu versichern. Sie widmet der Oper eine vorzügliche Aufmerksamkeit, sucht das Beste sich anzueignen und das in früherer Zeit Versäumte nachzuholen. Letzteres geschah mit Spohr's *Faust*, welcher als original-deutsches Kunstprodukt hier billig obenan steht. Der Componist hätte ihn ohne Zweifel mit noch weniger Gesang und viel mehr harmonischer Kunst ausstatten können, wie er, nach dem Urtheile competenter Richter, bey seinen nachfolgenden, hier noch nicht bekannten Werken gethan hat. Es findet sich demungeachtet darin so viel Artiges, Treffliches, wenn gleich nicht immer Fassliches, dass man sich gern manches Andere, was in das Uebertriebene und das Gigantische verfällt, gefallen läst, und sich freuet, dass noch ein deutscher Componist sich vorfindet, welcher die vormalige Kunstehre der Nation mit Kraft aufrecht zu erhalten bemuht ist.

Hr. Staudacher gab den Faust, und löste seine Aufgabe mit vieler Gewandtheit und Einsicht, womit er sein Kunststudium bewährte, sang ihn auch recht gut, da wo er sich gut singen läst. Die übrigen Rollen waren besetzt, wie es bey dem Zustande des Bühnenpersonals geschehen konnte, nicht, wie man es gewünscht hätte. Die Darstellung gehört zu den sehr gelungenen. Der Prunk an Kostüme und Decorationen war, wie immer, passend und gut gewählt. Doch hat die Oper wenig günstige Eindrücke hervorgebracht. Der Componist hatte nämlich dem Zuhörer Zeit gelassen, über die Leistung des Dichters nachzudenken, die man als etwas matt erkannte, indem er aus dem bekannten romantischen Stoffe nicht alle Vortheile gezogen, die ihm und dem Componisten ein weiteres Feld zu grösserer Verherrlichung ihres Werkes dargeboten hätten.

Faust wurde zweymal auf die Bühne gebracht, am 21. und 25. July. Hiermit sind wir aber auch mit den neuen original-deutschen Arbeiten, welche während des oben erwähnten Zeitraumes auf dem grossen Theater zur Aufführung gebracht worden konnten, am Ende. So beschränkt ist gegenwärtig das Repertorium jener deutschen Opern, auf deren günstigen Erfolg man auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit rechnen könnte. Ein grosser deutscher Tonsetzer ist dahin, und wir wissen eben nicht, was in dem guten Vaterlande sich im Stillen bildet und füget, um der Kunst neuen Schwung zu geben. Nicht mit Unrecht werden auch die Besseren sich wohl bedenken, einen Pfad zu betreten, auf welchem selbst Rossini nur spärliche Herbstrosen gepflückt, und die Dornen Anderen überlässt. Man wendet sich also zu auswärtige Bühnen, und nachdem man, wie Hr. Sievers von Rom aus ganz richtig bemerkt, diesen Nationalproducten den breiten deutschen Massstab angelegt, und sie scharf genug durchgenommen hat, nimmt man sie ganz still in unsere Heimath auf, lässt sie übersetzen, legt ihnen Worte unter, freylich nicht solche, die man singen könnte; und wozu auch dieses? Ist denn nicht eben *Oberon* ohne Worte unter uns erschienen, also eine Gesangcomposition mit Noten ohne Text.

Die erste dieser travestirten dem Auslande abgeborgten Neuigkeiten war: *die diebische Elster*, von Vielen sehnlich und lange erwartet; denn Jeder wollte gerne die liebliche Ninette einmal wieder, begleitet von Trompeten- und Paukenklang mit Flauto piccolo, in sierlicher Melodie zum Hochgerichte führen sehen. Sie fällt, diese Ninette, in das Rollenfach der Dem. Sigl, von welcher sie auch

mit aller ihr beywohnenden Kraft im Gesang und Spiele durchgeführt wurde. Man hat sie, mit vollestem Rechte, sehr viel gelobt, auch mit selbstgefälliger Art zu vernehmen gegeben, dass eine deutsche Kehle es gar wohl mit einer französisch-welschen, Madame Lalande nämlich, aufnehmen könne. Wer sollte daran zweifeln? Nur dürfte man glauben, dass eine Lobeserhebung dem Künstler eben nicht gar sehr schmeichle, wenn man nur der Kehle erwähnt, und von der Seele des Gesanges nichts zu rühmen weiss. Jeder Anfänger mahlt wohl eine Madonna; Ebenmass der Theile, Umriss des Ganzen, alles ist richtig und geregelt; aber ist das Bild so schon ein Rafael, oder auch nur ein Rembrandt?

Die zweyte Neuigkeit dieser Art war: *Der Kreuzritter*, nicht mehr *Kreuzfahrer*, es klingt so vornehmer (auch kömmt es ja am Ende heraus, dass dieser verkannte Gefangene aus ächt französischem Adel entsprossen). Man konnte erwarten, dass die Chöre, Choräle, Gebete, Trompetensignale mit den allerliebsten untermischten Cavatinchen, überhaupt diese reichlich angebrachte Maschinerie der neuesten Tonschule, ihre Wirkung nie verfehlen werde. Die Oper ging recht gut. Aber der Ritter schritt bis heute nur einmal über die Bühne; so müssen wir sein zweytes Erscheinen abwarten, um seine Verdienste in ihr gehöriges Licht zu setzen.

Wir gehen nun über zu den Wiederholungen, welche seit July Statt gefunden haben, und erwähnen zuerst diejenigen, welche deutschen Meistern in deutscher Sprache zugehören. Sie sind: *Der Freyschütz*, am 23. August zum Besten der Familie des Componisten gegeben; das Monodram: *Cordelia*, monoton in Gedicht und Composition, worin nur eine Leidenschaft ohne Lichtpunkt herumgezerrt wird, eine Plage für die Sängerin, welche diese undankbare Rolle auszuführen hat. Man muss der Kunst der immer beschäftigten, immer fleissigen Dem. Sigl alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, zugleich aber wünschen, dass sie einer so übermässigen Anstrengung für die Zukunft überhoben bleiben dürfte. Das Stück macht ohnehin an sich wenig Glück.

Die Prinzessin von Provence (zweymal); *Euryanthe* (einmal). Endlich auch wieder: *Die Entführung aus dem Serail*, das jugendliche Kraftwerk eines grossen Genius, ganz für deutsche Kehlen berechnet, zugleich eine Aufgabe, die jeder italienischen Kehle unauflösbar seyn muss, besonders wenn unser feuriger Director seine Truppassen im Sturmschritte anrücken lässt.

Es folgt weiter, gereiht nach der Zeitordnung, die Anzeige derjenigen Opern, welche in Deutschland das Bürgerrecht erhalten haben.

Moses (zweymal); *Don Juan*, die letzte Gastrolle des Hrn. Berold. Hier war es, als zuerst eine warnende Stimme über den gegenwärtigen Zustand des Orchesters sich vernehmen liess, welche jedoch den Individuen, wenn sie für sich allein in Concerten auftreten, ihre grossen Verdienste keineswegs absprecht. Es war uns nämlich die letzte, vortreffliche Darstellung dieses *Don Juan* durch die italienische Operngesellschaft, unter der Direction des jetzigen Hrn. Kapellmeisters Aibliger und der Aufführung des Hrn. Concertmeisters Moralt, noch zu lebhaft im Gedächtniss, als dass wir über die laue, geistlose Art, wie er diessmal abgeorgelt wurde, nicht hätten sollen betroffen seyn. In der *Müllerin* bekam Dem. Mayermayr Gelegenheit, wieder etwas von sich hören zu lassen. Die jüngeren Künstlerinnen unserer Bühne scheinen wirklich zu wenig beschäftigt; sie können sich deswegen nur schwer aus ihrer Schüchternheit und Mittelmässigkeit herausarbeiten.

Die Vestalin, eine vorwahrloste Aufführung. Die warnende Stimme liess sich wieder, und noch ernster vernehmen. Man kann es nicht bergen, dass, seitdem der Operndirection die Violine abgenommen worden, ein gewisses schwankendes Bewegen, ein krampfartiges Zucken bey dem Zusammen-Spiele des ganzen Orchesters manchmal nicht zu verkennen ist. Der Chronist deutet auf die Zeichen der Zeit, und überlässt die Auslegung derselben Andern. Dann noch: *Jacob und seine Söhne*; *Otello*.

Es wurde schon früher bemerkt, dass dem kleinern Hoftheater die Bestimmung geworden, Conversationsstücke, gesungene oder recitirte Possen, die in dem grossen Hause oft wirkungslos vorübergehen, in sich aufzunehmen. Zu den hier aufgeführten Operettchen gehören: *die sieben Mädchen in Uniform*, worin Dem. Sigl sich alle Mühe gab, ihre Vorgängerin in dieser Rolle vergessen zu machen. In der Holtei'schen Posse, *die Wiener in Berlin*, sangen Mad. Vespermann und Dem. Sigl, unsere beliebten Meistersängerinnen, triviale Lieder, gefielen damit und mussten sie wiederholen.

In Balletten wurde viel geleistet. Zwar kann ein dürftiger, in Kunstsachen vollendeter Kenner,

der auf seinen Reisen zu uns kam, Darstellungen dieser Art überhaupt keinen Geschmack abgewinnen. Wir finden uns nur selten in demselben Falle; denn wenn moderne tragische Declamatoren unsere Nerven erschüttert, wenn wir bey manchem matten Lustspielchen mit zwey Interlocutoren Hang zum Gähnen in uns fühlten, sehen wir mit Wohlgefallen diese lieblichen Feste der Winzer, ergötzen uns an der Schlauheit des Wildschützen und der List des Waldmännchens; es ziehen uns an die Divertissements der schalkhaften Tyroler und der gravitätischen Orientaler, wir besuchen auch wohl noch die oft wiederholte *Hochzeit* des immer launigen Harlekin. Die Pantomime und das heroische Ballet waren schon frühe in München eingeführt. Letzteres erhielt sich bis gegen Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts, worauf dem trefflichen Hrn. Crux allein ein Feld überlassen blieb, welches er mit so vielen sinnvollen Dichtungen bereicherte, und damit den Geschmack an dem Schönen, das auch dieser Kunstzweig darbietet, so festhielt, dass jede nur etwas gelungene Nachlese uns immer willkommen ist. Von den zwölf Vorstellungen dieses Zeitraumes waren neu: *Die beyden Tanten*, im Grunde, wie man schon aus dem Programm sah, eine Familienklatscherey von Hrn. Auber in Paris, dem Strahlpunkte der Tanzkunst, der Vaterstadt der Noverre und der Vestris, so dass Hr. Horschelt eine dort gelungene Darstellung recht wohl in seinen Wirkungskreis aufnehmen und nach seiner Weise bearbeiten konnte. Da er aber mit den Tänzen des zweyten Aktes zu weit ausgeholt, und sehr damit in die Länge gegangen, auch die Musik, von Gyrowetz, nichts, was über das gewöhnliche sich erhebt, darbietet, stehen diese Tanten der *Arsene*, der *Silberschlange* und der *Feuernelke* weit nach.

Von Concerten kann diesmal Bedeutendes angeführt werden. Zuerst das grosse am 18. Oct. zum Besten unserer verlassenen Mitchristen im Orient von der musikalischen Akademie veranstaltete Concert, in welchem die Trefflichsten unserer Virtuosen auftraten, und nur Hr. Molique zum allgemeinen Bedauern vermisst wurde. Er trat in Königl. Wirtembergische Dienste, und war zu seiner Bestimmung bereits abgegangen. Die zweyte Abtheilung des Concertes nahm ein die Cantate: *die Völkerschlacht*, gedichtet von dem verstorbenen Wohlbrück, welcher mehre Jahre hindurch eine Zierde unserer Bühne gewesen, in Musik gesetzt von Carl Maria v. Weber. Kühn, schwer, genialisch, aber auch nicht selten excentrisch, möchte man die Tondichtungen dieses zu frühe uns entrissenen Meisters nennen, und auch ganz richtig diesen Ausspruch auf diese Composition anwenden dürfen, welche viele Aufmerksamkeit und wiederholte Proben erfordert, wozu man bey der so vielfachen Anstrengung unsers Orchesters nicht immer die gehörige Musse herausbringen kann, weswegen denn auch die erste Aufführung dieses schwierigen Werkes noch manches zu wünschen übrig liess.

Dass es unseren gesellschaftlichen Vereinen, dem Museum, der Harmonie, dem Frohsinn, der Ressource, nicht an musikalischen Unterhaltungen, von ihnen für sich veranstaltet, mangeln werde, braucht keiner Bemerkung. Freundlich öffnen sie aber auch reisenden, oder auch länger hier verweilenden Künstlern ihre Säle, um vor einer minder zahlreichen, aber gewählten Versammlung neue Beweise ihrer Kunst abzulegen, vielleicht auch, um den in dem grossen Saale unter Erwartung gebliebenen Ehrenlohn zu erreichen. So gaben öffentliche Concerte: Hr. Troplong, der Violinist, im Frohsinn; Dem. Krieg, die immer im Stillen sich fortbildende Harfnerin, im Museum.

Hr. Féréol Mazas, der hochberühmte Saitenkünstler, ein Heros auf seinem Instrumente, wählte sich, wie gewöhnlich, das neue Theater zu seiner ersten Kunstleistung. Sein grosses, erhabenes Spiel, welches er in dem Concerte, das er ein militärisches nannte, entfaltete, sein vollendeter Vortrag im Allegro und Adagio erwarben ihm allgemeinen rauschenden Beyfall und erheben ihn zu dem ersten Range der Violinisten, die es je gegeben. Doch als er am Ende Variationen auf der einzigen G-Saite spielte, würde man dem Anschlagzettel kaum geglaubt haben, hätte er nicht vor dem Auge aller Anwesenden die drey anderen Saiten von seinem Instrumente abgenommen. Was vermag der Mensch nicht, wenn Eifer, Fleiss und Ausharren seine Kräfte stählen. Aber wie sehr wird nicht wieder unsere Bewunderung abgekühlt, wenn man bey weiterm Nachdenken begreift, dass dieses hervorgebrachte Zauberspiel doch nur — Spielerei gewesen, welches vor einem mit Seele vorgetragenem Adagio in sein Nichts schwindet. Wir glauben, dass Hr. Mazas aus oben angegebenen Gründen Veranlassung nehmen könnte, ein zweytes Concert im Museumssaale zu veranstalten.

Angelica Catalani. Noch immer ein belehrendes Vorbild des höhern edlern Gesanges. Natur und Kunst haben sich in ihr vereint, Grosses und Vollendetes hervorzubringen. Jahre zerstören nicht, was mit ausgezeichneten Anlagen geschaffen, in der reinsten, leider! auch nun in Italien fast als untergegangenen Schule ausgebildet worden. Das am 11. November von ihr gegebene grosse Concert eröffnete eine Ouverture des Freyherrn von Poissl; Sign. Catalani sang die erste Arie: Là di Marte al Campo armato, von Morlacchi, Hr. Sigl spielte ein gefälliges Rondo auf dem Violoncell; die Cavatina aus *Donna del lago*: Elena, o tu ch'io amo, schloss die erste Abtheilung. Die zweyte begann Hr. Bohm mit Prunkvariationen auf der Flote; es folgte eine Arie von Zingarelli; Dem. Krings liess ein Rondo von Nadermann hören, und die grosse Sängerin, ohne an Erkaltung des Gesanges oder an Ermüdung zu erinnern, gab noch die berühmtgewordene Arie: Non più andrai farfallone amoroso, aus *Figaro*. Sie ward unter allgemeinem Jubel hervorgerufen, um sie zu wiederholen, trat auch mit ihrem eigenen imponirenden Anstand auf, stimmte aber statt der verlangten Arie an: God save the king.

Kenner, welche die berühmte Sängerin vor ungefähr 10 Jahren in den drey damals von ihr gegebenen Concerten zu hören Gelegenheit, folglich seither Musse genug hatten, ihre Urtheile zur Reife zu bringen, versichern, dass sie, wenn gleich schon von Natur zur Bravoursängerin berufen, diesesmal mit mehr Natur, Einfachheit und Empfindung gesungen habe. Sie zeigte wohl in den zwey grösseren Arien die ganze Kraft und Gewandtheit ihrer Stimme, legte aber bey der Cavatine in mehre Stellen so viel Rührendes und Dramatisches, und bey der Mozartschen Arie so viel Laune und Charakter in ihren Vortrag, dass sie auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig liess. Der Triller und anderer halsbrechenden Passagen sollen überhaupt viel weniger gewesen seyn, an Variationen wurde nicht gedacht, so dass also die verständige Künstlerin, wenn es anders wahr ist, dass sie diesen verderblichen Unfug zuerst eingeführt, nun, da sie es verschmähen kann, auf den grossen Haufen zu wirken, selbst zu verstehen giebt, was davon zu halten. Die Akten ihrer Verdienste sind geschlossen und in den europäischen Kunstarchiven niedergelegt. Unzeitig wäre es, sie wieder hervorzusiehen. Nicht überflüssig dürfte es aber vielleicht seyn, noch mit Wenigem an das Technische, Mechanische, das in der Kunstschule in sich aufgenommene zu erinnern, welches als ein Wort zu seiner Zeit betrachtet werden kann. Wir meynen: ihre reine Vocalisation und den daraus gebildeten Schmelz und Zusammenhang der Worte und Phrasen, die anmuthige und nie veränderte Haltung des Mundes, welcher weder bey in der Höhe liegenden, noch in die Tiefe gehenden Sätzen sich verzerrt, am vorzüglichsten aber das leise selbst dem Nahestehenden nicht vernehmbare Athemholen, ein Gesangserforderniss, welches man in früherer Zeit für nöthig, für unerlässlich hielt, das aber heut zu Tage auf so unverzeihliche Weise vernachlässiget wird, dass nicht selten das grellste Schluchzen und Schnappen nach Luft noch auffallender als die Stimme des Einbläsers durch den weiten Raum des Theaters erschallt. Wir wissen recht wohl, was Sänger zu ihrer Entschuldigung anführen können, dass nämlich moderne Componisten, viel zu wenig vertraut mit den Grundsätzen eines ächten Gesanges, oder wenn sie diess auch sind, zu sehr von ihren harmonischen Künsteleien und Orchestereffecten befangen, höchst selten ihren Rhythmus so anlegen, dass diesem an sich wesentlichen Erfordernisse von ihrer Seite könne genügt werden — worüber wohl auch kein Zweifel obwaltet, indem es jedem Sachverständigen ein Leichtes seyn müsste, aus den neuesten Werken Stellen anzuführen, in welchen 15—18 Tacte hindurch dem Sänger kein Ruhepunct gelassen wird, um auch nur in einer Viertelspause seine erschöpfte Lunge mit neuer Lebensluft gemächlich zu füllen und seine ermüdete Brust zu stärken. So zerfällt eines mit dem andern, und es ist nicht abzusehen, in welche Abgründe diese leidige Orchesterschreiberei, wie nach Erzählung seines Biographen der selige Winter sie nannte, unsere Sänger noch führen werde.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des November. Die königl. Schauspieler gaben am 6ten den *Freyschütz* von C. M. v. Weber. Der Ertrag der Vorstellung wird zur Bildung eines Fonds für die Erziehung der beyden unmündigen Söhne des Componisten verwendet werden. Es war die 100ste Vorstellung, die dem überfüllten Hause gleichsam die erste schien; mit

solchem Beyfall ward die meisterhafte Aufführung unter Spontini's Leitung aufgenommen. Neu war am 11ten: *Die Sternenfee*, oder *Arlequin im Zaubergarten*, grosse komische Zauberpantomime mit Solotanz in zwey Abtheilungen, mit Maschinerieen und Verwandlungen von dem schon in vorigen Berichten genannten Hrn. Lewin, der auch hier den Triumph hatte, dass sein neues Werk eben so wie der *goldene Schlüssel* sehr oft das Repertoire füllte. Der schon im vorigen Berichte gerühmte Hr. Hauser ist noch zweymal hier aufgetreten, am 3ten als Don Juan in Mozarts Oper und am 14ten als Tristan d'Accunha in Spohr's *Jessonda*. In den Zwischenacten zeichneten sich aus: Hr. W. Anemüller aus Dresden (Flöte), Hr. Eduard Schubert (Forte-piano) und Hr. Humann (Fagott).

Das königstädtische Theater hat in diesem Monate mehre Neuigkeiten gebracht. Am 2ten, *die weisse Dame*, komische Oper in drey Acten, nach dem Französischen des Scribe von L. Angely; Musik von Boieldieu. Von der Vorstellung dieses Stücks unter dem Titel: *die Dame auf Avenel*, in den königl. Schauspielen, war schon früher die Rede; die Vorstellung im königstädtischen Theater hat aber ungleich mehr Beyfall erhalten, und verdiente ihn auch wegen der trefflichen Aufführung, die nichts zu wünschen übrig liess. Hr. Wächter gab den Gaveston, Dem. Sontag die Anna, Hr. Jäger den Georg Brown, Hr. List den Pachter, Mad. Wächter dessen Frau, Dem. Felsenheim die Margarethe etc. Fast alle Gesänge wurden mit besonderm Beyfall aufgenommen, und das schöne Duett im zweyten Acte: Dieses ist das Erbe der Grafen Avenel etc. fast jedesmal auf allgemeines Verlangen des stets übervollen Hauses wiederholt. Am 6ten: *die Landpartie*, lokale Vaudevilleposse in einem Act, mit bekannten Melodieen versehen von L. Angely. Sie gefiel nur zum Theil. Am 13ten, *der Berggeist*, oder *die drey Wünsche*, komisches Zauberspiel mit Gesang, in drey Acten, von J. A. Gleich; Musik von Drechsler. Dieses Stück ist aus den Wiener Berichten den Lesern der musikalischen Zeitung schon bekannt. Es hat auch hier durch die ungemeine Beweglichkeit und Heiterkeit des Hrn. Schmelka sehr gefallen; er gab den Hrn. von Missmuth in allen seinen Gestalten zum Ergötzen des zahlreichen Publikums. Von den Gesängen gefiel besonders das Quartett im zweyten Acte: Er schläft so sanft und so erquickend etc. Am 27sten, *der Schatzgräber*, komische Operette in einem Acte, frey nach dem Französischen bearbeitet von J. Ritter v. Seyfried; Musik von Méhul. Das Stück war schon 1812 in den königl. Schauspielen nach der Bearbeitung von Jäger gegeben worden, aber seit mehren Jahren von der Bühne verschwunden. In dem königl. Theater gefiel es sehr, und verdankte diess besonders dem muntern Spiele des Hrn. Spitzeder, der den Onkel Hahn vortrefflich spielte und sang. Am 29sten war im Opern-Hause Concert, in dem sich der grossherzogl. badensche Hofsänger Hr. F. Siebert mit seiner Tochter Clara hören liess. Hr. Siebert hat einen kräftigen Bass von seltenem Umfange und guter Ausbildung; die Stimme seiner Tochter ist angenehm in der Höhe und Tiefe; die Mitteltöne sind noch etwas unsicher und scharf; sie singt mit Feuer und Zartheit.

Von den Concerten verdienen folgende Auszeichnung: am 10ten das des in frühester Jugend erblindeten Flötisten Heinr. Hermann, unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Königsberg. Sein Vortrag zeugte von Talent und fleissigem Studium. Am 16ten das der Waldhornisten Jul. und Karl Schunke. Am 21sten gab Hr. Ignaz Moscheles Concert. Er schloss mit einer freyen Phantasie, in der er ausser einem Thema von Händel noch das beliebte Duett aus der Oper: *der Maurer*: Verzeihen Sie Frau Nachbarin etc. auf originelle Weise hören liess. Wir glauben, dass sein Spiel in den zwey Jahren vor welchen wir ihn zum letztenmale hörten, noch vollkommener geworden ist. Den 27sten gab Hr. Musikdirector Möser ein Concert, in dem die Ouverture zu C. M. v. Webers *Oberon* und die Symphonie mit Chören über Schillers *Ode an die Freude* von Beethoven zum erstenmal hier aufgeführt wurden. Am 30sten Hr. Fr. Weller, Musikdirector des zweyten Garderegiments, der mit seiner Regimentsmusik die von ihm für Militärmusik eingerichtete Oper von C. M. v. Weber aufführte.

Die vom Hrn. Musikdirector Möser veranstalteten Abonnements-Quartetten (von Haydn, Mozart, Beethoven etc.) haben am 15ten wieder ihren Anfang genommen.

Königl. hannöversche Hofkapelle *).

Herr Wilhelm Sutor, Hofkapellmeister, Cp.
- Louis Maurer, Hofconcertmeister, Cp. Cc.

*) Die Componisten sind mit Cp., die Concert- oder Solo-Spieler mit Cc. bemerkt.

an, wo Marroquino hinzutritt; die Romanze: Es sah wohl ein Ritter im Traume — nur dafs hier das Ritornell am Ende jedes Verses uns etwas zu lang und fast in's Tändelnde fallend scheint; die ganze Scene: Wie schön, wie hold, wie lieblich ist dein Schlummer, Aurora —; das darauf folgende grofse Recitativ — denn das ist es doch, obschon es nicht nach Noten deklamirt wird; die äufserst drollige Liebeserklärung: Meine Ruh' ist dahin — mit dem kanonischen Satze; und das ganze Finale des zweyten Akts (wo besonders auch die Relation des Marroquino, der immer und ewig anfangt: Herr Marchese, lafst Euch sagen, was sich hier hat zugetragen — gar artig bearbeitet ist, was wir um desto eher anführen, da das Burleske dem Komponisten, im Ganzen genommen, weniger als das Ernsthafte, gelungen ist.) Die übrigens sehr wackere Arie: Tod umschwebt im Wald und Haine — ist zu reich und fordert von der Sängerin zu viel, indem diese ihre Schmerzen von *oben aus dem Hause* dem Publikum zu erkennen geben soll, wo Aktion sie wenig unterstützen kann und ihre Stimme halb ungehört verhallen mufs. Hier ist also wohl einer der Fälle, wo der Komponist das Theater nicht klar genug vor Augen gehabt hat. Der allerliebsten Romanze: Es kam wohl ein Ritter gar fern über Land — wünscht man einen etwas erlesneren Ausgang; auch möchte es hier, da die Romanze *funf* Verse hat, besser gewesen seyn, wenn in den spätern Versen das Akkompagnement, obschon nur in kleinen wechselnden Nuancen, variirt worden wäre. Auf das so lebhafte, originelle und kräftige Finale des 3ten Akts fällt der kurze dritte Akt um ein Beträchtliches ab — auch bey dem Dichter, dessen possierliche Laune sich aber in diesem ganzen Stücke sehr vortheilhaft hervorgethan hat, und der Oper überall, wo sie gut gegeben wird und man zu lachen sich nicht schämt, eine gute Aufnahme sichern hilft. In der sorgfältig bearbeiteten Arie: Entflohen sind die goldnen Tage — kömmt der Hauptgedanke des ersten Theils (bey dem langsamen Tempo) doch zu oft wieder; und in der Arie: Welch süfs durchdringend Feuer, die sehr glänzend und neu ist, bleibt doch des Guten allzuviel gethan. Auch hätte die ganze Partie Amors und Hymens kürzer gehalten und leichter, gefälliger und niedlicher genommen werden müssen. Das kleine Chor, von Blasinstrumenten begleitet: Wohl dem, dem wahre Liebe das Leben froh versüfst — ist schön und zweckmäfsig.

Wir sind überzeugt, dafs der eben so bescheidne, als talentvolle Künstler in diesen Anmerkungen nicht Tadelsucht, sondern wahre Achtung, und das Bemühen entdecken werde, ihm, und, durch ihn, dem musikliebenden Publikum nützlich zu seyn. Auch ist man der Gesellschaft schuldig zu gestehen, dafs sie alles, was ihr möglich war, that, um das Stück recht gut auszuführen (so wie dies auch der Fall war bey einer Auffuhrung der *Schopfung*, während der Fastnachtsferien).

Es bestehet die Gesellschaft aus einer zahlreichen oder vielmehr überzähligen Schaar Herrn und Damen, von denen jedoch nur folgende angeführt zu werden verdienen: Mad. Hermann, deren Gesang und Spiel sich sehr verbessert hat, und die sich meistens viel Mühe giebt; Mad. Wagner, deren Gesang und Spiel sich sehr verschlimmert hat, und die sich meistens nicht viel Mühe giebt, aber dafür desto mehr Prätensionen macht; Mad. Spengler, die eine recht gute Stimme — mehr hatte, als hat, und nicht fest genug ist; Dem. Günther, welche kleine, nicht eben feine Soubretten leidlich spielt, aber gar keine Stimme für den Gesang hat; Hr. Neffzer, der eine nicht zu verachtende Tenorstimme und in derselben nicht gemeine Fertigkeit besitzt, verbindet damit leider eine vollkommene Geschmacklosigkeit; Hr. Krebs, zweyter Tenorist, hat weniger Stimme und Fertigkeit, aber schätzbare musikalische Kenntnisse: unbeholfnere, oft in solchem Grade verkehrte Schauspieler wird man aber nicht leicht auf einem Theater, das unter gebildete gezählt werden will, antreffen. Hr. Geiling hat eine starke, besonders in Ensemble's schätzbare, aber etwas unbeholfne Baſsstimme, spielt niedrig-komische und Karrikatur-Rollen gut, fühlt dies aber bey weitem zu stark und erlaubt sich daher zuweilen Unartigkeiten; Herr

Erste Violine:

Herr Nicola, Kammermusikus, Cp. Cc.
- Gantzert, Km. Mus. Cc.
- König, Km. Mus. Cc.
- Pott, Cc.

Zweyte Violine:

- Stowizek, Cp. Cc.
- Franzen.
- Witte.
- Vallbruck.
- Kiesewetter.

Viole:

- Kaiser, Km. Mus.
- Albes.

Violoncelle:

- Prell, Km. Mus. Cc.
- Matys, Cc.
- Götze.

Contra-Bass:

- Bellmann, Km. Mus.
- Kypser.

Flöten:

- Heinemeier, Km. Mus. Cc.
- Goltermann.

Oboen:

- Rose, Km. Mus. Cc.
- Walsch.

Clarinetten:

- Seemann, Km. Mus. Cc.
- Hellwig.

Fagotte:

- Hunstock, Km. Mus. Cc.
- Meermann.

Hörner:

- Bachmann, Kam. Mus. Cc.
- Reinhardt, Cc.

Trompeten:

- Matthits.
- Schramm.

Pauken:

- Schönerstedt.

Orchesterdiener:

- Wolkenhauer.

Anmerk. Das zweyte und dritte Horn, und drey Posaunen werden durch Mitglieder der hannöverschen Militair-Musik besetzt.

Mancherley.

Der Ungeschmack sucht in der Kunst immer ein Anderes, als sie geben soll. Er will ein Festes, wenn sie ein Flüssendes giebt, und umgekehrt. Er will ein Räumliches, wenn sie ein Zeitliches bringt, und umgekehrt. So will er fühlen, wenn er denken soll, und umgekehrt; so bleibt er am Eindruck hängen, wo es ihr um dessen Bedeutung zu thun ist, oder er sucht von der schönen Anschauung je eher je lieber wegzukommen zu einer Bedeutung, einem Bestimmten, Bezeichneten, wo sie bloss unduliren, musiciren will. Es würde zu weit führen, wenn hiefür Beyspiele angeführt werden sollten; nicht uninteressant möchte es aber zu lesen seyn, wenn in einem Kunstromane diese und ähnliche gegründete Anschuldigungen personificirt würden. An zerstreuten Orten ist es schon geschehen, und wir erinnern nur an Göthe's Triumph der Empfindsamkeit, Tieks Prinz Zerbino und seine neueren Novellen.

* * *

Die Befriedigung der einfachsten Forderungen entscheidet über den Eindruck der Kunstwerke und Kunstdarstellungen.

Wir wollen die *Zauberflöte* zum Beyspiel nehmen. Sie gefällt, weil jedes Musikstück in ihr seinen eigenthümlichen, klaren, deutlich von andern unterschiedenen Charakter hat, seine einfache Intention, eindringend, jedoch in die Tiefen der Kunst; weil Alles wohl gegliedert ist, untereinander contrastirend, sich gegenseitig hebend; nichts gesucht, Alles auf das Verlangen des Sinnes und Gemüths gegründet.

Diese Eigenschaften geben dem Musikwerke Charakter und Haltung und Fasslichkeit bey aller Kunsttiefe.

Warum gefällt die Sängerin N.? — Auch ihr Gesang ist wohlgegliedert, deutlich accentuirt, eine beseelte Sprache, der Vortrag dem Charakter des Stücks angepasst, die Singfiguren eigenthümlich. Ein herrliches Organ, viel Schule, eine rege Lebenskraft, und ein richtiger Sinn.

Das ist's, was man immer will, und doch suchen so viele Tondichter und Künstler sich daneben wegzuschleichen. Sie glauben durch ein Allgemeines zu wirken, da doch das Rechte immer ein Besonderes, Einzelnes ist, das wie auf den Augenblick und auf uns, die Gegenwärtigen, gemünzt erscheint.

Es ist der ewige Unterschied, ob der Kunstgeber objectiv wirkt, sich in den Gegenstand ver-

liert, oder ob er subjectiv ihn in seine Ichheit hinein schlingt. Dort Styl, Kunst, Natur, Liebe — hier Manier, Künsteley, Unnatur, Egoismus.

Recension.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Sigismund Neukomm. 46stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wir rechnen es diesem längst sehr geachteten Tonkünstler zum Verdienst an, dass er seit einiger Zeit keinen geringen Theil seiner Zeit, seiner Kräfte und seines Fleisses der Liedercomposition widmet; denn wir wissen, wie Vielen den achtbarsten Liebhabern mit einem trefflichen Liede gegeben wird, und dass sich ein solches, auch vom ausgezeichnetsten Meister, nicht nach Belieben aus dem Aermel schütteln lässt. Stehen Hrn. N. su seinen Liedern nicht immer originelle oder sonst auffallende — so stehen ihm doch stets angemessene, das Rechte aussagende Melodieen su Gebote; und durch den sorgsamen Gebrauch, den er bey deren Führung und Begleitung von seinen gründlichen Kenntnissen und ausgezeichneten Fertigkeiten in der Harmonie macht, wird, was sonst vielleicht wenig bemerkt vorübergegangen wäre, hervorgehoben und su etwas Ansprechendem und Bedeutendem ausgebildet. Hierzu kömmt eine stets wohlerwogene Wahl der Gedichte, eine sorgfältige Behandlung derselben in rhetorischer Hinsicht, und etwas Edles im Geschmack überhaupt. Das scheinen uns die Vorzüge zu seyn, wodurch Hrn. N.s Lieder, das eine allerdings vor dem andern, sich auszeichnen, und die ihnen auch so zahlreiche Freunde und Freundinnen erworben haben. Ganz dieselben Vorzüge zeigen sich nun auch bey den Liedern dieser neuesten Sammlung, und so werden sie auch dieselbe Aufnahme finden. Doch unterscheidet sich diese Sammlung vor einigen seiner früheren dadurch, dass Hr. N. hier mehre — nach dem gewöhnlichen Ausdruck — durchcomponirt, und auch einige sich dem Dramatischen gewissermassen nähernde Stücke geliefert hat. Wir wollen sie im Einzelnen anführen.

Hoffnung und Erinnerung; einfach und sanft, doch nicht ohne Bedeutung; gerade wie das Gedicht. **Das Heimweh**, das Schweizerische nämlich, weshalb es auch mit dem Kuhreihen anfängt, durchcomponirt und sehr verschiedenartig — nach unserer Meynung, allzuverschiedenartig — behandelt; übrigens interessant, besonders die Strophe S. 5. **Der Fischer**, der bekannte Göthe'sche; nicht als Ballade, sondern gewissermaassen dramatisch in Musik gesetzt, und in dieser Gattung wahrhaft anschaulich, voller Leben und Charakter. **Gottgrüsst Manchen, der ihm nicht dankt**; durchcomponirt, aber einfach; die Strophen einander verähnlicht. Ganz aus dem Gedichte herausgehört. Der Schluss jeder Strophe, in seiner alterthümlichen, ungefähr Händelschen Einfalt und Würde, ist hier ganz am Orte und macht schöne Wirkung. **An die Zeit**; einfach, eigentlich liedermässig; nur die dritte Strophe, wie es der Text verlangte, abweichend. Das Ganze gut, wenn auch nicht hervorstechend. **Die Elfenwand**, wie der Fischer, wieder nicht balladenmässig, sondern dramatisirend durchgeführt, doch, wo sichs thun liess, mit Rückkehr su der Hauptmelodie oder mit Anspielungen auf sie; übrigens, wie obiges, voller Leben und Charakter; die Schlussstrophe, auf den beyden letzten Seiten, wirklich ergreifend. Diess letzte Stück will mit besonderem Fleisse gesungen und gespielt seyn. — Vor Einem möchten wir Hrn. N. in Stücken dieser Art warnen; davor, dass er auf kleinere Einseinheiten nicht zu viel halte, wie es hier mit der Strophe, S. 24 oben, geschehen zu seyn scheint. Freylich will und soll in dieser Gattung auch das Einzelne ausgemalt werden; dazu ist sie ja da; doch will es stets mit Rücksicht darauf gemacht seyn, dass nichts Einzelnes sich gar zu sehr von dem Andern absondere, und nicht das Ganze gar zu bunt ausfalle, oder die im Gedicht herrschende Grundempfindung irgendwo, möchten es auch einzelne Stellen, wie hier, veranlassen, vergessen scheine. Der Dichter kann da allenfalls auf den Verstand rechnen, der die Sache in's Gleiche bringt; der Componist, der es unmittelbar mit der Empfindung su thun hat, weniger.

Die Lieder sind deutlich und gut in's Auge fallend, aber nicht correct genug gestochen. Die Fehler sind zwar sämmtlich von der Art, dass man sie leicht verbessern kann, weshalb wir auch den Raum nicht damit versplittern; aber es stört doch, und besonders ein so gutes Werk sollte auch von dieser Seite untadelhaft erscheinen.

Kurze Anzeigen.

Rhapsodieen in Uebungen für das Pianoforte, comp. — — von Aloys Schmitt. Op. 62. Heft 1 und 2. Berlin, bey Laue. (Pr. jedes Heft 1 Thlr. 6 Gr.)

Nach der jetzt gewöhnlichen Kunstsprache könnten diese sechzehn Klavierstücke Exercices heissen, aber meistens grosse, und auch meistens schwere, nach Art der grössten und schwersten von Clementi und Cramer. Denen des Letztern ähneln sie auch am meisten dem Geiste, dem Ausdruck und der vollstimmigen Ausarbeitung nach; was bekanntlich nicht wenig sagen will. Wir wollen aber auch nicht wenig sagen; denn die Stücke sind alle brav, und verschiedene wahrhaft meisterlich und auch originell. Instructiv sind sie gleichfalls, und das in hohem Grade; aber für schon tüchtige Klavierspieler; und auch diese bekommen hin und wieder vollauf zu üben, vollauf zu thun. Es lohnt in jeder Hinsicht die Mühe, sie einzustudiren. Gleichmässige Ausbildung und Kräftigung aller Finger beyder Hände, so wie feste und gleiche Ausführung ausdauernder, fortgesponnener Figuren in allen Wendungen und Lagen, diese zwey, über das ächte, besonders das ächt-bravourmässige Spiel entscheidenden Vorzüge, die zugleich das eigene, freye Phantasiren so sehr erleichtern, ja es, wenn es bedeutend werden und in's Grosse gehen soll, erst möglich macht — scheint Hr. Schm., der sich selbst in alle dem so sehr auszeichnet, vorzüglich im Auge gehabt zu haben. Nur Eines wünschen wir: dass er sich auf ausgearbeitet-vollstimmige cantabile Sätze öfter eingelassen hätte, als er gethan hat. Meynt er, wer solche Bravoursätze, wie es seyn soll, ausführen kann, der könne auch jene, wie es seyn soll, ausführen: so ist das im Allgemeinen wohl zuzugestehen, doch nicht immer der Fall. Und es soll ja durch solche Uebungen auch der Sinn und die Neigung weiter, höher und vielseitiger ausgebildet werden! Dass es aber, was diese anlangt, jetzt weit weniger an solchen fehlt, die sie nach dem bravourmässigen, als nach solchem cantabeln Spiele richten: das wird ohne Zweifel ihm so gut, als uns bekannt seyn. Da zu hoffen ist, dass Hr. Sch. diese seine Sammlung fortsetzen werde, so wollten wir diese Anmerkung nicht unterdrücken. Gewiss wird er das Verdienst, das er sich, wie durch mehre andere, so durch diese Arbeiten, um wahrhaft gutes Pianofortespiel erworben hat, noch vermehren und erweitern, wenn er auf unsern Wunsch Rücksicht nimmt. — Stich und Papier sind gut; und dass Hr. Sch. eben diese Uebungsstücke zunächst für die Frau Kronprinzessin von Preussen, deren Lehrer er ist, hat schreiben können: das ist gewiss bemerkenswerth.

Drey Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von C. Nicole. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 10 Gr.)

Drey wohlgewählte Gedichte, das erste von E. Schulze, das zweyte von Göthe, aus dem Divan, das dritte von Gramberg, sämmtlich für musikalische Behandlung sehr gut geeignet und nicht schon öfter in Musik gesetzt. Hr. N. hat sie nicht volksmässig componirt; was auch, wenigstens mit 2 und 3, sich nicht wohl hätte thun lassen; er hat diese romanzenartig, das zweyte als eine kleine, muntere Cavatine genommen. Die Melodie der Singstimme ist überall einfach, hat aber den rechten Ausdruck, und schliesst sich auch in der Declamation den Worten eng und wohlgefällig an; die obligate Begleitung erhöht das Interesse und giebt dem Ausdrucke mehr [illegible] Sätze überdiess, als Musik überhaupt, besonders [illegible] No. 2 und 3, kennen es gewöhnlich, sondern, und ohne alle Künsteley, ausgearbeitet. Wir dürfen daher diese drey Gesänge mit gutem Gewissen empfehlen, und am meisten denen, die auch in solchen kleineren Stücken sich etwas wünschen, das, selbst als Musik an und für sich, eine Bedeutung hat und über das zunächst sich Darbietende hinausgeht.

Polonoise pour le Pianoforte, comp. — — par P. de Chrzastowski. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Oeuv. 2. (Pr. 4 Gr.)

Eine artige, unterhaltende Kleinigkeit, nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden, rasch und belebt im Ausdruck, nicht schwer, doch auch nicht ganz leicht auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. **№. 52.** 1826.

NACHRICHTEN.

Leipzig — bis zum 10. December. Sängerinnen in unsern vorigen Abonnement-Concerten waren Dem. Queck aus Gotha, die uns Manches recht angenehm vortrug, was von ihrem Fleisse und ihren bereits errungenen Fertigkeiten immer zu erwarten gewesen wäre, wenn sie nicht öfter von anhaltender Heiserkeit gehindert worden wäre. Zweyte Sängerin war Dem. Laegel aus Gera. Von grösseren Gesangstücken hörten wir folgende: Schlussscenen des zweyten Aufzuges aus *Idomeneo*; Credo von Abt Vogler nach einer Arie von Rossini; Terzett aus *Aureliano in Palmira* von Rossini und Septett aus *I fratelli rivali* von P. v. Winter; zweytes Finale aus *Così fan tutte*; Terzett aus *Enea nel Lazio* von Vinc. Righini; Hymne von Ritter Seyfried „Ueber den Sternen etc. *Sehnsucht*, von Schiller und Andr. Romberg, sehr gut vorgetragen von Hrn. Hering. — Die Symphonieen wurden meist sehr trefflich gespielt; die meisten Werke von Beethoven, manche auf Verlangen wiederholt, z. B. die neueste No. 9. aus D moll, über welche weiter unten einige Worte. Unter den Concertspielern 1) Hr. Fuhrmann, der uns ein Pianoforte-Concert Mozarts (No. 1. C dur) zum Besten gab. Je weniger jetzt die Concerte dieses Meisters zu Gehör gebracht werden, desto mehr Pflicht für den Vortragenden ist es, sich mit dem Geiste derselben vertraut zu machen, damit uns das Fehlende brillant rauschender Figuren, woran die Mehrzahl gewöhnt worden ist, durch andere Schönheiten, die zwar in der Sache selbst liegen, die aber doch herausgehoben und richtig behandelt seyn wollen, in die Sinne springend ersetzt werde. In dieser Hinsicht schienen uns da, bey allem Lobenswerthen des Spieles, die vorherrschenden kleinen und kurzen Figuren des Werkes nicht bestimmt und fest genug herausgehoben, und überhaupt dem Ganzen zum nothwendig Einfachen das darin liegende Grossartige zu mangeln. Der Mittelsatz hätte nicht völlig, wie ihn Mozart schrieb, sondern ausgeschmückter behandelt werden sollen. Denn ob auch gleich sonst mit Recht wider das Verschnörkeln Mozartischer Musik immer noch hin und wieder geeifert werden muss: so ist es doch gewiss wider den Sinn des grossen Meisters, wenn man diess bis auf seine langsamen, meist höchst einfachen Zwischensätze in seinen Concerten ausdehnen wollte, was Hr. F. allerdings, sicher genug zum Schaden des geistreichen Ganzen, that. Dennoch verdient er schon um des Unternehmens willen Lob; wer wagt sich noch an ein Mozartisches Concert? Rauscht es doch nicht genug! Hrn. Radermann, Flötisten aus Bremen, hörten wir nicht. Hr. Just gab uns Bernh. Rombergs B dur-Concert. Sein Violoncell-Spiel ist fertig und geschmackvoll, die langen Töne meist sehr sangbar, was wir jedoch bey schnellen Gängen noch zuweilen vermissten. Im letzten der vorigen Abonnement-Concerte hatten wir das Vergnügen, den ersten Satz aus Kalkbrenners D moll-Concert und zum Schluss eigene Bravour-Variationen von Fräulein Leopoldine Blahetka aus Wien vortragen zu hören, und am 25. April in ihrem besondern Concerte das bekannte Werk von Ries aus Cis moll. Wir glauben ihr höchst fertiges Spiel nicht besser bezeichnen zu können, als wenn wir es bey grosser Lebendigkeit jugendlich naiv nennen, was uns mit der Mehrzahl im hohen Grade ergötzte, und mehr als Andere, die es hin und wieder unsorglich nennen wollten, in deren Urtheil wir jedoch nicht einstimmen können. Kurz vorher hatte sich der achtjährige Pole, Joseph Krogulski aus Warschau, mit Hummels A moll-Concert, Kalkbrenners D moll-Concert, erstem Satze u. s. w. hören lassen, Allerdings muss man bewundern, was jetzt öfter Kinder zu leisten im Stande sind. Wir wünschen dem Knaben vom Herzen ferneres glückliches Gedeihen. Auch ein Orgel-Concert in der Pauliner-Kirche von

C. C. Kegel liess uns sehr Treffliches vom Concertgeber, Kittel, Seb. Bach und Fischer hören, meist mit grosser Fertigkeit vorgetragen. Am 25. Sept. bereitete der Professor der Königl. Akademie der Musik zu London, Hr. Ignaz Moscheles einer zahlreichen Versammlung durch sein meisterliches Pianofortespiel einen grossen Genuss. Er gab uns den ersten Satz eines neuen Concertes aus C dur, was uns, gegen seine andern Compositionen gehalten, doch etwas kälter und höflicher vorkommen wollte. Seine Erinnerungen an Irland, Phantasie für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (Manuscript) hat den Meisten besser zugesagt. Ausserdem noch ein schon bekanntes Rondeau brillant und eine freye Phantasie. Dagegen übertraf der Meister in unserm ersten Abonnement-Concerte an geschmackvoller Fertigkeit beynahe Alles, was wir je von ihm gehört haben. Ein allgemeiner Enthusiasmus dankte ihm. Er spielte sein bekanntes Es dur-Concert.

Als Sängerinnen erfreuen uns diesen Winter die beyden Schwestern, Henriette und Adelheid Grabau aus Bremen. Die Stimmen sind jugendlich frisch und kräftig, und die Fertigkeit der ersten ist schon sehr bedeutend, ausgezeichneter für deutschen, als für italienischen Gesang, was uns eben nicht unlieb ist. Ihre Recitative verdienen alles Lob; überhaupt ist ihr Gesang mehr durch reinen Ton und ungekünstelt natürlichen Ausdruck angenehm, was sie sich doch ja, auch bey zunehmender Kunstfertigkeit nach der Schule des herrschenden Geschmacks nicht halten möge. In der letzten Zeit dürften leicht zu viele Rossinische Duetten gesungen worden seyn. Das Meiste jedoch ist, anerkannt von Allen, recht brav vorgetragen worden. Die jüngere steht der älteren Schwester zwar, wie billig, an Fertigkeit zur Zeit noch nach: aber ihre volle, in Tiefe und Höhe gleich gute Stimme und die Art ihres Ausdruckes berechtigen zu nicht geringen Hoffnungen. Am allermeisten zeichnete sich Adelheid Grabau im *Herbst* von Haydn aus. Es klang so unschuldig und ein wenig listig, dass man hätte glauben sollen, die Töne wären erröthet und hätten eben mit niedergeschlagenen Augen verstohlen um sich geschaut. Dem. Henriette G. sang die Arien von Mozart, Beethoven, Righini, Weber und Anderen sämmtlich viel besser, als die Scene aus *Tebaldo ed Isolina* von Morlacchi „Bella stella mattutina," mit welcher sie zum ersten Male auftrat. Sie singt mit gesundem Gefühl. Von grösseren Gesangstücken hörten wir: aus *Idomeneo*; auch wieder die grosse Scene aus *Faust* von Spohr: „Lang mögen die Theuren leben," die wir als Musik loben, die uns aber für das Concert nicht gefällt. Warum? kann hier nicht auseinandergesetzt werden. Es gehört ein Aufsatz dazu, oder es ist schon mit dem Wenigen genug. Ferner ein neues Terzett von Beethoven „Tremate," höchst einfach und schön, besonders gegen das Ende. Dann die *Harmonie der Sphären* von Rosegarten und Romberg — ein Chor aus *Paride ed Elena* von Ritter Gluck — Schlusssätze des zweyten Finales aus *Don Giovanni*, die gewöhnlich auf der Bühne, und wie es uns scheint mit Recht, so schön auch die Musik an sich ist, nicht gegeben werden. Desto grössern Dank verdient diese Gabe, die hier ganz an ihrem Platze ist. — *Der Winter* von Haydn. — Des Tenoristen Hrn. Hering ist schon öfter in diesen Blättern ehrenvoll gedacht worden. Die Bassstimmen sind auch gut. So hat auch der Chor durch Gleichheit der Stimmen nicht wenig gewonnen.

Concerte haben uns gegeben: Hr. Heinze, Clarinetten-Concert von B. Crusell (F moll). Wenn man auch im letzten Satze zu der gar nicht geringen Fertigkeit des Hrn. Concertgebers noch etwas Brillanteres im Vortrage wünschen durfte, so war dafür der Ton, vorzüglich im Adagio, so schön, dass ihm allgemeiner Beyfall zu Theil wurde. Ein Pianoforte-Concert von Ries (Es dur) wurde von Dem. Emilie Reichold mit guter Fertigkeit vorgetragen. Das Schwierigste, was durch Fleiss erlangt werden kann, ist bereits überwunden. Vom Hrn. Concertmeister Matthaei wurde sein sehr vortheilhaft umgearbeitetes E moll-Concert mit sehr vielem Beyfall aufgenommen. Hr. Grenser blies Lindpaintners E moll-Concert mit gewohnter Fertigkeit. Ob das sonst recht gute Concert dem Character der Flöte völlig angemessen ist, möchte ich nicht unbedingt bejahen: dennoch gewährt es mehr Unterhaltung, als manches andere. Die Harfenistin Dem. Franc. Ferrari aus Christiania zeigte in einer gehaltvollen Phantasie von L. Spohr ein sehr fertiges und nettes Spiel und erwarb sich damit allgemeinen Beyfall. Dagegen bewies sie in einem Concerte von L. Molina, wie viel auf die Wahl eines Musikstückes ankommt. Es war eine so gewöhnliche und leere Composition, dass es unmöglich, auch bey gutem Spiele nicht einmal, gefallen konnte. — Das schöne A moll-Concert von Hummel wurde von Hrn. Pohle zwar mit Fertigkeit und sehr fleissig eingeübt, aber noch mit zu grosser Sorglichkeit und Anstrengung, besonders was die linke Hand betrifft,

vorgetragen. — Hr. Eichler bewieß seine Fortschritte im Violinspiel an einer Concert-Polonaise von Mayseder — und Hr. Musikdirector Präger trug uns Hummels Potpourri für die Alt-Viole eben so geschickt und bestimmt, aber auch mit eben denselben Späschen, wie im verflossenen Jahre, vor.

Symphonieen wurden gegeben: von Mozart zwey, aus Es und aus Ddur; von Joseph Haydn zwey, aus Es und Ddur; gefielen sehr, wurden aber auch reizend vorgetragen; von Beethoven zwey, No. 9 aus Dmoll und No. 8 aus Fdur — über die erste bald hernach einige Worte — von J. W. Kalliwoda, wurde wieder mit Vergnügen gehört, wie im vorigen Jahre: der Vortrag derselben war sehr schön — von Ries No. 2 Cdur und von Spohr No. 2 wurde ausgezeichnet gut gespielt. Die neue Symphonie von Beethoven haben wir nun dreymal gehört, und wir mögen sie betrachten, wie wir wollen: unter des mit allem Rechte hochberühmten Meisters vorzügliche Werke können wir sie nicht rechnen. Mag immerhin auf das Urtheil eines Einzelnen, oder auch auf das Urtheil eines grossen Theiles der Hörer einem so anerkannten Tondichter, wie unser, auch von uns hochgefeyerter Beethoven ist, nichts ankommen: so kommt uns doch stets sehr viel auf unsere Wahrheitsliebe an. Also auf die Gefahr hin, als gehörten wir zu denen, die Grosses zu fassen nicht im Stande sind, bekennen wir unverholen: Sie gefällt uns nicht. Es ist uns vorgekommen, als ob die Musik auf dem Kopfe gehen sollte, und nicht auf den Füssen. Wir wissen, dass der zweyte Satz von nicht Wenigen sehr gerühmt wird; ja, wir gestehen Jedem zu, dass der dritte sehr viel Geniales enthält: aber Einzelnes macht noch kein Ganzes, das des Meisters würdig ist, und bey dem zweyten Satze muss man bedauern, dass seine Länge trotz seiner vielen Schönheiten zu fühlbar wird. Der letzte Satz, der auch einmal ganz weggelassen wurde, spielt völlig in den unglückseligen Wohnungen derer, die vom Himmel gestürzt worden sind. Es ist als ob die Geister der Tiefe ein Fest des Hohnes über Alles, was Menschenfreudheisst, feyerten. Riesenstark tritt die gefährliche Schaar auf und zerreist das menschliche Herz und zergraust den Götterfunken mit wildlärmendem ungeheuerm Spott. — Dennoch muss jeder Musiker das Werk besitzen, um zu lesen, wie sie sich da unten verlustigen in der entsetzlichen Tiefe. Der Meister aber bleibt, was er ist, ein Geisterbeschwörer, dem es diessmal gefallen hat, Uebermenschliches von uns zu verlangen. Da unterschreib' ich nicht.

Von Ouverturen hörten wir manches Neue: von Zinkeisen zu dem Schauspiele *die Ahnenfrau* — zu Webers *Oberon*, der ehestens auf unsere Bühne gebracht werden soll, auf Verlangen zweymal; von Fr. Schneider Jagd-Ouverture, mit Benutzung einiger, bey der ehemaligen Parforce-Jagd in Dessau gebräuchlichen Musikstücke — eine Art musikalischen Scherzes, mehr für's Freye, als für einen Saal berechnet — von Fesca zu der Oper *Omar und Léila*, sehr geräuschvoll, hübsch, aber nicht ausgezeichnet — von Czerni hat uns noch weniger angesprochen.

Zum Besten der armen und kranken Musiker wurde *das verlorne Paradies*, Oratorium in drey Abtheilungen, von H. Ludw. de Marées und Friedr. Schneider aufgeführt. Der Componist dirigirte selbst, und gesungen wurde es von der Singe-Akademie, dem Thomaner-Chor und dem Theatersänger Hrn. Kökkert, der den Adam vortrug. Es ist nicht wohlgethan, über ein Werk von solchem Umfange nach einmaligem Anhören, ohne irgend einmal die Partitur desselben in den Händen gehabt zu haben, ein Urtheil zu fällen. Wir begnügen uns daher, vor der Hand nur diejenigen Stücke anzuführen, die uns am ausgezeichnetsten vor allen erschienen sind. Das sind folgende: Im ersten Theile No. 7. Engelchor „Wider die Allmacht ergreift ihr die Waffen?" No. 9. Engelchor, bis zu den Worten „Aus seiner Rechten zehntausend Donner," wo das kurz gebrauchte zehn unvortheilhaft wirken muss und überhaupt das Folgende der frühern herrlichen musikalischen Haltung uns nicht mehr ganz angemessen scheinen wollte. Ueberaus herrlich ist der Chor No. 11. von den Worten an „Ihm ist gegeben alle Gewalt u. s. w. Sehr lieblich ist das Engelchor No. 16. „Schlummre, seliges Paar." Im dritten Theile No. 38. Strahle weit, du flammendes Schwert" u. s. w.

Auf unserm Theater sind in diesem Jahre gegeben worden die Opern: *Faust*, einmal; *Euryanthe*, zweymal; *die Jungfrau vom See*, sechsmal; der *Barbier von Sevilla*, dreymal; das *unterbrochene Opferfest*, dreymal; der *Freyschütz*, zweymal; der *Berggeist*, siebenmal; die *Jagd* von Weisse und Hiller: das erste Mal zur Secularfeyer des Dichters am 28. Jan. mit einem Festspiele von Mahlmann, (der am 16. December d. J. zur Klage aller Guten nun auch heimgegangen ist) componirt vom Musikdirector Präger, das Meiste recht schön. Es wurde auf Verlangen viermal wiederholt. Das *Concert am*

Hofe von Auber, 15mal; die *Hochzeit des Figaro*, dreymal; *Rübezahl*, einmal; *Zemire und Azor*, fünfmal; die *Zauberflöte*, zweymal; *Tancred*, dreymal; *Jessonda*, zweymal; *Titus*, zweymal; *Don Juan*, einmal; das *Fest der Winzer*, zweymal; der *Wasserträger*, dreymal; die *Italienerin in Algier*, zweymal; die *weisse Dame* von Boieldieu, fünfmal; *Johann von Paris*, einmal; *Theobald und Isolina* von Morlacchi, zweymal; der *Maurer* von Auber, sechsmal. Ausserdem noch kleinere Singspiele, z. B. die *Wiener in Berlin*, worin Mad. Neumann, die vielgepriesene, vielen Beyfall gewann.

Am 28. April schied Dem. Hanf, die auch im Gesang einem nicht geringen Theil des Publikums zu gefallen anfing, von unserer Bühne. Im July blieb das Theater geschlossen eines nothwendigen Baues wegen. Das Podion musste erneuert werden. Bey dieser Gelegenheit wurden zugleich Plafond und Logen sehr geschmackvoll decorirt und ein neuer Kronenleuchter angebracht. Mit einem Prolog und der Jubel-Ouverture von M. v. Weber, worauf *Tasso* von Göthe folgte, wurde die Bühne wieder eröffnet. Im July hatten wir das Vergnügen, Mad. Schulz aus Berlin im *Don Juan* und in der *Euryanthe* zu hören. Sie singt mit Kraft und mit der Leidenschaft, die zur Eglanthine so sehr gehört. In der Michaelis-Messe liessen sich die Tyroler-Geschwister Reiner in den Zwischenakten mit National-Liedern dreymal hören. Im October hörten wir Hrn. Blume aus Berlin im *Barbier von Sevilla* und in der *Hochzeit des Figaro*; darauf Hrn. Siebert und Dem. Tochter aus Carlsruhe im *Johann von Paris*, der *Zauberflöte* und dem *unterbrochenen Opferfeste*, das auf Verlangen wiederholt wurde. Dem. Canzi, die bereits im verflossenen Winter sich immer mehr Freunde ihres Gesanges zu erwerben wusste, ist wieder zu uns zurückgekehrt, wurde mit lebhaftem Beyfall bey ihrem ersten Auftreten empfangen und wird zu unserer Freude den Winter über unsere Oper verschönern helfen.

Das Uebrige ist beym Alten geblieben.

Frankfurt am Mayn, im December 1826.

Wenn wir nach den musikalischen Vergnügungen, welche uns die letzte Zeit gebracht hat, unsere Erwartungen für den übrigen Verlauf des Winters stimmen dürfen; so müssen uns noch so mannigfache und ausgezeichnete Kunstgenüsse dieser Art bevorstehen, wie uns seit vielen Jahren nicht geboten wurden. In der That war seit einigen Jahren die Unternehmung einer Kunstreise für den Virtuosen eine missliche Sache geworden, da so viele bedeutungslose Subjecte die Maske des Künstlers vornahmen, hinter welcher der Müssiggänger und Charlatan die Geduld und den Geldbeutel des Publikums brandschatzte, da so manche musikalische Er- und Verzieher ihre sieben- und neunjährigen Neunkreuzerausgaben von Virtuöschen, wie der Bärenführer seinen Tanzbären, in der Welt herumtrieben und die eingeprügelten oder eingehungerten Kunststückchen vor gerührten Kunstkennern — aus Quinta und Sexta produciren liessen. Das ganze Wesen kam auf diese Weise in Verfall, und es ist in Wahrheit recht gut, wenn jetzt tüchtige Männer, die lange der correspondirenden Fama nichts zu thun gegeben und auf ihren Lorbeeren ruhen zu wollen schienen, wieder in die Welt treten und dieser zeigen, dass ein Unterschied sey zwischen Virtuosen und Concertgebern. Der Virtuos trägt die Kunst im Herzen und zeigt die Geliebte nur ungern dem Auge der Menge, freudig aber im Kreise gleichgestimmter Freunde; der Concertgeber aber trägt sie als Vacuum in der Börse und bey ihm geht das Werk der Schöpfung erst vor sich, wenn einer mit Geld klappert und dann giebt er sie mit Freude jedem Preis, der seinen Groschen zahlt. Der Virtuos nimmt Geld, weil er leben muss; der Concertgeber lebt dem Gelde, weil er nehmen muss." Gern gehen wir von dieser nicht angenehmen Betrachtung zu der angenehmern Pflicht über, von tüchtigen Männern und achten Virtuosen zu berichten, die uns hier mit ihrer Gegenwart beehrten. Zuerst nennen wir da Ferdinand Ries, der so lange dem deutschen Vaterlande entzogen war, den Britten deutsche Kunst nach deutscher Art lehrte, dann der Ruhe und dem häuslichen Glücke in Godesberg bey Bonn lebte, und bey den grossen Musikfesten am Rheine zuerst wieder als Tondichter und Virtuos im Vaterlande auftrat. In diesen beyden Beziehungen konnten wir ihn auch hier bewundern. Zuerst liess er, indem er sich mit dem hiesigen Orchester zu einem Concerte im Theater vereinigte, dessen Ertrag dem Theater-Pensionsfond und der hinterlassenen Wittwe des noch unvergesslichen Musikdirectors Schmitt bestimmt war, die grosse Symphonie hören, die er für das diessjährige Rheinische Musikfest geschrieben,

dessen zwey schönste Zierden die trefflichen Künstler Ries und Spohr waren. Das erste Allegro dieser Symphonie ist in einem grossartigen und edeln Sinne gedacht, dem jedoch auch die Grazie nicht fremd bleibt. Menuet und Trio sind höchst originell, das Andante zart und lieblich, der Schlusssatz lebendig, feurig, ergreifend. An demselben Abende spielte Hr. Ries ein Pianoforte-Concert und Variationen von seiner Composition. Beyde Tonstücke zeugten von dem Genius und der vollendeten Ausbildung des Künstlers. Im Allgemeinen ist das Spiel des Hrn. Ries ein anderes geworden, als es vor etwa sechszehn Jahren war, ehe er Deutschland verliess. Damals riss uns die Kraft des Anschlags, das Feuer des Vortrags hin; die ungeheuere Fertigkeit forderte und erregte unser Staunen. Jetzt werden wir durch seine Leistungen in jenes angenehme, friedliche Gefühl versetzt, das immer dann entsteht, wenn uns ein Kunstgenuss in seiner Vollendung entgegen tritt. Jene Kraft des Anschlags erscheint nun auch vollkommen gerundet in Perlen, die der Kenner zu schätzen weiss; jenem Feuer gesellt sich nun auch eine seelenvolle Anmuth, eine Tiefe der Empfindung, der wir lächeln oder weinen, wie sie will; jene grosse Lebendigkeit ist dem Künstler so zur Natur geworden, dass sie uns zwar zur Bewunderung, aber nicht zum Staunen bewegt, dass sie als das, was sie ihrem Wesen nach seyn soll, sich kund giebt, als ein leicht behandeltes Spiel, nicht als eine anstrengende Aufgabe. Diesem Concerte folgte nach wenigen Tagen, am 4. Dec. das eigene Concert des Hrn. Ries, im Saale des rothen Hauses. Auch hier hatten wir wiederum Gelegenheit, das schön vollendete Talent zu erkennen, das jene angenehme Befriedigung gewährt. Ausser einem neu componirten Concerte und einem sehr brillanten Rondo', trug Hr. Ries auch am Schlusse des Abends eine freye Phantasie vor. Dieser hätten wir, offen gestanden, mehr Ernst und Tiefe gewünscht, mehr künstlerische Anlage des Ganzen, nicht ein Ueberschwimmen des Einzelnen zum Einzelnen, sondern ein inniges Verknüpfen der verschiedenen Motive, eine tüchtige Durcharbeitung der Thematen, welche dem geistvollen und genialen Ries nicht schwierig fallen kann, wenn er anders will, und nicht deutsche Zuhörer — für Engländer oder Franzosen halten mag. Andere Nationen finden noch immer ihre Freude am Tändelnden, Ohrenkitzelnden und Oberflächlichen, das man mit einer Gemüthsruhe geniessen kann, wie man etwa eine Prise Tabak nimmt. Dem Deutschen ist das aber Gottlob! schon seit einigen Jahren wieder zum Ekel geworden und der ernste Maassstab, den er gern an jedes Kunstwerk legt, behauptet sein Recht. — Früher als Hr. Ries, liess sich Hr. Iwan Müller, der rühmlichst bekannte Clarinettist und Verbesserer seines Instruments, öffentlich hören, mit ihm die Sängerfamilie Weixelbaum. Hr. und Mad. W. gewannen durch den gebildeten Vortrag ihres Gesanges, durch grosse Gewandtheit und gefällige Methode allgemeinen Beyfall. Die junge Tochter, Dem. Friederike Weixelbaum, zeigte ein bedeutendes Gesangtalent und die gute Schule der verdienstvollen Eltern.

Unter den fremden dürfen wir billig nicht das Verdienst einheimischer Künstler vergessen, die, wenn auch durch eminentes Talent nicht so hoch gestellt wie jene, dennoch durch eine achtbare Verwendung ihrer künstlerischen Geschicklichkeit dem Orte, wo sie leben, ausser dem Vergnügen auch Nutzen schaffen. Ein schätzbarer Künstler dieser Art ist Hr. Düring, Mitglied des hiesigen Orchesters. Mit Liebe und fortgesetztem, treuem Eifer hat er seit vielen Jahren in seiner musikalischen Bildungsanstalt geschickte Sänger und Sängerinnen, auch Instrumentalisten mancher Art erzogen. In einem von ihm veranstalteten Concerte führten seine Schüler Beethovens Schlusschor aus dessen Oratorium: *Christus am Oelberge* und zwey Chöre aus Händels *Messias* mit grosser Präcision auf. Hr. Düring selbst liess sich auf seinem Instrumente, dem Fagott hören, und zeigte neben einem schönen und gleichen Ton eine ungemeine Fertigkeit. Der erste Clarinettist des hiesigen Orchesters, Hr. Brettschneider, trug ein vom Concertgeber recht brav componirtes Doppelconcert mit diesem vor und erfreute sehr vorzüglich durch die zarte und liebliche Behandlung seiner Partie.

Unter den hier wohnenden Tonkünstlern besitzen wir überhaupt mehre, die für die Verbreitung der musikalischen Bildung höchst lobenswerth wirken. Hier verdient Scheible's Name zuerst genannt zu werden, neben ihm die Herren Suppus und Baldnecker mit ihrer Anstalt für den Pianoforte-Unterricht. Ausserdem ist an guten Lehrern kein Mangel, und ausgezeichnete Dilettanten sind besonders für das Pianoforte häufig.

Wir bezeichnen von diesen nur folgende, die jedermann hier in Frankfurt sogleich erkennen wird: Mad. M—r, Mad. G—t, Dem. K—n, Mad. M—r geb. R, Hr. F—t, Hr. v. W—s, Hr. E—n. Der grössere Theil von diesen, besonders die Damen, würde öffentlich auf künstlerische Meisterschaft Anspruch machen können. Dieses in Beziehung auf eine irrthümliche Angabe in der Berliner musikalischen Zeitung, welche Frankfurt anderen Orten in dieser Hinsicht nachstellen will!

Für eine angenehme Winterunterhaltung hat Hr. Guhr durch ein Abonnements-Quartett gesorgt, bey dem er selbst die erste Violinstimme vorträgt. Die besten Quartettcompositionen Mozarts, Haydns, Beethovens, Spohrs u. a. werden hier mit Liebe gegeben. Ein ausgezeichnetes Publikum hat sich zu diesem Kunstgenusse zusammengefunden.

Unsere Oper besitzt an Dem. Haus eine vorzügliche Sängerin, deren Stimme voll Jugendfrische ist, und die in einem edeln, einfachen Style, aber mit Wahrheit, Empfindung und vollkommener Beherrschung des Technischen ihre Aufgaben löst. Hr. Nieser, Tenorist, Hr. Dobler, Bassist, Hr. Hassel, Bass-Buffo, sind mit Recht Lieblinge des Publikums. Dem. Heinevetter haben wir verloren; sie ist einem Engagement nach Cassel gefolgt. Dagegen ist Dem. Noisten, eine recht liebliche Sängerin, die zu bedeutenden Erwartungen für die Zukunft berechtigt, eingetreten. Dem. Bamberger d. J. wird nächstens nach Dresden abgehn. Gastrollen giebt gegenwärtig Hr. Hauser, ein vortrefflicher Baritonist und Künstler von Bildung. Mit seinem schönen Gesange vereinigt er ein sehr lebendiges, der Rolle immer angemessenes Spiel. Mad. Catalani wird erwartet.

Mancherley.

Mit der Musik aufgewachsen, gab ich mich ihr hin. Sie sagte mir, was sie mir sagen konnte, für was ich gerade empfänglich war; ich dachte nicht daran, dass sie etwas Bestimmtes könne sagen oder zeichnen wollen. Später kam ich mit denkenden Leuten zusammen, die wollten jedem Instrumental-Musikstück einen bestimmten Text unterlegen; der eine lief mehr auf der psychisch-sentimentalen, der andere auf der physisch-plastischen Seite; wo dieser Frühlinge, Sonnenaufgänge, Alpenthäler, Gletscher, Meerstürme hören wollte, da vernahm jener Heiterkeit, Hoffnung, Heimweh, Zorn, Zank, Versöhnung etc.

Ich wollte dem Allem auch nachhören, nachempfinden, oft brachte ich's nicht recht zusammen, und hatte nur die ästhetische Erkältung davon. Was ich aus Reflexion hatte treiben wollen, das liess ich endlich aus gutem Sinne fallen. Knüpfte sich auch zuweilen, was sich in meinem Geschick oder meiner Phantasie-Welt bewegte, an vorkommende Musik, so ging es doch nur einige Schritte mit ihr; entweder vergass ich über meinen Imaginationen die Musik, oder über dieser jene.

Das letztere war wohl das Bessere, denn ich war ihretwegen gekommen, und sie wurde unter andern meinetwegen aufgeführt.

Vor einiger Zeit kam nun ein Mann, dem man von Rechtswegen eine Stimme in musikalischen, so wie in Sachen des Geistes und Gemüths zutraut; der behauptete denn geradezu, dass Instrumental-Musik es bloss mit dem Gefühl-Leben zu thun habe, nicht mit bestimmten Affecten; dass sie durch ihre lösende Gewalt gerade alles Stockende in ein freies Spiel auflösen wolle.

Nun wurde mir klar, warum ein richtiger Sinn des Morgens keine Instrumental-Musik, und von Vokal-Musik nur eine ernste, fromme, in den Tag einleitende hören kann. Der Mensch hat des Morgens keine Phantasie, will nicht spielen, nicht mit seinem Empfinden spielen lassen. Nur als Beruf oder Schule kann man des Morgens Musik treiben.

Es möchte also, wenn es mit diesem Gefühls-Charakter der Instrumental-Musik seine Richtigkeit hat, am gerathensten seyn, sich in sie jedesmal womöglich ohne alle weitere Gedanken nur recht hineinzuhören, damit sie mehr im Innersten unsers Gemüths wirke, als in seinen Seitengängen.

* * *

Wer durch Contraste in der Musik Effecte macht, der will Affecte erregen. Aber gesetzt ich wäre gerade in einem entgegengesetzten, in einem thätigen, wo er einen leidenden, in einem fröhlichen, wo er einen schwermüthigen ausdrückt? Dann würde mich die Musik nothwendig abstossen. Er gleicht einem Arzte, dem die lösende Kraft des Magnetismus gegeben wäre, der

aber mit drastischen Mitteln curirt, die mitunter das Uebel ärger machen. Schmerzen der Seele soll sie lindern, Kälte der Brust erwärmen, Gemeinheit des Sinnes erheben, Ungestüm der Begierden mildern. Wodurch vermag sie es? wenn sie das Schweben von Freud und Leid, das Schauspiel des Menschengeschicks, die Bewegungen des Lebens, das Wogen der Welt in ihren Wellen-Linien symbolisch ausdrückt. Sie nimmt ihn gleichsam in ihre Wiege, und singt ihm zu: „Bin ich dir ja geschenkt: sieh nur, durch mich gewiegt, in's Leben! Du kannst in einer Welt voll Harmonie nicht elend seyn."

Recension.

Trois Quatuors de J. Haydn arrangés à 4 mains pour le Pianoforte etc. par J. P. Schmidt. No. 1. Berlin, chez Fr. Laue. (Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.)

Der Gedanke des Hrn. J. P. Schmidt, Haydn'sche Quartett-Musik vierhändig für's Pianoforte zu bearbeiten, gehört um so mehr zu den glücklichen, da den Klavierspielern hiermit nicht allein ächte Musik im vollen Sinne des Wortes geboten, sondern auch dadurch, was wohl ein Hauptvortheil ist, eine Behandlung des Instrumentes wieder fühlbar gemacht wird, die durch die meisten neuen und neuesten Compositionen bey der Menge der Spielenden immer mehr zurückgedrängt worden ist und zwar zum grössten Nachtheil der Kunst; wir meinen nämlich das leichte, nette und saubere Spiel, das sich nicht erlaubt, eine Taste nur von der Seite oder sonst auf irgend eine halbe Art mit rascheldem Finger zu erfassen: das vielmehr einen gesunden Anschlag, der nicht ohne eine für beyde Hände gleichmässig erworbene Prallkräftigkeit bestehen kann, um des sangbaren Tones willen durchaus nothwendig macht. Aus dieser gleichmässigen Kraft geht allein ein frisches Leben des Tones, so weit er aus dem Pianoforte gezogen werden kann, und jene Leichtigkeit hervor, die der äussere Grund aller Grazie ist. Man wende nicht ein, dass diese Forderungen an alle Spieler sowohl älterer als neuerer Art, von alten und neuen Meistern gemacht würden, und dass der gute Vortrag eines jeden Musikstükkes diess auf alle Weise voraussetze. Die neueren Musikwerke zeichnen sich, versteht sich mit Ausnahme, wie überall, durch weit mehr Glänzendes in rollenden Läufern und gebrochenen Accorden der Melodie und der Begleitung vor den älteren, der Tonmasse nach viel einfacher gehaltenen aus, so dass jetzt unter der sich einander drängenden Menge von Tönen viel eher einige verschwimmen und halb angeschlagen werden können, ohne dass es der Hörer gleich so unangenehm empfindet, als es bey den meisten älteren Compositionen, namentlich Mozarts und Haydns geschehen darf, wenn sie nicht (besonders den ans Rauschen gewöhnten Neueren) leer und unwirksam vorkommen sollen. Wenn man es nun um mancher sehr handgreiflicher Ursachen willen, deren Gehalt sich des Handgreiflichen wegen keineswegs verringert, bey weitem den meisten Spielern nicht verdenken kann, dass sie in ihrer Vortrags- und Fertigkeits-Methode sich nach der Mode ihrer Zeit richten; und wenn nun diese verlangt, dass alle Finger rechts und links in ungeheuerer Thätigkeit seyn müssen, wenn der grossen Wasserschlange ein beyfälliges Nicken des Siebenkopfes abgewonnen werden soll: so wird man es wohl sehr begreiflich finden, dass es geachtete Spieler giebt, die neuere Werke mit grosser Fertigkeit durchführen, die aber deswegen doch noch nicht im Stande seyn dürften, ein Mozart'sches Concert und dergl. mit Genauigkeit und gutem Geschmack ergötzlich vorzutragen. Dasselbe gilt auch, und in mancher Hinsicht noch auffallender, von den hier für's Klavier bearbeiteten Quartetten. Es sieht Alles so leicht aus, als ob ein mittelmässiger Spieler sogleich damit fertig werden könnte: aber sie sind dem Klavier-Meister Hummel nicht ohne Grund gewidmet; man mache nur den Versuch, und es wird sich bald zeigen, dass man, soll anders nicht etwas Leeres herauskommen, damit weit mehr zu thun haben wird, als mit manchem brillanten Feuerwerke neuerer Art, das unerfahrene oder einseitige Hörer in frappantes Erstaunen versetzt. Dagegen werden aber auch diejenigen, die sich die Mühe nicht verdriessen lassen, so etwas gehörig einzustudiren, nicht allein grossen Gewinn für ihr Spiel, sondern auch ein Vergnügen ganz eigner Art für sich und für Andere davon haben, wofür sie mit uns dem Hrn. Bearbeiter grossen Dank zu sagen sich gedrungen fühlen werden. Wir wünschen nur, dass sich mehre Freunde solcher Gaben finden mögen, als wir leider der vor-

Heinr. Wagner hat eine ganz unbedeutende Bafsstimme, ist aber als Schauspieler, besonders seines muntern, von Talent, gesellschaftlicher Bildung und Fleifs zeugenden Spiels wegen, schätzbar.

Von *fremden Virtuosen* haben wir dieses Vierteljahr nur wenige gehört; woran der seit einiger Zeit gefafste und nur allzustreng ausgeführte Entschlufs der Direktoren des Konzerts, keinem Fremden den grofsen Saal zu geben, Schuld seyn mag, denn die Konzerte im Theater oder in den kleinern Sälen machen hier selten Glück.

Der junge Rohleder, Sohn des Hrn. Kantors aus Schweidnitz, ein neunjähriger Klavierspieler, liefs sich im Theater hören. Er hat für seine Jahre ziemliche Fertigkeit, und kann, bey guter Leitung und Erziehung zu Genauigkeit und Geschmack, ein recht guter Klavierspieler werden.

Das Konzert der Herren Detouches und Dornaus, ebenfalls im Theater gegeben, ist schon bey anderer Gelegenheit erwähnt worden.

Hr. Leopold Reinicke, Vorspieler bey der Dessauischen Kapelle und Fagottist, gab sein Konzert im Saale des Schiefsgrabens, und liefs uns zugleich einige öffentlich noch nicht bekannte Sinfonien von seiner Komposition hören. In allen drey Qualitäten, als Komponist, Anführer und Virtuos fand er wohlverdienten Beyfall. Die hier gegebenen Sinfonien zeugen von Feuer, gründlicher Kenntnifs, und einem — mehr zu wild, als zu matt fliefsenden Reichthum an Ideen. Als Vorspieler kennen wir ihn schon länger, als einen der geschicktesten, lebhaftesten und genauesten, die uns hier jemals vorgekommen sind. Sein Spiel auf dem Fagott ist nicht glänzend, aber zweckmäfsig und sehr angenehm. Auch als Mensch geniefst er die Werthachtung aller, die ihn näher kennen.

Kurze Nachrichten.

(Wien, d. 18ten März.) Die *Zauberflöte* ist in kurzer Zeit gegen 12 mal in dem Kärntherthor-Theater aufgeführt worden. Die ganz neuen Dekorationen von Sacchetti machen eine gute Würkung. Das Orchester hat seine Schuldigkeit gethan und über die Vortrefflichkeit der Musik ist nur Eine Stimme. Mad. Saal als Pamina, Mad. Rosenbaum als Gottin der Nacht und Herr Weinmüller als Sarastro sind des vorzüglichen Beyfalls, den sie erhielten, würdig. Die übrigen Akteurs sind nicht ausgezeichnet. Ueberhaupt war die Mattigkeit des Textes, der nun bereits allen Reiz der Neuheit verloren hat, an vielen Stellen gar zu fühlbar und schwächte den Eindruck des Ganzen. Was auf den Theatern der Vorstadt mit Schonung aufgenommen wird, ist auf den Theatern innerhalb der Ringmauern Verstofs gegen den Geschmack. Weil einige Verwandlungen im Kärntnertheater mit unverzeihlicher Nachlässigkeit ausgeführt wurden, so parodierte Schikaneder kurz darauf diese Vorstellungen auf seinem Theater. Die entzauberte Papagena mufste durch Hülfe einiger Schneidergesellen von ihrem Anzuge befreyt werden; die Gottin der Nacht wurde, anstatt unter die Erde zu sinken, hinter die Coulissen gerufen u. s. w. Es erschien auch eine Flugschrift: „Mozart und Schikaneder, ein theatralisches Gespräch über die Aufführung der Zauberflote im Stadttheater, in Knittelversen" worin sich Schikaneder über die Verpflanzung seines Stücks beschwert:

Schik. — — — unser' Oper hat ohne Prahlen
Dem Wiener Publikum so g'fallen
Dafs man so lang hat spekulirt,
Bis dafs sie wird in der Stadt aufg'führt.
Hör' Mozart, wir können doch stolz darauf seyn
Auf unser fabrikirtes Kindelein!

Moz. Da hätt' ich mir eh' den Tod eing'bildt,
Als dafs man d'rinn dein' Zauberflöte spielt!

Schik. Man red't sich freylich auf deine Musik aus.
Aber ohne Text wird doch auch nichts d'raus!

Am Ende verspricht Schikaneder, dafs er die Zauberflote auf seinem neu erbauten Theater weit prachtvoller als bisher aufführen werde.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

waltenden Ungeduld der Zeit auch sogar in ihren Vergnügungen zuzutrauen uns für berechtigt halten können. Für diejenigen aber, die so etwas zu würdigen wissen, wird es hinlänglich seyn, diese den Freunden wahrer Quartett-Musik hinlänglich bekannten Werke durch die Anfänge derselben näher zu bezeichnen. Von den drey versprochenen haben wir nur zwey vor uns. No. 1. hebt an:

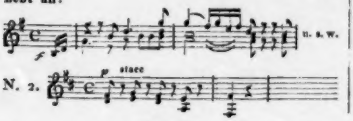

Kurze Anzeigen.

Collection de Polonaises, Walses, Quadrilles et Mazures pour le Pianoforte, comp. par Joseph Baschny. Léopol et Tarnow, chez Kuhn et Millikowsky. (Pr. 16 Gr.)

Das unermüdliche Musiciren in unseren Tagen wird bald bewirken, dass jeder Ort, der kaum eine Hebamme und Apotheke hat, seine ihm eigenen Componisten und seine ihm eigene Verlagshandlung von Musikalien haben wird; und da jenes Musiciren bey weitem zur grössern Hälfte den zarten Fräuleins zufällt, so werden beyde Fürsorgende sich vor allem auf flinke Tänze, Favoritarien aus bekannten Opern (mit oder ohne Singstimme), figurirende Variationen und rauschende Ouverturen zu legen haben. Was die Zeit will, wird geschehn, und mit der Zeit vorübergehn. Es ist nichts darüber zu sagen; und über die Erzeugnisse wenig, ausser, dass sie da sind: sie müsste denn gar zu hübsch oder gar zu garstig seyn. Beydes sind die hier angeführten Tänze nicht. Der Verfasser scheint für diese Gattung von Musik sehr routinirt zu seyn; und was Routine giebt, das giebt er weiter. Darunter gehört, und das ist mithin an diesen Tänzen zu loben, dass sie wirkliche, tanzbare Tanzmusik sind, jede Art in ihrer Art, manche (man vergleiche die vorletzten Nummern) auch in mehren Arten, unter einander gemischt: Quadrille mit Krakauisch; Quadrille mit Marsch etc. Den Erfindungen nach sind folgende Sätze als artig und nicht ohne Eigenthümlichkeit zu loben: von der dritten Polonaise das Trio; vom zweyten Walzer das Trio; und die beyden Masurken, besonders die zweyte. Mit der Harmonie wird der Verf. wohlthun sich in ein freundlicheres Vernehmen zu setzen; und mit der Art zu arrangiren, es den (hoffentlich) kleinen Händen der Fräuleins etwas bequemer zu machen. Gefallen wird diesen Verschiedenes von dem, was sie hier empfangen: dafür glauben wir Hrn. B. stehen zu können.

Introduction et Variations sur un Thême original pour le Pianoforte composée (sés) etc. par André Spaeth. Oeuv. 102. Mayence, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 Fl. 12 Kr.)

Liebhabern des Variationenspiels werden die hier gebotenen hoffentlich viel Vergnügen und nicht geringen Nutzen, vorausgesetzt, dass sie noch nicht zu den Meistern gehören, gewähren. Sie sind mit Einsicht und Geschmack gearbeitet, bilden von der Introduction an bis zum Finale Vivace ein in guter Abwechselung zusammengehaltenes Ganzes, dessen Stützpunct, das Thema, interessant und singbar genug, und, wie sich's gebührt, leicht zu behalten ist. Werden sie mit der überall erforderlichen Präcision und mit der Kraft, die neuere Arbeiten der Art gewöhnlich verlangen, vorgetragen, kann der Spieler versichert seyn, zur angenehmen Unterhaltung einer gemischten Versammlung das Seine beyzutragen. Das Ganze besteht, ausser dem Finale, aus sechs Variationen. Der Stich ist gut.

Zu der Beurtheilung des *Potpourri sur des Thêmes de Mozart par Fr. Bar. de Beyneburgk.* Oeuv. 19. in No. 37. der musikalischen Zeitung ist zu bemerken, dass die darin angeführte Stelle: S. 11. Syst. 1. Takt 6. zu Syst. 2. Takt 1, nicht ein Fehler des Manuscriptes sondern ein Druckfehler ist.

Der Verleger.

Hierzu die Inhaltsanzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit M. Clementi's Bildniss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

NEUNUNDZWANZIGSTER JAHRGANG.

C. M. v. WEBER.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1827.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

neun und zwanzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1827.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

F. L. B. Soll man bey der Instrumental-Musik Etwas denken? Seite 529, 545.

D. E. F. F. Chladni, über eine neue sehr lehrreiche Abhandlung des Hrn. Dr. Wilh. Weber in Halle, die Gesetze der Zungenpfeifen betr., 281.

Fink, G. W. über Cantate und Oratorium im Allgemeinen, 625, 641.

— Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche — über Salve Regina, 417, 441, 465, 473.

A. F. H. Anfrage: Wie muss die Begleitung des Kirchengesanges mit der Orgel in protestantischen Kirchen beschaffen seyn? 725.

Händels Oratorien, bearbeitet von Hrn. von Mosel in Wien, 689.

Aug. Ferd. Häser: über Chorgesang und eine neue Chorgesangschule (nebst Anzeige), 837.

von Kiesewetter: Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Ausführung in unserer Zeit, 125.

Kirchengesang, von H. F. A., 509.

Ueber Musik als Wissenschaft. Eine Glosse, 161.

Das Musikalisch-Komische, 529.

J. J. Wagner über musikalischen Vortrag, 5.

Dr. Wilh. Weber Abhandl. die Gesetze der Zungenpfeifen betr. v. Chladni.

Wilke: Ein Wink, Taubstummen den Laut der Vocals und die Töne eines Claviers hörbar zu machen und ihnen so ein Mittel zu deutlicherer Aussprache, so wie zum Erlernen des Claviers zu geben, 17.

II. Gedichte.

Beethoven, Gedicht v. J. C. Seidl, 865.

Chr. Schreiber, Ode an die Musik, 1.

III. Nekrolog.

Louis van Beethoven in Wien, (227) 845.

Dr. Ernst Florens Friedrich Chladni in Breslau, 263.

Vinc. Federici in Mailand, 27.

Joseph Grätz in München, 816.

Joh. Ant. Friedr. Janson in Mailand, 326.

Joh. Heinr. Müller in St. Petersburg, 294.

Louise Reichardt in Hamburg, 165.

Riemann, Musik-Dir. in Weimar, 96.

Benedict Schack in München, 319.

Christian (Joh. Philipp) Schuls in Leipzig, 101.

Friedr. Eugen Thurner in Amsterdam, 813.

Mad. Vespermann, geb. Metzger in München, 857.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

J. A. Burkhard, kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbasse für Selbstbelehrung u. s. w., 896.

Dr. A. L. Crelle, Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker, 894.

Jos. Czerny, Der Wiener Clavier-Lehrer, oder theoretisch-praktische Anweisung, das Pianoforte nach einer neuen, erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. 51. Werk. 2te Aufl., 854.

Revue musicale, rédigée par une société de musiciens, compositeurs, artistes et théoriciens, et publiée par M. Fétis, Prof. de comp. etc., 213.

M. C. A. Klett, Beytrag zur Volksnote, oder Beschreibung einer weniger bekannten Musikschrift, mit Hinsicht auf ihre pädagogische Brauchbarkeit. Mit musikalischen Beyspielen, 709.

Giov. Ern. Küster, dodici Variationi per Fortepiano etc. precedente da un breve raggionamento sul Ritmo etc. 609.

M. J. T. Lehmann, gründliches, vollständiges und leichtfassliches Stimmsystem, oder Anweisung, wie ein jeder Fortepiano- oder Clavier-Instrumente auf die beste und leichteste Art, reid und richtig, in kurzer Zeit stimmen lernen kann. Nebst allen zum Stimmen und Saitenaufziehen erforderlichen Regeln und Vortheilen, wie auch Anleitung, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten, 856.

Edler von Mosel, über das Leben und die Werke des Ant. Salieri, 457.

Pleyel, Dussek und Cramer, kleine theoretisch-praktische Clavierschule für den ersten Unterricht: Handbuch für Anfänger und Auszug aus der grossen Clavierschule; neueste Ausg., 875.

J. A. Schrader, kleines Taschenwörterbuch der Musik etc. 773.

Dan. Gottlob Türk, Anweisung zum Generalbassspielen. Neueste Ausg., 863.

Nachrichten aus dem Leben und über die Musik Carl Maria von Webers, 750.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

J. H. Clasing, Oratorium Belsazar. Vollständiger Clavier-Auszug, 693.

Jos. Elsner, Nova Musica in Hymnum Veni Creator, per 4 voces expresse, 560.

— Requiem musicis conceptum numeris etc., 310.

Jos. Eybler, Messe zur Krönungsfeyer I. Maj. der Kaiserin Caroline als Königin von Ungarn u. s. w., 49.

— Zweyte Messe (de Sancto Mauritio). Part., 657, 673. von einem andern Rec., 801.

— Graduale No. 2. Part. } S. 807.
Offertorium — — }

M. C. G. Hering, musikalischen Volksschulen-Gesangbuch, mit vollständigem Textbuche, 895.

J. N. Hummel, No. 1. Graduale: Quodquod in orbe etc. 88. Werk, } Part. 785.
No. 2. Offertorium: Alma virgo etc. 89. Werk, }

Bernh. Klein, Geistliche Musik. I. Agnus Dei. II. Ave Maria, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Pianoforte-Begl. 1ⁿ Heft, 733.

Ant. Lotti, Das acht- und zehnstimmige Crucifixus, herausgeg. von A. B. Marx. Part., 798.

Sigm. Neukomm, Oratorium: Christi Grablegung. Part. Op. 49. und vollständiger Clavier-Auszug, 561, 577.

Sammlung religiöser Gesänge, 593.

C. H. Rink, 24 religiöse Chorgesänge von älteren und neueren Meistern für Kirchen, Schulen und Singvereine. 1ⁿ Heft, 62.

— sechs Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen für anfangende Orgelspieler, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen, 28. Werk der Orgelst., 2ᵗᵉ Heft der Choräle, 844.

C. F. Rungenhagen, Stabat mater dolorosa, mit lateinischem und deutschem Texte, für zwey Soprane und einen Alt. Op. 24. S. 685.

Joh. Wilh. Barth. Russwurm, Musikalische Altar-Agende. Ein Beytrag zur Erhebung und Belebung des Cultus; nebst einem Anhange von Antiphonien, Responsorien, Motetten, Arien, Hymnen, Chorälen, Collecten, dem Vater Unser und den Einsetzungsworten beym Abendmahl, 753.

Jos. Schnabel, Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo. Part., 621.

Gottl. Freyherr von Tucher, Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister. 1ᵉʳ Lieferung. Part., 379.

b) Oper.

Auber, D. E. F., Der Maurer, Oper in drey Aufzügen. Vollständiger Clavier-Auszug von C. F. Ebers. Mit franz. und deutschem Texte, 876.

Carl Maria von Weber: Oberon, romantische Oper in drey Akten u. s. w. Clavier-Auszug vom Comp., 245, 265.
(Eine Verbesserung in demselben, S. 416).

Jos Wolfram, Oper: Maja und Alpino, oder die bezauberte Rose, fürs Clavier eingerichtet, 721.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

L. van Beethoven, elegischer Gesang: Sanft, wie du lebtest u. s. w. für vier Singstimmen mit Begleitung von zwey Violinen, Viola und Violoncell oder dem Pianoforte. (Part. Gesang- und Begleitungs-Stimmen). 118. Werk, 797.

Trauergesang bey Beethovens Leichenbegängniss in Wien. Vierstimmiger Männer-Chor mit willkührlicher Begleitung von 4 Posaunen oder des Pianoforte. Aus Beethoven's Mapte, eingerichtet von I. Ritter v. Seyfried, 749.

Fr. Danzi, sechs Gesänge für zwey Soprane, Tenor und Bass, mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. 74. Werk, 584.

Vermischte Gesänge von Englischen Tonsetzern, mit deutschen Worten. 1. Heft, 55.

Bernh Klein, Tafelgesänge für Männerstimmen für die Liedertafel zu Berlin. 14. Werk. 3. Heft, 767.

C. G. Reissiger, Zwey Duetten für Bass; die Erzählung vom Schlossergesellen und Vater Noah. Mit Begleitung des Pianoforte, 767.

— V. Duettini amorosi per un Soprano e un mezzo Soprano etc., 816.

H. W. Stolze, Hymne: Der Wunderbare. Partitur. Clavier-Auszug. Op. 3. S. 582.

Tafellieder für Männerstimmen. Für die Liedertafel zu Berlin. 6 Hefte, 781.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Georg Adler, Vier Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 10. Werk. 47.

Carl Arnold, sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. S. 244.

Jakob Berger, sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, 342.

C. Czerny, Romanze aus Walter Scott's Fräulein vom See, englisch und deutsch. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 83. Werk, 212.

Heinr. Dorn, Vier Canzonetten, italienischer und deutscher Text. Mit Begleitung des Pianoforte. 1. Heft. Op. 2. S. 576.

W. Gabrielski, Acht deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 625.

A. F. Häser und C. Lobe, Musikalische Unterhaltungen für Pianoforte, Gesang, Flöte und Guitarre. 1. Jahrgang. 1. Heft. 751.

Bernh. Klein, Neun Lieder von Göthe. Mit Begleitung des Pianoforte. Oeu. 15. S. 261.

Jos. Klein, VIII. Lieder und Gesänge von Heine und Göthe, für eine Sopranstimme. Mit Begleitung des Pianoforte. 624.

Carl Klingmann, Sieben Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 701.

A. F. Lindblad, Der Norden-Saal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, mit Begleitung des Pianoforte nach den alten Gesangweisen bearbeitet, 792.

C. Löwe, sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. S. 471.

— drey Balladen von Herder und Uhland, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianoforte. Op. 3. S. 789.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 1. Heft, 440.

— Op. 8. 2. Heft, 813.

Mühlenbruch, vier deutsche Lieder für eine Tenor-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte, 702.

Gustav Reichardt, sechs deutsche Gesänge, mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre, 687.

Louise Reichardt, sechs deutsche Lieder, mit Begleitung des Pianoforte. 8. Sammlung, 242.

C. G. Reissiger, Das Echo, 816.

J. P. Schmidt, zwey deutsche Gesänge: Trost, von Mahlmann, und Argalia, von Carol. Pichler, mit Begleit. des Pianoforte, 244.

Franz Schubert, vier Gedichte von Rückert und Graf Platen, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 20.

Ign. von Seyfried, Ballade: Der arme Tom, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 160.

J. Weppen, VII. Variazioni sopra il Tema: Nel cor più non mi sento, concert. per Soprano Voce, Pianoforte, Violino 1mo e 2do, Violoncello, Clarinetto e Corni. 527.

Fr. Wollank, deutsche Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte. 15. Werk. 736.

Worlischek, drey Gedichte: An Sie, der Frühlingsregen, das Täubchen, für eine Singstimme, mit Clavier-Begleitung. 21. Werk, 123.

J. F. Zelter, sechs deutsche Lieder für die Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 638.

— sechs deutsche Lieder für die Basstimme, mit Begleitung des Pianoforte, 591.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen.

J. Kalliwoda, 1ter Sinfonie en Fa mineur (F moll) a grand Orchestre. Op. 7. S. 177.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke, mit Orch. Begl.

G. D. Eule, Concertino, mêle de Thèmes favoris variés p. le Pianoforte av. Orchestre. Oeu. 7. S. 765.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

L. van Beethoven, grand Quatuor concertant, arrangé d'après une Sonate de l'oeuvre 30. n. 2 par F. Ries, 560.

— Fuge in D dur für zwey Violinen, zwey Violen und Violoncell. 137. Werk. Partitur und Stimmen, 835.

Prosper Bigot, Fantaisie p. la Guitare av. acc. d'une 2me Guitare (ad lib.), suivie de 3 Variat. sur l'air: Le bon roi Dagobert. Oeu. 7. S. 262.

J. H. C. Bornhardt, Six Sonatines faciles p. le Pianoforte av. acc. d'une Flute, 440.

Ch. de Boyneburgk, Variations pour Pianoforte et Clarinette, 508.

L. Castellacci, Fantaisie etc. s. Schlör.

J. F. Dotzauer, Caprice sur des thèmes fav. de l'Op. Oberon de Weber, pour Violoncelle et Pianoforte, 875.

G. D. Eule, Sonate p. le Pianoforte et Violon. Oeu. 10. S. 765.

J. G. Georg, Variations sur un thème orig. pour le Violon princ., acc. Violon, Alte et Basse. Oeu. 5. S. 528.

C. Helmesberger, gr. Variations p. le Violon av. acc. de Pianoforte sur l'air de Rossini: Sorte, secondami. Oeu. 10. S. 472.

— Variations brill. pour le Violon av. acc. de deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeu. 12. 528.

J. Jansa, Variationen über die Romanze: Seht ihr von fern u. s. w., aus der Oper: Die weisse Frau, für die Violine, mit Begleitung einer zweyten Violine, Viola und Violoncelle. 51. Werk, 576.

H. Köhler, Air favori (O Pescator dell' Onda), varié pour Pianoforte et Flûte. Oeu. 122. S. 364.

P. Lafont, Voyage de la Girafe, gr. Fantaisie brill. sur des thèmes égyptiens et franç. pour Pianoforte et Violon. 832.

Fr. Molino, premier Nocturne pour Piano et Guitare. Op. 36. S. 80.

G. Onslow, Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse. Op. 30. S. 684.

Ch. de Prandau, Walses caractéristiques pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, 400.

Aless. Rolla, 3 Duetti per Violino e Viola } 656.
— — Duetto — — — }

Pietro Rovelli, Potpourri per Violino con acc. di due Violini, Viola e Violoncello. Op. IV. S. 640.

B. J. Schlör et L. Castellacci, Fantaisie pour Piano e Guitare. Oeu. 44. S. 293.

— Bolero pour Piano et Guitare avec Introduction et Finale. Op. 45. S. 296.

Jos. Schnabel, Potpourri aus der Oper Jessonda, von Spohr, für Pianoforte und Violine, 311.

J. Weppen, VII. Variazioni sopra il Tema: Nel cor più non mi sento, concert. per Soprano Voce, Pianoforte, Violino 1mo et 2do, Violoncello, Clarinetto e Corni, 527.

β) für Ein Instrument.

D. E. F. Auber, Der Maurer und der Schlosser, Oper in drey Aufzügen für das Pianoforte allein u. s. w. bearbeitet, 874.

L. v. Beethoven, Fuge in D dur für Pianoforte zu vier Händen, (dieselbe auch zu zwey Händen) 835.

Fr. Belke, Rondeau p. le Pianoforte. Oeu. 8. } 8, 16.
— — Sonatine — — — 9. }

Conr. Berg, Introduction et Rondeau pour le Pianoforte. Oeu. 17. S. 31.

Boieldieu, La dame blanche, die weisse Frau, Oper in drey Aufzügen, für das Pianoforte allein u. s. w. bearbeitet, 873.

J. de Boynebourgk, gr. Walse pour le Pianoforte, 63.

Lu. Castellacci, Introduction et Bolero, suivis d'une Rondeau en sons harmoniques pour Guitare. Op. 46. S. 292.

Pierre de Chrząstowski, Variations pour le Pianoforte seul sur un thême original. Oeu. 4. S. 64.

Mus. Clementi, Gradus ad Parnassum, ou l'art le jouer le Pianoforte, démontré par des Exercices dans le style severe et dans le style elegant etc. Vol. 3. S. 385, 401.

Ch. Czerny, Impromtu brill. pour le Pianoforte à 4 ms. Oeu. 216. S. 672.

— 1me Fantaisie elegante, ou Potpourri brillant sur les thêmes favoris de l'Opéra: La dame blanche p. le Pianoforte. Oeu. 151.
— 2de Fantaisie etc.
— Variations pour le Pianoforte sur un motif de l'Opéra: Oberon de C. M. de Weber. Oeu. 135. } 176.
— Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte (mit Bezeichnung des Fingersatzes) zur Erleichterung des Unterrichtes, für die Jugend geschrieben. 139. W. 3te und 4te Lieferung, 834.
— dieselben 1ste und 2te Lieferung. 896.

H. Dorn, gr. Divertissement pour le Pianoforte. Op. 3. S. 800.

Fr. Drexel, 12 Marches p. la Guitare. Oeu. 12. S. 124.
— 3 Polonoises — — — 18. 19. —

C. Eberwein, Polonoise, enthaltend Themata aus Silvio's Arie: In manches Land u. s. w. und einem Liede u. s. w. arrangirt für das Pianoforte, 816.

Heinr. Enckhausen, grosses Rondo zu vier Händen für das Pianoforte. 10. Werk, 79.

F. E. Fesca, Ouverture, Oeu. 43 (posthume) arr. à 4 mains pour le Pianoforte par C. F. Ebers, 768.

C. Götze, L'Espagnole et deux Polonaises pour le Pianoforte, à 4 mains. Oeu. 21. S. 624.

C. H. Guhr, Einleitung und Rondo für das Pianoforte zu vier Händen. 2. Werk, 799.

A. Γ. Häser, Thema von Caraffa: O cara memoria, mit Variationen für das Pianoforte. 21 Werk, 64.

— Polonaise für das Pianoforte zu vier Händen. 23. Werk, 101.

— kleine Clavierstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten für Anfänger. Op. 25. 1. Heft, 719.

— und C. Lobe, musikalische Unterhaltungen für Pianoforte u. s. w. 1. Jahrgang. 1. Heft, 721.

Anselm Hüttenbrenner, Nachruf an Beethoven, in Accorden am Pianoforte, 749.

F. Kalkbrenner, Introduction et Rondine sur un air fav. de Salieri (Ahi povero Calpigi) pour le Pianoforte. Oeu. 78. S. 416.

W. Klingenbrunner, Variationen für eine Flöte, über das Schottische Lied aus der Oper: Die weisse Frau. 59. Werk, 856.

E. Köhler, Introduction et Variations sur un thême du Ballet Nina, pour le Pianoforte à 4 mains. Oeu. 40. S. 160.

H. Köhler, Petit étude pour le Pianoforte, contenant 24 Preludes faciles et progressifs dans tous les tons majeurs et mineurs. Oeu. 146. S. 191.

Conr. Kreutzer, Polonaise brillante pour le Pianoforte. Oeu. 67. S. 32.

Fr. Kuhlau, 3 Rondeaux agreables pour le Pianoforte à 4 mains. Oeu. 70. Nos. 1. 2. 3. S. 144.

— drey leichte Rondos über beliebte Opern-Melodieen für das Pianoforte. Op. 70. Nro. 1. 2. 3. S. 128.

Giov. Ern. Küster, dodici Variazioni per Fortepiano in tempi differenti sopra un tema di M. G. Rossini, preceduto da un breve ragionamento sul Ritmo etc. 609.

Fr. Lachner, gr. Marche héroique à l'occasion du sacre de S. M. L'Impératrice d'Autriche, Cte. Auguste pour Reine d'Hongrie, arr. pour le Piano à 4 ms. — à 2 mains — 143.

— Premier Nocturne, à 4 mains, pour le Pianoforte. Oeu. 22. S. 688.

C. Leibl, Fantaisie avec Variations sur la Romance italienne: O cara imagine etc. pour le Pianoforte. Oeu. 5. S. 192.

C. G. Lickl, 3me Rondine pour le Pianoforte sur les thêmes favoris de l'Opéra Marie. Oeu. 29. S. 834.

Ch. Mayer, second grand Rondeau p. le Pianoforte, 48.

Fel. Mendelssohn-Bartholdy, Capriccio p. il Pianoforte. Op. 5. S. 688.
— Sonate für das Pianoforte. Op. 6. S. 122.
I. Moscheles, Les Charmes du Tirol. Divertissement sur des Airs tiroliens pour le Pianoforte, 815.
W. A. Mozart, La Flûte magique, Op. en 2 Actes, arr. à 4 mains p. le Pianoforte par C. F. Ebers, 262.
Prince M. Oginski, Collection de Polonaises pour le Pianoforte, 491.
Aug. Petersen, Polacca brillante pour le Pianoforte à 4 mains. Oeu. 11. S. 512.
C. C. Reissiger, Introduction et Polonaise pour le Pianoforte. Oeu. 32. S. 48.
— L'Amabilità, Adagio espressivo per il Pianoforte. Op. 44. S. 415.
D. Schleuinger, Introduction et Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeu. 2. S. 226.
Jos. Schnabel, Variationen über den allbeliebten Sehnsuchtswalzer von Beethoven, für das Pianoforte, 280.
Schubert, Franz, Fantasie, Andante, Menuetto und Allegrette für das Pianoforte allein. 78. Werk. 877.
Schuberth, C., gr. Sonate agréable pour le Pianoforte. Oeu. 3. S. 99.
D. S. Siegel, 12 Variations sur un air de l'Op. Precious pour le Pianoforte. Oeu. 33. S. 159.
Snel, Fr., Rondeau brillant pour le Pianoforte, 655.
Ferd. Stegmayer, 6 Marches milit. avec Trios, pour le Pianoforte à 4 mains. Oeu. 8. S. 700.
Moritz von Weber, sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 12. 1. und 2. Heft, 671.
W. W. Würfel, deux Polonaises pour le Pianoforte. Oeu. 21. S. 212.
Zimmermann, Polonaise für das Pianoforte, 720.

γ) für die Orgel.

C. Chr. Kegel, Orgelschule, zunächst für Organisten in kleineren Städten und auf dem Lande, 787.
C. H. Rink, sechs Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen für angehende Orgelspieler, zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen. 28. Werk der Orgelst. 2. Heft der Choräle, 344.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Berlin, Seite 56, 72, 111, 203, 274, 290, 308, 337, 354, 373, 410, 426, 483, 538. 776, 793, 831.
Bremen, 78, 407. 587, 827.
Breslau, 393, 728.
Cassel, 139.

Darmstadt, 76, 885.
Dessau, 43.
Dresden, 60, 235, 307, 809.
Grätz, 78.
Hamburg, 165, 872.
Aus Italien — Mailand und anderen italienischen Städten, 26, 57, 169, 324, 362, 375, 632, 864, 883.
Königsberg, 187, 208, 397.
Leipzig, 105, 149, 256, 301, 696, 760.
Lemberg, 143.
Magdeburg, 429.
Mailand, s. Italien.
Morges (am Genfer-See), 361.
München, 114, 337, 437, 514, 649. 888.
Neapel, 28, 169, 636, 848. S. über Italien
Nürnberg, 340.
Paris, 554, 569, 597.
Prag, 276, 617, 763, 891.
Rom, 80. S. über Italien.
Rostock, 778.
Schweden, 238.
Strassburg, 715.
Stuttgart, 171, 182, 468, 488, 608.
Weimar, 42, 90, 204, 502, 525.
Wien, 20, 96, 118. 135, 224, 231, 284, 366, 452 603, 613, 663, 742, 849.
Zerbst, 522.

VI. Miscellen.

Anekdoten, S. 836, 856, 876.
Anfragen, 855.
F. L. B., Bemerkungen aus dem Tagebuche eines Musicus, 688.
— Mancherley, 45, 211, 242, 456, 506, 541, 619, 638, 681, 700, 731, 780, 796, 812.
— Der polternde Alte, Concertarene, 297.
— Schätzung der Kunstwerke, 590.
Königl. Baierische Hofkapelle in München, 437.
Etwas über Ludw. van Beethoven, von D. W. E. Müller, 545.
Den Freunden Beethovens, 703.
Beethoven's Kupferstich, 765.
Berichtigungen, 124, 212, 492.
D. Chladni, Brief, den neuen Saal der Berliner Sing-Akademie betr., 44.
Dirigenten-Künste. Mitgetheilt vom Stadtmusicus Fabian in Kräbwinkel, 737.
Zustand der Musik in Grätz, 78.
Ueber die Aufführung des Händelschen Oratorium. Josua in Berlin, 72.
Wilhelm Häser, eine biographische Skizze, 680.
Fortsetzung der Nachrichten über die Karnevals- und Fasten-Opern in Italien, 324.
Musikalische Scenen aus Lilay, 824, 846, 857.

Kurzer Abriss der sonderbaren Lebensgeschichte des Dem. Maupin, 893.
Der Organist und der Doctor. Ein Gespräch von Fr. Rochlitz, 193.
Die Rose. Ein Traum, 229.
Rubini's kurze Lebensbeschreibung, 730.
Friedrich Schneiders Ehrenerklärung, 752.
Chr. Scherer. Ein Wunsch, 526.
Schweden: Musikzustand daselbst, 238.
Notiz: Webers Oberon im Clavier-Auszug betr., 416.
Wiens musikalische Kunstschätze (Fortsetzung), 65, 81, 125, 145, 817, 881.
Grosses Musikfest zu Zurbet (15. und 16. Juny), 522.

VII. Beylagen.

I. Sopran-Arie aus Neukomm's Orat.: Die Grablegung.
II. Salve Regina von Bonabel, S. 294.
Lied an den Erlöser: von Louise Reichardt, S. 546.
III. a) zur Recension: Musikal. Altar-Agende, (S. 753).
b) Präludien von C. C. Kegel (zur Recension von dessen Orgelschule). (S. 787.)

VIII. Intelligenzblätter.

1 – Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. **No. 1.** 1827.

Universitäts-Bibliothek

Ode.

An die Musik.

Dem Leben gleich, das in den Tiefen ruht,
Und auf den Höhen im Sonnenstral;
Das der Natur erschaffender Odem weckt:
So waltest du, Musik! in allen Räumen,
So weit die Grenzen des Weltalls reichen.

Es rollt der Bach dahin, so murmelst du;
Es schwillt die Brandung, und brausend schallt
Dein Zürnen durch den bebenden Wogensturz.
Die Wetterwolke leuchtet durch das Dunkel,
Und donnernd theilet dein Hauch die Lüfte.

Wo sanft um Blätter milder Zephyr weht,
Und wo der Sturm durch die Wipfel rauscht;
Und wo um Sonnen sich die Planeten dreh'n,
In ew'gen Kreisen, Sterblichen unhörbar,
Erhebt mitfühlend sich deine Stimme.

Von deinem Anklang magisch aufgeregt
Begrüsst den Morgen der Lerche Lied.
Aus tausend Kehlen schmettert der Waldgesang;
Und mit der Katarakte fernem Tosen
Wetteifern siegend die Nachtigallen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April No. 29. 1801.

Abhandlung.

Ueber die Ausbildung und Veredlung des musikalischen Gehörs.

(Fortsetzung.)

Wie mufs musikalisches Gehör gebildet und veredelt werden?

Wer sich diesem nicht leichten Geschäft unterziehen will, bey dem wird vorausgesetzt, dafs sein Gehör nicht allein selbst gut gebildet sey, sondern dafs er durch Praxis in der Musik und im Unterricht, die Regeln, nach welchen er verfahren mufs, habe finden, verstehen und befolgen lernen. Sein Verfahren mufs dem Verfahren eines geschickten und geschmackvollen Zeichenmeisters analog seyn. So wie sich dieser angelegen seyn läfst, dafs seine Eleven Pünktlichkeit, Feinheit und Stetigkeit in den Umrissen, und Reinlichkeit, Weiche und Verflösung in den Schattirungen sich angewöhnen, und keine Steifigkeit, Härte und Nachlässigkeit bey dem Gebrauche des Rothstiftes, Bleistiftes oder der schwarzen oder weissen Kreide duldet, so wird der Musikmeister, welcher nicht blos mechanische, sondern ästhetische Tonkünstler und Tonkünstlerinnen bilden will, sich nicht darauf beschränken, sie tonrichtig und mit Fertigkeit singen und spielen zu lehren, sondern sie auch zur Aufmerksamkeit auf alle feinern Nuancen in der Musik und dem musikalischen Vortrage gewöhnen, ohne welche die bestgeschriebene Musik ein Körper ohne Seele ist. Denn er soll das musikalische Gehör nicht allein *bilden*, sondern auch *veredeln*. Gleichwie derjenige, welcher blos fertig, fehlerfrey und reinlich zeichnet, mahlt und in Kupfer sticht, darum noch kein grofser Mahler oder Kupferstecher ist, so ist ein Tonkünstler oder eine Tonkünstlerinn, denen man in ihren musikalischen Darstellungen nur jene drey guten Eigenschaften zugestehen kann, noch keine Person von veredeltem, sondern nur von gebildetem musikalischen Gehör. Wahre Veredlung dieses leztern sezt voraus, dafs man auch im idealischen Theile der Kunst sich über das Mittelmäfsige hinauf zu schwingen wisse, und sich darum bemühe.

Unumgänglich nöthig ist es, dafs ein Tonlehrer, welcher seinen Schüler nicht blos im mechanischen, sondern auch im idealischen Theile der Kunst unterweiset, auf die Spuren von mehr oder minder Veredlung des Kunstsinnes Achtung gebe, die er in den Werken der Tonsetzer findet, aus denen sein Unterricht geschopft werden soll. Der idealische Theil in der Tonkunst ist eine Sache von ungleich weiterem Umfange, als in den bildenden Künsten, und manche Regionen von jenem sind durch die vorleuchtende Fackel der Aesthetik noch nicht so erhellt, dafs es leicht wäre, alles beachtungswürdige gehörig zu beachten. Hier ofnet sich also dem Künstler, der sich nicht auf das handwerksmäfsige beschränkt, eine Bahn, durch deren muthige Betretung sich wahre Verdienste um die Kunst erwarten lassen. Inzwischen macht die grofse Menge von Meisterstücken, womit das musikaliche Publikum seit einem Jahrhunderte beschenkt wurde, dies Geschäft um vieles leichter, als es ehemals seyn mochte. Dem ohnerachtet mufs der Lehrer in seiner Auswahl der Tonstücke streng und vorsichtig verfahren. Nicht was neu, was modisch, was um des Tonsetzers willen berühmt ist, wird er bey seinem Unterrichte ausschliefslich zu Grunde legen, sondern was sowohl den Kunstfertigkeiten und Progressen seiner Schüler anpassend ist, als auch ihm den höhern Zweck des

Dich lockt das Erz, die Saite dich hervor,
Wenn leis' erschüttert, in Schwingungen
Des weichen Luftstroms Welle die Welle treibt;
Im Glockenhall, im Spiel der Aeolsharfe
Des Dreyklangs reiner Akkord emporsteigt.

Doch nur einförmig ruft und unfrey dich
Natur zu williger Dienstbarkeit.
Der Geist des Menschen, himmlischer Kräfte Kind,
Vom Genius geschmückt mit Künstlergaben,
Schliesst mächtig mit dir sein freyes Bündniss.

Den Reiz des Schönen, des Erhab'nen Pracht,
Nicht bloss der Dichter entfaltet sie;
Wenn er in Bildern, die in der Seele glüh'n,
Hinzaubert der Empfindung tiefstes Leben,
Im Wort die Welt der Ideen spiegelt.

In kühne Formen, zarter Farben Schmelz
Haucht auf die Leinwand der Bildner sie;
Stellt sie im Marmor lebend dem Auge dar;
Und drückt sie leuchtend auf den Dom der Säulen,
Die stolz den schweigenden Raum beherrschen.

So auch umschlingt mit hoher Liebeskraft
Der Künstler, tönende Muse, dich!
Er winkt, und lächelnd hebst du den Zauberstab,
Dass alle Nerven seines Innern beben,
In Harmonieen das All sich auflöst.

In süsse Träume wiegst du sanft ihn ein,
Gefühl, Gedanke, verschmelzen sich.
Da sinkt die Fessel, welche den Geist beengt,
Ein Stral der Gottheit fliegt er durch die Räume,
Und hört den Jubel der Sphären klingen.

Und wieder zu der Erde dringt sein Flug,
Und in die Kreise der Sterblichen;
Vernimmt den Ausdruck, welchen die Freude giebt,
Der Liebe Sehnsucht, und der Wehmuth Klage,
Und was in Töne der Weltgeist einprägt.

Dann schöpferisch in neuen Weisen spricht
Er aus die hohe Begeisterung.
Zur Seite stehst du, küssend der Stirne Glanz,
Und alle Kräfte, die dir dienen, harren
Bereit dem Göttergeheiss des Meisters.

Wenn dann die wunderreichen Phantasie'n
In's Leben treten; der Saiten Chor
Mit Menschenstimmen freudig und ernst sich mischt;
Die Orgel braus't, die hellen Zinken dröhnen,
Und die Posaunen die Luft durchzittern:

Dann lauscht befriedigt und entzückt das Ohr,
Das Herz der Hörer erweitert sich;
Es fühlt sich gross und Göttlichem anverwandt,
Und wie ein Geisterhauch aus Aetherhöhen
Durchschauert Wonne die trunk'ne Seele.

Du aber schlingst den heil'gen Lorbeerkranz
Um deines Sängers geliebtes Haupt;
Und lohnst du ihn mit Schätzen der Erde nicht,
Lohnst du ihn doch mit himmlischen Gefühlen,
Ihm der Unsterblichkeit Ruhm verleihend.

Christian Schreiber.

Ueber musikalischen Vortrag.
Von J. J. Wagner.

Wir waren mit dem Grafen auf seinem Schlosse angekommen. Er bat mich, einige Tage bey ihm zu verweilen, indem er, wie er sagte, mir einen grossen musikalischen Genuss darbieten könnte. Ich nahm die Einladung an, und sogleich begann der Graf ein Gespräch über sein Lieblingsthema, die Musik, von welchem er nicht satt werden konnte zu reden.

Haben Sie, fragte er, den letzten Virtuosen gehört, der sich als Sänger in der Residenz hören liess? Der Mann hat wahrlich nur mit der Kehle und mit seinen massiven Zähnen gesungen; Ausdruck und Vortrag fehlten ganz, und fehlen wohl bey den meisten Virtuosen. Dagegen habe ich kürzlich einen Erzieher für meine Kinder bekommen, der zwar nur Dilettant in Klavier und Gesang ist, aber in Hinsicht auf Ausdruck und Vortrag mich alle Virtuosen vergessen macht.

Wir standen, als der Graf dieses sprach, an einem offenen Fenster, das in den Hof ging, und ich merkte sogleich, dass aus einem gegenüberstehenden Fenster des Schlosses melodische Töne zu uns herüber kamen. Es waren wohlgegriffene Laute eines kräftigen Flügels, und eine äusserst gefällige Tenorstimme intonirte dazu. Das ist er! das ist

er! rief der Graf aus, er kömmt fast nicht vom Flügel hinweg, sobald er freye Zeit hat. Wie rein er intonirt, können Sie auch in dieser Entfernung noch hören.

Wohl, sagte ich; doch haben Sie mir ihn auch nur als Dilettanten, nicht als Virtuosen bezeichnet, sonst würde er zu seinem Klavierspiele nicht singen.

Sie glauben also, entgegnete der Graf, dass eines das andere verdirbt, wenn es dieselbe Person in sich vereinigen will?

Ohne Zweifel, fiel die Gräfin ein, die zwar weniger enthusiastisch für die Musik war, als ihr Gatte, aber überall mit Recht für eine feine Kennerin musikalischer Kunstwerke und Ausführungen galt. Jedes Kunstwerk muss isolirt seyn, wie eine Statue. So nur nimmt es sich ganz aus, und niemand kann zweyen Herren dienen.

Nun wurde das Gespräch lebhaft, und auch der mit dem Grafen gekommene Abbé mischte sich ein, indem er sagte: schon die körperliche Lage des Klavierspielers muss dem Sänger nachtheilig werden, selbst wenn ihn nicht das Notenblatt niederzieht.

Die Gräfin dagegen: und dann verlangt das Klavier seine eigene Behandlung, der Gesang seine eigene. Ich wiederhole es, niemand kann zweyen Herren dienen, und mein Gemahl mag sehen, wie er gegen diesen Kanon seine Behauptung rechtfertigt, dass unser Erzieher ein Ideal von Ausdruck und Vortrag sey.

Der Graf. Ich will just nicht sagen Ideal; aber bringe mir einen Virtuosen, der mit so viel Gefühl singt, und einen andern, der gefühlvollem Gesange das Klavier so anzupassen weiss. Ich möchte sagen, bey ihm zieht der Gesang das Klavier als ein wohlpassendes Kleid an.

Die Gräfin. Und doch bleibe ich dabey, dass Gesang und Klavier jedes seine eigene Behandlung verlange, und dass dieser getheilten Forderung von Einem Individuum nicht vollkommen Genüge gethan werden könne.

Der Graf. Horch nur! horch!

„Du, Heilige! rufe dein Kind zurück,
Ich habe genossen das irrdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet!“

Wenn hier nicht Ausdruck, nicht Vortrag ist, so habe ich von Beyden nie etwas verstanden.

Die Gräfin. Gehen wir auf unsers Sängers und Spielers Zimmer hinüber, damit wir auch sehen, nicht nur hören.

Die Gräfin führte an, man ging hinüber, der Graf schon etwas empfindlich. Als wir in das Zimmer des Erziehers eintraten, und dieser das Klavier verlassen wollte, nöthigten wir ihn, das Mädchens Klage ganz zu singen und zu spielen. Als er geendigt hatte, wusste die Gräfin es zu veranstalten, dass er abgerufen wurde, und wir wollten nun förmlich Gericht halten über Gesang und Spiel des armen Dilettanten. Der Graf aber suchte uns eine Diversion zu machen und sich zugleich ein Fest. Deswegen rief er seinen zwölfjährigen Sohn Adolph herein und examinirte diesen in unserer Gegenwart über manches, was er ihn selbst gelehrt hatte, z. B.

Der Graf. Sage mir doch, Adolph, was muss ein guter Musikus beobachten?

Adolph. Ein guter Musikus muss vier Stücke beobachten. Erstens, dass er jede Note richtig und unvermischt mit andern angebe; zweytens, dass er den Takt genau einhalte; drittens, dass er in jedem Takte die guten Noten vor den andern heraushebe; und viertens, dass er im ganze Stücke die Bewegung halte, welche der Componist durch Allegro, Adagio u. s. w. am Anfange des Stücks angedeutet, und im Stücke selbst durch forte, fortissimo u. s. w. stellenweise modificirt hat.

Der Graf. Gelten diese Grundsätze bloss für den, der ein Instrument spielt, oder auch für den Sänger?

Adolph. Für beyde.

So wäre es noch fortgegangen, hätte der Abbé nicht durch sein heftiges Klatschen dem Examen eine Diversion gemacht. Da die anderen Anwesenden doch wenigstens aus Höflichkeit irgend ein Zeichen des Beyfalls gaben, so schwamm der Vater im Vergnügen über die Talente seines Sohnes. Die Gräfin aber wusste auch hier wieder Rath zu schaffen. Adolph wurde von seinem Erzieher abgerufen, und das Gericht über diesen wurde nun feyerlich gehegt. Auch der Pfarrer des Ortes kam noch dazu, ein Freund und Meister des Chorals. Sogleich begann

der Graf. Nun? war Spiel und Gesang nicht seelenvoll? trefflich der Vortrag?

Der Abbé. Der Spieler und Sänger selber schien tief bewegt. Das Gefühl hatte sogar seinen Körper ergriffen.

Die Gräfin. Das ist just, was ich tadle. Er neigte sich über das Griffbret hin und bog wieder zurück, und wiederholte den einförmigen Wechsel von Bewegungen einförmig.

Der Graf. Sollte er denn mit seiner Musik

bloss andere ergreifen und nicht selber ergriffen seyn? Kam denn nicht eben dadurch die höchste Wahrheit in seinen Ausdruck?

Die Gräfin. Was würde mein Gemahl sagen, wenn ein Schauspieler in der Rolle eines Sterbenden wirklich stürbe? Käme dadurch nicht die höchste Wahrheit in seinen Ausdruck?

Der Graf. Ist denn der Musiker ein Komödiant?

Die Gräfin. Ich glaube, jeder Künstler ist Schauspieler, das heisst, er spielt und spielt zur Schau.

Ich. Diese Bemerkung bezeichnet allerdings tief das Wesen der Kunst, welches spielende Darstellung ist, die jeden Ernst ausschliesst, der sich selber nicht sieht und es nicht in seiner Gewalt hat, sich anderen zu zeigen. Darin scheint mir die Kunst mit der Wissenschaft völlig Eins, dass sie das Schauen des eigenen Lebens voraussetzt, und wenn es in einem Gedichte von Bürger heisst:

Schreien, ans muss ich ihn schreien
Den Schmerz, der mir den Busen sprengt,

so hat schon Schiller in der bekannten Recension über dieses Gedicht den Stab gebrochen, und Lessing will auch in seinem Laokoon, dass dieser, obwohl er den Mund zum Schreien geöffnet hat, doch nicht schreien soll. Daher ist mir der Dichter eben so gut ein Weiser als der Philosoph, und vielleicht macht nur der Bart den Unterschied zwischen beyden.

Der Abbé. Sie belieben zu scherzen. Ich lasse gelten, was Sie von der spielenden Darstellung sagen; aber die Dichter sind von jeher schlechte Philosophen gewesen, so wie die Philosophen schlechte Dichter, und ein Dichter ist im Leben und Schreiben ein inconsequentes Ding, indess die Consequenz gerade den Philosophen ausmacht.

Ich. Darum habe ich ja eben dem Dichter den Bart nicht gegeben, und wie er weiter aussieht, ist in Göthe's *Tasso* zu finden. Uebrigens kann von der menschlichen Individualität des Dichters oder des Philosophen hier gar nicht die Rede seyn, sonst möchte die Inconsequenz der Philosophen im Leben berühmt genug seyn, so dass sie, selbst wenn ihre Schriften Ideale der Consequenz wären, dem Dichter nichts vorwerfen könnten. Wir reden hier einzig davon, was Künstler und Philosoph in ihren Leistungen seyn sollen, und da ist es wohl durchaus wahr, dass beyden das Schauen nicht fehlen darf.

Der Graf. Aber wo bliebe dann bey dem Dichter die Muse und ihr blinder Impuls?

Ich. Soll ich daran erinnern, dass selbst Homer und Hesiod von den Musen sagen, sie schauen vorwärts und rückwärts?

Der Pfarrer. Aber der furor poeticus?

Ich. Ist ein ganz eigener furor, der in jedem Künstler als unfreye Productivität mit heftigem Drange hervorbricht, aber einmal hervorgebrochen sich selbst sein Gesetz giebt.

Der Pfarrer. Wie wäre diess möglich?

Ich. Indem die Psyche des Künstlers Aeusserung gegen Aeusserung abwägt. Dagegen fällt dem Ernste überall die Wage aus der Hand, wie Sie eben auch an unserm Klavierspieler gesehen haben, der im höchsten Affecte einzelner Stellen die Gewalt über Finger und Stimme in dem Grade verlor, dass er mit beyden bebte.

Der Graf. Sie scheinen einigermaassen Recht zu haben und machen mich auf allerley aufmerksam.

Die Gräfin. Dabey war er um so mehr zu tadeln, als er, wie Ihnen allen nicht entgangen seyn kann, geübter Sänger und Klavierspieler ist.

Der Graf. Was verlangt ihr denn aber von ihm? Hätte er nichts fühlen sollen, indem er sang und spielte?

Ich. Wer möchte das verlangen? Er sollte mit Theilnahme spielen, sonst würde es seinem Spiele an Ausdruck gefehlt haben; nur musste seine Theilnahme ihn nicht hinreissen.

Die Gräfin. Sagen Sie es nur heraus. Er spielte nicht, er wurde gespielt, und das ist es, was mich so widerlich anspricht.

Ich. Allerdings muss ich der verehrten Dame Beyfall geben, die so streng gerichtet; und ein Spiel, in welchem die Psyche des Spielers unter den Wogen verschwindet, scheint gleich verwerflich wie das, in welchem sie sich gar nicht zeigt.

Der Graf. Ich merke, der Spieler soll sein Gefühl beherrschen, damit er auch noch des Spieles Meister bleibe.

Ich. So ist es. So wird er den Gefühlen des Dichters oder des Componisten mit eigenem Gefühle Inhalt geben, also mit Ausdruck spielen, zugleich aber des Ausdrucks in dem Grade mächtig seyn, dass er den Dichter oder Componisten sogar zu corrigiren vermöchte, wenn diese je etwas verstehen hätten.

Der Graf. Halten Sie das Letztere für möglich?

Ich. Warum nicht? Sollte denn dem Dichter

oder Componisten nie etwas Menschliches begegnen? Wie oft thut nicht ein Componist dem Dichter stellenweise Unrecht oder nicht Genüge! Hier soll der Spieler künstlich und human vermitteln. Haben Sie nie gesehen, wie das Talent der Schauspieler ein mittelmässiges Theaterstück oder auch nur eine Rolle in demselben gehoben hat? Leider muss der Dichter, der Componist, einen grossen Theil seines Glücks dem Spieler anvertrauen.

Die Gräfin. Sie setzen den Spieler in seine vollen Rechte ein, und wollte der Himmel, dass alle Spieler verstünden, sich dieser Rechte zu bedienen. So aber sind die einen servil und blosse Instrumente, die anderen eitel aufgeblasen, als ob sie selbst den Inhalt ihres Spiels erschaffen hätten, und mit demselben nach Belieben schalten dürften.

Der Graf. Du wirst doch unsern Spieler nicht zu den Letzteren rechnen, und zu den Ersteren gehört er offenbar auch nicht. Wohin also mit ihm?

Die Gräfin. Man muss ihm eine eigene Rubrik eröffnen. Er gehört zu denen, die weder dem Dichter noch dem Componisten sklavisch dienen, doch aber der Sache, die aus beyden spricht, mehr als gebührlich unterworfen sind.

Der Graf. Daher möchte ich für ihn nicht nur Verzeihung, ich möchte sogar auch Achtung für ihn fordern.

Die Gräfin. Und beydes wird mein Gemahl auch von mir und allen billig denkenden Beurtheilern für ihn erhalten. Zugleich werden wir auf die Achtung, die wir ihm gerne erzeigen, noch die Hoffnung gründen, dass er, von uns aufmerksam gemacht, sich bessern und seinem Spiele die Würde verschaffen werde, die es durchaus haben muss, um zu befriedigen.

Der Abbé. Nun so ist der Streit ja doch noch zu gutem Ende gekommen. Ich habe fast gefürchtet, unser junger Mann möchte zu streng gerichtet aller Ehren und Würden verlustig gehen. So ist ihm gar noch Hoffnung zum Avancement gegeben.

Die Gräfin. Zu Ende ist die Sache noch nicht, Hr. Abbé. Und haben wir in unserm Urtheile neben dem, was wirklich geleistet worden, auch noch das berücksichtigt, was noch fehlte, und wie etwa das fehlende zu ersetzen wäre, so haben wir nur die Pflicht eines gerechten und umschauenden Beurtheilers geübt. Ich will aber jetzt die Sache weiter treiben und fragen, ob bey den zugestandenen Eigenschaften unsers Spielers Vortrag möglich sey? — Antwort: nein!

Der Graf. Du greifst in dieser Antwort keck uns allen vor. Was willst du von dem musikalischen Vortrage mehr verlangen, als solche Lebendigkeit, wie dieser junge Mann in sein Spiel hineinlegt?

Die Gräfin. Von dem Vortrage verlange ich vor allem Freiheit, und diese fehlt unserm Angeklagten, wie wir übereingekommen sind. Er besitzt sich nicht, er wird besessen.

Der Graf. Aber, was soll denn Vortrag heissen?

Die Gräfin. Ich bin ein Weib, und so kann es mein Beruf nicht seyn, die innersten Verhältnisse der Dinge zu ergründen. Das Weib muss hier, wie überall, den Mann erwerben lassen, und kann nur verwalten; aber was Männer aus den tiefen Schachten der Erkenntniss zu Tage gefördert, darf und soll auch dem Weibe zum Genusse werden; denn zu gleicher Erkenntniss von Mensch und Welt sind beyde Geschlechter berufen, weil beyde Menschen sind. Und so habe ich mir aus meiner Lectüre ein paar Ansichten von dem musikalischen Vortrage angeeignet, die ich auf Verlangen mittheilen will.

Ich. Wir bitten sehr darum. Doch darf ich wohl den Wunsch verrathen, dass es nur Eine Ansicht seyn möchte, die treffende, die erschöpfende. So sind es zwey, und hier ist zwey wirklich weniger als Eins.

Die Gräfin. Wer weiss, ob nicht beyde Ansichten in Eine zusammen schmelzen. Die erste ist nach meiner Erinnerung mit des Verfassers Worten ausgedrückt: der musikalische Vortrag sey die innere Musik des Gemüthes, durchscheinend durch die äussere des Gesanges oder Instrumentes. Die zweyte ist: der Vortrag sey die Declamation in der Musik, so weit nämlich letztere der ersteren empfänglich heissen könne. — Ist es nun der Gesellschaft gefällig, diese beyden Ansichten im geselligen Gespräche freundlich durchzuarbeiten, wobey wir allenfalls auch die erste Veranlassung unseres Gesprächs, unsern Sänger und Spieler, aus dem Auge verlieren mögen, so machen wir vielleicht an Erkenntniss eine Acquisition, die wir zu seinem Besten mit ihm theilen können.

Der Graf. Ich nehme sogleich die erste Ansicht für mich in Beschlag, denn, wie Göthe sagt:

„Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen,"

und die innere Musik des Gemüthes kann wohl nichts anderes seyn als das Spiel der Gefühle, welches in dem Spiele der Töne eigentlich laut werden soll.

Der Pfarrer. Göthe verstand zwar jenen Spruch zunächst von dem Kanzelvortrage, aber mir scheint auch, dass er auf jeden Vortrag anwendbar sey, denn das Gemüth giebt ja erst dem Vortrage das Leben. Daher ärgere ich mich so oft über die Virtuosen, die in der That unmenschlich singen und spielen, weil die Musik ihrem Gemüthe oder dieses jener entfremdet ist.

Die Gräfin. Damit wären wir nun, denke ich, nicht weit von der zweyten Ansicht. Denn wenn der Spieler im Vortrage die Gefühle des Componisten geltend zu machen hat, so ist er hierin ganz in demselben Falle, wie der Declamator mit dem Dichter.

Der Pfarrer. Doch glaube ich hier eine Schwierigkeit zu bemerken. Denn wenn der Componist an sich schon nur Gefühle ausspricht, so braucht der Spieler ihn bloss correct wiederzugeben, und für das, was wir Vortrag nennen, bleibt keine besondere Aufgabe übrig.

Die Gräfin. Doch wohl. Leicht möchte die Correctheit des Spielers erschöpft seyn durch die vier Stücke, die uns vorhin Adolph namhaft gemacht hat; aber dem gefühlvollen Vortrage kann das Notenblatt unmöglich alles vorzeichnen. Der gefühlvolle Spieler wird eine Art von Baumschlag in sein Musikstück hineinbringen, so dass die Noten sich in Gefühlsgruppen stellen, und die leisen Verhältnisse einzelner Noten kann ihm der Componist gleichfalls nicht hinschreiben.

Der Graf. Ich gebe ganz Beyfall. Was aber auf diese Art der Spieler zu leisten hat, mag wohl sehr ungleiche Schwierigkeit haben, wenn er ein Spieler seiner eigenen Kehle oder eines Instruments ist.

Die Gräfin. Ohne Zweifel hat der Sänger neben seiner Kehle noch die athmende Brust und die Rede des Mundes, welche beyde viel Gefühlsausdruck zulassen; aber auch auf dem Instrumente kann durch Hauch oder Hand viele Modification in den Ausdruck gebracht werden, nur muss man auch jedes Instrument an seine Stelle zu setzen wissen, also nicht etwa auf die Posaune bringen, was auf die Guitarre gehört.

Der Abbé. Manche Instrumente sind hier allerdings sehr arm. Aber auch manche Arten von Tonstücken. Der Choral zum Beyspiel geht seinen schwerfälligen einförmigen Gang fast ohne Ausdruck.

Kaum hatte der Abbé das Wort über die Lippen gebracht, als der vorher so bescheidene Pfarrer roth im Gesichte und unruhig auf seinem Stuhle wurde. Die Gräfin bemerkte es, und ihr Blick schien ihn einzuladen, seinem gepressten Busen durch eine kräftige Rede Luft zu machen. Hr. Abbé, fuhr der Pfarrer heraus, Sie haben ohne Zweifel den Choral bloss auf dem Notenblatte gesehen, oder von dem schlechtesten Küster auf der schlechtesten Dorforgel spielen gehört, wenn Sie glauben können, dass man nur hölzerne Schuhe anhaben und schwerfällig seyn darf, um mit jedem Schritte einen Choralaccord anzutreten. Haben Sie jemals **Voglern** gehört? — Weil hier alles prägnant ist, und der innere Reichthum sich mehr in Uebergängen andeutet, als in glatter Modulation ausplaudert, so glauben Sie, es sey hier für Ausdruck und Vortrag nichts zu machen. Allerdings hat hier die Fingerfix minder zu thun; aber die grossartige Bewegung des Chorals will ebenfalls angemessen retardirt und beschleunigt seyn, und wenn hier in den Uebergängen der Accorde so viel Musik liegt, so liegt auch viel Ausdruck und Vortrag in der über den Tasten schwebenden Hand.

Der erhitzte Pfarrer schwieg, und der Abbé verarbeitete sich an sich selbst, um seine Beschämung zu verbergen. Die ganze Gesellschaft war mit des Pfarrers Rede zufrieden, und verzieh selbst die Hitze, mit der er gesprochen. Lächelnd nahm wieder das Wort

die Gräfin. Starkes Gefühl hat hier wohl starken Ausdruck gefunden; doch wird es sich auch selbst wieder beschwichtigen, damit es nicht aus der Musik des Gemüthes hinausfalle. Auch möchte wohl die Declamation, welche nach meiner zweyten Ansicht der Musiker in sein Spiel legen soll, damit es Vortrag gewinne, zu einseitig seyn, wenn sie bloss Gefühl spräche. Bey aller Declamation macht sich auch die Phantasie geltend und bringt in den Ausdruck so etwas Malerisches, so dass man z. B. den Eichwald rauschen hört.

Der Graf. Diese Art des Ausdrucks ist nun wohl auch unserem Spieler nicht abzusprechen.

Die Gräfin. Allerdings bleibt ihm dieser, so lange die Gefühle in ihm nicht zu eigenmächtig werden. Aber es handelt sich eben hier um das Gleichgewicht, und diess wird nur behauptet durch eine Freiheit, die eben so über dem Spiele steht, als dieser junge Mann ihm unterworfen ist.

Ich. Mir scheint überhaupt, dass dem Menschen ohne diese Freiheit nichts menschlich gelingen möge, und wenn unser Hr. Pfarrer vorhin vom unmenschlichen Spiele der meisten Virtuosen ge-

sprochen, so gilt diess wohl eben so sehr oder vielleicht noch mehr von ihrem Mangel an Freiheit als von ihrer Rohheit im Gefühle. Der Künstler, der Gelehrte, der Staatsmann, überhaupt jeder, der etwas treibt, sollte vorerst von durchgearbeiteter Mensch seyn, und dann das Ding treiben.

Die Gräfin. Ich darf sagen, dass Sie mir aus der Seele gesprochen. Und wenn ich nun von dem Spieler verlange, dass er Gefühl und Phantasie mit Freiheit in seinem Spiele durchscheinen lasse, wodurch ihm eben ein Vortrag entsteht, so habe ich doch das Erste vergessen oder was vielmehr noch das Letzte seyn möchte, nämlich das gänzliche Verstehen und Durchschauen seines Tonstücks, so dass es ihm fast eigen geworden, als wäre es sein Werk.

Der Pfarrer. Ich glaube hinzusetzen zu dürfen, dass der Spieler hier zweyerley Operationen in sich selbst vorzunehmen habe, einmal sich in das Stück aufzulösen dem Genius des Componisten gehorsam, und zweytens, wenn der Gehorsam alles gethan hat, das Stück in sein Ich zu übertragen und darüber zu herrschen. Diese Herrschaft durch freyen Gehorsam erkauft giebt seinem Spiele einen Vortrag, oder ich weiss überhaupt nicht, was ich rede.

Die Gräfin. Sie reden lebhaft zwar, wie von einer noch neuen Aufregung, aber innig wahr, und ich möchte nur noch eine Probe vorschlagen, an welcher solche Herrschaft und Freiheit sicher zu kennen wäre; — —

Der Pfarrer. Lassen Sie mich in Ihre Rede räuberisch einfallen, und zürnen Sie nicht. Die ächte Probe solcher Freiheit des Spielers ist, dass er aus dem Tonstücke theilweise oder im Ganzen das Thema herauszugreifen und selber sinnvoll in Variationen durchzuführen vermöge.

Die Gräfin. Ich lasse Ihnen das Wort, das Sie mir von der Lippe genommen.

Der Graf. Aber so müsste am Ende der Spieler ja selbst Componist werden?

Der Pfarrer. Allerdings geht es am Ende nicht anders. Ich habe mechanische Spieler gekannt, die durch vieles Spielen am Ende sich selbst etwas aus Reminiscenzen zusammengestrt und als ihre Composition producirt haben, und es kann am Ende keine lebendige Natur bey blosser Receptivität stehen bleiben. Also muss Componist werden.

Der Abbé. Hat mich der Pfarrer vorhin etwas barsch abgefertigt, so verzeihe ich es ihm wegen dessen, was er bisher und so eben gesprochen. Ich bin gleichfalls der Meinung, dass man überall zuerst mit Geduld lernen, dann die Imitation versuchen, und mit der Invention endigen müsse.

Die Gräfin. Schön haben sich in solcher Uebereinkunft die aufgeregten Gemüther begegnet, und in diesem Frieden scheint auch unser Gespräch mit einem schönen Finalaccorde zu enden. Correct sey der Spieler, über Gefühl und Phantasie gebiete er frey, und seines Componisten Werk sey ihm gänzlich verstanden zum eigenen Werke geworden.

Der Graf. Das war wohl, was wir suchten, der Vortrag. Unser Erzieher ist edler Natur; das Ziel ist ihm nicht zu hoch, er wird es erringen.

Kurze Anzeige.

Rondeau pour le Pianoforte composé et dédié à Dem. Louise Gortschmann par Fr. Belcke. Oeuv. 8. (Pr. 10 Gr.)

Sonatine pour le Pianoforte composée et dédiée a Monsieur le Comte Maurice de Brühl par Fr. Belcke. Oeuv. 9. Berlin, chez Fr. Lane. (Pr. 8 Gr.)

Beyde Werkchen sind, wie man bey näherer Betrachtung sogleich sieht, von Hrn. B. für seine Schüler als Uebungsstücke geschrieben. Als solche nun sind sie angehenden Klavierspielern sehr zu empfehlen, besonders da sie, was bey dergleichen Compositionen nicht häufig zu finden ist, so geschrieben sind, dass sie, als vollkommen instructive Uebungen, zugleich auch eine recht angenehme Unterhaltung gewähren, welche oft ein nothwendiges Mittel ist, die Aufmerksamkeit und Ausdauer junger Schüler zu fesseln. Mehr noch als die Sonatine gefällt uns das Rondeau, obgleich sie, in Erfindung sowohl als in der Ausführung, theilweise gleichfalls recht interessant zu nennen ist. Möge Hr. B. bey seinen Compositionen auf diese Weise vorschreiten, und er wird sich gewiss den Dank aller, die solche Sachen zu würdigen wissen, verdienen. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. **№. 2.** 1827.

Ein Wink, Taubstummen den Laut der Vokale und die Töne eines Klaviers hörbar zu machen und ihnen so ein Mittel zu deutlicherer Aussprache, so wie zum Erlernen des Klaviers zu geben.

Der Taubstummen-Lehrer Wilke zu Berlin (ein Neffe von mir) verlor nach seinem vollendeten ersten Lebensjahre sein Gehör gänzlich; im achten Jahre seines Alters (1807) wurde er im Königl. Taubstummeninstitute zu Berlin als Schüler aufgenommen und im Jahre 1820 an dieser Anstalt als Lehrer der deutschen Sprache, des Recht- und Schönschreibens, des Zeichnens und der Naturgeschichte angestellt. Hieraus, so wie aus seinen Gesprächen, besonders über Gegenstände, die in sein Fach schlagen, geht hervor, dass er fähig ist, Begriffe zu entwickeln. Da es unmöglich ist, einem Tauben einen Ton so zu beschreiben, dass er sich davon eine klare Vorstellung machen kann, so ging ihm der Begriff vom Tone bisher ganz ab; daher spricht er nicht nur monoton, sondern auch den Vokal i mehr als e aus, wodurch sein mündlicher Vortrag an Deutlichkeit verliert.

Nach seiner Aeusserung hört er sich selbst sprechen, woraus hervorgeht, dass seine Gehörwerkzeuge nach innen hin gesund sind. Diess bestimmte mich während seines kurzen Besuches bey mir, mit ihm folgende Versuche anzustellen:

Ich drehte an jedem Ende einer zwey Fuss langen messingenen Saite (No. 6) eine Oese, liess ihn eine davon zwischen die Zähne nehmen, hing in die andere einen Stimmhammer und zog die Saite, der ich einen Steg zur Unterlage gegeben hatte, so an, dass sie klangbar gemacht werden konnte. Ich setzte sie mit einem zugespitzten Federkiel in Vibration und er hörte sie klingen; hierauf verkürzte ich den klingenden Theil durch Schieben des Stegs und nahm so Gelegenheit, ihn über Höhe und Tiefe der Töne, so wie über Monotonie zu belehren. Ich machte ihn auf seine monotone Aussprache aufmerksam, liess ihn in kurzen Sätzen da, wo es nöthig war, die Sylben und Wörter betonen, und sogleich sprach er sie regelmässig aus. Nun führte ich ihn zum Pianoforte, setzte auf dessen Resonanzboden einen 1½ Fuss langen thönernen Pfeifenstiel, liess ihn dessen entgegengesetztes Ende mit den Zähnen berühren und spielte; sogleich sah ich aus seinen überaus heiteren Mienen das, was er dabey empfand, und er versicherte, dass er in den Himmel versetzt zu seyn glaube. Ich liess nun von gehärtetem Stahle mehre Stäbe, zwey Linien stark, von zwey und einem Fuss, von acht und fünf Zoll Länge, und eben solche, um die Hälfte schwächer, fertigen und benutzte sie wie den vorhingenannten Pfeifenstiel. Die acht Zoll langen Stäbe erklärte er für die wirksamsten, so wie, dass ihre verschiedene Stärke keinen Einfluss auf besseres Hören habe. Vermöge dieser Stäbe hörte er auch die ganz leise angeschlagenen Töne eines Klaviers und erklärte sich richtig über die Verschiedenheit des Klanges beyder Instrumente, bemerkte aber dabey, dass er die Basstöne des Klaviers besser als die des Pianoforte's verstehen könne, weil letztere zu viel Schwingungen hätten. (Dass eine lange und starke Saite weniger als eine kurze und schwache schwingt, der ersteren Ton daher nicht so schnell als der der letztern aufgefasst werden kann, tiefe Töne desshalb in Passagien undeutlich klingen, war ihm nicht bekannt: daher obige Erklärung, die er nur aus seiner individuellen Ansicht entnahm.)

Um mich zu überzeugen, ob er wirklich die Höhe und Tiefe der Töne eben so wie jeder Hörende auffasse, schlug ich die Taste c mehre Male hintereinander an und hiess ihn den Vokal a auf diesen Ton aussprechen, den er auch ziemlich rein traf; hierauf schlug ich die Tasten c e g langsam hintereinander an, und hiess ihn diese nachsingen. Drey

Töne führten ihn irre, und er gab, weil er g zuletzt gehört hatte: g h d, doch nach mehren Versuchen auch c e g richtig an.

Um zu erforschen, wie verschiedenartige musikalische Vorträge auf ihn wirkten, spielte ich einen kurzen heitern Satz aus Edur einigemale nacheinander, und als er ihn seinem Gedächtnisse eingeprägt hatte, wiederholte ich denselben Satz in gleicher Höhe, Tempo und Stärke, aber in Emoll. Er bemerkte, dass er zwar einen Unterschied zwischen beyden Sätzen fühle, doch wisse er sich nicht anders darüber zu erklären als dass der letzte Satz matt, der erste lebendig klinge. Adagio und Allegro, beydes, meynte er, klänge schön, doch das erste weinerlich, das letzte mache ihn frölich. Ein anhaltendes Trillo reizte ihn stets zum Lächeln. Ueber einen kurzen Satz, den ich im Bass aus Cis, im Diskant aus Ddur vortrug, äusserte er, dass es verworren klinge. Die Tonarten E und Gesdur, A und Cmoll sprachen ihn vorzüglich an. Die beyden ersteren nannte er lieblich, die letzteren wehmüthig ergreifend. Er setzte hierauf den Stab an das Vorsetzbret der Tastatur, schlug sich selbst die Diskant- und Basstasten an und versicherte, dass er die Töne der letzteren deutlicher, und die der ersteren eben so deutlich verstehe, als wenn er den Stab auf den Resonanzboden setze. (Sehr leicht würde ein solcher Stab am Vorsetzbrete zu befestigen und mit den Zähnen des Spielers zu verbinden seyn.)

Durch diese oberflächlichen, nur in Eile gemachten Versuche war ihm ein schöner Genuss, ein neues Feld für seine Ausbildung eröffnet; er bekam einen vollständigen Begriff von der nöthigen Biegung der Töne beym Sprechen, einen Begriff von Melodie und Harmonie, von Höhe und Tiefe der Töne, eine ungefähre Ansicht vom Singen.

Um zu versuchen, ob ihm auf diesem Wege vielleicht auch Worte hörbar gemacht werden könnten, liess ich ihn den Stab wieder um auf den Resonanzboden setzen; ich sprach möglichst stark und langsam einzelne Worte in diesen hinein, allein er erklärte, dass er nur ihre Vokale, nicht aber das Ganze verstände.

Diese Entdeckung scheint mir für Lehrer der Taubstummen wichtig zu seyn, weil aus dem reinen Vokalisiren auch Deutlichkeit der Sprache hervorgeht, und den Tauben wohl in der Regel schwer seyn muss, die Vokale i und e richtig und scharf in der Aussprache zu unterscheiden. Mögen sie diess weiter verfolgen, vielleicht dass es diesem oder jenem gelingt, noch bedeutendere Resultate daraus zu ziehen.

Noch möge Folgendes hier seinen Platz finden: ich ging mit meinem Neffen zur Orgel und spielte mit dem vollen Werke, worauf er meynte, es wäre ihm, als wenn auf der Strasse neben ihm ein Wagen führe. Hierauf liess ich ihn den vorhingenannten Stab an eine Principalpfeife setzen und diese ansprechen. Er vernahm den Klang. Von verschiedenen Pfeifengattungen gefielen ihm die Principale und Flötenstimmen sehr, die Trompete, welche hier sehr lieblich intonirt ist, am meisten, die Vox humana gar nicht. Die tiefsten Töne der Posaune 16 fasste er richtig auf und meynte, dass sie erschütternd schön wären.

Seine nöthige baldige Rückreise nach Berlin hinderte mich an weiteren Versuchen. Mögen Andere, welche Taubstummen nahe stehen, die hier mitgetheilten Thatsachen zum Wohle der Unglücklichen benutzen.

Wilke.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November. Am 1sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Leicester*, oder *das Schloss Kenilworth*, Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Scribe und Melesville von J. F. Castelli; Musik von Auber. Die Dichtung, nach dem bekannten Romane Walter Scott's, ist etwas breiter, aber nicht viel besser, als die des Dichters der Rossini'schen *Elisabetta*, welcher denselben Stoff verarbeitet hat. Der schlimmste Missgriff war wohl die Verschmelzung von drey so verschiedenartigen Hauptcharacteren, des Varney, Tressilian und Raleigh, in eine Person, in die des Letztgenannten, wodurch eine Ungestalt von ganz heterogenen Zügen entstand. Die Musik, ein artiges Duett und ein Quartett ausgenommen, bietet wenig Erhebliches; gleich in der Ouverture sind alle Motive, Phrasen und Wendungen dem nunmehrigen französischen Hofcomponisten mit sklavischer Nachahmung abgeborgt; indessen, so lange Auber in dem ihm natürlichen, leichten Genre bleibt, mag man ihn wohl anhören; aber wenn er, sich zum grossen, ernsten Styl erhebend, gelehrt scheinen will, dann möchte man ihm: ne sutor — zurufen. Unter den Darstellenden hatte Dem. Heck-

kermann — wiewohl die dritte weibliche Rolle, und nur im ersten Aufzuge beschäftigt — dennoch die dankbarste Partie; Dem. Schechner (Königin Elisabeth) sang, wie immer, mit grosser Kunstfertigkeit; wenn nur das ihr Zugetheilte ansprechender gewesen wäre! Dem. Schröder (Amy Robsard) blieb in ihrem beschränkten Wirkungskreise; der erste Tenor, Hr. Eichberger (Sir Walter Raleigh) wusste sich eben so wenig, als Dichter und Publikum, in die chamäleontische Tripelgestalt des verschmähten Liebhabers, angehenden Höflings und rachgierigen Intriguants zu finden; wie endlich Hr. Cramolini, ein kleines, queksilbernes Männchen, zum Grafen Leicester kam, dem feinen, geschmeidigen, stolzen, ehrgeizigen, die Hand nach Englands Krone ausstrekkenden Günstling der grossen Elisabeth, lässt sich nur dasaus erklären, dass die Partie eben zufällig im Bereich seines Stimmumfanges lag. Alle diese Umstände zusammengenommen, ergiebt sich von selbst, dass die Aufnahme eines so schwächlichen Productes nicht günstig seyn konnte; einzelne Momente abgerechnet, blieb das Auditorium ohne Theilnahme, so wie ohne ausbrechende Zeichen der Missbilligung.

Am 3ten, im Theater an der Wien: *Der Rache Fluch, oder Die Blume von Mull*, romantisches Drama in vier Akten, von dem k. k. Hofschauspieler Lembert. Die Musik — Ouverture, Chöre, Märsche, Zwischenakte — von Hrn. Operndirector Ritter von Seyfried. Gleichfalls eine schottische Novelle; zwar nicht von Walter Scott, doch in seiner Weise erfunden, und durch eine gewandte Hand mit Bühnenkenntniss dramatisirt. Die Composition ist ihres Schöpfers nicht unwürdig; doch würden die schönen Barden-Gesänge erst dann ihre volle Wirkung hervorbringen, wenn der jetzige Chor, welcher grösstentheils aus Novizen besteht, sie auch kräftig, ausdrucksvoll und mit den hineingelegten Schattirungen vorzutragen verstünde. Bey der ganzen Vorstellung war ein lebendiges Ineinandergreifen aller Kräfte der sicherste Beweis des ernsten Wollens, das Beste zu leisten, und allgemeiner Beyfall der ehrenvolle Lohn dafür.

Am 4ten, im Josephstädter-Theater: *Die Weiber in Uniform*, oder *Die Belagerung von Hammelburg*, Posse mit Gesang, Tanz und Evolutionen in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Eine Burleske, welche in ihrer Art zu den besseren gehört, und wozu Hr. Gleich seine Vaterschaft ungescheut hätte bekennen sollen, wenn er nicht vielleicht mit so manchen Eltern das Vorurtheil gemein hat, eben nur den ungestaltetsten Kindern eine besondere Zärtlichkeit zuzuwenden. Eine bekannte Anekdote, wie eine reisende Schauspieler-Gesellschaft mit einer gefürchteten Räuberbande verwechselt wird, giebt zu höchst drolligen Qui pro quo's Veranlassung, und zugleich den klugen Weibern des ehrsamen Städtleins Hammelburg das langersehnte Mittel an die Hand, sich an ihren, sie selbst der unschuldigsten Freuden beraubenden Haus-Tyrannen auf das nachdrücklichste zu revanchiren. Mittelst der vorgefundenen Theatergarderobe wandeln sie sich in feindliche Streifsoldaten um, campiren im offenen Felde, drohen mit einer förmlichen Belagerung, mit Sturm, wobey alles über die Klinge springt, und jagen ihren hochfahrenden Herren solch ein panisches Schrecken ein, dass diese auf Gnad' und Ungnade sich ergeben und dankbar die Capitulation unterzeichnen, kraft welcher sie für ewige Zeiten die Oberherrschaft ihrer vernünftigeren Ehehälften anerkennen. Der Schwank belustigte sowohl durch die drastischen Scenen, als durch den lebendigen Dialog, den raschen Vortrag und die frische Musik.

Am 5ten, im Saale des Musikvereins: Zweytes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 6ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Flöte Zaubermacht*, Ballet von Taglioni, mit Musik von Mercadante. Eine gewöhnliche Conversations-Handlung mit abgenutzten Späßen. Wer mag noch die grosse Vielseitigkeit der Mode-Componisten ableugnen, nach so evidenten Beweisen, dass ihre Melodieen, ohne Rücksicht auf Charactere oder Situationen, sich gleich gut singen als tanzen lassen, und z. B. die heroische Arie einer Königin eben so, ja vielleicht noch ausdrucksvoller, zur verliebten Herzensergiessung eines tölpelhaften Bauerjungen passt!

Am 9ten, ebendaselbst: Vor dem obengenannten Ballet eine musikalische Akademie, worin unser Landsmann, Hr. Schoberlechner, nach mehrjähriger Abwesenheit wieder zum ersten Male öffentlich auftrat. Er hat sich neuerdings als würdiger Schüler Hummels bewährt, und kann, wenn gleich nicht an Geschmack und Delicatesse, doch, was ausdauernde Kraft und eigentliche Bravour betrift, allerdings mit seinem jüngsten Vorgänger, Moscheles, sich messen, dessen noch so ganz neues Andenken unleugbar ihm eben keinen leichten Stand

Unterrichts, nämlich die Veredlung des Kunstsinnes, am besten erreichen hilft. Bey Tonstücken dieser Art ist es überflüssig zu fragen: sind sie neu oder alt? sind sie galant genug? sind sie von berühmten, unberühmten oder halbvergessenen Meistern? Alle Nationalpartheilichkeit mufs bey dieser Auswahl wegfallen. Sey es Händel oder Gluck, Jomelli oder Naumann. Gretry oder Süfsmayer, d'Aleyrac oder Winter, der solch ein Tonstück schrieb! Genug es ist zweckdienlich.

Man ersieht hieraus, dafs Bildung des Geschmacks in der Musik und Veredlung des musikalischen Gehörs Dinge sind, die sich mit zwey Parallellinien vergleichen lassen, die in allen Direktionen mit einander fortlaufen, ohne durch Zwischenlinien durchkreuzt zu werden. Von selbst versteht es sich übrigens, dafs, wie bey andern Arten von Kunstunterrichte, so auch hier, es nicht blos auf Annähern und Anhalten zum Guten und Vortrefflichen, sondern auch auf geflissentliche Entfernung vom Schlechten ankommt, und man nicht beym Lehren durch unzweckmäfsige Connivenz die Schüler mit diesem leztern allzubekannt werden läfst. Auch das *buffo caricato* ist, in dieser Hinsicht nämlich, unter das Schlechte zu rechnen, und man sollte nie in diesem Style geschriebene Tonstücke beym Unterrichte zum Grunde legen, so lange Gehör und Geschmack noch keinen gewissen Grad von Ausbildung erreicht haben.

III. *Kann und darf man in der Veredlung des musikalischen Gehörs bey allen Subjekten gleich weit gehen?*

Mein bisheriger Vortrag giebt zu erkennen, dafs ich Bildung und Veredlung des Kunstsinnes nicht für synonyme, sondern nur für homonyme Dinge nehme. Bildung ist dem Dorfkantor und Dilettanten so nöthig, als dem Maestro und Virtuosen. Mit der Veredlung ist es aber nicht also. Denn diese ist so verschieden, als die verschiedenen Fähigkeiten und die verschiedene Bestimmung der auszubildenden Subjekte. Der, den die Natur zum Tonsetzer berufen hat, kann nicht umhin, nach der möglichst besten Ausbildung und Veredlung seines musikalischen Gehors zu trachten. Auf der Stufe der Vollkommenheit, die für den blofsen Maestro, dessen Bestimmung nicht ist, neue Kunstwerke zu schaffen, sondern nur die vorhandenen zu exekutiren, allenfalls die einzige seyn darf, kann er noch nicht stehen bleiben, und mufs, wenn er dem Unterrichte längst entwachsen ist, durch unablässiges Kunststudium eine hohere zu ersteigen suchen. Es ist nicht unerlafsliche Forderung, dafs der Tonsetzer zugleich Virtuose im Singen oder Spielen sey; aber wenn ihm die Natur die Gabe des guten Gesangs nicht bewilligt hat, mufs er mit den Erfordernissen eines solchen gleichwohl innig vertraut seyn, und er mufs wenigstens nicht mittelmäfsig spielen, wenn er auch nicht ein Instrument meistermäfsig zu behandeln weis.

Mit einer niedrigern Stufe, als der Maestro, kann sich allenfalls der Dilettant und die Dilettantin begnügen.

Niedrigere Stufen sind das *non plus ultra* für subalterne Musiker und Ripienisten, denen Natur oder Umstände verwehren, eine hohere zu erklimmen. Dafs diese absteigende Gradation sich mit der Stuffe schliefse, auf welcher die Stümper zu stehen kommen, versteht sich ohnehin. Mit ihnen sind die anmafslichen Tonsetzer associirt, deren Ableiten ihnen das Prädikat der Geschmackverderber zu erwerben pflegen.

Veredeltes und verfeinertes musikalisches Gehör ist einerley. Vom *verwöhnten* Gehör ist es aber wesentlich verschieden. Das veredelte oder verfeinerte Gehor ist billig und gerecht in seinen Forderungen an Tonsetzer und Tonkünstler; denn sein Besitzer hat sich nach ästhetischen Grundsätzen ausgebildet, sich dadurch das Geschäft der Gehörveredlung erleichtert und den guten Erfolg davon gesichert. Verwöhntes Gehor hingegen ist *partheiisch*. Voll Prädiktion für die Gegenstände, durch die es verwöhnt wurde, kann es nichts gut und nichts schon finden, was ihnen nicht homogen ist. Vorurtheil des Ansehns gesellt sich nicht selten zur Verwöhnung, und dann entstehen solche lächerliche

bereitete. Von dem grossen Concerte in Fis moll verdient besonders der erste Satz rühmliche Auszeichnung; er zeugt von seinem ernsten Streben, auch als gründlicher Componist einen Ehrenplatz einzunehmen. Die Variationen über ein Thema der Rossini'schen *Cenerentola*, so wie die freyen Phantasieen, als letzte Zugabe, erfüllten vollkommen ihren Zweck, dem Pianisten überreichen Spielraum zur Entwicklung der grössten mechanischen Fertigkeit nach allen Abstufungen darzubieten, in welcher Hinsicht der Künstler auch den strengsten Anforderungen Genüge leistete.

Am 10ten, im Leopoldstädter-Theater: zum Benefice des Hrn. Raimund, ein neues, von ihm verfasstes Original-Zaubermärchen: *Das Mädchen aus der Feenwelt*, oder *Der Bauer als Millionair*. Dass ein so allgemein beliebter Komiker eine höchst ergiebige Einnahme machen würde, da ein Anschlagzettel, welcher einige vierzig spielende Personen mit den wunderlichsten Namen nannte, das Publikum anlockte, war vorauszusehen; und so waren denn auch schon acht Tage früher sämmtliche Logen und Sperrsitze vergeben, und eine doppelt so grosse Anzahl, als die der Zuhörer, musste, ohne Plätze zu finden, wieder abziehen. Das Stück hat wirklich viel Gutes, ja, in seiner Art Vortreffliches, wodurch der ausgelassene Beyfall gerechtfertiget wurde. Wenn der Verfasser schon in seinem ersten dramatischen Versuche: *Der Barometermacher auf der Zauberinsel*, Spuren eines ächten poetischen Productions-Vermögens verrieth, dann, im *Diamant des Geisterkönigs*, dem Impuls seines Genius freyer folgend, ein Character-Gemälde aufstellte, welches, voll heiterer Laune, Witz, Humor und ergötzlicher, wie schmerzhaft verwundender Satyre, zugleich von vieler Kenntniss des menschlichen Gemüthes zeugt — der *Diamant* wird noch lange der schönste Edelstein dieser Bühne bleiben, und wird, wenn gleich schon an die hundert Male gegeben, doch immer noch von Allen gern gesehen — so hat er in dem dritten Geisteskinde die früheren Leistungen noch weit übertroffen. Dass er das leere Wortgeklingel, das schale Schaugepränge, den zusammengewürfelten Kram, worunter unsere sogenannten Volksdichter die innere Nichtigkeit ihrer Producte zu ängstlich zu verbergen bemüht sind, verschmähe, dagegen nie den wohl durchdachten Plan aus den Augen lasse, zeigt sogleich die zwar etwas lange, doch zum Verständniss unentbehrliche Exposition. Das Thema: nicht Reichthum allein beglückt; nur Bescheidenheit, zufriedene Genügsamkeit führen leichter und sicherer an's Ziel, ist schon oft, doch vielleicht noch nie als Aufgabe, die Forderungen einer Volksbühne an ein komisches Gedicht, und zugleich die des geläuterten Geschmackes zu erfüllen, so vollkommen ausgeführt worden. Hr. Raimund weiss, wenn er in die Saiten greift, nicht nur zum frohen Scherz zu stimmen, sondern auch dem Auge Thränen der Rührung und Wehmuth zu entlocken, wie diess bey der sinnreichen Einführung der allegorischen Personen der Fall war. Seine Darstellung des verarmten Crösus ist durch ihre psychologische Wahrheit treffend und in mehren Momenten, z. B. im Jammerbild der Dürftigkeit eines Aschen-Sammlers — wirklich vortrefflich. Alle Mitspielenden bestrebten sich, wenigstens nicht allzuweit zurück zu bleiben; und wenn der niedlichen Gesänge des Hrn. Drechsler erst zuletzt Erwähnung geschieht, so trägt einzig und allein der überwiegend prädominirende Total-Eindruck die Schuld. Tagtäglich strömen neue Schaaren herbey, um dieses eines Gozzi würdige, tragi-komische Märchen zu sehen, verwundert, wie in der Leopoldstadt ein Stück so beyspiellos gefallen könne, das der gewöhnlichen Nothbehelfe von Quodlibets, Jodeleyen, Plattitüden, Zweydeutigkeiten, Apostrophen an die Zuschauer u. d. m. ermangelt. Möge der Verfasser auf dieser Bahn fortwandeln; ihm kann eine wohlthätig einwirkende Reform nicht misslingen.

Am 11ten, im Josephstädter-Theater: neu in die Scene gesetzt: *Dank und Undank*, Zauberspiel, mit Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser. Füllte allerdings ein paar Abende, aber keineswegs die Kasse.

Am 12ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Erstes Gesellschafts-Concert der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, worin meist schon bekannte Werke gegeben wurden. An der Wahl sowohl als an der Ausführung war diessmal manches, und gewiss nicht unbedeutendes, zu rügen.

Nachmittags, im Saale des Musikvereins: Drittes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 16ten, ebendaselbst: Erste Abendunterhaltung des kleinen Musik-Vereins, eröffnet mit einem Quartett von Haydn (Dmoll, Erdödy), recht gut ausgeführt von den Herren Joseph Böhm, Holz, Piringer und Geissler. Dann folgte: 2. eine von Fräulein Bodgorscheck gesungene Rossini'sche Arie; 3. Pianoforte-Rondeau von Kalkbrenner, gespielt

von Fräulein Marie Schauf; 4. Vocal-Quartett von Schubert, vorgetragen von den Vereins-Schülerinnen. Musste wiederholt werden. 5. Violin-Variationen von Janso, gespielt von dem wackern Zögling Ernst; 6. Simeon's Arie mit Chor, aus Méhul's *Joseph*, gesungen von Hrn. Tietze, und ebenfalls da capo verlangt.

Am 17ten, im Theater an der Wien: *Der Felsenthurm auf Rabenhorst*, romantisches Spectakelstück in drey Aufzügen; Musik von Riotte. Hierin ist zu schauen, wie naturgetreu ein Raubnest in die Luft gesprengt wird. Erfinder dieser Explosion ist Mons. Lebesnier, bey dieser Entreprise auch als Mahler, Gladiator, Maschinist, Equilibrist und Decorateur angestellt; also ein Universal-Genie.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater, eine musikalische Akademie vor einem Ballet, enthaltend: 1. Ouverture aus *Euryanthe*; 2. Pianoforte-Concert in Cmoll, componirt und vorgetragen von Hrn. Schoberlechner; 3. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Schnitt; 4. Pianoforte-Variationen über ein Thema der *Cenerentola*, von Hrn Schoberlechner auf Verlangen noch einmal gespielt; 5. Mayseders Violin-Variationen, in Edur, vorgetragen von Hrn. Strebinger; 6. Aus obigem Concerte: Adagio und Rondeau, mit einem russischen Nationalthema. Die Compositionen sprachen weniger an, als der Spieler, welcher zu bedauern war, dass er seine Kunst vor einem so kleinen Auditorium Preis geben musste.

Am 19ten, im Locale des Musikvereins: Viertes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 22sten, im Josephstädter-Theater, eine neue Zauber-Pantomime in vier Abtheilungen: *Der goldene Fisch*, zu deren Vaterschaft der Maschinist Roller sich bekennt. Worauf es hier eigentlich abgesehen war, liegt am Tage, und da alles übrige als Nebensache galt, so konnte im Ganzen nicht viel Kluges herauskommen. Der Kapellmeister Leon de Saint Lubin hat eine Musik dazu geschrieben, woran nichts zu tadeln, als dass sie für diesen Zweck zu gut ist.

Am 23sten, im Locale des Musikvereins: Zweyte Abendunterhaltung, worin unter andern das erste Finale aus Webers *Oberon*, gesungen von Frau von Schmiedel, Fräulein Louise Weiss und dem Männerchor, gegeben wurde. Obschon besonders die zweyte Hälfte dieses Tonstückes nur auf der Bühne ihre eigenthümliche Wirkung hervorbringen kann, so war doch der reizende Eindruck bey einfacher Clavierbegleitung hinreichend, nach dem vollständigen Genusse begierig zu machen.

Am 26sten, ebendaselbst: Fünftes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh. Alles gut und löblich; aber der Beschluss, die Guitarre-Variationen, worin sich ein Hr. Beilner mit einer ganz besondern Spielart — nämlich, die Finger durch Bieche verlängert — zu produciren wagte, trieb alle Zuhörer von dannen.

Nachrichten aus Italien.

(Fortsetzung des letzten Berichts.)

Mailand. Lablache kam richtig schon Anfangs September an, und, um sein Debut nicht länger zu verzögern (so sagte der Theaterzettel), gab man eiligst die hier unbekannte ältere Pacini'sche Operette *Amazilia* (ursprunglich für ihn in Neapel geschrieben), mit einem Akte der *Camilla*. Parturiunt montes, nascitur.... Dieser ausgezeichnete Sänger wurde zwar sehr gut empfangen, der Beyfall liess aber bald nach, denn er schrie etwas zu laut, und die ohnehin gegenwärtig mit schwacher Stimme begabten Sänger Garcia und Monelli hör'e man kaum, wie diess besonders in einem Terzette derselben mit ihm der Fall war; die Operette selbst wollte auch Niemand behagen, und verschwand bald aus der Scene. Giordani, der mit einer schönen Stimme ein ganz vortrefflicher Bassist seyn würde, fand in der *Camilla* rauschenden Beyfall, wie noch nie zuvor; wahrscheinlich wollten die zuweilen launigen Mailänder Lablache dadurch ermahnen, nicht so zu schreien. In der That zeigte dieser sich wieder in seiner vollen Glorie in der nachher gegebenen Mercadante'schen Oper *Elisa e Claudio*, in welcher auch Ambrosi sich vortheilhaft auszeichnete, die Dardanelli hingegen die Belloc vermissen liess. Mad. Gay, die in dieser Oper gar nicht am rechten Orte war, sang eine aus dem Conte'alt in den Supran übertragene Aria seria aus einer andern Mercadante'schen Oper, *Nitocri*, machte aber keine Wirkung. Anfangs October gab man Cimarosa's *Matrimonio segreto*, worin Lablache sich als Sänger und Schauspieler gleich auszeichnete. Auch Ambrosi erwarb in dieser Oper Lob. Die Garcia hörte man zu wenig. Wie sonst, nimmt

ihre schöne Stimme nach mehrmaligem Auftreten an Stärke und Reinheit sehr ab. Nach dieser Stagione, heisst es, geht sie nach Paris, wo sie auf ein Jahr für's italienische Theater engagirt ist. Den 27. October (an einem Freytage, wo die Scala geschlossen ist) gab Lablache zum Vortheile der Wittwe und Kinder des jüngst verstorbenen Tenoristen Domenico Bertozzi, Paisello's *Serva Padrona* mit einem Acte von *Matrimonio segreto*, nebst den gewöhnlichen Ballets; er fand diessmal auch seiner schönen Action wegen bey den zahlreichen Zuhörern starken Beyfall, ungeachtet die Farse gar nicht ansprach und mit Noth noch den folgenden Tag gegeben wurde. Dieser treffliche Sänger reiste Anfangs November nach Neapel zurück. Mosca's *Pretendenti delusi* kamen wieder auf die Scene, doch in allem nur dreymal. Auch diese Stagione wurde die Scala, die Zeit der Durchreise vieler Fremden etwa abgerechnet, wenig besucht.

Ein Professore Elia Locatelli aus Brescia kündigte unter dem Titel *scranna filarmonica* (*philharmonischer Sessel*) physikalische, auf den Tractat der Schwingungen gegründete, von Niemand noch versuchte Experimente an, die darin bestehen: Hr. L. setzt sich auf den philharmonischen Sessel, der sogleich, auf Verlangen, ein Musikstück wie ein Pianoforte spielt; wenn man auf dem im Saale befindlichen Pianoforte ein Stück spielt, so wird es von dem in der Entfernung stehenden philharmonischen Sessel, ohne dass ihn Jemand berührt, wiederhölt etc. Bey des Ref. Besuche mit einem berühmten Musiker gingen die Experimente nicht gut von Statten; der noch sehr junge, etwas verwirrte Mann entschuldigte sich mit dem trüben Wetter, und ersuchte uns, an einem heitern Tage wieder zu kommen; ein solcher trat aber in derselben Woche nicht ein; indessen reiste der Hr. Professor ab.

Den 26. September starb Hr. Vincenzo Federici, seit einem Jahre Censore, und vorher 17 Jahre Lehrer des Contrapuncts am hiesigen Conservatorium der Musik. Er war zu Pesaro im Jahre 1764. geboren, und von seinen Eltern eigentlich zum Studium der Rechte bestimmt. Im 13ten Jahre begann er Klavier zu lernen, darauf Generalbass zu studiren. Im 16ten verlor er seinen Vater; voll von romantischen Ideen, mit dem Wunsche, die Welt zu sehen, ging er nach Livorno, von da zur See nach London und Nord-America, dann wieder nach London zurück, wo er Musik-Unterricht gab, nebenbey die Werke älterer italienischer Componisten und Händels studirte, hierauf selbst zu componiren anfing und Aufmunterung erhielt. Als Cembalist bey der italienischen Oper hatte er auch Gelegenheit, mit Cimarosa's, Paisello's und Sarti's Werken bekannt zu werden, bis er endlich in Privatakademieen Haydns Symphonieen zu hören bekam, die auf ihn eine ganz eigene Wirkung hervorbrachten. Er entschloss sich nun, ganz ernstlich Musik zu studiren. Dazu fand er Gelegenheit, als er nach Italien zurückkehrte, bey dem Cremoneser Maestro Bianchi, der ihm das Valotti'sche System erklärte. Im Jahre 1790 schrieb er seine erste Oper, *l'Olimpiade*, für das Königl. Turiner Theater; hierauf in London: *il Demofoonte*, *la Zenobia*, *la Niteti*, *la Didone* und viele einzelne Stücke. Im Jahre 1802 ging er wieder nach Italien und componirte 1803 für Mailand *il Castore e Polluce* (seine beste Oper); *il Giudizio di Numa*; 1804 *Oreste in Tauride*; 1805 (Turin), *la Sofonisba*; 1806 (Mailand), *Idomeneo*; 1808 (Turin); *la Conquista delle Indie*; 1809 (Mailand), *Ifigenia in Aulide*.

Hr. Pietro Boccali, Hoboist vom herzoglichen Theater zu Parma, gab Ende Octobers eine musikalische Akademie im Theater Carcano, worin er viel Beyfall fand. Eine vom Hrn. Giacidio Battaglia aus *Pavia* componirte Ouverture gefiel gar nicht. Hr. Girolamo Pelizzari und seine Schwester liessen sich im Theater Rè hören; ersterer soll viel Fertigkeit auf der Violine, letztere eine geläufige und angenehme Stimme haben.

In Mailand werden durch patentirte Theatersaale die meisten Engagements italienischer Virtuosi (worunter Sänger, Tänzer, Schauspieler u. s. w. verstanden werden) nicht nur für Europa, sondern auch für die beyden Amerika's betrieben, weswegen auch hier der Sammelplatz der Virtuosi, und es sehr leicht ist, theatralische Neuigkeiten von allen Seiten zu erfahren, denen man freylich nicht immer unbedingt trauen darf; denn die Maestri und Virtuosi sorgen dafür, dass die öffentlichen Blätter zu ihrem Vortheile sprechen, woraus nun mit denselben ein zweyter Verkehr durch die dritte Hand entsteht.

Neapel. Teatro S. Carlo. Dalmira e Zamori, neue Oper, oder vielmehr Quodlibet aus Rossini'schen, Nicolini'schen, Fioravanti'schen und andern Stücken, soll sehr schlecht, aber wenigstens kurz seyn.

Meyerbeer's *Crociato*, der hier unter dem Namen *Cavaliere d'Orville in Egitto* am 30. September zum erstenmale gegeben wurde, machte fiasco. Die Lorenzani, welche hier, wie es scheint, ohnedies wenig gefällt, soll die für sie nicht passende, ursprünglich für Velluti geschriebene Rolle übernommen haben; und nun Hr. Winter in Crivelli's Rolle! Den 4. October, am Namenstage des Königs, gab man die Operette *il Melagro*, gedichtet von Hrn. Schmidt; die Musik, die nicht übel seyn soll, von dem jungen Maestro Gagliardi. Am 29. October fand die neue Oper *Olimpia*, von Hrn. Conti, Zögling des Königl. Musikcollegiums, starken Beyfall, hat ihn jedoch nach dem Theaterartikel der *Gazzetta delle due Sicilie* nicht in diesem Grade verdient. In diesem Blatte wird gesagt, die Musik sey im allgemeinen kräftig und brillant, aber zu lang; die Aria der Primadonna im ersten Act (die übrigens so lang und schwer ist, dass die Kunst der Lalande auf's Spiel gesetzt wird), ein Duett im zweyten Act und ein anderes Stück seyen die besten. Hr. C. ahme, so wie alle neueren Maestri, nur Einem Muster nach. Warum überlegen die Herren nicht, dass, wenn Rossini gross ist und Nachahmer findet, diess eben darum geschieht, weil er einen originellen Styl hat? *Teatro Fondo.* Andere italienische Blätter behaupten, die Lorenzani habe im *Tancredi* ganz besondern Beyfall erhalten. Einer vom 1. Oct. datirten öffentlichen Bekanntmachung des Hrn. Barbaja zufolge hat der König die Impresa der beyden Königl. Hoftheater, vom Charsonnabend 1827 an, für aufgekündigt (disdetta) erklärt, weswegen Barbaja zu derselben Zeit alle für diese Theater engagirten Individuen, unter welchen jedoch die auch für auswärtige Theater engagirten Künstler nicht mitbegriffen sind, verabschiedet. Es heisst allgemein, die Regierung wolle beyden Hoftheatern keinen Zuschuss mehr gewähren. Barbaja bleibt nun nur noch Unternehmer der Mailänder und Wiener Theater. — Die Pasta war Anfangs November aus Paris hier angekommen.

Palermo. Von hier ist bis jetzt nur soviel bekannt, dass eine gewisse Contraltistin Morelli (wahrscheinlich Elisabetta, die noch unlängst Seconda donna war) bis Charsonnabend 1827 engagirt wurde. Die Graziosi hat mit Kabalen zu kämpfen, gefiel aber wenigstens in einer von ihr gegebenen Akademie. — Uebereinstimmenden Nachrichten zufolge hat der bekannte Componist Generali auf Befehl der Regierung, das Königreich beyder Sicilien, und folglich diese Stadt, nach einem langen Aufenthalte, verlassen müssen.

Messina. Hauptsänger: Teresa Dati, Clorinda Corradi (Primedonne); Finzi oder Fenzi, Tenor; Lalande, Basso cantante; Serafino Torelli, Basso comico. In Rossini's *Semiramide* gefiel besonders die Corradi in der Rolle des Arsace; auch die Dati fand Beyfall. Von Hrn. Lalande, der zum erstenmale das italienische Theater betrat, heisst es, er sey ein Professor und habe eine kräftige Stimme. In der nachher gegebenen Oper *Elisa e Claudio* fand Hr. Torelli, der eine schöne Stimme und gute Action haben soll, besondern Beyfall.

Rom. Teatro Valle. Hauptsänger: Luigia Boccabadati, Anna Scudellari Coselli, Francesca Pär, Prime donne; letztere für die zweyte Oper; Gio. Batt. Verger, Tenori; Godofredo Zuccoli, Domenico Coselli, Bassi. Die neue Oper *la Fedeltà fra i boschi, o sia i taglialegne di Dombar*, von Hrn. Filippo Grazioli, wurde mit Beyfall aufgenommen. Eine hiesige Zeitung, *Notizie del giorno* genannt, welche ihren Landsmann, den Componisten, ungemein lobt, hebt aus den Sängern als Triumvirat die Boccabadati, Verger und Zuccoli heraus; die Superlative werden dabey nicht geschont. Meister und Sänger wurden auf die Scene gerufen. Nicht minder reich an Lobsprüchen ist dasselbe Blatt beym nachher gegebenen *Mosè*. Von Rossini wird im wesentlichen gesagt: „wenn diess sublime Genie nur den *Mosè* componirt hätte, würde er schon den Titel eines Fürsten der jetzt lebenden Tonsetzer verdienen. Die unüberwindlichen Schwierigkeiten, diese Musik zu analysiren, bestehen in der Schwierigkeit, alle ihre Vorzüge zu entwickeln. Da die raffinirteste Kritik an dieser Oper nichts auszustellen kann, so ist man gezwungen zu gestehen, dass von der ersten bis zur letzten Note alles in ihr gründlich durchdacht, (ragionato), heroisch und phantasiereich (immaginoso) ist. Daher muss man sich nicht wundern, dass wir, jetzt mit dem besten Singpersonale versehen (?), bey Anhörung dieser unvergleichlichen Musik von Enthusiasmus hingerissen wurden etc." — — —

Ancona. Die von den Raubstaaten erhaltene Freyheit der päpstlichen Flagge wurde hier mit einer fünfstimmigen Cantate: *il Presagio fortunato*, gefeyert. Sowohl die Poesie des Grafen Papotti aus Imola, als die passende Musik des Maestro Antonio Brunetti, eines Pisaners, wie

auch die Sängerinnen Teresa Menghini, Marianna Colussi (eine Dilettantin), der Tenor Luigi Campitelli und der Bassist Domenico Patriossi, fanden Beyfall. Noch gab man hier Generali's *Baccanali di Roma*, worin die sehr junge Sängerin Orinzia Girri, eine Schülerin des Maestro Cavaliere Filippo Celli, zum erstenmal, in der Rolle des Eburio, das Theater betrat; nach öffentlichen Blättern soll sie viel versprechen.

Bologna. Den 14. October gab man zum erstenmal Meyerbeer's *Crociato* mit vielem Beyfall. Hauptsänger waren: die Festa, Ferlotti, Tacchinardi, Biondi. Die zweyte Oper, *il Torneo* betitelt, von Hrn. Giuseppe Bagioli, Kapellmeister in Bologna neu componirt, wird wahrscheinlich in diesen Tagen in die Scene gegangen seyn. Den 20. October starb hier die Sängerin Angiolina Centroni (S. Bergamo in dem vorigen und jetzigen Bericht). Hr. Cav. dell' Occa war in dieser seiner Vaterstadt aus Neapel und Rom, wo er sich öffentlich auf dem Contrabasse hören liess, angekommen, und gedachte, nächstens eine musikalische Akademie zu geben. Die Lalande wollte auf ihrer Durchreise nach Wien in der zweyten Hälfte des November dasselbe thun.

Lugo. Als Nachtrag zu dem vorigen Bericht ist zu bemerken, dass der *Crociato* verstümmelt, nämlich bloss die Introduction, das Duett und Finale des ersten, und ein Quintett des zweyten Actes beybehalten, alles übrige aber von fremden Maestri eingelegt wurde, was wahrscheinlich nachher auch in Sinigaglia und in Modena der Fall gewesen ist.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Introduction et Rondeau pour le Pianoforte, comp. etc. par Conrad Berg. Oeuv. 17. Mayence, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 fl.)

Ein mit Kenntniss des Instrumentes, mit angenehmen und fliessenden Melodieen, und nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung geschriebenes Rondo, das noch dazu mancherley Brillantes und doch nicht eigentlich Schweres in allerley bunten, meist sehr in die Ohren fallenden Figuren bietet, wird gewiss seine Liebhaber finden, und mit Recht. Für den grössten Theil der musikliebenden Welt wird es auch noch dadurch gewinnen, dass der Verfasser Gefälligkeit und Belesenheit genug in dem hat, was jetzt vorzüglich zur Mode gehört. Sollten wir die Art desselben mit einer dagewesenen vergleichen, so würden wir zunächst an Steibelt denken, wodurch wir am kürzesten zu bezeichnen glauben, was man hier zu suchen hat, etwas Stechenderes in einigen Uebergängen, wodurch es aber eben modischer wird, abgerechnet. Der Verf. hat es seiner Gattin gewidmet, und in der That ist es Frauenzimmern, die es nur zu einiger Fertigkeit gebracht haben, besonders zu empfehlen. Sollten wir etwas tadeln, so möchten wir den Verfasser, der augenscheinlich Uebung und Gewandtheit im Satze besitzt, fragen, warum er sich p. 4. in der vierten Klammer die Fortschreitung von es in e dur erlaubt hat? Sie wirkt zu unangenehm, als dass wir sie, wie andere hier nicht zu erwähnende Kleinigkeiten, mit der Mode entschuldigen sollten. Möge übrigens das Werkchen recht viele Freunde finden.

Polonaise brillante pour le Pianoforte, composée par Conradin Kreutzer. Op. 67. Vienne, chez A. Pennauer. (Pr. 16 Gr.)

Der Verfasser und seine Weisen sind dem musikalischen Publicum längst so bekannt, dass es hinlänglich ist, die meisten seiner Arbeiten ohne genauere Auseinandersetzung der Eigenthümlichkeiten nur ganz kurz anzuzeigen. Wenn auch dieser Polonaise in Hinsicht auf Erfindung nichts Ausgezeichnetes nachgerühmt werden kann, so wird ihr doch Niemand das Brillante, wie es der Titel besagt, absprechen wollen. Vor Allen wird sie solchen Spielern, deren Fertigkeit nicht mehr gering, aber doch noch nicht ausserordentlich ist, und die es lieben, in einem Musikstücke aus sehr verschiedenen, auch zuweilen seltener vorkommenden Tonarten, z. B. gis moll, etwas einzuüben, von gutem Nutzen seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. **No. 3.** 1827.

Recension.

Vermischte Gesänge von englischen Tonsetzern, mit deutschen Worten. 1stes Heft. München, bey Falter. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Der Engländer, nämlich der, welcher es noch ist und seyn will, mithin besonders, was man den Alt-Engländer nennt, hängt bekanntlich sehr, wie an vielem Andern, was ihm national geworden, so auch an seinen nationalen Gesellschaftsliedern ohne Instrumentalbegleitung, den alten oder neuen. Es versteht sich, dass er Recht daran thut, wenn sie auch, als Musikstücke überhaupt, nicht so viel Eigenthümliches und Wackeres darböten, als die besseren aus ihnen wirklich darbieten. Man bringt sie unter die zwey Gattungen, der Glees, d. h. der mehrstimmigen Gesänge in freyer Schreibart, und der Catches, d. h. der Canons, der strengeren oder freyeren. Von beyden unterscheiden sich eigentlich noch die musikalisch länger und künstlerisch ausgeführten Gesänge, zu welchen die im angeführten Hefte gehören; gewöhnlich nimmt man sie aber mit unter jene auf, nur dass sich ihrer vorzugsweise die für Musik gebildeteren Gesellschaften bedienen. Etwas Eigenthümliches, wie schon gesagt, haben die besseren sämmtlich, und zwar in der Erfindung wie in der Ausführung. Hat doch Alles, was, so zu sagen, aus dem Kerne des Sinnes irgend einer Nation hervorgeht, sein Eigenthümliches; die Kunst aber, wo wirklich eine, und nicht bloss etwas Anderen Nachgemachtes ist, geht allemal aus diesem Kerne hervor. Der Ausländer muss in seinen Urtheilen darüber behutsam seyn; denn, kann er sich auch in fremde Nationalität hineindenken, so kann er sich doch nicht, oder höchstens halb und halb, hineinempfinden: hierauf kömmt's aber bey solchen Dingen zunächst an. Der Rec. hat Gelegenheit gehabt, nicht wenige jener Gesellschaftsgesänge aller der angeführten Arten kennen zu lernen (ihre Zahl ist Legion) und gesehen, von welcher ausserordentlichen Wirkung die beliebtesten, für den momentanen Zweck passend gewählt, und, besonders was die ersten beyden Arten betrifft, von einem zahlreichen Chore gesungen, oftmals sind; wie gehoben, erfrischt und wahrhaft beglückt selbst alte, sonst sehr ernste und in jeder Hinsicht vollwichtige Männer sich dadurch zeigten. Das muss man ehren; selbst wenn man nicht, oder doch in weit gemässigterm Grade, mitkönnte. Der Rec. hat sich daher längst gewundert, dass die Deutschen, die ja sonst alles Fremde nur allzugern, sogar auf Kosten des Eigenen, zu sich herüberziehen, nicht auch diese Gesänge (so viel ihm wenigstens bekannt) in Auswahl sich angeeignet haben. Um so erfreulicher ist es ihm, dass hier ein Anfang damit gemacht ist, und ein offenbar sehr wohlbedachter Anfang; denn nicht nur, dass die hier gebotenen vier Stücke in ihrer Art wahrhaft ausgezeichnet sind, so sind sie auch so gewählt, dass sie deutsche Gesangsfreunde leichter gewinnen und sie vorbereiten können auf die einfacheren und eigentlich volksmässigen.

Da von diesen englischen Gesängen überhaupt hier zum erstenmale, so viel der Rec. sich erinnert, in Deutschland etwas ausführlicher gesprochen, und da, wie zu wünschen und zu hoffen, die hier angefangene Sammlung fortgesetzt werden wird, so glaubt er keinen Tadel zu verdienen, wenn er noch etwas über das Eigene und Charakteristische derselben im Allgemeinen, so weit ihm dasselbe aus den ihm bekannt gewordenen Stücken einleuchtet, hieher setzt; zumal da dasselbe durchgehends, nur mehr oder weniger, auch auf die hier gebotenen Stücke anwendbar ist und in ihnen gefunden wird.

Es ist ein männlicher, nicht weiblicher, Geist, Sinn und Geschmack in ihnen herrschend; in den

älteren noch mehr als in den neueren, ungeachtet beyde zuweilen auch in das Sentimentale streifen. Herrschend ist ferner in ihnen das eigentlich Chormässige, in Erfindung, Ausdruck, Anordnung aller Stimmen und im Styl: das Chormässige, nicht die Schreibart für das vierstimmige Lied, und am wenigsten für das einstimmige, nur für vier Stimmen ausgesetzt; wodurch sie sich von sehr vielen, ja den meisten, der neueren deutschen Gesellschafts-lieder unterscheiden, welche in den beyden letztgedachten Arten sind. Herrschend ist endlich in ihnen grosse Einfachheit des Melodischen, Bequemlichkeit für die Singstimmen, dem Umfange der Töne und der Führung des Ganges nach: aber was das Harmonische betrifft, in den ausgeführteren eine Vorliebe für das Contrapunctische, wenigstens in Anordnung und Stellung der Stimmen gegen einander. (Nicht wenige hingegen nähern sich dem eigentlich Fugirten, oder sind, wiewohl in einfacher Weise, wirklich fugirt; wie unter den hier dargebotenen No. 4.) Hierin, und auch sonst, bemerkt man die englische Anhänglichkeit an das Stattliche, von Alters her Herkömmliche, Feststehende und Wohlgeregelte; in der Art, diess zu behandeln, die vollkommen gerechte Vorliebe der Engländer für Händel und den Einfluss ihrer Vertrautheit mit diesem grossen Meister. Diess Alles nun, glauben wir, thut auch den Deutschen wohl, obgleich sie in neuerer und neuester Zeit gar nicht mehr gewohnt sind, es von ihren Componisten in diesem Fache der Gesänge zu erhalten. Aus diesem Allem wird man wahrscheinlich aber auch schliessen, diese englischen Gesänge würden, musikalisch angesehen, nur einen engen Kreis ausfüllen; selbst in diesem einander nahe stehen und sich ähnlich sehen. Gewissermaassen ist das wohl wahr; aber Zweyerley verhütet, dass daraus, wenn auch hin und wieder einige Steifheit, wenn man es so nennen will, aber doch keine Einförmigkeit oder gar Monotonie entsteht: (wir sprechen überall nur von den guten dieser Gesänge) *erstens*, eben jene Art harmonischer Anordnung und Ausführung; denn das Contrapunctische, obgleich in seinen Regeln und Grundsätzen feststehend und darin stets dasselbe, findet den Geist niemals, wenn er, und wenn Geübtheit in diesen Formen wirklich vorhanden ist; es hebt und kräftiget ihn vielmehr und öffnet ihm immer neue Auswege, so wie es ja auch in der Anwendung wahrhaft unerschöpflich ist; *zweytens*, dass diese englischen Componisten sich stets sehr nahe an ihre Texte halten, wodurch mit der Verschiedenheit dieser nothwendig auch Verschiedenheit in die Musik kommen muss. Wer diese Compositionen, namentlich auch die vier hier angezeigten, bloss durchsiehet, der wird vielleicht, dieser unserer Behauptung beyzustimmen, einiges Bedenken tragen. aber er versuche es, sie von guten Stimmen gut ausführen zu lassen, und wir zweifeln nicht, er werde dann uns vollkommen Recht geben. — Diess sey genug über die englischen Gesellschafts-Gesänge überhaupt. Wir beschliessen mit einigen näheren Nachweisungen über die hier vorliegenden vier Stücke.

Der verstorbene verdienstvolle Winter, königl. bayerischer Kapellmeister in München, hatte (diess meldet dem Rec. die Redaction dieser Zeitung) bey seinem Aufenthalt in England — was man dort so leicht kann — dergleichen Gesellschafts-Gesänge kennen gelernt und, wie das kaum anders seyn konnte, grosse Freude daran gehabt, viele Liebe dazu gefasst. Er trieb daher dort von ihnen auf, was er erlangen konnte, und brachte fünf Bände voll zusammen. Sie waren ihm bis an sein Ende sehr, werth und er that sogar geheim damit. Nach seinem Tode, bey der Versteigerung seines Nachlasses, erstand der Musikalien-Verleger, Hr. Falter in München, diese Bände und vertrauete sie, zur Auswahl und zur Uebersetzung und Unterlegung der Gedichte, einem dortigen Gelehrten, der beyder Sprachen, wie der Tonkunst, in hohem Grade kundig ist. Dieser wählte nun die vorliegenden Stücke und gab ihnen den deutschen Text.

Diesen muss man nicht als kunstvolle Nachbildung der Originale betrachten, sondern als, den Worten nach, in so fern freye Uebersetzung, als die bequeme Unterlegung unter die nicht im Geringsten geänderte Musik nöthig machte; der Sinn aber ist treulich wiedergegeben, wie man leicht finden wird, da der englische Originaltext auf besonderm Blatte beygelegt worden ist. Alles, was die Musik verlangte, findet sich mit grossem Fleiss und ausgezeichneter Geschicklichkeit abgefasst: nur dass hin und wieder — was freylich zu bedauern — die Reime aufgeopfert worden sind welche überall, neben jenen nothwendigen Erfordernissen, gleichmässig wieder zu geben, kaum möglich seyn möchte. — Die mitgetheilten Stücke sind zwar alle aus jenen musikalisch ausgeführtern, aber verschiedenen Charakters, ziemlich verschiedener Schreibart, und sämmtlich sehr gut. Da das Heftchen aber doch wohl

als Probe gelten soll, so wäre es vielleicht rathsam gewesen, auch ein eigentlich volksmässiges, besonders ein recht lustiges Stück zu geben; denn auch an diesen kann es der Sammlung unmöglich fehlen. Die hier mitgetheilten Stücke sind alle vierstimmig, da die gewöhnlicheren Glees oder Catches meistens nur dreystimmig sind. Sie sind in Partitur gut lithographirt. Für diejenigen, die dessen bedürfen, ist auch ein besonders abgedruckter Klavierauszug beygelegt. Und so ist für das Unternehmen in jeder Hinsicht gethan, was sich thun liess. No. 1 ist von Danbi, ein gekröntes Concurrenz- und Preiss-Stück; No. 2 (Shakspeare's anmuthiges: Tell me, where is Fancy bred, mit der Nachahmung des Glockengeläutes am Schluss) ist von King; No. 3 von demselben; No. 4 von Webbe. Den Wunsch an den Herausgeber und Verleger, dass die Sammlung fortgesetzt werde, und den an die Gesangsfreunde, dass sie nicht nach blosser Durchsicht darüber entscheiden, haben wir schon ausgesprochen.

Nachrichten aus Italien.

(Beschluss.)

Florenz. Teatro alla Pergola. Rubini, Pisaroni, Bonini, Primedonne; Sirletti Sohn, Tenore; Moncada, Frezzolini, Bassi. Meyerbeer's *Esule di Granata* missfiel gänzlich bis auf ein Duett im zweyten Acte, welches jeden Abend furore machte. Die hiesige Zeitung sagt über diese Oper: Die ersten Noten der Symphonie (Introduction) geben gleich vom ganzen Uebrigen einen Begriff. Die Pauken haben die beyden ersten Tacte soli, worauf gewisse Dissonanzen folgen, aus denen man deutlich sieht, dass der Verfasser originell zu seyn sucht; hierauf folgen in demselben monotonen einschläfernden Style vielmehr künstlich combinirte Töne, als die eines schöpferischen Genie's, u. s. w. Da in diesen Blättern (1822 No. 16) von dieser meisterhaften Introduction ausführlich gesprochen, auch eine musikalische Beylage beygefügt worden ist, so kann man sich von jenen gewissen Dissonanzen und einschläfernden künstlich zusammengesetzten Noten, und zugleich von der musikalischen Weisheit unserer Aristarchen einen deutlichen Begriff machen (S. auch Rom und Turin). Nachher gab man Rossini's *Semiramide* mit Beyfall; endlich die neue Oper *l'Inimico generoso* von Hrn. Persiani. Jenes Blatt, nach welchem diese Oper bereits die zweyte dieses Componisten ist, sagt vom Maestro: er habe Ausführung, schönen Gesang, Ausdruck, sey brillant, grundlich in der Theorie, mit einem Worte, ein Genie, welches seiner Berühmtheit mit grossen Schritten entgegen eile; ermahnt ihn aber, sich vor dem Nachahmen in Acht zu nehmen und der bereits lästig gewordenen heutigen Musik eine neue Gestalt zu geben (di ridurre a miglior modo la omai gravosa musica del giorno). Von Seiten der Sänger sey die Aufführung nicht die beste gewesen (die Bonini war nicht bey Stimme), sonst würden mehre Stücke entzückt haben. *Teatro Cocomero.* Brambilla, Primadonna; Alberti, Musico: Piacenti, Tenore; Chiarini, Basso; Vaccaj's ältere Oper *Zadig ed Astartea* gefiel, besonders ein Duett und Final im ersten Acte, nebst dem Schlussrondo. Die Brambilla (heisst es) verspreche, die Alberti habe eine gute Stimme, Chiarini keine besondere Rolle und Piacenti eine starke helle Stimme. In der nachher gegebenen *Zelmira* wurden die drey ersteren täglich auf die Scene gerufen. *Teatro Borgognissanti.* In diesem Theater, welches vor kurzem eine Reform erlitt und verschönert wurde, gab man den *Tancredi*, in welchem sich eine gewisse Maldotti mit ihrer schönen und angenehmen Contraltstimme besonders ausgezeichnet haben, dem Tenoristen Cappelli es aber noch an Studium fehlen soll.

Lucca. Nach dem *Mosè*, welcher sehr gefiel, gab man die *Zelmira*. David fand am meisten Beyfall, nach ihm Reina; die Favelle soll kalt gelassen haben.

Livorno. Dieselben Sänger gaben auch hier die *Zelmira*, mit dem Unterschiede, dass hier auch die Favelle (wenigstens nach öffentlichen Blättern) gefiel. Von David wird gesagt, über ihn sey nur eine Stimme: ein verführerischer Gesang, bey welchem man die Fehler nur dann entdecke, wenn der Zauber aufhöre.

Turin. Teatro Carignano. Demery, Cerioli, Primedonne; Boccacini, Tenore; Santini, Vincenzo Galli, Bassi. Man gab Mozarts *Figaro*. Die Gazzetta piemontese sagt hierüber folgendes: Diese Aufführung hat abermals bewiesen, dass man die Zuhörer in einer musikalischen Unterhaltung nicht anders, als in drey Klassen eintheilen kann, nämlich: in Verständige, Profane, und solche, die nichts verstehen wollen. In den

schönen Tagen der Morandi, eines Emanuele Garcia, eines Nicola Bassi, war der *Figaro* für die damals leicht zu befriedigenden Zuhörer eine Ergötzung; wie ging das zu? Die erste Klasse besiegte die beyden andern. Jetzt ging diese Oper abermals in die Scene, gefiel aber wenig; wie ging das zu? Weit entfernt, zu glauben, dass dermalen die zweyte Klasse zahlreicher als damals sey, scheint es fast, als habe die dritte Klasse die erste besiegt. In der That, wie kann man behaupten, wenn man die Ohren voll von Rossini hat, dass die Oper eines ernsten Deutschen, aus welcher man so bald keine Phrase, kein Motivo, keine Ariette beym Herausgehen aus dem Theater nachzusingen im Stande ist, Glück machen kann? Warum hat sich's der gute Mozart in den Kopf gesetzt, seine Musik so gelehrt zu schreiben, dass Sänger und Orchester derb schwitzen müssen, um sie wie gemahlt (a pennello) aufzuführen? Lassen wir aber den Scherz bey Seite und kommen auf den Ernst. Diese Composition ist ohne Zweifel schwer, und die Gesetze der Harmonie sind in ihr so streng beobachtet, dass ohne vollkommene Uebereinstimmung zwischen Sänger, Orchester und Zuhörer sie ihren Werth verlieren muss. Was hat aber der Zuhörer dabey zu thun? Freylich gehört er auch dazu; so ist es auch mit dem Dante, den man mit ganz besonderer Aufmerksamkeit lesen muss, um ihn zu verstehen. Der Sieg des Guten und Schönen kann später erfolgen, ist aber dann desto sicherer. — Nach dem *Figaro* gab man die *Gazza ladra*, welche gefiel. Von der Demery (die auch hier De Meric genannt wird) heisst es, sie habe eine pronunzia, canto und sogar voce italiana, und sie wird sehr gelobt; die übrigen Sänger gefielen ebenfalls, auch im darauf gegebenen *Mosé*, worin der Tenorist Trezzini sang und sich durch eine helle Stimme, vollkommene Intonation und gute Manier auszeichnete. Hrn. Privitali, Theaterartikelfabrikanten im Osservatore Veneto, scheint die gute Aufnahme der Sänger mysteriös, wenn nicht die magia armonica der Rossinischen Musik das ihrige dazu beygetragen habe, und somit hat auch dieser Herr etwas gesagt.

Triest. Hauptsänger: Adelaide Tosi, Teresa Cecconi, Primedonne; Gaetano Crivelli, Tenore; Ottolini Porto, Basso. Anfänglich gab man die ältere Vaccaj'sche Oper *Zadig ed Astartea*, die wenig gefiel (man soll jedoch den anwesenden Maestro in der dritten Vorstellung auf die Scene gerufen haben), darauf mit weit mehr Glück Rossini's *Semiramide*. Die Tosi und Crivelli fanden eine glänzende Aufnahme; die Cecconi soll leider durch Unglücksfälle und häusliche Unannehmlichkeiten an ihrer schönen Stimme viel verloren haben.

Venedig. Teatro S. Lucca. Die Granara'sche Gesellschaft (S. den vorigen Bericht und unten *Como*) gab hier Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa* mit geringem Erfolge (die Tuvo war unpässlich); besser gefiel nachher *Tancredi*.

Rovigo. Hauptsänger: Clelia Pastori, Carolina Casimir, Primedonne; Achille Rivarola, Tenore; Pietro Gianni, Giuseppe Tavani, Bassi. Rossini's *Semiramide* und die Sänger gefielen: die Stimme des 18jährigen Rivarola ist zwar noch nicht ausgebildet, er hat aber gute Manier und versteht Musik.

Padova. Nach der Messe gab hier eine „bescheidene Gesellschaft junger Künstler" den *Tancredi*, namentlich: Sigra. Angelini, Primadonna; betrat zum erstenmal die Bühne; giebt Hoffnung; Sigra. Sajer, in Männerrollen, war nicht bey guter Stimme; Antonio Deval, trat zum zweytenmal auf; trug den Sieg davon; Alle erhielten Aufmunterung. In der vor kurzem gegebenen ältern Generali'schen Oper *Chiara di Rosenberg* fand die Primadonna Emilia Ruggeri Richelmi vom Mailänder Conservatorium allgemeinen Beyfall: man lobt an ihr eine schöne Methode und Ausdruck. Auch Deval und der Bassist Filippo Ricci wurden gut aufgenommen.

Brescia. Von der bereits erwähnten neuen Oper *l'Eroe francese*, von Hrn. Viviani, heisst es: die Musik habe angenehme brillante Motiven, sey gut instrumentirt und ziemlich populär. Die Introduction, die Cavatinen der Ferlotti und Festa, ihr Duett, ein Terzett im zweyten Acte und das Schlussrondo der Ferlotti fanden Beyfall.

Bergamo. Die vom Kapellmeister Mayr gestiftete musikalische Gesellschaft *Unione filarmonica* gedeiht immerwährend, wie man dies von einem so erfahrnen und gebildeten Componisten, der zugleich seinem vaterländischen Musikinstitute als Vorsteher wichtige Dienste leistet, auch seit geraumer Zeit Präsident des hiesigen Ateneo ist, erwarten konnte. In diesem Jahre wurde unter andern Beethovens Oratorium gegeben. In der gegen Ende Septembers statt habenden Akademie

machte den Anfang eine Ouverture aus Donizzetti's *Zoraide*; darauf sang der Dilettant Edler von Quarenghi eine Cavatine aus dem *Ajo nell' imbarazzo* desselben Meisters. Sodann liessen sich die beyden Schwestern Centroni hören, und zwar die Carolina (zum erstenmale) mit einer Mercadanti'schen Arie; ihre starke, helle, umfangsreiche Sopranstimme, gute Intonation und guter Accent geben die besten Hoffnungen. Die Angiolina, welche bereits in der verwichenen Messe auf dem hiesigen Theater vielen Beyfall fand, erregte allgemeine Bewunderung durch eine Nicolini'sche Arie. Hr. Centroni, der Vater, als guter Hoboist bekannt, konnte sich Unpässlichkeit halber nicht hören lassen. Der Dilettant Edler v. Zineroni, Präsident der Gesellschaft, spielte mit einer seltenen Genauigkeit und Annehmlichkeit Flötenvariationen; der berühmte Rovelli Violinvariationen über ein Tyrolerlied; den Schluss machte eine Mayr'sche Ouverture.

Cremona. Teatro della Concordia. Auf der hiesigen Messe gab man Generali's *Baccanali di Roma.* Hauptsänger waren die Passerini, die Ekerlin und der Tenorist Bianchi. Die Passerini überraschte die Zuhörer durch die ausserordentliche Geläufigkeit und den Umfang ihrer Stimme. Bianchi besitzt noch die Einfachheit der alten schönen Schule; alle genannten Sänger gefielen.

Como. Der Genueser Impresario Granara gab hier die ältere Mirecki'sche Oper *Evandro di Pergamo* mit eingelegten Stücken. Man sagt, die Musik sey eben nicht leicht, schmecke nach Rossini, habe mitunter einige hübsche, brillante Sachen. Die Fanny Ayton, die bereits vier Jahre in Italien ist, habe eine gute Aussprache, einen grossen Stimmumfang und viele Geläufigkeit. Nächst ihr werden die Contini und Hr. Ecord gelobt. Dieser Oper ging Coccia's *Evellina* voraus, in welcher die Tuvo besonders gefiel.

Piacenza. Die *Società ducale filarmonica de' Dilettanti* gab bey der Rückkehr der Herzogin aus Wien eine musikalische Akademie im Pallast Tedeschi Baldini, worin eine eigens für diesen Zweck von Hrn. Kapellmeister Nicolini componirte Sinfonia (Ouverture) gegeben wurde. In Solo's zeichneten sich besonders der Graf Giuseppe Gazela, Mitglied der Gesellschaft, durch ein Violinconcert, Mad. Antonia Tinelli, Contraltistin, von hier gebürtig und Schülerin des Mailänder Conservatoriums, in einer Arie, und der Professore Antonio Austria in Pianofortevariationen aus. Mad. Tinelli liess sich bey dieser Gelegenheit zum ersten Male öffentlich hören.

Parma. Carlotta Cavalli, Emilia Saccomani, Primedonne; Ranieri Marchionni, Tenore; Girolamo Cavalli, Basso. Rossini's *Matilde Shabran* gefiel so so; die Sänger fanden Beyfall, besonders die beyden Primedonne im Duett des zweyten Acts.

Aus Spanien hat man hier folgende Nachrichten:

Barcellona. Die Sedlaczek aus Triest macht auf dem hiesigen Theater furore.

Madrid. Hauptsänger: Fanny Corri Paltoni, Letizia Cortesi, Primedonne; Gio. Batt. Montresor, Tenore; Domenico Vaccani, Gio. Batt. Maggiorotti. Ungefähr in der Mitte Juny wurde das Theater eröffnet, und folgende Opern wurden gegeben: *Zelmira* (gefiel), *Elisa e Claudio* (immerwährender Enthusiasmus), *Edoardo e Cristina* und *Barbiere di Seviglia* (gefielen), *Porto abbandonato*, eine ältere Mercadanti'sche Oper, in welcher die Fabbrica aus Mailand debütirte und, nachdem sie ihre Furcht abgelegt, vielen Beyfall, so wie darauf in Mayr's *Rosa bianca e Rosa rossa* sehr gute Aufnahme fand. Andere Nachrichten lauten: *Zelmira*, fiasco; *Elisa e Claudio*, gefiel; *Edoardo e Cristina* (von der Cortesi eigens in Contract bedungen), fiasco; *Barbiere di Seviglia*, furore.

Berichtigungen. Die Sängerin Comelli schreibt sich Chaumel, nicht Chomelle, wie es in einem der jüngsten Berichte hiess. — Dass der junge Cimarosa nicht erst zwanzig Jahre alt seyn kann, wie letzthin gemeldet wurde, muss Jedem aufgefallen seyn, welcher weiss, dass sein berühmter Vater 1801 gestorben ist. Er ist gegen dreissig Jahre alt.

Weimar am 6. December. Gestern gab der Königl. Sächs. Kammermusikus Hr. Horak Concert auf der Viola. Er spielte ein Concertino von Kummer, Variationen von demselben und concertirende Variationen mit Pianoforte, gespielt von Hrn. Hiller aus Frankfurt a. M., einem sehr talentvollen jungen Manne, der sich seit zwey Jahren hier aufhält, um bey unserm trefflichen Kapellmeister Hrn. Hummel die höhere Schule im Pianofortespiel und in der Composition zu machen. Hrn. Horak's Instrument, in neuer Zeit nicht sehr oft als Soloinstrument benutzt, steht in dieser Anwendung allerdings der Violine und dem Violoncell

und zugleich scandalöse Scenen, wie vor etwa dreissig Jahren zwischen den Gluckisten und Piccinisten in *Paris*. Dann ist es genug, dafs ein Tonstück den oder jenen Namen eines Meisters oder Eleven von ihm an der Stirne trage, um präconisirt oder verdammt zu werden. Die Partheilichkeit würdigt Schönheiten zu Fehlern herab, und macht Fehler zu Schönheiten, sobald sie in den Werken des Lieblingstonsetzers angetroffen werden.

Ich kehre nach dieser kleinen beyläufigen Digression wieder zur Hauptsache zurück. Ein Meister, welcher einen künftigen Tonsetzer oder Kapellmeister zu bilden hat, wird sich nicht begnügen, ihn in alle Kunstgeheimnisse des guten und schönen Satzes und Vortrages einzuweihen, sondern ihn auch die Meisterstücke aller seit der Wiederauflebung der Tonkunst mit ihr beschäftigt gewesenen Tonsetzer — *lesen* lernen. Unter diesem *lesen* verstehe ich aber technische und ästhetische Zergliederung, die auch ohne Instrument, durch blofses Durchsehen und Nachdenken über ein Tonstück, zumal in Partitur, zu Stande kömmt. Vielleicht ist der Name: *Kunstverstand* ein sehr adäquater Ausdruck, um die Fertigkeit in dieser Art des Notenlesens zu bezeichnen. Dafs dieser Kunstverstand nichts weniger als gemein ist, und manchen Tonkünstlern sogar die Vortrefflichkeit nicht abgesprochen werden kann, ohne dafs die Gegenwart desselben an ihnen bemerkt wird, lehrt die tägliche Erfahrung. Es mangelt aber auch noch zu sehr an Lehrmeistern, ihn zu leiten und zu üben und nicht jeder Künstler oder Dilettant hat Enthusiasmus und Beharrlichkeit genug, die Gelegenheiten zu nutzen, welche sich zur Ausbildung von selbst anbieten. Wer es in dieser Art des Notenlesens zu einiger Fertigkeit gebracht hat, gewinnt dadurch nicht allein in Hinsicht auf Kunst und Kunstfertigkeit Vortheile, die der minder geschickte gänzlich entbehren mufs, sondern es wird ihm auch das Vergnügen zu Theil, sich alle abwesenden Musiken auf eine Art zu vergegenwärtigen, die für ihn so genufsvoll ist, als wenn er ihnen wirklich beywohnte, und Chor und Orchester nach allen Forderungen eines verständigen Kunstrichters besetzt wären. Aus dieser Lesefertigkeit erklärt sich, um es beyläufig zu sagen, warum die meisten Tonsetzer nicht ganz zufrieden mit der Exekution ihrer Arbeiten seyn können, auch wenn sie selbst dirigiren. Nicht alle Mitglieder eines Chors oder eines Orchesters können nämlich alles aus dem Tonstücke herausfinden, was der Setzer selbst in seiner Partitur liest, und es mufs daher an übersehenen Intentionen, verfehltem Ausdruck, nicht genug beachtetem Effekt mitunter kein Mangel seyn, und wenn die Musik schon *en gros* ziemlich gut gehet, wird der Setzer doch manche vernachlässigte Detail zu bemerken das Misvergnügen haben.

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Trois Sonates pour Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon ou Flûte et Violoncelle, compos. par A Gyrowetz. Augsburg, chez Gombart. Oeuvre 37. (Pr. 3½ Fl.)

Jedes Instrumentalstück hat während seiner Existenz in der Künstlerwelt wenigstens einmal dafs Schicksal, das man da und dort nicht nur an seiner Form, sondern auch an seinen innern Bestandtheilen so lang feilt und putzt und verbessert, bis es unvermerkt aus seiner natürlichen Sphäre herausgehoben und, wenn ich mich so ausdrücken darf, von seiner ihm eigenthümlichen Simplicität und Naturwahrheit auch der letzte Zug verwischt ist. Alles soll eine neue Gestalt gewinnen, alles soll höheren Schwung und verfeinerten Geschmack athmen und die schöpferische Kraft der Tonkunst soll ohne *terminum medium* würken. Diese Behauptung bis zur augenscheinlichen Evidenz zu erheben, darf man nur ein Schock unserer neuen Sonatenwerke zur Hand nehmen und dieselben mit den ähnlichen Werken des verewigten Bachs in Hamburg vergleichen. Wie selten trifft man in jenen den Charakter und den Ausdruck an, der in diesen herrscht; wie selten die sprechende Schilderung der Leidenschaften, das Pathos der Empfindungen, das

nach, doch hat es auch wieder seinen eignen Reiz und besondere bedeutende Vorzüge, wenn es so schön wie von Hrn. H. behandelt wird. Sein Ton ist sehr vorzüglich, seine Intonation ausserordentlich rein und sein Vortrag solid und geschmackvoll; daher legt er es, die Natur seines Instruments erkennend, weniger auf Besiegung grosser Schwierigkeiten an, als auf Ausdruck. Was er auf solche Weise etwa an Verwunderung über unerhörte technische Fertigkeit einbüsst, das gewinnt er an herzlichem Beyfall gefühlvoller Zuhörer — und gegen solchen Gewinn kommt jener Verlust kaum in Betracht. Wir wünschen dem wackern Künstler überall die freundliche Aufnahme, die er hier fand, und die er vollkommen verdient. Die Grossherzogl. Kapelle, Mad. Eberwein und Dem. Schmidt unterstützten den Concertgeber durch lobenswerthe Ausführung mehrer mit Beyfall aufgenommener Musikstücke.

Dessau, am 19. December 1826. Seit der Zeit, wo Friedrich Schneider als Kapellmeister hier angestellt ist, haben wir das Glück, nicht nur die Meisterwerke eines Mozart, Haydn, Beethoven und anderer classischer Tonsetzer in den regelmässig monatlich zweymal wiederkehrenden Concerten mit einer Energie und Präcision, die jedes Kennerohr befriedigen, vortragen zu hören, sondern erfreueten uns auch schon oft der Aufführung der grossen Oratorien von Mozart, Händel, Haydn und Schneider. Zu bedauern war nur hierbey, dass der Raum der hiesigen Schlosskirche, wo diese Aufführungen bisher geschahen, zu beschränkt ist, um diese herrlichen Compositionen in der Ausdehnung und mit dem Effect geben zu können, wie sie z. B. bey den Musikfesten am Rhein aufgeführt worden sind. Diesem Uebelstande ist jedoch nunmehr durch die Gnade unseres die Künste und Wissenschaften liebenden und beschützenden Herzogs begegnet. Die Nicolai-Kirche zu Zerbst, die schönste und geräumigste in ganz Anhalt, ist nämlich im Innern mit grossem Aufwande und in einfach edlem Geschmacke ganz neu ausgebaut worden, und es fehlt ihr nur noch eine ihrer Grösse angemessene Orgel. Die Zeitumstände und die schon aufgewendeten grossen Baukosten würden vielleicht noch längere Zeit den Bau einer neuen Orgel verschoben haben, wenn nicht die Verwandtschaft Sr. Majestät des Kaisers von Russland mit unserm Durchlauchtigsten Fürstenhause, und insbesondere der Umstand, dass der Kaiser ein Enkel einer Prinzessin von Anhalt-Zerbst, der Kaiserin Katharina II, ist, Anlass zu einem wahrhaft kaiserlichen Geschenk von 1000 Ducaten zu jenem Orgelbau gegeben hätten, so dass, wie verlautet, die Kirche nun recht bald ein grosses Orgelwerk — mit 60 Registern und 16füssigen Principalen — erhalten wird, indem man gedenkt, die Kosten des Bau's, der vom hiesigen geschickten Hoforgelbaumeister Zuberbier, welcher schon die neue sehr schöne Orgel in der Schlosskirche allhier gebaut hat, so weit sie nicht durch das kaiserliche Geschenk gedeckt werden, durch eine Collecte im Lande zusammenzubringen. Die Hoffnung, auch an der Elbe vielleicht einen Musikverein und Musikfeste aufblühen zu sehen, und Aufführungen grosser Oratorien durch grosse Massen von Musikern zu hören, wird durch jene erfreulichen Thatsachen gewiss neu belebt; und der treffliche Schneider, dem wir schon so vielen Genuss verdanken, wird sicher dahin wirken, dergleichen Musikfeste und Aufführungen in grösserm Massstabe, die den Tonkünstlern eben so erwünscht und Ehre bringend, als dem zuhörenden Publikum angenehm sind, zu schaffen und in Gang zu bringen. — Ueber unsere Concerte, so wie über die Leistungen der sehr braven Herzogl. Kapelle, über eine hier existirende Singakademie und Liedertafel wird Ref. ein andermal Bericht abstatten.

Aus einem Briefe des Hrn. Dr. Chladni, den neuen Saal der Berliner Sing-Akademie betreffend.

Berlin, den 8. Januar 1827.

Unter die günstigen Ereignisse auf meiner jetzigen Reise über Berlin nach Bresslau glaube ich auch das rechnen zu müssen, dass ich just zu rechter Zeit hieher gekommen bin, um die erste Wirkung des Gesanges in dem neuerbauten Saale der Berliner Sing-Akademie zu hören. Der Erbauer ist der Hofbaumeister Ottmar, ein noch junger, sehr talentvoller Mann, der schon durch mehre Baue, unter andern auch den des hiesigen Königstädter Theaters, sich Ehre erworben hat. Bey meiner vorigen Anwesenheit in Berlin im Anfange des Sommers 1825 hatte er das Zutrauen zu mir, den Plan mir zu zeigen, um zu hören, ob ich etwa in akustischer Hinsicht etwas zu bemerken hätte. Ich fand aber nicht das mindeste

dagegen einzuwenden, und erwartete vielmehr die beste Wirkung. Diese Erwartung ist auch vollkommen erfüllt worden, als am 2. Januar die jetzt über 300 Mitglieder starke Sing-Akademie sich zum erstenmale in diesem Saale versammelte und das 16stimmige *Kyrie* und *Gloria* von Fasch ausführte, welche Wahl wohl auch die schicklichste war, theils wegen der Vollstimmigkeit und Gediegenheit der Composition, theils auch, um dem Stifter der Anstalt die gebührende Ehre zu bezeigen. Da der Saal und das Gebäude noch nicht ganz vollendet ist, manches auch noch nicht ganz ausgetrocknet war, und die Luft noch überall durchzog, so war es nicht sowohl als eine förmliche Einweihung, sondern vielmehr als die erste Probe anzusehen. Die Wirkung des Gesanges war so vortrefflich, als man sie nur wünschen oder erwarten konnte. Es mochte eines oder mehre Chöre auf das Orchester, oder weiter nach vorn, oder in die Seitenlogen, oder auf die Tribüne über dem Eingange des Saales, oder auch in den kleinern Saal, welcher vermittelst einer weiten Oeffnung mit dem grössern verbunden werden kann, gestellt werden; man mochte auch als Zuhörer sich befinden, an welcher Stelle des Saales oder der Tribunen man wollte, so war die Wirkung unter allen Umständen gut, präcis, deutlich und hinreichend stark, ohne die mindeste Spur von einem der Deutlichkeit schadenden Nachhall oder Echo. Alle die Anwesenden, mit denen ich darüber gesprochen habe, waren über die vortreffliche Wirkung einverstanden; indessen, da wohl selten etwas Gutes ohne Widerspruch oder Tadel bleibt, so ist schon vermuthet worden, dass es auch an nachtheiligen und vielleicht schiefen Urtheilen nicht fehlen werde, welche aber wohl auf dem Wege der Theorie oder auf dem Wege der Erfahrung schwer würden zu beweisen seyn. Auch auf die Augen thut der Saal, welcher ein längliches Viereck ist, durch seine einfache Einrichtung und geschmackvolle nicht überladene Verzierung eine angenehme und freundliche Wirkung; wie denn auch die übrige Einrichtung des Gebäudes mir sehr bequem und zweckmässig zu seyn scheint.

Mancherley.

Man wird sich der Schranken des Menschlichen, besonders seines eigenen, und wie so gar Weniges man in den nächsten Kreis seines Anschauens, Erkennens, Empfindens, Liebens ziehen kann, nicht ohne Bedauern bewusst.

Andererseits hat man aber die Bemühung der Künste zu schätzen, die uns Fernes nahe bringen, Fremdes zu Eigenem machen, Flüchtiges festhalten.

Malerey lässt uns durch die Rahmen ihrer Tableaux in entlegene herrliche, oft wunderliche Provinzen blicken. Sie stellt uns Naturgegenstände, abenteuerliche Gestalten, ergreifende Scenen, über- und unterirdische Welt in sprechender Nähe dar.

Bildhauerey bringt uns mitten in ein verkommenes Geschlecht den kolossalen Bau gottähnlicher Menschen.

Dichtkunst lässt an uns das Geschick interessanter Personen, wie uns im Leben vielleicht nicht Einer vorkommt, so nahe vorüberziehen, dass unsere Theilnahme, wie kaum in der zerstreuenden Wirklichkeit, erregt wird. Namentlich in der lebendig vorführenden Schauspielkunst sehen wir Lieb' und Leid in den feurigsten, durchsichtigsten Farben brennen, und schauen vertraulich in die verschiedensten Zustände und Lebensweisen hinein.

Tanzkunst täuscht uns ein antikes Zeitalter oder eine Märchenwelt vor.

Musik vor allen trägt uns, jeden nach dem Maasse seiner Hingebung, seines Verlangens, wogenden Fluges in entfernte Zonen, ja in den Himmel selbst, und doch regt sie auch wieder in unserm Eigensten das Langverklungene, altes Wohl und Weh auf, spricht in Jugendtönen zu uns; sie ist der schnellste Bote der Sehnsucht zu entferntem Geliebten und täuscht uns durch ihre allgemeine Gefühls-Sprache über die Kluft von Zeit und Raum durch unmittelbare Gegenwart.

* * *

Ein alter Welttheil hat sein Höchstes und Schönstes ausgelebt; wie mach' ich mir ein lebendiges Bild des längst Hinabgesunkenen? vermag ich auch davon zu lesen, die zerbrochenen Säulen und Aschenkrüge zu sehen, hab' ich es darum mitgelebt?

Ein neuer Welttheil hebt sich lebensfrisch empor, alles Neue ist schön, und das Schöne selbst ist ihm ein Neues. Er ist der lachende Erbe unserer Künste und Wissenschaften. Wir jammern über sinkende Kunst; er bringt vielleicht wieder Jugendkraft und Einfalt in sie.

Was ist Alles schon vor uns *dagewesen*, was wird Alles noch *kommen*? Warum kann

ich die Haydns und Mozarts künftiger Geschlechter nicht mehr vernehmen?

Diesem Seufzer über die Enge und Kürze des Menschenlebens begegnet der Spruch nach Schiller:

„— Wer das Schöne seiner Zeit gelebt,
Der hat gelebt in allen Zeiten."

Kurze Anzeigen.

Vier Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von Georg Adler. 1stes Werk. Wien, bey Steiner und Comp. (Pr. 1 Guld. C. M.)

Wir kennen Hrn. A. und seine früheren Arbeiten nicht. Aus diesen Liedern geht hervor, dass er ein Musiker von Talent und Gefühl ist in der Composition ist; aus dem ersten aber auch, dass es ihm an wissenschaftlichen Kenntnissen gebricht oder dass er beym Componiren keinen Gebrauch davon macht; denn der Text ist in diesem ersten Liede an mehren Stellen sehr übel behandelt: er hat falsche Einschnitte und Schlussfälle, Wiederholungen, wo keine stattfinden dürfen, weil der Sinn zerrissen wird, u. dgl. m. In den anderen drey Liedern, wo ganz populäre Texte gegeben werden, mit denen sich's von selbst giebt, finden sich aber jene Fehler nicht; im dritten, das etwas Komisches hat, ist das Gedicht vielmehr treffend behandelt, auch in Hinsicht auf Declamation. Von jenem abgesehen, müssen alle vier Stücke nicht wenig gelobt werden; obgleich das erste sein Entstehen offenbar der Adelaide Beethovens verdankt: nicht als ob eigentliche Reminiscenzen gefunden würden, sondern dem Ganzen, seiner Anlage und Behandlungsart nach. Das ist an sich kein Tadel, sondern nur ein Vorzug weniger; der der Originalität. Die anderen drey Lieder (jenes ist eigentlich kein Lied) sind nicht ohne Eigenthumlichkeit; sagen aus, was sie sollen, und auf angenehme Weise; sind leicht zu singen und zu begleiten; sprechen durch Beydes sogleich an; und da sie verschiedenen Inhalts und Charakters sind, so werden sie auch dadurch um so unterhaltender. Es wird ihnen nirgends an Beyfall fehlen. Ist der Verf. noch jung, und vermeidet er künftig, was wir an No. 1. haben tadeln müssen, so darf man sich von ihm noch manches Vorzügliche versprechen.

Introduction et Polonoise pour le Pianoforte à quatre mains, comp. — — par C. G. Reissiger. Oeuv. 52. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cs.)

Ein tüchtiges Musikstück, dass dem Verf. Ehre macht. Die Einleitung ist kräftig und feurigernst; die Polonoise heiter, brillant, sehr mannichfaltig gemischt, und dadurch nur um so unterhaltender. Aber darum ist sie nicht bunt, kraus und abspringend: sie zeigt vielmehr, so wie auch der erste Satz, einen Componisten, der, nicht durch immer andere Einfälle, sondern durch Entwickelung und reiche Ausführung des einmal Erwählten neu und mannichfaltig zu seyn versteht; weshalb auch diess Stück Kennern oder gründlich ausgebildeten Liebhabern eben so sehr zu empfehlen ist, als solchen, die bloss eine gefällige Unterhaltung wünschen. Auszusetzen finden wir nichts; zu wünschen bloss, dass das Thema der Polonoise selbst nicht bloss hübsch, wie es ist, sondern auch noch hervorstechender seyn möchte. Zwey gute Spieler werden vorausgesetzt, nicht aber Virtuosen. Auch in dieser Hinsicht hat Hr. R. das Rechte, wie es der jetzigen Zeit und dem Stande des Klavierspiels in ihr angemessen ist, zu treffen gewusst. Der Stich ist etwas eng, aber deutlich und gut.

Second grand Rondeau pour le Pianoforte — — par Charles Mayer. Leipsic, chez Probst. (Pr. 12 Gr.)

Dass wir Neues, in der Erfindung oder Ausarbeitung, gefunden hätten, können wir nicht behaupten; wohl aber, dass wir gefunden haben, in Hinsicht auf Beydes, was eben jetzt viele sehr fertige und kräftige Pianofortespieler herauszuarbeiten geneigt und gewohnt sind. Der Verf., selbst ein solcher Spieler, mag sich gern vieles, auch Künstliches, besonders in den Lagen der Hände, zumuthen; und so muthet er's auch ihnen zu. Ihnen wird darum auch diess Rondeau nicht unwillkommen seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Januar. **No. 4.** 1827.

Recension.

Messe, zur Krönungs-Feyer Ihrer Majestät, der Kaiserin Carolina, als Königin von Ungarn, comp. von Joseph Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister. Wien, bey Tobias Haslinger. (Pr. 6 Thlr. 16 Gr.)

Auch mit dem Titel: *Musica sacra etc.* No. 1.

Hr. Hofkapellmeister Eybler ist als geist- und kunstvoller Kirchencomponist erst in der zweyten Hälfte des kürzlich verwichenen Jahres, auf Veranlassung der Herausgabe seines *Requiem*, als des ersten grossen Kirchenwerks, das von ihm öffentlich erschienen, durch diese Blätter in das musikalische Publikum ausserhalb Wien und seinem nähern Bereich, eingeführt worden; (Siehe Leipz. musik. Zeit. 1826, No. 19, 20 und 21 *) und schon thut man überall nach jenem trefflichen Werke sich um, und E.'s Name wird überall um desselben und seiner Trefflichkeit willen mit Hochachtung und günstiger Erwartung der anderen Kirchenstücke dieses Meisters, deren Bekanntmachung versprochen war, genannt. Es scheint so etwas wohl einmal anmerkenswerth, da seit kurzem mehre Stimmen sich laut genug gegen die nun auch in Deutschland, wie früher in anderen Ländern, zur Sitte gewordene Verhandlung wissenschaftlicher und künstlerischer Angelegenheiten in Zeitschriften erhoben und nur das Nachtheilige dieser Sitte — welches freylich von uns nicht geleugnet werden kann, noch soll, das aber doch bey weitem zum grössten Theile nur Folge ist von der übermässigen Vervielfältigung der Zeitschriften und von manchem Missbrauche, der in und mit ihnen getrieben wird — zur Schau gestellt haben. — Von den bey Herausgabe jenes *Requiem* versprochenen anderen Kirchenwerken E.'s ist nun die hier genannte Messe das erste, und, da die Krönungs-Feyer, für welche sie geschrieben worden, erst vor einigen Jahren stattgefunden, wahrscheinlich auch das neueste. Es wird sich, nach Bekanntschaft mit jenem früher erschienenen Werke, die Erwartung für die folgenden beträchtlich hoch gestellt haben: dennoch glauben wir unbedenklich versichern zu können, sie werde sich bey der Bekanntschaft mit diesem zweyten nicht getäuscht finden; vorausgesetzt, was allerdings vorauszusetzen: dass sie, neben dem allgemeinen, auch den besondern Zweck, welchem es gewidmet ist, im Auge behält. Denn dass bey einem solchen Feste, auch in wiefern es ein Kirchenfest wird, auf gar manches Andere, was es verherrlicht, so wie auf das in der Stimmung der Anwesenden (der Voraussetzung nach) Herrschende, auch in der Musik Rücksicht genommen werden musste, und bey der Auswahl der aufzuführenden Musik zu ähnlichen Festen überall zu nehmen ist: das siehet wohl Jeder ein und giebt es zu. Hr. E. hat, nach der Bedachtsamkeit und Sorgfalt, die überhaupt in seinem Charakter, als Mensch und Künstler, liegen, hierauf sehr verständige Rücksicht genommen; und zwar, wie wir aus dem Werke selbst sehen, vornämlich in Folgendem. Im Ausdrucke (was das Ganze betrifft) herrscht in der Musik, was bey solchem Feste durchgehends herrscht oder doch herrschen soll: Würde und Pracht, aber gepaart mit Demuth und Andacht.

*) Es sey uns erlaubt, bey dieser Gelegenheit einen kleinen, auf eine an sich unbedeutende Nebensache gerichteten Irrthum in dieser Rec. hier zu berichtigen. Jenes *Requiem* wurde nicht, wie es dort heisst, zur Todtenfeyer des Kaisers Leopold II geschrieben, obschon, und, so viel wir wissen, zum ersten Male öffentlich, bey derselben aufgeführt. Es wurde schon auf Befehl der Kaiserin Maria Theresia verfasst.

d. Red.

Im Einzelnen sind die Stücke, welche eine nur entferntere Beziehung auf die eigentliche Feyer zulassen, kurz gehalten und untergeordnet: (eine einzige Ausnahme wird in der Folge bemerkt werden) dagegen wurden die, welche eine nähere Beziehung zulassen, desto glänzender herausgehoben und mit beharrlicher Kraft durchgeführt. In der Anordnung und Schreibart finden wir alles Künstliche oder für die Auffassung und Ausführung beträchtlich Schwierige möglichst vermieden; und wo das Erste dennoch vorkömmt, (wie im Quoniam tu solus altissimus, cum sancto spiritu —) da ist es mit einer wahrhaft bewundernswerthen Klarheit und auch für unfehlbaren Effect angewendet. Die Instrumente sind nicht gehäuft, vielmehr vermindert; aber aus ihrer Masse sind die eben für die hier zunächst beabsichtigten Wirkungen passendsten herausgewählt. Das Ganze, ungeachtet der Ausführung verschiedener Hauptsätze in's Grosse und Weite, übersteigt, der Dauer nach, nicht die mittlere Länge, oder vielmehr, es erreicht diese kaum. Das Graduale und Offertorium, die, wie bey jedem hohen Kirchenfeste, frey, mit besonders naher Beziehung auf den Tag zu wählen und hier gewählt worden sind, hat der Componist mit ganz vorzüglicher Liebe behandelt und auch länger ausgeführt, als sonst zu geschehen pflegt. Alles diess finden wir nun, wie für den nächsten Zweck des Werkes, so auch für jede Benutzung desselben zu ähnlichem oder doch verwandtem, vollkommen, wie es seyn soll, und rechnen es dem Meister zur wahren Ehre. Näher werden wir diess Alles nachweisen, und was sonst zur Bezeichnung des Werkes uns nöthig scheint, anführen, indem wir nun seine einzelnen Theile kürzlich durchgehen.

Kyrie, Christe, Kyrie eleison: kurz, nicht wehmüthig und gebeugt, sondern in ganz einfacher, sanfter Bitte, ohne alles im Einzelnen Hervorstechende, ausgesprochen.

Gloria bis *Amen* — mithin: *Qui tollis*, eingeschlossen — ein einziger, bis zu den Schlussworten meist engzusammengedrängter, grosser, wirkungsvoller Satz, ein und funfzig Seiten lang, in Einem Flusse. Es mag in dem vorgeschriebenen Rituale liegen, dass dieser Satz nicht mit jenen Worten, sondern mit einer sich unmittelbar an die Intonation des Geistlichen anschliessenden Figur der ersten Violine beginnt, welche Figur sogleich zu den Worten: *Et in terra pax*, überleitet. Es wäre aber rathsam gewesen, für andern Gebrauch auch jene Worte der Intonation, wenn gleich ganz kurz, in Musik zu setzen und vielleicht als eine Zugabe am Ende des Werkes anzuhängen. Von dem Vielen, was sich über diesen reichen, meisterhaften Satz sagen liesse, setzen wir nur Folgendes her. Wer bey Reichthum und vieler Freiheit, Belebtheit und Kraft, ein festes Sichzusammenhalten, aus Wenigem, aber dem Rechten, Vieles, sehr Vieles zu entwickeln, und dabey die strengste Consequenz der Ausarbeitung sehen, wohl auch sich selbst darnach bilden will, der studire diesen Satz. Nach jenen sanft einleitenden Worten ergreifen die Singstimmen einen einfachen, kräftigen Gesang in Viertels- und halben Takt-Noten, die Geigen eine lebendige, feurige Figur in Sechsachtheilen, der Bass eine andere, ernste und pathetische, erst in Achteln, dann in Vierteln, die Viola dieselbe, aber anders (meist in der Gegenbewegung) geleitet; und so ist's und bleibt's, unverrückt, bis zu den Worten: *Qui tollis*, welche ganz einfach in grossen Noten und mildem, rührendem Gesange ausgeführt werden; worauf nun, mit *Quoniam*, jenes Alles wieder aufgenommen und doch anders geführt wird; und so ist's und bleibt's wieder, nicht nur bis zu: *Cum sancto spiritu*, sondern, wo nun mit diesen Worten die Singstimmen eine feurige, den pathetischen Ausdruck ungemein steigernde Fuge anheben und sie weit und breit durchführen, da ist und bleibt jenes andere Alles gleichfalls immerfort bis zum Ende des Ganzen, und bildet so, was die alten Contrapunctisten eine *Fuga maxima* nannten und mit vollem Rechte unter die höchsten Aufgaben stellten, sowohl in Hinsicht auf Kunst, als, wenn sie nämlich gelungen, in Hinsicht auf grosse, begeisternde, doch echtkirchenmässige Wirkung. Und wahrlich, hier ist sie gelungen; ist gelungen, wie, mit solcher Klarheit, in der ältern Musik nicht oft, mit solcher Grundlichkeit und Ausdauer, in der neuern, und selten. Wem dieses Lob übertrieben scheint, der versuche es nur, etwas Aehnliches zu schreiben; und hat er's versucht, so vergleiche er das zu Stande Gebrachte mit dem hier Geleisteten.

Credo. Im Grunde wieder ein einziger, grosser, mit Beharrlichkeit durchgeführter Satz, der Alles, fast ohne irgend eine Wiederholung der Worte, zusammenfasst, so dass nur: *Et incarnatus* einen kurzen, sehr sanften Zwischen-

satz bildet. Diess Stück ist durchgängig im freyen Styl; im Accompagnement werden aber wieder die Figuren und deren Bewegung in allen Saiteninstrumenten durchgehends festgehalten zu dem einfach fortlaufenden und nicht einmal durch einzelne Soli unterbrochenen Gesange. Dem Ausdrucke nach sind alle Einzelnheiten des Textes (die Worte: *Et incarnatus* etc. abgerechnet) nur sehr leicht angedeutet, vielmehr ist Alles in ein einziges, festes und freudiges Bekenntniss des Christen-Glaubens überhaupt zusammengefasst. Und wie wenig wir andere Ansichten von der Behandlung des *Credo* geradehin bestreiten möchten; wie hoch wir auch die treffliche Ausführung derselben durch nicht Wenige nach jenen anderen, ja den geradezu entgegengesetzten Ansichten zu schätzen wissen: wir glauben doch, die hier dargelegte Ansicht und Behandlungsweise ist die richtigste und für den eigentlichen Zweck die angemessenste. Wir würden es sogar eher loben, als tadeln, wenn Hr. E. auch das: *Et incarnatus*, mit in denselben ununterbrochenen Erguss (ungefähr, wie das *Qui tollis* in seinem *Gloria*) mit aufgenommen hätte. Für frohe Feste ein so gemässigt freudiges, wie hier; für andere ein mehr in ruhigem Ernst gehaltenes — dort wie hier durchgehends fest und gleichmässig fortgehendes, im Einzelnen nur das Entscheidendste ein wenig, das Uebrige nicht besonders bemerkbar machendes Verfahren mit dem Credo: das würden wir überall am meisten anrathen. Dass die Musik darum nicht eintönig oder einfarbig werden müsse; dass sie sogar nicht weniger reich, mannichfaltig, eigenthümlich, kunstvoll und eindringlich, als nach anderer Behandlungsart des Textes, werden könne: das brauchen wir wohl kaum zu erwähnen. Aber diess auf unserm Wege zu erreichen, ist freylich schwieriger; denn hier muss man aus Wenigem, dort nur aus Vielem, Viel machen können.

Warum Hr. E. das *Sanctus* so behandelt hat, wie er's gethan: das nicht einzusehen, müssen wir bekennen. Wie es hier steht, ist es, mit *Pleni* und *Osanna*, nicht nur kurz, sondern auch gut, doch aber ein beträchtlich untergeordneter Satz, und unserer Meinung nach sollte es eben hier vorzüglich feyerlich, gross und herrlich seyn; denn — ist es nicht so: gerade wo das Hohe herrlich glänzt, soll das Höchste um so viel herrlicher glänzen? — *Benedictus*, etwas länger ausgeführt, ist ein sehr sanftes, anmuthigheiteres Quartett für die vier Solostimmen, in Form eines freyen Canons, mit auf das Thema anspielendem, nicht mehr gebundenem Ausgange. Dann wird *Osanna* wiederholt.

Im *Agnus Dei*, mit *Dona nobis pacem*, nur von den zartesten Instrumenten, darunter einem schön melodisch geführten, obligaten Violoncell, begleitet, giebt uns der Meister wieder einen trefflichen, wahrhaft andächtigen, rührenden Satz, bey dem er länger und mit Sorgsamkeit verweilet ist, und zwar so, dass, so zu sagen, die Empfindung, wie das Knie, sich erst demüthig darnieder beugt, dann (beym *Dona*) mild gestärkt sich leise wieder aufrichtet, und also das Ganze der gottesdienstlichen Feyer abgeschlossen wird.

Des Graduale und des Offertorium haben wir nicht da gedacht, wo sie einzuschalten, weil sie zugleich für sich, gleichsam als kurze Cantaten oder, wie man jetzt dergleichen Stücke zu benennen pflegt, Hymnen, betrachtet und benutzt werden können; weshalb auch jedes einzeln gestochen ausgegeben wird. Das Graduale, über die schönen, höchstangemessenen Worte des Psalm: Tua est potentia, Tuum regnum, Domine; Tu es super omnes gentes: da pacem, Domine, in diebus nostris! ein herrlicher, würdevoller, wahrhaft an's Herz dringender Chor, bey aller Kunstmässigkeit der Führung und aller Fülle des durchgehends obligaten Accompagnements, einfach, von Jedermann zu fassen, von Jedermann mitzuempfinden. Der Satz ist, ganz wie der Text, aus zwey Hauptideen entwickelt: aus dem feyerlichen Anerkenntnisse göttlicher Obmacht, und aus der Bitte: Da pacem etc. Wir wüssten nicht, wie Beydes schöner ausgedrückt und schöner verbunden werden könnte. — Das Offertorium ist beträchtlich länger und mehr cantatenmässig ausgeführt. Nach dem einleitenden Ausruf: Domine! Domine! tritt mit den Worten des Psalm: Si obserwaveris iniquitates etc. eine Fuge ein, die — was wir bey Hrn. E. so oft wiederholen müssen — mit vollkommen fester Hand, und keineswegs bloss auf den Kreiswegen, die sich, nach wohlgewähltem Thema, Jedem, der überhaupt Fugen schreiben kann, im Grunde von selbst ergeben, ausgeführt wird, und zwar wieder mit einer durchgehends fortlaufenden, obligaten Figur der Violinen in kurzen, das Ganze mehr füllenden und belebenden Noten. Quis sustinebit? rufen am Schlusse die Stimmen wechselnd aus; quis? quis? mit einer Fermate, fortissimo, auf der Do-

minante von Cmoll, in welcher Tonart die Fuge geschrieben ist. Und jetzt beginnt, in Dur und grösster Einfalt, mit ungemein milder Melodie eine einzelne Sopranstimme, unter leiser Begleitung, erst nur durch die Accorde: Sustinuit anima mea in verbo ejus! aperavit in Domino anima mea! etc. dann treten die Chorstimmen mit denselben Worten und einem ein wenig figurirten Accompagnement der Instrumente hinzu; aber jene Stimme behauptet ihr Recht, hier, und auch zwischendurch in der Folge, wo, von den Worten an: Quia apud Dominum misericordia etc. der Satz allmählich zu einem lebhaftern, in Hoffnung und Vertrauen getrosten, nicht kurzen Chore in freyem Style wird. Auch hier müssen wir gestehen: Wir wüssten nicht, wie diess angemessener zu machen wäre; und gilt diess von diesen beyden Musikstücken, dem Graduale und Offertorium, an sich, wie sie nun sind, so gilt es doppelt, wenn man sich hinzudenkt, insbesondere bey jenem Solo-Sopran-Gesange: dort kniee eine grosse Fürstin, die eben zur Königin eines mächtigen Reichs in sorgenvoller Zeit gekrönet werden soll, in deren Seele diess gesprochen ist; und wir müssten uns sehr irren, oder der treue Diener seines Glaubens und seines Kaisers hat, indem er jenes eben so anordnete und ausführete, diess gleichfalls im Sinne gehabt.

Das ganze Werk ist gar nicht schwer, es ist vielmehr leicht auszuführen, und noch leichter, als die meisten der bekannten Messen von Joseph Haydn. Für den Gesang bedarf es nur eines nicht ganz ungeübten, aber sichern Chors; denn selbst jenes Sopran-Solo im Offertorium ist so einfach, anspruchslos, und auch so stimmgerecht, dass es einem Mitgliede dieses Chors mit guter, klingender Stimme füglich übergeben werden kann. Im Orchester wird vornämlich das Quartett reichlich, doch gleichfalls nirgends schwierig beschäftigt. Hoboen, Klarinetten und Fagotte sind leicht; die drey Posaunen (die zwar nicht unumgänglich nöthig, aber, wie sie hier behandelt, von grosser Wirkung sind) wenigstens gar nicht schwer auszuführen. Zu diesen Instrumenten treten nur noch, mässig gebraucht, in den glänzendern Sätzen, Trompeten und Pauken.

Das Werk ist schön und correct gestochen; gerade so, wie das *Requiem*. Es wird auch so gebunden ausgegeben.

Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des December. Die königl. Schauspiele gaben folgende Neuigkeiten: am 15ten, *Danina oder Jocko, der brasilianische Affe*, Ballet in drey Abtheilungen von Taglioni; Musik von Lindpaintner; für die hiesige königl. Bühne arrangirt, einstudirt und mit neu componirten Tänzen versehen vom königl. Balletmeister Hr. Titus. So ist denn endlich der berühmte Affe auch auf der königl. Bühne zum wahren Vergnügen aller seiner Freunde erschienen, und die königstädtische Bühne rühmt sich nicht mehr ausschliesslich seiner kostbaren Erscheinung. Uebrigens ist die Fabel des Ballets arm an Erfindung und dramatischer Behandlung, der Tanz meist überladen und unerträglich lang; die Musik ziemlich angenehm. Den Jocko gab hier Hr. Briol, erster komischer Tänzer am k. k. Theater an der Wien. Am 22sten, *der Bramin*, Zauberoper in einem Aufzuge, nach Poisson und dem Mährchen aus *Tausend und eine Nacht*, bearbeitet und in Musik gesetzt von C. Blum. Den bekannten Inhalt belebte eine vortreffliche musikalische Begleitung. Nur vier Personen traten auf, und ihr Spiel und Gesang erfreuten sich des glänzendsten Beyfalls. Den Missur gab Hr. Bader, den Nadir Hr. Sieber und seine Pflegekinder, Irza, Mad. Seidler, und Hamed, Hr. Devrient d. j. Am 26sten wurde Webers *Freyschütz* zum hundertstenmale gegeben: diess zur Berichtigung einer Stelle des vorigen Berichts. Hr. Blume trat nach der Rückkehr von seiner Kunstreise als Caspar wieder auf. Zu den Gastspielern gehörten Hr. und Dem. Siebert, deren schon der letzte Bericht erwähnte. Am 27ten sang Dem. Siebert eine Arie von Pär mit obligater Clarinette, Hr. Siebert die Arie aus Rossini's *Gazza ladra*, im Kostum des Podestà; darauf gaben sie in Boieldieu's *Johann von Paris*, sie die Prinzessin von Navarra, er den Grosseneschall; eben so am 29ten in Winters *unterbrochenem Opferfest* den Inka und Myrha, und am 25sten in Mozarts *Zauberflöte* den Sarastro und die Königin der Nacht.

Die Geschwister Rainer (Marie, Felix, Anton, Joseph, Franz) aus dem Zillerthal in Tirol, ein hoher Sopran, zwey Tenöre und zwey Baritone, haben mehrmals ihre Nationallieder gesungen. Es sind kräftige Natursänger, die ein treffliches Ensemble bilden und beym Jodeln ihre Fistel bis zu einer hohen Kraft und Fülle ausgebildet haben. Am 27sten, wo sie zum letztenmale sangen, führten

Franz und Maria auch einen Tiroler Nationaltanz mit Gewandtheit und Zierlichkeit aus.

Das königstädtische Theater brachte folgende Neuigkeiten: am 20sten, *Die kluge Frau im Walde*, oder *der stumme Ritter*, Zaubermelodrama in fünf Akten von A. v. Kotzebue; Musik von Ignaz Ritter v. Seyfried. Da das Stück schon seit vielen Jahren fast auf allen Bühnen bekannt ist, so bemerkt Ref. nur, dass es nicht ohne Beyfall aufgenommen wurde, wozu auch das Arrangement des Waffen- und Fackeltanzes (zum ersten hat Hr. Ferd. Stegmayer eine neue Composition geliefert), der Märsche und Maschinerieen von dem königl. englischen Pantomimenmeister Hrn. Lewin und die neuen Decorationen von Hrn. Blechen das ihrige beytrugen. Am 25sten, *Aladin*, Singspiel in einem Akte, nach einem Mährchen des Sarrazin von J. F. Castelli; Musik von Gyrowetz. Es hat sehr gefallen; Hr. List gab den Kalifen, Hr. Krebs den Giaffar, Hr. Wächter den Aladin, Dem. Sontag die Azelia. Am 28sten, *Der Kirchgang zu Petersdorf oder die beyden Nachtwächter*, Wiener Localposse mit Gesang, in zwey Akten, von C. Meis' Musik von W. Müller. Es ward nicht ohne Beyfall der Freunde der Possen gegeben. Die schon vorher genannten Hr. und Dem. Siebert haben auch auf diesem Theater Gastrollen gegeben, am 2ten in Pärs *Sargines* den Vater und Sophie. Die ehemals bey diesem Theater angestellt gewesene Frau v. Biedenfeld hat am 9ten in Martins *Lilla* die Partie der Königin Isabella mit allgemeinem Beyfall ausgeführt. Hr. Zschiesche, Sänger des königl. ständischen Theaters zu Pesth, gab am 30sten in Boieldieus *weisser Dame* den Gaveston als Gastrolle, nicht ohne Beyfall. Am 31sten haben die Geschwister Rainer auch hier ihre Nationallieder zu singen angefangen.

Die Direction des Theaters besteht jetzt aus sechs Personen, ohne den Inhaber der königl. Concession. Die Anstalt hat zwey Aerzte, und beschäftigt in der Kanzlei und bey der Kasse 40 Personen. Die Inspection und Oekonomie besorgen zwey, die Regie drey Mitglieder; die Musik üben und leiten zwey Directoren und ein Correpetitor. Der darstellenden Mitglieder sind 44, worunter 18 Damen und zwey Kinder; im Chor sind 17 Männer und 13 Damen. Das Orchester zählt 34 Personen. Ausserdem hat das Theater zwey Soufleurs, einen Copisten, einen Orchesterdiener, einen Kastellan und Maschinenmeister mit acht Arbeitern, einen Decorateur mit sechs Gehülfen, einen Theatermeister mit 12 Arbeitern, einen Garderobier mit sechs Gehülfen, vier Ankleidern und zwey Ankleiderinnen, einen Friseur mit zwey Gehülfen, einen Illuminateur mit zehn Gehülfen, einen Requisiteur, einen Theaterdiener, zwey Portiers und acht Arbeiter zur Reinigung des Theaters. Gegeben wurden in diesem Jahre 70 neue Stücke, worunter der *Jocko* 24mal; der Gastgeber ward 25.

Der ehemalige technische Director dieses königstädtischen Theaters, Hr. H. L. Bethmann, hat vor Kurzem herausgegeben: *Mein Weihnachtsgeschenk an das königstädtische Theater etc.* nach dem das Theater nicht bestehen kann. Tempus docebit! Auch wird es an Gegenschriften nicht fehlen, und schon haben zwey der Angegriffenen sich umständlich erklärt; namentlich Hr. G. C. F. Kunowsky, königl. Justizcommissionsrath und Syndicus des königl. Theaters: *Die Verwaltung des königl. Theaters in ihrer Beziehung zu dem pensionirten Hofschauspieler Bethmann*, und Hr. K. L. v. Diederichs, königl. Kammergerichtsreferendar und damaliger stellvertretender Syndicus des königl. Theateractienvereins: *Beytrag zur Würdigung der Bethmannischen Schrift etc.* Auch ist das dritte Heft des *Repertorium* des königl. Theaters so eben erschienen.

Das erste Concert in diesem Monate gaben am 4ten die Herren Jäger und Wächter, unter Direction des königl. Musikdirectors Hrn. Möser. Der Saal und die anstossenden Zimmer waren überfüllt, ungeachtet nur bekannte, aber allbeliebte Talente erschienen. Nach der Ouverture aus L. Spohrs *Faust* sang Hr. Wächter Mozarts Arie: Mentre ti lascio etc; darauf sangen Dem. Sontag und Hr. Spitzeder ein komisches Duett von Moska, Hr. Jäger eine Arie mit Chor aus Spohrs *Faust*, und mit Dem. Sontag und Hrn. Wächter ein Terzett von Götz, Roland k. k. Hofsänger, auf dem Pianoforte begleitet von Dem. Jaffe, die auch ein Concert von Hummel und Moscheles vorgetragen hatte. Diese Dem. Jaffé ist erst vierzehn Jahre alt und Schülerin des Hrn. Kammermusikus Mohs; ihr Anschlag wird immer sicherer, und mit Freude bemerkt man schon jetzt Weichheit und Zartheit des Ausdrucks. Der zweyte Theil gab die Ouverture aus Spontini's Oper *Julie*; Hr. Wächter sang eine Polacca aus derselben Oper und trug mit Hrn. Jäger ein heroisches Duett aus Rossini's *Zelmira* vor; Dem. Sontag die Arie aus Rossini's *Donna del lago*. Die Concertgeber sangen endlich mit den Herren Spitzeder, Eisler, List, Wagner, Krebs und Sponagel

ein Vocaloctett vom Ritter v. Seyfried. Alle einzelnen Stücke begleitete der lauteste Beyfall.

Die königl. Schauspiele gaben am 9ten auch ein Concert, in dem sich der königl. sächsische Kammermusikus Hr. J. J. F. Dotzauer mit seinen Söhnen hören liess. Er trug ein Rondoletto für Violoncello von seiner Composition und mit seinem Sohne Ludwig ein Potpourri für zwey Violoncells über Thema's aus *Preciosa*, auch von ihm componirt, vor. Der Vater zeigte sichere Fertigkeit, guten Ausdruck und schönen Ton; einen noch schönern, vollern und zartern Ton und für sein Alter bedeutende Fertigkeit hat der Sohn. Der andere Sohn Bernhard trug ein Concert für Pianoforte von Moscheles vor, und bewährte ein talentvolles Spiel, doch mehr in gebundenen Passagen als im brillanten Staccato. Eine Dem. Ferber sang eine Arie von Pacini, zum Theil unrein, vielleicht Folge ihrer Befangenheit; übrigens zeigte sie Umfang der Stimme, Präcision in den Sprüngen und Zartheit in den Melismen. Sie kann noch vieles lernen von den Dem. Carl und Hoffmann, die ein Duett von Mozart mit Beyfall sangen.

Den 11ten gab Hr. Spitzeder Concert, unter der Direction des Hrn. Musikdirector Möser. Nach der Ouverture der Oper *Omar und Leila* von E. Fesca sang der Concertgeber die Arie aus Mozarts *Belmonte und Constanze*: Solche hergelaufne Laffen etc. und mit den Herren Jäger, List und Wächter ein Vocalquartett von J. G. Seidl; Musik von Seipelt. Dem. Sontag, Frau von Biedenfeld und Hr. Jäger sangen das Terzett aus Mercadantes Oper *l'Apoteosi di Ercole*. Die zweyte Abtheilung gab die Ouverture aus J. Weigls Oper: *la principessa d'Amalfi*; die Romanze aus Nic. Isouards *Aschenbrödel*, gesungen von Hrn. Jäger; ein komisches Duett von Cimarosa, Seitenstück zu dem beliebten Duett in der *heimlichen Ehe*, gesungen von Hrn. Wächter und Spitzeder; die Arie aus Rossini's *Donna di lago*, die Dem. Sontag schon in dem vorher genannten Concerte zum allgemeinen Entzücken der Zuhörer gesungen hatte; das Terzett aus Meyerbeers *Margherita d'Anjou*, das die Herren Sieber, Wächter und Spitzeder mit grossem Beyfall vortrugen.

Der königl. Generalmusikdirector Hr. Spontini veranstaltete am 18ten zum Vortheil der durch Epidemie leidenden Niederländer ein Concert; dessen erster Theil gab die Ouverture zu Spontini's *Olympia*; den Chor Hallelujah aus Händels *Messias*; ein Concertante für zwey Violinen, entlehnt aus der Oper *Nurmahal*, arrangirt vom Hrn. Musikdirector Möser und von ihm und Hrn. Concertmeister Seidler vorgetragen; die Arie: Vertraue Theurer meinem Worte, mit Chor, aus Händels *Samson*, gesungen von Mad. Milder, und die Festhymne zur Krönungsfeyer des Kaisers und der Kaiserin von Russland, von Raupach und in Musik gesetzt von Spontini. Die Instrumentirung dieses neuen Werkes ist reich und glänzend; die Vocalpartieen wurden von den Damen Milder, Schulz, Seidler und den Herren Bader, Stümer, Gern, Sieber und Devrient vortrefflich ausgeführt. Der zweyte Theil gab das *Te Deum* von Righini, 1807 zur Feier des Tilsiter Friedens geschrieben; die Solopartieen trugen Mad. Schulz, Dem. Hoffmann, die Herren Bader und Devrient vor. Mad. Schulz sang hierauf die Arie aus Mozarts *Idomeneo*, mit obligater von Hrn. Möser brav gespielter Violine. Darauf folgte auf Begehren die Symphonie mit Chören über Schillers *Ode an die Freude*, in der die Gesangpartieen von Dem. Siebert und Hoffmann und den Herren Bader und Devrient vorgetragen wurden. Am 22sten gab der blind geborne Hr. C. F. Meier eine musikalische Abendunterhaltung, in der er mit den Herren Hermann, Lachmann und Raamann zwey Quartette für drey Flöten und eine Flöte d'amour blies; auch trug Hr. Hermann ein Potpourri für die Flöte und eine Phantasie für die Flöte d'amour vor. Die Compositionen waren alle von Hrn. Meier.

Noch erwähne ich zweyer musikalischen Genüsse, die Privatzirkel boten. Am 17ten veranstaltete Hr. Girschner, dessen die musikalische Zeitung öfters mit Beyfall erwähnte, eine Prüfung seiner Schüler und Schülerinnen nach der Logier'schen Methode, und zeigte, dass seine Zöglinge in der Theorie eben so wie in der Praxis bedeutende Fortschritte gemacht haben. Einige Tage später veranstaltete Hr. Schlesinger in seinem schönen Lokal eine Darstellung von des früh verewigten Webers *Oberon*, und gab uns einen Vorschmack dessen, was eine dereinstige Aufführung der Oper gewähren wird. Vor einer sehr zahlreichen Gesellschaft trugen Mad. Schulz, Hr. Stümer etc. unter Begleitung des von den Herren Dorn und Felix Mendelssohn gespielten Fortepiano die meisten Partieen vor.

Dresden, vom October bis Ende December. Die deutsche Oper brachte während dieser drey Monate nur mit Mühe einige Wiederholungen zu

Stande: *die Schüleruhwänke, die bezauberte Rose, die Ochsenmenuet, der Freyschütz.* Mad. Detroit versuchte sich als Aennchen. Es blieb glücklicherweise bey diesem ersten Versuch. *Johann von Paris.* Ein Hr. von Schmidtkow aus Königsberg, den man hier im recitirenden Schauspiele Gastrollen geben liess, wollte sich auch als Sänger in der Rolle des Johann zeigen. Er erregte das allgemeinste Missfallen.

Die italiänische Oper entschädigt uns einigermaassen, besonders durch den am 14. Nov. zum erstenmal gegebenen *Crociato in Egitto*, heroisches Melodrama in drey Akten, von Meyerbeer. Ueber die Composition selbst ist in einigen frühern Blättern dieser Zeitung, bey Gelegenheit der Recension des Klavierauszuges, ausführlicher die Rede gewesen, und wir können in das daselbst ausgesprochene lobende Urtheil einstimmen. Die Vorstellung erfreute sich vieles Beyfalls. Dem. Schiassetti, die früher schon in der Rolle der Isabella in der *Italiana in Algeri* mit Beyfall aufgetreten war, gab den Armando d'Orville. Ihre Stimme ist ein sehr angenehmer Alt, jedoch mit mehr Höhe, als ihre Vorgängerin, Dem. Tibaldi hatte. Daher ist sie vielseitig brauchbar, indem sie auch Sopranpartieen übernehmen kann, z. B. die Ninetta in der *Gazza ladra*, obgleich ihr diese weniger zusagen. Vorzugsweise ist die Reinheit ihrer Stimme, ihr schönes portamento und mezza voce und ihr herrlicher, ächt italiänischer Vortrag zu loben. Dem. Palazzesi als Palmide erhielt nicht weniger Beyfall, so wie Hr. Rubini als Adriano. Die Rollen der Felicia (Dem. Mar. Sandrini) und des Aladino (Hr. Salvadori) sind untergeordnet. Die mitunter schwierigen Männerchöre wurden sehr brav gesungen.

Wiederholt wurden folgende Opern: *L'Italiana in Algeri* — *La gazza ladra.* Sie war neu besetzt und gewannen dadurch sehr. Ninetta, Dem. Schiassetti; Pippo, Dem. Mar. Sandrini; Lucia, Dem. Seconda; Gianetto, Hr. Rubini; Fernando, Hr. Zezi. *Cenerentola; Mathilde di Shabran, Mosé.* Hr. Zezi als Mosé und Hr. Salvadori als Faraone sangen ausgezeichnet schön. *La Vestale.* Da Dem. Palazzesi krank war, so gab Mad. Sandrini aus Gefälligkeit die Giulia zweymal mit viel Beyfall. Hr. Zezi war trefflich als Oberpriester. — *Semiramide* — — Am 11. Nov. gab Hr. F. Moscheles ein Concert im Hôtel de Pologne, welches aber nicht sehr besucht war. Er spielte den ersten Satz seines Cdur-Concerts (Mspt.), die Variationen über Irrländische Lieder und eine freye Phantasie, die aber etwas dürftig ausfiel. Dem. Palazzesi sang die Schlussscene aus *Zelmira* herrlich. — Wie gewöhnlich, gaben auch während dieses Wintervierteljahres Hr. Concertmeister Rolla und die Herren Kammermusiker Fürstenau und Kotte ihre Concerte, die alle sehr besucht waren. Zum Bildungsfonds einer Wittwencasse für die Wittwen der Herren Kammermusiker gab man am 29. Decemb. die *Schöpfung* im Saale des grossen Opernhauses, aber leider in italiänischer Sprache, wodurch sie freylich allemal verlieren muss. Dem. Schiassetti hatte die Sopranpartie und sang sie mit einigen Abänderungen, die die Höhe nöthig machte, sehr gut. Hr. Rubini sang die Tenor- und Hr. Zezi die Bass-Solos. Der Saal war nicht voll. Hr. Reissiger ist als Musikdirector an die Stelle des abgegangenen Hrn. Marschners gekommen. Die Kapellmeisterstelle bey der deutschen Oper wird einstweilen nicht besetzt.

Kurze Anzeigen.

Vier und zwanzig religiöse Chorgesänge von älteren und neueren Meistern, für Kirchen, Schulen und Singvereine, gesammlet und herausgegeben von Ch. Rink. 1stes Heft. Darmstadt, bey Heyer. (Pr. 14 Gr.)

Die Sammlung mag wohl durch örtliche Verhältnisse hervorgerufen und um ihretwillen eben so, wie sie es ist, angeordnet worden seyn. Eine Erklärung darüber findet sich zwar nicht; wir glauben aber dass von dem geehrten Herausgeber vorauszusetzen zu müssen; denn ausserdem, dass wir sonst nicht wüssten, warum so viele ganz ähnliche und zum Theil dieselben Stücke enthaltende Sammlungen von ihm durch die seinige vermehrt worden wären, können wir auch in ihr selbst kein bestimmtes, künstlerisches Princip, von dem die Wahl ausgegangen, entdecken. Dass nichts Schlechtes und nichts Schwieriges aufgenommen worden, versteht sich von selbst, reicht aber zu solch einem Princip nicht aus. — Man erhält aber religiöse Chorgesänge, vom Choralmässigen an, bis, der Ausführung nach, zu solchen, die an kleine Kirchen-Motetten gränzen. Darunter sind höchstbekannte, vielmals gedruckte, wie Reichardts: Alles, was Odem hat etc. des Ungenannten: Wie

sich so leicht percipiren läfst und den hinreifsenden Flufs des lieblichsten Gesangs! Und woher diese auffallende Abartung? Vermuthlich daher, weil man entweder dem Princip: die Form der Sonate nehme alle Charaktere und jeden Ausdruck an, eine allzuweite Ausdehnung giebt, oder weil an ihrer Entstehung die Phantasie, die in ihrer Entflammung eingebildete Sensationen für wahr hält, den grofsten Antheil hat: denn auch die Tonkunst hat ihre Phantasieschwärmer, wie ihre Empfindungsschwärmer. Daher mag es auch kommen, dafs viele neuere Tonsetzer bey solchen Werken alles nur der Harmonie aufopfern und dagegen den Gesang oft ganz vernachlässigen, dafs sie nur frappiren wollen, ohne das Herz zu rühren, dafs manche glauben, man müsse von der Einheit der Tonart abgehen, um einen Reiz der Neuheit hervorzubringen und bilden sich ein, das *Maximum* erreicht zu haben, wenn man von ihrem Produkte nur sagen könne, dafs es brillant sey. Rec. freut es daher immer im Herzen, wenn bey der übergrofsen Fruchtbarkeit solcher Werke mit unter auch wieder eines zum Vorschein kommt, das geniefsbar ist und den Stempel edler Einfalt und Würde an seiner Stirne trägt und zu solchen glauben wir die angezeigten Sonaten des Hrn. G. zum Theile rechnen zu dürfen. Die Schreibart ist edel, ohne schwülstig zu seyn, der Vortrag fliefsend, ohne dafs sich dem Spieler Schwierigkeiten dabey in den Weg legten und die Modulationen nicht so complicirt und ausgedehnt, dafs das Gefuhl der herrschenden Tonart dadurch unterdruckt würde. Jede Sonate besteht aus drey Sätzen, worunter die mittleren dadurch sich auszeichnen, dafs das Violoncell dabey konzertirend ist, und sie haben alle Eigenschaften, dafs sie bey einem guten Vortrage jedem Zuhörer von Gefuhl eine angenehme Unterhaltung gewähren können. —

Wir theilen hier das Thema von jeder mit:

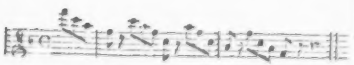

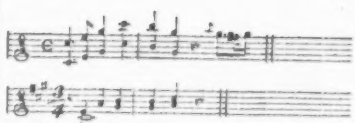

Six Airs variées pour le Violon avec accompagn d'un Violon par St. George, 1 Oeuvre Posthume. A Paris, chez Pleyel. (Pr. 6 Francs.)

Als Uebungsstücke für angehende Violinspieler sind diese Arien zu empfehlen. Die Themen sind kurz, melodisch und plan. Die Veränderungen halten die Mittelstrafse zwischen dem Schweren und Leichten. Die zweyte Violine führt blos die Grundstimme; übersteigt aber oft die Melodie der ersten Violin. In der zweyten Veränderung zu No. 4. liegt die zweyte Violin immer oben in der zweygestrichenen, und die erste in der eingestrichenen Octave, und haben viel Zerstückeltes und Getändeltes. In der zweyten Veranderung zu No. 5, die in fortgehenden Sexten und Terzien bestehet, verlangt die erste Violin einen geübten Spieler. Vorzüglich sollte man im zweystimmigen Satze auf eine reine Harmonie Rücksicht nehmen, da die Fehler darwider weit stärker, als im vielstimmigen Satz, ein gebildetes Ohr beleidigen. Man höre einmal, z. B. in der 3ten Arie:

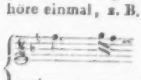

in der 4ten Arie:

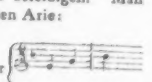

In der 6ten Arie:

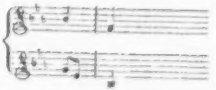

Noch eine Menge Versündigungen wider die reine Harmonie findet sich in diesen Arien.

sie so sanft ruhn etc. Graun's: Auferstehn, ja auferstehn etc. (Letztes schrieb aber Graun in Es dur; hier steht es in D. Kleine andere Abweichungen der Stimmen unerwähnt, schrieb Graun auch den Bass zu den Worten: wird, der dich schuf — in D transponirt: 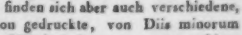 unzweifelhaft besser, als wie er hier steht: 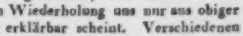 Hr. R. muss mithin aus einer veränderten, nicht verbesserten Abschrift geschöpft haben.) Verschiedene, und allerdings gute Stücke sind von Hrn. R. selbst. Es finden sich aber auch verschiedene, gleichfalls schon gedruckte, von Diis minorum gentium, deren Wiederholung uns nur aus obiger Voraussetzung erklärbar scheint. Verschiedenen Stücken von mehren Strophen ist nur die erste beygefügt, wie dem angeführten Reichardt'schen; anderen sind alle Strophen untergelegt, wie dem gleichfalls angeführten Graun'schen. (Letztes hat im Texte, ausser einem Druckfehler, die nicht verbessernde Abänderung der vierten Strophe: mir, statt uns, und was dann hiervon abhängt, und die, Metrum und Gesang verderbende, der zweyten Strophe: uns ein, uns ein, die starben, statt: uns ein, uns, die wir starben.) Auch dieses Alles können wir nur aus obiger Voraussetzung erklären. — Das Papier ist gut; die Handschrift des Lithographen aber sich nicht gleich; sie giebt auch, besonders von vorn herein, dem Text mit zu kleinen Buchstaben.

Grande Walse pour le Pianoforte, composée par le Baron F. de Boynebourg. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Durchtanzen wird diesen grossen Walzer, der wie eine beträchtliche Armee in verschiedenen Colonnen und Regimentern einherzieht, nicht Jeder wollen; sicher aber wird ihn Jeder gern durchhören und spielen, der ein Freund von dieser Art Musik ist. Er ist wohl erfunden, sehr sing- und tanzbar, nicht eben durch ungewöhnliche Gänge und auffallende Wendungen überraschend, doch auch nicht schon dagewesen, wenigstens in der Hauptsache; denn einige Passagen, die man etwa schon gehört zu haben zu glaubt, sind bey einem so lang und weit ausgesonnenen Quodlibet, sey es auch, wie hier, durchaus geistreich und aus eigner Phantasie hervorgegangen, kaum zu vermeiden. Musiker, die einen Ball angenehm zu eröffnen haben, und, nach den Gesetz der Mode, immer nach etwas Neuem trachten müssen, werden hier ihre Rechnung finden.

Thema von Carafa, O cara memoria — mit Variationen für das Pianoforte von Aug. Ferdin. Haeser. 21. Werk. Hannover, bey Bachmann. (Pr. 18 Gr.)

Eine ziemlich lange, ernsthafte, sehr vollgriffige Einleitung; das bekannte, angenehme Thema; sechs Variationen, von denen die letzte in einen freyern, bravourmässigen Allegrosatz ausläuft. Die Variationen sind in der Art, welche man jetzt Figurationen zu nennen pflegt, und beschäftigen den Spieler reichlich. Die Erfindungen sind nicht eben neu: aber Alles ist verständig geordnet; der Satz rein. Fertige Spieler können sich mit Nutzen an dem Werkchen üben.

Variations pour le Pianoforte seul sur une thème original, comp. — par Pierre de Chrzastowski. Oeuv. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, (Pr. 12 Gr.)

Eine kurze Einleitung; ein gefälliges Thema; sieben Variationen und eine nicht lange Coda. Ueberaus viele Noten und Figuren, zum Theil beträchtlich schwierige, die eine fertige, sehr präcise Ausführung verlangen, wenn sie sich gut ausnehmen sollen; und in ihnen manches Eigene. Das Ganze eine interessante Aufgabe für geübte Spieler, bey deren Lösung, wenn sie ihnen ganz gelingt, sie sich angenehm beschäftigt und unterhalten finden werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Januar. Nº. 5. 1827.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung von No. 59. des vorigen Jahrgangs.)

Dritter Brief.

Heute führe ich Dich in ein Heiligthum der Kunst, wo sich dem geweihten Blicke die Erzeugnisse längst verflossener Jahrhunderte gleich den Pforten der Vorzeit aufthun, und dem wissenschaftlichen Forscher die Mittel dargeboten werden, die Entstehungs- und Bildungsgeschichte der Tonkunst chronologisch aus den auf uns überkommenen Denkmälern zu studiren.

Ich spreche nämlich von des k. k. Hrn. Hofraths v. Kiesewetter in ihrer Art vielleicht einziger Partituren-Sammlung von Werken berühmter Meister im Fache der Kirchen- und Kammer-Musik strengen Styles, vorzüglich für den Gesang; von Entstehung der contrapunctischen Kunst bis auf unsere Zeit; meist eigenhändig, nicht nur vollkommen correct, sondern auch sehr schön und deutlich geschrieben. Dass dieselbe nicht blosser Liebhaberey, sondern der gründlichsten theoretischen Kenntniss, Geschichtskunde, und überhaupt literarisch-ästhetischer Geistesbildung ihre Entstehung und Bereicherung verdanke, bedarf keiner Erinnerung.

Hinsichtlich des eigentlichen Zwecks und Characters dieses musikalischen Archives spricht sich der Gründer und Besitzer desselben in dem Vorberichte zu seinem, den klärsten Ueberblick gewährenden Kataloge selbst höchst bestimmt aus. „Sehr mannigfaltig" — heisst es dort — „sind die Ansichten, nach welchen die Sammlungen alter Musik, oder (welches vielen für gleichbedeutend gilt) Sammlungen von Werken im strengen Style, und im Fache der Kirchen-Musik angelegt werden. Der Eine sammelt aus dem Gesichtspuncte des Chorregenten, das ist: als Vorsteher eines musikalischen Vereines. Er hascht nach allem, was ihm für seinen Chor zum Zwecke der Aufführung passt; er bringt nach seiner Weise auch von den guten alten Meistern vieles Gute, und vermuthlich eben das Bessere in sein Archiv; aber in der Regel ist sein Plan dennoch nicht gerade auf eine Sammlung alter Musik gerichtet. Ein Anderer sammelt aus dem Gesichtspuncte des Lehrers, oder des Beflissenen des Tonsatzes; seine Sammlung wird ein Depot des Besten und Classischen in den verschiedenen Styles, aus jeder Epoche der Kunst, folglich mitunter wohl auch aus der ältern Zeit; er nimmt die Muster für seine Studien, wo und wie er sie findet. Das Hauptziel eines Dritten besteht in der Anhäufung einer grossen Bibliothek; er hascht — mit mehr oder minder strenger Auswahl — nach Werken von allen grossen und kleinen Meistern, jeglichen Faches, jeglichen Styles, und aus allen Zeitaltern; seine Tendenz ist einzig auf Reichthum und Mannigfaltigkeit gerichtet. Ein Vierter hat eine entschiedene Vorliebe für Seltenheiten und Curiositäten; daher nicht nur für alte Musik überhaupt, sondern auch und vorzüglich für alte Codices, Manuscripte, Originalien, Prachtausgaben, Autographen, Fac simile's und dergleichen. Jeder dieser Sammler kann auf seinem Wege viel Interessantes, viel für Kunst oder Wissenschaft Nützliches und Wichtiges aufbringen, und verdient in solcher Beziehung unsere Achtung. Seltener jedoch, als alle hier angeführten, dürfte wohl jene Classe von Sammlern alter Musik seyn, welche hierbey wesentlich von dem geschichtlichen Standpunkte ausgeht," — und in diese fünfte Classe (einiger vielleicht noch bestehenden Unterabtheilungen nicht zu

gedenken, bey denen indess in höherm oder vermindertem Grade nichtsdestoweniger mitunter der Chor-Vorsteher, der Professor, der reiche Mann, oder der Raritäten-Liebhaber vorschlägt) gehört nun unser würdiger Kunstfreund.

Als vielbeschäftigten Staatsbürger und Vater einer zahlreichen Familie, bewahrten ihn eben diese eines Theils beschränkenden Verhältnisse vor Abwegen und Verlockungen obiger Art, wodurch die bessere Folge herbeygeführt wurde, dass sein Archiv, bey einer vergleichungsweise geringern Masse aufgebrachten Materials, in Absicht auf den innern, man möchte sagen: historisch-pragmatischen Zusammenhang um so mehr an Bedeutsamkeit gewonnen hat, indem, mit hauptsächlicher Rücksicht auf die Vervollständigung der ältern, für die Kunstgeschichte wohl eben unbezweifelt interessantesten Perioden, ohne sich geradezu nur auf die Gewinnung bloss des Vorzüglichsten und des für Classisch Erklärten zu beschränken, unabänderlich jener Plan verfolgt wurde, eine Geschichte der Musik, von der Entstehung der harmonischen oder contrapunctischen Kunst bis auf die neuere Zeit in Denkmälern aufzustellen.

Verbindungen mit mehren sehr achtbaren Sammlern und Kennern im In- und Auslande begünstigten den Besitz; bey seinem erst seit dem Jahre 1818 begonnenen Unternehmen; thätig ward dieses unterstützt durch die eifrigen und erfolgreichen Bemühungen eines vielseitig gebildeten Kunstfreundes, welcher während eines mehrjährigen Aufenthaltes in den grössten Städten Ober- und Unter-Italiens, durch seine eigenen nicht gemeinen musikalischen Kenntnisse mit den ersten Meistern und Gelehrten daselbst in nähere freundschaftliche Berührung gelangt, sich den Zutritt zu allen für den gewöhnlichen Reisenden verschlossenen Kunstschätzen zu verschaffen wusste, und dem dieses Archiv das Gewählteste und Seltenste aller italienischen Schulen verdankt, so wie es durch Mittheilungen schätzbarer und merkwürdiger Einzelheiten aus dem k. k. Hof-Musik-Archive und aus dem des hiesigen grossen Vereines wesentlich bereichert wurde.

Das Vorzüglichste aber, und für den Kenner das Wichtigste, rührt von dem unermüdlichen Eifer des Gründers selbst her, besonders in Absicht auf die Serie der Meister aus den ältern niederländischen, dann italienischen Schulen, von deren Messen, Psalmen, Motetten und Madrigalen er selbst eigenhändig aus den in veralteten Typen und ohne Tactstriche gedruckten Auflege-Stimmen der Original-Editionen, oder aus alten Manuscripten wohl mehre hunderte entzifferte, nämlich in moderne Schriftzeichen übertrug und mit Versetzung in den passenden Ton, wo es nöthig war, vollständige Partituren anfertigte. Nur auf solchem Wege ward es möglich, in dieser Sammlung Proben von der Schreibart der Autoren einer jeden Periode niederzulegen, so, dass daraus die Fortschritte der Kunst fast von einem Jahrzehend zum andern nachgewiesen werden können.

„Nur das letzte Drittheil des entwichenen achtzehnten Jahrhunderts, — bemerkt obengenanntes Vorwort — in welchem zwar die Tonkunst den höchsten Grad von Ausbildung erreichte, hat meine Bemühung, Zeit und Mittel weniger in Anspruch genommen, und die jüngste Periode (von 1800 herwärts) liegt nicht mehr in dem Plane des Sammlers alter Musik; die Proben aus dieser mögen indess die Reihe der Denkmäler bis zu unserer Zeit beschliessen, da die Anlegung einer *Bibliotheca selectorum* dieser mit Autoren so überaus gesegneten Epoche den Nachkommen vorbehalten bleiben muss."

Die früheren Perioden der verflossenen Jahrhunderte anlangend, wird dagegen in dem Kataloge dieser Sammlung kaum Ein berühmter Name vermisst werden: von den Gefeyertesten eines Palestrina, Orlando Lasso, Benevoli, Carissimi, Cavalli, Stradella, Bernabei, Alessandro Scarlatti, Caldara, Durante, Leo, Lotti, Marcello, Porpora, Pergolesi, Galuppi, Hasse, Jomelli, Majo, u. a. findet sich Mehreres, und zwar Werke in verschiedenem Style, indess von den Uebrigen, minder bekannten, ein, oder ein paar Werke für den Zweck der Sammlung genügten.

Viel Interessantes und Seltenes bieten die Meister der alten römischen Schule. — Die Serie der *Maestri di San Marco* ist hier vielleicht vollständiger, als in mancher grossen Bibliothek; besonders bedeutend aber die der Meister der neapolitanischen ältern und neuern Schule, von Mancini und Alessandro Scarlatti bis auf den noch lebenden Veteran aus der letztern, Zingarelli.

Wenn dem deutschen Patrioten die Ausbeute unter seinen Landsleuten minder ansehnlich erscheint, besonders aus dem langen Zeitraume von 1600 bis 1700, so hat diess einen historischen Grund,

und wir dürfen uns nicht verhehlen, dass die Deutschen zwar einst mit den Niederländern die Bahn wetteifernd betraten, wenn sie auch gleich nachmals sich mit ihren südlichen Nachbarn auf gleicher Höhe zu halten strebten, doch keine eigene Schule bildeten, und — mit Ausnahme einiger als Organisten berühmter Künstler — bis auf die Epoche der Heroen Sebastian Bach und Händel eben nicht besonders hervorgeleuchtet haben. Demungeachtet besitzt dieses Archiv auch von deutschen Meistern aus jener Zeit manches Merkwürdige in den Werken der Prätorius, Schütz u. a.

Von Franzosen ist wohl im Fache der Kirchen- und Kammer-Musik strengen Styls überall wenig vorhanden. Engländer, Spanier und Portugiesen, einst mit den Niederländern in den Schranken, sind längst, gleich diesen ihren Rivalen, verschollen; die einen leben schon lange von ihrer Vorzeit; den anderen scheint ihre National-Musik Genüge zu leisten. Die Nordländer holten ja von jeher Wein und Musik vom Süden.

Was dieser Sammlung den eigentümlichsten Werth giebt, ist demnach weniger die Menge der Namen, als vielmehr diess, dass alle darin aufgenommenen Werke in Partituren, und zwar in wohlverständlichen, für jeden Kenner und Practiker lesbaren Partituren, vorliegen. Handschriften, oder gedruckte Werke in Auflegestimmen, wie deren in den berühmtesten Bibliotheken — unbenützt und ungenossbar — einen grossen Raum müssig füllen, sind hier völlig ausgeschlossen. Autographen liegen zwar gleichfalls ausser dem Plane; dennoch finden sich hier deren nicht wenige, und mitunter höchst interessante vor.

Als das Kostbarste betrachtet der Eigenthümer selbst, und jeder ächte Kunstfreund mit ihm, eine in sechs ansehnliche Fascikeln aus dem ganzen Archive mit besonderer Sorgfalt zusammen getragene Auswahl, unter dem gemeinschaftlichen Titel: *Galerie der alten Contrapunctisten*; eine Anthologie aus den Werken, oder Ueberbleibseln der berühmtesten Autoren, welche in den ersten drey Jahrhunderten der erstandenen Kunst, von 1400 bis 1700, sich hervorgethan haben, — durchaus in verständlichen Partituren, d. h. in den heut zu Tage gebräuchlichen Zeichen und Schlüsseln, aufbewahrt; mit beygefügten historischen und biographischen Notizen, auch belehrenden Anmerkungen, nach der Zeitfolge gereiht, zu deutlicher Anschauung des Fortschreitens der Kunst. Erster Saal: die niederländische Schule. Zweyter Saal: die älteren italienischen Schulen. Wiewohl übrigens nach dem vorgesteckten Ziele, die Anlage des ganzen Archives nur auf Werke im strengen Kirchen- und Kammer-Style beschränkt war, so ist doch bereits jetzt auch schon ein kleiner Anfang zu einer künftigen Sammlung im Fache des musikalischen Drama und der eigentlich sogenannten Oper gemacht worden. „Hierin liegt ja eben" — schliesst das mehrmals angeführte Vorwort — „die unerschöpfliche Quelle des Vergnügens für jeden Sammler, dass ihm, lebte er auch Methusalems Jahre, immer noch zu wünschen, zu gewinnen übrig bleibt!"

Die in dem höchst vollständigen Kataloge alphabetisch eingetragenen Namen sämmtlicher Tonsetzer sind in zwölf Zeiträume rubricirt; so finden sich denn im

ersten Zeitraume, von 1410 bis 1470,

die ältesten Denkmäler wirklicher contrapunctischer Kunst, des deutschen Meisters Godenbach (auch Bonadies genannt), des Niederländers Ebrecht, des Süfters dieser Schule, Ockeghem (oder Ockenheim) und seines berühmtesten Schülers, Josquin, mit welchen die eigentliche Periode der Niederländer beginnt, und von deren Kunst ich schon in meinem ersten Briefe Proben mitgetheilt habe. Den

zweyten Zeitraum, 1470 bis 1500,

zieren die niederländischen Meister: Benedictus, Brumel, Loyset und Mouton; die deutschen: Adam von Fulda, Isaac Heinrich und Maha; der Engländer Dygon und der Spanier Pierre de la Rue. — Im

dritten Zeitraume, 1500 bis 1540,

verpflanzten die Niederländer ihre Kunst weiter durch Europa. Herrliche Wurzeln fasste sie in Rom und Venedig. Die Heroen dieser Epoche sind, im Stammlande: Arcadelt, Crequillon, Clemens (non Papa), Canis, Payen, Vaet und Willaert; in Italien: Animuccia und Festa; der Deutsche Johann Walter; der Franzose Goudimel; der Portugiese Damianus a Goes, und Englands berühmter König, Heinrich der Achte. Der

vierte Zeitraum, 1540 bis 1570,

bildet den Schluss der Periode der Niederländer, deren Ende noch der grosse Orlando Lasso beleuchtet. Es beginnt mit Palestrina die glänzende Epoche der Italiener; es blühen die Schulen des ältern Nanini in Rom, des Zarlino und Costanzo Porta in Venedig. In diesen drey Decennien lebten die Niederländer Joan. de Cleve, Giachetto de Mantua, Orlandus Lassus, Luyton, Philippe de Monte, Parvenage und Cyprian de Rore; — die Italiener Gabrieli, Andrea (ein Venetianer), Nanini, Giov. Mar (ein Römer) und sein ausserlicher Landsmann Palestrina; Costanzo Porta (ein Cremonenser); Isnardi (ein Ferrarenser); Cambio, Ferabasco und Zarlino di Venezia; die Deutschen Utendaler und Dries;

der Engländer Tallis; der Franzose Phinot und der Spanier Morales. Dem

fünften Zeitraume, 1570 bis 1600,

gehören an: der Venetianer Asola; die Römer Anerio (Fel. und Franc.), Giovanelli, Cavaliere (Emil de) Caccini, Ingegneri und Marenzio; die Venetianer Dragoni, Falconi d'Asolo, Giov. Gabrieli, Gatti, Rubini, Osculati, Stabile und Donati; die Neapolitaner Gesualdo, Principe di Venosa; Nanini, Bern. und Valcampi; — die Mayländer: Orazio Vecchi, Gastoldi und Orfeo Vecchio; — die Parmesaner: Claud. Merulo, Nocetti und Pomio; — der Cremoneser: Palavicini, Benedetto; der Florentiner: Peri, Jacopo und der Bologneser Rota; die Niederländer: Claude Lejeune und Le Febure; — die Deutschen: Aichinger, Gumpelzheimer Ad., Gallus, Hasler, Mailand, Hiern. Praetorius und Zang; der Engländer Bird und der Spanier Vittoria. — Der

sechste Zeitraum, 1600 bis 1640,

umfasst folgende Künstler-Namen: Agostini, Paolo, Cesiciliolini, Cifra, Mazzocchi, Quagliato, Soriano, Ugolino, sämmtlich Römer; Croce, Grandi, Monteverde, Aprilio Pacello, Leoni, Venetianer; Gagliano, ein Florentiner; Turini, Viadana, P. Raimo, aus Neapel; Paolo Cima, aus Mailand; Catalani, aus Sicilien, Ciacobbi, aus Bologna und Agazzari aus Siena; Erbach, Kapsberger, Michael Praetorius, Ufferer, Sello, Stadelmayer, Buel, Frank und Wallisar, Deutsche; der Franzose Cousteaux und der Portugiese Heredia. — Deren Nachfolger im

siebenten Zeitraume, 1640 bis 1670, waren:

die Italiener: Allegri, Benevoli, Carissimi, Biordi (strahlende Sonnen am musikalischen Horizonte), Foggia, Graziani, Rovetta, Silvestro Durante und Federici, alle dem classischen Boden der Sieben-Hügel-Stadt entsprossen; Corso (in Como), Corso (in Celano), Cavalli, Monferrato und Scomparin (in Venedig), Stradella (in Neapel geboren); der Böhme Hammerschmiedt; der Sachse Heinrich Schütz; die Deutschen: Hielfer und Bockshorn (Capricornus) — Im

achten Zeitraume, 1670 bis 1700,

erhebt sich die Bolognesische Schule zu grossem Ansehen durch die tiefe Gelehrsamkeit der Meister Aldobrandi, Barbieri, Baj, Buononcini, Colonna, Gabucio, Pistocchi, Perti, Pacchioni, Giulio Alessandri, Piersimone Agostini, Bernabei, Caresana, Casini, Caniciari, Gonella, Minzarti, Nitrani, Olstani, Polaroli sen. und jun. Pittoni, Pacello, Alessandro Scarlatti und Ziani; denen die Deutschen: Joh. Christ. Bach, Dedekind und Fux nacheiferten. — Der

neunte Zeitraum, 1700 bis 1740,

bereitet den Uebergang der italienischen grossen Periode zu ihrer schönen vor, welche mit der neuen neapolitanischen Schule beginnt. Hier prangen die Namen eines Abbos. Bolani, Banner de Padova, Biffi, Cordans, Caldara, Ciampi, Clari, Franc. Calegari, Costanzi, Franc. Durante, Dalla Bella, Lotti, Leo, Marcello, Pergolesi, Predieri, Porta, Paradis, Polaroli, Pasquale, Porpora, Ragazzi, Salinas, Speranza, Stefani, Dom. Scarlatti, Ristori, Tinazoli, Vinaccesi, Zanetta, Franc. Conti, Grassi (detto: il Bassetto), Gozzini und Feo; des Spaniers: Teradeglias; des Böhmen: Zelenka und unserer berühmten Landsmänner: Joh. Seb. Bach, Christian, Händel, Hasse (il Sassone) Stölzl, Telemann und Graun, welche die Gründer von Deutschlands grosser Periode genannt zu werden verdienen. Als der italienischen Musik goldene Aera erscheint der

zehnte Zeitraum, 1740 bis 1770.

Ihm verdanken wir die blühenden Kunst-Schöpfungen der Meister: Adolfati, Beretti, Basili, Bergamo, Brusa, Caffaro, Cassli, Nic. Conti, Cotumacci, Fenaroli, Fioroni, Carapella, Galuppi, Jerace, Jomelli, Majo, Padr. Martini di Bologna, Palotta, Prati, Piccini, Peres, Ricciori, Sala, Gius. Scarlatti, Saratelli, Trastta, Padr. Valotti, Francini di Sacile, Perà, Cocchi, Ciampi, Lagrenzio und Lampugnani: indem mit ihnen gleichzeitig im deutschen Vaterlande die grossen Geister: C. Ph. Eman. Friedemann und Joh. Christ. Bach, Eberlin, Gassmann, Gluck, Angstanberger, Schuster, Wagenseil, Thuma, Georg Benda und Holzbauer erstanden, waren diese die eigentlichen Grundpfeiler von Deutschlands goldenem Zeitalter, und solches ist der

eilfte Zeitraum, 1770 bis 1800,

die Periode der grossen Contrapunctisten Albrechtsberger, Homilius, Fasch, des Dioscuren-Paares: Joseph und Michael Haydn, eines Mozart, in seiner Universalität, eines Vogler, Naumann, Kraus, Reichardt, Schulz, Rodewald, Rolle, Bertoni, Cimarosa, Furlanetto, Gazzaniga, Mortellari, Padre Mattei, Martines, Marchesi, Nasolini, Paesiello, Salieri, Sebastini, Sarti, Tarchi, Tritta, Quaglia und Zingarelli. Den ganzen Cyclus beschliesst endlich der

zwölfte und letzte Zeitraum, vom Jahre 1800 bis auf die Gegenwart,

welcher, wie schon gesagt, ausser dem Bereich einer Sammlung alter Musik liegend, nur Proben zur künftigen Fortsetzung einer Kunstgeschichte aufstellt in den Werken der Meister: Aihlinger, Beethoven, Benelli, Callegari, Cherubini, Danzi, Dublhof, Eybler, Farinelli, Graziali, Gossec, Häser, Jannaconi, Marsano, Miari, Miltitz, Minoja, Morlacchi, Paveri, Perotti, Santucci, Stadler, Stuns u. v. a.

(Die Fortsetzung folgt.)

Ueber die Aufführung des Händel'schen Oratoriums Josua in Berlin.

Die Königl. Sängerin, Mad. Milder, hatte zu ihrem Concert am 10. Januar das classische Meisterwerk von G. F. Händel, sein Oratorium *Josua*, im Jahre 1747, seinem 63sten Lebensjahre, in Musik gesetzt, in jeder Hinsicht zweckmässig erwählt, sowohl in der Beziehung, dem frivolen Zeitgeschmacke durch ein sinniges Werk ernster Grösse entgegen zu treten und statt der modernen musikalischen Abend-Unterhaltungen von 10 bis 12 zerfetzten bunten Läppchen, mit italienischen Bonbons verzuckert, ein gediegenes Ganze aufzustellen, das einen Total-Eindruck gewährt, als auch in der Rücksicht, dass diese Art getragenen, einfachen Gesanges der Stimme der

Concertgeberin vorzugsweise zusagt. Da es Mad. Milder nicht schwer werden konnte, die Solo's gut zu besetzen, so hatte die sorgsame Künstlerin ihr besonderes Augenmerk auf die Haupt-Stärke der Händel'schen Oratorien, die Chöre, gerichtet. Hr. Professor Zelter und mehre einzeln dazu aufgeforderte Mitglieder der hiesigen Sing-Akademie sicherten die gute Ausführung dieser Kraft-Massen, voll von den kunstreichsten Imitationen und natürlichem Flusse der Melodie, gestützt auf die reinste Harmonie und wahrhaft gearbeitete Real-Stimmen. Ein zwar nicht besonders stark besetztes, doch sicher gewähltes Orchester leistete unter des Hrn. Concertmeisters Seidler Direction, was möglich war, nach wenigen Proben, beym Mangel einer sichtbaren Tactirung und der geringen Bekanntschaft unserer Ripienisten mit der Art und Eigenthümlichkeit alter Musik strengen Styls, deren Vortrag vor Allem langen Bogenstrich und das genaueste Ensemble erfordert. So vorbereitet, begann im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses (nicht gerade das passendste Local für ernste Musik) vor einer recht zahlreichen Versammlung, die der Königl. Hof verherrlichte, die grossartige, kurze Einleitung, der sich der kräftige Chor: „Ihr Söhne Israel's" anschliesst. Sämmtliche Stimmen traten rein und sicher in allen Chören ein, und es blieb in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig. Die Recitative, voll Würde und Wahrheit des Ausdrucks, wurden nicht minder ansprechend, besonders von Mad. Milder und Hrn. Stümer vorgetragen. Gleich die erste Arie des Achsah, mit sehr wirksamen Solo's von Violine und Cello, in Hmoll: „O wer erzählt", sprach die Empfindung der Zuhörer, vornämlich durch den seelenvollen Ton der Sopran-Stimme, deren Mittel-Töne von so schöner Klarheit sind, ungemein an. Hr. Stümer sang die kleinen Passagen der Arie Josua's: „So lang sich noch in Jordans Fluth", mit der Sicherheit und Gewandtheit eines geübten Künstlers. Die volle Altstimme der Dem. Hoffmann (Schülerin der Dem. Schmals) fand in der Partie Othniel's hinreichende Gelegenheit, ihren Wohlklang ihre starke Tiefe und die Weiche ihres Tones zu zeigen, wenn solcher rein und nicht gepresst hervorgebracht wird, was jedoch (bey einer eingerissenen Manier, den Ton mit dem Kehlkopf zu stark anzudrücken, und die Intonation zuweilen sinken zu lassen, sey letzteres aus Schwäche oder Mangel an scharfem Gehör) nicht immer der Fall war. Eine rührende Wirkung brachte die Vereinigung beyder weiblichen Stimmen in dem zarten Liebes-Duette hervor: „Der rasche Strom, er fliesset leicht" u. s. w. Der zweyte Theil begann erwartungsvoll mit dem kriegerischen Tempo di Marcia. Hätte nur Josua nicht ausgerufen: „Blas't die Drommeten!" Denn diese quäckenden, unreinen Töne der Tromba in der Höhe störten den herrlichen Chor: „Ehre sey Gott!" und das ergreifende Tenor-Solo dazwischen dergestalt, dass das Publikum erst in Unruhe gerieth und endlich das Lachen nicht mehr unterdrücken konnte. Weshalb waren denn nicht chromatische Trompeten für die unsicheren halben Töne gewählt, die jetzt den Trompetern in langsamer Bewegung so schwer werden? Oder Hörner und Oboen, freylich minder wirkend. Indess „die Mauern stürzten" und die Völker lachten, statt zu „beben." Hr. Blume sang die ganze Partie des Caleb, und vorzugsweise die Arien: „Seht, die Flamme, wie sie ras't" mit ihren schwierigen Coloraturen, und das rührende Danklied im dritten Theile gemässigt, ausdrucksvoll und rein, recht ansprechend. Josua hätte im Ton etwas kräftiger den heroischen Ausdruck hervorheben können; indess liegt der Tenor sehr hoch, oft nur im Falsett zu erreichen, das keine Anstrengung erträgt. Vorzüglich wurde das Solo Josua's mit Chor im zweyten Theil ausgeführt: „Allmächt'ger Herrscher in der Höh'". Der Wechsel und die contrapunctische Durchführung der Stimmen, wie der basso ostinato darin, ist von unbeschreiblicher Wirkung, ohne alle gesuchte Effect-Mittel; eben so die Klage des Chors: „Wie bald die stolze Hoffnung sank", der Josua durch den Aufruf „Zur Schlacht" in der feurigen Arie begegnet, welcher der neu belebte Chor: „Mit neuer Wuth gehn wir zur Schlacht" sich so begeistert anschliesst. Die Arie Othniel's im Gavotten-Zeitmasse: „Wenn der Held nach Ruhme dürstet" sang Dem. Hoffmann besonders gelungen. Der Conflict des Heldensinnes mit der süssen Liebe gewährt hier den wirksamsten Contrast, der in einer vorherrschenden Empfindung der Begeisterung für den heiligen Kampf verschmilzt, und nur eine Vorahnung des holden Lohns der Liebe gewährt. Einige Arien und Recitative wurden, der gegen die Gewohnheit zu langen Dauer des Oratoriums halber, mit Recht weggelassen. Man hätte den dritten Theil gegen das Ende noch etwas abkürzen können, um dem Ganzen desto mehr Eingang zu verschaffen, wie auch für die Ausfüllung der unbegleiteten Stellen des Gesanges mit dem Bass allein, durch den Zusatz einiger Instrumente, meistens nur von zwey Oboen, Flöten

und Hörnern, bey einigen Chören auch von Posaunen, von geschickter Hand, etwas — doch fast zu discret und deshalb die fehlende Orgel nicht ganz ersetzend — geschehn war. Hr. von Mosel hat sich bey der Bearbeitung von *Samson* mit Fug und Recht hier mehr Freiheit erlaubt, wenn überhaupt eine Modernisirung älterer Musik zulässig ist. Diese Streitfrage scheint Mozarts Genie durch seine herrliche, geistvolle Bearbeitung des *Messias* und *Alexanderfestes* bejahend entschieden zu haben. Allein ein in diese Mysterien eingeweihter, eigenthümlicher Genius gehört auch zu solchem Wagniss! Wir können unsern Bericht nicht besser schliessen, als mit dem höchsten Lobe der gelungenen Ausführung der Krone des Oratoriums, des Chores zu Ende des zweyten Theils, in welchem der Stillstand der Sonne auf Gibeon so mahlerisch treffend durch das Liegenbleiben des Tones A bezeichnet wird, und der Ausdruck der Stellen, wie „der Feind bebt, wankt, fällt", endlich „stirbt", unvergleichbar gross und wahr ist. Dieser Chor wird, wie Händels *Hallelujah*, ewig über Form und Zeit erhaben, ein Muster musikalischer Mahlerey und erhabner Grösse bleiben. Ihm schliesst sich das Gebet: „Vater der Gnade", in F moll, voll kindlicher Innigkeit, der liebliche Siegesgesang: „Seht, er kommt, mit Sieg gekrönt," erst von zwey Sopranen und Alt, dann mit Flötenbegleitung, nur von zwey Sopranen allein, endlich vom vollen Chor gesungen, und der pompöse Schlusschor, kurz gehalten, würdig an. — Möge uns bald wieder eine ähnliche, wahrhaft grosse Musik-Aufführung von einem der 26 Oratorien Händel's erfreuen, wie dieser gehaltreiche *Josua*.

— —

Zustand der Musik in Gratz.

Dass hier die Tonkunst eifrig betrieben wird und einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erreicht hat, ist unter den vielen günstigen Umständen besonders der Nähe von Wien zuzuschreiben. Eine nicht geringe Anzahl unserer Akademiker reiset dahin, um dort die Studien zu vollenden; die Musikalischen aus ihnen benutzen den Aufenthalt in der Residenz, um sich in der Tonkunst möglichst auszubilden, kehren mit geläutertem Geschmack in die Heimath zurück und sind bemüht, die erworbene Kenntniss fruchtbringend zu machen. Manches kunstgeübte Wiener Fräulein schifft im Nachen der Ehe zu uns und schmückt den vaterländischen Kunsttempel mit neuen Kränzen. Alljährlich besuchen auswärtige und Wiener Virtuosen das anlockende Grätz, lassen sich öffentlich und in Privatzirkeln hören, und spornen mächtig zur Nacheiferung an. Wird irgendwo ein neues grosses Werk angekündet, so wird es ungesäumt verschrieben und bey uns zuweilen früher als in Wien zur Ausführung gebracht, indem die hiesigen Musikfreunde sich schneller zusammenfinden und ohne weitläuftige Debatten zur Sache schreiten.

Der hiesige, seit zehn Jahren bestehende Musikverein, welcher Seine kaiserliche Hoheit, den Erzherzog Johann zum Protector hat, zählt jetzt 166 ausübende, 134 theilnehmende und 34 auswärtige Glieder. Die Anzahl der Zöglinge, die auf Kosten des Vereines im Gesange, auf Saiten- und Blas-Instrumenten Unterricht erhalten, beläuft sich auf 139. Da nur fünf Musikmeister beym Conservatorium angestellt sind, so ist es erklärlich, warum die Mehrzahl der Schüler die erwünschten Fortschritte nicht macht. Nach des Referenten Ermessen hätte ein Meister mit sechs auserlesenen Zöglingen das Jahr hindurch hinreichend Beschäftigung; diese Wenigen würden früher brauchbar werden und dem Vereine zur dauernden Ehre gereichen. Da die guten Orgelspieler so selten werden, dass man bald die Diogenslaterne zur Hand wird nehmen müssen, um einen zu entdecken, so wäre es gewiss zweckmässig, wenn der Verein auch im Generalbasse Unterricht ertheilen liesse. Viele kaufen sich auf Anrathen das seiner Ordnung, Kürze und Verständlichkeit wegen so nützliche Werk von Gottlieb Türk, lesen einige Kapitel und legen das Buch (freylich kein Walter Scott) wieder zur Seite. Würde nach diesem Leitfaden öffentlich unterwiesen, so wären die Zuhörer genöthiget, das ganze Werk durchzustudiren und würden am Schlusse freudig bekennen, dass ihre musikalische Erkenntniss um das Hundertfache sich erweitert habe, vielleicht auch bald dieses Buch neuerdings durchblättern, oder an ein grösseres theoretisches Werk gehen, wie z. B. das von Gottfried Weber, welches nicht unbeträchtliche Vorkenntnisse voraussetzt. Es ist Schade, dass vielen geschickten Musikern die Regeln der Harmonie grösstentheils fremd sind, daher sie auch bey Coloraturen nicht selten ganz accordwidrige Töne auflischen und sich in zweifelhaften Fällen nicht zu orientiren wissen. — Die beste Kirchenmusik hört man hier in der Kirche zu Mariahilf. Nur anerkannt vorzügliche Werke kommen da zur Aufführung, als die

eines Joseph und Michael Haydn, eines Mozart, Beethoven, Cherubini, Hummel und Eybler. Des Letztern Krönungsmesse in Es, die nicht schwer zu executiren ist, aber eine überaus grosse Besetzung fordert, fand hier ungemeinen Beyfall. Als Glanzpunct erscheint in derselben die Fuge *Cum sancto spiritu*, die im majestätischen Style eines Händel abgefasst ist. Das zarte *Benedictus* bildet einen lieblichen Contrast hiezu. Unter den Cherubini'schen drey Messen giebt man hier einstimmig der zweyten, wiewohl sie Riesenlänge hat, den Vorzug. Beethovens C-Messe bleibt aber fortwährend der Liebling der hiesigen Musikkenner. Bey jeder Aufführung erweckt sie höheres Interesse und steht edel und unerreicht da, wie Mozarts *Requiem*, welches uns seit dessen angefochtener Echtheit noch theurer ist und noch einmal so gut gefallen will. — Die Oper befindet sich nicht mehr in jenem tadellosen Zustande, dessen sie sich unter der unvergesslichen Direction des Hrn. Eduard Hysel erfreute. Jetzt sind einige Fächer schwach besetzt, und die Chöre, von denen das Glück mancher Oper abhängt, bedürfen einer Verstärkung. Die jetzige erste Sängerin, Mad. Finke, ist in der deutschen und italienischen Oper gleich ausgezeichnet; sie hat gute Schule, feurigen Vortrag und einen seltenen Umfang, nämlich vom gis der kleinen Octave bis zum dreygestrichenen d. Der Tenorsänger Hr. Marschall und der Bassist Hr. Krebs sind verdienstvolle Opernmitglieder, deren Besitz uns noch längere Zeit gesichert bleiben möge. Der Theaterkapellmeister Hr. Kinsky wirkt unermüdet in seiner Sphäre. — Der Musikverein giebt im Verlaufe des Jahres acht kleine und drey grosse Concerte. In ersteren produciren sich gewöhnlich einige der talentvolleren Zöglinge, die hierdurch angespornt und nach und nach ermuthiget werden, grössere Partieen zu übernehmen. Der Inhalt der grossen Concerte besteht entweder in einem Oratorium, oder, was nun häufiger der Fall wird, in acht heterogenen Nummern. Die Pianisten wählen sich einen Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Worzischeck; die Violinspieler einen Spohr, Mayseder, Lafond; die Flötisten einen Drouet, Keller, Berbiguier; die Solosänger glauben am sichersten mit Rossini, Mercadante, Mayerbeer zu fahren. Die letzten drey Namen, bey deren blosser Aufzählung ich den grand Tambour mit dem Posaunenkleeblatt zu vernehmen wähne, führen mich von diesem Extreme zum andern schönern, zur sanften, erquickenden Saitenquartettmusik, die auch hier ihre stillen Verehrer hat. Da ist das pünktlichste Erscheinen; der Riegel wird abgelassen, man horcht den Zaubertönen eines Beethoven, Haydn, Spohr, und behält den göttlichen Mozart zuletzt, wird selig, und bringt einen freudigen Toast dem grossen, unsterblichen Meister.

Bremen, im December 1826. *Concerte.* Der rühmlich bekannte Violoncellist, Hr. Dotzauer, gab hier am 15. November mit seinen beyden Söhnen Concert im Krameramthause, nachdem er zuvor in einem Privatconcert ebendaselbst gespielt hatte, und liess sich nachher noch einmal im Saale der Union hören. Vater und Söhne fanden die gewohnte Anerkennung ihrer Virtuosität. Zufälliger Weise traf fast zu gleicher Zeit ein andrer Violoncellist, der Herzogl. Meiningische Concertmeister Hr. Knoop, hier ein, welcher sich ebenfalls zuerst in einem Privatconcerte, dann am 2. December im Krameramthause und am 15. December im Schauspielhause hören liess, und reichen verdienten Beyfall fand. Am meisten zeichnete er sich in dem Concerte am 2. December durch den Vortrag eines Potpourri aus Melodieen der *Preciosa* aus. Kurz zuvor, am 29. November, hatte der ausgezeichnete Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Aloys Schmitt aus Frankfurt am Mayn, in demselben Locale Concert gegeben und darin lauter eigne Compositionen und eine freye Phantasie trefflich vorgetragen.

Unsere Oper hat sich bis jetzt fortwährend gut gehalten, doch werden wir nächste Ostern leider die Sängerfamilie Eggers verlieren, welche an das Hoftheater zu Braunschweig berufen ist. Mad. Eggers kann, besonders im Fache der tragischen Oper, durch die übrigen hiesigen Sängerinnen nicht ersetzt werden. Neu war am 21. November der *Maurer* von Auber; die erste Aufführung war nicht rasch und kräftig genug, besser die zweyte. Ferner ein pantomimisches Divertissement: *der verliebte Zwist*, geordnet von Hrn. Boja, mit Musik von Hrn. Clapius, von welchem schon mehre Compositionen beyfällig aufgenommen worden sind. Diese Posse gefiel ungemein. Nächstens, heisst es, wird Weber's *Oberon* zur Aufführung kommen. Wir danken es der Direction sehr, dass sie so oft neue Opern giebt; allein das hiesige Publikum ist schwer zu befriedigen. Dauert diess so fort, so wird es misslich um unsere Oper werden.

Nachtrag zu dem vorigen Berichte. Der Ungenannte, welcher sich hier auf dem Ickler'schen Aeolodikon hören liess, war Hr. August Meyer aus Hannover.

Kurze Anzeigen.

Grosses Rondo zu vier Händen für das Pianoforte, von Heinr. Enckhausen. 10. Werk. Hannover, in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann. (Pr. 1 Thlr.)

Vorliegendes Rondo, C. M. v. Weber gewidmet, (an welchem leider die Gattung der Compositionen, zu welchen die vorliegende gehört, vorzüglich einen bedeutenden Verlust erlitten hat) darf unstreitig zu den besseren Erzeugnissen dieser Art in neuerer Zeit gezählt werden. Ein grosser Theil der neueren Claviercompositionen ist sehr mangelhaft, denn theils, und das ist jetzt der gewöhnliche Fall, vergisst man vor lauter Originalität, und wie man dergleichen nennt, die ehrenfeste Gründlichkeit, theils aber auch, doch diess ist allerdings seltener, geht durch die Gründlichkeit die Originalität der Erfindung verloren. Beydes nun ist in diesem Rondo nicht der Fall; die Composition ist oft recht gründlich und kunstgemäss durchgeführt, ohne desswegen an Originalität verloren zu haben, obgleich besonders das erste Thema im Rondo selbst den Character einiger Compositionen von L. Spohr an sich trägt. Doch diess schadet dem Ganzen nicht; da so viele, dem Verf. wahrhaft eigene, interessante Ideen und Wendungen noch oft vorkommen. Viel und auf mancherley Weise wird modulirt, freylich oft auch etwas schnell und unvorbereitet: doch das ist einmal Tagesordnung und thut auch manchmal seine gute Wirkung. Nur eine Modulation will uns nicht gefallen, besonders da sie bey aller ihrer Schwierigkeit, wenigstens ihrer schwierigen Ausführung für den Spieler, im Ganzen doch zu wenig Interesse gewährt; es ist die, pag. 16 und 17, die ersten neun Tacte. Obwohl wir gegen die Richtigkeit derselben nichts einwenden, so glauben wir doch nicht ganz Unrecht zu haben, wenn wir wünschen, dass dergleichen lieber ganz weggelassen oder doch in anderer Gestalt wiedergegeben werde. Das ganze Rondo ist allerdings nicht leicht, aber auch nicht gerade allzu schwer: doch lohnt es sich gewiss der Mühe, einige Zeit auf das Einstudiren desselben zu verwenden. Einige Druckfehler ausgenommen, die aber Jeder leicht verbessern kann, sind Stich und Papier gut.

Premier Nocturne pour Piano et Guitare, dedié à Monsieur et Madame Lecacheur, et composé par Fr. Molino. Op. 36. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein Nachtständchen in der Wirklichkeit möchte zwar schicklicher auf der Guitarre allein, als mit Begleitung des Pianofortes zu executiren seyn; indess kann es mit den Titeln überhaupt nicht so genau genommen werden, und das vorliegende, in der Melodie eben so gefällige, als in der Harmonie gut ausgeführte Nachtstück wird sich auch am Tage und im geselligen Kreise trefflich ausnehmen, wenn es gut vorgetragen wird. Es besteht aus einer mit A moll und Dur einschmeichelnd abwechselnden Romanze und einem Rondo pastorale; also aus Elementen, die für Guitarre und Clavier, wenn sie zusammengespielt werden sollen, ganz geeignet sind. Auch hat keine Stimme zu wenig oder zu viel, und sollte ja bey der Guitarre eine etwas schwierigere Stelle vorkommen, die nicht Jedermanns Sache wäre, so hat sich der gewandte Compositeur mit der Bemerkung vorgesehen: Si l'amateur trouve trop difficile le trait, il pourra le passer, en en avertissant la partie du Piano; gleich jenem Schuldheissen, der, als er bey'm Vorlesen eines Rescripts auf eine lateinische Floskel stiess, zu seiner Gemeinde sagte: hier kommt Lateinisch; das verstehe ich nicht und ihr auch nicht; darum wollen wir's lassen vorbeyschleichen. So ist denn auch hier für weniger geübte schöne Hände auf's Beste gesorgt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. Nº. 6. 1827.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung.)

Die mir als vorzüglich merkwürdig empfohlenen, und deshalb von mir mit besonderer Aufmerksamkeit beachteten Compositionen waren folgende:

Von Palestrina: 1. *Turba ex passione D. N. J. Ch., secundum Matthaeum*; 20 Versetten, sechsstimmig, alla capella; den letzten ausgenommen, welcher für 9 Real-Stimmen geschrieben ist. Der Text enthält diejenigen Stellen aus der Passion, wo das Volk (Turba) sprechend eingeführt wird: der eigentliche Chor, welcher in der recitativartig (Canto fermo) von mehren Personen gleichsam dramatisch declamirten evangelischen Leidensgeschichte mithandelnd auftritt: „Non in die festo, ne forte tumultus fieret in populo?“ — „Prophetiza nobis, Christe! quis est, qui te percussit?“ — „Reus est mortis!“ — „Barrabam! Crucifige!“ — Vere filius Dei erat iste!“ u. s. w. Der Styl ist höchst grossartig einfach; lauter langgehaltene Noten, meist consonirende Accorde, die Stimmen häufig mit freyen Nachahmungen verschlungen; der Eindruck des Ganzen, wenn es in einer akustisch gebaueten Kirche von einem stark besetzten und gut eingeübten Sängerchore vorgetragen wird, muss imposant seyn.

2. *Fratres, ego enim accepi a Domino* (die Worte der Einsetzung des Abendmahles), für 2cht Stimmen, in zwey Chöre vertheilt, welche jedoch nicht bloss abwechseln, sondern genau in einander verwebt sind, und öfters bey den bedeutendsten Stellen zusammentreten. Die Haupttonart ist Gmoll; jene, diesem Meister vorzugsweise eigenthümliche würdevolle Erhabenheit des Ausdrucks durch die edelsten harmonischen Fortschreitungen und durch wunderbare Verwebung der Stimmen ist ganz geeignet, das Mystische der heiligen Gedächtnissfeyer in geheimnissvollen Tonweisen zu verkünden. Dieses Kirchenstück gehört, nebst dem *Stabat mater* und *Populi* desselben Tonsetzers und den *Miserere's* von Allegri, Baj und Baini, zu jenen Compositionen, welche alljährlich die Charwoche über in der Sixtinischen Kapelle abgesungen werden.

3. *Tribularer, si nescirem misericordias tuas*; ein sechstimmiges Offertorium, welches unbestritten zu den denkwürdigen Monumenten gezählt werden muss, welche aus der Epoche der auf das höchste gesteigerten Kunst (mitunter wohl auch Künsteleyen) des doppelten Contrapunctes auf uns vererbt wurden. Es bildet ein in zusammenhängenden canonischen Sätzen fortgeführtes Ganze, in zwey Abtheilungen, jede von 91, zusammen also 182 grossen vier halben Tacten. Die Basis dieses classischen Ueberbleibsels ist ein Canto fermo (Choral), der in der dritten Stimme (dem Alt nämlich) im neunten Tacte eintritt:

dann, nach drey Pausen, denselben Gesang um eine Klangstufe höher:

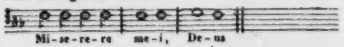

und so fort jedesmal nach drey Pausen in gleichmässigen, einen ganzen Ton betragenden Fortschreitungen intonirt, bis er in die fünfte:

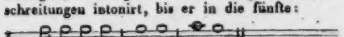

gelangt ist, aus welcher er sodann, nach ähnlichen Zwischenräumen, stufenweise wieder eben so scalaförmig um einen Ton fallend bis zum ersten D

Anekdoten.

Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung a. d. 26ten St. d. 3ten Jahrg.)

2.

In demselben Hause stritt man sich, nach Mozarts Zurückkunft, eines Abends über das Verdienst mancher noch lebender Komponisten, besonders über einen Mann, der für die komische Oper offenbares Talent hat, aber — als Kirchenkompositeur angestellt ist. Vater Doles, der überhaupt etwas mehr als recht und billig war, an dem Opernwesen in der Kirche hing, nahm jenes Komponisten Parthey gegen M.'s stetes „Ist ja all' nichts" sehr lebhaft. Und ich wette, Sie haben noch nicht vieles von ihm gehört, fiel Doles ebenfalls lebhaft ein. Sie gewinnen, antwortete Mozart; aber das ist auch nicht nöthig: so Einer *kann* nichts Rechts dieser Art machen! Er hat keine Idee davon in sich. Herr, wenn der liebe Gott mich so in die Kirche und vor ein solches Orchester gesetzt hätte! u. s. w. Nun, Sie sollen heute noch eine Missa von ihm sehen, die Sie mit ihm aussöhnen wird. Moz. nahm sie mit, brachte sie den folgenden Abend wieder.

Nun, was sagen Sie zu der Missa von — — ?

Läfst sich all gut hören, nur nicht in der Kirche! Sie werden's nicht übel nehmen, ich hab' bis zum *Credo* andern Text untergelegt, so wird sich's noch besser machen. Nein, es mufs ihn keiner vorher lesen! Wollen's gleich aufführen!

Er sezte sich an das Fortepiano, theilte die vier Singstimmen aus, wir mufsten ihn schon zu Willen seyn, sangen, und er akkompagnirte. Eine possierlichere Aufführung der Missa hat es wohl nie gegeben. Die Hauptpersonen — Vater Doles mit der Altstimme, die er unter stetem ernsthaften Kopfschütteln über das Skandal doch so trefflich absang; Moz., immer die zehn Finger voll in den trompeten- und paukenreichen Sätzen, unter ausgelafsner Freude, ewig wiederholend: Na, geht's nicht so besser z'sammen? Und nun der arge, und doch herrlich angepafste Text — z. B. das brillante Allegro zu *Kyrie eleison*: „Hol's der Geyer, das geht flink!" Und zum Schlufs die Fuge, *Cum sancto spiritu in gloria Dei patris*: „Das ist gestohlen Gut, ihr Herren nehmt's nicht übel!"

3.

Es lag in seiner Reizbarkeit, launig zu seyn, und in der Stimmung seines Gemüths nicht selten unmittelbar von einem Extrem zum andern überzugehen. Nachdem er in jener ausgelafsnen Lustigkeit noch eine Weile verblieben war, und, wie öfters, in sogenannten Knittelversen *) gesprochen hatte, trat er an's Fenster, spielte, wie gewohnlich, Klavier auf dem Fensterpolster, und schwärmte, ohne auf die an ihn gerichteten Reden Etwas zu geben, als gleichgültige Antworten fast ohne Bewufstseyn. Das Gespräch über Kirchenmusik war allgemeiner und ernsthafter geworden. Unersetzlicher Schade, sagte Einer, dafs es so vielen grofsen Musikern, besonders der vorigen Zeit, ergangen ist, wie den alten Mahlern; dafs sie nämlich ihre ungeheuren Kräfte auf meistens nicht nur unfruchtbare, sondern auch geisttödende Süjets der Kirche wenden mufsten — — Ganz umgestimmt und trübe wendete sich Mozart hier zu den Andern, und sagte — dem Sinne nach, obschon nicht auf diese Weise: Das ist mir auch einmal wieder so ein Kunstgeschwätz! Bey Euch *aufgeklarten* Prote-

*) Es war dies eine von den Possierlichkeiten, die er mit ganz aufserordentlicher Leichtigkeit und recht gern, im Sprechen und Schreiben, handhabte. Wie der für alle Rhetorik Ungebildete in der Lebhaftigkeit des Gespräches alle sogenannte Figuren der Redekunst, ohne zu wissen, was er thut, anwendet: so ging es dabey ihm mit den Künsten des Versbaues, von denen er kein Wort wufste. Sein Metrum wechselte z. B. immer mit dem Anzudenken u. s. w. Seine Fertigkeit darin ging so weit, dafs er ganze Briefe *mit einem Echo* schrieb. Es befindet sich ein solcher Brief unter den nach seinem Tode zusammengebrachten Papieren von ihm, der drey Quartseiten lang ist. Ich würde ihn mittheilen, wenn er nicht eben so unartig, als witzig wäre. d. Verf.

herabsteigt, und endlich auf diesem, als Orgelpunct, bis zum Ende der Abtheilung stehen bleibt, um welchen Polarstern die Ober- und Unterstimmen sich noch durch sechs lange Tacte in den mannigfaltigsten Kreisen winden und drehen. In der zweyten Hälfte wiederholt sich dasselbe Spiel mit dem gedachten Canto fermo in gleicher Ordnung, und unter stets neuen canonischen, mit der genauesten Nachahmung (in der Quarte) fortgeführten Subjecten der anderen Stimmen.

Nur ein Palestrina konnte den Gedanken eines solchen Unternehmens fassen, und mit solcher Leichtigkeit verwirklichen; scheint es doch beynahe, als hätte er den Meistern von dergleichen contrapunctischen Kunststücken, und überhaupt seinen diese mühsamen Combinationen liebenden Zeitgenossen eben dadurch einen Beweis geben wollen, dass er selbst nicht aus Mangel an Kenntnissen noch Gewandtheit in diesen mathematisch berechneten Arbeiten zu jenem einfachern Style in der Kirchenmusik zurückgekehrt *sey*, dessen Wiederhersteller, oder eigentlicher Schöpfer vielmehr er für sein Zeitalter geworden ist; und dass es sehr wohl möglich sey, einen fliessenden Gesang in den einzelnen Stimmen, und in deren Verbindung — bey allem Zwange, den die Fessel des Canons auflegt, und den der hinzugefügte, in bestimmten Rhythmen und Fortschreitungen gebundene, sich ebenmässig wiederholende Choral vollends über die Massen erschwert — ein anmuthiges Harmonieen-Gewebe zu bilden, das, indem es den Liebhaber und Kenner solcher Subtilitäten in Staunen versetzt, dennoch auch andererseits die Forderungen nicht unbefriedigt lässt, die ein bloss gut und gesund organisirtes, für reine Harmonie und für den Reiz vereinigter Melodieen empfängliches Ohr an eine Musik macht, welche die Seele zur Andacht zu stimmen, und fromme, religiöse Empfindungen in den Herzen gläubiger Gemüther erwecken soll.

Von Caldara: 1. *Regina coeli laetare*; *Alleluja*, Hymnus in B dur, für vier Singstimmen mit Orgelbegleitung.

Ein ungemein liebliches, den Griffel des Meisters, so wie seinen individuellen Kunstcharacter darstellendes Tonstück; zwar durchgehends im fugirten Style angelegt, aber dabey auf ein so fliessend melodisches Thema, auf so gefällige, schön in einander greifende harmonische Combinationen gebaut, dass man sich davon freudig gestärkt, erhoben, und unwillkürlich in den Jubel, den die Worte verkünden, hineingezogen fühlt.

Nachdem der Tenor, vom Grundbass unterstützt, das zwölf Tacte lange Motiv aufgestellt hat, empfängt ihn der Alt, den er nun mit dem Vocalbasse (welcher im fünfzehnten Tacte mit seinem jubilirenden Contrathema losbricht) bis zum Eintritte des Sopran's begleitet, wo dann erst eigentlich die grandiose prachtvolle Fuge im Ensemble dasteht, und sich auf eine interessante Art durch das ganze Stück bewegt. Nun strömt der harmonische Fluss ohne weitere Ruhepuncte in den schönsten Wendungen, Verflechtungen und Imitationen fort; als freundliche Gefährten begegnen sich die Themen, und werden wechselweise aufgenommen, wieder abgegeben, getheilt und gebrochen, bis endlich mit dem *Alleluja* der jauchzende Freudeorauf zum mächtigen Strome wird, welcher erst bey dem Eintritte des zwölf Tacte langen Orgelpunctes — wo die freundlichen Themen wie liebende Brüder von einander Abschied nehmen — in seine Ufer zurücktritt, worauf der gänzliche Schluss nach wenigen Tacten in feyerlicher, wahrhaft heiliger Würde herbeygeführt wird.

2. *Kyrie a* 8 *Voci reali, con istrumenti.* (Amoll — dur) Autograph-Partitur vom 9. December 1705. Die Instrumentalbegleitung beschränkt sich ausser der Orgel auf zwey Violinen, Trompeten und den Contrabass, und ist, da diese Composition noch jener Epoche angehört, wo der heilige und ernste Character der Kirchenstücke den profanen Instrumentalprunk verschmähte, gewöhnlich nur gebunden (ohne Figuren oder Coloraturen), jedoch meist für sich bestehend; die einzelnen Instrumente aber sind so bearbeitet, dass sie nicht bloss als Ausfüllungsstimmen gelten können, sondern, mit bewunderungswürdiger Kunst selbstständig geführt, aus dem Hauptthema und den Gängen der 8 *Voci reali* gleichsam einen neuen kleinen Staat der Anmuth in dem grossen, weitläufigen Reiche der Kraft bilden.

Den Anfang macht ein Einleitungssatz von 16 Tacten, Simphonia überschrieben, nach der Gewohnheit unserer Altvordern, welche durch einen solchen Eingang die Gemüther zur Aufmerksamkeit und Empfänglichkeit zu stimmen suchten. Darauf beginnt der erste Theil des fugirten *Kyrie*, dem ein einfaches, dabey aber ungemein fruchtbares, zu den verschiedensten con-

trapunctischen Wendungen, Vergrösserungen, Abkürzungen, Restrictionen, Umkehrungen u. s. f. taugliches melodisches Subject zu Grunde liegt. Alle anderen Nebensätze und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so dass sich alles zu hoher consequenter Einheit verschlingt und regelt.

Nach dem vierstimmig gehaltenen, geistreichen Mittelsatze: *Christe eleison*, und einem neuen, feyerlichen Eingange, eröffnet nun die zweyte Hälfte des ganzen Tonstückes eine kräftige, colossale, doppelchörige Fuge mit zwey Subjecten, anfangs ohne Instrumentalbegleitung, worin die acht Realstimmen in folgender Ordnung eintreten:

Erster Sopran-Thema; — Erster Tenor-Contrathema;
Erster Bass-Thema; — Erster Alt-Contrathema;
Zweyter Tenor-Thema; — Zweyter Sopran-Contrathema;
Zweyter Alt-Thema; — Zweyter Bass-Contrathema.

Diese kunst- und effectvolle Doppelfuge hat ein ernstes, rigoroses Hauptsubject, welches von einem leichten, lebhaften Gegenthema, das sich gleich im erste Tacte beygesellt, überflügelt wird. Tiefes Eingreifen in die contrapunctische Verarbeitung, und daraus entwickelte eigenthümliche Darstellung des Hauptgedankens, geregelte, klare, überall fassliche Ausführung desselben, keine Spur harmonischer Schwierigkeiten, oder anderer für das Fassungsvermögen und für die vortragenden Sänger beschwerlicher Gänge und Modulationen, überhaupt ein character- und würdevoller, wahrhaft kirchenmässiger, grossartiger Styl, sind die Grundzüge dieses genialen Meisterwerkes, welches, wie mir versichert wurde, wenige Musik-Archive ausgenommen, nirgends zu finden, und gleich den meisten Compositionen dieses trefflichen Autors beynahe gänzlich unbekannt ist.

5. *Te Deum laudamus*; Fuga a quattro Voci, con Organo; in C maggiore.

Schon dieses einzige Kirchenwerk beweist gnügend, dass Caldara derjenige Fugenmeister sey, welcher seinen Nachfolgern zum Vorbilde dienen könne. Er contrapunctirt, invertirt, modulirt, imitirt, figurirt mit einer solchen Gründlichkeit und angenehmen Abwechselung, dass die Zuhörer durch der Accorde Wundermacht sich emporgehoben und begeistert fühlen müssen. Die breiten Rhythmen, welche in dieser Gattung des Tonsatzes nicht selten ein nüchternes Gefühl zurücklassen, werden bey ihm mit mild belebenden Geistern vereinigt, die auch den erklärten Fugenfeind bestechen, ja dafür gewinnen; und gerade diese Genialität ist es, welche ihn so eigenthümlich auszeichnet. So wie der trockene Contrapunct eine harte und rauhe Musik erzeugt, so giebt er, bekleidet mit angenehmer Melodie, eine desto natürlichere und interessantere, die zum wahren Ausdruck führt. — Werfen wir nun zuletzt noch einen Blick auf das

Miserere von Tomaso Baj, gleichfalls eines jener Kirchenstücke, die am Mittwoch und Charfreytag in der Sixtinischen Kapelle während den Functionen der Mette und Grablegung gesungen werden. Der wesentliche Unterschied zwischen diesem *Miserere* und dem so hochberühmten des Allegri, welchem es übrigens in Hinsicht auf die Austheilung der Stimmen in zwey Chören und auf deren Vereinigung in der letzten Strophe zu einem neunstimmigen Gesange völlig ähnlich ist, liegt darin, dass Baj jede Stanze anders gearbeitet hat, indess bey Allegri dieselbe Melodie, nur mit Anpassung an die Quantität und Scansion der Worte, immer wiederholt wird, und bloss zum letzten Verse beyde Chöre sich vereinigen, um einen von den vorhergegangenen Strophen verschiedenen Gesang anzustimmen.

Für den Werth dieses *Miserere* des 1718 in Rom verstorbenen Componisten spricht schon der Umstand, dass es das einzige neuere Werk ist, dem die Ehre widerfuhr, in die Reihe der durch Alterthum geheiligten Monumente Palestrina's und jenes hochgepriesenen von Allegri gestellt zu werden. Es ist eines solchen ausgezeichneten Ranges durch die Gediegenheit des Styles vollkommen würdig. Da es aber vor jenem des Allegri eine rhythmisch grössere Abwechselung des Gesanges und mehr Mannigfaltigkeit der Modulation voraus hat, so möchte man es fast dahin gestellt seyn lassen, und nur unparteyische Ohrenzeugen könnten competent darüber entscheiden, ob nicht — da bey der Ausführung in Rom beyden Werken die ganz gleichen, günstigen Nebenumstände der Zeit und des Ortes zu statten kommen, — vielleicht aus einer Art religiöser Verehrung das Gemüth zu Gunsten des ältern und verjährt berühmten allzusehr eingenommen sey, um den Werth des neuern nach Verdienst zu würdigen.

Dass Hr. Hofrath von Kiesewetter viele alte Compositionen zum Gebrauche seiner Privat-Concerte, deren er jeden Winter über für einen

gebildeten Zirkel mehre veranstaltet, in den passenden Ton versetzt habe, ist schon von mir angemerkt worden. Seine Gründe hierzu hat dieser gefällige Kunstfreund in einem belehrenden Aufsatze dargelegt, welchen ich dir in meinem nächsten Briefe mittheilen werde.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Darmstadt, im December 1826. Mit Uebergehung der übrigen zeitherigen Leistungen unserer Oper halten wir es für eine angenehme Pflicht, Sie von der Aufführung der Gluck'schen *Armide*, welche im November dieses Jahres zum erstenmal unsere Bühne betrat, in Kenntniss zu setzen.

Wenn man mit dem Worte classisch dasjenige begreift, was, keinem Wechsel der Zeit unterworfen, seinen hohen Werth in sich selbst trägt, dessen Vortrefflichkeit also keine relative, sondern eine rein absolute ist; so verdient nicht nur die Gluck'sche Musik überhaupt, sondern auch in vorzüglich hohem Grade *Armide* dieses ehrende Prädicat. Schon sind viele Decennien seit ihrem ersten Erscheinen dahingeeilt, und staunend müssen wir uns, wenn wir anders mit vorurtheilsfreiem, nicht verbildetem Gemüthe diese Zaubertöne anhören, gestehen, dass die neuere Zeit mit allen ihren Erscheinungen diesem grossen Meister nichts von seinem Werthe zu rauben vermochte und dass seine *Armide* ein Muster seyn und bleiben wird, so lange uns Geist, Würde, Klarheit, innige Verschmelzung mit den Situationen des Textes die höchsten Bedingungen eines Tongemäldes sind. Herrlich weiss gleich in der zweyten Scene der Componist uns die zart klagenden Vorwürfe des greisen Hidraot in Tönen zu geben; erregend ist dessen Recitativ: „Armide! heiliger Verwandtschaft zartes Band"; wahrhaft rührend sein Gesang: „Nur ein Wunsch ist's, nach dem ich lodre"; sinnig und ergreifend die Figur der Bässe bey den Worten: „Ruhig modr' ich in deiner Nacht, hanges Grab". Gleich characteristisch ist das Nachhallen der Violinen, wenn Hidraot des Hohnes gedenkt, womit Armide auf die durch ihre Macht verübten Verheerungen blickt; hoch aber schwingen sich die Töne, neues Leben verbreitet sich, wenn in kühn markirten Sätzen die Chöre der Völker von Damaskus Armidens Allgewalt verkünden; zart und innig dagegen schildern sie mit eignem Melodienreiz dann wieder Armidens Schönheit; von der höchsten Wirkung aber ist der Schlusschor, Rache über Rinaldos kühne That aussprechend. Mit Sturmes Toben rollt er dahin, ein treues Gemälde orientalischer Rachlust; Gluck entwickelt hier die höchste Kraft, ohne unser Ohr durch Mittel zu betäuben, welche die Tonkunst und der gute Geschmack, als in ihr Reich nicht gehörig, verleugnen müssen und die von jeder Kanone überboten werden können. Ausgezeichnet sind ferner im zweyten Akte das Beschwörungsduett in Edur (die Saiteninstrumente führen hier eine liebliche Figur aus, während Blasinstrumente und abwechselnd die Singstimme einzelne Töne mit vieler Wirkung aushalten), Armidens grosses Recitativ und die darauf folgende Arie höchst originell, anziehend und grossartig.

Den Glanzpunkt der ganzen Oper bilden unstreitig die Chöre im Gefolge der Furie des Hasses. Alles was Händel, Haydn, Mozart in ähnlichen Situationen Grosses leisteten, finden wir auch hier, und in welcher Fülle! Die Tonkunst feyert ihren höchsten Triumph, und die arme menschliche Sprache verstummt, wo sie bewundern wollte.

Doch, da die Masse des Trefflichen in dieser Oper grösser ist, als der Raum dieser Blätter anzugeben gestatten möchte, so sey es uns nur noch vergönnt, auf einige ausgezeichnete Punkte weiter aufmerksam machen zu dürfen. Dahin gehört im vierten Akte das Duett der beyden Ritter: „Raschen Flug's zur That", auffallend in einigen Figuren an das erste Duett in der *Vestalin* erinnernd. Die beyden Chöre dieses Aktes: „des Friedens ew'ge Milde" und „In diesem sel'gen Hayn" so wie die darauf folgenden Scenen mit Lucinde und Melisse athmen ganz Armidens Zauberreich; hier paaren sich Naivität, Anmuth, Hingebung treuer Liebe mit dem unheimlichen Wesen trüglicher Zaubergestalten; meisterhaft ist in dieser Beziehung Melissens Gesang; mehr ungeheuchelte Herzlichkeit und Milde (fast in grösserem Maase, als diese Trugscene es zu fordern scheint) liegt in der Scene mit Lucinde. Genial und kräftig, ein wahrer Lichtstrahl, ist das Schlussduett, dessen ausgezeichnet schönes Rallentando die Heiden gleichsam auf ihrer Bahn, wie trügerischer Geister Flüster aufzuhalten scheint. Im fünften Akte möchte das Duett zwischen Armida und Rinald an Zartheit unnachahmlich seyn; ganz originell ist der Chor mit den begleitenden Trillerpassagen, voll Wirkung die Aufforderung an Rinald, wieder zu den Waffen zu eilen; den höchsten Flug des Genie's verkündet

aber wieder die letzte Scene der Armide, an innerem Werthe gleich der Scene, welche Don Juan beschliesst; hier, wie dort, findet sich die imposante Anwendung der Pauke durch einzelne Schläge, der feyerlich-mystische Ernst der Blasinstrumente, das dröhnende Wogen der Bässe im Verein mit den übrigen Streichinstrumenten.

Erwägt man nun die Masse des Vortrefflichen, welche uns hier geboten wird, so können uns wohl einzelne Formen, welche dem damaligen Zeitalter angehörten, und deren in der That doch nur eine geringe Anzahl sind, kein Stein des Anstosses seyn. Wer bürgt uns denn dafür, dass unsere Enkel nicht dereinst nach 50 oder 60 Jahren, als strenge Kenner mit ernster Miene oder mitleidigem Achselzucken auf die sogenannten eleganten Formen unseres Zeitalters herabblicken?

Es lässt sich schon erwarten, dass man auf würdige Aufführung eines so gediegenen Werkes überall viel Sorgfalt verwenden werde; wenn aber eine Intendanz mit dem rastlosesten Eifer und Hintansetzung eines jeden Nebenzweckes so das Vollendetste zu liefern versucht, wie es die unsrige that, so verdient diess die lauteste, dankbarste Anerkennung.

Vor Allem möge hier der Leistungen des Orchesters Erwähnung geschehen. Es ist unmöglich, mit grösserer Genauigkeit und Delicatesse ein Tonstück wiederzugeben; diese Beobachtung des forte, mezzoforte, piano, pianissimo bis zum leisesten Verhallen der Töne, diese Bindung, dieses crescendo und decrescendo, diess Zusammengreifen findet (Referent weiss es theils aus eigener Erfahrung, theils durch die Zeugnisse fremder, sachkundiger Männer) nicht leicht irgendwo so, oder wenigstens gewiss nicht in grösserer Vollendung, Statt. Nimmt man nun dazu die äusserst bedeutende Stärke dieses Orchesters (7 Contrabässe, 10 Celli, ungefähr 24 Violinen etc.), so verdient bey solcher Masse diese Präcision gewiss die ehrenvollste Anerkennung. Gleich ausgezeichnet war die Leistung des starken Chores (die Anzahl steht zwischen 65 bis 70); Reinheit, Ausdruck und Takt liessen nichts zu wünschen übrig. Die darstellenden Mitglieder leisteten nach ihren individuellen Kräften das Mögliche. Dass das Mögliche nicht stets das Vollendete seyn kann — jenun, das versteht sich wohl von selbst. Kostüm und Decoration waren angemessen und zum Theil von solcher Pracht und selbst künstlerischer Bedeutenheit, dass sie in jeder Hauptstadt Europa's Bewunderung gefunden haben würden. Nur den Mangel der Ballets müssen wir bedauern; hierunter sollen indessen keineswegs jene halsbrechenden und seiltänzerischen Sprünge, Pirouetten und indecente Stellungen verstanden seyn, wie sie Referent zu seinem Leidwesen in den bedeutendsten Theatern Deutschlands beklatschen sah und welche oft ganz den musikalischen Theil der Oper zum Nebenzwecke herabwürdigen, oder gar verschlingen, so dass die 2000 Jahre alte Klage des Terenz im Prologe zur Hecyra:

— — novum intervenit vitium et calamitas,
Ut neque spectari, neque cognosci potuerit: (scil. fabula)
Ita populus studio stupidus in funambulo
Animum occuparat. — — —

gar nicht übel auf unsere neueren, mit Ballets oft überladenen Opern passt. Das wahre Ballet darf nicht aus den Gränzen des Anstandes und der natürlichen (freylich idealisirten) Bewegungen heraustreten, wenn es nicht unästhetisch werden soll. Möchten die geborenen Aesthetiker, die alten Griechen, doch auch hierin unsere Muster bald wieder ausschliesslich werden!

Referent schliesst mit dem herzlichen Wunsche, dass auch von vielen der übrigen Bühnendirectionen, nach dem Beyspiele der unseren, die Gluckischen Opern häufiger, als seither, aufs Repertoir genommen werden möchten: Werke, die uns nebst den Mozartischen allein vor Ueberladungen und Uebertreibungen schützen und auf der Bahn eines richtigen Geschmacks erhalten können.

Weimar. Ende December 1826. Vom 4. Juny bis zum 3. September blieb das Theater verschlossen, diessmal länger als sonst, weil im Innern desselben noch mancherley zu bauen und zu ordnen war. Am 3. September, dem Geburtstage S. K. H. des Grossherzogs, wurde es mit Rossini's *Barbier von Sevilla* wieder eröffnet, welche Oper man am 4ten wiederholte, da Dem. Henr. Sontag, die auf ihrer Rückreise von Paris nach Berlin zwey Tage in Weimar verweilte, sich bereit finden liess, die Rolle der Rosine als Gast zu übernehmen. Die Oper gefiel, doch nicht so sehr, als man vielleicht erwartet hatte, wahrscheinlich deswegen, weil das Publikum nach der Bekanntschaft mit *Tancred, Cyrus, Italienerin in Algier, Inganno felice* nicht sehr viel Neues mehr zu hören bekam, oder auch überhaupt an Rossini genug hatte. Die zweyte Vorstellung aber gewann neuen Reiz durch die gepriesene

Sängerin, die eben in Paris Triumphe gefeyert hatte. Es würde ermüden, ausführlich über eine Künstlerin zu sprechen, von der seit einigen Jahren alle Blätter voll sind; daher hier nur in kurzen gedrängten Worten das Urtheil stehen mag, in dem sich alle unbefangene Kunstverständige Weimar's vereinigen. Dem. Henr. Sontag ist sehr hübsch, hat schöne Figur, spielt anständig, artig und gewandt; ihre Stimme ist angenehm, ihre Methode der neueren italiänischen Musik höchst angemessen, sie singt mit grösster Genauigkeit und bewundernswerther Leichtigkeit, und gebraucht die halbe Stimme, so wie alle Auszierungen des Gesanges, mit einschmeichelnder Grazie. Alle diese Eigenschaften zusammen, deren jede einzelne leicht an mancher Sängerin in höherm Grade gefunden wird, die aber in so schöner Vereinigung, als sie Dem. S. besitzt, wohl nur äusserst selten einer Künstlerin zu Gebote stehen, machen die gefeyerte Sängerin zu einer ungemein lieblichen Erscheinung, und es ist gar nicht zu verwundern, dass sie, zumal wenn man auch ihre Anspruchlosigkeit und Liebenswürdigkeit ausser dem Theater kennt, zum Enthusiasmus hinreisst, der dann leicht und gern übertreibt. So haben wir z. B. es nur durch solchen Enthusiasmus erklärbar gefunden, dass Pariser Blätter die Stimme der Dem. S. die herrlichste nannten, die je in Frankreichs Hauptstadt gehört worden sey. Ob die ausgezeichnete liebenswürdige Künstlerin auch andere Musik, als die von Rossini und ähnliche, z. B. die Donna Anna im *Don Juan*, würdig auszuführen im Stande sey, möchten wir freylich nach dem, was uns in der einen Vorstellung von ihrer Stimme, Methode und ihrem Vortrag überhaupt kund ward, bezweifeln; da sie aber die eben genannte Rolle in Paris wirklich gegeben hat und, wie man sagt, mit grossem Glück, so wollen wir ihr auch gern diese Vielseitigkeit zutrauen, die allerdings geeignet ist, Dem. S. wirklich die hohe Stufe als Künstlerin zu sichern, auf die sie ihre Verehrer auch ohne solche bedeutendere Kunstleistungen schon längst gestellt haben.

Später hatten wir Hrn. Blumenfeld als Gast, der zweymal in der *falschen Catalani* und einmal in den *Wienern in Berlin* fistulirte. Man sieht und hört so etwas einmal mit an, und damit ist die Sache abgethan. Diese Ansicht schien auch die des Publikums zu seyn, das nur mässigen Beyfall sollte. Uebrigens hätte Hr. B. vielleicht mehr gefallen, wenn er nicht durch anhaltende Unpässlichkeit gestört worden wäre. Sein Spiel ist lobenswerth.

Dem. Zschaschler, angeblich 11 Jahr alt, sang in Zwischenakten Aennchens Arie „Kommt ein schlanker Bursch," Tancreds berühmtes „Di tanti palpiti" und Agathens Scene und Arie „Wie nahte mir der Schlummer." Berücksichtiget man, wie billig, das zarte Alter der kleinen Sängerin, so kann man ihre Leistungen nur loben. Sie sang mit ungewöhnlich starker und reiner Stimme, sicher und genau, obwohl in etwas langsamem Tempo, am besten das dritte schwierigste Gesangstück, dessen Ausführung bekanntlich grössere Kraft und Ausdauer verlangt, als man bey einem Kinde erwarten kann. Ob das liebe Mädchen einst eine brave Sängerin wird, lässt sich, ungeachtet ihres schönen Talentes, nicht mit Gewissheit vorhersagen, da es wohl hauptsächlich von Schonung und gründlicher Ausbildung abhängt. Jetzt scheint das arme Kind zuviel, und noch dazu solche Sachen singen zu müssen, die über ihre Kräfte sind, und hat wahrscheinlich bisher sich noch keines Lehrers erfreut, der mit Vorsicht, Kenntniss und Geschmack ihr Studium leitete, da sie z. B. in der Aussprache zuweilen fehlt, da und dort gern mit Ausdruck singen möchte, diesen aber oft nur in dem leidigen Anhalten und Eilen sucht, was, dem Himmel sey's geklagt, jetzt so recht zur Mode gehört. Wir wünschen dem talentvollen Mädchen Zeit und Gelegenheit zu Allem, was wahrhaft zu ihrer weitern Kunstbildung beytragen kann.

Die fünf Geschwister Reiner aus Tyrol, vier Brüder mit ihrer Schwester, sangen an drey Abenden in Zwischenakten Tyroler Lieder mit Jodeln. Sie singen sehr rein, meist dreystimmig, wo nicht die vierte Stimme jodelt, und machen überhaupt ihre Sachen recht hübsch, so dass man sie ein oder zweymal mit Vergnügen hört.

Von Instrumentalisten hörten wir in Zwischenakten den ausgezeichneten Violoncellisten Hrn. Kammermusikus Knoop von Meiningen, der schon früher hier mit grossem Beyfall spielte, und sich auch diesmal desselben Beyfalls erfreute, und das mit vollem Recht. Hr. Nehrlich, Clarinettist bey einem Berliner Regiment, in seinen Knabenjahren Schüler unseres braven Hof- und Stadtmusikus Hrn. Aghte, fand freundliche Aufnahme.

Von den im vorigen Berichte genannten Mitgliedern des Theaters (für die Oper) ist keins abgegangen. Zwey neue sind engagirt, Hr. Stromeier (der älteste Sohn des Oberdirectors Hrn. Stromeier) und Dem. Breul von Baireuth. Hr. Stromeier trat als Max im *Freyschütz* auf, den er mit lobenswer-

them Ausdruck und Gefühl sang und recht gut spielte. Er bewies seine Brauchbarkeit für die italiänische Oper als Don Ottavio im *Don Giovanni* und genügte auch als Tamino in der *Zauberflöte*. Seine guten musikalischen Kenntnisse werden ihn in seinem weitern Gesangstudium unterstützen, und wir hoffen in ihm einen recht braven Tenoristen zu gewinnen. Für sein Spiel würde es ihm gewiss sehr nützlich seyn, wenn er sich auch im Schauspiel versuchte. Dem. Breul trat am 26sten und 29. December als Pamina in der *Zauberflöte* auf. Sie erfreute sich in beyden Vorstellungen, besonders aber in der zweyten, in der sie weniger befangen war, eines sehr ehrenvollen Beyfalls, der in diesem Grade nicht leicht einer angehenden Sängerin bey ihrem ersten Auftreten zu Theil wird. Dem. Breul ist noch sehr jung und von angenehmem Aeussern. Ihre Stimme ist jugendlich frisch und sehr kräftig, doch auch des sanftesten Ausdrucks fähig, und hat Metall und zureichende Fertigkeit. Ihr Spiel und ihr Gesang zeigen von Nachdenken und Gefühl, und so bedarf sie nur eines ernsten Studium's, um viell. ehe in kurzer Zeit schon mit Auszeichnung genannt zu werden. Wir wünschen, diess recht bald thun zu können, und hoffen es, da sie das Glück hat, den Unterricht eines trefflichen Lehrers, des Chordirectors Hrn. A. F. Häser, zu geniessen. Wir freuen uns, zum Lobe der Dem. Breul hinzusetzen zu können, dass sie auch ausser dem Theater sich durch ihre Bescheidenheit und durch ihr sittliches Betragen überhaupt allgemeine Liebe und Achtung erwirbt. Dem. Heybischer, bloss Choristin, sang diessmal die erste Dame. Sie besitzt eine sehr klangvolle, angenehme und starke Stimme, die allerdings noch weiterer Ausbildung bedarf, dann aber auch gewiss für viele grössere Partieen geeignet ist. Ihr Spiel, so weit sich das aus der in dieser Hinsicht beschränkten Rolle beurtheilen lässt, ist recht gut, und ihre Sicherheit im Gesange zeigt, dass sie musikalische Kenntniss besitze. So viel wir wissen, leitet auch ihr Studium Hr. Häser. Die kleine Rolle der Papagena hatte Dem. Kladsig, erst 16 Jahr alt, ebenfalls im Chor und bisher nur in einigen kleineren Rollen des Schauspiels beschäftigt. Sie spielte allerliebst und sang mit einer zwar etwas kleinen und dünnen, doch angenehmen und ziemlich klangvollen, äusserst reinen Stimme, sicher und gewandt.

In den vier letzten Monaten des Jahres wurden gegeben: *Don Giovanni* (italiänisch) zweymal *Zauberflöte* zweymal, *Fidelio*, *Euryanthe* viermal, *Freyschütz*, *Apotheker und Doctor*, *Barbier von Sevilla* zweymal, *Camilla*, *Heimliche Heirath*, *Weisse Dame* zweymal, *Hausgesinde*, *Sieben Mädchen in Uniform* zweymal, *Wiener in Berlin*, *Falsche Catalani* zweymal, *Burger in Wien*, *Staberls Reiseabentheuer* dreymal, *Macbeth*. Neu waren für Weimar der oben besprochene *Barbier von Sevilla*, die *falsche Catalani*, über die nicht viel zu sagen ist, die *Wiener in Berlin*, eine bekannte ergötzliche Posse, und die berühmte *weisse Dame*, welche zwar gefiel, doch nicht das ungemeine Glück machte, das ihr an andern Orten zu Theil wurde. Dass dagegen bey uns *Fidelio*, *Euryanthe*, *Camilla*, *Heimliche Heirath*, die auf vielen Theatern nicht eben oft vorkommen, sehr gern gehörte Opern sind, ist kein schlimmes Zeichen. Diese genannten Opern aber, so wie *Don Giovanni*, *Zauberflöte*, *Titus*, *Entführung* u. a. m. werden auch hier mit der höchsten Sorgfalt von den längst als ausgezeichnet anerkannten Sängern, Fr. v. Heygendorf, Mad. Eberwein, Hrn. Stromeier, Hrn. Moltke ausgeführt, und ihnen stehen für die untergeordneten Rollen jüngere sehr achtungswerthe Mitglieder des Theaters zur Seite.

Durch eine bedeutende, viel Zeit erfordernde Reparatur der Orgel in der Haupt- und Stadtkirche und durch Arbeiten zur Verschönerung der Kirche selbst waren grössere Musikaufführungen bis in den Herbst nicht möglich, da das Orgelchor in der Hofkirche allzu eng ist. Doch gab Hr. Musikdirector Eberwein, was möglich war. So hörten wir Cantaten von Homilius und Zumsteeg, die Jubelcantate von C. Eberwein, eine neue Cantate zum Reformationsfeste, gedichtet von Julius Eberwein und componirt von dessen Vater Max Eberwein, Kapellmeister in Rudolstadt, ein *Te Deum* von Jomelli, *Psalm* 111 von Naumann, *Psalm* 146 von Himmel und mehreres aus Haydn's *Jahreszeiten*. Die Ausführung war lobenswerth und zeigte von Umsicht und Eifer des Directors.

Oeffentliche Concerte waren nur drey. Das erste gab der berühmte Virtuos auf der Mandoline, Hr. Vimercati. Betrachtet man die Aermlichkeit und die schwierige Behandlung des Instrumentes, so muss man über Hrn. V.'s Leistungen erstaunen, da er wirklich das Unglaubliche, das unmöglich Scheinende leistet. Viel Anderes ist jedoch nicht zu sagen, es müsste denn der vergebliche Wunsch

seyn, Hr. V. hätte seinen eisernen Fleiss auf ein dankbareres Instrument verwandt. Mad. Vimercati hatte zwey Arien zu singen versprochen, da sie aber plötzlich sehr unwohl ward, so sang sie nur eine, über deren Vortrag wir uns wegen der körperlichen Schwäche der Sängerin jedes Urtheils enthalten. — Das zweyte Concert gab Hr. Hauk aus Breslau, Schüler des Hrn. Kapellmeisters Hummel. Er spielte seines Lehrers neuestes Concert in Edur und ein eignes Rondo; auch mit den Herren Kapellmeister Hummel, Prof. Töpfer und Hauptmann Weiland eine Ouverture von Hummel für acht Hände auf zwey Pianofortes. Die Gewandtheit und Leichtigkeit, mit welcher Hr. Hauk, noch Jüngling, alle Schwierigkeiten überwindet und der geschmack- und gefühlvolle Vortrag solcher Stellen, die überhaupt Ausdruck zulassen, sichern ihm schon jetzt einen ehrenvollen Platz unter den Klavierspielern, und bey dem Eifer, mit dem er seines grossen Lehrers Unterricht auch in der Composition benutzt hat, wie das von ihm gesetzte Rondo beweist, das ganz in Hummels trefflicher solider Art gearbeitet ist, wird Hr. Hauk bald sich einen ausgezeichneten Namen als Virtuos auf dem Pianoforte und als Componist für sein Instrument erringen. Wir glauben diess hoffen zu dürfen, da wir öfter Gelegenheit hatten, Hrn. H. in Privatzirkeln zu hören, wo uns ein noch jüngerer Schüler Hummels, Hr. Hiller aus Frankfurt am Main, zu ähnlichen Erwartungen berechtigte. — Ein drittes Concert veranstaltete der königl. sächs. Kammermusicus Hr. Horak, der ein Concertino für die Viola, Variationen und mit Hrn. Hiller concertirende Variationen für Viola und Pianoforte spielte. Er erwarb sich durch seinen geschmackvollen Vortrag und braves solides Spiel den Beyfall aller Kenner. Die Concerte der Herren Hauk und Horak wurden durch die Grossherzogl. Kapelle, Mad. Eberwein, Dem. Schmidt und Hrn. Moltke unterstützt, welche mehre Stücke mit verdientem Beyfalle vortrugen.

Ausser den kleineren Concerten bey Hofe, in denen bloss Quartettmusik ist, zuweilen I. K. H. die Frau Grossfürstin Erbgrossherzogin, gewöhnlich aber Hr. Hofkapellmeister Hummel spielt und die beyden Kammersänger Hr. Oberdirector Stromeier und Hr. Moltke singen, war nur ein grosses Concert, dem auf der geräumigen Gallerie des grossen Saales auch Nichthoffähige beywohnen konnten. Es fand am ersten Weihnachtstage Statt, nach der feyerlichen Verlobung Sr. K. H. des Prinzen Karl von Preussen mit der Prinzessin Marie von S. W. Die Herren Stromeier und Moltke sangen trefflich, wie immer, zwey Duetten; Cherubini's Ouverture zu *Anacreon* und ein erster Symphoniesatz von Mozart leiteten die beyden Theile des Concerts ein, und Hr. Kapellmeister Hummel spielte mit gewohnter Vollendung sein Concert in Edur und Beethoven's herrliche Phantasie mit Chor.

Am 4. August starb nach kurzem Krankenlager der Musikdirector Riemann, betrauert von Allen, die ihn näher kannten. Er hatte mehre Jahre seiner Jugend bey dem Stadtmusikus als Lehrling und Gehülfe verlebt und sich so die Kenntniss der gebräuchlichen Instrumente erworben, die ihm später sehr gut zu Statten kam. In die Grossherzogl. Kapelle trat er als erster Oboist ein und war früher auf seinem Instrument ausgezeichnet brav. Mit der Zeit kam er zur ersten Violine, studirte Klavierspiel und ward Correpetitor und Musikdirector. Er war äusserst pünktlich und genau in seinem Amte und als umsichtiger und gewandter Dirigent sehr achtungswerth. Da der zweyte Musikdirector Hr. Unrein nach vieljährigen treuen Diensten wahrscheinlich bald in Ruhestand versetzt wird, so sind die beyden Kammermusiker Hr. C. Götze und Hr. C. Eberwein, beyde als Violinspieler und als Componisten rühmlichst bekannt, von Sr. K. H. dem Grossherzoge zu Musikdirectoren ernannt worden. Correpetitor ist jetzt Hr. Musikdirector C. Götze.

Von neuen Opern werden jetzt, wie es heisst, der *Schnee*, die *bezauberte Rose* und *Oberon* vorbereitet.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 1sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der Klausner auf dem wüsten Berge*, romantische Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen: *le Solitaire*, mit Musik von Carafa. Wiewohl ursprünglich für Paris auf französische Worte componirt, doch durchaus im modernen italienischen Style gehalten, und dem Idom Rossini huldigend. Einige hübsche, freundliche Gedanken, welche aber fremdes Eigenthum sind; im Durchschnitt gänzliche Charakterlosigkeit und Flachheit; mitunter wenigstens ein sichtbares Bemühen, correcter zu schreiben, als sein Vorbild es der Mühe werth hält. Das Textbuch *le Solitaire* von Darlincourt und Planard, ist ein Compendium verbrauchter Situationen, und behandelt des langen und breiten das alte Thema: Liebe und Grausamkeit. Der

Klausner ist ein verkappter Fürst; sein Gegner und Nebenbuhler ein tyrannischer Ritter, dessen Liebesbewerbung die sittsame Braut nach Gebühr standhaft zurückweiset, und so geschickt die Karten zu mischen versteht, dass zuletzt, treu dem Gesetze der poetischen Gerechtigkeit, das Laster unterliegt, und die Tugend triumphirt. Die Aufführung des in jeder Beziehung mittelmässigen Werkes geschah mit besonderm Fleisse; nur diesem und dem eminenten Verdienste der Dem. Schechner ist es zuzuschreiben, dass die Vorstellung ohne Zeichen des Missfallens endigte. Ein Novize, Hr. Hoffmann, debutirte in der ersten Tenorpartie; seine Stimme ist wohlklingend, doch von beschränktem Umfange, und nur kräftig in der eigentlichen Baryton-Lage; seine zahlreich versammelten Freunde wurden gewaltig laut. Zu viel ist ungesund. Das episodisch in die Handlung verwebte, vom Dichter und Componisten mit Vorliebe ausgestattete Fächter-Ehepaar wurde von Hrn. Cramolini und Dem. Heckermann vortrefflich dargestellt und gab der langweilig sich fortschleppenden Haupt- und Staats-Action wenigstens einige frischere colorirte Momente. Langes Leben wird das kränkelnde Pflänzchen nicht haben.

Im Saale des Musikvereins: Dritte Abendunterhaltung, enthaltend unter anderen Stücken: Grande Polonaise brillante für das Pianoforte, von Carl Czerny, ausgezeichnet brav vorgetragen von Fräulein Oster; Grand Potpourri concertant pour deux Pianos, à six mains, gespielt mit den Fräulein Oster und Magoi von dem Verfasser Hrn. Carl Czerny. Die interessante Composition sowohl, als die unverbesserliche Ausführung fanden gerechten Beyfall.

Am 2ten, im Josephstädter-Theater: *Die schwarze Frau*, parodirende Posse mit Gesang und Tanz, von Meisl; in Musik gesetzt von dem Sänger Hrn. Adolph Müller. Das allgemein beliebte Original hat hier ein nicht zu verwerfendes Gegenstück erhalten; als eine niedrig-komische Local-Farce ist es nicht ohne Werth. Dem niedlichen Tonsatze verdankt es vorzugsweise die freundliche Aufnahme, und die glücklich erfasste Idee, die Hauptmotive aus Boieldieu's Oper scherzhaft eingekleidet zu übertragen, ins Burleske zu travestiren, ohne das Urbild durch Plattitüden zu entwürdigen, konnte kaum erfolgreicher realisirt werden. Dem. Vio und Mad. Kneisel sangen ihre Partien ungemein artig, so wie das Licitations-Finale die hierin gelegte drastische Wirkung nie verfehlen wird.

Am 3ten, im Locale des Musikvereins: Sechstes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh, worin leider das herrliche Doppel-Quartett von Spohr recht eigentlich umgeworfen wurde, so dass eine Verbesserung der eingerissenen Irrungen unmöglich wurde.

Im Kärnthnerthor-Theater, vor einem Ballet: Concert der Gebrüder Lewy, eröffnet mit einer Ouverture von Schubert, die zwar gut thematisch geführt ist, aber im Ganzen kalt lässt. Ein Concertino für zwey Waldhörner, von Riotte, und Variationen für zwey Hörner, von Leidesdorf, wurden von dem kunstreichen Brüderpaare zart und schön vorgetragen; die Compositionen würden bey weniger Schwierigkeiten noch mehr Eingang gefunden haben.

Am 4ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Eugenie Sessi. Eugeniens Mutter war die unvergessliche Imperatrice, vielleicht die erste dramatische Sängerin aller Zeiten. In ihre Fusstapfen tritt die Tochter nicht. Eine gute Schule ist allerdings vorhanden, aber die Natur zeichnet unerbittlich die Gränzlinien; wenn nicht alle Symptome trügen, so laborirt die Aermste an einem hektischen Uebel, und schon der Anblick einer kaum erblühten und wieder hinwelkenden Blume muss um so mehr das schmerzliche Gefühl des Mitleids erregen, wenn man bey solch kränkelnder Constitution die Anstrengung abmisst, welche der Vortrag von fünf überreich figurirten Gesangstücken in dem gedrängten Zeitraume von anderthalb Stunden erheischt. „Alles mit Mass und Ziel", ist ein feines Weltwort, und mag auch auf das Uebermass von Variationen in diesem Concerte angewendet werden, deren nicht weniger als viererley vorkamen. Der Saal war sehr leer.

Im k. k. kleinen Redouten-Saale: Musikalische Akademie der Gebrüder Wehle, vor ihrer Abreise nach Kopenhagen. Moritz Wehle spielte das Spohr'sche Violin-Concert in E moll und eine Polonaise von Mayseder ausgezeichnet brav; wie er sich seit Jahr und Tag vervollkommnet hat, gewährt er schöne Hoffnung für die Zukunft. Nicht minder ehrenden Beyfall errang sein jüngerer Bruder Leopold in Flöten-Variationen von Drouet. Der Saal war sehr voll.

Im Saale des Musikvereins: Vierte Abendunterhaltung, welche unter anderen Stücken uns zu Gehör brachte: ein neues flüssig gearbeitetes Quartett von Wassermann, trefflich vorgetragen von den Herren Helmesberger, Kowy, Kunz und

§.

Wenzel; Concert von Moscheles, in E dur, gespielt von Fräulein Fürth: ein schönes Talent, das bey sorgfältiger Pflege der nicht kleinen Zahl unserer ausgezeichneten Pianistinnen sich anzureihen verspricht; *Liebe*, Gedicht von Müchler, in Musik gesetzt von Worlischeck, und gesungen von Hrn. Schnitzer; Phantasie für die Physharmonica, vorgetragen von Hrn. Liki. Beyde Sätze sprachen allgemein an und mussten auf Verlangen wiederholt werden.

Am 10ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Zweytes Gesellschafts-Concert, eröffnet mit Beethovens siebenter Symphonie, A dur, welche sehr präcis zusammenging. Eine neue Ouverture von Carl Czerny wurde gegeben. Der Verfasser ist gegenwärtig en vogue als Clavier-Componist, und wahrlich nicht mit Unrecht. Hier hat er jedoch seine Selbstständigkeit verleugnet, und in Beethovens Styl zu dichten sich bemüht; in wie fern solches gelang, oder auch nur gelingen konnte, wird ihn wohl der Erfolg gelehrt haben. Der vierstimmige Satz setzt eine tiefere, auf Erfahrung gegründete Kenntnis des Instrumental-Effectes voraus.

Im Saale des Musikvereins: Siebentes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh. Diesmal wurde alles ganz vortrefflich gegeben, und so die Scharte von jüngsthin wieder ausgewetzt.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate agréable pour le Pianoforte, composée et dédiée à Monsieur Guill. Heinrich-Koffer, par G. Schuberth. Oeuv. 5. Mayence, chez les fils de B. Schott. (Pr. 16 Gr.)

Der Titel: *grande Sonate agréable* scheint allerdings etwas Bedeutendes zu versprechen, und mit solchen Hoffnungen gingen wir denn auch an vorliegende Sonate; allein bald mussten wir uns überzeugen, dass dieses Beywort, wenn auch nicht geradezu ein Druckfehler, doch wenigstens für diese Sonate durchaus unpassend ist; denn sie ist weder grande in ihrer Erfindung noch in ihrer Ausführung, vom ersten bis zum letzten Satze. Die Ideen sind alltäglich und gemein, die Harmonie höchst dürftig und steif, und an kunstgemässe Durchführung eines Satzes ist durchaus nicht zu denken. Man darf nur die erste Seite, welche in einem Andantino (C ♯) die Einleitung enthält, durchspielen, und man hat schon vollkommenen Beweis für unser Urtheil. Wie dürftig ist nicht z. B. die Harmonie in Tact 8—11? wozu denn dieses immerwährende Zurückfallen in den ♮ Accord? Konnte nicht, um wenigstens einige Abwechselung zu geben, in Tact 10 der ♮ Accord im Bass so eintreten:

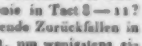

Dergleichen giebt es mehre Stellen, wo sich die Harmonie sehr leicht auf andere und bessere Weise behandeln liesse. Wie alltäglich die Ideen sind, giebt Seite 1. Beweise; oder man gehe eine Seite weiter, z. B. Tact 9—12. Wenn nur wenigstens dergleichen Melodieen durch kunstmässige Verwebungen und Durchführungen interessanter gemacht würden; aber davon ist in der ganzen Sonate nichts zu finden. Auch Octavenfortschreitungen kommen vor, wie z. B. S. 1. Z. 2. T. 4. — S. 3. T. 3. v. u. — S. 10. Z. 3. T. 3; in allen drey Stellen geschehen sie in den äusseren Stimmen. In den Mittelstimmen finden sie sich noch viel häufiger; wir wollen sie indess nicht namhaft machen, da man hierin, bey Clavier-compositionen wenigstens, nicht zu streng seyn darf; aber bey so höchst einfacher Harmonie wäre es doch wohl leicht möglich, Octaven-Fortschreitungen, wie die angeführten, zu vermeiden. Wollte man nun an diese Sonate, was zu thun man eigentlich bey jedem, besonders öffentlich erscheinenden Kunstproducte berechtigt ist, noch höhere Anforderungen machen, so würde man sich auf jede Weise noch weniger befriedigt finden. — Wir mussten diess ohne Rückhalt sagen, und haben es gethan, nicht, um Hrn. S. zurückzuscheuchen, sondern, um ihn auf dem jetzt betretenen Wege ein wenig aufzuhalten und zu bewegen, wo möglich einen andern einzuschlagen. Ein unverholenes Urtheil ist man jedem angehenden Componisten (und diess scheint Hrn. Sch. doch noch zu seyn) doppelt schuldig. Möge er das unsrige nicht anders deuten, als wir es meynen. Es ist allerdings keine leichte Sache, bey der jetzt grossen Anzahl wirklich guter Clavier-compositionen öffentlich mit eigenen Producten aufzutreten; eben deswegen halte man sie zurück, wenn man nicht, entweder durch sich selbst, oder, was wohl noch sicherer ist, durch das Urtheil Kunstverständiger, fest überzeugt seyn kann, dass sie neben so vielem vorzüglichen die

Probe halten, und hüte sich vor der Oeffentlichkeit, wo freylich die Kunst volles Recht hat, ihre Anforderungen geltend zu machen.

Polonaise für das Pianoforte zu vier Händen, von Aug. Ferdin. Haeser. 25stes Werk. Hannover, bey Bachmann. (Pr. 16 Gr.)

Eine kurze, ernste, harmonisch gut fortgeführte Einleitung; die Polonaise selbst vierzehn Seiten lang. Die Melodieen fliessen leicht und natürlich hin; ohne in der Erfindung eben neu zu seyn, lassen sie sich doch angenehm hören. Die Harmonie ist anständig und nicht zu tadeln. Für die Spieler ist die Ausführung ziemlich leicht, besonders für den zweyten. Das Ganze wird Freunde und Freundinnen finden, die sich damit gern üben und unterhalten. Der Stich ist sehr deutlich und gut.

Nekrolog.

Christian (Johann Philipp) Schulz.

Leipzig hat in diesen Tagen an dem Manne, den die Ueberschrift nennt, einen seiner achtungswürdigsten und geachtetsten Musiker durch den Tod verloren: es wird sein Andenken um so mehr in Ehren zu halten haben, da er lebenslang sein Talent, seine Geschicklichkeit und seinen Fleiss fast ausschliesslich dieser Stadt widmete, und, obschon er das vermocht hätte, wenig oder gar nicht darauf ausging, auch ausserhalb derselben Ruf und Beyfall zu erlangen.

Der Gang seines Lebens war der einfachste, und lässt sich mit wenigen Zeilen angeben. Sch. war zu Langensalza in Thüringen 1773 geboren, und zog als zehnjähriger Knabe mit seinen Aeltern nach Leipzig. Hier besuchte er die Thomasschule bis in sein neunzehntes Jahr. Da fand er Gelegenheit und Aufforderung genug zu gründlicher Erlernung der Schulwissenschaften und auch der Musik, besonders des Gesanges. Er ward ein ausgezeichneter Sänger. Naturanlage und Neigung führten ihn, als er die Universität bezogen, bald zu dem Entschluss, sich ganz, aber auch ernstlich der Musik zu widmen. Schicht wurde dabey sein Lehrer und Führer. Bald wurde auch Er Lehrer und Führer jugendlicher Talente, besonders was den Gesang betraf; und nicht wenige der vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen unter unsern ausgebildetsten Dilettanten sind seine Schüler und Schülerinnen. Diesem Geschäfte blieb er mit Lust und Liebe, Ernst und Eifer treu, bis an sein Ende. — Seit 1800 war er Musikdirector der Seconda'schen Schauspieler-Gesellschaft und blieb es, bis das stehende Stadt-Theater errichtet und jene Gesellschaft zum königl. Hof Schauspiel in Dresden erhoben wurde. Für sie schrieb er, was er überhaupt dem Theater widmete, und was stets mit verdientem Beyfall aufgenommen, auch zum Theil, mit oder ohne seinen Willen, auf verschiedene andere Bühnen verpflanzt wurde. Seit 1810 war er Musikdirector des wöchentlichen Concerts und der Singakademie; zweyer Institute, deren grosser Werth überall anerkannt ist, um welche wir oft von Fremden beneidet werden, und denen mit allen seinen Kräften zu nützen, Sch.s Freude und eifriges Bestreben war. Jene private und diese öffentliche Thätigkeit füllte sein ganzes Leben aus. Er blieb unverheirathet und verpflegte seine Mutter eine Reihe von Jahren hindurch bis an ihren Tod. Alles Vergnügen, ausser in seiner Thätigkeit, im Genusse seiner Kunst, und im Kreise musikalischer Freunde, vermied er. Seit Jahr und Tag empfand er ein verborgenes Brustübel, doch mehr als Beschwerde, denn als Krankheit; liess sich dadurch in seinem Berufe nicht stören: bis es einige Wochen vor seinem Tode schnell, und nun unaufhaltbar durch befreundete Aerzte und sorgfältige Pflege, überhandnahm und ihn im vierundfünfzigsten Lebensjahre einem — allen seinen Freunden, nicht ihm — unerwarteten Ende zuführte. In dieses fügte er sich, besonnen bis zur letzten Stunde, mit Fassung und Gottergebenheit. Wie werth man ihn gehalten, zeigte sich auch bey seiner Beerdigung, wo ein Kreis vorzüglich angesehener, und auch der Tonkunst befreundeter Männer ihm eine Todtenfeyer, ohne alles Geräusch und Aufsehen, aber mit einer Würde und Theilnahme veranstaltet hatte, wie sie nie durch bloss glänzende äussere Verhältnisse, nur durch wahre Achtung und Freundschaft zu Stande gebracht werden kann.

Als Künstler hat Sch. zwar nicht Aufsehen gemacht, noch in den Gang der Cultur der Musik überhaupt bemerkbar eingegriffen: aber am Orte hat er sehr genützt und Vielen Freude gemacht. Seines offenbaren Verdienstes als Gesanglehrer ha-

standen, wie ihr Euch nennt, wenn ihr eure Religion im Kopfe habt — kann etwas Wahres darin seyn; das weis ich nicht. Aber bey uns ist das anders. Ihr fuhlt gar nicht, was das will: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem.* u. dgl. Aber wenn man von fruhester Kindheit, wie ich, in das mystische Heiligthum unsrer Religion eingefuhrt ist: wenn man da, als man noch nicht wufste, wo man mit seinen dunkeln, aber drangenden Gefuhlen hinsolle, in voller Inbrunst des Herzens seinen Gottesdienst abwartete, ohne eigentlich zu wissen was man wollte; und leichter und erhoben daraus wegging, ohne eigentlich zu wissen was man gehabt habe: wenn man die glucklich pries, die unter dem rührenden *Agnus Dei* hinknieeten und das Abendmal empfingen, und beym Empfang die Musik in sanfter Freude aus dem Herzen der Knieenden sprach: *Benedictus qui venit* etc. dann ist's anders. Nun ja, das gehet freylich dann durch das Leben in der Welt verloh ren: aber — wenigstens ist's mir so — wenn man nun die tausendmal gehörten Worte nochmals vornimmt, sie in Musik zu setzen, so kommt das alles wieder, und steht vor Einem, und bewegt Einem die Seele —

Er schilderte nun einige Scenen jener Art aus seinen fruhesten Kinderjahren in Salzburg, dann auf der ersten Reise nach Italien, und verweilte mit besonderm Interesse bey der Anekdote, wie ihm die Kaiserin Maria Theresia als vierzehnjahrigen Knaben aufgetragen habe, das *Te Deum* zur Einweihung — ich erinnere mich nicht, eines grofsen Krankenhauses, oder einer andern ähnlichen Stiftung, zu komponiren, und an der Spitze der ganzen kaiserlichen Kapelle selbst aufzufuhren. Wie mir da war —! wie mir da war —! rief er einmal über das andere. Das kommt doch all nicht wieder! Man treibt sich umher in dem leeren Alltagsleben — sagte er dann, ward bitter, trank viel starken Wein, und sprach kein vernunftiges Wort mehr.

Ich erwähne auch dies letzte, in dem Vertrauen, man werde es nicht gegen den werthen Menschen mifsbrauchen, sondern daraus einen tiefern Blick in das Ganze seines Charakters thun lernen, und besonders über den Grund seiner Lebensweise in den mannlichen Jahren, wodurch er freylich sich selbst aufreiben half. In seiner Brust lebte mit machtiger Kraft und Wärme das Ideale, und erregte bey ihm jenes erhabene, ewige, *ihn* ängstende Sehnen und Streben; aber auch jenes Verzweifeln, man werde nie finden, weil man nie gefunden hat, jenes — sich gewaltsam Betauben, weil man dennoch das — finden mussen, nicht in sich ertödten kann. Sein nicht geleiteter Sinn glaubte den Gegenstand seines Sehnens erreichen, und *aufser* sich erreichen zu konnen: sein sich selbst überlafsner Geist vermochte nie sich von den dunkeln Ideen loszuwinden, die ihn als Künstler grofs machten, aber als Menschen verwirreten. Wie alle Menschen von Uebergewicht der Phantasie und Sinnlichkeit, traumte er sich seinen Himmel (wenn es hier einen gäbe) in die Vergangenheit der Kinderjahre, ohne sich zum Festhalten des Gedankens an einen neuen reinern Himmel in der Zukunft erheben zu können: aber viel zu kraftig, um, wie viele, bey genufsreichen Klagen und sentimentaler Ermattung in Betrachtung des Verlohrnen stehen zu bleiben, wollte er auf, und hoher, ohne zu wissen was, gerieth auf Abwege, fühlte sich getauscht, zurückgeworfen — : wodurch er denn so unglücklich wurde, sich selbst vergessen zu wollen, wenn anders nicht gerade in solchen Stunden seine Kunst ihn unter die schirmenden und kuhlenden Fittige nahm. Dafs er dabey fast überall verkannt werden mufste, liegt am Tage. Wie wenige haben für so Etwas Sinn: und die Andern — wer von ihnen nahm sich Zeit und Mühe über den Zusammenhang des oft so Gemeinen, Wirrigen und (warum nicht gerade aus?) Lappischen in seinem Betragen, und des Tiefen, Grofsen und Erhabnen in seiner Kunst nachzusinnen?

Uebrigens glaube ich nicht nöthig zu haben, auseinander zu setzen, dafs auch in jenen Aeufserungen Mozarts über Kirchenmusik u. s. w., die ich zusammengezogen habe, und die man in einem ziemlich langen Gespräch aus ihm herausholen mufste, viel Wahres und Feines liegt, das zu gründlichen Bemerkungen von vielerley Art Anlafs geben kann, und wie sehr auch dadurch

ben wir schon gedacht; seiner Pünktlichkeit und gewissenhaften Berufstreue als Musikdirector gleichfalls. Hat er als Componist für die Kirche oder das Theater nur Gelegenheitsstücke von nicht grossem Umfange geliefert: so lag das weniger an seinen Fähigkeiten und Neigungen, als an seinen äusseren Verhältnissen, die ihm zu grösseren nicht Musse, ja nicht einmal Zeit verstatteten. Was er aber in den angeführten Fächern geliefert hat, das ist gut, vollkommen zweckgemäss und durchaus achtbar. Hierin werden wir von Keinem Widerspruch erfahren, der auch nur das Wenige kennt, was gedruckt ist; wie sein *Salvum fac regem*, zum Jubiläum unsers Königs, seine Musik zu Schillers *Johanna von Orleans*, seine Ouvertüre zu Klingemanns *Faust*, seine theatralischen *Märsche* u. dgl. Andere, nicht gedruckte, dürften über noch höher zu stellen seyn; wie, die edlen, würdevollen Chöre zu Seyfrieds *Nadir Amida*. Doch war sein eigentliches Feld das Lied, und zwar das vierstimmige, öfter ohne, als mit Begleitung. Richtige und lebendige Auffassung der Gedichte, schöne, sogleich ansprechende Melodieen, und ein reiner, natürlicher Fluss aller Stimmen, wie er einem Schüler Schichts geziemte, zeichnen seine Lieder fast sämmtlich aus; und er hat ihrer viele geschrieben. Einige Sammlungen sind gedruckt: keine Gesellschaft, die sich mit ihnen befreundet hat, wird dann sie missen wollen; jede von Zeit zu Zeit wieder zu ihnen zurückkehren.

Als Mensch war er ein grundredlicher, zuverlässiger, gewissenhafter Mann; bereit und eifrig für alles Gute, das ihm einleuchtete: widerstrebend mit Heftigkeit bis zum Uebermaass jedem Niedrigen und Schlechten, das ihm aufstiess. Durch letztere Eigenheit vergällete er sich sogar oftmals das Innere und erschwerte sich das Leben. Ansprüche — wenigstens seit reiferen Mannesjahren — machte er gar nicht: man hatte vielmehr, sagte man ihm etwas Freundliches über seine Leistungen. Noth genug, ihn zu überzeugen, dass man es wirklich so meine. In Erfüllung gegebenen Worts, in Beobachtung übernommener Verbindlichkeiten irgend einer Art, in Berufstreue, in Ordnung und gesammter Führung des Lebens, verfuhr er mit einer Pünktlichkeit, die bis in das Kleinste ging, keine Aufopferung scheuete, und ihm, wenn es nun, durch Schuld Anderer, doch zuweilen nicht so kam, wie es sollte, auf geraume Zeit wahrhaft am Herzen nagte. So liess in den letzten Jahren auch sein Treffliches und Rühmenswürdiges — so liess selbst die unverstellte Anerkennung desselben, ihn selten innerlich ganz beruhigt und wahrhaft froh seyn: diess, was wir gewiss nicht lieblos mit unbedingter Aufrichtigkeit aussprechen, möge beytragen, die Seinigen über ihren unerwarteten Verlust zu trösten, und Alle, die ihn näher gekannt, zu der Ansicht vereinigen, dass ein hohes Alter Schulzens zwar ihnen, nicht aber ihm zu wünschen gewesen sey, und dass, mit dem frommen Bauersmanne zu sprechen, der liebe Gott, wie überall, so auch hier, Recht behalte.

Rochlitz.

Die musikalische Beylage No. 1.

enthält die schöne Episode in der Grablegung bey Klopstock (im *Messias*), wo, ungesehen von sterblichen Augen, die Mutter des Menschengeschlechts herabsteigt, dem Leichnam zu huldigen — von dem geehrten Neukomponisten so in Musik gesetzt, dass ein Commentar und eine Empfehlung gleich überflüssig wären.

Das Stück ist genommen aus der trefflichen Meisters vor kurzem vollendetem und nun, in Partitur und im Klavierauszuge, bey Breitkopf und Härtel erscheinenden Oratorium: *Christi Grablegung*, aus Klopstocks *Messias* vom Componisten selbst zusammengestellt, der auch den Auszug selbst eingerichtet hat. Das Werk ist von solcher Würde und solcher Zartheit, dass davon genug die Rede werden wird; darum können wir uns begnügen, hier nur im Allgemeinsten darauf aufmerksam gemacht zu haben.

d. Red.

(Hierzu die musikalische Beylage No. 1.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Sopran-Arie.

aus dem Oratorium **Die Grablegung**, *von Sigm. Neukomm.*

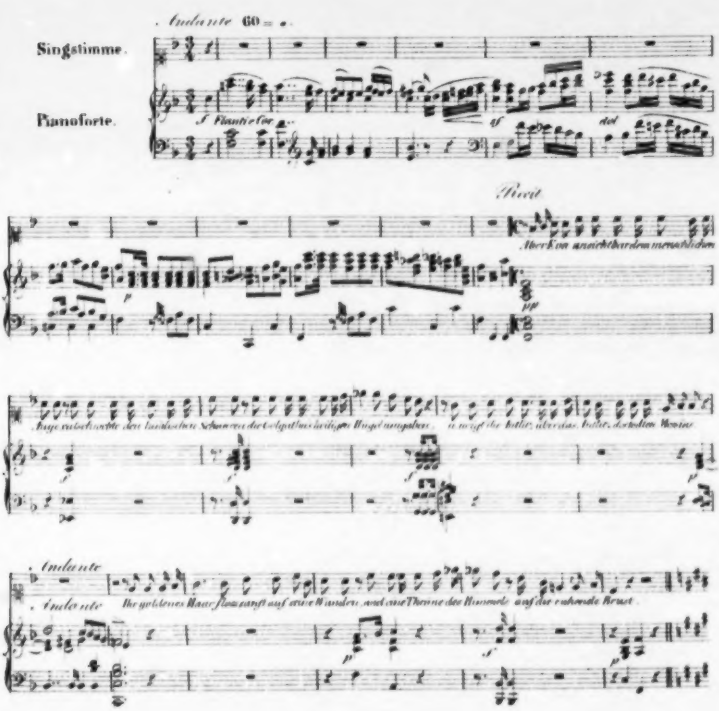

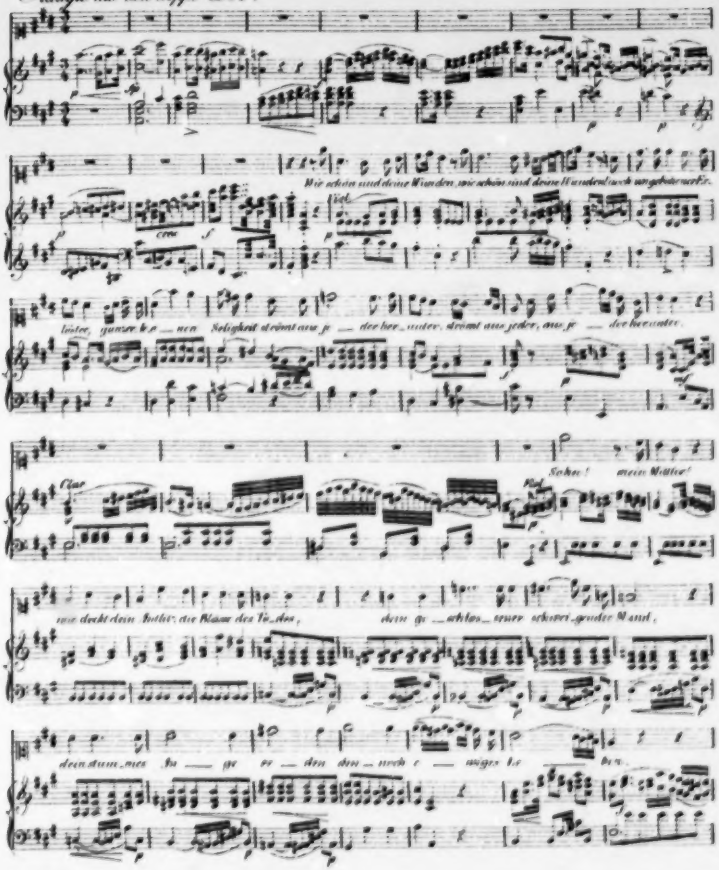
Adagio ma non troppo
Wie schön sind deine Wiegen, wie schön sind deine Wanderstuben, mein Jakob, deine Wohnungen, Israel!
viel
cresc
leiser, ganzer Ha — men Seligkeit strömt aus je — der Her — berge, strömt aus jeder, aus je — der Harmonie
Clar
Sehen! mein Wohnen!
wie deckt dein Zelt die Blume des Tha — les, dein ge — schlos — sener schwei — gender Wald,
dein stum — mes Ju — ge — den du — rch — — — ungros Ha — — — ben.

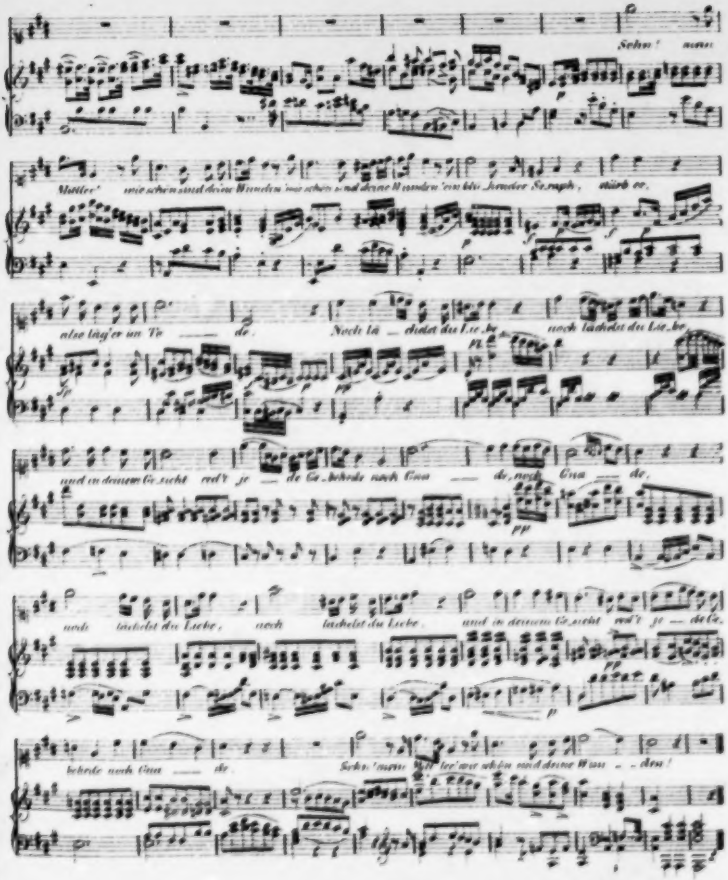
Sehn! nun
Mutter! wie schön sind deine Wunden, wie schön sind deine Wunden von bis Jemaher Seraph, würd er.
also täglich un Te de. Noch lä chelst du Lie be noch lächelst du Lie be
und in deinem Ge sicht red't je de Ge bärde noch Gna de, noch Gna de,
noch lächelst du Liebe, noch lächelst du Liebe, und in deinem Ge sicht red't je de Ge
bärde noch Gna de Sehn! nun Mut ter! wie schön sind deine Wun den!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. **№. 7.** 1827.

NACHRICHTEN.

Leipzig, vom 14. December bis zum 20. Januar. Wir haben in diesem kurzen Zeitraume in Kirchen, Concertsälen und im Theater so viel Schönes und manches Merkwürdige und Neue gehört, dass wir keinen längern Anstand nehmen, von dem Wichtigsten kurzen Bericht zu ertheilen. Von Symphonieen, für welche unser Publikum eine eben so lebhafte Theilnahme zeigt, als unser Orchester durch einen grösstentheils meisterhaften Vortrag derselben, hörten wir zwey von Beethoven, und zwar die grossartigsten dieses Meisters, nämlich No. 7, A dur, und No. 5, C moll. Beyde wurden so ausserordentlich gut, mit einer so innigen Lebhaftigkeit und einem Alle durchglühenden Feuer gespielt, dass eine allgemeine Begeisterung alle Hörer ergriff. Wir glauben nicht, dass sie jemals besser vorgetragen worden sind; die aus C moll, wo möglich, noch geistvoller als die erste. Auch Haydn's militärische Symphonie, obgleich von ganz anderer Art, als die ebengenannten Lieblinge, erregte, bey wirklich gutem Vortrage derselben, allgemeine Freude. Nicht minder A. Eberls Symphonie aus Es dur. Das Spiel war glänzend, und das Werk selbst gehört unstreitig zu den besten in diesem Fache. Wenn auch gleich die hochschwebenden Flügel der Begeisterung in den beyden letzten Sätzen ein wenig ermatten, und die Höhe des kühnen Fluges, der sich in den beyden ersten so herrlich zeigt, nicht völlig zu behaupten vermögen, so ist doch die Verschiedenheit, nur durch ein allmäliges geringes Sinken herbeygeführt, nicht so bedeutend, dass sie eine störende Empfindung hervorbringen könnte. Im vierzehnten Abonnement-Concerte wurde uns die immer schöne G moll-Symphonie Mozarts gegeben, so prächtig und so zart, dass ein rauschender Beyfall die Spielenden mit vollem Rechte belohnte, ein lauter Aufruf zu neuen trefflichen Leistungen. Ueberhaupt gehörte dieses Concert sowohl durch glückliche Auswahl, als auch durch gelungenen Vortrag zu den besten, die uns in dieser Zeit ergötzten. Es war, als hätte uns die kleine langweilige Verlegenheit, die im vorigen Concerte bey weitem die Meisten beym Anhören der *Glocke* von Andr. Romberg nach und nach ergriffen hatte, reichlich vergütet werden sollen. Alle waren entzückt, und wir haben für diesen Abend ganz besonders zu danken. Damit wollen wir nun aber der Composition der Glocke keinesweges zu nahe treten; vielmehr erkennen wir die mancherley schönen Stellen derselben, z. B. den Grabgesang, willig an; aber wir behaupten, dass dieses Gedicht offenbar unter diejenigen gehört, die noch weit weniger musikalisch behandelt, als in's Französische übersetzt werden sollen. Und so wird es mit allem Rechte noch zu bewundern seyn, was der Componist aus dem widerstrebenden Stoffe zu schaffen gewusst hat; aber dennoch — musikalisch wird es nicht. Desto höhern Genuss verdankten wir, wie schon gesagt, dem folgenden Donnerstags-Abend. Nach Mozarts Meister-Symphonie sang Dem. Henriette Graban die Scene und Arie aus Beethoven's *Fidelio* „Abscheulicher, wo eilst du hin? u. s. w. mit so wahrem Gefühl und mit so festem und vollem Tone, dass der lebhafteste Beyfall den ganzen Saal durchrauschte. Es ist aber auch eine Scene voll Gefühl und Wahrheit! und dazu eine von denen, die sich im Concertsaale noch weit schöner ausnehmen, als im Theater. Warum? kann hier nicht aus einander gesetzt werden. Auf dieselbe folgte ein Andante und Polacca für das Violoncell von Bernh. Romberg, eine sehr schöne Composition, die nur hin und wieder durch blosse Bravour-Gänge ein wenig entstellt wird. Ueber das Spiel weiter unten. Den zweyten Theil eröffnete die Ouverture zu *Fidelio* von Beethoven, die ihrer würdig ausgeführt wurde. Den Beschluss machte

das rasch vorwärts schreitende Finale des ersten Aufzuges aus Spohrs *Faust*. Neben der glücklichen Wahl hatte das Ganze noch den gewiss nicht geringen Vorzug, dass es nicht zu lang war. — Von Ouverturen zeichnen wir die Ouverture zu *Iphigenia* von Gluck, die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber und eine neue (noch Manuscript) von Lindner, einem Herzogl. Dessauischen Kammermusikus, aus, über welche letztere wir uns nach einmaligem Hören weiter kein Urtheil erlauben, als etwa das allgemeine, dass sie schöne Einzelnheiten hat und gut instrumentirt ist. — Wir gehen nun zu den Concertspielern über.

1) Hr. Belcke, der fertige, schon öfter von uns rühmlich erwähnte Flötist, gab uns eine Phantasie für sein Instrument, von ihm selbst componirt. Wenn uns auch die Composition beym ersten Hören hin und wieder, selbst für eine Phantasie, zu locker verbunden scheinen wollte, so kann diess doch eben so wohl am ersten Hören, als an der Sache selbst gelegen haben. Das Spiel war trefflich.

2) Dem. Emilie Reichold gab Beethovens Pianoforte-Concert aus Esdur. Das Spiel fertig, aber kalt.

3) Hörten wir ein Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Lindner, Herzogl. Dessauischem Kammermusikus. Auch von ihm ist schon rühmlich in diesen Blättern die Rede gewesen. Er wurde auch diessmal mit verdientem Beyfall gehört. In manchen Schnellgängen kam uns der Ton nicht immer gleich vor.

4) Trug uns Hr. Tretbar ein grosses brillantes Rondo für die Clarinette von P. Lindpaintner vor. Dieser junge Künstler, der bey unserm Concerte als ordentliches Mitglied noch nicht einmal angestellt ist, hat sich auf seinem Instrumente bereits eine so bedeutende Fertigkeit und einen so schönen Ton erworben, dass wir ihm recht bald eine auch äusserlich glückliche Laufbahn von ganzem Herzen wünschen. Sein Spiel wurde mit allgemeinem Beyfall geehrt, den es in jeder Hinsicht verdiente.

5) Wurde auf dem Violoncell von Hrn. Just Bernh. Rombergs Andante und Polacca mit grosser Fertigkeit vorgetragen. Im langsamen melodischen Spiele, was gerade auf diesem Instrumente um so mehr werth ist, je mehr es gewöhnlich vernachlässigt wird, hat Hr. Just etwas so ausgezeichnet Inniges, dass wir dadurch, so wie durch das anderweitig von ihm bereits Errungene zu der Hoffnung berechtigt sind, er werde sich zu völliger Meisterschaft auch noch das volle Sangbare des Tones in Geschwindgängen in dem Grade aneignen, in welchem er es schon im Vortrage einfacher Melodieen so seelenvoll besitzt.

Unsere diesjährige Sängerin, Dem. Henriette Grabau, hat uns die ganze Zeit über nur eine einzige von Rossini's gewöhnlichen Arien, und diess, da es vordem öfter geschehen war, mit vollem Rechte gegeben. Eine, vornämlich nach Rossini gearbeitete, aber trefflich zusammengestellte von Carafa „Alta region di stato" gefiel sehr und verdiente es, sowohl ihrer geschickten Verwebung, als auch des gelungenen Gesanges wegen. Scene und Arie aus Mozarts *Figaro* „E Susanna non vien" müssen wir zwar gleichfalls gut vorgetragen nennen, wofür auch schon der laute Beyfall bürgen könnte; dennoch war sie keineswegs so gelungen zu preisen, als die bereits gerühmte aus Beethovens *Fidelio*, die in der That sehr meisterlich von der jungen Künstlerin gesungen wurde.

Von grösseren Gesangstücken nennen wir noch den Ambrosianischen Lobgesang von Jos. Haydn und C. M. v. Webers Jubel-Cantate, die sich für das Concert sehr schön, weit weniger, eigentlich gar nicht, für die Kirche eignet. Nur der Schluss „Der Herr segne uns" ist gegen das übrige Galante des Styls ein auffallender Missgriff des Dichters und des Componisten. Es kam uns jederzeit, so oft wir es nur hörten, vor, als müsse es in jedem Gemüthe, das die Kirche von anderen Orten unterschieden und heiliger gehalten haben will, eine recht unangenehme Empfindung hervorbringen.

Noch hatten wir das Vergnügen, am 30. Dec. im Saale des Gewandhauses den allgemein gekannten und geschätzten Componisten und Pianofortespieler Hrn. Ferd. Ries zu hören. Natürlich musste sein anerkannt fertiges, vorzugsweise in der rechten Hand sehr ausgebildetes Spiel sich den grössten Beyfall gewinnen. So sehr wir diess nun auch mit allen Uebrigen bewundern, und so wenig wir, da wir ihn nur ein einziges Mal gehört haben, ein Recht haben, von dem Geiste seines Vortrages ein gültiges Urtheil zu fällen, so müssen wir doch gestehen, dass der Meister diesen Abend, was oft von nicht so berechnenden Kleinigkeiten abhängt, nicht ganz aufgelegt zu seyn schien, wenigstens in der freyen Phantasie nicht, die aber auch der Natur der Sache nach keinem Einzigen jederzeit gelingen kann. Desto erfreuter sind wir, von der neuen Symphonie des Hrn. Ries (Manuscript, Ddur), die er uns zur Ein-

leitung des Concerts zum Besten gab, rühmen zu müssen, dass sie unter das Schönste gehört, was er in diesem Fache je schrieb, wenn auch der letzte Satz nur zu den jetzt in Mode stehenden rauschenden Effectstücken gehören und sich mit den vorhergehenden dem innern Gehalte nach nicht messen dürfte. Den ersten Satz halten wir für den vorzüglichsten. Uebrigens gefielen alle vier Sätze so sehr, dass ein jeder für sich mit lautem Beyfalle geehrt wurde.

Von unserm Theater haben wir besonders anzuzeigen, dass hier, zuerst in Deutschland, unsers zu früh verstorbenen C. M. v. Weber *Oberon*, nach dem Englischen des Planché, von Theod. Hell, kurz hintereinander sechs Male gegeben worden ist, und zwar mit einer Pracht der Decorationen, die für ein Theater einer mittlern Grösse nichts zu wünschen übrig lässt. Es wollen zwar Manche meynen, es wäre eben schlimm, dass jetzt überall für den äusserlichen Schimmer zu viel gethan werde, und die Klage mag in vielen Dingen am Orte seyn: aber auch bey Feenopern? Wir meynen nicht. Gesetzt auch, dass der Reiz der zauberähnlichen Erscheinungen auf das Auge beym ersten Male den Hörer mehr zum Schauer machte; so ist doch auch eine solche Oper nicht für einmal hören oder sehen geschrieben und dargestellt, und bey wiederholtem Genusse wird schon das Ohr sein Recht behaupten, wenn nur die Musik darnach ist. Es muss also dem Unternehmer vielmehr dafür Dank gesagt werden, dass er die Oper auch fürs Auge so anziehend machte. Vereinigen sich doch in der Oper die mancherley Künste mehr und lieber, als sonst irgendwo. Einfachheit ist schön, nur nicht überall. Wo Oberons Horn geblasen wird, muss es nicht mehr bürgerlich hergehen. Die meisten Aufführungen gelangen in Ansehung der Verwandlungen vollkommen. Bey der ersten Darstellung machte das leere, marionettenähnliche Erscheinen Carls des Grosen zum Ende des Stückes einen so ärmlichen Schluss, dass diess, von Allen gefühlt, gleich bey der zweyten wegblieb und dafür das letzte Erscheinen *Oberons*, desto glänzender zu allgemeinem Beyfall hervorgehoben, dem Prachtaufwande die Krone aufsetzte. Auch in Ansehung des Vortrags der für Orchester und Sänger oft sehr schwierigen Oper ist von allen Seiten so viel Gutes geleistet worden, dass jeder nicht ganz unbillige Beurtheiler nur Erfreuliches zu berichten haben wird, will er nicht bey allerley Kleinigkeiten zu tadelsüchtig verweilen. Ganz besonders aber sind die Anstrengungen der beyden Hauptpersonen, der Dem. Canzi, als Rezia, und des Hrn. Vetter, als Hüon, rühmlich auszuzeichnen. Beyde Partieen sind überaus schwierig und erfordern eine nicht geringe Kraft und Fertigkeit. Die letzte hat ganz besonders der Tenorist nöthig, der Dinge zu singen hat, die, wenn auch nicht immer, aber doch oft, gar nicht gesungen werden sollten. Wenn nun auch die Oper nicht völlig so viel furore machte, als der *Freyschütz*, so wirkt sie doch offenbar weit mehr, als *Euryanthe*. Bey weitem der grössere Theil, und darunter sind Männer von Urtheil, wenn wir für unsere Person ihnen auch nicht überall beystimmen können, findet sie meisterlich. Allerdings sind so viele Lichtpuncte und so manche wahrhaft geniale Sätze darin, dass sie im Allgemeinen zu den vorzüglichsten Erzeugnissen C. M. v. Webers gezählt werden muss. Zu den Vorzüglichsten gehört gleich der erste Chor der Elfen „Leicht wie Feentritt nur weht"; das Quartett „Ueber die blauen Wogen"; das Terzett „So muss ich mich verstellen?" u. s. w. Es wäre hier am unrechten Orte, eine ausführliche Auseinandersetzung des Ganzen zu geben; es würde eine eigene Abhandlung dazu gehören. Jedoch können wir nicht umhin, uns entschieden gegen zwey Arien zu erklären. Die erste hat Oberon gleich Anfangs zu singen: „Schreckens-Schwur! Dein wildes Quälen". Sie tritt so völlig aus der Geisterwelt heraus und ist so menschlich qualvoll, dass wir nicht begreifen, wie der Meister zu diesem Missgriffe gekommen ist. Die andere singt Hüon: „Von Jugend auf im Kampfgefild" u. s. w. Wir wissen nicht, ob es Tenoristen giebt, die diese seltsamen Gänge mit kräftigerer und zugleich gewandterer Stimme vorzutragen im Stande sind, als es Hr. Vetter mit der grössten Anstrengung seiner sowohl durch Fülle und Höhe des Tones, als auch durch glückliche Fertigkeit ausgezeichneten Stimme vermochte; aber gewiss ist es, dass er sie über unser Erwarten gut, so kräftig und rund herausgesungen hat, dass ihm dafür alles Lob gebührt. Doch etwas Schönes können wir ihr nicht abgewinnen. Kurz diese beyden Stücke halten wir für nicht gut, was wir uns zu beweisen getrauten, wenn es für einen Bericht nicht zu lang wäre. Dennoch würden die anderweitigen Schönheiten noch zweymal mehr Verfehltes siegreich übertragen. Auch kennen wir M. v. Weber viel zu gut, als dass wir ihn nicht, seiner anderweitigen Verdienste wegen, hochzuschätzen wissen sollten, wenn

wir auch nicht Alles loben können. Wollte Gott, er lebte noch! Friede seinem Geiste!

Berlin. Uebersicht des Januar. Die königl. Schauspiele haben in diesem Monate keine neuen Vorstellungen gegeben. Auch das vor einigen Tagen begonnene Carneval verspricht nichts Neues; die erste, am 29sten gegebene Oper war Spontini's *Nurmahal*. Als Zwischenspiel verdient folgendes Auszeichnung: am 24sten führte Hr. W. Töche Hummels Concert für Fortepiano (*les Adieux*) und Kalkbrenners Adagio und Rondo (*Gage d'amitié*) mit Begleitung des Orchesters, ohne Beyfall, aus. Glänzender war die Aufnahme, die am 26sten Hr. Heinr. Romberg, Sohn des verstorbenen Kapellmeisters Andr. Romberg und Schüler des Pariser Conservatorium, fand. Er spielte ein von ihm componirtes Violinconcert (*Souvenir de Paris*) und Lafonts Variationen auf schweizerische Kuhreigen sehr brav; das Allegro war feurig, die Passagen kraftvoll und der Bogenstrich dreist. Mit Vergnügen hörten wir auch den ersten und dritten Satz einer Symphonie seines Vaters.

Das königstädtische Theater gab zwey Neuigkeiten: am 12ten, *Carlos Romaldi, oder der Stumme in der Sierra Morena*, Melodrama in drey Akten mit Chören, nach dem Französischen; Musik von Ferd. Fränzl. Das Stück war dem, 1813 in den königl. Schauspielen unter dem Namen *Carlo Fioras* gegebenen Singspiele von einer geschickten Hand nachgebildet, und gewährte ein effectvolles Schauspiel, das auch durch des für das Theater wieder gewonnenen Lewin liebliche Töchter gewann, die ein artiges Ballet brav durchführten. Am 19ten, der *Wolfsbrunnen*, Zaubermelodrama in zwey Akten, von Gleich; Musik vom Kapellmeister Roser. Es ist schon durch frühere Berichte von anderen Orten bekannt, und gewann durch Hrn. Mayerhofer, mechanisch-gymnastischen Künstler des k. k. privilegirten Theaters an der Wien, der die in diesem Stück vorkommende Wölfin nach dem Leben darstellte, und auch durch seine possirlichen Sprünge beym Hervorrufen belustigte. Der schon im vorigen Berichte genannte Hr. Zschiesche gab am 1sten den Mustapha in Rossini's *Italienerin in Algier* mit Beyfall; seine Verhältnisse gestatteten ihm nicht einen längern Aufenthalt. Mad. Walla aus Wien trat dreymal auf: am 3ten als Fee Rosa in der *Fee aus Frankreich*; am 5ten als Zilli in W. Müllers *Alice* und am 11ten als Liesel in Haibels *Tiroler Wastel*. Sie gefiel wegen ihres angenehmen Aeussern und dreisten Spiels.

Unter den Concerten verdienen folgende Auszeichnung: am 10ten gab Mad. Milder Händels Oratorium *Josua*. Hr. Prof. Zelter führte die Leitung *). Am 24sten gab der durch seine *Schnellpost* bekannte Hr. M. G. Saphir eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung. Der musikalische Theil unter Leitung des Hrn. Kapellmeister Schneider gab die Ouverture der Wolfram'schen Oper: die *beamberte Rose* und ein Duett aus derselben, gesungen von Mad. Schulz und Hr. Bader; die Arie aus *Titus*: Non più di fiore, gesungen von Mad. Schulz mit Bassethornbegleitung von Hrn. Tausch; eine Cavatine aus Winters *Marie von Montalban*, gesungen von Hrn. Bader; ein Violoncelleoncert gespielt von Hrn. Griebel jun. und die Ouverture aus Cherubini's *Medea*. Am 25sten gab Hr. Ferd. Ries Concert, und in demselben seine neueste Symphonie No. 6. (Manuscript, D dur) die im vorjährigen rheinischen Musikfeste zuerst aufgeführt wurde, sein neuestes Concert, A moll, ein Rondo brillant (Manuscript) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters, und concertirende Variationen für Pianoforte und Violine, alle von seiner Composition; die letzten von ihm und dem königl. Kammermusikus Hrn. Hub. Ries vorgetragen. Die kleine Versammlung erkannte den Werth seiner gehaltvollen, eigenthümlichen Compositionen, und in seinem Spiele die mit Feuer und Sicherheit verbundene Elegans und Gediegenheit des Vortrags, dessen Vollendung nur der nicht rein gestimmte Wiener Flügel hinderte. Hr. Ries hat auch am 30sten im königstädtischen Theater als Zwischenspiel Concertvariationen für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von seiner Composition mit grossem Beyfall vorgetragen. Am 27sten veranstaltete Hr. Musikdirector Möser eine Feyer von Mozarts Geburtstag durch Concert, Souper und Ball im Jagorschen Lokale. Der musikalische Theil gab den ersten Satz und das schwere Finale der Cdur-Symphonie; Hr. Jäger sang die Arien: Diese Bildniss etc. und: Wenn der Freude Thränen fliessen etc; Hr. Wächter trug die grosse Arie des Grafen aus *Figaro*, Hr. Spitzeder die Buffonarie aus *Don Juan*: Signorina etc. vor; Hr. Möser spielte mit seinen ge-

*) Ein Bericht über diese Aufführung des *Josua* ist bereits von einem andern Correspondenten in No. 5. dieser Zeitung gegeben worden. *d. Red.*

wöhnlichen Quartettisten das erste Quartett Mozarts aus G dur mit Weglassung des Scherzo; Hr. Blume sang Figaros Arie: Non più andrai etc. und mit Hrn. Wächter das Duett aus *Belmonte und Constanze*: Vivat Bacchus, mit abgeändertem, auf Mozarts Geburtsfeyer sich beziehendem Text.

Am 9ten hat die Singakademie ihr neues Lokal zu ihren wöchentlichen Uebungen zu benutzen angefangen, und durch Fasch's, ihres Stifters, *Kyrie eleison* aus der 16stimmigen Messe eingeweiht; die feyerliche Einweihung erfolgt erst nach ganz vollendetem Baue. Das neue Gebäude der Singakademie, dessen Erfindung und Decoration dem Hrn. Hofbaumeister Ottmer von den Actionairs anvertraut worden, nähert sich seiner Vollendung. Die jonische Vorhalle steht durch drey grosse Thüren in Verbindung mit dem grossen Saale, der ein 84 Fuss langes und 42 Fuss breites Oblongum bildet, und vom Fussboden bis zum scheidrechten Plafond 51½ Fuss hoch ist. Auf der rechten Seite desselben, 8 Fuss vom Fussboden erhöht, liegen die königlichen und andere Logen, und auf dem Ende der Vorhalle gegenüber das 250 Sängersitzplätze und 50 Instrumentisten fassende amphitheatralisch angeordnete Orchester, das die ganze Breite des Saales einnimmt, und in Form einer flachen, 30 Fuss vorspringenden Treppe oder Terrasse zu dem in gleicher Höhe mit den Seitenlogen liegenden gewölbten Saale hinaufführt, der bey grösseren Musikaufführungen einen Theil des Orchesters oder vielmehr die stärkere Instrumentalmusik in sich aufnimmt, bey gewöhnlichen Gesangübungen aber vom grossen Saale durch draperieartig decorirte Tapetenwände getrennt bleibt.

Hr. C. Blum, der Componist des *Schiffcapitains*, des *Bär und Bassa*, des *Stündchen vor dem Potsdamer Thore*, der *Nachtwandlerin*, des *Rosenhüttchen* und anderer mit Beyfall aufgenommener Singspiele, ist vom königlichen zum königstädtischen Theater als technischer Director übergetreten. Die Literatur dieses Theaters ist in diesem Monat durch Henochs Schreiben an den Syndicus des königstädtischen Theaters Hrn. Kunowsky vermehrt worden.

Hr. Urban wird im künftigen Monat nach den Grundsätzen seiner Theorie der Musik nach rein naturgemässen Gesetzen einen Cursus für die Lehre der Harmonie, einen für die Lehre der Tonsetzkunst und einen für den Musikelementarunterricht halten.

München. Den 15. November gab Mad. Catalani ein zweytes Concert zum Besten der Münchner Armen, und sang darin zuerst, nach der Ouverture aus *Constantin* von Hrn. Kapellmeister Stuntz, eine Motette von Guglielmi: Gratias agimus, mit Begleitung einer Clarinette; eine Romanze aus *Tancredo* und *Isolina* von Morlacchi, einen Bolero von Sermiento, endlich eine grosse Arie von Portogallo — nichts von Rossini, über welche Vielen unbegreifliche Vernachlässigung sie, wie schon früher Veluti, den Verehrern des grossen modernen Tonsetzers hinreichende, wenn gleich nicht Jedem fassliche Gründe angegeben haben soll.

Die deutsche Oper bietet, was für den kurzen Zeitraum genüget, eine Neuigkeit dar: die *weisse Frau*, welche in Wien so wie auf andern deutschen Bühnen gefallen hat, hier aber bey ihrer ersten Vorstellung kaum zu einem mittelmässigen Beyfall sich erheben konnte. Die Ursache davon liegt in dem vielleicht durch Umstände oder Rücksichten gebotenen Missgriff in Besetzung der weiblichen Rollen, noch mehr aber in der sichtbaren Lauheit, womit der Held des Stückes gleichsam unvorbereitet aufgetreten ist. Die Oper ruhet, aber wohl nur so lange, bis gegebene Musse zu einer sinnvolleren Darstellung berechtiget.

Die zweyte Aufführung des *Kreuzritters* befriedigte allgemein wie die erste. Auch sind die beyden Sängerinnen, Mad. Vespermann als Armand, und Dem. Sigl. als Palmide, durch ihre Fertigkeit und ihre Freiheit — womit sie sich über Portament, Aussprache und dergleichen andere ehemalige Erfordernisse des Gesanges hinauszusetzen, und in ähnlichen Fällen sich hinaussetzen müssen, wenn sie anders des Componisten Sätze in das Leben bringen wollen, — ganz dazu geeignet, Opern der neuern Art glänzend herauszuheben. Ihre Kunst, manchmal auch Künsteley, ist schätzenswerth; denn ohne sie würde man das Moderne der dramatischen Kunst gar nicht zu hören bekommen, und wir uns mit den Klavierauszügen derselben begnügen müssen. Das am folgenden Tage gegebene zweyte Concert der Mad. Catalani hat übrigens die Eigenheiten der ältern Gesangsmethode mit der Weise des neuern Singens — denn Hr. Mayerbeer hat in seinen Arien, Cavatinen und Duos sich keineswegs von dieser jetzt eingeführten Weise entfernt gehalten — in ihr volles Licht gesetzt. Wir glauben nicht, dass Jemand sey, welcher einen Sänger oder eine Sängerin deswegen nicht für genug gebildet halten wollte, weil sie Ros-

bestätigt wird — Mozart, war eigentlich nie an seinem Platze, und gerade als er *allenfalls* dahin gelangt war, zerriss das strenge Schicksal den Faden seines Lebens.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Prag. Der vergangene Winter war hier arm an musikalischen Ereignissen. Wir hörten nicht viel bedeutendes Neue. Die italienische Oper sinkt von Tage zu Tage mehr: alle neuen Stücke, die aufgeführt wurden, machten wenig oder gar keinen Eindruck. Die Ausführung gefiel fast gar nicht. Die bessern darunter sind: *Julius Cäsar in Famakusa* von Salieri und *Osman, Dei von Algier*, von Schuster in Dresden. Die letztere hat wirklich eine sehr hübsche, stellenweise vortreffliche Musik. *Angiolina, oder Scheidung von der Heyrath* ist eine niedrige Posse mit einer unbedeutenden Musik von Salieri — gewiss der alltäglichsten, die er je geschrieben. Die Opern von Mozart müssen daher aushelfen — aber sie werden jetzt so schlecht gegeben, so hingeschleudert, dass man sie kaum noch erkennet. *Don Giovanni* wird am häufigsten gespielt: dann *Titus*, wo ein Tenorist die Sopranrolle des Sesto singt.

Von der ganz unglücklichen Unternehmung des Hrn. Guardasoni, Mozarts *Requiem* im Theater zu geben, hat ein anderer Korrespondent schon Nachricht gegeben, die vollkommen bestätigt werden muss.

Von fremden Virtuosen zeichnete sich auch hier der Waldhornist, Hr. Dornaussaus, fand vollkommnen Beyfall, ansehnliche Unterstützung, und wir unterschreiben das, im 15ten Stück d. J. diesem Virtuosen von Leipzig aus ertheilte Lob ganz, und zwar so, dass wir die Bemerkung, welche dort zur Beschränkung dieses Lobes gemacht worden: „man merke es seiner Höhe an, dass er mehr an das zweyte Horn gewohnt sey" hier zu machen keine Gelegenheit gehabt haben. Sein Konzert wurde durch das Talent der Mad. Duschek und des Hrn. Witassek, der ein Klavierkonzert von Mozart spielte, noch mehr gehoben. — *Wien.* Den 15ten März wurden Jos. Haydns *sieben Worte Christi am Kreuz*, nach der neuen, gänzlichen und meisterhaften Umarbeitung zum Gesang, mit ausgezeichnetem Beyfall zum Besten der Musiker-Wittwen im Nationaltheater aufgeführt. Die Komposition der *vier Jahrszeiten* ist vollendet. Sie wird im Palaste des Fürsten Schwarzenberg vorerst privatim aufgeführt. Die Erwartung kann nicht grösser seyn. Nächstens nähere Nachricht davon. — Die Brüder Pixis sind von Breslau abgereiset, und gedenken nach Rufsland zu gehen. — *Dresden.* Die Oratorien, welche, wie gewöhnlich, eins in der Kreuzkirche, das andere in der katholischen, zur Charwoche hier aufgeführt wurden, waren diesmal beyde neu. Das erste, komponirt vom Hrn. Kantor und Musikdirektor Weinlig und betitelt, *der Erlöser*, ähnelt seinen frühern Arbeiten dieser Art, hat gar manches Schätzbare, aber, wie denn doch die meisten seiner Kompositionen, etwas Eintöniges, und wenig von dem, was man in höherm Sinne *Geist* nennet. Das öftere Wiederholen der Sätze machte das, ohnehin lange Oratorium hin und wieder sogar langweilig. Am wenigsten ist die nachlässige Art, wie der Komponist seinen Text deklamirt hat, zu entschuldigen. Am Uebelsten ist er damit in den Recitativen verfahren. Wollen denn unsre Kirchenkomponisten Grauns *Tod Jesu* von *dieser* Seite noch immer einzig stehen lassen? Aber auch in den Arien und Chören sind häufige Beweise jener Nachlässigkeit. Gleich der Anfang des Oratoriums — das Chor: *In banger Todesstille schwebet die Schöpfung* u. s. w. wird also gesprochen: *In banger Todesstille — in banger Todesstille — schwebet — schwebet — die Schöpfung* u. s. w.

Den Oster-heil'gen-Abend wurde in der kathol. Kirche die neue Komposition des Metastasio'schen Oratoriums: *La morte d'Abel*, vom Herrn Kapellmeister Seydelmann aufgeführt. Der Komponist ist hier sehr galant, für die Kirche fast allzugalant geworden: von Fuge und dergl. hört man gar nichts, und das ist konsequent. Aber das ist merkwürdig, dass die Musik sehr oft gerade die entgegengesetzten Empfindun-

sini'sche Compositionen zu singen sich weigern, oder sie richtig herauszugurgeln wirklich nicht vermöchten. — Der 28. December brachte uns eine Vorstellung zum Besten nothleidender Griechen. Es war *Titus* mit vielen, wie es wohl auch nicht anders seyn kann, eingelegten Stücken. Aber auch, was seit einiger Zeit zur Seltenheit geworden, eine uns fremde Sängerin, Dem. Stern, von dem Frankfurter oder Stuttgarter Theater, verirrte sich hieher, und nicht zu ihrem Nachtheil. Sie trat auf als Ninette in der *diebischen Elster* und als Elvira im *Don Juan*, besitzt eine sehr gute brauchbare Stimme, hat sich ein sehr richtiges Theaterspiel eigen gemacht, und fand so gute Aufnahme, als sie bey vorherrschenden Rücksichten erwarten durfte. Dem Vernehmen nach ist sie auch auf ein Jahr vorläufig angenommen. Dem hier eingeführten Geschmacke wird sie sich demnach bald mehr nähern können.

Moses, *Doktor und Apotheker* und der *Freyschütz* füllten die übrigen Opernlage aus.

Von den Abonnementconcerten, welche ein Verein der hiesigen Hofmusiker jährlich veranstaltet, wurden sechs gegeben. Aus folgendem Verzeichniss sieht man, welche Musikstücke man zur Ausführung gewählt, und welche Künstler sie gesungen, oder auf ihrem Instrumente vorgetragen haben, mit kurzen Bemerkungen über jene, derer in vorigen Berichten aus München seltenere Erwähnung geschehen.

Erstes Concert, den 27. November: 1) Ouverture aus *Oberon*: sie hat das Publikum begeistert; man verlangte ihre Wiederhohlung und das Orchester spielte das Ganze mit Feuer und grosser Genauigkeit noch einmal durch; Arie von Donizetti — Hr. Pellegrini mit schöner Stimme und natürlichem Vortrag; Clarinettconcert von C. M. v. Weber — von Hrn. Faubel schön gespielt und mit Empfindung vorgetragen; Arie von Pavesi — Dem. Sigl. 2) Violinconcert von Rovelli — ein zartes gefälliges Spiel wird an Hrn. Täglichsbeck immer anerkannt; Duett von Generali; die Jagd von Mehul.

Zweytes Concert, den 7. December. 1) Symphonie von Kalliwoda. Dieser junge Tonkünstler, jetzt als Kapellmeister in Donaueschingen angestellt, ist uns seit seiner letzten Durchreise als ein sehr geschickter Violinspieler vortheilhaft bekannt; seine Symphonie ist in einem gefälligen Style mit vielen hervorragenden trefflichen Stellen geschrieben; das Gediegene und Kräftige kann bey fortgesetzten Arbeiten nicht lange mehr fehlen. Arie von Morlacchi — Hr. Mittermayr; Variationen für die Flöte — Hr. Zisk, seit kurzem Mitglied der Kapelle, hat sich bey diesem seinem ersten öffentlichen Auftreten in vortheilhaftem Lichte gezeigt; Duett von Nicolini. 2) Concert für das Violoncell von Romberg — Hr. Menter, ein treffliches, ausgezeichnetes grosses Spiel! Es ist von diesem braven jungen Manne das Höchste in seiner Kunst zu erwarten, wenn ihm anders die seinem Fleisse und Talente entsprechende Ermunterung nicht zu lange versagt wird; Arie von Simon Mayr, wir glauben aus seiner letzten Oper *Medea* — Mad. Vespermann; Ouverture der Oper *Castor und Pollux* von Vogler.

Drittes Concert, den 14. December: 1) Ouverture zur Oper *Nurmahal* — Wir erinnern uns seit langer Zeit keiner Composition, worin die Trompeten eine so hervorstechende Rolle zu spielen haben; das Ganze kam uns etwas chaotisch vor und ging ungeachtet seines Lärmens ohne Wirkung an uns vorüber; Concertino für die Clarinette — Carl Härmann: wahrlich, zu viel gefodert von einem übrigens talentvollem Knaben, der kaum das funfzehnte Jahr erreicht hat; Duett von Simon Mayr; Violinconcert componirt und vorgetragen von Hrn. Stahl: sein grosses und ausdruckvolles Spiel gehört der Fränzel-Eckischen Schule an und zeichnet sich neben anderm durch eine schöne Bogenführung aus; sein Ton ist rein und kräftig. 2) *Kampf und Sieg* (nicht die Völkerschlacht, wie es in der letzten Angabe hiess), Cantate von Wohlbrück; Musik von C. M. v. Weber.

Viertes Concert, den 21. December: 1) *Die grosse* Symphonie von Beethoven in Cmoll; Cavatine von Portogallo (vielleicht Generali) — Hr. Beyer, der sich im Kurzen zu einem wackern Sänger herangebildet hat; Concertino von Kreutzer — Peter Morath, Sohn des Violoncellisten, giebt die erfreulichste Hoffnung, dass es der hiesigen Kapelle an trefflichen Virtuosen auch für die Zukunft nicht fehlen werde; Duett von Rossini. 2) Erstes Allegro eines Harfenconcertes von Nadermann — Dem. Krings; italienische hier noch nie gehörte Arie von C. M. v. Weber — Dem. Sigl; Concertante für Harfe, Violine und Horn von Mayseder; Ouverture zu der Oper *Der Beherrscher der Geister*, von C. M. v. Weber.

Fünftes Concert, den 30. December: 1) Ouverture aus der Oper *Constantia*, von Stunta; Concertino für Fagott von Cramer — Hr. Lang, der jüngere, behandelt schon sein Instrument mit grosser Fertigkeit und Geschmack; vierstimmiger Gesang von Spontini, welchem ein Bayrischer Patriot

deutsche Worte untergelegt; Rondo für das Pianoforte von Kalkbrenner — Dem. Huber; ihr anspruchloser, doch zierlicher und gebildeter Vortrag verdient die lobenswertheste Erwähnung; Arie von Morlacchi — Dem. Sagne, eine Dilettantin, hätte billig mit ihrem unbekannten Meister noch einige Zeit im Hause sich vorbereiten dürfen; Concertino in Form einer Gesangsscene für die Violine von Spohr — Hr. Hom, ein bisher uns unbekannt gebliebener Name, Tonkünstler aus Aschaffenburg, hat mit seinem vortrefflichen Spiel auf unerwartete Weise überrascht; er hat das Publikum entzückt und zu einem Beyfalle, den man den höchsten nennen kann, hingerissen, zugleich bey allen Kunstfreunden den lebhaftesten Wunsch erregt, ihn, besonders jetzt, da Hr. Molique von hier abgegangen, einen der Unseren nennen zu dürfen. 2) *Die Macht des Herrn*, eine grosse Cantate zur feyerlichen Einweihung der Synagoge in München am 21. April 1826, gedichtet von Friedrich Bruckbräu; in Musik gesetzt von Freyherrn von Poissl; zwey Fugen beurkunden die gründliche Einsicht in die Tiefen des musikalischen Satzes, so wie die umfassende Erfahrenheit eines Tonsetzers, der eine weitere Anpreisung seiner Werke füglich verschmähen darf.

Sechstes Concert, den 4. Januar: 1) Phantasie von Mozart, für das Orchester frey bearbeitet von Ritter von Speugel; ein brillantes Instrumentalstück, mit eigener Introduction und Schluss, nach Mozarts letztem Satze seines Quartetts in Gdur, war von grosser Wirkung, und wurde auch diesmal, wie schon früher, mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen; Variationen für die Flöte — Hr. Leopold Wehle aus Wien; Variationen von Merk — Hr. Sigl; Duett von Pavesi. 2) Concertino für die Oboe — Hr. Ludt, der Sohn, bewährte in seinem Vortrage den Unterricht seines kunstberühmten Vaters, der ihn auf seiner Bahn leiten und an das schöne Ziel möglichster Vollendung bringen wird; Arie von Rossini — Mad. Vespermann; Variationen für die Violine von Mayseder — Hr. Moriz Wehle, dessen Schüler; beyde Brüder hatten schon an einem vorigen Abende während den Zwischenakten im Theater Proben ihrer Geschicklichkeit abgelegt, und mit ihrem Spiel in dem heutigen Concerte ihrem, und dem Verdienste ihrer Meister ein ehrendes Denkmal errichtet; Ouverture aus *Oberon*, womit die Concerte schlossen, und auch die halbjährige Chronik ihr Ende erreicht hat.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 12ten, im Josephstädter-Theater: *Policinello, todt und lebendig*, komische Pantomime, mit Musik von Riotte. Ein alter Bekannter aus der goldenen Aera der Horschelt'schen Kinderballets, damals die Redoute geheissen. Als Guckkasten-Stück und durch die nationellen Character-Tänze der mannigfaltigsten Masken ziemlich unterhaltend. Als neues Zugmittel wurden die athletischen Künste des Hrn. Klaas zugegeben, der gleich seinem Vorgänger, dem modernen Simson, Lebensnier, in der That bewundernswerthe Beweise von Körperkraft und equilibristischer Gewandtheit darlegte.

Am 14ten, im Locale des Musikvereins: fünfte Abendunterhaltung, welche uns unter anderen nachstehende Genüsse bot: Haydn's liebliches Quartett, mit den Variationen über das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" herrlich vorgetragen von den Herren Böhm, Kirchlehner (Franz und Joseph) und Linke. Rondo brillant von Worzischeck, für Pianoforte, Violine und Violoncello; ein treffliches Kammerstück, welches wohl nicht leicht besseren Händen anvertraut werden konnte, als den der Meister Budler, Böhm und Linke. Harfen-Variationen von Bochsa, gespielt von Miss Griesbach aus London.

Am 15ten wurde endlich das Theater an der Wien versteigert. Die Erben des Freyherrn von Wimmer, selbst ansehnliche Creditoren auf diese Realität, haben es für ein Meistgebot von 147,500 Fl. Conventions-Münze erstanden. Seitdem sind die Pforten wieder geschlossen, bis die Uebertragung des Privilegiums erfolgt.

Am 17ten, im landständischen Saale: musikalische Akademie des Hrn. Joseph Slawik. Er spielte, nach der einleitenden Ouverture von Würfel, ein Violin-Concert seiner eigenen Composition, und am Schlusse neue, originelle Variationen, mit einer Bravour, die man sich, noch höher gesteigert, kaum denken kann. Auf die Eleganz, Zartheit, und den Ausdruck seines Vortrags hat der einjährige Aufenthalt im tonreichen Wien, so wie das Anhören und zweckmässige Auffassen fremder Kunstleistungen, höchst wohlthätig eingewirkt, dass auch hierin nur wenig zu wünschen übrig blieb. Das Field'sche Pianoforte-Concert: *L'incendie par l'orage*, von Fräulein Rzehaczek vorgetragen, und die Arie Pucita's: „Deh frenate!" gesungen von Fräulein Jerusalem (pseudonym: Carolina Conti) waren ehren-

werthe Zugaben, wofür die äusserst zahlreiche Versammlung den lautesten Beyfall sollte, der auch hier allen Betheiligten mit vollem Rechte zustand.

Im Saale des Musikvereins: Achtes Abonnement-Quartett des Hrn. Schuppanzigh.

Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Marie, oder verborgene Liebe*, Singspiel in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Planard von J. F. Castelli; Musik von Herold. Die Handlung dieses, so viel bekannt ist, in Deutschland noch nirgends dargestellten, hier aber sehr beyfällig aufgenommenen, musikalischen Drama's ist folgende: Ein General heirathet die Wittwe eines Officiers, mit dem er in unversöhnlicher Feindschaft stand; diese erstreckt sich sogar auf die schuldlose Frucht erster Liebe, ein Töchterlein, welches, einzig weil es einen ihm so verhassten Namen trägt, schon am Vermählungstage sein zweytes Vaterhaus für immer räumen muss. Allein dem treuen Mutterherzen gelang es durch eine verzeihliche List, das strenge Gebot zu umgehen; die kleine Marie wurde dem Schlosswärter Georg, einem alten Militär aus des Generals Regimente, von seinem aus dem Feldzuge heimkehrenden Sohne als seine dreyjährige Enkelin übergeben, und wächst so unter den Augen der ihr unbekannten, für ihre Erziehung und Bildung liebreich sorgenden Mutter zur blühenden Jungfrau heran, die selbst das herzliche Wohlwollen des unnatürlichen Stiefvaters zu gewinnen weiss. Gleiches Alter und gleiche Gesinnungen haben ein enges Freundschaftsband zwischen Marien, Emilien, des Generals Tochter, und Adolph, seinem Neffen geknüpft. Das Kleeblatt erreicht das mannbare Alter, und nun soll Adolph Emilien, welcher er schon in der Wiege verlobt wurde, die Hand reichen. Diese Nachricht öffnet Marien die Augen und bricht ihr das Herz, denn sie selbst liebt unbewusst den Jugendgespielen, der sie gleichfalls anbetet und seine Base nur darum zu heirathen bereit ist, um des verehrten Oheims Lieblingswunsch zu erfüllen. Emilie ihrerseits fühlt für ihren Verlobten nur schwesterliche Neigung und würde das geschlossene Bündniss um so freudiger gelöst sehen, als Heinrich, Adolph's Bruder, sie leidenschaftlich liebt, und auch ihr zärtliche Gefühle eingeflösst hat. Indessen haben die Vermählungsanstalten ungestaltet Fortgang; der General erwählt Marien, der Braut den hochzeitlichen Blumenstrauss zu überreichen; sie erfüllt mit wundem Herzen den Auftrag, sinkt jedoch, übermannt von Seelen-Leiden, bewusstlos zu den Füssen der glücklichen Nebenbuhlerin hin; ein Unfall, der alle Anwesenden tief erschüttert und die bereits begonnene Feierlichkeit unterbricht. In einer kurz zuvor statt findenden Zusammenkunft mit dem geliebten Adolph wurde Marie von ihrem vermeinten Vater, dem biedern, streng rechtlichen Georg, belauscht, der ihr Betragen schonungslos tadelt, und ihr räth, den verführerischen Lockungen zu entfliehen. Jetzt, ihr Geheimniss entschleiert fürchtend, verlässt sie wirklich im höchsten Aufruhr der Natur unbemerkt das Schloss, um in des See's tiefen Fluten Ruhe zu suchen, und nur ein betäubender, an ihrer Seite herabfahrender Blitzstrahl verhindert die Ausführung des verzweifelten Vorsatzes. Der Müller Besli (der Schauplatz ist in der Schweiz) nähert sich; Marie verbirgt sich in dessen am Ufer befestigten Kahne, wird von diesem, ohne zu argwohnen, welche Bürde seine schwanken Bretter tragen, nach der Mühle übergeführt und daselbst von dem gutmüthigen Senner-Paar, dem sie sich vertrauungsvoll entdeckt, freundlich aufgenommen. Inzwischen soll das unterbrochene Hochzeitfest von neuem beginnen; da entdeckt Georg dem General seines Neffen Liebe zu Marien; dieser, vom entrüsteten Oheim mit Vorwürfen überhäuft, verlässt gleichfalls das Schloss, um die Geliebte aufzusuchen, deren Gemüthszustand ihn für ihr Leben zittern macht. Der am Seeufer verlorne, von Adolph erkannte Hut bestätigt die schreckliche Ahnung beynahe zur Gewissheit. Alles wird aufgeboten, Schiffe abgesendet, und der Eifer der Landbewohner verdoppelt sich, indem die Generalin, von Seelenangst übermannt, sich als Marien's Mutter bekennt.

In Besli's Mühle naht die Katastrophe; gegenseitige Erklärungen finden statt; der Stiefvater wird versöhnt, Marie ruht am Mutterherzen, erhält ihren Adolph, indess seinen Bruder Emiliens Hand beglückt, und so ist der verwirrte Knoten gelöst.

Dieses sentimentale, an die *Schweizerfamilie* erinnernde Gedicht kann zwar nicht durchaus gerühmt werden, enthält aber manches Gute: einen fliessenden Dialog, sogenannte dankbare Rollen, ein spannendes, gesteigertes Interesse, und ächt dramatisch-musikalische Situationen, welche auch vom Tonsetzer verständig benutzt worden sind. Die Ouverture ist das schwächste Produkt: eine bunte Jacke, aus Rossini'schen Lappen zusammengeflickt; lagegen höchst

auszeichnenswerth und effectvoll ist das Scheidedu*ett zwischen Marien und Adolph, ein leidenschaftliches Tongemälde hoffnungsloser Liebe, die Romanze des Letztern, sämmtliche Couplet's von Besli und Susi, seinem muntern Weiblein, endlich das ergreifende Finale des zweyten Aufzuges.

In der Titelrolle debütirte Dem. Greis, eine Anfängerin. Das schien sie uns aber keineswegs zu seyn; sie ist vielmehr auf den Bretern schon ziemlich heimisch, was auch für eine so affectreiche Spielrolle unerlässlich erfordert wurde. Eine gefällige, vortheilhafte Theaterfigur, das Organ sonor und gebildet, die Sprache dialectfrey, die Stimme ein schöner, reiner, kraftvoller Sopran, im Vortrage wahres Gefühl, Wärme und Leben — so konnte es, nach der vorhergegangenen Bitte um huldreiche Nachsicht, wohl an allgemeinem, stürmischem Beyfall nicht fehlen. Hr. Preisinger gab den Invaliden Georg meisterhaft nüancirt; Dem. Heckermann — Emilie, Dem. Schröder — Susi, Dem. Bondra — Generalin, — die Herren Eichberger — Adolph, Schuster — Heinrich, Cramolini — Besli und Gottdank — General befriedigten sowohl im Einzelnen, als sie vereint ein treffliches Ensemble bildeten. Wohlberechnet hat der Dichter die humoristischen Partieen der Müllersleute also episodisch eingeflochten, dass sie den ernsten Scenen gleichsam nur als Folie dienen, und dadurch das Ganze in ein gutes Ebenmaass gebracht. So hatte sich denn diese Oper, mit zwey reizenden Decorationen ausgestattet, der günstigsten Aufnahme zu erfreuen, und kann jeder Bühne empfohlen werden.

Am 21sten und 28sten, im Locale des Musikvereins: die sechste und siebente Abendunterhaltung. Die mannichfaltigen darin dargebotenen Genüsse zu besprechen, gestattet der Raum dieser Blätter nicht.

Im Josephstädter-Theater: *Der Wiener-Schuster in Damask, oder Wem der Zufall ein Amt giebt, dem giebt er auch Verstand*, komisches Gemälde in drey Aufzügen von Carl Meisl; Musik von Kapellmeister Gläser. Alles schon unzähligemale viel besser gehört und gesehen.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Die Müllerin*, worin Dem. Emmering debütirte. Sie ist Schülerin des Musikvereins und hat sich zum öftern privatim mit Beyfall hören lassen. Doch auf der Bühne verlangt man mehr. Die Mitteltöne sind voll und klingend; die höheren Soprantöne müssen gewaltsam erpresst werden. Durch Günstige wurde sie am Schlusse vorgerufen, wogegen sich jedoch die Stimmenmehrheit verneinend aussprach. Hr. Preisinger gab seinen Amtsverwalter Knoll getreu in Spitzeders beliebter Manier, und gefiel schon der angenehmen Rückerinnerung wegen.

Kurze Anzeigen.

Sonate für das Pianoforte, comp. von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 6. Berlin, bey Laue. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Eine treffliche Sonate, die dem geist- und kunstvollen Verf., dessen Name überhaupt (wie dort der Tell spricht) einen guten Klang im Lande hat, bey wahrhaft ausgebildeten Klavierspielern und gründlichen Musikfreunden Ehre, diesen selbst aber Freude machen wird. Hr. M. gehört ganz und gar nicht unter die Componisten, die Jedes, was ihnen durch Kopf und Finger läuft, gleich drucken lassen, gewiss, es werde nicht an Abnehmern fehlen, da ihr Name geschätzt sey; er lässt wenig drucken; was er dann aber giebt, verdient auch wirklich, der Welt bekannt gemacht zu werden. Der Rec. kennet seine fünf früheren Werke und hält sie sämmtlich werth; diese sechste stellt er in keiner Hinsicht irgend einem nach; was aber gründliche Ausarbeitung, und was sorgfältige, auch wirksame Führung aller Stimmen betrifft, so sieht er diess ihnen noch vor; ja, es giebt sehr wenige Klaviercomponisten, auch unter den berühmten, die in dieser Hinsicht sich mit ihm messen könnten. Da nun zu diesen Vorzügen des neuen Werkes noch die der besten früheren, kommen: eine jugendlich frische, oft sehr originelle Erfindung; eine Vorliebe für das Melodische und Ausdrucksvolle, und eine höchstzweckmässige Benutzung aller Vortheile des Instrumentes, wie sie nur der findet, der diess selbst also zu benutzen gewohnt ist; so rechtfertigt sich unser obiges Urtheil und wir haben blos hinzuzusetzen, was nöthig ist, wenn der Leser wissen soll, ob die Sonate für ihn ist oder nicht. Sie besteht aus vier Sätzen, deren letzte zwey ziemlich lang sind. Allegretto con espressione, E dur, sehr melodiös bey möglichster Vollstimmigkeit, und in heiterer Freundlichkeit gehalten; Tempo di Minuetto, Fis moll, kräftig, leidenschaftlich und effectvoll; als Adagio eine freye Phantasie, wechselnd mit recitativischen,

kleinen ariosen und lebhafter aufwallenden Stellen (ein Stück, das auch vom grössten Spieler, seinem eigentlichen Sinne und Zusammenhange für die Empfindung nach, sehr genau angesehen und versucht seyn will, ehe es vor Andern vorgetragen wird), übergehend in das sehr rasche feurige Finale. Die beyden ersten Sätze sind vorzutragen zwar nicht leicht, aber doch auch nicht eben schwer, für wirklich ausgebildete Klavierspieler nämlich; die beyden letzten aber sind auch für diese ziemlich schwer, der dritte, wie gesagt, mehr, was den Sinn und geistigen Zusammenhang, der vierte, wo dieser nicht zu verfehlen ist, was manches Eigene in sogenannten Bravoursätzen und ihrer Stellung anbetrifft. Der Stich ist deutlich und gut. Einige wenige Stichfehler sind von der Art, dass Jeder sie sogleich zu verbessern weiss.

Drey Gedichte: An Sie, der Frühlingsregen, das Täubchen, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung in Musik gesetzt — — von Wenzeslaus Thekel. 21stes Werk. Wien, bey Sauer und Leidesdorf. (Pr. 20 Gr.)

Mit Vergnügen machen wir die Freunde und Freundinnen ächter deutscher Gesänge auf gegenwärtige Sammlung aufmerksam, und dieses um so mehr, da es wahrscheinlich die einzige ist, welche der verstorbene Componist dem Drucke übergab. (Wenigstens befinden sich unter seinen Kunsterzeugnissen, welche in dem in No. 4. der vorjährigen musikalischen Zeitung enthaltenen Nekrolog aufgeführt sind, keine Lieder.) Die eben angezeigte Sammlung nun verdient mit Grund beachtet und verbreitet zu werden; denn einfache, ansprechende Melodieen, gewählte, passende, von gründlicher Kenntniss der Harmonie zeugende Begleitung, richtiger Ausdruck der Gedichte im Ganzen genommen und Sorgfalt auf die rhetorische und rhythmische Bearbeitung der Dichtungen zeichnen sie auf eine würdige Art aus. Nur hin und wieder wird der Gesang durch die Künstlichkeit der Begleitung verdunkelt. Wollten wir diese Lieder mit anderen vergleichen, so würde sich daraus eine gewisse Annäherung an die bekannten und beliebten Lieder von A. André ergeben. No. 1. scheint uns das gelungenste; dagegen können wir in No 2. die oft besprochene Tonmalerey nicht billigen. Die Texte, erotischen Inhaltes, sind sämmtlich durchcomponirt und die Verfasser derselben nicht genannt. Für ein anständiges Aeussere hat die Verlagshandlung gesorgt, und wir können nur eine uns bemerkbar gewordene kleine Uncorrectheit S. 15 rügen, wo im letzten Tacte, im Basse, ais statt a stehen müsste. Auf die Interpunction der Texte hätte mehr Fleiss verwendet werden sollen.

Douze Marches pour la Guitare, comp. par Drexel. Oeuv. 17. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Mannichfaltig und unterhaltend in Melodie und (möglichst voller) Harmonie. Auszuführen nicht leicht. Bey Schwierigkeiten der Lage, der Applicatur etc. die Hülfsmittel vollständig und sorgfältig angegeben. Der Verf. versteht das Instrument sehr gut.

Trois Polonoises pour la Guitare, comp. — — par Fr. Drexel. Oeuv. 18. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Die Polonoisen sind kurz und tanzbar; lebhaft, dem Instrumente angemessen und leicht auszuführen, obgleich nicht für Anfänger. Ebendiess gilt von denselben Componisten
Trois Polonoises etc. Oeuv. 19. (Pr. 4 Gr.)

Berichtigung:

In der musikalischen Zeitung 1826 No. 51. S. 844. Z. 6. lese man: königstädtischen statt königlichen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. 1.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1827.

Subscriptions-Anzeige.

Handbuch der musikalischen Litteratur, oder allgemeines systematisch-geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen. Zweyte, ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, (bis zu Ende des Jahres 1826 und zum Theil noch weiter reichend,) mit alphabetischen Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. Gross Octav. (Ungefähr 1200 Seiten stark.) Leipzig, bey C. F. Whistling. Subscriptionspreis bis Ostermesse 1827 auf Schreibpapier 5 Thlr. und auf Druckpapier 4 Thlr. sächsisch.

Die Vorzüge dieser neuen Auflage vor der ersten in Hinsicht auf Umfang, Vollständigkeit, Richtigkeit und Genauigkeit sind ausserordentlich bedeutend, wie man auch schon theils aus dem Titel, theils aus der nähern Anzeige, welche überall hin versandt worden ist, ersehen kann. Bis zur Erscheinung eines Supplementbandes nach zwey oder drey Jahren, wird einstweilen vom November dieses Jahres an ein musikalischer Monatsbericht an die Subscribenten der neuen Auflage unentgeltlich ausgegeben.

Alle Kunst- Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Subscription bis zu Ende der Ostermesse dieses Jahres an, wo sodann gegen Bezahlung des Subscriptionsbetrags die erste Abtheilung abgeliefert wird: die zweyte Abtheilung wird spätestens im September dieses Jahres unentgeltlich nachgeliefert. Nach der Ostermesse dieses Jahres tritt der über die Hälfte erhöhte Ladenpreis ein, auch werden die musikalischen Monatsberichte spätern Käufern mit 9 Groschen für einen Jahrgang von 12 Stücken besonders berechnet.

Unabhängig von der neuen Auflage erscheint zur Ostermesse dieses Jahres noch der zehnte und letzte Nachtrag zur ersten Auflage, welcher die Neuigkeiten von Ostern 1826 bis Ostern 1827 enthält und die frühere Auflage völlig beendigt.

Zugleich fordere ich alle Herren Verleger und Autoren, welche Selbstverlag haben, auch auf diesem Wege nochmals auf, mir die Titel ihrer musikalischen Werke, besonders der neuesten, schleunigst einzusenden, damit das Manuscript nochmals damit verglichen werden kann.

Leipzig, im Februar 1827.

C. F. Whistling.

Von folgendem Werke, welches als klassisch bekannt ist und meiner Empfehlung nicht bedarf, habe ich eine Anzahl Exemplare an mich gekauft, und verkaufe sie complett und einzeln zu erniedrigten Preisen:

C. Phil. Em. Bachs Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln und Probestücken in 6 Sonaten erläutert. Erster Theil, dritte mit Zusätzen und 6 neuen Klavierstücken vermehrte Auflage. Zweyter Theil, Lehre von dem Accompagnement und der freyen Fantasie, zweyte verbesserte und mit Zusätzen vermehrte Auflage. Complett jetzt 3 Thlr. 12 Gr. (ehedem 6 Thlr.) und jeder Theil einzeln 2 Thlr.

Leipzig, im Februar 1827.

C. F. Whistling.

Bey **Breitkopf und Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Neukomm, S., Die Grablegung Christi, Oratorium (aus Klopstock Messias entlehnt.) Klavierauszug..... 2 Thlr. 12 Gr.
(Die Partitur dieses Werkes ist unter der Presse.)

Schneider, Friedr., Religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Instrumentalbegleitung), in Partitur. 3 Hefte . . à 16 Gr.

— D? D? in Stimmen 3 Hefte à 16 Gr.

Rossini, G., (Le Siège de Corinthe) Die Belagerung von Corinth, Klavierauszug vom Componisten, mit französischem und deutschem Text. 5 Thlr.

— Ouverture aus dieser Oper für Pianoforte (und Violine ad libitum)..... 16 Gr.

Im Verlage bey F. E. C. Leuckart in Breslau ist so eben erschienen, und in allen Musikhandlungen zu haben:

Schnabel, J., Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo. Partitur..... 1 Thlr.
— Dieselbe in einzelnen Stimmen..... 1 Thlr.
— Dieselbe mit Begleitung von 2 Basselhörnern oder Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörnern und 3 Posaunen ad libitum ..... 2 Thlr. 4 Gr.
Die Singstimmen einzeln der Bogen..... à 3 Gr.

Der Name des um die Kirchen-Musik sehr verdienten Dom-Kapellmeisters Hrn. Schnabel bürgt für den innern Werth der hier angezeigten Messe, und wird vorzüglich allen Sing-Vereinen, Gymnasien und andern Bildungs-Anstalten, welchen die Pflege des Gesanges am Herzen liegt, sehr willkommen seyn.

Von demselben Componisten sind bereits in obigem Verlage erschienen:

1) 4 Hymni Vespertini à 4 Vocibus et Orch. 1 Thlr. 8 Gr.
2) Hymnus: Veni Creator Spiritus à 4 Vocibus et Orch. 1 Thlr.
3) Offertorium in F. à 4 Voc. et Orch..... 2 Thlr.
4) Offertorium in C ..... 1 Thlr. 4 Gr.
5) Psalm für Männerstimmen ..... 1 Thlr. 4 Gr.
6) 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass... 12 Gr.

Musik-Anzeige.

Schon im Jahre 1806 brachte Hr. Friedrich Guthmann die Bearbeitung einer musikalischen Encyklopädie in Vorschlag, und der Gedanke und Wunsch darnach, möchte, weil die gesammte Musik bey der jetzigen Stufe ihrer Kultur, in so viele Branchen zerfällt und so viele Lehrbücher erfordert, gewiss sehr natürlich gefunden werden. Hr. Guthmann versteht darunter ein (natürlich in mehrere Bände abgetheiltes, aber doch ganzes in Verbindung stehendes) Werk, welches in einer berechneten Stufenfolge die ganze Theorie der Musik, in Hinsicht der Harmonie, der Composition und der Behandlung aller gangbaren Instrumente abhandelt und die Universalbibliothek eines Musikliebhabers und eines praktischen Musikers ausmachen kann. Ein dergleichen Werk habe ich grösstentheils bearbeitet, und will solches ganz vollenden und unter dem Titel:

Encyklopädie
der Theorie der Musik
oder
allgemeines Handbuch
der
Musiklehre
und vorzüglich:

des Claviers, der Harmonielehre, der Orgel- und des Choralspiels, des Gesangs, der Querflöte, der Violine, der Clarinette, des Basselhorns, der Oboe, des Violoncells, des Contrabasses, des Fagotts, der Harfe, der Guitarre, der Posaune, des Horns, der Trompete, des Contrapunktes etc., nebst einem Anhange über das Stimmen der Tasteninstrumente,

mit Applicatur-Tabellen,

durch den Druck herausgeben.

Der erste Theil handelt von der Geschichte der Musik, von der Benennung der Noten, von den Schlüsseln und Versetzungszeichen, von der Geltung der Noten, von den Punkten und Pausen; von dem Takt; von der Bewegung und Charakter eines Tonstückes mit Beyfügung der musikalischen Kunstwörter; von den Intervallen, von den Tonleitern und Tonarten; von der Vorzeichnung und den Tonarten der Alten; von verschiedenen gewöhnlichen Zeichen; von den Vor- und Nachschlägen; von den Manieren oder Auszierungen und von dem Vortrage im Allgemeinen.

Die Anweisung zu mehrern Instrumenten ist durch die Zusammenziehung der Anfangsgründe der Musik überhaupt erleichtert, und diese letztern sind nicht bey jedem besonders wiederholt, eben so ist es bey der Lehre vom Vortrag.

Da ein solches Werk wohl nicht Sache eines Mannes seyn kann; so habe ich nicht nur aus den besten Quellen geschöpft, sondern mich auch mit Männern, welche in den Geist der Musik eingedrungen und auf den diesfallsigen Instrumenten Meister sind, in Verbindung gesetzt und ich hoffe, dass dadurch das Ganze so vollständig als nur möglich werden wird.

Uebrigens möchte sich auch dieses Werk, weil man doch jetzt überall Musik wünscht und auf Verbesserung derselben trachtet, auch nicht immer einen Lehrer zu dem und jenem Instrumente haben kann, vorzüglich in Betreff der Kirchenmusik, zum musikalischen Unterricht in den Schulen eignen.

Das hier angekündigte Werk erscheint, vierteljährig in Heften in Quartformat auf Subscription der Bogen zu 2 Groschen, und zwar deshalb nach Bogen gerechnet, weil man, um das und jene Kapitel nicht in mehrere Hefte zu bringen, im Voraus nicht bestimmen kann, wie viel Bogen zu jedem vierteljährigen Heft erforderlich sind. Ein dergleichen Heft wird 4 bis 5 Bogen enthalten.

Wer 6 Exemplare sammelt, erhält das 7te frey.

Bis Ostern dieses Jahres dauert der Subscriptionstermin, dann wird der Preis erhöhet und die Exemplare werden nach Ablauf dieses Termins versendet.

Alle Buch- und Musikhandlungen werden ersucht, Subscription unter den gewöhnlichen Bedingungen anzunehmen.

Die Namen der resp. Unterzeichner werden dem Werke beygedruckt und sind die Namens-Verzeichnisse derselben entweder an mich oder an Hrn. Buchdrucker Klinkicht in Meissen im Laufe des Subscriptionstermins einzusenden.

Briefe und Gelder werden portofrey erbeten.

Schwarzenberg im Sächs. Erzgebirge, im Januar 1817.

Christian Friedrich Nösel,
Organist daselbst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Februar. Nº. 8. 1827.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

(Fortsetzung.)

Vierter Brief.

Hier folgt die Erfüllung meiner neulichen Zusage, nämlich die vortreffliche Abhandlung des Hrn. Hofrath von Kiesewetter, unter der Ueberschrift: *Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister, in Absicht auf deren Ausführung in unserer Zeit.*

„Wenn man die Sammlung jener heiligen Gesänge, welche alljährlich unter den Ceremonieen der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle zu Rom seit Jahrhunderten aufgeführt werden, in der Gestalt, in welcher dieselben zuerst durch Dr. Burney, 1774, zu London, und in neuerer Zeit durch das Bureau des arts des Hrn. Kuhnel in Leipzig bekannt gemacht worden sind, nur erst flüchtig übersieht, so fällt dem Beobachter bey dem *Stabat mater*, wie bey dem *Fratres ego enim* des Altvaters Palestrina sogleich auf, dass diese doppelchörigen (achtstimmigen) Stücke sowohl in der Wahl der Schlüssel, als der dabey angezeigten Singstimmen von der gewöhnlichen Einrichtung ähnlicher Compositionen abweichen, indem sie nach Vorschrift jener Ausgaben von zwey Sopran- einer Alt- und einer Bass-Stimme (für jeden Chor) — also mit Ausschliessung des Tenors — vorgetragen werden sollten.

Noch mehr aber muss die sehr tiefe Haltung des seyn sollenden Alts und die verhältnissmässig sehr hohe des Basses auffallen, wodurch jener so zu sagen unausführbar wird, letzterer hingegen, wenn nicht derselbe Fall eintritt, doch mindestens die ihn characterisirende Kraft und Würde verliert.

Unbekannt mit dieser Erscheinung und deren Ursachen habe ich vor mehren Jahren bey wiederholten Versuchen der Aufführung des gedachten Fratres und einiger anderen Compositionen Palestrina's obigen Unzukommlichkeiten durch Beyfügung hoher Tenore (Tenori acuti) zur Hülfe des Alts und gewöhnlicher Tenore zur Unterstützung des Basses — wie ich mir selbst nicht bergen konnte — keineswegs ohne Alteration der Charactere der Stimmen, und nicht ohne den Uebelstand unvereinbarlicher fortgesetzter Unisone, daher mit schlechtem Erfolge, abzuhelfen mich bemüht.

Seither habe ich eine Menge Werke der Meister aus dem 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunderte in den Original-Ausgaben eingesehen, und selbst eine nicht geringe Zahl ihrer (dem damaligen Gebrauche gemäss nur in einzelnen Stimmen, ohne Taktstrich gedruckten oder geschriebenen) Hymnen, Motetten, Psalmen, Madrigale u. dgl. für meine Sammlung in moderner Schrift zu Partitur gebracht. Auf diesem Wege wurde mir sehr bald klar, was ich bis dahin nur geahnet hatte: dass nämlich viele Stücke schon zu ihrer Zeit in einem ganz andern Tone ausgeführt worden seyn mussten. Auch fing ich sehr bald an, solche Stücke zugleich aus dem Tone des Originals in denjenigen, der mir für einen heutigen Chor zur Ausführung der bequemste erschien, zu übersetzen.

Bey fortgesetztem Forschen habe ich endlich auch die Belege zur Bekräftigung meiner bereits gefassten Meinung in den Schriften der achtbarsten musikalischen Autoren vorgefunden.

Da, so weit ich mich in der neuern, vorzüglich deutschen Literatur dieses Faches umsehen konnte, kein Schriftsteller mehr von dem Gebrauche der fingirten Töne (tuoni finti), dann der Versetzungsschlüssel (chiavette, chiavi di trasporto) gehandelt hat, vielmehr sich mir bey mehr als einer Gelegenheit die Wahrnehmung aufdrang, dass dieser Gegenstand schon lange der Beachtung

unserer Literatoren, selbst derjenigen, die in neuester Zeit Proben, oder Sammlungen alter Musik herausgaben, entgangen seyn müsse, so halte ich es für kein überflüssiges Unternehmen, dasjenige, was hiervon für unsere Zeit, besonders für Liebhaber und Schätzer alter, contrapunctischer Kunst noch Interesse haben kann, nach meiner Ansicht, und mit Hinweisung auf die Autorität der Schriftsteller, in gegenwärtiger Abhandlung niederzulegen. Eine im Verlaufe derselben veranlasste Digression führt mich zugleich auf einen Gegenstand von allgemeinerem Interesse, nämlich auf die in der Stimmung der Orgeln und der Orchester allmählig vorgegangenen Veränderungen, und auf die Nothwendigkeit, sich über einen allgemein gleichen Ton der Stimmung zu vereinigen; — einen Gegenstand, worüber ich die von mir gesammelten Notizen und meine Betrachtungen, nicht in der Meinung, diese Materie zu erschöpfen, sondern nur von dem Wunsche durchdrungen vortrage, eine ernstlichere und erfolgvolle Erörterung derselben dadurch vielleicht von Seite derjenigen zu veranlassen, die durch ihre Kenntnisse und durch ihr Ansehen in der Republik der Wissenschaft und Kunst zur Bewirkung einer so höchst zweckdienlichen Reform vorzugsweise berufen seyn könnten.

Wer seine Compositionen nicht als blosse Schulubungen, sondern zum Zweck einer wirklichen Aufführung ausarbeitet, muss wohl auch auf das Vermögen der Stimmen, oder der Instrumente, für die er schreibt, Rücksicht nehmen, wenn er anders gesungen oder gespielt seyn will.

So berechneten daher schon die ältesten Contrapunctisten die Ausführung ihrer Compositionen auf Menschenstimmen, und zwar auf Stimmen von gewöhnlichem Umfange; die Abgränzung derselben als Discant, Alt, Tenor und Bass musste bald gefunden seyn; ihr Gebrauch aber zur Ausfüllung des ganzen Umfangs der Harmonie als Ober-, Mittel- und Grundstimmen ergab sich von selbst, nicht minder aus den Regeln des Contrapuncts, als aus dem Verhältnisse derselben unter sich, wie die Natur dieses gestiftet hatte.

Man setzte damals den Discant und Alt nur für Knabenstimmen, oder für Falsettisten, deren bis in das 17te Jahrhundert immer mehre, meistens Spanier, in der päpstlichen Kapelle zum Sopran angestellt waren, von welchen Supplenten der letzte, Giovanni de Sanctis, nach Forkel 1625 verstarb. Dem Alte wurden indess auch wohl öfters altisirende Tenorstimmen zugetheilt, denn die Castraten waren damals in den Kapellen noch nicht eingeführt, und dem Frauengeschlechte war der Zutritt streng untersagt. Hieraus, zum Theil aber auch aus einem sehr richtigen Gefühle der alten Meister, welches die höchsten Töne der Discant-Stimme, so wie alle in der Höhe erzwungenen Töne jeder andern Stimme, dem Effecte des Kirchengesanges (alla capella) für nachtheilig, und seiner Würde nicht angemessen hielt, muss man sich den ziemlich mässigen Umfang der Stimmen in ihren vorhandenen Compositionen erklären. Es war nämlich jeder der vier Stimmen ihr Umfang in dem von ihr benannten Schlüssel, innerhalb des Raumes des Systemes der Linien, allenfalls noch mit der Zugabe eines Tones oben und unten, angewiesen, und Noten mit einem Nebenstriche — wie wir es nennen — wird man kaum irgendwo, oder doch gewiss nur höchst selten antreffen.

So war also der Umfang des Discantes von H bis E,

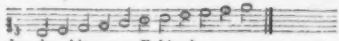

der des Altes von E bis A,

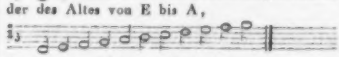

der Tenor reichte von C bis F,

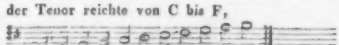

und der Bass von F bis H,

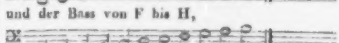

Ausser diesen Schlüsseln, nämlich C auf der ersten, zweyten, dritten und vierten Linie; F auf der dritten und vierten; dann G auf der zweyten Linie, findet man noch hier und da in Compositionen aus dem 16ten Jahrhunderte einen F-Schlüssel auf der fünften Linie für tief gehaltene Bässe; wohl auch einen G-Schlüssel auf der ersten Linie, den sogenannten französischen Violin-Schlüssel, welcher indess in den Werken der älteren Gesang-Componisten nirgends vorkömmt. Alle anderen Schlüssel, z. B. ein C-Schlüssel auf der sechsten, ein F-Schlüssel auf der ersten und zweyten Linie, sind Dinge, welche nie existirt haben.

Wohl stösst man hingegen in einer Samm-

lung, worin obiger Umfang sonst durchaus als Typus beobachtet ist, nicht selten auf einzelne Stücke, in welchen der Discant in unserm heutigen Violin-Schlüssel (G auf der dritten Linie) geschrieben ist; von dem tiefen D bis G:

Discant: 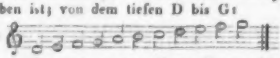

der Alt, in dem sogenannten Mezzo-Sopran (C, auf der zweyten Linie) von G bis C:

Alt: 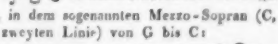

der Tenor in dem Alt-Schlüssel (C auf der dritten Linie) von E bis A:

Tenor: 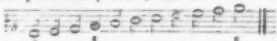

und der Bass in dem Tenor- oder in dem nachmals sogenannten Baryton-Schlüssel (F auf der dritten Linie), von C bis F, oder von A bis D:

Bass: 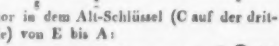

Man würde sehr irren, wenn man aus dieser Erscheinung den Schluss ziehen wollte, es seyen die in diesen Schlüsseln geschriebenen Compositionen von anderen Sängern vorgetragen worden. Eine solche Hypothese, nach welcher man annehmen müsste, es wären in den Kapellen zwey Truppen — von Hoch- und Mittelsängern — unterhalten worden, wovon man nach Bedürfniss bald jene, bald diese hätte ausrücken lassen, müsste, wenn auch nicht authentische Beweise ihres Ungrundes vorlägen, bey näherer Erwägung gleich von selbst zerfallen, indem man leicht einsieht, dass Stimmen von zufällig um einen oder einige Töne verschiedenem Umfange im Chor sehr wohl zusammenwirken können, und dass dieser durch eine solche Sonderung nichts gewinnen, sondern nur verlieren könnte.

Schon hieraus muss sich zuerst die Vermuthung einer Transposition darbieten. Wirklich aber findet man auch selbst in den Werken der alten Contrapunctisten die Spur der von den Sängern geschehenen Transposition. Diese Transposition, und zwar aus dem *Stegreif*, machte denselben damals weit weniger Schwierigkeit, als es uns auf den ersten Blick scheinen könnte; die Transposition führte zu jener Zeit noch nicht in eine der mit vielen Kreutzen oder Been verwikkelten Tonleitern, welche Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen noch gar nicht eingeführt waren; der Hauptton (gleichsam C) blieb für den Sänger, der nicht durch die Begleitung von Instrumenten an eine fixe Intonation gefesselt wurde, ohnehin willkürlich; hatte der Sänger diesen Hauptton einmal gefasst, so fand er auch jedes andere Intervall.

Zudem waren die Sänger damaliger Zeit nicht nur in dem Gesange, sondern auch — nach dem Zeugnisse der Schriftsteller — in der Wissenschaft der Tonkunst sehr wohl unterrichtet, folglich auch in dem Gebrauche der damals eingeführten sämmtlichen — heut zu Tage zum Theil ausser Gebrauch gekommenen — Schlüssel hinlänglich geübt; überdiess waren sie gewohnt, die durch die Modulation im Gesange vorkommenden zufälligen Erhöhungen und Verminderungen (♯, ♭, ♮) nach gewissen Regeln zu errathen, wie man denn in den Werken des funfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts diese Veränderungen auch höchst selten angezeigt findet.

Zieht man ferner in Erwägung, dass die Versetzung aus den oben dargestellten höheren Schlüsseln in die Unteren auch schon dadurch geschehen war, wenn der Discantist sich statt des G (Violin-) Schlüssels seinen gewöhnlichen Sopran-Schlüssel, der Altist statt des (jetzt sogenannten) Mezzo-Sopran-Schlüssels seinen gewöhnlichen Altschlüssel, der Tenorist statt des Altschlüssels seinen gewöhnlichen Tenorschlüssel, und der Bassist statt des Tenor-Mezzobass- oder Baryton-Schlüssels seinen gewöhnlichen Bass-Schlüssel an die Stelle dachte; so sieht man schon, dass das Transponiren aus dem Stegreif auf alle Weise den Sängern damals ein geläufiges Verfahren, und die Wahl des Tones oder der Schlüssel für sie eine wenig wichtige Sache seyn mochte.

Nur als man anfing, die Compositionen alla capella, die sonst ohne alle Begleitung aufgeführt wurden, mit der Orgel zu begleiten, oder auch den Sängerchor mit der Orgel alterniren, oder correspondiren zu lassen, war jene Transposition für den Organisten wichtig; und gewöhnlich findet man sie nur für diesen — doch auch für ihn nicht überall — angezeigt, mit der Formel oben am Anfange: „per quartam deprimitur;“ oder „una quarta bassa,“ u. s. w.

Es mag uns in dem Systeme der neuern Musik Aufgewachsenen allerdings wunderbar vor-

gen, von denen, die im Text liegen, ausdrückt. Das Oratorium wurde jedoch von den Sängern und dem Orchester ganz vortrefflich ausgeführt: was es gewann, gewann es in der That nur hierdurch. Im Gesange zeichnete sich auch hier vor allen der Tenorist, Hr. Pinelli, aus. Er hat wohl die schönste Tenorstimme, die man jezt in Deutschland hören kann, und kann damit machen, was er nur will. Alles glückt ihm. Dafs er aber zuweilen, für den edlern Geschmack, besonders für die Kirche, zu viel wollte, zu häufige und zu freye Verzierungen anbringe — das scheint *mir* wenigstens so. Personen, die den Amphion der Pariser, Garat, gehört haben, versichern, Pinelli habe in Stimme, Kenntnissen und Vortrag viel Aehnlichkeit mit ihm: nur dafs Garat *noch* mehr Umfang und *noch* mehr Gelenkigkeit besitze, auch auf dem Theater als Schauspieler noch weit bezaubernder sey. —

Jezt da die politischen Verhältnisse nicht mehr die Hände, welche sich Freunde der Künste und Wissenschaften reichen, so gewaltsam aus einander reissen, dürfen wir unsern Lesern auch aus einigen der Hauptorte Italiens eine von Zeit zu Zeit fortgesezte musikalische Korrespondenz in unsern Blättern versprechen. Wir können nicht unterlassen die Bereitwilligkeit einiger der achtungswürdigsten Musikkenner Italiens eben so zu rühmen, wie wir diese schon längst an den Beförderern unsrer Blätter in Paris zu rühmen hatten. Vorjezt nur einige rhapsodische Bemerkungen aus Italien. Mozarts Instrumentalvornehmlich seine Klaviermusik gewinnet nach und nach mehr Freunde — doch am wenigsten in Unteritalien. Nicht so seine Gesangsmusik, von welcher jedoch besonders seine Opern den Kennern in den Hauptstädten nicht unbekannt sind. Nur nicht *als* Gesangsmusik, sagen sie — sonst wird sie von uns allen tief bewundert, aber weniger geliebt. Das ist auch, wenn man auf den Sinn und Geist der Nation, auf den Stand und Gang der musikalischen Kultur, auf Sprache u. s. w. Rücksicht nimmt, leicht zu erklären. Indefs geben jene Kenner einstimmig noch folgende besondere Ursachen an: M.'s Melodien sind uns noch nicht fliefsend genug: er läfst den Sängern zu wenig *freyen* Ausdruck — und wir haben Sänger, die sich darauf sattsam verstehen: er verstand die italienische Sprache nicht genug oder ging doch zu willkührlich mit ihr um: er hat bey weitem zu viel, und nicht leicht genug zu übersehendes Accompagnement, die Solopartien sind überladen, alles ist nur nach reifer Ueberlegung vom Herzen zu geniefsen u. s. w. Eins erlauben wir uns hinzuzusetzen: seine Musik ist, gut zu exekutieren, für Italiener zu schwer, denn in ganz Italien ist nicht *Ein* Orchester, das z. B. Moz. *Don Juan* gut aufzuführen im Stande wäre. Darum hält man sich auch mehr an Haydns ältere, als neueste Arbeiten: hängt aber an jenen recht innig — doch gleichfalls mehr in den Hauptorten Ober- und Mittel- als Unteritaliens. Wie sehr Musik allen Italienern Bedürfnis, dringendes Bedürfnis ist, ist bekannt. Man könnte die Nation in dieser Rücksicht eintheilen, in Musikkenner und Musikliebhaber: mufs aber diese Worte nicht streng nehmen, sondern etwa so bestimmen, dafs Musikkenner heifst, wer etwas von der Theorie der Kunst versteht: Musikliebhaber, wer ohne diese Kenntnifs die Kunst liebt. Diese Liebe theilen alle Stände gleichmäfsig mit einander. Für Musik Gleichgültige giebt's in der Regel kaum in den wenigen Provinzen, über denen kein italischer Himmel schwebt. Die Liebhaber (von Instr. M.) wählen sich noch immer vor allen Pleyel und etwa Boccherini. Aber singen — singen, das ist und bleibt allen die Hauptsache. Und so gewaltsam die neuern Verhältnisse den Italiener ergriffen, so hart sie hier und da die alte genügsame Heiterkeit vertrieben haben: so ist das, dem Himmel sey's gedankt, noch nicht so weit gegangen, dafs er nicht mehr singen möchte, singen mufste. „Die Italiener wären dann nicht nur höchstunglücklich, sondern furchterlich.“ — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

kommen, dass unsere Vorfahren einen Satz in einem ganz andern Tone geschrieben haben sollten, als sie ihn ausgeführt haben wollten, und die Frage ist sehr natürlich, warum sie nicht, wie wir thun, denselben gleich in dem rechten Tone zu Papier brachten?

Dieses zu erklären, ist es nöthig, von den alten Tonarten eine kurze Darstellung vorauszuschicken — so gut als dieser an sich ziemlich verworrene Gegenstand für den Zweck unserer Aufgabe es gestattet.

Die Erörterung der Frage über die Zahl der alten Töne oder Tonarten (soni, modi) wollen wir dahin gestellt seyn lassen, und mit Glarean und Pater Kircher deren 12 annehmen. Man dachte sich jeden Ton der Scala als den ersten einer Tonart, ohne jedoch das mi, fa, nämlich den halben Ton von E zu F, zu verändern; nur statt des Tones H wurde in einigen der verminderte gebraucht, welchen man B rotundum nannte.

Man dachte sich die Tonleiter von acht Tönen aus einer Quinte und aus einer Quarte bestehend; z. B.

D, E, F, G, A, B, C, D,
die Quinte: 1, 2, 3, 4, 5,
1, 2, 3, 4; die Quarte.

War die Melodie in ihrem Ambitus also gestellt, dass, wie hier, die Quinte den untern Theil, nämlich die grössere Hälfte des Octavenganges, dessen erstere fünf tiefen Töne, einnahm, so hiess die Tonart authentisch; war hingegen die Melodie also beschaffen, dass diesen untern Theil die Quarte bildete, und die Quinte den obern, höher liegenden, die grössere zweyte Hälfte, wobey der Haupt-Ton in die Mitte zu stehen kam, so nannte man die Tonart plagalisch; z. B. im Gegensatz obiger authentischer folgende plagalische:

A, H, C, D, E, F, G, A,
die Quarte: 1, 2, 3, 4,
1, 2, 3, 4, 5, die Quinte.

Solchergestalt gab es demnach — wie bekannt — in dem Cyclus der zwölf gebräuchlichen Scalen folgende sechs authentischen Tonarten:

die Erste: D, E, F, G, A, B, C, D (mit H die Dorische);
die Dritte: E, F, G, A, H, C, D, E (die Phrygische);
die Fünfte: F, G, A, B, C, D, E, F (mit H die Lydische);
die Siebente: G, A, H, C, D, E, F, G (die Mixolydische);
die Neunte: A, H, C, D, E, F, G, A (die Aeolische)
die Eilfte: C, D, E, F, G, A, H, C (die Jonische.).

(Der Ton H begründete keine eigene Tonart, weil er keine reine Quinte — von H bis F — und von der fünften bis zur achten Stufe keine reine Quarte — H bis F — darbot, welche in jeder Tonleiter unerläßlich bedingt waren.)

Obige sechs authentischen Tonarten wurden nun durch die Versetzung in die Unterquarte oder Oberquinte in eben so viele plagalische verwandelt, und ergänzten den Scalen-Zirkel, nämlich:

die Erste in
die Zweyte: A, B, C, D, E, F, G, A (mit H die Hypodorische); die Dritte in
die Vierte: H, C, D, E, F, G, A, H (die Hypophrygische); die Fünfte in
die Sechste: C, D, E, F, G, A, B, C (mit H die Hypolydische); die Siebente in
die Achte: D, E, F, G, A, H, C, D (die Hypomixolydische); die Neunte in
die Zehnte: E, F, G, A, H, C, D, E (die Hypoaeolische) und die Eilfte in
die Zwölfte: G, A, H, C, D, E, F, G (die Hypoionische).

Diese wären also die vielbesprochenen zwölf alten Tonarten, oder Töne, wo jedem authentischen durch die Versetzung (Metathesis, Transpositio) der plagalische zur Seite steht.

Alles, was gesungen, oder auf Instrumenten gespielt wurde, musste in dem Ambitus einer dieser Tonarten sich bewegen. Alle diese Scalen bildeten den sogenannten Cantus naturalis; der Cantus mollis kam erst dann zum Vorschein, wenn man in jene Töne hinübertrat, wo von die Tonleiter regelrecht zu machen, das ♭ als Erniedrigungszeichen zu Hülfe genommen werden musste. Diesem war der Cantus durus entgegen gesetzt, in welchem Kreutze vorkamen; letzterer war damals perhorrescirt, und nur der Melodie wegen, und um ein durch die Modulation erforderliches werdendes Subsemitonium modi zu erlangen, durfte ein zufälliges ♯ substituirt werden.

Eigentlich war also damals die ganze Musik auf jene 12 Tonarten eingeschränkt; allein es konnte jede dieser 12 Tonleitern — sowohl authentische als plagalische — in die Oberquarte versetzt werden; z. B:

Melodie des ersten Tones:

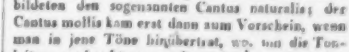

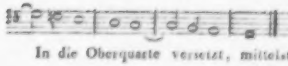

In die Oberquarte versetzt, mittelst b:

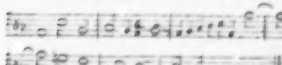

Die auf solche Weise entstandenen Töne nannte man demnach fingirt (tonos fictos — tuoni finti) und die Schlüssel, deren man sich zur Transposition bediente: Versetzungs-Schlüssel (Chiavette, Chiavi trasportate). Von diesem Verfahren nun — nämlich von der Versetzung der alten oder sogenannten Kirchentonarten — vermittelst der Schlüssel, sprechen die Schriftsteller, als von einer bekannten Sache.

In Ansehung des Ursprunges der tuoni finti führt P. Martini einen alten Autor des siebzehnten Jahrhunderts an, welcher die Ursache derselben von der Beschaffenheit der musikalischen Instrumente herleitet. Da nämlich manche Melodie in dem ursprünglichen Tone (in dem Kirchentone — denn andere waren noch nicht eingeführt) und in der natürlichen (gewöhnlichen) Intonation auf einem Instrumente nicht würde haben ausgeführt werden können, so habe sie in einen andern (höhern oder tiefern) Ton versetzt werden müssen.

Einen andern, und wie mich däucht, viel befriedigendern Grund jenes Verfahrens stellt P. Paolucci auf, in seinem eben so gelehrten als scharfsinnigen Werke: *Arte pratica di Contrapunto*. Venezia 1765. Er erklärt die tuoni finti, oder die Transposition mittelst der Chiavette aus der Anhänglichkeit der Meister des vierzehnten Jahrhunderte (des funfzehnten und sechszehnten) an die Kirchentöne. Da nämlich die Meister sich von diesen nicht entfernen wollten, der Fall jedoch öfters eintrat, dass eine Melodie, in dem ursprünglichen Tone gesetzt, den gewöhnlichen Umfang derjenigen Stimme, welche eben den Gesang (meistens Canto fermo) führen sollte, überschritten haben würde, so blieb nichts andres übrig, als die Melodie durch Transponirung für eben jene Stimme ausführbar zu machen.

Da man nun aber von den Kirchentönen (als welche alle in der natürlichen Scala, D, E, F, G, A, H (oder B), C und D, enthalten waren) nur die Versetzung in die Oberquarte: C, A, B, C, D, E (oder Es), F und G, zugestand, indem jede andere in die damals noch nicht üblichen, mit mehren Kreuzen oder Been verwickelten Tonleitern geführt haben würde; so konnte diese Versetzung in der Notenschrift füglich nur durch andere Schlüssel geschehen, wobey man nämlich voraussetzte, dass die Sänger bey der Ausführung des Satzes diejenige Intonation wählen sollten, die den Stimmen am besten zusagen würde, indem die Intonation an und für sich das Wesen des Kirchentons nicht ändert, und z. B. der erste Kirchenton: D, E, F, G, A, B, C, D, ebensowohl auch also intonirt werden mochte: Es, F, Ges, As, B, Ces, Des, Es, oder E, Fis, G, A, H, C, D, E u. s. w. auch noch um eine Terz, oder Quarte höher, oder, in der Transposition abwärts: C, D, Es, F, G, As, B, C, oder H, Cis, D, E, Fis, G, A, H etc.

Man vernimmt hieraus mit Bestimmtheit, dass die in den Chiavi trasportate geschriebenen Sätze in der Ausführung versetzt, das heisst: entweder in einem tiefern, oder — nach Umständen — im Gegentheil in einem höhern Tone angestimmt wurden, auch, dass diese Versetzung gewöhnlich eine Quarte, nach Beschaffenheit der an dem Orte eingeführten Stimmung (il Coriste) auch wohl eine Quinte betragen sollte.

Ich glaube nicht zu irren, wenn ich als Regel annehme, dass der Gebrauch des Mezzo-Sopran-Schlüssels für den Discant die Andeutung zur höhern Intonation giebt, so wie der Violin-Schlüssel zur tiefern, welche überhaupt weit öfters vorkömmt.

Zur Vermeidung möglicher Misverständnisse darf auch beyzufügen nicht unterlassen werden, dass man in den Werken der alten Autoren unter mehren anderen hier und da, besonders in 6- 7- 8- und 12stimmigen Chören, auch ein Stück findet, worin, wie man deutlich erkennt, die höheren Stimmen der Kapelle als solche benutzt worden sind, und die Chiavette die Transposition nicht andeuten können, weil neben diesen auch noch die gewöhnlichen Schlüssel in anderen Partey gebraucht sind, daher kein Zweifel seyn kann, dass hier eine Sonderung der Stimmen nach der Individualität der Sänger wirklich stattgefunden haben muss. Mehre solche findet man vorzüglich bey Orlando Lasso, — wovon ich Beyspiels halber nur das in *Laborde Essay. etc.* befindliche achtstimmige *Incouvertendo* anführen will, — und bey anderen gleichzeitigen Autoren.

So viel von derjenigen Versetzung, welche aus den chiavi trasportate, an und für sich, als von dem Componisten beabsichtigt, gefolgert werden muss.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. *Musikalisches Tagebuch vom Monat Januar.* Im Kärthnerthor-Theater: *Castor und Pollux*, mythologisches Ballet von Salvadore Taglioni, mit Musik von Gyrowetz. Wenn man erwägt, wie viele Werke dieser Gattung unser fleissiger Meister eine Reihe von Jahren hindurch geliefert hat, und dabey die Fesseln in Anschlag bringt, welche ihn hier auf bestimmte Formen und Rhythmen nach Vorschrift des Choreographen, oder nach den Launen der ersten Tänzer, beschränken, so wird es begreiflich, wenn sich der Tonsetzer mitunter — vielleicht unwissend — selbst wiederholt. Bey Ballet-Musik muss man abnehmen im Allgemeinen — Ausnahmen gehören zu den Seltenheiten, und eine Schwalbe macht, wie das Sprichwort sagt, noch keinen Sommer — auf Originalität verzichten, und wenn man dafür, wie Hr. Gyrowetz gethan, durch liebliche Melodieen, durch brillantes Instrumentenspiel, wobey die ersten Virtuosen ihr Kunsttalent bewähren, entschädigt, so ist einer Spectakel-Gattung, welche der Musik ohnehin nur die zweyte, subordinirte Rolle zutheilt, hinreichend vollen Recht widerfahren.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: *Das Concert am Hofe*, komische Oper in zwey Aufzügen, von Auber. Diese witzige Persiflage, welche allenthalben günstige Aufnahme gefunden, hatte hier das unglückliche Schicksal, rein durchzufallen. Dass es unfehlbar so kommen musste, war schon aus der Rollenvertheilung vorauszusehen; die Hauptpartie, den Maestro Astuccio, sollte Hr. Hopp, primo Buffone alles Räsai-Farces, Kasperliaden, Krähwinkliaden, singen und spielen, zu beyden reichen — hier wenigstens — seine Naturgaben nicht aus, und, wo er stehen und singen sollte, da war und blieb doch immer nur die Kehrseite seiner, (freylich humoristischen) Aufgabe. Hr. Seipelt schien keine Ahnung davon zu haben, dass er einen Flötisten darzustellen hätte; Hr. Kreiner, Mahler Victor, hielt sich, ohne gerade etwas zu verderben, auch Dem. Vio gab in der Durchführung der gewandten französischen Sängerin manche störende Blössen. Die musikalischen Einschiebsel, von Riotte, sind zwar nicht geheltlos, aber nur Löckenbösser, welche den raschen Gang der Handlung hemmen. Wie verlautet, wird diese niedliche Operette auch im Kärnthnerthor-Theater einstudirt; möge sie dort wieder zu Ehren kommen, was um so weniger zu bezweifeln ist, da um die Klippen bekannt sind, welche den Schiffbruch herbeyführten.

Am 11ten, im Leopoldstädter-Theater: *Harlekin als Taschenspieler*, grosse Zauberpantomime von Adolph Bäuerle, in die Scene von Reinoldi, in Musik von Wenzel Müller gesetzt. Nie; der Volksdichter hatten Canevas — das Programm — geliefert; der geschickte Pantomimenmeister Geburtshelferdienste verrichtet, und der Componist sein lustig dazu aufspielen lassen; wiewohl es sonst heisst: omne trinum perfectum, so förderte dennoch diese Tripel-Allianze wenig Vernünftiges zu Tage, und wenn weiland Philadelphia keine interessanteren Kunststücke Preis gegeben hätte, als hier sein After-Repräsentant, so würde er seinem Namen schwerlich eine solche Celebrität errungen haben.

Am 13ten, im Josephstädter-Theater: *Die Todtenfackel, oder die Hohle der Schauschläfer*, romantisches Schau-spiel mit Chören in vier Akten; Musik von verschiedenen Meistern. Könnte auch besseres von verschiedenen Poetastern; denn, einzeln ist jede Scene bekannt und schon oft dagewesen; nur vermag das mit dergleichen Kram überladene Gedächtniss nicht immer die Quelle anzugeben.

Am 13ten, im Kärnthnerthor-Theater: eine musikalische Akademie, worin sich Mad. Parravicini auf der Violine hören liess. Der Ruf dieser Künstlerin datirt sich schon etwas lange her; doch sind immer noch Vorzüge vorhanden, die Achtung einflössen: ein reiner, voller Ton, schöne Bogenführung, und die solide, gediegene Spielart einer trefflichen Schule, nach welcher sich Kreutzer, Viotti und Lafont bildeten. Davon zeugte der männlich edle Vortrag des köstlichen Concertes von Rhode, in D; und von Fingerfertigkeit ein selbst componirtes, geschmackvolles Potpourri über Russinische Themen. Bey diesem Anlasse wurde abermals ein unreifes Genie vorgeführt: Karl Stöber, ein Knabe von neun Jahren, welcher sich mit dem schweren Rondeau concertant von Hummel herum klopfte

musste, dass es ein Jammer und Noth war. Was soll man dazu sagen, wenn der eigene Vater als Lehrer sich bekennt? Auf wen fällt die Schuld, wenn ein wirklich guter Keim, der bey gehöriger Pflege seiner Zeit gesunde Früchte bringen könnte, schon in der Geburt erstickt wird? Es ist ein verderblicher Schwindel unserer Zeit, den wohlgeordneten, geregelten Gang der Natur überflügeln zu wollen; ächte musikalische Wunderkinder, wie William Crotch und W. A. Mozart sind seltene Phönixe.

Am 14ten, in den sonntäglichen Abonnement-Quartetten des Hrn. Schuppanzigh, wurde Hummels grosses Trio in Edur vorzüglich gelungen ausgeführt. Einen wesentlichen Antheil daran hatte Hr. Schoberlechner, welcher die Prinzipalstimme übernommen hatte und darin den höchsten Grad seiner eminenten Meisterschaft entfaltete.

Am 19ten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie, worin Hr. Vimercati Mandolin-Variationen, nebst einer Pollacca von Dussek (wahrscheinlich Dussek) spielte. Wie weit es dieser Künstler auf seinem beschränkten Instrumente gebracht habe, hat er uns schon mehrmal bewiesen. Ob es indessen für ihn selbst gerathen sey, diese Talentproben öfters, bey einem immer nach sechs Monaten sich erneuernden Besuche, zu wiederholen, ist eine Frage, welche gegenwärtig schon die ungleich verminderte Theilnahme beantwortete. Hr. Joseph Scheibel, angehender Flötist, möge seine Schulübungen noch privatim fortsetzen, ehe er sich ins grosse Publikum und an die Seite bewährter Virtuosen wagt. Die Ouverture aus Webers *Oberon* ging heute zwar besser als früher zusammen, doch gewiss noch nicht in dem Geiste, wie sie der geniale Tondichter empfangen und gefühlt hat. Indess Leipzigs glücklichere Bewohner bereits das ganze herrliche Meisterwerk genossen haben, hält man's nicht einmal der Mühe werth, die Musikfreunde Wien's wenigstens mit der Hoffnung darauf zu erfreuen. Was deutsche Kunst kraftvoll erschaffen, was Deutschland bewundert und ehrt, — Spohr's *Jessonda*, Lindpaintners *Bergkönig*, Wolframs *bezauberte Rose*, des Freyherrn von Poissl *Prinzessin von Provence* und andere Werke, sollen sie denn für immer nur auf der Wiener Operabühne vermisst werden? Eines thun und das andere nicht lassen. Man gebe uns, zur Abwechslung, in guten Uebersetzungen, was die Nachbarländer Gutes hervorbringen, doch ohne die besseren vaterländischen Erzeugnisse feindselig zu verdrängen.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: *Fräulein Wunderlich*, romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; Musik von den Herren Kapellmeistern Gläser, Drechsler und Müller. Wunderlich, oder vielmehr: verwunderlich, ist hier alles: die Idee, solchen baaren Unsinn als etwas Rechtes in die Welt zu schicken, die Kühnheit der Directionen, das Publikum damit zu behelligen, und endlich des letzteren, dessen übergrosse Geduld und Langmuth schon so oft auf schwere Proben gesetzt ward, beyspiellose Nachsicht.

Am 28sten, im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert des ersten Fagottisten im k. k. Hofopern-Orchester, Hrn. Hürth. Derselbe, welchen wir schon öfters als einen tüchtigen Meister kennen zu lernen Gelegenheit fanden, spielte heute ein Rondeau von Weiss, und Bravour-Variationen, von Leon de Saint Lubin componirt. Sein Ton ist ungemein zart und weich in den höheren Lagen, dabey aber auch männlich kräftig im Bassumfange; der Vortrag höchst gebildet und geschmackvoll, wie mans nur immer von dem trefflichsten Sänger verlangen kann; das Instrument, welches er spielt, von den gewöhnlichen dieser Gattung durch eine grössere Structur, einen fremdartigen Klang und eine besondere, verbesserte Einrichtung abweichend, hat dadurch einen sehr bedeutenden Gewinn an Wohllaut erhalten, der in der Gleichheit der Töne untereinander, selbst in Glanzstellen, in seltner Vollkommenheit hervortritt. An Gesangstükken hörten wir: die Arie mit Chor und obligater Harfe aus Rossini's *Zelmira*, von Dem. Schechner unter einem Beyfallssturme vorgetragen, und zwey Vocal-Quartetten, Dichtungen von Uhland: *Nähe*, und *die beyden Sänger*, von Conradin Kreutzer in Musik gesetzt, leicht und gefällig, gesungen von den Herren Eichberger, Prina, Borschitzky und Preisinger. Den höchsten Genuss aber gewährte Hummels herrliches Septett, welches schon so lange nicht, und selbst bey seiner Entstehung, unter der Leitung des Meisters kaum besser gehört wurde. Ohne den sämmtlichen Mitwirkenden zu nahe zu treten, gebührt hierbey den Herren C. M. von Bocklet (Pianoforte), Merk (Cello) und Lewy (Horn) der erste Preis.

In der dritten Serie von Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten kam auch wieder einmal Mozarts Quintett in Adur an die Reihe. Wie so manches von der Gegenwart hoch Gestellte wird dieses reizende Tongemälde sich im unvergänglichen Lichte Jugendglanze

erhält! Möge es immer solche Künstler geben, die, wie unser Friedlovsky, dem todten Zeichen Leben und Seele einzuhauch... verstehen! Nur wenige Clarinettspieler möchten ihm hierin den Vorrang streitig machen können.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: Zweytes Debut der Violinspielerin Mad. Parravicini, mit einen Rondo von Kreutzer und eigenen Variationen.

Zum Schlusse dieses Berichtes möchte Ref. gern etwas tröstliches über unsers Beethoven's Gesundheitszustand mittheilen; doch leider sind die ärztlichen Aeusserungen noch immer nicht von der Art, um jede gerechte Besorgniss zu heben. Er leidet schon seit Wochen an einer Wassersucht in den Eingeweiden, und wurde schon zweymal operirt: seine Medicamente bestehen in kühlenden Getränken, Eis, Eis-Punsch u. dgl. Bis ihn körperliches Leiden niederwarf, arbeitete er unermüdet an einem neuen Quartette, für welche Gattung er in der jüngsten Zeit die entschiedenste Vorliebe äusserte. Nach seiner Genesung will er ungesäumt die von Bernard gedichtete religiöse Cantate zu componiren beginnen. Der Himmel gebe diesem Vorsatze Gedeihen! Doch das Schwellen des Unterleibes macht seinen Freunden — und wer zählte sich wohl nicht zu diesen? — nur allzusehr für das theure Leben bange.

Cassel. Die *Prinzessin von Provence*, Zauberoper, gedichtet und in Musik gesetzt vom Freiherrn von Poissl, war die erste neue Oper, welche wir seit der letzten Ferienzeit auf unserer Bühne sahen. Die Urtheile darüber waren sehr verschieden. Musikkenner aus der neuen Tonwelt wollten wenig Erbauliches darin gefunden haben, wenige Altgläubige hingegen wollten sie sogar über manche der besten Werke gerühmter Meister neuerer Zeit erheben. Ref. der weder ein Gegner noch blinder Anhänger einer dieser Geschmacksparteyen ist, fand sich durch jene Meinungsverschiedenheit bewogen, auch den beyden folgenden Vorstellungen dieser Oper aufmerksam beyzuwohnen, um zu einem sichern Urtheile zu gelangen. Doch muss er mit diesem jener erstern Meinung beystimmen.

Allerdings ist die einfache Instrumentirung, die leicht fassliche und richtige Harmonieenfolge, so wie der fliessende Gesang zu loben (hierin haben die Alten Recht); häufige Anklänge und Reminiscenzen aus bekannten guten Werken beweisen dagegen wohl Mangel an origineller Erfindung; die Modulationen sind unter dem Alltäglichen und die Tonartenfolgen thun oft dem Ohre weh. Dass die Oper jedoch nicht ganz missfallen habe, beweist eben die dreymalige Aufführung derselben in kurzen Zeiträumen. Die Besetzung der Rollen liess die günstige Wirkung der Aufführung erwarten. Dem, Schweizer (Blanka) sang ihre nicht leichte Partie sehr gut; so auch Dem. Roland (Lucinde). Hr. Wild (Alfred) und Hr. Föppel (Branor) führten ihre Rollen meisterhaft durch; diesem sollen jedoch die Luftfahrten und jenem der Wassersprung wenig zugesagt haben, weshalb Hr. W. einen Remplaçant für sich stellte, der auch wirklich einigen Schaden genommen haben soll. Einer ruhmlichen Erwähnung verdient der sehr thätige Bühnenkünstler Hr. Gerber als Ulfar. Wie sehr die Generaldirection bemüht gewesen sey, diese Oper, welche das erstemal zur Geburtsfeyer S. K. H. des Churfürsten gegeben wurde, des gefeyerten Tages würdig in Scene zu setzen, zeigte sich auch in der Pracht der geschmackvollen Costüme und in den kostspieligen Decorationen und Maschinerieen. Des erforderlichen Aufwandes wegen, möchte diese Oper sich auch nur für Bühnen ersten Ranges eignen.

Ferner sahen wir die *weisse Frau* von Boieldieu. Man würde dieses Werk unbedingt das Beste des Componisten nennen können, hätte sich dieser treuer auf seinem ihm eigenthümlichen Wege gehalten. Abweichungen von demselben, Annäherung an andere beliebte Tonsetzer unserer Zeit, haben offenbar dem völligen Gelingen geschadet. Am gelungensten scheinen uns die Romanze mit Chor im ersten Act, das zweyte und letzte Finale. Der Fleiss, mit welchem das gesammte Personal seine Partieen durchführte, war unverkennbar, daher die Darstellung musterhaft.

Mehr Beyfall, als die genannten Opern, fand Nicolo's *Jacquot*. Viele wollen behaupten, der Tondichtung fehle characteristische Wahrheit. Sey es auch, dass in dieser Beziehung manches anders und besser seyn könnte; so scheint uns doch dieses Urtheil nicht ganz gegründet. Das schöne Quartett (Es dur, Act 2), das sogenannte Lachquartett (Act 3), das erste und zweyte Finale und die schönen Romanzen widerlegen jenen Vorwurf zu Gunsten des Componisten. Dass der Satz nicht

ganz correct sey, dass sich in der Harmonie hin und wieder auffallende Leeren finden, ist freylich nicht zu läugnen. Hr. Wild (Joconde) erwarb sich abermals neue Lorbeern. Die Rolle des Grafen Robert, deren Character Hr. Föppel gut aufgefasst hatte, dürfte ihrer hohen Lage wegen sich wohl nur für einen Tenorsänger eignen. So treulich überhaupt das ganze Künstlerpersonal zum Gelingen der Vorstellung mitwirkte, so gebührt doch Dem. Roland (Hannchen) der erste Preiss. Zum Besten des unglücklichen Wuesteuberg wurde nebst zween anderen Stücken Méhul's *Schatzgräber*, nachdem diese treffliche Operette lange Jahre vergraben gelegen hatte, zur Freude der hiesigen Operafreunde wieder auf die Bühne gebracht. Jedes Stück dieses Singspieles ist der jedesmaligen Situation angemessen und daher dramatisch wahr; ein Quartett (wahrscheinlich eingelegt) halten wir jedoch, obgleich die Composition schön ist, für keine Méhul'sche Arbeit, so auch ein Rondo, welches uns Hr. Albert zum Besten gab.

Spohrs liebliche *Zemire* wurde ebenfalls nach langer Ruhe wieder gegeben, und mit einer Vollendung dargestellt, wie diess kaum je geschehen war. Beyfrieds Chöre und Entreacte zu Klingemanns *Moses*, welche uns bisher unbekannt geblieben waren, indem eine andere Composition bey früheren Aufführungen dieses Stückes benutzt wurde, und Beethovens unvergleichliche Musik zu Göthe's *Egmont* gewährten uns einen schönen Genuss.

Sehr interessant waren die Gastspiele mehrer auswärtiger Künstler und Künstlerinnen. Zunächst nennen wir Mad. Schulz vom königl. Hoftheater zu Berlin, welche als Jessonda, Donna Anna und Desdemona auftrat. Mit einer höchst gebildeten, kräftigen Stimme verbindet sie einen geschmackvollen Vortrag. Die Rundung der Passagen, die Sicherheit bey Schwierigkeiten, besonders aber die Leichtigkeit und Ausdauer ihres Trillers sind bewundernswerth. Wollte man etwas an dieser Künstlerin tadeln, so wäre diess ein öfteres Tremuliren im tragenden Gesange. Sie wurde bey jedem Gastspiele, als Desdemona sogar zweymal, hervorgerufen.

Ein nicht unbedeutender Gewinn für unsere Operabühne ist Dem. Heinefetter vom Frankfurter Theater. Sie debütirte als Susanne und Pamina mit vielem Glück. Die herrlichen Naturanlagen, die sie in sich vereinigt, berechtigen zu den schönsten Erwartungen. Eine wunderschöne, biegsame, umfangreiche Stimme, reine Intonation, deutliche Aussprache, verbunden mit einem vortheilhaften Aeussern, sind die Vorzüge, welche ihr hier eine glänzende Aufnahme verschafften. Kurz nach ihren Debütrollen sahen wir von ihr den Sextus in *Titus* und die Amazily in *Cortez*. Letztgenannte Rolle wird allgemein für ihre beste gehalten.

Hr. Wolterek aus Hamburg gastirte als Sarastro, Caspar im *Freyschütz* und Jacob im *Joseph*. Eine Kernstimme von 2½ Octave Umfang (gross C—Fis hörten wir ihn ohne Anstrengung singen), eine schöne Theaterfigur und gutes Spiel zeichnen diesen Künstler aus. Hinsichtlich seiner Gesangmanier möchte Hr. W. aber wohl noch manches nachzuholen haben. Ein Engagement für ihn bey unserer Bühne soll seiner hohen Forderungen wegen nicht zu Stande gekommen seyn.

Hr. Bouche vom Hoftheater zu Hannover gastirte als Max im *Freyschütz*. Talent ist diesem jungen Manne nicht abzusprechen. Doch nur erst nach erlangter höherer Bildung wird Hr. Bouche seine Laufbahn auf grösseren Bühnen mit Glück eröffnen können. Hier fand er nur getheilten Beyfall.

Hr. Wagner vom Breslauer Theater gab den Grafen Almaviva als Gast. Er missfiel sehr. Kenner, welche ihn ausser der Bühne singen hörten, versichern dagegen, dass er keineswegs zu den schlechten Sängern zu zählen sey. Auch soll Unpässlichkeit den vollen Gebrauch seiner Stimme behindert haben.

Hr. Rose, königl. Hannöverscher Kammermusikus, gab auf seiner Kunstreise ein Concert. Wir lernten in ihm einen sehr schätzbaren Virtuosen auf der Oboe kennen. Sein Ton und Vortrag im Adagio sind ausgezeichnet schön, seine Fertigkeit im schnellern Tempo bewundernswerth. Ob aber solche Schwierigkeiten, wie wir sie von Hrn. R. überwinden hörten, und die selbst von Kennern des Instrumentes gewagt genannt wurden, dem Character der Oboe angemessen sind, lassen wir dahin gestellt seyn. Er spielte ein Concert von Maurer und ein Notturno von Hummel; beydes schöne Compositionen. Dem. Schweizer, Hr. Wild und Hr. Wiele unterstützten den Concertgeber mit ihren Talenten. Letzterer spielte Variationen über das Thema: God save the king, von Maurer. Die Composition sowohl (es ist diess vielleicht die beste Bearbeitung

des Thema's, welche uns bisher zu Ohren gekommen ist) als auch der seelenvolle Vortrag unsers braven Wiele fanden den rauschendsten Beyfall.

Unsere Kapelle hat wieder, und zwar, wie man sagt, zu einem milden Zwecke, Abonnements-Concerte veranstaltet. Man hofft recht viel gute und klassische Werke zu hören, indem die wackern Mitglieder des Cäcilienvereins sich entschlossen haben, dieses Unternehmen zu unterstützen.

Lemberg. Am 5. December v. J. ward hier zur Todesfeyer des unvergeslichen Mozart dessen *Requiem* in der Schlosskirche zum heil. Georg ausgeführt. Die Leitung des Ganzen hatte Hr. W. A. Mozart, der hier lebende jüngere Sohn des verewigten Meisters, die des Orchesters insbesondre Hr. Lipinsky übernommen; die Gesangpartieen wurden von den Mitgliedern des vor Kurzem hier gegründeten Gesanginstituts, des Cäcilienchors, vorgetragen, unter welchen zwey Damen vom ersten Range sich besonders auszeichneten; im Orchester hatten sich Künstler und Kunstfreunde dieser Stadt mit dem schönsten Eifer vereinigt. Die Ausführung entsprach diesen Anstalten vollkommen, und die Kirche war ungeachtet des ungünstigen Wetters ungewöhnlich gefüllt.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Grande Marche héroique à l'occasion du sacre de S. M. L'Imperatrice d'Autriche Caroline Auguste pour Reine d'Hongrie, composée et arrangée pour le Piano à 4 mains par Fr. Lachner.* Vienne, chez A. Penauer. (Pr. 16 Gr.)

2. *Grande Marche etc. à 2 mains etc.* Ebendaselbst. (Pr. 8 Gr.)

Dieser Marsch scheint, nach dem Titel zu urtheilen, für Militärmusik ursprünglich geschrieben zu seyn, und hat in jener Gestalt seinen Zweck gewiss nicht verfehlt, weil er, im Ganzen genommen, kräftig und feyerlich gehalten ist und es ihm an sogenannten Effectmitteln nicht gebricht. Hier erhalten wir ihn in zwey Auszügen für das Pianoforte, zu zwey und vier Händen, worin er die Liebhaber dieser Musikgattung ebenfalls ansprechen wird. Er ist, besonders im vierhändigen Auszuge, leicht zu spielen und nimmt sich hierin am besten aus, da im zweyhändigen mehres, wie z. B. die lobenswerthe Imitation der Ober- und Unterstimme im zweyten Trio, verloren geht.

Trois Rondos agréables pour le Pianoforte à 4 ms., par F. Kuhlau. Ouv. 70. No. 1, 2, 3. Hambourg, chez Cranz. (Pr. jed. No. 8 Gr.)

Für Schüler, die über die Elemente hinweg sind und einige Fertigkeit und Sicherheit der Hände erlangt haben, eben so zweckmässig, als unterhaltend. Was gegeben wird, können sie leicht übersehen und fassen; es gehet dem Ohre gefällig ein und ermuntert wohl auch den innern Sinn; wie es gegeben wird, verstösst gegen keine Regel und bereitet vor auf Bedeutenderes. Zu diesem Zwecke ist auch eher zu loben, als zu tadeln, dass der zweyte Spieler — der Lehrer — fast nur zu begleiten und in Ordnung zu halten; der erste — der Schüler — fast alles Melodische und Bewegte bekommen hat. Der Stich ist gut.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Carl Arnold. Op. 14. Berlin, bey Laue. (Pr. 14 Gr.)

Die Gedichte, bis auf eines, von Rellstab. Die Melodieen leicht und gefällig, auch den Texten angemessen. Die Begleitung gleichfalls leicht und gefällig. Die ganze Schreib- und Behandlungsart der, Himmels, wie uns dünkt, am ähnlichsten. Der Verf. darf sich Beyfall zunächst bey Frauenzimmern versprechen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1827.

Bekanntmachung.

Die Entrepriſe des Aachener Theaters kann pro 1827 und für die folgenden Jahre einem ſoliden Director einer guten Schauſpieler-Geſellſchaft und einem angemeſſenen Opern-Perſonale verliehen werden.

Die beſondere Beziehung Aachens als Curort und Vereinigungs-Punkt vieler Fremden im Sommer, macht dieſen jedem Theater-Unternehmer ungünſtige Jahreszeit zu einer ergiebigen, während die Bevölkerung der Stadt ſelbſt (ſie zählt circa 30000 Seelen) ſtark genug iſt, um auch im Winter Theater zu unterhalten.

Zu dieſem aus der Oertlichkeit entſpringenden wesentlichen Vortheile geſellt ſich der erhebliche Vortheil, daß dem künftigen Unternehmer ein neues, geräumiges, mit den bequemſten Einrichtungen hinſichtlich der Maſchinerie, Scenerie und Heitzung verſehenes Schauſpielhaus, und zwar ohne baare Auslage für Miethe, zur Diſpoſition geſtellt wird.

Die übrigen nicht minder billigen Bedingungen ſind bey der unterzeichneten Theater-Intendanz, an welche ſich hierauf reflectirende qualificirte Unternehmer unter der Adreſſe der hieſigen Oberbürgermeiſterei ohne Zeitverluſt in portofreyen Briefen wenden wollen, in Erfahrung zu bringen.

Aachen, den 17. Februar 1827.

Die Theater-Intendanz.

Anſtellungsgeſuch.

Ein Muſiker im beſten Mannesalter, der ſeit mehren Jahren in einem Opern- und Concert-Orcheſter mitwirkt und Zeugniſſe ſeiner Tüchtigkeit beybringen kann, ſucht eine feſtere Anſtellung in einer Kapelle oder bey einem conſolidirten Theaterorcheſter als erſter oder zweyter Fagottiſt. Er ſpielt aber auch andere Inſtrumente, Clarinette, Flöte, Violine, Guitarre u. ſ. w. Die Expedition dieſer Zeitung ertheilt auf poſtfreye Briefe nähere Nachricht und nimmt Anträge für ihn unter der Adreſſe D. E. an.

Zur Nachricht.

Von dem Clavierauszuge meines Oratoriums *Die letzten Dinge* (nach Worten der heiligen Schrift zuſammengeſtellt von Rochlitz), den ich auf eigne Koſten herausgegeben habe, ſind nach Ablieferung der Exemplare an die resp. Subſcribenten des Werkes, noch eine kleine Anzahl Exemplare übrig geblieben, die für den Subſcriptionspreis von 3 Thlr. das Stück, entweder bey mir, oder im Bureau de Muſique von C. F. Peters in Leipzig zu beziehen ſind.

Caſſel, im Februar 1827.

Louis Spohr.

Letzte Anzeige über die von unterzeichneter Handlung angekündigte Herausgabe der Partitur des Mozart'ſchen Requiem.

In der Hoffnung, die früher ſo geringe Zahl von 105 Subſcribenten auf dieſes Werk durch eine weitere Verlängerung des Subſcriptionstermins einigermaaßen vergrößert zu ſehen, unterblieb ſeither die Herausgabe deſſelben, obgleich die Platten bereits im verfloſſenen Sommer geſtochen waren.

Da ich demnach erachtet aber die oben angeführte geringe Zahl nicht vermehrt hat, ſo ſoll nunmehr auch dieſes Werk, welches ſo eben in die Preſſe kommt, nächſtens verſandt werden.

Der dazu gehörige Vorbericht gründet ſich größtentheils auf wörtliche Briefauszüge der Frau Wittwe Mozart und ihres kürzlich verſtorbenen zweyten Gemahls, des Hrn. Staatsraths von Nissen, und wird gewiß nicht ohne Intereſſe geleſen werden.

Offenbach a. M., den 28. December 1826.

Johann André'ſche Muſikalienhandlung.

Bey Friedrich Hofmeister in Leipzig sind folgende neue Musikalien erschienen:

Bishetha, Leopoldine, Variations brillantes p. Pianoforte avec Orchestre. Oeuv. 14. 1 Thlr. 12 Gr.
Dasselbe Werk für Pianoforte allein..... 12 Gr.

Fürstenau, A. B., 2me et 3me Fantaisie sur un Thème de l'Oberon de Weber pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 47. 48..... à 12 Gr.

Gerke, Elève de Spohr, Quatuor brillant pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Oeuv. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Giuliani, M., Rondeau la Chasse pour Guitare. Oeuv. 109..... 8 Gr.

— Marche variée de deux Journées pour Guitare. Oeuv. 110..... 8 Gr.

Herz, H., Variations faciles sur la Gavotte de Vestris pour Pianoforte. Oeuv. 28..... 20 Gr.

— Rondeau characteristique pour Pianoforte sur la Barcarole de Marie. Oeuv. 35..... 16 Gr.

Hummel, J. N., Notturno, Oeuv. 99. arr. en Harmonie pour 2 Clarinettes in F, 3 Clarinettes in B, Piccolo, 2 Cors, 2 Bassons, Trompette et Trombone par J. D. Rose... 1 Thlr. 4 Gr.

Moscheles, J., Souvenirs d'Irlande, gr. Fantaisie p. Pianoforte avec Orch. Oeuv. 69. 2 Thlr. 16 Gr.
Dasselbe Werk für Pianoforte allein..... 1 Thlr.

Onslow, G., Duo pour Pianoforte et Violon. Oeuv. 31..... 1 Thlr. 18 Gr.

Pièces choisies faciles pour Pianoforte extr. des Oeuvres de C. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Ries. Cah. 4. 5..... à 12 Gr.

Reissiger, C. G., Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianoforte. 6te Sammlung. 18 Gr.

Richter, C., 18 Redoutentänze für das Orchester. 7te Sammlung..... 1 Thlr. 16 Gr.
Dieselben Tänze für das Pianoforte..... 16 Gr.

Die Freunde der Tonkunst

mache ich auf folgende bey mir erschienene Werke aufmerksam:

Kochs, H. Chr., Versuch einer Anleitung zur Composition, 3 Thle. 1782—93. 3 Thlr. 20 Gr.

Rochlitz, Fr., für Freunde der Tonkunst, 2 Thle. 4 Thlr. Der erste Theil enthält: I. Bildnisse, a) J. A. Hiller, b) G. E. Benda, c) A. Romberg. II. Betrachtungen, a) die Fuge, b) Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst, c) Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker, d) Veranlassung zur genauern Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels, e) Händels Messias, f) Entstehung der Oper. III. Vermischtes, a) der Componist und der Liebhaber,

b) erster Auftritt eines Virtuosen, c) blinde Musiker, d) Schreiben an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung.

Der zweyte Theil enthält: I. Bildnisse, a) E. Th. W. Hoffmann, b) E. L. Gerber, c) künstliche Musik: Em. d'Astorga und J. H. Rolle. II. Betrachtungen, a) vom zweckmässigen Gebrauche der Mittel der Tonkunst, b) vom Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, c) der Frühlingstag, verstehn und nicht verstehn, d) ein guter Rath Mozarts. III. Vermischtes, a) der siebenzigste Geburtstag, b) die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst, c) Schiller, d) das Verhältniss des Kritikers zum Künstler, e) commentationcula in usum Delphini.

Tromlitz, ausführlicher Unterricht, die Flöte zu spielen, 2 Thle gr. 4. 1r Theil 2 Thlr. 16 Gr. 2r Theil 1 Thlr. 12 Gr.

Der zweyte Theil hat auch den Titel:

Ueber die Flöten mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen, nebst noch einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen.

Diese Werke sind durch alle Buchhandlungen zu erhalten.

Leipzig, im Januar 1827.

Carl Cnobloch.

Anzeige.

Um Collisionen zu verhüten, zeigen wir hiermit an, dass die Ouverture und der vollständige Klavierauszug der Oper: *Marie*, Musik von Herold, mit deutschem und französischen Worten nächstens bey uns erscheinen wird.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Aechte italienische Streich-Instrumente von gutem Ton, und gut conservirt, sind in der Musikalienhandlung von Gröbenschütz und Seiler am alten Packhof No. 9. in Berlin, und bey dem Instrumentenmacher Otto auf dem Spittelmarkt No. 12. in Berlin zu haben: Eine Violine von Stradivarius, eine von Petrus Jacobus Ruggeri, eine von Hieronimus Amati, eine von Antonius Amati, eine von Nicolaus Amati, eine von Andreas Guarneri, zwey von Jacob Steiner, eine von Camillus de Camilli, eine von Tomas Balestrieri, eine von Joseph Guarnieri, eine Viola von Francesco Ruggieri, ein Violoncell von Hieronymus Amati.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Februar. **N°. 9.** 1827.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

(Fortsetzung.)

Allein es giebt auch Compositionen aus der Vorzeit, die, um sie heut zu Tage auszuführen, blos aus dem Grunde einer dermalen an dem Orte der Aufführung bestehenden, von der zur Zeit und am Orte der Composition bestandenen bedeutend verschiedenen Stimmung, in einen andern Ton versetzt werden müssen. Ein Beyspiel einer solchen Composition zeigt uns Paolucci in seiner *Arte pratica*, von welcher er ausdrücklich erinnert, dass dieselbe, das Werk eines Meisters aus Bologna, wegen der zur Zeit ihrer Entstehung daselbst üblich gewesenen nahmhaft höhern Stimmung, heut zu Tage und an Orten, wo eine tiefere Stimmung eingeführt ist, nach Umständen höher gehalten werden müsse. Er spricht nämlich von einer zehnstimmigen Motette des Andrea Rota, der zwischen 1579 und 1600 in Bologna blühte, welche zu unserm Gebrauche wenigstens um eine kleine Terz, von A moll nach C moll, zu erhöhen wäre.

Hieraus sowohl, als aus jener oben angeführten Stelle des Paolucci, nach welcher auch die Transponirung der in den Chiavette geschriebenen Compositionen um eine Quarte oder Quinte von der Stimmung der Orgel (il corista) abhängen soll, sieht man leicht ein, wie wesentlich zur Bestimmung des wahren Tones der Ausführung alter Compositionen alla capella es sey, die zur Zeit des Autors und an dem Orte, für den er schrieb, üblich gewesene Stimmung und deren Verhältniss zu der heutigen, eigentlich zu unserer Local-Stimmung, zu berücksichtigen.

Darum wäre es sehr zu wünschen, dass uns die Annalen der Kunst die Veränderungen, welche sich mit dem eingeführten Stimmtone seit der Ausbildung der Musik, d. i. seit dem funfzehnten Jahrhundert, in verschiedenen Ländern, vorzüglich in den Hauptstädten, von Zeit zu Zeit ergeben haben, und das genaue Verhältniss des von Zeit zu Zeit angenommenen Stimmtones zu dem vorigen, vollständiger und bestimmter, als es leider geschehen, aufbewahrt hätten.

Ueber die Stimmung in den früheren Jahrhunderten eine zuverlässige Notiz, oder eigentlich den Ton selbst, in Beziehung auf das Maass der Höhe, auszumitteln, möchte wohl jetzt kaum noch möglich seyn. Ich zweifle, dass sich irgendwo in einer Antiquitäten-Sammlung authentische Stimm-Pfeifen, deren man sich damals zur Uebertragung des Tones, wie gegenwärtig der Stimmgabeln, bediente, noch vorfinden möchten; die Orgeln werden vermuthlich meistens auch im Verlaufe dieser Jahrhunderte merkliche Aenderungen erlitten haben. Ein Mittel aber, die Stimmung zu fixiren, und für die ganze Welt kenntlich zu bezeichnen, gab es noch nicht; diese auch jetzt noch zu wenig gekannte und angewendete Erfindung war erst in unserer Zeit Hrn. D. Chladni vorbehalten, wovon weiter unten die Rede seyn wird.

Nach dem Zeugnisse des Paolucci waren in Italien ehemals dreyerley Stimmungen vorzüglich eingeführt; die lombardische, als die höchste, war von der römischen, der tiefsten, um eine kleine Terz verschieden, so dass, wenn der Sänger in der Lombardie z. B. D anstimmte, dieser Ton ungefähr mit dem F des römischen Sängers übereinkam. Die Stimmung in Venedig war vormals dieselbe, wie in der Lombardie, bis ein berühmter Orgelbauer, D. Pietro Nacchini, und dessen Schüler, dort, so wie in den meisten Städten der Republik, die Orgeln ungefähr einen halben Ton, auch wohl etwas mehr, herabgestimmt haben. Die venetianische Stimmung, als die mittlere, wäre demnach die dritte.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten April — Nº. 30. — 1801.

ABHANDLUNG.

Ueber die Ausbildung und Veredlung des musikalischen Gehors.

(Beschlufs.)

Schliefslich mufs ich noch kurz die Veredlungsmittel des musikalischen Gehors für diejenigen angeben, welche dem musikalischen Unterrichte von Lehrmeistern entwachsen sind. Darunter gehört, besonders für Musiker von Metier, *das Reisen*. Kunstreisen erweitern den Ideenkreis, welcher auch bey dem besten Orchester und Chor eines beständigen Aufenthaltsortes eingeschränkt bleibt, es sey denn, dafs dort von Zeit zu Zeit fremde Virtuosen und Virtuosinnen zu seiner Erweiterung etwas beytragen können. Lassen die Umstände dies zuverlässige, freylich aber nicht selten kostspielige Mittel nicht zu, so mufs man es durch fleifsiges Studieren von Meisterwerken zu ersetzen suchen. Die in unsern Zeiten weit häufiger, denn ehemals, zu Stande kommenden Ausgaben vortrefflicher Musikwerke erleichtern die Anwendung dieses Mittels, und sind zugleich äufserst behulflich, der Barbarey, welche sich unter andern Umständen einzuschleichen gelüsten lassen könnte, abzuwehren.

Mancher wird sich wundern, warum unter den Veredlungsmitteln des musikalischen Gehors *Kirchenmusiken*, *Theater* und *Konzerte* nicht genannt werden. Allein die Verwunderung wird sich bald verlieren, wenn man bedenket, dafs in Beziehung auf unser deutsches Vaterland und in Betracht ihrer *jetzigen Beschaffenheit im Allgemeinen*, diese drey Gelegenheiten, Musik zu hören, dem vorgesteckten Ziele nicht überall so nahe führen, als sie unter andern Umständen nicht allein können, sondern auch thun würden. Nur wenige Kirchen und Kapellen haben sich einer Musik zu erfreuen, die sie der Kirchenmusik in *Dresden*, *Prag* oder *Hamburg* und noch einigen wenigen beträchtlichen Städten Deutschlands vergleichbar macht. Wie manche Hindernisse zu übersteigen sind, wie viele davon unübersteiglich gefunden werden, wenn man Kirchenmusik verbessern und ihrer wesentlichen Bestimmung näher bringen will, wissen Musikdirektoren am besten, und man würde weit häufiger ihre Klagen darüber im Publikum zu vernehmen bekommen, wenn diese wackern Männer nicht aus Ueberzeugung von der Nutzlosigkeit derselben damit zurückhielten. Mit den Kirchenmusiken *a potiori* kann man noch zufrieden seyn, wenn sie so beschaffen sind, dafs das Gehör nicht mehr dadurch verdirbt, als es unter andern Umständen veredelt werden könnte.

Zwar findet dieser Vorwurf nicht in eben dem Grade statt in Beziehung auf *Theatermusik*, allein in Betreff der Veredlungsfähigkeit möchte sie auch heut zu Tage an manchem Orte nicht ganz klaglos zu stellen seyn. Die *lyrische Farce* fängt an allzusehr die edlere komische Oper von der Bühne zu verdrängen, und leztere dadurch der Veredlungsfähigkeit des musikalischen Gehörs zu berauben, und der durch Kriegsereignisse verschlimmerte Finanzzustand der meisten, sonst der Musik so günstig gewesenen, Provinzen unsers deutschen Vaterlandes wird auf lange Zeit den Zutritt zur *Opera seria* — wenigstens in dem gröfsten Theile der Reichslande — verriegeln. Belustigungsmittel kann und mag dennoch das Theater noch immerzu bleiben; aber für die vollkommnere Kunstausbildung der Musiker wird es schwerlich in unsern Zeiten und bey uns das

Bey uns in Deutschland ist man von jeher gewohnt, nur zweyerley Hauptstimmungen zu unterscheiden: den Chorton und den Kammerton.

Der erstere soll von dem letztern, tiefern, um einen ganzen Ton abstehen. Höher als beyde soll aber ehemals auch noch ein sogenannter Cornettton existirt haben, der nur noch höchst selten auf sehr alten Orgeln gefunden wird.

Die allgemeine Meinung bey uns ist, dass in früheren Jahrhunderten der Chorton, nämlich die höhere Stimmung, die am allgemeinsten übliche war; dass nach dieser auch die Instrumente eingerichtet gewesen; dass erst nach Einführung verschiedener Instrumente an den Höfen zum Privatvergnügen der Grossen, in den Kammern, jene tiefere Stimmung, welche von daher die Benennung des Kammertons erhielt, aus dem Grunde gewählt worden sey, weil man die in den Kirchen eingeführte Stimmung, den Chorton, für die Kammer zu grell fand, und sich überzeugte, dass Bogen- und Blasinstrumente bey einer etwas tiefern Stimmung einen schönern und männlichern Ton erhielten.

Dieser Kammerton wurde endlich so allgemein verbreitet, dass selbst in den Kirchen der Chorton allmählig verschwand, und gegenwärtig nur noch auf wenig Orgeln mehr übrig seyn dürfte.

Es ist zwar eine blosse von mir gewagte, doch der Wahrheit vielleicht sehr nahe kommende Muthmassung: dass der oben erwähnte sehr hohe lombardische Ton und der nach Knechts Zeugniss noch hier und da vorhandene Cornettton ungefähr gleich gewesen; dass der etwa einen halben Ton tiefere Chorton mit dem gedachten venetianischen des D. Pietro Nacchini übereinkommt; dass endlich der im 17ten Jahrhundert allgemein gewordene Kammerton kein anderer war, als der alte römische Orgelton, der, vermuthlich in der Periode der in Italien am höchsten aufgeblühten Kunst, durch die des Studiums wegen nach Rom gekommenen Fremden, als den Stimmen und den Instrumenten gleich vortheilhaft, zur Norm angenommen, und auch in ihrer Heimath, vorzüglich zuerst für die Kammermusik, eingeführt worden ist. In dieser Meinung werde ich selbst durch die Ansicht der Compositionen der Meister der alten römischen Schulen bekräftiget, deren Singstimmen bey einer gegen jenen Kammerton noch tiefern Stimmung völlig unausführbar gewesen seyn würden.

Indessen würde man sich irren, wenn man glaubte, jener alte Kammerton sey getreu auf uns vererbt worden. Leider sind mit demselben wiederholte, und was eigentlich das schlimmste dabey ist, sehr willkürliche, und in verschiedenen Städten und Ländern sehr ungleiche Veränderungen vorgenommen worden, so, dass jetzt schon eine babylonische Verwirrung herrscht, und schwerlich jemand mehr sagen kann, was unter Kammerton zu verstehen sey; dass es jetzt so vielerley Stimmungen (anmassliche Kammertöne) giebt, als Städte von einiger Bedeutung in Europa, und dass sogar in einer und derselben Stadt mehre anerkannte Stimmungen zugleich bestehen.

Wie bedeutend wir mit dem seynsollenden Kammertone bereits wieder hinauf gerathen sind, zeigt sich, besonders fühlbar den Sängern, bey Aufführung älterer Musiken, selbst noch aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Genau lässt sich dieses allmählige Hinaufschrauben des Kammertons erst seit jener Zeit ersichtlich und mit Genauigkeit erweisen, als Euler uns die Schwingungen der Töne nach ewigen Gesetzen berechnen gelehrt, und Chladni das Gebiet der Akustik so sehr erweitert hat.

Nach Eulers Berechnung (in seinem *Tentamen novae Theoriae musicae etc.* Petersburg 1739) gab ihm damals das achtfüssige, oder grosse C in einer Secunde 118 Schwingungen.

Nach einer spätern Abhandlung in den Schriften der Petersburger Akademie vom Jahre 1771, *de motu aeris in tubis*, fand er 125; womit auch Marpurgs Beobachtungen (man sehe die Vorrede in seinem Versuche über die Temperatur, 1776) übereinstimmen.

Chladni berechnete im Jahr 1802 (zu Wittenberg) die Schwingungen des grossen C auf 128.

In Petersburg zeigte der Kapellmeister Sarti der Akademie der Wissenschaften im Jahr 1796 einige Versuche vor, nach welchen hervorgeht, dass daselbst jenes C schon bis auf 131 gestigen war.

Seither soll es eben dort, wie ich von Hrn. Chladni selbst vernommen zu haben mich wohl entsinne, noch höher, auf 136 bis 138, getrieben worden seyn; wie denn notorisch die höchste bekannte Stimmung so hoch gefunden wird.

Wie beträchtlich diese successiven Erhöhungen bereits sind, ergiebt sich aus nachfolgender Vergleichung der Verhältnisse der zunächst angränzenden höheren Intervalle, wobey ich die Bruchtheile, als unbedeutend, weggelassen habe:

C = 1	Kleiner halber Ton Cis = $\frac{11}{12}$	Grosser halber Ton Des = $\frac{14}{15}$	Grosse Secunde D = $\frac{8}{9}$
118	123	126	130
125	130	133	140
128	133	136	142
131	136	140	145
136	142	145	151

Geht man nun von dem Tone C = 125 aus, wie ihn in den 1760ger Jahren Euler und Marpurg, jener in Petersburg, dieser in Berlin gefunden hatten, so zeigt sich, dass man bey der Stimmung C = 131, bereits um einen kleinen halben Ton gestiegen war; dass man bey der Stimmung C = 136 schon dem D des damaligen Berliner Kammertones stark sich genähert hat, und die Steigerung wirklich nicht viel weniger als einen ganzen Ton beträgt.

Ich bin nicht in der Verfassung, unsere hier in Wien jetzt üblichen Stimmungen (denn wir haben schon allein dreyerley Theaterstimmungen) zu messen; allein es ist kein Zweifel, dass unsere tiefste Stimmgabel, das ist die des Hoftheaters, etwa um einen halben Ton höher steht, als z. B. in Leipzig, von woher ich 1801 eine Flöte mit fünf Mittelstücken mitgebracht hatte, die ich hier als unbrauchbar habe weggeben müssen.

Unsere Stimmgabel ist, wie ich mich bestimmt überzeugte, höher als die schon hinaufgetriebene Pariser, und vielleicht vollkommen gleich jener zu Petersburg.

Ueber den Nachtheil, der aus dieser Verwirrung für die Kunst erwächst, ist schon öfters geklagt worden, und es haben mit Kraft sich Stimmen erhoben (Sauveur, Knecht, Michaelis, Schicht, Chladni u. a.), um zur Festsetzung und gemeinschaftlichen Annahme eines gleichen Grundtones der Stimmung der Orchester aufzufordern. Wirklich wäre eine solche Vereinigung so wichtig, als nur irgend die Vereinigung über gleichen Münzfuss, Maass und Gewicht; denn, wenn die Ungelegenheit aus der Verwirrung in der letztern sich endlich im praktischen Leben durch ein Rechnungsexempel, durch Reductionstafeln und Hilfsbücher noch ausgleichen lässt, so können hingegen wir, um z. B. ein Händel'sches Oratorium im Tone des Originals aufzuführen, unser Orchester doch nicht von C = 132 auf C = 120 augenblicklich herabsetzen, wenn wir auch wirklich hierzu einen ganz untrüglichen Tonometer besässen.

Es wäre jetzt, seit uns Chladni das Verfahren gelehrt hat, einen festen Stimmton auszumitteln und für die ganze Welt und für alle Zeiten kennbar zu bezeichnen, ein Leichtes, sich über einen solchen für die ganze Republik der Kunst gültigen Normalton zu vereinigen; und vielleicht möchte eben das von ihm angegebene Maass von 128 für den mittlern Kammerton zugleich als dasjenige befunden werden, zu dem wir uns noch ohne eine beschwerliche Revolution in unseren Orchestern herabstimmen könnten.

Was liesse sich denn endlich zur Vertheidigung der hohen Stimmung, die meines Wissens vorzüglich in Paris, Wien und Petersburg in verschiedenen, mehr oder minder bedeutenden Abstufungen eingeführt ist, wohl irgend sagen? Den Geigeninstrumenten kann sie nicht zuträglich seyn; denn, wenn die Amati, Stradivari und andere, deren Violinen stets als Muster betrachtet und gebraucht werden, den Bau derselben auf den zu ihrer Zeit angenommenen, in Italien auch jetzt noch allein üblichen tiefern Kammerton berechnet hatten, wie können ihre Instrumente uns jetzt, bey einer so beträchtlich höhern Stimmung noch taugen? können wir diese anders als entweder durch stärkere Spannung oder durch schwächere Besaitung erzwingen? Im ersten Falle haben wir die Gefahr für das kostbare Werk und den Nachtheil, dass die Saiten öfters springen; im andern offenbaren Verlust an intensiver Kraft des Tones, die durch das Grelle des höhern Klanges schlecht ersetzt ist.

Die Blasinstrumente werden durch die Verkürzung nur scheinbar stärker; eigentlich bloss schneidender, und verlieren wesentlich an der Fülle und Anmuth des Tones; man frage insbesondere alle diejenigen, die für verschiedene Töne mehrerley, längere und kürzere Instrumente führen, wie die Clarinettisten, die Hornisten, zum Theil wohl auch die Flötisten, ob sie das höhere lieber als das tiefere behandeln?

Man frage endlich alle Sänger, ob ihnen der öftere Wechsel des Stimmtones gleichgültig ist? man frage insbesondere alle hiesigen Sänger, ob ihnen der Vortrag der meisten ausländischen und aller älteren noch gangbaren Compositionen, z. B. eines Händel, Bach, Graun, Naumann und anderer, nicht eine mehr als gewöhnliche Anstrengung kostet? und ob sie nicht selbst die currenten italienischen Opernsachen in der etwas tiefern Stimmung der italienischen Theater mit grösserer Leichtigkeit, also wohl auch besser als nach der unsrigen, vortragen glaubten? Jeder einigermaassen Unterrichtete weiss ja

ohnehin, wie eben der empfindlichste Nachtheil einer hohen, und besonders einer öfter wechselnden Stimmung für den Sänger daraus entspringt, dass dadurch der Punkt, in welchem seine Stimme aus einem Register zum andern übergeht, verrückt, und hiermit in das ganze Verhältniss der Stimme, in die ganze Tonreihe, Unordnung gebracht wird. Daher muss man es sich erklären, warum man oft an einem Orte ungewöhnlich schwer singt, warum man hier manche Stelle nicht so gut ausführt, als an seinem Claviere, warum das sonst wohlgeübte Organ zum Distoniren sich neigt, u. dgl. Aus diesem Grunde sollte jeder Sänger es sich zur unabänderlichen Richtschnur machen, seine Uebungen immer an einem nach dem herrschenden Tone, weder höher noch tiefer temperirten Instrumente vorzunehmen. Besonsonders aber hüte er sich vor einer zu hohen Stimmung, welche seinem Organe eben so wohl, als seiner Gesundheit nachtheilig, ja gefährlich werden kann.

Wenn also, wie oben sich gezeigt, durch eine höhere Stimmung die Saiten- und Blasinstrumente gleich den Sängern nur verlieren, worin soll denn eigentlich der vermeinte Vortheil bestehen?

Man sagt: es mache eine höhere Stimmung die Instrumentalmusik, sonderlich in Symphonieen, lebhafter. Diess kann allerdings nicht bestritten werden, indem gerade die helltönendsten aller Instrumente, die Violinen und Trompeten, bey hoher Stimmung noch mehr durchdringen; doch hat endlich alles seine Gränzen, „quos ultra citraque nequit consistere rectum". Warum schafft man in den Orchestern nicht auch noch die D-Flöten, die A- und B-Clarinetten ab, und führt statt ihrer schrillende F-Flöten und F-Clarinetten ein? Sollten wir denn im Ernste glauben, dass eine Symphonie von Haydn sich durch die höhere Stimmung in Wien brillanter ausnimmt, als z. B. in Dresden, Berlin, Hannover, Stuttgart, München, Mayland oder Venedig?

Doch, fast zu viel von diesem Gegenstande; es ist Zeit, die Digression zu endigen und auf unserer Aufgabe zurück zu kommen.

Aus demjenigen, was oben von der durch die Chiavette angedeuteten Versetzung des Haupttones, dann von der Verschiedenheit des alten Orgeltones gesagt worden ist, würde sich mit Anwendung auf die Ausführung der Compositionen alla capella der alten Meister des 15ten, 16ten, und zum Theil auch des 17ten Jahrhunderts in jenem tiefen Kammertone, der ungefähr dem alten römischen Orgeltone gleich zu achten ist, folgendes ergeben:

Eine Composition von einem römischen Meister, in den gewöhnlichen Schlüsseln, kann im Tone des Originals bleiben.

Der G-Schlüssel im Discant deutet auf die Herabsetzung um eine Quarte; der Mezzo-Sopran-Schlüssel im Discant auf die Versetzung in die Ober-Quinte.

Von alten lombardischen, dann alten venezianischen Meistern müsste alles, was in den gewöhnlichen Schlüsseln steht, schon um eine kleine Terz höher, alles, was in den höheren Schlüsseln steht, um eine grosse Secunde herabgestimmt, was in den tieferen Schlüsseln steht, sogar um sieben Töne höher gesetzt werden.

Bey uns in Wien wäre in Anwendung auf unsere höhere Stimmung alles noch um einen halben Ton tiefer zu nehmen.

Allein, einerseits möchte es wohl in vielen Fällen kaum möglich seyn, des Autors Heimath und Schule, den Ort, für dessen Chor er das Stück bestimmt hatte, und die dort übliche Stimmung auszumitteln, andererseits ist unser Chor auch wohl gewöhnlich anders organisirt, als er vor Alters gewesen seyn mag; unsern Discantisten, zumal wenn es Frauenzimmer sind, kann man unbedenklich ein paar Töne in der Höhe mehr zumuthen, wogegen der Alt bey uns in den tieferen Chorden etwas beschränkt ist, und kräftige tiefe Bässe ohnehin überall zu den Seltenheiten gehören.

Am besten ist es also wohl gethan, wenn man, mit Beseitigung spitzfündiger Erörterungen, die Partieen der auszuführenden Composition in Ansehung ihres Umfanges verständig untersucht, und mit blosser Rücksicht auf den Chor, mit welchem man die Ausführung unternehmen will, den bequemsten Ton ausmittelt und festsetzt.

Für gewöhnliche Sänger, die, meistens nur nach dem Gesichte zu singen gewöhnt, bey dem Anblicke des Zeichens bewusstlos den damit gewöhnlich bezeichneten Ton anstimmen, auch heut zu Tage selbst von der Transposition in den Chorton entwöhnt, durch die Zumuthung einer besonnenen Transposition aus dem *Stegreife* leicht irre gemacht würden, rathe ich, das Stück gleich in dem Tone der Ausführung zu schreiben, wie z. B. Padre Martini mit dem *Christe eleison* aus der 16stimmigen Messe des Orazio Benevoli, und auch Paolucci mit den in seiner *Arte pratica* abgedruckten Fragmenten aus eben dieser Messe gethan haben.

Man besorge dabey nicht, dass die Composition

durch die Versetzung in einen andern Ton ihren eigenthümlichen Character verlieren werde. Nur mit Rücksicht auf begleitende, oder vor und zwischen den Sätzen spielende Instrumente, und nur um dieser willen, ist die Wahl des Tones für ein ganzes Stück von Belang. Für einen blossen Singchor ist die Wahl des Haupttones nur in Beziehung auf den Umfang und die Lage der Stimmen zu berücksichtigen; an und für sich ist sonst der Ton (in obigem Sinne) die gleichgültigste Sache; für den Sänger giebt es nämlich keine leeren und keine übergriffenen Saiten, keine stumpfen, mit Gabelgriffen oder Verstopfen erkünstelten Töne (wie auf Blasinstrumenten), keine Temperatur, daher keine schärferen Tersen, keine matteren Quinten u. s. w.; nur die Melodie, nur die Harmonie giebt seinem Gesange die Bedeutung. In dieser Hinsicht könnte man z. B. unbedenklich ein *Miserere* aus Dmoll in Hmoll, ein *Te Deum laudamus* aus Bdur nach Asdur, ein *Stabat mater* aus Asdur in Gdur, ein *Regina coeli laetare* aus Adur in Asdur übersetzen, unbesorgt für die Wirkung, deren Unterschied nur dann empfindlich werden müsste, wenn man ein Stück gegen seinen Character überhaupt zu hoch, oder zu tief hielte, da es z. B. allerdings nicht gleichgültig wäre, einen Busspsalm, dessen eigentlicher Ton für die Ausführung Gmoll wäre, mit erhobenen Stimmen in B- oder Hmoll, oder eine Jubelhymne, deren wahrer Ton Cdur wäre, mit tieferer, und folglich ganz natürlich mehr gedämpfter Intonation allenfalls in Adur singen zu lassen.

Hiersu kommt, dass die alten Kirchentonarten — und von den Compositionen alla capella ist hauptsächlich hier die Rede, wiewohl alles darüber gesagte auch auf die Madrigale Bezug hat — durch den Ambitus der in einer gewissen Reihe fortschreitenden Melodie, und durch gewisse vorgezeichnete Modulationen und Schlussfälle ihren eigenen Character verkünden, welcher in jeder Versetzung (Intonation) immer und überall derselbe bleibt: „non essendo differenza dal tuono finto al naturale", wie der alte Rocco Rodio sich ausdrückt.

Da ich eben im Eingange des *Stabat mater* und *Fratres* von Palestrina und der ganzen Sammlung jener *musica sacra, quae cantatur quotannis etc.* erwähnt habe, so sey mir nur vergönnt, meinen Rath über deren Ausführung als Anwendung des Vorhergehenden noch beyzufügen.

Es ist durchaus nicht glaublich, dass Burney jene Sammlung aus der päpstlichen Kapelle in der Gestalt überkommen habe, in der sie von dem Londner Verleger und zuletzt auch von Kühnel in Leipzig herausgegeben worden ist.

Von dem *Fratres* kann ich bezeugen, dass dieses in den (wahrscheinlich ältesten) Ausgaben oder Nachdrücken des Schadari (*Promptuar. mus. etc.* Strassburg 1611) desgleichen des Fabii Constantini (*Selectae cantiones etc.* Rom, 1614) in den Chiavette mit den Ueberschriften

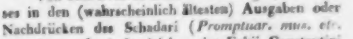

zu finden ist. Sehr unrecht ist uns daher dieses Stück dort mit folgender Bezeichnung geliefert worden:

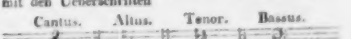

Sicher stand auch das *Stabat mater* ursprünglich, so wie das *Fratres*, in den Chiavette für Discant, Alt, Tenor und Bass.

Beyde Stücke sollten daher zum Behufe der Ausführung heut zu Tage in die Unterquarte versetzt werden; wenn nicht, mit Rücksicht auf die Organisirung des heutigen Singchores, die Unterterze vorzuziehen wäre. Ich meines Ortes rathe zu folgender, von mir im Versuche bewährt gefundenen Transposition:

Ton des Originals:

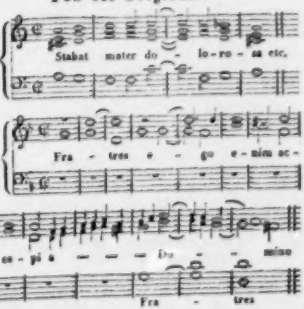

bey mir folgendermassen in die kleine Unterterz transponirt:

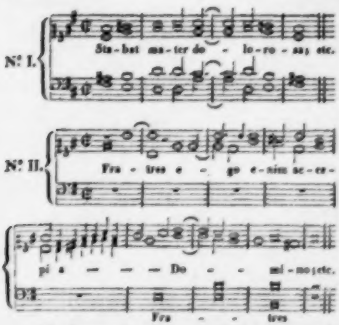

Die Impropria scheinen auch, besonders nach dem hier und da ziemlich hoch gehaltenen Baſs, in den Chiavette gestanden zu haben. Ich würde sie, um den Alt nicht zu tief herabzubringen, eine Tonstufe tiefer setzen.

Die beyden *Miserere*, von Allegri und Baj, stehen auch in unseren Ausgaben offenbar im Tone des Originals, und jede Stimme im gehörigen Verhältnisse.

Indem ich diese Abhandlung schliesse, füge ich nur noch den Wunsch bey, dass in einer künftigen Ausgabe die betreffenden Stücke entweder gleich in den Ton und in die Schlüssel umgeschrieben werden, in denen sie am besten ausgeführt werden mögen, oder dass, wenn man an der (erst wieder herzustellenden) Urschrift eine solche Aenderung vorzunehmen Bedenken trüge, wenigstens die bey der Aufführung nothwendig zu bewerkstelligende Transposition und die Vertheilung der Stimmen (für Discant, Alt, Tenor und Baſs) ausdrücklich angemerkt, der Violinschlüssel aber, der, da er seine Bedeutung als Versetzungsschlüssel vorlängst verloren hat, offenbar wider das Costume der geistlichen Musik anstöſst, ganz ausgemerzt werde.

Endlich wäre das *Fratres*, welches am angezeigten Orte, gleichfalls allem Costume entgegen, im Alla breve Tacte (𝔠) abgedruckt ist, in den doppelten, d. i. vier halben 𝅗𝅥 Tact (wie oben von mir geschehen) umzuschreiben, indem die Untertheilung dieses Tactes in zwey, den auch in dieser Gattung von Composition allerdings gegebenen innern Rhythmus, nicht zwar für den Zuhörer bey der Aufführung, wohl aber für den Leser der Partitur, völlig verwischt, und das geübte Auge eben so beleidigt, wie wenn man ihm das Allegro (𝐂 4) einer Haydn'schen Symphonie im gespaltenen (2) vorlegte.

Nachrichten.

Leipzig, am 20. Februar. Alles nicht völlig Neue von Musikwerken, oder nicht von auswärtigen Künstlern Vorgetragene verweisen wir in die halbjährigen Uebersichten des Zustandes der hiesigen Musik, damit wir für Ankündigungen des Neuen, was jederzeit kurz nach der Aufführung bekannt gemacht werden soll, erwünschten Raum gewinnen.

Zuerst also über eine neue, am ersten Febr. hier zum ersten Male gehörte Symphonie von Felix Mendelsohn-Bartholdy, in Berlin. Sieht man auf die Instrumentirung des Werkes, in welcher unsere Zeit so grosse Fortschritte gemacht hat, so sollte man meynen, es käme von einem durch lange Erfahrung geübten Componisten; so grosse Gewandtheit in der Behandlung der einzelnen Instrumente und in der Beherrschung des ganzen Orchesters hat der junge Mann hierin an den Tag gelegt. Der Geist aber, der das Ganze durchweht, spricht unverkennbar von jener jugendlichen Kraft, die in rüstiger Gesundheit und Fülle eines sprudelnden Lebens auch dann noch sich die Herzen gewinnt, wenn sie in einer der Jugend so natürlichen und darum gefälligen Ungebundenheit oft schnell von Einem zum Andern schweift. Wir wollen aber damit durchaus keinen Tadel, vielmehr ein Lob ausgesprochen haben; denn wenn der Jüngling bereits wie ein Mann, überall rund und gehalten, auftritt, wird wohl schwerlich die überreife Natur zu künftig wahrhaft tüchtigen Leistungen berechtigen können, wie wir sie vom Verfasser mit vorzüglicher Hoffnung erwarten dürfen. Wenn wir also von dem Ganzen urtheilen, dass es in dem, was man Styl nennt, noch fühlbar schwanke und, sich seine eigenthümliche Art noch suchend, sich bald an diesen, bald an jenen gepriesenen Meister halte; so ist das nichts anders, als wenn wir sagen, wir freuen uns über die sehr lebendige Empfänglichkeit eines jungen Mannes, den wir, um des innewohnenden grossen Talentes und der schon reichlich gewonnenen Fertigkeiten willen, auf einer für uns Deutsche so ausgezeichnet ruhmvollen, der gröſs-

ten Vorgänger wegen besonders schwierigen Bahn herzlich willkommen heissen. Gleich der erste Satz ist übervoll von Jugendkraft, und der glühende Eifer eines jugendlich weichen Gemüthes kann unmöglich im Uebermaasse der Spannkraft eine Haltung zeigen, die nur Sache des vollendeten Meisters ist. Dennoch hört man auch schon diesen Satz, ob er gleich nach unserer Meinung in Ansehung des innern Gehaltes der schwächste ist, mit wahrer Freude um seiner Lebendigkeit willen. Das darauf folgende Andante ist nicht allein nach Mozarts Weise instrumentirt, sondern auch erfunden, und zwar recht glücklich. Eben so hat die Menuett etwas so offenbar Nachgeahmtes, dass Beethoven als Vorbild gar nicht zu verkennen ist. Der letzte, eben so feurige, aber bey weitem gehaltnere Satz, als der erste, setzt dem rühmlichen Ganzen die Krone auf. Ganz eigenthümlich und höchst wirksam ist besonders ein Pizzicato-Satz, bey dessen Wiederholung eine einzelne B-Clarinette eine so originelle Melodie durchhin bläst, dass man sich sehr freudig gehoben fühlt. Möge der Verfasser auf seiner glücklich betretenen, durch so hohe, in ihrer Weise nicht zu überbietende Vorbilder, wie Haydn, Mozart und Beethoven, äusserst schwierigen Bahn mit freudigem Muthe fortwandeln und uns recht bald wieder etwas von seiner Arbeit hören lassen.

Im zweyten Theile desselben Concertes wurde ein Rondo für das Pianoforte von Hummel vorgetragen von Ferd. Schornstein aus Elberfeld, einem vierzehn- bis funfzehnjährigen Knaben, der sich als einen bereits so fertigen und kräftigen Spieler zeigte, dass er desshalb allein schon viel Lob und Aufmunterung verdienen würde, wenn auch sein Vortrag weniger lebendig und ausdrucksvoll genannt werden müsste, als er es in der That ist. Gerade dieser Vortrag, der bey allem Richtigen und innern Tact Beweisenden doch des noch Kindlichen keineswegs ermangelt, ist das sprechendste Zeugniss von einem natürlichen Berufe zur Kunst, dass wir uns um so mehr freuen, die musikalische Welt wieder auf einen hoffnungsvollen Zögling Euterpes aufmerksam zu machen, da wir hören, er werde, seiner höhern Ausbildung wegen, den Unterricht Hummels, eines so bewährten Priesters derselben, geniessen, wozu wir ihm und uns Glück zu wünschen haben, wenn er anders die Leitung dieses Meisters mit gehörigem Fleisse benutzen wird.

Darauf folgte Ouverture und Einleitung aus der Oper *Arion*, von Otto Claudius, einem unter uns lebenden jungen Tonsetzer (Manuscript). Auch ihm gebührt gerechtes Lob. Er zeigt sich in diesem seinem ersten grossen Werke als einen Tonsetzer, der mit gebührendem Fleisse nicht nur die in unseren Tagen besonders so höchst nöthige Kunst eines tüchtigen Instrumentirens und die von Manchem über alles Recht vernächlässigte Geschicklichkeit im guten Satze sich sehr wohl zu eigen gemacht hat, sondern auch mit glücklicher Erfindungsgabe und einem frischen Gefühle für das Schöne von der Natur ausgerüstet worden ist. Wenn wir auch hin und wieder, ohne pedantisch nach Aehnlichkeiten zu jagen, die Bajaderen zu viel tanzen sehen, und manches andere in Mode Stehende sich uns unwillkürlich aufdringen wollte; so entschuldigen wir diess doch in den ersten grösseren Arbeiten eines jungen Mannes mit dem geringen Vertrauen, gerade der Besseren, auf eigene Kräfte, und mit dem natürlichen Wunsche, dass sein Werk nicht wirkungslos der Menge vorübergehen möchte. Und wenn uns auch Einiges — berücksichtigen wir vollends das Theater, für welches das Werk doch bestimmt ist — zu lang gehalten erschien; so möchte diess doch wohl eben so sehr dem Texte, der zu viel Stehendes in der Handlung hat, als der anfänglichen Neigung junger Componisten zuzuschreiben seyn, die gern mit jedem Satze etwas Ausgeführtes geben möchte. Kurz, wenn ein junger Mann bey seinem ersten Auftreten so viel Gelungenes zu geben im Stande ist, so ist es uns eine angenehme Pflicht, das Publikum auf ihn, als auf einen Mann aufmerksam zu machen, von dem wir bey fortgesetzt treuer Beharrlichkeit wahrhaft Gediegenes zu erwarten haben. Sein Werk wurde mit Beyfall aufgenommen.

Am 15ten dieses wurde uns abermals eine neue Symphonie zu Gehör gebracht, auf die man um desto gespannter war, jemehr die erste desselben Verfassers sich mit Recht allgemeine Gunst erworben hatte. J. W. Kalliwoda, dessen erste von uns mit verdientem Lobe bereits erwähnte Symphonie vor Kursem zu allgemeiner Freude wiederholt worden war, bewiess auch in seinem zweyten Werke, dass er bey grosser Gewandtheit im Technischen der Kunst einen sehr zu ehrenden geraden Sinn sich zu erhalten gewusst hat, der in sich selbst gross genug ist, alle bloss erkünstelte sogenannte Originalität zu verschmähen und vielmehr mit möglichster Lebendigkeit eben das zu geben, was, in glücklicher Stunde empfangen, seine Seele festzuhalten vermochte — ein Vorzug, der eigentlich bey Jedem

vorausgesetzt werden müsste, der aber darum gerade jetzt so empfehlungswerth wird, weil Viele ihr trügerisches Heil in einer geschraubten Zusammenstellung oft der verschiedenartigsten Dinge suchen, womit sie nicht der Wahrheit und der Dauer, sondern einer in sich matten und hinfälligen Ruhmliebe huldigen. Die Melodieen, die K. uns vorführt, ihre Verknüpfungen und Nachahmungen durch die verschiedenen Instrumente sind so natürlich und daher gefällig, dass das Ganze angenehm unterhält, wie ein freundliches Gespräch, ohne das Gefühl bis zur Entzückung zu steigern. Die Erfindung hat nichts Hervorstechendes, und in der Hinsicht muss man das zweyte Werk wohl unter das erste stellen; aber die Durchführungen und Verarbeitungen der Sätze sind sämmtlich sehr wohl gerathen, wenigstens die drey ersten, denn der letzte ermangelt eines guten musikalischen Motives und heist desshalb, um den gefühlten Mangel nothgedrungen zu decken, gleich so bunt an, dass in diesem letzten Satze an eine sich steigernde Durchführung, wie sie die ersten Sätze zu behaupten wissen, nicht zu denken ist. Der verdiente Beyfall wurde nicht versagt.

Noch wurde uns ein Vocalquartett für Männerstimmen von Eisenhofer gegeben: „Tochter des Himmels, lieblich und mild" etc. In einer Parenthese bemerkte die Ankündigung: „vorgetragen in den Concerten des Königstädter Theaters in Berlin." Wir wissen nicht, ob wir diesen Zusatz für ein ex auctoritate, oder für eine captatio benevolentiae, oder für eine historische Notiz nehmen sollen: am wahrscheinlichsten wohl für das Letzte. Nach einer angenehmen Einleitung beginnt eine Polonaise in beliebter Call'scher Manier, also artig und gefällig; und da es zugleich gut vorgetragen wurde, verfehlte es seinen Zweck nicht; es gefiel.

Kurze Anzeigen.

Douze Variations sur un air de l'Opéra Preciosa, pour le Pianoforte, comp. etc. par D. S. Siegel. Oeuv. 35. chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das aus der allbekannten *Preciosa* bekannte Lied: „Einsam bin ich nicht alleine" etc. mit seiner einschmeichelnden sentimentalen Melodie verdient wohl variirt zu werden, um auf mancherley Weise im Gemüthe fortzuklingen. Hr. Siegel hat diess im Vorliegenden recht gut ausgeführt, und die Liebhaber der *Preciosa* sowohl als überhaupt solcher leichten gefälligen Sachen werden ihm dafür danken. Einige Abwechselungen in den Taktarten hätte indess Rec. gewünscht, da der durch acht Variationen hindurch gehende ¢tel Takt einigermaassen ermüdet. Desto kräftiger tritt in der neunten der Marsch, in der zehnten das Alla Polacca, in der eilften gar eine Menuett auf (die hoffentlich auch in den Tanzsälen, wenigstens zur Beförderung der Gesundheit, bald wieder ihren Rang einnehmen wird, damit die gute alte Zeit in Allem herauf beschworen werde!) und in der zwölften macht ein hübsches Allegretto den Beschluss.

Introduction et Variations sur un Thème du Ballet Nina, pour le Pianoforte à 4 mains, comp. par E. Köhler. Oeuv. 10. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Die Einleitung ist nur ein kurzes Präludium; das Thema angenehm und freundlich. Die Variationen sind sechs; die letzte lebhaft in eine ziemlich lange Coda auslaufend. Einige von jenen lösen nur das Thema in Figuren auf, aber diese Figuren sind nicht unfliglich; einige bilden etwas Eigneres aus dem Thema und werden damit desto interessanter; wie No. 5. Die Coda hat gute Imitationen. Das Ganze ist an beyde Spieler ziemlich gleich vertheilt. Auszuführen ist es nicht schwer, obgleich nicht für ganz Ungeübte. Durch Alles das eignet es sich zu einem munitern Unterhaltungsstück für Liebhaber und Liebhaberinnen. Das Aeussere ist gut.

Der arme Toms, Ballade von Folk, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — — von Ign. Ritter v. Seyfried. Wien, bey Leidesdorf. (Pr. 6 Gr.)

Nicht eigentlich als Ballade, sondern mehr als Lied, und in den verschiedenen Strophen mit beybehaltener Melodie des Gesanges, aber mässiger Variirung der Begleitung, behandelt. Die Melodie dem Texte angemessen, die Harmonie gewählt; wie beydes von dem geachteten Künstler zu erwarten war.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. Nº. 10. 1827.

Ueber Musik als Wissenschaft.

Eine Glosse.

Durch dichte Waldung einen geraden Weg zu hauen, so dass er genau auf ein fernes, verstecktes Ziel führe, hat seine Schwierigkeiten; durch einen Wald von Dunkelheit, Ignoranz und Irrthum in Wissenschaft und Kunst die Bahn brechen, will noch etwas mehr sagen, und man beugt unwillkürlich sein Haupt vor einem Newton oder Winkelmann. Auch nur die Bahn brechen wollen, ist ein Vornehmen, das von Kraft zeugt und Anerkennung verdient; aber mit dem Fällen einiger Bäume ist das Werk nicht gethan, und noch weniger mit blossen Luftstreichen, die auf sie geführt werden. Jetzt scheint unter den Künsten die Musik an der Reihe zu seyn, von den Gründen ihres Zaubers Rechenschaft geben zu sollen, nachdem ihre Genien entflohen sind; denn

> — hat Genie und Herz vollbracht,
> Was Lock' und Descartes nie gedacht,
> Sogleich wird auch von diesen
> Die Möglichkeit bewiesen.

Man kann nun freylich mit ganzer Seele die Himmelstöne des *Messias* geniessen und zu anderen Stunden mit reinem Verstandesinteresse den Gründen des mächtigen Eindrucks nachspüren, welchen solche Musik auf unser ganzes Wesen ausübt, um wo möglich die Quelle, aus welcher die nothwendigen und unwandelbaren Naturgesetze dieser Kunst fliessen, aufgedeckt zu sehen, und desshalb auch der Idee ihrer wissenschaftlichen Begründung seinen Respect beweisen, ohne die Kunst desshalb zur Wissenschaft machen zu wollen, wie ein genialer akademischer Stallmeister mit der Reitkunst solches glücklich zu Stande gebracht zu haben behaupten soll. Doch auch jene Begründung der Musik auf ein durchgreifendes Princip scheint ein bedenkliches Beginnen, da Pythagoras mit dem ganzen Zuge musikalischer Theoretiker bis auf unsere Tage noch nichts vollkommen Befriedigendes an's Licht zu fördern vermochten. Der Eine will von der Physik, der Andere von der Physiologie des menschlichen Körpers, ein Dritter von der Seelenlehre den Auslauf nehmen, und Alle werden von dem Ausspruche des Vierten ad absurdum geführt, der dasjenige, was körperlich entsteht, fortgepflanzt und aufgenommen wird, nur als Idee behandelt und daraus a priori alles ableitet — was er will.

Man kann, ohne Prophet zu seyn, den Componisten die tröstliche Versicherung geben, dass ihre Kunst nie durch jene Bestrebungen des Verstandes aus den warmen, blühenden Thälern, worin sie sich freudig und lebendig bewegt, zu den kühlen Regionen der Wissenschaft wird hinaufgezogen werden; nicht etwa, weil ein einziger Geist jene verschiedenen Richtungen der Forschung unmöglich in sich vereinigen könnte, sondern weil die beyden letzten nie sichere Resultate zu erringen vermögen, da ihre Grundansichten mit herrschenden philosophischen Systemen stehen und fallen. Von der einseitigen physikalischen Begründung ihres Princips darf die Musik allein etwas dauerhaftes, unwiderlegbares erwarten; aber es wird für die Beantwortung der Frage nach der Erklärung des Eindrucks immer nur unbedeutend seyn, wie die Farbenlehre und Perspective dem Maler dienen, ohne den Geist seiner Kunst zu enthüllen. Und doch verhilft jenes Wenige der Theorie der Musik sicher weit eher zu dem Princip bestimmter, unanfechtbarer Regeln und Erklärungen der harmonischen Lehren, als die Geschenke des Wortschatzes philosophischer Systeme.

Wir wollen gar kein Hehl daraus machen, dass diese Aeusserungen durch die Ansichten des Hrn. Dr. Walther veranlasst sind, die nach einer Recension in der Isis „dasjenige glücklich

erreicht haben, was die grössten Meister der Tonsetzkunst, der Philosophie entbehrend, bezweifelten, — den sichern Vereinigungspunct ihrer theoretischen Gesetze, und dem Generalbass seine wissenschaftliche Enträthselung versprechen." Ausserdem sieht der Rec. durch Hrn. Dr. Walther's Schrift den Streit über das Verhältniss der Harmonie zur Melodie auf immer geschlichtet, wie auch die befriedigende Entwickelung der chromatischen Tonleiter in ihrem Keime, und ladet den Verf. zur Erweiterung seiner Lehre bis zum Speciellsten in der Musik aufs dringendste ein.

Als der Einsender dieser Zeilen vor mehren Jahren in B. einen geistvollen Freund besuchte, führte dieser ihn auch zu der ästhetischen Abendvorlesung des Professors P. P., wo ihm durch die geniale Deduction, dass das Princip der plastischen Schönheit weiblich sey und in der elliptischen Form bestehe, am Ende so verwirrt zu Muthe ward, dass nur des Freundes Versicherung, es gehe ihm nicht besser, ihn über den Zustand seines Gehirns wieder beruhigen konnte, während eine Dame neben ihm in lauter Bewunderung der vorgetragenen genialen Ansichten sich erschöpfte.

Die Recension der Isis fügt zu ihrer Bewunderung nun freylich zum Schluss noch die Bitte, dass der Verf. künftig die Sprache mehr achten, auch seine Constructionen weniger verwirren möge, und hat uns durch diesen nachträglichen Ausspruch wieder aufgerichtet: denn ihm zufolge mag die Schuld, dass wir den Verf. ungeachtet allen guten Willens nicht verstehen können, wohl nicht so ganz an uns liegen, da wir doch übrigens mit abstracten Gegenständen wohl fertig zu werden vermögen. Indessen sollte unser vergebliches Streben und der Umstand, dass sachverständige Musiker (von Beruf) uns No. 46 dieser Zeitung vom vorigen Jahre, als ihnen völlig unfassbar, zurückgegeben, nicht abschrecken, einen neuen Anlauf zur Eroberung der neuen Ideen zu wagen, wenn auch nur eine einzige Stimme von Gewicht öffentlich erklärte, jene Ideeen wirklich gefasst zu haben, und namentlich, von dem neuen Princip der Musik befriedigt zu seyn. Dass die absolute Form des Tones die Wissenschaft begründe, dass der Ton Einheit in der Duplicität et vice versa, deshalb aber der Dreiklang der in sich zerlegte Ton selbst sey — sind Axiome, zu deren Annahme uns eine besondere Gefälligkeit oder Bequemlichkeit erforderlich scheint, und man könnte mit so allgemeinen Sätzen jede beliebige Wissenschaft a priori construiren, die Optik z. B. folgendermaassen:

Nur in der absoluten Idee des Lichtes liegt seine Wissenschaft begründet, erhält die Entstehung der Farben erst ihre lebendige Bedeutung und wissenschaftliche Beziehung. Es darf nicht die äussere Erscheinung des Lichtes mit seiner innern Anschauung verwechselt werden; dennoch vermag Niemand jene in Wahrheit zu begreifen, dem nicht diese schon vorher klar geworden. Nur aus dieser höhern und einzigen Ansicht des Lichtes geht hervor, was es heisst: das Licht sey Einheit in der Duplicität und Duplicität in der Einheit, also eine Trias.

Ist nun aber das Licht eine Trias, so sind die drey Elemente oder Grundfarben (Roth, Gelb, Blau) nichts, als das zerlegte Licht selbst, so dass durch drey Glieder, die aber in sich eins — ausgedrückt wird, was dieses als ein einziges in sich bezeichnet, etc.

Daraus liessen sich dann mit einiger Gewandtheit und dunkeln, tiefklingenden Redensarten leicht die bekannten optischen Gesetze für die Farbenbrechung des Lichtes ableiten, und man könnte diese Theorie durch Einmischung des Positiven und Negativen, wie der philosophischen Indifferenz an ihren schwachen Stellen dergestalt verschanzen, dass sie wenigstens vor denen vollkommen gesichert wäre, die gelehrtem Wortkram ihre Einsicht gefangen geben.

Wir unsererseits sind an Bestimmtheit der Begriffe, an eine bündige Beweisführung für jede Behauptung so sehr gewöhnt, und lesen so gern verständliches Deutsch, dass uns die Darstellung des Hrn. Dr. Walther in keiner Hinsicht Genüge gethan hat, wenn wir auch in Manchem, u. a. in dem, was derselbe über das Verhältniss der Musik zur Psyche sehr schwerfällig ausspricht, den philosophischen Blick keineswegs verkennen.

Zum Schluss noch die Versicherung, dass bey unserm Urtheile die Persönlichkeit uns immer gleichgültig ist, da das Ziel der Wahrheit über alle Rücksicht erhaben seyn muss, wir also zugleich das Streben nach derselben anerkennen und sehr hoch achten, und dennoch die Resultate dieses Strebens nicht deswegen bona fide gut heissen können. Sollten diese Zeilen dazu beytragen, dass das Dunkle licht, das Unfruchtbare fruchtbar gemacht werde, so ist ihre Absicht erreicht.

H *T.*

Louise Reichardt.

(Eingesandt aus Hamburg.)

Louise Reichardt ist uns gestorben, Louise Reichardt, die durch den Wohllaut, der in ihr lebte, weit und breit bekannt geworden ist. Was sie als Meisterin des Gesanges geleistet, was sie ihrer grossartigen Anlage zufolge Ausserordentliches hätte hervorbringen können, würde am besten ein edler Kunstgenosse darstellen, der mit ihr in Hamburg für eine würdige Feier der Musik, zumal der höhern, der geistlichen, so uneigennützig und mit so gutem Erfolge bemüht war. Wir Anderen begnügen uns damit, jene Vortrefflichkeit zu ehren, und erfreuen uns schlichtweg an den herrlichen Proben, die sie als Denkmal zurückgelassen — als ein Denkmal, um das ihr selbst wohl wenig zu thun gewesen. Denn Oeffentlichkeit sagte unserer Freundin nicht zu, sie wäre am liebsten in den Gränzen des stillen weiblichen Wirkens geblieben und hätte ihr hohes Talent gern als eine schöne Zugabe zu dem Glück und den Freuden des Hauses gewähren lassen. Ihre Leutseligkeit hätte sie freilich unter allen Verhältnissen mit vielen Menschen in Berührung gebracht, denen sie gefällig und hülfreich zu seyn wünschte, oder die selbst einzeln wie gesellschaftsweise mildthätig waren und sonst Gutes und Schönes zu fördern suchten; allein, um sich draussen sehen zu lassen und um sich zu zerstreuen, verliess sie ihr Zimmer nicht, auf welchem sie in dem Geiste einer Nonne lebte. Ihr Aeusseres entsprach dieser innern Richtung auffallend. Wer sie ein einziges Mal gesehen und gesprochen, musste sie wieder kennen. Die schlanke Gestalt, die sich mit so feinem Anstande und so vieler Bescheidenheit erhob, das durchaus ungemeine, todtenbleiche, stille Antlitz mit den starken Augen voll Licht, der nicht allein ansprechende, sondern auch anredende gütige Ton der Stimme, die sich auf's willigste dem, was sie sagen wollte, anbequemte, die gemessene Haltung bey behendester Leichtigkeit, ihr leises Auftreten, der fast nicht hörbare Gang, das ganze gelassene Verhalten, ja Kleidung und Kopfhülle, gaben ihrer Erscheinung etwas Eigenes, etwas Nonnenhaftes, man möchte sagen Geisterartiges. Der Gedanke an ein Gelübde liess sich nicht abweisen, dass sie mitten in der Welt wie in einem Kloster leben wolle, als eines jener barmherzigen Wesen, die sich nur zeigen, um wohl zu thun. — Wer jedoch ein Auge für sie hatte, zweifelte wohl nicht an dem Abschiede, den das merkwürdige Weib von der Welt genommen, mochte indess an eine ursprüngliche, so grosse Klösterlichkeit ihres Herzens nicht allzuviele glauben, sondern vielmehr in dem stillen Gesichte von ehemaligen grossen Erschütterungen lesen, von harten Kämpfen und schweren Entsagungen. Er sah noch jetzt manche Bewegung des Schmerzes, der Anstrengung und des innerlichen Ringens, die von der allerdings ungewöhnlichen Verwundbarkeit ihres Gemüths nicht herrühren konnten. Sie rührten auch nicht daher, sie kamen aus tieferm Grunde, denn so leichtverletzlich sie war, so gesetzt und gehalten war sie doch. Jene Bewegungen rührten her von dem aufrichtigen Bruche mit dem Bösen und ihrem geübten Blicke, dasselbe in allen seinen Regungen alsobald zu entdecken, von dem sauren Streben nach dem Höchsten und Besten, von der scharfen Beurtheilung ihrer selbst, die sich nicht genug thun konnte, aber nicht mit sich abhandeln wollte. Sie hatte keinen falschen Frieden mit sich selber geschlossen, sie wachte und betete und stritt unverdrossen gegen sich selbst, mit tausend Schmerzen zu der idealen christlichen Höhe hinaufblickend. Sie wollte die lautere Wahrheit, das bildlose Wesen, sie kümmerte sich nicht um Weisen und Formen, und hatte vor weinerlichem Frommthun, oder gar vor einer Coquetterie mit religiösen Gefühlen den entschiedensten Abscheu. Sie machte es sich nicht so bequem in ihrer Gottesfurcht; ihr Glauben und ihre Liebe mussten sich bethätigen. Fast über ihre Kräfte hat sie für Andere gewirkt und über Vermögen gespendet. Aeusserst genügsam und mässig, fand sie sich leicht mit ihren eigenen Bedürfnissen ab und gab bis auf das Unentbehrliche Alles hin, kaum dass sie nur das Unentbehrliche behielt. Es schien, als wenn sie von der blossen Sauberkeit leben könnte. Von ihr konnte es heissen: „Sie suchte keine irdischen Schätze zu sammeln, sondern reich zu werden in Gott.“ — „Sie liess ihre linke Hand nicht wissen, was die rechte that.“ Beym Sitzen über allerhand mittelmässigen religiösen Büchern, die mit philistermässiger Verständigkeit den beschwichtigten Leser auf glatter Sprache wiederum in die breite Fahrstrasse hingleiten lassen, hielt sie sich nicht auf; sie trat der Menge nicht nach. Ihr geistlicher Führer in der letzten Zeit war jener seltene Mann, von dem Luther ausspricht,

thun können, was es in drey Viertheilen des vorigen Jahrhunderts gethan hat.

Konzerte könnten und sollten in diesem Betrachte mehr thun, als Kirchen- und Opernstücke. Man ist da in der Auswahl der aufzuführenden Stücke nicht so beschränkt, man kann dabey auf Zeiten und Umstände Rücksicht nehmen und dadurch der Musik ein Interesse verschaffen, welches sie diesen Umständen verdanket, indem das Kunstverdienst von jener dadurch in ein gewisses Relief kömmt. Auch wenn unter den Spielern und Singenden auf kluge Art ein Geist der Nacheiferung gewecket und unterhalten wird, kann der aufmerksame Kunstfreund für seine eigne Ausbildung und Veredlung nicht wenig Nutzen davon ziehen. So wahr dies alles ist, bin ich dennoch zu fragen berechtigt: sind die Konzerte allenthalben das, was sie seyn könnten und seyn sollten? Wer auch nur dann und wann Gelegenheit hat, als Reisender deren zu besuchen, wird leicht inne werden, dafs bey der Einrichtung der meisten auf Erzielung dieser oft erwähnten Nutzbarkeit wenig oder gar kein Bedacht genommen ist; dafs die Direktoren entweder durch das Lokale gebundene Hände haben, die sie nicht entfesseln können, oder sich zuweilen aus sklavischer Gefälligkeit gegen Dilettantencapricen die Hände selbst binden. Es wäre so nutzlos als zweckwidrig, diesen Gegenstand noch weiter zu verfolgen, da ich hier keine Vorschläge zur Verbesserung der Konzerte zu thun habe, auch fürchten mufs, mit derselben eine Predigt für taube Ohren auszuarbeiten. So viel sey mir jedoch zu sagen erlaubt, dafs mir die meisten Konzertsäle zum guten musikalischen Gehör eben das Verhältnis zu haben scheinen, was die meisten Tanzsäle zur Tugend des Frauenzimmers haben, bey welchem die Epoche der Verführbarkeit noch nicht vorüber ist. So wie man zufrieden seyn mufs, wenn die Tugend eines solchen Frauenzimmers nicht verschlimmerter aus solch einem Belustigungsorte herausgeht, als sie hineingegangen ist, eben so hat man sich Glück zu wünschen, wenn das Gehör nicht verpobelter ein Konzert verläfst, als es darein kam.

Minder kann freylich dieser Vorwurf Konzerte treffen, die von mehrern Virtuosen veranstaltet sind, und sollte auch nichts dabey bezwekt werden, als dafs solch ein Virtuose allein oder in Gesellschaft andrer sich hören läfst. Solche waren mir immerzu instruktiv und zur Kenntnifsvermehrung und Ausbildung des Geschmackes ungemein dienlich.

Noch dienlicher aber fand ich hierzu *Repetitionen*, wenn sie unter der Direktion eines Mannes veranstaltet wurden, der seinem Fache gewachsen war. Ich habe deren von Puperani, von Karl Stamitz, von Zumsteeg und von Punto beygewohnt, die mir in dieser Hinsicht unvergefslich bleiben werden. In einer Repetition ist weniger Zerstreuung, als bey Aufführung eines Musikwerkes; auch Fehler, die weggeschliffen werden müssen, sind hebende Schatten für das wirklich Schöne, und man hat Gelegenheit, als ästhetischer Tonforscher den Setzer eines Musikwerkes im Gange seiner Empfindungen, Ideen und Vorstellungen mit aller Bequemlichkeit zu belauren.

Gleichen Werth hat das *Einstudiren* mit grofsen Meistern und Meisterinnen, und je seltener die Gelegenheit dazu im allgemeinen ist, desto mehr Aufmerksamkeit darauf mufs ich hier empfehlen. Solch ein Einstudieren hat für die Kunstveredlung eben den vortheilhaften Erfolg, den ein freundschaftlicher Umgang mit einer wirklich achtungswerthen Person auf die sittliche Veredlung zu haben pflegt. Auch dieses Veredlungsmittel darf ich aus eigenen Erfahrungen anpreisen, wenn gleich, wie diese Erfahrungen gemacht werden — hier um der Kürze willen nicht angegeben werden kann. Um den Vorwurf der Unvollständigkeit zu vermeiden, will ich noch die gewöhnlichsten Hindernisse der Bildung und Veredlung des musikalischen Gehörs mit wenig Worten anfügen. Eh' ich dies aber thue, mufs ich mich darüber erklären, warum ich *Krankheiten der Gehörorgane* nicht unter diesen Hindernissen aufzählen, auch mich nicht auf die Angabe von Mitteln dafür einlassen werde. Alle Gebrechen der Gehörwerkzeuge lassen sich nämlich, wie Aerzten bekannt ist, in die zwey Hauptklassen der unheilbaren und heilbaren bringen.

dass seit der Apostel Zeiten wohl kein solcher Lehrer aufgestanden sey. Seine Schriften waren ihr überaus theuer, und nur die Bibel ging ihr darüber.

Dass einen solchen Geist in den Künsten und Wissenschaften nur das in Wahrheit Schöne und Lautere vergnügen mochte, wäre wohl schon vorauszusetzen. Sie hatte die Bildung unserer Zeit, kannte die Werke unserer Meister gar wohl, ja sie kannte die meisten unserer bedeutenden Männer persönlich, die in dem Hause ihres berühmten Vaters viel verkehrten. Sie erinnerte sich ihrer gern und hatte ihr Eigenthümliches und Liebenswürdiges so feinsinnig aufgefasst, dass man sie nicht ohne lebhafte Theilnahme von ihnen erzählen hörte. Die Meister ihrer eigenen Kunst hatten sie am tiefsten ergriffen; von allen am meisten Händel, den sie unbeschreiblich liebte. Es war eine in Entzückung übergehende Freude, mit der sie von ihm redete oder ein beynahe lebensgrosses Bild, das sie von ihm besass, anschaute; es war, als wenn seine gewaltigen Töne in ihrer Seele erwachten und mit ihr himmelan stiegen. Das Element der heiligen, der geistlichen Musik war ihr eigentliches Heim, daher waren jener ausserordentliche Mann und andere ihm nicht unähnliche spätere und frühere Genossen ihre nächsten und natürlichen Verwandten in der Kunst, deren bisweilen halbvergessenen Nachlass sie wieder an den Tag zu ziehen suchte. Ihr heiliger Eifer für die geistliche Musik blieb nicht ohne Wirkung auf andere weniger tiefe und begabte Menschen. Was in ihr zur hellen Ueberzeugung gediehen war, mag doch in vielen als dunkle Ahnung aufgegangen seyn: dass alle Musik in der Tiefe Gott meinen müsse, wenn sie einem reinen und edlen Gemüthe wohl thun solle. Wie mancher Jüngerin der Kunst mag die hochherzige Meisterin unendlich mehr gegeben haben, als sie zu empfangen kam, ja, als sie dermalen nur zu wünschen im Stande war. Die immer gleiche Freundlichkeit und unermüdliche Geduld der treuen Lehrerin machte selbst dürftigen Talenten Muth. Sie verstand es, einer verlangenden Seele das ungefüge Organ gefälliger zu machen und wiederum auf ein bereites, einladendes Organ die fast abgewandte, schlummernde Seele hinzurichten. Junge Mädchen, ja sehr junge Kinder gewannen bald Vertrauen zu ihr und fühlten sich zu ihr hingezogen, weil sie ihnen in Wahrheit nahe stand, da sich in ihr bey aller Erfahrenheit so viel Kindlichkeit und Naivetät erhalten hatte. Im Gemüthe war sie jugendlicher als manche aufwachsende blühende Gestalt, die neben ihr stand. Ueberhaupt mochte nicht leicht jemand, dem nicht etwa ihre Persönlichkeit zuwider war, unvergnügt von ihr gehen. Sie wusste wohl, was selige Augenblicke seyen, und es mochte nicht leicht ein menschliches Weh geben, das ihrem Herzen fremd geblieben. Ihr Lebenspfad war von jeher von Dornen und Disteln voll genug. Als Kind verlor sie die Mutter; die Braut empfängt an dem zur Hochzeit bestimmten Tage statt des Erachten, eines genialen jungen Malers, der aus Italien zurückkommen sollte, die Nachricht von des Geliebten Tode; ihrer ungemeinen Schönheit beraubten sie die Blattern; späterhin verliert sie noch ihre schöne, im höchsten Grade reine Stimme; ihre Gesundheit war schrecklich zerrüttet; die seit 16 bis 20 Jahren ihres Umgangs genossen, versichern, sie kaum einen Tag nicht leidend gesehn zu haben. Und was mag die Vereinzelte für Unbill, Ungemach und Kränkung erduldet haben! Sie hat den schweren Weg vollendet. Ihr unvermutheter Tod machte die stille Achtung und Liebe offenbar, die sie so sehr verdiente. Viele ihrer Schülerinnen und Freunde thaten ihr die letzte Ehre an und sangen mit unverkennbarer Betrübniss an ihrem Sarge in der St. Johanniskirche zwey von ihr selber componirte herrliche Choräle, die sich wörtlich auf diese ernste Feyer bezogen, und das von Clasing so schön componirte *Vater Unser*, das gottlob unverändert gelassen und nicht verbreitet war. Alle begleiteten die Leiche auch zu ihrer letzten Ruhestätte. Als das Versenken des Sarges die Gemüther so heftig erschütterte, trat ein würdiger Geistlicher, der schon vorher in der Kapelle einige Worte zum liebevollen Gedächtniss an die Vorangegangene geredet hatte, ganz nahe ans Grab und sprach mit vester, zuversichtlicher Stimme: Es wird gesäet verweslich und wird auferstehen unverweslich; es wird gesäet in Unehre und wird auferstehen in Herrlichkeit; es wird gesäet in Schwachheit und wird auferstehen in Kraft; es wird gesäet ein natürlicher Leib und wird auferstehen ein geistlicher Leib." Amen! Amen! hallte es in den getrösteten Herzen nach, und, gewiss, weder ihr Arzt, der vergebens seine Kunst aufgeboten hatte, das theure Leben festzuhalten, noch einer der anderen aus dem Gefolge würde die Entschlafene zu einem

abermaligen Aufenthalt auf dieser armen Erde erweckt haben, wenn er auch hätte Zeichen und Wunder thun können.

Nachtrag zu den Nachrichten über die Herbst-Stagione in Italien.

Neapel. Teatro St. Carlo. Die Pasta debütirte in der ersten Hälfte Novembers als Medea in S. Mayr's Oper dieses Namens, zog als Sängerin sehr wenig an, gefiel aber als Actrice. In der nachher gegebenen neuen Pacini'schen Oper *Niobe* wurde sie zwar nebst Lablache und Rubini auf die Scene gerufen, machte sogar im December im *Teatro Fondo* als Desdemona im *Otello*, ihrer Glanzrolle, furore, gefällt aber doch nicht als Sängerin. Die Musik zur *Niobe* wird von dem Neapolitaner Zeitungsschreiber gelobt. Die Lalande und Lablache waren gegen Ende des Decembers nach Wien abgereist, wo sie diesen Winter im Hoftheater singen werden. Die hiesige Königl. Theaterdeputation machte bekannt, dass, nachdem die dermalige Direction der beyden Hoftheater mit der Charwoche zu Ende geht, S. M. befohlen haben, die neue Verpachtung in der allgemeinen Secretarie der Deputation anzunehmen, wo die Grundlage des neuen Contracts einzusehen ist. Man sagt, eine Gesellschaft werde die Leitung beyder Theater übernehmen, und Barbaja's Hauptquartier nach seiner Vaterstadt Mailand kommen.

Messina. Am 15. November gab man Rossini's *Ricciardo e Zoraide* mit Beyfall. Der hiesige Kapellmeister D. Mario Aspa componirte eigens eine Arie für die Contraltistin Corradi.

Rom. Noch gab man die *Semiramis*, worin die Pisaroni in der Rolle des Arsace auftrat. Alles himmlisch — nach der Römer Zeitung.

Bologna. Die bereits angezeigte Oper *il Torneo* von Hrn. Bagioli machte dem Vernehmen nach fiasco. Ende Novembers gab die Ferlotti zu ihrem Benefiz Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina*. Hr. Generali war zur nämlichen Zeit von hier nach Florenz abgereist, wo er für's Theater Pergola das Oratorium *Giosue sotto le mure di Gerico* für die Fastenzeit componiren wird. In der am 7. December im hiesigen Casino gegebenen Akademie sangen die Ferlotti, die Herren David, Zuccoli und der Dilettant Zucchelli, Bruder des Bassisten dieses Namens, jetzt in Paris. Der angehende Tenorist Antonio Poggi, von hier gebürtig, Schüler des jetzt hier wohnhaften Maestro Cavalier Celli, wurde für künftiges Theaterjahr nach Paris, angeblich mit 17,000 Franken, engagirt; er betrat zum erstenmal das Theater, und wird in Rossini's *Ciro in Babilonia* debütiren.

Modena. Am 9. December gab man zum erstenmale die Opera semiseria *Il disertore, ossia l'eroismo dell' amor filiale*, componirt von N. U. (nobil uomo) Hofmusikdirector Antonio Gandini, Guardia nobile d'onore S. K. H. Im ersten Acte gefielen die Arie der Prima Donna, das Duett zwischen ihr und dem Tenor, das Terzett und Finale; im zweyten Acte fand das Sextett besondern Beyfall. Sänger: Elisabetta Ferron, Prima Donna; Pietro Gentili, Tenor; Benedetto Torri, Basso cantante; Vincenzo Pozzi, Basso comico: Anna Pozzi, seconda Donna; Alfonso Pareschi, secondo Tenore.

Parma. Noch gab man Rossini's *Barbiere di Seviglia*, *Inganno felice* und *Cenerentola*, sodann des Grafen Nicelli's ältere Farse *l'Ajo nell' imbarazzo*, und die Farse *il Re Teodoro in Venezia*, von Luigi Finali, einem Parmesaner; beyde letzteren sollen getheilten Beyfall gefunden haben.

Triest. Schlüsslich gab man Mercadante's *Donna Caritea*, welche vorigen Karneval in Venedig ungemein, hier aber sehr wenig gefiel.

Barcelona. Die Sedlaczek gefällt fortwährend; eben so der anstatt Remorini (S. Bologna) eingetretene Bassist Gennaro Simoni.

Mailand. Unter die vielen Almanache, die hier jährlich im December in Druck erscheinen, gehört auch folgender: *Rossini e la Musica, ossia amena biografia musicale, Almanacco per l'anno 182-, Anno primo.* Milano, presso Ant. Fortunato Stella e Figli. 160 S. in 16. Ein jährlich fortzusetzender Almanach, wozu die bereits bey Artaria allhier erschienenen gutgetroffenen Kupfer mehrer Componisten und Sänger dienen, denen eine Art Lebensbeschreibung beygefügt wird. Diess Jahr enthält folgende Ordnung: Rossini (ganz nach Stendhal), Catalani, Galli, Lablache, Rolla, Marchesi, Pasta, Tacchinardi. Das zweyte Jahr soll mit S. Mayr, das dritte mit Zingarelli beginnen. Durch solche von Profanen in der Kunst aus merkantilischer Speculation und für den Augenblick erzeugte Arbeiten gewinnt die musikalische Literatur wenig oder nichts.

Stagione del Carnevale 1827.

Mailand. Teatro alla Scala. Prime Donne: Stephanie Favelle, Loreto Garcia, Seraphine Gai, Brigida Lorenzani (letztere Contralt in Männerrollen); Tenori: Gio. David, Francesco Piermarini; Bassi: Vincenzo Galli (Bruder des rühmlich bekannten dieses Namens), Felice Botelli; Supplenti: Carolina Franchini, Teresa Ruggeri: Seconda Donna: Maria Sacchi. Man eröffnete die Stagione mit der ältern Pacini'schen Oper *Alessandro nelle Indie*, in welcher die Favelle, Lorenzani und David sangen. Die Lorenzani abgerechnet, die in ihrem Schlussrondo verdienten Beyfall fand, den man auch der Favelle nicht versagte, machte alles übrige fiasco. David wurde ausgezischt, fand aber einige Tage nachher in einer mit weniger Schnörkeln und Falset gesungenen Arie vielen Beyfall. Gewisslich ist er, wenn er seine übermässigen Verzierungen und Gurgeleien mit dem Falset aufgiebt, einer der besten jetzt lebenden Tenoristen. Einige Tage nach dem *Alessandro* gab man Mercadante's *Didone*, in welcher die Garcia, Gay, Piermarini und Galli sangen.

Rom. Teatro Argentina. Hauptsänger: Clelia Pastori, Elena Otto, Giuseppe Binaghi, Lorenzo Biondi, Angelo Berettoni. Die *Zelmira* machte fiasco. *Teatro Valle.* Hauptsänger: Emilia Bonini, Gio. Batt. Verger, Domenico Coselli Bcs, Giuseppe Frezzolini Bco.

Stuttgart, im Februar. „Die Winter-Moden-Ausstellung im . . Saale hat viel Unterhaltung gewährt. Er war zugleich ein „Stell dich ein" für hübsche junge Leute beyderley Geschlechts. Mädchen-Musterung für künftige eheliche Aushebung und Conversatorium der eleganten Welt überhaupt. Das Beobachten, Scherzen und Lachen wurde nur mitunter zu sehr durch den fast überflüssigen musikalischen Unterhaltungs-Theil übertönt. Liessen sich bloss einzelne Stimmen oder Instrumente bescheidentlich hören, so machte man sich nicht so viel aus der Störung, denn man konnte doch sein eigenes Wort vernehmen; die Unterhaltung drang hier durch. Aber wenn sie Mozart, Spontini, Weber, Beethoven mit ihren Ouverturen und Symphonieen brachten, oder den alten Haydn mit seiner *Schöpfung*, einer musikalischen Ilias post Homerum, so war die ganze gesellige Freude in ihrem Strom aufgehalten.

Solche Sachen sollten einer heitern Gesellschaft, die sich selbst zu unterhalten versteht, gar nicht gebracht, oder doch wenigstens pianissimo gespielt werden — u. s. w."

Könnte nicht mancher Berichterstatter von Winter-Concerten so beginnen? Uns kam der Scherz wirklich nur im Gegensatz gegen die würdig-ernste Art, mit welcher hier die jährlichen Abonnement-Concerte vom Publikum im Ganzen aufgenommen werden.

Nicht als wüssten nicht Diese und Jene ihre besondern Absichten bey solchen künstlerischen Oeffentlichkeiten ganz sanft mit unterzubringen und neben dem schönen Objectiven hinweg auch an ihr eigenes Subject zu denken und dessen Prädicate ein wenig zu Markt zu tragen. Aber dessen nur weiter zu gedenken, wäre zu rigorös, da es in der ganzen Welt so ist, und menschlich nicht anders seyn kann. Bey allem Guten und Schönen will der Mensch so sein kleines Nebenprofitlein haben. Wer dies weiss, lässt es geschehen, damit auch jenes befördert werde.

Die erste Hälfte der Winter-Abonnement-Concerte ist vorüber; Ref. giebt ein Verzeichniss des Bedeutendsten unter dem Ausgeführten, mit einigen Bemerkungen.

I. Symphonie von Haydn. Die Kunst ist unendlich, aber doch hat jede Kunstart ihr Ziel und Maximum, und wer es erreicht, der hat ein Vollkommenes in seiner Art geschaffen, das in keiner Folgezeit übertroffen werden kann und soll. Haydn's Symphonieen gelten uns für ein solches, und die Kunstmittel, die er angewendet, können vielleicht auf keinerley Weise harmonischer gebraucht werden. In diesem Sinne hören wir sie immer als etwas Unvergleichliches an. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Buffardini. Ein solcher italienischer Singgast ist meistens eine ambulirende Schule, von welcher etwas zu lernen ist. Von dieser kein brillanter, grossartiger Gesang — dazu reicht ihre Brust, ihr auffallend kurzes Athmen nicht — aber ein delicater, graziöser Vortrag, und ein gewisses Etwas, was freilich nur ihr Himmel giebt. Concert für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Molique, dem neuen Concertmeister. Er ist eine bedeutende Acquisition, ein Meister, dessen Spiel hohe Anmuth mit erstaunlicher Sicherheit und Fertigkeit vereinigt. Ref. hatte Gelegenheit, ihn auch als trefflichen Quartettspieler kennen zu lernen.

II. Symphonie von Mozart; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Speisegger. Ihre Stimme erinnert in einer gewissen Region — man unterschied freilich dreyerley Tonschichten — an die der Mad. Vespermann, nur mehr von der physischen als psychischen Seite. Concert für die Violine, componirt und gespielt von H. Stern. Ein Virtuos setzt sich's immer nach der Hand und mit Vorliebe in den hellklingenden ♯ Tonarten. Scene und Arie von Kapellmeister Lindpaintner, gesungen von Hrn. Häser. Mit Wärme geschaffen und vorgetragen.

III. Am Christfeste: die *Schöpfung* von Haydn. Die Solopartieen gesungen von Fr. v. Knoll und v. Pistrich, Herren Häser, Hambuch, Pezold. — Nicht jede Opernsängerin, Rossini'sche Rosignol, Zerline etc. möchte sich so gut in den Oratorienstyl finden, wie Fr. v. Pistrich. Die Chöre waren durch Liebhaber verstärkt.

IV. Ouvertüre aus *Iphigenia in Aulis* von Gluck. Nur immer mehr von solcher Art und Kunst! Concertino für zwey Waldhörner von Schunke, gespielt von Schunke, Vater und Sohn; Violinconcert von Spohr, gespielt von Hrn. Molique; Concert für das Fortepiano von Kalkbrenner, gespielt von Ludwig Schunke. „Gespielt" ist das gröste Lob, wenn von solchen Schwierigkeiten die Rede ist.

V. Symphonie (eroica) von Beethoven; — herrlich, aber wie von einem grossen, in sich entzweiten Geist, gleich dem des Lords Byron, der aus Uebermuth und Excentricität mit der Kunst in der zweyten Potenz noch einmal spielt. Concertante für zwey Oboen von Sellner, gespielt von den Herren Ullmann und Ruthart; Cavatine von Zingarelli, gesungen von Dem. Buffardini; Violinconcert von Viotti, gespielt von Hr. Heim. Lob verdient die Wahl dieses früheren Werkes, das in seiner Einfachheit von den neueren überschimmert wird, durch seine solide Schwere aber der besonnenen Kunst des Spielers zusagte.

VI. Ouvertüre aus *Faniska* von Cherubini; Violinconcert (Allegro) von Rode, gespielt von Hrn. Sommer; Sextett aus *Così fan tutte* von Mozart; Clarinettconcertino von Molique, gespielt von Hrn. Klein aus München, einem Gast, an dem wir nicht Dieses oder Jenes zu loben vermöchten, etwa die Stärke oder Weichheit oder Innigkeit des Tones, die Rundung oder Fertigkeit etc. weil er alles dieses in vollendeter Einheit besitzt, und wohl unter die vorzüglichsten jetztlebenden Clarinettisten zu stellen seyn mag; Variationen über *God save the king*, für zwey Hörner und Fortepiano, von Schunke, gespielt von Schunke Vater und Söhnen; Erstes Finale aus *Così fan tutte*. „Erfreut uns doch Musik, besonders dieses Meisters, noch höher, wenn wir sie schon kennen, etwa selbst eingeübt und von den ersten Proben bis zur Darstellung in ihr gelebt haben. Es ist Erinnerung, Gegenwart und Ahnung des Kommenden, sich in einander spiegelnd. Hört man solches Nicalternde, so möchte man dem Zeitgeschmacke das Göthische Denkwort parodirend zurufen:

„Willst du immer weiter schweifen?
Sieh, das Schöne liegt so nah!
Lerne nur es recht ergreifen,
Denn das Rechte ist schon da."

Ouvertüre aus *Oberon* von Carl Maria von Weber. Als Vorschmack von der Oper selbst, die, so wie auch *Euryanthe*, hier noch nicht gegeben worden. Ref. kann hiebey nicht umhin, zu bemerken, dass manches neue, so wie eine noch grössere Zahl älterer Werke auf unseren Bühnen hauptsächlich darum nicht aufgeführt werden, weil die Intendanzen die Kosten scheuen. Eine grosse Oper soll nun einmal mit dem grösstmöglichen Theater-Pomp in die Scene treten, und der ist in unseren Tagen fast unerschwinglich. Auf keinen Fall will man unter dem Fuss bleiben, auf welchem das Theater steht. Wir meynen aber, auf einer wohlausgestatteten Bühne könne man in Beziehung auf die Kostüms alle Opern der Welt sogleich ohne bedeutenden Aufwand zur Freude und Zufriedenheit des musikliebenden und auch wohl des übrigen Publikums geben. Sollten etwa die Helden und Heldinnen mit dem Theaterschneider und den Kaufleuten im Bunde stehen? oder ist es, wie bey der Christbescherung, wo die Aeltern meist luxuriöser sind, als die Kinder, die, ihr frommes Gefühl im Herzen, sich wohl auch mit der aufgestutzten vorjährigen Puppe glücklich preisen würden?

Ausser den genannten Musikstücken gaben die Abonnementsconcerte noch Ouverturen von C. M. v. Weber, Spontini, Arien, Duetten etc. von Rossini, Lindpaintner, Mercadante, Zingarelli etc.

Wenn wir im Obigen nicht bey jeder Gabe lobend und dankend uns beseigt, so geschah es nur, weil unserer Künstler schon öfters in gegenwärtigen Blättern rühmlich gedacht worden. Von unserm geschätzten Kapellmeister Lindpaintner

ist es nicht anders zu erwarten, als dass nur Gutes, künstlerisch dargelegt, vorkomme. Wir wissen uns keiner Mittelmässigkeit, keines bemerkungswerthen Mangels zu erinnern. Wenn nicht Alles Alle, so hat doch Jedes seine Liebhaber angesprochen.

Wenn wir aber die Concertzettel noch einmal durchlaufend überblicken, so finden wir, dass fast ausschliessend Musik der neuern und neuesten Zeit zu hören gegeben worden ist. Das will uns nun hintennach nicht ganz recht seyn. Weil jedes Zeitalter in sich verliebt ist und zu stark nach sich selbst riecht, so sollte es sich immer wieder mit dem Dufte der Vorzeit durchräuchern. Ja, wir meynen, man verstehe am Ende nicht einmal sich selbst mehr, wenn man immer nur sich höre. Zu allem Genuss gehört ein Gegensatz, das begreifen die Köche sehr gut. Mit dieser Kunst und Geschmacksforderung kann man sich aber nicht abfinden, wenn man uns etwa irgend einmal Ein Stück aus einer andern Zeit bringt, so wenig, als wir heute den Burgunder delicater finden, weil wir vor acht Tagen Eidamerkäse gegessen. Die einander hebenden Gerichte müssen jedesmal aufgetischt werden; je verschiedener, desto besser.

Grossen Instrumentalstücken, den Virtuositäten, dem anmuthigem und Bravourgesange war genug Raum gegeben, aber der Vokalmusik, welche durch grossartige Einfalt das Innere erregt und befriedigt, derjenigen, nach welcher eigentlich das musikalische Gemüth Verlangen trägt, war im Verhältniss zu jenem zu wenig. Hier würde gewiss selbst Religiöses wohl aufgenommen werden, was wir in der durch den Cultus bedingten Kirche nicht zu hören bekommen.

Das mag in der Praxis seine Schwierigkeiten haben, sich an Persönlichkeiten und Sächlichkeiten stossen. Aber die Forderungen der Kunst gehen auf Totalität; sie meint immer den ganzen Cyklus; und — wünschen wird doch erlaubt seyn.

Das phantasirende Präludiren und vielstimmige Einstimmen, von welchem Ref. voriges Jahr schrieb, hat ziemlich nachgelassen. So ein endemisches Uebel verliert sich nicht auf einmal.

* * *

Kurze Anzeigen.

1. *Première Fantaisie élégante ou Potpourri brillant sur les thèmes favoris de l'Opéra, La Dame blanche, pour le Pianoforte par Charles Czerny.* Oeuv. 151. Part. 1. Vienne, chez Haslinger. (Pr. 16 Gr.)

2. *Seconde Fantaisie etc.* (Pr. 16 Gr.)

3. *Variations pour le Pianoforte sur un motif de l'Opéra, Oberon, de C. Mar. de Weber, comp. par Charles Czerny.* Oeuv. 155. à Vienne chez Artaria. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Cz. hält sich dazu, den unter Liebhabern und Liebhaberinnen jetzt so zahlreichen, sehr fertigen, präcisen und zierlichen Pianofortespielern neue Lieblings-Melodieen herbey zu schaffen und sie ihnen nach ihren Bedürfnissen und Neigungen zuzurichten. Dass er diess mit lebhaftem Geiste, mit grosser Geübtheit, in eleganter und brillanter Weise (worauf auch der Titel des erstgenannten Werkchens deutet) und mit vollkommener Kenntniss des Instrumentes und seiner Wirkungen, besonders was eben wieder Elegantes und Brillantes betrifft, zu machen pflegt: das ist Jedermann bekannt. Ist er doch eben dadurch jetzt ein Liebling jener Klavierspieler und Klavierspielerinnen. Und so braucht's bey seinen Arbeiten dieser Art kaum etwas, ausser zu sagen: sie sind da, und sind in dieser Art. Die beyden Fantaisieen zeigen wirklich Phantasie; sie sind auch geschickt gruppirt und jede im Schlusssatze fleissig ausgeführt. Sie sind ziemlich, doch nicht allzuschwer auszuführen. Die Variationen, über eine artige Tanzmelodie, desgleichen; doch haben sie in den Erfindungen weniger Eigenthümliches. Es sind ihrer sieben; die letzte ist ein ziemlich ausgeführter, rascher Bravoursatz. Stich und Papier sind bey allen drey Werkchen gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. **№. 11.** 1827.

Recension.

Première Sinfonie en Fa mineur (Fmoll) à grand Orchestre, comp. — — par J. Kalliwoda, maitre de chapelle de S. A. le Prince de Fürstenberg. Op. 7. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 3 Thlr.)

Man kann es wohl, wenn auch nicht eine Ilias post Homerum, doch ein Wagstück nennen, jetzt mit einer Symphonie hervorzutreten, nachdem die drey Heroen dieser Musikgattung, Joseph Haydn, Mozart und Beethoven, nicht nur so vortreffliche Werke dieser Gattung geliefert haben, die, wenigstens in Deutschland, überall bekannt, überall mit dem grössten Beyfall aufgenommen sind, und nun als vollendete Muster feststehen; sondern auch, da jeder dieser grossen Geister in seinen Symphonieen eine ihm ganz eigenthümliche, von der, der andern im Ausdruck und Styl ganz verschiedene Richtung genommen hat, diese drey ganz verschiedenen Richtungen aber die Kreislinie, wohin sich der Geist in dieser Musikgattung überhaupt richten kann, so zu erfüllen scheinen, dass jeder andere, wie er sich auch wende und wie vieles Individuelle er auch hinzubringe, ihnen doch im Wesentlichen auf ihren Wegen begegnen müsse: begegnet er ihnen aber, so hat er nicht nur die grosse Schwierigkeit, neben jenen ihren Meisterwerken mit Ehren zu bestehen, sondern auch die Vorliebe des Publikums für sie, und endlich das mündliche oder schriftliche Geklapper derer zu besiegen, die, um sich selbst ein Gewicht zu geben, auf Ausspürung von Aehnlichkeiten ausgehen, und haben sie sie gefunden, mit vollen Backen und als ein Urtheil der Verwerfung oder doch der Verkleinerung und Herabsetzung ihren Fund ausposaunen. Zwar giebt es noch eine Gattung der Symphonie, wo man jenen Werken nicht begegnet, welcher aber, seit jener Steigerung derselben in jeder Hinsicht, dieser Name kaum noch zukömmt; jene Gattung, meynen wir, die man vielmehr Divertimenti für das Orchester nennen sollte und wohin wir jetzt die frühesten Symphonieen Haydns, seiner Schüler, Pleyels, Rosetti's, Neubauers, Dittersdorfs und Anderer rechnen müssen; eine Gattung, die, mit Geist, Heiterkeit und Geschicklichkeit ausgeführt, gewiss auch nicht zu verachten wäre: für welche aber die Zeit zu ernst und die Ansprüche zu gross geworden sind: weshalb sie auch nicht mehr recht eingreift, selbst wenn sie wirklich jene Vorzüge zeigt, wie man diess den Symphonieen Küffners, des Einzigen, so viel wir wissen, der sie in unseren Tagen, und der jetzigen Instrumentation gemäss bearbeitet, nicht absprechen kann.

Mit solchen und mancherley daran sich schliessenden Gedanken, die um so mehr zu Bedenklichkeiten wurden, da der Rec. von Hrn. K. durchaus nichts wusste, als was der Titel angiebt — wozu aber noch gehört, dass er ein Schüler F. D. Webers, des Directors des Musikconservatoriums in Prag sey, was aus der Dedication hervorgeht — mithin zum allerwenigsten nicht mit günstiger Vormeinung, ging der Rec. an die Betrachtung dieses Werkes, das, wie gleich der erste Anblick zeigt, ganz und gar nicht zu der zuletzt genannten, leichten und populären Gattung der Symphonie gehört. Jetzt nun, nachdem er es in der Partitur ernstlich und, von ihm selbst festgehalten, immer ernstlicher und oft durchgelesen, dann mehrmals vollstimmig gehört und nun wieder durchgelesen hat — jetzt muss er mit um so mehr Vergnügen gestehen, dass er auf eine sehr angenehme Art überrascht worden ist, dem jungen Meister seinen und aller seiner Gehülfen oder Zuhörer bey der Aufführung ausgezeichneten Beyfall zu bezeigen hat, und in Mehrem, was das Werk bietet, ihm seine Bewunderung nicht versagen kann. Derselbe Beyfall, glaubt der Rec., wird dem Werke

überall zu Theil werden, wo man es gut und seinem Sinne gemäss ausführt; was, bey dem jetzigen Stande aller bedeutenden Orchester, zwar nicht leicht, aber noch weniger schwer fallen kann, wenn man nur durch mehr als Eine Probe — indem die erste mit richtiger und reiner Ausführung der Noten selbst sich wird beschäftigen müssen — dafür sorgt, dass die Ausführenden den innern Zusammenhang und den sehr consequenten Gang des Einzelnen, wie des Ganzen, fassen, woraus sich dann erst der rechte Vortrag eines Jeden der Ausführenden ergiebt. Eben weil das so sich finden und mithin den Directoren, auch wohl anderen Lesern, daran gelegen seyn wird, das Werk etwas näher geschildert zu bekommen, versucht der Rec. diess zu thun, so gut er es, nach dem mehr praktischen Gange seiner Bildung und ohne mehrere Notenbeyspiele, vermag.

Was erstens im Allgemeinen den Ausdruck und Styl, ja auch was weniger Wesentliches, z. B. die Länge des Ganzen und der einzelnen Sätze, die Verhältnisse der Instrumente gegen einander, die Benutzung Einzelner zu besonderen Effecten u. dgl. anlangt: so scheint Hr. K. vor Allen sich Mozart in seinen letzten Symphonieen zum Muster genommen zu haben, doch mit Milderung mancher Schärfen verwickelter Harmonieen und plötzlicher Contraste; so dem Werke zwar einige Mittel aufzufallen entzieht, übrigens aber ihm mehr zum Lobe gereicht. Ein blass geschickter und gewandter Nachahmer Mozarts ist aber Hr. K. durchaus nicht: er schlägt den Weg dieses Meisters ein, bewegt sich aber auf demselben frey und eigenthümlich, sowohl den Erfindungen, als der Ausarbeitung nach; und, so zu sagen, steht in jenem gebotenen Raume auf eigenen Füssen; diess aber am meisten im ersten Allegro (mit dessen Einleitung) und im Adagio, welche Sätze wir auch überhaupt für die schönsten erklären müssen. Die contrapunctische und überhaupt real-vollstimmige Schreibart ist Hrn. K. sehr geläufig und er übt sie aus ohne Zwang, im besten Flusse; die Instrumente alle in ihren Eigenthümlichkeiten und Vorzügen versteht er vollkommen und behandelt sie diesen gemäss, wobey wir noch besonders mit Lob bemerken müssen, dass er das Quartett keineswegs um der Blasinstrumente willen zurücksetzt, vielmehr es, namentlich im Adagio, weit zweckmässiger und wirksamer anwendet, als jetzt viele Componisten.

Die einzelnen Sätze stellen sich dem Rec. also dar. Einleitung: nicht pomphaft und gleichsam herausfordernd, wie jetzt so oft, sondern ernstfeyerlich. Jenes wäre dem Character des ganzen Werkes gar nicht angemessen gewesen: diess ist es; und ist es auch dadurch, dass durch die thematische Führung die im Ganzen herrschende Schreibart angedeutet wird. Das Allegro fängt mit dem einfachen, cantabeln und einer vierstimmigen contrapunctischen Verarbeitung fähigen Satze an:

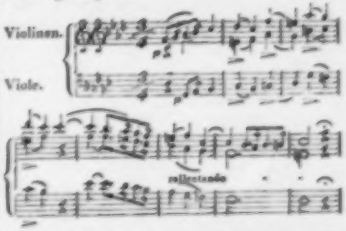

worauf der Bass die obere Melodie aufnimmt, die drey anderen Stimmen in einer, jener ähnlichen Weise geführt werden und der Schluss zur Tonica zurückkehrt, mit dem Eintritt nun das ganze Orchester Forte eintritt, zu jener Melodie im Basse eine neue, kräftige Figur anhebt und so fortgeführt wird, dass jene freyer und theilweise hervortritt. Bey Ausdehnung dieses Satzes, bringt die erste Violin den zweyten, wieder einfachen, cantabeln und mannichfaltiger contrapunctischer Umgestaltung fähigen, aber freundlichern, heiterern Satz; und diese beyden Sätze, mit dem, was Anfangs nur ihnen oder ihrem Accompagnement genommen wird, sind nun der Stoff, aus welchem zunächst sich das treffliche Allegro aus- und abspinnt. — Das Adagio, ma non troppo, Des-dur, wird wieder von dem Quartett allein und zwar mit dem schönsten Gesange begonnen, der durch den ganzen, nicht kurzen Satz, ungeachtet der verschiedenartigsten, zum Theil auch, doch nirgends scharf, contrastirenden, variirenden Figuren oder harmonischen Wendungen, mehr oder weniger, ganz oder getheilt hindurchklingt. Wir müssen diess Adagio, der Erfindung, der Ausarbeitung und dem Ausdrucke nach, meisterhaft nennen und dem Verf. Glück dazu wünschen. — Die Menuet ist rasch, kräftig, und, wie auch das gefällige Trio, wieder sehr gut harmonisch verwebt; in jeder Hinsicht rückt aber hier Hr. K. dem Mozart, besonders in dessen köstlicher

Menuet der Symphonie aus Gmoll, etwas nahe an den Leib; was, indem wir es äussern, nicht getadelt, sondern nur, zur versprochenen Schilderung des Werkes, bemerkt werden soll. — Das Finale tritt sehr kräftig und entschieden mit einem, zwar nicht eben originellen, aber guten Satze ein, der eine Art kurzen Vorspiels vor dem eigentlichen, gewissermassen rondomässigen Thema bildet. Dieses nun, mit seinem, zuerst in Asdur vorkommenden, cantabeln Gegensatze, wird mit Feuer und Leben ausgeführt; es entwickelt sich auch ein brav fugirtes Zwischenspiel, nach welchem der Satz frey und wieder sehr lebhaft zu Ende läuft: aber er kömmt zu zeitig zu diesem Ende. Der Verf. hätte, nach jenem Fugato und nach einigen leichteren Wendungen zur Erholung der Zuhörer, wie ein tüchtiger Gardist, länger im Feuer stehen und aushalten, dann einen, gleichfalls längern und glänzendern Schluss hinzufügen sollen — letztes weniger um des Satzes selbst und für sich, als um desswillen, weil er das ganze Werk beschliesst und wir nun einmal, vorzüglich durch Beethoven, an die langen, schlagenden, nichts Neues mehr bringenden, sondern nur das Ende höchstmöglichst eindrückenden Schlüsse gewöhnt sind. Müssen wir sie doch auch mehren Mozart'schen Symphoniensätzen wünschen, die sie nicht haben; und in so etwas, das der Sache nicht schadet und die Wirkung auf das gemischte Publikum vermehrt, giebt man wohl füglich der Zeit nach.

Aus allem, was der Rec. gesagt hat, gehet hervor, oder soll es wenigstens nach seiner Absicht, dass wir hier eine wahrhaft ausgezeichnete Symphonie erhalten haben; und da der Verf. noch ein junger Mann und diess sein erstes Werk dieser Gattung ist: so dürfen wir nicht nur, sondern wir müssen, die schönsten Hoffnungen von ihm fassen. Gerade darum aber, mithin in wahrem Antheile der Achtung und der Zuneigung, erlaubt sich der Rec. noch einen allgemeinen Wunsch an Hrn. K. Die Hauptgedanken (melodischen Erfindungen, Themata,), die Hr. K. diesem Werke zu Grunde legt, sind, an und für sich (abgesehen von dem, was daraus oder damit gemacht wird), sämmtlich gut, zum Theil trefflich, zum Theil auch originell: gleichwohl scheint es, als ob ihm, wie jetzt bey weitem den meisten, auch sonst ausgezeichneten Componisten, ihr Quell, besonders was Neuheit und Frischheit anlangt, nicht stets ergiebig fliesse. Möge er darum, was dieser Quell in guter Stunde ihm darbringt, ja sorgsam beachten und zur Benutzung in Tagen glücklicher Ausarbeitung, die weit öfter kommen, ansammlen! Eben jene Künstler, denen die Mittel guter, gründlicher, auch effectuirender Ausarbeitung so, wie ihm, zu Dienste stehen, laufen am meisten Gefahr, in den Zug zu kommen, Vieles und Gutes, vielleicht Bewundernswerthes zu sagen über — an sich wenig Bedeutendes und schon oft zur Sprache Gebrachtes; woraus dann Werke entstehen, die man nicht tadeln kann, die man in den angegebenen Hinsichten sogar rühmen und preisen muss, die aber doch wenig Erfolg haben, ausser, dass man sie sich gefallen lässt, nicht, dass sie gefallen — was ein grosser Unterschied ist. Es gab eine Zeit, und sie dauerte in Deutschland ziemlich lange, wo man mit solchen Werken Jedermann zufrieden stellete und wohl auch ausgebreiteten Ruhm durch sie erwarb: aber jetzt, seit in der Instrumentalmusik vorzüglich jene obengenannten drey Erfinder eine Revolution hervorgebracht haben und durch diese ein neuer Stand der Dinge begründet worden ist: jetzt ist jene Zeit vorbey, und diess gelingt nicht mehr; es kann nicht mehr gelingen. Möge darum Hr. K. diesen Punct, wenn er findet, er sey auf ihn anwendbar, aufs Ernstlichste in Obacht nehmen; möge er, um sich darüber weiter zu orientiren und von seiner Wichtigkeit lebendiger überzeugt zu werden, als der Rec. ihn oder sonst Jemand schriftlich überzeugen könnte, das lesen, was hierüber Rochlitz in seinem Werke, „*Für Freunde der Tonkunst*," hin und wieder, am bestimmtesten aber und für Jeden fasslich und anschaulich, im zweyten Theile, in dem Aufsatze, „Ein guter Rath Mozarts," gesagt hat, wo auch Hülfs- und Erleichterungsmittel zu jenem Zwecke angegeben werden, welche gar nicht genug empfohlen werden können. Irret sich der Rec. bey Hrn. K. in der Voraussetzung, die ihn zu diesem Wunsche veranlasst hat: ey nun, desto besser! so mögen sie Andere zu Herzen nehmen und Er möge sich der Unanwendbarkeit auf ihn erfreuen! Dem flüchtigern Leser aber sey nochmals wiederholt, dass in dieser Symphonie die Hauptgedanken meist keineswegs von der Art sind, in welche, wie der Rec. sagte, Componisten unter den angegebenen Umständen leicht verfallen, und die so, wie Hr. K., fähigen, niemals verfallen sollten.

Nachrichten.

Stuttgart. August 1826 bis Mitte Januar 1827. Die Bühne bot nur wenige musikalische Neuigkeiten dar. Die *weisse Frau* von Boieldieu erfreute

sich, obgleich sorgfältig einstudirt, recht brav aufgeführt, und nebenbey auch mit neuem Kostüm und schönen Decorationen reichlich ausgeschmückt, keines ausserordentlichen Beyfalls. Der Grund dieser Aufnahme liegt wohl zum grossen Theile darin, dass Frau von Pistrich, sonst eine achtungswerthe Künstlerin, ihrer Rolle (Anna) im Spiele nicht gewachsen war. Am meisten gefielen das Duett (A dur) im zweyten Akte zwischen Georg und Anna (von Frau von Pistrich und Hrn. Hambuch zart und lebendig vorgetragen), Anna's Arie (Fdur) im dritten Akte, von der Sängerin rein, brillant und geschmackvoll durchgeführt, und das Chor (Cdur) im dritten Akte, mit untermischtem Recitativ und eingewebter Arie des Georg, von dem Hrn. Hambuch bis auf die feinsten Schattirungen herrlich gesungen. Diesem Musikstücke „Singet von Liebe und Treue" u. s. w. liegt eine ächt schottische Romanze (in der Original-Melodie B dur,) zu Grunde, welche Boieldieu allerliebst bearbeitet hat:

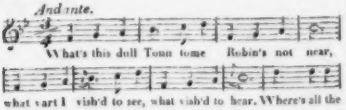

Hierauf wurde uns Angely's Vaudeville *Die beyden Hofmeister, oder Asinus asinum fricat*, aufgetischt, welches sein Publikum fand. Sehr brav spielten die Herren Petzold und Rohde als Quirl und Schlaglieb. Endlich hörten wir noch, auf Veranlassung der als Kammersängerin bey Hofe für diesen Winter angestellten Sängerin Signora Buffardini aus Mailand, die vom Kapellmeister Guglielmi dem jüngern in Musik gesetzte Oper: *La svelta dello sposo*, in einem Akte, und zwar in italienischer Sprache. In Wahrheit thaten unsere deutschen Sänger, obgleich einige den italienischen Text nur mechanisch eingelernt hatten, das Meiste, um diese Farse einigermaassen geniesbar zu machen, da das Süjet äusserst mager und langweilig, und die Musik nichts weniger als bedeutend und anziehend ist. Dem. Buffardini hat eine recht angenehme, reine, hohe Sopranstimme, aber wenig Kehlfertigkeit, keinen Ausdruck und undeutliche Aussprache; als Schauspielerin ist sie noch Anfängerin; daher sprach sie, obgleich jung und recht hübsch, nicht an. Die Herren Petzold und Häser belebten das Ganze, und letzterer errang sich durch die Einlage einer Aria buffa im schnellsten Tempo von seiner Composition rauschenden Beyfall.

Wiederholt wurden nachstehende Opern, Singspiele und Liederpossen: *Freyschutz*, *Barbier von Sevilla*, *Italienerin in Algier*, *Sieben Mädchen in Uniform*, *Rosalieb-Rothkäppchen*, *Kapellmeister von Venedig*, *Grenadier*, *Joseph in Egypten*, *schöne Müllerin*, *Moses*, *das Dorf im Gebirge* mit grösstentheils neuer Besetzung, *der Unsichtbare*, *der neue Gutsherr*, *der Bettelstudent*, mit Musik von Winter, *Vetter Jacob oder Je toller je besser* (in welchem Singspiele es unsere Komiker in der That sehr toll trieben, indem sie es zur gemeinsten Farse herabzogen), *Bär und Bassa*, *Dorfbarbier* und einige andere. Auch wurde *Preziosa* mit C. M. v. Weber's höchst anziehender Musik, so wie Schillers *Wilhelm Tell*, mit der Musik von dem verstorbenen Hofkapellmeister Danzi, gegeben. Dem. Stern, ehemaliges Mitglied unseres Hoftheaters (jetzt in München angestellt), trat bey ihrer Durchreise in den Rollen des Tancred, der Isabelle in der *Italienerin*, und als Nanette in der *diebischen Elster* auf, und fand recht freundliche Aufnahme, welche ihr weiter ausgebildetes Kunsttalent auch verdiente. Ausserdem erschien als Gast auf unserm Theater noch Mad. Kraus-Wranitzky als Amenaide, Rosine, Prinzessin von Navarra, Desdemona, Donna Anna und Susanne. Der frische Schmelz und Zauber ihrer ehemals gewiss sehr melodischen und metallreichen Stimme ist freylich nicht mehr vorhanden, doch wirkte sie, hauptsächlich in den höheren Chorden, noch immer sehr angenehm, ja bisweilen überraschend; ihre Mittelstimme hingegen ist ungleich, schwach und gepresst. Sie hat sich die gute altitalienische Methode angeeignet, trägt Schwierigkeiten der modernen Schule einfach und sicher vor, und besitzt noch eine, heut zu Tage fast aus der Mode gekommene, doch jedem Gesangkünstler fast unentbehrliche und sehr zu empfehlende Zierde, nämlich einen schönen runden Triller. Als Prinzessin von Navarra, Desdemona und Donna Anna fand sie ungetheilten Beyfall; weniger in den übrigen Partieen; im Dialog ist ihr scharf hervortretender vaterländischer Dialekt sehr störend. Wir sind überzeugt, dass Mad. Kraus bey weitem eine

vorzüglichere Concertsängerin, als Bühnenkünstlerin ist. Leider ist das Fach einer ersten tragischen Sängerin seit dem Abgange der Dem. Fischer bis jetzt noch nicht wieder besetzt, und wir entbehren daher die Darstellung so mancher grossen Oper. Zwey junge angehende Künstlerinnen aus München, Dem. Speisegger und Ries, schon früher hier engagirt, haben schöne volltönende Brusttstimmen, und können, bey fortgesetztem Fleiss und zweckmässiger Leitung, der hiesigen Bühne sehr nützlich werden.

Von Extraconcerten *) fremder Virtuosen zeichnete sich vor allen das der Mad. Catalani aus, welches dieselbe am 21. October 1826 zur Bewährung ihres alten Ruhmes gab. Sie trug eine grosse Scene von Morlacchi „La di Marte al campo armato", eine Arie von Rossini „Cara, consolati," eine Cavatine von Zingarelli und Variationen von Rhode vor. Ref. stimmt zwar im Allgemeinen den ehrenvollen Urtheilen bey, welche in Deutschland über diese seltene Künstlerin ausgesprochen worden sind, und muss auch grösstentheils das des Hrn. Referenten aus München (in diesen Blättern No. 51. December 1826) unterschreiben, doch kann er nicht umhin, da er Mad. Catalani schon vor vielen Jahren an verschiedenen Orten, dann vor zehn Jahren hier, und nun kürzlich abermals hörte, dem, was jener Berichterstatter S. 839 fg. über „die anmuthige und nie veränderte Haltung ihres Mundes, der sich nie verzerrt" sagt, zu widersprechen, indem Mad. C. im Gegentheil bey allen Läufen, Trillern und Passagen, die wir auch diesmal in Menge von ihr hörten, den Mund gewöhnlich, und nicht eben auf die anmuthigste Weise, verzieht, wobey besonders ihre untere Kinnlade in fortwährender scheinbar angestrengter Bewegung ist. Gern hätten wir Mad. Catalani Morlacchi's Bravourarie und Rossini's Prunkscene, vor allen aber die für die Singstimme höchst unnatürlichen Violinvariationen von Rhode erlassen, hätte sie uns dafür eine einfache Arie eines ausgezeichneten Tonsetzers zum Besten gegeben. Sie wurde, ihrem grossen Talent und dem erworbenen ehrenvollen Rufe gemäss, gleich bey ihrem Erscheinen im Saale mit enthusiastischem Beyfalle empfangen, der auch ihren Leistungen zu Theil ward. Nach ihr gab die Sängerin Dem. Stern Concert, ferner die Harfenspielerin Mad. Longhi-Möser, Hr. Schalk, Bassethornbläser aus Prag und Hr. Kuhnert (Lehrer des Hrn. Eulenstein), welcher sich mit Beyfall auf der Aura oder Mundharmonika hören liess. Der bekannte Clarinettist Hr. Iwan Müller blies in einem der königlichen Kammerconcerte.

Von Kirchenmusiken hörten wir zu mehrenmalen Messen von J. Haydn, Mozart u. a.; auch wurde von dem Vereine zur Verbesserung des Kirchengesanges im Waisenhause mit blosser Begleitung des Fortepiano's Händels *Messias* aufgeführt. Liessen auch gleich die einzelnen Gesangstücke, Arien, Duetten, Solo's u. s. w. manches zu wünschen übrig, so griffen doch die vielfach besetzten Chöre in allen Stimmen und Theilen sehr gut in einander und befriedigten vollkommen. — Die Herren Kübler und Kocher verdienen für ihr unerigennütziges Bestreben, Kunstsinn und Kunstgeschmack immer mehr zu verbreiten, öffentlich Dank und Lob. — Unbeschadet des in diesen Blättern schon früher erwähnten Liederkranzes hat sich seit einem Jahre auch eine sogenannte Liedertafel, in einem eigens dazu bestimmten Lokale, gebildet, wo das männliche Singpersonale des Königl. Hoftheaters wöchentlich einmal in dazu bestimmten Abendstunden sich versammelt, um vier- und achtstimmige Gesänge von den ausgezeichnetesten Tondichtern vorzutragen. Da auch zuweilen einer Anzahl von Zuhörern gegen eine Einladungskarte der Zutritt gestattet ist, so wurde auch Ref. schon einigemal das Vergnügen zu Theil, daselbst Compositionen von Spohr, Fr. Schneider, Maria v. Weber, Landpaintner, Rochlitz u. a. vorzüglich ausgeführt zu hören. — Seit einiger Zeit haben auf dem hiesigen Museum durch die rastlose Thätigkeit und den unermüdeten Eifer des kunstsinnigen Hofrath André (Herausgeber des *Hesperus*, des Nationalkalenders etc.) wieder musikalische Abendunterhaltungen, in ganz veränderter und zweckmässiger Gestalt, begonnen. — Hr. A. Stöpel aus Berlin hat auch hier, wie in den bedeutendsten Städten Deutschlands, eine Anstalt errichtet, worin das Pianofortespiel, mit Harmonielehre verbunden, nach der von Logier erfundenen Methode erlernt wird; sie wird sehr unterstützt und fleissig besucht.

Noch bleibt zu erwähnen übrig, dass der Balletmeister Taglioni nebst seiner Familie und einem Tänzer-Chor diesen Winter über wieder Vorstellungen, und zwar mit glücklichem Erfolg und grossem Beyfall, auf dem Königl. Hoftheater gegeben hat. Neu waren die Ballets: *der Jahrmarkt* und *Aglae*, letzteres vom Kapell-

*) Einen Bericht über die Abonnementconcerte enthält die vorige Nummer dieser Zeitung.

Neben jenen Gebrechen kann das, was musikalisches Gehör heifst, schlechterdings nicht existiren. Wenn ein Tonkünstler das Unglück hat, gehörlos zu werden, wie solches dem Holzbauer und Pater Hofstätter im Greisenalter wiederfuhr, hört zwar die, bey noch gesunden Ohren erlangte Kenntnifs der Musik nicht auf ein Gegenstand intellektueller Beschäftigung seyn, kann aber kein sensuelles Vergnügen mehr gewähren, und wird also das, was die Mahlerey für den bekannten blinden Sounderson in *Oxford* war. Dafs Fehler dieser Art, nämlich die heilbaren, diejenige Modifikation des Gehörs, welche musikalisch heifst, nicht allein immer empfindlich angreifen, sondern meistentheils völlig zernichten, ist eben so bekannt. Ob also, auch bey gelingender Heilung von diesen, sich die Fähigkeit, musikalisch zu hören, wieder herstellt, wird immer eine zweifelhafte Sache bleiben, und die Heilkunde kann zwar diese Herstellung versuchen, allein, wenn sie sich nicht zur Scharlatanerie herabwürdigen will, nicht versprechen. Vielmehr mufs sie hier die Enge der Gränzen anerkennen, in welche ihre Kunstmittel eingeschlossen sind.

Was aber obenerwähnte Hindernisse an sich betrift, so bestehen sie: in Achtlosigkeit auf zufällige Aenderungen des Gesundheitszustandes des Gehörorgans der Eleven; (ein Punkt, welcher der Aufmerksamkeit der meisten Musiklehrer besonders zu empfehlen ist, da die tägliche Erfahrung beweiset, wie viele sich diese Achtlosigkeit zu Schulden kommen lassen, und wie oft um deswillen ärztliche Hülfe zu spät gesucht wird, und manchmal nutzlos bleiben mufs); ferner in allzuhäufiger Vernachlässigung des reinen Stimmens der Instrumente, die zum Unterrichte gebraucht werden; zu lange verschobene Angewöhnung der Eleven, ihre Instrumente selbst rein zu stimmen; nicht minder in einer knechtischen Kondescendenz der Lehrer gegen Schüler und Schülerinnen in der Wahl der zu erlernenden Tonstücke, welche Wahl gewöhnlich auf Gassenhauer, Tänze und Pobelmusik verfällt, und dasjenige repugnant finden will, was edle und solide Nahrung des Kunstsinnes und Kunstverstandes gewähren kann; und dann ebenfalls in dem zu frühen Vortreten mit seinem Bischen Talent in öffentlichen Musiken, welches zu nichts dient, als die Kenner zu belangweilen, die Eleven mit verschwenderisch ertheiltem Lobe zu berauschen, und zu künftigen Stümpern feyerlich einzuweihen.

Manche Hindernisse sind endlich ökonomischer Art, und diese sind leider! nicht selten die schlimmsten und unüberwindlichsten. Schlechte Instrumente sind eines der vornehmsten, und schlechte Musikalien sind es nicht minder. Man urtheile hieraus, wie sehr sich manche an der musikalischen Zeitgenossenschaft und Nachwelt versündigen, wenn sie durch misgünstiges Vorenthalten guter Tonstücke junge Leute nöthigen, sich allzu lange an geschmacklosen oder sehr seicht geschriebenen Werken zu üben und damit zu behelfen, weil ihre Vermögensumstände den Ankauf von bessern nicht gestatten. Das beste Lob, welches reiche Protectoren der Kunst einem jungen Virtuosen ertheilen können, besteht, meines Dafürhaltens, darin, dafs sie ihm zu einem guten Instrumente verhalfen, wenn er dessen bedarf. Und mit Vergnügen les' ich, dafs der mir wohl bekannte ältere Pixis auf diese Art gelobt worden ist.

Recensionen.

Nelsons grofse See-Schlacht für das Fortepiano, mit Begleitung einer Violin und (einem) Violoncello, verfasset und zugeeignet Sr. Königl. Hoheit August, Prinz von England, von Ferdinand Kauer. Wien, bey Joseph Eder. (Pr. 2 Fl.)

Die grofse Seeschlacht ist die bey Abukir, versteht sich. Es ist nun freylich eine sonderbare Veranstaltung, die Franzosen und Engländer, und nicht einmal sie selber, sondern ihre Schiffe auf dem Fortepiano gleichsam Posto fassen und ihre Schwenkungen und Manövres machen zu lassen, und was weiter zu einer Seebataille gehört; aber wer so etwas machen *kann*, mit dem

meister Lindpaintner neu componirt. Ausserdem wurden wiederholt: *Zamire, der Abend eines Rajah*, und vor allen mit gleichem Beyfall, wie im vorigen Jahre, der *Affe Jocko*. In den folgenden Monaten haben wir Auber's *Maurer* und Spohr's *Faust* zu erwarten.

Königsberg. Bericht vom August 1826 bis Ende Januars 1827. Spohr's werthvolle Oper *Jessonda* kam am 27. August zur ersten Aufführung. Mad. Jost (Jessonda), Mad. Geissler (Amazili), Hr. Rohloff (Nadori), Hr. Seebach (Tristan), Hr. Geissler (Oberbramin), verdienten Alle Lob; die Chöre und militärischen Exercitien gingen gut, die Garderobe war neu; aber die Oper gefiel doch wenig; man fand, vielleicht durch die leichten Wiener Possen zu sehr verwöhnt, Sujet und Musik, selbst die neugemalten Decorationen, zu düster. Während nun an der Errichtung zweyer Gesellschaften für Königsberg und Danzig gearbeitet wurde, ging Hr. Jost, dem die Leitung der einen derselben bestimmt war, mit seiner Gattin (zum zweytenmale) plötzlich von Königsberg hinweg; weshalb und wohin? ist Ref. unbekannt. Die für die hiesige Bühne neuengagirten Mitglieder trafen im September und October allmählig ein, und am Ende des September ging die bisherige Gesellschaft, Dem. Bachmann ausgenommen, nach Danzig. Es gehörte Muth dazu, zwey Gesellschaften, und zwar zwey ganz vollständige, für Oper, Lust- und Trauerspiel, Ballet etc. in zwey Städten zu errichten, die bisher kaum einer Gesellschaft Subsistenz gewährt hatten. Indess war es dem Hrn. Schröder geglückt, für die neugebildete Gesellschaft aus dem Ost und West, Nord und Süden Deutschlands Talente zusammenzubringen, wie man sie selten bey Provincialbühnen trifft; dass die meisten dieser Talente gerade vacirende Schauspieler waren, beweist, dass die Schauspielkunst jetzt häufig nach Brot geht. Genug, es lag in dem Personale der neuen Gesellschaft (grösstentheils noch jungen Leuten und, wenn man will, Anfängern) ein Keim von Kraft und Vermögen, der, unter fester und sicherer Leitung, ein wohlgerundetes Ganzes hätte herbeyführen müssen. Kann aber eine Leitung fest und sicher seyn, die, wie es hier leider der Fall ist, mit immerwährender Geldverlegenheit zu kämpfen hat? Dem Gebote des Augenblickes, Geld zu schaffen, muss dann jede höhere Rücksicht aufgeopfert werden. Daher die ewigen Veränderungen der Regie, Abgänge beliebt gewordener Künstler, Einsetzungen von Comités zur Verwaltung der Kassen- und — der Kunstangelegenheiten; daher Hahnengefechte unter den Künstlern selbst und alles andere, was vom Uebel ist. Für das Drama (das Lust- Schau- und Trauerspiel) war Hr. Kunst, Gatte der berühmten Wiener Künstlerin Mad. Schröder, ein junger Mann, engagirt; er spielte Helden und erste Liebhaber, sang auch einmal den Sarastro und den alten Feldherrn, und war zugleich Regisseur. Er besitzt ein ausgezeichnetes Talent, war stets gern gesehen und leistete oft Vortreffliches, haschte jedoch bisweilen zu sehr nach Effect. Leider ist er schon wieder abgereist. Hr. Jerrmann führte drey Tage lang die Regie und leitete die drey Probevorstellungen der Gesellschaft, welche sehr genügend ausfielen. Dann gab er die Regie an Hrn. Kunst ab, hat sie aber nach dessen Abgang wieder übernommen. Er besitzt Talent, grosse Bühnenkenntniss, Zuhausseyn auf dem Theater, und Feuer, von welchem er sich wohl oft zu sehr hinreissen lässt. Er spielt Helden, Liebhaber, Bösewichter, Intrigants u. s. w. ist auch bey den ökonomischen Angelegenheiten der Bühne interessirt. Hr. Tannhoff giebt edle Väter und alte Rollen sehr lobenswerth, singt auch kleine Tenorrollen gut, z. B. den Herzog Ottokar im *Freyschütz*. Die Herren Stölzel, Börger, Nessler u. s. w., für Liebhaberrollen, sind hübsche feine talentvolle Leute. Hr. Piehl giebt Intriguants und Bösewichter, Hr. Henne Gutmüthige u. s. — Damen: Mad. Kupfer, in Mutter- und Anstandsrollen sehr lobenswerth, und Mad. Krosek (singt auch kleine Partieen); für Liebhaberinnen und jüngere Mutterrollen Mad. Henne, stets gern gesehen; für jüngere Liebhaberinnen Dem. Caroline Kupfer (die jüngere), eine sehr beliebte Künstlerin, die ein vorzügliches Talent entwickelt; fürs Soubrettenfach Dem. Bachmann (schon früher hier, und beliebt, singt auch kleine Rollen) und Dem. Laurent (singt mit Beyfall Blonde in der *Entführung*, Aennchen im *Freyschütz* u. d. m.) für zweyte Liebhaberinnen Mad. Guttke (ist bereits abgegangen) und Mad. [illegible]burg (excellirt als Berliner Dienstmädchen singt auch kleine Partieen und hilft in Liebhaberinnen- und Mutterrollen aus); dann noch mehre junge Damen. Für die Oper besteht das weibliche Personale in Mad. Metzner, einer recht hübschen Frau mit guter Stimme von zweygestrichenem

C bis dreygestrichenen C, auch wohl bis zum dreygestrichenen F hinauf (als Königin der Nacht); doch scheint die Höhe ihr schwer zu werden. Uebrigens ist Mad. Metzner zu loben, nur wäre ihrer Action mehr Leben und ihrem Gesange mehr Seele zu wünschen. Dem. Luise Kupfer zeigt ein rühmenswerthes Streben, die Gunst des Publikums zu erringen, und diese wird ihr auch nicht fehlen, wenn sie sich bemüht, in ihrer Action natürlich zu seyn und die etwas tänzerhafte, manierirte Armbewegung zu vermeiden. Ihre Stimme neigt sich mehr zur Tiefe, als zur Höhe, daher ihr die Rolle der Pamina nicht so gut gelang, als die der Italienerin in Algier. Als Mullerin hat sie uns sehr gefallen. Den weiblichen Chor haben wir schon oben genannt. Unter dem männlichen Opernpersonale finden sich köstliche Stimmen. So hat ein junger Mann, Hr. Suhr, eine vortreffliche Tenorstimme; Ref. erinnert sich nur weniger so schöner Stimmen. Bey fortgesetztem Studium kann Hr. S. ein zweyter Gerstäcker werden. Wir haben ihn leider mehre Wochen nicht gehört; hoffentlich wird Hygieia ihn den Musen erhalten. Eine ebenfalls sehr wohlklingende Tenorstimme besitzt Hr. Riese; Hr. Petrik, auch ein angenehmer Tenor, ging gleich wieder zur Danziger Gesellschaft. Wir hätten schon Hrn. Mehlig als einen vorzüglichen Sänger genannt, wüssten wir nur erst, was er eigentlich singt, Tenor oder Bass. Denn er ist wenigemale, aber in den verschiedensten Rollen aufgetreten, als Otello, Don Juan, Pistofolus, Max im *Freyschütz*, Graf Armand, hat im *Berliner Weihnachtsmarkt* als Tyroler sehr anmuthig gejodelt und stubirt, kurz, wir haben gehört, dass Hr. M. sehr gut singen kann, glauben aber, dass er weniger im Kunstgebiete umherschweifen müsste, um in seiner eigentlichen Sphäre, und diese scheint der Bariton zu seyn, vorzügliches zu leisten. Sehr tüchtige Basstimmen sind die der Herren Gladbach (der als Sarastro, Osmin, Caspar, Wasserträger gefiel, obgleich er mehr Höhe als Tiefe besitzt), Knuth, Langenhaus, Ernst u. s. w. Hr. Vio ist bey weniger Stimme ein guter Komiker und spielte auch den Caspar im *Freyschütz* sehr gut. (Er soll bereits abgegangen seyn.) Hr. Lange, hoher Tenor, ist als Komiker nicht unbeliebt. Hr. Metzner, Regisseur der Oper, ist im (etwas veralteten) Intermezzo: *der Kapellmeister* (von Cimarosa, Bianchi u. s. w.), als Dorfbarbier Lux, im *alten Feldherrn* als Corporal, und als Hubert in den *Wienern in Berlin* u. s. w. mit Beyfall aufgetreten. Der Männerchor war überhaupt sehr lobenswerth. Hr. Musikdirector Keller war bey dieser Gesellschaft geblieben, und nach Danzig als Musikdirector, Hr. Marschner aus Dresden, und dessen Gattin als erste Sängerin gekommen. Hr. Macco, Balletmeister, brachte einige Kinderballets zur Aufführung, es scheint aber damit schon wieder ein Ende zu haben. Hr. Förster, Theatermeister, hat sich durch einige hübsche Arrangements Beyfall erworben. So stand es am Ende des Januars mit dem hiesigen Theater.

Von Neuigkeiten sind hier nur anzuführen: *der gepfiffne Gartner oder der Zwerg*, Kinderballet von Macco. *Der alte Feldherr* (Anekdote aus Kosciusko's Leben), Liederspiel von Holtei. Das Interesse, welches die beyden gemüthlichen, ursprünglich französischen, Romane: der alte Feldherrn in Frankreich oder Polen machen mussten, oder machen würden, fiel hier grösstentheils weg; daher musikirt das Stück nicht, aber es gefiel auch nicht besonders, wiewohl es gut gegeben wurde und die Kosciuszko-Polonoise noch manchem Zuhörer als Erinnerung aus der Jugendzeit lieb war. Am 17. December zum erstenmal *die Italienerin in Algier*, von Rossini. Recht gut gegeben, lobenswerth von Seiten der Dem. Luise Kupfer (Isabella), des Hrn. Suhr (Lindor), des Hrn. Mehlig (Mustapha); und auch der übrigen Hauptpersonen — und dennoch — geringer Beyfall. Am 26. Januar zum erstenmal: *das Ehepaar aus der alten Zeit*, Liederspiel von Angely. Ein schönes, sehr lehrreiches Stück, wie alle Stücke des Hrn. A., fand auch Beyfall, der dem guten Spiele geziemte. (Aber giebt man in Berlin, wo die höchste Bildung herrschen soll, dergleichen — — wirklich? —) An einigen Abenden wurden in Zwischenakten einzelne Arien und Vocalquartetten für 4 Männerstimmen (von Eisenhofer), eine Barcarole u. d. m. gut vorgetragen. Warum geschah es nicht häufiger, da im Ganzen das Opernpersonale für seine Fähigkeit, für den verursachten Kostenaufwand und für die Wünsche des Publikums viel zu wenig beschäftigt war? Dem. Emilie Pohlmann aus Hamburg wollte bey ihrer Rückkehr aus Russland, nach dem Wunsch vieler Theaterfreunde, in der *Mullerin* auftreten, die Vorstellung musste aber unterbleiben, weil der Text der hier vorhandenen Partitur von dem ihr geläufigen Texte gänzlich

abwich. Viel Schlechtes in manchen Opernvorstellungen füllt den erbärmlichen Partituren und ausgeschriebenen Stimmen zur Last, so dass man sich wundern muss, das Orchester daraus spielen zu hören, ohne dass es in Verwirrung geräth. (Sollte es denn in Deutschland nicht möglich seyn, gestochene Opern-Partituren zu liefern, wie sie Frankreich schon lange besitzt?) Endlich haben wir noch zu sagen, dass Mad. Birch-Pfeiffer, aus München, im December bey ihrer Durchreise nach Russland in mehren tragischen Rollen mit Beyfall auftrat und auch den Tancred sang. Ihre Stimme ist sonor und angenehm und ihr Vortrag ansprechend. Ihre Begleiterin, Dem. Weinsheimer, ist hier zurückgeblieben, spielt und singt kleine Rollen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Petit étude pour le Pianoforte, contenant 24 Préludes faciles et progressifs dans tous les tons majeurs et mineurs, composé par Henri Köhler. Oeuv. 148. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Zum eigenen Phantasiren, wohin doch endlich Jeder, der Musik treibt, auch der Dilettant, zu gelangen suchen muss, wenn er sich und Anderen wahren Kunstgenuss verschaffen will; zum Phantasiren, welches auch so schwer nicht ist, wenn man nicht zu grosse Anforderungen macht, die nur an den Componisten und Virtuosen gemacht werden können, und wenn man nicht nach Originalitäten hascht, die entweder von selbst kommen, oder gar nicht kommen, sondern sich mit leichten Combinationen und selbst mit Reminiscenzen begnügt, die dazu, um seine Laune einmal auszuspielen, oder Anderen etwas Artiges und Gefälliges vorzuspielen, gut genug sind: zu dieser Art von Phantasiren gebricht es dem noch Ungeübten oft an passenden Einleitungen, Zwischenläufen und sogenannten Nothhelfern ex tempore, die selbst dem geübtern und gedankenreichen Spieler zuweilen nicht ganz unwillkommen sind, wie dem Redner eine geläufige gute Phrase, die ihm da, wo er allenfalls stocken könnte, zur Hand ist, um seine weiteren Ideen daran zu knüpfen.

Zu diesem Zwecke sind die hier gegebenen leichten Vorspiele in allen Tonarten sehr brauchbar; wer sich an ihnen übt und sie einigermassen im Gedächtniss behält, wird sich ihrer, um in's Spielen hinein oder wieder heraus zu kommen, hier und da mit Glück bedienen können.

Aber auch ausserdem gewähren sie dem, der etwas mehr als das Gewöhnliche auf dem Pianoforte leisten will, eine gute Vorübung, da sie gründlich gesetzt, angenehm abwechselnd und fortschreitend, auch gegen das Ende hin nicht allzuschwer sind. Den sechs ersten (warum nicht auch den letzten?) ist die Fingersetzung beigefügt.

Fantaisie avec Variations sur la Romance italienne, o cara imagine, pour le Pianoforte — — comp. par C. Leibl. Oeuv. 5. Munic, chez Falter. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Der Verf. wird uns zuerst durch diese Werkchen bekannt. Er zeigt darin viel Lebhaftigkeit und auch die Gabe, manches nicht eben Gewöhnliche zu sagen und es so aufzustellen, dass es interessirt. Er fängt mit einer pathetischen Einleitung an, welche in ein Allegro agitato, das den Namen nicht mit Unrecht führt, übergeht: beyde in Fmoll. Nun kömmt das: Cara imagine, in Fdur. Diess wird dreymal in gewöhnlicher Weise variirt; woraus nicht viel zu machen, aber auch zu gestehen ist, dass das kleine Ding für solche Weise nicht viel hergiebt. Die vierte Variation, ein Adagio, weicht mehr ab und geht in eine Cadenza über, an welche sich dann ein langer Bravoursatz, Allegro scherzando, anschliesst, der nur zuweilen auf jenes Thema, öfter auf das, was das erste Allegro kürzer angegeben, anspielt und auf sechs Seiten in Einem Athem rasch fortläuft, wie eine Improvisation. Fertige Spieler werden sich durch den Vortrag des Ganzen gut unterhalten und reichlich, doch nicht zu schwierig, beschäftigt finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten März. **Nº. 12.** 1827.

Der Organist und der Doctor.

Ein Gespräch.

Doctor. Sieh' da, Herr Domorganist: was bringen Sie mir denn?

Organist. Hochzuverehrender Herr Leibmed- und Stadtphysicus: ich bringe eigentlich gar nichts. Ich habe drinnen Stunde gehalten mit dem werthen Fräulein Tochter; hernach habe ich mich hier auf dem Vorsaale niedergelassen, um Sie zu erwarten. Ich habe etwas mit Ihnen zu sprechen.

D. Da haben Sie wohl lange warten müssen? Jetzt, im Carneval, kann unser Einer nicht herumkommen. Die Damen haben sich krank getanzt: die Herren krank geschmaust. Es fehlt Ihnen doch nicht auch 'was?

O. Tanzen kann ich nicht, und zu schmausen hab' ich nicht. Es fehlet mir nichts.

D. Desto besser. Kommen Sie herein in mein Kabinet. Setzen Sie sich zu mir. So. Nun sagen Sie an.

O. Liebwerthester Herr Patron: es wird mir schwer.

D. Was ist's denn? Sie sehen bekümmert aus; und ich bin gewohnt, Sie immer gleichmüthig und zufrieden zu sehen. Geschwind heraus: was ists?

O. Eine Dissonanz, eine scharfe Dissonanz, welche die ganze bisherige Harmonie zerreisst. Ich kann dem Fräulein Tochter keine Stunden mehr geben.

D. Wie? Das sollte mir Leid thun. Haben Sie Verdruss mit ihr gehabt?

O. Gott behüte! in meinem ganzen Leben nicht. Sie ist ja meine, wie aller Menschen Freude; und meine allervortrefflichste Schülerin obendrein.

D. Nun? Und dass Clementine Sie, den grundrechtschaffnen, freundlichen Mann, den einsichtsvollen, trefflichen Künstler, ehrt und liebt, wie wir Alle: das wissen Sie auch. Also: warum?

O. Ich will's darlegen. Aber — ich kann's nicht kurz machen.

D. So machen Sie's lang. Für Sie hab' ich Zeit und Geduld.

O. Nun denn —! Als ich das liebe Clementinchen zuerst in die Schule bekam — selbe waren damals erst zehn Jahr' alt: ein gescheidtes, flinkes, fröhliches Ding, dass ich so sage — da fing ich die Sache, wie sichs gehört, methodice an: Lehrsatz für Lehrsatz, jeder deutlich vorgetragen, bis er klar angeschaut, wohl verstanden, fest gefasst war; und nun gleich angewendet und ausgeübt. So ging's langsam, aber es ging sicher. Die Frau Mama waren nicht contentiret: aber Sie, werther Herr Patron, unterstützten mich, und das liebe Kind liess sichs gefallen. Als wir nun nach geraumer Zeit zu ausgeführtern Stücken schritten, da zeigte sich, was ich vorher gesagt hatte: Clementinchen wurde nun bald, und hernach immer schneller, eine firme, exacte Klavierspielerin, oder vielmehr, sie war's schon, und konnte jetzt in den Geist und Sinn der Sache eingeführt werden; was denn auch mit erklecklichstem Erfolg geschah, so dass nun selbst die Frau Mama sich höchlichst erfreueten, und mir deshalb — o das vergess' ich im Leben nicht — zu meinem einfallenden leidigen Geburtstage die schönsten Oberhemden verehreten, die jemals einen alten Junggesellenleib geziert haben mögen.

D. Nun ja, ja; das weiss ich alles: nur weiter!

O. Erlauben Sie —! Indessen hatte sich, gleichsam unter der Hand, bey dem lieben Fräulein ein treffliches Stimmchen hervorgethan und eine feine Lust zum Singen. Das war nun erst mein Leibfach. Ich wollte drüber her: aber Sie verlangten, ich sollte das liebe Kind erst noch eine Weile gewähren lassen, und erläuterten mir, warum Sie

das wollten; was ich denn auch mit Billigung und Dank acceptirte. Jetzt hatte das Fräulein den vierzehnten Frühling gesehen; Sie gaben mir einen Wink, und nun begannen wir den neuen Cursus, neben dem alten, wieder methodice: erst mit blosser Stimmübung, Tonausgleichung und Tonbefestigung, vocalisirend, dann deutliche, reine und schöne Aussprache, nun grössere Exercices alter und neuer Meister: kurz, alles, wie sichs gehört und gebührt. Endlich, nachdem wir alle Mittel ziemlich in der Gewalt hatten, gingen wir an die Sache selbst: an edle, einfache, aber geist- und seelenvolle Stücke, wieder von älteren oder neueren Kunstfürsten.

D. Ganz Recht, guter Alter: Sie waren aber auch immer mit ihrem Vortrage dieser Kernstücke zufrieden; und wissen selbst, wie oft Sie Beyde mir und einigen vertrauten Hausfreunden überaus glückliche Abendstunden damit bereitet haben.

O. Ich — ich war zufrieden? Herr Gott! ich war oft entzückt; ich war seelig in Freude und Andacht. Dass ich nur Eins anführe! Wissen Sie nicht mehr, bester Herr Doctor, wie ich vor dem Jahre krank lag — einsam, ganz einsam — und Sie kamen — Sie, Frau Gemahlin und Clementinchen — einen Abend bey mir zuzubringen? wie da die Frauenzimmer mir manches Erquickliche brachten und Sie Trost? Aber es wollte beydes nicht verfangen, weil ich mir einbildete, es gehe sicher zu Ende. Da trat das holde Fräulein an's Piano und sang aus tiefer Brust und tiefer Seele des würdigen Stadler's: „Gott ist mein Hirt: mir wird nichts mangeln" — „Ob ich auch wanderte im finstern Thal, fürcht' ich kein Unglück, denn du bist bey mir". Und wissen Sie nicht, wie das verfing in meiner innersten Seele, so dass ich freudig rufen konnte, mit Paulo: „Darum, wir leben oder sterben, so sind wir des Herrn"? und nun das Uebrige auch bestens einging — der Trost und die Gelée oder wie's heisst? Wissen Sie denn das und so vieles Andere nicht mehr? Ich will nicht hoffen!

D. Ja doch, ja: ich weiss es. Aber eben darum —

O. Freilich, eben darum! eben darum! Das ist ja der Punkt!

D. Das ist der Punkt? Ich verstehe Sie nicht, lieber Alter!

O. Werden's sogleich, hoff' ich. — Das Fräulein war nicht gar lange vorher confirmirt worden. Nun ist die heilige Confirmation für unsere jungen Damen zugleich eine Art Eintrittscharte zu allen Bällen, Tanzthee's, Schwatzkaffee's, Visiten, Musik- und anderen Zirkeln —

D. Wohl wahr; aber Sie werden mir und meiner Frau nicht nachsagen können, dass wir unsere Tochter an alle den Dingen gar zu vielen Antheil nehmen liessen; nicht mehr, als die Umstände verlangen, und als doch auch räthlich ist, wenn ein Mädchen seiner Jugend froh werden, sich an die Welt gewöhnen und für die Welt weiter ausbilden soll —

O. Wie könnte ich Ihnen jenes nachsagen! Aber — aber —

D. Nun?

O. Die Welt, sehen Sie, verehrter Gönner, bleibt die Welt —

D. Das bleibt sie freylich.

O. Ich weiss ein Lied davon zu singen. Muss ich doch, wie sehr ich mich sperre, solchen leidigen Musikzirkeln beywohnen, wo man zusammenbittet Creti und Pleti — nämlich musikalisch angesehen: sonst, wie ich gern zugeben will, die respectabelsten Personnagen —

D. Sie sind ja der geachtetste Accompagnist des Orts!

O. Leider, leider! Nun erschienen, wie gesagt, seitdem sie confirmirt, auch Fräulein Clementinchen mit Frau Mama in diesen Musikzirkeln. Das schöne, liebenswürdige Kind stach Alt und Jung in die Nasen. Wie billig. Eins und das Andre wusste, das Fräulein könne singen; ich alter Narr hatte wohl selbst nicht lassen können, freudig davon zu plappern. Kaum ist nun das Instrument aufgeklappt, so schiesst Alles auf sie zu: „Oh, singen! Ah, singen! bitte! bitte!" Das liebe Kind, bescheiden, wie es ist, entschuldigt sich: Ich bin nicht vorbereitet; ich habe nichts bey mir; ich bin nur gewohnt, vor den Meinigen zu singen — und dergleichen. Ja, das hört nicht; das glaubt's nicht! Hundertmal waren ja dieselben Entschuldigungen hergelogen, hernach doch die Rollen herausgelangt und abgetrillert worden, nach Herzenslust. Man nahm's daher auch bey unserm Clementinchen nur für die landüblichen Redensarten. Ziererey ist ihre Sache nicht; Mama giebt leise, freundliche Winke: da fügt sie sich, tritt hin und singt — nun freylich, eins von unseren Lieblingsstücken, das wir beyde auswendig konnten: zum Glück in italienischer Sprache, die

von den Herrschaften sehr Wenige verstehen, obgleich Alle fast immer italienisch singen. Sie sang zwar etwas ängstlich; bey weitem nicht so herzhaft, silberhell und inniglich, wie zu Hause: aber sie sang gut, sehr gut; und die unschuldige Aengstlichkeit liess ihr sogar anmuthiglich. Die Herrschaften sassen oder standen auch wirklich mäuschenstill: aber — Sie wissen schon, in der Art, dass die Herren einander verstohlen ansehen, wie: claudite rivos, pueri — und die Damen unverrückt vor sich niederblickten, wie verlegen in des guten Kindes Seele — als wenn sie sie heimlich bedauerten — ich kann das Ding nicht so recht ausdrücken —

D. O ich kenne das gut genug. Es wundert oder verdriesst mich auch nicht im Geringsten.

O. Wundern konnt' es mich auch nicht: aber teufelmässig verdross mich's. Und als wir — Gott sey gelobt — zu Ende waren, und Eins nach dem Andern kam — die Herren riefen: „Schön! sehr schön!" aber mit wackelichem Ton und kalthöflichen Mienen, und die Damen mit nachsichtigwohlwollenden Blicken: sehen Sie, hochgeehrter Herr Patron, da krampfte mich's in allen Gliedmaassen und ich hätte hervor und unter sie hineinfahren mögen — Gott verzeih' mir die Sünde! Sie lachen? Lachen Sie nur: Sie sollen noch ernsthaft genug werden.

D. Schwerlich. Aber nur fort; denn noch sind wir nicht am Ziele.

O. Noch lange nicht, Theuerster! — Jetzt schob sich nun die elegante Welt bey den andern Fräuleins vor, die des Dings schon gewohnter waren: „Oh singen! Ah singen! bitte, bitte!" Nun gut; „Di tanti palpiti" — „Son regina e son amante" — „Nel cor più non mi sento," mit den Hexenvariationen — und so fort, ein drittehalb Stunden lang. Da war es ein Jubel! bey jedem hübschen Uebergange nach der Fermate ein süsses Stöhnen, ein wonniges Erseufzen! bey jedem halbwegnetten Lauf ein kurzes, pralles: Ha! nach dem Schlusse jedes Stücks ein Gackern und Scherwenzen! von den Damen, ein Küssen und Drücken! sehen Sie — nicht anders, als läge das Heil der Welt an so einem: „Di tanti palpiti" —

D. Das Ziel, Herr Domorganist! das Ziel!

O. Herr Doctor: adstringiren Sie mich nicht! Ich hab's vorausgesagt: ich gehe langsam, aber ich komme sicher zum Fleck. Ich kann nicht anders.

D. Nun wohl. — Aber wie nahm sich denn Clementine bey dem Hallo?

O. Sag' ich Ihnen: wie ein Engelchen! Sie hing mit theilnehmenden Blicken an jeder Singenden, und wenn halbwege 'was hübsch herauskam, flog die Freude ihr über die Wangen und schoss zu den Augen heraus; hernach — konnte sie die Eine oder die Andere aus dem Getrömel zur Seite kriegen, so war das eine Zärtlichkeit . . .

D. Das ist mir lieb.

O. Ja, mir war's auch lieb: aber, Geduld! der hinkende Bote ist schon auf dem Wege.

D. Nur herein mit ihm!

O. Sehen Sie: wie ich vorhin von der Welt sagte, so muss ichs auch hier von Frauenzimmern. Ein junges Mädchen bleibt ein junges Mädchen —

D. Oho! das bleibt sie nicht!

O. Was meynen der Herr Doctor?

D. Nichts, nichts: lassen Sie sich nicht stören.

O. Ich will sagen: Jedes junge Mädchen will gefallen. Man sagt, es liege in ihrer Natur und es solle so seyn: möglich; wenigstens findet sichs so. Nun hat's auch Jede gleich weg, wodurch man gefällt, wodurch nicht. Freylich will sie nun diess nicht, sondern jenes.

D. Aha, jetzt kommen wir zum Ziele.

O. Schon in den nächsten Unterrichts- und Uebungsstunden merkte ich, unsere alten und neuen Kernstücke wollten nicht mehr schmecken, wie bisher. Man sang sie wohl und ohne ausdrückliche Widerrede: aber man sang nicht mehr mit der vorigen Lust und Liebe, mithin auch nicht mit der vorigen Innigkeit und Sorgfalt. Indessen — ich machte nicht viel daraus: wir Alle sind nicht einen Tag, wie den andern, dacht' ich; es wird schon wiederkommen.

D. Aber es kam nicht wieder?

O. Au contraire: die Gleichgültigkeit nahm zu. Nun wurd' ich stutzig; und da ich einmal ein gewisses Musikstück suchte, und tief unten im Stosse ein ganzes Bündel allerneuester Bravourarien, mit Fermaten über Fermaten und ganz in musikalischer Perlenstrickerey — nämlich in tausend und wieder tausend ganz kleinen, wenn auch grossgeschriebenen Noten — als ich die entdeckte: da wusst' ich, wie viel es geschlagen hatte.

D. Sprachen Sie nicht darüber mit Clementinen?

O. Ey freylich that ich das, und mehr als einmal. Verstehen Sie mich recht, hochsuver-

ehrender Herr Leibmedicus! Ich verachte diese Compositionen nicht, wenn nur wirklich Geist darin ist: und in manchen ist Geist. Das gestand ich; man hatte das nicht erwartet und nahm es mit lichter Freude auf. Nun machte ich aber darauf aufmerksam, dass sie, diese Compositionen, erstlich, was ihren Zweck und ihre Bestimmung betrifft, gar nichts weiter können, gar nichts weiter sollen, als, wenn sie wahrhaft vollendet herausgebracht werden, die Personen glänzen zu lassen, die sie also herausbringen; dem musikalisch-ungebildeten Zuhörer zu imponiren, dem musikalisch-gebildeten, oder doch verfeinten, im Ohre, bloss da, wohlzuthun: dass sie aber, nicht wahrhaft vollendet herausgebracht, nicht nur zu gar nichts, sondern zu etwas Verdrüsslichem, ja Ekelerregendem werden — wie rauchiger Milch-Crême oder angebrannte Chokolade. Nun fuhr ich fort: dass, um sie vollendet herauszubringen, tag-tägliche Uebung, jahrelang hartnäckig fortgesetzt, dazu gehöre; dass es geradehin unmöglich sey, ihre tausend Zierlichkeiten und Schwänzchen anders, als mit halber Stimme herauszubringen: dass über dem unablässigen Ueben der halben Stimme, fast ohne alle Ausnahme die schöne, volle Brusttstimme, dieser wahrhaft von Gott gegebene Seelenton, vor die Hunde gehe; dass bey dieser ganzen Gattung von Musik, wie gross auch ihr sinnlicher Reiz seyn möge, doch gerade von dem Herrlichsten und Letzten aller Gesangsmusik, der innigsten Verbindung schöner Musik mit schöner Poesie, und vom lebendigsten, eindringlichsten Ausdrucke dessen, was diese sagt, oder wohl nicht einmal sagt, weil sie es nicht sagen kann, sondern bloss andeutet, bloss zu verstehen giebt — dass davon hier ganz und gar nicht die Rede sey, noch seyn solle oder wolle: dass man, nach alle dem, über diese ganze Gattung, auch über ihre allerbesten Stücke, gar nicht günstiger urtheilen könne, selbst nach der eigenen Absicht ihrer Meister nicht anders urtheilen solle, als, sie sey tüchtige Virtuosen-Musik: dass man sie aber eben darum den Virtuosen überlassen; wenn diese sie wahrhaft vollendet vortrügen, sich darüber freuen, sie ihnen mit alle dem, was sie wollen, mit Verwunderung und herzhaftem Applaudissement, verdanken müsse — nicht aber, ihnen nachhümpeln wollen, und das nachstellen, was, dem Geiste und der Seele nach, viel höher steht, recht eigentlich für uns Nicht-Virtuosen da ist, und auch von ihnen uns überlassen wird — und was ich weiter hinzusetzte, wie es ja, bey meiner armen Seele, so klar ist, wie das Licht, und so wahr, wie ein liebendes Herz ...

D. Allerdings, lieber Alter! Aber bleiben Sie hübsch ruhig und sagen Sie mir so: wie nahm Clementine das auf?

O. Wie sie es aufnahm? Ich darf doch gerade heraus reden? Sie nahm es auf — so zu sagen: wie ein Frauenzimmer. Sie hörte mit Antheil zu; sie stimmte den allgemeinen Ansichten und Grundsätzen bey: dann ging sie hin und that im Besondern nach wie vor.

D. Wirklich? Das hätt' ich doch nicht gedacht.

O. In den Stunden sang sie, was zu singen war; sie sang es zuweilen wohl auch wieder etwas sorgfältiger und bereitwilliger: aber es ist doch nicht zu verkennen, dass der Privatfleiss und die geheime Neigung dem Baal zugewendet wird — nicht aus eigentlicher Herzensliebe, glaub' ich, sondern, wie gesagt: man will gefallen, durch aufgeputzten Götzendienst gefällt man, und da abgöttelt man mit den Andern. Ich aber kann das wohl mitansehn bey denen, die nun einmal so sind und nichts Tieferes und Edleres kennen: aber bey ihr — bey ihr, die nicht so war, auch jetzt noch eigentlich nicht so ist, und die ich in meinem alten Herzen trage, wie einen Edelstein — in dem alten Herzen, das ohnehin immer ärmer und leerer wird: bey ihr — nein, bey ihr kann ichs nicht, oder ich würde giftig werden und keifig, womit ja übel nur ärger, und wohl gar dem lieben, lieben Kinde all' seine schöne Musik und all' seine Musikfreude verleidet werden könnte, und, Herr Doctor, ehe ich das thäte: lieber wollt' ich ja ... Ah, verzeihen Sie: die Augen gehen mir über. Ich bin halt ein alter Mann, der zu leicht bewegt wird — drum will ich nur noch meine Bitte wiederholen: entlassen Sie mich in Frieden von meinem Amte.

D. Guter, lieber Vater: wie werth sind Sie mir, auch um diesen warmen Gefuhls und dieser treuen Anhänglichkeit an meinen Liebling willen! Aber — erholen Sie sich. Wir wollen einander nicht erweichen: wir möchten sonst, wenn auch in der besten Absicht, uns übereilen. Und das würden wir, wenn wir zu hoch aufnähmen, was vielleicht nur vorübergehend ist; oder wenn wir aufgäben und ohne Nachhülfe liessen, was deren bedarf und sie wohl auch aufnehmen wird, wenn wir sie nur in der rechten Weise darbringen.

O. So sagen Sie, sagen Sie geschwind: welche ist denn da die rechte Weise? Ich bin ja bereit, mit tausend Freuden!

D. Im Augenblick werde ich das schwerlich finden — nämlich im Besondern: aber im Allgemeinen wissen Sie so gut, als ich: die rechte Nachhülfe, hier und in Allem, ist die, welche zwar die gute Sache, aber mit Rücksicht — nicht auf uns und unseren Sinn, unsere Art, unsere Lage, unsere Gewohnheiten etc. sondern auf den Andern und seinen Sinn, seine Art, seine Lage und seine Gewohnheiten, zu fördern sich bemüht.

O. Verstehe ich Sie denn oder verstehe ich Sie nicht? Ja, ich glaube Sie zu verstehen. Wenn Sie aber sagen, ich wisse das so gut, wie Sie: so muss ich antworten: Nein. Und in wiefern ich es auch allenfalls gewusst haben mag: so hab' ich doch wohl selten daran gedacht, noch seltner darnach gehandelt. Wohl auch hier nicht — bey Clementinchen nicht; nein, nein: auch hier nicht.

D. Was Sie bisher gethan, war recht, war gut. Aber glauben Sie mir: die Situation unserer gebildeten jungen Mädchen in der grossen, gemischten, feinen Gesellschaft ist jetzt gar nicht leicht, und wird durch Vielerley, was die besonders hübschen in mancher Hinsicht über Gebühr begünstigt, die besonders nicht-hübschen drückt, nur um so mehr erschwert.

O. Sie meynen jenes Andrängen und huldigende Scherwenzen . . .

D. Indessen man die lieben Kinder im Herzen selten achtet und noch seltner schont: ja, das meyne ich wenigstens mit, obschon nicht allein. Aber lassen Sie mich nur. Meine Frau und Tochter allen jenen Gesellschaften entziehen — wenn ichs auch wollte und nicht besorgen müsste, eben dadurch wieder anderes Ueble herbeyzuführen: so könnte ich's nicht, besonders als Arzt, der mit vielen jener Herrschaften sonst in Verbindung steht. Können Sie sich ihnen doch auch nicht ganz entziehen, und aus demselben Grunde.

O. Da haben Sie Recht. Da haben Sie ganz Recht.

D. So müssen wir also Etwas finden, was diese verschiedenartigen Interessen möglichst vereinigt; einem jeden einigermaassen Genüge thut.

O. Das dürfte schwer halten.

D. Vielleicht auch nicht. Warum lange suchen? Lassen Sie uns vor der Hand das Allereinfachste und Natürlichste probiren: wer weiss, reicht's nicht aus und wir brauchen nichts weiter.

O. Lassen Sie hören und stellen Sie mich auf meinen Posten!

D. Ich, meines Theils, will von nun an das Besuchen jener bunten Zirkel noch mehr, und so viel sichs irgend thun lassen will, beschränken; und wenn man sie besucht, so oft als möglich dabey seyn —

O. Schön! der Hausvater: ja ja, das thut schon 'was!

D. Ich hoffe. Dagegen will ich öfter, als bisher geschehen, in meinem eigenen Hause einen kleinen, aber wahrhaft ausgesuchten Kreis näherer Bekannten und Freunde versammlen — alt und jung, beyder Geschlechter. Hier wollen wir auch Musik machen, aber nur die allerbeste, aus allen Gattungen und allen Zeiten: nur nicht bloss Virtuosenstücke. Da mag mein Mädchen singen, so viel sie will; da mag sie auch des Eindrucks sich freuen, den sie damit macht, und in den Aeusserungen der Freude und Erkenntlichkeit von Personen, die sie wahrhaft hochachten und lieben kann, auch ihren kleinen Weiber-Triumph geniessen. Und glauben sie mir: Clementinen, wie jedem wackern Mädchen, geht am Ende ein solcher Beyfall, von solchen Personen, weit über alles Oh und Ach der Scherwenzer, oder doch ihr fremden Seelen.

O. Ach, theurer Herr Leib- und Seelen-Medicus: das sind ja goldene Worte! Ich sehe mich schon am Flügel! ich setze schon die Brille auf!

D. Solche Musik aber ganz zu ihrer eigenen und unsrer Zufriedenheit vorzutragen: dazu braucht's Fleiss und genaueste Sorgfalt: diese muss Clementine mithin wieder auf jene trefflichen Stücke wenden; und da sie treffliche sind, so werden sie, und wird solche Musik überhaupt, über dem Ueben und Vortragen auch wieder ihr warm an's Herz dringen, ihre Liebe dazu neu anfachen und sie ihr treu erhalten. Sie sehen also . . .

O. O Gott, ich sehe Alles, Alles!

D. Nun aber jene Zirkel! Auch sie, da man sie einmal nicht vermeiden kann, wollen Etwas, und Etwas, das in ihnen gilt.

O. Das lässt sich ja aber nicht vereinigen! Ich hab's ja erst vorhin an- und ausgeführt . . .

D. Hören Sie doch nur! Mögen jene Bravour-Geschichten, und die sie vortragen, dort vor Allem gefallen: vor Allem braucht meine Tochter

nicht zu gefallen, sondern nur neben Allem. Jenes wäre mir nicht einmal lieb, weil es ihr zu gefährlich wäre. Nun giebt es eine Gattung Musik, die, wenn sie auch nicht hoch steht, doch schätzbar ist, und, recht vorgetragen, überall gilt, überall ein kurzes, flüchtiges, aber lebhaftes Vergnügen macht: ich meyne die kleinen, muntern, zierlichen Arietten, Cavatinen, Duette, wie Blangini's und Anderer der Neuesten. Da suchen Sie für ein Winterhalbjahr etwa ein halbes Dutzend der allerneuesten und allerhübschesten aus; studiren Sie sie mit Clementinen aufs Netteste und Zierlichste ein: wir alle werden sie dann gern hören — Sie auch, alter Herr, — und dort wird man noch mehr daraus machen, als eigentlich zu machen ist. Wenn nun dann mein Mädchen, ohne blöde oder spröde, ohne schwierig oder zierig zu erscheinen, sich nicht zurücksiehen kann: so mag sie so ein kleines, niedliches Ding, oder ein paar, vortragen, und damit gut. Das kann ihr weder Stimme, noch Geschmack, noch Singmethode verderben; es kann auch ihre Eitelkeit nicht reizen, indem sie aus den artigen Sächelchen selbst nicht viel machen kann, und, sollte sie sogar das Unglück haben, damit zu entzücken, sich hiervon im Geheim mehr beschämt fühlen muss ...

O. Hier ist meine Hand — nein, hier sind sie alle beyde: so soll's seyn und so soll's werden!

Es ward so, und es war gut.

Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Februar. Das Carneval hat, wie wir vermutheten, keine neue Oper gebracht. Die schon häufig besprochenen Opern in diesem Monate waren: Webers *Euryanthe*, Glucks *Alceste*, *Iphigenia in Tauris* und *Armide*, Spontini's *Cortez* und *Alcidor*, und Mozarts *Don Juan*, da Krankheit die Aufführung der *Vestalin* verhinderte.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 9ten *Joconde oder die Abentheurer*, komische Oper in drey Akten, nach dem Französischen des Etienne; Musik von Nicolo Isouard. Die Darstellung erfreute sich des glänzendsten Beyfalls; fast alle Partieen wurden wiederholt beklatscht. Die Besetzung war aber auch vortrefflich; Hr. Wächter gab den Grafen Robert, Hr. Jäger den Joconde, Mad. Wächter die Mathilde, Dem. Eunike die Edile, Hr. Spitzeder den Amtmann und Dem. Sontag, welche auch hier wieder vortrefflich spielte und sang, Hannchen. Sie hat auch am 15ten in Cimarosa's *heimlicher Ehe* durch Uebernehmung der Partie der Caroline der beliebten Oper neuen Glanz gegeben. Den 17ten: *die beyden Savoyarden*, komische Operette in einem Akt, nach dem Französischen; Musik von d'Alayrac. Auf der königl. Bühne war dieses angenehme Singspiel schon vor zwanzig Jahren mit Beyfall gegeben worden; auch auf dieser Bühne erfreute es sich grossen Beyfalls, den es besonders den beyden Savoyardenknaben (Mad. Wächter und Dem. Cath. Eunike) verdankte; vor zwanzig Jahren glänzten in diesen Partieen Mad. Müller und Mad. Eunike, die treffliche Mutter der Catharina. Am 22sten: *Roderich und Kunigunde, oder der Eremit vom Berge Prazzo, oder die Windmühle auf der Westseite, oder die lang verfolgte und zuletzt doch triumphirende Unschuld*, ein dramatischer, melodramatischer Galimathias, als Parodie aller Gattungsstücke und aller gewöhnlichen Theatercoups, mit beliebten Musikstücken versehen, in zwey Akten, von Castelli. Das Stück ist, wie die langen Titel und der Prolog besagen, Parodie auf die Melodramen; die Diction und Musik wetteifern in Anspielungen auf fast alle bekannten Dramen der deutschen Theater. Der Beyfall war sehr getheilt.

Für die polemische Literatur des königstädtischen Theaters ist wieder ein Beytrag erschienen: *Antwort des Justizcommissionsrathe Kuwoski auf das an ihn gerichtete Sendschreiben des Hrn. Henoch.*

Der hiesige Uhrmacher Hedrich verfertigt die Mälzelschen Metronomen oder Taktmesser, auf die Secundenuhr basirt, für 12 Thlr. Cour. Die Stellung des Gewichts giebt in einer Minute so viel Schläge an, als die dabey stehenden Zahlen andeuten. Die Pariser Mälzelschen Metronomen kosten drey Frd'or.

Weimar, im Februar 1827. In diesem Monate hatten wir drey öffentliche Concerte. Das erste war bey Hofe am 2. Februar zur Feyer des Geburtstages unseres verehrten Erbgrossherzogs. Man gab im ersten Theile die Ouverture zu *Oberon*, Hr. Stromeier sang eine neue italienische Arie vom Hrn.

Musikdirector Götze, mit Hrn. Moltke ein beliebtes Duett von Guglielmi, und Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein Concert in A-moll; im zweyten Theile wurde eine Festcantate, gedichtet vom Hrn. Prof. Riemer und componirt vom Hrn. Kapellmeister Hummel, aufgeführt. Die Arie von Hrn. Götze fand den Beyfall, den sie vollkommen verdiente, und die Festcantate wurde von sämmtlichen hohen Herrschaften mit gerechter Anerkennung ihres Werthes aufgenommen. Die übrigen Stücke sind bekannt. Die Ausführung aller war so ausgezeichnet, dass sie nichts zu wünschen übrig liess.

Das zweyte Concert gab Hr. Hierling auf der Harmonika. Er ist hier und in dem grössten Theile Deutschlands seit vielen Jahren bekannt, daher es hinreicht, ihm das Zeugniss zu geben, dass er auch diessmal sein Instrument mit Geschmack und Zartheit behandelte. Da Hr. H. wegen der Vorbereitungen der Oper *Die bezauberte Rose* nicht von der Grossherzogl. Kapelle und den Sängern des Hoftheaters unterstützt werden konnte, so gebrach es seinem Concerte freylich an Mannichfaltigkeit, und wohl nur deshalb auch an zahlreichem Zuspruch.

Das dritte Concert veranstaltete die Hoftheaterdirection zum Besten des Frauenvereins, dessen wohlthätiges Walten viele gerettete Arme segnen. Die gegebenen Musikstücke waren: Weber's Ouverture zu *Oberon*, ein Rondo von Hummel, gespielt von dessen bravem Schüler Hrn. Hiller, ein Concertante für zwey Violinen, von Kreutzer, gespielt von den als Virtuosen rühmlichst bekannten Musikdirectoren Hrn. Götze und Hrn. Eberwein, eine freye Phantasie, vorgetragen vom Hrn. Kapellmeister Hummel (wie Hummel phantasirt, weiss man), die oben genannte Arie von Hrn. Götze, gesungen von Hrn. Stromeier, eine hübsche Arie aus Rossini's *diebischer Elster*, lieblich gesungen von Dem. Schmidt; ein Duett von S. Mayer, trefflich ausgeführt von den Herren Moltke und Stromeier, und Haydn's Chor aus seiner *Schöpfung* „die Himmel erzählen".

Am 17. Februar gab man im Theater zur Feyer des Geburtstages unserer hochverehrten Frau Grossfürstin Erbgrossherzogin zum erstenmal *Maja und Alpino*, oder die *bezauberte Rose*, Gedicht von E. Gehe, Musik von J. Wolfram. Die Direction hatte mit dem lobenswürdigsten Eifer für Alles gesorgt, was zum Glück der Oper beytragen konnte, aber der Erfolg entsprach keineswegs den, nicht etwa gespannten, sondern nur mässigen Erwartungen. Das Aeussere zwar, Decorationen, Maschinerie, Garde obe, Tanz fand verdienten Beyfall; das Ganze aber liess kalt. Die Ausführung der Gesangpartieen durch die Demoisellen Schmidt und Breul und die Herren Stromeier d. ä., Stromeier d. j. und Fraule war lobenswerth, die überzahlreichen Chöre wurden genau und gut gesungen, und das Orchester leistete redlich, was nur zu leisten war — aber, wie gesagt, das Ganze sprach nicht an. Die Schuld trägt theils das in einigen Blättern sehr gerühmte Textbuch, theils die (um einen milden Ausdruck zu brauchen) wenig geluugene Musik. Ausführlich in die Kritik des Gedichts einzugehen, liegt ausser dem nähern Zwecke dieser Blätter; es ist auch nicht nöthig, da die Oper gedruckt ist und anderwärts einer detaillirten Beurtheiluug unterliegen wird, die Ref. nun glücklicherweise sich und den Lesern ersparen kann. Seine Meinung aber, dass das Gedicht grossentheils verunglückt sey, mag er doch nicht verhehlen, und er glaubt nichts bey dieser Aeusserung zu wagen, da sie sich durch einige wenige schlagende Citate begründen lässt. Die Exposition der ganzen Fabel z. B. übernimmt die Fee Janthe auf die möglichst ungeschickte Weise: sie erzählt nämlich die alte Geschichte sich selbst noch einmal, und geräth darüber in einer Arie in grossen Zorn. So erfährt denn das Publikum, obschon etwas unklar, eine der Oper halbfremde verjährte Historie, um die sich nun alles dreht. Die ganze Handlung schleppt sich dann uninteressant und unergötzlich vorüber, um der Fee zu ihrem alten Liebhaber und nebenbey den jungen Leuten zu einander zu verhelfen. Die Fee Janthe ist übrigens eine liebe Bekannte, nämlich eine Art von Saalnixe oder Donaunymphe, nur ist die gute Person alt und langweilig geworden. Der Sänger (Dichter) Alpino exponirt im zweyten Akte auch nicht besonders, thut sich auf seine Leier ein wenig gar zu viel zu gute, und dünkt sich wohl was Rechtes, lässt sich aber auf eine wahrhaft lächerliche Weise betölpeln, einen morschen, über schreckliche Abgründe führenden Steg, den er recht gut kennt, zu betreten, bloss um den Zuschauern den Spass des Sturzes zu machen und, von der Fee Janthe — die schon lange vorher sich da herum treibt, sie weiss nicht recht, warum? — gerettet, in einem Rosengebüsche von dem salto mortale auszuruhen. Damit auch etwas komisches in der Oper sey, soll der Jägerfürst Nador ein paarmal versuchen, spashaft zu werden, er vergreift sich aber und wird nur läppisch und widerlich. Auf die gezierte Prosa, z. B. S. 5. das ätherisch zarte Duett, S. 6. den kecken frechen Nador

wäre es sündlich (denn es ist rein verlohrne Zeit und Muhe) ein Wort aus der Vernunft und dem Kapitel vom guten Geschmack sprechen zu wollen. Was nun einmal schon so *da ist* — was soll man anders damit machen, als dafs man es anzeigt und den narrischen Geist, der drin umherspukt, kenntlich macht! Also hier sind die drey Gegenstände, die als musikalische Themata behandelt sind, höchst genialisch, wie sich von selber schon von einem so vortrefflichen Komponiteur, als der Verfasser der göttlichen Musik zur berühmten *Saul-Nixe* ist, erwarten läfst.

Nach der Introduktion (die aber in unserm Exemplare fehlt, welcher Verlust kaum zu verschmerzen ist) ist dargestellt *die vortheilhafte Stellung der französischen Armee bey Abukir.* In dem Satze geht alles lustig und in Freude zu, und hängt und rollt auf das beste. Aber wartet, ihr vom Uebermuth auf die Zauberwand dahin geworfene Noten-Gruppen, Nelson droht No. 2 daher; Nelson ruft No. 3. sein Schiffsvolk auf, sich vorzubereiten zum Tod oder Sieg! Was natürlicher, als dafs No. 4. *die kleinern Schiffe*, vom ersten Schreck getroffen, *zu laviren* anfangen! Aber das hilft alles nicht: mit einem *Anmarsch* No. 5. nähert sich die englische Flotte, macht No. 6 einen *muthvollen Angriff*, bricht No. 7 die französische Linie durch, es entsteht No. 8. (*ad modum* der berühmten Prager-Bataille, über die wir uns Alle aus unserer Jugend her noch innig freuen) eine *heftige Kanonade; der Orion geräth* No. 9 *in Brand*, und fliegt No. 10 in die Luft — sehr sinnreich, in gebrochenen Walzern im verminderten Septimenakkord aus dem Basse heraus in's dreygestrichene *E*; der darüber liegende Akkord gleicher Art wird heftig gerissen, um vermuthlich das Krachen und Zerbersten des promovirten Ungeheuers auszudrücken. Die Betäubung, die darauf No. 11 entsteht, ist sehr natürlich, und der dabey gebrauchte Kontrapunkt offenbar das Werk einer höhern Eingebung. Aber das Treffen beginnt No. 12 aufs Neue; Gefecht und Kanonade heben mit verdoppelter Wuth No. 13 an und der *Timoleon* und *die Artemise* brennen, welches Geheimnifs der Kunst verrathen wird, durch ein, 9 Takte langes Trillo, das die rechte Hand daherwirbelt, während der Bafs, der vielleicht das Aechzen des unglücklichen Schiffsvolks vorstellen soll, punktirte Terzen von unten erbarmlich nachschiebt. *Wilhelm Tell*, *der Genereux*, *Diane* und *Justice* nehmen No. 15 Reifsaus, werden aber kräftig verfolgt: die übrigen französischen Schiffe streichen No. 16 die Flaggen, was durch den gewöhnlichen Schlufs der *Biersinfonien* ausgedrukt wird: das gestrandete englische Schiff *Culloden* wird No. 17 wieder flott; No. 18 geschieht die Uebernahme der französischen Schiffe, No. 19 werden die Verwundeten gepflegt, die Gefangenen aufgenommen und die Todten begraben und endlich wird No. 20 das Freudenfest gefeyert über erhaltenen Sieg.

2me Concerto pour la Flûte, composé pour son ami Mr. Bayer, par Ant. André. Oeuv. 10. Offenbach sur M., chez Jean André. (Pr. 1½ Fl.)

Wenn gleich im Allgemeinen gegen den Satz dieses Konzerts nichts Erhebliches einzuwenden ware, so mufs Rec. doch dem Hrn. Verf. rathen, mit den Kompositionen für ein Instrument, das er wenig zu kennen scheint, mehr zurückzuhalten, obschon es seinem Talent freylich nicht schwer werden würde, viele Figuren und Passagen zu erfinden — was aber doch noch nicht alles ist. Dafs man bey unserm Verf., obgleich allerdings bey ihm nicht allein, zu dieser Bemerkung berechtiget sey, kann schon folgende Stelle zeigen, wo weder auf die Natur des Instruments, noch auf den Effekt die geringste Rücksicht genommen ist. Sie lautet also:

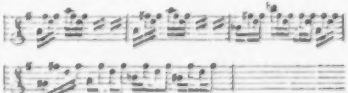

Wenn die Stelle gleich herausgebracht werden kann, so werden doch darin Töne berührt, die in den Lagen, wie sie *hier* vorkommen, matt und unrein klingen müssen. Ja, wäre es auch möglich, so Etwas gut auszuführen, so würkt es doch (so gut sich's

und den grimmigen, plumpen (Worte des Dichters) Ikanor, S. 19. das kindisch bramarbasirende Duett, S. 27. die glückliche Ahnung Janthe's, dass Alpino ihr Sohn sey, weil er so und so alt ist, S. 47. Ikanor's und Nador's gewaltig pfiffigen Plan, Alpino auf den mürben Steg beschwatzen zu lassen, S. 50. das überfeine, Weihrauch und Gold überbietende Lied, benebst Herz und Seele S. 64. und den recht hübschen, aber sehr abgenutzten Schluss der Oper will Ref. nur beyläufig aufmerksam machen, die Entscheidung aber über den Werth des Gedichts in seinen einzelnen Stücken und Versen, als musikalisches Gedicht betrachtet, Dichtern überlassen, die einen Begriff vom Gesang haben und Componisten, die etwas von Poesie verstehen. Wem unser Urtheil über das Buch hart scheint, den bitten wir, es zu lesen, und zu bedenken, dass der Dichter da und dort sich über Operngedichte auf eine Weise geäussert hat, dass man wohl merkt, er lebe der frohen Ueberzeugung, dergleichen in hoher Vollendung schaffen zu können.

Der Componist, Bürgermeister in Teplitz, ist Dilettant, und so bescheiden, dass er wohl gern zugiebt, sein Werk, das er, getrieben von seiner innigen Neigung und heissen Liebe zu unserer schönen Kunst, mit Lust und Freude zunächst für sich schrieb, sey kein Meisterwerk. Diese Gesinnung des Componisten, der von Allen, die ihn kennen und auch vom Ref. als würdiger Geschäftsmann hochgeachtet und als braver Mann geliebt ist, macht den Ref. parteyisch genug, die Schwächen des Werkes, das von dem Einen über die Gebühr gelobt und von dem Andern ungerecht getadelt worden ist, theils zu übersehen, theils gern entschuldigen zu wollen. Er enthält sich daher aus gerechtem Misstrauen in seine Unparteilichkeit jedes entscheidenden Urtheils, kann aber leider nicht umhin, der Wahrheit gemäss einzugestehen, dass die Tadelnden grossentheils Recht haben, wenn sie über Mangel an Characteristik, fehlerhafte, zuweilen den Sinn zerreissende und entstellende Declamation, Flachheit der Modulationen und der Harmonie überhaupt, gewöhnliche und doch nicht eigentliche gesangvolle Melodieen, Unbeholfenheit in der Führung und Benutzung der gewählten Motive, wenige Gewandtheit im reinen vierstimmigen Satze, derbe Verstösse gegen die Grammatik, und über die allzugrosse Menge von Reminiscenzen und Anklängen an Fremdes klagen; und er muss zugeben, dass diese Schattenseiten schwerlich von dem Lobenswerthen in der Musik, nämlich Klarheit und Natürlichkeit, einer gewisse Frische und Lebendigkeit, Mässigung im Gebrauch der Lärminstrumente und greller Modeaccorde und Modulationen, hübschen Tänze und einigen effectvollen Chören überwogen werden möchten. Ein paarmal wird die Oper, wenn man sie mit solcher Sorgfalt, wie hier, giebt, überall ein volles Haus machen, schwerlich aber wird sie sich irgendwo lange auf dem Repertoire erhalten, da sie kein dramatisches in Musik gesetztes Gedicht ist, sondern eine, nicht eben mit besonderm Glücke veranstaltete Sammlung von Künsteleien der Maschinerie, von bunten Decorationen, hübscher Garderobe und ähnlichem dem Ballet zugehörigen, die Oper aber mit der Zeit völlig ruinirenden Firlefanz — begleitet zur Nothdurft von allerhand Redensarten, Orchesterspiel und Gesang.

Dem. Auguste Sutorius vom Königstädter Theater in Berlin ist jetzt Mitglied des hiesigen Hoftheaters. Von ihren Leistungen in der Oper nächstens. Ueber andere Opernaufführungen wird unser halbjähriger Bericht eine Uebersicht enthalten.

Königsberg. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Concerte.* Die Herren Fancello und Gaggiotti, Sänger und Guitarrenspieler aus Bologna, gaben mehre kleine Concerte in Gärten, Gasthäusern und Privatgesellschaften. Hr. Schnetter, ein reisender blinder Musiker aus Berlin, liess sich auf Violine und Pianoforte in eigenen Compositionen hören. Die preussische Militärmusik ist anerkannt trefflich. Das Fortschreiten der Instrumentalmusik, besonders für Blasinstrumente, zeigt sich am deutlichsten bey der Regimentsmusik, die zu Friedrichs des Grossen und selbst seines Nachfolgers Zeit aus zwey Clarinetten, zwey Fagotten, einer Oboe und einer Trompete bestand, denen später ein kunstliebender Regiments-Inhaber wohl noch eine zweyte Trompete oder ein anderes Instrument zugesellte. Und nun! welche Menge grosser und kleiner Clarinetten, Piccolo-Flöten, Fagotte, Doppel- und Contra-Fagotte, Serpents, Wald-Klappen- und Flügelhörner, Trompeten, Posaunen, Türkischer und Militärtrommeln, Becken, Triangel, Cymbeln u. s. w. bey einem Regimente! Mit dem Personale einer solchen Truppe unterwarfen Columbus und Cortez sich ganze Landstriche. Bey Gelegenheit der im September hier gehaltenen grossen Revue gaben die hier anwesenden zahlreichen Regiments-Chöre vereint im schönen und geräumigen v. Bork'schen Garten

ein militärisches Concert, welches als eine Grundlage zu einem preussischen Nationalmusikfeste Beachtung verdient. Die Ouverturen aus *Preciosa* und der *Jagd* von Méhul wurden präcis gegeben. Dann folgte eine von dem hiesigen verdienten Musikmeister des dritten Infanterie-Regiments, Wurst, componirte grosse Schlachtmusik mit Gesang, von fünf Musikchören (beyläufig 250 Personen) ausgeführt. Zum Schlusse hatten sich sämmtliche Musikchöre in eine Runde gestellt, und abwechselnd trug jedes Chor seine Favoritstücke vor, was an die Troubadour- und Minnesängerkämpfe erinnerte. Die Versammlung war zahlreich. — Am 6. October Concert des Hrn. Eduard Maurer, unseres ersten Violinisten, der gewiss ein besseres Loos verdient, als bey seinem Talente hier zu verkümmern. Es wurden lauter (hier) neue Sachen gegeben, nämlich die Ouverturen aus C. M. v. Webers *Oberon* (vortrefflich und ergreifend) und aus Boieldieu's *Dame blanche* (mit der ersten nicht vergleichbar, auch wohl Boieldieu's Ouverturen zum *Kalifen von Bagdad* und zum *Johann von Paris* nachstehend), ein Doppelconcert für zwey Violinen (E dur) von Henning, vom Concertgeber und Hrn. Conrector Hutzler gespielt, ein Potpourri für die Violine von Pechatscheck, eine Phantasie für die Clarinette von Heinrich Bärmann, von einem Dilettanten geblasen, die Sopranscene von v. Beethoven: Ah perfido! von Dem. Cantelliani gesungen und das hübsche Quartett aus Webers *Oberon:* Ueber die blauen Wogen. Der Saal war ziemlich gefüllt. — Am 11. October führte Hr. Musikdirector Riel für den Verein zum Besten armer Schulkinder Fr. Schneiders *Weltgericht*, doch leider nicht im Dom, der für Musikaufführungen verschlossen ist, sondern in der Löbenicht'schen Kirche auf. Die wiederhallenden Gewölbe des Doms fehlten, wie die herrliche Orgel. (Die Löbenicht'sche Orgel ist mit dem Orchester nicht in Einklang zu bringen; sie weicht um $\frac{1}{4}$ Ton ab, und muss also schweigen.) Das Ganze ergriff nicht, wie bey den früheren Aufführungen, und die leere Kirche zeigte, dass das Publikum sich den früheren Genuss im Dom nicht aus dem Andenken bringen wolle. — Im October hatte die geschickte Chiarini'sche Seiltänzerfamilie im Schauspielhause, zum Theil in Verbindung mit Hrn. Schröder, einige Vorstellungen gegeben, und man war dabey auf die Gewandtheit und Sicherheit des Musikdirectors dieser Truppe, als Violinspieler, aufmerksam geworden. Später lernte man diesen jungen, 20jährigen, mit der ältern Chiarini'schen Tochter verheiratheten Mann, Namens Bianchi, aus der Componisten- und Sängerfamilie dieses Namens, aus Mailand gebürtig, als vortrefflichen Quartettspieler im Vortrage Mozart'scher, Spohr'scher u. a. Compositionen kennen und beredete ihn zu einem Concert. Zur nämlichen Zeit traf der Pianofortespieler Hr. Greulich aus Berlin, auf seiner Rückreise von Memel hier ein, und beyde unternahmen zusammen ein Concert am 21. October, welches zwar sehr besucht schien, aber den Concertgeberu sehr wenig übrig liess. Die Kosten eines Concerts betragen hier 60 bis 100 Thaler, Freibillets ungerechnet. Hr. Greulich spielte das Concert von Beethoven aus Cmoll, ein Rondo brillante von seiner Composition und eine freye Phantasie, sehr gut. Hr. Bianchi trug ein Concert von Mayseder und mit Hrn. Gr. ein Potpourri von Spohr vor, beydes mit dem grössten Beyfall. Hrn. Bianchi's Bogenstrich ist vortrefflich, er würde als Violinist in jedem Orchester beachtungswerth seyn. Am 25. October führte Hr. Neubert im Friedrichs-Collegio zu wohlthätigem Zwecke Mozarts *De profundis*, Perti's *Beatus vir*, einen Psalm von Caldara und einen Chor von I. A. P. Schulz auf. Am 28. Nov. gab Hr. Musikdirector Riel ein Concert, und darin die Ouverture zu *Kunstsinn und Liebe* von Lindpaintner, und die von Weber zu *Oberon*. Dem. Fried. Riel spielte Hummels Pariser Concert *Les Adieux* (E dur) und *Leggerezza e Bravura*, Rondo brillante von Czerny. Am 6. December führte Hr. Musikdirector Sämann mit seinen Singverein und mehren beygetretenen Musikfreunden Händels *Alexandersfest* auf. Es ist zu wünschen, dass dieses in der dichterischen Anlage und der Composition gleich herrliche Werk von Zeit zu Zeit unserm Publikum vorgeführt werde, als ein Antidotum gegen die beliebten Wiener Tränkchen, denen wir Wohlgeschmack und wohlthätige Einwirkung aufs Zwerchfell nicht absprechen, deren häufiger Genuss jedoch zu sehr an's Triviale gewöhnt. Mit dem Rossinismus hat's hier keine grosse Noth. Nur, wo ein italienisches Theater besteht, oder eine Sontag ihre Zauberkreise zieht, kann Rossini gefährlich werden. Ohne jenes werden seine anmuthigen Melodieen zwar überall gefallen, seine

Musik und Singweise aber nie deutsche Musik und deutsche Singweise verdrängen. Am 27. Januar, zur Feier des Mozart'schen Geburtsfestes, führte Hr. Nicolai *Così fan tutte* als Concert auf.

Mancherley.

Lectüre, Theater, Concerte etc. sollen an uns bildend arbeiten, uns auch zu ernsten Pflichten befähigen. Aber ein rechter Vielleser, Theater-Concert-Gänger ist so oft und lange in dieser Schule, dass er eben dadurch um viele Zeit zur Ausübung kommt.

* * *

In der Regel soll die Kunst nur so viel von Wissenschaft und Schule in sich aufnehmen, und darstellend einfliessen lassen, als der gemeine Verstand und helle Sinn im lebendigen Flusse der Darstellung begreift. Handlung ist oberstes Gesetz der Kunst.

* * *

Beym Gesange der Nachtigall — oder Schlage, denn weder sie noch ein anderer Vogel hat wirklichen Gesang, und was sie nach der Vogelorgel lernen, ist in Bezug auf unsere diatonische Tonleiter gerade recht unrein — beym Schlage der Nachtigall kommt mancherley zusammen, was ihn für uns über den Gesang anderer Vögel erhebt. Ja es sind, genau betrachtet, lauter Eigenschaften, um deren willen wir der einen menschlichen Sängerin vor der andern den Vorzug einräumen.

Voran steht immer das Organ, das das gröste Tonmaterial, Fülle, Kraft etc. hat.

Fertigkeit, deutliche Accentuirung, reine Pronunciation, seelenvoller Ton, aus tiefer Brust gezogen, gerade in mittlerer Höhe schwebend, wo er das Gemüth ergreift, wie eine schöne Altstimme.

Wechsel der verschiedensten Modulationen und artiger Verzierungen ohne Ueberladung.

Bedürfniss, Laune, die sich singend auslassen müssen, keine Ostentation eingelernter Künsteleien.

Theilung des Gesanges in getrennte Glieder, Thätigkeit und Ruhe, neuer Anlauf und Aufschwung.

Wahl der Einsamkeit und Stille, des Abends, wo Phantasie und Gemüth erwachen, der Nacht, wo der Ton weithin und allein herrscht.

* * *

Ein aufmerksames Ohr wird die Aehnlichkeit des Violinspiels mit dem Gesange der Schwalbe nicht verkennen. Bey dem einen Virtuosen geht es dann im Ton gegen den des Canarienvogels, bey dem andern gegen den der Lerche hin. Die Vergleichung passt aber nur auf Solospiel mit Rouladen, Harpeggiaturen etc. denn im Cantabile steht Violine und Violoncell dem Menschentone nahe.

Kurze Anzeigen.

Romanze aus Walter Scotts Fräulein vom See, englisch und deutsch, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Carl Czerny. 85stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 12 Gr.)

Das sehr anmuthige Gedicht ist einfach und mit angemessenem Ausdruck in Musik gesetzt; so dass in den verschiedenen Strophen die Singstimme sich, wie es seyn soll, fast gänzlich gleich bleibt, und, wo der abweichende Ausdruck es nöthig zu machen schien, durch reichere, doch stets gemässigte Begleitung nachgeholfen wird. Die harmonisch-scharfen Durchgangsnoten in dem kurzen Nachspiele jeder Strophe scheinen uns in dieser einfachen Schreibart nicht am rechten Orte zu seyn. Stich und Papier sind sehr gut.

Deux Polonoises pour le Pianoforte, comp. — — par W. W. Würfel. Oeuv. 21. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 6 Gr.)

Jede der beyden Polonoisen mit Trio. Die ersten Sätze rasch, kräftig, bravourmässig; die zweyten gefällig, gut contrastirt. In den Melodieen oder Figuren, und in der Harmonie, manches nicht Gewöhnliche. Alles dem Instrumente angemessen. Durch diess vereinigt, interessant und geübten Spielern zu empfehlen.

Berichtigung.

In No. 6. dieses Jahrgangs der allgem. musik. Zeit. Seite 93, Zeile 18 von unten ist statt Dem. Heybacher, bloss etc. zu lesen: Dem. Hey, bisher bloss etc.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten März. **N°. 13.** 1827.

Recension.

Revue musicale redigée par une société de musiciens, compositeurs, artistes et théoriciens, et publiée par M. Fétis, professeur de composition à l'école royale de musique et bibliothecaire de cet établissement. A Paris au bureau du journal etc. 1827 Février.

Deutschland war bekanntlich unter allen Ländern das erste, das musikalische Zeitschriften erscheinen liess, deren glückliches Gedeihen eben so wohl von zweckmässiger Ausstattung, als auch von einer dem Bestehen solcher Unternehmungen höchst nöthigen, gebildeten Empfänglichkeit der Musikfreunde, die nicht bloss hören, sondern auch verstehen will, ein rühmliches Zeugniss ablegt. Nach dem Vorbilde derselben fing man bald darauf auch in anderen, und zwar nordischen Reichen an, ähnliche Einrichtungen zu treffen, so dass jetzt in den meisten gebildeten Ländern Europens wenigstens eine Zeitschrift erscheint, die der Tonkunst allein gewidmet ist. Zunächst schlossen sich den Deutschen die Engländer an, deren neueste musikalische Zeitschriften wir hier nicht ganz unberührt lassen können. Seit dem Jahre 1819 erschien in London *The Quarterly Musical Magazine and Review*, das ununterbrochen fortgesetzt wurde. Redacteur dieser Vierteljahrschrift ist Hr. Bacon. Sie liefert sehr lesenswerthe historische und theoretische Aufsätze, Nachrichten und Kritiken. Seit dem Sommer 1823 begann das *Harmonicon* in monatlichen Heften mit musikalischen Beylagen. Es zeichnet sich durch eine grosse Mannichfaltigkeit der Gegenstände aus, hauptsächlich durch sehr vollständige Nachrichten des Auslandes, die stets das Neueste mit möglichster Schnelligkeit bekannt machen. Der thätige Redacteur dieser Monatschrift ist unbekannt.

Unter dem oben genannten Titel erscheint nun seit dem eben verflossenen Februar auch für Frankreich, das es bis jetzt mit musikalischen Zeitungen nicht wohl gemeint hat, wieder eine neue, der wir von ganzem Herzen besseres Gedeihen, als ihren Vorgängern, wünschen. Sie wird alle Dienstage in Heften von anderthalb Bogen in Octav ausgegeben, die halbjährig einen Band von etwa 600 Seiten, mit Titel und Inhaltsanzeige versehen, ausmachen sollen. Der Preis für Paris ist halbjährig 20 Franken. Unterzeichneter Herausgeber dieser neuen Zeitschrift ist Hr. Fétis, Professor der Composition an der königlichen Schule der Musik, und Bibliothekar dieser Anstalt, dessen bedeutende Fähigkeiten für ein solches Unternehmen sich gleich in den ersten Blättern auf eine nicht minder unterrichtende, als angenehme Weise an den Tag legen. Auch sagt man, dass der durch seine Schrift *De l'opéra en France* II Vol. 8. à Paris, 1820. rühmlich bekannte Hr. Castil-Blaze thätigen Antheil an derselben nehmen werde, was allen Musikfreunden höchst erwunscht seyn müsste. Wir glauben den Geist der neuen Unternehmung nicht genauer bezeichnen zu können, als wenn wir eine so viel möglich gedrängte Uebersicht der Darstellungen des ersten Probeheftes unseren Lesern mittheilen. Als Einleitung wird vom Nutzen eines musikalischen Journals und vom Plane des gegenwärtigen gesprochen. Darin heisst es unter andern: Die Sprache der Künste und Wissenschaften wird täglich allgemeiner. Die Zeit der Geheimnisse ist vorüber. (Man muss also doch in Frankreich nicht recht an die Gewalt des Verdunkelungssystemes glauben). Man ist darum gezwungen, sich schnell mit den Gegenständen der Kunst und Gelehrsamkeit bekannt zu machen; dazu eignen sich am besten Journale. Obgleich Frankreich hierin nicht so weit ist, wie andere Länder, so besitzt es doch in mancherley Fächern Manches, nur für Musik noch nicht,

die nicht so begünstigt ist, wie anderwärts. Deutschland besitzt fünf, England vier periodische Schriften für Musik. Zwar hat Framery 1770 bereits ein musikalisches Journal begründen wollen, welches monatlich erschien: aber es dauerte nicht lange. Das Jahr 1802 sah eine *Correspondance des Amateurs de Musique* erblühen, und später erschienen *Tablettes de Polhymnie*; aber die Zeit für solche Unternehmungen war noch nicht gekommen. Jetzt Anfragen von allen Seiten, denen man hierdurch zu willfahren gedenkt, ohne sich in grosse Versprechungen einzulassen. Der Plan ist folgender: Was auf Musik Bezug hat, soll untersucht werden, in historischer, theoretischer und practischer Hinsicht. Sowohl französische als auswärtige Werke will man analysiren, Erfindungen bekannt machen, über die berühmtesten Künstler sprechen und Notenbeyspiele geben; auch soll vierteljährig ein Portrait eines Componisten oder Sängers hinzugefügt werden.

Der erste Artikel enthält Entdeckungen verschiedener alter, für die Geschichte der Musik interessanter Manuscripte. Wir sind überzeugt, dass die Mittheilung dieser Abhandlung dem allergrössten Theile der Musikfreunde willkommen seyn wird. In einer etwas langen, für uns überflüssigen Einleitung wird gezeigt, dass uns die Harmonie ein unerlässlicher Theil der Musik scheine, dass diess aber bis auf den heutigen Tag unter den Bewohnern des ungeheuern Raumes zwischen den Küsten der Barbarei und Chinas, zwischen Sibirien und dem Vorgebirge Comorin (der südlichsten Spitze Ostindiens) nicht gefunden wird. Vorzüglich lang ist der Streit auseinander gesetzt, ob die Griechen Harmonie gehabt haben, was verneint wird. Die Harmonie (im musikalischen Sinne) sey erst im neunten Jahrhunderte nach Christus entstanden und habe ihren Ursprung der Einführung der Orgeln in die Kirchen zu verdanken. Das erste Instrument der Art erhielt Pipin, der Vater Karls des Grossen, 757 vom griechischen Kaiser Constantin V, Kopronymus (ein Spottname, womit ihn die Mönche für mancherley Plagen, die er, als einer der heftigsten Bilderstürmer, ihnen bereitete, belegten). Das Instrument wurde in der Kirche S. Corneille zu Compiegne aufgestellt. Anfangs diente es nur, den Gesang unisono zu begleiten; aber bald kam man der Leichtigkeit wegen *) auf den Einfall, eine Art Accompagnement zu erfinden, welches anfangs nur aus zwey Stimmen bestand, was man Diaphonie oder Organum nannte, welche letzte Benennung seine Abkunft beweist. **) Die Mönche Hucbald von Saint-Amand (Hucbald) und Odon von Cluny (Clugny), Schriftsteller des zehnten Jahrhunderts, sind die ersten, welche dieser Neuerung erwähnen. Nach und nach wurde man kühner, und es gab drey- und vierstimmige Harmonie, Triphonie und Tetraphonie. Aber, grosser Gott! ruft der Verfasser aus, was für eine Harmonie! Jeder weiss heut zu Tage, dass zwey unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven nicht erlaubt sind (mit Einschränkung) wegen des harten und schlechten Effectes, den sie machen. Die gallischen Ohren unserer Vorfahren waren abgehärteter, denn ihre Tetraphonieen bestanden meist aus lauter Quinten- Quarten- und Octaven-Folgen. Man war damals so lecker nach dieser Kakophonie, dass diejenigen, welche Messen singen liessen, den Sängern gern 6 Deniers für das Vergnügen, sie zu hören, bezahlten, anstatt zweyer, welche für den einfachen Gesang entrichtet wurden. In diesem Zustande blieb die Sache bis zum Ende des eilften Jahrhunderts. Da wurden einige Vervollkommnungen versucht, wie man aus den Schriften eines deutschen Priesters, Francon von Cöln, ersieht. Aber eine un-

*) Ob wir gleich zu denen gehören, die den alten Griechen die Harmonie absprechen, glaubend, sie haben nur zuweilen zu dem fortlaufenden Octavengesange der männlichen und weiblichen Stimmen noch eine Octave oder Quinte der Instrumente hinzugethan, wie sich die Sache auch bey den Chinesen und Galen findet: so müssen wir doch fragen, warum man auch den christlichen Griechen, die doch Erfinder der Orgel waren, die Entdeckung einer Art von Harmonie nicht zugestehen will, da ihnen dieselbe Leichtigkeit aber, als den Abendländern, dazu behülflich seyn musste.

**) Auch in dieser Hinsicht haben sich die Deutschen sehr früh rühmlich hervorgethan. Kaum war die Orgel im Abendlande bekannt geworden, so bildete auch der Fleiss unserer Vorfahren sowohl das Spiel als den Bau dieses Instrumentes mit dem glücklichsten Erfolge aus. Bald war es so weit gekommen, dass man deutsche Orgeln und Orgelspieler in andere Länder holte. Es ist noch ein Brief des Papstes Johannes des achten, der 873—82 auf dem heiligen Stuhle sass, vorhanden, in welchem er den Bischof Anno von Freisingen um eine gute Orgel und einen guten Orgelspieler bittet. Also liess man damals selbst nach Italien deutsche Künstler kommen. Baluzii Miscellanea Lib. V. p. 490. Praecamur autem, ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere ad omnem modulationis efficaciam possit, ad instrumentum musicae disciplinae nobis aut deferas, aut cum eisdem reditibus mittas.

geheuere Lücke tritt in der Geschichte der Musik von dieser Epoche an bis zum Ende des funfzehnten Jahrhunderts ein. (So gross ist die Lücke keineswegeș; wenigstens kann aus dem funzehnten Jahrhunderte gar Manches aufgewiesen werden, was auch der musikalischen Welt gar nicht unbekannt geblieben ist.) Aus der ganzen Zeit zwischen den noch plumpen Versuchen des eben genannten Schriftstellers und der schon vervollkommneten Form der Compositionen zur Zeit Ludwigs XI und Karls des Kühnen war kein vermittelnder Fortschritt zum Bessern bekannt. Die Werke von Forkel, Burney, Hawkins und Busby haben nichts der Art bekannt gemacht. Nach langem Nachforschen hat Hr. Fétis kostbare Manuscripte entdeckt, welche, wie er berichtet, ein helles Licht auf diese interessanten Epochen der Entstehung einer Kunst werfen, welche nicht weniger bewundernswerth in ihren ersten Fortschritten, als in ihrer letzten Vervollkommnung ist. Ich denke, fährt er fort, man wird nicht ohne Theilnahme das Nähere über die in dieser Handschrift enthaltenen Werke und über ihre Autoren lesen. Und allerdings ist die musikalische Welt dem gelehrten Verfasser für seine Mittheilungen Dank schuldig.

Der Aelteste dieser Autoren ist Adam de le Hale, ein Trouvère, Erfinder oder richtiger Sänger im ganzen Sinne des Wortes. Man gab ihm den Beinamen des Bucklichen von Arras, seiner Geburtsstadt. Die Zeit seiner Geburt hat man etwa in das Jahr 1240 zu setzen. Anfangs nahm er das geistliche Gewand, das er aus Unbeständigkeit wieder ab- und in der Folge wieder anlegte. Er selbst erzählt uns diess in seinem Abschiede von der Vaterstadt: „C'est li congiés Adan d'Arras" was von Hrn. Méon in seiner neuen Ausgabe der *Fabliaux de Barbasan T.* 1. *p.* 106. bekannt gemacht worden ist. Darauf heirathete er eine junge Damoiselle, welche ihm alle Annehmlichkeiten ihres Geschlechts, so lange er um sie anhielt, zu vereinigen schien, welche ihm aber zuwider ward, sobald sie seine Frau geworden war. Er verliess sie, zog nach Paris und trat in das Gefolge Roberts, des Grafen von Artois. Als dieser Fürst 1282 dem Herzog Alençon folgte, welchen Philipp der Kühne seinem Onkel, dem Herzoge von Anjou, damaligem Könige von Neapel, zu Hilfe schickte, um ihm in seiner Rache, nach der sicilianischen Vesper, beyzustehen, begleitete ihn auch Adam auf diesem Zuge. Nach dem Tode Carls von Anjou 1285 wurde der Graf von Artois zum König ernannt und kam erst im September 1287 nach Frankreich zurück. In dieser Zwischenzeit war Adam de le Hale in Neapel gestorben, wie man aus einer Art von Drama sieht, *li Gieux du pélerin* (das Spiel des Pilgers), was man dem Jean Bodel d'Arras, einem Zeitgenossen Adams, zuschreibt. Also haben Fauchet und La Croix du Maine, die wieder abgeschrieben worden sind, in der allgemeinen Biographie des Hrn. Michaud mit Unrecht behauptet, Adam sey in der Abtey Vauxelles Mönch geworden und sey daselbst gestorben.

Wie alle Sänger (Trouvères) des zwölften und dreyzehnten Jahrhunderts, war auch unser Adam de le Hale zugleich Dichter und Musiker. Er zeichnete sich besonders im Liede aus. Die königlichen Manuscripte Seite 65 und 66 (*fonds de Cangé*) und 2, 736 (*fonds de la Vallière*) enthalten deren eine Menge, und zwar mit den Noten. Die letzte Handschrift ist für die Geschichte der Musik von besonders grosser Wichtigkeit, denn sie enthält 16 dreystimmige Lieder und 6 Motetten, deren Verfasser Adam ist. Dieses kostbare, zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts verfertigte Manuscript bietet uns also die ältesten (?), mehr als zweystimmigen Compositionen dar, weil sie bis in's dreyzehnte Jahrhundert zurückreichen. Die Lieder haben die Form des Rondeau und sind betitelt: *Li rondel Adan.* Ihre Form ist nicht mehr die einfache kirchliche Diaphonie, d. h. eine Menge Stimmen, die in gleichen Noten fortschreiten, indem sie eine ununterbrochene Folge von Quinten und Octaven bilden, wie man Beyspiele in den Schriften Guido's von Arezzo und seiner Nachfolger findet. Allerdings sieht man auch hier Quinten- und Octaven-Reihen, aber mit Terzen, Sexten und der Gegenbewegung vermischt, und mit Zusammenstellungen, an denen man doch eine gewisse Zierlichkeit nicht vermisst. Ohne Zweifel ist es noch immer eine sehr unbeholfene Musik, aber es ist doch ein Schritt zum Bessern, ein nothwendiges Mittelding zwischen der eigentlichen Diaphonie und der vollkommnern Composition. Man begriff wohl die Nothwendigkeit solcher Verbesserungsarten, aber es war kein Denkmal derselben bekannt, und so wusste man nicht, worin sie bestanden. Die Entdeckung dieses Manuscripts und vieler anderen, wovon künftig gesprochen werden soll, kann also für ein sehr wichtiges Ereigniss angesehen werden. Der Verf. glaubt daher ein nützliches Werk zu thun, wenn er eine Probe der dreystimmigen Gesänge Adams de le Hale mit Uebersetzung und gebräuchlicher Benotung bekannt macht.

Wir glauben dasselbe und lassen das Lied hier abdrucken. Die Uebersetzung ist: So lang ich leben werde, will ich nur Dich lieben. Aendern werd' ich nie.

Dreystimmiges Lied componirt von Adam de le Hale; königliche Handschriften No. 2, 736.

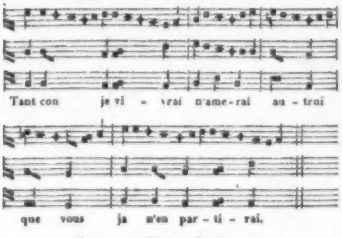

In unsere Noten übertragen:

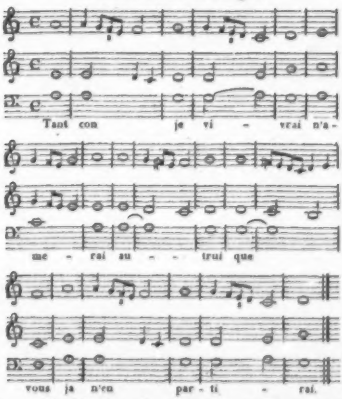

Die Motetten dieses Dichters bieten uns viel merkwürdige Eigenheiten dar. Sie bestehen aus Kirchengesang einer Antiphonie oder einer Hymne mit lateinischen Worten, für den Bass gesetzt, auf welche eine oder zwey Stimmen eine Art von figurirtem Contrapunct machen, und, was ganz den Geschmack jener barbarischen Zeiten schildert, die Oberstimmen haben französische Worte aus Liebesliedern. Diese Motetten wurden bey Processionen gesungen. Zuweilen gründet sich die Motette auf eine einzige Figur eines Kirchenliedes, welche zehn bis zwölfmal wiederholt wird im *basse contrainte* *), eine Art Erfindung, welche man für jünger hält.

Es bleibt nur noch von einem einzigen Werke Adams de le Hale zu sprechen übrig, das allein hinreichend wäre, ihn unsterblich zu machen; und doch ist sein Name bis auf den heutigen Tag allen Musikern unbekannt geblieben. Ich meyne die älteste komische Oper, welche wir besitzen und deren Verfasser er ist. Sie ist betitelt: *Le jeu de Robin et de Marion.* Sie findet sich doppelt in den Handschriften der Bibliothek des Königs No. 2, 736 (*fonds de Vallière*) und 7, 604 der alten Sammlung, nach welchen die Gesellschaft der Bücherfreunde zu Paris das Werk in 25 Exemplaren, um es unter ihre Mitglieder zu vertheilen, im Jahre 1822 hat drucken lassen, ein Büchelchen von 100 Octavseiten. Das Stück, in welchem 11 Personen vorkommen, ist in Scenen getheilt, in denen der Dialog durch Gesänge unterbrochen wird. Man findet Arien, Couplets und dialogirte Duetten. Marion liebt Robin und drückt ihre Liebe in einem Gesange aus. Es kommt ein Ritter, welcher sie verführen will. Sie verwirft seine Anträge und erklärt, dass sie nie einen andern, als Robin, lieben werde. Die Arie, die sie in dieser Situation singt, ist nicht ganz ohne Annehmlichkeit. Die Musik dieses Werkes ist nicht bloss eine plumpe Psalmodie, von welcher man so viele Beyspiele findet in den Gesängen des Raoul de Coucy, des Gaces Brûlez und des Königs von Navarra. Es ist ein rhythmischer Gesang, dessen Phrasen sich oft regelmässig correspondiren, wie aus folgendem Beyspiel erhellen wird.

Arie, gesungen von Robin.

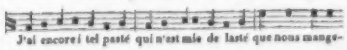

*) Bekanntlich heisst bey den Franzosen ein Bass so, der in wenigen Tacten, gemeiniglich sind ihrer vier, ein Thema vorträgt, das sich durch das ganze Tonstück wiederholt, zu welchen Wiederholungen von der Hauptstimme stets neue Veränderungen, also immer neue Melodieen gegeben werden.

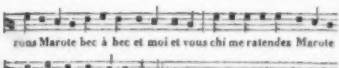

Nach unsern Noten.

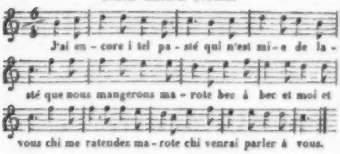

Es scheint dieses Werk in Neapel gegen das Jahr 1285 zur Unterhaltung des damaligen französischen Hofes componirt zu seyn. Hr. Roquefort hat es in seinem Buche *vom Zustande der französischen Poesie im zwölften und dreyzehnten Jahrhunderte*, Seite 261, dem Jean Bodel d'Arras zugeschrieben: aber es ist ein augenscheinlicher Irrthum, denn die Handschrift No. 2, 736 ist betitelt: *Chi commenche li gieus de Robin et de Marion c'Adans fist.* (Hier fängt das Spiel von Robin und Marion an, was Adam gemacht hat.) Das Hervorragende des Gesanges Adams de le Hale über seine Landsleute, seine ausgebildeten Kenntnisse in der Composition mehrstimmiger Musik, endlich der Ort, wo er seine besten Werke scheint geschrieben zu haben, Alles dieses läßt schliessen, dass er von den Italienern die Grundsätze einer Kunst lernte, von der man damals in Frankreich noch nichts ahnete. Wir werden in den folgenden Jahrhunderten sehen, wie die gallo-belgischen Musiker sich gegen dieselben Italiener abfanden, indem sie ihnen Vervollkommnungen brachten, wovon diese keine Idee hatten.

Verfasser dieses interessanten Aufsatzes ist Hr. Fétis, Herausgeber dieser neuen musikalischen Zeitung, der wir ein freudiges Willkommen entgegenrufen.

Darauf folgt: Uebersicht des jetzigen Zustandes der Musik in Italien, Deutschland, England und Frankreich. Erster Artikel, handelt von Italien und ist fortgeführt bis auf Franz Gnecco geb. 1769 gest. 1810. Diesem von demselben Verfasser geschriebenen, unterhaltenden Aufsatze folgen Erfindungen. Es wird ein Instrument, das Clavierstimmen zu erleichtern, Chromameter genannt, genau und deutlich beschrieben. Erfinder desselben sind die Herren Roller und Blanchet. Es ist ein senkrechtes Monochord, das vermittelst eines inwendig angebrachten Hammers erklingt, der durch eine der Pianoforte-Taste ähnliche in Bewegung gesetzt wird. Seine Länge beträgt 30 Zoll, seine Breite 4 Zoll 10 Linien, und die Dicke 23 Linien. Das Griffbret ist mit einer messingnen Leiste besetzt, mit 12 Strichen eingetheilt, jeder mit dem Buchstaben eines halben Tones bezeichnet. Die Saite, am obern Ende an einem Wirbel, am untern an einem Häkchen einer Schraube befestigt, kann leicht herauf und herunter gestimmt werden. Ein beweglicher Steg wird bald auf c oder cis u. s. w. gesetzt, je nachdem man einen halben Ton erklingen lassen will. Nach dem Stimmen dieser halben Töne durch eine Octave bleibt nichts weiter übrig, als die übrigen höheren und tieferen Intervalle octavenweis zu stimmen. Der Rükken dieses Instrumentes ist so gemacht, dass er an alle Claviere in der Höhe der Claviatur passt, damit man die Note des Chromameters und die des Claviers auf einmal angeben kann.

Der Gedanke ist nicht neu. Fr. Loulié, ein französischer Musiker, hatte etwas Aehnliches bereits 1698 in seinem Buche *„Nouveau système de musique, avec la description du sonomètre, instrument à cordes d'une nouvelle invention pour apprendre à accorder le clavecin"* vorgeschlagen. Aber sein Sonometer war mit vielen Saiten bespannt, die vorher gestimmt werden mussten, was dem Erfolge nicht günstig seyn konnte. Auch in England hatte man etwas Aehnliches erfunden; aber der Ton verhallte zu schnell. Dagegen kann er bey der neuen Erfindung so oft, als man will, wiederholt werden. Auch mussten nach dem englischen Klangmesser alle Instrumente nach einerley Höhe gestimmt werden, was hier beliebig höher und tiefer eingerichtet werden kann. Alle diese Vorzüge machen die Erfindung zu einer sehr verdienstlichen. Man kauft das Instrument in dem Pianoforte-Magazine der Erfinder in Paris um 80 Franken. — Darauf folgen Theaterkritiken, womit der Probebeft schliesst.

No. 1. vom 13. Februar beginnt mit einem Aufsatze des Hrn. Fétis über die Aechtheit des Mozartischen *Requiem*, worin der vom Hrn. Gottfr. Weber, der hier Kapellmeister von Darmstadt genannt wird, angeregte Streit, für uns nicht genau genug, erzählt wird. — Darauf wird von der Errichtung eines königlichen Instituts für religiöse Musik gesprochen, wodurch nach den Wünschen Vieler in Frankreich eine Lücke ausgefüllt wird. Man

hofft günstige Aufnahme. Für ein halbes Jahr zwölf Concerte, jedes zwey Theile. Sie werden Donnerstags Nachmittags zwey Uhr alle vierzehn Tage gegeben. Das erste am 29. Febr. dieses Jahres, worin der *Messias* von Händel, die *sieben Worte* von Haydn, eine solenne Messe von Hummel, eine Cantate von Neukomm, Mozarts *Davide penitente* und einzelne Stücke von Palestrina u. s. w. im ersten Vierteljahre gegeben werden sollen. Der Abonnementpreis für sechs Concerte ist 25 Franken.

Dann über die bedeutenden Vervollkommnungen, die seit einigen Jahren in der Verfertigung der Pianofortes gemacht worden sind, nämlich in Frankreich, von Fétis. Darauf werden die ihrer Vortrefflichkeit wegen auch unter uns schon bekannten musikalischen Quartett-Abende von Hrn. Baillot, welchen die Herren Vidal, Urhan, Norblin und Vaslin begleiten, nach übereinstimmendem Urtheil aller Kenner höchst verdient gepriesen.

Sehr vielen unserer Landsleute wird es angenehm seyn, zu vernehmen, dass Weigl's *Schweizerfamilie*, von welcher die reisenden Franzosen freudige Erinnerungen in ihr Vaterland mitzubringen pflegen, in Paris wieder auf die Bühne gekommen ist. Marie Luise hatte sie, als eine ihrer Lieblingsmusiken, in das französische übersetzen und am Hofe oft aufführen lassen. Nachdem sie dreymal im Theater zu St.-Cloud gegeben worden war, ruhete sie. Jetzt trat sie nach einer neuen Uebersetzung im Theater Odeon abermals auf; die Musik gefiel, die Handlung aber hat für Franzosen zu viel Stehendes, und für uns auch.

Im zweyten Stücke wird von den verschiedenen Methoden, Musik zu lernen, gehandelt, nämlich von denen, die in Frankreich Glück machten. Seit zwölf Jahren haben sich dort vorzüglich folgende hervorgethan: die Methode des Hrn. Choron, des Hrn. Massimino, Galin und Paston, deren Darstellung und Prüfung manches Interessante bietet. Alle diese Methoden sind, wie die des Hrn. Logier, für gemeinschaftlichen Unterricht berechnet; und wenn sie auch sämmtlich ihr Ziel nicht erreichten, fügt Hr. Fétis hinzu: so ist doch dadurch die Liebe zur Musik in Frankreich allgemeiner geworden, da bey geringeren Kosten auch die niederen Klassen Theil nehmen können. Ob sich nicht etwa auch von unseren gemeinsamen Unterrichtsanstalten in der Musik dasselbe sagen liesse? — Nekrolog von F. E. Fesca, mit S. unterzeichnet. — Darauf Fortsetzung über die neuere italienische Musik, worin kürzlich von den Brüdern Orgitano aus Neapel, besonders Raphael Orgitano, von Pietro Mercandetti, gewöhnlich Generali genannt, und Franz Morlacchi, darauf weitläufiger von dem Meister aus Pesaro, dem gefeierten Rossini, gehandelt wird; von Fétis.

Entdeckung von Manuscripten, die sich auf Musik beziehen, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand. Ein im letzten Februar-Hefte bereits fortgesetzter Aufsatz, der keinen sehr verkürzten Auszug gestattet, den wir also vor der Hand nur andeuten.

Im dritten Februar-Stücke Recension der neuen Schrift *De l'opéra par J. T. Merle*; 39 S. in Octav. Fortsetzung der italienischen Musik, Rossini's Manier und seine Nachahmer z. B. Meyerbeer, Carafa u. s. w. betreffend. Darauf genauere Anzeige von dem königlichen Institute für geistliche Musik, dirigirt von Hrn. Choron; zuletzt Lebensbeschreibung des Franz Conti, des geschicktesten Theorbisten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar. Am 18ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Titus, der Gütige.* Keine der erfreulichsten Repriesen eines vormals in hoher Vollendung gegebenen Meisterwerkes. Hr. Hoffmann war der Titelrolle in keiner Hinsicht gewachsen. Mad. Grünbaum betritt so äusserst selten die Bühne, und erscheint alsdann so beklommen und eingeschüchtert, dass sich keine Spur jener grossen Gesangkünstlerin mehr erkennen läst, welche noch vor kurzem durch ihre Gastspiele ganz Norddeutschland entzückte. Ein wenig beschäftigter Mime verliert das Selbstvertrauen und wird dem Publikum entfremdet. Diesmal befriedigte nur Mad. Waldmuller, die noch immer ein tuchtiger Sextus ist.

Am 20ten, im landständischen Saale: Concert der Brüder Schulz. Nach einer dreyjährigen Kunstreise, auf welcher ihnen die besondere Auszeichnung zu Theil ward, sich während ihres Aufenthaltes in London oftmal vor dem Könige von England hören lassen zu dürfen, sind nun diese eben so geschickten als liebenswürdigen Knaben, mit Ruhm und Beyfall — hoffentlich wohl auch durch andere Vortheile — belohnt, in's Va-

terland zurückgekehrt, und haben heute Rechenschaft abgelegt von ihrem lobenswerthen Streben und den Fortschritten ihrer Ausbildung. Eduard, der ältere, spielte anfangs den ersten Satz des neuen Kalkbrenner'schen Pianoforte-Concertes in Emoll; der deutliche, präcise Anschlag, das reine, besonnene Spiel, eine im hohen Grade errungene mechanische Fertigkeit, Ausdruck und warmes Gefühl characterisiren den jungen, talentvollen Virtuosen, der hierin manchen älteren, wohl schon berühmten Kunstgenossen zum nachahmenswerthen Vorbilde dienen könnte. Nicht minder zeichnete sich der zwölfjährige Leonard in dem brillanten Rondeau für zwey Guitarren von Giuliani aus, wobey ihn sein Vater und Lehrer accompagnirte; abgesehen, dass der Zeitgeschmack die Liebhaberey für dieses Instrument sehr vermindert hat, so bleibt es dennoch interessant, die zarten Finger eine Composition bezwingen zu sehen, die der Autor selbst in seiner glänzendsten Epoche kaum vollendeter auszuführen vermochte. Ausserdem hörte man: Concertvariationen für die hier von Reinlein erfundene Aeol-Harmonica, eine Terz-Guitarre und eine grosse Guitarre; und die beliebte von Mayseder, Moscheles und Giuliani vor Jahren componirte Phantasie: *Der Abschied der Troubadours*. Der Beyfall war allgemein.

Im Leopoldstädter-Theater: *Die Fahrt nach der Schlangenburg, oder das Ebenbild*, Märchen in drey Aufzügen; Musik von Drechsler. Ungenießbare, magenverderbende Kost.

Am 3ten, im Josephstädter-Theater: *Das Petermännchen*, romantisch-pittoreskes Gemälde der Vorzeit, von Hensler, mit Musik von Joseph Weigl (Jugendarbeit). Die Geistergeschichten von und à la Spitzs sind schon lange mit ihrem Schöpfer zur Ruhe gegangen; jetzt wollen sie Niemand mehr behagen.

Am 4ten, im Saale des Vereins: Concert des Hrn. Voigerl. Ein wackerer Zögling des Conservatoriums, welcher durch den gediegenen Vortrag eines Violinconcertes von Lafont und durch Variationen von Jansa seinem Lehrer, Hrn. Professor Böhm, Ehre machte. Der schöne Psalm von Schubert, bey der letzten Prüfung zum erstenmale producirt, und auch hier von den Gesangschülerinnen der dritten Klasse unverbesserlich vorgetragen, wurde mit grossem Vergnügen wieder gehört.

Im landständischen Saale: Concert der Miss Grisebach, Harfenspielerin aus London. Ueber Unbedeutendes lässt sich nur wenig sagen. Die Compositionen waren sämmtlich von Bochsa.

In den Schuppanzigh'schen Abonnement-Quartetten wurde, dem allgemein ausgesprochenen Wunsche zufolge, Hummels Septett wiederholt. Einer unserer ausgezeichnetsten Dilettanten, der nur gar zu selten öffentlich erscheint, Hr. von Pfeiffer, hatte diesmal die Principalstimme übernommen, und entzückte durch einen eben so klaren, als grossartigen Vortrag.

Am 5ten, im Kärnthnerthor-Theater: *Der vermummte Neffe aus Liebe, oder Die wiedergefundene Tochter*, Ballet von B. Petit; Musik von Gyrowetz. Das merkwürdigste bey dieser Vorstellung war, dass, als Dem. Torelli durch einen Fall über eine schlüpfrige Treppe sich beschädigt hatte, Hr. Duport, um keine Störung zu veranlassen, in eigener Person die dadurch entstandene Lücke mit einem Hauptnationalstück ausfüllte. Das unvermuthete Wiedererscheinen des nie vergessenen Lieblings, den selbst in der entstellenden, silberhaarigen Greisenmaske eines esthländischen Bauers die ihm eigenthümliche Grazie verrieth, brachte einen unbeschreiblichen Enthusiasmus hervor und verschaffte dem Werke selbst die günstigste Aufnahme, deren es auch nicht unwürdig ist.

Am 7ten, ebendaselbst: musikalische Akademie: Ouverture aus *Euryanthe*; Concert und grosse Variationen für die Mandoline von Hrn. Vimercati; Arie aus *L'inganno felice*, gesungen von Hrn. Borschitzky; Potpourri für den Contrabass, von Hrn. Hindle. Coen note! coen note!

Am 8ten, im Josephstädter-Theater: *Johann von Paris*; Mad. Fischer, geb. Schwarzböck, die Prinzessin von Navarra. Wir sahen sie als herabblühende Jungfrau ihre theatralische Laufbahn mit der Emmeline eröffnen, und glaubten dadurch zu bedeutenden Erwartungen für die Zukunft berechtiget seyn zu dürfen. Leider scheinen sich diese nicht zu erfüllen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Introduction et Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. — — par D. Schlesinger. Oeuv. 2. Hamburg, chez Cranz. (Pr. 12 Gr.)

auf dem Klavier macht) auf der Flöte nichts. An Reminiscenzen fehlt es dieser Komposition auch nicht, obschon das Selbsttauschung seyn mag, da Hr. André, indem er so viele Musik siehet und hort, leicht einen dunkel behaltenen, für einen selbsterfundenen Gedanken nehmen kann.

Der Stich ist ziemlich klar und deutlich, und das Papier gut; besonders hübsch nimmt sich der von Stein abgedruckte Titel aus.

Korrespondenz.

Briefe über Musik und Musiker in Paris.

A. d. Französischen.

Sechster Brief.

Paris, Ende März, 1801.

— — Wir haben Ihnen zulezt einige Ideen über Haydns *Schöpfung* und die Aufnahme derselben in Paris versprochen; mit Vergnügen erfüllen wir hier dies Versprechen.

Seit man in Frankreich den Künsten opfert, war nie eine zahlreichere und glänzendere Gesellschaft zusammen gekommen, um der Musik zu huldigen, als bey der Ihnen schon längst bekannten Aufführung dieses Oratoriums. Die grosen Künstler *aller* Länder sind für die fränkische Nation keine Fremdlinge; wir hatten sie vorher schon die Piccini, die Gluck, die Sachini u. a. in ihre Mitte ziehen, sich mit den Produkten derselben bereichern, und mit ihren Talenten prangen gesehen. Hat sie auch nicht das Gluck gehabt, Haydn zu besitzen; so ehrt sie ihn doch in den schonsten seiner Werke: sie hat auch das Meisterstück, von welchem hier die Rede ist, durch die Liebe, womit sie ihm, wie einem Lieblingskinde entgegen gegangen, sich gewissermafsen zu eigen gemacht. Die Aufführung dieses erhabnen Oratoriums ist ein eben so glorreicher Triumph für Frankreich, als für das Vaterland dieses unsterblichen Künstlers. Grofse Männer gehören der Nation, die sie zu schätzen weifs.

Umsonst beeifert sich England, mit schweren Kosten, die Künste auf einen undankbaren, dürren Boden, in dem sie nie bekleiben können, zu verpflanzen, da sie hingegen in Frankreich, in Deutschland, in Italien, wie in ihrer Heimath, bluhen und gedeihen. Der Engländer bezahlt die Künste, ohne dafs er sie zu geniefsen verstünde; der gefühlvolle Franke ertheilt ihnen den edelsten, und für den Künstler schmeichelhaftesten Preis: Bewunderung und Enthusiasmus.

Als unsre Oper noch nach der Domkirche schmeckte, und unsre Musik eine unschmackhafte Psalmodie war, wurden die Schätze unsrer Nachbarn von unsrer hochtrabenden Durftigkeit verschmahet: eigner Reichthum hat uns die Augen geoffnet, hat uns vorurtheilsfreyer und gerechter denken gelehret. Nunmehr, da wir reich an Virtuosen, und nicht minder reich an Komponisten sind; nunmehr, da wir uns der Vergleichung nicht schämen durfen, gehoren uns alle grofse Künstler zu, und haben alle ausgezeichnete Talente bey uns das Bürgerrecht. Wir konnen die Ausländer bewundern, seit wir selbst Dinge zu Stande bringen, die auch vom Ausländer bewundert werden können.

Die kühnen Deutschen, die so lange gegen die romischen Waffen kämpften, ringen heutiges Tages mit dem neuern Italien um den Scepter der Kunst. Wer hatte jemals denken sollen, dafs die Sicambrer und Cherusker einst Orpheuse werden wurden? und dafs man mitten aus jenen dunkeln Wäldern mit der Zeit die Erneuerung jener Wunder der Kunst erleben konnte, die den wollüstigen Klimaten Griechenlands und Ausoniens allein eigen waren? Vielleicht wird es uns weniger befremden, wenn wir uns erinnern, dafs die Urheber der Tonkunst, ein Linus und Orpheus, in Thracien gebohren waren, einem Lande, welches damals nicht minder wild war, als das alte Germanien. Wie grofs mufste die Wildheit seiner Bewohner seyn, da eben dieser Orpheus, der Eichen und Felsen zu erweichen wufste, doch Weiber nicht rühren konnte!

Interessant, und keineswegs gewöhnlich, weder in der Erfindung, noch in der Ausführung; brillant auch, wie der Titel sagt, und, gut vorzutragen, ziemlich schwer gleichfalls. Die Einleitung ist kurz und ernst; das Rondo lang, reich an Figuren und Modulationen und, des Brillanten unbeschadet, auch ziemlich ernst. Der Manier und dem Geschmacke nach, vielleicht am meisten mit den Klavierstücken des Aloys Schmitt, den grösseren und ausgeführteren derselben, zu vergleichen. Wer das Rondo bezwingen kann, aber nicht blos in Hinsicht auf die Noten, sondern auch auf den rechten Vortrag und Ausdruck, der wird Freude daran haben.

Nekrolog.

Beethoven ist nicht mehr unter uns. So eben geht, von einem seiner treuesten Freunde in Wien, die Todtesnachricht bey mir ein. Am 26. März mit dem Untergange der Sonne rang B.s grosser, überaus kräftiger Geist sich los von der irdischen Hülle, die in mancher Hinsicht so lästend ihn umgab, deren Last jedoch er siegreich bezwang durch Energie seines ganzen Wesens und in der letzten Zeit durch stille Ergebung. Er erreichte das 55ste Lebensjahr. Das Bedauern seines Hintritts wird man hören, so weit, als Töne musikalischer Kunst; und lange, lange wird es nachhallen. Sein ist das Grösseste, Reichste, Eigenthümlichste, was die neuere Instrumentalmusik besitzt; sein zunächst auch der freyere, kühnere, mächtigere Schwung, den sie überhaupt in unsern Tagen genommen hat. Er vor allen Zeitgenossen ist in ihr der Erfinder; er, der in seinen so zahlreichen bedeutungsvollen Werken sogar sich selbst zu gleichen verschmähete, sondern in jedem ein Neuer auftreten wollte, selbst auf die Gefahr hin, zuweilen kaum von Einzelnen verstanden zu werden oder auch einmal einen Missgriff zu thun. Wo seine kühnsten, mächtigsten und durchgreifendsten Werke noch nicht gehört, genossen, geliebt werden, da fehlt es nur noch an einer namhaften Zahl, die sie zu fassen und ein Publikum zu bilden fähig ist. Diese Zahl wird wachsen und mit ihr sein Ruhm an Umfang. Wo sie gefasst und genossen werden, da wird man sich immer näher mit ihnen befreunden, und damit wird sein Ruhm wachsen an Vollgehalt. Schon seit geraumer Zeit steht er neben seinen Mitbewerbern allen so, dass, auf dem Grund und Boden, den er sich zum eigentlichen Lieblingssitz erobert hat, Keiner ihm die Oberherrschaft streitig zu machen nur versucht. Starke vermeiden ihn da: Schwächere unterwerfen sich ihm, indem sie ihn nachzuahmen sich abmühen. Die Wenigen, welche in früherer Zeit missurtheilend ihn geneckt, sind längst vergessen; und die von ihnen noch leben, begreifen jetzt nicht, wie sie ihn jemals haben necken können. Wie kaum irgend ein Anderer, hat er die reiche Summe der ihm gewordenen Kräfte, angeborner und errungener, einzig und allein der Kunst zugewendet, für welche er geschaffen war. Was sonst das Leben bietet, suchte er nie; und fand er's dennoch, so diente es ihm nur, seine Existenz leidlich zu sichern; sonst war es ihm fast gar nichts. Auch Weib und Kind war ihm seine Kunst. Die Menschen verstand er nicht — seit ungefähr funfzehn Jahren sogar nicht in ihren Worten; und wie er sie nicht verstand, so verstanden wieder sie ihn nicht, ausser in seinen Tönen. Geschieden von ihnen, und seit ihm jenes unglückliche Loos fiel fast gänzlich, erbaute er — wunderbar, von nicht gehörten, nur gedachten Tönen sich selbst seine Welt, belebte sie allein und füllete auch allein sie aus. Das heisst doch wahrlich, seyn, was durch Natur, Geschick und eigene Willenskraft man seyn kann! das heisst, den von höherer Macht abgesteckten Kreis seiner Erden-Wallfahrt männlich durchlaufen! Wem das in seiner Sphäre gelungen, wie ihm in der seinigen, und wem es, wie ihm, auch geglückt, auf allen Stationen dieses Laufs so würdige Denkmale seiner Anwesenheit zurückzulassen: über den hat er vollendet, kein Wehklagen, wohl aber ein lautes Bekenntniss grosser Hochachtung und lebendiger Dankbarkeit. Seinen wahrhaft unersetzlichen Verlust werden wir freylich Alle fühlen: aber was er geschaffen, das bleibt uns; es wird fortwirken, mittelbar oder unmittelbar, auf unabsehbare Zeit, und seiner auch ruhmvoll gedacht werden in jeder Geschichte der Tonkunst, selbst der spätesten und allgemeinsten, indem er ihr für die jetzige Periode ihren wesentlichsten Inhalt gab — sie, in seinem engern Eigenthum, selbst machte, diese Periode und ihre Geschichte. *Rochlitz.*

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1827.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig ist erschienen:

Christi Grablegung, Oratorium (aus Klopstocks Messias entnommen), in Musik gesetzt von S. Neukomm. Partitur. (Pr. 5 Thlr.)

(Die vollständigen Gesang- und Orchesterstimmen zu diesem Werke sind unter der Presse und folgen unverzüglich nach.)

Neue Verlags-Werke bey A. Pennauer in Wien.

Michaelis 1826.

In Leipzig bey Hrn. Wilhelm Härtel zu haben.

Für Bogen- und Blas-Instrumente.

Hellmesberger, C., Variations brillantes pour le Violon principal, avec accompagnement de deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 12. 16 Gr.

— Grandes Variations pour le Violon avec accompagnement de Quatuor sur le thême favori (sorte secondami) de l'Opera Zelmira de Rossini. Oeuv. 10. ..... 20 Gr.

— Les mêmes pour le Violon avec accompagnement de Piano. Oeuv. 10. ..... 16 Gr.

Janus, L., Potpourri pour le Violon avec accompagnement de deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 36 ..... 1 Thlr.

— 3 Variations faciles pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 15... 16 Gr.

— Dauzième Polonaise brill. pour la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

Prandau, C., Polonaise brillante pour le Violon avec accompagnement de Quatuor..... 16 Gr.

— Valses caracteristiques pour 2 Violons, Alto et Violoncelle ..... 12 Gr.

Rolla, Tre gran Duetti per Violino et Viola. 2 Thlr. 8 Gr.

Suchter, Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello, wovon man nach Belieben die erste Violine oder auch noch das Violoncello weglassen kann, wodurch es zum Terzett oder Duett wird ..... 12 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Arnaud et Lafont, Variations concertantes pour Pianoforte et Violon sur un thême de Rossini. 1 Thlr.

Herz et Lafont, Variations brillantes pour Pianoforte et Violon sur des thêmes russes. Oeuv. 24. 20 Gr.

Worsischeck, Grosses Tripel-Rondeau für Pianoforte, Violon und Violoncello mit Begleitung des ganzen Orchesters. Oeuv. posthume Op. 25 ..... 3 Thlr.

Für Pianoforte allein.

Chaulieu, Variations sur un thême de l'Opéra la Dame blanche de Boieldieu. Oeuv. 38... 12 Gr.

Grabowsky, Polonaise favorite pour le Piano seul. 8 Gr.

Lickl, C. C., Variations brillantes pour Piano sur un thême favori de l'Opera: la Dame blanche. Oeuv. 20. ..... 12 Gr.

Louis, Melanges sur differents motifs de l'Opéra la Dame blanche de Boieldieu. 1. Cahier. 12 Gr.

— dº dº dº 2. Cahier. 12 Gr.

Kalkbrenner, Fantaisie über beliebte Thema's aus der Oper: der Maurer und der Schlosser. Op. 76. 10 Gr.

Pensel, Instructive Uebungsstücke für das Pianoforte. Ein Beytrag zu den neuesten Klavierschulen ..... 3. Heft. 12 Gr.

— dº dº dº 4. Heft. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

— 6 Oberländler und Steyrische Walzer..... 4 Gr.

Schubert, Marche funebre à l'occasion de la mort de S. M. Alexandre I., Empereur de toutes les Russies. Oeuv. 55 ..... 8 Gr.

— Marche heroique à l'occasion du Sacre de S. M. Nicolas I., Empereur de toutes les Russies etc. Oeuv. 66. ..... 12 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Boieldieu, Ouverture de l'Opéra la Dame blanche (die weisse Frau) arrangée à 4 mains .... 16 Gr.

Lachner, F., Nocturne sur un thême français. Oeuv. 21 ..... 16 Gr.

— 2. Nocturne sur des thêmes de l'Opéra Oberon de C. M. de Weber. Oeuv. 22..... 16 Gr.

Schubert, Marche heroique à l'occasion du Sacre de S. M. Nicolas I., Empereur de toutes les Russies etc. Oeuv. 66. ..... 20 Gr.

Für die Orgel.

Bechter, S., Fuge über das Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser, für die Orgel. .... 4 Gr.

— Fünfstimmiges Präludium variirt für die Orgel. 20. Werk ..... 8 Gr.

Für Gesang.

Kreutzer, C., Gesänge von Uhland für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung (Fortsetzung der Wunder- und Frühlingslieder.) Op. 72. 12 Gr.

Schubert, Fr., Willkommen und Abschiedsgedicht von Göthe, für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung und untergelegtem italienischem Text. Op. 56. No. 1 ..... 12 Gr.

— An die Leyer und im Haine, 2 Gedichte von Bruchmann für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung und unterlegtem italienischem Text. Op. 56. No. 2. ..... 12 Gr.

— 3 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, enthaltend: Gedicht und Wehmuth von Ernst Schulze, Flucht von Lappe. Op. 61. ..... 16 Gr.

Anzeige.

Unterzeichneter, den seine Verhältnisse als Director des Bergmusikchors zu Clausthal öfters veranlassten, die Compositionen der neueren Meister für Blasinstrumente zu arrangiren, erbietet sich hiermit, aufgemuntert durch die Urtheile mehrer Kenner, die diese Arbeit für gelungen erklärten, die Ouverture zu Webers *Oberon*, für 10 Blasinstrumente arrangirt, gut geschrieben, für den Preis von 1 Thlr. 12 Gr. dem, der sich in frankirten Briefen in dieser Hinsicht an ihn wenden wird, zu überlassen.

Clausthal, im März 1827.

G. Meyer.

Subscriptions-Anzeige.

Der ungetheilte Beyfall, mit welchem L. Spohrs unvergleichliches Nonett aufgenommen wurde, und der dadurch bey vielen Musikfreunden erzeugte Wunsch, dieses Kunstwerk öfter zu hören, hat mir Veranlassung gegeben, dasselbe für das Pianoforte zu vier Händen zu bearbeiten. Ich habe mir dabey zur Hauptaufgabe gemacht, dem Clavierauszuge bey aller Vollständigkeit eine möglichst leichte Ausführung zu geben. Das Ganze umfasst 52 Folio-Seiten.

Um mich nun einer Seits wegen der Kosten zu decken, anderer Seits aber den Musikfreunden die Anschaffung des Clavierauszuges zu erleichtern, schlage ich den Weg der Subscription ein, und setze den Preis auf 1½ Thlr. sächs. fest, mit dem Bemerken, dass der spätere Preis 2 Thlr. betragen wird. Die resp. Herren Subscribenten werden um zeitige Einsendung ihrer Bestellungen gebeten, um die Anzahl der Exemplare danach bestimmen zu können. Subscriptionen nimmt an in portofreyen Briefen die Musikalienhandlung

von J. Suppus in Erfurt, so wie jede andere solide Buch- und Musikhandlung. Wer auf sechs Exemplare subscribirt, erhält das siebente frey.

Erfurt, im Februar 1827.

J. Breitenstein,
Organist.

Einige Worte, einen neu verfertigten Metronom betr.

Da ich als bekannt voraussetzen darf, welche wesentliche Vortheile die Erfindung des Mälzel'schen Metronomen (Zeitmessers) der Tonkunst geleistet hat, so übergehe ich die Herzählung gerne, und begnüge mich, bloss einige Worte über meinen Metronom zu sagen, mit der Bemerkung, dass der Hr. Kapellmeister Guhr zu Frankfurt am Main, Hr. Hofgerichtsrath Gottfried Weber zu Darmstadt, und Hr. Hofrath Andrae zu Offenbach denselben als ganz vorzüglich anerkennen. Mein Metronom hat genau dieselbe Tempobezeichnung, wie der Mälzel'sche; daher jede Tempobezeichnung nach diesem auch auf meinen passt; und hat meiner den Vortheil einer weit einfachern und für das Auge gefälligern Form; die Schwingungen des Pendels sind in allen Graden viel gleichmässiger, als die des Mälzel'schen.

Gestützt nun auf die Erklärung dieser Herren geht meine Absicht dahin, mehre solche verbesserte Metronome auf Subscription à Stück für 19 Thlr. zu verfertigen. Bestellungen werden angenommen in der Musikalien- und Instrumentenhandlung von J. D. Hoffmann in Frankfort am Main durch dessen Commissionair Hrn. Fr. Hofmeister in Leipzig und bey Unterzeichnetem

M. Mylius junior, Uhrmacher,
Hasengasse No. 1, in Frankfurt am Main.

Offene Stelle
in einer
Kunst- Musikalien- und Papierhandlung,
welche auch sogleich besetzt werden kann.

In einer Provinzial-Hauptstadt des südlichen Deutschlands wird für ein bedeutendes Geschäft mit Kunstartikeln (Kupferwerke, Landkarten, Zeichenbücher u. s. w.), mit Musikalien und musikalischen Instrumenten, dann mit allen Papier- Schreib- und Zeichnungs-Materialien, verbunden mit einigem Bücherhandel und *Kinderschriften* und Werken in *fremden Sprachen*, ein Gehülfe von gesetztem Alter — 24 bis 36 Jahren gesucht, welcher sich über seine Fähigkeit, Fleiss und moralischen Character durch gute Zeugnisse auszuweisen, dagegen aber auch sich eine dauerhafte Dienstanstellung mit progressivem Gehalte bey also tüchtiger Dienstleistung, dass er dem Geschäfte, besonders im Musikfache, ganz vorzustehen im Stande ist, versprechen kann. Diesfällige mündliche oder schriftliche Anfragen beantwortet in

Leipzig, Hr. Paul Gotthelf Kummer, Buchhändler; in Augsburg, die Joseph Wolff'sche Buchhandlung und in Wien, Hr. Carl Gerold, Buchhändler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. Nº. 14. 1827.

Die Rose.
Ein Traum.

In den Gefilden, wo unsere Seele wandelt, wenn unendliche Liebe — oder Trauer — oder Andacht sie über die kleine Erde hinausträgt, in dem weiten blühenden Garten der Unermesslichkeit voll Morgen- und Abendroth standen die drey unsterblichen Schwestern voll ewigen Jugendreizes und strahlender Anmuth um eine kaum entblühete Rose, und stritten schwesterlich liebend, weil Keine die duftende Blüthe brechen wollte, vor der würdigeren damit sich zu schmücken. Wohl blickten sie verlangend auf die blühende Rose, aber Jede trat bescheiden vor den anderen zurück: die hohe Jungfrau mit dem dunkeln blitzenden Auge, worin das Weltall sich malt; die sanfte Schwester mit mildlächelndem, rosigem Antlitz, und die mit dem Blicke voll tiefer unendlicher Sehnsucht im blauen Himmel des Auges.

Siehe, da trat eine erhabene göttliche Gestalt unter sie, voll heiligen Ernstes und himmlischer Milde, und sprach lächelnd also zu ihnen: „Schön ist euer Streit, ihr lieblichen Schwestern, aber schwer zu enden; denn Keine von euch ist würdiger des blühenden Schmucks, denn die andere, und ihr seid Alle gleich an Werth vor mir und meinem himmlischen Vater. Aus seligen Thränen, die eine Unsterblichgewordene vergoss, als sie die Seele des Geliebten wiederfand, ist diese Rose entblühet, würdig, unsterbliche Engel zu schmücken, und ich verheisse sie der unter euch, die unten auf der dumpfen, engen Erde, wo nach kurzen Sonnentagen die Nacht der Zweifel, der Schmerzen und Kümmernisse auf den armen Menschen ruhet, schlagende Herzen mit tiefer, seliger Freude zu füllen vermag und thränenvolle Augen mit Frieden und heiterm Glanz, damit des Ewigen Liebe heller strahle durch des Lebens dunkles Gewölk. Ich habe die Dornenkrone getragen für meine Brüder; drum möcht' ich ihre Herzen beglückt und geheiligt sehen durch mein Gedächtniss und den Geist der Freude an dem, was gut ist und schön und wahrhaftig. So gehet denn hinab, unvergängliche Blüthen zu streuen auf den Pfad, wo trauernd die Geister wallen in irdischer Nacht und Umhüllung, und der unter euch, die am reichsten ihre Gaben gestreuet, verheiss' ich die Rose zum Lohne."

Da gingen die schönen Schwestern freudig gehorchend, und schwebten auf die grünende Flur der Erde herab. Aber wo sie den Boden betraten, waren die Furchen gefärbt vom Blute der Erschlagenen; denn der wilde Geist des Krieges ging durch die Länder und zertrat Halme und Menschenherzen, dass die himmlischen Jungfrauen weinend ihr Antlitz wandten und sprachen: Lasst uns aus diesem Geschlechte der Zwietracht Seelen erwecken, die mit der Macht des Gesanges die Stimme des Krieges übertönen und tröstend, erhebend und liebend reden zu den Gebeugten. Also sprachen sie unter einander und entflohen zu entlegenen, friedlichen Hütten, die das Schwert und Feuer verschont. Und wo ein Säugling in süssem Frieden schlummerte, blickten sie ungesehen in seine Wiege und lächelten ihm, und wanderten weiter von Haus zu Haus, eine Jede für sich, bis sie den Liebling fand, worin der Geist des Gesanges noch schlief, und den zweyten, in dessen Seele die Töne ruheten, die ohne Worte zu dem Herzen reden. Jede neigte sich unsichtbar über den beglückten Säugling und hauchte mit dem Kusse der Weihe ihren Geist dem Schlummernden ein. Da erblüheten aus den Knäblein herrliche Jünglinge, und die unsterblichen Schwestern, denen Jahre in einen Augenblick zusammenrinnen, sahen sie freudig reifen zu männlicher Kraft und unvergängliche Töne und Lieder wie schimmernde Blüthen ausstreuen über das Leben ihrer Brüder.

Ihre Gesänge hallten aus Hütten und Palästen wieder, und füllten schlagende Herzen mit Wonne und thränenvolle Augen mit Frieden und heiterm Glanz. Die Lieblinge der hohen Jungfrau mit dem dunkeln, blitzenden Auge, das alle Strahlen des Lichtes trinkt und wie ein Spiegel, aber verschönernd, die Bilder der Welt zurückstrahlt, nannten die Erdenbewohner mit der Väter ererbtem Namen Göthe und Mozart, und die himmlische Schützerin lieh den Namen Unvergänglichkeit unter den sinkenden Geschlechtern. Und die Erkorenen der Schwester mit dem rosigen Antlitz, dem warmen Busen voll heiterm Scherz und voll Mitleid und Liebe hiessen die Menschen Beethoven und Richter: aber der eine Günstling der freundlichen Göttin verhüllte neckend den Namen und nannte sich anders. Länger irrte die dritte der Schwestern unter den Menschen, die sanfte blauäugige Jungfrau, ehe ihr Blick voll Verklärung und Sehnen zur himmlischen Heimath den Spiegel im kindlichen Auge gefunden: die sie aber zum Leben geweckt und zu unsterblichen Liedern und Tönen, hiess man mit irdischem Namen Schiller und Carl Maria von Weber.

Und als die hohen, himmlischen Schwestern bey der Dichtung und der Töne Rauschen freudiger die Herzen sich heben sahen vor dem Anblicke des Grossen und Schönen, und stärker erzittern vor den geöffneten Tiefen des unversiegbaren Lebens, als dankbar und selig die Augen der Sterblichen blinkten im Schimmer der Rührung oder der Wonne, — da fassten sie sich bey der Hand und sprachen: Unsere Sendung ist erfüllt, denn gesegnet blühet unter den Menschen das Schöne, das wir geweckt. Und sie schwebten empor zur blühenden Heimath, zu den Fluren der Unermesslichkeit, wo der Lohn der Würdigsten harrte.

Aber der erhabene Göttliche, der sie zur Erde gesendet, empfing sie Alle mit lohnendem Blick und reichte Jeder die unvergänglich duftende Rose.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss der vorigen Nummer.) Am 11ten, im Locale des Musikvereins: Privatakademie der Dem. Antonie Oster; gegenwärtig der ausgezeichnetsten Schülerin des Hrn. Carl Czerny, von dem sie zwey brillante Compositionen vortrug, nämlich mit dem Meister selbst und der mit ihr beynahe schon rivalisirenden Pianofortespielerin, Fräulein Magoy: das concertirende Potpourri für zwey Pianoforte's, zu sechs Händen, und eine neue, allerliebste Serenade für Clavier, Horn, Clarinette und Violoncell, welche die Herren Herbst, Friedlovsky und Linke accompagnirten. Bey beyden Kunstleistungen, so wie in dem schwierigen Rondeau von Kalkbrenner, ward ihr der rauschendste Beyfall zum Lohne. Ein melodisches Quatuor von Mayseder und Beethovens *Adelaide*, von Hrn. Tietze seelenvoll gesungen, galten als wahrhaft angenehme Zugaben; dagegen hätten wir herzlich gerne das Duo aus Vaccaj's Oper: *Peter der Grosse*, erlassen: ein Fräulein von M. entwickelte darin die grösste Fertigkeit — im Distoniren. Doppelte Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erwarb sich heute Hr. Carl Czerny, der am Abende desselben Tages in Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten auch das Pianoforte-Trio in Ddur von Beethoven herrlich ausführen half.

Wenig besucht war das im landständischen Saale veranstaltete Concert eines zwölfjährigen Clavicinisten, Stephan Heller, aus Pesth. Der kleine Virtuose hat zu Moscheles Fahne geschworen, und soll genug geleistet haben.

Am 13ten, im Josephstädter-Theater: *Die Wunderlilie*, romantische Oper in drey Aufzügen; Musik von Hrn. Engelbert Aigner. Dieser Tonsetzer, ein Bürger Wiens, Eisenwaarenhändler, von allen, die ihn kennen, geschätzt und geliebt, der die Kunst nur zu seinem Vergnügen betreibt, hat schon vor geraumer Zeit durch eine streng canonisch gearbeitete, dem Hrn. Abbé Stadler zugeeignete Messe bewiesen, dass er nicht zu jener Unzahl von Naturalisten gehöre, die nur da sind, um Zeit, Dinte und Papier zu vergeuden, die verachtend auf die Schulwissenschaft herabsehen, allen Regeln Hohn sprechen, und, getäuscht vom Dämon des Egoismus, schreiben zu müssen wähnen, weil es ihnen eben in den Fingern prickelt. Wenn nun der erste dramatische Versuch eines so achtbaren Liebhabers vielleicht seinen eigenen Erwartungen nicht ganz entsprach, so lässt sich die Frage über das Warum? also beantworten: Erstens mangelt ihm zur Zeit noch Kenntniss der Bühne und des Instrumentaleffects; zweytens ist das Buch von der alltäglichsten Art, ohne alles

Interesse; drittens passt der Styl allerdings nicht sonderlich für das an leichtere Spese gewöhnte Vorstadt-Publikum, denn das Colorit ist grösstentheils ernst; keine Gassenhauer, keine hüpfenden und hebenden Dreyachtel-Rhythmen; alles, wie die Böotier meynen, viel zu gelehrt. Das nächste Werk, von grösserem Dichterwerth, gereinigt von den unvermeidlichen Mängeln jeder Erstlingsgeburt und würdig auf der Hofbühne dargestellt, wird gewiss günstigere Aufnahme finden.

Am 18ten, im landständischen Saale: musikalische Akademie, gegeben von Heinrich Ernst, Zögling des Conservatoriums. Voller Ton, grosse Fertigkeit, Kraft und Ausdauer. Wenn auch nicht alles gelang, so war doch das Gute überwiegend.

Am 19ten, im k.k. grossen Redoutensaale: musikalische Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals, welche sonst immer zu Weihnachten gegeben wurde, gegenwärtig aber, da jede Art von Musik an hohen Kirchenfesten untersagt ist, auf diesen Tag verlegt ward, enthaltend 9 Nummern.

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater: *Amazilia*, Melodramma in 2 Atti; Musica del Maestro Pacini. Seit zwey Monaten hat man sehnsuchtsvoll die erste italienische Opernvorstellung erwartet. Denn beynahe schon so lange befindet sich die Prima Donna, Signora Meric-Lalande, in unsern Mauern, aber durch ihre Niederkunft und Reise erschöpft und aufs Krankenlager geworfen. Um indess das immer zunehmende Murren der Abonnenten zu beschwichtigen, wagte sich die kaum reconvalescirende, Nachsicht erbittend, auf die Bühne; mit ihr zugleich als Debutanten der Tenor Monelli und unser Auserwählter Lablache. Die drey Nebenrollen waren durch Einheimische, die Herren Preisinger und Radichi und Dem. Franchetti, besetzt. Die Handlung des Stücks enthält gewöhnliche Opernscenen, die zur Abwechslung einmal nach Amerika verlegt sind; zwey Kaziken streiten sich um ein Mädchen, das ihnen zuletzt ein spanischer General wegfischt. In der Musik blickt Freund Gioacchimo aus allen Winkeln hervor; Hübsches findet sich manches, Originelles wenig, geniale Züge kaum in einigen Tacten. So musste denn, nach hergebrachter Sitte, erst der Vortrag den kalten Marmorblock erwärmen und beleben; daran liess es aber auch Mad. Lalande wahrlich nicht fehlen; sie zeigte sich als vollendete dramatische Künstlerin, die, im Besitz einer wohllautenden, gebildeten Stimme, diese nicht bloss zu Künsteleien missbraucht, sondern durch Gemüth und Innigkeit des Ausdrucks die Herzen rührt. Auch als Schauspielerin ist sie ausgezeichnet. Ihre Triumph-Momente waren die durch sie geadelte grosse Arie und ein Duo des äusserst kurzen zweyten Actes. Sig. Monelli ist bejahrt und schwach; was man vernehmen konnte, liess eine gute Methode errathen. Lablache stellte heute dessen Gegenfüssler vor; auch seit mehren Tagen als unpässlich gemeldet, wollte er entweder ein Uebriges thun, oder er verwechselte das kleinere Wiener Theater mit dem riesenhaften San Carlo. Selbst mit einer Stentors-Lunge muss man haushalten. Der Beyfall war gross, aber doch nicht so unbändig, als man erwartet hatte.

Am 23sten, in Schuppanzigh's Abonnement-Quartetten, brachte Hr. Carl Czerny sein neuestes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell das erstemal öffentlich zu Gehör. Es ist höchst brillant, dabey sehr klar, verständlich, und für die Spieler ungemein dankbar gehalten; dass sowohl der Meister als seine beyden Assistenten beym Vortrage keinen Wunsch unbefriedigt liessen, bedarf wohl keiner Bekräftigung. Hr. Carl Czerny ist mit Recht allgemein beliebt und geschätzt, so zu sagen: in der Mode. Ref. selbst gehört zu seinen wärmsten Verehrern; darum drängt es ihn aber, eine wohlgemeinte Besorgniss auszusprechen. Wohl mag es schmeichelhaft seyn, als fruchtbringender Autor verehrt zu werden, so wie kein vernünftiger Mensch den sich mehrenden Ertrag seines Fleisses verachtet. Wer aber die Novitäten wie Nüsse vom Baume schüttelt, jeden Monat einige in die Welt schickt, spielt ein seinem Rufe Gefahr drohendes Spiel; denn alles kann ja nicht gleich gehaltvoll seyn, und, selbst ein unversiegbares Productions-Vermögen angenommen, so wird doch das Publikum durch Uebersättigung lau, und allzuhäufige Waaren fallen im Preise.

Miscellen. Die Zöglinge der k. k. theresianischen Ritter-Akademie begingen des geliebten Monarchen Geburtsfest mit einer musikalischen Feier.

Der nimmer müde Liedercomponist Schubert hat in den wöchentlichen Vereins-Abendunterhaltungen wieder zwey neue Gesänge vortragen lassen, nämlich: *die stürmende Diana*, Gedicht von Mayerhofer, und das Lied des gefangenen Jägers, aus Walter Scotts *Fräulein vom See*. Auch er arbeitet beynahe allzuviel in diesem Genre, und

das folgende Gute vermag kaum das früher gegebene Treffliche zu überbieten. Ein eben dort producirtes Nonett von Weiss, für Violine, Viola, Violoncell, Violon, Hoboe, Clarinette, Fagott, Horn und Trompete, gewann keine sonderliche Theilnahme. Mit Wehmuth erinnerte das reizende Finale aus Salieri's *Cesare in Farmacusa* an die leider entschwundenen Zeiten, wo noch wahre Kraft ohne betäubenden Lärm zu enthusiasmiren vermochte.

Dresden. Januar und Februar 1827. Die italienische Oper wiederholte den *Crociato* von Meyerbeer (zweymal); *Tebaldo ed Isolina* (einmal); *La gazza ladra* (zweymal); *Semiramide* (zweymal), worin Dem. Schiassetti den Arsace ausgezeichnet schön sang; *Cenerentola* (einmal). Neu war am 2. Januar *Pietro il grande*, komische Oper von Vaccaj (dreymal wiederholt). Hr. V. hat uns schon voriges Jahr mit der oberflächlichen und wässerigen Composition seiner *Pastorella feudataria* behelligt; die gegenwärtige Composition reiht sich ihrer Vorgängerin in dieser Rücksicht trefflich an. (Ohne Rossini hätte Hr. V. diese Oper wohl nicht schreiben können.) Indess wird sie doch bey uns gut gesungen und gespielt. Hr. Zezi als Czaar Peter und Hr. Benincasa als Paolo sind auszuzeichnen. Besonders gefällt Dem. Palazzesi als Lisetta durch ihre Schlussvariationen. Das Süjet ist nach dem bekannten Lustspiele *Peter und Paul* bearbeitet. Endlich hatten wir noch den Genuss, Mozarts *Don Giovanni*, ganz neu einstudirt, am 14. Febr. (und bis jetzt viermal wiederholt) zu hören. Seit langer Zeit hat keine Oper solchen furore bey uns gemacht. (Man gab *Don Giovanni*) zuerst im Jahr 1814 italienisch, zugleich den herrlichen *Fernando Cortez*, der leider seit dieser Zeit ganz vom Repertoire verschwunden ist. Dem. Veltheim gab die Donna Anna, besonders wo sie im Bravourgesang und durch Reinheit ihrer Stimme glänzen kann, z. B. in ihren beyden Arien, sehr gut. Ihre Declamation der Recitative und ihre Aussprache des Italienischen ist dagegen ziemlich kalt und fehlerhaft. *Eine* solche Elvira, als Dem. Palazzesi, hatten wir lange nicht gehört. Ihre herrliche Stimme und der meisterhafte Vortrag ihrer Arie: Mi tradi quell' alma ingrata, welche so viel Schwierigkeiten in Rücksicht der Intonation darbietet, erwarben ihr fortwährenden Beyfall. Dem. Schiassetti als Zerlina liess wenig bemerken, dass eine Altistin diese Sopranpartie singe. Ihr Vortrag war angenehm und freundlich, wie es diese Rolle erfordert. Keine Passagen wurden verändert oder transponirt. Hr. Rubini (Ottavio) hat leider keine Stimme mehr; sein Gesang besteht nur noch in Fistuliren und Tremuliren; doch ist das, was er mit dem Reste seiner Stimme macht, sehr gut — wenn man keinen Brustton verlangt. Auch Hr. Böhme (Masetto) verdarb nichts. Hr. Salvadori (Don Giovanni) war zwar in seinem Spiele nicht besonders gewandt, doch war es anständig, und sein Gesang deutlich und schön. Hr. Benincasa als Leporello verschmähte die gemeinen Späße, die andre Leporello's sich erlauben. Hr. Zezi war ein trefflicher Commendatore mit seiner kräftigen und zugleich schönen Bass-Stimme. Alle Theilnehmenden schienen diese Oper mit Lust und Liebe zu singen, welches sich besonders in den Ensemblestükken zeigte, und das Publikum, das sonst selten in Feuer zu setzen ist, erkannte es dankbar an. Die Direction hatte auf das Aeussere viel verwendet. Neue Decorationen und Garderobe verdunkelten die früheren Vorstellungen dieser Oper, die übrigens jetzt ganz so, wie sie Mozart schrieb, gegeben wurde. Bey der Ballscene im ersten Finale waren drey Orchester auf der Bühne. Man schloss, wie früher, mit Don Giovanni's Tode. Möchten wir doch auch, da jetzt der Sängerbestand der italienischen Oper so gut ist, bald Mozarts *Così fan tutte* hören!

Nachdem die deutsche Oper seit zwey Monaten gänzlich geschwiegen hatte, gab man endlich den 8. Febr. zum ersten Male *die schöne Müllerin*, Oper von Paesiello (zweymal). Dem. Bamberger die ältere, vom Frankfurter Theater, welche nebst ihrer jüngern Schwester bey uns engagirt ist, gab die Müllerin zur ersten Antrittsrolle. Sie hat eine etwas dünne, nicht besonders klangvolle Stimme, aber ziemliche Höhe, und macht viel Verzierungen, Passagen, Vorschläge und Trillerchen; ein eigentliches Cantabile fehlt ihr. Wir wollen sie jedoch erst in einigen anderen Rollen hören, ehe wir ein allgemeines Urtheil über sie fällen. Ihr Spiel war nicht naiv, doch hat sie, wie man bemerkt, Theaterroutine. Hr. Genée als Pistofolus und Hr. Kellner als Knoll waren sehr ergötzlich. Die Oper selbst, eine Antiquität, kann jetzt wohl nur durch ausgezeichnet schönes Spiel und Gesang der Müllerin erträglich werden. Im *unterbrochenen Opferfest* (einmal wiederholt) trat Dem. Bamberger die jüngere als Myrrha auf. Sie hat, besonders in

der Höhe, noch eine Kinderstimme, übrigens ganz die Art des Gesanges ihrer ältern Schwester, und trillert schon tüchtig. Es liesse sich jedoch durch fleissiges Studium aus ihrer Stimme in der Folge gewiss etwas machen. Die Oper ging keinesweges gut. Nur Hr. Bergmann und Dem. Veltheim zeichneten sich aus. Hr. Genée (Mafferu) und Hr. Keller (Villac-Uma) haben keine Stimme zu ihren Rollen. Der Juka, Hr. Riese, war ziemlich trocken, jedoch sein Gesang gut. Die Oper erhielt wenig Beyfall. Wiederholt wurden zum Fastnachtstage *die Schwestern von Prag*.

Den 4. Januar gab der als Componist und Klavierspieler beliebte Hr. Ferd. Ries Concert. Er gefiel vornämlich durch seine treffliche neueste Symphonie in Ddur (Mspt.), die er uns zu hören gab, welche von unserer Kapelle herrlich ausgeführt wurde. Sie zeichnet sich durch Klarheit der Ideen und durch schöne Melodie aus, und ist frey von Ueberladung und unnöthigem Lärm. Sein Fortepianoconcert in Asdur, wenn es gleich viel Schönes und Interessantes enthält, steht doch, als Ganzes, seinen früheren Concerten in Esdur und Cismoll nach. Zu loben ist, dass die Solo's nicht so mit Instrumenten überladen und bedeckt sind, wie z. B. bey Hummel. Mit Hrn. Concertmeister Rolla spielte Hr. Ries Variationen über einen Fandango, von beyden schön ausgeführt, und zum Schlusse gab er noch Variationen mit Begleitung des Orchesters, in Fdur, die uns weniger zusagen wollten. Sein Klavierspiel gleicht dem der Clementi'schen Schule; Ruhe, höchste Präcision, Anmuth, aber kein solcher ergreifender Ausdruck des Gefühls, wie wir bey Hummel und Moscheles zu hören gewohnt sind, ohnerachtet er ihnen an Fertigkeit gewiss nicht nachsteht. Leider war sein Concert nicht sehr besucht; vielleicht war die Ursache, dass er es an einem Schauspieltage gab und den Preis statt 16 Gr. auf 1 Thlr. erhöht hatte. Ueberhaupt hat Ref. die Bemerkung gemacht, dass die Concertgeber sich durch Erhöhung des gewöhnlichen Eintrittsgeldes hier in der Regel schaden.

Hr. Guillou, Flötenspieler aus Paris, gab zwey ziemlich besuchte Concerte. Sein Ton ist etwas hart und nicht so zart wie z. B. der unseres Steudel, auch fehlt ihm das brillante Staccato Fürstenau's. Eine Ouvertüre vom Hrn. Musikdirector Reissiger gefiel sehr.

In einer Quartett-Akademie hörten wir Dem. Clara Siebert nebst ihrem Vater mehre Stücke zu Fortepiano und Guitarre singen. Der Vater ist noch der alte mit allen seinen Vorzügen und Fehlern. Die Tochter hat an Stärke des Tons gewonnen und würde gewiss bey jedem Theater gern gesehen seyn.

Schweden.

(Fortsetzung des Aufsatzes in No. 47. des vorigen Jahrganges.)

Ueber die kunstmässige Ausbildung der Musik in Schweden ist dem schon Angedeuteten noch Verschiedenes beyzufügen. So glauben wir erinnern zu müssen, dass die niedrigere Stufe, die im Anfange dieses Aufsatzes der musikalischen Bildung angewiesen zu werden scheint, nur der allgemeinen musikalischen Bildung ganz Schwedens zukommt, und auch dieser nur im Vergleich mit der Stufe, auf welcher die musikalische Bildung in Deutschland steht.

Es ist schon gesagt worden, dass Schweden im Ganzen zu wenig bevölkert sey, um eine grosse Auswahl von Künstlern und Kunstliebhabern darzubieten; hieraus ergiebt sich die grosse Schwierigkeit, Kunstvereine zu Stande zu bringen, das einzige Mittel, wodurch eine allgemeinere musikalische Bildung bewirkt werden kann. Wie stark aber die Neigung zu solchen Vereinen in Schweden ist, beweisen die jährlichen Entstehungen, aber aus Mangel an Kräften auch wieder nothwendig erfolgenden Auflösungen solcher Vereine, die überall, wo sie nur einen Schein günstiger Umstände finden, sich zu bilden suchen. Man könnte wohl in diesem sich beständig erneuenden Kampfe gegen unüberwindliche Schwierigkeiten die ganz besondere Eigenthümlichkeit der Ausbildung der Kunst im Norden erkennen. Der einzige Ort, wo man nicht mit dergleichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat, ist Stockholm, und dieser macht gegen das übrige Schweden eine glänzende Ausnahme.

Schon seit 1773, da die erste Oper, *Thetis et Pelée*, Musik von Utini, in Stockholm gegeben wurde, sind die besten Werke italienischer, deutscher und französischer Meister auf der Bühne gewesen, und die Gluck'schen Opern wurden zu der Zeit Gustavs des dritten in Stockholm so gut gegeben, dass man sie damals wohl nur in Paris besser sehen und hören konnte. Das grosse Opernhaus (Stora Operan) wurde 1782 gegründet, und Naumanns Oper *Cora und Alonzo* darin zuerst aufgeführt. Der König Gustav der dritte gab den Plan

zu der Oper *Gustav Wasa*, welche, von dem Dichter Kellgren poetisch, und von Naumann musikalisch bearbeitet, mit ausserordentlicher Pracht und unerhörten Kosten 1786 zum erstenmale gegeben wurde. 1787 wurde *Electra*, componirt von Haffner und 788 *Gustav Adolph* und *Ebba Brahe*, vom Abt Vogler, aufgeführt. Dieser und Kraus waren zu jener Zeit Kapellmeister bey der Oper, und Haffner Hofkapellmeister. Mit dem Tode Gustavs des dritten ging die glänzende Kunstperiode Schwedens zu Ende; durch diess unglückselige Ereigniss, das die musikalische Kunst in ihrer Blüthenzeit traf, wurde jeder Nachklang nur eine fortt0nende Dissonanz, deren Laut durch eine Reihe von Jahren vernehmbar ward. *Dido und Aeneas*, von Kraus, und *Renaud*, von Häffner, waren die letzten für die Stockholmer Bühne neu componirten grossen Opern, die aufgeführt wurden; und allmählich verschwanden auch die älteren Opern, verdrängt von kleinen Operetten, meistens aus dem Französischen, die sich mit dem erschlafften Zeitgeiste leichter vereinigten, als die ernsten Gluck'schen. Vogler ging zurück nach Deutschland, und Kraus starb, zu früh seinem Wirkungskreise entrissen, in welchem er Achtung und Liebe gefunden hatte. Haffner wurde nachher allein Kapellmeister, bis er 1809, von Eggert abgelöst, sich nach der Universität Upsala als Musikdirector zurückzog.

Erst im Jahre 1812 kamen die Mozart'schen Opern nach Schweden. Die *Zauberflöte* machte den Anfang; einige Jahre nachher wurde *Don Juan* mit Enthusiasmus empfangen. Der damalige Kapellmeister, Dupuis, auch als Sänger und Schauspieler ausgezeichnet, gewann durch seine geniallische Darstellung des Don Juan das Publikum schon, ehe es sich mit den Schönheiten der Composition selbst vertraut gemacht hatte. Kurz darauf wurden *Titus*, *Entführung* und *Figaros Hochzeit* gegeben. Die *Vestalin*, der *Freyschütz*, *Jessonda*, *Ferdinand Cortez* kamen in den letzten Jahren heran, sogar Rossini fand den Weg über die Ostsee, und einige von seinen Opern sind in Stockholm, wiewohl ohne besonderes Glück, aufgeführt worden.

Das Sängerpersonal war ehemals ausgezeichnet; jetzt lässt es wohl Manches zu wünschen übrig. Das Orchester gehört zu den besseren und möchte wohl manches grössere hinsichtlich der Präcision und Nettigkeit des Vortrags übertreffen; es gewann neuen Schwung unter Dupuis Leitung, und der jetzige Kapellmeister Beerwald, selbst ein ausgezeichneter Violinspieler und Schüler Rhode's, ist sein würdiger Nachfolger. Die Mitglieder des Orchesters bestehen theils aus einheimischen theils aus ausländischen (meistens deutschen) Künstlern. Unter den ersteren nennen wir ausser dem Kapellmeister nur Crusell, dessen Name wohl keinem Clarinettisten fremd seyn kann, und Aug. Beerwald (Violine), einem Verwandten des Kapellmeisters. Unter den letzteren: Beer, Hildebrand, beyde Schüler Spohr's, Hirschfeldt (Horn), Preymayr (Fagott), Braun (Oboe), alle ausgezeichnete Virtuosen.

Seit dem Jahre 1772 besteht in Stockholm eine königliche musikalische Akademie, worin jährlich eine gewisse Anzahl Schüler in der theoretischen und practischen Musik unterrichtet werden. Die Akademie geniesst des Königs Schutz und hat in dem Grafen Sköldebrand einen thätig wirkenden Präsidenten. Unter den auswärtigen Mitgliedern nennen wir Beethoven, Cherubini, Spontini, Romberg, Ries.

Besondere Aufmerksamkeit verdient das Bestreben der seit den letzten Jahren in Stockholm existirenden nur aus Dilettanten bestehenden Gesellschaft Harmoniska Sällskapet, welche wohl wenigen anderen dergleichen Vereinen nachstehen möchte. Zu den grösseren Unternehmungen derselben rechnen wir die Aufführung des Mozart'schen und des Cherubini'schen *Requiems*, der grossen Messe von Beethoven, der grossen Symphonieen des letztern.

Der Concertmeister-Beer (früher auch der Kapellmeister Beerwald) giebt in der Regel jeden Winter musikalische Soiréen, wo man sich, ausser der Quartettmusik von Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Fesca, Spohr u. a. auch einiger Compositionen für das Pianoforte (vorgetragen von der talentvollen Mad. Beer) erfreut.

Aehnliche Abendunterhaltungen werden auch von Hrn. Passy (Klavierspieler und Schüler Fields) fast jeden Winter arrangirt; in diesen haben die Herren Aug. Beerwald und van Bohm (Klavierspieler) den Musikfreunden der Hauptstadt einen neuen Genuss gewährt.

An öffentlichen Concerten fehlt es in Stockholm nicht; die Concertgeber selbst klagen sogar über die zu grosse Menge derselben.

Die musikalischen Vereine in Karlskrona und Karlstadt haben seit ihrer Entstehung mit allen Kräften gegen eine Menge von Schwierigkeiten kämpfen müssen. Glücklicherer Erfolg scheint den

beschränkteren Unternehmungen öffentlicher Quartettunterhaltungen, welche sich in den kleineren Städten Linköping, Upsala, Norrköping und anderen gezeigt haben, bevorzustehen.

Geistliche Musik findet wohl in Schweden verhältnissmässig keine kältere Aufnahme, als in anderen Ländern. Als Kunstwerke, welchen ein allgemeineres Interesse zu Theil wurde, wollen wir Haydns *Schöpfung* und die *Requiem* von Mozart und Cherubini anführen. Die rühmlichen Versuche des verdienstvollen Kapellmeisters Häffner, das Publikum mit älteren deutschen und italienischen Meistern bekannt zu machen, sind leider ohne Erfolg geblieben; die Erinnerung daran zwingt uns aber, bey dieser Gelegenheit im Namen vieler schwedischen Freunde der wahren Musik diesem würdigen ächt deutschen Musiker (einem Schüler Kirnbergers) vor seinen Landsleuten öffentlichen Dank abzustatten, wie schmerzlich auch das Bekenntniss sey, dass die allgemeinere Anerkennung seines vieljährigen und vielseitigen Wirkens nicht immer seinen Verdiensten angemessen war, und dass seine noch im hohen Alter fortgesetzten Bestrebungen nicht verstanden worden sind. Ueber diese unverschuldete Beschränkung seines Wirkungskreises kann ihn nur das Bewusstseyn trösten, seine Kunst so, wie er sie empfangen, rein und treu aufbewahrt zu haben, die Liebe und Achtung, womit die wechselnde Jugend der Universität Upsala seit dem Jahre 1809, da er ihr als Musiklehrer geschenkt wurde, an dem greisen Künstler gehangen hat, und die Hoffnung, dass seine Werke, besonders seine geistlichen Cantaten, sein Choralbuch und seine Bearbeitung schwedischer Volksmelodieen — auch seine Studentenlieder nicht zu vergessen — auf die Zukunft kommen werden, die ja in dem Rufe steht, gerechter zu seyn, als die Gegenwart.

Es bliebe noch ein Wort über unsere einheimischen Componisten zu sagen; allein es fehlt (wie es wohl auch in Deutschland mit den deutschen Componisten der Fall ist) an einem allgemeinen Urtheil über dieselben, und ehe wir unser eigenes dafür ausgeben, beschränken wir uns lieber darauf, einige Namen zu nennen und die Leistungen, wodurch sie in der Heimath bekannt geworden sind.

Frigell, Lehrer der musikalischen Theorie bey der königl. musikalischen Akademie, hat ein Oratorium, *Christus am Oelberge*, und mehre geistliche Cantaten componirt.

Ahlström hat mehre Instrumentalwerke, Cantaten und Lieder componirt, und ist zugleich Herausgeber der musikalischen Zeitschrift: *Musikaliskt Tids fördrifs*.

J. B. Struwe, im vorigen Jahre gestorben, hat zwey Opern oder Operetten, mehre Symphonieen, Quartetten und Compositionen für das Pianoforte, kurz vor seinem Tode auch eine geistliche Cantate geschrieben.

B. Crusell, der beliebteste schwedische Componist, hat mehre Concerte für sein Instrument, die Clarinette, eine Oper, *den Lilla Slavinnan* (die kleine Sklavin) und mehre Hefte Lieder componirt, letztere Romanzen aus der Frithiofs Sage.

Friedrich Beerwald, Kapellmeister an der königlichen Oper; Violinquartetten, Compositionen für Pianoforte, Lieder etc.

Franz Beerwald, bekannt durch einige Instrumentalcompositionen, Lieder etc.

Byström, Passy, Claviercomponisten.

C. G. Geyer, Professor der Geschichte an der Universität Upsala, hat seinem ihn als Dichter, Historiker, Philosophen und Gelehrten verehrenden Freunden und Landsleuten in seinen müssigen Stunden eine vierhändige Sonate für das Pianoforte und mehre Lieder geschenkt.

Arhén von Kapfelman, Nordblom, Blidberg, Lindblad, Lundberg und mehre sind als Liedercomponisten in ihrem Vaterlande bekannt.

Als junge Künstler, die sich ihrer Ausbildung wegen in der Fremde aufhalten, nennen wir: Lindblad (Componist), gegenwärtig in Berlin; Randel (Violinist) in Paris, Schüler von Baillot, und Skramstad, Klavierspieler, aus Norwegen, in Paris.

Mancherley.

Neulich entspann sich wieder der alte Streit, ob man in gesprochene oder gesungene Worte die meiste Seele legen könne. Vor lauter Sprechen wurde nichts Entscheidendes gesprochen, und man sankte sich um Relativitäten. Wie mir's in der Jugend bey Knabenhändeln ging, dass ich erst zu Haus in Gedanken meinem Gegner noch das Bündigste zurief, was mir in der Hitze des Streits gar nicht beygefallen war, und mich die halbe Nacht zankend im Bett herumwarf, so ging mir's auch hier. Das Ueberzeugende

Die Italiener und die Deutschen haben die beyden Gebiete der Musik, die doch eigentlich nicht zu trennen waren, Harmonie und Melodie, unter sich getheilt. Gesang ist in Italien, Instrumentalmusik in Deutschland zu Hause: auf der einen Seite finden sich die Scenen, auf der andern die Akkompagnements, und zwischen den Orchestern und Theatern thürmen sich die Alpen empor. Vielleicht ist es französischen Künstlern vorbehalten, Dinge, die eins seyn sollten, mit der Zeit einander wieder zu nähern und dann ganz innig zu vermählen.

An Haydns Oratorium, so bewundernswürdig es auch ist, läfst sich doch die Spur jenes deutschen Sinnes, Geschmacks und deutscher Manier nicht verkennen. Die Chöre sind erhaben, die Begleitung vollkommen, die Würkung der Harmonie eines grofsen Meisters würdig, und nichts im Orchester läfst etwas zu wünschen übrig: aber man sieht sich doch zuweilen nach der himmlischen Melodie und den göttlichen Gesängen um, die der Inhalt fordert, und die allein das Genie eingiebt. Ohne allen Zweifel ist der hohen Wichtigkeit des Sujets die äufserst begierige Erwartung beyzumessen, welche die mehresten Künstler und Liebhaber in dieser Hinsicht zu Tage gelegt haben: man versah sich vermuthlich einer ätherischen, englischen Melodie — und bildete sich ein, dafs uns Haydn's Genius die Konzerte himmlischer Geister zu hören geben könnte, wie sie uns Milton in seinem verlohrnen Paradiese dichterisch beschrieben hat: allein — *Il est des efforts au dessus des mortels.* Haydn hat in seinem Oratorium alles aus der Schopfung *gemahlt*, was der menschliche Genius zu mahlen nur im Stande ist — — Wir sind aber weit entfernt, durch diese, mit Achtung gegebenen Andeutungen das Verdienst des grofsen Mannes im geringsten schmalern zu wollen: wir wünschten nur, dafs es von seiner rechten Seite angesehen und gewürdigt werden möchte. Von *dieser* angesehen, erklären wir einstimmig, dafs es unsre Meynung ist: man könne unmöglich eine vollendetere Musik hören, als mehrere Sätze jenes Meisterwerkes, so lange wir nicht das Glück haben, die eignen Gesänge der Engel zu hören.

Ganz Paris erinnert sich noch, dafs man bey der ersten Vorstellung von Glucks *Orpheus* eigentliche Zaubergesänge vom Orpheus erwartete, und was der Erfolg davon war. Dabey zweifeln wir aber sehr, ob jetzt in der ganzen weiten Welt ein einziger Mensch zu finden seyn möchte, der im Stande wäre, Glucks *Orpheus* und Haydns Oratorium besser zu machen.

Der Eifer und die Thätigkeit der Oper-Administration, welche von alle dem, was zum glücklichen Erfolge des glänzenden Unternehmens der Aufführung *der Schöpfung* etwas beytragen konnte, nicht das mindeste versäumet hat, kann nicht genug gepriesen werden.

Das Orchester, welches aus 150 Instrumentisten bestand, trat, wie Ihnen schon bekannt, nach dem ersten Akt von freyen Stücken zusammen, und voll vom lebhaftesten Enthusiasmus hatten sich alle Musiker in Einem Augenblick zu der Subscription vereinigt, für welche Haydn zu Ehren eine Medaille geprägt werden sollte. Eine solche Ehrenbezeigung ist vielleicht die erste, die dem grofsen Künstler auf eine so feyerliche Weise wiederfährt. Sie ist desto reiner, da von alle dem, was in irgend einem Sinn Bezahlung heifsen könnte, hier gar keine Rede ist. Die Anekdote selbst diene statt einer Anpreisung der Freude und Achtung, womit das Kunstwerk aufgenommen worden, und statt einer Anpreisung der Schönheiten, mit denen es angefüllt ist — so gern wir uns auch über manches Einzelne der letztern weiter verbreiteten.

Wer die undankbare Arbeit des Paodirens nicht selbst versuchet hat, der kann den Geschmack, die Einsicht und die Kunst, welche Herr de Ségur an die Uebersetzung des deutschen Gedichts gewandt hat, schwerlich nach ihrem ganzen, wahren Werthe schätzen. So pünktlich er sich auch an den musikalischen Ausdruck band, und so viel Schwierigkeiten ihm der Zuschnitt und die Wendungen des Originals machten, so hat er doch aus diesem Chaos ein kleines Gedicht zu schöpfen und gleichsam zu erschaffen gewufst, in dem alles wohl verbunden ist und gut zusammenhängt. Diese Bearbeitung des Textes hat überdies noch das Verdienst, sich mehr dem

kam mir erst zu Haus, als ich ruhig alle die Hin- und wieder-Reden zusammenhielt.

Es kann von der Wirkung eines grossen Gedichts, wie eines Opern- oder Oratorien-Textes die Rede seyn. Dieser wird, als auf Musik berechnet, ohne sie geringere Wirkung machen. Schillers *Lied von der Glocke* wurde aber durch die Romberg'sche Composition etwas ganz Anderes, als der Dichter damit beabsichtigte. So belebt diese Musik ist, so geht doch gewiss das Sinnig-Betrachtende, so wie das Plastisch-Anschauliche grossentheils an sie verloren, und es bleibt nur der Eindruck des Gemüthlichen überhaupt übrig: Jeweniger ein Gedicht bloss lyrisch ist, jemehr es scharfe Accente hat, die entweder auf tiefer Anschauung, oder auf dem innersten Gefühl gründen, desto schwerer wird es der Musik, bey ihm die Wirkung der Declamation zu erreichen.

„Kennst du das Land?" mit der Reichardtischen Musik ist, von einer seelenvollen weiblichen Stimme vorgetragen, gewiss ein in hohem Grad anziehender Gesang. Wir erinnern uns, wie der Dichter selbst meist durch sein ihm so entgegenkommendes Gedicht gerührt worden. Gleichwohl wage ich zu behaupten, dass die beste Declamation dieses Liedes noch tiefer wirken müsste, als das beste Singen. Weil aber bey der Wirkung solcher Vorträge so viel von persönlichen, zeitlichen, örtlichen und andern Zufälligkeiten abhängt, und alles Beabsichtigte sich selbst im Wege steht, so soll über Obiges keine Wette stattfinden.

Den einfachsten und entscheidendsten Versuch kann man daran machen, dass man Stellen, auf welche der Declamator seine Drucker legt, zuerst recitirt, dann singt.

Ich setze einige her, denen jeder aus seinem Gedächtnisse noch mehre beyfügen mag:

„Nord oder Süd!
Wenn nur die Seele glüht!"
* * *
„Blass oder roth!
Nur nicht im Auge todt!"
* * *
„Mit diesem Pfeil durchschoss ich — Euch etc."

Man mag diese und ähnliche Stellen componiren und singen, so schön man will, ein guter Deklamator wird stets den Sieg über den Sänger davontragen.

Wer auf den Vortrag in beyderley Kunstart genau merkt, der wird sich auch wohl der Ursache der verschiedenen Wirkung bewusst werden.

Die menschliche Stimme ist eine ganz andere im Gesang als in der Deklamation. Wer singt, der ist schon in die mildernde, versüssende Sphäre der Musik eingegangen; sein Ton ist warm, aber weich, verschmelzend. Der effectvoll Sprechende steht noch — wirklich oder als Darsteller — in den Wonnen und Qualen des Lebens, die Stimme ist nicht an die Leiter der Musiktöne gebunden, in unendlichen Uebergängen wandelt sie dieselbe Scala auf und nieder; die Summe der Tinten und Halbtinten, mit denen jeder einzelne Ton gefärbt werden kann, ist nicht zu berechnen; das Schicksal des Lebens spricht aus jedem Ton; ein einziges Wort nimmt durch die ganze Seele seinen Weg.

Der gesungene Ton kommt aus einer gewissen Tiefe des Gemüths, aber nicht aus der tiefsten. Das kalt gesprochene Wort wird warm im Gesang; aber wo die Macht des Gesanges aufhört, da beginnt wieder die Glut der Rede, welcher noch alle Gewalt der Mimik zu Hülfe kommt; letzteres in einem Grade, auf welchen der Sänger den Ausdruck nicht treiben kann und darf.

Kurze Anzeige.

Zwey deutsche Gesänge, Trost, von Mahlmann, und Argalia, von Caroline Pichler, mit Begleitung des Pianoforte, von J. P. Schmidt. Berlin, bey Laue. (Pr. 8 Gr.)

Auf zwar nicht unbetretenem, aber ebenem und angenehmem Wege werden wir zu etwas geführt, das Freundinnen oder wohl auch Freunde finden wird, — das keine Ansprüche macht, mässige erfüllt, und sein kleines Plätzchen recht hübsch ausfüllt. Gesang und Begleitung sind leicht auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. **№. 15.** 1827.

Recension.

Oberon. Romantische Oper in drey Akten. Nach dem Englischen des J. Planché, von Theodor Hell. Musik von Carl Maria von Weber. Klavierauszug vom Componisten. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 6 Thlr. 12 Gr.)

Keine Oper, die wirklich eine ist, kann, als eine solche und nicht bloss als eine Reihe verschiedenartiger Gesangstücke, aus dem Klavierauszuge allein beurtheilt werden; und geschieht es dennoch, so hat der Leser nicht nur die unbedingte Befugniss, sondern, nimmt er wirklich an ihr Theil, sogar einigermaassen die Obliegenheit, die Beurtheilung bedenklich und nur als eine vorläufig aufmerksam machende Anzeige aufzunehmen. Da wir nun hier, bey Ankündigung des Klavierauszuges des *Oberon*, gleichwohl Manches über die Oper selbst, als solche, zu sagen unternehmen: so sind wir genöthigt zu erklären, dass wir sie keineswegs bloss, oder auch nur zunächst, aus diesem, sondern zuerst aus einigen, und zwar höchstgenauen, auch sonst in jeder Hinsicht rühmenswürdigen Aufführungen auf der Leipziger Bühne, dann aus fleissigem Studium der Composition, wie sie von Weber ausgegangen, und nun aus noch mehrmaligen Wiederholungen auf jener Bühne kennen gelernt haben. *) Sonach hoffen wir, der Leser werde unserer Beurtheilung wenigstens eben so viel Zutrauen schenken, als irgend einer, die von uns ausgegangen; weshalb wir auch unsern Namen zu unterzeichnen für Pflicht halten.

*) Indem wir diess schreiben, ist Webers *Oberon* in Leipzig — der Zahl der Einwohner nach, doch nur einer Mittelstadt — innerhalb dreyer Monate vierzehn Male und stets bey gedrängtvollem Hause gegeben worden.

Jede Beurtheilung einer Oper, die wirklich eine ist, und nicht eine Art Concert, von verkleideten, mehr oder weniger in Handlung gesetzten Sängern und Sängerinnen aufgeführt, muss von der Dichtung ausgehen; nicht von den Worten derselben, als Worten und ihrer Form — obschon auch diese nicht gleichgültig und gleichfalls zu beachten sind: sondern von der Fabel und deren Führung, von den Characteren, und von den Situationen; welche letzte für den Componisten unserer Tage sogar von der allergrössten Bedeutung sind, weil sie ihm den meisten Stoff zu reicher Ausführung in die Tiefe und in die Breite geben, und weil sie — wir wollen nicht entscheiden, mit wie viel Recht und wie viel Unrecht — bey der jetzigen Gewöhnung des Publikums, auch des musikalisch gebildeten, doch mehr auf das hervorstechende Einzelne, als auf das Ganze zu achten, über den Erfolg der Opern vorzüglich zu entscheiden pflegen. Nun würden wir mit wahrer Freude den gesammten *Oberon* diesen drey Hauptpunkten nach, erst im Ganzen, dann in seinen einzelnen Musikstücken durchgehen; hieran knüpfen, was über Anderes, zwar gleichfalls Bedeutendes, doch weniger Entscheidendes, zu sagen wäre, und endlich aus Allem ein möglichst bestimmtes Resultat zu ziehen uns bemühen: aber das müsste mehre Druckbogen füllen und hiesse, die Gränzen, die ein Auszug setzt, nicht bloss überschreiten — was wir allerdings wollen — sondern ganz und gar vergessen. Wir werden uns daher an das halten, wonach, wie uns dünkt, Jeder, der von dem trefflichen Werke etwas Näheres wissen will, zuvörderst, doch in allen jenen Beziehungen, fragen möchte; was Jeder, selbst vor Bekanntschaft mit ihm von der Bühne, fassen und einigermaassen übersehen kann; was ihm dann diese Bekanntschaft erleichtert, falschen Erwartungen vorbeugt, die rechten aufregt, und damit den Genuss, wenn man ihn empfängt, wo nicht vermehrt, doch reiner und unverkümmert hervorgehen lässt. Hierzu

Hauptinteresse zu werfen, und sie, diese Zauberwelt, in seiner Kunst mit einem Reiz, einer Anmuth und Lieblichkeit auszustatten, wie — das kann man geradesu behaupten, und Jeder, der diesen Haupttheil des Werkes vollkommen ausführen sieht und hört, wird es bestätigen — wie, in dieser Art, zu diesem Zwecke geistreichen Spieles, noch gar nichts vorhanden ist. Dass Weber dabey die auftretenden Menschen und was sie angeht nicht vernachlässigte, brauchen wir kaum zu versichern: er that für sie, was sich, der Dichtung nach, und ohne seinen lieben Feen zu nahe zu treten, thun liess. Konnte nun auch hierdurch das Werk nicht ein eigentliches dramatisches Ganze werden: so wurde es doch in so fern ein Ganzes überhaupt, als es in jenem seinem Haupttheile ein (musikalisch) ganz eigenthümlich erfundenes, ganz eigenthümlich ausgeführtes, zum Bewundern deutliches, vollkommen zusammenhängendes, und in sich übereinstimmendes Bild ward; dabey ein überaus reiches, in den zartesten, reizvollesten, verschmolzendsten Farben schimmerndes Bild, an dessen Hauptidee und Hauptinteresse sich nun das Andere schliesst, so gut es kann.

Ehe wir zu einem Zweyten übergehen, sey es uns erlaubt, einige Nebenbemerkungen anzubringen. Die erste wendet sich an die Theaterdirectionen. Wenn diese die Ausführung der Chöre der Elfen und die kleinen Solos derselben ungefähr so besetzen und behandeln lassen sollten, wie die Chöre und kleinen Solos der jetzt gangbaren italienischen Opern: (man weiss ja, was und wie sie da sind; was sie da wollen, was sie da sollen:) so muss Webers *Oberon* — wenn auch nicht fallen, doch kaum er dann nur auf kurze Zeit einiges Vergnügen, und ein Vergnügen gewöhnlicher Art gewähren. So leicht (im Gesange) jene Chöre u. s. w. scheinen, und den Noten nach auch sind, so wollen sie doch nur von guten, gebildeten Stimmen vorgetragen und aufs Allergenaueste einstudirt seyn, um mit bester Uebereinstimmung Aller im Zu- oder Abnehmen der Stärke des Tones, im Portamento, in pünktlichster Haltung oder Abbrechung der Töne, in Allem, was man Discretion des Vortrages zu nennen pflegt, und, wohl zu merken, auch mit Seele ausgeführt werden zu können. Die vollendete Ausführung der geist- und ausdrucksvollen, ganz eigenthümlichen und zuweilen sehr sonderbaren Begleitung dieser Chöre und Solos durch die Instrumente kann man den jetzt fast überall so geschickten Orchestern, unter guter Leitung, schon eher zutrauen. — Unsere zweyte Nebenbemerkung richtet sich an die, welche das Werk nur noch aus dem Klavierauszuge kennen oder kennen lernen. Sie müssen unser Lob der W.schen Musik zu den Feenscenen für übertrieben halten; ja, sie werden von Manchem in ihr kaum wissen, was es sey, und wolle; viel weniger, warum es so sey und wie das viel wirken könne; sie werden das Eine wunderlich, bizarr, das Andere gesucht, ängstlich ausgepünktelt — und wie sonst noch, finden. Das war nicht zu vermeiden, wie sorgsam auch der Auszug verfasst worden: es liegt in der Sache; und diese beruhet hier nicht wenig auf dem, was man zugleich sehen muss, indem man hört, weit mehr aber noch auf der ganz besondern, mit der grössten Kenntniss und dem feinsten Sinne gewählten, zum Theil noch nie, auch von Weber noch nicht, so versuchten Instrumentation, deren Stellvertreter das tonarme Pianoforte ganz und gar nicht seyn kann. Jedermann kennt W.s eigenthümliche Meisterschaft in dieser Hinsicht und man hat öfters gesagt, der beste Auszug aus seinen Stücken solcher Art gleiche kaum einem guten Kupferstiche nach einem Gemälde von Correggio's oder Albano's Farbenkunst: in jenen Feenscenen hat nun aber W. offenbar sich selbst noch übertroffen, und so möchte man sagen, der Kupferstich werde hier zum Schattenriss. Es wird daher wohlgethan seyn, sein Urtheil aufzusparen, bis man das Werk, wie es ist, ausführen gesehen und gehört hat: des Auszuges aber alsdann sich nur als einer Leitung der Erinnerung und Phantasie zu bedienen, damit diese einigermaassen ersetzen, was Ohr und Geschmack entbehrt.

Charaktere. Wir betrachten sie, wie sie bey der Aufführung sich darstellen, vom Dichter theils nur veranlasst, theils entworfen, vom Componisten theils eigens gebildet, theils weiter ausgeführt; und da müssen wir mit demselben beginnen, womit wir so eben beschlossen haben: mit der Gesammtheit der Reichsunterthanen Oberons. Sie, als eine ganz einige, stets und in allen Mitgliedern über-

nehmenden Freunde, auf dessen Bitten, gleich nach der zweyten Aufführung der Oper über sie geschrieben, und dieser sandte in guter Meinung, doch ohne des Briefstellers Vorwissen, jene Zeilen der Redaction der genannten Zeitung zu. Dass nach späterm Studium und oftmals wiederholter Anhörung des Werks das frühere, aus dem ersten Eindruck hervorgegangene Urtheil im Wesentlichen dasselbe geblieben, nur im Einzelnen sich näher bestimmt und mehr verdeutlicht hat: das wird ihm, diesem Urtheile, wenigstens nicht schaden.

einstimmende Gesammtheit, gleichsam als Eine vervielfachte Person, hat einen so bestimmten, so in sich abgerundeten Charakter, als irgend eine musikalisch-theatralische Personalität ihn hat. Alles, was sie singen (auch thun und wie sie sich bezeigen), und wie diess durch das Orchester ausgemalet wird, ist luftig und zierlich, mild und freundlich, zart, fein, anmuthig, dabey fremdartig, abenteuerlich, und doch ohne den mindesten Zwang leicht hinfliessend; es ist durchgehends geschieden im Ausdruck und in der Schreibart von dem, was die Menschen singen und sagen, leiden und thun: es ist die lieblichste, in sich entfaltetste Blüthe der Phantasie und des Gemüths unseres Weber; je näher man allmählich sie sich bringt (durch öfteres Betrachten), je erfreulicher, je lieber wird sie Einem. — Von dieser Gesammtheit des Feenreichs unterscheidet sich Puck, der vertraute Diener seines Königs und thätige Vollstrecker seines Willens: noch weit mehr aber der König Oberon selbst. Jener ist zwar noch ein Sylphe, aber weit rascher, vordringender, derber und widerhaltiger, als jenes Luft- und Nebel-Geschlecht; er hat schon etwas von menschlichen Affecten, fühlt seine Kraft, commandirt gern, und thut es mit Geräusch und Stolz. Es ist ihm nicht Vieles zu singen anheimgefallen: aber was ihm geworden, das ist so, wie wir gesagt haben. Dabey ist es sehr angemessen und hilft bezeichnen, dass W. die Partie für eine klingende, helle Altstimme gesetzt hat. Aber Oberon: mit diesem scheint der Dichter nicht gewusst zu haben, was eigentlich anfangen. Er soll den Menschen noch näher stehen, als sein Puck; und das mag Recht seyn: aber darüber ist er, seine Wunderthätigkeit abgerechnet, gar zu einem Menschen geworden, und zu einem sehr ordinairen; denn was er zu Tage legt, ist nichts, als leidenschaftliche Klage, durch eigene Schuld seine Geliebte verloren zu haben, und dann eine, obendrein ziemlich zweydeutige Menschenliebigkeit. Seine Wunder können ihn selbst nicht interessanter, viel weniger bedeutend machen, da sie ihn nichts kosten: er braucht ja bloss den Lilienstengel zu schwingen. Kurz: er ist nur der Gott aus der Maschine. Wir müssten uns sehr irren, oder Weber hat auch nicht gewusst, wohin mit diesem Oberon. Zum Glück hat der König nicht vieles zu singen: was er hat, ist einzeln gut, aber es könnte auch jedem menschlichen Liebhaber in solcher Situation zugetheilt seyn. Die Instrumentalmusik, die manche seiner Handlungen begleitet, ist gleichfalls gut: aber — wir wenigstens finden keinen Punkt, der Eines mit dem Andern zur Einheit und einiger Selbstständigkeit verbände; wir finden im musikalischen Oberon so wenig, als im dichterischen, eigentlichen Charakter. Da nun die Deutschen Alle überdiess ein ganz anderes, ohne Vergleich anziehenderes Bild des Oberon aus ihrem Wieland in sich tragen, das, bringt man es mit in diese Oper, ihrer Wirkung schaden muss: so hielten wir uns um so mehr verbunden, jenes gerade heraus zu sagen; und damit man nicht gestört oder wohl gar gegen das Ganze einigermassen verstimmt werde, rathen wir an, das Wieland'sche Oberonsbild hier ganz aufzugeben und den Elfenkönig nur als einen herausgeputzten Schemen, übrigens aber als conditio sine qua non für das ganze Werk mit in den Kauf zu nehmen. Der Schauspieler, der ihn darzustellen hat, wird, da er kaum etwas Weiteres thun kann, für ein edles Repräsentiren und für Würde in Sprache und Bewegungen zu sorgen haben. Man hat vorgeschlagen, die Rolle für eine grossgestaltete und hübsche Frau zuzuschneiden; das würde sich leicht thun lassen, und ein starker, klingender Mezzo-Sopran könnte die Partie recht wohl singen: wir zweifeln aber, dass, nach der ganzen Anlage und Führung des Stückes, die man doch wohl würde beybehalten müssen, Beträchtliches damit gewonnen werden möchte; zu geschweigen, dass es Oberon fast stets mit seinem Gefolge und mit Puck, mithin mit weiblichen Stimmen, zu thun hat — was, selbst im Dialog, schwerlich eine gute Wirkung machen könnte. — Hüon und Rezia sind Er und Sie, der Ritter und die Dame, die erste Tenor- und die erste Sopranpartie, im Sinne der jetzigen romantischen Oper; in so fern diese überhaupt Charakter zu haben pflegen, haben sie ihn auch, und W. hat sie so lebendig und mannichfaltig ausgestattet, so reich und glänzend ausgeschmückt (besonders Rezia), dass, die sie darzustellen bekommen, eines rauschenden Beyfalls gewiss seyn können — wenn sie nämlich den Anforderungen des Componisten zu genügen vermögen. Hierzu gehört aber viel; und das Schwierigste dabey ist, dass Beyde, vorzüglich aber Rezia, wahrhaft ausgezeichnete Bravoursänger und zugleich des einfachen, sanftrührenden, getragenen Gesanges mächtig seyn müssen; was nicht oft beysammen gefunden wird. — Scherasmin ist munter, treuherzig, eine ehrliche Haut: vollkommen dem angemessen sind seine, zwar untergeordneten, aber gefälligen Gesangstücke. Fatime dagegen ist viel höher gestellt: von dem Compo-

nisten nämlich. Er hat ihr ihren muntern, leichtbeweglichen Sinn und ihr artiges Wesen gelassen, aber sie durchaus nicht als blosse Zofe genommen, sondern als zärtliche Vertraute ihrer Fürstin; als ein feines, anmuthiges, besonders auch Dicht- und Tonkunst liebendes Wesen; und so, offenbar mit vieler Liebe, sie zu unserer Freude ausgebildet. Ein Recht dazu bekam er dadurch, dass Fatime in Arabien, einer Heimath weiblicher Feinheit und der Liebe zur Dicht- und Tonkunst, geboren und aufgewachsen ist. So angesehen, sind ihre zwey Arien höchstbezeichnend; wie sie auch überhaupt zu den schönsten Solostücken der Oper gehören. Was sie sonst, und mit Anderen, zu singen hat, scheint damit nicht ganz überein zu stimmen: aber es scheint nur so; Mädchen der Art sind anders mit Anderen, anders allein. — Die Chöre endlich sind, was sie seyn sollen und sehr gut von einander geschieden: z. B. die, der Trabanten des Sultans, von denen, seiner faulen, tölpischen Sklaven u. dgl.

Auch hier erlauben wir uns einige Nebenbemerkungen. Was Weber für die Characterisirung der menschlichen Wesen gethan hat, ist zwar bey weitem nicht so Vieles, als z. B. im *Freyschütz*: aber liesst man das Gedicht, so muss man rühmen, dass er diess noch vermocht; und weiss man, welche weitere, an die Persönlichkeiten der englischen Sänger und Sängerinnen und an ihre Fähigkeiten oder Unfähigkeiten geknüpften Beschränkungen ihm noch auferlegt worden: so muss man es bewundern. Zu diesen Beschränkungen gehörte auch, dass unter den Solopartieen keine, für eine eigentliche Bassstimme seyn durfte; weil man keine besass. Die Aufführung der Oper in Deutschland wird diess aber nicht behindern, da Oberon und Scherasmin auch nicht eigentliche Tenorpartieen sind, sondern zwischen Tenor und Bass schweben, jener sich mehr dem ersten, dieser dem zweyten zuneigend; und unsere häufigen Baritons haben an den französischen Opern lernen müssen, eine ziemliche Höhe sich zu erwerben. — Die Musik zu den kleinen pantomimischen Tänzen oder Bewegungen der Feen und was zu ihnen gehört, ist so characteristisch und fast so reizend, als die, zu ihren Gesängen. Theater, die ein grosses Ballet besitzen und darum geneigt seyn möchten, neben ihnen grössere Tänze mit anderer Musik einzuschalten, sollten sich dessen hier enthalten; noch mehr aber, wie das sonst so oft geschieht, die vorgeschriebene Musik mit anderer zu vertauschen. Jenes würde das sehr bedachtsam angeordnete Ganze aus einander treiben und seine Wirkung schwächen: diess es ganz zerreissen, entstellen und um einen Theil seines Schönsten bringen. —

Situationen. Da die Rede von einer Oper ist, so nehmen wir diess Wort in dem Sinne, wie es der musikalische Componist nimmt, wenn er sich selbst recht versteht und wir ihn recht verstehen. Dann bezeichnet diess Wort — für das Ganze und dessen Fortschritt bedeutende Scenen, zu welchen mehre Personen der Handlung, verschiedenen Charakters, und eben jetzt verschiedener Gesinnung, Stimmung, An- und Absicht, zusammentreten; wo nun jede Person dieser Verschiedenheit gemäss sich äussert; dadurch ein Conflict zwischen ihnen sich bildet; hieraus vor unseren Augen und Ohren irgend ein Neues, ein Fortschritt der innern Handlung, eine vorher von den Handelnden nicht gefasste Ansicht, Gesinnung, Entschliessung zu Stande kömmt; hierdurch auch irgend ein Neues, ein Fortschritt der äussern Handlung, sey es nun in Einigung oder entschiedener Trennung der Parteien — womit sich die Scene abrundet, abschliesst: welches Alles nun der Componist in Ein grosses Musikstück, aus Einem oder mehren Tempos bestehend, zusammenfasst, indem er jede Person ihr selbst angemessen im Gesange sich ausdrücken lässt, doch aber zugleich in einer festgehaltenen, gleichmässig fortgeführten, Alle umschliessenden, nur für Jeden besonders modificirten Instrumentalmusik, sämmtliche Anwesende zusammenfasst, und was sie wollen oder thun hierdurch, abgesehen von den Einzelnheiten ihres äusseren Bezeigens, in einer höhern Region — in der, einer allgemeinern Empfindung und ihres Ausdrukes — kunstreich zu einer Einheit eng verknüpft. (Wem das durch unsere Worte nicht deutlich oder doch nicht lebendig werden will, der denke z. B. an Mozarts Quartett im ersten, an dessen Sestett im zweyten Akte des *Don Giovanni*, an das Septett desselben im *Figaro*, wo dieser seine Aeltern erkennt und Susanne dazukömmt — Musikstücke, welche eben so vollkommen jene Idee in allen ihren Theilen verdeutlichen, als für sich und in jeder Hinsicht vollkommen sind.) Situationen nun in diesem Sinn enthält Oberon gar nicht. Der Dichter hat sie nicht geboten, er hat zu ihnen nicht einmal Gelegenheit gegeben; und wie nun einmal die Anlage war, konnte er's auch kaum. Ueberall, wo ein Conflict entstehen und durch ihn sich etwas vor unseren Augen und Ohren nach und nach entwickeln könnte, tritt Oberons wunderthätiges Eingreifen ein, und die Sache ist ab-

gemacht. Wäre Oberons Kraft eine, auf bestimmte Sphäre beschränkte, an gewisse Bedingungen geknüpfte, und wären dann einige Hauptpunkte der Geschichte der Liebenden so gestellt, dass man zweifeln müsste, ob Oberon würde helfen können: (bey Wieland ist hierzu bekanntlich der noch weit wirksamere Hebel angesetzt, dass die Liebenden ihren Schutzgeist beleidigt haben und darum eine Zeit lang wirklich von ihm verlassen sind:) so hätten sich einige Situationen jener Art bilden lassen; aber das ist in diesem Gedichte gar nicht der Fall, und die einzige Gelegenheit, die der Dichter sich selbst hierzu gelassen, die Scenen im Harem Almansors in Tunis, hat er nicht im Geringsten dazu benutzt, sondern lässt sie von Personen kurzweg ausführen, welche gar nicht singen, sondern, wie episodisch, aus einem Schauspiele herübergenommen erscheinen. Indem wir diesen Mangel bedauern, und das um so mehr, da, was er uns entzieht, doch eigentlich wohl der Gipfel unserer jetzigen Opernmusik — der deutschen nämlich — genannt werden kann: so wollen wir doch auch dabey erstens uns erinnern, dass unser lieber Weber in Ausführung solcher Situationen zwar glücklich, wie überall, seit er ein Mann war, doch bey weitem nicht am glücklichsten war, weil dazu seiner höchstbeweglichen Phantasie und seiner etwas unruhigen, leicht überwallenden Empfindung die Stetigkeit, die gleichsam zähe Beharrlichkeit bey Einem in sich gleichbleibend erhöheter Stimmung, ohne welche jenes vollkommen, mithin auch dem Anscheine nach leicht, ungezwungen, natürlich durchzuführen unmöglich ist — von der Natur nicht verliehen, sondern, wo und in wie weit er es erreichte, durch grosse Anstrengung errungen war. Er sagte leichter, lieber, vorzüglicher zehnmal neu Etwas, als einmal dasselbe, nur immer neu gewendet und modificirt. Damit wir aber jenen Mangel bey Anhörung des Oberon nicht empfinden, wollen wir auch auf das, was er uns in dieser Hinsicht versagt, lieber freywillig Verzicht leisten und uns desto mehr an das halten, was er uns, und so reich und schön, darbringt. —

Nach diesen Betrachtungen der Oper im Allgemeinen, gehen wir nun die sämmtlichen Musikstücke derselben durch — kurz, doch, wie wir hoffen, für unsern Zweck genügend: wiederholen aber, dieser Kürze halben, das bisher Gesagte nicht, weisen auch nur selten wörtlich darauf zurück, sondern setzen es, als vorläufig, bis zur eigenen Kenntniss des Werkes, zugestanden, voraus. *Rochlitz.*

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Seit dem 22. Februar hörten wir hier folgende musikalischen Neuigkeiten; und zwar zuvörderst im neunzehnten Abonnementconcerte: Siciliano und Polonaise für die Violine mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Hrn. Concertmeister Matthaei. Die Composition des Siciliano hat, wie es seyn soll, etwas sehr Liebliches; ohne Ziererei äusserst gesangvoll, sehr gut erfunden und schön durchgeführt. Diesem angemessen war auch der Vortrag. Das Folgende, eigentlich nicht Polonaise, sondern Alla Polacca in der Art, wie man sie hinlänglich kennt. Es scheint uns nämlich, als ob diese Gattung zu kurzen Concert-Vorträgen, wozu sie sich allerdings sehr eignet, eben desswegen so häufig benutzt worden wäre, dass es auch sehr geübten und sonst erfindungsreichen Componisten bereits nur selten gelingen könne, etwas wahrhaft Eigenthümliches zu den Virtuosen-Gängen, die sich in dieser Form zwar recht hübsch, aber auch etwas gleichlautend ausnehmen, hinzuzufügen. Formen, die so häufig benutzt worden sind, wie jetzt diese, bringen es fast nothwendig mit sich (höchst glückliche Stunden eines vorzüglich erregten Geistes weggerechnet), dass man, will man natürlich bleiben, in ein Gewöhnliches — und will man das Letzte vermeiden, in etwas Geschraubtes verfällt. Dann ist es Zeit, solche Formen einstweilen ruhen zu lassen. Der Componist hat hierin gegeben, was sich geben lässt, und der Virtuos findet auch in dieser neuen Alla Polacca hinlängliche Gelegenheit, bedeutende Fertigkeiten mancher Art zu Gehör zu bringen. Das Ganze erhielt auch daher vollen und verdienten Beyfall. In der That war uns aber der erste Satz viel zu schön, als dass wir ihm den zweyten mit voller Ueberzeugung an die Seite setzen könnten.

Im 20sten Abonnementconcerte wurde uns von Hrn. Grenser ein neues Concert für die Flöte, von Fürstenau (As dur, Manuscript) vorgetragen. Wenn die Wahl eines Stückes für jeden Concertspieler weit wichtiger ist, als manche Virtuosen immer noch zu glauben scheinen, da doch Jeder dadurch ein öffentliches Zeugniss von seinem Geschmack und von seiner Bekanntschaft mit den Werken, die für sein Instrument vorhanden oder neuerdings entstanden sind, ablegt: so ist es für einen Flötisten, dessen Instrument für Concerte in Deutschland weniger geliebt wird, als in anderen Ländern, namentlich in Frankreich, von der grössten Wichtigkeit, aus der Masse häufig leerer Compositionen die besseren auszulesen. Das hat nun Hr. Grenser, über des-

sen trefflichen Vortrag wir nur das oft Gerühmte hier zu wiederholen haben, in jeder Hinsicht gethan, und wir haben ihm zu danken, dass er uns mit einer im Ganzen sehr schätzenswerthen Arbeit des Hrn. Fürstenau in Dresden bekannt gemacht hat. Das Stück ist so angenehm verbunden, dass man es wohl überall mit Vergnügen hören wird. Wenn wir es auch nicht unter die Meisterwerke erster Art setzen können, weil es ihm noch an einer durchgreifenden, Nebensätze und Verzierungen mit einer gewissen Nothwendigkeit mitten im freiesten Fluge der Phantasie eng verknüpfenden Hauptidee fehlt, die das Gefühl mit Macht festzuhalten und immer neu zu beleben versteht: so ist es doch durchaus nicht leer zu nennen; weder angenehme Melodieen, noch geschmackvolle Bearbeitung sind ihm abzusprechen. Dass aber die Orchestersätze viel zu sehr für sich, gleichsam wie vom Gange des Concertes unabhängige Ausfüllungen, dastehen, die auf den Character des Soloinstrumentes nicht genug Rücksicht nehmen, ist eine gewöhnliche, aber darum noch nicht zu lobende Erscheinung, auf deren Entfernung ein Concertcomponist die grösste Aufmerksamkeit wenden sollte, was nicht wohl geleistet werden kann, wenn man sich zuvörderst seine Solopartieen erfindet u. s. w. Dennoch hat es des Trefflichen so viel, dass wir es manchem andern, auch von demselben Componisten, unbedingt vorziehen. Auch das ist ein Vortheil, dass es nur aus zwey Sätzen, einem Cantabile und einem Rondo besteht.

Ferner hat uns Hr. Präger, Musikdirector unseres Theaters, eine Symphonie von seiner Composition (es wagen sich also jetzt mehre wieder auf diesen beynahe etwas gefährlich gewordenen Pfad) zu hören gegeben, in deren Bearbeitung sich der erfahrene Componist gar nicht verkennen lässt. Die Instrumentation ist, wie es nicht mehr anders seyn darf, glänzend, die Benutzung der Hauptmelodieen zeigt von Gewandtheit und die Durchführung ist im Ganzen glücklich zu nennen, wenn auch im Andante und in der Menuet zu gedehnt. Den meisten Schaden möchten dieser Arbeit wohl gerade die Dinge thun, wodurch der Verfasser sie wahrscheinlich am meisten zu heben gedachte. Das Werk hat nämlich manche Nachahmungen der Beethoven'schen Art, und zwar eben in der auffallenden, die im Grunde keinem als dem mächtig Einherschreitenden allein steht. So schlagen z. B. die Pauken einige Male ihr Solo in die Sätze; die Posaune tritt mit einer Melodie hervor, die willkürlich und unpassend erscheint, weil sie nicht in die übrigen Instrumente so gearbeitet ist, wie es der romantische Meister versteht, der eben dadurch dem anfangs Auffallenden den Reiz der Consequenz zu geben weiss; und die Saiteninstrumente spinnen hin und wieder eine Uebergangsfloskel zu weit aus. In solchen Dingen muss man auch den Schein der Nachahmung vermeiden. Der Verfasser hat Fertigkeit genug, ohne dieses etwas Wirksames zu geben; gesetzt auch, es würde gewöhnlicher ausfallen, so sind wir doch gewiss, er würde seinen Zweck, zu unterhalten, dadurch weit besser erreichen, besonders wenn er nicht über seine Art, die wir eine brillant spasshafte nennen möchten, hinausgehen wollte. Es gefiel; man applaudirte. — Auch ein Violinconcert von seiner Composition trug uns Hr. Musikdirector Präger vor. Am wenigsten gelungen schien uns das Adagio; es wollte uns sowohl im Satze als im Vortrage nicht so edel gehalten vorkommen, als man es in langsamen Sätzen fordern muss; vielleicht, obgleich der Componist auch der Darstellende war, könnte auch dem Stücke durch einige eingeschaltete Scherze Gewalt geschehen seyn. Die Fertigkeit seines Spieles ist wahrhaft bedeutend; wo es aber Ernst gilt, da hat der Ton nicht Kraft und Fülle genug, die sich jedoch ausserordentlich hebt, wenn der Vortrag Brillantes und Scherzhaftes fordert. Ein Gleiches gilt von der Composition. Das Rondo ist unbedenklich das Schönste des Ganzen; es ist glänzend, durch und durch lebendig und scherzhaft kräftig. Und hierin ist auch sein Spiel meisterhaft. Er erntete verdienten Beyfall.

Am 15. März wurde uns im 22sten Abonnementconcerte die Ouverture zu der neuen Oper: *die Normannen in Sicilien*, von Wolfram, zum Besten gegeben. Einige Tage vorher hatten wir von demselben Componisten auf unserer Bühne *die bezauberte Rose* aufführen gehört, von welcher Oper bereits von Dresden und Weimar aus gesprochen worden ist. Die Ouverture zu den *Normannen* wird man allerdings eigenthümlicher, als die zu eben genannter Oper nennen müssen. Da aber die Grundgedanken etwas düster und im Ganzen nicht so klar verbunden sind, wie in der *bezauberten Rose*, deren Ouverture gewöhnlicher und darum auch allgemein fasslicher ist, so wollte sie der Mehrzahl doch nicht sogleich auf eine so ausgezeichnete Art zusagen, wie es der Ouverture

zur *bezauberten Rose* gelungen war, die weit lebhafter applaudirt wurde. Dennoch können wir nicht umhin, der Ouverture zu den *Normannen* den Preis vor jener zuzugestehen, wünschten aber wohl eine genauere verbindende und das Düstere durch helle Zwischenschläge wirksamer machende Bearbeitung derselben; das Letzte, wie es sich von selbst versteht, so weit es sich mit dem Character des uns unbekannten Ganzen vertragen kann. — *Die bezauberte Rose, oder Maja und Alpino*, in drey Aufzügen, von E. Gehe; Musik von Jos. Wolfram, ist bis heute dreymal gegeben worden. Wir wohnten gleich der ersten Vorstellung bey; Vieles wurde sehr lebhaft applaudirt. Die Theaterdirection hatte auch hier wieder alles Mögliche gethan, dem Werke guten Eingang zu verschaffen; das Aeussere war wieder so reich ausgestattet worden, dass ihr der Dank der Schaulustigen nicht entgehen konnte. Besonders reizend fiel die Entzauberung der Rose aus, und nicht minder schön die Schlussdecoration, wo die Königin der Feen in den lieblichsten Umgebungen erscheint. Ob nun gleich die dichterische Behandlung des bekannten Stoffes dem Componisten characteristische Gegensätze genug darbietet, was bekanntlich zu den Haupterfordernissen eines guten Operntextes gehört: so scheint uns doch die Bearbeitung des Schulzischen Gedichts in Zusammenreihung und Versen lange nicht so gelungen zu seyn, als es demselben Verfasser in der *Jessonda* gelang. Und wenn auch vorzüglich vom Componisten einer Oper der die Massen verbindende Geist und jener lebendige Zauber, der Alles durchströmt, in Tönen eingehaucht werden muss, so muss doch auch wiederum die stillere, darum gewöhnlich verkannte Wirksamkeit des Dichters dem Tonsetzer bereits eine Begründung geschaffen haben, die durch Deutlichkeit und Lebendigkeit der Situationen das dunklere im Aether Schweben, das der Musik eigen ist, angenehm erklärt. Das entgeht aber doch dieser Dichtungs-Zusammenstellung offenbar. Und darin suchen wir hauptsächlich den Grund, warum die characteristischen Gegensätze in der Musik sich im Ganzen nicht so lebendig hervorheben, als man es wünschen muss. Wenn wir nun auch dafür halten, dass man von manchen Seiten her der Musik dieser Oper zu viel des Guten habe absprechen wollen, denn wir können z. B. in ihr keine grelleren, ja nicht einmal so grelle harmonische Verknüpfungen finden, als in mancher andern viel belobten, an deren Art auch wohl hin und wieder Einiges erinnert; wenn wir auch gleich der Instrumentation nichts Ungewandtes beymessen können, wie einige meinen: so müssen wir doch gestehen, dass der erste Akt keinen recht lebendigen Eindruck in uns zurücklassen wollte. Dagegen gefiel uns der zweyte Aufzug weit besser. Wenn man aber bedenkt, dass es die erste Oper ist, mit welcher Hr. Wolfram öffentlich hervortritt; wenn man darauf Rücksicht nimmt, was für bedeutende Selbsterfahrungen dazu gehören, etwas Ergreifendes für die Bühne zu schreiben; und wenn man noch die Vergleichung hinzufügt, wie es manchem nachher sehr berühmten Meister mit seiner ersten Oper ergangen ist: so können wir nicht umhin, nach dem Erfolge, den die erste Aufführung derselben bey uns hatte, zu urtheilen, Hrn. Wolfram Glück zu wünschen. Nur durch Versuche wird der Meister. Wir halten es daher für eine angenehme Pflicht, das Gelungenste nahmhaft zu machen. Schön, wenn auch an Manches erinnernd, finden wir das Duett Majas und Alpino's „Holdes möcht' er gern mir sagen", besonders von den Worten an, wozu ein Chor kommt, „Wenn sich die Seelen fröhlich begegnen" dann im Terzette (Maja, Janthe und Alpino) des Sängers Worte

„Selber verarmt,
Singen von Schönheit,
Singen vom Glücke,
Ist Sängers Loos.

Dagegen nicht gut, Maja:
„Kannt ich ihm den Trost versagen,
„Ihm, der so bescheiden liebt."

Ferner schön (Maja und Alpino):

Eine neue Sonne
Steigt empor in Glanz und Pracht,
Und zu Gefühlen
Selig erwachet,
Aha' ich, Leben, deine Macht.

Recht gut nimmt sich Nadors Arie aus: „Feuer wohnt in Jägers Seele" u. s. w. Unter Allem, was Janthe zu singen hat, ist wohl das Gelungenste: „Berge stürzen von der Seele" u. s. w. Dann das Duett, Alpino und Janthe: „O Natur, die alle Wesen einet mit der Liebe Macht" u. s. w.

Für die Familie unseres Carl Maria v. Weber ist hier bey übervollem Hause *der Freyschütz* gegeben worden, auf welchen eine schön eingerichtete Gedächtnisfeyer folgte, deren Beschreibung nicht hieher gehört.

Kurze Anzeigen.

Neun Lieder von Göthe mit Begleitung des Pianoforte; Musik von Bernhard Klein. Oeuv. 15. Berlin, bey Laue. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Kl. zeigt sich in diesen, wie schon früher in mehren anderen seiner Lieder, nicht nur als einen Mann, der es mit seiner Kunst ernstlich nimmt, sondern der auch versteht, aus jedem Gedicht (so zu sagen) seinen Kern für die Empfindung, mithin für die Musik, herauszuziehen und in Tönen darzulegen. Er weiss auch die Gattungen sehr wohl zu unterscheiden; z. B. den einfachen Erguss einer bewegten Seele gleichfalls ganz einfach auszudrücken, dagegen bey romantischem Bildern und Aufschmükken des Gefühls (in der Begleitung) mitzubildern, mitzuschmücken. Von Beydem findet man hier Beweise. Nur scheint ihm der Quell melodischer Erfindung nicht unausgesetzt zu fliessen; und wo der dann aussetzt, da merkt man die Bemühung, ihn hervorzulocken: die Musik erscheint bloss verständig, zuweilen wohl auch erkünstelt. Dass Hr. Kl. übrigens mit den Mitteln seiner Kunst sehr gut umzugehen und hauszuhalten weiss, so dass er in Anwendung derselben nirgends über die richtigen Gränzen des Liedes schweift, jedem ein passendes Maass derselben zutheilt, ist auch schon von ersther bekannt und wird hier von neuem bestätigt. Wir führen die Stücke an, die uns ganz vorzüglich gefallen und zu denen wohl Jeder, der sie einmal kennen gelernt und wirklich empfunden hat, öfters zurückkehren wird. S. 6. „Der du von dem Himmel bist": sehr einfach und innig, wie das Gedicht. S. 12. „Durch Feld und Wald zu schweifen": das Fidele, Sorglose, Selbstvertrauende, Derbfröhliche des Musensohns trefflichausgedrückt. S. 14. das vielleicht hundertmal in Musik gesetzte: „Kennst du das Land": an Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks, so wie an Wahl edler und vollkommen angemessener Mittel desselben, zuverlässig eine der schönsten Compositionen dieses unsterblichen Liedes. Vorzüglich für diese drey Stücke, und am meisten, für die zwey letzten — weil diese auch in der Erfindung der Musik an und für sich, etwas Eigenthümliches enthalten — sagen wir Hrn. Kl. unseren Dank; denn drey wahrhaft ausgezeichnete Lieder — ja eines — halten wir für ein nicht unbeträchtliches Geschenk, sowohl dem Gehalte nach, als in Hinsicht auf das, was sie gewähren. —

Fantaisie pour la Guitare avec accompagnement d'une 2me Guitare (ad libitum), suivie de trois Variations sur l'air, le bon roi Dagobert, dédiée à Madem. Flore Parmin, par Prosper Bigot. Oeuv. 7. à Paris, chez Petit. (Prix 4 Fr. 50 Cent.)

Seitdem fast jedes Instrument selbstständig geworden ist, und man sogar auf dem Contrabasse Concerte spielt, ist es nicht zu verwundern, dass auch die Guitarre, anfangs nur zur harmonischen Begleitung des Gesanges bestimmt, immer mehr zur Principalin und Virtuosin erhoben wird. Vorzüglich in Frankreich scheint es zur Mode zu gehören, aus dieser in ihren Mitteln zwar beschränkten, doch so romantischen Zofe alles Mögliche zu machen, was Geist und Kunstfertigkeit nur irgend bewirken können, und so fehlt es denn nicht an Phantasieen, Boleros, Rondeaus, Digressionen und Variationen für die Guitarre, die sich grösstentheils sehr anmuthig ausnehmen, da sie mit den Reizen des Tons auch das Angenehme besiegter Schwierigkeiten verbinden. Die vorliegende Phantasie besteht aus einem Adagio und Allegretto in D$\frac{6}{8}$, dann aus einer Introduction und drey Variationen in E $\frac{2}{4}$, zeichnet sich durch glückliche Erfindung, Wohllaut und kunstgerechte Behandlung vortheilhaft aus, und ist den Eigenthümlichkeiten des Instruments ganz angemessen. Was auf einer Guitarre, die sich einmal das Wort erbeten hat, geleistet werden kann, ist hier geleistet, und Alles fliesst dabey so leicht und natürlich hin, dass man darüber gern das bescheidene Schweigen mehrbegabter Instrumente auf einige Augenblicke vergisst, und, schon der Veränderung wegen, lieber einmal einem Grasmückenconcerte als einem von Nachtigallen zuhören mag. Die beygefügte Begleitung einer zweyten Guitarre ist nicht nothwendig; doch verstärkt und hebt sie die dominirende Schwester sehr vortheilhaft.

La Flûte magique, Opéra en deux actes, comp. par Mozart, arrangée à quatre mains pour le Pianoforte par C. F. Ebers. Berlin, chez Laue. (Jeder Akt, in einem Hefte, 2 Thlr. 16 Gr.)

So wunderlich der Gedanke ist, sich Opern ohne Gesang vorzuspielen oder vorspielen zu lassen, besonders Mozartsche, deren Gesang ein wahrer, ausdrucks- und charaktervoller, kein blosses Figuriren der Singstimmen ist: so ist er doch be-

so Eigenen der Gattung, unter welche das Stück gehört, zu nähern. Es würde höchst unbillig seyn, wenn man die Verse de Segur's vor eben die Censur ziehen wollte, vor die die Verse eines Trauerspieles gehören: genug, sie haben die Richtigkeit und Eleganz, die sich für Verse schicken, welche zum singen gemacht sind. Auch müssen wir ihm billig in Rechnung bringen, was er Haydn's Ruhm und dem Triumphe der Musik aufgeopfert hat. Die Bescheidenheit, mit der er um eine Nachsicht bittet, deren er nicht nöthig hatte, macht seinem Charakter eben so viel Ehre, als seiner Geschicklichkeit.

Die Sänger haben sich bey ihrem Ruhm behauptet: aber Cheron's Stimme hat etwas gar nicht wohlthuendes, selbst indem sie Genufs gewährt. Wenn auch Garat's sanfte und weiche Stimme sich hin und wieder nicht zu der Höhe der grofsen musikalischen Würde von Haydns Werk erheben konnte: so zeichnete sich doch dieser liebliche Sänger in verschiednen Stücken mit allen seinen Zaubereyen, und besonders in der Arie aus: „*Brillant de grace et de beauté*" (Mit Würd' und Hoheit angethan), welche der eignen Art seines Talents viel besser angepafst zu seyn schien, als andere. Mad. Walbone erwarb sich durch den auserlesenen Geschmack und die Richtigkeit ihres Gesanges den lauten Beyfall der Kenner. Ueberhaupt aber behaupteten die Instrumente den Vorzug vor den Stimmen; und wir haben nicht begreifen können, aus was für einem Grunde sich Hr. Steibelt erlaubt hat, an Haydns geheiligtem Werk etwas zu ändern, da zumal alles, was er demselben in der Anwendung der Instrumente anzuhängen oder unterzuschieben gewagt, weiter nichts, als ein Resultat vom schlechtesten Geschmack, und ein wahres Charivari bewürkt hat. Da wir die Original-Partitur, von Haydns Hand unterschrieben, vor Augen hatten: so haben wir uns des gerechten Unwillens über Hrn. Steibelts Vergreifung (*sacrilege*) an einem solchen Heiligthume nicht enthalten können. Mochte er sich doch erinnern, was es seinen Collegen Rey alles gekostet hat, da er sich gelüsten liefs, der Oper *Alceste* ein entsetzliches Getöse von Posaunen und Pauken anzuflicken. Sollte es nicht das Ansehen haben, als ob diese Herren überzeugt wären, dafs wirklich die Haut des Marsyas über die Pauken gespannt sey, die sie auf eine so schreckliche Weise unaufhörlich zerarbeiten? — —

Auf dem italienischen Theater ist mit dem grössten Beyfall eine neue Oper aufgeführt worden, die den Titel führt: *l' Emporte*. Das Publikum hat der Musik sehr applaudiret, und einzelne Scenen haben ein lautes, allgemeines Gelächter erreget. In dergleichen Bagatellen siegt die Kunst des Musikers oft mehr, als in regelmässigen Stücken. Es sieht manchmal nicht anders aus, als ob die Musik nicht Gefährtin, sondern Nebenbuhlerin ihrer Schwester, der Poesie, wäre; sie möchte gern allein herrschen, Situationen aus nichts erschaffen. In Frankreich dringen Leute von Geschmack darauf, dafs die Musik blos angewandt werden soll, ein schönes Gedicht zu heben; und insgemein macht ein interessantes Stück bey schlechter Musik eher sein Glück, als ein frostiges Stück bey der herrlichsten Musik. Wir Franken lieben wirklich die Musik im Ganzen nicht, wie die Italiener und die Deutschen, um ihrer selbst willen: und verlangt sie gar, dafs wir ihr den gesunden Menschenverstand aufopfern sollen: so bekömmt sie rund heraus eine abschlägliche Antwort.

Wir glaubten steif und fest, die Uebersetzung von *L'irato* wäre der Musik des Fiorelli untergelegt — eines liebenswürdigen italienischen Komponisten, welcher der Kunst in der Blüthe seiner Jahre entrissen worden ist; und wir stutzten nicht wenig, zu hören, dafs diese völlig in italienischem Geschmack gesetzte Musik von Mehül sey, da wir hier von seiner heftigen und lärmenden Manier gar nichts inne geworden waren. Die Musik zum „*Emporte*" ist lebhaft, leicht und voller Geist; sie macht nicht viel Geräusch, und die Begleitung ist nur sehr wenig überladen. Wenn denn also Hr. Mehül italienische Musik zu schreiben vermag; so mag er doch immer dergleichen geben, mag uns mit Paesiello, und sein Lebtage nicht wieder mit Mehül bewirthen Bon Boulogne, ein Mahler, der nicht ohne Verdienste war, hatte eine

liebt und diess Verfahren einigermaassen Mode geworden — wahrscheinlich, weil so aufs Leichteste und Bequemste der Spieler sich die ihm bekannten Werke in's Gedächtniss zurückrufen kann; Mode aber, das weiss man ja, nimmt keine Raison an. Man läs' am besten sie ohne Widerrede walten: es dauert ohnehin nicht lange mit ihr. — Hr. E. scheint bey dieser Bearbeitung es den Liebhabern vorzüglich leicht haben machen wollen; sonst hätte sich für die harmonisch ausgearbeitetern Sätze viel mehr thun lassen. Hat er diese Absicht gehabt und darum so Manches aufgeopfert: so hat er sie auch erreicht. Dass sich die erhabenen oder edeln Stücke, bey denen die Tiefe der Stimmlagen so ganz entschieden mitwirken soll und mitwirkt, in einer solchen Umstellung des melodischen Gesanges — z. B. des Priesterchors: O Isis und Osiris, eine, der Arie: In diesen heilgen Hallen, gar zwey Octaven höher hinauf — curios ausnehmen: das hat seine Richtigkeit. — Das Werk ist sehr gut gestochen.

Nekrolog.

Schon wieder hat die deutsche Tonkunst einen bedeutenden Verlust erlitten. Diessmal galt es mehr ihrer Wissenschaft. Der um diese so sehr verdiente, durch diese Verdienste unter allen gebildeten Nationen Europa's mit Ehren gekannte Chladni*) ist entschlafen. Zwar hatte er ein beträchtliches Alter erreicht — er war 1756 geboren, zu Wittenberg, wo sein Vater erster Professor der Jurisprudenz war, und auch er in früheren Jahren seine akademischen Aemter verwaltete — aber sein gedrängter, überausfester, durch viele Reisen, stets gleichmässige Thätigkeit und strenge Lebensordnung noch mehr gestärkter Körper (Chl. war nie krank,) sein von jeher leidenschaftloses und doch regsames Wesen, seine stets zufriedene, heitere Stimmung, seine Gleich- und Gutmüthigkeit — liessen erwarten, er werde die höchsten Menschenjahre erreichen. Doch der Himmel meinte es besser mit ihm: den Kreis seiner rühmlichen Thätigkeit hatte er vollendet, Schwächen und Beschwerden hohen Alters hätten nun bald sich melden und für ihn, 'er, ohne alle Familienverbindung, allein stand, auch des vielfältigen Reisens gewohnt war, lästiger als für Viele werden müssen; da rief er ihn ab, und auf eine so freundliche Weise, als nur je einen Menschen. Chladni befand sich auf seinen gelehrten Wanderungen eben in Breslau, wo er, wie überall, der Freunde mehrere besass. In ihrem Kreise hatte er, vollkommen gesund und vergnügt, den Abend verlebt; hatte, nach Hause gekommen, noch freundlich mit seiner Wirthin gesprochen, indem er auf sein Zimmer ging: am Morgen des 4. Aprils findet man ihn halbausgekleidet sitzen, wie gewöhnlich mit ruhigzufriedener Miene, nur aber kalt und todt — einen Wanderer, der am Ziele angekommen, sich zum Ausruhen angeschickt hatte und darüber eingeschlafen war. — Wir haben nichts hinzuzusetzen. Seine grossen Verdienste um Akustik und verwandte Wissenschaften, wo er bekanntlich als recht eigentlicher Erfinder und neuer Begründer, nicht bloss theoretisch, sondern zugleich praktisch auftrat, sind überall anerkannt; sein grundredlicher, treuer, zuverlässiger, wohlwollender Charakter ist es auch; und selbst die Geschichte seines Lebens, mehrmals öffentlich vollkommen der Wahrheit gemäss erzählt, *) ist es. Einzelnes, das wir in langjährigem Verhältniss mit ihm über ihn erfahren oder ihm abgemerkt — diess zu erzählen, wäre überflüssig; denn, wohin nur diese Zeitung kömmt, war auch er; wo er war, hielt er sich zu wissenschaftlich gebildeten Männern, und diesen zeigte er sich stets, wie er war: so weiss man mithin auch überall von ihm dasselbe, was wir wissen. Wie sich auch die Naturkunde erweitere, wende, vertiefe: seiner muss mit Ehren gedacht werden. Wer jemals mit ihm Verkehr gehabt, wird selbst von seiner geistigen und körperlichen Persönlichkeit ein bestimmtes, ihm vortheilhaftes, dem Freunde wohlthuendes Bild behalten. Dass Chladni an dieser Zeitung seit einer langen Reihe von Jahren, und bis an sein Ende, ein treuer Mitarbeiter war (eben als er in Breslau entschlief, ging hier noch ein Beytrag von ihm ein), das ist allen Lesern derselben ebenfalls erinnerlich.

*) Ernst Florens Friedrich, Doctor der Philosophie und der Rechte, Professor der Physik etc. vieler in- und ausländischen gelehrten Gesellschaften Mitglied.

*) Zuerst in *Voigt's Magazin für das Neueste a. d. Physik etc.* neunter Band; dann in *Gerbers neuem Tonkünstlerlexikon*; später, und zum Theil durch ihn selbst, da und dort.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. **№. 16.** 1827.

Beschluss der Recension: *Oberon. Romantische Oper in drey Akten.*

Ouverture. Einleitung: überaus liebliches Adagio. Das Oberonshorn allein fängt an; die Saiteninstrumente in leiser, mildschwermüthiger Melodie und Harmonie — einigemal durchzuckt von sonderbarer, auf das leichte Geisterwesen deutender, kurzer Figur der Flöten und Klarinetten — folgen, bis, nach einem Halt, der klare D dur-Accord allein, bloss von Trompeten und Hörnern, frisch-Ritterliches ankündigend, ertönt — und so fort: Alles, wie es wahrhaft noch gar nicht dagewesen ist. Hierauf ein grosses Allegro con fuoco, von dem wir nur sagen wollen, dass es, ohne alles Schroffe und Ueberscharfe, seinen Namen mit vollestem Rechte führt, von den sanftesten Zwischensätzen durchflochten wird, und auch mit mehr Consequenz im Technischen ausgeführt ist, als die anderen, obschon sonst gleichfalls trefflichen Ouverturen Webers. Das ganze, grosse Instrumentalstück ist, wie irgend eine Ouverture, ein vollkommen getroffener Umriss des ganzen Werkes für Phantasie und Empfindung. Dass es auch ganz aus Ideen der Hauptscenen desselben gewebt ist — was man freylich hier, wie überall, wo es angewendet worden, erst nach und nach bemerkt, wenn man mit dem Werke vertrauter geworden — das wollen wir nur erwähnen, ohne darauf viel Gewicht zu legen, obgleich es freylich einen Nebenreiz hinzufügt: aber bewundern müssen wir den Meister hierbey darüber, dass er jene Ideen mit solcher Leichtigkeit, in so natürlichem Flusse und gutem Zusammenhange hier zur Vorkost aufgestellt hat, als wenn sie ihm erst im Augenblick gekommen wären und das Alles gar nicht anders seyn könnte.

Introduction und Chor der Feen. Auf Beydes ist in vollem Masse anzuwenden, was wir oben von W.s Behandlung des Sylphenreichs überhaupt gesagt haben. Man kann dieses treffliche Musikstück eben so zauberhaft im Milden und Zärtlichweichen nennen, wie das zweyte Finale im *Freyschütz*, zauberhaft im Grauerlichen und Wildschwärmenden. Die weitere Benutzung und nun bestimmtere Anwendung verschiedener Ideen des Einleitungssatzes der Ouverture giebt ihm noch einen Reiz mehr.

Arie Oberons: heftig im Ausdrucke, sehr geschärft in der Harmonie, im Gesange etwas unmelodisch.

Vision: Rezia erscheint dem Hüon im Traume und singt eine kurze, höchsteinfache, schön declamirte Romanze zur Guitarre. Das Oberonshorn leitet sie ein, wie das erste Tempo der Ouverture, nur in anderer Tonart.

Chor der Elfen und Genien, mit kurzen Zwischensätzen Oberons, Hüons und Scherasmins: jenes, zum Preiss des Königs, munter und rasch; in diesen, nur das Nöthige zum Ausdruck der Worte und der Handlung.

Grosse Arie Hüons in drey Abschnitten: der erste und dritte feurig und glänzend, der zweyte sanft, in schönem Gesang. Der allmählige Uebergang von diesem zweyten in den dritten Abschnitt ist besonders wirksam angeordnet. W. muthet in dieser Arie der Tenorstimme sehr Vieles, und Schwieriges bis zum Uebermaass zu; und da eben das Schwierigste derselben nicht mit halber Stimme, sondern möglichst stark aus voller Brust gesungen seyn will: so wird es für die meisten, auch vorzüglichen Tenoristen zu einem Wagstücke, das leicht umschlagen kann. Deshalb weigerte sich auch der alte, erfahrne Sänger in London (Braham), die Arie zu übernehmen und W. war genöthigt, ihm eine andere zu schreiben, die nicht in diesem Klavierauszuge steht. Sie ist gleichfalls in drey Abschnitten; beträchtlich länger, als jene, ausgeführt,

und im zweyten und dritten Tempo jener wenigstens nicht nachzusetzen: doch dürfte sie weniger theatralisch und mehr concertmässig befunden werden. Wir haben sie nicht von der Bühne gehört.

Finale. Es war dem Componisten durch den Dichter unmöglich gemacht, sich, wie er sonst in seinen Finalen gern thut, auszubreiten. Wir erhalten, nach kurzer, recitativischer Einleitung, eine feurige, effectvolle Arie der Rezia; ein kurzes Solo Fatimens, die eiligst mit der Freudenpost von Hüons Ankunft eintritt, und das, um die Dienerin seiner und edler zu halten (artig genug), in den Instrumenten nur plappert, nicht im Gesange; hieraus wird ein, nicht langes, freudiges Duett Beyder: und nun, zum Schluss, kömmt eine curiose, launige, und, in ihrer Art, allerliebste Musik. Man sieht nämlich in der Ferne auf der Terrasse die sklavischen Haremswächter auf- und vorüberziehen; sie verkünden die grosse Wahrheit, dass es Abend sey, und rathsam, schlafen zu gehen. Eine feuilere, plumpere, ungeschlachtere Musik ist nie geschrieben und von Klarinetten und grosser Trommel ausgeführt worden. Rezia, vorn, spricht dazwischen ihr Entsücken, vom Orchester munter begleitet, in heiterster Melodie aus. Dann kommen diese beyden Musiken zusammen und werden Eine; wodurch jeder Bestandtheil nur noch mehr gewinnt, und der Zuhörer allerdings gleichfalls. Mehrmals hatten wir uns an jenem abenteuerlichen Mummum schon ergötzt, als uns kund ward, dass wir hier, Note für Note, einen ächten orientalischen — zwar nicht babylonischen, doch ägyptischen — Nationalmarsch bekommen. Niebuhr hörte ihn; und da das Ding, wie hier bey Weber, immer von vorn wieder anging: so konnte er leicht ihn behalten. Er hat ihn aufgezeichnet in seiner Reise durch Arabien und die umliegenden Länder. Weber liebte es, sich selbst und Andere mit dergleichen Besonderheiten zu erfreuen und es stecken ihrer in seinen Werken (auch in manchen Klavierstücken) weit mehre, als bis jetzt noch, wenigstens öffentlich, bemerkt worden ist. So sind, um nur Eins anzuführen, die Melodieen, aus denen er seine Ouverture zur *Preciosa* gebildet hat, ächte spanische Volkslieder.

Der zweyte Akt ist an grossen Musikstücken der reichste und über die Wirkung der Oper im Ganzen der entscheidendste. Er besteht aus folgenden Sätzen:

Chor der Leibwache des Sultans zum Preise ihres Herrn: kräftig, abenteuerlich, in Tone rauher, trotziger Fröhlichkeit.

Kleiner Tanz beym Eintritte Rezia's.

Arietta Fatimens: originell, sehr bezeichnend, lieblich und seelenvoll; eben für das, was sie seyn soll, in jeder Hinsicht meisterlich.

Quartett; Hüon und Rezia, Scherasmin und Fatime, indem sie, gerettet, zum Schiffe flüchten: voller Leben und Freude, in einfachen, zugleich Jeden ansprechenden Melodieen, und in leichter, doch interessanter Harmonie; von mittler Länge; weniger als eigentliches Quartett, mehr als vierstimmiger Gesang überhaupt, behandelt.

Arie Pucks, der auf Befehl Oberons die Geister aller Elemente aufruft, jenen Flüchtlingen den heftigsten Seesturm zu bereiten; untermischt vom Chor dieser wilden Gesellen. Diese grosse Gesang- und Instrumentalstück, dasjenige rechnet seine unmittelbare Folge, den Sturm selbst, wird Jeder für ein originelles, keckes, fremdartigwunderliches, ächt Weberisches Stück anerkennen und preisen. Es ist reich und breit ausgearbeitet; von unfehlbarer Wirkung auf Jedermann, und doch, dem Style der ganzen Oper gemäss, ohne übermässige Schärfen und musikalische Gewaltstreiche.

Preghiera Hüons, nachdem er die Geliebte für todt aus den Wellen getragen: höchstreinfach, und fast nur in gehaltenen Accorden von gedämpften Saiteninstrumenten begleitet. Es lässt sich für die schönsten Töne eines Tenors wohl kaum melodiöser und inniger schreiben. Bey allen diesigen Vorstellungen der Oper erwies dieser ganz kurze Gesang mit seinem Paar Noten eine unverkennbare Gewalt über das gesammte, wenn auch noch so verschiedenartig zusammengesetzte Auditorium und bewegte es zu Mitgefühl.

Scene und Arie der Rezia; Beydes wahrhaft grandios und die gesammten Kräfte einer ausgezeichneten Bravoursängerin, recht eigentlich deutscher Art, in Anspruch nehmend; sie nach sehr verschiedenen Seiten hin im reichsten Maasse beschäftigend, und die Brust fast über Gebühr anstrengend durch das Alles, was sie zu singen, noch mehr aber, wie sie es zu singen hat, und zwar, bey langer Ausdauer, fast ohne allen Ruhepunkt. Es ist ein Pracht- und Characterstück, wie ihrer, für Eine Person, wenige von jeher auf der Bühne gewesen sind. Der Dichter hat es gut angelegt und Weber'n Gelegenheit im Ueberflusse

geboten zum Ausmalen mannichfaltiger innerer Gemüthszustände und äusserer Naturerscheinungen. Dass W. diese Gelegenheit mit Lust und Liebe ergriffen und mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln benutzt habe, wird Jeder, der seine Eigenthümlichkeiten kennt, im voraus ihm zutrauen. Rezia ist auf der wüsten Insel mit Hüon; sie ist aus jener Betäubung erwacht; der Zaubertrank hat ihre Kräfte gestärkt; Hüon besteigt die Felsen, nach Hülfe zu forschen; sie ist allein, versunken in den Anblick des Meeres. Sie klagt nicht über ihr Geschick, sie seufzt nicht als Liebende u. dgl. sie rafft sich auf zu einer glänzenden Apostrophe an das Meer u. s. w. „Ocean, du Ungeheuer! schlangengleich hältst du umschlungen rings die ganze Welt" — so beginnet sie, schildert im reich begleiteten Recitative seine Schrecken (wobey ein lächerlicher Stichfehler des Auszuges zu berichtigen ist: „zermalmend das mächt'ge Schicksal" — statt Schiff — „als wär's ein Rohr") und fährt dann in der Arie fort, ihrer Empfindungen dabey sich zu erinnern. Doch jetzo wird es allmählig still und heiter, endlich bricht die Sonne hindurch; (diese Uebergänge, breit ausgeführt, sind trefflich in der Musik;) aber sie will sie nicht sehen: leicht wär es in dieser Einöde zum letztenmale. (Desgleichen.) Gleichwohl kann sie es nicht lassen, hinzublicken: da zeigt sich ihrem Auge Etwas in der Ferne, das nach und nach sie für ein Schiff erkennt, ein rettendes Schiff. Nun weiss sie sich vor Wonne nicht zu lassen (letztes Tempo der Arie); sie winket den Nahenden zu, erhält Zeichen, erkennt zu seyn: aber Hüon ist nicht da. Sie eilt zum Felsen, ihn zu entdecken: findet ihn nicht; sie ruft: er hört sie nicht; das Schiff landet: sie preiset Oberon, der es müsse gesandt haben; entzückt eilt sie den an's Land Steigenden entgegen: es sind — Seeräuber. Alles diess hat W., der Empfindung und der Handlung Rezia's nach, mit einer Mannichfaltigkeit, Wahrheit und Anschaulichkeit in seine Musik zu legen gewusst, dass man ihn bewundern muss, und dass die Sängerin, ist sie zugleich Schauspielerin genug, und kann, was er vorgezeichnet, in beyderley Hinsicht erfüllen, des lautesten Beyfalls gewiss seyn kann. (In ihr Entzücken spielt der glänzende Schlusssatz der Ouverture mit hinein.)

Finale. Weber, der, als erfahrner, äusserst gewandter Theatercomponist, sehr gut wusste, dass bey einer Oper von drey Akten das zweyte Finale der, über die Aufnahme des Ganzen entscheidende Moment sey; und dass der Höhenpunkt dieser seiner Oper — nicht, wie im *Freyschütz*, in möglichst gesteigerter Schilderung des abenteuerlich Grauenhaften, und nicht, wie in der *Euryanthe*, in möglichst gesteigerter Schilderung leidenschaftlicher Zustände und Contraste, sondern in möglichst gesteigertem mildem, zartem, aber fremdartigem Reize liege, bot bey diesem, in der Dichtung kurzem und nicht einmal in die rechte Form gebrachten, in der Musik nur mässiglangem Finale zu jenem Zwecke alles auf, was, innerhalb so enger Gränzen, seine Phantasie erfinden, seine Kunst und Erfahrung anspinnen, seine Kenntniss der Eigenthümlichkeiten aller Instrumente und deren vortheilhaftester Stellung und Benutzung vermitteln konnte. Was er nun hier geschaffen, das erklären wir unbesorgt in den beyden lang ausgeführten Sätzen, dem ersten und dritten (der zweyte, in zwey kürzeren Tempos, ist gut, aber nur überleitend), in seiner Art, für das Originellste, Schönste und Vollendetste, was je ein Meister hervorgebracht hat. Wird es von den Singstimmen und Instrumenten in vollkommener Uebereinstimmung mit Delicatesse, Wohllaut und Zierlichkeit ausgeführt, auch — was hier wesentlich zur Sache gehört — für das Auge wohlgeordnet und angemessen ausgeschmückt: so fühlt sich Jeder, Kenner oder nicht, wie bezaubert; und gleichwohl geschieht während des ganzen Finale eigentlich gar nichts, sondern es bietet nur ein einziges Bild, mit wechselnden Gruppen und Bewegungen. Rezia nämlich war von den Räubern fortgeschleppt; Hüon, der dazukam und für sie kämpfte, bis er erschöpft dahinsank, liegt nun im tiefen Schlafe der Ohnmacht. Jetzt beginnt das Finale. Es ist Abend. Leichtgesinnte, sanftheitere Meermädchen tauchen auf im Wasser und erfreuen sich in einem Liede des lauen Abends — erster Satz; Oberon mit Puck und seinem Elfen-Hofstaate kömmt; Puck berichtet, er habe mit Rezia vollbracht, was ihm befohlen war, und fragt an, ob er mit dem Chore aller Unterthanen des Reichs seines Herrn den Abend feyern dürfe und bekömmt Zustimmung — zweyter Satz; den König zu erheitern, und sich selbst mit den Brüdern und Schwestern Genüge zu thun, rufen sie einander auf, preisen ihr Loos, vereinigen sich in milder Freude, die sie zugleich in sierlichen Bewegun-

gen und Verschlingungen ausdrücken (der Gesang wird fünfstimmig), und diese gehen über in einen leichten, graziösen Tanz — dritter Satz, in zwey Tempos: und das ist es alles. Was nun aber Weber daraus gemacht hat, das muss man von ihm selbst hören, und zwar nothwendig vor der Bühne, wo man, was er gewollt, zugleich sehen kann, und auch die vielfältigen, ganz eigenen, feinen und pikanten Details seiner Musik bemerken, auf welche es hier gar sehr mitankömmt. Leicht könnte man hiervon Mancherley in Worten angeben: aber es bliebe ein Mancherley und würde nimmermehr ein Ganzes, auch nur im Umrisse, nicht einmal für die Erinnerung, viel weniger für die Vorbereitung. Was bey W. leichtbewegt vorüberschwebt, wie kleine bunte Abendwölkchen, das fiele, in wörtlicher Beschreibung zu Boden, wie schwere, breite, farblose Bleykuchen.

Der dritte Akt bekömmt, nach diesen unmittelbar einander folgenden Hauptstücken des zweyten, einen schweren Stand: und vielleicht kann man ihm nur erst sein Recht wiederfahren lassen, wenn man die Oper schon einigemal gehört hat, von dem Eindruck ihres Hervorstechendsten weniger befangen ist, weniger von ihm den Massstab für das Folgende festhält. Dieser Akt enthält folgende Musikstücke:

Arie Fatimens: gewissermassen in der Art der französischen Romanze; die Musik (Gesang und Begleitung) charactervoll und höchstbezeichnend für das anmuthige Wesen des Mädchens, in welchem eine leichte Wehmuth und ein leichter Scherz einander so nahe liegen, so oft mit einander sich mischen: ein allerliebstes Gesangstück.

Duett, Scherasmin und Fatime, in zwey Tempos: im ersten klagen, im zweyten ermuntern sich beyde: diess und jenes ihrer Sinnesart gemäss; das zweyte Tempo besonders artig und pikant.

Terzettino, Fatime, Hüon, Scherasmin: angenehmer Zwischensatz.

Cavatine, Rezia: einsame Klage; einfach, rührend, trefflich: eine Art Seitenstuck zu Mozarts: Ach ich fühl', es ist verschwunden — in der *Zauberflöte*, nur noch wehmüthiger und affectloser.

Rondo, Hüon: sehr lebhaft, ziemlich lang: zu dem Orte, wo es steht, nicht von besonderer Wirkung.

Chor, mit wechselnden Solos Hüons, und Ballet, nicht der Elfen, sondern der Sklavinnen im Tonesischen Harem: lebhaft, lang: muss durch den Tanz selbst gehoben werden.

Finale. Das Oberonshorn allein fängt es wieder an und leitet ein. Chor der Sklaven: volksmässig, sehr bezeichnend. Kurze Zwischenmusik aus gänzlicher Verwandlung der Dinge bey der nun befriedigten Oberon: letzter und abschliessender Erscheinung. Dessen Erklärung: kurz und gedrängt. Aufzug mit glänzendem Paradenmarsch. Schlusschor: kräftig und freudig.

Sollten wir nun schliesslich noch ein ganz allgemeines Urtheil über diese Oper fällen, so würde es kürzlich also lauten: Sie ist, wie jede Weberische, von seinen andern Opern geschieden und für sich bestehend: sie ist mithin auch so zu betrachten. Zu dem, was sie ward, war er durch den Dichter — mehr veranlasst, als geführt, und dabey mehr eingeschränkt, als erhöhet. Das Vorzüglichste, was sie enthält, musste W. sich selbst zusinnen und auch allein ausbilden: diess aber ist ihm unvergleichlich, doch auch das Andere achtungs- und beyfallswerth gelungen. Von jenem nahm das Werk den in ihm herrschenden Character milder Freundlichkeit, zarter Heiterkeit an, ohne darum rascher, energischer Kraft und eines wahrhaft begeisterten Schwunges zu entbehren. Es regt uns auf, gleich von seinen ersten Tönen an, zu einem geistvollen, innerlichst belebenden und erfreulichen Spiele im Reiche der Phantasie und reiner, leidenschaftloser Empfindungen; verflicht uns immer mehr in dieses Spiel und lässt von ihm uns nicht los, bis es uns überhaupt entlässt. So ist sein Gesammteindruck keineswegs aufreissend, erschütternd, bestürmend, sondern hebend, bewegend, beruhigend. Das Terrain, das es einnimmt, ist weder ein düsterer, erhabener Eichenhain mit einzelnen lichten Durchsichten, noch eine rauhe Gebirgskette mit einzelnen freundlichen Thälern, oder gar ein Schlachtfeld, wo Glänzendes und Schreckhaftes, Siegesjubel und Todtenschmerz, sich mischen: es ist ein Garten, nicht ohne ernste, stolze, hochaufstrebende Bäume, aber weit mehr erfüllt von blühenden Sträuchern und duftenden Blumen, meist eines fremden, weit collegenen Klima's, mit dessen höheren Farben und r zenderm Schmelz; zwischen solchen Beeten wohlgemessene reinlichgrüne Plätze, wo durch den, das Auge erheiternden Rasen selten etwas hervordringt, was nicht sollte, und was, näher besehen, doch vielleicht

ein Veilchenstock ist. Lasst uns dem trefflichen Künstler danken, der den Garten eben so angelegt, so ausgeführt, so aufgeschmückt, und uns Allen eröffnet hat; und hört er unsern Dank nicht mehr, so lasst uns in seiner Schöpfung lustwandeln, nicht mit Anforderungen, die hier nicht anwendbar sind, (hat er doch auch diese anderswo erfüllt!) sondern mit unbefangenem, heiterm Genusse dessen, was er hier so reichlich verbreitet hat; und auch mit freundlichem Andenken an ihn selbst. —

Das deutsche Gedicht können wir, in wiefern es Uebersetzung ist, nicht beurtheilen, da uns das englische Original fehlt. Bey dem gewandten, sach- und sprachkundigen, deutschen Dichter wird ein Jeder mit uns voraussetzen, dass die Uebersetzung so treu ist, als bey so Etwas nöthig: und vielleicht ist sie diess noch mehr; denn Einzelnes in ihr singt sich etwas hart und unbequem. Ein Vorzug dieser Opernverdeutschung vor vielen ist, dass die musikalischen Accente und sonstigen Hebungen, Betonungen u. dgl. richtig fallen; was bey dem vielen Ungleichen und Willkürlichen der englischen Sprache in Beziehung auf Musik keine kleine Aufgabe gewesen seyn mag.

Der Klavierauszug, vom Componisten selbst verfertigt, ist, wie gleichfalls ein Jeder ohne unsere Versicherung voraussetzen wird, so gut, als er nur zu machen war: er enthält Alles, was er enthalten konnte, und ohne unspielbar oder auch nur zu spielen sehr schwer zu seyn; aber Eines enthält er nicht: nämlich die Andeutung der Instrumentation, wenigstens da, wo sie eine besondere und auf den eigenthümlichen Klang einzelner Instrumente wesentlich berechnet ist. Letztes ist aber, wie bekannt, in Webers Opern sehr oft, doch bey keiner in dem Maasse der Fall, als beym *Oberon*.

Papier und Stich sind gut: der Preis ist aber ziemlich hoch. —

Und nun gehe hin, du mein Blatt! Fliege umher, so weit du kannst: dann senke dich auf das einsame, ausser dem Vaterlande entlegene Grab des theuren Freundes! Kannst du Andern Etwas seyn, so sey es dadurch, wodurch du Ihm selbst Etwas gewesen seyn würdest: durch Aufrichtigkeit ohne Rückhalt, aber nicht ohne Bedachtsamkeit, und nicht ohne Liebe!

Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin, den 8. April. Wenn Sie lange keine Mittheilungen von mir erhielten, so war bloss Mangel an interessanten neuen Erscheinungen im Gebiet der Tonkunst Schuld daran. Im Theater hörten und sahen wir nur die Spontini'schen Prachtopern; Kirchenmusik fehlt hier leider ganz, da die lobenswerthen Bemühungen des Königl. Sängers Gern für Verherrlichung der Feste der hiesigen katholischen Kirche durch Figuralmusik, wegen Beschränktheit des Raumes und der Mitwirkung der Theilnehmer aus blosser Gefälligkeit, doch nur theilweise von gelungenem Erfolge seyn können. Die Concerte einzelner Virtuosen und Sänger beruhen auf Speculation, und nicht das Beste der Kunst wird hier berücksichtiget, sondern die leichte Unterhaltung eines gemischten Publikums, das selten dem Ernsten sich mit Ausdauer hingiebt.

In diesem Charakter waren auch die Concerte des Flötisten Guillou aus Paris und unserer beliebten Opernsängerin, Mad. Seidler. In letzterm Concerte verunglückte noch überdiess das erste Finale aus C. M. v. Weber's *Oberon*, welches aus dem Klavierauszuge arrangirt war.

Endlich erschien Mad. Catalani und brachte einiges Leben in die hiesige musikalische Welt. Nachdem die berühmte Künstlerin von S. M. dem Könige, und im Hôtel des Herzoga von Cumberland und in einer glänzenden Soirée der verwittweten Mad. Beer, mit grossem Beyfalle gesungen, und so die ersten, über den Verlust ihrer Stimme verbreiteten Nachrichten widerlegt hatte, gab sie ein öffentliches Concert im grossen Königl. Operntheater zu doppelt erhöheten grossen Operapreisen. $\frac{3}{4}$ der Einnahme erhielt die Künstlerin und $\frac{1}{4}$ die Theaterkasse. Das Haus war sehr gefüllt, der Empfang und Beyfall, welcher Mad. Catalani zu Theil wurde, höchst ausgezeichnet. Diese Sängerin ist mit ihren grossen Vorzügen und Eigenheiten noch immer die alte an Kraft der Stimme, Grossartigkeit des Ausdrucks und imponirender äusserer Erscheinung. Der Umfang ihrer Stimme hat wenig, vielleicht nur einen Ton, das dreymal gestrichene C, verloren; die Intonation ist meistens rein, Triller und Vibration, Ansatz der untern Terz u. s. w. in der an dieser Sängerin bekannten Art. Ihre Kunstfertigkeit ist innerhalb der Grenzen ihres Stimmumfanges, der an Tiefe gewonnen hat, noch eben

so bedeutend, und fast mehr ausgebildet, als vor Jahren. Sonach bleibt Mad. Catalani immer eine höchst merkwürdige, seltene Erscheinung, was die Dauer ihres Gesanges betrifft. Mit der Auswahl ihrer Musikstücke können wir, wie schon früher bemerkt, weniger zufrieden seyn. In dem erwähnten Concerte sang Mad. C. eine heroische Characterarie von Cordella, eine brillante Arie von Cianchettini mit obligater Violine, von Hrn. C. Möser begleitet, die Mozartsche Arie: „Parto" aus *Titus* — das einzige gehaltvollvolle Gesangstück — in A♯ transponirt, einen unbedeutenden Bolero, und endlich auf lautes Verlangen: „God save the king". Diess einfach grosse Volkslied sprach am meisten an und riss zur allgemeinen Begeisterung hin, da sowohl Ton und Vortrag der Sängerin, als ihr solenner Anstand, die hohe körperliche Haltung und die graziösen Bewegungen der Arme und Hände, mit welchen sie den englisch gesungenen Text pantomimisch commentirte, sie in der That zur Muse des Gesanges in diesem feyerlichen Augenblick erhoben, der das Kunstfest zum Volksfest umschuf. Auch die Instrumentalkunstleistungen in diesem Concerte waren sehr ausgezeichnet. Die Herren Tausch und dessen Schüler Eichhorst wetteiferten in einem Concertino für zwey Clarinetten in schönem vollen Ton und wohl geübter Fertigkeit der Passagen. Der K. Kammermusikus Moriz Ganz spielte schwedische Nationallieder von B. Romberg auf dem Violoncell, viel versprechend für die weiteren Fortschritte dieses jungen talentvollen Künstlers, und die beyden Söhne des vorzüglichen Hornisten Schuncke zeigten die gute Schule ihres Vaters, in Reinheit und Sicherheit des Tones. Nichts fehlte diesem Concerte, als eine tüchtige Symphonie, eine Musikgattung, die bey uns nun einmal kein Gedeihen findet, insofern nicht die von Hrn. Ritz, einem Schüler von Rode und wackern jungen Violinisten, gestiftete *philharmonische Gesellschaft*, welche aus Liebhabern besteht, die nur Symphonieen und Ouverturen (ohne Zuhörer) einübt, einst gute Früchte trägt. — Am Gründonnerstage veranstaltet die K. General-Intendantur ein Concert spirituel, in welchem Mad. Catalani zwey Arien aus Händels *Messias* singen wird. Am Palm-Sonntage, den 8. April, wurde das neue Local, welches der hiesigen Singakademie eigenthümlich (auf Actien) gehört, in Gegenwart des Königlichen Hofes und von Tausend eingeladenen Zuhörern, feyerlich eingeweiht. Die Mitglieder, jetzt etwa 300 an der Zahl, waren auf der amphitheatralischen Erhöhung am Ende des höchst verhältnissmässig gebauten, in akustischer Hinsicht vollkommen gelungenen Saales aufgestellt, da diessmal kein Instrumentalorchester gebraucht wurde. Unter Leitung der Directoren Zelter und Rungenhagen wurde zuerst ein Choral von Paul Flemming und Zelter, und demnächst die classische 16stimmige Messe des unvergesslichen Stifters Fasch, a capella, mit Begleitung des Pianoforte, allgemein ergreifend ausgeführt. Einigen Eintrag that der reinen Intonation der Solostimmen die grosse Hitze. Am Charfreytage führt Professor Zelter in eben diesem Locale die Graunsche Passionsmusik unter Mitwirkung der Singakademie auf.

Prag. Eine der interessantesten Erscheinungen im Gebiete unserer Oper ist unstreitig Boieldieu's *weisse Frau*. Die Partieen der Anna, des George Brown und der Jenny boten Dem. Comet (seit ein paar Wochen Mad. Podhorsky), Hrn. Binder und Mad. Ernst Gelegenheit dar, sich den reichen Beyfall des Publikums zu verdienen. Wir sehen jetzt der Aufführung des *Maurers* entgegen, der zum Besten des Hrn. Binder gegeben werden soll. Endlich bekamen wir auch die Rossini'sche Oper: *Corradin* (anderswo auch Mathilde von Chabran genannt) hier zu hören; sie missfiel zwar dem Publikum nicht, doch scheint sie dem Referenten von allen Opern des neuen italienischen Tonheroen die allermindest eigenthümliche zu seyn. Mit Ausnahme einiger weniger Gesangstücke ist Alles da gewesen, und die meisten Nummern erinnerten an mehre ähnliche in früheren Rossini'schen Opern. Sogar die Ouverture aus der *Cenerentola* musste in Ermangelung einer eigens dazu componirten aus der Noth helfen. Die Aufführung war fast durchaus gut, und erwarb den Sängern Beyfall, doch wird all' ihre Anstrengung die Oper schwerlich auf dem Repertoire zu erhalten vermögen.

Die artige Vaudeville-Burleske: *Der Bär und der Bassa*, nach dem Französischen von Carl Blum, gehört unter die belustigendsten musikalischen Possen, und die bekannten Melodieen, die dazu gewählt wurden, sind meist passend und erfreulich. Von der Besetzung und Ausführung der Rollen gilt, mit wenigen Ausnahmen, das Gegentheil. Am Geburtstage Sr. Majestät des Kaisers hörten wir: *Die Erhörung*, Cantate von B. Appelt, Mu-

sik von Würfel, welche, wenn Referent nicht irrt, bereits vor einigen Jahren bey einer ähnlichen festlichen Gelegenheit aufgeführt wurde. Die Composition ist brav, ohne jedoch etwas Ausgezeichnetes zu haben und das Gemüth lebhaft zu ergreifen.

Auf diese Neuigkeiten folgten die Gastspiele von Hrn. und Dem. Siebert, die zuerst als Seneschall und Prinzessin von Navarra auftraten. Wir haben Hrn. Siebert schon früher in dieser Partie gesehen; er scheint seitdem verloren zu haben. Dem. Siebert sang die Prinzessin mit grosser Reinheit, und zeigte viel Stimmumfang, doch sind ihre Coloraturen etwas undeutlich, und ihr lautes Athemhohlen oft störend. Die zweyte Vorstellung war *Tancred*, die unglücklichste Rolle des Hrn. Siebert, in welcher er schon vor mehren Jahren den Beweis lieferte, dass es durchaus nicht einerley ist, ob diese Partie vom Alt oder Bass gesungen wird. Dem. S. gab die Amenaide mit vieler Bravour. Sarastro ist eine der geeignetesten Partieen für Hrn. Siebert's Stimme. Dem. Siebert sang die für eine so junge Sängerin so schwierige Partie der Königin der Nacht mit grosser Reinheit und Deutlichkeit; sie besitzt ganz den Umfang der Stimme, um die beyden grossen Arien ohne Abänderung zu singen, und schlug selbst das hohe F mit grosser Leichtigkeit an. Die Partie der Agathe im *Freyschütz* dürfte eine ihrer schwächsten Leistungen seyn; es scheint ihr dazu an Tiefe des Gemüthes zu fehlen. Im *Sargines* gab sie die Sophie; hier trat die Undeutlichkeit in den Rouladen, ja selbst in kleinen Verzierungen, Doppelschlägen u. s. w. besonders stark hervor. Noch hörten wir beyde Gäste im ersten Akte *der diebischen Elster* und der *Entführung aus dem Serail* (beyde wurden an einem Abend gegeben!), im *Schnee* und im *Don Juan*, worin Hr. Siebert als Leporello durch seine unanständigen extemporirten Späsze sehr unangenehm war.

Das Conservatorium der Musik hat seinen Plan abermals erweitert, indem es, um den Schülerinnen des Gesanges die Gelegenheit zu verschaffen, sich für den dramatischen Gesang zu bilden, ein eigenes kleines Theater errichtet hat, auf welchem vor Kurzem ein Theil des Mozart'schen *Figaro* und die Kotzebuesche Oper *Feodora*, Musik vom Grafen von Nostitz, zur Freude aller Zuhörer aufgeführt wurden. Von den Schülerinnen zeigte Dem. Hagenbruck (Cherubin und Marie) die bedeutendsten Anlagen; sie besitzt eine sehr angenehme Stimme, reine Intonation und anständiges Benehmen, in Damenkleidern ohne alle Verlegenheit. Dem. Fritsch gelang der Muthwille der Susanne in manchen Stellen recht brav, doch weniger sagte ihr die Sentimentalität der Feodora zu; ihre Stimme ist etwas scharf, ihre Aussprache oft sehr undeutlich. Dem. Kuiže (Gräfin im *Figaro*) schien sehr befangen, daher ihre Intonation nicht ganz sicher. Dem. Nawratil (Marcellino) sang das Duett mit Susanne recht brav. Da das Institut bis jetzt keine erwachsenen männlichen Zöglinge für den Gesang besitzt, so mussten die beyden Singlehrer, Hr. Gordigiani und Hr. Schnepf, ihren Schülerinnen zu Liebe, im *Figaro* bald den Grafen, bald den Figaro, Bartolo oder Basilio singen, und selbst ihre Kleidung mehrmals wechseln. Hr. Schnepf hat einen recht angenehmen Bariton; Hr. Gordigiani verbindet mit einer sehr biegsamen Stimme, deren Kraft in dem kleinen Locale vollkommen ausreichte, und einer vortrefflichen Methode zugleich eine Darstellungsgabe, die manchem dramatischen Sänger zu wunschen wäre, und wenn schon sein Figaro an die goldne Zeit der italienischen Oper erinnerte, so liess doch auch der Musikmeister Basilio durchaus nichts zu wünschen übrig. Die Chöre waren durch die Schüler und Schülerinnen der ersten Gesangsklasse, das Orchester ebenfalls durch Zöglinge des Institutes besetzt, und das Ganze ging mit der Präcision zusammen, wie man es von allen Productionen des Conservatoriums gewohnt ist. Die Adventszeit war dieses Mal ungewöhnlich arm an Concerten, dagegen begann der zweyte musikalische Cyclus schon in der letzten Woche des Carnevals mit dem Concerte des Hrn. J. Swoboda, der sich auf der Harfe hören liess. Er zeigte grosse Fertigkeit, doch bedauerten wir, dass er nur die Hakenharfe spielt, daher bey raschem Harmoniewechsel Vieles undeutlich wird. Er spielte ein Harfenconcert von Wittasek (eine sehr ansiehende Composition) und zum Schlusse Variationen ohne Begleitung. Hrn. Swoboda folgten in der ersten Fastenwoche (am 1. März) zwey seit mehren Jahren ausgetretene Schüler des Conservatoriums, Hr. Neukirchner (Fagottist) und Hr. Spanner (Flötist). Der erstere besitzt grosse Fertigkeit und schönen kräftigen Ton; dem letztern fehlt es

zwar nicht an mechanischer Fertigkeit, aber an Feuer und Seele.

Am 5. März gab unser wackrer Prof. F. W. Pixis ein Concert, dessen Stücke uns sämmtlich neu waren. Zuerst die Ouverture aus der Oper: *der Zauberspruch*, von J. P. Pixis, eine schöne kräftige Composition, im Genre Cherubini's geschrieben, welche ihre Wirkung nirgends verfehlen wird. Hr. F. Pixis hatte sich für diese Ausstellung ein eigenes Concertino für die Violine geschrieben, das ihm den Vortheil gewährte, die ganze Kunst seines gewandten Bogens ins hellste Licht zu stellen, ohne, wie es bey Compositionen dieser Art so oft der Fall ist, den Reiz der Melodie zu entbehren: ein höchst interessantes Tonstück. Gleicher Beyfall, wie beym Vortrage seiner eigenen Composition, wurde dem Concertgeber bey den brillanten Violinvariationen von Beriot zu Theil, wobey die G-Saite die Stimmung des A erhält, was dem Instrumente einen ganz eigenthümlichen Klang verleiht. Eine interessante Erscheinung dieses Abends war die Pianofortespielerin Dem. Elise Barth, die sich heute zum ersten Male in ihrer Vaterstadt mit neuen Variationen (in Cis dur) von ihrem Lehrer, dem bekannten Kapellmeister Weber, Director des Musik-Conservatoriums, hören liess. Diese ernste und gediegene Composition enthält die ungeheuersten Schwierigkeiten, die sich in so engem Raume nur immer häufen lassen. Bravour, Reinheit, Präcision und Vortrag erwarben der jungen Künstlerin den rauschendsten Beyfall. Hr. Binder sang vortrefflich eine Arie mit Chor aus dem *Zauberspruch* von J. P. Pixis.

Das Concert spirituel, welches Hr. Kapellmeister Triebensee am 6. März gab, enthielt nur drey Stücke: 1) Ouverture aus *Oberon*, von C. M. v. Weber; 2) *Leonore*, Ballade von Zumsteeg, für vier Singstimmen eingerichtet und fürs Orchester instrumentirt von Triebensee, und 3) grosses neues *Requiem* von W. Tomaschek. Sämmtliche Compositionen waren hier noch nicht gehört, diese Gattung von Concerten ist überhaupt hier etwas Neues; der Saal war daher ausserordentlich zahlreich besucht. Die Ouverture wollte nicht allgemein ansprechen; Kenner und Layen ziehen derselben die des *Freyschütz* und Webers Jubelouverture weit vor. Es herrscht kein rechter Zusammenhang darin, wovon der Grund vielleicht in dem Umstande zu suchen seyn dürfte, dass der Tondichter zu viele Motive aus dem Werke selbst schon in der Ouverture anklingen lassen wollte, und dadurch die Einheit derselben verletzte; auch scheint es, Weber habe die Arbeit, wie er die Einwirkung des Gespenstigen auf die irdische Welt in seinem *Freyschütz* andeutete, als Canon für alles Geisterhafte angenommen. Tomascheks *Requiem* gehört nach der Meinung des Referenten unter die vorzüglichsten Werke dieser Gattung; die Aufführung war in allen Theilen vortrefflich. Der 9. März brachte das erste Concert der Zöglinge des Conservatoriums, und in demselben Beethovens neueste Symphonie mit Chören über Schillers *Ode an die Freude*. Die Concertstücke waren: Variationen für das Waldhorn von Lindpaintner, von J. Panocha, Polonaise für die Flöte von Keller, von A. Bühnert, und Allegro eines Violin-Doppelconcerts von Eck, von J. Johannis und D. Schorsch vorgetragen. Der zweyte zeichnete sich durch sehr schönen, reinen Ton und viel Ausdruck, die beyden letzteren durch Präcision, Reinheit und auch durch braven Vortrag aus. Ein Duett aus Rossini's *Aurelian in Palmira* wurde von zwey Schülerinnen des Institutes, Katharina Fritsch und Josephine Hagenbruck, beyfallswerth gesungen.

Kurze Anzeige.

Variationen über den allbeliebten Sehnsucht-Walzer von Beethoven, für das Pianoforte, comp. — — von Joseph Schnabel. Glogau, bey Günter. (Pr. 6 Gr.)

Wer es liebt, seine Sehnsucht in Walzern zu ergiessen, dem wird es auch recht seyn, über diese sehr ernsthafte, meist künstlich harmonisirte Variationen zu empfangen. Diese empfängt er nun hier. Wir haben jenen Walzer ironisch verstanden, und dieser Ansicht nach hätten die Variationen freylich eine ganz andere Richtung nehmen müssen: aber wir können uns geirrt haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten April. **№. 17.** 1827.

Ueber eine neue sehr lehrreiche Abhandlung des Hrn. Doctor Wilhelm Weber in Halle, die Gesetze der Zungenpfeifen betreffend.

Von E. F. F. Chladni.

Von den Naturgesetzen, nach welchen sich die Schwingungen und Töne der Zungenpfeifen richten, wusste man, ehe die Herren E. H. und W. Weber Untersuchungen dieses Gegenstandes in ihrer vortrefflichen Wellenlehre bekannt gemacht haben, wenig oder fast gar nichts. Seit der Zeit haben sie ihre Untersuchungen mit vielem Eifer fortgesetzt, und ganz neuerlich hat der jüngere dieser beyden Brüder, Hr. Doctor Wilhelm Weber, wieder viele neue auf genauen Experimenten beruhende Belehrungen gegeben, in einer Abhandlung, welche er zu Halle, um Vorlesungen halten zu dürfen, am 10. Febr. d. J. öffentlich vertheidigt hat:

Leges oscillationis oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjunguntur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratae tuborum linguaterum. Nebst einer Kupfertafel.

Zuvörderst ist zu bemerken, dass die Untersuchungen der Herren Weber eine Aenderung in dem Begriffe vom Schalle nothwendig machen, welches Wort man in einem weitern Sinne nehmen muss, als gewöhnlich geschehen ist. Die nächste Ursache der Schallempfindung sind zwar allemal die zum Ohre gelangenden fortschreitenden Schwingungen oder Wellen; aber die entferntere Ursache besteht nicht allemal in stehenden Schwingungen eines elastischen Körpers, sondern sie kann ebensowohl auch in schnell auf einander folgenden Stössen oder Schlägen von anderer Art bestehen, wie z. B. bey fliegenden Insekten durch Muskelbewegungen, und bey der Sirene des Baron Cagniard-Latour durch Unterbrechungen der Strömung einer elastischen oder tropfbaren Flüssigkeit. Dieses Letztere ist auch der Fall bey Zungenpfeifen, wo der Ton von den abwechselnden Oeffnungen und Verschliessungen der Zungenöffnung und der dadurch geschehenden Unterbrechungen der Luftströmung abhängt. In der Einleitung wird hiervon geredet, und sodann werden die Blasinstrumente in drey Hauptarten unterschieden: 1) wo die an ihrer Stelle bleibende Luftstrecke stehende Schwingungen macht (Labialpfeifen), 2) wo der Luftstrom durch stehende Schwingungen einer Lamelle periodisch unterbrochen wird (Zungenmundstücke, Pfeifen mit dem Munde, vielleicht auch die menschliche Stimme), 3) wo der Klang auf beyde Arten zugleich, nämlich theils durch stehende Schwingungen, theils durch Unterbrechungen des Luftstromes hervorgebracht wird (Zungenpfeifen, Oboe, Fagott, Klarinette). Hierauf werden die vorzüglichsten Gesetze, nach welchen sich die Klänge der Zungenmundstücke und der Labialpfeifen richten, kurz vorgetragen.

Der erste Theil enthält die Gesetze und Bedingungen, nach welchen die in einer Röhre befindliche Luft und eine metallene Zunge, die für sich mit verschiedener Geschwindigkeit schwingen, auf einander so wirken, dass ihre Schwingungen gleichzeitig werden. Alle Arten der Verbindung einer Röhre mit einem Zungenmundstücke und der Strömung der Luft werden auf drey Klassen gebracht, nämlich 1) wo die Luftströmung die Zunge in die Oeffnung niederdrückt, und diese zu verschliessen strebt, 2) wo die Luftströmung die Zunge von der Oeffnung abdrückt, 3) wo die Luftströmung nicht durch die Röhre geht. Hier wird hauptsächlich von der ersten Klasse geredet, und von den beyden übrigen nur wenig mitgetheilt, da mehres hierüber nebst anderen Untersuchungen im zweyten Theile der Wellenlehre bekannt gemacht werden soll. Nach Untersuchung dessen, was das Mundstück und was die Luft in der Röhre für sich thut, wird das Zungenmundstück beschrieben, welches nach der Angabe von Strohmann in der *allgemeinen musikalischen*

treffliche Kopie nach Corregio gemacht, dafs dadurch sogar das geübte Auge des berühmten Le-Brün getäuscht wurde, so dafs er die Kopie für das Original hielt. Boulogne und seine Anhänger erhoben ein Triumph-Geschrey über Le-Brün's Irrthum. Allein der grofse Mahler sagte, ohne sich irre machen zu lassen: kann Boulogne Corregio's machen, so liefere er doch lauter Corregios, und sein Lebtage keine Boulognes weiter.

Kurze Nachrichten.

Dresden. Sie wissen, welch einen unerhörten Beyfall hier auf dem kleinen Theater des Bades die beyden Theile des „*Donauweibchens*" von Kauer gefunden haben; und die Sache beym Lichte besehen, begreif' ich nicht, warum man sich nicht den Spas machen soll, sich auch durch eine solche Posse — vornehmlich auf einem *Vorstadt*theater, wie hier oder in Wien, und wenn sie gut gegeben, mit schöner Garderobe, schnellen Verwandlungen u. s. w. ausgeputzt wird, einmal das Zwergfell erschüttern zu lassen. Uebles, deucht mich, stiften diese Produkte blos da, wo man nur Ein Theater hat, und die Gesellschaft es *nur* darauf anlegt, durch dergleichen abentheuerliche Possen sich eine recht volle Kasse zu verschaffen, welche ihnen unter obigen Bedingungen hochst wahrscheinlich überall zu Theil wird, indem der Gebildete denn doch des Spafses halben Einmal hingeht, der Ungebildete hier allein rechte Weide findet und sich nicht satt sehen kann. Dann bildet die Gesellschaft das Publikum nach und nach für dergleichen Fratzen ganz um: der Ernsthafte entwohnt sich vom Theater, alle andere gehen hin, wie nach einer tollen Marionettenbude und etwas Vernünftiges kann sich nicht mehr halten, besonders da auch die Akteurs sich von der guten Vorstellungsweise desselben entwohnt haben werden. Gerade wenn ein solcher Direkteur durch Stücke dieser Art — wie er selbst gestehen wird, wider sein Verdienst und Wurdigkeit, viel Geld gewinnet, so liegt die Pflicht desto mehr auf ihm, nun auch zuweilen Vorstellungen zu geben, welche seine Gesellschaft fortbilden, den bessern Geschmack des Publikums nicht ganz entfliehen, den Kenner nicht — wenn auch den Trofs, unbefriedigt lassen und ihm selbst, seiner Gesellschaft und der Kunst zur Ehre gereichen — selbst wenn er voraus wüfste, du wirst durch sie nichts gewinnen, wirst vielleicht Einiges dabey zusetzen. Doch ich wollte ja nur berichten! Da also das *Donauweibchen* 1 und 2ter Theil so sehr gefallen hat, so hat Herr Berling einen dritten Theil geschrieben, der Musikd. bey der Sekondaischen Gesellschaft, Hr. Bierey hat ihn in Musik gesezt, und giebt die Partitur an Theater aus. Wir haben das Werkchen noch nicht gehort. Hr. B. wird sich bey *solchem* Stoff allerdings nach der Weise der Komponisten für das Marinelli'sche Theater haben bequemen mussen; doch wird er gewifs etwas mehr dafur gethan haben, als Kauer besonders für den zweyten Theil gethan hat. Nachstens wird Naumanns neue Oper erscheinen.

Anekdote.

In Paris hatten bekanntlich ehemals die Mitglieder der konigl. Kammermusik den Titel: *Musicien ordinaire du Roi.* Wie es zu geschehen pflegt — man gab dann auch wohl andern Musikern, die nicht eigentlich unter jene gehorten, komplimentirend diesen Titel. Jemanden, der sich einen Musiker von Bedeutung zum Freunde machen wollte und seine Eitelkeit kannte, schien das noch nicht genug zu seyn: er schrieb deshalb an ihn: *A Mr. N. N. Musicien tres-ordinaire du Roi.*

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Zeitung XIII. Jahrgang Num. 9. eingerichtet war, und gezeigt, wie der Klang in Zungenpfeifen entweder mehr mit dem in gedeckten oder mehr mit dem in offenen Pfeifen übereinkommen kann. Die Schwingungen der Zunge und der Luft sind allemal gleichzeitig, indem entweder die Zunge von der Luft, oder die Luft von der Zunge gezwungen werden kann, deren Schwingungen anzunehmen, oder auch die Schwingungen beyder sich ausgleichen. Von der Zunge hängt die Höhe des Tones ab, in Hinsicht auf die Octave, in welcher er sich befindet, wie auch die Zahl der Schwingungsknoten in der Röhre. Bisweilen kann eine Zungenpfeife zwey Töne geben, einen als offene und den andern als gedeckte Pfeife. Hierauf werden die Bedingungen, unter welchen die Zunge von der Luft, oder die Luft von der Zunge genöthigt wird, die ihr eigene Zahl der Schwingungen zu verändern, oder auch beyde einander gegenseitig mehr oder weniger abändern, auf fünf Gesetze zurückgeführt.

Der zweyte Theil enthält eine Herleitung der Gesetze aus Erfahrungen, und zwar werden aus vier Reihen von Experimenten zehn Gesetze hergeleitet, welche die hier hauptsächlich untersuchte erste Klasse der Klanghervorbringung betreffen (wo, wie vorher bemerkt worden, die Luftströmung die Zunge in die Oeffnung niederdrückt, und diese zu verschliessen strebt). Diese Gesetze werden, so wie auch vorläufig die für die zweyte Klasse (wo die Zunge durch die Luftströmung von der Oeffnung abgedrückt wird), und die für die dritte Klasse (wo die Luftströmung nicht durch die Röhre geht), kurz zusammengefasst, und sowohl durch analytische Zeichen, als durch Worte ausgedrückt, und hernach werden die Gesetze für diese drey Klassen unter ein allgemeines Gesetz gebracht, und noch einige Bemerkungen hinzugefügt, aus welchen ich der Kürze wegen hier nur einiges Wenige mittheile.

Vermittelst desselben Zungenmundstückes lassen sich, wenn Röhren von verschiedener Länge angesetzt werden, durch die drey Klassen von Klanghervorbringung drey ganz verschiedene Reihen von Tönen hervorbringen, die alle eine gewisse Beziehung auf den Ton des Mundstückes haben. In der ersten und dritten Klasse ist er die obere, und in der zweyten die untere Gränze der hervorzubringenden Töne. Jede dieser drey Reihen besteht aus zwey Hälften; die eine Hälfte der Töne entfernt sich schnell von dem Tone des Mundstückes, die andere nicht, wenn ein Stück der Röhre abgesägt wird. Der Ton der Zunge ist vorherrschend, da ungefähr die Hälfte der hervorzubringenden Töne diesem sehr nahe kommt; auch ist der Ton des Mundstückes gleich, wenn die Röhre sehr kurz ist, wie auch, wenn sie so lang ist, dass die Länge einer denselben Ton als Grundton gebenden offenen Pfeife dagegen sehr unbeträchtlich ist.

Die Reichhaltigkeit dieser Schrift lässt der baldigen Erscheinung eines zweyten Theiles der Wellenlehre, in welchem die beyden um die Akustik sowohl, als überhaupt um die Naturkunde, wohlverdienten Brüder E. H. und W. Weber den noch weiter ausgeführten Inhalt derselben nebst noch mehren Untersuchungen mitzutheilen Willens sind, mit vielem Verlangen entgegensehn.

Chladni.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März. Am ersten, im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, höchst würdig und ehrenvoll eröffnet mit Mozarts herrlicher Symphonie in C. Diesem unerreichbaren Vorworte folgte: 2. Chor der Engel, aus Eybler's Oratorium: *Die Hirten an der Krippe*; wiewohl schon vor einigen dreyssig Jahren geschrieben, doch dem Styl und der Ausarbeitung nach ein trefflicher Satz, der bis in's kleinste Detail den Meister beurkundet; 3. Choral: „Leite mich nach deinem Willen," von Emanuel Bach. Bekannt und anerkannt. Die Länge des Stückes und die etwas unsichere Intonation schwächten theilweise den Eindruck; 4. neueste Ouverture von Beethoven, in C (bey Schott in Mainz gestochen); 5. Chor aus dem Oratorium: *Israel in Egypten*, von Händel, mit vermehrter Instrumentalbegleitung von J. F. von Mosel. Nicht unwürdig seines erhabenen Schöpfers, doch eben nicht zu dem Ausgezeichnetsten gehörig, was wir von diesem Riesengeiste besitzen. So aus dem Ganzen herausgerissen, steht ein solches Characterstück zu isolirt; 6. Gloria aus Beethovens *Messe* No. 2, in D. Beynahe wie alles aus seiner jüngsten Kunstepoche gleich schwer vorzutragen und zu begreifen. Wer sich anmasst, ein so complicirtes Tonwerk nach einmaligem Hören gefasst und verstanden zu haben, mag es wagen, ein Urtheil darüber zu fällen. *Ref.* bekennt sich unfähig dazu.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Semira-*

mide, Opera di Rossini. Vergleichungen haben immer ihr Nachtheiliges; man gedachte der Fodor, und war weniger gerecht gegen Mad. Lalande, welche doch wenigstens als Darstellerin ihre Vorgängerin bedeutend übertrifft, und mit dem unvergleichlichen Lablache und der deutschen Rivalin Schechner, die heute in der Rolle des Arsace auftrat, ein herrliches Kleeblatt bildete. Auch die Nebenrollen waren aufs zweckmässigste besetzt.

Am 4ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka. Es war heute zum erstenmal, dass diese hochgeschätzte Landsmännin nach ihrer 17monatlichen Reise wieder öffentlich unter uns erschien. Fast keine bedeutende Stadt Deutschlands mag aufgezählt werden, wo die jugendliche Meisterin nicht Proben ihres schönen Talentes ablegte und gerechte Anerkennung fand. Wir brauchen daher nur zu erwähnen, dass sie uns das grandiose Concert von Moscheles in Es, und die eigenen Bravourvariationen in C hören liess. Weber's Ouverture zu *Oberon* wurde noch nie so gut gehört; die Prophezeiung, dass sie noch ein Lieblingsstück werden würde, ist bereits in Erfüllung gegangen; mit einem unmässigen Jubel wurde heute die Wiederholung ertrotzt.

Am 6ten, im Josephstädter-Theater: *Der Gutsherr und der Schuster*, oder *der nächtliche Spuk im Schlosse Kornbach*, Scherzspiel mit Gesang in zwey Aufzügen; Musik von Hrn. Adolph Müller. Benefice der Mad. Raimund; also höchst wahrscheinlich Hr. Gleich der unbekannte Verfasser; übrigens die ganze Geschichte nicht viel mehr, als — mutatis mutandis — eine neue, geringere Edition der *alten-Weiber-Kur* (Pocche, mà buone) von Pär.

Am 7ten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie: Ouverture aus *Oberon* u. s. w. In einem Duette mit Lablache hörten wir zum ersten Male Mad. Schoberlechner; ihre zwar nicht starke, doch angenehme und gebildete Stimme schien durch Befangenheit gehemmt.

Am 9ten, ebendaselbst: *Das Debüt im Concerte*, komische Oper, von Auber. Das vorlängst auf der Josephstädter Bühne verunglückte *Concert à la cour*, nunmehr wieder zu Ehren gebracht. Aber Hr. Preisinger, wenn gleich des deutsch-italienischen Jargons nicht vollkommen mächtig, war auch freylich ein ganz anderer Astuccio, als sein Vorgänger traurigen Andenkens. Dem. Schnitt thut für eine angehende Künstlerin im Gesange allerdings genug; doch mit dem Sprechen will es nicht recht vorwärts.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: *Der Schiffbruch*, grosse Zauberpantomime, mit Musik von Hrn. Faistenberger. Viel zu sehen, viel zu hören; wär es nur auch neu und gut!

Am 11ten, im k. k. grossen Redoutensaale: drittes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: Symphonie von Krommer, in Cmoll; ein tüchtig gearbeitetes Werk; das Andante, As dur, kann sich mit den besten dieser Gattung messen. Ferner unter andern: Cantate von Eybler; uneigentlich also betitelt. Auf einen langen, im ältern Style angelegten, wahrscheinlich nicht ursprünglich hierzu bestimmten ouverturenmässigen Introductionssatz folgt ein durch mehre Ariosos unterbrochenes Recitativ: „Dich Schöpfer sanfter Harmonieen, dich preiset jede Melodie," welches mit einem grossen, feurigen Chore: „Es töne dann in rascher Saiten Sturme aus allen Kehlen unsers Vaters Lob!" endigt, worein wieder zwey ungemein reizende Quadricinien für männliche Solostimmen: „Völker des Osten, Völker des Süden, sie loben singend den Schöpfer, und alle nennen dich Vater!" eingewebt sind, die mit dem hehren Jubel: „Der Pauken Doppelschlag und der Trompete hell tönend Schmettern lärme laut darein!", scharf contrastiren. Im Ganzen ein tüchtiges Tonstück, worin immer noch mehr Phantasie waltet, als wozu die nüchternen, ungereimten Verse an und für sich zu begeistern vermochten.

Am 15ten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel: 1. Ouverture von Abbé Vogler (die später für den Grossherzog von Hessen zur Oper *Samori* componirte, in Ddur), ein Meisterstück harmonischer Kunst. Was hier aus dem winzigen Thema dreyer Paukentöne D, E und A gemacht ist, streift an's Unglaubliche; 2. Terzett (Emoll) und Schlusschor (Cdur) aus Mozarts Cantate: *Il Davide penitente*. Das ist wahre Kraft; Majestät der Fuge! 3. Beethoven's neunte Symphonie, mit Chören, nun durch Aufführungen an mehren Orten bekannter geworden. So abweichend die Urtheile darüber sich wohl immer gestalten, so müssen sie doch darin zusammentreffen, dass es eines der grossartigsten, complicirtesten Kunstproducte aller Zeiten — vielleicht nur allzureich ausgestattet — sey und bleibe; oft, ja recht oft gehört werden müsse, und nur in jenem exaltirten, das Gewöhnliche weit überflügelnden Gemüthszustande ganz genossen werden könne, dem es seine Existenz verdankt. Selbst zugegeben, dass besonders das Finale in seiner rhapsodischen Form weniger anspreche,

durch eine, die Aufmerksamkeit gewissermaassen auf die Folter spannende Ausdehnung ermüde und die fortwährend ungeschwächte Empfänglichkeit beynahe unmöglich mache, so wird dennoch Niemand die vielen einzelnen Schönheiten des grossen Werkes abzuleugnen wagen, sondern Jeder von so vielen höchst originellen Combinationen und Wendungen, von nie gehörten Instrumentaleffecten sich wunderbar überrascht, bey näherer Befreundung entzückt fühlen, und seine Bewunderung sich immer mehr und mehr in Verehrung und Anstaunen solcher kolossalen Gebilde umwandeln. Die zahllosen Schwierigkeiten und eine fast bis zur Erschlaffung führende Anstrengung, vorzüglich des blasenden Orchesters, berücksichtigt, gebührt allen Mitwirkenden volles Lob und herzlicher Dank für einen Genuss, der nur durch vereinte, grosse Kräfte, und eben darum, schon seiner Natur nach, nicht oft dargeboten werden kann.

Am 16ten, im Kärnthnerthor-Theater, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Kabale und Liebe*, Parodie und Zauberspiel in zwey Aufzügen, von Adolph Bäuerle; Musik vom Kapellmeister Drechsler. Hr. Raimund als Stadtmusikant Müller war unvergleichlich. Von der Musik lässt sich wenig sagen.

Am 18ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Hrn. Vimercati, der unter andern das Rhode'sche Violinconcert in A Note für Note auf der Mandoline vortrug.

Im Kärnthnerthor-Theater: *L'Inganno felice*, durch gewählte Besetzung mit neuem Reiz ausgestattet. Am ausgezeichnetsten waren Dem. Schechner, als Isabella, und der einzige Lablache, zu dessen Triumphrollen der drollige Tarabotto gehört. Der Tenor Monelli bestätigte auch heute unser früher gefälltes Urtheil. Schwerlich dürfte es ihm gelingen, die Gunst des Publikums zu erobern. Hr. Santini, Hofsänger aus München, mit Bewilligung seiner Intendanz auf ein paar Monate hier engagirt, debütirte als Battone; er hat eine kräftige Basstimme, welcher jedoch etwas mehr Geschmeidigkeit und Politur zu wünschen wäre. Das Beginnen der italienischen Opernvorstellungen war, wie schon gemeldet, durch mannichfaltige, sich stets erneuernde Hindernisse lang hinausgeschoben worden; so konnte auch dieser erborgte Gast, ohne eigenes Verschulden, nicht eher auftreten, als bis sein Urlaub verstrichen war; eine Verlängerung desselben wird nicht bewilligt; er muss zurückreisen, und die Administration ihm für einmaliges Singen in einer kurzen Operette 3000 Silbergulden bezahlen.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: *Oberon, König der Elfen*, romantisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach Theodor Hell's Uebersezzung für diese Bühne frey bearbeitet vom Verfasser der *schwarzen Frau* (Hrn. Meisl); Musik von Carl Maria von Weber, für dieses Theater eingerichtet, und mit neuen Nummern vermehrt von Hrn. Kapellmeister Gläser, zu seiner jährlichen Beneficevorstellung. Also lautet das Pasquill auf den grossen Todten, den man noch im Grabe zu bestehlen sich erfrecht! Oder, lässt sich wohl ein schonenderer Ausdruck gebrauchen, wenn schnöde Gewinnsucht jenen Schwanengesang, der seinem Schöpfer das Leben raubte, frischweg aus dem Klavierauszug instrumentirt, alles, was genirt, oder nicht eigentlich in den Kram taugen will, wegschneidet, und dagegen eigne Harlekinaden als Surrogat einschiebt? Das Publikum — vox populi, vox Dei — übte strenge Gerechtigkeit. Die Ouverture musste wiederholt werden. Alles, was sich als Webers Eigenthum erwies, erhielt enthusiastischen Beyfall; jede entstellende Zuthat, jedes Einschiebsel ward derb ausgepocht; Trivialitäten und Plattitüden, wovon das umgemodelte Textbuch strotzt, wurden mit Hohn und Verachtung bestraft.

Am 22sten, im Locale des Musikvereins: Abendunterhaltung, veranstaltet von dem Archivar und Expedienten des vaterländischen Conservatoriums, Hrn. Franz Glöggl, welcher folgende glückliche, allgemein ansprechende Wahl getroffen hatte: 1. Ouverture von Feska (letztes Werk); 2. neues Vocalquartett von Beethoven, mit Begleitung der Streichinstrumente; 3. neue, grosse Phantasie für die Violine, von Jansa, vorgetragen von Hrn. Feigerl; 4. Schillers „*Lied von der Glocke*," in Musik gesetzt von Andreas Romberg. Die erste und letzte Nummer, durch den Stich verbreitet, sind hinlänglich bekannt und gewürdigt. No. 2. ist eine Elegie auf die vor mehren Jahren verstorbene Freiin von Pasqualati; alles in reinster Harmonie, den seligen Frieden einer bessern Welt athmend. Worte, wie: „Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet, zu heilig für den Schmerz! Kein Auge wein' ob des himmlischen Geistes Heimkehr!" müssen mit ihrer tief gefühlten Wehmuth doppelt ergreifen in einem Augenblicke, wo wir den Schöpfer solcher Melodieen zu verlieren befürchten. — Es ist geschehen! Am Abende

des 26sten, fünf Minuten nach drey Viertel auf 6 Uhr, ging Beethoven ein zur ewigen Ruhe; schmerzlos, nach einer stundenlang anhaltenden Agonie. Bey Schuppanzigh wurde eben das unvergleichbare Adagio seines Pianofortetrios in G gespielt. Bis zum Eintritt gänzlicher Ermattung und Besinnungslosigkeit diente ihm zur angenehmsten Beschäftigung das Studium der Händel'schen Partituren, deren vollständige Sammlung er, wie bekannt, erst kürzlich aus England zum Geschenk erhalten hatte. Universalerbe ist sein einziger Neffe, den er adoptirte, mit väterlicher Liebe erzog und bildete. Sein Leichenbegängniss fand

am 29sten, Statt. Den feyerlichen Zug schmückten viele ausgezeichnete Standespersonen, die ersten Virtuosen Wiens, zahlreiche Kunstfreunde, Gelehrte, Dichter, sämmtliche Musikhändler, unsere fremden Gäste Lablache, David, Meric, Pacini, u. v. a. Die mit den Emblemen des ledigen Standes decorirte Bahre, umgeben von den Kapellmeistern Eybler, dem auf Besuch anwesenden Hummel, Seyfried, Kreutzer, Weigl, Gyrowetz, Gänsbacher und Würfel, wurde von acht Sängern des k. k. Hofoperntheaters getragen, welche noch im Trauerhause B. A. Webers rührenden Choral der barmherzigen Brüder aus *Wilhelm Tell* intonirten. Alles war in Schwarz gekleidet, mit gleichen Handschuhen und wehenden Flören; die Fackelträger, so wie die Zöglinge des Conservatoriums, Liliensträusse am Arme. Während des langsamen, nur Schritt vor Schritt durch die wogende unzählbare Menge fortrückenden Zuges alternirte ein Chor Posaunisten und 16 der besten und zuverlässigsten Sänger mit dem *Miserere*, einer Originalmelodie des Verewigten. Er schrieb nämlich im Jahre 1812 bey seinem Bruder in Linz für den dortigen Domkapellmeister Glöggl flüchtig einige kurze Sätze, sogenannte *Equale a quatro Tromboni* zum Gebrauche am Aller-Seelenfeste (wovon Hr. Haslinger das eigenhändige Manuscript besitzt), ohne damals zu ahnen, dass diese schauerlichen Accorde seine Begleiter auf der letzten Wanderung nach der stillen Heimath seyn würden. Ueber diese, der einfachen Erhabenheit eines Palestrina würdigen Harmonieen hatte Hr. Kapellmeister von Seyfried einen vierstimmigen Männerchor auf die Textworte des römisch-katholischen Ritus gesetzt; von diesem Componisten, und gleichfalls im *Stilo alla capella*, war auch das nach der Ankunft im Gotteshause bey der Einsegnung abgesungene: *Libera me, Domine, de morte aeterna.* Dem vierspännigen Leichenwagen folgte eine Reihe von Wagen hinaus auf den Friedhof; an den Pforten desselben hielt der k. k. Hofschauspieler Hr. Anschütz eine von Grillparzer verfasste treffliche Rede; zwey sehr gelungene Gedichte, von Castelli und Baron Schlechta, wurden in reichlicher Anzahl vertheilt. Als nun endlich die Mutter Erde den Sarg, und mit ihm die vergänglichen Ueberreste des theuren Entschlafenen aufnahm in ihren kühlen Schooss, da senkten seine Kunstverwandten Lorberkränze mit hinab, und das Todtenopfer war vollbracht. In der nächsten Woche werden mehre Seelenämter, und später auch Akademieen gehalten werden, deren Ertrag zu einem Monumente für den Tonmeister bestimmt ist, der auch ohne Denkmal fortlebt in der Unvergänglichkeit seiner Werke!

Berlin. Uebersicht des März. In den königl. Schauspielen war neu: am 2ten, *das Heirathsgesuch*, Lokalposse mit Gesang in zwey Abtheilungen, in Scene gesetzt vom Regisseur Freyherrn v. Lichtenstein; die Ouverture neu componirt und die Gesangstücke arrangirt von Hrn. Kapellmeister Schneider. Ein Heirathsgesuch in den Zeitungen veranlasst drey Mädchen, ein viertes zur Zielscheibe ihrer Spottsucht zu machen; zwey junge Männer haben mit einem dritten dasselbe vor; daraus bildet sich die Intrigue; aber die, welche gefoppt werden sollen, können zuletzt am besten lachen; Therese (Mad. Valentini) und der Assessor Milder (Hr. Freund) in Grossglogau getrennt, finden sich durch diesen unzarten Spass in dem Berliner Blumengarten unter den Frankfurter Linden wieder zusammen. Man fand das Stück etwas ermüdend wegen seiner Länge; später wurde es in eine Abtheilung zusammengezogen; so ergötzte es sehr durch die häufigen Anspielungen auf hiesige Localitäten. Besonders Beyfall erwarben sich Mad. Dötsch (Jette, Dienstmädchen), die schon von den Wienern in Berlin und ähnlichen Stücken her einen Ruf als treffliche Darstellerin der Berliner Dienstmädchen hat; Hr. Rühling, als Marqueur im Blumengarten, der gern zum Tafeldecker bey Jagor avanciren möchte, und sich mit der Jette mystificirt, und Hr. Gern Sohn (Kanzleidirector Strohgarten), der im Aeussern einen in der Theaterwelt allgemein bekannten Mann und im Character gleichsam den personificirten Kanzleistyl darstellt. Am 29sten wurde zum erstenmal gegeben: *Haus Kohlhas*, historisch-

vaterländisches Trauerspiel in fünf Abtheilungen, von G. A. v. Maltitz, in Scene gesetzt vom Hrn. Regisseur Beschort. Referent erwähnt diess Stück, das sehr gefällt, hier nur wegen der Ouverture vom Hrn. Kapellmeister Seidel und der Musik zu den Zwischenakten von Lindpaintner, die grossen und verdienten Beyfall erhielten. Einigemale wurden im königl. Theater auch Concerte gegeben. Am 4ten liess sich, nach der prachtvollen Ouverture zu Mozarts *Titus*, Hr. Guillou, erster Flötist in der Kapelle des Königs von Frankreich etc. hören. Sein Spiel zeichnet sich durch Fertigkeit in Sprüngen, reine Intonation und sehr lebendigen Vortrag aus. In demselben Concerte debütirten die Gebrüder Ganz aus Mainz, neuengagirte Mitglieder der Königl. Kapelle. Hr. Moritz Ganz trug ein von ihm componirtes Concertino auf dem Violoncell mit Beyfall vor, den ihm die freye und leichte Bogenführung, der volle und kräftige Ton, die sicheren und reinen Applicatureinsätze und Doppelgriffe erwarben. Auch Hr. Leopold Ganz gefiel durch seinen Vortrag eines Adagio und Variationen für Violine von Mayseder wegen seiner reinen Intonation und Fertigkeit, besonders im Flageolet und Glissato. Darauf folgte das schon früher öfters genannte prachtvolle Ballet *Kiaking*. In dem zweyten Concert, am 11ten, trug Hr. Moritz Ganz ein von ihm componirtes Potpourri für Violoncell, und mit seinem Bruder Leopold ein Duettconcertante über polnische Nationallieder für Violine und Violoncell, von Bohrer, ohne Begleitung des Orchesters vor.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Vier Gedichte, von Rückert und Graf Platen, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert. Wien, bey Sauer und Leidesdorf. (Pr. 16 Gr.)

Dass in den besseren der zahlreichen Lieder oder liedermässigen Gesänge des Hrn. Sch. Geist und Seele ist, und dass sich beyde oftmals (wie auch hier, in allen vier Nummern) auf eine eigenthümliche Weise äussern: das ist wohl von Allen, die sich damit bekannt gemacht haben, anerkannt; auch von denen, welche gegen diese seine Weise Vieles einzuwenden haben. Wahr ist wenigstens das, und erweiset sich in den zwey ersten Nummern dieses Heftes von neuem: Hr. Schubert sucht und künstelt — nicht in der Melodie, aber in der Harmonie, gar sehr, und besonders modulirt er so befremdlich und oft so urplötzlich nach dem Entlegensten hin, wie, wenigstens in Liedern und anderen kleinen Gesängen, kein Componist auf dem ganzen Erdboden: (so wird z. B. hier, im ersten Liede, die ganz kurze und sehr einfache Melodie ziemlich durch alle Tonarten der gesammten Leiter und mehrmals nur durch zwey Griffe beynahe von einem Aeussersten zum andern gerissen); aber eben so wahr ist, dass er (wie hier auch) nicht vergebens sucht; dass er wirklich etwas herauskünstelt, das, wird es dann mit vollkommener Sicherheit und Zwanglosigkeit vorgetragen, der Phantasie und der Empfindung wirklich Etwas sagt, und etwas Bedeutendes. Möge man darum sich an ihnen, und sie an sich versuchen! — No. 3 und 4 dagegen sind weit einfacher, ohne darum weniger eigenthümlich zu seyn. Diesen glauben wir allgemeinen Beyfall zusichern zu können; und auch uns sind diese beyden Lieder die liebsten. Sie nehmen wir, zumal da sie auch so anmuthige, noch wenig bekannte Texte haben, mit Danke gegen den Dichter (Rückert) und den Componisten in unsere auserwählten Sammlungen auf; und gewiss werden nicht Wenige es eben so machen.

Introduction et Bolero, suivis d'un Rondeau en sons harmoniques, pour Guitare, par Luigi Castellacci. Op. 46. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Der Bolero ist bekanntlich ein spanischer Nationaltanz, der, in der Regel mit Gesang verbunden, entweder mit mehren Instrumenten zugleich, oder (wie hier) mit der Guitare (Cither) allein, von den Tänzern aber mit den Castagnetten begleitet wird. Hier ist die Guitare so recht in ihrem Elemente, und was sie da leistet, kann von keinem andern Instrument ersetzt werden. Das Thema ist sehr einfach und gefällig:

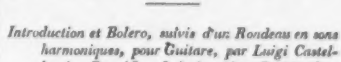

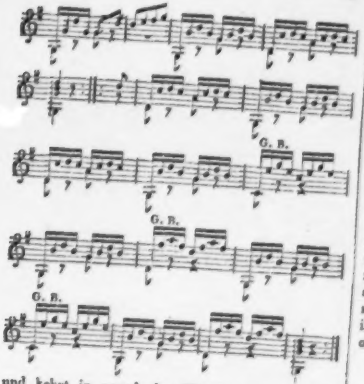

und kehrt in mancherley Wendungen und angenehmen Modulationen immer wieder zu sich selbst zurück. Voraus geht eine kurze, aber kräftige Introduction; ein ziemlich langes, wohl durchgeführtes Rondeau in $\frac{6}{8}$ Takt macht den Beschluss. Neue überraschende Gedanken finden sich im Ganzen eben nicht; aber wer kann diese auch in einem Guitarrenconcert erwarten? Genug, dass man hier auch nichts Abgenutztes, Schwerfälliges und Gesuchtes hört, sondern viel Liebliches und Nettes, und dem Instrument überaus Entsprechendes; so, dass das Ohr in jeder Hinsicht befriedigt wird.

Fantaisie pour Piano et Guitare, composée par B. J. Schloer et Luigi Castellacci. Oeuv. 44. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Hier versuchen Klavier und Guitare einen Wettstreit, nach einem graziösen Thema, das auf vielfache Art variirt wird. An Brausen und Sausen kann es dabey nicht fehlen, da jedes Instrument mit seiner ganzen Kraft und Fülle sich dem andern anschliessen und die Melodie gehörig tragen und schmücken soll. Dennoch, wenn die Spieler gegeneinander hübsch nachgiebig und galant sind, und keiner zu vorlaut wird, macht sich die Verschmelzung dieser Töne recht angenehm, und man ist am Ende darüber erfreut, wie das Ehepaar so gegenseitig harmonirt und wechselweise unter dem Pantoffel steht. Auf die Richtigkeit des Satzes und der Modulation ist übrigens viel Fleiss verwendet; ohne gesuchte Ausweichungen und schwierige Tonveränderungen spinnt sich das Ganze recht leicht und bunt, wie ein Faden von seiner Spindel ab.

Bolero pour Piano et Guitare avec Introduction et Finale par B. J. Schloer et Luigi Castellacci. Op. 45. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Noch ein Bolero, in allerley kunstmässigen Wendungen durchvariirt und auf ähnliche Weise, wie das vorige Werkchen, behandelt. Die sechste Variation soll, nach der Vorschrift „légérement" gespielt werden. Wir finden das Ganze etwas légérement gerathen, wiewohl die Kunst zu bewundern ist, eben in so leicht gefälliger Weise aufzutreten, ohne zu langweilen.

Nekrolog.

St. Petersburg hat einen seiner geachtetsten und verdienstvollesten Tonkünstler an Johann Heinrich Müller verloren, und wird ihn, besonders als Theoretiker und Lehrer der Composition, wie eines soliden Klavierspiels, lange und schwer vermissen. Er war 1780 zu Königsberg in Preussen geboren und studirte als Jüngling Anfangs die Rechte, dann, aus unwiderstehlichem innerm Drange, die Tonkunst, in Halle, letzte unter Türk. Dieser gründliche Lehrer bildete auch ihn gründlich in der Theorie und in den Regeln der Setzkunst. Um sich eine bürgerliche Existenz zu verschaffen, erlernte er zugleich praktisch das Violinspiel. In letzterem sich zu vervollkommnen, ging er nach Paris zu Kreutzer, der ihn zum trefflichen Meister ausbildete. So kam er als Violinist bald in die kaiserl. Kapelle zu Wien; und von dort aus wurde er 1803 als Director des deutschen Theaterorchesters nach St. Petersburg berufen. Diese Stelle war aber seinen wesentlichsten Vorzügen als Künstler, und auch seinen Neigungen, nicht angemessen. Er nahm daher, nach abgelaufenem Contracte, seinen Abschied, und beschloss, fortan sich vorzüglich der Composition zu widmen. Aber um diess zu können, bedurfte er auch des Erwerbs; zu diesem konnte ihm in St. Petersburg schwerlich Etwas in seiner Kunst mit einiger Sicherheit dienen, ausser Unterricht im Pianofortespiel. Aber er selbst spielte diess Instru-

ment nicht, sondern hatte es bisher bloss zum Behuf des Componirens gebraucht. Besonnen und fest, wie er war, fasste er seinen Entschluss und führte ihn auf wahrhaft bewundernswürdige Weise aus. Ohne irgend Jemand sich zu eröffnen, war er eines Tages wie verschwunden, und blieb es auch ein ganzes Jahr. Er hatte sich nämlich im entferntesten, am wenigsten bewohnten Theile der Stadt eingemiethet, hielt sich da vor Jedermann verborgen, und fing an, schon ein 25jähriger Mann, Pianoforte spielen zu lernen, einzig von sich selbst, nach Uebungen, die er sich selbst methodisch ersann, nach klaren Grundsätzen stufenweise anordnete, aufschrieb, und nun jeden Tag von früh bis in die Nacht ausführte. Nach Verlauf eines Jahres öffnete er die bisher selbst seinen Freunden verschlossene Thür wieder: als ein armer Klavierstümper war er hineingegangen, als ein trefflicher Klaviervirtuos kam er heraus, und trat als solcher auf, zu Aller Erstaunen. Damit hatte er nun seine Existenz gesichert und, allerdings bey mässigen Bedürfnissen, gewann er auch Zeit und Raum zur Composition grosser Werke, wie er gewünscht hatte. Er machte die selbstersonnenen und an sich selbst bewährt gefundenen, methodischen Uebungsstücke öffentlich bekannt; Jedermann musste sie preisen und zu den besten unter allen vorhandenen zählen. Viele wünschten nun sich ihn als Lehrer, und er gab fortan bis an sein Ende so vielen Unterricht im Pianofortespiel, aber auch, und noch lieber, in Theorie der Tonkunst und Compositionslehre, als nöthig war, um im Stande zu bleiben, selber bedeutende Werke, die ihm wenig oder gar nicht belohnt wurden, auszuarbeiten zu können. So geschah es, dass er im Laufe der Jahre theils treffliche Schüler zog, theils auf die höhere Ausbildung schon ausgezeichneter Künstler oder Musikkenner und Musikliebhaber wesentlichen Einfluss hatte, theils nicht wenige eigene Werke von anerkanntem, bedeutendem Werthe zu Stande brachte. Von denen, auf welche er in zweyter Art wirkte, nennen wir: Rhode, Field, Lafont, Dörfelt, Böhm, Sussmann, Fuchs und Domaniewski, als Künstler; den Fürsten Dmitri Soltikoff, den Grafen Michael Wielhorski, den Herrn Alexander von Aliabieff, als ausgezeichnete Dilettanten; und von seinen Werken, ausser jenen *Exercices* und anderen Klavierstücken (Präludien, Phantasieen, Fugen etc.) das Oratorium: *der Erzengel Michael*, den 146*sten Psalm*, mit lateinischem Text, den 84*sten*, für die russische Kirche; mehre Violinquartetten, von denen nur einige gedruckt sind. — Wie nun Müller allgemeiner Achtung genoss als Componist und als Musiklehrer in den angezeigten, verschiedenen Fächern, so genoss er sie auch als Mensch. Jeder kannte ihn als einen dienstfertigen, guten, edelgesinnten Mann, besonders auch von grösster Uneigennützigkeit. Letztes ist auch Ursache, dass er, im eigentlichsten Sinne des Worts, Nichts hinterlassen hat. Seiner einzigen Tochter hat sich sein Freund, der Kupferstecher Utkin (der auch ein schönes Portrait von M. geliefert), angenommen. Zu deren Besten haben einige Freunde und Schüler Müllers für den 8. April ein grosses Concert veranstaltet, zu welchem sich viele hiesige Musiker, die Hofsänger etc. vereinigt haben, und wo das Entschlafenen ertheilte Oratorium aufgeführt werden soll. Wir wünschen und hoffen, es werde von bedeutendem Ertrage seyn. Die deutsche Petersburger Zeitung und das französische Journal de St. Petersbourg liefern Aufsätze über M., die ihn ehren. Sie sind zum Theil bey Vorstehendem benutzt worden.

Zur musikalischen Beylage, No. 2.

Um, so weit es die Verhältnisse zulassen, Musikfreunden aller Art von Zeit zu Zeit, auch in unseren Beylagen, entgegen zu kommen, liefern wir hier ein treffliches *Salve Regina* denen, welche die ächte Kirchenmusik der alten Italiener lieben. Es ist von Bernabei; ob es vom Vater, Ercole (seit 1664 Kapellmeister an der Peterskirche in Rom; seit ungefähr 1675 kurfürstl. Kapellmeister in München, wo er um 1690 starb), oder vom Sohne, Giuseppe Antonio (geb. 1643, des Vaters Nachfolger zu München, und daselbst als Greis von fast vollen 90 Jahren gestorben) herrühre, können wir nicht mit Sicherheit angeben; doch scheint uns, es habe den ersten zum Verfasser. Die Ursachen anzuführen, thut nicht Noth: beyde waren gleichgrosse, gleichberühmte Meister, und einander, wie im Gange ihres Lebens, so in ihren Arbeiten ähnlich. Der Gesang ist eigentlich ohne alle Instrumentenbegleitung, und der Grundbass mit Bezifferung nur für die hinzugesetzt — doch vom Verfasser — die einer Begleitung bedürfen. *d. Red.*

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

N.º II. Beilage zur allgem. musikalischen Zeitung 1827. N.º 17.

Salvé Regina von Bernabei.

Adagio.

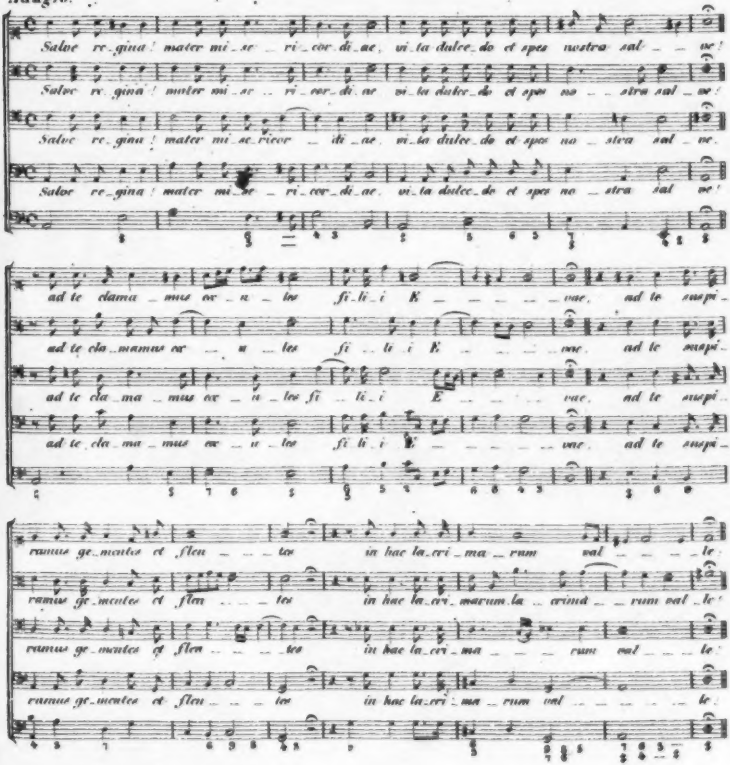

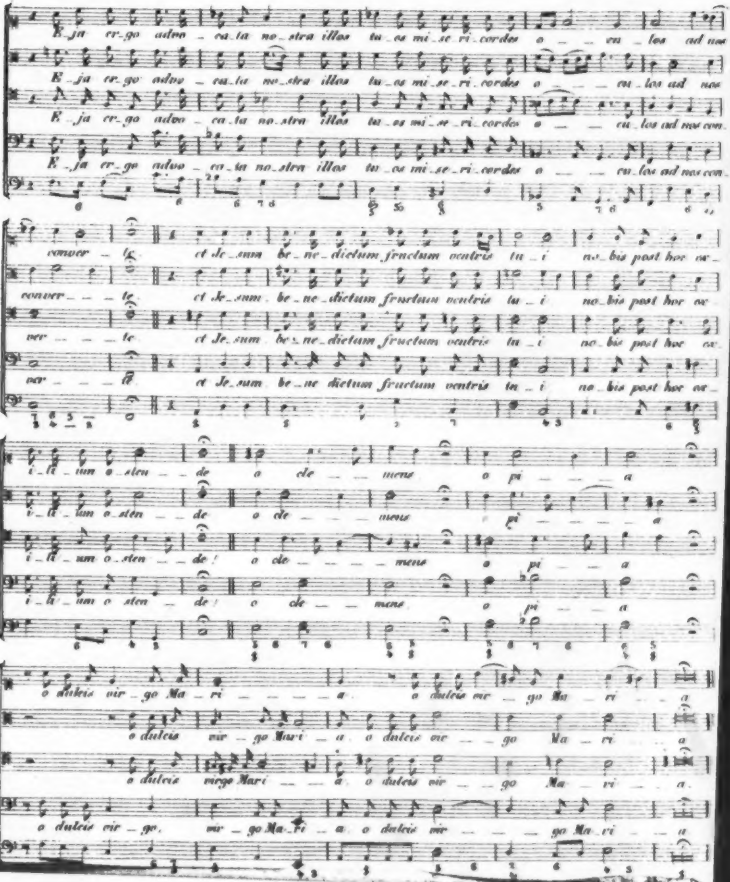
E ja er go advo ca ta no stra illos tu os mi se ri cordes o eu los ad nos
E ja er go advo ca ta no stra illos tu os mi se ri cordes o eu los ad nos
E ja er go advo ca ta no stra illos tu os mi se ri cordes o eu los ad nos con
E ja er go advo ca ta no stra illos tu os mi se ri cordes o eu los ad nos con
conver te et Je sum be ne dictum fructum ventris tu i no bis post hoc ex
conver te et Je sum be ne dictum fructum ventris tu i no bis post hoc ex
ver te et Je sum be ne dictum fructum ventris tu i no bis post hoc ex
ex il et Je sum be ne dictum fructum ventris tu i no bis post hoc ex
i li um o sten de o cle mens o pi a
i li um o sten de o cle mens o pi a
i li um o sten de ! o cle mens o pi a
i li um o sten de ! o cle mens o pi a
o dulcis vir go Ma ri a o dulcis vir go Ma ri a
o dulcis vir go Mari a o dulcis vir go Ma ri a
o dulcis virgo Mari a o dulcis vir go Ma ri a
o dulcis vir go, vir go Ma ri a o dulcis vir go Ma ri a

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten May. **No. 18.** 1827.

Der polternde Alte.

(Concertscene.)

Man unterscheidet den gebundenen, strengen, und den freyen, galanten Styl. Wir wandeln bey den meisten Künsten, namentlich bey der musikalischen, in der Epoche des letztern. Man könnte in dieser Beziehung einen ältern Meister, wie Seb. Bach, mit einem Ordensmann, einen neuern, wie Rossini, mit einem Weltmanne vergleichen.

In schönen Schranken bewegt sich der Ordensmann, den Weltmann messen wir nach seinem gewandten Betragen. Wie jenem eine gewisse Heiterkeit, als Gegensatz seiner Regel, wohl lässt, indem sie uns die Ueberzeugung giebt, dass er sich nicht beengt fühlt, so schätzen wir an diesem einen würdigen Ernst, der seiner Laune Haltung verleiht, und uns die Besorgniss der Zügellosigkeit erspart.

In einem unserer Winterconcerte, wo, wie jetzt fast überall, ausschliessend galante Musik gegeben wurde, kam mir etwas Spasshaftes vor. Mein Nachbar, mit dem ich vor dem Anfang in ein Gespräch über den musikalischen Zeitgeist gerathen, war hierin Ultra und bös auf den modernen Liberalismus zu sprechen. Da war nicht viel zu machen; er hatte nun einmal das Alte lieber; auch das gute Neuere erinnerte ihn an die falschen Tendenzen, wie er sie nannte, und was ihm im Einzelnen wohl hätte recht und schön seyn können, das ärgerte ihn als Ausfluss der ganzen Sinnesart und Gefühlsweise der Zeit. So sah er an den beliebtesten Stücken nur die Gebrechen, und deutete nur darauf hin, was sie alles nicht waren.

Was einmal Schranken durchbricht, sagte er, wird gern schrankenlos, und was sich Freiheiten nimmt, möchte sich bald alle nehmen. Mir ist nichts wonniglicher, als wenn ich den Meister sein Thema auf alle erdenkliche Weise wenden und drehen und metamorphosiren höre; in seiner unerschöpflichen Bildungs- und Combinations-Gabe ist er mir ein Gott, der aus einfachen Mitteln eine reiche Welt von Gestalten schafft, und das ist gerade mein Entzücken, dass mir durch all diese Mannichfaltigkeit die Grundform durchblickt. Eure neueren Götzen sind mir Taschenspieler, die meinen Blick vom rechten Fleck hinweglocken, immer etwas Anderes, als das Erwartete bringen, und erst am Ende, wenn sie mich genug genarrt, auf dieses zurückkommen.

Im Zwischenakte, den er mit besonderer Betonung eine Musikfrist und Erholungszeit nannte, gesellten sich einige Bekannte zu ihm, oder eigentlich zu seiner Gattin und Tochter, die auf der andern Seite neben ihm sassen. Ein junger, eleganter Mann sagte Beyden verschiedene Artigkeiten, that, nach Art unserer meisten Zierbolde, bescheiden-keck, sentimental-heroisch, fromm-atheistisch, platonisch-epikurisch, wie es gerade der Augenblick und das Schlagwort mit sich brachte und seinem Eroberungszwecke diente. Die Weiber hatten nichts Arges daraus; es war ihnen um Unterhaltung zu thun, und dieser zu Lieb lassen sie oft noch Abgeschmackteres gelten. Dem Vater aber war der chamäleontische Mann ein Dorn im Aug, und er hätte gern das Wort einem andern, an Jahren Vorgerückten zugespielt, der seinen Sinn auch noch auf die Frauenwelt zu richten schien, ja vielleicht gar eine stille Neigung zu dem blutjungen Töchterchen in seinem Herzen nährte.

Diess gelang ihm aber keineswegs, denn vor den brillanten, pikanten, charmanten und galanten Ergüssen des Jungen kamen die zwar richtigen, tüchtigen, mitunter gewichtigen, aber schlichten Bemerkungen des Aeltern nicht auf. Sie nahmen sich neben jenen aus, wie sein dunkelgrauer Frack neben dem lonisenblauen des Andern.

Als die zweyte Abtheilung mit der Ouverture

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April | N°. 31. | 1801.

ABHANDLUNG.

Data zur Akustik.

Eine Abhandlung, vorgelesen bey der Sitzung der Gesellschaft der naturforschenden Freunde in Berlin, vom Abt Vogler, den 15ten Dezember 1800.

Einleitung.

Man hat bisher Orgeln gebaut, ohne je die Dispositionslehre auf ein System zu reduziren; man hat sie aufgesezt, ohne zu untersuchen, ob der Platz, wo dieses große Werk stehen soll, alle zur Fortpflanzung des Klanges erforderliche Eigenschaften habe. Das heißt mit einem Worte: die Akustik ist noch nie auf den Orgelbau angewandt worden.

So sehr ich die Orgel schon seit 41 Jahren liebgewonnen, so ernstlich ich seit 31 Jahren gewunscht hatte, eine eigene zu besitzen: so ward es mir doch erst vor 16 Jahren, wo ich ein neues Studium begann, auf der Orgel ein vollständiges Orchester und ein unterhaltendes Konzert zu repräsentiren, zum Bedurfniſs, auf meine Kosten das Orchestrion bauen zu lassen.

Vor 11 Jahren ist es fertig und in Amsterdam gehört worden. Seitdem wahlte ich die Orgelmechanik und die akustischen Versuche zu meinem Lieblingsgeschäft. Da ich aber bald einsehen lernte, daſs der Platz, wo ein solches Werk stehen soll, allmächtig mitwürkt, ward ich auch allmalig darauf mehr aufmerksam.

Da bey meiner, mit der St. Marienorgel vorgenommenen Umschaffung *) das Berliner Publikum sich nichts weniger als gleichgültig zeigte; da eine gelehrte Gesellschaft der naturforschenden Freunde mir den Wunsch äuſserte, eine Abhandlung uber diese Prozedur **) und über einige Gegenstände der Akustik vorlesen zu hören, so entwarf ich folgende Skizzen, die keine andere Bestimmung haben, als nur vorläufige Data zur Akustik zu liefern, die sich vielleicht mit der

*) Seit dem ersten April hat ein Orgelbauer, d. i. Jemand, der manche Orgeln hat bauen gesehen, ein paar armselige Blatter, gleich einem schwachen Kinderdrachen, ausfliegen lassen, wodurch er den Leser, wenn er sie findet, in den April schicken und dem aufgeklärten Berliner Publikum, das 4 Monate vor seiner Autorschaft genug gehört und gefuhlt hat, seine Erfahrungen und Ueberzeugungen, mir nichts dir nichts, wegraisoniren will. Aber uber Kunst- und Orgelwesen philosophiren, ist, wenn der Ehrenmann mir's nicht uebel nehmen will, etwas anders, als den Hobel fuhren, und Grunde sind keine Spähne, die sich weghobeln lassen. Milton hat durch sein *verlohrnes Paradies* so viel gewonnen, als durchs Gewonnene verlohren. Auch ich glaube durch meine Orgelverbesserung, die dieser wurdige Flugblattler so gefällig ist, *mißlungen* zu nennen, bey der hohen Regierung und dem Publikum so viel Zutrauen *gewonnen* zu haben, als er, der, weis es der Himmel, noch Nichts geleistet hat, durch seine Autoranmaſsung verliert. d. Verf.

**) Eine kurze Beschreibung, die sich aber vorzüglich auf die Register bezieht, ist in Berlin erschienen; sie giebt die Grunde an, warum eine Orgel, woraus ich 1600 Pfeiffen weggenommen habe, jezt weit mehr Stärke und Gravität besizt, als vorher. Die Gallsucht hat den neuen Herostrat zu der schwarzen Verläumdung und offenbaren Lüge vermocht, daſs er in seiner mir fälschlich untergebenen Disposition ein ganzes Manual ohne irgend ein 8 fuſsiges Register läſst und eine Quinte 5⅓ als Untersatz bey beyden ersten Oktavabtheilungen, angiebt. d. Verf.

eines neuern Meisters begann, und jene sich zurückzogen, bemerkte ich an meinem musikalischen Ultra und Altgläubigen ein leises Brummen, das sich auf die Evolutionen der Musik zu beziehen schien. Ich spitzte die Ohren, und horchte ihm ab, dass er sie mit einem sonderbaren Commentar, einer Parodie in Worten begleite. Er fingirte den Ton eines polternden Alten, nahm die Musik als an ihn, den Gatten und Vater, und an Gattin und Tochter gerichtet, und zwar so, wie wenn der elegante Liebhaber jetzt durch den Tondichter in Musik spräche, und, sein Augenmerk auf die Tochter richtend, musikalisch um sie zu freyen käme.

Mit einiger Imagination wird sich Jeder die Scene nachbilden, die freylich in der Wirklichkeit spasshafter war, als sie sich auf dem Papiere ausnimmt. Vielleicht versucht der eine oder andere Leser bey einer modernsten Ouverture eine ähnliche Parodie, wozu man eher rathen darf, als zum Unterlegen eines seriösen Textes, einer ernsten Situation, wie ein andermal gezeigt werden soll.

(Die Musik beginnt mit einem gewaltigen Gesammtaccord unter Paukenschlag und Wirbel.)

„Sapperment! das heisse ich anpochen! Herein!!! — der Fremde muss glauben, wir seyen taub."

(Befremdende Fortschreitung in gesuchten Accorden.)

„Mit wem hab' ich die Ehre — ?"

(Langer Vorschlag von der Sept auf die Quint.)

„Ah! jetzt weiss ich — Monsieur N. N. Der Tausend! was er sich für ein nobles Ansehen zu geben weiss; ich hatte ihn in solcher Grandezza fast für einen Spanier gehalten."

(Ernstes Adagio in Moll.)

„Der junge Mann gefällt mir nicht übel; er hat eine würdige Haltung. Er wendet sich an meine Frau, und scheint die Tochter kaum zu bemerken. Nicht übel, was er spricht; wenn's ihm nur rechter Ernst ist."

(Fermate.)

„Halt! das war ein tiefes Wort. Er macht aber auch ein bedeutendes Gesicht dazu — bin begierig, wie er jetzt das weiter entwickelt."

(Rasches fröhliches Allegro aus A dur fällt rauschend ein.)

„Dass dich alle Wetter! Er erblickt die Tochter, thut, als hätte er sie noch niemals gesehen, kommt ausser sich vor Entzücken, und ist plötzlich ein anderer Mensch."

(Zärtlich süsse Harmonie der Blasinstrumente.)

„Herr! halten Sie ein! wer wird denn einem sechszehnjährigen Mädchen solche Sachen sagen? Sie thun ja, als wäre sie eine Huldgöttinn."

(Thema wiederholt mit verstärkter Kraft.)

„Meinethalben! lieber etwas toll, als so verliebt."

(Zwischensatz. Hauptgedanke des Adagio wiederholt.)

„Jetzt kommt er zu sich, und beantwortet eine ernste Frage meiner Frau. Wie kann man nur so vernünftig sprechen, und doch auch so tolles Zeug im Kopf haben? Ein paar Sprachfehler mögen hingehen."

(Schmachtende Melodie mit schwelgerischer Harmonie.)

„Nun sagt er Beyden Süssigkeiten; die Allonge-Perücke setzt sich in die Stutz-Perücke des galanten Abbé um."

„Jetzt wird mir's aber doch zu arg. Mässigen Sie sich, mein Herr, in Ihren Schmäbeleien! Mein Weib und Kind sind dergleichen nicht gewohnt. Das sind brünstige Umarmungen und feurige Küsse in blühende Phrasen übersetzt. Sie reissen mir in einer Viertelstunde ein, was ich in Jahren gebaut. Ich wäge vorsichtig jede Aeusserung ab, weil ein Wort für ein schwaches, erregbares Herz die Einlasskarte zum Himmelreich oder zum Höllenpfuhl werden kann, und Sie fliessen über von gleissenden Zweydeutigkeiten; Ihre Sentimentalität wird unanständig, Sie sind ein empfindsamer Zotenreisser."

(Frappante Ausweichung.)

„Sie sind verblüfft; Sie springen auf etwas Anderes über. Ja, es ist eine Kunst, eine Unterhaltung fortzuführen, ohne Pedant, Geck oder Hanswurst zu werden."

(Gesuchte, verworrene Modulation.)

„Was wollen Sie sagen? reden Sie deutlich, von der Brust weg; das Rechte trägt sich klar vor. Mein Gott! das ist blanker Unsinn! articulirter Unsinn! Bombast! So geht's, wenn man weder solide Kenntnisse noch Grundsätze hat und dem frivolen Zeitwesen fröhnt. Kehren Sie um, Sie lockerer Ueberall und Nirgends!"

(Reminiscenzen.)

„Nun ja; ziemlich wohl gesprochen! aber mir ist's, als wäre das so ein Lieblingswort, ein Paradegedanke von Ihnen."

(Einsetzen aller Instrumente.)

„Sie werden böse? Meinethalben! Abtrotzen lass' ich mir mein Kind nicht. Potz tausend! Sie

reden von Ihrer Figur, Ihrem Stande, Vermögen, Kenntnissen, Vettern, von Ihren vornehmen Bekanntschaften, Ihrer Geltung in Gesellschaft. Was kümmert mich, als Vater, das Alles? Es begründet noch keine glückliche Ehe. Ein ruhiger Sinn, ein stilles, freundliches Gemüth, ein solides Haushalten mit wohlerworbenem Vermögen wäre mir lieber."

(Wachsender Musikdrang, Wiederholungen, beschleunigtes Tempo.)

„Sie bestürmen mich, Sie schreien mir immer lauter die alte Leyer zu: Figur, Stand, Vermögen, Wissen, Vettern, Basen, Tod und Teufel. Ihnen schwillt der Kamm, Sie sehen ziegelroth aus. Ich halte mir die Ohren zu. Sie machen mich ganz toll! Toben Sie nur ins — Namen fort, wie wenn Sie von fünfhundert Taranteln gestochen wären. Ich hab' Ihnen schon gesagt, auf was ich sehe, wie ich's gern habe. Sie gewinnen meine Gunst nicht, und bekommen meine Tochter nicht! Basta!"

Von dem Allegro assai an hatte der lustige Alte die Musik durch Takt-Nicken und Schlagen unter steigendem Lautwerden seiner Stimme begleitet. Das Schlusswort: „Basta!" war zu einem wirklichen Schrei geworden. Aller Augen richteten sich auf ihn, und weil man zugleich auch der Ouverture Beyfall klatschte, so war es, als hätte er sie gemacht. Man lachte laut. Der Alte sah mich mit einer so gleichgültigen Miene an, dass ich unwillkürlich ins allgemeine Lachen hineingezogen wurde. *F. L. B.*

Nachrichten.

Leipzig, den 12. April. Am Palmsonntage wurde uns im Saale des Gewandhauses zuvörderst ein Pianoforteconcert von Muscheles von dem noch sehr jungen Hrn. Dotzauer aus Dresden, einem Sohne des bekannten Violoncellisten daselbst, mit bedeutender Fertigkeit und Kraft, und gerade in den schwierigsten Gängen mit vieler Bestimmtheit und Rundung, der jedoch noch das Graziöse mangelt, was sich in weniger schweren Figuren noch mehr zeigen musste, vorgetragen, und mit grossem Beyfalle vom Publikum, und zwar mit Recht, aufgenommen. Der junge Mann ist auf dem Wege, etwas Ausgezeichnetes zu leisten. Mögen ihm bey seinem unverkennbaren Fleisse in den Jahren des aufblühenden Gefühls die Grazien hold seyn. Darauf hörten wir das neue, hier zum ersten Male gegebene Oratorium von Ludwig Spohr, nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt von Fr. Rochlitz, unter dem Titel: *Die letzten Dinge*. Unsere Singakademie und der Musikverein hatten zur Freude einer zahlreichen Versammlung die Ausführung des Gesanges übernommen, und diese, sowohl von Seiten der Sänger als des braven Orchesters, entsprach auch, bis auf einige ganz unbedeutende, wohl nur von Wenigen bemerkte Kleinigkeiten, den Erwartungen Aller vollkommen.

Der Gedanke des Dichters, aus Worten der heiligen Schrift ein Oratorium zu fertigen, ist zwar bekanntlich nicht neu, aber doch noch lange nicht so benutzt, wie er es verdient. Wir haben daher schon deshalb, dass wieder eine dem Oratorio am meisten gedeihliche Form, und zwar in höchst zweckmässiger und eindringlicher Zusammenreihung biblischer Sprüche, ins Leben gerufen worden ist, dem Verfasser des Textes zuvörderst zu danken. Die Bibel ist eine so reiche Fundgrube einfacher und erhabener Weisheit für ähnliche Darstellungen, dass wir kaum begreifen, warum sie nicht weit mehr, als es bis jetzt geschehen ist, zu ähnlichen Werken benutzt wurde. Freylich gehört eine genaue Bekanntschaft mit den heiligen Männern des a. u. n. T. dazu. Sollte man aber diese gebildeten Christen, ohne dass sie gerade Theologen sind, nicht zutrauen dürfen? Möchte es also denen, die dafür arbeiten, gefallen, künftig mehr auf ähnliche Zusammensetzungen bedacht zu seyn, als es bis jetzt geschehen ist! Der Erfolg kann bey gutem Gebrauch des reichen Schatzes gar nicht zweifelhaft seyn.

Eine Eigenheit des vor uns liegenden Oratoriums ist, dass es keine einzige Arie enthält. Und wir können diese Einrichtung nur loben, wenn wir sie auch nicht eben (wie es nun mit dem Oratorium einmal steht) für eine schlechthin nothwendige halten. Die Arie ist nämlich, wie es die Geschichte der Musik, sehr wenige meisterliche, z. B. Mozarts, kaum ausgenommen, hinlänglich darthut, doch gewöhnlich nur zu sehr eine Tochter der Mode, die dem einmal herrschenden Schmucke der Zeit, in welcher sie unter die Menschen treten soll, nur zu willig huldigt, als dass sie, mit diesem irdischen Sinne, der Welt in ihrem Anstande und der ganzen Art ihrer Einkleidung gefällig zu seyn, die wahrhaft fromme Erhebung des Herzens rein und ungeschminkt bewahren könnte. Sie muss also, indem sie sich der

herrschenden Mode anschmiegt, gerade um so mehr, als sie diess thut, und wenn sie gleich so viel Aufsehen machte, als die allgemein bekannte „Singt dem göttlichen Propheten," der äusserlichen Form ihres Schmuckes wegen bald als altväterisch erscheinen und wird daher, statt des rührenden Wohlgefallens, nur noch ein geschichtliches, oder wohl gar ein an das Scherzhafte streifendes, zu erregen im Stande seyn, was nothwendig dem Eindrucke des über alle Form der Zeit erhabenen Frommen, selbst in der meisterhaftesten Darstellung, nur Schaden bringen kann. Es ist daher ein wahrhafter Vorzug dieser Zusammenstellung, dass die Arie, die dem Heiligen doch nicht recht angehört, gänzlich weggefallen ist. Jeder bedenke die Sache für sich weiter und suche sich selbst Beyspiele aus bekannten älteren Oratorien vor Augen zu stellen, und wir sind überzeugt, je mehr man diess thun wird, desto mehr wird man zugeben müssen, dass die Arie an und für sich weltlich, nicht geistlich ist, weil sie Manier ist.

Im Allgemeinen gehört die Musik zu den trefflichen, und Mehres darin zu dem Meisterhaften. Wir sind auch versichert, dass Spohrs eigenste Vorzüge in der Composition vor Allem auf diesem Felde, namentlich im Ausdrucke frommer Sehnsucht und dem mit ihr Verwandten, es zu einer segensreichen Aerndte bringen werden, wenn Treue mit Liebe sich einigt. Wenn wir daher auch an den Einzelnheiten hier und dort etwas zu bemerken finden; ja wenn wir auch gleich den ganzen ersten Theil, mit Ausnahme des Schlusschores, bey weitem nicht für so gelungen halten können, als den andern Theil: so folgt doch hier eine genauere Angabe nur aus Achtung gegen das Ganze, und um einiger etwanigen Gedanken-Anregungen willen, wenn anders solche kurze Darstellungen geeignet sind, zur weitern Bekanntmachung des Gegebenen noch einen ungefähren Nutzen, der wenigstens jederzeit des Referenten Willen, wie ein erfreuliches Traumbild, umschwebt, für künftige Gaben hinzuzufügen.

Gleich im Anfange des Werkes hat der Dichter durch zweymalige Wiederholung eines und desselben Chorgesanges „Preis und Ehre Ihm, der da ist, der da war und der da kömmt" u. s. w. nach jedesmaligem Solo-Zwischensatze die schönste Veranlassung gegeben, die Gediegenheit musikalischer Kunst in leuchtenden Steigerungen zu offenbaren, die, wären sie vom Componisten genauer beachtet worden, den lebendigsten Eindruck gemacht haben müssten. Diess ist aber nicht der Fall: denn was in der letzten Wiederholung wirklich dafür gethan worden ist, will uns weder so deutlich, noch so kräftig dünken, als es die Grösse des Gegenstandes erfordert. Der Grund und der ganze Gang der ersten Melodie hätte, wie es auch geschehen ist, allerdings klar wiederkehren müssen, aber durch wirksame Veränderungen rhythmischer Verhältnisse, durch Zusammenziehungen und Verlängerungen der Melodieen, durch contrapunctische Verarbeitungen derselben in verschiedenen Stimmen, durch immer heller aufjubelnde Instrumentirung, in welcher der Componist bekanntlich so viel vermag, kurz durch kräftig gesteigerte Zuthat zu der ersten einfachen Chorform hätte die ganze, dem Texte nach herrliche Einleitung ausserordentlich gewinnen müssen. Auch die Zwischensätze, besonders diejenigen, die der Bass im Namen dessen," der da kommt und der bey uns ist bis an der Welt Ende" vorträgt, hätten in aller Einfachheit etwas geistig Tieferes aussagen sollen, denn es ist im Namen des Herrn, der da gewaltig predigt, und nicht wie die Schriftgelehrten. Allerdings will so etwas in der Stunde hoher Begeisterung empfangen und geboren seyn, wenn es nur einigermaassen klar vor die Seele gebracht werden soll, was es bedeute: „Fürchte dich nicht; ich bin's, der Erste und der Letzte, und der Lebendige — und habe die Schlüssel der Hölle und des Todes" (Offenbarung Joh. Cap. 1. V. 17 u. 18) — Und wenn der Tenor gleich nach dem dreymaligen Preischore singt: „Und siehe, ein Thron stand im Himmel, und auf dem Thron ruht' Einer; und ein Regenbogen war um den Thron" u. s. w. so hätte diess nicht durch ein gewöhnliches Recitativ, wohl aber recitativartig, mit fortgehender Instrumentalbegleitung, die ein wunderbar Geheimnissvolles, freudiges Schauer Erregendes wie aus Fernen in die Seele giesst, ausgedrückt werden sollen. Denn der Seher, der durch den Sänger vernenschlichet seine Stimme vor unseren Ohren erhebt, ist in den Himmel entzückt, was auch die Einleitung des Basses zuvor kurz und bündig andeutet im Namen des Rufenden zu seiner Höhe. Und obschon weiterhin in dem Satze „Das Lamm, das erwürget ist, ist würdig, zu nehmen Kraft und Reichthum und Weisheit" u. s. w. der Einsatz des Chores schön genannt werden muss, so entbehrt er doch noch jener Feierlichkeit, die über dem Ganzen, wie ein Zauberschleier über einer erhaben schönen Gestalt, majestätisch schweben muss. Der Chor: „Betet an" u. s. w. ist vom figurirten Satze an wahrhaft herrlich. Dagegen sind die Worte des Tenors: „Sie fielen nie-

der auf ihr Angesicht und beteten an" eben so wenig gelungen, als die bald darauf folgenden „Und das Lamm wird sie leiten zu Quellen lebendigen Wassers"; und der Schluss „Gott wird trocknen alle Thränen von ihren Augen" ist viel zu künstlich, als dass er die beabsichtigte Wirkung hervorbringen könnte. Nun aber folgt ein Solo und Schlusschor des ersten Theiles „Heil, dem Erbarmer Heil!" u. s. w. so überaus schön und wahr und tief empfunden, dass sich jedes Herz sichtbar dadurch ergriffen fühlte, denn eine andächtige Ruhe herrschte überall, ein höheres Zeichen tiefes Wirkens, als der schallendste Beyfall geschäftiger Hände. Ueberhaupt scheint von hier an erst die rechte fromme Begeisterung sich über den Tondichter ausgegossen zu haben, wie Lichtstrahlen aus der Höhe, und nur selten wird von jetzt an dieser erfreuende Glanz, der überall den Frühling weckt, durch Erdennebel auf kurze Zeit wieder verdunkelt. Der zweyte Theil hat der wahrhaft ergreifenden Stellen so viele, dass wir ihm vor dem ersten unbedingt den Vorzug einräumen.

Gleich der Anfang im Bassolo ist herrlich: „So spricht der Herr: Das Ende kömmt, von allen Winden kommt das Ende u. s. w. Destomehr ist es zu beklagen, dass die Worte „Ich will dir geben, was dir gebühret" der Wahrheit des Ersten nicht angemessen musikalisch wiedergegeben worden sind. Ferner sind in demselben Gesange die Worte „Der Gesang der Schnitter verstummt im Felde der Aerndte" u. s. w. zu gemalt und zu lang gehalten. Dagegen ist gleich darauf wieder vortrefflich eingeleitet: „Es hat sich aufgemacht der Tyrann" u. s. w. und ganz ergreifend erhebt sich der Gesang von der Stelle an: „Sie werfen ihr Silber hinaus und achten ihr Gold als Spreu" u. s. w. An dieses Treffliche reiht sich unmittelbar in steigender Schönheit das herrliche Duett: „Sey mir nicht schrecklich in der Noth, Herr, meine Zuversicht!" u. s. w. Mit einem Gemüthe, das sich dadurch nicht auf das Innigste ergriffen fühlt, möchten wir nicht leben. In Hinsicht auf die Länge ist das Stück gerade so gehalten, dass man sagen muss, es wandelt überaus befriedigend auf der äussersten Gränze; noch ein wenig mehr, und es wäre zu lang. Um destomehr erfüllt dieser Satz die Anforderungen, die man an ein wahrhaftes Kunstwerk zu machen berechtigt ist. Darauf folgt ein Cantus firmus: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, will ich mich finden lassen." Es war gewiss ein sehr richtiger Gedanke, diese Worte des Herrn im Unisono des ganzen Chores, abweichend von allen übrigen Sätzen des Oratoriums, erschallen zu lassen. Die figurirte Bearbeitung der einstimmigen Choralmelodie durch die Instrumente ist nach den Mustern der Alten mit unverkennbarem Fleisse und mit Geschick bearbeitet. Auch wirkt der Chor nach unserm Dafürhalten mächtig genug; doch können wir nicht umhin, zu bemerken, dass uns noch etwas Bedeutendes zu mangeln schien. Jedermann kennt den Cantus firmus in Mozarts *Zauberflöte*; da mangelt nichts. Alles steht an seinem Orte und wirkt gewaltig. Worin mag das liegen? Gewiss nur darin, dass das uns fremdartig Gewordene hier doch wieder zu sehr in und nach unseren einmal feststehenden Tonarten genommen wurde. Der Componist hätte unsere Dur- und Mollweise verlassen und die alte stattliche Art des Gesanges auch völlig alt machen sollen; er hätte eine von den alten Tonarten, etwa die Dorische oder Mixolydische, am liebsten die letzte, wählen sollen, als wodurch der Gesang völlig unserer Zeit entrükt und als etwas echt Alterthümliches hingestellt worden wäre. Nur auf diese Art konnte ihm sein volles Recht geschehen, und wir sind gewiss, die Wirkung müsste viel grösser geworden seyn. Auch der Chor: „Gefallen, gefallen, gefallen ist Babylon, die Grosse" u. s. w. ist sehr kräftig und ergreifend. Darauf der Gesang der vier Stimmen mit Chor: „Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben, von nun an" u. s. w. wiederum ein wahres Meisterstück, voll des lebendigsten Gefühls. Wie leid, wie sehr leid thut es uns, dass noch zum Schlusse der Tenor mit einem modischen Halbton dazwischen schlägt, von welchem an, etwa eine Zeile lang, Alles bloss wie zum Putz angenehm erklingt! Diese letzte Zeile hat uns recht weh gethan. Was soll zum Frommen der eitel bunte Schmuck? Auch hätten wir wohl gewünscht, dass „die Todten" nicht plötzlich in Moll besungen worden wären; denn sie sind selig von nun an. Sonst aber ist in der That keine Note, die nicht höchst wirksam und ungekünstelt an ihrem rechten Orte stände; es ist meisterhaft. Nun mag es wohl sehr schwer seyn, nach einem so vortrefflichen Gesange einen vollgültigen Schluss herbeyzuführen; und wir müssen es bekennen, er hat uns nicht ganz befriedigen wollen. Aber des Herrlichen, vorzüglich im zweyten Theile, ist so viel, dass wir auch dem Componisten innigen Dank zu sagen uns lebhaft bewegt fühlen. Möge er recht bald wieder auf diesem Felde sich zeigen, wo es die höhere Palme gilt, und unsere unmass-

geblichen geringen Ausstellungen für das nehmen, was sie sind und seyn sollen, für Zeichen gerechter Aufmerksamkeit.

Dresden (Ende Februars bis Ostern.) Die deutsche Oper wiederholte: *das unterbrochene Opferfest* von Winter (zweymal); *den Freyschütz*, worin Mad. Devrient nach langer Pause wieder als Agathe auftrat und Dem. Bamberger d. j. als Aennchen uns schmerzlich an die dahin geschiedene Mad. Haase erinnerte. *Die bezauberte Rose* wurde (ohne Beyfall) wiederholt. Wir hören, dass man damit umgehe, eine neue Oper von Gehe und Wolfram: *die Normannen*, einzustudiren. Zum Beschluss der Darstellungen vor Ostern wurde *Euryanthe* mit grossem Beyfall wiederholt.

Die italienische Oper gab, neu einstudirt: *La donna del lago* von Rossini (dreymal). Früher wollte diese Oper nicht sehr gefallen; jetzt aber, durch die neue Besetzung (Elena, Dem. Pallazzesi; Malkolm, Dem. Schiasetti; Uberto, Hr. Rubini; Douglas, Hr. Zezi) gefiel sie ausserordentlich. *Semiramide* von Rossini wurde zweymal, *Don Giovanni* einmal wiederholt.

Am 9. März gaben die Herren Kammermusiker Pohland und Lorenz Concert; am 30sten die Herren Kammermusiker Gebrüder Haase. Die seit einigen Jahren bestandenen Quartettakademieen im Hôtel de Pologne sollen, dem Vernehmen nach, dieses Frühjahr ihr Ende erreichen, worüber Niemand eben böse seyn wird, da diess vielleicht Anlass geben könnte, dass künftig ein ordentliches Abonnementconcert zu Stande käme. Die vielen guten Mittel, die wir dazu haben, würden es sehr erleichtern und alle Musikfreunde innigst wünschen lassen. Ein Haupthinderniss bleibt freylich immer der Mangel eines passenden Lokale. Der Saal im Hôtel de Pologne ist theils zu klein, theils hat er keine Resonanz. Der Redoutensaal im grossen Opernhause hat zwar den Vorzug, viel Menschen fassen zu können; aber die Säulenreihe, die ihn durchschneidet, mindert den Effect der Musik für die fernen Zuhörer sehr. Ueberdiess hat er eine leinwandene Decke, welche den Ton einschluckt. Einen neuen Beweis von diesen Mängeln gab das am Palmsonntage darin gegebene Oratorium von Fr. Schneider: *das Weltgericht*, welches übrigens vortrefflich ausfiel. Dem. Veltheim und Mad. Devrient hatten die Sopranpartieen, und Dem. Hanf die Altsolos, Tenor und Bass die Herren Bergmann, Meyer und Risse übernommen. Das sonst am Ostersonnabend in der katholischen Kirche gewöhnliche italienische Oratorium war schon voriges Jahr, und ist leider auch diesesmal aus unbekannten Ursachen ausgesetzt worden. Die schöne Wirkung, die diese Musik jedesmal in diesem ganz dazu geeigneten Lokale machte, und die treffliche Ausführung derselben wird allen Musikfreunden unvergesslich seyn. In der Kreuzkirche gab man am Charfreytag Haydn's *Sieben Worte*. Sopran- und Tenorsolo waren besser, als gewöhnlich, die Chöre aber hier und da ziemlich unrein. Der Kirche fehlt es an Resonanz. Nachmittags gab Hr. Cantor Schwarz in der Neustädter Kirche das kürzlich bey dem Verleger dieser Zeitung herausgekommene neueste Oratorium von Neukomm: *die Grablegung*, wozu der Text aus Klopstocks *Messias* entnommen ist. Die Composition gehört durch ihren Ausdruck und durch die schöne Instrumentirung zu den schönsten, die in dieser Gattung neuerlich erschienen sind. Besonders auszuzeichnen sind: die erste Sopranarie: „Wie schön sind deine Wunden" etc., der effectvolle Chor: „Wer ist der, der von Golgatha kömmt?" der schöne Wechselchor: „Tönet, Posaunen" etc. und das Terzett: „Klaget, ihr seine Geliebten!" Die Ausführung war besser, als man erwarten konnte; das Orchester, das nämliche wie in der Kreuzkirche, und die Sänger verdarben wenigstens nichts. Die Wirkung der Musik in dieser Kirche ist trefflich.

Hr. Kapellmeister Hummel in Weimar ist, dem Vernehmen nach, bey uns an des verstorbenen C. M. v. Weber's Stelle als Kapellmeister der deutschen Oper angestellt worden.

Berlin. Uebersicht des März. (Beschluss der vorigen Nummer.) Im königstädtischen Theater waren neu: am 5ten, *die Hasen in der Hasenheide*, komische Operette in einem Akte, nach *Les Rendezvous bourgeois* des Hoffmann; frey bearbeitet von L. Angely; Musik von Nicolo Isouard. Es ist in dem gewöhnlichen Geiste der Angely'schen Possen bearbeitet, und gefiel durch häufige Anspielungen auf hiesige Localitäten und durch das treffliche Spiel aller Personen. Von der im Ganzen unbedeutenden Musik fand nur das Rondo von Julchen (Dem. Cath. Eunike): „Wenn Lust und Scherz euch winket etc.", Beyfall. Am 10ten: *der lustige Schuster*, komische Oper in zwey Akten; Musik von Ferd.

Pär. Schon vor zwanzig Jahren war diese Oper in den königl. Schauspielen erschienen, aber seit langer Zeit vom Repertoire verschwunden. Ihre Erneuerung in diesem Theater scheint ihr neues Leben zu verleihen, das sie vorzüglich dem Hrn. Spitzeder und der Dem. Sontag verdankt, die hier in den Rollen des Sebastian Brandel und seiner Frau Rosine sich eben so allgemeinen Beyfall erwarben, wie einst Hr. Unzelmann und Mad. Bethmann. Hr. Musikdirector Stegmayr hatte zwey neue Musikstücke dazu componirt, von denen das Lied des Schusters Brandel auf allgemeines Begehren wiederholt wurde.

Hr. Guillou befestigte seinen Ruhm in seinem eignen Concerte, am 19ten, worin er ein neues Flötenconcert (D moll) mit brillantem Rondo militaire, das er dem Könige dedicirt hat, und eine Introduction mit Variationen auf das Thema: „Au clair de la lune" mit grossem Beyfalle vortrug. Interessant war auch die Ouverture zum Ballet *Proserpina* von Hrn. Schneizhöfer, Chordirector der grossen Oper in Paris. — Andere Concerte waren von Dem. Sontag und Mad. Seidler veranstaltet. Die königstädtische Nachtigall sang am 15ten eine Arie von Mozart und ein schottisches Volkslied (Robin Adair) mit Variationen von Pixis, für die Concertgeberin componirt; mit Mad. Wächter und den Herren Jäger und Wächter das Quartett aus Rossini's *Moses*, und mit Hrn. Spitzeder ein Duett von Fioravanti. — Mad. Seidler trug in ihrem Concerte am 26sten die Cavatine aus Meyerbeers *Crociato in Egitto*, eine in der Art der venetianischen Gondoliere erfundene, nur etwas zu lange Barcarole mit Variationen, von Hrn. H. Dorn für die Concertgeberin componirt, und mit Mad. Milder eine Scene und Duett aus Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* vor. Ausserdem hörten wir die Ouverturen aus zwey hier noch nicht gegebenen Opern, Spontini's *Milton* und Rossini's *Siege de Corinthe*.

Das königstädtische Theater hat Weber's *Oberon* von den Erben des Componisten für 800 Thlr. und eine Tantième von den ersten viersig Vorstellungen erkauft.

Der Vollständigkeit wegen führen wir noch die in diesem Monate erschienene *Schlusserklärung an den Syndicus des königstädtischen Theaters, Hrn. Justizcommissionsrath Kunowski*, von Henoch, an.

Recension.

Requiem, musicis conceptum numeris ac pijssimis votis dedicatum manibus maximi imperatorum, Alexandri I, autocratoris totius imperii Rossiaci et regis Poloniae clementissimi, a Josepho Elsner, professore etc. Varsoviae, apud Brzezina. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Die eigene Anordnung und Gestaltung dieses Werkes, das für die kirchliche Feier des Todes des Kaisers Alexander in der protestantischen Kirche zu Warschau geschrieben und bey derselben aufgeführt worden ist, mag durch besondere, vielleicht lokale Verhältnisse herbeygeführt worden seyn. Wir geben diese Anordnung hier genau an, weil sie beym Urtheile allerdings zu berücksichtigen ist; aber auch um derer willen, bey welchen vielleicht ähnliche Verhältnisse obwalten, und die deshalb von dem Werke Gebrauch machen möchten. Alle Theile des Werkes sind so kurz gehalten, als nur irgend möglich; fast ohne alle Wiederholung der Worte; und diese nur da, wo es unumgänglich schien, den Satz musikalisch abzuschliessen. — Das Ganze ist nur für einen Chor von Männerstimmen, erstem, zweytem Tenor und Bass, welcher Chor nicht stark besetzt zu seyn braucht, geschrieben, und wird begleitet bloss vom ersten Violoncell (mit Fagott), zweytem Violoncell (mit Fagott) und Bass, welche sämmtlich aber die Singstimmen nur unterstützen, oder vielmehr, mit wenigen und kleinen Abweichungen, stets mit ihnen gehen. Zu diesen Instrumenten treten hin und wieder drey Posaunen, zwey Hörner, Trompeten und Pauken; zwar sämmtlich nicht gerade nothwendig, doch auch nicht ohne beträchtlichen Nachtheil zu entbehren, theils weil sie die Hauptstellen, wo sie angewendet sind, herausheben, theils weil sie die, sonst, bey dieser Anordnung und Schreibart eines durch den vorgeschriebenen Text nicht kurzen Werkes, unvermeidlich entstehende Monotonie unterbrechen. Diese Schreibart aber ist die allereinfachste, sowohl was die Erfindungen, als was die Ausführung des Componisten, und auch die Ausführung aller Sänger und Instrumentisten, anlangt: dennoch ist der Ausdruck nicht ohne Würde und noch weniger ohne Andacht. — Das Ganze besteht aus folgenden Musikstücken: Requiem mit Kyrie, ein kurzes Adagio in C moll, bloss

von Violoncellen (mit Fagotten) und Bass begleitet. Dies irae bis Amen, ein einziger Satz, in derselben Tonart, von allen obengenannten Instrumenten begleitet, Allegro moderato. In diesem, durch den, wenn auch ohne alle Wiederholung vorgetragenen Text, ziemlich langen Satze dürfte man, der geschickten Benutzung der hinzutretenden Instrumente ungeachtet, das Unzulängliche dieser Anordnung und Schreibart am meisten empfinden. Domine Jesu Christe, Andante con moto, wie der vorige Satz begleitet, Es dur, aber auf der Dominante von G moll ausgehend, wo nun das Hostias, in C dur, auf dessen Dominante beginnend, sehr gute Wirkung thut. Die Singstimmen bleiben hier ohne alle Begleitung, (der Text ist nur als sehr kurzer, sanfter Zwischensatz behandelt) endigen in G moll, und Quam olim, aus dem Vorhergehenden, fügt sich an. Es wird nach Es dur zurückgeführt, worin der Satz sich abschliesst. Sanctus, feyerlich, in C dur, mit Pleni; ganz kurz. Benedictus, Andantino, F dur, die drey Singstimmen soli, bloss von zwey Hörnern begleitet, oder vielmehr gehalten: ein sanftes, etwas länger ausgeführtes Cantabile, das sich sehr gut, und ganz, wie es soll, ausnimmt. Osanna, wiederholt, mithin in C dur schliessend. Agnus Dei, F moll, von jenen Saiteninstrumenten und hin und wieder den Posaunen begleitet, und Lux aeterna herbeyleitend (C moll, wo Trompeten und Pauken, sehr gemässigt, hinzutreten), womit das Ganze in Andacht endiget.

Kurze Anzeigen.

Potpourri aus der Oper Jessonda von Spohr, für Pianoforte und Violine, componirt — — von Jos. Schnabel. Glogau, im Verlag der neuen Günterschen Buchhandlung. (Pr. 12 Gr.)

Solche und ähnliche Werkchen, in denen fremdes Eigenthum verarbeitet werden soll, lassen sich auf dreyfache Weise behandeln, nach deren Verschiedenheit sich ihr Werth bestimmt. Entweder der Componist ergreift einige ihm interessant scheinende Motive und stellt sie, ohne verständige und wirksame Anordnung und ohne Abrundung zu einer gefälligen Form, so gut oder übel es eben gehen will, zusammen. Oder er vermeidet diese Fehler, und verbindet Motive, die in einer passenden Beziehung zu einander stehen, zu einem wohlgefälligen Ganzen. Oder endlich, er giebt diesem zugleich eine eigne gehaltvolle Zuthat durch eigenthümliche Behandlung des Stoffes, sey es nun durch neue melodische und harmonische Wendungen, durch contrapunctische Verarbeitung, durch überraschende Verbindung heterogen scheinender Themen, oder — am besten — durch alles dieses zugleich.

Obiges Potpourri steht auf der mittelsten Stufe. Des Componisten Verdienst dabey ist: interessante Wahl der Motive, gute Zusammenstellung derselben und geschickte Uebertragung auf die Violine, welche das Hauptwort führt und ziemlich leicht auszuführen ist. Das Pianoforte begleitet fast durchgängig nur. Der Quintengang S. 5, Z. 5, T. 7, welcher in dieser Lage wenigstens einem geübten Ohre wehe thun wird, ist wohl nur eine kleine Unachtsamkeitssünde Hrn. Schnabels, denn sein übriger Satz ist rein.

Polacca brillante pour le Pianoforte à 4 mains, composée — — par Aug. Petersen. Oeuv. 11. Hambourg, chez J. A. Böhme. (Pr. 1 Thlr.)

Ein gefälliges und, wie auf dem Titel bemerkt ist, brillantes Musikstück; nicht eben schwer auszuführen, und doch beyde Spieler hinlänglich beschäftigend; der Form nach ein eigentliches Rondo, nur etwas zu lang; in der Anlage und Ausführung nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung, bis auf eine Stelle S. 7, in welcher der *Freyschütz* dem Verfasser zu lebhaft vorschwebt, und welche hier zu aphoristisch erscheint, besonders, da sie später nicht wiederholt wird. Die Schreibart ist rein und correct, und das Ganze kann geübten Spielern mit Recht empfohlen werden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № IV. 1827.

Neue Musikalien, welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen sind.

Für Orchester.

Rossini, G., Ouverture de l'Opéra: le Siège de Corinthe (die Belagerung von Corinth.) 2 Thlr. 12 Gr.
Sörgel, W., Sinfonie. Op. 27. . . . . 3 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Kummer, F. A., Divertissement pour le Violoncelle avec Orchestre. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri pour le Violoncelle avec Orchestre. Op 3. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte.
Lindner, Fr., Quatre Pièces brillantes p. le Violon avec accompagnement de Pianoforte. . . 16 Gr.
Rovelli, 6 nouveaux Caprices p. Violon. Op. 3. 16 Gr.
Sörgel, W., 3 Duos faciles p. 2 Violons. Op. 26. 1 Thlr.
— 3 Solos pour Violon. Op. 28. Liv. 2. . . 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, 18 Exercices pour la Flûte. Edition nouvelle . . . . . 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., Flötenschule. Op. 42. . . . . 3 Thlr.
— Introduction et Variations sur un Thème de l'Opéra: Tebaldo ed Isolina, de Morlacchi, pour la Flûte avec Orchestre. Op. 53 . . 2 Thlr.
— Do. avec Pianoforte. — 53. . . 16 Gr.
— Adagio et Variations brillantes sur un Thème de Semiramide de Rossini, p. 2 Flûtes principales avec Orchestre. Op. 55 . . . . . 2 Thlr.
— Do. avec Quatuor. — 55. . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Do. avec Pianoforte. — 55. . . . . 20 Gr.
— 3 Duettens für 2 Flöten, als Anhang zur Flötenschule. Op. 56 . . . . . 20 Gr.
— Amusements pour la Flûte. Op. 57 . . . . . 12 Gr.
Gabrielski, Etudes pour la Flûte. — 86. Liv. 1. 1 Thlr.
— Divertissement pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op. 87. . . . . 18 Gr.
Köhler, Potpourri sur des thèmes de l'opéra: la Dame blanche, p. Flûte et Pianof. Op. 155. 1 Thlr.
Lindpaintner, Potpourri pour la Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 62 . . . 2 Thlr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte. 1 Thlr.
Müller, Fr., Etudes p. la Clarinette. Op. 33. Liv. 2. 12 Gr.
Richter, W., Duo concertant pour Pianoforte et Flûte. Op. 10. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Schmittbach, Andante varié et Rondo du Mélodrame Précieuse, p. Basson av. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.
Schönfeld, Adagio et Rondo pour Flûte et Pianoforte. Op. 17. . . . . 16 Gr.

Für Pianoforte.

Belcke, F., leichte vierhändige Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 22 . . . . . 10 Gr.
— leichte Uebungsstücke für das Pianoforte Op. 23. . . . . 12 Gr.
Beethoven, L. v., grand Quintette, Op. 4. arrangé pour le Pianoforte à 4 m. par J. P. Schmidt. 2 Thlr.
Bergau, Rondoletto brillant, pour le Pianoforte. Op. 2. . . . . 12 Gr.
Chwatal, 2 Polonaises brillantes pour Pianoforte. 8 Gr.
Dussek, Rondo russe de l'oeuvre 50, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz. . . . 16 Gr.
Field, Exercice nouveau pour le Pianoforte. . . . 16 Gr.
Hauck, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1. . . . . 16 Gr.
— Ronde pour le Pianoforte. — 2. . . . . 12 Gr.
Herold, Ouverture et Marche de l'Opéra: Marie, arrangé pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.
Hummel, N., Rondo de l'Oeuv. 24. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains, par Mockwitz. 1 Thlr. 4 Gr.
Kalliwoda, première Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
Kalkbrenner, 12me Fantaisie p. l. Pf. Op. 80. 12 Gr.
— Air varié pour le Pianoforte. Op. 81. . . . . 8 Gr.
— Rondo, précédé d'une Introduction pour le Pianoforte. Op. 82. . . . . 8 Gr.
— 13me Fantaisie sur l'air: Rule Britannia pour le Pianoforte. Op. 83. . . . . 12 Gr.
— 3 Andante pour le Pianoforte. Op. 84. . . 12 Gr.
— Polonaise brillante p. le Pianoforte. Op. 85. 10 Gr.
— gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 86. . . 1 Thlr.
— Rondo pastoral pour le Pianoforte. Op. 89. 12 Gr.
— Introduction et Rondino sur l'air favori de Sellerl (Ah! povero Calpigi) pour le Pianoforte. Op. 78. . . . . 10 Gr.
Klose, 3 Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 26 . . . . . 8 Gr.
Latour, Le Troubadour du Tage, air varié, pour le Pianoforte . . . . . 8 Gr.
Molino, 2d Notturno pour Pianoforte et Guitare. Op. 44. . . . . 12 Gr.

Onslow, 3 Trios pour le Pianoforte, Violon et Basse..... Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr.
— Do. Do. Liv. 2. 1 Thlr.
— Do. Do. Liv. 3. 1 Thlr.
— Duo p. l. Pianoforte et Violon. Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.
*Richter, Duo concertant p. Pianoforte et Flûte. Op. 10 ..... 1 Thlr. 6 Gr.
Rossini, Ouverture de l'Opera: Le Siège de Corinthe (Die Belagerung von Corinth) arr. pour le Pianoforte ..... 16 Gr.
Schlösser, gr. Sonate p. l. Pianof. Op. 20. 1 Thlr. 8 Gr.
Schnabel, fils, Exercices p. le Pianoforte ..... 8 Gr.
Schönfeld, Ouverture de Hermann und Dorothea, pour le Pianoforte à 4 mains ..... 10 Gr.
Siegel, Variations sur le Cavatine de l'Opera: Otello „Deh calma ciel! o ciel" pour le Pianoforte. Op. 43 ..... 12 Gr.
Szymanowska, 24 Mazurkas, p. le Pianoforte. 12 Gr.
Winter, Ouverture, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. No. 25 ..... 16 Gr.

Für Orgel.

Kegel, Orgelschule, zunächst für Orgelisten in kleinen Städten und auf dem Lande ..... 2 Thlr.

Für Harfe.

Backofen, H., Harfenschule. Neue (durchgängig umgearbeitete) Ausgabe ..... 2 Thlr.

Für Guitarre.

Boieldieu, Gesänge aus der Oper: Die weisse Dame, mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von M. Leitgeb. 12 Heft. ..... 20 Gr.
— Do. 22 Heft. ..... 20 Gr.
*Molino, 2d Notturno pour Pianoforte et Guitare. Op. 44 ..... 12 Gr.

Für Gesang.

Herold, Marie, Oper im Klavierauszuge, mit französischem und deutschem Texte ..... 2 Thlr.
Mozart, Messe pro defunctis, Requiem. Partitur. (Mit lateinischem und deutschem Texte.) Neue Ausgabe ..... 5 Thlr.
— Arie: Non so, donde viene, (Wie Wellen des Stromes) mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.
Neukomm, S., Christi Grablegung, Oratorium, ein Klopstocks Messias entnommen. Partitur. Op. 49 ..... 5 Thlr.
— Do. die vollständigen Gesang- und Orchesterstimmen ..... 6 Thlr.
— Do. ..... die Gesangstimmen allein 1 Thlr. 12 Gr.
— Do ..... der Klavierauszug ... 2 Thlr. 12 Gr.
— Messe de Requiem à 3 parties en Chœur, avec acc. de gr. Orchestre. Partition. Op. 30. 5 Thlr.
— Psalmen, für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel (oder des Pianoforte.) Op. 51.
No. 1. der 97ste Psalm ..... 12 Gr.
" 2. der 63ste Psalm ..... 8 Gr.
" 3. der 126ste Psalm ..... 6 Gr.
" 4. der 98ste Psalm ..... 6 Gr.

Rossini, le Siège de Corinthe (die Belagerung von Corinth), Klavierauszug des Componisten, mit französischem und deutschem Texte ..... 5 Thlr.
Schneidler, Fr., 6 religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur. Drey Hefte. à 16 Gr.
— Do. in Stimmen. Drey Hefte. à 16 Gr.
Sutor, Lieder für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 12 Heft. Neue Ausgabe ..... 12 Gr.
Winter, F. v., Messe de Requiem, à quatre voix, (mit lateinischem und deutschem Texte) arr. pour le Pianoforte ..... 2 Thlr.

Portraits.

Clementi, M. ..... 8 Gr.
Kalkbrenner, Fr. ..... 8 Gr.
Marcello, Benedetto ..... 8 Gr.
Moscheles, I. ..... 8 Gr.
Neukomm, S. ..... 8 Gr.

---

*Mälzelsche Metronome ..... à 2 Thlr.

Hiesigen und auswärtigen Freunden und Beförderern der Herausgabe meines Oratorium's *Hohenstaufen* zeige ich ergebenst an, dass das Werk im vollständigen, saubern und correcten Klavierauszuge, von Hrn. A. Crone verlegt, nunmehr erschienen ist, und dass noch Exemplare zu dem Subscriptionspreise von 12 Mrk. Cour. bey mir zu haben sind.

Hamburg, den 3. April 1827.

J. H. Classing.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Rafael, C. F., Vater Unser, für Sopran, Alt, Tenor und Bass ..... 6 Gr.
Schnabel, J., Regina Coeli, für 2 Discante, Alt Tenor u. Bass, 2 Violinen, Bratsche, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violon und Orgel. 25s Werk ..... 16 Gr.
Schnabel (Sohn), Gesang für 3 Singstimmen, Discant, Tenor und Bass mit Klavierbegleitung. 8 Gr.

Gesuch.

Es wird ein junger Mann gesucht, der die Tenor-Posaune gut bläst; nähere Auskunft hierüber ertheilt Hr. Schmitt, Fürstl. Hohenlohe'scher Kapellmeister in Oehringen.

Anzeige.

Unser Vorrath alter italienischer Violinen und Bratschen von berühmten Meistern ist vorzüglich durch vorzügliche Instrumente von Stradivari, Amati u. a. vermehrt worden.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten May. **№. 19.** 1827.

Nekrolog.

Friedrich Eugen Thurner.

Wir sehen mit tiefer Betrübniss auf das Leben eines Künstlers zurück, der, von der Natur mit grossem Talente ausgestattet, herrlich gereift unter einer sinnigen Pflege der Kunst, plötzlich von dem furchtbarsten Missgeschicke ergriffen und von diesem nicht eher frey gegeben wird, als an der Pforte der Ewigkeit, vor der die Stürme, welche das Menschenherz hinieden zerreissen, scheu zurückweichen, um in dem irdischen Daseyn, das ihnen preisgegeben ist, nach neuen Opfern zu suchen. Wir wollen ihn, den jenes furchtbare Missgeschick in der blühenden Zeit seiner Wirksamkeit traf, den es seit vielen Jahren der Kunst entzog, den es vielleicht bey Manchen seiner einst eifrigsten Bewunderer in Vergessenheit gebracht, noch einmal ihrer Erinnerung vorführen, wie er war als Künstler und Mensch, und — wie er unterging. Der Verfasser dieses Aufsatzes fühlt sich hierzu bewogen, weil der Verstorbene sein naher Verwandter war, weil er als Kind mit ihm erzogen wurde, weil er als Jüngling und Mann ihm in den verschiedensten Lagen des Lebens zur Seite stand, weil er, hinsichtlich dieser Verhältnisse, auch über seine künstlerische Thätigkeit, über den Gang seiner Bildung und über seinen Character, in sofern dieser die Oeffentlichkeit angehet, die geeignetste Auskunft zu geben vermag.

Friedrich Eugen Thurner wurde am 9. Dec. 1785 zu Mömpelgard in der Grafschaft gleiches Namens geboren. Sein Vater, Anton Thurner, war einer der grössten Flötenbläser seiner Zeit und erregte in den Doppelconcerten mit seinem Bruder Franz, den er jedoch bey Weitem überragte, die Bewunderung von ganz Europa, das er mit diesem Bruder durchreiste. In Paris erhielten unter Andern die beyden Brüder in den damaligen Concerts spirituels den grossen Preiss von 100 Carolinen. Auf seinen Kunstreisen lernte Anton Thurner zu Cassel, im Hause des nun auch seit mehren Jahren in hohem Alter zu Coppenhagen verstorbenen berühmten Oboisten Barth, der damals bey der trefflichen Kapelle des kunstsinnigen Landgrafen Friedrich angestellt war, dessen Schwägerin, Christine Bissdorf, kennen. Er fand in ihr eine Lebensgefährtin nach seinem Sinne, verheirathete sich mit ihr und folgte dann einem Rufe nach Mömpelgard, wo der dort residirende Herzog Friedrich Eugen von Würtemberg ihn als Kabinetssekretär und Kammervirtuosen anstellte. Anton Thurner besass neben seiner Kunstvirtuosität einen wissenschaftlich gebildeten Geist, zeichnete und schrieb ganz vortrefflich. Die erste Frucht seiner glücklichen Ehe war Friedrich Eugen, und wir haben es als ein besonderes Zeichen der Gnade des Herzogs zu bemerken, dass dieser selbst bey dem Knaben Pathenstelle vertrat, so wie einem später geborenen Sohne die Herzogin gleiche Gunst erwies. Eugen Thurner hatte erst das vierte Jahr erreicht, als ihm beyde Eltern nach einem kurzen Krankenlager und in einem kurzen Zeitraume entrissen wurden. Die Geneigtheit, welche der Herzog und seine Gemahlin den Eltern an den Tag gelegt hatten, wurde huldvoll auf die beyden verwaisten Kinder übertragen, indem das fürstliche Paar einem zu Cassel lebenden Oheim der Kinder — dem Vater des Einsenders —, dem die sterbenden Eltern die Sorge für die fernere Erziehung der Hinterbliebenen übertragen hatten, für diese eine jährliche Pension auszahlen liess. In so zartem Alter kam nun Eugen unter die Obhut eines Mannes, der, obgleich einen Staatsdienst bekleidend, die Tonkunst leidenschaftlich liebte und nicht ohne Auszeichnung ausübte. Diesem Manne ist ohne Zweifel die Richtung zuzuschreiben, welche Thurner's Talent nahm, da er seine

Zeit noch enger an ein wirkliches allgemeines System anschliefsen möchten.

Mein Weg, auf dem ich zu meinem Simplifikations-System für den Orgelbau gelangte, war der analytische, der Weg der Erfahrung *). Hab' ich auch angefangen zu abstrahiren, Beweise aufgestellt, Grundsätze angeführt: so kann ich diese doch nur untergeordnete, subalterne nennen; weil sie von keiner allgemeinen Theorie des Klangs ausgehen, und weil noch nie eine genaue Vereinigung der Musik und des Orgelbaus mit der Akustik bekannt geworden. Wie isolirt steht die Musik da! Die Musik ist überhaupt eine Frucht von seltner Eigenschaft; ihre Schale ist so süfs, als der Kern hart ist. Man begnügt sich gern mit dem Aeufsern, weil man lieber gerührt als überzeugt seyn will.

Bey unserer Erziehung wird der Sinn des Gehörs am meisten vernachlässigt. Man wird mit optischen Grundsätzen schon in der Schule bekannt; allein der akustischen wird in der Physik nur im Vorbeygehen erwähnt. Dem Kinde benimmt man schon den Wahn, dafs ein halb in's Wasser gesenkter Stab, wie es scheint, auch wirklich krumm sey; allein richtige Ideen von der Musik werden ihm nicht beygebracht. — Daher kommt es denn auch, dafs, wer in der Tonkunst Etwas leisten will, durch ein schwankendes Studium, durch eine sklavenmäfsige Uebung der Finger oder der Kehle höchstens zu einer einseitigen mechanischen Fertigkeit gelangt; dafs die Naturlehrer, wenn sie von der Musik sprechen, sehr selten in die Praktik **) eindringen, die Tonkünstler hingegen empirisch zu Werke gehen — Daher endlich die leidige Trennung zwischen Theorie ***) und Praktik, daher die vielen Streitschriften und Kämpfe ästhetischer Athleten, die so sehr die Beredsamkeit mifsbrauchen, als wenig sie sich wechselseitig verstehen.

Im Allgemeinen theilt man die Akustik in drey verschiedene Gegenstände der Betrachtungen, 1) über den klingenden Körper, 2) über die Fortpflanzung des Lautes und 3) über das Hörorgan. Die Zergliederung des Hörorgans überlasse ich dem Anatomiker: meine Data befassen sich mit dem klingenden Körper und mit der Fortpflanzung des Lautes; nämlich *wie* eine Orgel nach akustischen Regeln, und *wo* eine Orgel oder ein Musikchor nach akustischen Regeln angelegt werden soll.

*) Obiger Flugblättler behauptet, dafs ich durch meinen Scharfsinn wohl diesen oder jenen akustischen Grundsatz *a priori* (!) entdeckt, aber die Erfahrung nicht zu Rath gezogen habe. An meinem Orchestrion habe ich mit holländischen, deutschen, schwedischen und dänischen Orgelbauern Versuche gemacht, meine 30 jährige Erfahrung auf Reisen benutzt, dazu 8000 Thaler allmählig verwandt und zuletzt erst meine Grundsätze aufgestellt. Allein *a priori* hat dieser mein Autor keine bedeutende Orgel gebaut und *a posteriori* habe ich ihm die grofse Orgel, die Se. Preuss. Majestät in Neu-Ruppin bauen lassen, nicht anvertraut. *Hinc illae lacrymae!* d. Verf.

**) Die königliche französische Akademie der Wissenschaften in Paris schaltete im Jahr 1781 in die Approbation meines Tonsystems und achtseitigen, dem Monochord substituirten *Tonmafses*, worauf man die feinsten Verhältnisse *hören*, *sehen* und *greifen* kann, eine ganz auffallende Klausel ein „dafs mein System sich zu sehr auf die Praktik beziehe, worüber die Akademie nicht zu urtheilen pflege." Was ist das für eine kurzsichtige spannenlange Theorie, die auf die Praktik keinen Einfluss hat; was für eine strauchelnde Praktik, die sich auf keine Theorie gründet? d. Verf.

***) Der Flugblättler sagt: er kenne schon länger meine Grundsätze. Wo ist aber die Orgel, wo sie auch nur zum Theil benutzt sind? Dies ist ja die Ey-Geschichte von Christoph Columbus! Seitdem ich anfange, die Mixturen herauszuwerfen, behauptet ein jeder, er habe sie nie leiden können. Warum hat man aber noch immer Mixturen eingesetzt? Warum baut man in diesem Augenblick Orgeln mit Mixturen? In der königl. Dänischen Schlofs-Orgel in Friedrichsborg, die ich verbessert habe, die im Jahr 1612 erbaut worden, findet man keine Mixtur. Also ist dieser Unrath erst seit 189 Jahren von den Orgelbauern beygefügt worden. d. Verf.

ganze Ausbildung bis zu dem Punkte, wo er als selbstständiger Künstler auftrat, leitete. Der Knabe war kaum in Cassel angelangt, als sein nunmehriger Erzieher den musikalischen Sinn, der in ihm lebte, wahrnahm, und nun, in so fern dieses mit richtigen pädagogischen Grundsätzen verträglich war, zu entwickeln strebte. Eugen wurde dem Unterrichte des noch lebenden geschickten Klavierlehrers und Organisten Herstell anvertrauet, der auch noch weniger als einem Jahre dazu schritt, den Knaben im Generalbasse Unterweisung zu geben. Eugen machte bewundernswürdige Fortschritte. Er war noch nicht völlig acht Jahre alt, als er bey öffentlichen Gelegenheiten Klavierconcerte von Mozart mit ungemeiner Fertigkeit und einem lebendigen Ausdrucke vortrug, der in diesem kindischen Alter Staunen erregen musste. Er selbst wünschte nun auch ein Blasinstrument zu erlernen und wählte, vielleicht nach dem Beyspiele des verewigten Vaters, dessen selbstverfertigte treffliche Instrumente in seinen Händen waren, die Flöte. Auf dieser unterrichtete ihn ein sehr fertiger Dilettant, Hr. Münzgraveur Körner in Cassel, mit so gutem Erfolge, dass er auch als Flötist nach kurzer Zeit sich öffentlich hören lassen konnte und durch die ausserordentliche Gewandtheit mit der er alle Schwierigkeiten beseitigte, Allen, die ihn hörten, als ein Kunstphänomen erschien. Besonders war es die damals sehr beliebte Doppelzunge, die er ganz in seiner Gewalt hatte. Frühe schon zeigte sich in dem Knaben eine ungemeine Ruhmbegierde, und es lässt sich wohl annehmen, dass der Gedanke, dermaleinst als ein grosser Künstler aufzutreten, wie sein Vater gewesen und sein Oheim Barth noch war, ihn in seinem Fleisse und seinem Streben leitete. Dieser Ehrgeiz musste in dem Hause seines Erziehers, wo alle ausgezeichnete reisende Tonkünstler gastfreye Aufnahme fanden, reiche Nahrung erhalten. Eugen hatte sein zwölftes Jahr erreicht, als ihm selbst der Gedanke sich aufdrängte, dass es der ausgezeichneten Flötenspieler so Viele gebe und wie schwer es sey, auf diesem abgeweideten Felde neue Lorbeern zu ernten. Dabey hatte er alle Lust an der Flöte verloren, behauptete mit kindischer Hartnäckigkeit, dass es ein weibisches, characterloses Instrument sey, und verlangte mit Thränen im Auge von seinem Pflegevater die Erlaubniss, sich einem andern Instrumente widmen zu dürfen. Der Oheim stellte ihm die Wahl frey, und der Knabe griff zu der Oboe, indem er die Behauptung machte, diese sey das schwierigste Instrument von Allen, und nur auf einem solchen es zu etwas Grossem zu bringen, könne ihm Freude machen. Der Unterricht auf der Oboe ward sogleich unter der Leitung des geschicktesten Meisters, der sich in Cassel vorfand, begonnen. Auch auf dieser neu betretenen Bahn bewährte sich bald das Talent des jungen Thurners auf eine ausgezeichnete Weise. Ein glücklicher Ansatz, eine grosse Leichtigkeit, sich mit dem Materiale vertraut zu machen, stellten ihm das günstigste Prognosticon. Ein alter, siebenzigjähriger Meister, der Hoforganist Becker, ein Schüler Joh. Seb. Bach's, prophezeihete von dem dreyzehnjährigen Knaben, als er ihn zufällig bey seinen Uebungen belauschte: man wird ihn einst Thurner den grossen nennen.

Der Lehrer, welcher den jungen Thurner auf dem Instrumente unterrichtete, das diesen in späteren Jahren berühmt machen sollte, kam bald selbst zu der Ueberzeugung: ein so ausgezeichnetes Talent völlig auszubilden, seyen die Mittel, die ihm zu Gebote standen, nicht hinreichend. Er war so gewissenhaft, dieses dem Pflegevater zu eröffnen, und nun warf sich die schwer zu beantwortende Frage auf: wohin der Knabe zu senden sey, damit mit der künstlerischen Ausbildung auch die geistige und sittliche nicht vernachlässigt werde? Der Herzog und die Herzogin von Würtemberg waren indessen gestorben; allein ihre erhabene Tochter, die Kaiserin Marie Fedorowna, Gemalin Zaar Paul's von Russland, die ein von ihren Eltern begonnenes wohlthätiges Werk nicht unvollendet lassen wollte, hatte, auf die Bitte von Thurner's Pflegevater, eine Pension zur weitern Erziehung der Waisen bis in ihr zwanzigstes Jahr bewilligt, mit dem Vorbehalte, diese möchten künftig die Früchte ihres Fleisses und ihres Studium's vorzugsweise dem russischen Dienste widmen. Im Vertrauen auf diese Unterstützung und auf das, was Eugen aus dem Nachlasse seiner Eltern besass, konnte man den Entschluss fassen, ihn nach München zu schicken, wo er in dem Hause des damaligen Balletmeisters Crux, eines entfernten Verwandten, die gütigste Aufnahme fand, und nun unter der Leitung des berühmten Ramm, eines vortrefflichen Oboisten, der an Zartheit des Vortrags vielleicht nie übertroffen worden ist, und des nun auch verewigten Kapellmeisters Danzi, die eigent-

liche künstlerische Weihe erhielt. In München wurden die ersten Compositionen des damals sechszehnjährigen Künstlers öffentlich bekannt. Er componirte dort zwey Symphonieen aus Es dur und Ddur, so wie das von Crux erfundene Ballet *das Urtheil des Paris*, das bey der Darstellung mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde. Sein Name wurde ruhmvoll in öffentlichen Blättern, auch in dieser musikalischen Zeitung, genannt, und die Verehrer der Tonkunst begannen mit frohen Hoffnungen auf dieses glänzend am musikalischen Himmel aufsteigende Meteor zu blikken. Viele Oboecompositionen erhielten in München ihr Daseyn, allein nur eine von diesen erhielt sich auch in späteren Zeiten in der Gunst ihres Schöpfers, so dass sie oft von diesem öffentlich vorgetragen wurde; es war ein Concert aus Cdur mit Variationen auf ein beliebtes Thema aus Weigl's *Corsar*.

Nach einem dreyjährigen Aufenthalte in München begab sich Eugen Thurner, auf den Rath seines Pflegevaters, nach Wien, um dort nicht sowohl noch einen bestimmten Unterricht zu nehmen, als durch eine nähere Bekanntschaft mit dem, was diese Kaiserstadt in reichem Maasse sowohl bleibend, wie vorübergehend, Wichtiges für die Tonkunst bietet, seine Selbstbildung zu vollenden. Beethoven war dort. Er hatte sich seines Umgangs zu erfreuen, und dass dieser nicht ohne Einfluss auf Thurners spätere Compositionen geblieben ist, lässt sich leicht nachweisen.

Die Zeit war nun gekommen, wo es dem jungen Manne oblag, der erhabenen Beschützerin, deren Milde und Unterstützung ihm den Pfad zum Ziele geebnet, seine Dienste anzubieten. Zuvor aber kehrte er in das Haus seiner Pflegeältern nach Cassel zurück, und von hieraus wurde der geeignete Antrag nach Petersburg gemacht. Allein wider Erwarten — und aus welchem Grunde, ist unbekannt geblieben — fiel die Antwort dahin aus, dass die Kaiserin dem jungen Thurner gnädig gewogen bleibe, ihn aber seiner Verbindlichkeit gegen sie entledige. Zufällig fand sich sogleich Gelegenheit, von dieser Erlaubniss Gebrauch zu machen. In der damals blühenden Kapelle des reichen Kaufmanns Bernard zu Offenbach war die Stelle eines Oboisten offen und Thurnern angetragen worden. Die Bedingungen waren so annehmlich, das ganze Verhältniss so freundlich, dass der nun frey gegebene Künstler nicht zögerte, darauf einzugehen. Er verlebte sehr glückliche Tage in Offenbach, die durch die persönliche Freundschaft des würdigen Bernard erheitert wurden. Nur der Umstand, dass Bernard bedeutende Verluste in England erlitt, dass er nun zu Einschränkungen genöthigt und der Augenblick vorauszusehen war, wo er seine Kapelle entlassen würde, konnte Thurnern bewegen, diesen angenehmen Aufenthalt mit Braunschweig zu vertauschen, wohin er einen Ruf als erster Oboist der herzoglichen Kapelle erhielt. Hier in Braunschweig scheint Thurner — mochte es eine natürliche Folge seiner geistigen und körperlichen Entwickelung beym Eintritte in das männliche Alter, mochte es ein Ergebniss des Umgangs und der nähern Bekanntschaft mit ausgezeichneten Künstlern, z. B. mit L. Spohr, seyn — die eigentliche Weihe als practischer und schaffender Künstler erhalten zu haben. So viel ist gewiss, dass, als er bey Errichtung des Napoleonisch-Westphälischen Königreichs mit der Braunschweigischen Hofkapelle nach Cassel kam, jedem, der ihn früher gekannt hatte, der bey Weitem höhere Standpunct, auf dem er sich nun befand, in die Augen sprang. Er behandelte sein Instrument mit einer kühnen Grossartigkeit, die nicht ihres gleichen gehabt hat, vielleicht auch nie mehr haben wird. Sein Ton war stark und voll, konnte aber zum schmelzendsten, Pianissimo sinken, indem er zugleich etwas Freies und Edles behielt. Mit Schwierigkeiten spielte er, an Kraft war ihm Niemand gleich, ein seelenvoller Ausdruck sprach aus seinem Cantabile. Die Bravour, mit der er seine eigenen Compositionen vortrug, riss alle Zuhörer in ihren begeisternden Zauber hin. Oft ist ihm der Vorwürf gemacht worden, er verletze den eigenthümlichen Character des Instruments und dränge diesem einen fremdartigen auf, indem er es nicht bloss auf das Sanfte und Liebliche beschränke. Aber den Leuten, die so sprachen, ist nie das Wesen der Kunst klar geworden, der in ihrer Verlebendigung durch Note und Ton keine Regung des Gemüths fremd bleiben darf. Das Ungewöhnliche einer so grossartigen Erscheinung, die den Schiendrian derjenigen verachtete, die nur das Nothdürftige auf einem so ergiebigen Instrumente, wie die Oboe für Thurner wirklich war, beyzubringen sich beschränkten, schien ihnen unbegreiflich, und sie mochten natürlicherweise den Grund dieser Unbegreiflichkeit lieber in dem Wesen des Künst-

lers selbst, als in ihrer eigenen engen Kunstansicht suchen.

Nicht nur als Concertspieler, sondern auch als Orchesterbläser war Thurner unnachahmlich. Es ist nicht zu beschreiben, mit welchem pikanten Re[illegible]er jedes kleine Solo auszustatten wusste, wie er jedesmal mit der lebendigsten Wahrheit den dramatischen Character des Moments auffasste und bald anmuthig, bald leicht und humoristisch, bald ernst und kräftig, wiedergab. Wer damals in Cassel lebte und sich seiner Cadenzen in den Ouverturen des *Calif's von Bagdad*, der *Caravane* etc. und seiner Soli in den Balletten erinnert, der ruft gewiss damit auch zugleich den stürmischen Beyfall in sein Gedächtniss zurück, der ihm jedesmal zu Theil wurde.

Er arbeitete viel in dieser Periode, die er zu den glücklichsten seines Lebens rechnete. Ausser vielen Concertstücken für die Oboe, das Pianoforte und andere Instrumente componirte er auch im Auftrage der Theaterintendanz das Ballet *Socrates und Alcibiades*, das zwar nicht zur Aufführung gelangte, dessen Musikstücke, fast alle characteristische Meisterarbeiten, aber zu dem Ballet *Zephyre und Flore* und anderen Divertissemens verwendet wurden. Er genoss in vollen Maasse der Achtung des Hofes und der Stadt, und fungirte sogar, während einer Krankheit des Musikdirectors Le Gaye, eine Zeitlang als Chef der Kapelle.

Seine Lebensverhältnisse waren die angenehmsten. Er wohnte in dem Hause seines Pflegevaters und Erziehers, und nahm hier Theil an einem stillen Familienglücke, das Liebe und Eintracht begründeten. Seine nächsten Freunde waren der in die Ewigkeit ihm vorangegangene Fesca, die beyden Schunke, von denen der jüngere nun auch seit Jahren schon todt ist, und der Flötist C. Keller, der noch in Donaueschingen als fürstl. Fürstenbergischer Kammermusikus lebt. Sehr glückliche Stunden brachte er im Hause der kunstliebenden und kunstübenden Frau Gräfin von der Malsburg zu. Thurner war, wie auf der Oboe, so auch auf dem Pianoforte Virtuos. Dieses letztere Talent, das so viel zu geselligen musikalischen Freuden beyzutragen vermag, und die feine Bildung, die er im nähern Umgange entwickelte, verschafften ihm Zutritt zu den glänzendsten und ausgezeichnetsten Zirkeln. Wie bedeutend aber Thurner's Geschicklichkeit im Klavierspiele war, beweist einer seiner Schüler, Carl Schunke, dessen glänzende Virtuosität sich im Laufe des vorigen Jahres sogar neben Hummel und Moscheles in Paris rühmliche Lorbeern errang.

In die Zeit dieses siebenjährigen Aufenthaltes zu Cassel fällt auch eine Reise Thurner's nach Frankenhausen in Thüringen und seine Theilnahme an einem der dortigen, von dem Cantor Bischoff arrangirten grossen Musikfeste. Thurner, Spohr und Hermstädt waren es, die hier die Meisterschaft der deutschen Instrumentalmusik in ein Alles überstrahlendes Licht stellten. Drey grössere ausübende Künstler sind wohl nie in einem Concerte gehört worden, und wenn Spohr durch seinen reizenden Geigengesang und sein tiefes Gefühl Alles entzückte, wenn Hermstädt durch seine ungeheuere Fertigkeit und seinen zarten Vortrag Bewunderung erregte, so machte die imposante Grossartigkeit von Thurners Spiel einen gewiss nicht minder starken und bleibenden Eindruck auf die Zuhörer.

Die Gewaltherrschaft der Fremden in Deutschland erlag einem rächenden und gerechten Verhängnisse; auch das Kartengebäude des schimmernden Königreichs Westphalen fiel zusammen. Die Künstler, deren Heimath allenthalben ist, wo man ihre schönen Gaben freundlich aufnimmt, wanderten aus, unter ihnen auch Thurner.

Sein Leben ward nun ein Wanderleben, das ihn ergötzte und seiner Kunst in fernen Gegenden eine Anerkennung gewann, welche der Ruf ihm vorbereitet hatte. Er besuchte das nördliche Deutschland bis Dobberan und Rügen, dann wandte er sich durch Ostfriesland nach Amsterdam. Hier, wo man ihm mit ausgezeichnetem Wohlwollen entgegenkam, verweilte er mehre Monate. Sein grosses Talent brachte ihm Bewunderer, die Vorzüge seines Geistes und seines Herzens verschafften ihm Freunde. Seine Briefe sprechen mit Enthusiasmus von der Kunstliebe, die in Amsterdam herrsche, und sein späteres Leben, in seinem traurigsten Verhältnisse, hat den Beweis erhalten, dass diese Kunstliebe der Amsterdamer, zum mindesten gegen ihn, keine ephemere Erscheinung war.

Er zog wieder den Rhein herauf nach Deutschland. Er wanderte an dem Strome hin bis in das schöne Elsass, dann zog er nach Zürich, und von da nach Stuttgart, wo er seine alten Freunde, die Gebrüder Schunke und den Flötisten Keller, als Mitglieder der dortigen Kapelle wiederfand.

Auch er würde hier über eine neue Anstellung, die im Werke war, einig geworden seyn, wenn nicht mancherley ungünstige Umstände, unter diesen eine sechsmonatliche Halskrankheit, sie verhindert hätten.

Sein Unstern führte ihn nun nach Wien, an den Ort, wo er einst in fröhlicher Jugendlust sich zu seiner künstlerischen Laufbahn vorbereitet hatte, wo den Ahnungslosen jetzt ein Missgeschick erwartete, das mit Recht zu den gräßlichsten gezählt wird, was ein Menschenleben treffen kann. Er blieb lange in Wien; seine entfernten Freunde konnten sich nicht erklären, warum, da sich dort keine glänzenden Aussichten für ihn eröffneten und der Erwerb durch Unterricht im Klavierspielen für ein Talent seiner Art nicht erfreulich seyn konnte. Man sprach von einer unglücklichen Leidenschaft zu einer ausgezeichneten Künstlerin auf dem Pianoforte, die ihn dort fasste. Da kam mit einemmale die erschütternde Nachricht, dass er wahnsinnig geworden sey und sich im Narrenthurme befinde. Ueber die Ursachen dieses schrecklichen Ereignisses war man nicht einig. Man erzählte seltsame und abentheuerliche Dinge, die bey ihrer Unverbürgtheit um so weniger der Oeffentlichkeit angehören, da mehre der darin verwickelten Hauptpersonen noch am Leben sind. Was der Verfasser dieses Aufsatzes später aus Thurner's eigenem Munde zu einer Zeit erfuhr, wo über dessen körperliche und geistige Gesundheit kein Zweifel obwalten konnte, ist allerdings gräßlich und beschuldigend genug, kann aber, da nicht ohne Wahrscheinlichkeit einzuwenden wäre, Thurner habe das Erzählte nur in einer seiner unglücklichen Visionen, nicht aber in der Wirklichkeit erlebt, nicht wohl anderweit mitgetheilt werden. Von seiner Ueberzeugung darf allerdings der Verfasser sprechen, und da meint er dann: man habe etwa ein muthwilliges und gefährliches Spiel mit dem leidenschaftlich entflammten Manne getrieben, dessen beklagenswerthes Opfer er geworden sey: ein Fall, der bey ehrgeizigen Gemüthern nicht selten ist.

Thurners Vater war aus Wien gebürtig gewesen. Der Sohn hatte Verwandte gefunden, die jetzt nach Kraft und Vermögen für ihn sorgten. Endlich, nach vielfachen und dauernden Bemühungen, gelang es der Kunst der sehr geschickten Aerzte, den Unglücklichen dem Zustande der Geistesverwirrung zu entreissen, in dem er sich befand. Man glaubte das Uebel von Grund aus geheilt, man rieth ihm, zu seiner Zerstreuung und zur Befestigung seiner körperlichen Gesundheit, die allerdings gelitten hatte, eine neue Kunstreise zu unternehmen. Auch dachte man, es werde ihm ersprießlich seyn, fern von einem Orte zu leben, der ihm so traurige Erinnerungen erwecken musste.

Gegen den Herbst 1817 reiste Thurner von Wien ab und kam über Prag und Leipzig nach Frankfurt am Main. Hier sah ihn der Verfasser, nach einer fünfjährigen Trennung, wieder und konnte sich nicht bergen, dass der einst so schöne Mann, dessen blosse Erscheinung schon Interesse erregte, weit über seine Jahre gealtert sey; er konnte sich nicht bergen, dass die unsichere Gluth seines Auges eine völlige Heilung seiner Geisteskrankheit unverbürgt lasse, dass unter dem Drucke dieser die beste Kraft seines Geistes gebrochen sey. Als Oboeblaser schien Thurner an Kraft verloren, an Zartheit aber gewonnen zu haben. Seine neuesten Compositionen athmeten eine Tiefe melancholischer Empfindungen, die seinen früheren Arbeiten fremd gewesen war.

Es war gerade die schöne und hoffnungsvolle Zeit für die Frankfurter Oper gekommen, in der L. Spohr, Thurners alter Freund, die Direction derselben übernahm. Man bot Thurnern ein Engagement bey dem Orchester an, so gut es die Verhältnisse erlaubten, und Thurner, der sich nach Ruhe sehnte und gern in der Nähe von Freunden leben mochte, nahm es an. Aber die Zeit, in der ihn das Missgeschick frey gab aus seinen Banden, war nur kurz, und schon nach einigen Monaten, im Februar 1818, nachdem ihn wenige Tage vorher eine sehr trübe Stimmung befallen hatte, stellte sich ein wiederholter, so heftiger Ausbruch von Wahnsinn ein, dass man genöthigt war, den Bedauernswerthen, an dem die innigste Theilnahme von allen Seiten laut wurde, in das Irrenhaus zu bringen. Nach mehren Recidiven gelang auch hier seine Wiederherstellung. Er gab ein Concert, in dem sich sein Talent, wie in seiner glänzendsten Periode, bewährte, und bey dem sich das Wohlwollen und das Mitgefühl aller Gebildeten auf eine unzweydeutige Weise aussprach.

Auch hier war man der Meinung, vielfache Zerstreuung und ein fortgesetzter Wechsel des Orts und der Umgebungen möchten am meisten geeignet seyn, Thurnern vor einem weitern Ver-

falle in sein Irrseyn zu bewahren. Er selbst war hiermit einverstanden, und, eingedenk des frühern glücklichen Aufenthalts in Amsterdam, entschloss er sich, diese kunstsinnige Stadt zum zweytenmale zu besuchen.

Ob auf der Reise dahin, an einem oder dem andern Orte, wo er, um Concert zu geben, verweilte, seine bejammernswürdige Geisteskrankheit sich wieder gezeigt habe, ist nicht bekannt geworden. Wie es ihm in Amsterdam, während eines Zeitraumes von acht Jahren bis zu seinem Tode ergangen, lässt sich füglich aus einer Nachricht sehen, die uns von dort aus über seinen Hintritt zugekommen und folgenden Inhalts ist:

„In der Nacht um 3 Uhr vom 20sten auf den 21. März dieses Jahres starb nach einer vierzehntägigen Krankheit, im Hause der Irren allhier, im 41sten Jahre seines Alters, der berühmte Componist und Oboist F. E. Thurner, gebürtig aus Mömpelgard. Beynahe acht Jahre war er abwechselnd in jener milden Stiftung, und zwar abgesondert und gut verpflegt. Diese Sorgfalt geschah durch die Beyträge seiner vielen Freunde während mehrer Jahre; da aber die Hoffnung zu einer gänzlichen Wiederherstellung durchaus verschwand, jedoch der verdienstvolle Mann öfters ganze Monate bey vollem Verstande war und in dieser Zeit viele classische Werke schrieb; so beschlossen die Regenten dieser Stiftung (obschon Thurner ein Fremdling) aus Achtung gegen sein ausgezeichnetes Talent, ihm eine beständige Freistätte unentgeldlich zu gönnen. Besonders verdienstlich haben sich um die Lage dieses unglücklichen Mannes gemacht, sein früherer Arzt, Hr. J. L. C. Schröder von der Kolk (seit kurzem Prof. d. Medic. in Utrecht), der Director des Hauses, Hr. C. A. A. Thiemsma, ferner sein letzter Arzt, Hr. W. G. Bakker, welche ihn in gesunden Stunden zu sich an Tafel zogen, ihn kleideten, und in ihre geselligen Zirkel aufnahmen. Diesen würdigen Männern hat er mehre seiner gelungensten Compositionen aus Dankbarkeit gewidmet. Den 25. März wurde sein Leichnam ehrenvoll auf dem Leydner Kirchhofe beerdigt, welchem eine grosse Schaar seiner vielen Freunde und Verehrer folgte. Er ruhet zwischen den Gebeinen der beyden grossen Violoncellisten Rauppe und Graff und des unvergesslichen Fagottisten J. L. Mann, und lange wird dieser verdienstvolle Künstler im Andenken des musikalischen Publikums bleiben. Amsterdam, den 26. März 1827."

Es ist nicht wohl thunlich, ein genaues Verzeichniss von Thurners Compositionen anzugeben, da er selbst von so vielem, was er auf seinen Reisen für Liebhaber componirte, keine Abschrift zurückbehielt. Die bedeutendsten Kunstproductionen, die er bis zu seiner letzten Reise nach Amsterdam lieferte, möchten jedoch folgende seyn: Oboeconcert, Fdur, Symphonie, Esdur, eine desgleichen, Ddur, das Urtheil des Paris, Ballet, Oboeconcert, Cdur, drey variirte Thema für Oboe, drey Sonaten für Pianoforte und Oboe oder Geige, Oboeconcert, Dmoll, Oboeconcert, Cdur, II, Sonate für Pianoforte und Horn, drey Quartetten für Oboe obligato, Geige, Bratsche und Bass, eine Symphonie aus Ddur (unvollendet), Socrates und Alcibiades, Ballet, Quatuor brillant für die Oboe, Notturni für Oboe und zwey Waldhörner, Scene für Oboe Bdur, Rondo brillant für Oboe Fdur, Flötenconcert, Gdur, Potpourri für Oboe, Amoll. Der grösste Theil dieser Compositionen ist durch den Stich bekannt. Was an diesem Verzeichnisse zu ergänzen ist, könnte wohl am besten durch Thurners Amsterdamer Freunde geschehen.

Der Verfasser musste schmerzhafte Erinnerungen wieder auffrischen, um ein Künstlerleben darzustellen, das, von vielen Stürmen bewegt, diesen endlich erlag; er musste, in einem bittern Contraste zu der nächsten Vergangenheit, sich in jene Zeiten zurückversetzen, wo Thurner als Spielgenosse der Kindheit ihm nahe war, wo dieser später auf dem Gipfel seines Ruhmes stand; er musste von seiner geistigen Anschauung die grausgesehene Verhüllung hinwegziehen, die jenes schauervolle Ereigniss verbirgt, dem Thurners Verderben entsprossen ist. Er hat dieses gethan, um ihm den letzten Zoll seiner Liebe darzubringen und indem er sich überzeugte: das Reich der Kunst sey nicht von dieser Welt!

Georg Döring.

Nachrichten.

Fortsetzung der Nachricht über die Karnevals- und Fastenopern in Italien.

Mailand. Teatro alla Scala. Nicht *Zelmira*, wie es irrigerweise in unserm vorigen Berichte hiess, sondern *Ricciardo e Zoraide* ging Ende Januars in die Scene, und gefiel, wie sonst. David mässigte zwar seine Falsetstimme, schnörkelte aber, wie ge-

wöhnlich, entstellte sogar Rossini und machte ihn unkenntlich, wurde auch dafür ausgelacht. In der ersten Hälfte dieses Monats gab man die neue Oper von Pacini *Gli Arabi nelle Gallie*, die sehr gute Aufnahme fand und von nicht wenigen Mailändern als eine wirklich schöne Oper betrachtet wird. Fragt man sie, warum? so antworten sie: die Introduction sey herrlich, das Duett im zweyten Akt und David's Arie zu Ende der Oper vortrefflich. Untersucht man nun diese Herrlichkeiten und Vortrefflichkeiten genau, so findet man, dass die Introduction (die, im Vorbeygehen gesagt, mit der Bauda beginnt) der Schatten der des *Crociato*, und der Schlusschor dem aus der Introduction des Winter'schen *Maometto* nachgeäfft ist. Viele Freunde Pacini's (seine Artigkeit und Bescheidenheit verschaffen ihm deren überall!) wissen das sehr wohl, möchten aber doch nicht, dass ein Italiener dem Deutschen nachgeahmt habe. Im Duette und David's Arie (deren Melodieen von diesem Sänger selbst, nach seiner eigenen Behauptung, angegeben worden sind) gefallen im Grunde bloss die Kabaletten, wenn David und die Favelle recht schreien, was die heutige junge Welt besonders applaudirt. Die unparteiischen Musikverständigen finden in jener Oper nichts Neues und Ausgezeichnetes, doch Manches nicht ohne Wirkung. Wie sollte auch im Grunde der noch junge P., der schon 37 Opern, und erst voriges Jahr vier, componirt hat, auf einmal etwas Vorzügliches geliefert haben? Man erwäge nur, dass er seit einiger Zeit für die jetztlebenden ersten Sänger, Fodor, Lalande, Tosi, Pasta, Lablache, David, Rubini etc. geschrieben; kein Wunder also, dass seine letzten Opern in Neapel so gut aufgenommen wurden. Zur guten Aufnahme trugen auch diessmal in Mailand die Sänger viel bey. David sang, wie man es in Mailand wünscht und es seyn soll, ohne Fistel und Schnörkel, also einen Canto spianato. und fand starken Beyfall; die Favelle, deren Stimme zwar nicht die reinste ist, doch an Stärke zugenommen hat, die auch zuweilen ihrem Gesange mehr Leben gab, gefiel eben so, wie die Lorenzani und Galli der jüngere, die sich beyde wacker hielten. Jedermann fiel übrigens der Artikel über diese Oper in der hiesigen Zeitung auf. Da wird Anfangs gegen Rossini losgezogen, und Pacini gleichsam als Reformator der Musik aufgestellt. Von der Introduction wird gesagt: die Winter'sche im *Maometto* überrasche, diese entsücke — und dergleichen schöne Dinge, deren Erwähnung sich nicht der Mühe lohnt. Im Grunde sieht man es gewissen Artikeln gleich an, warum sie so und nicht anders geschrieben sind. Zu Anfange des ersten Finale kommt ein Gebet mit Begleitung der Orgel (des Positivs) vor; diese blieb bold als anstössig weg. Hr. Pacini und David sind nach Wien abgereist, wo Ersterer drey seiner Opern, nämlich die ebengenannte, *Gli Arabi*, für David's Debut, *Gli ultimi giorni di Pompeja*, für das der Tosi, und (so viel uns bekannt ist) *il Barone di Dolsheim*, für das seines Vaters, des Buffo in Florenz, (siehe diesen Art.) in die Scene setzen wird. Glückliche Wiener! — Den 16ten dieses gab Dem. A. Bertrand, erste Kammerharfenistin des Königs von Frankreich, eine musikalische Akademie in der Scala; ihr Spiel gefiel, doch tadelte man die Auswahl ihrer Stücke. — Zu Anfange dieses Monats starb hier Hr. Johann Anton Friedrich Jansen, auch aus dem Streite mit dem Wiener Correspondenten in diesen Blättern bekannt (s. die beyden Intelligenzblätter No. 12. und 16 vom Jahre 1812). Diesem Manne, der ein guter Violinist und ein ziemlich guter Klavierspieler war (doch nichts weniger als Concertist auf letzterm Instrumente), zugleich nicht übel componirte, fehlte es ganz am Savoir faire; zum Erstaunen Aller musste er oft mit der grössten Noth kämpfen, während elende Musiklehrer in der reichen Stadt Mailand gemächlich lebten. Sein Ende war auch traurig; er schlich noch zwey Tage vor seinem Tode in der Stadt umher, und als man ihm Hülfe leisten wollte, war's zu spät. Während seines hiesigen 10jährigen Aufenthaltes in Mailand (vorher muss er einige Zeit in Venedig gewesen seyn) componirte er nicht wenig für den Musikverleger Ricordi, für militärische Banden und für Privatpersonen. Sein letztes Werk kam voriges Jahr bey Hrn. Luigi Bertuzzi mit dem Bildnisse des Componisten heraus und heisst: *Trecento Cadenze per Pianoforte*; es lässt zwar in harmonischer und contrapunctischer Hinsicht manches zu wünschen übrig, ist jedoch für Klavierspieler von Nutzen. In der dritten Woche des April d. J. wird hier eine neue wöchentliche Zeitschrift unter dem Titel: *I teatri, Giornale drammatico musicale e coreografico* erscheinen. Für das Dramatische ist Redacteur Hr. Prof. Barbieri, für das Musikalische drey hiesige anonyme Dilettanten, deren Repräsentant Hr. D. Giulio Ferrario, Herausgeber des Prachtwerkes: *Costume antico e moderno etc.* ist, welcher zugleich das Choregraphische redigirt. Als Mitarbeiter werden auf der Ankündigung genannt: S. Mayr, G. Pacini, A.

Rolla, G. Piantanida (provisorischer Censore des hiesigen musikalischen Conservatoriums), P. Bonfichi, D. Lichtenthal, D. Banderali (Singmeister). Wir zweifeln aber sehr, dass diese Herren ernstlichen Antheil nehmen werden. Der Plan des Journals ist folgender: Erster Theil: Memoiren und Nachrichten über Dramatik, Musik und Choregraphie. Erster Abschnitt: Dramatische Theorie. Zweyter Abschnitt: Musikalische und choregraphische Theorie. Dritter Abschnitt: Geschichte der Dramatik. Vierter Abschnitt: Geschichte der Musik und Tanzkunst. Fünfter Abschnitt: Dramatische, musikalische, choregraphische Biographie. Zweyter Theil: allgemeine Annalen der Dramatik, Musik und modernen Choregraphie. Erster Abschnitt: Nachrichten über das italienische Theater. Zweyter Abschnitt: Nachrichten von fremden Theatern. Dritter Abschnitt: Musikalische und dramatische Bibliographie. Vierter Abschnitt: Musikalische Physik und Mechanik und Nachrichten über die scenischen Künste. Fünfter Abschnitt: Winke über das Theatralwesen (Azienda teatrali). Anhang. Pränumerationspreis: vier Gulden, halbjährig, für Mailand. Die Zeit wird lehren, ob dieses Journal auch unparteiische Urtheile enthalten und überhaupt lange bestehen wird. — Zu Anfange dieses Monats erschien hier öffentlich im Druck: *Dizionario e Bibliografia della Musica*, del Dottor P. Lichtenthal. Milano, per Antonio Fontana, 1826, vier Bände in gr. 8. Diess vor zwey Jahren in diesen Blättern auf Subscription angekündigte Werk findet hier zu Land, wie natürlich, sehr gute Aufnahme; die Italiener sagen, zu solchen Schriften gehöre deutsche Geduld und deutscher Fleiss.

Palermo. Hr. Fischer war hier fünf Monate lang krank; über seine Aufnahme auf dem hiesigen Teatro Carolino ist uns nichts Zuverlässiges bekannt; seine Pflegetochter, sagt man, habe gefallen. So viel ist gewiss, dass die Graziosi aus Triest, die, wie bereits gemeldet, mit Kabalen zu kämpfen hatte, so dass an ihre Stelle sogar die Morelli verschrieben wurde, fast die einzige ist, welche fürs künftige Theaterjahr auf's Neue engagirt wurde, und also hier bleibt. Sie soll, brieflichen Nachrichten zufolge, in der *Semiramide* besonders gefallen haben.

Messina. Die Parlamagni gefiel auch in Rossini's *Matilde Shabran*.

Neapel. Von hier fehlen uns die neuesten Nachrichten; sie scheinen aber nicht interessant zu seyn. Ueber die Pasta enthielten frühere Pariser Blätter, namentlich die *Etoile*, das *Journal des Débats*, der *Courier français etc.* und aus ihnen alle italienischen Zeitschriften, einen Brief Crescentini's an den Grafen *** und Hrn. Imbimbo in Paris, worin er jene Künstlerin als Sängerin und Actrice ungemein lobt und von ihrer guten Aufnahme dort spricht. Hier hat sie als Sängerin kein Glück gemacht, und die innigste Verbindung zwischen Künstlern der ersten Klasse und gewissen Journalisten ist zu bekannt, als dass man aus dem blitzschnell verbreiteten Crescentini'schen Briefe nicht das Wahre an der Sache errathen sollte.

Rom. T. Argentina. Man gab abermals *Semiramide* mit Beyfall. *T. Valle.* Die neue Donizzetti'sche Oper, die nach öffentlichen Blättern durchgefallen war, hiess *Olivo e Pasquale*. Privatnachrichten behaupten, das Buch sey zu lang gewesen; Andere sagen, die Bonini habe ohne Leben gesungen, der Maestro sey auf die Scene gerufen worden, und die Arie des Tenors, ein meisterhaftes Duett im zweyten Akt und ein Quartett für vier Männerstimmen hätten besonders gefallen. Die Boccabadati Gasnoli gab hier den 14. v. M. eine musikalische Akademie im Theater Argentina, die sehr besucht war.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Drey leichte Rondos über beliebte Opernmelodieen für's Pianoforte, comp. von F. Kuhlau. Op. 73. No. 1, 2, 3. Copenhagen, bey Lose. (Pr.

Leicht sind diese Rondos, doch für schon einigermaassen fortgeschrittene Schüler. Die Absicht des Verfassers scheint zu seyn, sie vornämlich in fertigerem und zierlicherem Spiele zu üben, diese Uebungen aber ihnen durch die artigen und beliebten Themen zu erleichtern. Hierzu können diese Stücke recht gut dienen, und zur Unterhaltung, besonders für junge Frauenzimmer, gleichfalls. Als Musik an sich dürfte No. 1. am besten gefallen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten May. **Nº. 20.** 1827.

Das Musikalisch-Komische.

Das Komische ist noch Stephan Schütze, in seinem *Versuch einer Theorie des Komischen*, Leipzig 1817, einem Buche, das mir wenigstens keine meiner Fragen über das Wesen dieser Lebens- und Kunsterscheinung unbeantwortet liess — „eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, dass die Natur mit dem Menschen, während er frey zu handeln glaubt, oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freiheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird. Oder: Das Komische ist das in und bey der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen, — der durch ein heiteres Zusammentreffen oder Wechselspiel zwischen Willen und Natur (Willkühr und Naturhandlung) fühlbar werdende Abstand einer beschränkten Freiheit von einer höhern. In der Kunst — die Hervorbringung eines solchen zusammentreffenden gegenseitigen Spiels, das Aufstellen von solchen Handlungen und Verhältnissen des Menschen, wodurch die Abhängigkeit seiner Freiheit ohne Aufhebung derselben und im Missverhältnisse zu einer höhern sichtbar oder fühlbar wird.“ —

Wer nur einigermaassen die Gabe hat, an ähnlichen Erscheinungen ihr Gleichartiges, Allgemeines aufzufinden, wird zu dem Treffenden der Erklärung Ja sagen, und sie nur desto mehr bestätigt sehen, jemehr er Fälle aus verschiedenen Sphären an sie hält.

Das Leben, die Geschichte, die Poesie, die darstellende Kunst, die bildenden Künste bieten uns Beyspiele des Komischen aller Art, ja, alle diese Sphären tragen es als ihr halbes Leben in und an sich, dem sich der Ernst als die andere Hälfte gegenüberstellt, so dass jede für einen Janus-Kopf gelten mag mit einem das Lächerliche wiederstrahlenden Demokritus- und einem ernsten Heraklitus-Gesicht.

Nur zwey Künste scheinen des komischen Ausdrucks nicht fähig zu seyn, die starre Baukunst und die flüssige Musik, jene ihres unwandelbaren Ernstes wegen, diese, weil sie diejenige Bestimmtheit verweigert, welche der Ausdruck des Komischen fordert.

Die Baukunst, und wir können auch noch die Gartenkunst dazu nehmen, macht sich meistens selbst lächerlich, wenn sie launig seyn will. So kam mir allerdings einiges Lachen, als ich im Park von L. . burg das „Haus der Laune“ sah, die wunderliche Façade und innere Einrichtung, die Weinfässer auf dem obersten Boden, den Taubenschlag im Keller, die Affen lehrend, die Schweine kehrend etc. fand; es war aber durch den frostigen Witz erregt, der den Humor eines Bildchens mit der verkehrten Welt — im Grossen so kostspielig und für die Beschauung weitläufig und auseinandergezogen verkörperte.

Die Gartenkunst, wenn sie aus Taxus-Bäumen allerhand lächerliche Figuren schneidet, kann uns auch zum Lachen bringen, und hier scheint der eigene Fall einzutreten, dass dieses durch lebloso Gegenstände erweckt wird, — durch einen Baum, dessen freyem Wuchs man eine Gestalt, etwa einen Schneider zu Bock, aufgenöthigt, dessen organischer Willkühr man mit der Scheere gleichsam durch den Sinn gefahren; aber andererseits auch durch den geschnittenen Schneider, dem wir, wenigstens in Gedanken, die gereizte Vegetation aus allen Gliedmassen dringen und Verunstaltung drohen sehen. Am Ende ist es doch eine passive Komik, und wir lachen über den Gärtner, der seine Plastik an einem so unkünstlerischen Stoffe bewähren wollte oder musste, und über den Kunstsinn der Beschauer, die so etwas ergötzlich finden konnten.

Die fälschlich sogenannte Englische Gartenkunst bringt auch zuweilen aus Ungeschmack lustige Partieen an, wird aber gar häufig durch das Witzige selbst lächerlich, wo es dann auf der ironischen Warnungstafel heisst: Man bittet,

„Die Berge ja nicht flach zu treten,
„Auch lass' man keine Hunde laufen,
„Damit sie nicht die Seen aussaufen etc.“

Wenn Jemand die Baukunst eine gefrorne Musik genannt hat, so kann uns diese dem Naturphilosophen wohlverständliche Bezeichnung mit einem leichten Sprung auf die eigentliche Musik hinübersetzen, ohne dass wir diese darum eine flüssige Baukunst nennen wollen.

Unser obenangeführter Denker gebe uns seine Ansicht vom Verhältniss der Musik zum Komischen, und erlaube uns, hie und da Etwas von unserm Eigenen dazu zu thun.

„Die Musik kann an sich das Komische, weil dieses von einer Vorstellung herrührt, nicht erreichen; als ein Ausdruck des Gefühls hindert sie dasselbe eher, weil das Komische die freye Beschauung voraussetzt, und alles lyrische Hingeben an die Sache und gänzliches Sympathisiren (das Gegentheil vom Scherz) dieselbe erschwert und der Seele mehr eine Ausdehnung, als eine Richtung auf Hauptmomente giebt. Indessen kann die Musik doch auf dreyerley Weise mit dem Komischen in Verbindung treten; erstlich: wenn und insofern sie nicht auf das Gefühl, sondern auf die Phantasie wirkt, und das ganze Spiel in ein flüchtiges Element versetzt, welches die kühnere Dichtung befördert, und also auch für das Komische neben dem Geistigen den stärkern Ausdruck des Sinnlichen und Körperlichen zulässig, ja zur Hindurchwirkung des Lächerlichen sogar nöthig macht.“

„Diess ist besonders in den Zauberopern der Fall, wo die Musik die Phantasie zu grösseren Erscheinungen erhebt und in eine neue Welt von Wundern versetzt, durch welche das scherzhafte Spiel der Natur mit den Menschen auffallender, grotesker hervortreten darf. Menschen, die von Drachen durch die Luft geführt, von Kobolden geneckt, in Thiere verwandelt oder sonst verzaubert und mit besonderen Eigenschaften begabt werden, erregen hier häufig das lebhafteste Gelächter, was sie ohne die Hülfe der magischen Töne schwerlich würden. Die Musik ist hier nicht auf Seiten des fühlenden Herzens, sondern im Dienste der mächtigen und eigenwillig handelnden Natur, welche gegen den Menschen der mehr thätige Theil ist, und auch die Phantasie des Zuschauers mit zu sich hinüberzieht.“ —

Es braucht wohl kaum darauf aufmerksam gemacht zu werden, wie treffend hier die Kunst des grossen Meisters bezeichnet ist, der den heimlich leisen oder brausend schreckenden Gang phantastischer Naturgewalt, das Dämonische vom foppenden bis zum grausigen Spiele mit dem Menschen, in Tönen auszudrücken, und so unmittelbar in uns hinein zu setzen wusste. „Wenn auch anderen Tondichtern das Komische in diesem Falle nicht misslungen ist, so tritt es doch gewiss bey den meisten massiver auf als bey Mozart, dessen lichter, tiefer und reicher Geist es als ein ironisches Walten der Naturkraft idealisch-leicht zu geben vermochte.

„Zweytens tritt die Musik mit dem Komischen in Verbindung, insofern sie die Stimmung, welche demselben zum Grunde liegt, andeuten und ausdrücken, und also das Gemüth zum Komischen empfänglich machen kann. Diese Stimmung ist nämlich Heiterkeit, Munterkeit, Lustigkeit. Damit wirkt sie besonders bey komischen Operetten und componirten Possen, in welchen die Munterkeit der Personen als Gegensatz der erstarrenden Thorheit zum Ausdrucke der beschränkten Glückseligkeit sehr nöthig ist. Die muntere, lustige Musik, die die närrischen Handlungen in Takt und Harmonie zurückbringt, giebt den Personen etwas Drolliges, womit sie bey einer Art von Naivetät wieder den singenden und hüpfenden Kindern ähnlich werden, und den Zuschauer in eine fröhliche, sorgenfreye Stimmung versetzen. Das Grelle der Posse verschwindet unter dem Zauber der Musik, oder vielmehr: sie verträgt nun erst recht die volle Sinnlichkeit und die närrischen Querssprünge der glücklichen Thoren.“

Wir wollen neben der Opera buffa der Italiener an die komischen Opern süddeutscher Meister, eines Wenzel Müller etc. erinnern, wo uns das derbe, wohlhäbige, bequeme, genussliebende Leben der Phäaken, ein seliges, durch National-Mutterwitz sich auftitzelndes Phlegma, ungeschreckt von den Mühen das Denkens, der Anstrengung nordischer Cultur, in hellen Klängen und tanzenden Rhythmen zu Ohren drängt. Dieses ewige Prater-Leben, dieses die ganze Nation durchsuckende Tarantelisch-kann uns am besten so ein „Tyroler Wastel“ mit seinen Brüdern versinnlichen, die selbst

aus dem obersten Schaume des Lustmeers der Nation entstanden sind.

„Drittens kann die Musik das Komische befördern, wenn sie in den Reden den auf- und absteigenden Gang der Stimme nachahmt und also mimisch wird. Indem sie ihren Antheil an der Prosa wieder zur Sprache bringt, parodirt sie gleichsam, der Rede nachfolgend, die Veränderungen des Willens und den Tonwechsel des Verlangenden, fast wie es Kinder machen, wenn sie sich einander singend nachsprechen. Bald steigt sie mit der Frage hinauf, bald begiebt sie sich mit dem Unwillen brummend in die Tiefe, bald tritt sie plötzlich mit einem eigensinnigen Machtgebote hervor, bald macht sie Sprünge hin und her, bald persiflirt sie die eintönige Klage. Es versteht sich, dass sie diess gewöhnlich mit der Melodie verschmilzt; aber sie kann es auch, wo es gerade hingehört, für sich deutlicher und sinnlicher hervortreten lassen, wobey es nun wieder auf den Schauspieler ankommt, dass er ihre Sprache auffasst, und, sich an sie anschmiegend, sie mehr zum Gelächter hervorzieht. Besonders könnte in komischen Recitativen von beyden Seiten, vom Componisten und dem Schauspieler, noch weit mehr, als bisher, zum Ausdruck des Lächerlichen geschehen."

Wenn die Wortsprache oft zu einem Träger des Komischen wird, weil der Sprechende durch die Eigenthümlichkeit seiner Stimme, durch die Art seiner Betonung und Declamation, oder, weil ihn seine leichte Zunge hinreisst, seine schwere den Gedanken nicht nachkommt oder stotternd sie zerbröckelt, weil sein Organ auffallend hoch oder tief ist, oder durch den Affect so oder so gestimmt wird — als ein von der Naturgewalt und Gewöhnung Beherrschter, als ein gezwungener Freiwilliger erscheint, so ist die Musiksprache — der Gesang — ein Medium, in welchem sich die Strahlen des Komischen noch mehr auseinander brechen, ein convexes Glas, das vergrössert und brennt.

Hiezu kommt noch, dass die Instrumentalbegleitung die komischen Sänger nachahmend verspottet, dass sie selber sich untereinander parodirend hänseln, und dass alles auf der lustigen Schaukel der Töne fortgetragen wird. Im *„Kapellmeister"* macht es eine besonders komische Wirkung, wenn dieser das Orchester mit ins Spiel zieht, den verschiedenen Instrumenten ihre Sätze, ihr Eintreten dictirt, und als nun die Hörner unaufhaltsam fortblasen, ihnen ergrimmt Einhalt thun will, weil sie die schöne Harmonie durch schreckliche Dissonanzen verderben, während diess doch erlaubte, geflissentliche, die Harmonie pikant machende sind.

Wir sahen also das Komische der Musik unter dreyerley Ausdruck auftreten: 1) der ganzen musikalischen Darstellung als ein Haupttheil, dem Seriösen gegenüber, als eine helle Hauptfarbe, jedoch nicht so schroff wie das Weisse vom Schwarzen abstechend, eingeboren. Hier kann der Humor des Tondichters alle Kunst der Harmonie zu Hülfe nehmen, und, indem er nicht bloss das Lustige und Lächerliche sinnlich darstellt, sondern den foppenden, ironisirenden Naturgeist selbst, der, wie ein in Tönen spukender Rübezahl, im ganzen Werke haust, ein wahrhaft ideales Product schaffen.

Da hier Idee und Sinnlichkeit in Verbindung treten, so wird die Musik hochkomisch und die Oper in ihrer organischen Vollendung ein Charakterstück. Darum möchte man bey Mozarts *Don Juan* wünschen, dass die Partie des Leporello nicht, wie so oft geschieht, niedrig-komisch und carrikirt gegeben würde, sondern mit einem Anfluge von Noblesse, einem Wiederscheine seines Roué von Herrn.

2) Das Komische der Melodieen und Rhythmen. Hier mag das Niedrig-Komische Platz greifen, das Gemeingut der Volksmelodieen in Empfang genommen werden, der Walzer die lächerlichen Figuren in seinen Wirbel locken, damit das Publikum innerlich mitsinge, mittanze. Die Musik wirkt hier ähnlich dem Kitzel oder einer das Zwerchfell irritirenden Bewegung, wo beym leisesten Anstoss Lachen entsteht.

3) Das mimisch und declamatorisch Komische als die Ausprägung des Komischen im äussersten Getheil. Es versteht sich wohl von selbst, dass nicht die eine oder andere Operngattung ausschliessend nur dieses oder jenes Ausdrucks des Komischen sich zu bedienen habe, sondern, dass jeder in jeder derselben, von der tragi-komischen Oper bis zur Posse, angewendet werden könne, und dass mit dem Obigen nur das Hervortretende angedeutet werden sollte.

Auch ausser der Oper kann die Musik mit dem Komischen eine Verbindung eingehen, und wir fragen zuerst, ob diess auch die blosse Instrumentalmusik ohne Anlehnung an ein bestimmtes Sujet, einen dramatischen oder lyrischen Text, vermöge oder versuchen dürfe.

Insofern Instrumentalmusik ausschliessend aufs Gefühl wirken soll, nicht aber auf bestimmte Affecte,

I.

Bey den bisherigen Orgel-Einrichtungen entdecke ich hauptsächlich zwey Fehler. Man hat 1) sich mehr um Pfeifen, als um Wind bekümmert, 2) mehr auf die Gröfse der Pfeifen, als auf die Tiefe Rücksicht genommen, die durch die Schwingungen erzeugt wird.

1) Dafs eine Pfeife keinen bestimmten Ton angeben konne, so lange der Zylinder nicht in Erzitterung geräth, ist eine von allen Naturlehrern anerkannte Wahrheit. Diese Erzitterung geht erst alsdann vor, wenn die Pfeife vom Winde gehörig gepackt wird. Dafs aber die Pfeifen selten zur völligen Ansprache kommen, liegt: *a*) am Wind selbst, und den Blasbälgen, *b*) an den Kanälen, *c*) am Bau der Pfeife.

a) So viele geschickte Orgelbauer es auch giebt, die den Wind abzumessen und gute dauerhafte Blasbälge zu verfertigen wissen: so wird es doch nicht überflüssig seyn, wenn ich ihnen zu Gemüth führe, dafs alle dazu erforderliche Materialien z. B. Holz, Leder u. s. w. von der besten Qualität seyn müssen, dafs neu verfertigte Blasbälge nur im Sommer und in den wärmsten Tagen, auserdem aber niemals, auch bey der stärksten Ofenhitze nicht gehörig trocknen, dafs sie weit aufgehen müssen, dafs der Balgkasten nicht zu entfernt vom Pfeifenstock liege u. s. w. An allen diesen Fehlern sind die grofsen Gesichtspfeifen, die dadurch unentbehrlich gewordenen Kondukten und die fast unzähligen Dublet-Register *) Schuld.

b) Die Kanäle müssen so weit seyn, dafs bey einer nur ganz selten vorfallenden Anstrengung, wenn z. B. mit dem ganzen Werk und allen Bässen bey den vollsten Griffen ein anhaltendes Adagio von 24 Takten vorkommen sollte, die ganze Windmasse nicht allmählig, sondern gesammelt schon in dem Umfange Platz finden dürfte. Deswegen mufs jeder Philosoph die kurzsichtige Spekulazion solcher Bestoller bedauren, die bey Reparaturen, um der Orgel mehr Stärke zu verschaffen, die Anzahl der Pfeifen vermehren, ohne weiter auf grofsern Zufluss von Wind zu denken, und hernach sich noch wundern wollen, wenn die Orgel schwächer klingt. Ich habe sehr oft die Erfahrung gemacht, dafs wenn man alle Register anzog, der Ton weniger durchdringlich war, als wenn man nur gewisse gewählte Stimmen brauchte. Auch sollte jeder Organist sich zum Gesetze machen, nie zu einer offenen Pfeife eine gedeckte oder minder starke von derselbigen Quantität zu benutzen, wenn z. B. ein Principal 8 Fufs, Princ. 4 F. angezogen ist, noch ein Gedakt, Quintatön, Gemshorn oder Rohrflöt von demselbigen Fufsmafs dazu zu nehmen; weil das schwächere Register, ohne gehört zu werden oder durchdringen zu konnen, doch dem stärkeren den Wind wegschnappt. Ich vergleiche einen Windkanal der Orgel, mit einem Graben, den man auf der Seite der Landstrafse anbringt, um das Wasser abzuleiten. Was würde man von einem Weg Kommissär halten, der die Einhölung bey der Chausée nicht weiter und tiefer graben liefse, als sie nur bey trockenen Jahren nöthig wäre? Wird man nicht die allerfeuchtesten Jahre, wo Ueberschwemmungen eingetreten sind, zum Mafsstab wählen, damit nur nie der Graben überlaufen und die Reisenden beunruhigen könne? Eben so soll, zwar im entgegengesezten

Univ.-Bi... München

*) Unter Dublet-Register verstehe ich solche, die die nämliche Qualität (Eigenschaft) *und* Quantität (Fufsmafs) haben. Bey meinen Dispositionen vermeide ich einen Prinsipal 4 Fufs, wenn ein acht fufsiger schon da ist, u. s. w. *Zwey* Principale 8 Fufs und *zwey* Principale 4 Fufs tragen weder zur Stärke etwas bey; denn sie erregen ein unangenehmes Schwirren, noch zur Mannichfaltigkeit. Dies ist die Ursache, dafs ich mit 900 mehr, als sonst mit 4000 Pfeifen möglich war, leisten kann. Auch diese Asserzion ist in dem *mifslungenem* Aufsatz des Berliner Orgelbauers ganz misverstanden. Er glaubt, dafs ich mehrere Register, von derselbigen Quantität, unbedingt verwerfe, wenn die Qualität auch verschieden ist und weifs nicht, dafs ich selbst in meinen Dispositionen z. B. *Principal* 8 Fufs, *Gemshorn* 8 Fufs, *Viola di Gamba* 8 Fufs, *Trompet* 8 Fufs u. s. w. aufnehme.

d. Verf.

am wenigsten auf einen solchen, der, wie das Lächerliche und Komische, durch den Verstand und das denkende Anschauen vermittelt ist, scheint ihr der Ausdruck desselben verwehrt zu seyn. Indessen hat man doch Musikstücke, deren Bezeichnung schon auf eine Art von Komik hindeutet, z. B. Capriccio, Scherzando etc. und wenn beym Hörer auch gerade kein Lachen entsteht, ja nicht entstehen soll, so meldet sich doch oft ein Lächeln, weil durch die Musik, namentlich in der dem Denken vielleicht am nächstliegenden Quartettmusik, Etwas wie von einem lustigen, possirlichen Gespräche, Wortwechsel, komischen Hader durchdämmert, oder ihr gern unterlegt wird.

Eine baroke Laune, die ihr Melodisches selbst durch Dissonanzen und unerwartete Sprünge unterbricht, ein Modulationswechsel, wie wenn ein grämlicher Alter mit einem Spassvogel zankte, ein Wiederkehren des Themas, gleich einem Lieblings- und Gewohnheitworte, das Jemanden immer wieder auftönt, während man ihn durch die zerstreuenden Reden der Anderen davon abgebracht wähnte, oder gleich der stereotypischen Ansicht eines Starrsinnigen, der, wo man ihn schon auf der Treppe glaubte, noch einmal die Thüre öffnet und herein ruft: „Es ist aber doch so, wie ich gesagt!“ — das und ähnliches giebt der Musik einen komischen Anstrich, weil in ihr über der freyen Wahl eine Nöthigung, ein unwiderstehlicher Zwang, eine mit dem Spieler spielende Gewalt zu schweben scheint.

Hier ist indessen die Wirkung noch geistig und zerflossen leicht, wie es seyn soll, und ein genialer Meister wird sich aller Absichtlichkeit und alles deutlich Hinzeigenden hiebei enthalten. Massiver tritt im Komischen das Quodlibet auf, ein Aneinanderschichten contrastirender Musiksätze, wo der heitere den ernsten komisch beleuchtet, weil das ganze Ding von einem betrunkenen oder närrischen Tonkünstler auszugehen scheint, den der Musikgeist so stachelt, dass er Alles wie Kraut und Rüben vorbringt.

Ein solches Stück muss mit Geist und Laune, so zu sagen, ohne Naht, aneinandergewoben, nicht zusammengeflickt seyn, damit die Uebergänge als eine überraschende, lächerliche, aber doch natürliche Ideenverkettung erscheinen.

Das deutsche Vaudeville ist im Operusch eine Art Quodlibet, das entweder Volksmelodieen einlegt, oder bekannte Opernstücke meist parodirt, travestirt, also das Ernste, Schwermüthige an der lustigen Stelle, und umgekehrt, anbringt, den Bouffon wie Sarastro singen lässt u. dgl.

Wenn das Volk der Bühne die allbekannten, durchgesungenen Melodieen wieder auftischt, den Gassenhauer zu Ehren bringt, so erscheint hier im Kunstspiegel das Singen-Müssen der Nation und wirkt auf den Zuschauer und Hörer als eine Nothwendigkeit, unter der die Sänger gleich den Vögeln stehen, die sie immer wieder in die alte Leier hineinzieht, mit der Kraft des Komischen.

Im mehrstimmigen Gesange kommen häufig komische Stücke vor, die zwar, als Bruchstücke aus Opern betrachtet, schon unter dem früher Gesagten begriffen sind, die wir aber doch eigens nennen wollen, weil sie den Hauptgedanken noch mehr klar machen helfen. Beliebt sind die Terzetten, wo ein polternder Alter den Anbetern der Tochter, die ihr ein Ständchen bringen, den Kopf wäscht, ein weingrüner Singlehrer seine Schüler instruirt, ein Schulmeister mit dem Bakel in der Hand die ABC-Schützen haranguirt; bekannt die Quartetten, wo die Sänger vom Vorsänger als Instrumente behandelt, oder wo Mönche- und Nonnengesang karrikirt werden. Ein loser Vogel hat sogar ein Katzenquartett, mit treffender Nachahmung dieser Thiere, componirt.

In diesen Fällen werden Individuen oder Stände in musikalischer Darstellung lächerlich gemacht, indem sie als Gefoppte, Geplagte, Getriebene erscheinen, deren Freiheit durch ein Gebisterisches eludirt wird.

Im Katzenquartette scheint zwar gerade das Umgekehrte stattzufinden, indem die thierische Nothwendigkeit, der Instinkt, sich zur musikalischen Kunstfreiheit erhoben; unser Lachen würde jedoch auch bey einer wirklichen Katzenmusik der Art aus der Wahrnehmung entstehen, wie ein sonst frey waltender Instinkt durch Dressur, durch Kunstregeln gemeistert worden, wie die abscheulichen Sänger, ohne es zu wissen, den Gesetzen der Melodie, Harmonie und Rhythmik dienstbar werden mussten. Beym Anhören eines abgerichteten Vogels findet dasselbe statt. Das menschliche Nachahmen von Thierstimmen deutet, als subjective freye Kunst, noch mehr auf die objective unfreye Natur hin, und erhöht das Lächerliche im Spiegel der Darstellung.

* * *

Weit entfernt, mich zu berechnen, diese kleine Abhandlung könnte den Tonsetzern dienlich seyn,

bin ich vielmehr der Meinung, die Anwendung des Komischen in der Musik bleibe dem Genius überlassen, könne gar nicht eigentlich gelehrt, vom Talent nur etwa an Vorbildern studirt werden.

Dennoch wage ich, mich anlehnend an das geistreiche Buch des Dr. Schütze, nachdem ich den Gegenstand in mir vorerst weiter entwickelt hatte, meinen Gedanken Oeffentlichkeit zu geben, weil durch solche Untersuchungen, wenn auch nicht die Kunst gefördert, doch die allgemeine Aesthetik mehr ins Specielle geführt wird.

Nachrichten.

Berlin. Seit der Charwoche sind die Kunstgenüsse hier schnell auf einander gefolgt, und noch stehen uns interessante Aufführungen bevor. Das Concert spirituel der Mad. Catalani am Gründonnerstage fand im Königl. Opernhause in der Art Statt, dass das ganze Chor- und Orchesterpersonale auf der Bühne (jedoch die Instrumente nicht erhöht genug) aufgestellt war. Den ersten Theil eröffnete zweckmässig die Introduction zu Händels *Messias* (E moll). Nach dieser hätte die sich anschliessende Arie (E dur) mit dem Recitative: „Tröstet mein Volk" ohne Unterbrechung folgen, und nicht die Sängerin erst vorgeführt werden sollen. Mad. Catalani sang die genannte Arie (in D dur weniger günstig transponirt) mit der einfachen Grösse, welche dieser imponirenden Stimme mehr, als Bravourgesang zusagt. Hierauf folgte der Chor aus dem *Messias*: „Denn die Herrlichkeit Gottes". Am wenigsten behagte das opernartige „Gratias agimus tibi" von Guglielmi, mit obligater Clarinette, obgleich mit vieler Erhebung gesungen. Hinreissend wirkte dagegen Händels mächtiges „Hallelluja", vom Theaterchor recht tüchtig ausgeführt, und die rührende, tief empfundene Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt". Mad. Catalani trägt diess seelenvolle Gesangstück mit einer Devotion und Innigkeit vor, die in jeder Sprache des Textes (es wurde der englische Originaltext benutzt) zum Herzen sprechen muss. Die Schlussfuge aus dem *Messias*, weniger sicher ausgeführt, als das Hallelluja, und eine wenig bedeutende Arie von Cimarosa endeten den ersten Theil, nachdem zuvor das Publikum noch das Volkslied „God save the king" begehrt hatte, welches Mad. C. wieder mit dem oft an ihr bewunderten Feuer, mit Action voll Energie und Hoheit vortrug. Die Versammlung erhob sich beym Beginnen des Gesanges von den Sitzen und stimmte in den Chor ein.

Den zweyten Theil des geistlichen Concertes füllte das erhabene *Requiem* von Mozart aus, welches einer gelungenern Ausführung werth gewesen wäre. Dem. Carl und Hoffmann, Hr. Stümer und Devrient sangen die Solostimmen gut und richtig; allein die Chöre schwankten theilweise, und manche tempi wurden von Hrn. Musikdirector Möser zu lebhaft genommen. Es hatte wohl an Zeit zu gehörigen Proben gefehlt, welche um so nöthiger sind, da der Theaterchor theils mit geistlicher Musik weniger vertraut ist, theils immer neue Mitglieder hat, daher auch der rastlos thätige Chor-Dirigent, Hr. Seidel, oft viel Arbeit bey wenigem Lohne hat.

Hr. Professor Zelter gab, wie gewöhnlich, auch am diessjährigen Charfreytage die Graun'sche Passionsmusik *der Tod Jesu*, im neuen Lokale der Singakademie, welches zum erstenmale von S. M. dem Könige besucht wurde. Die Aufführung der Chöre war vortrefflich; namentlich wirkte die meisterhafte Fuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" ausserordentlich; eben so der Choral „Wie herrlich ist die neue Welt." Mad. Milder, ferner eine junge Schülerin des Concertgebers, deren Stimme viel Höhe hat, die Herren Stümer und Devrient d. j. sangen die Arien und Recitative. Das einzige Duett wurde, statt von zwey Sopranen, sehr gelungen von Sopran und Tenor ausgeführt; doch wollen uns die Terzengänge der Soprane besser zusammenklingen, als die Sexten mit dem Tenor. Dasselbe Werk wurde am Sonnabende vor Ostern in der Garnisonkirche vom Hrn. Organisten Hansmann zu milden Zwecken aufgeführt. Das Hansmann'sche Singinstitut, obgleich weit schwächer der Zahl der Mitglieder nach, als die Fasch-Zelter'sche Singakademie, führte dennoch ebenfalls die Chöre kräftig und sicher aus. Einen besondern Reiz aber hatte diese Kirchenmusik durch die Mitwirkung der Dem. Sontag erhalten, welche die Bravourarie: „Singt dem göttlichen Propheten" mit ihrer nicht eben starken, doch wohl anstönenden, angenehmen Stimme ungemein anziehend und sehr deutlich vortrug. Die übrigen Solos waren durch Dem. Carl und Hoffmann, die Herren Jäger und Blume besetzt. Die grosse Kirche war überfüllt.

Am 22sten dieses gab Mad. Catalani ihr drittes Concert im Königl. Opernhause, welches sehr besucht war. Nach einem Lustspiel in einem Akte

bereitete Beethovens Ouverture zu *Prometheus* auf die folgenden Kunstgenüsse würdig vor. *Das heilige Lied*, von Matthisson, von J. P. Schmidt für fünf Solostimmen, Chor- und Orchesterbegleitung mit Begeisterung durch die vortrefflichen Worte in Musik gesetzt, sprach das Lob Gottes und der Natur tief empfunden aus. Da diese Hymne im Klavierauszuge (bey C. F. Peters) bereits gedruckt und in dieser Zeitung genauer beurtheilt ist, so beschränken wir uns darauf, zu bemerken, dass die hinzugefügte Instrumentation die Wirkung erhöhte. Dem. Carl, Hoffmann und die Herren Beer und Busolt führten die Solopartieen gut aus. Der Chor sang rein und mit Ausdruck. Es folgte die erste Arie der Mad. Catalani, von Morlacchi, mit heroischem Schwunge und glänzender Kunstfertigkeit gesungen. Zum Intermezzo dienten Instrumental-Concertstücke der beyden Herren Griebel, auf dem Oboe und Violoncell, und des Hrn. Belcke auf dem chromatischen Tenorhorne, welche sämmtlich recht lobenswerth ausgeführt wurden. Mad. C. sang ausserdem noch das „Ombra adorata" von Zingarelli (oder Crescentini?), einen halben Ton tiefer, mit besonders ergreifendem Ausdruck. Eine glänzende Arie von Cianchettini, mit obligater Violine, hatte schon im ersten Concerte der Mad. C. gute Aufnahme gefunden, und erfreute sich auch diessmal des Beyfalls der Menge. Weniger wirkte eine uns unbekannte Arie von Rossini. Ueber den Vortrag der Arie Figaro's „Non più andrai" waren die Stimmen der Kenner nicht einig. Den Character des neckischen Figaro und den militärischen Schluss hatte Mad. Catalani als Meisterin aufgefasst; ob aber die eingelegten Schnörkel hieher gehörten, darüber bliebe noch zu entscheiden. Unserer individuellen Ansicht nach störten diese kleinen Rouladen zwar nicht bedeutend den fein-komischen Character der reizenden Musik, verbesserten diese indess wahrlich auch nicht, sondern italienisirten sie nur stellenweise. Der Effect im Ganzen war bedeutend, obgleich die Transposition der Tonart C in D dur nicht ganz vortheilhaft für die Instrumentalwirkung ist. Indess erschwerte diese wenigstens die Ausführung minder, als das Des dur des „Ombra adorata" statt D dur. Mad. C. richtet sich freylich bey solchen Veränderungen vorzugsweise nach ihrer Stimme, und in Italien bleibt der Componist ein Sklave des Sängers. Deshalb thut Rossini wohl daran, die Figuren der Singstimmen gleich selbst hinzuschreiben und dabey die Sänger zu berücksichtigen, für deren Stimmen und Virtuosität er schreibt. — Mad. C. sang nun noch „Rule Brittania" und „God save the king" ganz mit der an ihr bewunderten Macht des Gesanges, und fast noch ergreifender, als früher. Besonders erregte das Schlusslied wieder unbeschreiblichen Enthusiasmus. Am 27sten dieses wird nun Mad. Catalani noch in der Garnisonkirche zum Besten der Armen, und am 30sten dieses aus seltener Gefälligkeit im Concerte des Hrn. Musikdirector Möser singen, worüber nächstens ein Mehreres.

Nürnberg. Seit dem letzten Berichte von hier (s. No. 24. d. m. Z. 1826) wurden unter Leitung des Stadtmusikus Hrn. Blumröder zum Besten der hiesigen städtischen Gesangschule an klassischen Werken gegeben: Haydn's *Schöpfung* (am Reformationsfeste), Händels *Messias* (am Weihnachtsfeste) und Grauns *Tod Jesu* (am Charfreytage). Sie erfreueten sich mehrern oder minderen Antheils von Aussen, wie eben die Verhältnisse einwirkten, aber dagegen lebhafter thätiger Mitwirkung von Gesang- und Musikfreunden, welche bey diesen Aufführungen einen willkommenen Vereinigungspunct finden, den sie ausserdem vermissen würden. Unter den Solosängern zeichnete sich jedesmal Hr. K. S. Weixelbaum aus, der, da er Nürnberg auf längere Zeit zu seinem Aufenthalte gewählt hat und auf höhere Gesangausbildung in vielen Familien erfolgreich einwirkt, sich mit uneigennütziger Bereitwilligkeit der Theilnahme unterzog. Die übrigen Solopartieen wurden mit vielem Fleisse von den Fräulein Scharrer, Schlemmer, Sebald, den Herren Bürchl, Daut und Hahn ausgeführt; die Chöre fanden jedesmal eine Besetzung von 60 bis 80 Stimmen; wohl die beste Erwiederung auf die Verunglimpfungen, welche über diese Unternehmungen in öffentlichen Blättern ausgesprochen wurden.

Das vorzüglichste der öffentlichen Concerte war unstreitig das im September zum Besten der Griechen gegebene, welches besondere Auszeichnung durch die persönliche Anwesenheit unsers allverehrten Königs erhielt. Fräulein Delphine v. Schauroth erfreute die zahlreiche Versammlung mit kunstvollen Vorträgen am Pianoforte; Hr. K. S. Weixelbaum, seine talentvolle Tochter, Fräul. Friederike W. und Hr. Prof. Iwan Müller erstrebten wetteifernd allgemeinen Beyfall. Dem geliebten König ertönte in hundertstimmigem Chore das Volkslied: Heil dir etc. Beethovens herrliche Festouverture hatte

den festlichen Abend begonnen, und zwey kräftige Chöre aus Händels *Samson* beschlossen ihn. Ein grosses Concert im Theater, wenige Tage vorher von der nun leider der Kunst und dem irdischen Leben entrissenen unvergesslichen Mad. Vespermann gegeben, zeichnete sich nicht minder durch die eigenen Vorträge der Concertgeberin, als durch Hrn. Prof. Iwan Müllers Spiel aus. Später folgte ein grosses Concert der gefeyerten Mad. Catalani. Ausser diesen Concerten fand noch das Concert des Hrn. Endres von Regensburg Statt, eines wackern Oboisten, der bey fortdauerndem Fleisse auf dem schweren Instrumente viel zu leisten verspricht. Der Winter führte die Concerte im Museum herbey, bey denen man weder Mannigfaltigkeit, noch gute Auswahl vermisste. Sie wurden von Fräul. Vial und Scharrer, wie im vorigen Jahre, mit Gesang, und von den Herren Stadtmusikus Hahn jun., Bach, Reg. Oboisten Reiter und Lippert, Fräul. Ohrwald aus München, Fräul. Heyden von hier und Hrn. Schüler von Fürth mit Instrumentalsolopartieen unterstützt. Im ersten dieser Concerte hörten wir den rühmlich bekannten Clarinettisten Hrn. Klein, Königl. Bayerischen Hofmusikus, und die Königl. Bayerischen Musik-Eleven Herrn Lenz und Nieser (für Horn und Fagott), im zweyten Hr. K. S. Weixelbaum in einer gelungenen Arie von seiner Composition. An demselben Abende gab Hr. Musikdirector Blumröder mit ungetheiltem Beyfalle ein Finale aus der von ihm componirten Oper *Turandot*.

Hrn. Weixelbaums Aufenthalt in unserer Stadt veranlasste eine Reihe von Gesangakademieen im Saale des rothen Rosses. Vier bereits gegebene bewiesen den guten Erfolg der trefflichen Gesangmethode des Hrn. W., der nebst seiner talentvollen Gattin und Tochter zur gelungenen Ausführung der gutgewählten Partieen unermüdet mitwirkt. Möge diese achtungswürdige Künstlerfamilie uns noch lange erhalten bleiben.

Lichtpuncte unserer Opernbühne waren (im Sept. und Oct.) die Gastvorstellungen der Mad. Vespermann, dann des Herrn Weixelbaum und seiner Gattin, im *Otello, der Vestalin, Tancred, Helene* etc. Seitdem ist überhaupt wenig für die Opern geschehen, wiewohl das Personale zum Vortheile des Ganzen vermehrt worden ist, wie die Vorstellung des *Schnee's* von Auber und der *Bürgschaft* von dem hiesigen Hrn. Stadtmusikdirector Blumröder bewiesen. Der bisherige Director der Oper, Hr. Fackler, tritt nun als zweyter Bassist neben dem wackern und fleissigen ersten Bassisten, Hrn. Bürchl, ein, und ihn ersetzt Hr. Concertmeister Dietmeyer aus Würzburg, an dem die Theaterdirection einen eben so vorzüglichen Director als Virtuosen auf der Violine gewonnen hat.

Die städtische *Gesangschule* und der *freywillige Verein für den Männerchor* wirken beharrlich fort und erfüllen ihre Zwecke. Der *Cäcilienverein* hat, nach dem Abgange des Hrn. Musikdirector Georg, der jetzt zu seiner weitern Ausbildung nach Italien abgegangen ist, noch einige Zeit unter Leitung eines kenntnissreichen Dilettanten bestanden, sich aber seit Kurzem aufgelöset.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Jacob Berger. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 1 Thlr.)

So wie die hier gewählten Lieder (meist von Göthe und Helmina von Chezy) deutsche Innigkeit und Gemüthlichkeit athmen, so ist auch der Componist recht in den Geist derselben eingedrungen, und hat sie durch den Zauber der Musik so verklärt, dass wir sie doppelt empfinden, doppelt geniessen.

Wie tadelhaft auch die falsche Tonmalerey ist, die etwas auszudrücken sucht, was über die natürlichen Gränzen der Tonkunst hinausgeht, so tiefergreifend ist dagegen die wahre, die mit den ihr zu Gebote stehenden Mitteln das Schöne, das Erhabene, was Natur und Poesie schaffen, in ihrer Weise wiedergiebt und in verwandten Bildern aufs Neue dem innern Sinne vergegenwärtigt. So hier. In der anziehenden Composition des zarten Liedchens *Lerchengesang* von H. v. Ch. hört man das Tiriliren der Lerche und sieht gleichsam ihr Aufschweben zu den Wolken, ohne dass im Mindesten etwas Gesuchtes und Spielendes dabey auffällt. Wie schön ausgedrückt ist in der Melodie des bekannten und oft componirten Liedes von Göthe:

Ueber Thal und Fluss getragen
Ziehet rein der Sonne Wagen u. s. w.

die schreibare Ruhe und verdeckte Unruhe des

tief bewegten Herzens? so wie dagegen in dem ebenfalls bekannten:

Wo willst du, klares Bächlein, hin
So munter?

der schnelle fröhliche Lauf des Baches und sein Hinunterstürzen auf die Räder mit frischer Lebendigkeit vor Ohr und Auge tritt.

In dem Mailiede von Göthe:

Wie herrlich leuchtet
Mir die Natur! u. s. w.

schlagen alle Pulse des Lebens so kräftig, dass das Herz sich zum Mitgefühl sich hingezogen fühlt; und aus dem Schlummerliede von Haugwitz:

„Deck dich auf
Schlummre ein in süsse Ruh'" u. s. w.

spricht ein so wunderbar ergreifender Geist, dass man wachend mit zu träumen und das Geisterbild, das „nicht kann reden, nicht kann schweigen", auf den Wellen der Töne zu erblicken glaubt. Kurz, diese Liedercompositionen sind den trefflichsten an die Seite zu setzen, die wir aus früherer Zeit besitzen, und reihen sich an die noch unübertroffenen von Zumsteeg, Himmel, Righini, Reichardt, Danzi und Anderen, die vor zwey Jahrzehnden blühten, würdig an. Die Melodieen sind weder Reminiscenzen noch sentimentale Verschrobenheiten, noch durch Harmonie-Fremdheiten verrenkte Originalitäten, wie sie seither wohl mitunter vorgekommen sind; sondern sie sind aus reinem Kunstsinn und einem von dem Schönen der Poesie tief bewegten Herzen hervorgeflossen, und zugleich mit wissenschaftlicher Kenntniss der Musik bearbeitet. Wir freuen uns, einen so wackern Gesangscomponisten in die leuchtenden Fusstapfen älterer Meister treten zu sehen, und rufen ihm daher gern unser „perge" zu, wenn auch nicht, wie jener Halbsteiner, ein pergissime, da das leidige Zuvielschreiben nur allzuoft auf Abwege und zur Ermattung führt.

Sechs Choräle mit zwey- drey- und vierstimmigen Veränderungen, für angehende Orgelspieler, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste, wie auch überhaupt zum Studium im Orgelspielen, componirt von Ch. H. Rink. 28stes Werk der Orgelstücke, 2tes Heft der Choräle. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 4 Franken u. 30 C.)

Der wackere R. fährt fort, mit noch ungeschwächter Kraft, wenn auch, im Ausserwesentlichen, besonders im bloss Verzierenden, mit Merkmalen vergangener Zeit, sich um Orgelspiel und kirchliche Musik überhaupt verdient zu machen; und Alles, was er in seinem Fache giebt, das ist gut, nicht Weniges vortrefflich. Gut war nun auch der ganze erste Heft dieser variirten Choräle; vortrefflich darin waren: Ein' feste Burg ist unser Gott, und: Jesu, meine Freude. Gut ist auch dieser ganze zweyte Heft; vortrefflich darin ist vor allem der Choral, der den Schluss des Ganzen macht: Freu' dich sehr, o meine Seele. Die äussere Anordnung, so wie die innere Gestaltung und Ausarbeitung, sind aus dem ersten Hefte bekannt. Hr. R. bleibt ihr auch hier getreu; und so haben wir nur zu sagen, dass er ihr getreu bleibt. An Reichthum harmonischer Wendungen und an gründlicher, kunstvoller Ausführung steht dieser Heft jenem ersten nicht nach. Dass man das „angehende" (Orgelspieler) nicht zu genau nehmen dürfe, obgleich nichts eigentlich schwer ist, und dass, wenn des Gebrauchs beym öffentlichen Gottesdienste gedacht wird, diess nicht etwa zu verstehen sey, als könne der Organist bey Begleitung des Gesanges der Gemeinde zuweilen sich dieser Variationen bedienen, vielmehr so: er könne zuweilen die eine oder die andere Variation als Vorspiel geben: das ist wohl kaum nöthig zu erinnern. Die Hauptsache bleibt aber das Studium und die Privatübung. — Folgende Choräle sind in diesem Hefte bearbeitet: Auf, Christenmensch — (oder: Mach's mit mir Gott nach deiner Güt' —) mit vier Veränderungen; Wer nur den lieben Gott lässt walten — mit acht V; Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein' Gunst — (oder: Von ganzem Herzen preis' ich dich —) mit sechs V; Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt — mit drey V; Freu' dich sehr, o meine Seele — mit sieben Veränderungen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten May. **Nº. 21.** 1827.

Etwas über Ludwig van Beethoven.

In den letzten Wochen hat der Zeitungsleser manches Interessante von diesem berühmten Tonkünstler gelesen: von seiner Krankheit, von Geschenken der Engländer zu seiner Pflege, von seinem Tode und seiner Begräbnissfeyerlichkeit. Dem Kunstfreunde, ja dem Weltbürger, muss daran liegen, nähere Umstände von diesem ausserordentlichen Genie zu erfahren. Folgende wenige Notizen dürften daher nicht am unrechten Orte stehn. Sie sind aus ächter Quelle, weil wir seit vielen Jahren mit ihm selbst und mit seinen treuesten Freunden im Briefwechsel standen, und ihn 1820 persönlich kennen gelernt haben.

B. ist den 17. December 1770 in Bonn geboren; wir wissen diess aus dem Zeugnisse des dortigen Kirchenregisters. Die allgemeine Angabe, dass er zwey Jahre später geboren sey, ist mithin falsch. Er war selbst hierüber im Irrthum. Die Jahre gingen ihn nichts an; in der Tonwelt, worin er lebte, fliessen die Perioden in einander, ohne Abschnitte nach Tagen und Jahren. Sein Vater war Tenorsänger in der Kapelle des Kurfürsten von Cöln, Maximilians, eines Bruders des Kaisers Joseph II. Dieser Fürst war, wie alle Kinder der Kaiserin Maria Theresia, ein grosser Freund der Musik, und hielt eine der vollkommensten Kapellen seiner Zeit. Die Väter der berühmten Romberg waren Mitglieder derselben. Noch leben zwey davon: der Vater des bekannten Klavierspielers und Hauptschülers von Beethoven, Ries, und der Musikhändler Simrock in Bonn. Von diesen wissen wir auch hauptsächlich das Nähere aus Beethovens Jugend.

Sein Vater gab ihm selbst den ersten Unterricht auf dem Klavier und der Violine — in frühester Kindheit. Er hielt ihn fast zu nichts anderem an; darum schrieb B. auch eine schlechte Hand und unorthographisch. Als Knabe war er kräftig, fast plump organisirt von Körper. Noch als Jüngling war er ohne feinere Weltsitten. So fanden wir ihn auch noch in seinem funfzigsten Jahre. Also ein Gegensatz der Natur von Mozart.

Das einsame Leben des Knaben und das strenge Gebot des Vaters, sich auf seiner Stube stets mit Musikübungen zu beschäftigen, liess ihn den Verlust des Umgangs nicht fühlen. Er blieb scheu und einsylbig, weil er mit Menschen wenig Gedanken wechselte, beobachtete und dachte mehr, als er sprach, und überliess sich dem durch Töne und später durch Dichter geweckten Gefühle und der brütenden Phantasie. Mozart wurde hingegen schon als siebenjähriger Knabe in die Welt geführt; daher sein geschmeidiges, affables, mittheilendes, freundliches Wesen, seine frühe Compositionsfertigkeit und seine allgemeine, höchstgeregelte, allgefällige Weltmusik. Beethoven hingegen dachte als Knabe nicht daran, für Andere oder für sich selbst seine Erfindungen niederzuschreiben. Er phantasirte früh auf dem Fortepiano, und noch mehr auf der Violine, so dass er in seiner Einsamkeit alle Lebensbedürfnisse vergass und oft von seiner drohenden Mutter zu Tisch geholt werden musste.

Einmal sah sie bey solcher Gelegenheit ihn auf der Geige spielend in der Mitte des Zimmers stehen, und ward mit Schrecken gewahr, dass eine Spinne sich von der Decke herabgelassen und sich über der Violine schwebend erhielt. Im ekeln Grimme schleuderte sie das musikalische Thierchen auf die Erde und zerquetschte es mit dem Fusse. Der cholerische Sohn, überschnell im Zorn handelnd, warf die Geige der Mutter vor die Füsse, trat sie in Stücke, und spielte nie wieder auf diesem Instrumente, denn ihm war seine einzige Zuhörerin, die einzige Gesellin seiner einsamen Welt, die er durch Töne, wie Amphion, zu sich herab zaubern konnte — ermordet.

Nachdem er das melodische Instrument auf-

gegeben, trieb er seine geliebte Kunst auf dem harmonischen. Dass er sich im zwölften Jahre alle Formen der damaligen Componisten, Haydns, Mozarts, Sterkels etc. angeeignet hatte, ist sehr wahrscheinlich; denn so erscheinen sie in seinen drey Sonaten, welche sein Vater im eilften Jahre des Sohnes herausgegeben und dem Kurfürsten von Cöln gewidmet hat. Wie viel Eigenthümliches von ihm darin ist, lässt sich nicht bestimmen. Sie unterscheiden sich nicht vom Style jener Zeit, doch zeigen sie deutlich den jungen Anfänger; die Figuren sind obigen Meistern abgeborgt, und es mangelt eine Rundung im Rhythmus der Sätze. Ganz anders ist der Charakter seiner Klaviertrios, welche unter dem Namen seines ersten Werkes bekannt sind. Da ist nicht bloss die Form sehr verschieden, sondern in jedem ist ein Tongemälde, was man wieder in der Phantasie auffassen und plastisch darstellen kann. *) Im vierzehnten Jahre ward er Cembalist im Orchester, d. i. der bey Symphonieen den Generalbass begleitete; im 16ten Hoforganist des Kurfürsten.

Einmal hatte er sich als solcher die Ungnade seines günstigen Herrn zugezogen. Um einen mit seiner Sicherheit prahlenden italienischen Sänger, der alle deutsche Musik verachtete, zu demüthigen, hatte sich Beethoven von seinen Kollegen bereden lassen, denselben in einer Arie aus Ton und Takt zu bringen. Es glückte zur Freude der Kapellglieder — aber, da es in der musikalischen Messe in der Kirche geschah, so bekam er einen scharfen Verweis; doch verrieth er die Anstifter nicht.

Bis dahin war seine Spielart bloss kräftig, rauh, ohne Feinheit; aber schon unendlich reich an neuen phantastischen Formen. Er wurde allgemein bewundert; doch, weil er einfach, bescheiden und ohne Prätension blieb, unbeneidet. In seinem achtzehnten Jahre nahmen ihn einige seiner Kollegen mit nach Mainz, um sich als Virtuose da hören zu lassen. Der Abt Sterkel war ihm als grosser Klavierspieler bekannt; den wünschte er zu hören. Glücklicher Weise wurden sie von diesem, als Intendanten der Kapelle, eingeladen. Der Abt spielte eine seiner Sonaten mit grosser Delicatesse des Vortrags. B. stand im Winkel mit gespannter Aufmerksamkeit; nie hatte er einen feinen Klavierspieler gehört. Nun sollte auch Er spielen. Da er sich fortdauernd weigerte, wurde er von den Gefährten mit Gewalt an das Pianoforte gezogen. Schüchtern fing er an — endlich vergass er, wo er war, und verlor sich in unendliche Phantasieen, dass es der Abt nicht genug rühmen konnte. Er sollte seine herausgegebenen Variationen spielen; da er sie aber nicht alle auswendig konnte, so spielte er sieben neue Veränderungen hinzu, welche noch schöner waren, als die gedruckten. Das Bewundernswürdige für seine Freunde war nun das feinere Spiel, mit derselben Zierlichkeit, wie des Abts. Dass er den Gönner damit habe persifliren wollen, wie Jemand meinte, trauen wir seiner Gutmüthigkeit nicht zu.

Der Kurfürst schickte ihn 1792 auf seine Kosten nach Wien, um sich bey Haydn vollkommen im Contrapuncte auszubilden. Er wurde des Meisters Liebling und fand überall Achtung und Zuneigung, so dass er 1794 sich entschloss, in Wien zu bleiben. Auch mag er sich in dieser Zeit entschlossen haben, nicht zu heirathen, um in vollkommenster Freiheit sich ganz der Tonkunst weihen zu können. Manchmal mag ihn der Vorsatz gereut haben, denn man weiss, dass er sich einmal in eine hübsche, fleissige Schülerin verliebt hatte.

Eine seiner vorzüglichsten Schülerinnen ist die Baronin Erdmann, die vollkommenste Klavierspielerin, welche wir gehört haben. Sie hat uns eine Idee gegeben, wie er gespielt haben mag; denn wir haben ihn nicht selbst spielen gehört. Er führte uns an sein englisches Instrument, aber wir konnten ihn nicht bereden, zu spielen. Er wusste, welche hohe Idee wir von seinem Spiel uns gemacht hatten. Gewiss wollte er unsere schöne Idee durch sein jetziges hartes Spiel, was er in seiner Taubheit natürlich nur zeigen konnte, nicht vermindern. Daher gingen wir mit gleicher hohen Vorstellung in der Einbildung von ihm weg, indem er uns in der Unterhaltung und Freundlichkeit eine angenehmere Idee von seinem Geiste, seinem Herzen und seiner unbefangenen, freyen Weltansicht voll Wahrheit und Gerechtigkeit mitgab. Er erschien uns in seiner beschränkten, etwas verwirrten Wohnung, wie ein Diogenes, über der Gemeinheit stehend und ohne Begehr von irgend einem Alexander, ausser, ihm das Licht zu gönnen.

Seine Hauptstütze war der Erzherzog Rudolf, Cardinal und Erzbischof von Olmütz. Dieser, sein Schüler, dessen Compositionen nicht unbekannt sind, und zwey andere vornehme Herren hatten ihn bey einem zweifachen Rufe, z. B. nach Cassel, mit einer

*) Ein Beyspiel haben wir im achten Gesange der *Pentaide* zu schildern versucht, welche nächstens im Druck erscheinen wird.

Pension von 2000 Gulden in Wien festgehalten. Bekannte Umstände waren aber Schuld, dass er von den zwey letzten Gönnern ihren Antheil an dieser Pension nicht lange genoss, sondern nur den, des ersten, nämlich 700 Gulden. Man hat zu seinem Besten vor zwey Jahren einigemal mit seinen neuesten Compositionen Concerte angestellt. Aber die Kosten waren so gross, dass von 2000 Gulden kaum 200 für ihn übrig blieben.

Er hatte sich ehemals einige Kapitalien erspart, die er seinem Bruder, einem Handelsmann oder Beamten in Linz, geliehen und zu dessen Ehrenrettung verwendet hatte. Dieser scheiterte dennoch, und so sind sie verloren gegangen. Da dieser Bruder auch bald gestorben ist, so hat B. dessen Wittwe und Sohn zu erhalten übernommen. 1820 hatte er diesen Neffen bey sich. Allein bey seinem einsamen und fortgesetzten Kunstleben konnte er den Jüngling nicht gehörig beobachten, und verstand wohl überhaupt nicht, ihn zu erziehen. Er verwendete zwar für denselben alles Mögliche, um sich einst an ihm eine Stütze zu bilden; sein Plan soll ihm aber dennoch vereitelt worden seyn.

Wie wenig er von der Welt wusste und sich um conventionelle Formen und irdische Dinge bekümmerte, zeigte sein Aeusseres in der Zeit, wo er am meisten componirte. Die Mode zum Beyspiel, Hemdkrausen zu tragen, kannte er nicht. Eine Freundin, die ihm, damit er ordentlicher bey seinen Schülerinnen erschiene, hatte Oberhemden machen und mit dieser Verzierung besetzen lassen, fragte er: „Wozu denn diess?“ „Ach ja, zum Warmhalten!“ antwortete er sich selbst, und stopfte diesen Putz unter die Weste.

Als argloser, mit den Intriguen der Welt unbekannter Mann mag er wohl ein unordentlicher, oft betrogener Haushälter gewesen seyn. Von mehren Bouteillen vortrefflichen Weins hatte er eine einzige getrunken, und glaubte dem Diener, dass die anderen gesprungen wären. Gewiss ist, dass er, bey seiner mässigen Lebensart, doch manchmal an den nöthigsten Bedürfnissen Mangel gelitten. *) Allein er klagte nie darüber; nahm auch von Freunden seines Gleichen, die seine Umstände kannten, keine Wohlthat, nicht einmal von vielgeprüften Freunden eine Hülfe oder Gefälligkeit, ja in den letzten Jahren auch keine Einladung zum Essen mehr an — um sich in seiner Freiheit nicht beschränkt zu fühlen, oder auch Anderen mit seiner Taubheit nicht lästig zu werden. Demnach mögen wohl die Wiener nicht gewusst haben, wenn er Mangel litt *), und man kann denken, wie schwer es dem armen Kranken geworden ist, zweymal an Moscheles um Unterstützung zu schreiben.

Dieser Sinn einer weltbürgerlichen Freiheit und diese Schonung Anderer mochte wohl Ursache seyn, dass er in Speisehäusern, wo er zuweilen sein frugales Mittagsmahl nahm, stets das angesponnene Gespräch fortführte und frey und unbefangen über Alles, auch über die Regierung, über die Polizey, über die Sitten der Grossen, kritisch oder satyrisch sich aussprach. Die Polizei wusste es; aber man liess ihn, sey es nun als einen Phantasten, oder aus Achtung für sein glänzendes Kunstgenie, in Ruhe. Darum war auch seine Meinung und Behauptung: nirgends könne man freyer reden, als in Wien. Sein Ideal einer Verfassung war jedoch die Englische. Nach ihrer Form prüfte er jede politische Erscheinung. Oft hatte er auch erfahren, wie hoch man ihn in England stelle. Die Direction des Londner Concerts hatte ihm vor zehn Jahren ein schönes Clementi'sches Pianoforte geschenkt; noch schickte ihm ein Engländer, der ihn besucht hatte, zu seinem Geburtstage, am 17. Dec. 1826, ein grosses höchsterfreuliches Geschenk von 54 Folianten Händelscher Compositionen. Er hat auch noch kurz vor seinem Tode das Geldgeschenk zu seiner Pflege erhalten. Diess ist wohl seine letzte Lebensfreude gewesen. Von dem, was man sonst äusseres Glück auf Erden nennt, ist ihm wenig zu Theil geworden. Die Musik allein war ihm eine Trösterin für verfehlte Wünsche und eine Welt voll himmlischer Genüsse. Daher konnte wohl nie einem Menschen ein grösseres Unglück begegnen, als ihm durch die von einer Erkältung gebliebene Taubheit. Kein Mittel hatte geholfen, und, wie er behauptete, hatte das Hörrohr durch zu starke Erschütterung der Gehörsnerven sein Uebel nur verschlimmert. Bey Aufführung seiner *Schlacht von Vittoria* fragte ihn Jemand, ob er die Musik höre? „Ja“, gab er zur Antwort, „die grosse Trommel kann ich schon hören.“ Doch konnte er uns fast immer verstehen, wenn wir vor ihm standen und mit klarem Tone sehr articulirt sprachen, da er sich schon ziemlich an die

*) Diesem ist, wie bekannt, von Wien aus öffentlich widersprochen worden. *d. Red.*

*) Wie der prahlhafte Brief aus Wien in der Zeitung vermuthen lässt. *M.*

Lippensprache gewöhnt hatte. Andere liess er in ein Taschenbuch schreiben.

In Rücksicht seiner Sittlichkeit stand er wohl in jener luxuriösen Stadt hoch über dem grössten Theile seiner Kunst- und Lebensgenossen. Um nur ein Beyspiel seiner eigenthümlichen, strengmoralischen Denkweise anzuführen! Er jagte seine — sonst gute — Haushälterin aus dem Dienst, weil sie, ihn zu schonen, eine Unwahrheit gesagt hatte. Einer Freundin, welche ihm diese gute Person besorgt hatte und ihn dieser Härte wegen befragte, antwortete er: „Wer eine Lüge sagt, ist nicht reines Herzens, und eine solche Person kann auch keine reine Suppe kochen."

Dieses seltsam klingende Urtheil seiner moralischen Grundsätze entspricht seinen oft seltsam klingenden Accorden und Ausweichungen in der Musik, welche von manchen Zuhörern für unverständlich, gesucht oder bizarr gehalten werden. Manche solcher Stellen in seinen letzten Werken muss man auf Rechnung seiner Taubheit setzen. Denn auf dem Papiere scheint Manches für die Einbildung wohlklingend, das aber sich noch nicht schön in lebendigen Tönen gestaltet, zumal wenn Schwierigkeiten und unvollkommene Spieler und Sänger die Darstellung verdunkeln. In seinen früheren Compositionen machen seltsame Combinationen, wenigstens für Kunstkenner, die sich an seine Dichtungen gewöhnt haben, neue Schönheiten.

Wie reich B.'s Musik an eigenthümlichen, unerschöpflichen, sich nie wiederholenden Schönheiten wirklich ist, kann man fast in allen seinen Werken entdecken. Wir dürfen nur an einige Stücke seiner Passion, *Christus am Oelberge*, in seiner Oper *Fidelio*, in seinen Messen, in Gellerts Liedern, *Adelaide*, Herz, mein Herz etc. an seine Pastoralsymphonie, an seine Musik zu *Egmont*, an seine ersten Klaviertrios, an seine ersten Quartetten, an sein Septett etc. erinnern.

Er drang überall in die tiefsten Geheimnisse der Tonwelt, lauschte die mächtigsten Naturbewegungen, wie die zartesten Töne, der Natur selbst ab; auf seinen Spaziergängen componirte er, und nahm mehrmals von Vögeln Themata auf; z. B. in der fünften Symphonie g g g es, f f f d. — Bey seinem Lieblings-Sommeraufenthalte glaubten wir dieses Thema zu seiner Symphonie von einem Vogel pfeifen zu hören. Dort entsprach seiner Natur die Bergschlucht hinter dem Flecken; die steilen Felsen mit überhängenden Tannen; der murmelnde Bach; die niedliche, immergrüne Bergwiese zwischen schattigen Birkenwäldchen und oben auf dem Gipfel des Berges die unendliche Aussicht in die fruchtbare Ebene Ungarns und die rauhe schneegebirgige Steiermark.

Ausser der einzigen treuaufgefassten Stelle in der Pastoralsymphonie, wo er Nachtigall, Guckuk und Wachtel scherzweise ertönen lässt, ist aber nirgends eine prosaische Nachahmung der Natur zu finden; überall ist poetische, veredelte Natur musikalisch dargestellt. Nicht bloss die äussere Natur wusste er künstlerisch aufzufassen, sondern als philosophischer Dichter berührte er alle Saiten der Seele. Man hat ihn den Jean Paul der Tonkünstler genannt. Wir möchten ihn lieber mit Shakspeare vergleichen in Rücksicht seiner originellen Erhabenheit, Tiefe, Kraft und Zartheit mit Humor, Witz und stetem neuen phantastischem Wechsel, auch zuweilen sich in Ausschweifungen verlierend, doch mehr geordnet und mannigfaltiger an Characteren, und jede Idee erschöpfend, die höchste Majestät, die tiefste Maucholie, die herzlichste Zärtlichkeit, den muthwilligsten Scherz, die kindlichste Einfalt, die tollste Lustigkeit.

Schwerlich kann die Kunst für Instrumente zu componiren, weiter getrieben werden. Wie könnte man ein Thema von drey Tönen mannigfaltiger durchführen? Wer dürfte ohne Ermüdung einen Satz länger ausspinnen? Mehr Schwierigkeiten, mehr Dissonanzen und Passagen, mehr Geräusch, längere Dauer eines Stückes — Alles würde unangenehm, langweilig, drückend, überwitzig werden, und über die Kräfte der Darsteller hinausgehen. Er selbst hat schon in einigen Stücken, z. B. in seinen 32sten Variationen, im letzten Violinquartett, in der Symphonie mit Schillers Freudenlied, die ästhetische Grenze überschritten. Sein Genie überbieten wollen, führt zum abenteuerlichen Unsinn und zu Missgeburten. Daher behaupten wir in unserm Gedichte *Pentaide*, dass mit Beethoven die Tonkunst den höchsten Gipfel erreicht habe, und nicht höher steigen, wiewohl sich in unendliche Breite ausdehnen könne; dass aber dieser Meister selbst zugleich Motive zu ihrem Sinken gegeben habe. Unter seinen 130 grösseren numerirten Werken, zu welchen mehr als 100 Gesänge, Lieder, Variationen, Sonatinen, Ballette, Tänze nicht gezählt sind, finden wir bekanntlich Werke aller Art: zwey Messen von er-

habenster Feierlichkeit, eine Passion, *Jesus am Kreuze*, die Oper *Fidelio*, welche in grossen Städten mit grosser Pracht gegeben worden, 12 bekannte und unbekannte Symphonieen, wovon jede ein characteristisches Tongemälde einer romantischen Geschichte enthält; 16 Violinquartetten und Quintetten, ungefähr 50 Werke für das Pianoforte mit und ohne Begleitung. Von seinen Theaterballetten ist nur *Prometheus* bekannt.

Diess mag genügen, um bey seinem Tode die Klagen der Musikfreunde mitzufühlen. Jeder gebildete Deutsche bedauert den Verlust Maria von Webers, und nun noch mehr L. van Beethovens; denn durch sie stehn wir noch über unseren musikalischen Nachbarvölkern. Aber dieser Glanz kann nach wenigen Jahren erlöschen, und die Tonkunst zur allgemeinen Mittelmässigkeit herabsinken.

Am tiefsten betrauern Beethovens Verlust seine näheren Freunde, besonders die ihn persönlich kannten, trotz seiner Eigenheiten ihn liebten, und nur beklagten, dass sie ihm nicht mehr Beweise wohlthätiger Liebe geben konnten. Jetzt werden ihm die Wiener Musikfreunde und Gönner ein prächtiges Monument auf seinem Grabe errichten, um Kästners Epigramm auf den englischen Dichter Buttler zu bewähren:

Der arme Dichter bat um Brot,
Man gab ihm einen Stein.

Armer Beethoven! Du musstest dich auch im Leben am Reichthum deiner Schöpfungen und an der Freude über ihre Verbreitung begnügen. Unsere Enkel werden aber erst deine Werke recht verstehen und geniessen, und den Meister als Fürsten der Tonwelt verehren.

So weit der Erdball Länder reichen,
Erstreckt sich Haydn der Töne Reich;
Nur Mozart war ihm zu vergleichen;
Beethoven steht noch beyden gleich.
Sie übertrifft sein freyes Walten
Mit Schöpferkraft der Phantasie;
Mit geisterhaften Luftgestalten
Regiert sein Geist, wie durch Magie.
Ihm dient das Dunkle und das Helle,
Der tiefe Grund, die Sonnenhöh,
Das Donnermeer, die Rieselquelle,
Der Bach, die mondbeglänzte See.
Der Wald, das Lied der Nachtigallen,
Von zarten Liebenden belauscht;
Und tausendfache Stimmen schallen
Zum Sturm, der in den Blättern rauscht.
Erhabne Frucht und Reiz des Schönen
Enthüllt Quartett und Symphonie;
Empfindungen, Gedanken tönen
In Melodie und Harmonie.
Entrückte Lust und süsses Sehnen
Erweckt sein Lied, sein bunter Scherz;
Er schmilzt den weichen Sinn zu Thränen,
Und weckt zur Freude dann das Herz.
Wie Aeolsharfen Sphärenklänge,
Entströmen seiner Phantasie
Stets Zauberlieder, Weltgesänge;
Der Mensch vernimmt, vergisst sie nie.
Sein Flötenhauch, sein Strom der Saiten,
Belebt von seiner Zauberhand,
Soll Himmel in der Welt verbreiten —
Dazu hat Gott ihn uns gesandt.
Er hat sein höchstes Lied gesungen
In Kyrie, Sanctus, Gloria;
Das höchste Ziel der Kunst errungen
Und steht als Fürst der Tonwelt da.
Er konnte hier nicht länger leben;
Schon lebt' er Säcula voraus.
Umsonst war hier sein höh'res Streben;
Drum eilt er aus der Welt hinaus.

Bremen, den 15. April.

Dr. *W. C. Müller.*

Nachrichten.

Berlin. Am 27. April gab Mad. Catalani ihr viertes Concert zum Besten mehrer Wohlthätigkeitsanstalten in der geräumigen Garnisonkirche, die indess, der nicht für Jeden bequemen Nachmittagsstunde und des hohen Eintrittspreises von 1 Thlr. wegen, auch wohl deshalb nur mässig besucht war, weil Hr. M. D. Müser gleichzeitig ein Concert im Saale des Schauspielhauses angezeigt hatte, in welchem der grössere Theil des kunstliebenden Publikums zu demselben Preise Mad. C. näher zu sehen und vielseitigere Unterhaltung zu geniessen hoffte.

Die musikalische Ausführung der Kirchenmusik war würdig und gelungen. Nach der Introduction zu Händel's *Samson* sang Mad. Catalani mit den Herren Stümer und Devrient d. j. ein dreystimmiges *Benedictus* von Zingarelli, für mezzo Sopran, Tenor und Bass, mit schönem portamento und glänzender Virtuosität. Die Composition ist sehr im Concertgesangstyle der neueren italienischen Tonsetzer gehalten, doch melodisch und wirksam in ihrer Art. Chöre von Händel dienten sehr passend zu Zwischensätzen. Mad. C. trug noch zwey Arien aus dem *Messias* (die wir im Bericht über das zweyte Concert bereits erwähnten) mit besonders tief gefühltem Ausdrucke, voll Hoheit, einfach edel vor. Hr. Musikdirector Bach

Falle, nie eine Spielart gedacht werden können, die die Kanäle, besonders aber den Hauptkanal, ganz aussaugen *) und beym allmälich langsamen Zuschufs vom Wind ein unangenehmes Schluchzen der Pfeifen erzeugen dürfte.

c) Der Bau der Pfeife mufs nicht vom Auge, sondern vom Ohr bestimmt werden. Diese Aussage gleicht einer Tautologie, sie ist aber leider! so neu als wahr. Ein trauriges Vorurtheil hat die Gesichts- und daher unnatürlich grofsen Pfeifen begünstigt. Das Resultat davon ist, dafs es vielen Kirchen an Mitteln fehlt, eine neue Orgel bauen; vielen, die alte reparirеn zu lassen. Ich schaudere über die prunkvolle Ankündigung und schnöde Prahlerey, wenn es heifst, dafs das tiefe *C* 32 Fufs, eine einzige Pfeife zwischen 8 und 9 Zentner wiege, so wie ein anderer, dem diese Orgel-Revoluzion nicht so sehr am Herzen liegt, hohnlächelt, wenn er hört, dafs der Grundton des allgewaltigen Instruments, die Stütze des heiligen Gesangs, mit dem Heidelberger Weinfafs verglichen wird.

Sobald man diese eitle zinnerne **) Façade weglassen wird, und diese silberne Mode ihre Endschaft erreicht, so wird man von selbst nicht mehr nach einer solchen monstrosen Parade geizen, sondern sich bescheiden, dafs keine nach optischen oder architektonischen Grundsätzen entworfene Symmetrie den *Ton* angeben dürfe, um *mit* ungeheuren Kosten, und eben *durch* die ungeheuren Kosten den Endzweck zu verfehlen. Wie viele Orgeln giebts, die man, wie die vortreffliche, von Hildebrand, Schüler des berühmten Arp. Schnitzer, in der grofsen Michaeliskirche in Hamburg erbaute Orgel, nie in der Kirche zu hören bekömmt, und deren volle Stärke nur der zu beurtheilen weis, der während des Spiels sich hinterwärts auf der Thurmstiege lagert? Da ich, um tausende von Orgelkonzerten, die ich aufgeführt habe, zu verschweigen, mich 100 mal in den 7 Provinzen von Holland und über 100 mal in Schweden habe hören lassen: so darf ich dreist meine Erfahrungen über diesen Punkt anführen, nämlich, dafs ich fast nie von einer Pfeife, die über 12 oder gar 16 Rheinländische Schuh ***) in der Höhe hatte, einen entschiedenen wahren Ton, vielmehr ein

*) Ich habe mit in Stokholm von dem berühmten Künstler Hrn. Rackwitz, der bey meinem Orchestrion auch mitgearbeitet hatte, ein Organochordium (eine Art *Fortepiano organisé*) bauen lassen, das aus einem Fortepiano, dann drey und einem halben Orgelregister, mehreren Modifikazionen u. s. w. bestand und vermittelst seines äufsern Druck- und Schöpfbalgs bey der grofsen Seraphimer Musik 120 musizirende Personen überstimmte. Vor meiner Abreise verkaufte ich es mit dem innen liegenden Blasbalg, den grofsen behielt ich, und beschlofs, ihn nebst den vorigen 4 Blasbälgen noch an mein Orchestrion anzusetzen. Zwey geschickte Orgelbauer, Herr Schwan in Stockholm und Hr. Schiörlin in Linköping, den ich auf meine Kosten verschrieben hatte, widerriethen mir es, und fragten: wollen Sie für Ihr Orchestrion einen noch stärkeren Grad Wind haben? Nein, war meine Antwort, aber den Zufluss noch stärker und unmerkbarer. Nun, ich wies dem grofsen Blasbalg einen ganz anderen Wirkungskreis an, und beyde erfahrne Meister in der Orgelbaukunst mufsten eingestehen, dafs das Orchestrion dadurch unendlich gewonnen habe. d. Verf.

**) Wenn das Vorurtheil von Menschen, die in ihrem Leben kaum ein paar Orgeln und ein paar Kirchen gesehen haben, so weit geht, dafs sie, um diese Parade und um die Gesichtspfeifen zu retten, ängstlich ausrufen: *man mufs ihr Licht leuchten lassen*: so darf ich das Zeugnifs grofser Baumeister, die vom sichtbaren Pfeifen-Chor in ihrem ganzen Plan gehindert worden, anführen. Hätten andere die Meisterstücke Roms und Griechenlands mit mir gesehen, so würden sie vielleicht auch mit mir einstimmen, dafs ein grofser Tempel *Ein* Ganzes vorstellen müsse, und dafs die Aufmerksamkeit des Auges nicht durch Nebensachen, wie die Pfeifen sind, vom Ganzen dürfe abgezogen werden. d. Verf.

***) Ich nehme Rheinländische Schuh zum Maafsstab, statt des Chortons, worin zwar kein Musikchor stimmt, den aber die Orgelbauer oft wählen, um Pfeifen, die nur 10 Fufs hoch sind, für 12 Fufs anzuschreiben. d. Verf.

spielte eine von ihm selbst (etwas zu klaviermässig) gesetzte Toccata und ein Präludium nebst Fuge von Sebastian Bach auf der Orgel mit grosser Fertigkeit. In Berlin ist es etwas seltenes, diess herrliche, imponirende Instrument einmal concertirend gebraucht zu hören. Ein *Domine* von Guglielmi, mit obligater Violine, passte nicht in die Kirche, so schön es Mad. C. auch (einige zu niedrige Töne abgerechnet) sang und Hr. Möser die Begleitung ausführte. Nach dem letzten Chor aus *Samson* sang Mad. C. von dem dem Orchester gegen über befindlichen, sehr hohen Orgelchor herab eine Hymne mit englischen Worten zur Orgelbegleitung. Der Chor tritt nach einem Solotrompetensatze von eigenthümlicher (in der Kirche fremdartiger) Wirkung mit vollem Werke der Orgel und Instrumentaltutti imponirend ein, die Gemeinde repräsentirend, und am Schlusse vereint sich die Solostimme mit dem Chor, was wegen der Entfernung der Solosängerin von dem Chor und Orchester grosse Schwierigkeiten hatte, dennoch aber sehr wirksam ausgeführt wurde, da die Stimme der Mad. Catalani sich in diesem grossen Raume mit siegender Gewalt über die ganze Tonmasse erhob, Cäciliens ächte Geweihte. Der Hymne liegt übrigens eine von Martin Luther componirte Choralmelodie zum Grunde. Zum Ausgange spielte Hr. Musikdirector Bach noch ein Postludium mit vollem Werke, die Spielerey der bey dieser Orgel angebrachten Cymbels, Pauken u. s. w. nicht ganz zur rechten Zeit benutzend, da der fromme Eindruck der Schlusshymne dadurch wieder aufgehoben wurde.

Am 30. April gab Hr. Musikdirector C. Möser ein grosses Concert im überfüllten Saale des K. Schauspielhauses. Mad. Catalani hatte, als Vergeltung für die viele Mühe, die Hr. Möser mit dem Arrangement und der Direction ihrer Concerte gehabt, die seltene Gefälligkeit, in seinem Concerte viermal zu singen. Diess und der wohlfeilere Eintrittspreis hatte nun ein so zahlreiches Publikum angezogen, dass schon zwey Tage vor dem Concerte die Billets vergriffen waren, obgleich der Unternehmer bedeutend mehr, als der Saal Personen fassen konnte (wie es heisst, 1700 statt 1200), ausgegeben hatte. Um 6 Uhr sollte der Eingang geöffnet werden, allein bereits um 3 Uhr hatten sich Harrende auf dem untern Flur vor der Saaltreppe versammelt, und als endlich der Zulass frey ward, fand man die besten Plätze schon besetzt, indem vom Theater- und Orchester-Eingange her Begünstigte mit Unrecht Nebenwege gefunden hatten, so dass den zur rechten Zeit auf dem geraden Wege (der hier also nicht der beste war) Kommenden nur der Vorsaal und die Conditorey, nebst innerem Gallerieen und Treppen zum geräuschvollen Aufenthalt übrig blieb, wo man allenfalls einzelne Töne hören, den eigentlichen Totalgenuss indess nicht haben, und noch weniger die gefeierte Sängerin sehen konnte. Das Concert begann mit Beethovens herrlicher Ouverture zu *Leonore*, diesem wundervollen Phantasiegebilde des verewigten Meisters aus der kräftigsten Periode seiner Kunstschöpfungen. Hierauf sang Mad. Catalani (zum drittenmale) die unbedeutende, doch effectvolle Arie mit obligater Violine, von Cianchettini, vorzüglich schön, was bey einem Anfluge von Katarrh und der enormen Hitze um so mehr zu bewundern war. Hr. Musikdirector Möser spielte das Violinquartett von Mayseder in A dur, recht geschickt zum Concert umgestaltet, mit dem ihm eignen Humor und grosser Fertigkeit, das Adagio mit Geschmack und Eleganz. Crescentini's berühmte Arie „Ombra adorata" erhielt durch die Tiefe der Empfindung, mit welcher Mad. Catalani diese seelenvolle Gesangstück vortrug, neuen Reiz. Die zweyte Abtheilung des Concerts eröffnete Spontini's rauschende Ouverture zur Oper *Nurmahal*, die durch besonders originelle Balletmusik ausgezeichnet ist. Der neu engagirte Violoncellist K. M. Gans trug ein Concertino eigner Composition — hier und da an's Barocke streifend — mit vieler Freiheit der Bogenführung und reinem Einsatz der Applicaturen, des ausziehenden Beyfalls werth, vor. Besonders, fast zu oft, benutzt der junge Virtuose sein schönes Flageolet, um Effect zu machen. Mit den Rode'schen Variationen für den Gesang können wir uns nun einmal nicht befreunden, da die Unnatürlichkeit solcher Kunstfertigkeit zu sehr am Tage liegt. Mad. Catalani hatte hierin die Vergleichung mit der Agilität der frischen, hohen Sopranstimme der Dem. Sontag zu bekämpfen. Dennoch imponirte ihr grossartiger Vortrag, das lebhafte Gefühl ihres Gesanges und das Rollen ihrer Rouladen ungemein, obgleich hierin ein Unterschied zwischen sonst und jetzt wohl bemerkbar wurde. Hr. Musikdirector Möser spielte noch eine Barcarole für die Violine von Mazas, besonders das einleitende Adagio sopra una corda auf der in A hinaufge-

stimmten G-Saite rein und mit vollem Ton; weniger gelang ihm das Allegro. Das beliebte „God save the king" der Mad. Catalani machte den Beschluss des Concertes.

München, vom 25. April. Seit den letzten von hier ausgegangenen Nachrichten hat die Bühne bedeutenden Verlust erlitten; sie wurde durch Zufälle mancher Art schwer bedrängt. Mad. Vespermann, die Stütze und Zierde der grossen Rossini'schen Oper, ist nicht mehr, und Dem. Sigl hat von Krankheit, die sich lange ihrem Auftreten entgegensetzte, viel gelitten. Was bey diesen artistischen Bedrängnissen geschehen konnte, wurde jedoch geleistet. Es kamen während des Januars zur Aufführung: *der Schnee, die Princessin von Provence, Titus*, und am 21sten *Faust*, worin die nun dahingegangene Sängerin zum letztenmale auf der Bühne erschien.

Geboren in einer der hiesigen Vorstädte hatte sie durch ihre schöne gehaltvolle Stimme schon frühe die Aufmerksamkeit ihrer Umgebung auf sich gezogen. Ein Geistlicher der dortigen Pfarrei nahm sich zuerst ihrer an, lehrte sie Musik und Noten lesen. So kam sie in das Haus des Kapellmeisters Winter, der sie geeignet fand, an ihr seine Lehrmethode zu üben, und dem, so wie ihr selbst, diese Vorkenntnisse sehr zu Gute kamen, denn mit Elementarlehre giebt sich ein grosser Meister wohl nicht ab. Als er sie hinreichend vorbereitet fand, liess er sie zuerst in seinem *Opferfeste* (May 1816) auftreten. Es war aber eben damals die Gesellschaft italienischer Operisten unter ihrem Impressar Cerra in München angelangt, welche mit ihrem *Tancred* unser Publikum elektrisirte. Man fing an, nur mit einer Art von Hohn auf deutschen Gesang herabzusehen, und die deutsche Oper musste bey diesem ersten Anlaufe fast erliegen; keine Partey hatte sich für dieselbe erklärt. Selbst die damalige Direction liess sie gleichsam fallen, denn die Italiener waren jeden Tag, ja, so zu sagen, jede Stunde bereit, etwas Neues, gut im Spiel und Vortrag, und in dem bezaubernden Style von Rossini dem erstaunten Publikum zu geben. So wendete sich Dem. Metzger — diese ist nämlich ihr Familienname — angeführt von ihrem Meister, nach der Norden, besuchte Leipzig, Dresden, Berlin; [illegible] gab Concerte, liess sein *Alexanderfest* [illegible] seine Schülerin hören, und nahm eben da einen auf seine Nachfrage von Mailand her ihm vorgeschlagenen Contract für die nächsten Karnevalsopern an, schrieb seinen *Mahomet* und in Genua seinen *Woldemar*, in welchen beyden seine Schülerin auch Rollen sang.

Bey ihrer Rückkunft fand ihre Anstellung keine Widerrede. Vieles hatte sich geändert; der Patriotismus war erwacht; man dachte daran, die deutsche Oper wieder zu heben, ihr neuen Credit zu verschaffen, und die gefährliche Nebenbuhlerin, wenn möglich, auszustechen. Dem. Metzger nannte sich nun, was in hiesiger Kapelle aber noch nie in Gewohnheit gewesen, erste Hofsängerin, die Bewunderer ihres Gesanges nannten sie: die Einzige. Kein Concert, das nur von etwas Wichtigkeit seyn sollte, wurde veranstaltet, keine theatralische Darstellung gegeben, an welchen sie nicht den besten Antheil hatte. Sie gab den Aufführungen jeder Art Würde, zog die Zuhörer an, und alles sprach nur von ihr, wollte nur sie hören. Bald verehelichte sie sich mit dem rühmlich bekannten Schauspieler Hrn. Vespermann, und machte nun häufige Reisen auf welchen sie durch ihre Kunstleistungen auch im Auslande grossen Ruf erwarb, wo sie sich ohne Zweifel in eben dem ehrenvollen Andenken, als bey uns, erhalten wird. Niemand hätte geglaubt, dass ihr Glanz so bald erlöschen, das Ende ihrer Laufbahn so nahe seyn sollte.

Da ihre Wohnung in den Kirchensprengel des Domes eingepfarrt war, so wurde bey dem feyerlichen Gottesdienste in der Domkirche Mozarts *Requiem* von der Königl. Kapelle aufgeführt, mit grosser Wirkung, wie man es in dieser grossen Tempelhalle kaum erwartet hatte. Sind die musikalischen Perioden richtig geordnet, ist das Zeitmaass gehörig gewählt, wie es diessmal unter Direction des Kapellmeisters Aiblinger geschehen, so kann die Klarheit und Verständlichkeit des Kunstwerkes auch in dem weitesten Raume nicht erstickt werden.

Die Stimme der beliebten, uns leider nun entrissenen Sängerin war ein Halb-Sopran (Mezzo Soprano), welchen ihr Lehrer bey der ersten in einem öffentlichen Concerte gesungenen Arie bis in G herabgezogen, und bis dreygestrichen C erhöht hatte. Vom eingestrichenen E bis zum zweygestrichenen G war das natürliche Diapason (Stimmumfang), in welchen sie aussprach und eigentlich sang. An Mad. Harlas — an diese frühere treffliche Sängerin dürfen wir nur wieder erinnern — hatte man Ursache, einen ausgezeichneten metallreichen hohen Sopran (Soprano acuto) zu bewundern, dem ein Portament, Schmelz und Tragen der Stimme zu Gebote stand, wie diess

schuld nicht mehr zur Erscheinung kommen wird. Sie besass die Kraft, das dreygestrichene C drey vier Tacte lang in langsamem Tempo rein zu erhalten, und die Kunst, überhaupt alles so zu nuancen, die Töne so anzuschwellen und wieder abnehmen zu lassen, dass sie darin kaum von dem schönsten Blasinstrumente übertroffen werden konnte. Gaben dieser Art sindeinem Halb-Soprane nicht eigen, der gewöhnlich, aus der Brust leicht hervorgerufen, wie ein Klavier seine Töne schnell anspricht, aber eben so schnell wieder verhallen lässt, jedoch dafür alle einer Menschenkehle vernünftig anstehenden Rouladen, Verzierungen, in auf- oder absteigender Linie glänzend und leicht, zur allgemeinen Bewunderung, hervorbringt.

Die Verblichene war das Kind der Zeit, und hat auf ausgezeichnete Weise gelebet, was ihr Geschmack forderte. Mehr oder Anderes erwartet und will man auch, wenigstens in hiesiger Stadt, im Allgemeinen nicht; weswegen es denn auch keinen gewöhnlichen Verein von Stimme und Kunstfertigkeit erfordern würde, es ihr vor- oder auch nur gleich zu thun, und sie so bald vergessen zu machen. Mad. Vespermann starb nach einem kurzen nicht bedenklich scheinenden Krankenlager am 6. März früh, nicht ganz 28 Jahre alt.

Es folgen nun die weiteren Vorstellungen der Opernbühne. Noch im Januar: *Der Paria*, zum erstenmale, dessen nur wegen des sehr ruinenen und unpreclenden Trauermarsches von Lindpaintner Erwähnung geschieht; im Februar: *die weisse Dame* zum zweytenmale. Die geringen Mängel waren verschwunden. Hr. Löhle sang und spielte mit vielem Eifer und Gewandtheit; das Ganze sprach diesmal an, und man war allgemein zufrieden. — *Die Entführung aus dem Serail*, *das Concert am Hofe*, und am 26sten *das Sonntagskind*, worauf auch Dem. Sigl von einer bedenklichen Krankheit befallen wurde. Sonach trat in dem nächsten Monate Dem. Stern auf in der *diebischen Elster*, als Gräfin in *Graf Armand*, und im *Schloss von Montenero* von *Wollgruber*. Italienischer Gesang ist eben ihre Sache nicht; dass sie aber auch in der französischen Oper es zu keinem eigentlichen Beyfall bringen kann, muss man bedauern. Sie geht schonungslos mit ihrer Stimme um und scheint zu glauben, dass ein gewisses Stürmen und lärmendes Anstrengen derselben von Wirkung seyn müsse. Man möchte sie in dem genannten Fache der französischen Oper wohl gern emporbringen, und sucht deswegen ältere Stücke, wie *das Schloss von Montenero*, hervor, wird auch nächstens *Macdonald*, vielleicht auch andere einst beliebte Stücke dieser Art der Bühne wieder geben. Doch will die Sache nicht recht gedeihen; Einkennen feuchtet hier nichts; man muss sich selbst kennen, seine Kräfte üben, beobachten und studiren. Wie wünschen, bald Vortheilhafteres von dieser Künstlerin berichten zu können. *Fischer* missfällt nicht, spricht aber wenig mehr an, obgleich sie von Mad. Hölken gut dargestellt und ziemlich artig gesungen wird.

Wohl kann die Kunst Opfer, aber doch der Künstler sich nicht selbst zum Opfer bringen. Die abonnirten Concerte unterblieben deswegen, seit vielen Jahren das erstemal, für die zweyte Abtheilung der Wintermonate. Dafür wurden aber die Freunde der ernsten Tonkunst auf wohlthuende Weise schadlos gehalten. Es kam endlich einmal auch hier, am 5. April, Händels *Messias* das erstemal zur Aufführung. Man hatte volle Ursache, für den Erfolg besorgt zu seyn. Das Ungewohnte des Styles, die wenige zu den Proben übrige Zeit, und so manches Andere, was einem solchen Kunstwerke Eingang verschaffen muss, jetzt aber bey so sehr verändertem Geschmack wie vergessen scheint, erregte Bedenken. Aber man hatte sich geirrt. H. Kapellmeister Anacker und H. Concertmeister Moralt leiteten die Proben, so wie die Aufführung, und alles ging so gut, die Chöre, als die Hauptsache der Composition, wurden mit solcher Präcision und Kraft durchgeführt, dass die vielen Theilnahme der Anwesenden zu wünschen, die vorzüglichen Künstler belohnenden Beyfalles sich aussprach. Die bey Darstellungen dieser dem Atomement herkömmliche Leere in den Logen befremdete dabey nicht; dass aber ungeachtet des vielen vortheilten Freibleibens auch das Parterre — die Cantate (oder das Oratorium) wurde nämlich in dem grossen neuen Theater gegeben — nur mässig besetzt war, musste Jedem, der das kunstliebende Menschen in voriger Zeit kannte, seltsam und bedenklich vorkommen. Es ist keine Bemerkung erst von heute, dass man die Forderungen an öffentliche Kunstinstitute gewöhnlich steigert, in dem Masse, als man ihnen seine Theilnahme entzieht, [illegible] wovon das für Kunst glühende Italien nichts weiss, tritt auch bey uns immer sichtbarer hervor. Jeder der vielen neu gegründeten geselligen Vereine hat seine eigene musikalische Unterhaltung, die er mit Vorliebe pflegt, um sich den Besuch öf-

sentlicher Kunstleistungen zu ersparen; die Ressource ihre Concerte, der Frohsinn Concerte, Komödien, Pantomimen und plastische Darstellungen; ja selbst Dilettanten aus den höheren Ständen, an deren Spitze, wie das *Journal des Débats* vom 11. April, zweyte Spalte, berichtet, ein berühmter ehemaliger Minister steht, haben sich vereint, um auf dem Rathhaussaale französische Komödien zu spielen. Da es einem deutschen Dilettanten viel leichter seyn muss, in französischer Sprache gut zu singen, als in derselben gut zu declamiren, so wird dieser hohe Verein sich wohl auch in der französischen Oper versuchen, wovon der Correspondent nicht säumen wird, dem wissbegierigen Deutschland, so wie genanntes Journal dem neuheitliebenden Frankreich, Kunde zu geben.

Morges (am Genfer See). Es gehört gewiss zu den erfreulichen Erscheinungen unserer Tage, die Musik in einem Lande aufblühen zu sehen, aus welchem Vorurtheil, Sprache und Gleichgültigkeit sie auf immer verbannt zu haben schienen, dessen Bewohner aber gleichwohl in mancher andern Hinsicht auf einer nicht geringen Stufe geistiger Ausbildung stehen. In unserer kleinen Stadt, die kaum 3000 Einwohner zählt, ward die Veranlassung zu dieser glücklichen Veränderung durch die Ankunft eines ausgezeichneten Musiklehrers, des früher bey der Sachsen-Coburgischen Hofkapelle angestellten Hrn. Andreas Späth, gegeben, der im Jahre 1821 als Organist hieher berufen wurde. Einige Liebhaber, denen musikalischer Genuss schon längst eine der angenehmsten Erholungen war, bildeten zuerst unter seiner Leitung einen Quartettverein, der in wöchentlichen Zusammenkünften die Meisterwerke von Mozart, Haydn, Spohr, Krommer, Fesca und Anderen mit Liebe und Wärme durchstudirte und durch sein Beyspiel auf andere Musikfreunde so wohlthätig einwirkte, dass man bald eine nicht stark besetzte Symphonie leidlich ausführen konnte. Zu gleicher Zeit bildete sich durch tägliches Ueben ein Sängerchor von Männern und Frauen heran; und als dieser sich im verwichenen Herbste mit dem schon organisirten Orchester vereinigte, stand mit einem Male unsere musikalische Gesellschaft da, die gegenwärtig 58 Mitglieder zählt (von denen bereits sechs zu dem grossen harmonischen Schweizerbunde gehören) und durch ihren Eifer und das, was sie in vier Winterconcerten unter der geschickten Leitung ihres thätigen Directors geleistet hat, zu den besten Hoffnungen berechtigt.

In diesen Concerten, von denen das letzte zum Besten der unglücklichen Griechen gegeben wurde, hörten wir Symphonieen von Mozart, Haydn und Witt; Hr. Späth gab uns von seiner Composition die Ouverture zu einer gefälligen Operette, *l'ermeau de la reine Berth.*, und ein Chor aus einer Messe, und trug mehre Clarinettcompositionen mit Fertigkeit und Wärme vor. In dem ersten Concerte liess Hr. Beutler, Musikdirector zu Lausanne, auf der Violine, in dem dritten Hr. Böhm, Mitglied der Münchner Hofkapelle, auf der Flöte hören; auf demselben Instrumente ein junger Hr. Muret von hier, der viel verspricht. Die Vocalmusik bestand grösstentheils in Opernstücken von Mozart, Winter, Weigl, Pär, Cherubini, Boieldieu, Spontini, Rossini; die Sänger waren die Damen Folts und Jän und die Herren Hochreutiner, Dappler, Monod, Jaquet, Forel und Regis, von denen sich Hr. Hochreutiner durch einen schönen Tenor und Hr. Dappler durch eine gleiche Bassstimme auszeichnet.

Italien. (Fortsetzung der Nachricht in No. 19.) *Tolentino.* Giuseppa Torri, Prima donna; Vincenzo Schiroli, Tenore; Giacomo Polagalli, Cotogni, Bassisten. Man gab *la Serva bizzarra*, *la Guerra aperta*, beyde von Guglielmi, und *l'Inganno felice*. Aufnahme unbekannt.

Camerino. Die Menghini (so nennen sie einige öffentliche Blätter) wurde jeden Abend mehrmals auf die Scene gerufen. Zur zweyten Oper gab man *Aurelio in Palmira*.

Jesi. Zweyte Oper: *Elisa e Claudio*; Aufnahme unbekannt.

Macerata. Die Toussaint soll zu viel gurgeln, der Tenorist Celli mit „anima" singen, der Bassist Agostino Trentanove Negrini eine schöne Stimme haben, sie aber nicht zu gebrauchen wissen.

Ancona. Donizetti's *Ajo nell' imbarazzo* hat nicht missfallen; die Arpini ist noch Anfängerin, zeigt aber guten Willen; auch Giancini mit einer etwas beschränkten Stimme, heisst es, sey noch Anfänger.

Pesaro. Die Lucrezia Fornaciari (endlich wird ihr Name, wie es scheint, richtig angegeben; sie ist aus Cesena), Schülerin und Freundin der berühmten (?) Frau Carlotta Marchesi, Vorsteherin einer Sing-

schule zu Ancona, ist ein wahrer Contralt, und hat eine angenehme biegsame Stimme, gefühlvollen Gesang und gute Action. Auch die Prima donna Boyer ist eine Schülerin der genannten Marchesi. Von Basilj wird bloss gesagt, er habe bey seinem berühmten Vater singen gelernt. Der Bassist Tassoni soll eine schöne umfangreiche Stimme besitzen. Sämmtliche vier ersten Sänger wurden auf die Scene gerufen; am meisten gefiel jedoch ein Duett zwischen der Boyer und Fornaciari zum grössten Vergnügen der Frau Marchesi, welche letztere hieher begleitet hatte. Basilj hat eine etwas schwache Stimme, aber gute Methode; in seiner freyen Einnahme war das Theater voll, und er fand Beyfall; er liess sich dabey auch auf dem Pianoforte hören, und eine von ihm componirte Ouverture für's ganze Orchester aufführen. *Tancredi* machte nach *Semiramide* nicht den gewöhnlichen guten Eindruck.

Perugia. Francesca Riccardi Pär, Prima donna, Giovanna Bonini (vielleicht Contralt); Antonio Risaliti, Tenor; Pasquale Pucci, Basso. Die Pär und Pucci gefielen in *Semiramide*; nachher gab man *Matilde Shabran.*

Rimini. Semiramide entzückte Alles. Die Casimir Ney (Contralt) wird ihres schönen Gesanges und ihrer guten Declamation wegen am meisten gelobt. Der Bassist Torello betrat zum erstenmale das Theater, debutirte in der Rolle des Assur in *Semiramide*, und soll nicht übel seyn. Die nachher gegebene *Adelina*, heisst es, sey nicht gut gegangen.

Ravenna. Die Prima donna Grassi Gigli findet Beyfall, so auch die Altistin Brunner. Die zweyte Oper, *Clotilde* von Coccia, gefiel; auch die Sänger.

Bologna. Otello wurde mit neuen Sängern und mit vielem Beyfalle gegeben. Der Tenorist Lombardi gab den Mohren gut; die Ferlotti die Desdemona vorzüglich; die sechzehnjährige, auch schöne (!) Elisa Muratti den Rodrigo ziemlich gut (sie betrat zum erstenmal das Theater); Vincenzo Lucantonio gab den Jago, Pacifico Prosperi den Elmiro, und Carlotta Ferlotti die Emilia. Nachher gab man den *Barbiere di Seviglia*, in welchem die Muratti als Rosina von den Zuhörern aufgemuntert wurde. — Den 20. Febr. starb hier Anna Guidarini Rossini (Mutter des bekannten Componisten, und besonders hier als öffentliche Sängerin bekannt), den 28sten der Tenorist Vincenzo Alpirandi, und den 8. März an einem Schlagflusse (es heisst, er sey todt gefunden worden) der Sopran Vitale Damiani; letzterer liess sich einst auch in Dresden und London öffentlich hören. Ein von Rossini aus Paris vom 5. März datirter hier angekommener Brief sagt, dass er Ende Aprils nach London gehen werde.

Florenz. T. Pergola. Nach der gefallenen *Sciocca per astuzia* wurde der *Turco in Italia* mit Beyfall gegeben. In dieser Oper konnten sich auch die Sänger besser zeigen. Vom Bassisten Giordani heisst es, er habe reinen, genauen, ausdrucksvollen Gesang, eine starke aber etwas heisere Stimme (canto intuonato, preciso, espressivo, voce robusta, ma alquanto velata). Velluti, der verwichenen Herbst eine gefährliche Krankheit in Venedig überstanden hatte, reiste in der Hälfte des vorigen Monats von hier nach London ab. Der Buffo Pacini (Vater des Componisten) und die Dardanelli waren zu Anfang dieses Monats nach Wien abgereist, um auf dem dasigen Hoftheater zu singen. Unlängst wurde das schon erwähnte Oratorium *Giosue sotto le mura di Garico* gegeben; es soll gefallen haben. Generali hat es aber schon längst für das Palermitaner Theater componirt, und hier nur in die Scene gesetzt oder umgearbeitet. Der Componist und Musikverleger Leidesdorf aus Wien befindet sich seit verwichenem Winter hier. Man sagt, er componire eine Oper für's hiesige Theater.

Siena. In der *Cenerentola* fanden die Brambilla, Hr. Campitelli und der Bassist Cavaceppi, in der Rolle des Dandini, Beyfall.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Air favori (O Pescator dell' onda) varié pour Pianoforte et Flûte par H. Köhler. Oeuv. 122. Chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Artig erfunden und nett ausgeführt sind diese Variationen; nicht zu schwer für ungeübte, nicht zu leicht für geübtere Spieler. Die rechte Hand hat verhältnissmässig sehr viel, die linke nur wenig zu thun; aber man weiss freylich auch, dass die meisten Dilettanten lieber rechts als links marschiren, da nicht Jeder, der sich der Kunst erfreuen will, die Zeit aufwenden kann, ein Virtuos zu werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten May. **No. 22.** 1827.

Beethoven.

Gedicht von Herrn J. G. Seidl, gesprochen in dem zur Errichtung eines Grabmals in Wien veranstalteten Concerte am 3. May 1827.

Ihr habt ihn selbst gehört! kaum ausgeklungen
Hat noch die Red', in der er mit Euch sprach.
Ihr habt ihn selbst gehört! mit tausend Zungen
Rief er die Engel des Gefühls euch wach.

Ihr habt ihn selbst gehört! Gehört? — Gesehen:
Denn wer ihn hört, der sieht auch die Gestalt
Des edlen Meisters vor der Seele stehen!
Kein Maler malt ihn, wie er selbst sich malt.

Zu seinen Farben nimmt er sich die Klänge
Zum Grund, auf den er malt, das Menschenherz;
Drein prägt er mit dem Pinsel der Gesänge
Sein ganzes Seyn, sein Bild, in Lust und Schmerz.

Hört seiner Kraft gewaltig ernste Ströme,
Und ihr erblickt den Mann voll Ernst und Kraft.
Ihr hört sein Lied, und fühlt es: es beschäme
Der Jüngl'ngsseele süsse Leidenschaft.

Hört seines Schlachtendonners mächtig Dröhnen,
Und ihr erblickt den kampfbereiten Geist;
Hört seines Opferchores Psalmen tönen,
Ihr seht ein Herz, das Gottes Thron umkreis't.

Bald wie die Unschuld haucht nach Schmetterlingen,
Hascht er nach Klängen, lässt sie wieder fliehn,
Verfolgt sich selbst in ewig andern Ringen,
Und schmilzt am End' in weicher Sehnsucht hin!

Bald greift er in des Lebens Wolkmeer wieder,
Und spiegelt seinen Kampf und seine Ruh;
Bald neckt er sich, und uns, und sich dann wieder
Und hüpft durch Spiel dem ew'gen Ernste zu.

Taub für das äussere Lebens wüstes Toben,
Schliesst er das Ohr dem innern Leben auf;
Wir sehn ihn schwindelnd unserm Kreis enthoben,
Ein neuer Flug ist uns sein schwächster Lauf.

Das Fremde zwingt er, freundlich sich zu einen,
Er fühlt durch den Verstand, er denkt durch's Herz;
Er lehrt uns neuen Jubel, neues Weinen,
Ein neu Gebet und einen neuen Schers.

Wir kamen her zu einer Todtenfeyer
Mit heil'ger Thränen frommen vergartem Rest;
Wir seh'n ihn, und es reisst der Grabesschleyer,
Die Todtenfeyer wird ein Lebensfest.

Er lebt! Es lügt, wer ihn gestorben nennet!
Der Sonne gleich, die kommt, entzückt, verklärt,
Und, wenn ihr Tagwerk um, sich von uns trennet:
So kam auch er —, so ist er heimgekehrt!

Er lebt! Sein Leben sind ja seine Töne;
Das reisst kein Gott mehr aus der Brust der Welt!
Auf Enkel erbt sich's fort und Enkelsöhne,
Die's wohl noch tiefer, als den Ahn beseelt!

Er lebt! ihr seht ihn, hörtet ihn, und höret
Nun wieder ihn, sein matter Kranz verblüht.
Die einz'ge Feyer, die ihn würdig ehret,
Begeht er selber sich mit seinem Lied!

Nachrichten.

Wien; Musikalisches Tagebuch vom Monat April. Am 18ten fanden nicht weniger als fünf Concerte Statt. Das erste war das vierte und letzte Gesellschaftsconcert dieses Jahres; das zweyte gab ein unbekannter Violinspieler, Friedrich Pictschmann; es soll in jeder Hinsicht höchst elend gewesen seyn; das dritte war ein von Hrn. Arming zum Besten des Blindeninstitutes veranstaltetes Allerley (auffallend durch den Unsinn, welchen man in dem Programme las); viertens brachte dieser Abend ein Abonnementquartett des Hrn. Schuppanzigh, und endlich fünftens gab Hummel vor einem geschlossenen Cirkel ein auf Subscription veranstaltetes Concert,

worin er besonders durch eine freye Phantasie mit seiner ganzen Kunst glänzte.

Im Leopoldstädtertheater wurde von Gleich eine neue Parodie der *Dame blanche* gegeben: *Die schwarzen Frauen*, welche als Posse ihren Zweck nicht verfehlt. Von Boieldieu's Musik ist stellenweise manches beybehalten; das Uebrige hat Kapellmeister Müller aus seinem nie versiegenden Füllhorne geschüttelt; an Contrast kann es also wenigstens nicht fehlen.

Am 2ten, im Kärnthnerthor-Theater: *L'Ajo nell' imbarazzo*, Melodramma giocoso in due Atti; Musica del Maestro Donizetti. Eine Opera buffa im ältern Geschmacke, worin vorzüglich Hr. Lablache als vielbeschäftigter und in tausend Verlegenheiten gerathender Haushofmeister ein weites Feld für sein eminentes Talent fand, und auch Mad. Lalande ihr Geschick für das komische Genre zeigte. Natürlich ward dadurch der debütirende neue Bassänger, Hr. Berettoni, einigermassen in Schatten gestellt. Die Musik bewegt sich in der herkömmlichen Form; am meisten sprachen die Finalvariationen an, welche Mad. Lalande mit der grössten Delicatesse vortrug.

Am 5ten, in der Augustiner Hofpfarrkirche: *Seelenamt für Ludwig van Beethoven*, veranstaltet von dem Gremium der hiesigen Musikhändler: eine ganz ausgezeichnete Aufführung des Mozart'schen *Requiems*. Lablache sang die Basspartie mit einer Vollendung, wie sie noch nie gehört wurde; überhaupt ist dieser treffliche Künstler mit Leib und Seele der deutschen Musik ergeben. Zum Schlusse das beym Leichenbegängnisse aufgeführte *Miserere* und *Libera* von Seyfried. Siehe das Tagebuch des vorigen Monats).

Im Kärnthnerthor-Theater: *Die erste Zusammenkunft*, Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen des Scribe; in Musik gesetzt von Adolph Müller, Mitgliede dieser Bühne. Eine artige Bagatelle, die nur mit gallischer Leichtfertigkeit dargestellt zu werden verlangt, um zu unterhalten. Die Composition nähert sich der Gattung des Liederspiels, und gewann durch ihre Einfachheit und Gemüthlichkeit wohlverdiente Theilnahme.

Am 4ten, im Josephstädter-Theater: *Fuchs, Hirsch und Löwe*, oder *der Bilderhändler im Feenlande*, Zauberposse mit Gesang und Tanz, in zwey Aufzügen, von Gleich, mit Musik von verschiedenen Meistern; fand den verdienten Untergang.

Am 5ten hörten wir im vorletzten Concert spirituel zuerst Beethovens Pastoralsymphonie. Darauf folgte: Requiem, Dies irae, Sanctus und Benedictus der Vogler'schen *Missa pro defunctis*. Eigene Ansichten; ungewöhnliche Auffassung; grossartig, originell, wohl auch mitunter bizarr, wie man's von dem reformirenden Sonderlinge nun schon gewohnt ist. Weiter: Kyrie aus Beethoven's zweyter Messe in D. Die Ouverture zur Castel'schen *Semiramis* bildete das Schlussstück: eine brave Arbeit; doch in der vorherrschenden Stimmung fehlte die Empfänglichkeit dafür.

In der Sanct Carlskirche beging der daselbst bestehende Musikverein Beethoven's Todtenfeyer sehr würdig durch die Aufführung des Cherubini'schen *Requiems*. Abends spielte Hr. Hofkapellmeister Hummel im Kärnthnerthortheater den ersten Satz seines A moll-Concertes, und entwickelte in einer freyen Phantasie abermals den überströmenden Reichthum seiner Erfindungen. In Schuppanzigh's wöchentlichen Quartettunterhaltungen trug der werthe Gast am 6ten sein Septett vor; Virtuosen, wie die Herren Krähmer, Scholl, Lewy, Weiss, Linke und Förster begleiteten ihn; so konnte kein Wunsch unbefriedigt bleiben. In demselben Locale,

dem Saale des Musikvereins, gab eine Stunde nach diesem musikalischen Genuss Hr. Aloys Khayll, Flötist des Hofburgtheaterorchesters, ein Privatconcert. Sein Vortrag ist ungemein geschmackvoll, der Ton rein und schmelzend, die mechanische Fertigkeit bedeutend. Wer heute mit Musik noch nicht gesättigt war, durfte nur hinüber wandern

in den k. k. kleinen Redoutensaal, um Hrn. Merk zu hören, welcher zugleich einen vielversprechenden Schüler, Hrn. Caucatti vorführte. Ein zweyter interessanter Kunstjünger, der fünfzehnjährige Clavierspieler Sigmund von Thalberg, der schon seit geraumer Zeit in Privatzirkeln Sensation erregte, trat diesmal öffentlich auf und führte das Hummel'sche H moll-Concert so aus, dass ihm selbst der gegenwärtige Componist unumwundenen Beyfall zollte.

Am 7ten, im Josephstädter-Theater: Musikalische Akademie, zum Benefice des vormaligen Orchesterdirectors, Hrn. Anton Schindler: ein Name, der in der Kunstwelt nicht untergehen soll, da ihn ein Mann trägt, der Beethovens wärmster Verehrer, Anhänger und treuer Wärter bis zur Todesstunde war. Der dankbare Meister hoffte früher, seinem Freunde durch eine neue Composition nützlich werden zu können; doch, die nahe Auflösung fühlend,

übertrug er Hummel'n die Tilgung der verjährten Schuld, und bat ihn dringend, an seiner Statt den erprobten Freund zu unterstützen. Die Erfüllung dieser Bitte verschaffte uns einen genussreichen Abend. Holbein's Lustspiel: *Der Versatz* wurde durch die noch wenig bekannte und gehörte Beethoven'sche Ouverture in C, ₵ Takt, eingeleitet; die zur Einweihung der Pesther Bühne componirte Ouverture desselben Meisters in Es eröffnete das Concert selbst, welches Hummel mit einer freyen Phantasie auf dem Pianoforte schloss; diese hatte die Form eines Potpourri, was der ungemein zahlreichen und daher gemischten Versammlung wohl am meisten zusagte und des Künstlers Umsicht beurkundete, der genau erwägt, wem er seine Gaben zu reichen hat. Nach 24 Stunden verliess der Meister unsere Stadt.

Am 10ten, im Locale des Musikvereins: Haydn's *sieben Worte*; theilweise befriedigend ausgeführt.

Am 12ten, in der Sct. Carl's-Kirche: *Miserere* von Leonardo Leo, alla capella, mit Orgel.

Am 15ten, eben daselbst: *Stabat mater*, von Pergolese, nach Salieri's vierstimmiger Bearbeitung. Die nächtliche Stille des schwarz verhängten Tempels, in welchem nur das heilige Grab erleuchtet war, die tief gefühlte Composition, höchst vollendet vorgetragen von Fräulein Weiss, Mad. Pfeiffer, Hrn. Eichberger und Hrn. Borschitzky, die mystischen Klänge der begleitenden Aeol-Harmonica, diess alles vereint brachte eine Wirkung hervor, welche zu beschreiben keine Sprache fähig ist. Ref. hat in seinem ganzen Leben nur einmal Aehnliches empfunden; vor einigen Jahren in Rom am Gründonnerstage, bey Anhörung von Allegri's Meisterwerk in der Sixtinischen Kapelle.

Am 14ten, ebendaselbst, bey der Auferstehungsfeyer: *Te Deum laudamus*, von Joseph Haydn, und *Regina coeli*, von Seyfried. Der dort bestehende Musikverein hat sein kunstsinniges Wirken, ausser den genannten Tonstücken, auch noch dadurch beurkundet, dass er die ganze Fastenzeit hindurch bloss Vocalmessen von Schnabel, Friedrich Schneider, Aigner, Kreutzer, Spohr und Hauptmann, nebst Motetten von Haydn, Winter, Salieri, Eybler u. a. zur Aufführung wählte, nach der Vorschrift des ältern katholischen Ritus, und diese mitunter sehr schweren Werke höchst würdig ausführte.

Am 15ten und 16ten, in der Pfarrkirche zu Sct. Joseph auf der Laimgrube, zur Osterfeyer: Solenne Messen mit Graduale und Offertorium, von Hummel, in Es, und Seyfried, in B. Seit dem Tode des vorigen Chorregenten, Hrn. Diruka, war diese Musikanstalt ihrem Verfalle nahe; sein Nachfolger, der bekannte Bassänger Seipelt trat recht ehrenvoll das neue Amt an, und die vollkommen gelungene Ausführung der beyden genannten Kunstwerke lässt auch für die Folgezeit erfreuliche Resultate erwarten.

In Schuppanzigh's letzten Abonnementquartetten machten zwey Neuigkeiten der, wie gewöhnlich, höchst gewählten, nur für das wahrhaft Gute empfänglichen Versammlung grossen Vergnügen: erstens: ein Octett für fünf Saiten- und drey Blasinstrumente, von Schubert; sehr solid gearbeitet, besonnen in der Anlage, klar und wirksam in der Ausführung. Es besteht aus sechs ziemlich langen Sätzen: Pathetische Einleitung und Allegro, in F; Andante in B, ungemein gefällig und melodisch; Menuetto moderato in F, sammt Trio; Variationen in C; Scherzo vivace nebst Alternativ, in F; endlich, nach einem fast unheimlichen Vorspiele, das pikante Finale in derselben Tonart. Der Harmonieeinbau ist durchaus geregelt, mitunter wirklich originell, die Combination der Instrumente, von welchen besonders Violine, Viola, Violoncell, Clarinette und Horn, weniger das Fagott, in Anspruch genommen sind, ist vorzüglich in den Variationen höchst effectvoll, und die Consequenz der thematischen Ausarbeitung — eine Seltenheit unsers Zeitalters — verdient gerechtes Lob. Zweytens: Beethoven's Concert in Es, für zwey Pianofortes und Quartettbegleitung arrangirt und mit Hrn. Pfaller gespielt von Carl Czerny. Die Principalstimme nebst dem Accompagnement der Bogeninstrumente ist unverändert geblieben, dagegen dem zweyten Pianoforte die Partie der Bläser übertragen worden. So eingerichtet erhält das schöne Werk eine ausgebreitetere Gemeinnützigkeit, und wird beym Mangel eines vollen Orchesters auch in dieser Gestalt zahlreiche Freunde gewinnen.

Mad. Parravicini spielte in ihrem Abschiedsconcerte eine sogenannte Gesangscene für die Violine und ein Quatuor, beyde von R. Kreutzer. Von Carl Stein war zu hören: eine achthändige Ouverture für zwey Pianofortes und eine Phantasie auf der Physharmonika; es ist wenig Erhebliches davon zu berichten. Das Ansprechendste war die von Fräulein Stuck allerliebst vorgetragene Rossini'sche Arie aus *la pietra del Paragone*.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Agnes*, von Pär. Die Lalande und Lablache vortrefflich; Monelli leidlich; Pacini, Vater des Maestro, ein der-

ber Buffo von altem Schrot und Korn, ergötzlich durch seine Lazzi und scurrilen Grimassen.

Am 17ten, im Leopoldstädter-Theater: *Die Benefizvorstellung*, Posse in zwey Aufzügen, nach Theodor Hell's Uebersetzung, mit Musik von Wenzel Müller, Joseph Drechsler und Ignaz Schuster. Hat zu viele Wiederholungen erlebt, und dadurch den Reiz der Neuheit eingebüsst.

Am 18ten, im Josephstädter-Theater: *Peter Stieglitz*, Zauberposse, mit Musik von Gläser. Gewöhnliche Fabrikwaare, haltbar von heute bis morgen.

Am 19ten; im landständischen Saale: Viertes Concert spirituel, welches zwey köstliche Gaben spendete: den ersten Satz aus Beethovens neuester Symphonie, No. 9, und die zweyte grosse Messe von Cherubini, in D.

Am 20sten, im Leopoldstädtertheater: *Fe: Sanftmuth und Fee Gallnacht*, allegorisches Märchen in zwey Aufzügen, von Meisl; Musik von Drechsler. Erfreute sich einer ziemlich gnädigen Aufnahme; im Grunde ist es zwar nicht viel mehr, als eine Musterkarte wohlbekannter Scenen; doch sind wenigstens die Farben nicht übel gemischt, und im Scherze wird manche derbe Wahrheit verabreicht. Stark muss nun einmal aufgetragen werden in unseren Tagen, sonst greift's gar nicht an.

Am 22sten hätte sich ein Correspondent eines musikalischen Blattes theilen mögen, um nur alle dargebotenen Kunstgenüsse aufnehmen und berichten zu können. Des Morgens war in der Patronatskirche zu St. Peter eine neue Messe (F dur) von Hrn. Kapellmeister von Seyfried, zu hören. Wiewohl der hochgewölbte Dom in akustischer Hinsicht nicht vortheilhaft gebaut ist, so liess sich doch so viel entnehmen, dass diess neue Werk den gehaltvollsten dieser Gattung beyzuzählen und vollkommen geeignet sey, den gegründeten Ruhm seines Verfassers noch zu erhöhen. Besondere Auszeichnung verdienen: das fromme Kyrie und Dona pacem, das feurige Gloria mit seiner kräftigen Fuge, das grossartig angelegte und durchgeführte Credo und das liebliche, harmoniereiche Benedictus, in welchem die meisterhaft verwebten vier Solostimmen von dem concertirenden Violoncell in melodischen Figuren umschlungen werden. Zur Mittagsstunde fanden drey Concerte Statt, von denen jedoch das „Omne trinum perfectum" keineswegs gilt. Im landständischen Saale producirte sich der Violinist Jansa, im Redoutensaale der blinde Lehrer am Blindeninstitute, Mennes, und im Musikvereine der Waldhornist Lewy junior. Der erste spielte mit Hrn. Feigerl ein concertantes Doppelrondo und neue Solovariationen; der zweyte das Pianofortecoucert von Moscheles, in G moll; der dritte eine Polonaise, und mit seinem trefflichen Bruder ein Concertino doppio, von Leon de Saint Lubin effectvoll componirt. Die einleitenden Ouverturen aus *Egmont*, *Prometheus* und *Titus* hätten sämmtlich etwas präciser ausgeführt werden sollen. Abends um 5 Uhr, in der Privatunterhaltung des Violoncellisten Linke, war Beethoven prädominirend; wir zeichnen sein neuestes Quartett, in B, Opus 130, aus, mit dem, statt der an Schwierigkeit alles überbietenden Fuge, dazu geschriebenen neuen Finale; dieses, das verwegten Meisters letzte Arbeit, ist ein schöner, fliessender Satz, der auch von einem minder Eingeweihten genossen werden kann.

Am 24sten, im Kärnthnerthortheater: *Kätly*, Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen; Musik von Freyherrn von Lannoy. Mad. Fischer, geb. Schwarzböck, debütirte in der Titelrolle. Obwohl die Composition nicht misrathen, stellenweise vielmehr gelungen zu nennen ist, so fand das Ganze doch keinen Eingang.

Am 25sten, ebendaselbst: Rossini's *Mosè in Egitto*. Unter den diessjährigen Vorstellungen unbestritten die glänzendste. Mad. Merie-Lalande, Elcia; Signore Lablache, Farsone; Giovanni David, Osiride, und Ambrogi, Mosè, erhielten enthusiastischen Beyfall, der hier nur gerecht war.

Am 26sten, ebendaselbst, vor einem Ballet: eine musikalische Akademie, worin Hr. Slawjk drey schon von ihm gehörte Sätze mit bekannter, ausserordentlicher Bravour vortrug.

Vormittags: in der Augustiner Hofpfarrkirche, von der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführt: Cherubini's *Requiem*, zu Ludwig van Beethoven's Todtenfeyer. Nach dem *Ite, missa est*, auf Verlangen wiederholt das *Miserere* und *Libera* von Seyfried; wie beym Begräbniss.

Am 27sten, im Josephstädter-Theater: *Die Krähwinkler in der Heimath, oder Büchsenprobirer Brunners Glück und Ende*, Scherzspiel mit Gesang, Tanz, Gruppirungen und Tableaux in zwey Aufzügen; als Fortsetzung der beyden Possen: *Menagerie* und *optische Zimmereise* und *die Krähwinkler in der Residenz*, von demselben Verfasser. Die Musik, theils neu, theils nach beliebten Rossini'schen Motiven bearbeitet. Wieder eine Ein-

tagsfliege, wie sie hier schockweise ausgebrütet werden, worin es Hr. Gleich Allen zuvorthut.

Am 29sten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Fanny Sallamon. Diese treffliche Pianofortspielerin, welche der gefeierten Blahetka an die Seite gestellt zu werden verdient, spielte heute das in der letzten Zeit beynahe zu oft vorgeführte Gmoll-Concert von Moscheles, das Trio in B von Mayseder, wobey sie der Componist und Hr. Professor Merk accompagnirten, endlich als Finale die brillanten Variationen in F von Heinrich Herz. Zum Eingang hörten wir eine neue Ouverture, in F moll, von Halm, die viel Eigenthümliches hat und sehr fleissig gearbeitet ist. Nicht minder interessant und besucht war das

im k. k. kleinen Redoutensaale von dem zwölfjährigen Tonkünstler Joseph Khayll gegebene Concert. Ref. hat öfters seine Abneigung gegen unreife Virtuosität im Allgemeinen an den Tag gelegt; doch hier leidet die Regel eine Ausnahme, denn in der kleinen Gestalt wohnt eine männlich starke Seele, ein ächtes Künstlergemüth, das sich in der Gediegenheit des Spieles ausspricht.

Miscellen. Salieri's Biographie, aus Hrn. Hofraths von Mosel Feder, ist nun im Druck erschienen. — Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat im verflossenen Jahre folgende um die Tonkunst hochverdiente Männer zu Ehrenmitgliedern gewählt, und denselben die Diplome zustellen lassen: Ludwig van Beethoven, Eybler, Gyrowetz, Krommer, Ritter von Seyfried, Abbé Stadler, Umlauff, Weigl, Hummel, Cherubini, Hofrath Rochlitz, Rossini, Spohr, Carl Maria von Weber, den leider noch vor dem Empfang der Tod übereilte, und Prof. Zelter.

Berlin. Die königl. Schauspiele gaben im April nur eine neue Vorstellung, am 29sten: *Die Hochzeit des Gamacho*, komische Oper in zwey Abtheilungen, mit Ballet; aus dem Romane des Cervantes, *Don Quixote de la Mancha*, entnommen, in Musik gesetzt von Felix Mendelssohn-Bartholdy, für die königl. Bühne umgearbeitet und in Scene gesetzt vom Regisseur Hrn. Baron v. Lichtenstein, das Ballet vom königl. Balletmeister Hrn. Telle. Ref. begnügt sich heute, den langen Titel mitzutheilen; das Nähere im folgenden Bericht.

Im königstädtischen Theater waren neu: am 10ten April *das Dorf im Gebirge*, komische Operette in zwey Akten, von A. v. Kotzebue; Musik von Weigl. Dieses schon seit 1814 in den königl. Schauspielen gegebene, aber seit mehren Jahren nicht aufgeführte Schauspiel erfreute sich lebhaften Beyfalls, wozu das schöne Spiel der Mad. Sontag (Amalie), des Hrn. List (Maler Dolce), des Hrn. Spitzeder (der den Dorfschulmeister Hautup mit allen nur erdenklichen Lazzi gab), des Primus und Secundus der Schulknaben (Hr. Angely und Hr. Rösicke) besonders beytrug. Am 20sten: *Der Zauberer und das Ungethüm*, Melodrama in drey Akten, frey nach dem Französischen: *Le monstre et le magicien*; Musik von Heinrich Dorn; Arrangement der Scenerie, Tänze, Gruppen und des Gefechts vom Hrn. Pantomimenmeister Lewin; Decorationen von Hrn. Blechen; Maschinerie und Construction des Schiffs (das mit seinem Bogspriet weit ins Parquet hineinreicht und durch seine Takelage und die in derselben hangenden Matrosen den Leuten viel Vergnügen macht) von Hrn. Maschinenmeister Duwe, die Takelage von Hrn. Theatermeister Fehlan. Das Stück ist, wie man aus dieser Ankündigung sieht, ein Schaustück, und wenn auch die erste Darstellung höchstens eine Generalprobe genannt werden konnte, so ward doch die Ehre der Figurirenden bey den folgenden Vorstellungen (das Stück wurde drey Abende hinter einander gegeben!) völlig gerechtfertigt. Die Musik besteht in einer Ouverture (am schwächsten wirkend), passender Zwischenmusik und trefflichen Chören (der Zigeuner, Wasser- Feuer- und Erdgeister). Am 30sten: *Zwey Worte, oder die Herberge im Walde*, Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen des Marsollier; Musik von d'Allayrac. Das Stück ist schon vor zwanzig Jahren in den königl. Schauspielen mit Beyfall gegeben worden, aber von denselben neuerlich verschwunden. Hier gefiel es besonders durch das gute Spiel der Hrn. List und Angely, der Mad. Walla und der Dem. Holzbecher. Mad. Walla, von deren Gastspielen auf dieser Bühne vor einigen Monaten die Rede war, ist jetzt an die Stelle der nach Weimar abgegangenen Dem. Aug. Satorius neu engagirt worden. Ihre Debuts waren am 1sten: die Fee Rosa in der *Fee aus Frankreich*; am 8ten: Marie im *Geist auf der Bastey in Wien* und am 9ten Liesel im *Tiroler Wastel*.

Verhältnisse der hiesigen Concertsäle. Der Saal im Opernhause ist 88 Fuss lang, 49 Fuss breit, 35½ Fuss hoch, und fasst 1200 Zuhörer. Der Saal im Schauspielhause ist 75½ Fuss

gewisses Summen oder Brummen (*Bourdonnement*, wovon der *Bourdon*, der Brummregister, den Namen führt) vernommen habe; weil, wie ich schon erwähnte, der Zylinder nie vom Winde, der unten eindringt, und oben in voller Masse wieder ausströmt, gehörig in Schwingung kann gebracht werden.

So sehr ich auch durch meine Offenheit anstofse, da jede Wahrheit dem Betroffenen mifsfällt: so mufs ich hier doch diese Erfahrung öffentlich bekannt machen, dafs ich noch sehr wenige Orgeln in Europa angetroffen habe, die nicht windstöfsig sind, selbst die weltberühmte Orgel in Harlem in Holland nicht ausgenommen; denn ich durfte nicht wagen, einen vorzüglichen orgelmäfsigen Vortrag mit ganzem Werk, wo die Harmonie im Diskant anhält, und das 32 fufsige Pedal einen laufenden *Basso continuo* vorstellt, auszuführen, ohne dafs sie anfing nach Wind zu schnappen, und ein, dem Ohr unerträgliches Zittern und Tremuliren entstand.

Man hat sich also mehr um die Pfeifen als um den Wind bekümmert, und man hat geglaubt, dafs keine Tiefe und Gravität ohne Zuziehung solcher ungeheueren Körper erzwungen werden könne.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Pot-Pourri. En Quatuors concertants, pour Flûte, Clarinette, Cors et Basson, par E. R. Gebauer. A Paris, chez Pleyel. (Prix 8 Francs. 10 Sous.)

Rec. lebt gegenwärtig in einer Stadt, wo ein gut-eingespieltes Orchester von etlichen verzigen Musikern ist, worunter sehr brave Klarinet- Flöten- Oboen- Fagottspieler und Waldhornisten sind. Diese Herren wurden gebeten, diese drey *Pot-Pourri* in einem Konzert zu spielen. Nach der ersten entstand ein allgemeines Gelächter sowohl von den Spielern, als Zuhörern. Erstere baten feyerlichst, sie mit dieser Ohrentortur zu verschonen. Auf dringendes Bitten des Rec., und in der Hoffnung, dafs die übrigen zwey vielleicht weniger unharmonisch - leyernd seyn konnten, wurden sie noch produzirt. Alle waren froh, als endlich das Stück Arbeit vollendet war; und alle waren einstimmig der Meynung des Rec.: es sey in dieser Komposition weder guter Gesang, noch reine Harmonie, weder gewählte Modulation, noch richtiger Rhythmus; weder bedeutende einzelne Gedanken, noch einiger Charakter im Ganzen: und also, setzt nun der Rec. hinzu, mufs es ein gar schlechtes Machwerk genannt werden. Uebrigens ist vielerley in einem *Pot-pourri* unter einander gerüttelt: z. B. No. 1 fängt in *Es dur C adagio* an, dann $\frac{3}{4}$ *allegro*, $\frac{1}{4}$ *lourdement*, $\frac{3}{4}$ *Allegretto* und *Andante*, $\frac{2}{4}$ *allegretto*, $\frac{3}{4}$ *allegretto* und *allegro*, $\frac{6}{8}$ *andantino* und *allegro*, und zum Schlufs $\frac{3}{4}$. So ist 2 und 3 auch geformelt.

Die travestirte Ariadne auf Naxos, eine musikalische Laune oder Quodlibet als Drama in einem Aufzuge, für's Fortepiano vom (von) Friedrich Satzenhovern. Herausgegeben vom (von) Caspar Weifs, Mitglied des k. k. priv. Wiedner Theater (1). Wien, bey Jos. Eder auf dem Graben. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Wiedner Theater! — Das giebt über die ganze Genesis des herrlichen Werkes den bündigsten Aufschlufs, ohne dafs man nöthig hätte, etwas weiteres darüber zu sagen. Denn dafs so etwas unmöglich unter dem geheimen Beystand der Musen gemacht seyn könne, vielmehr seine ganze Entstehung der offenbarsten Einwürkung des fruchtbaren, würdigen Theaterprinzipals und Dichters dazu, Hrn. Schikaneder, verdanke, sieht wohl ein jeder, der auch keinen Blick auf die Sache selber wirft.

Doch die Sache genommen, wie sie daliegt, so läfst sich nicht leugnen, dafs, über eine gewisse Grenze hinaus, das Vergnügen erst recht angehe und man dieser festlichen Schnurre, bey aller ihrer Armseligkeit, sein Lächeln und

lang, 42 Fuss breit, 41 ½ Fuss hoch, und fasst mit den Nebensälen an 1500 Zuhörer. Der Saal der Singakademie ist 85 Fuss, 6 Zoll lang, 41 Fuss breit, 31 ½ Fuss hoch, und fasst mit den Logen und Nebensälen 1200 Zuhörer. Der Saals des Hoftraiteurs Jagor, in dem die Versammlung der Singakademie vor ihrem Einzug in den neuen Saal war, und in dem auch mehre Concerte gegeben werden, ist 60 Fuss lang, 43 Fuss breit, 32 Fuss hoch, und fasst 700 Zuhörer.

Das letzte zu nennende Concert dieses Monats war am 2ten von dem beliebten Schauspieler und Sänger Hr. C. Wauer veranstaltet, aber wenig besucht.

Italien. (Beschluss der vorigen Nummer.) *Livorno.* Im *Turco in Italia* gefiel besonders die Menticelli und Vestri. Ein von hier gebürtiges Mädchen von dunkler Herkunft, von der Natur mit einer schönen Altstimme und besonders gutem Gedächtnisse begabt, hatte bereits das achtzehnte Jahr erreicht, als ein verdienter livorneser Bürger ihr vorschlug, sie zu sich zu nehmen, erziehen und in der Musik unterrichten zu lassen. Serafina Tocchini (diess ist ihr Name) nahm das Anerbieten mit Jubel an, und ihr Fleiss nebst dem Eifer ihres Singmeisters brachten es dahin, dass sie schon in acht Monaten im hiesigen Theater eine Akademie in Gegenwart von mehr als 1600 Zuschauern gab, die ihr Talent bewunderten und ihre ausserordentlich schöne umfangreiche Contraltstimme und ihre schnellen Fortschritte applaudirten.

Pistoja. Hauptsänger: Carolina Lauretti (zarte geläufige Sopranstimme und gute Action), Galvani (Contralt), Gaetano Dalmonte (zeigt guten Willen).

Loreto. Olivieri, Gio. Debegnis, Bassisten. *Matilde Shabran* und *Camilla* gefielen; Farinelli's *Locandiera* machte fiasco.

Lucca. Zur zweyten Oper gab man *Matrimonio segreto.* Ranfanga stellte den Tauben vortrefflich dar. Von Marchionni heisst es: er sang so gut, als einst Viganoni (!); die Casagli machte sich unsterblich (!!). Donizetti's *Ajo nell' imbarazzo*, die dritte Oper, soll wenig gefallen haben.

Parma. Mittels Decrets vom 19ten Januar ernannte die Herzogin den Kapellmeister Ferdinando Simonis zum ersten Kapellmeister der herzoglichen Kapelle und Director der Kammerconcerte; zugleich den Hrn. Ferdinando Orland (bekannten Theatercomponisten, von hier gebürtig, bisher in Diensten des Königs von Würtemberg) zum Ehrenkapellmeister (M. di cappella onorario) ihres Hofes, und liess dem letztern eine reiche goldene Dose für zwey seiner ihr überreichten Opern zustellen (s. auch Bergamo). Eine neue Oper von Hrn. Giuseppe Persiani, *Attila in Aquileja*, scheint durchgefallen zu seyn; doch sagt man, der erste Akt sey nicht übel.

Genova. Pacini's *Temistocle* scheint schnell von der Scene verschwunden zu seyn (wir fanden ihn nur einmal in der Genueser Zeitung angekündigt); desto glänzendere Aufnahme fand Rossini's *Semiramide*, die fast immer gegeben wurde. Der auch aus diesen Blättern bekannte Componist Mirecki hat hier eine Italienerin geheirathet, und giebt Unterricht im Pianofortespiel.

Turin. T. regio. Der *Crociato* würde weit mehr gefallen haben, wenn Mari mehr Leben in seinen Gesang gelegt hätte; auch liess die Melas als Prima Donna viel zu wünschen übrig; die Bassi allein trug den Sieg davon. Die zweyte Oper, *Ezio*, von Mercadante neu componirt, gefiel nicht, ungeachtet öffentliche Blätter das Gegentheil behaupten, und die Gazzetta piemontese sogar behauptet, sie allein sey hinreichend, dem Maestro einen grossen Namen zu machen. *T. Sutera.* Zur zweyten Oper gab man *Matilde Shabran*, worin die Gaggi sich in der Titelrolle auszeichnete. Der Tenorist Storti fand stets reichen Beyfall; er zeigt Anlagen zu einem recht guten Sänger.

Alessandria. Die *Cantatrici villane* machten furore.

Navarra. Die *Evellina* gefiel mittelmässig.

Cuneo. In Vaccaj's *Pastorella feudataria* debutirte zum erstenmal als Primo Musico die Mailänderin Rachele Lacroix, an welcher die Gaz. piemontese eine geläufige Stimme, gute Gesangmanier und gute Action lobt. Ein anderer Debutant, Hr. Morali aus Bergamo, gefiel so, dass er gleich nach den ersten drey Abenden nach Vercelli engagirt wurde. Die zweyte Oper, *Matilde Shabran*, fand Beyfall.

Triest. Mosè, als zweyte Oper, gefiel sehr; in ihr Zuccoli als Protagonist, die Demery und Tressini.

Venedig. T. Fenice. Der *Crociato* fand abermals viel Beyfall. Die neue Oper *Giovanna d'Arco* von Vaccaj machte fiasco. Die Tosi war die ganze

Stagione nicht bey Stimme. Sie ist so eben in Mailand, ihrer Vaterstadt, angekommen, und geht nächstens nach Wien. *T. S. Benedetto.* Der Tenor Crippa missfiel ganz. Man gab den *Barbiere di Seviglia*, die *Cenerentola* und Donizzetti's *Ajo nell' imbarazzo.*

Treviso. Hier gab man die *Semiramide.* Im Mailänder *Corriere delle Dame* heisst es: die Vincenti übertreffe in der Rolle der Semiramis alle Erwartungen; die Barca (Contralt) habe einen schönen Gesang; der Tenor Geremia Rubini sey ein fertiger Künstler, und der Bassist Finaglia habe eine schöne Stimme und angenehmes Aeussere.

Vicenza. T. Berico. Die Caroelli aus dem Mailänder Conservatorium zeichnete sich nach demselben Blatte in der Rolle des Tancredi aus. Im *Barbiere di Seviglia* erwarben sich Beyfall Hr. Corbetta als Barbiere, die Amati in der Rolle der Rosina, Hr. Ladislao Bassi als Bartolo, und Pantaleoni als Conte d'Almaviva.

Rovigo. Die zweyte Oper, *Cenerentola*, machte furore. Die Fanti wird in den Himmel erhoben.

Mantova. Die Carolina Morosi (für Männerrollen) soll eine schöne, aber noch schwache Stimme haben, und allenfalls hoffen lassen.

Verona. In der zweyten Oper, *Otello*, übernahm Lauretti die von Rossini in London für eine Bassstimme eingerichtete Rolle des Jago; Gentili gab den Otello ziemlich gut, die Ferron gefiel wenig als Elcia. Besser ging es ihr in der nachher gegebenen verstümmelten Mayr'schen Farse *Gli Originali*, von der schon bey einer andern Gelegenheit unter der Rubrik Mailand gesprochen worden ist.

Sondrio. Die Eufemia Pelizzari soll eine sehr geläufige Stimme haben; sie gefiel in der *Gazza ladra.*

Lodi. Zur zweyten Oper gab man Pacini's *Gioventù di Enrico V.* Alle Sänger werden gelobt!

Crema. Elisa e Claudio war die zweyte Oper; die Biagielli soll sich besonders ausgezeichnet haben.

Cremona. Ende Januars gab man *Paolo e Virginia* von Guglielmi, worin die Marietta Merli, von hier gebürtig, zum ersteumale das Theater betrat und mehrmals auf die Scene gerufen wurde. Auch. Die Canonici und der Bassist Insom gefielen. Generali's *Adelina* fand eine ziemlich gute Aufnahme.

Brescia. In der *Gazza ladra* fanden das Ehepaar Cavalli und Botticelli am meisten Beyfall. Die nachher gegebene Farse *l'occasione fa il ladro*, ebenfalls von Rossini, gefiel.

Bergamo. Coccia's *Evellina* gefiel mittelmässig; die Contini und Tuvo fanden Beyfall; die Ayton, die sich besonders durch gutes Spiel auszeichnete und bloss drey Abende singen konnte, weil sie nach London abreisen musste, fand ebenfalls gute Aufnahme. Der Tenor Lombardi und der Bassist Ecord wollten nicht gefallen. Der Impresario Granara engagirte daher neue Sänger, unter andern auch einen Zögling des hiesigen Musikinstituts, Matteo Alberti, der erst vor einem Jahre die Stimme verändert hatte, als Basso cantante; er übernahm die Rolle des Grafen in *Elisa e Claudio* und gefiel so, dass man ihm ein Engagement in London für dieses Frühjahr anbot. Jenes vortreffliche Institut versah neuerdings mehre Theater mit guten Sängern. Simon Mayr, der verdiente Director desselben, erhielt unlängst eine reiche goldene Dose von der Herzogin von Parma für ein derselben übersendetes, von ihm componirtes Oratorium, *Samuele* betitelt. Man gab mit Beyfall dessen *Rosa rossa e rosa bianca* und *Tancredi.*

Pavia. Ende Januars gab man die Farse *Le Donne cambiate* (andere nennen sie *Il ciabattino*), von dem sehr jungen Paolo Calcaterra aus Novarra; man lobt die Musik, besonders die Introduction, ein Quartett, die Arie des Tenors und das Finale. Die Beisteiner-Polledo (eine mit einem Deutschen verheirathete Italienerin) gefiel immer; so auch der debutirende Bassist Pagliaroli aus Bergamo, mit seiner starken biegsamen Stimme, und der Tenor Serafini; Botticelli ist bekannt. Noch gab man Pacini's *Barone di Dolsheim.*

Vermischte Nachrichten. Die Toso (die nicht mit der rühmlichst bekannten Tosi zu verwechseln ist), Schülerin des Mailänder Conservatoriums, wurde für dieses Frühjahr nach London als Prima Donna Soprano, und für künftigen Herbst nach Turin engagirt. Meyerbeer's *Crociato* fand in Cadix und in Porto (Portugal) sehr gute Aufnahme.

Recension.

Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister, gesammlet — — von Gottlieb, Freyherrn von Tucher. 1ste Lieferung. Par-

titur. Wien, bey Artaria. (Pr. 1 Guld. 30 Xr. C. M.)

Die neuerwachte Hochachtung und Liebe gegen die trefflichsten Erzeugnisse der Kunst früherer Jahrhunderte, darunter auch der Musik, ist sicherlich nicht eine blosse Sonderbarkeit unserer Tage, die einigermaassen zur Mode geworden seyn und mit ihr verschwinden werde; noch ein blosses Umhergreifen nach Allem, was, als längst vergessen, nun wieder neu erscheine; noch eine Wendung der Liebhaberey am Sammlen seltener Gegenstände; noch, wer weiss was für ein anderes Zufällige. Alles das kann da und dort mitwirken: aber der Grund liegt tiefer. Er liegt vornämlich darin, dass, erstens, diese Werke in ihrer Art wahrhaft vollendet sind, und mithin auch, was sie wollen, vollkommen leisten; dass, zweytens, diese ihre Art und, was sie wollen, höchstwürdig, in der neuen Kunst nicht, oder doch in ganz anderer, weniger in sich abgeschlossener und vollendeter Weise, vorhanden, aber auf ein inneres Bedürfniss des Menschen gestützt ist, das eine Zeit lang schlummern kann, aber, ist es einmal erweckt, genährt und befriedigt, durch die angemessensten, möglichst natürlichen Mittel genährt und befriedigt seyn will. Diess Bedürfniss ist, es kurz zu sagen, das des Religiös-Christlichen und Christlich-Verbundenen; das heisst: Kirchlichen. Das Religiös-Christliche und Christlich-Kirchliche war in der Zeit, wo jene Werke entstanden, das herrschende Princip unter den Völkern, und besonders ihres Gesammtlebens; gerade so, wie jetzt das Politische und — Industriöse. Wie diess jetzt in Alles, selbst wenn man's nicht im Geringsten will, mehr oder weniger Einfluss hat: so dort jenes; und zwar Eines wie das Andere, je nachdem die Menschen sind oder waren, mitwirkend zum Guten oder zum Schlimmen. Dass nun von dem, was in irgend einer Zeit überall herrschender Geist und Sinn ist, die überhaupt Geist- und Sinnvollesten am lebendigsten ergriffen werden; dass wahre, ächte Künstler unter die geist- und sinnvollesten Menschen gehören; dass mithin jener Geist und Sinn in ihre Werke entschieden übergeht und in diesen widerstrahlt: diess aber um so herrlicher, je näher, reicher, schöner sie sich von anderen Erweisen desselben Geistes und Sinnes umgeben finden; dass, ist jene Zeit vorüber- und eine ganz andere hervorgegangen, die Künstler der neugewordenen sich zwar so weit in jene zurückdenken, zurückphantasiren können, als nöthig ist, um in ihre Werke Etwas von den Formen der ehemaligen aufzunehmen: dass sie aber nicht den eigentlichen, innern Geist und Sinn derselben vollständig, lebendig und kräftig genug in sich erzeugen, mithin nicht in ihren Werken ihn also ausprägen können, weil dieser im Volke leben, aus dem Volksleben sie mitergreifen muss; dass daher die einzelnen oder gesellschaftlich verbundenen Kunstfreunde weit späterer Zeit, in welchen dieser Geist und Sinn, wenn auch schwächer, sich meldet und Nahrung und Befriedigung sucht, zunächst nach jenen früheren Werken greifen; haben sie ihre Kraft und Wirkung erfahren, mit Hochachtung und Liebe an ihnen hängen; das Alles versteht sich wohl von selbst und kann gar nicht anders seyn. Eben so versteht es sich von selbst, dass, wenn man die Eigenthümlichkeit und Vorzüge der einen Zeit und ihrer Hauptwerke anerkennt, lieb hat und anpreiset, man damit die Eigenthümlichkeit und Vorzüge einer andern und ihrer Hauptwerke nicht verkennt, verschmähet und herabsetzt; dass, wenn man diess dennoch thäte, man eben so beschränkt urtheilen, eben so einseitig verfahren würde, als wenn man den Fall umkehrte; endlich auch, dass, wenn Faustkämpfer gegen die Freunde des Alten, wie in der letzten Zeit unter uns, hochfahrend oder roh (um nicht mehr zu sagen) auftreten und sie als blind und abgeschmackt darstellen, jene es als eine Schwäche des Momenta anzusehen und im Grunde nichts zu antworten haben, als etwa: Lieben Herren, habt Acht, dass ihr nicht werdet, wie ihr uns darstellt.

Mit der hier angezeigten Sammlung italienischer (in diesem ersten Hefte bloss römischer) Kirchengesänge wird der Herausgeber, fährt er fort, so gut zu wählen, wie er hier angefangen hat, nicht nur den erklärten Freunden des Alten in der Musik, sondern auch allen Freunden des Trefflichen in ihr, alt oder neu — keine kleine Freude machen. Zwar werden die grossen Sammlungen der Peters-, der Sixtinischen, und mancher andern Kirche in Rom und Italien überhaupt jetzt nicht mehr, wie ehedem, ängstlich unter Schloss und Riegel gehalten; es ist vielmehr in Rom seit kurzem sogar armen Geistlichen zu einer Art Erwerbszweig nachgesehen worden, auf Verlangen Abschriften von Allem zu liefern, was man auswählt, und auch in Neapel fehlt es nicht an Gelegenheiten, Abschriften alter Musikschätze zu erhalten: aber ein bedeutender Vortheil für Deutschland bleibt so eine Sammlung dennoch; denn, die Entfernung und was sie zunächst veran-

lasst unerwähnt: wer kann wählen aus den grossen Massen, die er nicht kennt? wer hat immer einen kunstverständigen Freund am Orte, um an seiner Statt zu wählen und auch für einen Abschreiber zu sorgen, der richtig schreibt — was in Italien eine Seltenheit ist? Hier nun erhält man für Einen Thaler sächsisch nicht weniger, als zehn, theils längere, mit Einsicht gewählte und verschiedenartige Stücke, gut gestochen. Wie billig, steht der grosse, weltberühmte Mann, Palästrina (geb. 1529, gest. 1596), an der Spitze. Von ihm sind fünf Stücke aus den beyden Hauptgattungen, in denen er sich so bewundernswürdig auszeichnete, geliefert: die ersten zwey aus der ganz einfachen, fast nur in unmittelbaren Folgen vollkommener Dreyklänge grossartig und wunderbar fortschreitenden; die drey anderen kunstreich fugirt. Der Rec. hat seiner mehrmaligen, sorgfältigen Durchsicht nicht allein vertraut, sondern sie auch, so wie die folgenden, durch einen wohlgeübten Chor ausführen lassen: das erste und das letzte Palästrina'sche Stück — jenes, wie alle aus dieser Gattung, kurz, diess, fast hundert Doppeltakte lang — bewährten an allen Zuhörern ganz besonders ihre wunderbare, gewaltige Kraft. — Felice Anerio (geb. um 1550, gest. um 1620, Palästrina's Nachfolger als päpstlicher Kapellmeister) folgt mit drey Stücken. Schwerlich werden selbst die grössten Sammlungen, ausser Rom und ausser aus letzter Zeit, Compositionen von ihm enthalten. Seine Schreibart ist zwar dieselbe, wie Palästrina's, doch nicht ohne Eigenthümlichkeit. Wie es uns scheint, ist sie weniger grandios, aber hin und wieder noch sonderbarer. — Den Beschluss macht Vittoria (Tomaso, von Geburt ein Spanier, Palästrina's Zeitgenosse und Nebenbuhler, dessen Lebensanfang und Ende aber nicht näher bekannt ist) mit zwey trefflichen Stücken. Das erste ist mehr im gebundenen, das zweyte mehr im einfachen Styl. Beyde sind gleichfalls dem Palästrina im Allgemeinen nicht unähnlich, entfernen sich aber im Besondern mehr von ihm, als die des Anerio, und sind, besonders das zweyte, von grosser Wirkung.

Einige Nachricht von den Meistern, welche der Verf. in dieser Sammlung vorführt, würde wahrscheinlich nicht wenigen Liebhabern willkommen, und ihm könnte es wohl nicht schwer seyn, sie in einer Vorrede zu liefern. Neben den Originaltexten ist eine deutsche Uebersetzung, und gut, untergelegt. Bekanntlich gehört aber das Latein des Mittelalters, selbst seinem Klange nach, so wesentlich zu diesen Gesängen, dass man sich seiner beym Vortrage überall bedienen sollte. Zu tadeln ist, dass der Corrector seine Schuldigkeit nicht genug erfüllet hat; denn eben hier gilt es um so mehr die grösste Genauigkeit, da es nicht einen Jeden Sache ist, alle Fehler zu entdecken und mit Sicherheit zu berichtigen. Wir wollen daher, die uns aufgestossen sind, berichtigt anzeigen. No. 2, Seite 6, Syst. 3, die Schlussnote des Tenors, statt C, A. No. 3, S. 7, Syst. 2, die Schlussnote des Tenors, statt D, C. No. 4, S. 7, Syst. 4, Takt 3, die zweyte ganze Note des Tenors, statt D, C. Seite 8, Syst. 2, die erste Soprannote E, eine ganze mit dem Punkt. Seite 9, Syst. 1, letzter Takt des Tenors: A, ganze Note, halbe Takt-Pause, G halbe Note. No. 5, Seite 11, Syst. 1, Takt 2, die letzte Bassnote F. Seite 12, Syst. 1, Takt 2, die letzten Tenornoten C B, Viertel. No. 6, S. 14, Takt 1, fehlt vor der zweyten Soprannote das ♯. Syst. 3, Takt 4, muss im Alt die erste Note eine halbe, die zweyte eine halbe, die dritte eine ganze seyn. Ebendaselbst die letzte Tenornote der Zeile, C, Syst. 4, Takt 6, im Sopran, die erste Note eine ganze, die zweyte eine ganze mit dem Punkt, die dritte eine halbe. No. 8, Seite 19, Syst. 3, Takt 2, die letzte Tenornote eine ganze. S. 20, Syst. 4, Takt 4, Sopran: die zweyte Note, eine ganze, F.

Zum Schluss noch die Bitte, dass der Herausgeber uns auf die Fortsetzung nicht zu lange warten lasse; denn, dass das Unternehmen, wenn auch keine grossen Vortheile gewähren, doch genug Unterstützung finden werde, um fortgesetzt werden zu können, ist wohl gar nicht zu bezweifeln.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Der Wunderbare. Hymne, in Musik gesetzt von H. W. Stolze*, Organist in Celle. Partitur. Op. 5. Wolfenbüttel, bey Hartmann. (Pr. 2 Thlr.)

2. *Der Wunderbare etc.* Klavierauszug — — (Pr. 20 Gr.)

Der Wunderbare ist Gott der Herr; das Gedicht preiset seine Macht und Herrlichkeit, und erkennet dankbar die allgemeineren seiner Wohlthaten. Dadurch, so wie durch den Styl der Musik, eignet sich das Werk vorzüglich zum kirchlichen Gebrauch an freudigen oder an ganz eigent-

lichen Dankfesten, wie Neujahr, Aerndte u. dgl.; bleibt aber auch bey anderen, die nur nicht eine entgegengesetzte Bestimmung haben, anwendbar. Die Composition lehrt uns in Hrn. St. einen Mann von Geist und Leben, der seine Kunst tüchtig versteht und mit der Zeit fortgegangen ist, kennen. Sie hat ihren Ursprung wahrscheinlich den bekannten, trefflichen Hymnen Mozarts zu verdanken; nicht als wenn eigentliche Reminiscenzen in ihr gefunden würden (wenigstens zeigen sich keine auffallenden): sondern der ganze Zuschnitt und die Anordnung der Theile, der Character und Ausdruck, und auch die Schreibart in technischer Hinsicht, führen darauf. Und es gereicht Hrn. St. zur Ehre, dass man behaupten kann: seine Composition, gleicht sie auch den Mozart'schen an Eigenthümlichkeit nicht, darf doch in allem Uebrigen den Vergleich nicht scheuen. Die Schreibart ist, wie dort, glänzend und frey, doch letztes in der Art, wie der gründliche Harmoniker sich dieser Freiheit bedient. Gegen Declamation und Behandlung des Textes überhaupt lässt sich nichts einwenden. Die Dauer der Musik gleicht der von Mozarts: Gottheit, über Alle etc. Ein kräftiges, glänzendes Chor, C dur, C-takt, Allegro maestoso, beginnt; ein Solo für die vier Singstimmen, Andante, Zweyvierteltakt, erst G, dann C, dann A dur, Dreyvierteltakt, vom Chore einigemal kurz unterbrochen, schliesst sich an und gehet über in die Wiederholung des ersten Chors, das nun noch einige feurigere und durchgreifendere Wendungen der Harmonie und andere Zusätze bekömmt. So schliesst das Ganze sich sehr gut ab. — Auszuführen, für Sänger und Instrumentisten, ist diese Composition nicht schwerer, als es jene Mozart'schen sind. Die Besetzung des Orchesters bestehet aus dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern zwey Trompeten, Pauken und Basposaune. — Der Klavierauszug ist mit Fleiss gemacht und wird den Singvereinen willkommen seyn. In den Stich der Partitur haben sich mehre Fehler eingeschlichen, deren Berichtigung wir zur Erleichterung derer, die das Werk gebrauchen, hier angeben wollen. S. 3, Z. 7, Takt 5:

S. 4, Z. 15, T. 2: S. 18, Z. 8, T. 2: und die oberen Noten auch so im Singbasse; S. 19, Z. 13, T. 3, fehlt vor dem letzten G des Altes ein ♮; desgleichen vor jedem D der Geigen, S. 26, Z. 9 u. 10, T. 3 bis 7; S. 32, letzte Zeile, T. 5: S. 40, vorletzte Zeile, T. 2, statt des untern, das obere C; und S. 47, Z. 5, T. 1. soll das G eine ganze Taktnote seyn. Kleinigkeiten, wie einige weggelassene Pausen, umgekehrt stehende Doppelschlagszeichen, als sey dieser von unten zu machen u. dgl., berichtigt Jedermann leicht, ohne dass sie hier erst angegeben zu werden brauchen.

Sechs Gesänge für zwey Sopran, Tenor und Bass, mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Franz Danzi. 74stes Werk. Leipzig, bey Probst. (Pr. 18 Gr.)

Danzi's einfacher, fliessender Gesang, sorgfältige Führung der Harmonie, dem Texte jedesmal angemessener Ausdruck und gebildeter, mit Vorliebe zum Gefälligen und Milden sich hinneigender Geschmack gehet, wie aus früheren ähnlichen, so auch aus dieser kleinen Sammlung hervor. Imponirendes, Ueberraschendes, oder sonst Auffallendes, wie es sich in jenen nicht findet, findet sichs auch in dieser nicht. Freunde einer einfachen, aber angenehmen, von gar nichts Schwierigem gehinderten Unterhaltung durch vierstimmigen Gesang im kleinern Kreise, werden hier erhalten, was sie suchen. Diesem gemäss sind auch die Gedichte gewählt, der Form und dem Inhalte nach. Ohne lebhafte Fröhlichkeit oder tiefe Trauer zu berühren, halten sie sich innerhalb der Gränzen freundlicher Heiterkeit und gemässigter Klage; doch mit Mannichfaltigkeit. Die Gesänge sind in Stimmen gestochen, und die, blos aus ihnen gezogene Begleitung auf besonderm Bogen beygelegt. Sänger, die letztere nicht nöthig haben, werden besser sie weglassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juny. **Nº. 23.** 1827.

Recension.

Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, démontré par des Exercices dans le style sévère et dans le style élégant, comp. — — par Muzio Clementi, etc. Vol. 5. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. (97 S.) (Pr. 5 Thlr.)

Zehn Jahre sind es, als der erste Theil dieses ausgezeichneten, im 20sten Jahrgange d. Mus. Z. beurtheilten Werkes erschien. Seitdem hat der würdige Veteran der Clavier-Componisten uns mit einem zweyten, im 24sten Jahrgange d. Z. angezeigten Theile beschenkt, der noch vor jenem sich durch grössere Vollendung, Bedeutsamkeit und wahrhaftgeniale Zweckmässigkeit auszeichnet. Der dritte Theil nun, der hier vor uns liegt, entbehrt keine der trefflichen Eigenschaften, durch welche beyde frühere Theile ihren Ruhm begründet und bewährt haben, und ist dabey noch reicher, als diese, an einzelnen Uebungsstücken überhaupt — der Band enthält 50 Nummern — und insbesondere an Mustersätzen im *style sévère*. Ja, dieser strenge Styl beseelt, mehr oder weniger, auch einen grossen Theil der Sätze, die eigentlich den in strenger Schreibart verfassten entgegengestellt sind. Der hochverehrte Verfasser mag wohl tief erkannt haben, und vielleicht am meisten in der allerneusten Zeit, dass es hohe Noth sey, dem strengen Style in der Claviermusik wieder zu Ehren zu verhelfen, und bey denen wenigstens, die das Pianofortspiel *ex professo* treiben, grössern Eingang zu verschaffen, als er in unseren Tagen, leider, findet. Denn welcher wahre Kenner möchte wohl in Abrede stellen können, dass, ungeachtet der fast zahllosen Menge der allerfertigsten Clavierviruosen, die Zahl derer unter ihnen doch nicht klein sey, welche, von wie Vielen auch als gross gepriesen, dennoch von dem alten Sebastian und von allen denen, welchen ein Ideal grossartigen, gediegenen Clavierspiels vorschwebt, mit dem bekannten Namen abgefertigt werden würden? Werke aber, wie das vor uns liegende, denen der Stempel des Geistes und der Genialität aufgeprägt ist, müssen und werden beytragen, nützlichen Ekel zu erregen gegen den Andrang nichtssagenden Kraftgepaukes und das Meer von flachem, süsslichem Figurengeklimper, das in neuster Zeit unser Ohr oft zu überschwemmen droht. Nach dem bereits Gesagten wird man schon vermuthen, und mit Recht, dass jede Phrase, jede Figur in dem vorliegenden Werke etwas sagt. Ueberall, auch in den kleinsten Details, trifft man auf Beweise, dass der Tondichter gedacht hat. So ist denn auch hervorstechende Eigenschaft aller Exercices in diesem Theile, abgesehen noch von dem Zwecke, die mechanische Ausbildung der Hände auf sicherm Wege zu fördern — die, dass Gedanken und Figuren bey jeder Gelegenheit sich imitiren; denn selbst Sätze, in denen man Umkehrungen und andere canonische Kunst zu erwarten weniger gewohnt ist, sind von dem in der strengen Schreibart so einzig gewandten Verfasser mit Nachahmungen, Umkehrungen und sonst strenger Führung der Ideen auf das freygebigste ausgestattet. Es ist daher auch aus diesen sogenannten Uebungen — wahrlich ein zu bescheidener Name — weit mehr zu lernen als man sonst wohl aus Uebungswerken zu lernen pflegt. Verstand, Geist und selbst Gefühl erhalten in jedem Satze dankenswerthe Beschäftigung und Nahrung.

Der Rec. des ersten Theiles dieses *Gr. ad Parn.* nennt Clementi einen genialen, scharfsinnigen, gelehrten, beharrlichen, viel erfahrenen Künstler. Diess unterschreibt Rec. des 3ten Theiles aus voller Ueberzeugung. Auch werden die, welche den Gang

dies Clavierspiels aufmerksam beachtet haben, uns beypflichten, wenn wir meynen, dass fast während eines halben Jahrhunderts kein Componist für das Pianoforte auf die, welche sich dem gründlichen Studium dieses, in neuster Zeit von Einem und dem Andern etwas verschrieenen, nichts desto weniger aber herrlichen Instruments widmeten, einen, das classische Spiel so förderuden Einfluss gehabt hat, als der Veteran Muzio Clementi. Wo lebte denn wohl ein grosser, der Huldigung der Kenner wahrhaft würdiger Pianist, der nicht dankbar anerkennen müsste, dass von seiner Ausbildung gar viel dem trefflichen Clementi gehört? Wir haben, zu unserer Freude, diese dankbare Anerkennung von gar manchem vernommen, der jetzt mit Recht zu den ersten Künstlern auf diesem Instrumente gerechnet wird; und keinesweges etwa von denen allein, die so glücklich waren, den mündlichen Unterricht Clementi's zu geniessen.

Allerdings haben wohl viele günstige Umstände zusammengewirkt, dass Clementi selbst wurde, was er ist. Vor allen Dingen rechnen wir hierzu, dass er in Italien geboren wurde; in diesem gesangreichen Lande, dessen Sprache schon Musik ist. Alles trägt dort bey, den Kindern im zartesten Alter schon vorzügliche Empfänglichkeit für Wohlklang und frische, geschmeidige Melodieen einzuimpfen. So muss auch der, mit der Muttermilch an ergötzliche Lieder gewöhnte italienische Knabe weit früher empfindlich werden gegen Misstöne und Taktwidrigkeiten, als der, den in der Wiege schon eine rauhe Sprache umkreischt und dem schwer eindringliche Melodieen eher den Schlaf verscheuchen, als bringen. Dass nun aber Clementi's mit ausgezeichnet musikalischen Anlagen begabte, italienische Natur zeitig in gute Schule kam, war eine Gunst des Schicksals; denn tüchtige Kunsterziehung vollendet schnell, was Natur und Gewöhnung begannen. Doch das Einflussreichste auf die gegenwärtige Individualität Clementi's glauben wir der Fügung der Vorsehung zuschreiben zu müssen, die Clementi, schon vor Erreichung des Jünglingsalters, unter ein Volk versetzte, das seiner Neigung zum abstracten Denken und zur mathematischen Speculation so vielfach günstige Verhältnisse darbot. Auch hat er sich diesem Volke nun durch langjährigen, wenig unterbrochenen Aufenthalt bei ihm gleichsam einverleibt.

Es wäre eine Frage, ob Clementi wohl der tiefe Tondichter geworden seyn würde, der er unbezweifelt ist, wäre er in den Jahren seiner Künstlerentwickelung unter seinen sinnlichen Landsleuten geblieben, oder in die Sphäre eines üppigen Hofes und in dessen Abhängigkeit gerathen. Doch wichtiger ist die Frage: was eigentlich hat ihn, in Vergleich mit allen anderen gleichzeitigen vortrefflichen Claviercomponisten, so hoch gestellt? was ist's denn vornehmlich, dem wir die ausgezeichneten Eigenschaften seiner Tonwerke verdanken; Tonwerke die sich, durch die strengste Correctheit bey grosser Harmoniefülle eben so sehr, als durch melodische, harmonische und modulatorische Erfindung, wie durch Neuheit des rhythmischen Baues als wahrhaft classische Erzeugnisse darstellen, und — wir fassen allerdings hierbey den Zeitpunkt in's Auge, von welchem an der Künstler von allen Schlacken des technischen Studiums wie der Convenienz gereinigt dasteht — den grössten Werken für das Pianoforte allein, die wir besitzen, an die Seite gestellt werden müssen? Diese Gediegenheit haben wir, unserer Meynung nach, vornehmlich Clementi's Selbstbeherrschung zu danken. „Es ist das Vorrecht ausserordentlicher Geister" — sagt ein trefflicher Schriftsteller (Greiling) — „dass sie den Gegenstand ihres Lebens frühe finden." So unser Clementi. Eben zur rechten Zeit, als es galt, eine bestimmte Richtung in's Auge zu fassen, zu entscheiden, welcher Gattung der musikalischen Composition er seinen ganzen Fleiss, all sein Dichten und Denken zuwenden solle, zu welchem Kunstgeschäft er gleichsam von oben berufen sey — fand dieser scharfsinnige, denkende Künstler, dass beydes, der von der Natur ihm gegebene, wie der von ihm erworbene Kunstreichthum, ausschliessend dem Instrumente geweihet werden müsse, auf dem er schon in dem ersten Jünglingsalter eine seltene Virtuosität errungen hatte. Und der aus dieser Erkenntniss hervorgegangenen freyen Selbstbestimmung ist unser hochachtbarer Meister sein langes Leben hindurch beharrlich treu geblieben. Keinesweges hat er, wie so Viele, von der Eitelkeit oder einem falschen Ehrtriebe sich berücken lassen, in allen Gattungen einen Namen erringen zu wollen. Eine leidige Sucht, die wahrhaft ansteckend ist und gar viel Unheil schon über das ganze Kunstgebiet verbreitet hat! Wie oft trägt allein sie die Schuld, dass die Singpartieen mancher Partituren aussehen, wie Instrumentalsätze; dass manches *Dona nobis pacem* klingt, wie ein Opernfinale, und mancher Instrumentalsatz hinwiederum

gerade aller der Reize entbehrt, durch welche eben Instrumentalcompositionen glänzen sollen! Solcher Fehlgriffe hat Clementi, unsers Wissens, sich nie schuldig gemacht. In weiser Selbstbeherrschung, oder, wenn man will, Selbsterkenntniss — was gar nicht wenig sagt — behielt er unverrückt sein einziges Ziel, höchste Vervollkommnung des Pianofortspiels, im Auge, ohne durch irgend eine Lockung (die sein grosser Wohlstand ihm gerade nicht erspart haben wird) sich von dieser Richtung ablenken zu lassen; und daher eben die Gediegenheit und wahre Classicität seiner Clavierwerke, die noch manchem künftigen Geschlechte der Tonkünstler, und besonders Clavierspieler, Muster und Vorbild bleiben werden.

Wir treten nun dem hier anzuzeigenden Werke und dessen Einzelnheiten näher. Ueberall in diesem 3ten Theile des *Gr. ad Parn.* finden sich Beweise der überaus glücklichen und viel geübten Beurtheilungsgabe dieses wahrhaft theoretisch-practischen Künstlers. In keinem Satze, er sey lang oder kurz, heiter oder ernst, er sey ein Satz in so genanntem galanten oder strengen Style, trifft man auf etwas Nicht-angemessenes, Lückenbüssendes oder gar Störendes. Clementi's Phantasie bleibt stets der Disciplin seines Urtheils unterworfen. Dass aber eben jene Göttergabe, ohne welche allerdings Schaffen irgend einer Art nicht möglich ist — soll sie nicht in unfruchtbarer Ueppigkeit aufschiessen oder zwecklos verschwimmen — der Kritik stets willigen, gleichsam kindlichen Gehorsam leisten muss, weiss jeder, der über Geistesthätigkeit nachgedacht hat.

Jede einzelne Nummer dieses Heftes mag nun, vornehmlich als Uebungsstück, von einer gedrängten kurzen Characteristik und den sonst etwa nöthigen Bemerkungen begleitet, hier aufgezählt werden.

No. 51. mit welcher dieser Theil beginnt, Adagio, Dmoll, voll reicher, zum Theil fünfselbst sechsstimmiger Harmonie und merkwürdig durch manche seltene und neue Modulation, übt den zusammenhängenden, singenden Vortrag vollgriffiger, oft weit von einander getrennter Accordfolgen. 52. Moderato. Dmoll. Ein tüchtiger vierstimmiger Satz zur Uebung im cantabeln gebundenen Vortrag aller Stimmen. 53. Allegro molto, Dmoll, übt das Uebergreifen der linken Hand, während in der rechten mit Sechzeatheilen beschäftigten Hand abwechselnd Daumen und Mittelfinger auf Viertelnoten verweilen. Dass der Fingersatz in diesem Hefte so selten angegeben ist, wird gewiss jeder bedauern, der es weiss, wie einzig zweckmässig gerade Clementi's Applicatur ist. Auch ist es ein Mangel, dass an den sehr wenigen Stellen, wo die Finger vorgeschrieben sind, wie z. B. in dieser Nummer der Fingersatz nicht nach in Deutschland üblicher Weise angegeben ist. Es mögen wohl viele sich irren, wenn sie den Daumen mit + und den kleinen Finger mit 4 bezeichnet sehen. Der eigentliche Vortrag übrigens ist durchgängig und bis ins Einzelne mit der grössten Sorgfalt vorgeschrieben. 54. Treffliche Fuge, Dmoll, mit zwey Subjecten, in der Führung mit vielen technischen Kunststücken ausgestattet, als: *thema in motu contr. th. cancrizans*, dem rechtläufigen Thema entgegengestellt, und dergl. Solche Dinge sind, man weiss es wohl, oft nichts, als Künsteleyen, die, während sie ein gewisses Interresse fürs Auge und vielleicht auch für die Hände haben, dem Ohre nicht wohlthun und das Gefühl ganz leer ausgehen lassen. Man spiele diese Fuge und man wird auch in letzter Hinsicht nichts vermissen. Alles klingt gut und macht sich wie ungesucht. 55. Ein munteres, gar hübsches Presto, abermals in der weichen D-Tonart; wie denn überhaupt in diesem Werke stets eine Reihe Sätze (gewöhnlich durch eine Ueberschrift: *Suite de 5, de 6 pièces*, zusammengefasst, die letzte *pièce* mit dem Titel: Finale) eine Tonart festhält, oder nur bisweilen, in einem dieser Sätze, diese Tonart gegen eine der ihr zunächst verwandten vertauscht. Wir halten diess für gut, da die Sätze selbst unter einander nichts weniger als sich ähnlich sind, so wie denn auch die Reihenfolge der einzelnen Nummern überhaupt für die mechanische Ausbildung der Hände ungemein zweckmässig geordnet ist. Das *Presto* selbst übt die zwey- oder dreymalige Wiederholung eines Tones bald durch einen, bald durch mehre Finger (welches von beyden aber, ist leider, nicht angedeutet) und verlangt eine sehr schnelle Bewegung, das hier anzumerken, überflüssig seyn würde, wäre das Geschwindigkeitsmaass nach einem Taktmesser angegeben. Sehr Schade, dass diese Angabe in dem ganzen Hefte fehlt! 56. Adagio patetico in Bmoll. Ein kurzer, aber vortrefflicher Einleitungssatz zur folgenden Nummer. Die rechte Hand hat meistens

vier Sechzentheile auf eine Triole einzutheilen, welches in so langsamem Zeitmasse bekanntlich nicht leicht ist. 57. Fuge, Bdur. Welch ausgezeichnet glückliches Thema und welche wohlgefällige, klare Führung, den technischen Kunststücken, die diese Fuge in sich schliesst, — wie z. B. Thema in der Gegenbewegung und zugleich in der Vergrösserung — gleichsam zum Trotz! Die angeerbte Delicatezza des Gehörs leitet unsern Componisten auf sicherm Pfade bey der Wahl seiner Fugenthemas. Ref. wenigstens erinnert sich nur wohlklingender und schmiegsamer Fugenthemen aus der Feder Clementi's. 58. Presto in Bdur, voll fröhlichen Lebens, und zugleich auf das glücklichste erfunden, um zu lehren, die linke der rechten, meistens um etwas fertigern Hand nachzubilden. Von den vielen harmonischen Schönheiten dieses Satzes führen wir beyspielsweise nur die interessante imitirende Umkehrung eines Terzsextenganges und den eingeflochtenen trefflichen Canon an. Man möchte das Ganze hier einrücken. 59. Allegro, Gesdur, und 60. Allegro, Esmoll. Zwei kurze Sätze mit reizenden, edlen Melodieen, deren an einanderhängender, singender Vortrag die bald übergreifenden, bald sonst in gebrochenen Accorden oder Doppelgriffen beschäftigten Hände besonders in Anspruch nimmt. 61. Allegro, Esdur. Ein durchaus heiterer, reizender Satz, und zugleich eine vortreffliche Uebung. Durch die geschickte Gruppirung der Einzelnheiten erhalten beyde Hände eine wahrhaft bildende Beschäftigung. Die mechanischen Contraste nöthigen die Finger gleichsam, immer auf ihrer Hut zu seyn, keiner Passage zu lange zu vertrauen. 62. Ein kurzer, aus Adagio, Cmoll, und Allegro moderato, Esdur, bestehender Einleitungssatz zu einem gar hübschen und auch den Fingern sehr heilsamen Canon in derselben Tonart. N. 63. Hier hätte aber die Angabe des Fingersatzes durchaus nicht fehlen sollen; denn es kommt offenbar gerade hier darauf an, die beyden nächsten an einander hängenden und geschleift vorzutragenden Noten reihenweise, bald mit den nämlichen zwey Fingern, die das erste Notenpaar vortrugen, bald wieder, und ebenfalls reihenweise, durch Unterlegung des Daumens mit verschiedenen Fingern auszuführen. Auf solche Weise kommt auch, wie durch die abwechselnden Stricharten auf Streichinstrumenten, ein lebhafteres Colorit in den Vortrag; Clementi'sche Canons aber verdienen und belohnen wahrlich die Mühe, die man auf deren möglichst sorgsame Ausführung verwendet. Ref. wenigstens erinnert sich keines Claviercomponisten, der so interessante Canons in der Octave schreibt, als Clementi. Zwar meynt mancher: in dieser Gattung etwas zu leisten, sey nichts Besonderes, und der wackere gründliche Albrechtsberger sagt sogar, Seite 580. s. Anweis. z. Comp.: „einen zweystimmigen Canon im Einklang oder der Octave zu verfertigen, hat man nicht viel Kopfzerbrechens nöthig.“ Indessen kennen wir gar manche dergl. Canons von mit Recht hochgefeyerten Meistern, die dem ungeachtet ziemlich frostig und hölzern dastehen. Etwas Aehnliches wird man aber Clementi, der an dergl. Canons reicher und mit ihnen freygebiger ist, als irgend ein Meister der neuern Zeit, kaum irgendwo vorwerfen können. Die zwey- und auch mehrstimmigen Canons dieses trefflichen Meisters (S. z. B. Seite 68 und folg. dieses Heftes) sind nicht nur Musterbilder für diese Gattung technischer Arbeit, sondern zugleich auch, durch Fluss der Melodie und Rundung der Gedanken an sich, dem Ohre, dem Gefühle und dem Geiste gleich lieb und werth. 64. Presto, Bdur. Ein höchst nützlicher, auch an sich sehr interessanter kl. Satz. Die das Pianofortespiel Studirenden mögen diese Nummer ja recht fleissig üben. Die Hände, die immer offen bleiben müssen, gewinnen mit jeder Wiederholung derselben an Elasticität und Sicherheit. 65. Allegro vigoroso, Fdur. Trefflicher Satz für Octaven passagen und andere Vollgriffe in schnellen Sextolen; ein Satz, der auch sonst unterhält und die Hände nicht ermüdet, wenn nämlich nicht die Ellenbogen, sondern nur die Handgelenke thätig sind. 66. Allegretto vivace, Adur. Eine ganz vorzüglich gut ausgesonnene und ungemein instructive Uebung der Pralltriller in beyden Händen. Der Satz an sich, seine Erfindung und Ausführung, besonders in modulatorischer Hinsicht, sind ganz ausgezeichnet. Mit Dank gegen den Componisten wird der musikalische Denker aus dieser vortrefflichen Nummer noch mehr Belehrendes ableiten, als die mechanische Handbildung selbst. 67. Allegro moderato, Adur. Ein zweystimmiger Canon in der Octave, wie Clementi zu schreiben pflegt; vortrefflich und zugleich, nach dem wecke des ganzen Werkes, bildend für die Hände. 68. Presto, Adur. Ein kurzer Satz, gar glücklich

ersonnen zur Uebung schnell und geschleift vorzutragender Doppelgriffe in beyden Händen. Hier ist einmal der Fingersatz überall, wo es nöthig war, angegeben. Warum nur hier, da doch fast in jeder Nummer dieses Hefts Stellen vorkommen, die einer gleichen Hülfe werth waren? 6g. Moderato, A moll. Eine herrliche Fuge; eben so natürlich fliessend, als kunstvoll. 70. Scherzo, Allegretto, Adur. Ein kleiner heiterer, freundlicher Scherz, der jedoch von den Whims, mit denen sonst gemeiniglich die Scherzo's ausgestattet werden, keinen enthält: ein leichter Satz, gleichsam nur zum Kräftesammeln für grössere Anstrengung Vorderndes. 71. Allegro, Edur. Ganz ausgezeichnet, und bildend in jeder Hinsicht; ein Musterblatt des ganzen Hefts. Auch 72, ein nur drey Zeilen langes Vivace in Emoll, ist gar dankenswerth. Die Hände, stets gegen einander bewegt, werden auf das zweckmässigste in Accordwürfen, Läufen und im Erhaschen entfernter Intervallen geübt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Breslau. Am Ende April 1827. Obgleich das vom Herzen Deutschlands ziemlich entfernte Breslau ohne alle äussere Veranlassung zu irgend einer glänzenden Erhebung der Musenkünste war und ist, so erzog und pflegte es doch die edle Musik mit treuer, sorgsamer Hand. Daher besitzt es mehrere sehr ausgebildete Talente, welche, bei minderer Bescheidenheit und wahrer Liebe zur Sache, unter einer nur Glanz suchenden Kunstleitung, sich gleich vielen anderen würden bewundern und beklatschen lassen können, denen es aber genügt, den wandernden Künstler am Orte zu unterstützen. Ausser diesen leben hier eine fast unverhältnissmässig grosse Anzahl Dilettanten, welche ihre schönen Kräfte oft selbst nicht kennen, am wenigsten öffentlich zeigen, aber wenn sie mehr hervortreten und sich vereinigen wollten, Breslau gewiss zu einer der ersten Musikstädte erheben könnten.

Trotz dieser Abneigung gegen die Oeffentlichkeit und trotz dem Mangel eines Vereinigungspunctes waren dennoch hier fast immer vier verschiedene Gattungen von Musikproductionen bemerkenswerth:

1. *Kirchenmusik.* Diese wurde früher vorzüglich durch den Kapellmeister Schnabel am Dom erweckt, geleitet und gepflegt; doch ist sie, da immer nur Messen gegeben werden, bei zunehmendem Alter des Directors monoton geworden. Beim Anfang und Schluss des kirchlichen Gnadenjahres war wieder etwas Tüchtiges zu hören. Nächst Hrn. Schnabel machte sich der in diesen Blättern schon früher rühmlich erwähnte Cantor Siegert an St. Bernhardin um die Kirchenmusik verdient. Meist nur mit eigenen Mitteln und mit ausserordentlicher Mühe schuf er einen bedeutenden Vocalverein für alte Kirchenmusik, weil er schon früh mit der Idee umging, die oft lästigen und störenden Instrumente, so viel möglich, aus der Kirche zu entfernen und durch gute Stimmen in würdevollen, alten Kirchencompositionen zu ersetzen. Nach grossen Aufopferungen und vieljährigem beharrlichen Fleisse gelang es ihm auch, ausser den alltäglichen (oft sehr stark besetzten und gut gegebenen) Musiken jährlich am Charmittwoch eine grosse Aufführung alter ein- und zweychöriger Musikstücke von Gabrieli, Leonardo Leo und Anderen zu geben.

Auf den Wunsch des früher immer sehr zahlreich bei diesen Aufführungen versammelten Publikums, etwas gediegenes Instrumentirtes zu hören, gab er am letzten Charmittwoch das wenig bekannte *Miserere* von *Sarti*, mit Bratsche, Violoncell und Contreviolon. Obgleich viele an das ganz Alte gewöhnte Ohren die eleganten Diskantpiecen dieses Stücks nicht gerade von diesem Chore hören wollten, so liess sich doch der tiefe Eindruck nicht verkennen, den namentlich Anfang und Ende des Werkes bey dieser originellen und stark besetzten Instrumentirung machten; auch schnte die Ersten das schöne *„Ecce, quomodo moritur justus"* von Gallus wieder aus. Beide Stücke wurden gut ausgeführt.

Auch der (eigentlich in einer andern Sphäre lebende) Director Berner war seit Jahren immer bei Aufführung des *Todes Jesu* von Graun, am Charfreitage in der Kirche zu St. Elisabeth, äusserst thätig. Zwar versammelte der Abend dieses feierlichen Tages dieses Jahr, wie immer, wieder einige Tausend Menschen zu dieser ergreifenden Musik; doch wollte das wandelbare Geschick, dass wegen plötzlicher Erkrankung der Besten unter den Mitwirkenden die diesjährige Aufführung eben nicht zu den gelungenen gehören sollte. Desto

wohl mehr noch, nicht versagen könne. Es ist in Allem die vollkommenste Inversion. Dafs dabey der Spafs gewinnen müsse, sieht ein jeder. Wenn also *Theseus* pathetisch sagt: ich habe mein Vaterland von dem schimpflichen Tribut befreyt, die *Pflicht des Bürgers* erfüllt, und darauf die Melodie vom Nachtwächter kommt:

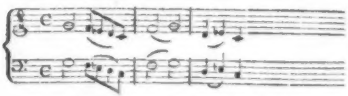

Oder Theseus ausruft: „welche Gewalt, welche unwiderstehliche Zauberkraft wirft mich zurück? Will es das Schicksal?“ und darauf in der Ferne die liederliche Saufmelodie gesungen wird: *Herz-liebster Bruder, schenk mir ein, viva la Compagnia!* Man ruft! „die Schiffe sind zur Abfahrt bereit: — Götter! „*viva la viva la viva la va, viva la viva la hopsasa:* — „Allmächtige Gottheit, wozu entschliefs' ich mich!“ — *viva la Compagnia* —: Noch einmal grausame! — *i-a! i-a!*“ so sieht man doch wohl, dafs mit den allerärgsten Plattitüden ein Bund geschlossen ist, gegen den selbst der Ernst des Cato nicht aufkommen könnte. Es wäre wirklich Schade, wenn wir zur Freude der Leser nicht noch einiges zur Bezeichnung dieser Wiedner Schönheit aushoben.

Theseus, nachdem er in leidenschaftlicher Deklamation das Schicksal der armen schlummernden Ariadne überschlagen, in welches seine intendirte Abfahrt sie stürzen wird, ruft nun aus: Fort, ehe sie erwacht; ihr Flehen mochte mich erweichen: fort, Sohn des Unglücks! — Statt nun den Helden nur ein klein bischen fortzusetzen, fangt er an gemächlich zu singen: O ich armer Augustin, d' Freud' ist hin, 's Mensch ist hin, o ich armer Augustin, 's Mensch ist halt hin! Und in der dritten Strophe: „Ey, so schlag der Donner drein, macht mir das Mensch viel Pein; hätt' ich das Ding gewufst, hätt' ihr was gehust.“

„Zurück, ihr Griechen! zurück; ruft Theseus. Ihr Leben sey euch heilig“ u. s. w. Ich folge euch! Ariadne! Ariadne! — Sie trollen mit dem erhabnen Theseus davon und singen nach der Melodie: Es ritten drey Reiter u. s. w.: Nun reisen drey Helden den Berg hinauf, ade! es ist schon so der Helden Lauf, ade! Wir gehn vorauf und leuchten Dir! heb' auf die Füfs' und folg' uns hier: ade, ade, ade!

Die schöne rührende Stelle, wo Ariadne sagt: „Mich so zu hintergehen, mich, die ihn unaussprechlich liebte u. s. w. — Mich kannst du verlassen?“ geht in den seligsten Ländler über, den Wien nur in irgend einer Kneipe hören mag und der, wie uns dünkt, in einer der schönen Opern von Hrn. Süfsmayr sich köstlich herausmacht.

Eins von den faden Stücken: Ariadne stürzt sich in's Wasser. Am Ende der Musik — steht da geschrieben — hat Ariadne sich im Wasser aufgehoben. Sieh, *Herr von Theseus*, sagen ein paar Buben, ein Waldthier! ein Waldthier!

Thes. Wo? wo? (Die Buben zeigen auf Ariadne) Ihr Ochsen ihr! (zu Ariadne) Meine reizende Ariadne, so hab' ich dich endlich wieder?

Ar. Zurück, Verworfener!

Thes. Aber was machst du da im —

Ar. Dein Werk. Du hast mich so in's Wasser geführt; um deinetwegen wählte ich diesen Tod (sie will sich niederlegen)

Thes. O bleib stehn, meine Theure! — oder, ich leg' mich auch zu Dir.

Ar. Nein, gestorben und — verdorben mufs es seyn.

Zuletzt steigt Ariadne aus den Wellen, umschlingt zärtlich den *Herrn von Theseus*, mit den Worten: ich empfehle mich Ihrer Freundschaft. (Herr v. Theseus) „So? ist mir auch recht. Heut mufs alles lustig seyn. Darauf singen sie beyderseits folgendes Duo:

Thes. Sey lustig mein Schatzerl, jetzt bist du ja mein.
Ariad. Du schwarzbrauner *Gispel*, jetzt bin ich ganz dein.
Beyde: Trallitum, Tralarum, wie wird es so fein,
So lustig, so munter am Hochzeitstag seyn!
Thes. Da mach' ich' a' Tanz' und juchz' eins dazu.
Ariad. Du bist halt grad immer a saggrischer Bua.

grösser aber war die Wirkung der am 17. Nov. 1826 zum Besten der nothleidenden Griechen in der herrlich resonirenden Hauptkirche zu St. Elisabeth veranstalteten musikalischen Aufführung. Ein Orchester von 611 Personen, welches zur Verstärkung der Wirkung der Musik auf einem über die Zuhörer erhöhten stark resonirenden Amphitheater aufgestellt war, gab hier, nach einer einleitenden Fuge von Albrechtsberger auf voller Orgel, Klopstocks *Vaterunser* von Naumann, und nach einer Zwischenfuge von Bach Händels *Te Deum zum Utrechter Frieden* zur tiefsten Bewunderung. Die Ausführung war meisterhaft; Herr Berner zeigte auch im Grossen, was er täglich im Kleinen zeigt, den tüchtigen Meister.

Ferner gab im März d. J., bey Gelegenheit der Introduction neuer Professoren am Elisabethanum, der äusserst thätige Hr. Pohsner mit seinem für Kirchenmusik gebildeten, ansehnlichem Vereine den 24. *Psalm* von Stadler und den 150 *Psalm* von Berner, von denen besonders der letzte ausgezeichnet ausgeführt wurde. Dieser jüngst hier bei Leukart erschienene letzte Bernersche *Psalm* ist ein Musikstück, das bei richtiger Besetzung und guter Execution einen erhaben-schönen Eindruck macht.

2. *Oper.* Dass die Oper in Breslau früher zu den besseren (wo nicht besten) Deutschlands gehörte, ist bekannt; dass sie diess aber gegenwärtig gar nicht mehr ist, möchte vielleicht noch nicht so allbekannt seyn. Zwar hat sie noch dasselbe gute Orchester, noch dieselben thätigen Directoren, Biarey und Luge; doch die Sänger, welche einst in Mozarts, Cherubini's und Anderer Meisterwerken aller Herzen erwärmten, sind verschwunden, und nur selten wird Breslau das Glück zu Theil, von reisenden Gastspielern etwas Tüchtiges zu hören.

5. *Privatconcerte.* Diese, welche vielleicht nur in Breslau so beliebt sind, stehen noch immer unter Hrn. Schnabels Hauptleitung, jedoch mit Zuziehung von Hrn. Berners helfender Hand. Solcher Concerte sind im Winterhalbjahre wöchentlich drey, im Sommerhalbjahre keine. Entstanden sind sie, indem sich eine bestimmte Anzahl von Familien verband, durch einen namhaften Beitrag einen Saal und ein Orchester zu bezahlen, um wöchentlich ein Concert und halb so oft Tanz zu haben. Solcher Familienverbindungen entstanden nach und nach drey, mit demselben Orchester, unter dem Namen der Montags-, Donnerstags- und Freitags-Concertgesellschaft. Einem grossen Theile dieser Gesellschaften ist es freilich weniger um das Concert, als um den darauf folgenden Tanz zu thun; doch lässt sich das Gute dieser Institute auch nicht verkennen.

Dann hat sich unter der Direction des ehemaligen Sängers und Schauspielers Mosewius ein Verein gebildet (der wegen seiner Tendenz der Oratorialverein genannt werden könnte), um die Stimmen zu üben und zu vervollkommnen und in den Geist der Oratorien der Classiker einzudringen; also ein Verein zur Bildung innerer Gediegenheit. Auch dieser hat schon öffentliche rühmliche Proben seines Thuns und Strebens gegeben.

Endlich ist noch das Quartett des Subdirectors Luge zu bemerken. Bei diesem sind jedoch nur die besseren und besten Spieler von Bogeninstrumenten versammelt; Herr Luge selbst ist ein vortrefflicher Quartettspieler.

4. *Oeffentliche Concerte.* Solche gaben im letzten Jahre:

Auf dem Pianoforte: E. Köhler, d. 11en März 1826. — Derselbe d. 24ten März 1827. — Leop. Blahetka d. 5ten Jan. 1826. — Der 8jährige Krogulsky den 8ten Jan. 1826. — W. Hauck d. 24ten Febr. 1827.

Auf der Violine: Nass, (zu einem wohlthätigen Zweck) d. 3ten März 1826. — Lipinsky d. 20 und 26ten Juni 1826. — Heinrich Romberg (Sohn des Andreas) d. 5ten März 1827.

Auf dem Violoncello: Santo (zu einem wohlthatigen Zweck) d. 17ten Febr. 1827.

Auf dem Contreviolon: Rafael d. 15ten März 1826.

Auf dem Fagott: J. G. Peschel den 24ten April 1827.

Auf der Clarinette: Metzler d. 16ten Decemb. 1826.

Auf dem Triphon: Pulvermacher den 4ten April 1826, zur Unterstützung der concertirenden Geschwister Wagner.

Mit Gesang: Ad. Herz, Ign. Huber und Alex. Wotke, vom 22ten Nov. bis 10ten Dec. 1826 viermal. — Minna v. Pfuhl den 21ten März 1827. — Franz und Clara Siebert d. 30ten April 1827.

Ausser diesen gab Hr. Berner in diesen wenigen Monaten 2 Concerte zu wohlthätigen Zwecken, und führte das obgenannte Kirchenmusikfest

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05400/061

auf; Hr. Stawinsky gab sein gemischtes Abschiedsconcert, worin Berners Festouverture (Manuscript) und die stark besetzten Männerchöre sehr gelobt wurden; am Gründonnerstage führte Hr. Schnabel (wie jährlich) *die Schöpfung* von Haydn mit einem Orchester von einigen hundert Personen auf, der Oratorialverein unter Mosewius Händels *Samson* und *Messias*, der Musiker Herrmann zu einem wohlthätigen Zweck den *sterbenden Jesus* von Rosetti, der akademische Musikverein, welcher vor einigen Jahren durch Verbindung des grössten Theils der musikalischen Studirenden entstand, schon Tüchtiges geleistet hat und noch Besseres hoffen lässt, das *Weltgericht* von Schneider, das *Alexanderfest* nach Mozarts Bearbeitung, *Titus*, die *Vestalin* und mehre andere Werke, mit einem Orchester von fast 200 Personen.

Zu Ehren des hier anwesenden Dr. Chladni liess sich Hr. Berner im März d. Jahres mit einer Phantasie auf der Orgel hören, die von ergreifender Wirkung war. Den Verstorbenen, der hier allgemein betrauert wird, ehrte er mit einer musikalischen Feyer mit einem an 200 Personen starken Orchester.

Königsberg, Februar bis Ostern 1827. Diese Zeit ist einflussreich auf das Schicksal des hiesigen Theaters, und somit des ganzen hiesigen Musikzustandes, gewesen. Es liess sich voraussehen, dass die Theaterentrepise bei den enormen Ausgaben, die eine sehr zahlreiche, für Königsberg allein neuengagirte Gesellschaft, neben der ältern in Danzig spielenden Gesellschaft, verursachen musste, ein schlechtes Ende nehmen würde, zumal es an künstlerischer und ökonomischer Leitung fehlte. Man durfte sich also nicht wundern, dass bald die Gagen im Rückstande blieben, dass während der Wintermonate oft 8 Tage lang nicht gespielt werden konnte, weil — nichts einstudirt war, und dass die einzelnen Mitglieder sich durch Benefize, Concerte, Deklamatorien, Redouten und dergl. ein Reisegeld zu verschaffen suchten und dann in die weite Welt gingen. Endlich erfolgte die gänzliche Auflösung, und mehre Mitglieder des Theaters, die (buchstäblich wahr) Hunger und Noth litten, mussten, ohne einen Groschen in der Tasche, zum Wanderstabe greifen und sich durchfechten, um in die Nähe anderer deutscher Theater zu kommen. — Königsbergs Theater hat doch öftere Umwälzungen erfahren, aber eine tollere, als diese, nie.

Von musikalischen Productionen während dieser Desorganisation ist zu erwähnen: *der Schnee*, Oper in 3 Abtheilungen (?), Musik von Auber, zuerst zum Benefiz der Mad. Metzner gegeben. Ganz hübsche Musik. Herr Gladbach (Grossherzog), Mad. Metzner (Prinzessin Sophie), Herr Mehlig (Herzog von Neuburg), Herr Suhr (Obrist von Weilau), Demois. Luise Kupfer (Bertha von Mildheim) lobenswerth, die ganze Aufführung im Ganzen gut, und dennoch — kühle Aufnahme. *Unser Verkehr, das Ehepaar aus der alten Zeit, die schlimme Liesel* und ähnliche Allotria sollten nun das Theaterschifflein flott erhalten, allein es war zu leck und ging unter; selbst Jokko, der anderwärts vielbewunderte brasilianische Affe, wurde nur ausgepocht.

Wir gedenken noch folgender Abschieds-Concerte: vom Herrn Musikdirector Keller, in welchem das Merkwürdigste die Aeoline war, ein vom hiesigen Instrumentenbauer Hrn. Häsen verfertigtes Tasteninstrument, dessen Töne durch vom Winde in Vibration gesetzte Metallfedern erzeugt werden. Hr. Keller trug darauf verschiedene Lieblingsmelodieen aus Opern vor, und begleitete auch die Deklamation der Dem. Carol. Kupfer zum Monolog: „Die Waffen ruhn" nach B. A. Weber's Composition. Das Abschiedsconcert der Familie Kupfer (im ziemlich gefüllten Theater) bestand aus 15 Nummern, theils Musik, theils Deklamation. Herr Piehl reichte einen „Blumenstrauss, aus den duftendsten Blumen deutscher Dicht- und Tonkunst gesammelt" zu seinem Besten, etwa 17 Nummern, dramatische und musikalische. Herr und Mad. Metzner gaben zum Abschiede auch Musikalisches, Dramatisches und lebende Bilder. Viele andere Unternehmungen dieser Art müssen wir übergehen, und von Concerten hiesiger Musiker nur noch erwähnen, dass Hr. Olleck, ein fertiger Klavierspieler, in dem seinigen das Concert von Moscheles aus G moll mit Quintettbegleitung und eine Phantasie vortrug. Herr Mus. Dir. Riel liess uns am 20. März Haydns Herbst und Winter aus den *Jahreszeiten* hören. Am Charfreytage ward Grauns *Tod Jesu* von Hrn. Riel, und am ersten Osterfeiertage Mittags Hrn. Mus. Dir. Sämanns Oratorium *die Auferstehung* von ihm selbst aufgeführt. Der übrigen Masse von Concerten, des Hrn. Nicolai, des Hrn. Hoffmann, ferner der Winter-Concerte des Hrn. Streber und des Hrn. Brunner, der Soirées des Hrn. Riel und des Hrn. Sämann, der monatlichen Liedertafeln u. s. w. sey hier nur

beyläufig erwähnt. Es wird, wie man sieht, hier viel Musik gemacht. — —

Während nun die armen getäuschten Kunstjünger hungernd der hiesigen Halle Thaliens den Rücken wandten, fuhr zum Thore herein ein Kleeblatt junger deutscher Sänger, die Hrn. Herz, Huber und Wotke aus Wien, Musikdilettanten, indem nur Hr. Huber Schauspieler gewesen ist, die anderen beiden Herren aber der Arzneikunde Beflissene sind, und Alle nicht um des Erwerbs willen, sondern aus Reiselust reisen (was ihnen von Vielen im voraus übel gedeutet wurde!). Den Herren ging aus Lemberg, Breslau, Warschau, Posen und Danzig ein guter Ruf voran, doch war ihr erstes Concert im Saale des deutschen Hauses leer. Aber bald verbreitete sich die Kunde von ihrem bezaubernden Gesange in der weitläuftigen Stadt, und so gaben sie innerhalb 10 Tagen noch 2 sehr besuchte Concerte im Saale des Kneiph. Junkerhofes und ein viertes mit grossem Orchester im gefüllten neuen Schauspielhause. Diese Männer wissen, was sie leisten können, gehen über ihre Sphäre, die des Liedes, nicht hinaus, und wirken darum, bei dem sorgfältigsten Studium aller vorgetragenen Sachen, so viel. Sie sangen Lieder (zum Theil für 3 Stimmen arrangirt) von Eisenhofer, Gläser, Drechsler, Hiesel, C. M. v. Weber, Grünbaum, Lindpaintner, Spohr, Mozart, auch zwei Duetten von Rossini mit Accompagnement. Die reine Intonation, die grosse Sicherheit und Uebereinstimmung, das vorzügliche *Piano, sotto voce* und *Pianissimo* wurden allgemein lobend anerkannt. Während jedoch die Mehrzahl dieser Sänger in den Himmel erhob und mit den Troubadours und Minstrels der Vorzeit verglich, meinten Einige, das Publikum habe ihren Werth überschätzt; jeder gute Sänger könne bei sorgfältigem Studium Gleiches leisten. Hiermit sind wir ganz einverstanden, und wünschen nur, dass das gute Beyspiel dieser Herren viel Nacheiferung erzeugen möge. Vorzüglich sollten unsere Gesangdilettanten erkennen, dass die Kraft beim Singen nicht im immerwährenden Schreien liegt. Das Kleeblatt, (von dem man übrigens sagen könnte:

Und wenn zu den Drei'n ein Vierter wär,
So wär' ein gefeyerter Sänger mehr,

aber auch die Antwort erwarten müsste:

Wo find't sich ein Vierter von solchem Gewächs?
Wir Drei'e, wir singen es viel wie sonst Sechs.)

hat hier ein seltnes Glück gemacht und wird gewiss überall gefallen, wo Künstlerkabale ihm nicht Steine in den Weg legt. Die Herren sind ausserdem noch Guitarrenspieler, und Herr Wotke auch ein ergötzlicher Bauchredner. —

Wie es weiter mit dem hiesigen Theater werden wird, wissen wir nicht. Einstweilen unterhält uns die brave Stephani'sche Kunstreitergesellschaft. Der grösste Theil der Danziger Schauspielergesellschaft soll auch abgegangen seyn. Mit unserm Orchester sieht es traurig aus. Herr Eduard Maurer (aus Leipzig), seit etwa 12 Jahren Vorspieler im Theater- und Concert-Orchester, hat zum Wanderstabe greifen müssen, und Hr. Streber, der seit 30 Jahren und länger das, aus widerstrebenden Elementen zusammengesetzte Ganze durch seine Autorität zusammenhielt, ist krank. — *Am Bettage* (9. May) wird Herr M. D. Riel Spohrs Oratorium *die letzten Dinge* aufführen.

Kurze Anzeige.

Walses caractéristiques pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par le Baron Charles de Prandau. Vienne, chez A. Pennauer. Pr.

Etwas ausgezeichnet Charakteristisches, wie der Titel es ankündigt, haben diese Walzer nicht. Es sind gewöhnliche Wiener Walzer, meist ohne hübsche Melodieen. Eine Ausnahme macht No. 6, welcher recht angenehm ist. Der Componist hat, wie es scheint, die gewöhnlichen Melodieen durch frappante Modulationen interessant zu machen gesucht; so z. B. im zweyten Theile von No. 2; allein gerade diese Modulation ist nicht angenehm. Sonach fehlen diesen Tänzen die ersten Erfordernisse eines guten Tanzes, nämlich schöne Melodie und gute, aber einfache Harmonie. Solche Compositionen müssen dem guten Geschmack oder dem Verleger schaden. Ueberdiess sind die Walzer des Herrn v. Prandau in allen Stimmen concertant, und desshalb ziemlich schwer auszuführen — für bedeutende Spieler aber doch gewiss nicht bestimmt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1827.

An Theater- oder Orchester-Direktionen etc.

Ein tüchtiger Musiker, als Klavier- und Gesanglehrer geachtet, und als Componist bekannt, sucht ein sicheres und dauerndes Engagement. Er ist fähig, ein Orchester zu leiten, und kann erforderlichen Falls genügende Zeugnisse aufweisen.

Auf obige Anzeige Reflektirende wollen ihre Briefe gefälligst H. H. zeichnen und der Vossischen Zeitungsexpedition in Berlin franco einsenden.

Berlin den 20. May 1827.

Gesuch.

Ein seit mehren Jahren in einer der berühmtesten Kapellen angestellter Musiker sucht die Stelle eines Dirigenten irgend einer Musikanstalt. Der Kurfürstl. Hessen-Cassel'sche Kapellmeister Hr. L. Spohr hat sich gütigst bereit erklärt, auf Verlangen über die (zu einem solchen Posten nöthigen) Fähigkeiten desselben Zeugniss abzulegen. Anfragende Briefe bittet man, gefälligst an die Verleger dieser Zeitung zu richten.

Anzeige.

In der Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, No. 47. vom 19. April 1827, wird der junge Tonkünstler Hr. Sigismund Thalberg als vom Hrn. Mittag, Mitglied der Hofkapelle und Professor am Conservatorium, auf dem Pianoforte ausgebildet aufgeführt.

Herr Thalberg hat jedoch nicht nur die ersten Grundsätze in der Musik vom unterzeichneten Lehrer Joseph Püringer in Wien, sondern auch durch dessen beynahe 5 Jahre ununterbrochen genossenen Unterricht, neben dem eigenen seltenen Streben, eine solche Fertigkeit und Ausbildung im Fortepiano-Spielen erreicht, dass er über kurz darnach auf seine Kunst und Geschicklichkeit sich stützend eine Reise nach Paris und London unternehmen konnte. NB. Das eigene Geständniss des Tonkünstlers Hrn. Thalberg kann für die Richtigkeit der vorliegenden Angabe bürgen, und wird ihn nicht minder als sein vortreffliches Talent und Geschicklichkeit in der Reihe mehrer seiner Vorgänger stehen, die vom Lehrer Joseph Püringer gebildet, im In- und Ausland sich befinden.

Joseph Püringer, Herrschaftlicher Musik-Compositeur in Wien.

Missa Solennis in *D*-dur von Ludwig van Beethoven. Op. 123. Partitur, ausgesetzte Stimmen und Klavierauszug. Mains bey B. Schotts Söhnen.

Ungefähr gleichzeitig mit dem Todestage des unvergesslichen Tonmeisters hat obiges Werk, ohne Zweifel sein grösstes und bewundernswürdigstes, bey uns die Presse verlassen, und ist an die verehrlichen Subscribenten bereits versendet worden.

Beethovens Verehrer, oder, was hiermit gleichbedeutend ist, die Gesammtheit unserer musikalischen Welt, wird das herrliche Werk des, seinem Zeitalter mit unerreichbaren Schritten vorseilenden, Riesengeistes mit Bewunderung empfangen und Seinen Manen den verdienten Tribut der Verehrung zollen. *)

Wir müssen mit der vorstehenden Anzeige zugleich eine Entschuldigung der bisherigen Verspätung dieser Angabe verbinden. Die Ursache der Zögerung lag einzig in unserm Wunsche und Bestreben, der Auflage dieses Meisterwerkes diejenige höchstmögliche Correctheit zu verschaffen, welche der hohe Kunstwerth des Werkes gebieterisch fordert. Nur die zu diesem Zwecke mehrmal wiederholten Correcturen und Wiederdurchsichten, (welchem Geschäfte ein durchaus sachverständiger Freund, Herr Ferdinand Kessler in Frankfurt, aus regem Kunsteifer und aus besonderer Verehrung für den hohen Meister, sich unterzogen und dadurch sicherlich den Dank aller Kunstfreunde erworben hat,) — nur diese mehrmaligen Durchsichten und Wiederdurchsichten waren es, welche den Abdruck und die Versendung bis jetzt verzögert hatten; wogegen wir aber nunmehr auch zuversichtlich erwarten können, dass die Auflage in Ansehung der Correctheit jeder billigen Foderung entsprechen wird.

Der Ladenpreis ist für die Partitur 19 fl. 24 kr., für die ausgesetzten Sing- und Orchesterstimmen 20 fl., für den Klavierauszug 10 fl. 12 kr.

Auf Erfordern können auch einzelne Stimmen in vielfachen Abdrücken, à 15 kr. pr. Musikbogen, abgegeben werden.

Wir sind stolz darauf, zugleich anzeigen zu können, dass auch Beethovens letztes Quartett (aus cis moll, für

*) Es ist zur Aufführung bey dem diesjährigen grossen niederrheinischen Musikfeste in Elberfeld bestimmt.

2 Violinen, Viola und Vcll.) sich bey uns bereits unter der Presse befindet.

Die Grossherzoglich Hessische Hof- Musik- und Instrumenten-Handlung v. B. Schott's Söhnen in Mainz.

Bey uns ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Anfangsgründe der Musik. Für angehende Musikschüler zur häuslichen Wiederholung, herausgegeben von M. F. Kähler. gr. 8. geheftet. 3 ngr.

Der Zweck dieses Werkchens ist im Titel ausgesprochen. Es enthält nichts Neues; aber dem Hrn. Herausgeber ist keine abgesonderte Sammlung der musikalischen Elemente bekannt, die für einen so geringen Preis jedem angehenden Musikschüler in die Hände gegeben werden könnte. Und das Bedürfniss eines solchen Hülfsmittels wird Jeder fühlen, der Schüler ohne alle Vorkenntnisse, namentlich in Gesangsklassen, zu unterrichten hat, so widersprechende Urtheile auch darüber gefällt werden.

Darnmann'sche Buchhandlung in Züllichau und Crossen.

Von Moserts *Violin-Trio in Es* Op. 19. ist so eben eine neue Auflage in der Kunsthandlung von Cappi und Czerny in Wien, Eigenthümerin dieses Werkes, erschienen. Wem die Fehler der frühern Auflage bekannt sind, wird sich mit uns freuen, diese Meisterarbeit vollkommen correct und durch Stich und Papier, in einer ihres Gehaltes würdigen Gestalt, den Freunden dieser Gattung angeboten zu sehen.

Bey Grass, Barth und Comp. in Breslau ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu bekommen:

Neue Sammlung (Einundsiebenzig) *zwey-, drey- und vierstimmiger Schul-Lieder von verschiedenen Componisten, herausgegeben von J. G. Hientzsch,* erstem Lehrer am Königl. evangel. Seminar zu Breslau. Erstes Heft. In drey verschiedenen Ausgaben zu haben, nämlich im G- oder Violin- und im C- oder Discant-Schlüssel, so wie auch in Ziffern. Ladenpreis 8 ggr. oder 10 sgr. — Für die Schulen bey Abnahme von mehren Exemplaren à 6 ggr. oder 7½ sgr.

Subscriptions-Anzeige.

Musikalische Schnellpost. Ein Monatsblatt für mittlere Pianofortspieler. Zweyter Jahrgang.

Der erste Jahrgang dieser musikalischen Zeitschrift ist mit so grosser Theilnahme aufgenommen worden, dass die Anordnung des zweyten Jahrganges, welcher mit dem Monat Juny beginnt, ganz dieselbe bleibt. Die Tendenz ist folgende:

Es enthält jeder Heft 5 bis 6 neue Musikstücke, welche aus Rondo's, Variationen, Adagio's, Polonaisen, Scherzo's, Potpourris, Pièces aus Opern, Liedern, Tänzen u. s. w. bestehen. Für Gesang wird jeder Heft nur ein Stück enthalten, und nur sehr gefällige und interessante Compositionen werden aufgenommen.

Der äusserst wohlfeile Subscriptionspreis ist vier Groschen pro Heft. 12 Hefte machen einen Jahrgang und mit dem 12ten Hefte wird ein farbiger Umschlag gegeben. Den Betrag zahlt man beym Erscheinen eines jeden Heftes, welches regelmässig mit Anfang des Monats erfolgt. Man macht sich jedoch für den ganzen Jahrgang verbindlich.

Sammler, welche sich direct an die Verlagshandlung wenden, erhalten die 7te Exemplar frey.

Alle Musikhandlungen nehmen Subscriptionen auf dieses Werk an.

Briefe und Gelder werden Portofrey erbeten.

Dresden im April 1827.

Musikhandlung von Wilh. Paul.

Das erste und zweyte Bändchen der rechtmässigen, wohlfeilen Ausgabe von

Tiedge's poetischen Werken

ist versendet und kann von den Pränumeranten in Empfang genommen werden. In Kurzem werden wir das dritte und vierte, so wie vor Ablauf der Jub.-Messe das fünfte bis siebente Bändchen versenden. — Ueber die Preiswürdigkeit dieser Ausgabe wird hoffentlich nur eine Stimme seyn. Der Pränumerationspreis von zwey Thalern findet auf kurze Zeit noch statt. Nachher tritt ein weit höherer Ladenpreis ein.

Halle, am 20. März 1827.

Rengersche Verlagsbuchhandlung.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind nachfolgende Werke zu haben:

Cherubini, zweyte Messe. Partitur ..... 23 Thlr.
Halévy, Le Siège de Corinthe, Opera en 3 actes, Partition ..... 30 Thlr.
Herold, Marie, Opera en 3 actes, Partition ..... 20 Thlr.
Meyerbeer, Crociato, Opera en 2 actes, Partition (geschrieben) ..... 25 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juny. **№. 24.** 1827.

Beschluss der Recension von Clementi's Gradus ad Parnassum etc. Vol. 3.

73. Allegretto, Edur, zweystimmiger Canon durch gleiche Intervalle in der Gegenbewegung. Trefflicher Satz, voll melodischen Reizes, und ohne eine Spur von Steifheit in der Führung. 74. Moderato, Emoll. Herrliche Fuge mit zwey Subjecten. Auch in dieser Nummer wird an manchen Stellen der Fingersatz gar sehr vermisst werden, selbst von solchen Spielern, die auch mit schwierigen Fugen sonst gut fertig werden; z. B. Zeile 2 von unten, Takt 3 und 4. An ähnlichen Stellen eine kurze bestimmte Belehrung von einem Clementi würde jedem lieb gewesen seyn. Wollte man aber wegen des gerügten Mangels zur Rechtfertigung des Verfassers etwa sagen: dieses Heft sey nur für Künstler geschrieben, die mit dem Mechanischen und Technischen ihrer Kunst schon ganz vertraut sind, so würden wir diesem mit der Bemerkung entgegentreten, dass dann auch die verschiedenen anderen Andeutungen, namentlich in den Fugensätzen: thema cancrizans; thema per augment. und dergl. ganz überflüssig waren. 75. Allegro non troppo, Edur. Dieser zweystimmige Canon ist so vortrefflich, als irgend einer aus der Feder dieses grossen Meisters, und zugleich eine ersprossliche Uebung für beide Hände. 76. Allegro, Edur. Wie geschickt sind in diesem, nur eine Seite langen, sehr lebendigen, aber durchgängig eine ruhige Hand erfordernden Satze Wurf-Passagen mit solchen verbunden, die geschleift en und an einander gereihten Vortrag verlangen! 77. Allegrissimo, Gdur. Eine Hauptübung. Das sogenannte reinliche Klavierspiel, die erste Bedingung des guten, wird nicht durch Unabhängigkeit der Finger allein errungen. Zu dieser muss auch die Elasticität kommen, welche jeden einzelnen Finger dem benachbarten gleichsam zuwirft. Die Menge kurzer Vorschläge in allen Lagen, mit denen dieser Satz ausgestattet ist, fördert gerade diese Fertigkeit auf dem sichersten Wege. Clementi denkt nicht nur an Alles, das seinen Zweck erreichen hilft, sondern trifft hierin auch stets das Rechte. 78. Molto Allegro, Gdur. Als Satz an sich vortrefflich, und eben so gelungen als Mittel zu Uebung schneller Terztriolen in beyden Händen. Auch hat derselbe gerade die rechte Länge, um die Hände mit Erfolg zu üben, ohne sie bis zur Lähmung zu ermüden: eine Rücksicht, die bey allen Uebungen nie ausser Acht gelassen werden darf. 79. Allegro moderato, Gmoll. Ein kurzer, aber gewichtiger, besonders das Ueberschlagen der rechten Hand zweckmässig übender Satz. Was soll das über den Noten vorkommende Zeichen: $\frac{6}{5}$ heissen? Der routinirte Spieler kann's wohl errathen; allein, was wird dieser und jener, ohne verständige Leitung, aus dem Zeichen machen? Hier waren zwey Worte Belehrung an ihrem Platze. 80. Capriccio, Presto, Gdur. Wie viel Wesentliches wird nicht durch dieses Capriccio bezweckt und, wird es genau und beharrlich geübt, auch sicher erreicht! Vornehmlich übt es sehr schnelle, unter beyde Hände, bald gleich, bald ungleich vertheilte Läufe durch fünf Octaven auf eine glücklich ersonnene und den übrigen Idoen höchst interessant entgegengestellte Weise. 81. Allegro, Gdur, lehrt sicheres Spannen des kleinen Fingers der linken Hand, verbunden mit dem Vortrage einer in's Enge gehaltenen Passage für die übrigen Finger dieser Hand. Gleichzeitig führt oben die rechte Hand, legato, Melodieen, denen ein sangreiches, liebliches Motiv zur Einleitung und zum Schlusse dient. 82. Scherzo, molto Allegro, Ddur. Ein ganz herrlicher Satz, der — jedoch stets mit Rücksicht auf den angemessensten Wechsel der Figuren an sich — den Spieler von vielen Seiten tüchtig zusammennimmt. Da

giebt's Reihen punctirter Doppelgriffe, Wiederholungen einer Tons und ganze melodische Fortschreitungen in dreymal wiederholten einzelnen Noten; häkelige, weite Sprünge und dergl. 83. Moderato, H moll; ein kurzer, zur folgenden Nummer leitender, kräftiger Satz. Als Uebungsstück: hauptsächlich um das Taktgefühl bey Eintheilung von Drey auf Vier im langsamen Zeitmasse zu befestigen. 84. Andante, D dur. Ein Satz von unbeschreiblichem Reiz; eine der schönsten Perlen in diesem Musikkranze. Ueberdiess umschliesst dieses herrliche Andante noch einen ausgezeichneten Mittelsatz in D moll, einen vierstimmigen doppelläufigen strengen Canon in der Octave, den jeder für ein Musterbild dieser Gattung erkennen wird. Welch ganz natürlicher Fluss, welche durchaus ungezwungte Führung! Der mechanische Nutzen für die Hände wird jedem, der diese treffliche Nummer einübt, sogleich einleuchten. 85. (aus Versehen mit 86 bezeichnet) Presto vigoroso, D moll. Ein ungemein kräftiger, volltönender, fünfstimmiger, ja gewissermassen sechsstimmiger Satz, da auch die zur Uebung der linken Hand ersonnene Achtelfigur oft real ist. Während dieser Achtelnoten in den äussersten Fingern der linken Hand hat diese mit den Mittelfingern stets halbtaktige Doppelgriffe festzuhalten. 86. Allegro non troppo, D dur. Höchst interessant als Musikstück und ganz vorzüglich die Hände bildend, besonders die stätige Haltung der linken Hand, da diese zu ununterbrochen fortlaufenden Sextolen in der Mittelstimme zugleich die Bassnoten anzugeben hat. 87. Allegro molto vivace, D dur. Ein vortrefflicher Satz, der, besonders in unmittelbarer Folge auf die vorhergehende Nummer, der linken Hand sehr erspriesslich ist. Er beweckt die grösste Lockerheit dieser Hand, wie jene Nummer deren Stätigkeit übte; beyde Sätze fassen mithin die ersten Mittel zu einem tüchtigen Clavierspiel ins Auge. 88. Andante cantabile, H dur. Eine Triller-Uebung, wie wenige der Art. In den unbequemsten Lagen für beyde Hände, zu denen die Tonart schon Anlass genug giebt, kommen Triller vor. Abgesehen hiervon ist das kleine Stück auch ein ganz vorzüglicher Satz, besonders durch die strenge Umkehrung der Melodie und des Basses von Anfang bis zu Ende, selbst da, wo der zweystimmige Satz ein dreystimmiger wird. 89. Presto, H moll. Treffliche Uebung der oft nöthigen Auslassungen einzelner Finger, so wie des schnellen Auffassens chromatischer Wechselnoten in steten Nachahmungen und vielen Umkehrungen. 90. Fugato. Allegro non troppo, H dur. Eine türkige Uebung für gebundenes Spiel und fliessenden Vortrag weit liegender Kettengänge; ein herrlicher Satz. 91. Allegretto, H dur. Vortrefflich als Satz durch seine schöne Melodie- und Harmonieführung, und eben so vortrefflich als Uebungsstück, das besonders dem kleinen und vierten Finger der linken Hand, bey gehaltener Mittelstimme, Lockerheit und Kraft zu geben beweckt. 92. Allegro vivace, H dur. Ist als Uebungsstück der vorhergehenden Nummer gerade entgegengesetzt; denn durch die immer fortlaufenden und oft unbequem an einander gehängten Sextolen werden alle Finger der linken Hand locker und flink gemacht. 93. Allegro, A dur. Ein ganz ausgezeichnet gehaltener Satz. Beyde Hände werden vollauf beschäftigt durch Vollgriffe, gebundene Noten und Accordwürfe. Besonders übt dieser Satz den Ueberblick und nimmt die Sicherheit der linken Hand durch eine Menge, theils zusammengriffiger, theils gebrochener Quartsextaccorde stark in Anspruch. 94. F dur, mit der Ueberschrift: Stravaganza. — Ja wahrlich, eine ächt brittische Whimsicalness in musikalischen Phrasen, zum Theil der wunderlichsten Art! Alle Arten von Compensation ungleicher und gleicher Zeiteintheilung sind in dieser Stravaganza zu finden: Fünftolen zu Vierern und dergl. Diesem allen ungeachtet ein trefflicher Satz. 95. Bizzarria, C dur. Ein originelles Ding; durchgängig in Fünftolen für eine Hand und auch für beyde Hände zugleich. Die Benennung Bizzarria ist treffend, denn auch die Modulation ist im hohen Grade wunderlich. Uebrigens bleiben, nach des Ref. Meynung, ganze Zeilen, und wie hier, ganze Seiten Fünftolen, doch allezeit dem Taktgefühle etwas Widerliches. Indessen, da unser hochachtungswürdiger Clementi einmal für gut gefunden hat, ein ganzes Stück in dieser Manier zu geben, so mag doch wohl der Weg, den er hier eingeschlagen hat, um die das Pianofortespiel Studirenden verwickelte Eintheilungen begreifen und Phrasen in gewissermassen naturwidriger Bewegung gemessbar vortragen zu lehren, ein ziemlich sicherer seyn. Der Satz selbst ist so vortrefflich, wie irgend einer dieses Hefts. 96. Allegro agitato, C moll. Ein charaktervolles und zugleich ganz vorzüglich nöthiges Uebungsstück. Man wird in den Pianofortestudien anderer grossen Meister nach einem ähnlichen, den

gleichen Zweck beabsichtigenden und so vollendeten Satze, wie dieser hier, vergeblich suchen. Aber auch gerade in diesem Satze wird gewiss jeder, der den *Gradus ad Parnassum* zu seinem Studium erwählt, auf das Empfindlichste den fehlenden Fingersatz vermissen. Nirgends war dessen Andeutung nöthiger, da hier in jedem Takte das sogenannte stumme Einsetzen eines Fingers vorkommt. Die Ueberschrift: Il faut souvent changer de doigt sur la même touche, kann nicht genügen; denn es gilt zu wissen: welcher Finger abzulösen hat. 97. Scherzo, molto Allegro, Cdur. Ein sehr hübscher, launiger Satz. Die linke Hand hat es mit einer Menge zusammen anzuschlagender Terzen und Sexten zu thun, deren deutlicher Vortrag durch die ihnen vorgesetzten kurzen Vorschläge erschwert wird. Wahrscheinlich, um dieser Hand, die auf die angegebene Weise vortrefflich ausgearbeitet wird, die Aufmerksamkeit ungetheilter zuzuwenden, hat der Verfasser die rechte Hand mit Sechzehntheilpassagen beschäftigt, die keineswegs schwer sind. 98. Allegro vivace, Fismoll. Ein Satz, der nicht nur wegen seiner grossen Zweckmässigkeit für mannigfaltige Ausbildung beyder Hände zu den nützlichsten, sondern auch, um seiner höchst interessanten Umkehrungen der Melodie und durchgängig reichen, zum Theil ganz originellen Harmonieführung willen, zu den pikantesten gehört. Als eigentliche Handübung betrachtet, heben wir nur das diesem Satze Eigenthümliche hervor, dass er an mehren Stellen geschicktes Abrutschen einzelner Finger von Obertasten und Untertasten verlangt, um durch dieselbe, und zwar in schneller Bewegung, mit einem Finger zwey Tasten gleich deutlich anzuschlagen. Wie mancher, der diess Werk studirt, wird aber auch hier bedauernd ausrufen: warum hat der grosse Claviermeister nicht seinen Fingersatz angegeben? — 99. Molto Allegro, Hmoll. Vielseitig bildend für beyde Hände, gleich sehr in Bezug auf Beweglichkeit, als auf Kraft. Während eine Partie der Finger mit schnellen Achtelfiguren beschäftigt ist, bleibt die andere durch halbe und ganze Taktnoten gefesselt; auch giebt's für beyde Hände, vorzüglich aber für die linke Hand, ganze Reihen Terzenfiguren und überhaupt recht ausgesucht gezwängte Lagen. Demungeachtet aber klingt alles ungesucht und ganz natürlich, wie jeder wahrhaft vortreffliche Satz klingen muss. 100. Vivacissimo, Edur. Dieser streng vierstimmige Meistersatz, durch dessen eben so kräftige, als ruhig fortschreitende, klare Accorde sich ohne Rast und Ruh in Sechzentheilen eine fünfte der linken Hand gegebene Realstimme bis ans Ende windet, ein Satz, der überhaupt alles Wesentliche, auf das es eben hier ankam, in sich vereinigt, die Hände bildend beschäftigt, dem Gefühl wohlthut und das Denken anregt — dieser schöne Satz macht den Beschluss des classischen Werkes, und mit vollem Recht und in dem besten Sinne des Worts kann man hinter die letzte Note dieser Nummer den alten Spruch setzen: Finis coronat opus.

Durchdrungen von der Ueberzeugung, dass das angezeigte Werk, wie wenige dieser Art, der allgemeinsten Verbreitung würdig ist, hat Ref. für Pflicht gehalten, es mit demselben so ausführlich und genau zu nehmen, als er vermochte und die Umstände gestatteten. Er darf daher auch nicht verschweigen, wie es ihm aufgefallen ist, dass unser Meister in den 50 Uebungssätzen die Gränzpartieen unserer an sieben Octaven umfassenden Pianofortes ganz unbedacht gelassen hat. Auf diesen äussersten Tasten aber wird manche, an sich nicht eben schwere Passage sehr schwer, weil, wegen der weit hingestreckten Arme, die Hände sich in einer gezwängten Lage befinden. Doch auch so, wie der grosse Meister uns dieses Heft gegeben hat, bringt es unendlichen Gewinn sicherlich Allen, die es bis in seine Tiefen unermüdlich studiren. Wir können dieses um so zuversichtlicher versprechen, als gerade die mit Recht berühmten Claviervirtuosen, die ihre Kunstbildung dem mündlichen Unterrichte Clementi's oder dem Studium seiner Meisterwerke verdanken, sich durch Nettigkeit, Sauberkeit und völlig gleiche Kraft des Anschlages, in allen Handlagen, mit einem Worte, durch ächtes, grossartiges Spiel in eminentem Grade auszeichnen vor so Vielen, die ihren Virtuosenruhm grossentheils auf Jongleurstückchen bauen. Und selbst denen, die schon sehr fertige Pianisten sind, wird dieses wohl ausgesonnene, durchdachte Werk, das den Gesichtspunkt nie aus den Augen lässt: alle Faustkraft und Elasticität in die Finger zu concentriren und diese unter sich unabhängig zu machen, von dem entscheidendsten Nutzen seyn. Denn wer diese Stücke sämmtlich, bis in das Einzelne genau, doch aber mit innerer Freyheit

auszuführen vermag, dem wird auch schwerlich etwas von Pianofort-Compositionen vorkommen können, dem er nicht bald gewachsen wäre.

Doch den Parnass selbst erklimmt nur der, welcher den geistigen Schatz hebt, den der erfahrene Meister in dieses Werk gebannt hat. — Dem für das Wahre und Schöne begeisterten Künstler aber wird die Beschwörungsformel hierzu nicht fehlen. — Papier und Druck sind eben so schön als bey den früheren Heften dieses Werkes, und der Preis ist billig.

Nachrichten.

Bremen. Seit unserm letzten Berichte vom December vorigen Jahres haben uns die Winterconcerte manchen reichen Genuss geboten. Ein Tonkünstler aus Prag, der Hornist Herr Krbetz, liess sich zuerst am 29sten December im Schauspielhause mit einem Concerte für Waldhorn von Duvernoy etc. und darauf nochmals im Concertsaale des Grabau'schen Gesangvereins hören. Späterhin, am 10ten März 1827, trat ein zweyter Waldhornist, der berühmte Hr. H. Gugel aus Petersburg im Saal des Krameramthauses auf. Er blies mit vielem Beyfalle Variationen von seiner Composition, ein *Cantabile* von Field, ein *Nocturne pastoral* und begleitete mit Hrn. Riem eine elegische Romanze von Louis Maurer, vorgetragen von einer jungen Anfängerin, Demois. Buscher, deren zarte Sopranstimme sehr dazu geeignet war. Hr. A. F. W. Otto, Flötist beim hanseatischen Musik-Corps, liess sich am 5ten Febr. 1827 im Schauspielhause mit Glück auf der Flöte hören. — Zum Besten der vielversprechenden jungen Sängerin Meta Buscher aus Bremen, wurde am 7ten April im Krameramthaus ein Concert gegeben, worin sie eine Mozart'sche Arie aus der *Entführung aus dem Serail* mit Ausdruck und Gewandtheit sang, und Hr. F. Schröter, ein junger sehr fertiger Fortepianospieler, gleichfalls aus Bremen gebürtig, die Variationen über den *Alexandermarsch*, von Moscheles, sehr brav ausführte. Den Beschluss machten Ouvertüre und Gesangstücke aus Webers *Oberon*, die für Bremen meistens noch neu waren. Anfangs hiess es, Dem. Buscher würde sich der Bühne widmen, da sie mit einer schönen Stimme auch eine vortheilhafte Gestalt verbindet; jetzt soll sie dieses Vorhaben aufgegeben haben. Möge ihrem Kunstbestreben stets ein guter Erfolg zu Theil werden! — In den neuen Privat-Concerten, deren jeden Winter viersehn im Krameramthause statt finden, wurde unter Leitung der Herren Riem und Ochernal unter andern Beethovens letzte Sinfonie mit Schillers Ode an die Freude gegeben. Am 20sten Dec. spielte Herr Knoop aus Meinungen zum letzten Mal in diesen Privat-Concerten ein Violoncell-Concert von Dotzauer und verliess uns dann, um seine Kunstreise nach Hamburg fortzusetzen.

Der Grabau'sche Gesangverein hält seine Uebungen regelmässig fort; Hr. Grabau wird nächstens die Musik zu Weber's *Oberon* im Concertsaale vollständig zur Aufführung bringen. Die Singakademie unter Hrn. Riem's sorgfältiger Leitung hat gleichfalls ihre Uebungen regelmässig fortgesetzt, die jeden Winter vom September bis May dauern und wöchentlich zweimal am Montag und Donnerstag Abend Statt finden. In der Weihnachtswoche ward ausserdem eine halböffentliche Versammlung auf dem Börsensaale gehalten. — Am Charfreytage, den 13ten April, wurde Graun's *Tod Jesu* in der Petridomkirche zum Besten der durch die Ueberschwemmung Nothleidenden von der Singakademie unter Hrn. Riem's Leitung aufgeführt: die Dem. Hauss und Buscher, Hr. Lange, Hr. Eggers und Hr. James Boys sangen darin die Solopartieen, und das Ganze fand auch diesmal wieder den gewohnten Beyfall. — Im Concerte der Schwestern Henriette und Adelheid Grabau, die aus Leipzig zum Besuch hier waren, um ihre Vaterstadt wieder zu begrüssen, hörten wir am 5ten May im Schauspielhause mit neuer Freude Beethoven's Sinfonie in D dur und dann zum ersten Mal eine Scene und Arie aus Beethoven's Oper *Fidelio*, von Dem. Henr. Grabau, deren Stimme nach dem allgemeinen Urtheile bedeutend gewonnen hat, trefflich vorgetragen. Am meisten gefiel ein Duett von F. Blangini, von beyden Schwestern mit solchem Beyfall gesungen, dass die Wiederholung vom Publikum laut begehrt wurde. Ausserdem hörten wir noch eine Scene und Arie aus der Oper *I baccanti di Roma* von Generali („Sospiri" etc.), von Henriette Grabau gesungen, und ein Terzett aus Mozart's *Idomeneo*, von beyden Sängerinnen und deren Bruder mit schönem Ausdrucke vorgetragen. Schon einige Tage früher

Beyde sammt den Griechen ergreift ein Wirbel, sie walzen, Tritonen singen einen Chorus dazu, wie man ihn sich denken kann, und der Vorhang fällt. Wenn er nur einmal vor die dramatischen und musikalischen Abgeschmacktheiten fallen wollte, woran Wien in seiner berühmten Vorstadt einen so grofsen Ueberfluſs hat!

Herr Satzenhover und Herr Mitglied Kaspar Weifs mögen sich nur in Acht nehmen, wenn einst Georg Benda ihnen in der Unterwelt begegnen sollte!

Disposition

der neuerbauten Orgel in der St. Lambertikirche zu Oldenburg

I. Hauptmanual

welches mit dem zweyten Klaviere gespielt wird.

1) *Principal* 8 Fuſs, von englischem Zinn, im Gesicht. 2) *Bourdon* 16 Fuſs, die zwey untersten Octaven von Holz, die übrigen von Metall. 3) *Rohrflöte* 8 Fuſs, eine Octave von Holz, die andern von Metall. 4) *Viola di Gamba* 8 Fuſs, von Metall. 5) *Octave* 4 Fuſs, von Metall. 6) *Quinte* 3 Fuſs, von Metall. 7) *Octave* 2 Fuſs, von Metall. 8) *Mixtur* 5 Fach, von Metall. 9) *Cimbel* 4 Fach von Metall. 10) *Trompete Baſs* 8 Fuſs von Metall. 11) *Trompete Diskant* 8 Fuſs, von Metall.

II. Unter-Manual

welches mit dem ersten Klaviere gespielt wird.

1) *Bourdon* 8 Fuſs, eine Octave von Holz, die andern von Metall. 2) *Octave* 4 Fuſs, von Metall. 3) *Posaune* 16 Fuſs, von Metall. 4) *Trompete* 8 Fuſs, von Metall. 5) *Clarinette* 4 Fuſs, von Metall. 6) *Musette* 8 Fuſs, von Metall. 7) *Cromorn* 8 Fuſs, von Metall.

III. Erstes Ober-Manual

welches mit dem dritten Klaviere gespielt wird.

1) *Praestant* 4 Fuſs, von englischem Zinn, im Gesicht. 2) *Quintaden* 8 Fuſs, eine Octave von Holz, die andern von Metall. 3) *Flöte traversière* 8 Fuſs von Holz. 4) *Quinte* 3 Fuſs, von Metall. 5) *Octave* 2 Fuſs, von Metall. 6) *Tertie* 1⅗ Fuſs, von Metall. 7) *Mixtur*, 4 Fach, von Metall. 8) *Cimbel* 3 Fach, von Metall. 9) *Basson Baſs* 8 Fuſs, von Metall. 10) *Hautbois Discant* 8 Fuſs, von Zinn.

IV. Zweytes Ober-Manual

welches mit dem vierten Klaviere gespielt wird.

1) *Praestant* 4 Fuſs, von englischem Zinn, im Gesicht. 2) *Bourdon* 8 Fuſs, eine Octave von Holz, die andern von Metall. 3 *Flöte traversière* 8 Fuſs, von Holz. 4) *Flöte douce* 4 Fuſs, von Metall. 5) *Octave* 2 Fuſs, von Metall. 6) *Larigot* 1⅓ Fuſs von Metall. 7) *Vox humana* 8 Fuſs, von Zinn.

V. Pedal.

1) *Principal* 16 Fuſs, von englischem Zinn, im Gesicht. 2) *Bourdon* 16 Fuſs, von Holz. 3) *Octave* 8 Fuſs, von Holz. 4) *Quinte* 6 Fuſs, von Metall. 5) *Octave* 4 Fuſs, von Metall. 6) *Tertie* 3⅕ Fuſs, von Metall. 7) *Quinte* 3 Fuſs, von Metall. 8) *Octave* 2 Fuſs, von Metall. 9) *Tertie* 1⅗ Fuſs, von Metall. 10) *Bombarde* 16 Fuſs, von Metall. 11) *Trompete* 8 Fuſs, von Metall. 12) *Clairon* 4 Fuſs, von Metall.

Die Orgel steht im Chorton, hat vier Klaviere von *C*, *Cis*, *D* bis dreygestrichen *F*, ein freyes Pedal von *C*, *Cis D*, bis dreygestrichen *d*, 46 klingende Register und 4 Nebenzüge, nämlich 1 Ventil zu den Manualen, 1 Ventil zum *Pedal*, *Tremulant* zur *Vox humana*, und die Calcantenklocke.

Aus dem Gutachten des zur Abnahme der Orgel requirirten Kunstverständigen ist folgendes zu bemerken.

„Die Orgel läfst sich fast so leicht wie ein Fortepiano spielen, die Tasten fallen kaum ¼ Zoll, und geben dann sogleich den starken und vollen Ton. Die Kuppelung sämmtlicher 4 Klaviere, die man auf jede beliebige Weise mit einander verbinden kann, ist sehr gut. Die Federkraft der Tasten ist so vortrefflich, dafs man

hatte Dem. H. Grabau auch im Privatmittwochsconcerte gesungen und gleichfalls die verdiente Anerkennung gefunden. Mittwoch, den 9ten May, fand das letzte (14te) Privatconcert im Krameramthause Statt, wozu auch Fremde gewöhnlich Eintritt haben. Nach einem Doppelquartette von Spohr folgte ein Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, mit Beyfall vorgetragen von Dem. Küttner, Tochter des Herrn A. Küttner, Professors der Musik aus Strassburg, welcher nächstens ein eigenes Concert zu geben denkt und durch sein Talent, wie durch den Ruf, vortheilhaft empfohlen ist. Dem. Henriette Grabau sang in diesem Privatconcert eine Arie von Carafa und ein Lied von Eberwein. Im zweyten Theile folgte Schillers *Glocke* von Andreas Romberg.

So viel von den Concerten. Im Fache der Oper war das Neueste Weber's *Sylvana*, Auber's *Leocadie*, des Baron v. Lannoy Melodram: *Ein Uhr oder der Ritter und die Waldgeister*, und Spontini's *Vestalin* — mehr nicht; freilich, gegen Wien und Berlin gerechnet, sehr wenig, aber für Bremen doch immer viel (denn sonst bekamen wir bisweilen in einem Jahre nicht eine neue Oper zu hören). Weber's *Sylvana* wurde am 9ten Januar zum erstenmale aufgeführt; Dem. Boje gab die naive Rolle mit so vielem Glücke, dass diese Oper seitdem oft hat wiederholt werden müssen; auch die beyden Hauptarien des komischen Knappen Krips wurden von H. Ball so gut (nur etwas übertrieben) vorgetragen, dass die Wiederholung fast jedesmal begehrt wurde. Die Jagdmelodie in der Ouvertüre, das Jägerlied und der Schlafgesang sind hier besonders beliebt geworden. *Leocadie* wurde zum ersten Mal am 26sten April gegeben; obwohl sie gefallen hat, ist sie doch bis Mitte May nicht wiederholt worden. Mad. Ruppert als Leocadie, Dem. Jungblum (junge vielversprechende Sängerin) als Gianetta, Hr. Pillwitz als Philipp, Hr. Steinert als Carlos und H. Ball als Fernando verdienen Erwähnung. Die *Vestalin* ist zu ernst für unser Publikum und wurde daher nicht wiederholt. De Lannoy's Melodram: *Ein Uhr*, ist am 8. April zum ersten Mal gegeben, und mehrmals wiederholt worden, denn es gefällt als Sonntags- und Spektakelstück dem grossen Haufen. Mad. Wallburga Eggers, erste Sängerin bey unserer Oper, ist zu Anfang des März, nachdem sie zuvor noch als Königin der Nacht, als Agathe, als Amenaide, als Amazily, als weisse Frau und als Donna Anna aufgetreten war, abgegangen. Es heisst, sie werde im Herbst zurückkehren. Den Don Juan gab bald Hr. Hartig, bald Hr. Ball; letzter sang ihn besser; der Leporello von Pillwitz ist trefflich, weil er ihn nicht so übertreibt, wie Andre. Sein Sarastro und sein Jakob in Mehüls Oper sind ebenfalls schätzbar, so wie Mafferu im *Opferfest*. Mad. Steinert erschien nach langer Krankheit wieder als Myrrha, mit vielem Beyfall, und als Annette in der *diebischen Elster* von Rossini (den 4ten May). Hr. Ball gefiel als Lux im *Dorfbarbier* und als Sebastian Brandel im *lustigen Schuster* von Pär, der nach langem Ruhen einmal wieder den 8ten May gegeben ward, und worin der Direktor unserer Oper, Hr. Pillwitz, den Pilger, Hr. Steinert den Kronthal und Mad. Ruppert die Louise mit Beyfall darstellten.

An Kirchenmusik sind ausser Graun's *Passion* und den kirchlichen Gesangstücken der Singakademie noch die Cantaten zu erwähnen, die Hr. Riem jedesmal zum Weihnachts-, Oster- und Pfingstfeste nach einem Text vom Domprediger Hrn. Dr. Franke oder Hrn. Prof. Strack componirt und im Dom aufführen lässt, wie auch die des Organisten Hrn. Stock, die derselbe für alle 3 Hauptfeste gleichfalls selbst componirt und in der Neustadtskirche singen lässt. Beyde finden Beyfall.

Die Singakademie verliert eine schätzbare Stimme in einem ihrer Mitglieder, der Dilettantin Demois. Franke, welche Bremen verlässt. Mad. Coleman-Macgregor ist dagegen von der Insel Teneriffa wieder angekommen und wird hoffentlich in unsere Singakademie wieder eintreten.

Von Herrn Dr. Müller ist ein für Musikliebhaber interessantes Werk: *Pentaide*, unter der Presse, ein grosses Gedicht in Hexametern, nebst einer Geschichte der Musik enthaltend, die viel Eigenthümliches darbietet.

Berlin. Am 29ten April wurde, wie schon im letzten Berichte vorläufig gemeldet worden ist, die erste komische Oper des vielversprechenden, von der Natur reich mit Talent, Scharfsinn und Fleiss ausgestatteten jungen Tonkünstlers Felix Mendelssohn-Bartoldy, *die Hochzeit des Gamacho*, im königl. Schauspielhause mit stürmischem Beyfalle, nach dem Schluss mit theilweiser Oppo-

sition gegen die übertriebenen Auszeichnungen des immerwährenden Applaudissements und Herausrufens des Componisten, gegeben. Obgleich sich Hr. F. Mendelssohn schon als eilfjähriger Knabe durch höchst fertiges, besonders feuriges und energisches Klavierspiel und fertiges Partituren-Lesen ausgezeichnet, früher meistens nur mit Schul-Arbeiten bey seinem würdigen Lehrer, Hrn. Professor Zelter, im doppelten Contrapunkte geübt, und zu dem Ende Symphonieen im Bach'schen Styl für blosse Saiten-Instrumente geschrieben hatte, welche früher im Hause seiner fein gebildeten Eltern aufgeführt wurden, so ging der Feuergeist des Knaben doch bald zu Compositionen für sein Instrument, Sonaten, Concerten, Trio's und Quartetten über, und versuchte sich endlich auch an Operetten, die viel Leichtigkeit der Erfindung und natürliche Melodie zeigten. Zum Jünglinge herangewachsen, neigte sich F. Mendelssohn jedoch vorzugsweise zum tiefen, sinnigen Ernst in seinen Instrumental-Compositionen hin; sein erstes öffentliches Debut mit einer komischen Oper war daher auffallend und schien eine neue, bisher nicht gekannte Seite dieses Genie's kund zu geben. Besorgnisse erregte indess die Unbrauchbarkeit des gewählten Opern-Gedichts, welches deshalb, nach bereits vollendeter Composition, eine völlige Umarbeitung zum Behuf der Darstellung erleiden musste. So vorzüglichen Stoff auch *Don Quixotte* selbst zur komischen Oper dargeboten hätte, begnügte sich doch der unbekannte Dichter damit, eine Episode des Cervantes'schen Romans, die Hochzeit des Camacho, zur Handlung zu benutzen, die nicht überall in's Leben tritt, so viel Personal und Scenerie auch aufgewendet wird. Der Componist hat den Styl der Oper zwar sehr geistvoll, doch fast zu grossartig aufgefasst, und besonders ein Streben nach Effect gezeigt, das dem unbefangenen jugendlichem Gemüthe noch hätte fremd bleiben sollen. An Zügen des Genie's fehlt es besonders in den Ensemble's nicht; die Arien entbehren theilweise melodischen Fluss, und die Instrumentation erscheint zu sehr als Hauptsache. So ist auch die Ouverture, obgleich sehr feurig gehalten, zu lärmend für den gewählten romantisch-idyllischen Stoff. Don Quixotte tritt stets mit Posaunen-Begleitung auf, die zwar das Pathetische des Ritters von der traurigen Gestalt treffend bezeichnen, der Ironie seiner Erscheinung jedoch nicht angemessen sind, indem die Musik geisterartig erklingt. Das erste Duett ist natürlich und melodisch. Weniger dankbar, als Vivaldo's munter gehaltene, ist Basilio's elegische Tenor-Partie, welche auch Herrn Bader nicht recht zusagen wollte. Besonders gelungen sind: der Chor No. 12 und der Gesang: „Im Walde bey Nacht" u. s. w. Der Chor No. 1 des 2ten Act's mahlt das Kochen und Rühren zu materiell. Sancho's Lied ist passend in altväterischer Breite parlant gehalten, hat indess drey Verse zu viel. Das allegorische, zu lange Ballet würde mehr interessiren, wenn durch ein Programm der Inhalt angedeutet wäre. Der Brautjungfern-Chor — eine gefährliche Reminiscenz — verunglückte bey der ersten Aufführung durch unreine Intonation. Im Ganzen hat der junge Componist, dessen Vorbilder Mozart, Beethoven und C. M. v. Weber zu seyn scheinen, mit dieser ersten Oper ein entscheidendes Probestück, wenn auch noch kein Meisterstück seines hervorstechenden Talents abgelegt, das so vielseitig cultivirt ist, dass es gewiss schöne Früchte tragen wird, wenn der Weihrauch des Lobes und der Eitelkeit den jungen Mann reicher Eltern nicht zu früh zu einer schwindelnden Höhe erhebt, von der die Rückkehr auf eben gebahnte Pfade sehr schwer ist. Besonders warnen wir vor dem Bestreben, originell zu seyn. Weitere Aufführungen (welche bis jetzt wegen Krankheit des Hrn. Blume unterbleiben mussten) werden über den bleibenden Erfolg der Oper entscheiden, deren Darstellung von allen Seiten von dem besten Willen und eifrigsten Bemühen unterstützt wurde. Besonders zeichnete sich das sehr in Anspruch genommene Orchester unter Leitung des Kapellmeisters Schneider aus.

Am Busstage, dem 9ten May, hatte der General-Musik-Director Spontini zur Bildung eines Unterstützungs-Fonds für hülfsbedürftige Theater-Mitglieder (statt des ihm contractmässig zustehenden, mit 1000 Thlrn. garantirten jährlichen Benefiz-Concerts) ein grosses Concert auf der königl. Opernbühne veranstaltet, in welchem sämmtliche Opern-Sänger und Sängerinnen — mit Ausnahme der Damen Milder und Seidler, welche zwar früher in den Concert-Anzeigen genannt, späterhin indess von dem Zettel verschwunden waren — die ganze königl. Kapelle und der Theater-Chor mitwirkten. Die Herren Spontini und Möser leiteten die grosse Masse mit Feuer und Umsicht, so dass die Aus-

führung der gewählten Gesang- und Instrumental-Stücke vortrefflich war. Die Zusammenstellung derselben glich indess mehr einem musikalischen Quodlibet, als einem dem geheiligten Tage angemessenen Concert spirituel. Freilich, die grosse Menge liebt solch buntes Wesen, und der gewaltige Zudrang zeigte auch, dass die Kassen-Reculation der Concert-Unternehmer richtig war. Allein die Kunst sollte auch dann nicht zu pecuniären Zwecken gemissbraucht werden, wenn diese wohlthätig sind. Wir erinnern uns in dieser Hinsicht noch oft mit lebhafter Theilnahme an die strengen Grundsätze und die Consequenz Iffland's und des Kapellmeisters B. A. Weber, der uns in seinen Concerten am Busstage unter andern Werken Haydn's *Schöpfung* (hier zuerst), Cherubini's dreystimmige Messe und Beethovens *Christus am Oelberge* hören liess.

Der erste Theil des Concerts begann mit Gluck's ergreifender, höchst dramatischer Ouverture zu *Iphigenia in Aulis*. Ein Chor aus *Samson* von Händel folgte. Nun erschien Mad. Catalani, die wohl hauptsächlich mit zu der reichen Einnahme beygetragen hat, da das Publikum die Sängerin zum erstenmale zu den gewöhnlichen hohen Opern-Preisen zu hören Gelegenheit fand. Sie sang das bereits in der Garnisonkirche von ihr gehörte, auf der Bühne aber wirksamere *Domine* von Guglielmi (der hier immer in Guglielmo umgetauft wird) voll Schwung und Fertigkeit, nur selten etwas zu tief intonirend. Ein Chor von Händel schloss sich an. Diesem folgte ein Adagio und Rondo für die Violine, in sehr galantem Styl, doch ausgezeichnet schön, von Herrn Möser vorgetragen. Nun trat Mad. Schulze — die einzige unserer ersten Sängerinnen, welche die Vergleichung mit der grossen Catalani nicht gefürchtet hatte und bey der Höhe, Kraft und Volubilität ihrer Stimme auch nicht zu fürchten Ursache hatte — mit Haydn's herrlicher Arie des Gabriel im 2ten Theile der *Schöpfung* auf, und riss durch ihre Energie und Tiefe des Ausdrucks zu enthusiastischem Beyfall hin. Einen contrastirte mit diesem Gesange voll Gluth der Empfindung die zarte, einfache Arie aus Graun's *Tod Jesu*: „Ihr weichgeschaffnen Seelen" (die wir in der Charwoche passender bereits zweymal gehört hatten), von Hrn. Stümer ausdrucksvoll vorgetragen. Mad. Catalani sang nun eine kurze Arie von Händel „*Angels*" (vielleicht aus einem seiner vielen Anthem's) mit der einfachen Grösse, welche die Haupt-Zierde dieser Sängerin ist. Auch der Styl der Composition war wohl hieher passend. Nicht der Fall war diess mit der lärmend instrumentirten, in Gesang- und Instrumental-Massen überladenen Festhymne von Spontini, welche nachträglich zur Krönungs-Feyer des Kaisers von Russland componirt ist. Sie imponirt durch ihren betäubenden Effect; allein den Zusammenhang der Ideen aus diesem musikalischen Chaos zu entwickeln, ist fast unmöglich.

Wir bemerken bey dieser Gelegenheit, dass S. M. der König von Preussen dem Herrn Spontini nachgelassen hat, zur Feyer der Vermählung des Prinzen Carl nur den ersten, bis jetzt fertig componirten Act der hierin von Raupach gedichteten neuen Fest-Oper *Agnes von Hohenstaufen* aufzuführen. Die durch die Anstrengung der Arbeit bewirkte Nerven-Abspannung des Componisten soll diese seltene Begünstigung herbeygeführt haben. Vermuthlich wird der zweyte Act für eine der nächstfolgenden Vermählungs-Feyerlichkeiten aufgespart, wenn eine solche Veranlassung sich nicht zu überraschend schnell darbieten sollte. Indess ist es wirklich eine Wohlthat, in der warmen Jahreszeit nur zwey Stunden dem unbezweifelt hohen Kunstwerthe des ersten Acts mit ungetheilter Aufmerksamkeit widmen zu dürfen. Am 28sten May findet die Festlichkeit Statt; auch Mad. Catalani ist dazu für einige Darstellungen einzelner Scenen aus italienischen Opern, z. B. *Semiramis* und *Mithridat* von Portogallo, *Titus* und *Figaro* von Mozart u. s. w. engagirt. Wie es heisst, sind ihr für vier Vorstellungen 5000 Rthlr. und eine Benefiz zugestanden.

Wir kehren nach dieser Abschweifung zum Concert spirituel zurück, dessen Pause für die Hitze lang genug war. Einem Chore von Händel folgte eine Arie Samson's, von Herrn Bader schön gesungen, und dieser die Bravour-Sopranarie aus Graun's *Tod Jesu*: „Singt dem göttlichen Propheten", von Mad. Schulze sehr reich mit Trillern und Rouladen ausgestattet, doch vortrefflich, wenn gleich etwas zu theatralisch, gesungen. Die Wirkung auf das Festtags-Publikum war ausserordentlich, so dass Mad. S. im Applaudissement mit Mad. Catalani rivalisirte. Herr K. M. Bärmann blies nun ein selbst componirtes, sehr langes, recht eigentliches ipse fecit-Virtuosen-Concert für das Fagott, mit vollendeter Virtuosität in der Höhe und Fertigkeit aller Art, die sich auf diesem für Solo's wenig dankbaren Instrumente nur immer erreichen lässt. Hier-

auf folgte die Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan" aus der *Schöpfung*, von Hrn. Stümer vorzüglich angenehm gesungen. Mad. Catalani liess uns eine neue Arie (oder Lied) „Home, sweet home" von Bishop hören, in welcher der Fluss ihres schönen Vortrages der Melodie sehr reizend wirkte. Der Schluss-Chor aus *Samson* sollte beschliessen, aber das Publikum hatte ein Anderes beschlossen. Man rief tausendstimmig: „God save the king," und die eine Stimme der Königs-Sängerin Catalani erhob die vox populi und überflügelte sie in gewohnter Kraft und Hoheit, vom Ausdruck sprechender Gebehrde begleitet. Das neueste Bildniss der Sängerin von den Gebrüdern Henschel ist deshalb auch nicht unpassend mit den ersten Tönen dieses Volks-Gesanges bezeichnet. — So waren 17 Concertstücke gegeben. —

Kurze Anzeigen.

L'Amabilità. Adagio espressivo per il Pianoforte — — da C. G. Reissiger. Op. 44. Dresda, presso G. Paul. (Pr. 8 Gr.)

Ref. erwartete, nach dem Titel, ein vorzüglich aus sanftheitern, graziösen, neuen und pikanten Melodieen entwickeltes, leicht und zierlich ausgeführtes Musikstück; diese fand er aber nicht, sondern etwas Anderes, doch gleichfalls Gutes. Die Form ist die eines grössern Rondo's. Die melodischen Erfindungen sind zwar angenehm, doch mehr ernst, als heiter; neu eben nicht, mitunter sogar — z. B. S. 2, Syst. 3, von den zwey letzten Takten an, und dann ein feines Stück hin, auch später wiederkehrend — etwas gewöhnlich, doch immer recht wohl zu hören. Die Harmonie ist durchgehends vollgriffig, meistentheils auch vollstimmig, und in Hinsicht auf letztes sehr lobenswerth geführt. Der Ausführbarkeit nach hält das Stück das Mittel zwischen Schwer und Leicht, neigt sich aber dem ersten etwas näher, als dem zweyten, zu. Das Ganze hinterlässt zwar nicht einen tiefen oder beträchtlich belebenden, doch einen angenehmen Eindruck und zeugt von einem Künstler, der, so zu sagen, der musikalischen Schreibkunst nicht wenig mächtig ist. Das Aeussere des Werkchens ist sehr gut.

Introduction et Rondino sur un air favori de Salieri (Ahi povero Calpigi) pour le Pianoforte, comp. par F. Kalkbrenner. Oeuvr. 78, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Ein kurzes, vollstimmig harmonisirtes Cantabile bildet die Introduction, und zu dem heitern, gefälligen, mässig-brillanten Rondo gewiss passender, als die pathetischen, anspruchvollen Einleitungen, die dergleichen Stücken jetzt oftmals vorgesetzt werden. Das Rondo selbst, das der Verf. wohl nur im Vergleich mit seinen sonstigen, langen und sehr reich figurirten Rondos Rondino genannt hat, gleicht mehr der freyen Ergiessung oder Improvisation eines tüchtigen, geübten Pianofortespielers über das leichte, muntre Thema, und auf Veranlassung desselben, als einem Rondo in gewöhnlicher, aber auch sehr abgenutzter Form. Es wird dadurch um so unterhaltender. Eine besondere Absicht des Verfs. scheint es gewesen zu seyn, da er sonst bekanntlich für die Ausführung schwer genug schreibt, hier leicht für sie zu schreiben. Das werden ihm nicht Wenige, die von einem Componisten, der sehr in der Mode ist, doch auch etwas spielen wollen und seine grössern Sachen nicht bezwingen können, Dank wissen; und es ist auch für das, was hier, den Gedanken und dem Ausdrucke nach, gegeben wird, so ganz angemessen. Munter, gefällig und mässig-brillant, wie wir schon gesagt haben, ist das ganze Stück; dabey aber die harmonische Fortführung nicht vernachlässigt.

Notiz.

In der Recension des Weber'schen *Oberon*, No. 15 und 16 dieser Zeitung, ist getadelt worden, dass im Klavierauszuge die Angabe der eigentlichen Instrumentation fehle; welche Angabe eben bey diesem Werke vorzüglich nöthig gewesen wäre. Die Verlagshandlung, die Gerechtigkeit dieses Tadels anerkennend, hat diese Fehlende genau in den Platten nachtragen lassen, und die jetzt verkäuflichen Exemplare enthalten jene Angabe. *d. Red.*

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Juny. **N°. 25.** 1827.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche.
(Fortsetzung.)

III. Ueber *Salve regina.*
Von G. W. Fink.

Da im Laufe dieser untersuchenden Darstellungen wieder eines marianischen Gesanges gedacht wird, möchte es vielleicht Manchem weder unnütz, noch unwillkommen seyn, als Einleitung eine ganz gedrängte Geschichte der Verehrung der Maria, über welche zwischen den christlichen Kirchen in den verschiedensten Zeitaltern so wichtige und auffallende Streitigkeiten geführt worden sind, hier vorausgeschickt zu finden.

Wenn sich auch der Ursprung der Maria-Verehrung nicht ganz genau nachweisen lässt, so ist doch im Allgemeinen so viel gewiss, dass sie, der ältesten und apostolischen Kirche völlig fremd, erst in der andern Hälfte des vierten Jahrhunderts ihren Anfang genommen hat, was sich schon sehr klar aus dem gänzlichen Stillschweigen der alten Glaubensbekenntnisse der Christenheit ergiebt, und nicht minder aus dem völligen Schweigen der hauptsächlichsten Gegner des Christenthums in den ersten Jahrhunderten. Julian der Uebergänger, der bekanntlich im Jahre 363, doch wohl durch einen christlichen Pfeil, im Treffen gegen die Perser blieb, würde, da er sonst Alles so gern ergriff, was scheinbar dem Christenthume Nachtheiliges sich nur immer finden liess, den Punct der Marienverehrung gewiss eben so wenig übergangen haben, als der berüchtigte, bitter schmähende Celsus, der im zweyten und dritten Jahrhunderte lebte und das Christenthum nur aus den wunderlichen Darstellungen einiger Gnostiker kannte, mit denen er viel Umgang gehabt hatte. Seine beissenden Ausfälle wurden von dem gelehrten Origenes widerlegt. In diesen Allen findet sich nun keine Spur von der Verehrung der Mutter des Herrn. Aber in der zweyten Hälfte des vierten Jahrhunderts zeigen sich schon mancherley ziemlich unzweydeutige Spuren einer solchen Verehrung. So eifern bereits einige Kirchenväter gegen diejenigen, die der Jungfrau Maria zu viel Ehre zu erzeigen anfingen. Unter andern that diess Epiphanius, Abt eines von ihm selbst gestifteten Klosters und zuletzt, bis in sein sehr hohes, immer streitrüstiges Alter, Bischof zu Salamis in Cypern. Er starb 402 oder 403. Dieser sonst fromme und wohlthätige, nur auch sehr heftige und äusserst ketzersüchtige Mann eifert besonders gegen einige Frauen in Arabien, die in ihren Zusammenkünften der Mutter des Herrn zu Ehren einen länglich runden Kuchen, Kollyrium (κολλύριον und κολλυρίς) geopfert haben sollen, wesshalb sie Kollyridianerinnen genannt wurden. Also waren es anfänglich Frauen, die der Verehrung der jungfräulichen Mutter ausgezeichnet ergeben waren. Da jener, auch wohl gegen vermeintliche Ketzereien heftig auftretende Mann nicht allein mit Johann, dem Bischof von Jerusalem, sondern auch mit Chrysostomus, Bischof von Constantinopel, des Origenes wegen sich erzürnte: mochte es vielleicht auch mit daher kommen, dass Chrysostomus, als Gegner des Epiphanius, der Jungfrau Maria hie und wieder eine höhere, als bisher ihr gewöhnlich ertheilte Ehre beylegte. Es darf auch nicht unerwähnt gelassen werden, dass man damals bereits angefangen hatte, an den Gräbern der Märtyrer und Heiligen zu beten, und die Apostel vorzüglich als Fürsprecher bey Gott anzusehen. So erzählt ferner Gregor von Nazianz, einer der vier Hauptlehrer der griechischen Kirche, der zuletzt sein wichtiges Amt als Patriarch von Constantinopel aufgegeben hatte und 389 starb, dass die ihres Märtyrerthums wegen geehrte Justina, also wieder eine Verehrerin der

heiligen Jungfrau, sie in ihrer höchsten Noth um ihren Beystand angerufen habe. Das sind nun die ersten unverdächtigen Zeugnisse der Verehrung der Maria, die von jetzt an immer häufiger und ausgeschmückter werden. Im fünften Jahrhunderte widmete man, immer noch vorzüglich im Morgenlande, der heiligen Jungfrau viele Kirchen. Namentlich müssen hier aus dem sechsten Jahrhunderte mehre ihrer Schönheit wegen ausgezeichnete, der Maria gewidmete Kirchen des Kaisers Justinian, der unter andern auch die prächtige Sophienkirche zu Constantinopel wieder hatte aufbauen lassen, angeführt werden. Es waren auch schon in denselben prächtige Bilder der Heiligen und der Maria mit dem Jesuskinde aufgestellt worden, deren Verehrung bald genug vom Volke immer ausschweifender betrieben wurde, so dass endlich im Morgenlande die bekannte Bilderstürmerey losbrach und vielen Menschen Leib und Leben kostete. In mehr als einer Hinsicht verdient hier mit erzählt zu werden, dass auch das schöne, von Augusts General und Schwiegersohn Agrippa erbauete und vom Kaiser Hadrian wieder hergestellte Pantheon zu Rom, das unter dem Namen Rotunda noch bis jetzt von allen Reisenden besucht und bewundert, auch seiner merkwürdigen Gräber wegen in Ehren gehalten wird, zu Anfange des 7ten Jahrhunderts von Bonifaz IV (Papst von 608 bis 615) in eine christliche Kirche verwandelt und der heiligen Jungfrau und allen Märtyrern geweiht worden ist. Das Alles musste wohl um so eher zu einer weitverbreiteten Verehrung der Mutter des Erlösers führen, da bereits mehre Kirchenväter sehr ehrfurchtsvoll, wie gebührend, von der Maria geredet hatten, was freylich das zum Aberglauben sehr geneigte Volk nur zu sehr übertrieb. Unter diese, die schon früh mit hoher Ehrfurcht von der Mutter des Herrn sprachen, gehört auch der in vieler Hinsicht wichtige christliche Dichter Prudentius, über welchen erst 1823 eine treffliche Schrift von Heinrich Middeldorpf erschienen ist. Der auch in dogmatischer Hinsicht wichtige Dichter Prudentius Clemens wurde 348 entweder in Saragossa oder in Calahorra am Ebro geboren, und starb, nach gewöhnlicher Annahme, 413. Man würde jedoch ein eigens an die Jungfrau gerichtetes Gedicht vergeblich in seinen Werken suchen. Ferner ist unter den früheren Verehrern der Maria der heftig eifernde Cyrill, Bischof von Alexandrien, zu nennen, unter dessen Vorsitz auf der Kirchenversammlung zu Ephesus 431 der bekannte Nestorius für einen Ketzer erklärt wurde. Cyrill starb 444. Auf dieser ephesinischen Synode hatten die sogenannten Rechtgläubigen die Maria Gottesgebärerin (θεότοκος) genannt, was bald darauf zu Chalcedon im Jahre 451 wiederholt wurde, obgleich noch immer mehre im Rufe eines guten Glaubens stehenden Bischöfe sich dagegen erklärten. Was aber den lebhaften Fortgang der Verehrung der Maria sehr augenscheinlich beweist, sind mehre in dieser Rücksicht höchst wichtige Stellen des Koran, die deutlich, obwohl öfter auf eine sehr sonderbare, von falscher Auffassung der Sache zeugende Art davon reden. Wir gehen nun zur Geschichte der hauptsächlichsten Feste über, wie sie der Zeit nach entstanden sind, wobey wir sehen werden, dass manche derselben in der That älter, und andere viel jünger sind, als Mancher denken möchte.

Als das älteste der Marienfeste lässt sich schon gegen das Ende des vierten Jahrhunderts das Fest der Verkündigung der Maria annehmen, das in der orientalischen Kirche zuerst gefeyert und im fünften Jahrhunderte allgemeiner eingeführt wurde. Wenn auch bey weitem nicht alle Untersucher dieses Gegenstandes das eben genannte Fest als das erste der Marientage betrachtet wissen wollen, so sind doch die Gründe, die Augusti in dem dritten Theile seiner Archäologie anführt, die überhaupt von denen, welche weitläuftigern Unterricht über die Mariolatrie wünschen, nachgesehen werden mag, so siegreich, dass man schwerlich Bedenken tragen dürfte, über die Zeit der Einführung eine andere Meynung vorzuziehen. Auch die erste der drey Homilien zu Ehren der Maria, die wir von Proklus, dem Patriarchen zu Constantinopel, einem ausgezeichneten Verehrer der Mutter des Herrn, noch besitzen, die ihm von Anderen mit Unrecht abgesprochen werden, verdient alle Beachtung. Sie ist in Rösslers *Bibliothek der Kirchenväter*, im 7ten Th. p. 479 — 87, und im angeführten Werke p. 37 — 45 zu lesen.

Mariä Himmelfahrt (festum Dormitionis et Assumtionis Mariae, die Feyer des Entschlafens und der Aufnahme der Maria) war der Zeit des Entstehens nach das zweyte. Denn wenn auch der Ursprung nicht genau nachzuweisen ist, so wird doch im fünften Jahrhunderte bereits Mancherley davon geredet, dass Gott ihre Seele auf eine besondere Art in den Himmel aufgenommen habe. Die Erzählung von ihrem Lebensende wurde schon

im sechsten Jahrhunderte dem Dionysius Areopagita, als einem der grössten Traditionslehrer, zugeschrieben. Doch hat es sich nur nach und nach zu einem allgemein angenommenen Feste erhoben, und in der abendländischen Kirche hat es erst zu Anfange des neunten Jahrhunderts seine völlige Sanction erhalten, seit welcher Zeit die Feyer desselben immer heiliger gehalten wurde, so wie Alles, was sich auf die Maria und ihre Verherrlichung bezog. Nach Augusti, aus dem das Meiste über die Verehrung der Maria genommen ist, hat die Würzweihe in Deutschland und der Name Würzburg (Zerbipolis) damit Zusammenhang.

Im sechsten Jahrhunderte wurde darauf bey Gelegenheit einer Seuche, die in Italien oft gewüthet hatte, um deren Abwendung man damals vorzüglich die Fürsprache der Mutter des Herrn anflehte, das Fest Mariä Reinigung eingeführt, welches auf den 2ten Februar angesetzt worden ist. Sehr wahrscheinlich hat man es unter andern auch darum in diesen Monat gelegt, weil die heidnischen Völker so lange gewohnt gewesen waren, in diesem Monate ihre meisten Lustrationen zu feyern. Das hing nun der Menge, die sich ihre Festlichkeiten nur ungern nehmen lässt, noch immer an. Und da die christlichen Lehrer nicht mehr, wie ehemals, Ursache hatten, alle Annäherung an heidnische Gebräuche sorgfältig zu vermeiden, so hatte man sich schon seit Constantin des Grossen Zeiten, eben so klug, als recht, immer mehr gewöhnt, heidnische Feyertage nicht durch scharfes Verbot, sondern dadurch, ohne irgend eine Last für das Volk, zu unterdrücken, dass man sie in christliche umwandelte. Hatte doch der ganze Monat von solchen heidnischen Feierlichkeiten seinen Namen erhalten, denn februare soll soviel als reinigen bedeuten. Das Fest des Pluto, der auch Februus genannt wurde, und der Raub der Proserpina waren in diesem Monate seit lange mit allerley Reinigungen gefeyert worden; so waren auch einer Göttin Februa, der Mutter des Mars, also der Juno zu Ehren Lustrationen gehalten worden. Dass man gerade den 2ten Februar für dieses christliche Fest bestimmte, hat seinen Grund in dem auf den 25sten December verlegten Geburtsfeste Jesu Christi. Von diesem Tage an ist es gerade der vierzigste Tag, der nach dem Gesetz Mosis zur Reinigung festgesetzt war. Unter den mancherley Benennungen dieses Festes ist uns nur noch der Name Lichtmess (festum candelarum) merkwürdig. Der Gebrauch, Kerzen zu weihen und Umzüge damit zu halten, kam etwas später auf, und hat vielleicht seinen Ursprung ebenfalls dem Raube Proserpinens, die man mit Fakkeln suchte, zu verdanken.

Das Fest der Geburt Mariens, das jetzt noch in der katholischen Kirche am 8ten September gefeyert wird, lässt sich in Rücksicht auf seine Entstehung noch weniger mit Zuverlässigkeit bestimmen. Einige setzen sein Entstehen viel zu früh in's fünfte, andere zu spät in's neunte, und wohl gar in's eilfte Jahrhundert. Die Meisten schreiben die Einführung desselben dem Papste Sergius (695) zu, was auch, wenigstens für das Abendland, am meisten für sich hat. Diese vier Feste zu Ehren der Maria werden daher mit Recht die alten genannt, und noch zu den Zeiten des heiligen Bernhard, also im zwölften Jahrhunderte, waren sie die allein anerkannten, die auch von dem weitverbreiteten Cistercienserorden auf das feyerlichste begangen wurden. Denn wenn auch die Sonnabendfeyer der Maria oder Sabbatum Mariae bereits im achten und neunten Jahrhunderte von einigen Mönchs- und Nonnenklöstern sehr werth gehalten wurde, so wurde sie doch erst viel später allgemeiner. Erst im Jahre 1229 wurde es auf einer Kirchenversammlung zu Toulouse allen Familienvätern bey Geldstrafe zur Pflicht gemacht, am Sonnabend zu Ehren der heiligen Jungfrau zur Vesper die Kirche zu besuchen. Das hatte die Folge, dass das in der römisch-katholischen Kirche, mit Ausnahme Mailands, gewöhnliche und gegen die griechisch-katholische Kirche bis hieher streng behauptete Sonnabendfasten auf den Freytag verlegt wurde, was noch bis jetzt Sitte ist, da bekanntlich an einem Sonn- und Festtage kein Fasten Statt finden darf.

Ueber keines der seit dem elften Jahrhundert entstandenen neueren Feste der heiligen Jungfrau erhob sich so vielfältiger Streit unter den Vorstehern der Kirche, als über das Fest der Empfängniss Mariens, welches festum conceptionis Mariae man nicht mit dem festo conceptionis Jesu verwechseln muss. Von jeher hatte die Frage von der Erbsünde der Maria die frommen Gemüther in allerley gläubige und ungläubige Bewegung gesetzt. Und als das, am wahrscheinlichsten in England durch Anselm von Canterbury zwischen 1067 bis 1094 aufgekommene, jedoch durch kein Gebot geheiligte Fest zu Lyon in Frankreich 1145 von den dortigen Canonicis aufgenommen worden war, setzte sich sogleich Bernhard von Clairvaux sehr ernst

dagegen, versichernd, dass die heilige Jungfrau, deren ausgezeichneter Verehrer er war, einer falschen Ehre gar nicht bedürfe. Darauf erklärten sich im 13ten Jahrhunderte die Franziskaner dafür, auf deren Seite auch die Jesuiten traten. Dagegen war Thomas Aquinas, dessen Meinung die Dominikaner selbst dann noch behaupteten, als das streitige Fest auch von der in grossem Ansehn stehenden Sorbonne zu Paris gebilliget und vom Concil zu Basel 1439 gegen allen öffentlichen Widerspruch gesichert worden war. Mit Vorbehalt ihres Lehrsatzes gaben sich nun auch die Dominikaner, und man verwilligte dem mächtigen Orden es desto eher, statt festum immaculatae conceptionis B. Virginis, es nur festum immaculatae Virginis zu nennen, da selbst Päpste in der Folge es nicht für einen Hauptglaubenssatz erklärten.

Die geringeren Marienfeste, deren einige bereits in der Abhandlung über *Stabat mater* haben erwähnt werden müssen, können wir hier füglich übergehen. Das Wenige und, wie ich glaube, für Jedermann Wissenswertheste schien mir jedoch zur rechten Würdigung der nun näher zu erörternden marianischen Gesänge durchaus unentbehrlich zu seyn. Dass übrigens auch die protestantischen Kirchen einige Marienfeste beybehalten haben, ist Jedem hinlänglich bekannt.

Und nun zu unserm *Salve regina*.

Unter den nicht selten übertrieben spielenden, oft aber auch höchst lieblichen marianischen Liedern hat sich, was Keinem, der auf dergleichen nur einigermaassen achtet, entgangen seyn kann, unsere Antiphonie, und gewiss mit allem Rechte, das grösste Ansehn erworben. Aus tiefem Gefühle hervorgegangen, muss sie wohl wieder zum Herzen dringen. Nimmt man nun noch hinzu, dass dieser Gesang zu einer Zeit entstand, wo das menschliche Gemüth einer Fürsprache bey Gott nun einmal bedurfte, so ist es nur zu begreiflich, dass man sich unter allen Heiligen am liebsten an die Mutter des hochgelobten Sohnes halten musste, deren Herrlichkeit und Milde die überwiegende Phantasie des kindlichen Glaubens, um der ewigen Liebe ihres göttlichen Sohnes willen, sich nicht zu huld- und liebevoll mahlen konnte. Nun ist auf den herzlichen Glauben, der stets ist, wie er eben seyn kann, Gottes Gnade gesetzt, die auch den Frommen, selbst im Irrthum, nicht ermangelt. Ruhe und Zuversicht ist des innern Glaubens ewig reicher Lohn. Wo aber das Herz so oft Trost, Rettung und Erhebung gefunden hat, da verweilt es am liebsten, am treuesten. Seine Ermuthigung theilt der Vater dem Sohne, ihre Entzückung die Mutter dem Kinde mit, und von Geschlecht zu Geschlecht erbt sich, wie ein unantastbares Gut, ein Schatz fort, dessen Kraft in jeder neuen Noth neuen und erhöhten Werth erhält. Wenn nun der Gehalt eines solchen Schatzes auch vor dem Auge des prüfenden Kenners so ächt befunden wird, wie es mit der Wahrheit und Innigkeit des Gefühls ist, die aus diesem Gesange so unverkennbar und so schlicht sprechen, so wird es um so weniger zu verwundern seyn, dass dieses Lied in den Zeiten einer allgemein überhand nehmenden Mystik so überaus hohe Wirkungen hervorbrachte. Was muss ein solches Lied in einem Zeitalter gewirkt haben, wo man in der ganzen heiligen Schrift einen verborgenen Sinn neben dem buchstäblichen fand, dessen Geheimnisse sich einzig und allein auf die heilige Jungfrau und ihren hochgelobten Sohn bezogen! Wie mussten sich die Seelen der Menschen, die nie so sehr vom Wege der Natur abweichen können, dass das grossartig Einfache nicht über jede Verkünstelung, anfangs auf kurze Zeit, aber immer wieder von neuem, den Sieg davon tragen sollte, bis es eine bleibende Stelle gewonnen hat, — wie mussten sich die Seelen der Menschen mit aller Kraft der Sehnsucht und des Vertrauens einem Gesange hingeben, der, vollgültig in sich, doch dem Lieblingsspiele jener Tage sich so freundlich anschloss, ja es sogar noch zu adeln schien! Fand es doch die Vorliebe der Zeit für mystische Erklärungen höchst treffend, wenn man behauptete, dass die selige Maria einen grössern Antheil an dem Niederschreiben des neuen Testamentes gehabt habe, als der heilige Geist selbst; ja nach dem Jesuiten Christ. de Vega sollte die ganze heilige Schrift in ihrem geheimen Sinne sich nur auf die Maria beziehen. Wie seltsam wir das auch jetzt immerhin finden mögen, so war es doch einmal in jenen Zeiten ein heiliger, für unantastbar gehaltener Glaube, in dem sich das spielende Kind der Zeit so wohlgefiel. Solche Behauptungen mussten ja wohl eines an sich schon hochgeliebten Liedes Kraft in's Ausserordentliche steigern. Sehr begreiflich ist es daher, wie die so oft angeführte Erklärung des Namens Maria, die der Jesuit Salmeron, der als sehr beliebter Prediger 1585 zu Neapel starb, gegeben hatte, zu ihrer Zeit, da sie wirklich erfindungsreich ist, das lebhafteste Wohlgefallen erregen musste. Er deutete

nämlich die einzelnen Buchstaben des Namens Maria so: M. Mater Misericordiae (Mutter der Barmherzigkeit), A. Advocata Adflictorum (Fürsprecherin der Bedrängten), R. Refugium Redeuntium (Zuflucht der Wiederkehrenden), I. Inventrix Justitiae, quae duplex est, Innocentiae et Indulgentiae (Urheberin der Gerechtigkeit, welche eine zweifache ist, der Unschuld und der Gnade), A. Amica Angelorum. Bey solchen Richtungen menschlicher Gemüther werden wir es daher gar nicht wunderbar finden, dass in einer Zeit, wo der Wunderglaube eben so, wenn nicht noch mehr, wie in den ersten Jahrhunderten der christlichen Religion, verbreitet war, des Wundervollen von unserm Gesange so Mancherley erzählt und von Munde zu Munde fortgepflanzt wurde. Ich werde weiter unten Gelegenheit haben, einige Wundererzählungen, die nothwendig zum Geschichtlichen des *Salve regina* gehören, kürzlich mitzutheilen. Es war noch gar nicht das Höchste, wenn man in heiligen Reden von diesem Gesange versicherte, er sey von Heiligen verfasst und von Heiligen kirchlich angeordnet.

Am bekanntesten ist unser Lied, das auch von den Sicilianischen Schiffern nach einer sehr einfachen und herrlichen Melodie, vorzüglich in Zeiten der Gefahr, angestimmt wird, unter dem Namen des *Venetianischen Schiffergesanges*. Denn die heilige Jungfrau wurde nicht blos von ganzen Mönchsorden und Ländern, z. B. von Frankreich, als erhabene Schutzpatronin verehrt, sondern auch, und ganz besonders, von den Schiffern. Das kommt daher: Der neutestamentliche Name Maria und Mariam ist mit dem alttestamentlichen Mirjam, wie z. B. Moses Schwester hiess, und mit dem arabischen Marjam einer und derselbe. Nun bedeutet die erste Sylbe einen Tropfen und die andere das Meer. Im Mittelalter wurde darauf am gewöhnlichsten der Name Maria durch maris stella, Stern des Meeres, erklärt, wie es auch unter andern sehr oft in den Reden des heiligen Bernhard zu lesen ist. Um diese willkührliche Aenderung der Etymologie des Wortes nahe zu bringen, haben Einige ohne Noth angenommen, das Wort stella sey aus dem Worte stilla, der Tropfen, entstanden. Dass aber diese Erklärung des Namens ziemlich alt ist, beweist schon das alte, oft erwähnte und in Ehren gehaltene Kirchenlied: Ave, maris stella. Doch findet man auch die andere Erklärung, nach welcher die erste Sylbe so viel als bitter bedeutet, im Mittelalter nicht ganz vernachlässigt. Nach ihr würde also der Name Maria mit Bitterwasser oder Thränenmeer übersetzt werden müssen. So liest man z. B. in dem *Stimulo amoris* des heiligen Bonaventura, im 5ten Theile, cap. 16, neben der gewöhnlichen Erklärung auch die eben angeführte „amarum mare cor tuum in passione filii tui" u. s. w. Die erste Erklärungsart musste aber schon darum die herrschende werden, weil sie der Menge griechischer und lateinischer Heidenchristen bey weitem die angenehmste seyn musste. War doch ihre so allgemein verehrte Göttin der Liebe, mit welcher sich Maria, als Mutter der erhabensten Liebe, so leicht vergleichen liess, aus dem Ocean an's Gestade von Cypern gestiegen; war sie doch nicht nur die Schaumgeborene genannt, sondern auch allgemein als Morgen- und Abendstern verehrt worden! Diese Aehnlichkeit der Begriffe musste dem Volke, das lange noch an seinem heidnischen Wesen hing, als schon das Christenthum herrschende Religion geworden war, die Maria nur desto werther machen. Um dieser Vergleichung willen hatten also auch die Schiffer, ihrer alten Gewohnheit gemäss, die Anrufung der Venus um glückliche Schifffahrt auf die Maria übergetragen und sie zu ihrer besondern Beschützerin erhoben, und sangen ihr mancherley Lieder, vor allen das hochgepriesene *Salve regina*, besonders wenn Sturm die Wogen aufwühlete und ihnen den Untergang drohete. Daher der Name Schifferlied.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Königstädtisches Theater. Am 17ten dieses wurde endlich wieder eine neue Oper, *Corradino* von Rossini, auf dieser Bühne mit lebhaftem Beyfall gegeben. Die Musik ist, wie in allen Opern dieses melodischen Gesang-Componisten, fliessend, lebendig, heiter, ungemein dankbar für die Sänger und überaus lärmend instrumentirt. Der erste Akt wirkt besonders nicht blos in musikalischer, sondern das Finale mit der Musik-Banda auf der Bühne (dessen Schluss, nachdem der Vorhang bereits wieder gefallen war, auf lautes Verlangen wiederholt wurde — ein seltener Fall!) auch in dramatischer Hinsicht. Der 2te Akt ist aus mehren Rossini'schen Ingredienzen, *Semiramis*, *Otello* u. s. w. compilirt, enthält zu viel figurirte

und en lange Gesänge, von denen nur das schöne Septett mit Chor (No. 8.), der Schluss des folgenden Duetts und das Rondo mit Chor, als Finale, dieses durch den unbeschreiblich anmuthigen und vollendet kunstfertigen Gesang der Dem. Sontag, interessiren. Dieser Abend schien uns der höchste Kunst-Triumph dieser reizenden Sängerin zu seyn, welche keine glänzendere Partie, als die *Mathilde von Schabran* (unter welchem Namen auch die Oper auf mehren Bühnen, z. B. in Dresden, gegeben wird) wählen konnte, um uns ganz die Grösse des nahen Verlustes zu zeigen. Dafür bestätigte das enthusiasmirte Publikum aber auch die Antwort auf die Fragen Mathildens an den Arzt: Meine Stimme? — „Zauberflöte." — Und das Ganze? — „ein Engel!" mit lebhaftem Applaudissement. Dass der eisenherzige (cuor del ferro) *Corradino* als Tyrann in den höchsten Falsett-Regionen des Tenors figurirt und mit den zierlichsten Rouladen den Leuten seines „Schwerdtes Spitze gleich dem Blitze in's Genick fahren" lassen will, (Probe der Poesie des deutschen Textes) ist eine so arge Unnatur, dass man ganz italienisirt seyn muss, um daran Geschmack zu finden. Am besten schilderte Isidoro diesen hohen C-Tyrannen in der theilweise witzigen Travestie der Schlacht-Erzählung. Hrn. Jäger's Gestalt und Haltung lässt uns auch keine Furcht vor diesem *Corradino* empfinden. Als Concert-Partie singt der kunstgrübte Tenorist besonders seine Sortita und die Wechsel-Gesänge mit der lieblichen Mathilde — der wir es gern zutrauen, dass sie einen solchen Helden besiegt — rund und geschmackvoll. Seine Stimme war leider etwas bedeckt, was besonders der Wirkung der im zweyten Akt eingelegten Arie aus *Otello* schadete, deren wir uns von Haitzinger noch lebhaft erinnern, und die an dieser Stelle ganz entbehrlich scheint, da es ohnehin Süssigkeiten genug zu verschlucken giebt, deren Uebermaass den Appetit verdirbt.

Der komische, hungernde Dichter — so wie ihn Hr. Spitzeder aufgefasst und geschaffen hat — ist eine höchst ergötzliche Haupt-Figur, um den sehr ausgedehnten Gesängen wieder neuen Reiz zu geben. Gleich sein erstes Erscheinen mit der forcirten Lustigkeit, (die vielleicht eingelegte Arie erinnerte sehr an die Sortita von Rossini's *Figaro*) besonders aber sein pantomimischer Fahnen-Marsch im ersten Finale, die Erzählung von der gewonnenen Schlacht und die mit 30 Goldstücken bezahlte Verzweiflung des allseit dienstfertigen Dichters waren köstliche Züge der humoristischen Darstellung dieses ächten Buffo-Genie's. Ohne ihn fiele die ganze komische Oper dieser Bühne zusammen. Der neu engagirte Bassist, Hr. Zschiesche (aus Pesth), ersetzt zwar Herrn Wächter's Abgang in Hinsicht der kräftig durchtönenden Stimme nicht ganz, doch ist sein hoher Bass angenehm weich, die Intonation stets rein; Geschmack und Biegsamkeit der Stimme ist nicht zu verkennen, Figur und Spiel stört nicht — so ist dieser Sänger immer eine nützliche Acquisition für die italienische Operngattung zu nennen; er erhielt ungetheilten Beyfall und verdiente Aufmunterung. Besonders discret benahm er sich in den Duetten mit Dem. Sontag, deren hohes Talent freylich auch den Schwächern trägt. Die übrigen Mitwirkenden haben nur in den Ensemble-Gesängen ihren Platz, den sie auch sehr gut ausfüllten. Die Chöre sind von Bedeutung und waren vorzüglich gut einstudirt, wie gleich die erste Introduction zeigte, in der man übrigens hören kann, wie Rossini Landleute charakterisirt, die mit leisen Tritten nahn, d. h. von Trommeln und Beckenschlägen begleitet. Allein, abgesehen von dieser Unwahrheit, wirkt doch die Musik. Die Scenerie war musterhaft geordnet, und man bemerkte sowohl hieran, als an der veränderten Stellung der Instrumente im Orchester, die Rückkehr des technischen Directors (Hrn. Carl Blum) aus Italien. Der Dirigent ist in der Mitte niedrig (weshalb aber nicht den Sängern auf der Bühne sichtbarer, da hier kein Pianofort sich befindet, an dem der Maestro in Italien sitzt, indem der Vorgeiger die Tempi bezeichnet) zurückgerückt, die Contrabässe sind um ihn herum wie eine Wagenburg gelagert, die Violinisten zu beyden Seiten, mit dem Gesicht nach der Bühne, die weicheren Blas-Instrumente auf der einen, die Blech- und Lärm-Instrumente auf der andern Seite des Orchesters. Die nicht leichte, überladene Instrumentalbegleitung wurde so gut ausgeführt, dass sie in der Präcision und Stärke nichts zu wünschen übrig liess. Die Zeitmasse nahm Hr. M. D. Stegmayer mit wahrhaft südlicher Lebendigkeit, die bey dieser Musik auch durchaus nöthig ist.

So vorbereitet gelang schon die erste Vorstellung ohne Tadel, und *Corradino's* Schwerdt wird das verunglückte Ungethüm durch den Zau-

mit weniger Anstrengung lange und anhaltend spielen kann, wenn man auch alle 4 Klaviere koppelt.

Die 50 Register lassen sich sehr bequem und leicht anziehen und zurückschieben; sie gehen nur 3 kleine Zoll aus und ein. Die leichte Spielart und bequeme Registrirung der Orgel beweisen, dafs die ganze Wellatur und Abstraktur auf das richtigste und genaueste gearbeitet sind.

6 Blasbälge, 10 Fufs lang und 5 Fufs breit, geben der Orgel reichlichen Wind. Drey davon führen den Wind zu dem 1sten, 3ten und 4ten Manual, und halten 32 Grad Wind. Die drey andern führen ihn zum 2ten Manual und zum Pedal, und enthalten 35 Grad Wind. Beym Treten und Gehen der Bälge hört man kein Stofsen und Geklapper, und sie bewegen sich so langsam, dafs man mit den, durch einmaliges Niedertreten der 6 Bälge erhaltenen Winde, mit 4 Registern, vier bis fünf Minuten lang fortspielen kann. Dies beweiset die Windfestigkeit sowohl der Bälge, als der sämtlichen Kanale, Windladen und Cancellen. Bey den Windladen ist noch zu bemerken, dafs die Pfeifenstocke durch viele starke eiserne Holzschrauben aufgeschroben sind, wo manche Orgelbauer nur dicken Drath mit holzernen Mütterchen, oder blos eiserne Nägel nehmen. Hierdurch ist eine solche Windfestigkeit der Laden bewürkt, dafs man durchaus keinen durchstechenden Wind bemerkt, man hört kein Heulen und Zischen, wenn man auch bey angetretenen Bälgen in verschlossenen Registern, alle Tasten zugleich niederdrückt.

Die Pfeifen selbst sind von sehr gutem Gehalte, und vortrefflich gearbeitet. Sie stehen in ihren Pfeifenbrettern so unbeweglich fest, als wenn sie darinn gewachsen wären, und man sieht, dafs jede Pfeife mit vieler Mühe besonders eingepafst ist. Die Töne entsprechen auch soviel möglich ihren Benennungen: Principale, Octaven, Quinten, Tertien, Mixturen und Cimbeln sind stark und schneidend, Bourdons im Gedakt gut und durchdringend, Floten sanft und schmeichelnd, Trompeten, Posaunen und Bombarden schwellend und kraftvoll.

Herr Johann Wilhelm Krimershoff aus Dusseldorf ist der Verfertiger dieses Werks, das in allen seinen Theilen des Meisters Kunst und Geschicklichkeit so sehr bewährt. Er ist seitdem privilegirter Orgelbauer des Herzogthums geworden. Sein Nahme und sein Werk verdienen um desto mehr eine öffentliche Anzeige, da es die erste Orgel ist, die er allein vollendete.

Kurze Nachrichten.

St. Petersburg. Unter die Hauptproduktionen während des verflofsnen Winters gehört vor allen die Aufführung von Glucks *Iphigenie en Aulide*. Obschon sie mehreremale wiederholt wurde, mufsten doch, auf Befehl des Kaisers, Stücke daraus auch im Konzert bey Hofe gegeben werden. Mad. von Chevalier, welche sich besonderer Gunst des (verst.) Kaisers zu erfreuen hatte, hat bey dieser Gelegenheit wieder einen prächtigen Ring erhalten. Sie spielte und sang die *Iphigenie* vortrefflich. Auch der Bruder der Madame findet hier reiche Unterstützung. Herr v. Kotzebue befindet sich in seiner Direktion des deutschen Theaters noch sehr wohl, scheint durch frühere Schicksale (auch von ihm nicht beschriebene) an andern Orten in den rechten Ton umgestimmt zu seyn, und ist darum sehr beliebt. Seine Stücke sind fast alle in's Französische übersezt. Auf dem französischen Theater hat besonders *Menschenhafs und Reue* viel Glück gemacht. Nicht so erging es seiner neuen Oper, die vor kurzem unter dem Titel: *Eulenspiegel* — auf dem deutschen Theater, mit Musik vom Hrn. Tepper, gegeben wurde. Man wollte weder lachen, noch applaudiren; und vom Anfang bis zu Ende des Stücks herrschte eine Todtenstille.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ber der schönen Mathilde schon zur Hölle zu bannen wissen, d. h. unter dem Theater-Boden, oder auf der Rumpelkammer verbrauchter Requisiten.

Im königlichen Theater hat Demois. Schechner aus Wien, jetzt an die Stelle der verewigten Vespermann in München als königliche Hof-Sängerin engagirt, ihre Gastrollen mit der Emmeline in Weigl's sentimental-idyllischer *Schweizerfamilie* begonnen, und hierin den lebhaftesten Beyfall erhalten, den ihre starke, schöne Sopranstimme, ihr gefühlvoller Vortrag und ihr natürliches Spiel auch vollkommen verdient. Als Sängerin kann sich die ausgezeichnete Künstlerin erst in ihren folgenden Debut's zeigen, deren nächstes Agathe im *Freischütz* seyn wird. — Wegen der Besorgnisse erregenden Krankheit des Herrn Blume und Herrn Sieber's Abgang nach Cassel ist der Bassist Hillebrand zu Gastrollen engagirt, obgleich seine zwar kräftige und tiefe, doch zu hohle Stimme früher nicht allgemeinen Beyfall fand. — Die einaktige Fest-Oper *Agnes von Hohenstaufen* wird am 28sten dieses, dem Einzugs-Tage der zu Charlottenburg am 26sten dieses neu vermählten Prinzessin Carl K. H. zum erstenmal gegeben und am 31sten dieses wiederholt werden. Es geht derselben ein anacreontisches Divertissement „Amphion" vorher. Die täglichen Proben beschäftigen das Opern- und Chor-Personal, wie die k. Kapelle, unausgesetzt. Die Raupach'sche Dichtung soll sehr interessant und die Spontini'sche Musik effectvoll seyn. Sämmtliche Decorationen sind nach Schinkel's Zeichnungen neu verfertigt. Nach der ersten Vorstellung ein Näheres hierüber.

Magdeburg. Unser letzter Bericht über Kunstgegenstände schildert die hiesige Oper als ein aufblühendes Institut, welches durch die vorhandenen pecuniären und technischen Mittel, und unter dem energischen Schutze des Herrn Oberbürgermeister Francke, zu den angenehmsten Erwartungen berechtigte. Mag es zum Theil darin liegen, dass die Anforderungen an Kunstleistungen durch die Mannigfaltigkeit und die stufenweise Vervollkommnung der letzteren nothwendig gesteigert werden müssen: unser jetziges Urtheil kann kein anderes seyn, als, dass die Oper, wo nicht Rückschritte, doch gewiss keine Fortschritte gemacht hat.

Die technische Leitung des hiesigen Actien-Theaters war dem Herrn von Biedenfeld anvertraut worden. Man schien mit seiner Verwaltung nicht zufrieden zu seyn, und machte ihm namentlich den (nach unserer Meynung nicht ungegründeten) Vorwurf, dass seine Tendenz in Hinsicht des Schauspiels auf Kleinigkeiten beschränkt, und nur im Fache der Oper auf grössere Aufführungen gerichtet gewesen sey. Er ward entlassen; man theilte die Regie des Schauspiels unter die Herren Meck und Wohlbrück, und gab die des musikalischen Theiles der Oper dem Herrn Musikdirector Telle. Der Erfolg lehrte, dass die Wahl der ersteren beyden sehr glücklich war; denn diese sind erfahrene Künstler von entschiedenen Fähigkeiten, und es musste dem mit der obern Leitung des Ganzen beauftragten Comité der Actionairs nicht schwer fallen, ihre Geschäftsführung richtig zu beurtheilen, und den Mängeln derselben abzuhelfen. Um aber in Hinsicht der Oper ein Gleiches zu thun, dazu reichen die Fähigkeiten des Nicht-Künstlers selten aus. Dem fein gebildeten Manne liegen das Drama und die ihm verwandten Gattungen sehr nahe; die Oper aber ist zur grössern Hälfte für Künstler geschrieben; der Liebhaber fasst höchstens ihre allgemeinen Effekte, und die meisten technischen Vorzüge und Mängel der Musik oder ihrer Ausführung werden nur dem künstlerischen Wissen offenbar. So günstig daher die Veränderung der Regie dem Schauspiele seyn musste, so wenig Vortheil konnte man sich für die Oper davon versprechen, denn die Tendenz des Hrn. von Biedenfeld war in ihrer Hinsicht lobenswerth. Diesem entsprach auch der Erfolg. Die Regie der Oper fand hier ein sehr wohl eingeübtes Orchester vor, welches seine Ausbildung den langjährigen Winterconcerten verdankte; die hiesigen Concerte mussten sich indessen hauptsächlich auf Instrumentalmusik beschränken, weil sie von jeher wenig Mittel zum Gesang hatten; kein Wunder also, dass dem Orchester die Discretion bey der Begleitung desselben abging. Von der Errichtung einer Oper war zu erwarten, dass man auf jenen Mangel das Augenmerk richten würde; indessen, weit davon entfernt, lässt man es geschehen, dass der Operngesang durch die fortwährend unverhältnissmässig starke Begleitung seinen grössten Reiz verliert, und nimmt keine Rücksicht darauf, ob die Chöre stark oder schwach besetzt sind, ob die Solostimmen natürliche Kraft haben, oder nicht. Mit ei-

nem Worte: die feineren Nüancen gehen gänzlich verloren, und man scheint es nicht einmal zu bemerken. — Unter der frühern Direction kamen in Zeit von einem Jahre: *Don Juan, die Entführung, Figaro's Hochzeit, die Schweizerfamilie, die heimliche Ehe, die reisenden Operisten, die Dorfsängerinnen, der Barbier von Sevilla, Tancred, die diebische Elster, der Calif von Bagdad, Johann von Paris, der Dorfbarbier, der Doktor und der Apotheker, Fanchon, Cordelia, der Freischütz, Fidelio*, und noch manche Operetten und Vaudevilles, zusammen an dreyssig Opern, mehr oder weniger gelungen, zur Aufführung; die jetzige Regie beschränkte sich darauf, in dem Zeitraume von sechs Monaten: *die weisse Frau, die schöne Müllerin, den Maurer und Schlosser* und *den Wasserträger* in Scene zu setzen. Welch eine unbegreifliche Unthätigkeit! Werden ältere Opern gegeben, so erschrickt man über das Zerrbild der Aufführung. So ward *Don Juan* neu einstudirt, und zweymal in mehrfacher Hinsicht sehr tadelhaft gegeben. Wenn die gegenwärtigen Mittel nicht zu grossen Opern hinreichten, warum verschmähte man Operetten und Vaudevilles, die gänzlich von dem Repertoire verschwunden zu seyn scheinen? *Der neue Gutsherr* ist das Einzige, was in dieser Hinsicht geliefert worden ist.

Die Chöre gingen bey der Eröffnung der neuen Bühne, wie es leicht zu entschuldigen war, schlecht; indessen sah man doch mit Vergnügen eine stufenweise Annäherung zum Bessern, und die sehr brave Ausführung der schwierigen Chöre im *Fidelio* bewies, dass sie von der Erreichung des Guten nicht fern waren. Wenn wir hingegen bedenken, wie schlecht die Chöre in dem *Wasserträger* und dem *Maurer* einstudirt waren, und wie die grossen Ensemblestücke in dem zweyten Akte der *weissen Frau* bey der funfzehnten Aufführung noch fehlerhaft gesungen wurden, so können wir es uns nicht verbergen, dass die Oper Rückschritte gemacht hat. Denn, wie der Vortrag der Solopartien meistens von den Fähigkeiten der Sänger abhängig ist, so ist es der der Chöre grösstentheils von der auf das Einstudiren verwandten Mühe des Direktors; die Chöre aber sind die Grundpfeiler der Oper; wenn sie schlecht sind, so wird das ganze Gebäude zu einem Kartenhause.

Ein Theil des ausgesprochenen Tadels hat allerdings seinen Ursprung in verlornen Mitteln. Dem. Schopf, die erste Sängerin, ist durch eine lange Indisposition an dem vollen Gebrauche ihrer Fähigkeiten verhindert gewesen, und hat dadurch — wenn vielleicht auch nur für jetzt — an Stimme verloren. Man hat jetzt Mad. Vollbrecht neben ihr engagirt, die indessen eine ziemlich veraltete Stimme hat und nicht gefällt. Mad. Reichel (sonst Dem. Weitner), zweyte Sängerin, ist abgegangen, und obwohl ihre Stimme für keine Partie ganz ausreichte, durch Dem. Meiselbach nicht ganz ersetzt, denn die letztere besitzt zwar eine kräftige, jugendliche, wohlklingende Stimme, aber noch nicht die hinreichende Ausbildung. Dessen ungeachtet beruht fast unsere ganze Hoffnung auf ihr und ihrem Fleisse. Frau von Biedenfeld hat unsere Bühne ebenfalls verlassen, indessen ist ihre Entbehrung nicht so fühlbar, da Altpartieen in Opern nicht häufig sind und zur Noth durch den zweyten Sopran besetzt werden können. Dem. Boiken ist noch unter uns, und erfreut uns durch ihr Talent in kleineren Rollen. Hr. Schmuckert (Tenor) hat sich sehr gebessert, und wird es hoffentlich lernen, das Falset nicht zur Ungebühr zu gebrauchen, d. h. es für den Piano-Gesang aufzusparen, und dessen Uebergang von der Brusttstimme nicht so unangenehm merklich werden zu lassen. Herr Wieser, ein sehr braver Komiker, nimmt zugleich die Stelle des zweyten Tenoristen ein, und gefällt überall wohl. Hr. Fritze, der vor anderthalb Jahren ein Anfänger war, ist trotz den Mitteln, die in seinem kräftigen, wohltönenden Organ und seiner theoretischen Ausbildung liegen, derselbe geblieben; er zeigt dieselbe Gleichmuth als *Figaro* wie als *Don Juan*, als *Gaveston* wie als *Pizarro*. Schade um die herrlichen Fähigkeiten, die die Vervollkommnung verschmähen! Hr. Vollbrecht ist nach kurzer Abwesenheit von Neuem engagirt. Er ist nur in komischen Basspartieen, und darum selten, zu gebrauchen, weil er den Fehler der Uebertreibung hat. Herr Reichel (erster Bass) wird schwer zu ersetzen seyn. Er war bey seinem Engagement in vieler Hinsicht noch Anfänger, dem auch eine grosse Unbehülflichkeit in der Action viel in den Weg legte. Indessen wusste er nicht nur seine äusserst schöne, umfangreiche Stimme auszubilden, sondern er erlangte auch bey uns viel Routine im Spiel, und manche seiner letzten Rollen, (Apotheker, Roma) gelangen ihm sehr gut. Man engagirte an seine Stelle Hrn. Metzner, der bald wieder abging, und Hrn. Riese, der Hrn. Reichel eben so wenig ersetzen kann, als

jener es vermochte. Die natürlichen Mittel des Hrn. Riese sind, ein wenig mehr und kräftigere Tiefe abgerechnet, dieselben, wie bey Hrn. Fritze, seine Ausbildung steht aber der des letztern bey weitem nach, und eine nicht zu überwindende Schüchternheit oder Unruhe ist auch nicht geeignet, ihn vortheilhaft kennen zu lehren. Wir haben also zwey zweyte Bassisten und keinen ersten, und mit diesem Mangel schliesst sich unser Opernpersonal. Man kann das jetzige Wirken desselben nicht besser bezeichnen, als durch die im entgegengesetzten Sinne gemeinten Worte eines hiesigen lobsüchtigen Berichterstatters: „die Oper besitzt eine negative Thätigkeit.“ Die Kunstfreunde sind darauf reducirt, die Aufführung leichter Opern zu wünschen, und zittern, wenn man sie mit einer grossen, wie jetzt mit der *Vestalin*, bedroht.

Erfreulicher ist es, die Musik in Magdeburg von einer andern Seite zu betrachten. Die Concerte waren in dem verflossenen Winter glänzender, als je, und zwar meistens durch die erlangte Mitwirkung der Opernsänger. Zu den drey Gesellschaften, welche bisher Concerte gegeben hatten, nämlich der Freymaurerloge, der Harmonie und der Vereinigung, kam noch eine vierte, das Casino, deren Lokale zwar eigentlich für vollständige Concerte zu klein ist, aber doch hinreicht, um dem jedem Kunstfreunde angenehmen Wunsch der Gesellschaft, gute Musik zu hören, zu genügen.

Ausser den schon bekannten Symphonieen von Mozart, Beethoven, Spohr, Andr. Romberg u. A. von denen die Beethoven'schen vorzugsweise gut ausgeführt wurden, hörten wir folgende neue: von Kalliwoda in Fmoll und von Mühling in Ddur. Von der erstern, einer sehr soliden Composition, deren Charakter oft an Spohr und Dussek erinnert, gefielen besonders das Andante und die Menuet; die von Mühling erinnerte durch den leichten Fluss ihrer Melodieen und eine gewisse anspruchlose Natürlichkeit lebhaft an Haydn. Die letztere Eigenschaft wird um so vorzüglicher erscheinen, wenn Referent hinzufügt, dass im Ganzen eine thematische Behandlung vorherrscht. Warum solche Werke nur im Manuscript existiren, nur in einer Mittelstadt gehört werden, warum uns Hr. M. fast gar nicht mehr durch seinen gediegenen, empfindungsreichen Vortrag auf der Violine, und niemals durch sein körniges Clavierspiel erfreut, würde unerklärlich seyn, wenn man es nicht wüsste, dass dieser talentvolle Mann die Mittel verschmäht, seine Fähigkeiten in das rechte Licht zu stellen. Ob das aber richtig gedacht sey, wird die Zeit ihn lehren.

Von Ouvertüren waren hier neu: die letzte und sehr vorzügliche in C von Fesca, zu *Oberon* von Weber, zu *Feodore* von Seyfried, zu *Olympia* von Poissl, von Kuhlau in D und von Lindner in Emoll. Die letzte hat recht hübsche Melodieen, ist jedoch schwer und ging desshalb nur mittelmässig. — Im Solospiel zeichnete sich Hr. Klingebiel, ein hiesiges Orchestermitglied, besonders aus. Er hat sich unter uns in Hinsicht der Reinheit, Fertigkeit und Sicherheit des Spiels sehr vervollkommnet, und verspricht, ein wackerer Virtuose zu werden. Er trug lauter neuere Compositionen vor und fand verdienten Beyfall. Nächst ihm war der eilfjährige Sohn des Oboisten Hrn. Brenner eine angenehme Erscheinung. Er spielte ein grosses Rondo mit Quartettbegleitung von Moscheles, und das letzte Concert von Hummel mit ausserordentlicher Fertigkeit und Sicherheit. Wenn wir sagen: ausserordentlich, so nehmen wir auf das Alter des kleinen Virtuosen billige Rücksicht; indessen in einem Punkte that er es manchem beliebten Virtuosen, an den das Orchester seufzend denkt, zuvor: er spielte regelmässig im Takte. Auch Hr. Musikdirektor Telle liess sich in einem Trio von Himmel hören und erfreute durch einen sehr delicaten Vortrag; bey der bekannten Doppelsonate von demselben Componisten, welche er mit Hrn. Fritze spielte, musste man jedoch bedauern, dass die freundliche Musik durch die häufig zur Unzeit aufgehobene Dämpfung undeutlich wurde. Hr. Kämmerer, ein Dilettant, spielte den ersten Satz des Clavierconcerts von Mozart in Cmoll, und ein Trio von Mayseder. Von dem letztern, einer gewöhnlichen, brillanten Composition, wollen wir nichts sagen; aber durch den Vortrag des erstern, einer wahren Herzens- und Seelen-Musik, erwarb er sich den lebhaften Dank aller Kunstfreunde. Den grössten Genuss in Hinsicht des Pianofortespiels gewährte im vergangenen Winter unstreitig ein Quartett von Marschner, welches der gerade anwesende Componist selbst vortrug. Der Werth der Composition selbst muss, da sie neu ist, den Kunstfreunden wenigstens aus öffentlichen Blättern bekannt seyn; sie ist heiter, leben-

dig, sehr gut durchgeführt, und im Adagio besonders ansprechend und neu. Der Vortrag war meisterhaft. Ref. erinnert sich nicht, die grössten Virtuosen mit mehr Vergnügen gehört zu haben. Dem. Ferrari spielte einige Harfen-Concerte, worunter eine Phantasie von Spohr sowohl in Hinsicht der Composition, als des Vortrags, Auszeichnung verdient. In vollstimmigen Sachen war sie jedoch sehr unsicher im Takte, und behandelte auch wohl ihr, wie es schien, nicht ganz vollkommnes Instrument etwas zu hart. Von hiesigen Künstlern hörten wir noch Hrn. Feldt (Clarinette), Hrn. Brenner (Oboe) und Hrn. Schubert (Violoncell), sämmtlich Orchestermitglieder, in meistens befriedigend, zuweilen auch sehr gut vorgetragenen Sachen. Von einem durchreisenden Hornisten, Hrn. Krbetz, wollen wir zu seinem Besten bloss den Namen erwähnen.

Der Concert-Gesang war, wie schon gesagt, ausgezeichnet. Die meisten der genannten Opernsänger liessen sich hören; unter ihnen verdienen besonders Dem. Meiselbach und Hr. Schmuckert genannt zu werden. Auch Dem. Schopf wurde einigemale recht gern gehört. Dem. Clara Siebert, welche eine Zeit lang mit ihrem Vater hier gastirte, trug mehre Arien höchst brillant vor. Dass Hr. Siebert seinen Gesang oft durch übel angebrachte Verzierungen, namentlich durch unglückliche Triller in der Tiefe, verunstaltet, ist bekannt. An grösseren, von dem Seebach'schen Gesangvereine vorgetragenen Sachen hörten wir: zwey Sätze aus den *Sieben Worten* von Haydn, *die Schöpfung*, den ersten Theil des *verlornen Paradieses* von Fr. Schneider und eine Motette von Rolle. Ferner von dem Domchor mit Unterstützung der Theatersänger: *die Glocke* von Romberg, eine Hymne von demselben und die Haydn'sche Motette: Des Staubes eitle Sorgen.

Extraconcerte gaben: der Seebachsche Verein zur Unterstützung der Griechen, worin die Es dur-Symphonie von Mozart, das Violinconcert in E dur von Rode, vorgetragen von Hrn. Mühling, eine Ostercantate von Bierey, das Schlusschor des Frühlings aus Haydn's *Jahreszeiten* und die Motette von Mühling: „Gross ist des Höchsten Güte," gegeben wurden. Derselbe Verein gab zum Andenken unseres verstorbenen Landsmanns Fesca ein Concert, welches lauter Compositionen desselben, namentlich seinen herrlichen Psalm: Lobe den Herrn, meine Seele, enthielt. Mad. Milder liess ihre grossartige Stimme und ihren herrlichen einfachen Vortrag bewundern; sie trat auch in der Oper, als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, auf. Mad. Catalani hatte in drey Concerten, wovon eins im Theater, zum Besten der Armen, stets einen überfüllten Saal. Ueber ihre allgemein bekannten Vorzüge und Fehler noch etwas zu sagen, würde unnütz seyn; dass sie in mancher Hinsicht verloren hat, dessenungeachtet aber in ihrer Art nicht übertroffen wird, ist bekannt. Auch Mad. Schulz war hier, gab aber kein Concert, sondern trat einigemale in der Oper als Rosa in den *Dorfsängerinnen*, und Constanze in der *Entführung* mit ausserordentlichem Beyfall auf. Endlich müssen wir der Geschwister Rainer, der Tyroler Natursänger, erwähnen. Sie hatten ein volles Concert und sangen mehrmals im Theater und einmal im Logenconcerte. Das Publikum schien sie gern zu hören; doch verlieren ihre Lieder bald den Reiz der Neuheit.

An Concerten hat es uns also nicht gefehlt, und diese zeichneten sich besonders durch die musterhafte Aufführung der Symphonieen aus, für welche man hier viel Geschmack hat. Ob dieser Geschmack noch lange fortdauern wird, das hängt davon ab, ob man folgendem abscheulichen Missbrauche bald steuern wird, oder nicht. Die Direction der Musik in den Zwischenacten der Schauspiele ist nämlich einem Orchestermitgliede überlassen, welches eine besondere Freude darin sucht, die Zuschauer mit den schönsten und grössten Compositionen zu unterhalten, während das gewöhnliche Geplauder eintritt, weil Niemand Musik hören will. Dazu kommt, dass diese Musik häufig ganz erbärmlich aufgeführt wird; die Ouvertüre zu *Oberon*, die Jubelouvertüre, die letzte von Fesca, die mit dem Thema: God save the king, von Fr. Schneider, die erste und neunte Symphonie von Beethoven, die letzte von Ries, die beyden grossen in Es von Haydn hörte Ref. im Theater misshandeln, und sogar die Riesen-Symphonie von Mozart wurde in den Zwergbau des Orchesters eingezwängt. Wenn man nun dergleichen Meisterwerke auf solche Weise häufig hören muss, dann müssen sie einen Theil ihres Reizes in Concerten verlieren. Ref. würde sich glücklich schätzen, Veranlassung zur Abstellung dieser rücksichtslosen Handlungsweise zu seyn.

Königlich Bayerische Hofkapelle in München. *)

Intendant:

Herr Joh. Nepomuk Freyherr von Poissl, königlicher Kämmerer. Cp.

Intendanz-Secretair:

Herr Heinrich von Spengel, königl. Oekonomie-Rath. Cp.

Vokal-Musik.

Kapellmeister:

Herr Paul Grua.
— Felix Blangini.
— Jos. Hartmann Stuntz.
— Joh. Kasp. Aiblinger.

Anmerk. Hr. Kapellmeister Fränzel hat die erbetene Ruheversetzung erhalten und München verlassen.

Kammermusiker:

Herr Sebastian Bopp.
— Alois Schmitt (Titl.) Cp. Cc.

Kammersänger:

Herr Joh. Bapt. Veluti.

Sopranistinnen:

Mad. Maria Anna Reger.
— Katharina Winter.
— Constanza de Vecchi.
— Rosina Grazioli.
— Carolina Schönche.
Dlle. Josepha Reger.
Mad. Josepha Eckner.
Dlle. Katharina Sigl.

Contra-Altistinnen:

Mad. Regina Lang.
— Crescentia Mauermayr.
— Josepha Santini.
— Clementina Pellegrini.
Dlle. Nanette Pesl.

Singmeisterin:

Mad. Dorothea Güthe.

Tenoristen:

Herr Mathias Sedlmayr.
— Jakob Rubini.
— Franz Xaver Löhle.
— Ludwig Schönche.
— Franz de Vecchi.
— Alois Bayer.

Bassisten:

Herr Joseph Hanmüller.
— Anton Schröfl.
Herr Georg Mittermayr.
— Joseph Standacher.
— Alois Sedlmayr.
— Vincenz Santini.
— Julius Pellegrini.

Organisten:

Herr Johann Kalcher.
— Georg Stadler.
— Karl Sedlmayr.

Instrumental-Musik.

Concertmeister:

Herr Joseph Moralt. Cc.

Violinisten:

Herr Jos. Leop. Holzbaur.
— Franz Wilh. Schemenauer (dirigirendes Mitglied).
— Ludwig Ruppert.
— Michael Schönche.
— Theobald Lang.
— Peter Brockard.
— Joseph Baumüller.
— Karl Nenner. Cp.
— Ludwig Janson.
— Jos. Ludw. Seligmann.
— Karl Geiger.
— Emanuel Schülein.
— Wilhelm Freund.
— Friedrich Stahl (dirigirendes Mitglied). Cp. Cc.
— Peter Schönche.
— Karl Mayer. Cc.
— Georg Hoopodsky. Cc.
— Joh. Bapt. Schweitzer.
— Joh. Nepom. Cavallo.
— Thomas Täglichsbeck. Cp. Cc.
— Karl Eichheim. Cc.
— Georg Mühlauer.
— Joh. Nepom. Haaslinger.
— Franz Xav. Höllerer.

Bratschisten:

Herr Kaspar Ramlo.
— Anton Danzy.
— Georg Schinn. Cp.
— Joseph Friedl.
— Karl Reindl.
— Alois Fichtl.

Violoncellisten:

Herr Philipp Moralt. Cc.
— Philipp Röth. Cp.
— Karl Schönche. Cc.
— Ignatz Sigl. Cc.
— Ernest Jäger.
— Joseph Menter. Cc.

Contra-Bassisten:

Herr Thadd. Karl Antretter.
— Anton Weidenhiller.

*) Cc. bezeichnet die Concert- oder Solospieler, Cp. die Componisten.

Herr Joseph Steigenberger.
— Karl Moralt.
— Kaspar Kolb.

Flötisten:

Herr Karl Metzger. Cc.
— Franz Cramer. Cp.
— Joh. Nepom. Capeller. Cc.
— Alois Kessler.
— Theobald Böhm. Cp. Cc.
— Ignatz Hascher.
— Wilhelm Zink. Cc.

Hoboisten:

Herr Wilhelm Legrand.
— Anton Flad, d. ä. Cc.
— Franz Xav. Jägerhuber.
— Joh. Bapt. Beutler.
— Adam Wermuth. Cc.
— Karl Kern.
— Anton Flad, d. j. Cc.

Klarinettisten:

Herr Georg Werle.
— Heinrich Baermann. Cp. Cc.
— Wilhelm Schönche.
— Sebastian Werle. Cc.
— Joseph Fanbel. Cc.
— Karl Held. Cc.
— Ludwig Schülein. Cc.

Fagottisten:

Herr Franz Lang. Cc.
— Friedr. Brandt, d. ä. Cc.
— Anton Romberg. Cc.
— Joseph Wermuth. Cc.
— Ludw. Brandt, d. j. Cc.
— Jacob Metzger.

Waldhornisten:

Herr Karl Fränzl.
— Sebastian Rauch. Cc.
— Joseph Schönche.
— Jakob Seebach. Cc.
— Friedrich Moralt. Cc.
— Karl Nicot. Cc.
— Karl Pöschl. Cc.
— Johann Rummer.

Posaunist:

Herr Joseph Ominger.

Harfenist:

Herr Michael Koller.

Buchhalter:

Herr Mathias Sedlmayr.

Copist:

Herr Jos. Steigenberger.

Hierüber: zwölf Hoftrompeter und zwey Hofpauker.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, comp. von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 8. Heft 1. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Gute, wenig oder gar nicht bekannte, der musikal. Composition vorzüglich geeignete Gedichte, sehr verschiedenen Inhalts und Tons. Die Composition, dem Ausdruck und der Form nach, einem jeden angemessen. Das Hauptinteresse liegt überall im Gesange: die Begleitung ist aber gleichfalls überall, mag sie nun figurirt seyn oder nicht, bedeutend und anziehend. Als Musik überhaupt betrachtet, wird man die Erfindungen, die melodischen sowohl, als die harmonischen, nirgends gewöhnlich, oft vielmehr wahrhaft eigenthümlich, zuweilen, was die letzteren betrifft, etwas sonderbar, vielleicht auch ein wenig gekünstelt finden. Ueberall zeigt sich nicht nur der talentvolle und geübte, sondern auch der denkende, sorgsame Künstler. Demnach können wir Freunden und Freundinnen des Liedergesanges (im Gegensatze der Liedeley) von allen sechs Nummern dieses ersten Heftes einen erwünschten Genuss versprechen: am sichersten von No. 1 und No. 4; am wenigsten sicher von No. 3. — Der Stich ist gut, aber nicht fehlerfrey.

Six Sonatines faciles pour le Pianoforte avec accompagnement d'une Flûte, par J. H. C. Bornhardt. Chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Sonatinchen sind wirklich leicht und niedlich, und daher Spielern und Spielerinnen, die noch im Lernen begriffen sind, und doch schon ein wenig sich hören lassen wollen, sehr zu empfehlen. Sie fallen recht angenehm in's Ohr, sind bey aller Leichtigkeit nichts weniger als trivial, und wollen vielmehr mit Ausdruck und Geschmack vorgetragen seyn. Das Accompagnement der Flöte (oder auch Violine) gehört übrigens nothwendig dazu, und ist nicht blosse Zugabe.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juny. **No. 26.** 1827.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche.

III. Ueber *Salve regina.*

Von G. W. Fink.

(Fortsetzung.)

Indem ich nun zu der Untersuchung übergehe, in welcher Zeit und von wem unser so hochgeachtetes Lied entstanden ist, darf ich die Schwierigkeit, die ein solches Unternehmen bey so wenigen genaueren Vorarbeiten hat, nicht ganz unberührt lassen. Einzelne Angaben sind wohl in den Quellen des zweyten Ranges, aber meist ohne genaue Vergleichung hingestellt worden. Selbst durch Gerberts Bemerkungen in seiner *Musica sacra*, welches sehr schätzbare Werk zur Feststellung der Zeit und des Verfassers unserer Antiphonie vorzüglich häufig angeführt wird, wird man sich nicht befriedigt finden. Es ist nämlich im Ganzen so ziemlich des gelehrten Abtes Art, die mancherley vorgefundenen Annahmen ganz kurz neben einander zu stellen, was bey einem Werke von so grossem Umfange kaum anders geschehen konnte. Dass dadurch nicht immer ein befriedigendes Resultat, auch wohl mitunter ein nicht genau genug ausgesprochenes, gewonnen werden kann, liegt in der Natur der Sache. Da man sich aber bey den unverkennbar grossen Vorzügen dieses Gelehrten, dem die musikalische Welt den grössten Dank schuldig ist und bleiben wird, meist auf jede seiner Angaben um so lieber verlassen hat, je schwieriger es ist, nur zuvörderst zu den ersten Hülfsquellen zu gelangen, die eine genauere Zusammenstellung möglich machen: so sind dadurch auch wohl manche nicht hinlänglich begründete Annahmen herrschend geworden. Wenn nun noch dazu sogar die Quellen des ersten Ranges, Kirchenschriftsteller des eilften und zwölften Jahrhunderts, schon zu ihren Zeiten, oder doch in ihren Gegenden und Orten, verschieden verkündete Meynungen als unbezweifelte Gewissheiten aufstellen: so sieht Jeder von selbst, wie schwer in einer so verwickelten Sache historische Wahrheit zu gewinnen ist. Da aber jede ehrliche Untersuchung ungewisser Dinge der Geschichte, auch abgesehen von dem völligen Gelingen einer unbezweifelt sichern Begründung derselben, uns wenigstens im Allgemeinen zu besserer Erkenntniss früherer Zeiten, und dadurch zu nicht geringem Gewinn einer menschlichern Beurtheilung derselben, vorzüglich der noch immer nicht genug gekannten Zeiten des bald übertrieben belobten, bald viel zu hart getadelten Mittelalters, führen muss: so ist der Nutzen solcher Versuche, wenn er ja noch hin und wieder in Zweifel gezogen werden könnte, zum Troste der Untersuchenden sichtbar genug. In wie weit ich nun mit meiner Arbeit den fraglichen Gegenstand der geschichtlichen Wahrheit näher gebracht habe, muss die Folge lehren.

Der Abt Gerbert schreibt im zweyten Theile des angeführten Werkes, S. 37, über unsere Antiphonie, nach einigen Anzeigen der verschieden angegebenen Verfasser derselben, die der Reihe nach näher geprüft werden sollen, zuvörderst folgendes: „Die gewöhnlichere Meynung, welche das *Salve regina* Hermann dem Gebrechlichen zuschreibt, gründet sich auf Tritheims Zeugniss, der ihn einen sehr berühmten Musiker seiner Zeit nennt, welcher unter Andern Gesänge mit lieblicher und regelrechter Melodie und sehr schöne Prosen setzte (composuit). Unter diese gehört die über aus süsse Prosa von der seligen Jungfrau, *Salve regina* und Alma redemptoris mater u. s. w.“ Johann Trithemius schrieb aber erst zu Ende des funfzehnten und zu Anfang des sechzehnten Jahrhunderts. Er starb als Abt

des Klosters St. Jacobi bey Würzburg, als vielfach gelehrter und geachteter Mann, 1516 (oder 1519?), gehört also nur zu den Quellen des zweyten Ranges. Aber seine Werke beweisen auch nicht einmal nothwendig, dass Hermann der Text des Liedes von Tritheim zugeschrieben wird, da sich das von ihm gebrauchte „composuit" auch nur auf die Melodie beziehen kan. Dass man aber das Wort „composuit" nicht blos vom Dichten, sondern auch vom musikalischen Setzen gebraucht, beweist eine Stelle aus dem im dreyzehnten Jahrhunderte lebenden Durandus in seinem damals sehr hoch geschätzten *Rationale divinorum officiorum*, welches Werk lange fast in einem klassischen Ansehn stand. Im vierten Buche, im einundzwanzigsten Capitel dieses Werkes, wo Durandus über die Prosen oder Sequenzen redet, heisst es: „Hermannus Contractus theutonicus, inventor astrolabii, composuit illas sequentias: Rex omnipotens, et Sancti spiritus etc. et Ave Maria gratia, et antiphonam Alma redemptoris mater" — (Hermann der Gebrechliche, ein Teutscher, Erfinder des Astrolabiums, verfertigte diese Sequenzen u. s. w.) Hier kann aber der sonst allerdings unbestimmte Ausdruck „composuit" durchaus nur von der musikalischen Bearbeitung zu verstehen seyn, da auch unter den angeführten Sequenzen Ave Maria gratia etc. mit erwähnt wird, welches bekanntlich der biblische Gruss der Engel ist, welchen Text ihm doch gewiss Niemand zuschreiben wird. Für Hermann den Gebrechlichen erklärt sich ferner Wion in seinem Buche *Lignum vitae* (libr. V. cap. 105). Da er aber noch später, als Tritheim, blühete — denn in den niederländischen Unruhen am Ende des sechszehnten Jahrhunderts sah er sich zum Auswandern veranlasst und wurde von seinen Ordensbrüdern, den Mönchen von Montecasino aufgenommen — so würde sein Zeugniss eben so wenig als jenes einen unwidersprechlichen Beweis für die Autorschaft Hermanns liefern, wenn nicht andere Beweise aufgefunden werden könnten. Dazu kommt noch, dass diesen Zeugnissen einige Ausdrücke, die in alten, später näher zu bezeichnenden frommen Reden über unser *Salve regina* vorkommen, wollte man es damit genau nehmen, widerstreben. Da heisst es vom *Salve regina*, es sey von Heiligen verfasset und von Heiligen angeordnet worden (a Sanctis compositum, a Sanctis institutum), und ferner: dieser Gesang strömte von den erhabensten Lippen (a summis labiis canticum istud effusum venit.). Ob nun gleich Hermann der Contrac[illegible] von seiner dankbaren Mit- und Nachwelt verschiedener Maassen in sehr grossen Ehren gehalten wurde, so ist er doch niemals zu der Ehre gelangt, heilig gesprochen zu werden. Das würde jedoch erforderlich seyn, wenn das Zeugniss der weit älteren Reden über *Salve regina* den neueren Zeugnissen der angeführten Männer, die Sache buchstäblich genommen, nicht offenbar entgegenstehen sollte. Man hat also dem lange Zeit in grossen Ansehn stehenden Componisten mehrer kirchlicher Gesänge auch den Text einiger derselben, geleitet vom Durandus, zugeschrieben. Es wäre freylich höchst wünschenswerth, wenn es irgend Jemanden gelänge, Manuscripte einiger Compositionen und Gedichte des gepriesenen Mannes uns wieder bekannt zu machen; meinen Bemühungen hat es leider nicht gelingen wollen. Uebrigens stammt Hermann der Gebrechliche aus dem gräflichen Geschlechte der Vehringer aus Schwaben. Er war zuletzt Mönch in dem berühmten Benedictiner-Kloster zu Reichenau, auf der schönen und sehr fruchtbaren Insel des Bodensees gelegen, das sonst durch eine bedeutende Bibliothek sich auszeichnete. Das Todesjahr des Mannes wird gewöhnlich und richtig 1054 angegeben; Einige setzen seinen Tod in das Jahr 1066, was sich meines Wissens auf gar kein altes Zeugniss gründet. Er wurde nur vier und vierzig Jahr alt, und da er, wie alle alte Zeugnisse übereinstimmen, 1054 gestorben ist, kann er nicht, wie Jöcher schreibt, 1013, sondern muss 1010 geboren worden seyn. Er ruht mit seiner Mutter Hiltrud in Reichenau, das er so berühmt machte. Er verstand nicht nur Griechisch und Arabisch, sondern erwarb sich auch als Redner, Dichter und Musiker, sogar als Astronom, sehr grossen Ruhm. Sein *Chronicon de sex mundi aetatibus*, das einzige seiner zahlreichen Werke, was vielfach herausgegeben worden ist, z. B. von Capisius, Pistorius u. s. w. (auch abgedruckt in der *bibliotheca patrum maxima* im achtzehnten Foliobande), wurde lange Zeit ausserordentlich geschätzt. Es heisst von ihm: nulli suo tempore secundus — Tritheim macht ihn zu einem Mönch in St. Gallen: aber auch diess ist ein offenbarer Irrthum.

Da Hermann der Gebrechliche ein Te[illegible]her ist, habe ich nur desto schärfer Alles, w[illegible] die Ehre, or sey Verfasser unserer Sequenz [illegible] fälhaft machen kann, anführen wollen. Dagegen fordern Unparteilichkeit und Vaterlandsliebe gleich dringend, die wider ihn zeugenden Puncte um so ge-

nauer anrusechen, da Hermann wirklich der älteste ist, dem, und zwar nach gewöhnlicher Meynung, die Ehre der Verfertigung des *Salve regina* zugeschrieben wird. Um Weitläufigkeiten möglichst zu vermeiden, soll erst noch von den übrigen Männern geredet werden, die man für Verfasser dieses Gesanges ausgegeben hat.

Andere schreiben das *Salve regina* dem heiligen Bernhard von Clairvaux zu. Wäre die Art, wie das Lied der Welt durch ihn gegeben worden seyn soll, nicht ein zu klarer Spiegel jener Zeit, und wären die Dinge, die sich unmittelbar an diese Behauptung schliessen, für eine genauere Erörterung unseres Gegenstandes nicht zu wichtig: so würde es hinlänglich seyn, es ihm ohne Weiteres geradehin abzusprechen, wie es Gerbert am angeführten Orte auch wirklich gethan hat. Nur müsste der Grund, den Gerbert angiebt und der von Neueren als eine unbezweifelte Sache abgeschrieben worden ist, doch ganz anders gestellt seyn. Das Schwankende seines für ausgemacht angegebenen Grundes wird sich sehr deutlich darthun lassen. Selten wird jedoch eine Annahme so völlig erdichtet seyn, dass es nicht Einiges geben sollte, was zu Gunsten derselben gedeutet werden könnte. Und so findet sich auch hier Manches, was für die zahlreichen Verehrer des heiligen Bernhard, die dem Reichen auch noch diesen Reichthum zuwenden möchten, zu sprechen scheint. Diess ist zuvörderst die ausgezeichnet hohe Verehrung der Maria, die nicht nur der grosse Reformator und Verbreiter seines Ordens, der heilige Bernhard selbst, sondern auch schon vor ihm die ganze Brüderschaft dieser Benedictiner-Abtheilung der Mutter des Herrn einmüthig bewiess. Alle ihre Klöster waren der heiligen Jungfrau geweiht. Sie war auch stets eine sehr freundliche Helferin derselben und hatte vor Kurzem erst dem frommen Abte Stephan von Cisteaux (Cistercium) das weisse Kleid und den heiligen Gürtel vom Himmel gebracht, um das strenge Kloster der Wildniss von den üppig gewordenen Mönchen zu Clugny, die sich schwarz trugen, gerade durch den Gegensatz recht auffallend zu unterscheiden. Ferner schien die Annahme, Bernhard sey der erste Geber unserer Antiphonie, für Viele dadurch Gewicht zu erhalten, dass der durch Bernhard wichtig gewordene Cisterzienser-Orden vorzugsweise die reim- und metrumlosen Gesänge über alle anderen erhob und sie bey den feyerlichsten Gelegenheiten am häufigsten gebrauchte. Kein Gesang ging ihnen unter andern daher über das sehr fleissig in ihren Versammlungen gesungene Te Deum laudamus, von welchem die Bekenner dieses Ordens mit solcher Begeisterung reden, dass sie sogar ganze Engelchöre erscheinen sahen, wenn dieser Gesang von ihnen angestimmt wurde. Wie vielmehr mussten so vorzügliche Verehrer der heiligen Jungfrau den damals in den höchsten Ehren stehenden Lobgesang der Maria, das *Salve*, mit Wundern zu verherrlichen geneigt seyn! Einen geringern, als himmlischen Ursprung durfte diese Antiphonie in den Augen eines Ordens, der, den heiligen Bernhard und einige Spanier ausgenommen, durch Gelehrsamkeit und Geist sich nicht eben hervorzuthun trachtete, wohl nicht haben. Und so finden wir auch wirklich in den Erzählungen eines Lebensbeschreibers des heiligen Bernhard, des Joh. Eremita, die Sache dargestellt. Er erzählt im zweyten Buche, in der siebenten Nummer seiner Biographie Folgendes: Einst hörte der selige Mann (Bernhard) im Schlafe die heiligen Engel in der Kirche mit heller und ergötzlicher Stimme Gott und die heilige Jungfrau loben. Sogleich steht er leise auf und begiebt sich in die Kirche. Da sieht er sehr deutlich die Mutter Gottes in der Mitte zweyer Engel, deren einer ein goldenes Rauchfass hält, u. s. w. Der heilige Abt wird von einem Engel an den Altar geführt, wo er die Antiphonie *Salve regina* vom Anfang bis zu Ende vom himmlischen Stimmen singen hört. Entzückt behält er sie im Herzen, und soll sie hernach aufgeschrieben und dem Papst Eugen (der sein Schüler gewesen war) überschickt haben, dass sie vermittelst eines apostolischen Befehls zur Ehre der seligen und preiswürdigen Jungfrau Maria gesungen werde, was geschehen ist, wie noch sehr Viele bezeugen. Dergleichen Wundererzählungen, dass dieser Gesang von den Engeln, oder auch von der Jungfrau Maria selbst den Menschen gelehrt worden sey, könnten mehre angeführt werden, was wir jedoch unterlassen, da vielleicht schon diese Manchem überflüssig scheinen dürfte. Sie haben aber, abgesehen davon, dass sie uns jene Zeiten von einer nicht ganz unwichtigen Seite her genauer kennen lehren, selbst für unsere Untersuchung mehr Werth, als sie auf den ersten Anblick zu haben scheinen. Mindestens beweisen sie zur Gnüge, wie hoch die damalige Welt und vor Vielen der Orden zu Clairvaux diesen Gesang ihn ehrte, wie sehr sie ihn verbreiten und angesehn machen halfen und wie gern die Brüder ihrem vor-

ehrtesten Abte wenigstens die Ehre der Einführung dieses weltbeliebten Gesanges zugeeignet hätten. —

Nach solchen Erzählungen wird man es sehr begreiflich finden, dass Bernhards Freunde ihm auch einige heilige Reden über das *Salve regina*, die damals in sehr grossem Ansehn standen, haben zueignen wollen. Man wird sie auch in Bernhards Schriften finden. Sie sind ihm aber von Mabillon, dem Herausgeber derselben, bereits abgesprochen und daher nur unter die verdächtigen Schriften des heil. Mannes mit aufgenommen worden. Mabillon bemerkt unter Andern in der Vorrede zu diesen Sermonen (II. Vol. p. 738 der Pariser Ausgabe), dass sie von Claudius de Rota, in seinen Bemerkungen zum Pseudo-Luitprand, dem Bischof von Toled, der ebenfalls Bernhard heisst, zugeschrieben werden. Das nimmt nun Gerbert auf und sagt am angeführten Orte: „die Meynung, dass diese Antiphonie vom heil. Bernhard sey, zerstört sich selbst, nämlich aus den Reden Bernhards, des toledanischen Erzbischofs, der schon 1128 starb. Es sind also diese Reden dem später lebenden heiligen Bernhard mit Unrecht zugeschrieben worden.“ Es hat aber doch mit diesen Reden eine ganz eigene Bewandtniss, und die Sache ist mit so Wenigem keineswegs als abgefertigt zu achten. Wir müssen sie also nothwendig etwas näher achten. Es fragt sich nämlich immer noch, ob diese Reden, woraus sich die Zeit des Ursprunges unserer Antiphonie bestimmen würde, ein unbezweifeltes Eigenthum des toledanischen Erzbischofes sind, oder nicht. Dieser Bernhard war nach der Aussage des Nic. Antonius Hispaniensis (Lib. VII. Cap. 3 p. 12. num. 62), aus Guienne gebürtig, wurde ein Benedictiner in der Abtey von Clugny und war also von der Partey der heftigsten Gegner der Benedictiner von Cistercium, aus welcher die Abtey des heil. Bernhard, Clairvaux, später hervorging. Von Clugny wurde dieser Bernhard als Vorsteher eines Klosters nach Spanien gerufen. Als darauf 1085 die an Macht immer zunehmenden gothischen Christen die muhammedanischen Mauren aus Toled warfen, machte ihn der König zum Erzbischof daselbst, welches Amt er auch bis an seinen Tod, 1026, verwaltete (also nicht 1028, wie Gerbert schreibt, ohne seinen Gewährsmann zu nennen). Dasselbe liest man auch im dritten Bande des grossen Zedlerschen Lexikons, S. 1346, wo es noch heisst: Er hat etliche Sermonen über *Salve regina* und Magnificat geschrieben, welche, wie Mabillon bemerkt, gemeiniglich, obgleich mit Unrecht, Bernhardo Claraevallensi pflegen beygelegt zu werden.“ Der Spanier Antonius nennt ausdrücklich fünf dieser Reden und setzt hinzu: „qui (V sermones) inter hujus sancti opera editi leguntur, persuadere voluit is, qui Juliani Petri Chronicon fabrefecit.“ — Nic. Antonius ist als Rath Carls des zweyten, also als ein wichtiger Geschäftsmann des spanischen Hofes, 1684 in Madrid gestorben. Nach solchen Zeugnissen sollte man allerdings die Sache für ausgemacht richtig halten, und dennoch finden sich Aussprüche Anderer, die mindestens auf gleiche Glaubwürdigkeit Ansprüche haben. Es giebt nämlich der Jesuit Anton Possevinus, ein umsichtiger Gelehrter und feiner Staatsmann, der vom päpstlichen Stuhle in den wichtigsten Angelegenheiten gebraucht wurde und 1611 zu Ferrara starb, den heiligen Anselm, Bischof von Lucca, als den Verfasser derselben Reden über *Salve regina* an. Und siehe da, auch in den Werken dieses, nicht nur in geistlicher, sondern auch in politischer Hinsicht berühmten Bischofs finden sie sich abgedruckt. Von diesem Anselm, der 1036 zu Mantua, nicht zu Mayland, wie Einige fälschlich schrieben, geboren wurde, einem Bruderssohn des Papstes Alexander des zweyten, ist die in dreyzehn Büchern abgefasste *Collectio canonum*, die auch unter dem Namen *Decretum Anselmi* bekannt ist. Auch war er der Beichtvater der berüchtigten Gräfin Mathildia, der Freundin Gregors des siebenten, auf deren Schlosse Canossa der unglückliche Heinrich der vierte von der Härte des gewaltigen Papstes so überaus schimpflich behandelt wurde. Anselms Einfluss auf die wichtigsten Verhältnisse jener denkwürdigen Zeit wurde um so grösser, je lebhafter er die Anmaassungen Gregors gegen den Kaiser verfechten half. Er starb an seinem Geburtsorte Mantua 1086, also ein Jahr nach dem Tode seines eben so glücklichen, als kühnen Freundes Hildebrand, Gregors des siebenten. Diesem in der Folge heilig gesprochenen Anselm werden nun unter Andern auch vier Werkchen zugeschrieben: 1) eine Meditation über das Vaterunser, 2) über den englischen Gruss Ave Maria, 3) über die Antiphonie Salve Maria und 4) ein vierfach gereimtes sehr langes Gedicht von den Thaten Jesu Christi. Diese vier kleineren ascetischen Schriften sind der *Bibliotheka maxima patrum veterum, Lugduni* 1677, einverleibt worden; man liest sie im sieben und zwanzigsten Theile derselben. Nun fehlt es

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May — No. 32. — 1801.

ABHANDLUNG.

Data zur Akustik;

vom Abt Vogler.

(Fortsetzung.)

1) Sobald man weifs, dafs jeder klingende Körper, wie alle Physiker und Mathematiker *) schon bewiesen haben, seine gewissen Schwingungen hat, die den Ton bestimmen: so mufs uns mehr an der Erzeugung der Schwingungen liegen, als an ungeheuren Gesichtspfeifen, die das Auge täuschen.

Vor mehr als 50 Jahren gab der berühmte Tartini, der im Jahr 1768 in Padua starb, eine kleine seltsame Brochüre heraus, betitelt: *del terzo suono nella natura, vom dritten Klang in der Natur*, worin er seine Bemerkung bekannt machte, dafs, sobald zwey richtig eingestimmte Theilungszahlen in der harmonischen Progression, zwey *partes aliquotae* oder Aliquottheile z. B. $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{4}$ $\frac{1}{5}$ **) von zwey reinen Hoboen ertönen, oder auf der Violin zusammen gegriffen werden, (z. B. das leere *g*, das *e* auf der *d*-Saite) die Natur einen dritten Klang in der Natur beygesellt, (z. B. das Violonzell-*C*) der zu den zwey klingenden Theilen das Ganze wird. Diese Erfahrung gründet sich auf folgenden Beweis.

Wenn man das Violonzell-*C* auf dem Tonmafs in drey Theile theilt: so entspringt *g*; wenn man es in fünf Theile theilt: so entspringt *e*. Das *C* ist das Ganze zu seinem Drittel *g*, zu seinem Fünftel *e*. So wie zum Ganzen sein Drittel und Fünftel ungerufen mitklingen: so ertönt auch alsdann das Ganze, wenn wir nur sein Drittel und Fünftel hören lassen. Nun nach der Orgelbauer Sprache. Das Violonzell-*C* giebt einen Ton an, der mit keiner andern offenen Pfeife, als einer Pfeife, die eine Höhe von 8 Rheinländischen Schuhen hat, erreicht werden kann, und man sagt deswegen: das Violonzell-*C* hat 8 Fufs-Ton; das leere *g* der Violin $2\frac{2}{3}$ und das gegriffene *e* $1\frac{1}{3}$ Fufs Ton; nun: $3 \times 2\frac{2}{3} = 8$, $5 \times 1\frac{1}{3} = 8$; folglich, sobald $\frac{1}{3}$ ein Drittel von 8, $1\frac{1}{3}$ ein Fünftel von 8 ertönen, wird der Natur der Grundton entlockt, der das Ganze zu beyden Aliquottheilen ist. Da eine Orgelpfeife aus einem *contiguum* besteht, dafs von zwey Materien, Zinn und Bley zusammengeflossen und coagulirt ist: so ist der Ton bestimmter ***), anhaltender, und man braucht deswegen nicht zwey Aliquottheile, sondern die Terz sowohl (das Fünftel vom Ganzen) als die Quint (vorzüglich aber die Quint) das Drittel vom Ganzen, kann uns den dritten Klang schon gewähren. Man versuche zum 8 fufsigen *C* seine nahgelegene Quint *G* $5\frac{1}{3}$ zu greifen, und man wird deutlich das Contra *C* 16 Fufs, wovon *G* das Drittel ist, $(3 \times 5\frac{1}{3} = 16)$ mit zu hören bekommen.

Ich mufs hier noch einen Versuch anführen,

*) Besonders Euler in den Briefen an eine deutsche Prinzessin. d. Verf.

**) Bey $\frac{1}{2}$, der Hälfte, die mit dem Ganzen zu sehr identifizirt, findet dieses Resultat nicht statt. d. Verf.

***) Es giebt nur *einen soliden* Untersatz für die Musik — den 16 fufsigen Orgelregister, z. B. Principal von Eichenholz. Bey den 16 fufsigen Kontrabässen entdeckt ein feines Ohr immer die hervorstechende Quint, gleichsam den Register Quinta-tönend. Das beweist, wie sehr eine aus 60 vielleicht 80 Därmen zusammengewirkte Saite dem *contiguum* in der Solidität nachstehe. d. Verf.

zwar nicht an Männern, die dem heiligen Anselm diese andächtigen Werkchen absprechen, unter welche auch Jöcher gehört in seinem *Gelehrten-Lexikon*. Hingegegen werden sie ihm von Arnold Wion und vom Minoriten Wadding zugesprochen. Die Aussage des letzten ist besonders wichtig. Der in solchen historischen Dingen genau untersuchende Gelehrte beruft sich nämlich auf ein Pergament-Manuscript, das sich in der Bibliotheca coenobii S. Benedicti Mantuani vorfindet, was ihm auch zur Einsicht überschickt worden ist. Der Titel dieses Manuscripts erklärt diese Reden, nach Waddings ausdrücklichen Worten, für ein Eigenthum des heiligen Anselm. Wadding war aber ein viel zu frommer Mann, als dass er zu so offenbarem heiligen Betrug jemals hätte seine Zuflucht nehmen sollen. Am wenigsten lässt sich so etwas in einer Angelegenheit denken, die weder mit dem Vortheile seines Ordens, noch mit seiner Vorliebe zu Wundererzählungen in irgend einem Zusammenhange steht. Zwar ist allerdings der Styl, der in diesen vier ascetischen Arbeiten und in den übrigen Schriften Anselms, die bald gegen den Kaiser Heinrich den vierten, bald gegen die Schismatiker seiner Zeit gerichtet sind, so verschieden, dass das Abstechende zwischen jenen frommen Reden und diesen Streitschriften Jedem in die Augen fällt. Das hat auch Wadding, wie man leicht von ihm erwarten darf, keineswegs übersehen. Er erklärt sich aber über diesen Einwurf, wie mich dünkt, sehr richtig dahin, dass er nichts Anstössiges darin finden könne, wenn der Styl in den Streitschriften eines Mannes ein anderer sey, als sein Styl in frommen Betrachtungen.

Daraus wird sich wohl zur Gnüge ergeben, dass die Sache mit des gelehrten Gerberts kurzer Angabe ganz und gar nicht als ausgemacht angesehen werden darf; man sieht aber auch daraus, in welchem Ansehn diese frommen Reden über *Salve regina* zu ihrer Zeit und lange nachher gestanden haben müssen, da Spanien, Frankreich und Italien sich um die Ehre streiten, sie einem ihrer angesehensten Männer als eine Bereicherung ihres Ruhmes zuzueignen.

Weil aber die Werke, in welchen man diese Reden liest, oft nur schwer zu haben und Vielen gar nicht zugänglich sind, und eine Sache, die mehren Jahrhunderten so überaus wichtig war, von Niemanden unter denen, die nach Geschichtlichem fragen, als unwichtig angesehen werden kann: so scheint es mir auch für Künstler durchaus nicht unter die leeren Weitläufigkeiten zu gehören, wenn ich zu Gunsten solcher diese berühmten Reden hier wenigstens etwas näher bezeichne.

Die erste dieser Reden ist ohne alle Ueberschrift und hebt gleich mit den Worten an: Salve regina misericordiae, vita, dulcedo et spes nostra, salve. Ueber diese Worte wird nun, zwar nicht ganz in des heiligen Bernhard von Clairvaux Styl und Geist, aber doch recht fromm und gar nicht breit gesprochen. — Die zweyte Rede hat folgende Hexameter zur Ueberschrift:

Si linguae centum resonarent, oraque centum,
Ferrea vox mihi, nil, Maria, tibi dicere dignum
Posset, stella maris, quae Virgo beata vocaris.

(Wenn mir hundert Zungen erklängen und hundert Kehlen; wenn ich eine eiserne Stimme hätte: doch kann ich dir nichts Würdiges sagen, o Stern des Meeres, wie du, selige Jungfrau, genannt wirst). Die linguae centum und oraque centum und die ferrea vox sind Nachahmungen Virgils, der im sechsten Buche der Aeneide, wo Aeneas an der Hand der Cumäischen Sibylle durch die Schlünde am Avernus in den Tartarus hinabsteigt und die Strafen der Verbrecher beschrieben werden, Folgende Verse hat: (v. 625)

Non, mihi si linguae centum sint, oraque centum,
Ferrea vox, omnes scelerum comprendere formas,
Omnia poenarum percurrere nomina possim.

Uebrigens sind folgende Worte des Gesanges zum Grunde der Betrachtung gelegt: Ad te clamamus, exsules filii Evae.

Zur Ueberschrift der dritten Rede hat der Verfasser folgende Verse gewählt:

In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae
Lustrabunt, convexa poli dum sidera pascet,
Semper honos nomenque tuum laudesque manebunt,
Spes mea, virgo pia, o virgo serena, virgo Maria.

Die drey ersten Verse hat der Verfasser völlig aus Virgils Aeneide entlehnt; sie sind im sechsten Buche, im sechs hundert und siebenten bis neunten Verse zu lesen, wo der Held des Gedichts die helfende Dido belobt. Der dritte Vers findet sich im Virgil noch einmal, in der fünften Ecloge, v. 78, nachdem einige Verse fast gleiches Inhaltes vorausgegangen sind. Voss, der sich, wie man aus seiner hier angeführten Uebersetzung sieht, das Comma nach convexa, mit

Heyne übereinstimmend (s. dessen Ausgabe erster Theil p. 494) gedacht hat, verdeutscht sie so:

Weil mauch hoch rollet der Strom, weil schattige Berghöhn Loeben dem Wild entwölben, und kreisende Sterne der Pol sähet:

Immer bleibt dir Namen und Ehr und ewiger Nachruhm, Dir, ne.: Hoffen, Maria, du fromme, du heilige Jungfrau.

Der Redner hat also durch seinen vierten Vers die unglückliche heydnische Dido in die heilige Maria verwandelt. In dieser zweyten Rede wird die selige Jungfrau hinter einander mit einer grossen Menge von Dingen verglichen, unter denen die bemerkenswerthesten etwa folgende sind: Zelt Gottes, Schlafgemach, Arche der Fluth, Lade des Bundes, goldene Urne, *Stab Aarons*, *Fell Gideons* (der Wunder wegen, die Gott an diesem Felle offenbarte), *Sonne*, *Mond*, *Morgenstern*, *Stern des Meeres*, Apotheke, *Thurm*, Paradies, Leuchter, Krone, Taube, Säule, Palme, Rose, Weihrauch, Myrrhe und allerley köstliche Pflanzen mehr. Das Lob derselben schliesst mit den merkwürdigen Worten: „Kurz um ihretwillen ist die ganze heilige Schrift, um ihretwillen die ganze Welt gemacht worden; sie ist voll der göttlichen Gnade, und ihretwegen ist der Mensch erlöset worden. Das Wort Gottes wurde Fleisch; Gott ist niedrig und der Mensch erhaben geworden."

Man liest also hier eine der frühesten Stellen solcher Uebertreibungen, die noch im funfzehnten bis siebenzehnten Jahrhunderte, wie aus den Worten des oben angeführten Jesuiten Christoph de Vega in seiner Marianischen Theologie erhellt, sehr beliebt waren. Dass sie aber bereits zu dem Geiste des eilften Jahrhunderts gehören, wird Niemand in Abrede seyn können. Noch diesen Uebertreibungen werden die Worte unseres Gesanges angeführt: „Ad te suspiramus, gementes et flentes in hac lacrymarum valle." Die oben durch den Druck herausgehobenen Bilder liest man auch in verschiedenen Reden des heiligen Bernhard, und ausserdem noch die Ausdrücke: „unverbrennlicher Busch, Schatz Gottes, Haus der göttlichen Weisheit, Mutter der Huld, Gottesgebärerin, eine sehr frühe Benennung derselben, u. s. w. Und in der Rede am Himmelfahrtsfeste der Maria, wo er über den Spruch der Offenbarung Joh. c. 12. v. 1. predigt (Es erschien ein grosses Zeichen am Himmel, ein Weib mit der Sonne bekleidet, und der Mond unter ihren Füssen, und auf ihrem Haupte eine Krone von zwölf Sternen) heisst es unter andern: „Sie ziert die Sterne vielmehr, als dass sie von ihnen geschmückt würde." Aehnliche Beschreibungen der Herrlichkeit Mariens würden sich aus früheren und späteren Zeiten genug anführen lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. Am 14ten, im k. k. Augarten-Saale: Morgen-Concert, veranstaltet von Hrn. Schuppanzigh. Dieser, welcher alle Musikstücke — Beethovens Symphonie in B, und dessen letzte Ouverture, Waldhorn-Variationen, vorgetragen von den Gebrüdern Lewy, eine Arie von Simon Mayr, gesungen von Frau von Pfuhl, Pianoforte-Variationen von Carl Czerny, gespielt von seiner Schülerin Antonie Oster, und die Cavatine aus Winters *Opferfest*, vorgetragen von Dem. Vio — wie gewöhnlich, mit allem ihm innwohnenden Feuer selbst anführte, trat nur einmal als Concertist, in einem Violin-Rondo von Kreutzer, auf, und bezeichnete dadurch den eigentlichen Standpunkt, aus welchem er genossen zu werden wünscht.

Im Leopoldstädtertheater: eine neue Zauber-Pantomime: *Die wunderbare Flasche*, von Reinoldi, in Musik gesetzt von dem Orchester-Director Stadler. Gefiel, man weiss nicht, warum? Eben so gut hätte das Gegentheil eintreffen können, ohne dass ein triftiger Grund dafür aufzufinden wäre. Ueber solche phantastische Geburten entscheidet die günstige Stimmung des Augenblicks.

Am 21sten, im Kärnthnerthortheater: *La Gelosia corretta*; Melodramma semiserio in due Atti, Musica del Maestro Pacini. Ein loses Machwerk, das keine lange Dauer verspricht. Mad. Dardanelli debütirte darin; schon vor zwey Jahren wollte sie nicht besonders zusagen; jetzt hat sie an Stimme namhaft verloren, dagegen bedeutende Fortschritte in der Kunst des Detonirens gemacht. David allein errettete das Ganze vom drohenden Falle; zwar verschönkelte er Vieles — nach seiner Gewohnheits-Sünde — bis ins Unkenntliche, sang aber wieder manches wirklich vortrefflich, und brachte mindestens drey Stükke zu Ehren. Alles übrige riecht — mit Gluck zu sprechen —

gewaltig nach Musik, und zwar nach recht gemeinem, flachem, abgedroschenem Klingklang. Die Handlung ist dieselbe, wie in Weigls *Franziska von Foix*, nur — was sich von selbst versteht — greller colorirt.

Am 3ten, im grossen landständischen Saale: Musikalisch-declamatorische Akademie, deren reiner Ertrag der Errichtung eines Grabmals für Ludwig van Beethoven geweiht war, veranstaltet von den Mitgliedern der Concerts spirituels; worin folgende Werke des verklärten Tonmeisters zur Aufführung kamen: 1. Symphonie in Cmoll, No. 5. 2. Beethoven, Gedicht von Seidl, gesprochen von Hrn. Anschütz. 3. Violin-Concert, vorgetragen von Hrn. Professor Böhm. 4. Adelaide, gesungen von Hrn. Tietze. 5. Pianoforte-Concert in Cmoll, gespielt von Hrn. Carl Maria von Boclet. 6. Final-Chor aus dem Oratorium: *Christus am Oelberge*. — Konnte man sich wohl eine kunstsinnigere Wahl denken? Blieb für die, welche diese Meisterstücke auch schon oft gehört hatten, selbst nur der kleinste Wunsch unbefriedigt? War der Zweck nicht höchst ehrenwerth? Und nun, das Resultat? — Ein kleines Häuflein Künstler und Liebhaber, die freylich mit ganzer Seele Theil nahmen, aber doch die Einnahme nicht höher als auf zweyhundert Silber-Gulden zu bringen vermochten! Wo waren denn die Tausend und abermal Tausend, die sich am Schaugepränge des Leichenconducts weideten? Wo die Legionen müssiger Gaffer, welche sich zu den Anniversarien mit Ungestüm in die Kirchen drängten, weil — keine Entrée zu entrichten war?

Am 6ten hatte man wieder freye Wahl, sich in drey Concerten langweilen zu lassen. Im kleinen Redouten-Saale war ein höchst mittelmässiger Violinspieler, Hr. Kirninger, Ripienist beym Hofopern-Orchester, zu hören. Im landständischen Saale producirte Hr. Panny, wie voriges Jahr, einige Instrumental- und Vocal-Compositionen von eigener Erfindung; er hatte dazu, mittelst liberaler Vertheilung von Freybillets, nur zuverlässige Freunde geladen, welche natürlich, gleich dem Autor selbst, Alles unübertrefflich finden mussten, und letztern dadurch in den Irrwahn bestärkten, wie nur er allein im Stande wäre, der Kunstwelt für den Verlust Beethovens und Webers vollgütigen Ersatz zu leisten! — Im grossen Universitäts-Saale gab es eine ausserordentlich zahlreich besuchte musikalische Akademie zum Besten der dürftigen Wittwen und Waisen juridischer Facultäts-Mitglieder. Dabey sangen Dem. Fröhlich und Herr Tietze; die Hofschauspielerin Müller declamirte; Professor Helmesberger spielte Violin-Variationen, und der talentvolle Knabe Sigmund Thalberg die beyden Schluss-Sätze des Hummel'schen Hmoll Concertes.

Am 8ten im Kärnthnerthortheater: Debut der Mad. Finke, als weisse Frau; nicht ohne Beyfall, obgleich Mad. F. unvermögend ist, Dem. Schechner, die lebenslänglich in München angestellt ist, ganz zu ersetzen.

Am 9ten, ebendaselbst: Cimarosa's nie welkender Blumenstrauss: *Il matrimonio segreto*, zum Benefice des Meister-Sängers Lablache. Anstatt der Fodor sang die Dardanelli, David für Rubini; beyde befriedigten, doch gewonnen hat das Ganze wahrlich nicht.

Am 10ten, ebendaselbst: *Die Französin und der Raja*, Ballet von Hrn. Baptist Petit; eine artige Composition, mit wunderhübschen Tänzen ausgestattet, wozu unser flcissiger, in diesem Genre besonders glücklicher Gyrowetz abermals die sehr gefällige, melodieenreiche Musik lieferte.

Am 13ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. John Schuls, Harfenspielers aus London. Wieder einmal ein Virtuose im vollen Sinne, der auf seinem Instrumente Ausserordentliches, bisher von Nadermann, Müllner, Longhi, Dizi u. A. noch nicht Gehörtes, ja mehr leistet, als man für möglich hielt. Der Beyfall stand mit dem Verdienste im richtigen Verhältnisse.

Am 16ten, im Kärnthnerthortheater: *Der Freyschütz*, worin Mad. Finke zum zweyten Debüt die Agathe mit günstigem Erfolge gab. Herr Forti, von Neapel, wo ihm, wie verlautet, eben keine Lorbern erblühten, wieder heimgekehrt, gab heute wieder den Kaspar; seinem Stellvertreter, Hrn. Fürst, vermochten wir nie einigen Geschmack abzugewinnen.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: eine neue Zauberpantomime: *Arlequin als Deserteur*, Musik von Hrn. Kapellmeister Gläser; letztere, wenn nicht alle Anzeichen trügen, eben so wenig neu, als die mit verbrauchten Theatercoups ins Breite gedehnte Handlung.

Am 19ten, im Kärnthnerthortheater, vor dem Ballet *Castor und Pollux*, eine musikalische Akademie, worin sich Hr. John Schuls, welcher, wie gedruckt zu lesen, im Begriffe steht, eine Kunst-

reise nach Amerika anzutreten, zum letztenmale hören liess und abermals die höchste Bewunderung erregte. Indessen mag nicht in Abrede gestellt werden, dass es für jedes Orchester keine kleine Aufgabe ist, diesen Concertisten zu begleiten, der mit dem Tacte ziemlich ungebunden schaltet und waltet. Die Herren Musiker in Boston, Neu-York, Philadelphia, Washington u. s. w. mögen immerhin fein die Ohren spitzen, um sich zu orientiren, wohin ihnen der freye Britte in seinem Courierfluge vorausgeeilt sey.

Am 22sten ebendaselbst: *Gli Arabi nelle Gallie*, o sia: *Il Trionfo della fede*, Melodramma serio in 2 Atti; Musik del Signore Cavaliere Giovanni Pacini, Maestro di Cappella alla Corte die S. A. R. l'Infante di Spagna, Duca di Lucca; e Socio corrispondente dell' Accademia di Scienze ed Arti di Napoli. Ein Titel, lang und breit, wie das Werk selbst! Der Introductions-Chor macht Miene, etwas zu versprechen, doch das Nachkommende straft ihn Lügen. Zu den mattesten Stükken gehört das erste Finale. Mad. Lalande, deren Benefice diese sehr wenig besuchte Vorstellung war, und Sigr. David sangen fleissig und schön; beyde wurden nach ihrem Duo des zweyten Acts vorgerufen und brachten Ehren halber den Componisten mit: eine Auszeichnung, die von Rechtswegen Rossini, dem unbarmherzig geplünderten, gebührt hätte. Schlimm erging's der Dardanelli, welche vermuthlich zum erstenmale als Musico auftrat, sich gewaltig linkisch im Männercostume benahm und sehr falsch sang. Dem Schlusschore — gegen eilf Uhr — wohnten nur noch leere Bänke bey, da das Publikum allmählig schon früher aus langer Weile truppweise emigrirt war.

Am 27sten, im landständischen Saale: Concert zum Besten einer armen, bedrängten Familie. Es gab manches Angenehme, aber ohne bedeutenden Erfolg.

Miscellen. Ludwig van Beethoven's Mobiliar-Verlassenschaft ist bereits vor einigen Wochen öffentlich versteigert worden. Trotz der Unbedeutendheit der Gegenstände fanden sich viele Liebhaber ein, um wenigstens eine Kleinigkeit als Andenken zu erstehen. Sobald die Musik-Bibliothek ganz geordnet ist, wird auch diese an die Reihe kommen.

Die italienische Opern-Gesellschaft hat sich durch den Tenor Winter und die Sängerinnen Devecchi und Unger vermehrt, deren Debuts man nächstens entgegen sieht. — Der neue Pariser Tänzer, Herr Gavay, sprach bey seinem ersten Auftritte nicht besonders an.

Das Theater an der Wien wird im kommenden July, wie verlautet, endlich wieder eröffnet werden. Hr. Director Carl soll auf seiner Werbungs-Reise einige brauchbare Rekruten erlangt haben. Man sagt, von den ehemaligen Mitgliedern können nur diejenigen eine Anstellung erhalten, welche sich eine nahmhafte Gehalts-Verkürzung gefallen lassen.

Mancherley.

Der Mensch ist ein Mensch, mitdenkend, mitfühlend, Andere zum Menschlichen führend, bildend — er ist ein Engel, in Idealen lebend, eine schönere Welt, die der Kunst, über der wirklichen schaffend, das Höchste ahnend — er ist ein Gott, tröstend, helfend, aus Wenigem Viel schaffend, ihn, dessen Ebenbild er ist, verstehend.

Der Mensch ist ein Mensch, an sein Ich gebannt, die ganze Welt nur aus diesem verstehend, sie auf dasselbe beziehend, dem Reinsten, was er vollbringt, eine Makel anhängend, Alles in den engen Schlund seines Selbst reisend — er ist ein Thier, stumpf, sinnlich, leidenschaftlich, roh, bequem — er ist eine Bestie, wild, anfeindend, trotzig, grausam, fürchterlich in Brunst und Hass — er ist ein Satan, verneinend, verführend, aus Bosheit verdammend, das Schönste aus blosser Lust zernichtend, das Beste mit Hohn seiner Gier opfernd, die ganze Welt, die nicht seiner Hölle gleicht, angrinsend.

* * *

Die Sittlichkeit hängt mit dem Geschmack zusammen. Ein Bescheidener wird auch die musikalischen Mittel bescheiden gebrauchen, ein Unverschämter wird eine Instrumentirung wählen, die man auch unverschämt nennen könnte. Jeder Musikfreund wird sich Gluck, Haydn, Mozart, Rossini, Maria v. Weber etc. aus ihren Hauptzwecken construiren, und sie sind wahrscheinlich auch so gewesen, wie man sie sich gern denken mag.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten July. **№. 27.** 1827.

Recension.

Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, k. k. Hofkapellmeisters, Inhabers der goldenen Civil-Ehrenmedaille mit der Kette, Ritters der königl. französ. Ehrenlegion etc. von J. F. Edlen von Mosel. Wien, bey Wallishausser. 1827.

Wir haben nicht nöthig, den Hrn. Verf. unseren Lesern als einen der ausgezeichnetsten Literatoren der Musik, Kenner ihrer Werke aus den verschiedensten Zeitaltern und selbst einen achtungswürdigen Tonkünstler, dabey als einen gründlichen Gelehrten und hochgeschätzten Schriftsteller, erst bekannt zu machen: er selbst hat durch seine Arbeiten dafür gesorgt, ihnen schon also bekannt zu seyn; wenigstens denen, welchen in der Musik überhaupt etwas bekannt ist, ausser Noten. Eben so wenig haben wir nöthig, ihnen den trefflichen Salieri, den hochverdienten, unter allen für Musik gebildeten Nationen berühmten Künstler, den achtungs- und liebenswürdigen Mann, als einer ausführlichen, lehrreichen und anziehenden Biographie angemessenen und würdigen Gegenstand vorzustellen: wer von ihm und seinen Werken nichts wüsste, nichts Näheres zu erfahren wünschte, oder von ihm dächte: todt ist todt! und von seinen Werken: tempi passati! der würde auch auf unsere Empfehlung so wenig achten, als wir auf ihn. Wir haben blos unsere Leser etwas näher auf das hinzuweisen, was sie in dem eben erst erschienenen Buche zu erwarten haben; und das wollen wir thun, wenn wir zuvor mit einigen Zeilen, nach der Vorrede, erinnert haben, wie es entstanden. Salieri, der, wie bekannt, vor zwey Jahren in hohem Lebensalter starb, war längst vorher seines Endes oft eingedenk. Er selbst hatte den Verf., seinen vieljährigen Freund, gebeten, dereinst sein Biograph zu werden, und ihm ein Bündel Schriften gezeigt, worin er finden würde, was hierzu nöthig wäre. Nach S.s Tode wurden Hrn. v. M. diese Schriften übergeben: sie entsprachen aber seiner Erwartung nicht ganz. Sie enthielten theils Geschichtliches, theils ein Allerley von Einfällen, scherzhaften Anekdoten und dergl. Von Letzterm war Weniges zu benutzen, indem es sich nur für einen heitern Kreis vertrauter Freunde eignete. Das Erstere bestand aus einer leicht hingeworfenen Skizze über sein Leben und seine Werke, die S. wohl weiter hatte ausarbeiten wollen, wozu er aber nicht gekommen war, und aus Gedanken oder frommen Betrachtungen aus den letzten Jahren, wo der allmählich absterbende Greis weit mehr an seine Zukunft in jener, als an seine Vergangenheit in dieser Welt dachte. So wenig das Alles unserm Verf. genügen konnte, so liess er es doch keinesweges unbenutzt; er hat vielmehr — und das gewiss zum Dank der Leser — S.'n aus jenen Papieren nicht selten selbst sprechen lassen: im Ganzen aber hielt er sich mehr an das, was er und andere Freunde selbst an und mit S. erlebt hatten, an dessen ausgebreitete Correspondenz, die ihm ausgehändigt wurde, und an des Meisters Werke, die ihm sämmtlich zur Hand waren, und die er, wiewohl ihm meistens sonst schon bekannt, doch für seinen Zweck noch besonders genau studirte.

Indem wir uns zur nähern Bezeichnung des Buchs selbst wenden, zeigen sich uns zwey Wege für unser Vorhaben. Der erste ist: das Historische desselben in eine fortlaufende Uebersicht zusammen zu drängen und diese mit einzelnen Anekdoten und dergl. zu würzen. Dieser Weg aber, wiewohl der gewöhnliche bey Schriften

dieser Art, scheint uns gewissermassen eine Ungerechtigkeit gegen die Verfasser zu seyn, indem man ihnen selbst und dem, was sie ausserdem vortragen, und was nicht selten lehrreicher und wichtiger ist, als jenes Erzählte, viele Leser entzieht, weil diese, besonders bey ihrer jetzigen Eilfertigkeit, glauben, damit die Quintessenz und folglich das zu haben, worum ihnen allein gelegen seyn könne. Dessen möchten wir uns nun keinesweges schuldig machen; darum wählen wir einen andern Weg.

Der Verf. beginnt mit einer eben so gegründeten, als wohlausgesprochenen Betrachtung uber das Sprüchlein: die Kunst ist lang, das Leben kurz; und weiset nach, was darum, wie der Künstler überhaupt, so auch der Tonkünstler, zu thun, wie er sich dazu zu halten habe, jene Länge mit dieser Kürze auszugleichen. Noch mehr unter den Tonkünstlern bekömmt zu thun, noch mehr hat sich dazu zu halten der dramatische Tonsetzer, weil dieser noch mehrer und noch besonderer Hülfs-Kenntnisse, Studien und Vor-Uebungen bedarf. Als solcher, als eigentlicher dramatischer Componist — freylich etwas weit Anderes, als blosser Opernverfertiger — ist nun Salieri zu betrachten und durch nicht weniger, als neun und dreyssig Werke dieser Gattung bewährt — „worunter mehre zu dem Besten gehören, was jemals in der dramatischen Musik geleistet worden, einige aber als classische Vorbilder in diesem Kunstfache so lange glänzen werden, als Verstand und Gefühl ihre Ansprüche auf das lyrische Drama noch nicht völlig aufgegeben haben." (Gewiss! Aber jetzt glänzen sie ja nicht mehr in Deutschland, sondern nur eine oder das andere hilft zuweilen im Nothfall aus; und in Italien hört man sie alle längst gar nicht: was folgt daraus?) Jedes der Werke S.'s, fährt der Verf. fort, das grösste, wie das kleinste, trägt den Stempel des philosophischen (nach sicheren Grundsätzen folgerecht denkenden) Tonsetzers, der für jedes Gedicht den ihm passenden Styl zu wählen, in den Opern jede Situation wohl zu erwägen, jeden Charakter richtig zu zeichnen, jede Empfindung und ihre Abstufungen naturgemäss auszudrücken wusste. Nirgends wird man hierin eine verfehlte Ansicht gewahr, oft aber von einer schlagenden Wahrheit des Ausdrucks überrascht. Wenn im Pathetischen das tiefste Gefühl, die glühendste Leidenschaft sich ausspricht, wird man im Heitern und Komischen häufig durch eine ganz eigene, geistreiche Laune zum Lächeln bewogen etc. (In der That, das ist der erste der wesentlichen und schönsten Vorzüge der Sachen Opern; der, welcher sie zu wahren Kunstwerken macht, bey welchen keine Geisteskraft des Zuhörers, nicht der Verstand über den Sinnen, nicht die Vernunft über der Phantasie, leer ausgeht oder auch nur mit einseitiger Vorgunst beschäftigt wird; ein Vorzug, der diese Opern auch zu Mustern erhebt für Alle, die selbst etwas Musterhaftes zu liefern wünschen — zu Mustern, an denen es, vor allem jenen Vorzug anlangend, wohl niemals so sehr, als jetzt, auf den Bühnen gefehlt hat.) Die stete Uebereinstimmung der Melodie mit dem Inhalte der Verse — sagt der Verf. weiterhin — die Art, wie S., nie blos zu zweckloser und ermüdender Ausdehnung eines Gesangstücks, sondern nur, um den Effect des Textes zu steigern, eine Stelle wiederholt, einen Vers zertheilt oder einzelne Worte desselben verwendet hat, und die durchaus genaue Beobachtung des Rhythmus und der Prosodie beweisen, dass er nicht blos Tonsetzer, dass er auch Dichter war, als welchen er sich überdiess auch durch eine beträchtliche Anzahl gemüthlicher oder scherzhafter italienischer Strophen zeigte, die er bey vorfallenden Gelegenheiten erfand, um sie selbst in Musik zu setzen. So wie seine Melodieen ihrem eigentlichen Zwecke entsprechen, das Gedicht mit einem leichten, durchsichtigen Kleide zu umgeben, es dadurch zu verschönern, wirksamer zu machen, und den Eindruck der Declamation zu verstärken; so betrachtete er auch die Instrumentalbegleitung nur als ein Mittel zu demselben Zwecke. Grösstentheils geschmackvoll, oft trefflich bezeichnend, immer einfach, diente sie ihm nur, die Melodie zu tragen, den Gesang im eigentlichsten Sinne zu begleiten und jenen Ausdruck zu ergänzen, welcher in die Singstimme nicht gelegt werden konnte etc. Seine Ritornelle sind keine nichtssagenden, die Handlung aufhaltenden oder störenden Instrumentalconcerte; als Eingangsmusik bereiten sie auf dasjenige vor, was man vom Sänger hören wird: als Zwischenmusik aber unterstützen sie nicht nur die Action der singenden Person aufs Trefflichste, sondern sie geben ihr das passende Spiel so deutlich an, dass man, selbst blos im Lesen der Partitur, sich die Be-

wegungen des Sängers lebhaft vorstellen kann. Wenige Componisten waren hierin mit einer so thätigen Phantasie begabt, wie S.; wenigen war es verliehen, sich die dramatische Handlung so lebendig vor das Auge zu zaubern; und da er sich jedesmal nur die der Situation angemessenste Action dabey dachte, wie seine Zwischenspiele, auch manchmal seine Accompagnements überzeugend beweisen: so kann man in dieser Beziehung von ihm sagen, dass er auch Schauspieler gewesen ist. (Im letztern finden wir den zweyten der wesentlichsten und schönsten Vorzüge der S.schen Opern, auf welchen sich auch Alles anwenden lässt, was wir oben von dem ersten gesagt haben.)

Diese Umrisse nun, gleichsam eingerahmt von der Erzählung der nicht uninteressanten Lebensgeschichte S.s, der Schilderung seines heitern, freundlichen Charakters und feinen, angenehmen Wesens, auch aufgeschmückt mit mancher artigen Scene, Anekdote und dergl. — diese Umrisse, sagen wir, in's Weite auszuführen, jeden Zug des Bildes in den sämmtlichen Werken S.'s nachzuweisen, damit diese selbst kenntlicher zu machen und zu erläutern für die, welche sich daran erfreuen und etwas daraus oder dabey lernen wollen: das ist der Zweck des Verf.s durch das ganze Buch; diesen Zweck hat er rühmenswürdig erreicht; wir aber haben, indem wir Obiges angeführt und diess versichert, zugleich das Buch selbst, hinlänglich, wie wir glauben, für die bezeichnet, für welche es da ist und die dessen Daseyn mit uns dem Verf. verdanken werden. Alles Einzelne, was zu bemerken sich uns darbietet, übergehen wir. Wo unser Urtheil von dem des Verf.s, abweicht, (der Fall ist selten) da verlangte die Ausführung und Rechtfertigung des unsrigen einen viel weitern, als den uns verstatteten Raum; und ohne solche Ausführung und Rechtfertigung soll man einem so tüchtigen Kenner nicht entgegentreten. Zu nicht seltenen Seitenblicken auf Erscheinungen des Moments, die, unserer Meynung nach, besser weggeblieben wären, da, wer solchen bunten Dunstwolken nachläuft oder solchen Thorheiten anhängt, durch Worte nicht gebessert wird und diese Wolken und Thorheiten jetzt ohnehin ihrem Verlöschen entgegensichen, mag der Verf. am Orte seine guten Ursachen gehabt haben. Einzelne, doch seltene, provinzielle Sprachwendungen und Wortfügungen zu erwähnen, ist nicht der Rede werth. Auf diess Dreyes würden aber unsere Bemerkungen hinauslaufen.

Beschere das Geschick jedem so verdienstvollen und von den Helden des Augenblicks so in Schatten gedrängten Manne, wie Salieri, einen so kenntnissreichen, sorgfältigen und wohlwollenden Biographen, wie Hr. von Mosel! —

Das Buch ist anständig gedruckt.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche.

III. Ueber *Salve regina.*

Von G. W. Fink.

(Fortsetzung.)

Die vierte Rede hat zur Ueberschrift:

Ante, perorratis amborum fatibus, ensul,
Aut Arariu Parthus bibet, aut Germania Tigrim,
Quam tuus e nostro labatur pectore vultus,
Virgo Dei genitrix, quem vetus non capit orbis.

Auch hier sind die drey ersten Hexameter aus Virgils Bucol. Eclog. 1. v. 62 — 65 mit einer geringen Veränderung des dritten Verses genommen, und der vierte ist natürlich wieder eine Zugabe des christlichen Redners. Nach Vossens Uebersetzung des Virgil:

Eher ja wird ausheimisch, nach umgewechselten Grenzen,
Trinken der Parther des Araxis Fluth, der Germane den Tigris,
Als dass je dein Antlitz aus unserem Herzen erlösche,
Jungfrau, Mutter des Herrn, den nimmer die Welten erfassen.

Von den Worten der Antiphonie selbst kommt in dieser Rede nichts weiter vor, was um so sonderbarer ist, da die Worte des Gesanges durch das früher angeführte „in hac lacrymarum valle" gar keinen schicklichen Schluss erhalten. Sollte vielleicht der Gesang anfänglich mit diesen Worten geendet haben? Wenn aber auch wirklich von einigen Zusätzen, die der Gesang erhalten haben soll, gesprochen wird, so würde doch eine solche Vermuthung für zu willkührlich gehalten werden müssen. Die erste Gestalt eines so hoch gerühmten Liedes würde alsdann zu mangelhaft gewesen seyn. Eher darf man

annehmen, der Redner sey durch andere zeitgemässere Gegenstände im Gange seiner frommen Auseinandersetzungen unterbrochen worden und habe, den Mangel fühlend, einige Zeit darauf die fünfte, das ganze Gedicht umfassende Rede, als Ergänzung hinzugefügt.

Ehe wir aber zu dieser fünften Rede übergehen, muss noch eines Umstandes gedacht werden, der diesen Gegenstand nur noch auffallender und verwickelter macht. Es werden nämlich ziemlich in der Mitte der dritten dieser vier Reden ganze Seiten gelesen, die wörtlich mit einem grossen Theile der sechzehnten Rede des heiligen Bernhard von Clairvaux über das hohe Lied Salomonis übereinstimmen. Bekanntlich sind nun gerade Bernhards Reden über das hohe Lied die allerberühmtesten des heiligen Mannes. Wer ihn aber auch nur einigermaassen kennt, wird nicht einen Augenblick glauben können, dass dieser von seinen Zeitgenossen so überaus verehrte Mann, der bey aller Demuth sich seiner Kraft sehr wohl bewusst war, eines Andern Gedanken in solcher Ausdehnung für die seinigen habe ausgeben können. Auch der Styl ist in jener Rede so ganz der Bernhardinische, dass sich wohl schwerlich gegen die Aechtheit etwas wird einwenden lassen. Dazu kommt noch, dass die Bernhardinische Rede, ohne im Geringsten blos weitläufiger zu werden, ausführlicher und schöner verknüpft ist, so dass das Stück der dritten Rede über *Salve regina* viel eher einem Auszuge aus Bernhards Sermon gleich sieht. Zum offenbaren Beweise der Gleichheit beyder mag nur ein kleines Bruchstück hier stehen:

Aus der dritten Rede über *Salve regina*.

„Primum et ultimum extinguunt timorem: media duo pudorem. Pater sane non metuitur, cum pater sit: patris est semper misereri et parcere. Paterna vox est: Percutiam et ego sanabo (Deut. 32, 39). Non est proinde, quod a patre fortides. Si quando ferit, emendat, non vindicat. At cogitantem quod patrem offenderis, est certe quod pudeat, etsi non quod terreat. Voluntarie te gemit verbo veritatis, etc.“

Aus des heiligen Bernhards sechzehnter Rede in cantica.

„Ad primum et ultimum respondeat timor tuus: ad duo media pudor. Pater sane non metuitur, cum pater sit. Patris enim est misereri semper et parcere. Et si percutit, virga, non baculo percutit; et cum percusserit, sanat. Paterna vox est: Percutiam et ego sanabo. Non est proinde, quod a patre formides, qui, etsi quandoque ferit, ut emendet, nunquam, tamen ut vindicet. At vero cogitantem quod Patrem offenderim, est certe quod pudeat, etsi non quod terreat. Voluntarie gemit me verbo veritatis, etc.“

Auf diese Art geht es noch lange fort bis gegen das Ende, wo beyde Reden gleich nach den Worten: „qui sic afficitur“ wieder von einander abweichen. Selbst das, was nun folgt vom Lazarus, dem das Beywort quatriduanus gegeben wird, und vom Paradiese, findet sich, wenn nicht den Worten, doch dem Sinne nach, in andern Reden des heiligen Bernhard wieder. Vergleiche die hundert und siebenzehnte seiner kurzen Reden, Vol. 1. p. 1240. — Das Alles dient nun zum offenbaren Beweise, dass entweder des Einen oder des Andern fromme Betrachtungen in der Folge mannigfach verfälscht worden sind. Man muss also wohl von den berühmtesten Werken, oft nur theilweise, mancherley Abschriften zu eigenem Gebrauche genommen haben, ohne die damals bekannten Verfasser aufzuzeichnen; man hat diese Abschriften später bey den Arbeiten der Abschreiber gefunden und sie für ihre Geisteserzeugnisse angesehen und so am schicklichsten Orte mit in die Werke derselben aufgenommen. Vielleicht sind auch die ausgezeichnetsten Werke von Mehren auswendig gelernt und zu mancherley Erbauung ihrer Anvertrauten, damit das Beste in Aller Andenken bleiben möchte, benutzt worden. Das haben nun, wie es geistreichen Menschen eigen ist, die genannten Männer nicht ganz wörtlich, sondern mit eigenen Wendungen gethan. Andere schrieben solchen in so hohem Ansehn stehenden Männern das Gesprochene nach, und später kam es ohne genauere Untersuchung in die gedruckten Ausgaben der Werke verschiedener Verfasser. Aehnliche Schwierigkeiten trifft man bey Schriftstellern des Mittelalters öfter. So viel stimmt jedoch mit den Zeugnissen älterer gelehrter Männer überein, dass diese Reden, im Ganzen betrachtet, aus inneren Gründen nicht als des heiligen Bernhards Eigenthum gelten können. Es bleibt also nur noch übrig, entweder dem Bernhard von Toled, oder den heiligen Anselm, Bischof von Lucca, als Verfasser derselben anzunehmen. In beyden Fällen gehören sie jedoch einem und demselben Orden, dem Benedictinern, und demselben Jahrhunderte an, nämlich dem elften, wodurch sich die Meynung, als sey dieser Gesang eine dem heiligen Bernhard gewordene himmlische Offenbarung, dahin berichtigt, dass seine ihn über Alles achtende Zeit aus dem eifrigen Verbreiter dieses Gesanges

(denn grossen Antheil an der weitverbreiteten Einführung desselben hat er unbezweifelt) den ersten Ueberlieferer desselben gemacht hat, wodurch sich abermals der Spruch Christi bestätigt: „Wer da hat, dem wird gegeben, dass er die Fülle habe.“

Der spanische Geschichtschreiber Nic. Antonius erwähnt, wie wir oben hörten, noch einer fünften Rede über unser *Salve*, die sich auch meist in den Schriften der alten Kirchenlehrer sogleich jenen vier Reden anschliesst. Sie wird von Allen, die ausdrücklich davon reden, einem und demselben Verfasser, und, wie es mir scheint, mit vollem Rechte, zugeschrieben. Das Citat des Antonius ist jedoch nicht bestimmt genug, denn sie ist sichtlich eine fromme Betrachtung für sich allein, die mit jenen in keiner andern Verbindung steht, als dass sie einen und denselben Gegenstand auf gleich fromme Art und in demselben Geschmacke behandelt. Sie hat daher auch ihre eigene Ueberschrift, ohne eines virgilischen Verses zu gedenken, was übrigens mit der ersten jener vier Reden auch der Fall war. Sie heisst: *Meditatio super Salve regina* und geht das ganze Gedicht vom Anfange bis zum Ende durch, was die vier ersten, wie gesagt, nicht thun. Sie hebt mit den Worten an: Ad salutandam beatam Virginem. Auch sie wird dem heiligen Bernhard zugeschrieben. Aber die in seinen Schriften befindliche ist um die Hälfte kürzer, als die in Anselms Werken stehende, scheint also schon darum nur ein Auszug aus Anselms Meditation zu seyn. Dieselbe Rede findet sich auch noch in den ascetischen Schriften des heiligen Bonaventura wieder, in seinem *stimulo amoris*, der im dritten Theile des siebzehnten Foliobandes, im 19ten Cap. p. 231 der Lyoner Ausgabe von 1668, zu lesen ist. Deshalb sah sich selbst Mabillon veranlasst, sie unbedingt, aber fälschlich, dem heiligen Bonaventura zuzueignen. Zwar ist der Styl hin und wieder dem des Bonaventura durch einzelne Wendungen nahe gebracht, aber das Ganze verhält sich doch wieder nur, wie ein guter Auszug, (nur weiter, als der Bernhardinische) zu einem ausführlichern Originale, dessen Copie jedoch so gut gerathen ist, dass man sie, kennte man das Urbild nicht, für das Original selbst halten könnte. Es ist aber schon darum unwahrscheinlich, dass Bonaventura der erste Verfasser einer Abhandlung seyn sollte, die von einem Andern weitschweifiger und doch gut bearbeitet und einem oder einigen früher Lebenden absichtlich, ohne dass man die Absicht aus irgend einer Anzeige errathen könnte, untergeschoben worden wäre. Zweitens müssten sich die angeführten Geschichtsdarsteller dieser Reden wenigstens um hundert und funfzig Jahre in ihren Angaben getäuscht haben, was man mindestens dem Possevinus zuzutrauen keinen Grund hat. Denn der berühmte Minorit Bonaventura wurde erst 1221 in Toscana geboren und starb als Cardinal 1274. Dem päpstlichen Geschäftsträger Possevinus musste daher Bonaventura wohl hinlänglich bekannt seyn. Drittens müsste das Mantuanische Manuscript, das Lukas Wadding selbst durchgesehen zu haben versichert, für völlig ungültig erklärt werden. Und wäre irgend ein Zweifel an der Aechtheit desselben dem Wadding ausfindig zu machen gewesen, so hätte es viertens ihm ja bey seiner grossen Vorliebe für seinen Orden sehr angenehm seyn müssen, die berühmte Rede lieber als das Eigenthum eines der gepriesensten Männer seines eigenen Ordens darzustellen, als dass er, wäre es nicht völlig so, die hochgeehrte Meditation einem andern, und zwar gerade einem feindseligen Orden hätte zuwenden sollen. Fünftens stimmen Alle darin überein, dass diese Meditation demselben Manne angehöre, der die vier ersten Reden verfertigte. Nun werden aber die vorhergehenden vier Sermonen nirgend dem Bonaventura zugeschrieben, was sich aus allen Vorbemerkungen der Herausgeber jener Werke deutlich ergiebt.

Wie sich nun Anselms Reden zu Bernhards von Toled Werken verhalten, kann ich nicht bestimmen, da es mir bis jetzt noch nicht möglich gewesen ist, die Schriften des letzten zu Gesicht zu bekommen. Ich glaube aber in der Sache selbst einen Grund gefunden zu haben, dass nicht Bernhard, der toledanische Erzbischof, sondern Anselm von Lucca der wahre Verfasser dieser Reden seyn müsse. Der Grund liegt in den darüber gestreuten virgilischen Versen. Es wird nämlich in mehren Schriftstellern, die von Anselm, dem Bischof von Lucca, reden, versichert, dass er ein in der Litteratur vorzüglich bewanderter Mann gewesen sey. So sagt Sigbertus Gemblacensis in dem ersten Theile, p. 115, des Fabricius *de scriptoribus eccles.* von unserm Anselm: er war „vir litterarum scientia clarus.“ Und noch bestimmter sagt Henr. Canisius im 6ten Theil, p. 200 seiner *Antiq. lection.* (Ingolstadt 1604), er sey nicht nur ein in der heiligen Schrift sehr unterrichteter, sondern auch in weltlichen

Wissenschaften nicht wenig gelehrter Mann gewesen *). Von den Andern wird dergleichen nicht gerühmt. Dieser innere Grund und Waddings sehr glaubwürdiges Zeugniss von dem Vorhandenseyn eines alten Pergament-Manuscriptes dieser Reden, diese beyden zusammen werden sie hinlänglich als Werke des heiligen Anselm, Bischofs von Lucca, beglaubigen.

Daraus ergiebt sich nun unbezweifelt, dass unser *Salve regina* bereits in der ersten Hälfte des elften Jahrhunderts, oder doch gleich zu Anfang der andern Hälfte desselben, in sehr hohem Ansehn gestanden haben muss, da Anselm bereits 1086 gestorben ist.

Dasselbe würde auch gelten, wenn wirklich der sonst unbekannte Bischof von St. Jago di Compostella, Petrus von Monsoro, Verfasser des *Salve regina* wäre. Die beyden Gewährsmänner dieser Meynung sind 1) Durandus in seinem *Rationale officiorum divinorum*. **) Dieser Durand begleitete unter mehren Päpsten manches wichtige Amt, wurde 1286 in Languedoc zu Mende (auch Maude geschrieben) Bischof und starb zu Rom 1296. Sein Werk, das bey manchem Seichten geistreich genug ist, hat beynahe kanonisches Ansehn erlangt; er wird aber von Schröckh (siehe *Kirchengeschichte* Theil 28, S. 288—97) im Historischen für oft Fabelhaft erklärt. Ein übler Umstand ist, dass er für seine Behauptungen nie die Quellen angiebt. Zweitens redet auch Nic. Antonius in seiner *spanischen Bibliothek* im sechsten Buche, Cap. 14. S. 379, von ihm; freylich kein Zeuge des ersten Ranges, dem man überdiess das Schwankende in dieser Erzählung sogleich ansieht. Dieser Peter soll unter der Regierung des Königs von Leon, Veremund II, vom Volke Bermud genannt, seiner Heiligkeit wegen zum Bischof von Compostella erhoben worden seyn. Eine im Manuscripte vorhandene Geschichte über Compostella, die ein gewisser Girardus schrieb, berichtet, dass ihm Bermud, der Sohn Ordonius des dritten, nach Absetzung des dortigen Bischofs Pelagius, zur Bischofswürde daselbst verholfen habe, um das Jahr 969. Dieser Petrus, ein Sohn eines unbekannten Martin, sey von seinem Kloster entweder Mansancius oder Mansorius, worin die spanischen Schriftsteller schlecht übereinstimmen, genannt worden und sey derselbe, den Usuardus und Baronii (Caesar) *Martyrologia* aufgenommen haben, als einen durch Tugenden und Wunder berühmten Mann, dem der zehnte September gewidmet war. Dass er Verfasser des *Salve regina* sey, lehren, ich weiss nicht woher, (sagt der Geschichtschreiber Nic. Ant.) Claudius de Rota, Antonius de Mochares und Wilh. Durand, der ältere unter diesen. Also stützt sich das ganze Zeugniss auf den Durandus. Sich auch hierin nicht verleugnend, treibt Pseudo-Julianus seine Behauptung so weit, dass am Ende die Apostel selbst das *Salve regina* griechisch abgefasst haben, wovon Petrus Compostellanus der lateinische Uebersetzer sey. Selbst das Jahrhundert, in welchem dieser Petrus Mansoncius oder Mansorius gelebt haben soll, wird verschieden angegeben. Die Verfasser der Literärgeschichte Frankreichs setzen den Peter von Mansoro in die Zeit Calixts des zweiten, der 1119 Papst geworden war, fügen aber hinzu, dass es, nach dem eigenen Geständnisse spanischer Schriftsteller, damals zu Compostella keinen Bischof dieses Namens gegeben habe.

(Der Beschluss folgt.)

*) Vir in divinis scripturis eruditissimus et in saecularibus litteris non infime doctus.

**) lib. IV. cap. 21. Petrus Compostellanus fecit illam † (sequentiam) Salve regina misericordiae. —

Nachrichten.

Stuttgard. Am 28sten April zeigte Hr. Stöpel in einer musikalischen Abendunterhaltung im hiesigen Museum-Saale, was seine Schüler nach einem fünfmonatlichen Unterricht im Clavierspiel nach seiner eigenthümlichen Methode für Fortschritte gemacht haben.

Ueber die grossen Vortheile, welche die Methode des gleichzeitigen Unterrichts im Pianoforte-Spiel hat, ist bereits in vielen Blättern geschrieben worden; das Wesentliche desselben, der schnelle und sichere Weg, den er nimmt, das Ziel, das er im Auge hat, ist wohl den meisten Kennern und Verehrern der Musik bekannt. Was sich auch für Stimmen dagegen haben vernehmen lassen, sie waren entweder nicht unbefangen genug, weil sie von solchen kamen, die aus Nebenrücksichten der gewohnten Einzeln-Schule das Wort redeten, oder sie trafen das Wesen der Sache nicht. Jede neue Erziehungs- oder Unterrichts-Methode trift dieses Schicksal, und dennoch dürfen wir nun einmal nicht beym lieben Alten stehen bleiben. Breitet sich die Neigung für eine Kunst-

den ich zur Bekräftigung des bisher Gesagten aufstellen darf. Ich bat den berühmten königl. Schwedischen Konzertmeister Hrn. Müller in Stockholm mir auf der Violine f auf der e Saite anzugeben. Da er äufserst rein d auf der a Saite intonirte: so hörten wir beyde ganz deutlich den Grundton und Hauptklang B in der Luft; ich rückte ihm den Finger, kaum vernehmbar, zurück, so dafs das f etwas tiefer und dieses neue Verhältnifs enger und kleiner ward. Nun das vorige war: $\begin{cases} f & \frac{1}{6} \\ d & \frac{1}{9} \end{cases}$ zu B; das neue nächst daran gränzende ward: $\begin{cases} f & \frac{1}{7} \\ d & \frac{1}{9} \end{cases}$; ist aber d das Sechstel; d das Drittel: so ist g die Hälfte und G das Ganze: und sieh, wir bemerkten auch diesen Ton deutlich in der Luft, der sich zu seinen Aliquot theilen gesellte. Ich nannte vorher Tartini's Entdeckung eine seltsame Brochüre, gewifs mehr, um die wichtige Wahrheit, die sie enthält, zu verkennen oder gar abzuwürdigen, sondern nur wegen dem so geschwind verflogenen Andenken; weil die Aufnahme, die sie erhielt, und der Eindruck, den sie machte, so prekär war, und ich schätze mich glücklich, diese Wahrheit aus der Nacht der Vergessenheit hervorgesucht, und zur Stütze von meiner Oekonomie bey dem Simplifikationssystem für den Orgelbau gewählt zu haben. Um für dieses Phänomen einen Grundsatz aufzustellen, gehe ich von den Schwingungen aus.

Keine Pfeife, keine Saite klingt an und für sich selbst; die konstituirenden Theile sind die Schwingungen, und die Schwingungen sind der Mafsstab, nach welchem die Luft in Erzitterung gebracht wird. Dem zu Folge nenne ich nicht mehr eine Orgel 16 oder 32 fufsig, weil ihr Principal C 16 oder 32 Rheinländische Schuh in der Höhe hat, sondern, weil sie dem Ohre eine *Trias harmonica*, einen harmonischen Dreyklang 16 oder 32 Fufston vernehmen läfst, d. i. weil die zu einem 16 oder 32 fussigen Ton geeigneten Schwingungen, die konstituirenden Theile des Ganzen ertönen.

Soll eine Pfeife von 32 Rheinländischen Schuhen einen bestimmten 32 fufsigen Ton angeben, so mufs dieser Dreyklang durch das doppelte *Contra* C als Ganzes, durch das *Contra* G als Quint, und durch das grofse E als Terz vorgestellt werden. Die drey gleichen Schwingungen, die die Quint oder das Drittel *) ausmachen, verhalten sich wie 10⅔ zur Zahl 32; die fünf gleichen Schwingungen, die die Terz oder das Fünftel ausmachen, wie 6⅖ zur Zahl 32. Mein Verfahren hierbey besteht darin, dafs ich die konstituirenden Theile des Ganzen zu wirklichen Pfeifen erhebe, dafs ich zwey Register einführe, einen,

*) Dafs die Fünfte das Drittel, die Dritte das Fünftel vorstelle, darf niemanden irre führen. Wenn wir sagen: die Dritte, die Fünfte (Stimme vom Bafs): so ist es eine arithmetische Stufenfolge, aber das Drittel, das Fünftel behauptet unwandelbar seinen Anspruch auf das Ganze theilbare, und gründet sich auf die harmonische Fortschreitung, wo jeder Theil sein Ganzes, so zu sagen, auf der Stirn geschrieben hat, weil jedesmal, sobald der Zähler mit dem Nenner vervielfältigt wird, das Ganze wieder resultirt. Da die arithmetische Fortschreitung für das Harmoniesystem unzulänglich ist: so mufste ich auch den Canon des Pythagoras, das Monochord verwerfen.

Harmonisch.			
	1 oder das Ganze,	$\frac{1}{2}$,	$\frac{1}{5}$
	32	10⅔	6⅖
	C	G	E
	16	5⅓	3⅕
	C	G	e
	8	2⅔	1⅗
	C	g	e

Arithmetisch.				
	1	2 3	4 5	
		d	f	
	C	g	e	
	Die erste Stimme.	Die Dritte.	Die Fünfte.	

d. Verf.

art aus, so ist es billig, dass auch deren Handhabung auf alle Art erleichtert werde. Diess geschieht nun zunächst dadurch, dass alles dasjenige, was der Kunstzögling gleichsam unbewusst leisten soll, damit er in dem Bewussten desto freyer und unbefangener walte, ihm mechanisch, instinktartig werde. Aller Unterricht soll uns das Seyende, Wiederkehrende, Methodische in die Gewalt geben, damit wir das Werdende, Neue, Geniale desto unverzagter und sicherer auffassen.

Dazu soll nun das Stöpelsche Institut des gleichzeitigen Unterrichts, des gemeinsamen Lernens und Uebens, des ineinander greifenden Zusammenspiels führen, und die öffentliche Darlegung der bisherigen Erfolge, eines zur Prüfung hingestellten Resultats, konnte am besten zeigen, ob etwas an dieser Methode sey, und was?

Die Leistungen der Stöpelschen Zöglinge übertrafen die Erwartung aller Einsichtigen, welchen nicht unbewusst war, dass jene fast ohne Ausnahme erst seit dem 20sten November 1826, einige jedoch viel später, den ersten Elementar-Unterricht in dieser Anstalt erhalten hatten.

Von den Zöglingen wurden vorgetragen:

1) Auf zehn Instrumenten zugleich: Studien für das Pianoforte, von Stöpel für Schüler von dreyerley verschiedener Fertigkeit gesetzt. Die sichere, reine und taktmässige Ausführung dieser Studien durch Schüler von sechs bis zwölf Jahren musste um so mehr überraschen, als diese überhaupt nur erst zwey, drey bis fünf Monate Unterricht genossen hatten.

2) Polonaise zu vier Händen, aus der Oper *Faust* von Spohr, gespielt von zwey Kindern von sechs und acht Jahren nach fünfmonatlichem Unterrichte. Ref. ist überzeugt, dass man unmöglich mehr erwarten konnte von solcher Jugend bey so kurzer Schule. Dasselbe Stück wurde sodann von zwanzig Schülern auf zehn Instrumenten zugleich mit Sicherheit und in strengem Takt ausgeführt.

3) Grosse Sonate von Mozart für zwey Klaviere, wurde gespielt von zwey Lehrern der Anstalt. Obwohl sicher und in gutem Geiste vorgetragen, wurde sie doch etwas zu lang gefunden; mag es nun seyn, dass manche Zuhörer es nicht über sich gewannen, am heutigen Abende sich, dem angekündigten Zwecke zu lieb, so vielem und fast ausschliesslichem Klavierspiele gern hinzugeben, oder war ihnen der sonst so gepriesene Mozart'sche Geist nicht anziehend genug. Die Lehrer glaubten, es gehöre mit zur Sache, darzuthun, dass sie, was nicht immer der Fall ist, selbst zu leisten vermögen, was sie Andere lehren wollen.

4) Studien von Stöpel, von vorgerückteren Schülern sicher und belebt vorgetragen.

5) Ouverture zu der *Entführung aus dem Serail* von Mozart, zu vier Händen, gespielt von zwanzig Schülern der Anstalt. Das Zusammenspiel war so präcis, und der Eindruck der Totalität so wohlthuend, dass das Publikum seine volle Zufriedenheit zu erkennen gab.

Wenn man bedenkt, in welch' kurzem Zeitraume Hr. Stöpel die verschieden begabten Zöglinge zu dieser Stufe der Fertigkeit zu bringen verstanden, so darf man mit Zuversicht erwarten, diese Anstalt werde im Verfolge die befriedigendsten Resultate des Fleisses und durchdachten Wirkens liefern, da ihre Eigenthümlichkeit auf psychologisch richtigen Grundsätzen, auf der Erfahrung ruht, dass aller Elementar-Unterricht gemeinsam und, wo es angeht, rhythmisch betrieben, am schnellsten fördere, so wie, dass nichts so anregend und aufmunternd auf den Zögling, so wie auf den Menschen überhaupt, wirke, als, wenn er wahrnimmt, wie sein einzelnes Lernen und Einüben von der ersten Stunde an zum Zusammenhang, zum praktischen Ganzen sich verhält, und wie er, während er durch die Macht desselben sich leichter fortgetragen fühlt, dasselbe an seinem Theile fühlbar tragen hilft.

Wenn das Fortepiano-Spiel in Beziehung auf Verstandes- und Gefühls-Uebung und Ergetzung allen Instrumenten vorsteht, insonderheit dem jetzt so epidemisch um sich greifenden Guitarren-Geklimper weit vorzuziehen ist, so müsste eine solche Lehranstalt, unter tüchtiger Leitung — als der eigentlichen Seele jedes Instituts — einer jeden Stadt, in welcher Kunstsinn, namentlich Sinn für die das einsame und gesellige Leben gleich erheiternde Tonkunst herrscht, ein wahrer Gewinn seyn; denn während das sonst so ferne Ziel der genügenden Leistungen auf diesem Wege in bedeutend kürzerer Zeit erreicht wird, gibt sich auch die Unfähigkeit des Nicht-Talents, somit die Warnung, abzulassen, vernehmbarer zu erkennen, als beym Einzel-Unterricht, und es möchte endlich der Umstand in unserer bedürfnissvollen Zeit noch ganz besonders zu berücksichtigen seyn, dass sowohl wegen der grössern Zahl der Lernenden, als

wegen der beschleunigten Lehre der Unterricht auch für den weniger Bemittelten zugänglich ist, wodurch manchem kunstliebenden Kinde das herrliche Element der Tonwelt näher gebracht wird.

Kurze Anzeigen.

Sechs hebräische Gesänge von Lord Byron, nach der deutschen Uebersetzung von Theremin, für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte, comp. von C. Löwe. Op. 4. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

Dass die sogenannten hebräischen Gedichte des Lords Byron keineswegs aus der Synagoge oder für sie, obschon mit Benutzung der Psalmen etc. verfasst, und dass sie von Hrn. Th. ziemlich gut, nur aber, wenigstens für den Gesang, nicht fliessend genug übersetzt sind: das ist bekannt. Hr. L. hat sich durch die Composition verschiedener seiner Balladen (seine anderen Compositionen kennt der Ref. nicht) als ein Mann von Geist, Talent und Geübtheit in seiner Kunst hervorgethan; so zeigt er sich auch hier. Es sind treffliche Stücke unter diesen sechs; gleich das erste gehört darunter. Er liebt es, was der Gesang meist ziemlich einfach ausdrückt, in reicher und gearbeiteter Begleitung möglichst auszumalen; auch hier findet sich's so; doch sind auch einige einfachere Gesänge darunter. Seine Ideen, und zwar im Gesange und im Instrumentspiele, sind nicht abgebraucht, nicht selten auch wahrhaft neu und ihm eigen. In letzterm, dem Instrumentspiele, künstelt er wohl zuweilen und legt auf kleine Einzelnheiten, wie es scheint, mehr Gewicht, als sie haben können; aber das thun jetzt so Viele, und die Liebhaber sind daher es so gewohnt, dass wir es weniger für sie, als für Hrn. L., anmerken. Seine Behandlung der Gedichte von Seiten des Rhetorischen ist wohlerwogen, sicher, und zuweilen auch besonders bezeichnend; seine Schreibart von Seiten des Technischen der Musik ist es gleichfalls — bis auf einige Kleinigkeiten, mehr für das Auge, als für das Ohr. Diess Alles wäre nun leicht im Einzelnen nachzuweisen, aber es nähme vielen Raum weg, und die Fluth neuer und wahrhaft anzeigenswerther Musikalien, die im letzten halben Jahre hoch angeschwollen ist, drängt, ausser bey ganz ausgezeichneten Werken der höheren, ausdauernden Gattungen, immer mehr zur Kürze; und so mag es bey dieser kurzen Anzeige, die von selbst zugleich zur Empfehlung werden musste, verbleiben. Eine einzige Frage an Hrn. L. wollen wir nicht unterdrücken: bey den Gaben, die er in den vorzüglicheren, und bey der gewissermaassen dramatischen Art und Belebtheit, die er in den grösseren Stücken, hier und in den Balladen, zu Tage legt — sollte er sich nicht mit einer Oper versuchen? Die Vorliebe des Publikums für diese Gattung ist nun einmal da; unter den jüngeren Componisten, die Ref. (nämlich aus ihren Arbeiten für den Gesang) kennt, möchte er diese Frage besonders an ihn, Hrn. L., und an Hrn. Schubert in Wien thun. — Stich und Papier sind gut.

Grandes Variations pour le Violon, avec accomp. de Pianoforte, sur l'Air de Rossini de l'Opéra Zelmira: Sorte secondami, par C. Helmesberger. Oeuv. 10. Vienne, publié par A. Pennauer. (Pr. 16 Gr.)

Einleitung, Allegro, Dmoll, $\frac{4}{4}$; Thema, Allegro, Ddur, $\frac{2}{4}$, und fünf Variationen. Die Principalstimme beurkundet einen tüchtigen Violinisten, der es versteht, wenn auch nicht besonders originell, doch recht brillant für sein Instrument zu schreiben, und zwar, ohne dem Spieler übermässige Schwierigkeiten zuzumuthen. Das Accompagnement aber ist höchst ungeschickt und fehlerhaft. Stellen wie:

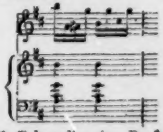

und viele ähnliche sollte ein „Professeur du Conservatoire," wie sich der Hr. Verf. auf dem Titel nennt, nicht in die Welt schicken.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № VI. 1827.

Neue Musikalien, im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für eine Flöte. No. 4 und 5. à ..... 4 Gr.

Jansen, P., 6 Duos fac. et brill. pour 2 Flûtes. Oeuv. 16. No. 1 et 2. à ..... 1 Thlr.

Krollmann, A., 3 grands Trios conc. p. 3 Flûtes. Oeuv. 13. No. 1 à 3. à ..... 20 Gr.

Maurer, Louis, Rondoletto pour Violon avec ad Violon, A. et Violoncelle. Oeuv. 48 ... 14 Gr.

Für Pianoforte.

Amon, J., Air national autrichien var. Oeuv. 91. 4me Air var. ..... 8 Gr.

— Thème connû var. pour Flûte avec Pianof. Oeuvr. 116 ..... 12 Gr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze. No. 30, enth: 2 Hopser und 1 Walzer von Fischer, und Fav: Gallopp ... . 4 Gr.

— No. 31 und 32, enth: Neueste Pyrmonter Tänze, à ..... 4 Gr.

— No. 33, enth: 2 Walzer von Czerny ..... 4 Gr.

— — 34, — Walzer aus dem Fräulein vom See und Walzer aus Oberon ... . 4 Gr.

— No. 35, enth: 2 Bergmanns-Walzer ..... 4 Gr.

Czerny, C., 1ome Rondino sur un Motif de W. A. Mozart. Oeuv. 98 ..... 14 Gr.

— 3 Sonatines fac. et brill. à l'usage des élèves avancés. Oeuv. 104. No. 1 et 3. à ... 10 Gr.

— — — No. 2 ..... 12 Gr.

Dettmer, G., Polonaise ..... 4 Gr.

Euckhausen, H., 3 Sonatines avec Violonc. Oeuv. 2. No. 3 ..... 16 Gr.

— 2te Polonaise zu 4 Händen, 16tes Werk ... 18 Gr.

Fingerübungen, aus den Werken der besten Meister und den neuesten Schulen gesogen ... 7 Gr.

Günther, Th., Geschwind-Marsch und Walzer ... 4 Gr.

Jagemann, F. M., 9 Var. sur l'Air de Don Juan: Soy ohne Furcht mein Leben, avec Flûte ou Violoncelle ..... 15 Gr.

Kerner, G. F., Rondeau agréable ..... 5 Gr.

Küffner, J., Ouverture aus Johann von Wiesselberg, zu 4 Händen ..... 14 Gr.

— Potpourri tiré de Thèmes des Opéras de Rossini, à 4 mains. Oeuv. 121 ..... 16 Gr.

Maurer, L., Rondoletto pour Violon avec Pianof. Oeuv. 48 ..... 14 Gr.

Meyseder, J., 3me Polonaise pour idem ..... 18 Gr.

Moscheles, J., Marche militaire ..... 3 Gr.

Müller, C. F., Divertissement. Oeuv. 33 ..... 10 Gr.

Pucitta, J., Polonaise: La placida Campagna (O ländlich süsser Friede) arr. zu 4 Händen von A. Diabelli. No. 4 ..... 8 Gr.

Rummel, Chr., Le Délivré. Gr. Walse. Oeuv. 54. 8 Gr.

Spohr, L., Polonaise aus der Oper Faust ..... 3 Gr.

Weber, C. M. de, Thème original var. à 4 mains, Oeuv. 3 ..... 16 Gr.

Für Gesang.

Boieldieu, A., aus der weissen Dame: No. 3. Ballade: Seht jenes Schloss; mit Pianoforte und Guitarre ..... 4 Gr.

— No. 8. Canzonette: Spinne, arme Margarethe; mit Pianoforte ..... 4 Gr.

— No. 10. Cavat: Komm holde Dame; mit Pianoforte ..... 6 Gr.

Günther, Th., aus dem Schauspiel Bayard: Arie mit Pianoforte und Guitarre: Komm Schwester zu den Ufern ..... 4 Gr.

Jagemann, F. M., Freymaurer-Cantate zur Johannis-Feyer, mit Pianoforte ..... 16 Gr.

Meyerbeer, J., aus dem Kreuzfahrer in Egypten: No. 3. Duett mit Pianoforte: Weht, schmeichelnde Lüfte (Auretta vezzose) ..... 8 Gr.

Riem, W. F., In der Fremde; Lied mit Pianoforte oder Guitarre ..... 4 Gr.

Rossini, J., Quartett mit Pianoforte: Ridiamo, cantiamo (Auf! lachet und freuet euch). Gesungen in den Concerten zu Paris und für dieselben componirt ..... 10 Gr.

— aus dem Barbier von Sevilla: Cavat. mit Pianoforte: Frag ich mein beklommen Herz. 6 Gr.

— aus der diebischen Elster: Arie mit Pianof. Was ich im Traume sah ..... 6 Gr.

— aus Otello: Cavat. mit Pianoforte: Im Schatten einer Weide ..... 4 Gr.

Rossini, J., aus Armida, mit Pianoforte: No. 9. Duettino: An welchen Orte..... 6 Gr.
— No. 10, Aria: Es huldigen Land..... 4 Gr.
— Duettino: Wie Ulme und Ceder..... 4 Gr.
Sammlung auserlesener und beliebter Volkslieder mit Pianoforte und Guitarre. No. 2, enth: Wenn ich schon ein Schatz möcht', und: Non far ta amor..... 4 Gr.
— No. 3, enth: Noch einmal die schöne Gegend ½ Gr.
Weber, C. M. v., Lieder mit Pianoforte oder Guitarre. No. 7, enth: Ueber die Berge, und Bettlerlied..... 4 Gr.
Weppen, F., 7 Variazioni sopra il tema: Nel cor più non mi sento, concertanti per Soprano Voce, Pianoforte, Violino 1mo e 2do, Violoncello, Clarinetto e Corni..... 2 Thlr. 4 Gr.
Winter, aus dem unterbrochenen Opferfeste: Arie mit Pianoforte oder Guitarre: Ich war, wenn ich erwachte..... 4 Gr.
— Duett mit Pianoforte: Wenn mir dein Auge strahlet..... 5 Gr.

Musik-Anzeige.

Im Commissions-Verlage von F. E. L. Leukkart in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Allgemeines Choralbuch zum Gebrauch in Kirchen und Schulen, mit unterlegtem Texte und beziffertem Basse, vierstimmig gesetzt von Aug. Blüher. Nebst einem Anhange alter und neuer, deutscher und lateinischer Gesänge. Gross Quer 8. 320 S. Pr. 2 Thlr.

Dieses Choralbuch, welches auf Veranlassung des hohen königl. Ministerium der Geistl. Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten in Berlin durch die Amtsblätter der königl. Regierungen empfohlen worden ist, enthält 353 und der Anhang 12 Nummern. Demselben ist ein Verzeichniss, in welchem die Tonarten der alten Melodieen, nebst ihren Componisten, und Notizen über deren Lebensumstände angegeben sind, beygefügt. Der Herausgeber hat die alten Chorale und Melodieen ganz nach dem Mortimer'schen System der alten Kirchen-Tonarten behandelt, und sich bemüht, die Melodieen, so viel wie möglich, in ihrer ursprünglichen Gestalt wieder zu geben. Wie viele, und welche wichtige Quellen ihm dabey zu Gebote standen, zeigt ein der Vorrede beygefügtes Verzeichniss der von ihm bey dieser Arbeit benutzten Werke.

Empfehlung für Flötenspieler.

Ob wir gleich mehrere wackere Künstler in Verfertigung der Blasinstrumente zählen, so wird es vielleicht doch manchem Flötenspieler — besonders, die ein gutes Instrument haben müssen — nicht unangenehm seyn, sich auf einen Mann aufmerksam gemacht zu sehen, der in jeder Hinsicht ebenfalls als vorzüglicher Meister seines Geschäfts öffentlich genannt zu werden verdient.

Es ist der Instrumentenmacher: Hr. J. S. Stengel in Baireuth.

Er verfertiget alle Blasinstrumente von Holz sehr gut; aber vorzüglich empfehlenswerth sind seine Flöten. Sie verbinden mit einer sehr guten Höhe und kräftigen Tiefe eine äusserst leichte Ansprache und Gleichheit des Tones. Das Aeussere ist gut und geschmackvoll gearbeitet, und die Klappen haben eine sehr bequeme Lage, wobey dennoch die Preise sehr billig sind.

Erfahrene Flötenspieler werden im Besitz eines solchen Instrumentes die Verdienste des Hrn. Stengel anerkennen und dieser Empfehlung gewiss beystimmen.

Coburg im May 1827.

Caspar Kummer
Herzogl. S. Coburg. Kammermusikus.

Anzeige.

Es muss für die musikalische Welt von grossem Interesse seyn, zu erfahren, dass Rossini, den man bisher nur als Gesangs- besonders aber als glücklichen Operncomponisten kannte, von dem mit Recht gesagt wird, dass er unsterblich seyn würde, wenn er auch nur den dritten Akt seines Otello geschrieben hätte, dessen komische Opern so gelungen sind, dass sie ohne Rivalität dastehen, — dass derselbe Rossini jetzt die Idee gefasst hat, sich auch als Instrumentalcomponisten zu zeigen. Gerade in einer Gattung, die in Deutschland besonders cultivirt wird und an welche nächst der Sinfonie durch grosse Vorbilder die Forderungen besonders hoch gesteigert sind, nämlich am Violinquartett, hat er sich versucht und legt dem deutschen Publikum die Früchte seines Fleisses, seiner ernsten Studien vor in *fünf* Quartetten für zwey Violinen, Viole und Violoncell. Der Unterzeichnete hat das Eigenthumsrecht dieser Composition erworben und gibt diese Quartetten einzeln à 1 Thlr., aber auf einmal, Anfangs August d. J. aus. Sie sind correct gestochen und auf starken Italienischen Papier abgedruckt.

Leipzig, d. 25. Juny 1827.

Fr. Hofmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten July. Nº. 28. 1827.

Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche.

III. Ueber *Salve regina.*
Von G. W. Fink.
(Beschluss.)

Die frühere Meynung des zwölften Jahrhunderts nennt den Verfasser des *Salve* Adhemarus, oder, wie Andere schreiben, Haimerus von Podium, d. i. von Puy, einer Mittelstadt in der Provinz Anjou, nicht weit von Saumur, welcher kleine Ort zugleich als einer der allerältesten bischöflichen Sitze in Frankreich bemerkenswerth ist.

Den Beweis dieser Annahme liefert, so viel mir bekannt ist, am frühesten folgende kleine Erzählung, die aus dem *Chronicon* Alberichs zum Jahre 1130 genommen ist, und die Mabillon in seinen Bemerkungen zum heiligen Bernhard anführt. Daselbst wird erwähnt, der heilige Bernhard sey einmal vom heiligen Benignus sehr gastfreundlich im Kloster Divio aufgenommen worden, welche Abtey er darum so sehr liebte, weil seine Mutter, die später auf das Bitten ihres Sohnes in der Abtey des heiligen Bernhards selbst beygesetzt worden ist, dort begraben lag. Während der Zeit seines Aufenthalts daselbst habe Bernhard vor dem Horologium von den Engeln um den Altar die Antiphonie *Salve regina* mit süsser Melodie singen gehört, und habe anfänglich geglaubt, es sey Convent gewesen. Er habe daher am folgenden Tage zum Abte gesagt: „Ihr habt diese Nacht um den Altar der heiligen Jungfrau die Antiphonie von Podium sehr schön gesungen.“ Sie wird aber Antiphonie von Podium genannt, weil Haimerus, Bischof von Podium, sie verfertigt hat, u. s. w. Auch wird noch hinzugesetzt, Haimerus, oder Aimarus, oder Ademarus, episcopus Aniciensis, war ein ganz vorzüglicher Verehrer der heiligen Jungfrau zur Zeit des Papstes Urban des zweyten, der gleich nach Gregors des siebenten Tode, 1085, nachdem die Römer den von Heinrich dem vierten eingesetzten Papst Clemens III. verjagt hatten, auf den päpstlichen Stuhl erhoben wurde und 1099 als heftiger Gegner des Kaisers starb. Adhemarus war ein Jahr vor ihm, 1098, gestorben und der heilige Anselm, wie schon gesagt, 1086. Sie waren also wenigstens Zeitgenossen.

Es wird aber nöthig seyn, von diesem uns so wichtigen Manne etwas Näheres zu berichten. Adhemar von Monteil stammte aus einem altadeligen, schon im zehnten Jahrhunderte rühmlich bekannten Geschlechte, das seinen Namen von der Stadt Montelimar (Montilium Adhemari) in der Dauphiné erhalten hat, welche Stadt von ihnen erbaut worden ist. Von einer ihrer Herrschaften in der Provence werden sie auch Grafen von Grignan genannt. Die *Histoire littéraire de la France* erzählt im achten Bande S. 468 bis 72 von ihm der Hauptsache nach Folgendes: In seiner Jugend folgte er nach dem Beyspiele seines Vaters den Waffen. Als er aber in der Folge in den geistlichen Stand getreten war, wurde er (spätestens 1080) Bischof von Puy en Velay. Hier sorgte er zuvörderst dafür, dass seiner Kirche die ihr entrissenen Güter und Vorrechte wieder zu Theil würden. Alle übrige Ereignisse seines Episcopats wurden durch die glänzende Rolle verdunkelt, die er bey dem ersten Kreuzzuge spielte. Er wurde auf dem vom Papst Urban II, welchen er in Puy empfangen hatte, nach Clermont in Auvergne im Jahre 1095 ausgeschriebenen und im November daselbst gehaltenen Concil, wo der Krieg gegen die Türken beschlossen wurde, zum Chef dieses berühmten Zuges gewählt, das heisst, zum päpstlichen Legaten oder Vicar, wozu er auch sowohl wegen seines Geistes und seiner Klugheit, als

auch seines Muthes und seiner früher bewiesenen Tapferkeit wegen der rechte Mann war. Alle Schriftsteller des heiligen Krieges bewundern sein Verfahren und nennen ihn die Seele des Ganzen, dessen Glieder er in Einigkeit zusammenhielt. Da er das Geheimniss gefunden hatte, den Geistlichen mit dem Feldherrn zu verbinden und durch seine Beredtsamkeit und Artigkeit in seinem Betragen aus seiner Person Alles für Alle zu machen, so wurde er zugleich Rathgeber der Fürsten, Unterstützer der Schwachen, die Hoffnung der Verständigen und Oberhaupt und Vater Aller. Auf das zärtlichste sorgte er aus eigenen und, waren diese erschöpft, fremden Mitteln wahrhaft erfinderisch für das Beste des Heeres. Er ermahnte zur Tugend und zu Ertragung aller Mühseligkeiten. Endlich wurde dieser fromme und grossmüthige Prälat, der schon durch seine Fasten und apostolischen Arbeiten so geschwächt worden war, von der Seuche ergriffen, die unter der christlichen Armee nach der Einnahme von Antiochien wüthete. Er starb am ersten Aug. 1098 und wurde mit grossen Ehrenbezeigungen in der St. Peterskirche daselbst begraben. Diese Beweise von Trauer, welche Fürsten und Volk gaben, lassen sich nur mit der Achtung, Ehrerbietung und Ergebenheit vergleichen, die sie für diesen unvergleichlichen Führer hegten. Die Grösse des Verlustes, den man durch seinen Tod erlitten hatte, fühlte man nur noch mehr, als man die Uneinigkeit bemerkte, die kurz darauf unter den Anführern der Armee entstand. Es giebt keinen Schriftsteller dieses Kreuzzuges, der nicht die Verdienste dieses grossen Mannes mit Lobsprüchen erhoben hätte. Er war, sagt Guibert, Abt von Nogent, über alles Lob erhaben, ein Mann, der sich Gott und Menschen wohlgefällig gemacht hatte, und dessen Andenken, fügt Wilhelm von Tyr hinzu, ewig zu leben verdient. Der Verfasser dieser Lebensbeschreibung fährt fort: „Ob er gleich in eigenen Schriften nicht fortlebt, so ist es doch ein grosser Vortheil für unsere Schulen dieses Jahrhunderts, einen so vortrefflichen Zögling gebildet zu haben.“ So wissen französische Schriftsteller Alles zum Vortheil ihres Volkes zu benutzen! — Weiter heisst es dort: „Der Gesang, den man ihm zuschreibt, ist das *Salve regina*, das so häufig beym Gottesdienste gebraucht wird, dass der Carmeliter-Orden es an die Stelle des Evangeliums St. Johannis gesetzt hat, welches zu Ende der Messe gewöhnlich gesprochen wird.“ (Unter Evangelium St. Johannis ist nämlich die Pericope seines Evangeliums Cap. 1. v. 1—14 zu verstehen, womit eine gewöhnliche Messe beendet wird.) Darauf giebt der Verfasser dieses Artikels in der französischen Literärgeschichte, wie er muss, zu, dass die Meynungen über den wahren Verfasser dieses Gebetes an die heilige Jungfrau allerdings sehr getheilt sind. Einige, sagt er, schreiben es dem Papste Gregor II. zu, der von 714 bis 731 auf dem apostolischen Stuhle sass. Diese Meynung hat jedoch gar kein Gewicht, da sie sich blos auf das Zeugniss eines neuern, und zwar ketzerischen Schriftstellers, des Joh. Lascivius gründet. Nach sehr kurzer und mitunter oberflächlicher Beseitigung der Ansprüche Anderer, wo z. B. falsch angegeben wird, dass der Erzbischof Bernhard von Toledo 1128 gestorben seyn soll, (woraus man, wie aus den gebrauchten Worten selbst, augenscheinlich erkennt, dass Gerbert seine ganze Angabe aus diesem Werke, das nicht unter die ersten Quellen gehört, genommen hat) sucht der Verfasser die Ehre der Verfertigung dieses Gedichts seinem Landsmanne Adhemar zu sichern, und zwar aus keinem andern, als dem schon angeführten Grunde, weil Alberich in seinem bis auf das Jahr 1241 gehenden *Chronico* diese Sequenz den Gesang von Podium nennt. Alberich war Cistercienser-Mönch in Trois Fontaines. Man sieht aber sogleich, dass diese Benennung noch kein vollgiltiger Beweisgrund für die Autorschaft Adhemars ist. Denn von der Wohlredenheit des in anderer Hinsicht gewiss sehr denkwürdigen Bischofs sind uns allerdings von Schriftstellern des ersten Kreuzzuges Bruchstücke hin und wieder aufbewahrt worden, aber kein einziger, so viel mir bekannt ist, führt jemals an, dass Adhemar sich auch nur in irgend einer Kleinigkeit als Dichter gezeigt habe. Man konnte also auch wohl unsern Gesang eben so gut darum die Antiphonie von Puy genannt haben, weil Adhemar der erste war, der ihn in Frankreich beym öffentlichen Gottesdienste gebrauchte, und, wie es scheint, eine Zeit lang ausschliesslich gebrauchte. Und, wenn der französische Verfasser hinzusetzt: „Was noch zur Verstärkung dieser Meynung beytragen kann, ist, dass man in Puy der heiligen Jungfrau, welche die Patronin dieser Kathedrale ist, einen beson-

dern Cultus weihete, und schon seit dem Anfange des elften Jahrhunderts zu ihr wallfahrtete", so könnte diess eben sowohl zu einem Zeugniss dienen, dass der umsichtige, als Dichter sonst gar nicht genannte Bischof zur Verherrlichung des in seiner Kirche eigenthümlichen Cultus zu Ehren der heiligen Jungfrau Alles benutzte, was sich Gutes und Zweckmässiges vorfand. Das Wahrscheinliche dieser Annahme erhebt sich fast zur Gewissheit, wenn man bedenkt, dass Adhemar erst 1080 Bischof von Podium wurde und in den ersten Jahren seines Amtes mit Wiedererlangung äusserer Vortheile für seinen Sprengel beschäftigt war, Anselm hingegen, dem die berühmten Reden über das *Salve regina*, wie gezeigt worden ist, zugeschrieben werden müssen, bereits 1086 gestorben ist. Es muss folglich diese Antiphonie in Italien weit eher allgemein bekannt gewesen seyn, als in Frankreich, wo sie erst durch den heiligen Bernhard von Clairvaux, also viel später, allgemein verbreitet wurde. Wo aber über einen Gesang gepredigt worden ist, muss er bereits unter dem Volke allgemein bekannt geworden seyn. Auch von Spanien kann man das sagen. Denn, wenn auch Bernhard von Toledo die besprochenen Reden nicht geschrieben hat, so müssen sie doch dort, in einem Lande, dessen Geistlichkeit so sehr an den Papst hing, dass die Arbeiten seines Lieblings dort sehr leicht grosses Ansehn erlangen und sehr bald dahin verpflanzt werden konnten, gleich nach dem Anfange des zwölften Jahrhunderts Ruhm erlangt haben, woraus wahrscheinlich die Sage sich gebildet hat, dass sie in Spanien entstanden wären. In Teutschland aber ist dieses Lied offenbar früher als in Frankreich bekannt gewesen, will man die Glaubwürdigkeit der angeführten Gewährsmänner nicht völlig und ohne allen zureichenden Grund untergraben. Wenn aber nach dieser Männer Zeugnissen Hermann der Gebrechliche, (von den Franzosen le Breuf genannt, übrigens, nach Verdienst, hochgeachtet) der 1054 schon starb, Melodieen, was zum mindesten angenommen werden muss, zu unserer Antiphonie geschrieben hat: so kann Adhemar von Podium unmöglich Verfasser dieser berühmten Sequenz seyn. Nach dieser wohl begründeten Annahme wird es zugleich verständlich, wie Anselm den Gedanken fassen konnte, darüber, als über ein in Italien allgemein verbreitetes, hochgeehrtes Lied Predigten zu halten. Der Zeit nach würde also Hermann weit mehr Ansprüche auf die Ehre haben, Verfasser dieses Gesanges zu seyn, als Adhemar. Auch finde ich nirgend, dass dieser Adhemar von Podium heilig gesprochen worden wäre, so wenig als Hermann der Gebrechliche; und in dieser Hinsicht findet also bey Beyden gleiche Schwierigkeit Statt, wenn man auf einige Ausdrücke der oft genannten Reden grosses Gewicht legen will. Es könnte aber auch leicht seyn, dass der Verfasser jener Reden, wenn er von dem Gesange sagt, er sey von Heiligen verfasset und von Heiligen angeordnet worden, nach dem allgemeinen Wunderglauben seiner Zeit es wirklich für ein Geschenk der Himmlischen gehalten habe, was uns jedoch nicht hindern kann, uns einen Verfasser unter den Erdensöhnen zu suchen. Oder es könnte auch gar wohl geschehen seyn, dass der Redner, um seiner Darstellung Schwung zu geben, es mit diesen Ausdrücken nicht gar zu genau genommen und unter seinen Heiligen nicht nothwendig canonisirte, sondern fromm lebende Männer verstanden habe, was eben nicht unerhört wäre. Und in dieser Hinsicht passt der Ausdruck auf Beyde gleich gut. Die Zeit der Abfassung des Gedichts stimmt aber, wie bereits gesagt, mehr für den teutschen Hermann, als für den französischen Adhemar. Wenn nun zu allen diesen Gründen noch die allgemeine Meinung früherer Zeiten, die selbst der Verfasser des Aufsatzes in der *Histoire littéraire de la France* zugesteht, dass Hermann der Contracte Verfertiger des *Salve regina* sey, hinzukommt: so glaube ich gezeigt zu haben, dass trotz den geringfügigen Einwendungen, die ich mir selbst oben so scharf als möglich gestellt habe, kein Einziger mehr Recht auf die Ehre der Abfassung dieser Antiphonie hat, als unser Hermann, den man also so lange für den Verfasser des Gedichts zu halten haben wird, bis es irgend einem Manne gelingt, aus mir unzugänglichen Manuscripten oder sonst unverdächtigen Zeugnissen alter mir unbekannt gebliebener Schriftsteller den Peter von Compostella, von dem man bis jetzt so viel als nichts weiss, als beglaubigten Verfasser an Hermanns Stelle zu setzen.

Wenn aber, wie in dem französischen Werke erinnert wird, ein neuerer Schriftsteller zu Anfange des achtzehnten Jahrhunderts behaupten wollte, dass unser *Salve regina* weit über das elfte Jahrhundert hinaufrage und zur Unterstützung seiner Angabe den Abbon, einen Mönch von St. Germain des Près anführt, der bereits vor dem Ende des neun-

ten Jahrhunderts schrieb: so braucht man die Stelle nur ein einziges Mal genau angesehen haben, um von dem Irrthume völlig überzeugt zu seyn. Es ist nämlich dort wohl von einem an die Maria gerichteten Gebete die Rede, worin sie Mutter Gottes, Königin des Himmels, auch *regina polorum* und *regina poli* genannt wird: aber man könnte daraus nicht einmal mit Gewissheit behaupten, dass bey Abbon von dem an die heilige Jungfrau gerichteten alten Ostergesange *regina coeli* u. s. w. geredet würde, geschweige, dass man darin eine Spur von unserm *Salve regina* finden könnte.

Nachdem nun gezeigt worden ist, dass höchst wahrscheinlich Hermann der Gebrechliche Verfasser dieser so hoch geehrten Antiphonie ist, wollen wir vom Texte des Liedes sprechen. Aus den viel besprochenen Reden über unsern Gesang ergiebt sich augenscheinlich, dass er anfangs nicht völlig so gelautet hat, wie er seit langer Zeit gesungen wird. Wo nur dieser Reden gedacht wird, überall fangen sie das Lied so an: Salve, regina misericodiae. Das Wort mater ist also weggelassen. Das ist um so auffallender, weil Maria bereits in jenen Zeiten ganz gewöhnlich mater misericordiae genannt wird. Selbst in den Reden des heiligen Bernhard kommt dieser Ausdruck öfter vor, z. B. in der ersten Rede am Himmelfahrtsfeste heisst sie gegen das Ende advocata nostra, judicis mater et mater misericordiae. Dennoch fehlt das Wort mater in jenen Reden auch bey ihm. In denselben Sermonen wird in Anselms Werken auch das wiederholte *Salve* weggelassen, was jedoch in der von Mabillon besorgten Ausgabe der Werke des heiligen Bernhard ausdrücklich steht. Statt converte heist es bey Anselm convertas, was eins ist und nur der Genauigkeit wegen mit angeführt werden mag. Zum Schlusse der Antiphonie mangelt auch das Wort virgo, bey Bernhard und Bonaventura völlig, bey Anselm wird sie jedoch wenigstens am Ende der Rede Virgo Maria genannt. Der älteste Text muss also vollständig so gelautet haben:

Salve, regina misericordiae,
Vita, dulcedo et spes nostra (salve)!
Ad te clamamus exules, filii Hevae,
Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrymarum valle.
Eja ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos
ad nos convertas.
Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post
hoc exilium ostende.
O clemens, o pia, o dulcis Maria.

Die letzte Zeile soll nach der Versicherung Vieler erst vom heiligen Bernhard bey einer feyerlichen Gelegenheit in Speier, was als hauptsächlicher Gewährsmann Eylengren (auch Eilengren) in seinem *Chronico Spirensi* meldet, hinzugesetzt worden seyn. Es zweifelten jedoch Andere auch schon in älteren Zeiten an der Wahrheit dieses Berichtes und erklären sich die Sache so, als habe der heilige Bernhard während seiner Amtführung in Speier, was er auf seinen mannichfachen Reisen oft that, diese Worte, um sie desto feyerlicher herauszuheben, mit dreymaliger Kniebeugung der Gemeinde nur vorgesprochen. Man sehe darüber das Vorwort zu Anselms Reden. Die letzte Meynung, dass Bernhard diese Worte nicht hinzugefügt, sondern nur feyerlicher gemacht habe, hat mir vor Allem darum das meiste Gewicht, weil es ganz wider die Art dieses Heiligen ist, das bereits zum kirchlichen Gebrauche bestimmte, und wäre es nur in einer Kleinigkeit, willkührlich zu verändern. In seinem 174sten Briefe an die Kanoniker zu Lyon, worin er sich stark gegen die Neuerung der Einführung des Empfängnisfestes der Maria erklärt, fragt er unter andern: Sind wir denn gelehrter, als die Väter, oder ehrfurchtsvoller, als sie? — Und in seinem neuen Antiphonar des Cisterzienser-Ordens (das so sehr verfälschte sogenannte Gregorianische der Kirche zu Metz konnte man gar nicht mehr brauchen) findet er es der Sache sehr angemessen, sich weitläufig der nothwendigen Neuerung wegen zu entschuldigen. Wie sollte er also wohl, er, der Alles, was die Kirche betrifft, von einer vollen Versammlung oder vom Papste selbst bestätigt wissen wollte, in diesem Falle so ganz gegen seine oft und deutlich ausgesprochenen Grundsätze gehandelt haben? Uebrigens widerstreitet die ganze Annahme der Geschichte dieser Reden über das *Salve regina* viel zu augenscheinlich, als dass man nicht mit völliger Ueberzeugung der Meynung der Letztern beystimmen sollte.

Man besitzt auch noch zu diesem Gesange eine zweyte Strophe, die Ephraem, freylich nicht der Syrer, aber doch auch ein berühmter, sogar ein St. Ephraem, den ich aber weiter nicht kenne, hinzugefügt hat. Sie hat aber nie kirchliches Ansehn bekommen, und wird wohl den Meisten völlig unbekannt geblieben seyn. Ich kann nur die Anfangsworte derselben anführen; die ganze Strophe habe ich nirgend gefunden. Um darauf auf-

merksam zu machen, mögen sie hier stehen; sie heissen: Dignare me.

Den jetzt, und zwar lange schon, herrschenden kirchlichen Text der Antiphonie kennt jeder Musiker aus der ersten, der besten Composition, und so ist es auch mit den Uebersetzungen und Nachbildungen derselben, von denen die von Harder die bekannteste ist, so dass ich nichts darüber zu erwähnen habe. Dass aber dieser reimlose Gesang von katholischen Dichtern öfter in Lieder-Reime umgearbeitet worden ist, die man in verschiedenen Gesangbüchern katholischer Kirchen findet, kann hier ebenfalls nur als eine kleine Nebenbemerkung angesehen werden.

Uebrigens erwähnt Theophil Sincerus in seinem Werke von raren Büchern eines *Tractatus super Salve regina*, den ein gewisser Henlin 1502 herausgab. Ich habe aber bis jetzt dieses sehr seltene Werkchen noch nicht in die Hände bekommen können. Ein gedrängter Auszug würde auf alle Fälle sehr erwünscht seyn. An fortgesetzter Bemühung soll es nicht fehlen.

Es bleibt noch übrig, von den Compositionen des den grössten Theil des Jahres hindurch in der römisch-katholischen Kirche gesungenen Liedes zu reden. Das würde aber eine ziemlich weitläufige Arbeit werden, wenn man es unternehmen wollte, die einzelnen Werke der berühmten Componisten dieses Gesanges näher zu bezeichnen. Im Allgemeinen will ich nur bekennen, dass mir manche sonst sehr belobte Compositionen dieser Antiphonie darum nicht gefallen, weil sie dem einfachen, herzinnigen Gedicht in ihren gelehrt ausgeführten, oft sehr kunstreich verflochtenen Sätzen, die den Text nicht selten gar zu sehr zerreissen, nicht entsprechen. So ist mir z. B. die neue Composition des *Salve regina* von Benelli viel zu ernst, viel zu trübe gehalten, obgleich die Musik an sich betrachtet Werth hat. Ein zu lang gehaltenes und in möglichst viele musikalische Sätze zerlegtes *Salve* kann zwar, ist es nur sonst musikalisch erfinderisch, bewundert werden, aber es kann die Seele nicht erheben, nicht mit inniger Andacht erfüllen.

Das schlichte, fromme, einfach herzliche Gebet verlangt durchaus auch eine schlichte, innige, prunkleere Melodie. In dem allgemein bekannten Schifflergesange, wie er in Venedig gehört wird und von da auch in nördlicheren Ländern mit den grössten Lobeserhebungen belegt worden ist, findet sich nicht der geringste Anspruch auf sogenannte meisterliche Kunst: aber er spricht zu Herzen und thut weit mehr, als manches grosse Werk über diesen Text.

Recht einfach und innig ist unter andern auch das *Salve regina* von Häser mit Pianoforte-Begleitung. Es gehört nach meinem Dafürhalten unter die schönsten, die wir besitzen, und ist für häusliche Musik ganz vorzüglich geeignet. Häser hat noch eines ohne Begleitung geschrieben, was mir weit weniger gefällt. Beyde sind bey Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt worden, so wie auch das von Benelli und von B. Klein.

Ausserdem sind in derselben Handlung, meist vierstimmig, in Manuscript zu haben: *Salve regina* von J. S. Bach, Bernabei, J. Haydn (Gmoll), eins der schönsten und herzlichsten unter den ausgeführteren; 3 von Padre Mattei, Pergolesi, Schuster a 3 voci concertati; Valotti a 2 cori; Ferner sind bekannt: die *Salve regina* von Ferd. Bertoni, Bernasconi, Filippo Ciampi, Valentino Fioravanti, Francesco Foggia, Giov. Pietro Finati, Galuppi, Hasse, M. Haydn, Jomelli, Kotowsky, Ant. Lotti, Franc. Majo, G. Lor. Mariani, Domen. Massenzio, Dav. Perez, Ant. Reggio, Domenico Scarlatti, Vogler, Zingarelli u. A. m.

Noch habe ich das Vergnügen, hier zum Schlusse nach einer frühern noch nicht bekannt gemachten Mittheilung des Herrn Kretzschmar aus einem auf Pergament geschriebenen Antiphonario und Hymnario, was er besitzt, eine ganz einfache ohne alle Coloraturen fortschreitende Melodie, die ihres eigenthümlichen Ganges wegen gar sehr beachtet zu werden verdient, den Liebhabern solcher alterthümlicheren, wenn auch nicht ganz alten Weisen zu übergeben. Sie muss so einfach, ohne Taktbezeichnung und ohne harmonische Begleitung, gelassen werden, wie sie eben ist, soll nicht aus einem eigenthümlich herrlichen, vielleicht Manchen nur darum nicht ansprechenden Gesange, weil er unserer Art Musik viel zu fremd ist, etwas unwirksam Sonderbares werden. Hr. Kretzschmar fügt noch hinzu, der Bibliothekar von Lissabon, ein Spanier, habe ihm gesagt, dass die Barnabiten in seinem Vaterlande ihre Antiphonen auf diese Art sängen:

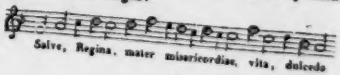

Salve, Regina, mater misericordiae, vita, dulcedo

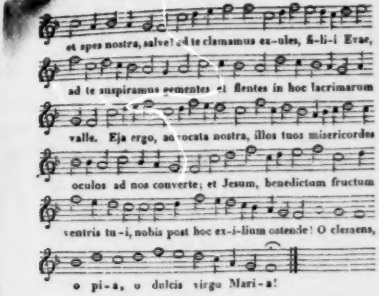

Nachrichten.

Berlin. Seit den Feyerlichkeiten, welche vom 26sten May an wegen der Vermählung des Prinzen Carl von Preussen mit der Prinzessin Maria von Sachsen-Weimar Statt fanden, haben sich die dramatisch-musikalischen Kunst-Productionen so auf einander gedrängt, dass Ref. jetzt nur kurz das Wichtigste mittheilen kann.

Die am 28sten May, dem Einzugs Tage der Hohen Neuvermählten aus der Sommer-Residenz Charlottenburg, zum ersten Mal gegebene und noch zwey Mal wiederholte neue Fest-Oper *Agnes von Hohenstaufen*, Gedicht von Raupach, war von dem Ritter Spontini nur zur Hälfte fertig componirt, selbst ohne neue Ouverture. Nur die Einleitungs-Tacte der künftigen Symphonie waren geschrieben, und diesen die ältere Ouverture zu *Milton*, dem Styl nach nicht hieher gehörig, angehängt. Ueber die Total-Wirkung des lyrisch-dramatischen Ganzen lässt sich nach der blossen Aufstellung eines Theils nicht urtheilen. Der erste Akt allein hat indess auf das Publikum nicht ganz die erwünschte Wirkung gemacht, und noch härter hat der Kritiker in der Vossischen und hiesigen musikalischen Zeitung Dichter und Componisten mitgenommen, grossen Theils der Wahrheit gemäss, doch das Gelungene der Musik auch nicht, im Gegensatz des lebhaften Tadels, unparteyisch erwähnend.

Es ist nicht zu verkennen, dass die unmusikalische Dichtung dem genialen Tonsetzer grosse Schwierigkeiten in den Weg gelegt hat, um so mehr, als derselbe der deutschen Sprache nicht in dem Grade mächtig ist, um jederzeit die richtige Betonung der Sylben treffen zu können, und der gelehrte Dichter nichts von der Musik verstehen soll. Charakter und Wahrheit des Ausdrucks im Allgemeinen hat Spontini auch in diesem mühsam und mit erschöpfender Anstrengung gearbeiteten Werke treffend und genial aufgefasst. Das teutsche Minnelied kannte der Ausländer zu wenig, und der Charakter des Mittelalters ist durch theilweise zu barbarische Musik bezeichnet, besonders in den Amazonen- und Krieger-Tänzen. Allein die französische Troubadour-Weise war Spontini nicht fremd, und diese Melodie umschlingt daher sehr charakteristisch (nur zu oft) einen grossen Theil der Begebenheiten des ersten Akts, deren trockene Aufzählung um so mehr ermüden würde, als doch eigentlich nichts weiter geschieht, als eine Verhaftung des Welfen-Herzogs durch den Ghibellinischen Kaiser. Zu viel anhaltendes Instrumental-Getöse und zu lange Dauer eines Akt's durch fast zwey und eine halbe Stunde wirft man mit Grund dem Componisten vor, der die schönsten Gesänge durch absichtlich breite Ausführung und Wiederholung in die Länge gezogen hat, um die Zeit der Vorstellung auszufüllen. Deshalb war auch noch eine Unzahl von Ballet-Tänzen eingelegt und (ausser einem bedeutungslosen Divertissement) ermüdend hinzugefügt, um die ohnedies schleppende Handlung noch mehr aufzuhalten.

Die erste Introduction ist sehr grossartig, die Ceremonie des Ritterschlags begleitend. Die Musik ist nur für den Anfang gleich zu gewaltsam in Chor- und Instrumenten-Masse und betäubt von vorn herein. Es folgen eine Tenor- und eine Sopran-Bravour-Arie im ältern Styl, mit sehr schwierigen Coloraturen, welche Mad. Schulz als Meisterin ausführte. Zunächst zeichnet sich ein schönes Duett beyder Tenore (die Herren Stümer und Bader) durch Melodie und Empfindung, aber auch durch übermässige Länge aus. Spontini wiederholt sich theilweise darin selbst gar sehr. Die Romanze der Agnes (Mad. Seidler) ist sehr weich und lieblich, etwas zu chromatisch in der Schluss-Cadenz mit weiblichem Chor. Ein sehr ausgezeichnetes Quartett ist besonders zu rühmen, wie auch Einzelnes in dem sehr langen Finale, z. B. der

der zum 16 füfsigen Pincipal *C* *) die nächste Quint *G* $10\frac{2}{3}$ Fufs: den anderen, der zum acht füfsigen *C* die nächste Terz *E* $6\frac{4}{5}$ **) angiebt, d. i. dafs ich beyde Schwingungen personifizire und durch diese personifizirte Schwingungen ($3\times 10\frac{2}{3}=32$, $5\times 6\frac{4}{5}=32$) den zwey und dreyfsigfufsigen Untersatz zu erscheinen beschwöre, der mir auch nie den Dienst versagt hat, sich persönlich einzustellen, und dem Ohr viel vernehmlicher ward, als die gewöhnlichen tiefsbrummenden und kostbaren Pfeifen, wie folgende akustische Erfahrung lehrt.

Auf der Domorgel in Schlefswig habe ich den einheimischen und fremden Organisten, die zu meinem Orgelkonzert hingereiset waren, wechselsweis den wirklichen 32 fufsigen Bafs, dann den 16 fufsigen mit der Fünfte $10\frac{2}{3}$ Fufs (der personifizirten Schwingung des 32 fufsigen Grundtons) hören lassen ***) und alle diese geübten Musikkenner, die von meiner Registermischung weitentfernt horchten, mufsten letzterm Versuche mit meinem künstlichen 32 fufsigen Ton den Vorzug der Stärke und Deutlichkeit einräumen.

Diese akustische Probe habe ich bereits durch den Druck bekannt gemacht, und meine in Berlin herausgekommene Schrift über die Umschaffung der St. Marien-Orgel bezieht sich auf den nämlichen Beweis. Man ist auch bereits von meiner Entdeckung überzeugt, dafs man mit zwey gedeckten Holzpfeifen, deren eine $5\frac{1}{3}$, die andere $3\frac{1}{5}$ Rheinländische Schuh hoch ist, einen weit bestimmtern Grundton erhalten könne, als mit einer Pfeife von feinem englischen Zinn, die zwischen 8 und 9 Zentner wiegt. Es ist sogar möglich, mit drey Pfeifen, deren die gröfste nur 4 Rheinländische Schuh hat; einen 16 fufsigen Ton zu erzwingen.

Die Vierte ist die Umwendung der Fünfte; sie entspringt vor der wirklichen und ungraden Zahl der Fünfte auf dem Monochord; weil ich eher 4 zu drey erhalte, als 5 zu 4. (Auch dies ist eine Ursache mit, warum ich mein 8 saitiges Tonmafs statt dem Monochord bey meinen mathematischen Vorlesungen oder Kursen über die Tonwissenschaft eingeführt habe). Wenn ich *f* und *c* auf der Orgel angebe: so verschmilzt das *c* im *f* und man hört *f*; gebe ich aber *g* und *c* an: so verschmilzt das *g* im *c* und man hört *c*; weil die Vierte kein wesentliches Intervall ist. Ziehe ich nun Gedakt $5\frac{1}{3}$ Fufs Ton, wo die erste Pfeife $2\frac{2}{3}$ Schuh hat, und Gedakt $3\frac{1}{5}$ Fufs Ton, wo die erste Pfeife $1\frac{4}{5}$ Schuh hat, mit Octav 4 Fufs an: so appellirt $G\,5\frac{1}{3}$ Fufs auf sein Ganzes, und dieses ist C 16 Fufs: $3\times 5\frac{1}{3}=16$. ****)

*) Um Platz, Zinn und vorzüglich Wind zu sparen, lafs ich ihn von gutem Holz verfertigen und klöpfen; weil alsdann der Wind oben (vielleicht bey der Höhe von 8 oder 9 Schuh) Widerstand findet, dadurch mehr Stärke gewinnt, und bey weit geringerer Masse mehr würkt. d. Verf.

**) Da diese Terz zu sehr hervorragen und nicht so untrennbar sich am Grundton anschliesen dürfte: so habe ich sie, wie die Beschreibung der St. Marien-Orgel in Berlin aussagt, erst bey der zweyten Octav-Abtheilung als *e* $2\frac{2}{5}$ zu *c* anfangen lassen, und diese Einrichtung begünstigt einen natürmäfsigen Zuwachs der *Trias harmonica* 32 Fufs; denn beym Tasten *C* erscheint das Drittel $10\frac{2}{3}$; bey *c* das Fünftel $3\frac{1}{5}$; beym *c* der Untersatz *C* 8 Fufs. In der St. Sulpitius-Orgel in Paris ist ein gedeckter Untersatz 32 Fufs im Hauptmanual (keine *Trias harmonica* 32 Fufs) dieser klingt aber erst beym kleinen *c* mit 16 Fufs an. d. Verf.

***) Das nämliche that ich auf der grofsen St. Johannis-Orgel in Magdeburg und an mehreren Orten mit demselbigen Erfolg. d. Verf.

****) Zu allen Beytönen der harmonischen Relazionen, d. i. zu Terz- und Quint-Registern schlage ich in den tiefen Octav-Abtheilungen gedeckte Pfeifen vor; weil offene Pfeifen ihre eigene Schwingungen mithören lassen, die den harmonischen Dreyklang verwirren, die gedeckten Pfeifen hingegen, deren Ton stumpf ist, deren Schwingungen dem Ohre weniger vernehmlich sind, sich enger an den Grundton anschliefsen, mit ihm leichter identifizirt werden. Ein Principal Quint 6 (besser $5\frac{1}{3}$) Fufs kostet so mal so viel als eine hölzerne $2\frac{1}{5}$ Schuh hohe Gedakt Quint. Letztere aber thut mehr Wurkung. d. Verf.

Anfangs-Chor und der leidenschaftlich-grosse Schluss desselben. Ein näheres Urtheil versparen wir bis zur Beendigung der Oper, deren zweyter Akt wahrscheinlich nächsten Winter erscheinen wird, wenn der Componist nicht verreisen sollte.

Jetzt wird zunächst Gehe's und Wolfram's *bezauberte Rose* vorbereitet. Von *Oberon* ist es bey beyden Bühnen ganz still. Unbegreiflich ist diese Gleichgültigkeit gegen das letzte Meisterwerk unseres theuern verewigten Landsmannes, dessen *Freyschütz* auf hiesigem Boden zuerst Wurzel geschlagen hat, weit in alle Welttheile sich verbreitend. Das königliche Theater macht dem Königsstädtischen die Befugniss streitig, *Oberon* — nach den Gränzen der Concession für Opera buffa — geben zu dürfen, und bringt doch selbst auch nicht das längst hier mit Ungeduld ersehnte Werk zur Aufführung. Sollte hier der weit langende Rüssel des Elephanten in der *Olympia* noch nachwirkend um sich wehren? —

Nun zu den neuen persönlichen Erscheinungen im hiesigen Kunstgebiete, da wir mit den Werken leider bereits fertig sind, bis auf zwey sehr mittelmässige Machwerke, mit denen die neuvermählten Herrschaften im Königsstädter Theater regalirt wurden, nämlich: *die liebenswürdige Alte* und *der Liebe Macht*, zwey kleine Singspiele nach dem Französischen, mit Musik von Fétis und Carl Blum. Demois. Sontag allein gab durch Spiel und Gesang diesen ephemeren Erscheinungen einigen Reiz.

Ein leuchtendes Meteor am hiesigen Kunst-Horizont ist Dem. Schechner, bisher in Wien, aber nach dem frühen Ableben der unvergesslichen Vespermann als königlich bayersche Hof-Sängerin in München auf Lebenszeit engagirt und so leider für uns auf immer verloren. Dieser Verlust ist um so beklagenswerther, als diese seltene Künstlerin, nachdem ihr Engagement bey der Königsstädter-Bühne nicht zu Stande gekommen war, (obgleich ihr dem Vernehmen nach 6000 Thlr. jährlicher Gehalt und freye Wohnung angeboten seyn sollen) vor dem Tode der Vespermann von dem königlichen Theater unbezweifelt hätte gewonnen werden können, wenn man nicht aus oeconomischer Rücksicht zu bedenklich gewesen wäre und dadurch den günstigen Zeitpunkt versäumt hätte. Dem. Schechner ist mit ihrer reinen, herrlich vollen, zum Herzen dringenden, ächten Brustalstimme voll Metall, im Umfange von zwey Octaven mindestens (vom ein- bis dreymal gestrichenen C), begabt mit dem innigsten Gefühl und natürlich wahrem Ausdrucke, Talent zur Darstellung und richtigen Auffassung des Charakters, im Staude, alle Gluck'schen und Mozart'schen, wie die französischen und neu-italienischen Opern-Partieen mit Erfolg auszuführen, da neben der richtigsten Declamation, Accentuation und Betonung auch Leichtigkeit, Biegsamkeit und durchdringende Stärke, wie ein rührendes mezza voce ihren Gesang auszeichnet; ihre Gestalt ist vortheilhaft, wenn auch nicht schön, ihre Bewegungen zeichnen sich durch edle Haltung aus, und Feuer der Empfindung beseelt alle ihre Darstellungen. Bis jetzt haben wir sie zweymal als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, (eine ihrer trefflichen Leistungen, wobey sie beyspiellos schlecht von dem grössten Theile des übrigen Personals unterstützt wurde) zweymal als Agathe im *Freyschütz* — im Gebet der Scene des zweyten Akts und in der Cavatine des dritten vortrefflich — und zweymal als weisse Dame in Boieldieu's niedlicher Operette bewundert. In letzterer Rolle trat besonders ihr richtiges Spiel, namentlich in den Erscheinungs-Scenen, und der kunstgebildete Gesang einer eingelegten Arie von Aiblinger hervor, in welcher Dem. Schechner auch Coloraturen in mässiger Geschwindigkeit rund und leicht hören liess. Wir vermissen bloss den Triller an dieser vollen Stimme, und wollen diesen allenfalls auch gern entbehren, da eine unserer hiesigen Sängerinnen uns damit fast zu reichlich, obgleich trefflich ausgeführt, beschenkt. Dem. Schechner wird nun noch als Fidelio, Iphigenia in Tauris und Julia in der *Vestalin* auftreten. Sie soll als Elvira in *Don Juan* und Ninette in der *diebischen Elster* auch sehr ausgezeichnet seyn; allein wir haben so gut als gar keinen Bassisten. Unser erster Bariton, Hr. Blume, kränkelt und geht in's Bad. Hrn. Sieber hat man auf Verlangen verabschiedet, ohne ihn durch Hrn. Wächter zu ersetzen, der bey seinem Abgange von der Königsstädter Bühne zu haben war, ehe er in Dresden engagirt wurde. Hr. Hillebrand, der einige Gastrollen gab, gefiel jetzt weniger, als sonst. Hr. Köckert vom Leipziger Theater erhielt als Graf Almaviva in Mozart's *Figaro* und Caspar im *Freyschütz* Beyfall; doch ist seine Stimme für unsere grosse Bühne zu schwach. Von unseren übrigen Bassisten ist Hr. Devrient d. j. für hohe Bariton-Partieen sehr geeignet; doch seine Brust ist schwach. Hr. Wauer

ist ein guter Leporello; Hr. Busolt hat eine starke und tiefe Stimme, aber die ungünstige Manier des Tremulirens, und singt auf der Bühne nicht deutlich genug; Hr. Gern, der Vater, hat das Seine rühmlichst geleistet. Ein tiefer Bass thut uns daher sehr Noth. Wo aber ist ein solcher zu finden? —

Neben Demois. Schechner zeichnet sich eine zweyte junge Sängerin sehr aus, Dem. Heinefetter, Hof-Sängerin in Cassel. Sie besitzt eine sehr stark durchdringende, angenehme Sopran-Stimme, welche nur bey zu grosser Anstrengung in der Höhe etwas spitz und scharf wird. Figur, Jugend und ziemlich gutes, etwas freyes, doch sehr feuriges Spiel kommen der talentvollen Sängerin sehr zu Statten, die sich gewiss noch mehr ausbilden wird, da sie noch nicht lange als erste Sängerin bey der Bühne seyn soll. Wir hörten sie als Amazily in *Fernand Cortez* und als Susanne in *Figaro*. Die erstere Leistung war vorzüglicher, als die andre. Susanne muss ein feines, listiges Soubrettchen seyn; hier erschien sie zu vordringlich dreist und derb. Ihr Gesang war in beyden Partieen sehr lobenswerth. Sie wird nächstens Euryanthe und Henriette in Auber's *Maurer* geben. — Wir berauschen uns in Kunstgenüssen. Mad. Catalani hat auch bereits zwey scenische Darstellungen aus den Opern *Semiramis* und *Mithridat* zur Bewunderung ihrer hohen Mimik und ihres ausdruckvoll-grossartigen Gesanges gegeben. Nur wollte das Zusammengesuchte und Unzusammenhängende beyder Bruchstücke nicht ansprechen, da einzelne Arien, Duetten und Chöre der verschiedenartigsten Meister alter und neuer Zeit lokker an einander gereiht waren, ohne eigentlich dramatisches Interesse und Verbindung der Handlung. Jetzt wird Benincasa im *Fanatico per la musica* Mad. Catalani unterstützen, wie es bisher die Damen Hoffmann, Carl, und die Herren Bader und Stümer mit günstigem Erfolge thaten. Man ist auf das Spiel der Mad. C. in einer komischen Oper sehr gespannt, und freut sich auch, den trefflichen Buffo zu sehn. Im nächsten Berichte das Weitere hierüber. — Um die Zahl fremder, jetzt hier wie zu einem Gesangs-Congresse versammelter Künstlerinnen zu vermehren, ist auch die berühmte Marianna Sessi, verwittwete Baronesse Natorp, hier angekommen und beabsichtigt ein Concert zu geben, in welchem sie mit Mad. Catalani ein Duett singen wird. Eine interessante und seltene Vereinigung zweyer berühmter Sängerinnen (beyde geborene Römerinnen), die bisher noch nie an einem Orte zusammentrafen. Die Stimme der Sessi soll zwar an Frische, doch nicht an Umfang in der Höhe, verloren haben, und ihre Methode noch immer musterhaft seyn, besonders was das Recitiren anlangt. — Der Tenorist Hr. Vetter aus Leipzig und Hr. Wild aus Cassel werden auch hier erwartet.

Dem. Henriette Sontag soll ihr Engagement in Paris aufgegeben haben und mit 12,000 Thlr., jährlichem Gehalte für die Königsstädter Bühne bleibend gewonnen seyn. *Corradino* macht dort fortwährend viel Glück. Allerdings wäre der Verlust dieser höchst reizenden Sängerin für die italienische Oper jener Bühne unersetzlich. Auch Signora Tibaldi soll dort engagirt seyn. Wäre das Opern-Repertoir nur nicht so beschränkt!

Die zu hart und einseitig tadelnde Rellstabsche Recension der Spontini'schen Oper hat einen eben so ausschweifend lobenden Gegner im Freymüthigen gefunden, der besonders die Deutschheit der Composition heraushebt! Ein blind enthusiastischer Verehrer der Spontini'schen Muse hat auch ein Sendschreiben voll des exaltirtesten Lobes abgefasst, das im Courier abgedruckt, und mit N. unterzeichnet ist. Für die Unbefangenen liegt die Wahrheit wohl in der Mitte.

Stuttgart, Ende May's. Vor Eintritt der jährlichen zweymonatlichen Sommerferien hörten wir noch zweymahl Spohr's grosse Oper *Faust*. Diese Oper, deren harmonischer Werth allgemein bekannt und schon in diesen und anderen Blättern nach Verdienst gewürdigt worden ist, war mit dem grössten Fleisse einstudirt, und wurde von sämmtlichen Künstlern mit Liebe und Wärme ausgeführt. Auch am Kostume und an mehren wirklich schönen Decorationen war nichts gespart worden, ja selbst das Maschinenwesen, welches sonst nicht unter die Glanzpunkte unseres Theaterapparats gehört, war besser, als wir es erwarten konnten. Herr Häser (Mephistopheles) [illegible]te mit Hrn. Pezold (Faust) am Schlusse der Oper zugleich hervorgerufen. Ausserdem waren Neuigkeiten auf unserer Bühne die beyden kleinen Singspiele *das Wirthshaus zum goldnen Löwen*, mit Musik vom Ritter Seyfried, welche den geübten Tonsetzer beurkundet, und *die kleinen*

Wilddiebe oder: Schülerschwänke, Vaudeville, welches einigemal, und zwar wohl hauptsächlich wegen des braven Spiels unseres Komikers Hrn. Rohde, gern gesehen wurde. Neu einstudirt waren *Cortez* von Spontini und Mehul's kleine Operette *der Schatzgräber*. Während des Zwischenaktes eines Schauspiels hörten wir auch C. M. v. Webers Ouverture zu *Oberon*, welche unter Herrn Lindpaintner's Leitung vorzüglich exact und feurig executirt wurde. Erwähnung verdient ferner Hummels Musik zu dem Schauspiele *die Ahnfrau*; desgleichen alle Anerkennung Lindpaintner's Musik zu dem Drama *der Löwe von Kurdistan*, von Auffenberg, worin der Sarazenen-Marsch neu, originell und sehr fasslich ist, und desselben Meister's sehr gelungene Composition der Chöre und Lieder zu dem Schauspiele von Trommlitz *die beyden Douglas*. Aeltere Opern als Wiederholungen waren genau dieselben, welche Refer. bereits in seinem vorigen Berichte No. 11. März d. J. angeführt hat, ausser Winters noch immer sehr gern gehörtem *Opferfeste*, der *Fanchon* und dem obsoleten Lükkenbüsser *Pumpernickel*. — Als Gäste hörten wir zuerst Mad. Hillebrand vom Hoftheater zu Hannover als Julia in der *Vestalin* und als Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Diese noch junge Sängerin hat eine recht angenehme, weiche Stimme, doch ist ihr Umfang nach der Höhe beschränkt, und ihre Methode, so wie ihr Spiel, verräth die Anfängerin. Ihr Mann, Bassist, erschien in einem Intermezzo als Osmin auf unserer Bühne. Hr. Hambuch erfreute uns ungemein durch den schmelzenden und anziehenden Vortrag seiner Arien; desto mehr langweilte uns Hr. Hillebrand, den wir weder als Schauspieler noch als Sänger über der Mittelmässigkeit fanden, mit seiner rauhen Stimme. Hierauf hörten wir Hrn. Krow aus Prag als Jacob in Mehül's Meisteroper, als Moses, und als Figaro im *Barbier von Sevilla*. Den meisten Beyfall errang sich derselbe als Jacob. Er ist mit einem schönen metallreichen Bariton von der Natur ausgestattet, und trägt mit Wärme und Gefühl vor; seinem Spiele bleibt noch manches zu wünschen übrig. Endlich erfreute uns Dem. Funk vom K. Hoftheater zu Dresden als Vestalin, Desdemona im *Otello* und als Donna Anna im *Don Juan*. Abgesehen davon, dass unsere Erwartungen vielleicht zu hoch gespannt waren, und da. Kränklichkeit ihrer Stimme momentanen Eintrag gethan haben konnte, scheint es doch, dass Dem. Funk an Metall, Wohllaut und Stärke ihrer Stimme verloren habe, besonders in den Mitteltönen, welche, wie der Italiener sich ausdrückt, velati, appannati (umflort, bedeckt) sind. Sehr gelungen war die Rolle der Desdemona, auch in Absicht auf Spiel, Haltung, Gefühl und Ausdruck. Man liess ihrem Kunsttalente die gebührende Achtung, und ihrem geregelten Vortrage volle Gerechtigkeit widerfahren. — Von den Tänzergesellschaft des Hrn. Taglioni sahen wir zuletzt noch *das schlecht bewachte Mädchen*, mit einer alten französischen Musik, die keine Kritik zuläßt, und *das Fest auf dem Lande*, ein niedliches, gut ausgeführtes Divertissement mit Rossini'schen Melodieen.

Die beyden jungen Sängerinnen Demoiselles Speisegger und Ries aus München haben die hiesige Bühne wieder verlassen. Auch unser braver Violinist Pechatscheck, und Allemann, Oboist, haben anderwärtige Engagements angenommen; der erste ging als Concertmeister nach Carlsruhe, der andere nach Frankfurt a. M. Des neu angestellten k. Concertmeisters Hrn. Moliqué ist bereits in diesen Blättern ehrenvolle Erwähnung gethan worden. Die Hofkapelle hat inzwischen auch an einigen jungen Violinisten eine recht brauchbare und nöthige Verstärkung erhalten. Die Abonnement-Concerte waren fortwährend zahlreich besucht und zeichneten sich durch sorgfältige Auswahl älterer und neuerer Musikstücke aus. Im Theater hörten wir vor kurzem auch den Fagottisten Hrn. Braun, Mitglied des fürstl. Fürstenberg'schen Hoforchesters, der zwar keinen starken, aber einen vollen, runden Ton und viele Kunstfertigkeit hat. Der rühmlichst bekannte Flötist Böhm aus München spielte in einem der Kammerconcerte bey Hofe. — Der hiesige Liederkranz feyerte am 9ten May abermals Schiller's Gedächtnissfeyer auf eine würdige Weise durch Reden und Gesänge. Tags zuvor wurde im Theater *Wilhelm Tell*, bey aufgehobenem Abonnement, mit einem analogen Prolog nebst lebenden Bildern aus Schiller's Meisterwerken, von unseren Bühnenkünstlern dargestellt, aufgeführt, und Se. Maj. der König hatte den reichen Ertrag dieser Vorstellung den Mitgliedern des Liederkranzes als einen ausserordentlichen Beytrag zur Errichtung eines Denkmals für den

vaterländischen grossen Dichter bewilligt. Die monatlichen musikalischen Abendunterhaltungen im Museum dauern fort und bieten dem Kunstkenner und Liebhaber manchen erfreulichen Genuss dar. Zu bedauern ist es, dass der kunstsinnige Unternehmer derselben hin und wieder durch die Laune oder den augenblicklichen Eigensinn irgend einer Dilettantin in die Verlegenheit gesetzt wird, ein vorgeschlagnes Musikstück nicht zur Aufführung bringen zu können, ja sogar eins und das andre schon angekündigte am Abend der Production selbst weglassen zu müssen. — Der Musikdirector Hr. Ferdinand Huber aus St. Gallen gab auf seiner Durchreise eine musikalische Unterhaltung, worin er mehre schweizerische Kuhreihen und Volkslieder in der eigenthümlichen Volksmundart mit Begleitung einiger Instrumente ansiehend und lebendig vortrug. Auch die Harmonie-Concerte des Kapellmeister Richter von der k. Militairmusik haben wieder im Badgarten zu Cannstadt begonnen, und verdienen nicht unerwähnt zu bleiben. — Seit langer Zeit hörten wir in der katholischen Kirche nur eine einzige Messe (D moll) von J. Haydn; in den lutherischen Kirchen hingegen gar nichts von Belang, ausser ein *Vaterunser* für ein Singchor, von A. F. Häser, in der Spitalkirche bey einer ausserordentlichen Gelegenheit, voll besetzt und sch[illegible] ausgeführt durch das Chorpersonale des k. T[illegible]ers.

Leider ist ein von Ref. früher gerügter Uebelstand, das allzulaute Einstimmen und das unnöthige Phantasiren und Präludiren im Orchester vor Anfange der Oper oder des Concerts nur zum Theil, keineswegen aber ein anderer, das allzuheftige und vernehmliche Taktiren unserer Musik-Dirigenten, mit Bogen und Stab — ja sogar mit den Füssen — abgestellt.

Kurze Anzeige.

Collection de Polonaises, comp. pour le Pianoforte par le Prince M. Oginski. à Varsovie, chez Brzezina. (Fr. 6 Guld.)

Der Fürst M. Oginski machte vor etwa funfzehn Jahren in mehr als einer Hinsicht Aufsehen unter denen, die ihn persönlich kannten, und dann durch diese auch da und dort unter denen, die nur von ihm hörten, besonders unter Damen. Wodurch er diese Celebrität erlangte, das gehört nicht hieher, ausser, dass sein ausgezeichnetes Talent für Musik wenigstens ein Moment dazu abgab. Glaubten doch damals viele (auch deutsche) Frauen oder Fräulein, ohne die schwermüthige Polonaise, welche diese Sammlung eröffnet, kaum subsistiren zu können; auf eine kurze Zeit nämlich! — Jenes Talent besass er wirklich; aber es war ein sehr einseitiges, das in seinen Erfindungen und Vorträgen fast nur zwey Extreme ergriff — ein gleichsam zerfliessendes Schmachten und ein leidenschaftliches Auflodern und durch das, was man in der Tonkunst eigentlich, besonders wisschaftlich lernen muss — dadurch war diess Talent gar nicht gebildet. Nach diesem werden, die seine Compositionen noch nicht kennen, leicht abnehmen, was sie von ihnen, und auch von diesen Polonaisen, zu erwarten haben, und wir brauchen mit näherer Beschreibung derselben nicht den Raum zu verspliittern. Es sind der Polonaisen zwölfe; darunter eine für drey und eine für vier Hände. Die Auswahl hätte strenger getroffen und manche ganz unbedeutende weggelassen werden können; den Schwächen in der Harmonie hätte aufgeholfen werden sollen. Auch wäre es rathsam gewesen, Manches, was für wenig geübte Spieler etwas unbequem liegt und ohne allen Nachtheil für den Fluss der Musik oder ihre Wirkung bequemer sich hätte verlegen lassen, also zu verlegen; denn es war mehr Folge der wenigen Geübtheit des Verfassers im Schreiben, und Tänze, so wie ähnliche sogenannte Galanterie-Sachen, sollte man überall den Liebhabern oder Liebhaberinnen, die dergleichen suchen, so leicht und bequem machen, als die Sache selbst zulässt. Auf dem Titel ist auch das Portrait O.'s gestochen. Es wäre für ihn vielleicht gut gewesen, hätte er nicht hübscher ausgesehen.

Berichtigung.

In No. 24. dieses Jahrgang. der allgem. musikal. Zeitung S. 405, Z. 18. v. unten ist statt und zu lesen: auf

---

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten July. **№. 29.** 1827.

Recension.

Belsazar, Oratorium, gedichtet vom Dr. und Prof. B. Wolff, in Musik gesetzt u. s. w. von J. H. Clasing. Vollständiger Clavierauszug. Hamburg, bey Aug. Cranz.

Wir erhalten hier einen vom Tonsetzer selbst verfertigten guten Clavierauszug eines neuen Oratoriums, längst daran gewöhnt, Partituren solcher Arbeiten unter keiner andern Bedingung gedruckt zu sehen, als wenn es der Verfasser selbst wagt, sie auf seine Kosten im Druck erscheinen zu lassen, oder wenn es alte, bereits anerkannte Meisterwerke sind. Sehr selten wird einmal von dieser Regel eine Ausnahme gemacht, und geschieht es, so wird es von dem Verleger als ein Opfer angesehen, was man dem Componisten um anderer Arbeiten willen bringt. Für die jetzt häufigen Sing-Institute ist ein Auszug allerdings hinreichend, und zu öffentlichen Aufführungen theilen die Verfasser ihre Partituren so gern mit, dass der daraus zu befürchtende Nachtheil für die Kunst nicht so bedeutend ist, als man zu glauben geneigt scheint. Und da wir es überhaupt für unnütz, ja beynahe für unrecht halten, in bange Klagen über den Zeitgeschmack auszubrechen, vielmehr es als Pflicht eines Jeden ansehen, durch Beyspiel und That den Geschmack der Mode bessern zu helfen: so haben wir uns nur darüber zu freuen, dass erfahrene Musiker noch immer und nicht gar zu selten trotz allen Hindernissen fortfahren, sich nicht stets nach den Einfällen der Menge, sondern nach ihren inneren Anregungen und Eigenthümlichkeiten zu richten und zu geben, was sie gerade für gut und ihrem Wesen für angemessen halten, gesetzt auch, dass es nicht immer mit den Wünschen der Mehrzahl übereinstimmt. In wiefern es das Oratorium, wie es nun eben damit steht, werth ist oder nicht, dass man mit solcher Treue an ihm hängt, ja dass nicht unbedeutende Tonsetzer wieder mit unverkennbarer Vorliebe sich der Bearbeitung desselben widmen, das kann hier nicht füglich auseinander gesetzt werden. Wir sind gewohnt, von dem Grundsatze auszugehen: Ein Jeder soll seines Glaubens leben — und wir haben hier nichts zu thun, als zu sehen, in wie weit die Anforderungen im vorliegenden Falle erfüllt worden sind, die man sowohl von dichterischer als musikalischer Seite an ein Oratorium macht. — Der Dichter des gegenwärtigen ist der Dr. B. Wolff, derselbe, der sich als Improvisator vor Kurzem unter uns bekannt machte. Die Dichtung ist dramatisirend, was man jetzt als ein dem Oratorium Wesentliches (obgleich in der Ausdehnung, die man nimmt, mit Unrecht) betrachtet. Als Soprane lassen sich hören: der Engel der Verheerung, eine Israelitin und zwey babylonische Jungfrauen. Alt singen: Nitocris, die Mutter Belsazars, und eine babylonische Jungfrau. Tenöre: Daniel und ein Babylonier. Bässe: Belsazar (Hauptbass), der Oberpriester Baals und ein Bote. Dazu kommen Chöre der Israeliten, der Babylonier, der Priester Baals und der Perser. Das Ganze zerfällt in drey Theile, von denen die beyden ersten mit einem ordentlichen Finale schliessen, der letzte dagegen nur mit einem Chore. Die Verse sind meist fliessend, nicht lang gedehnt, was für ein Oratorium sehr zweckmässig ist, der Wechsel der Situationen, wenn auch nicht immer, doch meist gut; aber der Ausdruck modisch und gewöhnlich; der Geist des Ganzen entbehrt das Grossartigen, was wir für diese Dichtungsart als ein nothwendiges Erforderniss ansehen, in dichterischer Haltung zu sehr; selbst im Character Daniels und des Engels ist nichts zu finden, was man erhaben nennen könnte, so dass wir gestehen müssen, wir haben geistrei-

chere Improvisationen vom Hrn. Prof. W. gehört. Dennoch würde es ungerecht seyn, wenn wir unter mehren neueren Dichtungen der Art es zu den verfehlten zählen wollten, da es dem Musiker hinlängliche Gelegenheit zu mannigfacher Charakterisirung bietet. Wir werden unser Urtheil durch eine gedrängte Darlegung des Zusammenhanges der einzelnen Stücke zu bethätigen haben.

Die musikalische Bearbeitung ist im Ganzen sehr lobenswerth; sie zeugt von Einsicht und Gewandtheit; nichts ist gedehnt, vielmehr bey Weitem das Meiste so kurz, als es eben möglich ist; die Melodieen sind meist natürlich, so auch der Gang der Harmonie, obgleich dieser hin und wieder manches Eigene darbietet, was ihm, wie es sich von selbst versteht, zum Ruhm gereicht. Und, was noch ganz besonders herauszuheben ist, weil unsere Zeit oft genug den Mangel innerer Kraft durch Instrumenten-Lärm zu ersetzen meint, man findet hier nirgend Ueberladung: ein Vorzug, den sich der Verfasser, der bekanntlich Herausgeber mehrer Werke von Händel ist, durch vertrauten Umgang mit diesem Meister, der hin und wieder sogar mit Unrecht stärker instrumentirt worden ist, angeeignet haben mag. Wir haben nämlich nicht nur den Clavier-Auszug, sondern auch, was jederzeit einem Recensenten wünschenswerth seyn muss, die Partitur vor uns liegen. Und wir ergreifen hier die Gelegenheit, diejenigen Hrn. Componisten, die eine beurtheilende Anzeige ihres Werkes ausdrücklich wünschen, um Uebersendung der Partitur freundlich zu ersuchen. Im gegenwärtigen Falle sind wir dadurch in den Stand gesetzt worden, dem Hrn. Verfasser gewissenhaft nachrühmen zu können, dass er mit besonderer Geschicklichkeit die Instrumente zu behandeln versteht und dass man nirgend übertriebene Anforderungen, weder an Saiten- noch Blas-Instrumente findet, dass im Gegentheil Alles mit dem natürlichen Charakter eines jeden sich wohl verträgt und also auch leicht ausführbar ist. Besonders sind die Blasinstrumente sehr einfach behandelt. Nicht selten gehen sie mit den Singstimmen, oder sie haben, was noch öfter, und der Natur der Sache nach mit Recht, geschieht, gehaltene Akkorde und nur, wo es von ausgezeichneter Wirkung ist, Figuren, und zwar jederzeit dem Instrumente angemessene. Hin und wieder bekommt auch eins nach dem andern sein Solo, aber immer ein leichtes für den Standpunct, auf welchen sich jetzt unsere Instrumentalisten gehoben haben, und gehörig kurz, was der Mannigfaltigkeit und dem raschen Gange, in dem sich Alles fortbewegt, sehr angemessen ist. Am stärksten, wie billig, aber keineswegs die Singstimmen überbietend ist der dritte Theil instrumentirt. Wenn nun auch die Hörner nicht immer originell sind, so werden sie doch immer von guter Wirkung seyn, denn sie sind nicht überkünstelt. Nun zur kurzen Darstellung des Einzelnen:

Mit einer höchst einfachen und kurzen Introduction wird in ein Chor der Israeliten (*F* moll, $\frac{4}{4}$ Takt) geleitet; elegisch, fast im Character der Jammta. No. 2. kündet Daniel in einem Recitativ weissagend Babylons Sturz; ganz kurz. No. 3. Chor der Babylonier ($\frac{3}{4}$ Takt): „Er naht in Mitten seiner Krieger auf hohem Thron, er naht als Sieger, der Göttersohn." Die Singstimmen gehen oft im Unisono. Wir glaubten anfänglich, der Componist würde durch solche Unisono-Gänge die Chöre der babylonischen Krieger von den übrigen charakteristisch geschieden haben, was sehr zweckmässig seyn würde; aber darin sahen wir uns bald getäuscht. Ueberhaupt haben die Chöre der verschiedenen Völker, den Chor der Perser ausgenommen, gar keinen unterscheidenden Charakter, was doch nach unserm Dafürhalten höchst nothwendig wäre. Der Verfasser scheint darauf gar nicht Rücksicht genommen zu haben, und doch würde dem Ganzen dadurch eine weit grössere Lebendigkeit zu Theil geworden seyn. Am meisten zeichnen sich die Chöre der Israeliten durch etwas Choralartiges aus. In No. 4. ermahnt der Oberpriester in einem kurzen Recitativ zum Opfer. Auch hierin zeichnet sich Babylon vor den Uebrigen nicht aus; es recitirt, wie Alle. Darauf No. 5. Chor der babylonischen Männer und Jungfrauen: „Auf und beschleunigt die saudernden Schritte" u. s. w. Musikalisch genommen hat dieser Chor dieselbe Führung und denselben Gang, als der erste Chor der Israeliten, auch im $\frac{4}{4}$ Takt; es versteht sich, dass der elegische Charakter des ersten weggefallen ist. Doch singen noch die Männer zuweilen im Unisono, was aber in der Folge nicht beybehalten worden ist. No. 6. Chor der Israeliten: „Volk Israels! o fleuch von diesem Ort! unheilig Opfer treibt uns gräulich (?) fort!" Sehr kurz. Es hebt im Wechsel der weiblichen und männlichen Stimmen scheinbar sechsstimmig an, fährt aber, wenn beyde zusammenkommen, nur gewöhnlich vierstimmig fort.

No. 7. ein kurzer Marsch, sonderbar in Harmonie, in Melodie wenig Erfindung. No. 8. Allegro con spirito. „Heil uns, er nahet! brause Jubellied!“ mit fugirtem Satze. Hier werden die Babylonier ganz unsers Gleichen, nur dass sie sich kürzer fassen, als wir, wenn wir einmal zu fugiren anfangen. No. 9. Belsazar grüsst sein Volk im Recitativ, stolzt über neue Siege, beugt sich nur vor Baal und singt No. 10. eine Arie aus Ddur, Pomposo, con brio. „Wo durch alle Erdensonen höhrer Macht der Mensch sich beugt, überall, wo Völker wohnen, hat mein Schwert für mich gezeugt.“ Es gehört ein guter Bassist dazu; sie und der angehangene vierstimmige Chor werden Wirkung hervorbringen. No. 11. Der Engel der Verheerung. Recitativ: „Ja, du musst fallen. Dich berührt mein Fuss, unglücklich Land.“ Billig sollte sich die Musik durch irgend etwas vor menschlicher Art auszuzeichnen suchen, aber sie thut es nicht. Etwas charakteristisch Ausgezeichnetes ist es nicht, aber sonst recht gut. No. 12. Finale. Eine Israelitin hebt im Arioso, Andante, an: „Dein Licht, o Herr, wird Juda wiederstralen, es hebt ihr Haupt die kronenlose Stadt; es werden Lieder wieder dort erschallen, wo Grabesstille dumpf gebrütet hat.“ Ist das schön? — Darauf Chor der Babylonier; dann Gebet der Israeliten. Die Priester wollen darauf die Sclaven, wie sie die Juden schmähen, aus Baals Tempel fortschaffen. Man sollte glauben, dass sie, die vor Kurzem von den Greueln der Heiden grässlich fortgetrieben wurden, von selbst gingen, oder dass die Priester Gewalt genug hätten, sie zu entfernen; aber sie gehen nicht und singen wieder: „O schau herab“ und die babylonischen Priester singen im zweystimmigen Chor: „Fort von hier! unsre Geissein harren euer!“ So weiter bis zu Ende. Die Musik wird wirken und wird sowohl den Laien, als den Musiker, angenehm unterhalten.

Zweiter Theil. Chor der babylonischen Jungfrauen: „Heil ihm! dem sich die Welten neigen, wenn sein blitzendes Auge unter sie schaut“ u. s. w. In Ansehung der Stimmenfolge sehr gut vierstimmig bearbeitet. No. 2. a tempo di Gavotta. Sopran-Solo mit Chor der babylonischen Jungfrauen und Männer. „Auf, ihr leicht geschürzten Mädchen, schlinget eure bunten Reihn, heute gilt es ihn zu feyern, da wir seinem Dienst uns weihn.“ Dazwischen singt der Mädchen-Chor: „Ertöne Lobgesang“ und der der Männer: „Schmettre Drommetenklang“; Beyde: „Dem Helden Gruss!“ Die Melodie ist schön und eigen erfunden, sonderbar und artig in Dur und Moll umherkreisend; auch die Durchführung ist trefflich, so dass es in musikalischer Hinsicht eines der angenehmsten Stücke ist. Der dreystimmige Canon No. 3. (zwey Soprane und ein Tenor) hat zwar nicht das Eigenthümliche des Vorigen, ist aber so anmuthig, dass wir ihm nicht geringeres Lob ertheilen können. Die Instrumentirung ist vorzüglich fleissig und lieblich. Das damit verbundene Tenor- und Alt-Solo in $\frac{3}{4}$ Takt ist recht leicht und gefällig. S. 60 hätte wohl in der zweyten Klammer von der zweyten Note des Tenors an das Ges durch enharmonische Verwechselung, der bessern Uebersicht wegen, in Fis umgewandelt werden sollen, und im folgenden Tacte so fort. Es ist diess nichts, als eine grundlose Willkühr, die sich auch Spohr in seiner *Jessonda*, und zwar noch auffallender, erlaubte. Ohne Noth muss man Nichts erschweren. Unmittelbar darauf folgt (No. 4.) ein Chor der babylonischen Priester: „Wir tragen, Herr der Herrscher!“ (da Jehovah so genannt wird, hätten wir in einem Oratorium, ob es gleich noch so weltlich geworden ist, doch lieber einen andern Ausdruck gebraucht). Artig. Eine leicht zu übergehende, unserm Ohre unangenehme Quinte in der Begleitung, Cmoll und Desdur in gerader Bewegung, die aber in den Singstimmen gehörig vermieden ist, wollen wir nur zur Bezeichnung der Aufmerksamkeit erwähnen, mit welcher wir pflichtgemäss das Ganze beachteten. Bey voller Orchesterbegleitung wird so etwas verdeckt; im Clavierauszuge sollte sie nicht stehen. No. 5. Maestoso alla Marcia. Belsazar ladet seine treuen Diener in einer stolzen Arie zum fröhlichen Mahle ein und prahlt von neuen Siegen. Seine Mutter Nitocris fällt in einem Recitativ, No. 6, warnend ein und fährt so in No. 7. Aria, Andante expressivo, fort: „O höre, mein Sohn!“ Sehr ausdrucksvoll. Er aber lässt sich nicht rühren und zweifelt sogar an ihrer Liebe, die Feldherren wieder zum festlichen Mahle rufend. No. 9. Finale. Wenn nun hier die babylonische Solo-Jungfrau die Sonne, wie folgt, anredet: „Hast du dieses Glückes Gaben nur geahnet und geglaubt?“ so hat sich die Jungfrau babylonisch ausgedrückt; denn man kann unmöglich etwas glauben, was man nicht einmal ahnet; doch ist sie durch den Reim entschuldigt. Darauf fällt ein kleiner Frauenchor mit untermischtem

Solo ein; der von einem zweyfachen Weherufe unterbrochen wird. Belsazar befiehlt, den Gesang zu enden, in einem kurzen Recitativ. Der Gesang beginnt von Neuem; er hat aber kaum drey Tacte wieder gewährt, als er abermals von einem Wehe-Chore furchtbar unterbrochen wird. Denn unerklärliche Flammenworte liest man an den Mauern. Belsazar erklärt die Erscheinung für Gaukelwerk, befiehlt endlich den Priestern, die Flammenzüge zu deuten, und da sie es nicht vermögen, heisst er Männer herbeybringen, deren Adlerblick stark genug ist, durch jene seltsamen Flammen zu dringen. Ein Babylonier schlägt in einem Recitativ den Daniel vor. Abermals der Wehe-Chor. (Wäre es hier nicht wohlgethan gewesen, wenn ein Feldherr oder der Oberpriester beruhigend aufgetreten wäre und in die Versuche hinein das Wehe des Volkes sich hätte hören lassen? Mindestens hätte dadurch die sonst sehr gute Scene noch an Mannigfaltigkeit und natürlicher Haltung gewonnen.) Der Prophet Daniel erscheint und deutet die geheimnissvollen Züge, dem Gewaltigen verkündend, er sey vom Herrn der Herren gewogen und zu leicht befunden worden. Belsazar will ihn tödten. Die Mutter hält ihn zurück und bittet den Sohn, wie zuvor. Daniel wiederholt die Weissagung. Da diess ohne alle Veranlassung geschieht, so kommt uns das nicht eben prophetisch, sondern beynahe ein wenig zu jugendlich, fast keck vor. In einigen Worten hätte Belsazar selbst dazu Gelegenheit geben sollen, und die Wiederholung wäre der Würde der Person angemessener geworden. Gleich darauf kommt ein Bote, verkündend, dass ein unabsehbares Heer bereits vor den Thoren der Stadt stehe. Das Heer ist doch ein wenig weit vorgerückt — eine kleine Entfernung wäre besser und hätte sich eben so gefährlich ausgenommen. Da ruft Belsazar: „Hat sich denn Alles gegen mich verschworen?“ Der Wehe-Chor fällt wieder ein. Belsazar singt: „Noch lebt Belsazar“ u. s. w. Aber Daniel wiederholt seine Auslegung zum dritten Male, wird aber doch nicht gefangen gesetzt, obgleich es der Scene noch ein Interesse mehr gegeben haben würde, sondern Belsazar begnügt sich, zu singen: „Erschallet, Drommeten!“ u. s. w. Chor der Krieger, in welchen der Chor der Jungfrauen einstimmt, auf welchen ein Chor der Priester folgt. Darauf ruft Daniel seinen Gott wider die Babylonier auf, was diese im Gewirre völlig überhört haben müssen, denn die Krieger und das Volk singen nur einstimmig: „Hinaus in die blutige Schlacht!“ Der Engel der Verheerung schliesst das Ganze mit einem Solo: „Du hast mich gesandt. — Was in die Welten frevelnd sich erhoben, du winkst — es zittert, stürzt, es ist zerstoben.“ Und im Pianissimo endet der zweyte Theil. Die musikalische Haltung ist sehr wohl gerathen, und der Dichter hat an der rechten Stelle dem Tondichter Gelegenheit gegeben, durch mannigfaltige Situationen, die, wie wir gesehen haben, in einigen Puncten noch reicher hätten gemacht werden können und sollen, sein Talent zu zeigen und die Erwartung der Hörer für den dritten Theil gehörig zu spannen.

Dritter Theil. Chor der Perser, $\frac{4}{4}$ Takt. In der That einer der schönsten Chöre des Ganzen, der nicht allein durch zweystimmig nachahmenden Gesang, in den vierstimmigen eingeschaltet, gehoben wird, sondern auch durch ganz einfach und doch seltsam herbeygeführte Harmonieen auf dem Schlusse der rhythmischen Verhältnissglieder eine eigenthümliche Wirkung hervorbringt. Das würde nun den Perser-Chören etwas völlig Charakteristisches gegeben haben, wenn der Gedanke nur festgehalten und die folgenden auf eine ähnliche Weise durchgeführt worden wären. Es ist wahrhaft zu beklagen, dass der Verfasser während der Arbeit des in vieler Hinsicht so wohl gerathenen Werkes nicht auf den Gedanken gekommen ist, auch die Chöre characteristisch von einander zu sondern. No. 2. Chor der fliehenden Babylonier: „Wehe, wehe! losgerissen ist der Tod mit aller Wuth“ u. s. w. Das ist ein unschönes und selbst ein gedankenarmes Bild — auch wird gar zu oft Wehe! gerufen; am Ende wirkt es nicht mehr, was es soll. Daher mag es wohl gekommen seyn, dass der Tonsetzer, der sonst gut zu declamiren versteht, sich zu einer schlechten Declamation in dem Verse hat verleiten lassen. „Und so müssen, weh uns Armen! rettungslos wir untergehn“, weil ihm das viele Weh wahrscheinlich ganz unwillkührlich lästig werden mochte; und so ist denn dieser eingeschobene Angstruf ohne allen Einschnitt und ohne alle Betonung, so wie der ganze Chor viel zu taktmässig gradehin behandelt worden, dass er unmöglich einen lebendigen Eindruck hervorbringen kann, so wenig man ihn auch im Allgemeinen verfehlt nennen darf. No. 3. Chor der Israeliten. Andante assai. „Vater, Heil! aus deinen lichten Höhen sendest du der Hoffnung hellen Strahl!

freudig dürfen wir ersehen nahes Ende unsrer Qual.“ Der Componist hat ihn wie ein Gebet genommen; dennoch könnte die Freude der Hoffnung heller hindurch schimmern im Rhythmischen und Harmonischen, ohne dass sie dem darauf folgenden muthigen Chore der Perser Eintrag thun würde. Dieser Chor, No. 4, wiederholt die Worte des ersten Perser-Chores, behält daher auch mit vollem Rechte denselben Rhythmus und ändert sich nur in der harmonischen Aufeinanderfolge. Darauf reflectirt Belsazar in einem Recitativ, entschliesst sich kühn, unterzugehen, und flucht dem Baal. Noch einmal fleht Nitocris, Tempo agitato: „O höre, mein Sohn, mein einzig Geborner.“ Schön. No. 6. Chor der Israeliten mit kurzem, gebetähnlichen Eingang. Das erste Mal sind die Worte: „Was auch dein Wille, Herr, wir sind bereit“ in jeder Hinsicht vortrefflich; die Wiederholung derselben wird hingegen besonders dadurch matter, dass das Wort Herr auf demselben Tone der Melodie liegen bleibt, da es doch, wie vorher, dem Sinne und der Analogie des Satzes nach durch einen höhern Ton gehoben zu werden verlangt. Darauf im $\frac{3}{4}$ Takte, Andante non troppo forte, ein einfach gehaltener Fugensatz, der völlig klar und nicht ohne harmonischen Reiz ein glückliches Ende erreicht. In No. 7. singt Daniel in einem kurzen Recitativ seinem Volke Trost: „Volk Israels, der Freyheit Stunde naht; bald opfert ihr in Gottes Tempel wieder, in Zion schallen eure Jubellieder, und durch die Wüste ebnet sich der Pfad.“ Eine der schönsten Strophen des Gedichts, auch in Tönen ungesucht schön. No. 8. Chor der Babylonierinnen. Kurz, aber gut gearbeitet. Der Chor verliert sich: die Instrumente ersterben im Ritardando bis zum Pianissimo. Belsazar lässt sich No. 9. im Recitativ mit: „Wehe, weh! ich bin getroffen“ u. s. w. vernehmen. Der Componist konnte nicht wohl anders damit verfahren, als er es that. Aber der Dichter hat diesen Moment so unwirksam, als möglich, herbeygeführt. Er sollte sichtbar von Allen verlassen untergehn, und das ist nicht zu tadeln. Aber mitten in einer vergeblichen Anstrengung, im Lärm der Flucht seiner Krieger oder dergleichen, musste er fallen, wenn wir den Sturz des stolzen Mannes mit dem Antheile hören sollen, der ihm als der Hauptperson des Oratoriums nicht entzogen werden durfte. Soll sich aber der Hörer diess Alles ergänzen, so ist das offenbar zu viel verlangt. No. 10. Die Mutter klagt in einem Recitativ nach einem kurz einleitenden Allegro agitato. No. 11. Klage der Babylonierinnen: „Weh! die Ceder ist gefallen!“ Nicht sehr wirksam. No. 12. Grave. Der Engel der Verheerung hat sein Werk vollbracht und nimmt für diessmal Abschied von der Erde. Darauf Schlusschor der Israeliten, Maestoso e moderato: „Jehovah, dir sey Dank gebracht; uns zu erretten, vermochte deine Macht.“ Freylich konnte sie das thun. Der Ausdruck von der Macht dessen, der die Himmel zusammenrollt, wie ein Gewand, ist doch gar zu wenig gewählt. Die Composition des Chores hat etwas Choralmässiges und ist sehr wohl durchgeführt.

Für Concerte und Singinstitute wird sich das Ganze weit besser, als für die Kirche, eignen. Wir sind überzeugt, dass es überall eine gute Wirkung hervorbringen wird, und empfehlen daher dieses neue Werk des bekannten Verfassers bestens mit ihm gebührenden Lobe.

Nachrichten.

Weimar, Ende Juny 1827. Seit Anfang dieses Jahres wurden im Theater gegeben: *Tancredi* (ital.), dreymal, *die schöne Müllerin, die heimliche Heyrath, die weisse Dame*, zweymal, *Jacob und seine Söhne, der Maurer* zweymal, *Aschenbrödel* viermal, *der Freyschütz* dreymal, *die bezauberte Rose* zweymal, *die Wiener in Berlin* fünfmal, *Schülerschwänke* viermal, *das Hausgesinde, die Hasen auf der Hasenheide* zweymal, *Staberls Hochzeit, Wilhelm Tell*. Neu waren: *die bezauberte Rose* von Gehe und Wolfram, über die früher in einem besondern Berichte gesprochen worden ist, die *Schülerschwänke*, ein ergötzliches Vaudeville, das jedoch nach dem ihm ähnlichen: *Sieben Mädchen in Uniform* weniger Wirkung macht, als es vorher gegeben gemacht haben würde, und *die Hasen auf der Hasenheide*, nach dem Französischen, Musik von Isouard, eine Operette, die eher noch wegen des gewaltig komischen Inhalts und der derben Possen ein Paar Mal von denen, die an so et-

was Gefallen finden, angehört werden mag, als wegen der unbedeutenden Musik. Von den übrigen Stücken und Opern ist früher die Rede gewesen.

Frau von Heygendorf sang nur im *Tancred* und in der *heimlichen Heirath*, in beyden Opern aber mit auszeichnendem Beyfall; Mad. Eberwein gefiel besonders im *Maurer*, der *weissen Dame*, in *Jacob und seine Söhne* und in *Aschenbrödel*; Dem. Schmidt vorzüglich in der *weissen Dame*, im *Maurer*, *Freyschütz* und in *Aschenbrödel*; Mad. Durand, die hauptsächlich im Schauspiele thätig ist, war im *Maurer* als alte Nachbarin im Spiel und Gesang sehr brav, und Dem. Breul genügte als Baronin in der *schönen Müllerin*. Wir wünschen aber, es möge Dem. Breul gelingen, sich von der sehr auffallenden Befangenheit loszumachen, die sie ausser Stand setzt, im Spiel und Gesange sich so geltend zu machen, als es ihr Aeusseres, ihre Stimme und (wir hoffen) ihr Talent gestatten, wenn dieses durch ernstes Studium ausgebildet wird. Dem. Schmidt, die, durch ihr Talent und durch ihre achtungswerthen musikalischen Kenntnisse unterstützt, dem Publikum schon in so mancher bedeutenden Rolle Genuss gewährte, scheint seit einiger Zeit mit weniger regem Eifer, als sonst, und nicht immer mit erwärmender Lust und Liebe ihre Partieen durchzuführen. Wir wissen nicht, ob Unpäslichkeit oder andere vorübergehende Umstände die Schuld tragen, hoffen es aber, und wünschen die baldige Beseitigung derselben, damit die junge liebenswürdige Künstlerin nicht in ihrem Vorwärtsschreiten gestört werde, ohne welches nicht Stillstand, sondern Rückschritte nothwendig eintreten müssen. Herr Oberdir. Stromeier war in *Tancred*, *Jacob und seine Söhne*, *der Müllerin*, *heimlichen Heyrath* durch seine vielleicht einzige Stimme und die in sich vollendete Gesangsmethode unübertrefflich; Herr Kammersänger Moltke entzückte im *Freischütz*, dem *Maurer*, in *Aschenbrödel*, der *weissen Dame*, in welcher letsten Oper auch sein frisches, lebendiges Spiel verdienten Beyfall erhielt; Herr Laroche, der im Lust- Schau- und Trauerspiele fast durch jede Rolle zu der Frage veranlasste, welches Fach denn nun eigentlich das seinige sey, da er jede Rolle trefflich, die meisten vollendet giebt, leistete sehr Lobenswerthes im *Maurer*, *Freischütz*, der *weissen Dame*, *heimlichen Heyrath*, und feyerte als Simeon in *Jacob und seine Söhne* einen wahren Triumph. Hr. Franke zeigt fortwährend das lobenswertheste Streben nach dem Höhern, was auch dankbar vom Publikum erkannt wird; er genügt in jeder ihm zugetheilten Rolle und erfreut sich in vielen eines wohl erworbenen Beyfalls. Herr Seidel als Tenor-Buffo steht mit vollem Recht in hoher Gunst des Publikums, und Herr Klein ersetzt, was seiner Stimme an metallvollem Klange abgeht, durch tiefgefühlten Vortrag. So ist z. B. seine Ausführung der kleinen Arie in Asdur des Grafen im *Maurer* wahrhaft musterhaft zu nennen. Die Ausführenden ganz kleiner Partieen übergehen wir, um nicht zu weitläufig zu werden, erkennen aber gern den Fleiss und die Sorgfalt an, womit auch solche Partieen gegeben werden. Die Chöre gehen meistens gut, nicht selten vortrefflich, doch vermisst man zuweilen, vorzüglich bey dem Männerchor, die lebhaftere Theilnahme an der Handlung, und der Frauenchor ist verhältnissmässig meist zu schwach, da es ihm an kräftigen, vollen Stimmen fehlt.

Abgegangen ist Mad. Hartknoch, wie es heisst, nach Petersburg zu ihrem Gatten, Herrn Ed. Hartknoch, der dort als Lehrer der Musik und des Pianofortespiels in günstigen Verhältnissen lebt. Neu engagirt ist Dem. Sutorius, zuletzt beym Königstädter-Theater in Berlin. Sie hat in mehren Lust- und Schauspielen ausgezeichneten, verdienten Beyfall erhalten und die Gesangspartieen der *schönen Müllerin* und *Aschenbrödel*, so wie kleinere in den *Wienern in Berlin*, den *Schülerschwänken* und den *Hasen auf der Haseinheide* recht lobenswerth durchgeführt. Ihre Stimme hat Metall, ist zwar dünn, aber angenehm und meistens rein. Nur an einigen Abenden war sie, wahrscheinlich wegen Unpässlichkeit, zuweilen zu hoch, oder, wie es der gemeine Ausdruck benennt, zu scharf. Sie singt mit Ausdruck und vieler Grazie, und so übersieht man den Mangel an eigentlicher Schule.

In der Kirche hörten wir Cantaten von Mozart, A. Romberg, C. Eberwein, eine Messe von J. Haydn, ein Te Deum von Hasse und mehre Stücke aus Haydn's *Schöpfung*, Graun's *Tod Jesu* und Händel's *Messias*. Die Ausführung unter der Leitung des Herrn Musikdirector Eberwein war zu loben.

Ueber das einzige bisher gegebene Concert

Hiervon habe ich nicht nur öffentliche Proben abgelegt, sondern auch in den zwey höheren Abtheilungen, wo die Quart nicht mehr vorsticht, weil die Verhältnisse in der Höhe sich pyramidalisch zuspitzen, ganze Stücke mit einem *Gedakt* oder *Nassat* $2\frac{2}{7}$ Fufs, *g* zum *c* und mit einer *Superoctav* 2 Fufs *c* zum *C* *) gespielt, ohne dafs Jemand einen Mifsstand, der sonst im Orchester unerträglich wäre, hätte wahrnehmen können.

Ich habe also schon ohne irgend einen Untersatz gespielt, und wem würde je einfallen, dafs folgendes *Bicinium* **) (eine Art *Galimathias*) dem Ohr behagen könne:

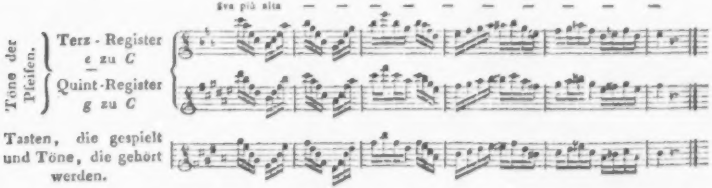

Allein man vernahm die Töne von diesen Tasten, die doch gar nicht vorkamen, man vernahm eine gläserne Harmonie und die dem Anscheine nach konfusen (blos Bey-) Töne verschwanden und konzentrirten sich im dritten Klang.

Wie sehr nun durch die künstliche Erzeugung der Grundtöne, durch eine so ungewohnliche Einrichtung bey einer neuen Anlage die Kosten gemindert werden müssen, erhellt daraus, dafs auf Rechnung seiner Preuss. Majestät eine Orgel in *Neu-Ruppin* gebaut wird, die 4 Klaviere und einen majestätischen Bafs erhält, der an Gravität alle Orgeln in Europa übertrift, und doch nicht mehr Pfeifen zählt als 875 und nicht mehr kostet als — 3000 Thaler. Kann man aber die Natur zu einer *Konsonanz* bewegen, kann man ihr einen Grundton entlocken, der der Stammvater der Konsonabilität ist, und ausser dem Instrument liegt: so dürfen wir auch versuchen, uns einer *Resonanz* zu versichern, die im Gebäude der Kirche oder des Saals liegt. Ich will sagen: sind wir so weit gekommen, um einzusehen, wie man mit kleinen Pfeifen mehr Tiefe und Gravität erzwingen könne, als bisher mit grofsen Pfeifen nicht möglich war: so fragt sich: wo ist in der Kirche oder im Konzert-Saal der Standpunkt, dafs wenige Stimmen mehr Würkung thun, als bisher mit vielen nicht möglich war?

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Siebenter Brief.

(Fortsetzung a. d. 28sten St. d. 3ten Jahrg.)

Hamburg, den 22 April 1801.

Sie beklagen sich, und vielleicht mit Recht, lange nichts über *unsern* hiesigen musikalischen

*) Um die Register genau zu bestimmen, so gebe ich die Verhältnisse an, die sie zum gewöhnlichen Mafsstab, dem 8 fussigen *C*, haben. Es versteht sich aber von selbst, dafs, da ich mit puren Quarten spiele, den Grundregister *C* nicht mit angezogen hatte. d. Verf.

**) Die Töne der Terz-Register sind der Deutlichkeit wegen in *Es* und die Töne des Quint-Register in *Fis* geschrieben. d. Verf.

(Hofconcert am 2. Februar 1827) ist früher berichtet worden.

Im Theater hörten wir während der Zwischenakte die Herren Franz Stromeier, Heinrich Romberg, Kunert, Stöhr, Schmidtbach. Hr. Stromeier (Sohn des Oberdir. Hrn. Stromeier) blies Hornvariationen von Adam mit schönem Ton, bedeutender Fertigkeit und gutem Vortrag, und wurde als Hofmusikus in der Kapelle aufgenommen. Hr. Romberg, Sohn des verstorbenen Kapellm. Andreas Romberg, spielte ein Concertino und ein Rondo für die Violine, beydes eigne Composition, mit vollem Ton, vollkommen reiner Intonation, vieler Kraft und grosser Fertigkeit. Die Composition ist zwar nicht besonders originell und hervorstechend, aber sehr verständig geordnet und dem Instrumente angemessen, so, wie sie dem Künstler, der reine Virtuosität zeigen will, am besten zusagt. Hr. Kunert aus Böhmen liess sich auf der Aura (Mundharmonika) hören. Er spielte auf sechzehn verschieden gestimmten und abwechselnd gebrauchten Maultrommeln mehre Stücke, unter denen Variationen über „Mich fliehen alle Freuden" und ein Potpourri über Themen aus *Preciosa* am meisten gefielen. Die Oberstimme gleicht einem leisen doch vollen Flötentone, der Bass ähnelt auf schöne Art dem Klange der Posaune, und täuscht sich Ref. nicht, so vernimmt man zuweilen die mitklingenden Töne der Akkorde, besonders die Quinte und Octave, als ätherisch hallende Mitteltöne. Die ungeheure Fertigkeit (Sechzehntheil-Figuren im Allegro), die hohe Reinheit, die vollkommenste Deutlichkeit und das Anschwellen der Töne, so wie das Verhallen derselben im leisesten Pianissimo erwerben Hrn. Kunert Bewunderung, die ihm auch nebst dem rauschendsten Beyfalle hier zu Theil wurde. Herr Stöhr aus Stollberg am Harz, noch nicht volle dreyzehn Jahre alt, von unserm kunstliebenden Grossherzog unterstützt und seit einiger Zeit Schüler des Hrn. Musikdirector Götze, dessen gute Schule an dem Spiele des kleinen Virtuosen schon sehr bemerkbar war, spielte Variationen von Maurer über „God save the king" mit einer für sein Alter seltenen Kraft, Sicherheit und Reinheit der Intonation. Viele vorkommende Doppelgriffe führte er völlig rein und sicher aus. Hr. Schmidtbach aus Prag, noch Jüngling, blies ein Divertimento und ein Concertino für das Fagott, beydes von seiner Composition. Er hat einen schönen, vollen Ton, sehr grosse Fertigkeit und eine Höhe (bis zweygestrichen Es), die Ref. bisher noch nicht hörte. Die höhere Region des Fagott's hat nun Hr. S. vorzugsweise ausgebildet, und hier leistet er wirklich sehr Ausgezeichnetes; aber darüber hat er die mittleren, und noch mehr die tieferen Töne des Instruments etwas vernachlässigt. Wir wünschen, er möge das (offenbar absichtlich) Versäumte nachholen, was ihm leicht ist, damit er über das ganze Instrument herrsche und den Rang als Virtuos erreiche, welchen zu erreichen blos von ihm abhängt. Die Composition des Hrn. S. hatte den einzigen Werth, seine Vorzüge als Virtuos geltend zu machen.

Am 20sten July war die letzte theatralische Vorstellung im Abonnement. Von neuen Opern, deren Aufführung vorbereitet wird, nennt man Auber's *Schnee* und Rossini's *diebische Elster* und *Belagerung von Corinth*. Das Theater bleibt, wie gewöhnlich, bis gegen die Mitte Augusts geschlossen.

Manchesley.

Historisch genommen, denkt man sich das grüne Gewölbe des Reichthums gesammter Künste aufgethan und aller Welt Kunstfreunde sich dessen Fülle stets erfreuend.

Näher und psychologisch betrachtet ist diess aber nicht so. Der universelle Mensch ist doch wieder so eng, dass ihn ein einziges Interesse ganz erfüllt, ja dass seine Seele nur je Eines zu hegen vermag, und so schreitet gewöhnlich der Kunstfreund von Interesse zu Interesse fort. Stellung der Umstände, Gelegenheit, durch Gespräch, Debatte, Zeitereignisse aufgeregter Antheil, Erwerb eines Kunstwerks, Eintritt einer bedeutenden Kunst-Erscheinung sind es, die von aussen — innere organisch-ästhetische Entwickelung, Entwurf zu irgend einer Production, die von innen den Genius aufregen, alle seine Ideen in Bewegung setzen und um diesen Einen Kern versammeln.

War schon einmal einen jungen Birnenschwarm gesehen, der in der Luft in unruhigen Wirbeln herumtreibt, der Königin nachzieht und sich endlich in einem Klumpen da anlegt, wo sie Platz genommen, der hat ein Bild der Seelen-Function eines warmen Kunstfreundes.

Es ist fast überflüssig, zu sagen; was den-

selben enthusiasmiren kann: Eine neue Oper, Missa, Requiem, Drama, eine beabsichtigte Kunstreise, eine gesehene Kunstsammlung, ein Gemäldeschatz, ja der Erwerb eines einzigen Gemäldes oder anderen Bildwerks, ein grosser Virtuos, Sänger, Schauspieler, u. s. w.

Auf eine solche bedeutende Anschauung, Eröffnung einer neuen Welt, richtet dann der Kunstfreund sein liebendes Auge, er lebt und webt darin, bezieht all sein Wissen darauf und sucht dieses dem neuen Schönen zu lieb zu erweitern. Er lebt und lernt nur an ihm fort.

Der Kunst-Enthusiasmus hat mit dem Verliebtseyn die Aehnlichkeit, dass er auch eine Entzündung der Seele ist, verursacht durch Berührung (sinkend und gezogen) eines wahlverwandten Wesens, in dessen Unendlichkeit man sich je mehr und mehr versenkt, so dass man sich endlich mit ihm allein in der übrigen Welt isolirt, und nichts mehr zu brauchen und zu wollen scheint, als nur dieses.

Der Kunstfreund, auch der verständigste, universellste, frage sich, ob er nicht neben seinem Reichthum latenter Interessen immer Ein freygewordenes gehegt und gepflegt, und an der Folge solcher Interessen sich grossgezogen.

Diese psychologische Wahrnehmung gibt einen Wink für die ästhetische Erziehung des Menschen. Wer Etwas werden und leisten lernen soll, muss Vieles auf Eins beziehen. Schule allein bewirkt hier wenig, es muss mit einem warmen, fast leidenschaftlichen Antheil geschehen, den nur das Leben mit seinen wechselnden Neigungen, seiner sinnlichen Gewalt, seinen Glückgaben verleiht. Hundert rechte Erfahrungen sind am Ende des Menschen Welt.

Wer also nicht blosse Kunstliteratur, sondern wahren Kunstsinn und Gefühl besitzen will, der muss in der Kunst stets gelebt und geliebt haben. Während die Anderen ruhig hinnehmen, was an sie kommt, ist er seinem Gegenstande, wie einer Geliebten, mit Leib und Seele zugethan; während Jenen tausend Stunden verloren gehen, ist er in Herz und Sinn bewegt und thätig.

Wenn der Mensch und der Künstler, Kunstfreund, das ist, was er erlebt hat, so kommt gewiss derjenige am weitesten, dem sein Erlebtes lange nachgeht; er nähert sich dem Meister eines bedeutenden Kunstwerks dadurch, dass ihm dessen Werk zur Erfahrung, zum Anliegen wird, und ihn so lange beschäftigt, als jenem seine Vollbringung.

* * *

Jedes Kunstwerk wächst während des Schaffens durch Einfluss des Lebens. Daher soll der Künstler wo möglich das seinem Kunstwerk harmonische leben, denn jetzt ist er den leisesten Eindrücken offen und nimmt Bezüge wahr, an denen er sonst ohne Interesse vorüberging. Kein Künstler darf sich lange dem Umgang, der Natur entziehen; die Welt nährt ihn und mildert seine künstlerische Manie.

Kurze Anzeige.

Variations pour Pianoforte et Clarinette, composées par le Baron Charles de Beyerbourgh. Chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Kraft und Lieblichkeit vereinigen sich in diesen Variationen. Der Verf. ist ein gründlicher Compositeur, der sein Thema nicht oberflächlich und in's Blaue hinein, sondern mit Besonnenheit und guter Kunst variirt, und eben deshalb, was sonst bey diesem Genre leicht vorkommt, nicht ermüdet und langweilt. Das nach einem kurzen Andante con moto eintretende Thema ist, wie es seyn soll, höchst einfach (wenn Rec. nicht irrt, eine Melodie zu dem Liedchen von Göthe:

Mir ist auf der Welt nichts lieber, u. s. w.)

und eben wegen seiner Einfachheit zu Veränderungen gleichsam auffordernd. Es folgen dann in verschiedenen Taktarten 14 wohlerfundene, mit Fleiss und Geschmack ausgearbeitete, sehr gefällige, mitunter nicht allzuleichte, aber auch nicht allzuschwierige Variationen, die jedoch geübte Spieler und besonders eine gute linke Hand erfordern. In der Begleitung der Clarinette (allenfalls kann die Violine ihre Stelle vertreten) sind die Eigenheiten derselben geschickt benutzt, um mit den Passagen des Pianofortes ein angenehmes Ganzes zu bilden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juny. Nº. 30. 1827.

Kirchengesang.

Die Klage über schlechten Choralgesang der Gemeinden ist allgemein und gerecht. Aber man ist ungerecht, wenn man alle Schuld auf die Gemeinden wälzt, und man täuscht sich, wenn man hofft, durch richtigen, mehrstimmigen Choralgesang in den Schulen könne dem Uebel wenigstens in der folgenden Generation abgeholfen werden. Dass man in vielen Schulen die Choräle mehrstimmig singen lässt, daran thut man sehr wohl und löblich, und es wäre zu wünschen, es geschähe überall; aber der Choralgesang in den Kirchen wird dadurch allein nie verbessert werden, so lange es den Organisten, die doch wohl nur deswegen Orgel spielen, damit der Choralgesang richtig und gut sey, frey steht, so toll und thöricht zu spielen, als es die meisten thun, besonders diejenigen, die für gute, wohl gar für die besten gehalten werden. Denn diese, die mehr oder weniger allgemeine Kenntniss der Musik haben und viel oder wenig von der Harmonie wissen, gerade diese sind es, die alle ihre Kräfte aufbieten, den Choralgesang der Gemeinde so elend zu erhalten, als er wirklich ist, und ihn, wo möglich, noch elender zu machen. Die Beschuldigung ist hart, aber buchstäblich wahr. Es giebt wohl nirgends eine Gemeinde, mit der man es durch Aufbietung aller möglichen Mittel selbst nach Jahren dahin bringen könnte, dass sie die Choräle rein vierstimmig singen lernte. Wer den musikalischen Sinn des Volks in Masse kennt, wird das zugeben, und ich glaube daher, dass es noch keinem besonnenen und mit den musikalischen Fähigkeiten der Menge, als Menge betrachtet, vertrauten Manne im vollen Ernste eingefallen ist, das Volk je bis zum reinen vierstimmigen Gesange bringen zu können oder zu wollen. Aber so baar und ledig alles musikalischen Gehöres ist keine Gemeinde, dass sie nicht nach und nach die Melodie und den Bass der gewöhnlichen Kirchengesänge richtig singen lernen sollte, wenn ihr nur immer dieselbe Melodie und derselbe Bass auf der Orgel gespielt werden. Also wäre, da diese gute Meynung von dem musikalischen Gehöre des Volks wohl nicht bestritten werden wird, mit der Zeit wenigstens ein richtiger zweystimmiger Choralgesang zu erwarten, wenn alle Kirchengesänge immer auf dieselbe Weise und immer in einer solchen Tonart gespielt würden, dass es den Frauenstimmen möglich wäre, nach der Höhe hin, und den tiefen Männerstimmen, in die Tiefe auszureichen. Fänden sich nun auch einige Frauen- und Männerstimmen so beschränkt, dass sie selbst den in den meisten Chorälen nur geringen Umfang nicht hätten, so würde, immer angenommen, dass der Organist jeden Choral Jahr aus Jahr ein in jeder Beziehung auf Melodie, Harmonie, Tonart u. s. w. auf dieselbe Weise spielte, hierdurch nicht allein kein Uebelstand entstehen, sondern daraus sogar etwas Gutes hervorgehen. Denn die Soprane würden sich für die höheren Töne einen Alt bilden, die Tenore aber bey hohen Stellen der Melodie entweder einige Töne des Basses ergreifen, oder sich auch wohl eine tiefere Mittelstimme machen. Ich behaupte nun zwar nicht, dass jener Alt und dieser Bariton den Regeln des reinen Satzes entsprechen werden, und gebe gern zu, dass sehr leicht auf solche Weise verbotene Octaven und Quinten und dergl. entstehen können, bin aber fest überzeugt, dass unter der obigen Annahme wohl nur höchst selten und nur in einzelnen wenigen Stimmen harmoniefremde Töne zum Vorschein kommen werden. Diese von wenigen Stimmen gesungenen fremden Töne aber würden wohl kaum dem feinsten Ohre bemerkbar seyn, und wer möchte an jenem kunstlosen Mittelstimmen und an ein paar Octaven und Quinten Aergerniss nehmen, wenn wirklich nur Intervalle des eben erklingenden Ak-

kords gehört würden, während man jetzt in mancher Kirche wenigstens eben so viele falsche, als richtige Töne hört, in der Melodie und dem Basse sowohl, als in einer Art Mittelstimmen, die jedes musikalische Ohr zerreissen. Aber wie gesagt, die arme christliche Gemeinde hat wenige oder gar keine Schuld. Denn die Organisten (Ausnahmen mag es geben, aber ich kenne sie nur nicht, und selten sind sie gewiss) erlauben sich nicht nur, in einem und demselben Liede für die verschiedenen Strophen verschiedene Bässe und Akkorde zu gebrauchen, sondern auch wohl da und dort die Melodie etwas zu verändern. Durch die Veränderung der Harmonie, so wie durch die Wahl verschiedener Tonarten glauben sie sogar etwas recht Löbliches zu leisten, da es eine ziemlich allgemein verbreitete Meynung ist, man könne dadurch die Wirkung der Worte des Liedes ungemein erhöhen. Daher ist schon oft mündlich und schriftlich gelehrt worden und wird noch gelehrt, ein tüchtiger Organist solle Tonart und Harmonie nach dem Inhalte des Liedes wählen, da in unseren Gesangbüchern viele Lieder von dem mannigfaltigsten Inhalte nur eine Melodie haben. Diesem Uebelstande nun will ich keineswegs das Wort reden, ob es gleich bey weitem nicht so schlimm damit ist, als man es macht; aber es scheint mir, um mild zu urtheilen, höchst sonderbar, dass man ein kleines Uebel, welches ganz gewiss nur den wenigsten Mitgliedern der Gemeinde bemerkbar ist, beseitigt und nun in ein viel grösseres geräth, das den ganzen Choralgesang in ein unmusikalisches Gepärre verwandelt. Und selbst den Fall gesetzt, dies geschähe nicht, so ist es mit den beliebten Veränderungen der Harmonie, Tonart u. s. w., eine gar sehr missliche Sache, da schwerlich die meisten Organisten im Besitze solcher musikalischer Kenntnisse und solcher allgemeinen Bildung sind, dass man ihnen dergleichen Abänderungen getrost anvertrauen dürfte. Wie greulich manche darin verfahren, wird jeder Leser dieser Zeilen zu bemerken wohl einmal Gelegenheit gehabt haben. Mir wenigstens und einigen meiner Freunde, die wohl wissen, was Harmonie sey, ist es nicht selten begegnet, in einem Kirchenliede still schweigen zu müssen, da es uns unmöglich war, die Folge der Akkorde schnell genug gehörig aufzufassen, um uns einen Bass zu bilden. Wenn es aber Musikern von Profession, die zugleich Componisten sind, so geht, wie sollen sich Männer und Frauen ohne alle musikalische Kenntnisse zurecht finden! Ob es überhaupt bey vielen Organisten um Sinn und Geschmack gut bestellt sey, kann man am besten aus ihren Zwischenspielen zwischen den einzelnen Zeilen eines Verses u. s. w. beurtheilen, wo oft gar wunderlich närrisches Zeug zum Vorschein kommt. Es kann aber auch kaum anders seyn, da die Idee solcher Zwischenspiele schon an sich wunderlich und närrisch ist. Sie sollen, wie die Leute sagen, die eine Zeile eines Choralverses mit der andern verbinden und durch geeignete Akkorde, oder auch durch kleine Passagen aus dem Schlusston einer Zeile in den Anfangston der folgenden einleiten. Das eine, wie das andre ist völlig unnöthig und überflüssig. Unsere Choralmelodieen sind, wie es recht ist, so einfach, dass in keiner einzigen ein Schlusston einer Zeile gefunden wird, der dem Anfangstone der folgenden in melodischer oder harmonischer Beziehung so fremd wäre, um das beliebte schnörkelnde Ueberleiten nöthig zu machen — und zum Ausfüllen der kleinen Pausen, die durch die gewöhnlichen Fermaten am Ende der Zeile entstehen, ist jener geschmacklose gothische Firlefanz, der mit dem von der Gemeinde ausgehaltenen Tone gar oft schreckliche Dissonanzen macht, das möglichst schlechte Mittel. Viel besser, als durch solch Quinkeliren, und mit weit einfach erhabnerer Wirkung wird der ausgehaltene Schlussakkord der Orgel erklingen. Und warum macht man denn so lange Fermaten? Es möchte schwer seyn, diese Frage genügend zu beantworten. Ich gebe gern zu, dass keine Gemeinde jemals wird dahin gebracht werden können, die Choräle streng rhythmisch zu singen, ja ich will sogar einräumen, dass diess, wenn es auch möglich wär, nicht gut seyn würde, obgleich sich dafür wohl eben so viel sagen liesse, als dagegen — aber ich kann dennoch nicht begreifen, warum man sich durch jene Zwischenspiele während der Fermaten und nach denselben alle Mühe gibt, den Choral so unrhythmisch, als möglich, zu machen, da man ihn mit weit weniger Mühe der Strenge im Rhythmus näher bringen könnte. Dass diess möglich sey, lässt sich zwar auch ohne Versuche und Erfahrungen einsehen, aber ich habe darüber sogar einen praktischen Beweis erhalten, der jeden Zweifel niederschlägt. In einer kleinen Stadt Westphalens, wo im Volke weit weniger Sinn für Musik herrscht, als z. B. in

Sachsen, Thüringen u. a. O. wurde der Organist der Hauptkirche an einem Sonntage kurz vor dem Anfang des Gottesdienstes plötzlich krank. Man hatte gleich keinen andern Organisten und bat daher einen Schullehrer, der nicht übel Clavier spielte, der aber selten oder nie Orgel gespielt hatte, die Orgel zu übernehmen. Er präludirte einfach und kurz, spielte die Choräle genau, wie sie im Choralbuche standen, und machte zwar zwischen den verschiedenen Versen ganz kurze, langsame, meist nur in einigen passenden Akkorden bestehende Zwischenspiele, gar keine aber zwischen den Zeilen der Verse. Diess fiel um so mehr auf, als man von dem bestallten Organisten, der einigen Ruf hatte, ganz das Entgegengesetzte gewohnt war, und man sprach ein paar Tage unter den Bürgern davon. Aber sonderbar genug, keine Stimme erhob sich dagegen. Alle urtheilten einstimmig, die Gesänge hätten viel feyerlicher geklungen und Alles sey viel richtiger und ordentlicher gesungen worden, als sonst.

Aus diesen Betrachtungen ergiebt sich mir das Resultat, dass es mit dem Kirchengesange besser werden könne und müsse, wenn man das höchst einfache Mittel anwendet, das ich hiermit vorschlage. Jedem Organisten werde es zur unerlässlichen Pflicht gemacht, alle Choräle genau so zu spielen, wie sie das eingeführte Choralbuch enthält, und sich zwischen den einzelnen Zeilen der Verse sowohl, als zwischen zwey Versen alles klimpernden Zwischenspiels zu enthalten, statt desselben aber, wenn doch Zwischenspiel seyn soll, nur einige einfache Akkorde, z. B. höchstens drey zwischen den Zeilen und wenige mehr zwischen den Versen anzugeben — für seine künstlerischen Leistungen aber sich mit den Vor- und Nachspielen zu begnügen, in denen er sich so gross zeigen kann, als er es vermag. Wie man bey der Anwendung dieses Mittels für das Beste, was hier zu erreichen steht, leicht noch dadurch sorgen könne, dass man nur gute Choralbücher gebrauche, unter den für ein Versmaas vorhandenen mehren Melodieen gleich ein für allemal die passende für jedes in dem Gesangbuche befindliche Lied bestimme, und die schwachen Organisten ermuntere, sich die oben angegebenen einfachen Akkorde als Zwischenspiele aufzuschreiben, oder gleich das Choralbuch für diesen Zweck bearbeite — diess sey, um hier nicht zu sehr ins Einzelne zu gehen, nur angedeutet. — Möge mein Vorschlag, der vielleicht nichts Neues, aber doch nur Gutes enthält, von denen beherziget werden, denen die Sache obliegt, und möge die Ausführung desselben unsern Kirchengesang mit der Zeit so rührend und erhebend machen, als er es seyn kann.

W. im Juny 1827.

H. F. A.

Nachrichten.

München. Noch immer sind die Darstellungen unserer Opernbühne durch den Hintritt der Mad. Vespermann wie gelähmt; denn Dem. Schechner, welche sehnlich erwartet wird, sammelt noch nordische Lorbern, um mit ihnen geschmückt im nächsten Herbst in München, ihrer Geburtsstadt, einzuziehen. Man behalf sich, so gut man konnte. *Macdonald*, am 26sten April, ging so mit durch. Hat Mad. Hölken am 1sten May, als Emmeline auch Bedeutendes geleistet, so wird sie doch schon durch den Ruf des Aufsehens, den eine andere Emmeline, nun bald die unsere, in Berlin gemacht, etwas in Schatten gestellt. Am 11ten erschien Dem Sigl, nach ihrer schweren langen Krankheit, wieder auf der Bühne als Rosine in dem verdeutschten Rossini'schen *Barbier von Sevilla*, und wurde jubelnd empfangen. Man überzeugte sich bald, dass ihre seltenen hohen Töne, zu welchen sie sich, nach ihrer Singweise, bald emporschwang, in nichts gelitten, und sie folglich, da sie ihren schweren Kampf bestanden, noch lange eine Zierde unserer Bühne bleiben werde. Mit entschiedenem Glücke trat am 22sten Hr. Breitinger aus Karlsruhe als Georg in der *weissen Frau* auf und erwarb sich als Sänger und zugleich als gewandter Schauspieler die vollste Anerkennung. Seine Stimme, ein ächter Tenor, kömmt zwar rein aus der Brust, verweilt aber doch etwas in der mittlern Region, ehe sie hell zum Munde herausströmt. Durch ein aufmerksames Selbstbeobachten bey den täglichen, jedem Sänger unentbehrlichen Uebungen (Solfeggiren) und einer geeigneten Haltung des Kopfes wird sich dieser Defect leicht verlieren. Hr. Breitinger wird bald unter den ausgezeichneten Sängern Deutschlands

genannt werden. Man bedauerte es, ihn nicht in weiteren Darstellungen sehen und die verdiente Zufriedenheit aussprechen zu können.

Diese etwas magere Opernausbeute wurde reichlich vergütet durch den Taglionischen Tanz- und Pantomimen-Cyclus in zwölf Vorstellungen, vom 21sten April bis 9ten Juny. *Danina oder Jocko, der brasilianische Affe*, hat es der *Aglae* und dem *Zephyr mit der Rose* weit zuvorgethan. Er kam fünfmal auf die Bühne und wurde jedesmal mit gleichem Wohlgefallen aufgenommen, ja bewundert. Die Musik zu dieser artigen mimischen Darstellung ist von Hrn. Lindpaintner in Stuttgart. Von der Erfindung, Anordnung und Ausführung dieser Taglionischen Balletts und Anacreontischen Divertissements, wie *Aglae* und *Zephyr* genannt werden, lässt sich nur Ruhmwürdiges sagen. Es muss dem Correspondenten leid thun, dass es seines Amtes nicht ist, in das Höhere derselben eingehen zu dürfen. Das Publikum, und eben so Hr. Taglioni selbst, hatten gewünscht, statt der vielen Wiederholungen anderes Grösseres und Bedeutenderes von seinen Arbeiten auf die Bühne bringen zu können. Auch vernahm man mit Vergnügen, dass schon Vorkehrungen dazu gemacht würden. Allein — Hindernisse erhoben sich — Hrn. Taglioni's Wünsche gingen nicht in Erfüllung, und das Publikum fand sich in seinen Erwartungen getäuscht.

Von reisenden Tonkünstlern sprachen während dieses Zeitraumes bey uns zu und gaben öffentliche Concerte: zuerst Mad. Weiss, fürstlich-Taxische Sängerin aus Regensburg. Sie gab sich viel mit Rossini ab, doch nicht sehr zu seinem Ruhme, auch nicht immer zu ihrem Vortheil. Andere Compositionen würden ihr wahrscheinlich mehr zugesagt haben. Man gab gern zu, dass die an sich verdienstvolle Sängerin an dem Abend ihres Concertes nicht ganz bey voller Stimme gewesen. — Mad. Parravicini hatten wir schon vor mehren Jahren gehört, und ihrer grossartigen Behandlung der Violine alle Achtung bezeigt, die sich auch diessmal nicht minderte, ungeachtet die Zeit seither Vieles anders gestaltet hat. — Hrn. Braun, Fagottisten in der fürstlich Fürstenbergischen Kapelle, kann man einen guten Vortrag, eine geschickte Behandlung seines Instruments, und viele Fertigkeit auf demselben keineswegs absprechen; sein Ton lässt jedoch Vieles zu wünschen übrig; auch wollte man bemerkt haben, dass manche schwierige Stelle nicht ganz gerundet ausgefallen — welches ihm gar nicht zu verdenken ist. Es wird Jedem etwas unheimlich zu Muthe, wenn er in einem menschenleeren Hause einige Zeit zu verweilen veranlasst wird. Auf ihrer Reise nach Petersburg veranstalteten auch am 13ten Juny Hr. Celli und Mad. Toussaint ein Concert, wobey wir als Seltenheit bemerken, dass dabey gar nichts von Rossini vorkam. Ersterer sang nur komische Stücke, die er auch mit Pantomime begleitete, fast ohne Stimme, deren ein ausgezeichneter Buffo in Italien aber auch nicht bedarf. Mad. Toussaint besitzt viele Kunstfertigkeit, es fehlt ihr auch gar nicht an einer guten klangvollen Stimme, doch gehört auch ihre Methode mehr der komischen Bühne, als dem Concerte an. Eine sorgfältigere Auswahl der Gesangstücke ist ihnen durchaus nöthig, wenn sie anders auf ihrer weiten Reise in Concertsälen auftreten und dem deutschen Geschmacke zu ihrem Besten sich fügen wollen.

Da uns diessmal die Gegenwart nur wenig Bedeutendes darbot, so machen wir einen Schritt in die Vergangenheit zurück. Die Kunst hat, wie man wohl immer sagen hört, kein Vaterland, man achtet sie und huldiget ihrem Verdienste, wo man es finden, woher es auch kommen mag *). Wir glauben demnach, dass das vielgelesene Blatt der allgemeinen musikal. Zeitung auch uns einen, wenn auch nur beschränkten Raum zu einem anspruchlosen Denkmale, welches wir zweyen vor Kurzem dahingegangenen trefflichen Männern errichten möchten, gönnen werde.

1) Joseph Grätz.

Selten hat irgendwo ein Künstler so grossen Ruf sich erworben, so grosses Aufsehen gemacht,

*) In dem hiesigen sehr beliebten Tageblatte, *Flora* genannt, findet sich unterm 12ten Juny wörtlich folgender Artikel: „Die Administration der hiesigen Metropolitankirche (zu München nämlich) hat einem jungen Tonkünstler und Compositeur, Hrn. C. L. Drobisch aus Leipzig, für die Aufführung zweyer von ihm sehr geistreich componirten Messen in der hiesigen Domkirche, einen silbernen Becher mit der Inschrift: Carolo Ludovico Drobisch Administratio Eccles. Metropol. Monachii 1827. zum Geschenke gemacht, und dadurch nicht nur bewiesen, dass sie die Kunst ehre, sondern auch einen erfreulichen Beweis ihrer edlen Gesinnung gegeben".

ohne dabey je durch ein bleibendes Kunstproduct oder eine gediegene Schrift seine Talente beurkundet zu haben, als dieser vor Kurzem gestorbene Tonsetzer, über den wir hier eine kurze Nachricht geben. Seit den 36 Jahren, während welcher er unter uns lebte und wirkte, wurde keinem der hier lebenden Kunstverständigen eine so umfassende Kenntniss des musikalischen Satzes zugetraut, von keinem glaubte man, dass er so in die Tiefen der Kunst eingedrungen wäre, als eben er. Schon gleich nach seiner Ankunft in München drängten sich Schulen von aller Art und Farbe zu ihm, um seine Lehre zu hören. Selbst Karl Cannabich, schon wie ausgebildet, der (wir glauben aus Berlin zu uns gekommene) fertige Clavierspieler Lauska, und so viele Andere, schon zu Künstlern gereift, schlossen sich an ihn an, nahmen bey ihm Unterricht, suchten seinen Ruf erhöhen, ihm Fortkommen zu verschaffen. Es gehörte, so zu sagen, zum guten Tone, bey ihm Lection zu nehmen. So muss sich wohl Jeder wundern, dass er, bey dieser ihm so vortheilhaften Stimmung des Kennerpublikums, nie zu äusserer Ehre gelangte, und mit dem Prädicat eines Hofclaviermeisters — welches ihm gar keine Obliegenheit auflegte, so dass er während seines ganzen hier zugebrachten Lebens auch nicht einmal, weder am Hofe, noch in einem Concertsaale ein Clavier berührte — die Welt verliess. Es konnte jedoch nicht anders kommen.

Hr. Grätz schrieb die Musik zu einem unbedeutenden Werkchen: *Das Gespenst mit der Trommel*, zu einer Zeit, als D'Alayrac's liebliche Lieder allgemein im Gange waren, und fiel damit ganz durch. Er schrieb mehre Messen und andere Kirchenstücke, welche vorzüglich in der Augustinerkirche, wo sich damals ein ausgezeichneter Chor von Meistern und Dilettanten versammelte, aufgeführt wurden, und schrieb sie nicht in dem Styl älterer Meister, nicht mit contrapunktischer Form, er schrieb sie im modernen Styl, mit schmetternden Trompeten, Pauken, schreienden Hoboen etc. aber alles war so dürre, saft- und marklos — man glaubte sich unter den Himmelsstrich und in das Zeitalter der Sebastian Bache und Kirnberger versetzt. Nie wurde am Hofe eine Arbeit von ihm aufgeführt, man hatte so etwas nie von ihm verlangt, und er es nie gewünscht. So beschränkte er sich selbst auf die Lehre der Composition. München hatte aber nie ein Conservatorium oder eine andere öffentliche musikalische Kunstanstalt dieser Art. Die Plane, so etwas nach Aufhebung der Klöster zu errichten, scheiterten theils von selbst, theils wurden sie auf mancherley Weise vereitelt. Seine Lehre blieb demnach immer nur Privatunterricht. Man rühmte an ihr eine klare Auseinandersetzung der Akkorde, ihres Gebrauches, ihrer Anwendung; er lehrte dann in sehr fasslichem Vortrage Contrapunkt, einfachen und doppelten, die Imitation, die Fuge. Die Behandlung einer melodischen Anlage, einer ästhetischen Durchführung, was sich auch so leicht nicht lehren lässt, gehörte eigentlich nicht in seinen Plan, doch gab er immer guten Rath in richtiger Unterlegung des Wortes, erklärte auch und ordnete den Rhythmus in den Arbeiten seiner Schüler. Das eigentliche Geschmackswesen, das Gefallen glaubte man aber nur unter dem Schutz und Schirm des seligen Herrn v. Winter erreichen zu können. Immer hatte folglich derselbe — und er gefiel sich sehr damit — eine Schaar von musikalischen Adepten um sich, welche neben anderen häuslichen Beschäftigungen an den ihm zur Censur vorgelegten Arbeiten so lange meisselten, modelten und flickten, bis der Meister ausrief: „Bravo! nun ist's gut! nun fliesst es!" So war der Componist fertig und die Lehre am Ende.

Viel beschäftiget, bey gänzlicher Unabhängigkeit, in einem edlen Gebrauch eines freyen, nie von Ränken geplagten Lebens, wahrhaft geachtet von seinen Schülern, die zugleich immer seine Freunde waren und blieben, brachte unser Theoretiker seine Tage hin. Mit den eigentlichen Koryphäen der Kunst, den Tonangebern, war er nie in Verbindung. Nie hat er, ungeachtet seiner grossen Einsicht und seiner langen Erfahrung, auf irgend eine Partey nachtheilig zu wirken gesucht. Seine Urtheile gehörten seinen Freunden an, und dem tumultuarischen Künstlerdrängen hatte er längst entsagt. Seine mässige Pension, die Erträgnisse seiner Lectionen, und seine Frugalität sicherten ihm ein gemächliches, sorgenfreyes Daseyn.

Er war es, der immer auf ein gründliches Forschen in der Harmonielehre hinwies, der das Studium der Kunst überhaupt noch unterhielt, und es hinderte, dass nicht Alles einem blinden Empirismus nachlief. Man kennt Niemanden

der ihn ersetzen werde, und in sofern ist sein Verlust für unsere Stadt, ja für die Kunst selbst, empfindlich. An einem schönen Sommermorgen — es war der 17te Julius des vorigen Jahres — wurde er auf seinem Spaziergang vom Schlage gerührt und verschied wenige Minuten später, nachdem er siebzig Jahre nie unglücklich gelebt hatte.

Joseph Grätz war ein geborner Bayer, gab sich, wie es damals geschah, seine erste Kunsterziehung als Sänger und Orgelspieler an Stiftern und Klöstern, componirte früh, studirte, so wie Simon Mayr, auf der hohen Schule in Ingolstadt; ein Gönner schickte ihn zu Bertoni nach Venedig, wo er die Lehren des berühmten Meisters hörte. Von da kam er 1791 oder 1792 nach München. Er ist also ganz der unsere. Nicht so

2) Benedict Schack*),

welcher der ganzen deutschen Kunst- und Theaterwelt angehört, in Böhmen geboren war, sich viel mit Musik abgab, lange unentschlossen, welchem Beruf er folgen sollte, herumschwankte, einige Zeit sich der Arzneykunde widmete, endlich, ermuntert von Freunden, die Bretter bestieg. Nachdem er sich bey einigen Provincialtheatern in den östereichischen Staaten versucht, kam er zu Schikaneder nach Wien, ward da Mozart's, des Unvergesslichen, Freund, Vertrauter, Hausgenosse, und wusste von ihm eine Menge Züge, Anekdoten, die desselben Kunst- und häusliches Leben schildern und die gutmüthige Seele enthüllen. Für ihn ward Tamino geschrieben, er konnte angeben, wie und auf welche Veranlassung, zu welcher Zeit, in welcher Lage jedes Stück der *Zauberflöte* entworfen, geändert, endlich ausgeführt worden. Die Composition des *Requiems* war ihm nicht fremd, er war immer um den Meister, während derselbe sich mit dieser Arbeit beschäftigte. Sein Umgang war deswegen unterhaltend und belehrend. Man erfuhr, welche Wege und Irrwege auch das grösste Talent in der rauhen Wirklichkeit des Lebens zu durchwandern hat.

Als 1796 in München der einzige Tenor des deutschen Theaters starb, ging der selige Hr. Peyerl, sein Freund, von da nach Grätz, wo Schack sich eben aufhielt, entführte ihn gleichsam der dortigen, und brachte ihn zur Münchner Bühne, wo er angestellt wurde mit einem Gehalte, der zu mässig war, als dass wir ihn angeben möchten, um andere seines Standes mit viel geringeren Verdiensten und hohen Besoldungen nicht zu beschämen. Doch war er zufrieden. Ihn machte nur oft das künftige Wohlseyn seiner Familie besorgt. Als endlich ein Gehalt der Kapelle ledig geworden, und somit seine Anstellung auf die Lebenszeit gesichert war, hörte Niemand mehr eine klagende Aeusserung von ihm. Seine schöne, biegsame, metallreiche Stimme, mit dem Umfange eines ächten Tenores, der nie fistulirte, und sein auf eine vollkommen ausgebildete Kunsteinsicht gegründeter Vortrag erwarben ihm den fortdauernden Beyfall des Publikums, und immer blieb er der fleissige, ruhige Künstler, ohne Neid, Misgunst oder Prätension. Aber Schauspieler war er nicht. Diese mimisch-deklamatorische Fertigkeit setzt eine ganz andere Lebensanziehung, ganz andere Gemüthseigenschaften voraus, als dass sie unserm Biedermanne hätte eigen seyn können. In der Tonsetzkunst besass er gute Einsicht, er hat Opern- und Kirchenstücke geschrieben, in fasslichem Style und geläutertem Geschmack.

Und nun auch ein Wort über das Mozart'sche *Requiem*.

Die Sage über die mystische Bestellung desselben, und dass der Meister seine Arbeit nicht vollendet, war in München zugleich nach Mozart's Tode bekannt. Man wusste, dass die Composition des *Sanctus* und des *Agnus Dei* Hrn. Süssmayr angehöre, der auch manches andere unvollendet gelassene mochte arrangirt und instrumentiret haben. Aber, dass Mozart, der ehrliche, redliche Mozart, zwar das Honorar angenommen, aber die Arbeit selbst theils aus früheren Jugendversuchen, überhaupt ohne Fleiss, ohne Antheil, ohne Liebe zur Sache bloss nothdürftig zusammengestoppelt habe — diese seltsame Aeusserung würde Niemand unter uns haben aussprechen wollen, wäre sie ihm auch in den Sinn gekommen. Und bloss in Beziehung auf dieselbe führen wir an, was der brave wahrheitliebende Schack, bey so mancher Veranlassung, lange vor dem Erscheinen der Cäcilia, uns mittheilte. Mozart, so erzählte er un-

*) Seiner gedenkt die musikal. Zeitung im fünften Jahrgange, 1803, S. 277. Von ihm ist, so viel uns wissentlich, nichts gedruckt oder im Stich erschienen, als einige Chorale in der *Vollständigen Sammlung der besten alten und neuen Choralmelodien*, wovon eine kritische Anzeige in dem funfzehnten Jahrgange (1813) der genannten Zeitung, S. 245, zu lesen ist.

ter vielem Andern, was nicht hieher gehört, erhielt für die Composition des *Requiem* funfzig Dukaten, die Hälfte davon vorausbezahlt. Da ihm keine Eile in der Arbeit anbefohlen war, so reiste er in der Zwischenzeit noch nach Frankfurt. Den grössten Theil seines *Requiem* schrieb er auf der Laimgrube im Trattnerschen Garten. Sobald er eine Nummer vollendet hatte, liess er sie sogleich singen und spielte dazu die Instrumentation auf seinem Piano. Selbst an dem Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur des *Requiem* noch zum Bette hinbringen und sang (es war zwey Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme; Schack, der Hausfreund, sang, wie er es denn vorher immer pflegte, die Sopranpartie, Hofer, Mozart's Schwager, den Tenor, Gerle, später Bassist beym Manheimertheater, den Bass. Sie waren bey den ersten Takten des *Lacrimosa*, als Mozart heftig zu weinen anfing, die Partitur bey Seite legte, und eilf Stunden später, um ein Uhr Nachts, verschied (5ten Dec. 1791, wie bekannt).

Der nach drey Decennien angefachte Streit über die Aechtheit dieser Composition hat demnach bey Schack — wir vermuthen, auch bey manchen Andern — mehr Mitleid, als Theilnahme hervorgebracht; denn eine Partitur hie und da zu untersetzen, ein Gemälde theilweise zu untermalen, kann ja der Meister seinem Gesellen überlassen, ohne sich selbst dabey etwas zu vergeben.

Noch gegen Ende von 1825 hatte sich der bekannte Herr v. Nyssen von Salzburg aus mit vielen Anfragen und dringendem Ersuchen an Schack gewendet, um von ihm Aufsätze, Erörterungen, die ihm zu seiner grossen Mozart'schen Biographie noch fehlten, zu erhalten. „Edler Schatten, du zürnst?“ Ja über die lieblosen Schreiber, die mein modernd Gebein lassen in Frieden nicht ruhn. *)

Aehnliches dachte auch Schack. Er entschuldigte sich; der Schreiber dieses Artikels, der ihm die Papiere zugestellt, konnte ihn vorerst nicht bewegen, in jene Vorzeit zurückzukehren. Er hätte so Vieles berühren müssen, was er schon erzählt und man nicht immer wieder aufwärmen sollte. Später ward es auch überflüssig. Herr v. Nyssen starb bald darauf, 24ten März 1826, und Schack folgte ihm im Tode am 11ten Dec. desselben Jahres.

*) Musen-Almanach für 1797, von Schiller, S. 288.

Grosses Musikfest zu Zerbst, den 15ten und 16ten Juny 1827.

Dieses allerdings grossartige Fest, welches, nachdem ein früheres zu Magdeburg gefeyert worden, das zweyte an der Elbe genannt wird, verdient eine ausführliche Erwähnung in diesen Blättern um so mehr, als es einen erfreulichen Beweis giebt, dass der gute Geschmack in der Musik, d. h. der Geschmack an solchen Werken, die zu jeder Zeit gut heissen werden, bey uns nicht so selten sey, als man, nach den jetzt zuweilen laut werdenden Klagen, glauben möchte. Ja, Referent, welcher diessmal so glücklich war, Ohren- und Augenzeuge zu seyn, hegt die Meynung, dass die allgemeinen Musikfeste, deren Deutschland, seit kaum zwey Jahrzehenden, eine schöne Reihe zählt, wahre Zierden der gegenwärtigen Kunstperiode sind, und, gleich den Nationalspielen des alten Griechenlands, unter verständiger Anordnung und ausgebreiteter Theilnahme, in den zerstückten deutschen Landen zum edelsten Wetteifer, zu einer Kunstnationalität, zur ächten Blüte des Geschmacks führen könnten. —

Univ. Bibl. München

Unstreitig war es eine sehr glückliche Wahl, zu dem am 15ten und 16ten Juny d. J. zu feyernden Musikfeste die Stadt Zerbst zu bestimmen, welche durch die Nähe mehrerer mitwirkenden Städte, so wie durch freundliche Umgebungen und Gastfreyheit der Bewohner, besonders aber durch die prachtvolle, auf Kosten und meist nach eigner Angabe des kunstliebenden Herzogs von Dessau im edelsten Style hergestellte Nicolaikirche zu dem erwähnten Zwecke ganz vorzüglich geeignet war. Vereinigten sich schon äussere Umstände zu einem glücklichen Erfolge, so war derselbe in weit höherem Grade den höchst zweckmässigen und umfassenden Anordnungen derjenigen Männer zuzuschreiben, welche, die verschiednen Verwaltungszweige des Unternehmens unter sich theilend, an dessen Spitze getreten waren und sich ein mühevolles, aber in dankbarer Erinnerung so vieler hier vereinigt gewesenen Kunstverwandten bleibendes Verdienst erwarben. Das Innere der genannten Kirche, ein hohes gothisches Gewölbe, mit zwey Seitengewölben, ist von allen den Schall hindernden Gegenständen befreyt, mithin für gleichmässige Verbreitung und Ausbildung der Töne ganz ge-

eignet; und hier; ob sie gleich weder Emporkirchen noch Kapellen hat, bey einer Länge von 220 Fuss Rheinisch zu einer Breite von 85 Fuss Rheinisch, eine so grosse Zahl Menschen aufnehmen, dass das für die Zuhörer zunächst bestimmte innere Schiff weder am ersten Aufführungstage, wo ihrer mehr als 800, noch am zweyten, da weit über 1000 zugegen waren, gehörig gefüllt wurde. Das Orchelchor *) nimmt die ganze Breite, also 85 Fuss, ein und ist 30 Fuss tief. Auf selbigem befand sich, stufenweis erhöhet, ausser einem Gesangpersonal **) von 60 Sopranen, 40 Alten, 46 Tenoren und 47 Bässen, das aus 22 Prim- und 25 Secund-Violinen, 15 Violen, 12 Violoncellen, 8 Contrabässen, 5 Flöten, 4 Oboen, 5 Clarinetten, 6 Fagotten, 1 Contrafagott, 6 Hörnern, 4 Trompeten, 4 Posaunen und 1 Paar Pauken bestehende Orchester. Dass mit solchen Kräften und unter der Direction des Hrn. Friedrich Schneider Ausgezeichnetes geleistet werden würde, liess sich selbst bey Erwägung der Schwierigkeiten erwarten, welche der Leitung eines solchen, eben erst zusammengetretenen Körpers entgegenstanden. Der Erfolg übertraf jedoch jede Erwartung. Am ersten Festtage, Nachmittags, ward Händels grosses Oratorium *Samson*, nach der Moselschen Barbeitung, aufgeführt. Waren darin die Chöre durch ihre hinreissende Kraft und Präcision der Ausführung von unbeschreiblicher Wirkung, so wurden auch die Solopartieen: *Samson* (von Hrn. Diedicke), *Manoah* (von Hrn. Krüger) *Dalila* (von Fräulein Zumbach aus Magdeburg), ganz besonders aber *Michah* (von Frau Hofräthin Müller aus Dessau), durch Schönheit der Stimmen und Ausdruck im Vortrage hervorgehoben. Vorzüglich ausgezeichnet in dieser Hinsicht waren von beyden Arten: der Priesterchor: „Erschallt, Trompeten, hehr und laut," Samsons Arie: „Nacht ist's umher," Manoah's Arie: „Dein Heldenarm war einst mein Lied," der Israelitenchor: „zum glanzerfüllten Sternenzelt." Ferner Michah's seelenvolle Arie: O hör' mein Flehen" mit dem Chore: „Sie treten deinen Knecht im Staub", Dalila's Liebesgesang: „Vertraue, Theurer" nebst Chor und Duett, der kräftige Gesang: „Hör', Jacobs Gott, Jehova, hör'", der grosse Doppelchor: „Ehret auf seinem ewigen Thron", so wie: „Im Donner komm, o Gott, herab;" Michah's Klage: „Ihr Söhne Israels, klaget nun;" und endlich der Schlusschor: „Laut schalle unsrer Stimmen voller Chor."

Die Aufführungen am Morgen des zweyten Musiktages eröffnete Glucks Ouverture zu *Iphigenia in Aulis*, in diesem majestätischen Dome der „Macht des Gesanges" selbst gleich:

„Ein Regenstrom aus Felsenrissen!
Er kommt mit Donners Ungestüm,
Bergtrümmer folgen seinen Güssen,
Und Eichen stürzen unter ihm."

Sehr gut berechnet folgte darauf ein zweychöriger Hymnus von Palestrina: „Jubilate Deo" ohne Instrumentalbegleitung, im alten, einfachedlen Kirchenstyle. Ein Concertino für das Horn, von F. Lindner, vom Hrn. Kammermusikus Fuchs aus Dessau sehr brav vorgetragen, wenn auch, der Natur des Instruments nach, diesem Raume weniger angemessen, beschloss die erste Abtheilung. Nach Mozart's herrlicher und selten gehörter Ouverture zu *Idomeneo* trug der wackre Queisser aus Leipzig mit bekannter Virtuosität ein Potpourri von C. Meyer auf der Basposaune vor, welche, so geblasen und an diesem Orte, der glücklichsten Wirkung nicht ermangeln konnte. Durch Friedrich Schneiders ergreifende Composition des 24sten Psalms, nach Herders Uebersetzung: „Jehovah's ist die Erd' und ihre Fülle," mit dem vortrefflich gesungenen Terzett: „Wer rein von Hand und rein von Herzen ist", war man endlich auf die würdigste Weise zum Schlusssteine des Ganzen, der unvergleichlichen C moll-Symphonie von Beethoven vorbereitet worden. Wer jemals so glücklich war, dieses klassische Werk zu hören und wieder zu hören, wird vielleicht den tiefen Eindruck ahnen, welchen gerade diese Aufführung auf alle Zuhörer machen musste; gewiss aber wird er den Gedanken preisen, welcher durch sie das Fest zur schönsten Todtenfeyer des entschlafenen Sängers erhob. Ja, wäre sein

*) Die Orgel selbst fehlt zwar noch, wird aber, dem Vernehmen nach, in Kurzem aufgestellt und eine neue Zierde des Ganzen werden.

**) Dabey waren von der Dessauer Academie 58, vom dortigen Schülerchor 48, vom Magdeburger Singvereine 59, vom Zerbster Vereine 32. Ausser der Dessauer Kapelle und dem Magdeburger Orchester waren noch Mitwirkende aus Leipzig, Nordhausen, Coswig, Berlin etc. zugegen.

Zustand von mir erhalten zu haben. Es lag wahrlich nicht an meinem guten Willen; allein, wer mag immer klagen und verwunschen? Die immer mehr und mehr zunehmende Decadence unsrer Opern, für welche ich mich von je her vorzuglich interessirte, hat nicht nur mich, sondern jeden ächten hiesigen Musikfreund uber die gegenwärtigen hochst elenden Theaterdirektionen misvnuthig und unwillig gemacht. Dieser hochst gerechte und so lange verhaltene Unwille ist denn nun endlich laut geworden. Die erste Veranlassung dazu gab eine gewisse, bey der hiesigen deutschen Bühne engagierte Demoiselle Matiegzeck vom Hoftheater zu Weimar, die hier zum erstenmal am 13ten April als Pamina in der *Zauberflöte* auftrat. Da man seit langer Zeit nichts als *Donauweibchens, Schwestern von Prag, Sonntagskinder, Doktors und Apothekers* u. dergl. gesehen und gehört hatte, so freute man sich selbst auf die schon über 100 mal gegebene Oper, als auf etwas Gutes und daher Seltenes. Begieriger aber war man, die Sangerinn kennen zu lernen, die uns eine Lange, Righini, Hafsloch u. s. w. ersetzen sollte. Allein, wie erstaunte man nicht, als man eine, in *jedem* Betrachte kaum mittelmafsige Person antraf, die obnedies unansehnlich war und nicht mehr in der ersten Bluthe der Jahre zu seyn schien. Diese unangenehme Entdeckung wurde noch dadurch vermehrt, dafs man einen Hrn. Ritzenfeldt — der sich schon mehreremale durch allerley übel angebrachte Späfse und Zoten bey dem gesittetern und vernunftigen Theile des Publikums widerlich und lacherlich gemacht hatte, nun gar — als Sarastro auftreten sah. Hierzu kam noch die äufserst elende Exekution der Knaben- — hier Genien — und Damen-Terzette. Kurz, fast alles trug dazu bey, der bis jezt, selbst im Auslande, allgemein anerkannten beyspiel- und grenzenlosen Geduld und Nachsicht unsers Publikums ein Ende zu machen. Die *ersten* Spuren davon zeigten sich noch an diesem Abend beym annonciren. Aerger wurde es, als die Dem. Matiegzeck zum zweytenmal, am 15ten April, im *Doktor und Apotheker* auftrat, und mehr, als sie es verdiente, zum Hauptgegenstand des Unwillens dienen mufste. Bey der Bravour-Arie im 2ten Akt pfiff man so arg, dafs aufgehört werden mufste.

Die Sache ist wohl an sich schon zu interessant, stellt die zeitherige Verfassung unsers Schauspiel- und Opernwesens zu anschaulich dar, wird darauf in Zukunft hoffentlich zu viel Einflufs haben, und kann zu gut so mancher andern Direktion, welche auf ähnliche Weise der Kunst, dem Geschmack, und dem Publikum Hohn spricht, zur Warnung dienen, als dafs ich Ihnen nicht einiges Nähere von dem auffallenden Vorgange, in wiefern er die Oper betraf und folglich Ihre Zeitung angehen kann, als zuverlässiger Zeuge berichten sollte.

Am 20sten April sahe man bey weitem den grofsten Theil des ganzen Hauses mit einer Menge junger, aber achtbarer Manner besetzt und jedermann erwartete in Stille irgend etwas Bedeutendes. Der Vorhang ging auf: augenblicklich tönte es von allen Seiten: die Direktion! — Herr Herzfeld erschien. Mit gewissen vornehm-verwunderten Gesten stand er da und schien auf das stete Rufen: die ganze Direktion — nicht viel zu geben. Er wurde endlich mit Aepfelwürfen verjagt, und brachte nun Herrn Kuhe mit. Man rief immer fort: die ganze Direktion — und da kamen denn die Herren Langerhans, Löhrs und Stegmann, die traurigste Verlegenheit auf ihren Gesichtern, auch. Es ward Stille geboten, und ein Sprecher im Parterre wendete sich an die Direktion mit einem sehr wohl abgefafsten Aufsatz, den er laut vorlas. „Das hamburger Publikum, über das fortdauernde schlechte Betragen der Direktion des hiesigen Theaters äufserst aufgebracht, welche, ohnerachtet der enormen Einnahme, nichts für die Verbesserung der Bühne thut, sondern sich einzig durch die übertriebenste Gewinnsucht leiten lafst, glaubt nun endlich seiner Langmuth ein Ziel setzen und die Direktion in die Schranken eines pflichtmafsigern Verhaltens zurückweisen zu müssen." So fing der Aufsatz an; nun folgten die Hauptbeschwerden. 1) Warum sind so viele wichtige Rollen in der Oper, wie im Schauspiel, gar nicht, oder so äufserst schlecht besetzt, dafs unser Theater, sonst das erste in Deutschland,

hohes Lied emporgedrungen zu den Regionen des Liebtes, zu seinem von irdischer Fessel entlasteten Ohre, noch einmal würde dieser erhabene Geist auf uns sich gesenket und eingestimmt haben in die Siegeshymne, die seine Feyer kröute. *A. P.*

Weimar. Der Hofmusikus C. Lobe in Weimar hat das Glück gehabt, seine neue Oper *der Wundergürtel* dem hohen Brautpaar H. KK. HH. dem Prinzen Karl von Preussen und der Prinzessin Maria von Sachsen-Weimar widmen zu dürfen, und ist mit einem Brillantring beehrt worden. Von Sr. M. dem König von Preussen hat auch der Musikus Remde in Weimar für seine neue Oper *der weisse Hirsch* (das Gedicht nach Gozzi von Falk) einen kostbaren Ring erhalten.

Ein Wunsch.

Göthe sagt in seinem *Kunst und Alterthum*: „Durch die Literaturgeschichte, so wie durch die Welthistorie, schleichen oft kleine, geringscheinende Bemühungen hindurch, die aber durch Anhaltsamkeit und beharrliches Fortarbeiten bedeutende Wirkung hervorbringen". So würde jetzt ein kurzgefasster Aufsatz willkommen seyn, der uns vor Augen stellte, wie seit vierzig Jahren geist- und klangreiche Menschen sowohl französichen als italienischen Opern deutsche Texte untergelegt und sich dadurch um Sprache und Musik ein grosses, unbeachtetes Verdienst erworben haben. Unser lyrisches Theater hat sich dadurch nach und nach zu einer ungemeinen Höhe geschwungen; wir haben die vorzüglichsten Productionen des französischen lyrischen Dramas auf unseren Bühnen gesehen; die italienischen Opern sind uns nicht fremd geblieben; deutsche Singstücke, von deutschen Meistern componirt, vergnügen den Geist, erheben das Gemüth seit vielen Jahren. Geschmack und Einsicht verbreiteten sich dadurch über die ganze Masse des Publicums, und für die lyrische Poesie überhaupt wuchs von Jahr zu Jahr der unschätzbare Vortheil, dass sie immer singbarer wurde, ohne an Gehalt abzunehmen. Religiöse, patriotische, gesellige, leidenschaftliche Lieder tönten von allen Seiten, und unsere ernste charakteristische Musik fand Gelegenheit zu tausendfältiger Anwendung ihrer unerschöpflichen Mittel. Und doch, wer mag es aussprechen, dass zu allem diesem der gänzlich verschollene Schauspiel-Director Marchand den ersten Anlass gab, indem er das neckische *Milchmädchen* mit den täppischen *Jägern*, ferner die *Schöne* mit dem gutmüthigen *Ungeheuer* aus Frankreich herüberbrachte, durch die ansprechende Musik eines Grétry das Theater belebte und uns folgereiche Wohlthaten spendete. Denn von jener Zeit an lässt sich die Geschichte der deutschen Oper in ununterbrochener Reihe durchführen.

Vielleicht giebt ein Mitarbeiter der allgem. musikal. Zeitung, der sich dieser Epochen als Theilnehmer erinnert, uns hievon eine gedrängte Uebersicht, woraus denn abermals erhellen würde, dass der Deutsche nichts Wunderlicheres thun könnte, als sich in seinen mittelländischen Kreis zu beschränken, eingebildet, dass er von eignem Vermögen zehre, uneingedenk alles dessen, was er seit einem halben Jahrhunderte fremden Völkern schuldig geworden und ihnen noch täglich verdankt.

Einsender dieses hat selbst, seit dem Jahre 1803, auf Veranlassung seines Freundes Härtel, in Stunden der Musse nicht wenige, italienische, französische und lateinische, geistliche und weltliche Texte verdeutscht und sie der oft vortrefflichen Musik derselben untergelegt, um letztere auch seinen Vaterlands-Genossen zugänglicher und annehmlicher zu machen.

Es ist diess kein leichtes, doch aber, wenn man mit dem Technischen beyder Künste, der Poesie und Musik, umzugehen und in den Geist des Ganzen, bald selbstschöpferisch bald nachbildend, einzudringen weiss, auch kein allzuschwieriges Geschäft.

Möchte sich, wie der Hochmeister der deutschen Poesie gewünscht, ein Mitarbeiter an dieser Zeitung geneigt finden, mit jener Uebersicht die Leser recht bald zu erfreuen!

Schreiber.

Kurze Anzeigen.

VII Variazioni sopra il Tema „Nel cor più non mi sento" concertanti per soprana Voce, Pianoforte, Violino 1mo e 2do, Violoncello, Clari-

netto e Corni, da J. Weppen. Hannover, presso C. Bachmann. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Nach einer kurzen tuttiartigen Einleitung, Maestoso quasi Largo, F dur, $\frac{3}{4}$ Takt, welche in eine kleine Cadenz des Pianoforte ausläuft, singt der Sopran das allbekannte Thema, und zwar so, dass, wie die ursprünglichen Worte die Liebe anklagen, diese sie preisen:

Es flieh'n alle Leiden
Vor Lieb' und vor Gesang u. s. w.

Diess ist die Grundidee des Gedichts, welches aus vier Strophen besteht, wovon die drey folgenden der Singstimme Gelegenheit zu eben so viel Variationen geben. Dann schweigt die Sängerin, und es beginnt ein zweyter Theil, in welchem die anderen Instrumente nach einer abermaligen Einleitung, Larghetto, D moll, $\frac{2}{4}$ Takt, wechselsweise die Variationen über jenes Thema fortsetzen, und dann alle zusammen — doch ohne den Gesang, welcher nicht wieder zum Vorschein kommt — in einem lang ausgesponnenen alla Polacca, Vivace, zum Schlusse eilen.

Man sieht hieraus, dass dieses Stück, der Idee im Allgemeinen nach, sich an Beethovens Phantasie, Hummels Sentinelle u. s. w. anschliesst. Die Ausführung aber, obwohl nicht uninteressant, kann doch mit der jener Meister nicht in Vergleich gestellt werden. Das Schwächste am Ganzen sind die Worte des Dichters, z. B.

Und Amoretten flattern her
Mit Schers und spielen kreuz und quer;
Die Schälke sind beredt
Sie zeigen's dir so nett.

Auch wäre es wohl besser gewesen, wenn der Componist Singstimme und concertirende Instrumente, statt sie in zwey einander ziemlich fremde Theile zu scheiden, wechselsweise angewandt und dann im Finale alle vereinigt hätte, um ein bedeutenderes, einheitsvolleres und bezüglicheres Ganze hervorzubringen. Abgesehen von dieser höhern Forderung, sind die Variationen, wenn nicht gerade sehr eigenthümlich erfunden, doch interessant, den verschiedenen Stimmen mit Kenntniss zugetheilt, und das Ganze überhaupt schon durch die Idee und Zusammenstellung von der Art, dass es, vorausgesetzt jedoch bey guter Ausführung (wozu aber vorzüglich eine geschickte Sängerin und ein sehr geübter Violinist erforderlich sind) einen angenehmen Eindruck nicht verfehlen wird. Das Aeussere des Werkchens ist gut, der Stich aber nicht ganz fehlerfrey.

Variations sur un thème original pour le Violon principal, second Violon, Alto et Basse, comp. — — par J. G. Georg. Oeuv. 5. Vienne, chez Maths. Artaria. (Pr. 1 Fl. Conv.)

Das Werkchen besteht aus einer ganz kurzen Einleitung, einem angenehmen, melodiösen Thema und fünf brillanten, nicht ganz gewöhnlich erfundenen Variationen, wovon No. 4. ein Adagio bildet und die letzte in eine Coda ausläuft. Der Spieler erhält Gelegenheit, bedeutende Kunstfertigkeit und gefühlvollen Vortrag zu zeigen, und mehr verlangt man ja gewöhnlich von solchen Werkchen nicht. Dass auch sie durch gewählte Harmonie, eigenthümliche Behandlung des Accompagnements, der Tutti's u. s. w. veredelt werden könnten und sollten, ist eben so wahr, als es selten oder nie geschieht. Die Ausrundung des feststehenden viertaktigen Rhythmus in einen Fünfer zu Ende der zweyten und fünften Variation hat uns an diesem Platze nicht gefallen wollen.

Variations brillantes pour le Violon, avec acc. de deux Violons, Alto et Violoncelle par G. Hellmesberger. Oeuv. 12. Vienne, A. Pennauer. (Pr. 16 Gr.)

Nach einer Introduction ein hübsches Thema, E dur, welches fünf Mal hübsch und nett variirt ist. Nicht schwer zu spielen, doch brillant, etwa in der Art, wie die Mayseder'schen Violinvariationen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № VII. 1827.

Musikalien-Anzeige.

Um jedem Anlasse zu etwaigem Misverständnisse vorzubeugen, macht die unterzeichnete Verlagshandlung hierdurch bekannt, dass Herr Henri Herz in Paris ihr das Eigenthums-Recht für Deutschland von seinen neuesten, hierunten genannten, Compositionen käuflich überlassen, welche binnen Kurzem in einzig rechtmässiger Ausgabe bey ihr, und an einem und demselben Tage bey dem französischen und englischen Verleger erscheinen werden:

Herz, Henri. Op. 37. Rondo pour le Pianoforte, sur un choeur de Moïse de G. Rossini.
— Op. 38. Sul margine d'un rio. Varié pour le Pianoforte.
— Op. 39. Trois Airs variés pour le Pianoforte. No. 1. Partant pour la Syrie. No. 2. La Suissesse au bord du lac. — No. 3. Were a nodden. Air Ecossais.
— Trois Airs de ballet de l'opéra: Moïse, de G. Rossini, arrangés en Rondos pour le Pianoforte. No. 1. 2. 3.

Die noch nicht bemerkten Ladenpreise dieser Werke sollen gleich nach deren Erscheinen bekannt gemacht werden.

Bonn am Rhein, den 8ten July 1827.

N. Simrock.

Neue Musikalien, welche bey C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig, erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

Schneider, Fr., Elementarbuch der Harmonie. Zweyte, vermehrte Auflage. ..... 5 Thlr. 16 Gr.
Keller, C., Six divert. pour une Flûte. Op. 16. No. 2. ..... 1 Thlr.
Lindner, Fr., 2 Duos conc. pour 2 Violons, Op. 3. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Maurer, L., 6e Concert pour Violon avec Orchestre. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
Meyer, C. H., Ouverture pour Musique milit. 1 Thlr. 12 Gr.
— Tänze für Orchester. 24ste Samml. 1 Thlr. 4 Gr.
Romberg, B., Concert Suisse pour Violoncelle avec Orchestre. 7e Concert ... Op. 44 ... 3 Thlr.
— Caprice sur des Airs Moldaves et Valaques pour Violoncelle, avec Accomp. Op. 42. 1 Thlr. 8 Gr.
Schmitt, A., Trio pour 2 Violons et Violoncelle Op. 63. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., 11e Concert pour Violon avec Orchestre. Op. 70. ..... 3 Thlr. 16 Gr.
— Ouverture de l'opéra: Berggeist, à gr. Orchestre. Op. 73. ..... 2 Thlr. 12 Gr.
— grand Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 69. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
— Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 74. ..... 5 Thlr. 12 Gr.
— Quintetto pour Flûte, 2 Violons, Viola et Violoncelle; arr. d'après son premier Concert pour Clarinette par Belke... 1 Thlr. 16 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'harmonie pour musique milit. Livr. 9e. ..... 2 Thlr. 20 Gr.
— Tänze für Orchester. 9te Samml.. 1 Thlr. 8 Gr.
Wassermann, H. J., 12 Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 14. 1 Thlr. 12 Gr.
Adam, F., Danses pour Pianoforte. ..... 12 Gr.
Burgmüller, F., Rondo pour Pianoforte ou Harpe. Op. 2. ..... 12 Gr.
Cramer, J. B., Introd. et Polon. pour Pianoforte avec Fl. ad lib. ..... 14 Gr.
Czerny, C., gr. Sérénade concert. pour Pianoforte, Clarinette, Cor et Violoncelle, ou Violon, Alto et Violoncelle. Op. 126... 2 Thlr.
— Impromptu ou Variations sur un thème de l'opéra Oberon, pour Pianoforte. Op. 134. 16 Gr.
— Allegro affettuoso pour Pianof. à 4 mains. Op. 137. ..... 1 Thlr.
Hering, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke oder Elementar-Cursus für das Pianoforte. 4tes Heft. 20 Gr. 5tes Heft. ..... 16 Gr.
Hummel, J. N., Grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 104. ..... 1 Thlr.
— Trio. Oeuv. 83. arr. pour Pianoforte à 4 mains. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
— Rondo du Concert. Op. 110. arr. pour Pianoforte à 4 mains. ..... 1 Thlr.
Kraegen, E., Rondo pour Pianoforte à 4 mains. Op. 4. ..... 1 Thlr.

Kreutzer, E., Rondo pour Pianoforte. Op. 5 . . . 12 Gr.
— Scherzo pour Pianoforte. Op. 3. . . . . 12 Gr.
Meyer, A. E. C., Six Polonaises pour Pianoforte. Livr. 3. . . . . 8 Gr.
— C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 24ste Sammlung. . . . . 12 Gr.
Onslow, G., Duo pour Pianoforte et Violon. Op. 31. . . . . 3 Thlr.
Ries, F., Rondo du Concert. Op. 42. arr. pour Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 4me Polonaise pour Pianoforte à 4 mains. Op. 140. . . . . 1 Thlr.
— Variations pour Pianof. Op. 145. No. 1, 2. à 12 Gr.
Romberg, A., Ouverture. Oeuv. 54. arr. pour Pianoforte à 4 mains. . . . . 12 Gr.
— B., Andante et Polonaise. Op. 31. arr. pour Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Schneider, Fr., Sonate pour Pianoforte et Flûte. Op. 61. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Potpourri de Opéra Jessonda. Op. 66. arr. pour Violon et Pianoforte. . . . . 20 Gr.
— Double Quatuor arr. pour Pianoforte à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Welch, J. H., Marches et Danses, arr. pour Pianoforte. Livr. 2. 3. à. . . . . 16 Gr.
— Neue Tänze für Pianoforte. 9te Samml. . . . 16 Gr.
Spohr, L., Concert-Arie für Sopran, Italienisch und Deutsch, mit Orchester. Op. 71. 1 Thlr. 20 Gr.
— Dieselbe im Kl. A. . . . . 12 Gr.
— Sechs deutsche Lieder mit Pianoforte. 4te Sammlung. Op. 72. . . . . 1 Thlr.
— Dieselben mit Guitarre. . . . . 16 Gr.

Anzeigen.

In der C. J. Edler'schen Buchhandlung in Hanau ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Erklärung der gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter. Ein Hülfsbuch für angehende Tonkünstler von Heinrich Weickert. gr. 8. broch. 6 gGr.

In den meisten, für Anfänger berechneten, Musikschulen ist die Erklärung der häufig vorkommenden Kunstausdrücke entweder ganz übergangen, oder doch nur oberflächlich berührt; aus diesem Grunde war es bisher dem Lehrer überlassen, mittelst kostbarem Zeitaufwande seinen Schülern dieselben zu erklären, oder letzteren blieb die Bedeutung derselben theilweise ganz unbekannt, da die grösseren musikalischen Werke, worin diese Erklärungen bereits enthalten sind, sich nur in den Händen Weniger befinden. — Alle Musikfreunde werden es dem Verfasser Dank wissen, dass er diesem Mangel durch obiges Schriftchen abgeholfen

hat, und die Lehrer es gewiss ihren Schülern gern empfehlen.

Neue Musikalien im Verlage von H. A. Probst in Leipzig.

Moscheles, J., Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Clavierspieler, bestehend aus vier und zwanzig charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beygefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben. Siebzigstes Werk, erstes Heft. Original-Ausgabe. Ladenpreis 3 Thlr.

Dieses Werk ist in allen Musikalienhandlungen vorräthig zu finden.

Bey Unterzeichneter ist so eben erschienen:

Neues System der Harmonielehre und des Unterrichts im Pianoforte-Spiel, von Franz Stöpel. Abtheilung III. Die Kunst des reinen Satzes in der Musik. Systematisch geordnet für Lehrer und Lernende. Zweytes Heft. Neun Bogen Folio. Nebst einem schön lithographirten Haupttitel zum ganzen Werke. Preis Fl. 3, 48 Kr. oder 1 Thlr.

Der Preis des ganzen Werkes ist nun 16 Fl. 12 Kr. oder 9 Thlr. — und damit ein Werk beendigt, das für die Lehrer und Gelehrten, wie für alle Freunde der Tonkunst, um so grösseren Interesse haben muss, als die Wahrheit und Trefflichkeit des Inhalts sich nun schon seit Jahren bewährt und allgemeine Anerkennung gefunden haben.

Frankfurt a. M., im Juny 1827.

Andreaische Buchhandlung.

So eben erschien das seit längerer Zeit von dem musikalischen Publicum sehnlichst erwartete Werk:

System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition, mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke General-Bass verstanden wird, von F. B. Logier.

Mit dem Bildnisse des Verfassers, gr. 4. Preis 6 Thlr., wofür es bey Unterschriebenem und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben ist.

W. Logier,
Buchhändler in Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten August. **No. 31.** 1827.

Soll man bey der Instrumental-Musik Etwas denken.

Friedrich: Haben Sie gestern bey Hofrath A. das köstliche Andante von Mozart in's Ohr gefasst? Ich sah Sie unmittelbar vorher während der brillanten Clavier-Variationen von St. im Vorzimmer mit Ihrem Baurath im Gespräch.

Wolfgang: Es fiel mir bey den ersten Takten auf; ich brach ab. Weil es so etwas Sprechendes hatte, so fragte ich bey'm Hofrath darnach. Es ist *Siciliane* überschrieben.

Friedrich: Es muss Jedermann ansprechen. Mich hat es besonders ergriffen. Ich dachte mir immer eine Erzählung, eine Romanze dabey.

Wolfgang: Nur nicht diese oder jene bestimmte, sondern eine solche im Allgemeinen.

Friedrich: Wie so? Gerade das hatte ich zu beklagen, dass ich mir vergebliche Mühe gab, mich in eine der vielen schönen Romanzen von Göthe, Schiller, Uhland oder Schrab oder in ein Tickisches Mährlein hineinzudenken.

Wolfgang: Um etwa darüber das Andante selbst zu überhören?

Friedrich: Gerade umgekehrt! um es doppelt zu fühlen, an sich, und in Beziehung auf Situationen und Empfindungen, die ich ihm unterstellte.

Wolfgang: Wie konnten Sie denn glauben, dass irgend eine von den Ihrem Gedächtnisse zu Gebot stehenden romantischen Erzählungen gerade diesem Andante entspreche? dass irgend eine gegebene Entwicklung in der Welt der Gestalten und Begegnisse mit diesem wogenden Flusse gleichen Schritt halte?

Friedrich: Ich versuchte es mit einer eigenen Schöpfungs-Gabe; denn ich glaubte in der Mozart'schen Musik wirklich die Leute reden zu hören; ich meinte, ich müsse mir sagen, was sie sprechen. Aber auch hier brachte ich's zu keiner rechten Folge von Bildern, zu keiner festen Situation, zu nichts in Worte zu fassendem.

Wolfgang: Von Rechts wegen! Wie wollten Sie, als ein zweyter Petrus, auf den Wogen festen Schritt halten? Diese und jede solche Musik durchschneidet alle consequente Fortschreitung anderer Art, als die ihre eigene ist, also auch die der poetischen Bilderreihe. Darum ist's vom Meister so und nicht anders gemacht, dass man es auch so lassen und hinnehmen soll.

Friedrich: Ich vernahm deutlich vier redende Stimmen, oder singende. Mit wenigen Veränderungen wäre eine sehr schöne Sang-Partie daraus gemacht. Ich kann der Versuchung kaum widerstehen, diess selbst zu probiren.

Wolfgang: Nun wohl! Ich will gern zugeben, dass etwas Hübsches daraus würde, obwohl auch das einfachste Instrumentalstück sich nicht so leicht singbar macht. Etwas ganz Anderes, als wir hörten, wird es auf jeden Fall, wenn Sie einen Text unterlegen. Die Musik, die uns als ein Herrschendes vergnügte, wird dann ein dem Texte Dienendes.

Friedrich: Wie aber, wenn Mozart selbst sich vier mit einander Redende oder vielmehr etwas Romanzenartiges Singende gedacht hätte, und ich nun seine Intention errieth, und in seine Seele hinein einen Text unterlegte?

Wolfgang: Schwerlich hat Mozart, der ganz und gar musikalische Geist, so ein beschränkendes Vehikel bey seiner gemüthlichen Schöpfung vorgehabt. Der Tondichter soll sich bey Instrumental-Sätzen keinen Text aufgeben, weder im Allgemeinen, noch in der Fortschreitung und Gliederung selbst.

Friedrich: Was sprechen Sie da aus? Sind denn nicht Anschauung des Lebens, einer bestimmten Lebens-Seite, sind nicht Situation, Stimmung, Affect, welchen gemäss sich die Musik vernehmen

lässt, ihr Text, ihr Sinn, ihre Bedeutung, Hindeutung, ihre Sprache, mithin auch das Gefühl- und Gedanken-Gewebe, in welches der Tondichter durch sein erhebenderes Mittel nur mehr Farbenglut, Helldunkel und Ausdruck bringt?

Wolfgang: Allerdings sind diese inneren Anschauungen und Gefühle der Text des Tondichters, aber, wohlgemerkt, nur im Ganzen und ohne alles Weitere. Ich hab' es nie leiden mögen, wenn ein Compositeur Jahrs- oder Tageszeiten, Belagerungen oder Schlachten, Gewitter oder Stürme, unterbrochene Hirtenwonnen, fröhliche oder traurige Ereignisse nach ihrem Verlauf und Getheile durch Instrumental-Musik auszudrücken versuchte.

Friedrich: Es hat aber doch jede körperliche oder geistige Erscheinung wie in der Wort- so in der musikalischen Ton-Sprache ihre entsprechenden Momente. Warum sollte man diese Sprachschätze nicht cultiviren?

Wolfgang: Die ganze Natur, materielle und immaterielle, ist voller Gleichnisse, Metaphern und Symbole. Die Töne sind farbigt, die Farben klingen, die Freude ist hell, die Trauer dunkel. Jedes Ding hat seine Physiognomie, seinen Ton, seine Melodie, und psychologisch genommen ist nichts dagegen einzuwenden, dass man diese Gleichnisse und Parallelismen aufsuche und zur Darstellung bringe. Fragen Sie irgend ein sinniges Kind, ob es sich nicht die Wochentage so oder so gefärbt vorstelle, und es wird Ihnen sagen, dass der Sonntag gelb oder roth, der Donnerstag braun etc. aussehe. Montag, Mittwoch und Freytag denkt man sich unwillkührlich heller als Dienstag, Donnerstag und Sonnabend; oder ist es etwa mir nur so, weil es in meiner Vaterstadt an jenen Tagen neugebackene Semmel gab, an diesen aber nicht?

Friedrich: Warum wollen Sie die merkwürdige Eigenschaft der Seele, Verschiedenes, entlegenen Reichen Angehörendes unter einerley Nummer zu bringen, lächerlich machen?

Wolfgang: Ich will Sie nur darauf aufmerksam machen, auf welchem Grund oft solche Combinationen ruhen, die die Einbildungskraft nicht lassen kann. Je mehr ein Tondichter zum Spielen, statt zum Spiel geneigt ist, desto mehr wird er so ein Mancherley von Anklängen an Aeusserlich- und Innerlichkeiten hervortreiben; und je mehr der Hörer reiz-, dass ich nicht sage: kitzelbar, statt erregbar ist, desto leichter wird er so ein Mannigfaltiges von Bedeutung aus der Musik heraus hören. Der Geist der Tonkunst ruft aber mit jener warnenden, heiligen Stimme: Ich sammle, ihr aber zerstreuet.

Friedrich: Wenn jede Kunst im Dramatischen ihre höheren Triumphe feyert, warum soll es nicht auch die Instrumental-Musik? Sie kann es auf verschiedene Weise; entweder dass ein Cyclus von Musikstücken ein Natur- und Menschen-Gemälde darstellt, z. B. ein Winzerfest, eine Bauernhochzeit vom Kirchgang bis zum —

Wolfgang: — Bettsprung?

Friedrich: Nur keinen unzeitigen Scherz! Mir ist es um Grundsätze, um kritische Ansichten zu thun. Die Ueberschrift allein würde die Erwartung der Hörer auf den rechten Standpunct stellen; den Verlauf fänden sie selbst in dem Characteristischen der einzelnen Musikstücke.

Wolfgang: Nur weiter!

Friedrich: Oder der Compositeur gäbe, um allen Räthseln vorzubeugen, eine fortlaufende kurze Andeutung, was er sich bey seinen Tonstücken gedacht. Diese könnte Jemand bey der Aufführung ablesen.

Wolfgang: Wie instructiv! Ich möchte der zeigende Harlekin nicht seyn.

Friedrich: Was sage ich? Das Melodram ist ja schon der Triumph der characteristisch-dramatischen Instrumental-Musik. Sie kennen doch *Ariadne* und *Medea* von Benda?

Wolfgang: Wohl kenne ich Beyde und habe sie genossen, wie man verbotene Früchte geniesst, die man trotz ihrem Verderblichen doch süss findet. So geniesst die Welt hundert schöne Dinge, die angenehm schmecken und doch im Ganzen den Geschmack verderben. So weine ich in der empfindsamen Versöhnungs-Scene in *Menschenhass und Reue* in Gesellschaft mit ganzen Parterre-Bänken und lache mich doch kritisch aus, dass ich über etwas Unästhetisches weinen kann.

Friedrich: Es muss am Ende doch etwas Schönes, Rührendes daran seyn, das Sie zu Thränen bewegt; und so ist's wohl mit allo dem, worüber die Kritik sich aufhält, und was nur nicht so Kritischen doch gefällt.

Wolfgang: Ich will es nicht läugnen; Sie sprechen aber damit den Ursprung aller Kunstverderbniss, die Gelegenheit zu Lockungen von Seiten gewissen- und geschmackloser, verdorbe-

ner Künstler, Sie sprechen das Wesen aller Verführung zur Sünde aus. Doch zum Melodram zurück! Sie erinnern sich doch, was alles gegen diese zwitterhafte, geschraubte, zerrissene, krampfhaft zu Effecten sich steigernde Musikgattung gesagt worden? Das Unnatürliche, der Gegensatz von Declamation und Musik, ist's gerade, was das Melodram anziehend macht. Diese ist das wunderbare Echo, was den leidenschaftlichen Wortrufen melodisch-harmonisch antwortet. Im Grund ist es doch nur ein reich begleitetes Recitativ zur lyrisch-dramatischen Scene ausgestreckt. Lassen Sie es singen, dann wird es künstlerisch-natürlich, aber der gute Sinn des Publikums wird es dann in engere Grenzen zurückweisen.

Friedrich: Sie sind mir noch eine ernsthafte Antwort auf meinen Vorschlag wegen Tongemälden schuldig.

Wolfgang: Ach ja, die Bauernhochzeit! Nun wohl! Durch die Ueberschrift wäre der Hörer so weit in's Klare gesetzt, dass er wüsste, was der Marsch, der Choral, der Walzer besagen wollten. Käme aber ein Allegro molto mit Instrumental-Lärm, dazwischen kreischendem Piccolo, ächzenden Septimen-Accorden etc., so dächte man sich ohne Zweifel einen ausgebrochenen Rauſhandel der betrunkenen Hochzeit-Gäste, oder einen Streit mit der einquartirten Compagnie wegen versuchten Sabinerraub's, und es wäre vielleicht nichts, als ein ausgeartetes Plumpsackspiel der etwas tölpelhaften Junggesellen und Jungfrauen.

Feinere Nuancen der Musik wären wohl noch schwerer characteristisch klar zu geben oder mit Bestimmtheit zu erklären, z. B. wo der Hansel der Gretel seine Liebe erklärt, oder sie küsst; wo die Gäste mit Wasser im Munde die aufgetragenen Blut- und Leberwürste nebst Sauerkraut begrüssen, und dann tüchtig einhauen.

Friedrich: Ich sollte eigentlich jetzt schweigen und die Sache mit gesetzteren Leuten zu besprechen trachten; weil ich aber weiss, dass Sie ausser närrisch auch vernünftig seyn können, so fordre ich Sie im Namen der Ernsthaftigkeit auf, mir auf meine Frage zu antworten: Soll der Tondichter keine Gedanken haben?

Wolfgang: O ja! musikalische!

Friedrich: Soll er nicht ein Object der äussern oder innern Anschauung denken, damit auch Ich an ein solches denke?

Wolfgang: Lassen Sie uns auf das Psychologische zurückgehen. In jedem Menschen sucht die Erregung ein Vehikel, einen Stoff, in welchem sie sich verkörpert und objectiv wird. Wenn Sie sich beobachten, so werden Sie finden, dass, so wie Sie von einem Gefühl erfüllt sind, Sie es sich gegenüberzustellen, das Zusammengedrängte und Sie Drängende zu entfalten, mitzutheilen, das Wirkliche, Erlebte, sey es freudig oder traurig, auf poetische Weise zu wiederholen und nach Ihrer Art darzustellen suchen. Sind Sie Tonkünstler, so greifen Sie entweder zuerst, oder doch alsdann, wenn eine starke Erregung sich auf prosaischem Wege von ihrem aufsteigenden Gischt gereinigt hat und kunstfähig geworden ist, zu Ihrem Instrument und lassen sie in freyer Phantasie leben und sterben. Sind Sie Tondichter, so erzeugen Sie ein Musikstück, in welchem sich Ihr Gefühl verleiblicht und vergeistigt.

Friedrich: Wenn aber ein Verlauf von Gefühlen, oder eine Folge von Anschauungen mein Gemüth in Bewegung setzt — sey es der Sonntag, der Frühling, ein religiöses oder volksthümliches Fest, ein historisches Begegniss etc.?

Wolfgang: Dann suchen Sie sich einen Text, der diesen Gefühlen oder Anschauungen Worte gibt, die Sie mit passender Musik umweben. Hier wird dann einiges Malen selbst sichtbarer und hörbarer Gegenstände, Wandlungen und Bewegungen nicht so arg verpönt seyn. Selbst die bloss instrumentalen Einleitungen in solche Darstellungen mögen ihren pittoresken Theil erhalten, da in der Seele der Eindruck auf die Sinne und auf's Gemüth so innig verbunden ist. Die Ouverture mag bestimmte menschliche Affecte, so wie das Lächeln oder Zürnen der Elemente, willkührliche Handlungen, so wie Acte der Natur andeuten, je weniger, desto besser.

Wenn aber freye Instrumental-Musik sich vernehmen lässt, so soll ich an nichts Zweytes, von ihr Gemeintes, durch Zeichen Angedeutetes denken müssen; sie soll an mein Gemeingefühl im Allgemeinen sprechen, und es eben dadurch in seiner Totalität erregen, dass sie es nicht etwa in den oder jenen bestimmten Affect oder gar in eine äusserliche Einzelnheit hineinzieht,

sondern in sanftem Wogen zwischen leisen Gegensätzen hin und wiederschaukelt.

Friedrich: Sollen denn die Instrumente nicht auch da seyn, um reine Trauer oder Andacht u. s. w. auszudrücken?

Wolfgang: Doch wohl! Solche Characterstücke erklären sich aber durch Gelegenheit und Zweck, und wirken diesen gemäss. Und doch würden wir besser thun, Trauer und Andacht durch Menschenstimmen erwecken zu lassen. Der feyerlichste Todtenmarsch steht hinter dem Grabgesange zurück und ein Largo ist kein Choral.

Friedrich: Warum wollen Sie nur aber so eigensinnig der Instrumental-Musik alles Epische und Dramatische nehmen?

Wolfgang: Um ihr den Vorzug des Unmittelbaren, des nicht Hinzeigenden, Ferndeutenden, sondern des uns auf uns selbst Zurückführenden, des Lyrischen zu bewahren. Sie lässt je ein Gefühl in Tönen erklingen, und um diesen Einen Mittelpunct schwebt sie gleichsam in einer Spirallinie herum.

Es ist nämlich eine wesentliche Eigenschaft der Sprache der Töne, wie sie bey keiner andern Menschensprach- und Aeusserungsweise gefunden wird, dass sie ein und dasselbe Gefühl zugleich auf's tiefsinnigste, unmittelbar aus dem Sitze der Seele stammend, und auf's täuschendste, oberflächlich spielend, und so auch in dem gedrängtesten kürzesten Ausdruck und in langen Perioden, in unzähligen Combinationen und Wiederholungen der Gedanken sprechen lassen kann und darf. Was die Wortsprache oder die Sprache der übrigen Künste in der Art versuchen, das macht gerade die entgegengesetzte Wirkung von der beabsichtigten. Wo sie an das Herz mit Gefühl sprechen, da muss es ein- für allemal und kurz geschehen, damit sie sich nicht um ihr Gefühl sprechen. Auf sie, nicht aber auf die Sprache der Musik, geht also des Dichters Wort:

„Spricht die Seele, so spricht ach! schon die Seele nicht mehr."

Friedrich: Worin soll denn der Grund und die Befugniss der Musik zu solcher Gefühl-Redseligkeit liegen?

Wolfgang: Ich denke, darin, dass sie nicht über das Gefühl, sondern mitten aus demselben heraus spricht, und es eben so unmittelbar in uns erregt; dass sie die Dauer desselben mit Wohllauten begleitet, die auch schon in ihren einfachsten Bestandtheilen uns in ein süsses Leben versetzen; dass sie durch ein Mittel spricht, das uns nicht zu nahe, brennend berührt, um uns zu erschrecken, zu verletzen, nicht zu fern und kalt, um der Reflexion Zutritt zu gestatten; dass sie gerade soviel organische Einheit hat, um unser Gemüth wohlthätig zu fixiren, und gerade soviel Wechsel, dass wir immer neu zu demselben Gefühl erregt werden; dass sie in rechter Mitte zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit, zwischen Starrheit und Flüssigkeit schwebt. Das Reich der Töne ist zu vergleichen dem Wasser, das durch die unmittelbaren Schläge unseres Herzens in Wellenkreise erbebt; es ist die Fortsetzung der Bewegungen unserer Brust in einem unendlichen Elemente.

Friedrich: Ferne sey es von mir, Ihren sublimen Vergleichungen etwas anhaben zu wollen; auch will ich zugeben, dass ein und dasselbe Instrumental-Musik-Stück sich in der Regel nur um Ein Gefühl und dessen Modulationen — mit Ihnen zu reden: in einer Schnecken-Linie — bewege, wobey es dann freylich für mich und Meinesgleichen nicht viel zu denken gäbe. Aber warum ein zusammengesetztes Musikwerk, z. B. eine Symphonie, nicht eine Folge von Situationen und Empfindungen ausdrücken soll, die ich mir mittelst meiner Einbildungskraft deuten mag, das sehe ich doch nicht ein. Zum Glück habe ich eine Autorität für diese denkende Behandlung der Musik, die Sie gelten lassen werden, und ich darf sie nur aus meinem Bücherschranke ziehen. Rochlitz beschliesst diesen seinen zweyten Band des anziehend-belehrenden Buchs: „Für Freunde der Tonkunst," mit einer *Commentatiuncula in usum Delphini*, in welcher er den hinterpommerschen Gerichtsschreiber Bernhard sagen lässt, Grétry habe in seinen „Versuchen über die Musik," da, wo er vom bestimmten Ausdruck guter Instrumental-Musik spricht, behauptet, man könne, was man durch sie, wenigstens durch die beste, für die Empfindung bekomme, selbst auf Begriffe zurückführen und sonach in deutlichen Worten aussprechen. Nun gehörten z. B. Haydn's Symphonieen zu dieser besten Instrumental-Musik; und so würde es auch ihm nicht schwer fallen, ihnen Worte unterzulegen. Sein Vorarbeiter, Carl Spazier, habe die Anmerkung beygesetzt: „Das soll Herr Grétry wohl bleiben lassen!" Apel habe aber des Letztern Partie genommen, und gesagt, das heisse, seinen Autor nicht verstehen, oder

vielmehr, ihn nicht verstehen wollen; denn diesem sey ja gar nicht eingefallen, Haydn Note für Note Worte unterzulegen, so dass seine Symphonieen mit diesen abgesungen werden könnten, sondern, er habe sich anheischig gemacht, wie oben gesagt, was die Sätze durch Ausdruck für Eindruck machten, auf die Empfindung nehmlich, auf Begriffe zurückzuführen, und, damit es aus dem Allgemeinen in's Besondere herüberkäme, auch dem ganzen Entwicklungsgange des Künstlers im Einzelnen näher sich anschlösse, dem im Begriffe Aufgefassten Deutungen und Beziehungen auf das Leben selbst und seine inneren und äusseren Erfahrungen zu geben. Das aber brauche man keineswegs bleiben zu lassen; namentlich wolle er — Apel — es nicht, vielmehr gleich auf der Stelle sich mit einer Symphonie versuchen, nicht sowohl Hrn. Spazier etwas am Zeuge zu flicken, als vielmehr des verstummten Grétry's Ehre und Sache zu retten; indem, was wirklich, doch wohl auch müsse möglich seyn.

Hierauf habe nun Hr. Apel das Gedicht in No. 29. und 30. der musikalischen Zeitung von 1806. aus, nach und zu einer Symphonie, zwar nicht einer Haydn'schen, als die ihm weniger geläufig, aber zu einer Mozart'schen, zu der aus Es dur, geschrieben, und in diesem Gedicht habe er geleistet, was er versprochen, Grétry gewollt, Spazier verspottet.

Der hinterpommersche Gerichtsschreiber Bernhard bekennt sodann, dass ihn diese Idee lebendig angesprochen, dass ihm dieses Gedicht sehr merkwürdig gewesen, mehr noch eben der Idee, als der Ausführung nach, und jene vornehmlich ihrer Fruchtbarkeit halben. Er gehöre nun einmal unter die Menschen, die, wenn sie empfinden sollen, wissen müssen, was? ja, (einem alten Gerichtsschreiber, im realsten Reihen ergraust, werde man das schon zu Gute halten) auch, um was? für was? zu was? so dass er den allgemeinen Empfindungen einen bestimmten Gegenstand unterlegen müsse, oder es werde nichts Rechts mit seinem Empfinden, wie er sich auch zu schmelzen bemühe.

Er erzählt hierauf, wie er hinter die Beethoven'sche Claviersonate aus As dur, Opus 26. gekommen, die mit einem variirten Thema anhebt. „Ich begann — sagt er, wie Sie hier selbst nachlesen können — ich fuhr fort, ich endigte — Himmel, mit welchem Genuss! Ich fieng von vorn wieder an, ich beschloss die Variationen; o Leser, da stand's vor mir; Alles, Alles stand vor mir, vollständig, deutlich, unverkennbar! Ich selbst nehmlich stand vor mir, in den entscheidendsten Momenten meines Lebens, abgeschildert wie aus dem Spiegel, in diesem Thema mit Variationen; sechs Hauptmomente, das Thema mit fünf Variationen, die letzte mit einer kurzen, in's Freye führenden Coda, an welcher ich jetzt im Leben stehe, und die, wie diese musikalische, eben so gewiss nur noch kurz seyn, als mich in's Freye führen wird."

„Nun versteht sich's von selbst, dass Herr Ludwig van Beethoven in Wien, als er diese Variationen geschrieben, nicht an mich Hinterpommeriaken und mein Bischen Leben gedacht hat; aber das ist ja eben der lebendige Springpunct der ganzen Sache, dass Jeder, der nur bey'm Vortrag ausdrucksvoller Instrumental-Musik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt, inwiefern es nehmlich für die Empfindung denselben Ausschlag gibt, wie die Musik. — Ich dachte also an mich, wie ich war und ward und bin, und je mehr ich dachte, je öfter ich die Variationen spielte, desto heller ging mir das Licht auf, desto mehr, desto nähere Beziehungen fand ich, desto enger traten diese zusammen und vollendeten mein leibhaftiges Conterfey."

So liefert denn der Gerichtsschreiber eine *Commentatiunculam* des Thema mit Variationen — d. h. eine kurze Andeutung des Characteristischen der Tonstücke und ihres Verlaufs, und dann einen sonder- und wunderbar damit accordirenden Verlauf seines Lebens nach dessen Haupt-Momenten und Entwickelungen. Nun, was sagen Sie dazu?

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin. Seit unserm letzten Berichte hat Dem. Schechner, welche die Gunst des Publikums in stets steigerndem Grade gewonnen hat, Fidelio und Julia in der *Vestalin*, jede Rolle zweymal, mit enthusiastischem Beyfalle gegeben. Am ausgezeichnetsten war ihr ausdrucksvolles, begeistertes Spiel und ihr seelenvoller Gesang in den Kerker-Scenen Fidelio's im zweyten Akte. Das Grabe-Duett mit

Rocco, das Terzett, vorzüglich aber das grosse Quartett und das darauf folgende, die höchste Freude athmende Duett mit Florestan waren nächst der grossen Arie im ersten Akte die Culminations-Punkte der herrlichen Leistungen dieser seltenen Künstlerin. Nach der zweyten Vorstellung der *Vestalin*, bey welcher Dem. Schechner mit Beyfall überhäuft wurde, brachte man der gefeyerten Sängerin eine treffliche Nacht-Musik. Dass d ese junge Künstlerin Bescheidenheit und natürliche Anspruchslosigkeit mit Fleiss und dem glühendsten Eifer für die Kunst verbindet, sichert ihr die Fortschritte zum Gipfel des Ruhms, da auch ihre physischen Kräfte bedeutend scheinen, wiewohl diese durch sehr starkes Singen und hohe Leidenschaftlichkeit sehr angegriffen werden dürften. Mehr Oekonomie im Kraft-Aufwande wäre daher dieser von der Natur so ungemein begünstigten Sängerin sehr zu empfehlen. Dem. Heinefetter aus Cassel ist gleichfalls ein schönes Talent, das unsere Bühne wahrscheinlich gewinnen dürfte. Die Rolle der Euryanthe gab diese junge Sängerin mit vielem Feuer und lebhafter Empfindung zwey Mal. Mad. Marionna Sessi hat unter Mitwirkung der Damen Schulze, Mikler, Schechner und Heinefetter ein ziemlich besuchtes, glänzendes Concert gegeben; worin sie selbst noch immer den Ruhm einer vorzüglichen Methode behauptete und bedeutende Höhe der etwas schwachen Stimme zeigte. Der Geschmack ihres Vortrags verleuguet nicht die ältere einfache Schule, wo es mehr auf portamento, reine Intonation, runde Coloraturen und vollen Triller, als auf Instrumental-Passagen ankam, die für die Menschenstimme unpassend sind, so bewundernswerth auch deren Ausführung gelingen mag. Ein neues Quintett von G. A. Schneider fand nicht allgemeinen Beyfall. Contrapunktische tüchtige (doch hier nicht her gehörende) Arbeit wechselte darin mit etwas trivialen Gemeinplätzen. Das Ganze war zu lang, die Oberstimme zu hoch liegend und der Mangel kräftiger Stimmen bey fünf Sopranen zu fühlbar. Die Ausführung war ziemlich gut, nur sang Mad. Schulze viel zu stark. — Dem. Sontag wird nicht hier bleiben, sondern nach Paris abgehen. Den ihr angebotenen und garantirten hohen Gehalt von 12,000 Thlr. soll sie dennoch ausgeschlagen haben. Man hofft, Hrn. Wild und Dem. Sigl als Gäste hier zu sehen. Die drey Sänger Herz, Huber und Wodicka haben eine musikalische Morgen-Unterhaltung veranstaltet und eine zweyte angekündigt. Lange sind wir im Sommer nicht so mit Musik überhäuft worden, als diess Jahr. Herr Spontini hat den Abdruck von 10,000 Exemplaren der Rellstab'schen Kritik über *Agnes von Hohenstaufen* veranlasst und bekannt machen lassen, dass solche überall gratis zu finden sey. Diese Massregel scheint ihrem Zweck zu verfehlen, da sie die wenig bekannte Recension nur erst recht verbreitet. Angemessener wäre es gewesen, zu schweigen. Das wahre Kunst-Urtheil stellt sich durch das Werk und dessen künftige Aufnahme von selbst fest. Eine Gegen-Kritik wird von Hrn. Dorn geliefert.

Dem. Heinefetter hat zum Schluss ihrer Gastrollen noch den Sextus in Mozart's *Titus* recht gut und mit Beyfall gesungen.

Dem. Schechner giebt ausser den zwölf festgestellten noch sechs Gastrollen. Ihre nächste Darstellung wird Ninetta in Rossini's *Gazza ladra* seyn. Zum Benefiz wählt sie Kreutzer's *Cordelia*. Auch *Iphigenia in Tauris* von Gluck wird die empfindungsvolle Sängerin geben.

Mad. Catalani fing nach und nach an, weniger bemerkt zu werden, indem besonders der Enthusiasmus für Dem. Schechner alles andere in den Hintergrund stellte. Hiezu kam die einförmige Wahl ihrer Bravour-Gesangstücke und das Unzusammenhängende ihrer theatralischen Darstellungen. Die dritte war aus Scenen des *Fanatico per la musica* und vielerley andern Arien, Duetten etc. zusammengewürfelt. Diese Vorstellung war, der löblichen Mitwirkung des Komikers Benincasa ungeachtet, am wenigsten besucht, und wurde am kältesten aufgenommen, obgleich Mad. Catalani in der Rolle der Aristea ihr Talent zum komischen Spiel und die bekannte Vituosität des Gesanges zeigte. Die vierte comische Vorstellung ist eingetretener Differenzen halber nicht zu Stande gekommen. Die grosse Sängerin hat ihre hiesigen Kunstleistungen mit einem Concerte zu ihrem Vortheil im k. Opernhause am 12ten July geschlossen, welches bey gewöhnlichen hohen Opernpreisen sehr besucht war. Sie sang darin lauter bekannte Opernarien und fand zwar nicht in dem Grade, wie zu Anfang ihrer Productionen, doch immer noch lebhaften Beyfall, und nahm mit dem da Capo begehrten „God save the king," dem Triumph ihres erhabenen Gesanges, von Berlin Abschied, wo sie seit dem Februar verweilte. Neben ihr erhielt Hr. K. M. Ries den lebhaftesten Beyfall nach dem rei-

jetzt kaum zu den mittelmäßigen gerechnet werden kann? 2) Warum engagirt man Mitglieder, ehe man weiß, ob sie dem Publikum gefallen? 3) Warum giebt man alles Neue später, als anderwärts? Vor allem aber müsse Abbitte geschehen für die Frechheit der Direktion an verwichner Mittwoche, da das Publikum seinen Unwillen laut geäußert hätte, Lichtputzer und dergleichen Gesindel in's Parterre gelassen zu haben, um sich dem gerechten Tadel des Publikums thatlich zu widersetzen. — Ein zweyter Aufsatz, der eben so abgelesen wurde, ging — der Hauptsache nach, dieselben Punkte, noch mehr im Einzelnen durch. Unsre Oper, hieß es darin, verdient es, unter aller Kritik genannt zu werden. Von dem ganzen weiblichen Personal kann man nur Mad. Hafsloch *) mit Ehren nennen: die übrigen Diskantstimmen fassen uns gegen einen reinen Ton zehn falsche hören. Herrn Stegmann und Eule wollen wir ihre Verdienste nicht absprechen; aber ihre beste Zeit ist vorbey. Es bleibt uns also nur ein einziger höchst mittelmäßiger Bassist, Hr. Ritzenfeld, der abwechselnd komische und ernsthafte Rollen spielen muß, und beyde gleich elend spielt. Herrn Kirchners anerkannte Talente für's Komische werden auch zu Heldenrollen gemißbraucht u. s. w. Man sezt Anfänger, hieß es dann unter andern, in bedeutende Fächer. Anfängern muß man helfen: wenn sie aber keine Anlage verrathen — fort damit! Neue Stücke werden so elend gegeben, daß man noch lieber das *Sonntagskind* siehet, als solche Verstümmelungen u. s. w. Es folgte die Erwähnung der Knickerey in Garderobe und Dekorationen, bey so großer Einnahme. „Neue Kleider siehet man nur an den Herren Direktoren und ihren ehelichen Hälften" hieß es. Endlich wurde gewissen Einwendungen begegnet — wie: wer nicht kommen wolle, möge wegbleiben; daß ein fast immer volles Haus doch ein Beweis von der Zufriedenheit des Publikums sey — — Nach dieser Ablesung ertönte das allgemeinste Bravo. Nun kam Herr Herzfeld zum Worte und es erfolgte eine fast feyerlich zu nennende Diskussion. In Ansehung jener Abbitte: „Wir haben nicht beleidigen wollen u. s. w." „Es ist erwiesen! Hier sind Zeugen! u. s. w." „Wir haben gethan, was uns möglich war, zur Zufriedenheit des Publikums." „Nichts habt ihr gethan! Warum verläßt uns Mad. Hafsloch? Warum sind Schröder und Solbrig nicht geblieben? Was haben wir dagegen zu erwarten u. s. w." Diese Dinge wurden nun weiter erörtert. Die Direktoren krümmten sich, wollten vorerst nur die Abbitte umgehen. Hr. Herzfeld lenkte die Verhandlung (sein genug) wieder auf die beliebte Mad. Hafsloch: sie hätte sehr anständige Gage; nichts sey ihr in Weg gelegt worden, es thue ihnen selbst sehr leid, daß sie weggehe. — Kabale, rief man, Kabale! Mad. Langerhans hat sie geschmiedet. Sie, mit ihren 40 Jahren, nimmt sich die ersten jugendlichen Rollen und wir müssen uns damit begnügen — Und als Hr. Langerhans, darüber allerdings empfindlich, vom „sich mit ihr zurückziehen wollen" sprach, ertönte es: Adieu! Adieu! Glückliche Reise! — Man bestand heftiger auf der Abbitte. Hr. Stegmann schlug die Hände über dem Kopfe zusammen und vergoß Thränen: endlich bequemte sich Herr Herzfeld zu den Worten: Wir werden gewiß alles aufbieten, was in unsern Kräften stehet, um das Publikum zufrieden zu stellen. Was wir bereits gethan haben, ist viel: was wir noch thun werden, darüber soll uns die Zukunft richten. Hier fiel der Vorhang. Das Stück begann. Mad. Hafsloch trat, ihrer Rolle gemäß, zuerst auf, wurde mit lautestem Bravo aufgenommen, dankte dafür anständig, meynte, gewisse Verhältnisse nothigten sie uns zu verlassen, aber über die Direktion habe sie sich nicht zu beschweren; vielleicht habe sie das Glück, in kurzem wieder hier zu erscheinen. Sie begann nun ihre Rolle; man ließ das Stück ruhig spielen, und *jeder*, der Beyfall verdiente, erhielt ihn.

Wir müssen nun abwarten, welchen günstigen Einfluß — denn *schlachter* kann's nicht werden — diese wohlverdiente Züchtigung und Zu-

*) Der Abgang dieser schätzbaren Sängerin gab der Gährung, so wie der Oper, den letzten Stoß. d. Verf.

nen und fertigen Spiele des L. Spohr'schen Violin-Concerts in Form einer Gesang-Scene.

Mancherley.

Nicht das Bessermachen-Können fordre man vom Tadler, aber wohl das, dass er, die Hand auf's Herz, sagen könne: Ich trage ein besseres Bild von der Sache in mir, als das hier aufgestellte, ein des Standes unserer Kunst würdigeres, lebendig, plastisch genug für mich selbst, wenn ich auch nicht die Gabe besitze, es äusserlich, zur Vergleichung geeignet, darzustellen.

Wessen Erfahrungs- und Gefühls-Kreis, wessen Anschauen und Wissen kein Verhältniss zum Object hat, der Kunstkraft, die es geschaffen, nicht ebenbürtig ist, dessen Tadel nimmt sich ärmlich und anmaasslich, dumm und malitiös zugleich aus.

Er nenne, wie ein Kind, beschränkt und bescheiden, den erhaltenen Eindruck, und fälle nicht, wie ein Kritikus, herabsehend und anmaasslich, ein Urtheil über das „An sich" des Werks.

* * *

Je mehr ein Werk stoffartig reizt, Sinn und Einbildungskraft vollönig und vollgestaltig sättigt, desto weniger verlangen wir den Wiedergenuss desselben, desto mehr gelüstet uns nach neuem Stoffe. Je mehr das Wesen und Leben auch in die Form, in die ganze Folge der Entwicklungen gelegt ist, je mehr die Idealität bis an die Oberfläche dringt, und den Theil wie das Ganze belebt, desto früher sehnen wir uns nach seiner Wiederholung. Der Weg durch Sinn und Imagination ist schnell und die Durchfahrt offen, der Weg durch Geist und Gemüth langsam, und das uns Berührende nimmt uns ganz mit.

Unter den Dichtern sind Walter Scott und Fouqué nicht schnell wiederholbar, weil sie ihre Wirkungen stark auf Anschauung und Imagination legen, und diese auf lange sättigen. Könnten Geist und Gemüth bey Lesung Jean Paul's ruhiger im Zuge bleiben, er würde öfter genossen. Schiller und noch mehr Göthe werden nicht am meisten, aber am öftesten gelesen; hier ist das Ganze eine stetige Entwicklung, für alle thätige und aufnehmende Kräfte gleich ansiehend, und jedes Glied, ja jede Zeile eine ideale Evolution. Wie bey'm Umgange mit einer Geliebten, möchte man nach dem Ende sogleich wieder vorne anfangen.

Tondichter sollen hier geflissentlich nicht genannt werden, da jeder Musikfreund mit sich Eins ist, von welchen Meistern er im Genre der Privat- oder Concert-Musik, der Symphonieen, Oratorien, Opern auf lange gesättigt wird, von welchen er sich gern Wiederholung gefallen lässt.

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Louise Reichardt. 8te Liedersammluug. Hamburg, bey Cranz. (Pr. 10 Gr.)

Die kürzlich verstorbene, wahrhaft hochachtungswerthe Louise R., die Hamburg nicht nur als Lehrerin des Gesanges, sondern auch als Führerin ihrer Schülerinnen und derer, die sich sonst ihr anschliessen wollten, zum Edlern und Vollendetern in der Musik überhaupt, gewiss vermissen wird — hinterlässt in diesen sechs Liedern ihren Freunden ein schönes Angedenken, und Allen, die einen einfachen, aber ausdrucksvollen Gesang lieben, ein schätzbares, angenehmes Geschenk. Die Gedichte sind sehr gut gewählt: von poetischem Werth, wahre, mithin auch für musikalische Composition vorzüglich geeignete Lieder, nicht schon mehrmals in Musik gesetzt, und dem Inhalte nach mannichfaltig. Die in jedem Gedichte herrschende Stimmung, und auch der in jedem angegebene Sprachton, ist treffend in die Musik gelegt: nur bey No. 2. möchte man etwas tiefer in die Saiten gegriffen wünschen. Die melodischen Erfindungen sind nicht, wie sonst fast bey allen Frauenzimmer-Compositionen, die uns bekannt worden sind, blosse Nachklänge zur Zeit vorzüglich beliebter Meister, sondern sie sind aus der eigenen Brust hervorgequollen und haben darum auch, nur die eine mehr, die andere weniger, ihr Eigenes. Declamation und Accentuation sind nicht nur richtig, sondern auch mit Sinn und Fleiss bestimmt. Gegen die Harmonie und ihre Correctheit lässt sich zwar manches Kleine, mehr für das Auge, als für das Ohr — z. B. S. 5, Syst. 3, Takt 3, zweyte Hälfte — aber nichts Wesentliches einwenden. Die Begleitung, wie einfach sie ist, ist darum nicht ohne Interesse. Die Ansprüche an Umfang der Gesangtöne sind die mässigsten: sie erstrecken sich nur auf die besten Mitteltöne des Soprans oder Tenors, mithin auf die Töne, die

eine jede, für Musik gebildete Stimme besitzt. Nur das erste Lied ist davon ausgenommen, da es für eine, musikalisch schon mehr ausgebildete Sopranstimme bestimmt ist. — So schreibt man gute, wenn auch nicht glänzende, und um selbst zu glänzen vorgetragene Lieder.

Wir geben ein Verzeichniss der Stücke im Einzelnen: 1. Das Mädchen am Ufer: sehr anmuthig und lieblich in seiner milden Schwärmerey und Sehnsucht. Wer an der vorhin angeführten Stelle Anstoss nimmt, kann sie sich leicht und auf verschiedene Weise verbessern. Am bequemsten wohl so:

2. Heimweh: ganz einfache, gelassen ergebene Klage; doch sagt hier, wie wir schon erwähnt, das Gedicht mehr, als die Musik.

3. Ohne Ueberschrift; könnte „Lebensmuth" heissen. Lebhaft und frisch; nicht ohne Energie. Da der Inhalt und die Situation eine männliche ist, so hat die bedachtsame Componistin, wie im Ausdrucke, so in Stimmfolge und Stimmlage, bey Erfindung und Führung der Melodie, an eine männliche Stimme zunächst gedacht; und da der Wanderer ein Sänger ist, die Begleitung lautenirend oder guitarrisirend gewählt. Der Schwung der Melodie im Bogen zu den zwey letzten Zeilen jeder Strophe ist eben so artig, als bezeichnend. 4. Stolberg's schönes Lied an das Meer: (dem man nur einen befriedigendern Schluss wünschen möchte:) in grösster Einfalt, sanft, aber wahrhaft feyerlich. Vielleicht glaubt fast Jeder, der es hört, auch so schreiben zu können: er versuche es nur. Dasselbe ist von den beyden schönen, religiösen Liedern, No. 5, An den Erlöser, und No. 6, Stille der Andacht, zu sagen: der Ausdruck aber ist noch inniger. Mit jenem, als einem der kürzesten, wollen wir unsere Anzeige beschliessen, damit man selbst urtheilen könne, ob wir vielleicht von persönlichem Antheil an der Entschlafenen, den wir gar nicht verhehlen, uns zu allzuvielem Lobe verleiten lassen. Der Raum verstattet uns nur die erste Strophe des Gedichts herzusetzen: wir versichern aber, dass die Musik zu den vier anderen vollkommen eben so passt. No. 6. ist durchgehends vierstimmig gesetzt, und wo es so gesungen wird, und die Begleitung der Sänger wegen nicht nöthig ist, thut man wohl, sie ganz wegzulassen. Der Ausdruck ist kindlicheinfältige, kindlichfromme und kindlichzufriedene Andacht.

An den Erlöser.

Innig. Eine Stimme.

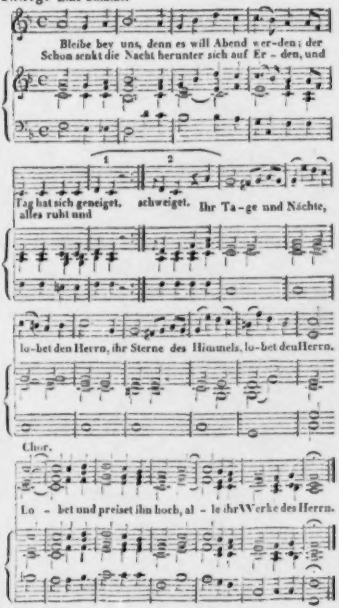

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. Nº. 32. 1827.

Soll man bey der Instrumental-Musik Etwas denken?

(Beschluss.)

Wolfgang: Ich antworte Ihnen mit einer Recension von diesem Buche, die Sie wahrscheinlich überschlagen oder vergessen haben, und bitte mir deshalb den Jahrgang 1825. der musikalischen Zeitung aus. Hier ist sie in No. 26. Ich gebe Ihnen zu bedenken, dass Rochlitz, der früher bekanntlich Redacteur dieser Zeitung gewesen, und noch fürwährend thätigen Antheil an diesem Institute nimmt, dieser Recension seines Buchs nicht widersprochen hat, was doch in gegenwärtigem Falle, wo von nichts Geringerem die Rede ist, als wie der denkende, fühlende Kunstfreund Instrumental-Musik aufnehmen und geniessen soll, gewiss geschehen wäre, ja geschehen musste, wenn er nicht der Ansicht des Recensenten war.

Lesen Sie hier selbst, was er über die *Commentatiuncula* sagt:

„Ein Scherz, der aber Ernst im Hintergrunde hat. — Es wurde mancherley zum Theil Wunderliches geschrieben über Versuche, eine Instrumental-Musik auf Begriffe zurückzuführen und sonach in deutlichen Worten auszusprechen. Rochlitz will das gänzlich Unstatthafte dieser Idee — nämlich nicht im Sinne Grétry's, sondern der Anderen — darthun."

Friedrich: Da haben wir's! Also Grétry hat doch Recht; man kann sie auf Begriffe zurückführen?

Wolfgang: Er hat darin Recht, dass man es kann, wenn man will. Aber es fragt sich, ob man soll. Doch lesen Sie nur weiter: „— ohne sich in directen Kampf oder weitläufiges Theoretisiren einzulassen, und stellt daher einen Mann auf, der sie — diese Idee — freudig mit beyden Armen umfasst, mit Scharfsinn und Hartnäckigkeit durchführt, und an dem, was er, vom falschen Princip ausgehend, ganz folgerecht herausbringt, jenes Unstatthafte, ohne es zu ahnen, vor Augen legt. Denn der ehrliche Kaus exegisirt aus einer Folge Beethoven'scher Variationen — und zwar so, dass er glaubt, Jedermann müsse es mit Händen greifen können — nicht weniger heraus, als sein gesammtes inneres und äusseres Leben, Schritt vor Schritt, von der Geburt bis zur Stunde, wo er den wunderlichen Commentar abfasst. Es versteht sich, dass damit gesagt ist: Ein Jeder, der so sucht, findet was er will, und Jeder 'was Andres. So ist es auch und kann nicht anders seyn. Aber der Mann führt seine üble Sache so gut, und ist auch übrigens eine so gutmüthige, treuherzige, gar nicht einfältige, und in ihrer Art liebenswürdige Person, dass fast zu besorgen ist, er werde manche Leser für das bestechen, was zu bekämpfen er da ist."

Was sagen Sie dazu?

Friedrich: Es ist nicht mathematisch oder auch nur juridisch gewiss, dass Rochlitz bey sich „Ja" hiezu sagt, und dass der Commentar ironisch zu nehmen.

Wolfgang: Halsstarriger! auch nicht moralisch-psychologisch?

Die Inquisitions-Klugheit sagt, man dürfe einen Verdächtigen nur viel und lange reden lassen, er werde sich selbst hineinreden. So bietet mir, was Sie und der hinterpommersche Gerichtsschreiber über das Denken beym Genusse der Instrumental-Musik gesprochen, die besten Waffen gegen Beyde dar. Ich leg' Ihnen demnach einige peinliche Fragen vor:

Hat des Hinterpommers denkendes Aufnehmen der Beethoven'schen Variationen, derselben Parallelisiren mit seinem eigenen Lebenslauf, gesetzt, so etwas könnte uns zur Nachahmung dienen, denn

überhaupt eine Wirklichkeit, oder ist es bloss eine poetische Fiction?

Hätte so ein Kauz wirklich gelebt und eine solche prästabilirte Harmonie zwischen einem genialen Musikstück und seinem Lebenslauf aufgefunden, so wäre es ein zufälliges Zusammentreffen und Finden von der sonderbaren Art, was sich wohl nie so wiederholen möchte. Aber es ist ja augenscheinlich eine Schöpfung des gemüthlichen Dichters, gemacht hinter dem Musikwerk, ein demselben mit Absicht angepasstes Leben, mit scharfsinniger Berechnung alles Characteristische benutzend.

Wollten nun Sie an irgend eine Musik der Art etwas von Ihrem Leben knüpfen, so wüssten Sie ja nicht, was? da Sie die Evolutionen der Musik nicht voraussahnen, und über dem Versuche mit dem oder jenem Lebensfragmente kämen Sie im Herumtappen um die Musik oder um Ihr Bischen Leben.

Friedrich: Der Gerichtsschreiber fand den Parallelismus durch einen glücklichen Griff; aber er sagt doch: „Je öfter ich die Variationen spielte, desto heller ging mir das Licht auf, desto mehre, desto nähere Beziehungen fand ich."

Wolfgang: Wir hören so manche herrliche Instrumental-Musiken nur etwa Einmal in Jahr und Tag; ehe wir uns recht besinnen, ist ein Stück vorüber. Gestalt, Ihnen dämmerten Gestaltungen, die diesem Fliessenden, Wogenden entsprechen möchten, herauf, wollten Sie sich vorbehalten, über Jahr und Tag beym zweytmaligen Hören diesen Parallelismus, den so problematisch-eventuellen, wieder aufzunehmen, weiter zu entfalten, auszubilden? Sie sind bis dahin ein anderer Mensch, mit anderen Gefühlen, Lebens-Interessen, mit einer ganz anderen Gegenwart. Ich müsste Sie bedauern, wenn dann im Vordergrund Ihrer Seele nichts Neueres, Besseres, Passenderes läge, an was die Musik jetzt klänge. Ja ich behaupte, dass dieselbe characteristische Sonate, die Sie mit Genuss zu Erhebung ihrer Gefühle heute spielen, morgen schon einen anderen Gemüths-Boden in Ihnen ausfüllt, dass Sie schon morgen etwas Anderes dabey empfinden werden, ja empfinden sollen. Begreifen Sie doch, dass das reflectirende Suchen, der aufgewendete Witz und Scharfsinn der Vergleichung der Tod alles Gefühls, alles wahrhaft musikalischen Geniessens, sind. Ich behaupte sogar, dass, wenn auch ein Tondichter so pedantisch hätte seyn können, an ein Bestimmtes von Gestaltungen, Schicksalen, Situationen, Natur-Erscheinungen, als Leit-Ideen, Hülfs-Anschauungen, zu denken, Sie, der geistreichere Hörer, darnach gar nicht rätheln, ja es ganz ignoriren sollen, ob er solch einen Beywagen oder Proviantschiff, und was er darin mit sich führt.

Friedrich: Der Tondichter wird entweder sein eigenes Erlebtes in Musik setzen, dichten, wie es ihm um's Herz ist, oder er phantasirt sich als wirklicher Dichter in eine Lage hinein, und umwebt seine Fiction mit Tönen. Warum sollt' ich mich nicht fragen, was hat des Künstlers Gemüth leidenschaftlich berührt? in welchen bewegten Zustand hat er sich phantastisch versetzt?

Wolfgang: Warum denn Reflexion zwischen der Musik und ihrem Mitempfinden? Sie fragen ja auch nicht, was dem Dichter vor seinem Dichten denn wohl begegnet seyn möge. Das Gedicht erklärt und verantwortet sich selbst. Es möchte oft, in der Nähe betrachtet, etwas sehr Unscheinbares seyn, was durch seinen Zauber in so feurigen Farben brennt. Was geht uns, als einzige Betrachter der Gobelin-Tableaux, der Garnhandel, der Farbkessel und Webstuhl an?

Friedrich: Sie missverstehen mich. Ich will nicht des Compositeurs Persönlichkeit zu nahe treten, obwohl das oft sehr lehrreich und aufschlussgebend wäre in aller Kunst; ich will nur im Allgemeinen fragen und mir sagen, welche Empfindungen in der Tondichtung walten, welcher Wechsel der Gefühle; und, weil nun alles sich gern an Gestalten heftet, so wird im Aussprechen freylich hie und da eine objective Deutung mit einfliessen.

Wolfgang: Da haben wir's schon wieder! Warum denn fragen, mir sagen, deuten? Die Wirkung der Musik ist so wunderbar und ihre Bedeutung so unendlich vielfach, dass, was beym Künstler Trauer war, beym Hörer frohe Rührung werden kann, oder umgekehrt. So wie es Nationen gibt, die auch das Heitere aus Moll singen, z. B. Franzosen und Russen, so kann ja wohl auch beym Tondichter der Schmerz aus hellen, raschen Tönen singen, die süsseste Wonne in einem Minor gleichsam aus Freudenthränen lächeln. Die Wirkung auf mich hat immer drey Factoren: des Meisters Stimmung, seine Töne und die Stimmung, in welcher sie mich treffen. Darum hört auch jeder Mensch eine andere Musik, und jedesmal dieselbe Musik andera, selbst wenn sie an

einen Text gebunden ist. Hier führt jede Deutung vom Naturwege des freyen Geniessens auf starrlinichte Abwege. Der Schaffende lässt sich von allem Lebendigen wohl aufregen, aber nicht souffliren. Die veranlassenden Motive gehen uns nichts an. Zufällig flog ein Feldstein herein in das flüssige Element, auf dessen silberglänzenden Wellenkreisen wir dann unseren leichten Kahn schaukeln lassen dürfen.

Friedrich: Aber, mein bequemer Freund! aller Kunst muss man doch Etwas entgegenbringen; mit Selbstthätigkeit will die Frucht der schönen Kunstthätigkeit aufgenommen seyn. Wer da hat, hriset es auch hier, dem wird gegeben. Sie aber wollen mich zum goldnen Nichtsthun verdammen, welches bei mir überall an's Einschlafen grenzt. Sagen Sie mir also, was soll ich thun, wenn ich bey der Musik nichts denken soll? Wie soll ich sie geniessen?

Wolfgang: Man geniesst jede Gabe am innigsten und würdigsten, wenn es in dem Sinne geschieht, in welchem sie erzeugt worden. Weit entfernt, Sie beym Musikgenusse zum Hinbrüten zu verleiten, stelle ich Sie vielmehr neben den Schöpfer des Kunstwerks. Es ist hier, wie in allen Dingen. Wer mit dem Kunstredner die Predigt zu entwerfen im Stand ist, der wird der aufmerksamste Hörer seyn, wer ein Gedicht so recitirt, als wäre es in ihm entstanden, der beste Declamator, wer der Genesis eines Buchs folgt, der beste Leser, wer mit zu Rath sitzen könnte, der beste Bürger, und wer den Gedanken der Schöpfung noch einmal zu denken versucht, der beste Mensch.

Friedrich: Sonderbarer! Vorher sollte ich der Musik gegenüber Nichts seyn, jetzt Alles.

Wolfgang: Ein Geisteserwandter des Künstlers, wenn Sie Kunstreiches fassen wollen: das ist wohl eine sehr natürliche Forderung. Lassen Sie einmal zur Probe Ihre Ansicht der Musik fahren, und suchen Sie es mit dem zu halten, was ein bekannter grosser Dichtergeist einem meiner Freunde, einem denkenden Musiker, d. h. einem solchen, der von seiner Kunst Rechenschaft geben kann, so weit man es überhaupt von dem Genius in sich kann, über die Musik sagte: Mir kommt vor, die Musik sey eine in sich geschlossene, unbegreifliche Welt, aus dem Ewigen stammend, und mit nichts Anderem zu messen, zu vergleichen.

So ist es wohl auch. Wir sollten vielleicht jede Sphäre der Bildungen für unvergleichlich halten, jedem Sinne sein eigenes Reich der Schönheit und des Genusses lassen und keine Sprache in die andere übersetzen wollen. So wenig das Auge hört, so wenig soll das Ohr sehen wollen. Musik sey uns in sich geschlossen und gelte uns vor der Hand als ein schönes Spiel mit Tönen in den mannigfaltigsten Combinationen, ein Gewächs-Keim, Blattwuchs, Blüthe, sprossend aus dem Weltgeist, aussprechend seine Macht und Güte auch in diesem Bezirke.

Ein Musikwerk entwickelt sich im kunstreichen Genius nach organischen Gesetzen, will nichts anderes, als werden, wachsen, sich entfalten, blühen, ja dieses Blühen ist zugleich Frucht, wie unsere May-Luft Genuss ist, so gut als das herbstliche Obst-Essen. Das Gefühl, nicht der Affect, sucht eine Sprache, um mit sich selbst zu reden, wohl auch sich Anderen mitzutheilen, und findet hier die kommlichste, die zugleich in dem Grade unmittelbar und natürlich, nicht-conventionell ist, dass das Gefühl mit sich selbst spielen, sich verstärken, reicher entfalten und immer neu beleben kann. An diesem ringenden Spiele von Evolutionen wäre also zunächst eben die Sanftheit, Ordnung, Gesetzmässigkeit, Lebendigkeit, Frische, Ruheit, der Reichthum und überraschender Wechsel der Entfaltung zu bewundern. Musik wäre also eine Sprach-Seele, so reich, so aller articulirten, zeigenden Gliedmassen entbehrend, so stumm gegen die Wortsprache, dass man ihr so zu sagen bloss in den Augen, in den Mienen, in der Gesichtsfarbe lesen könnte, um aber mit desto mehr Rührung und Mitgefühl zu ahnden, was in ihr vorgeht.

Genau betrachtet deutet sie nicht auf das Gefühl des Tondichters zurück, wie ein Zeichen auf ein zu Bezeichnendes; auf unserem jetzigen Standpunct, und bey der Stufe von Vollkommenheit, welche diese Kunst erreicht hat, ist sie eben so gut auch die Erregerin seiner Gefühle, wie sie es bey den unsrigen wird, und er überrascht, wenn er dem begeisternden Genius folgt, eben so oft sich selbst, als er uns überrascht. Das kann nun keine andere Sprache, und das sollen wir begreifen, dass es keine andere kann, und darum sie nicht immer in andere Idiome übersetzen wollen.

Der Musiker spricht mit uns in Tönen (zuerst und zunächst mit sich selbst), wir müssen aber nicht fragen: was will er denn eigentlich damit sagen? Es wäre eben, als wollte ich ein schö-

nes Kind, das mich seelenvoll, bewegt, aber nicht leidenschaftlich, anblickt, fragen: Was willst du damit sagen? Es will nichts, als mir sein Anschauen gönnen, mir vielleicht gut seyn, gefallen. So spricht die Musik zunächst nur ihr eigenes Daseyn und Wohlseyn im Wechsel der Gefühle aus, und erlaubt uns, uns deren zu freuen.

Friedrich: Und was wäre denn am Ende der Nutzen und Gewinn, den die Menschheit von dieser zweck- bedeutungs- sinn- und verstandlosen Kunst hätte?

Wolfgang: Der Genuss der Musik, das Anschauen dieser Evolutionen im reinen Elemente der Tonwelt, dieser aus schallender Luft gewobenen Bildungen ist selbst Zweck und ihr Nutzen ist — Humanität überhaupt ohne nähere Bestimmung.

Friedrich: Diese hat also hier von der Luft zu leben?

Wolfgang: So gut, als mit dem Gemalten zu essen. Die Musik hat in ihrer Gewalt, den Menschen so harmonisch zu machen, wie sie selbst ist. Ein musikalisches Gemüth kommt, wo nicht immer in der zähen, eckigten Welt, doch in der Idee dahin, dass es nichts thun und leiden mag, was weniger übereinstimmt, als gute Musik, was solcher Harmonie nicht würdig ist.

Friedrich: Nun da liefert mir meine Erfahrung lächerliche —

Wolfgang: Ich muss Sie bitten, mich mit allen Beyspielen, die etwa dieser Idee widersprechen, zu verschonen. Ich will Ihnen dafür das Tröstliche sagen, dass Musik zufällig verschiedene Nebennutzungen gewähren kann; sie kann z. B. zuweilen zum Einhauen in den Feind oder in's Essen ermuntern, sie kann vom Todtschlag oder von albernem Geschwätz abhalten, sie kann blinde Heiden und böse Weiber bekehren, sie kann vom verbotenen Spiel am Pharao-Tisch oder Potiphars-Bett abhalten.

Friedrich: Sie kann aber auch von alle dem das Gegentheil bewirken.

Wolfgang: Freylich! Drum meyne ich eben, Sie sollten von allen Relativitäten wegdenken, weil Sie nie wissen, in welches Ohr sie fällt. Man hat von jeher bey den verschiedenen Künsten viel von solcherley Nutzen und Nutzungen gesprochen, und Absichten mit ihnen erzielen wollen, darüber aber ihre oberste und Hauptwirkung übersehen, dass sie den Menschen erheben, weil sie erhaben, reinigen, weil sie ein Gereinigtes, bessern, weil sie ein Bestes sind. Alle Künste wirken nach ihrer absoluten Kraft, wie Musik, sie geben ihm das Anschauen einer ausserlesenen Welt. Wäre diess anders, so wüsste man nicht, solle man die Kunstwerke aufstellen oder einsperren, damit nicht im ersten Falle durch ihre specifike Wirksamkeit Unglück geschehe, z. B. wenn ein Fanatiker das Gemälde von Brutus, ein Wollüstling die Natur der mediceischen Venus zu sehen, ein wilder Studio Schiller's Räuber, ein Grübler die Apokalypse zu lesen bekommt.

Friedrich: Also bloss auf dieses akustische Geniessen soll ich mich einlassen? nur ganz Ohr, nur Resonanz-Boden oder Chladni'sche Scheibe für diese wunderlichen Klangfiguren soll ich seyn? Das ist doch sehr tief unter dem Göttlichen, was man aus dieser Kunst gemacht hat, woran ich stets glaubte und was ich nur nicht so recht finden konnte, weil, wie ich mir vorwarf, ich sie nicht in ihrer grössten Bedeutung aufzunehmen vermöchte.

Wolfgang: Sie thaten zu wenig, weil Sie zu viel, zu mancherley thun wollten. Was Sie Klangfiguren nennen, ist in Beziehung auf den inneren Sinn ein Tonwerk, wunderbar gesetzmässig und doch frey, voll Bewegung und Handlung, voll organischer Lebendigkeit, in jedem Atome von Seele, von Gemüth durchdrungen, vom schaffenden zum aufnehmenden Ohre, vom Herzen zum Herzen dringend, auf eine unerklärliche Art von der Bewegung der Seele unmittelbar erzeugt; sie begleitend und tragend, und diese Bewegung im flüssigen und doch consistenten Element auf's mittheilsamste verkörpernd.

Diese Kunst will uns nun so körperlich-seelich erregen, erweitern, harmonisiren, wie sie selbst es ist. Keine Andere vermag gerade diess in solchem Grade. Nur Musik kann so lang und warm um meine Brust schweben, sie erschliessen und mit meinen Empfindungen kosen, bis diese sich ganz in Schönheit mit ihr vereinigt und künstlerisch neutralisirt haben. Um diesen Vorzug, diese Wirksamkeit begibt sie sich des Wunsches und Versuchs, der Wortsprache, Mimik, Malerey etc. es gleichthun zu wollen. Sie verlöre in demselben Grade von ihrer eigenthümlichen Grundgewalt, in welchem sie durch Borgen gewönne.

Friedrich: Diess einstweilen zugegeben, werde ich, um Ihren ätherischen Kunstbaum recht anzuschauen, selbst Eingeweihter seyn müssen. Denn,

wie Sie zu sagen belieben, wer nichts weiss, der sieht und hört nichts; und doch — sage ich mir andererseits — wäre mir besser, ich wüsste von all' dieser musikalischen Dendrologie nichts, liesse als ein unbefangenes Kind die Musik auf mich einwirken, oder fände als ein vielseitig bewegter Mensch in ihr Anklänge für mein inneres und äusseres Weltleben.

Wolfgang: Alles Anschauen geht von der Oberfläche zur Tiefe. Jede Klasse von Menschen schaut und geniesst anders; der Ungebildete oberflächlich, Wechsel und massive Eindrücke liebend, das Kind, eng aber tief, der gereifte, fühlende Mensch vielseitig, der Krankhaft-Reizbare idiosynkratisch, übermässig, der Meister vom Fach denkend, vergleichend, den Bau, das Verhältniss zur Kunstart beachtend.

Es wäre also für uns die Aufgabe zu lösen, das Beste hievon möglichst zu vereinigen, insonderheit über der Wahrnehmung des Mechanismus, der Technik die Freude am organisch-schönen Gebilde nicht zu verlieren, sich am Wissen so viel abzusparen, dass dem Fühlen noch Raum genug bleibe. Wie der schaffende Künstler die Accordenlehre, die des reinen Satzes u. s. w. unbewusst anwendet, so soll dem Hörer die Schule so weit geläufig seyn, dass er sich ihrer nur dann erinnert, wenn er Anstoss nimmt, oder sich vom Einzelnen Rechenschaft geben will.

Friedrich: Sie fordern mehr, als ich je zu leisten versprechen könnte. Wenn ich nun aber eine gute Instrumental-Musik so unmittelbar, ohne Dazwischenkunft des denkenden Verstandes aufnehmen wollte, so würde sich doch gewöhnlich ungesucht, ja unvermeidlich ein Text unterlegen; ein angeklungenes, aufgeregtes Gefühl wird mir Bilder schaffen, weil es ja seine Art ist, nie ohne solche zu walten, wie wir täglich und stündlich an uns bemerken. Treiben ja schon körperliche Affectionen stets homogene Bilder in die Seele, wie vielmehr Bewegungen des Herzens.

Wolfgang: Ich muss Ihnen zugeben, dass jedes Gefühl in unserer Einbildungskraft das ihm Zusagende, es Nährende aufwühlt und an sich zieht. Was sich uns also von Bildern, Gestalten, Situationen, Erinnerungen, Hoffnungen meldet, ist nicht abzuweisen; denn, durch ein schönes Mittel geweckt, wird es von selbst einen künstlerischen Character annehmen; aber eben so wenig ist ihm nachzuhängen, aus dem einfachen Grunde, weil man darüber die Musik überhören würde, die es auf ein Lösen jeder einseitigen Gebundenheit, Abwenden jedes Versinkens, Herstellen eines versöhnenden Gemeingefühls anträgt.

Noch weniger aber sollen wir an diejenigen Bilder denken, die dem Tondichter als leitende gedient haben könnten, weil die Möglichkeit seiner Evolutionen unendlich ist, wir also eine unendliche Unwahrscheinlichkeit vor uns haben, das Rechte zu treffen. Der beste Text legt sich uns von selbst und ungesucht unter, indem die Musik an Alles mahnend kommt, was gerade in uns verschlossen, starr, zweifelhaft, verworren, lastend liegt und auf Lösung und Versöhnung wartet, welche andere Sprachen, Kunstmittel und Lebens-Einflüsse vergebens versuchen. Jemehr ein Mensch sein Leben mit freywaltenden Gefühlen vor Starrheit bewahrt, je mehr er allem Daseyn durch Lebens-Poesie sich verwandt fühlt, desto besser wird er Musik hören.

Gefühle lassen sich aber als Text nicht denken, sie sollen von uns weder beym Künstler gesucht, noch uns selbst abgefragt werden, weil man ohne das Mittel der Reflexion fühlt.

Friedrich: Ich weiss nach unserer langen Unterredung nun ungefähr, was Sie wollen.

Wolfgang: Es ist nicht schädlich, viel über einen Gegenstand herabzureden, sollte es auch nicht immer in gerader Richtung zum Resultate geschehen. Es gehört immer ein Zeitverlauf dazu, bis man mit gewissen Erfahrungen und Unterscheidungen vertraut wird. Wie das Denken uns zu Redenden macht, so gibt oft das Reden Gedanken.

Friedrich: Am Denken über Ihre sonderbare Ansicht soll es bey mir nicht fehlen; aber mit der Bekehrung geht es langsamer. Was ich Ihnen verspreche, ist, dass ich bey der nächsten Beethoven'schen Symphonie den Versuch machen will, wie ich mit Ihrer Weise zurecht komme.

Nachrichten.

Paris. Wenn man den jetzigen Zustand der Musik mit dem sonstigen, und zwar nicht gar lange zurück, unparteyisch zusammen hält: so muss man bekennen, dass Frankreich in vieler Hinsicht seit Kurzem nicht unbedeutend vorwärts gegangen ist. Man hat nicht bloss angefangen, Rossini's Leistun-

gen, selbst bey mittelmässiger Ausführung derselben, zu bewundern, sondern, was den Deutschen mit Recht weit mehr gelten muss, man hat sogar den Werken des ernsten und ohne Vergleich tieferen Mozart's Anerkennung und Liebe geschenkt; und was sonst, befangen und in einer einseitigen Art der Musik festgebannt, durchaus kein Wohlgefallen zu erregen vermochte, ausgenommen bey den Verständigeren, das erfreut sich jetzt eines allgemeinen Beyfalls. Gespräche über musikalische Leistungen sind nun weit volksthümlicher geworden und man fängt schon an, die Nichtkenntniss der Kunst für einen Mangel nothwendiger Bildung zu halten und sorgsam, hat man sie nicht, zu verbergen. Gewiss ein nicht geringer Vorschritt zum Guten. Da muss es denn um so mehr auffallen, dass man, wenn von neuen Leistungen französischer Componisten die Rede ist, immer noch hartnäckig fortfährt, Alles nach alter, hergebrachter Art zu fordern, so dass nichts recht eingehen will, wenn irgend einmal ein Inländer es wagt, etwas zu geben, was jener Weise nur einigermaassen fremd ist. Man verlangt schlechterdings Romanzen, Couplets u. s. w. Ohne diese einmal volksthümlichen Dinge würde eine neue französische Oper wenig Glück machen. Sind diese darin, sogleich wird man sie auf allen Pianoforten finden, in allen Gesellschaften hören. Da wird denn freylich auch jeder neu auftretende Componist, will er anders nicht ganz unklug handeln, sich nach dem herrschenden Geschmacke richten. Und warum sollte er nicht? Haben doch diese Dinge, so sehr sie auch von einigen Ultras in den Schatten gestellt werden, in der That ihren eigenthümlichen Reiz, den selbst der Ausländer nicht leugnet. Wenn nun auch einige Stücke der Art in jeder neuen Arbeit vorkommen müssen, soll sie Glück machen: so ist ja doch der Componist nicht dadurch gehindert, wie Einige mit Unrecht behaupten wollen, seine übrigen Gaben, hat er nur sonst die Geschicklichkeit dazu, der deutschen und italienischen vollkommneren Weise gleichzustellen, da doch jetzt im Allgemeinen dem Publikum der Sinn dafür aufgegangen ist. Man kann kaum verlangen, dass junge Componisten gleich in Allem diesen gesteigerten Forderungen nachkommen sollen; man wird schon sehr zufrieden seyn müssen, wenn ein fröhliches, muthvolles Streben in jeder neuen Arbeit sichtbar seyn wird. Aber auch das wird nicht jederzeit sich finden. So wurde im Theater der Opéra comique am 30sten Juny eine kleine Operette in einem Acte: l'Artisan, componirt von Hrn. Halevy, zum ersten Male gegeben. Aber schon das Sujet hatte nichts Empfehlendes, es litt an mancherley Unwahrscheinlichkeiten, war auch sonst nicht sonderlich: hatte aber doch einige für die Musik gute Situationen. Der Componist hatte diese Vortheile sich jedoch entgehen lassen und überhaupt zeigte seine Behandlung noch zu viel Ungeübtes in Allem, was zu einer guten Oper gehört. Die Instrumentation war gar nicht, wie man sie jetzt zu verlangen berechtigt ist, und in der Ouverture konnte die kleine Flöte fast gar nicht zu Athem kommen, so musste sie blasen. Die Modulation kann man im Ganzen eben so wenig loben; sie war entweder ganz gewöhnlich und nichts ausdrückend, oder sie war gesucht und wohl auch mitunter schlecht. Die Durchführung der Stücke war meist, wo es Grösseres galt, nicht zusammenhängend und an einen guten musikalischen Plan war kaum zu denken. Dafür gefielen die gewöhnlich vom Publikum verlangten Stücke desto besser und auch einiges Andere wurde beklatscht. Man kann also nicht sagen, dass sie gefallen wäre, und das verdiente sie auch nicht, so wenig als ein ausgezeichnetes Lob. Man spricht dagegen viel von dem Pygmalion desselben Tonsetzers und rühmt viel Gutes von ihm. Mad. Casimir sang ihre Partie recht artig und man erkannte es. Herr Chollet hat eine schöne Tenorstimme und musikalische Kenntnisse, aber seine Manier ist nicht gut; er singt nach der Martiniischen Schule und wendet die Kopfstimme viel zu häufig an, hat aber dennoch grossen Beyfall. — Im Theater des Odéon war auch wieder die *Schweizerfamilie* von Weigl, die sonst in Frankreich selbst nicht recht gefallen wollte, so sehr sie auch die aus Deutschland Zurückkehrenden loben und lieben, wieder hervorgesucht und mit einer neuen bessern Uebersetzung versehen worden und sie gefiel nicht wenig, so dass sie sich wohl eine Zeit lang halten dürfte. Am 21sten Februar hörten wir im Theater der komischen Oper als Benefiz-Vorstellung des Hrn. Huet den zweyten Act der *Mariage de Figaro* von Beaumarchais, welche mit der Ouverture Mozart's zu seinem *Figaro* (*Noces de Figaro*) eingeleitet wurde. Darauf folgte eine komische Oper in einem Acte, betitelt *le Loup-Garou* (der Wehrwolf), von einem jungen Componisten. Wir werden weiter unten Gelegenheit nehmen, von ihr Einiges zu sagen. Zum Schluss die Oper *Jeannot*

et Colin. Hr. Martin wird in derselben die Rolle des Jeannot zum letzten Male spielen. Auch soll ein Concert eingeschaltet werden, worin sich die berühmtesten Künstler der Stadt hören lassen. — Was von Vielen schon längst gewünscht wurde, ist nun auch unter uns zu Stande gekommen und zwar auf eine Art, dass jeder wahre Musikfreund seine Freude darüber laut an den Tag legt. Es sind uns nämlich geistliche Concerte errichtet worden, dirigirt von Herrn Choron. Wie sehr, uns diess noch fehlte und wie nothwendig solche Institute für das Gedeihen ächter Musik sind, davon weiss Jeder zu reden, der von der Kunst mehr verlangt, als ein vorübergehendes, leichtes Vergnügen. Es ist hier nicht von den flüchtigen Ergötzungen des Tages, nicht von den glänzenden Modegaben einer einseitig empfänglichen Gegenwart die Rede, sondern von jenen unsterblichen Werken musikalisch gebildeter Zeiten und Völker, die sich jemals im frommen Style hervorgethan haben, aus welchem am Ende doch jede Art von Musik ihre bleibenden Formen schöpft, die das Studium aller ächten Musiker stets waren und noch sind. Wie sehr sich bis jetzt darin italienische und deutsche Componisten ausgezeichnet haben, und wie sehr eben diese von Allen anerkannten Meisterstücke in Frankreich bis zur Zeit noch so gut als unbekannt geblieben sind, davon ist nur eine Stimme. Denn bis hieher führten die Meister der Kunst nur allein ihre eigenen Werke auf und der Geschmack der Franzosen war in dieser höheren Gattung eben nicht sonderlich zu preisen. Der einzige, der noch lebendigen Sinn dafür hatte, war Lalande. Daraus mag nun Jeder ermessen, wie wichtig uns eine solche Einrichtung seyn muss. Der lebendige Eifer, die glückliche Erfahrung und der gebildete Geschmack des Directors sind uns treffliche Gewährleistungen, dass wir auf eine mit Kenntniss und Geschicklichkeit gemachte Auswahl der vorzutragenden Stücke hoffen dürfen. Etwas Aehnliches hatte uns zwar derselbe geschickte Musiker, Herr Choron, in der Kirche der Sorbonne durch seine Schüler bereits gegeben; alle Sonn- und Festtage wurden daselbst fromme Stücke aufgeführt, und damit wird man auch treulich fortfahren: aber es wurden hier nur kleine Kirchenmusiken gegeben, wie man sie ihrer Kürze wegen in Deutschland zu nennen pflegt, Stücke von leichter Art, mit einfacher und angenehmer Harmonie, z. B. von Bühler, Ohnewald und Dedler u. s. w. In diesem neuen Institute sollen nun grössere und ernstere Werke aufgeführt werden, z. B. eines Haydn, Mozart, Händel, Bach, Cherubini u. s. w. kurz Meisterwerke von beyden Schulen, der deutschen und italienischen. Mehr als hundert Schüler des Dirigenten werden sie vortragen, und man darf von seiner Treue und Bestimmtheit erwarten, dass sie durch guten Vortrag so zu Gehör kommen werden, dass sie auch dem Ohre wohlthun, wie es stets der Fall seyn wird, wo die Ausführung nicht völlig dem guten Geiste, in welchem sie empfangen und geschrieben wurden, entgegenläuft. Am 22sten Februar haben diese Concerte ihren Anfang genommen. Man sah hier ein zahlreiches und gewähltes Publikum versammelt, das seine Freude durch häufige Beyfallszeichen laut an den Tag legte. Wir hörten hier zuerst eine Motette von Mozart, im Chor von allen Schülern gesungen: Splendente te, Deus; dann den 132sten Psalm von Vogler: Ecce quam bonum, vierstimmig. 3) Motette von J. Haydn: Insanae et vanae curae, im Chor vorgetragen. 4) Cor mio! ein Madrigal, fünfstimmig, von A. Scarlatti, ohne Accompagnement. 5) Mentre io ripongo, der 10te Psalm, von Bened. Marcello. Im zweyten Theile wurde gegeben der *Messias*, ein Oratorium von Händel; erster Theil, *die Geburt des Messias.* — Zwar könnte man bemerken, dass sie, was vom ersten Auftreten mit solchen Werken fast unzertrennlich ist, noch etwas furchtsam sich zeigten, aber es wurde doch auch sicher Alles geleistet, was man billiger Weise kaum hatte erwarten dürfen. Der Tact war streng, die Intonation gut, die Uebereinstimmung des Ganzen bewies die Mühe des Einstudirens, man musste eine vollkommene Aussprache und ein richtiges Gefühl überall bewundern. Da war kein schlechter Einsatz und kein zauderndes Zurückbleiben irgend einer Stimme zu hören. Besonders gefiel Vogler's Psalm, voller Anmuth; er wurde aber auch trefflich vorgetragen. Haydn's Motette ist sehr kräftig: aber eine gewisse Ungleichheit der Modulation, die als fremdartig nicht selten auffiel, schien das Vergnügen daran etwas zu stören. Die Unpässlichkeit eines Sängers hatte es nothwendig gemacht, dass anstatt des Werkes von Scarlatti eines von Palästrina, gewiss eine merkwürdige Probe der Meisterschaft dieses Mannes,

gegeben werden musste. Man sang ohne alle Begleitung und doch so rein, dass man schloss, wie man angefangen hatte. *Davide penitente* von Mozart fand man über alles Lob erhaben. Es wurde von diesem Werke nur die Einleitung gegeben, was das Lob begreiflich machen wird. Dem. Duperron sang aber auch die Recitative mit sehr viel Seele; sie besitzt ein höchst biegsames Organ, das jedem Ausdrucke offen steht, und ihr Gefühl für solchen Gesang ist höchst preiswürdig. Besonders der letze Satz von Marcello ist ganz vortrefflich, und die Sänger haben darin ein Feuer bewiesen, das ganz geeignet war, die Hörer zu entzünden. Man hatte sich ausserordentlich in die Art jener Zeit hineingearbeitet.

Händel's *Messias* fand man allgemein höchst bewundernswürdig und kolossal. Der Gesang wurde blos von Bässen und vom Pianoforte begleitet und doch war der Eindruck über alle Maassen. Es war aber auch der Sänger Triumph und wurde ausserordentlich applaudirt. Man muss sagen, dass es Hr. Choron versteht, seinen Sängern den Eifer mitzutheilen, den er selbst besitzt.

Der Director dieses preiswürdigen Institutes giebt auch ein Journal für Kirchenmusik, mit lateinischen und französischen Texten heraus, das das Vorzüglichste der besten Componisten enthalten soll, Gesänge für eine und mehre Stimmen, mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, sowohl zum Studium der Musik, als auch für Kirchen und gesellige Vereine geeiguet. Wöchentlich erscheint eine Nummer und zwar Montags. Man subscribirt entweder auf den ganzen Jahrgang, oder auf 26 oder 13 Stücke. Das Ganze kostet 25 Franken; für das halbe Jahr 15 und für ein viertel Jahr 9 Franken.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Novam Musicam in Hymnum, Veni Creator, per quatuor voces expressam, Rev. A. H. Dno. Carolo Jesterschein — — Josephus Elsner — — amicus amico D. D. D. Varsaviae, in Typographia A. Plachecki. (Pr. 8 Gr.)

Hr. Prof. E. fährt fort, Singinstitute, die ganz einfache, gefällige und sehr leicht ausführbare, vierstimmige Stücke lieben, mit seinen Compositionen kirchlicher Worte zu unterstützen. Unter verschiedenen, die uns zuletzt zugekommen sind (neben dem hier genannten, eine Missa mit Credo und ein Te Deum laudamus), gefällt uns und unseren Mithelfern bey der Ausführung diess Veni Creator am meisten. Das melodisch Gefällige in ihm passt zu diesen Worten am besten, und in der Führung der Stimmen ist hier mehr Beweglichkeit. Das Ganze bildet einen einzigen, ziemlich langen Satz. Wie es nun gebildet ist, nimmt es sich von vier guten Stimmen Soli vorgetragen, noch besser aus, als von einem zahlreichen Chore. So wird es kleineren gesellschaftlichen Vereinen zuvörderst zu empfehlen seyn.

Grand Quatuor concertant, arrangé d'après une Sonate de l'oeuvre 30. No. 2. de L. v. Beethoven par Ferd. Ries. Pr. 5 Fr. Bonn, chez Simrock.

Zur Empfehlung dieses Quartetts, wird es genug seyn, zu sagen, dass die herrliche Sonate mit Violinbegleitung von Beethoven durch Herrn Ries so gut in ein Quartett verwandelt ist, dass wohl niemand, der es hört, vermuthen möchte, es sey etwas Anderes gewesen. Alle Stimmen, wie auf dem Titel bemerkt ist, im eigentlichen Sinne concertant, wodurch zwar die Ausführung im Ganzen wie im Einzelnen schwer ist, doch nicht schwerer, als z. B. Beethoven's letzte Quartetten. Obgleich Rec. eigentlich kein Freund von dergleichen Arrangements ist, so ist doch vorliegendes Quartett so geschickt eingerichtet, und die Sonate selbst eignet sich so gut zu solcher Einrichtung, dass er das Werk mit wahrem Vergnügen gespielt hat. Die Quartettspieler werden Herrn Ries gewiss für diess Geschenk danken, denn es kann ihnen sehr empfohlen werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

rechtweisung der deutschen Theaterdirektion auf unsere Opern haben wird. Sehr zu wünschen wäre es, dafs der dabey beabsichtete gute Zweck nicht verfehlt werden möchte.

Unsere französische Oper liegt gleichfalls in den letzten Zügen. Das einzige, was mir seit langer Zeit Vergnügen gewährt hat, ist die vortreffliche Musik von Cherubini zu der Oper: *les deux journées*, die ich *allen* mir bekannten neuen Opern, welche seit Mozarts Tode erschienen sind, bey weitem vorziehe; auch ist die Handlung, wie gewöhnlich bey den französischen Opern, sehr artig. Desto schlimmer aber kam ich an, als ich mich vor einiger Zeit gelüsten liefs, einer Vorstellung von Glucks *Alceste* beyzuwohnen. Die Franzosen haben, durch Hinzufügen, noch mehr aber durch Weglassen ganzer Scenen, Rollen, einzelner oder mehrerer Takte und Taktglieder u. s. w. aus diesem Gluckschen Meisterwerke eine der schrecklichsten Mifsgeburten zusammenzustoppeln gewufst, so dafs jedem, der Glucks *Alceste* kennt, dieser Galimathias, wenn auch alles — was hier *durchaus* nicht einmal der Fall war — vollständig besetzt und gut gegeben wurde, unbeschreiblich ungenielsbar seyn mufs. Zum Beweise und Beyspiel will ich nur den Anfang des ersten Chors hersetzen. Im Original steht:

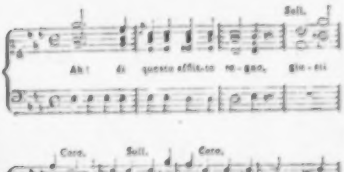

in der Uebersetzung:

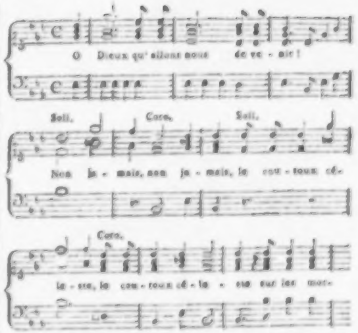

Denken Sie sich nun alles Uebrige *durchaus* nicht besser, sondern das meiste noch weit ärger — dann Dem. Guénet als Alceste, die zwar eine hübsche Stimme hat, aber ihre Rolle eben so wenig als ihren Gesang, ich will nicht sagen *studiert*, sondern nicht einmal *gelernt* hatte; Mr. Colin, den Sie schon aus meinen frühern Briefen kennen, als Admet — die übrigen nicht werth, dafs sie genannt werden — die Chöre mit höchstens 5 Personen besetzt, die, aufser den ganz unbrauchbaren, gerechnet werden können — das Orchester ohne 4te Flote, 2te Hoboe und 2te *Clarinette*, die der Musikus nach Belieben auch auf der Hoboe oder Flote bläfst, ohne dafs es der Direkteur Hr. Duqueanoi bemerkt oder abändert u. dgl. m. — so haben Sie *die Alceste*, die ich gesehen habe und deren ausführlichere Beschreibung Sie mir gewifs gerne erlassen werden.

Von den hier gegebenen Vorstellungen der Haydnschen *Schöpfung* und einigen Virtuosen, die sich hier im letzten Jahre hören liefsen, werde ich Ihnen in meinem nächsten Briefe manches mittheilen, welches Sie vielleicht interessiren dürfte.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. Nº. 33. 1827.

Recension.

1. *Christi Grablegung, Oratorium, aus Klopstocks Messias entnommen, in Musik gesetzt — — von Sigmund Neukomm.* Partitur. Op. 49. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

2. *Christi Grablegung etc. Vollständiger, vom Tonsetzer selbst eingerichteter Clavierauszug.* Ebendas. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Von Friedrich Rochlitz.

Jeder, der an der Tonkunst unserer Tage mit Ernst und einiger Umsicht Antheil nimmt, kennet Neukomm's Namen und wenigstens einzelne seiner Werke; dann nennet er aber jenen, wie diese, gewiss mit Achtung und auch mit Zuneigung. Doch dass Vielen ein Näheres über diesen Tonkünstler und den, in mancherley Hinsicht nichts weniger, als gewöhnlichen Gang seines Lebens bekannt wäre: das ist nicht wahrscheinlich. Gerber (im *neuen Tonkünstler-Lexikon*) berichtet nur Weniges aus der frühesten Zeit N.s, und konnte, nach der, in welcher er schrieb, nicht mehr berichten; andere lexikalische und ähnliche Schriften gedenken seiner nicht; N. selbst hat die grössere Hälfte seines Lebens im Auslande, zum Theil im sehr entfernten, zugebracht, und ist gar nicht von der Art, selbst über sich viel Redens zu machen oder zu veranlassen; auch hat er nicht eine besondere Schule gestiftet, noch sonst dem Gange der Cultur der Musik im Allgemeinen eine neue Wendung, eine neue Epoche gegeben, und damit das allgemeine Interesse auch an seiner Persönlichkeit und seinen Schicksalen aufgeregt. Gleichwohl ist es ein Zug wahrer Humanität, mit Antheil auch nach den Personen und Angelegenheiten derer zu fragen, von deren Vorzügen und Leistungen wir in irgend einer Hinsicht Vortheile geniessen; wozu noch kömmt, dass bey Leistungen, die, wie bedeutende Kunstwerke, aus dem Mittel- und Vereinigungspuncte aller Kräfte eines Individuums entspringen, eine nähere Bekanntschaft mit diesem gar sehr erleichtert, jene richtig anzusehen, gerecht zu beurtheilen, mithin auch vollständiger und ganz in ihrer Art zu geniessen. Sonach glauben wir annehmen zu dürfen, es werden nicht wenige Leser dieser Blätter etwas Näheres über N. und die Hauptereignisse seines Lebens zu erfahren geneigt seyn; und da wir ihnen diess geben können, indem wir uns, nach, wenn auch kurzem, doch vertraulichem, persönlichem Umgang in frühen männlichen Jahren, bis heute eines freundschaftlichen Verhältnisses mit ihm, so weit die Ferne es zulässt, erfreuen, auch uns rühmen dürfen, dem Gange seines Geistes, wie dieser sich in der Reihenfolge seiner Werke abspiegelt, treulich gefolgt zu seyn: so theilen wir von jenem hier mit, was wir ohne Vorwissen N.s glauben mittheilen zu dürfen — hier, wo wir ein wahrhaft ausgezeichnetes, unserm Urtheile nach, in mehr als einer Hinsicht das ausgezeichnetste seiner Werke a.. zeigen haben: meynen auch, damit von unserm eigentlichen Vorhaben, nach dem vorhin Bemerkten, nicht einmal uns zu entfernen.

N., jetzt nahe an den funfziger Jahren, ist ein Anverwandter der Familie Haydn. Schon in seinen Kinderjahren ward bemerkbar, auch ihm sey von der Natur das ihr eingeborene musikalische Talent zugetheilt. Seine frühe Jugend ward ihm vom Geschick nicht leicht gemacht: das half aber ihn beym Guten zu erhalten, führte früh ihn zum Ernst, gewöhnte ihn an Ordnung, auch an Anspruchlosigkeit, liebreiche Hingebung, und trieb ihn zum Fleiss. So finden wir ihn, schon

als angehenden Jüngling, auch ausser seiner Kunst nicht wenig gebildet, für Wissenschaften und für das Leben; in welcher Bildung er hernach so beharrlich fortschritt, dass, seit er ein Mann ist, schwerlich irgend Einer der deutschen Tonkünstler unter den Zeitgenossen sich in dieser Hinsicht mit ihm messen kann. Seine höhere musikalische Ausbildung übernahm der treffliche Michael Haydn in Salzburg; und als dieser ihn dahin hatte, wohin er ihn hatte bringen wollen, auch glaubte, er müsse nun die grössere, bewegtere Welt, mit dem, was in seiner Kunst auf sie, und wie es auf sie wirke, kennen lernen: so sandte er ihn seinem lieben Bruder, Vater Joseph Haydn in Wien, zu. Von diesem mit der heitern Liebe, die einen Hauptzug seines Wesens ausmachte, auf- und in's Haus genommen, verlebte N. mit dem trefflichen Manne die reiferen Jünglingsjahre, genoss sein volles Vertrauen, schrieb unter seiner Aufsicht mehrerley, ohne jedoch, nach Haydn's verständigem Rathe, mit seinen Erzeugnissen jetzt schon öffentlich hervorzutreten, und erleichterte dem hochverehrten Meister sein nun sich anmeldendes Alter. Was N. als Componist für sein ganzes Leben aus dieser zwiefachen hohen Schule davon trug, das denkt sich ohngefähr ein Jeder, der die beyden Meister kennt, und es liegt auch allerdings neben dem, was er selbst hinzugebracht, deutlich ausgeprägt in seinen Arbeiten; namentlich in der hier genannten. Wir rechnen dahin: die Genauigkeit und Rechtlichkeit, die Klarheit und Sauberkeit seiner Schreibart; das Bezeichnende, auch das Fliessende und Stimmgemässe, seines Gesangs; die Zweckmässigkeit und wirksame Anordnung seiner Instrumentation; und einige Vorliebe für gewisse Musikformen, welche von jenen Meistern vorzüglich ausgebildet und hervorgehoben worden sind.

Besondere Verhältnisse, die näher zu bezeichnen wir erst die Erlaubniss haben müssten, führten N. fast noch in Jünglingsjahren nach St. Petersburg. Hier lebte er bis 1808 in ausgezeichneter Achtung, treuem Fleiss und günstigen Verhältnissen. Nur seiner Kunst war der Ort und waren diese Verhältnisse nicht sonderlich günstig. Darum, und weil er doch nun auch mit den Werken seines Fleisses ausserhalb der Kreise, auf welche er es dort konnte, zu wirken wünschte, kehrte er nach Deutschland zurück; besuchte seinen Lehrer, Joseph Haydn, dessen Urtheil über seine Arbeiten zu vernehmen, und kam, durch dieses aufgefordert und ermuthigt, nach Leipzig, die Herausgabe zu betreiben. Er verlebte den Sommer mit uns, und noch heute sind uns diese Monate in der Erinnerung werth. Von den Werken, die er in Russland ausgearbeitet hatte und uns bekannt machte, nennen wir nur die zwey grössten: vier Phantasieen für volles Orchester, und Musik zu Schillers *Braut von Messina*. Von jenen brauchen wir nichts zu sagen, da deren drey öffentlich erschienen sind, (die erste damals, die zweyte einige Jahre später, die dritte vor kurzem) überall den verdienten Beyfall gefunden haben und ihn noch finden. Dass es ihm aber nicht gelang, ohngeachtet mancher Bemühung und bey Verzicht auf allen Vortheil, jenes zweyte Werk auf die Bühnen zu bringen, weil Schillers Tragödie schon auf allen eingeführt war, man sich mit der noch jetzt üblichen Behandlung des Chors begnügte und eine durchaus neue, mit Mühe einzustudirende, scheuete: das war und ist ein Verlust, nicht nur für den Genuss, sondern auch — selbst wenn man die Ausführung nur als Experiment betrachten wollte — für die Kunst selbst und ihre Wissenschaft. N. hatte nämlich sich eine bestimmte Vorstellung von der musikalischen Behandlung des Chors der alten Griechen in ihren Tragödien zu bilden gesucht, und was er da gefunden, so weit ihm das möglich schien, unserer jetzigen Musik und den Schillerschen Chören anzupassen, mit ausgezeichneter Kenntniss und bewundernswürdigem Fleisse sich bemüht. Es ist nicht leicht, mit wenigen Zeilen einen Begriff davon zu geben; doch wollen wir's versuchen, und auch einige unserer eigenen Gedanken über den Gegenstand selbst, in Klammern eingeschlossen, beyfügen.

N. war (ganz richtig) von dem Gedanken ausgegangen: dass die Chöre der Alten, in unserm Sinne des Worts, gesungen, selbst nur, gleichfalls nach unserm jetzigen Sinne auch dieses Worts, declamatorisch gesungen worden seyen: das ist geradezu unmöglich. Der dramatische Gesang der Alten (darauf führt Alles, was wir sicher davon wissen; besonders auch, von ihren Hülfs- und Erleichterungs-Mitteln, ihn zu ordnen und bey der Ausführung in Ordnung zu erhalten) war eine höchstbestimmte, höchstgenaue, rhetorische Declamation — höchstbestimmt, höchst-

genau, nicht nur dem Sinne, sondern auch dem Tempo, den Rhythmen (und, meynte nicht N., sondern setzen wir hinzu, der Sprachmodulation) nach, so dass, was gesprochen wurde, in allen diesen Hinsichten, vollkommen so herauskam, so vernommen wurde, als ob Einer, nur vielfach verstärkt, spräche. (Ueber alles diess vereinigte sich bekanntlich der Dichter mit dem Chorführer, und dieser studirte es dann mit den Choristen ein; von ihm hiess es dann: Modos fecit. Die Hülfsmittel, im Ersten, dem Tempo — nöthigen Falls auch im Zweyten, dem Rhythmus — um Alle genau beysammen zu erhalten, sind bekannt: das Hülfsmittel für dasselbe im Dritten, dem Grundtone der Declamation Aller, von welchem hernach die Modulation, bey höheren Accenten, gesteigertem Affecte, bey Schlussfällen etc. ebenfalls in gleichen Sprachtönen ausbeugte, war dasselbe, was, jenes nachahmend, manche römische Redner, um selbst in diesem Grundtone zu verbleiben, aufnahmen: ein versteckter Flötist, der diesen Ton, dem Redner nahe und von der Versammlung ungehört, auf seinem Instrumente von Zeit zu Zeit angab *).

Dieses — nämlich, nach N., in Bezug auf Rhythmus und Tempo — haben wir zurückzurufen und wieder einzuführen; meynte er. Unsere weit bestimmtere, für Jedermann viel leichter verständliche Bezeichnungsart, die Notenschrift, erleichtert es uns ungemein und vergewissert die Ausführenden: so müssen wir sie hierzu anwenden. Unsere, ohne allen Vergleich vervollkommneten, für jede Abstufung der Tonstärke geeigneten Instrumente, und unsere geregelte, jedem Wechsel des Ausdrucks, und stets mit Wohllaut und Reiz, zu folgen fähige Harmonie, brauchen uns nicht blos, wie den Alten, als Nothbehelf und allenfalls zu Zwischenspielen nach dem völligen Abschlusse der Hauptchöre zu dienen (es scheint noch zu bezweifeln, ob die letzten bey den Alten stattgefunden), sondern wir können leicht damit, neben jenem, auch noch diese grossen Vortheile — weit mannichfaltigern Wechsels, weit grösserer Kraft des Ausdrucks, überaus vermehrten Wohllautes und Reizes — erreichen: so müssen wir Beyde hier also verwenden. Und nach diesen Ansichten, zu diesem Zwecke, hatte er nun die sämmtlichen Chöre des Schillerschen Trauerspiels musikalisch bearbeitet. Seine Partitur sahe demnach also aus. Ernstfeyerliche Ouverture, in jetzt gebräuchlichem Styl.

*) Dass diese Declamation der Alten in ihren Chören auch im Sprachton abgestimmt gewesen sey, d. h. dass alle Choristen in einer und derselben Tonhöhe gesprochen haben: das ist, so viel wir irgend wissen, noch von keinem Alterthumsforscher bestimmt aufgefasst, vielweniger deutlich gemacht worden. Gleichwohl — täuscht uns nicht Alles auf unbegreifliche Weise, — liegt es in der Sache, liegt in mehren Stellen der Alten, und wäre überdiess schon dem verfeinten Schönheitssinne der Griechen zuzutrauen gewesen. Da wenige Antiquare und Philologen Musiker waren, hielten sie vielleicht die Sache, wollte sie ihnen so vorkommen, wie sie war, für unmöglich, und übergingen darum sie stillschweigend oder erklärten die Stellen, wie sie eben konnten — blos vom Rhythmus und vom Tempo. Sie ist aber nicht nur möglich, sondern, bey Sorgfalt und Fleiss, sogar leicht; und leicht, nicht blos sich deutlich zu machen, sondern sogar auszuführen. Ein Jeder kann den Versuch machen. Er trage irgend ein Gedicht — für die Beobachtung am bequemsten, ein ernstfeyerliches — ganz wie er es ohne besondere Absicht würde, nur aber laut und mit voller Stimme, vor: so wird er überall, wo nicht der Sinn eine besondere Erhebung oder Senkung der Stimme nöthig macht, den ihm, dem Declamator, seinem Organe gemäss, natürlichen Haupt- oder Grund-Ton, der in gleicher Rede herrscht, bemerken; so wie, dass er von diesem aus, gezwungen durch den Sinn des Gesprochenen, hinauf — z. B. bey entschiedener Frage, eine Terz — oder hinunter — z. B. bey gänzlichem Schlusse, meist eine Quart modulirt, dann aber immer wieder zu jenem Grund- und Haupttone zurückkehrt. Dieser Ton sey nun z. B. G: so braucht es, um Mehre, um einen ganzen Chor, in Hinsicht auf den Sprachton bey lauter Declamation abzustimmen, nichts weiter, als dass man solche Mitglieder wählt, deren Grundton, sey es nun blos nach der Natur ihres Organs, oder mit Hülfe der durch Uebung angebildeten Herrschaft über dasselbe, gleichfalls G ist; wo sich dann, was Hebung oder Senkung des Tons in jenen besonderen Fällen — der Frage, des Abschlusses etc. — anlangt, die Uebereinstimmung im Wesentlichen von selbst ergiebt und durch einiges Einüben leicht vollkommen gleich, ein ganz bestimmtes Unisono wird. Dafür zu sorgen, war nun das Geschäft des Choriphäus in Hinsicht auf diese gemeinsame Declamation. Ich selbst hatte mich vor Jahren mit sechs Bekannten zu solch einem Versuche verbunden, und, nachdem ihnen die Sache deutlich gemacht war, gelang er auf der Stelle, ja, nach zwey Wiederholungen, ganz vollkommen. — Der Gegenstand scheint, selbst zum richtigen Verständnisse der Alten, von Belang genug, um diese Mittheilung hier, am nicht ganz passenden Orte, zu entschuldigen. Ich hoffe, sie an anderm und zu anderer Zeit gehörig ausführen zu können und durch Stellen der Alten zu bestätigen.

Anfang und Fortgang des Schauspiels, wie gewöhnlich, bis zum Auftritt des Chors. Bey diesem und zu dessen Aufzug ein einfacher, aber pomphafter Marsch. Jetzt sind die Männer an ihren Plätzen; die Saiteninstrumente allein schlagen einen Accord an und halten ihn dann leise fort: dazu sprechen jene, nach sorgfältig erwogenem und genau vorgeschriebenem Tempo und Rhythmus, ohne Bezeichnung der Tonhöhe, welche ihnen, ihren Organen gemäss, überlassen ist, ohngefähr so:

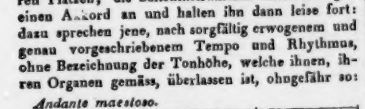

bey einem Viertels-Schlusse, Fortschreiten in den nächsten Akkord; bey einem halben, zugleich einige, nur wenige, melodische Töne zum Uebergange, in den Geigen; bey einem ganzen, Fortschreiten der Modulation in etwas weiter entlegene Harmonie, mit etwas mehren, in kurzer Figur gestalteten Tönen; nach gänzlichem Abschluss eines Hauptsatzes, dasselbe, ein wenig erweitert: am Ende eines ganzen Chors — wenn die Handlung es nicht anders will — dasselbe, mehr erweitert, zu einem kurzen, endigenden Zwischenspiele; mithin, in musikalischer Terminologie: ganz genau gemessenes, aufs sparsamste begleitetes Recitativ, ohne Bestimmung der Töne. Und so fort, nur mit Wechsel des Tempo, wo der Ausdruck oder die Handlung es verlangt, durch das ganze Drama. — Man denke über das Unternehmen, wie man wolle: die Idee wird man achten; den Geist, die Kenntnisse und den beharrlichen Fleiss, womit sie durchgeführt worden, anerkennen, und den Meister mit Antheil rühmen müssen.

Wir kehren zur Geschichte seines Lebens zurück. Er ging nach Paris, zunächst wohl, um sich dort für die höhere Oper auszubilden und vielleicht für sie thätig zu seyn. Die bekannten Verhältnisse derselben liessen jedoch ihn wenigstens das Letzte nicht erreichen: desto mehr gelang es ihm, mehren höchst ausgezeichneten Männern und ganzen Familien bekannt und, theils durch seine Kunst, theils durch sein ganzes Wesen, theuer zu werden. Unter den letztern war auch die, der, Allen, welche das Glück ihrer Bekanntschaft genossen haben, unvergesslichen Herzogin Dorothea von Kurland. Wahrscheinlich zunächst durch sie und die Ihrigen wurde N. dem Fürsten Talleyrand bekannt, erwarb sich dessen Antheil und überkam das Geschäft der Leitung seiner vortrefflichen Kammermusik. Da ausgesuchte Musik eine der Hauptunterhaltungen der hohen und grossen Zirkel im Hause des Fürsten war, so musste diess Geschäft jene günstigen Verhältnisse N.s, und die Achtung, worin er stand, nur vermehren. Ein Beweis davon war auch, dass ihm die Auszeichnung des Ritterkreuzes der Ehrenlegion zu Theil ward. Im Jahre 1814, beym Congress in Wien, finden wir N. in der Umgebung des Fürsten Talleyrand und ehrenvoll beauftragt, für das feyerliche Erinnerungs- und Trauerfest, den Manen Ludwigs XVI. veranstaltet, das *Requiem* zu schreiben. Dass er diesen Auftrag, dem Zwecke würdig und den Verhältnissen angemessen, mit einstimmigem Beyfall aller Anwesenden ausführte, ist bekannt; und dass dieser Beyfall ein gerechter war, diess aber um so viel mehr, als ihn N. mit sehr beschränkten Kunstmitteln zu erlangen bemühet seyn musste: davon kann sich Jeder leicht überzeugen, indem das Werk gedruckt ist. Andacht im Ganzen; ein ruhigwürdiger Ausdruck, gleich entfernt vom Düstern, wie vom Leidenschaftlichen, im Einzelnen; ein einfachedler Styl; eine wohlerwogene Anordnung der Theile und der Mittel gegen einander, bey welcher noch besonders zu erwähnen, dass alle Hauptinteressen dem Gesange zugewendet sind; Leichtigkeit der Auffassung und der Ausführung: damit zunächst glauben wir diess *Requiem* bezeichnen zu müssen; und diesem nach stehet es im Sinn und Styl dem Mozart'schen fern, dem Hasse'schen nahe.

Bekanntlich wurde der letztverstorbene König von Portugall, der gegen Ende des Jahres 1807 dieses sein Reich verlassen und sich in seine brasilianischen Staaten begeben hatte, durch besondere politische Verhältnisse auch nach Wiederherstellung früherer Ordnung in anderen europäischen Staaten, dort noch länger festgehalten, und, umgeben fast von allen Grossen seines Stammreichs, beschloss er, seine brasilianische Hofhaltung zu erweitern; sie glänzender und für den Geist anziehender zu machen. Die Tonkunst sollte eines ihr Hauptmittel hiezu werden. So wurden Aufträge zur Auswahl einer, wenn auch nur mässig zahlreichen, doch ausgezeichneten, musikalischen Kapelle, in Paris gegeben, und Neukomm trat, als königlicher Kapellmeister, dieser neuen Veranstaltung an die Spitze. Der Reiz, die erhabenen und

befremdlichen Wunder der neuen südlichen Welt kennen zu lernen, war wohl zunächst, was ihn bewog, diess Amt zu übernehmen und nach Rio-Janeiro überzuschiffen. Was er dort fand, Erwartetes und Unerwartetes: darüber zu sprechen, stehet nur ihm selbst zu, wenn es ihm genehm ist. Uns sey genug, für den Zweck und Platz dieses Aufsatzes zu erwähnen, dass er, bey aller vorgefundenen, leicht erklärlichen Vorgunst für italienische Musik und gänzlicher Unbekanntschaft mit der fremdartig erscheinenden deutschen, doch nach und nach Antheil, Achtung, Zuneigung auch für diese zu erwecken wusste, so dass durch ihn, z. B. Haydns Symphonieen allmählig dort sogar Lieblinge wurden, und selbst Mozart's *Requiem* zum ersten Male in Süd-Amerika seine Tiefe und Kraft bewiess. Aber das feucht-warme Klima sagte Ihr Gesundheit nicht zu. Er ward nicht krank, aber ein, nach und nach immer unwiderstehlicherer Zustand von Geistes- und Körpers-Abspannung, von Freuden- und Muthlosigkeit, von Arbeitsscheu, und vornämlich von Unfähigkeit der Phantasie, sich frey und frisch zu bewegen, überschlich ihn und umwand ihn mit, wenn auch schmerzlosen, doch lähmenden Banden. Desto willkommener musste ihm, nach veränderter Lage der Dinge in Portugall, 1821, die Rückkehr des Königs seyn. Auch er kehrte zurück, blieb jedoch nicht in Lissabon, sondern begab sich wieder nach Paris, trat zum Theil wieder in die früheren Verhältnisse, und lebt seitdem daselbst, mit Ausschluss ohngefähr eines Jahres, wo er sich in Italien, meistens in Rom, aufhielt und vor allem mit der ungestörten Ausarbeitung des Oratoriums beschäftigte, auf das wir endlich zurückkommen, um nun bey ihm zu verweilen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Paris. (*Fortsetzung.*) Am 6ten März fand ein Concert des Herrn Lafont im théatre royal italien Statt, und man sah hier eine glänzende und gewählte Gesellschaft. Nicht allein das berühmte Talent des Violinisten, sondern auch der Name des jungen Herz lockte die Theilnehmer. Vor dem Concerte wurde der erste Act der *Semiramis* von Rossini gegeben, darauf der zweyte. Es war nicht das Schönste dieses Abends, denn die Oper wurde schlecht aufgeführt Dem. Blasis unterlag der Rolle der Semiramis; ihr Gesang ist kleinlich, sie spricht fehlerhaft aus, und gerade in den kräftigsten Momenten versagte ihr die Stimme. Dem. Cesari affectirt, und ihr Gesang ist so spitz, wie ihre Bewegungen. Dennoch muss man ihr nachrühmen, dass sie Einzelnes recht artig erfasste und durchführte. Nur die Herren Galli und Levasseur waren ihrer Aufgabe gewachsen und verdienten den Beyfall, den man ihnen spendete. Was sollen wir aber vom Orchester sagen? Bekanntlich steht es in ganz Europa in einem ausgezeichnet guten Rufe, und nicht mit Unrecht. Aber es fängt an, seinen grossen Ruf zu vergessen, oder doch so sehr zu vernachlässigen, dass man sich darüber betrüben muss. Es zeigte sich auch an diesem Abende seines wohl erworbenen Ruhmes durchaus unwürdig. Da war an Uebereinstimmung gar nicht zu denken! Nicht nur, dass die Blasinstrumente einmal erst im zehnten Tacte sich zurecht zu finden wussten, sondern man peinigte auch die Ohren ein anderes Mal noch unerhörter, indem ein Theil Dur, der andere Moll spielte. Was soll man zu solchen Verirrungen sagen? Wenn das am grünen Holz geschieht, was soll am dürren werden? Auch war die Ouverture so höchst elend gewählt, dass wir am glimpflichsten davon schweigen. Lafont hingegen riss durch Zartheit und Reinheit des Spiels alle mit sich fort, und der lauteste Beyfall war sein wohlverdienter Lohn. Es schien aber doch, als ob der dumpfe Saal der Verbreitung des Tones zu nachtheilig gewesen wäre. Im Allgemeinen scheint es uns freylich, als ob er seinen Bogen vielleicht zu wenig spannte; daher wollen auch wohl die starken Stellen sich nicht so gut hervorheben, als es ohne diess der Fall seyn würde; daher mag es auch kommen, dass Manche sein überaus zartes Spiel etwas eintönig finden wollen. Hr. Herz spielte Variationen über die beliebte Romanze aus *Joseph*, sehr bewundernswerth und glänzend. Sein Pianoforte war jedoch so schlecht, wie der Saal. Uebrigens hörten wir noch die Arie Don Ottavio's aus *Don Juan*, die Herr Donselli sehr gut vortrug, und eine hübsche Arie von Meyer-Beer, sehr geschmackvoll und rein gesungen von Dem. Cinti. Kurz alle übrigen Gaben entschädigten

vollkommen für die verfehlte Aufführung der *Semiramis*.

Die interessante Familie Boucher gibt alle Sonntage musikalische Morgenunterhaltungen, wozu sich eine auserlesene Gesellschaft Künstler und Liebhaber einfindet. Hr. Alexander B. ist ein origineller Violinspieler; Madame B. hat grosse Fertigkeit auf der Harfe und dem Pianoforte, und ihre Söhne, würdige Schüler ihres Vaters, schon Professoren der Musik, wie er selbst, wissen die Theilnahme zu verstärken. Sie werden sich nun hier niederlassen und sich dem Unterrichte widmen.

Montags am 12ten März, Concert von Hrn. Heinrich Herz. Es ist diess eine Zeit, in welcher die Concerte bekannter und noch unbekannter Meister einander drängen. Vielleicht hatte der berühmte Pianofortespieler auch um desswillen einen kleinen Saal gewählt. Die Gesellschaft konnte daher nicht gross seyn; sie war aber eine auserlesene. Hr. Herz trug ein von ihm selbst neu componirtes Concert vor. Das Stück enthält ausserordentliche Schwierigkeiten und bleibt brillant vom Anfange bis zum Ende. Man musste die äusserst glückliche Lösung so seltener und schwerer Zusammenfügungen auf das höchste bewundern; aber die Bewunderung fand keine freundliche Ruhe; das Ganze war dergestalt nur für Brillantes gearbeitet, dass man am Ende doch das Wohlthätige wahrhaft singender Töne zu vermissen anfing. Man muss es daher aufrichtig beklagen, dass der junge Componist nicht auch zugleich für mehr Gesang in seiner neuen Arbeit hat sorgen wollen. Seine Variationen über einen Marsch aus *Siège de Corinthe* (*Belagerung von Corinth*) waren so glänzend und kräftig, dass man die Ausführung derselben noch vor nicht langer Zeit für unmöglich gehalten haben würde. Es ist wirklich zum Erstaunen, welche Schwierigkeiten man jetzt zu besiegen im Stande ist. Am meisten gefiel das Rondeau. Es ist aber zu bedauern, dass der seltene Virtuos so hartnäckig auf seinem elenden Instrumente besteht. — Die Herren Vogt (auf der Hoboe) Gallay (auf dem Horn) und Lafont (auf der Violine) haben ihre gewohnte Meisterschaft abermals gezeigt. Der Letzte spielte entzückend in seiner Phantasie über die Romanze aus *Otello*; sein Vortrag war äusserst rührend. Die Damen Stockhausen und Labat trugen im ersten Theile ein Duett von Paer sehr gut vor. Die erste ist höchst talentvoll, und es ist ihr das verdiente Lob schon öfter zu Theil geworden. Die andere hat eine vortreffliche Schule und eine sehr schöne Stimme; sie verspricht ausserordentlich viel; nur dass sie in ihren Wahlen der Stücke nicht immer glücklich ist. Warum mag sie wohl so gern nur Gesänge von eminenter Schwierigkeit wählen? Sie hat das ganz und gar nicht nöthig, um sich einen glänzenden Ruf zu machen. Dagegen hatte Mad. Stockhausen, ausser einer nicht sonderlichen Cavatine, Schweizerlieder im Dialecte des Landes zum Besten gegeben, die in ihrem Munde einen ausserordentlichen Reiz erhielten. Hr. Dommange sang, wie immer, mittelmässig. Der Abend machte also im Ganzen viel Vergnügen.

Im théatre de l'opéra comique wurde zum zweyten Male aufgeführt *le Loup-Garou* (der Wehrwolf), gedichtet von den Herren Scribe und Mozéres, Musik von Dem. Louise Bertin, wovon wir die versprochene Auseinandersetzung kürzlich geben wollen. Nach der ersten Darstellung war diess gar nicht möglich, denn es entstand während derselben, und zwar gleich im ersten Acte, unter den Zuhörern so ein entsetzlicher Lärm, dass man schlechterdings nicht vernehmen konnte, was Lob oder Tadel verdiene; man wusste nicht, woran man war. Man hatte einige kleine Unziemlichkeiten im Dialoge und einige Längen in der Musik bemerkt. Den Verfassern selbst war diess nicht entgangen, und gleich am andern Morgen hatte man die nöthigen Verbesserungen und Abkürzungen vorgenommen. So umgearbeitet kam nun das Stück zum zweyten Male auf die Bühne und wurde gut aufgenommen. Was nun die Musik dieser neuen Oper anlangt, so muss man sie zu den nicht gar häufigen Erscheinungen zählen, die allein in einer vorherrschenden Eigenthümlichkeit den Grund finden lassen, warum sie nicht gleich allgemein ansprechen wollen. Wirklichkeit ist die Haupteigenschaft dieser Musik: eine völlige Unabhängigkeit von aller Manier. Das Ganze hat etwas Befremdendes. Man hört oft ganz ungebrauchte Formen, sonderbare Harmonieen, bizarres Accompagnement; sehr Weniges ähnelt dem Dagewesenen; aber Kraft, Originalität und sehr lebhaftes, eigenthümliches Gefühl liegen unverkennbar in diesen höchst bemerkenswerthen Gaben. Der Gesang selbst hat etwas Melancholisches, aber er ist bedeutend dra-

matisch, weit mehr ernst, als komisch. Alles diess berechtigt zu seltenen Hoffnungen. Auch kann man der Musik nachrühmen, dass sie nach den Regeln der Kunst, bey allem Seltsamen und Eigenthümlichen, gut gesetzt ist. Und wenn auch für einen komischen Gegenstand das Ernste und Melancholische zu vorherrschend seyn sollte: so finden sich doch auch wieder recht wohlgelungene heitere Couplets u. s. w. Von der Ouverture und dem Finale muss man aber allerdings sagen, dass sie in der Form verfehlt sind. Für den ersten Auftritt ist jedoch ausnehmend viel, ja Merkwürdiges geleistet worden. Auch das Genie wird erst durch mehrfache Arbeiten das Verfahren zu erlernen haben, mitten in bewahrter und kräftig gehaltener Eigenthümlichkeit das allgemein Ansprechende der Zeit zu finden, in welcher es wirken will. Uebrigens ist das Werk sehr gut gespielt worden von den Herren Chollet, Vizentini und Valère, und von den Damen Boulanger und Prévost.

Am 15ten und 16ten März hörten wir zwey Concerte unter dem bescheidenen Titel musikalische Abendunterhaltungen vom Fräulein Delphine von Schauroth und das andere von Albert Schilling, erst zehn und ein halb Jahr alt. Beyde Pianofort-Spieler und beyde talentvoll. Beyde hatten nur Quartett-Begleitung, und der Gesang wurde allein vom Pianoforte accompagnirt. Die erste besitzt eine sehr gute Haltung und ein brillantes Spiel, doch für die jetzige Höhe, auf welche man das Pianoforte-Spiel getrieben hat, noch nicht vollkommen genug. Wer wüsste nicht, was es jetzt sagen will, in solcher Jugend als völlig geübter Clavierspieler aufzutreten? Es wird fast unmöglich. Daher möchte es in vielfacher Hinsicht gerathener seyn, öffentlich lieber etwas später sich zu zeigen. Was den kaum eilfjährigen Schilling anlangt, müssen wir überhaupt gestehen, dass wir nicht unter diejenigen gehören, die öffentliche Concerte von so jungen Leuten besonders lieben. Wir müssen ihm jedoch nachrühmen, dass sein Spiel nicht nur glänzend, sondern auch mit einem Ausdrucke begleitet ist, der sein Alter weit übersteigt. Es scheint in der That bey ihm weit mehr Gabe der Natur, als angestrengter Arbeit zu seyn, die aber doch bey allem Talente auch nicht gefehlt haben wird. Ohne ausgezeichnete Arbeit wird man es doch jetzt bey solchen Ansprüchen in keinem Falle weit bringen. Zum Bewundern schön sang uns Mad. Stockhausen die Arie aus *Figaro's Hochzeit*: Dove sono u. s. w. Im zweyten Concerte befriedigte allgemein ein Duett für Harfe und Hoboe, componirt von Bochsa, ausgeführt von Mad. Iules Chèvre und Hr. Brod, so auch Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Hrn. Battu.

In den Theatern ist seit jener Oper nichts Neues geliefert worden, es ist aber Mancherley im Werke. So soll die Rossini'sche Oper *Moses* von dem Componisten selbst beträchtlich verändert und mit viel neuer Musik versehen worden seyn. Wir wollen hören. Auch ist ein junger Mann, Malinier, ein Zögling der königlichen Schule, in der Opéra comique zum ersten Male aufgetreten in der Rolle des Arztes in *Euphrosine et Coradin*. Seine Stimme ist Bariton. Da aber die gewählte Rolle der Entfaltung seiner Mittel zu wenig günstig war, wollen wir unser Urtheil lieber verschieben.

Am 22ten März fand das dritte Concert der geistlichen Musik, dirigirt von Hrn. Choron, Statt, das so besucht war, dass der Saal die Menge der Hörer, unter denen die ersten Künstler waren, kaum fasste. Wahl und Ausführung liessen nichts vermissen, was man wünschen konnte. Das Institut erfreut sich zum grössten Vergnügen aller wahren Kenner des grössten Beyfalls und man sieht, dass es denselben verdient. Sollte die Wahl der Stücke interessant scheinen, so soll künftig davon pünktliche Anzeige geliefert werden.

Am 24sten März wurde im königlich italienischen Theater *Semiramis* von Rossini gegeben. Dem. Albini, eine junge Sängerin, die vorher drey Jahre in Barcellona engagirt war, debütirte in dieser Rolle. Sie ist schön, hat eine vortreffliche Stimme, gute Kenntnisse und weit mehr Talent, als viele, die hier mit Beyfall aufgenommen worden sind; aber sie war hier noch völlig unbekannt, und es zeigte sich, wie es zuweilen geht, wenn dem Künstler der Ruf nicht voranläuft, eine starke Opposition gegen sie, man weiss eben nicht, warum. Die einzige wahre Ursache, die noch zur Unbekanntschaft ihres Namens hinzukam, mag wohl die Furchtsamkeit seyn, die einige ihrer von Natur schönen Töne anfangs nur schwach erklingen liess. Aus demselben Grunde liess sie auch zuweilen einige hohe Töne, vielleicht um jenen Fehler wieder gut zu

machen, zu scharf hören. Da nun die Menge ohne Urtheil nur vom Erfolge und von einigen Tonangebern sich leiten läßt und das Bleibende vom Zufälligen nicht zu sondern weiss; so war es natürlich, dass der Beyfall keineswegs allgemein war, obgleich ihre volle Stimme einen herrlichen Umfang von zwey Octaven ohne alle Anstrengung besitzt. Aber der Beyfall der Künstler und der Kenner konnte ihr nicht entgehen, und damit mag sich Dem. Albini wohl beruhigen und darauf die freundliche Hoffnung gründen, dass die Schwierigkeiten, die ihr entgegengestellt wurden, wohl bald verschwinden werden. Es will gewiss nicht wenig sagen, wenn eine Sängerin, wie sie es im Finale des ersten Actes that, das hohe C mit voller Reinheit und Festigkeit sogleich einzusetzen vermag. Die Gewalt ihrer Stimme legte sie am auffallendsten in der Thron-Scene an den Tag, und sang das Andantino „Qual mesto gemito" mit Ausdruck. — Die Oper selbst hat seit ihrer ersten Darstellung in Paris manche Veränderungen erlitten. Das Duett „Serbami ognor", eines der schönsten Stücke der Oper, hatte man bisher weggelassen; es war aber für Dem. Albini wieder hervorgesucht worden. Mit Recht bleiben einige ganz unnütze Arien weg; aber zu beklagen ist es, dass die herrliche Scene des Assur im zweyten Acte auch weggeblieben ist. Die Musik hat nicht leicht etwas Schöneres, als die Arie „Deh! ti ferma." Nicht minder schön sind die beyden Recitative, die sie einschliessen. Die schwerfällige Manier Galli's mag wohl zu diesen Weglassungen Veranlassung gegeben haben. Wenn aber auch das Meiste dieser Oper schön ist, so findet man doch auch wieder eine gewisse Monotonie der Manier und eine nicht lange angenehme Betäubung, weil sie ein wenig mit Messing-Instrumenten überladen ist, was sich im *Barbier*, der *Gazza* und dem *Otello* nicht findet. — Das Orchester zeigte zwar mehr Festigkeit, als kurz vorher, aber es war doch noch fehlerhaft genug, und die sonstige so weltbekannte und gerühmte Feinheit desselben vermissten wir noch gänzlich, und das — aus Gleichgültigkeit! Was Einer treibt, er treibe es gut! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Vier Canzonetten, italienischer und deutscher Text, mit Pianoforte-Begleitung, componirt — — von Heinr. Dorn. 1 Heft. Op. 2. Frankfurt a. M. bey E. Pichler. Preis 10 Gr.

Alle vier hier gelieferten Gesänge sind in der That recht artig. Selbst die häufigere Modulation, die das in solchen angenehm gehaltenen Kleinigkeiten gewöhnliche Maass weit überschreitet, ist meist recht gut gewählt und dem Ganzen angemessen, so dass sie die einfachen und hübschen Melodieen nur noch reizender macht. Die Melodieen sind leicht und fliessend, wie es sich gebührt, und nicht origineller, als es die Meisten in solchen Dingen wünschen. Sie sind der Grossherzoglich Badenschen Hofschauspielerin Mad. Neumann, gewidmet und wir glauben mit Recht, woraus man auf die Art des Gesanges schliessen kann, der zu Ausführung derselben erforderlich ist. Die Zahl ihrer Freunde und noch mehr ihrer Freundinnen wird also nicht gering seyn. Der Steindruck ist gut, wenn auch nicht ganz fehlerfrey; doch sind es nur einige wenige und nur solche Versehen, die Jedermann sogleich selbst auffinden und verbessern kann. Und so möge denn auch diese Gabe zur Freude geselliger Zirkel, wie sie es wohl vermag, das Ihre beytragen.

Variationen über die Romanze: „Seht ihr von fern die alten Mauern?" aus der Oper die weisse Frau, für die Violine, mit Begleitung einer zweyten Violine, Viola und Violoncello von J. Jansa. 31stes Werk. Wien, bey Tobias Haslinger.

Das gesangreiche schöne Thema von Boieldieu ist fünf Mal variirt, und zwar der Violine so angemessen und in der Ausführung so bequem, wie man es bey den Violincompositionen des Herrn Jansa schon gewohnt ist. Eine besonders gute Wirkung macht im Thema, wie in den Variationen, der Uebergang von A moll zu A dur. Die Variationen sind alle natürlich und nett, und gar nicht schwer. Am wenigsten gefällt uns die vierte, „più lento." Dagegen ist die Schlussvariation um so brillanter. Das Ganze möchte sich eher zum Vortrag in Privatzirkeln, als im Concertsaale eignen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten August. Nº. 34. 1827.

Recension.

Christi Grablegung, von Neukomm.
(Beschluss.)

Es scheint N. ergangen zu seyn, wie nicht wenigen, und eben der ausgezeichnetesten Deutschen — dass sie sich innerlichst, wie dem gesammten Sinne und Wesen, so auch der Literatur der Deutschen, besonders der poëtischen, nie mehr zugeneigt fühlten, als bey langem, wenn auch übrigens noch so begünstigtem Aufenthalt unter andern Nationen. Was N. in mehren der letzten Jahre schrieb, kettet sich nicht nur an diese Literatur, sondern ist auch seiner ganzen Beschaffenheit nach recht eigentlich deutsch. Wir erinnern nur an seine, Vielen werth gewordene Cantate, der *Ostermorgen*, zur Feyer des Todes der Herzogin Dorothea durch ihre Familie, und an die verschiedenen Sammlungen, grossentheils trefflicher Lieder oder ihnen verwandter Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Aus dieser Liebe, ohne irgend einen besondern äussern Zweck, hat sich nun auch das Oratorium, *Christi Grablegung*, entwickelt. Es sollte deutsch werden, dem Sinne und dem Style der Musik nach; es sollte auch deutschen Text haben. Woher aber diesen nehmen, zumal in Paris? Dass N. für eben diesen erwählten Gegenstand das gewöhnliche Cantatenwesen verwarf, wird Jeder billigen. Nun hätte er sich an die Aussprüche der Schrift, wie sie sind, halten können. Aber eben hier gaben diese nur zu einigen Musikstücken Stoff. Er hätte, diesen zu mehren, Prophetisches mit dem Factischen verbinden müssen. Warum er diess nicht gethan, wissen wir nicht. Es hätte etwas Vortreffliches gegeben: aber es zu wahrer Einheit zu verschmelzen und für die Musik, auch durch Mannichfaltigkeit, vortheilhaft anzuordnen: das wäre schwierig gewesen. Genug, N. hat das nicht gethan, sondern sich an den feyerlichen, edlen, frommen Klopstock gewendet, und aus dem zwölften Gesange seines *Messias*, gewiss einem der schönsten des Werks, mit den eigenen, fast ganz unabgeänderten Worten des Dichters, sich selbst den Hergang der heiligen Handlung, und von dem, womit Klopstock episodisch sie schmückte, das musikalisch Ausführbarste, und auch Rührendste, zusammengestellt. Diess ist ihm sehr wohl gelungen; und wir wüssten dabey nichts zu erinnern, ausser, dass er vielleicht jenem Episodischen verhältnissmässig einen etwas zu weiten Raum verstattet hat. Das Nähere, wie N. mit der Dichtung verfahren, wird man abnehmen können, wenn wir die Musikstücke nach einander anführen.

Eine nicht lange, einfache, nur ernst-feyerliche Einleitung des Orchesters führt zu den recitativischen Worten des Tenors, welche auf zweckmässige Art die Handlung eröffnen:

Am Fusse des Kreuzes stand die Mutter im stummen,
Ausgeweinten Schmerz; neben ihr der geliebteste Jünger des Sohnes
Und die kleine Zahl der getreuen Verwais'ten.
Da trat Joseph von Arimathäa herbey und Nicodemus,
Und legten, der, das Sterbegewand, und der, die Gerüche der Myrrhe,
In den Staub. Dann nahmen sie vom Kreuze den Leichnam etc.

Das Recitativ wird, wie der Inhalt und Sprachton es verlangte, höchst einfach, und nur von Saiteninstrumenten begleitet. Der Einleitung des Orchesters möchten wir, der Erfindung nach, ungewöhnlichere Grundmelodieen wünschen.

Während der Leichnam von dem balsamirten Gewand umgeben wird, nahet sich Eva, „unsichtbar dem menschlichen Auge," „neigt ihr Antlitz über das Antlitz des todten Messias," und spricht: „Wie schön sind deine Wunden" etc. (Siehe Klopst. *Messias*, XII. V. 81 folgg.) Ihr Nahen

wird durch ein kurzes, melodisches Vorspiel der Flöten, Hörner und Fagotte angedeutet; die Worte des Berichts setzen jenes einfache Recitativ fort; Eva's Worte bilden eine schöne, ungemein rührende Arie:

Wie schön sind deine Wunden! Noch ungeborner Erlös'ter:
Ganzer Aeonen Seeligkeit strömt aus jeder herunter.
Sohn, mein Mittler: wie decket die Blässe des Todes das Antlitz!
Dein geschlossener, schweigender Mund, dein stummes Auge,
Reden dennoch ewiges Leben! etc.

Die Arie ist im Klavierauszuge vor einiger Zeit als Beylage zu dieser Zeitung abgedruckt, mithin allen Lesern bekannt und gewiss sehr werth geworden: darum setzen wir nur hinzu, dass ihr einfacher, inniger Schluss zugleich sehr gut zum folgenden Satze hinüberführt.

Dieser leitet die Handlung weiter: ein, wieder nur vom Quartett begleitetes, kurzes Recitativ, das in ein gleichfalls kurzes a tempo übergeht, zu den Worten:

Und es begann ihr (der vollendeten Frommen) Todtengesang, die Klage des Himmels
... und Thränen der Seeligen flossen.

Wir gedenken hierbey eines wesentlichen Vorzugs dieser ganzen Composition: der genauen, sorgfältigen Declamation der Worte, die N. mit Meisterschaft durchgeführt und dazu, wo es nöthig, sich auch mancher, sonst nicht eben gebräuchlichen, aber treffenden Formen bedienet hat; wie in diesem Recitativ — um nur ein kurzes Beyspiel anzuführen:

und konnte zum Leichnam nicht hinblicken.

Jener „Todtengesang" ist keineswegs ein weiches Lamentoso, sondern (auch für den Effect der Musikstücke in ihrer Folge an sich, wie Jedermann siehet, sehr vortheilhaft) ein edler, kräftiger, durchgreifender Chor. Es sind ja Stimmen der Himmlischen! Die Worte sind nach den bekannten, des Propheten: (*Messias*, XII, Vers 108 bis 131, zusammengezogen:)

Wer ist der, so vom Golgatha kömmt in röthlichem Kleide?
Wer, mit Blutgewande ge...mückt, herunter vom Altar?
Wer, dess göttliche Macht verborgen, und ewiges Heil ist?

Mit grossem Nachdruck ertönt die Antwort in langen Noten, all' unisono, indess das Orchester die bewegte Figur fortführt:

Ich bin's, (noch zweymal wiederholt,) der Gerechtigkeit lehrt, ein Meister zu helfen!

und so fort, wechselnd in Frage und Antwort:

Warum ist dein Gewand so röthlich gefärbt etc.
Trat ich die Kelter

Nicht allein? etc.

und endlich:

Der Rache
Tag ist, es ist gekommen das Jahr der grossen Erlösung etc.

wo man von besonderer Kraft den Schluss finden wird:

Also hab' ich all' ihr Vermögen zu Boden gestossen!

Die Worte an sich, und wie sie sich gleichsam von selbst zu musikalischer Behandlung gestalten, hätten leicht zu weiter und breiter Ausführung, und, für den Effect, zu einem Satze verleiten können, der in der Folge kaum zu überbieten gewesen wäre — wodurch dem Ganzen derselbe Nachtheil entstanden seyn würde, an dem, mehr oder weniger, fast alle neue Werke dieser Gattung leiden: desto mehr müssen wir rühmen, dass sich N. nicht irren, von seinem Blicke aufs Ganze nicht ablocken liess. Der Chor ist, ohne Wiederholung der Worte, mehr kurz als lang; es ist für ihn das Nöthige, gut, aber nichts weiter, und damit für die Folge eben das Rechte gethan worden.

Es folgt ein Recitativ, mit ausgeführter Begleitung, das in ein, nicht kurzes a tempo, ebenfalls mit gearbeiteter Begleitung, übergeht, und mit dem folgenden, grossen Chore eine Hauptscene bildet. Sehr wohl bedacht — besonders auch, um zu nahe Verwandtschaft des Ausdrucks zu vermeiden — sind hierzu die Stellen benutzt: (*Messias*, XII. 133 folgg.)

Joseph nahm von des Todten Haupt die blutige Krone,
Reichte sie dem Gefährten, und hüllte das göttliche Haupt ein.

Nun erhuben sie (aus 133 folgg.)
Von der Erde den heiligen Leichnam, und trugen langsam
Ihn von Golgatha's Höh, der Last von Gott gewürdigt.

Hier tritt das klagende Arioso ein, aus Sätzen des Dichters, kurz vor und bald nach den angeführten Worten zusammengestellt. Diese beyden, eng verbundenen Sätze sind, in Erfindung, Anordnung, Ausarbeitung und Ausdruck, durchaus meisterhaft und musterhaft. Der damit zusammenhängende, grosse Chor: (164 und folgg. zusammengestellt:)

Weh dir, Jerusalem! Wehe
Deinen Söhnen etc.

Kurze Nachrichten.

Paris. Das vortreffliche Konzert *de la rue de Cléry*, welches durch den Geschmack vieler Liebhaber erhalten und von dem unermüdlichen Eifer mehrerer unsrer vorzüglichsten Künstler ausgeführt wurde, löst sich nun auf; aber der Beyfall, den die ganze Unternehmung, so wie auch die einzelnen Mitglieder, die sich hören liefsen, gefunden haben, läfst hoffen, dafs es künftiges Jahr sich wieder sammlen werde. Aber an demselben Platze mufs es jeder Kenner wünschen: denn dieser scheint, durch Umfang und Einrichtung, ganz dazu gemacht zu seyn, die grofsen und erhabnen Werke — besonders der neuesten Instrumentalmusik, in einer Vollendung zu hören zu geben, wie es bey uns nirgends möglich seyn würde. Die grofsen Sinfonien Haydns blieben bis an's Ende dieses Konzerts die Lieblingsgegenstände. Mit welchem Enthusiasmus man diesem Künstler, dessen neueste Sinfonien beweisen, dafs ihm, dem Greise, noch nicht Jugendkraft, jugendliche Frischheit und Munterkeit abgehet — hier huldigt, beweise Ihnen auch die anständige Feyerlichkeit, mit welcher man in dem letzten dieser Konzerte seine Büste in der Mitte des Orchesters aufgerichtet hatte, und sie von den Mitgliedern desselben, nach Aufführung seiner neuesten Sinfonie, mit dem allgemeinsten Beyfall gekrönt wurde. — *Berlin.* Herr Kapellm. Reichardt hat vom Könige von Preussen eine jährliche Gehaltszulage von 500 Thalern, auch für die Komposition der Oper *Rosemunde* ein Geschenk von 1500 Thalern erhalten. — *Wien.* Die sehnsüchtig erwartete erste Aufführung der Haydnschen Jahrszeiten ist verschoben worden, weil die Sänger die Oper des Hrn. v. Lichtenstein, *Berhmendi*, einstudierten. — *St. Petersburg.* Mitte des Aprils. Die bekannte Sängerin und Schauspielerin, Mad. Chevalier, gehet von hier weg und wird sich wieder nach Hamburg, von woher sie zu uns gekommen, begeben. Man weis nicht, ob ihr Abgang auf besondere Veranlassung der jetzigen Regierung geschieht, oder nur aus ihrer eignen Ueberzeugung, sie werde bey derselben das Glück gewifs nicht machen, das sie bey der vorigen gemacht hat.

Kurze Anzeige.

Der Kummer verschmähter Liebe von Sophie Albrecht. Als Deklamationsstück mit musikalischer Begleitung des Klaviers oder Pianoforte bearbeitet von Karl Wilhelm Ulbricht. Dresden, in Hilschers Musikverlage. (Preis 10 Gr.)

Also Deklamationsstück. — Recht gut: wenn nur, von der musikalischen Seite genommen, etwas daran wäre! Aber es ist meistentheils eine unglückliche Nachahmung von Benda's Melodramen: man sagt nicht zu viel, wenn man viele Sätze fast abgeschrieben nennt. S. 4. ist im 4ten Takte in der Oberlinie ein falscher, verstochener Akkord: es mufs 6 5 seyn.

Hinten angehängt sind 4 unbedeutende Lieder. Nur zur Probe, wie das letzte davon ein- und zugerichtet ist. Es ist, im langsamen Tempo folgendermaafsen behandelt. Viervierteltakt:

Wilhel- | mine, | guter Gatte! | Mädchen ‿
Du mein | Alles was die Welt | mir gebt ‿
Dein Ge- | denken macht die | Stun- den | heiter ‿
Die des | Lebens Dornen- | reise | mild. |

Die beyden ersten Verse machen einen Rhythmus von 4, und die beyden letzten einen von 5 Takten. Man sieht, dafs es dem Verf. an den allerersten Anfangsgründen fehlt. Wenn doch solche Leute, die vielleicht andere nützliche Dinge treiben, worin sie Ehre haben können, nicht komponiren wollten!

Der Stich ist dem Werke vollkommen angemessen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ist gleichfalls sehr rühmenswürdig und von vieler Wirkung: aber, wie jetzt die deutsche Musik steht, würden Mehre ihn eben so geschrieben haben: jene kürzeren Sätze schwerlich. Der, in seiner rauhen, eingreifenden Figur festgehaltene, selbstständige Bass ist in diesem Chore von besondere guter, und eben der rechten Wirkung; giebt auch dem Satze erst seinen Vollgehalt.

Kurzes Recitativ: (nach V. 168 folgg.)

Die Harfen entsanken den Vätern etc.

übergehend in das erste, langsame Tempo der ausgeführten Bassarie „des Manns, der Aarons Gott war“ und deren zweytes Tempo ein pathetisches Vivace ist: beydes dem Texte und der Situation angemessen, doch in den Erfindungen weniger ausgezeichnet.

Mit No. 7 beginnet das grosse Finale, aus sechs unter einander verbundenen, meist grossen Sätzen bestehend. Für diess Finale hat der Componist seine schönsten Kräfte aufgespart, und so wird es zunächst über die Wirkung des ganzen Werks entscheiden. Die sehr einfach behandelten, recitativischen Worte: (nach V. 187 folgg.)

Doch jetzt entsank die Posaune selber Elos —
Auch schwieg der Gesang des ersten Propheten —

leiten es ein und führen sogleich zu einem trefflichen Andante, vom Orchester, nach schöner Wahl und Anordnung, fortgeführt, wozu die Singstimme in einfachmelodischem Gange die Worte ausspricht:

Und sie sahen dem Leichname nach. Ihn trugen die Frommen
Nieder zum Grabe, das gegen den hohen Golgatha über
Einsam unter alternden Bäumen in Felsen gehaun lag —

wo nun der Gesang wieder recitativisch geworden ist. Die unmittelbar folgenden, dem Texte gemäss wechselnden kurzen Uebergänge lassen wir unerwähnt und gedenken blos kurz des kleinen, milden Tenor-Solos: (V. 201 folgg.)

Selbst du wurdest geal't; doch sprossest du der Verwesung
Nicht! Kaum schatten dir, Sohn, die Todesschatten:
so regt sich
Schon das neue Leben um dich! so rauscht's im Gefilde
Golgatha schon von der Auferstehung etc.

Wünschen möchten wir, dass jene schöne Musik des angeführten Andante nicht so bald verlassen worden wäre, sondern, wenn auch nur stückweise und in Rückdeutungen, bey jenen kurzen Sätzen hindurchklänge, da auch die Worte diess wohl zuliessen. — Ueberraschend schallen, die nahe Auferstehung anzudeuten, die einzelnen Trompetenstösse in diesen sanften Gesang; sie fassen dann, im Einklange des tiefen C, die Schlussnote allein auf und das Orchester fällt kräftig ein in As dur mit dem Ritornell zu dem feurigen Bassolo:

Töne, Posaunen der Engel des Throns etc.
Tönet der nahenden Auferstehung des Sohnes entgegen!

Es wird bald aus diesem Solo, zu denselben Worten und mit sehr gesteigerter Kraft, ein glänzender, doch, wie es der blossen Andeutung im Glauben, nicht im Schauen, gebührte, nicht langer, fast nur vorüberrauschender Chor. Gar lieblich tritt, nach dessen vollkommenem Schluss in As dur, sein Gegenbild, in E dur, ein: eine Art Pastorale, im Zwölfachteltact, nach Händel's Weise und fast zu nahe an ihn erinnernd, vielleicht auch, für solch einen Zwischensatz und diese Taktart, die ohnehin sich leicht aus einander zieht, etwas zu lang; sonst aber schön und eben an diesem Orte von erwünschter Wirkung. Der Solo-Sopran beginnt es; ein Chor der ersten und zweyten Soprane nimmt seine Melodie auf und führt sie weiter fort, indess er, in der Folge, neben ihnen sein Vorrecht behauptet. Der ganze Satz ist nur von erster, zweyter Violin, Viola und Violoncell begleitet, und alle schreiten in wohlerwogenem vierstimmigem Gange gesangmässig einher. Der Text lautet: (V. 209 folgg.)

Lispelt, Harfen, der schönsten der Morgenröthen, dem Schimmer
Seines Erwachens, des Siegenden strahlendem Schweben entgegen!
Ach, uns schlummert er nicht in der Nacht des Entsetzens! er schlummert
Uns in der Palme Schatten, der Ueberwinder des Todes!

Von grossem, unwiderstehlich wehmüthigem und doch nicht weichlichem, sondern stets edlem Ausdruck ist der Gegensatz zu jenem Pastorale; und ist gleich der Eintritt desselben:

Kloget, kloget ihm nach, ihr, seine Geliebten, die sterblich
Noch im Staube wandeln; ihr weint bald andere Thränen,
Thränen, wie wir sie nicht weinen können, die euer Elend
Nicht empfanden, wie ihr nicht weintet aus blutendem Herzen!

Der, gleichfalls ziemlich, doch keinesweges allzu lange Satz ist ein Terzett (A moll, Dreyvierteltact) für Sopran, Tenor und Bass, nur von Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotten begleitet;

Melodie und Harmonie gleichschön erfunden und durch alle Stimmen geführt — durchaus meisterhaft; so wie der folgende, grosse und herrliche Schlusschor.

Jenes Adagio nämlich stirbt ab, und eine Anmerkung schreibt vor, dass (sehr zweckmässig) das Ende dieses Stücks und der Anfang des folgenden durch eine Pause von ohngefähr drey Tacten getrennt werden sollen. Nach dieser Pause tritt (Maestoso, Viervierteltact) das Orchester in voller Kraft mit dem C dur-Accord ein, und die Singstimmen desgleichen schon im zweyten Tacte:

Tönet, Posaunen der ersten Engel,
Tönet der nahenden Auferstehung das Schau entgegen!

Der Satz wird mit grosser Kraft fortgeführt als Einleitung zum zweyten Tempo: (Moderato, Viervierteltact:)

Preis dem, der von Golgatha kömmt: sein Name werde geheiligt!

Diese Worte sind zu einer, nicht eben langen, aber solch einem Werke darum nur desto angemessenern Fuge (die im Tempo durchaus nicht schneller zu nehmen, als genau angegeben ist) benutzt worden. Schon das Thema, obschon einfach, hat etwas Grandioses und Erhebendes:

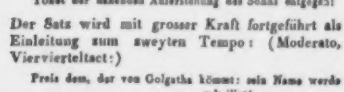

Sie wird consequent, stets klar und auch stets effectuirend, durchgeführt; die Singstimmen sind nur vom Quartett unterstützt; erst gegen den Schluss treten Hoboen und Fagotte dazu: nun aber, nach dem Orgelpunkte, brechen, mit etwas beschleunigterm Tempo und mit Wiederaufnahme der ersten Worte zu diesem zweyten, alle Instrumente in grösster Kraft herein zu einem freyen, glänzenden, lang ausgeführten, und auch (doch keinesweges im Uebermaasse) mit geschärfter Harmonie und Modulation verstärkten Schlusse, womit das Werk im Jubel begeisterter Andacht endigt.

Vielleicht erwarten die Leser, dass wir nun auch noch eine Analyse des Technischen hervorstechender Stellen beyfügen; und bey einem, nach so wohlgemessenem Plane angelegten, durchgehends mit Besonnenheit auf gesetzmässig abgesteckter Bahn fortgeführtem Werke, wäre diess leichter zu thun, als bey so manchem andern: wir unterlassen es aber, weniger, um den Raum zu schonen, indem sich, unserer Meynung nach, für so bedeutende Werke in einer guten Zeitschrift immer Raum finden muss, als, in der, von Erfahrung bestätigten Ueberzeugung, dass durch dergleichen Analysen der Leser, ohne das Werk selbst, doch kein Bild von diesem erhält, und, mit dem Werke, (ist es nämlich, wie diess, gesetz- und regelmässig ausgeführt,) derselben nicht bedarf; dass vielmehr ein solches Hervorheben des Einzelnen, sey es nun zum Lobe oder zum Tadel, über das Ganze und seine Wirkungen eher täuscht, als belehrt, indem, wie bekannt, ein Kunstwerk treffliche Einzelnheiten enthalten und doch im Ganzen nur mittelmässig, oder schwache Einzelnheiten, und doch im Ganzen ausgezeichnet seyn kann. Von den Erwartungen, welche die meisten Liebhaber eben jetzt — aus Schuld dessen, was sie am häufigsten zu hören bekommen — zu jedem grossen Musikwerke mitzubringen pflegen, mögen sie zwey gleich im Voraus aufgeben: blosse, immer neue Sinnenreize, und gewaltsame, willkührlich verwendete Aufregungen der Phantasie; dann werden sie sich, oder wir irren uns aufs Wundersamste, wahrhaft befriedigt fühlen und dem wackern Neukomm mit uns für sein Werk von Herzen danken.

Ob diess sich für die Aufführung in Kirchen in den Passionstagen eigne, und für welche der Kirchen: darüber wird am besten ein Jeder selbst entscheiden, nach den Verhältnissen seines Orts und nach der Dichtung — die wir, auch um deswillen, grösstentheils hier angeführt haben: die Musik eignet sich für die Kirchen vollkommen so gut, als irgend ein anderes Passions-Oratorium der Neueren, und mehr noch, als manche derselben, z. B. das Rosetti'sche, das Beethovensche. Nirgends aber, wo es noch Concerte giebt, in welchen Rossini's und ähnliche Stücke für den Gesang, Variationen, Rondos, Polonaisen u. dergl. für die Instrumente, die Oratorien nicht ganz verdrängt haben, sollte man Neukomm's *Grablegung* unaufgeführt lassen. Und auch Gesangvereine beym Pianoforte, grössere oder kleinere, werden von wiederholter Ausführung *dieses* Werks

Vortheil haben für ihre Ausbildung und für ihren Genuss. Bey öffentlichen Aufführungen ist das Werk nicht zu theilen; es dauert aber nicht länger, als ein etwas langer, erster Theil eines gewöhnlichen Concerts. — Die Besetzung ist die, der jetzigen grossen Orchester. Auch die drey Posaunen, für welche, wie überhaupt für die Gesang- und Instrumental-Stimmen, sehr zweckmässig (Haydnisch) geschrieben worden ist, können nicht ohne namhaften Nachtheil des Effects entbehrt werden. Die Ausführung ist, zum Theil um dieser Zweckmässigkeit willen, nicht schwer und vielmehr leicht: (ohngefähr wie J. Haydn's Messen:) aber gut gesungen will das Werk seyn, wie jedes, von so wohlgeführtem, charakter- und ausdrucksvollem Gesang. Alle Virtuosenkünste sind ausgeschlossen und müssen es bleiben, wenn auch Virtuosen die Soli übernehmen.

Der Clavierauszug ist trefflich eingerichtet: er enthält alles Wesentliche und bleibt doch leichtspielbar; auch dem Instrumente angemessen. Der Stich, sowohl der Partitur, als des Auszugs, ist, so wie alles Aeussere der Ausgabe, lobenswerth. *Rochlitz.*

Nachrichten.

Darmstadt. Das verflossene Semester bot hier in Beziehung auf die Tonkunst des Guten mancherley. Besonders anziehend waren die im Concertsaale des grossherzoglichen Schlosses ausgeführten Kirchenmusiken, an denen jedoch nie das ganze Publikum Antheil nehmen kann, da nur den höchsten Herrschaften und einigen wenigen Personen ausser ihnen der Zutritt zu denselben gestattet ist. An Werth das erste, nennen wir gleich Anfangs auch das Mozart'sche *Requiem*. Bey solchen Tönen verstummt jedes kritische Urtheil; so viel auch dagegen gesagt, gedacht und geschrieben worden ist, so vermag ihm doch alle Polemik kein Jota seiner Trefflichkeit zu rauben. Das nach diesem gegebene *Requiem* von Rosolovsky ist in einem fromm-gemüthlichen Style geschrieben, entbehrt aber der Vorzüge des Contrapuncts, der Fuge, der Imitation und übrigen Schönheiten der kirchlichen Musik. Die ewig in Terzen und Sexten laufenden Singstimmen klingen gar zu süss, zu italienisch, und die Chöre sind nicht erhaben genug für einen so hohen Gegenstand, als ein „dona eis requiem!" Noch ist zu bemerken, dass dieses Werk ein Musikstück mehr enthält, als man gewöhnlich findet nämlich ein Salve regina für Chor- und Solo-Stimmen, in dem die Trompeten con sordini eine zwar besondere, wir möchten aber nicht behaupten, gute Wirkung machen. Auch dieses Stück ist ganz im Sinne der vorhergehenden, weichlich melodiös, componirt. Erhebend war dagegen die Aufführung der mit heisser Ungeduld längst erwarteten neuen Cherubini'schen Messe in D moll: ein majestätisches Werk, das gleich vom Anfange den vielerfahrnen inspirirten Meister bewährte. Wie kühn sind seine Ideen! die thematische Durchführung des Kyrie, das feyerliche Gloria, das beharrliche Credo, und eben so die übrigen Theile des Ganzen, sind von einem Geiste durchdrungen, der Alles hinreisst, und vergessen lässt, dass hier und da wohl ein etwas allzuweltlicher, vielleicht sogar dramatischer Effect durchschimmert. Doch, wo so viel Herrliches geboten wird, wer möchte da noch tadeln? Der Wunsch, dieses Meisterwerk bald wieder zu hören, um sich recht vertraut damit zu machen, war einstimmig, wird aber wohl erst künftige Ostern in Erfüllung gehen können, da die Wiedereröffnung des Theaters die Kirchenmusiken zurückdrängte. Doch sollte den noch von dem eben Gehörten Durchdrungenen der Uebergang nicht allzufühlbar werden, dann Gluck's classische *Armide* war es, die uns Thaliens Pforten wieder erschloss und von der Kirche zur Bühne sanft hinüberleitete. Ueber die Trefflichkeit dieses Werks ist früher schon ausführlich in diesen Blättern gesprochen worden; die mehrmals wiederholten Aufführungen geschahen stets mit lobenswerthem Eifer und Präcision. *Ferdinand Cortez* folgte hierauf drey Mal; mit Ausnahme des Ballets, das wir nicht haben, wird diese Oper zuverlässig auf die grandioseste Art hier gegeben. Die Stärke der Chöre und des Orchesters, verbunden mit dem grossen Raume der Bühne, eignen sich ganz besonders für die bedeutenden Massen, die der Componist mit seinem bekannten Effecte beschäftigt. *Cortez* wird noch der neuesten Bearbeitung Spontini's gegeben; es ist nicht zu läugnen, dass die dramatische Handlung im Ganzen dadurch an Einheit gewonnen hat; doch ist auch in den neu componirten oder durch Zusätze vermehrten Chören im Anfange des ersten und gegen Ende des dritten Actes dem Ohre so entsetzlich viel Lärmendes wieder zugemuthet worden, dass wir diese

Bereicherung unmöglich für Gewinn halten können. Das Beste bleiben noch immer die herrlichen Arien, Duetten, Recitative, und vor Allem der feurige Krieger-Chor in H im zweyten Acte, den hier jedes Mal der einstimmigste Applaus begleitet. Vorzüglich sind die Leistungen des Herrn Ubrig und der Dem. Mueller als Cortes und Amazily.

Unsere seit Wilds Verlust noch immer leidende Oper erfreut sich seit kurzem wieder einer neuen, kräftigen Stütze durch das Engagement des Tenoristen Vetter aus Leipzig. Dieser seltene Sänger erwarb sich mehrmals als *Adolar* in *Euryanthe* und Rodrigo im *Otello* so ungetheilten Beyfall und Anerkennung seines schönen Talentes, dass der bey seinem Erscheinen lebhaft geäusserte Wunsch, ihn den Unsrigen nennen zu dürfen, wirklich schon nach der zweyten Vorstellung in Erfüllung ging. Deutliche Aussprache, angenehmer Klang, reine Intonation und ein ungewöhnlicher Umfang der Stimme stellen ihn in die Reihe der ersten deutschen Sänger. Sein jugendliches Alter berechtigt uns ausserdem noch zu grösseren Hoffnungen, indem wir ihn bis jetzt nur in den oben erwähnten Opern zu hören, Gelegenheit hatten, wo er unmöglich alle Vorzüge seines Gesanges darthun konnte. Dem. Fusck, Sängerin der Dresdner Oper, gab zwey Mal die Rolle der *Eglantine* und die der *Desdemona*; wir bedauern, sie nicht um zehn Jahre früher gehört zu haben, wo physische Kraft im Einklange mit ihrer Methode stand. — Von fremden Künstlern erhielten die Erlaubniss, sich im Theater hören zu lassen: Hr. Lotz, Clarinettist aus München, der das Fmoll-Concert von C. M. v. Weber sehr brav vortrug, und Dem. Arnold aus Mainz, welche ebenfalls befriedigend ein Harfenconcert von Dussar und Variationen von Pollet mit vieler Fertigkeit spielte.

Bremen. Musikalischer Genuss von mannigfaltiger Art für Kirche, Concert und Theater hat sich seit dem letzten Berichte wieder in Fülle dargeboten. Webers *Oberon* wurde hier zum ersten Mal am 30sten May in dem selten benutzten Locale des Hörsaals der vormaligen lateinischen Schule oder des sonst sogenannten Lyceums an der Domsheide durch Veranstaltung des Musiklehrers Hrn. Grabau von einem Vereine von Dilettanten, Tonkünstlern und Mitgliedern der Schauspielbühne, als Concertmusik, jedoch vollständig und mit vollem Orchester, aufgeführt. Der Beyfall war ziemlich ungetheilt und sprach sich für eine baldige Wiederholung aus. Diese erfolgte auch schon am 13ten *Juny*, im Theater, indem auch hier ohne Scenerie, wiederum als Concert, übrigens beyde Male vor sehr zahlreicher Versammlung. Die Partie des *Oberon* wurde von Hrn. Lange (Organisten an der Stephanskirche) recht brav vorgetragen, so wie Rezia von Dem. Henriette Grabau d. ält., Hüon von Hrn. Steinert (Opernsänger), Fatime von Dem. Grabau d. jüng. und theils von Dem. Meta Bucher, Scherasmin von Hrn. Pillwitz (bisherigem Operndirector), Puck von D. Grabau d. jüng. und das Meermädchen von Dem. Bucher. Hr. Ochernal d. ält. leitete die Aufführung sehr gut; nur die Trompeten machten Fehler. — Im Juny trat Dem. Sophie Roland, kurfürstliche Hoftheatersängerin von Cassel nebst Hrn. C. Roland, Akademiker aus Cassel, hier ein. Sie trat im *Opferfest* als Myrrha auf, und sogleich Mad. Eggers vom Hoftheater zu Braunschweig, früher erste Sängerin am Bremer Theater, und bey uns noch stets in freundlichem Andenken, als Elvira. Beyde ernteten grossen Beyfall ein. Am 21sten Juny Mad. Eggers als Prinzessin in *Johann von Paris*, Dem. Roland als Olivier, und Hr. Huber als Pedrigo, mit erneutem Beyfall. Am 24sten Mad. Eggers als Agathe, Dem. Roland als Annchen. Am 26sten Mad. Eggers als weisse Frau, Dem. Roland als Jenny, Hr. Eggers als Dikson. Am 28sten Dem. Roland als Annette in der *diebischen Elster*, sehr ausgezeichnet; ihre Stimme ist sehr klar und rein, ihr Spiel dabey lebhaft und energisch. Am 3ten July im *Maurer* von Auber Mad. Eggers als Irma, Dem. Roland als Henriette, Hr. Huber vom Theater an der Wien als Baptiste, und Hr. Knaust vom Theater zu Braunschweig als Roger, bey sehr vollem Hause. Am 5ten July wurde *die weisse Frau* von Boieldieu, und am 9ten July „auf Verlangen" der *Maurer* mit derselben Rollenbesetzung wiederholt. *Die weisse Frau* scheint hier mehr zu gefallen, als der *Maurer*, der früherhin nicht so oft wiederholt wurde, und wohl nicht so viel Gehalt hat. Irma wurde diesmal von Dem. Jungblum, einer geborenen Bremerin, nicht ohne Beyfall gegeben; sie übernimmt in Opern oft zweyte Partieen. Am 12ten July Dem. Roland als schöne Müllerin, Hr. Knaust als Felsenberg, Hr. Huber als Knoll, Hr. Pillwitz als Pistofolus, Dem. Müller als Eugenia — alle so genügend, dass diese Oper Paesiello's am 15ten July auf vieles Verlangen wiederholt werden musste, und

zwar mit derselben Rollenbesetzung. Zum Benefiz der Dem. Roland wurde am 17ten July *der Schnee* von Auber gegeben, worin sie als Bertha zum letzten Mal auftrat, so wie Hr. Knaust als Eduard, der treffliche Bassist Hr. Huber als Wilhelm, und der schätzenswerthe Hr. Pillwitz als Herzog von Lothringen. Da wir diese Oper lange nicht gehört hatten, so war sie uns wieder eine willkommene Neuigkeit.

Auch ausser dem Gastspiele der Dem. Sophie Roland und Mad. Wallburga Eggers hat es die Operndirection bisher nicht an der Aufführung guter Opern fehlen lassen. Dahin gehört Mozart's *Figaro*, *Tancred*, *Preciosa*, worin Mad. Blümel vom Hoftheater zu Altenburg als Viarda und Dem. Strenge d. jüng. wieder als Preciosa auf Beyfall Anspruch hatten, *der lustige Schuster*, *die diebische Elster*, *der politische Zungiesser*, *die falsche Prima Donna*, *Sieben Mädchen in Uniform*, *die Wilddiebe*, *Wiener in Berlin*, *Ein Uhr*, *der verliebte Zwist*, Pantomime von Hrn. Boje, mit Musik von Hrn. Cläpius, *Lecocalia* von Auber. — Von Dem. Küttner aus Strassburg ist noch zu erwähnen, dass sie sich am 19ten May in einer musikalischen Abendunterhaltung im Schauspielhause auszeichnete. Am 16ten May spielte sie und sangen die beyden Dem. Grabau mit grossem Beyfall im Concertsaale der Union, welcher jetzt bedeutend vergrössert werden soll. Die gewöhnlichen Unionsconcerte haben seit ein paar Jahren aufgehört; statt derselben finden zuweilen dort einzelne Concerte nach vorkommender Gelegenheit statt, z. B. im May zum Besten der hoffnungsvollen jungen Sängerin Meta Buscher. — Am 24sten Juny wurde die Einweihung der inwendig neu und geschmackvoll verzierten Liebenfrauenkirche mit einer Kirchenmusik gefeyert, die in einer ältern Cantate bestand, deren vertheilte Chöre sich vom Altar gegen die Orgel wechselseitig antworteten. Die Aufführung geschah unter der Leitung des Hrn. Grabau zu allgemeiner Zufriedenheit. Unsere Oper hat nunmehr auch Hrn. und Mad. Steinert verloren. Der Tenorist Hr. Steinert ist vorläufig ersetzt durch Hrn. Knaust aus Braunschweig. Hr. Pillwitz hat die Direction für das Zwischen-Abonnement des Sommers niedergelegt, und Hr. Bethmann führt sie jetzt allein. Hoffentlich wird Hr. Pillwiz im Herbst wieder eintreten. — Die Singakademie feyerte am 22sten Juny, wie gewöhnlich jeden Sommer, ein ländliches Erholungsfest in Oberneuland mit dem Vortrage beliebter Gesangstücke und kleiner Lieder von verschiedenen Componisten, unter Leitung ihres Directors, des Hrn. Riem. Zu Ende des Juny ist in Bremen eine *Liedertafel*, errichtet worden, an deren Spitze fünf Meister stehen werden, nämlich der Obermeister, Vicemeister, Schlüsselmeister, Schreibmeister und Tafelmeister. Die Einrichtung ist nach dem Muster der Berliner Liedertafel getroffen. Zum Obermeister hat man den Gesanglehrer Hrn. Lange, Organisten an der Stephanskirche, erwählt. Die erste Zusammenkunft, mit Gesangübungen verbunden, wird am 21sten July Statt finden; das Lokal der Versammlung ist ein schöner, geräumiger Saal im Hause des Schützenwalls, das unmittelbar an den schönen Spaziergang des Bremer Walls gränzt. Die Gesellschaft besteht bis jetzt aus ungefähr zwanzig Mitgliedern. So oft eine Partie zu schwach ist oder eine Stimme fehlt, wird ein neues gesangfähiges Subject hinzugewählt.

Schätzung der Kunstwerke.

Der Künstler liebt sein Werk wie sein Kind; durch Zeugung, Erziehung, Bildung ist es ihm ans Herz gewachsen. Er kennt seine Fehler, aber er liest ihm auch am besten in der Seele. Er weiss, dass er ihm sein Herzblut mitgegeben. Nicht selten überschätzt er es, oft sieht er aber nicht einmal, wie liebenswürdig es ist. Er trennt sich von seinem Werk, um sich des Eindrucks zu erfreuen, den es auf die Welt macht.

Der Mäkler merkt nur, nach was die Nachfrage geht. Grosser Name oder Zuschnitt nach der Mode sind es, die ihm Geld bringen. Da blutet dann oft dem Künstler das Herz, wenn er sein liebes Werk in solcher Markt-Concurrenz erblickt. Kunstwerke stören, verdunkeln, verhöhnen sich untereinander; Eines ist der Mephistopheles des Andern. Er begreift wohl, dass der wimmelnden, zerstreuten, gaffenden, maulaufsperrenden Menge nur das Schreyende, Brausende, Schimmernde, imponiren kann. Im Welthandel hat dann oft das Beste keinen rechten Preis, weil die Zeit ihr Auge nicht darauf richtet. „Nachfrage" ist das immerwährende Schlagwort im Börsengespräch.

Der Liebhaber isolirt das Werk wieder aus dem Marktgewühl und schätzt es wie eine Perle. Er vertieft sich darein, und oft sind seine dunkeln Kunst-Ideen die Nährer seines überstie-

genen Enthusiasmus; er lebt sich in sein Besitzthum hinein, er möchte etwas recht Grosses, Ausserordentliches daran haben, sein Wissen und Empfinden bezieht er darauf, und seine subjective Schätzung wird ihm zum objectiven Werth. Er bemüht sich um die Urtheile der Männer vom Fach, und ist selten damit zufrieden, weil sie die kritische Seite heraus kehren, um sein Feuer zu kühlen, oder, einem andern Genre der Kunst zugewandt, die Liebe für diese Kunstart nicht mit ihm theilen.

Nach des Liebhabers Tode wirft der Auctionär den wissenschaftlichen und Kunstnachlass mit dem übrigen Hausrath in eine Masse. Die Taxatoren, unwissend und übereilt, schöpfen Preise, worüber der Künstler Blut weinen möchte. Der Trödler ersteht um ein Lumpengeld Meisterstücke, ohne sie zu kennen, und legt sie bestaubt und beschmutzt unter anderm Kram aus, um einige Groschen daran zu gewinnen. Der Alterthümler, der Kunstfreund geht vorüber, erkennet den Schatz, rettet ihn für seine Sammlung von Seltenheiten, restaurirt den halbzerstörten, und feyert die Apotheose des längstvermoderten Künstlers. Diese Kunstsammlung geht nach dem Tode des passionirten Sammlers in die Säle und Kästen einer grössern öffentlichen über — zum Leben oder Sterben, oder sie zerflattert in die weite Welt.

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder für die Basstimme mit Begleitung des Pianoforte, von C. Fr. Zelter. Berlin, bey Trautwein. Pr. 20 Gr.

Der Herr Verfasser dieser Liedermelodieen ist der musikalischen Welt durch so vieles Meisterhafte bereits so vortheilhaft bekannt, dass es für eine nicht geringe Anzahl Liederfreunde schon genug ist, das Vorhandenseyn einer neuen Sammlung einfach anzukündigen. Auch ist es der Nachahmung werth, lauter Gesänge für eine benannte Stimme zusammen zu stellen, was auch einige Andere bereits gethan haben. Wären die Mittheilungen keine Lieder, so würden wir uns geradehin mit dieser kurzen Angabe begnügen. Da aber bey solchen Gaben eben so viel auf die Wahl der Gedichte, als auf die musikalische Behandlung ankommt, so wollen wir in gedrängter Kürze jedes Einzelne namentlich aufführen, damit man bestimmt weiss, was man hier zu suchen hat. Das erste ist überschrieben: *Aus der Ferne.* Der Text will wenig sagen; Melodie und Begleitung sind recht ansprechend und, was ein bekannter Vorzug des Hrn. Componisten vor Vielen ist, declamatorisch wohl gehalten. 2) *Die Bewegung*, von Voss, gehört eben nicht zu seinen besseren Gedichten, wenigstens nicht der Form nach. Zum Schluss kommen auch einige übel klingende Durchgangsnoten vor und einige unserm Ohre unwillkommene Quinten. Bey den Gaben eines solchen Mannes wird es wohlgethan seyn, zu Jedermanns eigenem Urtheile die paar Schlusstacte lieber herzusetzen:

3) *Der Todtentanz.* Recht gut componirt. Der Text scheint zum Schluss noch etwas vom Thürmer zu heischen. 4) *Selige Sehnsucht.* Aus Göthes Divan. Für Viele zuversichtlich schön; für andere abendländischer Gesinnete hin und wieder wohl zu morgenländisch. Und doch wird der Aufgang seine mütterlichen Wiegenrechte bald geltend zu machen wissen; es wird das Gemüth bald genug wie Erinnerungsträume aus Eden umgaukeln, das der Cherub den Kindern Japhets verschloss. 5) *Die Sänger der Vorzeit* von Schiller. Nicht Lied, sondern Gesang. Das Schönste der Sammlung; trefflich erfunden und durchgeführt. Ein ganz eigener Geist durchwaltet das Ganze. Mitten in dem Geheimnissvollen, das wunderbar das Innere immer lebendiger anlockt, tritt doch zugleich eine so freundliche Klarheit uns an, dass es sich zum allgemeinen Liebling gehoben sehen muss. 6) *Klagegesang*, Irisch, v. Göthe. Ganz originell; wunderlich, fremdartig, wie es soll, und doch völlig einfach. Die beyden letzten gehören unbezweifelt zu Zelters Meistergesängen. Stich und Papier sind ausgezeichnet gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten August. **Nº. 35.** 1827.

Recension.

Sammlung religiöser Gesänge. St. Gallen, bey Huber und C. 1826.

Wenn auch das Rühmliche, was man uns von neubegründeten, oder doch verbesserten Singvereinen von so vielen Seiten her berichtet, nur zur Hälfte sich bestätigte, so würde doch noch immer freudig behauptet werden müssen, dass die Liebe zu mehrstimmigem Gesang in der neuesten Zeit nicht wenig zugenommen habe. Die redlichen Bemühungen manches verdienten Mannes sind demnach nicht ohne gesegneten Erfolg geblieben, und der tröstliche Glaube, dass beharrlicher und treuer Fleiss am Ende doch zu einem erwünschten Ziele gelangt, muss auch an diesem neuen Beyspiele sich neu gestärkt fühlen. Auch in der Schweiz hat sich die Liebe zum Gesang unter dem Volke nicht wenig gesteigert, wovon wir die vor uns liegende Sammlung als einen schönen Beweis anzusehen haben. Wenn auch der in St. Gallen bestehende Singverein nicht neu genannt werden kann (denn er hat schon vor 250 Jahren bestanden), so hat er doch durch den kräftigen Eifer gesangliebender Männer eines bedeutenden Aufschwunges zum Bessern sich zu erfreuen. Die Lenker und Vorsteher desselben haben es unternommen, zunächst zum Vortheil ihrer Gesellschaft eine zweckmässige Sammlung unserer besten mehrstimmigen Gesänge religiöser Art drucken zu lassen, wodurch sie sich gewiss auch den Dank anderer ähnlicher Gesangvereine erworben haben. Die Componisten, aus deren Werken gewählt worden ist, sind folgende: A. André, K. Ph. E. Bach, K. Ett, J. H. Egli, G. W. Fink, Gattermann, Häring, J. Haydn, F. Fürchtegott Huber (besonders verdanken ihm die meisten Communionlieder ihre Melodieen; er ist Cantor der Gesellschaft zu St. Gallen.), M. Kähler, Kreutzer, P. Kirnberger, Kunzen, J. Mayer-Beer, v. Miltitz, Mühling, J. G. Nanz, H. G. Nägeli, K. Neuner, J. H. Rolle, Rungenhagen, F. L. Seidel, G. Schinn, J. G. Schicht, J. P. Schmidt, W. Speier, J. A. P. Schulz und Zumsteeg. Das Ziel, das sich die Herausgeber gesteckt haben, ist kein geringes; sie haben ihre Aufgabe richtig gefasst und redlich gestrebt, ihr Genüge zu leisten, was von uns jederzeit anerkannt wird, wenn es auch weniger erreicht würde, als es hier in der That geschehen ist. Sie haben sich bemüht, vom Leichtern zum Schwerern fortzuschreiten, und haben, was nicht genug beachtet werden kann, Vortrefflichkeit des Inhaltes und der dichterischen Form mit musikalischer Gediegenheit vereinigen wollen. Dass nun bey einem Werke von 251 S. in Quart nicht überall nach dem verschiedenen Sinne eines Jeden das Beste in jeder Rücksicht gegeben werden konnte, dass also bey einer etwaigen neuen Ausgabe der Sammlung hin und wieder manche wahrhafte Verbesserungen angebracht werden könnten, wird Niemand anders erwarten. In musikalischer Hinsicht sind im Ganzen ohne allen Zweifel erlaubte Anforderungen an ein solches Unternehmen weit mehr, als in dichterischer, befriedigt worden, wovon gleich der erste Gesang, ein Halleluja, componirt von W. Speier, Zeugniss gibt. Wir finden nämlich mehre Texte (sie sind in ein eigenes Büchelchen gedruckt worden, um des beschwerlichen Umwendens beim Singen überhoben zu seyn, und auch des Raumes wegen) weder dem Inhalte noch der Form nach so gewählt, als es hätte geschehen sollen; ja manche Lieder dürften in dichterischer Rücksicht wohl matt und kühl zu nennen seyn. Unter diese zählen wir z. B. gleich No. 2. „Unendlicher, den keine Zeit umschlingt mit ihren Schranken." Damit aber Jeder selbst urtheilen könne, ob unser Ausspruch Grund habe, wollen wir, da es kurz genug ist,

gleich No. 3 hier beyfügen. Das Lied ist überschrieben: „Dem Gütigen.“ Der Dichter ist uns nicht bekannt.

Der Herr ist gut! Lobsinget ihm, ihr Welten!
Ihr Hymnen, rauschet himmelan!
Vom Erdenstaub bis zu den Sonnenwelten
Hat er den Guten viel gethan!

Der Herr ist gut! Welch mannigfaltig Leben
Hat er im Raume ausgestreut!
Wohin sich meine Blicke nur erheben,
Keimt Lebenskraft und Seligkeit!

Der Herr ist gut! Ich seh' ihn täglich walten,
So trübe auch mein Auge sieht;
Seh', wie sogar in allen Weltgestalten
Der Keim zum neuen Leben blüht!

Der Herr ist gut! Von allem, was auf Erden
Sich regt, kann nur der Mensch allein
Mit innigem Bewusstseyn besser werden,
Sich der errungnen Höhe freun!

So ein Gesang kann unmöglich ein gutes Loblied genannt werden. Wenn wir auch in der Form die Hiatus und falschen Reime und das Zusammengeschobene in der letzten Strophe wegrechnen wollten, so bleibt doch die ganze Anlage sehr prosaisch und der Begeistrung ermangelnd, zu welcher die ewige Güte des Unendlichen die denkende Seele erhebt. Ja die dritte Strophe ist völlig störend. Was soll hier die Bemerkung „So trübe auch mein Auge sieht?“ So dunkel, Gott sey Dank, ist es nicht, dass es nicht den ewig liebenden Vater deutlich erkennen sollte. Die tausendfachen Beweise der göttlichen Güte sind so leuchtend, dass sie auch in schwache Augen bis zur innersten Seele dringen müssen. Und was soll das „sogar“ in der folgenden Zeile? Ist das so wenig, dass sich mitten im blühenden Leben überall Keime zum neuen, höhern Leben entfalten? Und wer anders, als die Mühe des Reimes, mag vom Keime sagen, dass er blüht? Der Schluss in der vierten Strophe ist viel zu betrachtend, als dass er einen guten Schluss für ein Loblied abgeben könnte.

Den Dankgesängen folgen Morgenlieder, von denen das zweyte dem Texte und der Musik nach ganz hätte weggelassen werden sollen. Allerdings ist es sehr gut gemeint, aber höchst prosaisch, dabey hart und selbst nicht einmal grammatikalisch genau. Desto besser sind die darauf folgenden Abendlieder u. s. w.

Bey nicht wenigen der aufgenommenen Gesänge mangeln die Namen der Dichter, die wir anzugeben uns meist getrauten, wenn die Mühe des Nachsehens mit dem Nutzen in einem bessern Verhältnisse stände. Für eine zweyte Auflage wäre es wohl gut. Wir wollen wenigstens Einiges bemerken. Der Dichter des Liedes „Die stille Nacht heisst niedre Sorgen schweigen“ ist Fr. Rochlitz. Das einund dreissigste Lied „Lobt Gott, ihr Christen, freuet euch,“ das mit einer recht guten, für unsere Zeiten sehr schicklichen Veränderung aus dem preussischen Gesangbuche entlehnt worden ist, hat zum Verfasser Nicolaus Herrmann, Cantor in Joachimsthal, der 1561 starb. Es lautete sonst bekanntlich: „Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich“ u. s. w. Auffallender ist es, dass selbst einige Lieder von Gellert nicht unter dem Namen des Dichters aufgeführt worden sind, z. B. das bekannte: „Singt unserm Gott ein frohes Lied“ (Gellert schrieb „ein neues Lied,“ was auch viel besser ist). Ueberhaupt ist dieses Lied nicht sonderlich gut verändert und etwas ungenügend in vier Strophen zusammengezogen worden. Auch der sechste Gesang „Preis Ihm! Er schuf und er erhält“ ist von unserm Gellert.

In musikalischer Hinsicht wollen uns doch mehre Lieder von W. Speier, den wir aus seinen übrigen Werken, namentlich in seinen einstimmigen Liedern mit Clavierbegleitung als einen tieffühlenden Componisten sehr schätzen, und es auch laut bekannt haben, nicht ganz ansprechen. Oefter sind die Stimmenfortschreitungen mangelhaft, z. B. im zweyten und vierten Liede. Dagegen ist das erste „Halleluja“ sehr schön. Das dritte von K. Ett hat zwar eine sehr gefällige Melodie, ist aber kein Loblied, wozu freylich der Text nicht begeistern konnte. Das achtzehnte hätte auch der Musik nach wegfallen können.

Dagegen ist aber des wahrhaft Schönen so viel geboten, dass diese geringen Ausstellungen nur zum Besten einer zu hoffenden neuen Auflage gegeben worden sind.

Am meisten störend sind die vielen Druckfehler. In einem Werke für musikalische Gesellschaften, also auch für manche Ungeübte bestimmt, hätte mit weit grösserer Genauigkeit darauf Rücksicht genommen werden sollen. Ausser den angegebenen, zwey ganze Seiten füllenden, machen wir noch auf folgende aufmerksam: In No. 11 des Textes steht in der dritten Strophe Feuer statt Feyer. S. 30 steht in der ersten Klammer im vierten Tacte in den Singstimmen Gdur, und im Accomp. Emoll. S. 34, in der zweyten Klammer im vierten Tacte des Accomp. muss im er-

sten Viertel der rechten Hand B getilgt werden. S. 37, im dritten Tacte des Sopran muss statt des Achtels A gesetzt werden B. S. 50 muss in der letzten Basslinie des Accomp. im ersten Tacte des All. das zweyte Viertel C in B verändert werden. S. 42 muss in der ersten Klammer im vierten Tacte der Bass-Singstimme statt F gesetzt werden D. S. 43 im vierten Tacte des Accomp. muss die erste Diskant-Note des letzten Viertels, Es, in D verwandelt werden. S. 44, erste Klammer, Tenor, Tact 3, Viertel 2, steht D statt B. S. 46 fehlt zum Anfange der letzten Klammer im Basse der Violin-Schlüssel, u. s. w. Wir könnten noch manche Fehler, besonders solche, wo ein Viertel statt eines Achtels steht, diesem Register beyfügen; es wird aber genug seyn, darauf aufmerksam gemacht zu haben. Dennoch bleibt die Sammlung eine nützliche, und wir hoffen, sie werde vielen Freunden des mehrstimmigen religiösen Gesanges willkommen seyn.

Nachrichten.

Paris. (*Fortsetzung.*) Am 27sten März: Erste Darstellung des *Moses*, Oratorium in vier Theilen, Musik von Rossini. In der Académie royale de musique.

Man hatte an der Oper *Moses* seit längerer Zeit Verschiedenes geändert gewünscht und es zeigte sich zu deutlich, dass sie ihren Reiz verloren habe. Da fasste man die Idee einer gänzlichen Umarbeitung; ein französischer Text wurde geliefert, und — in zwey Monaten ist Alles fertig, so dass sie in Scene gesetzt werden kann! Das Genie des Meisters Rossini hat sich hier im vollsten Glanze gezeigt; der Erfolg übertrifft alle Erwartung und ist so ausserordentlich, dass selbst die schwierigsten Gegner keinen verständigen Grund zum Widerstande aufzufinden im Stande sein werden. Der Ruhm, den sich mit dieser Bearbeitung der Meister erwarb, wird nur um so bewundernswürdiger, wenn man weiss, mit welchem schlechten Sujet er es zu thun hatte. Die Herren Verfasser des Textes haben sehr wohl gethan, dass sie sich nicht genannt haben, sondern vielmehr selbst in der Anzeige bekennen, dass sie dem Musiker nur dadurch Gelegenheit hätten darbieten wollen, die Herrlichkeit seiner Tonschöpfungen dem Publicum von Neuem zu enthüllen. Das haben sie auch wirklich vollbracht, und in sofern sind wir ihnen Dank schuldig. Wirklich zeigt sich Rossini's Erfindungskraft im Siege über ein solches Sujet, dessen Handlung gar nicht vorwärts geht und eilf, sage eilf Gebete giebt, wahrhaft gross. Dennoch hat er in alle diese Gleichförmigkeiten dadurch die grösste Verschiedenheit zu bringen gewusst, dass er sich stets mehr an das Allgemeine der jedesmaligen Situation, als an die Worte selbst hielt. Sonst aber kommt auch viel Lärm darin vor: der Busch brennt, eine Pyramide stürzt ein, ein Lavastrom scheint die ganze Ebene von Memphis verderben zu wollen; Moses reckt die Hand aus, und die Statue der Isis fällt zusammen und dergl. Dennoch giebt der Text auch wieder manche herrliche Gelegenheit zu musikalischen Schilderungen. Vieles, und zwar das Schönste aus der bekannten Oper ist beybehalten; auch bemerkt man einige, in anderen seiner Stücke schon gebrauchte Motive. Unter den neu hinzugekommenen Stücken zeichnet sich ein prachtvolles Finale im dritten Acte aus, ein wahrhaft bewundernswürdiges Quartett mit Chor und eine entzückende Arie, die Dem. Cinti singt, in welcher das Accompagnement die innere Bewegung verzweifelter Liebe sehr schön ausdrückt. Der Reichthum der Instrumentation ist gross, aber er bringt keine Ermüdung hervor, weil eine Veränderung auf die andere folgt. Kurz er hat hier die herrschende Gleichförmigkeit des italienischen Style mit grossem Scharfblick ausgezeichnet schön vermieden. Der Triumph des Meisters ist gross! Auch genoss die Aufführung selbst die gerechteste Bewunderung; das Vergnügen des Hörers las man auf jedem Gesichte. Rossini hat den glücklichen Tact, die Sänger an ihren rechten Platz zu stellen und ihre Vorzüge gehörig zu benutzen. Vieles ist auf dem italienischen Theater niemals besser vorgetragen worden. Bey aller Eile, das Stück in Scene zu setzen, war doch das Kostüm überaus prächtig und genau. Nur die Decorationen wollten nicht gefallen; es war nichts gut, als die Gallerie des pharaonischen Palastes, die getreu nach einem ägyptischen Tempel gearbeitet worden ist. Aber besonders schlecht war das Meer. Das Orchester spielte mit Vergnügen; Alles sehr löblich; Kraft, Genauigkeit und Feinheit wurden nirgends vermisst, obgleich das Ganze so schwierig ist, dass man noch vor zehn Jahren die Schwierigkeiten unübersteiglich gefunden haben würde. Das Pu-

blicum war ausser sich. Rossini wurde hervorgerufen und mit Beyfallsbezeigungen überhäuft. Nourrit und Dabadie führten ihn auf das Theater, wo ihm die unzweydeutigsten Freudenergüsse der Hörer auf das Verdienteste zu Theil wurden.

Kurz darauf wurde im théatre de l'opéra comique ein neues scenisches Drama mit Musik von Hrn. Batton zu Gehör gebracht, worauf ein Theil des musikalischen Publikums, der wohl wusste, welche gute Gelegenheit in der Regel die Musik in solchen dramatischen Darstellungen findet, ihren Reiz auf mannigfache Weise, nicht selten mehr, als in der komischen Oper, zu enthüllen, sehr begierig war. Das Drama ist betitelt *Ethelwina*. Es wird nöthig seyn, zuvor in möglichster Kürze den Gang der Handlung auseinander zu setzen. Ein König von Dänemark, Waldemar, folgt dem Drange seines Herzens und vermählt sich mit Ethelwina, ob sie gleich nicht ebenbürtig ist. Die Ehe bleibt kinderlos. Ein junger Mann am Hofe, Ethelbert, schliesst eine heimliche Ehe mit der Königs Schwester, die ihm einen Sohn gebiert. Seward, den Ethelbert fälschlich für seinen Freund hält, eifersüchtig auf Ethelberts Glück, sucht im Verborgenen Alles hervor, seinen Freund dem Könige verdächtig zu machen. Es gelingt ihm, und Ethelbert wird des Landes verwiesen. Er begiebt sich nach Schottland und macht Ethelwinen zur Vertrauten seines Geheimnisses. Der Briefwechsel mit seiner Gemahlin wird im Namen der Königin geführt, und zufällig kommt die Correspondenz in Seward's Hände. Dieser, bemüht, seine schöne Tochter auf den Thron zu heben, will dadurch Ethelwinen stürzen. Hier fängt das Stück an. Ethelberts Kind wird heimlich erzogen, und die Königin begiebt sich öfter zu dem Kleinen. Seward entdeckt es, berichtet Alles dem Könige und giebt das Kind für einen Sohn Ethelwinens aus, deren Treue er dem Könige verdächtig zu machen weiss. Waldemar, von Schmerz und Scham niedergebeugt, befiehlt, seine Gemahlin gefangen zu setzen, und will sie enthaupten lassen. Plötzlich erscheint Ethelbert in der Kleidung eines Sängers wieder im Lande und begiebt sich zuvörderst zu seinem vermeinten Freund Seward; dieser erkennt ihn sogleich, verstellt sich aber und lässt ihn gefangen setzen. Auf einmal wird das Schloss, wo er in Verwahrung gebracht ist, von den Schweden angegriffen. Waldemar treibt tapfer die Feinde zurück, wird aber schwer verwundet. Ethelwina weiss sich Mittel zu schaffen, unerkannt zum Könige zu kommen, zeugt ihm die Wunde aus und rettet ihn wunderbar. In dieser Verwickelung durchschaut ein junger muthiger Mann, Ubald, Seward's Pläne und lässt Ethelberten aus dem Gefängniss. Dieser wirft sich sogleich gegen die Schweden, verjagt sie, geht zum Könige und entdeckt ihm das ganze Geheimniss. Seward, entlarvt, wird nun aus dem Lande verwiesen. Man sieht, dass das Stück wohl mit dem gewöhnlichen Triumphe der Tugend, aber nicht mit dem Triumphe der Verfasser endet. An vielen Stellen erhob sich eine ziemlich starke Gegenpartei, besonders lebhaft gegen das Ende des Stücks. In den Proben hatte man bereits manche Längen bemerkt und diese zu entfernen gesucht. Dadurch war aber das Ganze so dunkel geworden, dass man Mühe hatte, den Plan zu verfolgen. Die Musik nimmt den grössten Theil des Dramas ein und ist so beschaffen, dass sie im Ganzen Lob verdient. Sie zeigt von einem gebildeten Talente und hat sogar wirkliches Verdienst. Der Styl ist edel, sie ist correct geschrieben und zeugt von hinlänglicher Erfahrung in dem, was Effect macht. Dagegen muss man ihr eine gewisse Neuheit der Ideen wünschen; die Melodieen, ob man gleich nicht gerade nahmhafte Reminiscenzen aufführen kann, tragen etwas allgemein Bekanntes an sich, was dem jetzigen Publikum, das vor Allem Neuheit verlangt, nicht zusagen wollte. Freylich wurde auch Manches durch Befangenheit der Schauspieler übel dargestellt, z. B. in der sonst schönen Introduction. Den lebhaftesten Beyfall fanden eine schottische Ballade und eine von Chollet vortrefflich gesungene Romanze. Die Instrumentation ist im Allgemeinen recht gut, doch häufig zu überladen, was dem Gesange zu sehr schadet; auch fehlt dem Gange der Harmonie die so wohlthätige Ruhe. Der Verfasser hat nicht bedacht, dass die glänzendsten Tonsetzer, wie Mozart, Rossini u. dergl. in dem Cantabile stets den Gesang vorherrschen lassen, dagegen vollere und gesuchte Harmonieen sich nur in dem Ensemble und vorzüglich in den Stretten erlauben. Das hat nun Hr. Batton zu seinem Schaden vernachlässigt und hat damit dem Effecte nicht geringen Nachtheil gebracht. So war z. B. der Gesang des Hrn. Chollet, den das Publikum so gern hört,

Ankündigung
Musikalischer Kunstwerke der strengen Schreibart.

Die Epoche der Tonkunst, wo der Künstler noch an den Regeln der Schule festhielt, ist in mancher Hinsicht, schon wegen der Kunstart, mit der jetzigen, zu merkwürdig, und die Produkte aus jener Epoche sind nicht nur dem eigentlichen Tonkünstler, sondern dem Musik-Liebhaber, überhaupt jedem Kunstfreunde, der das Innere der Kunst zu studieren strebt, so offenbar unentbehrlich, daß ein Unternehmen, welches darauf hinzielt, das Klassische aus jener Epoche auszuheben, ohne Zweifel Beifall und Beförderung finden wird.

Es gründet sich, daß man hier den obigen Vergleichung großen Joh. Sebastian Bach, sowohl in Hinsicht auf die Menge als die Trefflichkeit seiner Werke, den ersten Rang einräume. Es wäre aber eine lächerliche Einseitigkeit, wenn man dabey stehen bliebe. Es gabe von Frescobaldi an bis auf den nächsten Folgen Komponisten Reichen an mancher vortrefflichen — wenn auch beschränkten, doch in seiner Beschränktheit classischen — Kunstart, die einmal der Vergessenheit entrissen, im Gebiete unserer Kunst auf immer seine stelle behaupten wird.

Ich könnte dabey mich allein Joh. Sebastian Bach-Werke, nämlich auch die sämtlichen Instrumental- (Clavier- und Orgel-) Werke der übrigen Söhne dann von andern ersten Meistern, und ausdrücklich alle vorzüglichen in Marpurgs Anleitung zur der Fuge als Muster angeführten Stücke auf Pränumeration an. Ich würde allerdings nicht alle genannten Werke alles dieser Autoren liefern, weil es Manche aber vorthilhaft zu treffen wissen, daß die Hälfte davon einen solchen Künstler nicht befriedigen würde; so würde gar zu verschwenderisch werden. Ich werde daher die Wahl-Werke hier aus verschiedenen. So auch in der Anlage meiner Unternehmen zwar meine Absicht gerade, aber nicht so ausgehen, daß die Erreichung der Zwek in der Ungewißheit schwebte schwebte.

Ferner liegt es in meinem Plane, diesen Werken eine Kritik beizufügen oder nachfolgen zu lassen. Ich werde mich dahier in einer besondern Anzeige näher erklären. Vorläufig bemerke ich nur, daß die Pränumeranten auf die Werk selbst, welcher für sich besonders Anzeige gehalten werden, auch auf die Kritik zu pränumerieren.

Ich werde die Lieferungen in folgenden Heften von übrigen Gattungen wie die Werke der alten und Mozartschen Klavier-Werke der Breitkopf-Härtelschen Edition — durch Papier und Versetzung von bekannt Schönheit — erscheinen lassen. Indem ich diesen eine kleine Abweichung nun. Die großen und gehaltvollen Bachschen Werke werden nicht mehr schon weil, werden die Zahl von 5 Bogen beschränkt, überschreiten, da es mir längeren etwas kürzer werden, doch so, daß diese immer noch, eine sehr gute gewinnen, die Zahl von 10 Bogen erreichen. Diese Abweichung ist nothwendig, damit ich nicht genötigt sey, irgend ein größeres Buch schon Stück, das ein Ganzes ausmacht, zu zerreißen, so es schicklich, und der künstlerische Theorie manches andere Künstlers möglich mit in einzelnen Stücken aufbewahrt werden kann und soll.

Der erste Heft wird enthalten. Bachs Wohl temperirtes Klavier, zum Theil, der zweyte Händels Clavier-Suiten; der dritte Bachs Wohltemperirtes Klavier, zum Theil, der vierte Eine Auswahl von Klavierstücken der älteren Contrapunktisten.

So werde ich immer abwechselnd auf ein Werk von Bach eins von einem andern Autor, oder eine Sammlung von Stücken mehrerer Autoren liefern. Jeder Heft wird seinen dem allgemeinen Titel: Musikalische Kunstwerke der strengen Schreibart, und seinen besondern haben, so daß man sie dann nach beliebten Bände Werke aufbinden kann.

Der erste Heft ist nun unter der Presse und soll nächstens ausgeliefert. Der zweyte und dritte wird sich schon nach Leipzig dieses Jahr erscheinen. Wie schnell hierauf die Lieferungen auf einander folgen sollen, wird hauptsächlich von den Wünschen der Pränumeranten abhängen.

Der Pränumerationspreis eines jeden Heftes ist, so wie sogenannten Klavier-Werken auf 1 Rthlr. in Gr. Sächs. der nachherige Ladenpreis aber auf 2 Rthlr. festgesetzt. Wer Pränumeration ersparen will, schicke das Geld bey Zeiten hey.

Man kann sich an der Pränumeration nach Belieben entweder an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, oder hanlet an mich wenden. Zürich, im April 1801.

Hans Georg Nägeli.

Probe des Stiche.

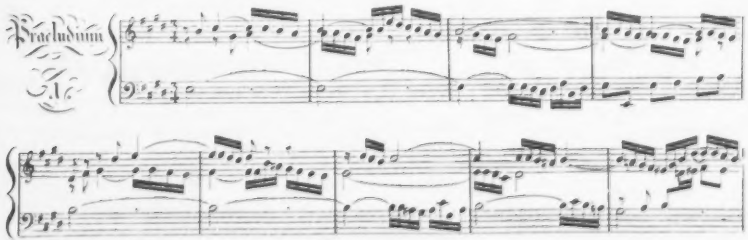

stets von Flöten, Clarinetten u. s. w. dergestalt bekämpft, dass er nicht lebhaft hervortreten konnte. Dennoch hat die Arbeit des Musikers das Stück nicht nur aufrecht erhalten, sondern er hat sich auch damit eine nicht geringe Achtung der Liebhaber der Musik erworben. Vorzüglich gut sangen Hr. Ponchard, Chollet, Valère und die Damen Rigaud und Ponchard. Die erste trug durchaus Alles vortrefflich vor und sprach sehr schön aus; hingegen die andere wurde noch zu sehr von der Furcht beherrscht, als dass ihr Alles hätte so gelingen können, wie sie es ohne diese Furcht wohl zu thun im Stande wäre. Kann sie es über sich gewinnen, beherzter aufzutreten und gewisse üble Verzierungen zu vermeiden, so wird sie sich bald zu dem Rufe einer ausgezeichneten Sängerin erheben.

Im théatre royal italien gab Dem. Albini die Desdemona im *Otello*. Bey dem getheilten Beyfalle, den die hier noch Unbekannte in ihren vorhergehenden Rollen gefunden hatte, musste ihr die lebhafte Erinnerung an Mad. Pasta in dieser Rolle nicht wenig schaden. Dessen ungeachtet war man so gerecht, ihr vollen Beyfall in dem letzten Duett und in der Romanze des dritten Actes zu schenken. Galli ist nach London abgereist; Zuchelli ist wieder zurück. Die Damen Ferlotti und Garcia, die in Kurzem sich zeigen werden, sind bereits angekommen. Die Gebrüder Bohrer haben am 12ten April im théatre de Madame, begleitet vom Orchester des Odeon, ein Concert gegeben. Sie sind zu bekannt, als dass wir etwas Neues darüber berichten könnten. Die Académie royale de Musique hat die Ruhe, die durch den Stillstand der Theatervorstellungen in der stillen Woche mit Recht herbeygeführt wird, zum Einstudiren der Stücke benutzt, die am Charfreytage, am Sonnabend und am ersten Osterfeyertage gegeben werden sollen. Weil aber kurz vorher die neue Darstellung des *Moses* sehr viel Zeit in Anspruch genommen hatte, war doch für diese geistlichen Musiken zu wenig gethan worden; sie fielen daher in der That nur sehr mittelmässig aus. Wenn man das Publikum nicht durch neue Stücke reizen konnte, so hätte man es wenigstens durch Künstler thun sollen, die eines ausgezeichneten Rufes geniessen. Aber auch diess war nicht geschehen. Man hat hier z. B. sehr gute Pianoforte-Spieler; aber man gab uns diessmal nichts, als wahre Schülervorträge zu hören. Man muss bemerken, dass zu grosse Oekonomie oft sehr unökonomisch ist. Selbst das Orchester, das sonst so herrlich ist und zum Theil aus wirklichen Künstlern besteht, zeichnete sich keinesweges aus; es spielte so höchst nachlässig, dass Manche es unbegreiflich finden wollten. Von zehn Contrabässen waren nur zwey, die etwas thaten, die übrigen schienen sich zu fürchten, einen Ton hören zu lassen. Alles wurde in einem halben Forte vorgetragen, ein Fehler, der nicht genug gerügt werden kann, da er allen Effect völlig zerstört. Man gab eine Symphonie von Haydn aus Es dur, aber der Vortrag war höchst mangelhaft, den ersten Satz weggerechnet. Das Adagio wurde viel zu schwerfällig, am auffallendsten von den Blasinstrumenten, vorgetragen, und der letzte Satz wurde viel zu schnell genommen, als dass man im Stande gewesen wäre, die gehaltreichen Einschnitte und Verwebungen gehörig hervorzuheben. Man begnügte sich also mit den Noten, und auch das noch mühselig genug. Desto schöner wurde die Ouverture zur *Zauberflöte*, ganz des Ruhmes würdig, den dieses Orchester wohl behaupten kann, vorgetragen. Endlich sollten wir auch einmal Beethovens Symphonie aus Es hören, die man hier noch nie hörte; aber die Kürze der Zeit und die Länge der Symphonie hatten wieder einen Aufschub nöthig gemacht, und man wählte dafür von demselben Meister die Symphonie aus Cdur und legte sein A moll-Andante aus einer andern ein. Es giebt nichts Vollkommneres, als diese Symphonieen, wenn nur nicht die Länge der Stücken alle Grenzen überschritte. Die Ausführung war wohl richtig und genau, oder ohne Schatten und Licht; das Piano nicht sanft, und das Forte nicht stark genug. Man muss es dem Geschmacke des Publikums nicht beymessen, wenn es in allen dreyen dieser geistlichen Concerte alle diese Gaben sehr lau aufnahm; selbst der Ouverture aus Mozarts *Don Juan* ging es nicht besser, denn man spielte nicht anders. Nur die Ouverture aus dem *jungen Heinrich* von Méhul erregte, wie immer, Enthusiasmus. Sie wurde aber auch vortrefflich vorgetragen. Aber was sollen wir zum dritten Concerte sagen? Man hätte es ein weltliches nennen sollen, denn vom Spirituellen war gar nichts darin. Doch ist es noch erträglicher, weltliche, als geistliche Musik mittelmässig zu hören. Wir wollen solche Dinge noch lieber in dieser Halbheit hinnehmen, als z. B. das

Stabat mater von Pergolese in einem der vorhergehenden. Wir kennen die vielen Verehrer, die es noch hat; aber das Publikum gehört nicht darunter. Singe man es in Kammern und Kirchen, sonst aber lasse man es doch ruhen; die Begleitung ist gar zu ärmlich und das Ganze, will wenigstens für das Oeffentliche von Paris nicht passen. Wenn man ehrlich seyn wollte, würde man dasselbe gewiss auch von anderen Hauptstädten sagen müssen. Will man es doch vortragen: nun gut; aber dann wäge man auch jede Note und setze Alles in eine geschickte, auch in dem Kleinsten genaue Ausführung.

Wien. Musikalisches Tagebuch der Monate Juny und July.

Am 1sten, im Kärnthnerthortheater: *Zelmira*, worin ein neuer Tenor, Hr. Winter, als Antenore, und Dem. De-Vecchi als Emma debütirte. Ersterer ist vielmehr Baryton, denn seine höheren Töne, vom F an, sind durchaus Falset; die Signora, wenn gleich über die jungfräulichen Jahre hinaus, hat jetzt noch einen hellen, klaren Mezzo-Sopran; beyde erwarben sich ehrenden Beyfall durch ihren gebildeten, geschmackvollen Vortrag. Die Perle der heutigen Vorstellung war indessen Mad. Lalande, die sowohl im Spiel als Gesang ihre sämmtliche Vorgängerinnen, selbst die gefeyerte und besungene Fodor, verdunkelte; auch David und Ambrogi, der Beneficiat, wirkten trefflich mit; Lablache ragte hoch hervor, ohne Arie, noch Duett, in der kleinen Partie des Leucippo, und bewies, dass die Uebernahme einer untergeordneten Rolle den Ruhm des ächten Künstlers eher zu erhöhen, als zu schmälern geeignet sey — was sich Mancher zu Gemüth führen sollte.

Am 2ten, im Josephstädtertheater: *Die Eselshaut*, Feenspiel in drey Aufzügen, Musik von Hummel. Vor einem Decennium, an der Wien, glänzend ausgestattet, oft und gern gesehen: hier verbrauchtes Costum, alte Decorationen, und von der schönen, eben so melodiereichen als charakteristischen Composition nur das Allerunentbehrlichste beybehalten; die Chöre, besonders die Quadricinien der Genien, die mannigfaltigen Tänze und Gruppen theils durch Beschneidung verstümmelt theils ganz weggelassen. In dieser Gestalt konnte das Stück natürlich nicht behagen.

Am 9ten, im Leopoldstädtertheater: *Heinrich der Stolze, Herzog von Sachsen*, Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen, von Gleich, Musik von Kauer. Neu in die Scene gesetzt. Ein armseliger Lückenbüsser.

Am 10ten, im Saale des Musik-Vereins: Mittags-Unterhaltung, zu einem wohlthätigen Zwecke veranstaltet von Hrn. Anton Hackel, welcher jedoch — ob aus Bescheidenheit oder Unvermögen, ist nicht entschieden — nur ein (übrigens recht artiges) Vocal-Quartett selbst zum Besten gab. In Mayseder's Trio (B dur) glänzte vorzüglich der talentvolle Zögling des Conservatorium's Heinrich Ernst durch die eben so präcise als geschmackvolle Ausführung der Violin-Partie. Derselbe studirt jetzt bey Hrn. Kapellmeister von Seyfried die Tonsetzkunst, und soll auch hierin bedeutende Fortschritte machen: ein eben nicht gemeiner Fall, wenn ein kaum fünfzehnjähriger Jüngling bereits Virtuosität errungen hat, und doch noch den regen Sinn, seine Kunst theoretisch gründlich zu erlernen, in sich trägt, um einst auch als schaffender Meister ehrenvoll dastehen zu können. — Eine Rossini'sche Arie, von Fräulein Joseffi prompt abgesungen, so wie zwey Potpourris für Guitare und Physharmonica — nicht unangenehme Zugaben.

Am 12ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie, worin Dem. Caroline Unger eine grosse Scene, und mit Dem. De-Vecchi ein Duo vortrug. Nur durch ein Qui pro quo bekamen wir diessmal die werthe Landsmännin, die sich zwey Jahre hindurch im wahrlich nicht leicht zu befriedigenden Neapel als Prima Donna, selbst an der Seite einer Lalande und Pasta, rühmlich behauptete, zu hören. Die erste Weisung der Administration lautete zwar wirklich nach Wien; eine spätere Contreordre bestimmte sie dagegen für Mayland; doch diese kam gerade in Neapel an, als Dem. Unger eben hinausfuhr. Da nun einmal das Missverständniss geschehen, keine Oper als Debut einstudirt war, und die Zeit zur Rückreise drängte, so musste man sie dem Publikum wenigstens als Concert-Sängerin vorführen, und der Wiederempfang in der Vaterstadt, von zahlreichen Freunden und Verwandten, konnte nur ein freudiger seyn, der noch durch das Vergnügen gesteigert wurde, welches die unverkennbaren Beweise ihrer durch Fleiss und zweckmässige Benützung trefflicher Muster erweiterten Kunstausbildung gewährten.

Am 19ten, im Josephstädtertheater: *Die Sängerin Montag*, oder: *die deutsche Nachtigall*; musikalisches Quodlibet in zwey Aufzügen von Carl Kahn, mit Musik von verschiedenen Meistern; zum Benefice des Hrn. Kirchner, Mitglied der Frankfurter Bühne. Dieser wohlgebaute junge Mann, im Besitz einer seltenen, reinen, beweglichen, höchst sonoren Falsetstimme, eben so gewandt als decent in der Damen-Maske, gastirte früher mit ausgezeichnetem Erfolge mehremale als *falsche Prima Donna*, und brachte nun, dadurch ermuntert, das genannte Seitenstück zu der beliebten Krähwinkliade auf die Bühne, dessen Anziehungskraft nur in des Darstellers Individualität und in der zweckmässigen Wahl verschiedener wirksam eingelegter Tonstücke beruht.

Am 22sten, im Leopoldstädtertheater: *Amor, der Heirathstifter*, Zauberposse von Gleich und Drechsler; neu in die Scene gesetzt. Ohne Theilnahme aufgenommen und bereits schon wieder vergessen.

Am 25sten, im Kärnthnerthortheater: *Corradino*. Das Publikum hatte diessmal ein Eisenherz, und äusserte unverholen sein Missvergnügen. Weder die Dardanelli noch David waren bey Stimme; letzterer liess sogar seine einstmaligen Glanzmomente fallen, und Pacini mit seiner trockenen Buffonarie, blieb gegen Bassi tief im Hintergrunde. Nur Ambrogi zeichnete sich aus; doch dieser nahm leider schon wieder Abschied, um nach Mayland zurückzukehren. In der Hälfte des nächsten Monats sollen ihm Lablache und die Lalande folgen; dann wird es anders in diesen Hallen aussehen!

Am 28sten: Wiedereröffnung des von Carl und Compagnie gepachteten Theaters an der Wien: *Macbeth* mit Prolog. Volles Haus; die alte Gesellschaft, ausser dem Heldenspieler, Herrn Rott, sammt und sonders weniger als mittelmässig.

Im Josephstädtertheater: *Der Maurer und der Schlosser*, worin Herr Köhler aus Düsseldorf als Leone di Peralto gastirte. Eine verunglückte Production; Mad. Seipelt, die zänkische Nachbarin Brigitte, unter aller Kritik.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *1727, 1827, 1927*, phantastisches Zeitgemälde von Meisl. Schon aus dem Josephstädter-Geburtslande bekannt. Kann jährlich retouchirt werden; man braucht nur, wie bey einer Uhr, den Zeiger vorzurücken. Gläser's Musik ist characteristisch und hat effectvolle Momente.

Am 3ten July: im Kärnthnerthortheater: Eine musikalische Akademie, worin sich der dreyzehnjährige Virtuos, Friedrich Wörlitzer, aus Berlin, hören liess. Er entwickelte ein schönes Talent; sein Spiel ist rund, männlich kräftig, bestimmt und ausdrucksvoll; der reichlich gezollte Beyfall war demnach wohl angebracht. Weniger Rühmliches kann von der Flötenspielerin, Mad. Rousseau gesagt werden; die Meister Berbiguier und Tulou dürfen ihr für einen schwankenden, lückenhaften Vortrag ihrer Werke wenig Dank wissen, und duldsames Schweigen galt als Beweis schonender Nachsicht.

Am 4ten, im Josephstädtertheater: *Der Dorfbarbier in allen Aengsten*; Pantomime von Occioni, mit Musik von Moscheles. Abermals ein Revenant aus der glänzenden Epoche der Horschelt'schen Kinderballets, damals *die Portraits* genannt und lieb und werth geblieben durch die allerliebste (durch den vollständigen Clavierauszug auch allgemeiner verbreitete) Composition, welche selbst also zerstückelt, ja verstümmelt, noch angenehme Erinnerungen erweckte.

Am 7ten, im Leopoldstädtertheater: *Die zwölf schlafenden Jungfrauen*, Schauspiel mit Gesang von Hensler, Musik von Wenzel Müller; neu in die Scene gesetzt — doch ohne Erfolg.

Am 11ten, ebendaselbst: *Der Teufel in allen Ecken*, komische Pantomime, arrangirt von Rainoldi, Musik von Hildebrand. Derselbe verbrauchte Stoff, wie im *lustigen Schuster*; übrigens ziemlich unterhaltend.

Am 12ten im Josephstädtertheater: *Der hölzerne Säbel*, Operette von Kotzebue; Musik von Röth und Riotte. Unzähligemale ohne Singsang dargestellt, und durch diese Composition wahrhaftig nicht verbessert.

Am 13ten, ebendaselbst: *Pygmalion, oder die Musen bey der Prüfung*, mythologische Parodie in Knittelreimen, in zwey Aufzügen, von Gewey; Musik von Volkert. In seiner Art ein höchst witziges Product, strotzend von Humor und Satyre; allein die Zeit der Travestieen ist bey uns vorüber. Die Musik gehört zu den flachesten, kraft- und saftlosesten.

Am 14ten, im Leopoldstädtertheater: *Die Zauberkreide*, pantomimisches Quodlibet von Rainoldi; Musik von verschiedenen Meistern. Wun-

derbar, dass solche durch ewiges Einerley ermüdende Alberarbeiten immer noch ein Publikum finden.

Am 16ten, im Kärnthnerthortheater, liess sich zum zweyten Male der Berliner Clavierspieler Friedrich Wörlitzer, wohl mit noch entschiedenerem Erfolge, hören.

Am 18ten, ebendaselbst: *L'ultimo giorno di Pompei*, Opera seria in due Atti; Musica del Maestro Pacini; zum Vortheile des Componisten, der ein übervolles Haus hatte. Als Prima Donna erschien darin (denn Mad. Lalande ist bereits wieder heim nach Süden gezogen) Signora Tosi. Vorlängst stand in diesen Blättern, dass diese Sängerin in Venedig die ganze Stagione hindurch heiser gewesen sey; auch hier war diess der Fall, so dass sich über ihre Stimme noch kein bestimmtes Urtheil fällen lässt. Man suchte sie zwar auf alle Weise durch Nachsicht aufzumuntern, allein der erste Eindruck blieb immer ungünstig. Die Musik ist ganz für's Herz; das heisst: für ein Soldatenherz, das Wohlgefallen findet an verdreyfachten Janitscharen-Banden; in der That ist hier das angstvolle Bemühen mit Händen zu greifen, die nackte Geistesblösse durch den sinnlosesten, alles übertäubenden Instrumenten-Lärm zu maskiren. So schön die interessanten, nach der Natur aufgenommenen Decorationen der talentreichen Theatermaler De Pian, Institoris und Scharhan waren, besonders der Schlussmoment, Pompeji's Zerstöhrung (in der langweiligen Handlung nur als zufällige Episode begründet), so frostig kalt liess dennoch, wenige Kraftstellen des Lablache und David abgerechnet, das durch ewiges, nichts sagendes Einerley ermüdende Ganze, und so war auch die Aufnahme, trotz dem ohnmächtigen Bemühen der bezahlten Klatscher, das mit Recht unwillige Publikum gewaltsam zu allarmiren.

Am 20sten, im Josephstädtertheater: *Peterl und Paulerl*, komisches Singspiel in zwey Aufzügen, als Parodie der Oper: *Maurer und Schlosser*. Die Musik, mit benützten Motiven aus dem Originale neu componirt von Hrn. Kapellmeister Gläser. Ein kraftloses Product.

Am 21sten, im Leopoldstädtertheater: *Die zwölf schlafenden Jungfrauen*; zweyter Theil.

Am 23sten, im Kärnthnerthortheater: *Die Schweizerfamilie*; erstes Debut der Dem. Hechenthaler (königlich bayerische Hofsängerin) als Emmeline. Eine schöne, klare, volltönende Stimme, welcher nur noch die gehörige Ausbildung mangelt.

Am 25sten, ebendaselbst: *Der Blaubart*. Die Reproduction dieses interessanten, glänzenden Ballets war eine höchst angenehme Erscheinung. Hr. Dimattia, erster Pantomimist in Neapel, zeigte sich in der Titel-Rolle seiner Aufgabe vollkommen gewachsen.

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Robinson Crusoe*, pantomimisches Gemälde von Occioni; Musik von verschiedenen Meistern, und

Am 28sten, ebendaselbst: *Hanns Nicodemus Lippert von Lippertsfeld, der Schwefelkerzen-Fabrikant aus Kakran*, locale Posse mit Gesängen, Tänzen und Gruppirungen in drey Aufzügen, von Carl Seeligmann. Zwey Machwerke, die um den Vorrang der Erbärmlichkeit streiten.

Am 30sten, im Leopoldstädtertheater: *Die zwölf schlafenden Jungfrauen*; dritter und — die Götter seyen gepriesen! — endlich auch letzter Theil!

Miscellen. Der Pachter des Kärnthnerthortheaters, Signor Barbaja, hat seinen Contract, als mit April 1828 geendigt, neuerdings aufgekündigt. Er scheint diessmal keine vortheilhaften Geschäfte gemacht zu haben. Uebrigens sind vom Könige in Neapel die Theater San Carlo und Fondo nun wieder seiner Führung übergeben worden, wodurch er in den Stand gesetzt ist, sowohl daselbst, als in Mayland und Venedig, seine Gesellschaft stagionenweise anzustellen. Demungeachtet hofft man, dass die hiesige Anstalt fortbestehen werde, und zwar unter Duport's alleiniger Administration, welchem der bisherige Zuschuss aus dem Aerarium verabfolgt werden soll.

Stuttgart. Hr. Kapellmeister Lindpaintner ist der Vollendung seines neuesten dramatischen Werkes — *der Vampyr*, romantische Oper in drey Acten, mit einem lyrischen Vorspiel, nach Lord Byron's Dichtung von Cäsar Max Heigel — nahe, und wird dasselbe, erhaltener Einladung zufolge, in München in die Scene setzen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VIII. 1827.

Neue Musikalien von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Für Orchester.

Rossini, G., Ouverture de l'Opéra: le Siège de Corinthe (die Belagerung von Corinth.) 2 Thlr. 12 Gr.
Sörgel, W., Sinfonie. Op. 27. . . . . 3 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Kummer, F. A., Divertissement pour le Violoncelle avec Orchestre. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Potpourri pour le Violoncelle avec Orchestre. Op. 3. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— Do. avec accomp. de Pianoforte. 12 Gr.
Lindner, Fr., Quatre Pièces brillantes p. le Violon avec accompagnement de Pianoforte. . . 16 Gr.
Rovelli, 6 nouveaux Capriccs p. Violon. Op. 5. 16 Gr.
Sörgel, W., 3 Duos faciles p. 2 Violons. Op. 26. 1 Thlr.
— 3 Solos pour Violon. Op. 28. Liv. 2. . . . 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, 18 Exercices pour la Flûte. Edition nouvelle . . . . . 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., Flötenschule. Op. 42. . . . . 3 Thlr.
— Introduction et Variations sur un Thème de l'Opéra: Tebaldo ed Isolina, de Morlacchi, pour la Flûte avec Orchestre. Op. 53. . . . 2 Thlr.
— Do. avec Pianoforte. - 53. . . 16 Gr.
— Adagio et Variations brillantes sur un Thème de Semiramide de Rossini, p. 2 Flûtes principales avec Orchestre. Op. 55 . . . . . 2 Thlr.
— Do. avec Quatuor. - 55. . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Do. avec Pianoforte. - 55. . . . . 20 Gr.
— 3 Duetten für 2 Flöten, als Anhang zur Flötenschule. Op. 56. . . . . 20 Gr.
— Amusements pour la Flûte. Op. 57. . . . . 12 Gr.
Gabrielski, Etudes pour la Flûte. - 86. Liv. 1. 1 Thlr.
— Divertissement pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Op. 87. . . . . 12 Gr.
Lindpaintner, Potpourri pour la Flûte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 62. . . . 2 Thlr.
Lindpaintner, Potpourri pour la Flûte avec accomp. de Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
Müller, Fr., Etudes p. la Clarinette. Op. 33. Liv. 2. 12 Gr.
Richter, W., Duo concertant pour Pianoforte et Flûte. Op. 10. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Schmittbach, Andante varié et Rondo du Melodrame: Précieuse, p. Basson av. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.
Schönfeld, Adagio et Rondo pour Flûte et Pianoforte. Op. 17. . . . . 16 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Musikalien-Anzeige.

Um jedem Anlasse zu etwaigem Missverständnisse vorzubeugen, macht die unterzeichnete Verlagshandlung hierdurch bekannt, dass sie die hierunten näher bezeichneten fünf Compositionen von P. Rode käuflich an sich gebracht, welche binnen Kurzem in einzig rechtmässiger Ausgabe bey ihr, und an einem und demselben Tage bey Herrn J. Frey in Paris erscheinen werden:

Rode, P., Onzième Concerto pour le Violon principal, av. accomp. de l'Orchestre. Op. 23.
— Deux Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal, av. accomp. d'un 2d Violon, Alto et Violoncelle. Op. 24. Nr. 1 et 2.
— Premier Solo pour Violon principal, av. accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (Instrumens à vent ad libitum, ou du Pianoforte seulement. Tiré de l'Op. 24.
— Air Allemand. Une Thème varié pour Violon principal, av. accomp. d'un second Violon, Alto et Violoncelle (ou du Pianoforte seulement.) Op. 25.

Die Ladenpreise dieser Werke sollen gleich nach deren Erscheinen bekannt gemacht werden.

Bonn, den 21sten July 1827.

N. Simrock.

Pianoforte.

Unter der nicht geringen Anzahl geschickter Künstler aller Art, welche gegenwärtig in Nürnberg leben und wirken, behauptet auch Hr. Kieselstein als Pianofortverfertiger einen ehrenvollen Platz. Sein neuestes Instrument

ist ein Flügel-Pianoforte, nach Streicherscher Idee mit dem Hammerschlage von oben. Er hat aber mehrere wesentliche Verbesserungen und Vereinfachungen des Mechanismus, hauptsächlich hinsichtlich der Dämpfer und der Anbringung der Stimmnägel, um das Stimmen zu erleichtern, dabey angebracht. Auch bildet bey diesem Instrumente die Tastatur keine besondere Erhöhung im Bau desselben, wie bey den Streicherschen der Fall ist, weil diese Erhöhung dem Ganzen immer ein ungefälliges Aeussere gibt, sondern ist in den Kasten des Instruments selbst eingesenkt, und dadurch die gewöhnliche Form des Flügelpianoforte erhalten worden. Anschlag und Behandlung sind kräftig, ohne schwer zu seyn, der Ton angenehm und wohlklingend, und vorzüglich haben, wie auch bey den Streicherschen, die obern Octaven viel gewonnen. Gegenwärtig hat Hr. Kieselstein, zur Ausführung der zweyten neuen Streicherschen Idee — der aufrechtstehenden Patent-Pianoforte mit Abstracten — ein Modell hergestellt, und bereitet sich, demnächst ein solches Instrument, jedoch mit einigen ihm nothwendig dünkenden Veränderungen in der Ausführung, zu bauen. Unterzeichnete bekennen mit Vergnügen, dass sie der Vollendung dieses Werks, so wie auch des auf Bestellung übernommenen Baues eines doppelten Pianoforte's, mit Ungeduld entgegensehen, da beyde gewiss ihnen an den Forderungen der Kunstverständigen genügen werden, als sie das oben geschilderte neue Flügelpianoforte und die übrigen, gegenwärtig fertig dastehenden, Instrumente des Hrn. Kieselstein, sowohl mit deutschem als englischem Mechanismus, wegen ihres feinsingen, soliden und eleganten Baues, nicht minder aber auch wegen ihrer guten Behandlung und wegen ihres schönen Tons im Stande sind.

Nürnberg, den 6. July 1827.

Kuppler. Mainberger. Dr. *Prem. v. Tucher.*

Anzeigen.

Mit Ende Septembers d. J. erscheint das von mir für das Pianoforte zu vier Händen arrangirte beliebte Nonett von L. Spohr.

Mit Bezug auf die in dem 13ten Stücke d. c. dieses Blattes abgedruckte deutsallsige Subscriptions-Einladung ersuche ich daher die löbl. Musikalienhandlungen, die etwa bey denselben noch eingegangenen Bestellungen an die hiesige Musikalienhandlung von J. Suppus gefällig einzusenden, indem vom 1. October ab der höhere Ladenpreis von zwey Thalern eintritt.

Erfurt, den 10ten August 1827.

J. Breitenstein.

Wir zeigen hiermit an, dass wir binnen Kurzem (wahrscheinlich den 15ten August) zwey neue Violin-Quartetten von L. van Beethoven, Op. 132 in Amoll und Op. 134 in *F dur*, in Partitur und Stimmen, und für das Pianoforte

zu vier Händen arrangirt, mit Eigenthumsrecht herausgeben, und dass dieses die einzig rechtmässige Ausgabe in Deutschland seyn wird.

Berlin, den 15ten July 1827.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

In der Mayr'schen Buchhandlung in Salzburg ist neu erschienen, und in allen Buch- und Kunsthandlungen Deutschlands zu bekommen:

Sängers Abschied und Wiederkehr. Auf C. Maria von Webers Tod. (Den Meister loben seine Werke!) In diesem Sinne mit den eigenen Melodieen des unsterblichen Meisters für eine Singstimme und Pianoforte-Begleitung bearbeitet von J. E. Schlier.

Wir glauben, die verehrlichen Musikfreunde auf diese Composition, welche die beliebtesten Melodieen aus den Meisterwerken des verewigten C. Maria v. Weber — (Freyschütz, Preciosa, Euryanthe) — enthält, um so mehr aufmerksam machen zu dürfen, da die ausgewählten Melodieen mit den tief ergreifenden Worten und dem Sinne des Gedichtes innig verwebt und auf eine Weise zum Ganzen verbunden sind, die dem Bearbeiter bey dem musikalischen Publikum gewiss zur Ehre gereichen wird. Wir sind überzeugt, dass diese Composition mit ihren sanften, bald wehmüthigen, bald wieder arbeitenden Melodieen — (als Nachklänge des Verewigten aus einer bessern Welt) — jedes fühlende Gemüth nicht ungerührt lassen wird. — Möge daher dieses Opfer auf das frühe Grab des herrlichen Meisters bey dem verehrten musikalischen Publikum *diejenige* Theilnahme finden, die es wirklich verdient. —

Bey Friedrich August Eupel in Sondershausen ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Theorie des Clavierspielens. Ein Leitfaden bey dem ersten Unterrichte im Clavierspielen, von Fr. A. Günther. Quer 4. Preis 20 Gr.

Gesuch.

Ein Flötist sucht und wünscht eine baldige Anstellung an einem Theater oder einer Kapelle. Das Nähere über denselben ertheilt der Hr. Musikhändler Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. Nº. 36. 1827.

Recension.

Dodici Variazioni per Fortepiano in tempi differenti sopra un Tema del Maestro Gioachimo Rossini, precedute da un breve ragionamento sul Ritmo, composti etc. da Giov. Ern. Küster. Torino etc.

So artig auch diese zwölf Variationen klingen und so zweckmässig sie für Anfänger zu Finger- und Tactbildung benutzt werden können, da sie nur sehr mässige Vorübungen voraussetzen und gut ins Ohr fallen, so wenig werden wir sie in melodiöser oder harmonischer Hinsicht, oder auch in Ansehung einer geistreichen Erfindung, die jedoch auch nicht ganz vernachlässigt ist, zu beurtheilen haben, wenn wir nicht geradehin gegen die Absicht des Hrn. Kapellmeisters verstossen wollen. Der eigentliche Zweck derselben ist, angehenden Musikfreunden an Beyspielen zu zeigen, was man unter Rhythmus in allerley Tactformen verstehe, und wie sich die Abtheilungen desselben gestalten. Wir werden es also hier vorzüglich mit der den Variationen vorangeschickten, sehr splendid gedruckten kleinen Abhandlung, oder vielmehr mit seinen Aphorismen über Rhythmus zu thun haben. Der Hr. Verfasser hat sehr richtig bemerkt, wie noth eine solche Darstellung immer noch thue, und hat darum das Seine für eine bessere Auffassung dieses bisher noch so mangelhaft bearbeiteten Gegenstandes beytragen, oder doch auf einige wichtige Puncte zur weitern Erörterung aufmerksam machen wollen. Und in der That muss uns jeder Versuch, der nur einigermaassen zu einer hellern Einsicht führt, noch immer höchst willkommen seyn. Schade nur, dass des Verf.s Paragraphen viel weitläufiger vom Tact, als vom Rhythmus handeln, was gewöhnlich geschieht, wie auch wohl geradehin beydes als völlig einerley genommen wird. Inwiefern nun der Verfasser der vor uns liegenden Paragraphen die Sache näher erörtert, oder sie in ihrem alten Dunkel gelassen hat, wird ein so viel möglich kurzer Auszug dem Leser am besten zeigen. Für Einige dürfte vielleicht die Bemerkung nicht ganz überflüssig seyn, dass der Verf. zwar ein Teutscher, aber in Italien so eingebürgert ist, dass er seine Abhandlung mehr für Italiener, also auch italienisch schrieb.

Im ersten Paragraphen heisst es: Mit Ausnahme des Recitativs, des Canto firmo und einiger hin und wieder angebrachter Verzögerungen und Beschleunigungen, nehmen in einem musikalischen Stücke alle Tacte, so lange das Zeitmaass nicht ausdrücklich geändert wird, einen gleichen Zeitraum ein. §. 2. Jedes Tactmaass wird in gleiche Theile abgetheilt, die wieder in Unterabtheilungen gebracht werden. Aus dieser ersten Theilung (§. 4) entspringen die sogenannten Tactzeiten, und aus den Unterabtheilungen die mittleren Zeiten. §. 6. Wenn die siebente Variation, die 24 Secunden, wie das Thema, dauert, ob sie gleich (§. 5) dem Auge Noten von doppelter Währung bietet, statt ein Allegro moderato zu seyn, ein Prestissimo wäre, so würde sie nur 12 Secunden wegnehmen. §. 7. Die Geltung der Noten hat also Bezug auf den geringern oder grössern Grad der Geschwindigkeit, welche der Componist mit einigen Worten zu Anfange seines Stückes unvollkommen anzeigt. §. 8. Dieser unvollkommenen Anzeige wegen hat man den Chronometer erfunden. Von §. 9—12 wird nun der von Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst angegebene Zeitmesser, weil er, ohne etwas zu kosten, zweckdienlich ist, empfohlen und beschrieben, wozu im 13ten §. für völlige Anfänger noch hinzugesetzt wird, dass der Zweck des Chronometers nicht etwa sey, das Niederschlagen jedes einzelnen Tactes anzuzeigen, sondern blos, vom Anfange des Stücks die rechte Bewegung an-

zugeben. Vom 14—18 §. wird die gewöhnliche Tacteintheilung in geraden und Tripeltact, die beyde entweder gerade oder Tripel-Unterabtheilungen haben, vorgetragen, und die gewöhnlichen und nicht mehr gewöhnlichen Tactnoten hingezeichnet.

Alles bisher Erwähnte giebt also nur das Allbekannte über Tact, und nicht über Rhythmus, der nur zu gewöhnlich, wie schon gesagt, in den Darstellungen der Meisten mit dem Tacte völlig in Eins zusammenfällt, was doch durchaus falsch ist. — Der Verf. fährt nun im 18ten §. fort: Aus dem bisher Gesagten könnte man folgern, dass die Zeitmaasse, welche auf eine und dieselbe Weise ab- und unterabgetheilt werden, z. B. $\frac{1}{4}$, $\frac{2}{4}$ und $\frac{3}{4}$, aus blossen Willkührlichkeiten vervielfältigt worden sind. Wahr ist es, dass das Ohr keine Verschiedenheit zwischen einer im $\frac{2}{4}$ Tacte geschriebenen Menuett oder einem Walzer, und zwischen denselben in $\frac{4}{4}$ geschriebenen und ausgeführten Stücken finden kann. Jedoch wird die Mannigfaltigkeit dieser Zeitmaasse dem Componisten sehr nützlich, welcher den Lehrern durch sie die grössere oder geringere Energie, welche die Ausführung seines Stücks erfordert, oder mit einem Worte den Character desselben vor Augen legt.

Zu diesem Zwecke wird er z. B. für ein zierliches Allegretto lieber den $\frac{2}{4}$ als den geschnittenen Tact wählen, und für ein rüstigeres Allegretto lieber den 𝔠 Tact. Ueberdiess findet darin das Auge eine angenehme Mannigfaltigkeit, die es entbehren müsste, wenn alle Melodieen ihm ausschliesslich in $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact geboten würden. — Was der Hr. Verf. zuletzt sagt, ist mindestens sehr unnöthig. Ueberhaupt sieht man dieser ganzen Darstellung das Schwankende zu sehr an; Eins hebt das Andere auf. Im Grunde ist es gar nicht einerley, ob ein Stück in $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$, in $\frac{3}{4}$ oder im ganzen Tacte geschrieben und ausgeführt wird, denn der falsche Gebrauch einer Sache schliesst den rechten keineswegs aus. Dass sich freylich häufig genug manche Componisten die Verwechselung beyder Tactarten erlauben, ist gewiss; desswegen besteht aber die wirkliche Verschiedenheit beyder doch. (Man sehe über diesen Gegenstand die Abhandlung über Tact, Tactarten und ihr Characteristisches von G. W. Fink, die 1808 im 13ten bis 15ten Stücke dieser Zeitung gegeben worden ist.) Wenn aber in der zwölften Variation ein $\frac{4}{4}$ Tact vorgeschrieben wird, so können wir das durchaus nicht billigen; wir können ihn unmöglich für eine wahre Tactart eines ganzen Stükkes ansehen. Ein solches ungleich, und zwar auf der zweyten Stufe der Ungleichheiten, fortlaufendes Ganze, wie sehr es auch durch angestrengte Kunst einigermaassen in sich gleich gemacht werden mag, muss, soll man es öfter hintereinander hören, nur missfallen. Als eine Ausschmückung mit unterlaufen kann so etwas wohl, aber Norm kann es durchaus nicht werden. Was der Verf. selber im 19ten §. darüber sagt, ist auch, bey Lichte besehen, nichts weiter, als ein Geständniss des völlig Unzweckmässigen einer solchen Tactart. Am Ende sagt er selbst: „Alle Versuche, diesem Tacte eine grössere Ausdehnung zu geben, sind immer unnütz gewesen." Die ganze Tactart ist vom Uebel. Im 20sten §. wird von Triolen, Quintolen u. s. w. gesprochen; im 21sten von einfachen und zusammengesetzten Zeiten. Von hier bis zum 26sten §. wieder lauter bekannte, hinlänglich erörterte Dinge, die alle noch den Tact, und nicht den Rhythmus betreffen. Nun wird aber doch vom 26sten bis zum 30sten §. über den in der Ueberschrift bezeichneten Gegenstand, über den Rhythmus im engern Sinne des Wortes, Einiges, aber freylich nur Weniges gesprochen. Es ist Folgendes: Eine andere Art von Tempo oder Mensur im Grossen, welche ganz besonders den Namen Rhythmus erhält, besteht in dem Verhältnisse der Zahl der Schläge, welche einen musikalischen Gedanken bilden. Das Thema z. B. enthält drey Rhythmen, jeden zu vier Schlägen, welche mit zwey Strichelchen am Ende angegeben worden sind. Die einfachen Strichelchen zeigen ihre Abtheilung in halbe Rhythmen an. Der erste Theil des Thema's bildet eine kleine Periode von zwey Rhythmen, der andere eine Periode von einem einzigen. Die sechste Variation zeigt die Unterabtheilung in Glieder oder Viertel-Rhythmen, welche durch Strichelchen unter der Melodie angezeigt ist. Es gibt Rhythmen von jeder Zahl, von zwey Schlägen bis zu sechzehn und drüber. Was hier noch gesagt wird, sind Hinweisungen auf die Variationen. — Nicht immer endigt sich der Rhythmus oder seine Abtheilung gerade bey dem Puncte des Tactes, wo er angeht. Der eine zählt oft etwas mehr, der andere weniger. Der letzte Niederschlag (battuta) eines Rhythmus dient öfter zum Anfange des darauf folgenden. — Man sieht daraus, dass mancher Anfänger etwas hier lernen kann, aber auch zugleich, dass noch immer eine gründliche Abhandlung über den

Rhythmus, nämlich im engern Sinne, dadurch keinesweges als etwas Ueberflüssiges, vielmehr immer noch als etwas sehr Wünschenswerthes angesehen werden muss. Einiges ist aber doch hier wenigstens in der Kürze vom Verf. angedeutet, wenn auch noch lange nicht bestimmt genug auseinander gesetzt worden, was der Sache näher kommt, als manche weitläufige Darstellung, die oft genug zwischen Tact und Rhythmus gar keinen Unterschied anzunehmen scheint. Da übrigens der Verf. zum Schlusse seiner Abhandlung sehr bescheiden von seiner Arbeit sagt, dass er schon zufrieden sey, wenn er nur einigermaassen das wichtige Studium des Rhythmus erleichtert habe, und es den geneigten Lesern anheimstellt, den Mängeln seiner Arbeit abzuhelfen: so haben wir hier vor der Hand nichts weiter hinzu zu setzen, als den Wunsch, dass sich doch recht bald ein geneigter Leser finden möchte, dessen Zeit und Kenntnisse es erlauben, den hier angeregten, gewiss höchst wichtigen Gegenstand weiter und genauer durchzugehen; sonst erleben wir es noch, dass wir uns selber darüber machen müssen.

Nachrichten.

Wien. (*Eingesandt.*) Da die Musik während des Sommers in Wien eigentlich zu ruhen pflegt, so wissen wir nichts Interessanteres von ihren jetzigen Kunstleistungen zu erwähnen, als das Theater nächst dem Kärnthner Thore. Da giebt die italienische Oper fortwährend ihre oft anziehenden Vorstellungen. Die deutsche Oper schien einige Male ihrer Organisation nahe zu seyn, aber immer wieder vernichtete ein böser Mehlthau das kaum beginnende Wachsthum. Nach dem Verluste der Dem. Schechner, unserer ersten deutschen Sängerin, hat auch das Cassler Theater unsern ersten Tenor, Hrn. Eichberg, weggenommen.

Man sieht hieraus, dass die geschickten Leute überall bessere Gagen haben müssen, denn sonst würden sie nicht von Wien weggehen; ferner, dass die Wiener Direction nur Contracte von ganz kurzer Dauer machen muss, denn sonst könnten sie nicht weggehen. Das Letztere ist wieder ein Beweiss, dass man keine deutsche Oper fundiren, sondern sie nur figuriren lassen will. Daraus folgt nun aber wieder, dass die Entreprise wahrscheinlich ihrer nahen Auflösung entgegen sieht, d. h. dass man in einigen Wochen sagen wird: wer wird nun das Theater bekommen? Und am Ende wird es Barbaja doch wieder haben.

Die italienische Oper hat durch den Abschied von Mad. Lalande einen empfindlichen Verlust erlitten. Wir können ohne Bedenken diese grosse, von der Natur so reich begabte und von der Kunst so herrlich ausgestattete Sängerin die seltenste Erscheinung am Kunsthimmel nennen. Ihre ausserordentlich umfangreiche Stimme besitzt einen so melodischen Reiz und ist nach allen Richtungen so biegsam und abgerundet, dass man sie eine vollkommene Virtuosin des Gesanges nennen kann. Hierzu kommt nun ihre wahre Geschicklichkeit in allem, was zum Schauspiel gehört: eine Erscheinung, welche einzig dem Umstande zuzuschreiben ist, dass sie, eine geborene Französin, einen langen Aufenthalt in Paris genoss, dort von grossen Künstlern bemerkt und im ganzen Wesen der Kunst unterrichtet wurde. So nur konnte eine Sängerin gebildet werden, welche zugleich Talma's Lehren genoss, und mit Allem ausgerüstet in Neapel, Turin, Venedig etc. und zuletzt in Wien eine so aufrichtige Bewunderung erregte, dass wir nun mit Schmerzen ihren nahen Abgang vernehmen.

Ihre Rollen waren in *Amazilia, Semiramide, Zelmira, Agnese, Gli Arabi, l' Ajo nell' imbarazzo*, und überall war sie gleich gross als Sängerin, und gleich characteristisch in Ausführung ihrer Spielrolle. In ihren Figuren entzückt sie in der diatonischen Scala durch Reinheit und schöne Gleichheit, und weiss bey Figuren in chromatischer Scala einen bewundernswerthen Effect zu machen. Wir haben Stellen von ihr vortragen gehört, welche einem Clarinettisten Beyfall erwerben würden, und ihre Stimme führte sie mit bewundernswerther Kunst durch, so dass das Publicum hingerissen wurde. Wir bedauern sehr ihren Abgang. Man sagt, die Pasta würde kommen.

Lablache ist, wie immer, vortrefflich in seinen Rollen, und zeigt sich durch seine grosse Sicherheit als einen wahren Künstler, dem Nichts versagt. Seine komischen Darstellungen gehören zum Gelungensten, was man im Schauspiel und in der Oper zugleich sehen kann.

David hat glückliche Momente, in welchen man das Uebrige vergisst, was ihm als altzugrosse Eigenthümlichkeit anhängt. Er war dieses Jahr öfter

heiser. Ambrogi gibt seine Partieen alle mit dem kraftvollen, gediegenen Tone, dass man überall den gleichgesponnenen Faden des Gesanges wahrnehmen und bewundern muss. Dem. Unger war kurze Zeit hier, musste aber schnell wieder nach Neapel reisen, woher sie hergekommen war. Sie sang nur in einem Concerte und zeigte, dass ihre Stimme mehr hinaufgebildet, also mehr Sopran geworden ist. Ein Hr. Winter gastirte in der italienischen Oper; er besitzt eine gute Bariton-Stimme, doch lange noch keine Kraft, wie Donzelli.

Im Allgemeinen hat die italienische Oper diessmal mehre Compositionen von Pacini gegeben, und es scheint, dass Hr. Barbaja diesen jungen Compositeur über Rossini erheben möchte. Ja, wenn er nur nicht wieder ein in succum et sanguinem vertirter Rossini wäre, der dessen Phrasen alle copirt, aber von seinem Geiste, seiner Phantasie keine Spur hat. Alle Fehler Rossini's hat er richtig, aber keine Wärme, keine Tiefe, keinen Erfindungsgeist. Alles ist oberflächlich; doch den Vortrag hat er auch, dass er für die Sänger gut schreibt. Natürlich, weil er Rossini's Perioden nachbildet. Der Beyfall, den seine ersten Vorstellungen erhielten, war mehrmals mehr ein Missfallen; doch hat eine Umarbeitung der *Amazilia* besser angesprochen, weil die Sänger dankbar bedacht sind. Seine Opern füllten das Haus nicht, wohl aber die *Zelmira*. Ja, vielmehr noch die deutsche Oper, so schwach ihre Kraft war.

Auch für Instrumente weiss Pacini Sachen anzubringen, welche dem Ganzen einen Reiz geben, der freylich nicht dramatisch ist, aber doch Beyfall erregt. So hat er öfter dem Violoncell recht melodische Stellen gegeben, welche von dem äusserst geschickten Solospieler Merk mit grosser Delikatesse vorgetragen wurden, desgleichen der Clarinette und der Violine. In *Amazilia* zeichnet sich besonders ein Recitativ aus, in dem das Waldhorn mit dem Fagotte concertirt. Der beliebte und sehr kunstfertige Solobläser Lewy senior trägt diess Solo mit grosser Geschicklichkeit und Ausdruck vor und wird von dem Fagottisten Hürt so trefflich unterstützt, dass beyden gewöhnlich ein tüchtiger Applaus zu Theil wird. Der schöne Ton, welchen sowohl der Waldhornist als auch der Fagottist ihren Instrumenten abgewinnen, spricht zum Gefühl und veredelt oft Figuren, welche der Tiefe ermangeln.

Bey Ballets hilft man sich mit musikalischen Akademieen. Am 3ten July trat ein junger Berliner Claviervirtuos von dreyzehn Jahren, Friedrich Wörlitzer, auf, und hatte einen entschiedenen Erfolg. Man muss bekennen, dass Festigkeit im Tact und im Vortrag, und Ruhe bey der Ausführung der grössten Schwierigkeiten eine im dreyzehnten Lebensjahre ungewöhnliche Erscheinung bilden. Der Kleine besitzt eine Fertigkeit in beyden Händen, die seine schöne Ausbildung nach allen Richtungen und ein sehr ernstes Studium beweist. Er spielte zwey Werke von Kalkbrenner, den zweyten Satz des Dmoll-Concerts und eine Phantasie mit Variationen. Sein tonbildender Anschlag machte gleich Anfangs bey einer sehr schweren Stelle durch die besondere Art, zu markiren, einen so günstigen Eindruck, dass er von Beyfall unterbrochen wurde. Man rief ihn einstimmig nach jeder Nummer hervor. Im zweyten, noch mehr melodischen Tonstücke excellirte der kleine Zauberer durch seine Geläufigkeit der Passagen noch mehr, und zeigte deutlich, dass sein Vortrag nicht ein bloss eingelerntes Wesen, sondern eine feurige Ergiessung seiner gewonnenen Anschauung sey. Man bemerkt nichts Mühseliges, keine Anstrengung, keine Verlegenheit in seinem Spiele. Zugleich spart er sich seine Kraftmomente mit Vorsicht auf, und überrascht dadurch, weil man den Unterschied wahrnimmt, der zwischen ihm und so vielen jungen Spielern ist, die in der Todesangst das auswendig gelernte Pensum aufsagen, und Gott danken, wenn sie fertig sind. Da er vom ersten Anfange an auf einem Pianoforte von Leschen in Wien gespielt hatte, so nahm er auch hier ein solches, mit einer besondern neuen Verbesserung versehenes Instrument; dieses war stark, wohlklingend, und hatte einen ergiebigen schönen Diskant und vollen Bass.

Der junge Wörlitzer hat bereits Anträge von anderen Theatern gehabt, sich hören zu lassen, wird aber dem Vernehmen nach wieder im Theater nächst dem Kärnthner Thore spielen. Seine Lage überhebt ihn mancher Gefahr, auf Abwege zu gerathen, besonders aber der, das Studium des Schönen etwa dem Broderwerbe aufzuopfern. Seine Aufnahme wird überall erfreulich seyn.

Wir hören, dass schon eine neue Oper von Pacini einstudirt ist. Auch spricht man vom *Faust* von Spohr. Wenn wir nur schon wieder einen guten Tenor hätten!

Raimund's neuestes Stück wird an der Wien gegeben. Am 16ten fand abermals eine Akademie im Theater nächst dem Kärnthner Thore Statt.

in welcher der obengenannte junge Wörlitzer spielte. Diessmal trug er Hummel's H moll-Concert vor und zeigte Bravour und Geschicklichkeit in gleichem Maasse, wie er bey seinem ersten Auftritte gezeigt hatte. Die Schwierigkeiten dieses Concerts besiegte er mit vieler Beherztheit, so dass man über die Leistungen der kleinen Hand staunte. Seine zweyte Nummer waren die schweren Variationen über den *Alexandermarsch* von Moscheles. Auch diese Aufgabe löste er glücklich. Wir bemerken in dem Spiele des Kleinen sehr viel Feuer, was ihn bisweilen hinreisst; aber wir wünschen ihm Glück dazu, denn die Zeit und sein Fluss werden es ihn schon beherrschen lehren.

Sigra. Lalande sang eine ganze Scene mit Variationen, und entwickelte eine Bravour, wie wir sie nur in ihrem Gesange gewohnt sind. Welche Sicherheit und Reinheit! Ihre Töne sind so schön gebildet, und ihr Vortrag ist stets kunstvoll und elegant. Ein Beyfallssturm empfing sie beym Auftritte, ein noch grösserer begleitete sie beym Abgange.

Prag. Von bedeutenderen Opern sahen wir in diesem Jahre keine Neuigkeit, als Auber's *Maurer und Schlosser*, welche auch hier bald ein Liebling des Publikums wurde. Herr Triebensee hat mit Hülfe eines hiesigen Dichters der Oper einen neuen Schluss gegeben, der gewiss Vorzug vor dem ursprünglichen verdient. Die Scene verwandelt sich nämlich, nachdem Herrmann von Mad. Erhard den Aufenthalt des Grafen erfahren, in die Grotte, wo die beyden Liebenden angeschmiedet worden; Leo und Irma singen ein eingelegtes Duett (welches sich freylich dem Geiste der Auber'schen Musik etwas mehr anschmiegen sollte); dann kommt Herrmann mit den Uebrigen, bricht die Mauer wieder ein, und das Ganze schliesst mit dem ursprünglichen Finale. Die Besetzung war in den meisten Theilen genügend, in mehren sehr gut. Hr. Binder excellirt als Maurer, und Hr. Wiedermann singt den Schlosser recht brav. Die weiblichen Hauptrollen werden durch Mad. Allram (Erhard), Mad. Ernst (Henriette) und Mad. Podhorsky (Irma), sehr entsprechend durchgeführt; das Duett des Maurers und Schlossers und das der beyden Frauen im dritten Acte müssen jedes Mal wiederholt werden.

Wir haben einige sehr interessante Gäste gehabt. Dem. Kainz trat als Cenerentola in der Rossini'schen Oper, als Rosine im *Barbier von Sevilla* und als Röschen in der *Müllerin* von Paesiello (der freylich wohl sein Kind in der gegenwärtigen Gestalt kaum wieder erkennen würde) auf. Sie ist eigentlich mehr Concert- als dramatische Sängerin, weshalb sie sehr wohl thut, Rollen zu vermeiden, die grossartigen declamatorischen Gesang verlangen und sich an das glänzende, moderne italienische Genre zu halten. Die grössten Schwierigkeiten löst sie mit Leichtigkeit und Gewandtheit, weshalb sie auch vorzüglich in Variationen excellirt; ihre Coloratur ist glänzend, geperlt, nett und deutlich, ihr Portamento herrlich, und ihre Intonation im Ganzen höchst lobenswerth; nur schwankt sie hier und da an Stellen, wo sie ihre nicht sehr starke Stimme anstrengen muss. — Der zweyte musikalische Gast war Dem. Betty Schröder, welche auf der Durchreise nach ihrem neuen Bestimmungsorte, Hamburg, gleichfalls drey Mal auf unserer Bühne sang. Sie zeigte eine schöne, starke, jugendliche Brusttstimme, die, wie es scheint, eine tüchtige Grundlage zur soliden Ausbildung erhalten hat, und erwarb sich, von einem sehr anständigen, wenn gleich noch nicht ganz sichern, Spiel unterstützt, in den Partieen der Rosine im *Barbier* (worin sie auch eine schon ziemlich bedeutende Kehlgeläufigkeit zeigte), Henriette im *Maurer und Schlosser* und Agathe im *Freischütz* eben so reiche Theilnahme bey dem musikalischen Publikum, als ihre kunstfertigere Vorgängerin. Uns hat Dem. Kainz als Müllerin, Dem. Schröder als Henriette am meisten gefallen. — Diesen beyden folgte noch eine jugendliche Sängerin, Mad. Devrient, gebohrne Böhler, aus Leipzig, die wir als Aschenbrödel (auf Verlangen wiederholt) und gleichfalls als Henriette im *Maurer und Schlosser* sahen. Ihre Stimme ist angenehm, ihre Gesangweise einfach und bedeutsam, und ihr bedeutendes theatralisches Talent erhöht das Interesse ihrer Erscheinung. Der vierte Opern-Kunstgast war der berühmte Tenorist Hr. Wild aus Cassel, der in vierzehn Gastrollen (*Otello* zwey Mal, Herrmann im *Maurer und Schlosser*, Titus, George in der *weissen Frau* drey Mal, Don Juan, Licinius in der *Vestalin* zwey Mal, Joseph, Johann von Paris und Joconde zwey Mal) dem Rufe, der ihm hier seit Jahren vorangegangen war, aufs Glänzendste entsprach. Ein Detail über die Leistungen dieses ausgezeichneten Künstlers dürfte eine so unnöthige als undankbare Arbeit seyn, da ganz Deutschland seine Vorzüge kennt und erkennt. Hr.

Wild ist nicht nur ein reich gebildeter, sondern, was noch seltner ist, ein wahrhaft romantischer Sänger mit überströmendem Gefühl, weshalb ihm auch Rollen wie Joseph, Joconde, George, und grössten Theils auch Otello und Licinius, am meisten zusagen. Sein Ausdruck des hochtragischen Theils der letzten beyden ist weniger wahr und richtig; auch wünscht man in Rossini'scher Musik etwas mehr Kehlgeläufigkeit; doch dürfte man auch in jener Hinsicht nicht viele deutsche Sänger finden, die mit ihm in die Schranken treten könnten. Der Beyfall war stürmisch, und des Herausrufens fast kein Ende.

Mancherley.

Das Lebensgrosse ist der Probirstein des Künstlers.

Bey der Malerey wird dieser Satz wohl am leichtesten verstanden und bejaht werden.

Wir denken zunächst an Abbildung der menschlichen Gestalt, da jener Begriff bey der Landschaft-Malerey einer besondern Erklärung bedarf.

Ein Miniatur-Maler ist nicht zu vergleichen mit einem Portrait-Maler in Oel. Was sind jene niedlichen, unwahren, bestechenden Bildchen gegen die Belebung einer grossen Fläche mit wahrem Fleisch, mit Form, Geist und Leben?

Beym Bildhauer wird auch zugegeben werden, dass mit der Grösse der Masse die Forderung des unendlichen Spiels und Wechsels der Wellen-Flächen steigt. Selbst der Steinschneider wird, je klarer er die lebensgrosse Menschengestalt in sich trägt, desto wahrer ins Kleine arbeiten. Aber schwer bildet sich's vom Kleinen ins Grosse.

Den Baumeister bewährt die Ausführung seiner Risse in der leibhaften Wirklichkeit. Manches ist in der Zeichnung schön, was auf dem Boden nicht gefällt und nicht Stich hält. Der Proportional-Zirkel allein ist kein Schöpfer der Grösse; diese muss eine gedachte, empfundene seyn.

Der Schauspieler, der einen lebendigen Charakter einen Abend lang ansprechend durchführen muss, steht über dem heitern Nachahmer von allerhand Personagen zu gesellschaftlichem Scherz, und über dem Deklamator.

Im Dichterkreise nennen wir den grössern, der die lebendigeren Gestalten schaffte. Leicht gelingt ein gutes Liedchen, eine Anekdote, ein Schwank; schwerer ist schon eine poetische oder prosaische Erzählung. Ein Drama darum das noch schwierigere, weil nicht über Menschen erzählend gesprochen wird, sondern sie selbst leibhaftig eine Handlung durchführen sollen. Epos und Roman bleiben wohl das schwerste, weil sie die lebendigste und breiteste Darlegung menschlicher Gestalt, Gesinnung, Handlung, Geschicks verlangen, wo mit der wachsenden Grösse und Weite von Raum und Zeit sich das Erfüllen durch organische Bildungen, durch lebendiges, fortschreitendes, wechselndes Interesse schwerer macht.

Was wollen wir aber bey der Musik das Lebensgrosse nennen? Sollte es nicht gezwungen erscheinen, den Begriff auch auf diese gestaltlose Kunst anzuwenden?

Ich sollte nicht meynen.

Entweder liegt der Musik ein Text unter; dann ist der Maasstab für diesen auch einer für jene. Leicht gelingt ein Lied dem, dem nur überhaupt Melodie inwohnt, oder ein mehrstimmiger Gesang dem Harmoniekundigen.

Nicht viel mehr Schwierigkeiten mögen Cavatinen, Cantilenen, Scenen, Motetten, Cantaten und ähnliche Musikstücke der kleinern Art haben. Aber, wie nur derjenige, der lange und sich ausbreitend über das Gebiet des Menschlichen spricht, sich als Meister der Rede bewährt (womit wir das Lebensgrosse im Reiche der Rhetorik andeuten wollen), so ist uns auch nur derjenige ein Meister der Töne, der ein vollständiges Menschenthum im Oratorium, im Melodram, und noch mehr in der Oper, in Tönen darlegt; und in der letztern Kunstgattung wollen wir wieder den den grössern nennen, der auch durch den Charakter seiner Musikweisen die verschiedenen Charaktere der einzelnen Gestalten, der Partieen oder Chor-Massen zu unterscheiden weiss, was, wie Kenner behaupten, Mozart z. B. eben so sinnig zu machen gewusst, als Rossini es vernachlässigt, der also als Maler lebensgrosser Gestalten hinter jenem stünde.

Wenn wir von der Kirchenmusik sprechen, und unsern Grundsatz anwenden wollen, so müssen wir auf die subjective Seite treten und sagen: das Lebensgrosse ist da vorhanden, wo das menschliche Gemüth seine höchsten Interessen, seinen Glauben, sein Vertrauen auf Gott in Wohl und Weh, ausspricht. Daher ist auch ein Kirchenstück eine schwere Aufgabe; denn so, wie es, den Tonmassen

nach, auf würdige, ruhig ernste Weise einen grossen Raum erfüllen soll, eben so würdevoll, ruhig-ernst soll es auch den Raum unseres Gemüths erfüllen, und jene Anliegen und Interessen in demselben erregen und befriedigen.

Schon den Choral, so klein sein Umfang, so gering der melodisch-harmonische Aufwand bey ihm ist und seyn soll, möchten wir nach unserm Ausdruck zur lebensgrossen Musik rechnen, und uns eben deshalb nicht wundern, wenn nur dem grossen Meister ein schöner Choral gelingt. In seiner einfachen Grösse erscheinen die Züge des Menschlichen in's Colossalste auseinander gezogen, weshalb er vielleicht mit Fug der Statue verglichen wird, oder dem Lapidarstyl an ihrem Fussgestelle.

Ist aber die Rede von reiner Instrumental-Musik, so wollen wir wieder das Lebensgrosse da finden, wo auf realem und idealem Wege das Menschliche in seinem ganzen Umfang aufgeregt, im Cyclus von Empfindungen in ihrem lebendigen Verlauf angeklungen wird, wie diess nur in grösseren Werken, in Concerten, Symphonieen etc. geschehen kann,

Mit Interesse haben wir den Begriff des Lebensgrossen festgehalten, und wollen es ferner thun, um in Wissenschaft und Kunst, und auch im Leben selbst, das, was sich oft sehr anmaasslich zeigt, und was doch nur Behelf, Vorarbeit, Zusammentrag, oder nur Idee, Entwurf, Skizze, Fragment, oder nur Miniaturbild, Dutzend- oder Duodezwerk, Taschenliteratur und Kunst ist, zu unterscheiden von dem, was als Sache selbst, im natürlichen Umrisse des leibhaften Lebens in der ganzen Raum-Zeit- und Gemüth-Erfüllung des Menschlichen auftritt.

Vermögen und Unvermögen zeigt sich am deutlichsten erst bey der Darstellung des Letztern.

Kurze Anzeigen.

Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo, auctore Josepho Schnabel, Capellae Magistro Wratislaviae. Partitur. Wratislaviae, apud Leuckart. (Pr. 1 Thlr.)

Der wunderlich zusammengesetzte Titel möge in Niemand ein Vorurtheil gegen das Werk erregen! Diess ist in jeder Hinsicht gut; zum Theil, ausgezeichnet gut. Man erkennet in ihm leicht einen denkenden, erfahrnen Mann, der seine Kunst gründlich versteht, ihr einen löblichen, wohlgeordneten Fleiss widmet, dem der Kirchenstyl der vorletzten Periode, besonders, wie es scheint, des Hasse, sehr geläufig ist, und der, was er aus späterer Zeit ihm zufügt, bedachtsam wählt, so dass es nicht stört, noch entfremdet, sondern nur schmückt und bereichert. Da die Missa ohne vollständiges Orchester gesetzt und, ihrer Bestimmung gemäss, ziemlich kurz gehalten ist, so wird man sie nicht mit den, nicht selten feurig und sehr belebt begleiteten, noch mit den, in ihren Hauptsätzen, in fugirten Stücken ausgebreiteten Werken Hasse's vergleichen, sondern sich, will man unsere Zusammenstellung gelten lassen, an den Geist, Geschmack und Styl im Allgemeinen halten; wo dann unser Verf. gewiss bestehen wird. Auch halte man seine Arbeit nicht für eine blosse Nachahmung; sie ist aus seinem Innern entsprossen, hat darum auch ihr Eigenthümliches: aber in diesem Innern ist, meynen wir, natürliche Verwandtschaft und daraus hervorgegangene Anhänglichkeit.

Die Missa besteht aus folgenden Sätzen: Kyrie, Christe, Kyrie, Largo, Dmoll: kurz, ernst und nicht ohne Feierlichkeit. In einzelnen Stellen wird der Gesang, wie auch einigemal in der Folge, fünfstimmig. Ein Gloria hat die Missa nicht, und mag diess seinen Grund in der örtlichen Liturgie haben, wo wahrscheinlich, an nicht hohen Festen, ein anderer Gesang seine Stelle einnimmt. Credo, Allabreve, Fdur, Ein Satz, Et incarnatus und Crucifixus nur in gemässigterm Tempo; Alles gedrängt zusammengehalten; der eben genannte mittlere Abschnitt feyerlich und rührend; das Uebrige kräftig, in den einfachsten Tonverhältnissen. Sanctus, Larghetto, Pleni und Osanna, più moto, Fdur: Beydes kurz; jenes schön und würdig, diess lebhaft, doch mit Mass. Benedictus, Andante, Bdur: sanft und schön; etwas länger ausgeführt; Osanna, nicht aus dem Vorhergehenden wiederholt, sondern (was gewiss jenem Gewöhnlichern fast überall vorzuziehen wäre) bloss als ein kräftigerer und freudigerer Schluss vom Benedictus behandelt. Agnus Dei, Larghetto, Dmoll, mit Dona, Con più moto, Ddur, gleichfalls etwas länger und vorzüglich schön fortgeführt. Zum ersten ist Einiges aus dem Kyrie, doch nicht als Wiederholung, nur als Erinnerung, benutzt; der Schluss, sanft und andächtig, rundet das Ganze für die Einsicht und

die Empfindung befriedigend ab. Die Stücke vom Sanctus an sind uns die liebsten.

Dass die Schreibart leicht zu fassen und leicht auszuführen, überall nicht nur rein, sondern auch im natürlichen Flusse aller Stimmen, auch eines zahlreichen Chors nicht bedürftig sey: das brauchen wir, nach Obigem, kaum zu erwähnen. In einer Nachschrift des Verlegers, wo noch mehre Kirchenstücke des Verfassers, als bey ihm erschienen, doch bis jetzt uns unbekannt, angeführt sind, wird erwähnt, dass die hier angezeigte Missa auch mit Begleitung von zwey Klarinetten (wohl besser, Bassethörnern), zwey Fagotten, zwey Hörnern und drey Posaunen bey ihm zu haben sey. Eine einzige und kurze Solostelle des ersten Instruments ist hier in kleinen Noten der Orgelstimme beygesetzt, und diese übrigens durchgehends genau beziffert. Stich und Papier sind schön; jener auch correct. Eine Empfehlung des Werkes an die, welchen es bestimmt ist, brauchen wir nicht erst hinzuzusetzen.

Acht deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt — — von W. Gabrielsky. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Es giebt Freunde und Freundinnen des Gesanges von ernsterem Sinne, oder auch reiferem Alter, die an solchen Liedern, deren Inhalt nur „die schöne Zeit der jungen Liebe" ist, keinen sonderlichen Geschmack finden, sondern gern nach Poesieen und Compositionen gedieg'neren Inhalts sich umsehen, mit welchen sie, in der Einsamkeit oder Gesellschaft, sich und Andere erfreuen wollen. Für diese ist vorliegende Sammlung besonders geeignet; denn sie enthält (bis auf das Lied von Hölty, „das Traumbild," welches sich wie ein vergangener schöner Jugendtraum mit eingeschlichen hat) durchgängig ernsthafte, Lebensweisheit und Trost aussprechende, übrigens gar nicht prosaische oder moralisch flache, sondern gefühlvolle und wohlgewählte Lieder, die denn auch der Componist mit sangbaren, gemüthlichen, wiewohl eben nicht originellen, Melodieen versehen und in der Harmonie nicht minder zweckmässig und ausdrucksvoll behandelt hat.

VIII Lieder und Gesänge von Heine und Göthe, für eine Sopran-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte. Musik von Jos. Klein. Berlin, bey Fr. Laue. Pr. $\frac{7}{8}$ Thlr.

An Liedern von Göthe versucht sich fast jeder Componist, und Jeder thut wohl daran; denn bey der Tiefe und Innigkeit des Gefühls, das sie aussprechen, und der Lebendigkeit der Zustände, die sie schildern, sind sie so ganz (und mehr als die meist reflectirenden Schillerschen) dazu geeignet, die Phantasie des Tonkünstlers aufzuregen, und oft sehr verschiedene, und dennoch treffende Melodie und Behandlung zuzulassen.

Auch Hr. K. hat den allbekannten *König in Thule*, den *Liebhaber in allen Gestalten* und einige andere Liebeslieder des alten Meisters hier von Neuem und recht ansprechend componirt, und einige von Heine, die den Göthe'schen eben nicht nachstehen, dazu gegeben.

Die Melodie zu dem Duodez-Gedichtchen:

Gekommen ist der Maye,
Die liebe Erd' ist grün etc.

klingt jedoch etwas zu leyermässig, und hätte wohl mit einer bessern vertauscht werden können.

L'Espagnole et deux Polonaises pour le Pianoforte à quatre mains etc. composées par C. Götze. Oeuv. 21. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Gut erfunden, gut ausgeführt, nicht gewöhnlich, nicht schwierig, sehr angenehm in's Ohr fallend, im Satze rein, und in der Fortschreitung kunstgerecht behandelt: alle diese Epitheta können auf die vorliegenden vierhändigen Piecen angewendet werden, ohne zu viel von ihnen zu sagen. In der Regel ist an solchen kleinen Stücken, wenn sie nicht von grossen Meistern herrühren, nicht viel zu loben und zu tadeln. Aber diese verdienen in ihrer Weise alles Lob. Sie sind dabey für ungeübtere Spieler nicht zu schwer, und für geübte nicht zu leicht. Die Espagnole kann übrigens ad libitum mit Castagnetten begleitet werden, was ihr Eigenthümliches und Ansprechendes noch erhöht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. **N°. 37.** 1827.

Ueber Cantate und Oratorium im Allgemeinen,
von G. W. Fink.

Schon der völlig unbestimmte Ausdruck, der überhaupt in musikalischen Dingen nicht selten Statt findet, giebt das Schwankende des Begriffes zu erkennen, und die mannigfachen Arbeiten der Italiener, Franzosen, Engländer und Teutschen liefern davon nicht geringere Beweise, als die verschiedenen Erklärungsarten dieser musikalischen Gedichte. In dem grossen lexikalischen Werke, bey Zedler in Halle, heisst es z. B.: die Cantate ist ein langes Musikatück, dessen Text italienisch ist u. s. w. Und in Sulzer's Theorie der schönen Künste liest man gerade das Gegentheil; da heisst es: Die Cantate ist ein kleines musikalisches Stück von rührendem Inhalte, u. s. w. Man sieht sogleich, dass die Erklärer nur eine gewisse Zeit und Art dieser musikalischen Werke vor Augen gehabt und darnach ihre Beschreibung eingerichtet haben. Da man nun aber in der Folge gewöhnlich von der Cantate und dem Oratorium im Ganzen dasselbe zu fordern beliebte, und beyde sich nur durch die Länge und durch einen grossartigern Stoff und Styl von einander unterscheiden sollten: so werden wir wohl am schicklichsten zuvörderst das Gemeinschaftliche beyder zu betrachten haben, um aus diesen Ergebnissen, und noch mehr aus dem Umrisse der Geschichte derselben, den Begriff und Unterschied beyder möglichst zu entwickeln. Beyde sind ein so sonderbares Mancherley, dass man mehren Bearbeitern dieses Gegenstandes die Noth, das Schwankende festzustellen, auch in den wenigen Zeilen ansieht, die sie darüber gegeben haben; ja Heydenreich sagt in seinem Handwörterbuche über die schönen Künste von der Cantate gerade heraus, sie habe in Bezug auf Dichtkunst keinen eigentlichen Character, und könne daher nicht wohl als eine besondere Gattung angesehen werden. Wenn wir nun auch der Meynung sind, dass die erste Behauptung zu weit gehe, soll sie nicht etwa nur ein schwankender Ausdruck einer der Gattung nach schwankenden Sache seyn: so scheint uns doch die zweyte Behauptung desto schlagender, wie sich durch eine nähere Betrachtung hoffentlich zeigen wird. Alle Darsteller der Cantate und des Oratoriums kommen mit Recht darin überein, dass ihre Grundwesenheit lyrisch seyn müsse, und unterscheiden sie von anderen lyrischen Dichtungsarten hauptsächlich dadurch, dass sie keine gleichmässig gehaltenen Strophen, im Gegentheil und am besten sehr ungleichartige haben solle. Wie wenig diess aber als ein Unterschied angesehen werden könne, wird jedem sogleich klar, der sich z. B. nur an Klopstocks Oden erinnert, die bekanntlich oft mit den mannigfachsten Sylbenmassen wechseln. So wenig aber ein Vogel und ein Amphibion deshalb einerley Geschöpfe werden, weil beyde durch Lungen athmen, eben so wenig wird eine Cantate zu einer Ode, weil beyde in wechselnden Versfüssen vorwärts schreiten können. Nicht von einer einzelnen Eigenschaft, sondern nach dem Gesammtverhältnisse aller Eigenschaften wird die Stellung eines Dinges bestimmt. Mag nun immerhin Cantate und Ode in der Hinsicht nicht genau verschieden seyn: so wird doch gewiss die erste den Wechsel der Versarten viel nöthiger haben, als die zweyte, die ja auch noch öfter in gleichgehaltenen Schwingungen ihren Aufflug nach reineren Höhen verfolgt. Gewiss ist es aber, dass eine Cantate, welcher der Alles durchdringende und erwärmende Lichtstrahl, der allem Uebrigen erst Farbe und Duft verleiht, nämlich das Lyrische, fehlt, ein v[illegible]rfreuliches Nachtstück werden würde. Je wärmer und heller also irgend eine Hauptempfindung in ihren verschiedenen Schattirungen das ganze Bild durch-

zieht und belebt, desto besser ist die Cantate und das Oratorium. So nothwendig aber auch der lyrische Grundton ist, so ist er doch nicht das Einzige, was zu einer guten Cantate erforderlich ist. Denn wie sehr auch dieser lyrische Grundzug in ihr vorherrschend seyn mag, so wird sie doch in dieser Hinsicht nie die Wirkung eines guten Liedes oder einer Ode zu erreichen im Stande seyn.

Der zweyte Hauptbestandtheil derselben ist der dramatische Wechsel verschiedener Personen (wohin wir schon den Wechsel der mancherley Sologesänge, Chöre und Doppel-Chöre rechnen), ohne welchen sie zur poetischen Erzählung, die der Natur der Sache nach nur sehr selten musikalisch seyn kann, herabsinken würde. Deshalb können auch Cantaten, die für eine Stimme gesetzt sind, wie es mitunter geschehen ist, in der Regel nur eine sehr geringe Wirkung hervorbringen. Deswegen mag man wohl auch in neueren Zeiten die einstimmigen Cantaten aufgegeben haben, da sie doch nur Malereyen seyn können, die im glücklichsten Falle nur auf kurze Zeit genügen. Am Ende sind diese nichts anderes, als was wir Scene und Arie nennen. Wollten wir für beyde doch noch einen Unterschied auffinden, so wüssten wir ihn nur darin zu suchen: Ist der geschilderte Empfindungszustand mehr zu Gunsten der Virtuosität eines Sängers, als der Wahrheit des Zustandes dargestellt: so würden wir ein solches Concertstück lieber Scene und Arie nennen. Wird hingegen darin mehr für schlichte Wahrheit der darzustellenden Empfindung, als für Kunstglanz gesorgt: so mag ihr der allgemeine Name einer Cantate gegeben werden. Wir bekennen jedoch sogleich, dass wir diesen Unterschied von Keinem berührt gefunden haben, und wollen ihn also auch nur als eine unmassgebliche Annahme hingestellt haben, damit der Ausdruck in solchem Falle nicht jedes bestimmten Sinnes ermangele. Wie dem aber auch sey, immer wird der dichterischen Erzählung in der Cantate und dem Oratorium nur ein kleines Feld übrig bleiben, auf dem man sich nur äusserst behutsam bewegen müsste, will man nicht zum Nachtheil des Ganzen über die Grenze schreiten. Die Erzählung in beyden sey also jederzeit kurz, es mögen nun äussere oder innere Zustände beschrieben werden, und komme überhaupt so wenig, als möglich, vor. Dafür bleibe dem Dramatischen, oder vielmehr dem Drama-Aehnlichen ein desto grösseres Feld.

Mit allem Vorbedacht schreiben wir dem Oratorium nur ein dem Drama Aehnliches zu. Denn so wenig die Cantate rein lyrisch genannt werden kann, so nothwendig sie auch vom Lyrischen, wie von einem rothen Faden, durchwebt seyn muss: eben so wenig, ja noch weniger, wird man sie wahrhaft dramatisch nennen können, so oft es auch geschehen ist. Bekanntlich fordert das Drama, dass sich verschiedene Charactere durch Handlungen vor unseren Augen entwickeln und dadurch sowohl sich selbst, als das Ganze zu einem nothwendigen Ziele führen. Auf diese Art wird die Empfindung des Hörers aus den Handlungen der Personen lebendig in ihm erregt und immer weiter geführt bis zum Ende. Das kann nun aber in der Cantate oder dem Oratorium nicht Statt finden. Die reizvolle Unterhaltung, die aus der rein dramatischen Entwickelung der Charactere durch ihre Handlungen, durch den freyen Gebrauch der ihnen vom Schicksal gebotenen Lagen sich in uns erzeugt, geht hier völlig verloren, da jeder Zustand eines hingestellten Characters nicht in seinem Werden von Stufe zu Stufe durchgebildet, sondern bereits in seinem Bestehen lyrisch geäussert und nur selten in gewissem Grade entwickelt, auch das Einwirken anderer geistigen Gewalten nur unbestimmt, mehr angedeutet, als treu in seiner natürlichen Wechselwirkung geschildert werden kann. Solche Verhältnisse, die dem Drama das Höchste bieten, sind der mehr das Gewordene als das Werdende umfassenden Musik gar nicht darstellbar. Wie lang, wie ermattend lang müsste so etwas werden! Und was sollte wohl die Tonkunst mit den das Gefühl so oft bestimmenden, Sophismen des Verstandes anfangen, deren Entwickelung dem Drama so eigenthümlich ist. Dieser Reiz eines klaren Zusammenhanges, der immer noch der Einbildung des Hörers zu eigener Selbstthätigkeit genug übrig lässt, muss in der Cantate und dem Oratorium beynahe ganz allein durch die Phantasie des Hörers, ja sogar durch lebhafte Vorstellungen des verknüpfenden Verstandes ersetzt werden. Das heisst nun freylich viel verlangt, und doch ist es nicht anders. Und wenn nun das Alles vom Hörer geleistet worden wäre: so würde der Erfolg doch keineswegs so klar, noch viel weniger so ergötzlich ausfallen können, als

es im Drama geschehen muss, wo die sinnliche Anschauung in lebendigen Entwickelungen der Phantasie die rechten Bilder, und dem Verstande die nothwendigen Begriffe so sehr erleichtert. Da also in beyden Werken der eigenen Thätigkeit des Hörers so Vieles überlassen bleiben muss, was man ohne Unbilligkeit von der Menge kaum erwarten kann: so wird der Verfasser derselben auf alle Art dem Hörer das Geschäft zu erleichtern haben. Soll nun jenem nicht offenbar zu viel zugemuthet werden, so wird die Cantate und, weil es länger und ernster ist, noch vielmehr das Oratorium, nur solche Personen aufführen dürfen, deren Charactere billigerweise einem Jeden als bekannt vorausgesetzt werden können. Diess würden also in der weltlichen Cantate die vornehmsten mythologischen und allegorischen Wesen, oder auch allgemein bekannte weltgeschichtliche Personen, und in der geistlichen die vornehmsten Charactere der heiligen Schrift, der allbekannten christlichen Mythen, personificirten Tugenden und hauptsächlichsten kirchengeschichtlichen Personen seyn. Und auch diese müssen immer noch um so bestimmter vom Dichter und Componisten in Ansehung der in jedesmaligem Falle besonders herauszuhebenden Grundrichtung ihres Wesens gezeichnet erscheinen, je weniger es der Cantate möglich ist, die Uebergänge zu veränderten Situationen auf eine andere, als auf eine erzählende Weise, folglich viel unwirksamer, als im Drama, darzustellen. Man sieht daraus, dass eine Musik an und für sich, Stück für Stück betrachtet, nach den allgemeinsten Forderungen der Kunst recht gut seyn, und doch ein höchst langweiliges, den Hörer mehr abmattendes, als erhebendes Oratorium liefern kann, denn hier wird es vor allen Dingen darauf ankommen, dass die verschiedenen Charactere oder Situationen mit grossen Strichen tüchtig gezeichnet und die Gegensätze auf das Bestimmteste gehalten sind. Es kann also im Oratorium kein Fehler grösser seyn und die Wirksamkeit des Ganzen mehr stören, ja vernichten, als wenn die Charactere, wie es so oft geschieht, in einander laufen, als wodurch es dem eigenen Hinsuthun des Hörers fast unmöglich gemacht wird, die Zwischenlagen der nur nach ihrer Eigenthümlichkeit hingestellten, nicht handelnden Personen sich deutlich vor die Seele zu bringen. So viel aber auch eine tüchtige Zeichnung der Charactere thut, so ist sie doch für ein glückliches Wirken noch nicht Alles. Die Charactere müssen auch auf eine ganz eigene Art mit einander verbunden werden. Das versinnlichte und natürliche Bindungsmittel der verschiedenen Situationen kann aber hier nicht wohl ein anderes, als die beschreibende Erzählung, oder die erzählende Betrachtung seyn. Beydes sind aber Dinge, die der Musik sehr wenig zusagen. Wir haben daher auch schon erwähnt, dass sie so wenig, als möglich, und, wo es dennoch nothwendig wird (es giebt in der That Fälle, wo es nicht zu vermeiden ist), so kurz, als möglich, angebracht werden müssen. Wie wird das nun am besten zu vermeiden seyn? Einzig und allein durch eine geschickte Aufeinanderfolge der vorkommenden Personen, durch eine gute Gruppirung. Je besser diese ist, desto mehr wird sie die Zwischenerzählungen unnöthig machen. Hierin hat das Oratorium Aehnlichkeit mit dem Gemälde. Vor allen Dingen muss der Moment, der dem Ganzen das grösste Leben dadurch ertheilt, dass er die Gefühle der verschiedenen theilnehmenden Personen oder die Stellung der Situationen am leichtesten in das hellste Licht setzt, herausgefunden seyn. Da ergiebt sich nun von selbst, dass gerade diejenigen Wesen, die über das Ganze die grösste Klarheit verbreiten, auch am meisten in den Vordergrund gestellt werden müssen. Das ist nun in unserm Falle zunächst und am vorzüglichsten Sache des Dichters. Die Verbindung der verschiedenen Charactere muss aber so beschaffen seyn, dass die zweyte Empfindungsdarstellung mit innerer Nothwendigkeit aus der vorhergehenden folgt und von Satz zu Satz so gehoben und verflochten wird, dass die Hauptverwickelung der mancherley Empfindungen der verschiedenen Personen des Stücks in der Mitte desselben, je nachdem der ganze Zuschnitt ist, am Ende des ersten oder des zweyten Theiles, den höchsten Punct erreicht habe, dann also hier die Schürzung des Knotens gehörig vollendet ist, wie in der Oper und dem Drama. Von hier an wird sich das Drängen der mancherley Ungewissheiten und des verschiedenartigsten Sehnens wieder nach und nach in einen Zustand der Befriedigung auflösen müssen, bis das beruhigte Gefühl des Guten im Segen seines Glücks sich zum Jubel des Dankes erhebt. Weil nun aber, wie gesagt, die aufgeführten Charactere sich hier nicht handelnd zu entwickeln

vermögen, sondern die Empfindungsweise eines Jeden, wenn auch dem Dramatischen ähnlich von Empfindung zu Empfindung fortschreitend, dennoch gleich vollständig, seiner jetzt eingenommenen Stufe gemäss, in jedre Situation völlig ausgemalt dastehen muss: so ist es, damit die Phantasie der Hörer, welcher das Hinzuthun der Zwischenlagen, durch welche ein Wesen dem Naturgange gemäss von einer Stufe der Empfindung zur andern fortschreitet, ein für alle Male überlassen bleiben muss, nicht ermatte, durchaus nothwendig, dass der Kampf des guten und des bösen Princips auf das klarste einander entgegengesetzt sey; dass also die höhnende Gewalt des Verderbens in verstellter Freundschaft die Zweifel des noch schwachen Guten entflamme, bis die schadenfrohen Mächte über den Fall der Schwäche im schallenden Spott der Hölle triumphirend sich offenbaren, damit die unerschütterliche Kraft des ewig Guten einen desto glänzendern Sieg der Erlösung Aller, die im Glauben sich vertrauend nahen, durch Auferstehung, Himmelfahrt und Ausgiessung des heiligen Geistes, des unvergänglichen Führers zur Wahrheit und und zu jeglicher Tröstung, ein neues Himmelreich bereite. —

Dieser nothwendige Wechsel wird sich also in einer verständig gewählten Aufeinanderfolge dessen zeigen müssen, was die Scenen des Dramas ersetzen soll, nämlich Recitativ, Arie, Duett, Terzett, Chor u. s. w.

Um nun das Alles, was das Drama offenbar vor der Cantate und dem Oratorium voraus hat, bestmöglichst zu ersetzen, wird die Sprache des Dichters um so sorgfältiger und bestimmter seyn müssen; die angebrachten Bilder und Gleichnisse dürfen durchaus nicht lang ausgemalt, müssen aber dafür desto bezeichnender seyn und in unmittelbarer Beziehung auf das eben herrschende Gefühl stehen, so wie dieses jedesmal geeignet seyn muss, das nächste herbey und das Ganze vorwärts, einem glücklichen Schlusse näher zu führen. Damit ferner so viel, als es nur angeht, die nothwendigen Mängel, welche der Cantate und dem Oratorium, verglichen mit den lyrischen oder den wahrhaft dramatischen Dichtungen, eigen sind, gedeckt werden, darf der Rhythmus nicht gleichmässig bleiben, um der Lebendigkeit des Gedichts und noch mehr um des Mannigfaltigen der musikalischen Formen willen. Wie sehr sich nun aber auch der Rhythmus ändere, so müssen doch jederzeit die Einschnitte der einzelnen Verse genau bestimmt dastehen, damit weder dem Componisten, noch dem Hörer das Werk ohne Noth mühevoll gemacht werde, und dergl.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Italien. Frühlings- und Sommerstagione.

Mayland. Im hohen Alter muss Rossini noch die ganze Last des jetzigen morschen Theaterwesens allein tragen; kaum lassen ihn seine Nachahmer zu Athem kommen, so muss er schnell wieder auf die Scene. Der jungen Laffen gibt es indessen noch jetzt genug, welche sich beym Genusse der immergrünenden Musik (wie sie sie nennen) so recht selig glauben. Andere sehen der Abschaffung der heutigen Tortur mit Ungeduld entgegen und finden es sehr demüthigend für Kunst und Künstler, dass z. B. ein Weigl eine Pacini'sche Musik leite! Hier muss man dem Weltlaufe seinen Gang lassen, und zu dem Spasse lachen. Verwichenes Frühjahr gab man den schon so oft gegebenen *Barbiere di Seviglia* auf der Scala und dem Theater Re; in der gegenwärtigen Sommerstagione beschenkt uns die Scala abermals mit dieser Oper; ja, man behauptet, nächstens werde die *Cenerentola* und die übrige Sippschaft folgen. Fragt man sich, wie das möglich sey, so erhält man die in Italien übliche, mit einem Achselzucken begleitete Antwort: che vuole, che le dica? (was soll ich ihnen sagen?) Es wird aber zu toll. Rossini zählt bereits zu Operschreibern allein über ein halbes hundert Junger, darunter sogar einen aus dem schönen Geschlechte (S. Rom.) Der moderne Gesang, der auf den alten mitleidig herabsieht, weil er den Codex seiner Zierereyen (smorfie) und anderer Schönheiten nicht kannte, artet oft in lautes Geschrey aus, als wäre er vom T— besessen, und die junge Welt schenkt ihm ihren Beyfall dafür. Die Trommel lässt jetzt ihre Stimme auch in den kleinsten Theatern bey Oper und Ballet laut werden; unsere Theaterartikel sind ein tobende Meer von Superlativen, von somme, divine, celeste, unico, impareggiabile. Während nun in der heutigen

Musik alles schreyt und tobt, und ihre Glorie sich über die ganze Erde verbreitet, weiss der Correspondent nicht, was er von seinen schon so oft berichteten Sachen wiederholen soll. Ref. beginnt, wie gewöhnlich, mit dem Teatro alla Scala. Von den Hauptsängern Ferron, Lorenzani, Rubini-Comelli (Chaumel); Rubini (Gio. Battista), Piermarini; Tamburini, Biondini, Frezzolini, trafen die Ferron, Rubini nebst seiner Frau und Tamburini erst nach Ostern ein. Herkömmlicherweise wurde das grosse Theater am zweyten Ostertage eröffnet, und zwar mit der von Hrn. Mercadante neu componirten Opera buffa: *il Montanaro*, in welcher die Lorenzani, Piermarini, Biondini, Frezzolini, nebst der nicht zu verachtenden Seconda Donna Ruggeri sangen; das Ganze endigte mit einem Fiasco. Der Maestro war im Grunde mit den Sängern nicht sehr glücklich; dem gehaltenen, weinerlichen Gesange der Lorenzani (Alt) fehlt es an Seele und Colorit, Piermarini und Biondini können keine Oper vom Falle retten, und Frezzolini ist nur allenfalls ein guter Buffo für kleine Theater. Mercadante ist übrigens im Ganzen kein so übersüsslicher Rossinianer, wie Hr. Pacini, und hat etwas von der neapolitanischen Schule. Nach dem Falle des *Montanaro* debütirte sogleich Rubini in der *Donna del lago* mit vielem Glücke, und während David unlängst getheilten Beyfall erhielt, huldigte Rubini das ganze Theater; besonders gefiel er in einem eingelegten Carafa'schen Duett und in einer ebenfalls eingelegten Raimondi'schen Arie *). Hierauf gab man *l'Inganno felice*, worin selbst das Hauptstück (das Terzett), von der Ferron und von Rubini und Frezzolini vorgetragen, kalt liess, und Tamburini nicht glänzen konnte; in der Folge gab man sie aber aus Noth wieder, so wie einen Act aus der *Donna del lago* mit einem Acte des *Montanaro*. *La selva di Hermannstadt*, die erste von Hrn. Felice Frasi, Zöglinge des hiesigen Conservatoriums und dermalen Kapellmeister zu Vercelli, componirte Opera semiseria, fand am ersten Abend durch eine grosse Menge Freybillets rauschenden Beyfall, verschwand aber nach der dritten Vorstellung für immer von der Scene. Dem jungen Componisten fehlt noch viel, um eine Oper zu schreiben. In dem darauf gegebenen *Barbiere di Seviglia* fand Tamburini verdienten Beyfall, ungeachtet in dieser Rolle Lablache und Galli noch in frischem Andenken sind. Im Ganzen genommen kann man annehmen, dass die Scala ohne Rubini im Frühjahre fast immer leer gewesen seyn würde; so war sie doch bisweilen besucht. Für die Sommerstagione kündigte man zwanzig Vorstellungen an, unter diesen abermals die *Donna del lago*, den *Barbiere di Seviglia* und die schon im Karneval 1825 unter dem Titel *il trionfo della Musica* gegebene verstümmelte Mayr'sche Farse *gli Originali*. Die Finalvariationen der Ferron etwa abgerechnet, wurde diese Operette kalt aufgenommen, und man gibt bloss abwechselnd die beyden ersten Opern — den leeren Wänden. — *Teatro Re*. Hier waren die Sänger: Prima Donna, Elisa Beisteiner-Polledo (eine Wienerin, nicht eine Italienerin, wie Ref. neulich angab); Primo Tenore: Luigi Pantaleoni; Basso comico oder Buffo: Luigi Picchi; Basso cantante: Giuseppe Remorini (Sohn des rühmlich bekannten Bassisten dieses Namens). Die Beisteiner hat eben nicht die feinste, doch eine ziemlich geläufige Stimme, macht einige artige Sachen und geht für kleine Theater an; desgleichen Picchi; Remorini ist noch Anfänger, kann aber einst brav werden. Zur ersten Oper gab man Vaccaj's *Pastorella feudataria*, grösstentheils ein Rossini'sches Kindlein; darauf folgte der *Barbiere di Seviglia*, endlich die neue Farse: *i falsi galantuomini*, von Herrn Carlo Valentini aus Lucca, Schüler des neapolitaner Conservatoriums. Sie hat ein nicht übles Quartett. Hr. V. hat bereits fürs Teatro nuovo zu Neapel die Oper *Armiria* geschrieben. Unter andern Ballets gab man auch eines: *il Ratto dal seraglio*, vom Balletmeister Bertini, dessen Frau Elisa sich für eine Schülerin Mozarts ausgiebt und seit mehren Jahren die Musik zu seinen Ballets aus verschiedenen Autoren arrangirt. In diesem neuen, eben nicht gelungenen Ballete wurden aus Mozart's Oper blos das Duett „Vivat Bachus," Pedrillo's Romanze und zwey andere verstümmelte Stücke beybehalten. — Hr. Albert Sowinski, Clavier-

*) Rubini hat eine angenehme, geläufige Stimme, und ist in den Verzierungen und in der Mimik weniger übertrieben als David, daher er in dieser Hinsicht unter den heutigen Tenoren als der erste gelten kann. David hat jedoch gewisse Sachen, die ihm Rubini nicht nachmacht, und da jenem auch sein Gesicht zum Ausdrucke der Leidenschaften günstig ist, so würde er mit einer gut berechneten Action und einem mehr besonnenen Gesange Rubini übertreffen.

spieler, gab unlängst mit Beyfall eine musikalische Akademie im Redoutensaale vor einem ziemlich zahlreichen Auditorium. Verständige erkennen ihn bloss als einen Spieler von grosser Geläufigkeit (bravura) an, die zuweilen so stark ist, dass man das Tempo nicht errathen kann; Ref. hat ihn nicht gehört. — Hr. Generali, der sich jetzt hier befindet, geht nächstens nach Triest, wo er für die Herbststagione eine neue Oper componirt und andere von seiner Feder in die Scene setzt. Vergangenes Frühjahr bis diese Woche spielte hier täglich die Kunstreitergesellschaft des berühmten Guerra. Bey Gelegenheit der freyen Einnahme des Pagliaccio am 23sten May hiess es auf dem Zettel: „Madame Ester Vansuest, moglie del beneficiato e figlia del celebre maestro di musica, Monsieur Mozart, eseguirà per la prima volta col corno di caccia una Tirolienne con le sue variazioni." (Mad. Ester Vansuest, Ehegattin dessen, der die freye Einnahme hat, und Tochter des berühmten Musikmeisters Hrn. Mozart, wird zum ersten Male ein Tiroler-Lied mit Variationen auf dem Horn spielen). Der sich hier aufhaltende ältere Sohn Mozarts, Carl, der von keiner Schwester wusste, ging, von dieser Frechheit überrascht, sogleich zu Mad. Ester, die aber, ohne aus der Fassung zu kommen, sich sogleich mit einem Druckfehler entschuldigte, vorgebend, sie sey aus America und eine geborne Moysard, welchen Namen sie auch zuvor bey einer andern Gelegenheit annahm. Uebrigens nützte ihr der Druckfehler, denn der Zulauf war stark, Jedermann wollte Mozart's Tochter kennen lernen, und sie — fand auch Beyfall.

Zu Anfange dieses Frühjahrs erschien folgende Neuigkeit: Le Redempteur sur la croix, Sonates caracteristiques pour II. Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, composées et dédiées a Mr. le Général Baron Koudelka par le Comte César de Castelbarco. Oeuv. 14. Milan, chez Louis Scotti et Jean Meiners. So kühn man es nennen könnte, die *Sieben Worte* auf's neue zu componiren, so ist der Hr. Graf C. doppelt zu entschuldigen. Erstens sagt er selbst in der Dedication: „Die tiefe Bewunderung, die er immer für Haydn's Meisterwerk gehabt, habe ihn fast hingerissen, ihm zu folgen; zweytens ist er ein simpler Violinspieler, hat von dem, was man Generalbass und Composition nennt, nicht die mindeste Idee, schreibt aber doch Duetten, Quartetten, Quintetten, d. h. die Principalstimme sammt den obligaten Stellen der übrigen, modulirt dabey nach seiner Art, und lässt sodann vom Hrn. Pontelibero, Orchesterdirector beym Ballet in der Scala, das eigentliche Accompagnement dazu machen, welches grossentheils in Brillen besteht. Auf diese Weise entstanden auch die neuen *Sieben Worte*, in welchen man also auf Plan, Ausarbeitung, Verwickelung und Entwickelung des Thema mit den Nebenideen, gebundene Schreibart, contrapunctische Versetzungen, kanonische Nachahmungen, gelehrte Stimmenführung, und wie die Sachen alle heissen, zum Voraus verzichten muss, und höchstens hier und da einige artige Melodieen erwarten darf, die aber von armseligen, mitunter fehlerhaften Harmonieen, sonderbaren Modulationen und Uebergängen, Schusterflecken, unpassendem Passagenwerk und manchen Bizzarrerien verleidet werden.

Palermo. Nach dem Bologneser Theaterjournale blieben die Fischer und Grasiosi bis Juny hier; erstere wurde hierauf auf ein Jahr für's Teatro nuovo in Neapel engagirt.

Messina. Mayerbeer's *Crociato* fand hier dieses Frühjahr sehr gute Aufnahme.

Neapel. Der Generalissimus Barbaja hat so eben wieder die Impresa der hiesigen königlichen Theater, welche im Frühjahr geschlossen waren, erhalten, und schwingt nun seinen Theatrcepter von Neapel aus über Mayland nach Wien, bald auch über Paris nach London. Er besitzt jetzt die besten Generäle, recrutirt brav fort und wird einst bey zu Stande gebrachtem Theatermonopol eine respectable Schaar anführen. Indess, da es allgemein heisst, dass er in Wien und Mayland verliere, und es mit den heutigen Opernschreibern und Balletmeistern bedenklich aussieht, dazu sehr beträchtliche Ausgaben und andere Umstände kommen, so wird man leicht absehen, wie ein solches Monopol enden muss. — Im Teatro nuovo gab man eine neue Oper: *Otto mesi in due ore*, (salvo errore) von Donizzetti. Mehre Stücke, besonders der Chor der Tartaren im zweyten Acte, ollen gefallen haben, und der Maestro auf die Scene gerufen worden seyn.

Rom. Eine neue Erscheinung! Am 14ten May gab man im Theatro Valle die neue Oper: *le Avventure di una giornata*, von der noch nicht zwanzig Jahr alten Donzella, Signora Orsola Aspari, von hier gebürtig. Sie sass am Clavier und

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten May **№. 33.** 1801.

ABHANDLUNG.

Data zur Akustik;

vom Abt Vogler.

(Fortsetzung.)

II.

Ich habe in der Westmünster-Abtey in London einen Chor von 900 musizirenden Personen gehört, worunter 500 Sänger und 400 Instrumentisten waren. Die Würkung war grofs. Allein, ich habe bey dieser ungeheuren Anzahl drey Bemerkungen gemacht: 1) dafs die Singstimmen vor den Instrumentisten zu sehr hervortagten. Dieser Fehler lag in dem Bestreben, alle Musiker zu benutzen, die nur einigermafsen fähig waren, und hier war es nicht möglich, eine proporzionirte Besetzung jeder Stimme zu erhalten; deswegen kamen Stellen vor, wo ich die *Violinisten* mit aller Anstrengung arbeiten *sah*, aber keine *Violine hörte*; 2) dafs man keine andere Musik als nur Händels Komposition, die so simpel gesetzt, und seit 50 Jahren in England so allgemein bekannt ist, dafs sie jeder Musiker beynah' auswendig weifs, mit so vielen Personen aufführen könne; 3) dafs unsere erst nach Händels Zeiten eingeführten Feinheiten, z. B. jene nur durch weise Kombinazion von Blasinstrumenten erreichbare Haltung *), das Helldunkle (*chiaro oscuro*) u. s. w. gewifs nie von einer so grofsen Menge von Musikern hervorzubringen sey, da schon einige Touren **) zu 2 oder 3 Instrumenten, wo man zwey Hoboisten *Oboe primo solo*, zwey Hoboisten *Oboe secondo solo*, zwey Fagottisten *Fagotto solo* blasen liefs, für ein feines Ohr das unerträglichste Schwirren verursachten. Würde man aber nach akustischen Regeln einen Konzertsal bauen, wo keine Façade von Menschen d. i. keine Gesichts-Musiker, wie die Gesichts-Pfeifen in der Orgel, sich dem Auge ***) darstellten: so könnte das Innere des Orchesterstandes mehr abgerundet, desto tüchtigere Sänger und Instrumentisten könnten ausgewählt, die meist nuanzirten Feinheiten hervorgebracht, und diese ganze Würkung mit weniger als 100, vielleicht nur mit 60 Personen erzielt werden. Diesen Saal bin ich im Stand und bereit anzugeben.

In Allgemeinen wird bey jeder Kirche der Musik-Chor, der Symmetrie wegen über dem Eingang angelegt. Da ich keine Gesichtspfeifen zulasse, alles Komplizirte aus der Orgel verbanne: so leidet die Symmetrie nicht mehr, sobald man Dekorazionen anbringt, die auf beyden Seiten der Kirche, wenn auch die Orgel seitwärts gesetzt würde, nämlich da, wo sie steht, und dort, wo sie nicht steht, Platz finden dürften.

Ueberhaupt lehrt uns die Akustik, dafs Hallen, wo der Ton keinen Widerstand findet, sondern behend fortzittert, zur Fortpflanzung vorzüglich geeignet seyen. Der Sammelplatz aber für alle Schwingungen, die vom Musik-Chor auslaufen, das Centrum, wo die Hallen sich in gerundetem Verhältnifs zuspitzen, das, was in der Optik der Brennpunkt ist, ist in der Akustik die Kuppel. Ununterbrochen zittert der Ton

*) Die Mahler sagen selbst: Harmonie der Farben. d. Verf.

**) *Soli* darf ich sie nicht nennen. d. Verf.

***) Je weniger man die Mechanik einer grofsen Maschine einsieht, desto täuschender ist die Würkung. d. Verf.

wurde öfters auf die Scene gerufen. Ein hiesiges Blatt, Notizie del giorno, jubelt ungemein über diese musikalische Heldin. — Der berühmte Violinist Paganini hat von S. H. den Ritterorden des goldenen Sporns erhalten.

Ancona. Im neuen Teatro delle Muse gab man am Ende Aprils Rossini's *Aureliano in Palmira*, worin die rühmlichst bekannte Sopranistin Violante Camporesi nach einer dreyjährigen Zurückgezogenheit vom Theater wieder die Bühne betrat und eine glänzende Aufnahme fand. — Die schon bey einer andern Gelegenheit erwähnte dreyzehnjährige Clavierspielerin Chiara Campilli, Schülerin des Bologneser musikalischen Liceo, gab hier in Gesellschaft des Hrn. Gaetano Brizzi, der sich auf der Klappentrompete hören liess, mit Beyfall eine musikalische Akademie.

Bologna. In Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* betrat die Primadonna Giulia Micciarelli, Schülerin des berühmten Mombelli und des Gio. Morandi, zum ersten Male die Bühne. Sie soll eine reine Sopranstimme und gute Aussprache haben.

Ferrara. Der von hier gebürtige Tenorist Ruggero Ferranti starb vorigen Winter in der Blüthe seiner Jahre; er soll viele Hoffnung gegeben haben.

Florenz. Das bereits angezeigte Oratorium *Jefta* von Generali scheint auch der Sänger wegen nicht besonders gefallen zu haben. — Gegen Ende Juny's gab man im Theater Pergola die neue Oper *Danao* von Hrn. Giuseppe Persiani, einem Schüler Tritto's, wovon in der hiesigen Zeitung viel Lärmens gemacht wird. Derselbe Maestro schrieb bereits drey andere Opern (meist verunglückt), von denen zu seiner Zeit in diesen Blättern gesprochen wurde. — Der Cavaliere Paganini (S. Rom) gab in demselben Theater am 26sten Juny eine musikalische Akademie. Unter andern spielte er eine militärische Sonate auf der G-Saite.

Turin. T. Argennes. In der hier gegebenen neuen (und ersten), ursprünglich für Lucca componirten Oper: *Amor la vince tutto, ossia la vigilante delusa*, von Hrn. Giuseppe Mazza, gefielen öffentlichen Blättern zufolge mehre Stücke. Das Buch soll sehr lustig seyn.

Genua. Die rühmlich bekannte Sängerin Correa, die sich seit einigen Jahren in Spanien, ihrem Vaterlande, aufhielt, gab hier zu Anfang des Frühjahrs, zum Benefice der M. Ceccarelli, einer alten hiesigen Sängerin, in Gegenwart des Hofes mit Beyfall eine musikalische Akademie. — Die hiesige Zeitung spricht von einem von hier gebürtigen musikalischen Wunderkinde Carlo Sivari, welches jetzt in London durch sein Violinspiel Aufsehen erregt, und betrachtet es als gute Vorbedeutung, dass Paganini der erste war, der ihn lehrte, wie man die Geige halten muss.

Padova. Hier gab man eine neue Oper, *L'arbore di Diana*, vom Hrn. Pietro Bresciani, von hier gebürtig und Schüler des Hrn. Anton Calegari, Kapellmeister in der Chiesa del Santo. Ein hiesiger Correspondent liess in obgenanntes Bologneser Blatt einen Artikel hierüber einrücken, der zu abgeschmackte Lobsprüche enthielt, als dass er Glauben verdienen sollte. Privatnachrichten sagen, der Maestro habe Aufmunterung erhalten.

Venedig. Graf Gritti (Vater) hat die rühmlichst bekannte Sängerin Ester Mombelli geheirathet. — Die bey Gelegenheit des in der Chiesa di S. M. gloriosa de' Frari zum Andenken Canova's errichteten Monuments vom M. Marcani componirte Musik wird von hiesigen Blättern gelobt.

Mancherley.

Wenn Jemand eine Kunstart, ein Kunstmittel nicht leiden kann, z. B. die Hexameter, die Chorälle oder dergleichen, so fehlt ihm gewöhnlich eine ganze innere Welt.

* * *

Wenn man klassisches Alles hört, so begreift man nicht, wie die Zeit es vergessen und in die Sucht nach immer Neuem verfallen konnte.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder für die Altstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von C. Fr. Zelter. Berlin, bey Trautwein. 14 ggr.

Eine vortreffliche Sammlung, ganz der Stimme angehörend, für die sie geschrieben ist, nicht etwa nur dem Ton-Umfange, sondern auch dem eigenthümlichen Geiste nach, dessen Rührendes sich stets am schönsten in einem ächten Alte offenbart. Sängerinnen, die die Gabe einer guten Altstimme geringer achten, als das Glänzendere

eines guten Soprans, sind noch in einem schweren Irrthume, der der Kunst des Gesanges schon grossen Schaden gebracht hat. Es muss daher der musikalischen Welt doppelt angenehm seyn, in dieser Sammlung eine wesentliche Vermehrung guter Alt-Gesänge vor sich zu sehen. Gerade an solchen haben wir noch keinen Ueberfluss, und es wäre zu wünschen, dass mehre Componisten von Geist dem rühmlichen Beyspiele des geehrten Hrn. Verfassers folgten und die im Verhältniss noch zu geringe Anzahl der Solo-Gesänge für den Alt vermannigfachen hälfen. Wir leben nämlich der guten und nicht grundlosen Hoffnung, dass junge Frauenzimmer, die von der Natur mit einem wohlthuenden Alte begabt worden sind, in eben dem Grade sich geneigt finden werden, den Forderungen der Natur nicht länger zu widerstreben, in welchem die Anzahl guter Sologesänge für diese Stimme sich vermehren werden. Das erste Lied, auf den Tod eines Kindes, ist in Text und Musik vortrefflich. 2) St. Nepomuks Vorabend, von Göthe. Zweystimmig, sehr einfach und schön. 3) Mädchens Held, von Göthe. Ein sehr lebendiger Sang, der, wird er mit dem gehörigen Feuer und zugleich mit schwärmerischer Zartheit vorgetragen, wie er es verlangt, sehr vortheilhaft wirken muss. 4) Sehnsucht, von Göthe. Es ist diess der bekannte, schon oft componirte Text „Nur wer die Sehnsucht kennt:“ aber er ist hier so einfach und gefühlvoll behandelt, dass er bey angemessenem Vortrage Jedem erfreulich seyn wird. 5) Gesang von Göthe. Aus Epimenides Erwachen. Auch dieser Gesang zeigt von der ungekünstelt tiefen Erfindung, die durch verschiedene Kleinigkeiten erfreuliche Wirkungen hervorzubringen weiss, ohne, unerquicklichen Nachtgespenstern gleich, im Unerhörten in's Graue hinein zu schwirren. — 6) Kennst du das Land u. s. w. Auch diess ist so vortrefflich, dass es den wenigen besseren Compositionen vollkommen an die Seite gesetzt werden muss. Und so hätten wir denn mit diesem Hefte wieder eine Liedersammlung mehr, die es verdient, auf allen Clavieren gefunden zu werden. Möge sie sich recht viele Freundinnen und Freunde gewinnen! Wir hoffen es zuversichtlich. Papier und Stich sind gut.

Potpourri per Violino con accompagnamento di due Violini, Viola e Violoncello. comp. etc. da Pietro Rovelli. Op. IV. Lipsia, presso Breitkopf & Härtel. Pr. 16 Gr.

Dieses Potpourri, welches eigentlich mehr die Form der jetzt sogenannten Concertino's hat, hat dem Rec. sehr gefallen. Es zeichnet sich vor vielen andern jetzt erscheinenden Potpourri's und Variationen hauptsächlich durch brillante und dabey nicht überschwere Passagen, durch angenehme Melodieen und glückliche Verbindung verschiedener bekannter und beliebter Themen aus; das Ganze ist mit vielem Fleisse ausgeführt.

Das erste Solo, welches eigentlich den Vorzug der Originalität am wenigsten besitzt, und beym Anfange und in der Mitte an die Concerte von Maurer und Kreutzer erinnert, hat ganz die Form eines gewöhnlichen Concertsatzes, und tritt nach einem raschen, ziemlich langen Tutti (A moll) kräftig ein, indem es durch verschiedene Modulationen und brillante Passagen zu einem gesangreichen, dem Rec. unbekannten Thema führt. Diess Thema wird dreymal sehr hübsch variirt. Noch zu loben ist, dass die nach jeder Variation eintretenden Tutti's jedesmal ziemlich interessant durch Harmonie und Figuren in Bass und Mittelstimmen verändert sind. Hierauf folgt ein Thema aus *Je toller je besser*, welches, wie in einem Rondo, frey weiter ausgesponnen wird. Der Componist behält um die Figur dieses Thema's bey und legt sie der Romanze aus *Cendrillon* von Nicolo unter, die hier zu dem Cantabile dient, welches gewöhnlich in der Mitte eines Rondo's angebracht wird. Mit einer brillanten Schlusspassage endet das ziemlich lange Concertstück, welches, gut vorgetragen, gewiss dem Spieler rauschenden Beyfall verschaffen helfen wird, da es ihm Gelegenheit giebt, sich in allen Arten des Vortrags und des Bogenstrichs glänzend zu zeigen. Es wäre zu wünschen, dass diese wirklich gehaltvolle Composition auch mit Begleitung des Orchesters erschiene, wodurch ihre Wirkung gewiss bedeutend erhöht würde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten September. Nº. 38. 1827.

Ueber Cantate und Oratorium im Allgemeinen,

von G. W. Fink.

(Beschluss.)

Die Schwierigkeiten eines wahrhaft guten Oratoriums sind demnach weder für den Dichter noch für den Componisten gering. Hier gehört mehr dazu, als ein blos guter Musiker, der seine Fuge nach Marpurg oder sonst nach einem Meister auszuarbeiten, und mit den Instrumenten geschickt umzugehen versteht. Eine Sonate, ein Concert, eine Arie u. s. w. wird er auf eine gefällige Weise wohl zu schreiben verstehen; will er sich aber bis zum Oratorium versteigen, so wird diess Alles blos als nothwendige Vorarbeit betrachtet werden können. Hier gehört, noch ausser dem musikalischen Talent, eine gewisse allgemeine Menschenbildung, zum mindesten so viel innerer Tact dazu, dass er im Stande ist, die schlechte Dichtung von der guten zu unterscheiden. Will er seinen Ruf nicht geradehin auf das Spiel setzen, ja, will er nur nichts Vergebliches thun, so muss er lieber gar keines, als eines über einen schlechten Text schreiben. Hier kommt auf den Text weit mehr an, als Mancher glauben mag. Hoffentlich wird es den Künstlern immer deutlicher werden, wie viel auf eine gute Bildung des Menschen überhaupt zu rechnen ist. Die Grammatik der Kunst und das Talent allein thun es nicht. Einen guten Plan macht aber nur ein gebildeter Verstand. Dieser muss sich mit der Vorliebe seines Wesens für die Kunst vereinigt haben, damit das Ganze vom Gefühl durchdrungen werde, und diesen hat der Componist eben so nöthig, wie der Dichter. Er muss die Hauptperson durch treffende und reizvolle Musik vorzüglich heben und dem Grade nach die übrigen einander unterordnen, jedoch so, dass auch das Geringste nicht leer ausgeht. Das wird er durch Melodie, Harmonie, Instrumentation und grössere oder geringere Ausführung der Musikstücke thun müssen. Und wo nun Beydes ist, da muss die Form zum Spiel geworden seyn, damit der rein menschliche Kraft in ihren Ergüssen nicht durch Aeusserliches gehindert werde. Bedenkt man nun noch, dass zu diesem Allen die Begeisterung für den jedesmaligen Stoff und die Kraft, diese Begeisterung festzuhalten, hinzukommen müsse: so wird man sich nicht wundern können, dass wir so viele klingende und schmetternde Oratorien, aber auch nur betäubende, und so wenig wahrhaft erhebende haben, und desto dankbarer werden wir uns denen verpflichtet fühlen, die uns wahrhaft mit ihren Tönen in das Land höherer Seligkeit zu erheben wussten. Ja, je mehr wir die Sache bedenken, desto wunderbarer will es uns dünken, dass wir bey allen den obwaltenden Schwierigkeiten noch so viele gute besitzen, als wir deren uns wirklich erfreuen. — Dass aber die Geschicklichkeit und innere Kraft mehr ab- als zugenommen hat, gute Oratorien zu liefern, liegt in der Natur der Sache. Man wird nämlich immer bemerken, dass unter jedem Volke die Gabe, gute Oratorien zu schaffen, stets in dem Maasse abgenommen hat, je schöpferischer es im Ganzen in der Oper geworden ist. Dass es nicht hin und wieder rühmliche Ausnahmen geben sollte, versteht sich von selbst. Eben so verhält es sich mit der Liebe des Volks zu den Oratorien; und es wird nicht immer nothwendig Mangel an Kunstsinn verrathen, wenn es irgend einmal so weit gekommen ist, dass selbst gute Cantaten und Oratorien weniger beliebt sind, als leichtfertige Opern; es wird nichts weiter, als die allgemeine Richtung der Zeit beurkunden. So sehr nun auch in vieler Hinsicht der Künstler das Wort zu beachten hat: „der Lebende hat Recht", so wenig wird er doch wiederum zu

befürchten haben, dass er in irgend einer Zeit mit seinem Oratorium gar nicht gehört und geschätzt werde, wenn er nur sonst etwas Rechtschaffenes bietet; denn das wirklich Grosse und Gute aller Vergangenheit findet seine Jünger stets wieder unter den Lebendigen. Und so sehr auch die Cantate gegen das lyrische und Dramatische allerdings im Nachtheile stehen muss, da sie weder das Eine noch das Andere in voller Befriedigung seyn kann und weder das höchste Entzücken noch die tiefste Trauer hervorzubringen im Stande ist: so wird doch diese seltsame Gemisch der beyden genannten Dichtungen mit der zuweilen betrachtenden oder blos malenden Erzählung nicht jedes Vorzuges gänzlich ermangeln. Das Unbestimmtere und nicht so leidenschaftlich Aufregende derselben vermittelt nämlich einen ruhigern, mitten in der Schöpfung Anderer durch ein Hinzuthun eigener Bilder und Gedanken sich selbst etwas schaffenden Genuss, der durch den dramatischen Fortgang des Werkes nicht Zeit hat, in irgend einem Gefühle zu lange für die erkräftigende Haltung des gesammten Menschen zu verweilen, wie es durch eine lebendigere Anregung des Lyrischen und Dramatischen sich hingebenden Gemüthern nicht gar zu selten auch zum Nachtheile derselben zu geschehen pflegt. Wirkt nun auch die Cantate nicht so heftig, so hat sie doch das Eigene, dem Menschen immer lieber Werdende, weil es dem Schwankenden und sich erheben Wollenden seiner Natur entspricht, dass das seltsame Gemisch oft und seltsam genug nachwirkt. — Wenden wir nun das Gesagte noch kürzlich auf die geistliche Cantate und Oratorium an, welches letztere eigentlich immer geistlich seyn sollte. Da nun einmal auch bey dem Gelungensten der Art dem Hörer Manches zur Ergänzung überlassen bleibt, so fragt es sich billig zuvörderst, wie viele Musikfreunde es wohl geben möge, die in das religiöse Werk eines Andern zwey oder drey Stunden lang mit eigener Seele das nothwendig Mangelnde zu ergänzen, und doch auch das Empfangene zugleich zu geniessen im Stande sind? Die erste Regel für die geistliche Cantate, soll sie anders wahrhaft erheben und nicht ein blosses Spiel werden, das man auf andere Art viel besser haben kann, ist die: Nicht zu lang! Mir wollen eine und eine halbe Stunde, die etwa zehn Minuten lange Pause (nicht eine längere, damit das Gemüth nicht wieder zu sehr abgezogen werde) mit eingerechnet, gerade lang genug scheinen. Man frage sich nur auf sein Gewissen, ob nicht auch die besten Oratorien, anstatt zu erheben, nicht am Ende eine fühlbare, oder doch wenigstens eine gewisse Verstandes-Ermattung über uns bringen. Man wird überschüttet, und es geht uns, wie Kindern, die am Weihnachtsfeste zu viel bekommen haben und nun, anstatt lebensfroh zu seyn, nicht mehr wissen, was sie damit anfangen sollen. Nur dass man nicht mehr kindlich genug ist, es zu gestehen. In der Regel schämt man sich des Bekenntnisses; man scheut sich, Ungeschmack zu verrathen, denn das Werk war ja von einem berühmten Meister. Man thut entzückt und — ist verdrieslich. Fragt man nach den einzelnen Stücken — diese sind vielleicht alle schön und erfreuen, jedes für sich; aber das Ganze ermattet, denn es strengt den Hörer zu lange an. Dann entsteht auch oft durch das gute nur ein buntes Gewirr ohne Bedeutung, und wir werden durch nichts, als durch derbe Effecte, aus dem Entschlummern aufgeschüttelt. Und in der Verlegenheit rufen wir dann: Schön, schön! und ist doch nicht schön. Die Musiker mögen doch ja die Wirkung eines Werkes nicht blos nach dem Wohlgefallen beurtheilen, das sie selbst daran haben, wenn sie dabey in Thätigkeit sind. Die Aufmerksamkeit auf ihr Spiel, die Ueberwindung mancher Schwierigkeiten, wohl auch die Freude an einem und dem andern Solo, was sie vorzutragen haben, gewähren ihnen eine Unterhaltung, die dem Hörer fremd ist. Sie haben daher gar kein Recht, die Hörer zu schelten, wenn sie zuweilen das Entzücken der Sänger und Spieler nicht theilen können. In der Regel sind die Hörer gutmüthig. Aber die Lagen sind verschieden, so wird es auch die Wirkung seyn. Wir haben aber wohl Musiker und Dilettanten gekannt, und kennen deren noch, die alle Musik sehr bald langweilig finden, wenn sie nicht auf irgend eine Weise mit dabey beschäftigt sind. Es ist also der Billigkeit gemäss, dem Hörer auch sein Recht zu lassen. Und wenn es offenbar des Componisten und des Musikers Absicht seyn muss, seine Hörer zu erheben, so wird es gerathener seyn, lieber etwas zu kurz, als zu lang. Es ist nicht eben nöthig, dass das Oratorium einen ganzen Abend füllt. Und erst neuerdings hat L. Spohr, dessen Arbeit wir vom Schlusschore des

ersten Theiles an, wenige Zwischensätze ausgenommen, zu schätzen wissen, in seinem neuen Oratorium, *die letzten Dinge*, durch die beyden langen Einleitungssätze des ersten und besonders des zweyten Theiles weit mehr geschadet, als genützt. Möchten sie auch als symphonische Sätze noch so gut seyn: hieher gehören sie nicht; sie haben nichts darzustellen; sie lähmen also der Phantasie die Flügel, deren Kraft gerade in dieser Musikgattung auf das Möglichste gesteigert werden sollte. Aus diesem Bedürfnisse, die Einbildungskraft der Hörer anzuregen, ist wohl auch der Wahn entstanden, als müssten die Cantate und das Oratorium leidenschaftlich seyn. Dahin wird es kein Oratorium bringen; ja es zerstört sogar das Gute, was dieser gemischten Musikgattung vor anderen eigen ist. Sogar die Schönheit des Textes macht die Regel „Sey nicht zu lang" nicht überflüssig. Einen Beweis dafür liefert Aug. Apels Weltgericht. Es ist schön, aber es ist für einen erhebenden Gesammteindruck schon zu lang. Dabey haben wir keineswegs aus der Acht gelassen, dass zu lang und zu kurz Relativen sind, und reden nur im Namen vieler für Musik empfänglicher und sonst gebildeter Hörer, ob wir gleich auch in Anspruch bringen dürfen, dass beyde Musikgattungen auch für das Volk geeignet seyn sollen. Wird man es nun den protestantischen Predigern verdenken können, wenn sie stundenlang anhaltende Musiken nicht für die Liturgie passend finden wollen? Oft schon sind sie ungerechter Weise getadelt worden, als wären sie nur Männer, die keinen Geschmack haben, selbst das Herrlichste nicht dulden und lieber die Kunst ganz und gar aus den Kirchen verbannen wollten. Eine Musik, die der Kirche (nicht dem kirchlichen Concerte, von dem ist hier nicht die Rede) gehören soll, darf nicht über eine Viertelstunde hinter einander dauern. Gebete und fromme Reden müssen mit der Musik wechseln, wie es auch bereits in nicht wenigen Kirchen geschieht. Doch wieder zu dem Oratorium.

Auch in Hinsicht auf die Form derselben dürfte Einiges zu erinnern seyn. Wenn früher gesagt worden ist, der Gegenstand derselben und die darin vorkommenden Charactere müssen bekannt seyn, weil der Hörer genug mit der musikalischen Auffassung und mit der Vergegenwärtigung des Dramatischen oder mit dem Zusammenhange der Situationen zu thun hat: so fügen wir hier in Rücksicht auf das Oratorium noch besonders hinzu: Es wird dem Ganzen sehr zuträglich seyn, wenn dem Hörer die gebotenen Worte bereits bekannt sind oder doch der Einkleidungsart nach ein bekanntes Aeussere an sich tragen, damit er seine Aufmerksamkeit nicht zu sehr zu zerstückeln sich genöthigt sieht. Aus diesem Grunde stimmen wir in Hinsicht auf den Text eines Oratoriums für wohlverbundene Worte der heiligen Schrift, wie es Händel in seinem *Messias* gethan hat, und wie es jüngst Fr. Rochlitz in den *letzten Dingen* that. An verschiedenartigem Stoffe wird es bey der reichen Fülle erhabener Aussprüche, Bilder und Geschichten der heiligen Bücher des alten und neuen Testaments nicht fehlen. Zur Veränderung könnte man, namentlich bey geistlichen Cantaten, Liederstrophen aus bekannten Kirchengesängen einmischen. Oft würde man die Choralmelodie geradehin beybehalten können, sie durch kräftige, aber die Melodie nicht deckende Instrumentation eindringlicher und schmuckvoller machend. Wiederum könnte man hin und wieder Liederverse alter, aus unseren Gesangbüchern mit Recht gestrichener Gesänge auslesen, denn der Ton dieser Lieder hat gewöhnlich etwas eigenthümlich Herzliches, und mitten in den grellsten Gedanken und den geschmacklosesten Durchführungen trifft man auf einzelne Theile, die gar nicht schöner und wirksamer geliefert werden könnten. Diese wähle man, und man wird sich bald überzeugen, welche Wirkung sie hervorbringen werden. Dazu kommt nun noch der eigenthümliche Reiz des Alterthümlichen. Solche nur dem Inhalte und der Einkleidung nach dem Empfänger bekannte oder bekannt scheinende Gaben könnte der Componist auch wohl, und, wie es uns scheint, noch eindringlicher, mit neuen Melodieen, dem Kirchlichen gemäss, ausstatten.

Von den einzelnen Theilen der Cantate und des Oratoriums möchte etwa Folgendes das Wichtigste seyn:

1) das Recitativ. Im Allgemeinen sey es, besonders in der einfachern Form der Cantate, kurz. Ist es aber auf Veranlassung des Dichters einmal lang, so wechsele man, mehr als es gewöhnlich geschieht, mit schicklicher Begleitung. Hier bleibt der Erfindung des Componisten ein grosses, noch nicht zu häufig betretenes, wunder-

sames Gebiet, auf welchem er manche originelle Gestaltungen vor die Seele des Hörers zaubern kann. Auch wird es wohlgethan seyn, wenn besonders nach Mozarts Vorbilde auf das eingestreute Arioso mehr Rücksicht genommen wird. Gewöhnlich vermeidet man es wohl absichtlich nur darum, damit die darauf folgende Arie nach dem Einförmigen des vorangeschickten Recitativs sich desto besser heben möge. Man thut aber damit nicht selten etwas Vergebliches. Denn was

2) die Arie betrifft, so wünschten wir sie, wie wir bereits bey anderer Gelegenheit geäussert haben, aus dem Oratorium (ja sogar aus der geistlichen Cantate, wenigstens der herrschenden Art nach, worüber wir uns zuletzt, wenn wir vom Unterschiede der Cantate und des Oratoriums handeln, näher erklären wollen) völlig verbannt. Sie kommt uns hier nicht minder unschicklich vor, als wenn eine Dame sich im modischen Ballgewande in der Kirche zeigen wollte. Die Arie, wie sie ist, gehört in den Concertsaal. Da mögen Sänger und Sängerinnen zeigen, wie weit sie es in der Kunst gebracht haben, aus ihrer Stimme ein Geigen-Instrument zu machen; aber in die Kirche gehört so etwas nicht. Auch mag die Arie beschaffen seyn, wie sie will, sie wird doch bald aus der Mode kommen, und über die über Mozart's Zeit hinausreichenden wird man ohne viele Ausnahmen lächeln. Man versuche nur irgend eine aus älterer Zeit, und man wird ja sehen, wie sie wirkt. Je mehr sie aus der Modeform heraustritt, je mehr sie sich dem Arioso oder dem Liede nähert, desto länger wird sie bestehen. Hier sind einfache Melodieen ohne modische Bravourgänge, Melodieen, die aus der Tiefe der Empfindung genommen und ohne Ansprüche schlicht und recht hingestellt worden sind, dass sie der Sänger mit vollem Tone der Brust ungehindert vorzutragen vermag, offenbar das einzig Rechte. Künstliche und modische Gänge müssen durchaus verbannt werden, soll nicht geradehin der guten Wirkung entgegen gearbeitet und nur für eine sehr kurze Zeit dem guten Geschmacke Widerstrebendes gegeben werden. Nur unter diesen Bedingungen wird das Arienmässige zulässig.

3) Duetten, Terzetten u. s. w. Auch diese müssen in den Melodieen einfach erfunden, ohne reiche Figuren, ohne grossen Schmuck ausgeführt werden. Dem Componisten bleibt ohne diese Verzierungen hier offenbar ein sehr grosses Feld, seine Kunst und die Tiefe seines Gefühls zugleich zu offenbaren. Das geschieht durch angemessene Characteristik jeder einzelnen Singstimme, durch geschickte Verwebung der verschiedenen Melodieen zu einem deutlichen Ganzen, durch contrapunctische Versetzungen und Anspielungen, durch sangbare, gehörig in den Instrumenten wechselnde, doch nicht zu schmuckvolle und den Gesang überladende Instrumentirung. Welch eine Mannigfaltigkeit bietet sich also hierin dem Componisten dar, dem alle Mittel seiner erhabenen Musik gehörig zu Gebote stehen, ohne dass er nöthig hat, nach einem Schimmer zu haschen, der dieser Musikgattung durchaus fremd bleiben muss.

4) der Chor, der höchste Glanzpunct dieses Gebietes. Je grösser aber die Wirkung eines ächten Chores ist, desto mehr werden Dichter und Componist auf ihn zu achten haben. Ein Chor, der nur am unrechten Orte steht, oder wohl gar nichts weiter, als eine leere Schilderung äusserlicher Dinge enthält, oder Gefühlsdarstellungen behandelt, die wohl für einen Einzelnen sich schicken, aber nicht für eine Masse, thut selbst bey aller Kunst musikalischer Bearbeitung dem Eindrucke, den das Ganze hervorbringen soll, so grossen Schaden, dass der Nachtheil gar nicht wieder gut zu machen ist. Die Gedanken und Empfindungen eines Chores müssen durchaus nicht nur allgemein, sondern sie müssen auch aus der so eben behandelten Situation lebhaft hervorgegangen oder durch sie angeregt worden seyn, wenn den inneren Bedingungen des Wirkens nicht gerade entgegen gehandelt werden soll. Man sollte glauben, das verstünde sich von selbst, und dennoch wird so oft noch dagegen gefehlt. Der Componist hüte sich am meisten vor zu vielen und zu früh angebrachten Fugen. So wohlthuend auch eine tüchtige Fuge am rechten Orte wirkt, so störend wird sie z. B. auf einem Christe, eleison! und dergl., oder auch, wenn deren zu viele sind. Gleichen sie nun vollends den Mongolen, und sind sie alle zusammen wie aus einer Form gegossen, dass man eine von der andern kaum zu unterscheiden vermag, so wird es dem Hörer nur desto langweiliger zu Muthe, je grösser der Lärm ist, den die geistlos sich abmühende Masse hervorzubringen hat. Der Componist wird aber in Hinsicht auf Erfindung und Durchführung der Chöre um so mehr Fleiss und Aufmerksamkeit zu verwenden haben, je geistreicher und kunstvoller die Vorbilder sind, die wir aus den verschiedensten Zeiten besitzen.

Aus diesen Andeutungen liessen sich vielleicht schon einige nicht ganz fruchtlose Resultate zu einer nähern Begründung des Begriffes der Cantate und des Oratoriums ziehen. Es wird sich aber hoffentlich noch Manches deutlicher ergeben, wenn wir zu diesen allgemeinen Besprechungen einen kurzen Umriss der Geschichte dieser Mischlinge hinzugefügt haben werden. Wenn das geschehen ist, wollen wir beyde von einander zu scheiden suchen. Sollten nun diese allgemeinen Andeutungen einiger Beachtung nicht unwerth befunden werden, so wollen wir uns, wenn Gott Gesundheit und Kraft verleiht, an das Geschichtliche der Cantate und des Oratoriums wagen. Denn die Schwierigkeit des Unternehmens, das völlig befriedigend wohl kaum auf einmahl geleistet werden möchte, sehen wir recht wohl. Es wird Zeit und Mühe kosten. Es scheint uns aber, man könne nur auf diesem Wege zu einem glücklichen Resultate gelangen.

Nachrichten.

München. Die Berichte, welche wir heute unseren Lesern mittutheilen haben, gehören durchaus nur reisenden Künstlern an, welche in unsere Tonwelt eintraten und mit mehr oder weniger Glück sich in derselben bewegten. Unter ihnen stehe voran Fräulein Schweizer, churfürstlich hessische Hof- und Theatersängerin, sowohl ihres ausgezeichneten Talentes, als ihrer bedeutenden Leistungen wegen. Man ist im Allgemeinen darüber einig, dass sie in der zweymaligen Darstellung der Desdemona eine Einsicht, zum Theil auch einen Geschmack im Vortrage, überall aber, besonders in den hochdramatischen Scenen, eine Kraft erwiesen habe, die sie des erhaltenen grossen Beyfalls vollkommen würdig machten. Weniger schien ihr die französische Gesangweise und das zur Darstellung des lebhaftern Charakters der Prinzessin in *Johann von Paris* nöthige Theaterspiel zu gelingen. Erst zwey Jahre mit der Bühne bekannt, hat sie demungeachtet Viel, ja mehr geleistet, als man aus verschiedenen Gründen von ihr zu erwarten berechtigt war. Durch eine im Ganzen nicht sehr gelungene Aufführung des *Freischützen* wurde auch sie gewissermaassen in ihrem Schwunge gehemmt, so wie man überhaupt annehmen darf, dass jener originell-deutsche romantische Compositionsgeschmack, worin die Instrumente lärmend voranziehen und der Gesang in seiner Kraft gelähmt kaum folgen kann, einem zum ächten Singen berufenen Künstler selten durchaus zusagen wird. Hierbey gehen wir aber keineswegs in ein mühsames Auseinandersetzen des Einzelnen, des mehr oder weniger gut Ausgeführten, ein. Wo eine ausgezeichnet schöne, ächte, metallreiche Sopranstimme, die ihren Sitz in der Brust genommen, verbunden mit grosser Fertigkeit im Gebrauche derselben, vorherrschend ist, wo Sicherheit im Vortrage, Vertrautseyn mit der Kunst, ein ernstliches Hinstreben zu ihr nicht vermisst werden, hat man auch den strengeren Forderungen des Unbefangenen eine Genüge geleistet, und zugleich noch für die Zukunft die herrlichsten Aussichten geöffnet. Auf ungetheilte Zufriedenheit kann demungeachtet ein Blumenkünstler, der nur vorübergehend erscheint und sein Publikum durch fixirten Aufenthalt noch nicht an sich gewöhnt, und mitunter verwöhnt hat, nicht leicht zählen. An Vergleichen, an manchem widrigen Urtheile fehlte es auch diesmal nicht, welches Alles man jedoch mit Hinweisung auf ihre berühmte Schule zu beschwichtigen suchte. Der selige Hr. v. Winter war nämlich ihr Lehrer. Wir wünschten, dass er's nicht gewesen wäre.

Niemand kann eine Kunst mit Erfolg lehren, die er selbst nie ausgeübt hat. Sollte ein an sich noch so trefflicher Pianist es wagen, einen Violinspieler zu bilden, um es auch mit ihm bis zum Concerte, dem er alle gangbaren Schwierigkeiten und Verzierungen eincomponirt, bringen, so ist doch vorherzusehen, dass — da er seinem Schüler weder die Haltung des Instrumentes, noch die Führung des Bogens, das Herausziehen des höhern und tiefern, des leisern und stärkern Tones, noch so viele andere, nur durch lange Schultradition zu erlernende Vortheile zeigen kann — dass, sagen wir, sein Spiel, immer nur erzwungen, nur mit Mühe und Unsicherheit hervorgebracht, nie jenem Grossen und Natürlichschönen sich nähern werde, welches doch das Ziel jedes künstlerischen Strebens seyn muss. Wer bey der letzten Anwesenheit der italienischen Operngesellschaft Hrn. Velluti nur in einer Cavatine und Recitative gehört, oder einer an sich nicht viel über das Mittelmässige gehenden Sängerin seine Aufmerksamkeit geschenkt hat, muss den auffallenden Unterschied dieser Gesangweise, im Vergleiche mit jener, welche dem Fräulein Schweizer eigen ist, sogleich ergriffen haben. Man ver-

misst nämlich an derselben jenen Schmelz der Stimme, jenes Halten, Tragen und Verweben der Töne, wodurch das, was man einst Empfindung, Seele des Gesanges zu nennen pflegte, hervorgebracht wird. Hr. v. Winter war nicht, wie Bernacchi, der grosse Meister, welcher Anweisung hätte geben können, wie man die Stimme in der Brust ansetzen, sie anschwellen und tragend halten müsse *). Er, selbst ohne Stimmorgan, musste eine Menschenstimme so nehmen, sie so lassen, wie die Natur sie verliehen, ohne jene in Italien wohl bekannte Kunst, wodurch sie, so zu sagen, geglättet, geläutert, gedehnt und wieder verdichtet wird, anzuwenden. Und daher eben, weil ihr die erste wesentliche technische Vorbereitung nicht zu Theil wurde, stösst seine Schülerin die Stimme oft rauh und scharf hervor, statt sie sanft und verbindend aus der Brust herauszuziehen; der Ton artet sogar manchmal in eine Art von Schreyen aus, statt dass er, vom Odem belebt und getragen, sich in dem Hause verbreitete und dem Ohre des Zuhörers sich anschmiegte, so dass man in Versuchung geräth, so einem Gesange, so glänzend und kehlfertig er auch seyn möge, Empfindung und Seele abzusprechen.

Mehr Einsicht und Geschmack zeigte Fräulein Schweizer in ihren Verzierungen, welche sie meist mit mehr Sparsamkeit und Ueberlegung anbrachte, als selbst in jener Zeit, wo sie noch unter der Leitung des Meisters stand. Nie artete ihr Vortrag in jenen Unfug aus, der erst seit Kurzem wieder in *Sargin* und *Tancred* bis zum Ueberdruss und zur Indignation getrieben worden. Den Triller, welchen sie hervorbringt, sollte man jedoch nicht, wie es geschehen, als einen Vorzug anpreisen, da die beyden Töne nicht scharf genug geschieden sind und ihm auch der unerlässliche Nachschlag 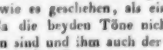 fehlt.

Das wenig Vorzügliche pflegt man gewöhnlich mit wenigen Bemerkungen abzufertigen; nur hervorstechende Eigenschaften und Talente sucht man durch strengere Ansicht zu noch Höherem zu ermuntern, weswegen wir auch länger, als sonst, bey Fräulein Schweizer verweilten, und noch unsern Wunsch hinzufügen, dass es ihr glücken möge, sich von dem Naturgesange zu dem bel canto, dem durch Brust geregelten Gesange, wie Italien ihn nennt, zu erheben.

An Dem. Spitzeder, Sängerin an dem Hamburger Theater, Schwester oder Nichte unserer hochverdienten Schauspielerin Mad. Fries, erkannten wir eine brave, wohlgeübte, sowohl von Seiten des Spieles als des Gesangvortrages sehr richtig gebildete deutsche Theatersängerin. Besitzt sie keine der hiezu erforderlichen Eigenschaften im vorzüglichen Grade, so ist doch das Ensemble derselben an ihr schätzenswerth und über allen kleinlichen Tadel hinaus. Sie trat auf als Sophie in *Sargin*, und als Fidelio in dem bekannten Beethoven'schen Singspiele. Wie man den Willen haben könne, als Sängerin Ehre zu erreichen, und sich doch in dieser Rolle versuchen möge, ist dem Schreiber dieses nie klar geworden. Dem. Spitzeder hat kein besonderes Aufsehn erregt, nicht viel von sich reden gemacht, wovon eine Ursache auch darin zu suchen, dass zwischen ihren beyden Darstellungen, wovon die erste am 16ten Juny, die zweyte am 31sten July Statt fand, die grossen Leistungen der Fräulein Schweizer, welche so vieles Urtheilen und Vergleichen mit einer andern dahingegangenen Sängerin veranlassten, eingereiht waren, so dass man der Dem. Spitzeder gleichsam zu vergessen schien, welche in ihrer Ruhe und Bescheidenheit wohl um Niemand sich umgesehen, der auch sie mit in Vergleich gebracht hätte.

Die beyden Violinspieler, Herr Stern in k. würtembergischen, Herr Wassermann, in fürstlich-fürstenbergischen Diensten, haben sich und ihrer Kunst viele Ehre gebracht; ersterer mit einem Potpourri, welches er in einem Zwischenacte am Abende des 17ten Juny vortrug; Hr. Wassermann, dessen Verdienste wir schon vor einigen Jahren anzuerkennen Gelegenheit hatten, am 21sten Juny in einem grossen öffentlichen Concerte, worin Fräulein Schweizer die Cavatine in C aus Mozart's *Figaro*, die viel Portament fodert, nicht ganz vollkommen vortrug.

Beyde Künstler entsprachen allem dem, was auf ihrem Instrumente bei gehöriger Uebung und mit gereinigtem Geschmacke geleistet werden kann, weswegen wir die individuellen Vorzüge eines Jeden an Ton, Ausdruck u. s. w. nicht ferner herausheben wollen. Sie sind in einer guten Schule gebildet und haben sich durch fortgesetztes Selbststudium zum Vorzüglichen erhoben. Schule und Selbststudium sagen wir; denn in der Kunstwelt

*) il gran maestro di mettere, spandere e sostenere la voce. Metastasio in der Sammlung seiner Briefe. Zweyter Theil, pag. 99.

der Virtuosen lehrt der Meister des Instrumentes den Schüler die Behandlung des Instrumentes. Bey der Gesanglehre fügt sich die Sache anders. Dafür erhält sich die Virtuosität noch immer auf einer Höhe, von welcher der Gesang tief genug herabgekommen ist.

Und nun ein Orgelconcert, und zwar auf der von dem seligen Vogler nach seinem einst vielbesprochenen Simplifications-System in der Pfarrkirche zu St. Peter erbauten und 1811 vollendeten grossen Orgel von vier Manualen, einem Pedale von vollen zwey Octaven und sechzig verschiedenen Registerzügen, welches complicirte Werk nur erst vor Kurzem, mancher Unbequemlichkeit und der unaufhörlich nöthigen Reparaturen wegen, von unserm erfahrnen Orgelbauer Frosch nach Angabe des Hrn. Ett, welcher als gründlicher Componist und als kunst- und ernstvoller Orgelspieler rühmlichst anerkannt ist, umgeschaffen, eigentlich erst simplificirt und in eine symmetrische Gestalt gebracht worden, aber mit seinen jetzigen achtunddreyssig Registerzügen, den beybehaltenen vier Manualen und ungeheuren Pedale noch immer verwickelt genug ist, noch immer einer richtigen Behandlung Schwierigkeiten genug entgegensetzt, um die ganze Aufmerksamkeit und das Nachdenken des dabey nicht angestellten Spielers in Anspruch zu nehmen. Wenig bedachte diess Hr. Unbehauen, ein junger reisender Orgelvirtuos aus Rudolstadt, welcher ohne vorherige Versuche ganz unvorbereitet am 26ten July Abends auf der Orgel der genannten Kirche sein Concert eröffnete. Der Erfolg entsprach dem Unternehmen, welches nach dem Urtheil von Kennern und Dilettanten füglich hätte unterbleiben dürfen.

Treffliche Organisten, welche als wackere Improvisatoren bey dem Vor- und Nachspielen während des Gottesdienstes sich auszeichneten, hat das katholische Deutschland, und auch Bayern, besonders in Klöstern, an Domstiftern etc. immer hervorgebracht; Concertisten aber, welche gegen bezahlte Billets ein Paar Stunden hin die Zuhörer mit eingelernten Phantasieen, Märschen, Hirtenliedern und Ungewittern unterhalten, sind ausser Vogler und Hrn. Unbehauen in hiesiger Stadt noch nicht aufgetreten, und konnten es auch nicht. Hier, wie in anderen katholischen Ländern, gehört die Orgel, so, wie die Glocke ausschliesslich dem Cultus an, und es ist besonders in grossen Städten nicht leicht thunlich, sich zu Concertspielereien auf derselben einzuüben; sie sollte überhaupt, wie auch diessmal Viele sich aussprachen, wenn nicht Bedeutendes an Kunst vorkommt oder Veranlassungen höherer Art eintreten, zu profanen Zwecken nie gebraucht werden. Man beschränkt sich demnach darauf, das zum öffentlichen Dienste Erforderliche möglichst gut zu leisten, und überlässt die Virtuosität und das Concert Anderen.

Da müssten aber jene, die sich dazu berufen glauben, die Sache, wie uns däucht, etwas ernster nehmen, als es diessmal geschehen. Man müsste zuerst die linke Hand von dem Spielen des Basses entwöhnen, müsste dem Pedale einen eigenen, selbstständigen, ernsten Gang anweisen, und mit der linken Hand, besonders wenn die Bässe von zweyunddreyssig Fuss ertönen, nur die Mittelharmonieen ausfüllen, so dass die in der Höhe von der rechten Hand geführten Motive wie in einem wohleingerichteten Orchester, in welchem keine Leere fühlbar ist, mit der Tiefe zusammen verbunden werden. Wer die Orgel wie das Pianoforte behandelt, oder glaubt, dass ein behendes Herumspringen auf dem Pedale, dass Verdopplungen wie nebenstehende:

kräftig wirken, hat die Eigenschaft des Instrumentes weder an sich, noch an anderen beobachtet; die Bestandtheile dieses und anderer Accorde müssen ganz anders serlegt und durch das ganze Werk vertheilt werden, wenn man vernehmbare Harmonieen, nicht ein leeres Gebrumm und Geheul hervorbringen will. Zunächst müsste dann wohl die Natur und Eigenheit einer jeden Stimme und ihre erforderliche Behandlung auf der Tastatur genau studirt werden, damit man nicht, wie es unserm Virtuosen begegnet, das Zucken des Blitzes auf einem Gamba- oder Zungenregister ausdrücke, schmelzende aber und langsam gehende Melodieen auf einem Flötenregister spiele. Sollen, um Terzetten oder Quartetten auszuführen, die drey oder vier Manuale gebraucht werden, so dass der Hauptsatz bald in dieser, bald in jener Stimme, bald in dem Pedale, die verzierenden contrapunctischen Nebensätze bald auf diesem, bald auf jenem Manuale vorkommen *), so vergesse man

*) Was hätte sich nicht alles aus dem God save the king, dieser für das Orgelspiel gleichsam geschaffenen Melodie, können gestalten lassen, und wie geistlos wurde alles behandelt!

nicht, alle Register in gehörige Mensur zu bringen, dass nicht eine Posaune von sechzehn Fuss mit einer vierfüssigen Flöte zusammen gehört werde. Endlich, da es bey einem öffentlichen Orgelconcerte nicht erforderlich ist, aus dem Stegereif zu spielen, wie diess dem Organisten des katholischen Kirchendienstes obliegt, so sey man besonders auf Compositionen, der Majestät des Instrumentes angemessen, bedacht, wähle nicht für das Spiel des vollen Werkes Sätze, wie folgenden:

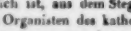

trage sie auch nicht, wie Hr. Unbehauen gethan, in grösster Hast und Eilfertigkeit vor, wenn man anders nicht Willens ist, das Chaos in Tönen zu schildern und statt Ordnung, Harmonie und Klarheit das Reich der Verwirrung darzustellen.

Das nördliche Deutschland ist die Heimath der höhern Orgelkunde; Sebastian Bach, unserer frühzeitiger Meister nicht zu gedenken, der grosse Vorgänger und Lehrer. Seine Orgelcompositionen müssen hervorgesucht, müssen studirt werden. Seine Gedanken sind veraltet, aber seine Art, eine grössere Orgel zu behandeln, sinnreich und praktisch aufgefasst. Ihr muss man folgen, und sie in das Moderne übertragen; ihr muss auch unser Virtuos noch viele Sorgfalt und Fleiss widmen, wenn seine jugendlichen an sich lobenswerthen Strebungen (er soll noch nicht zwanzig Jahre alt seyn) einst auf den Beyfall des Kenners Anspruch machen wollen.

Kurze Anzeigen.

Rondeau brillant pour le Pianoforte, composé etc. par Fr. Snel. Mayence chez les fils de Schott. Pr. 1 Fl.

Eine wohlerfundene und wohl ausgearbeitete Composition, die Rec. jedem geübten Clavierspieler mit Recht empfehlen zu dürfen glaubt.

Das Thema ist gefällig, ansprechend, und schimmert, wie ein rother Faden, durch das ganze Tongewebe hindurch. Und so soll es ja bey solchen und eigentlich allen Musikstücken seyn; sie müssen ein Ganzes ausmachen, das, gleich einer wohlgeordneten Rede, synthetisch oder analytisch entwickelt ist. Selbst das freye Phantasiestück, welchem man mehr abwechselnden Gang und Flug gestattet, muss gleichsam von einem goldnen Reife zusammengehalten werden, wenn es als Kunstwerk gelten soll.

Die Ausführung dieses Rondos zeugt von einem erfahrnen Künstler, der, um ein bestimmtes Bild vor die Seele treten zu lassen, die Sache gehörig anzufangen weiss, nicht zu wenig, nicht zu viel auf einmal giebt, gemessen fortschreitet und mit vollem Effect endigt. Wir wünschen, dass der Verf. sein nicht gemeines Talent auch auf grössere Musikstücke verwenden möge, wenn diess nicht, wie zu vermuthen steht, schon mit Erfolg geschehen ist.

Tre Duetti per Violino e Viola, composti etc. da Aless. Rolla, Direttore d'Orchestra al Teatro della Scala, Maestro nell' T. R. Conservatorio in Milano. **Lipsia, presso Breitkopf ed Härtel.**

Duetto per Violino e Viola, composto etc. da Aless. Rolla. **Lipsia, presso Breitkopf ed Härtel.**

Diese Duetten sind nach dem berühmten Spohrschen Duette für Viola und Violine die besten in dieser Art, die wir kennen. Beyde Instrumente sind mit Einsicht und immer mit einander in den meistentheils schönen Melodieen und Passagen abwechselnd, behandelt. Sollten wir hier noch etwas wünschen, so wäre es etwa, dass öfter der ächt zweystimmige Contrapunct angewendet worden wäre, wodurch auch, wenn nämlich beyde Stimmen mitunter etwas Selbstständiges mit einander vorzutragen hätten, das Ganze an Abwechselung und Mannigfaltigkeit unstreitig gewonnen haben würde. Doch soll damit keineswegs gesagt seyn, dass diese Duetten monoton seyen; im Gegentheil werden die Spieler sich durch sie sehr angenehm unterhalten finden, und nur zuweilen die obige Bemerkung machen. Für Abwechslung hinsichtlich der Form ist überdiess dadurch gesorgt, dass einigemal Polonaisen die letzten Sätze ausmachen und dass an die Stelle des Adagio's sehr gut variirte Themen von Curafa und Meyerbeer gestellt sind.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

vom Orte der Entstehung bis zur Kuppel fort; sie zieht ihn gierig in sich, vereint preßt das in der Kuppel vereinigte Ganze in die Kirche zurück, und die durch die äußeren Mauern konzentrirte Luftmasse gerath in Erzitterung, was man Resonanz nennt. Ist die Kuppel nah am Orgelchor angebracht: so erhält sie den Klang in seiner vollen Stärke und theilt ihn zugleich der ganzen Kirche deutlich mit; ist aber der Musikchor weit davon entfernt: so verliert sich schon der Klang, eh' er noch zur Kuppel gelangen kann, und die Wirkung ist nicht allein schwach, sondern auch verworren. Da ich ehemals beym Kurfürsten Karl Theodor von Pfalzbayern zwey Stellen, als geistlicher Rath und als Hofkapellmeister bekleidete, hatte ich Gelegenheit, sowohl unten am Altar als oben auf dem Musikchor akustische Versuche zu machen. In der prächtigen Mannheimer Jesuitenkirche, die der Hof an gewissen Festtagen besuchte, war der Eingang der Kirche, worüber die Orgel stand, sehr weit von der Kuppel entfernt. Die große Mannheimer Kapelle machte nicht die geringste Wirkung; denn der Ton war schwach und die Harmonie konfus. Diejenigen Stellen in der Musik, die man *piano* vortrug, waren am Hochaltar so wenig hörbar, daß einmal beym Verse *Te ergo quaesumus* im *Te Deum* meine Kollegen in der Meynung, die Musik wäre vorbey, schon die Kollekte zu singen anfingen, aber glücklicher Weise durch ein einfallendes *rinforzando* gewarnt, aufhörten und den Schluß abwarteten.

Da mich hernach die Reihe traf, am Fronleichnamsfest: die Musik dort aufzuführen, begnügte ich mich mit dem vierten Theil der Mannheimer Kapelle: ich wies den wenigen Sängern und Instrumentisten den Platz in einem engen Korridor unter der Kuppel an, und die Wirkung war hier starker, als vorher *über dem Eingang* mit gesammtem Chor.

Zu viele Hallen schaden der Resonanz eben so, als zu viele Ecken. Im letzten Fall hört die Fortpflanzung wegen des großen Widerstandes, wenn jede Schwingung anstoßt, ganz auf: im ersten wird die Fortpflanzung durch den zu sehr vervielfältigten *focus*, der zu viele winzige und abgesonderte Schwingungskreise bildet, äußerst undeutlich vertheilt und verstümmelt, d. i. die Harmonie wird durch die häufigen sich wiederholenden aber widersprechen Echos *) konfus.

Ich kenne eine Kirche in einer Benediktiner-Abtey in Franken, wo man, um Mißklänge zu verhüten, schlechterdings kein *allegro*-Zeitmaß nehmen darf: wo aber zwey Violinen mehr Wirkung thun, als sonst zwölf. Auch bey der kurfächsischen Hofkirche in Dresden ist es der Fall, daß eine feine und durchgearbeitete Musik, wenn nicht tausende von Zuhörern sich einfinden, undeutlich wird. So urtheilten einige Musikfreunde (aber Nichtakustiker) von meiner Komposition nach der bey leerer Kirche gemachten Probe, und verwunderten sich nicht wenig über die gegenseitige Wirkung, da bey der Anwesenheit von 4000 Zuhörern die verworrenen Echos ausblieben, allein ich betheuerte ihnen, ich hatte meine Musik nicht für *leere* Kirchen komponirt.

Der Musikchor darf nicht zu niedrig, auch nicht zu hoch angebracht werden. Steht der Chor zu niedrig und zu wenig von den Zuhörern entfernt: so ist die Wirkung zu grell, stark und unangenehm. Steht der Chor zu hoch: so ist der Ton zwar fein, aber zu schwach. Die meisten Orgeln stehen zu hoch und haben nicht genug

*) Im Jahr 1769 führte ich in einer sehr großen Kirche in Würzburg eine Musik zu 3 Chören auf, wo die zweyte Orgel mit vier Singstimmen und zwey Trompeten und zwey Bratschen selbst eben in der Kuppel wechselsweis mehrere Sätze wiederholten. Bey der Probe am Tage wurden sowohl die Finesse des Echo als des großen Musikchors verfehlt. Aber am Abend der Aufführung spielte ich die erste Orgel und überließ einem Taktgeber die Zeichen zum Eintritt. Genau befolgten die 4 Instrumentisten den Takt, der durch das nah stehende Licht beym Pult des Taktgebers von ihnen eher als der Schall vernommen ward. Allein sie spielten ganz gegen ihr Taktgefühl, weil von den 3 Chören der Ton immer weit später zu ihnen drang, als sie die Taktbewegung zu Gesicht bekamen.

d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № IX. 1827.

Neue Musikalien von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Für Pianoforte.

Belcke, F., leichte vierhändige Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 22 ..... 10 Gr.
— leichte Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 23 ..... 12 Gr.
Beethoven, L. v., grand Quintetto, Op. 4. arrangé pour le Pianoforte à 4 ms. par J. P. Schmidt. 2 Thlr.
Bergau, Rondoletto brillant pour le Pianoforte. Op. 3 ..... 12 Gr.
Chwatal, 2 Polonaises brillantes pour Pianoforte. 8 Gr.
Dussek, Rondo russe de l'oeuvre 50, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz .... 16 Gr.
Field, Exercice nouveau pour le Pianoforte ..... 16 Gr.
Hauck, Sonate pour le Pianoforte. Op. 1 ..... 20 Gr.
— Rondo pour le Pianoforte. — 2 ..... 12 Gr.
Herold, Ouverture et Marche de l'Opéra: Marie, arrangées pour le Pianoforte ..... 12 Gr.
Hummel, N., Rondo de l'Oeuv. 54. arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 4 Gr.
Kalliwoda, première Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.
Kalkbrenner, (La Solitudine) Rondo per il Pianoforte. Op. 46 ..... 8 Gr.
— 10me Fantaisie p. l. Pf. Op. 50 ..... 12 Gr.
— Air varié pour le Pianoforte. Op. 51 .... 8 Gr.
— Rondo, précédé d'une Introduction pour le Pianoforte. Op. 52 ..... 8 Gr.
— 11me Fantaisie sur l'air: Rule Britannia pour le Pianoforte. Op. 53 ..... 12 Gr.
— 3 Andante pour le Pianoforte. Op. 54 ... 12 Gr.
— Polonaise brillante p. le Pianoforte. Op. 55. 10 Gr
— gr. Sonate pour le Pianof. Op. 56 ..... 1 Thlr.
— Rondo pastoral pour le Pianoforte. Op. 59. 12 Gr.
— Introduction et Rondino sur l'air favori de Salieri: Ahi, povero Calpigi, pour le Pianoforte. Op. 78 ..... 10 Gr.
Kluge, 3 Marches pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 26 ..... 8 Gr.
Latour, Le Troubadour du Tage, air varié pour le Pianoforte ..... 8 Gr.
Molino, 2d Notturno pour Pianoforte et Guitare. Op. 44 ..... 12 Gr.
Onslow, 3 Trios pour le Pianoforte, Violon et Basse ..... Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr.
— Do. Do. Liv. 2. 1 Thlr.
— Do. Do. Liv. 3. 1 Thlr.
— Duo p. l. Pianoforte et Violon. Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.
*Richter, Duo concertant p. Pianoforte et Flöte. Op. 10 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Rossini, Ouverture de l'Opéra: Le Siège de Corinthe (Die Belagerung von Corinth), arr. pour le Pianoforte ..... 16 Gr.
Schlösser, gr. Sonate p. l. Pianof. Op. 20. 1 Thlr. 8 Gr.
Schnabel, fils, Exercices p. le Pianoforte ..... 8 Gr.
Schönfeld, Ouverture de Herrmann und Dorothea, pour le Pianoforte à 4 mains ..... 10 Gr.
Siegel, Variations sur la Cavatine de l'Opéra: Otello „Deh calma cielo! o ciel" pour le Pianoforte. Op. 43 ..... 12 Gr.
Szymanowska, 24 Mazurkas, p. le Pianoforte. 12 Gr.
Winter, Ouverture, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. No. 25 ..... 16 Gr.

Für Orgel.

Kegel, Orgelschule, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande ..... 1 Thlr.

Für Harfe.

Backofen, H., Harfenschule. Neue (durchgängig umgearbeitete) Ausgabe ..... 2 Thlr.

Für Guitare.

Boieldieu, Gesänge aus der Oper: Die weisse Dame, mit Begleitung der Guitare, arrangirt von M. Lehmann. 1s Heft ..... 20 Gr.
— Do. 2s Heft ..... 20 Gr.
*Molino, 2d Notturno pour Pianoforte et Guitare. Op. 44 ..... 12 Gr.

Für Gesang.

Herold, Marie, Oper im Klavierauszuge, mit französischem und deutschem Texte ..... 2 Thlr.
Mozart, Missa pro defunctis, Requiem. Partitur.

(mit lateinischem und deutschem Texte.) Neue Ausgabe ..... 5 Thlr.

Mozart, Arie: Non so, donde viene, (Wie Wellen des Stromes) mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Neukomm, S., Christi Grablegung, Oratorium, aus Klopstocks Messias entnommen. Partitur. Op. 49 ..... 5 Thlr.

— Do. die vollständigen Gesang- und Orchesterstimmen ..... 6 Thlr.

— Do..... die Gesangstimmen allein 1 Thlr. 12 Gr.

— Do ..... der Klavierauszug ... 2 Thlr. 12 Gr.

— Messe de Requiem à 3 parties en Choeur, avec acc. de gr. Orchestre. Partition. Op. 50. 5 Thlr.

— Psalmen, für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel (oder des Pianoforte.) Op. 51...

No. 1. der 97ste Psalm ..... 12 Gr.

" 2. der 63ste Psalm ..... 8 Gr.

" 3. der 126ste Psalm ..... 6 Gr.

" 4. der 98ste Psalm ..... 6 Gr.

Rossini, le Siège de Corinthe (die Belagerung von Corinth), Klavierauszug des Componisten, mit französischem und deutschem Texte ..... 5 Thlr.

Schneider, Fr., 6 religiöse Gesänge für Sopran Alt, Tenor u. Bass. Partitur Drey Hefte. à 16 Gr.

— Do. in Stimmen. Drey Hefte. à 16 Gr.

Sutor, Lieder für 2 Tenor- und 2 Basstimmen. 12 Heft. Neue Ausgabe ..... 12 Gr.

Winter, P. v., Messe de Requiem, à quatre voix, (mit lateinischem und deutschem Texte) arr. pour le Pianoforte ..... 2 Thlr.

Portraits.

Clementi, M. ..... 8 Gr.

Kalkbrenner, Fr. ..... 8 Gr.

Marcello, Benedetto ..... 8 Gr.

Moscheles, J. ..... 8 Gr.

Neukomm, S. ..... 8 Gr.

* Mälzelsche Metronome ..... à 2 Thlr.

Bey F. E. C. Leuckart in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

F. W. Berner, der 150ste Psalm für vier Männerstimmen mit Orchester-Begleitung in Partitur. Auch arrangirt für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Anhange. Preis 2 Thlr. 4 Gr.

Musikalien-Anzeige.

Von Friedr. Kalkbrenner's Werken für das Pianoforte veranstalte ich eine vollständige Sammlung, und biete sie bis Ostern 1828 auf Subscription an.

Jeder Heft enthält in sauberer Brochüre mit Titel und Verzeichniss über 100 bis 110 Seiten gestochene Noten, auf ausgezeichnet schönes Papier gedruckt.

Der Band kostet im Subscriptions-Preis..... 2 Thlr.
im Laden-Preis ..... 3 —

Auf 6 Exemplare erfolgt das 7te gratis. Musikalien-Handlungen und Lehrer erhalten noch einen angemessenen Rabbat für ihre Bemühung.

Der erste Heft ist mit dem trefflich in Paris nach dem Leben lithographirten Portrait des Verfassers geziert, und enthält 6 Sonaten in fortschreitender Schwierigkeit.

Der zweyte Heft enthält ebenfalls 6 grosse Sonaten.

Dann folgen die Fantasieen, Rondos, Variationen, die neuen Präludien und Uebungen u. s. w.

Das Ganze ist für jetzt auf 10 Hefte berechnet, da die Werke mit obligater Begleitung davon zurückbleiben. Drey Hefte sind fertig und ausgegeben. Die übrigen folgen im Laufe dieses Jahres ohne Aufenthalt.

Kalkbrenner's Compositionen zeichnen sich durch Fasslichkeit und äusserste Zweckmässigkeit für das Instrument aus. Seine gefälligen Melodieen sind von schöner Harmonie getragen, die Passagen sind geschmackvoll und erfordern nicht übermässige Kräfte zur Ausführung. Desshalb wird diese Sammlung ein angemessenes Fortschreiten für vorgerückte Schüler, so wie eine höchst angenehme Unterhaltung für geubte Pianofortespieler gewähren.

Der Künstler hat nicht allein selbst die letzte Correctur dieser Ausgabe besorgt, sondern auch dabey Vieles der frühern Ausgaben verbessert, und vermehrt diese Sammlung fortwährend durch neue gediegene Compositionen.

Uebrigens sind die sämmtlichen Werke Kalkbrenner's einzeln zu den Ladenpreisen, so wie die neuesten Pianoforte-Compositionen von Hummel, C. Czerny, Moscheles, Pixis, Ries, C. Mayer, Herz, Cramer, Onslow, Reissiger, in meiner Handlung zu finden.

Leipzig, den 1ten Septbr. 1827.

H. A. Probst,
Ritterstrasse, No. 686.

Wenn in irgend einer Kapelle Deutschlands die Stelle eines Violoncellisten unbesetzt seyn, oder vakant werden sollte, so bittet Unterzeichneter, auf ihn zu reflektiren. Um über seine Leistungen ein Zeugniss zu geben, ist er erbötig, von ihm componirte Solopartieen für sein Instrument einzusenden. Auch kann er sich nicht minder auf die Empfehlung des Hrn. Dom-Kapellmeister Schnabel und anderer hiesigen Musikkenner berufen. Briefe an ihn wird die Kunst- und Musikhandlung Leukart in Breslau gefälligst annehmen.

Breslau, August 1827.

Santo
Violoncellist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten September. Nº. 39. 1827.

Recensionen.

Zweyte Messe (de Sancto Mauritio), von Joseph Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister. Partitur. Wien, bey Tobias Haslinger. Preis 4 Thlr. 12 ggr.

Es würde anmaassend seyn, nach dem, was Hr. Hofr. Rochlitz in diesen Blättern bey der ausführlichen Beurtheilung des Requiems und der Krönungsmesse dieses Meisters über dessen Individualität, seine tiefe Gründlichkeit und seinen Standpunct als Kirchencomponist eben so wahr, als erschöpfend ausgesprochen hat, noch irgend Etwas zur Ergänzung hinzufügen zu wollen. Rec. beschränkt sich daher darauf, dem obengenannten Werke selbst seiner Ueberzeugung gemäss durch eine kritisch beleuchtende Anzeige den Weg zur wohlverdienten Verbreitung nach Kräften bahnen zu helfen.

Diese (der Erscheinung im Publikum nach) zweyte, nicht lange Messe bildet zugleich auch die zweyte Lieferung des in Haslinger's Verlage unter dem Titel: Musica sacra erscheinenden, durch Eleganz und Correctheit ausgezeichneten Werkes. Die Haupttonart ist, mit Ausnahme des Incarnatus, Benedictus und Agnus Dei, wie es die Principien der älteren Schulen vorschreiben, in sämmtlichen Sätzen unverändert, Cdur; die Begleitung, ausser dem Bogen-Quartette, zwey Hoboen, zwey Fagotte, zwey Hörner, Trompeten, Pauken und Orgel; der vierstimmige Chor durchaus Tutti, ohne Solicinien, wiewohl mehre Stellen durch ihre Zartheit sich ganz dafür eignen und von einer Gesammtmasse nicht leicht nach Wunsche ausgeführt werden dürften.

Das Kyrie (Andante, $\frac{4}{4}$ Tact) ist einfach, fromm und gemüthlich; die Führung der Stimmen, öfters durch kurze Nachahmungen verschönt, melodisch fliessend; die Violinen wallen, sich wechselweise ablösend, in sanfter Bewegung dahin; das blasende Orchester erhält durch interessante Bindungsfiguren eine selbstständige Bestimmung; der Grundbass schreitet, wie bey allen guten Meistern, nicht nur hier, sondern auch im ganzen Werke, ernst und gewichtig fort; auf ihm ruht mit voller Sicherheit der darüber ausgeführte Bau.

Jubelnd erhebt sich das Gloria in excelsis! (Allegro con spirito, $\frac{4}{4}$ Tact) die Bläser in breiten Massen die Harmonieen anhaltend, alle Violinen im Einklange mit rauschenden Sechszehntheilen auf und nieder stürmend, der volle Cher dem Höchsten Lob, Preis, Ruhm und Ehre zujauchzend. „Den Frieden auf Erden" bezeichnet das eintönige tiefe Es, leise nach As dur modulirend und zum Laudamus mit dem Septimenaccorde der Dominante, nach dem kurzen Te adoramus, ohne Begleitung, im kraftvollen Aufschwung: glorificamus te — zur Tonica zurückkehrend.

Durch folgenden Einleitungssatz:

wird, ohne Veränderung des Zeitmasses, das Gratias (Fdur) vorbereitet, welches seinem zarten Character nur bey einigen imponirenden Stellen: Domine Deus — Rex coelestis — etc. entsagt, als Zwischenharmonie Amoll berührt, im Hauptton abschliesst und analog der obigen Figur zum Qui tollis (Cmoll) übergeht, wovon, um dessen originelle Structur zu versinnlichen, des gemessenen Raumes halber bloss die Anfangstacte hier Platz finden mögen:

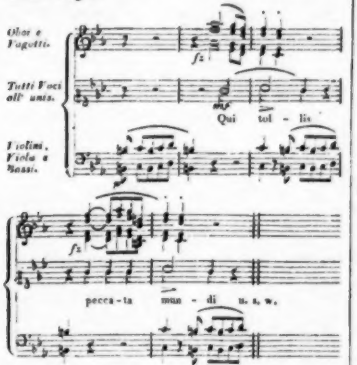

Die Begleitungsfigur beybehaltend schwillt die Melodie beym Qui sedes immer mehr und mehr an, bis sie mit den Worten Miserere nobis allmählig wieder auf der Dominante erstirbt.

Den Eintritt des Quoniam tu solus sanctus bezeichnet, unter prunkvollem Instrumentale, die helle Tonart Cdur; von hier an strömt alles in einem Flusse unaufhaltsam fort, indem die vier Singstimmen meisterhaft darüber fugiren. Wir glauben unseren Lesern schuldig zu seyn, von diesem wunderbar verschlungenen vierglidrigen Satze wenigstens zwey Abschnitte mitzutheilen, um zu beweisen, mit welcher klaren Natürlichkeit, bey der grössten Tiefe, unser Tonsetzer im Reiche der gelehrtesten Combinationen sich bewegt, und wie frey er den doppelten Contrapunct zu beherrschen versteht.

Anfangs-Periode:

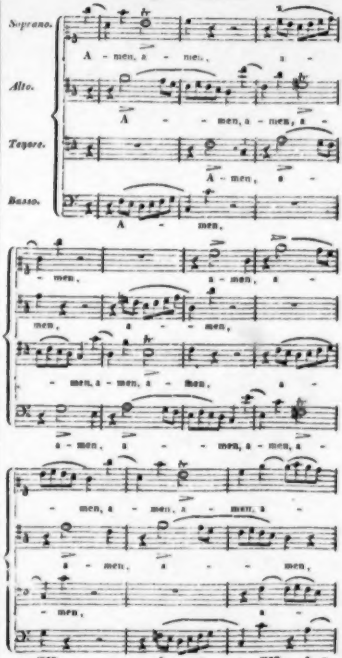

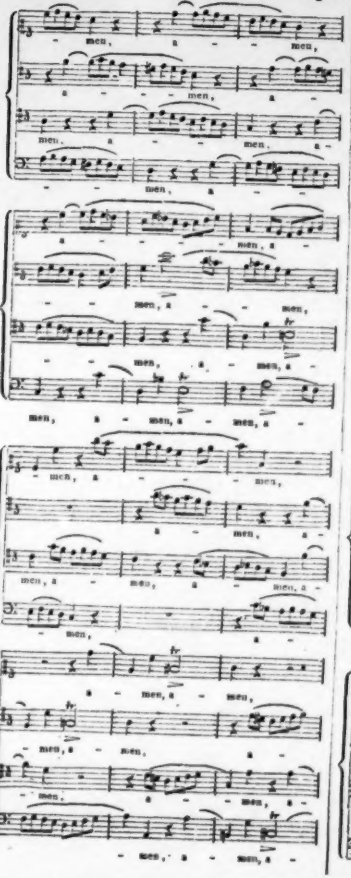
Schluss-Periode.

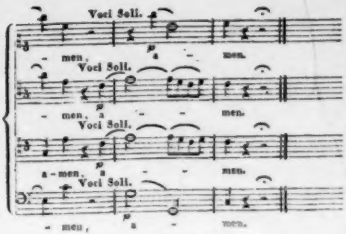

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat August.

Am 1sten, im Kärnthnerthortheater: *Il Barbiere di Seviglia.* Mad. Corri-Paltoni debütirte als Rosina. Ein annehmbarer Ersatz für die verlorene Lalande. Stimme, Vortrag und Kunstfertigkeit, wie's einer ächten Prima Donna assoluta zusteht. Lablache ein Figaro sonder Gleichen; desgleichen trefflich *Berettoni* als *Basilio.* Gewöhnlich giebt diese Partie ein Ruffo parlante, senza voce; zum erstenmale hörten wir sie singen, und zwar sehr schön singen; die Arie: Della calumnia machte, so köstlich ausgeführt und nuancirt, wahrhaft furore. Von den übrigen Mitwirkenden lässt sich wenig Gutes sagen; Monelli war ein farbloses Schattenbild des Almaviva, und Pacini entstellte den *Bartolo* zur ekelhaften Carricatur. Das Publikum reichte dem Verdienste seine Kronen, und konnte nur seufzend an Donzelli und Ambrogi zurückdenken. Die erste Reprise war schon äusserst spärlich besucht.

Am 4ten, im Theater an der Wien: *Der Schlossgärtner und der Windmüller,* komische Operette in einem Act. Lange bereits von seinem Geburtsorte, der Leopoldstadt, aus bekannt; die gegenwärtige Darstellung konnte dem Werkchen keine neue Celebrität verschaffen. Das Opernwesen steht unter der bestehenden Pacht-Verfassung auf gar zu schwachen Füssen. Was war diese Kunst-Anstalt einst, und was ist sie jetzt!

Am 7ten, im Kärnthnerthortheater: *Faust,* grosse romantische Spectakel-Oper in drey Aufzügen, von I. C. Bernard; Musik von Louis Spohr. Gerade vor neun Jahren wurde uns diess musikalische Meisterwerk im Theater an der Wien zum erstenmale vorgeführt, wiewohl, bey schon geschwächten Kräften, theilweise mangelhaft, dennoch im Ganzen befriedigend. Hier war man allerdings berechtigt, mehr zu erwarten, und musste sich mit noch viel wenigerem abfertigen lassen. Nicht einmal Hr. Forti leistete Genüge in der Titelrolle; er schien mit sich selbst im Zwiespalt; Preisingers ton- und kraftlose Stimme liess Mephisto's wundersame Gesänge kaum errathen; Hr. Schuster schickte sich nicht im Geringsten zum Grafen Hugo, eben so verfehlten Mad. Fink und Dem. Hechenthaler, als Kunigunde und Röschen, ihre wichtigen Rollen; Hr. Cramolini rettete noch mit seinem Goldschmiedgesellen die Ehre des Ganzen. Besonders gefiel er in seinem Arietten, welches nebst dem Marsche beym Trauungszuge von Hrn. Lachner, einem unserer hoffnungsvollen Kunstjünger, ziemlich im Geiste der Tondichtung, neu componirt war. Ob indess dergleichen anmassliche Einschiebsel bey einem rein in sich abgeschlossenen Kunstproducte auf irgend eine Weise zulässig, selbst bey wirklich innerm Werthe jemals zu entschuldigen seyen, unterliegt wohl vor dem Tribunale der dem Künstler-Eigenthum Achtung zollenden Gerechtigkeit keiner Streitfrage. Wenn nun übrigens diese Oper, bey all' ihrer innern Gediegenheit, trotz der splendiden Ausstattung und den wackern Leistungen des Orchesters und der Chöre, kalt, ohne bleibenden Eindruck vorüberging, wen wird es bey solchen Missgriffen in der Besetzung wohl Wunder nehmen? Der Standpunct unserer deutschen Oper gestattet nun einmal nicht, dieses, und ihm verwandte grossartige Werke würdig auszuführen; aber auch die italienische beginnt gewaltig geschwächt zu werden; ihre schönsten Blüthen sind bereits abgefallen, die Lalande, Tosi, David, Ambrogi, selbst Lablache, der wirksamste Magnet, heimgekehrt, nachdem letzterer im *Barbiere* zum vorletzten- und letztenmale, dann noch einmal auf Verlangen, und endlich noch zweymal als Tarabotto in *L'inganno felice* immer wieder Abschied genommen hatte! Es liegt am Tage, wie wenig Impresario Barbaja, seit er neuerdings im Besitze der neapolitaner Bühnen ist, sich mehr um Wien bekümmert, wo ihm diessmal ohnehin keine pecuniären Vortheile erwachsen und

der Contract für künftige Ostern vor einem halben Jahre schon gekündigt ist.

Am 8ten, im Theater an der Wien: *Prinzipal Purzel, oder die Dorf-Komödie*, Posse mit Gesang in drey Aufzügen; Musik von verschiedenen Meistern. Ein Compendium von Albernheiten, Plattitüden und Trivialitäten; war vor einigen Lustern eine Burleske: *die Kreuzer-Komödie* geheissen; erscheint nun aufgewärmt, mit etwas Singsang — gewürzt! — Ein paar Einlagen der Dem. Vio und Mad. Kneisel thaten ihre Wirkung; ein Vocal-Quartett, angeblich vom Bassisten Seipelt componirt, (zusammengesetzt) hört sich nicht übel an; dagegen wäre es einem neu vorgeführten Tenore, Hrn. Padewith, fast schlimm gegangen. Doch Hr. Carl gehört nun einmal zu den Erkohrenen der Glücksgöttin. Alle Welt schimpft über das Zeug, das er auftischt, lästert und verhöhnt seine, grösstentheils erbärmlichen Subjecte — und demungeachtet haben die Geschäfte einen so gesegneten Fortgang, dass ihm selbst in den Hundstagen, wo alle Theater-Kassen an der Schwindsucht laboriren immer noch ein ansehnlicher Vortheil verbleibt. Das Mysterium besteht in einer, bis ins unglaublichste Detail eindringenden, vom Auge des Herrn bewachten Oeconomie, und karg zugeschnittenen Besoldungen, die zwar zu gross zum Sterben, doch viel zu gering zum Leben sind. So zum Beyspiel so bekommt ein Statist, der figuriren, tanzen, sprechen, singen, fechten, reiten, überhaupt, zu allem und jedem sich gebrauchen lassen muss, monatlich vier Silber-Gulden; vom schönen Geschlechte dient die Mehrzahl ehrenhalber; die Zettelträger erhalten nicht nur gar keine Bezahlung, sondern müssen noch obendrein Caution erlegen und sich verpflichten, Abends sowohl auf dem Schnürboden als unter dem Podium gratis Handlangerdienste zu leisten. Dabey sind auf die unbedeutendsten Versehen so namhafte Strafen gesetzt, dass mancher sich noch glücklich schätzen mag, wenn am Gagen-Tag auf seinem Conto Null von Null aufgeht.

Am 10ten, im Josephstädtertheater Theater: *Carlos Romaldi, oder der Stumme in der Sierra Morena*, Melodrama mit Chören und Tänzen, in drey Aufzügen, nach dem Französischen; Musik vom königlich bayerischen Hof-Musikdirector Ferdinand Fränzel. Die bekannte Oper *Carlo Fioras*, in ein Drama umgegossen; hinlänglich beschnitten, die Gesangstücke gestrichen, die Recitative in Begleitungs-Sätzchen zerstückelt, und was hier und da allenfalls noch Noth that, daran geleimt; mit einem Wort: ein achtbares Tonwerk wieder einmal recht arg verballhornt.

Am 16ten, im Kärnthnerthortheater: *Der erste Schiffer*, Divertissement von Hrn. Guerra. Die allerkleinste, nur von zwey Personen und einem Kinde ausgeführte Kleinigkeit, welche man sich denken kann. Die Handlung — wenn sie ja eine genannt zu werden verdiente — ist so fern von Gessner's reizender Idylle, als das Kap von Nova Zembla. Blos der Verfasser dieses, in der That höchst bescheidenen, durchaus anspruchlosen Versuches kann ihm durch seine bewunderungswürdige Tanzfertigkeit nothdürftig einiges Interesse gewinnen. Die Musik von Gyrowetz hält sich in den Schranken der Mittelmässigkeit.

Am 18ten, im Theater an der Wien: *König Richard in Palästina, oder Englands Reichs-Panier*, grosses historisch-romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, nach Walter Scott; Musik von Riotte. Diess also bereits die dritte dramatische Bearbeitung eines Stoffes, welchen Freyherr von Auffenberg in Karlsruhe, und Wilhelm Marsano in Prag dem Talisman des nun nicht mehr grossen Unbekannten nachbildeten. Dass es hier hauptsächlich auf Befriedigung der Schaulust abgesehen ist, versteht sich von selbst; und der Verfasser, Herr Lembert, hat auch nach allen Kräften dafür Sorge getragen. In der That finden sich auch wirklich imposante Momente dieser Art, z. B. die christlichen Heere mit ihren wehenden Fahnen und Panieren in voller Schlachtordnung; ein ansehnlicher Zug berittener Tempelritter in ganzem Ornate; Saladin's Einzug, mit georgischen und circassischen Leibwachen zu Pferde, an der Spitze eine glänzende Janitscharen-Bande u. s. w. — Die Scenerie zeigt grosse Umsicht und erprobte Bühnen-Tactik; eine so splendide Ausstattung mag wohl bedeutende Summen gekostet haben, trägt dagegen aber auch reichliche Zinsen. Die musikalische Zuthat beschränkt sich blos auf Entreactes und Märsche; selbst unter diesen erkannten wir manche in früherer Zeit öftere gehörte Einlage aus der Feder anderer Meister.

Am 20sten, im Kärnthnerthortheater: *L'Italiana in Algeri*. Eine wenig besuchte, im Gan-

zen zwar nicht besonders ausgezeichnete, doch auch nicht verunglückte Vorstellung. Mad. Corri-Paltoni (Isabella) und Hr. Berettoni (Mustapha) durchgehends lobenswerth; Monelli (Lindoro) und Pacini (Taddeo) mittelmässig; der Rest, Signora Franchetti (Elvira), Fanny Dotti (Zulma) und Hr. Preisinger (Haly) füllte gerade eben seinen Platz. Das letzte Finale endigte nicht, wie in der deutschen Uebersetzung nach der Original-Partitur, mit des Dey's feyerlicher Aufnahme in den Pappatacci-Orden, sondern Isabella sang uns eine recht brillante Bravour-Arie vor, und damit war die Sache aus.

Am 21ten, im grossen landständischen Saale: Prüfung der Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums. Nach einem Prolog in italienischer Sprache wurden dreyzehn Musikstücke vorgetragen. Besonders zeichneten sich der Zögling Franz Limmer durch ein selbstcomponirtes Rondeau für Clarinette, und in der Ouverture zu Cherubini's *Anacreon* die ersten Violinen aus, welche Heinrich Ernst anführte. Hierauf fand eine Prämien-Vertheilung an die zwey fleissigsten Schüler und Schülerinnen einer jeden Classe durch den Präses-Stellvertreter, Hrn. Hofrath von Kiesewetter, Statt.

Am 23ten, im Kärnthnerthortheater: vor dem Ballet: *die Franzosin und der Raja*, eine musikalische Akademie, worin sich der junge Friedrich Wörlitzer, dem allgemeinen Wunsche zufolge, noch einmal vor seiner Abreise hören liess. Er dürfte schwerlich von irgend einem Rivalen seines Alters übertroffen werden. Mit ihm wetteiferte heute der zwölfjährige Joseph Khayll.

Am 29ten, ebendaselbst: *der Zögling der Natur*, pantomimisches Ballet von Hrn. Titus, königlich preussischem Hoftheater-Balletmeister; Musik von verschiedenen Meistern. Ursprünglich eine Mayländer Composition, von Gioja; zuerst nach Norden, alsdann wieder näher nach Süden verpflanzt; im Grunde nicht viel mehr, als eine getreue Copie des Trafierischen *Wald-* oder quasi: *Meer-Mädchens*, indem hier die Handlung grösstentheils auf einem Schiffe vorgeht. Die Musik ist eine angenehme Mischung; das Ganze unterhält und gefällt, besonders eine gut dressirte, zahme Ziege, durch welche die Zahl der vierbeinigen Artisten abermals vermehrt worden ist.

Bemerkungen aus dem Tagebuch eines Musicus.

Musik ist, wie das Leben, ein Combinations-Spiel; aus alten, allgemeinen Gesetzmässigkeiten webt der Genius sein Neues. Ihnen theoretisch nachzuspüren, ist reizend; aber wie sie selbst wieder zu einem grossen Gesetz, einer zum Blüthenbaum aufgeschossenen Theorie sich gebildet, das kann auch der Kunstverwandte nur nachahnden.

* * *

Musiker dringen auch im Leben auf Melodie und Harmonie, sie fliehen verworrenes Geräusch, fassen grelle Töne; Maler mögen nichts ansehen, was nicht gute Zeichnung, Färbung, Gruppirung hat; Dichter legen es auf Situationen an! Und so machen es auch Geschäftsleute, Pedanten, Weiber und Kinder. Jedes will, dass die Welt seinem liebsten Treiben entspreche.

* * *

Kann ich doch die deutschen Texte nicht leiden, wo ursprünglich lateinische gewesen. Diese gehören dem engern, heiligen Kreise des Cultus an, jene erinnern leicht an moderne Gedanken- und Gefühl-Weise, ja an Conversation. Schon Entfernung in der Zeit ist der Erhebung günstiger. So wirkt auch die Bibelsprache in Händel's *Messias*. Man glaubt an's Alte, aber nicht an's Neue.

* * *

Hundertmal hab' ich erlebt, wie alles den Gesellen zurückdrängt, es sey denn, dass der Meister mit ihm, als seinem Zöglinge, paradiren kann. Der Autodidakt kommt aber nirgend an, weil er der Gilde zu spotten, die Schule entbehrlich zu machen scheint, und über seine Methode keinen Lehrbrief hat.

* * *

Man denke sich den Deutschen contrapunctisch, den Italiener melodisch, jeden zum andern strebend und ihn nicht erreichend — so hat man sich wenigstens über den Haupt-Unterschied orientirt.

* * *

Bey der musikalischen Schönheit ist es, wie bey der menschlichen. Der erste Eindruck ist nur formell schön; aber bey längerer Bekanntschaft tritt Seele in die Züge, wird aus ihnen lesbar. Mozarts *Requiem*. Es ist dann eine Reihe vergangener schöner Eindrücke, die sich am neuesten wieder erwecken. Das neueste Anschauen sagt uns,

dass sich unser Leben an dem Schönen entwickelt hat; es ist sein und unser Geschick, das mittönt.

* * *

Abgeschmackter, widriger Nachbar! der du im Concerte C nur vom Concerte B auf deinen Reisen zu reden weisst, wo alles viel herrlicher gegeben worden. Es ist zu wetten, dass du damals ebenso vom Concert A gesprochen und einst in D so von dem jetzigen C sprechen wirst.

* * *

Ich behaupte, dass man das Singen nicht lehren kann ohne eine Geige in der Hand. Alle Singschule ohne diese taugt nichts. Alle Schüler singen falsch. Denn Falschsingen ist Natur, Reinsingen ist Kunst, die man nur nach den schneidenden, gezogenen Tönen der Geige lernen kann. Blas- oder Tasten-Instrumente taugen nicht hiezu. Reinsingen ist ein Maximum, zu welchem nur der Geigenton hintreibt. Wenn ich höre, wie man das Singen lehrt, so wundre ich mich nicht, dass alle Welt falsch singt.

* * *

Das Stimmen der Instrumente vor Oper und Concert ist äusserst lehrreich für Musik-Zöglinge. Es schärft ihr Ohr für die feinsten Unterschiede, mehr als selbst das reinste Spiel, weil es aus dem Falschen allmählig zu dem vollkommen Reinen übergeht. So unordentlich, wie es bey vielen Orchestern betrieben wird, verderbt es aber das Ohr der Spieler und der Lernenden unter den Zuhörern, und macht, dass die meisten Instrumente falsch gestimmt sind. Diess hat auf die musikalische Darstellung bedeutenden Einfluss, denn nur bey vollkommener Uebereinstimmung schwingen und beben alle Saiten und Resonanze recht zusammen, und klingt Alles wie Ein Griff und Strich.

Es ist zum Lachen, dass man es in der Musik, wie in so manchen anderen Dingen, gerade daran noch fehlen lässt, um was es eigentlich zu thun ist, an dem letzten Schritte zur Vollendung.

* * *

Die reisenden Virtuosen gehen es nicht recht an, wenn sie das Publikum entzücken wollen. Bey dem grossen Violoncellisten, Professor M., den ich neulich accompagnirte, kam mir's, wie ich es für besser hielte. Er gab in der ersten Abtheilung ein Concert von eigner Composition, wo er alle seine Kraft und Anmuth hören liess, in der zweyten Variationen ebenso, und dann noch ein Doppelconcert mit einem Clavier-Virtuosen. Nach dem ersten Force-Stück hatte man ohne weiters das Höchste schon weg, und hörte wenigstens nichts specifisch Neues mehr. Und das ist der gewöhnliche Fall.

Ich gedächte es, wäre ich so ein Virtuos, anders zu machen; und zwar auf folgende Art:

Meine Kunst müsste sich in der verschiedensten Art, aber wachsend, zeigen, an mancherley Umgebungen messen und streigend glänzender abheben. Nach der Ouvertüre, worin ich schwiege, liess ich meinen Violoncell-Ton in eine Arie sparsam hineinsingen, darauf würde ich etwa in einem Harmonie-Stücke meine einfache Stimme nehmen, jedoch so, dass man sagen müsste, „der kann's!" In einem concertirenden Quartette forderte ich die Meister der Kapelle zum Wettkampf heraus.

Im zweyten Theile wäre ich in die erste Sängerin verliebt und umstrickte sie mit meinen Cantabile's, dann gäbe ich erst mein grosses Concert, und am Schlusse noch einige wenige Variationen oder etwas Freyes, Phantastisches. So wäre das ganze Concert von meiner Kunst durchwoben. Ich will jedoch nichts gesagt haben.

* * *

Bey der Violine fodert man das Schwierige zur vollen Kunst und Schönheit, bey Waldhorn und Fagott nimmt auf einer gewissen Höhe der Kunst mit wachsender Schwierigkeit die Schönheit ab. Mir ist, als wären die neueren Virtuosen und Musikfreunde in dem Wahne befangen, es liess sich mit Anlage und Beharrlichkeit bey verschiedenen Instrumenten eine Kunsthöhe und Wirkung erreichen, von der man noch keinen Begriff habe. Ich meyne dagegen, man sey in unseren Tagen in allen Instrumenten schon wirklich an das Aeusserste gekommen, und die Möglichkeit eines grössern Effects liege nur noch innen zu, an einem stehenden Vortrag, an der Wahl der Compositionen, an dem Arrangement des Concerts; auch wohl an der Constellation, die der Virtuos, als guter Astrolog, zu deuten verstehen muss.

* * *

Ich stelle mich zuweilen in der Oper während langer Dialoge ausserhalb des Orchesters an die Thüre, und während ich auf die Acteurs horche, denke ich mir, wie die gewöhnlichen Menschen in Ruhe oder Affect sprechen. Hier möchte ich dann über das hohle Gehenl oder Geplärre oft laut auflachen. Selten kommt mir ein wahrer Naturton zu Ohren. Es müsste sich, stelle ich mir dann vor, sonderbar ausnehmen, wenn ein tüchtiger

Schauspieler unter ihnen auftrāte und auf einmal im ächten, characteristischen Accente das Leben spräche. Sie geben, was noch nicht einmal Natur ist, für Kunst, die höher als Natur stehen soll.

* * *

Ein Enthusiast für neuere Wilden-Musik wollte die Ouverture der Oper *der jüngste Tag*, oder wie sie heisst, recht loben, und schloss: Ich versichere Sie, das Orchester arbeitete so zusammen, dass der Staub aufflog. Das war nun eine sonderbare Räucherung für den Tondichter.

* * *

Die vier blinden Musiker spielten brav. Man wundert sich unwillkürlich über solches Talent beym Mangel eines Sinnes, da doch gerade diese Entbehrung den Tonsinn bildet und das Gefühl für Musik erhöht. Ich wundere mich, dass sie nicht noch besser, vor Allem mit zarterem Ausdruck, spielen. Besonders fiel mir der erste Violinist mit seinen künstlichen Flöten- und Flageolet-Tönen auf. So eine Singularität, lange fortgesetzt, macht mich hypochondrisch, weil sie Sinn und Gemüth immer nur von einer Seite reizt und, statt das Gemeingefühl zu erregen, mich gleichsam an einem Haare zieht. Solche forcirte Künsteley mattet uns ab, weil sie uns glauben macht, die ganze reiche, weite Kunst sey so ein Specielles, Enges, Genöthigtes. Das Erstemal wurde ich übersättigt, das Zweytemal musste ich davon laufen, das Drittemal mied ich das Haus.

Kurze Anzeigen.

Sechs Sonatinen für das Pianoforte zu vier Händen, componirt von Moritz von Weber. Op. 12. Heft 1 und 2 bey Trautwein in Berlin; jeder Theil 14 ggr.

Diese kleinen Stückchen sind für die allerersten Anfänger, und es ist gleich auf dem Titel bemerkt, dass sie in den gewöhnlichsten Tonarten gesetzt und von einem passenden Vorspiele begleitet sind, etwa in der Art, wie es Diabelli in seinen kleinen Sonatinen für denselben Zweck gethan hat, jedoch weit artiger im Melodischen. Die hier gelieferten sind in ihren Melodieen etwas gewöhnlicher, aber vielleicht eben darum für eine gewisse Klasse von Anfängern nur desto brauchbarer, weshalb wir auch den Lehrern wohlmeynend rathen, sie nicht unbeachtet zu lassen; es werden sich gewiss unter ihren Schülern kleine Leutchen finden, für deren Wesen sie gerade die rechten sind. Es ist überhaupt ein Fehler, wenn der Meister in der Wahl der Stücke nur nach seinem Geschmacke, nicht nach dem, oder wenn er noch keinen hat, nach dem Naturverlangen des Schülers fragt. Oft kann da etwas Geringfügigeres, wie es unserm Geschmacke erscheint, für einen Theil der Zöglinge zweckmässiger seyn, als etwas an sich Besseres. Es ist hier nicht der Ort, diess durchzuführen; wir wollten nur bey guter Gelegenheit aufmerksam machen. Eins jedoch müssen wir für künftige Gaben des Verf. und für Lehrer, die die gegenwärtigen gebrauchen, hinzufügen. Gerade in solchen Kleinigkeiten dürfen keine Verstösse oder Freyheiten gegen die Grammatik vorkommen; Fortschreitungen, wie folgende, müssen durchaus vermieden werden:

Der Lehrer wird solche Klänge leicht zu verbessern wissen. — Uebrigens ist die dritte Sonatine des ersten Heftes melodisch angenehmer, als die beyden ersten, und der andere Heft übertrifft hierin den ersten. Wahrscheinlich hat sich der Verf., der beabsichtigten Leichtigkeit wegen, anfangs zu beengt gefühlt. Das Werkchen ist auch recht gut gestochen und auf treffliches Papier gedruckt, was besonders in solchen Gaben, die für Anfänger bestimmt sind, höchst erwünscht ist.

Impromptu brillant pour le Pianoforte à 4 mains composé par Charles Czerny. Oeuv. 116. Berlin chez Fr. Lane. Pr. 1½ Rthlr.

Jedermann, wer Clavier spielt, kennt den jetzt sehr beliebten Componisten; es ist ja sein 116tes Werk, das er dem musikalischen Publikum übergiebt. Da es nun völlig in seiner hinlänglich bekannten Art abgefasst und mit denselben Annehmlichkeiten und denselben Fehlern versehen ist, so braucht es nichts weiter, als unserer schlichten Anzeige, um es recht bald auf vielen Pianofortes zu sehen und in vielen Gesellschaften zu hören.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Spielraum: denn kein Waldhornist[*]) wird je die Waldhornstürze an die Mauer halten, wenn man den vollen Ton hören soll, und doch sind die Pfeifen meistens unter das Dach so kümmerlich hingedrängt, dafs sie ohnmöglich zur Sprache kommen oder gehört werden können.

In Rücksicht auf die Brüstung (das äufsere Hervorragen des Chors) darf er weder konvex noch konkav seyn: nicht konvex, weil er die Reibung der Musiker mindert; nicht konkav, weil die Stimmen sich wechselsweise an den Mauern verschlagen: folglich ist die gerade Form (wenn man wegen der schönen Aussicht vielleicht etwas weniges Konvexes mit haben will) die zuträglichste.

Eigentlich sollte der Fufsboden von Marmor oder Stein seyn, um den Ton zurückzuprellen. Geschieht es aber, dafs man, um Kosten zu sparen oder der Kälte wegen, einen bretternen Fufsboden anlegt: so kann gar leicht, wenn die Ruhebalken der Bretter zu weit von einander stehen, aus dem Fufsboden ein Resonanzboden [**]) werden, der den Ton einschluckt und die Würkung schwächt. Folglich müssen unter den Brettern Balken an Balken an einander gereiht werden, um die der Musik so nöthige Reperkussion des Schalls zu gewähren.

(Der Beschlufs folgt.)

Recension.

Drey Gesänge aus der noch ungedruckten Oper Faust, von Schink. In Musik gesetzt und der Meklenburg-Schwerin. Hofsängerin Antonia Rosetti in Ludwigslust gewidmet, von Friedrich Methfessel. Rudolstadt, bey Langbein und Klüger 1801. (Pr. 12 Gr.)

Wo man in einer Musik von dieser Art nur Leben und Regsamkeit sieht, Züge von Charakter, und vor allen Dingen eine leichte Hand, die die komischen Partien nicht durch Schwerfälligkeit und steifes, unbeholfenes Modulationswesen erdrückte, so ist man zufrieden und giebt sich ihr gern hin. Aber hier in diesen dreyen Proben von ganz differentem Genre ist noch etwas mehr. Jedes Stück hat seinen vollen Werth für sich und daher darf man wirklich glauben, dafs ein solcher

---

*) Es wäre zu wünschen, dafs die Gewohnheit, die Waldhornstürze nicht unter dem Arm zu verbergen und hinterwärts zu leiten, sondern in die Höhe zu halten, wie es beym Mannheimer und Stockholmer Orchester eingeführt war, allgemeiner würde, nur den Fall ausgenommen, wo leiterfremde Töne vorkommen, die nach der Waldhornisten Sprache, durchs *Stopfen* erzeugt werden. d. Verf.

**) Bey allen Bogeninstrumenten hat man einen oberen Boden von weichem Holz und einen untern von hartem Holz angelegt: der obere ist dazu geeignet, den Ton an sich zu ziehen, die Halle, ihn auszubilden d. i. die Schwingungen zu nähren, der untere, um ihn mit Wucht zurückzugeben. Die Resonanz wird also vorzüglich durch die willige Aufnahme des oberen Bodens bewerkstelligt. Dies ist die Theorie des Baues der Geige. Hiernach hat folgender lateinischer Vers seine Anspielung: *Bolat vox* (Schallröhre) *resonatque nemus* (die hölzerne Halle, wo der Ton wie im Wald wiederhallt) *tutubante canalla* (der mit Pferdehaaren bezogene Bogen). Die Pauke ist ein mit Pergamentfell überzogener kupferner Kessel. Das Fell, das auf allen Seiten mit Schrauben fest und gleichmäfsig angespannt wird, erhebt die Violinsaite, und erzittert. Die hallenförmige Peripherie des Kessels thut die Würkung, wie bey der Violine die auf beyden äufsern Seiten angebrachte Einfassung, die die Geigenmacher Sarge nennen. Ein fein wie Papier geschlagener kupferner Teichter, der in der Halle grade unter dem Mittelpunkt des Fells angebracht wird, vertritt die Stelle des Resonanzbodens und der Ton fährt bey der untern Öffnung des Trichters heraus. Deswegen mufs eine Pauke hoch auf dem Paukengestell und auf einem Fufsboden von Marmor oder Stein gesetzt werden; auf einem hölzernen Fufsboden thut sie weit weniger Würkung. Die Stimmung der Pauke wird dadurch bewerkstelligt, dafs man die äufseren Schrauben gleichmäfsig ansiehe. So lange nicht alle Töne, die man den äufsern Enden des Fells nah an den Schrauben mit dem Finger entlockt, mit einander rein im Einklang stimmen, so klingt das innere Centrum, der akustische Brennpunkt, den der Pauker mit dem Schlegel berühren, falsch. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October. **N°. 40.** 1827.

Recension.

Zweyte Messe von Joseph Eybler.

(Beschluss.)

Das Credo (Allegro, $\frac{4}{4}$ Tact) beginnt unter reicher Figuration mit einem kräftigen Unisono des vollen Chors. Beym Genitum tritt folgende auf eine Viertelnote angebrachte Nachahmung in der Octave und Quarte ein:

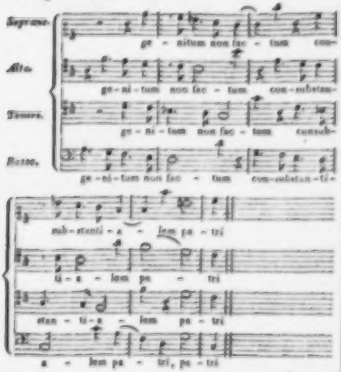

Nach einem vollkommenen Abschluss auf der Tonica erklingt die schmeichelnde Cantilene des: et incarnatus est, (A dur, Andante sostenuto, $\frac{6}{8}$ Tact) dessen fremdartige Auffassung wohl einer näheren Zergliederung würdig ist. Den vier Rohrinstrumenten sind die gehaltenen Ausfüllungs-Accorde übertragen; das Saitenquartett accompagnirt möglichst leise, besonders die in Trioletten lispelnde Oberstimme.

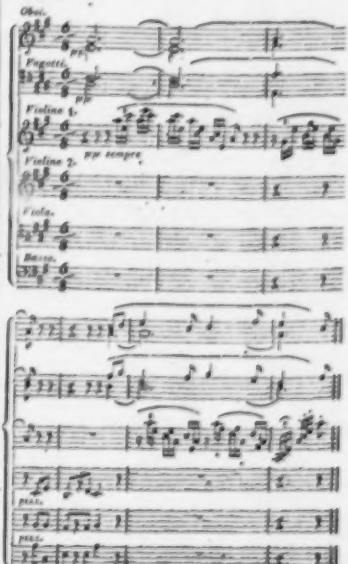

und dann intonirt der Chor, sich wechselseitig antwortend, seinen einfach melodischen Hirten-Gesang:

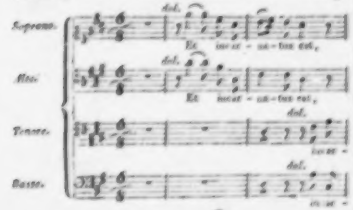

Diese Themen werden fortgeführt, bis nach der aufsteigenden ersten Violine

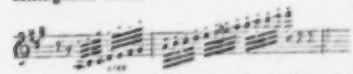

die Sänger mit den Worten: et homo factus est in Fis moll, der Unterton des Grundtons, eskamotiren. Nun übernimmt das Bogenquartett im Einklang folgende syncopirte Figur:

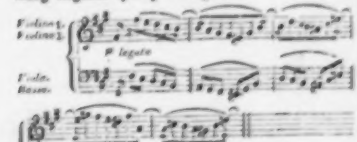

wobey die Stimmen imitirend eintreten:

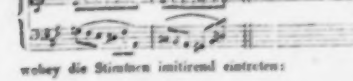

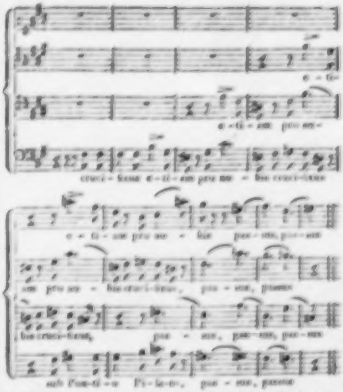

Während dieser enharmonischen Fortschreitungen steigt die mysteriöse Modulation herab bis ins dumpfe A, dann wieder empor unter Paukendonner und Trompetenschall zum grellen kleinen Quart-Sext-Accord der Dominante von C:

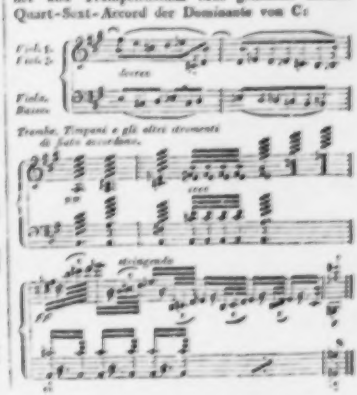

worauf im klagenden C moll der eintönige Chor langsam verhallend, eingeleitet von schleichenden Hoboen und der schauerlich wirbelnden Pauke die Grablegung verkündigt:

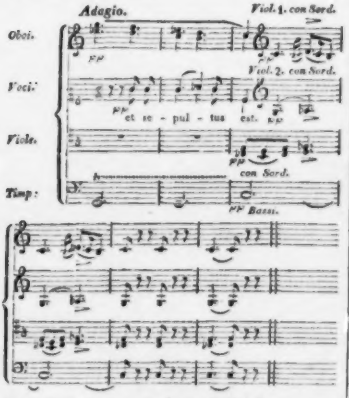

Im molto vivace, mit der majestätischen grossen Terz, preisen alle Stimmen vereint das Werk der Auferstehung: Et resurrexit tertia die, vom ganzen Orchester vorbereitet:

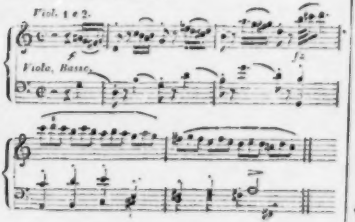

Diese Figur, mit analogen alternirend, kehrt öfter wieder, so wie der imposante Unisono beym: Et iterum venturus est — simul adoratur — et unam sanctam etc. — Nach der Clausel: non erit finis — erhalten die Streichinstrumente ein neues, lebhaftes Accompagnement:

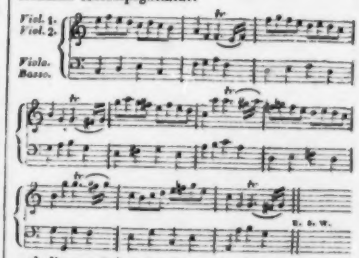

und dieses wird, nebst dem stolzen Basso continuo bis zum Schlusse, selbst über das kurze fugato:

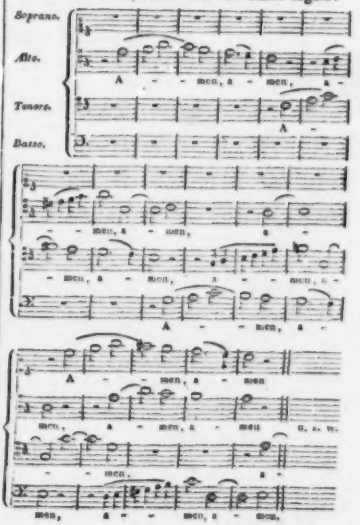

unverrückt fortgesponnen, und mit einer effectreichen Steigerung geschlossen. —

Das Sanctus (Adagio, $\frac{4}{4}$ Tact) bleibt seinem heilig frommen Character vollkommen treu, und contrastirt zweckmässig mit dem Pleni sunt coeli et terra (Allegro, $\frac{4}{4}$ Tact), so wie dieses wieder zu dem milden:

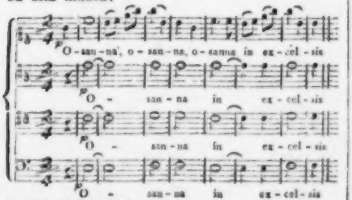

bezeichnend absticht.

Benedictus (Andantino cantabile, Fdur, $\frac{6}{8}$ Tact) ist gleichfalls ein ungemein lieblicher Satz, ohne Ausweichungen, einfach, zart, fasslich und schmucklos. Wie besonnen, verständig und consequent bey aller Simplicität demungeachtet die Stimmenführung sey, mag nachstehendes kleines Bruchstück zeigen:

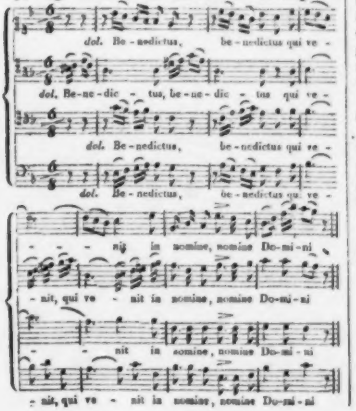

Ohne Verwechslung des Tact- oder Zeitmasses wird hier das Osanna angehängt, indem die Töne der Bogeninstrumente in den hohen Applicaturen gleichsam verschweben.

Agnus Dei (Adagio, Cmoll $\frac{4}{4}$ Tact) ist ein brünstiges Gebet reuiger Sünder; das Miserere nobis wendet die Harmonie nach Bdur, worin die Bläser ein ausdrucksvolles Nachspiel erhalten:

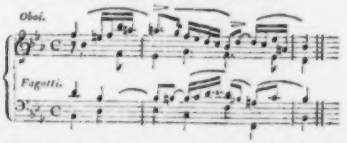

Die nächste Cadenz ist auf Asdur; jedoch zum dritten Mal ertönt statt des wehmüthigen Miserere die kindliche Bitte: Dona nobis pacem (Andantino, Cdur, $\frac{4}{4}$ Tact), und damit schliesst, nach 25 Tacten, das ganze Werk, erbauend, andächtig und wahrhaft religiös.

Die beyden zu dieser Messe gehörigen und mit ihr zugleich erschienenen Motetten sind nicht minder eine tüchtige Arbeit. Das Graduale: Sperate in Deo, omnis congregatio populi (Andante con moto, Cdur, alla breve) ist ein ausnehmend gesangreicher, wohlklingender Chor, voll der reinsten Harmonieen, welche die concertirende Hoboe wie ein Silberband reizend durchschlängelt.

Die Textworte des Offertoriums: Si consistant adversum me castra (Allegro con fuoco, Cmoll, $\frac{4}{4}$ Tact) erheischten eine stürmischere Behandlungsweise; die schwirrenden Violinen, so wie die kriegerischen Trompetenklänge sind demnach hier durchgehends passend angebracht. Den Mittelsatz bildet ein melodisches Vocal-Quartett für zwey Tenor- und zwey Basstimmen (Larghetto, Cdur, $\frac{4}{4}$ Tact) worin die sechs Bläser (zwey Hoboen, zwey Hörner und zwey Fagotte) die Ritornelle ausfüllen, und welches wieder in den Anfangssatz übergeht.

Biographische Skizze.

Der in der Kunstwelt rühmlich bekannte Basssänger, C. Wilhelm Häser, wurde zu Leipzig 1781 geboren, und ist der vierte Sohn des daselbst im Jahre 1809 verstorbenen, sehr geachteten Uni-

versitäts-Musik-Directors. Schon in früher Jugend offenbarte sich sein reger Sinn für Kunst und Wissenschaften, der durch Beyspiel und Anleitung seines würdigen Vaters, und durch andere treffliche Lehrer, unter denen vornämlich im Gesang und Composition der dortige hochverdiente und sehr geschätzte Musikdirector Schicht genannt zu werden verdient, sich mit den Jahren immer mehr entfaltete und ausgebildet wurde. Er studirte nachmals mit Eifer die Jurisprudenz, befleissigte sich der Lesung der Klassiker, und widmete sich nebenbey auch mit Ernst der Erlernung neuerer Sprachen, mit besonderer Vorliebe aber der italienischen. Als er seine akademischen Studien absolvirt, die besten Zeugnisse seines Fleisses und Wissens erhalten hatte, machte ihm der Director der deutschen Operngesellschaft, Joseph Seconda, der gerade damals einen jungen Bassisten suchte, den Antrag, sich bey ihm unter recht annehmbaren Bedingungen zu engagiren. Da H. oftmals in öffentlichen Concerten gesungen, desgleichen mit beyfälliger Anerkennung zuweilen auf Privattheatern gespielt hatte, und ihm seine Freunde, ja selbst seine Lehrer riethen, sich ganz der Kunst zu widmen: so trat derselbe mit Bewilligung seines Vaters, als nunmehriges Mitglied erwähnter Gesellschaft, zuerst in Dresden im Sommer 1802 auf dem Theater beym Linke'schen Bade als Notar Pistofolus in der Müllerin, dann als Sarastro, und in dem komischen Intermezzo *das Ständchen*, mit Musik von Bergt, als Dr. Polycarp auf, und wurde hier, so wie den Winter darauf, (als er nach seiner Vaterstadt zurückkam) freundlich und mit Beyfall aufgenommen. Im Jahre 1804 schrieb derselbe nach Prag an den Director der dortigen italienischen Oper, Dominique Guardasoni, um Anstellung bey seiner Bühne. Guardasoni engagirte ihn sogleich für die grosse Oper, nahm ihn liebreich in sein Haus, behandelte ihn wie seinen Sohn, und hielt ihm nicht nur einen tüchtigen Gesangslehrer, sondern auch noch ausserdem einen ausgezeichneten Sprachmeister, damit er die gute italienische Aussprache ganz in seine Gewalt bekommen möge. Dieser letztere war der in Italien, so wie in Deutschland sehr geschätzte Improvisatore Scotes (siehe im neunten Stück des deutschen Merkurs 1802, was Vater Wieland über denselben sagt). Häser's Debütrollen in der italienischen Oper waren Sargino Vater, Agamemnon im *Achilles*, Graf in *Griselda* (sämmtlich von Pär); Dr. Rospolone (Amtmann) in der *Müllerin*, und Pasquale in Weigl's *Korsar aus Liebe*. Er spielte auch in den Schauspielen und den deutschen Operetten, welche auf der Kleinseite in dem kleinen Theater gegeben wurden. Nach Guardasoni's Tode 1806 hörte die italienische Oper auf, und es wurde unter Liebich's wechsler Direction eine grosse deutsche Oper organisirt, bey welcher H. noch einige Zeit als erster Bassist blieb, und sodann 1809 zur Breslauer Bühne ging. Er nahm 1815 in Wien ein Engagement an, verweilte aber nur kurze Zeit daselbst, und folgte noch in demselben Jahre seinem Rufe als königl. Würtemberg'scher Hofsänger nach Stuttgart, wo er bald darauf vom verewigten König Friedrich mit ehrenvollen Bedingungen lebenslänglich angestellt wurde, und die ihm ertheilte Erlaubniss, jedes Jahr eine Reise machen zu dürfen, benutzte, um auf den bedeutendsten Bühnen des Auslandes Gastrollen zu geben, in welchen er seinen Künstlerruf begründete. Seitdem lebt er seiner Pflicht und der Kunst, wie von jeher, getreu, und erfreut sich als Künstler und Mensch, Gatte und Hausvater der Achtung und des Wohlwollens aller derer, die ihn kennen. Auch als Compositeur ist er nicht unbekannt geblieben, und wird unter uns, so wie an andern Orten geschätzt und hervorgezogen. Als Schriftsteller ist H. vielleicht weniger bekannt, doch befinden sich in mehren Almanachen von ihm recht niedliche deutsche und italienische Arbeiten, so wie Proben seiner metrisch-italienischen Uebersetzung des Schiller'schen *Don Carlos* und des Oehlenschläger'schen *Correggio*, welcher letztere vielleicht bald einmahl der Prüfung und dem Urtheile des grossen Publikum im Druck übergeben werden wird. (Siehe hierüber den Stuttgarter Schwäbischen Mercur No. 97. Sept. 1819. und: Hesperus No. 303. 1824.)

Mancherley.

Die Handarbeiter, die Mechaniker aller Art vergleichen ihre Anstrengungen mit denen der Geistes- und Gemüthsthätigen, der Geschäftsmänner, Denker, Dichter, Künstler etc. gern nach der Zahl der Arbeitsstunden, und sprechen von Müssiggang bey enormer Bezahlung, die am Ende aus ihrem, der Producenten, Beutel gehe.

Nun — Manche haben es allerdings bequem oder machen es sich bequem im Leben und um-

geben den dunkeln Kern einer Vor- und Nachmittags-Arbeitsstunde mit der leichten, lichten Atmosphäre von Tändeleyen verschiedener Art, von goldnem Nichtsthun. Man kann es mit seinem Gewissen dahin bringen, dass es nicht mehr brummt, wenn man täglich Einmal-eins Blockwagen des Staats den Strick nur in die Hand nimmt und ihn wieder fallen lässt. Nicht wenige spannen sich gar hinten an, und lassen sich mit fortziehen.

Die vorne und hart Angespannten mögen aber zweyerley bedenken: Erstlich, dass manches Schöne und Gute im Staat, ohne das er nicht bestehen kann, oder will, nur bey einer solchen Thätigkeit gedeiht, die gegen ihr Lastziehen aussieht wie Müssiggang — und Zweytens, dass, während sie, wie billig und recht, ihr Pensum haben, nach dessen Vollbringung sie aber sich vollständiger Ruhe überlassen und weiter nicht mehr an ihr Geschäft denken, noch erinnert seyn wollen, jene Geistes- und Gemüthsthätigen eigentlich niemals fertig sind, weil ihr Geschäft mit ihnen geht, ja sie oft da am meisten beschäftigt, wo sie mit den Händen auf dem Rücken spazieren gehen.

Sie sind diejenigen, bey denen Arbeit und Ruhe, Beruf und Spiel, Anstrengung und Erholung, Sammlung und Zerstreuung sich im Grunde nicht deutlich scheiden. Man kann nicht sagen, wo und wann ein Philosoph aufhört zu philosophiren, ein Geschäftsmann zu überlegen, ein Dichter zu dichten, ein Tonsetzer zu musiciren, ein Bildner zu bilden, in welcher Art diess auch geschehe; ja es dürften leicht die Momente zwischen Träumen und Wachen, die der ungestörten Einsamkeit, die der heitern geselligen Debatte, des bequemen Wandels und dergl. die fruchtbarsten, Geist und Gemüth hier am thätigsten seyn; und gerade darum soll der innerlich Schaffende nicht abgehetzt werden, wie ein Lohndiener, oder abgemüdet, wie ein Handarbeiter, damit er auch da aus freyer Anregung fortfahre zu schaffen, wo die Stunde seiner Musse geschlagen. Sein Beruf darf ihm zuweilen zum Spiel werden, damit er auch dann noch Alles auf seinen Beruf beziehe, wo die Anderen bloss spielen, um den ihren ganz zu vergessen.

Kurze Anzeigen.

Sextuor pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor, Basson et Contrabasse. — — — — par G. Onslow. Op. 30. Pr. 3 Thlr. 12 Gr. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Herr Onslow gehört unstreitig zu der kleinen Zahl derjenigen Componisten, die sich, bey richtigen und klaren Begriffen über Zweck und Wesen ihrer Kunst, bey reicher Phantasie und regem Gefühl, zugleich durch fleissiges Studium zu Beherrschern der technischen Mittel emporgeschwungen haben, und deshalb ihren inneren Erscheinungen den deutlichsten und eindringlichsten Ausdruck zu geben vermögen. Einen neuen, schönen Beweis davon liefert vorliegendes Sextett. Originalität der Erfindung bey strengster Beobachtung der wesentlichen Regeln eines Kunstwerks; thematische Einheit, nicht aber jene pedantische, trockene, womit ein rechnender Verstand die fehlende Phantasie ersetzen will, und monoton wird, — sondern die freye, mit geschmackvollen Nebensätzen gepaarte, die Vieles in Einem, oder Eines in Vielem giebt; gewählte Harmonie, die vielleicht nur ein- oder zweymal etwas gesucht erscheint; und endlich: effectvolle Anwendung der hier gebrauchten Instrumente: diess sind seine wesentlichen Vorzüge. Hummel in seinen besseren Werken, scheint des Verf.s Vorbild gewesen zu seyn, aber nur was Form und Anordnung betrifft, und auch da nur entfernt; die Gedanken an und für sich sind durchaus original und ganz des Componisten Eigenthum. Rec. ist kein Freund von bombastisch-poetischen Beschreibungen, weil diese doch immer nur auf der Ansichts- und Gefühlsweise, ja momentanen Stimmung des Einzelnen beruhen, und oft den Genuss des Werkes mehr verkümmern als befördern; er begnügt sich daher, den Werth und Character der einzelnen Sätze anzudeuten. — Nach einem kurzen, einleitenden Largo, Es-dur, $\frac{4}{4}$ Tact, beginnt ein Allegro vivace assai, dessen interessantes, keck hervorspringendes Thema gleich im Anfange, mehr aber noch im zweyten Theile und im Verlaufe des Satzes, auf die mannigfaltigste Weise verändert und unter die verschiedenen Instrumente vertheilt, wieder erscheint. Dazwischen treten gar anmuthige, von gediegener Harmonie getragene Melodieen hervor, so, dass durch das schön verbundene und abgerundete Ganze Verstand und Gefühl gleich angenehm beschäftigt werden. Auf diesen Satz folgt eine Menuett — Allegro, Es-dur — von kräftigem und wildbewegtem Character, mit einem melodiösen, meist von der Clarinette vorgetragenem Trio.

Ein zartes, klagendes Thema; Andante, C-moll, 4/4 Tact, mit originellen, besonders in Hinsicht der Harmonie sich auszeichnenden Variationen, folgt darauf, und den Schluss macht ein kecker, äusserst humoristisches Finale, Allegro, Es-dur, 4/4 Tact. — Das Pianoforte hat die schwierigste Partie erhalten, in Vergleich mit den anderen Instrumenten, welche mehr Geschmack im Vortrage, als grosse Fertigkeit verlangen. In Ermangelung guter Bläser kann das Sextett auch mit Streichinstrumenten, welche gleich mit beygelegt sind, ausgeführt werden. Der Stich ist deutlich und schön, die äussere Ausstattung anständig. Kleine Druckfehler, deren sich wohl einige vorfinden, sind nicht von Belang, und lassen sich leicht verbessern.

Stabat mater dolorosa. Mit lateinischem und deutschem Texte. Für zwey Soprane und einen Alt in Musik gesetzt u. s. w. von C. F Ruxgenhagen. Op. 24. Berlin, Verlag von T. Trautwein. Pr. 2 Rthlr.

Schon der Gedanke des Componisten, ein Stabat mater für drey weibliche Stimmen zu schreiben, hat so viel Empfehlendes und von guter Wahl Zeugendes, dass er uns schon im Voraus eine vortheilhafte Vormeynung für das Werk abgewann, und der auf dem Titel bemerkte Zusatz „dem Andenken des Kapellmeisters C. M. v. Weber gewidmet" liess uns gleichfalls etwas Bedeutendes erwarten — und im Ganzen hat uns auch diessmal zu gutem Glück unser Vorurtheil nicht getäuscht. Wir finden nach fleissiger Durchsicht hier wiederum ein Werk, das der Aufmerksamkeit Vieler würdig ist, denn es ist in einem guten frommen Style gedacht und bis zum Ende in demselben durchgeführt. Die Stimmen wechseln nicht nur unter sich sehr zweckmässig, sondern sie ähmen sich auch einander auf eine diesem Style angemessene Art im Melodischen und Harmonischen, und doch nicht selten unerwartet, nach, und die Begleitung ist so fleissig, und doch auf keine Weise überladen, gearbeitet, dass es, von der Seite betrachtet, alles Lob verdient und dass wir den Hrn. Verf. deshalb nur aufmuntern haben, diesen so glücklich betretenen Weg nicht wieder zu verlassen und Mehres in diesem Style zu schreiben. Es ist offenbar, dass er mit gehöriger Einsicht Geschicklichkeit und guten Geschmack in diesem Fache auf eine nicht gewöhnliche Weise verbindet. So gut wir aber auch wissen, welche Schwierigkeiten gerade ein meisterlich gehaltenes Stabat mater, da wir bereits aus den Zeiten der Blüthe des heiligen Gesanges so mancherley ruhmwürdige Gaben erhalten haben, neuen Bearbeitern auflegt, und so sehr wir geneigt sind, das Löbliche gegenwärtiger Leistung nach Gebühr hoch anzuschlagen: so dürfen wir doch auch nicht verhehlen, dass uns wieder das Ganze, wie es den Componisten dieses Gesanges bereits so manchmal begegnete und zwar aus leicht begreiflichen Ursachen, an einem gewissen Einerley in der Behandlung, welches von der Einheit des Styls zu trennen ist, zu auffallend leidet, wenn auch nicht gar zu selten eigene und treffliche Fortschreitungen der Stimmen, vorzüglicher im Harmonischen, als im Melodischen, sich finden, deren Schönheit wir mit dem grössten Vergnügen anerkennen. Am allermeisten beziehen sich unsere etwaigen Aussetzungen auf den ersten Theil, der uns unter Andern schon in der Anlage, die aus den meisten Strophen zwey musikalische Sätze bildet, was nach unserm Dafürhalten den Text zu sehr zerstückelt und das Ganze nicht nur ohne Noth, sondern selbst gegen alle gute Wirkung durch überhäufte Wiederholungen zu lang dehnt, verfehlt scheint. Es ist bey dieser Liederart auf die Aufeinanderfolge des Reimes weit mehr zu rechnen, als es hier geschehen ist, und deshalb will uns auch die sonst sehr gute, aber leider reimlose Uebersetzung ins Deutsche vom Hrn. Geh. Ober-Reg. Rath Körner nicht völlig genügen. Am allerwenigsten spricht uns in musikalischer Hinsicht No. 2 auf Cujus animam gementem u. s. w. Zum Schlusse des dritten Satzes hätten wir in dem Worte unigeniti die kurze vorletzte Sylbe lieber auf das letzte Viertel gesetzt gesehen. No. 7. Larghetto. Hier will uns der Satz fac ut tecum lugeam — nicht wohl zum Ganzen passen; er ist zu kleinlich und zu spielend. Desto schöner ist das Tutti: fac ut ardeat cor meum. — Der andere Theil kommt uns überhaupt bedeutender vor, als der erste; er ist in der That vortrefflich. Ob wir gleich mit einigen Fortschreitungen und durchgehenden Noten nicht völlig einverstanden sind: so sind doch auch wieder solche ausgeführtere Bemerkungen, die sich der Verf. wohl selbst machen kann und gemacht haben mag, vielleicht auch seine Gründe hatte, warum er so und nicht anders schrieb, zu geringfügig und für den Leser zu lästig, als dass wir dabey verweilen sollten —

und wir haben nur noch zu bemerken, daß die erwähnten Kleinigkeiten keine eigentlichen Verstöße sind. Und so möge denn das Werk besonders den Singinstituten und solchen häuslichen Gesellschaften herrlich empfohlen seyn, die zu frommen Gesängen noch Vergnügen finden, was doch, wie wir glauben, jetzt nicht mehr, wie noch vor Kurzem, eine ganz seltene Erscheinung ist. Druck und Papier, wie man es von dieser Handlung schon gewohnt ist, sind recht gut und der Preis nicht gerade zu hoch, dass also auch im Aeussern kein Hinderniss liegt, dem Werke bey Vielen erwünschten Eingang zu verschaffen.

Sechs deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitare, von Gust. Reichardt. Berlin, bey Fr. Laue. Preis ¼ Rthlr.

Wohlgewählte Texte, fliessende Melodieen, und angemessene Begleitung des Instruments, zeichnen diese Compositionen vortheilhaft aus.

Die erste: Schäfers Sonntagslied, von Uhland, entspricht ihrem feyerlich ernsten Inhalte; die beyden Zeilen jedoch,

Ich bin allein auf weiter Flur. —
Noch eine Morgenglocke nur!

hätten im Ausdruck anders, und mehr verschieden behandelt werden sollen; denn, wie sie jetzt dastehen, verwirren sie die Auffassung des Sinnes mehr, als dass sie ihn erleichtern sollten. Ausserdem ist die Composition zu loben. Die zweyte: „der Freundin beym Abschiede, von Kind" ist so artig und neckisch, wie der Text selbst, doch tändelt sie fast ein wenig zu viel. Die dritte: Wiegenlied von Körner, ist lieblich und ausdrucksvoll; die vierte, ein Lied von Novalis, hat etwas Einschmeichelndes in der Melodie, was man gern öfter wiederholt, obwohl es beynah wie schon dagewesen klingt; die Behandlung ist einfach und sinnig, nur die Tacte zu der Zeile:

Ein Tempel, wo wir keinen etc.

finden wir fehlerhaft, weil die Begleitung b anschlägt wo die Singstimme h hat, und so fortschreitend, zugleich cis und c, dis und d, welches offenbar, wenn es nicht im Gesange verwischt wird, einen nicht zu rechtfertigenden Misklang verursacht.

Die fünfte, Cäcilia von Raupach, hat den wahren Ton der Romanze, ohne Gesuchtes und Gezerrtes; die sechste, der Schutzengel von Claus Harms (wie kommt Saul unter die Propheten? der Redner unter die Dichter?) ist gemüthlich und innig, wie ihr Text. Und so können wir diese Lieder den Freunden des Gesanges mit Grund empfehlen.

Capriccio per il Pianoforte, comp. da Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 5. Berlino presso Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 17½ Sgr.

Man kennt den jungen Componisten bereits aus grösseren Leistungen, die meist so vortheilhaft aufgenommen worden sind, dass man sich berechtigt sieht, den schönsten Hoffnungen Raum zu geben. Das vor uns liegende Stück macht auch diese freudigen Erwartungen keineswegs zu Schanden. Es ist ein gut erfundenes, hin und wieder etwas sonderbares, aber wohl durchgeführtes Musikstück aus Fis moll, reichlich in allerley Tonarten, oft schnell und unerwartet, übergehend. Wer die mancherley Sprünge im Prestissimo gut zu treffen und die nicht selten etwas schwierigen, gar nicht immer bequem in die Finger fallenden Passagen sowohl der rechten als linken Hand mit gehöriger Schnelligkeit und Präcision zu überwinden versteht, wird Freude davon haben und Freude schaffen. Es ist also eine gute Arbeit für schon geübte Spieler und für solche, welche, um grösserer Fertigkeit willen, die Mühe des Einstudirens nicht scheuen. Diese mögen sich denn das Capriccio empfohlen seyn lassen.

Primier Nocturne à quatre mains pour le Pianoforte sur un Thème français etc. par Franç. Lachner. Oeuv. 21. Vienne, chez A Pennauer. Pr. 20 Gr.

Das Thema, französischer Art, zierlich, manierlich und einnehmend; die Ausführung ist etwas in's Breite gerathen, hört sich jedoch gut an, und fesselt, besonders gegen das Ende hin, die Aufmerksamkeit in nicht gewöhnlichem Grade. Zum guten Vortrage dieses angenehmen Musikstücks werden geübte, wenn auch eben nicht Virtuosen-Hände erfordert.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October. **Nº. 41.** 1827.

Händels Oratorien, bearbeitet vom Herrn von Mosel, in Wien.

Das in Deutschland, überall, wo man sich den Sinn für das Edle und Grosse in der Tonkunst erhalten hat, neu erwachte und, wie das dann nicht anders möglich ist, immer weiter sich verbreitende, lebendige Interesse an den Werken unsers herrlichen Landsmanns, Händels, ist die Ursache, warum man jetzt auch an den Bemühungen Verschiedener, jene Werke durch grössere oder kleinere Umgestaltungen im Zufälligen oder auch schon einigermassen Wesentlichen, unserer Zeit näher zu bringen und ihnen den Eingang, auch bey dem gemischten Publicum, zu erleichtern, mehr Antheil, und mit ihnen es auch genauer nimmt, als wohl ehedem hin und wieder geschehen seyn mag, oder bey anderen Werken noch jetzt zu geschehen pflegt. Wie jenes, so ist auch dieses Interesse nur zu loben. Der Verf. dieses Aufsatzes, von jeher ein treuer Verehrer Händels und mit seinen Werken genau bekannt, glaubt daher etwas nicht ganz Unnützes, vielleicht auch Manchen nicht ganz Unwillkommenes zu thun, wenn er hier bey jenen Bemühungen Neuerer verweilt, und zwar vor allen bey denen, des Hrn. von Mosel. Letzteres aus diesen Gründen: die Ueberarbeitungen des Hrn. v. M. erstrecken sich über mehrere Hauptwerke Händels, als die, Anderer; sie weichen von denen Anderer beträchtlich, und auch (in gewisser Hinsicht) von den Originalen mehr als diese ab; sie sind nicht gedruckt, sondern nur in Abschriften vorhanden, mithin, ausser Wien, nur noch wenig bekannt; sie werden unbekannter Weise meistens ganz irrig angesehen und bezeichnet; (fast immer, auch in diesen Blättern, nur als neue Instrumentirungen;) er, der Verf., hat sich eben mit diesen Ueberarbeitungen am vertrautesten gemacht.

Die Frage, ob Händels Werke überhaupt auf irgend eine Weise umzugestalten und nicht ganz, wie sie sind, dem Publicum vorzuführen seyen, kann hier, wo von etwas Factischem gesprochen werden soll, bey Seite und der eigenen Erwägung eines Jeden überlassen bleiben. Es ist dasselbe, als wenn man z. B. von gewissen Umgestaltungen Shakspeare'scher Schauspiele für die Bühne spräche; und die Antwort dürfte im Allgemeinen auch dort, gerade wie hier, ausfallen. Ein Anderes ist's, wenn Kenner und gründlich belehrte Freunde der Dichtkunst Shakspeare's Werke studiren oder auch an ihnen sich fortbilden und erfreuen wollen; wo sie freylich bey weitem am Besten die Werke zur Hand nehmen, ganz wie sie sind: ein Anderes, wenn diese Werke dem grossen und gemischten Publicum öffentlich vorgeführt werden sollen. Vier, fünfthalb Stunden aufmerksam im Theater, wie dort im Oratorium, zu verweilen: das will diess Publicum nun einmal nicht; kann es, bey ganz veränderter Lebensgewöhnung, auch nicht. An gewissen ausserwesentlichen Einzelnheiten, und an gewissen Eigenheiten, die den Kenner der Zeit und ihrer Sitten nicht stören, ja, die er, als mitbezeichnend, werth achtet und nicht entbehren mag, nimmt diess Publicum, bey dem Dichter wie bey dem Tonkünstler, nun einmal Anstoss; kann auch, bey verfeinerten oder sonst gänzlich veränderten Verhältnissen und deren unabwendbarem Einflusse, nicht anders. Ohne ein zahlreiches Publicum kann aber solch ein grosses Drama, und solch ein grosses Musikwerk, gar nicht zur Darstellung kommen, oder doch nicht wiederholt werden — sich nicht halten: erzwingen lässt ein zahlreiches Publicum sich nicht; höchstens nach und nach, doch, was jene Dinge anlangt, auch

nur bis auf einen gewissen Grad, sich gewöhnen: giebt man ihm jene Werke, die einen wie die anderen, gänzlich, einzig und allein, wie sie sind, so bleibt es weg und die Sache hat ein Ende. Man muss also, nämlich zu diesem Behuf, irgend Etwas an den Werken thun; und so bleibt da nur die Frage: was ist zu thun? oder — wovon wir hier sprechen — was hat man gethan? So haben auch von jeher einsichtsvolle und grosse Künstler, die hieran ernstlich Theil genommen, den Gegenstand angesehen und, wenn auch nicht ohne Einfluss ihrer Individualität, behandelt. Ihr Vorgang — ist er auch, wie jedes Beyspiel, nicht ein zwingender Beweis, so ist er doch eine höchstbeachtungswerthe Instanz. Wir verweilen jetzt blos bey Händel und seinen Werken, und da führe ich nur die zwey trefflichsten und berühmtesten Männer, welche vorgingen, an: Hiller und Mozart. Beyde kennt man, ausser dem, was sie sonst noch waren und wovor die ganze musikalische Welt, soweit sie Verstand hat und sich besinnt, Respect hat — beyde kennt man als die entschiedensten Kenner und Verehrer Händels. Hiller, bekanntlich der Erste, der den Deutschen diesen ihren grossen Landsmann zu- und ihn sehr würdig einführte *), begnügte sich, indem er diess that, damit: er legte treffliche Texte trefflich unter; er verkürzte die grossen Oratorien — nicht die einzelnen Musikstücke, sondern das Ganze, indem er Partieen herausnahm, die im Texte, wie in der Musik, es am füglichsten zuliessen, und die Spalte mit Einsicht und Sorgfalt wieder verband; er setzte die oft nur zwey-, ja zuweilen nur einstimmige Begleitung der Arien für das Quartett aus, und, jedoch nur sparsam, die bindenden Accordfolgen für Blasinstrumente hinzu; bey den Chören wendete er diese Instrumente reichlicher an, jedoch stets die besonderen Intentionen Händels damit, wo dieser deren hatte, ehrend und schonend; (besonders z. B. die Aufsparung von Trompeten und Pauken nur für den höchsten Glanz: dann aber auch in voller Kraft). Diese letzteren Abänderungen liefen mithin darauf hinaus, das nach unserer Weise zu ersetzen, was Händel nach seiner und der Weise seiner Zeit von der Orgel und ihrem Meister verlangte und selber that; was aber jetzt nicht mehr zu erlangen war. Mozart ging viel weiter: er verkürzte nicht selten die Arien, und beträchtlich; er setzte an Blasinstrumenten mehre hinzu und ohne jene Aufsparung, beschäftigte sie auch weit mehr; er zog aus dem bezifferten Basse, theils nach den Themen oder Hauptfiguren der Arien, theils aber auch aus selbsteigener Erfindung, besondere Figurirungen und melodisch-harmonische Bindungen, Gänge, Windungen — köstliche Arbeit an und für sich, aber auch der Händelschen Schreibart fremdartige, der Händelschen Weise wenigstens in so weit nachtheilige, in wiefern diese stets für das Ganze jedes Werks zugemessen war, und nun durch sie, diese Ausarbeitung Mozarts, ein zu hohes Interesse für einzelne, eigentlich untergeordnete Theile erregt und damit die Wirkung der hohen Glanzpunkte einigermaassen geschmälert ward. Was hat nun Hr. v. Mosel gethan? Weder ganz und allein das Erste, noch ganz und allein das Zweyte, sondern Folgendes.

Hr. v. M. hat sich hirgend erlaubt, den hinzugefügten Instrumenten neue, von ihm selbst erfundene Figuren und dergl. zuzutheilen, sondern sich fast immer darauf beschränkt, den bezifferten Bass da, wo er bey Händel entweder ganz allein, oder mit einer oder mit zwey Violinen die Singstimme begleitet, durch Blasinstrumente auszufüllen — aus demselben Grunde, wie Hiller: weil diese Art Orgelkunst, der Vorzug und Stolz ehemaliger Organisten, jetzt längst aufgegeben und kaum noch irgendwo befriedigend zu finden ist; wozu noch kömmt — was Hiller'n nicht traf — weil jetzt, wenigstens in katholischen Ländern, dergleichen Werke nicht in Kirchen, sondern in Concertsälen, wohl auch in Theatern, aufgeführt werden, wo keine Orgel ist, und folglich die Substitution derselben durch ihr nahe kommende Instrumente unumgänglich nöthig wird. Ich sagte: Hr. v. M. hat hierauf sich „fast" beschränkt; diess will ich dahin bezogen wissen, dass er nur selten Instrumente ausser dieser Nothwendigkeit hinzufügte, wo er überzeugt war, Händel würde sie eben so angewendet haben, wären diese Instrumente schon damals, wie jetzt, vervollkommnet oder auch nur bekannt gewesen, (z. B. die Klarinetten,) und dass er, doch noch seltener, eine zarte Stelle, welche im Originale von den Vio-

*) Hierüber, so wie über das zunächst Folgende, was oben nur kurz berührt wird, lese man nach: Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" (Leipzig, b. Cnobloch), erster Theil, in den Aufsätzen: Das Leben Hillers, und: Ueber Händels Messias. d. Verf.

Komponist, auch wohl ein angenehmes Ganze gemacht haben könne. Der erste Gesang des *Mephistophiles*, der dem Faust in Gestalt eines Savoyarden mit einem Guckkasten erscheint, worin er ihm verschiedene Situationen des Lebens sehen läfst, ist gerade so leicht, spielend und treuherzig-leichtfertig und ganz so artig durch Begleitung kolorirt, als man sich denkt, dafs die *Göthischen* Poesien von der Art komponirt seyn müfsten. Das Rhythmische darin ist so ungenirt, als möglich, und bey dem Fliefsenden des Ganzen bringt sich alles gar gut durch. — Die zweyte Arie von Fausts Diener, *Kaspar Schnurrig*, der seinem Herrn erschrocken sein gehabtes Abentheuer erzählt, will zu fürchten machen, und man möchte es beynahe. Es ist recht gute komische Haltung darin: auch zeugt es von der Ueberlegung des Komponisten, dafs er dem Patron fast gar keine Melodie, nur plumpes Tonwerk gibt, dessen sich so eben der Schreck ermächtigen kann, und dafs er die Ausführung des Effects den Instrumenten überläfst. — Die dritte Arie *Mathildens*, die ihren geliebten Faust von der halsbrechenden Partie mit den höllischen Geistern, die er zu machen im Begriff steht, abbringen will und ihren Schutzgeist um Hulfe ruft, macht dagegen ordentlich Staat und ist so edel und gefühlvoll, dafs man mit Herzenslust dabey verweilt.

Kurz hier ist einmal wieder etwas Gutes zum Vorschein gekommen, auf das man um so mehr seine Gunst wirft, da des Trivialen und Jämmerlichen gar zu viel, durch welches, eben auch unlängst erschienen, Anzeiger dieses sich nach Pflicht und Gewissen hat durchschlagen müssen.

Das Querformat ist aber gar zu grofs und unbequem und bey der etwanigen Ausgabe der ganzen Oper im Klavierauszuge nicht zu wünschen.

Korrespondenz.

Briefe über Musik und Musiker in Paris. A. d. Französischen.

Siebenter Brief.

(Fortsetzung s. d. 3ten St. d. 3ten Jahrg.)

Paris, 18ten April, 1801.

— Das am 30sten März im Operntheater zum Benefiz unserer berühmten Sängerin, Mad. Grassini, gegebene aufserordentliche Konzert war zu schön, als dafs wir Ihnen nicht einige Nachricht davon zukommen lassen sollten. Die Musik im Operntheater mufs nur zu oft blos zur Verherrlichung des Tanzes dienen. Man geht oft dahin nicht die Oper zu hören, sondern das Ballet zu sehen. Jenen Tag wenigstens wurde die Musik geehrt: das Fest gehörte ihr. Die Menge eilte herzu, nicht die (wie man jetzt sagt) *sublimen* Luftsprünge zu sehen; sondern die Reise einer himmlischen Stimme zu geniefsen. Es ging zwar dem Konzert ein Ballet, *Les noces de Gamache*, zuvor — denn getanzt mufs hier schon werden: aber weder die Rosinante des Helden von Mancha, noch der Esel Sancho-Pansa's, die darin figurirten, entwendeten etwas von der Aufmerksamkeit, die man der Mad. Grassini widmete.

Dieser Gegenstand verdient aber auch *alle* Aufmerksamkeit — was nicht eben oft der Fall ist. Ihrem Talent, und nicht ihrem Vaterlande u. dgl. verdankt die Dame ihre lebhaften Verehrer — was ebenfalls nicht gar oft der Fall ist. Eine jugendlich frische Stimme, sanft, und auch glänzend, die *) besonders in den tiefern Tonen einen ganz eigenen Zauber hat; voll und weitumfassend; die ohne Zwang und Ungleichheit eine aufserordentliche Summe von Tonen beherrscht; eine, dieser herrlichen Naturgabe würdige Kunstausbildung, ein alles besr elender Ausdruck — das braucht gewifs nicht erst aus Italien zu kommen, um den Enthusiasmus der Fran-

*) Wie ehemals die Stimme der Mara. d. Redakt.

linen begleitet ist, aber mit den nämlichen Noten, von Blasinstrumenten begleiten liess. Nur in Chören von ganz besonderer Kraft und Pracht wendete er die Fülle unserer jetzigen Instrumente an; vermied dabey aber, was modern, dem Geiste der Composition zuwider, dem Style H.s fremd ist, so dass blos die Harmonie, welche der Meister erschuf, verstärkt wurde. Ist Hr. v. M. demnach in dieser Hinsicht nicht so weit, wie Mozart, so ist er dagegen in anderer viel weiter, als er, gegangen; und diess, wovon nun die Rede seyn wird, ist der Hauptpunkt: darum glaube ich auch hier ausführlicher seyn zu müssen; denn nur so werden die, welchen ein Urtheil zusteht, in den Stand gesetzt, diess richtig zu fällen: Weiteres aber, als, sie in diesen Stand setzen, will ich nicht; nicht selber ein Urtheil sprechen.

Wenn Hr. v. M. unter Händels Oratorien ein, nicht schon von Mozart neu überarbeitetes fand, das ihm eine nicht zu kleine Anzahl von Musikstücken bot, die nicht blos nach den Formen jener Zeit, zwar kunstreich, aber unseren jetzigen ästhetischen Ansichten und Anforderungen geradehin entgegen, gearbeitet waren, sondern die Ausdruck, Wahrheit, Leben, wie diese in allen Formen und zu jeder Zeit anerkannt werden und gelten müssen, enthielten: so wählte er solch ein Werk zur Bearbeitung. Das ist nun geschehen mit dem Samson, Jephta und Salomon, welche in Wien, und stets, wie es nicht anders seyn kann, mit grösster Wirkung, zu Gehör gebracht worden sind: er soll aber auch den Herkules und Belsazar bearbeitet haben, und dann ohne Zweifel in derselben Weise. (Dass Herkules hier unter den Oratorien erscheint, wird man hingehen lassen, da Händel selbst ihn dahin rechnete und in gleicher Weise ausarbeitete.) Dabey wurde, das vorhin Angeführte vorausgesetzt, also verfahren:

1. Verlangte das Werk viele Solosänger, so suchte er diese auf vier, höchstens fünf zurückzuführen, da, bey der täglichen Abnahme von Sängern und Sängerinnen, welche Musik dieser Art vortragen mögen und gehörig vortragen können, auch nur so viele schwer zu finden sind, und da ihm, was aufgeführt werden soll, vor Allem aufführbar zu machen schien. Diese Reduction der Personen verlangte allerdings Abänderungen im Gedichte: diese wurden mit aller Schonung — sie wurden aber auch mit sorgfältiger Rücksicht darauf gemacht, dass kein vorzügliches Musikstück verloren ging.

2. Die, für unsere Zeit und Gewöhnung zu lange Dauer der H.schen Oratorien, welche, ist von öffentlicher Aufführung die Rede, nothwendig in Betracht zu ziehen ist, wurde in Betracht gezogen. Die Wahl der, zur Abkürzung auszulassenden Stücke durfte den Ausführenden nicht überlassen bleiben; denn, Nebeninteressen, die dann in solche Wahl hineinzuspielen pflegen, noch unerwähnt, so ist es offenbar, dass nicht zu erwarten stand, sie werde da immer zweckmässig und kunstgerecht ausfallen. Damit nun den Aufführungen nichts entzogen würde, was zu dem Schönsten und Wirksamsten gehört, und an dessen Stellen Manches gelassen, was hiersu nicht zu rechnen: so wurden alle jene Arien entfernt, in welchen H., weil ihm der Dichter keine Empfindungen, und nicht einmal Bilder, sondern nur Worte bot, blos Gesang-Formen anbrachte, die zu seiner Zeit im Schwunge waren, jetzt aber nicht mehr gefallen können, und es auch nicht sollen, weil sie, wie Alles, worin Ausdruck und Wahrheit nicht vorherrschend sind, sondern nur irgend einem Zeitgeschmacke geduldigt oder doch entschieden nachgegeben wird, mit dieser Zeit vorübergehen und veralten müssen. Könnten H.s Werke in ihrem ganzen Umfange noch jetzt zu Gehör gebracht werden: so würde man sagen können, dass diese Arien gewissermassen als Ruhe- und Erholungspunkte dienten, deren man bey solcher Länge des Ganzen allerdings bedürfte, und welche sie auch zu ihrer Zeit abgaben: jetzt aber, da man jenes nicht kann, da man weglassen muss, sind sie es offenbar, die am füglichsten weggelassen werden; ja selbst, wenn sie beybehalten werden könnten, ist sehr zu befürchten, sie würden jetzt, da ihre Zeit, für die allein sie geschrieben waren, vorüber, dem Ganzen durch eine Erschlaffung oder Verstimmung der Gemüther Nachtheil bringen. Diese Auslassungen führten abermals Aenderungen im Gedichte herbey: Lücken, die dadurch entstanden, waren auszufüllen, die gestörten Folgen wieder herzustellen, zuweilen ganze Scenen zu versetzen. Auch diess ist mit Umsicht und aller Sorgfalt gethan worden.

3. Hr. v. M. ging aber noch weiter. Da

durch solche Aussonderung manches Oratorium ihm zu arm zu werden schien, so nahm er aus anderen, und zwar aus solchen, die, wie er fand, nur wenige, jetzt noch wirksame und nicht veraltete Gesänge enthielten, wo folglich das Ganze für unsere Zeit nicht mehr zu öffentlichen Aufführungen anziehend genug zu machen wäre, jene vorzüglichsten und wirksamsten Gesangstücke, in so fern sie, dem Texte und dem Character nach, zu den erwählten Werken passten, in diese herüber. So erhalten wir im Jephta Einiges aus Deborah und im Salomon Einiges aus Joseph. Hierbey mögen ihn Betrachtungen, wie folgende, geleitet haben: Händels Styl — wie er ihn sich selbst geschaffen hatte, hat er ihn auch in allen Werken dieser Gattung behauptet; die Hauptsituationen in den meisten dieser Werke sind einander ähnlich, die Charaktere einander verwandt, und, wie das Oratorium diess zulässt oder vielmehr es verlangt, sind diese zwar bestimmt gezeichnet, aber nicht so individualisirt und ausgemalt, wie etwa in einer Oper; jene (stets trefflichen) ausgewählten und herübergenommenen Stücke würden sonst gar nicht mehr zu Gehör gebracht werden können; jene erwählten Werke werden durch sie an herrlichen, wirksamen Stükken bereichert und ihnen damit der Eingang beym jetzigen Publikum erleichtert: von einer Bearbeitung für jetzige, öffentliche Aufführung ist aber bey dem ganzen Unternehmen nur die Rede.

4. Die Abfassung der deutschen Texte und ihre Unterlegung unter die Musik ist mit gründlicher Gesangeskenntniss, Kunsterfahrung, Sprachgewandtheit und grösster Genauigkeit verfasst. Da fallen z. B. keine Tonläufe auf Worte, oder auch nur auf Vocale, wo sie es nicht sollten, und jetzt selbst in deutschen Originalen so oft fallen; nirgends findet man falsche Accente, unstatthafte Wiederholungen einzelner Worte und dergl.: was Alles, eben bey Händel und seiner Schreibart, oftmals überaus schwierig, und hier so ausgezeichnet geleistet ist, als wäre die Musik ursprünglich zu diesen deutschen Texten geschrieben, und dass der Verf. dieses Aufsatzes, ohngeachtet er nicht als Urtheiler auftreten wollen, hier sich dessen nicht enthält. Ist diess doch etwas Technisches; und diess hat seine festen Regeln, wo nichts weiter in Zweifel oder in Frage zu stellen bleibt. —

Diess ist es nun, was Hr. v. M., unserer gewiss nicht flüchtigen Prüfung nach, für jene Werke Händels gethan hat, und weshalb nun auch seiner Arbeit der Name, nicht einer Instrumentirung, sondern einer Bearbeitung zukömmt. Diess Auswärtigen, welche diese Arbeiten noch nicht kennen, möglichst genau anzuzeigen, und diejenigen, welche sich dieselben zu öffentlichen Aufführungen wünschen, auf sie aufmerksam zu machen: das war meine Absicht. Bey der Beurtheilung dieser Bearbeitungen aber scheint es mir — wie bey der Beurtheilung aller menschlichen Leistungen — nicht blos billig, sondern gerecht, dass man, was die, den Unternehmungen zu Grunde liegenden Maximen anlangt, den Zweck und die Absicht derselben: was die Ausführung betrifft, die Erfahrung von der Wirkung derselben auf sich und Andere, zu beachten nicht vergesse. Ein Anderes ist das, ohne allen besondern Zweck und ohne alle Rücksicht auf Umstände Gewünschte, oder das für besondern Zweck und unter gegebenen Umständen Geleistete; ein Anderes das von irgend einem blos überdachten Gegenstande Abstrahirte, oder durch ihn, wenn er lebendig uns vorübergeführt wird, Erfahrene.

Nachrichten.

Leipzig. Sommerhalbjahr. Das Hinscheiden unseres allgeliebten Königs, Friedrich Augusts, hatte nach alter, jetzt durch manche huldvolle Bewilligungen eingeschränkter Sitte, zur aufrichtigsten Landestrauer auch der Musik eine Zeit lang Stillschweigen auferlegt, so dass auch selbst die Orgeln in den protestantischen Kirchen verstummten. Vom 5ten May bis zum 4ten Juny hatte die öffentliche Stille gedauert, und mancher Musiker war doch selbst in der so sehr abgekürzten Zeit in eine zweyte Trauer versunken, die gerade manchen Bessern, der aus löblicher Verschämtheit seine Sorgen verbarg, nur um so mehr drückte, wie das gewöhnlich ist. — Die Orgel ertönte wieder und die Andacht erhob sich auf den Schwingen der Töne freundlicher zu dem, vor dessen Angesicht auch unser tief Betrauerter höhere Seligkeiten fühlt. — Bald darauf, am 4ten Juny wurde auch unser Theater mit dem sehr beliebten, nun 26 Male bey immer gefülltem Hause gegebenen *Oberon* wieder eröffnet.

Vor Allen zeichnete sich Mad. Streit, als Retia, vortheilhaft aus. Wenn auch ihr Gesang noch nicht immer gleichmässig ist: so wird doch jeder Billige freudig gestehen müssen, dass sie an Reinheit und gutem Vortrage nicht wenig gewonnen hat, worüber wir uns herzlich freuen. Dem. Canzi, welche einen Theil des vorigen Sommers und den ganzen Winter hindurch mit ihrem kunstgeübten Gesange uns ergötzte, hat uns, nachdem sie in ihrem Abschieds-Concerte uns ihren Verlust noch fühlbarer zu machen gewusst hatte, verlassen. Es fehlt uns also eine erste Sängerin, und wir sind genöthigt, unsere Hoffnung auf Fremde zu setzen, um so mehr, da auch unser erster Tenor, Hr. Vetter, dessen Stimme und Gesangfertigkeit in der That ausgezeichnet ist, nicht wieder zu uns zurückkehrt, obgleich sein Contract noch nicht zu Ende gelaufen ist. Wir haben dieses Ereigniss in doppelter Hinsicht zu bedauern. — Es bleibt uns zwar der brave Tenorist Hr. Höfler, dessen Gesange wir alle Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen und dem wir viele herrliche Abende schuldig sind: aber seine Stimme fängt an, des jugendlichen Schmelzes zu ermangeln: ein Loos, das alle Sänger trifft. Wo es nicht volle Kraft der Brust gilt, da ist er an seinem Platze, und wir haben die gute Hoffnung, dass er mit seiner Kunstgewandtheit noch lange das Publikum zu erfreuen im Stande seyn wird. Dennoch wurde in der Oper mehr und Besseres geleistet, als wir bey so beschränkten Mitteln erwarten durften. Am 11ten July hatte unsere umsichtige Direction eine Gedächtnissfeyer unsers unvergesslichen Beethoven veranstaltet, die mit dem wohlbekannten Trauermarsche des berühmtesten Symphonieensetzers eingeleitet wurde. Darauf wurde ein in Stanzen von Hr. Stieglitz verfertigtes Gedicht von Hrn. Genast vorgetragen. Das Hauptwerk dieses Abends war die vortreffliche Oper des Hingeschiedenen, *Fidelio*, deren Ausführung das grösste Lob verdiente. Alle bemüheten sich mit glücklichem Erfolge, wiederzugeben, was der unvergessliche Meister in seinen Tönen so ausserordentlich gezeichnet hatte. Diese Aufführung gehört unverkennbar zu den schönsten Leistungen dieses Halbjahrs, und zwar in jeder Hinsicht. Sänger und Orchester leisteten in schönster Vereinigung, was man billiger Weise nur hoffen konnte, und wir sind Beyden für diesen Genuss höchst dankbar. Dagegen missglückte wohl keine Oper in ihrer ersten Aufführung mehr, als die Entführung aus dem Serail, den einzigen Hr. Köckert ausgenommen, der den Osmin recht gut sang. Es war, als ob diesen Abend ein wahrer Unstern über Alle waltete. So etwas kommt schon zu weilen, und zwar überall; es gehört zum Menschlichen. Die Oper war nämlich lange Zeit unverdient zurückgelegt worden, wäre auch wahrscheinlich noch nicht von Neuem zu Gehör gebracht worden, wenn nicht der von allen Kunstliebhabern schnlich erwartete, berühmte Komiker, Hr. Spitzeder aus Berlin, unter Andern sich auch als Osmin hätte zeigen wollen. Nach langem Harren trat endlich der viel Erwartete am 30sten July zum ersten Male als Knoll in der *schönen Müllerin* unter uns auf und ergötzte uns durch seinen trefflichen Bass und seinen in dieser Oper durchaus nicht übertreibenden Vortrag allgemein. Am meisten soll er seine schöne Stimme in der Rolle des Osmin geltend zu machen gewusst haben; es war diess die einzige seiner Vorstellungen, der wir nicht beywohnen konnten. Im *lustigen Schuster* erheiterte er Alle, die ihn sahen und hörten, vorzüglich im ersten Acte. Wenn das im folgenden wenigstens nicht für alle Hörer im erhöheten Maasse geschah: so muss diess wohl mehr dem Stücke selbst, als dem Darsteller zugeschrieben werden, denn das beständige Schwingen des Knieriemens will doch in die Länge nicht mehr recht behagen, wenn es nicht durch eine ganz eigene, auch dem grössten Komiker nicht stets zu Gebote stehende, erfindungsreiche Laune theils gemildert, theils gewürzt wird. Die Frau Schusterin wurde von Mad. Devrient-Böhler auf eine so ergötzliche Art gespielt und gesungen, dass wir uns freuen, sie an der Seite eines solchen Schusters gesehen zu haben. Sie erntete den vollsten Beyfall und wurde am Ende mit Hrn. Spitzeder zugleich gerufen, und sie verdiente es. Ihr Spiel war so zierlich und ihre Laune so besonders munter, dass sie Niemand ohne Vergnügen sehen konnte. Den grössten Ruhm errang sich aber Hrn. Spitzeders Kunst in der *Ochsen-Menuett*. Hier zeigte er so eine volksthümliche Eigenheit, so eine gehaltene feurige Natur, die doch nie aus den Grenzen des besten Anstandes sich entfernte, dass wir ihn in dieser Rolle unübertrefflich nennen möchten. Der rauschendste Beyfall folgte jedem seiner Auftritte. Alle bedauerten, dass er uns so bald wieder ver-

liess. — Ferner haben wir Mad. Marschner, geb. Wohlbrück, im *Don Juan*, in der *Vestalin* u. s. w. gehört, und sind über ihre volle Stimme, ihre schon bedeutende Gesangfertigkeit und über ihren guten Vortrag erfreut. Die junge Sängerin ist für diesen Winter (denn was spätterhin aus unserm Theater werden wird, wissen die Götter) die Unsrige geworden; wir werden also künftig im Stande seyn, ihre besten Leistungen und die Art ihres Gesanges genauer zu bezeichnen. Bey dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, das musikalische Publikum auf eine neue, fast beendete Oper ihres Gemahls, eines schon rühmlich bekannten Tonsetzers, aufmerksam zu machen. Was wir von dieser Oper (er schrieb deren bereits vierre) am Fortepiano hörten, berechtigt zu nicht geringen Erwartungen. Wir wünschen ihm alles Glück zu einer gleichmässig gehaltenen und baldigen Vollendung des trefflich eingeleiteten Werkes. Die Oper scheint besonders die Gegensätze des Menschlichen und des Geisterspukes auf eine eingreifende Art reich phantastisch zu halten, so dass wir begierig sind, sie bald einmal zu hören. Sie führt den Titel: *der Vampyr*. Es ist bemerkenswerth, dass zu gleicher Zeit Hr. Lindpaintner in Stuttgart denselben Gegenstand, wie vor Kurzem in diesen Blättern angezeigt wurde, bearbeitet. Eine Vergleichung beyder zu einerley Zeit entstandener Werke über denselben Gegenstand, wenn auch über verschiedenen Text, wird hoffentlich bald manches Interessante bieten. — In den neuesten Tagen ist uns auch das grosse Vergnügen zu Theil geworden, die höchst ausgezeichnete, von Vielen bereits auf das Höchste und mit Recht belobte Sängerin, Dem. Schechner aus München zu hören. Ihre erste Rolle war Emmeline in der *Schweizerfamilie*, worin ihre grossartigen, tiefgefühlten Darstellungen mit dem grössten Entzücken aufgenommen wurden. Gestern, am 25sten September, füllte der *Freischütz*, weil die Gefeyerte die Agathe vortrug, das Haus ausserordentlich. Wir enthalten uns jedes ausgeführteren Urtheils, bis wir Alles, was sie uns geben wird, gehört haben werden und versichern nur, was schon Andere auch thaten, dass ihre Erscheinung unter die seltensten gehört. Den Caspar erlauben wir uns beyläufig zu erinnern, dass er uns die allerdings etwas erhitzende Anstrengung beym Kugelgiessen künftig nicht gar zu plastisch versinnlichen möchte. — Wäre es wahr, dass wir auch noch Dem. Sonntag hier wieder hören sollten: so würden wir zweyfach hohen Genüssen entgegensehen. — Unsere Kirchen-Musik hat sich auf ihrem guten Standpunkte erhalten, worüber wir unsere herzliche Freude nicht verhehlen dürfen. Es ist uns manches Vortreffliche öfter vortrefflich vorgetragen worden. Leider scheint unsere Sing-Akademie mit dem Hinscheiden unseres Musik-Directors, Chr. Schuls, auch entschlafen zu seyn. Wenigstens haben wir vor der Hand keine bestimmte Hoffnung, dass sie irgend ein Musik-Meister wieder ins Leben rufen werde. Ob es uns nun gleich an musikalischen Anstalten, die sich eines glücklichen Fortganges erfreuen, keineswegs mangelt: so können wir doch nicht umhin, das Entschlafen einer Anstalt zu beklagen, die manchem Sänger und mancher Sängerin so zweckdienliche Gelegenheit brachte, bereits erlangte Fertigkeiten höher zu bilden. Ausser vielen Privat-Vereinen hat namentlich der, meist aus Dilettanten bestehende, Musik-Verein, in welchem bald geistliche, bald weltliche Compositionen zu Gehör gebracht werden, ein erwünschtes Gedeihen. Unsere winterhalbjährigen Abonnement-Concerte sind für jetzt aus guten Gründen von der löblichen Vorsteherschaft dieser unsere Stadt seit lange auszeichnenden Anstalt von 24 auf 20 zurückgesetzt worden. Als Sängerinnen werden wir wieder die beyden Schwestern, Dem. Henriette und Adelh. Grabau hören. Wir wünschen, dass auch unsere Quartett-Musik unter der Leitung des trefflichen Quartett-Spielers, des Hrn. Concert-Meisters Matthaei vom Publikum bestens unterstützt werden möchte, woran wir zu zweifeln keine Ursache haben.

Mancherley.

Der Strom der Wissenschaften und Künste ist so breit, dass oft die besten Schwimmer und Schiffer einander nicht kennen.

* * *

Je weiter die Cultur einer Kunstart vorschreitet, desto mehr gibt es Kunstproducenten, desto mehr Entwicklung in geläufigen Formen. Wo wenig Kunstmittel sind, da sprechen Naturtöne, wo viel — verbrauchte Kunsttöne.

* * *

Sehr wahr dünkt mir das Wort des Mannes, der da sagte: Menschen, die dem Guten nachstreben, harmoniren viel besser, als diejenigen, die dem Schönen oder Wahren nachtrachten. — Warum wären sonst die ästhetischen und philosophischen Critiken so disparat und zänkisch?

* * *

Wer seine Sache recht kann, der macht sie am besten, wenn es gilt, vor dem Publikum und den Kennern, die er darunter ahndet. Wer seine Sache nicht recht kann, der macht sie am besten allein. Ihn drückt nieder, was jenen erhebt.

* * *

Im Gemeinen mit leidlichem Wechsel hält der Mensch lange aus; beym Interessanten, Schönen tritt meistens viel früher der Punkt der Sättigung ein. Man beobachte nur sich selbst einem Begegniss im Leben, der reizenden Natur, einer Kunstdarstellung gegenüber. Oft geht das Herrlichste, Kunstreichste an uns verloren, gehen die schönsten Momente ungenossen vorüber, weil wir früher, als wir selbst wollten und dachten, satt geworden. Der rechte Meister weiss diesen schnellen Sättigungs-Prozess bey uns durch Maass und Wechsel aufzuhalten.

* * *

Es gibt Musik, die so ins Kleine gearbeitet ist, dass man sie der Steinschneidekunst vergleichen möchte. So ist vieles in unserer Quartett-Quintett-Musik, in den concertirenden- und Claviersachen.

Grossartiger, besonders älterer Menschengesang verhält sich dazu, wie Statuen und Altargemälde zu Gemmen und Miniaturbildern. Während bey jenen sich Anschauung, Sinn und Gemüth verengen, erweitern sie sich bey diesen.

Kurze Anzeigen.

Sieben Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Carl Klingemann. Berlin, bey Wilhelm Logier. Preis

Dass der Componist statt anderer sangbaren Texte, an denen eben kein Mangel ist, nur solche wählte, die eine hochromantische, mitunter gar wunderliche, Farbe tragen, zuweilen auch ziemlich wässerig sind, z. B. aus des Knaben Wunderborn:

> Zu Koblenz auf der Brücken,
> Da lag ein tiefer Schnee;
> Der Schnee, der ist verschmolzen,
> Das Wasser fliesst in See; u. s. w.

darüber können wir mit ihm nicht rechten. Solche Lieder zogen ihn nun einmal an, und er hat sie mit Liebe erfasst und wiedergegeben, auch nicht ohne Einsicht und Kunstfertigkeit behandelt. Man trifft in diesen einfachen und, wie es scheint, leicht hingeworfenen Compositionen manches Vorzügliche, selbst Ungewöhnliche an; aber auch Manches, was sich geziert und abentheuerlich ausnimmt; z. B. die ganze Begleitung zu dem vorhin angeführten Liede, so wie die Melodie selbst, die eher, wie eine aus vierstimmigem Gesange herausgerissene Mittelstimme, als wie eine Hauptstimme klingt.

Das Lied, die Linde, von Walter von der Vogelweide:

> Unter den Linden, an der Haide,
> Da unser Zweyer Bette war u. s. w.

enthält Naivetäten, die an sich recht menschlich und überdiess poetisch seyn mögen, die aber doch schwerlich, ohne zu erröthen, oder, wie es im Liede selbst heisst „ohne sich zu schämen", am wenigsten von einem Frauenzimmer gesungen werden können. Warum wählte der Verf., dessen Talent zur Liedercomposition gewiss recht schätzbar ist, nicht ein geistigeres Lied dafür? Der Stich ist schön, und das Ganze übrigens empfehlungswerth.

Vier deutsche Lieder für eine Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Mühlenbruch. Zweyte Liedersammlung, bey Trautwein in Berlin. 8 gr.

Die erste Liedersammlung dieses Tonsetzers ist uns unbekannt geblieben; wir erinnern uns auch nicht, eine daraus gehört oder eine Anzeige derselben gelesen zu haben. Was nun die beyden ersten Lieder dieser Sammlung betrifft, so sind wir zwar überzeugt, dass sie zuversichtlich auch ihre Freunde finden werden, denn sie tönen der Melodie und Harmonie nach leicht und natürlich, und haben treue Liebe zum Texte, einen

Gegenstand, den man auf dem Papiere um so lieber sucht, je mehr man ihn in der Wirklichkeit, auch wohl an sich selbst, vermisst. Dennoch haben wir weder an der Musik noch an den Gedichten etwas besonders Ansprechendes finden können, obgleich das zweyte aus Johanne Schopenhauers Gabriele genommen ist. Viel artiger in Text und Musik sind die beyden letzten, ein Lied von meinem Liebchen und ein Wanderlied, gedichtet von Julius Curtius. Warum aber der Componist im vierten Liede den $\frac{4}{4}$ nach dem $\frac{6}{8}$ Tacte eingerückt hat, ist nicht wohl abzusehen. Für gewöhnliche Spieler und Sänger würde es eine weit leichtere Uebersicht gewähren, wenn die erste Tactart beybehalten worden wäre. Zwar könnte der Verfasser zur Entschuldigung seiner Wahl etwa anführen, er habe im zweyten Viertel der paar eingeschobenen veränderten Tacte das letzte Sechszehntel noch etwas kürzer haben wollen, als es im fortgesetzten Tripeltacte eigentlich lautete: aber auch dieser einzig denkbare Grund für seine Verwechselung kann keineswegs genügen. Denn wer in Liedern Alles so äusserst streng tactmässig singen wollte, dass er sich nicht einmal das letzte schlechte Achtel im $\frac{6}{8}$ Tacte ein wenig zu verkürzen getraut, ohne dass es ihm durch $\frac{4}{4}$ mit einem punktirten Achtel und seinem folgenden Sechszehntel und diess nur für zwey Tacte angegeben worden ist, der versteht gar kein Lied zu singen und wenn man ihm auch jede noch so geringe Kleinigkeit auf das Papier malen könnte. Es steht also völlig unnütz und erschwert für das Erste nur die Uebersicht des Ganzen. Da aber jetzt auch mehre bedeutende Componisten angefangen haben, ohne allen Grund papierne Erschwerungen um des leidigen Auffallens willen, da doch so schon genug Auffallendes ohne Ursache sich zu zeigen sucht, auf das Papier zu bringen: so kann man vor solchem Missbrauch nicht genug warnen. Im Uebrigen sind jedoch diese beyden letzten Lieder recht ergötzlich, und wir gestehen offen, dass wir um dieser letzten willen diese kleine anspruchlose Liedersammlung den Freunden leichter Gesänge mit wahrem Vergnügen nachdrücklich empfehlen. Stich und Papier sind gut.

Six Marches militaires avec Trios pour le Pianoforte à quatre mains, composées etc. par Ferdinand Stegmayer. Oeuvre 8. à Berlin, chez T. Trautwein. Pr. $\frac{4}{3}$ Rthlr.

Wer gern spielt und singt, der kann jetzt viel spielen und singen; Leichtes und Schweres, Romantisches, Schäfermässiges, Bürgerliches und Militärisches — Schön! Aber ohne Vorrede. Wir müssen uns kurz fassen: die Herren Componisten haben in diesem halben Jahre gewaltig viel componirt. Bravo! Heut zu Tage hat ein Recensent sehr viel zu thun, wenn er ehrlich durchkommen will. Lauter Anzeigen! Wir müssen uns kurz fassen. Kurz und leicht ist zweyerley. Man hat manchmal keine Zeit, kurz zu seyn: wir wollen uns Zeit nehmen und Stundenlange Räume in ein paar Zeilen schnüren, damit das Kindlein eine artige Taille gewinnt. Also Marsch No. 1, artig und leicht; muss sich artig darnach marschiren. No. 2, Origineller und sehr hübsch; muss sich originell darnach marschiren. No. 3, abermals sehr hübsch; bey aller Einfachheit der Erfindung doch unerwartete Modulationen. — Bravo! muss sich hübsch darnach marschiren. No. 4, Türkisch und nicht türkisch; voller Leben mit etwas Eigenheit. — Bravo! muss sich sehr lebhaft marschiren. No. 5, ein artig munteres Ding, einer blühenden Schöne vergleichbar, mit etwas eingestreuten zweckdienlichen Mucken, die interessant machen. Bravo! muss sich interessant marschiren. No. 6, Secundo schwerer als Primo. Bemerkte Erscheinung, die Niemanden ganz neu seyn wird, soll jetzt im Allgemeinen wieder recht gewöhnlich werden. Nun, da wird sich der Beste links setzen müssen. Alle sechs Nummern zusammen: Bravo! Man wird wohl thun, wenn man sie kauft und noch besser, wenn man sie spielt. Hübsches Papier — reinlicher Stich — ein wenig spitze Noten — das Gesicht französisch, der übrige Corpus teutsch. Warum nicht Alles teutsch, oder doch wenigstens deutsch? Die Sammlung ist in der That sehr empfehlungswerth. Auf baldiges Wiedersehn!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. **№. 42.** 1827.

Den Freunden Beethovens.

Wir erhalten so eben von sicherer Hand das folgende, in mehr als einer Hinsicht sehr interessante Actenstück, in buchstäblicher Copie, mit dem Auftrage, es den Freunden Beethovens — und das sind gewiss alle Leser dieser Zeitung — vorzulegen. Eine gleiche Abschrift wird, aus Ursachen, welche die Leser nach früheren öffentlichen Nachrichten, leicht selbst abnehmen werden, dem Hrn. Moscheles in London zugesandt; und da dieser höchstwahrscheinlich es dort, wo Beethoven der theilnehmenden Freunde so viele hat, bekannt machen wird, so nehmen wir um so weniger Bedenken, es früher seinen Landsleuten mitzutheilen. Wir thun diess, wie es sich bey Documenten gebührt, ohne die geringste Abänderung, auch nur der zuweilen ungefügigen Construction der Sprache und oft unrichtigen Interpunction; überzeugt, die Leser werden dem herrlichen Manne, der *seine* Sprache, die nicht die, der Worte, sondern der Töne war, so vortrefflich, wie Keiner der Zeitgenossen, schrieb, gern nachsehen, wo er in jener, ihm fremdern, fehlte. Nur den zweyten der genannten Namen lassen wir weg, indem er der, eines noch Lebenden ist; diese Weglassung dem Gegenstande durchaus keinen Eintrag thut; und die, über Beethovens Verhältnisse näher Unterrichteten ihn ohnehin kennen, den Anderen er gleichgültig seyn kann. (Sein Bruder ist früher, als er, gestorben). Wir enthalten uns übrigens aller Anmerkungen; und erwähnen nur, was zum Verständnisse nothwendig ist: dass diess Actenstück nämlich ein Testament Beethovens enthält, von ihm in lebensgefährlicher Krankheit zur unterzeichneten Zeit durchgehends eigenhändig geschrieben, untersiegelt, und eben jetzt erst unter seinen nachgelassenen Papieren aufgefunden.

*Für meinen Bruder Karl und * * * Beethoven.*

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misantropisch haltet oder erkläret, wie unrecht thut ihr mir, ihr wisset nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheinet, mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefuhl des Wohlwollens, selbst grosse Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt, aber bedenket nur, dass seit 6 Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Aerzte verschlimmert, von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Uiberblick eines *dauernden Uibels* (dessen Heilung vielleicht Jahre dauern oder gar unmöglich ist) gezwungen, mit einem feurigen lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen, wollte ich auch zuweilen mich einmahl über alles hinaussetzen, o wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestossen, und doch war's mir noch nicht möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreyt, denn ich bin taub, ach wie wäre es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes angeben sollte, der bey mir in einem vollkommnern Grade als bey andern seyn sollte, einen Sinn, den ich einst in der grössten Vollkommenheit besass, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss haben noch gehabt haben — o ich kann es nicht — drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte, doppelt wehe thut mir mein Unglück, indem ich dabey verkannt werden muss, für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinen Unterredungen, wechselseitige Ergiessungen nicht statt haben, ganz allein bin, und so viel es die höchste Nothwendigkeit fordert, darf ich mich

in Gesellschaft einlassen, wie ein Verbannter muss ich leben, nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heisse Aengstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen — so war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte, von einem vernünftigen Artzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, obschon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten liess, aber welche Demüthigung, wenn jemand neben mir stand und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich nichts hörte, solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung, es fehlte wenig, und ich endigte selbst mein Leben — nur sie die Kunst, sie hielt mich zurück, ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben — wahrhaft elend, einen so reitzbaren Körper, dass eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem bessten Zustande in den schlechtesten versetzen kann — Geduld — so heisst es, sie muss ich nun zur Führerin wählen, ich habe es — dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluss seyn, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht gehts besser, vielleicht nicht, ich bin gefasst — schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgend jemand — Gottheit, du siehst herab auf mein Innres, du kennst es, du weisst, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen, o Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht gethan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seines Gleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur doch noch alles gethan, was in seinen Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden — ihr meine Brüder Karl und , sobald ich todt bin und Professor Schmid lebt noch, so bittet ihn in meinen Nahmen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget ihr dieser meiner Krankengeschichte bey, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnet werde. — Zugleich erkläre ich euch beyde hier für die Erben des kleinen Vermögens, (wenn man es so nennen kann) von mir, theilt es redlich, und vertragt und helft euch einander, was ihr mir zuwider gethan, das wisst ihr, war euch schon längst verziehen, dir Bruder Karl danke ich noch insbesondere für deine in dieser letztern spätern Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit, mein Wunsch ist, dass euch ein besseres sorgenloseres Leben, als mir, werde, empfehlt euern Kindern Tugend, sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld, ich spreche aus Erfahrung, sie war es, die mich selbst im Elende gehoben, ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte — lebt wohl und liebt euch, — allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmid — die Instrumente von Fürst L. wünsche ich, dass sie doch mögen aufbewahrt werden bey einem von euch, doch entstehe deswegen kein Streit unter euch, sobald sie euch aber zu etwas nützlichern dienen können, so verkauft sie nur, wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann — so wär's geschehen! — mit Freuden eile ich dem Tode entgegen — kömmt er frühre als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen — doch auch dann bin ich zufrieden, befreyt er mich nicht von einem endlosen leidenden Zustande? — Komm, wenn du willst, ich gehe dir muthig entgegen, — lebt wohl, und vergesst mich nicht ganz im Tode, ich habe es um euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an euch gedacht, euch glücklich zu machen seyd es. —

Heiligenstädt am 6ten Oktober 1802.

Ludwig van Beethoven m. p.

(L. S.)

Für meine Brüder Karl und ** nach meinem Tode zu lesen und zu vollziehen

Heiligenstadt am 10ten Oktob. 1802 —

So nehme ich denn Abschied von dir — und zwar traurig, — ja die geliebte Hoffnung — die ich mit hieher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu seyn, sie muss mich nun gänzlich verlassen, wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist — auch sie für mich dürr geworden, fast wie ich hieher kam, — gehe ich fort — selbst der hohe Muth — der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, — er ist verschwunden — o Vorsehung! — lass einmahl einen reinen Tag der Freude mir erscheinen — so lange schon ist der wahren Freude inniger Wiederhall mir fremd — o wann — o wann o Gottheit — kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen — Nie? — nein — o es wäre zu hart!

Recension.

Beytrag zur Volksnote, oder Beschreibung einer weniger bekannten Musikschrift, mit Hinsicht auf ihre pädagogische Brauchbarkeit. Mit musikalischen Beyspielen. Von M. C. A. *Klett, Pfarrer in Dettingen bey Kirchheim.* Stuttgart. In der Sonnewaldschen Buchhandlung. 1827.

Musiker, die nicht bloss in ihr Notensystem festgebannt leben, sondern sich auch um menschliche Bildungsmittel nur einigermaassen bekümmern, können mit einem Gegenstande, der einen Zweig ihrer Kunst betrifft, von welchem hier wieder ein nicht unerheblicher Beytrag geliefert wird, nicht völlig unbekannt geblieben seyn, da in demselben bereits so mancherley Versuche der öffentlichen Prüfung vorgelegt worden sind. Sollten ja Einige noch bis jetzt von einer so viel versuchten Angelegenheit, die auf allgemeine Verbreitung der Musik gerichtet ist, keine Ansicht gewonnen haben: so hoffen wir, bey der Leichtigkeit des Gegenstandes, die nun durch fortgesetzte Bestrebungen verschiedener Männer herbeygeführt worden ist, selbst durch unsere Anzeige einen vorläufigen, nicht unklaren Begriff geben zu können. Solchen aber, deren Beruf es mit sich bringt, genauer in die Sache einzugehen, wollen wir dadurch einen deutlichen Ueberblick verschaffen, was sie in diesem kleinen Schriftchen zu suchen haben. Man muss in der Gegend des Verfassers diesen Beytrag für wichtig angesehen haben, sonst würde man ihn nicht besonders haben abdrucken lassen, da er schon im Februar-Hefte des Würtembergischen Schullehrer-Correspondenz-Blattes mitgetheilt worden war. In der kurzen Vorrede berichtet der Verfasser, dass es ihm in seiner Gemeinde nicht habe gelingen wollen, mit den gewöhnlichen Noten den vierstimmigen Gesang weiter zu bringen: endlich sey es ihm nach mancherley Versuchen mit gegenwärtigem Systeme so sehr gelungen, dass sogar Männer von 50—60 Jahren sich bey den Uebungen freywillig eingefunden hätten und dabey ununterbrochen geblieben wären. Das spricht nun allerdings weit mehr für die Sache, als viele Lobeserhebungen. Der Gegenstand ist daher der allgemeinern Aufmerksamkeit sehr werth. Es verlohnt sich also der Mühe, eine so viel möglich gedrängte und klare Uebersicht zu geben. Im ersten Abschnitte wird die Beschreibung dieses Zahlensystems geliefert. Das erste Cap. handelt von der Tonbezeichnung. Es hat mit allen Tonzifferesystemen folgende Aufgaben gemein: 1) den Abstand der Töne überhaupt zu bezeichnen, 2) die Unterschiede der verschiedenen Octaven anzudeuten, 3) die Nebentöne durch Zeichen zu bestimmen, 4) die Töne, die aus einem andern Grundtone stammen, anzugeben. Man bezeichnet, wie gewöhnlich, nur von 1—8 nach dem diatonischen Verhältnisse. Diess gilt für alle Tonarten und Stimmen ohne Unterschied; daher fallen, wie Jeder sieht, alle Vorzeichnungen und Schlüssel ganz weg. Aber die zweyte Aufgabe weicht von den unter uns bekannt gewordenen ab. Man nimmt hier vier Linien an und schreibt die Zahlen in die Spalten. Zur mittlern Octave der Stimmen wählte man die mittlere Spalte, zur höhern die obere, zur tiefern die unterste. Das hatte Anfangs, wie man leicht bemerkt, in Hinsicht auf den Umfang der Stimmen seine Schwierigkeiten. Was in der einen Spalte die Octave ist, muss natürlich in der darauf folgenden die Prime seyn, was auch in der Anwendung gar keine Schwierigkeiten machte. Die Nebentöne können nun nicht durch Zahlen ange-

geben werden: aber man giebt den wechselnden Grundton im Laufe des Stückes durch eine untergesetzte Zahl an, was gleichfalls weit eher gefasst wird, als Mancher, der hierin keinen Versuch machte, denken sollte. Etwas mehr machte in solchem Falle die 7 zu schaffen, dass sie wie die Septime zur Octave angegeben wurde (nämlich in diatonischer Ordnung). Hr. Engstfeld, einer der neuesten Vertheidiger des Tonziffersystems, will die chromatischen Töne (was die dritte Aufgabe angeht) mit ♯ und b bezeichnet wissen. Der Verfasser erklärt es aber für unnöthig, so natürlich es uns Allen auch scheinen mag, die wir, noch zu sehr an unserm gewöhnlichen Notensysteme hangend, nicht durch hinreichende Erfahrung eines andern belehrt worden sind. Wenn z. B. aus h b wird und diess anzeigt, dass das Stück in f fortgeschritten ist: so umziffert man. Wie wird es aber, wenn b nur eine durchgehende Note ist, auf welche h c und darauf cis d dis e folgt, ohne dass in f ausgewichen wird — müsste da nicht die Umzifferung ohne Noth sich zu sehr häufen und die Sache äusserst erschweren? Wir sollten es meynen. Und doch könnte das Stück noch sehr wohl zu den volksthümlichen gehören. — Was versteht man nun unter dem Umziffern? Es heisst, einen Ton nach einem andern Grundtone abzählen, als der vorhergehende war. Hier wird nun gleich hinzugesetzt, wahrscheinlich weil der Verfasser unsere oben ausgesprochene Einwendung voraussah und sie dadurch zu entkräften hoffte, der Volkssänger müsse nur diatonische Verhältnisse zu singen haben. Wir sollten aber meynen, es würden dem Volke dadurch gar manche sonst leichte und sehr schöne Musikstücke entzogen, die ihnen nicht entzogen zu werden brauchten, wenn man nur sich nicht zu sehr bemühete, jede Aehnlichkeit mit dem gewöhnlichen Tonsysteme zu entfernen und sich es lieber gefallen liesse, den Vorschlag des Hrn. Engstfeld, wenigstens in einzelnen Fällen, wo keine Ausweichung in einen andern Hauptton Statt findet, beyzubehalten. Unübersteigbar, sollten wir meynen, würden die Schwierigkeiten eines solchen Verfahrens doch wohl nicht seyn. Wir überlassen diess der Beachtung derer, die Ursache haben, sich näher damit zu befassen. Wann ist die Umzifferung anwendbar? Sie kann nur auf einem Tone geschehen, der beyden Grundtönen, dem vorhergegangenen und dem neu eintretenden, diatonisch eigen ist. Man nehme die beyden Grundtöne c und f; da kann die Umzifferung auf allen Tönen, nur nicht auf b eintreten, weil dieser Ton allein beyden nicht gemeinschaftlich ist. Aus diesem Grunde heisst auch der umzifferte Ton der gemeinschaftliche. Die umzifferte Ordnung wird aus der ersten Tonart angegeben und die zweyte wird, als aus der ersten entsprungen, gleich darunter gesetzt. Ein Beyspiel wird die Sache sogleich klar machen: 1 3 5 8 $\frac{\sharp 5}{4\ 2\ 1}$ das heisst: c e g c b g f oder d fis a d c a g u. s. w. Man sieht hieraus, dass das ♯ bey der 5 nichts weiter als den aus der 8 (oder c) nach unten abgezählten Umzifferungston f anzeigt, und dass nun gleich im folgenden Tone nach dem neuen Grundtone f gezählt wird. Daher heisst auch die Note, mit welcher die Umzifferung beginnt, die Wechselnote. Am leichtesten geschieht das, wenn man so umziffert, dass die Wechselzahl der Grundton der folgenden wird. Wird z. B. aus c in d fortgeschritten: so umziffert man $\frac{2\ \sharp}{1}$, da wird nämlich aus der Secunde d, vom vorigen Grundtone e ausgezählt, sogleich die Prime des neuen Grundtones d, von welchem nun die übrigen Intervalle so lange gezählt werden, bis eine neue Umzifferung erfolgt. Man kann meist dadurch die Umzifferung sehr erleichtern, wenn man sie etwas früher, als es der Ausweichung nach in eine andere Tonart nöthig wäre, auf einer schicklichen Zahl eintreten lässt. Es wird nämlich beym Zahlensysteme keinesweges auf Einsicht in die Harmonie und auf grosse Musikfertigkeiten gesehen, dazu bleibt unser Notensystem: sondern man bezweckt nichts, als richtigen Volksgesang, zu welchem man auf einem weit leichteren Wege dadurch gelangt. Jede Erleichterung wird also löblich seyn, ist sie nicht gegen den Zweck eines guten Gesanges. Die Umzahl bekommt ein Sternchen mit einem Bogen, wenn sie in dieselbe Spalte, also in dieselbe Octave gehört; man setzt sie in die nächste Spalte drüber, gehört sie in eine höhere Octave; gehört sie in die untere Octave, wird sie gleichfalls in die untere Spalte, mit einem ♯, aber ohne Bogen, gesetzt. — Cap. 2. Von der Tactbezeichnung des Zahlensystems. Unser gewöhnliches Notensystem lässt alle kleineren Theile des Tactes aus $\frac{1}{1}$ entstehen, um allgemeine Benennungen zu erhalten, nicht weil es so seyn müsste, sondern weil es die Sache erleichtert. Aus demselben Grunde wird man nun bey dem Zahlensysteme gar nicht nöthig haben, die Nenner an-

zosen aufzuregen. Es ist ein Glück, Mad. Grassini zu hören; aber eine Freude ist es auch, sie zu sehen. Ihre Figur steht in schöner Zusammenstimmung mit ihrer Stimme: ihre äufsere Bildung macht ihr ein stetes edles Benehmen natürlich. Von da an, wo sie, neben das Clavecin hervortritt, wirft sie nur selten einen gleichgültigen Blick auf die Noten; kein mifsgünstiges Blatt ist zwischen ihr und den Zuhörern; ihre Sicherheit macht es ihr möglich, den Augen von diesen nichts zu entziehen. —

Man hätte auch jenen Tag wünschen können, dafs ein strengerer Geschmack ihre Wahl in den vorzutragenden Stücken geleitet hätte. Freylich macht alles, was sie vorträgt, ausgezeichnetes Glück, auch ohne ausgezeichnetes Verdienst zu haben. Man nennet es eine Art von freyer Vergünstigung, aber es möchte doch wohl eher ein — an sich nicht zu tadelnder Stolz seyn, dafs sie gern Musik wählt, die nur durch kunstreiche Ausführung gehoben werden mufs. Dabey singt sie auch, wie alle junge Sängerinnen, gern ganz neue, und im Ton der jüngsten Mode geschriebene Stücke. Indefs war die Arie von Nasolini rein und von sanftem Ausdruck, nur fehlte ihr inneres Feuer: das Rondò von Zingarelli war, den Anfang abgerechnet, matt: die Arie aus *Armida* voll Leben und Feuer, aber zu wenig edel und pathetisch. Die Arie ist freylich von Haydn: aber die Natur theilt nicht allen Einem zu. Haydn bildete sie zum ersten Instrumentalkomponisten. Als solchen verehren wir ihn alle, und werden ihn immer verehren. Auch das Publikum stimmt ganz mit uns überein, und vergütet durch die frohe Begeisterung, mit welcher es jede seiner Sinfonien in unsern Konzerten aufnimmt, die Kaltsinnigkeit und strengen Kritiken, welche dem Oratorium dieses Meisters jetzt zu Theil worden sind.

Man gab in diesem Konzert auch Mozarts Overtura zur *Clemenza di Tito*. Unsre Orchester führen mozartische Sinfonien nicht gern auf. Man kann sich ihren Geist noch immer nicht recht aneignen. Auch jene Ouvertura machte die erwartete hohe Würkung nicht, und bestätigte das Urtheil, dafs Moz., als Instrumentalkomponist, allerdings Haydns Nebenbuhler, aber ein weniger weiser Nebenbuhler sey, und weit mehr Genie als Geschmack beweise. Mit voller Ueberzeugung unterschreiben wir, was hierüber vor kurzem in Ihrer Zeitung gesagt worden: besonders scheint uns die Zusammenstellung von Moz. und Shakespeare sehr glücklich erfunden und vollkommen gerecht.

In so einem Kunstfeste lassen wir nichts Mittelmäfsiges aufkommen. Dennoch hörte man auch ein Konzert auf der ländlichen Hoboe. Aber der Künstler, der es gab, war auch der vortreffliche Sallatin, dessen Reinheit und Zartheit des Tons, dessen Präcision und erstaunenswürdige Geschicklichkeit jenem Instrumente erst Seele giebt. Aber eben diese Geschicklichkeit erregt oft nur Erstaunen, kein wärmeres Interesse. Rode's Instrument und Vortrag vereinigte beydes: Erstaunen und Freude. So wie dieser Liebling des Publikums unter allen unsern Violinisten nur hervortrat, empfing man ihn mit den Beyfallszeichen, die man sonst nur, wenn man gehört hat, anbringt. Solches Zuklatschen ist wohl ein sicherer Beweis, dafs man sich des schönen Genusses, den der Künstler sonst schon gewährt hat, erinnere, und dafs man gewifs sey, man werde denselben auch diesmal erfahren. Dieses ertheilt man freylich dem Rufe: aber doch ist der Ruf in der Regel Folge von Talent.

Grazie und ausgezeichnete Delikatesse, eine Sicherheit, die den Genufs, auch der sehr schweren Sätze, bey dem Zuhörer nicht jene Aengstlichkeit zugesellet, mit welcher man Schwierigkeiten von so vielen andern Virtuosen ausführen hört; eine Reinheit und Gewandheit, welche bey seiner Jugend noch angenehmern Eindruck macht: das sind Eigenschaften, die diesen berühmten Schüler Viotti's unter die ersten Virtuosen auf seinem Instrument setzen. Man hat, etwas indiskrete Vergleichungen zwischen ihm und seinem Lehrer machen wollen, man hat ihnen ihren Rang gegen einander bestimmen wollen, ohne zu überlegen, dafs die Manier des Einen von der Ma-

zugeben: man hat nur die Zähler zu bestimmen und zu sagen, der Tact ist 2, 3, 4 oder 6theilig; es bleiben also nur die Normaltheile des Tactes übrig. Der Punkt gilt hier nicht wie im Notensysteme die Hälfte der vorhergehenden Note, sondern er richtet sich mit seinem Werthe nach der Abtheilung, wo er steht. Ein Beyspiel wird die Sache ohne lange Beschreibung sogleich klar machen. Wir bemerken nur noch, dass jede Pause mit dem Zeichen o angegeben wird.

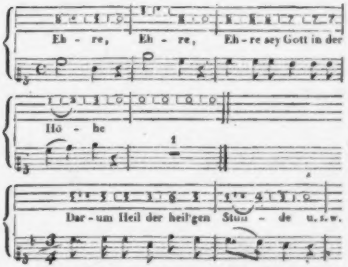

Hoffentlich wird sich nun Jeder ohne weitere wörtliche Auseinandersetzung das ganze Verfahren dieses Zahlensystems deutlich machen können. Sollte in einigen Punkten ja noch eine weitere Hülfe nöthig seyn: so müssen wir ihn auf das Werkchen selbst verweisen, das weitläufig genug von jedem Einzelnen redet. Wir gehen zum zweyten Abschnitt über, der von dem eigenthümlichen Wesen und von der besondern Brauchbarkeit der Rousseauischen Musikschrift handelt. Der Verf. hatte früher Rousseau's Schrift darüber nicht gelesen, weil er dagegen eingenommen worden war. Seine vorgefasste Meynung wurde wankend gemacht und er nahm die Schrift vor. Da fand sich denn wider alles Vermuthen eine so grosse Uebereinstimmung mit seinem Systeme, dass es schon die Gerechtigkeit fordert, ihm zuzuschreiben, was er zuerst gedacht hatte. Die Musiker, sagt R., sehen die Fehler ihres Notensystems gar nicht mehr, denn täglicher Gebrauch gewöhnt an Alles. Sehen sie nun keine Noten, so glauben sie gar keine Musik zu sehen. Die Uebereinstimmung mit gegenwärtigem Zahlensysteme kann aber kaum grösser seyn: denn 1) hat R. die Zahlen gerade so, 2) die drey Zwischenräume, 3) dieselbe Tactbezeichnung. Selbst die Pausen bezeichnet er nur mit o und die Punkte haben dieselbe Geltung. Nur die Umsifferung hat R. nicht, weshalb er auch die gewöhnlichen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen nicht hat aufgeben können. Auch hat er den Tactraum nicht so streng durch grössere und kleinere Striche getheilt. Wenn wir nun auch mit gänzlicher Aufhebung der erhöhenden und erniedrigenden Zeichen in jedem vorkommenden Falle, wie bereits gesagt, noch nicht ganz mit dem Verfasser einig sind: so ist doch gewiss die sehr gute Einrichtung in Hinsicht auf den Tact eine sehr wesentliche, höchst lobenswerthe Verbesserung des Zahlensystems. Mit vollem Rechte sind aber der Volksnote die Vorzeichnungen fremd und auf die Namen a b c wird zur bestimmten Vorstellung des Tones gar nichts ankommen. Versuche damit werden das Beste seyn. Unter Volk versteht der Verf. Leute, die kein Instrument spielen und zur Erlernung desselben eben so wenig Zeit haben, als zu Ueberwindungen der mancherley Schwierigkeiten, die der Gesang nach Noten mit sich bringt. Auch hat die Erfahrung für dieses hier mitgetheilte System schon gesprochen: es ist also des Versuches werth. Der Herausgeber des Correspondenzblattes, Hr. Bahnmeier, ob er gleich selbst in seinen Schulen sich der Noten bedient, versichert dennoch im Anhange, dass der vierstimmige Gesang durch dieses System sich in der Umgegend des Verf. viele Freunde gewonnen habe unter Alten und Jungen, und es hat sich ergeben, dass man damit mehr als Choräle singen kann. Auch Gesänge aus Moll lassen sich ausführen. Es würde jedoch zweckmässig gewesen seyn, wenn es dem Verf. gefallen hätte, auch davon eine kleine Probe mitzutheilen. Kann man wirklich auch für Moll-Gesänge weit schneller zum Ziele gelangen, als mit Noten, so verdient das System eine allgemeinere Einführung in unsere Volksschulen: denn allerdings ist die Hauptsache, dass möglichst schnell gut gesungen wird: ob nach Noten oder nach Ziffern, das ist eins. — Die ganze Schrift ist 55 Seiten lang (in 8). Darauf folgen einige vierstimmige Notenbeyspiele und zwar mit Ziffern und mit Noten-Erklärung. Der Preis der Schriftchens ist nicht angegeben: er wird aber hoffentlich nicht gross seyn; das wäre durchaus unrecht. Mögen also recht Viele, besonders Alle, denen es ihre Stellung nothwendig macht, sich dadurch veranlasst sehen, sich das Buch zu näherer

Belehrung anzuschaffen; mögen sie durch Fleiss und Treue zusehen, ob dadurch die Freude am guten Gesange allgemeiner gemacht werden könne, was zuversichtlich ein hoher Gewinn seyn würde. Und so scheiden wir mit aufrichtigem Dank und Händedruck von dem eifrigen Manne und wünschen ihm allen Segen.

Nachrichten.

Strassburg. Französisches Theater. Für das Theater-Jahr 1826 — 1827 erschien am 18ten April 1826 ein von Hrn. Bremens, als Director, unterzeichneter Prospectus, worin er über die Verbesserungen Rechenschaft giebt, welche er für das beginnende dritte und letzte Jahr seines Unternehmens angeordnet habe. Hr. Bremens ist der Tochter-Mann der in den früheren Berichten genannten Mad. de Coquebert, welcher das Privilegium einer dreyjährigen Direction ertheilt war. Es war demnach auffallend, dass ohne öffentliche Bekanntmachung, von Seiten der Behörde, die Direction auf Hrn. Bremens übergegangen war. Wir sprechen von diesem Umstande, weil er am Ende des Jahres das Zutrauen seiner Creditoren missbrauchte, und auf und davon ging.

Nach vollendeter Probe-Zeit, während welcher die Hrn. St. Ernest, erster Tenorist, und Bernard, erster Bassist, entlassen wurden, bestand die Opern-Gesellschaft aus folgenden Haupt-Subjecten: Hr. Thénard, erster Tenorist; ist Anfänger, hat eine jugendliche, angenehme, biegsame Stimme, viel Höhe und eine natürliche nicht überladene Gesang-Methode. Gegen das Ende des Theater-Jahres hatte er in jeder Hinsicht merklich gewonnen, er ging nach Paris, wo er, dem Vernehmen nach, in einem Durlle geblieben seyn soll. — Hr. Varin, als Martin, von Lille kommend, ist, da er vor einigen Jahren hier war, aus früheren Berichten bekannt. Seine Stimme neigt sich jetzt gänzlich zum Bass. Die Hrn. Gondouin und Welter, Bassisten, singen ohne Methode und distoniren nicht selten. — Mad. Boulard Desfresne, erste Rouladen-Sängerin, ist vom vorigen Jahre beybehalten worden und hat sich immer mehr die Gunst des Publikums erworben. — Mad. Thomassin, zweyte Sängerin, von Metz kommend, war eine liebliche Erscheinung in Hinsicht auf Spiel und Gesang. Sie verbindet mit einer metallreichen Stimme einen guten Vortrag. Das übrige männliche und weibliche Opern-Personal ist als unmusikalisch, keiner Erwähnung werth, obgleich das daraus entstehende Ensemble der Oper sich über das Mittelmässige erhob. — Als Orchester-Dirigent war Hr. Fournera beybehalten worden.

Die Direction hatte in dem gewöhnlichen französischen Opern-Repertoire eine glückliche Auswahl getroffen. Neu waren: *La vieille*, von Fétis, worin sich Mad. Thomassin allgemeinen Beyfall erwarb; — *le Concert à la Cour* von Aubert; *Ivanhoé* von Rossini, erlebte drey Darstellungen und wurde nicht wieder gegeben; — *La dame du lac* von Rossini, gefiel nicht. — Vom 23ten Hornung bis zum 5ten März 1827 hörten wir Hrn. Nourrit, ersten Tenoristen bey der Académie royale de musique, in folgenden Opern: *Oedipe à Colonne* von Sacchini, *Stratonice* von Méhul; *la Vestale* von Spontini; *Fernand Cortès* von demselben; die Theilnahme des Publikums an den Vorstellungen dieser grossen Opern war nicht ausgezeichnet; das Misstrauen in die Umgebungen trug hiezu bey; dass Hr. N. mehr schreyt als singt, ist bekannt. Einen ungetheilten Beyfall erwarb sich nach ihm, der pensionirte K. Sänger Martin, nach dessen Namen die Singstimme Martin (Bariton) genannt wird. Man hört mit wahrer Verwunderung diesem etwa 56jährigen Sänger zu; seine die Grenzen des Basses und Tenores umfassende Stimme hat in mehren Lagen noch so viel jugendlichen Klang und Kraft, dass man glauben sollte, man höre einen jungen Virtuosen. Er sang, bey gedrängt vollem Hause, vom 25ten März bis 5ten April, in mehren Opern von Boyeldieu; *Joconde*, *Jeannot et Colin* von Nicolo; im *Maître de Chapelle* von Pär; in *Gulistan* von Dalleyrac u. s. w. Am 8ten April wurde dieses Theater-Jahr geschlossen.

Die von dem genannten Hrn. Bremens neu engagirte Gesellschaft für 1827 — 1828 hatte sich grossentheils eingefunden, ging aber aus obligem Grunde wieder auseinander. Bis zur Wiedereröffnung der Bühne, durch das jetzt bestehende Schauspiel und Vaudeville, unter der Direction des Hrn. Durand, welcher sie hier im Jahre 1817 — 1818 führte, fand sich eine deutsche Gesellschaft ein.

Deutsches Theater. Unter der Benennung: Deutsche Schauspiel- und Opern-Gesellschaft des Freyburger Actien-Theaters, eröffnete dieselbe am 5ten Juny ihre Darstellungen durch eine gelungene Aufführung des *Don Juan* von Mozart. Der gute Ruf dieser Gesellschaft verbreitete sich schnell, und

nun folgten bey immer vollem Hause die Opern *Tancred*, *Freyschütz*, *Sängerinnen auf dem Lande* u. a. bis zum 30ten Juny. Mad. Scharrer, die Demlles. Stähle, ältere und jüngere, Dem. Unzelmann, die Bassisten Miedlen, Mayer, Berg, Scharrer, auch Hr. Heil, Tenorist, erwarben sich Beyfall in den genannten Opern. Das Ensemble dieser gut einstudirten Gesellschaft war vollkommen zu nennen; sie würde, sollte sie wieder bey uns erscheinen, die Früchte des erhaltenen Beyfalls in einem noch höhern Grade einernten.

Concerte. Die Gesellschaft von Musikern, welche mit der Beyhülfe von Dilettanten voriges Jahr Abonnement-Concerte übernommen hatte, setzte sie, wiewohl in sehr geringer Anzahl, während des Winters 1826—1827 fort. Es wurden deren nur vier gegeben. Die Gesang-Partie war durch die obengenannten Damen Boulard Defresne und Thomassin, und die Hrn. Thénard und Léon-Thomassin, einen Musik-Lehrer, besetzt. Die Ausführung der Instrumental-Musik war vollkommen zu nennen. Symphonieen von Haydn und Kromer gingen sehr gut; eben so die Ouverturen, welche jedoch für das Concert schlecht gewählt waren; die der *gazza ladra* sollte billig mit dem Trommel-Lärm dem Theater allein überlassen bleiben. Unter den Instrumental-Solo-Stücken zeichnete sich vortheilhaft aus: ein Doppel-Concert für zwey Waldhörner, vorgetragen von einem Dilettanten und Hrn. Lauchet, Sohn. Ersterer besitzt viel Sicherheit im Ansatz, eine reine Intonation und Geschmack in der Ausführung; die Virtuosität des letztern, seines Lehrers, ist bekannt. Ferner ein Violin-Concert von Lafont, vorgetragen von Hrn. Graf, einem beym hiesigen Theater-Orchester angestellten Geiger. Ton und Vortrag sind musterhaft. — Rondo brillant von Hummel, sehr brav vorgetragen auf dem Clavier, durch eine junge Dilettantin, welche viel verspricht. Sie spielte ferner ein Caprice von Moscheles, mit Violoncell-Begleitung. Letztere Partie wurde von Hrn. Dupont über alle Erwartung gut ausgeführt.

Unter dem Gesang-Stücken, welche grossentheils aus bekannten französischen Scenen und Duetten bestanden, waren bemerkenswerth: die Scene mit obligater Violine aus Griselda, die Violin-Variationen von Rode, beydes gesungen von Mad. Boulard-D. Die Eingangs-Scene aus der *Italiana in Algeri* und eine Polacca, componirt von einem hiesigen Dilettanten, beydes mit Auszeichnung gesungen von Hrn. Thénard; die Polacca ist längst mit Clavier-Begleitung zu Paris im Stich erschienen, der Verfasser hatte sie für das Concert sehr glücklich instrumentirt.

Extra-Concerte hatten nur wenige Statt. Am 26ten November 1826, Hr. Holmes, Schüler von Baillot, ersterm Geiger am K. Conservatorium in Paris. Dieser junge Virtuose überwindet auf seinem Instrumente die grösten Schwierigkeiten, er besitzt eine unglaubliche Fertigkeit; er spielte mit Beyfall das neunzehnte Concert von Viotti, dann Variationen von Baillot, und eine Phantasie nebst Variationen über ein Thema von Romagnesi von ihm componirt. Obgleich das Spiel des Hrn. H. Bewunderung erregt, so spricht es doch wenig an, da er, wie es scheint, nur durch die Stärke und Kraft des Tons Wirkung hervorbringen will, allein das unaufhörlich starke Spiel lässt den Zuhörer kalt. — Historisch erwähnt Ref. des talentvollen jungen Schilling, welcher in zwey Concerten rauschenden Beyfall einernitete; eben so des Hrn. Max Bohrer, welcher sich, auf Verlangen, auf seiner Durchreise nach Paris, wo ihm sein Bruder, der Cellist, vorangegangen war, am 10ten Hornung hören liess. — Endlich hatten noch folgende Gelegenheits-Concerte Statt: Zum Besten der Familie des verdienstvollen verstorbenen Tissot, dessen, als ausgezeichneten Geigers, in den frühern Berichten gedacht ist. Bey diesem ergiebigen Concerte wirkten Sänger und Sängerinnen so wie das sämmtliche Orchester des Theaters mit. Unter den acht gegebenen Nummern verdient der ehrenvollsten Erwähnung ein von Hrn. Dupont auf dem Cello gespieltes Adagio und Polacca von Bohrer, welches er mit wahrer Virtuosität vortrug. — Am 14ten März wurde durch dasselbe Personal und Orchester ein Concert zum Besten einer unglücklichen Wittwe gegeben. Hr. Dupont liess sich auch hier mit Beyfall hören. Mad. Boulard-D. sang ausser der Scene aus *Griselda*, ein Duett aus *Fernand Cortes* mit Hr. Léon. Die klanglose Stimme dieses letztern erträgt keine Orchester-Begleitung, sonst singt Hr. L. mit Geschmack. Den Beschluss des Concerts machte das schöne Quartett aus *Tante Aurore*, gesungen von den Damen Boulard D. und Thomassin, und von den Hrn. Thénard und Léon. — Ein letztes Concert wurde durch den Musiker-Verein zum Besten der Armen gegeben, welchem beyzuwohnen Ref. verhindert war.

Das sonst gewöhnliche Char-Freytag-Concert blieb, so wie voriges Jahr, auch diessmal aus.

Wem die Schuld zuzuschreiben ist, wagt Ref. nicht zu entscheiden. Um jedoch diesen Tag nicht ganz unbenutzt vorübergehen zu lassen, hatte Hr. Baxmann, dessen preiswürdige musikalische Anstalt durch wechselseitigen Unterricht sich immer mehr verbreitet, eine Abend-Unterhaltung mit seinen Schülern veranstaltet, worin folgende glückliche Auswahl religiöser Gesang-Musik mit Clavier- auch Quartett-Begleitung gegeben wurde. 1. Choräle von Rinck: Am Kreuz erblasst etc. und: So schlummerst du etc. 2. Ave Verum von Mozart. 3. *Christus am Oelberg* von Beethoven. 4. Glaube an Unsterblichkeit. 5. Lob Christi, aus Händels *Messias*. Die reine und genaue Aufführung der Chöre und der mehrstimmigen Gesänge liefert den besten Beweis der Vortrefflichkeit dieser Anstalt. Unter den zahlreich eingeladenen Zuhörern war hierüber nur eine Stimme, so wie über den Wunsch, dass in Zukunft, neben den allgemeinen Principien der Musik und der Gesang-Lehre für Methode und Ausbildung des Solo-Gesanges, in einer besondern Klasse, etwas möchte gethan werden, damit diese Partie nicht mit fremder Beyhülfe, sondern von den Schülern selbst, so unzureichend auch ihre Mittel seyn mögen, könne gegeben werden.

Noch eine andere Sing-Anstalt durch wechselseitigen Unterricht, welche durch Hrn. Laucher, Sohn, den geschickten Hornisten, geleitet wird, zeichnet sich vortheilhaft aus. Seine Zöglinge haben bereits vor einer zahlreichen Versammlung unzweydeutige Beweise ihrer musikalischen Bildung abgelegt.

Durch das fleissige Wirken des Hrn. Kapellmeisters Wackenthaler erhalten wir endlich an den Kirchen-Feyertagen, eine Auswahl vorzüglicher Kirchen-Musik, worüber im nächsten Berichte mehr.

Kurze Anzeigen.

Kleine Clavierstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten für Anfänger von Aug. Ferd. Häser. Op. 25. 1 Heft, enthaltend C und G dur, A und E moll. Weimar, bey Th. Wentzel. Pr. 20 gr.

Wir haben jetzt an zweckmässigen Sammlungen für Anfänger keinen Mangel; es sind in diesem Jahre mehre recht gute erschienen. Die vor uns liegenden, leicht und gefällig, wie es nothwendig ist, können nicht wohl für solche Anfänger benutzt werden, die noch zu kleine Hände haben, denn sie enthalten öfter volle Griffe und Octavengänge: sie werden daher für etwas Herangewachsenere vortheilhaft zu gebrauchen seyn. Die Noten sind ziemlich grosstöpfig und weitläufig auseinander gedruckt, was den Schülern das Lesen sehr erleichtert. Die Melodieen sind angenehm, und dass sie nichts Ungewöhnliches enthalten, sondern vielmehr oft an Dagewesenes erinnern, ist solchen Zwecken mehr zuträglich, als dass es einen Tadel verdiente. Die Ausweichungen in andere Tonarten erstrecken sich selten weiter, als in die nächsten Verwandtschaften, was gleichfalls der Sache sehr angemessen ist. Die Stücke aus moll sind mit Recht kürzer gehalten und gehen bald in den verwandten Dur-Akkord über. Auch ist für einen zweckmässigen Wechsel der Tactarten gesorgt. Das Papier könnte besser seyn.

Polonaise für das Pianoforte componirt u. s. w. von Zimmermann. Halle, bey C. A. Kümmel. Pr. 12 gr.

Eine eilf Seiten lange, wohlklingende Polonaise, die bey nur einiger Fertigkeit sich ohne viel Mühe einüben lässt und für angehende Vorspieler Nutzen und Vergnügen vereinigt. Die Melodie herrscht, wie billig, stets vor, und wenn auch einige etwas zweydeutige Uebergänge vorkommen: so sind sie doch nicht gerade beleidigend; die meisten Ohren haben sich jetzt an viel auffallendere gewöhnt. Ein Uebergang wäre jedoch nothwendig vor dem Spiele zu verbessern, er mag nun Druck- oder Schreib-Fehler seyn: S. 8 in der dritten Klammer, Tact 3, wo in der linken Hand, im letzten Viert. f durchaus es statt des gesetzt werden muss, um die sonst zu leeren und daher unangenehmen Octaven zu vermeiden. Der Stich ist sehr deutlich und das Papier gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № X. 1827.

Neue Verlags-Musikalien, welche bey Friedrich Hofmeister in Leipzig, Michaelismesse 1827, erschienen sind.

Musik für Violine.

Lentz, H. G., quatrième Sinfonie à grand Orch. 3 Thlr. 12 Gr.

Rossini, G., cinq Quatuors originaux p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Liv. 1. 2. 3. 4. 5. à 1 Thlr.

Winter, P. de, das unterbrochene Opferfest, grosse Oper in vollständiger Uebertragung für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, von H. Al. Präger. . . . . 4 Thlr.

Musik für Blasinstrumente.

Flötenschule, praktische, oder leichte Arien und Romanzen für eine Flöte. 11r, 12r Heft à . . . 10 Gr.

Leipziger Favoritstücke, arr. f. eine Flöte. Heft 7. 12 Gr.

Thouss, Th., Journal de Musique militaire pour 2 Clarinettes, Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, Cor de Signal, Trompette, Trombone de basse et gr. Tambour. Oe. 44. . . . . 2 Thlr.

Musik für Guitarre.

Giuliani, Mauro, 6 grandes Variations pour la Guitare seule. Oe. 112. . . . . 8 Gr.

— Variations p. la Guit. seule sur une Cavatine de l'Opéra Amazilia de Paëni. Oe. 128. 6 Gr.

Präger, H. Al., Suite des Exercices pour une Guitare. Oe. 42. Liv. 1. 2. à . . . . . 14 Gr.

Musik für Pianoforte.

a) mit Begleitung.

Drouet, L., Fantaisie pour la Flûte av. Accomp. de Pianoforte sur la Barcarole de Fiorella Musique d'Auber. . . . . 14 Gr.

— Rondo de Fiorella p. la Flûte av. Accomp. de Pianof. . . . . 14 Gr.

Herz, H., Introduction, Variations et Finale concertans p. Pianof. et Violoncelle ou Violon. Oe. 7. . . . . 1 Thlr.

Herz, H., Duo et Variations concert. sur la Romance: Aurora sorgerà, pour Pianoforte et Violon obligé. Oe. 18. . . . . 20 Gr.

— Rondo brillant p. Pianof. avec Acc. d'Orchestre. Oe. 21. . . . . 2 Thlr.

— Rondeau de Concert p. Pianof. avec Acc. de 2 Violons, Alto et Basse. Oe. 27. 1 Thlr. 4 Gr.

Kreutzer, Conradin, gr. Concerto p. Pianof. av. Acc. de grand Orchestre. Oe. 45. . . . . 4 Thlr.

b) vierhändig.

Herz, H., Variat. à 4 mains sur l'Air: An clair de la Lune. Oe. 4 . . . . . 20 Gr.

Mathessel, A., Sonatine facile à 4 mains. Seconde Edit. . . . . 12 Gr.

Polonaise de l'Opera Oberon de Weber, arr. à 4 mains p. C. Köhler. . . . . 4 Gr.

c) allein.

Brzowski, J., Rondo brillant sur le Finale de l'Opera „der Freischütz" pour Pianof. . . . . 12 Gr.

Herz, H., Air tyrolien varié, p. Pianof. Oe. 1. . 12 Gr.

— Rondo alla Cosacca, p. Pianof Oe. 2. . . . 16 Gr.

— Allegro et Variat. faciles, p. Pianof. Oe. 3 12 Gr.

— Fantaisie, pour Pianof. Oe. 5. . . . . 16 Gr.

— Variat. avec Introduction et Polonaise, p. Pianof. Oe. 8. . . . . 20 Gr.

— Variat. et Rondeau sur un Air Allem. favori, p. Pianof. Oe. 9. . . . . 16 Gr.

— Rondo brillant, p. Pianof. Oe. 11. 1 Thlr. 6 Gr

— Fantaisie et Rondeau sur la Cavatine: Cara, deh attendimi de l'Opera Zelmire de Rossini, p. Pianof. Oe. 12. . . . . 20 Gr.

— Rondeau brillant, p. Pianof. Oe. 14. . . . . 12 Gr.

— Primo Divertimento, p. Pianof. Oe. 15. . . 16 Gr.

— Variat. brill. sur la Cavatine favorite: Aurora sorgerà, de l'Opéra Donna del Lago de Rossini, p. Pianof. Oe. 17. . . . . 16 Gr.

— Second Divertissement brillant, p. Pianof. Oe. 23. . . . . 16 Gr.

— Douze Walses brillantes, p. Pianof. Oe. 26. 12 Gr.

— Rondeau de Concert, p. Pianof. Oe. 27. 16 Gr.

— Premier Caprice, p. Pianof. Oe. 32. . . . . 12 Gr.

— Contredanses suivies d'une Walse, p. Pianof. Oe. 33. . . . . 16 Gr.

Homberg, Erinnerung an Weber. Variationen über einen bek. Ländler von C. M. von Weber, p. Pianof. Oe. 2. . . . . 12 Gr.

Kalkbrenner, F., Impromptu, Variations sur un Thème islandois, p. Pianof. Oe. 69 ..... 12 Gr.
— Variations brill. avec Introd. et Finale sur des Thèmes de l'Opera „der Freischutz" p. Pianof. Oe. 71 ..... 16 Gr.
Köhler, Gust., 12 Nocturnes für Pianoforte. 2te Sammlung ..... 9 Gr.
Kreutzer, Conradin, gr. Concerto pour Pianoforte solo. Oe. 65. ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Leipziger Favoritthemen arr. für Pianoforte. No. 26. Zwey Walzer aus dem Maurer und Russe aus Oberon. ..... 5 Gr.
Nowakowski, L., Rondo p. Pianof. Oe. 2 .... 16 Gr.
— Rondeau p. Pianof. Oe. 3. ..... 16 Gr.
Pieces choisies faciles p. Pianof. extraits des Oeuvres de C. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles et Ries. Cah. 8. 9. 10. ..... 12 Gr.
Polonaise de l'Op. Oberon de Weber, arr. p. Pianof. par G. Köhler. ..... 4 Gr.
Werner, J. G., 100 Chorale für das Pianof. im Violinschlüssel. 20 Ar. ..... 22 Gr.
Zweyte Sammlung der Ouverturen aus 70 Opern für das Pianoforte:
No. 109. Acher, Ouv. aus dem Maurer.... 8 Gr.
- 110. Mercadante, Ouv. a. d. verlassenen Dido ..... 8 Gr.
- 125. Würfel, Ouv. aus Rübezahl. .... 8 Gr.
- 126. Nicolini, Ouv. aus Karl der Grosse. 8 Gr.
- 127. Spohr, Ouv. aus Faust..... 8 Gr.
- 128. Hiser, Ouv. aus Deutsche Treue. 10 Gr.
- 129. — Ouv. aus Des Hassers und der Liebe Rache. ..... 10 Gr.

Musik für Gesang.

Claudius, O., Erotica. No. 2. Das gestörte Glück, mit Begleit. des Pianof. ..... 4 Gr.
Eberwein, C., Der Todestag des Erlösers, geistl. Lied von Niemeyer, für 4 Singstimmen mit Begleit. v. Blasinstrumenten u. Orgel, oder des Pianof. Oe. 17. 2tes Heft der geistl. Gesänge. ..... 12 Gr.
Elsner, Jos., Missa musicum vocibus humanis executendum. (für 4 Singstimmen ohne Begleitung.) Partitur. ..... 1 Thlr.
Fahlens, A., vierstimmige Gesänge f. 2 Soprane, Tenor und Bass, ohne Begl. 2tes Hft. Oe. 6. 1 Thlr.
— Lieder-A. B. C. von W. Gerhard, mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre. .... 4 Gr.
Wolfram, Jos., Sechs serbische Volkslieder von W. Gerhard, mit Begleitung des Pianoforte. 3te Liedersammlung. ..... 8 Gr.

Lehrbücher.

Guthmann, Fr., Pianoforteschule nach einer neuen Methode, mit besonderer Rücksicht auf Fingersatz, Vortrag und Passagen. Mit Anhang einiger Uebungsstücke v. Czerny, Henlinger, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Muller, Ries und Wintberger. Neue Ausgabe. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Den Verehrern Beethoven's.

So eben sind in unserm Verlage zwey der letzten Violin-Quartette Beethoven's (Nachlass) erschienen, und zwar:

Op. 132 in Amoll. Preis 2½ Thlr.
Op. 135 in Fdur. Preis 2 Thlr.

welche in allen soliden Musikhandlungen des In- und Auslandes zu haben sind. Die Partituren dieser Quartetten werden in einigen Tagen versandt.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bekanntmachung.

Die Berliner allgemeine musikalische Zeitung

hat eine eben so ehrende als wichtige Unterstützung gewonnen. Ein hohes Ministerium der geistlichen Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten hat die, gemeinnützigem Wirken für Cultur der Tonkunst gewidmete Zeitung der Beachtung und des erwünschtesten Antheils gewürdigt, und mittels hoher Rescripte vom 19ten May 1827 die Mittheilung der über musikalische Angelegenheiten ertheilten Verfügungen, insoweit sie sich zur allgemeinen Kenntnissnahme eignen, zur Insertion in die musikalische Zeitung huldreichst zugesichert.

Es ist ferner die Einrichtung eines

Tabellarischen Nachweises
vom erledigten Stellen und Anstellung-Suchenden im Musikfache

getroffen worden, wodurch die Anstellung-Vorsteher den von allen eine Anstellung suchenden Personen, und diese von allen sich ihnen darbietenden Anstellungs-Gelegenheiten sichere und zeitige Kunde erhalten.

Auch diese Einrichtung hat Ein hohes königl. Preuss. Ministerium seines Antheils gewürdigt und sämmtliche hochlöbliche Regierungen der Monarchie zur Beförderung der Vakanzen im Musikfache veranlasst.

Der Prospectus, die genaue Einrichtung enthaltend, wird gratis in allen Musikhandlungen des In- und Auslandes ausgegeben.

A. B. Marx
Redakteur.

Schlesinger'sche Buch- und Musik-Verlagshandlung in Berlin. Unter den Linden. No. 34.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten October. **No. 43.** 1827.

Recension.

Maja und Alpino oder die bezauberte Rose, Oper in drey Acten, von Edu. Gehe, in Musik geş. und für das Clavier eingerichtet von Jos. Wolfram. Dresden und Leipzig, bey Arnold. (Pr. 4 Thlr. 12 Gr.)

Diese Oper hat, und zwar was das Gedicht und was die Musik betrifft, ein ziemlich lebhaftes Interesse erregt, schon ehe man sie gehört hatte. Was sollte sie nicht? Hr. G. hat die *Jessonda*, und auch einige Schauspiele geliefert, die nicht ohne Beyfall aufgenommen worden sind; und Hr. W. hat gleichfalls früher schon manches mit Recht Beliebte geliefert und steht mit Ehren in einem Berufe, in dem man es sonst mit ganz anderen, als Ton-Setzungen, zu thun hat. (Bekanntlich ist er Burgemeister in Töplitz.) Hätte man das Werk nun ruhig sein Heil auf den Bühnen versuchen lassen: so wie wir es nun kennen, würde es, zwar kein Aufsehen gemacht, aber überall eine günstige Aufnahme gefunden haben. Doch das that man nicht. Kaum war es Einmal auf Einer Bühne erschienen, so wussten Enthusiasten sich Eingang in öffentliche Blätter zu verschaffen und stiessen barbarisch in die allergrösste Lärmposaune, und zwar wieder, was das Gedicht und was die Musik betrifft. Das war schlimm für den Erfolg des Werks; denn es erregte — erst Erwartungen, die es in keiner Hinsicht befriedigen konnte, und dann scharfe, auch wohl bittere Tadler, in denselben oder anderen öffentlichen Blättern. Diese wären nicht, oder doch gewiss nicht in dieser Weise, aufgetreten, ohne jene Herolde; und wären sie es, so hätten sie wenig Eingang beym grössern Publikum gefunden; denn alsdann hätte diese nur Aufmerksamkeit und jene erste, im Allgemeinen günstige Erwartung mitgebracht, und diese würde das Werk erfüllt haben. — Hier haben wir nun zwar bloss vom Clavierauszuge zu sprechen: aber da die Urtheile und Schicksale der Opern von der Bühne her gemeiniglich, obschon oftmals mit Unrecht, die Urtheile und Schicksale derselben auch im Auszuge, mithin für die gesellschaftliche Unterhaltung, bestimmen: so glaubten wir jenes über sie und ihr früheres Geschick voraus gehen lassen zu müssen; und das um so viel mehr, da diese Oper zu denen gehört, die, in Text und Musik, sich zu solcher gesellschaftlichen Unterhaltung recht gut, und besser eignet, als manche, die, von der Bühne herab, weit höher steht. Der Dichter lässt seine Leute nicht so Albernes oder ganz Nichtiges; er lässt sie das Ihrige meistens auch in fliessenden, zuweilen in artigen Versen sagen: der Componist versteht und liebt den Gesang; er schreibt ihn natürlich und stimmgemäss; sucht keine Künsteleyen oder zwecklose Schwierigkeiten. Von langfortlaufenden Ensemblestükken, die, ohne Handlung, am Pianoforte fast immer langweilen, hat die Oper nur einige; sie sind auch nicht mit vielen Personen, die, auf dem Zimmer, selten zusammen zu bringen sind, besetzt. Dagegen besitzt sie nicht wenige, kleinere, einfachere Gesangstücke, für eine oder einige Stimmen; auch mehre dergleichen Chöre: und eben diese, meistens heiter, gefällig, ermunternd, wie sie für solche Unterhaltung vorzüglich passen, so sind sie auch dem Componisten vorzüglich gelungen. Und dass der Auszug, von Hrn. W. selbst verfasst, wiewohl vollständig, nicht nur dem Inhalte, sondern auch der Harmonie nach, doch auch leicht zu spielen, der Stich deutlich in's Auge fallend, nicht eng zusammengepresst, und Alles, was der Verleger gethan, zu rühmen ist: das erleichtert jenen Gebrauch

in der Gesellschaft gleichfalls. Darum endigen wir, wie wir angefangen haben: Mag es der Oper von der Bühne herab ergangen seyn und ferners ergehen, wie es will: musikalische Cirkel, die nun einmal Opernstücke vortragen und damit nicht obenaus wollen, werden wohlthun, wenn sie sich dieselbe im Auszuge zu ihren Unterhaltungen empfohlen seyn lassen.

Anfrage. (*eingesandt.*)

Wie muss die Begleitung des Kirchengesanges mit der Orgel in protestantischer Kirche beschaffen seyn?

Es wird zu unserer Zeit so viel über Kirchengesang und Orgelspiel geschrieben, die Ansichten darüber sind so verschieden und treten manchmal so verkehrt und mystisch ans Tageslicht, dass ein ruhiger Beobachter am Ende nicht weiss; ob es nicht zweckmässiger wäre, aus der protestantischen Kirche die Orgel lieber zu verbannen oder in die Zeit des Alterthums zurückzukehren, wo die Gesänge mit einem Orgelwerk unisono begleitet wurden.

Da ich immer viel Interesse für Musik und besonders für Kirchenmusik hatte, so konnte ich mich mit dergleichen Bemerkungen, die den Werth und die Würde des Orgelspiels so sehr beeinträchtigen, nie befreunden; es war mir immer ein hoher Genuss, einen guten Orgelspieler zu hören; und wenn ich gleich als Laie diese Kunst nur bewundern konnte: so habe ich es doch oft empfunden, wie sehr die würdige Behandlung dieses erhabenen Instrumentes den kunstsinnigen Hörer, wie jeden gefühlvollen Menschen, zur Andacht stimmen kann, wie der zarte, sanfte Ton der Orgel und seine brausende Kraft Empfindungen rege macht, die den Geist des Menschen über Alles Irdische emporschwingen. Die Orgel ist theils allein wirkend, theils vorzüglich als Begleiterin des Gesanges zur Vorbereitung und Anregung andächtiger Gefühle bestimmt. Ein hoher Zweck, der nur durch ein der Heiligkeit des Ortes und der Würde der Gegenstände angemessenes Spiel erreicht werden kann. — Es wäre zu wünschen dass jeder Organist von der Wichtigkeit seines Berufes innig durchdrungen wäre und seiner Wirksamkeit die rechte Richtung gäbe, so würde man mannigmal der Bemerkung überhoben seyn, ein solches Amt handwerksmässig verwalten zu hören.

Gehen wir von dem Gesichtspunkte aus: Die nächste Pflicht des Organisten ist, den Choral der Gemeinde richtig und gut zu begleiten: das ist die erste Anforderung an einen Organisten. Dass diese Begleitung keine leyerartige seyn darf, ist begreiflich. Wohin würde es führen, wenn der Organist ein Lied von zwölf Versen, die in ihrem Charakter wie in ihrer Wirkung verschieden sind und dessen ungeachtet ein Ganzes bilden, vierstimmig und selbst nach eines J. S. Bachs Choralbuche, alle nach Einer ausgesetzten Harmonie spielen wollte? — (uneingedenk einer zufälligen Wahl derselben Melodie eines gleich darauf folgenden Liedes und ganz anderen Inhaltes) — wohin würde dies führen? zum Ueberdruss der Melodie; die Andacht würde dadurch nicht gehoben; sie würde zur Lauigkeit erkalten, und der Organist würde nur seine Kunst wie ein Handwerk mechanisch treiben können, bloss um des geringen Soldes willen.

Soll die Orgel den Gesang der Gemeinde verbinden und leiten? Allerdings soll sie dieses; sie soll aber auch durch ihre begleitenden Accorde das Gefühl rege machen, die Empfindungen steigern und die Andacht erhöhen. Der Organist hat also eine höhere Verpflichtung, als den Choral bloss nach Einer Harmonie zu spielen. Das Lied soll ihn begeistern, seinen Tönen soll er höhern Aufschwung geben. Ein sorgfältiges Durchlesen des Liedes, um den Sinn desselben richtig zu fassen, ist eine wesentliche Vorbereitung. — Die Musik kann Eindrücke, welche Gegenstände auf unsere Seele machen, nachahmen, indem sie Töne wählt von so einer Wirkung auf unsere Nerven, welche den Eindrücken einer gegebenen Empfindung ähnlich ist, und kann dadurch Gefühle und Leidenschaften darstellend erregen: diess ist Ausdruck in der Musik. Sie kann aber auch hörbare Gegenstände aus der Natur nachahmen, welches musikalische Malerey ist. Wenn letztere so beschaffen ist, dass der Eindruck, den der Gegenstand auf unser Gemüth machen soll, dadurch verstärkt und sie zugleich auch Ausdruck wird: so ist sie vortrefflich und die ersten Tonsetzer lieferten solche malerische Stellen. Da aber höchst selten Veranlassungen zu solchen malerischen Stellen gegeben werden und diese Malerey nur dem Meister der Kunst gelin-

gen kann: so ist es in der Regel besser, sich aller Malerey zu enthalten; — auch würde es fehlerhaft seyn, wenn statt eines Hauptbegriffs ein Nebenbegriff aufgefasst und ausgemalt und so das Wort dem Gedanken, oder das Bild der Sache vorgezogen würde. Fromme Empfindungen kann der Organist vorzüglich durch eine ausdrucksvolle Begleitung des Gesanges steigern: dazu ist die Musik weit mehr geeignet, als zur Malerey und ein angemessener Ausdruck in der Begleitung des Gesanges offenbaret sich durch Auffassen des Hauptcharacters des ganzen Liedes, nicht an einzelnen Worten oder Bildern, durch wohlgeordnete und wohlgewählte Harmonie und durch geschickte Vereinigung und Führung der Stimmen.

Eine schwere Forderung ist es unstreitig, und mögen immerhin nur gebildete Orgelspieler die Aufgabe, verschiedene Bässe und Accorde zu gebrauchen, ganz lösen können. Dahin sollte aber jeder streben, und ungeschickte Männer sollte man zu solch einem würdigen Amte nicht zulassen.

Ausserdem nun, dass dadurch die Erbauung befördert wird, so wird auch bey der beschränkten Wahl der Kirchenmelodieen jede alte Melodie immer neu erscheinen. Wenn der Organist Tonart und Harmonie nach dem Inhalte des Liedes wählt, um das Mannigfaltige verschiedener Lieder auszudrücken, so wird auch das Einseitige der Melodie nicht so sehr bemerkbar, nur muss sie immer hervorleuchten und nicht durch Ueberladungen verdunkelt erscheinen, damit die Gemeinde nicht zum unrichtigen Gesange verleitet wird *).

Wollte man gar behaupten, eine vierstimmige, an eine und dieselbe Harmonie gebundene Begleitung des Gesanges äussere auf den Gesang selbst einen wohlthätigen Einfluss, indem die Gemeinde so allmählig zum mehrstimmigen Gesange eingeübt würde, so darf man, um die Unmöglichkeit zu zeigen, nur daran erinnern, was dazu gehört, wie schwierig es ist, ohne Noten mehrstimmig zu singen; und angenommen, dass es einigen talentvollen Hörern gelänge, der Orgel folgend, sich eine Mittelstimme zu formen, würde diese richtig seyn können? und das trefflichste Gelingen den Zweck befördern, warum man singt? würde nicht durch die unbedingteste Aufmerksamkeit, um zu einer kümmerlichen Mittelstimme zu gelangen, der Geist vom Liede abgewendet und die Andacht gestört werden? Und wozu könnte es frommen, wenn der kleinste Theil der christlichen Versammlung sich einen Alt, Tenor oder Bass nach dem Gehöre bildete? gelänge es ihm wohl, immer richtige Intervalle zu treffen? Gegen die Regeln des reinen Satzes sündigend, würde man sich an unharmonischem Geschrey ergötzen können. Wenn man hiezu erwägt, dass so viele durchaus unmusikalische Menschen, die der Tempel des Herrn vereinigt, so einen Bastard von mehrstimmigem Gesange erst verwirren, so erklärt sich wohl von selbst, dass es unmöglich ist, durch eine einfache sich immer gleichbleibende Orgel-Begleitung mehrstimmigen Gesang herbeyzuführen. Die Kirchengesänge können nur alsdann mehrstimmig gesungen werden, wenn Jeder eine, nach des Organisten Choralbuche angesetzte Stimme hat. Da nur die wenigsten solche Stimme recht benutzen könnten, wenn auch diese Einführung möglich wäre, so wäre es doppelt unzweckmässig, jeden Choral Jahr aus Jahr ein nach einer bestimmten Harmonie zu begleiten; ihn in jeder Beziehung auf Melodie, Harmonie und Tonart auf dieselbe Weise zu spielen. Ob nicht dieses Verfahren eher ein Aergerniss geben, als den Gottesdienst heben würde, dieses beantworte sich der unparteiische Leser selbst.

Der einmal eingeführte Gebrauch zwischen jeder Verszeile Zwischenspiele zu machen, ist wohl nicht ganz unzweckmässig, obgleich einzeln dagegen gestritten wird. Es ist nicht zu läugnen, dass der Choral an Feyerlichkeit gewinnen würde, wenn sie entbehrt werden könnten. Sie aber abzuschaffen, möge keinen allgemeinen Beyfall finden, indem die Gemeinde dadurch einen Ruhepunkt erhält, die nächste Zeile zu lesen und sich zu erholen *). Ein kurzes drey oder vierstimmiges ungedehntes Zwischenspiel ruhigen Ganges, im Kirchenstyle, ohne buntes, unverständ-

*) Stümpern ist so freylich zu empfehlen, sich durchaus an die vorgeschriebene Harmonie eines richtig ausgesetzten Choralbuches zu binden, und lieber wie die Drehorgel immer dasselbe hören zu lassen, als durch unpassende, schlecht angebrachte und gar fehlervolle Harmonie den Choral zu verstümmeln, Undeutlichkeit herbeyzuführen und dadurch die Andacht zu stören.

*) Der Unfug freylich, den ich oft in mehren Kirchen gewahrte, chromatische Läufer, Schnörkeleyen und musikalischer Firlefanz, durch hüpfende Triolen herbeygeführt, sind gewiss mehr störend als erhebend und selbst bey dem Lobliede.

liches Gewinde, ohne Entwickelung eines gar contrapunktischen Satzes (der den Verstand mehr beschäftigt, als das Herz) wird nie ein Uebelstand seyn und das Ehrwürdige des Chorales unterbrechen; es kann hingegen auch dieses so erscheinen, dass es zum Inhalte des Liedes passend ist und den schönen Eindruck der vorhergehenden Zeile nicht untergräbt.

So darf ich auch die Bemerkung nicht ganz umgehen, dass es fehlerhaft seyn würde, wollte man den einen Choral nicht geschwinder noch langsamer vortragen als den andern, indem der Character z. B. eines Lobgesanges von einem Betliede sehr verschiedren ist, und die Erbauung bey der würdigsten und kunstreichsten Begleitung doch beeinträchtigt wurde. Hörte man manchen Choral zu langsam, so wurde er an Schönheit, hörte man einen andern in einem zu schnellen Tempo, so würde er an Würde verlieren.

Es ergiebt sich aus dem Gesagten, dass der Organist Sinn für seine Kunst, Geschmack, Schöpfergeist und grosse Phantasie haben muss, um so die Choräle vorzutragen und Zwischenspiele zu formen, wie es zum Liede passend ist. Dass übrigens ein tüchtiger Organist seine künstlerischen Leistungen im Vorspiele des Chorals und in Prae- und Postludien vorzüglich zeigen kann, bedarf hier wohl keiner Erwähnung, so wie dass beym Chorale selbst die Kunst nur fürs Gefühl berechnet seyn muss.

Vieles hieher Gehörige liesse sich noch anführen, um die Schwierigkeit eines Amtes zu schildern, welches eine höhere Deutung hat, als wie es oft oberflächlich beurtheilt wird: was ich aber übergehe, da solches ausser dem Bereiche meiner Frage liegt, und schliesse daher mit dem herzlichen Wunsche, dass man sich nicht durch verbildete Behauptungen, die das Orgelspiel einförmig zu haben wünschen und sogar glauben, den Kirchengesang dadurch verbessern zu können, irre machen lassen möge. — Bedenke jeder, dass die Kunst des Orgelspiels das Heiligste beabsichtigt, dass die Verwaltung solches Amtes zur Ehre Gottes und zur Erbauung von Tausenden im Tempel des Herrn sich entfalten muss und dass er nur alsdann das Lied würdig begleitet, wenn man wenigstens das Streben erkennt, in Tönen zu schildern, was der Dichter im Liede sagt. —

B. im Aug. 1827. *A. F. H.*

Nachrichten.

Breslau. Dem. H. Sontag war am 9ten bis 19ten September hier und — (werden Sie sagen) das Folgende errathen wir schon. Doch diesmal vielleicht nicht ganz. — Zur Sache!

Die Beyfallbelastete traf nach einem mehrtägigen Zögern an obigem Date, von mehren hiesigen Kunstfreunden eingeholt, in unserer Stadt ein und zeigte sich am Abend desselben im Theater der schaulustigen, kunstsinnigen Menge. Wie hoch die Erwartungen gespannt waren (und wohl überall seyn müssen, wo diese Sängerin noch nicht sang), werden Sie leicht begreifen. Dass aber überspannte Erwartungen nicht selten auch den Besten gefährlich werden können, ist eben so begreiflich. Ihre hiesigen Leistungen waren folgende:

Mittwoch den 19ten Septbr. trat Dem. H. Sontag zum erstenmal im Concerte auf in der schönen, akustischen Aula des Universitätsgebäudes. Sie sang eine eigens für sie von Mercadante componirte grosse Scene recht brav, so wie eine Rossini'sche Arie aus *Donna del lago* unübertrefflich geläufig; dann die Partie der Donna Anna aus dem zweyten Theile des *Don Juan*. Doch hörte man dieses Stück hier von der Grünbaum vielleicht besser und von der Mosewius wenigstens gleich. Am Ende trug sie die Rode'schen bekannten Variationen zwar sehr leicht vor, allein ohne das Feuer und die Kraft der Catalani. — Das Orchester spielte, wie bekannt, gut; der Oberorganist Köhler sein Rondo von Hummel brav; und der Saal — war ziemlich besucht, trotz der hohen Eintrittspreise.

Donnerstag den 13ten Septbr. gab Dem. Sontag im Theater die Rosine im Rossini'schen *Barbier von Sevilla*. Ihr Spiel war meisterlich; der Gesang im Messavoce unübertrefflich; im Forte, aus der Ferne, angenehm. Die Mitsingenden, namentlich Rafael als Doctor Bartolo, unterstützten sie nach Kräften. Das Orchester accompagnirte sehr brav und das Haus — war fast voll, — zu der drey- bis sechsfach erhöhten Preise.

Sonnabend den 15ten Septbr. sang sie im *Freyschütz* die Partie der Agathe. Doch so angenehm ihr Spiel war, obgleich etwas zu weich gehalten, so hörte man diese Stück hier schon besser. Ueberhaupt scheint sie der deutschen

nisse des Andern durchaus verschieden ist. Viotti macht mehr; was Rode macht, ist eleganter und netter. Jener hat mehr Kraft, dieser mehr Grazie. Viotti läßt sich durch sein Feuer hinreissen, er wagt, er verliert sich, und dann ist seine Kühnheit nicht immer glücklich; Rode bleibt immer Herr seiner selbst, immer angenehm, immer rein, aber zuweilen wird er etwas kalt; er sinkt nie, aber erhebt sich auch nicht genug; Viotti'n entwischen in seiner Heftigkeit zuweilen einige falsche Töne, und *die* Kritiker, die empfindlicher für Verirrungen als für Schönheiten sind, haben viel Aufhebens von diesem kleinen Unglück gemacht; Rode bleibt immer richtig, er beleidigt das Ohr nie, aber er erhebt das Gemüth auch selten zu der Begeisterung, die dergleichen Verirrungen gern verzeihet. Das Genie überstrahlt Fehler; aber die Kunst, Fehler zu vermeiden, ersetzt das Genie nicht. Guido und Dominichino waren beyde Hannibal Carracci's Schüler. Dominichino hatte den Märtyrertod des heil. Andreas gemahlt, und Guido hatte diesen Heiligen am Fuße des Kreutzes vor seinem Tode betend vorgestellt. Gegenseitige Eifersucht um den Beyfall ihres Lehrers trieb sie zu diesem mit der Bitte: ihre Arbeiten zu beurtheilen. Hannibal Carracci betrachtete beyde Werke mit gröfster Aufmerksamkeit, und gab dann sehr ernsthaft den Orakelspruch: „Guido hat gearbeitet wie ein Meister, Dominichino wie ein Schüler: aber der Schüler ist mehr werth, als der Meister." Alle Kunstregeln waren nehmlich vollkommen in Guido's Gemählde beobachtet: Dominichino gab Gelegenheit, gar manches zu tadeln: aber er zeigte auch gewisse kräftige und kühne Schonheiten, wohin Guido's sanftes und ruhiges Talent nicht reichten. —

Wir wünschten in Ihrem Journal einem der vorzüglichsten, im vorigen Jahre verstorbenen Künstler, über den manche französische und deutsche Journale Unrichtigkeiten verbreitet haben, und dessen Lebensgeschichte zugleich einen Hauptpunkt der Geschichte der musikalischen Kultur in Frankreich ausmacht — ein kleines Denkmal zu setzen. Wird man unsre mitfolgende Biographie Piccini's in Ihren Blättern nicht ungern sehen? *)

Dresden, den 3ten May, 1801.

Ueber Naumanns neue Oper: Aci e Galatea, oder, I ciclopi amanti.

Diese schon längst, und von vielen mit wahrer Sehnsucht erwartete Oper wurde den 25sten April zum ersten-, und den 2ten May zum-letzten Male gegeben. Das Publikum nahm sie mit vollem Beyfall auf. Die Musik ist auch wirklich nicht nur mit der an Naumann gewohnten Gründlichkeit gearbeitet, sondern hat auch viel *ganz* schone und reizende Partien. Wenn auch die Themata, oder wie man sich jezt angewöhnen sollte zu sagen: die Anfänge — hin und wieder etwas gesucht scheinen möchten, so sind sie doch immer meisterhaft ausgeführt. Den ersten der Cyklopen, den wilden Polyphem, hat N. ganz vorzüglich gut getroffen. Gleich seine erste Arie: *Leon che a lunto passo etc.* macht eine vortreffliche Würkung. Dagegen sind ihm die komischen Partien wohl am wenigsten geglückt. So kunstreich und gründlich sie gearbeitet sind, so ist es doch ein gar zu ernsthafter Scherz, der da regiert. Die erste Bravourarie des Aci: *Se ne' tuoi lumi etc.* und die darauf folgende, der Galatea: *Frema pur quel ciglio irato etc.* sind zu wenig neu und hervorstechend. Aber seelenvoll und ganz vortrefflich ist die Scene der Galatea im 3ten Akt: *Ove son? che m'avanna?* mit der Arie: *Dolce oggetto di mis brame etc.* Unter die vorzüglichsten Stucke gehört auch das Terzett des 2ten Akts: *Voi mi dite etc.* In den zuletzt genannten beyden

*) Wir sind überzeugt, man werde mit Erkenntlichkeit gegen die Verfasser die so vortrefflich abgefaßte Biographie aufnehmen, und werden sie mittheilen, sobald wir Raum dafür gewinnen können. d. Redakt

Oper (nach den hiesigen Leistungen, auf welche sich diese Urtheile auch nur erstrecken) nicht gewachsen. Unwillkührlich trat bei den Adagio's die Erinnerung an der Campi herzergreifenden Intoniren und Tragen des Tones vom leisesten Piano bis zum stärksten Forte, in die Seele. Das Orchester accompagnirte gut; das Haus war voller; der Applaus mässig.

Sonntag den 16ten Septbr. trat Dem. Sontag als Anna in der *weissen Frau zu Avenell* auf. Dieses schien ihre Hauptpartie zu seyn. Ihr Spiel war vortrefflich und ihr Gesang äusserst angenehm und geläufig. Die anderen Mitsänger gaben sich Mühe; das Orchester spielte brav und das überfüllte Haus applaudirte stürmisch.

Dienstag den 18ten Septbr. sang Dem. Sontag zum letzten Mal im Theater als Bertha in der Oper: *der Schnee*. Auch diese französische leichte Musik sagte ihrer Kehle so zu, dass ihre leichte Ausführung wohl nicht leicht eine andere Sängerin theilen oder übertreffen möchte. Das Orchester spielte gut; das Haus war voll; der Applaus sehr mässig.

Mittwoch den 19ten Septbr. gab Dem. Sontag noch ein Concert in der Aula der Universität und sang eine Scene von Mercadante sehr gut; ein aus einem Terzette gemachtes Duetto buffo aus der Cantatrice villane des Fioravanti mit Moscwius recht brav; die erste Arie des Sesto aus Mozart's Clemenza di Tito unter Begleitung einer Clarinette ziemlich und zum Schluss die Rode'schen Variationen wie das erste Mal. Nach dem, vom hiesigen Musiklehrer Wolf, gutgespielten Concertstücke von C. M. v. Weber, dankte Dem. Nina Sontag in einem sechs Octaven langen Gedichte vom hiesigen Redacteur K. Schall, dem Publikum im Namen ihrer Schwester, für die Theilnahme und empfahl sie und sich dem Andenken desselben.

Zusammengefasst ergiebt sich aus den hiesigen Leistungen der Dem. H. Sontag, folgendes Urtheil: ihre Mimik ist äusserst einnehmend, angenehm und bezaubernd; ihre Stimme ist Kopfstimme, daher ungewöhnlich hoch, in der Nähe schneidend, in der Ferne sehr angenehm; im Ganzen mehr schwach als stark; — ihre Kehle ist nur in der neuesten französischen und italienischen Schule bis zu einem hohen Grade gebildet; in der deutschen fehlt Ruhe und Character; — ihr Mezzavoce ist unübertrefflich und bezaubernd, daher sie denn von der Bühne aus der Ferne (im forte) gehört und in der Stube (im piano) gleich zu singen scheint; — Manieren fehlen ihr ganz.

Dass sie umsichtige Lehrer gehabt, denen sie grosse Ehre macht, bewiess sie unter andern im Concerte, durch die sehr gelungen nachgeahmte Stellung der Raphael'schen Cäcilie mit der gesenkten Orgel, wo ihr himmelwärts gerichtetes schönes Auge, im auf die rechte Schulter etwas übergebogenen Lorbenkopfe, zu bezaubern und Herzen heiss zu machen fähig war.

Kurze Lebensbeschreibung Rubini's.

Die an guten und zahlreichen Sängern so merkwürdige Bergameskische Provinz (S. diese Blätter v. J. 1829. S. 624) ist auch dieses am 7ten April 1794 zu Romano geborenen, zu einer musikalischen Familie gehörigen Sängers Vaterland; sein Vater Gio. Battista ist Hornist, seine beyden Brüder Geremia und Giacomo sind ebenfalls Tenore, letzter am königl. bayrischen Hofe angestellt. Rubini, von dem hier die Rede ist, erhielt Musikunterricht von Hrn. Rosio aus Bergamo und vervollkommnete sich unter den rühmlich bekannten Tenoristen Nozzari (ebenfalls ein Bergamesker) in Neapel. Die Natur gab ihm eine angenehme, sehr geläufige Stimme, eine treffliche Vereinigung ihrer Register, eine Ueberwindung grosser Schwierigkeiten ohne die mindeste Amtsengung. Im J. 1814 betrat er zum ersten Male die Bühne in Pavia, in *Generali's Lagrime di una vedova*, und in Venedig in Rossini's *Italiana in Algeri*. 1815 sang er in Neapel im *Inganno felice* und in *Fioravanti's Cominzio Eremita*. Wenn er in dieser Hauptstadt, wo er sich bis 1818 aufhielt, bisher keine besondere Action Schuld daran. In Rom fand er vielen Beyfall in *Fioravanti's Enrico alla Marna*, besonders in einer eingelegten Raimondischen Arie; sodann in Palermo (wo er fünf Monate war) in Mosca's *Impostore*. Als er gleich darauf nach Neapel zurückkehrte, vermählte er sich mit der Sängerin Adelaide Chaumel (von den Italienern Comelli genannt) vom pariser mus. Conservatorium, ging sodann mit ihr nach Wien, von da nach Mailand und Paris, wo er überall eine sehr

gute Aufnahme fand, in letzterer Stadt besonders von *Rossini*, der ihn il Filosseno del Serio *) nannte. Seither gewann Rubini ungemein an Gesang und Action, weswegen er unlängst in Neapel und nun in Mailand eine so glänzende Aufnahme gefunden hat.

Mancherley.

Wenn das Werk fertig dasteht, so erscheint es vielen wie das Ei des Columbus. Das war eben kein Hexenwerk, das hätte ich wohl auch gekonnt! rufen sie.

Wenn man sich durch das Verschlungenste hindurchgewunden, im Mannichfaltigsten orientirt hat, dann kommt man wohl aufs Einfachste zurück, aber nicht eher. Columbus hätte vor der Entdeckung der neuen Welt das Ei schwerlich auf die Spitze zu stellen gewusst.

* * *

Die Zeit thut im Ganzen nicht leicht etwas Vernünftiges ohne den Zusatz von ein wenig Thorheit. Ein Freund älterer Musik kann nur dann hoffen, sie öfter und in gewisser Vollkommenheit zu hören, wenn „Aeltere Musik" Mode wird und das Zeitalter sich mit Manie hineinwirft. Einseitigkeit, Parteilichkeit und bohler Enthusiasmus helfen dann dem Verständigen zu manchem schönen Genusse.

* * *

Das verneinende Urtheil liegt viel näher, als das bejahende. Der Tadel geht aus unserer unkünstlerischen Natur hervor, die zuerst eckig hervorspringendes Einzelnes wahrnimmt; aus unserer Einseitigkeit, die keiner freyen Wahl des richtigen Standpunktes fähig ist; aus unserer Geschmacklosigkeit, die ihre Rechnung nicht findet; aus unserer Gemeinheit, die schadenfroh das Strahlende gern schwärzen möchte; aus unserer Stumpfheit, die aufgekitzelt, ja aufgedonnert werden sollte; aus unserer Altklugheit und unserm Gerneviels, die als scharfsinnige Bemerker auftreten; aus unserer albernen Vornehmheit, die, sich aufblähend, keinen Eindruck an sich kommen lassen will, und sich der kleinsten Erregung schämt; aus unserm Neide, weil uns selbst nichts gelingen will; aus unserer Bosheit, die anderen gern ihre unschuldige Freude verderben möchte.

Das bejahende Urtheil steht, dem verneinenden gegenüber, anscheinbar da, denn es kann in seiner Kunstliebe, vielseitigen Erregbarkeit, Geschmack, Seelen-Grösse und Güte, Bescheidenheit und Demuth nichts aufbringen, als: Das Werk ist gut, ansprechend, erhebend! — Das Gute hat überhaupt viel weniger Namen, als das Schlechte. — Die Wirksamkeit, den Charakter, den Werth, die Constructionsweise des Kunstwerks zu bestimmen, ihm seinen Kunstrang anzuweisen, dazu gehört schon das höhere Vermögen des wirklichen Kunst-Gelehrten.

* * *

Schwer ist zu bewahren, wie neben des Weltmanns Blick — des Schwärmers Ernst, so neben des grossen Kunst-Kenners Wissen — des Enthusiasten warmes Gemüth. Im höchsten Geiste vereinigen sich freylich auch die äussersten Gegensätze, und er vermag nach Erfordern den entferntesten oder nächsten Standpunct zu wählen, den Gegenstand unter dem kleinsten oder grössten Winkel wahrzunehmen. Wenn man aber liest, wie manche Sprach- und Geschichtsforscher über die heiligen Schriften, manche Kunstrichter über plastische, poetische und musikalische Werke schreiben, dann fällt einem das Göthische ein:

„Sie registriren in Catalogen
Mir meine Götterschau."

Alles Classificiren erkältet; der Genuss, die sich vertiefende Anschauung, die kunstliebende Betrachtung muss alle Rangordnung vergessen, denn als schönes Gebild ist jedes einzig, eine Erscheinung des Lebens, die alles Leben in sich abspiegelt. So wird ja auch jedes gute Werk erzeugt, als ein Neues, Niedagewesenes, in seiner tiefinnersten Eigenthümlichkeit Unvergleichliches. Das, was es zum Verwandten anderer Werke macht, ist ja eben nicht sein eigenthümliches Wesen, ist nicht, warum es so sinnig und innig betrachtet, angezogen, geliebt wird.

Jene Kennerschaft verhält sich zum wahren Kunstgenusse, wie das Mustern eines Heeres zur Umarmung eines Freundes, wie das Blättern in der Concordanz zur Anwendung eines Bibelspruchs in tiefen Nöthen, wie das Lesen einer Volksliste zum Blick in ein Paar geliebte Augen.

* * *

*) Serio, ein Fluss im Bergamaskischen, ehemals der Name des Departements.

Die schlechteste Kunst, die ärmlichste Täuschung gefällt der Menge besser, als die treffliche Natur, die schönste Wirklichkeit.

* * *

Kunst ist Natur, mit Geist aufgefasst. — Aber was heisst Natur? was Geist? was auffassen? Wäre man hierüber einig, es gäbe wenig Streit in Geschmackssachen.

* * *

Das Schönste jeder Kunstart spricht Alle an, und wen es etwa nicht anspräche, dem fehlt ein Sinn, er ist um diesen Mangel an Empfänglichkeit weniger Mensch. Aber das beziehungsweise Schöne spricht nicht Alle an, und so wie das Ansprechende nicht immer schön ist, so ist Manches schön, was nicht allgemein anspricht. Ein reiner, offener Sinn entscheidet nicht, weil es sich gar oft trifft, dass einem solchen die ganze Kunstart fremd, ungewohnt ist.

Hat doch jeder Gebildete schon an sich die Erfahrung gemacht, wie man Vieles erst gewohnt werden muss, um es schön zu finden, und geht ja die Liebe seltener aus einer Ueberraschung, einem schnellen Entflammt-werden durch Schönheit, als aus Erwärmung durch Umgang und wachsende Vertraulichkeit hervor.

Kurze Anzeigen.

Geistliche Musik. I. Agnus Dei. II. Ave Maria. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begleitung in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Erstes Heft, bey Trautwein in Berlin. 14 gr.

Es ist in unseren Zeiten eine Rede ausgegangen, als ob wir musikalischen Menschenkinder nicht mehr im Stande wären, geistliche Musik hervorzubringen, nämlich ächte, die sich nur einigermassen mit den Gaben Aelterer messen könnte, weil in unserer Brust die Welt und ihre Lockungen überschwenglich geworden wären. Allerdings müssen wir zugestehen, dass selten einmal eine Beschuldigung hervortritt, (es wäre denn von gar nicht zu beachtenden Stimmen, was wir nicht von allen, die dergleichen neuerdings vorgegeben haben, behaupten möchten) die ganz grundlos, nur allein aus einseitiger Vorliebe für das Alte, sich aufgemacht hätte; und so viel dünkt uns selbst augenscheinlich genug, dass die Welt, vorzüglich seit Rossini in den Kehlen wirbelt, sich dem Flüchtigen und dem feinen sotto voce weit mehr zugewendet hat, als dem Ernsten, Gehaltenen und voll Tönenden, das rein und anspruchlos Auge und Herz nach Oben richtet. Dennoch ist der Sinn für das Heilige weder in den Sängern noch in den Tonsetzern so gänzlich verloren gegangen, wie man übertreibend zuweilen angenommen zu haben scheint, und wir sind überzeugt, dass manches tief empfundene und würdig gedachte Werk in seiner bescheidenen Stille manche kleine Gesellschaft das Fromme liebender Herzen innig erfreut, weil der Verfasser desselben weder Muth noch Gelegenheit hat, mit seiner dem Haufen freylich weniger, als Modeputz ansprechenden Gabe hervorzutreten. Wie wäre es denn auch nur möglich, dass der Sinn für religiös Erhabenes jemals ganz verloren gehen könnte! Oder wären denn die Verkläger nicht auch Menschen, die der Zeit angehören? Zurücktreten, sich in seine Einsamkeit verschliessen kann und wird zuweilen das Bessere freylich, wie es schon oft gewesen ist: aber keine Tugend, die einmal auf Erden wohnte, hat sich je in ihr rechtes Vaterland, den Himmel gerettet, ohne mit liebender Sehnsucht an das verlassene Geschlecht zu denken, dem sie angehörte und das sie zu lieben nicht aufhören kann. Stets ist sie bereit, sich von Oben herabzusenken in offene Herzen, und gern und freudig erfüllt sie die Welt wieder mit ihrer Herrlichkeit. Und diesen Trost wollen wir uns von Niemand rauben lassen; sind auch gewiss, dass es die Meisten gar nicht wollen und dass sie nichts Anderes durch ihre Erinnerungen beabsichtigen, als dass sie die geschwächte Liebe zum Heiligen wieder allgemeiner machen möchten, worin wir völlig mit ihnen einverstanden sind. — In dieser kleinen Sammlung tritt uns nun wieder ein Beweis mehr entgegen, dass geistliche Musik, in einfacher, würdiger Art, unter uns nicht ausgestorben ist. Nach unserer besten Ueberzeugung, und wir dürfen sagen, dass wir auch alte Musik kennen und das Fromme, was mächtig in vielen Hauptwerken unserer Vorangegangenen lebt, lieben, hat der Verfasser gegenwärtiger zwey Stücke im Ganzen den rechten Ton, der zu Herzen spricht, gar wohl getroffen. An geringen Einzelnheiten mögen wir nicht mäkeln.

Kurz jeder versuche selbst die hier angebotenen Gaben, ob sie ihn zu erheben vermögen. Wir wünschen und hoffen es. Vorzüglich werden sie sich für Akademieen und anderweitige Singvereine sehr wohl eignen, denen wir sie, so wie Allen, die fromme Musik lieben, bestens empfohlen haben wollen. Im Ave Maria ist zu dem gewöhnlichen Texte noch der alte bekannte Zusatz mit componirt worden: „Heilige Maria, Mutter Gottes, bitte für uns jetzt und in der Stunde unseres Todes." Dieser Zusatz scheint uns keineswegs dem Ganzen vortheilhaft zu seyn. Denn abgesehen davon, dass er den Text nicht verschönert, noch vielweniger zur Rundung des Spruches nothwendig ist, so hat das Componiren desselben, unserer Meynung nach, zu augenscheinliche Gründe gegen sich, als dass wir es nicht widerrathen müssten. Erstlich soll man billig Worte der heiligen Schrift höher achten, als alle menschliche Zusätze und mit einer diplomatischen Genauigkeit an denselben festhalten, wie sie gegeben worden sind. Von dieser Grundregel sollte man nicht eher weichen, als bis die triftigsten Gründe mit zwingender Gewalt gebieten. Ein solcher Fall würde z. B. folgender seyn: Wenn Jemand einige Sprüche aus den Psalmen in Musik setzen wollte, und es fänden sich zwischen allgemein erhebenden Versen solche eingeschaltet, die sich durch ihr Oertliches und zunächst für die Juden Zeitgemässes mehr für Sprechende als für Singende eigneten: so würde er das dazwischen Liegende, unbeschadet der Heiligkeit der Schrift, weglassen dürfen, ja müssen, wenn die Wirkung nicht leiden sollte. Dennoch würden auch in solchem Falle Zusätze zu den herausgehobenen Versen nicht wohl zu entschuldigen seyn. Zweytens hat auch das römische Missale diesen Zusatz nicht aufgenommen. Es wird also dieser Gesang in allen Kirchen, die sich streng an die römische Vorschrift halten, nicht zu gebrauchen seyn. Drittens muss endlich dieser Zusatz allen Protestantischen, von denen doch eine nicht geringe Zahl sich immer noch gern an solchen durch die heilige Schrift oder durch Gewohnheit und öftern Gebrauch seit langen Zeiten in Ansehn gekommenen Antiphonien und Sequensen zu erheben geneigt ist, mindestens sehr unlieb seyn, da er ohne dringenden Grund dem Geiste des Protestantismus so geradehin entgegenläuft. Es wird also dieser alte Zusatz der Verbreitung des Gesanges unter sehr Vielen, die auch wissen wollen, was sie singen, weit mehr hinderlich, als förderlich seyn.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte componirt etc. von Friedrich Wollank. 15. Werk, bey Trautwein in Berlin. Pr. ⅓ Rthlr.

Mit leuchtendem Titelblatte und sonst gutem Druck und gutem Papier. Die ganze Sammlung hat fliessende Melodieen, singt und spielt sich sehr leicht und dürfte sich bald viele Freunde und noch mehr Freundinnen erwerben. Sie ist dem Fräulein Henriette Sontag zugeeignet: aber Alles singt sich leicht, wie schon gesagt; es braucht keine Sängerin deshalb zu erblassen, besonders wenn sie nicht neben dem Fräulein steht. Das erste Lied aus Albano ist angenehm, im Character ein wenig undeutlich: desto mehr wird es der Sängerin erlaubt seyn, hinein zu phantasiren. 2) Lied der Vögelein. Wieder angenehm, als ob die lieblichen mitzwitschern sollten. 3) Lied an die Wolken — wieder angenehm und mit bestimmterer Empfindung. 4) Erinnerung. Auch ich hab' einst geliebt u. s. w. Das ist recht! Es kann aber auch von einem Fräulein sehr wohl gesungen werden, die noch liebt: sonst dürfte es zu wenig Freundinnen finden, und das wäre Schade, denn es klingt noch angenehmer, als die vorigen. Warum hat aber der Componist in der zweyten Strophe nach dem Herzen nicht ein O! eingeschaltet? Es passt sich gerade so hübsch und gehört auch zusammen. Der Verfasser, der so eine liebliche Melodie darauf zu machen wusste, wird doch wohl —? Das hätte er wissen sollen. 5) Lied aus der Magalone (für drey weibliche Stimmen, ohne Clavier-Begleitung). Aeusserst lieblich; dürfte leicht das allerschönste dieser Sammlung seyn — schon allein werth, dass man sie besitzt. Kurz, die ganze Sammlung spricht sich sehr anmuthig aus, und immer anmuthiger, bis das letzte ihr den Kranz reicht. Und so ergötze sie denn recht Viele.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten October. **N°. 44.** 1827.

Dirigenten-Künste.

Mitgetheilt vom Stadtmusikus Fabian in Krähwinkel.

Meine vieljährigen Kunstreisen in den Fürstenthümern Ober- und Unterflachsenfingen und allen angrenzenden Ländern und Reichen im Umkreise von beynahe zehn Meilen haben mir, der ich gern auf Alles achte, was mich angeht oder auch nicht angeht, zu einer Menge Erfahrungen und Bemerkungen in der Kunst, Orchester zu dirigiren oder anzuführen verholfen, die nicht Jeder zu machen Gelegenheit oder Geschick hat. Ich könnte sie nun wohl für mich behalten, da eben jetzt von unserm hohen kunstsinnigen Magistrate der Beschluss gefasst worden ist, den Ertrag des Wollmarkts und des neuen Bierpfennigs zur Gründung und Erhaltung eines Nationaltheaters zu verwenden, dessen Direction, was Musik anlangt, natürlich mir übertragen ist: — aber ungeachtet ich eben durch die Anwendung dieser meiner reichen Erfahrungen unser Theater in Allem, was sich auf Musik bezieht, mit der Zeit zu einem klassischen Normal- und Mustertheater zu erheben gedenke, so will ich doch mein Licht nicht unter den Scheffel stellen, sondern es zu Nutz und Frommen der Kunst selbst und meiner Kunstgenossen leuchten lassen. Mir gleich thun im Anführen wird es doch so leicht Keiner, trotz der folgenden Bemerkungen.

Das Hauptgeschäft eines Dirigenten, ja ich möchte fast sagen, das einzige Geschäft desselben ist Tactschlagen. Dazu gehört viele Uebung und grosse Muskelkraft des rechten Armes. Wer eine ganze Oper hindurch immer nur mit der rechten Hand tactirt und diese am Morgen darauf noch rühren kann, den erkenne ich für meinen Meister, denn ich halte so was nicht aus; aber das thut nichts, da ich abwechselnd auch den linken Arm gebrauche, dann wieder einmal beyde Hände zugleich (was, wunderbar genug, weniger angreifend ist, und sich überdiess allerliebst ausnimmt) und zuweilen auch den Kopf oder den ganzen Oberleib. Einige, doch nur geringe Erleichterung gewährt das Treten mit einem oder dem andern Fusse, wobey ich jedoch aufzustehen rathe, damit es hübsch bemerkbar werde — will man aber mit beyden Füssen treten, was in seltenen Fällen von Wirkung seyn kann, so muss man freylich sitzen bleiben. Hörbares Tactiren wollen zwar einige Kunstgelehrte verwerfen, es ist aber zuweilen sehr zweckmässig, z. B. wenn der Chor distonirt und man nun durch tüchtiges Klappen zwar die guten Leute nicht wieder in den rechten Ton bringt, aber doch einen deutlichen Beweis führt, dass man den Jammer hört und sich, wie billig, darüber ärgert, auch wohl einige der Zuhörer, die sonst vielleicht nichts von dem Unheil gemerkt hätten, aufmerksam macht. Ich habe zwar auch gesehen, dass ein Director bey ähnlichem Unglück auf seinem Instrumente mächtig mitspielte und zum Tactgeben die Füsse gebrauchte, wobey mehre Saiten sprangen und eine Diele im Fussboden morsch wurde, Alles nicht ohne auffallende kräftige Wirkung — ziehe aber doch das erste mildere Verfahren dem zweyten allzuheroischen vor. Uebrigens wird wohl kein Billigdenkender verlangen, dass der Dirigent eine ganze Oper hindurch den Tact bestimmt genug angebe, um immer genau Auf- und Niedertakt, Viertel und Halbe von einander unterscheiden zu können, da ein scharfes stundenlanges Markiren des Tactes Arme erfordert, kräftiger als Dreschearme, und ein schlaffes wacklichtes Tactiren nicht allein für den Tactirenden eine grosse Erleichterung ist, sondern auch dem ganzen Dinge ein leichtes geniales Ansehen gibt. Es hat einmal Leute gegeben, die im vollen Ernste meinten, das ewige Tactiren sey zum Gelingen einer musikalischen Aufführung gar nicht

Einige noch Anderes, worüber ich kurz meine Ansicht mittheilen will. Er soll, sagen sie, die Partitur der aufzuführenden Musik, z. B. Oper, vorher für sich studiren, damit er völlig mit ihr vertraut sey und nun etwaige Fehler, an denen es in keiner Partitur fehlt, schnell und mit Sicherheit verbessern, für richtigen Vortrag in den einzelnen Gesang- und Instrumentenpartieen, für möglichst gleichen Bogenstrich in den Streichinstrumenten, gleichmässigen legato oder staccato, p. oder fr. cr. u. v. a. m. redlich sorgen könne. Sie verlangen wohl, Gott weiss, was noch mehr, aber ich habe schon an dem Bemerkten völlig genug. Wer die Partitur studiren will, der mag's thun, nöthig ist es nicht. Die Fehler wird der Dirigent schon nach und nach in den Proben, deren man am zweckmässigsten ohngefähr doppelt so viele hält, als nöthig sind, hören, und wenn er sie nicht hört, so wird sie das Publicum wohl auch nicht hören, also ist es völlig einerley, ob sie stehen bleiben oder nicht. Der Dirigent soll für den Vortrag Aller sorgen? Das geht nicht. Wird sich's denn ein Sänger gefallen lassen, wenn er ihm z. B. gewisse Lieblingsmanieren in Ensembles oder die neuesten herzbrechenden Vorhalte verbieten will, weil sie etwa nicht zu den anderen Stimmen oder zur Harmonie überhaupt passen? Da käme er schön an, wenigstens bey den meisten, nämlich bey denen, die keine Harmonie kennen. Im Orchester liesse sich eher noch Aehnliches verlangen und durchsetzen, aber doch auch nur mit grossen Schwierigkeiten. Denn wenn die Geiger lange Jahre herauf und herunter gestrichen haben, wie sich's gerade machte, die Blasinstrumente lieber abstossen, als binden, weil es weniger Athem kostet und sie sich's einmal so angewöhnt haben, die Hörner und Trompeten von Alters her gewohnt sind, mit aller Kraft drein zu schmettern, auch wohl einige Einzelne bey den Saiten- und Blasinstrumenten lieber schmachtend girren, als kräftig streichen und blasen, oder durch Solospiel verwöhnt sind und willkührliche Auszierungen und Schnörkeleyen gar nicht mehr lassen können: so möchte ich wahrlich nicht der Dirigent seyn, dem es aufgetragen wäre, solche verjährte Weise zu ändern. Er thut auch wirklich besser, er lässt es beym Alten, und macht sich keine Feinde, es klingt ja doch, und unter den Zuhörern giebt es höchstens ein Paar naseweise Kritiker, die ihre weisen Bemerkungen darüber drucken lassen, wovon aber das grosse Publicum keine Notis nimmt und worüber sich daher ein würdiger Dirigent nicht zu beunruhigen braucht. Wenn dieser aber Ruhe und Frieden liebt, so sey er ganz besonders auf seiner Hut, nicht in dem Wespenneste der Sänger zu stören. Mögen sie doch distoniren, aussprechen wie sie wollen, richtig, falsch oder auch gar nicht, Triller schlagen, eng wie die Böcke, oder weit, dass Bajazzo durchspringen kann, mögen sie Dur singen, wenn das Orchester Moll hat, Manieren, Fermaten und Cadenzen machen, die zur Harmonie passen, wie die Faust aufs Auge, mögen sie Hanswurstiaden treiben und Sprünge machen, wie die Seiltänzer, in ihren Arien ein Paar Tacte gestrichen oder wiederholt haben wollen, obgleich Anlage und Rhythmus, von welchen Dingen sie natürlich nichts wissen können, dagegen ist — was kümmert's ihn! Lasse er das die Leute vor Gott und der Welt verantworten, wenn sie's können, mische sich aber nicht darein. Denn man kommt schlecht mit ihnen weg, weil ihr erster und oberster Grundsatz der ist: Wer mich unbedingt lobt und preist und mich allen Anderen vorzieht, der ist ein competenter Richter; wer aber auch nur das Allergeringste an mir zu tadeln wagt, der versteht nichts, gar nichts, und ist obenein schrecklich maliziös. —

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat September.

Am 14ten, im Josephstädtertheater: *Helene, Fürstin von Taraskon;* Oper in drey Acten, Musik von Méhul. Wurde vor Jahren, in einer glänzenden Epoche, sowohl im Hoftheater, als an der Wien, jedoch ohne besondern Erfolg gegeben, und konnte somit jetzt, wo die Rettungsdramen ausser Curs, mit einer solchen Besetzung dem dortigen Publicum unmöglich zusagen. Mad. Kneisel genügt in schnippischen Soubretten, naiven Landdirnen, albernen Gänschen und dergl. vollkommen, und ihr Stimmchen nimmt sich in jodelnden Alpenliedern gar nicht übel aus; allein eine verfolgte Prinzessin, leidende Gattin u. s. w., ist doch ein ganz ander Ding. — Hr. Seipelt — Pächter Moritz — möchte, wie immer, alles ganz unverbesserlich machen, strapazirt sich mit Händen und Füssen; aber am Ende hilft das doch nicht viel. Hr.

Kreiner, der muntere Bursche Urban, war noch ziemlich erträglich; dagegen Hr. Paderwith — Constantin, Graf von Arles, höchst jämmerlich. Die ohnehin schwachen Chöre gingen noch obendrein unsicher, matt und schleppend. —

Am 3ten, im Leopoldstädtertheater: *Etwas für Jedermann!* Grosser dramatischer Blumenstrauss, mit Gesängen, Tänzen, Declamationen, Melodramen, pantomimischen Scenen, magischen Verwandlungsstücken, nebst einem Vorspiele: *die Schauspieler auf der friedlichen Insel*; verfasst und zusammengestellt von August Friedland. — Benefiz-Vorstellung, von der nichts weiter zu sagen ist.

Am 5ten, im Josephstädtertheater: *Columbine aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionair*, Zauberpantomime von Occioni; mit Musik von Feistenberger. Eine glückliche Idee, Raimunds beliebtes Märchen in einer andern Gestalt vorzubringen; die Ausführung ist in der That gelungen; mehre aufgenommene Original-Themata tragen wesentlich zur Verständlichkeit bey, und unübertrefflich ist die Darstellung der Hauptrolle durch Hrn. Platzer, der sein Vorbild mit einer bis zur Verwechslung ähnlichen Treue copirt, dass der Verf. selbst in ihm seinen Doppelgänger zu erblicken wähnt. Somit rentirt sich denn die Speculation höchst ersprieslich; das Gauze gefällt bey jeder ununterbrochen erfolgenden Wiederholung immer in gesteigerter Progression, und trägt reichliche Zinsen; was will man mehr?

Am 10ten, im Kärnthnerthortheater, zum Benefize des Komikers, Anton Hasenhut: das fortwährend gern gesehene Ballet: *der Fasching in Venedig*, und: *die verkaufte Bärenhaut*; Singspiel in einem Aufzuge, Musik von verschiedenen Meistern. Eigentlich nichts anders, als die alte französische, vor beyläufig einem halben Säculum auch auf deutschen Bühnen heimisch gewordene Operette: *la laitière, et les deux chasseurs*; etwas weniges modernisirt, aber wahrlich nicht meliorirt. Der Singsang passt für die Kehlen des darin beschäftigten Kleeblatts. Im Ballete gastirte die graciöse Tänzerin, Dem. Laucherie, vom königlichen berliner Hoftheater; auch der Beneficiant that ein Uebriges, und legte seinen alten Beinen die Contribution auf, ein komisches englisches Matrosen-Solo herunterzuarbeiten. Einst mag das Ding gar nicht übel gegangen seyn; allein mit den Jahren geht es doch nicht mehr.

Am 11ten, im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *der Vialipuali*; romantische Volkssage nach de la Motte-Fouqué's *Galgenmännlein* von Ferdinand Rosenau; mit Musik von Wenzel Müller; Tänzen, Tableaux, Gruppirungen der Wilden, mimisch-plastischen Darstellungen des bey dieser Bühne als Maschinisten engagirten academischen Kämpfers, Hrn. Lebeniss; etc. etc. etc. — demungeachtet, so wie den ganzen Sommer über, schlechte Geschäfte. Die Regie leidet completen Mangel an Novitäten, und sieht sich gezwungen, zu verjährten Dingen ihre Zuflucht zu nehmen, was sich das Publicum nicht mehr gefallen lassen will.

Am 15ten, im Kärnthnerthortheater: *La Cenerentola*; neu in die Scene gesetzt. Ein passiver Erfolg; theilweise befriedigend. Sigra Corri-Paltoni zeichnete sich vorzüglich in der Final-Arie aus.

Am 18ten, ebendaselbst: eine musikalische Akademie, worin sich Hr. Pitschmann als Pianist mit Bravour-Variationen von Pixis, und auf der Violine in selbsteigenen Variationen hören liess. Es dürfte schwer zu entscheiden seyn, auf welchem Instrumente die Stümperhaftigkeit einen höhern Grad erreicht habe. Hr. Berg, Schüler des königlich dänischen Hofsängers Siboni debütirte mit zwey Arien, aus *Torvaldo e Dorliska* von Rossini, und *Achille* von Paer; der Vortrag bestätigt den geläuterten Geschmack des erprobten Mentors; allein die Stimme ist schwach, ohne bedeutenden Umfang, und auch nicht sonderlich angenehm. So musste denn heute Weber's Ouverture zum Oberon für alles übrige entschädigen; und das thaten denn auch, wie immer, mehr und mehr, des Zauberhorns Wunderklänge im vollsten Maasse.

Am 22ten, im Leopoldstädtertheater, incredibile dictu! ein nagelneues Machwerk von Gleich, benamset: *der Hahn im Korbe*; Musik von Wenzel Müller; aber hilf, Himmel! Es wurde schonungslos, wohlverdientermaassen, ausgepocht, trotz Hrn. Raimunds unermüdeten Anstrengungen, aus Nichts wenigstens ein scheinbares Etwas zu machen. Als er, aber aus Gewohnheit und zur Vergütung fruchtloser Bemühungen, herausgerufen wurde, zog sich der Schlaukopf durch ein Witzspiel aus der betrübten Affaire, deprecirend, wie er heute nicht eigentlich *der Hahn im Korbe*, sondern vielmehr nur ein verlorner Hühnchen (localer Provinzialismus einer Suppen-Gattung) gewesen sey. Auch dieser Liebling des Publicums scheint mit seiner Direction gespannt zu seyn; es kam rücksichtlich

des Honorars für sein neuestes Geistesproduct nemlich zu keinem Einvernehmen, und er entschloss sich, sein Manuscript gegen eben so ehrenvolle als vortheilhafte Bedingnisse Hrn. Carl zu überlassen. Gleich werden wir veranlasst seyn, ausführlicher darüber zu berichten.

Am 24ten, im Josephstädtertheater: *Der Mechanikus*, komische Pantomime, in die Scene gesetzt von Occioni; Musik von verschiedenen Meistern. Mit kleinen Veränderungen das bekannte Horschelt'sche Kinderballet: *Chevalier Dupe*.

Am 25ten, im Theater an der Wien: *Moisasur's Zauberfluch*, tragisch-komisches Original-Zauberspiel in zwey Aufzügen, von Ferdinand Raimund; Musik von Riotte. Diess also das Bühnenwerk, worauf ganz Wien wochenlang erwartungsvoll harrete, in neugieriger Ungeduld zahllos herbeyströmte, und mit rauschendem Beyfalle aufnahm. Zur Erklärung eines solch günstigen Resultates mag in gedrängter Kürze die Erzählung der Fabel dienen.

Alzinde, Fürstin eines idealen indischen Reiches, dessen Bewohner zwar Sonnenanbeter sind, jedoch auch dem Dämon des Uebels, Moisasur, aus sclavischer Furcht vor seiner finstern Macht, opfern, versammelt, während Hoanghu, ihr Gemahl, in einer auswärtigen Fehde begriffen ist, die Priester des Sonnendienstes, und beschliesst gemeinschaftlich mit diesen Moisasur's Altar zu zertrümmern, und dafür der Tugend einen heitern Tempel zu erbauen, mit dessen feyerlicher Einweihung nun die Handlung selbst beginnt. In dem Augenblicke, als ihr die frohe Nachricht wird, dass ihr Gemahl den Frieden erkämpft, und am nächsten Morgen siegreich zurückkehren werde, erscheint rachesprühend der schwer beleidigte Moisasur, versteinert das ganze Volk und kündet Jedem, der des Landes Gränzen betreten wird, ein gleiches Loos. Alzinden selbst, als Urheberin des verübten Frevels, wandelt er in ein steinaltes Mütterchen, doch so, dass dem gebrechlichen Körper alle Gefühle, Kräfte und Empfindungen ungeschwächter Jugend innwohnen. Um ihre Qualen durch der Menschen Habsucht noch zu mehren, muss Unglück und Jammer ihren Augen diamantene Thränen erpressen, und nur dann kann der unheilvolle Zauber gelöst werden, wenn ihr in den Armen des Todes Freudenthränen entströmen. Des Nordwestwinds Flügel bringen sie nach Europa, auf den Rücken einer hohen Alpenkette. Unterkommen suchend bey einem alten, reichen, vom Geize beseelten Bauer, Gluthahn, wird sie von diesem mit Hohn vertrieben, dagegen aber, nahe der Verzweiflung, von dessen gutherzigen Nachbarn, Hans und Mirzel, armen Steinhauern, mildthätig in ihre Hütte eingeladen, denen sie auch gerührt ihr unglückliches Schicksal mittheilt. Gluthahn belauscht sie, überzeugt sich durch den Augenschein, wie die dankbar bewegte Bettlerin diamantene Thränen vergiesst, lockt sie, in Abwesenheit ihrer gastfreundlichen Wirthe, heraus ins Freye, und führt sie nach dem eine Stunde entlegenen Städtchen Alpenmarkt, um sie daselbst als gute Prise an einen bekannten Juwelier zu verhandeln.

Inzwischen hat der Genius der Tugend am Throne der Sonne Alzinden's Rettung erfleht, und die Macht erhalten, allen Geistern der Elemente, ja selbst dem Genius der Vergänglichkeit zu befehlen, um den auf der Prüfung Leidenden schwer lastenden Zauberfluch zu lösen. Zu ihrem Befreyer wählt er den sie zärtlich liebenden Gatten, und unterrichtet ihn im Traume von dem Geschehenen. Hoanghu donnert sein an der Grenzmark gelagertes Heer aus tiefem Schlafe zum Aufbruch und stellt sich an die Spitze desselben, um eiligst die Hauptstadt zu erreichen. Selbst die Versteinerung eines vorausgeeilten Weibes, an welcher beym ersten Tritt auf den bezauberten Boden Moisasur's Fluch in Erfüllung geht, vermag seinen festen Entschluss nicht wankend zu machen; da hindert ihn, durch solche Probe freudig überzeugt, der Tugend Genius daran; weiht ihn zu Alzinden's Befreyer, befiehlt, seiner im Lager zu harren und tauchet sodann nieder ins Reich der Vergänglichkeit, um den Genius des Todes durch der Sonne Macht zur gemeinschaftlichen Rettung aufzufordern.

Unterdessen ist Gluthahn mit der geraubten Fürstin bey dem Juwelenhändler Rossi eingetroffen, und hat diesem den erwähnten Kaufantrag gemacht. Um seiner Erzählung hinsichtlich der diamantenen Thränen Glauben zu verschaffen, kränkt und misshandelt er die Aermste planmässig mit Drohungen und Schmähworten, durch welche schändliche Grausamkeit selbst der Juwelier so empört wird, dass er beyde nach dem Gerichtshof abführen lässt. Hier treten auch Hans und Mirzel als Zeugen gegen den herzlosen Bösewicht auf, der vom Amtmann zur Gefängniss-Strafe verurtheilt

wird. Indem nun dieser Alzinden als eine bettelhafte Landstreicherin angegeben hat, sie hingegen von ihrem Reiche und von Verzauberung des bösen Geistes schwärmt; so schickt sie der Richter als Hexe in den Kerker. Mit erhabener Seelengrösse fügt sich die Dulderin in ihr trauriges Geschick, entsagt mit tugendhafter Ergebung allen Hoffnungen hienieden, und empfängt freudig den Todes-Genius, der, als ehrwürdiger Greis erscheinend, ihr die Nichtigkeit alles Irdischen und die unvergänglichen Reize des ewigen Seyns schildert. Eben entschlossen, dem sie in die Arme schliessenden Tröster ins Reich der Vergänglichkeit zu folgen, bringt auf eilenden Wolken der Genius der Tugend den gleichfalls versteinert gewähnten Gatten zu ihr. Bey diesem Anblick erwacht neue Lebenslust in Alzindens Herzen; doch der Tod entlässt nimmer seine Beute. Hoanghu, unbekannt mit Moisasur's Fluchbedingniss, fühlt sich durch der Gattin Unglück also erschüttert, dass er, nach einem vergeblichen Versuche, sie dem Genius zu entreissen, die Hälfte des eigenen Lebens für das ihrige opfernd, flehend zu Füssen des Unerbittlichen stürzt. Gerührt von solchem Edelmuth und treuer Liebe bricht Alzinde in den Armen des Todes in Freuden-Thränen aus, — der Spruch ist erfüllt, der Zauber gelöst; die Vergänglichkeit schwindet; mit Donnergebraus entflieht Moisasur; die schwer Geprüfte findet sich in ihrem Reiche, an der Seite des wiedergeschenkten Gatten, in der Mitte ihres neubelebten, mit Jubel sie grüssenden Volkes, und der Tugend-Genius reicht dem liebenden Paare seine Lilien-Krone.

Wir überlassen unseren Lesern die Entscheidung, ob diese Fiction nicht ein wahrhaft poetisches Talent, eine ächt morgenländische Phantasie offenbare? Die Ausführung ist musterhaft, der Wechsel der tragischen Situationen mit den humoristischen theatralisch effectvoll; die Sprache durchaus edel, kräftig, nicht selten bis zur Begeisterung sich aufschwingend; der Dialog rein und fliessend. Wiewohl nun die Ausstattung keineswegs splendid, die Musik unbedeutend, und die Darstellung nur in den Hauptpartieen befriedigend genannt werden kann: so ist doch der Kern zu trefflich, als dass diese Mängel nachtheilig einzuwirken vermöchten. Der Verf. wurde sechs Mal gerufen, und wird — wie Staberl zu sagen pflegt — auch etwas davon haben; sein Honorar besteht in 600 fl. W. W. a Conto; bey der eilften Wiederholung eine gleiche Summe; nach der 25sten und 50sten Vorstellung, die unbezweifelt in Jahresfrist erfolgen dürften, jedesmal eine ganze, kostenfreye Einnahme. Den undankbaren Character des Gluthahn schrieb er für sich selbst; hier gab ihn Hr. Director Carl; theilweise als Copie, aber nicht eben glücklich.

Am 27ten, im Kärnthnerthortheater: *der Freyschütz*, worin Dem. Roser, Tochter des vormals in der Josephstadt angestellten Kapellmeisters, als Agathe gastirte. Eine reine, wohltönende Stimme, anständiges Spiel, gemüthlicher Vortrag, schöne Gestalt. Seit der Dem. Schechner erstem Erscheinen hat keine deutsche Sängerin eine solche glänzende Aufnahme gefunden.

Am 29ten, im Leopoldstädtertheater: *die Brillantnadel und das Zauberkäppchen, oder die beglückten Wandrer*, komisches Zauberspiel mit Gesang in drey Aufzügen von Carl Schikaneder; Musik von verschiedenen Tonsetzern. Ein Ladenhüter aus einer verschollenen Periode; Schade um die Kosten des Ausschreibens und die Mühe des Einstudirens!

Miscellen. Die gesammte Kunstwelt bedrohete vor Kurzem ein grosser Verlust. Erzherzog Rudolf, Cardinal-Erzbischof von Olmütz, ein erhabener Beförderer der Tonkunst, selbst ausübender und schaffender Meister, Beethoven's Schüler, lag im Bade Ischl in Oberösterreich schwer darnieder, ist aber zum Segen Vieler durch Gottes Huld gerettet worden.

Die hiesigen Blätter haben einen Aufsatz aufgenommen, welcher die Ansicht eines competenten Beurtheilers — Hrn. Kapellmeisters von Seyfried — über einen Gegenstand mittheilt, welcher allzusehr Ansprüche auf Publicität zu machen berechtigt ist, als dass er nicht auch hier ein Plätzchen finden sollte. Er lautet wie folget:

„Schon öfters ist in mehren literarischen Zeitschriften die neue Erfindung des Hrn. Professor Bayr zur Sprache gekommen, welche darin besteht, einer gewöhnlichen Flöte Doppeltöne zu entlocken, und auf diese Weise einen mehrgliedrigen Satz durchaus zweystimmig auszuführen. Diese auf wohlberechnete akustische Verhältnisse gegründete Entdeckung ist vielleicht zur Zeit noch für rein problematisch gehalten worden; manche mögen wohl sogar ungläubig bekrittelnd das Haupt geschüttelt haben, die, wenn sie einmal mit dem Ge-

Stücken erscheint N.. s zarter Genius unverkennbar. Die beyden Finale sind ebenfalls von sehr guter Würkung, auf welche auch, ganz mit Glück, dann und wann darin ein angenehmer vierstimmiger Gesang mit Blasinstrumenten begleitet, berechnet ist. Auch das Standchen, das Orgonte, Polyphems Gefährte, im Anfange des 2ten Akts seiner geliebten Dorinda bringt, darf ich unter den mit vollem Lobe zu nennenden Stücken nicht vergessen. Der erfahrne Komponist hat zu dieser Cyklopenmusik eigene Instrumente vom Orgelbauer Bellmann verfertigen lassen, die an die berühmte russische Jagdmusik erinnern. Sie sind von Pappe, oben spitzig, laufen allmählig in's Breite, gehen wie in einen Trichter aus, haben oben ein Mundstück und inwendig die Einrichtung einer Orgelpfeife. Jedes giebt also nur Einen Ton. Es sind deren acht: vier geben den Akkord *g moll*, und vier, *d dur*. Die *B*-Pfeife kann, wenn ich mich nicht getäuscht habe, unvermerkt und schnell in *h* umgestimmt werden, und so gewinnt der Komponist auch den *g dur* Akkord. Die Würkung dieser Akkorde, welche dann und wann wechselseitig einfallen, ist ganz fremdartig und seltsam; und nimmt sich für das rohe Cyklopenvolk recht passend aus. Aber ein Mifsgriff scheint mir die Polonoisen-Arie des Aci im 3ten Akte, *Vicino a quel ciglio* — zu seyn. Es ist wahr — an sich ist sie sehr angenehm und verdient ein Lieblingsstück des Publikums zu werden; es ist wahr, Pinelli sang sie ganz vortrefflich und erhielt vollen Beyfall dafür: es ist wahr, die ganze Gattung dieser Arien ist angenehm und eine der freundlichsten Modesachen: aber es ist, meiner ruhigen Ueberzeugung sowohl, als meinem Gefühl beym Anhören nach, auch wahr (und ich überlasse es dem Urtheil eines jeden, der Kunst versteht und Geschmack hat, zu entscheiden, ob ich Recht oder Unrecht habe) dafs diese an unsre gemeinen Tänze gerade zu erinnernden Polonaisen nicht in ein Stück passen, das ganz aus der zarten Fabelwelt mythologischer Dichtung ist, wo Götter und Menschen vereinet handeln, wo alles voll Wunder ist — jetzt Tritonen herbey schwimmen, dann Amors Bild in seinem Tempel sich selbst belebt, nun Neptun sich in die Sache mischt, den vom Polyphem mit einem Felsenstück darnieder geschlagenen Aci befreyet und ihn seiner Galatea zuführt u. s. w. In jeder bürgerlichen Oper thut mir die Polonaise, wenn sie übrigens gut geschrieben und recht angebracht ist, wohl; aber hier, wo uns der Komponist so glücklich in die ideale Welt gezaubert hat, rifs sie mich bey jedesmaligem Anhören gewaltsam aus der freundlichen Täuschung.

Jezt einige Worte von der Ausführung. Das Ganze ging sehr gut zusammen — wie der Musiker sich ausdrückt. Besonders spielte das Orchester äufserst brav; nur wurde hier und da zu stark akkompagnirt. Den Aci sang Sgr. Pinelli ganz vortrefflich; auch spielte er sehr gut. Sgra Cappelletti hingegen unterstützte ihn, als Galatea, nicht im mindesten. Ihre Stimme ist zwar sehr schön und stets rein; aber ihr Gesang ohne alle Empfindung, ihre Manier zu einförmig — einmal und immer und überall eben dieselbe; Spiel hat sie gar nicht, und zur Galatea paßte auch ihre Figur nicht. Den Polifemo spielte Sgn. Pirotti. Sein Gesang ist nicht von viel Bedeutung, sein Spiel zu steif, zu *dieser* Rolle hatte auch seine Stimme nicht Kraft genug. Sgra Monarelli und ihre Stimme waren zur Dorinda zu alt. Sgr. Buonaveri, der erste Buffo der Dresdner Oper, der den Orgonte spielte, war vormals bekanntlich sehr brav; aber jezt kann man unmöglich noch über ihn lachen. Seine kreischende Stimme wurde für den Liebhaber der Dorinda gar zu unangenehm. Den *Licia* spielte Hr. Miksch, ein deutscher Kammersänger, mit dem man recht wohl zufrieden seyn kann, wenn man darauf Rücksicht nimmt, dafs er auf dem Theater noch Anfänger ist. Er kann recht brav *werden*; doch fehlt seiner Stimme jenes schöne Metall, das den Italienern von der günstigern Natur so oft zu Theil wird. Die Kleidung der Galatea und Dorinda erregten Verwunderung, ihrer Geschmacklosigkeit wegen. Auch die weiblichen Statisten — Nymphen u. s. w. waren gewifs nicht reizend. Sämtliche Cyklopen waren wohl gleichfalls nicht genug dem Costume gemäfs. Die

heimnisse, das eben sowohl auf der Embouchure wie auf den Griffen beruht, vertrauter geworden, die Sache so ganz natürlich finden dürften, als jene, die sich mit dem Ey des Columbus die Köpfe zerbrachen. — Um so mehr hält es der Unterzeichnete, nachdem er sich selbst von dieser merkwürdigen Erscheinung im Bereiche der Luftschwingungen übereugte, für Pflicht, seine bestätigende Ansicht darüber öffentlich mit dem innigsten Bedauern auszusprechen, dass die Kunstwelt eben in diesem Zeitpunkte einen Dr. Chladni verlieren musste, von welchem gelehrten, tiefsinnigen Forscher sie vorzüglich wichtige Aufschlüsse über ein solches interessantes Phänomen der Erzeugung und Fortbildung des consonirenden Schalls zu erwarten berechtigt seyn konnte. — Die Entdeckung des Hrn. Professor Bayr, mittelst der Lippen, und einer zweckmässigen Verbindung der Grifflöcher zweystimmige Accorde zu bilden, ist nun durch eifriges Nachdenken und Ueben soweit vervollkommnet, dass diese Doppeltöne bereits auf alle Tonleitern und Progressionen der Intervalle: mit Terzen, Quarten, Quinten, Sexten etc. sich ausdehnen, in allen Abstufungen, vom leisesten Hauche bis zur vollen Stärke erzeugt werden können; eine ziemlich lange Periode im mässigen Zeitmaasse sich ausführen lässt; dabey jeder Accord rein und selbst bey discreter Begleitung deutlich vernehmbar hervorgeht, als ob Zweye bliesen.

Kurze Anzeigen.

1. *Trauer-Gesang bey Beethoven's Leichenbegängniss in Wien, den 29sten März 1827. Vierstimmiger Männerchor, mit willkührlicher Begleitung von vier Posaunen oder des Pianoforte. Aus Beeth.s Nachl. zu obigem Gebrauche mit Text eingerichtet von Ignaz, Ritter von Seyfried.* Wien, bey Haslinger. (Pr. 16 Gr.)

2. *Nachruf an Beethoven, in Accorden am Pianoforte von — — Anselm Hüttenbrenner.* Wien, bey Haslinger. (Pr. 10 Xr. C. M.)

Die Musik an sich, ohne ihr Materiale, betrachtet: könnte man die Titel dieser beyden kleinen, aber sehr achtungswerthen Werkchen umkehren; das erste giebt eigentlich blos feyerliche Accorde für Posaunen, das zweyte, edlen Gesang durch alle Stimmen für das Pianoforte. Jenes schrieb Beethoven schon im Jahre 1812 einem Freunde in Linz, um es jährlich am Aller-Seelen-Tage blasen zu lassen; und es war ein glücklicher Gedanke, es bey seiner eigenen Beerdigung zu benutzen. Was hätte man Grandioseres, Solenneres, dafür wählen können, als diese wunderbaren Accorde und Accordenfolgen? Hr. v. S. hat, mit der an ihm längstbekannten Erfahrung und Gewandtheit in solchen Arbeiten, aus ihnen den Chorgesang gezogen: und sie machen, auch so gesungen, eine starke, feyerliche Wirkung. Es sind die bekannten Strophen des Psalm: Miserere — und Asaplius — untergelegt. (Diesen ist auch ein deutscher, aber modernisirter und weit schwächerer Text beygefügt.) So wurde das kleine Musikstück beym Zuge zum Begräbnissplatze abwechselnd von den Posaunisten und den Chorsängern ausgeführt. Es ist zu wünschen, dass Viele sich dasselbe anschaffen, um bey ähnlichen, besonders feyerlichen Begräbnissen sich desselben zu bedienen. Sie erhalten es hier in den einzelnen Chor- und Posaunen-Stimmen, die dann wieder in der beygelegten Pianoforte-Stimme zusammengestellt sind. Auf dem Umschlage ist auch eine Beschreibung jener Leichenfeyer abgedruckt. — Das zweyte jener Werkchen besteht aus einem, mässiglangen, trefflichen Adagio von feyerlichem, innigem Ausdruck. Die höchsteinfachen, edlen Melodieen schreiten, ganz unverziert, bloss in Vierteln (Drey-Viertel-Tact) fort: die Harmonie, durchgehends in schöner, vierstimmiger Folge, ist originell, sehr würdig, kunstvoll und doch durchaus nicht erkünstelt. Nach dem etwas düstern Mittelsatze macht die Wiederkehr des ersten, sanft ergebenen, eine um so schönere Wirkung, und die Veränderungen, die er alsdann erhält, sind eben so gemässigt als zweckdienlich.

Nachrichten aus dem Leben und über die Musikwerke Carl Maria von Webers, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse desselben. Berlin 1826, bey Trautwein.

Das Bild des gefeyerten Componisten ist in der That sehr ähnlich und gut gearbeitet, wenn auch fast über Gebühr verschönert. Die Nachrichten aus seinem Leben sind kurz und seine Werke,

namentlich die früheren, werden nur den Titeln nach aufgeführt, doch stets mit der Anzeige, an welchem Orte sie verfertigt worden sind. Wenn von seinen Liedern, deren Zahl beträchtlich ist, gesagt wird, dass sie alle ohne Ausnahme werthvoll sind und sich durch das Ohr den Weg zum Herzen gebahnt haben: so ist das doch wohl zu viel behauptet und der Verstorbene selbst würde das, wie wir nach mehrfachen Aeusserungen aus seinem eigenen Munde zu schliessen berechtigt sind, für übertrieben halten, wie wir es zu thun keinen Anstand nehmen, ob wir gleich überzeugt sind, dass Weber, besonders im romantischen Liede sich am grössten zeigte. Aber das nur aus acht Folio-Seiten bestehende, schön und prachtvoll gedruckte Ganze will auch sichtlich genug wohl gar nichts anderes seyn, als ein von dem Werthe des geehrten Componisten lebhaft durchdrungener Panegyricus, der in einigen Dingen noch vollständiger hätte geliefert werden können und dem wir recht viele Freunde wünschen.

Musikalische Unterhaltungen für Pianoforte, Gesang, Flöte und Guitarre, herausgegeben von A. F. Häser und C. Lebe. Erster Jahrgang. 1. Heft, Weimar, bey Theodor Wentzel.

Jeder Heft dieser musikalischen Unterhaltungen zerfällt in die vier oben angegebenen Theile und zwar nach der auf dem Titel bemerkten Ordnung. Im ersten Hefte sind für das Pianoforte die bekannten, auch öfter von Dem. H. Sonntag gesungenen Variationen von Rhode, für dieses Instrument eingerichtet, gegeben und mit zwey neuen, recht angenehmen und nicht schwer auszuführenden von Häser vermehrt worden. Das Ganze ist zwölf grosse Quartseiten lang und kostet nur 6 gr. Conv. G. — Darauf folgt eine Abtheilung für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, oder der Guitarre. Sie enthält lauter kleine Gesänge von Häser; der erste mit italienischem und teutschem Texte. Der dritte Gesang ist von Göthe „Der du von dem Himmel bist" vierstimmig und recht schön. Die Gesangstücke kosten 4 gr. Es scheint also, als ob jede Abtheilung auch einzeln zu haben wäre. Die dritte Abtheilung enthält kleine Sätze für eine Flöte ohne Begleitung: 1) ein Rondoletto, 2) acht Variationen über ein Thema aus den *sieben Mädchen in Uniform*, 3) einen Marsch, 4) einen Dreher, 5) eine Ecossaise. Alles nicht schwer mit angenehmen Melodieen. Preis 2 gr. So auch für die Guitarre, die eine Sonatine erhalten hat.

Die erste Abtheilung des zweyten Heftes liefert Clavier-Compositionen von Häser, nämlich ein Rondoletto und einen ziemlich langen Länderer. Die Gesänge sind ebenfalls von Häser: 1) das Heimweh von Agnes Franz, 2) italienisch und teutsch, polonaisenartig, 3) Am Grabe eines Kindes von Mahlmann, vierstimmig, 4) ein italienisches Volkslied, teutsch, „Seelig, die ruhen" vierstimmig. Alle leicht und gefällig. — Die Flöte, mit Fortepiano-Begleitung, erhielt ein Allegro scherzo und eine Ecossaise für 1 gr. — Die Guitarre empfing eine Polonaise und einen Marsch für sich allein, dann ein kurzes Allegretto mit Pianoforte-Begleitung, oder mit Violino und Violoncello; so auch eine Ecossaise und einen langsamen Dreher. Alles für 1 gr. — Die Noten sind sehr sauber lithographirt und das Papier ist recht gut.

Ehrenbezeigung.

Die Akademie der Musik zu Stockholm hat vor Kurzem den herzoglich Dessauischen Kapellmeister, Hrn. Friedrich Schneider, den gefeyerten Componisten des Weltgerichts u. s. w., zu ihrem Mitgliede ernannt. Es gereicht uns, abgesehen von allen persönlichen Verhältnissen, diese ehrende Anerkennung des Verdienstes um so mehr zur Freude, je deutlicher sich daraus ergiebt, dass unsere Zeit lebendigen Sinn für ausgezeichnete Leistungen im Fache heiliger Musik sich zu bewahren wusste, so sehr sie auch, und zwar wie billig, geneigt ist, talentvollen Opern-Componisten die ihnen gebührende Ehre nicht zu versagen. Dem dadurch Geehrten unsern herzlichsten Glückwunsch.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. Nº. 45. 1827.

Recension.

Musikalische Altar-Agende. Ein Beytrag zur Erhebung und Belebung des Cultus; nebst einem Anhange von Antiphonien, Responsorien, Motetten, Arien, Hymnen, Chorälen, Collecten, dem Vater Unser und den Einsetzungsworten beym Abendmal. Von Joh. Wilh. Bartholomäus Russwurm, Pastor zu Herrnburg. Hamburg bey Fr. Perthes. 1826.

Dass besonders die musikalische Einrichtung unseres Gottesdienstes einer zweckmässigern Verfassung bedarf, unterliegt kaum einem Zweifel. Schon die mancherley Reibungen, die sich hin und wieder unter den Herren Pastoren und Cantoren, der Musikaufführungen wegen, gezeigt haben, dürften diess bestätigen, wenn nicht noch lauter die öfter sehr auffallenden, ja unanständigen Störungen öffentlicher Andacht, namentlich in Städten, wo grössere Musikwerke aufgeführt werden können, dafür sprächen. Solche Missfälligkeiten lassen sich offenbar durch nichts besser beseitigen, als durch eine genauere Verschmelzung der Musik mit den übrigen, mindestens eben so wichtigen Theilen der Liturgie. Es sind daher auch schon seit längerer Zeit manche Vorschläge in Schriften und mündlichen Besprechungen gethan worden, von denen jedoch, wie es geht, das Wenigste oder auch wohl gar nichts bisher in Ausübung gebracht wurde. Weil es aber heist: Klopfet an, so wird euch aufgethan — so haben wir uns selbst entschlossen, unsere etwaigen Vorschläge, auf die Gefahr hin, dass auch sie unter die nicht befolgten geschoben werden, öffentlich mitzutheilen. Der Mensch hat das Seine zu thun: der Erfolg liegt in der Hand dessen, der alle Dinge lenkt. Auch wird die Wichtigkeit des Gegenstandes immer allgemeiner anerkannt, so dass die Hoffnung, sind die Vorschläge nur nicht zu schwierig und weichen sie nicht zu sehr und zu plötzlich vom Hergebrachten, unter welchem auch viel Gutes ist, ab, immer lebendiger werden muss, es werde das Zweckmässigere wohl bald einen fröhlichen Sieg über mancherley unziemliche Verirrungen sich erringen.

Man sollte daher glauben, der Versuch des Hrn Pastor R. müsste bey Allen, denen ihres Amtes wegen die Angelegenheit äusserst wichtig seyn muss, willkommene Beachtung finden. Jeder wird zugestehen müssen, dass ein solches Unternehmen völlig zeitgemäss ist und dass jedes wohlgemeinte und bedachte Werk der Art den Dank Aller verdient, denen unsere kirchliche Einrichtung etwas gilt. Möchten nur mehre Männer mit ähnlichen Arbeiten auftreten! Der Verf. des gegenwärtigen hat ganz recht, wenn er als Motto auf sein Buch schreibt: Si quid novisti rectius ipsis, Candidus imperti, si non, his utere mecum. Also zuvor dem Hrn. Verf. in unserm und in Vieler Namen unsern aufrichtigen Dank für seine frommen Bemühungen, und unseren geringen Ausstellungen die freundliche Bitte, er möge sie in Liebe für nichts anders, als für Beweise nehmen, dass auch uns die hochnöthige Sache am Herzen liegt, und möge sich versichert halten, dass wir nicht gewohnt sind, unsere Worte für Orakelsprüche anzusehen, sondern dass wir ihnen nichts weiter, als eine geneigte Beleuchtung wünschen, damit das Gute immer mehr gefördert werde. Und so zur Sache.

In der Vorrede kommen mancherley Gegenstände zur Sprache, die ihrer allgemeinen Wichtigkeit wegen hier nicht ganz übergangen, aber auch nicht ausführlich behandelt werden können, weil sie mehr theologischer Art sind. Vor wenigen Jahren, heist es, waren die Kirchen in den

meisten protestantischen Ländern verachtet: (Wo war es wohl ärger, als in Frankreich? Gewiss, den Protestanten war diess nicht allein und nicht besonders vorzuwerfen) jetzt sind sie wieder gefüllt, aber der rechte Drang nach Seelenspeise ist noch nicht vorhanden. (Wann wäre das wohl anders gewesen? Wir können diess auch in den Zeiten nicht finden, aus denen man gern Wunder macht. Wir finden es nicht billig, wenn man das äussere Drängen nach der Kirche, was wirklich unter uns wieder Statt hat, gegen dasselbe früherer Zeiten in ein nachtheiliges Licht setzt. Anders waren die Zeiten: ob besser? das ist eine Frage, die wir verneinen, und fürwahr nicht ohne Grund.) Bald ist es ein Loderfeuer, bald ist die Speise nicht so, dass sie sättigen kann. Nicht alle sind christliche Prediger und nicht alle Kirchengänger sind Gläubige und Liebhaber des göttlichen Wortes. (Alles wahr und so lange wahr, als Menschen leben: aber eben deswegen nichts bedeutende theologische Klagen. Geprüfte sterben, Kleine werden geboren und immer geht es wieder Da Capo mit allen Leidenschaften. Wie sollte es nicht stets etwas zu bessern geben? Auch sind wir nicht gegen die mancherley Speisen. Was den nährt, macht jenen krank, und Timotheus soll etwas Wein geniessen um seines Magens willen. Auch soll ein jeder seines Glaubens leben und seines Glaubens predigen. Was ist Kephas und was Apollo? Sagen sie Herr, Herr! und thun auch darnach: so sind sie rechte Jünger, ob sie auch in Einigem einander widerstehen, wie Petrus und Paulus. Der Starke trage den Schwachen mit Geduld, und wenn es ihn ärgert, esse er mit ihm Kraut. Spricht doch der Verf. selbst: Es ist schon gut, dass man es wieder für eine Ehre achtet, in die Kirche zu gehen. Im Einzelnen hat man auch Mancherley dafür gethan, diese Liebe zu erhalten: aber die Vorschläge sind nicht immer gut. Sinnliche Verzierungen helfen nicht; ein Schauhaus ist noch kein Bethaus. Nur anständig und nicht geschmacklos sei es in den Kirchen. Und wenn der Verf. fragt: Wohin wird sich die Religion unserer Zeit wenden; zur Vernunft oder zur Bibel? so scheint das, als ob beyde Christus und Belial wären. Es wäre traurig, wenn sich das so verhielte; wie sollte es denn wohl möglich seyn, dass die ächt christliche Hoffnung zur schönsten Wirklichkeit würde: Es wird ein Hirt und eine Heerde werden, bey aller Verschiedenheit der Meynungen in weniger wichtigen oder auch für Menschen zu erhabenen Dingen, deren Lösung wir ersehnen. Wir müssen das schlechthin unter die Begriffsverirrungen zählen. Und wenn wir den Satz unbedingt unterschreiben „Ohne Christus ist kein Heil:“ so sehen wir uns eben so sehr in uns selbst berufen, es für Uebertreibung zu halten, wenn man sagt „die Vernunft stelle, statt des wahren, ein Quasi-Christenthum auf“ u. s. f. Nur dass hier nicht der Ort ist, dergleichen Angelegenheiten, so wichtig sie auch sind, weiter zu erörtern.) Nun erst kommt der Verf. auf das Liturgische S. 24 und nimmt völlig richtig den Satz an: Gebet, Gesang, Predigt und Sacrament müssen ein Ganzes bilden. Daher darf die Liturgie nicht von jedem Prediger willkührlich verändert werden. Wie stimmt das aber mit dem vorhergegangenen Satze: Jeder Prediger kann selbst einrichten, ohne erst den Befehl dazu von oben herab zu erwarten? Das wird wohl nicht gehen: sonst sollten wir zuweilen wunderliche Dinge hören müssen. In Einigen muss er gebunden, in Andern frey seyn. Sogar auf die Gebete wird sich Beydes erstrekken. Einige spreche er nach seinem Herzen, andere müssen feststehen. Eine ungebundene Freyheit will aber auch der Verf. gar nicht; unmittelbar darauf heisst es: Gutgeheissene Anordnungen müssen heilig gehalten werden. Denn nur das Stehende, durch Alter Geheiligte hat in den Augen des Volkes etwas Ehr- und Achtungswürdiges. Aber auch dieser Satz leidet grosse Einschränkungen. Er ist wahr, wenn das Alte gut ist: wie aber, wenn es veraltet und leer geworden ist? Wäre der Satz unbedingt wahr: so hätten Juden und Heiden eben so wenig von ihren Gebräuchen weichen dürfen, als christlichen Kirchen es erlaubt wäre, Aenderungen zu machen, deren doch so viele auch in der katholischen Kirche gemacht worden sind. Es giebt auch eine Erstarrung der Formen. Wo aber etwas versteinert ist, da muss erneuert werden, soll das Leben nicht ersterben und nur das Zeichen bestehen ohne Kraft, das damit Bezeichnete hervorzulocken. Zu dem geheiligten Alten muss von Zeit zu Zeit auch etwas Neues kommen. Je mehr die Gemeinde dabey in Thätigkeit erhalten wird, desto besser. Je lieblicher der Liturg singt und die Gemeinde antwortet, desto

eindringlicher. „Oft kommt mehr auf das Wie, als auf das Was an“ — sagt der Verf. — ein Satz, der, wie viele unter unseren herrschenden Sätzen, auch nur halbwahr ist. Eigentlich kommt auf Beydes gleichviel an. Im Ganzen, denken wir, sollte man die Hauptregel beherzigen: Eine feststehende Sache muss mit desto grösserer Würde behandelt werden: dem eigen Hinzugefügten sucht Jeder so schon den möglichsten Eingang zu verschaffen. Daher ist es im höchsten Grade unwürdig, wenn manche Prediger sich erlauben, das stehende Kirchengebet so fahrlässig hinzuschleudern. Durch dergleichen thun sie sich selbst und der Sache thörichter Weise den grössten Schaden. — Auch in das Einförmige kann Mannigfaltigkeit gebracht werden durch Abwechselung verschiedener Gesänge und Melodieen. Was aber vom Alterthümlichen wirklich schön und wirksam ist, muss bleiben. Und so hat auch der Verf. aufgezeichnet, was seit der Reformation als gut sich bewährt hat. Wie das geschehen ist, soll gezeigt werden.

Der Verf. verlangt vom Prediger mehr Gesang, als jetzt in verschiedenen Gegenden protestantischer Länder sich hören lässt. Er setzt darum auch an der neuen preussischen Agende, über die bekanntlich so viel geschrieben worden ist, dass wir billig darüber schweigen, vorzüglich aus, dass der Geistliche zu viel spricht und zu wenig singt, und dass die Chorgesänge zu abgerissen eintreten, ohne in Verbindung mit den Gesängen der Gemeinde, die ihm zu abgekürzt scheinen, und mit den Vorschriften für den Liturgen zu stehen u. s. w. Er wünscht deshalb (und warum sollte er nicht?) dass seine Liturgie neben jeder Landes-Agende, auch neben der preussischen liegen möchte. Wahrscheinlich wird diess ein Wunsch bleiben. — Bekanntlich ist der Gang kirchlicher Feyerlichkeit fast in allen Ländern folgender: 1) Intonation (Introitus Dominicae), z. B. der Liturg singt: Herr, erfülle uns mit deinem Geiste! und dergl., 2) Veni, sancte spiritus; Komm, heiliger Geist, 3) Kyrie eleison, 4) Gloria in excelsis, Allein Gott in der Höh' sey Ehr', 5) Dominus vobiscum — Der Herr sey mit euch! 6) Collecten, 7) Vorlesung der Epistel, 8) Hallelujah oder Sequenz oder sonst ein Gesang, 9) das vorgeschriebene Evangelium, 10) das Credo — Wir glauben All' an einen Gott, 11) Predigt (In mehren Kirchen geht noch ein Lied voraus z. B. Liebster Jesu, wir sind hier), 12) Allgemeine Beichte und Absolution, 13) Kirchengebet und Fürbitten, 14) Gesang, 15) Präfation, 16) Sanctus, 17) Ermahnung an die Communicanten, 18) Communion mit Gesang, 19) Antiphonie mit der Collecte, 20) der Segen, 21) Schlussgesang. — An diese, wenn auch nicht in allen, doch in den allermeisten Theilen herrschende Ordnung schliesst sich das Werk des Verfassers. Es ist also diese Agende keine neue, sondern nur in einem neuen Gewande, und sie gewährt den doppelten Vortheil, dass die Gemeinde an dem Ganzen mehr thätigen Antheil nimmt und dass die Uebergänge vermittelt und vorbereitet sind. Das ist aber nicht wenig, wenigstens für manche seit längerer Zeit bestehende Einrichtungen. Die Schwierigkeiten, die dem Einführen sich anfänglich offenbar entgegenstellen, verkennt er nicht, meynt aber, dass Liebe und Eifer wohl Grösseres überwinden, wovon seine Gemeinde, und zwar eine Landgemeinde, ein Beyspiel bietet. Ganz verständig schlägt er vor, man solle ja nicht Alles auf ein Mal wollen, sondern allmählig, Eins nach dem Andern. Darauf wird Anweisung ertheilt, wie man es angreifen soll, recht zweckmässig und so natürlich, dass Jeder, der nicht ganz unerfahren in solchen Dingen ist, es schon von selbst findet. Die Uebrigen werden das Buch lesen müssen. Uebrigens erklärt sich der Verf. für den Unisono-Gesang der Gemeinden, nicht für den vierstimmigen, den er sogar schädlich nennt, weil die Gemeinde statt der Gedanken mehr die Töne singen würde. Die Sache verdient eine nähere Beleuchtung, die aber hier zu weit führen würde. So viel ist klar, dass Manche jetzt das Kindlein mit dem Bade ausschütten und für und wider zu weit gehen. Die Hauptsache in den Kirchen ist nicht die Kunst, sondern die Erbauung, um welcher willen der Verf. auch einzig und allein seine Agende bearbeitet hat. In unseren gewöhnlichen Altarbüchern stehen nun entweder gar keine Noten, oder meist welche aus dem sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderte, die selbst musikalische Geistliche nicht oft verstehen. Nun hat zwar der Hr. Musikdirector Naue in Halle vor neun Jahren eine musikalische Altar-Agende herausgegeben: aber für die gewöhnlich geringen musikalischen Fertigkeiten unserer Geistlichen ist Vieles darin zu schwer und zu künstlich. In

der gegenwärtigen ist nur auf schwache Sänger Rücksicht genommen. Alles soll so leicht, als möglich genommen werden und doch schön. — Was nun der Liturg und die Gemeinde zu singen hat, ist einstimmig. Noten und Texte für den Liturgen sind gross gedruckt, wie sich's gebührt, hingegen klein, was die Gemeinde singt. Die Chöre sind vierstimmig und einfach. Wo ein Gebet angedeutet ist, hat man daneben ein leeres Blatt gelassen, damit der Liturg das in seiner Gemeinde übliche eintragen kann. Vieles steht ganz nach hergebrachter Art und mit Recht: Anderes nicht. Wo uns etwas aufstösst, was wir für unpassend oder nicht klangvoll genug halten, soll mit unmassgeblichen Veränderungen von uns angezeigt werden. Hr. R. hat einige Melodieen gegeben, die oft sehr zweckmässig sind, aber stets gut scheinen sie uns nicht. So kommt uns gleich S. 4 das Kyrie eleison nicht wirksam genug vor. Wir setzen daher zu beliebiger Wahl eins nach unserer Melodie her. (Siehe das beygelegte Notenblatt Kyrie eleison.) Das dritte ist besser, als das zweyte. Vielleicht würde es zum Schlusse wirksamer, wenn es hiesse as g g f. — Die Gebete werden meist nach alter Art gesungen, was, wie wir aus Erfahrung wissen, höchst zweckmässig ist. Im Segen, der auch nach dem Gebrauche zu singen vorgeschrieben ist, hätten wir den Schluss, wie wir ihn gewohnt sind, lieber so:

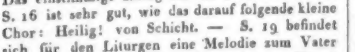

Das einstimmige Heilig für die Gemeinde von R. S. 16 ist sehr gut, wie das darauf folgende kleine Chor: Heilig! von Schicht. — S. 19 befindet sich für den Liturgen eine Melodie zum Vater Unser, nach einem alten Manuscript aus Naue's Versuche verändert. Die Veränderung ist aber, wie es uns scheint, nicht gut. Wir geben es also nach dem besseren ganz alten Gebrauche. (Siehe Notenblatt Vater Unser). Anstatt des Amen kann auch sehr schicklich der in der Agende stehende kleine Chorgesang zu den Worten: denn dein ist das Reich u. s. w. von R. gesungen werden. Nur sollte der Tenor zu den Worten „und die Kraft und" richtiger und einfacher c behalten. Das Amen hingegen sollte, wie es sonst im liturgischen Style gebräuchlich war, etwa so lauten (S. Notenblatt No. 3).

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig im October. Wir sind unser unmassgebliches Urtheil über den Gesang der Dem. Schechner, so weit wir diesen nach so wenigen Vorstellungen kennen gelernt haben, abzugeben schuldig, und beeilen uns um so lieber, diese Schuld abzutragen, je grössern Dank wir der verehrten Sängerin zu zollen uns verpflichtet fühlen. Ausser den beyden im vorigen Berichte schon erwähnten Opern, der *Schweizerfamilie*, welche sie auf Verlangen wiederholte, und dem *Freyschützen*, sang sie noch die Julia in der *Vestalin* und Fidelio in Beethoven's Oper gleiches Namens.

Ihre Stimme ist von seltener Stärke, gleich schön in Höhe und Tiefe, der Ton überall voll und gleich, was auch Einige dagegen sagen mögen, die den Bestand vom Zufälligen nicht scheiden; ihr Gesang ist einfach, der Grösse ihrer Stimme angemessen, ganz nach teutscher Schule. Ob sie gleich Geschwindläufer, wie wir aus nur zwey Proben vernahmen, mit guter Fertigkeit vorzutragen vermag: so sucht sie doch damit die Menge ganz und gar nicht zu bestechen, was sie freylich auch nicht nöthig hat. Der Glanzpunct ihres Gesanges und ihres Spiels ist das Leidenschaftliche. So sang sie z. B. die Worte in der *Vestalin*, die sie überhaupt meisterlich gab, „Er ist frey!" mit einer so innigen Gewalt, dass sich Alle davon erschüttert fühlten. Eben so tief ergreifend wirkten die Scenen im Kerker in Beethoven's Oper. In solchen Fällen wird ihr Körper vom inwohnenden, alles Aeussere überwältigenden Geiste frey gemacht; sie scheint die Welt um sich her ganz zu vergessen, ein tiefes Leben zeigt sich in jeder Bewegung, in jedem Tone: dahingegen im ruhigen oder sanft fühlenden Zustande eine gewisse jungfräuliche Schüchternheit, die von der andern, und nach unserm Ermessen nicht hoch genug zu schätzenden Seite dem weiblichen Gefühle der zartsinnigen Jungfrau einen überaus herrlichen Kranz windet, den wir, an weiblicher Jugend besonders, für allen Künstlerruhm nie aufgeopfert wünschen, ihren Bewegungen und zuweilen auch ihrem Tone etwas noch zu Gleichförmiges und zu Abgemessenes zu geben scheint. So gefüllt, ja überfüllt, bey erhöheten Preisen, auch das Haus in jeder ihrer Darstellungen war; so sehr auch dieser Umstand ei-

ten in die Augen springenden Beweis von dem Wohlgefallen des Publikums an ihrem herrlichen Gesange liefert: so glauben wir doch, dass wir sie in ihren höchsten Vorzügen hier keineswegs kennen gelernt haben. Unser Theater ist für eine solche Stimme zu klein, und was für andere Sänger ein ausserordentlicher Vortheil ist, das muss einem so kräftigen Tone zum offenbaren Nachtheile werden. Das Gebäude ist nämlich so akustisch gebaut, dass die Bühne den Ton nicht nur nicht dämpft, sondern ihn vielmehr frey in ganzer Fülle nach allen Seiten hinströmen lässt. Sie musste sich also hier zu sehr mässigen. Diesem Umstande schreiben wir es auch zu, dass sie, und nicht selten, in auszuhaltenden und frey eingesetzten Tönen etwa um ein Comma zu niedrig schwebte, was vorzüglich einige Male in der Darstellung der Agathe sich noch vermehrte und ein merkliches Distoniren hervorbrachte. Dazu kommt noch, wie jeder einigermassen Musikerfahrene weiss, dass gerade bey den schönsten Stimmen auch schon der kleinste Strich einer Tonverrückung am auffallendsten hervortritt; was an kleinen, säuselnden Stimmen gar nicht vernommen wird, das durchdringt bey solchen Aller Ohren, als ob die Schönheit auch nicht den geringsten Makel an sich dulden wollte. So oft sie sich, vom innern Feuer überwunden, frey walten liess, war auch diese Abwärtsneigen ihres grossartigen Tones verschwunden, was sich überall in solchen Stellen, am allerherrlichsten aber in der zweyten Darstellung der *Schweizerfamilie*, und ganz ausgezeichnet in der bekannten seelenvollen Arie zeigte, wo sie mit der bezaubendsten Reinheit sich Aller Herzen gewann. Unsern vielfachen Dank der reich Begabten, und der jungfräulichen Künstlerin unsere volle Achtung, einer Künstlerin, die gross genug ist, auch das entfernteste Haschen nach irgend einem nicht aus der innersten Tiefe entsprungenen Reize von sich fern zu halten.

Unsere Winter-Concerte haben, wie gewöhnlich, mit dem Michaelis-Feste ihren Anfang genommen. Im ersten wurde die erste Symphonie von Beethoven, und im zweyten Mozart's Symphonie aus Es dur gegeben. Concerte spielten Hr. Tretbar auf der Clarinette, ein neues hübsches Concert von Lindner, und Hr. Concert-Meister Matthäi sein eigenes in Emoll; beyde Herren mit gewohntem Beyfalle. Das dritte Concert am 18ten dieses war dem theuern Andenken unseres verewigten Beethoven gewidmet. Man gab uns in drey Abtheilungen, da sonst nur zwey Statt finden, lauter Musik von diesem Meister, und der Saal war, wie begreiflich, fast überfüllt. Erste Abtheilung: Marcia sulla morte d'un Eroè (für Blasinstrumente arrangirt), Libera me, vierstimmiger Sängerchor von Ign. Ritter von Seyfried (welcher bey Beethoven's Leichenbegängnisse vor Einsegnung des entseelten Körpers in der Minoriten-Kirche in Wien gesungen wurde), Equale, für vier Posaunen, mit abwechselnder Begleitung des vierstimmigen Sängerchors. (Diese Sätze wurden bey Beethoven's Leichenbegängnisse, während der Trauerzug sich zur Kirche bewegte, vorgetragen.) Kurz vor dem Anfange dieses Miserere mei, deus, fanden wir erst einen ruhigen Sitz, weshalb wir das Vorangegangene so gut, wie nicht hörten. Unter Allem, was an diesem Feyerabende vorgetragen wurde, gelang dieser Satz unstreitig am wenigsten. Zweyte Abtheilung: Scene und Arie, gesungen von Dem. Henr. Grabau, Ah, perfido, spergiuro etc. wurde recht gut gesungen: doch sprach die Sängerin unser Gefühl im vorigen Concerte, in welchem die Sehnsucht von Schiller, componirt von Andr. Romberg, sehr innig von ihr vorgetragen wurde, noch mehr an. Elegischer Gesang für vier Singstimmen mit Quartett-Begleitung, von dem Meister zu seines Freundes, des Freyherrn von Pasqualati, Gedächtniss, componirt (aus Beethoven's Nachlasse) „Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet" u. s. w. Ein besonders durch den Rhythmus höchst eigenthümlicher, sehr schöner Gesang, der eben so herrlich vorgetragen wurde, wie die darauf folgende Adelaide, von Hrn. Hering gesungen. Die dritte Abtheilung füllte die grossartige, überaus herrliche Cmoll-Symphonie, die, meisterlich gegeben, dem trefflich gewählten Ganzen einen Schluss gab, der das Herz jedes Guten mit erhabenen Empfindungen durchdringen musste. — Endlich haben wir noch nachzuholen, dass nun auch in der Pauliner Kirche die Schöpfung, die in der Oster-Messe zum Besten der Abgebrannten in Bautzen, des Todes unseres geliebten Königs wegen, nicht gegeben werden konnte, zum erhebenden Vergnügen Vieler unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Pohlens sehr gut aufgeführt worden ist.

Prag. Dem. Leopoldine Blahetka, die auf ihrer Rückreise aus den böhmischen Bädern im Theater zwey Concerte gab, hat sich aufs Neue als eine ausgezeichnete Pianofortespielerin beurkundet, die vorzüglich durch eine mehr als weibliche Kraft und Energie überrascht; sie spielte im ersten Concerte das erste Stück des Dmoll-Concertes von Kalkbrenner und Bravour-Variationen über ein Länderer-Thema von ihrer eigenen Composition, im zweyten das erste Stück des Cismoll-Concertes von Ries und abermals eigene Variationen, in denen sie auch als Tonsetzerin reichen Beyfall erntete. Ihre Compositionen sind zwar nicht classisch, doch klar und deutlich, zweckmässig und effectvoll. Mad. Ernst, Dem. Hagenbruck und Hr. Binder füllten die Zwischenräume mit Gesang, die Hrn. Neukirchner und Redlich durch Concertanten auf Fagott und Oboe recht erfreulich aus; und theilten mit der jungen Künstlerin die Theilnahme des Publicums. Die Ouverture aus *Ferdinand Cortez* von unserm Orchester ganz vortrefflich vorgetragen, musste wiederholt werden. Der Dem. Blahetka folgte, ebenfalls mit zwey Concerten, der dreyzehnjährige Friedrich Wörlitzer aus Berlin, der in der That mehr leistet als wir noch je von einem Knaben seines Alters hörten, und wenn er mit gleichem Eifer, wie bisher, fortstudirt, zu den grössten Hoffnungen berechtigt. Er spielte zwey Concertsätze von Kalkbrenner (Dmoll) und Hummel (Amoll), die Alexander-Variationen von Moscheles und endlich Phantasie und Variationen über ein schottisches Thema von Kalkbrenner mit gleich glänzendem Erfolge. Hr. Beri, aus Copenhagen, Schüler des Hrn. Siboni, gab gleichfalls ein Concert im Theater, worin er zwey Arien, von Rossini und Paer und das beliebte Duett aus Rossini's *Moses* mit Mad. Ernst sang. Er ist in der That ein Sänger von vieler musikalischer Bildung, und hat sich die Art und Weise seines Meisters in so hohem Grade eigen gemacht, dass man oft diesen selbst zu hören wähnt; dazu gehört freylich auch das tremulando, und da die Stimme des Hrn. Beri eben nicht zu den stärksten gehört, so ist es schwer zu entscheiden, ob jenes Bedürfniss oder nur Angewöhnung ist, wie z. B. die messa voce bey Prags Sängern, die wohl grössern Unfug damit treiben, als irgendwo getrieben wird. Am Schlusse sang Hr. Beri blos mit eigenhändiger Pianofortebegleitung eine französische, schwedische und italienische Romanze, und erntete in diesem Genre, worin er am meisten zu wirken vermag, den einstimmigsten Beyfall. Besonders sprach die höchst rührende schwedische Romanze die Gemüther an. Hr. Urbanek spielte ein Concertino für die Violine von Pechatschek mit dem glänzendsten Erfolg, und auch Hr. Spanner erwarb sich Beyfall mit Schlossers Variationen für die Flöte. Dem. Josephine Hagenbruck, Schülerin des hiesigen Conservatoriums der Musik, hat nun auch auf der Bühne (als Page im *Johann von Paris* und Aennchen im *Freyschütz*) mit entschiedenem Glück debütirt, und gibt alle Hoffnung einst eine sehr brave Sängerin zu werden. Ihre Stimme ist angenehm, doch noch nicht sehr stark und gleich, weshalb ihr zur Kräftigung ein sehr fleissiges Scalasingen anzurathen ist; ihre Intonation rein und ihr Vortrag einfach und geregelt, ja selbst ihr Spiel, zumal im *Freyschütz*, lässt nur wenig die Anfängerin erkennen; nur glaube ich, zumal im Pagen, eine gewisse Nachlässigkeit in Bezug auf den mimischen Theil ihrer Rolle, besonders da, wo sie nicht thätig beschäftigt ist, bemerkt zu haben. Dem. Hagenbruck wurde vom Publicum mit ermunternden Liebkosungen überhäuft, welche — da wir von ihrer Bescheidenheit wohl hoffen dürfen, dass sie nur einen Theil als Tribut für ihre gegenwärtige Leistung, das Uebrige als freundliche Aufmunterung und gleichsam als Vorlohn der künftigen annehmen werde — nur erfreulich und lobenswerth genannt werden können. Minder glücklich war Dem. Hagenbruck mit dem Vortrag einer Concertarie von Soliva, was überhaupt nicht ihr Genre werden zu wollen scheint.

Dem. Hanff, vom k. k. Hofoperntheater zu Wien — über welche ich mir ein Urtheil bis nach Endigung ihrer Gastrollen verspare — hat bisher die Zerline im *Don Juan* mit Beyfall gegeben. Ein Hr. Hiessl (Figaro im *Barbier von Sevilla*) war nicht so glücklich und jedes schwache Zeichen der Theilnahme wurde stark bestritten.

Hr. Strakaly, der seinen ersten Versuch als Armando in der *diebischen Elster* machte, hat eine schöne Bassstimme; doch ist er noch zu sehr Anfänger, um eine Beurtheilung über ihn auszusprechen.

Kupferstich Ludwig van Beethoven's.

Vor Kurzem ist in der rühmlich bekannten Kunsthandlung in Wien, Artaria und C., ein Abdruck des Bildes unseres allverehrten B. erschienen; der Preis desselben ist 1 fl. 12 kr. Die Grösse des Bildes selbst, unter welchem ein fac simile seines unsterblichen Namens und eine mit einem Lorberkranze umwundene Lyra, deren Saiten zersprungen sind, angebracht wurden, ist dem Bildnisse J. G. Schichts gleich, das vor dem fünf und zwanzigsten Jahrgange dieser Zeitung 1823 steht. Nach einem Gemälde und nach der Eigenthümlichkeit des Ausdruckes zu urtheilen, ist es ein sehr wohlgetroffenes, in dem sich der bekannte Character des genialen Tonsetzers, dessen Leben und Wirken uns bald ein dazu berufener Mann näher bezeichnen möchte, deutlich ausspricht. Das Bild ist von Decker gezeichnet und von Steinmüller in Kupfer gestochen, sehr fleissig gearbeitet. Wir beeilen uns um so mehr, es zur Kenntniss unserer Leser zu bringen, da wir bey der allgemeinen Liebe, welche sich der Hingeschiedene erwarb, voraussetzen müssen, dass die besseren Abdrücke dieses interessanten Blattes wohl bald vergriffen seyn dürften.

Kurze Anzeigen.

1, *Concertino, melé des Thémes favoris variés pour le Pianoforte avec Orchestre, comp. — — par G. D. Eule.* Oeuvr. 7. Hambourg, chez Crans. (Pr. 2 Thlr. 4 Gr.)

2, *Sonate pour le Pianoforte et Violon, comp. par G. D. Eule.* Oeuvr. 10. Hambourg, chez Crans. (Pr. 20 Gr.)

Ein anspruchsloser, heiterer Sinn; ein gelungenes Bemühen, das, was man schreibt, denen, die es ausführen sollen, nicht, wie jetzt viele thun, möglichst schwer, sondern (nach Verhältniss) möglichst leicht zu machen; Kenntniss, Geübtheit und Geschicklichkeit in der Handhabung der Instrumente, für die man schreibt, so dass Alles ihnen natürlich, bequem, mithin von der beabsichtigten Wirkung ist: das scheint uns an diesen Musikstücken vorzüglich zu loben; und auch das, wodurch sie sich zunächst Freunde und Freundinnen erwerben werden. Uebrigens sind sie, wie das ihre Bestimmung verlangte, beträchtlich verschieden. Das Concertino beginnet mit einer Einleitung, die, nach einigen ernsten Accorden, in einen gefälligen, cantabeln Satz übergeht, der vom obligaten Instrumente reich und zierlich figurirt fortgeführt wird; ein munteres (Rossini'sches) Thema schliesst sich an und wird vom Pianoforte vier Mal rasch variirt. Ein kurzer Uebergang führt zu einem zweyten, artigen und volksmässigen Thema. Diess wird fünf Mal variirt, und die fünfte Variation läuft in einen freyern, bravourmässigen und brav ausgeführten Zwischensatz aus. Jetzt tritt Weber's höchstcharacteristischer, erster Lied Casper's im *Freyschütz* ein, und wird, wie es der wilden Laune in ihm angemessen ist, nicht sowohl variirt, als vielmehr, jener gemäss darüber figurirt und phantasirt. Dieser Satz geht über in ein ziemlich langes Rondo, mit munterm Thema und bravourmässigen Zwischensätzen. So schliesst sich das Ganze rund und effectuirend ab. Der Pianofortespieler ist reichlich und so beschäftigt, dass er überall vortheilhaft hervorsticht: darum sind aber doch seine Solos, nämlich für einen geübten Spieler, gar nicht schwer auszuführen. (Ohngefähr, wie die Steibeltschen Clavierconcerte.) Das Orchester hat nur Leichtes vorzutragen; es ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Clarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken: wer es aber nöthig haben sollte, kann leicht und ohne beträchtlichen Nachtheil verschiedene dieser Instrumente zusammenziehen. Die Clavierstimme enthält zugleich einen vollständigen Auszug der Orchestermusik und kann mithin auch für sich zur Uebung oder Unterhaltung benutzt werden. — Die Sonate ist beträchtlich leichter, und setzt nur ein nettes und nicht ganz unfertiges Spiel voraus. Hier gefällt uns der zweyte Theil des ersten Allegro und das freundliche Andante am besten. Sie wird Liebhabern ohne grosse Ansprüche zu munterer Unterhaltung und Schülern von einiger Geübtheit, die der Lehrer begleiten will, willkommen seyn.

Zwey Duetten für Bass, die Erzählung vom Schlossergesellen und Vater Noah, mit Begleitung

des Pianoforte, in Musik gesetzt von Reisiger. Berlin, bey Fr. Lane. Pr. ½ Thlr.

Beyde Lieder sind komisch, beyde leicht zu singen und noch leichter zu spielen; das erste zwar ein wenig derb, aber natürlich und anständig für Alle, die nicht übersarte Ohren sich erkünstelt haben. Wir hoffen, es werde Viele vergnügen. Das andere, Vater Noah, nimmt den meisten Raum ein, ist kein Duett, wie der Titel glauben macht, und will uns weder als Gedicht, noch als Composition recht zusagen. Wir gehören nämlich unter diejenigen, denen es unangenehm ist, Bibelerzählungen so verdreht zu hören. Dennoch hat es eine gewisse handfeste Weise, die denen gefallen wird, die unsere Einwendung nicht mit uns theilen und dergleichen leichter nehmen. Auch müssen wir gestehen, dass wir über die nützliche Lehre in der letzten Strophe haben lachen müssen. Und so werden denn die beyden spasshaften Lieder wahrscheinlich viele Freunde finden.

Tafelgesänge für Männerstimmen; für die Liedertafel zu Berlin, von Bernh. Klein. 14ten Werk, 3. Heft, bey Fr. Lane, Berlin 1 Thlr. 4 gr.

Es ist löblich, dass der Hr. Verleger die Partitur den Stimmen beygefügt hat. Ein Recensent weiss so etwas zu erkennen und andere Leute auch. Das Ganze enthält fünf Lieder, von denen die meisten trefflich sind, obgleich die Stimmen zuweilen zu fortschreiten, wie wir es nicht eben lieben. Dennoch bleiben sie gut und sogar besser, als viele, denn sie sind lebendig erfunden, was am Ende doch die Hauptsache ist; darum tragen sie auch einen Reiz in sich, der durch alles Mäkeln an Kleinigkeiten ihnen nicht genommen werden kann; dieser innere Reiz lebendiger Erfindung wird schon sein angeborenes Recht zu behaupten wissen. Ist es doch eben nicht gerade nothwendig, dass im Technischen, wenn man, wie es hier der Fall ist, nur sieht, dass es mit Verstand geschehen ist, Alles nach einer feststehenden Art gearbeitet werden muss. Es giebt Dinge, die man auch anders machen kann; ohne dass darum die Grundveste der Musik erschüttert wird. Wenn nicht tausend Mal Gehörtes und Abgesungenes, und dabey nichts Schülerhaftes vorkommt: so wird Niemand, um einiger Abweichungen willen vom gregelten Gange des vierstimmigen Gesanges, am wenigsten in einer kurzen Anzeige, Dinge rügen wollen, über welche bey allem Reden darüber überhaupt noch Manches erst näher festzusetzen wäre. Kurz, es ist Methode darin, wenn auch mitunter eine sonderbare. Thut nichts! nur nichts Gepfuschtes — und fürwahr, das thut der Verfasser, den wir bereits aus mehrern Werken kennen, nicht. Vielleicht gefallen diese Lieder gerade um dieser eigenen Art willen, die das Hauptsächlichste guter Gesänge vorwalten lässt, nur um desto mehr.

Ouverture de F. E. Fesca. Oeuvre 43 (*posthume*), *arrangé à quatre mains pour le Pianoforte par C. F. Ebers.* Berlin, chez Fr. Lane. Pr. ½ Thlr.

Der verewigte Verfasser dieser Ouverture ist der musikalischen Welt so rühmlich bekannt, dass jede Gabe von ihm nur einer kurzen Anzeige für die Liebhaber seiner Muse bedarf, deren es mit Recht nicht wenige giebt. Das Stück geht aus C dur, hebt mit einem kurzen, angenehmen Andante an und geht in ein funfzehn Seiten langes Allegro vivace über. Alles angenehm, in einem leicht fasslichen Style, wie man dies von ihm gewohnt ist. Die Uebertragung fürs Pianoforte ist verständig gearbeitet, fällt gut in die Finger, bietet nur sehr mässige Schwierigkeiten, für geübte Spieler gar keine und wird sowohl Vortragende als Hörer auf eine anmuthige Weise unterhalten. Es braucht kaum bemerkt zu werden, dass das Werk auch Lehrern der Musik für ihre etwas vorgerückten Schüler die besten Dienste leisten wird. Der Stich ist gut und das Papier nicht minder.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Dekorationen waren aber vortreflich — besonders das Innere der Höhle Polyphems, und Neptuns Palast am Ende der Oper.

Kurze Nachrichten.

In Leipzig liefsen sich, während der Ostermesse, folgende Virtuosen hören: Herr Reinicke aus Dessau auf dem Fagott. Von ihm ist erst vor kurzem im 28sten Stück d. Z. gesprochen worden. Hr. Boscowsky, vormals in der herzogl. kurländischen Kapelle, auf der Hoboe. Er hat einen schonen, doch sich selbst nicht ganz gleichen Ton auf seinem schwierigen Instrumente, dem er auch weit mehr Höhe abzulocken verstehet, als man sonst darauf zu hören bekommt. Er bleibt Mitglied unsers Orchesters und wird uns hoffentlich in Zukunft auch bessere Kompositionen, als diesmal, hören lassen. Herr Abt Vogler gab drey Orgelkonzerte, das erste in der Universitäts-, die andern in der Nikolaikirche. Im ersten gefielen ganz besonders, der Choral: *O Haupt voll Blut und Wunden* — und dessen meisterhafte Ausführung, und das so sehr einfache und wahrhaft rührende Adagio, das unter dem Namen des afrikanischen Leichenzugs gegeben wurde; im zweyten, der edle Marsch der Seraphinen-Ritter in Stockholm, mit der anständigen und kunstreichen Ausführung, und das *Halleluja* nach Händel im *Messias*; im dritten, das *Miserere* für Singstimmen und Orgel. Auch hatten die in allen dreyen gegebenen Flotenkonzerte recht schöne Sätze. — *Wien.* Die Oper des Hrn. von Lichtenstein, *Barmenidi*, ist mit Mifsfallen aufgenommen worden. Auch Pärs neue Oper, *der Brausekopf*, hat keinen sonderlichen Beyfall gefunden. Haydns *Jahrszeiten* sind aufgeführt. Im nächsten Blatte ausführlich davon.

Kurze Anzeigen.

Friedensfeyer. Charakterische Sonate für's Pianoforte von Johann Vanhal. Wien, bey Jos. Eder. (Pr. 1 Fl. 8 Kr.)

Eine Art von Sinfonie, die sich wohl einmal durchspielen läfst. Aber was das Charakterische betrift, so möchte das wohl, ohne die Zuschriften an sich nicht weiter verständlich seyn und auf mehrerley angewandt werden können. — Der Stich ist gröstentheils schlecht und unrein; besonders unsauber ist die 5te und 8te Platte.

Sonate pour le Pianoforte avec accompagnament de Violon obligé comp. par G. Bachmann. à Vienne, chez Eder. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Von dieser Sonate läfst sich nichts besonders sagen; sie hat nichts was sie auszeichnete, weder im Guten noch Bösen. Unterdeſs wer sich nichts Uebles nachsagen lassen kann, mit dem kann man's immer unter Umständen schon halten; und also werden Liebhaber diese Sonate nicht gerade ohne allen Nutzen und Vergnügen spielen. Die Violinbegleitung kann fast ganz und gar entbehrt werden.

Ueber die musik. Beylage No. VI.

Sie ist als Fortsetzung der Beylage No. V. zum 26sten Stück zu betrachten, und enthält 1) ein kleines Lied, vom Herrn Hofrath Behrisch in Dessau der angenehmen Wölfelschen Musik (Wölfels Sonaten 6stes Werk, 5te Sonate) untergelegt; 2) die so wohl getroffene Komposition des matthissonschen Liedes der Elfenkönigin, vom Hrn. Kanne, einem jungen Manne, der hier Musik studiert, und dessen Talent und Fleifs zu der Hoffnung berechtigt, er werde sich in der Folge dem Publikum durch gröfsere Arbeiten interessant und angenehm machen.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

N°. III. Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung 1827. N°. 45.

Zur Recension: Musikalische Altar-Agende.

Kyrie eleison.

von Rustwurm

Gemeinde.

Herr Gott, Vater, erbarm dich ü - ber uns! Herr Gott, Sohn, erbarm dich ü - ber uns! Herr Gott, heil'ger Geist, erbarm

von G. W. Fink.

dich über uns! A - men! Herr Gott, Vater, erbarm dich über uns! Herr Gott, Sohn, erbarm dich über uns!

Herr Gott, heil'ger Geist, erbarm dich über uns! A - men!

Vater Unser.

Vater Unser, der du bist im Himmel,

ge - heili - get werde Dein Name. Zu uns komme Dein Reich. Dein Wille ge - sche - he, wie im Himmel also auch auf Erden.

Unser täg - lich Brot gieb uns heut. Und vergieb uns unsre Schuld, wie wir ver - geben unsern Schul - di - gern:

Gemeinde.

Und füh - re uns nicht in Ver - suchung: sondern er - lös' uns von dem Bö - sen. A - men, A - men!

N°. 3.

A - men, A - men!

N°. 4.

Unser Herr Jesus Christus in der Nacht da er

verrathen ward, nahm er das Brot, dankt' und brach's

Etwas langsamer.

Wie oben.

und gab's seinen Jüngern und sprach: Nehmet hin und esset: Das ist mein † Leib, der für euch gegeben wird. Solches thut,

so oft ihrs thut, zu meinem Ge - dächtniss. Desselbengleichen nahm Er auch den Kelch nach dem Abendmahl und sprach:

Nehmet hin und trinket Alle daraus. Dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird

zur Vergebung der Sün - den; Solches thut, so oft ihrs trinkt, zu meinem Gedächt - niss.

N°. 5.

Ich ar - mer Mensch, ich ar - mer Sünder, (Ach hier vor Gottes An - ge - sicht,

Ach Gott, ach Gott, verfahr' ge - lin - der und geh nicht mit mir ins Ge - richt.) Er - barme dich, er -

barme dich, Gott, mein Er - barmer, ü - ber mich.

Praeludium.
Languido.

Mit sanften Stimmen.

von C. Chr. Kegel.

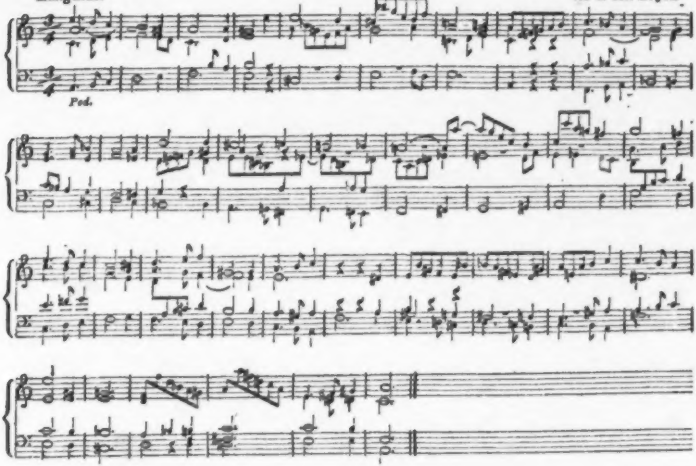

Praeludium.
Andante.

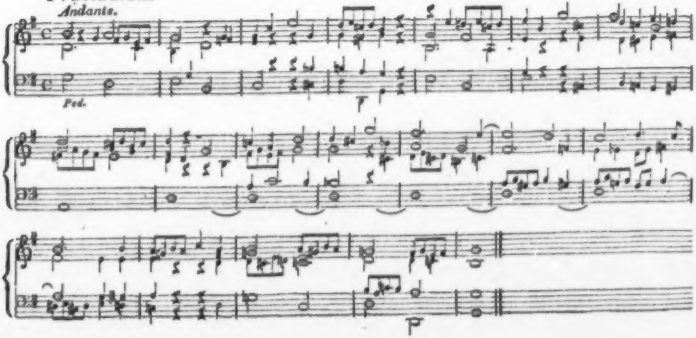

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. Nº. 46. 1827.

Recensionen.

Musikalische Altar-Agende etc. Von Joh. Wilh. Bartholomäus Russwurm.
(Beschluss.)

Nun folgen die Einsetzungsworte des heiligen Abendmals. Sie sind, wie es vom Verf. zu erwarten stand, nach der alten, gewiss sehr Vielen wohlbekannten Kirchen-Melodie gegeben: aber doch hin und wieder mit einigen Zwischen-Noten, die den Sinn der heiligen Worte nicht so hervorheben, als es diejenigen thun, die wir dafür vorschlagen. Sie sind keineswegs von uns erfunden, sondern in vielen Kirchen so gebräuchlich gewesen und sind es auch wohl noch. Weil es nun eine Angelegenheit von so hoher Wichtigkeit ist, und wir es mit einigen Einschaltungen nicht deutlich genug machen können: so setzen wir lieber den ganzen Gesang her, wie wir ihn für besser halten und meinen, damit Manchem einen nicht unwichtigen Dienst zu thun. (S. Notenblatt No. 4.) Das Uebrige ist mit ganz geringen, die gute Wirkung durchaus nicht störenden Abweichungen völlig nach altem Gebrauche beybehalten und durch unsere jetzigen Noten Jedem, der nur einigermaassen Ton hat, zugängig gemacht. — Collecten hinzuzusetzen, ist für unnöthig erachtet worden, weil die gewöhnlichen Agenden deren viele und recht gut singbare enthalten. — Darauf folgen Festtags-Liturgien: 1) am Weihnachtsfeste, 2) am Neujahrstage, 3) am Charfreytage. Der hier recht zweckmässig von der Gemeinde zu singende Choral: „Ich armer Mensch, ich armer Sünder" wird an vielen Orten, wie folgt, gesungen. Man vergleiche beyde Melodieen, die wohl aus einer Quelle geflossen sind, und wähle zwischen beyden selbst. Die hier mitgetheilte, gar nicht unbekannte, wird wenigstens der vom Verf. aufgeführten nicht nachstehen. (Siehe Notenblatt No. 5.) 4) am Osterfeste. Hier ist ein recht guter, und, wie es hier nur geschehen sollte, sehr einfacher Chorgesang aus Naue's Versuche mitgetheilt worden. 5) am Himmelfahrtsfeste. 6) am Pfingstfeste. Dabey zeichnet sich ein Heilig vom Graun aus. Dagegen will uns der Gesang des Liturgen „Schaff in mir, Gott," nach gewöhnlicher Weise besser gefallen. Hier scheinen Abweichungen ohne Noth nicht wohlgethan. — 7) am Erntefeste. 8) am Busstage. In dem ersten Chorgesange von R. („Denn vor dir ist kein Lebendiger gerecht.") muss das erste as des Altes, welches ganz unmelodisch und schwer zu treffen ist, in c umgewandelt werden. Dagegen ist das Amen! für den Busstag recht schön. 9) am 18ten October. Der Chor „Sie ruhen von ihrer Arbeit" ist schön und einfach; auch der andere ist zweckmässig „Sterben wir, so sterben wir dem Herrn."

Man sieht hieraus, dass der Wechsel in den Feyerlichkeiten der Sonn- und Festtage nicht so gross ist, als Mancher es für gerathener halten möchte: aber wir sind hierin vollkommen mit dem Verf. einverstanden und sind überzeugt, dass ein zu grosses Bemühen, immer neu seyn zu wollen, sogar in den Kirchen und sogar in Dingen, die ihrem Wesen nach stets die alten bleiben müssen, weil eine ewige unveränderliche Wahrheit in ihnen und durch sie ausgesprochen wird, nur der Leerheit und der Zerstreuungssucht Vorschub thut, an der wir bereits keinen Mangel leiden. Es ist schon mitten im Feststehenden Verschiedenheit genug; so wechseln z. B. die Collecten, die Gesänge der Gemeinde, der Chöre, die ein Mal gegeben, ein anderes Mal weggelassen werden können; manche Gebete stehen zwar fest, aber andere sind dem Liturgen überlassen. Wird nun die Gemeinde mehr, als bisher, wenigstens wie es an mehren Orten war, mit in Thätigkeit gesogen — und will sich der Liturg, der freylich nach protestantischer

Einrichtung der Prediger selbst ist, nur mehr Mühe geben, sein wichtiges Amt auch von der Seite her gewissenhaft zu verwalten, und Alles dafür thun, was ihm möglich und erlaubt ist: so wird Jeder bald in Erfahrung bringen, welche gute Wirkung beym Volke es hervorbringen wird. Wir reden nicht, was uns nur nach unseren Gedanken vorschwebt, sondern wir haben es aus eigener Erfahrung; ja wir wissen durch sie, dass noch mit viel weniger äusseren Mitteln, wird nur pflichtgemäss Alles, was in den Kräften steht, dafür mit Redlichkeit gethan, das Volk, und nicht blos die geringe Menge, bis zum Schlussverse mit dem lebendigsten Antheile daran festgehalten und erbaut werden kann. Vor Allem aber gehört der lebendigste Antheil am Werke, ein redlich frommer Eifer des Geistlichen dazu, nicht immer grosse Meisterlichkeit, wie sie vor dem Recensenten besteht. Auch diess haben wir aus Erfahrung. Herzlichkeit und würdiges Ergriffenseyn von der Sache leistet in der That grössere Dinge, als manches Musterhafte, was jener Eigenschaften ermangelt. Ein anderes ist das gesprochene und gesungene, ein anderes das gelesene Wort. Nur sehe ein Jeder stets nach seiner besten Kraft gleichmässig auf das, was er giebt und auf den Vortrag desselben: — so wird der gute Erfolg nicht aussen bleiben. — Dennoch würde es auch sehr vortheilhaft seyn, wenn Dichter und Componisten es nicht für zu gering ansehen wollten, was es doch gar nicht ist, für das Volk in den Kirchen mehr kleine Gesänge, z. B. Wechselgesänge, Choräle, Hymnen und dergl. zu liefern, damit Geistliche, von denen man nicht verlangen wird, dass sie so etwas selbst geben sollen, in Alles, was Wechsel erlaubt, ihn zu bringen in den Stand gesetzt werden. — Diesen für manchen Landgeistlichen besonders oft sehr fühlbaren Mangel einigermaassen abzuhelfen, hat der Verf. gegenwärtiger Agende noch einen Anhang beygefügt, welcher Antiphonien, Responsorien, Motetten, Arien, Hymnen, Choräle und das Vater Unser nebst den Einsetzungsworten beym heiligen Abendmale enthält, von S. 59—114. Antiphonien oder Wechselgesänge im eigentlichen Verstande, wo der Liturg vorsingt und der Chor antwortet oder Responsorien giebt, sind 27. z. B. ‚Gott, gieb Fried' in deinem Lande. — Seyd Thäter des Wortes und nicht Hörer allein. Responsorium: Damit ihr euch selbst betrüget. — Angehangen sind sieben verschiedene, vierstimmige Amen. — Zweckmässig. — Sehr gut ist es, dass sie alle nur den Worten angepasst in derselben Harmonie fortgehen und selbst in der Melodie nur sehr wenig ändern. Sie gehen alle aus G dur bis auf die beyden letzten, die der Natur der Sache nach nicht den vorhergehenden gleich bleiben konnten. Von den angehangenen Amen sind einige schon in der Liturgie selbst vorgekommen. — Die Hymnen, Arien, Motetten und Choräle sind sämmtlich kurz und von guten Meistern. Von Schulz (dem ältern) sieben Gesänge; von Händel zwey; von Hasse einer; von Kirchner ein Doppelchor; von Rolle drey; von Homilius ein Doppelchor, Machet die Thore weit u. s. w.; von Jos. Haydn ein Agnus Dei mit teutschem Texte: Christe, du Lamm Gottes u. s. w.; von Arnold einer; von Härtel einer; von dem Verf. zwey. — „Diess ist die rechte Freudenzeit" von P. Gerhard, wo ein Sinn entstellender Druckfehler verbessert werden muss, statt verröhnt — lies verhöhnt. Der Gesang ist nicht freudig genug. Auch müsste statt des Tenor- und Bass-a (erste Note der zweyten Klammer des Gesanges) richtiger ♯ stehen. So ist auch der rhythmische Schluss der beyden Mittelzeilen, deren Reime sich nicht ein Mal auf einander beziehen, gar zu gleichförmig. — Noch ist von ihm ein Wechselgesang des Chores und des Liturgen gegeben worden: „Der Mensch lebt und besteht nur eine kleine Zeit." An und für sich ein sehr guter Gedanke. Es wäre zu wünschen, dass wir mehr solcher Gesänge von guten Dichtern und Componisten erhielten. Nur nimmt es der Hr. Verf. mit den Fortschreitungen nicht immer so genau, als es in solchen Gesängen von so einfacher Art genommen werden sollte. Einen Beweis davon giebt unter andern das letzte Viertel des vierten und das erste des fünften Tactes im Tenore, wo die leeren Octaven sehr leicht hätten vermieden werden können. Sonst ist der Gesang sehr gut erfunden; er wird Wirkung machen. Auch der bekannte Choral, mit dem er schliesst, ist sehr zweckmässig gewählt. Ein Druckfehler im Basse auf der vorletzten Fermate muss in a berichtigt werden. Zum Schluss noch ein einstimmiger Wechselgesang des Liturgen und der Gemeinde, der zwar nicht gerade verfehlt genannt werden kann, der aber doch besser eingerichtet werden könnte. Die Idee ist jedoch gut. An ähnlichen guten Gesängen haben wir bis jetzt noch wirklichen Mangel. Möchte er sich bald vermindern. — Noch ist ein Gesang für den 18ten Oc-

tober von Schicht zu erwähnen und zwey Melodieen zum Vater Unser mit Orgelbegleitung; so auch die Einsetzungsworte. Die erste Melodie zum Vater Unser ist nach der gewöhnlichen mit einigen kleinen Veränderungen; sie ist bey weitem besser, als die zweyte. Zuweilen mag schon eine solche Aenderung vorgenommen werden: für gewöhnlich will es uns jedoch zweckmäßiger scheinen, wenn der Liturg beyde feyerliche Gesänge ohne alle Begleitung vorträgt. Wenn aber der Liturg sie ein Mal mit der Orgel vortragen will, muss er die Mühe nicht scheuen, sich zuvor mit dem Orgelspieler, der in solchem Falle ja nicht etwa seine Kunst muss zeigen wollen, gehörig einzuüben, damit nichts Störendes vorfällt. — Noch ist ein Anhang von dreyssig Collecten beygedruckt worden. — Und so möge denn das Werk recht vielen Segen bringen. Möchten doch Vorsteher und Patrone der Gemeinden darauf Rücksicht nehmen und die geringen Kosten nicht scheuen. Möchten die Prediger, denen doch gewiss eine angemessene Liturgie etwas sehr Erwünschtes seyn muss, sie genau mit der ihrigen vergleichen und ansehen, was sie daraus für ihre Kirchen Zweckmässiges schöpfen und in ihren Gemeinden mit Hülfe des Cantors einführen können! Alles wird sich nicht für Alle schicken: aber Besserung ist überall noth. Mögen sie sich durch diesen würdigen und sehr achtbaren Versuch dazu locken lassen zum Segen Vieler!

G. W. Fink.

Kleines Taschenwörterbuch der Musik, enthaltend: alle in der Musik vorkommenden italienischen Wörter, nebst andern gebräuchlichen Kunstausdrücken; wie auch Beschreibung der vorzüglichsten musikalischen Instrumente, besonders der Orgel. Für Elementar-Musiklehrer und Schüler; für Dilettanten, Cantoren, Organisten und Seminaristen. Von J. A. Schrader. Helmstädt, Fleckeisensche Buchhandlung 1827. (8) S. 186. Preis 18 gr.

Es ist jedem mit der Tonkunst einigermassen Vertrauten hinlänglich bekannt, dass wir an ähnlichen Schriften für Musiker die sich belehren wollen, nicht eben Mangel leiden, und der Verf. des vor uns liegenden Taschenbuches sagt das selbst in der Vorrede zu seinem Werkchen und führt auch das bekannte, kleine musikalische Wörterbuch an, das 1823 bereits in Ulm zum zweyten Male aufgelegt wurde; er bescheidet sich daher auch, der musikalischen Welt hierdurch nichts Neues vorzulegen, oder eine Lücke der Literatur damit auszufüllen, sondern will nur denen, die nicht geneigt sind, tiefer in das Wesen der Kunst einzudringen, aber doch mit den nothwendigen Kunstausdrücken einen deutlichen Begriff verbinden wollen, gewissermassen ein Mittelwerk zwischen den angeführten und den zu kurz behandelten in die Hände geben. Da nun das Büchelchen allerdings etwas mehr enthält, als uns zu Ulm erschienene, was auch denen zu wissen nöthig ist, die nicht eben tief in das Wesen der Kunst eindringen wollen: so wird ihnen das Erscheinen desselben nur erwünscht seyn können. Es ist auch sehr zu rühmen (was sich eigentlich von selbst verstehen und kein besonderes Lob verdienen würde, wenn nicht in unsern Tagen häufig genug gegen diese schlichte Ehrlichkeit gehandelt worden wäre,) dass der Verf. wenigstens grösstentheils die Werke angiebt, aus denen er vorzüglich schöpfte: Fr. Schneiders Elementarbuch der Tonsetzkunst, Albrechtbergers Anweisung zur Composition, Fr. Wilh. Marpurgs Anleitung zum Clavierspielen u. s. w., A. E. Müllers grosse Pianoforte-Schule, Dizionario Italiano-Tedesco e Tedesco-Italiano di Christ. Gius. Jagemann und Kochs bekanntes musikalisches Lexicon, aus welchem, wie es zu erwarten stand, das Meiste entlehnt worden ist. Da der Verf. die möglichste Kürze beabsichtigte, so wird an Erschöpfung der Gegenstände keineswegs zu denken seyn: wir können aber im Allgemeinen versichern, dass die Auswahl meist so getroffen ist, dass der Ankauf des Werkchens sehr Vielen von denen, die der Titel namhaft macht, höchst ersprießlich seyn wird. Für Musiker und Musikliebhaber, die sich genauer über ihre Kunst zu belehren wünschen, ist es nichts: für diese dürfte selbst das oben angeführte, weit beträchtlichere Werk von Heinr. Christoph Koch nicht mehr in allen Gegenständen zureichend seyn, weshalb auch sehr zu wünschen wäre, dass Gottfr. Webers Unternehmen, in Verbindung mit mehren Musikverständigen, ein unserer Zeit angemessenes, grösseres Werk der Art zu liefern, wie er es bereits ankündigte, zu Stande käme. — Um nun zu sehen, wie der Verf. verfährt, wollen wir einige Beyspiele anführen und einige Wün-

sche hinzufügen, wenn etwa das Werkchen eine zweyte Auflage erleben sollte, was leicht möglich ist, da unsere Zeit die Taschenbücher liebt. Die Belehrung Kochs über den Ton A ist weggelassen und dafür angegeben, dass A, nach, zu, von und für bedeutet, was mit einigen oft vorkommenden Exempeln versehen worden ist, z. B. a due violini a poco a poco u. s. w. Abbruch, eine Formel der Feldtrompeter, Abcdiren, Abfallen des Tones sind weggelassen; ferner Abruption, Absatz, Abschnitt, Abzug, a capriccio u. s. w. Bey der Erklärung des Wortes Accent ist nur der grammatische, nicht der oratorische angegeben, was doch wohl hätte geschehen sollen, auch kurz genug hätte geschehen können. So sind auch die sieben Accente weggeblieben, aber mit Recht, so wie es mit veralteten Instrumenten und dergl. geschehen ist, da auf das Geschichtliche der Musik nicht Rücksicht genommen werden sollte. — Aber die Wörter Aesthetik und Akustik hätten nicht übergangen werden sollen, und All' unisono hätte dem Unerfahrenen zu Liebe auf Unisono verwiesen werden müssen; eben so hätte der Alt-Viole gedacht werden sollen. Anticipation und der französische Ausdruck Antienne für Antiphonie hätten auch einer Anführung verdient. Von der Arie heisst es: Sie ist eine Melodie, von einem einzigen Sänger vorgetragen, die irgend eine bestimmte Empfindung ausdrückt. In Opern steht sie dem Recitativ und den mehrstimmigen Gesangstücken entgegen." Nicht auch in Cantaten und Oratorien? Diess und viel Aehnliches ist doch zu kurz. Desgleichen vom *Arioso*. *Auch die Wörter* automatisch und Automat sind mit Unrecht weggefallen, da sie so oft vorkommen, wenigstens das erste. Der Ausdruck Ballade ist noch unbestimmter behandelt, als es von Koch geschehen ist u. s. w. Wenn aber von dem Gesange *Miserere* gesagt wird: „Es ist jene berühmte Gesangcomposition des Italieners Allegri, ohne Instrumentalbegleitung, die alljährlich am Charfreytage in der Sixtinischen Kapelle von Sängern aufgeführt wird und von ausserordentlicher Wirkung seyn soll" — : so muss der Unerfahrene dadurch zu manchem Irrglauben veranlasst werden. Das Wort hätte erklärt und die Composition Allegris als ein Beyspiel angeführt werden sollen. — Aus diesen wenigen Bemerkungen wird man hoffentlich einen Begriff von den Leistungen des Werkchens gewonnen haben. Wenn nun auch der Verf. in seinen Auszügen hin und wieder genauer hätte verfahren, und in seinen Erklärungen zuweilen die neueren und bestimmteren hätte beyfügen sollen: so hat er doch unverkennig auf so wenigen Seiten sehr viel Gutes und Wissenswerthes auf eine meist deutliche und stets kurze Art zusammengestellt, so dass wir es denen, für welche es ausdrücklich bestimmt ist, mit Vergnügen als zweckmässig empfehlen können. Am Ende des Buches sind noch funfzehn Seiten Noten zur nähern Erklärung mancher musikalischer Ausdrücke, z. B. Abbreviatur u. s. w., höchst nothwendig zugegeben. Der Druck ist deutlich, Papier und Preis gewöhnlich. Und so mögen denn auch diese Bearbeitungen recht Vielen nützen und in nicht Wenigen Lust erwecken, sich immer tiefer mit dem Wissenschaftlichen ihrer Kunst zu befreunden.

Nachrichten.

Berlin. Musikalischer Monats-Bericht. September.

Königliches Theater. Am 21ten wiederholte Dem. Nanette Schechner, königlich Bayersche Hof-Sängerin, bey der Fortsetzung ihrer, stets mit gleichem Beyfall aufgenommenen und ungeachtet der Sommer-Hitze sehr zahlreich besuchten Darstellungen, die Gastrolle der Anna in Boyeldieu's *Weisse Dame*.

Hr. Cornet vom Stadt-Theater zu Hamburg gab den George Brown mit Beyfall, den sein angenehmer Tenor und lebendiges Spiel sich mit Recht erwarb.

Am 23ten sollte Dem. Schechner die Donna Elvira in *Don Juan* singen, wurde aber durch Unpäßlichkeit abgehalten, und durch Dem. Carl zwar nicht ersetzt, doch möglichst remplacirt. Hr. Cornet sang den Octavio recht gut.

Am 27ten Dem. Schechner *Fidelio*. Ueber die Trefflichkeit dieser Kunstleistung ist schon früher berichtet worden.

Am 11ten gab Dem. Schechner wirklich die Elvira mit dem Stolz und Feuer der Spanierin. Das Masken-Terzett im ersten Finale und die eingelegte grosse Scene von Mozart erhielt verdienter Weise den meisten Beyfall.

Am 12ten wurde zur Ergötzlichkeit für das zum Herbst-Manöver zahlreich im Lager versammelte Militair auf Befehl S. M. des Königs das Ballet *Aline* um zwey Uhr Mittags im Opernhause gegeben.

Am 14ten wiederholte Dem. Schechner zum vierten Male Emmeline in der *Schweizerfamilie* als letzte Gastrolle mit gesteigerter Theilnahme des enthusiasmirten Publicums.

Am 16ten zum Benefiz der Dem. Schechner *die Vestalin* von Spontini, worüber das Nähere in dem speciellen Berichte.

Am 19ten Mad. Kraus-Wranizky in Rossini's *Othello* die Desdemona als erste Gastrolle mit getheiltem Beyfalle. Hr. Babnigg, Königlich Sächsischer Hof-Sänger, den Othello kräftig und edel, mit ausgezeichnetem Beyfall.

Am 21ten Mad. Kraus Anna in der *weissen Dame* mit theilweisem Beyfall. Hr. Babnigg ganz vorzüglich in Gesang und Spiel den George Brown. Besonders gefielen seine drey Arien, und von diesen das Schottische Lied am meisten.

Am 23ten Mad. Kraus Donna Anna in *Don Juan* mit dem meisten Beyfall.

Am 26ten Mad. Kraus und Hr. Babnigg ihre letzten Gastrollen als Prinzessin und Johann von Paris im Singspiele gleichen Titels mit mässigem Beyfall. Die Troubadour-Romanze wurde von beyden Gästen übermässig verziert.

Am 29ten (Michaelis-Tage) begann Dem. Henriette Sontag den Cyclus ihrer Gastspiele auf der Königlichen Bühne würdig, obgleich weniger für diese zarte Stimme geeignet, mit der Donna Anna in *Don Juan*. Das Nähere hierüber im Correspondenz-Berichte.

Königstädtisches Theater. Am 1ten zum Benefiz der Dem. Henriette Sontag *Corradino* von Rossini. Eine der glänzendsten Kunstleistungen dieser beliebten Sängerin. Uebermässig besucht und durch Beyfall ausgezeichnet.

Am 2ten *Rochus Pumpernickel* auf eine andere Manier. *Der Zinngiesser*. Ohne besondere Wirkung.

Am 5ten Dem. Sontag *die weisse Dame* als vorletzte Vorstellung vor ihrem Abgange von dieser Bühne, zu doppelt erhöheten Preisen. Mit Enthusiasmus aufgenommen, wie immer.

Am 5ten letzte Vorstellung von Dem. Sontag, welche die Sophie in *Sargin* meisterhaft sang, mit Gedichten und Blumen überhäuft wurde und eine dankende Abschieds-Rede hielt. Die Eintritts-Preise waren dreyfach erhöht.

Am 15ten debütirte Dem. Tibaldi in einem Duett und einer Scene mit Chor von Rossini, sonderbarer Weise im männlichen Ritter-Costüme gesungen, mit lebhaftem Beyfall, der auch Hrn. Zschiesche zu Theil wurde. Das Haus war gefüllt.

Am 17ten trat als neues Mitglied dieser Bühne Dem. Sabina Bamberger als Henriette in Auber's *Maurer* mit Beyfall auf, der ihrem lebhaft naiven Spiel, angenehmer Persönlichkeit und einer hellen, etwas scharfen Stimme gezollt wurde. Weniger gefiel der Gesang des Hrn. Wiedermann als Roger, da diese Bariton-Partie für seine Stimme zu hoch liegt. Sein Spiel war recht bürgerlich und herzlich.

Am 19ten Wiederholung dieser Oper, in welcher Hr. Spitzeder als Schlosser den Character etwas vergriff und zu stark auftrug.

Am 25ten *Cenerentola* (*Aschenbrödel*) von Rossini. Dem. Eva Bamberger, eine siebenzehnjährige jüngere Schwester vorgenannter Sängerin trat hierin in der Haupt-Rolle mit glücklichem Erfolg und lebhafter Aufmunterung auf, und versprach es künftig noch besser zu machen. Etwas viel gewagt erschien dieser Versuch allerdings, Dem. Sontag zu ersetzen. Die Stimme der Dem. Bamberger ist noch sehr schwach und nicht ganz rein, doch sehr biegsam und schon bedeutend ausgebildet, vielleicht nur zu früh.

Kirchen-Musik. Am 10ten September hatte der K. General-Intendant, Hr. Graf v. Brühl ein interessantes Concert spirituel in der Garnison-Kirche veranstaltet. Die gewählten, hier noch unbekannten Compositionen waren: 1) Davide penitente von Mozart, 2) Messe von C. M. von Weber, in Es dur. Zu der sehr gelungenen Aufführung wirkte Dem. Schechner mit.

Am 27ten gab Hr. Harsmann Haydn's *Schöpfung* gleichfalls in der Garnison-Kirche, unter Mitwirkung der Mad. Kraus-Wranizky. Die Ausführung war ohne Tadel, die Kirche indess wenig besucht.

Rostock. Am Abende des 7ten Septembers d. J. fand in und zum Besten der hiesigen St. Nicolai-Kirche ein grosses geistliches Concert Statt, das der besondern Erwähnung und Beachtung werth ist, indem seit dem, von dem bereits verstorbenen akademischen Musiklehrer Göpel veranstalteten gros-

sen Concerte des Jahres 1819 hier kein musikalisches Unternehmen dieser Art zu Tage gefördert worden ist. Das Orchester bestand diessmal aus einem Gesangchor von hundert und zehn Dilettanten und aus funfzig Instrumentalisten, worunter sich einige auswärtige Künstler unserer Nachbarstädte Wismar und Güstrow befanden. Die musikalische Leitung hatte unser verdienter, geschickter Stadtmusikus Weber übernommen, in dem wir bey dieser Gelegenheit wiederum mit Vergnügen den tüchtigen, erfahrnen und ruhigen Dirigenten erkannten. Aufgeführt wurde in der ersten Abtheilung: 1) Choral, Ein' veste Burg ist unser Gott! als würdige Introduction des Ganzen; 2) Recitativ: Nun klingen Waffen etc. und Arie: Ihr weichgeschaffnen Seelen etc. von Graun; 3) der hundertste Psalm von Händel; und in der zweyten Abtheilung das Hallelujah der Schöpfung von F. L. Ae. Kunzen. Dass diese mitunter schwierige Musik in Zeit von vierzehn Tagen gut einstudirt worden ist, verdient um somehr Anerkennung, als solches mit einem Gesangpersonale geschah, das selten oder nie zusammen kommt, indem wir leider! keinen Gesangverein mehr besitzen. Ein erwünschter Erfolg krönte die eifrigen Bemühungen.

Besonderes Lob verdienen die Solo-Partieen, namentlich Recitativ und Arie aus dem *Tode Jesu* und die Haupt-Tenorpartieen des Hallelujah. Stimme und Vortrag sind für unsern nordischen Himmelsstrich ausserordentlich, und wir haben es nur zu bedauern, dass der junge Mann aus unserer Mitte geschieden und zur Fortsetzung seiner theologischen Studien nach Leipzig abgegangen ist. — Einer besondern Erwähnung verdient noch die Ausführung des herrlichen Duetts des Hallelujah „Ich hörte Haingesang!“ vorgetragen von dem gedachten Tenoristen und einer Sopranistin, deren gut ausgebildete umfangreiche Stimme auch in mehren anderen Solo-Partieen dieses Concerts den verdienten Beyfall fand. Alle Chöre waren brav einstudirt und wurden auf eine würdevolle Art mit Präcision und mit genauer Beobachtung der Ab- und Zunahme der Tonstärke vorgetragen und verfehlten daher ihre Wirkung nicht. Einen rührenden Eindruck auf das Gemüthe der Zuhörer brachte besonders der Choral: Ein' veste Burg etc. hervor. In den Chören und Fugen des Psalms übertraf sich der Gesangchor gewissermassen selbst. Der vorzüglich gut besetzte Bass trat jedes Mal kräftig auf, ging in gehaltener Bewegung ruhig fort und ward zum sichern Stützpuncte der übrigen Stimmen, so dass die schweren Fugen dieses Tonstücks, ohne die mindesten Lücken, trefflich zum Ziele geführt wurden. Die braven Instrumentalisten thaten auch hier, so wie überall, ihr Möglichstes, und zeichneten sich besonders durch die zarte Begleitung der Solopartieen aus. Nur eine Lücke wurde von ihnen herbeygeführt, indem bedauerlich das so beziehungsreiche Trompeten-Solo in der Introduction des Psalms ausblieb. Das eigens zu diesem Feste aufgerichtete Orchestergerüste war zweckmässig (terrassenförmig) erbaut und trug viel zum Effect des Ganzen bey. Die guterleuchtete und mit Blumenguirlanden einfach decorirte Kirche war mit ungefähr tausend Zuhörern angefüllt, worunter sich die Grossherzoglichen Convocationstags-Commissarien, mehre Landräthe und viele landständische Deputirte befanden. Se. Königl. Hoheit, unser allverehrter Grossherzog schenkten diesem Unternehmen allerhöchst Ihren Beyfall und liessen der Commitee ein gnädiges Geschenk von hundert Thalern zur Bestreitung der Kosten übergeben. Der Magistrat der Stadt Rostock gab neben freyer Verabfolgung des Materials zum Orchestergerüste, funfzig Thaler zur Bestreitung der Errichtungskosten desselben aus der Stadt-Casse her. Der Eintrittspreis war absichtlich äusserst billig gestellt, damit kein Musikfreund durch pecuniaire Rücksichten abgehalten werden möchte, diesem Feste beyzuwohnen, daher der Ueberschuss von 570 Thlr. 4 gr., welcher der Kirche anheim gefallen, als ein erfreuliches Resultat betrachtet worden ist.

Unsere Winterconcerte, welche seit einigen Jahren unter Leitung unseres obengedachten Stadtmusikus Weber bestehen, erfreuen sich von Seiten unseres Publicums einer besondern Theilnahme und sind stets sehr besucht. Hr. Weber bemühet sich unablässig, das neueste Beste der musikalischen Literatur in trefflicher Ausführung uns vorzuführen und vergisst dabey nicht, das alte Classische und Gediegene uns wiederum ins Gedächtniss zurückzurufen.

Manchesley.

Das Kunstwerk muss das Product einer oder vieler Erregungen seyn. Desshalb machen Paul Gerhards Lieder so einen Eindruck auf uns, weil er sie in den bewegtesten Zuständen seines Lebens sich selbst zum Troste gemacht hat.

Aus dem concentrirtesten Zustande geht die weiteste Wirkung hervor.

* * *

Wo die Kunst sich immer nur an der Kunst entzündet, von ihr sich nährt, da verdirbt sie, wie der Impfstoff, den man immer nur von geimpften Kindern nimmt. Kunst muss immer wieder auf die urkräftige Natur zurückgehen — im einzelnen Künstler und in der Kunstgeschichte.

* * *

Der strengste Criticus ist der redliche Künstler sich selbst.

Urtheil, Lob und Tadel sind immer zu beachten; sie lehren uns entweder das Werk selbst, oder den Eindruck, den es auf verschiedene Naturen macht, oder wenigstens die Urtheiler kennen; sie bereichern, wo nicht unsere Kunst- doch unsere Menschenkenntniss; denn gerade in der Kunstwelt ergeht sich das Urtheil viel freier und äussert sich das Menschliche unumwundener als im conventionellen Leben.

Dass „Wilhelm Meister" in der Kunstwelt spielt, ist ein doppelter Gewinn, weil er neben der Kunst das wirkliche Leben mitnimmt. In der Regel lernt daher der Künstler und Kunstfreund die Menschen immer besser kennen, als wer stets nur in der ersten Potenz lebt.

* * *

Ein neues, Epoche machendes Kunstwerk ist eine neu eröffnete Kunst- und Lebens-Schule; es setzt unsern ganzen alten Menschen in Bewegung und macht, dass wir in einem neuen Leben wandeln. Es leuchtet rückwärts auf unsern bisherigen Bildungsgang. Es ist ein Signal, nach welchem alle Kunstblicke sich richten, ein Leuchtthurm, bey dessen Wahrnehmung alle Fahrzeuge ihre Schiffs-Rechnungen berichtigen.

Kurze Anzeigen.

Tafellieder für Männerstimmen. Für die Liedertafel zu Berlin. 6 Hefte, bey Trautwein in Berlin.

1stes *Heft in Musik gesetzt von Fr. Wollank.* (12 gr.)

Das erste dieser Lieder „Liebe und Freundschaft" ist für den ersten Tenor gesetzt, der von drey sogenannten Brummstimmen begleitet wird. Das passt wohl zu Texten, die einen Anstrich vom Komischen haben: für ernste Texte, wie der gegenwärtige, will es uns nicht gefallen. Die Melodie selbst ist recht hübsch, doch nicht vorzüglich; sie wird aber sicherlich ihre Freunde finden, gegen welche wir auch keineswegs auftreten gesonnen sind. Am besten gefällt uns das vierte, ein Weinlied von Pfund. Irren wir nicht ganz, so wird sich diess bald zum Lieblingsstück erheben.

2tes *Heft von Rungenhagen componirt.* 21 Werk. (16 gr.)

1) Das Leben gleichet der Blume u. s. w. Dasselbe Lied hat auch schon vor Jahren Fr. Schneider in Musik gesetzt. Das vor uns liegende hat einige Aehnlichkeit mit jenem, wie sich das zuweilen trifft. Beyde sind hübsch. 2) Wieder mit Brummbegleitung; es ist an den Mond gerichtet, von Streckfuss, eine ernste Ode. — 3) Dreystimmig. Krieg und Friede von M. Claudius. Hübsch. — 4) Marschall Vorwärts. Nicht ausserordentlich, auch die Verse nicht. Gleich im ersten heisst es: Marschall Vorwärts! Marschall Vorwärts!

> Tapfrer Prusse, deinen Blücher,
> Sag, wie willst du nennen ihn?
> Schlag nur nicht erst nach viel Bücher,
> Denn da steht nichts Tücht'ges drin!

5tes *Heft in Musik gesetzt von C. L. Hellwig.* 7 Werk. (16 gr.)

1) Harmonie von Beschort; hübsch. 2) Der Sänger, von Bornemann, noch besser, als das erste. 3) Vorwärts! von Pfund, dem Texte nach vorzüglicher, als das erste Vorwärts. 4) Gesellschaftslied von Bothe, ist uns das liebste dieser Sammlung.

4tes *Heft componirt von F. F. Flemming, herausgegeben von C. L. Hellwig.* (16 gr.)

Jedermann kennt und ehrt diesen Componisten, und er verleugnet sich auch hier nicht. Dass aber eins mehr, als das andere zusagt, ist natürlich. Gleich das erste Lied, Lebensansicht von Streckfuss, ist zu reflectirend, will daher für Musik nicht völlig passen. Das zweyte, ein altes Lied von den drey schönsten Gaben; lateinisch: Dulce cum sodalibus sapit vinum bonum u. s. w. recht hübsch. Aber viel schöner sind die beyden folgenden, und das fünfte, die zweyundzwanzigste Ode des Horaz Integer vitae u. s. w. ist ein wahres Meisterstück; es ist gar nicht anders möglich, es muss gefallen;

es muss ein Liebling Aller seyn, die nur einigen Sinn für Musik haben, sogar wenn sie auch vom Texte nichts verstehen. Damit aber für diese das Vergnügen an diesem herrlichen Liede sich noch erhöhe, wollen wir hier eine sehr gelungene teutsche Nachbildung mittheilen, die den vor Kurzem verstorbenen Musikdirector C. Schulz in Leipzig, zum Verfasser hat, damit sie von denen, die lieber teutsche Worte singen, untergelegt werden möge; Wort und Musik passen so völlig, als wären beyde zusammen entstanden:

Hier in des Abends traulich ernster Stille,
Kann erst das Leben freudig sich gestalten;
Hier, wo der Eintracht sanfte Geister walten,
Stärkt sich der Wille.

Eintracht und Liebe halten uns zusammen,
Wie auch im Wechsel steigt und fällt das Leben.
Aufwärts die Blicke! kräftigt euer Streben,
Wahret die Flammen!

Rastlos und frohlich treiben unsre Blüthen,
Wenn schon der Jugend Sterne abwärts zogen;
Winken sie freundlich doch vom fernen Bogen
Ruhe und Frieden.

5tes *Heft von C. Fr. Zelter.* (Pr. 1 Thlr.)

Gleich im ersten Liede zeigt sich des Componisten Art, die Stimmen erfreulich zu mischen und den Stoff wohl zu durchdringen, so offenkundig, dass man ihn, auch ohne angegebenen Namen, erkennen würde. Mit dieser Weise, alte und ernste Musikformen für neue, geniale und etwas sonderbare Texte und für dergleichen zu gebrauchen, macht er meisterlich Reime und Lieder im Sang ergötzlich, die es sonst auf keinen Fall wären. Diess gilt auch von diesem Liede. Denn ob es gleich von Göthe ist: so wird doch auch der eifrigste Göthianer kaum behaupten wollen, dass alles Schöne, was der Meister schrieb, auch musikalisch seyn müsste. Es ist betitelt Liederstoff. Die Leser kennen es aus dem Divan. Wir möchten es ein didaktisches Lied nennen. Gut, dass es eben Zelter und in eben dieser Art componirte, denn auf jede andere würde wohl schwerlich für die Musik viel daraus geworden seyn. Wie es hier steht, giebt es doppelte, in Eins geschmolzene, verständige Ergötzung.

Das sweyte Lied von Förster: Das eine Wort: (nämlich Vorwärts!) hübsch.

Das dritte von Uhland: Nimmersatt. Trocken komisch, vortrefflich.

Das vierte, Probatum. Nach des Knaben Wunderhorn. Possierlich genug. Dem Texte nach hin und wieder etwas frivol, z. B. mit den Kindern, die da schreyen und die man Andern einthun soll. Zum Spasse zu viel! Das fünfte, Entschluss von Göthe. In Hinsicht auf Musik wieder in der Art des ersten Liedes, alte Gänge in contrapunctischer Ernstmanier zu wohlthuendem Scherz gebraucht, in dem sich das Kräftige des guten Entschlusses herrlich hebt. — Das sechste, Frühlingsmusikanten von Förster: „Es wollt einmal im Königreich der Frühling nicht erscheinen" u. s. w. Sehr schön und ächt possierlich.

6tes *Heft von Fr. Lauska.* (20 gGr.)

Das erste Lied von Langbein „Wer sich freut, thut wohl daran" u. s. w. Recht artig, mit eingemischtem sweystimmigen Solo-Gesang, und nach dem ersten und wiederholten Tutti mit dreystimmigem. Es wird sich leicht und angenehm singen und hören lassen. — Das dritte hat nichts Ausgezeichnetes, weder als Gedicht, noch als Gesang. Froh sind wir allerdings auch gern: aber wir denken in der Freude gar nicht an so schielende Augen, wie sie hier vorkommen: wir haben die offenen und die hellen im Sinne. Was soll auch wohl in einem Freudengesange eine Ermahnung, wie folgende:

Grüsset mit rüstigen Freunden die Zeit,
Jaget die wüstigen Trübsinn weit!
Die mit Beckeln ewiglich mäkeln,
Innerlich kranken am bläulichen Neid.

Seit wann ist denn der gelbe Spärling bläulich angelaufen?

Das vierte, Vaterlandslied, hat nichts Ausgezeichnetes.

Das letzte ist ein nach italienischem Texte ausgeführterer Gesang, der sich recht gut hören lässt und etwas Fugiertes hat.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

No. VI.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Reise nach der Geliebten.

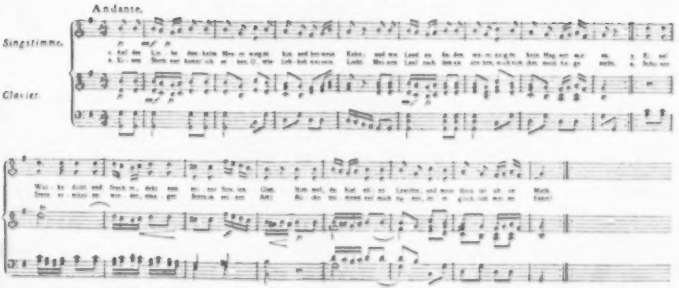

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XI 1827.

Bey Karl Tauchnitz in Leipzig ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Vorschule der Musik, verfasst von Friedrich Schneider, Herz. Anhalt-Dess. Capellmeister. Mit Stereotypen gedruckt. Preis 20 gr.

Der rühmlichst bekannte Herr Verfasser sagt in seinem Vorworte zu diesem Werke Folgendes: „Es enthält die allgemeinen Elementarlehren der Musik, das heisst: diejenigen ersten Kenntnisse, welche jeder, der irgend etwas in der Musik anfangen will, sey es ein Instrument, welches es wolle, oder sey es Ausbildung zum Gesang, nothwendig wissen muss. Es umfasst demnach die Notenkenntniss, die Lehre von dem Takte, den Tonleitern u. s. w. Dass die Kenntniss der Intervallen und der Hauptaccorde als Anhang beygefügt ist, wird Niemand für eine überflüssige Zugabe halten."

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist so eben mit königl. Preussischen, Sächsischen, Baierischen und Grossherzogl. Darmstädtischen Privilegien gegen alle Arten von Arrangements erschienen:

Oberon von C. M. von Weber. Vollst. Auszug mit leichter Pianoforte-Begleitung von Wastrow. Pr. 5⅓ Thlr.

Ouverture aus Oberon, für das Pianoforte im leichten Style arr. Pr. ⅓ Thlr.

Ferner ist daselbst erschienen:

Marie, Oper in drey Akten, Musik von Herold. Clav. Auszug. Pr. 2⅓ Thlr.

(Die Ouverture und alle Gesangstücke daraus sind einzeln zu haben).

In der Creutzschen Buchhandlung in Magdeburg sind erschienen und in allen Musikhandlungen zu bekommen:

Kallenbach, G. E. C., Ausweichungen in alle Dur- und Molltöne mittelst drey, zwey und einen einzigen Accordes. Zweyte verb. Aufl. ⅓ Thlr.

Marschner, H., Les charmes de Magdebourg. Rondeau brillant et moderne p. l. Pianoforte. Op. 37. ⅓ Thlr.

Dasselbe Lied für Schauspieler, gedichtet von W. A. Wohlbrück, mit Pianoforte-Begleitung. ⅓ Thlr.

Schneider, Fr., 9 Gesänge für vier Männerstimmen, zunächst für die Magdeburger Liedertafel. 1 Thlr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen ist zu beziehen:

M. G. Fischer's, Concertmeisters und Organisten in Erfurt, *evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen.* Gotha, bey Justus Perthes, 1821. 65 Bogen in Real-Quart. Preis 8 Thlr.

Dieses gründliche Werk eines im ächten Kirchenstyle ausgezeichnetsten Componisten ist Musikern von höherer Bildung, wie allen Organisten, die in ihrer Kunst fortschreiten wollen, nicht genugsam zu empfehlen.

Anzeige.

Flegma und Cholera, komische Oper in zwey Aufzügen, Musik von Donizetti.

Unter diesem Titel bearbeitet, von mir veranlasst, ein hier lebender, junger deutscher Gelehrter die im vorigen Carneval aufgeführte Oper: *Olivo e Pasquale*, welche zwar in Rom, wo zur Zeit noch die Melodiensucht über die Charakteristik siegt, nicht gefallen hat, dagegen aber ganz im deutschen Geiste und mit deutschem Fleisse ge-

schrieben ist. Wo es nöthig seyn dürfte, besonders bey Verwischung der zu contrastirenden Localitäten, werde ich dem Uebersetzer mit Rath und That an die Hand gehen. Die Partitur (zwey starke Akte) wird an kaiserliche und königliche Bühnen für 24, an die übrigen fürstlichen Theater für 20, an grosse stehende Directionen für 16, an die kleineren für 12 und an reisende Truppen für 8 französische Louisd'or und nur gegen baare Vorausbezahlung abgelassen. Zugleich verspricht jeder Käufer auf sein Ehrenwort, die Partitur auf keine Weise zu verlässern, noch weniger, zu welchem Zwecke es auch sey, in fremde Hände zu geben.

G. L. P. Sievers.

Rom, alla Madonna de'Monti, No 43.

Ankündigungen.

Karlsruhe den 20ten September 1826.

Aus der Verlassenschaft des hier verstorbenen Kammer-Musikus Hrn. Piquot ist eine gut conservirte Violine, welche der berühmte Anton Stratuarius in Cremona 1710 gefertigt hat, und worauf 55 Louisd'or geboten sind, aus freyer Hand zu verkaufen. Wegen der Aechtheit und Güte dieses Instruments beruft man sich auf das Zeugniss, welches hierunten folgt. Liebhaber dazu wollen sich in frankirten Briefen an Frau Musik-Directoria Danner Wittwe dahier wenden.

Dass die oben angezeigte Violine eine ächte Stratuarius, wohl conservirt, und von vorzüglicher Güte sey, bezeugt

Karlsruhe den 20ten September 1827.

Jos. Strauss

Grossherzogl. Badischer Hofkapellmeister.

Dergleichen findet dieses Instrument für ächt und vorzüglich

Concertmeister Pechatschek.

Vom October 1827 an erscheint im Verlage der J. A. Sidler'schen Musikalien- und Instrumenten-Handlung in München eine

„Münchener allgemeine musikalische Zeitung"

welche, als Fortsetzung des seit einem Jahre von dem unterzeichneten Redacteur herausgegebenen *allgemeinen musikalischen Anzeigers*, den gleichen Zweck hat: in kurzen beurtheilenden Anzeigen eine kritische Uebersicht der gesammten neuesten Musik-Literatur zu gewähren, — die wichtigsten Angelegenheiten und Erscheinungen im Musikleben unserer Zeit mit ernstlicher Freymüthigkeit zu besprechen, — mit sorglicher Treue in das Musikleben der fernen und nahen Vorzeit, zu den Quellen all' unseres Wissens und Treibens zurückzuführen, — demnächst biographische und andere Kunst-Notizen, Auszüge aus werthvollen Schriften des In- und Auslandes, Nachweisungen interessanter, oft übersehener Abhandlungen u. s. w., in nicht allgemein bekannten Büchern und Zeitschriften, zuweilen auch wohl jene selbst, zu geben, und so ein möglichst reichhaltiges Repertorium des Wissenswürdigsten im Reiche der Musik zu bilden.

Die unterzeichnete Redaction bittet, dass die Freunde der Kunst und Wissenschaft das Unternehmen durch zweckmässige Beyträge unterstützen, und dass die resp. Verlags-Handlungen ihre Verlags-Artikel zur Anzeige und Beurtheilung einsenden mögen.

Alle Zusendungen werden portofrey, oder durch Einschluss an die J. A. Sidler'sche Musik-Handlung dahier, erbeten.

Die Redaction der Münchener allgemeinen musikalischen Zeitung.

Dr. *Franz Stöpel.*

Bedingnisse der Verlagshandlung.

Von dieser Münchener allgemeinen musikalischen Zeitung erscheint, vom diesem Monats October l. J. anfangend, mit Ende jeder Woche eine Nummer zu 1 ganzen Bogen in Median 4to und in Form der Leipziger musikalischen Zeitung. Zu der letzten Nummer des Jahrganges wird ein eleganter Umschlag mit einem schön lithographirten Portrait eines ausgezeichneten Componisteurs beygegeben werden.

Auch werden von Zeit zu Zeit musikalische Beylagen, Fascimiles, und mit dem Schlusse eines jeden Jahrganges ein Register dieser Zeitschrift beygeschern.

Die Auslieferung der Exemplare für ganz Nord-Deutschland besorgt mein Commissionär, Herr H. A. Probst in Leipzig, welcher bereits im Besitze der ersten zwey Nummern dieser Zeitung ist.

Inserate werden per Zeile mit 3 Kreuzer honorirt.

Der Abonnements-Preis (also Vorauszahlung) für den ganzen Jahrgang, ohne Einrechnung des mässigen Postporto, ist auf 3 Thlr. 8 gGr. oder 6 fl. rheinl., der halbjährliche Abonnements-Preis hingegen auf 2 Thlr. oder 3 fl. 36 kr. rheinl. festgesetzt.

Einzelne Nummern von dieser Zeitschrift werden nicht abgegeben.

München, im Monat August 1827.

J. A. Sidler'sche
Musikalien-Handlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten November. **No. 47.** 1827.

Recensionen.

1. *No.* 1. *Graduale: Quodquod in orbe etc. von J. N. Hummel.* 88stes Werk. Partitur. Wien, bey Tob. Haslinger. (Pr. 1 Thlr. 8 gr.)

2. *No.* 1. *Offertorium: Alma Virgo etc. von J. N. Hummel.* 89stes Werk. Partitur. Wien, bey Tob. Haslinger. (Pr. 1 Thlr. 8 gr.)

Mit wahrer Freude, und mit Dank gegen den verdienten, mit vollem Recht berühmten Meister, zeigen wir diese zwey Kirchenstücke an, die, wenn auch nicht von grossem Umfange, gewiss zu dem Schönsten gehören, was er jemals in diesem Fache geleistet hat. Sie sind im Ausdruck und in der Schreibart sehr verschieden; wie diess auch die gewählten Texte verlangten.

Das Offertorium soll seyn ein Gesang sanftheiterer Liebe, der in Preiss und freudigbegeisterten Jubel ausgeht; das Graduale — ein dankbares, ernstes und feyerliches, doch keineswegs gebeugtes oder zaghaftes, vielmehr ein im Glauben starkes, in Stärke würdiges Anerkenntniss göttlicher Obmacht und Herrschaft in der Welt der Geister. Was jedes von beyden seyn soll, das ist es auch: aber als musikalisches Kunstwerk an sich, ist das Graduale weit höher zu stellen, und an Originalität der Erfindung, an scharf durchdachter Anordnung, an consequentester, beharrlichster Durchführung, bey allem Anscheine von Natürlichkeit, und bey Anwendung nur der einfachsten Kunstmittel, gleich bewundernswerth. Wenn vielleicht nicht Wenige jener Musikfreunde, die nur an das gewöhnt, nur für das gebildet sind, was man jetzt an Kirchenmusik fast ausschliesslich zu hören bekömmt, das Offertorium, wird es schön vorgetragen, vorziehen sollten: so wollen wir ihnen das nicht zum Vorwurf machen: sie werden dagegen uns, die wir nicht blos an jenes gewöhnt und mehr dem ergeben sind, was man in den Kirchen zunächst hören sollte, wenigstens ein Gleiches wiederfahren lassen. Es bestehet aber das Offertorium aus einem grossen Sopran-Solo, mit obligater Hoboe, die schön mit der Singstimme alternirt und verflochten ist: das Orchester begleitet beyde einfach. Nach einer Fermate erhebt sich jener Gesang freudiger, das Orchester wird figurirt, ein kräftiger Chor (in freyem Styl) tritt dazu, die Figuren des Orchesters werden reicher und feuriger, und so steigert sich Alles bis zu einem glänzenden, doch nirgends kirchenwidrigen Schlusse. Der Solo-Gesang ist zwar nicht schwer auszuführen, verlangt aber, ausser eine kräftigen, wohlgeübten Stimme, einen innerlich belebten, seelenvollen Vortrag. Den letzten, und ein verständiges, sich dem Gesange Anschmiegen verlangt auch die obligate Hoboe: ihre Noten an sich sind gar nicht schwer, und wie sie den Vorzügen dieses Instrumentes ganz angemessen sind, so liegen sie auch ganz in seiner Applicatur. Chor und Orchesterpartie sind leicht auszuführen. — Das Graduale dagegen ist gleich in der Grundidee und im Entwurfe ganz anderer Art. Wir wüssten diese nicht anders kurz zu bezeichnen, als: sie ist alt-kirchlich, und uns näher gebracht durch die Reize des Neuen, in wiefern (nur so weit) diese sich mit jenem Alten vertragen. Das Ganze ist auf einen höchsteinfachen Cantus firmus gebaut, von dem jeder seiner kurzen Abschnitte erst vom Tenore (Tutti) vorgesungen, dann von den anderen Stimmen (all' unisono) wiederholt wird. Zu diesem Gesange schlägt der Bass die, gleichfalls höchsteinfachen Grundnoten der Accorde an, und eines der Saiteninstrumente (zuerst die erste Violine) ergreift dazu eine, wieder höchst-

einfache und alterthümliche Figur, indess die anderen Saiten-Instrumente nur die Accorde füllen. Und diess Dreyes, oder, wenn man will, Vieres, ist das wesentliche, ja im Grunde alles Materiale des ganzen, dreyssig, nicht weitläufig gestochene Folio-Seiten langen Chores. Was nun aber der Meister damit und daraus gemacht, welche reiche und immer neue Mannichfaltigkeit er in diese engbegränzte Einheit zu bringen vermocht, und wie er diess mit nur so wenigen, ganz einfachen, nirgends in Fremdartiges, Erkünsteltes, oder gar Gewaltsames hinübergreifenden Mitteln vollkommen befriedigend zu vollenden gewusst hat: das muss man bey ihm selbst sehen, durch ihn selbst hören; letztes nur aber, will man die Wirkung erfahren, nicht am Claviere von vier Sängern, sondern von einem möglichst starken Chore, mit verhältnissmässigem Orchester. Gerade in dieser Structur und Art wird man, seit Händel, schwerlich etwas in sich Vollendeteres finden, als Einiges von Mozart; und seit Mozart schwerlich etwas in sich Vollendeteres, als in diesem grossem Chore von Hummel. — Beyde Werke sind schön und correct gestochen. Neben dem lateinischen ist auch ein deutscher Text untergelegt.

Orgelschule, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande, von Carl Christian Kegel, Cantor und Schullehrer in Gangloffsömmern. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Preis 1 Rthlr.

Wenn es auch an Orgelschulen und guten, ja vortrefflichen Compositionen für dieses Instrument nicht eben fehlt: so wird doch gewiss Niemand, der mit dem innern und äussern Zustande nicht weniger Orgelspieler und Cantoren bekannt ist, behaupten wollen, dass eine kurze und deutliche Unterweisung, die zugleich mit guten Vor- und Nachspielen versehen und dabey nicht theuer ist, überflüssig wäre. Der Verf., selbst Landschullehrer und ein bekannter, geschätzter Organist, kennt die Bedürfnisse seiner Amtsgenossen und hat nicht nur guten Willen, sondern auch Kenntnisse genug, ihnen etwas Zweckmässiges zu liefern.

Das ist nun hier geschehen und im Ganzen auf eine Art, dass wir das Werkchen allen denen, für welche es ausdrücklich bestimmt ist, mit gutem Gewissen, als ein ihnen besonders nützliches und verhältnissmässig wohlfeiles, worauf hierbey viel ankommt, empfehlen können.

Der Text zu diesem Werke enthält 29 Seiten, (gross Querquart) schön und auf gutes Papier gedruckt. Alles ist so kurz und deutlich, als möglich, behandelt, für manchen Unerfahrenen Einiges vielleicht zu kurz. Das bezieht sich jedoch nur auf Weniges, das Allermeiste wird auch dem noch nicht Unterrichteten, wenn er anders nur gehörig aufmerksam seyn kann, genügen. Erstlich wird von der Einrichtung der Orgel gehandelt von S. 7—13. Damit Jeder den Styl und die Auseinandersetzungen des Verf. etwas kennen lernt, theilen wir daraus einige kurze Sätze mit. S. 11 heisst es: „In Ansehung der Höhe und Tiefe des Tons werden die Orgelstimmen nach dem Längenmasse, welches die Körper ihrer ersten grössten Pfeifen von dem Aufschnitte an haben, benannt. Die 8timme, deren erste Pfeife 8 Fuss Länge hat, stimmt in Ansehung der Höhe und Tiefe des Tons mit der menschlichen 8timme und dem Pianofort überein. Eine 4füssige ist eine Octave höher, als eine 8füssige; eine 2füssige eine Octave höher, als eine 4füssige; eine 1füssige eine Octave höher als eine 2füssige. Hingegen ist eine 16füssige eine Octave tiefer, als eine 8füssige, und eine 32füssige eine Octave tiefer, als eine 16füssige. Gedeckte Pfeifen tönen eine Octave tiefer, als sie offen tönen würden. So giebt eine 4 Fuss lange gedeckte Pfeife den Ton einer 8füssigen offenen an.“ Wir vermissen in diesen kurzen Beschreibungen nichts Wesentliches, nur die nähere Erklärung einiger wenigen Kunstausdrücke, namentlich der sogenannten Abtracten. Uebrigens rathen wir Allen, die sich darnach unterrichten wollen, dieser Erklärungen sich so zu bedienen, dass sie dabey alle einzelne Theile der Orgel mit eigenen Augen betrachten, damit ihnen nichts unklar bleibe: denn Beschreibungen der Art werden von den Meisten nur richtig verstanden, wenn sie den erklärten Gegenstand selbst dabey vor Augen haben. — In der zweyten Abtheilung, über Orgelbehandlung, hört man den erfahrenen, von der Würde seiner Kunst durchdrungenen Mann zwar nichts Unbekanntes, aber für sehr Viele höchst Nöthiges auf eine eindringliche Art vortragen. Wenn z. B. der Verf. von einer geschickten Vereinigung und Führung der

Stimmen redet: so erklärt er den Ausdruck Stimme hier dahin: „Sie ist das Fortschreiten einzelner Töne, in Bezug auf das gleichzeitige Fortschreiten einer andern Melodie.“ Recht gut. Vielleicht wäre es aber doch noch deutlicher, wenn der Verf. gesagt hätte: Sie ist das Fortschreiten einer melodischen Tonreihe, in Bezug u. s. w. Für das Pedal sind zwey Seiten Uebungssätzchen sehr zweckmässig beygefügt, S. 23 und 24. — In dem darauf folgenden Verzeichnisse fremder, bey Orgel-Compositionen gebräuchlicher Wörter heisst es z. B.: „Cantus firmus, fester Gesang, bedeutet einen gegebenen melodischen Satz, zu welchem eine oder mehre Stimmen gesetzt werden sollen. Besonders wird die einem Vorspiele zum Grunde liegende Choralmelodie darunter verstanden.“ Und über das Wort Contrapunto, Contrapunct: „Diess Wort ist aus der Gewohnheit der Alten entstanden, welche vor Erfindung der Noten (unserer Noten) Puncte gebrauchten, und demnach Punct gegen Punct setzten. Im weiten Verstande bezeichnet es jede musikalische Composition. Einfacher Contrapunct ist ein mehrstimmiger Satz. Sind aber zwey Stimmen so eingerichtet, dass die obere eine Octave, Decime etc. tiefer, oder die untere eine Octave etc. höher gesetzt werden kann: (nämlich, was hinzugefügt seyn sollte, ohne Verletzung der harmonischen Regeln) so heiss diess doppelter Contrapunct.“ Dass über solche Gegenstände nichts Neues gesagt werden kann, versteht sich von selbst: wir führen es nur an, um damit die Kürze und Deutlichkeit der Erklärungen (für diesen Zweck nämlich, der die Sache nicht erschöpfen will) zu bezeichnen. — Zuletzt folgt noch Einiges von der Erhaltung der Orgel und der Verbesserung einiger Fehler derselben, ganz kurz. Von S. 50—64 sind zwey, drey und vierstimmige Uebungssätze, theils von den vorzüglichsten Meistern, z. B. von Kittel, Fischer, Rink u. A., theils von dem Verf. selbst, dem alle, es sind die meisten, angehören, die ohne Namenbezeichnung stehen, mitgetheilt worden. Wir haben in der Beylage des vorletzten Stückes einige seiner Vorspiele mit abdrucken lassen, damit man aus eigener Ansicht sich von der Art des Hrn. Herausgebers eine deutlichere Vorstellung verschaffen könne, als sie durch blosse Worte möglich ist. Wie der Verf. selbst von seinem Werke denkt, liest man am Schlusse der kurzen Vorrede, wo er sagt: „Der Kunst ihr Recht, meinen Freunden Nutzen, den Kennern einige Befriedigung zu gewähren, das ist mein letzter Wunsch. Alle irren wir mannigfaltig, auch ich werde davon nicht frey bleiben; darum sey die Beurtheilung billig — und schonend, wenn sie erwägt, dass ich schrieb, ermüdet von 6—8stündigem Unterricht einer zahlreichen Dorfjugend, die mir noch werther und lieber ist und seyn muss, als alle Orgelwerke Europa's.“ So wenig wir gewohnt sind, von irgend einem Menschen etwas anderes, als Menschliches zu fordern, wie wir wünschen, dass Andere auch mit uns verfahren mögen: eben so wenig sind wir gewohnt, auf irgend eine Art wider unsere Einsicht, der Wahrheit zu nahe zu treten. Wir können aber dieses Werk, als ein seiner Bestimmung angemessenes, nach bester Ueberzeugung empfehlen. Möge es recht vielen Nutzen bringen.

Drey Balladen von Herder und Uhland, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von C. Löwe. Op. 3. Berlin, in der Ad. M. Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 20 gGr.

Immer sind wir voller Freude, wenn wir recht vom Herzen loben können. Und dieses Vergnügen wird uns wieder bey der Ankündigung dieser Balladen zu Theil.

Der erste dieser Gesänge ist der Abschied von Uhland: „Was klinget und singet die Strassen herauf?“ Bekanntlich ist dieses Lied bereits von Kreutzer, und zwar recht schön componirt, hat sich in dieser Form sehr viele Freunde gewonnen und mit Recht. Da hält es nun schwer, eine neue, der ersten glücklichen nicht nachstehende Weise zu finden: dennoch wird die gegenwärtige Bearbeitung sich wohl auch ihre Freunde erwerben, und zwar gleichfalls mit Recht. Es ist, wie man sagt, durchcomponirt, aber ganz nach dem eigentlichen Wesen der Ballade, mit leicht fasslicher, sehr angemessener Melodie, die durch alle Strophen sich gleichmässig bleibt, nur mit einiger melodischen Veränderung etlicher Abschnitte, wo jene nothwendig war, jedoch so, dass die Veränderung, gleich einer guten Mittelstimme, die auch für sich allein ihre Anmuth behauptet,

aus der Hauptmelodie der ersten Stimme genommen ist. Kurz, das Ganze ist sehr lebendig und ungesucht.

No. 2. Elvershöh. Dänische Ballade von Herder. „Ich legte mein Haupt auf Elvershöh" u. s. w. Eben so schön in Erfindung der Melodie, die jedoch hier eine dreyfache ist, wo der $\frac{6}{4}$ Tact in der Mitte sich in $\frac{3}{4}$ verwandelt und in die erste Bewegung wieder zurückkehrt. Nur durch ganz geringscheinende, eben darum desto ansprechendere Mittel gewinnt das Ganze etwas Geisterartiges, z. B. dadurch, dass die Melodie am Schlusse einiger Strophen in die Octave herunterfällt, welche die Quinte des Accordes (E dur) bildet, und dadurch, dass es in der Quinte von G dur endet. Uebrigens ist die Begleitung meist in Sechzehntheilen der rechten und linken Hand, leise bebend, gehalten, was von ausnehmend guter Wirkung ist. Die wenigen, immer nur am rechten Orte angebrachten Ausweichungen sind gleichfalls dem träumerischen Wesen des Ganzen sehr wohl angepasst.

Die dritte Ballade ist wieder von Uhland. Die drey Lieder. „In der hohen Hall' sass König Sifried" u. s. w. Ein wilder, sonderbarer Sang: aber gehalten vom Anfange bis zum Ende in einem wundersamen Gusse. So seltsam das in jeder Strophe wiederholte „Und aber" des Dichters, wie das Wort eines an Wahnsinn grenzenden Gemüthes ist: so treu und wahr ist es durch die Musik höchst ergreifend dargestellt. Es ist dieses Stück unstreitig und bey Weitem das schwerste von allen, soll es anders, wie es geschehen muss, im Sinne des Componisten gehörig vorgetragen werden.

Wir haben die ersten beyden Sammlungen nicht in der Hand gehabt: sind aber durch diese drey Balladen bewogen worden, uns auch die vorangegangenen zu verschaffen, denn die vor uns liegenden verdienen es im sehr hohen Grade, recht vielen Freunden eines characteristischen Gesanges zu ihrer Ergötzung bekannt zu werden. Wir sind überzeugt, dass sie Jeder öfter singen wird, wer sie einmal genauer kennen gelernt hat, so wenig auch nach Zumsteegs Schweigen die Ballade noch Liebhaber finden wollte. Diese sind aber in einem so natürlichen, und dabey höchst dichterischen Geiste niedergeschrieben, dass wir den Verfasser auf das Herzlichste dazu Glück wünschen.

Der Norden-Saal. Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie von Helwig, geborner Freiin von Imhoff, mit Begleitung des Pianoforte, nach den alten Gesang-Weisen bearbeitet u. s. w. von A. F. Lindblad. Berlin bey Schlesinger. Pr. $\frac{3}{4}$ Thlr.

Aechte Volkslieder irgend einer Nation sind für gebildete Musikfreunde immer eine sehr beachtenswerthe Erscheinung, sowohl der durch jene zu erlangenden vollständigern Kenntniss der Kunst im Allgemeinen, als auch eines vielfältig reicheren Genusses wegen; und sie werden sie selbst dann nicht verschmähen, wenn auch die eigenthümlichen, ihnen nicht selten zu fern stehenden Gesanges- und Dichtungs-Arten anfangs nicht sogleich ganz zusagen sollten. Das letzte wird nun aber bey diesen Gaben, vorzüglich was die Musik betrifft, so viel Eigenes sie auch hat, bey der darin einfach waltenden Natur doch gewiss nicht der Fall seyn: sollte es auch manchen, an die kindliche Weise solcher Volksdichtungen noch nicht Gewöhnten bey der ersten Betrachtung derselben mit den Texten nicht alsbald gelingen wollen. Sie sind mit einem Eichenhaine zu vergleichen; je mehr man darin wandelt, desto lieber wird er einem. Die in einem Nebenblatte beygegebenen, schön gedruckten Uebersetzungen sind sehr fliessend. Alle athmen sie den nordischen Hauch des Sehnens; entweder singt die strenge Zucht in die blühenden Linden grüner Wiesen ihr Lied schmerzlichen Andenkens, oder das Grausige durchzieht den Rosenhain und den blauen Wald; der Bergkönig raubt sich die schöne Maid und die Sorge drückt schwer; der Gram siehet ferne, bis seine Treu ihn ferne siehen heisst, und die unschuldig kleine Karin wird weder durch Lockung des Prunkes, noch durch Drohen des grausamen Königs verleitet, dass ihr auch im Tode vom Himmel zwey schneeweisse Tauben kommen, die fromme nehmen und stracks werden drey. — Die Begleitung ist mit grosser Einsicht und ansprechender Eigenthümlichkeit behandelt, dass wir den sinnigen Liebhabern des Volksthümlichen diese Sammlung eben so warm empfehlen, als wir diejenigen vor ihr warnen, die nur italienische Canzonetten und Arien singen wollen, oder können.

Nachrichten.

Berlin, den 15ten October. Wenn die Ihnen bekannten Umstände mich seit dem August abhielten, Ihnen musikalische Neuigkeiten von hier aus mitzutheilen, so hole ich nun, nach beendeter Ferien-Zeit, das Versäumte nach, indem ich das Interessanteste des verflossenen Monats September und bis zur Hälfte des October kurz berichte. Nach der Abreise der Signora Catalani (am 16ten July) nach Stettin, Putbus, Doberan und Stockholm, glänzten in Berlin zwey Sterne erster Grösse am Horizonte des theatralischen Gesang-Himmels: die Damen Schechner und Sontag.

Erstere war als Iphigenia in Tauris auch im Vortrage, Gluck'scher Musik wahrhaft gross erschienen und huldigte auch Mozart's Manen würdig als Donna Elvira im *Don Juan*. Ihre übrigen Gastrollen bestanden leider nur in steten Wiederholungen der zierlichen Clara in Boyeldieu's *weisser Dame*, der heroischen Leonore in Beethoven's harmonisch überreichem *Fidelio*, der tiefes Heimweh empfindenden Emmeline und der leidenschaftlich liebenden Julia in Spontini's *Vestalin*. Letztere Oper wurde am 16ten September zum Benefiz der Dem. Schechner bey überfülltem Hause vortrefflich gegeben, und wir erinnerten uns nie einer so vollendeten Darstellung der Julia in allen Abstufungen der Leidenschaft. Nun, auch Leipzig's kunstsinnige Bewohner waren ja so glücklich, diesen Genuss zu haben, der sich mit Worten nicht beschreiben lässt. Dem. Schechner hielt nach der letzten Vorstellung eine natürlich empfindungsvolle Abschieds-Rede, wurde mit Blumenkränzen und Gedichten überhäuft, und erhielt vor ihrer Wohnung noch die letzte Nacht-Musik, aus Musikstücken der Opern gewählt, in welchen sie vorzugsweise gefallen hatte. Die nach Verdienst geehrte Künstlerin hat uns baldige Wiederkehr versprochen. Sehr zu bedauern ist es, dass sie nicht bleibend für unsere Bühne gewonnen werden konnte. Denn wer wird einst Mad. Milder in Gluck'schen Opern ersetzen? — Für Mozart's, Weber's, Spontini's und Rossini's Compositionen sind unsere Damen Schuh und Seidler sehr geeignet. Nur für die tragische Oper fehlt uns bald eine deutsche Pasta.

Am 10ten September wurde auf Veranstaltung des Königl. General-Intendanten, Hrn. Grafen v. Brühl, in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zwecke: Davide penitente von Mozart und C. M. v. Weber's grosse Messe in Es dur, unter Mitwirkung der Dem. Schechner, der ganzen K. Kapelle, mehrer Opern-Mitglieder und des Theater-Chors, im Ganzen recht gut gegeben. Weniger gelang jedoch Mozart's schweres, ungleich gearbeitetes Oratorium, als die glänzende, moderne Messe von Weber's genialer Composition. — Im Königstädter-Theater war Dem. Henriette Sontag am 5ten September zum letzten Mal als Sophie in der Oper *Sargin* von Paer aufgetreten und dann nach Breslau neuen Triumphen entgegengeeilt. Inzwischen traten die neuen Mitglieder des Königstädter-Theaters, Dem. Tibaldi in einer Scene von Rossini und einem Duette mit Hrn. Zschiesche (an die Stelle des Hrn. Wächter engagirten vorzüglichen Bariton) im Costüm gesungen, Dem. Bamberger die ältere in Auber's *Maurer* als Henriette und Dem. Bamberger die jüngere als Aschenbrödel in der Rossini'schen *Cenerentola*, sämmtlich mit Beyfall auf. Vorzüglich gefiel die schöne Alt-Stimme und der seelenvolle Vortrag der Dem. Tibaldi, welche sich nächstdem in Rossini's *la pietra di paragone* (*der Probierstein*), wie auch in Boyeldieu's *Les voitures versées* noch vortheilhafter gezeigt hat. Die männliche Tracht kleidet diese junge Sängerin am besten; man wählt daher solche Opern, in welchen sie in dieser vortheilhaftern Aussenseite erscheinen kann. Dem. Bamberger zeigte sich auch als bedeutend kunstfertige Sängerin in der Rolle der Frau v. Melval in der Boyeldieu'schen Oper. Die Herren Wiedermann und Dies sind neu engagirte Mitglieder von Brauchbarkeit für hohe Bariton- und zweyte Tenor-Partieen. Ein tiefer Bass fehlt dieser Bühne noch, wie dem Königlichen Theater.

Am 29ten September begann Dem. H. Sontag nun den Cyclus ihrer Gastdarstellungen auf der königl. Operabühne mit der Donna Anna in Mozart's *Don Juan*: eine Partie, welche dieser anmuthsvollen Sängerin, ihrer Individualität und Stimme nach, weniger zusagt, als die folgenden Debut's der frommen, kindlichen Agathe im *Freyschütz*, der schlauen Susanne in *Figaro's Hochzeit*, der naiven Myrrha im *Opferfest*, (ganz vorzüglich) der lieblichen, leichtfertigen Rosine in Rossini's *Barbier von Sevilla* und sehr ausgezeich-

net als Euryanthe in edel gehaltenem Spiel und tief gemüthvoller Auffassung des Charakters dieser unschuldig Leidenden. Bey allen Vorstellungen war das grosse Opernhaus überfüllt und der Enthusiasmus des Beyfalls blieb sich gleich. Dem. So tag hat demnach die schwere Aufgabe glücklich gelöst, sich in den verschiedenartigsten Gesang-Partieen und Character-Darstellungen jederzeit als verständige, geschmackvolle und feinfühlende Künstlerin geltend zu machen, wenn gleich das Angenehme und Graziöse ihr unbedingt mehr zusagt, als heroische oder tragische Rollen der grössern Oper. Am meisten ist es die Leichtigkeit und Sicherheit ihres Gesanges, wie die persönliche Anmuth und der feine richtige Tact ihres ganzen Wesens, was so zauberisch auf alle Gemüther wirkt. Wir werden noch sechs Vorstellungen dieser gefeyerten deutschen Künstlerin geniessen, ehe sie uns untreu wird, um sich an der Seine auf der italienischen Opern-Bühne neue Kränze des Künstler-Ruhmes zu winden. Mögen sie nie welken! — Hr. Babnigg hat durch seine schöne Tenorstimme und grosse Kehlfertigkeit hier mehr gefallen als Mad. Krause-Wranitzky, welche, zwischen Dem. Schechner und Sontag mit ihren Gastrollen gestellt, einen schweren Stand zu behaupten hatte. Sie schloss ihre Kunstleistungen mit der Partie des Gabriel in Haydn's *Schöpfung*, welche Hr. Organist Hansmann mit rühmlichem Eifer für milde Zwecke in der Garnisonkirche unter Mitwirkung seines Sing-Institutes gelungen aufführte. — Ende August und Anfang Septembers hatte auch Hr. Cornet aus Hamburg den Roger im *Maurer*, George Brown in der *weissen Dame*, Ottavio im *Don Juan*, und Johann von Paris mit Beyfall gegeben, den sein gebildeter Gesang, wie seine gute Tenorstimme verdiente.

Der Herbst hat mit reichen Kunstgenüssen begonnen, und noch mehre werden uns verheissen. Bernard Romberg, jetzt hier wieder einheimisch, als Privat-Mann, lässt sich hier nach mehren Jahren wieder im Concerte des Frauen-Vereins und Friedrichstifts öffentlich hören und hat Quartett-Soirées angekündigt. Musikdirector Breidenstein aus Bonn wird Vorlesungen über die Theorie der Tonkunst halten. Möchten wir nur mehr neue Opern im Königlichen Theater und Symphonieen in den Concerten zu hören bekommen, nicht stets das ewige Einerley und die gewöhnliche Concert-Olla potrida. So etwas muss indess von oben ausgehen und da — — liegt der Stein des Anstosses unbeweglich fest. Gemeinnützigkeit und unparteiische Vielseitigkeit ist bey eignem grossem Verdienst und Sach-Kenntniss der schönste Orden eines Vorstehers grosser Kunst-Institute. Noch immer ist von Weber's *Oberon* und Spohr's *Faust* keine Rede! — —

Mancherley.

Alle ächte Kunst macht uns alsbald sich selbst vergessen und führt uns in Natur und Leben ein, oder auf uns selbst zurück; und doch erfreuen wir uns immer von neuem des durchleuchtenden Mediums, welches diess bewirkt.

Man denke nur an die grossen Meister in der Malerey, Poesie, Rede, Musik. Ist man nicht bey Gemälden von Raphael, Claude etc., bey Musik von Gluck, Mozart etc. bey Plato's Dialogen und Göthe's Darstellungen versucht auszurufen: Das ist ja noch mehr Leben als Kunst!

Daher geht auch die Wirkung der höchsten Kunst an demjenigen verloren, der das Leben nicht kennt, oder mit ihm zerfallen ist, der sich selbst nicht kennt, oder nicht gern an sich selbst erinnert wird.

Wie aber alles wahrhaft Kunstreiche unsern Lebens-Sinn aufregt, so berührt auch jeder schöne Moment des Lebens unsern Kunstsinn; wir denken und wünschen ihn unwillkührlich künstlerisch festgehalten und es ist uns zu Muth, als wären beyde Sphären am Ende doch nur Eine.

* * *

Ein Künstler wendet sich meistens im Stillen von dem weg, was sich ihm beharrlich verweigert, was ihm misslungen ist. Besser urtheilt in solchen Dingen ein unbefangener Weltmann, der sich in der Kunstwelt umgesehen. Man braucht also auf das Zanken und Schreyen der Künstler nicht zu hören, dass über Kunstwerke nur sie urtheilen können. Ein Künstler ist menschlicherweise nach zwey Seiten hin parteyisch, nach der positiven, über das, was er gemacht hat, nach der negativen, über das, was ihm nicht gelingt.

Ja, wenn man überall an den hellumblickenden, grossherzigen Meister kommen könnte! Aber die Künstler-Gilde ist gross, und darum ist einer

noch nicht in der ganzen Sphäre ansässig; weil er ins Zunftbuch eingeschrieben ist.

Man darf nur über ein bedeutendes Kunstwerk ohne Namen recht viele Künstler ihre Meynung sagen hören; man wird dann gewiss ihnen seine eigene nicht verschreiben.

* * *

Das Beste in Kunst und Wissenschaft ist ein Fund des Augenblicks (ein genialer Blick in günstiger Seelenstimmung, vielleicht veranlasst durch unsere Richtung auf eine glückliche Stellung der Aussenwelt, der Ereignisse, die uns den Durchblick auf ein tiefes Leben gewähren) und doch — ein Ertrag und Resultat unseres ganzen bisherigen Lebens.

Kurze Anzeigen.

Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet. Elegischer Gesang für vier Singstimmen, mit Begleitung von zwey Violinen, Viola und Violoncello, oder dem Pianoforte. Seinem geehrten Freunde, Joh. Freyherrn von Pasqualati zu Osterberg etc. gewidmet von Ludw. van Beethoven. 118tes Werk. (Partitur, Gesang- und Begleitungsstimmen). Wien bey Tobias Haslinger. Preis 20 gr.

Es braucht bey den Werken unseres verehrten Hingeschiedenen in der Regel kaum etwas mehr für den grössten Theil des Publicums, als die Anzeige, dass und wo sie erschienen sind. Wir erlauben uns jedoch bey der Bekanntmachung dieses Werkes für diejenigen, die es noch nicht kennen zu lernen Gelegenheit hatten, um so lieber eine kurze Auseinandersetzung, je mehr wir es zu den originellsten und doch einfachsten zählen müssen, die je, kaum die erste Zeit seines Ruhmes weggerechnet, aus der Feder dieses Heroen der Tonkunst geflossen sind. Mit der sanftsinnigen Rührung eines betrübten Herzens hat sich in diesem Feyergesange ein hoher Geist verbunden, der in seiner ernsten und doch friedlichen Würde das gebeugte Herz freundlich tröstet, ohne ihm jedoch seinen Kummer zu verargen. Schon der kurze, schöne und höchst anspruchlose Text wirkt das Seine so natürlich, dass wir uns nicht enthalten können, die wenigen Worte hier vollständig anzuführen: „Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet. Zu heilig für den Schmerz! Kein Auge wein' ob des himmlischen Geistes Heimkehr.“ Zum Schlusse wiederholt sich ganz einfach der erste Punct. Das Ganze im $\frac{3}{4}$ Tacte hat so eine ungesuchte, vortreffliche Melodie, so eine einfache sanfte Begleitung, so einen wundersamen, und doch gefälligen, gleich auf das erste Mal ansprechenden Rhythmus, so eine gehaltene, fliessende und doch seltsame Modulation, dass man keine von diesen Eigenschaften hervorzuheben vermag, ohne der grossartigen und doch sanften Verknüpfung des Ganzen unrecht zu thun. Kurz, es ist ein vollendetes Meisterwerk, dessen man sich, ohne grosse Mittel, bey guter Einübung zur höchst würdigen Feyer von Leichenbegängnissen geliebter Entschlafenen mit nicht zu bezweifelndem wirksamen Erfolge vorzüglich wird bedienen können. Papier und Stich sind gut und der Preis ist nicht zu hoch, dass sich also kein Hinderniss findet, weshalb es nicht bald in den Händen sehr Vieler seyn sollte, was wir zur Erhebung der Herzen, auch selbst für ernste gesellige Unterhaltungen, angelegentlichst wünschen.

Das acht- und sehnstimmige Crucifixus von Antonio Lotti, herausgegeben von A. B. Marx. Partitur. Berlin. In A. M. Schlesingers Buchhandlung. Pr. 18 gr.

Der Titel spricht für sich selbst. Es ist genug, den Freunden ächter Kirchenmusik das Erscheinen dieser Meistergesänge einer entflohenen schönen Zeit anzuzeigen. Für Kenner wäre eine Empfehlung Spott. Da es aber in der That eine Menge sonst sehr achtbarer Musiker und Musikfreunde giebt, die von Lotti nichts weiter, als den Namen kennen: so halten wir es für unsere Pflicht, Akademieen und Sängervereine ganz besonders darauf aufmerksam zu machen. Möchten doch alle Vorsteher und Directoren solcher Verbindungen es sich recht angelegen seyn lassen, solchen Gaben, die ihnen auf eine so leichte Art geboten werden, in ihren Gesellschaften Eingang zu verschaffen; möchte jeder Musikmeister es für einen Theil seines Berufes halten, solche Werke mit der grössten Genauigkeit zu studieren: sie würden dabey ganz unbezweifelt unge-

mein gewinnen. Wohl hat das Einüben solcher Gesänge, die leider lange unter uns wie todt gelegen haben, wenige Gesellschaften ausgenommen, seine eigenen Schwierigkeiten: aber sie sind doch lange nicht so gross, als Mancher meynt. Hat man es jetzt in Paris durch die Thätigkeit des Hrn. Choron zur lebhaftesten Zufriedenheit der Hörer durchgesetzt: so wird es doch unser Fleiss wohl auch vermögen. Und endlich verlohnt es sich auch der Mühe! Wir sind gewiss, dass der Geschmack dafür in den meisten Sängern und Hörern sich weit eher finden wird, als man gewöhnlich zu seiner Entschuldigung vorgiebt. Was so lange von den grössten Meistern für überaus herrlich erkannt wurde, das ist doch wohl eines tüchtigen Versuches und einer redlichen Mühe werth. Möchte man solche Gaben, wie manche andere der Art, nicht undankbar übersehen. Es würde von der grössten Einseitigkeit und Gleichgültigkeit gegen die Kunst ein klägliches Zeugniss geben.

Einleitung und Rondo für das Pianoforte zu vier Händen, componirt von C. H. Guhr. 3tes Werk. Berlin bey Gräbenschütz und Seiler. Pr. 17½ Sgr.

Wenn auch das dreyzehn Seiten lange Stück sich nicht durch grosse Erfindsamkeit in Hinsicht auf Melodie und Harmonie auszeichnet: so wird doch kein billig Denkender ihm anmuthige Melodie, wenn auch in gangbaren Weisen, und eine fliessende Durchführung absprechen wollen. Es wird Alle, die nicht gerade für ihre musikalischen Unterhaltungen höchste Genialität und capriciöse Sonderbarkeit fordern, die vielmehr, was Manchen sogar anzurathen wäre, am Schlichten und nicht zu Schweren ihr Vergnügen finden, recht wohl unterhalten und Spielern von mässiger Fertigkeit sehr willkommen seyn. Vor nicht gar langer Zeit beklagte man sich öfter, dass die Herren Componisten, auch wohl mitunter ohne allen guten Grund, nur auf Schwierigkeiten ausgingen: das ist jetzt anders geworden; wir haben der Stücke für mässig geübte Spieler wieder so viele, dass kein Liebhaber über Mangel an Neuigkeiten der Art zu klagen Ursache haben wird. Und wir können auch diese Gabe solchen, für die sie offenbar geschrieben ist, mit gutem Gewissen, als eine zweckmässige empfehlen.

In derselben Handlung ist von ebendemselben Componisten noch ein kleines, zweyhändiges Capriccio für das Pianoforte (Pr. 5 Sgr.) erschienen, gleichfalls leicht und angenehm. Nach einem ganz kurzen Andante beginnt ein Allegretto in D dur, in Form einer Polonaise, die zwar den Namen eines Capriccio mit Unrecht führt, so schlicht geht sie zu Ende: aber das Ganze ist ansprechend genug, und verdient als leichte Kleinigkeit den Lehrern bestens empfohlen zu werden.

Grand Divertissement pour le Pianoforte composé etc. par Henri Dorn. Op. 5. Frankfurt a. M. chez E. Pichler. Pr. 16 gr.

Ein im Ganzen recht artiges Stück, das seine Freunde finden wird, auch darum, weil es absichtlich, wie es scheint, für Pianoforte-Spieler von nur mittelmässiger Fertigkeit geschrieben ist. Alles, was darin vorkommt, fällt recht gut in die Finger und ist ziemlich Rondo-mässig gearbeitet. Wenn es mit gehöriger Schnelligkeit ausgeführt wird, muss es angenehm genug wirken. Auch hat es das vielen Spielern sehr Willkommene, dass es dem Unerfahrenen klingt, als wäre es hin und wieder bedeutend genug. Kurz es ist in seiner Art ein wohl gehaltenes, für die Mehrzahl gut berechnetes, hübsches Stück. Nur hätte es nicht grand Divertissement genannt werden sollen. Oder ist gross und lang nun einmal eins und dasselbe geworden? Wir haben aber solche Begriffsverwechselungen zu oft erlebt, als dass wir uns dadurch abhalten lassen könnten oder dürften, das Stück geziemend Allen zu empfehlen, für die es offenbar geschrieben ist. Verständige Lehrer werden es schon den rechten Leuten zu Nutz, Ehre und Vergnügung geschickt zu wählen wissen. Es ist zweckmässig.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Die Elfenkönigin.

Allegro.

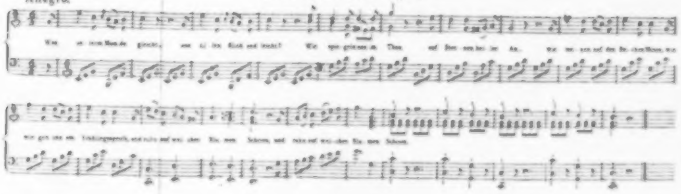

1.
Die Elfen, auf den Höhen,
Die Elfen, an den Seen,
Zum Abendspielen gehen
Lustig unsre Königin!
In silbergrauen Spinnenhäuten,
Umflimmert von den Glühwürmchen Glanz,
Surfsen! surfsen! zum Rhenbeerentanz.

2.
Ein Schleier, weich und dünn,
Gebreitet, im Herrenwalden,
Auf hohen Tautengraß,
Unendlich weit inside was Duft!
Durch Mond und Schlaf, durch Kam und Hayn,
Bergauf, thalab, wachsen, blühen,
Surfsen! surfsen! zum Kaugenrinden.

3.
Um weiße nur Nonnen Dank
Ihr weitern Traumgeblinde,
Ein weißer Schwellen
Glanzlampen unser Chor,
Wir kriechen schnell, wir schwimmen weiter
Ein feuern Gnomenherr vorangt
Dem Unterirdischen und hurtl und gragt.

4.
Surfsen! surfsen! zum Tanz.
In grünen Spinnenhäuten
Schwirrt auch die Elfenkönin
Im schönsten Glanz!
Wie ist sie froh, die nächster gibt?
Wir Elfen finden nie Zeitvertreib,
Kein Grünchen bringt unser THAU! —

Mozart.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XII. 1827.

Neue Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.
Michaelis-Messe 1827.

Für Orchester.

Mozart, W. A., Sinfonie № 6. en C. (avec fugue) Partition. . . . . .

Für Bogeninstrumente.

Kalliwoda, J. W., 1me Conc. p. Viol. av. Orch. Op. 9. 2 Thlr. 8 Gr.

Köhler, H. 3 Duos p. 2 Violons très-faciles et instructives avec Préludes pour le 1er Violon. . . . . Op. 186. 16 Gr.

Lafont, gr. Fantaisie sur des motifs de Leocadie pour le Violon avec Pianoforte. . . . . .

Molino, 2de gr. Trio concertant pour le Violon ou Flûte, Alto et Guitare. . . . . Op. 48.

Onslow, G., 3 Quintettos pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. . . . . Op. 2. L. 1. 2. 3.

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 4. 1er Livr. de Quatuors. . . . . .

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 10. L. 4.

— Quintetto pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. . . . . Op. 32. 2 Thlr.

Rolla, A., Adagio e gr. Polonese per Violino con accomp. d'Orchestra. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— 12 Intonazioni a foggia d'esercizj, nei Toni di terza maggiore per Violino. . . . . 20 Gr.

— Duetto per Violino e Viola. . . . . Op. 18. 18 Gr.

— 3 do. do. do. Op. 12. 2 Thlr. 8 Gr.

— 3 gr. do. per 2 Violini. . . – 14. 2 Thlr. 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Belcke, C. G., Concertino pour la Flûte avec Orchestre. . . . . Op. 1. 2 Thlr.

— do. do. av. Pianoforte. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Belloli, A, 12 Studj p. Corno di Caccia. 1 Thlr. 4 Gr.

Borbiguier, T., 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 69. Liv. 1 et 2.

Fürstenau, A. B., grande Fantaisie pour Flûte et Pianoforte. . . . . Op. 34. 20 Gr.

— 5me Concerto pour la Flûte avec Orchestre. Op. 58. 2 Thlr. 16 Gr.

— do. do. av. Pianoforte. 1 Thlr. 4 Gr.

— 3 Duos faciles p. 2 Flûtes. . . . . Op. 89.

— Quatuor brillant pour Flûte, Violon, Alto et Basse. . . . . Op. 60.

Gabrielsky, W., Variat. p. Flûte av. acc. de 2 Viol. Viola, Basse, 2 Hauth. et 2 Cors. Op. 79. . . .

— 3 Duos conc. pour 2 Flûtes. . . . – 85.

— Divertissement pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. . . Op. 86. L. 2. 32 Gr.

— do. do. – 89. – 3. 12 Gr.

Jacobi, C., Concertino pour le Basson avec Accompagnement de l'Orchestre. . . . . Op. 7.

Köhler, H., Préludes faciles en pot. Etudes pour la Flûte. . . . . Op. 137.

— 6 Duos p. 2 Cors. . . . . – 160. 12 Gr.

Molino, 2de grand Trio conc. pour Flûte ou Violon, Alto et Guitare. . . . . Op. 45.

Pugni, C, Quartette p. Flauto, Pianoforte, Viola e Violoncello. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Rabboni, Variazioni p. Flauto sul Tema: Nel cor più non mi sento, con Pianoforte. . . . 18 Gr.

— gr. Duetto per due Flauti. No. 42. 1 Thlr. 4 Gr.

— do. do. – 43. 1 Thlr. 4 Gr.

— do. do. – 44. 1 Thlr. 8 Gr.

Soussmann, 3 gr. Exercices p. 2 Flûtes en forme des Duos. Liv. 1 a. 3. . . . . .

Tulou, Fantaisie p. la Flûte av. Pianof. Op. 41. 16 Gr.

— do. et Polonaise pour la Flûte avec Pianoforte. . . . . Op. 45. 20 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Auswahl beliebter Lieder für eine Flöte, № 4. u. 5. 4 Gr.

Maurer, L., Potpourri formé de Thèmes de l'Opéra: Don Juan p. Vl. av. Orch. Oeuv. 49. 1 Thlr. 20 Gr.

Naumann, H., Divertissement für Flöte mit Begl. von Vl., Br. und Vlle. 2tes Werk. . . . . 18 Gr.

Für Pianoforte.

Auswahl beliebter neuer Märsche. № 1. enthält 2 Märsche des Cords-Jäger-Regiments und Marsch über „Schöne Minka" ..... 4 Gr.

Auswahl der neuesten Tänze. № 36. enthält Walzer über: Du liegst mir am Herzen, 2 Hopser und Casortische Allemande, ... 4 Gr.

— № 37 enthält: Radowetschka und Walzer aus der weissen Dame. ..... 4 Gr.

Boieldieu, A., Favorit-Stücke aus der weissen Dame, arr. von A. Diabelli. № 1. Arie: Ach welche Lust. ..... 6 Gr.

— № 2. Ballade: Seht jenes Schloss ..... 4 Gr.

— — 3. Duett: Seht, er eilet ..... 6 Gr.

— — 4. Lied: Spinne, arme Margarethe ..... 4 Gr.

— — 5. Jubelklang: Es lebe hoch der neue. 6 Gr.

— Favorit-Stücke daraus, arr. zu vier Händen von A. Diabelli. № 5. Arie: Ach welche Lust. ..... 10 Gr.

— № 6. Ballade: Seht jenes Schloss ..... 4 Gr.

— — 7. Duett: Seht, er eilet ..... 6 Gr.

— — 8. Lied: Spinne, arme Margarethe ..... 4 Gr.

— — 9. Jubelklang: Es lebe hoch der neue. 10 Gr.

Czerny, C., Rondeau sentimental, à 4 Fusage des élèves avancés, à 4 mains. Oeuv. 120 ... 20 Gr.

Kuhlau, F., drey leichte Rondos über beliebte Opern-Melod. Op. 84. 4to Lief. № 1 u. 3. à 10 Gr.

— № 2. ..... 12 Gr.

Maurer, L., Potpourri formé de Thèmes de l'Opéra: Don Juan p. VI. av. Pianof. Oeuv. 49. 20 Gr.

Neumann, H., Divertissement für Flöte mit Pianoforte. 25ste Werk ..... 16 Gr.

Für Gesang.

Auber, aus dem Maurer und Schlosser. № 2. Rondo mit Pianof. oder Guitarre: Auf, Handwerksmann. ..... 4 Gr.

— № 3. Rom. mit Pianof. oder Guitarre: Der gefangenen Zulmira. ..... 4 Gr.

— — 7. Duett mit Pianof.: Keine Rast. .... 8 Gr.

— — 8. Rom. mit Pianof. oder Guitarre: Hier soll ich sie sehn. ..... 4 Gr.

— — 11. Duett mit Pianof. Darf man, junge Frau ..... 8 Gr.

Bischoff, G. F., Liederbuch. 2te Samml. enthält 60 Lieder zum Gebrauche bey dem ersten Unterrichte im Gesange auf Schulen, mehrstimmig und in verschiedenen Schlüsseln, nach bekannten und noch eigenen neuen Melodien bearbeitet. ..... 9 Gr.

Boieldieu, aus der weissen Dame. № 4. Duett mit Pianoforte: Wie? er geht ..... 6 Gr.

Ferner:

Alois Schmitt's Portrait ..... 12 gGr.

Anbündigung.

Karlsruhe den 20ten September 1827.

Aus der Verlassenschaft des hier verstorbenen Kammer-Musikus Hrn. Pignot ist eine gut conservirte Violine, welche der berühmte Anton Stratuarius in Cremona 1710 gefertigt hat, und worauf 35 Louisd'or geboten sind, aus freyer Hand zu verkaufen. Wegen der Aechtheit und Güte dieses Instruments beruft man sich auf das Zeugniss, welches hierunten folgt. Liebhaber dazu wollen sich in frankirten Briefen an Frau Musik-Directoria Danner Wittwe dahier wenden.

Dass die oben angezeigte Violine eine ächte Stratuarius, wohl conservirt, und von vorzüglicher Güte sey, bezeugt

Karlsruhe den 20ten September 1827.

Jos. Strauss
Grossherzogl. Badischer Hofkapellmeister.

Desgleichen findet dieses Instrument für ächt und vorzüglich

Concertmeister Pachatschek.

Anstellungsgesuche.

Der Gesang- und Clavierlehrer, Herr C. F. Müller in Berlin, Verfasser verschiedener geschätzter Compositionen und ein für seine Kunst mit Lust und Liebe thätiger Mann, wünscht sich eine, seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten angemessene Stelle, als Anführer eines Orchesters, Musikdirector einer Oper, oder auch als Lehrer an einem Institut für Gesang und für Musik überhaupt. Achtungswürdige Zeugnisse sprechen zu seinen Gunsten, was seine Kunst und seinen Character anlangt. Seine Forderungen sind sehr gemässigt und gehen nur auf eine gesicherte Existenz. Er ersucht mich, jenen seinen Wunsch in seinem Namen auszusprechen. Gern thue ich das. Möge es nicht ohne Erfolg bleiben. Ueber alles Weitere hat man sich, nicht an mich, sondern an ihn selbst zu wenden: Berlin, Stralauer Strasse, № 26.

Friedrich Rochlitz.

Ein junger Waldhornist wünscht in irgend einer Kapelle, oder auch bey einem guten Harmonie-Musik-Corps Anstellung zu erhalten. Er ist Primarius und wird sich besonders noch Fertigkeit auch durch angenehmen Ton auf seinem Instrument empfehlen. Denjenigen Herren vorehrlichen Kapell- oder Harmonie-Musik-Directoren, die ein solches Subject gegenwärtig suchen sollten, wird noch ergebenst bemerkt, dass der Dienstsuchende auf Verlangen Probe von seinen Leistungen geben will. Nähere Auskunft hierüber ertheilt der Hof-Musikus Louis Fr. Göpfert in Meiningen.

Meiningen, d. 13ten September 1827.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten November. Nº. 48. 1827.

Recension.

Zweyte Messe von Joseph Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister. Partitur. Wien, bey Tob. Haslinger. (Pr. 4 Thlr. 12 Gr.)

zugleich unter dem allgemeinen Titel:

Musica sacra. II. etc. *)

Hr. Hofkapellm. Eybler ist erst im vorigen Jahre in diesen Blättern bey dem Publikum ausser Wien, und wohin diess zunächst Einfluss hat, eingeführt worden, und zwar auf eine ehrenvolle Weise, welche als eine verdiente sich uns, im nördlichen Deutschlande, hernach durch die zwey Werke erwiesen hat, deren ausführliche Beurtheilung zu dieser Einführung Veranlassung gaben. Das dort ausgesprochene Urtheil hat man auch in dem Theile Deutschlands, wo der Rec., dem die Beurtheilung dieses neuerschienenen von der Redaction aufgetragen ist, lebt, und so weit er aus anderen Nachricht erhalten kann, überall mit gebührender Achtung aufgenommen und besonders ist die Messe zur Krönung der Kaiserin als Königin von Ungarn für solenne gottesdienstliche Feyerlichkeiten, oder auch sonst wohl, an vielen Orten eingeführt worden: wo diess aber noch nicht geschehen ist, wird es ohne Zweifel geschehen. Ist diess mit dem vortrefflichen Requiem, das als eigentliches Kunstwerk weit höher steht, nicht so ganz der Fall: so liegt das gewiss nur daran, dass beym protestantischen Gottesdienste keine Gelegenheit statthat, überhaupt ein Requiem aufzuführen; dass man es mithin, allenfalls höchstseltene und ganz besondere Fälle ausgenommen, nur in Concerten zu Gehör bringen kann, wo man aber jetzt dem lieben Publicum auch nur sehr selten mit geistlicher, und vollends mit geistlich trauernder Musik kommen darf; ferner daran, dass diess Werk zum Theil nicht leicht zu fassen und noch weniger leicht auszuführen ist, besonders da einige Hauptsätze einen achtstimmigen Gesang-Chor verlangen, dessen sämmtliche Stimmen nicht schwach besetzt seyn wollen und ton- und tactfest seyn müssen; endlich selbst daran, dass diess Werk Vielen überhaupt zu hoch steht, so dass sie sich erst nach und nach in dasselbe finden lernen müssen, denn aber es desto lieber festhalten werden. War doch das Erste, und ist nun das zweyte, mit dem Mozart'schen ebenfalls so. *)

Bey der Beurtheilung jener Krönungsmesse war, und mit vollem Rechte, als Massstab für das Specielle darin hervorgehoben, dass sie, wie das Wort giebt, eine Krönungsmesse, mithin für ein glänzendes Fest bestimmt sey, und für ein solches Fest, wo die Aufmerksamkeit der Anwesenden zugleich von vielen

*) Durch ein früheres Versehen des damaligen Expedienten ist diese Messe zweyen Recensenten zur Beurtheilung zugesandt worden. Die des Einen ist in Nº 39 abgedruckt. Das Werk ist aber so bedeutend und die zweyte Recension geht in dasselbe so sorgfältig ein, dass wir, besonders da die erste mehr durch ausgehobene Notenbeyspiele belehrt, als durch ausgeführtere Darstellung, keiner Entschuldigung zu bedürfen, vielmehr die Zufriedenheit der Leser zu erlangen glauben, wenn wir hier auch diese zweyte mittheilen.

Die Redaction.

*) Es sey dem Rec. erlaubt, bey dieser Gelegenheit anzumerken, wie er kürzlich in dem Fac simile eines Briefes von Beethoven, das der, übrigens nicht sonderliche Wiener Biographie dieses Meisters beygegeben ist, dasselben Abweisung der wenigstens wunderlichen und höchstunmassend ausgesprochenen Angriffe auf die Aechtheit des Mozart'schen Requiem, mit grossem Vergnügen gelesen hat; und das um so viel mehr, da hier der, von Allen als der grösste unserer Tage anerkannte Meister das Wort nimmt, und so frisch, auch so derb von der Leber weg spricht, wie er das unbestreitbare Recht hat, wie es auch in seinem geraden Sinn und energischen Charakter lag, und wie es dem Ton, den der Angreifende, besonders auffallend, angestimmt hatte, vollkommen gebührte.

Anderm in Anspruch genommen wird. Diess und alles von Umständen Abhängige fällt nun hier weg; und wir haben diese zweyte Messe blos als ein Kirchenstück über die bekannten Texteworte überhaupt zu betrachten und zu beurtheilen. Dazu will der Rec. die Leser hinführen. Nur dürfen sie von ihm nicht mehr und nichts Anderes erwarten, als was er zu geben vermag: ein mehrmals überdachtes, auf Studium und Anhörung begründetes und ruhig ausgesprochenes Urtheil, das er wieder dem Urtheile des Verls und anderer dazu Befugter unterwirft.

Erst einige Bemerkungen über das Ganze. Dass dieses das Werk eines kenntnissreichen, vielgeübten und der verschiedenartigen Formen, auch der angemessenen, gerechten Ausdrucksmittel der kirchlichen Schreibart mächtigen Componisten, und eben so eines Mannes sey, der wirklich mit der Seele bey dem ist, was er in Musik setzt, der darum auch durch seine Arbeit nicht zunächst sich selber geltend machen will, sondern, was er durch seine Töne den Zuhörern von neuem und näher an's Herz legen soll: das siehet auch aus dieser Messe ein Jeder für bald. Der Styl nähert sich dem, des Joseph Haydn, in dessen Messen, am meisten, doch ohne die Genieflüge desselben, die man, und mit Recht, brillant zu nennen pflegt, die ihn aber auch zuweilen über die Schranken des Kirchlichen hinaus führeten; was man seiner unbesorgten, gutmüthigfröhlichen Individualität nicht übel deuten darf. Unser Verf. hält sich fest und treu in jenen Schranken, auch wo er sehr lebhaft und kräftig auftritt: dagegen begegnet ihm zuweilen innerhalb derselben, dass da und dort, besonders in kleinen, cantabeln Figuren des Gesanges oder der Instrumente, etwas blass Herkömmliches und Verbrauchtes ihm entschlüpft, was man nicht eigentlich tadeln kann, doch lieber mit etwas Eigenthümlicherm und Bedeutenderm vertauscht sähe. (Verglichen z. B., die Figur der ersten Geige von der Mitte des vierten Tactes an, im Kyrie; die Anfangsfigur der Geigen im Credo und dergl.) Der im Ganzen stets einfache, vollkommen klare, durch alle Stimmen fliessend und ihnen angemessen geführte Gesang, und die obligate, aber für sich beharrlich fortgeführte Behandlung des Quartetts, gehören, wie Jedermann weiss, zum Wesentlichen und den Hauptvorzügen jenes Haydn'schen Styls; und darin ist Hr. E. vollkommen diesem Meister an die Seite zu setzen: in seinem belebten, kräftigen, oft so lange fort in Einem Zuge selbstständigen Bässen aber finden wir nicht selten Gelegenheit, ihn noch höher zu stellen. Das genauere Erwägen der Texter-Worte auch im Einzelnen und die glückliche Bemühung, seine Musik ihnen überall im Ausdrucke nach dieses Einzelnen Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, ist auch sein Vorzug; denn Haydn ging darauf wenigstens seltener aus. Dass Hr. E. die, eine Reihe von Jahren gewöhnlich gewordene, zu lange Ausdehnung der Messe, besonders durch (auch dem Sinne der Worte nach eigentlich unstatthafte) Zerstückelung ihrer Hauptheile in mehre Sätze, beträchtlich wieder einschränkt, diese Hauptheile zusammenhält, und in den Worten wenig wiederholen lässt, ist auch zu loben. (Diese Messe, ohne Graduale und Offertorium, dauert, mit der gottesdienstlichen Handlung, nur einige Minuten über drey Viertelstunden: also mit jenen, wenn sie auch nicht eben kurz sind, eine Stunde.) Die Besetzung ist auf das beschränkt, was jedes, auch ein nicht grosses Kirchenorchester hat: die am stärksten besetzten Stücke verlangen von Blasinstrumenten nur Hoboen, Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken, welche alle überdiess sehr leichtausführbar gesetzt sind. Alle Hauptkräfte und Hauptstellen liegen im Gesange und im Quartette; wie das, als Regel, überall, bey weitem am meisten aber in der Kirchenmusik, seyn sollte. — Jetzt kommen wir zu den einzelnen Sätzen.

Kyrie, Christe, Kyrie: Ein Satz, nicht lang; der Ausdruck einer sanften, demüthigen Bitte; melodisch, bald in Verbindung, bald im Wechsel der Stimmen fortgeführt, ohne alles besonders Hervortretende.

Gloria, bis mit Amen; gleichfalls Ein Satz, 53 Seiten lang, selbst ohne irgend ein Solo einer Singstimme oder eine Veränderung des Tempo, etwa bey: Qui tollis. Und doch ist der Satz überall von wahrem und schönem Ausdrucke des Texteworts. Er ist überhaupt und durchgängig meisterhaft. Er fängt kräftig, feurig und gleich so an, dass nicht nur die Ideen, sondern auch die Structur, welche hernach im ganzen Stücke vorherrschen sollen und in vielfach veränderten harmonischen Wendungen wiederkehren, sich bestimmt ankündigen. Diese Ideen sind einfach, aber durchgreifend: die Structur, wie sie sich Anfangs ankündigt, ist es auch, aber von der Art, dass ein Meister ihr die grösste Mannichfaltigkeit geben, bald sie erweitern, bald verengen, bald kunstreich verweben, bald wieder auflösen, bald ihr Anderes zugesellen, bald sie wieder allein sich zeigen lassen kann. Und das alles ist hier reichlich geschehen; der ganze Plan, in seinem Entwurfe, wie in der behutsamen Durchführung, gleichrühmenswürdig. Jener, der Entwurf, wie er anfänglich ganz plan aufgestellt wird, siehet so aus: Die Geigen all' unisono ergreifen eine feurige Figur

in Sechzehntheilen, die Bässe eine zweyte, in der Gegenbewegung und in Achteln, Hoboen, Fagotte und Hörner halten die Accorde dazu aus, Trompeten und Pauken geben einzelne Drucker, und der Gesang gehet seinen Gang, wie es die Texteworte verlangen, für sich, fast immer nur in grösseren Noten und entschiedenen Accordfolgen. Was nun hiermit gemacht und wie es nach allerley Richtungen benutzt wird: das muss man vom Verf. selbst erfahren; denn eine Nachweisung des Einzelnen würde allzuweitläufig. Wir können nur auf einige der vorzüglichsten Stellen aufmerksam machen, wo jener Gang unterbrochen wird. Das geschieht mit besonders schöner Wirkung und wahrhaft rührend mit den Worten: Gratias agimus tibi, welche die Singstimmen ganz einfach vortragen, indem alle Blasinstrumente schweigen. Doch die Geigen und Bässe können jenes ihnen nun einmal als Eigenthum Zugetheilte wenigstens nicht ganz vergessen: sie spielen fortwährend darauf an, doch bescheidener zurücktretend, jene aus den Sechzehntheilen in Achtel, diese aus den Achteln in Viertel. Feyerlich ist dann der Eintritt der Worte: Qui tollis, und ihre Fortführung wird es noch mehr. Mit: Quoniam, treten die früheren Verhältnisse aller Stimmen wieder ein und bleiben unverrückt bis Amen, welches mit dem kurzen, einfachen Thema:

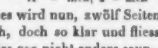

eintritt. Dieses wird nun, zwölf Seiten lang, trefflich und kunstreich, doch so klar und fliessend fugirt, als könne das Alles gar nicht anders seyn, sondern fände sich von selbst; und dazu lassen die Geigen von jenem ihrem Eigenthume nicht einen Augenblick ab. So schreibt man nicht nur reich, voll und kräftig, sondern auch wahrhaft glänzend, und doch ohne einen Schritt aus den Gränzen des ächten Kirchenstyls zu weichen. (Die ganze Verwebung dieser Fuge, und besonders auch, was man das Einsetzen der Stimmen nennt, und was etwas Händelsches, in Sätzen, wie das Amen seines *Messias* hat, ist noch besonders den Studirenden bestens zu empfehlen.)

Credo. Wird die Messe, wie sie hier steht und ohne ein eingelegtes Graduale gegeben — was sie aber nicht sollte: so vermindert es, wenigstens Anfangs, die gute Wirkung dieses Satzes, dass er in derselben Art geschrieben ist, wie der vorhergegangene. Auch hier treten die Geigen sogleich mit einer, ihnen eigen zugehörenden Figur in Sechzehntheilen, die Bässe in einer, in Achteln auf, die beyde, obschon sie freylich nicht dieselben, doch ihnen ähnlich sind; und das sind auch die Verhältnisse des Gesanges. Die Tactart bleibt auch dieselbe, das Tempo kann nur ein klein wenig langsamer genommen werden, und die Tonart ist, wie gewöhnlich, ebenfalls die nämliche. — Es sey dem Rec. erlaubt, hier eine allgemeine Anmerkung einzuschalten. Er hat sich nie überzeugen können, dass das christliche Glaubensbekenntniss mit Recht, obgleich es gewöhnlich geschieht, so lebhaft und rasch in der Musik auftrete. Zwar soll der Christenglaube ein fester, starker, auch ein freudiger seyn: aber das Bekenntniss seiner einzelnen Lehrsätze deutet doch gewiss auf volle Bedachtsamkeit, auf ein Reflectiren; und so sollte auch, meynt der Rec., die Musik im Ganzen mehr ruhigen Ernst enthalten und in gemässigter Bewegung einhergehen, welches Beydes hernach im Einzelnen, nach Anleitung der Texteworte, noch näher bestimmt würde. In dieser Ansicht ist unser Verf. so wenig, als Jos. Haydn und fast ein Jeder der neueren Componisten, eingegangen: aber jenes Zweyte, die besondere, nähere Bestimmung des Einzelnen nach den Texteworten, hat Hr. E. nicht nur sorgsam beachtet, sondern auch trefflich dargelegt. — Et incarnatus ist ein eigen angeordneter, ungemein lieblicher Satz. Nach dem Schlusse des vorigen, in C dur, geben jetzt die Hoboen und Fagotte ganz allein und leise den A dur-Accord an und halten ihn fort. Die erste Violin, wieder allein, tritt mit einer anmuthigen Figur in Sechzehntheil-Triolen leise hinzu, die sie hernach behält und die eine Art concertirenden Zwischenspiels gegen den Gesang bildet; dieser aber gehet seinen sanft-melodischen Weg für sich, wozu zweyte Violin, Viola und Bass nur die Grundaccorde in kurzen Noten leise anschlagen. (Es stehet nicht dabey, dass die Singstimmen Soli vortragen und erst mit Crucifixus wieder Tutti zusammentreten sollen. Dem Rec. scheint diess, wo nicht nothwendig, doch rathsam zu seyn, und die gute Wirkung hat sich ihm erprobt.) Nach: Homo factus est, wandelt sich Alles um. Das Saiten-Quartett ergreift all' unisono einen feyerlichen Gang; die Singstimmen treten nach einander thematisch ein mit grossem Ernst; Hoboen und Fagotte wechselnd seufzen gleichsam nur darein, in kurzen, abgebrochenen Sätzchen. Mit: passus, bricht auch der Gesang ab; ein wunderbar ergreifendes Zwischenspiel setzt den Sinn des Worts fort mit einschneidender Steigerung: da plötzlich bricht Alles ab und die vier Singstimmen sprechen, unisono und leise, fast bloss aus: sepultus est. Durchaus meisterhaft, so dass es die beabsichtigte Wirkung

gar nicht verfehlen kann. — Et resurrexit, nimmt die Weise des Credo, nur mit veränderten Figuren der Geigen, wieder auf. Wir führen, wie beym Gloria, nur einige der vorzüglichsten Stellen an, wo der Verf., um sich auch dem Einzelnen der Textesworte nahe anzuschliessen, von dem im Ganzen Feststehenden abgeht. Das geschieht z. B. mit Pracht und Feyerlichkeit zu den Worten: Et iterum venturus est, bis: non erit finis. In ganz anderer Art, aber zu derselben Wirkung geschieht es bey: Et unam sanctam etc. Diess und das Nächstfolgende verkündigen die Singstimmen, alle im Einklange und in grossen Noten, wozu Hoboen und Fagotte bloss die Accorde aushalten, Geigen aber und Bässe mit vollem Feuer unverrückt in ihren Figuren fortarbeiten. Es ist herrlich. Das Letzte, nämlich das Instrumentale, wie es ist, dauert nun ganz gleichmässig fort bis zu Ende des ganzen Satzes: aber die Singstimmen ergreifen dazu ein ganz anderes Thema, wieder in grossen Noten, das jedoch nur einmal durch die vier Stimmen durchfugirt wird und dann in einen freyen, feurigen und ziemlich langen Schluss ausläuft. Auch hier müssen wir sagen: Es ist herrlich.

Sanctus, nicht in erhabener, sondern in sanfter Feyerlichkeit; Pleni, lebhaft; beydes kurz. Dagegen von beträchtlicher Länge: Benedictus, ein schönes, liebliches Cantabile für die vier Singstimmen, von den Saiteninstrumenten mit Sordinen, von den sanfteren Blasinstrumenten meistens nur in Bindungen begleitet. Das Osanna macht ohne Abänderung des Vorhergehenden den Schluss. Alles in andächtiger, friedlicher Heiterkeit des Herzens, kunst- und schmucklos, aber sehr anziehend. (Die Singstimmen sind doch wohl hier wieder Soli gemeynt? Es stehet nicht dabey.) Desto feyerlicher wirkt der Eintritt des Agnus, in seiner demüthigen Bitte, die nur mit Dona sich einigermaassen wieder erhebt und in andächtigem Vertrauen das Ganze würdig beschliesst. Dieser Satz gehört unter die vorzüglichsten des Werkes und wird seine Absicht bey Keinem, der unzerstreut sich hingeben will, verfehlen.

Zugleich mit dieser Messe sind versandt worden:

1. *Graduale von Joseph Eybler etc.* No. 2. Partitur. Wien, bey Haslinger. (Pr. 20 Gr.)
2. *Offertorium von Joseph Eybler etc.* No 2. Partitur. Wien, bey Haslinger. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ohne Zweifel sind diese beyden Stücke zum Einlegen in jene Messe componirt und bestimmt. Zwar wird das nicht ausdrücklich angegeben, und es versteht sich von selbst, dass sie auch sonst gebraucht werden können: aber, wenn auch auf dem Titel die No. 2. nicht darauf hinwiese, so würden es schon die Tonarten und die ganze Beschaffenheit beyder Stücke, welche leztere diese zu vorzüglich passenden Zwischensätzen macht. Beyde enthalten Stellen der Psalmen, sind aber, wie im Inhalte, so in der Musik, sehr verschieden. Das Graduale: Sperate in Deo etc. ist ein sanfter, aber nicht schwächlicher Chorgesang in freyem Styl. Die Begleitung des Quartetts ist wenig figurirt und im Ganzen einfach. Vom Anfang bis zu Ende schlingt sich um beydes, in kurzen, melodischen und leichtausführenden Sätzchen, eine obligate Hoboe. Ein angenehmes, nicht kurzes Musikstück. Das Offertorium: Si consistant adversum me castra etc. bildet einen kräftigen, ja, gewissermaassen stürmischen Gegensatz. Der Chorgesang ist hervordringend; in der Begleitung hat die erste Geige eine fortgeführte, laufende Figur, die zweyte und die Viola eine rauschende, der Bass eine feste, entschiedene Bewegung; die Blasinstrumente (mit Trompeten und Pauken, an deren Statt im Graduale zwey Possunen angewendet sind) schmettern drein. So läuft der Satz (in C moll) fort, bis Seite 12, wo er (in C dur) in ein sehr mildes Cantabile übergeht, zu den Worten: Unum petii a Domino etc. Dieses Mittelstück ist ein durch alle Stimmen fliessend gesetztes Quartett für Männerstimmen, (zwey Tenore, zwey Bässe,) Soli. Alle Saiteninstrumente schweigen, und von den Blasinstrumenten haben bloss die Hoboen, Fagotte und Hörner kurze, ebenfalls cantabile Zwischenmelodieen, wo die Sänger Athem schöpfen. Der Gesang geht S. 17. über in das erste Tempo, in die erste Tonart, in die vorhin verlassenen Figuren, und in Alles, wie es war; welches, eben an dieser Stelle und wie der Uebergang geordnet ist, eine grosse Wirkung macht. In dieser Weise, doch mit manchen anderen Wendungen der Modulation und der Führung überhaupt, läuft Alles fort, 10 Seiten lang, und damit zu Ende. Es ist ein treffliches Musikstück; wie der Leser sieht, im Zuschnitt den rühmlichst bekannten Mozart'schen Hymnen ähnlich; es ist ihnen aber auch ähnlich in der klaren, consequenten Ausführung, und gewissermaassen auch im Ausdruk.

Alle drey Werke sind schön und correct gestochen, auch auf gutes und haltbares Papier abgedruckt; wie man diess von der vortheilhaft bekannten Verlagshandlung gewohnt ist. Die Messe wird gebunden ausgegeben. Der Preis ist, nach Verhältniss, nicht zu hoch. Wir freuen uns, dass es doch noch Handlun-

gen giebt, die sich mit solchen Werken befassen mögen. Sie sorgen damit nicht nur für ihre Ehre, sondern, wenn wir nicht sehr irren, so wagen sie auch nicht ihren Vortheil: nur dass sie diesen nicht gleich im ersten Jahre erreichen werden, wie von Galanterie-Stücken, nach denen aber auch, ist diess Jahr vorbey, kein Mensch mehr fragt, indessen solche feststehende, zu allen Zeiten geltende Kunstwerke sich allmählich immer weiter verbreiten. — Möge übrigens die nun schon allgemeine Anerkenntniss der Verdienste des trefflichen Künstlers, worauf er so lange hat warten müssen, dazu beytragen, ihm ein frohes Alter zu bereiten! —

Nachrichten.

Dresden. Uebersicht der Monate July, August und September.

Nachdem zwey Monate lang, nemlich May und Juny, unsere Theater, wegen der Trauer um den Tod Sr. Majestät des Königs, geschlossen waren, fing man am 1sten July an, vorerst auf dem Theater des Linkischen Bades Vorstellungen zu geben, worauf vom 1sten August an auch abwechselnd auf dem Theater in der Stadt gespielt wurde. — Bey dem Personale unserer Theater haben sich folgende Veränderungen zugetragen: Bey der deutschen Oper sind abgegangen: Die beyden Demlles. Bömberger, Hr. Risse, Dem. Seconda und Dem. Miller die ältere, welche sich ausser dem Theater verheyrathet hat. Angenommen sind: Hr. und Mad. Wächter vom Königstädter Theater in Berlin. Ersterer kann die Rollen des Hrn. Hausser, und Letztere die Rollen der Mad. Haase ersetzen. Noch sagt man, dass der rühmlichst bekannte Tenorist, Hr. Babnigg engagirt sey und in Weber's *Oberon* auftreten werde. Hr. Musikdirector Reissiger ist auf Lebenslang, mit einem angemessenen Gehalte, bey der deutschen Oper angenommen. Bey der italienischen Bühne sind Dem. Funk und Hr. Salvadori abgegangen. Die Rollen der erstern haben Dem. Pallazesi und Dem. Schiasetti erhalten. Hrn. Salvadori's Rollen sind noch nicht wieder besetzt, daher wir auch keine neuen italienischen Opern bis jetzt gehabt haben. Es wurden öfter, als sonst gewöhnlich, Vorstellungen gegeben, und sie waren meistens sehr besucht, wozu die Fremden, die sich Sommerszeit bey uns aufhalten, viel beytrugen. Ausser den wiederholten Opern, besonders von Rossini, ist *Otello* neu einstudirt worden. Ungeachtet die Desdemona zu den besten Rollen der Dem. Funk gehörte, so liess uns doch jetzt Dem. Schiasetti, besonders im Gesange, jene gern vergessen. Hr. Bonfigli sang und spielte sehr brav. Hr. Rubini sang freylich schwach, aber mit grosser Fertigkeit und Reinheit. Alle drey wurden herausgerufen, so wie die Oper überhaupt wieder sehr gefiel. Hr. Pessdori hingegen, als Jago, sang, wie wir schon öfter zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, sehr unrein, wie er denn überhaupt keine Fortschritte im Singen macht, und eher zurück als vorwärts kommt. — Wenn werden wir denn wieder einmal den herrlichen *Ferdinand Cortez* von Spontini hören, der früher so gefiel, wo wir weniger Mittel, ihn würdig darzustellen, besassen, als jetzt, wo ein gutes Singchor und Ballet mitwirken könnte? Dass der Rossinische *Barbiere di Seviglia* leider immer noch auf unserm italienischen Repertoire fehlt, lässt sich wohl daraus erklären, dass der Barbier des Hrn. Kapellmeister Morlacchi demselben feindlich gegenüber steht, und jenen verhindert, sich anders, als im deutschem Gewande, bey uns zu zeigen.

Die deutsche Oper fing zu Anfang July's, nicht eben brillant, mit dem *Dorfbarbier* von Schenk an!! Hierauf folgten mehre Wiederholungen älterer Opern, als: die *Schweizerfamilie* (zwey Mal). Bey der letzten Wiederholung gastirte ein Hr. Boucher, vom Sondershäuser Theater als Jacob Friburg. Da aber seine Stimme mehr ein rauher Bariton als Tenor ist, so gefiel er nicht, und erntete so wenig Beyfall wie in der Rolle des Max im *Freyschütz*, die er hierauf folgen liess. — *Die Zauberflöte* (ein Mal). — *Der Barbier von Sevilla* von Rossini (zwey Mal). Hr. Wächter trat zum Debüt als Figaro darin auf und gefiel sehr, wegen seiner schönen vollen Stimme und seines lebhaften Spieles. Dem. Miller, die jüngere, sang ihre kleine Arie sehr anmuthig und mit Beyfall. — *Euryanthe* von Weber (ein Mal) mit grossem Beyfall. Mad. Sandrini hatte die Rolle der Eglantine übernommen, und that freylich, was in ihren Kräften stand; allein ihre Stimme reicht zu solchen angreifenden Partieen nicht mehr aus, und sie konnte uns Dem. Funk, die gerade in dieser Rolle vortrefflich war, unmöglich ersetzen. Hr. Wächter sang den Lysiart sehr brav. Alle wurden herausgerufen. — *Der Freyschütz* (ein Mal). Hr. Wächter sang den Casper und Mad. Wächter Aennchen, als Debüt. —

Endlich hatten wir doch den 3ten August das

Vergnügen, einmal eine, für uns wenigstens, neue Oper zu hören: *die weisse Dame* von Boieldieu, (drey Mal). — Welche widersprechende Urtheile sind nicht schon über diese Oper zum Vorschein gekommen! Auf dem einen Theater gefiel sie, auf dem andern nicht. Während sie in Paris fortwährend mit Beyfall gegeben wird, will man ihr in Deutschland fast gar kein Verdienst zugestehen *). Woher kommt das? Liegt es etwa daran, dass sie nicht schauerlich und romantisch ist? Der Dichter hat eine französische komische Oper liefern wollen, und Boieldieu hat alles gethan, um Anmuth und Heiterkeit hinein zu legen. Wenn auch seine Melodieen manchmal zu einfach und monoton scheinen, so sind sie doch durch die herrlichste zarteste Instrumentirung gehoben. Dabey ist die Oper günstig für den Gesang geschrieben, ohne dass eben grosse Passagen darin vorkämen. Im Ganzen lässt sie einen angenehmen Eindruck zurück. Auszuzeichnen sind: Georgs Arie: Welches Glück Soldat zu seyn; Jenny's Romanze: Seht jenes Schloss etc. Das Finale des zweyten Aktes, welches sehr lebhaft und kräftig ist, dagegen das erste Finale (ein Terzett) etwas monoton ausfällt; das Duett im zweyten Akte zwischen Anna und Georg: Dieses Gut gehört dem Grafen etc. und die trefflich eingeführte schottische Romanze mit Chor und Tanz im dritten Akte. Alle Theilnehmende beeiferten sich, diese Oper gut vorzustellen. Vorzügliches Lob verdient Hr. Bergmann als Georg, den wir niemals mit so viel Anmuth und Ausdruck, trotz der etwas hohen Stimmlage des Tenores, haben singen hören, weshalb er auch einstimmig herausgerufen wurde. Mad. Devrient als Anna, sang und spielte, wie immer, sehr ausdrucksvoll. Im dritten Akte hatte sie statt der vorgeschriebenen Arie eine andere eingelegt, die auch recht gut war. Mad. Wächter trat als Jenny zuerst bey uns auf, und zeigte eine angenehme, jedoch in der Höhe etwas spitze Stimme. Sie wird unserm Theater gewiss in der Folge sehr brauchbar seyn. Mad. Sandrini, welche die Margarethe sang, trug ihre Romanze im dritten Akte sehr ausdrucksvoll und mit Beyfall vor. Sogar Hr. Rosenfeld, als Pachter Dikson, verdarb nichts. Die Oper gefiel so ziemlich, wird sich aber gewiss in der Folge noch mehr Freunde erwerben.

*) Doch nicht überall! Hier hat sie gefallen.
Die Redaction.

Manche ältere gute Opern kommen jetzt gar nicht mehr zum Vorschein, als: *Fidelio* von Beethoven, der zu den schönsten Rollen der Mad. Devrient gehört, oder *Jessonda*, *Libussa*, *Olympia* u. s. w. Statt dessen zersplittert man die Zeit mit Einstudiren elender Possen, wie *das alte Ehepaar*, *der deutsche Grenadier*, *Schülerschwänke* u. dergl. oder man wiederholt Opern, deren Schwäche bey jeder Wiederholung immer fühlbarer wird, wie z. B. *die bezauberte Rose*.

Manchesley.

Tick hat — nach seinen dramaturgischen Blättern — Gluck's *Iphigenie*, bey dreymaligem Hören in einer Zwischenzeit von Jahren, zweymal kaum wieder erkannt, namentlich ein Mal unter Salieri's Leitung in Wien.

Man darf im Allgemeinen annehmen, dass der Tondichter eine solche Aufführung im Auge hat, wie sie seinem Werke vielleicht kaum unter seiner eigenen Leitung zu Theil wird. Er trägt seine Tondichtung mit einem duftigen Hauch übergossen im Geiste, welcher ihr erst den Stempel der Vollendung aufdrückt.

Wie oft mögen wir Etwas hören, was gar nicht das rechte Tonwerk selbst ist, sondern ein von hemmenden Umständen Bedingtes? Wohl ist oft in Jahren ein Musikfreund nicht so glücklich, einer Darstellung beyzuwohnen, die so rund und frey schwebt, wie ein Apfel am Baume.

* * *

Der Künstler muss auf die Interessen, Neigungen und Begriffe seiner Zeit Rücksicht nehmen. Was hilft es ihn und sie, wann er bringt, wofür sie nicht Sinn, nicht Liebe hat, wohin sie ihre Richtung nicht nehmen will. Die Zeit erfassen, heisst nicht: ihr fröhnen. Die Kunst fällt durch die Künstler, aber eben so sehr durch die Verstiegenen, als durch die sich gemein Machenden, denn diese bemächtigen sich des Publicums, das bei jenen seine Rechnung nicht findet.

Weil aber Sinn, Neigungen, Interessen sich theilen, einander sich entgegenstellen, sich zerstreuen, verirren, so ist es die hohe Aufgabe der Kunst, die disparaten Geister und Gemüther zu ihrem klaren, erhöhten, versöhnenden Leben zu versammeln.

* * *

Gestern hörte ich wieder *Don Juan*, und mir wurde auf Einmal recht klar, was den meisten Wer-

ken fehlt. Es ist kein natürlicher, naiver, reicher, tiefer, spielend bildender Geist, kein wechselnd frisches Leben, organisches Weben in jedem Theile darin. Es ist ein Verbrauch der theuersten Kunstmittel zu Effecten, Prunk, oder kaltem Verstandes-Bauwerke.

Daher sollte Jeder nur darin dichten und schaffen, worin er wohlhabig, naiv, spielend sich erweisen kann; sey es dann in der Weise Hebels oder Göthe's, Stillings oder Jean Pauls, eines Tyroler-Lieder-Setzers oder Mozarts.

* * *

Mittelmässige und erträglich gute Darstellung gelingt leichter beym Ernsten und Tragischen, als beym Komischen, aber eine treffliche Darstellung des Erstern ist doch die seltenere, weil der Künstler über dem Menschlichen stehen muss.

* * *

Mit den Nebenstudien, Liebhabereyen, Steckenpferden ist es so: Was den Einen verflächt, weil er bloss sammeln, sich zerstreuen will, das hebt den andern, weil es ihm um Ideen zu thun ist. Atomistik und Dynamik.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 2ter Heft. Op. 8. Berlin, bey Schlesinger. Pr. ½ Rthlr.

Das erste ist ein Mayenlied von Jacob von der Warte, welcher unter den Componisten wieder seine Freunde gewinnt. In solchen Dingen ist Jedes Geschmack rechtmässiger Wahlfürst; und es wird nur darauf ankommen, ob und wie tief er in den Geist der Dichtung einzudringen und sie durch seine Töne zu verschönern wusste. Solche den Wortfügungen und Bildern nach von den jetzigen abweichende Gesänge erlauben dem Tonsetzer allerdings auch manche Abweichung vom gewöhnlich rhythmischen und harmonischen Gange unserer heutigen Liederweisen, ja, es wird Manche geben, die in Tondichtungen der Minnesängerlieder auffallend sonderbare Verknüpfungen für nothwendige, vom jetzigen Liede sie rechtmässig unterscheidende Merkmale halten und darin etwas tief Geistvolles finden. Diesen wird nun das genannte Lied als höchst gelungen erscheinen, und sie mögen sich daran ergötzen. Wir fordern aber von einem solchen Gesange, dass die abweichende Gestaltung eine aus der Hauptempfindung des Ganzen hervorgehende innere Nothwendigkeit offenbare und Melodie und Harmonie so durchdringe, dass daraus ein rein organisches Ganzes sich erbaue, das durch treuen und festen Zusammenhang seiner einzelnen Theile ein frisches Leben erzeugt. Das finden wir nun in diesem Liede keineswegs: denn obgleich die Melodie artig genug ist, so herrscht doch darin eine Verkünstelung vor, die mehr vom Suchen nach neuen Formen, als vom Ergriffenseyn des Gefühls Zeugniss giebt. Am allerwenigsten können wir die ganz ohne Noth wunderlich gesetzte Begleitung der beyden ersten Tacte der dritten Klammer loben, die so heisst:

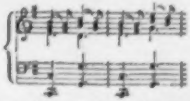

Man sieht sogleich, wie leicht der Verf. auf doppelte Weise natürliche, unserm Gefühle zusagendere Fortschreitungen hätte geben können, wenn er gewollt hätte. Wir gestehen gern, dass wir für diese Sonderbarkeit gar keinen gültigen Grund zu entdecken vermögen. — Viel besser gefällt uns das zweyte, das bekannte Hexen-Mayenlied von Hölty, „Die Schwalbe fliegt, der Frühling siegt" u. s. w. Lebendig vorgetragen, wie's das Lied fordert, wird es von guter Wirkung seyn. — Das kleine Abendlied von Voss „Das Tagewerk ist abgethan" ist allerdings der Sache angemessen und natürlich in der Melodie, doch ohne Auszeichnung, die durch eine fremdartige Begleitung, wie das zu geschehen pflegt, hineingebracht werden soll. Das Meiste ist jedoch recht gut herbeygeführt, besonders der erste Tact der zweyten Klammer, ob er gleich vom Gewöhnlichen am weitesten abweicht. Darauf folgt eine Romanze aus dem Spanischen, (vielmehr eine Cantilene) ein galantes Liedchen im gewöhnlichen Tone, das recht gefällig gehalten ist und viele Freunde finden wird. — Der fünfte Gesang: Im Grünen, von Voss. „Willkommen im Grünen, der Himmel ist blau" u. s. w. Die Musik ist viel eigenthümlicher, als die vorige, auch in einer lebhaften Fröhlichkeit, die jedoch wieder weit mehr vom suchenden Verstande hervorgebracht, als aus dem Innern hervorgesungen worden ist. Das un-

geschmückte Leben inniger Gluth eines entzückten Gemüthes ist es nicht, was hier geboten wird; es reisst daher auch nicht mit sich fort: man merkt Absicht. Die Composition ist für das leichte ländliche Freudenliedchen viel zu künstlich. — Das letzte Duett, aus Göthes Divan, „An des hast'gen Brunnens Rand" u. s. w. scheint uns in dieser Sammlung das schönste. Uebrigens können wir den Verf. dieser Gesänge aus seinen grösseren Compositionen als einen Mann, auf den wir mit Hoffnungen zu sehen berechtigt zu seyn glauben, deren Erfüllung zuversichtlich nicht fern ist, wenn er sich mehr seinem inwohnenden Geiste, als einem, auch wohl jetzt durch gerühmte Vorbilder hie und da Mode gewordenen Sachen nach Originalität, die es doch gerade dadurch am wenigsten wird, überlassen will. Dennoch wird mindestens die Hälfte dieser Gesänge ein grösseres Vergnügen gewähren, als manche belobte minder begabter Tondichter.

Les Charmes du Tirol. Divertissement sur des Airs tiroliens etc. comp. pour le Pianof. par J. Moscheles. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 18 gr.

Gerade ein Dutzend. Wir wollen das nicht ominös nennen. Von den Liedertexten ist nur die erste Strophe abgedruckt, da es hier mehr auf ein Claviervergnügen abgesehen ist. Unter die beliebtesten der gegebenen Lieder gehören: „Und da ob'n, sagt er, auf der Höh', sagt er, steht a Gems, sagt er u. s. w. Wann i Morgens früh aufsteh u. s. w. War's vielleicht um eins u. s. w. An jedes Liedchen reihen sich Variationen-ähnliche Anhänge, bald länger, bald kürzer, die immer in den Ton des nächsten Liedes leiten. Kunstwerke sollen solche Gaben gar nicht seyn: sie verlangen und vertragen also nur eine Anzeige, damit Liebhaber und Liebhaberinnen sich ihrer fein seitig bemächtigen. Es ist bekannt, was die Tyroler-Familie Rainer in London für Glück gemacht hat. Zu Gunsten der schönen Londoner Damen sind sie wohl zunächst dem Drucke übergeben worden. Wir sind begierig, in wie weit in dieser Hinsicht die teutschen Frauen die Liebhaberei der Engländerinnen theilen werden. Uns und gewiss Vielen würde es lieber seyn, wenn die Lieder mit vollem Texte, etwa in einigen Nebenblättern gegeben worden wären.

V. Duettini amorosi per un Soprano e un basso Soprano etc. dal C. G. Reinsiger. Berlino, presso Fr. Laue. Pr. $\frac{7}{8}$ Rthlr.

Sämmtlich, was sie seyn sollen, gefällig, leicht vorzutragen für Gesang und Spiel, das nur gewöhnlich begleitend ist nach italienischer Weise. In den kurzen Zwischen- oder Solo-Sätzchen weichen sie meist in einen verwandten Mollton aus, wodurch sie eine gewisse Familienähnlichkeit bekommen haben, die jedoch den kleinen Geschwistern recht artig lässt. Rein und zierlich vorgetragen, werden sie sämmtlich als hübsche Gesellschafterinnen auftreten und ihren Sängerinnen manchen Dank verdienen helfen. Der Stich ist deutlich und correct, und das Papier so weiss, wie es so anmuthigen Kindern, als diese Duettini amorosi sind, ganz vorzüglich angemessen ist. Dass sie sich daher zu kleinen Ueberraschungen sehr gut eignen, sieht Jeder von selbst.

Polonaise, enthaltend Themata aus Silvio's Arie: „In manches Land" in der Oper: der Graf von Gleichen — und einem Liede von C. Eberwein, arrangirt für Pianoforte. Weimar, bey Th. Wentzel. Pr. 4 gr.

Ein langer Titel zu einem kleinen polnischen Tänzchen — anwendbar auf mancherley Fälle. Es klingt und ist gut lithographirt. Damit verbinden wir eine andere anmuthige Kleinigkeit,

Das Echo, von Reinsiger. Berlin, bey Fr. Laue.

Text und Melodie naiv komisch. Ein Mädchen, das Haus geküsst hat, bittet die Mutter, die es gerade einmal sah, nicht zu grollen und erklärt, dass an der ganzen Sache das Echo Schuld sey. Nähere Explication giebt das Liedchen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten May — No. 34. — 1801.

ABHANDLUNG.

Data zur Akustik;
von Abt Vogler.

(Beschluss.)

Wenn es uns gelungen ist, die harmonische Bereitwilligkeit der Natur auszuforschen und ihr einen Grundton, den Urstoff jeder *Konsonanz* zu entlocken, so dass wir uns ihrer Unterstutzung versichern und das mathematische Recht anmassen dürfen, auf ihren Beystand eine akustische Anweisung zu stellen: so bleibt noch eine dreistere Frage übrig, ob wir nicht vielleicht auch über ihre *Resonanz*, nämlich über ihre Art, unsere Schwingungen aufzunehmen, sie auszubilden und zu nähren, und endlich in voller gesamter Kraft wieder zu geben, uns ein diktatorisches Verfahren erlauben dürfen: das heisst, ob diese beyden Data zur Akustik, die ich hier liefere, uns nicht berechtigen, zu gebieten: *Diesen Dreyklang will ich horen; dieser Wiederhall soll ertonen.*

Eine so hart scheinende Forderung, hoffe ich, soll von zwey folgenden Versuchen, einem, den ich schon angestellt habe, dem andern, der nächstens erfolgen wird, und den bisherigen Grundsätzen entsprechen muss, ihre Sankzion erhalten.

Da mein Orchestrion von Amsterdam nach Stockholm gekommen war, richtete ich einen Saal und ein Nebenzimmer ein, um es horen zu lassen. Da der Saal nicht hoch genug war, um mir einen gehörigen Spielraum zu gewähren: so liefs ich es in einem Nebenzimmer aufsetzen, und in der Mauer eine Hohlung anbringen, wodurch der Ton in den Saal geleitet werden konnte.

Das Orchestrion befand innerhalb des Zimmers eine bewegliche Wand, die ich vermittelst eines dazu geeigneten Fufstritts, der unter den Manualen in der Aufschweifung vor dem unteren Wellenbrett rechts hinein, aber über den Pedalen lag, ganz, halb öffnen und schliefsen konnte. Diese (so zu sagen) spanische Wand gewährte mir einen sanften allmaligen Stufengang, der vom *pianissimo* durch das *crescendo* zum *forte fortissimo* überging, und durch das *diminuendo* wieder zurückwich.

Um nicht nur allein die Modifikazion des Tons *schwecher* und *stärker*, sondern auch *dunkler* und *heller* zu haben, liefs ich diese Wand innerwarts mit einer wollenen Bettdecke überziehen, die eine Dampfung wie bey dem Fortepiano vorstellte, den Ton einsaugte, wodurch bey ihrem Aufgehen die Qualität des Tones allmalig an Schärfe gewinnen mufste. Allein ich wollte die Bewegung der Wand dem Auge des Zuhörers entziehen, und was noch weit schwerer war, den Ton erst in die Höhe leiten, ehe er zum Ohre des musikliebenden Publikums dringen konnte, und es ward eine kupferne Maschine in der Form einer halben Pauke, aber von kolossalischer Gröfse *) verfertigt, die ich von vorne an der Hohlung, durch welche der Ton in den Saal geleitet werden mufste, anbringen liefs.

Diese Maschine, die ich eine kupferne Wanne **) nannte, war zum Sammelplatz der

*) Sie wog über 50 Pfund vom feinsten Kupfer, das ich aus dem Schwedischen Bergwerke Fahlun kommen liefs. d. Verf.

**) Hier mufs ich meinen Lesern einen Aufschluss über die räthselhaften Ankündigungen geben, die in Deutschland erschienen sind, Eh' ich mein erstes Konzert auf dem Orchestrion aufführte, gab ich in Schwedischer Sprach

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XIII. 1827.

Neue Musikalien von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Michaelis-Messe 1827.

Für Pianoforte.

Belcke, Fr., leichte Uebungsstücke zu vier Händen. 2s Heft. ..... Op. 26. 10 Gr.

Belcke, C. G., 6 Marches pour le Pianoforte. Op. 2. 8 Gr.

Clementi, M., la Chasse pour le Pianoforte, nouvelle Edition. ..... 12 Gr.

— Sonate pour le Pianoforte, nouvelle Edition. 12 Gr.

— 24 Valses pour le Pianoforte, nouvelle Edition. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B., Introduction et Rondo de l'Oeuvre 69, arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par W. Watts. ..... 20 Gr.

Hummel, J. N., la belle Capricciosa pour le Pianoforte, nouv. Edition. ..... 12 Gr.

Kalkbrenner, Fr., 3 Variations sur le Thème: God save the king, pour le Pianoforte. Op. 17.

— 7me Fantaisie pour le Pianoforte... – 32.

— Thème varié pour le Pianoforte... – 24.

— le bon vieux tems. Air varié. ..... 10 Gr.

— Rondino pour le Pianoforte. ..... Op. 52. 12 Gr.

— 8me Fantaisie pour le Pianoforte sur le Duo de Don Juan „Laci darem la mano" Op. 53. 14 Gr.

— 9me Fantaisie pour le Pianoforte. ... – 57. 12 Gr.

— Rondeau Polacca pour le Pianoforte. – 46. 12 Gr.

— grande Sonate pour le Pianoforte. – 48. 1 Thlr.

— Variations brillantes avec Introduction et Finale sur la Marche de l'Opéra: le Franc-Chasseur, musique de C. M. de Weber, pour le Pianoforte. ..... Op. 71. 16 Gr.

— Mélange sur différents Motifs du Crociato de Meyerbeer pour le Pianoforte. .... Op. 77. 8 Gr.

— Variations brillantes p. le Pianof. av. Orch. (ad libitum). ..... Op. 83. 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H., 5 pet. Rondeaux pour le Pianoforte. Op. 158. 14 Gr.

Kalliwoda, J. W., Rondeau p. le Pianof. – 10.

Mercadante, Ouvert. caract. des 2 Figaros p. Pianoforte. ..... 10 Gr.

Onslow, G., Sextuor p. Pianoforte, arr. à 4 mains Op. 30.

— Quintette arrangé à 4 mains. ..... Op. 32. 2 Thlr.

Richter, W., Ouverture pour le Pianof. à 4 mains. Op. 9.

— Introduction et Rondeau pour le Pianoforte. Op. 11. 12 Gr.

Schloer et L. Castellacci, Fantaisie pour Pianoforte et Guitare. ..... Op. 44. 16 Gr.

Schwenke, C., 3 Amusemens pour Pianoforte à 4 mains. ..... Op. 14. 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 Pièces pour le Pianof. – 15. 1 Thlr. 8 Gr.

Sörgel, W., 6 Polonaises pour le Pianoforte à 4 mains. ..... Op. 29. 18 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., 24 Duos pour 2 Guitares. Suite de sa Méthode, nouv. Edition. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 petits Duos p. 2 Guitares. Op. 34. L. 1. 12 Gr. nouvelle Edition. ....

— do. do. L. 2. 12 Gr.

— Rondeau avec Introduction pour 2 Guitares sur un motif d'un Duo de l'opéra: la Dame blanche. ..... Op. 290. 10 Gr.

Molino, Air de la Cendrillon varié, suivi de l'air du Barbier de Seville de Rossini, comp. et arr. pour la Guitare. ..... Op. 43. 8 Gr.

Molino, 2e gr. Trio p. la Flûte ou Violon, Alto et Guitare. ..... Op. 45.

Schloer et L. Castellacci, Fantaisie pour Guitare et Pianoforte. ..... Op. 44. 16 Gr.

Für Gesang.

Mozart, W. A., Beatus vir (Lobsingt dem Herrn), Psalm für das Pianoforte, arrangirt von O. Claudius. ..... 20 Gr.

Beethoven, L. v., Fidelio, Clavier-Auszug, neue Ausgabe. .....

Portrait.

Boccherini, Luigi. ..... 8 Gr.

Unter der Presse:

Beethoven, L. v., Ouverture de Léonore, Cdur, en Partition.....
— Ouverture de Fidelio, Edur, en Partition...
— Sextuor arrangé à 4 mains..... Op. 81.
— gr. Quatuor à 4 mains... Op. 74. No. 10.

Breitkopf & Härtel in **Leipzig** empfehlen sich mit ihren **Pianofortes** eigener Fabrik, in nachstehenden Sorten, wovon sie stets Vorrath halten:

Tafelförmige Pianofortes in Mahagony-Gehäuse, 6 Octaven, mit 2 Veränderungen und Rollen-Füssen.

Flügelförmige Pianofortes in Mahagony-Gehäuse, 6 bis 6½ Octaven, 4 bis 5 Veränderungen, und mit Säulen- und Rollen-Füssen.

Aufrechtstehende Pianofortes (en Giraffe) in Mahagony-Gehäuse mit seidener Draperie, 6 Octaven und 4 Veränderungen.

Diese Instrumente zeichnen sich durch ihre solide Bauart, sowie durch ihren schönen und vollen Ton ganz vorzüglich aus. Auch sind die tafelförmigen Pianofortes nach der neuesten Bauart vorn zu stimmen, und von ausserordentlich starkem und schönem Ton. Die Preise wird man, hinsichtlich der Vorzüglichkeit dieser Instrumente und im Vergleich mit andern, gewiss billig finden.

Bey W. Logier in Berlin ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Logier, J. B., Lehrbuch der musikalischen Composition. Auszug aus dessen grösserm Werke. Zum Gebrauch für Schulen. 4°... 1 Thlr. 13 Gr.
— nachträgliche Sammlung von Aufgaben und Beyspielen, für diejenigen eigens componirt, welche sich nach beyden Werken eine Uebung erwerben wollen und nach einer grössern Menge von Aufgaben verlangen. gr. 4. 12 Gr.

Berlin, bey Duncker und Humblot ist erschienen:

Dr. *G. Lautier*, *Praktisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie.* gr. 8. Preis 20 gr.

Bey T. Trautwein in Berlin ist so eben erschienen und durch alle Musikhandlungen für Einen Thaler zu beziehen:

Crelle, Scena ed Aria: „Ah! perfido, spergiuro" coll' accomp. di Pianoforte.

Ankündigung.

Karlsruhe den 20ten September 1827.

Aus der Verlassenschaft des hier verstorbenen Kammer-Musikus Hrn. Pignot ist eine gut conservirte Violine, welche der berühmte Anton Stratuarius in Cremona 1710 gefertigt hat, und worauf 36 Louisd'or geboten sind, aus freyer Hand zu verkaufen. Wegen der Aechtheit und Güte dieses Instruments beruft man sich auf das Zeugniss, welches hierunten folgt. Liebhaber dazu wollen sich in frankirten Briefen an Frau Musik-Directoria Danzer Wittwe dahier wenden.

Dass die oben angezeigte Violine eine ächte Stratuarius, wohl conservirt, und von vorzüglicher Güte sey, bezeugt

Karlsruhe den 20ten September 1827.

Jos. Strauss
Grossherzogl. Badischer Hofkapellmeister.

Desgleichen findet dieses Instrument für ächt und vorzüglich

Concertmeister *Pechatschek.*

Anstellungsgesuch.

Ein junger Waldhornist wünscht in irgend einer Kapelle, oder auch bey einem guten Harmonie-Musik-Corps Anstellung zu erhalten. Er ist Primarius und wird sich besonders nebst Fertigkeit auch durch angenehmen Ton auf seinem Instrument empfehlen. Denjenigen Herren vorsteherlichen Kapell- oder Harmonie-Musik-Directoren, die ein solches Subject gegenwärtig suchen sollten, wird noch ergebenst bemerkt, dass der Dienstsuchende auf Verlangen Probe von seinen Leistungen geben will. Nähere Auskunft hierüber ertheilt der Hof-Musikus Louis Fr. Göpfert in Meiningen.

Meiningen, d. 13ten September 1827.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December. Nº. 49. 1827.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

In Briefen eines Reisenden.

(Fortsetzung von No. 9.)

Fünfter Brief.

Das hochfürstliche Haus Esterhazy-Galantha geniesst seit lange den festbegründeten Ruhm, dass die meisten Regenten desselben ächte Mäcenaten der Tonkunst sind. Bey ihnen fand Vater Haydn ein freundlich schirmendes Asyl, um ganz für die Kunst leben und wirken zu können; Ruhe und Musse, so viel Denkmäler seines fruchtbaren, ewig jugendlichen Genius zu hinterlassen, und sich selbst dadurch einen Tempel der Unsterblichkeit zu bauen. —

Diese ersten Magnaten des Königreiches Hungarn, sowohl an Macht und Einfluss, als an Reichthum ihrer Besitzungen und Einkünfte, erhalten fortwährend eine ausgezeichnete Kapelle, und da man mich nach den Schätzen des dieser Familie eigenthümlichen Musik-Archives höchst lüstern machte, so durfte ich wohl die kleine Excursion einer halben Tagereise ins üppig gesegnete Nachbarland, nach Eisenstadt, wo der regierende Fürst gewöhnlich Sommerszeit Hof hält, nicht scheuen.

Es gewährt einen imposanten, überraschenden Anblick, das grandiose Residenz-Schloss, mit seiner architectonisch prachtvollen, von glänzend uniformirten Grenadieren, deren jeder ein Enacks-Sohn seyn könnte, und einem Dutzend gewaltiger Feuerschlünde garnirten Hauptwache! In dieser weitläufigen, wiewohl an dem einen Flügel noch nicht einmal ganz ausgebaueten Herrenburg des immediaten Eisenstädter-Comitat-Obergespanns befindet sich eine geräumige, schön decorirte Hauskapelle, worin die fürstlichen Hofmusiker die Kirchenfunctionen bey Messen, Vespern etc. regelmässig versehen, wie nicht minder in den dramatischen Vorstellungen mitwirken, welche bey festlichen Anlässen auf dem gut organisirten Theater nicht selten von Gliedern des höchsten Adels ausgeführt werden. Für dieses sowohl, so wie für jenes im fürstlichen Lustschlosse Esterhas, an den nicht fernen Ufern des pittoresken Neusiedler-See's romantisch gelegen, ein Lieblingsaufenthalt der beyden letztverstorbenen Fürsten, und damals weltberühmt durch die Feenpracht seines Riesen-Parks — setzte Haydn fast alle seine, nur wenig bekannten Opern: ein Theil derselben schmückt noch in der Original-Handschrift das Archiv; die Mehrzahl jedoch, von denen Abschriften die Autographen ersetzen müssen, ist leider durch einen verzehrenden Brand der Nachwelt entrissen worden.

Als Haydn noch Führer dieser Kapelle war, zählte sie Virtuosen auf allen Instrumenten, Kastraten und treffliche Sängerinnen; jetzt finden sich weniger vereinzelte Talente, als vielmehr ein tüchtig eingespielter Gesammtkörper; feste Violinisten und eine wackere, vollzählige Harmonie. Der Abbé Bevilaqua soll in der Blüthe seiner Jahre einer der ersten Tenoristen gewesen seyn; die Sopran- und Alt-Partieen sind durch Frauen besetzt, im Tutti von Chor-Knaben unterstützt. Der gegenwärtige Vorstand ist Herr Kapellmeister Fuchs, einst Haydn's College, dem wir auch in Haydn's gedruckten Messen das vermehrte blasende Orchester verdanken; ein schlichter, offener, gefälliger, anspruchsloser Künstler, von dem die Welt kaum den Namen weiss, der indessen in seinem Wirkungskreise ehrenvoll thätig, sehr fleissig arbeitet, und mich mehre gehaltvolle Compositionen sowohl sehen als hören liess.

Seiner biedern Herzlichkeit, seiner zuvorkommenden Humanität verschulde ich die angenehm-

sten Stunden meines dortigen beschränkten Aufenthaltes, und jeden Genuss, welchen mir das überreiche Archiv erschloss, den seine belehrenden Mittheilungen noch so unendlich erhöhten.

Joseph Haydn's Werke finden sich hier complet, Jugendarbeiten, die er selbst als unreife Geistesgeburten vernichtete, wie z. B. die gegen ein Honorar von zwey Ducaten für Bernardon und Hanswurst componirte Burleske: *Asmodeus, der hinkende Teufel*, und jene Originalien abgerechnet, welche in Esterhaz die Flammen verzehrten; eben so seine Handbibliothek, Musikalien, Manuscripte, die ihm zu Ehren geprägte Medaillen-Sammlung, alle Diplome u. s. f., welchen gesammten Nachlass ihm sein edler Herr noch bey Lebzeiten mit fürstlicher Freygebigkeit abkaufte, und nach seinem Absterben ausgeliefert erhielt.

Man traut den eigenen Augen kaum, sieht man so alles vereint, was in einem Menschenalter Talent und Fleiss eines Einzelnen hervorgebracht haben, von den Opern-Partituren, Kirchenwerken, Oratorien, Cantaten, Symphonieen, Concerten, Harmoniestücken, Quartetten, Trio's, Duetten, Sonaten, Variationen, Divertimento's, Serenaten, Cassationen, Kammerstücken aller Art u. s. w., bis herab zu den Gesängen, Romanzen, Canzonetten, Balladen, Canon's und scherzhaften Liedern. Nur ein Meister, der selbst den Fleiss so herrlich besass, vermochte auch durch ihn so unglaubliche Wunder zu bewirken!

Eine vorzügliche, speciellе Aufmerksamkeit widmete ich den Opern, meist in italienischer Sprache zum Privat-Gebrauch der fürstlichen Hausbühne mit Berücksichtigung der darstellenden Individuen geschrieben, von denen nur wenige durch Uebersetzungen auf öffentliche Theater verpflanzt, und auch schon lange wieder, im Wechsel des Zeitgeschmackes, ungerechter Weise der Vergessenheit anheim fielen.

Ich fand unter mehren, mir nicht ganz fremden, z. B. *Orlando Palatino, la vera costanza, la fedeltà premiata, Armida, l'infedeltà delusa, la Caffetiéra bizzarra*, das fragmentarische *Orfeo ed Euridice* etc., so mancherley, wovon ich früher nie gehört, wie die Operetten: *Der Götter-Rath, Philemon und Baucis, die Feuersbrunst, der Aepfeldieb, der Zerstreute, Götz von Berlichingen, Dido, Genovefa, die bestrafte Rachgier, il mondo della luna, Lauretta, Pfiola disabitata, la Canterina, Acide e Galatea, l'incontro improvviso, le speciale, la pescatrice, l'infedeltà fedele* etc., und vielleicht an die zwanzig Liederspiele mit Pantomimen für das, unter dem Grossvater des jetzt lebenden Fürsten wegen seines kunstreichen Mechanismus so gepriesene Marionetten-Theater im Schlosse Esterhaz.

Ganz besonders rühmte mir Hr. Kapellmeister Fuchs die *Armida*; ich verwendete demnach längere Zeit zur Durchsicht dieses Werkes, und fühlte mich entzückt, ja begeistert von dessen hoher Vortrefflichkeit; jammerschade, dass eine solche grosserfasste, gleich gediegene als geschmackvolle Composition, die allenfalls der Form, doch nie dem intensiven Werthe nach veralten kann, niemals zur allgemeineren Verbreitung gelangte!

Noch reichhaltiger ist der Schatz an Kirchenwerken; alle Messen, Motetten, Te Deum laudamus, Salve Regina, Responsorien, Stabat mater, Cantici pro adventu, Ave Maris, Salve Redemtor, Regina coeli, Gradualen, Offertorien, einzelne Chöre etc.

Würdig an Haydn's Seite prangen — nebst seinem ihm ebenbürtigen Bruder Michael — die gefeyerten Meister Mozart, Naumann, Händel, Hasse, Gluck, Pergolese, Sarti, Cimarosa, Salieri, Hummel, Beethoven, Bach, Eybler, Graun, Jomelli, Preindl, Righini, Vogler, Stadler, Winter, Cherubini, (von diesem unter andern auch eine eigens bestellte, dem Fürsten als ausschliessliches Eigenthum zuständige ganz unvergleichliche Litaney) — weiter, aus einer andern Periode, Werke eines Caldara, Pallota, Reutter, Bono, Jos. Fuchs, Gassmann, Thuma, Sonnleithner, Ulbrich, Hofmann und des schnurrigen Gregorius Werner, Haydn's Vorfahren im Amte, und wohl auch Lehrers, eines ächten Humoristen in seiner Kunst, von dem sich folgende musikalische Späße im alten Typendruck vorfinden:

1. *Wiener Tandel-* (*Trödel-*) *Markt*; Vocal-Quartett.
2. *Die Bauern-Richter-Wahl*; fünfstimmig; beyde Buffonerien, von zwey Violinen und Bass begleitet.
3. *Neue und extra-lustige Tafelstücke.*
4. *Neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender*; *Partieenweis, mit zwey Violinen und Bass in die zwölf Monate eingetheilt, und nach eines jedweden Art und Eigenschaft, mit Bizarrerien und seltsamen Erfindungen.*

Letztere bestehen in der That in einer höchst scurrilen, wunderlich komischen Characteristik; so z. B. ist die Jahreszahl 1748 durch ein Fugenthema auf die fortschreitenden Intervalle des Einklanges, 1, der Septime, 7, der Quarte, 4 und der Octave, 8, ausgedrückt; die Hauptmotive eines jeden, abgesonderten Satzes bezeichnen der Monate specifische Eigenthümlichkeiten, als Frost, Kälte, Schnee, Hitze, Frühlingsluft, Schlittenfahrten, Mummereyen, Erntesegen, Winterfreuden, Jagdlust und dergl. Die Menuetten geben durch die verschiedene Tactzahl in beyden Theilen den Wechsel der Tages- und Nachtlänge auf Minuten berechnet an, und wie geschickt diese Spielerey ausgeführt, ist man kaum im Stande, die künstlich maskirte Ungleichheit des Rhythmus beym Anhören der natürlich fliessenden Cantilene abzumerken.

Da mir unter den Componisten des vorigen Jahrhunderts mancher auffiel, von dem Gerbers Lexicon oft nur Weniges, Unbefriedigendes, zuweilen gar nichts angiebt: so war es mir um so erfreulicher, in dem Archive auch die vollständigen Biographieen dieser Tonsetzer vorzufinden. Ich erbat und erhielt die Erlaubniss, mir Excerpte daraus machen zu dürfen, und theile dir solche zum hoffentlich nicht uninteressanten Postscript meiner heutigen Epistel, gewissermaassen als Supplement-Artikel des Gerberschen Werkes, gleichfalls auszugsweise mit.

„Franz Thuma*), geboren 1704 zu Kosteles, im Kaurzimer Kreise des Königreiches Böhmen, vollendete die Studien der Humaniora in dem dortigen Seminarium, und ging darauf, angespornt von einer unüberwindlichen Neigung zur Musik, nach Wien, wo ihm das Glück ward, den Unterricht des k. k. Hofkapellmeisters, Joseph Fuchs, in der Composition zu geniessen, und durch dessen allvermögende Anempfehlung Zutritt in den angesehensten Familien der Hauptstadt zu erhalten."

„Auf diesem Wege eingeführt in die ersten Häuser, wurde er auch durch glückliche Conjuncturen der verwittweten Kaiserin Elisabeth vorgestellt, welche ihn, seinen Arbeiten Beyfall schenkend, im Jahre 1741 zu ihrem Kapellmeister ernannte: eine Beförderung, die ihm die erwünschte Gelegenheit verschaffte, sich auch bey Hofe durch seine Compositionen beliebt und geschätzt zu machen, woran seine Kirchenwerke, welche grösstentheils in diese Epoche fallen, den entschiedensten Antheil hatten."

„Nach dem Tode seiner erlauchten Gönnerinn erhielt er nebst lebenslänglich freyem Hofquartier einen damals sehr bedeutenden Gnadengehalt von 600 Gulden. Dass der Ruhestand, worin er von nun an lebte, eine ehrenvolle Auszeichnung war, bewiesen die mannigfaltigen Aufträge, mit denen er von Zeit zu Zeit von den höchsten Standespersonen der Residenz beehrt ward. Selbst die regierende Kaiserin Maria Theresia übersendete ihm ihr eigenes Gebetbuch, um daraus für sie den Busspsalm: Miserere mei Deus, zu componiren. Sie selbst bezeichnete alle jene Stellen, welche sie in der Musik besonders accentuirt und herausgehoben wünschte, und liess ihm nach vollendeter Arbeit als huldvolles Zeichen von Zufriedenheit hundert Kremnitzer-Ducaten in einem goldgestickten Sperr-Beutel zustellen, so wie er gleich grossmüthige Geschenke öfter als Ehrensold von den höchsten Adelsfamilien erhielt."

„Stets war Thuma ein Freund der Natur, und stiller Zurückgezogenheit; immer fand er sein reinstes Vergnügen im Umgange mit Männern von ernstem Character. Dieser prävalirende Hang zur Einsamkeit, und, wo es nur immer thunlich, jedes Fernebleiben von dem Getümmel grosser Gesellschaften, mag wohl auch in ihm den Entschluss erzeugt und befestigt haben, beym Antritt seines Witwerstandes das Prämonstratenser Stift Geras zum künftigen Aufenthalte zu erwählen, woselbst er, vom Jahre 1768 an, nur sich selbst und der heiligen Kunst lebte, und hier nebst vielen Kirchenwerken vorzüglich die meisterhaften Responsorien zu den Lectionen und Lamentationen ad Matutina in tenebris componirte. Als ihm später, bey vorrückendem Alter, ein kränkelndes Siechthum heimsuchte, verliess er sein bisheriges Refugium, zog nach Wien in das Kloster der barmherzigen Brüder, und ging dort, mit den fallenden Blättern des Jahres 1774 endlich auch ein zur Ruhe in die bessere Welt."

„Thuma war von lebhaftem, ausdauerndem, zu streng abstracten Studien stets empfänglichem

*) Im alten, jetzt vergriffenen Lexico Gerbers findet sich eine ganz kurze Notiz, die bey aller Treue die hier gegebene Lebensbeschreibung nur um so schätzbarer macht.
Die Redaction.

Geiste. Er war in der lateinischen, französischen und italienischen Sprache wohl bewandert, eingeweiht und vertraut mit den feinen Sitten der Hofwelt, welche jedoch, wie schon gesagt, als heterogenes Element ihm erschien. Er arbeitete jederzeit stehend am Pulte, und bediente sich beym Componiren seines Lieblingsinstrumentes, der Gamba, worauf er eine seltene Fertigkeit besass. In der kaum glaublichen Frist von drey Tagen vollendete er gewöhnlich eine ganze Missa; während dieser Zeit blieb er isolirt auf seiner Stube, versagte sich jeden geselligen Umgang, und genoss sowohl zum Mittags- als Abendbrod nichts weiter, als eine Tasse Chocolade."

„Uebrigens war Thuma ein Mann seines ernsten Zeitalters, ein Deutscher von ächtem Schrot und Korn, solid und gründlich in allem, was er unternahm, streng und rechtschaffen in jeder Handlung und ausgezeichnet durch viele Tugenden, die ihm in den Herzen Aller, so ihn kannten, ein bleibendes Denkmal von Liebe und Verehrung begründeten. Von seiner Nachkommenschaft — drey Töchtern und vier Söhnen — lebten noch vor kurzem ein 80jähriger Invaliden-Hauptmann in Prag, und der Senior und Schatzmeister des Stiftes der regulirten Chorherren zu Kloster-Neuburg, ein ehrwürdiger, silberhaariger Greis von 85 Jahren."

„Thuma, treu der ihm angeborenen Gründlichkeit, und unwandelbar festhaltend an den von seinem Meister Fuchs eingesogenen, gleichsam ererbten Lehrsätzen, schrieb nie, auch selbst das Unbedeutendste, ohne dass es nicht jeder Anforderung der Kunst entsprochen hätte. Ein stets denkender, durch Wissenschaft gebildeter, durch practische Gewandtheit gesicherter Componist, vermochte er seinem Geiste nur reelle Früchte abzufordern; kein momentanes Interesse, kein Machtwort vornehmer Gönner wäre fähig gewesen, ihn abtrünnig seinem zur zweyten Natur gewordenen Systeme zu machen; daher gewinnen auch seine Werke bey jeder noch so genauen Zergliederung, und sind in artistisch-ästhetischer Hinsicht durch Classicität gestempelt. Ernster, edler, religiöser Character ist allen seinen zahlreichen Kirchen-Compositionen aufgedrückt, welche von den Musik-Archiven der böhmischen und österreichischen Klöster — namentlich Kremsmünster — auf das sorgfältigste gesammelt wurden. Es liegt ein Schatz von Wissenschaft in diesen Werken verborgen; nicht flimmernder, sondern solider Reichthum, und innere Kraft heben sie über die gewöhnlichen, mitunter scholastisch trockenen Producte ihrer Zeit; alles in ihnen ist wahrer, reiner Erguss eines andächtigen Gemüthes, und sein ganzes, mildes Seyn ging einzig dahin, eine gute, in der Ernte sich reichlich vervielfältigende Saat auszustreu'n."

(Die Fortsetzung folgt.)

Musikalische Scenen aus Lilar.

In dem weltbekannten Residenzstädtchen des Fürstenthums Hohenfliess, dem freundlichen Lilar, lebte seit einigen Jahren still und zurückgezogen Hr. Nicolaus Marggraf, vormals Apotheker in Lukasstadt und hinlänglich berühmt durch seine chemischen Entdeckungen und glänzenden Reisen, die sein Biograph der Welt im „Kometen" geschildert hat. Er bewohnte mit der alten treuen Schwester Libette und seiner einzigen Tochter eines der geräumigsten Häuser der Stadt, konnte aber keinem Andern Raum darin gönnen, weil in der That alle unbewohnten Gemächer mit Spirituusgläsern voll Schlangen und Kröten, mit ausgestopften Vögeln und Affen, mit chemischen Oefen und Retorten, mit Elektrisirmaschinen und Gasapparaten angefüllt waren. Diese reizenden Umgebungen und eine ausgesuchte Bibliothek schienen ihm den Umgang mit Lilar's Bewohnern zu ersetzen, denn man konnte nur zwey Personen angeben, die seines Hauses Schwelle betraten. Der eine war der Leibmedicus Sphex, der ihm chemische Novitäten und alchymistische Antiquitäten zutrug, um gelegentlich das Geheimniss der Diamantenfabrication zu erfahren und dann ohne Praxis ein reicher Mann zu werden. Aus ganz anderen Gründen ging der alte Domorganist Sebastian Kreisler, ein Bruder des verschollenen Kapellmeisters Johannes, im Hause aus und ein: er unterrichtete nämlich Hrn. Marggrafs Tochter Seraphine im Clavierspiel und Gesange. Ob aber der gute Mann hier mehr ausrichten mochte, als bey den Töchtern des Regierungspräsidenten, des Oberforstmeisters und einiger Kammerherren, davon wusste — ungeachtet der Lobredo einiger Nachbarn auf des Mädchens herrliche Stimme — Niemand etwas Gewisses zu sagen, weil man Fräulein Seraphine weder im

Concerte, noch in einem Thé-chantant zu Gesicht bekam, wo doch die Finger und Kehlen der jungen musikalischen Schönen von Lilar nach sittsamem Sträuben und bescheidenem Vorwort sich zu produciren pflegten; der alte Kreisler aber erwiederte jede neugierige Fragen nach seiner einsiedlerischen Schülerin mit einem Hm, Hm! Zeit bricht Rosen — ich verspreche mir etwas Gutes von dem Kinde — und was dergleichen Redensarten mehr waren, aus denen man um nichts klüger wurde.

Der Einzige, gegen den der Domorganist seine Herzensmeynung über Seraphinens Fortschritte hätte ausschütten mögen, aber dennoch verschwieg, war sein Neffe Victor, der Genosse seines Hauses und seines frugalbesetzten Tisches — aber auch seiner Weihestunden am Clavier vor den Werken der alten Meister, aus denen der Greis mit jugendlichem Feuer für seinen Schüler den Genius der Kunst zu beschwören verstand, wenn dieser vor Freude und Verlangen zitternd und lauschend neben ihm sass. Denn eigensinnig verwarf der Alte bey seinem Bildungsgeschäfte die Hülfe von Marpurg, Kirnberger und manchem andern ehrbaren Quartanten seines Bücherpultes, verdrieslich über ihren weitläufigen Bau der Theorie und behauptend, wenn aus Victor etwas Rechtes werden solle, so müsse er selbst aus den Werken der Kunst ihre Regeln und zugleich ihre Freyheit und unendliche Mannigfaltigkeit zu erkennen suchen — wie denn alte Leute, namentlich Organisten, oft ihre sonderbaren Grillen haben. Der für Musik glühende Neffe fügte sich übrigens so mit ganzer Seele in des Oheims Ansicht, dass sein sorgfältiges und vergleichendes Studium älterer italienischer und deutscher Werke der Tonkunst ihn im Verlaufe der drey Jahre, die er in Lilar zugebracht, zu einem seltenen Grade von Einsicht in die Gesetze der Tonverflechtungen und den unerschöpflichen Born ihrer Schönheiten geleitet hatte. Der Alte übertrug ihm daher nicht selten einen Theil seiner Geschäfte, und wenn ihn die Gicht des linken Armes vom Spiele der Orgel oder der Leitung des vierstimmigen Gesanges abhielt, der unter der Aegide und Theilnahme der Fürstin Idoine am Abend jedes Freytages in einem gothisch gewölbten und verzierten Saale des Schlosses erklang, so sah man Victor, den feurigen und freymüthigen, aber anspruchlosen jungen Künstler nicht ungern an des strengen Oheims Stelle, mochten auch an der Orgel einige Register zu viel gezogen werden, oder auf dem Flügel ein Paar Saiten springen und die Tacte der Fuge etwas zu stürmisch vorüberfliegen.

Dass der Domorganist aber sogar gegen diesen — den Vertrauten und Liebling seines Herzens — über die unsichtbare Schülerin das strengste Stillschweigen beobachtete, geschah nur, um ihn zu überraschen — wenn auch auf andere Weise, als es sich wirklich begab. Eines Abends nämlich — Victor durchlief gerade am Claviere die Partitur zu einer Festsymphonie auf des Fürsten nahen Geburtstag — trat der Oheim hastig und glühend in's Zimmer, warf Hut und Musikalien auf den Notentisch und sagte im Auf- und Abgehen: Victor, ich wollte dir eine Freude machen — am nächsten Freytage — du solltest einen Alt im *Messias* hören, eine wahre Seraphstimme — ich meyne die Seraphine, die ich seit zehn Monaten recht con amore im Stillen unterrichtet habe — aber hol der Teufel die Launen des alten Narren — er will nicht leiden, dass seine Tochter nach dem Schlosse gehe, wenn sie nicht in fürstlicher Equipage abgeholt wird — seinem Range nichts vergeben? ein çi-devant Apotheker! — Gott bewahre uns davor, dass auch die Dilettanten mit Zubehör vor Uebermuth toll werden — genug dass bey uns Virtuosen die Mode einreisst. — Hier wurde der Eiferer von einem Pochen an der Thür unterbrochen.

Doctor Sphex war's. A propos, Hr. Domorganist, brach er ungewöhnlich schnell hervor, wissen Sie schon, welches musikalische Doppel-Siebengestirn über Lilar aufgegangen ist? Wissen Sie, dass der Vater der durchlauchtigsten Fürstin uns eine Truppe ganz exquisiter italienischer Operisten für diese Woche zugesandt hat, die von Mailand nach London ziehen und wie gerufen zu Serenissimi Geburtstage kommen? Und denken Sie nur, Signora Tonica ist dabey und hat in meinem Hause die neutapezierten Zimmer bezogen, wo sonst Hr. Schoppe wohnte, weil sie als Prima Donna nie mit den anderen unter Einem Dache lebt. Sie hat mir versprochen, meine Kinder mit in die Probe zu nehmen, und da wollte ich Sie en passant ersuchen, liebster Hr. Kreisler, doch in diesen Tagen die Lectionen für die Hygiäa und den Galen auszusetzen, weil — „Ihre hoffnungsvollen Kinder dabey sehr viel pro-

fitiren werden, fiel der Domorganist mit einem leichten ironischen Lächeln ein — freylich giebt's da eine hübsche Gelegenheit, den deutschen Geschmack zu bilden — auch für junge Componisten, Victor, wenn du schnell Fortune machen willst — aber, alle Wetter! es reisst mir wieder im Ellenbogen, Hr. Doctor, wie im November; ich weiss nicht, ob die unverhoffte Freude daran Schuld ist?" — Der Leibmedicus, ein Freund aller paradoxen Erscheinungen und eben so glücklich in kühnen Combinationen als ungeschickt zu richtigen Beobachtungen, zweifelte nicht daran, rieth dem Alten zur Wiederholung der frühern Cur und entwarf schon im Stillen einen Artikel für seine pathologischen Beyträge, worin er den bedenklichen Einfluss freudiger Ueberraschung auf Gichtkranke aus Principien entwickeln und durch die heutige Erfahrung belegen wollte. Victor aber, fast noch ärgerlicher, als der Oheim, auf Hrn. Marggraf, die Gicht, Donna Tonica und — die italienische Oper, die seine Festsymphonie in der Wiege erstickte, leuchtete dem Doctor zum Hause hinaus und begab sich, sobald als möglich, von dem mürrischen Alten hinweg auf sein Stübchen, um am offenen Fenster mit der kühlen Nachtluft und dem Anblicke des Sternenhimmels Auge und Brust zu erquicken, wie er immer pflegte, wenn ihm spät Abends Gedanken den Schlummer verscheuchten und das rasche Blut noch rascher durch die Adern jagten. Auch heute fühlte er sich wunderbar beruhigt von dem Blicke in die sternenhelle Nacht; ihm gegenüber glänzte die strahlende Lyra, daneben der Schwan mit ausgebreiteten Fittigen, wie er die Milchstrasse durchfliegt, und tiefer der Adler mit dem Delphine zur Linken. Noch auf seinem Lager schimmerten ihm die freundlichen Gestirne des Gesanges, bis der Schlummer sein Auge schloss: aber mit ihm kamen bunte verworrene Träume, worin Seraphine und Donna Tonica in allerley wechselnden Gestalten und die seltsamsten Abentheuer des Schläfers durch einander spielten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Bremen, den 20ten October. Der musikalische Kunstgenuss wird bey uns täglich höher gesteigert: wir erfreueten uns in den letzten Wochen der angenehmsten Neuigkeiten. Im vorigen Berichte meldete ich Ihnen von den Gastrollen der Dem. Roland aus Cassel und der Tenoristen Knaust und Huber. Die beyden letzten sind bey unserer Oper geblieben; Hr. Knaust für Liebhaberrollen und Hr. Huber als Buffo und Bariton, z. B. als Gärtner im *Schnee* von Auber, zum Vortheile der Dem. Roland, welche als Bertha, jedoch zum letzten Male (17ten July) auftrat. Das bekannte Eislied aus dem *Schnee*, mit dem Chore: „Wagt euch nicht auf des Eises Glanz" ist hier zu einem wahren Vaudeville geworden, das man auf allen Strassen im ganzen Lande singen hört; so auch der beliebte Alexander,- Elisen- oder Luisen-Marsch von Rossini, der auch in der Operette *die Berliner in Wien* vorkommt. Seitdem ist die *Zauberflöte* und Rossini's *Barbier* am meisten wiederholt worden. Dem. Jungblum trat als Rosine mit unerwartet vielem Beyfall auf, da sie nämlich noch Anfängerin ist und als geborene Bremerin niemals im Auslande einige Kunstbildung genossen, indessen als Schülerin des Bassisten Pillwitz und von Natur mit herrlicher Stimme und vielem Geschick begabt, alle Aufmerksamkeit verdient, so dass sie es in der Folge noch weit bringen kann. Dem. Conrad liess als Elvira in der *Italienerin in Algier* im Chore einzelne so starke Töne vernehmen, dass sie, Alle übertönend, Effect machte, doch nicht kunstgemäss. Als Pamina wollte es ihr auch nicht recht gelingen, da wir durch die Leistungen der Damen Eggers und Steinert verwöhnt sind. Sie ist daher von unserer Bühne wieder abgegangen. Eben so wenig glückte es der Dem. Twendte, als Königin der Nacht (9ten September und 5ten October), der die junge Anfängerin noch nicht gewachsen ist. Besser gefiel Dem. Lemke, vom fürstlichen Hoftheater zu Sondershausen, als Pamina und Aennchen, da sie mit angenehm jugendlicher Gestalt Anmuth der Stimme verbindet. Auch ist sie eine geborene Bremerin, Schwester des, als Schauspieler in jungen Heldenrollen hier beliebten Hrn. Lemke, dessen Gattin, geb. Knoll, als Jungfrau von Orleans hier auftrat. Am 14ten September wurde Cherubini's *Lodoiska*, die lange geruht hatte, wiedergegeben, doch bey nicht vollem Hause. Das Ganze ging rund und gut. Hr. F. Gloy, komischer Sänger vom Hamburger Theater, gefiel als Briquet in den *sieben Mädchen* (30sten September) neben

Dem. Jungblum als Sophie, Dem. Müller als Julie, und Hrn. Knaust als Henri, welcher auch als Bartolo und Meister Stracks im Sänger und Schneider wohlgefiel. Ganz neu war Mozarts *Così fan tutte*, am 9ten October, zum Vortheile der Dem. Jungblum, welche das Fräulein Lottchen recht brav vortrug, so wie Dem. Twendte die Julie, Hr. Knaust den Ferdinand, Hr. Pillwitz den Wilhelm, Hr. Cläpius den Alfonso und Dem. Müller Nannetten. Das Werk erregte grosse Erwartungen, die auch befriedigt worden sind; es wurde mit Beyfall wiederholt. Dem. Herold, ein seltener Stern vom Königstädter Theater zu Berlin, eine junge liebliche Schöne, trat als solche natürlich mit Beyfall auf in der Mitte Octobers, in der *Schweizerfamilie* als Emmeline, im *Freyschütz* als Agathe, und wurde, zwar nicht wegen ihres nur schwachen Gesanges, aber als gute Schauspielerin und wegen ihres schlanken hohen Wuchses mit den Zügen einer Niobe, laut hervorgerufen, obgleich nicht ohne Gegenpartei. Man wünscht hier sehr, dass sie bey unserer Bühne angestellt werde. Freylich kann sie Mad. Eggers und Steinert nicht ganz ersetzen. Nur Hr. Steinert ist erst durch Hrn. Knaust ersetzt worden. — Nun komme ich aber zu den Sternen erster Grösse: Mad. Milder-Hauptmann, Mad. Mathilde Fachini und Mad. Seidler-Wranitzky, die alle drey hier waren. Leider reisete die Letzte schon nach wenig Tagen wieder ab, da sie mit der früher eingetroffenen F. in Collision kam und sich eine Heiserkeit zuzog (?). Mad. Seidler hat versprochen, wieder zurückzukehren. Mad. Fachini aus Amsterdam, früher bey der Gesellschaft Felix Meritis, gab ihr erstes Concert am 12ten September im Schauspielhause und erhielt als Schülerin der Catalani sehr grossen Beyfall durch folgende Gesangstücke: Violin-Variationen von Rode, von der Catalani für die Singstimme eingerichtet und oft gesungen: aber Mad. F. nahm das Tempo weit schneller, als Mad. C.: ferner Scene und Arie aus Rossini's *Othello*, Arie aus *la Donna del Lago* und Variationen aus der *schönen Müllerin*. Der treffliche junge Violinist Aug. Ochernal (Sohn) spielte ein Potpourri über Themata aus Spohrs, seines Lehrers, *Jessonda*, mit erneutem Beyfall. Die Sängerin war in hiesigen öffentlichen Blättern von unserm Riem dem Publikum mit Recht empfohlen worden; ihre Stimme ist ausserordentlich stark und besonders ihr staccato sehr kräftig markirt, wie wir es hier sonst nie gehört haben. Wenn sie in Deutschland erst bekannter wird, kann es nicht fehlen, sie wird und muss noch sehr berühmt werden. Da sie ihren Namen (sie hiess Bordini oder Bartini) durch Verheirathung änderte: so kann sie in Deutschland noch nicht bekannt seyn, denn sie reisete von Amsterdam gerade nach Bremen. Ihr schönes Staccato zeigte sie besonders in den Variationen auf La biondina in gondoletta von Pucitta in ihrem zweyten Concerte, die sie auch an einem andern Abende vor Anfang des Schauspieles *Bayard* wiederholte. Sie gefielen so sehr, dass sie stürmisch da Capo verlangt wurden. Mad. F. ist von sehr starkem Körperbau und grosser Statur und ihre Stimme ist an Stärke und Ausdauer ihrer Gestalt angemessen. Am 22ten September sang sie den Pygmalion in der Oper gleiches Namens mit vielem Beyfall. Diese Partie füllt fast die ganze Oper, die man nicht mit dem gleichnamigen Melodram von Gotter und Benda verwechseln muss. Es kann nicht fehlen, sie muss als tüchtige, gewandte Sängerin überall Aufsehen machen. Besonders interessirt auch ihr lebhaftes Mienenspiel, das schnell wechselt; ernste und heitere Blicke laufen über ihr Gesicht, wie Wolkenschatten über eine sonnige Wiese eilen. —

Mad. Milder-Hauptmann aus Berlin gab am 10ten October ihr erstes Concert im Schauspielhause und sang mit grossem Beyfall eine Arie aus *Don Juan*, eine Scene aus *il Crociato in Egitto* von Mayer-Beer, zwey Lieder von Wolfram in A moll und ein anderes von Blum „Gruss an die Schweiz.“ Ausserdem wurden noch zwey Orchesterstücke aus Beethovens Symphonieen gespielt. Wir hörten hier Mad. M. zum ersten Male und der grosse Ruf, der ihr vorangeht, hatte zahlreiche Zuhörer versammelt. Der Preis war von einem halben zu einem ganzen Thaler im ersten Range erhöht worden, was hier selten ist. Nächstdem trat Mad. M. den 12ten October als Emmeline in der *Schweizerfamilie* bey sehr vollem Hause auf, zu welcher Rolle sich immer noch ihr ernstes, würdiges Spiel und ihre liebliche, milde Stimme ganz eignet. Sie wurde gut unterstützt von Hrn. Knaust als Jacob, Hrn. Pillwitz als Richard, Hrn. Cläpius als Graf Wallstein und Dem. Müller als Gertraud. Viel komisches Talent zeigten Hr. Bethmann als Paul und Hr.

Huber als Verwalter. Mad. M. wiederholte dieselbe Rolle am 14ten October abermals bey vollem Hause und mit grossem Beyfall. Sie wurde einstimmig hervorgerufen.

Fortsetzung der Nachrichten aus Berlin.

Im Laufe des Monats October fesselte Dem. Henriette Sontag fast ausschliesslich die Aufmerksamkeit und das ungetheilte Interesse der Musik-Liebhaber durch ihre Gastrollen auf dem Königlichen Operntheater.

Zu den früher erwähnten höchst gelungenen Vorstellungen kamen noch folgende: Die Prinzessin in *Johann von Paris* war eine weniger glänzende, obgleich immer noch sehr bedeutende Kunstleistung, was den Gesang der Troubadour-Romanze u. s. w. betrifft. Indess sind die Ansprüche an diese Sängerin einmal auf einen so hohen Grad gesteigert, dass nur ihre Desdemona in Rossini's *Othello*, mit welcher Rolle Dem. Sontag am 3ten November ihre Gastrollen schloss, noch die hoch gespannten Erwartungen durch wahrhaft grossartige Auffassung und ächt tragischen Ausdruck im Vortrage der ergreifenden Scenen des dritten Aktes bey weitem übertreffen konnte. Minder wichtig, doch höchst glänzend war ihre letzte, zum Benefis gewählte Darstellung der Amenaide in dem trivialen, doch melodischen *Tancred*. Jedesmal hervorgerufen, wurde Dem. S. nach dieser Vorstellung noch besonders durch Blumenkränze und Gedichte geehrt. Die gerührte Künstlerin dankte diess einzige Mal mit Worten und versprach recht bald wiederzukehren. Dem Gerüchte nach, soll Dem. Sontag nach Ablauf ihres Engagements bey der Italienischen Oper zu Paris, für unsere Königliche Oper bleibend gewonnen seyn. Die Zeit wird es lehren, ob diese Sage Grund hat, wie wohl zu vermuthen ist, da die Gunst des Königlichen Hofes sich in vielfachen Auszeichnungen dieser Kammer-Sängerin geäussert hat. Das Opernhaus war zu der, mit Allerhöchster Special-Genehmigung angesetzten Benefiz-Vorstellung überfüllt und die hohen Preise sollen theilweise noch bedeutend erhöheter erlegt worden seyn. Auch eines ächt königlichen Geschenkes erfreute sich die reich belohnte, allgemein anerkannte Künstlerin, welche am 7ten November noch von den Garde-Musik-Chören eine schöne Serenate erhielt und den 8ten Berlin verlassen hat, um über Frankfurt a. M. und Amsterdam nach Paris zu reisen.

Das Königstädter Theater beeifert sich, den Verlust der Dem. Sontag durch viel neue Vorstellungen vergessen zu machen. In einem Monate sind drey neue Singspiele auf dieser Bühne erschienen, von denen zwey: *Die umgeworfenen Wagen*, von Boyeldieu (*les voitures versées*) und *Marie oder verborgene Liebe* von Herold, durch die gefällige Musik und gute Ausführung, besonders der Dem. Tibaldi und Sabina Bamberger sehr gefallen haben. Weniger Beyfall erhielt *der Probierstein* (*la pietra di paragone*) von Rossini, der unsinnigen Handlung und flachen Musik halber. Jetzt wird *die Jugend Heinrich des Fünften* von Morlacchi einstudiert, da das schöne dramatische Gesang-Talent der Dem. Tibaldi leider nur in Männer- (Alt-) Rollen genutzt werden kann, und es der komischen Opern wenige giebt, wo dergleichen angewandt sind. — Der Ritter Spontini ist hier wieder angekommen.

Kurze Anzeigen.

Voyage de la Girafe. Grande Fantaisie brillante sur des thèmes égyptiens et français pour Pianoforte et Violon par P. Lafont. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Man weiss, was vor einiger Zeit die Ankunft einer Giraffe in Paris für ungemeines Aufsehen erregte und wie sehr die Industrie von allen Seiten her Vortheil davon zu ziehen suchte. Tücher und Strickbeutel mit dem Bildnisse des in Europa höchst seltenen Thieres erlangten eine grosse Celebrität. Warum sollte nun nicht auch die Musik sich in die Feyer des viel besprochenen und angestaunten Geschöpfes freundlich mischen? Wir erhalten demnach hier eine musikalische Kunstreise des tropischen Waldbewohners, die wir unseren Lesern mit gebührender Recensenten-Genauigkeit vor Augen zu stellen berufen sind.

In der Einleitung, einem langen Maestoso mit etwas sonderbaren Accordfolgen, aber im Ganzen recht unterhaltend, schauen wir die hohe Afrikanerin noch in Aegypten und finden hier weiter nichts besonders Auffallendes zu bemer-

ganzen Harmonie, zum akustischen *focus* bestimmt.

Sobald dieser kupferne Resonanzboden von den eingesogenen inneren Schwingungen der Orgel in Erzitterung gerieth: so machte diese harmonische Masse einen Bogensprung, schwang sich in die Höhe, und prellte bey der entgegenstehenden Mauer hinten am Konzertsaale wieder an.

Die Würkung aber dieses akustischen Versuchs wurde noch dadurch erhöht, dafs man vorne eine prächtige Dekorazion zu sehen bekam, die die ganze Einrichtung dem Auge verhüllte. Sie bestand in einem Hintergrund von rosenrothen Silberstof, der mit Guirlanden, mit Festons von Blumen nach der besten Zeichnung gezieret worden.

Nun wird der Leser begierig seyn zu erfahren, auf welche Art man eine so ungeheure Machine befestigen konnte; denn wollte man sie annageln: so hörte alle Resonanz auf, aber sie zu befestigen, und doch die Erzittrung beyzuhalten, dies war ein Unternehmen von der äufsersten Schwierigkeit.

Ich ging folgendermafsen zu Werk. In die Hohlung ward ein hölzerner Zirkel eingemauert, auf das Holz wurden so viele Pergamentstücke mit Löchern aufgenagelt, als die äufsere kupferne Wanne Löcher hatte. Um die pergamentenen Oeffnungen an die Oeffnungen der Wanne fest zu heften, liefs ich seidene Schnüre, die elektrisch sind, wirken, und auf diese Art war die Wanne einigermafsen befestigt. Allein, da sie als akustischer Resonanzboden die Schwingungen nähren und verbreiten, und ihre eigene dazu unentbehrliche Erzitterung beybehalten sollte, doch beym Ausreissen eines einzigen Pergamentstücks immer noch drohte, einzustürzen und herabzufallen: so liefs ich die besten englischen Stahlfedern äufserhalb der Wanne, vom Silberstoff gedeckt, anbringen und dadurch gewann ich erst den Vortheil, dafs die Schwingungen des inneren Orchestrions und die Erzitterung des äufseren kupfernen Resonanzbodens beynah mit einander identifizirt wurden.

Dieser Versuch hat also seinem Endzweck schon entsprochen; nun folgt die Beschreibung eines anderen Versuchs, der in der Neu-Ruppiner Orgel 7 Meilen von Berlin erst vorgenommen werden soll, aber, gestützt auf obige Grundsätze, das vorgesteckte Ziel gewifs nicht verfehlen wird.

In die Kirche, die auf Rechnung Sr. K. M. von Preussen in Neu-Ruppin erbaut wird, soll nichts Kleinliches kommen. Sie erhält eine *Dekorazion*, und diese stellt *Ein* Ganzes vor.

Der Altar, wo der Prediger die Kommunion austheilt, das Altargemählde, ein Kapital, zwischen dem Altargemählde und dem Kapital, statt gewöhnlicher Kanzel, eine Balustrade, wovon der Vortrag gehalten wird, zwey prächtige Saulen, worauf das Kapital ruht, über dem Kapital 6 Schuh eingerückt, eine einzige Reihe vergoldeter Pfeifen, die in einem leichten Bande gehalten werden — dies ist Alles, was das Auge zu sehen bekommt und gleich auffafst. Hinter dieser Dekorazion (vergoldeter Pfeifen) werden alle klingenden Pfeifen in einem Kasten von kubischer Figur zu 18 Rheinländischen Schuhen eingesperrt. Die Pfeifen kommen in derselben Ordnung zu stehen, wie die Tasten auf dem Klaviere liegen; Winkelhaken, Kondukten u. s. w. alles, was komplizirt war, findet hier nicht Statt.

Der Organist sitzt seitwärts, hat alle Baspfeifen zur linken Hand, die nächsten hinter der Dekorazions-Wand, die vordersten nach der Kirche zu gekehrt. Sowohl die äufsere Dekorazion als der vordere Theil, oder, wenn ich so sagen darf, die vordere Mauer des Kastens hindert, dafs die Baspfeifen nicht unmittelbar ihren Ton in die Kirche schicken und den Diskant übertönen

eine kleine Beschreibung heraus, um das Stockholmer Publikum mit meiner akustischen Einrichtung näher bekannt zu machen, und nannte die kupferne Wanne *kuppan utaf koppar*. Das Wort *kuppan* verwechselte ein Uebersetzer mit *kulan* d. i. Kugel, und hierdurch wurde soviel Mifsverstand verbreitet, dafs einige entfernte Musikfreunde sich keine andere Vorstellung, als folgende komische davon machen konnten: mein Orchestrion stünde im Nebenzimmer, ich aber säfse im äufsern Saale und zwar — in einer Kugel, u. s. w. d. Verf.

ken, als dass in der Violin-Stimme etliche Druckfehler sich eingeschlichen haben, z. B. im ersten Tacte der zweyten Zeile, wo statt a es f heissen muss, und in der dritten Zeile, wo im vierten Tacte vor dem a das b vergessen worden ist. Darauf nimmt die Giraffe in einer ägyptischen Romanze aus D moll gesiemend Abschied. Die Melodie wird von der Violine vorgetragen und ist mit erstaunlichen Vorschlägen und Pralltrillern versehen. Für das ächt Aegyptische möchten wir nicht gerade stehen, wenigstens ist sie auf keinen Fall mizraimisch, höchstens neu-ägyptisch, wovon wir weiter keine Proben kennen. Im letzten Tacte der fünften Zeile ist wieder in der Violin-Stimme der Verbindungsstrich zwischen g und f zu Achteln vernachlässigt und in der siebenten Zeile fehlen unter den letzten Uebergangs-Tacten die Worte: accelerando il tempo. Nun folgt ihr Sturm (sa tempête) auf dem Meere, natürlich stürmisch, doch angenehm genug. Endlich geht der Sturm in ein ganz kurzes Adagio über und wir hören, dass das geliebte Thier in der Provence glücklich landete. Ihre Reise durch das schöne Dichterland entschwundener Zeiten wird in einem ganz eigenen National-Liedchen dargestellt. Schnell sehen wir sie nach Burgund versetzt, was uns in einem Allegretto vorgebildet wird, das die Ueberschrift trägt: Musette Bourguignonne (burgundischer Dudelsack). Beyde Stückchen gehen aus A dur. Darauf kommt die Reisende in Paris an und wird mit einem Marsche aus D dur von den schaulustigen Parisern fröhlich eingeholt. Dieser Marsch ist nun in drey Variationen, von welchen die letzte natürlich ein Coda haben muss, für beyde Instrumente gehörig verändert. Und das ist die Reise der Giraffe, der wir in Paris das beste Gedeihen, und den deutschen Liebhabern solcher Reise-Belustigungen recht viele Freude daran wünschen. Die Ausübung dieses musikalischen Scherzes erfordert zwar nicht eben Virtuosen, aber doch in einigen Sätzen etwas gewandte Spieler. Druck und Papier sind gut, bis auf die wenigen angezeigten Versehen, die leicht vor dem Spiele verbessert werden können. Das Ganze enthält für das Pianoforte 17 Folio-Seiten.

Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte (mit Bezeichnung des Fingersatzes). Zur Erleichterung des Unterrichtes, für die Jugend geschrieben von C. Czerny. 159. Werk. 3te und 4te Lieferung. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 16 gGr.

Die Brauchbarkeit dieser Uebungsstücke hat sich schon durch die zwey ersten Hefte hinlänglich erprobt, dass wir also von den beyden neuen nur zu versichern haben, sie gehen in zweckmässiger Vertheilung und Aufeinanderfolge der mancherley, besonders jetzt häufig vorkommenden Claviergänge in steigernden Verhältnissen von einer für Anfänger schwierigen Form zur andern über, ohne den Schüler zu übertreiben, welches Letztere ganz besonders von den Lehrern zu beachten ist. Mitunter sind zwischen den eigentlichen Studien kleine klangbare und leichte Sätzchen, wie zur Erholung, eingestreut, die für manche Zöglinge auch wohl von den Lehrern selbst leicht noch vermehrt werden können und sollen. Auch für die Hebung und Senkung des Dämpfers ist gesorgt und für den Zusammenhang der Dur- und Moll-Tonarten, von C dur ausgehend und so im regelrechten Zirkel wieder zurück, was täglich geübt und auswendig dem Lehrer aufgesagt werden soll, und mit Recht. Dass der bezeichnete Fingersatz durchaus gut ist, weiss man gleichfalls schon aus den ersten Heften, wie es sich auch, von einem solchen Spieler gegeben, von selbst versteht. Und so mögen denn diese zwey neuen Hefte, als zweckmässig, besonders denen, welche die ersten noch nicht kennen gelernt haben sollten, bestens empfohlen seyn, denn die Uebrigen kaufen sie schon um der ersten willen. Druck und Papier sind gut, wie man dies von dieser Handlung schon gewohnt ist.

Troisième Rondino pour le Pianoforte, sur les Thèmes favoris de l'Opera Marie, composé etc. par C. G. Lickl. Oeuv. 29. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 8 gr.

Ein recht angenehmes, leicht vorzutragendes kleines Rondo von 9 Seiten, das sein hübsches Thema aus der Marie gut verarbeitet und in mancherley Gestaltungen, nach artigen, nachahmenden Zwischensätzen wieder vorzubringen weiss. Alles ist gefällig und klangbar, selbst der, durch zwey Tacte schlicht angeschlagener Ac-

corde bewirkte Uebergang aus G in As dur, wo anfangs die einfache Hauptmelodie wiedergegeben und darauf die im Rondo vorherrschende Sechzehntheil-Triolenfigur, wozu der Bass die beyden Anfangs-Tacte der Melodie hören lässt, die nach und nach erfolgende Fortschreitung in D dur mit der stets wiederkehrenden Grundmelodie angeschlagen und Coda-mässig, in G dur, bis zum Ende durchgeführt worden ist. Es wird also für Schüler sehr brauchbar seyn.

Fuge in D dur, für zwey Violinen, zwey Violen und Violoncell, comp. von L. van Beethoven (am 28ten Novbr. 1817.): 137stes Werk. (Partitur und Stimmen). Wien, bey Tob. Haslinger. Preis 45 X. Conv. M.

Dieselbe Fuge für das Pianoforte zu vier Händen. Ebendaselbst. Preis 20 X. Conv. M.

Dieselbe für das Pianoforte zu zwey Händen. Ebendaselbst. Pr. 10 X.

Wir haben zu dem Titel nichts weiter hinzuzusetzen, als dass diese Fuge des Meisters nicht lang, wohl durchgeführt und für zwey Hände, wie es sich fast von selbst versteht, nicht leicht vorzutragen ist. Sie erfordert, wie alle tüchtige Fugen, Studium, damit alle Stimmen gehörig markirt hervortreten. Das Thema ist kurz und folgendes:

Allegretto.

u. s. w.

Anfragen.

Wer weiss genauere Nachrichten zu geben, von welchem Verfasser die drey unten angeführten musikalischen Schriften sind? Gewöhnlich werden sie dem bekannten Wolfgang Caspar Prinz zugeschrieben, der zu seiner Zeit durch eine Geschichte der Musik und durch seinen Phrynis Mitilenaeus, oder satyrischen Componisten Aufsehen machte. Die, ihres eigentlichen Verfassers wegen, fraglichen Werke sind betitelt:

1) *Musicus vexatus, oder der wohlgeplagte, doch nicht verzagte, sondern jederzeit lustige Musicus instrumentalis, in einer anmuthigen Geschichte vor Augen gestellet von Catalo, dem Kunstpfeifer-Gesellen.* Freyburg 1690. (8). 204 S.

2) *Musicus magnanimus oder Pancalus, der grossmüthige Musikant, in einer überaus lustigen, anmuthigen und mit schönen Moralien gezierten Geschichte, vorgestellt von Mimosermo.* Freyburg 1691. 8. 262 S.

3) *Musicus curiosus oder Batalus, der vorwitzige Musikant u. s. w.* Freyburg 1691. 8. 333 S.

Ferner: In welcher musikalischen Bibliothek befindet sich das äusserst selten gewordene Werk:

Andrea Adami da Bolsena, detto tra gli Arcadi Caricle Pisso, Maestro della Capella Pontificia etc. Osservazioni per ben regolare il Coro de i Cantori della Capella Pontificia etc. Roma 1711. (4).

Anecdote.

In einer bekannten französischen Zeitschrift wurde vor Kurzem unter den Anzeigen ausländischer musikalischer Literatur auch der lange nicht allgemein genug bekannten, trefflichen Schrift des Hrn. Mortimer, die, so viel wir wissen, sonderbarer Weise in unseren musikalischen Zeitblättern noch bis jetzt keinen Beurtheiler (einige kurze Anzeigen abgerechnet), gefunden hat, erwähnt: „Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation" u. s. w. Da wird denn nach Anführung des Titels nur noch ganz kurz gesagt: „Hr. Mortimer rühmt den Choral-Gesang der alten Mährischen Brüder und der heutigen Hottentotten (et des Hottentos actuels) anstatt der heutigen Herrenhuter. Der lächerliche Druckfehler ist allerdings von der löblichen Redaction mit Tinte ausgestrichen worden, aber so, dass er noch völlig lesbar geblieben ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December. N°. 50. 1827.

Abhandelnde Anzeige.

Ueber Chorgesang und eine neue Chorgesangschule von Aug. Ferd. Häser.

Die regere Theilnahme an Musik überhaupt und die Vorliebe für Gesang im Allgemeinen, und guten Chorgesang im Besondern hat seit etwa zwanzig oder dreyssig Jahren an sehr vielen Orten Deutschlands Singvereine gebildet, die desto trefflicher sind, und desto mehr zur allgemeinen Erweckung und Stärkung jener lobenswürdigen Theilnahme, so wie zur Belebung des Sinnes für die edelste Gattung der Musik mitwirken, je ernster und strenger sie sich an ächte Kernmusik halten. Diesen Singvereinen ist es auch wohl zunächst und hauptsächlich zu verdanken, dass man hier und dort gestrebt hat, den Gesang recht eigentlich ins Leben zu rufen, indem man hierzu das einzige zweckgemässe Mittel wählte und auf mehren höheren und niederen Lehranstalten den Chorgesang unter die allgemeinen Unterrichtsgegenstände aufnahm. Dass diess nicht überall geschieht, ist sehr zu beklagen. Hindernisse, wie sie sich von mancherley Art bey Errichtung von Singanstalten, besonders in kleineren Orten entgegenstellen, giebt es auf Schulen nicht, auf denen man überdiess gleich alle vier Stimmen in Menge, wenn auch nicht in dem erforderlichen Ebenmaasse (z. B. hier 'eine grosse Uebersahl der Soprane, dort der Tenore, und fast überall etwas schwache klanglose Bässe) vorräthig findet. Es scheint daher, dass nur ein Vorurtheil gegen Musik überhaupt, oder die Meynung, Singen sey wegen zu grosser Anstrengung der Brust ungesund, es verleite zu einer gewissen Eitelkeit, koste viel Zeit und verursache bedeutende Ausgaben — dass, sage ich, nur solche Meynung der allgemeinen Einführung des Chorgesanges unter die gewöhnlichen Gegenstände des Unterrichts in höheren und niederen Schulen im Wege stehe. Diese und ähnliche Meynungen aber lassen sich sehr leicht bekämpfen. Das lange anhaltende anstrengende Singen ist allerdings und ganz besonders jungen Leuten höchst nachtheilig, aber diess ist auch nirgends nöthig, und kann, selbst wenn der Lehrer wenig vorsichtig wäre, kaum vorkommen, da in der Regel auf allen Schulen jedem Lehrgegenstande nur eine Stunde auf einmal angewiesen wird, und diese wohl nur selten oder nie einem anhaltenden Singen gewidmet werden kann, da Erläuterungen schwieriger Stellen, Berichtigungen vorkommender Fehler u. s. w. öftere Unterbrechungen nothwendig machen. Mässiges Singen aber ist gesund, da das kunstgemässe Athemnehmen, das Sparen und langsame Entströmenlassen des Athems die Brust stärkt und kräftigt. Ausser diesem bedeutenden Nutzen, den das Singen der Jugend gewährt, ist es übrigens das beste, oder vielleicht das einzige Mittel gegen Stammeln, Stottern, sogenanntes Anstossen der Zunge u. s. dgl. Fehler im Sprechen, und durch dasselbe wird am leichtesten eine gute deutliche von allem Provinziellen befreyte Aussprache gewonnen. Die Kosten sind im Vergleich mit denen für jede andere musikalische Beschäftigung so gering, dass davon kaum die Rede seyn kann. Denn auch den Fall gesetzt, dass die Schulanstalt für den Gesang wenig oder nichts aus ihren Mitteln verwenden könnte oder wollte, so würde bey der Menge der Schüler selbst ein unbedeutender Beytrag des Einzelnen hinreichen, dem Lehrer ein mässiges Honorar zu gewähren und die Ausgaben für Musikalien zu bestreiten, welche nur anfänglich von einigem Belang, später aber im Laufe eines Jahres sehr wenig betragen würden, da es sich hier nicht um schnellwechselnde Modemusik handelt, sondern um classische Werke, zu denen man immer mit neuem Genusse zurückkehrt. — Was den Zeitaufwand betrifft, so wird wohl Niemand

zwey Stunden wöchentlich zu viel finden; in zwey wöchentlichen Stunden aber (drey sind freylich besser, aber vier das Höchste) lässt sich schon Vieles leisten. Der Eitelkeit wird durch musikalische Productionen des Einzelnen, Sologesang und Instrumentenspiel allerdings geopfert, aber keineswegs durch Chorgesang, bey dem der Einzelne nicht bemerkbar wird und werden darf, sondern nur als Theil des Ganzen wirksam seyn kann. Eben deshalb wirkt auch das Chorsingen dem unter jungen Leuten gewöhnlichen Alterssstolze am besten entgegen. Da es, gut gelehrt, leicht und angenehm, überall ohne besondere Vorbereitung ausführbar ist und daher jungen Leuten, wenn sie nur erst über die ersten Elemente hinaus sind, selbst ohne Lehrer als Unterhaltung in freyen Stunden dienen kann, so ist es nach den gymnastischen Uebungen die empfehlenswertheste Belustigung für die Jugend. Denn sie ist so recht eigentlich gesellig, d. h. sie kann von der Jugend bloss in ihrer eigenen Gesellschaft genossen werden und wird nun zur Bildung, die jungen Leuten immer am besten unter sich selbst gelingt, mächtig beytragen. Solches Treiben aber, solche thätige Richtung zum wirklich Schönen ist schon an sich ein Mittel wider Rohheit, bekämpft am kräftigsten den Sinn für gemeinere Vergnügungen und ist in demselben Grade moralisch bildend, in welchem das Schöne an sich mit dem moralisch Guten in der innigsten Verwandtschaft steht. Zur Weckung und Stärkung des sittlichen Gefühles aber ist es um so wirksamer, als alle diejenige Musik, welche sich in Hinsicht auf Kunst am besten für Chorgesang eignet, fast ausschliesslich nur würdige, erhebende, auf religiöse Gegenstände sich beziehende Textesworte hat und nun um so mehr weich stimmt, ohne zu verweichlichen, rührt und erhebt, und eben so sehr zur Ergebung als zu wahrhaft menschlichem und christlichem Muthe stärkt. Sieht man auf die besonderen Zwecke der Kunst, so ist der Chorgesang, wie er hier gemeynt wird, das leichteste und sicherste Mittel, gute und gründliche Kenntniss der Musik überhaupt allgemeiner zu machen, durch die nie veraltenden classischen Werke aller Zeiten den wahren Kunstsinn zu wecken und zu verbreiten und so gegen die Seichtigkeit und Frivolität des Modetreibens zu verwahren. Endlich ist es nur auf die empfohlene Weise möglich, gute Stimmen kennen zu lernen, ein Umstand, der wohl der Beachtung werth ist, da ja doch die menschliche Stimme die bedeutendsten Vorzüge vor jedem Instrumente besitzt und an guten Stimmen nirgends, am wenigsten in unseren nördlichen Gegenden Ueberfluss ist.

Etwas Aehnliches in allen Schulen für das weibliche Geschlecht einzuführen, hat freylich seine grossen, doch nicht unüberwindlichen Schwierigkeiten. Dass man sich durch diese von der guten Sache abschrecken lässt, ist um so mehr zu beklagen, als nun diejenigen Klassen des Bürgerstandes, in denen wahracheinlich die meisten guten Stimmen zu finden sind, und die nur Ausnahmsweise Theil an Singvereinen nehmen können, ohne alle musikalische Bildung bleiben.

Betrachten wir nun aber, was bis jetzt bey den meisten Schul- und Theaterchören und in angehenden Singvereinen für den Chorgesang geleistet wird, so finden wir, dass man nur selten einen gründlichen methodischen Weg einschlägt, auf dem ohne grössere Anstrengung von Seiten des Lehrers oder der Schüler in kürzerer Zeit Höheres erreicht werden könnte, als diess durch Einübung von Chorgesängen ohne vorhergegangene Elementarübungen, ohne eigentliche Schule möglich ist. Solche Elementarübungen für den Chorgesang aber, die das für ein Chor sind, was eine Singschule mit Solfeggien u. s. w. für den Solosänger ist (deren es mehre treffliche giebt), ein Compendium nemlich alles dessen, was dem angehenden Sänger als Vorbereitung für den eigentlichen Gesang nöthig ist, sind meines Wissens nicht im Drucke vorhanden. (Nägeli's und Pfeiffers und andere ähnliche Werke beabsichtigen bekanntlich Anderes.) Daher muss jeder Director eines Chores oder eines Singvereins sich selbst dergleichen schreiben, wenn er methodisch verfahren will. Nicht Jeder aber hat dazu Zeit und Beruf und es wird gewiss Vielen ein Werk willkommen seyn, in dem sich das Nöthige vorfindet. Für ein solches Werk sammle ich schon seit mehren Jahren Materialien, die ich eben jetzt mit Lust und Liebe bearbeitet habe. Vieljährige Erfahrungen in einem Geschäfte, das mir mehr Freude als Arbeit ist, habe ich dabey benutzt und ich hoffe, meine Chorgesangschule, die nächstens erscheinen wird, soll Einiges zu fröhlicherm Gedeihen der Schul- und Theaterchöre und angehender Sing-Vereine beytragen, wenn man sie mit der Theilnahme benutzt, mit welcher ich sie schrieb. Soll sie aber in allgemeiner Kenntniss der Musik weiter fördern und in Gesangbildung den Nutzen

schaffen, den ich innig wünsche und den ich nicht ohne Grund von dem Gebrauche derselben erwarte, da ich darüber hinreichende Erfahrungen gesammelt habe, so ist es durchaus nöthig, dass jedes Mitglied des Chores die ganze Chorgesangschule in Partitur, so wie sie gedruckt werden wird, vor sich habe, da bey einzelnen Stimmen für Sopran, Alt, Tenor, Bass es dem Lehrer unmöglich ist, in seinen Erläuterungen über Einzelnes, was Noth thut, die höchste Verständlichkeit und Deutlichkeit zu erreichen. Da bey allen diesen Uebungen das Tempo weit öfter langsam als schnell ist, und selbst diejenigen, welche ein lebhafteres Zeitmaass haben, doch nur erst nach näherer Bekanntschaft rasch genommen werden dürfen, so können vier Personen leicht aus einem Exemplare sehen und es wird daher die Ausgabe um so weniger bedeutend seyn, als ich für einen sehr billigen Preis des Werkes Sorge tragen werde.

Meine Idee des Ganzen theile ich hier in der Absicht mit, dass Männer, denen die Sache wie mir am Herzen liegt, mir öffentlich oder brieflich ihre Ansichten mittheilen mögen, die ich mit dem freundlichsten Danke benutzen werde. Diess zu thun wird mir möglich durch die Einrichtung, dass die Chorgesangschule in zwey oder drey Heften erscheint, deren erstes nur solche Uebungen enthalten wird, über deren Zweckmässigkeit kein Zweifel obwalten kann.

Die vier hauptsächlichsten Forderungen, die man an ein gutes Chor zu machen berechtigt ist, sind, dass es in möglichst vollkommener Reinheit intonire, die höchste Strenge im Takte beobachte, deutlich und gut ausspreche, und, da hier dem eignen Gefühle des Einzelnen die Bestimmung des Vortrages nicht überlassen bleiben darf, mit Genauigkeit und dem Ausdrucke vortrage, der sich durch Zeichen und Worte für eine Menge Singender vorschreiben lässt. Für Intonation habe ich, wie sich sogleich ergeben wird, so viele und mannigfaltige Uebungen geschrieben, dass durch ihre sorgfältige Benutzung gewiss die Absicht möglichst vollkommener Reinheit erreicht wird. Um dem Lehrer die Beachtung der Strenge im Takte zu erleichtern, (so wie aus anderen an seinem Orte in die Augen fallenden Gründen) habe ich fast durchaus mehr lange als kurze Noten gebraucht und nur gewöhnliche leicht fassliche Rhythmen gewählt — und für den Vortrag ist ebenfalls durch Zeichen und Worte hinreichend gesorgt worden. Auf die Aussprache allein konnte hier (die vortrefflich vorbereitenden Sylben da, me, ni, po, tu, la, be, ausgenommen) keine besondere Rücksicht genommen werden, wenn nicht eigentliche Musikstücke mit Text aufgenommen werden sollten. Diess aber würde das Werk unnöthigerweise zu stark und zu theuer gemacht haben, da ja jeder Lehrer leicht Gesänge sich verschaffen kann, wie sie den Kräften seiner Schüler angemessen sind. Die besten für den Anfang sind nach meiner Meynung ausgewählte Choräle, die aber durch Weglassung der gewöhnlichen Fermaten rhythmisch zu behandeln sind, Choralähnliche Gesänge und sogenannte Chorarien. — Der Text meiner Chorgesangschule soll sehr kurz seyn, und mehr ein Namenverzeichniss alles dessen enthalten, was nöthig zu beachten ist, als eine ausführliche Erläuterung desselben, da diese ebenfalls das Werk ohne Noth vertheuern würde. Genau aber soll bey jeder Uebung bestimmt werden, wie sie für diese oder jene Absicht, wie sie anfänglich und später und wie sie überhaupt auf verschiedene Weise gebraucht werden könne und müsse, um wahrhaft nützlich zu seyn. Diese Erklärungen aber werden nur wenige Seiten einnehmen. Hier verzeichne ich die Uebungen selbst ohne weitläufige Bemerkungen, die an diesem Orte überflüssig seyn würden, erlaube mir aber da und dort einige nöthige Andeutungen.

1) Der harte und weiche Dreyklang in enger und weiter Harmonie, auch mit Verdoppelungen jedes der drey Intervalle.

2) Die drey Intervalle des harten und weichen Dreyklanges in allen Tonarten, und nach und nach in allen vier Stimmen. — Zur Ersparniss des Raumes sind nur einige Tonarten ausgeschrieben und die Tonarten, in welche die Uebung passend transponirt werden kann, angezeigt.

3) Wesentliche Accorde der Dur- und Molltonarten (Tonica, Quarte und Quinte) in enger und weiter Harmonie in allen Tonarten. — Zur Ersparniss u. s. w. wie in 2.

4) Uebungen der Intervalle der drey Accorde des Grundtons, der Quarte und Quinte in allen Dur- und Molltonarten und in allen vier Stimmen. — Zur Ersparniss u. s. w. wie in 2.

5) Ausweichungen aus C dur und A moll in verschiedene Dur- und Molltonarten ohne vermittelnden Accord.

6) Modulationen mit liegen bleibendem C oder A in einer der vier Stimmen aus C dur und A moll

mit höchstens drey vermittelnden Accorden in alle übrigen Dur- und Molltonarten. (Z. B. aus C dur nach Es moll mit liegen bleibendem C im Basse, bis Es moll erscheint c35, c3b5, c3b5b6, B 4b6b8.)

7) Die drey leitereigenen Dreyklänge jedes Tones der Dur- und Mollscala.

8) Die leitereigenen Dreyklänge der Dur- und Mollscala in enger und weiter Harmonie in erster, zweyter und dritter Lage.

9) Die leitereigenen Septimenaccorde der Dur- und Mollscala.

Da alle bisherige Uebungen sich auf leicht fassliche Accorde gründen, so wird durch sie gewiss am sichersten für Intonation gesorgt, zugleich aber auf eigentliche Accordeulehre hinreichend vorbereitet, ohne welche in einem gewissen, nicht eben völlig umfassenden Umfange es nach meiner, auf vielfache Erfahrungen gegründeten Ueberzeugung fast unmöglich ist, den höchsten Grad der Reinheit zu erreichen und tüchtig treffen zu lernen, was sehr viel weniger Sänger können, als man glauben sollte.

10) Quintenzirkel der Durtonarten in der Ordnung C, G, D u. s. w. desgleichen der Molltonarten in der Ordnung A, E, H u. s. w.

11) Quintenzirkel der Durtonarten in der Ordnung C, F, B u. s. w. desgleichen der Molltonarten in der Ordnung A, D, G u. s. w.

12) Kreis aller Dur- und Molltonarten in der Ordnung C dur, A moll, F dur, D moll u. s. w. desgleichen in der Ordnung A moll, C dur, E moll, G dur u. s. w.

13) Kreis der Durtonarten mit ihren wesentlichen Septimenaccorden in der Ordnung: C dur, C 7, F dur, F 7 u. s. w. desgleichen der Molltonarten in der Ordnung A moll, A 7, D moll, D 7 u. s. w. desgleichen der Durtonarten in der Ordnung C dur, A 5$\frac{4}{6}$, G dur u. s. w. und der Molltonarten in der Ordnung A moll, Fis 5$\frac{4}{6}$, E moll u. s. w.

14) Kreis aller Dur- und Molltonarten in der Ordnung: C dur, H 5$\frac{4}{6}$, A moll, G 3b46, F dur u. s. w. desgleichen in der Ordnung C dur, H 5$\frac{4}{6}$, A moll, Fis 356, G dur u. s. w. desgleichen in der Ordnung: C dur, C moll, As dur, As 7, Des dur, Cis moll, A dur, A 7 u. s. w. — desgleichen in der Ordnung: C dur, C moll, G dur, G moll, D dur, D moll u. s. w.

Ich führe alle diese Kreise der Tonarten an, wie sie in der Handschrift vor mir liegen, werde aber doch, um das Werk nicht zu stark werden zu lassen, vielleicht nur einige dem Drucke übergeben, ob sie gleich wenig Raum einnehmen und zur Befestigung in der Intonation sehr brauchbar sind.

Durch die bisherigen Uebungen ist es gewiss möglich zu lernen, den Ton so schön, als es die Natur jeder Stimme gestattet, anzugeben, gleichsam hervorzuholen (cavare la voce), das Erste, was bey Stimmbildung zu beachten ist, die Stimme gleichsam auszubreiten, auszudehnen (spandere, estendere la voce) und sie eben sowohl in ihrer natürlichen Fülle und Kraft zu befestigen, als in den verschiedensten Graden der Stärke zu gebrauchen und zu beherrschen (fermare, rinforzare, modulare la voce.)

15) Scalen aller Dur- und Molltonarten, so, dass jede der vier Stimmen in gleich vielen Scalen die Scale selbst als cantus firmus hat, und die übrigen drey Stimmen sie begleiten.

16) Chromatische Tonreihen. Jede Stimme hat die chromatische Tonreihe durch eine volle Octave steigend und fallend zwey Mal, so dass ein Mal die Durscala, das andere Mal die Mollscala zum Grunde liegt.

17) Acht Uebungen für die halben Töne, zwey für jede Stimme, die eine Dur, die andere Moll.

18) Uebungen für alle singbare Intervalle. Jede Stimme hat eine Uebung für Terzen und Sexten, eine für Quarten und Quinten, eine für Septimen und endlich eine für alle eben genannte Intervalle vermischt.

19) Sechs und zwanzig kleine Solfeggien in allen Dur- und Molltonarten in verschiedenem Tempi und Tactarten.

20) Acht Solfeggien mit besonderer fast ausschliesslicher Rücksicht auf die Kenntniss der gebräuchlichsten Accorde, die auf einem vorhergehenden Blatte einzeln verzeichnet und numerirt, und dann mit den diesem Verzeichnisse entsprechenden Zahlen in den Solfeggien selbst bemerkt sind.

Alle diese Uebungen werden, da fast die Hälfte derselben ganz füglich auf zwey Linien gebracht werden und jede Seite, ohne der Deutlichkeit zu schaden, zwölf Linien enthalten kann, höchstens vier und zwanzig Bogen einnehmen, die, um die Einführung des Werkes zu erleichtern, zu einem weit unter dem Gewöhnlichen stehenden Preise zu seiner Zeit zu haben seyn sollen.

Weimar im Sept. 1827. *A. F. Häser.*

Musikalische Scenen aus Lilar.

(Fortsetzung.)

Zwey Abende später wurde zu Peyer des fürstlichen Geburtstages von den Italienern eine neue Opera eroica des berühmten Componisten Chiavetti — *die Horazier und Curiazier* — auf dem kleinen aber sehr gefälligen Schlosstheater gegeben, wobey alle vornehmere Bewohner Lilars als eingeladene Zuschauer zugegen waren. Begreiflich fehlten auch die beyden Kreisler nicht, obgleich sie als Künstler gar nicht in die Rangliste des Hofcouriers eingetragen worden konnten und deshalb von demselben und den Hofkakaien wenig respectirt wurden.

Die majestätische Ouvertüre begann, und riss durch die Anmuth und Verständlichkeit der Motive, besonders aber durch das Blendende der Instrumentirung die Zuhörer unwiderstehlich hin, — nur Sebastian Kreisler machte ein verdriessliches Gesicht und bemerkte gegen seinen Neffen voll Unwillen, dass das Beste an ihr aus der Ouvertüre von Pär's *Achilles* entwendet sey. Andere Reminiscenzen erklangen ihm aus den Chören der Römer und Albaner, womit die Scene eröffnet wurde, aber einem Sextett und der Bravourarie der Signora Tonica musste er trotz allem Kopfschütteln die vollste Originalität zuerkennen. Den zweyten Akt endete nämlich der berühmte Kampf der Drillinge, die unter einem fugenartigen Hymnus, wodurch jede Partei ihr Vaterland und ihre schützenden Götter verherrlichte, nach dem Rhythmus der Musik auf die lauttönenden Schilder schlugen, welche im verminderten Septimenaccorde abgestimmt waren. Mit den beyden zuerst fallenden Horaziern fielen nun auch zuerst die Terz und Quinte des Grundtons, dann mit zwey Curiaziern die nämlichen Töne in der höhern Octave aus, — da hielt sich verzweifelnd noch eine Weile die kleine Septime in den Schwertstreichen des letzten, bis sie vom Grundtone, den der singende Römer aus dem vorgehaltenen Schilde des Sinkenden schlug, und dem Accorde der Unterdominante im rauschenden Orchester aufgenommen, ebenfalls verklang. Der Effect dieser unvergleichlichen Kampfscene wurde von demjenigen des folgenden Aktes übertroffen, worin Horazia dem triumphirenden Bruder mit fliegendem Haare entgegeneilt und die Verzweiflung des Schmerzes über die Vernichtung ihres Liebesglückes sammt den heftigsten Verwünschungen seiner Heidenthat gegen ihn ausschüttet. Denn die Süssigkeit der Melodieen, wodurch sie ihre Leidenschaft aussprach, die furiösen Sprünge durch vierthalb Octaven bey der Erinnerung des entschwundenen Glücks, die Cadensen und Trillo's, worin sie die dolori profondi dell'anima aushauchte — Alles stand so hoch über dem, was Lilar's Bewohnern aus den Opern von Mozart, Winter und anderen deutschen Meistern bekannt war, und wurde von einer so imposanten, die Macht des ganzen Orchesters überwältigenden Sopranstimme vorgetragen, dass die Zuhörer in einem Taumel von Entzücken schwebten und Viele behaupteten, erst diese Oper habe ihnen das Verständniss der Musik und ihre hinreissende Gewalt eröffnet. Selbst Victor, den die Leichtfertigkeit in der Benutzung fremder und der Wiederholung eigener Ideen, verbunden mit den Obrims Glossen, anfänglich sehr gegen das Kunstwerk des italienischen Meisters eingenommen hatte, schien am Ende durch die Lieblichkeit der melodischen, sangvollen Composition wider seinen Willen bestochen, und bewunderte wenigstens mit den Uebrigen die unerhörte Kunst und majestätische Stimme der Sängerin. Es gab überhaupt nur drey Zuhörer, die ihre ruhige Besinnung nicht verloren hatten — das fürstliche Paar, dem Signora Tonica und ähnliche Opern aus Mailand und Neapel längst bekannt waren und Sebastian Kreisler, der in seinem Innern Glucks *Iphigenia* aus alten Zeiten herübertönen hörte und das schwächliche Figürchen der brutigen Opera eroica gegen die heroische Gestalt jener Lieblingsoper in die Wagschale legte. Der allgemeine Beyfall, in welchen sogar sein Neffe abtrünnig einstimmte, erhitzte den alten Murrkopf dermassen, dass er sich zu offener Fehde gegen die Italiener, ihren Maestro und den Geschmack des Publicums rüstete, aber wie ein guter Stratege seine feindseligen Operationen mit der nöthigen List einzuleiten suchte.

Er ging nämlich am folgenden Morgen zum Leibmedicus und überzeugte ihn leicht, dass Signora Tonica sich bey'm fürstlichen Paare kein bleibenderes Andenken stiften könne, als wenn sie am nächsten Freytage in Händels *Messias* die vorzüglichsten Sopranpartieen zu übernehmen sich entschlösse, weil Beyde den Wunsch geäussert hätten, sich und ihren Umgebungen nächstens den Genuss dieses unvergleichlichen Meisterwerks zu verschaffen. Die übrigen Italiener, fügte er hinzu, brauche er nicht, — den Alt aber könne Nirmaid, als Doctor Sphex selbst, ihm herbeyschaffen. Der

Leibmedicus lächelte freudig-erschrocken, weil er glaubte, es sey auf seine hektische Hygiä abgesehen: aber Kreisler sog ihn bald aus dem Irrthume. Es kam nämlich darauf an, Fräulein Seraphine Marggraf in fürstlicher Equipage nach dem Schlosse zu schaffen, und dazu konnte der Doctor durch ein falsches Zeugniss ohne Mühe verhelfen. Sphex fühlte ganz seine Wichtigkeit bey dieser musikalischen Intrigue, versprach Alles — und richtete in der That Alles aus, was der Domorganist gewollt hatte. Die Fürstin freuete sich der nahen Ausführung ihres Lieblings-Oratoriums, mit dessen einzelnen Theilen die geweiheten Theilnehmer der Freytagsversammlung schon hinlänglich vertraut geworden waren, ohne jedoch noch den mächtigen Eindruck des ganzen, von den Tönen der begleitenden Instrumente getragenen, Riesenwerks empfunden zu haben. Schon die nächsten Tage eröffneten den Kampf zwischen der italienischen und deutschen Schule, da die fortgesetzten Opern nebst ihren Proben mit denen, die der Domorganist für seinen *Messias* anzustellen hatte, sich nicht vertragen wollten. Man tadelte deshalb ihn und seine unzeitige Idee im vornehmen Kreise ganz unverhohlen, Signora's Gefälligkeit, mitzusingen, schon leiser, die Fürstin mit ihrem Geschmack am allerbehutsamsten, und versprach sich überhaupt nach so vielen himmlischen einen gar langweiligen und ermüdenden Abend. Der gothische Saal füllte sich daher bey Weitem nicht, wie das Theater, und man durfte sich billig wundern, dass Dr. Sphex bey so vielem plötzlichen Erkranken unter den Eingeladenen sich ruhig seinem Gespräche mit dem primo Tenore der zuhörenden Operisten überlassen konnte.

Indessen hatten sich doch alle wahre Freunde der Lindenstadt oder die gern dafür gelten mochten und ausser ihnen sogar noch viele der Unzufriedenen eingefunden. Musiker, Sänger und Sängerinnen harrten des Dirigenten, der endlich mit seiner unbekannten Schülerin eintrat und diese in die Reihen der letzteren geleitete, — sich dann schnell vor den erhöheten Flügel setzte und das Zeichen zum beginnenden E moll-Accorde gab, womit die Ouverture ernst und schwer, gleich einer Nacht voll Gewitter nach dem hellen, lustigen Sonnenscheine der Opernabende hereinbrach. Eine trübe Stimmung ergriff die Hörer: doch fühlten sie sich schnell und wunderbar beruhigt, als Victors heller aber milder Tenor begann: „Tröstet mein Volk!“ Jedes Ohr lauschte erquickt des Sängers Worten und manches schöne Auge ruhete mit Vergnügen auf ihm. Von der einen Seite sah entzückt vom Eindrucke des tröstenden Gesanges Seraphine zu ihm auf, von der andern Signora Tonica mit einem südlichen Feuerblick, der mehr dem Sänger, als den Tönen, zu gelten schien und der auch das freudeglänzende Auge des schönen Mädchens gegenüber nicht entging. Ungern sah sie nach dem folgenden Chore eine Bassarie eintreten, weil sie gern ohne Zögern die Lorbeern an sich gerissen hätte, und konnte sich nicht enthalten, in dem Chor „Er wird sie reinigen“ mit aller ihr eigenthümlichen Fülle und Kraft einzustimmen, so dass sie den Triumph hatte, von der Musik das Interesse auf ihre Person zu lenken und ein Gemurmel des Beyfalls im ganzen Saale zu erregen. Aber wie schnell schwand ihr siegendes Lächeln, als auf einen Wink Kreislers seine Schülerin nahe an den Flügel trat und ohne alles Bangen, — weil sie dem lieben Meister und seinen bekannten Accorden nahe war — mit einem Tone, der aus tiefer Seele rein und glockenhell hervorströmte, die unaussprechlich milde Arie anhub: „O du, der Gutes predigt zu Zion!“ Dem Gemurmel des Beyfalls folgte augenblicklich die tiefste Stille; denn eine unnennbare Gewalt schloss die Herzen aller Hörer auf und lieh ihren Empfindungen nicht Worte, sondern nur den Spiegel einer zitternden Thräne. Signora Tonica aber schoss Blicke voll Gift bald auf den blendenden Seraph, dessen Licht sie überstrahlte, bald auf den beseligten Victor, dessen Wangen in seinem Anschauen sich immer röther färbten. Der innere Jubel, der aus seinem: „Erwache, erwache zu Liedern der Wonne“ hervortönte, schien auf die Italienerin als unerträgliche Dissonanz zu wirken, denn ihr schwarzes stechendes Auge schillerte so bunt zu Seraphinen hinüber, dass diese erschreckt von demselben vor sich niedersah. Auch war kaum in der Arie: „Er weidet seine Heerde“ die volle klingende Stimme der Meisterin wiederzuerkennen, und sie durfte sich nicht wundern, wenn die Fürstin in der Pause Seraphinen zu sich hohen liess, um huldvoll das liebliche Mädchen auf die klare Stirne zu küssen und erst nach einer freundlichen Unterhaltung mit derselben auch ihr verbindliche Worte sagte.

Freylich verhiess der zweyte Theil der Prima Donna einen reichlichern Lohn; aber als es wiederum nach dem Eingangschore von Seraphinens

Lippen so rein und klagend aus tiefster Brust ertönte: „Er ward verschmähet", da glaubte die Italienerin nur durch ihrer Heymath glänzende Weise vor ihr den Preis erringen zu können, so tief bewegte sie selbst der ergreifende Klang dieser Mittelstöne. Sie verbrämte daher mit allem Schmuck, der ihrer reichen Kunstfertigkeit zu Gebote stand, ihre Solopartieen und machte aus Händels grossartigen Ideen Themata zu italienischen Variationen, die Kreislers Gesicht vor Zorn kirschroth färbten und nach dem bereits empfangenen Eindrucke des kolossalen Tonwerks den grössten Theil der Zuhörer anfangs befremdete und endlich unwillig machte. Die Signora, welche in der neuen Pause den schlechten Erfolg ihrer Anstrengungen sehr deutlich wahrnahm, kündigte mit schlechtverhehltem Aerger dem Dirigenten an, sie könne wegen plötzlicher Migräne im dritten Theile nicht ferner singen, und begab sich unbemerkt zu des Leibmedicus Hygiäa in die letzten Reihen des versammelten Publicums, überzeugt, dass jetzt die schön begonnene Ausführung am Ziele-Schiffbruch leiden werde. Zu ihrem Erstaunen und Aller Freude trat aber die Fürstin selbst, durch ihrer Umgebungen und des Gemahls inständiges Bitten bewogen, an den Flügel und begann den dritten Theil mit der unsterblichen Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", freylich mit weniger klingender und kunstfertiger Stimme, als ihre Vorgängerin, aber mit einem solchen Ausdrucke von Wahrheit, Glauben und Andacht, dass diese Empfindungen der erhabenen Sängerin auf Alle, die sie hörten und derselben überhaupt fähig waren, mit wunderbarer Gewalt übergingen und die Versammlung bis zum Amen des Schlusschors begleiteten.

Unter den Vielen, die erquickt, erhoben, beseligt das Schloss verliessen, kehrte Niemand eitler heim, als Hr. Nicolaus Marggraf, dessen schöne Tochter mit dem durchlauchtigen Paare sich unterhalten hatte, Keiner stolzer über den errungenen Triumph der ächten deutschen Kunst, als der Domorganist, und Niemand träumerischer in süsse Erinnerungen verloren, als sein Neffe Victor.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch. October.

Am 3ten, im Kärnthnerthortheater: *Gulistan oder der Hulla von Sarmacand*: Oper in drey Aufzügen von D'Allayrac. Die Reprisen älterer einst beliebter Werke sind an und für sich gewiss lobenswerth: nur konnte leider die Darstellung keinen Vergleich mit der sonstigen aushalten.

Am 6ten, im Leopoldstädtertheater: *Sir Amand und Miss Schönchen*, romantisches Zaubermährchen in zwey Aufzügen, von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Drechsler. (Benefice des Componisten.) Gewöhnlicher Zuschnitt; mitunter wohl auch Anklänge von Laune, Humor und Satyre, im Ganzen, eines jener zahlreichen Producte, an denen sich weder Erhebliches tadeln, noch Ausgezeichnetes loben lässt; so nahm es auch das Publicum.

Am 7ten, im Kärnthnerthortheater: *Die Zauberflöte*. Dem. Roser gastirte abermals mit Beyfall als Pamina. Hr. Borschitzky sang den Sarastro brav; Hr. Schuster den Tamino kraft- und saftlos. Unser durch Lobhudeleyen verwöhnter Forti fängt an, mehre Rollen zu vernachlässigen, in seinem Papag o rtet er beynahe zum Possenreisser aus. Das Orchester hätte wohl auch exacter zusammenspielen können.

Am 9ten, in der Hofpfarrkirche der P. P. Augustiner: Dankfest der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für die glückliche Genesung ihres erhabenen Protectors, des durchlauchtigsten Cardinal-Erzherzogs Rudolph, kaiserliche Hoheit: 1. Te Deum laudamus, von Mozart, mit vermehrter Instrumentalbegleitung von Seyfried; (neu aufgelegt bey Tobias Haslinger.) 2. Missa in C von L. van Beethoven. 3. Graduale: „Sperate in Deo omnis congregatio", von Eybler. 4. Offertorium: „Jubilate Deo omnis terra!" von Seyfried. Wahl, Besetzung und Ausführung gleich vortrefflich. Der verlaute Eintritt der Trompeten im Credo glücklicherweise nicht störend.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: *die beyden Geitzigen*; Operette von Gretry. Will bekanntermassen nicht nur gesungen, sondern auch gespielt werden. Hier gebrach's an beyden, und somit war es mit einem Male abgethan.

Am 12ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie, worin der königlich grossbritannisch-hannöversche Concertmeister, Hr. Louis Maurer ein Violin-Concert, und Variationen über ein russisches Volkslied vortrug. Sein gediegenes Spiel — weniger die Composition, wurde anständig gewürdigt, der werthe Gast ehrenvoll empfangen, und nach jeder Kunstleistung hervorgerufen.

Weber's Ouverture aus *Oberon* bildete den Prologus; eine Arie aus *Tancredi*, gesungen von Signora De-Vecchi, das Interludium.

Am 13ten, im Josephstädtertheater: *Das Donauweibchen*; neu einstudirt zum Gastspiele der Mad. Walla, von der Königsstädterbühne in Berlin. (?) — Wir kennen die immer noch hübsche Frau schon lange, und nur die Vielgestaltigkeit der Debut-Rolle vermag den Missgriff eines solchen verschollenen Machwerks eines Theils zu entschuldigen.

Am 14ten, im k. k. kleinen Redoutensaale: Musikalische Akademie, veranstaltet von Hrn. Seipelt, Opern-Sänger, und Chor-Regenten an der Pfarrkirche zu St. Joseph ob der Leimgrube, zum Besten der durch Feuer verunglückten Einwohner des ungarischen Marktes Roggendorf, enthaltend: 1. Ouverture von Beethoven. 2. Rondo von Rossini, gesungen von Mad. Frontin. 3. Declamationsstück. 4. Rondeau brillant pour le Piano, par Henri Herz, vorgetragen von Dem. Josepha Seipelt. 5. Violin-Variationen von Rode, gespielt von Hrn. Schwarz etc. Die Ausführung liess theilweise gar manche Wünsche unbefriedigt; es war sehr wenig besucht.

Am 19ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie, worin Hr. Maurer von seiner Composition ein Violin-Concert, und mit den Hrn. Professoren Böhm, Helmesberger und Saint Lubin eine höchst interessante Concertante für vier Violinen mit Orchesterbegleitung vortrug, welche mit allgemeinstem Beyfall aufgenommen ward. Dem. Strassmayer, eine hoffnungsvolle Schülerin des Kapellmeisters Würfel, spielte mit grosser Elegans die Sentinelle von Worsischeck, und die Ouverture aus *Euryanthe* gewährte wieder den reinsten Genuss.

Am 20ten, im Josephstädtertheater: *Das Rosenhütchen*. Kaum ein Schattenbild der einstigen Glanzvorstellung an der Wien.

Am 21ten, im Theater an der Wien, neu in die Scene gesetzt: *Ein Uhr*. Hexenspuk.

Im Kärnthnerthortheater, auf Verlangen die obenbesprochene Concertante von Hrn. Maurer.

Am 22ten, im Leopoldstädtertheater: *Der Eisenkönig oder Weiberlist stärker, als Männerschwur*, komisches Zaubergemälde mit Gesang in zwey Aufzügen, von Carl Hohlfeld; Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Werthlos und darum auch keinen Beyfall findend.

Am 23ten, im Kärnthnerthortheater: *Anatolie*; lyrisches Drama in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Scribe; Musik von Auber. Die bekannte Leocadie; das Buch umgeändert, und bis zur Unverständlichkeit entstellt. Hat nirgend in Deutschland Glück gemacht, und konnte es demnach hier, bey mangelhafter Ausführung, um so weniger. Der neu angeworbene Tenor, Hr. Beer aus Berlin, detonirt; Dem. Leisring steht ihm hierin würdig zur Seite, und für Hrn. Cramolini liegt alles viel zu hoch. Nur Dem. Roser und Hr. Forti bewahrten das Ganze vor laut ausbrechenden Zeichen des Missfallens, wohin die vorherrschende, unheilschwangere Stille allerdings zu deuten schien.

Am 25ten, in der Pfarrkirche am Schottenfelde, von dem Vereine: Seelenmesse für alle verstorbenen Mitglieder desselben: Requiem, componirt von dem dortigen Chorregenten, Hrn. Alois Weiss. Zwar keine gelehrte Arbeit, aber demungeachtet nicht ohne Werth, und als erster Versuch der Aufmunterung würdig.

Im Theater an der Wien: *Zwey Uhr*, grosses melodramatisches Spectakel-Schauspiel in drey Aufzügen, als Seitenstück von *Ein Uhr*; Musik von Riotte. Wenn Lachen immer und unbedingt für einen Beweis des Beyfalls gälte, so müsste diese jämmerliche Bearbeitung des gräßlichen französischen Drama *le Vampyr*, gegen welche der Vorläufer, besagtes *Ein Uhr*, fürwahr noch als classisches Meisterwerk paradirt, ein beyspielloses Glück gemacht haben. Gelacht wurde viel, wozu die Unzahl von Absurditäten allerdings überreichen Stoff lieferten; selbst einige hübsche Decorationen, und frappante Verwandlungen, ja nicht einmal die besseren Schauspieler blieben verschont und fielen — wiewohl unschuldig, der epidemischen Lachwuth anheim. Eine gerechte Strafe, wenn man von dem Grundsatz ausgeht, das Publicum müsse mit allem zufrieden seyn.

Im k. k. kleinen Redouten-Saale: Musikalische Akademie des Hrn. Mennen, Lehrers am Blinden-Institute, von deren Ertrage zwey Drittheile zum Besten ausgetretener Zöglinge bestimmt waren. Der selbst gesichtslose Virtuose spielte mit grosser Fertigkeit das Cis moll-Concert von Ries; Dem. Friedlowsky sang die Cavatine aus der Molinara: einige wurde declamirt, und zwölf Eleven führten ungemein precise die Ouverture zum *Don Giovanni* aus. Die Einnahme wäre vielleicht er-

können. Der Kasten erhält zwey Dächer, ein unbewegliches für die Baſspfeifen und für die Diskantpfeifen ein bewegliches, das der Organist vermittelst eines Fuſstritts öffnen und schlieſsen kann. Auf der rechten Seite des Organisten wird eine Halle angelegt, worunter die Diskantpfeifen stehen. Diese Halle ist der Sammelplatz der vereinten Harmonie, der akustische *focus*. Weit hinein und tief unter der Halle lauft das bewegliche Dach in Falzen, um leicht bewegt und vermittelst eines anziehenden Gewichts hin und her d. i. über die Oeffnung und von der Oeffnung weggeschoben werden zu können. Dieses Dach ist mit dem dichtesten Friefs unterwärts gefuttert und saugt, wenn es über den Pfeifen ruht, den Ton ein. Hierdurch wird die doppelte Modifikazion erzielt, dafs der Ton bald schwach und dabey dunkel, dann stark und dabey hell werde.

Wenn der Ton gesammelt ist, um ihn in die obere, mittlere und innere Halle der Kirche, die zwar keine Kuppel, sondern eine noch mehr in das Kirchendach hinauf und hineingeschweifte Halle ist, zu leiten, wird dem Organisten zur rechten Hand an der bey der Orgelhalle oben hervorragenden Kirchenmauer kein scharfes Eck *) geduldet, sondern eine muschelförmige Wölbung von der Orgelhalle zur Kirchenmauer und von der Mauer zur oberen inneren Kirchenhalle (die die Stelle der Kuppel vertritt) leitet den Ton vom ersten zum anderen *Focus*, hiervon prellt er hinunter in die Kirche auf die Gemeinde, und derjenige, der die Orgel am spätesten hört, sie aber nicht Theilweise, sondern ebenfalls in ihrer ganzen Masse in voller Wurkung hört, ist — der Organist.

Beschlufs.

Was ich bisher gesagt habe, sind theils eigene Erfahrungen, theils Winke, die die Absicht haben, die musikalische Praktik durch akustische Grundsätze zu sichern; sie sind blos Vorschläge, wie und wo eine Orgel oder Musikchor nach akustischen Regeln angelegt werden soll. Es fehlt aber auch da noch ein *focus*, ein Brennpunkt, wo die praktischen Bemerkungen mit theoretischen Grundsatzen, wie elektrische Funken zusammenzittern dürften. Es fehlt noch die Vereinigung zwischen mathematischen Berechnungen, physikalischen Versuchen und musikalischen Wurkungen d. i. eine allgemeine Theorie der Klanglehre. Nur allein die Harmonie zwischen theoretischen Aufsatzen und praktischen Deutungen, der intuitiven Anwendbarkeit, eines Despotismus über die harmonische Bereitwilligkeit der Natur kann uns das wichtige System für das Horgan verschaffen, so dafs man hinfuhro nicht nur von den Tonen gerührt, sondern auch von der Klanglehre überzeugt werden dürfte, um so mehr, da die Akustik bey weiser *Oekonomie* das

*) Eine Dame in Italien, die die Musik aufserordentlich liebte, und täglich die Oper besuchte, äufserte dem Theater-Entrepreneur, da ihr Pallast unmittelbar an's Schauspielhaus anstiefs, den Wunsch, eine Thür durchbrechen zu dürfen, der ihr sogleich gewährt ward. Allein, kurz darauf macht man die Probe von einer neuen Oper, und — es klingt nicht mehr. Der Kapellmeister kann nicht begreifen, wie wenig Wurkung seine Musik beym leeren Hause thut. Der Anführer mit der Violin kann nicht begreifen, dafs das Orchester so wenig auswirkt. Man bescheidet sich, die Ursache vom Wetter herzuleiten. Man fährt fort, die Oper zu probiren, und — es klingt durchaus nicht mehr. Endlich tritt der Entrepreneur in's Mittel, macht die Dame mit seinem Mifsgeschick bekannt und der davon resultirenden Nothwendigkeit die Thür zumauern zu müssen, und — es klingt doch nicht mehr. Was ist nun die Ursache? Keine andere, als dafs durch das Durchbrechen die Wand ihr *contiguum*, ihre Selbstständigkeit, ihre, wenn ich so sagen darf, Homogeneität der Bestandtheile verlohren hatte und durch das Zumauern nie wieder mehr erhalten konnte. Vorher fand die Fortpflanzung des Tones wegen gleicher Dichte der Mauer, gleicher Hervorragung nicht den mindesten Anstofs, sanft schlüpften ehemals die Schwingungen über *Ein* Ganzes vom Mauerwerke fort, allein nun ward durch die Ungleichheit der inneren Festigkeit der Wände, die beym sonoren Theaterkörper die äufseren Geigentöne vorstellen, das Durchzittern der Lufttheilchen in der Behendigkeit gestöhrt, und man dürfte nie anders, als dafs man ein neues Mauerwerk auffuhre, sonst aber nie wieder die vorige Resonanz erzwingen. d. Verf.

giebiger gewesen, wenn ähnliche Contributionen nicht gar zu häufig und in allzukurzen Zwischenräumen ausgeschrieben würden.

Am 26ten, im Leopoldstädtertheater: *Der Hölle Zaubergaben*, allegorisches Gemälde in drey Akten von Gleich, mit Musik von Wenzel Müller. Umgearbeitet und neu in die Scene gesetzt, doch allewege dadurch nicht besser geworden.

Am 27ten, im Josephstädtertheater: *Monsieur Aaur's zauberer Fluch*; Parodie von *Moisaaur's Zauberfluch*, mit einem Prolog, in zwey Akten, von Adami und Börnstein; Musik von Gläser. Heute vermeynte man, sich in einem Londoner Schauspielhause dritten Ranges zu befinden, allwo, bekanntermassen, die Matrosen vom Paradiese herab den Ton anzugeben pflegen. Wien hat solch argen Tumult gewiss noch nie erlebt. Die Direction, das schlimmste besorgend, liess es an bezahlten Claqueurs nicht fehlen; diese wollten ihrer Schuldigkeit strenge nachkommen; die Vernünftigen fanden sich dadurch in ihren Rechten beeinträchtiget, von dem sinnlosen Applause beleidigt, ja empört; da bildeten sich denn Parteien an Parteien, bey denen die gegenseitige Erbitterung — Thätlichkeiten ausgenommen, den höchsten Culminationspunct erreichte. Die Waare ist, um einen reim toll zu machen. Das grösste Mirakel aber, das Wagestück, nach solchen Auftritten die Farse noch an drey Abenden zu wiederholen, wird man kaum glaublich finden, und nichts destoweniger ist es Thatsache. Von der Musik konnte man, vermöge des extemporisirten, geräuschvollen Accompagnements aus Logen, Parterre und Gallerien wenig oder gar nichts vernehmen.

Am 28ten, im landständischen Saale: Vocal- und Instrumental-Concert des Hrn. Ritter Anton dall' Occa, welcher auf dem Contrabasse ein Rode'sches Violinconcert und Variationen über ein russisches Original-Thema (*die Hexe* genannt) vortrug. Der Meister und seine Geschicklichkeit in der Behandlungsweise des Orchester-Giganten sind bekannt; die Aufgabe selbst, an und für sich, ist und bleibt nun einmal Geschmackssache. Fräulein Magoy spielte Pianoforte-Variationen von Carl Czerny ganz charmant, Luigi Salvati, ein Zögling des königlichen Conservatoriums zu Neapel, ein Violinconcert von Rode, mit mehr Bravour als Geschmack und Ausdruck; Dem. Franchetti und Hr. Borschitzky sangen Arien, von Rossini oder einem Doppelgänger desselben.

Am 31ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie: 1. Beethovens Ouverture zu *Fidelio*. 2. Violinconcert, componirt und gespielt von Hrn. Maurer. 3. Duett von Mercadante, aus *Elisa e Claudio*, gesungen von den Hrn. Berettoni und Hoffmann. 4. Concertirende Variationen für zwey Violinen, vorgetragen mit seinem Schüler Hrn. Pfahl, von Hrn. Maurer. Diese Kunstproduction sollte bereits vor acht Tagen Statt finden, allein, da wollte es das Missgeschick, dass während der Probe eine zum Sufliten-Beleuchtungs-Apparate gehörige und nicht fest genug eingehängte Lampe aus der Schnürboden-Region herabfiel, und den Hrn. Concertmeister also unsanft aufs Haupt traf, dass man in der momentanen Bestürzung eine tödtliche Verletzung befürchten zu müssen wähnte. Zum guten Glücke war die Wunde nicht von gefährlicher Art und sein heutiges, durch stürmischen Jubel-Empfang gefeyertes Wiedererscheinen gewährte volle Beruhigung. Seinem Zögling ist nachzurühmen, dass er würdig in die Fusstapfen seines Mentors zu treten verspricht.

Kurze Anzeigen.

Der Wiener Clavier-Lehrer, oder theoretisch-practische Anweisung, das Pianoforte nach einer neuen, erleichternden Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. Verfasst und herausgegeben von Jos. Czerny. 51stes Werk. Zweyte verbesserte Auflage. Wien, bey Haslinger. Preis 1 Thlr 8 gr.

Der, als Componist und Pianoforte-Spieler rühmlich bekannte Verfasser dieses Werkes widmete sich seit etwa zwölf Jahren insbesondere dem Unterrichte im Fortepiano-Spiele mit so glücklichem Erfolge, dass er von Vielen, auch selbst in einer dortigen Zeitschrift, wiederholt aufgefordert wurde, seine Lehr-Methode öffentlich bekannt zu machen. Zu dem Ende sah er im Jahre 1825 die beliebtesten Clavier-Schulen genau durch und fand nach sorgfältiger Prüfung die bis hieher erschienenen den höher gestiegenen Bedürfnissen der Zeit nicht mehr angemessen; er entschloss sich also zur Verfertigung eines Werkes, das mit möglichster Vollständigkeit in den wesentlichsten Erläuterungen die einfachste Klarheit verbinden sollte. Ganz vor-

züglich hatte er demnach auf Erleichterungen in der Besiegung solcher, in neueren Zeiten so mannigfach entstandenen Schwierigkeiten, auf dabei zweckmässigen Fingersatz und auf den Vortrag der, nicht zu sehr der Mode unterworfenen, mehr bleibenden Passagen mit besonderer Berücksichtigung der linken Hand, zu sehen u. s. w. Da nun die erste und zwar starke Auflage in einem Jahre gänzlich vergriffen wurde: so giebt schon diess von der Brauchbarkeit der Arbeit nicht unzweydeutige Beweise. Dennoch hat der Verf. die hier anzuzeigende neue Auflage einer aufmerksamen Durchsicht unterworfen und manche Verbesserungen angebracht. — Das Werk zerfällt in zwey Abtheilungen, deren erste theoretisch ist, in so weit diess für den ersten Unterricht nothwendig ist. In der That behandelt sie nur die einem Fortepiano-Spieler wissenswürdigsten Gegenstände mit Uebergehung der andern, namentlich der in die Accorden-Lehre einschlagenden. Sie hebt vom Notensysteme an und schreitet in vier Abschnitten bis zur Lehre vom Gebrauche der Mutationen fort. Wir wollen für diejenigen, die das Werk noch nicht kennen, das Wichtigste kurz andeuten. Es wird von den Noten, der Geltung derselben, von den Pausen, der Erklärung der gewöhnlichsten italienischen Kunstwörter in alphabetischer Ordnung, deren Abkürzung, von den Intervallen, Tonarten und Tonleitern das Gewöhnliche sehr kurz, aber deutlich angegeben. Weit mehr zu beachten sind die Grundregeln einer systematischen Fingersetzung, die in gedrängter Kürze das Nothwendigste sehr gut und, wie es sich von selbst versteht, mit Notenbeyspielen versehen, darthun. Auch der Haltung des Körpers, der Arme und Hände, ist ein kurzer Abschnitt sehr zweckdienlich gewidmet. Von den hauptsächlichsten Verzierungen und vom Gebrauche der Mutationen (Clavier-Veränderungen) namentlich von den zwey, jetzt gewöhnlich bezeichneten, vom Pedal und dem Einsaiter (una corda) ist zuletzt geredet worden. Alles diess auf funfzehn Folio-Seiten. Nun folgen ganz kleine, blos viertactige Uebungen, zunächst im Raume von fünf Tönen; dann eben so kurze Uebungen in den Dur- und Moll-Tonleitern; darauf in gebrochenen Accorden, (achte) Uebungen in Doppelgriffen (zwölfe), Octaven-Uebungen (vierc), nämlich in gebrochenen Octaven. Endlich wird eine Reihe Uebungs- und Unterhaltungs-Stücke gegeben. In diese sind auch leichte Sätze von anderen Meistern eingestreut worden, z. B. von Beethoven, von Caraffa, Himmel, Rossini, C. M. von Weber, Cherubini und Raimondi. — Das Ganze enthält neununddreyssig Seiten und ist sehr schön auf weisses und haltbares Papier gedruckt. Das Titelblatt ist auch mit einem hübschen, einladenden Kupfer geschmückt.

Variazionen für eine Flöte, über das Schottische Lied aus der Oper: Die weisse Frau. Componirt von Wilh. Klingenbrunner. 59tes Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 20 X. C. M.

Wenn auch diese neun Variazionen sich nicht durch bedeutende Erfindsamkeit, die vorzüglich in dieser Musikgattung gar nicht häufig gefunden wird, vor anderen auszeichnen: so sind sie doch angenehm zu hören und von einem Manne, der sein Instrument gehörig kennt. Auch bieten sie, obwohl vielseitig genug, im Allgemeinen solche Schwierigkeiten, die von einem für den jetzigen Standpunct nur etwas vorgerückten Bläser leicht zu überwinden sind. Sie eignen sich also recht wohl für solche, die sich auf ihrem Instrumente unterhalten und zugleich bilden wollen; sind demnach Liebhabern bestens zu empfehlen.

Anecdote.

Der berühmte Componist Jomelli wurde von seinen Freunden dem Cardinal Alexander Albani zum Kapellmeister zu St. Peter vorgeschlagen. Jomelli fürchtete sich aber vor dem gewöhnlichen Examen, weil er sich in seinen früheren Zeiten um den dazu nöthigen Palestrina-Styl wenig oder gar nicht bekümmert hatte. Er begab sich daher schnell zu dem tüchtigen, allbekannten Martini nach Bologna und machte bey ihm in sehr kurzer Zeit die ausserordentlichsten Fortschritte. Bald war er wieder in Rom und meldete sich zur Prüfung, doch nur unter der Bedingung, dass alle seine Examinatoren gleich nach seiner Prüfung jedenfalls sich auch von ihm examiniren lassen müssten. Den Tag darauf erhielt er die Anstellung ohne Examen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December. Nº. 51. 1827.

Musikalische Scenen aus Lilar.

(Beschluss.)

Etwa zehn Jahre mochten seit diesem Abende des Triumphes deutscher Kunst über Lilar hinweggezogen seyn, als Donna Tonica wieder in die Thore der freundlichen Lindenstadt einfuhr. Sie kam direct von London, wo sie durch ihrer Stimme Kunst und Fülle so lange die Herrschaft der italienischen Oper behauptet, bis eine glücklichere Nebenbuhlerin, deren Gesang an Jugend und Schönheit mächtigere Stützen fand, über ihre Cabalen den entschiedensten Sieg davon getragen und die alte Regentin vom Throne der öffentlichen Gunst gestossen hatte. Wenn sie nun eine solche Demüthigung im Angesichte des ganzen Europa's — ja sogar nach den übrigen vier Welttheilen trugen die englischen Zeitungen die Nachricht von dem erlittenen Schimpfe — eben so wenig wie ein gekröntes Haupt tragen zu können meynte, sondern sich allen Eingebungen des beleidigten Stolzes und der Leidenschaft der Eifersucht bis zur Raserey überliess, so konnten verständige Beobachter ihres früheren Lebens, das eine Reihe von Huldigungen, ja Vergötterungen von Seiten der angesehensten Personen gewesen war, sich freylich darüber nicht wundern. In diesem Gemüthszustande bäufte die arme verstossene Künstlerin noch gar den Wohllaut der Töne ein, die ihr von dem früheren jugendlichen Reichthum geblieben waren und vor wenigen Wochen noch immer die Verehrer des italienischen Gesanges bezaubert hatten. Ihre Stimme war in einer unverlilgbaren Heiserkeit untergegangen, die ihr nicht einmal zu reden erlaubte. Sie rief den Beystand aller Londoner Aerzte von Bedeutung an; aber Keiner vermochte, den tonlosen Worten wieder Klang zu geben. Ihre Ungeduld stieg daher aufs Höchste: sie beschloss, nach dem Continente zurückzukehren und dem Doctor Sphex — dem einzigen Arzte, bey welchem sie Geläufigkeit in der südlichen Muttersprache angetroffen hatte — die Heilung ihres Verstummens anzuvertrauen.

Mit dieser Absicht finden wir sie in Lilar wieder, wo sie vom alten Wirthe mit offenen Armen empfangen und in die Cur genommen wurde. Der Zufall wollte es, dass kurz nach ihrer Ankunft ein Oratorium des Kapellmeisters Kreisler — mit dieser Würde hatte der alte Domorganist freudig stolz noch kurz vor seinem Ende den böherragenden Neffen beschenkt gesehen — im bekannten gothischen Saale des Schlosses zum ersten Male ausgeführt werden sollte. Man versprach sich nach dem, was der Componist bereits geliefert, um so mehr von seinem neuesten Werke, als er es gegen Freunde sein bestes Vermächtniss genannt, und der fürstlichen Beschützerin geweiht hatte. Wenn auch mit Widerstreben, gab die Fremde der hohen Einladung und ihres Wirthes dringenden Bitten doch endlich Gehör; aber mit einem Unmuthe, der an Verzweiflung gränzte, sah sie sich als Zuhörerin, des eigenen Gesanges beraubt, in diesen Hallen wieder, wo sie zuerst fremde Triumphe erfahren musste. Sie blickte hinüber nach den Reihen der Sängerinnen; aber Seraphinens edles und wundersam liebliches Antlitz störte sie heute nicht, wie vormals. Victor trat hervor. Aus dem feurigen Jünglinge war ein milder, ernster Mann geworden — seine Wange schien blässer und sein Auge trüber als sonst, aber glänsender, ein Spiegel der tieferen Empfindungen.

Das Oratorium begann auf seinen Wink: mit ihren tiefsten Tönen erklangen die Saiteninstrumente in irrenden, einförmig sich wiederholenden Accorden, deren Folge die Zuhörer verwirrte, zumal als sie in anderen Tonverhältnissen

wiederkehrten, bis die Blasinstrumente sanft und melodisch eintraten und unter ihnen die Oboen in Tönen der Klage immer dringender laut wurden, zum Gesange leitend, den eine Sopranstimme mit den Worten anhob: „Zu Gott ruf' ich mit meiner Stimme, und er erhöret mich!“ Den poetischen Stoff, welchen der Componist zur Verherrlichung durch seine Kunst gewählt hatte, bildeten die sinnig verbundenen Worte einiger Psalmen, unter denen der 77ste vorzüglich hervortrat, und die Töne, womit er die dichterisch frommen Gedanken des königlichen Sängers beflügelt, zeugten von der Tiefe des Gefühls, welches sie aufgefasst hatte. Die Italienerin fühlte sich, wie Alle, von einer unsichtbaren Gewalt ergriffen, der sie durch emsiges Nachlesen des deutschen Textes zu entgehen strebte. Aber als ein sanfter Tenor in Tönen der innigsten Wehmuth sang: „Meine Augen hältst Du, dass sie wachen; ich bin so ohnmächtig, dass ich nicht reden kann — ich denke der alten Zeit, der vorigen Jahre — ich denke des Nachts an mein Saitenspiel und rede mit meinem Herzen“ — da rann eine heisse Zähre der Gebückten auf das zitternde Blatt und sie war erschüttert, wie nie. Der eitle Glanz der Vergangenheit verschwamm vor ihrem innern Auge in einen grauen Nebel; zum ersten Male hörte sie einen göttlichen Geist aus den Tönen reden.

Noch sass die Arme, vom Schmerz der Erinnerung überwältigt, gebeugt und regungslos, als es vierstimmig ertönte: Gott, dein Weg ist heilig! Du bist der Gott, der Wunder thut! — so voll vertrauender Hingebung, voll Ruhe und Feyer, dass sie unwillkührlich das Haupt wieder emporrichten und den Schöpfer dieses Gesanges wie einen Friedensengel anblicken musste. Erhaben und colossal fiel jetzt der achtstimmige Chor ein: „Die Wasser sahen dich, Gott, voll Angst, und die Tiefen tobten — die Wolken donnerten und die Strahlen fuhren daher!“ — dann von Neuem kehrten jene Worte der Feyer zurück, vom majestätischen Chore wiederum unterbrochen, aber immer jubelnder sich erhebend, bis dieser endlich in sie einstimmte und das grossartige Tonwerk mit seinem Schlusse auch auf seinen Gipfel trug.

Alle Zuhörer waren hingerissen von der Kraft und Innigkeit der hehren Musik: die Meisten in Wahrheit, Wenige aus Rücksichten. Die Einen schütteten ihr Gefühl, die Anderen ihre Kenntnisse in der vergleichenden Anatomie der musikalischen Kunstwerke gegen die Nachbarn aus; noch Andere drängten sich zum Orchester, um dem genialen Componisten Lorberreiser des Ruhmes zuzutragen. Aber er hatte das vorausgesehen und war im Nachhall der letzten Töne hinausgegangen in den schlummernden Park des fürstlichen Schlosses, worüber der aufgehende Mond seinen Silberschleyer breitete. Der Himmel wölbte sich in stiller Pracht über den grünen Tempel der Natur und seine Sternenbilder flammten durch den milden Schimmer des Mondes: die Lyra und der Schwan standen wieder, wie vormals in den seligen Tagen der erwachenden Liebe, heiter glänzend über dem Gipfel des östlichen Gebirges, und heitere Ruhe war auch im blühenden Elysium des Gartens. Entfesselt von den Banden des beengenden Erdenlebens voll kleiner Sorgen und Schmerzen, die mit jedem Tage kommen und verschweben, stand der Beseligte im Dufte der Blüthen, umflossen vom Schimmer des nächtlichen Gestirns und wandte seine Augen himmelwärts — dankend, aber sprachlos — denn er fühlte die Nähe des Gottes, den er in Tönen verherrlicht. Lange stand er so, im Anschauen der Sterne versunken: aber plötzlich rann eine Zähre die heisse Wange hinab und er ging weiter, langsam und trauernd, zur dunkeln, fernen Cypresseninsel, wo ein halb zertrümmerter Obelisk sich erhob. Er erschrak, als sein Fuss die schmale Brücke betrat, denn eine verschleyerte Gestalt hielt den kalten Stein umfasst. Beym Geräusch seines Kommens wandte sie rasch das Haupt, und warf sich — seine Hände ergreifend und mit Thränen benetzend — vor ihm nieder mit dem Ausruf: „Segne euch Gott und die heilige Jungfrau, der ihr mir Alles wiedergegeben durch eure Töne, meine Thränen und meine Worte und den Geist meiner Kindheit! O wäret ihr glücklich, wie ihr edel seyd und herrlich in eurer Kunst! Aber ich gönnte euch euer Glück nicht, und nun ruhet es dort — sie zeigte mit der Rechten nach dem, am schwarzen Obelisken im Mondenschimmer glänzenden Namen Seraphine, erhob sich jählings und eilte durch die dunkeln Schatten der Ulmen von dannen. Die italienischen Laute der Verschleyerten liessen den Bestürzten nicht über sie im Zweifel: aber ihre schmerzliche Selbstanklage der Miss-

gunst weckte in seinem reinen Gemüthe nur die Stimme des Mitleids, nicht des Hasses. Er wünschte, die Gebeugte durch den Ausdruck seiner Gesinnung vollends aufzurichten und suchte sie am folgenden Morgen auf; aber der Leibmedicus berichtete ihm erfreut, dass die Patientin durch seine neue originelle Curmethode von ihrer Unfähigkeit zu reden, gar plötzlich genesen und ganz in der Frühe nach ihrer südlichen Heimath abgereist sey.

Wie die lebendige Anschauung des Schönen, nachdem wir es in der Gegenwart empfunden, nur zu bald und leicht im Dämmerlichte der Erinnerung verschwimmt, bis die Nacht der Vergessenheit vollends ihre Schatten darüber wirft, so geschah es auch mit dem Andenken an die festlichen Töne der Psalmen, wovon Lilar's kunstliebende Bewohner an jenem Abende zur Bewunderung und Andacht hingerissen waren. Sie schienen vergessen, noch ehe das Jahr sich zu Ende neigte. Aber in der Ferne konnte ihr Gedächtniss nicht erloschen seyn: denn als der Kapellmeister eines Abends aus dem Schneegestöber eines wilden Decembertages in sein warmes, einsames Stübchen trat, worin Niemand ihm Gesellschaft leistete, als ein fröhlicher Canarienvogel, dessen Jubiliren oft seine schwermüthigen Phantasieen störte und frische Heiterkeit in das verwaisete Herz strömte, fand er auf dem Tische ein Kästchen, Rom's Postzeichen tragend, und nach seiner Eröffnung über dem verhüllten Inhalt diese Worte: „Dem edlen deutschen Meister, der zuerst mein Ohr der innern Herrlichkeit der Töne aufgeschlossen und mir Freude gegeben an den unvergleichlichen Werken der alten italischen Kunst. Die göttlichen Meister meiner Heimath mögen ihm meine Schuld abtragen."

Ueberrascht und bestürzt sog Victor die Hülle vom verdeckten Inhalt hinweg, und erblickte zwölf ansehnliche Rollen — saubere Abschriften von berühmten Meisterwerken aus dem Schatze der Sixtinischen Kapelle, die nur die Macht des Goldes der reichen Geberin verschafft haben konnte. Neben Morales herrlichem Motett: „Lamentabatur Jacob" lagen mehre noch köstlichere von Palestrina, unter ihnen das gefeyerte: Fratres ego enim; mit diesen alten Werken bildeten Marenzio's grossartiges Magnificat, Felice Anerio's Christus resurgens, des Letztern Miserere nebst denen von Scarlatti und Allegri und einige Messen neuerer Meister, ein Geschenk, das den beseligten Kapellmeister reicher machte, als einen König die Eroberung neuer Provinzen und glücklich, wie der Weihnachtsbaum ein lächelndes Kind.

Wie gönn' ich dir deinen Reichthum, dein Lächeln der Freude im Anschauen der unvergänglichen Schönheiten jener Kunst, die deine Seele auf ihren Fittigen trägt und hebt, lieber verlassener Victor! Wenn die Stille der Nacht dich umfängt, wenn die alten feyerlichen Töne sich beschwingen auf den zitternden Saiten, wird es licht in deinem einsamen Zimmer; seine engen Wände sinken nieder und ein weiter Garten streckt Blüthen und Zweige nach dir aus; seine Decke wölbt sich zum Sternenhimmel über deinem Haupte, und die Geisterstimmen der Vorzeit „tragen dich zu jenem Lande, wo ihr Athem weht."

Recension.

Anweisung zum Generalbassspielen von Daniel Gottlob Türk. Neueste verbesserte Ausgabe. Wien, bey Tobias Haslinger (ohne Jahrzahl). Pr. 1 Thlr. 8 gr.

Dieses den meisten Musikern längst wohlbekannte, vielgebrauchte und darum auch jetzt wieder neu aufgelegte Werk eines in den neueren Zeiten wider Verdienst und mit Undank von Manchem herabgewürdigten, aber immer noch mehr, als verschiedene neuere Verfasser musikalischer Theorieen (deren einige wir allerdings gebührend zu schätzen wissen), nützlich wirkenden Mannes, ist nichts anders, als ein fast buchstäblich wiederholter Abdruck der dritten verbesserten Auflage, die in Halle 1816 in Commission bey Hemmerde und Schwetschke, nur mit einigen wenigen Wortveränderungen von F. Naue, dem dortigen Musikdirector, nach dem Tode des Verfassers, herausgegeben wurde. Wir haben also zuvörderst eine kurze Vergleichung der vor uns liegenden Ausgaben anzustellen. Statt der im Wiener Abdrucke weggelassenen Vorreden ist eine Inhaltsanzeige vorangedruckt worden; auch hat der Druck kleinere Lettern, weshalb die

neue Ausgabe nur 335 S. zählt; während die Hallische im gleichen Formate 590 enthält. Hin und wieder findet man in den Wortstellungen einiges Wenige verändert. So hebt z. B. die Hallische Ausgabe das Werk mit den Worten an: „Bey Erlernung eines jeden Instrumentes (es sey nun Saiten- oder Blasinstrument) hängen unleugbar die grösseren oder kleineren Fortschritte des Lernenden zum Theil von der bessern oder schlechtern Methode des Lehrenden ab; und gewiss ist diess in einem noch höhern Grade der Fall bey der Erlernung des Generalbassspielens.“ Die Wiener Ausgabe hebt dagegen so an: „Wenn schon bey dem Unterrichten im Clavierspielen die grösseren oder kleineren Fortschritte des Lernenden zum Theil von der bessern oder schlechtern Methode des Lehrers abhängen: so ist diess gewiss nicht weniger, oder wohl noch mehr der Fall beym Generalbassspielen.“ Von solcher Art sind die Aenderungen durchaus. Denn wenn auch hin und wieder, wie es z. B. S. 7 §. 1 geschehen ist, etwas der Deutlichkeit wegen in der ältern Ausgabe Wiederholtes hier weggefallen, oder wenn z. B. in der Lehre von den Neben-Dreyklängen der dritte Abschnitt der vorigen Ausgabe hier gleich mit in den zweyten gezogen worden ist: so ist doch auch dabey nichts weiter verändert worden, als dass die frühere sechszeilige Einleitung Türks, deren Uebergehung allerdings keinen Schaden thut, weggeblieben ist. Wenn aber die Ueberschrift des ersten Capitels „Erklärung der Kunstwörter“ in „Erklärung der Worte“ u. s. w. verwandelt worden ist: so ist das auf eine fehlerhafte Weise geschehen, denn bekanntlich wird die vielfache Zahl Worte gebraucht, wenn dadurch ein Zusammenhang derselben in der Rede angezeigt wird: stehen sie, wie hier, ohne solchen Zusammenhang, heissen sie Wörter. — Daraus wird man deutlich sehen, dass von einer neuen Verbesserung gar nicht die Rede seyn kann: die Liebhaber des lange geschätzten Werkes erhalten demnach ganz und gar Türks Anweisung wieder, wie sie eben war, ohne alle Ergänzung oder neue Zusätze und Umarbeitungen mancher Artikel, was allerdings für unsere Tage wünschenswerth gewesen wäre. Dennoch gehören wir nicht unter diejenigen, die dem Unternehmen der geschätzten, durch Herausgabe bedeutender, auch grösserer geistlichen Werke sich höchst verdient machenden Handlung die Nützlichkeit absprechen: denn immer noch giebt es nicht Wenige, deren Beruf es mit sich bringt, wenigstens das Nothwendigste von der Theorie der Kunst zu erlernen, die aber ausgeführtere oder auch kürzere, doch für sie nicht so deutliche Werke kaum zu gebrauchen im Stande sind. Für diese sind solche Bücher gerade die zweckmässigsten, so viel sie auch in Einem und dem Andern zu wünschen übrig lassen. Was aber den bloss wiederholten Abdruck, dem wir sonst gar nicht das Wort reden, anbetrifft: so haben wir hier nichts als den Wunsch hinzuzufügen, dass der Buch- und Musikalien-Handel möglichst bald zum Vortheil aller guten Handlungen, wozu diese Verlagshandlung ohne Widerrede gehört, rechtsbeständig geordnet werden möchte. So lange diess aber nicht der Fall ist: lässt sich über eine so verbreitete Freyheit nur um so weniger sagen, je länger der Verf. selbst der Erde entnommen worden ist. Die letzte Ausgabe der Generalbassschule Türks erschien bey Hemmerde und Schwetschke im Jahre 1824, wahrscheinlich gleichfalls unverbessert, (wir haben sie nicht zur Hand) und der Laden-Preis ist 1 Thlr. 12 gr.

Nachrichten.

Italien. Herbststagione.

Mailand. Teatro alla Scala. In dieser Stagione, die hier am 16ten August begann, waren die Hauptsänger: Merie-Lalande, Comelli (eigentlich Chaumel, Gattin des folgenden) Rubini, Tamburini, Biondini, und die Opern von Pacini, Rossini, Bellini. Bis Ende October ging es mit den Herren ini nicht am besten, und ohne die Lalande wäre das Theater stets leer gewesen, wie es auch an den Abenden war, wo sie nicht sang; wie es nachher ging, weiter unten. Man eröffnete die Stagione mit Hrn. Pacini's *Ultimo giorno di Pompei*, von welcher Oper die napolitaner Zeitung bey ihrer Entstehung so viel Lärmens gemacht, in diesen Blättern aber (J. 1826 S. 57) es in einer Note aus Privatnachrichten heisst: „gewöhnliche Musik.“ In der That ist unter allen P.schen Opern diese vielleicht die schlechteste und interessirt, ein Duett etwa ausgenom-

men, ganz und gar nicht, weswegen auch in ihr nichts als dieses Duett im zweyten Akte (der Lalande wegen) gefallen hat *). Nun endigt diese Oper auch mit einer unübertrefflich fürchterlich schönen Decoration unseres einzigen Sanquirico's, den Ausbruch des Vesuvs vorstellend; kein Wunder also, dass die Lalande und Sanquirico, bey aller Armseligkeit der Musik, das Theater füllte. Nach italienischen Blättern soll jedoch die Musik dieser Oper in eben verwichenem Sommer in Wien ein ganz anderes Schicksal erfahren haben. Da wird denn gesagt, das Quartett habe überrascht, das kleine Duett zwischen David und Ciccimarra eine bezaubernde, das Duett im zweyten Akte zwischen der Tosi und Lablache eine überraschende Wirkung hervorgebracht, die Scene des Giudizio und das Gebet abermals überrascht, die Arie der Tosi alles weinen gemacht (!), den Chor im Finale, während der Vesuv ausbricht, habe man als Meisterstück betrachtet, und den Maestro zuletzt hervorgerufen. Obschon es allgemein heisst, Wien sey in den letzten Jahren in der Musik einen gewaltigen Schritt zurückgewichen, worüber selbst dahergekommene sachkundige Italiener staunen, so kann Ref. unmöglich den Bewohnern jener Hauptstadt einen solchen verfeinerten musikal. Geschmack zuschreiben, und classificirt ohne Weiteres jene Artikel unter die gewöhnlichen Prellereyen. — Mit Paciri's Oper wechselte in der Ordnung Rossini's *Mosé*, bey dem aber das Theater immer leer war, ungeachtet Rubini und Tamburini in demselben sangen; nun wollte man mit der *Donna del lago* zu Hülfe eilen, fürchtete aber etwas ärgeres und unterliess es. Wäre die pariser *Revue musicale* (die freylich unsere einheimischen Zeitschriften vorsichtiger benutzen könnte) in Italien, so würde sie über das Unerhörte in der musikal. Geschichte, wie man von einem Maestro allein auf so vielen Theatern Opern giebt; weit weniger erstaunen. Gäbe sie sich die Mühe, unsere vielen Theater aufzuzählen, in welchen man z. B. Pacini's *Sposa fedele* giebt, so würde sie ebenfalls, ja weit mehr noch erstaunen, dass diese Oper nirgends gefällt! Natürlicherweise hört man lieber Rossini als seinen Copisten, doch hat man seine Opern, sehr wenige abgerechnet, allenthalben satt. Das Sprichwort sagt: es ist nicht alles Gold was glänzt, und mit all unserm Reichthume an Componisten und Sängern, mit all unserm Ueberfluss an Opern, mit allem Geschwätz und Geschrey unserer Journalisten, sind wir nichts weniger als zu beneiden. Componisten haben wir im Grunde soviel als gar keine. Die besten sind entweder Greise oder Angehende, auch allzubescheiden, um sich mit dem Geschmacke der heutigen Generation zu messen; die besseren und jüngeren mag man nicht, und die jüngsten, mittelmässigen und schlechten, obschon die zahlreichsten, gehen doch alle aus einem Stamme hervor, sind mithin nur als eins zu betrachten. In Betreff der Sänger, nehme man Lablache, David, die Tosi von Neapel, Rubini und Lalande von Mailand, Donzelli, Galli und Pisaroni von Paris, die Pasta von London weg, und sehe, welche Figur ihre Theater spielen werden, ganz so wie das Wiener zu jetziger Stunde. Sind nun diese und einige sehr wenige andere Sänger, von denen das Heil dieser Haupttheater abhängt, ganz fertig, was bey der heutigen ermüdenden Musik nicht lang ausbleiben kann, was hernach? Die übrigen sogenannten Sänger di cartello sind theils alt, auf der Neige, theils nicht für grosse Theater geeignet, oder von der jetzigen Musik zu Grunde gerichtet. Buffi haben wir fast keine, sintemalen die in Italien so einheimische Opera bulla kaum dem Namen nach mehr existirt. Ein Theil des neuern Nachwachses der Sänger unterliegt frühzeitig den Anstrengungen der modernen Oper. Bey Abgange so vieler Virtuosi nach dem Auslande, und bey unseren stets wachsenden Spectakeln und Theatern, geschieht auch jetzt der Uebergang von *Seconda Donna* zu *Prima Donna* u. s. w., viel schneller als vorhin, wobey die schöne Gestalt der Sängerin (die von manchen Theatersensalen als eine Conditio sine qua non ausbedungen wird) sehr in Anspruch genommen wird, dermalen auch in den meisten Theaterartikeln das Wort bella und dergl. oft vorkommt. Andererseits denke

*) Diess liest man auch im hiesigen Corriere delle Dame mit der Bemerkung, dass ein einziges hübsches Stück für eine ganze Oper zu wenig sey; doch nennt er dieses Duett celebre, was dem, der da weiss, wie wohlfeil man hier zu Lande celebre und illustre wird, nicht einmal auffallen kann. Ich fragte letzthin einen hiesigen adeligen Musikliebhaber, was er von Dr. Lichtenthals Musikdictionär hielt? un' opera sublime war die Antwort. (Anm. des Ref.)

man sich noch überhaupt die seit Rossini entstandenen Herrlichkeiten. Jeder neuere Componist äfft ihm nach und legt sich auf die faule Haut. Carafa, Mercadante, Pacini, Donizetti, Raimondi, Vaccaj u. a. m. denen man Talent nicht absprechen kann, hätten in einer andern Epoche ganz anders gearbeitet, haben aber soviel als nichts geliefert, und aus all ihren weit über die hundert gehenden Opern singt man kaum ein halbes Dutzend Themata nach, während man von Rossini allein über hundert nachsingt. Die auf das Non plus ultra der heutigen Musik, auf die Cabaletta berechnete Oper macht aber auch zuweilen erbärmliche Proseliten. Mancher könnte auch anders und besser schreiben, allein entweder wagt er's nicht, oder schützt seine Faulheit mit dem heutigen Geschmack. Eben diese von aller Dramatik entblößte dermalige Bonbonmusik, deren Gräaze in das eine Ohr hinein und zum andern hinaus beschreibt, ist jetzt weit mehr als ehmals Ursache, dass jeder Unberufene, besonders die heutige Jugend, das Urtheil ausspricht und den Ton angiebt; gelehrte und verständige Musiker verstehen von der heutigen Musik nichts, und schweigen hübsch, um nicht ausgelacht zu werden, was im Grunde für beyde kein Uebel ist, die Sache aber in die Länge zieht. Das ewige Einerley der heutigen Oper überhaupt und ihrer Stücke insbesondere, zeigt sich auch beym jetzigen gezierten und verzierten Gesange; nie hat die menschliche Kehle mit mehr Recht auf das Prädicat eines Instrumentes Anspruch gemacht, nie mehr mit ihren Unterthanen im Orchester um die Wette geschrieen, als jetzt: kurz, die Einförmigkeit der Oper ist bey uns so weit gekommen, dass man bey jeder neuen höchstens neue Kleider und Decorationen sieht, bey allen Varianten der Musik aber immer dasselbe hört. Zu allem diesem kommt noch Barbaja's Sängermonopol — — —

Vielleicht ist es den Lesern nicht unangenehm, die Uebersetzung der beyden folgenden mir etwas spät zugekommenen anonymen (angeblich zu Neapel oder Bologna gedruckten) Briefe um so mehr hier abgedruckt zu finden, weil sie nicht uninteressante Beyträge zum gegenwärtigen Zustande der Musik enthalten. Ein Paar nicht hiehergehörige Zeilen abgerechnet, lauten sie wie folgt:

An meine Freunde, den Einsiedler (solitario) von Montmartre zu Paris, und den Einsiedler (romito) des Berges Vesuv in Neapel.

Erster Brief.

Erlaubt, liebe Freunde, dass ich mich als Musikliebhaber mit euch über die Ursachen unterhalte, welche den gänzlichen Verfall der Opera buffa in Italien, der Musik überhaupt und der Sänger (virtuosi) herbeygebracht haben. Hofft von mir keinen auserlesenen Styl, sondern begnügt euch mit einer einfachen und unpartheiischen Untersuchung (ragionar).

Domenico Barbaja ist der erste gewesen, welcher den Verfall und die Zerstörung der durch Jahrhunderte von der musikalischen Welt bewunderten Opera buffa in Neapel beförderte (promosse). Das Glück, welches, wie bekannt, durch lange Zeit Barbaja mittelst der Hazardspiele anlächelte, verschaffte ihm grosse Mittel, die vorzüglichsten Künstler nach Neapel kommen zu lassen, die viele Leute und eine grosse Menge Fremde nach dem Theater S. Carlo, auch eine Schaar Spieler und Neulinge in den Spielsaal, Ridotto genannt, hinzogen, wo sie ungeheuere Summen Geldes verloren. Als Barbaja sah, dass die Roulette und das sogenannte Rouge et noir mit vollen Segeln gingen, und mit Vorbehalt des Teatro nuovo das ausschliessende Recht über die napolitaner Theater erhielt, dachte er auf einmal das Teatro de' Fiorentini den Comödianten zu vermiethen, engagirte auf viele Jahre Hrn. Cassello, damals einzigen napolitaner Buffo und Stütze der Opera buffa, um dadurch in Neapel jedes Buffospectakel zu verhindern, und selbst das Teatro nuovo unthätig zu lassen. Als B. dergestalt seinen Zweck erreicht hatte, fing er an mit Rossini's Hülfe (dem er einen Theil vom Ertrage der Roulette gab) grosse Spectakel in S. Carlo aufzuführen. Die von Decorationen, Kleidung, Maschinerieen, lärmender Musik, ausgezeichneten Künstlern geblendeten Napolitaner und Fremden liefen in grosser Menge nach besagtem Theater, so wie ehemals nach der Cucagna auf dem Largo del Castello, gingen aber traurig, wüthend und fluchend ohne einen Heller in der Tasche nach Hause. Als aber Barbaja's Cucagna auf einmal durch das Verbot aller Hazardspiele aufgehört, dachte er an eine andere Speculation, namentlich an Künstlerhandel, und ob er schon damals bloss Impresario des napolitaner Theaters war, so nahm er doch in all seinen Contracten den hochtrabenden Titel eines Impresario von Neapel, Rom, Wien, Mailand, Venedig, Paris und anderer zu bestimmenden Theater an. Und wenn auch dergleichen Scritture in ihrem ganzen Umfange eine wahre Contractverletzung waren, so fing er doch an, seine Sänger an andere Impresarj zu verhandeln und zu verkaufen, oder mit Tänzern einzutauschen, wie unsere Sensale, Verwalter, Bauern auf dem Markte Pferde mit gehörnten Thieren und dergl. eintauschen. Ich weiss gewiss, dass vergangenes Jahr dem Impresario Crivelli eine ganze Gesellschaft verkauft wurde, mit der Verbindlichkeit, einige Vorstellungen in Mailand (im T. Re), einige in Venedig (in der Fenice) und endlich den scandalosen Markt mit einigen anderen in Vicenza

zu schliessen *). Glaubwürdige Personen versichern auch, dass der Tenor Donzelli, dermalen in Paris, voriges Jahr mit dem französischen Tänzer Albert eingetauscht wurde, und dass B. vergangenes Jahr eigens nach Paris ging, um mit Rossini Friede zu machen, damit ihm dieser zum Tausche des Tenors David mit dem französischen Tänzer Paul, und zum Monopol aller Künstler im Allgemeinen behülflich sey. In der That weiss man jetzt, dass zwischen B. und R. geheime Bedingnisse bestehen, Subjecte für alle europäische Theater zu engagiren, um die königlichen Verwaltungen, die Directionen der Noblesse, und alle Theatralimprese in Contribution zu setzen, sie derb zahlen zu lassen, wie es dermalen mit Donzelli in Paris der Fall ist. Barbaja ging dahin, um sich mit R.s Hülfe von der königl. pariser Administration 50,000 Franken für Donzelli's Abtretung zahlen zu lassen. Zu bemerken ist, dass B., um den Vorwürfen in Neapel wegen Donzelli's Mangel zu entgehen, die Tenoristen Binaghi auf zwey, Bertossi auf sechs und Winter auf eilf Monathe engagirt hat, welche drey Tenore ihm nicht die Hälfte kosten, was er für Donzelli erhielt. Kurz, wenn dieser schändliche Handel überhand nimmt, und die adeligen Deputationen und Theaterdirectionen keine Rapports bey ihren resp. Regierungen über dieses unerhörte Gewerb einreichen, so werden wir bald die wandernde Gesellschaft dieser lästigen impresarios alle hauptitalienische Theater bereisen, die Kapellmeister unthätig, die Musik für immer verloren, die anderen Theaterdirectionen zu Grunde gerichtet, und den Rest der sogenannten musik. Professori ins Elend versetzt sehen.

Sobald mir meine Correspondenten einige Nachrichten gegeben haben werden, werde ich auch etwas über den zwischen B. und R. geschlossenen Frieden sprechen, und auch so mit dem Ziele, Speculiren dieser beyden schlauen Gelddilettanten bekannt machen. Auch werde ich über die heutige lärmende Musik sprechen, die nicht allein die Stimmen so vieler Sänger, sondern auch die Melodie, unsere einfache Schule, und unsere schöne harmoniöse Sprache verdorben hat. Sehr gut wäre es, wenn ihr all das, was ich euch schreibe, den Directionen und allen Zeitungschreibern in den ausländischen mit italienischen Theatern versehenen Städten, wie London, Paris, Mosca, Wien, Dresden, Madrid, Barcellona, Cadix, Lissabon, Porto-porto, Rio Janeiro, Neuyork, Odessa, Corfu, Palma auf Majorca, bekannt machtet.

Giogo (Joch) 27. Juny, 1826.

Der Einsiedler auf den Apenninen
G. D. F.

An meinen Freund, den Einsiedler auf dem Berge Vesuv in Neapel.

(Aus dem Französischen übersetzt.)

Zweyter Brief.

Folgendes schreibt mir unser Freund, der Einsiedler von Montmartre in Paris. Barbaja kam hier am Jahrestage des im vorigen Jahre zwischen ihm, Rossini und der Colbrand geschlossenen Friedens an. Bey dieser Gelegenheit gab man ein grosses Diner, welches das grosse Genie des Maestro Rossini mit vieler Bescheidenheit seinem Freund Barbaja bezahlen liess. Verschiedene Brindisi (Zutrinken) wurden gemacht. Barbaja zeichnete sich mit ungereimten Versen auf R.s glückliche Vermählung aus, worauf ein dreyfaches Evviva von allen Gästen ertönte. R. verglich in einem Brindisi die sieben Noten mit sieben Champagnerbouteillen, und trank reichlich zum Erstaunen aller Anwesenden. Die Tafel endigte spät in der Nacht und die Gäste schieden lustig. — — — Tags darauf fing B. mit R. geheime Conferenzen an, über die Möglichkeit, die Impresa der königl. pariser und londoner Theater zu erhalten, und so die Künstler einzutauschen, verkaufen und die Directionen in Contribution setzen zu können, wobey er dem pesareosischen Orpheus die Hälfte des Gewinnstes versprach. Da aber die Verwaltung der Pariser grossen Oper die Intriguen dieser beyden grossen Männer gewahr wurde, vereitelte sie ihr Vorhaben, und alles löste sich wie der Schnee an der Sonne auf. Eine Thatsache ist es, dass dieses italienische Theater ausdrücklich von Rossini desorganisirt wurde, um die Nothwendigkeit darzuthun, es seinem Freunde B. zu cediren; als Letzterer sein Vorhaben nicht durchsetzen konnte, reiste er plötzlich nach London, um der Verwaltung der grossen Oper zum Trotz die Pasta auf fünf Monate zu engagiren. Es scheint, dass die Direction dieses Theaters abermals dem Hrn. Für anvertraut werden wird, was Jedermann wünscht. B. reiste von hier unverrichteter Sache nach Neapel, und liess einen Process mit Donzelli zurück, von dem er 50,000 Franken Strafe fordert. Rossini suchte um die Erlaubniss an, sich aufs Land zu begeben, angeblich um eine Oper eigen für die Pasta zu componiren. Es sind bereits drittehalb Jahr, dass sich dieser Maestro ansehnliche Summen bezahlen lässt, um nichts zu thun. Ich schmeichele mir, dass die Verwaltung der grossen Oper in Betreff dieses grossen Genies die Augen öffnen, und ihm vielmehr ein Engagement nach Peru, wo das Gold reiner und geschmeidiger ist, zu verschaffen trachten wird. Man sagt, dieser grosse Meister habe eine neue Speculation gemacht, auf fremde Kosten die Landluft zu geniessen. Er miethete nemlich ein Landhaus zu Neuilly, vermiethete einen Theil dem Buffo Galli, der eine Dame mit sich führt, einen andern Theil dem Tenoristen Donzelli mit seiner Frau, und einen dritten dem Bassisten Zucchelli, der auch ein Frauenzimmer mit sich führt. Es scheint, dass ihm dieser curiose Markt das Vergnügen verschafft habe, auf dem Lande gratis zu wohnen; welch ein Genie! Die Nachbara dieses Casino erröthen, dass sich die Köche in der Küche schlagen, die Kammermädchen und Bedienten in den Vorzimmern schreyen und sich herumbalgen, und die Herren in den Schlafzimmern zanken. In Erwartung einer Antwort u. s. w.

Giogo, 18. August 1826.

Der Einsiedler auf den Apenninen
G. D. F.

(Ob diese Briefe fortgesetzt sind, ist Ref. nicht bekannt.)

*) Dem Genueser Impresario hat B. fürs künftige Frühjahr 1828, bey Gelegenheit der Aperture des neuen Theaters in Genua, die Toni und David cedirt. (Anm. des Ref.)

Aber weiter im Texte. Verwichenen Samstag den 27ten October gab man zum ersten Male die neue Oper *il Pirata*, von Hrn. Vincenzo Bellini. Dieser noch sehr junge Componist (geboren den 3ten November 1802 in Catania in Sicilien) studirte unter Tritto und Zingarelli im napolitaner Conservatorium, schrieb voriges Jahr für S. Carlo die Oper *Bianca e Gernando*, worüber auch in diesen Blättern gesprochen wurde, vorher aber (1824) fürs Theater des Conservatoriums die Oper *Adelson e Salvina*, und während der Zeit seiner Studienjahre drey Messen, drey Vespern, zwey Dixit, funfzehn Symphonieen (Ouverturen), eine Cantate, *l'Imene* betitelt, ein Concert für Flöte, Clarinette und Fagott und mehre einzelne Stücke. Hr. B. hat eine ganz besondere Leidenschaft für deutsche Musik. In meinem wenigen Umgange mit ihm hörte ich ihn fast jeden Augenblick Mozart, Haydn, Beethoven aussprechen, sah auch in seinem Zimmer die Breitkopfschen Hefte von Mozart herumliegen; er versicherte noch überdiess, eine ganze Kiste Musik von jenen Herren mit sich zu führen, zeigte mir auch eine seiner obigen Symphonien, die mich in der That von einem Sicilianer überraschte, sagte übrigens, er als Anfänger wage es bis jetzt keinesweges, die Cabaletten und all das übrige Zeug aus der Oper auf einmal zu verbannen, und müsse also noch einem Theile des Publicums huldigen, ohne dabey den andern Theil, die Kenner, deren Beyfall ihm sehr theuer ist, zu vernachlässigen, über den Beyfall der Cabaletten aber heimlich lachte. Seine eben benannte neue Oper hat eine sehr gute Aufnahme gefunden. Rubini als Protoponist hat sich ganz besonders ausgezeichnet, auch zugleich als Acteur (was seine schwache Seite ist) gezeigt und manche (versteht sich Alte) behaupten, er habe diessmal die vorigen grossen Tenoristen übertroffen; in der That machte er einige Sachen so vortrefflich und mit einer solchen Force, die in einem grossen Theater, wie die Scala, überraschte. Auch die Lalande, deren Stimme zwar, besonders in den höheren Chorden, nicht die angenehmste ist, sang wie immer mit Ausdruck und voller Seele. Tamburini konnte wenig glänzen. Die Musik selbst hat überhaupt schöne Gesänge, ein schönes mehrstimmiges Largo im Finale (das übrigens so wie eine Stretta im zweyten Akte an *Don Juan* erinnert) öfters Stellen teutonischer Art, manches dramatisch, den Worten anpassend, manches auch widersinnig, gröstentheils aber doch Rossini'sche Physionomie, ja sogar seine trivialsten Sachen und die ewigen Cadenzen in minore wiederholt, und im Ganzen nicht die beste Instrumentirung. Nach langer Zeit hörten wir wieder eine Ouverture, die aber gar nicht gelungen ist (Hr. B. machte mich vorher aufs Adagio aufmerksam, was jedoch wenig sagen will). Indessen als zweyte Oper ist dem Hrn. Bellini immer Glück zu wünschen, wenigstens lässt er hoffen, sich bald zu einem recht wackern Compositeur zu bilden. — Verwichenen September gaben die Schwestern Aline und Rosalba Bertrand und Hr. Vimercati eine musikal. Akademie im Theater Carcano. Erstere liess sich auf der Harfe hören und erntete mit ihrem vortrefflichen Spiele starken Beyfall ein. Die zweyte, die hier seit einigen Monaten im Singen Unterricht nahm, liess sich zum ersten Male öffentlich hören, zeigte zwar mehr als Courage, man konnte aber aus ihrer Stimme und aus ihrem Gesange nicht klug werden: also Geduld bis es besser geht. Vimercati ist ohnehin in ganz Europa bekannt.

(Der Beschluss folgt.)

Hamburg. Im October. So wie die trübe Witterung mit der Neige des October-Monats in unserem nordischen Klima besonders fühlbar wird, ist es erfreulich, dass wir in unserem Musen-Tempel gewissermassen dafür entschädigt werden. Die Oper hat hier vorzüglich seit der Rückkehr der Mad. Kraus-Wranitzky von Wien, neues Leben und einen neuen Schwung erhalten. *Jessonda* ist bereits zwey Mal, wie auch Susanna in Mozarts *Figaro*, und anderes auf eine höchst ausgezeichnete Weise von ihr vorgetragen worden. Mit einer höchst gründlichen Schule und Gediegenheit im Vortrage vereint sie zugleich so viel Pathos, dass man ihren Gesang nicht blos bewundert, sondern zugleich im Innern der Seele empfindet. Dazu kommt die seltene Kraft und Biegsamkeit ihrer metallreichen und stets melodischen Stimme — eine Kraft, die durch den ganzen Chor dringt, und eine Biegsamkeit, die zu dem leisesten, Zephyrähnlichen Flötenhauche wegschmilzt. — In der strengen Wahrheit ihres Vortrages Mozart'scher Compositionen dürfte Mad. Kraus-Wranitzky gegenwärtig ganz allein stehen.

Es wäre zu wünschen, dass man dem neuen

oft zwecklose Bestreben der Töne, um zu würken, mit dem glücklichsten Erfolg krönen würde.

Leipzig, den 18ten April 1801.

Recension.

Karl Friedrich Christian Fasch. Von Karl Fried. Zelter. Mit einem Bildnisse. Berlin, 1801. In Commission und gedruckt bey I. F. Unger.

War es Pflicht, Einem der in den lezten Jahren verstorbenen Musiker ein anständiges Denkmal zu setzen, so war dies Pflicht gegen Fasch — der bey so offenbaren Verdiensten um die wahre Kunst und um die Bildung Anderer für dieselbe, ausser Berlin nicht genug bekannt und im Verhältnifs gegen seine Verdienste sein ganzes Leben hindurch wenig belohnt war. War irgend Jemand im Stande, dem werthen Verblichenen ein solches anständiges Denkmal zu setzen, so war es sein Schüler, Verehrer, und bis zur Todesstunde vertrautester Freund, Hr. Zelter. Die Erwartungen des Rec., als er diese Biographie zur Hand nahm, waren aus beyden Gründen gewifs nicht gering: befriedigt und mit Dank gegen den Verfasser legt er sie nach der wiederholten aufmerksamen Durchlesung aus der Hand: und diese Genugthuung glaubt er mit voller Ueberzeugung einem jeden versprechen zu können, der das Buch durchgehen will. Der Verf. kannte seinen Freund, als Menschen und Künstler, ganz genau, wufste seine Verhältnisse und Schicksale, ist eingeweihet in seiner Kunst und auch in dem Fach derselben, welchem Fasch sich besonders widmete: hatte schon bey dessen Lebzeiten zu der hier gegebenen Darstellung gesammlet, Wahrheit und Liebe führten seine Feder: er hat Geist, das Einzelne seiner Beobachtungen zu ordnen, darüber zu reflektiren, ein Ganzes daraus zu bilden; und Talent, das Geordnete und seine Reflexionen kräftig, bestimmt, eindringlich und angenehm zu sagen — Welche, einem Biographen nöthige Eigenschaft ginge ihm also ab? Wenn es auch zuzugestehen ist, dafs, wie der Verfasser in der Nachschrift sagt — das einsame Leben eines aufserordentlichen Künstlers nicht jedem Beschauer *gleich wichtig* seyn kann: so ist es doch, so dargestellt, gewifs keinem Beschauer *unwichtig*: und (S. 61.) „für die wenigen Auserwählten, welche in ewigem Kampfe mit Hindernissen und Gebrechen, blos durch Eifer und Genie auf eine Höhe der Kunst gelangen, wo sie der Welt ein Licht werden können" — für diese ist es ein „desto schönerer Spiegel;" und dabey ein Sporn der Aufmunterung zur Beharrlichkeit und Treue, eine Quelle der Beruhigung und des Trostes beym Gefühl des Mühvollen einer sich selbst und glänzendere Vortheile aufopfernden reinen Thätigkeit für die Kunst.

Die Redaktion der musikalischen Zeitung hat den mitzutheilenden Abrifs von Faschens Leben zurückbehalten, weil sie von Hrn. Zelters Unternehmen unterrichtet war und wohl wufste, sie könne nur durch ihn in den Stand gesetzt werden, über den heimlichen überbescheidnen Alten etwas einigermafsen Befriedigendes zu liefern: sie, und hoffentlich auch die Leser, werden aber einen leichten Schattenrifs nach dem hier gelieferten ausgearbeiteten Portrait nicht für überflüssig halten, zumal da er zugleich dazu dienen kann und soll, auf das Gemählde selbst mehr aufmerksam und darnach begierig zu machen.

K. F. Chr. Fasch war im Jahr 1736 zu Zerbst gebohren, wo sein Vater, ein sehr geschickter und aufserst fleifsiger Kirchenkomponist und gar frommer Mann, fürstlicher Kapellmeister war. Beyde Eigenschaften des Vaters zeigten noch ganz spät ihren Einflufs in die Bestimmung des Sinnes des Sohnes. Dieser, in ziemlich spatem Alter erzeugt, war von der Wiege an schwächlich, kränkelte immer: man strengte ihn deshalb nicht an, hielt ihn aufserst eingezogen und legte ihm strenge Diät auf. Das Kind brachte seine Jahre am warmen Ofen, oder doch in eingeschlofsner Luft, ohne Bewegung und ohne Beschäftigung zu, und wurde nothwendig dadurch immer schwächlicher und kränklicher. Dies, und die fromme Stille des Hauses, neigte seinen Geist zu Träumereyen und zur Spekulation. Der

Musik-Director unserer Oper, Hrn. Krebs, hinsichtlich Mozart'scher Musik ein ähnliches Compliment machen könnte. Z. B. das Tempo der Ouverturen von *Don Juan* und *Figaro* (die einzigen Mozart'schen Opern, die Hr. K. bis jetzt hier dirigirt hat) wurde zu rasch und überhaupt zu oberflächlich genommen. Solches mag bey Rossini'scher Musik hingehen, aber Alles, was Mozartisch ist, erfordert in jeder Hinsicht — Gediegenheit. Hr. Krebs ist indessen noch ein junger Mann, und da er anderweitig ein guter Musik-Director ist, steht es zu hoffen, dass Zeit und etwas mehr Erfahrung auch noch das Uebrige bey ihm thun werden.

Kurze Anzeigen.

La Dame blanche. Die weisse Frau. Oper in drey Aufzügen, von A. Boieldieu. Für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte) im leichten Style für die Jugend, welche noch keine Octave erreichen kann, zweckmässig bearbeitet, Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 20 gGr.

Die Oper ist zu bekannt und die Art der Bearbeitung ist im Titel selbst so klar und richtig bezeichnet, dass wir nichts weiter zu thun, als nur zu berichten haben, woraus das Ganze besteht und wie es am zweckmässigsten für angehende Spieler benutzt werden könnte. Auf die, neun Seiten füllende, leicht gehaltene Ouverture, in welcher wider das Versprechen nur in einem einzigen Tacte ein Octavengriff vorkommt, folgt der Introductions-Chor: „Ertönt, Schallmeyen und Hörner." No. 3. Arie: „Es lebe hoch der Kriegerstand!" No. 4. Romanze: „Seht ihr von fern die alten Mauern?" No. 5. Spinnerliedchen: „O du arme Margarethe!" No. 6. Rondo: „Komm, weisse Schöne!" No. 7. Duettino: „Diese Hand und ihr zärtliches Drücken." No. 8. Chor: „Wir verlassen die stillen Hütten." N. 9. Schlussgesang des zweyten Aufzugs: „Wenn sich die Wolken thürmen." No. 10. Schottisches Lied: „Singe, du froher Minstrel!"

Allerdings werden diese Gaben nicht als eigentliche Uebungen, die vom Leichtern zum Schwerern fortschreiten sollen, angesehen werden dürfen: doch werden sie nebenbey zur Erholung des Schülers, zur Vermehrung des Wohlgefallens am Clavierspiele und zur Fertigkeit im Notenlesen von verständigen Lehrern mit gutem Erfolge angewendet werden können. Auch kann das Werkchen dem Schüler in die Hand gegeben werden, dass er es versucht, für sich allein ein Stück nach dem andern einzuüben, was er dann, etwa, und wohl am besten, zum Beschlusse der Unterrichts-Stunde, dem Lehrer vorspielt. Und zu diesen, gar nicht unwichtigen Zwecken glauben wir das Werkchen, als vortheilhaft, der Jugend empfehlen zu dürfen.

Für denselben Zweck ist auch *der Maurer und der Schlosser*, Oper in drey Aufzügen von D. F. Ed. Auber, bearbeitet, in derselben Handlung erschienen. Der Preis ist 16 Gr. Das Ganze enthält neun Nummern auf neunzehn Seiten und ist gut auf gutes, haltbares Papier gestochen, wie das vorige.

Variationen über die Romanze: Seht ihr von fern die alten Mauern? aus der Oper: Die weisse Frau; für Violine mit Begleitung einer zweyten Violine, Viola und Violoncelle, von L. Jansa. 31stes Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 1 fl. oder 16gGr.

Diese mit Recht so beliebte Romanze ist hier, nach einer ganz kurzen Einleitung von vier Tacten, in A moll versetzt und mit fünf hübschen Variationen versehen worden, von denen die meisten, jedoch ohne das Tempo zu ändern, noch vier Tacte, als Anhang nach der Figur des in der Oper darauf folgenden Presto erhalten haben. Die drey begleitenden Instrumente sind ganz leicht, haben aber doch in jeder Variation andere Begleitungs-Figuren, die so schlicht, als möglich, aus der Grundbegleitung gezogen worden sind. Selbst die Aufgabe des Solo-Spielers gehört nicht unter die schwierigen, da Alles mit Kenntniss des Instruments abgefasst und ungesucht hingestellt worden ist. Ueberall hört man die unverkünstelte Melodie, wie es seyn soll, deutlich durch bey aller Verschiedenheit der Passagen. Die erste Variation schreitet in lebhaften Sechzehntheilen fort; die zweyte zeigt sich in Doppelgriffen; die dritte in Trillern, Pralltrillern und Triolen-Bewegung; die vierte, più lento, im sangbaren

Tone und die fünfte in kräftigen, bald gebundenen, bald abgestossenen Geschwindgängen. Das Ganze wird für häusliche Quartett-Gesellschaften zu einer angenehmen Unterhaltung sich am besten eignen. Es ist gut und sehr deutlich gestochen.

Caprice sur des thèmes favoris de l'Opéra: Oberon de Ch. M. de Weber, composé pour Violoncelle et Pianoforte etc. par J. F. Dotzauer. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 20 gGr. (25 Silbergr.)

Ein frisch durchgeführtes, für beyde Instrumente wohl berechnetes und über so beliebte Themata sich verbreitendes Stück wird den Liebhabern gefälliger Musik-Unterhaltungen gewiss willkommen seyn, und diess um so mehr, da beyde Spieler, in gehöriger Abwechselung beschäftigt, Gelegenheit erhalten, sich auf ihrem Instrumente zu zeigen, ohne dass sie zu sehr angestrengt werden. Wenn auch der Violoncellist mehr, als der Fortepiano-Spieler, sich schon zu den wohlgeübten muss rechnen können, wenn er Alles, was ihm geboten worden ist, rund und geschmackvoll vortragen will: so ist doch auch recht wohl dafür gesorgt, dass die Passagen gut in der Hand liegen, wie man das schon von selbst von dem bekannten Violoncellisten erwarten darf. Die Verflechtungen der Melodieen sind nicht gerade kunstreich zu nennen, aber so natürlich und gefällig, dass sie dieser Eigenschaften wegen nur desto mehr die vorzüglichsten Ansprüche musikalischer Zirkel, zur Ehre der Vortragenden und zum Vergnügen der Hörer, befriedigen werden.

Kleine theoretisch-practische Clavierschule für den ersten Unterricht. Ein Handbuch für Anfänger und Auszug aus der grossen Clavierschule von Pleyel, Dussek und Cramer. Neueste, sehr verbesserte Ausgabe. Wien, bey Tobias Haslinger. Pr. 16 gGr.

Nach den gewöhnlichen Einleitungen; als dem Notensysteme, der Geltung der Noten, den Pausen, Tactarten, Verzierungen, Kunstausdrükken, Regeln beym Clavierspielen, Uebungen im Fingersatze durch alle Dur- und Moll-Tonarten, der chromatischen Scala, auch mit Octaven-Sprüngen, Doppelgriffen, vollen und gebrochenen Accorden, folgen sechzehn kleine, ganz leichte, für den allerersten Anfang wohl berechnete Uebungsstücke in allerley Figuren für die rechte und linke Hand. Das funfzehnte Capitel enthält eine kurze Anweisung, das Instrument wohl zu temperiren und rein zu stimmen. Es ist gut gedruckt, hat einen sehr zierlichen Titel und einen blauen Umschlag.

Der Maurer. Oper in drey Aufzügen, von D. F. E. Auber. Vollständiger Clavier-Auszug von C. F. Ebers. Mit französischem und deutschem Texte. Berlin, bey Fr. Laue. Preis 4⅔ Thlr.

Die Musik dieser Oper ist auch in Teutschland bereits so allgemein bekannt, dass eine nähere Auseinandersetzung derselben zu spät käme. Wir haben daher nur kurz zu versichern, dass der Clavierauszug zweckmässig und leicht ausführbar eingerichtet, das Papier gut und der Stich sehr lesbar ist. Da man nun jetzt in den meisten musikalischen Privat-Gesellschaften, auch wohl nicht selten zum offenbaren Nachtheil der eigentlich häuslichen Musik, den Vortrag solcher Opern, die auf dem Theater Glück machten, vorzugsweise liebt: so ist vorauszusehen, dass dieser neue vollständige Clavierauszug, wie er es vor manchem andern verdient, zahlreiche Freunde finden wird.

Anecdote.

Reichard erzählt von Christian Bach, dem sogenannten Londoner, der bekanntlich leichtfertig lebte und componirte, untern Anderm auch Folgendes: Als ihm einst einer seiner Freunde seines doppelten Leichtsinnes wegen Vorwürfe machte und ihm das Beyspiel seines soliden Bruders, C. Ph. E. Bachs, vorhielt, antwortete er: „Ey, mein Bruder lebt, um zu componiren, und ich componire, um zu leben."

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XIV. 1827.

So eben ist im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen:

Onslow, G., Quintetto pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 33. . . . . 2 Thlr.
— le même arr. pour le Pianoforte à 4 mains. 2 Thlr.
Rolla, A., 12 Intenzioni o foggia d'esercizj, nei Toni di terza maggiore per Violino . . . . . 20 Gr.
Mayer, C., grand Rondo pour le Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Hummel, J. N., erste Messe in B. 77ste Werk. Partit. . . . . 4 Thlr. 16 Gr.
— Graduale № 1. (Quodquod in orbe), Op. 88. Partitur. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— dasselbe in Stimmen. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Offertorium № 1. (Alma virgo). Op. 89. Partitur. . . . . 1 Thlr 8 Gr.
— dasselbe in Stimmen. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Fesca, F. E., Ouverture. Op. 43 (posthume) arr. p. le Pianoforte p. C. F. Ebers. . . . . 20 Gr.
Beethoven, L. van, Ouverture de l'Opéra Fidelio arr. en Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vlle. par F. A. Püssinger et revue p. l'Auteur. . 16 Gr.
Kuhlau, F., 3 gr. Trios pour 3 Flûtes. Op. 86. № 1. 2. 3. . . . . 3 à 1 Thlr. 16 Gr.
Beethoven, L. van, Elegischer Gesang: Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet. Für 4 Singstimmen mit Begl. von 2 Violinen, Viola und Vlle. 118ste Werk. Partitur, Gesang und Begleitungsst. . . . . 20 Gr.
— Fuge in D für 2 Viol., Viola und Vcelle. 137ste Werk. Partitur und Stimmen . . . . . 12 Gr.
— dieselbe für das Pianoforte allein . . . . . 5 Gr.
— dº dº dº zu 4 Händen. . 6 Gr.
Czerny, Jos., der Wiener-Clavier-Lehrer oder theor. prakt. Anweisung das Pianoforte nach einer neuen erleichterten Methode in kurzer Zeit richtig, gewandt und schön spielen zu lernen. 6ste Werk. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Czerny, Jos., 100 Uebungsstücke für das Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend. 139ste Werk. 1ste—4te Lieferung. . . . à 16 Gr.
Schiedermayer, J. B., 13te Messe (für das heilige Osterfest) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Contrab. und Orgel. 66ste Werk . . . . . 5 Thlr.
— Graduale (Victimae paschali laudes Christiani) für 4 Singstimmen 2 Viol., 2 Clar., 2 Hörner, Contrab. und Orgel. 67ste Werk. 20 Gr.
— Offertorium (Haec dies, quam fecit Dominus) für Sopransolo und vierstimmigen Chor, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Contrab. und Orgel. 68ste Werk. . . . . 20 Gr.
Schubert, Franz, Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen, über ein Thema aus der Oper: Marie, von Herold. 82ste Werk. . 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Gedichte von Metastasio (l'incanto degli vecchi — il traditor deluso — il modo di prender moglie) für eine Bass-Stimme mit Begl. des Pianoforte. 83ste Werk. 1 Thlr. 2 Gr.
Kuhlau, F., 3 grands Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 87 . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Ries, F., Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 143. . . . . 1 Thlr 12 Gr.
Mayseder, Variations précédées d'une Introduction sur un thême de Mercadante pour le Violon av. acc. de l'Orchestre. Op. 44. 1 Thlr. 16 Gr.
— les mêmes av. acc. de Quatuor. . . . . 1 Thlr.
— les mêmes pour le Violon av. Pianoforte. . . 16 Gr.
— les mêmes pour le Pianoforte seul. . . . . 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

In der Neuen Heymannschen Buch- und Kunsthandlung in Glogau erscheint nachfolgendes Musikwerk auf Subscription:

Sammlung ein- zwey- drey- und vierstimmiger Kirchen- und Schullieder, Motetten, Intonationen, Choräle, Liturgieen, Chöre, Messe, Vesper- und anderer geistlichen Lieder auf alle Festtage im Jahre; mit deutschem, polnischem und italienischem Texte. In Musik

gesetzt von verschiedenen vorzüglichen Componisten; mit und ohne Begleitung der Orgel, nach Ziffern und Noten eingerichtet und in zwey Heften herausgegeben von J. J. Behrendt, Lehrer am königl. Schullehrer-Seminarium zu Candenz.

Alle namhafte Buch- und Musikhandlungen Deutschlands nehmen Unterschrift darauf an. Wer dasselbe jedoch für den niedrigen Subscriptionspreis (1¼ Thlr. für circa 30 Bogen) zu erlangen wünscht, beliebe bald zu unterzeichnen, denn mit Erscheinung der Sammlung erlischt dieser niedrige Preis und es tritt ein höherer Ladenpreis ein. Man hofft das Werk mit Ablauf des Jahres in die Hände der verehrten Subscribenten zu bringen. Dass nur Gutes und Zweckmässiges aufgenommen worden, dafür bürgt die Stellung des Herausgebers, und die ausgezeichnete Theilnahme, die diese Sammlung in dem Wirkungskreise und den nächsten Umgebungen desselben gefunden.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Fürstl. privilegirten Musikhandlung von G. Müller in Rudolstadt erschienen sind:

Eberwein, M., Serenaden für eine Singstimme mit Begl. der Guitarre, 93ter Werk . . . . . 8 Gr.
— sechs Lieder mit Begl. des Pianoforte, 94ter Werk . . . . . 12 Gr.
— Lied aus der Oper: Das befreyte Jerusalem (Versteh' ich recht die heil'ge Sage etc.), mit Begl. des Pianoforte . . . . . 6 Gr.
Müller, F., Divertissement für Pianoforte und Clarinette oder Violine, 32ster Werk . . . . . 12 Gr.
— zwölf Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Basse, 3te Lief. . . . . 1 Thlr.
— zwölf Tänze für Pianoforte, 3te Lief. . . . . 12 Gr.
— Militärmusik für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel . . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— Rondo brillant für 1 Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagott's, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Bey T. Trautwein in Berlin sind so eben erschienen und durch alle Musikhandlungen für 18 Gr. zu beziehen:

G. Graf v. Blankensee, sechs Lieder mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung.

In meinem Verlage ist erschienen:

Rungenhagen, C. F., Stabat mater dolorosa. Clavierauszug, mit lateinischem und deutschem Texte, für 2 Soprane und 1 Alt. Op. 24. 2 Thlr.

Auf Verlangen kann von der Partitur dieses Werkes gegen Erstattung der Copir-Gebühren, correcte Abschrift besorgt werden.

T. Trautwein in Berlin.

Bekanntmachung.

Breitkopf & Härtel in Leipzig empfehlen sich mit ihren Pianofortes eigener Fabrik, in nachstehenden Sorten, worum sie stets Vorrath halten:

Tafelförmige Pianofortes in Mahagony-Gehäuse, 6 Octaven, mit 2 Veränderungen und Rollen-Füssen.

Flügelförmige Pianofortes in Mahagony-Gehäuse, 6 bis 6½ Octaven, 4 bis 5 Veränderungen, und mit Säulen- und Rollen-Füssen.

Aufrechtstehende Pianofortes (en Giraffe) in Mahagony-Gehäuse mit seidener Draperie, 6 Octaven und 4 Veränderungen.

Diese Instrumente zeichnen sich durch ihre solide Bauart, sowie durch ihren schönen und vollen Ton ganz vorzüglich aus. Auch sind die tafelförmigen Pianofortes nach der neuesten Bauart, vorn zu stimmen, und von ausserordentlich starkem und schönem Ton. Die Preise wird man, hinsichtlich der Vorzüglichkeit dieser Instrumente und im Vergleich mit andern, gewiss billig finden.

Violoncell-Verkauf.

Ein vorzüglich gutes und altes Violoncell, von schönem, egalem und starkem Ton, aufs allerbeste aptirt und überhaupt im besten Zustande, steht um 40 Louisd'or in der Fürstl. privil. Musikhandlung von G. Müller in Rudolstadt zu verkaufen.

Anerbieten für Musikalienhandlungen.

Besitzer von Buch- und Musikalienhandlungen, welche geneigt sind, den Musikalienhandel entweder abzutreten oder zur Vergrösserung desselben sich mit Jemand, der dem Musikalienhandel allein vorstehen und eine verhältnissmässige Kapital-Einlage machen würde, in ein gemeinschaftliches Geschäft einzulassen, werden ersucht, Ihre Anträge in frankirten Briefen unter der Aufschrift: A. Z. an die Herren Verleger dieses Blattes gelangen zu lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten December. **No. 52.** 1827.

Recension.

Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto, für das Pianoforte allein — — von Franz Schubert. 78tes Werk. Wien, bey Haslinger. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der Componist, der sich durch nicht wenige ausgezeichnete Gesänge ein zahlreiches Publicum erworben hat, kann sich ein gleiches auch durch Clavierstücke erwerben. Davon überzeugt uns deren Beschaffenheit, obgleich wir, ausser dem hier genannten, nur noch eines kennen: eine grosse Sonate, dem Erzherzog Rudolph von Oestreich gewidmet. In beyden hat er sich offenbar Beethoven zum Vorbilde erwählt, und zwar in dessen späteren Arbeiten für diess Instrument, mit oder ohne Begleitung. Hat das für einen Künstler von Geist und Geübtheit, wie Hr. Sch. ist, sein Vortheilhaftes, was wir gar nicht erst weiter anzugeben brauchen, so hat es auch sein Gefährliches. Da anfangen, wo ein grosser Meister, dessen entschiedene Eigenthümlichkeit dahin ging, die Gränzen seiner Kunst möglichst zu erweitern und auf ihrem Aeussersten kühn und rücksichtlos Posto zu fassen, endigte: das überhaupt hat schon seine Gefahren. Nun scheint uns aber auch eben Beethoven, besonders wie er sich in seiner mittlern und spätern Zeit zeigte, noch überdiess, so zu sagen, seine Klasse ganz allein und für sich auszumachen, so dass er eigentlich gar nicht als unbedingtes Vorbild gewählet werden sollte, weil man, um in seiner Weise vollkommen glücklich zu seyn, Er selbst seyn müsste. Es gehet darin mit ihm, wie mit Jean Paul: sein Eigenstes stehet nur ihm, weil es aus seiner innersten Natur hervorgegangen und diese Natur selbst ist; geistvolle Männer, die ihn nachgeahmt, sind weder ihm gleich geworden, noch sie selbst geblieben, und haben ihre besten Kräfte dabey zugesetzt, wenn sie auch etwas immer noch sehr Schätzenswerthes und Geachtetes hervorgebracht haben — wie Ernst Wagner in den *reisenden Malern* und im *ABCschützen*. Dass Geistlose nur Karikaturen ihres Vorbildes hervorgebracht haben, brauchen wir nicht anzuführen, da wir es hier ganz und gar nicht mit einem Solchen zu thun haben. Wir meynen also: dergleichen Genie's in ihrem ganz besondern Wesen und ihren daraus hervorgehenden ganz besonderen Eigenheiten soll man mit Bewunderung und Freude aufnehmen, ganz wie sie sind; sich an ihnen erheben, stärken, erlaben; ihnen auf ihrer schwindelnden Berghöhe mit den Augen folgen, so scharf man diese nur hat: aber dann, erhoben, gestärkt, erlabt, seinen eigenen Weg gehen, ob er in ihre Nachbarschaft führe oder nicht, wenn er nur gleichfalls aufwärts führt.

Man würde uns ganz falsch verstehen, wenn man diese Aeusserungen für einen Tadel des angeführten Werks nähme: sie sind nichts weiter, als unsere Gedanken, vom Autor veranlasst und, wie uns dünkt, eben jetzt nicht zur Unzeit ausgesprochen, für ihn, wenn er sie prüfen und, findet er sie wahr, aufnehmen will, aber auch, und mehr noch, für Andere, die jetzt denselben Weg ohne seine Kräfte einschlagen. Jetzt verweilen wir bey dem Werke, wie es ist und wie wir es gefunden haben.

Die Phantasie, als erster Satz (Molto Moderato e cantabile, Zwölf-Achteltakt, G dur), macht die Rechte ihrer Gattung nicht in der Weise geltend, in welcher vorzüglich Meister der früheren Zeit, wie die Bache, so Vortreffliches geliefert haben, sondern in der, welche auch Beethoven aufnahm, (von dessen Phantasieen besonders die, aus Cis moll, unter seine am wenigsten bekannten, aber gewiss herrlichsten Clavierstücke gehört) nach welcher, in nicht ungewöhnlicher äusserer Form und Anlage, alles In-

nere ungewöhnlich und phantastisch gestaltet wird. Unser Autor legt einen höchst einfachen, fast gar zu wenig sagenden, melodischen Gesang zu Grunde, stellt diesem einen zweyten, gleichfalls höchsteinfachen, aber, sowohl an sich, als durch die harmonische Anordnung, bedeutendern entgegen, und entwickelt nun aus beyden, und wie er sie verändert, nebst mancherley ihnen mehr oder weniger Analogem, das er dazwischen einschiebt, und aus verschiedenartigem Harmonisiren und Figuriren darüber und daran, das, trotz alle dem, eng verbundene Ganze. Hin und wieder spielt er wohl mit dem Spiele — auch mit dem Instrumente, das z. B. fortgehaltene Töne und Accorde herausgeben soll, wie ein Violinquartett; bringt der Wiederholungen zu viele, und wird eben für das, was hier gegeben werden sollte und wirklich gegeben ist, zu lang. (Der Satz füllt acht, nicht weit gestochene Seiten an; und folgt man der Vorschrift des V.s und wiederholt die erste Abtheilung, so werden's eilf.) Sehr gut in jeder Hinsicht, und auch auf einem sehr guten Instrumente vorgetragen, bleibt jedoch der Satz interessant, obschon er dieß, kürzer und mit weniger Wiederholungen abgefasst, mehr seyn würde. — Der zweyte Satz (Adante, Dreyachteltakt, D dur und moll) fängt mit einem schönen, durchgehends in vier Stimmen auch schön geführten, sanften Gesange an. Diesem folgt sogleich der contrastirende, kräftige, zweyte Mittelsatz, von sehr vortheilhafter Wirkung; und aus beyden spinnt sich nun, nicht selten mit vieler Kunst, überall auch mit rühmlichem Fleisse, so wie mit Beweisen eigenthümlichen Sinnes und Wesens, das Ganze heraus, das wieder, die Reprisen ungerechnet, sieben Seiten lang ist. Doch können wir nicht sagen, dass wir diess Andante, bey seinen Vorzügen für den Geist und die Empfindung, zu lang fänden und Etwas darin missen möchten. — Der dritte Satz ist eine belebte Menuet, (H moll) mit allerliebstem Trio, (H dur) ohngefähr in der Art, wie einige in Beethoven's früheren Quartetten; nicht lang, und, besonders nach dem Vorhergegangenen, von ausgezeichneter Wirkung. — Das Finale (Allegretto, Viervierteltakt, G dur) ist ein feuriger, sonderbarer, mitunter auch etwas wunderlicher Bravoursatz, nach der Anlage eines grossen, freyen Rondos. Er läuft zwölf Seiten fort, wie in Einem Athem, und lässt Spieler und Zuhörer kaum zu Athem kommen. Erfindungen, melodische und harmonische, Vieles in der Anordnung und Ausarbeitung, (namentlich das Durcheinanderwerfen grösserer oder kleinerer Stücke des Thema und dergl.) selbst in dem Rhythmen, ist sonderbar; beweiset aber, wie es nun dasteht, ein ausgezeichnetes Talent eben so unverkennbar, als eine grosse Beharrlichkeit bey dem einmal Erwählten und ein, nicht verflackerndes, sondern gleichmässig fortbrennendes Jugendfeuer. Aber dieser Satz ist auch, nämlich wie es seyn soll, schwer, viel schwerer auszuführen, als es beym Durchblättern scheint. Nicht das Fingerwerk allein — denn was ist darin den jetzigen Clavierspielern schwer? — sondern weit mehr die Energie, die Unterscheidung der Stimmen und das Hervorheben des Thematischen oder doch auf dieß Anspielende in ihnen: das ist es, was ihn schwer macht; und ohne diess rauscht er blos vorüber, wird dem Zuhörer wohl nicht einmal deutlich und lässt schwerlich etwas in ihm zurück.

Sind wir bey dieser Composition länger verweilt, als es, im Andrange von Novitäten, bey anderen dieser Gattung gewöhnlich geschieht und geschehen kann: so halten wir uns für gerechtfertigt dadurch, dass sie selbst keineswegs eine gewöhnliche ist, und dass sie von einem noch jungen Künstler herrührt, der durch mehre seiner bisherigen Arbeiten die erfreulichsten Hoffnungen erregt. Solchen, ist unsere Meynung, soll man öffentlich Achtung bezeigen, damit sie ermuthigt, gestärkt, und die Liebhaber auf sie aufmerksamer werden: nicht aber soll man ihnen blos im Allgemeinen Lob spenden oder schmeicheln, damit sie erfahren, wie Andere, denen sie gleichfalls Achtung schenken werden, nicht nur von einzelnen ihrer Werke, sondern auch von dem Wege, den sie vorzugsweise erwählt haben, denken; und zwar diess erfahren, ehe sie dieses Weges, wohin oftmals weniger ihr innerer Wesen, als fremder Einfluss, Zeit-, Orts-Umstände und dergl., sie geleitet haben, zu sehr gewohnt worden sind, um davon ab zu wollen oder auch, wollten sie's, zu können. Ist wäre dieses Nichtabkommen an und für sich, ist der Weg nur ein guter, zwar nicht eben ein Unglück: er führt aber das Ueble herbey, dass man nicht nur andere, gleichfalls ins Hols führende, und vielleicht kürzere, sichrere, schönere Wege nicht beachtet, sondern dass man auch auf dem gewohnten, eben weil er das ist, immer weniger zu sehen, zu denken, zu empfinden anfängt und ihn nur gleichen Schritts hintrollet — das heisst: dass man in

eine Manier geräth, darin verharscht und versteift einseitig, und späterhin selbst in dieser Einseitigkeit, zwar geübter, aber auch kälter, gewöhnlicher, oder auch, um nicht zu rauschen, übertrieben, bizarr, ungeniessbar wird.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

(Fortsetzung.)

Maximilian Ulbrich, geboren in Wien 1732, und gestorben als pensionirter niederösterreichisch ständischer Buchhalter am 24ten September 1814, wurde im Jesuiten-Seminarium erzogen, erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater Anton Ignaz Ulbrich, unter der Regierung der Kaiserin Elisabeth k. k. Hoftrompeter, und später, zur Zeit der grossen Maria Theresia, ersten Hof-Fass-Sänger. Von Wagenseil in die Geheimnisse des Generalbasses und Contrapunctes eingeweiht, übernahm, nach absolvirten Studien, der Hofkapellmeister Reutter selbst die fernere Ausbildung des so entschieden sich entfaltenden musikalischen Talentes, und diese Periode begründete zugleich den jungen Zöglings prädominirende Vorliebe für den Kirchenstyl, welchem er aber jedoch schon mehr im Geiste seiner Zeit, und mit grösserer Veredlung des Geschmakkes huldigte. In den seinen Amtspflichten entübrigten Musestunden componirte er von Zeit zu Zeit mehre Messen, Hymnen, Motetten, Lytaneien, Salve Regina, Te Deum laudamus, Sonaten und Divertimenti fürs Clavier, viele Orchester-Symphonieen, welche in den damals so berühmten Concerten des k. k. Landrechts-Vice-Präsidenten von Kees oft wiederholt, stets mit Beyfall gehört wurden; und was Gerber von ihm nennt, im neuen Lexicon. Er war auf den meisten Instrumenten bewandert, spielte fertig Clavier und Orgel, und genoss der seltenen Auszeichnung, bey den so interessanten Privat-Kammer-Musiken des Kaisers Joseph, in welchen der Monarch selbst bald die Violoncellstimme ausführte, bald eine Sing-Basspartie übernahm, oder am Flügel aus der Partitur begleitete, zugelassen zu werden. Seine letzteren Lebensjahre hatten eine solche Geistes-Entkräftung und Stumpfheit des Gedächtnisses im Gefolge, dass er sich nicht einmal seiner sämmtlichen Arbeiten zu erinnern vermochte, und daher eine vollständige Angabe derselben zur Unmöglichkeit wird. —

Matteo Palotta (Panormitano), welcher bey Gerbern, der nicht viel mehr als den Namen von ihm wusste, in doppelter Gestalt vorkömmt, ist Anfangs des 18ten Jahrhunderts zu Palermo geboren; der Tonkunst erhabener Protector, Kaiser Carl VI., lernte den Meister aus seinen Werken kennen und schätzen, und zog ihn, mit Verleihung der Ehren-Charge eines Hofkapellmeisters, sammt fürstlicher Donation nach Wien. Dort lebte und wirkte derselbe bis ums Jahr 1760, in welche Periode sein Tod zu fallen scheint, denn von diesem Zeitpuncte an mangeln alle weiteren Data, sowohl über dessen Lebensverhältnisse, als Compositionen. Diese, einzig der Kirche geweihten und streng klassischen Musterbilder dieses Styls, beschränken sich meistens auf vier-, fünf-, sechs- und achtstimmige Vocal-Sätze, rein und gediegen, wahrer Ausdruck einer fromm andächtigen Seele, voll edler, charakteristischer Züge derselben; überall Belege von tiefer contrapunctischer Einsicht. Mannigfaltige Entwicklung der Haupt-, glückliche Darstellung und Verflechtung der Neben-Sätze erscheint als bezeichnendes Merkmal seiner Individualität. Die Führung seiner Melodieen ist, wie bey Caldara, natürlich und fliessend, in Verbindung mit den ruhigen, correcten und eigenthümlichen Harmonien, wahrhaft einnehmend. So sind denn diese Kirchenwerke ebenbürtige Repräsentanten jener schönen Zeit, wo dieser edelste Zweig der Tonkunst ohne Bekanntschaft und Entwürdigung mit fremden, nur aus eigenem Samen — in den Gottestempeln emporblühte, durch heilige Einfalt, in gleichsam bewusstloser Grösse, ächt religiöse Gefühle in den Herzen der Gläubigen, als erstes und erhabenstes Ziel, hervorbrachte, und den Geist in Demuth und Anbetung zur ewigen Heimath erhob.

Von Palotta's Jugendgeschichte ist wenig bekannt geworden. Er studirte — höchst wahrscheinlich Pergolesi's Mitschüler — im Conservatorio di San Onofrio zu Neapel — wiewohl von seinen Aeltern dem Priesterstande bestimmt, mit angestrengtestem Fleisse die Composition, und gab schon als Knabe bewunderungswürdige Beweise eines eminenten Talentes. Nach abgelegten, rigorosen Prüfungen kehrte er als Doctor Theologiae in Siciliens Hauptstadt, seinen Geburtsort, zurück, woselbst er im Jahre 1730 zum Canonicus secundarius Sanctae Ecclesiae Metropolitanae Panormitanae ernannt ward.

Hier weihte er sich mit verdoppelter Liebe

und Anstrengung dem ernsten Studium des Contrapunctes, und vorzüglich des erhabenen Chorals, welchen er in den dortigen Klöstern mittelst seiner vortrefflichen Abhandlung: Gregoriani Cantus enucleata praxis et cognitio neu belebte, und auf solide Grundsätze reducirte.

Dieses Werk, über die Guidonische Solmisation, und die Lehre von den Kirchen-Tönen, wäre allein hinreichend, seinen Namen ehrenvoll auf die Nachwelt fortzupflanzen. Der Gründlichkeit, und dem, bey gedrängtester Kürze, doch so überreichem Inhalte lässt sich nichts ähnliches entgegenstellen, wenn gleich fast in allen Zungen Lehrbücher über diese Materien vorhanden sind. Nicht nur zum Behufe der geistlichen Erziehungshäuser, sondern auch zur gründlichern Bildung aller der wissenschaftlichen Singkunst Befliessenen würde die Bekanntmachung dieser Handschrift um so nützlicher seyn, als sinnverwandte, durch den Clerus vormals zum Druck beförderte Anleitungen in unseren Tagen so höchst selten geworden, die neueren Unterrichtschriften zum Singen aber allzuviel Ueberflüssiges enthalten, und demungeachtet so manch Wichtiges entbehren, ohne welches es jedoch rein unmöglich wird, klare, das Ganze vollständig umfassende Ansichten der Guidonischen Solmisation zu erlangen.

Nachrichten.

Italien. Beschluss der vorigen Nummer.

Mailand. Paganini ist jetzt in seiner Vaterstadt Genua, gedenkt aber diesen Monat hier in Mailand Concert zu geben; leider sieht's mit seiner Gesundheit nicht gut aus. — Kapellmeister Basily zu Loretto wurde zum Censore am hiesigen Musikconservatorium ernannt. — Oeffentlichen Nachrichten zufolge hat der Tenorist Montresor (Sohn der Malanotte) die Sängerin Fabbrica in Madrid geheirathet, und ist darauf mit ihr nach Lisabon gegangen; wonach also meine vom allgemeinen Hörensagen mitgetheilte Nachricht, als hätte Hr. Mercadante sich mit ihr vermählt, falsch ist. — In dem neu erschienenen Musikkatalogo von Ricordi allhier, befinden sich S. 110 unter der Rubrik: Ritratti di Compositori e virtuosi nell' arte musicali (Bildnisse von Tonsetzern und Musikvirtuosen) auch Namen von Balletmeistern, Tänzern, Malern, Schauspielern u. s. w., was jenem, die von diesem Namensverzeichnisse Gebrauch machen wollten, zur Nachricht dient. — Graf Castelbarco, dessen *Sieben Worte* letzthin in diesen Blättern angezeigt wurden, componirt jetzt die *Schöpfung*, und hat dem Vernehmen nach schon fünf Nummern fertig. Eine in der sechsten Sonate benannter *Sieben Worte* vorkommende, in meinem jüngsten Berichte angelassene Cadenz, verdient hier ihrer Neuheit und Merkwürdigkeit wegen nachgetragen zu werden, sie ist dreystimmig (zwey Violinen und Violoncell) und lautet folgendermaassen:

nachher wird unmittelbar in C eingefallen; für solche Schönheiten kann aber der Graf freylich nichts, weil sie ein anderer macht. — Hr. Pacini schreibt sich jetzt auf den Opernbüchern, Cavaliere (v. Lucca), Kapellmeister des Herzogs von Lucca, und correspondirendes Mitglied der Akademie der schönen Künste und Wissenschaften zu Neapel. Vanitas vanitatum! wie stimmt das mit seinem demüthigen Wesen überein? — Unlängst wurden die Prima Donna Melas, der Tenorist Nicolini, die Bassisten Ferlini und Marcolini (Sohn der einst berühmten Sängerin dieses Namens) für die italienische Oper nach Petersburg engagirt. Erstere soll, sagt man, jährlich 53,000 Franken, freyes Quartier u. s. w. auch freye Hin- und Zurückreise für sich und ihre Familie haben.

Neapel. Vor allem etwas über Hrn. Forti, von dem mich Hr. Bellini versichert, er habe hier als Sänger gefallen; was ihm aber geschadet, war seine Aussprache. — Am 6ten July, als am Namenstage der Königin, gab man im Teatro Fondo die neue Operette *Un cestellino di fiori* von Hrn. Raimondi. Die Musik gefiel nicht; von den Sängern fanden die Unger, der Tenor Winter und der Bassist Celestino Salvatori (von Barbaja so eben aus Dresden verschrieben) Beyfall. — Die angezeigte Oper *Otto mesi in due ore* ist wirklich von Donizetti, und soll gefallen haben, so auch der Tenor Loira vom mailänder Conservatorium. — Im Teatro nuovo fand die Fischer in ihrem Debut, in Pacini's *Sposa fedele*, als Sängerin und Actrice allgemeinen Beyfall. Sie ist seit Kurzem mit ei-

nem Neapolitaner, ehemaligem Postbeamten in Palermo verheirathet. Ihr gewesener Pflegevater, der rühmlichst bekannte Bassist, ist nach Deutschland zurückgekehrt. Auf demselben Theater sollte noch die neue Oper *La lucerna d'Epiteto* von Hrn. Ricci gegeben werden, von der mir aber weiter nichts bekannt ist. — Der hiesige Orchesterdirector Festa soll eine Oper componirt haben, die, wie man sagt, keine gute Aufnahme fand. — Hr. Barbaja machte als ehemaliger Impresario der hiesigen königlichen Theater den 5ten September seinen Abonnementsprospectus im Drucke bekannt, worin es im Wesentlichen heisst, er sey verbunden im S. Carlo vom 4ten October bis Ende Karnevals 1828 siebenzig Vorstellungen, sechs Bälle, zwey neue eigens für Neapel componirte Opern, und eine neuere von einem Maestro classico (S. die erste Anmerkung zu Anfang des Berichtes), drey neue Ballets mit folgendem Sing- und Tanzpersonale zu geben. Zwey Prime Donne di Cartello, eine Prima Donna di prima sfera (! wo sind diese jetzt? doch alles ist relativ), ein Tenor di primo ordine, ein Tenor di 2do ordine oder Baritono, ein Basso cantante, ein Basso secondo, zwey Tenori secondi, eine Seconda und Terza Donna, 28 Choristen; hierauf folgt das Balletpersonal. Allein (heisst es weiter) B. verspricht noch mehr zu geben als er verpflichtet ist. Von der ersten aufzuführenden neuen Pacini'schen Oper *Gli Arabi nelle Indie* wird gesagt, sie sey sowohl in Mailand als in Wien (?) mit dem glücklichsten Erfolge gekrönt worden, was denn freylich einige hundert Zuhörer mehr ins Theater locken kann. Diese Oper wurde auch am 4ten October in S. Carlo gegeben. Im mailänder Theaterjournale (was jetzt seit der Trennung des Musikdilettanten Battaglia von Hrn. Barbieri, einem Stock-Musikprofanen, allein redigirt wird) hiess es, sie habe keine sonderlich gute Aufnahme gefunden, und abgekürzt werden müssen; es habe an selbem Tage geregnet, daher die Noblesse beym Eingange des Theaters (wahrscheinlich des Gedränges wegen) lange warten müssen, und misslaunig in dasselbe gekommen; gleich darauf hiess es in einer Note: so eben eingegangene Nachrichten sagen, die Oper hat in der zweyten Vorstellung furore gemacht. Allein andere Briefe sprachen von einem fiasco. Die angekommene napolitaner Zeitung sagt auch in einem politischen Artikel: Am Namenstage S. M. des Königs erschienen I. I. MM. im Theater. Die neue gegebene Oper war jene, die in Mailand und Wien so vielen Beyfall einerntete. Das Andenken einer andern sehr schönen Oper desselben Maestro, *l'Ultimo giorno di Pompei*, ist bey uns noch so frisch und stark, dass, obschon die *Arabi* viele Vorzüge habe, die Aufnahme bey uns doch nicht so glänzend wie anderwärts war u. s. w. Hierauf heisst es, man habe Rossini's *Elisabeth* gegeben, worin die Tosi, David, Lablache starken Beyfall fanden. Hier wird nun officiell gesagt, dass sie kein furore gemacht hat. — Einige Tage vorher, am 1ten October gab man im Teatro fondo die neue Oper *il Frenetico* von Hrn. Giuseppe Magagnini, worin nach öffentlichen Blättern die Unger, Winter, Salvatori und der napolitaner Buffo Casaccia Beyfall fanden.

Rom. (*T. Valle*). Anfangs July gab man die neue Oper *la fedeltà a pericolo, ossiano li tre innamorati di una vedova*, von Hrn. Luigi Vecchiotti von Fermo, Zögling von Mattei und Federici; sie soll gefallen haben. — Die erste Herbstoper: *l'Innocente in periglio, o sia Bartolomeo dalla Cavalla*, war neu componirt von Hrn. Carlo Conti aus Neapel. Die hiesige Zeitung sagt, die Musik sey reich an schöner und gründlicher (ragionata) Harmonie, die auf eine edle Art das Wort ausdrückt, und daher auch die Musik des Herzens genannt werden kann! Nach Privatnachrichten soll der erste Akt gefallen und der zweyte fiasco gemacht haben. Nachher gab man *Mosè*.

Bologna. Verwichenen Monat kam hier aus Frankfurt an, wahrscheinlich um sich hier zu etabliren, Hr. Pietro Persichini aus Rom, vormals mehre Jahre als Kapellmeister und Theatredirector am polnischen Hofe, darauf bey der Grossherzogin von Baden angestellt. — Hr. Giuseppe Manganelli, von hier gebürtig, und Schüler des hiesigen Liceo musicale, ist den 20sten October nach Petersburg abgereist, wo er bey Hofe als Contrabassist angestellt ist.

Cesena. Die Giulia Micciarelli Sbrisci (oder Sbriscia) betrat hier zum zweyten Male die Scene in der *Semiramis* in derselben Rolle. Gleichlautende öffentliche Berichte sagen von ihr: klare reine Stimme, meisterhafter Gesang, glückliche Aussprache, schöne Figur, gewisse entzückende Flautini (Art Kikiriki), vieler Beyfall. In ihrer freyen Einnahme (man höre!) war das Theater beleuchtet, viele Zuhörer, mehre Gedichte und ihr Bildniss vertheilt, und vorher hatte ein Pferderennen Statt. Sie zeigte sich auch dankbar, und sang zu-

letzt Variationen von Vacaj, erregte Enthusiasmus und wiederholte sie, was noch mehr überraschte, denn sie variirte verschieden. Ein gedrucktes Addio wurde zuletzt von Seiten der Einwohner vertheilt. — In einer kleinen Stadt wie Cesena von ungefähr 10,000 Einwohnern sind dergleichen Comödien unterhaltend.

Turin. (*T. Augustus*). Eine gewisse Clotilde Marchis, die eine schöne umfangreiche Sopranstimme haben soll, und in R.s *Inganno felice* zum ersten Male das Theater betrat, hat nach dem mailänder Corriere delle Dame gefallen. — Die schon in diesen Blättern besprochene reiche Engländerin Lewis findet Beyfall im Teatro Carignano.

Triest. Wegen Saumseligkeit des Hrn. Generali componirte Hr. Tadolini hier in 22 Tagen (?) die Oper *Almanzor*, die, Reminiscenzen ungeachtet, von den Sängern Belloc, Favelle, Bianchi, Badiali vorgetragen, gut aufgenommen, gleich darauf aber abgekürzt wurde. Generali muss bereits seine Oper *Jefte* in die Scene gesetzt haben, und componirt überdiess eine andere neue Oper. — Der Expect Privadali, bekannter Theaterunternehmer auch in Osservatore veneto, ist oder wird nächstens Impresario des hiesigen Theaters. In dieser Stunde ist er in Mailand, Opernpartituren aufzukaufen, unter andern auch alle mozartische und anderer deutschen und französischen Componisten, will einen neuen Text zur *Zauberflöte* machen, *die Entführung aus dem Serail*, Cherubini's *Wasserträger* u. a. w. geben; kurz er, der fanatische Rossinianer, will eine Theaterrevolution hervorbringen, was ihm in Triest, das als eine halbe deutsche Stadt zu betrachten ist, gelingen kann, und wozu ihm Jedermann Glück wünschen muss. Wenn nun ein Privadali so speculirt, möchte es doch beynahe erwiesen seyn, dass die Rossini'sche Epoche ihr Ende erreicht hat.

Brescia. Der Tenorist Gio. Genero, der hier im *Otello* zum ersten Male in der Rolle des Rodrigo sang, soll eine schöne Stimme und gute Methode haben.

Novara. Hr. Generali ist zum Kapellmeister der hiesigen Domkirche ernannt worden.

Nizza. Künftigen Karneval wird hier ein neues Theater eröffnet.

Porto (*Portugal*). Die neue Oper *Ines de Castro* vom lucchester maestro Carlo Valentini, hat öffentlichen Blättern nach gefallen.

München, bis Mitte Novembers. Auf seiner Erholungsreise nach dem südlichen Deutschland gelangte Hr. Spontini auch nach unserm München. Sein bedeutender Name, so wie der Ruf seiner grossen Einsichten in die Kunst musikalisch-dramatischer Aufführungen erregten sogleich den Wunsch, ihn näher zu kennen, und die gute vorgefasste Meynung anschaulich zur Ueberzeugung zu erheben. So unerwartet diess dem berühmten Manne kam, so gab er endlich doch, wie er es in einem öffentlichen Blatte aussprach, wiederholten freundlichen Vorstellungen nach, und übernahm es, seine oft gesehene *Vestalin* nach seiner Weise und seinen Conceptionen in die Scene zu setzen, und bey der Vorstellung das Orchester anzuführen. Zwanzig Violinen, sechs Contrabässe, das Doppelte der gewöhnlich in der Oper diese Instrumente Spielenden; eine für den Effect des Ganzen und zur Erleichterung der Directionen vortheilhaftere Stellung des Orchesters — er selbst nur wenig erhöht mit einer nur wenig sichtbaren Battuta, und nur gleichsam mit mäßigen Andeutungen, nicht mit imponirenden Luftstreichen, Geist und Leben verbreitend — so wurde diesmal die *Vestalin* dargestellt, mit einer Präcision und einem Feuer, wie man bisher es nicht wollte bemerkt haben. Die Scene war im Einklang mit dem Orchester, die Chöre dem Zuhörer näher gebracht, und alles zu einem harmonischen Ganzen geordnet; denn der Meister hatte bey den Proben auch hier Winke gegeben, Unschicklichkeiten gehoben, und die Rolle eines geistreichen Regisseurs übernommen. Hr. Rosier aus Wien verherrlichte die eingewebten Tänze und überraschte mit der Gewalt seiner Kunst. Mad. Sigl-Vespermann — sie hat sich nemlich mit dem Witwer der beliebten verblichenen Sängerin vermählt, und glänzt nun auf den Affischen und in den Kunstberichten im Doppelscheine zweyer berühmten Namen — sie war Vestalin, Hr. Löhle Licinius, Mad. Grünbaum aus Wien gab die Priesterin. Man glaubte, das Höchste so gleichsam wie erreicht zu haben. Indess kehrte die nun ganz unser gewordene Dem. Schechner von ihrer Kunstreise zurück — man wusste, was sie geleistet, mit welch' ungestümem Beyfall sie der vaterländische Nord aufgenommen, wie sie ihre trefflichen, schon hier weit gediehenen Anlagen noch vortheilhafter entfaltet. — Oeffentlich ausgesprochenen Wünschen nachgebend unternahm der gefällige Tonartist noch einmal, sein Werk zu leiten. (11ten October.) Ein

Vater bemerkte das innere Treiben und geheime Arbeiten verborgener Kräfte in der Seele des Kindes nicht. Durch einen (S. 8. folg. erzählten) kleinen Vorfall entdeckte sich's, dafs der stille Kleine über musikalischen Ideen gebrütet, ganz neue Stücke zusammengesezt, und diese, in Abwesenheit des Vaters, auch auf dem Klaviere geübt hatte. Diese Stücke waren nicht Etwas aus gehörten Gedanken Zusammengeschurtes, sondern ganz Eigenthum des Kleinen. Er bekam nun Unterricht, vorerst auf der Violin. Aber seine Schwächlichkeit und des Vaters übergrofse Zärtlichkeit verstatteten nur langsame Fortschritte. Im elften Jahre des Knaben nahm ihn ein heiterer Freund des Vaters mit sich nach Köthen, wo er, durch Freyheit und Gesellschaft munterer Kinder, eine neue Natur annahm und munter, frohlich, geistreich, selbst leichtfertig, und dabey auch weit gesunder wurde.

Von seiner Zurückkunft in's väterliche Haus an durfte er den Musiken bey Hofe und in der Kirche beywohnen. Die Kirchenmusiken — doch diese nicht allein, sondern der ganze Akt des Gottesdienstes, zogen ihn besonders an. Er fing an selbst für die Kirche zu komponiren. Der Geschmack und die Liebe zur äufsersten Korrektheit, die ihn in spätern Jahren auszeichneten, zeigten sich schon hier im Keime: er änderte oft die, damals freylich gemeiniglich geschmacklosen Texte selbst ab, und vernichtete jede frühere Arbeit allezeit, sobald er eine fehlerfreyere zu Stande gebracht hatte. 1750 wurde der junge, nun schon recht geschickte Violinspieler zum Strelitzischen Konzertmeister Hertel, damals einem der berühmtesten und modernsten Violinisten in Deutschland, in die hohere Schule gebracht. Doch beschäftigte sich der Jüngling hier noch lieber mit Studium der Harmonie und Orgelspiel, und fing an, sich zu einem der geschicktesten Akkompagnisten, die es je gegeben, auszubilden. Der königl. preussische Konzertmeister Franz Benda machte 1751 einen Besuch in Strelitz, und lernte Fasch en von dieser Seite kennen und schätzen. Fasch ging dann nach Klosterbergen, um sich mit den nöthigen Sprach- und Schulkenntnissen vertraut zu machen, und komponirte, nach seiner Zurückkunft in's Vaterhaus, sehr fleifsig und mit viel Glück. Der Vater lernte nun den Sohn nach Würden schätzen, und wollte ihn die, als wunderthätig damals berühmte Dresdner Kapelle hören lassen. Beyde reiseten nach Dresden und gingen in die katholische Kirche, wo man eine Messe von Zelenka *) aufführte. Der Vater kannte die Leichtfertigkeit des Sohnes, der den katholischen Ritus nie gesehen hatte, und warnete ihn, über manches Auffallende nicht etwa zu lachen. Statt dessen schwamm der junge Mensch in Thranen und konnte vor Ruhrung kein Wort sprechen. Das war dem Vater, dem frommen Lutheraner, nun freylich wieder nicht recht. Hasse's Abfall der beruhmten Faustina wegen) machte dem guten Alten um den Sohn bange. Ein Freund wollte diesen in Dresden behalten; der Vater schlug es ab, jener Besorgnifs wegen.

1756, als Fasch zu Jahr alt war, brauchte König Friedrich II von Preussen einen Klavieristen, der gut — vornehmlich ihm akkom-

*) Wie mag es kommen, dafs dieser wahrhaftig grofse Kirchenkomponist, selbst bey Musikkennern und bey Studierenden, so ganz vergessen ist, dafs bey weitem die meisten nicht einmal seinen Namen wissen? Wie mag es kommen, dafs man sogar in Dresden, wo man doch so äufserst streng darauf verfährt, keine Kirchenkomposition, aufser von jetzigen oder ehemaligen in Dresden selbst angestellten Komponisten zu hören zu geben — die ganz vortrefflichen Werke dieses Meisters in der Bibliothek im Taschenformate liefst, indefs man gut manche Hassische Musik, die bey allem Verdienstlichen, doch gar nicht neben, zu geschweigen über ihr Stand halten kann, so oft wiederholt, dafs man vielleicht keiner Noten mehr bedurfte, um sie abzuspielen? Zelenka geht in Fleifsigkeit und Kraft Händeln wenig nach, besitzt Gelehrsamkeit wie Seb. Bach, wendet sie aber nicht, wie dieser, einig und allein an, sondern hat zugleich Geschmack, Glanz und ein zartes Gefuhl; auch sind seine Werke bey weitem leichter aufzufassen, als Bachs — obschon sie allerdings Studium und viel Genauigkeit erfordern.

d. Rec.

Strom von hellklingenden Tönen, wie Glockentöne, von c bis e, eine ernste, hohe, die Römerin verkündende Gestalt, Uebung, Gewandtheit, eine in Berlin sorgfältig ihr angebildete Vertrautheit mit dem Character der Rolle. — Nun erst glaubte man in dem Zenith der Herrlichkeit verweilet zu haben. Lange wird diese Vorstellung unvergesslich bleiben, lange als Muster einer vollendeten musikalisch-dramatischen Aufführung gelten. Hr. Spontini erhielt den Civil-Verdienstorden der Bayrischen Krone, und diese ist, wenn wir recht gesehen, das dritte Ehrenband, welches seine Künstlerbrust schmückt.

Mad. Grünbaum aus Wien ist während der zwey Monate ihres hiesigen Aufenthaltes aufgetreten als Suphie im *Sargines*, als Rosine im *Barbier von Sevilla*, und als Prinzessin im *Johann von Paris*. Drey Mal gab sie die Opferpriesterin in der *Vestalin*. Die gebildete Sängerin, so wie die erfahrene Schauspielerin waren an ihr nie zu verkennen, weswegen es auch an würdigem Beyfalle nie gefehlt hat.

Von den seit drey Monaten auf die Bühne gebrachten Opern war neu: *Der Schlosser und der Maurer* von Auber. Eine artige Modeware, die gefällt, nach welcher jedoch wenig Nachfrage geschieht. Spontini's folgende grosse Leistungen brachten diese rechtlichen Handwerksleute bald in wenigstens temporäre Vergessenheit.

Die Hrn. Schulz aus Wien, Brüder, Vettern und Söhne, veranstalteten in dem Museumssaale zwey Concerte, mit einer Aeolharmonica, verschiedenen Guitarren von kleinerer und grösserer Bauart und einem Pianoforte. Der Saal war schwach erleuchtet, kaum ein Helldunkel — die Musik schwebte flüsternd und säuselnd, wie aus dem Geisterreich, oder einer Feenwelt zu uns her. Doch nie lange dauerte der Zauber; das Orchester und der Gesang stellten die Wirklichkeit bald wieder her.

Unsere sogenannten Stadtmusiker waren einst Zünftler, und sind es zum Theil noch. Sie besitzen erkaufte, wenn nicht angeerbte Rechte; man soll bey Hochzeiten und anderen bürgerlichen Ergötzungen nur ihre Dienste in Anspruch nehmen und kann, um Klagen auszuweichen, sie nicht leicht umgehen. Aber schon seit langem wurde ihr Kunstgewerb von Concurrenten und Concessionisten aller Art schwer bedrängt, ja man machte ihnen sogar in öffentlichen Blättern den Vorwurf, dass ihre hervorgebrachte Musik die versammelten Gäste zur Langeweile und zum Ueberdruss stimme, anstatt sie zu erheitern. Das wirkte, Ehrgeiz und Künstlerehre waren verletzt. So traten vorerst achte aus ihnen zusammen, übten sich ein, und führen nun, zur Beschämung ihrer Tadler, Instrumentalstücke aus mit einer Geschicklichkeit, einem Feuer, Richtigkeit und Zusammenhange, wie man es von ihnen nicht erwartet hätte. Besonders ausgezeichnet ist das Spiel des Contrabassos, welcher seinen Part und seine oft schwierigen Passagen mit grösster Gewandtheit und Klarheit vorträgt. Immer ist volles Gedränge an den Plätzen, wenn sie entweder geladen, oder aus eigener Lust sich einfinden, um sich hören zu lassen. So sucht alles in unserer Tongemeinde sich zu heben; Gewerbsleute gestalten sich zu Virtuosen, bilden Kunstvereine, und gründen wohl gar noch städtische Conservatorien.

In früherer Zeit nannte man die bey Linienregimentern und fürstlichen Garden befindlichen Musiker gewöhnlich Hoboisten, ihre Musik — die türkische. Jetzt würde diese einer barbarischen Nation abgeborgte Benennung eben so abgeschmackt, als beleidigend seyn. Wir hören bey unseren Paraden: die Ouverture aus *Demofoon*, aus dem *Wasserträger*, aus anderen grossen französischen und italienischen Opern, nebst anderen höchst schwierigen, arrangirten Tonstücken, ausgeführt mit einer Genauigkeit, einem Ensemble und einer Fülle des Tones, die unsere Aufmerksamkeit bis zur Bewunderung steigert, nicht zu erwähnen des oft bis zur Vollkommenheit gebrachten Solospieles der Clarinette, des Hornes und sogar der Posaune. Nichts dieser Art aber hat den Schreiber dieser Nachrichten mehr überrascht, nichts ihn lebhafter aufgeregt, als das Trompetercorps der königlichen Kürassiere, wenn es — mit Einschluss von zwey Posaunen, vielleicht funfzehn Individuen an der Zahl, an der Spitze seines Regimentes auf seinen weissen Pferden während des letzten Herbstes durch die Stadt zu seinen Manövern auf das Marsfeld hinzog, und statt der früher gewohnten sogenannten Aufzüge förmliche Tonstücke mit Ausweichungen, Modulationen und chromatischen Uebergängen zur Ausführung brachte, die Jeden, dem so etwas noch nicht vorgekommen, ergreifen muss. Da hört man, welche Tonart, welcher Tonsatz es auch seyn möge, keine unreine Quarte, Sexte oder Septime, es sind keine Trompeten, es ist eine rein abgestimmte Or-

gal, welche ihr Spieler kunstartig und harmonisch behandelt. Besonders anziehend war eine Art von Sonate in längerer Weise, welche nach mehren glänzenden Passagen mit Trioles, ungefähr wie:

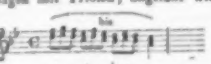

und mit der Cadenze:

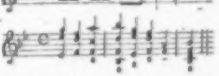

in vollstimmigsten Accorden endete, und seltsame Wirkung hervorbrachte. Kriegerisch freylich lautet diess wohl nicht, streng genommen, möchte man es sogar weichlich nennen. Doch wenn der Krieg nur ein Spiel ist, der mag auch mit einer Allemande in das Feld rücken. Die Virtuosität auf der Trompete aber kann wohl nicht höher gebracht werden.

Der durch seine Reisen, seine musikalische Lehranstalten und literarischen Werke rühmlichst bekannte Hr. Doctor Stoepel hat sich vor Kurzem — seit der Mitte Octobers — hier niedergelassen, und ist sogleich in volle Thätigkeit getreten, zuerst als Redacteur einer Münchner allgemeinen Musikzeitung, wovon bisher in der neuen Sidler'schen Musikhandlung sieben Nummern erschienen sind; dann als Gründer eines Gesangvereines, nach dem Vorbilde der Zelter'schen Singakademie in Berlin, welcher unglaublich schnell so zahlreich zusammentrat, dass er ihn schon am 3ten November mit einer Rede eröffnen konnte. So eben erhielt er auch die höchste Bewilligung, auf der Universität Vorträge über musikalische Wissenschaften zu halten. Zufolge eines gleich bey seiner Ankunft bekannt gemachten Prospectus eröffnet er in seiner Wohnung a) eine Pianoforte-Schule mit gegenseitigem Unterrichte, lehrt b) die musikalische Composition, verbunden mit praktischen Uebungen, und erklärt c) die Geschichte der neuern Musik. Man wünscht dem vielseitigen Unternehmen alles Gedeihen, und der reichlich ausgestreuten Saat den früchtevollsten Herbst.

Prag. Musik. *Die Walpurgisnacht*, lyrisch romantische Oper von E. J. Prochaska, Musik von Hrn. Joh. Rummler, ist vom Publikum mit vieler freundlicher Nachsicht aufgenommen worden. Die Composition beweist Kenntniss des Gesanges und die Instrumentation ist sehr brav gearbeitet, nur fehlt es dem Ganzen an — eigenen Gedanken, und man begegnet in jeder Stelle Mozart, Spohr, Spontini, Boieldieu, Rossini u. s. w. am meisten aber C. M. von Weber. Die beyden wichtigsten Gesangpartieen Mathilde und Wallau von Dünen waren in den Händen der Mad. Ernst und Hrn. Binder, die selbe mit grosser Virtuosität durchführten. Auch Hr. Kainz (Golding von Wessex) führte diesen zweyten Caspar mit vieler Kraft durch. Dem Hagenbruch (Walpurga) — wie mehren anderen — ist die grösste Sorgfalt auf Reinheit der Intonation anzuempfehlen. Der Beyfall war im ersten Akte stürmisch, ohne Rücksicht auf mehren oder geringern Werth der musikalischen Nummern, im zweyten nahm er von einem Musikstücke zum andern ab, und verstummte gänzlich beym Finale, in welchem die Hexen und Phantome einen recht hübschen — Galoppe tanzen. Der dritte Akt wurde ganz kalt aufgenommen. Die deutsche Oper brachte sonst nichts Neues, dagegen verkündigte unlängst der Anschlagzettel der böhmischen Oper den zweyten Akt von Mozarts *Don Juan* mit der Arie des Leporello, dem Duette zwischen Leporello und Zerline, und das eigenthümliche letzte Finale, welches nach der neuern Bearbeitung ausgelassen werden, er zog viele Verehrer des unsterblichsten aller Tondichter ins Theater, und erregte grosse Erwartungen, die aber nur zum Theil befriedigt wurden. Die Arie und das Duett gehören nicht eben zu den glänzendsten Nummern der Oper, und das Finale, zwar ein meisterhaftes Tonstück, welches aber bedeutendere Sänger erfordert, als hier darin beschäftigt waren. Weder Donna Anna noch Donna Elvira waren ihrer Partie gewachsen, das Leporello und Masetto gar nicht zu gedenken, und so gründlich musikalisch gebildet auch Don Ottavio ist, reicht doch seine Stimme keineswegs aus. Die übrigen böhmischen Opernvorstellungen waren: *Elisene, Prinzessin von Bulgarien*, von Rössler, Mèhul's *Joseph*, Cherubini's *Wasserträger* und Weber's *Freyschütz*. Mad. Julie Parravicini spielte im Theater ein Concertstück und Variationen auf der Violine, und entfaltete viel Kunst, viel Bravour, leider aber mit sehr veralteter Methode. Doch wurde ihr reichlicher Beyfall zu Theil. Hr. Joseph Bonoch, Orchester-Director und Professor der Violine am Musik-Conservatorium zu Laibach mit seiner Gattin gaben zwey Concerte, das erste im Theater, das zweyte im Saale zum Dusche ge-

nannt, den die Concertgeber, des kleinern Formats wegen, jetzt oft dem Redoutensaale vorziehen. Hr. Benesch ist ein wackerer Violinspieler von grosser Fertigkeit, und geſiel; noch mehr würde er wahrscheinlich angesprochen haben, wenn nicht ein ungeschickter Lobhudler in der Prager Zeitung die Erwartungen zu hoch gespannt hätte, indem er ihn Paganini zur Seite stellte, von dessen Kunst wir so viele Wunderdinge gehört haben, dass er wahrscheinlich selbst seinem vorausgegangenen Ruhm kaum einholen würde. Mad. Benesch, Pianofortespielerin, erhielt weniger Beyfall als ihr Gatte. Das zweyte Concert, dessen Ankündigung nicht sehr lockend war, wurde schwach besucht.

Kurzer Abriss der sonderbaren Lebensgeschichte der Dem. Maupin.

Ernst Ludwig Gerber erwähnt zwar diese einst so berühmte französische Sängerin in seinem alten historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler u. s. w. allerdings: jedoch so oberflächlich, dass man daraus nichts weiter von ihr erfährt, als die ungefähr angegebene Zeit ihres Flores und dass sie mehr als Amazone, als ihres Gesanges wegen Aufsehen erregte. Sie spielte und sang zu den Zeiten des berühmten Lulli und hatte sich auch als Künstlerin einen berühmten Namen erworben. Vorzüglich bewunderte man sie ihrer ausgezeichneten Fertigkeit wegen, sowohl Frauen- als Männer-Rollen, die ersten mit ungemeiner Zartheit und Naivetät, und die anderen mit fast männlicher Kraft und gehaltener Bestimmtheit vorzutragen. In ihren Blüthenjahren vermählte sie sich mit einem noch sehr jungen Manne: aber ihrer Flüchtigkeit behagte das Einerley eines geordneten Lebens im Stande der Ehe so wenig, dass sie es sehr bald interessanter fand, mit einem Fechtmeister, den sie zufällig kennen gelernt hatte, auf und davon zu gehen. Hier wurde sie nun eine so geschickte Fechterin, dass sie es mit den Geübtesten in dieser Kunst aufnehmen konnte. Unter der Zeit hatte sie ein Mädchen kennen gelernt, das wider ihren Willen von ihren Verwandten in das Kloster gebracht worden war. Sogleich entstand in ihrem nach Abentheuern begierigen Herzen das heftigste Verlangen, die junge Schöne aus den kalten Mauern zu erlösen. Und da sich zur Ausführung ihres Vorhabens kein anderes Mittel finden lassen wollte: legte sie Feuer an das Kloster, benutzte die Verwirrung und entführte das Mädchen. Die Sache wurde zeitig genug entdeckt; man setzte ihr nach, ergriff sie, warf sie ins Gefängniss und das Gericht sprach ihr den Tod zu. Bey dieser Gefahr verlor sie jedoch den Kopf so wenig, dass sie vielmehr auf das Listigste Gelegenheit suchte, aus ihrer Haft zu entkommen. Es glückte und nach mancherley seltsamen Ereignissen sahe man sie wieder in Paris als Opernsängerin. Ihre Liebe zu Abentheuern und ihr Muth hatten sich dadurch nur vermehrt. Wer sie nur im Geringsten beleidigte, erhielt auf der Stelle von ihr Stockschläge, oder wurde förmlich auf den Degen herausgefordert. In einem Tage wurden einst drey junge Männer im Zweykampfe von ihr niedergestossen. Eine Reihe von Jahren führte sie das wilde Leben so fort. Plötzlich rührte sie das Gewissen, sie verliess ihren Stand, wurde sehr andächtig und vereinigte sich wieder mit ihrem ersten Ehemanne, der sie nie hatte vergessen können. Beyde sollen nun noch einige Jahre recht glücklich mit einander verlebt haben. Da übereilte sie der Tod mitten in ihrem Glücke; sie starb im 54sten Jahre ihres Alters 1707. Wir haben diese Nachrichten einem französischen Blatte entlehnt: haben uns aber leider nicht aufgezeichnet, welchem. Doch stimmen alle Erzählungen, die uns von ihr bekannt geworden sind, den Hauptsachen nach mit dem hier Gegebenen überein.

Kurze Anzeigen.

Einiges über musikalischen Ausdruck und Vortrag, für Fortepiano-Spieler, zum Theil auch für andere ausübende Musiker. Von Dr. *A. L. Crelle.* Berlin, 1825. In der Maurerschen Buchhandlung.

Diese kleine, 110 Octav-Seiten lange und mit vier Notenblättern versehene Schrift, deren Anzeige sich verspätigt hat, verdient in verschiedener Hinsicht die Aufmerksamkeit gebildeter Künstler. Sie behandelt einen Gegenstand, der sehr selten, und auch da nur beyläufig ganz kurz berührt worden ist. In der That sind die Schwierigkeiten, hierüber zu klaren Ideen zu gelangen, keineswegs gering, wie Jeder gefunden haben wird, der auch über diesen Theil seiner Kunst nachzudenken gewohnt ist. Es muss uns daher eine jede Anregung

zu Gedanken schon sehr willkommen seyn. Wer nur einigermaassen billig ist, wird eine völlige Erschöpfung oder ganz feste Durchführung des so wenig behandelten und so schwierigen Gegenstandes vom Verfasser kaum erwarten. Unter diesen Voraussetzungen empfehlen wir also das Werkchen allen solchen Künstlern, die nicht blos auf äussere Fertigkeiten Rücksicht nehmen, sondern auch wissen wollen, was und warum sie es thun, aufrichtig. Wenn auch nicht Alle in jede Andeutung des Hrn. Verfassers eingehen werden: so wird doch Jeder bey gehörigem Nachdenken auf manche gute Bemerkung stossen und sich selbst zu einem weiteren Verfolge und zu einer nähern Bestimmung der Sache angeregt sehen. Wir wägen daher dem wohlmeynenden Verfasser für sein nützliches Unternehmen, hoffentlich im Namen nicht Weniger, unsern herzlichen Dank und wünschen dem Werkchen freundliche Beachtung.

Musikalisches Volksschulen-Gesangbuch; von M. C. G. Hering. Mit vollständigem Textbuche. Leipzig 1825, bey Gerhard Fleischer.

Der bekannte Verf. spricht zuvörderst über die nothwendige Verbesserung der Choral-Melodieen und setzt sie in das Wegschaffen eingeschlichener Entstellungen, die vorzüglich in seltener gesungenen Liedern vorgefallen sind; dann in Einführung trefflicher alter und neuer Melodieen, da sich verschiedene Texte nicht zu einer und derselben Melodie schicken; z. B. wenn „Ach Gott, verlass mich nicht" auf die Melodie „Nun danket Alle Gott" gesungen wird: so muss diess die Erbauung mehr stören, als fördern. Darauf wird bemerkt, dass eine solche Verbesserung nicht nur leicht ausführbar, sondern auch pflichtgemäss sey. Dann werden nach einem langen Register sehr viele Melodieen einstimmig, mit der ersten untergelegten Strophe gegeben, fleissig zusammengestellt.

Gründliches; vollständiges und leichtfassliches Stimmsystem, oder Anweisung, wie ein Jeder Fortepiano- oder Clavier-Instrumente auf die beste und leichteste Art, rein und richtig, in kurzer Zeit stimmen lernen kann. Nebst allen zum Stimmen und Saitenaufziehen erforderlichen Regeln und Vortheilen, wie auch Anleitung, sein Instrument in gutem Stande zu erhalten. Von Mag. J. T. Lehmann. Leipzig, bey Kollmann 1827. 48 S.

Ein für Viele recht erwünschtes und nützliches Werkchen, wenn auch Liebhaber nicht sogleich das Reinstimmen ihres Instrumentes daraus erlernen dürften. Auch würde man sich täuschen, wenn man hier eine neue, oder gelehrt auf Schwingungen berechnete Art der Stimmung suchen wollte, es wird vielmehr nichts anderes, als die gewöhnliche temperirte Quinten- und Octaven-Stimmung, als dem Unkundigen die leichteste, vorgetragen. Sehr zweckmässig sind aber die Bemerkungen über das Aufziehen der Saiten und über möglichste Erhaltung des Instrumentes, so dass wir es besonders Landbewohnern als nützlich empfehlen müssen.

Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte. Mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erleichterung des Unterrichtes für die Jugend, geschrieben von Carl Czerny. 139stes Werk. 1ste und 2te Lieferung. Wien, bey Tob. Haslinger. Preis jedes Heftes 1 fl. Conv. M. oder 15 gGr.

Was bereits über die Fortsetzung dieses Werkes in No. 49 dieses Jahrganges gerühmt worden ist, gilt auch von diesen beyden ersten Lieferungen. Sie sind sehr zweckmässig und jedem Lehrer auf das Angelegentlichste mit Grunde zu empfehlen. Die schnelle Aufeinanderfolge dieser vier Lieferungen spricht schon von selbst für die Zweckmässigkeit, wie der allen Pianoforte-Spielern bekannte Name des Verfassers.

Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbasse für Selbstbelehrung u. s. w. von Joh. Andreas Burkhard, Pfarrer in Leipheim. Ulm, bey Ebner. 1827. 8. 156. (4). Pr. 1 Thlr. 6 gr.

Gut zusammengetragen.

Hierzu die Inhaltsanzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit C. M. v. Webers Bildniss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

DREISSIGSTER JAHRGANG.

N Paganini.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1828.

Universitäts-
Bibliothek
Augsburg

INHALT

des

dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1828.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Bridi, J. A., Cenni sullo stato presente del canto italiano: über den gegenwärtigen Zustand des italienischen Gesanges; nach dem Ital. von W. Hieor. S. 549 b*).

Fink, G. W., Etwas über das Dunkle und Geheimnissvolle in der Musik und das Gegentheil desselb. S. 453. 469.

— über die Entdeckung der tonweisen Verbindung der Töne zu Accorden. Eine Bemerkung zu dem Berichte der musik. Zeitung, die Breidenstein'schen Vorlesungen über die Theorie der Musik betreffend. 197.

— Von Schriftstellern über Musik, die theils nur wenig geben, und doch gewöhnlich angeführt werden, theils wichtig, aber nicht gehörig beachtet, selten oder auch wohl ungenannt sind, 553.

Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten. 793. 813 829.

Gleichmann, J. A., Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. Erste Abtheilung. 729.

Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregor des Gr. betreffend, 401.

Verbesserte Erklärung der Weisen Adams de la Hale und der damaligen Notirung. 81.

Nachricht von alten Musikalien auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek, gedruckt in den Jahren 1526 bis 1544. S. 761. 777. 833. 849.

Ueber Instrumente u. Instrumentirung, 349. 369.

Kretschmar, A., Etwas über ältere und neuere Tonzeitmasse und deren Bezeichnungen, 285. 301.

Aus Wheatstone's Abhandlung über die Resonanz oder mitgetheilte Schwingung der Luftsäulen, 601.

Wilke, über das Stimmen der Octaven, 65.

II. Gedichte.

An Cäcilia. Von G. W. Fink, 637.

— Gruss der Musika, 1.

*) Da aus Versehen die Seitenzahlen 549 bis 552 doppelt aufgeführt sind, so werden die fehlerh., welche noch einmal erscheinen, hier unter b angedeutet.

III. Nekrolog.

Ferrari, Francisca, Harfenistin, Seite 760.

Rutini, Ferd., Dom-Kapellmeister zu Terracina, 473.

Franz Schubert in Wien, 818.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Becker, C. Ferd., Rathgeber für Organisten u. s. w. 749.

Chladni, D. E. F. F., kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, 305.

Diez, Fr., Die Poesie der Troubadours, nach gedruckten Handschriftlichen Werken derselben dargestellt, 96.

Drechsler, Jos., Harmonie- und General-Bassschule, nebst einem Anhange vom Contrapuncte, zweyte Auflage. 862.

Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, welche lehrend oder leitend die Musik in Schulen und Kirchen zu fördern haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten; herausgegeben in Verbindung mit mehren Musikdirektoren, Cantoren u. s. w. von J. G. Hientsch, 849.

Fürsten..., A. E., Flötenschule. Op. 42. S. 568.

Gräfe, Heinr., Archiv für das praktische Volksschulwesen. 10ter Bd. 10tes Heft, 450.

Knecht, J. H., bewährtes Methodenbuch beym ersten Klavierunterrichte, mit 50 Notentafeln.

— theoretisch praktische Generalbass-Schule in 90 Notentafeln u. s. w. 466.

Krause, K. Chr. Frdr., Darstellungen aus der Geschichte der Musik nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik, 17.

Lautier, D. Gust. Andr., praktisch-theoretisches System der Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systemes der Tonwissenschaft, Seite 149.

Lichtenthal, D. Pietro, Dizionario e Bibliografia della Musica, 595.

Logier, J. B., System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke: Generalbass verstanden wird, 847. 861.

Michaelis, C. F., Katechismus über J. B. Logier's System, als Leitfaden zum Unterricht, 847. 870.

Müller, Wilh. Ad., Erster Lehrmeister im Klavier- oder Fortepianospiele. Eine Sammlung ganz leichter und gefälliger Musikstücke für die allerersten Anfänger, nach einer neuen und zweckmässigen Methode bearbeitet. 4 Bändchen, 2te ganz umgearbeitete Auflage:

— Musikalischer Blumenkranz. Eine Sammlung leichter und geselliger Musikstücke zur angenehmen Unterhaltung am Pianoforte. 2ter Jahrg. 1. 2. Heft, 775.

Rochlitz, Fr., Für ruhige Stunden. 2 Bände, 809.

Stöpel, Franz, Neues System der Harmonielehre und des Unterrichtes im Fortepiano-Spiel. In 3 Abth. 64:

— Freymüthige Worte. Ein Beytrag zur Beurtheilung d. Schrift: System der Musikwissenschaft von J. B. Logier, 847. 857.

Sandolin, A., Die Instrumentirung für das Orchester, oder Nachweisungen über alle bey demselben gebräuchlichen Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar componiren zu können,

— Instrumentirung für sämmtliche Militair-Musik-Chöre u. s. w. 773.

Vater, J. C., praktische Elementarschule des Klaviers und Fortepiano in methodisch geordneter Stufenfolge u. s. w., 295.

Weber, Karl Maria von, hinterlassene Schriften, 1ster, 2ter Theil, 713.

Weikert, Heinr., Erklärung der gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter. Ein Hilfsbuch für angehende Tonkünstler, 32.

Wiener-Tonschule, oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunct und der Fugen-Lehre. Entworfen von Jos. Preindl und herausgegeben v. J. Ritter von Seyfried, 185. 200.

Wildt, J. C. D., Restauration der griechischen Musik durch Erörterung der zwölf Töne in der Octave, 274.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Döring, J. F. S., Sieben und Zwanzig Choralmelodieen, nach Gedichten der besten alten und neueren Autoren, nebst dem gewöhnlichen Gesange bey der Communion: Heilig ist Gott der Herr u. s. w. für Singchöre, vierstimmig gesetzt, 93.

Drobisch, C. L., Drey Motetten für Singchöre. Partitur, 1ster W., 276.

Bibliotheque de Musique d'Eglise. Liv. 1. 8. 481.

Elsner, Jos., nova Missa in hymnum: Veni Creator, per 4 voces expressa, 385.

Schul- und Gesangbuch für die Singanstalt zu Freiburg im Breisgau, 1ster, 2ter Band, 551.

Gackstatter, J. G. D., vierstimmige Trauergesänge, zum Gebrauche bey Beerdigungen, 911.

Gebhardi, Ludw. Ernst, Evangelisches Choralbuch, nebst Intonationen, Vater Unser und Einsetzungsworten und zwey verschiedene Melodieen, Epistel und Evangelium. 9ten Werk, 289.

Händel, G. F., Oratorium: Josua, im Klavierauszuge von J. C. F. Rex, 228.

Classische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen, 130.

Klein, Bernh., Geistliche Musik. 4 Hefte, 449.

— Magnificat für 2 Soprane, 2 Tenore und 1 Bass, mit Pianof. Begleitung. Op. 13. S. 381.

Klein, Jos., Salve Regina, für eine Sopranstimme mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und VCello. Op. 2. S. 624.

Marcello, Bened., Salmo 14. Canto solo e. accomp. di Piano. 131.

— 15 voci a 2 voci (Sopr. ed Alto) e. acc. di Piano. 281.

Mozart, W. A., Psalm: Beatus ille vir (Lobsingt dem Herrn) arrang. f. Pianof. von O. Claudius, 85.

Naue, J. F., Versuch einer musikalischen Agende, oder Altargesänge zum Gebrauche in protestantischen Kirchen, für musikalische und nicht musikalische Prediger u. s. w. 607.

Neukomm, S., Psalmen nach Luthers Uebersetzung, für 1 Singstimme, mit Begleitung der Orgel oder des Pianof. 2stes W. 4 Nummern, 317.

— Messe de Requiem a 3 Parties en Chœur et acc. de grand Orch. Part. Oeuv. 80. S. 764.

Rink, C. H., Motette: Befiehl dem Herrn deine Wege u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Klav. oder Orgelbegleitung. Op. 65. Nr. 8. der vierstimmigen Gesangstücke, 530.

Schlodermayr, Joh. B., Messe für das heilige Osterfest. Op. 66. Graduale. Op. 67. Offertorium. Op. 68. Seite 727.

— Pastoral-Messe für 4 Singstimmen, mit vollem Orchester und Orgel. 72stes Werk. Graduale pastorale, für Basso solo, mit concert. Clar. und übr. Orch. 73stes Werk. Offertorium pastorale f. Sopr. Solo mit concert. Viol. Alto, Tenor und Bass und Orchester u. s. w. 74stes Werk, 727.

Schneider, Frdr., Sechs religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 3 Hefte. 682.

de Winter, Fr., Messe de Requiem a Soprt, arr. pour le Pianof. 213.

b) Oper.

Klein, Jos., Recitativ und Cavatine aus der Oper Calypso, Klavierauszug, 516.

Marschner, H., Der Vampyr, grosse romantische Oper, 812 S.

von Weber, C. M., Silvana, romantische Oper mit deutschem und ital. Texte. Vollständiger Klavierauszug, Seite 517.

c) Kammer.

b) Mehrstimmige Gesänge.

L. van Beethoven, feyerlicher Marsch aus Kotzebue's Ruinen von Athen. 114tes Werk, Partitur, 531.

— schottische Lieder mit engl. und deutschem Texte für eine Singstimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 108. 5 Hefte, 285.

Crelle, A. L., Dithyrambe von Fr. Schiller, für Männerstimmen. Mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. S. 658.

Die deutschen Minnesänger. Neueste Sammlung von Gesängen für Männerstimmen, 249.

Erk, Ludw., Sammlung 2, 3, 5, 4stimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. 1stes Heft, 720.

Fischer, H., Gesänge für 3 Männerstimmen. 4tes Werk, 2te Lief. 516.

Fischer, M. G., 12 Gesänge zur geselligen Freude, sechs Lieder mit Begleitung des Pianof. und sechs Canons enthaltend, 809.

Kerninger, El., Simson Schnurren von Erasmus Styx, für Männerstimmen, 217.

Lindpaintner, Süsser Glaube, Stern der Nacht: Canon für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte, 844.

Mangold, Cäcilia, kleine Cantate für 4 Singstimmen. Op. 10. S. 315.

Meyer-Beer, G., Le Ranz de Vaches d'Appenzell, Appenzeller Kuhreigen, ein- und zweystimmig, mit deutschem und franz. Texte, 599.

Mühling, A., Magdeb. Liedertafel. 12 Gesänge f. 4 Männerstimmen. 38stes Werk, 482.

— zweystimmige Kinderlieder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. 15te Sammlung, 4ostes Werk, 520.

— Museum für Pianof. Musik und Gesang, 1ster Jahrg., 1stes Heft, 710.

Nanc, Fr., Festmarsch und Volkslied der Preussen, für gr. Milit. Orch. und Chor. Klavierauszug, 720.

Pohlenz, A., vierstimmige Gesänge, f. 2 Sopr. Tenor und Bass. Op. 6. 2tes Heft, 550.

Rafael, C. F., Wenn's weiter nichts ist! Für 4 Männerstimmen, 712.

Rink, C. H., Zwölf Schullieder f. zwey Soprane und eine Basstimme. 1stes Heft, 600.

Schnabel, Jos., drey Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor und Bass 452.

— drey Gesänge für vier Männerstimmen, 452.

Schneider, Frdr., sechs Gesänge für Männerstimmen. 64. Werk, Partitur und ausgeo. Stimmen, 132.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

L. van Beethovens Heimgang, für eine Sopranstimme,

mit Pianof. nach einer neuesten Composition und brieflichen Aeusserung des Verewigten, S. 284.

L. van Beethoven's schottische Lieder (s. zuvor unter α)

Claudius, Otto, sechs Gesänge mit Begl. des Pianoforte. Op. 6. S. 95.

Crelle, A. L., Scena ed Aria: Ah perfido, spergiuro etc. c. Accomp. di Pianof. Op. 8. S. 47.

Fink, G. W., „Mein stiller Ort" (Gedicht und Musik vom Verf.) für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung. 17tes Werk, 878.

Fröhlich, Theod., sechs Wanderlieder von W. Müller, mit Begl. d. Pianoforte. 2tes Werk, 1 H. 792.

Geith, F. J., Salis Gedichte. 1stes bis 4tes Heft, 544.

Gleichmann, J. A., Lieder mit Begl. des Pianoforte. 3tes Heft, 592.

Klein, Bernh., drey Nachtlieder von J. von Eichendorf, für eine Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. S. 75.

Klein, Jos., Gesänge aus Shakespeares Schauspielen, für eine Singstimme, mit Beyl. des Pianof. 268.

Lenz, L., sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begl. des Pianof. 3tes Heft, 252.

Lindblad, A. F., der Norden Saal, eine Samml. schwedischer Volkslieder, mit Begleitung des Pianoforte. 2tes Heft, 250.

Liste, A., sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1. und 2. Heft, 1stes Werk, 414.

Lyra, eine Sammlung von Liedern, Balladen, Duettini's der vorzüglichsten Componisten, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre. 4 Bändchen, 655.

Marschner, H., drey Lieder aus der Erühling Märtchen, von Fr. Kind, 180.

Montú, J. M., zwölf Lieder von Uhland u. s. w. für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianof. 656.

Reissiger, C. G., deutsche Lieder von Göthe, für einen Sopran oder Tenor, 196.

— Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Op. 50. 8te Sammlung der Gesänge, 316.

von Ruhberg, Aug., deutscher Liederkranz, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianof. 416.

— Die Theilung der Erde, von Schiller. 416.

Schubert, Franz, das Heimweh — die Allmacht, 79stes Werk,

— der Wanderer an den Mond — das Zügenglöcklein — Im Freyen. 80stes Werk,

— Alinde — An die Laute — Zur guten Nacht. 81stes Werk.

Alle für eine Singstimme, mit Begl. des Pianof. 49.

— I. L'incanto degli occhi. II. Il traditor deluso. III. Il modo di prender moglie. für eine Singstimme, mit Begl des Pianof. 83stes Werk, 77.

Der Troubadour, eine Sammlung von Romanzen, Liedern und Nocturnen, mit Begleitung des Pianoforte. Musik von Bruguière, L'huillier, Panseron, Barton, 674.

Wolfram, Jos., sechs deutsche Gesänge von L. Tiek, mit Begleitung des Pianof. 2te Sammlung, 179.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonien und Ouverturen.

L. v. Beethoven, grosse Ouverture (in Es) zu König Stephan. 117tes Werk, Partitur und Stimmen, 584.

Mozart, W. A., Sinf. Nr. 4. en Ut majeur (C dur) avec Fugue. Part. 289.

b) Concerte und andere Solostücke mit Orchester-Begl.

Fürstenau, A. B., Introduction et Variations p. la Flûte av. acc. d'Orchestre, 210.

— 5me Conc. p. la Flûte av. acc. de l'Orchestre ou de Pianof. oeuv. 58. S. 503.

Gabrielsky, W., Variations sur un theme connu p. Flûte princ. av. acc. d'Orchestre. Oeu. 79. S. 300.

Kummer, F. A., Potpourri pour le Violoncelle av. acc. de l'Orch. ou de Pianof. 230.

— Divertissement pour le Violonc. av. acc. de l'Orch. ou Pf. Oeuv. 2. S. 232.

Kummer, Casp., Concerto pour Flûte av. acc. de l'Orch. Oeuv. 35. S. 432.

Lindpaintner, P., Potpourri en Sol pour la Flûte princ. av. acc. de l'Orchestre ou de Pianoforte. Oeuv. 61. (Dasselbe mit Begl. des Pianoforte.) 196.

Moscheles, Ign., Anklänge aus Schottland. Phantasie über schottische Nationallieder für das Pianoforte mit Begl. des Orchesters oder des Quintetts. Oeuv. 76. S. 252.

c) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

L. van Beethoven, grand Quatuor pour 2 VV. A. et Vell. Op. 131, in Stimmen und Partitur, 485. 501.

von Blumenthal, Jos., Terzett Nr. 1. für 2 Violinen und Vell., 54stes Werk, 1ste Lief. 368.

Deczcynski, Jos., Quatuor pour Pianof. Viol., Viole et Vclle. 367.

Dorn, H., Sonate pour le Pianof. et Vclle. (ou Violon) Oeuv. 5. S. 598.

Fürstenau, A. B., Introduction et Variations pour la Flûte av. acc. de Pianof. 210.

Gabrielsky, W., Divertissement pour la Flûte av. acc. de Pianoforte. Oeuv. 88. Nr. 2. Oeuv. 89. Nr. 3. S. 346.

Kalkbrenner, Fr., grande Marche, interrompu par un orage et suivie d'une Polonaise pour le Pianof. av. acc. de 2 Viol., Alto et Vell. Contreb. ad lib. Op. 93. S. 682.

Köhler, H., 3 Duos pour 2 Viol. tres faciles et instructives, av. Preludes pour le 1 Violon. Oeuv. 156. S. 268.

Kuhlau, F., 3 gr. Duos concert. pour 2 Flûtes. Oeuv. 87. S. 791.

Lindpaintner, P., Potpourri en Sol pour la Flûte conc. av. acc. de Pianof. Oeuv. 61. S. 198.

Lobe, C., second Quatuor pour le Pianof. Viol. V. et Vclle. 735.

Mendelssohn, Fel. Barth. 2de Quatuor pour le Pianof. av. acc. de Viol., Alto et Vclle. Oeuv. 2. S. 352.

Ries, Ferd., Trio pour Piano, Viol. et Vclle. Oeuv. 143. S. 790.

Schubert, Fr., gr. Trio pour Pianof., Viol. et Vclle. Op. 100. S. 837.

Spohr, L., double Quatuor pour quatre Violons, 2 Violes et 2 Vclls. Oeuv. 65. S. 745.

(Le meme arr. en Quintuor pour Pianof., 2 VV., Viole et Vclle. p. Ferd. Spohr.)

β) für Ein Instrument.

Beethoven, L. v., gr. Quintuor, Oeuv. 4. arr. pour le Pianof. à 4 m. par I. F. Schmidt, 180.

Belcke, C. G., Six Marches pour le Pianoforte. Oeuv. 2. Seite 367.

Belcke, Fr., leichte Uebungsstücke für das Pianoforte zu 4 Händen. 2tes Heft. Op. 22. S. 62.

Berg, Conr., Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 30. S. 584.

Bertuzzi, P., dieci Capricci per Violino Solo, 584.

Chwatal, 2 Polonoises brillantes pour le Pianof. 212.

Clementi, M., La Chasse pour le Pianof. 194.

— Sonate pour le Pf. 194.

— Vingt-quatre Valses pour le Pianof. 95.

Cramer, J. B., Etudes pour le Pianoforte, nouv. Edit. Cah. 1 — 6. S. 702.

— Rondo des Fees pour le Pianof. 712.

Czerny, Ch., gr. Fantaisie en forme de Sonate, Oeuv. 144.

— 1re Fant. elegante ou Potpourri brillant sur les themes fav. de l'Op. La dame blanche, pour le Pianof. Oeuv. 131. P. 1.

— 2de Fantaisie elegante etc. P. 2. S. 235.

— Hommage aux Dames. Repertoire des nouvelles compositions brill. pour le Pianof. Oeuv. 136. Cah. 2. Elegantine etc. 80.

Himmel, J. H., Sonate (Op. 16. n. 2 in C) für das Pf. zu 4 Händen gesetzt von C. Klage, 812.

Hünten, Franç., Thème allemand: „An Alexis send' ich Dich" var. pour le Pianof. Oeuv. 26. S. 812.

Hummel, N., Rondeau brill. pour Pianof. seul. Oeuv. 109. S. 660.

Kalliwoda, J., Rondeau pour le Pianofortes. Oeuv. 10. S. 330.

— 1re Sinfonie, arr. pour le Pianof. à 4 m. par Mockwitz, 400.

Köhler, H., Preludes faciles, agreables et progressifs, ou petit Etude pour la Flûte seule. Oeuv. 157. S. 331.

Kummer, Casp., 6 Caprices ou Exercices pour la Flûte seule. Op. 12. S. 432.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Op. Vampyr, pour le Pianof. à 4 m. Op. 70. S. 828.

Marschner, H., Les charmes de Magdebourg, Rondeau brill. et moderne pour le Pianof. Oeuv. 37. S. 164.

Mayer, Ch., 5me gr. Rondeau pour le Pf. 532.

Mehwald, Fr., leichte Modestücke für die Guitarre, 1stes und 2tes Heft, 152.

Mendelssohn, Fr. Barth., 7 Charakterstücke für das Pianof. Op. 7. S. 63.

Moscheles, J., Fantaisie sur des themes fav. de l'Op. Oberon de C. M. de Weber, 348.

pagnirte. Franz Benda gedachte des geschickten Jünglings, schlug ihn dem Könige vor: Fasch wurde nach Potsdam berufen, mit 300 Thalern Gehalt, der sich aber in der Folge vermehren sollte. Wie glücklich war der Sohn, um den größten König der Welt, und um die Bach, Benda, Graun u.a. zu seyn! Aber wie besorgt war der Vater, ihn an den ketzerischen, ungläubigen Hof zu lassen! Der Berliner (nachmals Hamburger) Bach, des alten Fasch Freund, mußte diesem garantiren, daß sich der König um den Glauben seines Klavieristen im mindesten nicht kümmern werde, ehe der gute Mann seine Einwilligung zum Entschluß des Sohnes gab.

Nun ging dieser nach Potsdam ab, und hatte das Amt, wechselweis mit Bach, dem Könige täglich seine Konzerte und Flötensolo auf dem Fortepiano zu akkompagniren. Strengste Pünktlichkeit im Dienst und Unterwürfigkeit in dessen Verwaltung, waren bekanntlich unerläßliche Obliegenheiten der Musiker des Königs, der auch in den Stunden, wo er sich mit ganzer Seele der Kunst widmete, keinen Augenblick vergaß, daß er König sey. Friedrich bemerkte bald, daß er an Fasch seinen Mann gefunden hatte; er schätzte und liebte ihn deshalb. Bachen hatte das ewige Wiederholen blos der Quanzischen oder der eignen Kompositionen des Königs, verdrüßlich gemacht; er ließ auch durch weniger Nachgiebigkeit beym Akkompagnement u. dergl. merken, daß er sich als Künstler fühle — was den König ihn nie nach Würden schätzen ließ. Auch hier wird übrigens die *Wahrheit* bestätigt, daß des Königs Adagio (wo er sich oft frey gehen ließ und der Akkompagnist keinen leichten Stand hatte) ganz vortrefflich war — weniger meisterhaft sein Allegro (wo er im Tempo sehr eilte und es ihm zuweilen an Athem gebrach.)

(Die Fortsetzung folgt.)

Korrespondenz.

Wien, den 1ten May, 1801.

Die *Jahreszeiten* nach Thomson — vom Baron Swieten bearbeitet, und von J. Haydn in Musik gesetzt, sind am 24sten, 27sten April und am 1sten May in dem Fürstl. Schwarzenbergischen Saale aufgeführt worden. Stumme Andacht, Staunen und lauter Enthusiasmus wechselten bey den Zuhörern ab; denn das mächtige Eindringen kolossalischer Erscheinungen, die unermeßliche Fülle glücklicher Ideen überraschte und überwältigte die kühnste Einbildung.

Der Gegenstand des Gedichtes findet schon für sich selbst Jeden zur Theilnahme ein. Wer schaut sich nicht nach der Rückkehr des Frühlings? wen druckte nie die Hitze des Sommers? wer freute sich nie der Gaben des Herbstes? wem war der starre Frost des Winters nicht lästig? Bey der Reichhaltigkeit eines solchen Stoffes lassen sich an die Poesie große Forderungen machen. Wenn sie aber auch alle erfüllt sind, so gehört doch zur Berechnung des musikalischen Effekts, zur Wahl des Metrums und zur zweckmäßigen Anordnung der einzelnen Theile ein eigenes Talent, welches nur bey einem Dichter, der selbst in die Geheimnisse der Musik eingeweiht ist, vorausgesetzt werden kann. Da die Leser das Gedicht durch die musik. Zeit. kennen lernen *), so sind sie um so eher im Stande zu beurtheilen, was Haydn leisten mußte. Daß er aber auch alles vollkommen geleistet hat, darüber ist im hiesigen Publikum nur Eine Stimme. Jedes Wort wird unter den Händen dieses musikalischen Prometheus voll Leben und Empfindung. Bald entzückt die Melodie des Gesanges, bald erschüttert gleich einem Waldstrome, der alle Dämme durchbricht, das gewaltige Eingreifen aller Instrumente: jetzt ergötzt der einfache, kunstlose Ausdruck, jetzt bewundert man die verschwenderische Ueppigkeit in raschen und hellen Akkorden. Vom Anfange bis ans Ende wird das Gemüth vom Rührendsten zum Furchtbarsten, vom Naivesten zum Künstlichsten, vom Schönsten zum Erhabensten unwillkührlich fortgerissen.

Aus einem Werke, welches nicht blos gehört, sondern lange studiert werden muß, und dem der Stempel des Genies in jeder Zeile aufgedrückt ist, lassen sich einzelne Stellen nicht leicht

*) Wir geben dieses Gedicht als Beylage No. VII.

d. Redakt.

Moscheles, J., 50 Präludien in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten f. das Pianoforte mit beygefügtem Fingersatze, 73stes Werk,

— Studien f. das Pianoforte zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, mit beygefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen, 70stes Werk, 1stes, 2tes Heft, 702.

Mühling, A., Museum f. Pianoforte-Musik und Gesang, 1ster Jahrg. 1stes Heft, 720.

Müller, Wilh. Ad., Erster Lehrmeister im Klavier- und Fortepiano-Spiel u. s. w., ingl. Musik. Blumenkranz u. s. w. s. oben Rubrik IV. 1.

Neue, Fr., Festmarsch und Volkslied der Preussen, f. gr. Militairorchester und Chor. Klavierauszug, 790.

Onslow, G., Quintetto, Oeuv. 32. arr. pour le Pianof. à 4 m. par Mockwitz, 112.

Pieçes choisies faciles pour le Pianof. extraits des Oeuvres de Ch. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Ries, Cah. 10. S. 314.

Pollini, Franc., Introd. et Toccata pour le Pf. Oeuv. 30. S. 860.

Reizsiger, C. G., Rondeau mignon. Oeuv. 47. S. 148.

Richter, G., Introd. et Rondeau p. le Pf. Oeuv. 11. S. 566.

Rolla, Aless., 12 Intonaz. a foggia d' esercizi per il Violino, 547.

von Ruhberg, F. L., 12 Variat. f. das Pf.; 6 mit Coda auf Mozart's Thema: Wie schön ist nicht dein Zauberton, und 6 auf: Es kann ja nicht immer so bleiben etc. 640.

Rummel, Ch., Introd. et Var. brill. pour le Pianof. seul, ou av. accomp. sur un theme de Himmel. Oeuv. 62. S. 330.

Schnabel, Jos. Elz, Exercices pour le Pianof. 315.

Schubert, Fr., Quartett für das Pf. zu vier Händen, arr. von Ch. Schönberg, 64.

— Variationen f. das Pianof. über ein Thema aus der Oper: Maria, von Herold. 88stes Werk, 86.

Schwenke, C., 3 pieces pour le Pianof. Oeuv. 15. S. 129.

Sörgel, F. W., 3 Solos p. le Viol. Oeuv. 28. liv. 2. S. 383.

— 6 Polon. p. le Pf. à 4 m. Op. 29. S. 64.

Spohr, L., double Quatuor, arrang. f. Pianof. vierhändig, von Fr. Mockwitz, 748.

de Winter, Ouverture (n. 25 D *Ouverture* pour le Pianof. à 4 m. p. O. Claudius, 584.

Wuestrow, A. F., 6 Divert. fac. pour le Pianof. Cah. 1. n. 1. 2. 3. Oeuv. 5. S. 250.

γ) für die Orgel.

Hahn, C. F., 12 Orgelstücke. Op. 1. S. 636.

Hesse, Adolph, Präludium f. die Orgel, 692.

— Choral: Wie herrlich strahlt der Morgenstern u. s. w. f. die Orgel bearbeitet, 721.

Schneider, Fr.(aus), VI Pastoralstücke f. die Orgel. 1stes Werk. S. 691.

V. Correspondenz.

Berlin, Seite 41, 145, 206, 289, 311, 302, 426, 477, 556, 648, 721, 825, 856.

Bremen, S. 123, 630.

Breslau, 723.

Bückeburg, 190.

Carlsruhe, 188.

Frankfurt am Main, 92, 744, 799, 836.

Göttingen, 265, 277.

Halberstadt, 248, 423.

Königsberg, 320, 344.

Kopenhagen, 539.

Leipzig, 160, 265, 283, 289, 398, 787, 805, 873.

London, 328, fg. 411.

Magdeburg, 379. 409, 671.

Mailand und überhaupt **Italien**, 139, 463, 472, 495, 698.

Moskau, 59.

München, 88, 109, 356, 595, 612.

Nürnberg, 313.

Prag, 191, 341, 874.

Reval in Esthland, 343.

Stuttgart, 53, 560, 578.

Weimar, 93. 262, 513, 529, 574.

Wien, 20, 105, 202, 223, 295, 307, 375, 392, 441, 497, 509, 526, 685, 751, 781, 823, 872.

Wismar, 170.

Zürich, 673.

VI. Miscellen.

Anekdoten: J. S. Bach und Marchand in Dresden, 398. Wie es mit unter in Teutschland geht (wahr), 209.

Anfrage über das Lied der Turkomanen: Kuhr Oglun, 759.

B. C. F., Fündlinge aus ältern musikalischen Werken, 346.

Urtheil über Beethoven, verbunden mit deutschen Ansichten, von G. W. Fink, 165, 181.

Ein Londner Urtheil über Beethovens letzte Symphonie, 329.

Auf Veranlassung von Beethovens Quatuor p. 2 VV. A. et VC. Op. 130. etc. von Fr. Rochlitz, 485, 501.

Beicke, K. Fr., Kunstwerthe. Ehrenbezeigung, 720.

Berichtigung, Hrn. J. von Seyfried betr., 568.

Berichtigungen, 484.

Brandel, Musik-Dir., über dessen neue Messe, vom Militair zu Carlsruhe aufgeführt, 188.

Briefwechsel zweyer Musikliebhaberinnen, 103, 125, 176.

Bruggmann, F. A., Bemerkungen über das Elbfest: s. Elbfest.

Cherubini's Oper: Die Abencerragen, in Berlin aufgeführt, 311.

Clemenzi: Musikfest ihm zu Ehren in London gegeben, 328.

Conti, Franc: Ehrenrettung desselben, mit beygefügter Anhage, seine Don Quixotte's wegen, 532.

Die deutsche und französische Oper. Ein Brief an Molire, 585.

Antwort darauf von **Andre's dem Jüngern**, 406.

Ueber das dritte Musikfest an der Elbe, gefeiert zu Halberstadt den 3., 4., 5. Juny 1828. S. 423.

Bemerkungen hierzu, von F. A. Bruggmann, gegen einen Aufsatz in d. Liter. Bl. u. d. eleg. Zeit. 846.

Fink, G. W., abgenöthigte Erwiederung über eine kurze Anzeige von Beethovens Marsch mit Chor, S. 499.
— Antwort auf einige Punkte der Recension der Berl. allg. musikal. Zeitung von H. Dorn, im 51sten Hefte der Cäcilia, 585.
— Urtheil über Beethoven, s. Beethoven.
— Erklärung als nunmehriger Redacteur dieser Zeitung, 33.
Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen, aus dem Buche: A word or two on the Flute by W. N. James, übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Carl Gronert, 97, 113, 133, 154.
Gemeinnützige Frage, 484.
Beantwortungen darauf, 693.
Halberstadt — Elbfest daselbst. S. Fest an der Elbe.
Jensen, Mechanismus zu Erleichterung der Stimmung der Pauken, 710.
Kalkbrenner wird zum Ritter der Ehrenlegion vom Könige von Frankreich ernannt, 790.
Klotz, C., in Elbing, Ehrenbezeigung, 208.
Kuhr Oglah, Lied der Turkomanen: Anfrage darüber, 759.
Lindpaintners romant. Oper: Der Vampyr, 712.
Lotti, Ant., 6stimmiges Crucifixus, nebst Bell. III., 789.
Marschner, H., Oper: Der Vampyr, in Leipzig aufgeführt, 253, 269.
Moscheles und Walter Scott, 299.
Müller, C. F., Versuch einer musikal. Rechentafel, 697.
München: Etwas über den gegenwärtigen Zustand der Kirchen-Musik daselbst, 88, 119.
Musikfeste und Oratorien: Gedanken und Meinungen, bezüglich darauf, 548, 634, 652, 756.
Naumann und sein Geburtsort, 208.
Die Schlacht von Navarin, musikalisch geliefert, 298.
Ueber Neumen, von Nasse, nebst einem Fac Simile, 779.
Niemeyers, A., des Kanzlers zu Halle, Todtenfeyer daselbst, 769.
Welches sind verbotene Octaven? 623.
Oratorien, s. unter: Musikfeste.
Die singenden Pfeile, 800.
Ries, Ferd., Oper: Die Räuberbraut, in Frankf. a. M. aufgeführt, 744, 799, 836.
Rochlitz, Fr., auf Veranlassung von Beethovens Quatuor etc. s. Beethoven.

Rochlitz, Fr., Fragment aus seiner neuesten Schrift: Für ruhige Stunden (den Verf. Aufenthalt in Wien), S. 5.
— Schreiben an den Redacteur dieser Zeitung, 239.
Antwort darauf von G. W. Fink, 259.
Rossini, in Spanien und Mexiko, 299.
Die Sarabande, 429.
von Seyfried, J., Berichtigung in Betreff desselben, 368.
Sirenion, neuerfundenes Tasten-Instrument von Johann Promberger, 298. 789.
Wie man zweckmässig Takt lehrt. (Zwey Beantwortungen auf die Frage Seite 484) 693.
Der Tempel der Harmonie in dem Garten des Herrn Bridi bey Roverado u. s. w. 677.
Gespräch über den kleinen Unbekannten in den Blättern f. literarische Unterhaltung, bey Brockhaus in Leipzig, 576.
Zurechtweisung f. den kleinen Unbekannten, 744.
Vermischtes. 61. 75. 208. 328. 429. 446. 481. 800. 710.
Weber, Dr. Gottfr., zum Ehrenmitglied der K. Schwed. Akademie in Stockholm ernannt, 800.
Wiens musikalische Kunstschätze, 35. 68.

VII. Beylagen.

I. Sarabande von G. F. Händel.
Mstr. Albrecht Dürer's Worte: Gesang f. vier Männerstimmen von Fr. Schneider.
II. Musikalische Rechentafel von C. F. Müller (S. Seite 697.)
III. Ant. Lotti sechsstimmiges Crucifixus (zu S. 789).
IV. Otto Claudius Chor der Sclavinnen aus der romantischen Oper Aladin.

VIII. Intelligenzblätter.

21 Nummern.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. **No. 1.** 1828.

Gruss der Musika.

Alles eilt sich umzustalten;
Neue Blüthen zu entfalten,
Wächst der Tage bunte Zahl.
Nicht ein Blatt ist gleich dem andern;
Stunden kommen, Jahre wandern,
Blüth' an Blüthe jauchst das Thal.

Und der Blume reiches Hoffen
Lässt nicht lang den Kelch ihr offen,
Schnell umrundet sich die Frucht.
Hold umlacht vom Blüthenregen,
Labt denn an des Frühlings Segen,
Süsse Tön', euch ungesucht!

All die freundlichen Gestalten,
Kannst du auch sie jung erhalten?
Nur der Geist ist ewig jung.
Ist das Morgenroth entschwunden,
Singt dir, Abendglanz empfunden,
Sternenhell Erinnerung.

Suchst du noch Bestand hienieden?
Goldne Frucht der Hesperiden
Wächst in unsern Gärten nicht.
Auf des Glaubens Adlerschwingen
Musst du zu den Sternen dringen,
Zu dem ewigen Gedicht.

Hohe Väter, ach sie sterben,
Und es bleibt den Thränen-Erben
Ihr Vermächtniss segnend hier.
In dem Alter des Vergehens
Färben Keime des Bestehens
Neue Kränze dir und mir.

Nicht am kalten Sarkophage
Weine dumpf die bange Klage
Trüb und matt verklungne Lust!
Hörst du nicht die Tön' erklingen?
Fühlst du doch der Sphären Singen
Gross und hehr in eigner Brust!

Frey und neu sind hohe Geister;
Frisches Leben schafft der Meister,
Lieb' und Freude wunderbar!
Fasst denn froh in junger Richtung
Gluth- und geistvoll ewger Dichtung
Neuen Segen hell und klar!

Altes fasse zu dem Neuen.
Ewig soll der Geist sich freuen,
Und die Blüthe weilt nicht lang.
Auf, ergreif die reiche Spende;
Heil! wir kommen nicht an's Ende
Und unsterblich lebt Gesang!

G. W. Fink.

Vorwort.

Nächste Ostermesse haben wir vom Hrn. Hofrath Fr. Rochlitz wieder eine neue Schrift, unter dem Titel: „Für ruhige Stunden" zu erwarten, der wir, und mit uns gewiss Viele, mit Vergnügen entgegensehen. Sie wird aus zwey zugleich erscheinenden Bändchen (Leipzig, bey Cnobloch) bestehen. Eine Hauptabtheilung dieses Werkes enthält Briefe aus Wien vom Jahre 1822. Gleich bey der ersten, uns sehr willkommenen Nachricht setzten wir natürlich voraus, wie das wohl die Leser gleichfalls thun werden, es komme da gewiss auch die Rede auf Musik. Wir ermangelten daher nicht, den Hrn. Verfasser zu ersuchen, was etwa über Musik gesagt sey, gleichsam als Vorkost für unsere Leser, uns gefälligst mitzutheilen. Der Hr. Verfasser meynte nun zwar, das Ganze, die Musik angehende, sey für eine Zeitung zu lang, lasse sich auch von dem Uebrigen nicht wohl trennen: doch fand er zu unserer

Freude, Beydes sey nicht der Fall mit dem, was jenem ausführlichern, eine Gesammtansicht bezweckenden Briefe als Zusatz, einiges Einzelne betreffend, beygegeben wird. Und diese ist es, was wir erhielten und nun hier unseren Lesern, von ihrer diessmaligen besondern Zufriedenheit mit unseren Bestrebungen überzeugt, sogleich vorlegen. Der Hr. Verf. selbst erklärt es zwar, in solcher Vereinzelung, für wenig bedeutend: wir sind aber gewiss, dass diese freundliche Gabe, obgleich nur Bruchstück, für sich allein schon den aufmerksamen Leser nicht nur reich unterhalten, innig anregen und angenehm belehren, sondern auch einen Jeden, so wie uns selbst, auf das bald erscheinende Werk nur desto begieriger machen werde. Was von einem so umsichtigen, mit der Kunst das reiche Gebiet des Menschlichen in Bildung und Erfahrung hell überschauenden Manne geliefert wird, muss sich ja wohl nach solcher Probe, nicht blos die alten Freunde erhalten, sondern sich auch noch viele neue gewinnen, was wir zum Vortheile der gebildeten Welt herzlich wünschen und mit Vertrauen erwarten. *Die Redaction.*

Zusatz aus einem spätern Briefe.

Baden, den 9ten Julius.

... So viel zur Schilderung dieses reizenden Aufenthaltes. Seine etwas entferntern, wie man versichert, noch reizendern Umgebungen werde ich erst kennen lernen. Und da, bey der einfachern, durch die Cur noch gleichförmigern Lebensweise, es mir an Stoff zu Erzählungen gebricht — und erzählt wollt Ihr doch zunächst haben — : so kehre ich in Gedanken nach Wien zurück und schildere Etwas, das Dich hoffentlich wohl auch interessiren wird, obgleich es zunächst Hrn. H. angeht; dem ich deshalb meinen zweyten Bogen mitzutheilen bitte. Doch zuvor noch Eins zu dem Obigen! Ich bewohne in dem übergrossen herrlichen Gebäude der Barone Dobblhof, das wie eine kleine Badestadt für sich ausmacht, dasselbe Zimmer, das bisher Zacharias Werner bewohnt hat. Aus alter Bekanntschaft hat er es mir einige Tage früher überlassen, als er nöthig gehabt hätte. Ich sah' ihn hier, seit seiner Reise nach Rom, zum ersten Male wieder. Was haben wir Beyde seitdem erlebt! Jetzt giebt sein Gesicht und ganzer Körper ein leibhaftiges Abbild des Todes: aber sein Geist ist noch in voller, selbst nicht selten in rauhhervorbrechender oder innigaufflammender Kraft. So erscheint er, wie wir uns die Eremiten der Thebaischen Wüste in den frühen Jahrhunderten des Christenthums denken. Er kennt sein nahes Ende; aber, weit entfernt zu klagen, zu sorgen, oder auch in weichlicher Sehnsucht darnach zu verlangen, spricht er darüber mit grossartiger Ruhe, ergiesst sich auch zuweilen in stürmischer Entzückung, will aber dessungeachtet selbst mit den letzten Resten der Kraft wirken bis zum Augenblicke, wo sie bricht. Und er thut das wirklich. Er wird mir stets eine der auffallendsten und merkwürdigsten, obwohl keineswegs unerklärlichen Erinnerungen wie aus fremder Welt und weitentlegener Zeit seyn und bleiben. *) — Jetzt zu dem, was ich eigentlich wollte!

Am ersten Pfingsttage wohnete ich dem Vormittags-Gottesdienste in der kaiserlichen Hofkapelle bey. Sie ist klein: in der Breite ohngefähr wie unsere Peters-Kirche, und noch etwas kürzer, sie; Alles höchsteinfach, aber würdig. Diesem Raume und dieser Beschaffenheit gemäss ist auch z. B. die Musik beym Hochamte. Nichts von schmetternden, rauschenden Instrumenten; die Besetzung im Verhältnisse von vier Personen für jede Violin und eben so vielen für jede Singstimme; ausser dem Quartette nur die allernöthigsten Blasinstrumente; was sonst im Tutti den Bläsern jetzt zugetheilt wird, der Orgel, die nicht stark, aber von schönem Ton ist, anvertraut. Alles wird, wie ich kaum zu erwähnen brauche, musterhaft ausgeführt. All' diesem vollkommen angemessen war auch die Composition: nur edle, fromme, nicht glänzende oder auffallende Gedanken; reiner, höchst gewählter, aber gar nicht künstlichverwickelter Styl; treuer, seelenvoller Ausdruck der Textesworte: weiter nichts. Sie wollte nicht für sich, sie wollte nur als ergänzender Theil der Feyer der heiligen Handlung gelten. Und so nur hörte ich sie auch an, so nur empfand ich sie, bis auf das Offertorium, das, wie Du weisst, einen Abschnitt, gewissermaassen einen Zwischen- und Ruhe-Punct in jener Handlung macht. — Hier hatte der Meister über die Worte des Psalms: Populi, timete magnum nomen Domini et submissi orate **) etc. einen hö-

*) Werner starb nur wenige Monate nachher.

**) Nach Luther: Ihr Völker, fürchtet den grossen Namen des Herrn und betet ihn an in Demuth; denn der Herr widerstehet den Hoffärtigen, aber den Demüthigen giebt er Gnade.

hern Schwung genommen und, ohngeachtet der grössten Einfalt des Styls und jener sehr beschränkten Mittel, erschütterte er das Herz wahrhaft und beugte es wieder zu demüthiger Hingebung an Gott. So ergriff diess Stück nun auch mich, und so war meine Aufmerksamkeit allerdings hier besonders auf diese ausdrucksvollen Töne gerichtet. Als ich, nach geendigtem Gottesdienste, in den Hof der Burg trete, begegnet mir der Kapellmeister Gebauer, dessen ich schon neulich gedacht habe, und begleitet mich. Er fragt nach dem, was ihm am nächsten lag: nach der Musik, die ich gehört, und ich sage ihm ohngefähr, was ich so eben Dir gesagt habe. — Zwey Tage später am Morgen, tritt, weil der Diener eben ausgeschickt war, unangemeldet, ein freundlicher alter Herr bey mir ein: ziemlich klein und hager von Person, bedeutende, wohlgefällige Umrisse des Gesichts, lebensvolle, heitere Augen, gewandtes und feines Benehmen; wie mir schien, etwas über sechzig Jahre alt. (Er war aber, wie ich hernach erfuhr, zehn Jahre älter.) In einem ganz eigenen Deutsch, das ich nicht nachzeichnen kann, beginnet er ohngefähr: Der Kapellmeister Gebauer haben mir gesagt, dass Sie „ollhie", und dass Sie zu Pentecoste in der Kapell de Sa Maëstà gewesen seyn, und dass Ihnen dass Offertorio in musica gefallen haben. Erlauben Sie, dass ich" ... Und damit reicht er mir freundlich die schön geschriebene Rolle der Partitur, wo mein erster Blick auf den Titel in italienischer Sprache findet: Zur Erinnerung an das Pfingstfest 1822 in Wien „da me, Antonio Salieri." Mein Herr, sag' ich, Sie sind — ? „Der olle Salieri." — Du magst Dir selbst denken, ob mich das freuete. Wir hatten uns kaum gesetzt, so waren wir im vollen Zuge, als hätte ich lange Jahre mit ihm gelebt. Auf Veranlassung der Rolle, die ich noch in der Hand hielt, hatte ich, ohne es zu wissen, ihn in ein Lieblingskapitel gebracht: Die genaue Kenntniss, Unterscheidung, Abtrennung und feste Haltung der verschiedenen Gattungen der Tonkunst und des einer jeden eigens zukommenden Styls, in der nun zu Ende laufenden Periode dieser Kunst, im Gegensatze zur Steigerung und Vermischung Aller, in der jetzigen. „Zur Erzeugung neuer, und hoffentlich dann auf höherer Stufe wieder gesonderter" — schob ich ein. Wenn's Gott der Herr giebt, sagte er bedenklich; denn allerdings hängt er mehr an der frühern Beschaffenheit der Dinge und ihrer strengern Gesetzmässigkeit, in welcher er sich selbst so lange Jahre würdig und ruhmvoll gehalten hat, auch noch immer also hält. So unverhohlen er diess bekannte, so trat er doch gegen das, wenn nur mit Geist und Seele, Entgegenstehende keineswegs feindlich auf. Er sprach über den Gegenstand selbst scharfsinnig, treffend, bündig und sehr belebt; sein Sprachton wurde klingend, fest und hellaus, wie eines italienischen Tenorsängers; seine Augen funkelten, und um so einnehmender war es, dass seine Miene und Stimmung dabey stets heiter, ja fröhlich blieb. Dazu nun diese Sprache! Wenn ihm, im Feuer der Rede das Deutsch ausging, kam Italienisch, mitunter auch Französisch; worüber er sich lächelnd entschuldigte: „Ich bin erst über funfzig Jahre in Deutschland: wie hätt' ich da schon die Sprache lernen können!" Du glaubst nicht, wie liebenswürdig der hochverdiente, weit und breit berühmte alte Herr war. Hernach kamen wir, eigentlich nur beyspielweise zu Obigem, auf Haydn und Mozart. Er sprach von ihren Werken mit der huldigenden Würdigung des Greises und der fröhlichen Liebe des Jünglings. Für seine Lieblinge unter Haydn's Werken erklärte er die Quartette und die *„Schöpfung."* Und die Symphonieen — ? fragte ich. Oh! rief er, und küsste sich die Fingerspitzen: aber, einige der spätesten etwa ausgenommen, halten sie die Gattung nicht durchgängig fest und greifen hin und wieder in das Quartett hinüber. Unter Mozart's Werken liebt er vor allen, gleichfalls die Quartette, und von den Opern, *Figaro.* „Aber die Concerte —?" Er gestand mir zu, dass sie an Reichthum köstlicher, ganz eigenthümlicher Gedanken, so wie an kunst- und seelenvoller Ausführung, vielleicht allen Instrumentalstücken Mozart's an die Spitze zu stellen wären: aber auch sie, meynte er, gingen, und gerade im Letztern, in der köstlichen Ausarbeitung, über die Gattung hinaus, und erfüllten sie, als Concerte eben für das tonarme Pianoforte, für den Virtuosen nicht hinlänglich. „Und das Requiem —?" Ah, sagte er mit Feyerlichkeit: das geht über die Regel. Da hat den Mozart, nach sehr zerstreuetem Leben, im Angesichte des Todes, ein Geist für die Ewigkeit ergriffen, ein heiliger Geist. — Ich gebe Dir in diesem Allem nicht seine Worte, aber deren Sinn. Dann kamen wir auf seinen grossen Lehrer (nach Gassmanns Tode), auf Gluck. Sein Herz ergoss sich in Verehrung, Liebe und Dankbarkeit. Hier suchte ich ihn fest zu halten; denn wie Vieles auch über

Gluck geschrieben ist, und wie offen und entschieden das Wesen seiner Kunst in seinen späteren Werken, von der *Iphigenia in Aulis* an, vor uns daliegt: ein vollständiges, in sich zusammenhängendes, abgerundetes, befriedigendes Bild des grossen Mannes, auch als Menschen — was ja überall nur in der Idee, nicht in der Wirklichkeit geschieden ist — besitzen wir noch nicht. Salieri gab mir ein solches Bild nun zwar auch nicht, (wer vermöchte so 'was auf der Stelle?) aber er erzählte mir vieles sehr Interessante, was dazu verbraucht werden könnte: von Glucks Lebensgange, von den mancherley weltlichen und gesellschaftlichen Einflüssen auf sein Inneres, von seiner Art zu studiren, sich vorzubereiten, dann zu schreiben u. s. w. Das kann ich aber hier nicht wiederholen: es führte zu weit. Wir blieben fast zwey Stunden beysammen. — Hernach habe ich den werthen Mann noch mehrmals gesehen; er hat mir auch noch einen schönen Psalm seiner Composition und auf dessen Titel noch freundlichere Worte gebracht: ich erwähne aber nur noch seinen letzten Besuch, den Tag vor meiner Abreise hieher. Da theilte er mir Mancherley mit über den Gang seines eigenen, innern und äussern Lebens von früh an; über seine Art zu arbeiten, auch über seine religiösen Ansichten. Und als er Abschied nahm — er that das, ohngeachtet ich ihn erinnerte, wir sähen uns in vier Wochen wieder, nicht ohne Feyerlichkeit; denn, sagte er, ein Siebenziger muss jeden Abschied für immer nehmen — da musste ich ihm das Wort geben, wenn ihn Gott abgerufen, Etwas von diesen Mittheilungen in der musikalischen Zeitung denen zu sagen, die entfernt noch an ihm Theil nähmen. Sollte ich ihn überleben, so werde ich mein Wort gewiss erfüllen *). Für Sie, lieber H., setze ich nur noch hinzu: Solch ein freundlicher, heiter eingänglicher, höchstgefälliger Mann ist also Salieri; und Ihnen erzähle ich's, damit Sie, wenn er doch in Ihr Verlangen nicht eingeht, diess nicht missdeuten und ihm nicht Unrecht thun. Er will überhaupt nichts mehr drucken lassen. „Seit ich mich von der Oper zurückgezogen habe", sagte er, „habe ich nichts geschrieben, als kleine Gesellschafts-Gesänge, Canons und dergleichen, besonders im Freyen zu singen; (auch die Gedichte sind zum Theil von ihm;) und Kirchenmusik. Was von meinen Arbeiten für die Welt ist, das hat sie. Jene Kleinigkeiten sind für Freunde: diese geistlichen Stücke, für Gott und meinen Kaiser." Dass muss man nun mit Ehren anerkennen und, dünkt mich, nicht zu stören versuchen. —

Jetzt zu dem zweyten jener musikalischen Flügelmänner, zu Beethoven; und auch von ihm nur, was ich selbst mit ihm erlebt habe. Ist das auch wenig, so scheint es mir doch bezeichnend genug.

Ich hatte Beethoven noch nie gesehn: um so mehr wünschte ich, dass es möglichst bald geschähe. Ich sprach schon am dritten Tage meiner Anwesenheit darüber mit * *, seinem vertrauten Freunde. Er wohnt auf dem Lande, sagte dieser. „So fahren wir hinaus." „Das wohl, aber seine unglückliche Taubheit hat ihn nach und nach menschenscheu gemacht. Er weiss, dass Sie hieher haben kommen wollen; er wünscht Ihre persönliche Bekanntschaft: gleichwohl sind wir nicht sicher, dass er nicht, sieht er uns ankommen, davonläuft; denn, wie zuweilen die frischeste Fröhlichkeit, so überfällt ihn öftera die heftigste Verstimmung, urplötzlich, ohne Grund, und ohne dass er widerstehen könnte. Aber er kömmt in die Stadt, wöchentlich wenigstens einmal, und dann jederzeit zu uns, weil wir ihm seine Briefe und dergleichen besorgen. Dann ist er meist guter Dinge und dann haben wir ihn fest. Wenn Sie daher der guten, gequälten Seele so weit nachgeben wollen, sich gefallen zu lassen, dass wir es Ihnen sogleich meldeten und Sie — es sind ja nur wenig Schritte — dann wie von ohngefähr kämen" ... Allerdings nahm ich das herzlich gern an. Den nächsten Sonnabend morgens kam der Bote: ich ging und traf Beethoven munter zu * * sprechend. Diesen ist er gewohnt und verstehet ihn ziemlich, indem er die Worte aus den Bewegungen des Gesichts und der Lippen liest. * * stellte uns einander vor. Beethoven schien sich zu freuen, doch war er gestört. Und wär' ich nicht vorbereitet gewesen: sein Anblick würde auch mich gestört haben. Nicht das vernachlässigte, fast verwilderte Aeussere, nicht das dicke, schwarze Haar, das struppig um seinen Kopf hing, und dergl., sondern das Ganze seiner Erscheinung. Denke Dir einen Mann von etwa funfzig

*) Ich habe es erfüllet, so gut ich's, nach solchen fragmentarischen Mittheilungen, vermochte, und lasse den kurzen Aufsatz als Beylage zu diesem Briefe hier nochmals abdrucken, weil, wenn auch nicht er, doch der Mann es verdient. Uebrigens wissen die Leser, dass später, im Jahre 1827, Hr. von Mosel in Wien, eine ausführliche Biographie Salieri's, zum Theil aus dessen nachgelassenen Papieren, geliefert hat.

Jahren, mehr noch kleiner, als mittler, aber sehr kräftiger, stämmiger Statur, gedrängt, besonders von starkem Knochenbau — ohngefähr, wie Fichte's, nur fleischiger und besonders von vollerm, runderm Gesicht; rothe, gesunde Farbe; unruhige, leuchtende, ja bey fixirtem Blick fast stechende Augen; keine oder hastige Bewegungen; im Ausdrucke des Antlitzes, besonders des geist- und lebensvollen Auges, eine Mischung oder ein augenblicklicher Wechsel von herzlichster Gutmüthigkeit und von Scheu; in der ganzen Haltung jene Spannung, jenes unruhige, besorgte Lauschen des Tauben, der sehr lebhaft empfindet; jetzt ein froh und frey hingeworfenes Wort, sogleich wieder ein Versinken in düstres Schweigen; und zu alle dem, was der Betrachtende hinzubringt und was immerwährend mit hineinklingt: Das ist der Mann, der Millionen nur Freude bringt — reine, geistige Freude! — Er sagte mir in abgebrochenen Sätzen einiges Freundliche und Verbindliche: ich erhob die Stimme nach Möglichkeit, sprach langsam, accentuirte scharf, und bezeugte ihm so aus der Fülle des Herzens meinen Dank für seine Werke und was sie mir sind, auch lebenslang bleiben werden; führte einige meiner Lieblinge besonders an und verweilete dabey; erzählte, wie man in Leipzig seine Symphonieen musterhaft ausführe, wie man jedes Winterhalbjahr sie sämmtlich und zum lauten Entzücken des Publikums zu Gehör bringe etc. Er stand hart an mir, bald mit Spannung mir in's Gesicht blickend, bald das Haupt senkend; dann lächelte er vor sich hin, nickte zuweilen freundlich mit dem Kopfe: sagte aber kein Wort. Hatte er mich verstanden? hatte er's nicht? Endlich musste ich ja wohl aufhören; da drückte er mir heftig die Hand und sagte kurzab zu **: Ich habe noch einige nothwendige Gänge! und indem er ging, zu mir: Wir sehen uns wohl noch! ** begleitete ihn hinaus. Ich war innig bewegt und angegriffen. Jetzt kam ** zurück. Hat er mich verstanden? fragte ich. ** zuckte die Achseln: „Nicht ein Wort.“ Wir schwiegen eine lange Weile und ich will nicht sagen, wie bewegt ich war. Endlich fragte ich: Warum wiederholten Sie ihm nicht wenigstens Einiges, da er Sie ziemlich versteht? „Ich wollte Sie nicht unterbrechen und Er wird leicht empfindlich. Auch hoffte ich wirklich, er würde Manches verstehen: aber das Geräusch auf der Strasse, Ihre ihm fremde Sprache, und vielleicht selbst seine Hast, Alles zu verstehen, weil er Ihnen wohl ansahe, dass Sie ihm Angenehmes sagten... Er war so traurig! — Ich kann es nicht beschreiben, in welcher Stimmung ich wegging. Derselbe, der alle Welt mit seinen Tönen erquickt, hört keinen, und auch nicht den Ton dessen, der ihm seinen Dank bringen will; ja, dieser wird ihm zur Qual! Ich war fast entschlossen, ihn nicht wieder zu sehen und Hrn. H.s Auftrag schriftlich an ihn gelangen zu lassen.

Etwa vierzehn Tage darauf will ich eben zu Tische gehen: da begegnet mir der junge Compositeur **, ein enthusiastischer Verehrer Beethovens. Dieser hatte zu ihm von mir gesprochen. Wenn Sie ihn unbefangener und fröhlich sehen wollen, sagte **, so dürften Sie nur eben jetzt in dem Gasthause speisen, wohin er alleweile in derselben Absicht gegangen ist. Er brachte mich hin. Die Plätze waren meist besetzt: Beethoven sass umgeben von Mehren seiner Bekannten, die mir fremd waren. Er schien wirklich froh zu seyn. So erwiederte er meinen Gruss: aber absichtlich ging ich nicht zu ihm. Doch fand ich einen Platz, wo ich ihn sehen und, weil er laut genug sprach, auch grossentheils verstehen konnte. Es war nicht eigentlich ein Gespräch, das er führte, sondern er sprach allein, und meistens ziemlich anhaltend, wie auf gut Glück und in's Blaue hinaus. Die ihn Umgebenden setzten wenig hinzu, lachten blos oder nickten ihm Beyfall zu. Er — philosophirte, politisirte auch wohl, in seiner Art. Er sprach vom England und den Engländern, wie er nämlich Beyde in unvergleichlicher Herrlichkeit sich dachte — was zum Theil wunderlich genug herauskam. Dann brachte er mancherley Geschichtchen von Franzosen aus der Zeit der zweymaligen Einnahme Wiens. Diesen war er gar nicht grün. Alles das trug er vor in gröster Sorglosigkeit und ohne den mindesten Rückhalt; Alles auch gewürzt mit höchstoriginellen, naiven Urtheilen oder possierlichen Einfällen. Er kam mir dabey vor, wie ein Mann von reichem, vordringendem Geist, unbeschränkter, nimmer rastender Phantasie, der als heranreifender, höchstfähiger Knabe, mit dem, was er bis dahin erlebt und erlernt hätte, oder was an Kenntnissen ihm sonst angeflogen wäre, auf eine wüste Insel wäre ausgesetzt worden und dort über jenen Stoff gesonnen und gebrütet hätte, bis ihm seine Fragmente zu Ganzen, seine Einbildungen zu Ueberzeugungen geworden, welche er nun getrost und zutraulich in die Welt hinaus rufte. — Jetzt hatte

er seine Mahlzeit beendigt, stand auf und kam zu mir. Na, geht's gut im alten Wien? sagte er freundlich. Durch Zeichen bejahete ich, trank auf sein Wohl und forderte ihn auf, es zu erwiedern. Er nahm's an, winkte mir aber nach einem kleinen Seitenzimmer. Das war mir eben recht. Ich nahm die Flasche und folgte. Hier waren wir nun allein, bis auf zuweilen einen Gucker, der aber bald wieder abtrollte. Er bot mir ein Täfelchen, worauf ich schreiben sollte, was er aus meinen Zeichen nicht verstand. Er begann mit dem Lobe Leipzigs und seiner Musik; nämlich dessen, was zur Aufführung in Kirche, Concert und Theater gewählt wird: sonst kennt er Leipzig nicht und ist nur als Jüngling, als er nach Wien ging, durchgereiset. Und wenn darüber nichts gedruckt würde, als die dürren Register: ich läse es doch mit Vergnügen; sagte er. Man sieht doch: es ist Verstand darin, und guter Wille gegen Alle. Hier hingegen... Nun ging's los, und derb; auch liess er sich gar nicht Einhalt thun. Er kam auch auf sich: Von mir hören Sie hier gar nichts. „Jetzt, im Sommer?" schrieb ich. Nein, rief er, im Winter auch. Was sollten Sie hören? *Fidelio?* den können sie nicht geben und wollen sie nicht hören. Die Symphonieen? Dazu haben sie nicht Zeit. Die Concerte? Da orgelt Jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? Die sind hier längst aus der Mode, und die Mode thut Alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh manchmal ein Quartett hervor u. s. w. So viel Uebertreibung darin ist: ohne Grund und Wahrheit ist es nicht. Endlich hatte er sich ausgeschüttet und kam auf Leipzig zurück. Aber, sagte er, Sie leben ja wohl eigentlich in Weimar? Er mochte nach meiner Adresse sich das gedacht haben. Ich schüttelte. „Da kennen Sie also auch den grossen Götne nicht?" Ich nickte, und das tüchtig. Ich kenn' ihn auch, fuhr er fort, indem er sich in die Brust warf und helle Freude aus seinen Zügen sprach. In Carlsbad hab' ich ihn kennen gelernt, vor — Gott weiss, wie langer Zeit. Ich war damals noch nicht so taub, wie jetzt: aber schwer hörte ich schon. Was hat der grosse Mann da für Geduld mit mir gehabt! was hat er an mir gethan! Er erzählte vielerley kleine Geschichtchen und höchsterfreuliche Details. „Wie glücklich hat mich das damals gemacht! Todschlagen hätt' ich mich für ihn lassen; und zehnmal. Damals, als ich so recht im Feuer sass, hab' ich mir auch meine Musik zu seinem *Egmont* ausgesonnen; und wie ist gelungen — nichtwahr?" Was ich nur von Bewegungen zum Ausdruck der Freude wusste, machte ich ihm vor. Dann schrieb ich auf, dass wir diese Musik nicht nur zu jeder Vorstellung des *Egmont*, sondern auch jedes Jahr einmal im Concerte geben, mit einer Art Erläuterung, meistens aus den Scenen des Gedichts, worauf sich die Musik zunächst bezieht, zusammengerückt. Ich weiss! ich weiss! rief er. Seit dem Carlsbader Sommer lese ich im Göthe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bey mir todtgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, dass ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich Jahre lang mit ihm getragen; wenn ich spazieren ging, und sonst. Ey nun: verstanden hab ich ihn freylich nicht überall. Er springt so herum; er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an! immer Maestoso, Des dur. Nicht? Aber er ist doch gross und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da rieth ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun: wenigstens klingt's immer gut u. s. w. Aber der Göthe: der lebt, und wir Alle sollen mitleben. Darum lässt er sich auch componiren. Es lässt sich Keiner so gut componiren, wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder... Hier, lieber H., hatte ich nun die schönste Gelegenheit, jene Idee und Ihren Auftrag anzubringen. Ich schrieb den Vorschlag und Ihre Zusage auf, indem ich ein möglichst ernstes Gesicht machte. Er las. Ha! rief er aus und warf die Hand hoch empor. Das wär' ein Stück Arbeit! Da könnt' es 'was geben! In dieser Art fuhr er eine Weile fort, malete den Gedanken sich gleich und gar nicht übel aus, und sah dabey, zurückgebeugten Hauptes, starr an die Decke *). Aber, begann er hernach, ich trage mich schon eine Zeit her mit drey andern grossen Werken. Viel dazu ist schon ausgeheckt; im Kopfe nämlich. Diese muss ich erst vom Halse haben: zwey grosse Symphonieen, und jede anders, auch anders als meine übrigen; und ein Oratorium. Und damit wird's lange dauern; denn, sehen Sie, seit einiger Zeit bring' ich mich nicht mehr leicht zum Schreiben. Ich sitze und sinne und sinne;

*) Es wurde ihm vorgeschlagen, eine Musik, ohngefähr in der Weise, wie die zum *Egmont*, zu Göthe's *Faust* zu schreiben.

ich hab's lange: aber es will nicht aufs Papier. Es grauet mir vor'm Anfang so grosser Werke. Bin ich dann drin: da geht's wohl... Und so fuhr er noch lange fort. Da zweifle ich nun. Doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andere versichert, ihn nicht ausser Acht lassen zu wollen.

Unsere dritte Zusammenkunft war die heiterste von allen. Er kam hieher, nach Baden, und zwar diesmal ganz nett und sauber, ja elegant. Doch hinderte ihn diess nicht, (es war ein heisser Tag) bey einem Spaziergange ins Helenenthal — und das heisst, auf dem Wege, den Alles, selbst der Kaiser und sein hohes Haus geht, und wo Alle auf meist schmalem Pfade hart an einander vorbey müssen — den feinen schwarzen Frack auszuziehen, ihn am Stocke auf dem Rücken zu tragen und blosarmig zu wandern. Er blieb von ohngefähr Vormittags zehn, bis Nachmittags sechs Uhr. Jener sein Freund und Gebauer waren mit ihm. Diese ganze Zeit über war er überaus fröhlich, mitunter höchstpossierlich, und Alles, was ihm in den Sinn kam, musste heraus. (Ich bin nun einmal heute „aufgeknöpft;" so nannte er's, und bezeichnend genug.) Sein ganzes Reden und Thun war eine Kette von Eigenheiten, und zum Theil höchstwunderlichen. Aus allen leuchtete aber eine wahrhaft kindliche Gutmüthigkeit, Sorglosigkeit, Zutraulichkeit gegen Alle, die ihm nahe kamen, hervor. Selbst seine keifenden Tiraden — wie jene, gegen die jetzigen Wiener, deren ich oben gedachte — sind nur Explosionen der Phantasie und augenblicklichen Aufgeregtheit. Sie werden ohne allen Hochmuth, ohne alles Erbitterte oder Gehässige der Gesinnung — sie werden mit leichtem Sinne, gutem Muthe, in wirrig-humoristischer Laune herausgepoltert; und damit ist's aus. Auch beweiset er im Leben — und für seine Subsistenz nur allzuoft und allzuentscheidend — dass er demselben, der ihn schwer verletzt und gegen den er in der einen Stunde am heftigsten geeifert, in der zweyten den letzten Thaler hingiebt, wenn er ihn nöthig hat. Da nun zu diesem allem noch das froheste Anerkenntniss fremder, wenn nur wahrhaft ausgezeichneter Verdienste kömmt; (wie spricht er von Händel, Bach, Haydn, Mozart!) da er über die grösseren seiner Arbeiten sich zwar nicht meistern lässt (und wer hätte auch dazu das Recht?), aber wahrlich sie nicht überschätzt, und die kleineren lachend mehr preisgiebt, als vielleicht irgend ein Anderer; da überdiess, ist er einmal in Bewegung gesetzt, derbschlagende Witzworte, possierliche Einfälle, überraschende Combinationen, Andere aufregende Paradoxieen, ihm immerfort zuströmen: so behaupte ich in vollem Ernst: er erscheint selbst liebenswürdig; oder erschrickt man vor diesem Worte: der dunkle, ungeleckte Bär hält sich so treumüthig und zutraulich, brummt auch und schüttelt die Zottelchen so gefahrlos, dass man sich freuen und ihm gut seyn müsste, sogar wenn er nichts wäre, als solch ein Bär, und nichts geleistet hätte, als was nun eben ein solcher kann. Die Geschichte dieses Tages aber, oder vielmehr die Summe seiner kleinen, originellen Geschichtchen, muss ich für mündliche Mittheilung aufheben; denn wann wollte ich Curgast, der nicht schreiben soll, zu Ende kommen? Indessen — als ich den guten Beethoven in den Wagen geschoben hatte und allein in jenem reizenden Thale auf und ab ging: da wurde mir's doch wieder sehr ernst zu Muthe. Diesmal lenkten sich meine Betrachtungen nicht, wie beym ersten Zusammentreffen mit ihm, auf das schwere Leiden, das sein Geschick ihm auferlegt. Sah ich doch nun: er hat oft sehr frohe, vollkommen glückliche Stunden; in anderen, gleichfalls guten, lebt er in seiner Kunst, oder in Plänen und Träumen über dieselbe; die schlimmen aber nimmt er mit in den Kauf und vergisst sie bald: wer hat's am Ende besser? Meine Betrachtungen lenkten sich überhaupt auf jene Lage des Menschen und der menschlichen Dinge, welche aus besonderen, für Andere in ihren Folgen eben den erfreulichsten Verhältnissen der Kräfte des Menschen gegen einander und gegen die Welt und ihre Angelegenheiten entspringt. Wie es Einem da nun geht: man wiegt und wiegt, legt da zu, nimmt dort ab: das Zünglein will nicht stillstehen und den befriedigenden Ausschlag geben. Prometheus fiel mir ein: erst der Aeschylische und der Göthe'sche, dann aber auch ein anderer, den die Fabel nicht hat und nicht haben kann. So kam ich beruhigter nach Hause — —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05356/017

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05401/062

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. **N°. 2.** 1828.

Recension.

Darstellungen aus der Geschichte der Musik, nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik, von Karl Christian Friedrich Krause. Göttingen in der Dieterich'schen Buchhandlung, 1827.

Wir dürfen im Voraus versichern, dass Dilettanten und viele Musiker von Profession, unter denen es bekanntlich gar manche, auch sonst nicht ungebildete giebt, denen die vorhandenen Werke über das Geschichtliche der Tonkunst theils zu bändereich, theils zu trocken vorkommen, die aber doch noch nicht in eine so völlige Nichtachtung geschichtlicher Kunstbelehrungen versunken sind, was am Ende nur den eigentlichen Absplelern zugehört, dass sie in unbekümmerter Sorglosigkeit nur den äusserlichen Klang und die Mode des Augenblicks beachten, — mit Nutzen zu einem Werkchen greifen und sich daran ergötzen werden, das bey Weitem das Meiste der ausgehobenen interessantesten Hauptpuncte musikalischer Geschichte auf eine angenehme Art, oft sogar in einem so blühenden Style vorträgt, wie man ihn zu guter Unterhaltung eben jetzt vorzüglich verlangt. Schon der Zweck des Verfassers, eine gemischte Gesellschaft jüngerer und älterer Herren und Frauen gebildeter Familien in etwa acht Abendvorlesungen damit nützlich und ergötzlich zu beschäftigen, brachte es mit sich, dass er, in genauere Untersuchungen sich nicht einlassend, nur das allgemein Ansprechendste aushob und die weniger anziehenden, aber das Werk erst zu einem pragmatischen Ganzen verknüpfenden Mittel- und Uebergangs-Zeiten der verschiedenen Epochen der Kunst oft nur im Vorbeygehen, öfter auch wohl gar nicht berührte. Der Leser wird also hier keineswegs auf jene den Meisten dornenvollen, zuweilen noch wildverwachsenen Irrgänge historischer Untersuchungen geführt. Wer wird sich auch wohl jetzt durch solche Wildnisse arbeiten wollen? — Ja, wenn auch zu wünschen wäre, die Musiker möchten sich mehr mit dem eigentlich Wissenschaftlichen ihrer mit Recht so hochgeschätzten Kunst befreunden und die Mühe des Schwierigen sich nicht gar zu sehr verdriessen lassen: so wird das doch in Hinsicht auf die Allermeisten vor und nach der Hand nichts weiter als ein frommer Wunsch bleiben, wie es denn natürlich ist. Solche Trockenheiten, die es darum sind, weil viele Kenntnisse vorausgesetzt werden müssen, die gewöhnlich nicht vorhanden sind, finden sich also in diesem Buche nicht. Wir würden daher den Verf. als einen wohlgeübten und klugen Mann höchlich loben, sogar wenn er, ohne allen Vergleich mit dem hier Gelieferten, weit mehr der beliebten Oberflächlichkeit, mit klangvollem Redeschmuck angethan, sich hingegeben hätte. Er hat sein Ziel unverrückt vor Augen behalten, hat mit Belesenheit und Gewandtheit manches gute Werk gehörig benutzt, hat sich als einen geschickten Darsteller bewährt, und in manchen Abschnitten sind die Schilderungen sogar meisterlich. Wo daher der umsichtige Herausgeber tüchtige Vorarbeiten fand, da ist auch sein Buch am besten und am schönsten gearbeitet. Das Werk wird also dem allergrössten Theile der Musikfreunde nicht nur eine angenehme, sondern auch eine belehrende Lektüre gewähren. Die verehrte Gesellschaft der ersten Hörer des Verf. hatte daher ganz recht, wenn sie ihm rieth, seine Abendunterhaltungen gerade so bekannt zu machen, wie er sie im Winter 1825 und 1826 vorgetragen hatte: denn wenn man an manchen Arbeiten einmal zu sichten und zu bessern anfängt, so werden sie oft zur Hälfte andere, hin und wieder genauere, aber darum noch nicht nützlichere, weil sie sich nur dadurch zwischen

beyde Theile der Leseweit stellen, um keinem recht anzugehören. Dagegen konnte das Anrathen jener ersten Gesellschaft sich nur auf Ton und Art des Ganzen bezogen wissen wollen, nicht aber auf einzelne Angaben, denen hin und wieder allerdings eine Verbesserung zu wünschen gewesen wäre, ohne dass durch solche Berichtigungen die Aufstellung einer gewissen beliebten Ueberschwenglichkeit in Kunst- und Künstlerschilderungen nur das Geringste gelitten und die Richtung des Werkes verändert hätte.

Was nun zuvörderst die philosophischen Andeutungen über die Wesenheit der Musik, nämlich die ganzen vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Tonkunst, die der Hr. Verf. in der Vorrede beachtet wünscht, anbetrifft: so thut es uns leid zu gestehen, dass wir ihnen, nach unserem, vielleicht des Idealen zu sehr ermangelnden Ansichten, das in solchen Dingen nicht genug hochzuhaltende Verdienst der Klarheit und Bündigkeit nicht zusprechen können. Zwar klingen die Sä[illegible] meist recht hübsch und manche tragen sogar einen gewissen Schein einer geheimnissvollen Tiefe an sich: aber in solchen Darlegungen, die nun einmal für die blosse Unterhaltung sich nicht wohl fügen wollen, gehören wir unumwunden zu den trockenen Leuten, denen durchaus nichts weiter, als eine klare und, wo möglich, gefällige Belehrung zusagt; sind daher so ehrlich, frey zu bekennen, dass so wichtige theoretische Verhandlungen sich gar nicht auf eine zweckdienliche Weise in solcher blos andeutenden Verschönerungs-Kürze abthun lassen. Dagegen versichern wir eben so offen, dass auch selbst diese Darstellungen, des Phantasie-Erregenden wegen, was sie freylich zuweilen in sich haben, nicht wenige Freunde finden dürften, die wahrscheinlich geneigt seyn werden, uns prosaisch zu schelten, was wir auch ruhig hinzunehmen entschlossen sind. Damit ist jedoch noch keineswegs behauptet, dass wir in jedem Puncte die ganze Einleitung für unbelehrend erklärten, sie hat vielmehr auch wieder recht gute und treffliche Stellen, die auf manche dunklere ein gutes, öfter aber doch nur ein blendendes Licht werfen, was eben mehr geeignet ist, Israels Augen vollends dunkel zu machen. Kurz wir hätten der ganzen Einleitung einen eindringlicher belehrenden Ton und eine genauere Begründung der Begriffe gewünscht. — Weiterhin sind z. B. Klang und Ton nicht bestimmt genug von einander unterschieden worden und in der Ursache des Con- und Dissonirens der Intervalle können wir gleichfalls mit dem Verf. nicht übereinstimmen. Sie ist doch gar zu mystisch und schweift in einer namenlosen Irre. Man lese und urtheile selbst. S. 20 heist es darüber so: „Nach meiner Ueberzeugung ist der Grund des Wohlgefallens an allem Guten und Schönen darin enthalten, dass das Gute und Schöne in seiner Endlichkeit und in seiner bestimmten Form die Eigenschaften oder Wesenheiten der Gottheit selbst darstellt, und eben dadurch gottähnlich, ja göttlich ist. Und diese Idee stimmt mit jener Lehre des Pythagoras überein; denn die Zahlen sind ursprünglich eine eigenthümliche Darstellung der göttlichen Eigenschaften, der Grundgesetze des Weltbaues und des allgemeinen Lebens nach deren Form; und die Welt in ihrem seitlichen Leben ist selbst ein treues Abbild der Vollkommenheiten Gottes als ihres Urhebers, Ordners und Regierers.“ — Wie erklärt diess nur einigermaassen das Verhältniss des Con- und Dissonirens? Welche Eigenschaften in Gott werden denn durch Dissonanzen abgebildet? Wo mag wohl in Gott eine Dissonanz sein! — Sollten aber etwa die Dissonanzen nicht in Gott ihren Grund haben: so hätten auch nicht alle Zahlen in ihm ihren Grund, und wir wären genöthigt, mit den Chaldäern ein zweytes böses Urwesen anzunehmen, das durch eine nachgeäffte Schöpfung die Dissonanzen in die erste Schöpfung hineingeschaffen habe. Ferner würde auch nothwendig daraus folgen, dass die Dissonanzen, als Zahlenverhältnisse einer zweyten untergeordneten Hauptmacht, aller Schönheit ermangeln müssten u. s. w. Der angezogene Satz steht also hier mindestens am unrechten Orte und sagt für diese Verhältnisse gar nichts aus.

Im zweyten Abschnitte giebt der Verf. eine Uebersicht der Geschichte der Musik. S. 39 — 106. In der ersten allgemeinen Abtheilung dieses grössern Abschnittes zeigt sich der Verf. mit dem über die Geschichte der Musik Vorhandenen so vertraut, und liefert demnach eine so gelungene und, wie es in solchem Falle fast nothwendig wird, eine so deutliche Uebersicht, dass es schon um dieser einzigen Darstellung willen Niemanden gereuen wird, sich das Buch angeschafft zu haben. Und wenn wir auch hier in einigen wenigen Puncten die Ansicht des Verf. nicht vollkommen theilen können: so ist doch das Ganze so gemüthlich und klar hingestellt, dass wir diesen Theil zu einem der gelungensten im ganzen Werke rechnen müssen. Er leidet kei-

nen Auszug, und weil die Begründung einiger Gegenbemerkungen zu weit führen würde, gehen wir lieber, nach nochmaliger Anerkennung des Werthes dieses Abschnittes, sogleich zu dem Folgenden.

Von S. 49 an beginnt er mit einer geschichtlichen Schilderung der Musik der Hindus, oder der Völker Ost-Indiens. Auch diese Darstellung ist voller Leben und zeugt von guter Belesenheit. So wenig es uns auch hier möglich ist, mit dem Verf. in Allem und Jedem gleich zu denken: so sind wir dennoch sehr erfreut, dem Ausdrucke und den Zusammenstellungen des Schriftstellers alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen zu können, wobey wir jedoch nicht verschweigen dürfen, dass durch Vermeidung mehrfacher Wiederholungen die ganze Schilderung an Rundung und Bestimmtheit noch sehr hätte gewinnen können. Die darin vorwaltende Phantasie hat auch hier, wie sie es nur zu oft thut, der deutlichen Ordnung manchen Abbruch gethan. Ton und Haltung dieses Abschnittes werden ohne Zweifel denjenigen ganz vorzüglich willkommen seyn, die, in ihrer eigenen Kindheit den höchsten Reiz des Lebens findend, mit Vorliebe an dem Jugendtraume der Menschheit hangen und phantasievolle Schilderungen goldener, vorübergegangener Zeiten streng untersuchenden Wahrheitsforschungen unbedingt vorziehen. Natürlich musste, gegen die dichterischen Verherrlichungen des Kindheitsalters der Menschheit gehalten, das von so Vielen schwer verkannte, von mancherley Fesseln gedrückte Mittelalter, das nur schwerfällig in allerley Faustkämpfen, die Brust mit Eisen bedeckt, sich aufringen konnte, grell abstechen, und daher konnte es denn auch kaum anders kommen, es musste dem kernhaften, freylich anfangs viel verheerenden, dafür aber auch nach und nach an wahrhaft innerer Kraft sich erstärkenden Mittelalter, dem wir weit mehr verdanken, als Mancher wähnt, zu viel geschehen. Und in dieser Hinsicht sind wir wieder mit dem Verf. gar nicht einig.

Von S. 74—93 wird von der Musik der Hellenen oder Alt-Griechen gehandelt. Weil nun der Verf., versteht sich ohne genauere Beweise, wie das in so kurzen Uebersichten weder möglich, noch für den besondern Zweck der Schrift wohlgethan gewesen wäre, doch wohl mit den Meisten annimmt, dass die hellenistische Musik mit der indischen im genauesten Zusammenhange gestanden und aus ihr hervorgegangen sey: so wird sich auch freylich das übertriebene Lob jener auf diese fortpflanzen müssen. Wenn wir nun auch hier wieder in manchen einzelnen Puncten von der Ansicht des Verf. abweichen, wozu uns unsere (wer glaubte nicht von sich selbst?) bessere Ueberzeugung zwingt: so sind wir nun um so erfreuter, mit ihm in dem immer noch streitigen Artikel über die Harmonie der Alt-Griechen übereinzustimmen. Der Verf. gehört nämlich zu denen, die den Hellenen die Harmonie in unserm musikalischen Sinne völlig absprechen, ihrer Musik weit engere Grenzen stecken und sie fest an die geregelte Prosodie ihrer Sprache, an Tanz und dramatische Kunst gebunden erklären. Besonders treffend scheint uns der Unterschied zwischen musikalischer und plastischer Kunst jenes in vieler Hinsicht so geistreichen Volkes auseinandergesetzt, was wir dem eigenen Lesen eines Jeden überlassen müssen. Was aber von einigen grossen Männern des griechischen Alterthums hinsichtlich auf Musik behauptet wird, ermangelt natürlich gleichfalls bündiger Beweise, und es dürfte dem Verf. schwer werden, alles hier Aufgeführte gehörig zu begründen, und der Leser wird wohlthun, wenn er in manches hier für gewiss Ausgegebene bis auf Weiteres bescheidene Zweifel setzt. — Dass es aber auch die Griechen liebten, ihre drey- vier- und siebenseitigen Instrumente auf mystische Art zu deuten, giebt uns ein Zeugniss mehr, wie sehr sich der Geist des Menschen, steht er noch auf den Stufen der Kindheit oder des Jünglingsalters, im Allegoriairen wohlgefällt. Dasselbe findet sich, und zwar noch ausgebreiteter, in allen Kunstdarstellungen der Chinesen, der Indier und der Aegypter, was zugleich als ein nicht geringer Einwurf gegen diejenigen angesehen werden könnte, die da meinen, die Griechen hätten sich ihre Musik und ihre Kunstansicht völlig unabhängig aus und durch sich selbst gebildet. —

Die dritte Abtheilung über die Musik des Mittelalters, S. 93—106, ist am wenigsten wohlgerathen, denn noch nicht ohne Belehrung für die, denen das Buch vorzugsweise bestimmt ist. Die Darstellung ist kurz und bündig. Freylich fehlen uns über diesen Gegenstand noch gar mannigfaltige haltbare Untersuchungen, so dass man von allgemeinen Uebersichten der Geschichte der Tonkunst kaum etwas in sich Gediegenes auf diesem noch so wenig bebauten Felde erwarten kann. Die Behauptungen der Meisten kommen uns hierin wie Reisebeschreibungen wenig bekannter Länder vor, die irgend ein Mensch an seinem Pulte verfertigte.

Einer spricht dem Andern gläubig nach und setzt nach Belieben, damit das Ding einigermaassen rund werde, aus dem Schatze seines Herzens noch etwas zu. Da kommt denn ein Utopien heraus, das sich oft seltsam genug ausnimmt. In diesem Theile des Werkes mangeln dem Verf. zu sichtlich eigene Untersuchungen, und man kann nur den Fleiss rühmen, mit welchem er Vieles des Vorhandenen nach vorgefassten Meynungen zusammengestellt hat. Und wenn auch diess von sehr vielen Musikern und Musikliebhabern schon mit gebührendem Danke anerkannt werden muss: so sehen wir uns doch genöthigt, den gewiss vom Verf. selbst nicht falsch gedeuteten Wunsch auszusprechen, er möchte in dieser Abhandlung dasjenige der mehrfach aufgestellten Behauptungen, die des Zuversichtlichen und völlig Gewissen noch zu sehr entbehren, nicht mit so grosser Sicherheit des Urtheils ausgesprochen, sondern vielmehr das Ungewisse und Schwankende der Meynungen gehörig angezeigt haben, damit der Unerfahrene nicht zu sehr verleitet werden möchte. So berichtet, um nur ein Beyspiel anzuführen, der Verf. S. 101 Folgendes: „Mehre Nachfolger Gregors förderten das von ihm begonnene Werk, studirten Poesie und Musik, und verherrlichten die christliche Liturgie mit ihren eigenen Werken; so Sergius im J. 688 mit dem agnus dei zur Messe während der Consecration.“ — Das wird Niemand anders verstehen, als so, Sergius habe das agnus dei selbst verfertigt, ja eigentlich in Musik gesetzt zur Verherrlichung des Aktes der Consecration. Aber woher weiss das der Verf.? wer sind die Gewährsmänner, auf deren Gültigkeit hin er so ausgemacht zu sprechen wagt? Er hat keinen genannt: wir wären wohl begierig, sie kennen zu lernen. So viel darf angenommen werden: Sergius, Papst von 687 an, hat befohlen, dass man sich bey der Messe des agnus dei bedienen solle: weiter dürfte jedoch schwerlich etwas zu erweisen seyn. Wir wollen für unsere Meynung dem Verf. im Voraus zwey tüchtige Gewährsmänner anführen, Leute, die von den Päpsten lieber etwas zu viel, als zu wenig sagen, die aber doch nichts anderes berichten, als dass Sergius diess angeordnet habe. Der erste ist der, jede Fabel von Heiligen und Päpsten willigst aufnehmende Eysengrein in seiner Chronik der Stadt Speier, welcher nur berichtet: Sergius Agnus dei Missae adjecit. — Der andere ist der im grössten Ansehn stehende Wilh. Durand in seinem rationale divinorum officiorum, der auch dasselbe versichert: Sergius I. constituit agnus Dei inter communionem ter a clero et populo decantari. Also dürfte der Verf. doch wohl zu viel behauptet haben. In geschichtlichen Dingen muss man genau und bestimmt reden. —

Dasselbe, aber in weit verminderter Grade, gilt auch von der dritten Hauptabtheilung des Werkes, welche Schilderungen aus dem Leben und Wirken berühmter Tonkünstler der neuern Zeit enthält. S. 109—226. Der Verf. fängt den dritten Zeitraum der Musik mit dem letzten Drittheile des 15ten Jahrhunderts an. Wir wollen darüber nicht mit ihm rechten, dass er von der flandrischen und teutschen Schule, welche beyde bekanntlich der damals beginnenden italienischen grosse Dienste geleistet und durch mannigfache Vorarbeiten und Belehrungen sie erst auf einen höhern Standpunct versetzt haben, viel zu wenig spricht; wahrscheinlich hat ihn die Nothwendigkeit, seinen Stoff möglichst zusammenzuziehen, dazu vermocht: etwas mehr hätte jedoch in einem teutschen Buche billig von jener Uebergangsperiode gesagt werden sollen. Der Gegenstand liegt uns zu nahe und jeder nur einigermaassen denkende Leser muss sich darüber wenigstens einige Belehrung mehr wünschen, als ihm hier gegeben worden ist.

Die Schilderungen beginnen übrigens, wie sich nach dem Gesagten schon erwarten lässt, mit Palestrina und Alessandro Scarlatti, den beyden berühmten Stiftern der zwey grössten Musikschulen Italiens. Auch in diesen, im Ganzen sehr gut und mit offenbarer Vorliebe gegebenen Berichten können wir mit dem Verf. nicht immer übereinstimmen, hauptsächlich aber nicht in der, freylich sehr oft gelesenen und hier mit der grössten Bestimmtheit wiederholten Angabe, welche unsern, neuerdings wieder so hoch verehrten Palestrina, den wir übrigens nach seinen grossen Verdiensten zu schätzen, ja zu lieben wissen, als den Stifter der vervollkommneten Kirchenmusik angiebt. Palestrina bleibt, was er ist, gross und ruhmwürdig, wenn er auch nicht eben als erster Erfinder und Stifter des nach ihm benannten Styls angesehen werden kann, was auch bereits von Vielen öffentlich ausgesprochen worden ist und unserer weitern Erörterung kaum bedarf. — Bey der Schilderung Scarlatti's, des 100 Jahre nach jenem die neapolitanische Schule bildenden Meisters, sind die Uebergänge ganz vortrefflich bezeichnet worden; man sieht daher um so weniger, warum dasselbe nicht auch bey Pale-

strina geschehen ist, was um so erwünschter, ja nothwendiger gewesen wäre, weil gerade bey Palestrina und seiner Zeit so mancherley Irrthümer im Schwange gehen, die leicht auf eine überzeugende Weise gehoben werden könnten. Die Verdienste Scarlattis, die sich dieser bedeutende Mann um die Musik erwarb, sind in der That nicht weniger gross, als die Verdienste Palestrinas, wenn sie gleich gewöhnlich weniger beachtet zu werden pflegen. Jeder wird sich durch die Schilderung des Verf. befriedigt sehen. Wir verweisen daher die Liebhaber ohne Weiteres auf das Werk selbst.

S. 155 heben die Verhandlungen über die teutsche Schule an, deren Eigenthümliches der Verf. nach Orloff mit vollem Rechte in eine vorherrschende Kraft und innige Tiefe setzt. Auch die Bemerkung, dass sich beyde Schulen gegenseitig ausserordentlich viel zu verdanken haben, finden wir so wahr, dass sie zur gerechten Schätzung beyder für beyde nicht oft genug wiederholt werden kann; ja man muss hinzufügen, dass selbst unsere neueste teutsche Musik der neuen italienischen, wenn gleich in Manchem heruntergekommenen, dennoch in einigen wichtigen, besonders melodischen Gegenständen bis gegen die letzten Zeiten Rossini's noch immer vielfach anregenden, manchen aufrichtigen Dank schuldig ist; und wir getrauten uns nachzuweisen, wie viel selbst C. M. v. Weber von dem, wenn auch nicht stets zugestandenen, Studium Rossini's, so hoch Weber auch sonst in seinem Gelungensten über ihn steht, Vortheil zu ziehen wusste, indem er das Bessere von dem Schlechtern verständig zu scheiden und dadurch melodisch angenehme Bewegung in seine Harmonienfülle zu bringen wusste. Ueberhaupt wird es sonder allen Zweifel stets wohlgethan seyn, wenn Völker-Eigenthümlichkeiten sich nicht abstossend befeinden, sondern vielmehr, wie recht und billig, einander zu durchdringen streben. —

Die teutschen hier behandelten Meister sind zuvörderst Händel, J. Seb. Bach und Hasse. Auch über diese müssen wir auf das Buch selbst verweisen; sie leiden keinen Auszug und die Zeichnung derselben gehört zu dem Gelungensten der Schrift. Nur einen einzigen Wunsch des Verf., den wir selbst lebhaft schon längst in uns trugen und oft ausgesprochen haben, erlauben wir uns hier auszuheben: „Möge doch bald die Zeit kommen, wo das teutsche Volk auch in Bach seine eigene Würde erkennt und dessen unsterbliche Werke für die Nachwelt rettet.“ Man sollte denken, es müsste ein solches durch einen dazu tüchtigen Mann geleitetes Unternehmen auch kaufmännisch betrachtet nur vortheilhaft seyn. Möchte sich doch ein unternehmender Mann bald dazu entschliessen! — Nach Hasse, S. 189—196 folgt der Ritter von Gluck, auf diesen Mozart und zum Schlusse, S. 218—224, also nur in kurzen Umrissen, weil noch zur Zeit eine wahrhaft gute Beschreibung des Lebens und Wirkens dieses Heroen der Tonkunst fehlt, Ludwig van Beethoven. Die Darstellungen sind eben so angenehm, als belehrend.

Und so möge denn das im Allgemeinen gut geschriebene Werk, für dessen Verf. wir unsere geringen Ausstellungen zu geneigter Beachtung, wenn er sie derselben nicht unwerth erklären will, im Falle, dass eine zweyte Auflage, was wir wünschen, nöthig würde, aufrichtig und hochachtend niedergeschrieben haben, recht zahlreiche Freunde finden, wie es diese vor vielen anderen verdient.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat November.

Am 1sten, im Saale zum römischen Kaiser: Concert des Flötisten Maximilian Ziegelhauser. Er blies mit seinem jüngern Bruder Carl ziemlich fertig ein Doppel-Concert von Berbiguier und brillante Solo-Variationen von Scholl. Die übrigen Zugaben, Gesangstücke, Declamationen, eine Mayseder'sche Violin-Polonaise, von Strebinger brav vorgetragen.

Am 3ten, im Leopoldstädtertheater: *Mozart's Hexenspruch*; eine zweyte Parodie des neuen Raimund'schen Zauber-Märchen, von Meisl, mit Musik von Wenzel Müller, und von einem ungleich glücklichern Erfolge gekrönt, als jene jüngst besprochene, auf der Josephstädterbühne. Der Verfasser, dem man das Talent zum Local-Volks-Dichter, wenn er sich nicht übereilt, kaum absprechen darf, hat sich wieder einmal tüchtig zusammengenommen, die hochtragischen Hauptmomente des Originals humoristisch aufgefasst, und ihnen durch die amüsantesten Witzspiele lächerliche Contraste abzugewinnen gewusst. Auch der Veteran Müller hat ihm wacker in die Hand gearbeitet, und seiner noch nicht versiegten Laune freyen Zügel

schiessen lassen; so erhielt denn diese, in ihrer Art wirklich sehr gelungene Bouffonade ungetheilten Beyfall, der bey jeder schnell aufeinanderfolgenden Wiederholung eher zu- als abnimmt.

Im Kärnthnerthortheater liess sich Hr. Maurer zum fünften Male hören. Variationen über ein Thema aus der *weissen Frau*, und die abermals verlangte Concertante für vier Violinen trugen, wo möglich, noch mehr bey, die Achtung für den trefflichen Künstler zu vermehren.

Am 4ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Erstes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: 1. Pastoral-Symphonie von Beethoven. Hätten die Cornimaledetti im Scherzo nicht wieder so unverzeihlich gefehlt, nemlich, aus sträflicher Geistes-Abwesenheit den C- statt des F-Bogens aufgesteckt, so würde selbst ein schwer zu befriedigender Kritiker den kleinsten Flecken daran zu tadeln kaum ausgemittelt haben. 2. Duett aus *Ginevra di Scozia*, von Simon Mayer. Bekannt, doch in gegenwärtigen Zeitläuften durch die Mode unserer Cors gesucht. 3. Concert-Variationen für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung, von Carl Czerny, unter gewaltigem Applaus vorgetragen von Fräulein Oster. 4. Chor: „Hin ist alle meine Kraft", von Joseph Haydn, mit hinzugefügten Blas-Instrumenten. Alles schön und gut; doch für eine solche Production gar zu kurz. 5. Fuge: „Herr der Welten", von W. A. Mozart. Sein Ruhm wird bleiben.

Am 5ten und den folgenden Tagen: Oeffentliche Versteigerung des gesammten musikalischen Nachlasses von Ludwig van Beethoven. Bereits in den Monaten July und August wurde das Inventarium von gerichtlich delegirten Personen amtlich aufgenommen, welchem Actus die Hrn. Haslinger, Carl Czerny und Piringer als gesetzliche Zeugen beywohnten; es war in der That keine leichte Aufgabe, die höchst zerstreute Sammlung zu ordnen, und den genannten Herren Besitzern gebührt das dankenswerthe Verdienst, dass sie sich diesem wiewohl interessanten, allein dabey auch äusserst mühevollen Geschäfte mit gleicher Liebe und Sorgfalt unterzogen. Dass die Licitation selbst bis zum Spätherbst hinaus vertagt ward, hatte zum Theil seinen zureichenden Grund darin, weil eine bedeutende Anzahl unserer hiesigen Kunstfreunde in der schönen Jahreszeit den geräuschvollen Freuden der Hauptstadt Valet zu sagen, und diese mit jenen anmuthigeren in den paradiesischen nächsten Umgebungen zu vertauschen pflegt; anderer Seits konnte man auch *dieserhalb*, beynahe mit voller Gewissheit, Aufträge, oder Bestellungen des Auslandes, sonderlich von England, erwarten, welche Hoffnung jedoch, ungeachtet der erlassenen Einladungen, keineswegen in Erfüllung ging.

Der Nachlass bestand, laut dem zur Einsicht vorgelegten Kataloge: 1. In *Notirungen*; mehre Hefte verschiedener Themata; 2. in Skizzen, Bruchstücken u. s. w. 3. in Handschriften von Partituren gestochener Compositionen; 4. in eigenhändig geschriebenen, noch nicht bekannten, meist vollständigen Original-Manuscripten; 5. in ausgezogenen, vielfach duplirten Stimmen von Symphonien, Chören, Ouverturen, Missen u. s. w. 6. in gestochenen Musikalien guter Autoren, und in den vorzüglichsten theoretischen Schriften anerkannter Classiker; 7. in einer kleinen, schlüssgeistischen Handbibliothek und 8. in einigen musikalischen Instrumenten. Es ergab sich ein ordentlicher Wettkampf unter den hiesigen Musikhändlern, sonderlich zwischen Domenico Artaria, dem Senior derselben, und Tobias Haslinger, der Firma nach zwar dem jüngsten, aber als nunmehr alleinigem Besitzer der rühmlichst accreditirten vormals S. A. Steiner'schen Officin, gewiss einem der tüchtigsten, und unternehmendsten Kunsthändler auf dem Platze. Beyde theilten sich so zu sagen durch namhafte Meistgebote fast ganz ausschliesslich in den unschätzbaren Nachlass, indem jeder wo nicht die Hälfte, doch mindestens ein Drittheil desselben erstand. Da nun vielleicht gegen vierzig unbekannte Werke, wohl grösstentheils im blühenden Jugendalter erschaffen, darin begriffen sind, welche die Eigenthümer wohl schwerlich lange dem sehnsüchtigen Publicum vorenthalten werden, so dürfen sich die Verehrer des herrlichen Meisters allerdings noch erfreuliche Genüsse versprechen. Nur steht zu befürchten, dass bey einer solchen Gelegenheit nur gar zu leicht merkantilischer Speculations-Unfug getrieben werden könne. So viel sich Ref. als Augen- und Ohrenzeuge zu entsinnen vermag, befanden sich unter den grossen Partien, welche Artaria's Eigenthum geworden, manche schätzbare Reliquien; der Compagnon des Hrn. Diabelli kaufte, nebst mehren, zu einem verhältnissmässig übertriebenen Preise Beethoven's letzte Arbeit, ein im November 1826 angefangenes Quintett, von welchem jedoch leider kaum zwanzig bis dreyssig Tacte im Entwurfe zu Papier gebracht sind; eine Solo-Caprice, und ein Rondeau für Clavier und Orche-

ster, so wie auch das englische Pianoforte, welches dem verewigten Meister vor beyläufig einem Decennium als Geschenk von seinen brittischen Verehrern zugesendet wurde. Die goldene Pariser Medaille — einundvierzig Ducaten im Gewichte — ist einem Unbekannten, vermuthlich einem Münz-Sammler, zugeschlagen worden. Die klügsten und glücklichsten Geschäfte hat indessen unbestritten Haslinger gemacht, der nicht nur am Meisten an sich brachte, sondern auch bey jedem einzelnen Werke einen speciellen Zweck zu beabsichtigen schien. So kam er z. B. — freylich nur durch ein bedeutendes Angebot einer ansehnlichen Summe — in den neidenswerthen Besitz der sämmtlichen contrapunctischen Uebungen, Aufsätze und Ausarbeitungen, welche Beethoven mit seinem Lehrer Albrechtsberger concipirt, alles eigenhändig niedergeschrieben und Anmerkungen beygesetzt hat, wovon sich fünf voluminöse, complete Fascikeln im Original-Manuscripte vorfanden. Dem Vernehmen nach geht der nunmehrige Besitzer von der preiswürdigen Idee aus, diese für die ganze Musikwelt so höchst interessanten Studien durch Hrn. Kapellmeister von Seyfried, der allerdings einer solchen wichtigen Aufgabe gewachsen ist, ordnen und systematisiren zu lassen; auch soll sich dieser hiezu bereits willfährig erklärt haben, wenn ihm nur die unumgänglich nöthige Zeit zum Dechiffriren — wer Beethoven's Handschrift kennt, weiss, dass dieser Ausdruck hier im buchstäblichen Sinne zu nehmen sey — vergönnt wird.

Ein Clavier-Trio-Allegro, Adagio und Finale mit Variationen — noch als Organist in Cöln componirt, — eine kurze, vierhändige Sonate, mehre Lieder und Gesänge, sogenannte Zapfenstreiche für türkische Musik, endlich zwey noch vorhandene Violinen, mit Beethovens Siegel bezeichnet, so wie die vierzig Folianten der Händel'schen Werke hat gleichfalls Haslinger, das Glückskind, erobert. Die zuletzt genannte Sammlung erhielt, wie bekannt, der Entschlafene, als er bereits schon zu kränkeln anfing, von seinem Freunde Stumpf aus London, und sah dadurch, wenn auch nur für einen karg gemessenen Genuss, einen lange vergebens genährten Wunsch erfüllt; denn der ihm wahlverwandte Gigant Händel war und blieb sein Idol, dem er abgöttisch huldigte, und dessen Geist rastlos studirte. Die Ausrufung begann nur mit drey Competenten, und auch von diesen fiel bald einer ab, so, dass blos Haslinger und Hr. Schenk, der Componist des beliebten *Dorfbarbiers*, certirten. Der Gegenstand wurde mit besonderer Aufmerksamkeit, Ruhe, Stille, ja, man könnte sagen, mit einer gewissen Feyerlichkeit behandelt; anfangs ging die Steigerung nach grossen Summen, welche sich jedoch in der Folge immermehr verringerten. So ist denn dem treuen Pylades des seligen Tonmeisters nicht nur dasjenige geworden, was diesem hienieden sein Liebstes war, sondern durch solch theures Andenken hat auch seine Handlung eine ehrende Zierde erhalten, deren wenige ihresgleichen sich rühmen können. Dass derselbe auch ein genaues Verzeichniss entwarf, worin namentlich aufgeführt, in wessen Hände jedes einzelne, verauctionirte Stück kam, dürfte in späterer Zeit nöthigenfalls zu manchen zweckdienlichen Aufschlüssen gar Vielen willkommen seyn.

Im Kärnthnerthortheater: Benefice des Hrn. Concertmeisters Maurer; das Ballet: *Der Zögling der Natur*, und vorhergehend eine musikalische Akademie, worin er mit Hrn. Jansa eine Concertante für zwey Violinen, und zum Valete jene vierstimmige spielte, welche unser für ächte Schönheit noch nicht ganz unempfänglich gewordenes Publicum gar nicht satt hören kann. Hoffentlich ist auch er von den gastfreundlichen Wienern mit angenehmen Rückerinnerungen geschieden.

Am 7ten, im Josephstädtertheater: *Albin oder die Hand des Schicksals*; romantisches Drama mit Chören und Tänzen in drey Aufzügen, von F. X. Told; Musik von verschiedenen Meistern. Scheint französischen Ursprungs zu seyn; hat wenigstens den nationellen, dramatischen Zuschnitt. Zu dem, was gesungen, und vom Orchester in den Zwischenakten, um die Zeit auszufüllen, herabgespielt wurde, hatte man Mozart, Cherubini, Méhul, Weber, Seyfried u. a. geplündert.

Am 8ten, im Saale des Musikvereins: Privat-Concert der Dem. Maria Stuck, welche ein paar Arien nebst Duo von Pacini und Vaccaj sang. Man war, so wie mit den Ausfüllungsstücken zufrieden.

Im Kärnthnerthortheater: *Ottavio Pinelli, oder Schimpf und Rache*; grosses pantomimisches Ballet in fünf Aufzügen, erfunden von Samengo, in Musik gesetzt von Grafen W. R. von Gallenberg. Eine der reizendsten Erscheinungen, deren man je geschen zu haben sich erinnert. Alles ist hier unvergleichlich; die Handlung der ältern italienischen Geschichte entlehnt, klar und verständlich angeordnet; das Costum eben so prächtig als

geschmackvoll bis auf die Figuranten; die Decorationen sind von überraschender Wirkung; sämmtliche Tanz-Piecen, sowohl die Solo's, als die Ensemble's, besaubernd schön; der glänzende, feurige Tonsatz entbehrt dabey weder süsse Melodieen, noch energische Characteristik; kurz es vereinigt sich hierin alles, was die schönen Künste, um Aug' und Ohr zu ergötzen, nur immer zu bieten vermögen, auf einen Centralpunct. Der Beyfall war ungemessen, und wird gewiss noch lange nicht verhallen. Allen Mitwirkenden gebührt gleicher Antheil daran.

Am 10ten, im Josephstädtertheater: *Der Bernstein-Ring*; Zauberspiel mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen, nebst einem Nachspiel: *Die Vermählung an der Ostsee*. Mag dem ungenannten Verfasser schwerlich viel Kopfzerbrechens gekostet haben, denn es ist eitel gewöhnliche Waare, auch die Musik.

Am 11ten, im Saale des Musikvereins: Privat-Unterhaltung der Dem. Sophie Einhart. Sie selbst sang; die Hrn. Budler, Hellmesberger, Bogner und Leopold Böhm spielten Pianoforte, Violine, Flöte u. Violoncell; gut, wie gewöhnlich. Was vorkam, war weder neu, noch interessant.

Am 13ten, im Theater an der Wien: Musikalisches Potpourri. Mad. Frontini sang eine Arie, Hr. Hopp ein komisches Quodlibet, Seipelt nebst Adjutanten ein Vocal-Quartett, Alois Link spielte eine Phantasie auf der Aeolharmonika, und das Orchester die Ouverture aus Weber's *Oberon*; alles im Durchschnitt mittelmässig.

Am 15ten, in der Augustiner-Hof-Pfarrkirche: Neue Messe von Hrn. Carl Czerny. Recht hübsche Musik; schöner, fliessender Gesang, sonderlich in den langsamen Sätzen; aber die Schreibart doch gar zu galant, und theatralisch. Der Autor weiss besser sein Instrument zu behandeln, als er sich aufs Dirigiren versteht. Wenn ein Unfall geschehen wäre, was einigemale nahe daran war, so hätte er nur sich selbst, einzig und allein, die Schuld davon beyzumessen gehabt. Das geübte Orchester, und sein tüchtiger Anführer, Hr. von Piringer, haben in der That Mirakel gewirkt.

Am 18ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Musikalische Akademie von 300 Mitgliedern des Kirchen-Vereins zu St. Anna: 1. Abbé Stadlers Oratorium: *Das befreyte Jerusalem*, erste Abtheilung. 2. Beethoven's *Schlacht bey Vittoria*. Die Instrumental-Partie, nebst den Chören befriedigten ziemlich; weniger der Solo-Gesang, Hrn. Seipelt ausgenommen. Für Mad. Pfeiffer, welche mit glücklichstem Erfolge zum Alt übergetreten, liegt der Part des Gabriel bedeutend zu hoch; die beyden Tenore, Hrn. Kreiner und Emminger reichten mit ihren dünnen Stimmchen bey weitem nicht aus; das Publicum übte Nachsicht, und liess den feurigen Krieger-Chor, C dur, nebst der innigen Preghiera in G, blos Vocal, wiederholen. Der einleitende Prolog, Meisl's Dichtung, und von seiner Fräulein Tochter recitirt, bezweckte nichts weiter, denn eine captatio benevolentiae. Das wäre noch alles zu ertragen gewesen; allein, was eigentlich den Ausschlag geben sollte: die Bataille ging schmählich verloren. Man hörte nichts als Trommeln und dissonirende Trompeten; auf dem Schlachtfelde selbst kann keine completere Verwirrung herrschen.

Am 20ten, im Leopoldstädtertheater, neu in die Scene gesetzt: *Kilian Wuchtels Abenteuer im Schlaraffenlande*, Zauberposse mit Gesang in drey Akten, von Welling, mit Musik von Wenzel Müller. Ohne Erfolg wieder hervorgesucht.

Am 25ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Leopold Böhm. Derselbe, einer der vorzüglichsten Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums, bereits seit mehren Jahren im Orchester der Josephstädterbühne angestellt, spielte mit ausgezeichneter Virtuosität ein treffliches Violoncell-Concert seines Lehrers Merk, und mit Hrn. Hellmesberger, Professor der Violine, concertirende Doppel-Variationen u. s. w.

Kurze Anzeige.

Erklärung der gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter. Ein Hülfsbuch für angehende Tonkünstler. Von Heinrich Weikert, Schulcandidaten. Hanau, in der Ellerschen Buchhandlung. 1827. 44 S. Pr. 6 gr.

Wenn auch noch Einiges hin und wieder dazu gethan, Anderes sorgsamer behandelt seyn sollte: so wird man das Büchelchen doch ziemlich vollständig und im Ganzen so gut bearbeitet finden, dass es Anfängern allerdings einen guten Dienst leisten wird.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Januar. Nº. 3. 1828.

Erklärung.

In wenigen Monaten sind es dreyssig Jahre, dass diese unsere musikalische Zeitung begonnen und, als ein Bedürfniss der Zeit, gleich von ihrem Beginn an sich durch ganz Teutschland und in die Hauptstädte Frankreichs, Englands, Russlands, Polens, der Niederlande, Schwedens und Dänemarks verbreitet hat. Was ihr gar bald überall und öffentlich zugestanden worden ist, das dürfen wohl auch wir ihr zugestehen, nur mit den gemässigtesten Worten: Sie hat Aufmerksamkeit und Achtung gefunden; sie ist nicht ohne nützlichen Einfluss auf Musiker, auf ihre Werke, auf Liebhaber und somit auf die Tonkunst selbst geblieben. Eine freundliche Theilnahme von Seiten des, wenn auch sonst noch so verschieden gesinneten Publicums hat die, auf das Institut gewendete Zeit, Kraft und Mühe belohnt. So ist es, im Ganzen genommen, immer geblieben. Nun traten aber auch im Laufe der Zeit, wie es zu erwarten stand, nach und nach mehre Blätter der Art hervor und suchten die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde möglichst auf sich zu ziehen. Gegen diese natürlichen und freyen Bestrebungen hat sich die Rechtlichkeit der Redaction und des Herausgebers dieses Blattes niemals auch nur die geringste Aeusserung zu etwaniger Beeinträchtigung, weder offenbar noch versteckt, erlaubt: vielmehr haben beyde den Vortheil anzuerkennen gewusst, welcher der Kunst selbst durch vermehrte vielseitigere Thätigkeit daraus erwachsen könnte. Leider fingen aber bald nach Entstehung dieser späteren Blätter derselben Art kleine Neckereyen und Häkeleyen gegen das unsrige an laut zu werden. Von unserer Seite ist bis jetzt diesen Leichtfertigkeiten — oder wie wir es sonst nennen sollen — gar nichts entgegengestellt worden; wir haben uns auch zu untersuchen möglichst enthalten, aus welchen Quellen jenes unheilsame Wasser geflossen seyn möge. Da man aber seit einiger Zeit auch in Unterhaltungsblättern, die, ihrer Natur und Bestimmung gemäss, auch in die Hände sehr Vieler gelangen, welche über Gegenstände, wie sie zunächst in unseren Blättern verhandelt werden, kein Urtheil haben und keines haben können, gleichwohl auf das Schicksal der unsrigen von nicht unbeträchtlichem Einflusse sind — da man, sagen wir, auch in solchen Blättern seit einiger Zeit angefangen hat, gegen die unsrigen mit kurz hingeworfenen Anschuldigungen und mit leichthin absprechenden Meynungen, welche sie im Allgemeinen herabsetzen sollen, aufzutreten: so sehen wir uns nothgedrungen, solchen Neckereyen uns unumwunden entgegenzustellen.

Wir wollen und können ganz und gar nicht in Abrede seyn, dass unsere Zeitschrift so gut, wie jedes andere Menschenwerk, fortwährend der Verbesserung bedarf; es muss auch jeder Redaction natürlich am Herzen liegen, ihre geneigten Leser durch Mannigfaltigkeit und Gediegenheit der Arbeiten nach bestem Vermögen immermehr zu befriedigen, und wir hoffen, dass die Bestrebungen derselben auch in der letzten Zeit nicht ohne glücklichen Erfolg geblieben sind. Da nun die Herausgeber seit Michaelis des v. J. mir Endesunterschriebenem die Verwaltung dieses Blattes anvertraut haben: so ist es also meine Pflicht geworden, nach Möglichkeit für dasselbe zu stehen, und das will ich auch; nicht weniger, es zu vertheidigen, und das will ich gleichfalls. Ich war zwar anfangs entschlossen, nach dem Beyspiele meines verehrten Vorgängers in früherer Zeit, mich nicht zu nennen, damit man mich nicht für anmassend und eitel halten möchte, wovor ich mich scheue: jetzt hat sich mein Entschluss ändern müssen. Ich unterzeichne von nun an meinen Namen

als vorzüglich ausheben, denn in ihrem Zusammenhange und an ihrem Platze zeichnen sich alle aus. Nur mit einigen rohen Zügen will daher der Verfasser suchen, von den Eindrücken, die er nach drey Aufführungen erhalten hat, Rechenschaft zu geben. Aber, wie arm sind die Worte!

Die Ouverture fängt mit einem Unisonus aller Instrumente an, der vier Takte hindurch dauert. Während der wilden Stürme brausend Heer noch heult, und Schneemassen von den Gebirgen herabrollen, verkündiget hier und da ein lauer West, ein erwärmender Sonnenstrahl, das Aufleben der verstorbenen Natur. — Im Chore des Landvolks ist Sehnsucht und zuversichtliches Flehen um Erhörung vortrefflich ausgedrückt. — Die Arie: „*Schon eilet früh der Ackersmann*" worinn man den leztern das Haydnsche Andante mit den Paukenschlage hinter den Furchen pfeifen hört, athmet die unbefangenste Munterkeit. — Der Bittgesang mufs auch den Gefühllosesten rühren, und wer ist nicht entzückt worden, wenn endlich wieder alles lebet, alles schwebet, und alles sich reget? Das Springen der Lämmer, das Gewimmel der Fische, das Schwärmen der Bienen, das Geflatter der Vögel ist, ohne Tandeley, ganz charakteristich in Tönen nachgebildet. — Niedersinken und Anbeten! Nur in diesem Gefühle kann man den vollen Chor das: *Ewiger, mächtiger, gütiger Gott*" aussprechen hören. — Die Einleitung zu dem Sommer hat einen feyerlichen langsamen Gang. An dem scharfen Laute der Oboe läfst sich der Herold des Tages nicht verkennen, und in der Arie: „*Der muntre Hirt versammelt nun*" dringt das Horn mit den Tonen durch, welche den Heerden jedes Dorfes das Signal zum Aufbruch geben. Ein äufserst brillanter und glücklich vorbereiteter Chor empfängt die aufgehende Sonne. — Nun steht das Gestirn am hohen Mittage. Wie schwer und beklemmt athmet die Brust! Alles schmachtet. Die matten Laute ersterben. An die Arie: „*Welche Labung für die Sinne*" dürfen sich nur sehr geübte Sangerinnen wagen. — Fürchterlich tobt das Gewitter. — Der Ruf der Wachtel, das Zirpen der Grille, das Quaken des Frosches, das Tönen der Glocke sind musikalische Arabesken, um den herannahenden Abend zu bezeichnen. — Der Sommer schliefst mit einer ruhigen aber kraftvollen Bewegung der Musik. — Mit gemäfsigter Freude im Tempo des Menuets beginnt der Herbst. Das Duett: „*Ihr Schönen aus der Stadt*" ist reiner Ergufs einer glücklichen Liebe; er kommt aus dem Herzen und dringt an's Herz. — Die Jagd und die Weinlese, Gegenstände, die schon öfters bearbeitet worden sind, erscheinen hier unter einer neuen, und durch ihre Wahrheit höchst tauschenden Gestalt. Die üblichen Jagdweisen dienen der ganzen Jagd als Thema; an der Weinlese ist die Originalität und Kunst des Meisters so hervorstechend, dafs ich nichts davon zu sagen wage. — Diese Stücke werden, weil sie so leicht und allgemein verstandlich sind, von jedem Auditorium mit Jubel und Begeisterung aufgenommen werden. — Trübe Nebel verkündigen den Winter. — Die Arie: „*Hier steht der Wandrer nun*" versinnlichet angstvolle Verlegenheit, und den Frost, der alle Glieder durchdringt. — Die Melodie des Spinnerlieds braucht man nur Einmal zu hören, um sie nie wieder zu vergessen. Auch das Mährchen ist ein ganz einfacher Satz, ohne kunstvolle Modulationen. Das Lachen junger und alter Stimmen, wie es am Ende in einem Wechsel hoher und niederer Tone ausgedrückt wird, ist ein Produkt der schalkhaftesten Laune. — Der Tod der Natur führt den Dichter auf ernste Betrachtungen. Aber bald zerstreut ein Strahl froher Hoffnung die düstere Melancholie. Der Uebergang: „*Nur Tugend bleibt*" ist von unbeschreiblicher Würkung. — Und nun sammlet Haydn der Riese noch einmal seine ganze Kraft in dem Doppelchore. Der Allmacht Stimme ruft, die Gräber zerspalten, die Pforten des Himmels öffnen sich, der ewige Frühling herrscht, die Tugend siegt, sie strahlt im Glanze der Herrlichkeit Gottes. Amen!

Welchen Grad der Vollkommenheit die Aufführung unter der eigenen Direktion des Komponisten erlangen müsse, sieht der Kenner leicht ein. Hr. Saal sang die Rolle des Simons, seine Tochter die Rolle der Hanne, und Herr Prof.

in keiner andern Absicht, als damit Jedermann weiss, an wen er sich zu halten habe. Ich werde mit aller Vorliebe, die ich neben meinem wissenschaftlichen Berufe lebenslang für die Tonkunst hegte und immer lebendiger in mir fühle, einen grossen Theil meiner Zeit und meiner Kräfte diesem Unternehmen widmen; und so sehr ich auch der wohlwollenden Nachsicht des Publicums bedürfen werde, um welche ich auf das Freundlichste ersuche: so darf ich doch auch hoffen, dass ich, bey allem Fleiss und aller Treue in meinem neuen Berufe, den Freunden dieser Kunst auch wirklich etwas leisten werde; jenen Fleiss und jene Treue sichere ich ihnen aber auf das Heiligste zu. Meine Wünsche für das Blatt dürften auch um so weniger für leere zu halten seyn, da mir so viele würdige, ja manche allgemeinverehrte Männer, als Mitarbeiter, zur Seite stehen.

Diejenigen aber, die irgend etwas zum Vortheile und zum wahrhaft Besseren des Blattes vorzuschlagen wissen, mögen sich künftig nur ganz offen an mich wenden. Alle für das Beste der Kunst besorgte Andeutungen oder Rathschläge werde ich stets geniessend zu ehren wissen und den zweckmässigen mit gebührendem Danke nach Kräften nachzukommen mich beeifern: aber Neckereyen und Insinuationen, sey es nun eines leichtfertigen Muthwillens oder einer unlöblichen Absichtlichkeit — ich dächte, die unterliesse man lieber in diesem, wie in jedem andern ernsten Lebensfalle. Es ist Platz für uns Alle in der Welt und braucht Keiner den Andern zu drängen oder zu zwicken. Das Uebrige überlasse ich vertrauend der Zeit und der Einsicht des geehrten Publicums und beeifere mich in aller Treue mein Bestes zu thun.

G. W. Fink, Redacteur.

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

(Fortsetzung.)

Johann Joseph Fuchs, k. k. Hofkapellmeister, geboren 1660 in Ober-Steyermark, war ein Zeitgenosse Händels, Sebastian Bachs, Durante's, Leonardo Leo's und Caldara's, der später sein Mitcollege im Amte wurde, und es scheint kaum denkbar, dass ein in der Kunstgeschichte damals so berühmter Meister, welcher auch als Theoretiker im Literaturfache Epoche machte, nicht einen einzigen Biographen fand, durch welchen über dessen speciellere Lebensverhältnisse befriedigende Nachrichten auf die Nachwelt überkommen wären. Um so merkwürdiger gestalten sich demnach die hier bewährten, authentischen, aus den zuverlässigsten Quellen geschöpften Notizen, welche, indem sie volles Licht über das Walten und Wirken eines Heroen der Tonkunst verbreiten, als Gemeingut der Historie erscheinen, und in jeder Hinsicht der Publicität angehören.

Fuchs versah beynahe vierzig Jahre hindurch — von 1695 bis 1735, während der Regierung dreyer Monarchen: Leopold I., Joseph I. und Carl VI., deren Huld und Achtung ihn im hohen Grade beglückte, das ehrenvolle Amt eines kaiserlichen Ober-Kapellmeisters, und alle Gnadenbezeugungen, die ihm überreichlich zuflossen, waren nur Aeusserungen dankbarer Empfindungen gegen jene ausgezeichnete Verdienste, welche ganz Europa einstimmig anerkannte und würdigte. —

Zu solchem universellen Ruhme trug hauptsächlich sein Lehrbuch: Gradus ad Parnassum bey, ein Werk, welches sein erhabener Mäcen, Carl VI., im Jahre 1725 auf kaiserliche Unkosten zum Drucke befördern liess, das gegenwärtig — als Handbuch der Composition — selbst nach einem vollen Säculum noch für classisch gilt, und unter dieser Autorität aus dem lateinischen Originale nach und nach fast in alle Sprachen cultivirter Nationen übertragen wurde.

Die kaiserliche Hofkapelle und Kammermusik war unter seiner Direction eine der zahlreichsten und bestbesetztesten damaliger Zeit; sie kostete dem Hofe jährlich über zweymalhunderttausend Gulden, indem manche Virtuosen die in jenen geldarmen Tagen kaum glaublichen Gehalte von 4 bis 6000 fl. bezogen. Dass auch die Kabale dort eine Rolle spielte, erfahren wir von dem redseligen Kreissler (Neueste Reisen durch Deutschland, Böhmen, Ungarn, Schweiz, Italien und Lothringen; 2 Thle., 1751); denn, da die meisten Kapellisten Italiener waren, welche hier ihre alten Tage in behaglicher Ruhe geniessen wollten: so setzten sie auch alle Hebel in Bewegung, um Niemand, als ihre Anverwandten auf die vortheilhaftesten Plätze zu bringen: so ward es denn einem jungen Künstler, der unglücklicherweise nicht zu dieser alles dominirenden Nation gehörte, äusserst schwer, ein Unterkommen zu finden, und auf diese — auch den

neueren Zeiten nicht fremde — Machinationen gründete sich das damals gangbare Sprüchwort: l'opera italiana in Vienna è solamente un'ospidale dei Virtuosi.

Nach Küchelbecker (Nachrichten vom kaiserlichen Hofe; Hannover, 1739) standen unter der Oberleitung des Kapellmeisters Fuchs: ein Vice-Kapellmeister (Caldara), drey Compositoren, acht Sängerinnen, achtundzwanzig Sänger, ein Concert-Meister und dessen Adjunct, zweyunddreyssig Individuen zu den Saiten-Instrumenten, acht Organisten, zwey Theorbisten, ein Cembalist, ein Gambist, ein Lautenist, vier Posaunisten, fünf Fagottisten, fünf Hoboisten, ein Waldhornist, dreyzehn musikalische Trompeter, ein Heer-Pauker und sechs Hof-Scholaren. Noch gehörten zu diesem Personalstande: sechs jubilirte Kammer-Musici, neun Pensionisten, zwey Copisten, zwey Instrumentendiener, zwey Orgelbauer und drey Lautenmacher. Die verwittwete Kaiserin Amalia hielt ihre eigene, ansehnliche Kammer-Kapelle. Das Corps de Ballet bestand aus einem Hof-Tanzmeister, vierzehn Tänzern und Tänzerinnen, sechsunddreyssig Figuranten und vier Hof-Scholaren. In der kaiserlichen Küche befand sich ein eigener Musikanten-Tafeldecker und zwey Jungen. Intendant der grossen Oper war Fürst Pio, ein in der Tonkunst wohlunterrichteter und gründlich bewandter Cavalier. Von den zeitweiligen Compositoren gehörten Carlo Badio, Francesco Conti und Giuseppe Porsile zu den beliebtesten; Vittoria Tesi galt für die erste lebende Sängerin, und unter den Männern und Castraten hatten Orsini, Domenico, Carestini, Gassati, Borosini und Braun den meisten Ruf; die damaligen Hofposten waren: Silvio Stampiglis, Apostolo Zeno und Metastasio, der Unsterbliche.

Im Jahre 1723 componirte Fuchs — wie bekannt — zur Krönungsfeyer Kaiser Carl VI. die Pracht-Oper *Costanza e Fortezza*, welche in Prag, unter freyem Himmel durch hundert Sänger und dreyhundert Instrumentalisten aufgeführt wurde. Die Männer-Rollen gaben obengenannte Hofsänger; die weiblichen, zwey Schwestern Ambreville, die gefeyertsten Künstlerinnen jener Epoche. Unter den Instrumentisten waren ausser der vollständigen kaiserlichen Hofkapelle, und den besten, ausgewähltesten Tonkünstlern Böhmens, auch die fremden Meister Graun, Benda, Quanz und Weiss anwesend. Caldara dirigirte vom Centrum aus das Ganze, und vier Unterkapellmeister die Flügel des Quadrats; der kranke Fuchs aber, den sein Kaiser in einer Sänfte durch Maulthiere nach der Krönungsstadt tragen liess, wohnte der Feyerlichkeit in der Nähe seines erlauchten Gönners bey.

Die Composition dieser Oper war eher kirchenmässig, als theatralisch, aber durchgehends im grandiosen Style; das Concertiren und Binden der Violinen gegeneinander, welches hauptsächlich in den Ritornellen vorkam, obgleich es grösstentheils aus Sätzen bestand, welche auf dem Papiere steif und trocken genug aussehen mochtes, that dennoch im Grossen, bey so überzahlreicher Besetzung, in freyer Luft eine sehr gute, gewiss viel bessere Wirkung, als ein galanterer, mit kurzen Noten und kleinen Figuren verzierter Gesang hervorgebracht haben würde. Die Chöre dienten, nach der von den französischen Meistern eingeführten Manier, zugleich zu den Balleten und Tanzstücken.

Eine andere seiner Opern, zum Geburtsfeste einer Erzherzogin geschrieben, errang des Kaisers Beyfall in solchem Grade, dass Derselbe, nach der dritten Vorstellung, zum Vortheile Aller, welche darin sangen und spielten, eine Lotterie von Juwelen, Bijouterien, Ringen, Uhren u. s. w. veranstaltete, wobey alle Loose Treffer waren, und die Gewinnste der geringsten an Werth nicht unter 500 fl., die höheren jedoch gegen 2000 fl. betrugen. In diesem Werke hatte die älteste Erzherzogin selbst einen Singpart zur Darstellung übernommen, und dem Kaiser, welcher in eigener Person die Oper am Flügel dirigirte, wurde beym Eintritt ins Orchester, Namens der Kaiserin, ein kostbar eingebundenes Pracht-Exemplar der Partitur überreicht, worauf dieser, nach einer etiquett-mässigen Verbeugung gegen die Hofloge, seinen Platz einnahm und das Signal zum Anfange gab. Bey dieser Gelegenheit war es, dass Fuchs, der hinter dem Stuhle stehend, seinem fürstlichen Substituten umblätterte, aus Freuden über die Gewandtheit, mit welcher derselbe selbst in den schwierigsten Stellen das Ganze so fest und sicher zusammenhielt, unter lautem Bravissimo in die Worte ausbrach: „Ewig Schade, dass Euer Majestät kein Kapellmeister geworden sind!“ worauf der humane Carl lächelnd sich umwendend, erwiderte: „Ich danke für die gute Meynung, aber so haben wir es doch noch besser.“

Fuchs war eben sowohl Gesetzgeber in der Theorie, als er auch deren gründliche Regeln strenge in Ausübung brachte; hierdurch erhob er sich für

seine Zeit zum ersten Kirchencomponisten Teutschlands, wie denn selbst Nikolai, während seines Aufenthaltes in Wien, noch funfzig Jahre nachher Spuren von dessen bedeutendem Einflusse auf den daselbst vorherrschenden Styl und Vortrag der religiösen Tonwerke aufzufinden vermeynte.

Nur wenige Künstler hat uns die Geschichte aufzuweisen, die sich eine so lange Reihe von Jahren hindurch bis zu ihrem Tode der unwandelbaren Gnade ihrer Herren, im Besitze der höchsten Ehrenstellen, welche die Kunst nur immer zu verleihen vermag, und zugleich der allgemeinsten Achtung und Ehrfurcht rühmen können.

Dass alle seine Compositionen als Musterbilder des reinsten Satzes aufzustellen sind, geht klar aus den, im Gradus ad Parnassum systemisirten Grundsätzen hervor; und dass das Concertiren und Ligiren seiner Violinen in der böhmischen Krönungsoper damals etwas Ungewöhnliches und Nachahmungswürdiges gewesen seyn musste, lässt sich aus Mattheson's Bemerkung entnehmen, dass er in seiner Ehrenpforte den Componisten Treu mit den Worten lobte: derselbe habe eine Serenade gesetzt, in Fuchsens Manier, worin keine faulen Stimmen vorkommen.

Wenn nun über die näheren Lebensverhältnisse eines solchen vielberühmten, mit Ruhm gekrönten Tonsetzers dennoch ein undurchdringliches Dunkel waltet, so mag immerhin ein Theil der Schuld auf den stolzen Meister selbst gewälzt werden, der, als Mattheson schon im Jahre 1718 ihn zwey Mal schriftlich um biographische Data für die Ehrenpforte ersuchte, wahrscheinlich in der Voraussetzung, dass ein schlichter, titellooser Hamburger Musiker wenig, oder gar nichts zur Verherrlichung seines ohnehin in der ganzen Kunstwelt hochgefeyerten Namens beyzutragen vermöchte, nur kurzweg antwortete: „Ich kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von meinem Aufkhomen, unterschiedlichen Dienstverrichtungen überschreiben, wann es mit wider die Modestie wäre, selbst meine eigene elogia hervorzustreichen. Indessen sey mir genung, dass ich würdig geschätzt werde, Caroli VI. erster Kapellmeister zu seyn."

Indem sich nun nicht einmal das Sterbejahr aufgezeichnet vorfindet, so kann solches nur beyläufig nach seinen letzten Werken ausgemittelt werden. So viel ist gewiss, dass er noch in den ersten dreyssiger Jahren geschrieben hat, weiter hinaus aber nichts mehr von ihm vorhanden ist. Nimmt man nun im Durchschnitte 1735 an, welcher höchstens nur eine Differenz von zwey bis drey Jahren geben kann, so erreichte Fuchs ein Alter von 75 oder 76 Jahren.

Unter seinen nachgelassenen theoretischen Werken ist das vorzüglichste sein vielbesprochener Gradus ad Parnassum, sive: Manuductio ad compositionem regularem etc. Viennae, 1725, welches Lehrsystem durch Mitzler 1742 ins Teutsche, 1761 ins Italienische, 1773 von Denis ins Französische, endlich durch Preston in die englische Sprache übersetzt wurde.

Auch befinden sich in Mattheson's: Critica musica, Tom. II., pag. 185 und 197 zwey Briefe von ihm über die Solmisation.

Ueberhaupt enthält sein Singfundament, welches noch heute zu Tage von gründlichen Gesang-Lehrern sehr hoch gehalten wird, so manche wichtige Beyträge für ein practisches Handbuch, allen jenen dringend anzuempfehlen, welche sich dem Kirchengesange widmen wollen.

Unter seinen zahlreichen Compositionen, welche beynahe gar nicht bekannt, nur in Archiven, gleich Heiligthümern, bewahrt werden, und ausser den grossen Opern, Oratorien, Occasional-Cantaten u. s. w., hauptsächlich Kirchen-Werke in sich schliessen, gehören, besonders wegen des strengen canonischen Styls, zu den berühmtesten: 1. Missa Constantiae; 2. Missa, brevis solemnitatis; 3. Missa Sancti Joannis Nepomuceni, ex voto concinnata; u. m. a.

Die tiefe Gelehrsamkeit dieses erhabenen Tonmeisters, seine grosse imponirende Setzart, die Fülle technischer Fertigkeiten, die Rigorosität und Reinheit seiner Conceptionen sichern ihm unter den Classikern einen bleibenden Rang; Achtung und Bewunderung aller Zeiten. Wenn man auch einwenden wollte, dass er mit seinen contrapunctischen Grübeleyen, durch welche der Studirende sich öfters mit dem Schweisse auf der Stirne fortarbeiten muss, fast an die Grenzen der Pedanterie gestreift, in eine gewisse Leere und abstossende Trockenheit verfallen sey, so lege man den Geschmacksinn seines Jahrhunderts, und der Tonkunst gewaltige Fortschritte bis auf unsere Tage in die Wagschale; beyde geben zum vorurtheilsfreyen Kriterium sämmtlicher Denkmäler aus jener Periode den allerzuverlässigsten, untrüglichsten Massstab.

Seine Werke sind, wie schon gesagt, nur in

Klöstern zerstreuet, und nicht einmal im Wiener-Hof-Archive vollständig gesammelt aufzufinden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, Bericht vom Monat November und December.

Der Fleiss der Königsstädter Bühne, welche in drey Monaten fünf neue Opern zur Aufführung brachte, verdient Anerkennung. Freylich halten sich nur zwey bis drey davon auf dem Repertoir, aber auch diess ist schon Gewinn für die wohlbenutzte Zeit.

Im Königlichen Theater ist noch immer keine neue Oper erschienen. Spontini hat zwey Mal seine *Olympia* selbst wieder geleitet, und wurde das erste Mal nach seiner Rückkehr mit Beyfall begrüsst. Auch rief man die Ouverture da Capo. Der Triumphzug im dritten Akte war durch vierzig Trompeter auf der Bühne verstärkt und machte einen imposanten Eindruck. Es ist oft diess Uebermaass von Effect-Mitteln nicht ohne Grund getadelt worden; man muss indess zugeben, dass die Trompeten, rein geblasen, keinen so betäubenden Eindruck hervorbringen, als der Schluss des ersten Finale der *Olympia* durch Rhythmen- und Modulations-Wechsel, wie durch die ungeheure colossale Orchester- und Chor-Masse, welche uns die Grenzlinie der schönen Kunst zu überschreiten scheint. — Am 25sten wurde zur jährlichen allgemeinen Gedächtniss-Feyer der Verstorbenen, Mozart's Requiem und die früher erwähnte solenne Messe von C. M. v. Weber (an diesem Tage unpassend) unter Spontini's Direction nicht ganz vorzüglich und bey leerem Hause im Theater aufgeführt. Jetzt studirt man Wolfram's *bezauberte Rose* ein. Dichter und Componist sind hier anwesend. — Mad. Seidler ist nach ihrer Rückkehr von Paris (wo sie nicht öffentlich gesungen hat) als Henriette in *Maurer* lebhaft empfangen worden, und demnächst in der *schönen Müllerin* und *Je toller, je besser* von Méhul mit Beyfall aufgetreten.

Der November hat uns auch die Bernard Romberg'schen Quartett-Soiréen im schönen Saale der Sing-Akademie eröffnet, welche alle vierzehn Tage des Donnerstags statt finden sollen (sechs an der Zahl). So lobenswerth diese Veranstaltung und auch deshalb schon sehr interessant ist, weil man den grossen Violoncellisten nur darin öffentlich hört, so ist doch die Auswahl der Compositionen etwas zu einseitig. In den drey ersten Unterhaltungen sind drey Quartette von B. Romberg ausgeführt, welche geschmackvoll und besonders obligat für das Cello und die erste Violin gearbeitet, auch im wahren Kammer-Styl gehalten, jedoch nicht so durchaus vierstimmig sind, als die Meisterwerke von Haydn, Mozart und Beethoven, der höhern Genialität nicht zu gedenken. Die Ausführung durch die Hrn. Ritz, David, Lenss und B. Romberg war im Ganzen befriedigend, theilweise vortrefflich, besonders was die Violoncell-Partie anlangt. Ausserdem hörten wir an den drey Abenden Variationen für das Violoncell über russische Volkslieder, Phantasie für das Violoncell, ein ländlich norwegisches Tongemälde, Rondo Masurka, dessgleichen, grosse Phantasie und noch einmal russische Volkslieder, von dem talentvollen jungen Romberg fertig gespielt, sämmtliches von der Composition des verdienstvollen Bernard Romberg. Ausserdem wurde das Hummelsche gediegene Quintett für das Pianoforte in Es moll von dem geschickten Clavierlehrer, Hrn. C. W. Greulich, ein neues Adagio und Rondo von Rode von dessen Schüler, Hrn. Ritz, mit schönem Ton und vieler Fertigkeit, das Hummelsche Septett für das Pianoforte, als Quintett eingerichtet, von einem fleissigen Schüler L. Berger's, Hrn. Taubert gespielt, und Franz Schubert's Composition des *Erlkönig* — welche nach der Ansicht des Ref. weder die Reichardtsche noch Zeltersche erreicht, obgleich an Modulation und Bizarrerie überreich ist, von Hrn. Bader zur fertigen und kraftvollen Clavier-Begleitung des jungen Mendelssohn-Bartoldy gesungen, dessen komische Oper *Don Quixotte* (erst einmal gegeben) nun auch aus der Lethargie erweckt werden soll. Auch Spohr's *Pietro von Albano*, Weber's *Oberon* und Cherubini's *Abenceragen* werden uns versprochen. Wann es indess zur Wirklichkeit damit gelangen wird, steht dahin. Das Carneval rückt heran und da stehen uns sämmtliche fünf und ein halb Spontinische Opern aufs Neue bevor; auf jede nur zwey Proben gerechnet, nimmt schon die ganze Carnevals-Zeit fast ausschliesslich in Anspruch, da die übrigen Vorstellungen doch auch ihren Fortgang behalten müssen. Daher die oft gerügte, unvermeidliche Einförmigkeit unsers Opern-Repertoir's! — Zunächst kömmt durch die Anwesenheit der

Mad. Seidler *Nurmahal* wieder heran. Mad. Schulz kränkelt jetzt häufig. Mad. Milder hat die Statira wieder mit der alten Kraft ihrer schönen Stimme gesungen.

Am 28sten eröffnete Hr. M. D. Möser seine Quartett-Unterhaltungen, welche diess Jahr mit Symphonie-Aufführungen abwechseln sollen, im grössern Saale des Englischen Hauses, bey mässiger Theilnahme, mit einem ältern J. Haydnschen und den ersten Quartetten von Mozart und Beethoven. Das Unternehmen ist höchst lobenswerth und verdient um so lebhaftere Beförderung, als wir hier sonst gar keine Gelegenheit haben, die neuesten Symphonien kennen zu lernen. Die Concerte bestehen gewöhnlich nur aus Virtuositäts-Productionen, bekannten Ouverturen und Rossini'schen Opern-Arien. — Die Quartette werden von den Herren Möser, Ries, Lenss und Kelz sehr gut ausgeführt. Besonders hat die Violoncell-Partie sehr gewonnen. Mozart's Sterbetag, der 5te December, wird auch diessmal von einem eifrigen Musikfreunde, dem Hrn. Geh. O. B. Rath, Dr. Crelle, durch die Privat-Aufführung des Requiem's gefeyert.

Signora Pallazzesi und Hr. Zezi von der Dresdener italienischen Oper benutzen die eingetretene Trauer, um sich hier hören zu lassen. Auch der berühmte Clarinettist, Heinrich Bärmann aus München und die Violinspielerin Paravicini sind hier angekommen, und beabsichtigen, Concerte zu geben.

Am 3osten rief das Königstädter Theater Weigl's längst vergessenen *Corsar aus Liebe* (*l'Amor marinaro*) ins Leben zurück. Diese veraltete Opera buffa sprach indess des unsinnigen und langweiligen Sujets wegen und auch desshalb nur wenig an, weil zu viel fremdartige Gesangstücke von Carl Blum und Rossini eingelegt waren, um Dem. Tibaldi in der Haupt-Rolle glänzender erscheinen zu lassen. Dadurch wurde die Oper indess zu bunt zusammengeflickt und die Vorstellung zu lang. Es werden nun die nöthigen Kürzungen vorgenommen. Am meisten gefiel ein grosses Duett aus *Semiramide* von Rossini, von Dem. Tibaldi und dem Bariton, Hrn. Zschiesche, sehr gut gesungen, eine Arie der Dem. Tibaldi und deren Duett mit dem Tenoristen, Hrn. Dietz. Die Composition des letztern Gesangstücks im italienisch modernen Styl ist Hrn. Carl Blum ganz vorzüglich gelungen. Hr. Spitzeder gab den tauben Kapellmeister mit unerschöpflichem Humor, so verbraucht auch dieser komische Character bereits ist. Ref. zweifelt jedoch, dass diese Oper sich auf dem Repertoir halten wird. Indess hört man auf der Königstädter Bühne doch verschiedene Gattung italienischer und französischer Opern-Musik. Nur den teutschen Tonsetzern ist ihr gebührendes Recht dort noch nicht wiederfahren. Es heisst, dass Meyerbeer seine *Margaretha von Anjou* für Dem. Tibaldi eingerichtet und auch einen Buffo in die Oper gebracht habe, um so dieselbe mit der Concession in Analogie zu bringen. Dieser italienisch teutsche Tonsetzer hält sich jetzt hier auf und schreibt ein französisches Singspiel von Scribe für das Theater Odéon in Paris.

Im Laufe des Decembers erfreuten uns Dem. Palazzesi und Hr. Zezi von der Königlich Sächsischen italienischen Oper zu Dresden durch ihren Besuch, und liessen sich zwey Mal im K. Opernhause in einzelnen Opern-Arien mit Beyfall hören. Das zweyte Mal geschah die Darstellung der Scenen im Costüme mit erhöheter Wirkung. Besonders gefiel die schöne Stimme des Baritono, Hrn. *Zezi*; obgleich man auch der reinen Intonation und leichten Volubilität des Gesanges der Dem. Palazzesi verdiente Gerechtigkeit wiederfahren liess, so fehlte dieser Sängerin doch die Grazie und der feine Geschmack, durch welche Dem. Sontag hier vorzüglich so zauberisch wirkte. Diese und die noch zu frische Erinnerung an die seelenvolle Bruststimme der Dem. Schechner thaten der Lebhaftigkeit des Beyfalls für Dem. P. einigen Eintrag. Auch wirken einzeln abgerissene Scenen, noch dazu von Meistern wie Vaccaj u. s. w. hier, wo man mehr an declamatorische Musik und dramatischen Ausdruck gewöhnt ist, in fremder Sprache wohl unausbleiblich schwächer. *Die bezauberte Rose* von E. Gehe und J. Wolfram wurde drey Mal mit mässigem Beyfall neu gegeben. Der Componist leitete selbst die Proben, wie die erste Aufführung, und fand zuvorkommende Aufnahme von Seiten der Intendanz und des K. Orchesters. Bey der ersten Vorstellung missglückte die Verwandlung Maja's. Diesem Uebelstande, der lautes Gelächter erregte, war für die Folge abgeholfen. Man ist im Allgemeinen mehr mit der zwar nicht neu erfundenen, doch melodischen, natürlich fliessenden und wirksam instrumentirten Musik, als mit der dramatischen Bearbeitung des an Romantik so reichen Stoffes zufrieden. Die Besetzung durch die Damen Milder und Seidler, die Hrn. Stümer, Blum u. s. w. war die bestmöglichste. Auch liess der Gesang wenig zu wünschen übrig, nur der Dialog der Fee

war kalt wie Eis. Die Chöre schienen anfangs unsicher, dann aber ermannten sie sich. Die Direction des Kapellmeister Schneider war lebendiger und eingreifender, als die der ersten Vorstellung. Besondere Auszeichnungen der Verfasser und Darsteller fanden nicht statt, und schwerlich dürfte sich diese Oper lange auf dem Repertoir erhalten, da eine gewisse Lauheit und Monotonie nur selten einen kräftigen, dauernden Eindruck zulässt. Von Seiten der scenischen Ausstattung war durch prachtvolle Decorationen und Costüme's das Mögliche geschehen. Nur die geistigen Ansprüche an eine romantische Zauber-Oper sind höher. Hier soll sich Alles neu und idealisch gestalten, und dazu gehört der Phantasie-Schwung eines Beethoven oder Mozart! — C. M. v. Weber ist diesen Genien im Romantischen wohl zunächst gekommen, wie *der Freyschütz* und *Oberon* beweisen. An Kunst der Modulation und Durchführung der Gedanken ist Spohr in dramatischer Musik unerreicht; diess documentirte sein *Faust* am evidentesten.

Am 5ten December wurde Mozart's Sterbetag von dem kunstsinnigen Geh. Rath Dr. Crelle durch Aufführung des Requiem am Pianoforte würdig in einem glänzenden Privat-Zirkel gefeyert. Spontini sammelt Subscribenten zu der von Mozart's Witwe herauszugebenden Biographie ihres ersten Mannes, welche der jetzt auch verstorbene zweyte Gatte derselben, Etatsrath v. Nyssen, nach authentischen Daten verfasst hat.

Am 17ten d. gab der berühmte Clarinettist Heinrich Bärmann aus München ein sehr wenig besuchtes Concert in der ungünstigen Weihnachtszeit. Es wurde würdig durch die prachtvolle Mozartsche Symphonie in C dur eröffnet. Dann liess der Concertgeber sich mit grossem Beyfall in einem vortrefflichen Concerte von C. M. v. Weber in F moll hören. Dem Adagio waren wirkungslos Gesang-Strophen von zwey Tenören und einer Bassstimme untergelegt. Auch Dem. Palazzesi und Hr. Zezi verschönten diess Concert durch ihren Gesang. Besonders gefiel eine Bass-Scene von Reissiger's Composition durch ihre Characteristik. Der Sohn des Hrn. Bärmann zeigte in einem Clarinetten-Duo mit dem Vater guten Ton und Talent für sein Instrument.

In den C. Möser'schen Quartett-Unterhaltungen wurde am 19ten d. die herrliche Symphonie von Beethoven in D dur zur grossen Freude aller Musikfreunde vorzüglich ausgeführt. Hr. Bärmann wiederholte zwey Sätze des Weberschen Clarinett-Concerts. Auch wurde die Ouverture zu Wolframs neuester Oper: *die Normannen in Sicilien* executirt. Ein solches dramatisches Instrumentalstück wirkt indess selten bedeutend ohne Kenntniss der Oper; das Haupt-Thema ist characteristisch und nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden. Der Zwischensatz sprach weniger durch eine fast komische Wirkung der Oboen an.

Am 25sten gab Bernard Romberg seine fünfte Quartett-Soirée, und trug darin mit den Hrn. Ritz, David und Lenss ein schönes Quartett seiner Composition in D dur, wie auch ein Rondoletto für das Violoncell mit bekannter Meisterschaft vor. Hr. Bader sang die liebliche Adelaide von Beethoven, auch Mozart's Lieder: *Abend Empfindung* und *An Chloe*, zur Pianoforte-Begleitung des Hrn. Felix Mendelssohn Bartoldy, mit inniger Empfindung. Der Sohn des Hrn. B. Romberg spielte ein Andante mit Variationen.

Das Königsstädter Theater hat ein greuliches Melodram: *Drey Tage aus dem Leben eines Spielers* als Kassenstück erobert, dessen Musik keine Erwähnung verdient, und dadurch in diesem Monate die Oper vernachlässigt. Es ist nur *Corradino* von Rossini wieder in Scene gesetzt, und der Dem. Tibaldi darin die Rolle des gefangenen Edoardo zugetheilt, welche sehr unbedeutend erscheint, wenn solche nicht durch ein eingelegtes grosses Duett für Alt und Tenor (Hr. Jäger als Corradino) aus Rossini's *Armida* bereichert wäre. Dem. Eva Bamberger ist jedoch der *Mathilde von Schabran* noch nicht völlig gewachsen, und so wird diese Oper, so wenig als *Cenerentola* die frühere Wirkung durch Dem. Sontag erreichen, obgleich die Hrn. Jäger, Spitzeder als Isidoro und Zschiesche als Aliprando darin sehr ausgezeichnet sind.

Im Königlichen Theater ist am 27sten ein neues Vaudeville: *Der Chorist in der Equipage* gegeben, über das wir vorläufig schweigen wollen, um das alte Jahr nicht mit Tadel schliessen zu müssen. Wir hoffen mit Sehnsucht und Zuversicht auf die verheissene Verbesserung des Zustandes unserer Oper im Neuen Jahre. *Die Abenceragen* von Cherubini sollen als Carnevals-Oper neu, demnächst Weber's *Oberon*, nach endlicher Entscheidung des famösen Streits für die Königliche Oper, und dann Spohr's neueste Oper: *Pietro von Albano* gegeben werden. — Quod juvat Apollo! —

Kurze Anzeige.

Scena ed Aria: Ah! perfido, spergiuro: coll' Accompagnamento di Pianoforte, composta etc. da A. L. Crelle. Op. 8.

Der Componist dieses eigenthümlichen grössern Gesang-Stücks ist, als gründlich wissenschaftlich gebildeter Gelehrter und Aesthetiker, auch in der Tonsetzkunst nicht als ein gewöhnlicher Dilettant anzusehen, da derselbe mit der Theorie der Musik schon als Mathematiker genau vertraut, und durch seinen unauslöschlichen Eifer für Instrumental- und Vocal-Musik auch mit allen classischen Werken bekannt, und durch den Geist der Meister Mozart, Haydn und Beethoven vorzugsweise genährt ist. Ein kühnes Wagniss war es allerdings, nach Beethoven denselben Text neu zu bearbeiten, wozu den Componisten nur das momentane Bedürfniss eines guten italienischen Textes bewog, der den lyrischen Erfordernissen genügte. Wir enthalten uns daher aller Vergleiche beyder Compositionen, da es dem Tonsetzer vorliegender Gesang-Scene nicht in den Sinn kam, mit dem Meister sich in einen Wettstreit einlassen zu wollen.

Die Art, wie Hr. Crelle den Sinn und Character des Textes aufgefasst und den musikalischen Plan zur Ausführung gebracht hat, zeigt den denkenden Musiker.

Nach einem kurzen, leidenschaftlich bewegten Vorspiele des Pianoforte in F moll beginnt das Recitativ mit dem Ausruf:

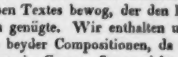

Hier würde uns die Declamation richtiger so dünken:

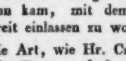

wie die Steigerung bey

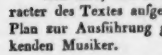

auch wirksam angebracht ist.

Die ausgeschriebene Verzierung auf

scheint uns für das Recitativ unpassend.

Die fernere harmonische Behandlung ist sehr interessant und angemessen; der Lauf der Singstimme bey a — punirti dünkt uns wieder eine unzeitige Rücksicht auf die Kunstfertigkeit der sehr gebildeten Gesang-Dilettantin, welcher diese Scene gewidmet ist, und ist überdiess sehr schwer auszuführen. Das Arioso in D moll: Ombra seguace ist durch die wild bewegte Begleitung, vorzüglich des schwer spielbaren Basses ausgezeichnet, voll Feuer, auch die Steigerung der Singstimme bis zum verminderten Septimen-Accord auf As, ein genialer Zug des Componisten, der durch die Transition zu Gis schnell in das schauerliche D b zurückkehrt. Es folgt nun ein sanftbares, doch in der Begleitung die Unruhe des Gemüths der verlassenen Geliebten ausdrückendes Lento, das bey dem voglio morir per lui verhallend dahin stirbt. Nun erst folgt die Arie: Per pietà, eine sehr schöne, weiche Cantilene in As dur mit interressanter, nur theilweise in den Mittelstimmen etwas zu leerer Begleitung, deren Thema wir durchgeführter wünschten, wenn die sich häufenden Worte es erlaubt hätten. Sinnig und characteristisch ist die Stelle in der Begleitung

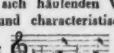

u. s. w. angebracht. Sehr ausdrucksvoll tritt das dite voi hervor, und nur die Schluss-Cadenz huldigt wieder dem modernen Ornamenten-Krame, den die Sängerinnen so gern haben und womit Rossini so verschwenderisch verfährt. Im Ganzen aber zeigt die Erfindung und Haltung des Styls dieses Gesang-Stücks originalen Geist der Erfindung und gebildeten Geschmack. Die Schreibart ist correct, wie der gut lesbare Steindruck von Breitkopf und Härtel in Leipzig (in Berlin bey T. Trautwein). Einer in der Kehlfertigkeit gebildeten, auch im Treffen nicht leichter Intervalle wohl geübten Sängerin wird diese Scene ein angenehmes Geschenk seyn. Wir empfehlen einer solchen indess, für einen sichern Begleiter zu sorgen, da die Pianoforte-Stimme ihre Schwierigkeiten hat.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1828.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig, Michaelis 1827 erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Keller, C., Air varié pour Flûte avec Orchestre. Op. 22 ..... 1 Thlr. 12 Gr.
— dº dº dº avec Pianoforte. 16 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 25ste Sammlung ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, F., 6te Sinfonie à grand Orchestre. Op. 146 ..... 6 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., Ouverture de la Tragédie: Macbeth à grand Orchestre. Op. 75 ..... 2 Thlr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 10te Sammlung ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Hummel, J. N., Trois Pièçes faciles pour le Pianoforte. Op. 111 ..... 16 Gr.
— Rondo Oeuv. 98. arrangé pour Pianoforte à quatre mains par F. Mockwitz. .... 1 Thlr. 8 Gr.
Kreutzer, C., Fantaisie militaire p. Pianoforte, Violon, Viola et Vclle. Op. 76. No. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
— Nocturne p. Pianof., Violon ou Flute obligée. Op. 76. No. 2 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Fantaisie sur un Menuet favori p. Pianof., Violon ou Flûte obligée. Op. 76. No. 3. 1 Thlr.
— Fantaisie mélancolique p. Pianof., Violoncelle ou Basson. Op. 76. No. 4 ..... 1 Thlr.
— Mazurka varié p. Pianoforte. Clarinette ou Violon obligés. Op. 76. No. 5. .. 1 Thlr. 4 Gr.
— Fantaisie sur une Valse fav. de la Reine de Prusse, p. Pianof. deux Violons, Viola et Violoncelle. Op. 76. No. 6. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 28ste Sammlung ..... 16 Gr.
Moscheles, J., Divertissement sur des Airs tiroliens etc. pour le Pianoforte. ..... 18 Gr.
Mozart, W. A., Collection des Concertos pour le Pianoforte, avec Accompt. d'une Flûte, deux Violons, deux Violes et Violoncelle, arrangés par C. H. Clasing No. 4. ..... 2 Thlr.
Petersen, Aug., Rondo scherzando pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 13. ..... 20 Gr.
Potpourri pour Pianof. No. 7. sur des Thêmes de Mozart, Spontini, Rossini etc. .... 20 Gr.
Ries, F., Quatuor Op. 13. arr. à quatre mains par F. Mockwitz ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Quatuors Op. 70. arrangés à quatre mains par F. Mockwitz No. 1. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Schwenke, Gust., Seconde Fantaisie p. la Flûte av. Accomp. de Pianof. Op. 2. ..... 14 Gr.
Spohr, L., Troisième Quintetto Op. 69. arr. à 4 mains par F. Spohr. ..... 1 Thlr. 16 G.
— Ouverture de la Tragédie: Macbeth, pour Pianoforte ..... 10 Gr.
— le même à 4 mains. ..... 12 Gr.
— Potpourri de l'Opéra: Jessonda: Oeuv. 64. arr. p. Violon, Violoncelle et Pianoforte. . 1 Thlr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 10te Sammlung ..... 16 Gr.

Scherdan, C. F., Sammlung ausgewählter Liederweisen. Märsche, Tänze etc. für eine Guitarre. 2tes Heft ..... 16 Gr.

Crusell, B., Zwölf Gesänge aus der Frithiofs-Sage von E. Tegnér, aus dem Schwedischen von C. C. F. Mohnike, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10 ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Ostern 1827 waren neu:

Schneider, Fr., Elementarbuch der Harmonie. 2te vermehrte Auflage. ..... 3 Thlr. 16 Gr.

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Meyer, C. H., Ouv. pour Musique milit. 1 Thlr. 12 Gr.
Romberg, B., Concert Suisse p. Violoncelle av. Orchestre. 2ter Conc. Op. 44 ..... 3 Thlr.
— Caprice sur des Airs Moldaves et Valaques p. Violoncelle av. Accomp. Op. 43. 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, L., 11ter Concert p. Viol. av. Orchestre. Op. 70. ..... 3 Thlr. 16 Gr.
— Ouverture de l'Opéra: Berggeist, à grand Orchestre. Op. 73. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Spohr, L., grand Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 69. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 74 . . . . . 5 Thlr. 12 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 9 . . . . . 2 Thlr. 20 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Czerny, C., Impromptu ou Variations sur un thème de l'Opéra: Oberon, p. Pianof. Op. 134. 16 Gr.
— Allegro affettuoso à 4 mains, Op. 137. . . . 1 Thlr.
Hering, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke oder Elementar-Cursus für das Pianof. 5te Heft. 16 Gr.
Kraegen, C., Rondo à 4 mains. Op. 4. . . . . 1 Thlr.
— Rondo p. Pianoforte. Op. 5. . . . . 12 Gr.
— Scherzo p. Pianoforte. Op. 3 . . . . . 12 Gr.
Onslow, G., Duo p. Pianof. et Violon. Oeuv. 31. 2 Thlr.
Ries, F., Rondo de son Concert p. Pianof. Op. 42. arr. à 4 mains p. F. Mockwitz. 1 Thlr. 12 Gr.
— 4te Polonaise à 4 mains. Op. 140. . . . . 1 Thlr.
Romberg, A., Ouverture, Oeuv. 54. arr. à 4 ms. p. F. Mockwitz. . . . . 12 Gr.
— B., Andante et Polonoise Oeuv. 31. arr. à 4 mains p. F. Mockwitz. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Schneider, Fr., Sonate p. Pianoforte et Flûte. Op. 61. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Spohr, L., Potpourri de l'Opéra: Jessonda Op. 66. arr. pour Violon et Pianoforte par Stolze. 20 Gr.
Walch, J. H., Marches et Danses arr. pour Pianoforte. Liv. 2 et 3. à. . . . . 16 Gr.

Spohr, L., Concert-Arie für Sopran, Ital. und Deutsch, mit Orchest. Op. 71. . . 1 Thlr. 20 Gr.
— dieselbe im Clavier-Auszug. . . . . 12 Gr.
— sechs deutsche Lieder mit Pianoforte, 4te Sammlung. Op. 72. . . . . 1 Thlr.
— dieselben mit Guiterre. Op. 72. . . . . 16 Gr.

In meinem Verlage ist so eben erschienen:

Klein, Bernhard, geistliche Musik, 3ten Heft, Op. 18. Pater noster für zwey Chöre. . . . . 22½ Sgr.
— Geistliche Musik, 4ten Heft, Op. 21. Miserere mei Deus (Psalm 50) für Sopran und Alt . . . . . 1 Rthlr.
Das erste Heft, Op. 12 enthält: Agnus Dei und Ave Maria. . . . . 27½ Sgr.
Das zweyte Heft, Op. 17: Sechs Responsorien für vier und sechs Stimmen. . . . . 20 Sgr.

Von demselben Componisten werden sechs Hefte religiöser Gesänge, bestehend aus Chorälen, Motetten etc., für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte, in meinem Verlage erscheinen; im Januar 1828 wird das erste Heft, und in den dreymonatlichen Lieferungen werden die übrigen fünf Hefte ausgegeben werden. Preis eines jeden Heftes 1 Rthlr. — Institute, Vereine u. s. w., die sich auf die Abnahme dieser ganzen Sammlung schriftlich verbindlich machen, haben beym Erscheinen einer jeden Lieferung nur 22½ Sgr. zu entrichten, wenn sie sich direct an mich wenden.

T. Trautwein,
Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Händel's sämmtliche Werke,

in der längst vergriffenen, bekanntlich sehr deutlichen und correcten Londoner Ausgabe, 40 Folio-Bände stark, treflich conservirt in Englischen Lederbänden (mit Händel's kunstvoll gearbeitetem sehr ähnlichem Porträte) aus der Verlassenschaft des im März d. J. verstorbenen Hrn. Ludwig van Beethoven, und zwar das nämliche vollständige Exemplar, welches der Selige kurz vor seinem Tode aus England zum Geschenke erhielt, sind um den Preis von 450 fl. Conv. M. zu haben bey

Tobias Haslinger,
Kunst- und Musikalienhändler in Wien, am Graben Nº 572.

Bekanntmachung.

Wir Unterzeichnete erklären hiermit, dass, nachdem wir aus dem mit dem Königl. Sächsischen Hoftheater zu Dresden abgeschlossenen Contract ohne vorgängige Zustimmung der Königl. Sächsischen General-Direction eigenmächtig ausgetreten sind, wir uns den deshalb an uns gemachten gerechten Anforderungen der genannten Königl. General-Direction unterworfen, demgemäss sämmtlichen Schaden und Kosten erstattet haben, und solchen mit Vorwissen und Zustimmung der Direction des Königstädtischen Theaters allhier, hiermit öffentlich bekannt machen.

Berlin, den 6ten Novbr. 1827.

Sabina Bamberger. Eva Bamberger.
Sängerinnen beym Königstädtischen Theater.

Anstellungsgesuch.

Der Gesang- und Clavierlehrer, Herr C. F. Müller in Berlin, Verfasser verschiedener geschätzter Compositionen und ein für seine Kunst mit Lust und Liebe thätiger Mann, wünscht sich eine, seinen Fähigkeiten und Fertigkeiten angemessene Stelle, als Anführer eines Orchesters, Musikdirector einer Oper, oder auch als Lehrer an einem Institut für Gesang und für Musik überhaupt. Achtungswürdige Zeugnisse sprechen zu seinen Gunsten, was seine Kunst und seinen Character anlangt. Seine Forderungen sind sehr gemässigt und gehen nur auf eine gesicherte Existenz. Er ersucht mich, jenen seinen Wunsch in seinem Namen auszusprechen. Gern thue ich das. Möge es nicht ohne Erfolg bleiben. Ueber alles Weitere hat man sich nicht an mich, sondern an ihn selbst zu wenden: Berlin, Strahauer Strasse, Nº 26.

Friedrich Rochlitz.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Januar. **№. 4.** 1828.

Recension.

1. *Das Heimweh. Die Allmacht. Gedichte von Joh. Ladislaus Pyrker — — für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von Franz Schubert.* 79stes Werk. Wien, bey Haslinger. (Pr. 16 Gr.)
2. *Der Wanderer an den Mond. Das Zügenglöcklein. Im Freyen. Gedichte von J. G. Seidl.* Wie vorstehend. 80stes Werk. (Pr. 16 Gr.)
3. *Alinde. An die Laute. Zur guten Nacht. Gedichte von Friedrich Rochlitz.* Desgleichen. 81stes Werk. (Pr. 16 Gr.)

Das sind die neuesten Hefte Lieder und mehr oder weniger ausgeführter Gesänge des genannten, seit einiger Zeit überall nicht wenig geschätzten und beliebten Componisten; und mehre Stücke in denselben gehören offenbar zu seinen vorzüglichsten. Was in diesen Blättern und dann auch in anderen an Hrn. Sch.s Gesängen gerühmt oder getadelt worden: das ist auch an diesen zu rühmen oder zu tadeln, doch mit dem Unterschiede, dass man jetzt zum Erstern mehr, zum Zweyten weniger Gelegenheit findet, als früher, und das ist schon selbst wieder ein Ruhm. Fassen wir jene Urtheile, wie sie ausgesprochen worden sind und sich hier von neuem bestätigen, in ihrem Wesentlichen zusammen: so laufen sie auf Folgendes hinaus. Hr. Sch. weiss Gedichte zu wählen, die wirklich gut (an sich und für musikalische Ausführung) und auch nicht schon abgebraucht sind; er ist fähig und es gelingt ihm meistens, aus jedem das herauszuhören, was für die Empfindung und mithin für die Musik darin vorherrscht: das legt er vor Allem in seine, meist einfache Melodie, und seine Begleitung, die aber sehr selten blosse Begleitung ist, lässt er diess weiter ausmalen und benutzt dazu auch gern Bilder, Gleichnisse, oder Scenisches der Dichtungen. In beydem zeigt er oft Eigenthümlichkeit der Erfindung und Ausführung, tüchtige Kenntniss der Harmonie und treuen Fleiss: dagegen greift er öfters, und zuweilen weit über die Gattung hinaus, oder auch über das, was in dem einzelnen Stücke mit Recht auszuführen gewesen wäre; künstelt gern an den Harmonieen, um neu und pikant zu seyn; und liebt es über die Maassen, in der Clavierpartie viele Noten zu machen, über oder nach einander. Jenes Rühmliche nun, sieht der Leser leicht, ist in der Kunst — für die Wirkung zunächst, doch nicht für sie allein — das Entscheidende und Bleibende: dieses Getadelte ist zwar durchaus nicht gleichgültig, doch gehört es zu dem, wovon ein junger Künstler, wenn er denkt und freundlichen Rath beachtet, nach und nach immer mehr zurückkömmt, besonders da es meistens nur angenommen ist von der Zeit, die jetzt überall auf ein Aeusserstes hinauswill, und von irgend einem Vorbilde, das diess mit Geist geübt und Aufsehen damit gemacht hat; oder, ist es nicht angenommen, sondern kömmt aus dem Innern: so ist es etwas Jugendliches, das, mit der Jugend selbst, schnell genug vorübergeht. Dieses im Allgemeinen vorausgesetzt, gehen wir nun diese Hefte im Einzelnen kurz durch.

79stes Werk. Ausgezeichnete Gedichte (besonders das zweyte, ein erhabener Psalm), beyde nicht nur durchcomponirt, sondern in's Breite, das erste gewissermaassen scenisch ausgeführt. Diesem ersten liegt, passend und wirksam, in der Melodie, noch mehr aber in der ausgebreiteten, überall obligaten Begleitung, eine Anspielung auf den Emmenthaler Schweizerreigen zu Grunde und die Benutzung desselben ist sehr gelungen. Am Eindringlichsten wirkt sie da, wo sie, nach dem affectvollen Zwischensatze, S. 9, wiederkehrt und nun bis

Ratmayer die Rolle des Lukas. Alle drey erhielten ausgezeichneten und in vollem Maasse verdienten Beyfall. Auch das Orchester gab durch sein Spiel einen rühmlichen Beweis seiner Aufmerksamkeit, Fertigkeit und Geschicklichkeit.

Man wird vielleicht fragen, ob die Komposition der *Jahreszeiten* der Komposition der *Schöpfung* vorzuziehen sey. Darauf dient zur Antwort, dass jede dem besondern Zweck der Gedichte ganz entspreche, und dass Haydn überall gross und exemplarisch bleibe.

Ich kann unmöglich schliessen, ohne ein Wort der Verehrung und des innigsten Dankes gegen die Männer beyzufügen, durch welche Haydn zur Komposition der *Jahreszeiten* zu dürfen veranlasst wurde. Seit mehreren Jahren hat sich in der Kaiserstadt eine Gesellschaft von Freunden der Tonkunst gebildet, die aus einer kleinen Anzahl von Mitgliedern besteht, und jährlich einige Akademien zu veranstalten pflegte. Die Namen Lichtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg, Auersperg, Lobkowitz, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Swieten, Czernin, Fries, Aponi, Sinzendorf, Kinsky, Erdödy, Harrach berechtigten zu grossen Erwartungen. Der Erfolg hat sie weit übertroffen.

Ja, die Annalen der Musik werden es nie vergessen, dass diesem Zirkel der erste Dank für die zwey klassischen Werke, die *Schöpfung* und die *Jahreszeiten*, gebührt. In diesem Zirkel wurde unter dem leitenden Einflusse des Herrn Baron v. Swieten (wo das Publikum laut spricht, darf die Bescheidenheit nicht erröthen) nur dem Vortrefflichsten gehuldiget. In diesem Zirkel sind Haydns Genius Liebe zur Kunst, ein gebildetes und empfängliches Publikum, und Aufmunterung, wie sie in Deutschland nicht gewöhnlich ist. Möchte sich der Geschmack dieser Stadt lange erhalten, weit verbreiten, und überall solche Früchte hervorbringen!

Kurze Anzeige.

Duo pour Deux Violons par la Croix. Op. 12. A Paris, chez Pleyel. (Pr. 3 Francs.)

Dieses Duett ist in modernem Styl geschrieben. Man darf also hier nicht, wie ehedem, kanonische Nachahmungen u. dgl. erwarten. Der erste Allegrosatz ist in *D dur*, in welchem abwechselnd die erste und zweyte Violin die Melodie vortragt, und die andere in Figuren begleitet. Der zweyte Satz ist ein Andante in *g dur* mit 4 Veränderungen. Das Thema hat einen leichten, naiven Gesang, und die zweyte Violin arpeggirt dazu, wie gewöhnlich. Auch in diesem Satz wechseln die Violinen mit der herrschenden Melodie ab. Der dritte Satz ist ein Rondo in $\frac{2}{4}$ Takt, aus dem *d dur*, und hat ein Minore in *d moll*, wozu die erste Violin blos arpeggirt. Im Allegro wagt der Verfasser einige kühne, schnelle Ausweichungen in entfernte Tonarten, als: aus dem *A dur* in *C dur*, durch $\frac{6}{4}$ zu *h*, und von *a moll* wieder in *C dur*. Dann aus dem *D dur* in *F dur* durch $\frac{6}{4}$ zu *c* und von *F dur* wieder in *A dur*. Wider den Gebrauch der reinen Harmonie liesse sich, wenn man streng seyn wollte, viel einwenden. Nur ein Beyspiel aus dem Allegrosatz:

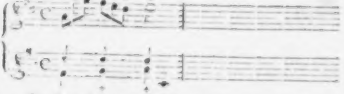

Im Rondo, wo die Rhythmik sorgfältig beobachtet seyn sollte, ist sie oft vernachlässigt. Doch wird dieses Duett den Liebhabern gefallen können: auch deshalb, weil sie bey dem Vortrag nicht mit grossen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

(Hierzu die Beylage No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

zu Ende feststehen bleibt. Das zweyte ist wahrhaft gross, feyerlich und innig. Gehörig vorgetragen (wozu aber eine tüchtige, klangvolle Stimme und ein lebendig mitfühlendes Herz gehört), kann es seine tiefdringende Wirkung wohl nirgends verfehlen. Der Gesang dieses zweyten Stücks, wiewohl ausdrucksvoll und auch Einzelnheiten treffend bezeichnend, ist dennoch einfach und nähert sich dem grossartig-Declamatorischem: die Begleitung ist nicht figurirt, sondern bewegt sich fast durchgehends in getheilten, sich an den Gesang nahe anschliessenden Accordfolgen; aber in gewichtigen, trefflich geführten. Diess Stück loben wir nicht nur, sondern wir wünschen dankbar dem Verfasser Glück dazu. Nur zwey Anmerkungen erlauben wir uns: die Worte: Blickst du flehend u. s. w. (das erste Mal, S. 16.) sollten durch Taktverhältniss und Modulation der Harmonie enger mit den vorhergehenden verbunden seyn; und: die antiken Versmaasse, so angemessen verwendet, wie es der ehrwürdige Pyrker thut, verstatten eigentlich n[icht] weniger Wiederholungen, als ihnen Hr. Sch., besonders im ersten Stücke, gegeben hat. Nur verallgemeinernde, vorzüglich nachdrückliche und sentenziöse Ausgänge sollte man bey ihnen, findet man's überhaupt nöthig oder rathsam, wiederholen.

8ostes Werk. Die Gedichte sind artig: für die musikalische Composition muss man ihnen aber eine sorgfältigere sprachliche Ausbildung wünschen, und wenigstens, dass sie von falschen Accenten frey wären und über das, was sie sagen, nicht so viele Worte machten; was es Hrn. Sch., da er nicht nur der Melodie, sondern (im Wesentlichen) auch der einmal erwählten Begleitung, durch alle Strophen rühmlich treu bleiben wollen, besonders bey No. 2 und 3, nicht wenig erschwert hat, alles Gedehnte oder Monotone zu vermeiden. Er hat es vermieden, so weit es unter diesen Umständen möglich war; doch müssen Sänger und Pianist viel Mannigfaltigkeit in ihren Vortrag legen, wenn es nicht in der letzten Nummer einigermaassen hindurchklingen soll. Bey der ersten hat das falsche Accentuiren des Dichters gleich zu Anfang den Componisten veranlasst, diess Falsche, wollte er der, dem Ganzen vollkommen angemessenen Melodie treu bleiben, noch mehr hervor zu heben, noch viel bemerklicher zu machen. Er hätte aber wohl hier aus der Noth eine Tugend machen und ein wenig nachhelfen können, wollte er auch nicht so entschieden dreingreifen, wie es, ohne Rücksicht auf die anderen Strophen, hätte geschehen müssen; nämlich: 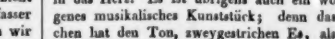 und so auch bey der correspondirenden Zeile. Davon abund nur auf den Totaleindruck für die Empfindung hingesehn, nimmt sich das Lied, mit seiner höchsteinfachen Melodie, seiner ein wenig variirenden Begleitung und seinem Uebergange zum Dur, hübsch aus. — Das *Zügenglöcklein*, was wohl provinciel eine kleine Abendglocke bedeutet, die gezogen, nicht getreten wird, greift tiefer ein, in die Saiten und in das Herz. Es ist übrigens auch ein wohlgelungenes musikalisches Kunststück; denn das Glöckchen hat den Ton, zweygestrichen Es, als Quinte des Grundtons des Stücks, und schlägt in der Begleitung — stets obenliegend und beym Vortrage mit dem kleinen Finger stets scharf hervorzuheben — durch alle Strophen (und das heisst, da sie durchcomponirt sind, obgleich sie im Wesentlichen einander ähnlich bleiben, fünf Seiten lang) immerfort und in gleicher Weise an, indess Melodie und sehr ausgesuchte Harmonie sich ganz frey und ungezwungen fortbewegen. Nur S. 8 und 10 darf der emsige Kirchner drey Takte lang ausruhen: dann muss er wieder dran. Es ist ein allerliebstes Stück. — Die dritte Nummer, *Im Freyen*, auch sanften Characters, ist nach entgegengesetzter Seite hin angelegt, obgleich auch hier die Melodie einfach, die obligate Begleitung gleichmässig durchgeführt wird. Wenn dort der Gedanke und das Gewählte der Harmonie entscheidend war, so ist es hier der Klang des möglichst discret und zart zu behandelnden Instruments selbst, was den Ausschlag giebt. Bey solcher Behandlung wird die einfache Melodie des Sängers nicht zu sehr verdeckt; das, neun Seiten lange Stück bekömmt durch solchen Vortrag wenigstens so viel Mannigfaltigkeit, als ihm noththut, und das Ganze wird gewiss sehr gern gehört.

Ich auf der Erd', am Himmel du: wir

81stes Werk. Die Gedichte von Fr. Rochlitz, sehr gut gewählt. So ähnlich sie auch einander in Klarheit des Ausdruckes und in natürlicher Darstellung des innern Lebens sind, was musikalische Gedichte immer seyn sollten: so unterscheiden sie sich doch auch wieder hinlänglich durch ihr treu Characteristisches. Das erste ist scherzhaft-ernst, das zweyte lieblich-zart und das dritte seelen-innig und tief ergreifend. Das erste war nicht leicht, musikalischrichtig zu behandeln. Es

ist in genau einander correspondirenden Strophen: so musste auch jede dieselbe Musik bekommen. Diese sind aber dialogisch, ja gewissermaassen scenisch: so mussten zugleich die sehr verschiedenen, einander entgegengesetzten Sprecher zugleich sehr unterschieden, einander entgegengesetzt werden. Gleichwohl ist Sprachton und Haltung ganz einfach: so musste es auch die Musik bleiben. Hr. Sch. hat es wirklich so behandelt. Das Erste anlangend, so sind zwar die Strophen sämmtlich ausgesetzt und einige Abweichungen finden sich: doch nur kleine, nicht störende. Das Zweyte (die Entgegensetzung der Personen) liegt bestimmt und deutlich genug in der Musik; und das Dritte (die ganz einfache Haltung) ist, bis auf einige Wendungen der Harmonie, die Seite 5, Takt 1, dann Takt 4, im Uebergange zu 5, zuerst vorkommen, und welche uns, eben für dieses Stück, etwas zu schnell und darum zu hart klingen, gleichfalls beobachtet worden. Das zweyte Lied ist artig; die Begleitung, da es an die Laute gerichtet ist, bloss lautenirend; Alles so heimlich, wie ein verstohlnes Ständchen. Das dritte ist ein, gleichfalls sehr einfaches Gesellschaftslied, das sich leicht überall einführen wird, wo man nicht bloss von Wein, Liebe und Späßen zu singen pflegt. Einer singt vor; das Chor wiederholt die letzten Zeilen, die Begleitung giebt bloss zum Solo die Accorde an und unterstützt dann das Tutti. Nur die wiederholenden letzten sechs Noten jeder Strophe stören durch den waldhornartigen, verbrauchten Ausgang den Ernst des Ganzen. Wir rathen, sie ohne Weiteres wegzulassen. Obgleich wir auch diese drey Stücke für gelungen erklären müssen und sogar eine besondere Sorgfalt, den Gedichten in ihrer Art ihr Recht anzuthun zu bemerken glauben: so scheint es uns doch, als ob Hrn. Sch. seine Natur und Gewöhnung mehr zu dem hinzöge, was viele, als zu dem, was wenige Musik zulässt; und dass er sich darum in jenem origineller zeige und freyer bewege, als in diesem.

Die Werkchen alle drey sind gut gestochen.

Nachrichten.

Stuttgart. August bis Ende Novemb. 1827. Innerhalb der angeführten Zeit sahen wir leider! nur eine Einzige neue Oper, und diese war Auber's uns schon längst versprochener *Maurer und Schlosser*, der auch hier sehr gefiel, und mehre Mal hintereinander mit steigendem Beyfall gegeben wurde. Die Musik hat aller Orten, bey Kennern und Nichtkennern, wegen der melodischen gemüth- und charactervollen, ja nicht selten sehr genialen Bearbeitung des Stoffs Eingang gefunden, und wird stets, auch hinsichtlich ihres harmonischen Werthes, wieder gern und mit neuem Vergnügen gehört werden; weshalb sie gewiss nicht den absprechenden Ton verdient, mit welchem der Hr. Berichterstatter aus Berlin über diese Handwerksoper, wie er sie schlechthin nennt, den Stab bricht. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Leon de Merinville, Hr. Benesch; Irma, Frau v. Pistrich; Roger und Baptiste, die Hrn. Hambuch und Pezold; Henriette, Rogers Frau, Dem. Laurent; und Mad. Bertrand, Frau v. Knoll. Die Darstellung war sehr lobenswerth, besonders überraschte letztere, welche die alte Nachbarin nicht nur recht gut sang, sondern auch ausgezeichnet spielte; was ihr so mehr zum Lobe gereicht, da sie sich in ähnlichen Characteren noch nicht versucht hatte. Hr. Hambuch und Frau v. Pistrich, desgleichen Hr. Benesch machten sich als Gesangskünstler Ehre, und Hr. Pezold spielte äusserst lebendig und mit vieler komischen Laune. Dem. Laurent, neu engagirtes Mitglied des k. Theaters, von Königsberg kommend, ist ein recht artiges junges Mädchen, mit einem angenehmen Stimmchen; und verräth, da sie noch so ziemlich Anfängerin zu seyn scheint, glückliche Anlagen für die Bühne. Sie trat als Benjamin im *Joseph*, Felix in den *kleinen Wilddieben* und Frau von Schlingen in den *Wienern in Berlin* auf, und wurde beyfällig aufgemuntert. Das Duett zwischen Roger und Baptiste unmittelbar vor dem Finale des zweyten Aktes, wo beyde mit ihrer Arbeit beschäftigt sind, desgleichen das Zankduett der beyden Frauen im Anfange des dritten, musste jedesmal wiederholt werden. Orchester und Chöre griffen kräftig und präcis in einander, so wie Costüme und Decorationen analog waren. Bessern Effect aber würde der Schluss der Oper machen, wenn die Rettung der unglücklich Liebenden sichtlich vor den Zuschauern bewerkstelligt würde, und die Scene nach der Entdeckung der geheimnissvollen Intrike sich noch einmal in das unterirrdische Gewölbe verwandelte. — Ausser Spontini's *Cortez*, Spohr's *Faust*, welcher zwey Mal gegeben wurde, und Lindpaintner's *Rosenmädchen*, welche seit sechs Jahren nicht mehr zur Darstel-

lung gekommen und mit grösstentheils neuer Besetzung, recht fleissig einstudirt waren, gab man uns fast regelmässig als Wiederholungen dieselben Opern, welche aus früheren Berichten schon zur Genüge bekannt sind. Mit Bedauern melden wir aber, dass uns während der ganzen Zeit der Genuss versagt wurde, irgend eine Mozart'sche Oper hören zu können. — Als Gäste sahen wir zunächst Dem. Kainz, Grossherzogl. Kammersängerin von Florenz, wie uns wenigstens der Theaterzettel berichtete, als Rosine im *Barbier von Sevilla*, Isabelle in der *Italienerin*, Ninette in der *diebischen Elster*, und als Fräulein Bertha im *Schnee*; anfänglich wurde ihr glänzender Beyfall zu Theil, doch verminderte sich derselbe späterhin. Sie singt grösstentheils nur mit halber Stimme, was eine allgemeine Spannung erregt, und mehr ahnen lässt, als sie zu geben vermag. Ihre Brusttöne sind nur bey einem sehr discreten Accompagnement vernehmbar; ihre Kopfstimme hingegen ist etwas spitz, wiewohl nicht stark, doch aber ziemlich angenehm. Sie imponirt der unkundigen Menge durch ihre nicht sparsam angebrachten staccato's, hinauf und herunter steigenden chromatischen Tonleitern, Sprünge, Läufer, ganze und halbe Trillerchen. Der Eingeweihte wird dennoch bald gewahr, dass sie sich zwar glücklich viele Manieren der modernen Schule, eigentlich aber wenig Manier angeeignet hat. Von ihrem Talent als Darstellerin lässt sich wenig sagen, doch ist ihre Aussprache im Gesang äusserst deutlich und articulirt. Als Bertha im *Schnee* gestattete man ihr, im dritten Akte kurz vor ihrem Duette mit dem Prinzen, welches dem Finale vorangeht, Variationen über: nel cor più non mi sento einzulegen, die sie italienisch sang. Aber noch weit barocker und abentheuerlicher war es, dass Dem. Kainz, als das Schlusschor der Oper bereits geendet hatte, ihrem Geliebten und dem noch im Kreis versammelten Hofstaate, ohne irgend eine herbeygeführte Veranlassung eine grosse Scene aus Rossini's *Fräulein am See*, und zwar gleichfalls in italienischer Sprache (!!) vorsang. — Bald hierauf hatten wir das Vergnügen, die rühmlichst bekannte Sängerin Dem. Canzi in folgenden Partieen zu hören: 1) als Amenaide im *Tankred*, 2) Rosine im *Barbier*, 3) Ninette in der *Elster* und 4) als weisse Frau von Avenel. Obgleich der frische Jugendschmelz ihrer höchst angenehmen und lieblichen Stimme nicht mehr in dem Maasse wie vor einigen Jahren vorhanden ist, so verbindet sie doch bey ihrer anerkannten Gesangsfertigkeit, Geschmack im Vortrage mit Gefühl und Ausdruck, und erntete deshalb um so mehr verdienten Beyfall, da sie als Sängerin auch unter die besseren Schauspielerinnen gehört. Nachdem dieselbe auch einigemal bey Hofe mit Anerkennung ihres schönen Talents gesungen hatte, wurde sie für das nächste Jahr engagirt. So sehr wir uns nun aber auch über diese Acquisition im allgemeinen zu freuen Ursache haben, so ist ihr Gewinn in gewisser Beziehung dennoch relativ, weil Frau v. Pistrich dasselbe Rollenfach bekleidet, welche sich hinsichtlich ihrer Agilität, Methode und Festigkeit nicht scheuen darf, mit Dem. Canzi zu rivalisiren. Der hiesigen Oper fehlt es aber neuerdings hauptsächlich an einer seriensen, tragischen Sängerin für grosse Partieen, zu welchen Dem. Canzi wohl weder Kraft, Stärke und Ausdauer, noch auch die erforderliche Figur haben dürfte. Noch blüht uns aber die Hoffnung, dass Mad. Grünbaum vom k. k. Hoftheater zu Wien für diesen Winter bey uns auf einen Cyclus von Rollen engagirt werden wird, wodurch das Repertoir ohne allen Zweifel mit mehren ausgezeichneten und classischen Werken berühmter Tonsetzer bereichert werden könnte. Mad. Grünbaum sang bey ihrer Durchreise nach Carlsruhe bereits mit hoher Würdigung ihres längst schon anerkannten Künstlerwerthes in einem Kammerconcerte bey Hofe. Möchte die Hoffnung so vieler Freunde und Verehrer der Kunst recht bald realisirt werden! — Zuletzt gab noch Hr. Brok, ehemaliges Mitglied der hiesigen Bühne, jetzt in Carlsruhe, ausser einigen Rollen im Schauspiele, den lahmen Invaliden Feuer, (wie er hier heisst) in den *sieben Mädchen in Uniform* sehr ergötzlich und mit Beyfall. — Balletmeister Taglioni ist abermals mit seinen Kindern und einigen anderen braven Individuen für diesen Winter angestellt worden. Die erste Tanzvorstellung war: *Zeila oder der kleine schottische Tambour*, grosses pantomimisches Ballet in drey Aufzügen von Taglioni, mit neuer Musik vom Kapellmeister Lindpaintner. Ref. wurde zur Zeit abgehalten, dieser Vorstellung, welche schon einigemal statt fand, beyzuwohnen. Das Ballet hat übrigens vielen Beyfall gefunden, und die Musik soll im Ganzen sehr gelungen seyn, und auch einzelne ganz besonders gelungene Scenen und melodieenreiche Stellen haben; aber man will gefunden haben, dass dieser musikalische Genuss durch das Heer von lärmenden Pfeif- Blas- Blech- Schlag-

und Wirbel-Instrumenten sehr geschmälert werde. — Möchte doch die Regie der Oper sowohl als die des Schauspiels gefällig auf den Wunsch des Publicums Rücksicht nehmen, und in der Folge die Pausen zwischen den Akten, die allerdings zur Erholung der Künstler nothwendig sind, nicht über Gebühr und zur Pein und langen Weile der Zuhörer ausdehnen; es würden eben sowohl die Darstellungen dabey gewinnen, wenn sie rascher vorwärts gehen, als auch die Darsteller sich der grössern Aufmerksamkeit des Auditoriums zu erfreuen haben. — Die Abbonnements-Concerte der k. Hofkapelle werden nun mit nächstem wieder beginnen, von denen wir uns im Voraus abermals vielen Kunstgenuss versprechen. Unser braver Kapellmeister Lindpaintner hat von Sr. Maj. dem Könige vor Kurzem als einen neuen Beweis der allerhöchsten Zufriedenheit mit seinen unermüdeten Bemühungen als Leiter der Kapelle sowohl, als auch als Tondichter einen Brillantring mit des Königs Namenzuge zum Geschenk erhalten. — Unserm ersten Bassisten W. Häser wurde vor einiger Zeit unter sehr bedeutenden Vortheilen ein Engagement an einer auswärtigen grossen Bühne angetragen; zu unserer Freude aber hat er dasselbe ausgeschlagen, und bleibt bey uns. — Die monatlichen musikalischen Unterhaltungen im Museum, Liederkranz und Liedertafel haben fortwährend ein fröhliches Gedeihen. Auch lässt es sich der Verein zur Verbesserung des Choralgesanges angelegen seyn, sein vorgesteckles Ziel mit regem Eifer und lobenswerther Thätigkeit zu verfolgen. Grosse Kirchenmusiken hörten wir seit geraumer Zeit nicht mehr, und dem musikalischen Unfuge, der auf eine oft sehr profane Weise in der k. Schlosskapelle nach wie vor, und so recht eigentlich unkünstlerisch getrieben wird, ist leider noch immer nicht abgeholfen worden! — In einem der Concerte im Museum, wo unter anderen musikalischen Erheiterungen auch eine Reihefolge von Arien, Duetten und Ensemblestücken aus des berühmten Martin's trefflicher Oper *Lilla*, — *cosa rara* — am Clavier mit Quartett-Begleitung, grösstentheils von Dilettanten ausgeführt, uns erfreute, hörten wir auch das vorzügliche Kunstwerk Spohr's, sein grosses Octett für Violine, Clarinette, zwey Hörner, zwey Violen, Violoncell und Bass aus E ♭, vom Hrn. Concertmeister Molique, den Hrn. Reinhart, Schunke Vater und Sohn, Heim, Hellerer, Kraft und Leitner ausgeführt, in hoher Vollendung. Dem. Krings, Virtuosin auf der Harfe, welche von München aus, auf eine Zeitlang für die k. Kammerconcerte engagirt ist, hatte die Gefälligkeit sich daselbst ebenfalls hören zu lassen, und entfaltete in dem Tonstücke, welches sie allein vortrug, viele Kunstfertigkeit und Gewandtheit, und trug namentlich ein Adagio mit vieler Zartheit und mit Ausdruck vor. Besonders noch zu rühmen ist ihr runder gleichförmiger Triller, eine grosse Schwierigkeit auf diesem Instrumente. Im künftigen Monate wird sie vor ihrer Abreise nach England ein grosses Concert zu ihrem Besten geben, wo wir ihr ein zahlreiches Auditorium wünschen. Kürzlich fand die Herbstprüfung des A. Stöpel'schen Musik-Institutes statt, und die Resultate fielen für Lehrer und Zöglinge gleich günstig und vortheilhaft aus. Besondern Beyfall erhielten und verdienten die beyden Ouverturen aus Mozart's *Così fan tutte* und Lindpaintner's *Jocko* zu vier Händen arrangirt, welche auf zwölf Fortepiano's zugleich von vierundzwanzig Schülern gespielt wurden. Hr. Stöpel trug selbst auf dem Fortepiano C. M. v. Weber's Concert aus F moll mit Orchester-Begleitung sehr lobenswerth vor, und bewährte sich also als theoretischer und practischer Künstler zugleich auf eine ehrenvolle Weise. — Schlüsslich erwähnt Ref. mit Vergnügen einer musikalischen Abendunterhaltung, welche die Gebrüder Schulz aus Wien mit ihrem Vater im Saale des Museums gaben, und von den zahlreichen anwesenden Freunden der Kunst mit vollem verdienten Beyfalle für ihr ausgezeichnetes Talent belohnt wurden. Die vorgekommenen Stücke waren folgende: a) Concert aus F dur für die Guitarre von M. Giuliani, vorgetragen von Schulz Sohn d. ält. b) Duett aus der Oper *Armida* von Rossini, für die Aeol-Harmonika (ein vor nicht zu langer Zeit neu erfundenes Instrument) und zwey Guitarren, arrangirt von Schulz Vater, und vorgetragen von ihm und seinen Söhnen. c) Der Abschied des Troubadour, eine concertante Phantasie über eine Romanze von Blangini, mit abwechselnden Variationen für Gesang, Violine, Pianoforte und Guitarre, gesungen vom Hofsänger Hrn. Benesch, und begleitet von Hrn. Hambuch (der zum ersten Male seit seinem Hierseyn uns öffentlich das Vergnügen machte, sich auf der Violine hören zu lassen), und den Brüdern Schulz. d) Variationen von Rode für die Aeol-Harmonika, eine Terz- und eine grosse Guitarre. e) Beethoven's *Adelaide* mit Fortepiano-Begleitung, gesungen von Be-

nesch und gespielt von Schulz d. j. f) grosse Brillant-Variationen für Pforte von Pixis, vorgetragen von dem jüngern Schulz. Das Guitarrespiel des Hrn. Schulz ist in der That meisterhaft zu nennen. Er überwindet mit ausserordentlicher Leichtigkeit die grössten Schwierigkeiten, und verbindet die Töne, selbst im Adagio mit Zartheit, Deutlichkeit und Geschmack, und man wird nie das Schnarren, Kneipen und Absondern der Figuren bey Passagen, Doppelgriffen und Uebergängen gewahr, was nur zu oft bey den gewöhnlichen Spielern dieses an sich zum Gesange nicht geeigneten Instrumentes der Fall ist. Auch der Clavierspieler verdient unter die besten Virtuosen jetziger Zeit gezählt zu werden. Die Aeol-Harmonika ist ein kleines Clavierförmiges, mit Tasten versehenes Instrument, von nicht viel mehr als drey Octaven Umfang. Es befinden sich unter demselben zwey Pedale, vermittelst welcher durch Treten der darin angebrachte Blasebalg metallene Stäbchen durch die concentrirte, zuströmende Luft in Vibration bringt, und so den Ton bildet. Je nachdem sich der Deckel des Instrumentes hebt und wieder schliesst, wird das cresc. und decr. bewirkt. Lange und gehaltene Noten und Accorde machen sich am schönsten. Der Ton ist äusserst angenehm und schmelzend, doch mässig stark, und scheint bald einer Flöte, bald einem englischen Horn oder einer Orgel en miniature ähnlich; am meisten erinnert er jedoch an den Schmelz einer schwach und zart geblasenen Clarinette und einer gemässigten Oboe. Vor ihrer Abreise werden diese braven Künstler noch ein Concert geben, und wir hoffen, es werde eben so zahlreich besucht seyn, als ihr erstes.

Moskau. (Auszüge aus einigen Schreiben des vergangenen Jahres.)

Concerte sind in der Regel wenig besucht, wenn sie nicht von einem anerkannten Künstler, z. B. von Field gegeben werden. — Als ganz vorzüglich werden die musikalischen Privatunterhaltungen gerühmt, welche die Grafen Michel und Mathieu Wielhoraky veranstalten, so oft sie einige Zeit hier sind. Sie versammeln die ersten Künstler um sich. Als sie zur Krönungsfeyer des Kaisers Nicolai I. anwesend waren, wurden zwey neue, vom Grafen Michel W. componirte Symphonieen von einem nicht zahlreichen, aber ausgewählten Orchester vorgetragen. Sie sollen reich an Phantasie, tief gedacht, und für einmaliges Hören nicht völlig verständlich seyn. Vor Allem werden ihre Quartett-Unterhaltungen gerühmt. Hr. v. Lwow (Militär), der Sohn des Generals v. Lwow, schwebt auf seiner Violine wie ein Genius der Töne über den Werken Mozart's, Haydn's, Beethoven's; Hr. Semenof oder Amatof spielt die zweyte Violine, Hr. Kapellmeister Scholz Alto und der Graf Mathieu Wielhoraky Violoncello. Es soll von diesem Vereine Herrliches geleistet werden. — Als eben so ausgezeichnet wird das Kaiserliche Theater-Orchester unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Scholz gerühmt. — Hr. Moriui dirigirt am italienischen Theater. — Man giebt Vieles von Rossini. Als gute Sänger und Sängerinnen werden genannt: Mad. Anti und Tegil, die Hrn. Peruzzi, Monari und Tosi. Uebrigens steht die Oper dem Ballete weit nach; es wird gewöhnlich nichts Bedeutendes von Opern gegeben. Aufsehen machte das Ballet *Herkules* von Mad. Sor, erster Tänzerin, die recht angenehme Musik von Hrn. Sor. Ob letzterer Dilettant oder Tondichter ist, wissen wir nicht: wenigstens bekleidet er kein eigentliches Amt. Ein anderes grosses Ballet *die drey Gürtel* (die russische Cendrillon) von dem Tänzer Gluschkowsky, der schon mehre Ballete in die Scene gesetzt haben soll, componirt vom Hrn. Kapellmeister Scholz, fand von der originellen Ouverture an bis zu dem etwas lang gehaltenen Ende gerechten Beyfall.

„Der berühmte Fortepiano-Spieler, Hr. Field, hat sich endlich entschlossen, sein Vaterland, England, zu besuchen. Er reiset zunächst nach Petersburg und von dort entweder zu Wasser gerade nach London, oder, was wahrscheinlicher ist, erst nach Teutschland. Allerdings wäre es auch sehr zu wünschen, dass er das letzte vorzöge, damit man doch eine volle Idee von seiner klaren, ungekünstelten und gemüthlichen Spielart auch in Ihrem Lande bekäme. Das Lärmende und Undeutliche mancher sogenannten grossen Clavierspieler verachtet er. Künftiges Frühjahr tritt er seine Reise an."

Das italienische Theater ist nun hier aufgehoben. Einige Mitglieder desselben, unter denen Hr. Tosi, sind nach Petersburg engagirt, wo eine neue italienische Gesellschaft errichtet werden soll. Der Graf Mathieu Wielhoraky reiset mit dem Kapellmeister des teutschen Petersburger Theaters, Hrn.

Hartmann, um in Wien und Italien vorzügliche Subjecte zu engagiren. Dagegen soll in Moskau ein französisches Theater errichtet werden.

Vermischtes.

Man hat in unseren Tagen vielfach seine Stimme gegen Theater-Directionen erhoben, dass sie bey Opern und Schauspielen über alle Gebühr auf äussern Glanz sähen und dadurch die Kunst herunterbrächten. Man sorgt, sagt man, für prächtiges Costüme, glänzende Aufzüge, vielerley Feuer und Rauch: aber nach dem Wesentlichen fragt Niemand; aus Zuhörern sind Zuschauer geworden und dergleichen. Ja es giebt Leute, die behaupten, es gäbe weder eine theatralische Kunst, noch ein theatralisches Volk. Ei, ei! was sind das für Leute! Als ob der Mensch nicht das Ausserordentliche liebte, wenn er es nämlich so recht ohne alle Anstrengung haben kann! Als ob man überall denken müsste! Das hält der Mensch nicht aus und ein liebliches Trillirum ist an seinem Platze so viel werth, als ein Elephant. Der Gedanke hat, seine Wichtigkeit an sich abgerechnet, sogar ein geschichtliches Interesse. Und wenn es gleich unumstösslich gewiss ist, dass wir jetzt viel klüger geworden sind, als unsere Väter, was uns jeder neue Schriftsteller und jedes neue Blatt gegen die alten gleich unumstösslich beweisen wird: so ist es doch von der andern Seite nicht minder gewiss, dass der Mensch zu Lob und Freude noch immer bis in die neuesten Tage sehr menschlich geblieben ist. Ist es doch von jeher ein wahres Wort gewesen und ist es noch: der Mensch hat das Menschliche lieb und die göttliche Kunst. Man höre zu dem Ende ein Paar Geschichtchen vom Menschlichen und von der göttlichen Kunst. Die eine erzählt Christ. Fr. Dan. Schubert in seinen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. „Als Churfürst August König von Polen wurde, schreibt er, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerey aus. Er verschrieb die grössten Sänger und Componisten aus Italien, und war einer der ersten, der den welschen Geschmack mit dem teutschen verflösste. Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst Opern nach italienischem Geschmack aufgeführt, und zwar mit grösserer Pracht als in Italien selbst. Elephanten und Löwen sah man da, nicht ausgestopft wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Decorationen, Maschinerien, Flugwerk, das Alles erblickte man zum ersten Male in Teutschland in seiner vollen Herrlichkeit.“ Was will es nun weiter sagen, wenn Oberon's Schwäne mit dem mächtigen Lilien-Riesen in die Luft fliegen und Faust, wie am furchtbaren Rade Ixions, sich in die Hölle hinunter purzelt? Das andere Geschichtchen erzählt uns Nicolai im vierten Bande seiner Reisen. Er berichtet da vom Wiener Theater Dinge, die vielleicht noch jetzt im Stande sind, manchen Theater-Director auf neue Gedanken zu bringen, die ihm sicher das Haus nicht minder füllen würden, als *der Löwe von Kurdistan*. „Im Jahre 1783. schreibt der Mann, gab die wandernde, in allem Möglichen sich hervorthuende Gesellschaft des Hrn. Ernst Kuhne ein Faschingsstück mit Musik, betitelt: *Der Haushahn*. Alle Schauspieler und Schauspielerinnen waren wie Hähne und Hühner mit Federn gekleidet und krähten ihre Arien recht characteristisch ab.“

Nun, das thun unsere Schauspieler und Schauspielerinnen zuweilen auch, nur ohne Federn.

Kurze Anzeigen.

Leichte Uebungsstücke für das Pianoforte zu vier Händen componirt u. s. w. von Fr. Belcke. 2tes Heft, Op. 22. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Die Melodieen dieser kleinen Uebungsstücke sind sämmtlich so nett und natürlich, dass sie jungen Spielern zuversichtlich viele Freude machen werden. Bey aller zweckmässigen Leichtigkeit des Gegebenen wird man dem Verf. doch auch meist eine frische Erfindsamkeit, so weit sie sich nämlich in solchen Kleinigkeiten zeigen kann, zusprechen müsser, die sich in dergleichen Gaben noch seltener, als in anderen Fällen findet. Kurz diese Uebungsstückchen sind unbedingt zu empfehlen bis auf das letzte, das weniger gelungen ist. Es ist ein sogenanntes Scherzando, das zwar nicht übel klingt, aber gar nicht an seiner Stelle steht. Ein solches Tonstück bekommt erst Werth durch eine gewisse wunderliche Anordnung und Ausführung gut gewählter Figuren, die zu allerley Verknüpfungen und Veränderungen leicht und seltsam zu

gebrauchen sind. Wie ist diess aber bey solchen Kleinigkeiten möglich? Man wird also in den allermeisten Fällen besser thun, solche Formen zu solchem Behufe gar nicht zu wählen. Gesetzt auch, so ein Scherzando gelänge: so bliebe doch immer noch die Frage, ob diese Art Stücke für Anfänger zweckmässig sind? Wir glauben kaum; die Nachtheile für die Jugend sind dabey grösser, als die Vortheile. Desto artiger und angemessener sind die übrigen Kleinigkeiten, die wir jedem Lehrer mit Vergnügen empfehlen. Die Noten sind sehr deutlich gestochen, das Papier ist gut und der Preis billig.

Sieben Characterstücke für das Pianoforte von Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlin, bey Fr. Lane. Op. 7.

In sämmtlichen Stücken herrscht sorgfältige Arbeit, treu gehaltene Figur, Stimmenführung, Nachahmung aller Art, und was man sonst noch unter Arbeit versteht; ja, No. 5 giebt uns eine sogenannte Meisterfuge, Umkehrung des Thema, Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung, kurz, es scheint, als habe der Componist hiermit öffentlich belegen wollen, wie fleissig er studirt habe, wie er den Stoff durch seinen Contrapunct beherrsche. Ist dem so, so geben wir ihm freudig das Zeugniss, dass er sich keinen geringen Grad aller Kunstfertigkeiten der Art erworben hat, und möchten sein Beyspiel gar Vielen zur Nacheiferung empfehlen. Betrachten wir aber vorliegende Compositionen als Werke der Kunst, nicht der Künstlichkeit, so verdienen sie vielfältigen Tadel. Vor allem vermissen wir Melodie, Leichtigkeit, Wahrheit des Gefühls, Geschmack, finden dafür aber überall Steifheit der Schule, und bey den meisten Stücken die unausstehlichste Länge. Suchet, so werdet ihr finden. Möge der Componist von seinen künftigen Schöpfungen die Grazien nicht ausschliessen; sich erinnern lassen, dass ein himmelweiter Unterschied ist zwischen Seichtigkeit und Schulexempelwesen, und dass Arbeiten, wie die vorliegenden, selbst für den Eingeweihten ermüdend, für den Laien aber immer ungeniessbar seyn werden.

Six Polonaises [illegible] le Pianoforte à quatre mains par F. W. [illegible]rgel. Oeuv. 29. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsig. Pr. 18 Gr.

Diese kurzen, für beyde Spieler sehr leicht ausführbaren Sätzchen empfehlen sich grösstentheils durch hübsche Melodieen, denen jedoch auch zuweilen sonderbare Harmonieen, die nicht wenigen Liebhabern diese Gaben nur desto werther machen dürften, beygemischt sind. Sie sind für eine Unterhaltung am Pianoforte, nicht für den Tanzsaal geschrieben, woher es auch entschuldigt werden kann, dass das Eigenthümliche der Polonaise öfter nicht so vorherrscht, als wir es wünschten; die meisten schweben zwischen Länderer und Polonaise. Davon abgesehen, ist die Mehrzahl den Bedürfnissen mittelmässiger Pianoforte-Spieler so angemessen, dass wir ihnen unter diesen eine weite Verbreitung gönnen. Die dritte Polonaise ist unter allen am wenigsten zu loben; sie ist doch zu trocken. Dagegen empfehlen sich die erste, die vierte mit ihrem ganz allerliebsten Trio, und die fünfte, in welcher der Wechsel des Länderers und der Polonaise sogar recht artig sich ausnimmt, als leichte und anmuthige Unterhaltungsstücke. Mögen sie ihre Bestimmung bey Vielen glücklich erreichen.

Quartett von Fr. Schubert für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt von Ch. Schönberg. Halle, bey C. A. Kümmel. Pr. 20 Gr.

Das Ganze hat hübsche, natürlich fliessende Melodieen und bietet weder den Hörern noch den Spielern Schwierigkeiten dar. Es besteht aus drey Sätzen, einem Allegro, Adagio Espressivo und Rondo Allegro. Wenn man auch keines dieser Stücke originell nennen kann: so wird doch gerade die leichte Haltung derselben Liebhabern von mittlerer Fertigkeit willkommen seyn. Es ist gut arrangirt und wird deshalb auch Lehrern zu empfehlen seyn.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Januar. Nº. 5. 1828.

Ueber das Stimmen der Octaven.

Fritz in seiner Anweisung, wie man Claviere u. s. w. nach einer mechanischen Art in allen zwölf Tönen gleich rein stimmen könne u. s. w. sagt §. 6. und mit ihm noch einige Andere, dass man beym Stimmen der Octaven drey Grade von Reinheit annehmen müsse; diese werden von ihnen das untere, mittlere und hohe Rein genannt. Die hohen Töne sollen mehr das hohe Rein, die tiefen den untern Grad der Reinheit lieben. Ausserdem behaupten Einige noch, dass man ohne Befolgung dieser Annahme nie ein Clavier oder eine Orgel vollkommen rein stimmen könne.

Da dieser Gegenstand schon öfter, aber stets ohne gründliche Beweise dafür anzugeben, öffentlich zur Sprache gebracht wurde, so möge hier eine nähere Beleuchtung desselben ihren Platz finden.

Die ganze Aufstellung zerfällt sogleich in ihr Nichts, wenn man darauf achtet, dass es der Natur der Sache nach nur ein Rein geben kann, welches in dem Momente eintritt, wenn beym Stimmen eines consonirenden Intervalles, wie z. B. der Octave, sein richtiges mathematisches Verhältniss erreicht wird; oder, was einerley ist: wenn beym Stimmen desselben seine Schwebung aufhört.

Jede Abweichung von der eingetretenen Reinheit, sie mag über oder unter dieser seyn, und wäre sie noch so sehr unmerklich, kann nicht mehr rein, sondern muss durchaus unrein seyn, folglich auch unrein heissen. Da nun eine jede Abweichung von der Reinheit einer Octave eine Unvollkommenheit derselben ist, wie können denn Octaven, die, nach obiger Annahme, entweder nicht ganz oder über ganz rein, oder auch mit anderen Worten: die nach obenhin höher, nach untenhin tiefer als rein gestimmt wurden, vollkommen reine Stimmung eines Tasteninstrumentes geben?

Angenommen: die Abweichung von der Reinheit einer Octave wäre auch nur so gering, dass sie zwar das Ohr in einer einzelnen Octave nicht beleidigte, so muss sie ja doch bey einer auf gleiche Weise fortgesetzten Stimmung der darüber und darunter liegenden Octaven sehr empfindlich werden und Missverhältnisse der übrigen Intervallen erzeugen.

Folgendes wird diess klarer machen:

Man nehme die Taste $\bar{f}$ als den Mittelpunct einer von F bis $\bar{\bar{f}}$ gehenden Tastatur an; der Ton $\bar{f}$ erhielte also gegen $\bar{f}$, das hohe Rein, eben so $\bar{\bar{f}}$ gegen $\bar{f}$ und $\bar{\bar{f}}$ gegen $\bar{\bar{f}}$. f aber gegen $\bar{f}$, so wie F gegen f und F das untere Rein. Wie wird sich nun F gegen $\bar{\bar{f}}$ bey dieser siebenfachen Ausdehnung der Octaven, wie werden sich die übrigen Intervalle zu einander verhalten? ist auf diese Art wohl reine Stimmung eines Tasteninstrumentes möglich?

Ferner: wären obige Annahmen richtig, so muss vorauszusetzen seyn, dass ein hohes und ein unteres Rein in der Natur der Octaven liegen (wogegen aber schon das untrügliche mathematische Verhältniss spricht); alsdann wäre eine reine Stimmung der Octaven widernatürlich und die Stimmart nach übermässigen oder verminderten Octaven würde ein Gesetz der Natur seyn, woraus dann wiederum folgte:

1) dass ein Instrument nur einzig und allein nach dieser Annahme, durchaus auf keine andere Art völlig rein gestimmt werden könnte; wer aber wird nicht mit Gewissheit annehmen, dass schon Tausende von Tasteninstrumenten rein gestimmt wurden, ohne dass ihre Stimmer die Lehre vom hohen und untern Rein kannten; sollten diese Männer wohl sämmtlich nach ihnen unbekannten Naturgesetzen die Instrumente rein gestimmt haben können?

2) müssten dann nicht nur die Octaven einer Grundstimme in den Orgeln unter sich selbst, sondern auch alle über oder unter der beym Stimmen zum Grunde gelegten Stimme, welche octavenweise über oder unter dieser liegen, nach gleichem Naturgesetze gestimmt werden. Geschieht diess nun in einer Orgel, deren Manuale, wie es in der hiesigen Orgel der Fall ist, Stimmen von 32, 16, 8, 4, 2, 1, und in den Mixturen von $\frac{1}{2}$ und $\frac{1}{4}$ Fuss enthalten sind: so würde die Differenz der Stimmen von $\frac{1}{4}$ Fuss Grösse, gegen die zu 32 Fuss, hinsichtlich ihrer Reinheit, wenn die Abweichung der Octaven auch nur ein halbes Comma *) betragen sollte, dennoch über drey Theile eines ganzen Tones, also fast einen halben Ton ausmachen.

Man denke sich nun eine Orgel, deren Manuale acht verschiedene geradfüssige Stimmen, also sieben über einander liegende Octaven enthält, welche nach Fritzen's Grundsätzen gestimmt sind, nehme hierzu noch Quint- und Terzstimmenregister, welche unter sich ebenfalls nach ihren Grundstimmen in Octaven gestimmt werden; würde eine so behandelte Orgel nicht mit Recht eine durchaus unbrauchbare und verstimmte Orgel genannt werden müssen?

Aus dem hier Gesagten geht klar hervor, dass jede Octave, wenn völlige Reinheit eines Tasteninstrumentes erreicht werden soll, durchaus rein gestimmt werden muss. Diesem füge ich nur noch bey, dass die Entstehung obiger Annahme wohl nur auf Selbsttäuschung beruht, die vermuthlich daraus hervorging, dass eine um ein Weniges erweiterte Octave schärfer, oder wenn ich mich so ausdrükken darf, pikanter, als eine vollkommen reingestimmte klingt, welcher Meynung auch Männer beytreten, deren Geschäft ausschliesslich das Stimmen der Tasteninstrumente ist, und die sich durch ihre darin erhaltene Gewandtheit, den Ruf geschickter Stimmer erwarben, folglich in dieser Angelegenheit eine geltende Stimme haben können.

Wer durch Obiges nicht belehrt werden sollte, seine Selbsttäuschung aber doch gern erkennen möchte, der versuche, wenn er bisher nach Fritzen's Annahme Instrumente rein gestimmt zu haben glaubt, seine vorgefasste Meynung von einem Hoch- und Unterrein für einige Augenblicke aufzugeben, seine gestimmten Octaven ruhig und ohne Vorurtheil zu prüfen, und er wird recht bald finden, dass er nur einer aufgenommenen Idee gemäss, nämlich über oder unter rein, in der Wirklichkeit aber stets rein stimmte. *Wilke.*

*) Ein noch kleinerer Theil des Tones, als ein halbes Comma, kann wohl nicht gut angenommen werden, weil sonst die daraus entstehende Schwebung auch dem gebildetsten Ohre nicht mehr bemerkbar seyn würde; nach einer nicht bemerkbaren Schwebung zu stimmen, ist aber unmöglich. Ueberdem steht hier wohl die Frage am rechten Orte: Welcher Stimmer vermöchte wohl schon die Abweichung eines halben Comma's durch alle Octaven in gleicher Vollkommenheit richtig zu würdigen? Ohne richtige Würdigung derselben ist aber eine vollkommen reine Stimmung nicht denkbar, eine vollkommen reine Octave hingegen kann vermöge dessen, dass sie nicht schwebt, stets richtig erkannt werden. *Wilke.*

Wiens musikalische Kunst-Schätze.

(Fortsetzung.)

Caldara, einer der grössten Componisten, die je gelebt haben! — Sein Geburtsjahr findet sich von keinem Schriftsteller genau angegeben; doch dürfte solches beyläufig auf 1674 gefallen seyn, weil fast alle Biographen darin übereinstimmen, dass er 1763 — neunzig Jahre alt — in Wien verstorben sey. Seine Vaterstadt war Venedig, woselbst er auch seine erste musikalische Bildung erhielt, und bereits mit neunzehn Jahren als Theater-Componist auftrat. Hier sowohl, wie in Bologna, Mantua, Mailand u. s. O. als Maestro angestellt, erwarben ihm seine genialen Werke einen über ganz Italien sich verbreitenden Ruf. Diess war für den österreichischen Hof die vollgültigste Empfehlung, den allgepriesenen Tonmeister nach Wien zu ziehen, als k. k. Vice-Hofkapellmeister seit 1714; und es gehört zu den Memorabilien seines Künstlerlebens, dass er seines Monarchen Carls VI. Musiklehrer war, welcher, so wie Leopold I., dessen erhabener Vater, in der Tonwissenschaft die gründlichsten theoretischen und practischen Kenntnisse besass.

Caldara lieferte, während seines 90jährigen, äusserst thätigen Erdenwandels, eine ungemessene Menge von Tonwerken aller Art, deren eine grosse Anzahl das kaiserliche Hofmusik-Archiv bewahrt. Sein musikalischer Character bietet so viele Eigenthümlichkeit, dass er es wohl verdient, in seinen Details gewürdigt zu werden.

Es ist interessant, des originellen Meisters Arbeiten — von 1690 bis 1763, also in einem Um-

fange von 73 Jahren — nach den verschiedenen Lebens-Perioden zu verfolgen. Während des Aufenthaltes im Vaterlande sind seine Kirchen-Compositionen noch äusserst einfach, meist in gehaltener, sehr feyerlicher Bewegung, von kindlichem, ganz naturgemässem Ausdrucke der Empfindung, ohne Ueberladung und Willkühr, voll unbeschreiblicher Wirkung, wie man sie nur bey seinem Ahnherrn Palestrina, den er sich unverkennbar als Vorbild erwählte, nachzuweisen vermag; gewöhnlich blosse Vocal-Stücke zu vier- fünf- sechs- oder acht Real-Stimmen, selbst die zuweilen dazugesetzte Begleitung der Instrumente — welche freylich damals noch höchst unvollkommen waren — also eingerichtet, dass, wie solches ein achtstimmiges Kyrie beweiset, jedes Einzelne seinen einfachen, festbestimmten Gang behauptet, welcher eben dem ernsten, tiefen Studium der Tonverhältnisse entspricht.

In der Folge als er die Fortschritte der deutschen Instrumental-Musik kennen lernte, und sie in ihrem ganzen Staate bey seinen Opern auftreten lassen musste, vermochte er auch in mehren Kirchenwerken dieses Flitterpompes nicht immer sich zu erwehren; darum bedauert der Kenner, dem übrigens auch hier Caldara's seltene Meisterschaft nicht entgeht, dass dasjenige, was von unseren frommen Vätern auf das Gemüth berechnet war, so sehr und um so mehr verliert, je näher Caldara der neuern Zeit rückte, und von dem mächtigen Strome des deutschen Instrumental-Despotismus mit fortgerissen wurde.

War es ihm indess zu verargen, wenn er, der an einem deutschen Fürstenhofe, mit und unter einem teutschen Volke lebte, dessen Lieblings-Genius mehr huldigte, als er es seiner bessern Ueberzeugung zufolge hätte thun sollen? Doch er ahnete es schon damals, dass die Figural-Musik, wenn sie den gerechten Anforderungen der Kunst in der Heiligkeit des Tempels entspricht, auch in der Kirche von zweckmässiger Wirkung seyn könne, und suchte hierzu auf mannigfaltige Weise die Bahn, welche die Elite seiner Nachfolger mit so entschiedenem Glücke wandelte, und, geleitet durch tiefes contrapunctisches Studium, so ausgezeichnete Kunstproducte zu Tage förderte.

So bleibt denn Caldara immerhin eine Hauptzierde der Kirchenmusik. Alle seine Compositionen tragen das Gepräge eines ausserordentlichen Genies. Man erkennt aus der besondern Farbengebung, dem leichten Melodieenschwunge, der Anwendung verschiedenartigster Combinationen, den Verschlingungen canonischer Sätze in allen Stimmen zugleich den grandiosen Character dieses Meisters. Vorzüglich beherrscht er in Fugen seinen Satz. Das einfachste Thema gibt ihm hinreichenden Stoff, seine Fuge in den sinnreichsten Nachahmungen, Rückungen, Engführungen und wunderbaren Harmonieen-Fortschreitungen durchzuarbeiten. Sein Styl ist kühn, gross, feurig und besitzt den seltenen Vorzug, den fliessenden, einschmeichelnden italienischen Gesang mit rigoroser teutscher Gründlichkeit zu paaren. Es müsste wirklich im ganzen weiten Reiche der Tonkunst gar nichts Bleibendes, gar nichts Bestehendes mehr geben, es müsste alles Welle und kein Meer seyn, wenn Werke, wie diese, jemals zu gelten aufhören sollten.

Christoph Sonnleithner *), geboren am 28sten May 1734, zu Szegedin in Ungarn, verlor schon im zweyten Lebensjahre seinen Vater, wurde als elternlose Waise seinen Blutsverwandten in Wien übergeben, von einer Tante, namens Bindel, deren Mann die Subcantors-Stelle an der Domkirche zu St. Stephan bekleidete, liebreich aufgenommen, und mit mütterlicher Fürsorge erzogen.

Sein Oheim, Leopold Sonnleithner, Controllör beym Steyeramte des Wiener Magistrates, und zugleich Chorregent an der Leopoldstädter Pfarrkirche zu St. Joseph, benutzte seine wenigen Musse-Stunden, dem lernbegierigen Neffen Unterricht in der Musik zu ertheilen, wofür ihm dieser wieder aus kindlicher Dankbarkeit die Chordienste mit versehen half. Da nun aber die Tante in einem fernen Stadtviertel wohnte, so hatte der Knabe tagtäglich bey der brennendsten Sonnenglut und grimmigsten Kälte, den beträchtlich weiten Weg hin und wieder zu wandern, was dem armen Jungen um so empfindlicher fiel, als er noch überdiess an guten Kleidungsstücken Mangel litt; darum erzählte er in späteren Jahren selbst oft mit Lächeln, wie er aus Scham die Löcher in seinen schwarzen Strümpfen nicht selten durch Tintenklexe auf die nackte Haut zu verbergen bemüht war.

So fleissig er die Musik trieb, zu welcher er ausgezeichnete Talente besass, und worin er es bald so weit brachte, dass er geläufig Violine spielte, und vorzüglich schön sang, — so thätig war er

*) Seiner ist auch schon in Gerbers neuem Tonkünstler-Lexicon ehrenvoll gedacht worden.

Anm. d. Redact.

№. VII.

Beylage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

DIE JAHRESZEITEN NACH THOMSON. In Musik gesetzt von J. HAYDN.

DER FRÜHLING.

Die Einleitung mahlt den Uebergang vom Winter zum Frühling.

Recitativ mit Begleitung.

Simon.

Sehet, wie der strenge Winter flieht!
Zum letzten Pole zieht er hin,
Ihm folgt, auf seinen Ruf,
Der wilden Stürme brausend Heer
Mit gräßlichem Geheul.

Lukas. Sehet wie vom schroffen Felse der Schnee,
In toben Strömen sich ergeußt!

Hanne. Sehet, wie von Süden her,
Durch laue Winde sanft gelenkt,
Der Frühlings-Bothe streicht.

Chor.

Landvolk. Komm, holder Lenz!
Des Himmels Gabe komm!
Aus ihrem Todes-Schlaf
Erwecke die Natur!
Komm, holder Lenz!
Des Himmels Gabe komm!

Weiber. Er nahet sich der holde Lenz;
Schon fühlen wir den linden Hauch;
Bald lebet alles wieder auf.

Männer. Frohlocket ja nicht allzufruh!
Oft schleicht, in Nebel eingehüllt,
Der Winter wohl zurück, und streu't
Auf Blüth' und Keim sein starres Gift.

Alle. Komm, holder Lenz!
Des Himmels Gabe komm!
Auf uns're Fluren senke dich!
Komm, holder Lenz, o komm!
O weile länger nicht!

Recitativ.

Simon. Vom Widder strahlet jetzt
Die helle Sonn' auf uns herab.
Nun weichen Frost und Dampf,
Und schweben warme Dünste umher.
Der Erde Busen ist gelöst;
Erheitert ist die Luft.

Arie.

Schon eilet froh der Ackersmann
Zur Arbeit auf das Feld;
In langen Furchen schreitet er,
Dem Pfluge flötend nach.
In abgemess'nem Gange dann
Wirft er den Samen aus,
Den treu die Erde birgt, und bald
Zu vollen Aehren reift.

Recitativ.

Lukas. Der Landmann hat sein Werk vollbracht,
Und weder Müh' noch Fleiß gespart.
Den Lohn erwartet er
Aus Händen der Natur.
Und fleht darum den Himmel an.

Bittgesang.

Lukas. Sey nun gnädig, milder Himmel!
Oeffne dich, und träufe Segen
Ueber unser Land herab!

Chor.

Sey nun gnädig, milder Himmel!
Oeffne dich, und träufe Segen
Ueber unser Land herab!

Lukas. Laß deinen Thau die Erde wäßren!
Simon. Laß Regenguß die Furchen tränken!
Hanne. Laß deine Lüfte wehen sanft!
Laß deine Sonne scheinen hell!
Alle drey. Uns sprießet Ueberfluß alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Chor.

Sey nun gnädig, milder Himmel!
Oeffne dich, und träufe Segen
Ueber unser Land herab!

Männer. Laß deinen Thau die Erde wäßren!
Laß Regenguß die Furchen tränken!
Weiber. Laß deine Lüfte wehen sanft!
Laß deine Sonne scheinen hell!
Alle. Uns sprießet Ueberfluß alsdann,
Und deiner Güte Dank und Ruhm.

Recitativ.

Hanne. Erhört ist unser Fleh'n.
Der laue West erwärmt, und füllt
Die Luft mit feuchten Dunsten an.

Mit Begleitung.

Sie häufen sich, — nun fallen sie,
Und gießen in der Erde Schooß
Den Schmuck und Reichthum der Natur.

Freudenlied.

Mit abwechselndem Chore der Jugend.

Hanne. O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Kommt, ihr Mädchen,
Laßt uns wallen
Auf der bunten Flur!

auch in seinen Studien, denen er in dem Gymnasium der Jesuiten oblag. —

Seine musikalischen Anlagen waren indess schon so weit ausgebildet, dass er sich allbereits mit der Composition beschäftigen konnte, worin ihn der damals als tüchtiger Mentor wohl accreditirte Meister Pirk, auch Kaiser Josephs II. Musik-Lehrer, durch seinen gründlichen Unterricht auf einen bedeutenden Standpunct förderte. Nach absolvirten Humaniorem, und zurückgelegtem philosophischen Curse, weihte er sich der Rechtswissenschaft, erwarb darin ausgebreitete Kenntnisse, und durch mehre literarische Arbeiten den wohlverdienten Namen eines Rechts-Gelehrten im strengsten Sinne des Wortes. — Noch während seiner Studien hatte er schon viele Tonstücke gesetzt, bey Akademieen Concerte gespielt, und darin einen ziemlich ansehnlichen Ruf erhalten.

Nach Endigung des juristischen Curses, vollbrachten Prüfungen und den gewöhnlichen, vorgeschriebenen Disputationen erhielt Sonnleithner endlich, von grossmüthigen Gönnern zur Bestreitung des Gradus freygebig unterstützt, die heissersehnte Doctor-Würde, und ward ausübender Rechtsfreund. Sein Fleiss, seine Geschicklichkeit und unbestechliche Rechtlichkeit verschafften ihm bald eine ausgedehnte Praxis, so, dass er in Wien zu den vorzüglichsten Advocaten gerechnet, und von seiner Facultät mehremale als Decan erwählt wurde.

Ein Jahr nach Erlangung des Doctorats vermählte er sich mit Anna Maria Dopter; diese Ehe ward durch dreyzehn Kinder gesegnet, welche meistens wieder zahlreiche Familien bildeten, die zum Theil noch jetzt durch den ererbten warmen Eifer für die Tonkunst sich auszeichnen.

Er starb am 25sten December 1786 in einem Alter von 54 Jahren, an den Folgen oft zurückgekehrter Hämorrhoidalzufälle, seinen Angehörigen unvergesslich, von allen; die ihn gekannt und geliebt, aufrichtig betrauert. Sein vortrefflicher moralischer Character, so wie eine ungewöhnliche Bildung in den Rechtswissenschaften wurden allgemein gewürdigt, und sind bey vielen seiner noch lebenden Freunde im frischen, nie welkenden Andenken. Er schrieb mehre gelehrte Werke über verschiedene wichtige Gegenstände der Jurisprudenz, welche seinen Ruhm erhöheten und sich den ehrenden Beyfalls aller Sachverständigen erfreuten.

So viel von ihm als Mensch, Staatsbürger und Familienvater; — nun zu dem Tonsetzer. —

Sonnleithner componirte in seiner Jugendzeit viele Messen, und einzelne Kirchenstücke, Symphonien, Trio's, Sonaten u. s. w. die sowohl in der Residenz, als in den Provinzen der Monarchie verbreitet sind. Aus den Musikcatalogen der Österreichischen Stifter erhellet, wie allgemein geschätzt diese gewesen seyn müssen; nicht nur, dass überall eine bedeutende Anzahl seiner Arbeiten sich vorfindet, so bemerkt man übrigens unter der Rubrik: „zum currenten Gebrauch" noch immer Sonnleithner's Missen, Gradualien, Offertorien u. s. f. welches seine Solidität im Satze begründete. Insbesondere wird er von den Chorherren der Klöster Neuburg, Göttweih, Melk, Lilienfeld und Kremsmünster in grossen Ehren gehalten. Er hatte einen reinen Satz und war Einer der Ersten, die in der geistlichen Musik Geschmack mit Kunst und Rigorosität zu einem verstanden. Seine Compositionen waren in einem sanften, einfach klaren Style gehalten, und trugen das Gepräge einer eigenthümlichen Art.

Schwerlich dürfte man in einem seiner Werke die kleinsten Verstösse gegen die musikalische Grammatik nachweisen können, so wie er selten etwas setzte, worin er nicht auch den höheren Kunstanforderungen zu genügen sich bestrebte, weswegen seine Kirchenstücke, mehr oder weniger, mit gehaltreichen Fugen, und trefflichen contrapunctischen Sätzen ausgeschmückt sind. Wenn er auch — gleich der Mehrzahl seiner Zeitgenossen — manchmal den Kirchencharacter nicht so fest hielt, als man es wünschen mochte, so entschädigten dafür inniges Gefühl und ausdrucksvolle Ideen, deren Reichthum sich überall offenbarte. Ordnung und Verständlichkeit — welche den stets denkenden, durch Wissenschaft gebildeten Componisten beurkunden, gute Führung und Bearbeitung des Gesanges, natürliche, wohlberechnete Anwendung der Instrumente, Bekanntschaft mit den musikalischen Effecten, erheben ihn über Viele.

In spätern Jahren, wiewohl ihm die Aerzte bereits schon alles Componiren strenge untersagt hatten, schrieb er nichts destoweniger noch einige Symphonieen für den Fürsten Anton Esterhazi und seinen alten Freund, Hrn. Hofrath von Kees, wie auch — in kurzen Zwischenräumen — sechsunddreyssig Quatuors für den Kaiser Joseph, welcher ihn immer nur seinen Lieblings-Compositor zu nennen pflegte, und sich dessen Quartetten bestimmt allwöchentlich ein- oder zwey Mal vorspielen liess.

Dieser Monarch war auch über seinen Tod sehr gerührt, und äusserte sich selbst gegen die Wittwe mit den schmeichelhaften Worten, wie innig Er seinen Verlust bedauere.

Für die Bühne hat Sonnleithner nie gearbeitet; wohl fing er einmal an, Gellerts *Orakel* in Musik zu setzen, vollendete jedoch nur einige Arien davon.

Nachrichten.

Weimar im Januar 1828. — Nach den gewöhnlichen Sommerferien wurde unser Theater am 8ten September, dem Geburtstage Sr. K. H. des Grossherzogs, mit der Oper von Auber, *der Schnee*, eröffnet, die man einige Tage darauf wiederholte. Sie ward mit Fleiss und Sorgfalt gegeben, liess aber im Ganzen kalt, obwohl einzelne Stücke gerechten Beyfall fanden. Neu war für uns ferner Rossini's *diebische Elster*, die wegen Unpäslichkeiten einiger Sänger bisher nur einmal gegeben wurde. Auch diese Oper wurde mit aller Sorgfalt ausgeführt, sprach aber nur sehr wenig an. Sie kam freylich wohl etwas spät, da es kaum zu läugnen ist, dass Rossini's glänzendste Zeit vorüber sey. — Vorbereitet werden *Alexander in Persien*, von unserm geschickten Musik-Director Hrn. Götze (neu bearbeitet), Rossini's *Belagerung von Corinth* und C. M. v. Weber's *Oberon*. — Aeltere Opern, Operetten, Stücke mit Musik u. s. w. waren: *Zauberflöte* dreymal, *Freyschütz* zweymal, *Euryanthe*, *Wasserträger*, *Jacob und seine Söhne*, *Hausgesinde*, *Macbeth* zweymal, *Wilhelm Tell*, *Bürger in Wien*, *Staberls Hochzeit* und *Reiseabentheuer*. Die Besetzung war wie sonst, ausgenommen, dass Hr. Moltke wieder den Joseph in *Jacob und seine Söhne* und zwar ganz vortrefflich sang, und dass Dem. Hey, früher beym Chor, die Agathe im *Freyschütz* gab. Sie spielte zwar, wie es nicht anders seyn konnte, etwas befangen, doch mit Anstand und Gefühl, und sang die schwierige Partie so gut, als man es von der angehenden Sängerin kaum erwarten durfte. Besonders gelang ihr die grosse Scene und Arie im zweyten Akte, in welcher sie sich noch mehr, als in den anderen Stükken, den rauschendsten Beyfall der zahlreichen Zuhörer erwarb. Dem. Hey, von der Natur mit einem gefälligen Aeussern ausgestattet und mit einer trefflichen Stimme, die wohlthuend zum Herzen dringt, bedarf nur des weitern ernsten Studiums, um sich zu einer Sängerin auszubilden, der in gefühlvollen Partieen dauernder Beyfall gewiss ist. Wir wünschen, bald Gelegenheit zu haben, beurtheilen zu können, ob der Dem. Hey gezollte Beyfall ihr Aufmunterung und Anregung zu höherer Ausbildung geworden ist. — In allen genannten Opern u. s. w. verdiente das Streben aller Theilnehmenden, nach Kräften zum schönen Gelingen des Ganzen mitzuwirken, die gerechteste Anerkennung. — Dem. Aug. Sutorius, die in *Aschenbrödel*, der *schönen Müllerin*, im *Schnee*, in den *Wienern in Berlin* u. a., mehr noch im Lust- und Schauspiel sich ausgezeichneten Beyfall erwarb, war einige Zeit kränklich und bat um Auflösung des Contractes, der sie eigentlich noch auf zwey Jahre an unser Theater band. Ungern ward nur auf wiederholtes Ansuchen lösste man ihre Verbindlichkeiten.

In der Kirche führte Hr. Musik-Director Eberwein auf: Cantaten von C. Eberwein, Homilius, A. E. Müller, Naumann, Zumsteg — Motetten von S. Bach, A. Romberg — Händel's Psalm 100, Naumann's Psalm 111. — Te deum von Hasse, Gottfr. Weber — Kunzen Hymne an Gott, Händel's Halleluja — Misse von Eybler, mehre Stücke aus Haydn's *Schöpfung* und Händel's *Messias*. Die, auf die möglichst gute Ausführung verwandte Sorgfalt des Directors war immer zu loben.

Dem. Sontag, die wir auf ihrer Durchreise im Theater zu hören hofften, sang nur bey Hofe im engen Familienkreise der höchsten Herrschaften zur Begleitung am Flügel. — Hr. Kammermusicus Jacobi von Coburg und sein Schüler Hr. Louis Oels (Sohn unsers verdienstvollen Hofschauspielers Hrn. Oels) liessen im Theater in den Zwischenakten ein Concertino und Variationen für zwey Fagotte, beyde von Hrn. Jacobi componirt. Die Composition ist gefällig, klar, sehr verständig angelegt, trefflich auf die Eigenheiten der beyden concertirenden Instrumente berechnet und ihnen angemessen, und daher von höchst angenehmer Wirkung. Hr. Jacobi hat einen herrlichen Ton, grosse Kunstfertigkeit und einen seelenvollen Vortrag. Die Ausführung seiner Partie in beyden Stücken war wirklich vollendet. Sein Schüler Hr. L. Oels, der die eben gerühmten Vorzüge des Lehrers sich schon in hohem Grade angeeignet hat, machte seinem Meister und sich selbst Ehre. — Der junge C. Stör (dreyzehn Jahre alt) Schüler unsers als Vir-

tuos und Componist höchst achtungswerthen Musik-Directors Götze, spielte ebenfalls im Theater Violin-Variationen von Rode. Da schon im vorigen Berichte dieses hoffnungsvollen Knaben mit gebührendem Lobe gedacht wurde, so sey hier nur bemerkt, dass Hr. Musik-Director Götze (Schüler von Kreuzer in Paris) seinen Zögling mit Ernst zur grössern Spielart mit vollem Ton und langem Bogenstrich anhält und der kleine Virtuos auch in dieser Hinsicht für seine Jahre schon viel leistet. — Hr. Ehrlich (noch Jüngling), Schüler des Hofkapellmeisters Hrn. Hummels, spielte einige Mal in den musikalischen Abendunterhaltungen des gesellschaftlichen Vereins und bewies, dass er den Unterricht seines grossen Meisters mit Lust und Liebe benutze. — Eines Concert in Jena (für einen milden Zweck) muss noch gedacht werden, da mehre unserer hiesigen Künstler daran Theil nahmen. Man gab einen Symphoniesatz von Mozart und Glucks Ouverture zur *Iphigenie in Aulis* unter der Direction des ausgezeichneten Violinspielers Hrn. Universitäts-Musik-Directors Westphal. Demois. Schmidt sang eine Arie aus der *diebischen Elster* und Variationen von Pär, Hr. Stromeier (Sohn) die Tenorarie in B dur aus *Don Juan*, Hr. Hofmusicus Lobe blies Flöten-Variationen von Tulou, Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein Septett mit den Grossh. Kammer- und Hofmusikern Hrn. Haase, Müller, Eberwein d. ä., Hey, Lobe, Matthes — und eine freye Phantasie. Alle Stücke wurden mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen, die Flöten-Variationen ausgezeichnet, Hrn. Hummels Septett aber und noch mehr seine freye Phantasie mit enthusiastischem Jubel applaudirt.

Vermischtes.

Die reiche und als Hauptfestung des südlichen Teutschlands so berühmte Stadt Ulm liess zur Zeit ihres grössten Wohlstandes, im Jahre 1376 eine grosse Orgel bauen, nach dem Beyspiele vieler grossen Städte, die es alle für eine besondere Ehre hielten, sich auch in dieser Hinsicht vor anderen auszuzeichnen. Man bestimmte auch damals, so wie jetzt, die Grösse der Orgelpfeifen, die theils aus Holz, theils aus Bley und Zinn, mitunter auch wohl aus Kupfer, selten aus Silber bestanden, bereits nach Fusslängen und man hörte schon von vier, acht, sechszehn und zweyunddreyssig Fuss reden. So geschahe es aber nicht in dem reichen und lebelustigen Ulm. Da bestimmte man nach der trinklustigen Sitte jener Zeiten die Grösse der Pfeifen nach so viel Maassen Wein, die in die Pfeifen gingen. Die grösste derselben fasste 515 Maas. Nach angestellter Probe überhäufte man den Orgelbauer mit den ausgezeichnetsten Lobeserhebungen und die ganze Stadt war fröhlich dieser neuen bedeutenden Zierde wegen zum Lobe Gottes und zur Ehre der Feste. Sogleich beschloss der Magistrat in seiner Freude, den ehrenwerthen Künstler dem Reichthume der Stadt angemessen zu belohnen. Man überreichte ihm also über den festgesetzten Lohn ein damals wahrhaft fürstliches Geschenk von 900 Gulden und liess ihm noch ausserdem eben so viel Maasse des allerbesten Weines, den man im Rathskeller hatte, übersenden, als in seine grösste Pfeife gingen.

* * *

Viele Freunde der Tonkunst nehmen an den musikalischen Leistungen des in vielfacher Hinsicht sehr geschätzten und schätzenswerthen Hrn. Ritters S. Neukomm, der bekanntlich seit längerer Zeit seinen Wohnsitz in Paris aufgeschlagen hat, so eifrigen Antheil, dass es ihnen gewiss eben so sehr, wie es uns selbst war, angenehm seyn wird, etwas von seinen neuesten Unternehmungen zu erfahren. Wir unterlassen daher nicht, die Liebhaber seiner Musse und namentlich seiner geistlichen Compositionen im Voraus auf ein grosses Oratorium aufmerksam zu machen, das derselbe noch unter der Feder hat. Es ist betitelt: *Das Gesetz des alten Bundes*. Der Text zu demselben ist buchstäblich nach Luther's Bibelübersetzung zusammengestellt, welchen Gedanken wir höchlich billigen müssen. Wir haben diesen Rath, die reichen Quellen unserer heiligen Schriften zu ähnlichen Zwecken zu benutzen, schon öfter zu geben uns veranlasst gesehen, und ergreifen diese Gelegenheit, ihn wieder in frisches Andenken zu bringen, um so lieber, je lebendiger wir überzeugt sind, dass aus solchem Verfahren bey einiger Belesenheit in der Bibel, die eigentlich Niemanden fehlen sollte, gewiss sehr Vorzügliches geleistet werden könnte. — Der erste Theil des Neukomm'schen Oratoriums ist bereits vollendet und er hofft, dass das Ganze im künftigen Herbst es auch seyn werde.

Kurze Anzeigen.

No. I. L'incanto degli occhi. (*Die Macht der Augen.*) *No. II. Il traditor deluso.* (*Der getäuschte Verräther.*) *No. III. Il modo di prender moglie.* (*Die Art ein Weib zu nehmen.*) *Gedichte von Metastasio. In Musik gesetzt für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte etc. von Franz Schubert.* 83stes Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Preis für No. I. 1 fl. 24 kr. No. II. 2 fl. 36 kr. No. III. 3 fl. 36 kr.

Diese drey, als Ein Werk bezeichneten, ausgeführteren Gesänge des vielfach belobten und beliebten Componisten sind in drey gut gestochenen Heften vor Kurzem erschienen und im Ganzen gewiss eben so empfehlenswerth, als die Lieder dieses Tonsetzers, die neulich in ausführlicheren Recensionen in diesen Blättern vortheilhaft bekannt gemacht worden sind. Es ist also zu hoffen, dass auch diese Gesänge bald ihre zahlreichen Freunde finden werden, wie sie es verdienen, und das um so mehr, da den Gedichten des unsterblichen Metastasio eine teutsche fliessende Uebertragung untergelegt worden ist. Es ist schon früher bemerkt worden, dass der Componist mit glücklicher Umsicht aus dem reichen Vorrathe der Dichtungen sich meist Texte zu wählen weiss, die, an sich interessant, für musikalische Behandlung sich wohl eignen, welche Sorgfalt wir jungen Componisten nicht genugsam empfehlen können, namentlich im Fache der Lieder, wo auf gute Dichtung weit mehr ankommt, als manche Tonsetzer noch immer, aber irrig zu glauben scheinen.

Der erste Gesang ist sehr schlicht und melodieenvoll, dennoch, wie es der Verfasser liebt, mit einigen unerwarteten, aber geschickt angebrachten harmonischen Ausweichungen versehen, die den sehr sangbaren, leicht zu treffenden und einer guten Basstimme äusserst vortheilhaften Melodieenfolgen einen Reiz mehr geben. Wenn auch einige wenige durchgehende Noten kleine, jetzt nicht mehr beachtete, nach unserer Ansicht völlig unnöthige Querstände bilden: so sind sie doch lange nicht so auffallend, wie viele, die nun einmal an der Tagesordnung sind.

Der zweyte Gesang ist durchaus scenisch gehalten. Er beginnt mit einem kurzen Recitative, in welchem der Anfang des teutschen Textes „Weh mir" sich nicht gut vernehmen lässt, da die erste Sylbe kurz gebraucht worden ist. Alles Uebrige ist der mit Schrecken erfüllten, schaurigen Gemüthsstimmung des verzweifelten Verräthers sehr angemessen behandelt. Auf das einleitende Recitativ folgt ein Allegro molto aus E moll. Wenn auch einige melodische Wiederholungen hin und wieder fast unwillkührlich an Mozartische Gänge erinnern, und einige schnelle Ausweichungen für das Erste gewagt erscheinen sollten, wie es wohl manchem Hörer ergehen dürfte: so können die etwaigen leichten Erinnerungen an den Meister, nach dessen Vorbilde das Ganze angeordnet ist, dem gut gehaltenen characteristischen Ausdrucke doch keineswegs irgend einen Nachtheil bringen und die harmonischen Wagnisse wird man, an weit schrecklichere Wolfsschluchten gewöhnt, sehr bald der verzweifelten Sache analog finden, und zwar um so lieber, da die Melodie für eine gute Basstimme äusserst vortheilhaft genannt werden muss.

Der dritte Gesang ist viel leichter genommen, als der vorige, wie es der Gegenstand fordert. Der Hauptcharacter des Ganzen ist frische Entschlossenheit von fein schershafter Art, die nebenbey einen leichten ironischen Anflug durchschimmern lässt, der den Genuss gar sehr erhöht. Gleich anfangs ist der Vers „Muss schnell ein Weib erjagen" durch einen rasch von Accord zu Accord eilenden Uebergang recht wohl vorbereitet. Das erste Allegro ma non troppo, weit über die Hälfte füllend, ist gleichfalls nach Mozart's Vorbilde gearbeitet. Es geht in ein Allegro Vivace über, aus dem $\frac{6}{4}$ in den $\frac{2}{4}$ Tact, welches letzte mit einem so brillanten Schlusse versehen ist, dass ein Sänger sich schon damit nach Herzenslust hervorthun kann. Hr. Ludw. Lablache, dem diese drey Nummern gewidmet sind, wird sicherlich damit furore machen.

Man sieht aus diesen kurzen Schilderungen, dass jedes dieser drey Stücke in einem von dem andern ganz verschiedenen Character singt; das erste im gemüthlichen, das zweyte im leidenschaftlich wilden, und das dritte im scherzhaften Tone. Alle drey eignen sich sehr gut für gesellschaftliche Unterhaltungen.

Drey Nachtlieder von J. v. Eichendorff, für eine Alttstimme mit Begleitung des Fortepiano in

Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 16. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Nachtlieder, Nachtgedanken, dunkle Melodieen, seltsam hineingeschauerte Harmonieen in einen klaren, leichten Gang und Tact des Rhythmischen im Wort und Ton. Wer nicht gern Schatten sieht und schwarze Tannen rauschen hört, noch mit den Träumen Brüderschaft trinkt und mit den Sternen redet und mit dem, der unter und über den Sternen, im Sturm und im Schweigen wohnt, der habe mit den drey kleinen Nachtgeschwistern nichts zu thun: es wird ihm sonst zu schauerlich zu Muthe werden und er könnte sich vor Geistern fürchten lernen, wenn er lange keine gesehen hat, wie das am Tage nicht gewöhnlich ist. Wer aber seinen Ton rein aushalten und eine Octave und etwa noch zwey Stufen darüber aus frey geöffneten Lippen bringen kann und die Nachtluft nicht scheut, noch die feuchten Thränen, die sie an die Trauerweiden und andere Büsche reiht, der thut wohl, wenn er die Lieder fleissig singt, vorzüglich das erste und das letzte und das zweyte auch. Schadet gar nicht, wenn auch der Ton zuweilen vor einem wunderlichen Schauer ein wenig zittert: 's ist vielmehr gar nicht uneben, denn da wird er sich mit dem Mondschein befreunden, der kann 's auch nicht lassen. Man sollte einmal untersuchen, Warum? Es müssten dabey hübsche Dinge zum Vorscheine kommen, wenn es Einer recht verstünde. Es ist mir in dem ersten Liede ganz besonders, als ob ich da in dem Dunkeln einem alten guten Freunde begegnete, den ich noch nicht gekannt habe. Den Schluss habe ich mir wohl schon lange auch in die Nacht hinein gesungen. Kurz das Lied ist mir lieb; ein Nachtstück, wenn die Bäume blühen. Mit dem zweyten geht mir es auch eigen; das hab ich schon gehört, wenn ich gute Lieder hörte und in den beyden letzten Zeilen jeder Strophe kommt ein Sätzchen vor, als ob es in den alten Choralbüchern stehen müsste. Das ist ein seltener Reiter durch die Nacht bis der Hahn kräht; aber das dritte gefällt mir doch besser und zwar wieder in Wort und Ton, denn die beyden gehören hier nämlich immer zusammen, wie gute Geschwister, unter denen sich keines vor dem andern auszeichnen will, weil sie 's beyde nicht nöthig haben; und darum gefällt mir auch das zweyte nicht so gut, weil sich da der Ton einmal über das Wort etwas hervorthun muss, weil dem schönen Worte der Geist ein wenig eingeschlummert ist. Im dritten hingegen ist der Tag vergangen und die Veilchen sind verblüht und der Freunde Trost auch: Einer ist getreu. Frisch auf denn: Gott loben wollen wir vereint, bis dass der lichte Morgen scheint. — Ich wollte wohl, dass ich eine gute Freundin mit einer hübschen Altstimme hätte, die sollte mir sie vorsingen. Sie kosten nur 8 Gr. und haben auch gleich ein gutes Ansehn.

Hommage aux Dames. Repertoire des nouvelles Compositions brillantes pour le Pianoforte par Charles Czerny. Vienne chez T. Haslinger. Op. 136. *Cahier* 1. *Elegantine, ou Rondeau brillant.*

Hier wie überall zeigt sich der gewandte Clavierspieler, seine Eleganz, und sein gern anerkannter, an vielen Orten hervortretender guter Geschmack; im Gegentheile auch wieder eben so Mangel an Einheit, nothdürftige Verbindung des Thema durch sogenanntes Sequenzengeklingel, willkührliches, zweckloses, oft nur momentanes Moduliren. Schattenseiten genug, die Hr. Cz. wohl beseitigen könnte. Das Thema der Elegantine ist nett, rund, gefällig, aber das leggiero S. 4. Es dur nichts sagend, und kaum ist man S. 5 froh geworden, so erscheint S. 6 eine solche, oben erwähnte Sequenz; S. 8 gerathen wir an eine Ausweichung von As nach A dur, wo nach vier Tacten wieder As erfolgt, eine Wendung, die eben so widrig, wie die folgende S. 9 schön ist. S. 10, wieder eine Sequenz von acht Tacten u. s. f. — So wechselt unaufhörlich Gutes mit Mittelmässigem, oft gar nichts sagenden, dem Meister unwürdigen Ausdehnungen, die den Spielenden erkälten oder zu einer förmlichen Gedanken- und Gefühllosigkeit zwingen. Vor Allem aber hätten wir dem Componisten das Più Allegro S. 13 gern erlassen; so etwas mag sich für Rossini mit Trommeln und Pfeiffen wohl machen, fürs Piano hat es immer etwas Unschönes, und zur Elegantine durchaus Unpassendes.

Cahier 2. *Rondeau, ou Polonaise à 4 mains.*

Steht dem vorigen an Eigenthümlichkeit und Erfindung des Thema nach, wechselt jedoch noch häufiger mit den Tonarten; was es unserm Urtheile nach durchaus nicht verschönt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. **No. 6.** 1828.

Verbesserte Erklärung der Weisen Adams de le Hale und der damaligen Notirung, mitgetheilt von G. W. Fink.

Nachdem ich in No. 13 des vorigen Jahrganges unserer Blätter das musikalische Journal des Hrn. Fetis in Paris (Revue musicale) angezeigt und besonders auf die in der dortigen k. Bibliothek wieder aufgefundenen, höchst schätzbaren Weisen Adams de le Hale, als auf eine allen Alterthumsfreunden der Tonkunst sehr merkwürdige Entdekkung Rücksicht genommen und die Angaben des Hrn. Herausgebers genau mitgetheilt hatte: beehrte mich der Hr. geheime Kriegsrath A. Kretzschmer in Halberstadt, ein vorzüglicher Kenner antiquarischer Musik, mit einem freundlichen Schreiben über diesen Gegenstand, dessen Inhalt er mir zu öffentlichem Gebrauche gefälligst anvertrauete. Da nun die Sache allen denen, die sich überhaupt für dergleichen Gegenstände interessiren, von Bedeutung seyn muss: so theile ich hier die Ergebnisse teutscher Untersuchung den Liebhabern des Alten um so freudiger mit, je wichtiger sie mir für bessere Aufhellung so dunkler Gegenstände erscheinen.

Gewöhnlich richtet man sich in den Uebertragungen der alten Notirungsarten in unsere Noten nach den Annahmen Labordes, Burneys, Hawkins, Forkels u. a. w. Dasselbe thut auch Hr. Fetis. Dadurch sind nun aber schon früher die Melodieen des Königs Philipp von Navarra und Raouls de Coucy, die, richtig gelesen, sehr sangbar, ja oft reizend sind, nicht bloss, wie Hr. Fetis sagt, zu plumpen Psalmodieen, sondern zu wahren Ungeheuern geworden. Aehnlich dürfte es nun auch den Weisen Adams de le Hale ergehen. Desto angenehmer müssen uns die Aufschlüsse des Hrn. geheimen Kriegsrathes Kretzschmer seyn, die kürzlich in Folgendem bestehen:

Hr. Fetis scheint nach seinen im 13ten Stücke des vorigen Jahres mitgetheilten Uebertragungen zu glauben, dass das Zeichen F den C-Schlüssel bedeute: es zeigt aber den F-Schlüssel an. Die Linie, worauf es sich befindet, es mag nun das Liniensystem aus drey, vier oder fünf Linien bestehen, ist jederzeit F, und darnach richten sich die übrigen Räume. Man bezeichnete diesen F-Schlüssel damals auch noch durch einen Punct: C hingegen, wenn es ja angegeben wurde, ward immer mit dem Buchstaben C selbst bezeichnet:

Hr. Fetis hätte schon in der einen Weise Adams durch den Gesang des Discants darauf aufmerksam werden sollen. Wenn der eben angezeigte F-Schlüssel steht (F), findet natürlich immer die Vorzeichnung b Statt, wenn es auch nicht ausdrücklich vorgeschrieben worden ist. Da aber Hr. Fetis in seinen Uebertragungen den C-Schlüssel wählte: so hat er statt des h für b nothwendig fis für f nehmen müssen. Damals kannte man aber noch gar keine Tonleiter, worin ein durch ein Kreuz erhöheter Ton vorgekommen wäre. Alle Töne standen damals so fest, wie wir sie jetzt in unserer C- und F-dur-Tonleiter haben; nur b und h wechselten, je nachdem der Ton, den beyde darstellten, im Hexachord als ein fa (das heisst als eine Quarte) oder als ein mi (das ist als die Terz der Tonleiter) erschien, z. B.

ut, re, mi, fa, sol, la
g, a, h, c, d, e
ut, re, mi, fa, sol, la,
f, g, a, b, c, d.

Auch gab es zu jener Zeit nur erst zwey Notenarten, die sich der Länge ihrer Dauer nach von einander unterschieden; es sind folgende: ▪ und ▬. Die erste gilt die doppelte oder auch die dreyfache Länge der zweyten. Das dritte Zeichen ✦ diente nur zu eingeschobenen Coloraturen, die, wie unsere

Verzierungen, keine Zeitgeltung hatten, wenigstens in den allermeisten Fällen. Die späteren Meistersänger nannten daher diese dritte Notenart sehr schön und treffend Blumen. — Hundert Jahre früher (also in der andern Hälfte des zwölften Jahrhunderts) war das Zeichen 𝄽 nicht anders im Gebrauch, als um rhythmische Ruhepuncte der Melodie anzudeuten; da galt die Figur 𝅜 eben dasselbe, wie später 𝄽, und das Zeichen 𝄾 galt für 𝅝. Dagegen finden wir hundert Jahre nach Adam de le Hale nicht nur alle drey Zeichen angewendet, sondern auch noch ein viertes beygefügt 𝄿. Diese Zeichen hatten wieder eine verschiedene Geltung ihrer Zeitdauer, je nachdem die Prolatio major oder minor Statt fand. (Die Prolatio major bedeutet bekanntlich die Note mit einem Punct oder die Tripeleintheilung, was auch tempus perfectum genannt wird. Sonderbar ist es, dass auch die Chinesen seit uralten Zeiten die ungleichen Zahlen vollkommene, die geraden hingegen unvollkommene nennen; und es bleibt die Frage, ob und in wiefern diess mit einander im Zusammenhange stehe, oder nicht, — eine Frage, die ich mir wenigstens bis jetzt nicht zu entscheiden getraue. Die Prolatio minor oder das tempus imperfectum ist also die Note ohne Punct, oder die gerade Eintheilung.) Zu diesen erklärten Zeichen wurden nun nach und nach noch andere erfunden, um die früher gar nicht bezeichneten Pausen anzugeben. Ferner erfand man Zeichen, die, wie unsere Tactarten, die Musiker gleich zum Anfange des Stücks in Kenntniss setzten, ob gerader oder Tripeltact gemeynt sey, nur mit dem Unterschiede, dass dadurch die Dauer der einzelnen Tacttheile nicht genau, wie bey uns, bestimmt wurde.

Je schwieriger es nun oft genug sogar für sehr unterrichtete Musiker ist, sich in jene alten, in verschiedenen Zeiten öfter wechselnden, ja zuweilen nicht einmal allgemein angenommenen Notirungen des Mittelalters zu finden, desto angenehmer muss Allen die freundliche Zusage des Hrn. geheimen Kriegsrathes K. seyn, uns bald eine deutliche Einsicht in jene mannigfaltigen Notirungs-Verhältnisse zu verschaffen. Dieser treffliche Kenner antiquarischer Musik besitzt nämlich aus einer Handschrift vom Jahre 1450 eine Tabelle, die alle jene Zeichen, mit Bemerkungen und Erklärungen versehen, enthält, welches höchst wichtige Stück uns die Güte desselben in unseren Blättern mitzutheilen zugesagt hat, worauf wir uns, und zuversichtlich mit sehr Vielen, höchlich freuen.

Vor der Hand geben wir hier den Freunden alterthümlicher Musik die Verbesserungen des Hrn. geheimen Kriegsrathes in Ansehung der Melodieen Adams de le Hale. In der zweyten, in No. 13 des vorigen Jahrganges abgedruckten Uebertragung des Hrn. Fetis fehlte derselbe weniger, als in der ersten; hier ist die Geltung der Noten richtig angegeben und nur im Grundtone des Stücks geirrt worden, der nicht C, sondern F seyn muss. In der ersten hingegen ist nicht nur der Schlüssel, sondern auch die Geltung der Noten und der ganze Rhythmus gefehlt. Ehe wir die Verbesserung des Hrn. K. beyfügen, bemerken wir nur noch, dass zu den Zeiten Adams de le Hale und noch späterhin stets der Tenor die Melodie vortrug, welche der Discantus figurirend, und der Contra-Tenor, die Basis der Harmonie tragend, begleiteten. So sagt z. B. Wolfgang Caspar Prinz in seinem ersten Theile des Phrynis Mitilenaeus oder des satyrischen Componisten, S. 112: Die alten Componisten setzten erstlich den Tenor, hernach die übrigen Stimmen.

Ob nun gleich die Melodieen Adams de le Hale auch nach dieser Uebersetzung in unsere Noten, wie es gar nicht anders seyn kann, dem Geiste und musikalischen Geschmacke jener Zeiten gemäss, noch immer etwas Rohes an sich tragen müssen: so sind sie doch immer noch viel besser, als andere jener Zeiten, ja sogar noch angenehmer, als viele aus späteren. Auf alle Fälle sind sie, da wir aus jenen Jahrhunderten nicht viel besitzen, für die Geschichte der Musik höchst merkwürdig.

Die Uebertragung der ersten Melodie Adams durch Hrn. K. ist folgende:

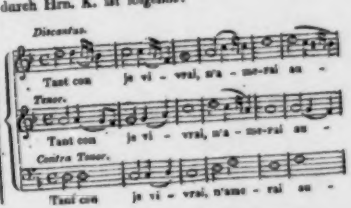

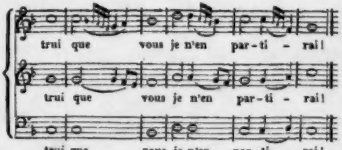

Recensionen.

Beatus vir (*Lobsingt dem Herrn*), *Psalm, von W. A. Mozart, für das Pianoforte arrangirt von O. Claudius.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Eine erst vor kurzem aufgefundene, wenigstens erst seit kurzem bekannt gewordene Reliquie unsers grossen Meisters! Dass sie ächt sey, gehet aus ihr selbst deutlich hervor, so dass wohl Niemand es bezweifeln wird, obgleich man nicht weiss, woher sie gekommen; wenigstens wir wissen es nicht. Aus Mozart's späterer Zeit ist sie nicht, und, wie uns scheint, aus seiner frühesten in Wien. Er wurde damals schon von Kirchen und Klöstern, besonders auf seinen Reisen, nicht selten um Gradualien oder Offertorien, als etwas Neues in ältere Messen einzulegen, ersucht, und schrieb deren nicht wenige. Fast alle die trefflichen Chöre, die nach seinem Tode unter dem Namen, Hymnen, bekannt worden und nun überall verbreitet sind, sind so entstanden; und offenbar diess grosse Chor gleichfalls. Es sind ihrer gewiss noch gar manche vorhanden, aber nicht öffentlich bekannt, da jene geistlichen Institute sie als Monographa bewahren, und, weil Mozart in seinem leichten Sinn und anspruchlosem Wesen von ihnen meist auch für sich selbst keine Abschrift behielt, nach seinem Tode unter dem Nachlasse sie nicht gefunden wurden.

Diess würdige, lang ausgeführte Chor nun, über die Worte des Psalm: Beatus vir, qui timet Dominum etc. (die teutschen Worte sind gut untergelegt, entfernen sich aber hin und wieder vom Ausdruck), ist weniger, was man brillant zu nennen gewohnt ist, als von edler, doch heiterer Haltung, und von schönem Nachdruck, auch nicht geringer Kraft. Kleine Soli wechseln mit dem Tutti. Es ist im freyen Style geschrieben, doch, wie bey Mozart sich das von selbst versteht, in rühmlicher Verflechtung der Stimmen und treuer Festhaltung der erwählten Hauptfiguren der Begleitung. Das Ganze rundet sich, wie in jenen sogenannten Hymnen, meisterlich ab und ist ein wahres Ganze. Gesang und Begleitung sind einfach, ohne alle Prätension, und sehr leicht auszuführen. Die Begleitung erhalten wir hier nur für das Pianoforte arrangirt, und zwar sorgsam, durchaus lobenswerth, für den Privatgebrauch grösserer oder kleinerer Gesangvereine; (denn, wie eben diess Stück beschaffen ist, können es auch die kleineren recht gut benutzen;) es wird aber wahrscheinlich so viel Nachfrage darnach seyn, dass wir auch die Partitur gestochen erhalten werden. Diess würde freylich allen Sammlern und Musikverständigen, besonders aber den Cantoren und Musikdirectoren an protestantischen Kirchen lieb seyn, wo es Gebrauch ist, an Sonn- und kleineren Festtagen, statt des zweyten Theils der Messe, eine kleine Cantate und dergl. aufzuführen; als wozu sich dieses Stück vorzüglich eignet. Uebrigens brauchen wir wohl Niemand auf die, bey aller Einfachheit und Natürlichkeit, vortrefflichen Stellen — wie, S. 7 folg., Exortum est etc. S. 11 folg., Inimicos etc. S. 13 folg., Peccator videbit etc. — erst noch besonders aufmerksam zu machen. — Das Aeussere des Werks ist gut.

Variationen für das Pianoforte zu vier Händen über ein Thema aus der Oper: Marie, von Herold — — componirt von Franz Schubert. 82stes Werk. Wien, bey Tobias Haslinger. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist seit kurzer Zeit in unseren Blättern öfter von den Kunsterzeugnissen des Hrn. Schubert die Rede gewesen und stets ist seiner im Allgemeinen mit Ehren gedacht worden; man rühmte Erfindung und Geschmack, bemerkte in der Angabe des noch Mangelhaften, dass diess mehr zufällig und äusserlich und also leicht vergänglich sey; dass es mehr der Jugend und der Zeitlust, ohne Ursache sich auffallend zu zeigen, angehöre und dass man bereits mit Vergnügen gewahr werde, wie diese Fehler sich immermehr verringerten. Wir nehmen auch keinen Anstand, dieses Urtheil sachverständiger Männer als ein, auch nach unserer

Ansicht völlig begründetes zu unterschreiben: fühlen uns aber veranlasst, diess in der That nicht geringen Lobes wegen noch hinzuzufügen: Wir hoffen im Namen des stets zu ehrenden Publicums, der Componist werde sich dadurch nicht verleiten lassen, sofort Alles, was er schrieb und schreiben wird, ohne genauere eigene Prüfung, nur darum für gut und des Druckes werth zu halten, weil es eben fertig auf dem Papiere steht — : vielmehr soll und wird ihn gewiss die willigste Anerkennung seines Talentes und die gern gelüsserte Freude über das Gelungenste seiner Schöpfungen, wie es einem wahren Künstler ziemt, zu einer desto bedachteren Sorgfalt in Selbstprüfung seiner Werke und zu einem desto begeisterterem Schaffen neuer Stücke antreiben. Er ist von der Natur so wohl begabt, dass er diess vermag, wenn er nur überall kräftig will und sich nicht übereilt. Der junge Künstler wird auch zuversichtlich selbst fühlen, dass wir diess warnende Vorwort in keiner andern, als in einer guten, für ihn und die Sache freundlichen Absicht schreiben. Denn wir sind genöthigt, ihn schon wieder zu loben und noch dazu ganz vorzüglich.

Er hat uns hier ein Werk geliefert, das gewiss unter die besten der neuesten Zeit, die wir in diesem Fache kennen gelernt haben, gezählt werden muss. Es ist nicht eben leicht, gute Variationen zu schreiben, wir würden sonst reicher daran seyn; ja es ist sogar nicht einmal jedes tüchtigen Musikers Sache, sich auf diesem Felde mit Glück zu bewegen, wenn man nicht mit bloss veränderten Figuren in hergebrachter Form, ohne innern Geist und lebendige Kraft, zufrieden seyn will. Es gehört eine ganz eigenthümliche Anlage und Fertigkeit des bildenden Sinnes dazu, ein geistreiches Ganzes in einer Reihefolge von Veränderungen über ein gegebenes Thema nach und nach, und zwar mit zunehmender Steigerung des Interesse für Spieler und Hörer zugleich, zu erfinden und darzustellen, wie es Haydn, Mozart und Beethoven so hervorragend vermochten. Da muss jede neue Veränderung ihren eigenthümlichen Ausdruck, ihren besonderen Character haben; alle Stimmen müssen gleichmässig und ihrer Stellung angemessen davon erfüllt seyn, und alle diese Darstellungsweisen müssen in einem gewissen nothwendigen Zusammenhange mit einander stehen; eine muss die andere natürlich und ungezwungen nicht nur herbeyführen, sondern auch erklären und höher heben bis zu voller Befriedigung eines bald glänzenden, bald völlige Ruhe bietenden anmuthigen Schlusses. — Und das Alles hat der Componist dieses Werkes in einem sehr hohen Grade wirklich geleistet, bis auf jene Durchsichtigkeit, die den ganzen Reichthum der verschiedensten Gruppen unvermischt und völlig klar und frey, wie in einem Meerspiegel verschönt, uns vor die Sinne zaubert, die nur das hohe Gut völliger Meisterschaft ist, die also freylich hin und wieder noch fehlen muss. Es wird aber bey weitem den allermeisten Liebhabern nur desto anmuthiger vorkommen, weil eben das, was jene krystallene Klarheit umnebelt, das Hervorstechende der Zeit ist, nämlich ein öfteres Hineinstürmen mit wunderlichen Accorden, oder vielmehr Durch- und Uebergängen, die meist unsere Tonschönheiten in der Verwirrung ausmachen und die man auch hier zuweilen wieder finden wird. Davon abgesehen, was Viele zu den Hauptschönheiten, das ist zu den modischen zählen mögen, erklären wir diese Variationen für das Gelungenste, was uns bisher von ihm bekannt geworden ist. Gleich das Thema ist sehr einnehmend behandelt bey der grössten Einfachheit. Alle darauf gebauete Variationen (es sind deren achte auf neunundzwanzig gut gestochenen Seiten) durchdringen sich gegenseitig, sind mannigfaltig ohne Ziererey und reich ohne Prunk bis auf die Modeaccorde. Die Schwierigkeit für die Spielenden nimmt aber immer zu, bis zu dem letzten, ziemlich lang gehaltenen Allegro vivace, ma non più. Sie sind überhaupt nicht leicht vorzutragen, wenn nicht zu viel durch ungebührliches Rauscheln verloren gehen soll. Sie sind es aber auch werth, dass sie mit Genauigkeit eingeübt werden.

Etwas über den gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik in München, als Fortsetzung der Nachrichten.

Am 14ten October v. J. wurde in der Liebfrauen-Kirche eine Messe von Méhul gegeben, welche sowohl in Hinsicht ihres innern Werthes, als der genauen und prachtvollen Ausführung alle Anerkennung verdient.

Ehe wir fortfahren, halten wir es für nöthig, unsere Leser auf einen im Jahre 1803 in der Leipziger musikalischen Zeitung eingerückten Brief vom 18ten May S. 561 aufmerksam zu machen, ein Schreiben voll der bittersten Kritik, und welches

bisher unerwiedert geblieben ist. An Klagen über den Verfall der Kirchenmusik hat es auch anderswo nicht gefehlt. In wiefern darauf Bedacht genommen worden, mögen Andere berichten. Uns kömmt es zu, hier auseinander zu setzen, was seit einigen Jahren in dieser Sache geschehen, weswegen wir jeden Freund der ernsten Tonkunst einladen: uns im Geiste zu jenen Kirchen zu folgen, in welche der scharfrügende Schreiber von 1803 seinen Freund einführet, und zwar zuerst in die Maltheser- einst Jesuiten-, jetzt königliche Hof-Kirche zu St. Michael. — Man stellt es keineswegs in Abrede, dass eine gewisse Geschmacklosigkeit, ein auffallender Mangel an ächtem Kunstsinne dem Musikchore dieser Kirche gleichsam herkömmlich einst eigen war; dass man, statt auf den Gesang, der hier so grossartig erschallet, hinzuwirken, in einem sinnlosen Lärme der Instrumente seine Auszeichnung suchte, und in dieser Hinsicht Compositionen ohne Werth an die Tagesordnung brachte. Fühlbar war jedem Denkenden diese Verkehrtheit und Mancher versuchte es, durch Hinweisung auf ältere Meister, und veranstaltete Aufführung ihrer Werke, die Urtheile zu schärfen und den Keim zu etwas Besserm zu legen. Aber es waren Versuche, auf welche man nicht gern wieder zurückkam. Auch war es nicht an der Zeit, sie konnten noch nicht Wurzel fassen, es musste das Seminar mit seinen siebenzig Zöglingen als solches vorerst aufgelöst und als ein erhöhetes Erziehunginstitut von dem Chordienste gänzlich getrennt, und das Ganze einer liberalern Führung überlassen, einer höhern Administration zugeordnet werden, ehe an eine Reform zu denken war. Der Moment trat ein, die Direction ward von ihrer Fessel frey, der Zwang, die ungeschickte Einrede hörte auf, sie konnte frey sich bewegen und ihrer Einsicht folgen. Bald gestaltete sich auch die Sache anders. Zwölf bis vierzehn Soprane, eben so viele Alte wurden angenommen und werden immer bey Abgange des einen oder des andern vollzählig erhalten. Ausschliesslich für den Dienst dieser Kirche allein bestimmt, wurden diese Knaben angewiesen, zu bestimmten Stunden sich zu versammeln, um belehrt, vorbereitet und eingeübt zu werden. Der Kirchengesang sollte veredelt, seiner Bestimmung näher gebracht werden. Auch die männlichen Sänger, die Tenore und Bässe besuchten von Zeit zu Zeit die Anstalt, man besserte, gewöhnte sich zusammen. — Es ist bekannt, dass in der katholischen Christenheit während des Adventes alle Instrumente, die Orgel und etwa die Viole ausgenommen, bey dem Gottesdienste schweigen — da war es, als vor ungefähr sieben bis acht Jahren dieser neugebildete Sängerchor zuerst in Kraft und Bestimmtheit sich hören liess. Wie angenehm war der stille Verehrer der Kirchengesänge überrascht, nunmehr alles so ganz andera, so ganz verändert und veredelt zu finden. Alle sogenannten Contrapunct-Messen, bisher mechanisch herabgesungen, waren bey Seite gelegt, und eine Auswahl von Compositionen voll Sinn und dieser Zeit der Andacht, welche in frommen kindlichen Gebeten der Erscheinung des Welterlösers harret, angemessen, getroffen: Messen, Graduale, Offertorien von Eberlin, Michael Haydn, auserlesene Stücke aus den Psalmen des Marcello mit untergelegtem lateinischen Texte, ein Salvum fac populum, ein Ave Sancta virgo von Fuchs, dem Verfasser des Gradus ad Parnassum, und so vieles andere Treffliche, immer mit Genauigkeit vorgetragen. — Erstarkt durch diese gelungenen Versuche und ermuntert durch die freundliche Zustimmung so Vieler, die ein Wort über Kunst und ihre Leistung sprechen dürfen, ging man nun zum Schwerern über, und machte sich mit den ältesten Meistern, den Gründern des harmonischen Kirchengesanges bekannt. Bedeutend waren die Schwierigkeiten, die man zu besiegen hatte, denn ohne Begleitung der Orgel mussten diese Werke vorgetragen werden; aber es gelang dem fortgesetzten Fleisse und man sang und singt noch jetzt nach einer Reihe von Jahren während der Fastenzeit Messen von Ockenheim (1440), Goudimel und anderen Meistern, welche Niederland in der letztern Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts hervorbrachte — Messen von Palestrina, besonders seine sogenannte Missa Papae Marcelli (sie ist von 1555), womit er, ein Reformator der entarteten Kirchenmusik seines Jahrhunderts, den strengen Papst mit derselben soll versöhnt haben, von unserm Orlando, von Allegri, von Caldara und Pavona — Offertorien und Gradualien von Obrecht und Senfl *), von Durante, von Alessandro Scarlatti, Perti und anderen berühmten Meistern der ferner und näher uns liegenden Vorzeit, welche wir übergehen, und uns zur stillen Woche (Charwoche)

*) Er war noch 1530 in hiesigen Diensten und von Luther hochgeschätzt, wie aus seinem in einem der Forkelschen Musikalmanache abgedruckten Briefe zu ersehen.

Lukas. O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Kommt ihr Burche,
Laßt uns wallen
Zu dem grünen Hain!

Beyde. O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!

Hanne. Kommt, ihr Mädchen!
Lukas. Kommt, ihr Bursche!
Beyde. Laßt uns wallen

Hanne. } Auf der bunten Flur!
Lukas. } Zu dem grünen Hain!

O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt.

Hanne. Seht die Lilie,
Seht die Rose,
Seht die Blumen all!
Lukas. Seht die Auen,
Seht die Wiesen,
Seht die Felder all!

Chor.

O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!

Mädchen. Laßt uns wallen
Auf der bunten Flur!
Bursche. Laßt uns wallen
Zu dem grünen Hain!
Alle. O, wie lieblich
Ist der Anblick
Der Gefilde jetzt!
Hanne. Seht die Erde,
Seht die Wasser,
Seht die helle Luft!
Lukas. Alles lebet,
Alles schwebet,
Alles reget sich.
Hanne. Seht die Lämmer,
Wie sie springen!
Lukas. Seht die Fische,
Welch Gewimmel!

Hanne. Seht die Bienen,
Wie sie schwärmen!
Lukas. Seht die Vögel,
Welch Geflatter!

Chor.

Alles lebet,
Alles schwebet,
Alles reget sich.
Mädchen. Welche Freude,
Welche Wonne,
Schwellet unser Herz
Bursche. Süße Triebe,
Sanfte Reize
Heben unsre Brust.
Simon. Was ihr fühlet,
Was euch reizet,
Ist des Schöpfers Hauch.
Mädchen und Bursche.
Laßt uns ehren,
Laßt uns loben,
Laßt uns preisen ihn!
Männer. Laßt erschallen,
Ihm zu danken,
Eure Stimmen hoch!
Alle. Es erschallen,
Ihm zu danken
Unsre Stimmen hoch!

Voller Chor.

Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!
Hanne, Lukas, Simon.
Von deinem Segensmahle
Hast du gelabet uns.
Männer. Mächtiger Gott!
Hanne, Lukas, Simon.
Vom Strohme deiner Freuden
Hast du getränket uns.
Weiber. Gütiger Gott!
Alle. Ewiger, mächtiger, gütiger Gott!
Simon. Ewiger!
Lukas. Mächtiger!
Hanne. Gütiger Gott!
Alle. Ehre, und Preis, und Lob sey dir,
Ewiger, gütiger, mächtiger Gott!

DER SOMMER.

Die Einleitung stellt die Morgendämmerung vor.

Recitativ mit Begleitung.

Lukas. In grauem Schleyer rückt heran
Das sanfte Morgenlicht
Mit lahmen Schritten weicht vor ihm
Die träge Nacht zurück.
Zu düster'n Höhlen flieht
Der Leichenvögel blinde Schaar;
Ihr dumpfer Klagelon
Erhebt nur das bange Herz nicht mehr.

Simon. Des Tages Herold meldet sich;
Mit schallem Laute ruft er
Zu neuer Thätigkeit
Den ausgeruhten Landmann auf.

Arie.

Der munt're Hirt versammelt nun
Die frohen Heerden um sich her;
Zur besten Weid' auf grünen Höh'n
Treibet er sie langsam fort.
Noch Osten blickend steht er dann,

wenden, in welcher unter vielem Trefflichen die Responsorien von Palestrina und ein Chor in F moll, Vexilla Regis, angeblich von Pergolesi, bemerkenswerth sind, besonders aber die Abendmusik am stillen Freytag immer tiefe Rührung verbreitet. Im nächtlichen Dunkel liegt das erhabene Gebäude, nur unter einem der Seitenbögen von wenigen Kerzen und Lampen erleuchtet — der Chor, selbst unsichtbar, stimmt das Miserere an — vor einigen Jahren war es die herrliche Composition in C moll, von Leonardo Leo in zwey Chören — ein ander Mal ernste Harmonieen von Orlando — auf keine dieser Compositionen wurde aber mehr Fleiss verwendet, keine war auch von schönerer Wirkung, als das so berühmt gewordene Miserere von Gregorio Allegri; man musste gestehen, dass der Schmelz und das Tragen der Stimmen, ihr piano, crescendo, und wieder das allmähliche Erlöschen derselben mit seltenen Empfindungen erfüllte. Niemand verlässt den heiligen Ort, der sich nicht lange dieses seelenvollen Gesanges erinnert.

Damit schliesst die Musica sacra der stillen Woche, und schon am Abende des folgenden Samstags erschallet das Halleluja von Händel mit allem Pomp der Instrumente von dem Chore, welchem des vorigen Abends nur einfache Klage- und Trauerharmonieen entströmten. — Bis zur nächsten Adventzeit wird nun auch hier der Gottesdienst, mit mehr oder weniger Feyer, mit Orgel und allen Instrumenten gehalten, dabey Messen von modernen Meistern in voller Würde und edler Ausführung gehört, nur bey den Gradualien und Offertorien, wo in früheren Zeiten abentheuerliche Symphonieen gespielet wurden, lässt sich der vierstimmige Gesang in geeigneten Compositionen zuweilen noch hören. So hat es die Kirche längst geordnet, so müsste es auch jeder Director ordnen, wollte er das Einerley — das Grab der Künste — vermeiden, den Cultus ehren, und ihn nicht seines schönsten Schmuckes berauben *). Hr. Hofkapellmeister Schmidt, Director dieses Chores, ist es, welcher die heilsame Umgestaltung desselben bewirkte, seinem Eifer und Streben verdankt man den jetzigen veredelten Zustand desselben; er sorgte durch eingeleitete Correspondenz mit einem Kunstfreunde in Rom für Mannigfaltigkeit älterer Kunstwerke — denn man muss gestehen, dass sie nicht selten wie Geschwister einander ähneln — und verschaffte durch seine Vorstellungen dem Vereine mehre Mitglieder, und ihnen selbst wenn gleich keineswegs hinreichende, doch mit dem verminderten Dienst einigermaassen noch in einigem Verhältniss stehende lohnende Anerkennung ihrer Leistungen. Nach ihm nennen wir Hrn. Ett, der zwar nur für den Dienst der Orgel angestellt, aber als einsichtsvoller, thätiger Mitarbeiter die Fortschritte der Kunst mit fördert. Man erkennt an ihm einen wackern gründlichen Componisten, der aber, so viel nemlich dem Verfasser dieser Nachrichten bewusst, nur in bloss singenden, dem ältern Style nahe gebrachten Arbeiten sich zeigt, und mit Figuralmusik sich nicht gerne befasst. Viele seiner Compositionen werden wechselnd, während der Advent- und Fastenzeit, mit jenen der erwähnten älteren Meister gegeben, auch ausser diesen Zeiten mitunter gehört, und bewähren jederzeit ganz den Verehrer der Harmonie.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Darüber ein ander Mal etwas mehr.

Nachrichten.

Frankfurt am Main im Januar. — Schon seit längerer Zeit lebt der berühmte Virtuos und Componist Ferd. Ries in unserer Mitte. Er hat nun die Composition einer grossen Oper vollendet, die wir Hoffnung haben, in nächster Ostermesse zu sehen und zu hören. Einige Musikstücke daraus sind bereits in öffentlichen Concerten gegeben worden und haben allerdings die schönsten Erwartungen rege gemacht. Die Genialität des Meisters bewährt sich in Erfindung und Anordnung, das Characteristische ist mehr gezeichnet und gehalten, während die Melodie, wie das so oft in unseren Tagen geschieht, nicht vernachlässigt worden ist. Wir erinnern uns seit langer Zeit nicht, eine so echt dramatische Musik, die Gefühle und Zustände, einfach und zugleich ergreifend schildert, gehört zu haben. In dem schon längst anerkannten grossen Componisten für das Instrumentale, scheint nun auch der teutschen Opernbühne ein neues Gestirn aufzugehen. Kenner, welche Gelegenheit fanden, sich mit der Partitur zu befreunden, versichern, dass die Musik vom Anfang bis Ende glänzende Schönheiten enthalte und sich nothwendig den Weg zu allen teutschen Theatern bahnen müsse. Besonders rühmen sie eine grosse leidenschaftliche Sopran-

arie im ersten Akte, ein Terzett und ein Quartett, neben diesem eine Romanze im zweyten und ein grosses, herrlich gearbeitetes Duett im dritten Akte. Die Chöre seyen durchaus von der grössten Wirkung, die Finalen lebendig, charactervoll und grossartig in jeder Beziehung. Die Oper heisst *die Räuberbraut*. Der Text hatte das Schicksal, zwey Mal bearbeitet zu werden. Das erste Buch, die Arbeit eines unkundigen Anfängers, musste, nachdem Hr. Ries schon über zwey Akte componirt hatte, verworfen werden. Die nun schon vorhandenen Musikstücke mit dem alten, oft sehr zu verändernden Texte einem neuen Stoffe anzupassen, einen ganz neuen Dialog zu bilden, war nun die Aufgabe eines schon erfahrenen Opern-Dichters, die er, wie man vernimmt, mit grossem Glücke gelöst und so sich das Verdienst erworben hat, dem teutschen Publicum ein musikalisches Meisterstück zu erhalten, das ausserdem verloren gewesen seyn würde.

Kurze Anzeigen:

Sieben und zwanzig Choralmelodieen nach Gedichten der besten alten und neuern Autoren, nebst dem gewöhnlichen Gesange bey der Communion „Heilig ist Gott der Herr" u. s. w. für Singchöre und Anstalten zum Singen, vierstimmig gesetzt von J. F. S. Döring. Bey Breitkopf und Härtel. Pr. 18 Gr.

In einem mancherley Gutes enthaltenden Vorworte entschuldigt der bescheidene Verfasser zunächst das Erscheinen dieser Choralmelodieen mit der natürlichen Vorliebe des Menschen, den Genuss, den uns ein Gegenstand gewährte, den wir von Jugend auf liebten, kann man ihn auch nicht dem Ziele seiner Vollendung näher bringen, doch Anderen zugänglicher zu machen und nach Kräften zu vermehren. Nur vier dieser hier mitgetheilten Choräle sind bloss für vierstimmigen Gesang geschrieben, No. 3, 5, 11 und 16: die übrigen werden von der Orgel und von Blasinstrumenten begleitet und zwar in den verschiedenen Strophen abwechselnd, theils nur gesungen, theils allein von der Orgel oder den Blasinstrumenten, theils von beyden zugleich verstärkt. Manche sind, nach Art der Choräle von Doles, mit Orchester-Musik versehen und figuraliter behandelt, wie es Doles selbst nannte. Dennoch sind es Choräle, nur dass die Instrumente Zwischenspiele haben, die aber hier nicht mit abgedruckt worden sind. Nur selten kommt etwas Arienmässiges darin vor, wie es dem Verfasser der Mannigfaltigkeit wegen hin und wieder wohlgethan zu seyn schien. Das Ganze ist für Dörfer und kleine Städte, die lieber Leichtes gut, als grössere Musikstücke schlecht vortragen sollten. Es wäre demnach gar nicht am Orte, wenn wir diese Gaben überhaupt und namentlich gleich No. 1 Luthers „Wir glauben all' an einen Gott" mit der ursprünglichen Melodie und den harmonischen Behandlungen Anderer vergleichen wollten; und wenn wir auch in der Stimmführung nicht immer mit dem Verfasser einerley Meynung hegen können: so müssen wir doch mit Freuden zugeben, dass alle Stimmen leicht vorzutragen sind; nichts hat Schwierigkeit, und darum werden wir sie ihrer Bestimmung angemessen nennen dürfen. Ueber den Liedermelodieen steht das Jahr der Bearbeitung derselben und der Name des Dichters, wenn er nicht ungewiss ist. Auch die Dichtungen, deren vollständiger Text auf einem Notenbogen mitgetheilt worden ist, sind meist gut gewählt; wenn ihre Verfasser auch nicht immer auf die Ehre der besten Autoren gegründete Ansprüche machen dürften. Sollten aber auch mehre Beurtheiler des Texts manche zu docirend finden: so würde dieses Urtheil doch um des Zweckes willen sehr gemildert werden müssen. Nur in No. 3 hätte die dritte Strophe, die leicht Missverständnisse veranlassen kann, ja sogar, recht verstanden, nur halb wahr ist, weggelassen werden und das Folgende darnach eingerichtet werden sollen. Denn da heisst es: „Wenn ich eigne Wege wähle, irr' und fall' ich immerdar. Tausendmal hab ich's erfahren, wie so lieb sie mir auch waren, waren sie doch voll Gefahr." Gingen doch die Propheten schon gefährliche Wege: aber sie waren mit Gott betreten. Kurz, die Gefahr ist es nicht, die uns die Wege meiden heisst. Wir können diese Strophe nicht billigen; so auch die letzte Hälfte der vierten Strophe in No. 8 nicht, wegen der zu harten und unteutschen Verwerfung der Worte, des schlechten Reimes nicht zu gedenken. Dafür liest man jedoch auch wieder desto schönere Lieder, z. B. No. 14, 15, 25 u. s. w. Und so möge denn des Verfassers fromme Absicht bey recht Vielen erreicht werden zum Lobe des Höchsten.

Vingt-quatre Valses pour le Pianoforte, comp. par M. Clementi. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Jedes wahrhaft Nationale wird, von Ausländern angenommen und nachgeahmt, etwas Anderes. Es kann in manchen Hinsichten etwas Besseres werden: aber in dem, was seinen eigentlichen Character, sein wesentlich Unterscheidendes ausmacht, bleibt es nicht mehr dasselbe. Der Walzer, im Tanz und in der Musik, ist teutsch-national. Die letzten Kriege haben veranlasst, dass er, in Beydem, fast überall, und zwar bey Vornehm und Gering, eingeführt worden ist: aber wer z. B. in Frankreich oder England ihn tanzen sieht, dem entgehet das Abweichende nicht; und wer französische oder englische Walzermusik gehört hat — nämlich, die man nicht aus Teutschland hat kommen, oder an Ort und Stelle von Teutschen componiren lassen — dem entgehet das Abweichende noch weniger. Auch bey diesen vier und zwanzig Walzern Clementi's wird es ihm gewiss nicht entgehen. So artig mehre derselben sind, besonders ohngefähr in der zweyten Hälfte der Sammlung: echte, teutsche Walzer sind kaum einige von allen, und vorzügliche, nämlich als Walzer, können auch diese nicht genannt werden. Nun — in Teutschland tanzt man nicht nach einem Pianoforte, wie etwa in Frankreich nach Einer Geige: so kann man diese kleinen Sätze als leichte, muntere Unterhaltungsstücke in ungleicher Tactart und als in Clausen mit Trio's zugeschnitten betrachten. Als solche werden mehre, die etwas Eigenes und Besonderes in der Erfindung oder in der Schreibart haben, Beyfall finden; und als kleine Uebungsstücke für Schüler und noch mehr für Schülerinnen werden sie insgesammt zu empfehlen seyn, indem der alte, gründliche Meister selbst in diesen Kleinigkeiten da und dort hindurchblickt. Der Stich und alles Aeussere ist gut.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von O. Claudius. Op. 6. Leipzig, bey Holmeister. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Cl. zeigt sich in diesen Gesängen als einen Mann von achtbarem Talent, feinem Sinn und Geübtheit in Anwendung der Kunstmittel für seinen Zweck. Mit Vergnügen machen wir die Leser auf ihn aufmerksam. Er hat diese Gesänge in der Weise geschrieben, wie man sie jetzt vorzüglich liebt, seit der Liedergesang unter den, für Musik vorzüglich Gebildeten, die mit Einfachem, was Harmonie und Begleitung anlangt, sich nicht gern zu begnügen pflegen, wieder zu Ehren gekommen ist; in der Weise nämlich, wie wir in den letzten Jahren von Spohr, Wiedebein, Franz Schubert und Anderen treffliche Stücke erhalten haben. Wie bey diesen, in der Regel, ist seine Melodie ziemlich einfach, dem Texte nahe angepasst und, was die Noten betrifft, leicht auszuführen: aber seine Harmonie und durchgehends obligate Begleitung ist künstlich gewählt und ausgeführt. Sie ist letztes wohl auch hin und wieder allzusehr. Diess scheint sie uns, in den harmonischen Verhältnissen, besonders für das Pianoforte, in Stellen, wo die Durch- und Uebergänge doch nicht so zart dahingleiten können, wie beym Violinquartett, und wo sie darum zu scharf herauskommen. Auch hebt Hr. Cl. zuweilen hervor, wo eigentlich nichts hervorzuheben und in der Dichtung keine Veranlassung dazu gegeben ist, u. dergl. m. Doch das werden die meisten Liebhaber, jetzt hieran schon gewöhnt, kaum bemerken; durch diesen Vortrag des Spielers kann es auch sehr gemildert werden, und wir erwähnen es mehr um des Autors (für die Folge), als um des Liebhabers willen. Gern gingen wir diese Gesänge im Einzelnen durch: sie verdienen es und bieten auch Stoff zu mancher Bemerkung, aber es will gar zu viel Neues wenigstens genannt seyn. Darum begnügen wir uns, zu Obigem, was sie im Allgemeinen bezeichnet, hinzuzusetzen: dass die Gedichte gut gewählt und wenig bekannt sind; dass die Nummern 1, 2 und 6 (die letzte ein eigentliches, und zwar ein kecktes Matrosen-Lied) uns am besten gefallen, dass wir aber auch die anderen drey interessant gefunden haben.

Die Poesie der Troubadours, nach gedruckten handschriftlichen Werken derselben, dargestellt von Fr. Diez. 1827. Zwickau bey Schumann.

Wir wollen unsere Leser nur auf das Daseyn dieses interessanten Werkes hier aufmerksam machen, da von der Musik jener Sänger nicht viel mehr erwähnt worden ist, als die gebräuchlichsten Instrumente derselben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. Nº. 7. 1828.

Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche:

A word or two on the Flute by W. N. James. Edinburgh, Charles Smith & Co. and Cocks & Co. London 1826, *übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Carl Grenser.*

Bey der Seltenheit musikalischer Schriften in der Literatur Englands, muss uns fast jedes willkommen seyn, was nur einigermaassen über den Standpunct der Kunst der Musik in jenem Lande Nachrichten mittheilt und Aufschlüsse giebt. Dieses geschieht nun zwar im vorliegenden Buche nicht über die Musik im Allgemeinen und in ihrem ganzen Umfange, sondern nur über einen Theil derselben, nämlich über das Spiel der Flöte; aber man kann doch schon davon einigermaassen auf das Ganze, wie Musik überhaupt in England betrieben wird, schliessen; auch sind selbst in vielen Stellen desselben bedeutende Winke darüber gegeben.

Wenn nun schon für den Musikgeschichtsforscher manches Interessante in diesem Werkchen zu finden ist, welches herauszuheben jedoch mein Zweck nicht seyn soll, so ist des Interessanten und zugleich Belehrenden noch weit mehr darin für den Flötenspieler, sey er nun Künstler oder Liebhaber; für welchen letztern jedoch das Buch vorzugsweise, und zugleich in einem gewiss angenehmen, oft reizenden Style, der zum Lesen aufmuntert und für den Gegenstand einnimmt und unvermerkt gewinnt, geschrieben wurde. Davon nun werde ich Einiges für die teutschen Liebhaber der Flöte auszuheben mir erlauben.

Des Verfassers Zweck ist: den in England herrschenden Geschmack an seichter Musik wenigstens in den Flötenspielern, so wie die schlechte Vortragsart mancher zu bekämpfen und auf das Bessere mit Eifer aufmerksam zu machen. Er stellt in dieser Absicht die Fehler und Tugenden der ihm bekannten Flötisten, so wie das Schöne und was es nicht ist, in den ihm bekannt gewordenen Musikalien für Flöte auf. Und wenn er dabey die Wahrheit nicht immer trifft, so ist er doch auch gewiss nicht zu weit davon entfernt.

Ehe er aber an die Kapitel, welche obigen Zweck verfolgen, gelangt, schickt er eine Geschichte der Flöte voraus, die, wenn sie sich mehr mit der neuern Zeit beschäftigte, in der sich das Instrument, wie es jetzt ist, gebildet hat, eine sehr erfreuliche Erscheinung wäre. Ich würde schon zufriedener damit gewesen seyn, wenn er nur den Namen des engländischen Flötisten oder Instrumentmachers genannt hätte, der durch die erste Anbringung der B- und Gis-Klappen den Weg zur fernern Ausbildung der Klappenflöte bahnte, und durch welchen Erfinder die der Vollkommenheit so näher gebrachte teutsche Flöte in Teutschland selbst einige Zeit lang die engländische Flöte genannt wurde. Hierzu konnten ihm aber natürlich seine Quellen nichts helfen, die er an Autoren des griechischen und römischen Alterthums, welche der Flöte erwähnen, so wie an musikhistorischen Schriften Burney's, Hawkin's, Malcolms u. a. m. hatte; und sonach scheint es mir mit dieser Compilation nur darauf berechnet zu seyn, eine grosse Vorliebe für das Instrument in dem Liebhaber zu erwecken, da selbst Götter und Heroen sich damit vergnügten; — welche gute Absicht aber doch nur bey wenigen auf diesem Wege zu erreichen seyn möchte.

Das Wichtigste noch in seiner historischen Abhandlung scheint mir zu seyn, dass er den Beweis gegen diejenigen zu führen sucht, welche behaupten: keine Art Flöten der Alten wären unseren jetzigen ähnlich gewesen; so auch gegen diejenigen, welche glauben, dass die engländische Flöte, welche beyläufig gesagt unserer Plockflöte oder Schna-

belflöte oder dem Czakan ähnlich ist, also durch ein Mundstück geblasen werden muss, von engländischer Erfindung, und die teutsche Flöte, Flûte allemand, German Flute, Flauto traverso, von teutscher Erfindung sey, worüber des Verfassers Meynung ist, dass diese zwey Nationen benannte Instrumente nur verbessert hätten. Als Beweis, dass der Gebrauch der Querflöte sehr alt ist, führt er die wohlbekannte Statüe des pfeifenden Fauns an; so wie auch einen Kupferstich von sehr grossem Formate, der vor einigen Jahren herausgekommen ist. Dieser Kupferstich stellt einen ausgelegten Fussboden des Tempels der Fortuna Virilis, von Sylla zu Rom errichtet, vor, auf welchem sich die Darstellung eines jungen Mannes befindet, der auf einer Querpfeife bläst, welche eine Ansatz-Oeffnung hat, die genau der teutschen Flöte entspricht. Ohne diesen Beweis wäre auch seine Geschichte der Flöte bey den Völkern des Alterthums etwas ganz Ueberflüssiges gewesen.

Ein Irrthum des Verfassers ist, dass er die Verbesserungen, wodurch endlich die teutsche Flöte entstanden ist, auf die Schwiegel, welches nur ein Instrument mit drey Tonlöchern ist und wie die Schnabelflöte oder wie der Czakan angeblasen wird, und am besten bey uns unter dem Namen Bärenpfeife bekannt ist, bezogen hat, anstatt dass er die Schweizerpfeife oder Querpfeife als Grund für die nachfolgende teutsche Flöte hätte angeben sollen. Aber er ist selbst zu diesem Irrthum durch Luscinii Musurgia verführt worden, worin eine Namenverwechselung dieser Instrumente Statt hat.

Nachdem der Verfasser noch die hervorstechendsten Flötenspieler, vorzüglich des vorigen Jahrhunderts angezeigt, kommt er auf die Eigenschaften der Flöte zu sprechen. Er zeigt hier, dass die Beschuldigungen, die man allenfalls dem Instrumente noch vor dreyssig Jahren hätte machen können, nach den nun seit dieser Zeit daran gemachten Verbesserungen, durchaus nicht mehr passen, und dass die Flöte jetzt in allen Bewegungen vom Adagio an bis zu den schnellsten Passagen, in den Händen eines guten Spielers mit der grössten Wirkung gebraucht, und jede Tonart jetzt rein und leicht darauf gespielt werden könne; aber freylich die Gleichheit des Tones und die Fertigkeit rein zu intoniren, gänzlich von der Geschicklichkeit des Spielers abhinge und nicht ohne viele Uebung erlangt werden könne. Aber diess wäre ja bey den meisten anderen Instrumenten, z. B. bey der Violine, Oboe, derselbe Fall. Und um auch zu beweisen, dass die Flöte jeder Verschiedenheit des Ausdruckes und der Ausführung innerhalb der drey Octaven, in welche sie eingeschränkt ist, fähig sey, dürften nur Drouet's berühmte Variationen auf „God save the king" dafür aufgestellt werden.

Ausser der Unzulänglichkeit des letzten Beweises ist das Uebrige sehr richtig vom Verfasser gesagt, so auch das Folgende, mit Ausnahme der bombastischen Stelle, wo er die Flötentöne des Hrn. Nicholson in London mit der Orgel vergleicht.

Von jetzt an werde ich den Verfasser selbst sprechen lassen, und dann und wann eine Anmerkung hinzuzufügen mir erlauben. Nur das werde ich übrigens mittheilen, was ich in dem mir vorliegenden Werke auch für den teutschen Flötenspieler als unterhaltend und belehrend ansehe.

„Es wird von Manchem, der gute Flötenspieler zu hören versäumte oder keine Gelegenheit dazu hatte, behauptet, dass die Flöte wenig oder gar keinen Contrast zuliesse, auch dass ihr Ton von einem sanften, süssen Character sey, und keinen andern annehme. Aber obgleich es wahr ist, dass der Ton der Flöte von einer lieblichen und silberähnlichen Natur ist, so wird doch Keiner, der je die majestätischen Töne des Hrn. Nicholson hörte, sagen, dass kein Contrast darin oder dass ihre Kraft beschränkt wäre. Er übertrifft damit die Orgel im Anschwellen und Abnehmen der Töne bis zur letzten Stufe der Annehmlichkeit."

„Ist die Flöte in den Händen eines Meisters, so kann keine Glocke, keine Glasharmonika die Deutlichkeit oder Richtigkeit ihrer Tonschwingungen übertreffen."

„Die Bebungen haben auf der Flöte, wenn sie mit Einsicht und sparsam angebracht werden, eine ausserordentliche Wirkung. Allein sie sind schwierig hervorzubringen; denn wenn der Ton nicht von aller Rauheit entblöst und sehr rein angeblasen wird, so wird die Bebung unvollkommen werden."

Da der Verfasser hierbey nicht sagt, wie die bey engländischen Flötisten vorzugsweise herrschende Zierde gemacht wird, so will ich Hrn. Nicholson, der einen Theil seines Ruhmes in

der Producirung dieser Zierde sucht und findet, hier sprechen lassen. Er lehrt in seinem Complete Preceptor on the German Flute darüber Folgendes im Abschnitte: Vibration. „Diese Ausdrucksart auf der Flöte ist berechnet, die vollendetste Grazie und Zierde in diess hochgeschätzte Lieblings-Instrument zu bringen. Die Wirkung der Vibration wird auf zwey Wegen hervorgebracht; entweder durch ein gleichmässiges Anschwellen und verhältnissmässiges Stimmenverändern der Brust, was einige Aehnlichkeit mit dem Zustande der Erschöpfung oder des Athemzitterns an sich trägt, nebst einer regelmässigen Abnahme oder Verminderung des Tones; oder, was denselben Effect hervorbringt, durch eine zitternde Bewegung des Fingers, unmittelbar über dem Tonloche, ohne dass man in Berührung mit der Flöte durch diese Bewegung kommt, und indem man bey einigen Gelegenheiten nur ohngefähr eine Hälfte des Tonloches bedeckt. Da die Wirkung dieses Ausdruckes im Adagio und anderen langsamen Tempis ausserordentlich zart und süss ist, so ist er aller Aufmerksamkeit werth."

Nicholsons Vibrations-Scala.

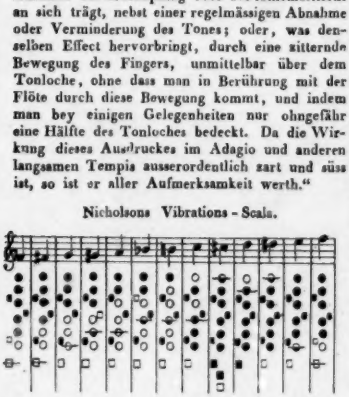

Ich will nur noch zu mehrer Deutlichkeit hinzufügen, dass die Bebung durch die langsamere oder schnellere Abwechselung eines hellen und gedämpften Klanges von gleicher Tonhöhe, oder sich doch möglichst nahe liegenden Tonhöhen, besteht, und den Rath geben, dass Jeder, der sich in den Besitz der Geschicklichkeit, gute Bebungen zu machen, bringen will, wohl manche bessere und auch mehre, als oben angegeben sind, suchen mag; und er wird sie finden. Uebrigens wird sich Mancher erinnern, diese Zierde theils gut, theils schlecht auch an teutschen Flötenspielern schon gesehen und gehört zu haben; nur hat dieselbe, seit Tromlitz sie in seiner Flötenschule beschrieb, Niemand meines Wissens, ausser Nicholson und James wieder schriftlich erwähnt.

„Um die Reinheit zu bewerkstelligen, i[n] man einen Ton anschwellen und wieder ab[-]nehmen lässt, braucht es grosser Vorsicht, dass der Anfang des Tones weder tiefer noch höher werde, als die Mitte oder das Ende desselben. Man wird beobachten, während man bläst, dass, je schiefer der Wind in das Instrument geht, desto höher wird der Ton, und je senkrechter der Wind hineingeblasen wird, desto tiefer wird der Ton. Diese Regel darf nie vergessen und aus keinerley Grunde vernachlässigt werden, da das Ohr von dem stufenweisen crescendo und diminuendo eines Tones aufs angenehmste berührt wird. Diess ist jedoch, obgleich sehr einfach scheinend, eine der Hauptschwierigkeiten der Flöte, eben sowohl als irgend eines andern Instrumentes, auf welchem der Ton nicht gegeben ist. Sogar die Menschenstimme verlangt einen grossen Theil von Uebung und Abrichtung, ehe sie dieses mit Deutlichkeit und Genauigkeit und ohne Anstrengung ausführen kann."

Was zu thun ist, um in allen Fällen, als: beym Stark- oder Schwachspielen als Abweichungen von der mittlern Kraft und beym crescendo und diminuendo als Gänge durch alle Grade der Kraft, den Ton rein zu erhalten, geht aus folgenden Erfahrungen hervor, wobey ich annehme, dass die gewöhnlich in guten Schulen beschriebene Stellung der Flöte an die Unterlippe, für die mittlere Kraft des Tones berechnet ist. Wird nun bey derselben Stellung die mittlere Kraft des Tones zur Stärke gesteigert, so wird der Ton zu hoch; wird hingegen bey oben angenommener Stellung die mittlere Kraft des Tones zur Schwäche verringert, so wird der Ton zu tief. Nun lehrt eine andere Erfahrung, dass auch das Auswärtswenden des Mundlochs, wodurch die Lippe es weniger bedeckt, bey gleichbleibend mittlerer Kraft des Tones, letztern erhöht; so wie dass das Einwärtswenden des Mundloches, wodurch es mehr von der Lippe bedeckt wird, bey übrigens mittlerer Tonkraft, den Ton tiefer macht. Durch diese Erfahrungen ist das Mittel gefunden, rein zu blasen. Die Tonerhöhung durchs Starkblasen wird nämlich durch das Hereinwärtswenden des Mundloches, wodurch der Ton tiefer wird, auf die Reinheit der Stimmung zurückgebracht und die Stärke bleibt doch dabey. Und

so wird auch auf entgegengesetzte Art das reine Schwachspielen möglich gemacht. Eben so wird auch das Anwachsen und Abnehmen der Klangkraft vermittelst der Benutzung obiger Erfahrungen ebenfalls rein im Tone gebildet werden können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Briefwechsel zweyer Musik-Liebhaberinnen.

Meine innigst geliebte Freundin!

Mit unaussprechlichem Vergnügen ergreife ich wiederum die Feder, Dir kürzlich zu melden, wie es mit mir steht und was ich seit den zwey langen Monaten meines letzten Schreibens auf das Schmerzlichste gelitten und in nie geträumten Wonnen meines klopfenden Herzens empfunden habe. Du kennst mich, theuerste Freundin, und wirst Dich wohl noch erinnern, mit welchem Entzücken wir Beyde, als wir noch selig vereint waren, das schöne Lied miteinander sangen: „Das waren mir selige Tage!“ Mein Himmel, was war das für ein Gesang! Damals verstanden wir freylich noch gar nichts von der göttlichen Kunst; aber mein Vater fand das wunderschön; freylich er versteht nichts von der Kunst, und er ist ein blosser Naturmensch und kann sich erstaunlich über ein Liedchen freuen, das doch nichts ist. Eigentlich gefiel uns das Liedchen auch, und wer noch nichts Höheres gewohnt ist, für den mag so etwas schon recht hübsch seyn, und es hat uns doch recht viel Vergnügen gemacht, als wir noch nicht so gebildet waren. Weisst Du noch, theuerste Freundin, wie wir in unserm siebenzehnten Jahre standen und wie damals der schöne Tenorist in unser Haus kam? Mein Vater selber brachte ihn mit, der gute Mann, und meine Mutter hätte es nicht ungern gesehen, wenn wir auch noch nicht siebenzehn Jahre alt gewesen wären. Das war eine göttliche Stimme, die der junge Mensch hatte, und Passagen konnte er machen, wie Spohr auf der Violine. Du wirst Dich noch besinnen, liebste Freundin, wie mein Vater selbst ganz ausser sich war und wie er den besten Wein aus seinem Keller gab und wie lustig das damals bey uns zuging bis in die Nacht, wie auf dem grossen Balle. Das war der grosse Scheidepunct in unserm Leben, meine süsse Vertraute, wo wir zuerst der schönen Kunst geweiht wurden mit unaussprechlichen Ahnungen nie empfundener Seeligkeit. Ich kann Dir wohl gestehen, dass mir in manchen träumerischen Stunden noch immer zuweilen zu Muthe ist, wie in den freundlichen Tagen, wo uns der schöne Tenorist seine grossen Arien vorsang. Es wird mir auch bis an mein spätes Grab völlig unmöglich seyn, dass das weichgeschaffene Herz den erhabenen Klang so wundervoller Töne und seines herrlichen Antlitzes je vergessen könnte. Was wogte damals in unserm Busen für eine unnennbare Sehnsucht nach den Höhen der göttlichen Kunst auf, meine gleichgestimmte zarte Freundin, dass ich auch mit dem Dichter der unsterblichen Resignation sagen möchte: Hätt ich Schwingen, hält ich Flügel, zu dem Fernen zög ich hin! O meine süsse Freundin! es bleibt die Frage Warum? immer eine schwere Frage. Warum konnten wir nicht Beyde, oder wenigstens ich, ein einziges Jahr früher die schöne Welt begrüssen mit dem ersten Schmerzenston? Da hätten wir dem schönen Tenoristen, gegen welchen selbst mein theuerer Vater so viel Achtung empfand, gewiss besser imponiren können, als damals in den Tagen ungesitteter Jugend. Doch das sind Träume, meine holde Freundin, und wir wissen Beyde, was Mahlmann singt: Hin ist hin und todt ist todt! Auf das Grab gestorbner Liebe scheint kein Morgenroth! Aber das schönste Glück ist uns geblieben. Denn hat uns nicht der liebe Mann die Seele aufgeregt, dass wir empfänglich wurden für die hohen Genüsse der Kunst? und hätten wir wohl, als menschenfreundliche Gemüther, etwas Anderes zu wünschen, als dass alle Väter so gütig seyn möchten und der aufblühenden Tochter einen liebenswürdigen Tenoristen ins Haus ziehen, wie den Theuern von damals? Nach jenen glücklichseufzenden Tagen fingen wir an Epoche zu machen; die Leute sagten, es sey uns eine gewisse Seele in den Ton getreten und ein schöner Anflug von dichterischer Klarheit in die Augen. Mein lieber Vater war ausserordentlich gerührt über meine sanftmüthige Beharrlichkeit, mit welcher ich ihn flehend bestürmte, dass er mich möchte fördern lassen in der herrlichen Kunst des Gesanges. Mein Vater wollte mir zwar anfangs die alte Theatersängerin, die keine Stimme mehr hat und nichts versteht, zur Lehrerin geben: aber der vortrefflichste Lehrer in der Kunst ist auch immer der beste und ich war so glücklich, wieder einen jungen Tenoristen als Meister zu er-

halten. So schön, wie der Entflohene, war er nicht: aber er hatte so etwas Zurückhaltiges in seinem Betragen und so was Anziehendes in seinen Blicken, wenn er sie beym Singen nach Oben schlug, und so was Schmachtendes und Tremulirendes der neuen Schule, dass ich auch eigentlich gar nicht recht sagen kann, wie unsere Herzen mit einander eins geworden sind in unaussprechlicher Seeligkeit. O ich vergess es nimmer, was da mein Herz empfand! Ah perfido! misera me! Ich weiss auch gar nicht, wie es mit den Tenoristen ist: taugen sie Alle nicht viel, oder taugen nur meine Tenoristen nichts? O ich begreife es nicht, wie treu ich ihn geliebt habe und wie tief er mich gekränkt hat. Aber es hilft nichts, und die herrliche Kunst hat mir auch über diese rauhen Pfade meines jugendlichen Lebens glücklich hinübergeholfen. Ich bin jetzt recht heiter, meine süsse Freundin, und ich musicire mit sehr vielem Vergnügen. Ach Himmel, da ruft die Mutter schon wieder! Wer doch in der Welt nur nicht zu viel Irrdisches zu thun hätte, was einem kunstliebenden Gemüthe doch schlechterdings nicht zusagen kann! Aber ich muss schliessen und verbleibe auf das Innigste Deine treue Freundin

Cäcilie.

Postscript: Ich habe jetzt wieder einen Liebhaber, auch einen von der Kunst, einen recht reellen Menschen und keinen Tenoristen. Ehester Tage werde ich Dir wieder schreiben, was der für ein geschickter und herrlicher Mann ist und was wir über die Kunst mit einander reden, was ich Dir eigentlich in diesem Briefe schon schreiben wollte, was ich aber sonderbarer Weise vergessen habe bis auf Nächstes. Nochmals Deine treue Freundin *Cäcilie.*

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December.

Am 2ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie, worin sich die Hrn. dall' Occa auf dem Contrabass und Luigi Salvati auf der Violine hören liessen. Wir sprachen schon davon früher.

Am 7ten, ebendaselbst: *Die Vestalin*; neu in die Scene gesetzt. Der italienische Sänger, Signor Ciccimarra als Licinius, taugt nur für die zweyten Fächer; für die Kraft der Dem. Roser ist auch Julia zu anstrengend. Hr. Forti — Cinna, Dem. Bondra, Oberpriesterin, und vor allem, die imposanten Chormassen waren die einzigen Glanzpuncte dieser herrlichen Oper, welche allein ihrem Schöpfer den Ruhm eines der ersten dramatischen Tonmeisters zu erhalten im Stande ist, und ihm beruhigenden Ersatz geben mag für so manche unwürdige Kritteleyen, die das Verdienstliche in seinen jüngeren Erzeugnissen zu schmälern bezwecken.

Am 8ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Musikalische Akademie, wovon die Hälfte des Ertrages zum Besten der abgebrannten Einwohner des Wallfahrtsortes Maria Zell bestimmt war: 1. Aus Abbé Stadlers Oratorium: *Das befreyte Jerusalem*, die erste Abtheilung; und 2. Beethoven's *Schlacht bey Vittoria*; diessmal von vierhundert Mitgliedern — also um hundert mehr, als vor drey Wochen — des Vereins an der französischen Nationalkirche zu St. Anna aufgeführt. Der Saal war ansehnlich gefüllt, doch — nach dem Facit zu schliessen — leider grösstentheils durch Freybillets. Das Orchester vermochte das Schlachtfeld nicht ganz gloriös zu behaupten, denn es ist erst neu creirt, und aus so heterogenen Theilen zusammengesetzt.

In der k. k. Hofburgkapelle: Neue Messe von Hrn. Vice-Kapellmeister Joseph Weigl. Ein edler Styl, melodische Stimmführung und effectvolle Instrumentirung. Ausgezeichnet ist die thematische Bearbeitung des Gratias, und die feurige Jubelfuge: cum sancto spiritu.

Im Josephstädtertheater: *Die Waffenrüstung*, grosses romantisches Melodrama in drey Aufzügen, gefiel wieder nicht.

Am 9ten, im landständischen Saale: Musikalische Akademie der Harfenspielerin, Miss Griesbach, aus London. Sie trug ein Concert von Bochsa und Variationen von C. Wenzel componirt, vor; ersteres ziemlich befangen, letztere mit mehr Sicherheit; diese, recht gefällig und fasslich, brachten vorzugsweise einen günstigen Eindruck hervor.

Im Theater an der Wien: *Die Weiber von Weinsberg*; romantisches Schauspiel mit Gesängen und Chören. Ein Spectakelstück vom ge-

wöhnlichen Schlage, wie sie gegenwärtig auf dieser Bühne heimisch sind, und bey welchen sich selbst das Sonn- und Feyertags-Publicum bereits zu ennuyiren anfängt. In der Musik hört man hier nichts Gutes.

Am 10ten und 14ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademieen, worin uns das seltene Vergnügen zu Theil ward, Hrn. Ivan Müller, Solo-Spieler in den Privat-Concerten Sr. Maj. des Königs von Frankreich, Erfinder des neuverbesserten Clarinetts und des Clarinetts-Alto, zu bewundern. Er gab uns von seiner eigenen Composition das dritte und sechste Concert, Variationen über ein Originalthema, und Rossini's Cavatine: una voce poco fà; Carafa's: O cara memoria, und zum Andenken Beethoven's, Fragmente aus dessen *Adelaide*. Es wäre überflüssig, etwas zum Lobe eines Virtuosen hinzufügen zu wollen, welcher als solcher fast in allen Ländern Europens anerkannt ist. Weber's Ouverturen aus *Oberon* und *Euryanthe* gehören zur Tagesordnung, und werden beynahe allwöchentlich aufgespielt.

Im Josephstädtertheater: neu in die Scene gesetzt: *Sepherl*; Posse mit Gesang und Tanz in drey Aufzügen; Musik von verschiedenen beliebten Meistern. Die allergemeinste Parodie der Grillparzer'schen Sappho.

Am 16ten, im Leopoldstädtertheater: *Die Zauberlilie oder Cormoran der Böse*; grosse Pantomime in zwey Abtheilungen, frey nach dem Französischen (?) von Joseph Schulz; in die Scene gesetzt vom Balletmeister Rainoldi. Gewaltig viel zu sehen an Decorationen, Maschinen, Flugwerken, Verwandlungen und dergleichen, übrigens aber doch nur wieder die alte Leyer. Hr. Orchester-Director Stadler hat eine Musik dazu geschrieben, die gar nicht übel, meist recht bekannt klingt: sonst nichts.

Im k. k. grossen Redouten-Saale: Zweytes Gesellschafts-Concert der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, worin gegeben wurde: 1. Aus Beethoven's Symphonie mit Chören, No. 9, in D moll, das erste Allegro. Bey so mannigfaltigen intensiven Schwierigkeiten wahrlich keine kleine Aufgabe für ein so grosses Orchester, welche jedoch zum Bewundern gelang. Die beyden umsichtigen Directoren am Tactirpulte und bey der ersten Violine, Schmiedel und Piringer haben entschiedenen Antheil daran. Allmählig fangen wir nun an, den Faden dieses kunstreichen Tongewebes entwirren zu lernen; immer deutlicher treten die wundersamen Umrisse hervor, und kaum dürften ein paar Jährchen ins Land gegangen seyn, so wird dieses Riesenwerk eben so allgemein erkannt und verstanden werden, wie seine Vorgänger, die auch bey ihrem Entstehen gleich ägyptischen Hieroglyphen verschrieen waren. 2. Arie mit Chor aus Pacini's *Amasilia*, gesungen von Hrn. Schoberlechner. Das hiess doch ein Lerm, und um nichts! Nur Leblache wäre im Stande durchzudringen. — 3. Violin-Variationen von Mayseder, befriedigend vorgetragen von Hrn. Fradl. — 4. Scherzo aus obiger Symphonie. Electrisirte durch seinen frivolen Muthwillen. Hier waltet die zügelloseste Phantasie; und dennoch, welche geregelte Ordnung in der ganzen Anlage; welche ununterbrochene Kettenreihe der Ideen; wie wirken alle Theile gemeinsam auf eine Total-Einheit hin! — 5. Halleluja; neuer Chor mit Orchester-Begleitung, componirt von Hrn. Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried. Eine grandiose Tonschöpfung voll Kraft und Erhabenheit. Gleich im einleitenden, leise beginnenden Ritornell entwickeln die allmählig beytretenden Instrumente das in höchst einfacher Klarheit ausgesprochene Haupt-Motiv, worin sich nachahmend in breiten Massen die Singstimmen anschliessen, und welches den ganzen ersten Theil hindurch thematisch mit analogen Modificationen stätig fortgeführt wird. Die zweyte Hälfte ist ein in beschleunigterem Zeitmasse vom ganzen Chor intonirter, meist in perfecten Accorden gewichtig einherschreitender, durch das volle blasende Orchester verstärkter vierstimmiger Choral, wozu alle Saiteninstrumente im unisono einen rauschenden Basso continuo figuriren; den glänzlichen Schluss belebt unter überraschenden Harmonieen-Rückungen eine feurige Gradation, und alle Kehlen jauchzen Halleluja dem Hocherhabenen! — Die Ausführung war sehr gelungen; besonders imponirte der kräftige Chor in seinen effectvoll gewählten Lagen. Sämmtlichen Tonstücken ward die verdiente Würdigung zu Theil.

In Schuppanzigh's Quartett-Unterhaltungen hörten wir am Abende desselben Tages das meisterhaft gearbeitete Quintett von Spohr, in C moll. Die Pianoforte-Stimme trug Hr. Collin aus Prag, ein Zögling Tomaschecks, wirklich unverbesser-

lich vor, und eben so ganz gelungen war die Begleitung.

Am 17ten, im Josephstädtertheater: *Die Zauber-Mandoline*; grosse Pantomime in zwey Abtheilungen von Hrn. Balletmeister Occioni, recht nett, prompt gegeben und deshalb auch gern gesehen. Hrn. Kapellmeister Gläsers Musik kann zwar die flüchtige Eile ihrer Entstehung nicht ableugnen, unterhält aber demungeachtet durch gefällige Motive und characteristische Tanzmelodieen.

Am 19ten, im Kärnthnerthortheater: *Der blinde Harfner*; Operette in einem Aufzuge, mit Musik von Gyrowetz; in seiner leichten, angenehmen Manier, der es nie an theilnehmenden Freunden gebricht, welche ihn auch am Schlusse dankbar hervorriefen. Eine Novize, Dem. Achten, debütirte darin ganz anspruchslos, und erregte Aufmerksamkeit durch einen kerngesunden, glockenreinen und volltönenden Sopran.

Am 20sten, ebendaselbst, neu in die Scene gesetzt: Rossini's *La Donna del Lago*, mit folgender Rollenvertheilung: Giacomo, Rè di Scozia, unser Liebling Rubini; seine Stimme hat noch an Kraft gewonnen; Geschmack und Vortrag lassen sich nicht reizender denken. Elena, dessen Frau; Douglas, Sig. Berettoni, gut, aber nicht besser als diese beyden Partieen früher gehört wurden. Malcolm, Sigra Tamburini, sehr mittelmässig; tempi passati; Rodrigo, Sig. Ciccimarra; thut das Mögliche, vermag indess nicht durchzugreifen.

Am 21sten, im Theater an der Wien: *Asträa, die Geisterfürstin oder die Reise nach der fliegenden Insel*, Zauberspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, nach einem Mährchen aus *tausend und einer Nacht* bearbeitet; Musik von Hrn. Adolph Müller, Kapellmeister am Kärnthnerthortheater, als Ex-Tenorist dazu creirt, welche Bühne gegenwärtig beynahe mehr Maestri als darstellende Individuen aufzuweisen hat, nämlich die Herren Weigl, Umlauff, Gyrowetz, Kreutzer, Würfel, Lachner, Roser, Reuling, besagten Adolph Müller, und vielleicht noch einige Unbekannte. — Die Composition ist recht anmuthig, melodieenreich, auch zweckmässig instrumentirt; nur Schade, dass nicht Alles ordentlich zusammenging. Die Handlung ist alltäglich.

Am 26sten, im landständischen Saale: Concert des Violoncellisten Hrn. Fränzel. Er spielte von Bernhard Romberg das liebliche Schweizergemälde, nebst dem Capriccio über schwedische Original-Motive, recht gut; besser noch aber, mindestens relativ, sein Scholar, ein eilfjähriger Knabe, Carl Wittmann, desselben Autors Divertimento über österreichische Nationallieder; und somit trug denn diessmal der Schüler den Sieg über den Lehrer davon. Auch Fräulein Magoi errang neue Lorbeern durch den brillanten Vortrag des Kalkbrenner'schen Pianoforte-Rondeau in E dur, und Cherubini's leidenschaftliche Ouverture zur Medea gewährte einen lange entbehrten Genuss.

Im Kärnthnerthortheater: neu in die Scene gesetzt: *Il Barbiere di Siviglia*. Signore Tamburini debütirte in der Titelrolle. Das allgemeine Urtheil über ihn concentrirt sich darin, dass er der beste Figaro seyn würde, wenn sich Lablache als solcher nicht gar zu unvergesslich gemacht hätte. Er ist ein fester Sänger, und weiss mit seiner höchst sonoren und geschmeidigen Stimme Alles zu machen; was er macht, klingt so stattlich, geht mit solcher Volubilität, Lieblichkeit und Grazie aus dem schönen, edel geformten Antinous Kopf hervor, dass er sich in dieser Beziehung zum ebenbürtigen Waffenbruder des herrlichen Rubini gestaltet, welcher als Conte Almaviva, sonderlich mit einer eingelegten Schluss-Arie wie immer furore erregte. Die übrige Besetzung war die frühere, Sigra Comelli Rubini ausgenommen, welche als Rosina auch ziemlich befriedigte.

Miscellen. Eine Gesellschaft von Freunden und Verehrern des seeligen Beethoven hat eine Subscription eröffnet auf dessen nach Original-Materialien und authentischen Urkunden entworfene Biographie. Die diessfällige Annonce rügt mehre in der von Hrn. Schlosser in Prag vorläufig herausgegebenen Lebensbeschreibung sich eingeschlichene wesentliche Unrichtigkeiten und verheisst durch die geneigte Unterstützung des gerichtlich aufgestellten Vormundes, Hrn. Hotschevar, k. k. Hofconcipisten, und Mittheilung aus notorischen Quellen, z. B. einem handschriftlichen Tagebuche, Briefen, Documenten, chronologischen Berichtigungen, Diplomen, Stammbüchern u. s. w. ein möglichst vollständiges, historisch getreues Werk zu liefern, welches mit dem sprechend ähnlichen Bildnisse des Verblichenen geziert, und durch das thematische Ver-

Auf seinem Stabe hingelehnt,
Zu sehn den ersten Sonnenstrahl,
Welchem er entgegen lacht.

Recitativ mit Begleitung.

Hanne. Die Morgenröthe bricht hervor;
Wie Rauch verfliegt das leichte Gewölk;
Der Himmel prangt in hellem Azur;
Der Berge Gipfel in feurigem Gold.

Nach dem Zeitmaße.

Sie steigt herauf, die Sonne, sie steigt.

Hanne, Lukas.

Sie naht, sie kommt.

Hanne, Lukas, Simon.

Sie strahlt, sie scheint.

Chor.

Sie scheint in herrlicher Pracht,
In flammender Majestät.

Lobgesang.

Heil! o Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle, Heil!
O du, des Weltalls Seel' und Aug,
Der Gottheit schönstes Bild!
Dich grüßen dankbar wir!

Hanne, Lukas, Simon.

Wer spricht sie aus, die Freuden alle,
Die deine Huld in uns erweckt?
Wer zählet sie, die Segen alle,
Die deine Milde auf uns ergießt?

Alle. Die Freuden! o wer spricht sie aus?
Die Segen! o wer zählet sie?
Wer spricht sie aus? Wer zählet sie?

Hanne. Dir danken wir, was uns ergötzt.
Lukas. Dir danken wir, was uns belebt.
Simon. Dir danken wir, was uns erhält.
Alle drey. Dem Schöpfer aber danken wir,
Was deine Kraft vermag.

Chor.

Heil! o Sonne, Heil!
Des Lichts und Lebens Quelle, Heil!
Dir jauchzen alle Stimmen;
Dir jauchzet die Natur.

Recitativ.

Simon. Nun regt und bewegt sich alles umher;
Ein buntes Gewühl bedecket die Flur.
Dem braunen Schnitter neiget sich
Der Saaten wallende Fluth,
Die Sense blitzt, — da sinkt das Korn:
Doch steht es bald, und aufgehäuft
In festen Garben wieder da.

Mit Begleitung.

Lukas. Die Mittagssonne brennet jetzt
In voller Gluth, und giesst,
Durch die entwölkte Luft
Ihr mächtige Feuer in Strömen hinab.
Ob den gemergten Flächen schwebt
Im nied'rn Qualm' ein blendend Meer
Von Licht und Wiederschein.

Arie.

Dem Druck' erlieget die Natur,
Welke Binsen,
Dürre Wiesen,
Trock'ne Quellen:
Alles zeigt der Hitze Wuth,
Und kraftlos schmachten Mensch und Thier
Am Boden hingestreckt.

Recitativ mit Begleitung.

Hanne. Willkommen jetzt, o dunkler Hain,
Wo der belaubten Eiche Dach
Den kühlenden Schirm gewährt,
Und wo der schlanken Aespe Laub
Mit leisem Gelispel rauscht!
Am weichen Moose rieselt da
In heller Fluth der Bach,
Und lieblich sammend irrt und wirrt
Die bunte Sommerbrut,
Der Kräuter reinen Balsamduft
Verbreitet Zephyrs Hauch
Und aus dem nahen Busche tönt
Des jungen Schäfers Rohr.

Arie.

Welche Labung für die Sinne!
Welch' Erholung für das Herz!
Jeden Aderzweig durchströmet,
Und in jeder Nerve bebt
Erquickendes Gefühl.
Die Seele wachet auf
Zum reizenden Genuß,
Und neue Kraft erhebt
Durch milden Zwang die Brust.

Recitativ.

Simon. O seht! Es steiget in der schwülen Luft,
Am hohen Saume des Gebirgs,
Von Dampf und Dunst ein fahler Nebel auf.
Empor getragen, dehnt er sich aus
Und hüllet bald den Himmelsraum
In schwarzes Dunkel ein.

Lukas. Hört, wie vom Thal' ein dumpf Gebrüll
Den wilden Sturm verkündet!
Seht wie, von Unheil schwer,
Die finst're Wolke langsam zieht,
Und, drohend, auf die Ebne sinkt!

Mit Begleitung und nach dem Zeitmaße.

Hanne. In banger Ahndung stockt
Das Leben der Natur.
Kein Thier, kein Vogel beweget sich,
Und Todesstille herrscht umher.

Chor.

Ach das Ungewitter naht
Weiber. Hilf uns Himmel!
O wie der Donner rollt!
O wie die Winde toben!
Wo fliehn wir hin!
Männer. Flammende Blitze durchwühlen die Luft,
Den zackigen Keilen berstet die Wolke,
Und Güsse stürzen herab.
Weiber. Wo ist Rettung!

zeichniss seiner sämmtlichen gedruckten und im Manuscripte hinterlassenen Compositionen ein erhöhtes Interesse gewinnen soll. Es ist zu wünschen, dass hier alles Versprochene auch pünctlich geleistet werde, da einem solchen verdienstlichen, der ganzen Musikwelt höchst willkommenen Unternehmen die universellste Theilnahme nicht entstehen kann.

Ref. berichtete jüngst, wie der Musikhändler Haslinger in der Versteigerung des Beethoven'schen Kunst-Nachlasses sehr schätzbare Acquisitionen gemacht habe. So erstand er auch unter andern für einen Spottpreis ein Päcktchen Tänze, Märsche und dergl. und fand darin — die Partitur nebst ausgezogenen Orchesterstimmen einer ganz unbekannten, grossen, characteristischen Ouverture, welche der Meister, wie sich Schuppanzigh erinnert, wohl vor einigen Jahren probiren liess, was auch die eigenhändig mit Rothstift verbesserten Schreibfehler bezeugen. Der glückliche Besitzer wird davon Auflagen in sei . verschiedenen Arrangements veranstalten.

Von dem thätigen Archivar des Musikvereins und Regenschori an der Paulaner-Kirche, Hrn. Franz Glöggl, erscheint ein erklärendes Handbuch des musikalischen Gottesdienstes, nach der bestehenden Kirchenmusik-Ordnung, welches über alle vorkommende Functionen, sowohl an Sonn- und Festtagen, als bey Vespern, Litaneyen, Metten, Leichenbegängnissen, Processionen etc. die befriedigendsten Aufschlüsse von den nach dem Directorio und Kirchenkalender vorschriftmässig dabey aufzuführenden Gesängen, Volksliedern, Motetten, Introiten, Versikeln, Gradualien, Offertorien, Responsorien u. s. w. mit Beyfügung der Ritual-Texte aus dem Messbuche und Breviarium, ertheilt und welches, bey dem sehr billigen Preise, in allen Ländern, wo der römisch-katholische Cultus herrscht, durch seine unentbehrliche Brauchbarkeit zahlreichen Absatz finden wird, indem, wie es nun zu gehen pflegt, der Mangel eines solchen zuverlässigen Wegweisers wohl schon lange gefühlt, ohne dass — wunderbar genug — bis gegenwärtigen Augenblick das einfache Mittel ersonnen ward, demselben von einem genau unterrichteten Sachverständigen zu steuern.

Kurze Anzeige.

Quintetto, Oeuv. 52, de George Onslow, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains par F. Mockwitz. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsig. Pr. 2 Thlr.

Georg Onslow's Quartetten und Quintetten sind so allgemein bekannt und geschätzt, dass zur Empfehlung der vor uns liegenden Arbeit nichts weiter, als die Versicherung nöthig ist: es steht No. 52 den übrigen durchaus nicht nach, vielmehr gehört das Werk zu seinen charactervollsten und schönsten. Tiefe des Gefühls, stete Klarheit der Ideen, bey aller oft ganz eigenthümlichen Verwebung derselben, zusammenhängende Durchführung mitten in freyer, ungezwungener Bewegung, alle diese Haupterfordernisse echter musikalischer Kunstwerke finden sich hier in einem so hohen Grade, dass es die gute Wirkung in dem Gemüthe gebildeter Hörer nirgend verfehlen wird, wo die Spieler ihm nur sein Recht anthun und es mit dem gehörigen Feuer und der nöthigen Zartheit vortragen wissen. So schön und originell aber auch oft solche, ursprünglich für Saiten-Instrumente, geschriebene Werke sind, je mehr und eigenthümlicher sie eben diesen angehören, desto weniger sind sie nicht selten geeignet, für das Pianoforte verarbeitet, dieselbe Wirkung hervorzubringen. Das ist nun in unserm gegenwärtigen Falle nicht so; Spieler und Hörer dürfen sich auch in dieser Gestalt einen wahren Genuss davon versprechen. Die Uebertragung von Hrn. Mockwitz ist sehr wohl gerathen, dass ihm auch Viele, die sonst nicht Gelegenheit haben würden, das Werk zu hören, sowohl für seine sorgfältige Bearbeitung, als auch, und noch mehr für die glückliche Wahl, Dank schuldig sind. Ganz leicht ist der Vortrag des Werkes nicht, so gut auch Alles vertheilt ist: es werden also Spieler dazu gehören, die Fertigkeit und Präcision vereinigen. Das Ganze ist sehr schön lithographirt, auf gutes Papier gedruckt und enthält drey und viersig Seiten. Wir wünschen ihm viele Freunde.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Februar. N°. 8. 1828.

Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche:

A word or two on the Flute by W. N. James etc. von Carl Grenser.

(Fortsetzung.)

Nachdem der Verfasser sein Verweilen bey diesem so wesentlichen Puncte entschuldigt, fährt er fort zu belehren. „Wer", sagt er, „glänzen möchte, muss frühzeitig anfangen, sich sowohl Festigkeit als Freyheit des Tones auf seinem Instrumente anzueignen. Er wage kein öffentliches Auftreten, bis er jene Tugenden durchaus erlangt hat; denn es ist eine gewisse Niederlage, sogar bey irgend einem Stücke von leidlicher Schwierigkeit zu erwarten, wenn seine Tonleiter nicht vollkommen nett und geregelt ist. Ist aber der Grund nach obiger Ansicht gelegt, dann wird er in der Ausübung kein Hinderniss haben, seine Gefühle ausdrücken zu können, und ob er in langsamer oder geschwinder Bewegung spielt, immer wird er finden, dass seine Tonaussprache vollkommner, und sein Ausdruck wirksamer ist. Ohne diess, wenn nämlich sein Ton nicht völlig entschleyert und nicht mit einer eigenen Freyheit hervorgebracht, auch kein Licht und kein Schatten da ist, wird er weder mit irgend einiger Zufriedenheit mit sich selbst noch der Zuhörer spielen, und finden, dass die auf die Ausführung gewendete Arbeit gänzlich weggeworfen war."

Möchten diess doch alle diejenigen beherzigen, die es nicht erwarten können, sich öffentlich auf der Flöte hören zu lassen; es würde dann den musikgebildeten Zuhörern eins der grössten Leiden erspart werden, welches darin besteht, einen unvollkommenen Flötenspieler, der es wenigstens in Hinsicht auf das ist, was den Ton und Ausdruck angeht, hören zu müssen.

Die Geschicklichkeit den Ton lange aushalten zu können, misst der Verfasser dem Hrn. Drouét in einem grössern Grade der Vollkommenheit bey, als irgend einem andern Spieler, den er je gehört. „Ein solcher ausgehaltener Ton war bey diesem Virtuosen", sagt er, „nicht allein von der glänzendsten Reinheit und der erstaunlichsten Dauer, sondern er war auch mit so vieler Leichtigkeit bewirkt, dass der Hörer kaum begriff, wie so wenig Anstrengung ihn hervorbringen konnte. Jedoch war Hrn. Drouét's Ton von keiner besondern Stärke, und das Instrument was er brauchte, hatte eine sehr enge Bohrung; — wodurch vielleicht die fast unglaublich lange Dauer einer Note ihm erleichtert wurde."

Das letztere ist sogar gewiss. Aber um diese Geschicklichkeit auf einen sehr hohen Grad auszudehnen, lasse sich ja kein Flötenspieler, als der ein zweyter Drouét werden zu wollen, sich vorgesetzt hätte, verleiten, nach einer Flöte mit sehr enger Bohrung zu trachten. Eine etwas enge Bohrung ist zwar jetzt nöthig, um die höchsten Töne der Flöte, die bey der jetzigen Modemusik eine bedeutende Rolle spielen müssen, so wie den schnellen einfachen Zungenstoss mit grösserer Leichtigkeit, als es sonst möglich wäre, anblasen zu können: aber man gehe darin nur bis zu dem Grade, wo der Schönheit, Fülle und Stärke des Tones nicht zuviel verloren geht, oder als Haupttugenden eines Instrumentes möglichst erhalten bleiben. Prinz seel. in Dresden, der Blinde Dulon, Schröck in Berlin, Müller jun. in Leipzig, Steudel in Dresden und Andere, die z. B. wegen ihres schönen und vollen Tones so berühmt waren und noch sind, bliessen auf nicht sehr engen Flöten. —

„Eine andere Verbesserung und grosse Schönheit," fährt der Verfasser fort, „welche ohnlängst ins Flötenspiel eingeführt wurde, ist das Durchziehen oder Gleiten von einem Tone zum andern. Ich glaube, Hr. Nicholson nimmt die erste Anwen-

dung dieser Ausdrucksart in Anspruch" (NB. in England.). „Wenn sie jedoch nicht seine eigene Entdeckung ist, so ist es doch gewiss, dass er sie auf die höchste Stufe der Vollkommenheit gebracht hat. Die Wirkung dieser Zierde ist ausserordentlich schmeichelnd und schön; doch muss sie, gleich der Bebung, mit Bedacht und nur sparsam gebraucht werden. Wenn zu oft Zuflucht zu ihr genommen wird, so übersättigt sie bald, wie alle andere sehr süsse Sachen, und wird ekelhaft mit ihrer eigenen Annehmlichkeit. Sie hat schon überdiess einen Anschein von Ziererey, wider welche man sich aufs sorgfältigste verwahren sollte."

Wie wahr spricht hier der Verfasser über die Wirkung dieser Zierde; und hier in Teutschland wissen wir diess zu würdigen, wo diess agrement schon die Periode des Misbrauchs durchlaufen hat, und nur noch hier und dort von Einzelnen als Manier ausgeübt wird. Ursprünglich war wohl dieses Durchsiehen der Töne aus der gutgemeynten Absicht entstanden, auch dadurch der Menschenstimme in der Nachahmung näher zu kommen. Da es aber nur selten einem Künstler gelang, das kaum bemerkbare Durchsiehen von einem Tone zum andern, eben so leise, oder auch nur nahe daran, auf einem Instrumente hervorzubringen, so wurde dadurch öfter mehr an gewisse Thierstimmen, die eben nicht zu den angenehmeren gehören, erinnert und also die Absicht verfehlt. Letzteres geschah am meisten von denen, welche nur Spieler auf Instrumenten, die diese Zierde anwendten, zu copiren suchten und bloss eine besondere Manier zu spielen darin sahen. Hingegen die, welche merkten, was die wahre Absicht dabey sey, belauschten einen guten Sänger und suchten diesem nachzuahmen; solchen glückte es eher noch. Ueberhaupt ist aber die Nachahmung der Menschenstimme in dieser Eigenschaft leichter auf Bogen- als auf Blas-Instrumenten zu machen, und darum auch häufiger und glücklicher auf jenen als auf diesen ausgeübt worden. Derselbe Fall ist es auch mit der schon erwähnten Bebung. Unter den teutschen Virtuosen auf Blasinstrumenten, die ich zu hören Gelegenheit gehabt habe, erinnere ich mich hierbey an zwey, die mit Geschmack das Durchsiehen der Töne anwendeten, nämlich an den verstorbenen Oboisten Thurner, und an den berühmten Flötisten Fürstenau; aber auch an einen, der Misbrauch mit dieser ihm vorzüglich gelingenden Fertigkeit trieb, nämlich an den Flötisten W. aus W.

„Das Gleiten wird hervorgebracht," sagt Hr. James, „indem man die Finger langsam von ihren bezüglichen Tonlöchern hinwegzieht, so dass sie nach einigen Augenblicken nur halb geöffnet sind. Die Lippen und der Athem nehmen auch Antheil, um die rechte Wirkung zu bewerkstelligen, aber werden völlig geleitet durch die Bewegung der Finger. Dieser Kunstgriff, wie leichtlich einzusehen ist, bringt die Vierteltöne hervor, und steht unendlich höher und ist vollkommener als eine Vervielfachung der Tongriffe, welche einige sehr" geniale Menschen „in die musikalische Welt einzuführen getrachtet haben."

Dass hier der Verfasser durch das Wort Vierteltöne uneigentlich die zwischen inne liegenden Grade benennt, welche man hört, wenn man von einem Tone zu einem andern gleitet, merkt wohl jeder Flötenspieler ohne meine Erklärung. Bey dem Uebrigen aber will ich anmerken, dass zwar die Vervielfachung der Tongriffe, die von Einigen versucht wurde, um die Grade, die zwischen einer Tonstufe zur nächsten liegen, damit zu bewerkstelligen, dazu nicht zweckmässig war, aber auf einer andern Seite das Gute hatte, dass im Suchen darnach Griffe entdeckt wurden, die zum leichten und reinen Spiel in allen Tonarten und bey manchem Triller sehr behülflich seyn konnten.

„Die Beurtheilungskraft eines Spielers," sagt der Verfasser weiter, „zeigt sich in der Fingerordnung, welche er angenommen, und Niemand wird es bis zur Auszeichnung bringen, der nicht in jeder Tonart gleich gut spielt, und der nicht eine Auswahl der Griffe zu seinem Willen hat. Die französischen Flötenlehrer sind, denke ich, mangelhaft in dieser Hinsicht: viele ihrer Tongriffe sind ausserordentlich fehlerhaft; und obwohl ihre Art zu spielen und die Art, wie sie ihren Gegenstand auffassen, überhaupt gut ist, so sind sie doch, man muss es gestehen, wenn wir unmittelbar die Mittel prüfen, die sie anwenden, um ihren Vortrag zu bewirken, sehr weit davon entfernt, vollkommen zu seyn. Vielleicht ist die allerbeste Art der Fingerordnung, welche wir jetzt besitzen, in Hrn. Nicholson's Preceptive Lessons gegeben. Sie steht weit höher als die, welche in den Flötenschulen der Hrn. Berbiguier und Devienne enthalten ist. Jedoch um gerecht zu seyn, muss hinzugefügt werden, dass die Flöten sehr viel in ihrer Bohrung und in ihren Tonlöchern u. s. w. von einander abweichen und die Griffe sich darnach ändern müs-

sen; und dass auch die Griffe verschieden nöthig sind für ein starktönendes und für ein sanftönendes Instrument."

Aus letzterer gewiss richtigen Ansicht wird Jeder mit mir folgern können, dass es gar nicht eine einfache Grifftabelle geben könne, die für alle Flöten passe; und so ist es auch mit den Trillertabellen. Die beste Grifftabelle würde noch für diesen Zweck seyn, wenn man die vorhandenen Grifftabellen sammelte und aus denselben die verschiedenen Griffe auszöge; dann könnte jeder Flötenspieler, der die Mühe scheute, selbst die Griffe, die für sein Instrument die passendsten sind, auf demselben zu suchen, sie aus jener wählen. Uebrigens wäre es auch schon gut, wenn auf den einfachen Grifftabellen der Name des Verfertigers der Flöte stünde, die der Flötenspieler selbst spielte, wie er die Tabelle aufsetzte, als z. B. Grifftabelle zur Grenser'schen Flöte von A. E. Müller; Grifftabelle zur Koch'schen Flöte von C. Scholl u. s. w. Aber auch hier wird dann und wann ein Scrupel eintreten, da zwey Flöten von demselben Verfertiger zufällige Verschiedenheiten haben können, die theils schon in der Werkstatt, theils nachher entstehen können; der verschiedene Ansatz und die verschiedene Stärke der Brust, so wie auch die verschiedene Haltung können ja schon bewirken, dass zwey Flötisten auf einem und demselben Instrumente nicht gleich rein spielen können, obschon sie gleiche Griffe anwenden. Und sonach kann auch Hrn. Nicholson's Fingerordnung nicht unbedingt die beste seyn. Ich besitze die Anweisung dazu, allein ich würde unrein spielen, wollte ich mich genau darnach richten.

„Es giebt" fährt der Verfasser fort, „einen herrschenden Fehler unter Liebhabern in Hinsicht auf die Gleichheit des Tones im Steigen und Fallen der Tonleiter. Die unteren Klänge sind überhaupt zu tief, und die höheren sind, wenn ich den Ausdruck brauchen darf, zu breit und schwerfällig und nicht verdichtet genug; daher das Missverhältniss in ihrem Vortrage, welcher ungleich, unbestimmt und tonunrein ist. Es müssen verschiedene Dinge besonders beobachtet werden, um diese Irrthümer zu berichtigen und zu vermeiden; und das Erste, und wahrscheinlich das Wichtigste, ist die Stellung, in welcher die Flöte gehalten wird, damit die Flöte fest an der Unterlippe liege und die Finger doch vollkommene Freyheit zum Spielen haben.

Die Beschreibung, die nun Hr. James giebt, wie diess zu bewerkstelligen sey, ist ihm, meinem Erachten nach, fast ganz misslungen. Er sagt: „Die Flöte muss beynahe horizontal gehalten werden, und auf keine Weise in einer schiefen Haltung." Diese beyden Sätze widersprechen sich; denn beynahe horizontal ist noch schief, und auf keine Weise schief ist vollkommen horizontal. Die Meynung des Verfassers war wohl, dass zwar die Stellung der Flöte etwas von der horizontalen Richtung abweichen möge, um das steife Aussehen sowohl, als die Ermüdung der Arme zu vermeiden, doch nicht so viel, dass das Aussehen schlaffig erscheint und der Windstrom durch die horizontalliegende Spaltenöffnung der Lippen auf die Schneide des Mundloches der Flöte seine volle Wirkung verliert. Ferner sagt er: „die rechte Hand darf nicht unter die Flöte greifen, wie es gewöhnlich geschieht," (NB. hier muss unter Hand nur der Handteller verstanden werden,) „sondern der Daumen wird wider ihre Seite gestemmt, um sie fest an die Unterlippe zu drücken." Diess hat wieder keinen Sinn; denn wenn ich den Daumen gegen die zu mir gewendete Seite der Flöte stemme, und diese Seite muss gemeynt seyn, da der Handteller nicht unter die Flöte soll, so werde ich das Instrument wohl von der Unterlippe ab, aber nicht andrücken können. Zum Andrücken an die Lippe ist aber auch dieser Daumen nicht nöthig, diess Amt hat der Zeigefinger der linken Hand unter andern mit zu übernehmen, sondern er soll die Hand befestigen und die Flöte tragen helfen. Um diess zu können, und dabey zugleich eine ungezwungene Stellung des Handtellers und der Spielfinger zu bewirken, muss er mit seiner Spitze doch bis ziemlich nahe an die untere Mitte der Flöte reichen; und was Hr. James vergessen hat, aber ebenfalls wichtig ist: der Daumen darf auf keiner Seite aus dem Raume vom Zeige- zum Mittelfinger weichen. Der wahre Punct, wo in diesem Raume der Daumen stehen soll, kann nicht genauer angegeben werden, da nicht eine Hand wie die andere gebildet ist. Es trägt diess ebenfalls ungemein zur richtigen Stellung der Finger bey, damit sie mit der grössten Leichtigkeit ihre auf sich habenden Functionen verrichten können.' Von der linken Hand sagt der Verfasser, „sie sey nicht von so bedeutender Wichtigkeit, weil es fast unmöglich wäre sie unrichtig zu stellen." Ach! wenn diess doch wahr wäre, so würden die Flötenlehrer so-

wohl, als die Schüler beym Unterrichte, über die richtige Stellung des Daumens, der bald am Instrumente liegen, bald frey stehen muss, um mit Leichtigkeit die B-Klappe spielen zu können; des Zeigefingers, der zugleich die Flöte tragen helfen, sie an die Unterlippe drücken und auch noch das ihm bestimmte Tonloch bedienen soll; des Goldfingers, der gestreckt liegen muss, wenn er sein Tonloch leicht erreichen soll; und über die richtige Stellung der Handwurzel, wodurch den Fingern ihre Operationen sehr erleichtert werden, viele Mühe ersparen. Es ist dieses alles eben so nöthig bemerkt zu werden, als" dass nie sollte geduldet werden, dass der kleine Finger neben der Gis-Klappe liege, sondern immer unmittelbar darüber.

(*Die Fortsetzung folgt.*)

Nachrichten.

Aus München. Ueber Kirchenmusik. (Fortsetzung.)

Folgen wir nun dem Verfasser des kritischen Briefes zu Unserer lieben Frauen- Pfarr- seit 1821 zugleich Kathedral-Kirche. Wie sehr hat sich nicht auch hier alles geändert, dem Bessern zugewendet und den ausgesprochenen Tadel weit hinter sich gelassen, durch die letztere vieljährige Benützung und Thätigkeit des Hrn. Chordirectors Schröll, der, keine Aufopferung scheuend, sich nach gel.altvollen Compositionen umsah, ohne Fond, gleichsam aus Nichts, durch eigenen Fleiss eine Sammlung derselben zusammenbrachte, um sie an die Stelle der oft so faden, wässerigen Producte zu bringen; die Kürze nicht mehr das Hauptverdienst seiner kirchlichen Musik seyn liess, selbst den so vergessenen, so kärglich bedachten Kirchenmusikern eine schöne Theilnahme für Besseres, und Ernst für höheres Streben mit edler Vergessenheit der Lebenssorge einzuflössen wusste, und schon früher mit Beystand seiner Freunde und anderer Kunstverehrer Aufführungen mit bedeutender Besetzung unternahm. Seit sechs Jahren ist er als Domkapellmeister ernannt, und der pfarrliche Dienst seinem von einem regen Eifer für seine Berufserfüllung beseelten Sohne übertragen. Zwar an gewöhnlichen Tagen — und es sind deren wenige, an welchen nicht eine Messe, ein Todtenamt, eine Vesper oder Litaney Statt findet — kann man nicht immer mit Ausgezeichnetem hervortreten, man muss da manchmal mit Mittelgute sich begnügen. Dafür erscheint aber bey Gelegenheit höherer Feyerlichkeit die Tonkunst in grandiöser Würde und aller Pracht. Zur Aufführung des oben erwähnten Möhul'schen Tonstückes — es war die für die Krönungsfeyer von Napoleon componirte Messe — wirkten zusammen ein Chor von sechzig Sängern, dreyzig Violinen, sechs Violen, sechs Violoncelle, so viel Contrabässe, der Blasinstrumente nicht zu erwähnen, deren Möhul, die Pomme ausgenommen, keines vergessen hatte. So eine geniale Arbeit im strengen Style hatten wir von einem dramatischen Componisten nicht erwartet. Eine ganz regelmässige reale Fuge bey Dona nobis, fugirte Imitationen bey Osanna, ein gegen funfzig Takte durchgeführter melodischer vierstimmiger Canon von originellster Form bey Agnus Dei. — Wir bedauern es, dass wir nicht fortfahren dürfen, und uns begnügen müssen, nur im allgemeinen auszusprechen, dass man diese ausgezeichnete Composition als ein Vorbild anschauen könne, wie ein moderner Tonsetzer alle verachteten Künste des Satzes mit Genuge vereinen, und doch immer klar, fasslich, lichtvoll d. i. classisch zu bleiben vermöge. Die Wirkung war gross, über Erwartung, die Ausführung genau, rein und ohne Tadel, die Einsicht der Direction anerkannt, denn kein Gedanke, keine harmonische Modulation ging in dem grossen Tempel verloren. Mit nicht viel geringerer Besetzung — denn immer war es noch ein Chor von mehr als achtzig Individuen — aber mit eben so vielem Fleisse und Genauigkeit wurde einen Monat früher, bey dem Dankfeste nach vollbrachten Actionen aufgeführt: die Krönungsmesse von Eybler, in Es, und als Tedeumsatz bey dem Eintritt unseres ältesten Staatsbürgers ins städtischen Hause, das Gratias von Preising, das Requiem von Cherubini — die italo-gallische Muse im Wettkampfe mit der teutschen, dem ihren höhern Rosetten wegen als Siegerin erklärt. — Beyde Tonstücke sind durch den Stich bekannt, nicht so das am stillen Freytage gegebene Stabat Mater von Astorga, ein Name, bisher nur von Wenigen gekannt, und so zuerst in das königl. musikalische Publicum eingeführt *).

Alle diese grossen Aufführungen gehören dem pfarrlichen Dienste an und wurden von Hrn. Schröll

*) Wie und so von die Original-Partitur dieser Compositionen aus Rom hieher gekommen, von mit ihr vorgegangen, welchen hohen Werth sie in sich schliessen, und welche Kostbarkeit sie, war neue bey dem ersten

dem jüngern veranstaltet, zur allgemeinen Zufriedenheit und mit dem öffentlich ausgesprochenen Wunsche, dass sein Eifer nicht erkalte, und er noch öfter auf gleiche Weise die Kirche verherrliche, und der Tonkunst selbst Feste bereite. Man verkennt dabey keineswegs das Schwierige, das Prekäre solcher Unternehmungen. Ist die Musik modificirter Hauch, so muss die Menschenkraft, die ihn so modificirt, auch erhalten und gestärkt werden. Wir hören von frommen Vermächtnissen, von Stiftungen oft sehr seltsamer Art; an die Verbesserung und Veredelung der Kirchenmusik hat noch keine Schenkung an diesem Stifte gedacht. Zwar hat man die Zahl der Soprane und Alte vermehrt und sie vielleicht auf zwanzig gebracht, für die übrigen theilnehmenden Mitglieder des Chores — und es sind ihrer im Verhältniss nur sehr wenige — ist im Ganzen nichts geschehen, sie sind nicht günstiger bedacht, als sie es zur Zeit des geschriebenen Briefes waren, ja, was damals nicht geschehen, man vernimmt sogar in öffentlichen Blättern höhnische Bemerkungen über jene accidentellen Gefälle, an welche sie zu ihrem weitern Unterhalt gewiesen sind; man spricht — und lässt es dabey nicht an Klagen über Verfall und Gehaltlosigkeit der Kirchenmusik fehlen — von Beschränkung, versucht Verminderungen des herkömmlichen Lohnes, ohne es einzusehen, dass man die Basis der Kunst selbst damit untergräbt; denn was auf keine Weise von aussen gehalten wird, muss endlich in sich selbst zerfallen, oder zur gemeinsten Mittelmässigkeit herabgebracht werden. Wie viele Thätigkeit, Umsicht, ja Selbstverläugnung es demnach erfordere, das Ganze bey Ehren zu erhalten, und noch überdiess bey höheren Feyerlichkeiten einen Verein von so vielen Tonkünstlern, als bemerkt worden, zu versammeln, ihn zu lenken, bey gutem Willen zu erhalten, mag Jeder selbst bedenken.

München's Bewohner dürften es von sich glauben, dass sie, abgesehen auch von der höhern Würde, welche für ihren öffentlichen Gottesdienst daraus hervorgeht, an den beyden Chorvereinen zu St. Michael und der Liebfrauen-Kirche Vorzüge besitzen, welche ihnen das Ausland kaum streitig macht; sie sind eine Zierde ihrer Stadt, eine Art höherer Conservatorien, welche die Werke älterer grosser Meister verwahren, das Ausgezeichnete der neueren sich verschaffen, und beydes zu seiner Zeit und an dem geheiligten Orte, für welchen sie bestimmt sind, zur Darstellung bringen, die erbauen und belehren. Der Tonsetzer erkennt nemlich durch sie, was er an der Partitur allein nie einsehen wird, er studirt practisch die Wirkung des Satzes, und der forschende Kunstliterator sammelt den Stoff zu seinen Betrachtungen. Ockenheim's Messe von 1440 — mit ihren kindlichen Harmonieen, mit dem schüchternen Gange derselben, und die Méhulsche Krönungsmesse — welche Bahn hat der sinnende Tongeist nicht durchwandelt, durchgeflogen! Was ist geschehen, was muss noch geschehen, dass er sein Ziel erreiche? — Aber auch der Kunstzögling findet da Gelegenheit sich zu bilden und sich voranzubringen; wir dürfen deswegen eines Jünglinges mit Namen Rottmanner erwähnen, welcher durch seine Versuche an dem Chore zu St. Michael grosse Hoffnung einer weitern schönen Ausbildung giebt, und wie selbst der schon erfahrene Tonsetzer, kömmt er auch von dem Auslande, sich da versuchen und seinen Namen achtenswerth machen könne, davon hat Hr. Drobisch aus Leipzig mit seinen zwey in der Frauenkirche aufgeführten Messen, von schöner Wirkung und ihres gediegenen Kirchenstyles wegen allgemein geschätzt, den Erweis gegeben, wie aus einem der vorigen Blätter in der Leipziger musikalischen Zeitung zu ersehen.

So sind wir mit unserm Kirchen-Besuche am

Anblicke derselben nicht denken möchte, bey der Ausführung in der grossen hohen Kirche hervorgebracht, davon hoffen wir ein andermal, vielleicht nach einem nochmaligen Anhören derselben, Nachricht zu geben, und verweisen indess auf das Buch: Für Freunde der Tonkunst von Rochlitz, zweyten Band, S. 87. Schade nur, dass er uns nicht sagt, woher er all diess Schöne genommen hat. Hawkins und Burney sind kurz genug über ihn, doch soll er lange in England sich aufgehalten haben. Gervasoni und der letzte Lexicograph Lichtenthal nennen ihn gar nicht. Die Aufführung seiner *Dafne* in Breslau 1726 scheint uns keine Fabel; nach Walther soll Mattheson in seinem: Musikalischen Patrioten, drey und vierzigster Betrachtung, S. 347 — (welche Zeitschrift in München nicht aufzufinden war) desselben Erwähnung thun. Wir haben Spuren, dass dieser edle Sänger, über welchen ein so mystisches Dunkel liegt, auch hier durchgekommen und glauben, dass man auch seine gewiss noch hin und wieder verborgenen Compositionen — denn er reiste, wie Hawkins schreibt, nie, ohne eine grosse Anzahl derselben mit sich zu führen — an das Tageslicht bringen, sie auch unter einem andern tentachen Namen, worüber wir bald Näheres angeben zu können hoffen, aufsuchen müsse.

Ende, und folgen dem Kritiker von 1803 nicht weiter zu St. Peter — der Leichnam des alten Chorregenten dieser Kirche wurde zwar der Erde anvertraut, sein Geist aber ist noch nicht aus derselben gewichen — noch zur Augustiner-Kirche, die meist von lieblichen Harmonieen und schönen Gesängen wiedertönte, jetzt erschallen daselbst die rauhen Laute der Fuhrleute und Officianten: — sie ist Mauthhalle geworden.

Bremen im Januar 1828. Die berühmte italienische Sängerin, Mad. Mathilde Visser-Folchini aus Amsterdam, hat uns Ende Decembers wieder verlassen und ist nach Amsterdam zurückgekehrt, nachdem sie noch in folgenden Opern aufgetreten: In *Pygmalion* mit Musik von A. Morin in der Titelrolle, als Amenaide im *Tancred* am 18ten December, neben Hrn. Schmidt als Argir (vom Dresdener Theater als Gast, der nicht eben ausserordentlich gefiel). Die Arien der Amenaide wurden italienisch vorgetragen. Am 21sten December die Königin der Nacht in der *Zauberflöte*, Hr. Pillwitz als Sarastro, Pamina Dem. Jungblum, Tamino Hr. Knaust. Dann folgte Rossini's *Barbier von Sevilla*, Mad. Folchini als Rosine, letzte Gastrolle am 28sten December, wo sie im zweyten Akt italienische Variationen und im dritten Akt eine grosse italienische Arie einlegte, welche bey ziemlich vollem Hause vollen Beyfall erhielten, indem solche nicht nur mit voller Stimme, sondern auch in vollem Costüm und bey einer gesunden vollen Kraftgestalt von Mad. Folchini vorgetragen wurden. Dieser Name ist im letzten Bericht aus Bremen in diesen Blättern durch einen Druckfehler unrichtig Fachini gedruckt worden, es muss heissen Folchini, obwohl der Anfang dieses Namens freylich gar nicht italienisch klingt. Sie werden sich wundern, wenn ich Ihnen sage, dass es in Italien einen heiligen Folchini oder Folquini gegeben hat. Dieser Name steht in Iselins historischem Lexicon im Artikel Fulquinus oder Folquinus, Mönch zu St. Bertin, berühmt zu den Zeiten des Kaiser Lothar, und wahrscheinlich einer der Vorfahren der Sängerin Mad. Folchini (denn qui wird eben so wie chi ausgesprochen und daher im Schreiben oft verwechselt). Dieser genannte Mönch hat das Leben des heiligen Folchini geschrieben. Der Name kommt sehr wahrscheinlich von Fulco oder Folco her: so hiessen nämlich die vormaligen Grafen von Anjou, wie ebenfalls Iselin bemerkt. Dann wären ihre Vorfahren also gar Grafen gewesen! *) Fulco war auch ein Erzbischof von Rheims, und ein anderer Folco war ein Freund Abälards. Zwey berühmte provençalische Dichter hiessen Folco und Sordello im dreyzehnten Jahrhundert; ein anderer Troubadour hiess Folchetto oder Folquet von Marseille, wovon vielleicht der Name des Ministers Fouquet unter Ludwig XIII. abstammt und von diesem höchst wahrscheinlich unser berühmter Dichter Fouqué oder De la Motte, dessen Familie bekanntlich zu den Refugiés aus Frankreich gehört und vor Zeiten nach Teutschland einwanderte. Verzeihen Sie diese kleine Abschweifung: ich hielt mich bloss für verpflichtet, den eingeschlichenen Druckfehler anzuzeigen. Am 26sten December ist Demois. Tweedie (im vorigen Berichte unrichtig

*) Man könnte sogar die Sache noch weiter treiben und ihre Genealogie von den Königen zu Jerusalem herleiten, denn der dritte der lateinischen Herrscher über die heilige Stadt, der Nachfolger Balduins und dessen Schwiegersohn, war Fulco, der 1142 sein Leben verlor, indem er, zu Pferde einen Hasen hetzend, stürzte. — Was Fulco den Erzbischof von Rheims betrifft, so ist es wahrscheinlich, dass dieser und der erste Abt zu Epernay, damals zur Diöces von Rheims gehörig, eine und dieselbe Person ist (Mabill. Fulco, abbas S. Martini Sparnacensis, ad Matronam, diocesis Remigiensis etc.) Und der Troubadour Folchetto von Marseille und Folco, der provençalische Dichter im 13ten Jahrhunderte, dürften vielleicht auch nur verschiedene Schreibarten eines und desselben Namens seyn. In der Bibliothek der Cistercienser-Schriftsteller führt Carl de Visch einen Fulco auf, der gewöhnlich Massiliensis zubenannt wurde, weil er dort Bischof, zuletzt aber Erzbischof von Toulouse war. Er war als Dichter in seiner Muttersprache berühmt und als Verfolger der unglücklichen Albigenser. Er starb 1231. Ausser diesen giebt es noch mehre dieses Namens, wie unter andern auch aus der Bibliotheca Cluniacensis zu sehen ist. Uebrigens führen wir das nicht der Abstammung wegen an (denn die Sängerin hätte ja doch erst in diese Familie geheirathet), sondern allein um dem geehrten Hrn. Verfasser zu zeigen, dass wir uns über den rechten Namen gar nicht wundern und dass jenes Fachini nichts weiter, als ein Druckfehler ist. Ich ergreife daher die Gelegenheit, die geehrten Hrn. Verfasser der Nachrichten freundlichst um die Gefälligkeit zu bitten, solche Namen, die als Künstler u. s. w. noch nicht recht bekannt sind, lieber in einer Klammer oder am Rande mit lateinischen Buchstaben zu wiederholen, damit ähnliche Irrungen, die sonst wohl manchen vorfallen müssen, möglichst vermieden werden.

Anm. d. Redact.

Twendte gedruckt) mit vielem Beyfall als Agathe im *Freyschütz* aufgetreten und erhielt die folgenden Tage in hiesigen Blättern von ihren Verehrern verdiente Lobsprüche, wiewohl mitunter noch wohl einige Unsicherheit im Vortrage zu bemerken ist, und die Stimme ihr auch zuweilen versagt. Dem. Hanff vom Theater in Hannover gab als erste Gastrolle das Annchen recht brav. Sie ist die dritte Schwester der in Leipzig beliebten Schauspielerin Mad. Schmidt, *) geborenen Hanff, die bey uns noch in gutem und ehrenvollem Andenken lebt. Hr. Pillwitz als Caspar und Hr. Knaust als Max erhielten verdienten Beyfall. *Schlossgärtner* und *Windmüller* sind auch mit Beyfall wiederholt worden, so wie am 14ten Januar Weber's *Oberon* bey vollem Hause, worin Dem. Hanff als Fatime (zweyte Gastrolle), Dem. Jungblum als Rezia, Hr. Knaust als Hüon u. s. w. aufs neue sehr gefielen. Ein auf die Veranlassung passender Prolog von Hofrath Schütze, von Mad. Lemke gesprochen, eröffnete die Vorstellung. — Die Singakademie unter Leitung des Hrn. Riem, die neue Liedertafel, der Grabau'sche Gesangverein, die Mittwochs-Privatconcerte und Unionsconcerte haben ihren gewohnten Fortgang. Ein Lied von Tiedge, componirt von Hrn. Riem, wurde am 19ten December im Mittwochsconcerte mit vielem Beyfall aufgenommen. So auch Beethoven's beliebte Symphonie in A dur, ein Violinconcert von Hrn. Aug. Ochernal, eine Arie von Naumann, gesungen von Dem. Meta Buscher und ein Finale aus *Euryanthe*. Im Januar, Februar und März sollen im Grabau'schen Vereine die Oper *Mathilde* von Hummel, Mozart's *Idomeneo* und Weber's *Euryanthe* gesungen werden.

*) Ist längst von unserm Theater abgegangen.
Anm. d. Red.

Briefwechsel zweyer Musik-Liebhaberinnen.

Zweyter Brief.

Ich kann es nicht aushalten, meine einzig vertraute Freundin, ich muss sogleich wieder zur Feder greifen, um Dir das Hauptsächlichste von den Kunstgesprächen und Kunstgenüssen mitzutheilen, die mein jetziges Leben auf einen Standpunct gehoben haben, der gewiss zu den höheren gehört, auf welchen seit einiger Zeit die vorzüglichsten musikalischen Schriftsteller die geliebte Tonkunst empor zu arbeiten trachten, was ihnen die Nachwelt nicht genug verdanken kann, wenn sich in der Jetztwelt nicht hinlängliche Gemüther, wie die unseren, finden sollten, die ihre eifrigen Bemühungen recht zu schätzen wüssten. Vor allen Dingen muss ich Dir einen kurzen Abriss von meinem Geliebten geben, der mir die Fackel der Kunst auf eine so eminente Weise anzuzünden im Stande war. Er ist der Vorgeiger im Theater, den die Kunstwelt schon lange als vortrefflichen Violinisten und Compositeur kennt und bewundert. Der kunsterfahrene herrliche Mann schreibt sich seine Concerte immer selber, weil die übrigen Componisten seinem hohen Geschmacke nie völlig zuzusagen im Stande sind. Den Spohr lässt er zwar hin und wieder noch gelten: aber wie will der gegen die Allseitigkeit meines Freundes aufkommen? er pflegt zu sagen, der gute Spohr sey in seiner Art verharscht, was ich ganz originell ausgedrückt finde; auch kann er die Methode desselben nicht vertragen, weil sie nicht die seinige ist, und weil er Genialität genug besitzt, das Höchste über Alles zu stellen und bey dem Gegebenen nicht träg stehen zu bleiben. Seine Furchtlosigkeit ist so gross, dass er sich nicht im Geringsten scheut, auch Männer von Bedeutung öffentlich und scharf anzugreifen, wenn sie ihm in irgend einem Falle nicht ganz gefallen haben; er sagt, das sey jetzt Mode und man müsse das thun, wenn man einige Ehre einlegen und von der heutigen Kunstwelt mit Antheil gelesen seyn wolle. Und ich muss gestehen, dass mich der ritterliche Sinn meines Freundes, der seine Leute respectabel zu fassen weiss, nicht wenig vergnügt, und dass ich seinen grossen Wahlspruch sehr eminent finde: Nur aus dem Kampfe entspringt der segnende Friede. Es ist auch in der That nichts mehr zu verwundern, als die erhabene Freymüthigkeit, mit welcher man nach dem höchsten Glanzpuncte der Kunst sich gewaltsam emporringt. Mein Ferdinand weiss Gänge auf seiner Violine hervorzuzaubern, dass es einem zu Muthe wird, als sollte man den Athem verlieren, und seine Kühnheit in Sprüngen von den höchsten Stegtönen bis zu dem tiefsten G ist so ausserordentlich, dass es allen Glauben übersteigen würde, wäre das Unmögliche nicht durch grossartige Beyspiele zur Wirklichkeit geworden. Das Allerseltsamste, aber auch das Lächerlichste ist es daher, wie einige gelehrt seyn wollende Alterthumskrittler, deren Name dahinfahren wird, wie eine Welle, wenn sie der Wind peitscht, noch immer in etlichen veralteten Redeformen von der niedri-

geschmetterten Vorwelt Ueberschwengliches rühmen. Mein Freund findet das mit Recht kleinlich und gesteht mit liebenswürdiger Offenheit, dass er sich mit solchem Wuste gar nie abgegeben habe, noch sich je so weit vergessen werde. Du weisst es selbst, meine holde Freundin, wie schön unser Schiller sagt: „Der Lebende hat Recht.“ Das ganze Gebiet der Tonkunst steht jetzt jedem Instrumente offen und jeder Gesangweise. Man schreibt in unseren Tagen Gesangsceenen für alle Instrumente, sogar den Cantor-Bass nicht ausgenommen: dagegen singen die Kehlen wie Instrumente —, und so kommt Alles wieder ins Gleiche, aber auf eminente Weise. Bald bricht es wie ein Orkan des furchtbaren Eismeeres mächtig hervor, und gleich darauf säuselt es, wie ein lieblicher Hauch in den Orangenhainen des geliebten Italiens. Du hast keinen Begriff, wie ich nach Anweisung meines Ferdinands das sotto voce weg habe; man hört manchmal gar nichts mehr, als das sanfteste Säuseln des verhauchenden Westes. Ohne Uebertreibung, sagt mein Geliebter, Du kannst Dich kühnlich der weit über Verdienst geschätzten Dem. Sonntag an die Seite stellen. Zuweilen versteh ich auch des Contrastes wegen, der alles Leben würzt, einen solchen Donnerton der zarten Kehle abzugewinnen, dass mein Vater selbst erschrickt und nicht begreifen kann, wie solche Kraft in so zierlichem Leibe wohnt. Mein Geliebter ist ausser sich, wenn ich die Extreme so sinnig zu vereinigen weiss. Was hat es wir jetzt für herrliche Lieder-Compositionen! Da habe ich neulich von einem gewissen neuen Compositeur, der ein höchst gebildeter Sänger seyn muss, Liederweisen einstudirt, wo sogar die chromatische Tonleiter vorkommt. Wer hätte sonst so etwas gewagt? Eminent! in Wahrheit, ausserordentlich! Wenn da den Alterthumskrämern nicht die Augen aufgehen, sagt mein Geliebter, so müssen sie blind seyn. Du siehst, theuere Seele, wie sehr er es liebt, sich in Sachen der Kunst sehr bestimmt auszudrücken: ein abermaliges Vorrecht unserer so reichen Zeit. Schlüsslich muss ich Dir noch ein Liedchen empfehlen, mit dem meine Fertigkeit neulichst den gerechtesten Beyfall sich erzwang; es ist *der Traum des ersten Kusses*, an und für sich ein sehr reisender Gegenstand, der durch Dichtung und Musik noch unendlich idealisirt wird. Meine ganze Seele seufzete auf in süssen Erinnerungen. Und sollte man es glauben? dennoch hat es in der Gesellschaft noch einen kuriosen Menschen gegeben, der impertinent genug gewesen ist, zum Nachtheil unseres ganzen Geschlechts laut zu behaupten, so etwas schicke sich nicht für ordentliche Frauenzimmer. Was der Mensch für einen Begriff vom Schicken haben muss! Ich glaube, der junge Weisling hätte es lieber gesehen, wenn ich so abgeschmackt gewesen wäre und hätte „Blühe, liebes Veilchen“ oder dergleichen Seltenheiten aus der Grossmutter Handkörbchen gesungen. Es ist eminent, wie weit noch bey manchem Menschen die Geschmacklosigkeit geht! zum Glück giebt es nur wenige solcher Ausgeburten einer vorgerückten Zeit. Wie anmuthig hebt der Sänger besagten Liedes seinen köstlichen Frühtraum an:

Wie glücklich preis ich noch die Wonnestunde,
Wo ich an ihrem Schwanenhalse hing,
Und sch! von ihrem rosenfarbnen Munde
Den ersten Kuss empfindungsvoll empfing.

Ich darf wohl sagen, dass ich diesen Gegenstand mit einem Feuer vortrug, das allen Zahörern, wie ein electrischer Schlag, durch Mark und Beine zitterte. Darauf lispelte ich die zweyte Strophe so leise, als wenn aus dem stillen Kelche einer kaum entknospeten Rose der erste Morgenduft es scheu wagt, mit den Lüften des jungen Mayes zu kosen:

Nimm diesen Kuss, sprach sie mit leiser Stimme,
Nimm diesen Kuss zum Pfand der Liebe hin:
Noch nie hab ich so einen Kuss gegeben,
So wahr ich noch ein schuldlos Mädchen bin.

Dabey warf ich einen verstohlen schüchternen Blick auf meinen theuern Vorgeiger, der ihn mir, wär es möglich, nur noch tiefer, ach für ewig an mich fesseln musste. Mein Ferdinand gestand mir, dass er mein Liliengesicht und das blasse Roth meiner Wangen nie reizender gesehen habe, als in diesen seeligen Augenblicken. Es ist aber auch in Wahrheit grandios, wie tiefsinnig sich des Dichters Gemüth in seinem wundervollen Schlusse an den Tag legt:

Ach nur ein Traum hat mir das Glück beschieden,
So mächtig gross, wie dieser Erdenball,
So lebt man doch nur himmlisch so hienieden
In Wirklichkeit, doch nur ein Ideal!

Es ist eminent, wundervoll! und ich kann es meinen Mitschwestern, und namentlich Dir, nicht genug an's Herz legen, wie wir eben mit solchen neuen Gesängen uns unsagliche Herzen gewinnen müssen, als womit ich verbleibe Deine Dich innig liebende Freundin

Cäcilie.

Postscript: Bemerkst Du nicht, liebe Freundin, dass in der kurzen Zeit mein Styl sich ausserordentlich verbessert hat? Das kommt vom Umgang. Es ist Alles viel logischer in mir geworden und ich habe in der Zeit eminente Fortschritte gemacht, was ich Dir gleichfalls von ganzem Herzen zu wünschen freundschaftlichst nicht umhin kann. Es ist recht schade, dass Du so, wie weggesetzt, auf dem Lande leben musst und dass Du nicht bey mir bist. Deine *Cäcilie.*

Kurze Anzeigen.

Trois pièces pour le Pianoforte, comp. — — par C. Schwencke. Oeuv. 15. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Schw. hat, besonders durch die zwey Hefte Divertimenti, die ohngefähr vor zwey Jahren erschienen und in diesen Blättern beurtheilt sind, die Aufmerksamkeit geübter Pianofortespieler auf sich gezogen; und sollten auch nicht Alle in das ihnen dort ertheilte Lob unbedingt einstimmen, so werden sie sie doch gewiss überhaupt lobenswürdig finden. Ist diess der Fall, so müssen ihnen diese drey grossen Clavierstücke für Bravourspieler — denn so sind sie kürzlich zu bezeichnen — um so viel mehr gefallen, indem sie, im Ganzen genommen, in derselben Weise erfunden und charakterisirt, nur aber höher gestellt und viel mehr ausgeführt, aber auch beträchtlich schwerer vorzutragen sind. Sie sind tüchtigen Spielern bestimmt, wie dem tüchtigsten, Hummel'n nämlich, gewidmet. Die ersten zwey Nummern sind im Ausdruck und in der Anordnung ersten Sätzen der grössten, frey behandelten Sonaten ähnlich: die dritte, zwölf Seiten lang, hat mehr von einer gemischten Phantasie. No. 1 und in No. 3 das marschmässige Thema, mit verschiedenen seiner Variationen und dem, was hernach daraus gebildet wird, gefallen dem Rec. am vorzüglichsten. Zu öftere Wiederholungen gewisser Lieblingssätzchen, und die langen, blass rauschenden Schlüsse, die in jenen Divertimenti bemerkt wurden, fehlen auch hier nicht. Die letzten, würden sie nöthig und wirksam befunden, brauchten wenigstens solchen Spielern, wie der Verfasser sie hier voraussetzt, mit Aufopferung des Raumes wohl nicht vorgeschrieben zu werden; sie könnten und würden sie in jenem Falle schon selbst hinzusetzen. Die solide, vollstimmige, nicht blass vollgriffige Führung der Harmonie ist besonders zu loben, zumal da sie nicht nur wohlgeregelt hervortritt, sondern auch nicht Weniges darbietet, was keineswegs gewöhnlich und zum Theil Hrn. Schw. wahrhaft eigen ist. In dieser Hinsicht scheint er am meisten Hummel'n nachzueifern; und er kann nicht besser thun. Möge er diesem Meister künftig auch in Erfindung und glücklicher Herbeyführung origineller, anmuthiger, gesangmässigausdrucksvoller Melodieen nacheifern; und in der Art, sie dann, nicht nur kunstmässig und kunstfertig — was er jetzt schon thut — sondern auch zu Erhöhung und festerer Bestimmung des in ihnen liegenden Ausdrucks verarbeiten. Zwar lehrt Hr. Hans Görg Nägeli, die Instrumentalmusik solle gar nichts Gesangmässiges und gar keinen bestimmten Ausdruck enthalten, auch sogar nicht für Bogeninstrumente, sondern durchgehends nur ein freyes Spiel mit Tönen seyn; wo sich aber jenes Gesangmässige und Ausdrucksvolle in ihr vorfinde, wie z. B. in den leidigen Violinquartetten Mozart's, da sey es eben fehlerhaft, verwerflich und verderblich: aber höchstwahrscheinlich glaubt hieran Hr. Schw. so wenig, als irgend ein anderer Mensch auf Erden, ausser Hrn. Nägeli selbst; und so dürfen wir jenen Wunsch wohl an jenen richten. — Fleiss und Papier sind gut.

Classische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik, in ausgesetzten Chorstimmen. Berlin bey Trautwein.

Ein sehr löbliches und nützliches Unternehmen einer rühmlich bekannten, seit einiger Zeit immer mehr zum Vortheile der Tonkunst unternehmenden Musikhandlung, die sich auch hierin von Neuem durch gute Auswahl und besonders durch Wohlfeilheit des Preises dem Publicum empfehlen wird; der Druckbogen kostet nur 2 Gr., wofür man die Stimmen kaum geschrieben erhält. Sing-Akademieen und ähnlichen Gesellschaften kann es daher nicht anders, als höchst willkommen seyn, sich auf so leichte Weise das Vorzüglichste unserer geistlichen Musik anschaffen, oder die Stimmblätter verdoppeln zu können, wodurch die Ausführung oft mehr gewinnt, als man bey geringer Erfahrung meynen sollte. Jeder sieht das Zweckmässige und Vortheilhafte für Schulen mit Singchören und für allerley Musikvereine von selbst,

Männer. Wüthend saust der Sturm;
Der weite Himmel entbrennt.

Weiber. Weh' uns Armen!

Männer. Schmetternd krachen, Schlag auf Schlag
Die schweren Donner furchterlich.

Weiber. Weh' uns, weh' uns!

Alle. Erschüttert wankt die Erde
Bis in des Meeres Grund.

Lukas. Die düster'n Wolken trennen sich;
Gestillet ist der stumme Wuth.

Hanne. Vor ihrem Untergange
Blickt noch die Sonn' empor.
Und von dem letzten Strahle glänzt
Mit Perlenschmuck geziert die Flur.

Simon. Zum lang gewohnten Stalle kehrt
Gestärkt und erfrischt,
Das treue Rind zurück.

Lukas. Dem Gatten ruft die Wachtel schon.

Hanne. Im Grase zirpt die Grille froh.

Simon. Und aus dem Sumpfe quackt der Frosch.

Alle drey. Die Abendglocke tönt;
Von oben winkt der helle Stern,
Und ladet uns zur sanften Ruh.

Männer vom Chor.

Mädchen, Bursche, Weiber kommt!
Unser warten süsser Schlaf,
Wie reines Herz, gesunder Leib,
Und Tages-Arbeit ihn gewährt.
Mädchen, Bursche, Weiber kommt!

Mädchen, Weiber und Bursche. Wir gehn, wir folgen euch.

Alle. Die Abendglocke hat geläutet;
Von oben winkt der helle Stern,
Und ladet uns zur sanften Ruh.

DER HERBST.

Der Einleitung Gegenstand ist des Landmanns freudiger Gefühl über die reiche Aerndte.

Recitativ mit Begleitung.

Hanne. Was durch seine Blüthe
Der Lenz zuerst versprach;
Was durch seine Wärme
Der Sommer reifen hieß;
Zeigt der Herbst in Fülle
Dem frohen Landmann' itzt.

Lukas. Den reichen Vorrath führt er nun
Auf hoch beladnen Wagen ein.
Kaum faßt der weiten Scheune Raum,
Was ihm sein Feld hervor gebracht.

Simon. Sein heit'res Auge blickt umher,
Er mißt den aufgethürmten Segen ab,
Und Freude schwillt in seine Brust.

Dreystimmiger Gesang.

Simon. So lohnet die Natur den Fleiß,
Ihn ruft, ihn lacht sie an;
Ihn munter sie durch Hoffnung auf;
Ihm steht sie willig bey;
Ihm wirket sie mit voller Kraft.

Hanne. Lukas.
Von dir, o Fleiß, kommt alles Heil.
Die Hütte, die uns schirmt,
Die Wolle, die uns deckt,
Die Speise, die uns nährt,
Ist deine Gabe, ist dein Geschenk.

Hanne. Lukas. Simon.
O Fleiß, o edler Fleiß!
Von dir kommt alles Heil.

Hanne. Du flößest Tugend ein,
Und rohe Sitten milderst du.

Lukas. Du wehrest Laster ab
Und reinigest der Menschen Herz.

Simon. Du stärkest Muth und Sinn
Zum Guten, und zu jeder Pflicht.

Alle drey. O Fleiß, o edler Fleiß!
Von dir kommts alles Heil.

Chor.

O Fleiß, o edler Fleiß!
Von dir kommt alles Heil.

Hanne. Lukas. Simon.
Die Hütte, die uns schirmt,
Die Wolle, die uns deckt,
Die Speise, die uns nährt,
Ist deine Gabe, ist dein Geschenk.

Chor.

O Fleiß, o edler Fleiß!
Von dir kommt alles Heil.

Recitativ.

Hanne. Seht wie zum Haselbusche dort
Die rasche Jugend eilt!
An jedem Arm schwinget sich
Der Kleinen lose Schaar,
Und der Bewegten Haupt entstürzt
Gleich Hagelschauer die lockre Frucht.

Simon. Hier klimmt der junge Bauer
Den hohen Stamm entlang,
Die Leiter flink hinauf,
Vom Wipfel, der ihn deckt,
Sieht er sein Liebchen nahn,
Und ihrem Fuß entgegen
Fliegt dann in trautem Scherze
Die reife Nuß herab.

Lukas. Im Garten steh'n um jeden Baum
Die Mädchen groß und klein,
Dem Obste, das sie klauben,
An frischer Farbe gleich.

Duett.

Hanne. Lukas.

Lukas. Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her!
Blickt an die Töchter der Natur.
Die weder Putz, noch Schminke ziert!
Da seht mein Hannchen, seht!
Ihr blüht Gesundheit auf den Wangen;
Im Auge lacht Zufriedenheit.

so dass wir nicht« weiter als die Werke mit beygefügtem Preise anzugeben haben, die bis jetzt auf solche Art in Stimmen erschienen sind:

1^ses Heft: *Samson, Oratorium von Händel, eingerichtet nach der Partitur von Mosel und dem Clavierauszuge von Riotte.* Preis 22 Gr.

2tes Heft: *Hymne von W. A. Mozart, „Preis dir Gottheit."* 6 Gr.

3tes Heft: *149ster Psalm von J. Seb. Bach „Singet dem Herrn ein neues Lied."* 22 Gr.

4tes Heft: *Magnificat von Durante. Nach der Original-Partitur und dem Clavierauszuge von C. F. Rex.* 10 Gr.

5tes Heft: *De profundis von W. A. Mozart* (Clavierauszug bey demselben Verleger 6 Gr.) 2 Gr.

6tes Heft: *Requiem von Mozart.* 16 Gr.

7tes Heft: *Saul, Oratorium von Händel.* 22 Gr.

8tes Heft: *Das Alexanders-Fest, Cantate von Händel.* 16 Gr.

Wir wünschen dem nützlichen Unternehmen verdiente Aufmerksamkeit.

Salmo decimo quarto. Canto solo da Benedetto Marcello. Colf accompagnamento di Piano. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Benedetto Marcello, dessen Ruhm auch seines politischen Einflusses wegen sich in alle Länder Europens verbreitete, ist dem Namen nach eben so allgemein bekannt, wie seine ausführliche Lebensgeschichte, die wir in diesen Blättern zu geben uns vorbehalten, und seine musikalischen Werke jetzt nur noch Wenigen bekannt sind. Er starb als Schatzmeister in Brescia 1739. Das grösste Aufsehen machten seine Psalmen. Von diesen ist lange der 42ste, für einen Solo-Bassisten geschriebene, durch Hawkins Mittheilung der bekannteste und gerühmteste gewesen. Auch sind die meisten mit untergelegtem russischem und englischem Texte gestochen erschienen. Alle sind einfach, melodiös, sehr gut durchgeführt und tragen meist den Stempel ihrer Zeit, das heisst einen frommen, anspruchlosen, unserer Modemusik oft widerstrebenden Sinn, an sich. So auch der hier von Neuem mitgetheilte, dem wir zu grösserer Brauchbarkeit einen lateinischen oder teutschen Text untergelegt wünschten. Dass solche Musikstücke eine Stimme verlangen, die besonders im Tragen des Tones geübt ist, setzt Jeder von selbst voraus. Wer also blos moderne Musik liebt, wird seine Rechnung dabey eben so wenig finden, als wie sehr den Liebhabern geschichtlich sangbarer Musik solche Gaben stets willkommen sind. Diese werden sich unsern Psalm gewiss nicht entgehen lassen.

Sechs Gesänge für Männerstimmen in Musik gesetzt von Fr. Schneider. Op. 64. Partitur und ausgesetzte Stimmen. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Der Componist ist schon längst rühmlich bekannt: wir zeigen daher blos an, was hier mitgetheilt worden ist: No. 1. „Hoffe, Herz, nur in Gedold" von Mahlmann. No. 2. Lathersion, von Voss (nicht unter seine besseren Gedichte gehörend). No. 3. „Streicht die Falten vom Gesichte" von Gubitz. No. 4. Dithyrambus, von Voss „Wenn des Cap-Weins Glut." No. 5. „Weil es also Gott gefügt." No. 6. Dithyrambe von Schiller „Nimmer, das glaubt mir." — No. 1, 5 und 6 gefallen uns am besten. Stich und Papier sind sehr gut.

Leichte Modestücke für die Guitarre comp. u. s. w. von Friedr. Mehwald. 1stes und 2tes Heft. Breslau, bey *F. E. Leuckart.* Jedes Heft 5 Sgr.

Der Verf. dieser, Vielen gewiss willkommenen, Kleinigkeiten hat folgendes Vorwort beygefügt: „Mit diesem Heftchen beginnt ein Cyclus leichter, fortschreitender modischer Guitarre-Stücke, anfangs ohne, später mit Begleitung. Den Zweck dieser, die Kunst scheinbar vorflachenden, leichten Compositionen, wird erst die, nach Beendigung dieser Heftreihe von mir herauskommende kurze Anweisung und Methodik für dieses leichte, angenehme und beliebte Instrument entwickeln." Darauf wünscht er seinen durch Billigkeit und Eleganz sich empfehlenden Heftchen notorisch viele Freunde. Jedes Ding, am rechten Orte recht gebraucht, ist gut. Wir sind gar nicht gegen Kleinigkeiten. Es wäre ein Unglück, wenn alle Leute Virtuosen wären: spielen wollen wir aber Alle — und Manche wollen lernen. Diese Tänzchen sind, was sie seyn sollen und darum nicht übel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Februar. Nº. 9. 1828.

Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche:

A word or two on the Flute by W. N. James. etc. von Carl Grenser.

(Fortsetzung.)

„Zweytens muss beobachtet werden", sagt Hr. James weiter, „um einen gleichen Ton und Fingersatz" (NB. soll wohl heissen: beym gebräuchlichen Fingersatze) „zu erhalten, die tieferen Noten c̄, h̄, ā, ḡ ganz richtig im Tone herauszubringen. Es ist vom d̄ bis herunter zum ḡ, wo die Gebrechen der Flöte anfangen; und es sollte des Spielers Ziel seyn, diese Schwierigkeit so geschwind als möglich zu besiegen; weil, wenn diese Töne nur im Geringsten unvollkommen sind, sie alle Gleichheit des Tones zerstören, und dem Gehöre anscheinend die Töne zweyer Instrumente zu hören geben. Ich möchte besonders die beständige Uebung der obigen vier Noten anempfehlen, als das schnellste Mittel, dieses Hinderniss zu besiegen, doch hauptsächlich die Uebung des c̄, welches der schrecklichste Ton ist."

„In Hinsicht auf die tieferen Noten der Tonleiter, welche zu tief herauskommen, muss beobachtet werden, ob sie entweder aus den zwey Ursachen entstehen, welche ich nur eben erwähnt habe," (NB. der Verfasser meynt hier die fehlerhafte Haltung beym Spiel und das Distoniren der vier Noten c̄, h̄, ā, ḡ) „oder aus der schlaffen Beschaffenheit der Oberlippe bey der Bildung des Ansatzes. Je weiter die Oeffnung für den in das Instrument gehenden Athem ist, desto tiefer wird die Note werden, vorausgesetzt, dass er auf die Schneide der Flöte gerichtet sey: und je fester und dichter die Oberlippe gebildet ist, desto fliessender wird der Strom des Athems und folglich der Ton des Instrumentes. Und es kann hinzugefügt werden: Je schneller dieser Strom in die Flöte geleitet wird, desto höher wird nicht allein die Note, sondern der Ton wird auch silberartiger Natur werden, was zugleich dem Ohre so pathetisch und lebhaft erscheint. Der Athem für die tieferen Töne muss mehr senkrecht in die Flöte gerichtet werden, als für die höheren; und damit sie schwerern Inhalt erlangen, muss der Athem im Verhältniss schneller seyn."

Was der Verfasser hier sagt, ist zwar schon gut, aber noch lange nicht genügend. Um zu richtigen Grundsätzen über die Mittel, auf der Flöte in der untersten Octave rein zu blasen, zu gelangen, müssen, meines Erachtens, einige Lehrsätze der Akustik der Blasinstrumente, oder lieber gleich insbesondere der Flöte dazu angewendet werden. Es wird mir zwar schwer werden, in der Belehrung für den Unkundigen darin eine verständliche Kürze zu beobachten, doch will ich es versuchen. Die Flöte ist nämlich ein Instrument, welches eben so viele verschiedene Pfeifenlängen, als Töne in der Musik gebraucht werden, also zwölf, in einem Körper vereinigt. Jeder tiefste Ton dieser verschiedenen Pfeifen heisst ein Grundton, und alle zusammen bilden die unterste Octave. Ist ein c̄-Fuss an der Flöte, so enthält sie zwey Pfeifen und also auch zwey Grundtöne mehr. Ohne verlängerten Fuss giebt die längste Pfeife der Flöte den Ton d̄, und die kürzeste Pfeife giebt in jedem Falle den Ton c̿is. Die zwölf nothwendigen Pfeifenlängen zur natürlichen Erzeugung der zwölf Töne in der Musik, findet man nur auf einer Flöte, die ausser der dis̄-Klappe, noch die Klappen für f̄, ḡis, b̄ und c̿ hat. Fehlen die letzteren vier Klappen, oder lässt man sie unbenutzt, so müssen die Töne f̄, ḡis, b̄ und c̿, durch Hemmung eines Thei-

les der Luft, die von der nächsten höhern Pfeife ausgeht, hervorgebracht werden. Es sind diese dann wie beym Waldhorne gestopfte Töne und daher auch dumpfer als die natürlichen; und die Klage des Hrn. James über das $\bar{\bar{c}}$ kann auch nur von dem Griffe, wodurch das cis durch Dämpfung zum $\bar{\bar{c}}$ vertieft wird, verstanden werden. Seine übrigen Klagen laufen darauf hinaus, dass die tiefern Noten gegen die höheren zu tief, und also umgekehrt die höheren Noten auch gegen die tiefern zu hoch herauskommen. Ich gebe nun weiter zu bemerken, dass ein stärkerer und schärferer Luftstrom nöthig ist, um den rechten Ton, der nicht zu tief, nicht zu hoch ist, anzugeben, je länger und also lufthaltiger die zu blasende Pfeife in der Flöte ist; also zum $\bar{d}$ (oder hat man $\bar{c}$ oder h) als dem tiefsten der Grundtöne, den stärksten und schärfsten; und zum $\bar{\bar{cis}}$ als dem höchsten der Grundtöne, den schwächsten und gelindesten Luftstrom, und immer in solchem Verhältnisse, dass gerade die reine Stimmung des Tones erlangt wird. Wer dieses beobachtet, wird die von Hrn. James bemerkten Gebrechen der Flöte gehoben sehen, wenn anders sein Instrument nach richtigen akustischen Grundsätzen gebauet ist.

Bey der zweyten Octave, die durch Ueberschlagung des Tones aus der ersten entsteht, so wie bey den Tönen der dritten Octave, die aus einem dritten, vierten und mehrem Ueberschlagen des Grundtones entstehen, und wobey nur das Oeffnen und Decken manches Tonloches, wodurch die nöthigen Schwingungen der innern Luftsäule nur mehr erleichtert werden, eintritt, also bey den Tönen der zweyten und dritten Octave wird, so wie die Töne höher und dabey die Ueberschlagungen der Grundtöne schwieriger werden, der, die innere Luftsäule in Schwingungen bringende Luftstrom, welcher durch die Lippen geleitet wird, durch Zusammenziehung der letztern nach und nach immer mehr verdichtet; das heisst, der Durchmesser des Luftstromes muss, bey übrigens gleichbleibender Menge, immer schmaler werden, wenn die Pfeifen in der Flöte ihren mittelstarken Ton nicht zu tief und auch nicht zu hoch angeben sollen. Ein für Reinheit des Tones empfindliches Ohr wird hierbey als Richter schon vorausgesetzt, denn wer dieses nicht hat, sollte von einem Instrumente ablassen, wo die Töne nicht, wie bey einem gut temperirt gestimmten Tasten-Instrumente, schon rein gegeben sind, sondern wo der Spieler die Reinheit erst beym Spiele selbst mit bewirken muss. Wie übrigens der reine Ton zugleich schön im Klange gebildet wird, ist wohl bekannter als Obiges, und wie diese beyden Eigenschaften bey allen Graden der Kraft erhalten werden müssen, ist wenigstens in Hinsicht auf Reinheit schon besprochen worden. Ich will nur noch andeuten, dass die Hauptübung im Reinspielen in jeder Beziehung das Sonatenspiel mit Begleitung eines rein temperirt gestimmten Pianofortes seyn möchte.

Hr. James verlangt ferner: „die Flöte sowohl als die Stellung des Hauptes so standhaft still beym Spiele zu halten, als möglich ist.“ Es ist nichts ungewöhnliches“, sagt er, „einen Spieler zu sehen, der seinen Kopf und seine Flöte rückwärts und vorwärts bewegt, als wären beyde da, Tact zu der Musik zu schlagen, die er eben spielt; dennoch ist nichts unvernünftiger, und auffallend ungeschickter, als dieses Verfahren, weil dabey Gleichheit und Reinheit des Tones zu bewahren, unmöglich ist. Der Ansatz auf der Flöte ist von solcher Natur, dass, ich möchte sagen, die Breite eines Haares, entweder zu weit vorwärts oder zu weit rückwärts, eine Abweichung ist, die ein scharfes Ohr im Spiele als unrichtig entdecken wird. Ich rathe, um diese Gewohnheit auf die wirksamste Art zu verbessern, die Vorsicht zu brauchen, niemals die Musik von einer ebenen Fläche zu spielen, sondern ein Musikpult so vor sich zu stellen, dass sich das Haupt lieber hinterwärts neiget, als dass es nöthig habe, sich überzuneigen, um die Musik zu entziffern. Nächstdem muss Sorge getragen werden, dass der linke Ellenbogen nie vorwärts gestellt wird, oder gar auf einen Tisch, sondern fast an die linke Seite angeschlossen.“

Der gerechte Wunsch des Verfassers verlangt nur eine kleine Einschränkung; nämlich die übrigens sehr geringe Bewegung des Kopfes oder linken Ellenbogens, die nothwendig ist, um die Schneide des Flötenmundloches, welche den durch die Lippen gehenden Luftstrom theilt, beym Schwachspielen genugsam zu entfernen und beym Starkspielen hinreichend zu nähern, damit der reine Ton nicht leidet, muss erlaubt bleiben. Wäre der Muskel der Oberlippe, um dasselbe zu erzwecken, gelenksamer als er es zu weit grösserm Vortheile der Flötenspieler nicht ist, so würde vielleicht alle Einschrän-

kung des vom Verfasser gethanen Wunsches wegfallen können.

„Der Triller", sagt der Verfasser, „ist eine so oft gebrauchte und so häufig gemissbrauchte Verzierung, dass man mir verzeihen mag, wenn ich einige Bemerkungen über diesen Gegenstand mache. Kein Triller kann vollkommen hervorgebracht werden, wenn er nicht völlig gleich und regulär, und der Accent sehr zart gegeben ist. Nichts treffen wir öfter an, als einen Instrumentalisten oder Sänger, der dem Triller den falschen Accent giebt; und es giebt nicht wenige von grossem Rufe unter ihnen, die in jetziger Zeit in diesen Fehler gefallen sind. Ich meyne die Kraft, welche sie auf die Hauptnote legen, anstatt auf die Hülfsnote. Ich gebe zu, dass der Accent nicht stark seyn darf, sondern nur gerade empfindbar. Wenn z. B. ein Triller auf a zu machen ist in der Tonart G dur, so muss das h aufs genaueste die hervorstechendste Note von beyden seyn; nicht nur, weil das Ohr eine angenehme Wirkung davon empfindet, sondern auch, weil der Schluss und Nachschlag dann bequemer und richtiger ist. Wenn im Gegentheile der Accent auf die untere (Hauptnote) gelegt wird, so wird der Triller, obgleich er ganz gleichmässig seyn mag, doch niemals dem Ohre so vorkommen, weil ein fehlerhafter Impetus gegeben ist, und der Schluss und Nachschlag eines Trillers, wie eben beschrieben wurde, fast unvermeidlich in Unordnung sind."

Ich gestehe, dass in diesem Puncte mein Gefühls- und Erkenntniss-Vermögen anders beschaffen ist, und ich daher keine angenehmere Wirkung auf mich von einem Triller, wobey man sich auf die Hulfsnote lehnet, habe verspüren können, und dass ich kaum einsehen könnte, wie der Schluss und Nachschlag des Trillers durch dasselbe Lehnen auf die Hülfsnote bequemer und richtiger würde. Ich stelle daher über den Triller auf der Flöte hier auch meine Meynung auf, fände ich auch in keiner Flötenschule einen Succurs, als in der von Tromlitz.

Ein Triller muss seine Kraft im Haupttone besitzen, und um dieses zu bewerkstelligen ist es schon hinreichend, den ersten Hauptton des Trillers kräftig auftreten zu lassen. Der Hauptton des Trillers ist ein Intervall des dabey ertönenden Accordes und muss also den Accord rein und vollstimmig darstellen helfen; er, aber nicht der Hülfston muss daher hervorstechen. Der Hülfston eines Trillers bildet Wechselnoten, die nie einen Accent haben. Der Triller muss auch entweder mit der Hauptnote anfangen, oder mit einem kurzen Vorschlage, der eben irrig von vielen als der anfangende Hülfston angesehen wird, aber nur dazu dient, den nachfolgenden Accent der Hauptnote noch mehr zu verstärken. Man mache sich keinen Kummer über die ungleiche Anzahl Noten, die auf diese Art in den Triller kommt, denn diese trägt wiederum bey, dass der Hauptton einmal mehr erscheint, als der Hülfston, und auch dadurch dem Gehöre bemerklicher wird, so wie sie auch beyträgt, dass die vermehrte Geschwindigkeit, die am Ende eines brillant seyn sollenden Trillers Statt finden muss, dadurch befördert wird, indem die letzte Trillernote mit den zwey nachfolgenden regulären Nachschlagsnoten eine Triole, oder die drey letzten Trillernoten mit den regulären Nachschlagsnoten eine Quintole u. s. w. bilden. Wollte man aber die Geschwindigkeit des Trillers nicht zunehmen lassen, sondern bey einem gleichförmigen Schlage auch eine gleiche Anzahl Noten im Triller verlangen, so bilde man den Nachschlag irregulär, als z. B. im Triller in G dur auf a die letzten vier Noten so: a g h a. Nach diesen Regeln richte sich der Flötist, der, abgesehen vom Obigen, manchen schrecklichen Triller zu hören geben möchte, vornehmlich in der höchsten Octave, wollte er den Hülfston hervorstechen lassen, und überlasse Sängern und Spielern anderer Instrumente gern ihre Meynungen darüber, die sie für sich zuträglicher finden, wozu auch die Meynung über eine zum Triller nothwendig gehörige gleiche Anzahl Noten, die z. B. auf ein Viertel gerechnet, 4, 8 oder 16 seyn sollen, gehört, worauf ebenfalls bey manchem Triller auf der Flöte, wenn er ansprechen soll, wegen des nothwendigen schnellen Schlagens, keine Rücksicht genommen werden kann.

Was noch von anderen Zufälligkeiten am Triller, als von den möglichen Einleitungen, Nachschlägen und Ausgängen u. a. m. zu sagen wäre, würde das Nothwendige in dieser Anmerkung überschreiten.

Hr. James sagt noch vom Triller folgendes Gute: „Schnelligkeit ist nicht durchaus dem Triller eigenthümlich, und der glänzendste und wirkungsreichste ist von einer mässigen Geschwindigkeit, erhält einen Nachdruck und wächst auf eine empfindbare Art an. Man übe ihn erst langsam, dann zunehmend schneller, und wenn man da'in

gelangt ist, ihn gleichmässig mit der grösstmöglichsten Eilfertigkeit zu machen, so muss der Verstand entscheiden, wo er schnell oder mässig und brillant zu machen ist."

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mailand. Nachtrag zur Herbstsaison. Von den wenigen noch anzuführenden Neuigkeiten ist die Erscheinung des zweyten Jahrganges des musikalischen Almanachs, betitelt: *Mayr e la Musica, Milano, presso Francesco Epimaco Artaria*, 1828, 104 Seiten in 16. ohne den wirklichen Calender, darum sehr wichtig, weil diese Mayr'sche Lebensbeschreibung, bey all ihrer Kürze von funfzig kleinen Seiten, die einzige authentische Quelle ist, aus der Biographen u. s. w. schöpfen können. Schade dass man in ihr gar kein Wort liest, dass dieser berühmte Mann eine der grössten Revolutionen in der italienischen Theatermusik gemacht hat. Er war es unstreitig, der in die italienische Oper Harmonieen, Modulationen, Durchführungen, Begleitungen, Instrumentation u. s. w. eingeführt, die man vorhin in Italien gar nicht kannte, und die vorzüglich in Pär einen Nacheiferer fanden, und allen späteren einheimischen Theatercomponisten, Rossini mit begriffen, unter andern, zum Studium diente. Gottfried Weber sagt ganz richtig: Teutschland hat England einen Händel, Frankreich einen Gluck und Italien einen Mayr gegeben. Dieser Mann hat nun seit dreyssig Jahren drey und siebenzig Opern (nemlich zehn Oratorien, sechs und vierzig eigentliche Opern und siebenzehn Operetten), dreyzehn Cantaten, siebenzehn Messen, vier Requiem, hundert und fünf und zwanzig Psalmen, mehre Concerte und andere Instrumentalmusik, eine ungeheuere Anzahl sogenannter pezzi volanti geschrieben, ist dabey Director eines vortrefflichen Musikinstitutes, einer philharmonischen Gesellschaft, Präsident eines Ateneo, und ein gelehrter Musiker, der in Italien gewiss nicht seines Gleichen findet. Bey manchen in den letzten Jahren erlittenen häuslichen Unfällen, besitzt er doch eine zwar kleine, aber ausgesuchte und seltene musikalische Bibliothek, die noch immer mit den besten Schriften bereichert wird. Von einem mit solchen theoretischen und practischen Kenntnissen ausgerüsteten Manne, dem auch die Feder gar nicht unhold ist, ist es gewiss zu bedauern, dass er der Welt nicht wenigstens eine Musikgeschichte Italiens geliefert hat. In dieser Biographie heisst es freylich, er arbeite an einem historischen Musikalmanach, an einer Musikgeschichte Bergamo's, an einer Parallele zwischen der Wirkung der altgriechischen und heutigen Musik, aber.... Nebst Mayr befinden sich noch kleine Biographieen von der Lalande, von Zingarelli, Remorini, Rubini, Tamburini, David, Paganini, von beyden letzteren jedoch so viel als nichts, weil weder David noch Paganini, zu denen der in der Musik ganz profane Verfasser bittend ging, ihm einige Zeilen über sich zu dictiren, mit leeren Händen abzog. Von allen diesen Künstlern findet sich zugleich das ziemlich gut getroffene Portrait; in dem Mayr'schen liegt viel Wahres, ist aber bey alledem nicht sehr glücklich ausgefallen. — Paganini gab im Decbr. zwey Concerte in der Scala (im ersten vier Zwanziger, im zweyten einen Gulden Entrée); beyde wurden nicht stark besucht; in der ersten soll er jedoch tausend Gulden netto gewonnen haben. Als Neuigkeit liess er hören ein Rondo obligato ad un campanello. Jemand macht nemlich mit dem Glöcklein im Orchester din, din u. s. w. und er ahmt's mit der Violine nach, welche Späße gewisse Menschen ungemein bezaubern. Grössere Schwierigkeiten als sonst hat er diessmal nicht überwunden, und man will sogar bemerkt haben, dass das ewige Studium sich in sogenannten tours de force auszuzeichnen, seinen Ton auf der Violine etwas rauher gemacht habe; es sey nun, wie es wolle, in Betreff der Schwierigkeiten steht er einzig da, als Cantabilespieler wird er aber von den meisten Concertisten übertroffen. Noch liess er sich, alla Catalani, in einem Concerte für eine arme Familie im Theater Re hören. In seiner zweyten Akademie liessen sich auch zwey sehr junge Mädchen mit einer Mayseder'schen vierhändigen Sonate auf dem Pianoforte hören. Auf dem Zettel stand: allieve del Professore Scotti (Schülerinnen des Prof. Scotti), und das hiesige Theaterjournal machte sogar chiaro professore di Pianoforte daraus, was so viel als vortrefflicher, berühmter Professor sagen will. Nun ist dieser Scotti ein guter Notenstecher, Musikverleger und Violinspieler in der Scala, ist nicht im Stande den leichtesten Menuett auf dem Clavier zu spielen, auch in Mailand nie als Claviermeister bekannt, unterrichtet aber bey einigen seiner Bekannten im Clavierspiele mit der Violine, d. h. den Fingersatz, lehrt

jede beste Methode, und die Violine thut das Uebrige. Das ist nun der berühmte Professor im Pianoforte! Arme Geschichtschreiber, wie betrübt sieht's nicht oft mit euern Quellen aus! — Der hiesige Singmeister Davide Banderali ist in gleicher Eigenschaft fürs königliche pariser Conservatorium engagirt worden, und wird zu Anfang des Frühjahres nach seiner Bestimmung abgehen. — Kapellmeister Basili bekleidet bereits seinen Posten als Censore am hiesigen Conservatorio di Musica. — Doctor Lichtenthal hat von I. M. der verwittweten Königin von Bayern, für ein Allerhöchstderselben unterthänigst übersandtes Prachtexemplar seines Dizionario e Bibliografia della Musica, eine von einem huldvollen Schreiben begleitete goldene Medaille erhalten.

Neapel. Alexander Salvatore Rossini*) musste bey all dem in den Blättern ausposaunten Furore der Pacini'schen Oper *Gli Arabi nelle Gallie*, schnell auf die Scene: man gab *Ricciardo, Cenerentola, Barbiere di Siviglia, Donna del lago.* Den 19ten November, als am Namenstage der Königin gab man die bereits erwähnte neue Oper, *Margarita d'Anjou* von Hrn. Pacini, die aber einen so respectablen Fiasco machte, dass man Tags darauf wieder *Ricciardo* gab. Mehre Briefe, die ich selbst aus dieser Hauptstadt gelesen habe, stimmten darin überein, dass, ein Duett im ersten Akte abgerechnet, diese Oper ein erbärmliches Machwerk sey. Aus leicht begreiflichen Ursachen verstummten die Journale; das Mailänder sagte bloss, diese Oper sey in die Scene gegangen, e basta così. Seit einigen Tagen geht nun das Geschrey wieder an. Da heisst es: „die Tosi und Lablache wären in der ersten Vorstellung unpass gewesen, nun seyen sie hergestellt und haben den 8ten December in jener Oper wunderschön gesungen und vielen Beyfall gehabt (kann sehr möglich seyn); die Arie von Lablache im zweyten Akt und ein Duett zwischen der Tosi und Winter erregten Enthusiasmus; kurz, man schrie (wahrscheinlich einige gute Freunde), Pacini habe nichts Besseres in seinem Leben componirt (da sieht's freylich schlecht aus)." Ein anderes Journal, wo die Lobsprüche kein Ende nehmen, schliesst mit folgenden merkwürdigen Worten: „Man muss gestehen, dass die Musik dieses Componisten öfters gehört werden müsse, um ein gründliches Urtheil von ihr geben zu können, denn es ist nicht allen gegeben, im ersten Augenblicke den Werth eines Componisten zu begreifen, der sich an die Wahrheit der Worte hält!" Ein ehrlicher Mann, der so etwas liest, glaubt wahrlich zu träumen, und begreift nicht, wie man die Unverschämtheit so weit treiben kann. Da aber im Royal Accademy Concert in der englischen Zeitschrift *Harmonicon* (July 1827. S. 146) Pacini gerade zwischen Mozart und Händel einen Platz einnimmt, so mochte es vielleicht mit Letzterm doch seine Richtigkeit haben.

Florenz. (*T. Cocomaro*). Eine vom Maestro Viviani fertig gewordene neu componirte und auf dem Cartellone angekündigte Oper *Giulio Sabino*, unterblieb. Warum? weiss man nicht. Die Partitur war zur Einsicht der Verständigen in der Copisterie Minisati den ganzen November ausgesetzt.

Treviso. Ein gewisser Giovanni Bellio hat hier die neue Oper *Bianco e Fernando* componirt, die sehr gefallen haben soll. Dichter war derselbe der Oper *Donna Caritea.*

Triest. Das bereits erwähnte Oratorium *Jefte* fand eine glänzende Aufnahme. Generali und die Belloc wurden mehrmals auf die Scene gerufen und von einer Musik-Bande nach Hause begleitet. Die Favella, die von einer bedenklichen Krankheit genas, gefiel, alles Journalgeschwätzes ungeachtet, wenig oder gar nicht. — Der schon erwähnte zehnjährige Knabe Scaramella, angeblich der Enkel des hiesigen Capo d'orchestra, fand mit seinem Violinspiel in einer von ihm gegebenen Akademie vielen Beyfall.

Ancona. Die noch sehr junge Sängerin Rosina Lugani und die Flötistin Lorenzina Mayer, gaben den 16ten und 20sten October im neuen Theater Concerte mit Beyfall.

Modena. Zwey auf Kosten des hiesigen Hofes im Gesange unterrichtete Schwestern, Teresa und Margherita Donelli, aus Reggio, betraten zum ersten Male in *Odoardo e Cristina* (erstere als Cristina, letztere als Odoardo) die Bühne. Beyde lassen hoffen, und wurden durch Beyfall ermuntert.

Genova. Paganini gab hier im November zwey Akademien in Gegenwart des Hofes mit vielem Beyfall; in der ersten liess sich ein achtjähriger Knabe Giardi aus Prato auf der Flöte hören.

Correggio. In diesem Städtchen gab man die *gazza ladra*, bey welcher Oper das Orchester

*) Er, der da, wo es sich von der Kunst handelt, vorzüglich in Ouverturen, ohne Weiteres den gordischen Knoten zerhauet, rettet nicht selten manche Impresa von gänzlichem Untergange.

aus den Zöglingen der von Asioli in diesem seinem Geburtsorte errichteten Musikschule bestand.

Chiari. In diesem bedeutenden Flecken in der Provinz Brescia starb unlängst der Organist und auch Operncomponist Marco Arici, zu Foresto im Bergamoskischen im Jahre 1778 geboren, bey dessen feyerlichen Exequien ein Requiem von Mayr unter seiner eigenen Leitung aufgeführt wurde. Der Verblichene war ein Schüler des rühmlichst bekannten Domkapellmeisters Quaglia in Mailand, studirte auch fleissig die teutschen Musiker, componirte drey komische Opern fürs Theater zu Palazzolo, *la lanterna di Diogene — la gabbia di matti — il mondo della luna*; in den Jahren 1813 und 14, zwey fürs neue Theater in Brescia, *il matrimonio per azzardo — la musa per amore, ossia il medico per forza*, dann eine Cantate, sehr viele Kirchenmusik, auch mehre Instrumentalmusik. Dieser sehr bescheidene Mann, so zu sagen in einem Dorfe versteckt, hatte mehre Feinde, so dass seiner Musik wegen einmal wie olim zu Paris ein hitziger Federkrieg entstand, dem nur die Regierung ein Ende machen konnte. Einer seiner Verehrer, der Advocat Lotteri, hat so eben ein Schriftchen in Druck herausgegeben, betitelt: *Dissertazione sulla qualità costituenti il vero compositore in musica. Chiari, tipografia di Giulio Barmio* 1827 in 16, die zugleich eine Lobrede auf den Verstorbenen enthält. Dass übrigens dieser Mann con amore seine Kunst studirt haben muss, beweist schon, dass seine Musikbibliothek Gluck's *Orfeo*; Jomelli's *Passione*; Mozart's *D. Giovanni, Figaro, Tito*; Haydn's *Schöpfung, Jahreszeiten, Sieben Worte*; Mayr's *Ginevra, Medea* etc.; Weigl'sche Opern; Salieri's *Assur*; Kirchencompositionen von Martini und Mattei; andere Compositionen von Wölfel, Clementi, Hummel, Mayerbeer, Kotzeluch u. s. w. enthielt. Wem würde es wohl träumen, in Chiari diese Musik zu finden?

Karnevalsopern 1828.

Mailand. (*T. alla Scala*). Hauptsänger: die beyden Primadonne Enrichetta Merie Lalande und Carlotta Unger, die Tenoristen Gio. David und Luigi Ravaglia, die Bassisten Luigi Biondini und Filippo Ricci, wovon, im Vorbeygehen gesagt, Ravaglia und Ricci für kleine Theater zu schlecht sind. R.'s *Elisabetta* eröffnete die Stagione mit einem Fiasco. David missfiel, wurde einmal sogar ausgepfiffen, ein anderes Mal mit Beyfall empfangen. Die Unger hat keine besondere Rolle in dieser Oper, überhaupt aber eine gute Stimme, guten Gesang und gute Action. Den 3ten Jänner gab man zum ersten und letzten Male eine ältere Donizetti'sche Oper: *il borgomastro di Saardem* (auch anders *i due Pisti*), die aber meist der Sänger Ravaglia und Ricci wegen verunglückt ist; die Unger fand jedoch Beyfall, und das Publicum gab ihr absichtlich dadurch zu erkennen, dass sie am Sturze der Oper keine Schuld hat. Allgemein sagt man (ich war zufälliger Weise bey der Vorstellung nicht zugegen), die Musik dieser Oper sey grösstentheils Rossinisch, habe aber doch zwey, drey gute Stücke, und das möchte ich wohl glauben. Die hiesige Zeitung sagt: Donizetti habe Cimarosa, Rossini, Mercadante, Pacini gänzlich und schlecht abcopirt, was ich gewiss nicht glaube, und ach! du lieber Himmel, was ist denn von beyden letzterem, selbst Nachäffern, abzuschreiben? —

Neapel. Am 26sten December wurde auch hier S. Carlo mit Pacini's *Ultimi giorni di Pompei* eröffnet. Diese Localoper soll abermals gut aufgenommen, und der Maestro (den einige schon nach Wien, um daselbst eine Oper zu componiren, geschickt haben) und Sänger auf die Scene gerufen worden seyn. Dem Vernehmen nach ist am Neujahrstage die neue Oper *il Proscritto* von Hrn. Donizetti in die Scene gegangen, und am 12ten dieses soll eine andere neue Oper: *Ulisse in Itaca* von Hrn. Ricci gegeben werden. — Der Maestro Magagnini wurde engagirt, dieses Jahr für die königlichen Theater zwey neue Opern zu componiren.

Venedig. Das Theater Fenice wurde mit der neuen Oper *Gastone di Foix* von Hrn. Persiani eröffnet, und machte einen grossen Fiasco: so lauten alle Briefe, und in Mailand cursiren schon seit mehren Tagen die gemachten Satyren herum auf die Sänger, auf den Dichter (Romani) und Componisten. Die Venezianer Zeitung geht jedoch in ihrem Berichte etwas gnädiger mit der Bassi, mit Tacchinardi und Persiani um.

Florenz. (*T. Pergola*) Die neue Opera buffa von Hrn. Mazza hat Fiasco gemacht.

Und so ertönen die Fiasco's von den meisten übrigen Städten Italiens, die hier, weil sie bekannte Opern und Sänger enthalten, übergangen werden.

Berlin, im Januar. Mit grossen Hoffnungen für die Bereicherung des hiesigen Kunstlebens begannen wir das neue Jahr. Bis jetzt sind diese Erwartungen nur sehr sparsam befriedigt worden. Die königliche Oper, wie die Königstädter Bühne blieben mit Neuigkeiten im Rückstand und selbst ältere Werke wurden nicht immer so gut, als früher zur Darstellung gebracht. Nichts können wir von neueren Bestrebungen um die Tonkunst unbedingt rühmen, als den Gewinn, welchen der Geschmack an guter Instrumental-Musik von den Bemühungen des Musik-Directors Möser zieht, endlich ganze Symphonieen zur Ausführung zu bringen. So hörten wir im Laufe dieses Monats Beethoven's vortreffliche Symphonie aus B dur (die vierte) und Mozart's Meisterwerke in Es dur und G moll untadelhaft ausgeführt.

Ausserdem wurden Haydn's, Mozart's und Beethoven's classische Quartette und Quintette in der Reihefolge besser als sonst, durch Mitwirkung des kräftigen Violoncellisten Kelz ausgeführt. Nur wäre noch zu wünschen, dass, dem Versprechen gemäss, doch auch zuweilen neue Compositionen von Onslow, Spohr und anderen anerkannten Meistern ausgewählt würden, um mit der Zeit fortzuschreiten und die neuesten Productionen kennen zu lernen. In dieser Hinsicht ist es lobenswerth, dass Hr. M. D. Möser den Componisten Gelegenheit verschafft, ihre Arbeiten hören zu können. Ouverturen von Wolfram zu den *Normannen in Sicilien*, von Dorn und Böhmer gehören hierher. Hr. Kapellmeister Bernard Romberg schloss seine Quartett-Soiréen am 10ten d. mit gleich trefflichem Spiel und einförmiger Auswahl der Musikstücke. Doch spielten Hr. K. M. Ritz ein Violin-Solo von Rode und Hr. Greulich ein Hummel'sches Pianoforte-Trio. Für das Violoncell sind übrigens die Compositionen von B. Romberg anerkannt vorzüglich, und wenn dieser Meister solche selbst vorträgt, gewinnen sie dreyfachen Werth. (Hr. Romberg ist nach Wien abgereist).

Wenn wir nun noch die nur theilweise, von Seiten der Chöre gelungene Aufführung des Händel'schen Oratoriums: *Judas Maccabäus* durch die hiesige Sing-Akademie, unter Leitung des Professor Zelter und M. D. Rungenhagen erwähnen, so bleibt uns nur über das Theater noch zu berichten übrig. Doch zuvor ist noch zu bemerken, dass Mad. Milder die Sopran-Solo-Partie in gedachtem Oratorio durch ihren einfach edlen Vortrag verherrlichte. Leider wurden die Hrn. Bader, Stümer und Devrient d. j. mitzuwirken verhindert, so dass ein Mitglied der Akademie die Partieen des Judas, Simon und mehrer Israeliten (Tenor, Bass und Bariton) unvorbereitet übernehmen musste. Mit Rücksicht hierauf gelang die Ausführung noch besser, als die der zweyten Sopran- und Alt-Partie, da Mad. Türrschmidt auch durch Heiserkeit verhindert war, letztere zu übernehmen. Um dem Werke sein gebührendes Recht widerfahren zu lassen und vielleicht auch eine einträglichere Einnahme für den Akademie-Fond zu gewinnen, welcher durch die hohen Kosten des Neubaues eines eigenen Hauses sehr angestrengt ist, wird eine Wiederholung des Oratoriums Anfangs Februar Statt finden. Die erste Aufführung war wenig besucht, da solche zufällig in die kurze Periode der sechzehn Grad Winterkälte bey tiefem Schnee fiel. Nun zur Oper.

Das Königliche Theater begann das Jahr 1828 am ersten Tage desselben mit Auber's beliebten *Maurer*, das Königstädter mit Rossini's jetzt durch den Abgang der Dem. Sontag etwas verrufenen *Corradino*. — Ein Bassist aus Danzig gewann zu wenig Beyfall, als dass hier nähere Erwähnung nützte. Keine neue Oper wurde im Königlichen, im Königstädter doch wenigstens Weigl's *Adrian von Ostade*, ein Vaudeville von C. v. Holtey: *Staberl als Robinson* (als verfehlte Parodie und Travestie todtgeboren) und die Morlacch'sche komische Oper: *die Jugendjahre Heinrich des Fünften*, mit getheiltem Beyfall gegeben. Dem. Tibaldi als Page und Hr. Spitzeder als Corsaren-Capitain zeichnen sich darin durch Gesang und Spiel aus. Dem. Sabina Bamberger ist der Sopran-Partie der Bettina bey allem Fleisse nicht völlig gewachsen; ihre Stimme wird bey einiger Anstrengung scharf und schneidend; auch die Intonation leidet zuweilen. Dem. Gehse hat eine gute Stimme, ist aber noch Anfängerin.

Die Königliche Bühne gab ausserdem den *Wasserträger* in der Haupt-Rolle von Seiten des Gastes, Hrn. Geislers, nicht befriedigend. Dagegen zeichneten sich Mad. Seidler und Hr. Bader als das Gräflich Armand'sche Ehepaar aus. — Das Möser'sche Vaudeville: *der Chorist in der Equipage* wurde noch drey Mal, etwas abgekürzt, dennoch langweilig genug, dem Publico aufgetischt.

Alceste von Gluck wurde von Seiten der Mad. Milder und des Hrn. Stümer als Admet vollkom-

men schön gegeben. Die vornehme Welt besucht indess des Tones wegen das jetzt hier befindliche französische Theater und hört Rossini'sche Musik lieber. Ein im Opernhause veranstaltetes Concert der Violinspielerin Mad. Paravicini blieb fast ganz unbesucht. In der That ist so eine weibliche Bogenführung auch kein erfreulicher Anblick, obgleich die Virtuosin noch beaux restes von Kreutzer's Schule, nur wenig Grazie zeigt. Ihre Fertigkeit fand verdiente Anerkennung. — *Die bezauberte Rose* wurde zum vierten Male ziemlich kalt aufgenommen. Der zarte Stoff eignet sich nicht zur materiellen Darstellung. Wolfram's Musik wird natürlich und melodisch, nur nicht ideal genug gefunden.

Am 21sten begannen die Karnevals-Opern mit keinem andern Unterschiede, als dass solche Montag und Freytag (statt sonst Dienstag und Freytag) regelmässig Statt finden und in der Regel nur Opern mit Recitativen gegeben werden. Spontini's *Nurmahal* machte den Anfang und wurde bey vollem Hause acht Tage später wiederholt. Durch schön u Tanz, heitere Musik und die treffliche Ausführung muss diese Fest-Oper ihr Publicum gewinnen, wenn sie auch wirklich weniger innern Werth hätte, als es theilweise, namentlich in den schönen Tanz-Melodieen und lebendigen Rhythmen, den zarten Romanzen und Duetten der *Namuna* und *Nurmahal* u. s. w. doch der Fall für den unbefangenen Zuhörer ist. Ein romantischer Hauch verbreitet sich über das Ganze, wenn gleich die Ensemble-Gesänge der tiefern dramatischen Verbindung ermangeln. Die zweyte Karnevals-Oper war die tiefe, gemüthvolle, nur zu monoton lugubre *Jessonda* von L. Spohr, dessen elegische Tondichtungen ihren harmonisch ausgezeichneten Werth behaupten. Den 26sten fand eine Erinnerungs-Feyer Mozart's am Vorabende seines Geburtstages im Jagor'schen Speise-Saale, von Hrn. M. D. Möser veranstaltet, Statt. Gegen die Wahl und Ausführung der Musikstücke war nichts zu erinnern. Die herrliche G moll Symphonie und das G moll Quintett waren die Haupt-Zierden dieses Kunstfestes. Besonders das letztere wurde ohne Tadel und mit Geist executirt. Auch die prächtige Ouverture zur *Zauberflöte* machte imponirenden Effect. Nur der Gesang war schwach bestellt. Die Arien: *Diess Bildniss*, von einem jungen Tenoristen mit guter Stimme, und *In diesen heil'gen Hallen*, von dem Baritonisten der Königstädter Bühne, Hrn. Zschiesche, ein Duett und Chor aus *Titus*, ersteres von Dem. Hoffmann und Mad. Möser gesungen, genügten den Ansprüchen der Gesangfreunde nicht, welche wenigstens ein grösseres Ensemble-Stück erwartet hätten. Auch wäre es wohl am rechten Orte gewesen, Mozart's mit Unrecht vergessene Pianoforte-Concerte, z. B. sein C dur oder D moll Concert wieder in das Leben treten zu lassen. Wenigstens aber hätte sein schönes Quintett mit Blas-Instrumenten für das Pianoforte nicht fehlen sollen.

Bey Tische wurden noch von Dem. Tibaldi und Hrn. Zschiesche einzelne Arien und das Duett: *La ci darem* etc. gesungen. Die nicht zahlreiche Gesellschaft (zwey Rthlr. Entrée für Musik und Essen, ohne Wein) war sehr heiter und durch die Nähe des Champagner-Quells belebt. In so fern fehlte es also auch an geistiger Würze der etwas restaurationsmässigen Festlichkeit nicht.

Der Februar wird uns endlich eine neue Oper: *Die Abenceragen* von Cherubini bringen, welche Spontini selbst zu leiten sich bemüht.

Kurze Anzeige.

Rondeau mignon composé — — par C.G. Reissiger. Oeuv. 47. Berlin, chez Fr. Laue. Pr. ⅓ Thlr.

In der That ein recht niedliches Rondo, das in seiner Lieblichkeit weiter gar keine Ansprüche macht, als dass es Spieler und Hörer nach Wunsch unterhält und vergnügt. Und das thut es mit so vieler Leichtigkeit und Gewandtheit, dass beyde Theile es sogleich lieb gewinnen werden. Das Thema ist hübsch und gerade so viel mit Passagenwerk der jetzigen Art verziert, dass dem geübten Spieler sogleich Alles gut in den Fingern liegt und es dem weniger geübten Manches zu lernen bietet, was bald einstudirt die Mühe reichlich lohnen wird; es wird also seinen Zweck zu Nutz und Frommen Vielor bestens erreichen. Es ist funfzehn Seiten lang, (und so lang muss jetzt ein Rondo seyn!) hübsch, nur dass einige Noten zweifelhaft stehen, auf gutes Papier gestochen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1828.

Anzeige von drey Musikwerken worauf bis zum 31 März in allen Buch- und Musikhandlungen Subscription angenommen wird.

I. Musikalisches Lexicon oder Erklärung und Verdeutschung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker und überhaupt für alle Freunde der Musik, welche sich über die Ausdrücke in der Musik zu belehren, das Nöthigste von den Tonwerkzeugen zu wissen, und das Wichtigste von den vorzüglichsten Tonsetzern und Tonkünstlern alter und neuer Zeit zu erfahren wünschen. In zwey Abtheilungen von J. E. Häuser.

Subscriptionspreis für jede Abtheilung 18 Gr. mit 1 Exemplar: *Amphion für Freunde des Gesanges und Pianoforte-Spiels* von Dotzauer. 1ⁿ Jahrg. 1 Thlr. darauf als Prämie gratis.

II. Der Lehrmeister im Orgelspiel beym öffentlichen Gottesdienste. Eine Sammlung von mehrern ausgesetzten Chorälen, mit leichten und zweckmässigen Vor- und Zwischenspielen, nebst einigen Chorälen für Blasmusik, arrangirt für hohe Festtage zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste, für angehende Orgelspieler. In zwey Bändchen von W. A. Müller.

Subscriptibn für jedes Bändchen 16 Gr.

III. Musikalischer Blumenkranz. Eine Sammlung leichter und gefälliger Musikstücke zur angenehmen Unterhaltung am Pianoforte für mittlere Pianofortspieler von W. A. Müller. 2ter Jahrg. in 4 Heften.

Subscriptionspreis für jedes Heft 8 Gr. Wie sehr Hr. Cantor W. A. Müller es verstehe in seinen Compositionen das Leichte mit dem Angenehmen und Gefälligen zu verbinden, hat derselbe in seinen bisherigen Arbeiten genugsam bewiesen und sich dadurch verdienten Beyfall allgemein erworben.

Frey-Exemplare werden von allen drey Werken auf sechs Exemplare eins, auf eilf Exemplare zwey gegeben. Die Namen der Unterzeichner werden vorgedruckt.

Mit Anfang April treten die um die Hälfte erhöheten Verkaufspreise ein.

Meissen, im Januar 1828.

Goedsche's Buch- und Musikhandlung.

Musikalien-Anzeigen.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Schlacht bey Navarin, Fantaisie brillante pour le Pianoforte par Payer. 22½ Sgr.

Der Inhalt dieser Fantasie des ausgezeichneten Componisten ist folgender:

„Verzweiflungsvolle Lage der Griechen vor Ankunft der Flotte der Alliirten. Ankunft der Flotte der Alliirten vor Navarin. Drohende Stellung der Alliirten. Sendung eines Parlamentär. Beleidigende Aufnahme des Parlamentär von den Türken. Kriegsrath der verbündeten Admirale. Beschluss der Alliirten, die Griechen zu schützen. Die Flotte der Alliirten rückt gegen den Hafen von Navarin vor. Signal des Angriffs. Schlacht. Egyptische Kanonade. Eine türkische Fregatte wird in die Luft gesprengt. Gewehrfeuer. Kampf auf dem Verdeck der Schiffe. Zerstörung der Türkisch-Egyptischen Flotte. Sieg der Alliirten. Gestöhn der Verwundeten. Siegesgesänge. Dankgebet der Sieger. Militairisches Fest. Vive Henri IV. Englisches Lied. Russisches Lied."

Bey uns ist so eben erschienen:

Le bon ton. Neueste Contre-Tänze (mit Erklärung der Tanz-Touren) für das Pianoforte, über die beliebtesten Thema's aus: No. 1. La

Und aus dem Munde spricht das Herz,
Wenn sie mit Liebe schwört.

Hanne. Ihr Herrchen, süfs und fein, bleibt weg!
Euch schwinden eure Künste ganz,
Und glatte Worte wirken nicht;
Man giebt euch kein Gehör.
Nicht Gold, nicht Frucht kann uns verblenden,
Ein redlich Herz ist, was uns rührt,
Und meine Wünsche sind erfüllt,
Wenn treu mir Lukas ist.

Lukas. Blätter fallen ab,
Früchte welken hin,
Tag und Jahr vergeh'n,
Nur meine Liebe nicht.

Hanne. Schöner grünt das Blatt,
Süfser schmeckt die Frucht,
Heller glänzt der Tag,
Wenn deine Liebe spricht.

Beyde. Welch' ein Glück ist treue Liebe!
Unsre Herzen sind vereinet;
Trennen kann sie Tod allein.

Lukas. Liebstes Hannchen!

Hanne. Bester Lukas!

Beyde. Lieben und geliebet werden
Ist der Freuden höchster Gipfel,
Ist des Lebens Wonn' und Glück.

Recitativ.

Simon. Nun zeiget das entblöfste Feld
Der ungebet'nen Gäste Zahl,
Die an den Halmen Nahrung fand,
Und irrend jetzt sie weiter sucht.
Des kleinen Raubes klaget nicht
Der Landmann, der ihn kaum bemerkt;
Dem Uebermafse wünscht er doch
Nicht aufgestellt zu seyn.
Was ihn dagegen sichern mag,
Sieht er als Wohlthat an,
Und willig fröhnt er dann zur Jagd,
Die seinen guten Herrn ergötzt.

Aria.

Seht auf die breiten Wiesen hin!
Seht wie der Hund im Grase streift!
Am Boden suchet er die Spur,
Und geht ihr unablässig nach.
Jetzt aber reifs't Begierd' ihn fort;
Er horchet auf Ruf und Stimme nicht mehr,
Er eilet zu haschen — da steckt sein Lauf,
Und steht er unbewegt wie Stein.
Dem nahen Feinde zu entgeh'n
Erhebt der scheue Vogel sich;
Doch treffet ihn nicht schneller Flug.
Es blitzt, es knallt, ihn erreichet das Bley,
Und wirft ihn todt aus der Luft herab.

Recitativ.

Lukas. Hier treibt ein dichter Kreis
Die Hasen aus dem Lager auf.

Mit Begleitung.

Von allen Seiten her gedrängt
Hilft ihnen keine Flucht.
Schon fallen sie, und liegen bald
In Reihen freudig hingezählt.

Chor.

Landvolk und Jäger.

Männer. Hört das laute Getön
Das dort im Walde klinget!

Weiber. Welch ein lautes Getön
Durchklingt den ganzen Wald!

Alle. Es ist der gällenden Hörner Schall,
Der gierigen Hunde Gebelle.

Männer. Schon flieht der aufgesprengte Hirsch:
Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.

Weiber. Er flieht, er flieht. O wie er sich streckt!

Alle. Ihm rennen die Doggen und Reiter nach.
O wie er springt! O wie er sich streckt!

Weiber. Da bricht er aus den Gesträuchen hervor,
Und läuft über Feld in das Dickigt hinein.

Männer. Jetzt hat er die Hunde getäuscht;
Zerstreuet schwärmen sie umher.

Alle. Die Hunde sind zerstreut;
Sie schwärmen hin und her.

Jäger. Tajo, tajo, tajo!

Männer. Der Jäger Ruf, der Hörner Klang
Versammelt aufs neue sie.

Jäger. Ho! ho! Tajo, tajo!

Männer und Weiber.

Mit doppeltem Eifer stürzet nun
Der Haufe vereint auf die Fährte los.

Jäger. Tajo, tajo, tajo!

Weiber. Von seinen Feinden eingeholt,
An Muth und Kräften ganz erschöpft
Erlieget nun das schnelle Thier.

Männer. Sein nahes Ende kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut.

Jäger. Halali, halali, halali!

Weiber. Den Tod des Hirschen kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut.

Jäger. Halali, halali, halali!

Voller Chor.

Den Tod des Hirschen kündigt an
Des tönenden Erzes Jubellied,
Der freudigen Jäger Siegeslaut.
Halali, halali, halali!

Recitativ.

Hanne. Am Rebenstocke blinket jetzt
Die helle Traub' in vollem Safte,
Und ruft dem Winzer freundlich zu,
Dafs er zu lesen sie nicht weile.

Simon. Schon werden Kuf' und Fäs
Zum Hügel hingebracht,
Und aus den Hutten strömet
Zum frohen Tagewerke
Das muntre Volk herbey.

Hanne. Seht wie den Berg hinan
Von Menschen alles wimmelt!
Hört wie der Freude Ton
Von jeder Seit' erschallet!

Lukas. Die Arbeit fördert lachender Scherz
Vom Morgen bis zum Abend hin,

donna del lago, von Rossini. No. 2. Zelmira von Rossini. No. 3. Semiramis von Rossini. Componirt von Reissiger. Preis jedes Heftes 15 Silbergr.

Diese mit ausgezeichnetem Geschmack componirten Tänze haben überall, wo sie gespielt worden, den allgemeinsten Beyfall gefunden.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.
in Berlin, unter den Linden No. 34.

Im Verlage von N. Simrock in Bonn erscheint so eben:

Cherubini, L., Missa solemnis. No. 2. Vierstimmig mit lateinischem Text. Vollständiger Clavierauszug.

Die vier Singstimmen werden auch dann gedruckt, und sowohl alle vier zusammen als auch jede einzeln geliefert. Ausserdem liefert die genannte Musikhandlung auch die Instrumentstimmen, correct geschrieben und zum billigstmöglichen Preise.

Von Fr. Kalkbrenner's sämmtlichen Werken für das Pianoforte ist der vierte Heft erschienen. Derselbe enthält die trefflichen Phantasieen No. 9 bis 14, mehre kleinere Phantasiestücke und zuletzt die berühmte Effusio musica. Man kann noch auf die ganze Sammlung in allen Musikalienhandlungen unterzeichnen, und kostet jeder Heft von 100 bis 120 Notenseiten 2 Thlr. Subscriptionspreis.

H. A. Probst
in Leipzig. Grimmaische Gasse. No. 576.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Für Orchester.

Onslow, G., Ouverture de l'Opéra le Colporteur. (Der Hausirer) ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Bériot, C. de, Op. 1. Air varié p. Violon, av. accomp. de Violon, Alto et Basse. In D moll. 12 Gr.
— Op. 2. Idem pour idem. In D ..... 15 Gr.
— — 3. Idem pour Violon, av. Orch. In E. 1 Thlr.

Bériot, C. de, Op. 5. Air Montagnard varié p. id. avec Quat. in B. ..... 12 Gr.
— Op. 7. 5me Air varié p. id. avec Orchestre in E. ..... 1 Thlr.
Kreutzer, J., Op. 20. 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Vcelle. No. 1. 2. 3. à ..... 21 Gr.
Rode, P., Op. 23. 11me Concerto p. Violon principal. Avec Orchestre. In D ..... 2 Thlr. 6 Gr.
— Op. 24. 2 Quat. p. Violon, avec accomp. d'un 2de Violon, Alto et Vcelle. No. 1 in C. No. 2 in G moll. à ..... 1 Thlr. 6 Gr.
— Premier Solo p. Violon, avec moyen Orch. Tiré de l'Op. 24. No. 1 in C .... 1 Thlr. 18 Gr.
— Op. 25. Air Allemand; 6me thème varié p. Violon av. accomp. d'un 2de Violon, Alto et Vcelle. In D ..... 15 Gr.
Romberg, A., Op. 67 et posthume. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vcelle. 6me Suite des Quatuors. No. 1. 2. 3. à ..... 1 Thlr. 6 Gr.
— Op. 25. Das Lied von der Glocke, von Schiller. In Quartett p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. ..... 2 Thlr. 12 Gr.
Weber, C. M. von, Abu Hassan, Opéra arrangé en Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. ..... 2 Thlr. 6 Gr.
Dotzauer, J. J. F., Op. 92. Rondoletto p. Violoncelle. Avec Orchestre. In D ... 1 Thlr. 15 Gr.

Für Blasinstrumente.

Dressler, R., Op. 67. 3 gr. Duos concertans p. 2 Flûtes. ..... 1 Thlr. 18 Gr.
Gumlich, F., Introduction, Andante et Rondo p. Bassons. Avec Orchestre. In F ... 1 Thlr. 6 Gr.
Jacobi, Ch., Op. 6. Potpourri p. Basson. Avec Orchestre ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Kuhlau, F., Op. 30. 3 Duos p. 2 Flûtes. 1 Thlr. 12 Gr.
— — 81. 3 id. p. idem .... 1 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, M. J., Op. 19. Ouverture p. Musique milit. (Flûte in Es, 2 Clarinettes in Es, 4 Clarinettes in B, 2 Cors in Es, 2 Cors in B, 2 trompettes in Es, 2 Bassons, Contre-Basson et Serpent, 3 Trombonnes, petit Tambour et grand Tambour). .... 1 Thlr. 21 Gr.
Ries, F., Op. 145. 3 Quatuors p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. No. 1. 2. 3. à. 1 Thlr. 6 Gr.
Tulou, Op. 46. l'Angelus. Fantaisie p. Flûte. Avec Orchestre ..... 18 Gr.
Weber, C. M. von, Abu Hassan, Opéra arrangé p. Flûte, Violon, Alto et Vcelle. .. 2 Thlr. 6 Gr.
Winter, P., Airs favoris de l'Opéra: Le sacrifice interrompu (Das unterbrochene Opferfest), arrangés pour la Flûte seule par R. Dressler. Liv. 1 ..... 9 Gr.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Stück.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. **N°. 10.** 1828.

Recension.

Practisch-theoretisches System des Grundbasses der Musik und Philosophie, als erste Abtheilung eines Grundrisses des Systems der Tonwissenschaft von Dr. Gustav Andreas Lautier. Berlin, verlegt bey Duncker und Humblot. 1827.

Was ein System des Grundbasses der Musik ist, wissen wir: aber ein System des Grundbasses der Philosophie? Das geht schlechthin über unsere Begriffe. Mysticismus! riefen wir, wie nun der Mensch spricht, wenn er etwas nicht versteht. Wir schlagen auf, und was fällt uns in die Augen? „Richtig ist, was verständlich ist, falsch das Unverständliche.“ Wie? sollte denn etwa die Philosophie gar keinen Grundbass haben, oder sollte sie ihn hier bekommen? Das wäre möglich: denn dass die Philosophie noch keine Harmonie hat und dass jeder seine eigene Melodie singt, scheint klar. Nun, die Einleitung ist der Anfang, sagt der Verfasser, und aus dem Anfange kann man ungefähr schon das Ende erkennen, wie aus den Federn den Vogel. Wie aber (damit wir uns als einen guten Scholastiker zeigen), wenn der Vogel in einen Farbentopf gefallen wäre und wäre nicht erstickt: würde man ihn dann auch noch an den Federn erkennen können? Wir leider müssen vor der Hand rufen, wie dort Sulamith: Sehet mich nicht an, dass ich so schwarz bin, denn die Sonne hat mich so verbrannt. Wenn wir uns nicht wieder weiss brennen: so werden wir schwarz bleiben, wie ein Recensent. Behüte uns der Himmel vor dem tropischen Volke; wir erkennen unsere Schwachheit und trauen unsern geneigten Lesern zu, dass sie stärker und tiefer sind, als ein philosophischer Grundbass, und liefern hiermit sogleich zu bequemer Anschauung etliche Beyspiele aus der Schrift selbst, wodurch sie dieselbe besser kennen lernen, als durch unsere beste Erörterung. S. VII heisst es z. B. gleich in der Vorrede: „Die Schrift setzt somit ihr Anderes voraus, und kann nur durch diese Voraussetzung bestehen oder Wirklichkeit haben. Als Eines dieses Andern ist sie der Anfang desselben, und das Andere ist das Ende, sie ist als Anfang das Ende schon selbst Ende, nämlich die Einleitung oder Vorrede des Ende, und hat dieses Andere, die Nachrede, als Rede über die Nachrede oder als Vorrede, in sich, so wie die Vorrede dieser Schrift, das ist die Vorrede der Vorrede, die Schrift daher nun aber auch deren Nachrede in sich hat, und so das Ganze ist.“ —

Ferner heisst es: „Der Begriff ist das Ganze, das heisst, er ist nicht bloss als Theil, das ist theilweise, sondern als Ganzes, das ist ganz und daher überall vorhanden, er ist so die Wirklichkeit. Das Ganze ist aber einerseits nicht ohne Theile, andrerseits ist es eben so sehr kein Getheiltes. Als Eins und Anderes, Getheiltes und Ungetheiltes, ist das Ganze aber getheilt, mithin kein wirkliches, somit nur das mögliche Ganze, oder da das Ganze die Wirklichkeit ist, nur die mögliche Wirklichkeit, oder die wirkliche Möglichkeit. Es ist so der wirklich mögliche Begriff. Mithin ist das blosse oder leere Eine, oder das blosse Andere, nicht die gänzliche oder wirkliche, somit nur die mögliche, oder blosse Möglichkeit, oder die blosse Wirklichkeit, welche ohne ihr Anderes selbst blosse Möglichkeit seyend, nur der mögliche Begriff, oder die Abstraction; und das leere, weder das Eine noch das Andere seyende, somit unaussprechlich Nichts, daher der unmögliche Begriff“ u. s. w. Wie der Verfasser in den drey Graden der Unterscheidung sich auf eigenthümliche Weise bis zum Superlativ, als dem höchsten, emporschwingt, ersieht man leicht aus folgender Erklärung: „Die Grundlage der Ton-

wissenschaft ist die theoretische Theorie oder die Theorie der Tonwissenschaft, und deren Grundlage ist daher wieder die theoretisch theoretische Theorie oder die Theorie der Compositionswissenschaft." Nachdem er nun den Begriff der Harmonie und Melodie festgestellt hat, betrachtet er die Intervalle nach ihrer Quantität und Qualität. Da heisst es von der Secunde: Sie ist die anscheinende Unbegreiflichkeit oder Gottlosigkeit, die daher zur Bestrafung des Verbrechens aufgelöst werden muss oder vielmehr sich selbst auflöst; sie ist das dumme Kind. Sie ist die Wirklichkeit ohne Wahl, indem die Terz die Möglichkeit mit Wahl ist. Die Quart ist die dissonirende Consonanz oder die consonirende Dissonanz. Hierzu folgende Erklärung (S. 72): „Indem die Quart so erstlich das Eine als Eines {oder und} Anderes oder die Consonanz seyende somit directe oder positive Trias und zweytens das Andere als Eines {oder und} Anderes oder die negative Trias war, ist sie das Eine oder Andere als Eines {oder und} Andres, dessen Andres somit das Eine und Andere als Eines {oder und} Anderes ist. Sie ist daher aber wieder erstlich entweder das Eine oder Andere oder das Eine und Andere als Eines {oder und} Anderes, dessen Anderes mithin das zugleich Seyn beyder oder das Eine {oder und} Andere als Eines {oder und} Anderes; oder indem das Eine {oder und} Andere als Eines das Eine ist, dessen Anderes das Eine {oder und} Andere als Anderes, das Andere somit das Eine das ist das Oder {oder und} Andere also {oder und} Und ist, ist dieses Andere das oder {oder und} und des Einen, und das Eine und Andere sind daher das Eine und {oder und} oder Andere." — Nur ein einziges Beyspiel aus der Qualitäts- oder Accordenlehre, um keine der vorzüglichen Darstellungsarten im Tone des Grundbasses der Philosophie zu vernachlässigen (S. 125—27): „Diese beyden coordinirten, das ist als äussere Einheit oder Accord gesetzten formellen und reellen Kathegorien, deren subordinirte Eine eben als die Nichthauptsache oder unmögliche Hauptsache hauptsächlich die Dissonans ist, wovon zuerst der wesentlich dissonirende Accord, welcher als wesentliche Einheit oder Zusammengehören die wesentliche oder innere Coordination oder Aeusserlichkeit seyend, die als wesentliches Zusammengehören oder Einheit verständliche Gleichzeitigkeit des directen und symbolischen Sinnes ist, und der symbolische Sinn ist also im wesentlich dissonirenden Accorde ausdrücklich hervorgetreten. Er ist hier aber nicht mehr bloss einfaches Gegentheil des Directen, als welches beyde nur der eine Accord wären, also nicht die blosse Negation des directen Sinnes, welche der bloss oder nur möglich indirecte Sinn der als blosse Möglichkeit noch die blosse Einheit oder hauptsächlich Consonanz seyenden möglichen Wirklichkeit als möglichen Unmöglichkeit das ist der Quint desselben Dreyklanges ist, sondern sowohl der directe als der symbolische Sinn sind jeder als Accord für sich, er selbst sein eigner Widerspruch, und der symbolische Sinn ist somit die erfüllte oder inhaltsvolle das ist die Zweyheit seyende oder wirklich mögliche, mithin direct indirecte Negation und so als Accord oder blosse Möglichkeit die wirklich mögliche Unmöglichkeit, welche eben als dieses Missverständniss hauptsächlich Dissonans seyend, aufgelöst werden muss. So ist die als Eines und Anderes, Inhalt und Form, seitlich wirklich möglich gedachte oder begriffene das ist als Wortdenken gesetzte weisse Rose, wenn sie nur möglich oder als Einheit gedacht, ausserdem aber, gleichfalls nur möglicher Weise, gleichzeitig im Hier als Sinnbild der Unschuld erscheint oder zu verstehen das ist gesetzt ist, indem sie an der Unschuld ihren symbolischen Sinn oder ihre hervorgetretene Dissonans (an der sie schuld oder Ursach ist) hat, als directer Sinn oder als weisse Rose der Dreyklang, der als Terz er selber oder die weisse Rose, als Quint sein mögliches Gegentheil oder im kathegorischen Sinne die ohne die rothe Rose, rothe Farbe, oder den Andern Inhalt nicht vorhandene weisse Rose, im hier bloss vorausgesetzten ideellen Sinne dagegen z. B. alle andern Rosen ist, die in anderer Beziehung, wie im Gegensatze der prunkenden Feuerlilie, auch still und anspruchslos sind; als indirecter Sinn oder Unschuld aber der auf gleiche Weise sein (reelles und formelles) kathegorisches und trans-

scendentale Gegentheil setzende zweyte Accord, welcher vielfache aber nicht erschöpfte Inhalt freylich hauptsächlich nur der die Innerlichkeit oder das Denken als Hauptsache setzenden Wissenschaft bewusst werden soll."

Hoffentlich wird nun Jeder eine reelle und formelle Ansicht erlangt haben von dem Wie und Was und $\begin{cases}\text{oder}\\\text{und}\end{cases}$ Was und Wie des Gegebenen, dessen fortgesetzte consonirende Dissonanz, sich bis zur höchsten Einheit auflösend und erfüllend, im Verfolge des Ende des Einen und Anderen, die Innerlichkeit eines Jeden im Buche selbst, als der wirklich möglichen Nachrede, sich selbst verschaffen mag. Für Nichtphilosophen, also für Künstler, soll die Schrift erst S. 185, wo das practische System des Grundbasses der Musik anhebt, angehen. Da aber das Ganze nur 215 Seiten hat: so sieht Jeder leicht, wie viel auf ihn kommt. Auch daraus erlaube man uns, statt aller weitern Erörterung, ein kleines Beyspiel anzuziehen: „Der oberste Grundsatz der Tonwissenschaft ist die Verständlichkeit, oder alles ist richtig, was verständlich ist. Verständlich ist aber nur die Verbindung von je zwey Tönen, Intervallen, Accorden oder Sätzen, von denen einer die Hauptsache, und der andere ihm untergeordnet ist. Zuerst die Verbindung zweyer Töne ist das Intervall, und die Musik hat drey wesentliche Intervalle, deren Eigenschaften die Einleitung in der Intervallenlehre entwickelt hat: auf den besondern Eigenschaften aber, welche die Secunde, Terz und Quart, so wie deren Umkehrungen schon dem Gehöre nach haben, beruht das ganze System der Tonwissenschaft" u. s. w.

Man sieht, es ist Methode darin, wenn auch unser unphilosophischer Kopf in der Methode die unmögliche Möglichkeit von der möglichen Wirklichkeit nicht immer streng unterscheidet, sondern dem Kämmerer aus Mohrenland gleicht, der auf dem Wagen den Propheten Jesaias las, und er verstand ihn nicht. Schlüsslich müssen wir noch den Corrector des Buches loben, der nur sehr wenige, hinter der Vorrede angezeigte Druckfehler durchgelassen hat. Der Druck ist auch hübsch. Ein eigentliches Urtheil überlassen wir billig heller sehenden Lesern, die unser Unvermögen entschuldigen mögen.

Für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche:

A word or two on the Flute by W. N. James etc. von Carl Grenser.

(Beschluss.)

Ich führe nun einen Satz aus des Hrn. James Buche ganz an, da er vielleicht für manchen angehenden Flötenspieler etwas Neues enthält, wenigstens in Teutschland meines Wissens noch nicht öffentlich, als etwa von Gottfr. Weber in dem Aufsatze: Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrumente im Jahrjange 1816 dieser allgemeinen musikalischen Zeitung, jedoch nur untersuchend, nicht anwendend, besprochen worden ist.

Hr. James sagt nämlich: „Es giebt noch eine wesentliche Schönheit in der Flöte, welche nicht übersehen werden darf. Ich spiele auf die gehörigen Verhältnisse der Töne gegen einander an, nämlich auf die harmonics; und Niemand kann hervorstechen auf dem Instrumente, wenn er sie nicht wohl versteht und sich darauf befleissigt."

„Es ist schwer, davon kurz und doch umständlich zu sprechen, ohne in die Details einzugehen und eine technische Beschreibung von der Totgriffordnung zu geben. Auch würde diess von der Absicht und dem Gegenstande dieses Buches abweichen, welches keine Technikalitäten abhandeln soll."

„Ich werde jedoch einige flüchtige Bemerkungen über den Gegenstand machen, welche man für keinen Eingriff in eines Andern Rechte halten wird. Die harmonischen Töne werden durchaus nur durch die Lippen hervorgebracht, und keineswegs durch den gewöhnlichen Griff der Note. Wenn der Ansatz gut ist, giebt es wenig oder keine Schwierigkeit bey ihrer Hervorbringung; und die unermessliche Gewalt, welche die Kenntniss derselben Einem über das Instrument giebt, ist fast unglaublich." (Manche) „Passagen leicht und im Tone zu spielen, würde ohne sie ausnehmend schwer seyn, oder wenn nicht unmöglich, so werden sie doch durch die Hülfe der harmonischen Töne nicht allein leicht und geschmeidig, sondern auch so angenehm und fliessend, wie das feinste Bogenspiel auf der Violine."

„Es gehört jedoch einige Urtheilskraft dazu, um sie verständig anzuwenden; denn würden sie unmittelbar nach einer starken Note gespielt, so wäre der Contrast gefährlich für die Wirkung; — es würde einem Gemälde mit den angenehmsten

Farbengebungen von Weiss gleichen, das mit einer flammendrothen Draperie übergossen wäre, ohne irgend stufenweise und nach und nach hinzutretende Schatten zu haben um die Missverhältnisse zu mildern. Ueberhaupt müssen die harmonischen Töne geübt werden, bis ein voller, freyer und fester Ton in ihnen hervorkömmt, der die Wechsel weniger bemerkbar machen wird; und die Tonleiter, steigend und fallend, muss oft wiederholt werden mit und ohne Einführung der harmonischen Töne in den höhern Noten. Diess würde bald den Spieler innig damit bekannt machen, und ihn lehren, wo sie, beym vom Blatte Spielen, anzubringen oder zu verwerfen sind. Hr. Nicholson hat in seinen *Preceptive Lessons* die beste Idee davon gegeben, welche bis jetzt in die musikalische Welt eingeführt worden ist; obgleich es noch viel mehr giebt, die er nicht aufgezählt hat und mit Vortheil gespielt werden könnten."

Mir und vielen Andern sind zwar diese harmonischen Töne längst bekannt, auch dass sich davon mannigfaltige Anwendungen machen lassen, die theils gute Wirkung thun, theils zur leichtern Handhabung mancher Passage dienen können; aber dass Niemand, ohne sie wohl zu verstehen, hervorstechen könne, habe ich wenigstens noch nicht gewusst. Dass die ganze Sache zwar nicht viel, aber wohl etwas Werth hat, ist meine Meynung davon. Damit aber Jeder selbst prüfen könne, wie viel sich mit diesen von Hrn. James so gerühmten Harmonics anfangen lasse, füge ich die ganze Tabelle aus Hrn. Nicholsons Flötenschule hier bey:

Harmonics.

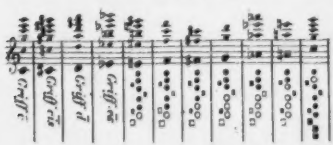

„Die kleinen Noten werden bloss durch die Bewegung der Lippen hervorgebracht, ohne die Fingerordnung zu ändern." Nicholson.

Weit ersprieslicher für gleiche Zwecke ist das Aufsuchen aller möglichen Griffe, wobey die harmonischen schon eingeschlossen sind, und das Anwenden der zweckmässigen für manche Fälle, wozu, ausser den Griffen zur Erleichterung mancher Passage, manches Trillers, Pralltrillers, kurzen Vorschlags, u. m. dergl., auch solche Griffe zu rechnen seyn möchten, die in den gewöhnlichen drey Graden der Klangkraft ein sehr Weniges zu tief oder zu hoch sind. Diese letzteren werden einem denkenden und fühlenden Spieler beym Ausdrucke eines sforzato, beym leisen Aushalten einer Note, bey Intervallen, nach denen herunter oder hinauf geschritten werden muss, als Septimen und Leitetöne sind, die wichtigsten Dienste leisten.

Recht gut urtheilt Hr. James über die sogenannte Doppelzunge, nennt sie eine „falsche und schlechte Artikulation, ein babylonisches Geschwätz und unwürdig der Künstler des jetzigen Zeitalters und der grossen Vollkommenheit, zu der das Instrument jetzt gebracht ist."

„In der Zurückwirkung der Zunge bey der zweyten Sylbe des Wortes, welches dazu gebraucht wird, ist der Accent immer höchst unbestimmt und dunkel und das beste Gelingen hängt noch überdiess vom Zeitmasse ab. Auch macht ihre sehr leichte Ausführung den Missbrauch damit häufiger. Einen mässigen Flötenspieler zu hören, indem er eine Doppelzungen-Passage spielt, ist eines der unangenehmsten Geräusche, denen das Ohr ausgesetzt ist. Es ist in der That ein vollständiger Mischmasch von Noten, welche weder Sinn, Artikulation, noch Ausdruck haben; und sogar in den besten Arten derselben, bey unsern besten Meistern, ist allezeit ein solcher Grad von Trockenheit und herbem Geschmacke im Gefolge, dass sehr zu wünschen ist, die Mittel, sie zu brauchen, wären nie entdeckt worden. — Es ist einer von jenen Irrthümern, von welchen Trägheit und Unverstand die willigsten Beförderer sind."

„Wie weit erhaben dagegen, als glänzendes Beyspiel, steht Drouét da, dessen Artikulation, wie ich glaube, Keiner, der sie je gehört hat, leicht vergessen wird. Sie ist klar, lebhaft, bestimmt und ausdrucksvoll; Eigenschaften, welche jeder Spieler in seinem Vortrage zu erreichen trachten sollte.

„Hr. Drouét braucht ein Wort, was die Reaction der Zunge eben so vollkommen als die Action macht. Diess Wort heisst Teth-thi, to-dy." (NB. wie es der Engländer ausspricht). „Durch Uebung allein kann man es damit zu grosser Vollkommenheit bringen. Aber die Haupt-Vortrefflichkeit davon ist, dass sich diese Artikulation gleich

einer Goldader über jede mögliche Verschiedenheit des Ausdruckes, deren die Flöte fähig ist, verbreitet und sie verbessert. Selbst das Schleifen gewinnt viel durch ihre Ausübung, weil sie jede Note gleicher macht und ihr einen angenehmern und fliessendern Character giebt."

„Es giebt jedoch eine Artikulation, welche viel leichter, als die des Hrn. Drouét, und viel vorzüglicher, als das alte System der Doppelzunge ist, nämlich: die ersten Noten werden gestossen und die übrigen in einer Schleifung von dreyen gespielt. Dieses ist in Wahrheit ein sehr angenehmer und zierlicher Vortrag der Solfeggio-Passage" (NB. darunter sind wohl hier die in vier Noten gebrochenen Accorde zu verstehen), „welche gewöhnlich Flöten-Solo's im Ueberflusse haben, und die Hr. Tulou mit vielem Geschmacke und guter Wirkung brauchte. Doch kann kein Vergleich, im Puncte der Kraft und des Lichts und des Schattens, zwischen dessen und Hrn. Drouéts Systeme angestellt werden; denn der Spieler, welcher das letztere vortragen kann, ist bereits Meister des ersteren, hätte er es auch noch nie versucht. Noch ist beym Spiele dieses berühmten Staccato's zu beobachten, dass die Sylben bestimmt in die Flöte geleitet, und die Finger in strenger Verbindung mit ihnen bewegt werden. Die Wirkung ist dann, dass jede Note getragen und doch vollkommen bestimmt ist. Eine Note läuft in die andere, doch eine glänzende Artikulation jeder ist richtig bewahrt; und hierin weicht sie von dem gewöhnlichen Staccato wesentlich ab, worin die Noten von einander getrennt und getheilt sind, während sie bey diesem Systeme ununterbrochen hinfliessen, indem sie alle Bestimmtheit des Staccato besitzen, ohne dessen bestimmte Begränzung."

„Eine andere Schönheit an dieser Artikulation ist, dass der Ton des Instrumentes bewunderungswürdig durchaus erhalten wird; während er bey der Doppelzunge öfters rauh, trocken und unbestimmt ist."

„Ich hoffe, genug gesagt zu haben, um das non plus ultra der Flöte hinlänglich wichtig gemacht zu haben, damit sich die Aufmerksamkeit des Liebhabers damit beschäftige; indem ich vollkommen überzeugt bin, dass es eine der Hauptschönheiten ist, — wenn nicht die höchste, — welche die Flöte auszudrücken fähig ist."

Der mir bewusste ausserordentliche Beyfall, den Hr. Drouét auch auf seiner Reise durch Teutschland vor mehren Jahren, vornehmlich durch sein Staccato, von Künstlern und Liebhabern erhalten hat, veranlasste mich, hauptsächlich das, was Hr. James über diess Staccato sagt, ganz mitzutheilen, da der Wunsch, eine Kenntniss davon zu haben, wohl Viele beseelen möchte. Was mich betrifft, so werde ich doch, nach Allem, was ich darüber sprechen gehört und gelesen habe, eine Vorliebe für den einfachen Zungenstoss behalten, der ein natürliches Mittel bey der Artikulation der Töne ist, und womit ebenfalls, nach vieler Uebung, Ausserordentliches und Bewunderungswürdiges geleistet werden kann, was unter Andern Hr. Fürstenau aufs Glänzendste beweist. Dennoch ist nebenbey das Kennen und Können einer sogenannten Sprache auf der Flöte wünschenswerth, da es wirklich in der Musik, obwohl nicht oft, Fälle giebt, wo ihre Anwendung nützlich und schön ist. Man kann Alles brauchen, was brauchbar ist; nur jeder Sache die rechte Stelle anzuweisen, wo sie zweckmässig brauchbar ist, ist eine grosse Kunst.

Welche Tonarten Hr. James für die angemessensten in der Flöte hält, welchen Character er jeder Tonart beylegt, will ich hier unerwähnt lassen, da ich glaube, dass diess recht füglich der Einsicht und dem Gefühle eines jeden Flötenspielers überlassen werden mag. Die Einbildungskraft spielt eine zu grosse Rolle in diesen Urtheilen. Eine Stelle jedoch, die nur das Nachdenken in Anspruch nimmt, will ich ausheben.

„Eine Hauptschwierigkeit in der Tonart Es dur" (NB. und in vielen andern Tonarten, worin es, f; oder dis, eis sich befindet) „ist das Aufwärtsschreiten aus es nach f, und das Herunterschreiten aus f nach es." (NB. in den zwey ersten Octaven.) „Die lange Klappe, welche zum Gebrauche für den kleinen Finger der linken Hand ist, wurde erfunden, um diese Schwierigkeit zu überwinden; allein sie überwindet sie nicht in jedem Falle, und ich glaube, mit Hrn. Nicholson, in Hinsicht auf den Besitz dieser Klappe überhaupt an der Flöte, dass die Musik ohne sie wohl gehandhabt werden kann, da überdiess das Missliche einer vermehrten Durchlöcherung im untern Theile des Instrumentes nicht hinlänglich durch den Tausch vergütet wird. Uebung wird bald die grosse Schwierigkeit der Fingersetzung besiegen, ohne Zuflucht zu dieser Klappe zu nehmen, und die Mühe wird überreich belohnt werden durch das Freyseyn von jeder Misslichkeit."

Hier möchte ich Hrn. James aufs Gewissen fragen, ob diess wirklich auch die Meinung des ersten Flötisten in ganz Grossbritannien wäre? Ist sie es, nun so weise er erstens die Regeln für die Anwendung der F-Klappen nicht gehörig; zweytens weise er nicht, dass zwey Tonlöcher für beyde Klappen unnöthig sind, sondern beyde Klappen auch von einem Tonloche ausgehen können, wie es z. B. bey den Grenser'schen Flöten der Fall ist, und von einem Tonloche ausgehen müssen, wenn ihre Anwendung sich vervielfältigen soll. Weg mit obiger Meinung der beyden Engländer; hingegen preisen wir die Herren Tacet und Tromlitz im Grabe noch dafür, dass sie die beyden F-Klappen erfanden, wodurch die Herrschaft des dumpfen F-Griffes nur auf ein kaum bemerkbares Gebiet eingeschränkt wurde.

Da noch Niemand die Regeln für den Gebrauch der F-Klappen vollständig zu Papiere gebracht hat, so will ich den Unterricht darüber hier übernehmen. Vorher bemerke ich, dass, wo ich vom f, fis, gis rede, man sich dafür auch eis, ges, as denken kann. Also:

Geht ein Tongriff dem f voraus oder nach, wobey der Goldfinger der rechten Hand sein ihm gehöriges Tonloch zu decken hat, so wird das f mit der langen Klappe, vermittelst des kleinen Fingers der linken Hand, gegriffen. Geht hingegen dem f ein Tongriff voraus oder nach, wobey der Goldfinger der rechten Hand sein ihm gehöriges Tonloch nicht zu decken hat, so wird das f mit der kleinen Klappe vermittelst des Goldfingers gegriffen. Ferner: geht ein Tongriff dem f voraus oder nach, bey welchem die Gis-Klappe geöffnet werden muss, so wird f mit der kleinen Klappe gegriffen; geht aber dem f ein Tongriff voraus oder nach, wobey die Gis-Klappe nicht thätig ist, so wird f mit der langen Klappe gegriffen. Steht f zwischen zwey Tönen, die beyde zu ihren Griffen weder die Deckung des sechsten Loches noch die Oeffnung der Gis-Klappe nöthig haben, so ist es gleichgültig, welche F-Klappe man brauchen will; steht aber f nach und vor einem Tone, die beyde die Deckung des sechsten Loches und die Oeffnung der Gis-Klappe zugleich nöthig haben (ein Beyspiel eines solchen Griffs, vielleicht aber das einzige, liefert einer der gewöhnlichern Griffe für $\overline{f}$), so tritt der Gabelgriff zum f ein. (Da das f sich auf mehrfache Art greifen lässt, so kann man jedoch am öftersten einen Griff wählen, der dem Gebrauch der einen oder der andern F-Klappe bey dem nach- oder vorgehenden $\overline{f}$ oder $\overline{\overline{f}}$ möglich macht.) Der Gabelgriff tritt auch ein, wenn dem f ein Tongriff mit geöffneter Gis-Klappe vorausgeht und ein Tongriff mit geschlossenem sechsten Tonloche nachfolgt; und so auch, wenn diese Ordnung umgekehrt steht. Hätte aber $\overline{f}$ oder $\overline{\overline{f}}$ in letzteren beyden Ordnungen so viel Zeitdauer, dass man darin einen Wechsel der zwey F-Klappen nacheinander eintreten lassen kann, so muss man auch damit den Gabelgriff vermeiden. Diese Regeln gelten auch beym Gebrauche der F-Klappen zur reinen Stimmung der Töne $\overline{fis}$ und $\overline{\overline{fis}}$, in ihrem ganzen Umfange. Sollten dennoch Stellen in der Musik vorkommen, worin der regelrechte Gebrauch der F-Klappen unbequem würde, so werden sie auch gewiss als so schnelle Zeittheile dastehen, dass eine für die Finger auszubringende Bequemlichkeit, indem man einem minder reinen Tongriffe einen reinen substituirt, zugleich dem Ohre kaum bemerkbar seyn wird.

Bis hierher erlaubte ich mir nach meinem Gutdünken Stellen aus Hrn. James, des Schülers Nicholson's, Werke: *On the Flute* auszuheben, und sie mit meinen eignen Bemerkungen zu begleiten, wobey ich den Zweck hatte, angehenden Flötenspielern zu nützen. Noch befinden sich in besprochenem Werke: Eine Abhandlung über Ton und Ausdruck und einige Characteristiken engländischer Flötenspieler, die schon so, wie sie sind, eine angemessene Bildungslektüre für junge Künstler seyn möchten, und daher nach einiger Zeit, von mir übersetzt, in dieser allgemeinen musikalischen Zeitung mitgetheilt werden könnten.

Carl Grenser.

Erster Flötist des Leipziger Orchesters.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Vom November vorigen Jahres bis zum 18ten Februar. Zuvörderst eine kurze Uebersicht der Musikstücke, die wir seitdem in unseren Abonnement-Concerten hörten:

1) Symphonieen: von Beethoven sechs; von Mozart zwey; von Haydn zwey, von den sogenannten grossen Londoner, in deren einer unser Concertmeister Matthäi sich durch ein vortreff-

liches Sujospiel rühmlichst auszeichnete; von Spohr No. 1; von Kalliwoda No. 1; von Andr. Romberg die Trauersymphonie, die am 29sten November zum Gedächtniss Ihrer Majestät der höchst seligen Königin von Sachsen, Maria Theresia, gegeben wurde. Die allermeisten sehr schön aufgeführt.

2) Ouverturen: zwey von Beethoven; eine von Onslow; drey von Cherubini, nämlich aus *Lodoiska*, *Faniska* und *Medea*; drey von C. M. von Weber, aus *Oberon*, *Euryanthe* und dem *Freyschützen*; eine von Mozart, aus *Idomeneo*.

3) Grosse Gesangstücke: Aus *Così fan tutte*; Requiem von Eybler; drey Hymnen von Beethoven, deren Darstellung uns noch nicht vollendet scheinen wollte; aus *Palmira* von Salieri; Hymne von Mozart: „Gottheit, dir sey Preis und Ehre"; Vater Unser, von Mahlmann, mit Musikbegleitung von C. Büttinger, wollte nicht recht ansprechen; Schlussscenen des zweyten Aufzuges aus *Idomeneo*; *das verlorne Paradies*, von Fr. Schneider, in drey Abtheilungen und Beethovens vierstimmiger Gesang: „Sanft wie du lebtest" wurde auf Verlangen wiederholt.

4) Scenen, Arien, Duetten u. s. w. sechs von Rossini, drey von Mozart, zwey von Paer, zwey von C. M. v. Weber, eine von Beethoven, eine von Righini und eine von Simon Mayer. Die meisten wurden sehr gut vorgetragen von den beyden Schwestern Dem. Henriette und Adelheit Grabau, dem Tenoristen Hrn. Hering und Schleinitz und dem Bassisten Hrn. Schuster. Im Concerte zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker hörten wir einen jungen Tenoristen, Hrn. Mantius, der hier studirt, in dem sehr schönen Terzett aus *Sargino* mit Dem. Henriette Grabau und Hrn. Pögner, und in der Arie: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön." Seine Stimme ist vortrefflich, Fertigkeit schon ansehnlich und Ausdruck gut. Dem. Henr. Grabau hat an Schönheit des Tones, an Fertigkeit und Ausdruck bedeutend gewonnen.

5) Concerte: Auf dem Fortepiano liess sich Dem. Reichold zwey Mal hören mit einem grossen, recht hübschen Rondo von Kalkbrenner und mit einer Phantasie mit Variationen von demselben. Vortrag und Fertigkeit sind weit bestimmter und voller geworden. Auf Bogen-Instrumenten hörten wir Hrn. Eichler in einem Concerte von Spohr. Unser allergnädigster König beehrte ihn mit aufmunternder Anrede. Auch Hr. Eichler hat sich bedeutend verbessert. Hr. Lange spielte ein recht gefälliges Concert von Viotti sehr lobenswerth. Der Churfürstlich Hessische Kammer-Virtuos Hr. Gerke liess sich in dem Spohr'schen Concerte in Form einer Gesang-Scene hören und bewies grosse Fertigkeit und schönen Ton (die Quinte war zu schwach). Darauf spielte er ein Potpourri von seiner eigenen Composition, mit der er nicht hätte hervortreten sollen. Hr. Musikdirector Präger (am Theater) gab ein recht hübsches Violen-Concert von eigner Composition, das er mit gewohnter Fertigkeit vortrug. — Auf Blas-Instrumenten: Hr. Grenser spielte ein neues Flöten-Concert von Lindpaintner sehr schön; Hr. Queisser ein neues Concertino für die Posaune von C. G. Müller, eine sehr hübsche, für dieses Instrument sehr wohl berechnete Composition, die meisterlich vorgetragen wurde; Hr. Rückner liess sich auf der Oboe in einem hübschen Concerte von Präger hören und recht gut; Hr. Belcke, zweyter Flötist, gab uns eine Concert-Polonaise mit Introduction von Lindpaintner zum Besten, die übersus schön und lebendig begann und meisterlich werden könnte, wenn der Componist sich entschliessen wollte, ein Drittheil zu streichen. Der Vortrag war sehr lobenswerth. Weit gehaltener ist die Composition eines Clarinett-Concerts von demselben Tonsetzer. Es wurde von Hrn. Trettbar mit grosser Fertigkeit und sehr schönem Tone vorgetragen. Fährt der junge Mann so fort, muss er bald unter die ersten Virtuosen gerechnet werden.

6) Extra-Concerte. Es ist auffallend, dass wir seit langer Zeit gar keine gehabt haben. Vor einigen Jahren hatten wir deren zu viele; jetzt kommen äusserst selten anerkannte Meister zu uns. Vor Kurzem kündigte die längst rühmlich bekannte Violinspielerin Paravicini ein Concert an, es ist aber nicht zu Stande gekommen. Worin mag das liegen? Mangel an Liebe zur Musik ist nicht der Grund, denn an den schon vorhandenen, nicht wenigen musikalischen Gesellschaften kommen immer noch neue, und zum Theil sehr gute. Es wäre aber ein offenbarer Nachtheil für uns, wenn jenes so bliebe, was jedoch kaum zu befürchten ist.

7) Theater. Hier hörten wir lauter Wiederholungen, z. B. *Oberon*, *Tancred*, *Aschenbrödel*, *weisse Dame*, *Faust* und den *lustigen Schuster*. Besonders bemerkt zu werden verdient, dass nach langer Ruhe C. M. v. Weber's *Silvana* wieder munter geworden und bey gefülltem Hause drey Mal gegeben worden ist. Ein Beweis mehr, was

der Name zur Sache thut. Mad. Grünbaum vergnügte uns in folgenden Opern: im *Barbier von Sevilla* von Rossini, in *Aschenbrödel*, in der *Hochzeit Figaro's* zwey Mal, im *Don Juan* zwey Mal und in der *Sängerin auf dem Lande*. Ihre treffliche Schule ist allgemein bekannt, dass wir also nichts weiter hinzuzusetzen und nur der Sängerin zu danken haben.

Was bey uns sehr selten vorfällt, das erlebten wir am 15ten Februar, und werden es bald wieder erleben; es wurde nämlich eine ganz neue Oper hier zum ersten Male aufgeführt: *die Sonnenmänner* in drey Aufzügen, Text von Franz Naumann (wahrscheinlich ein angenommener Name), Musik von unserm Sänger und Schauspieler, Eduard Genast. Es ist lobenswerth, dass sich derselbe in höhern Compositionen versucht; jedes Streben erkennen wir willig und mit Vergnügen an. Dass in einem ersten und gleich so grossen Versuche nicht alsbald vollendete Meisterstücke hervorgehen können, versteht sich von selbst. Wir hätten wohl gewünscht, der Verfasser möchte sich erst im Kleinern versucht haben. Ein Theil des reichlich versammelten Publicums nahm die Oper sehr freundlich auf; im ersten Acte wurden alle Musikstücke applaudirt bis auf ein Duett zwischen Ludmilda und Kuno (Mad. Streit und Hr. Höfler). Am Schlusse wurde der Componist, der den Fürsten der Sonnenmänner selbst vortrug, herausgerufen und mit Beyfalle beehrt. Was im künftigen Sommer aus unserm Theater werden wird, ist noch nicht ausgemacht, wenigstens nicht genau bekannt.

8) Musikalische Vereine. Ausser den Quartetten, die wir schon früher verdient gerühmt haben, dem Musikvereine für geistliche und weltliche Musik unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Pohlenz, einer gleichfalls schon genannten löblichen Männergesellschaft zur Verherrlichung öffentlicher Andacht in der Pauliner-Kirche, und mehren gemeinschaftlichen Unterrichtsanstalten haben sich zu den schon reichlich vorhandenen noch manche neue, zum Theil sehr gute Privat-Gesellschaften zur Beförderung der Tonkunst gebildet; auch unsere durch den Tod des Musikdirectors C. Schulz eingegangene Sing-Akademie ist vor einigen Wochen unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Pohlenz wieder ins Leben getreten. Unser Thomaner-Chor bewährt seinen alten Ruhm unter dem Vorstande des Hrn. Cantor Weinlig durch gute Aufführungen meist trefflicher Musiken. Nur einen Wunsch erlauben wir uns der Fremden wegen: Möchte man doch hauptsächlich zu den Zeiten eines grössern Zusammenflusses von Auswärtigen öfter, als es gerade dann zu geschehen pflegt, Werke unseres J. Seb. Bach, wornach mit Recht Viele begierig sind, zu Gehör bringen. Es würde dies ohne Zweifel ein Gewinn für Alle seyn.

Kurze Anzeige.

Les charmes de Magdebourg, Rondeau brillant et moderne, pour le Pianoforte, composé par H. Marschner — — Oeuv. 37. Magdebourg, Librairie de J. A. Creutz.

Was der Titel verspricht (nämlich der eigentliche, nicht der sinnbildliche, denn wer könnte Magdeburgs Reize in einem Rondo darstellen?), das giebt das Ganze, ein wirklich brillantes und modisches Rondo mit eben so brillanter Introduction. Fast alle Kräfte der jetzt herrschenden Modespielart sind in Beschlag genommen; für leicht hinzuhauchende Schnellgänge, rauschende Brechungen der Accorde in beyden Händen, lange Triller und muthige Sprünge in gut zusammen gehaltenen Melodieen, denen hin und wieder, als zur Mode gehörend, Sequenzen und frappante Ausweichungen freylich auch nicht fehlen dürfen, ist reichlich gesorgt, so dass tüchtige Spieler damit glänzen, und noch nicht ganz tüchtige etwas Wackeres einzuüben bekommen werden, womit sie hernach brillant genug auftreten können. Wer also etwas modern Schwieriges einstudiren will, um eine das Neue liebende Gesellschaft zu ergötzen, dem empfehlen wir, als glänzendes Uebungsstück, dieses sehr gut gedruckte, neunzehn Seiten lange Rondo.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1828.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

(Beschluss.)

Für Pianoforte.

Beethoven, L. van, Op. 29. Grand Quintuor de Violon, arrangé à 4 mains p. X. Gleichauf. In C. . . . . 1 Thlr. 3 Gr.

Bériot, C. de, Op. 1. Air varié p. Piano av. Violon obligé. In D moll. . . . . 12 Gr.

— Op. 2. Air varié p. idem. In D. . . . . 15 Gr.

— — 3. Idem pour idem. In E. . . . . 15 Gr.

— — 4. Trio pour Pianof., Violon et Vcelle, composé sur des motifs de l'Opéra: Robin des bois (der Freyschütz). In D. . . . . 1 Thlr.

— Op. 5. Air Montagnard varié p. Piano av. Violon obligé. In B. . . . . 18 Gr.

— Op. 7. 5me Air varié p. idem. In E. . . . . 18 Gr.

Dotzauer, J. J. F., Op. 92. Rondoletto p. Pianoforte av. Vcelle. obligé. In D. . . . . 18 Gr.

Herz, H., Op. 37. Rondo p. Pianoforte seul, sur un choeur de l'Opéra: Moyse de Rossini. . 18 Gr.

— Op. 38. Variations p. idem. Sur l'air favori: Sul margine d'un rio. . . . . 12 Gr.

— Op. 39. 3 Airs variés pour idem. No. 1. Partant pour la Syrie. No. 2. La Suissesse au bord du lac. No. 3. Where a nodden. Air ecossois. à. . . . . 9 Gr.

— Op. 40. Rondoletto pour idem. . . . . 15 Gr.

— Trois Airs de Ballets de l'Opéra: Moyse de Rossini, arrangés en Rondeaux p. Pianoforte. No. 1. 2. 3. à. . . . . 12 Gr.

Herz et Lafont, Op. 42. Variations brillantes sur la marche favorite de Moïse. Pour Pianoforte et Violon. . . . . 1 Thlr.

— Idem avec Flûte. . . . . 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., Op. 40. Marche à 4 mains. In D. . . . . 4½ Gr.

— Op. 75. Introd. et Rondino p. Piano seul, composé sur l'air favori de Salieri: Ahi povero Calpigi. . . . . 9 Gr.

Kill, L., 2 Polon. p. le Pianoforte. . . . . 9 Gr.

Kuhlau, F., Op. 51. 3 grandes Sonates p. Pianof. et Flûte obligée, arr. d'après les Quint. p. Flûte. No. 1. 2. 3. à. . . . . 1 Thlr. 7½ Gr.

Kuhlau, F., Op. 51. 3 gr. Sonates p. Pianof. à 4 mains, arrangées d'après les Quintuors pour Flûte. No. 1. 2. 3. à. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

— Op. 71. Gr. Sonate p. Pianoforte et Flûte obl. in E moll. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Op. 83. 3 Sonates p. Pianof. et Flûte obl. No. 1. 2. 3. à. . . . . 1 Thlr.

Labarre et C. de Bériot, Fantaisie p. Pianof. et Violon, composée sur le choeur des drapeaux de l'Opéra: Le Siége de Corinthe, de Rossini. . . . . 15 Gr.

Mozart, W. A., Op. 8. 2 Sonates à 4 mains arr. des Sonates pour Piano et Violon obl, par X. Gleichauf. No. 1. 2. à. . . . . 1 Thlr.

— Op. 19. Divertissement p. Violon, Alto et Vcelle, arr. à 4 ms. par X. Gleichauf. 1 Thlr. 6 Gr.

— Fugue composée p. 2 Violons, Alto et Violoncelle, arr. à 4 mains par X. Gleichauf. . 12 Gr.

Mühlenfeldt, Ch., Op. 49. Gr. Rondo av. introduction à 4 mains. . . . . 1 Thlr.

— Op. 50. Divertissement p. Pianof. et Violon obligé. . . . . 1 Thlr.

Onslow, G., Ouvert. de l'Opéra: le Colporteur (Der Hausirer). Pour Pianof. et Violon. . . 9 Gr.

— Ouvert. de idem. Pour Pianoforte seul. . . 6 Gr.

— Ouvert. de idem. A 4 mains. . . . . 10½ Gr.

Potter, Cpr., Op. 14. Duo concert. p. Pianof. et Violon. Avec acc. de l'Orch. . 2 Thlr. 12 Gr.

— Op. 14. Duo concert. p. Pianof. et Violon, sans Orchestre. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Rahles, F., Op. 3. Rondo brillant p. Pianof. et Violon. . . . . 9 Gr.

Ries, F., Op. 148. No. 1. Marche de l'Opéra: Aline. Avec Variations à 4 mains. . . . . 15 Gr.

— Op. 149. No. 1. Songe Donois. Avec Variat. p. Pianoforte. . . . . 9 Gr.

— Op. 149. No. 2. Songe Allemand, av. Variat. p. idem. . . . . 9 Gr.

Rink, Ch. H., Op. 86. Sonate à 4 mains, d'une difficulté progressive. . . . . 13½ Gr.

Rode, P., 1er Solo p. Violon av. accomp. du Pianoforte. Tiré de l'Op. 24. No. 1. . . . . 18 Gr.

— Op. 25. Air Allemand. 6me thème varié p. Violon princ. Avec accomp. du Pianof. . . 18 Gr.

Tulou, Op. 46. L'Angelus. Fantaisie p. Pianof. et Flûte obligée. . . . . 18 Gr.

Und dann erhebt der brausende Most
Die Fröhlichkeit zum Lustgeschrey.

Chor.

Juhey! Juhey! der Wein ist da,
Die Tonnen sind gefüllt,
Nun laßt uns fröhlich seyn,
Und juhey, juhey, juh
Aus vollem Halse schrey'n!

Männer. Laßt uns trinken!
Trinket Brüder!
Laßt uns fröhlich seyn!

Weiber. Laßt uns singen!
Singet alle!
Laßt uns fröhlich seyn!

Alle. Juhey, juh! Es lebe der Wein!

Männer. Es lebe das Land, wo er uns reift!

Alle. Juhey, juh! Es lebe der Wein!

Männer. Es lebe das Faß, das ihn verwahrt!

Alle. Juhey, juh! Es lebe der Wein!

Männer. Es lebe der Krug, woraus er fließt!

Alle. Juhey, juh! Es lebe der Wein!

Männer. Kommt, ihr Brüder!
Füllt die Kannen!
Leert die Becher!
Laßt uns fröhlich seyn!

Alle. Heyda! Laßt uns fröhlich seyn,
Und juhey, juhey, juh
Aus vollem Halse schrey'n!

Weiber. Nun tönen die Pfeiffen,
Und wirbelt die Trommel,
Hier kreischet die Fiedel,
Da schnarret die Leyer,
Und dudelt der Bock.

Männer. Schon hüpfen die Kleinen,
Und springen die Knaben;
Dort fliegen die Mädchen,
Im Arme der Bursche,
Den ländlichen Reih'n.

Mädchen und Knaben.
Heysa! Hopsa!
Laßt uns hüpfen!

Männer. Ihr Brüder kommt!

Mädchen und Knaben.
Heysa! Hopsa!
Laßt uns springen!

Männer. Die Kannen füllt!

Mädchen und Burschen.
Heysa! Hopsa!
Laßt uns tanzen!

Männer. Die Becher leert!

Alle. Heyda! Laßt uns fröhlich seyn,
Und juhey, juhey, juh
Aus vollem Halse schrey'n!

Männer. Jauchzet, lärmet!

Alle übrigen. Juhey, juhey, juh!

Männer. Springet, tanzet!

Alle übrigen. Heysa, hopsa, ho!

Männer. Lachet, singet!
Jauchzet, lärmet!

Alle übrigen. Heysa! Juhe, juh!
Hopsasa, heysasa, hopsa, hey!

Männer. Nun fassen wir

Alle übrigen. Heysasa, hopsasa, heysa, ho!

Männer. Den letzten Krug,

Alle übrigen. Hopsasa, heysasa, hopsa, hey!

Männer. Und singen dann in vollem Chor
Dem freudenreichen Rebensaft

Alle übrigen. Heysa, hey! Juhey, juh!
Hopsa, ho! Juhey, juh!

Voller Chor.

Es lebe der Wein, der edle Wein,
Der Grillen und Harm verscheucht!
Sein Lob ertöne laut und hoch
In tausendfachen Jubelschall!
Heyda! laßt uns fröhlich seyn,
Und juhey, juhey, juh
Aus vollem Halse schrey'n!

DER WINTER.

Die Einleitung schildert die dichten Nebel, womit der Winter anfängt.

Recitativ mit Begleitung.

Simon. Nun senket sich das blasse Jahr,
Und fallen Dünste kalt herab.
Die Berg' umhüllt ein grauer Dampf,
Der endlich auch die Flächen druckt,
Und, am Mittage selbst,
Der Sonne matten Strahl verschlingt.

Hanne. Aus Lappland's Höhlen schreitet her
Der sturmisch-düst're Winter jetzt.
Vor seinem Triu' erstarrt
In banger Stille die Natur.

Cavatine.

Licht und Leben sind geschwächet;
Wärm und Freude sind verschwunden.
Unmuthsvollen Tagen folgt
Schwarzer Nächte lange Dau'r.

Recitativ.

Lukas. Gefesselt steht der breite See,
Gehemmt in seinem Laufe der Strohm.
Im Sturze vom thürmenden Felse hangt,
Gestockt und stumm der Wasserfall.
Im dürren Haine tönt kein Laut:
Die Felder deckt, die Thäler füllt
Ein' ungeheure Flockenlast.

Mit Begleitung.

Der Erde Bild ist nun ein Grab,
Wo Kraft und Reiz erstorben liegt,
Wo Leichenfarbe traurig herrscht,
Und wo dem Blicke weit umher
Nur öde Wüsteney sich zeigt.

Für Guitarre.

Hünten, P. E., Op. 28, Le bouquet. 6 Walses et Sauteuses p. Guitare, Flûte (ou Violon) et Alto. ..... 12 Gr.
— Divertissement concert. pour 2 Guitares... 9 Gr.
Krentzer, J., Op. 17. 12 pièces amusantes pour Guitare seule. ..... 9 Gr.
Paulian, A., Op. 1. Airs et Variat. chantées p. Mad. Catalani, arr. p. Guitare seule. ..... 9 Gr.

Für Gesang mit Pianoforte-Begleitung.

Kreutzer, Conr., Vier Waldlieder, gedichtet von W. Kilser. Der Frau Anna Milder gewidmet 9 Gr.
Liste, A., Op. 17. 6 Lieder. 1ten Heft. ..... 15 Gr.
— dº dº dº 2ten Heft. ..... 15 Gr.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Gleim, J. A., Liedersammlung für die Morgen-Andachten der königlich preussischen Gymnasien. Partitur. ..... 1 Thlr.
— Die vier Singstimmen zusammen... 1 Thlr. 16 Gr.
— Eine jede Singstimme. ..... 10 Gr.
Kuhlau, F., Neun vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. Dem Copenhagener Studenten-Vereine gewidmet. ..... 1 Thlr.

Clavierauszüge der neuesten Opern.

In der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin ist erschienen:

Boieldieu, Die weisse Dame, Cl. As.. 3 Rthlr. 10 Sgr.
Herold, Marie, oder Verborgene Liebe, Cl. As. 2 Rthlr, 15 Sgr.

Binnen Kursem erscheint auch daselbst:

Spohr, L., Pietro von Abano. Cl. As.
Onslow, Der Hausirer. Cl. As.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Onslow, G., Ouverture et Entr'acte de l'Opéra: le Colporteur (der Hausirer), arrangés pour le Pianoforte avec Accompagnement de Violon ad libitum par Jadin. ..... 16 Gr.
— Ouverture dº dº arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par l'Auteur. ..... 16 Gr.
— dº dº dº à grand Orchestre. ..... 2 Thlr.
Beethoven, L. v., Fidelio (Leonore). Oper in zwey Aufzügen, neuer vollständiger Clavierauszug mit Text ..... 4 Thlr. 12 Gr.

In einigen Tagen verlassen die Presse:

Onslow, G., le Colporteur, vollständiger Clavierauszug mit französischem und teutschem Text. Preis circa. ..... 4 Thlr.
Beethoven, L. v., Fidelio (Leonore), vollständiger Clavierauszug ohne Text .....

Ankündigung, betreffend die Fortsetzung der Cäcilia.

Dem vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schottische Verlagshandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, dass künftig ständig in jedem Jahre Acht Hefte, also zwey Bände, geliefert werden, und der hier unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia in Mainz

die Versendung derselben aufgetragen seyn soll.

Es ist demgemäss nach Neujahr 1828 noch das 28ste Heft ausgegeben worden, von 1828 an aber werden alljährlich zwey Bände, oder acht Hefte (nämlich im Jahre 1828 der 8te Band, bestehend aus den Heften 29, 30, 31, 32, — und der 9te Band, bestehend aus Heft 33, 34, 35, 36, — im Jahre 1829 eben so Band 10 und 11 oder die Hefte 37 — 44, u. s. f.) erscheinen.

Demnach gilt, vom Jahre 1828 an, das Abonnement jederzeit für einen ganzen Jahrgang von Neujahr zu Neujahr, also für zwey Bände oder acht Hefte, wofür der Abonnementspreis 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sächsisch (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedes Mal gleich bey der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges vorausbezahlt, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten

Expedition der Zeitschrift Cäcilia in Mainz

gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, und werden die Hefte ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt behalten wie bisher, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter wieder Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch die Redaction nicht nur dieselbe bleibt wie bisher, sondern sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt durchaus in keinem sonstigen Puncte auch nur das Geringste geändert wird, als nur allein in den oben besagten Puncten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band, noch erhalten.

Mainz, den 31. Januar 1828.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. **N°. 11.** 1828.

Urtheil über Beethoven aus der Revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten, von G. W. Fink.

Es kann uns von vielen Seiten her nicht anders als höchst wichtig seyn, Urtheile der gebildetsten Völker über unsere Musik überhaupt und insbesondere über solche Männer zu vernehmen, die wir mit Recht zu den ersten Chorführern und Genien unseres Vaterlandes zählen; und es würde nicht bloss eine leichte Unterhaltung, sondern mannigfache gegenseitige Vervollkommnung gewähren, wenn in ihrem Fache gebildete Männer aus allerley Volk auf eine humane Weise ihre abweichenden Meinungen zusammenstellen und einander zur Prüfung vorlegen wollten. Das wollen wir nun hier versuchen, hoffentlich zur Billigung sowohl unserer Landsleute, als auch der Auswärtigen; denn wir leben der guten Zuversicht, dass kein wahrhaft Gebildeter der verschiedenen Völker jetzt noch von dem übermüthigen Wahne befangen sey, als sey der Landstrich, den er bewohnt, nur allein weise. Wir können nur gegenseitig von einander lernen, und diejenigen werden stets die Besten seyn, die kindlich genug, trotz allem männlichen Wirken und individuellen Schaffen, geblieben sind, eben dieses Lernen stets für menschliche Ehre zu halten in der wohlbegründeten Ueberzeugung, dass Keiner hienieden jemals auslernen kann, am wenigsten auf dem Felde der Tonkunst, wo es bekanntlich noch so Manches giebt, das erst fest gestellt werden muss. Wir begreifen Alle sehr wohl, dass gerade im Urtheile über Musik mehr Verschiedenheit, als in vielen andern Dingen, herrschen muss, weil sie sich hauptsächlich auf Gefühl gründet und hier von einer Tonsprache die Rede ist, die ihrer Natur nach mit Worten sich nicht so allgemein verständlich bezeichnen lässt, wie etwa ein logischer Schluss. Daher freuen wir uns in Wahrheit, dass das Unternehmen des Hrn. Fetis, eines Mannes, der würdig an der Spitze eines musikalischen Journals zu stehen sich gezeigt hat, so glücklichen Fortgang in Frankreich und im Auslande gewann, wodurch die Kunst nur gefördert werden kann.

Und so stellen wir denn hier diejenigen Puncte, die ein Urtheil des Hrn. Fetis über unsern Beethoven enthalten, zuvörderst kurz zusammen und setzen unsere Ansicht zur Prüfung daneben.

Hr. Fetis glaubt in seinem Abrisse der Lebensgeschichte unseres nun Verewigten, es sey für Beethoven, der bereits in seinem elften Jahre zu componiren anfing, trotz dem Unterrichte Albrechtsbergers, zu spät gewesen, eine grosse Reinheit des Styls zu erlangen und ein gelehrter Componist zu werden, weil seine Manier bereits festgestanden habe. Allein die Schönheit seines Genies, fährt er fort, macht, dass man seine Verirrungen und Abschweifungen vergisst. Capriziös und bizarr hatte er sich zurück gezogen und besass nur eine kleine Anzahl Freunde, die seine Rauheit entschuldigte. Er hatte nur eifrige Gegner und eben so eifrige Freunde; die Einen klagten ihn an, die Kunst zu verderben, die Andern wussten ihm für seine Fehler Dank und erhoben ihn über alle seine Vorgänger. Nach und nach wurde man ruhiger; man erkannte seine Originalität, aber man bemerkte auch Affectation und Gesuchtes. Mitten in dem Uncorrecten seiner Harmonie hat man die Eleganz seines Accompagnements, die Neuheit seiner Formen und den Reichthum seiner Modulation herausgefunden. Neben nicht zu duldenden Härten hört man Melodieen von grosser Zartheit; mitten unter unzusammenhängenden und seltsamen Phrasen hat man einen weise gefassten Plan und einfach natürliche Gedanken glänzen gesehen. Weniger Alles umfassend, als Mozart, weniger mit der Eigenschaft begabt, stets glücklich zu singen, ist er ihm doch zuweilen gleich gekommen und hat ihn in der Sonate, deren Form er vervollkommnete, übertroffen.

Wenn er nicht Haydn's Reinheit besitzt, wenn er nicht, wie jener, grosse Effecte mit wenigen Mitteln hervorzubringen weiss: so hat er doch mehr Fortreissendes und sich Hingebendes (véhémence et abandon) und seine Manier ist mannigfaltiger. Seine Adagio und Andante sind fast alle vortrefflich, seine Clavier-Sonaten nahen sich oft der Vollkommenheit, seine Quartetten, Quintetten und Symphonieen sind voller Schönheiten des ersten Ranges und ihm angehörend. In der Instrumental-Musik hat er seine Stelle neben Haydn und Mozart so nahe, als es nur möglich ist. In den Werken seiner Jugendzeit *) trifft man den natürlichsten Gesang, eine am wenigsten affectirte Originalität und die angenehmsten Modulationen. Durch eine Verblendung, die nur zu natürlich ist, verachtet er diese und schätzt nur die späteren, von denen einige nichts weiter sind als lange Ungereimtheiten (extravagances). Er hat sich auch in der theatralischen Musik versucht: aber er zeigt sich hier unter sich selbst. *Fidelio*, welcher im November 1805 ohne Erfolg **) gegeben wurde, ermangelt beynahe gänzlich des Gesanges und des dramatischen Interesse. Der ernste Styl kam ihm mehr zu; daher war er auch glücklicher in seinem Oratorio *Christus am Oelberge* und in seinen Messen. Im Ganzen kann man bestätigen, dass Beethoven einer der grössten Musiker ist, deren sich Teutschland rühmt.

Weniger ernst und der Sache angemessen besteugt doch im Allgemeinen dasselbe eben ausgesprochene Urtheil in eben dieser Zeitschrift ein Mann, der sich Porro unterzeichnet. Das Hauptsächlichste seiner Meinungen ziehen wir auf Folgendes zusammen:

Beethoven ist reich von der Natur begabt, immer originell, enthusiastisch, stolz, ernst, beredt; Freude und Zufriedenheit waren nicht in seiner Seele; die Liebe, die das erste Element aller Künste zu seyn scheint, kannte er wenig. Eben so fruchtbar als unabhängig hat er sich neue Wege vorgezeichnet und bezaubernde Effecte gefunden, die nur ihm gehören. Durch tausenderley Blendwerke hat er ersetzt, was er nicht hatte. Seine zahlreichen Parteigänger haben ihn fast vergöttert. Welcher wirkliche Künstler wird es jemals wagen, eine so weise Thorheit zu tadeln? Ist ein so vernünftiger Wahnwitz nicht eine Bewunderung, die man dem Genie schuldig ist? Er besass im höchsten Grade die Macht, Alle mit sich fortzureissen, die ihn nur verstehen konnten. Er kennt alle Tiefen und Geheimnisse der Kunst: aber vielleicht ist er zu weit darüber hinausgegangen, was die eigentliche Kunst ausmacht. Da ich nur aus dem Herzen spreche, so muss meine schwache Stimme Allen verdächtig seyn, welche die Kunst nach Grundsätzen üben. Seine heilige Musik wird lange als musterhaft studirt werden.

Von diesen in vieler Hinsicht sehr zu beachtenden fremden Urtheilen ist nun nicht allein unsere subjective Ansicht, sondern zuversichtlich die Ueberzeugung der meisten Teutschen, in vielen wesentlichen Puncten so verschieden, dass wir auf einige Theilnahme rechnen dürfen, wenn wir unsere Meinung über Beethoven in gedrängter Kürze dem Publicum zur Vergleichung mit der eigenen Ansicht eines Jeden dem auswärtigen Urtheile nach bester Ueberzeugung an die Seite stellen.

Was den Character Beethoven's anbetrifft, so können wir nicht in Abrede seyn, dass einige wesentliche Puncte richtig bezeichnet worden sind; sehen auch die Schwierigkeit für einen fremden Beurtheiler, es wäre denn ein Engländer, der mit Beethoven's Wesen in Vielem zusammentreffen wird, was auch schon Beethoven's ideale Vorliebe für England gewissermassen andeuten dürfte, sehr wohl ein, da wir selbst noch auf eine gute Darstellung des Lebens und Wirkens dieses Meisters hoffen: müssen aber doch bekennen, dass er lange noch nicht so vollständig aufgefasst worden ist, als wir es wünschen müssen, und als es nach den schon bekannten Nachrichten über ihn und hauptsächlich nach seinen Werken selbst hätte geschehen können. Man scheint ihm das Gutmüthige, Menschenfreundliche und Scherzliebende (wenn auch dieses letzte in seinen spätern Zeiten seines grossen Unglücks wegen, das er selbst in seinem in diesen Blättern mitgetheilten Testamente so schmerzlich beklagt, seltener der Fall seyn musste) völlig absprechen. Dem war aber nicht so, und wir haben uns deshalb nur auf die Schilderung Beethoven's von Fr. Rochlitz im ersten Stücke unserer Zeitung dieses Jahrganges zu beziehen. Sein Wesen ist durchaus

*) Nämlich nicht seiner allerfrühesten, sondern von den Trios an, die er vorzüglich für das Pianoforte schrieb und die in Wien herausgekommen sind, welche Beethoven selbst für sein erstes Werk erklärt.

**) Das heisst in Wien; an andern Orten gefällt *Fidelio* nicht blos, sondern bey Weitem das Meiste entzückt, wenn auch nicht Alle.

grossartig, jovial, ausgezeichnet originell, eben so selbstständig als menschenliebend und freundlich, zwar der Einsamkeit zugethan, aber doch auch mittheilend und gesellig; mitten im Gefühle seines eigenen Werthes bescheiden, nur im Aeusserlichen unbekümmert sorglos, weil sein Geist stets in der höhern Welt musikalischer Dichtung lebte und webte. Er wusste die Vortrefflichkeit anderer Meister nicht nur zu ehren, sondern sich auch an ihren Werken zu ergötzen, und sein Studium blieb bis an seinen Tod Händel, ein ihm in Vielem verwandter Geist. Wenn daher Hr. Fetis von ihm sagt, er habe es weder zu einer grossen Reinheit des Style, noch bis zur gelehrten Composition gebracht: so haben wir dagegen nur auf die unter seinen Papieren gefundenen Uebungen zu verweisen, die er unter des berühmten Albrechtsberger's Leitung ausarbeitete. Sie werden dem Versprechen nach, wie billig, den Freunden der Tonkunst öffentlich mitgetheilt werden. Noch schlagender dürfen wir uns auf seine Werke selbst berufen. Wer es versteht, so wie er, eine einzige Idee, als vorherrschend, durch eine ganze lange Symphonie in den mannigfaltigsten Wendungen, Erweiterungen, Engführungen, Umkehrungen und den reichsten Verschmelzungen mit neuen Gedanken so durchgreifend, oft so unerwartet und wirksam durchklingen zu lassen und dadurch den wechselndsten Reichthum, nach dem Vorbilde der Natur, zu einem abgeschlossenen Gesammtbilde zu gestalten, dem kann man unmöglich tiefe Kenntniss alles dessen, was zur Gelehrsamkeit der Composition gehört (ausgenommen etwa die Fuge, die er in ihrer durchgeführten Gesetzmässigkeit nicht liebte) absprechen. Wenn er indessen allerdings zuweilen, wie ein Gigant, in seinen Accord-Massen bey den vollstimmigsten Sätzen Töne auf Töne, wie Berge auf Berge häuft: so ist diess freylich nicht immer nach hergebrachter Regel, auch wohl zuweilen grotesk, jedoch immer (Einzelnheiten, wie seinen letzten Satz in seiner letzten Symphonie, weggerechnet) grossartig und voll bis zum Klarsten aufgelöst, wie vom wilden Klippengestade nach dem anmuthigsten Thale hinabgeleitet. Selbst wenn er zuweilen, wie Neptun, mit vier Schritten ist, wo er seyn will, wäre das Ziel auch noch so fern: so ist zwar sein Riesengang verwunderlich und überraschend: aber das seltsame Wandeln im Sturme wird sogleich durch die grösste Anmuth seiner Melodieen und Verzweigungen der Stimmen auf das Lieblichste besänftigt und das nun gemüthlichste Ergehen in den Gefilden der Ruhe und des Friedens wird dadurch nur noch reizender. Was daher bey jedem Andern Uncorrectheit und Affectation wäre, ist es bey ihm nicht; jene wilden Massen sind so eigenthümlich in seine Natur gleichsam verwachsen, dass es ihm unnatürlich seyn würde, finde sich das, was dort Abirrung genannt wird, nicht in ihm. Sehr Wenige wird man nennen können, die so gross in Beherrschung und im wirksamsten Gebrauche aller Instrumente sind, als unser Beethoven. In Anwendung der Eigenheiten aller Tonwerkzeuge kenne ich nicht Einen, der meisterlicher wäre; in Instrumental-Musik ist er der Reichste. Wollte man sich bey ihm auf Ausheburgen von Einzelnheiten, ohne Beachtung des meist herrlichen Ganzen, beschränken: so würde nichts leichter seyn, als jene Beschuldigungen scheinbar zu beweisen; aber man würde damit nur ihm, der Kunst und sich selbst unrecht thun. Allerdings hüpft mancher Frosch im Grase, manche Mücke umschwirrt das Ohr und allerley Wild durchrennt den grünen Wald, während das liebliche Heer der gefiederten Sänger im schönsten May von den Blüthenzweigen sein Loblied erschallen lässt und uns zur Freude und zum Danke begeistert. Wenn er uns zuweilen durch kleine Sümpfe führt, so geschieht es nur, um uns bald desto reizendere Haine zu zeigen. Um uns nun von dem tiefen Eindrucke irgend eines Theiles der schönen Welt wieder los und frey zu machen, damit wir uns nicht in einem einseitigen Gefühle ermattend verlieren, in Dumpfheit und Abspannung versinken, damit wir vielmehr von Neuem empfänglich werden für einen neuen, vom vorigen verschiedenen und doch mit jenem im Zusammenhange stehenden und ihn noch mehr erhebenden und reizvolleren Genuss, reisst er uns plötzlich mit wunderbarer Gewalt über Dorn und Gestripp rasch mit sich fort in ein neues Gefild hoher Schönheit.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Aus Wismar, im Februar 1828. Es ist ziemlich lange her, dass wir nichts von uns haben hören lassen; nicht, als wenn der Eifer für die Tonkunst in unserer Stadt erkaltet wäre, vielmehr sind eine Reihe von Aufführungen bedeu-

tender Werke dem hiesigen Publicum, und zwar mit Glück, zu Gehör gebracht worden: allein dem Ref. erlauben seine anderweitigen Geschäfte nur selten, Gegenständen, die ausser seinem Berufe liegen, die ihnen gebührende Musse zu widmen, und er findet sich daher nur dann veranlasst, für jene die Feder zu ergreifen, wenn er glaubt, dem lesenden Publicum etwas Neues oder Eigenthümliches mittheilen zu können, wie es eben jetzt der Fall seyn dürfte.

Der letzte Bericht von hier enthielt eine Darlegung des Inhalts und Beleuchtung des Werthes des Clasing'schen Oratoriums: *Belsazar*, welcher damals hier zuerst, unter Leitung des Componisten, war aufgeführt worden. Der thätige Künstler hat seitdem ein neues Werk unter dem Titel: *Die Tochter Jephta's* besudet, und gleichfalls in unserer Stadt, wo er zu Zeiten gern verweilt und sich erholt, zum ersten Male mit voller Begleitung aufgeführt. Da nun unsere subjectiven Ansichten von dem ersten Werke theils in diesen Blättern, theils von andern Seiten mehr oder weniger Beystimmung gefunden haben; so sehen wir uns über das zweyte zu sprechen gleichfalls veranlasst, zumal da dasselbe in den nächsten Wochen in der Wohnstadt des Künstlers, in Hamburg, wiederholt werden soll, und unserer Ueberzeugung nach mit vollem Rechte verdient, dass man die Aufmerksamkeit für dasselbe erwecke und die Theilnahme an demselben ansporne. Doch sollen eine gedrängte Uebersicht und einzelne Andeutungen genügen.

Der biblische Stoff, gleichfalls von dem Dichter des *Belsazar*, Hrn. Dr. Wolff, bearbeitet, ist bekannt. Wie derselbe aber von dem Stoffe des *Belsazar* sehr verschieden ist, so ist auch Hrn. Clasing's Werk ein ganz anderes, als das frühere. War in dem *Belsazar* ein lebhaftes, buntes und leidenschaftliches Treiben, so ist in diesem mehr ein Gefühl vorherrschend, in wie mannigfaltigen Schattirungen es sich auch darstellt. Wir können daher auch nicht eigentlich sagen, welches von beyden Werken höher stehe, da beyde von ganz verschiedenem Standpuncte aus beurtheilt seyn wollen; doch scheint es uns, als ob eben die Eigenthümlichkeit der antiken Kunstweise, welche in der grössern Strenge, Vollendung und Gediegenheit der Form besteht, und die der Componist sicher in der *Tochter Jephta's* weit näher erreicht hat, als im *Belsazar*, auch überhaupt dem Werke eine Weihe gegeben habe; welche es über das frühere stellt, so wie, als wenn der Künstler in dieser Gattung und in dieser Weise sein eigentliches Element gefunden habe, in welchem er sich am glücklichsten bewegt. Er ist freylich auf diesem Wege kein Mann der Mode unserer Zeit, die nun einmal dem Rauschenden und Sinnlichen huldigt, allein, wie wir ihn kennen, wird er sich in sich selbst trösten und belohnt finden durch den Beyfall der Erwählteren, welcher ihm gewiss nicht entgehen wird. Doch zum Werke selbst.

Im Allgemeinen ist es das Gefühl der Liebe in ihren edelsten Beziehungen, welches sich als Haupttendenz der Darstellung durch dasselbe hier ausspricht. Seila, Jephta's Tochter (Sopran) ist die Hauptperson der Handlung. Im ersten Theile erscheint sie von der Liebe zum Vaterlande durchglüht; im zweyten zeigt sie sich als zärtliche Tochter und Braut; im dritten endlich tritt in ihrem Handeln die reinste, höchste Liebe, die Liebe zu Gott hervor, welcher Alles aufopfernd und mit kindlicher Ergebung dem Irdischen entsagend sie mit Freudigkeit und Zuversicht das übereilte Gelübde ihres Vaters zu erfüllen geht. Um aber von dem Einzelnen zu sprechen, so beginnt das Werk ohne Weiteres mit einem Chore D dur ernst und feyerlich und bereitet uns würdig vor auf ein Gebet Jephta's (Bass), das sich nach einem sein Vertrauen auf Gott aussprechenden Recitativ daran schliesst. Hierauf folgt wieder ein Chor, gleichsam als Nachhall des Gebets, der mit den drey ersten Nummern die Einleitung bildet und eine andere überflüssig macht. Mit No. 5. hebt die eigentliche Handlung an. Hamor (Tenor) mit den Männern von Gilead erscheinen, Jephta die Feldherrnstelle anzutragen, welche dieser, früher von ihnen verbannt, sich nicht entschliessen kann anzunehmen. In dieser Scene entwickelt sich nun recht des Componisten Talent in der dramatisirenden Kunst. Besonders characteristisch sind die beyden Chöre: „Auf denn, Gewaltiger" und: „Wir haben dich zu unserm Haupt erwählt." Den Conflict der gegensätzigen Gefühle zu trennen und zu begütigen, tritt nun die vielgeliebte Tochter auf, und in einem vortrefflichen Recitativ Alles, was Kindes- und Vaterlandsliebe Rührendes, Edles und Begeisterndes aussprechen kann, dem Vater aus Herz legend, bestimmt sie ihn, den Vorschlag anzunehmen.

Dieser ermahnt nun das Volk zum Lobe des Höchsten, welches, in einem Chore F dur, einem der preiswürdigsten, ausgesprochen, den ersten Theil beschliesst.

Den zweyten Theil eröffnen die Trompeten; mit ihnen vereinigen sich Oboen und Hörner, die Pauken wirbeln dazwischen; man hört, es ist der Chor der Krieger, die sich zum Streite rüsten und ermuntern. Lebhaft drückt derselbe die Kriegeslust und das Vertrauen zum Höchsten aus. Aeusserst zart gehalten ist die darauf folgende Scene — der Abschied des Vaters von der Tochter. Nachdem jener endlich, von der Tochter selbst höchst rührend getröstet mit der Hinweisung auf Gott, sich losgerissen, fällt ein majestätischer Männerchor F dur ein, in welchem die Priester den fortziehenden Kriegern nachrufen: „Der die Mauern von Zion gegründet, zieht mit euch.“ Tröstend dazwischen Sopran und Alt: „Er ist der Wächter auf den Bergen“ u. s. w., worauf wieder Tenor und Bass mit einer Ermunterung zum Kampfe folgen, in welche denn auch Alt und Sopran einstimmen. Originell ist das Nachspiel von achtzehn Tacten, während deren man die ernsten Krieger in geschlossenen Reihen, den tapfern Helden an der Spitze, glaubt abziehen zu hören. Jetzt ruft die Tochter noch dem Vater ein inniges Lebewohl nach und ergiesst sich für ihn in ein Gebet Es dur. Das Gefühl steigert sich bis zum Schlusse desselben, wo sie sich, wenn es seyn muss, selbst als Opfer für den Vater dem Herrn anbietet. Ein Chor der Priester, Des dur, fällt dann ein, Salem's Töchter zum Gebete auffordernd und so würdig den Ausgang der Schlacht zu erwarten. Die Jungfrauen stimmen zuletzt mit ein: „Es ist der Herr der Welten, der für die Seinen wacht.“ Dann scheint Alles wie in stiller Andacht versunken, die Instrumente gehen allein fort, und sprechen diess ernste Gebet in einem sehr interessanten Satze aus, der vom Quartett piano begonnen, dann von den Hörnern und Fagott's fortgeführt, nach und nach verstärkt durch Clarinetten und Flöten, zuletzt durch die Vereinigung aller Instrumente die Zuversicht der Erhörung laut macht. Eine besonders preiswürdige Idee des Componisten, der, anstatt die Schlacht zu malen, was vielleicht leichter gewesen, es vorzog, die Stimmung der Zurückgebliebenen zu schildern. Mit dem glänzenden Schlusse jenes Satzes tritt auch der Siegesbote, Hamor, auf und ruft uns in seinen schönsten Tönen zu: „Heil uns! Heil! gewonnen ist die Schlacht!“ und erzählt nun recitativisch den ganzen Hergang derselben. Sehr glücklich hat hier der Dichter die Andeutung des Gelübdes Jephta's einzuweben gewusst, ohne dass man eigentlich erfährt, was er gelobt hat, und so ist denn nur allgemeine Freude und der Chor fällt dankend und preisend ein: „Gelobt sey Gott!“ Ueberhaupt ist der Chor in diesem Oratorium noch mehr, als in dem vorigen desselben Meisters mit der Handlung innig verwebt; dem Chore der griechischen Tragödie gleich, nimmt er an Allem Theil, billigend oder tadelnd, beklagend, tröstend, preisend, und wirkt so vortheilhaft auf die übrige Darstellung. — Nachdem nun die Sorge für den geliebten Vater der Tochter vom Herzen genommen ist, wagt sie es auch wieder, ihr Herz der Freude und Liebe zu öffnen. Ein zartes Duett, A dur, zwischen den Liebenden, haucht die innigste Zärtlichkeit in einfachen, aber wahr und tiefgefühlten Tönen aus. Nichts fehlt mehr ihrem Glücke, Alles lächelt ihnen zu, und vereint wallen sie dem Vater, dem Retter, dem Sieger entgegen. Der Chor stimmt jubelnd ein und in diesem Sonnenscheine des Glücks schliesst der zweyte Theil.

Der dritte Theil führt nun die Katastrophe der Handlung herbey. Noch beginnt er in den Strahlen der Sonne jenes Glücks. Die heimkehrenden Krieger drücken in einem Chore (E dur $\frac{4}{4}$ Tact) ihre Freude aus, die Heimath wieder zu sehen; in $\frac{2}{4}$ Tact und in andern Harmonieen erwähnen sie mit einigem Stolze ihrer Heldenthaten, doch dem Höchsten das Gelingen derselben zurechnend und zur ersten Ton- und Tactart zurückkehrend, schliessen sie eben so wohlthuend, als sie begonnen. Jetzt spricht Jephta allein in einem Recitativ seinen Dank gegen Gott aus.

Er wiederholt — mit innerem Beben vernehmen wir es — wie er bereit sey, sein Gelübde zu erfüllen. Da ertönt ein heiteres Vorspiel, von den Bässen in einer höchst originellen Figur begonnen, an die sich allerhand Blasinstrumente mit reizenden Melodieen anschmiegen, und verkündet das Herannahen des Zuges, der sich am Schlusse des zweyten Theiles in Bewegung setzte, Sella an der Spitze. Jetzt erkennt Jephta sein Schicksal, und welche Scene eröffnet sich nun! Der Vater, der das Gräßliche kommen sieht,

versucht mit allen Kräften seiner Seele, es von sich abzuwehren, doch umsonst. Näher und immer näher kommt der frohe Zug mit Saitenspiel und Gesang. Sein Angstgefühl, sein Seelenschmerz steigt immer höher; endlich verflucht er Alle, die noch ein Wort von Jubel sprechen, und löst das allgemeine Erstaunen darüber durch das Geständniss seines Gelübdes. — Es wäre schwer, schildern zu wollen, wie meisterhaft der Componist diese höchst erschütternde Situation darzustellen gewusst hat. — Alles ist ergriffen und verstummt. Nur die Tochter tritt vor und sagt: Kann etwas anderes dir entgegen treten, als dein Kind? — Sie allein bleibt gefasst. Ihre reine Seele ist sogleich zum Opfer bereit, und mit hoher Resignation sucht sie den Vater zu beruhigen; sie ermahnt ihn, sein Gelübde zu halten und sich als Held zu beweisen. Auch der Chor fällt ermahnend und tröstend ein. Jephta ist zur Besinnung gekommen; er fühlt, er darf nicht widerrufen und so lässt er denn das Unvermeidliche geschehen. Der Chor singt: „Heil, sie hat den Herrn gefunden etc.“ Doch noch einmal soll sie geprüft werden. Hamor, der Geliebte, kann nicht sogleich von seines Lebens Glücke und Wonne scheiden. Sein verhaltener Schmerz bricht hervor in wehmüthigen Klagen; er kann sie nicht lassen, die ihm Alles war. Doch auch ihn weiss die Heldin zu beruhigen, zu trösten. Sie fühlt, eine Liebe, wie die ihre, kann nie enden, und so überwindet sie auch noch diesen Erdenschmerz, dem Geliebten die süssesten Trostesworte zurück lassend. — Die Jungfrauen singen ihren Preis. Die Priester segnen sie. Der Vater bewilligt ihre Bitte, sich in der Einsamkeit auf ihr Ende würdig vorzubereiten, sie schon jetzt als eines höhern Vaters Kind anerkennend. Einige sehr wohlthuende Chöre folgen nun. Die Priester übergeben sie in dem ersten den Jungfrauen, die mit ihr ziehen sollen; den zweyten singen die Jungfrauen selbst. Beyde Chöre, der erste aus E dur, der zweyte aus H moll, sind sehr einfach und edel gehalten. Nachdem nun der Oberpriester noch einige tröstende und erhebende Worte gesprochen, fällt der ganze Chor mit einem Hallelujah ein, welches höchst würdig und kräftig, das Ganze vollkommen beruhigend, schliesst.

Es sey uns am Schlusse unserer Darstellung noch erlaubt, zu erwähnen, dass die hiesige Aufführung, vom Componisten höchst einsichtsvoll geleitet und von hundert und einigen Sängern und Musikern glücklich ins Werk gesetzt, bey den zahlreich versammelten Zuhörern den grossartigsten, tiefsten und erhebendsten Eindruck zurückliess.

Briefwechsel zweyer Musik-Liebhaberinnen.

Dritter Brief.

Mit ausserordentlichem Vergnügen habe ich Deine beyden lieben Briefe gelesen und empfunden, meine theuerste Cäcilie, und daraus ersehen, wie wohl Du Dich in Deiner herrlichen Stadt hast, wo alles Verlorne sich so leicht wieder ersetzt, während ich hier auf dem arcadischen Lande vor Einsamkeit vergehen möchte. Wie glücklich bist Du, meine Theuerste! Du schwelgst in Genüssen erhabener Kunst und erntest das süsseste Lob sogar für ein geringfügiges Liedchen, während ich Aermste hier in dem letzten Winkel der Barbarey nicht einmal im Stande bin, mit der grössten Bravour-Arie unsers entzückenden Rossini auch nur den erbärmlichen Cantor zu erquicken, den wir auf unserm Dorfe zur Strafe unserer Sünden, wenn sich hier auch Gelegenheit dazu fände, immer noch haben. Wenn ich an den Menschen denke, kocht mir das Blut in allen meinen Adern, und ich wollte zwey Töne von meiner seltenen Höhe darum geben, wenn ich dem unter der Hand zu einem einträglichen Avancement verhelfen könnte. Denke Dir meinen Aerger! Neulich ist er doch mit seinem allerliebsten Töchterchen, einem tüchtigen Bauermädel von achtzehn Jahren, Höflichkeits halber auf einen musikalischen Abend zu uns gebeten, weil wir in einigen Tagen ein paar Gäste erwarteten, die Papa und Mama aus Rücksichten, die sie auch nicht nöthig gehabt hätten, recht artig aufnehmen wollten. Da sollte er mich denn accompagniren, was er allenfalls noch kann. Ich setze mich also hin und spiele ihm zuerst auf dem Fortepiano ein ganz neues Rondo brillant, wie wir sie jetzt von unsern beliebtesten und geschmackvollsten Componisten nur immer bekommen können, mit meiner bekannten Bravour vor. Du kennst mein Spiel, und ich hatte mich wacker geübt, nicht eben um des Cantors, sondern um der Fremden willen, wie sich das von selbst versteht; es ging Dir wie ein Flötchen! Nun stelle Dir vor, was der Mensch sagt: „Recht hübsch, Mamsell Thusneldchen, recht hübsch!“ sagt er, „wenn Sie nur auch einmal etwas von Mozart einstudiren wollten! Der gute

Mann kommt bey unsern Clavierspielern ganz aus der Mode: und doch sind da ganz andere Dinge zu finden, als bey den neuen Herren, die immer mit zwölf Fingern auf einmal greifen und mit rasenden Läufern Spectakel treiben und Uebergänge herausreissen, als würden sie ganz besonders dafür bezahlt.“ Allerdings, rief ich ärgerlich, wie Du Dir vorstellen kannst, mit dem Beyfalle Aller, die nur ein Fünkchen Geschmack haben, werden sie bezahlt; allerdings! „Nun, sagte er lächelnd, da hab ich keinen; verlang's auch nicht!“ Und dabey blieb er so ruhig, dass ich ihn hätte auspfeifen mögen. Der Mensch ärgert mich noch zu Tode. Hier hör ich nichts, als „Der Herr ist König“ und „Auferstehn!“ und solche saubere Neuigkeiten. Ist das nicht äusserst glücklich? — Was passirt mir aber erst an dem schrecklichen Abend, wo die beyden Gäste mich hören! Ich spiele mein Rondo, und wie?! Die beyden Hrn. Horlig, Vater und Sohn (der letzte ist vor Kurzem aus dem Amte in der Stadt nach Hause gekommen, um auf dem kleinen Gütchen seines Vaters Gerichts-Director zu werden), waren auch so verständig und lobten mein brillantes Spiel, wie sich's gehört. Ich thue natürlich verschämt gegen die Herren und hatte mich so allerliebst angekleidet, wie Du das von mir kennst. Hernach lass ich mich bitten, was zu singen und singe die allerschönste Cavatine, die Rossini's Genie in seinem ganzen Leben geschrieben hat, die berühmte *Una voce poco fà*. Nu, sie waren überrascht, ich kann's nicht anders sagen; selbst der abgeschmackte Cantor war zufrieden und sagte mir viel hübsche Sachen, nannte auch sogar die Cavatine allerliebst und niedlich. (Mehr bekommt gewiss kein Mensch heraus von dem alten Griesgram, wenn's nicht wie ein alter Psalm klingt.) Ich konnte mich aber doch nicht halten und fiel ihm rasch in die Rede: Himmlisch, wollen sie sagen, Hr. Cantor! Nun, wenn auch das nicht, antwortete er im gewohnten Phlegma, aber recht hübsch. Und jetzt ging's los. Der junge Mensch ist auch so abgeschmackt und lässt sich mit ihm in ein förmliches Gespräch ein, das mich der abgedroschenen Behauptungen wegen im höchsten Grade langweilte und was gar nicht werth ist, auch nur eine Zeile einzunehmen. Es kam immer besser. Endlich fragt der Mensch sogar: Ist ihre liebe Tochter auch musikalisch? Ich hätte bald gelacht vor Aerger. So für's Haus! sagt er. Du musst Dir nämlich vorstellen, das Herschen hatte in seinem altmodischen Fähnchen den ganzen Abend dagesessen und hatte kein Sterbenswörtchen über die Lippen gebracht. Und denke Dir, der junge Mensch geht hin und sagt ihr: Ei, da sollten Sie uns doch auch das Vergnügen machen und sollten etwas spielen. Das Mädel schlägt die Augen nieder und antwortet so verwirrt, wie in der schlechtesten Comödie. Ei, was da! sagt der Cantor, der Herr verlangt gar nicht, Jettchen, dass du eine Virtuosin seyn sollst. Du machst es, so gut du kannst. Spiel du uns das Andante von Mozart aus A moll. Roth, wie eine Pfingstrose, steht sie auf, macht einen albernen Knix und sagt: Wenn Sie so fürlieb nehmen wollen, recht gern. Und das Ding, das keinen Begriff von Bravour hat, wird nicht bloss gelobt, sondern man bittet sie auch, was zu singen. Sing du nur eins von deinen Lieblingsliedchen, sagt der Alte. Einmal hört sich so was schon mit an. Und was meinst Du wohl, was das Herzchen singt? Einen Psalm von einem gewissen Abt Stadler — und weil sie noch um ein Liedchen gebeten wird, fängt sie gar an: „Warum sind der Thränen!“ Ich hätte mich innerlich todt lachen mögen. Und der Mensch kann so was schön finden, spricht von Ausdruck und weiss der Himmel was Alles. Nur stille, liebe Cäcilie! es kommt noch besser. Bey Tische sitzt er zwischen mir und ihr, und hat die Unverschämtheit, mit dem albernen Dinge weit mehr zu reden, als mit mir. Ich bin ausser mir vor Aerger! heute, nach vier Tagen seit jenem einfältigen Abend, ist das liebe Jettchen seine Braut. Möchte man da nicht lieber die Kunst mit Füssen treten? Nicht einmal einen Mann kann man mit ihr gewinnen. Ich bin ganz krank, liebe Cäcilie! Wo will das endlich noch hin! Hier halt' ich's nicht mehr aus; in die Stadt muss ich, es mag auch werden, wie es will. Bedaure Deine arme betrogene Freundin, die Dir vom Herzen glücklichere Tage wünscht. Ach höre, ich muss Dir doch auch was schreiben: Nimm Dich mit Deinem Vorgeiger in Acht! Der Mensch gefällt mir auch nicht. Der fatale Hr. Horlig, den ich gewandsweise über ihn ausfragte, hat mir erzählt, dass es einer seiner Grundsätze sey, ein Künstler müsse durchaus nicht heyrathen, wenn es nicht ein ganz reiches Mädchen wäre. Ein hübscher Grundsatz für einen Liebhaber! Schreib mir nur recht bald, wie es mit Dir steht, liebe Cäcilie. Ich verbleibe Deine aufrichtige Freundin

Thusnelde.

Kurze Anzeigen.

Sechs teutsche Gesänge von L. Tieck, mit Begleitung des Pianoforte componirt — — von Jos. Wolfram. Zweyte Sammlung der Gesänge. Dresden, bey Wilh. Paul. (Pr. 16 Gr.)

Die erste Sammlung der Gesänge des Hrn. Wolfram hat sich viele Freunde erworben. Da nun diese vor uns liegende jener keineswegs nachsteht: so ist ein Gleiches für die gegenwärtige zu hoffen. Wir liefern hier nur eine genauere Anzeige des Gegebenen mit ganz kurzen Bemerkungen. No. 1. *Lockung.* „Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss?" Schön; wird viele Freunde finden. 2. *Trauer.* Recht melodisch, gut erfunden: doch will uns in den beyden ersten Strophen der Schluss der vielen Wiederholungen wegen nicht ganz gefallen, obgleich die Melodie schön und dem Ausdrucke des Ganzen höchst angemessen bleibt. 3. *Erinnerung.* Ziemlich melodisch. 4. *Die Spinnerin.* Recht artig, bis auf den etwas gesuchten Schluss, der überhaupt den Traum der Spinnerin zu schnell verstummen lässt. Hier wäre einige Wiederholung eben am rechten Orte gewesen; Musik und Sinn der Träumerin fordern diess vereint, die Spinnerin hätte sich beruhigter in ihren Traum einwiegen sollen. 5. *Schlaflied.* Die der hübschen Bewegung entgegenstehenden, ausgehaltenen Accorde könnten den kleinen Schläfer doch gar zu leicht wecken! Der Schlummer liebt gleichförmiges Geräusch. Sonst recht schön. 6. *Trennung.* Allerliebst. Vielleicht hätte der Verfasser besser gethan, wenn er, um mehr Bewegung hinein zu bringen und zugleich, was noch mehr ist, einer richtigeren Betonung der Worte treu zu bleiben, den zweyten Tact der dritten Klammer etwa so geschrieben hätte:

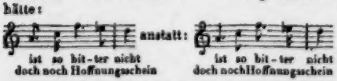

Doch das sind Kleinigkeiten, die wir nur für den Verfasser theils zu einer freundlichen Prüfung, theils um ihm unsere Aufmerksamkeit, mit welcher wir seine Gaben beachteten, weniger für das Publicum hersetzen, das an solchen Dingen keinen Anstoss zu nehmen gewohnt ist. Wir wünschen also diesen Gesängen so viele Freunde, als sich die früheren zu gewinnen wussten, und hoffen es, da sie es nicht minder verdienen, als jene. Druck und Papier sind gut.

Drey Lieder, aus der Erzählung: Märthchen von Fr. Kind, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von H. Marschner. — Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 14 Gr.)

Mit Vergnügen machen wir die Liederfreunde auf diese kleine Sammlung aufmerksam, die in keinem ihrer Stücke etwas Alltägliches, in den zwey ersten Liedern aber wahrhaft Treffliches giebt. Das erste Lied: „Die Schifferin und der Wanderer" ist äusserst zart gehalten in Melodie und Begleitung; nur der Text für jetzigen Geschmack zu lang. Das zweyte, ein düsteres, höchst characteristisches und doch ganz einfaches Schifferlied: „Mein Schiff geht auf der See." Jeder, der sich Sinn für Charactermusik bewahrte, wird es meisterlich finden. Das dritte ist kein eigentliches Lied, sondern ein scenenartiger Gesang zu Dreyen, der, wenn er auch den beyden ersten nicht gleich zu stellen ist, doch nicht ohne gute Wirkung bleiben wird. Das zweyte Lied wird gewiss bald zu einem Lieblinge der meisten Gesangfreunde sich erheben.

Grand Quintetto de Louis von Beethoven, Oeuv. 4., arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Es ist das heitere, nicht schwer zu fassende, auch nicht besonders schwer auszuführende, aus Es; unter B.'s Quintetten das früheste. Jedermann kennt es und weiss, dass es trefflich ist. So bleibt da nichts zu sagen, als dass man die Anordnung für zwey Spieler auf dem Pianoforte mit Einsicht und Sorgfalt gemacht, und an dem schönen Werke auch in dieser Form geistvolle und angenehme Unterhaltung finden werde. Stich und Papier sind ausgezeichnet gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. N°. 12. 1828.

Urtheil über Beethoven aus der Revue musicale, mit teutschen Ansichten von G. W. Fink.

(Beschluss.)

Seine Natur ist vorherrschend romantisch, etwas, von dem man immer gemeint hat, dass es sich der sonst so gebildete Franzos am wenigsten anzueignen fähig sey. Dennoch haben sie im Leben selbst, wenn auch bis jetzt weit weniger in der Kunst, von Zeit zu Zeit leuchtende Beweise gegeben, dass sie es wohl zu seyn vermögen. Man hat Beethoven öfter mit mancherley Schriftstellern verglichen, aber mit einem französischen niemals. Wer erinnert sich nicht, ihn mit unserm Jean Paul, Fr. Richter in Parallele gestellt gelesen zu haben? Der Vergleich war nicht übel; wirklich besitzt Beethoven das Humoristische, wodurch sich der genannte Schriftsteller wesentlich auszeichnet; auch darin sind sie sich gleich, dass sie beyde ihren Nachahmern völlig einerley Loos, nicht zu deren Gewinn, bereiten. So viel Aehnliches nun der Vergleich auch bietet: so ist doch auch wieder die Verschiedenheit beyder so gross, dass es seltsam genannt werden müsste, wenn die Vorliebe zu Vergleichungen nicht auf andere ausgezeichnete Männer verfallen wäre. Einer unserer neuesten Schriftsteller über Musik (Carl Christian Fr. Krause in seinen Darstellungen aus der Geschichte der Musik u. s. w. — siehe die Recension im zweyten Stücke dieses Jahrganges unserer Zeitung) vergleicht ihn unter den Malern mit Michel Angelo und unter den Dichtern mit Lord Byron. Beyde Vergleiche enthalten viel Treffendes; grossartig sind sie beyde. Der Maler, der das jüngste Gericht zum Anschauen brachte, der selbst seinem Amor den Arm abhieb, um ihn zur vermeintlichen Antike für eine Zeit lang zu stempeln, und der herrliche Baumeister berühmter Brücken und einer Vorderseite der Peterskirche zu Rom, hat sehr viel Gleiches mit unserm Beethoven. Byron stimmt mit ihm wohl in seinen infernalischen Ideen und seinem bis zum Schauderhaften revolutionären Wesen, besonders in dem Letzten; denn dass auch Beethoven's feste Selbstständigkeit den Geist des mächtigen Kampfes gegen das Herkömmliche ausgeprägt genug in sich trug, lässt sich kaum verkennen. Daher zuweilen seine Anfänge mit der Quinte, worn darauf der Grundton sich unbestimmt ohne die vermittelnde Terz hören lässt, die erst später das ungewisse Harren der erstaunten Hörer beänftigt; so manche gegen die hergebrachte Ordnung laufende Phrase, die Hr. Fetis unter die Ungereimtheiten zählt und dergleichen mehr, beurkunden diess unbezweifelt: aber auch dieses ist nur ein Theil seines Wesens, wenn auch, wie natürlich, der hervorstechendste, lange aber noch nicht das herrliche, hohe Ganze seiner Natur. Wir müssen daher auch diesen Vergleich noch unbefriedigend finden. In Beethoven ist keine festgefrorne Manier; wie hätte er sonst neben dem Gewaltigsten so äusserst Liebliches, sogar im Liede, wie so Vollendetes und Ergötzendes, als in der Sonate, wie so anziehend, bald in tiefer Schwermuth, bald in wehmüthiger Lust, Ergreifendes, wie im Adagio und Andante, leisten können? Hier vor Allem spricht sich die Liebe seines menschenfreundlichen Gemüthes höchst innig aus. Wie sollte der, der so etwas liefern konnte, ohne Liebe gewesen seyn, wenn man sie nicht im Sinne Ludwigs XIV und XV nehmen will? Kurz, seine Werke und sein Leben geben die sprechendsten Beweise von jenem Wohlwollen und jener tiefen Gemüthlichkeit, die den bessern Menschen ehrt. Wir möchten ihn daher nicht mit Byron, sondern am liebsten mit Shakespeare und mit unserm Göthe vergleichen, von welchem ersterm Jöcher in seinem *Gelehrten-Lexicon* sagt: „Er hatte ein schershaftes Gemüthe, kunnte aber doch auch sehr ernsthaft seyn.“ Freylich halten die französischen Beurtheiler von dem

Arie.

Hier steht der Wand'rer nun,
Verwirrt und zweifelhaft,
Wohin den Schritt er lenken soll.
Vergebens suchet er den Weg:
Ihn leitet weder Pfad, noch Spur.
Vergebens strenget er sich an,
Und wates durch den tiefen Schnee;
Er find't sich immer mehr verirrt.
Jetzt sinket ihm der Muth,
Und Angst beklemmt sein Herz
Da er den Tag sich neigen sieht,
Und Mudigkeit, und Frost
Ihm alle Glieder lähmt.
Doch plötzlich trifft sein spähend Aug'
Der Schimmer eines nahen Lichts.
Da lebt er wieder auf;
Vor Freude pocht sein Herz.
Er geht, er eilt der Hütte zu,
Wo starr und matt er Labung hofft.

Recitativ.

Lukas. So wie er nah't, schallt in sein Ohr,
Durch heulende Winde nur erst geschreckt,
Heller Stimmen lauter Klang.

Hanne. Die warme Stube zeigt ihm dann
Des Dörfchens Nachbarschaft,
Vereint in trautem Kreise
Den Abend zu verkürzen
Mit leichter Arbeit und Gespräch.

Simon. Am Ofen schwatzen hier
Von ihrer Jugend Zeit die Väter.
Zu Körb- und Reusen flicht
Die Weidengert', und Netze strickt
Der Söhne munt'rer Haufe dort.

Mit Begleitung.

Am Rocken spinnen die Mütter,
Am laufenden Rade die Töchter;
Und ihren Fleiss belebt
Ein ungekünstelt frohes Lied.

Spinnerlied *).

Weiber und Mädchen.

Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!

Hanne. Drille, Rädchen, lang und fein,
Drille fein ein Fädelein
Mir zum Busenschleyer!

Weiber und Mädchen.

Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!

Hanne. Weber, webe zart und fein,
Webe fein das Schleyerlein
Mir zur Kirmsfeyer!

Weiber und Mädchen.

Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!

Hanne. Aussen blank, und innen rein
Muss des Mädchens Busen seyn:
Wohl deckt ihn der Schleyer.

Weiber und Mädchen.

Knurre, schnurre, knurre!
Schnurre, Rädchen, schnurre!

Hanne. Aussen blank, und innen rein,
Fleissig, fromm, und sittsam seyn
Lockt wack're Freyer.

Mädchen, Weiber, Bursche, Männer.

Aussen blank, und innen rein,
Fleissig, fromm, und sittsam seyn
Locket wack're Freyer.

Recitativ.

Lukas. Abgesponnen ist der Flachs:
Nun steh'n die Räder still.
Da wird der Kreis verengt,
Und von dem Männervolk' umring't
Zu horchen auf die neue Mähr',
Die Hanne jetzt erzählen wird.

Das Mährchen **).

Hanne. Ein Mädchen, das auf Ehre hielt,
Liebt einst ein Edelmann,
Da er schon längst nach ihr gezielt,
Traf er allein sie an.
Er stieg sogleich vom Pferd' und sprach:
Komm, küsse deinen Herrn!
Sie rief vor Angst und Schrecken: Ach!
Ach ja! . . von Herzen gern.

Die Umstehenden.

Ey, ey! Warum nicht nein?

Hanne. Sey ruhig, sprach er, liebes Kind,
Und schenke mir dein Herz!
Denn meine Lieb' ist treu gesinnt,
Nicht Leichtsinn oder Scherz.
Dich mach' ich glücklich: nimm dies Geld,
Den Ring, die goldne Uhr!
Und habe ich sonst, was dir gefällt,
O sag's und ford're nur!

Die Umstehenden.

Ey, ey! Das klingt recht fein.

Hanne. Nein, sagt sie, das wär' viel gewagt:
Mein Bruder möcht' es sehn,
Und wenn er's meinem Vater sagt:
Wie wird mir's dann ergehn!
Er ackert uns hier allzu nah . . .
Sonst könnt' es wohl geschehn.
Schaut nur, von jenem Hügel da,
Könnt ihr ihn ackern sehn.

Die Umstehenden.

Ho, ho! Was soll das seyn?

Hanne. Indem der Junker geht und sieht,
Schwingt sich das lose Kind
Auf seinen Rappen, und entflieht
Geschwinder, als der Wind.
Lebt wohl, rufs sie, mein gnäd'ger Herr!
So räch' ich meine Schmach.
Ganz eingewurzelt stehet er,
Und gafft ihr staunend nach.

---

*) Aus Bürgers Gedichten entlehnt.

**) Aus der Weissischen Uebersetzung von Annette et Lubin genommen.

unter uns und seinen Landsleuten so hoch gepriesenen Tragiker nichts besonderes. Es ist nur zu bekannt, welche Urtheile über ihn in Frankreich Statt gefunden haben und grösstentheils noch Statt finden. Ob das engländische Theater, das sich seit einiger Zeit in Paris eines grössern Publicums erfreut, als man hätte denken sollen, zur Veränderung der Meinung über den grossen Dramatiker etwas zu Gunsten desselben beytragen werde, müssen wir erwarten. Wer aber einen Lear kennt und einen Sommernachts-Traum, wird doch wohl ganz anders urtheilen müssen, gehörte er auch, wie nicht Wenige unter uns, namentlich auch unser Göthe, zu denen, die nicht gerade jedes Schimpfwort für bewunderungswürdig und allgemein gültig halten können. So auch mit unserm Beethoven. Sein Wesen steht allerdings mit dem noch jetzt im Allgemeinen vorwaltenden Geiste französischer Kunst in einem so auffallenden Gegensatze, dass wir uns über die Vorwürfe, die ihm gemacht werden, keineswegs wundern, hingegen die Gerechtigkeit, die das Ergreifende seiner Romantik willig anerkennt, ehrend zu ehren wissen. Dennoch wird sich der Teutsche am besten mit einem Teutschen, und daher nach unserm Dafürhalten viel passender mit Göthe, als mit jedem Andern vergleichen lassen. Wir müssen aber, und wir können das auch, die Durchführung des Vergleichs einem Jeden selbst überlassen, damit wir nicht zu lang werden und unter uns allgemein Bekanntes nur wiederholen.

Was nun namentlich das Urtheil des Hrn. Fetis über Beethoven's *Fidelio* angeht: so sehen wir uns verpflichtet, eine ganz entgegengesetzte Meinung auszusprechen. Eben diese Oper beweist uns, wie überaus erhaben der Meister die verschiedensten Dinge zu behandeln, das hoch Characteristische bis zur Gluth aufzufassen und wiederzugeben vermochte, was am allermeisten die unübertrefflichen Scenen im Kerker beweisen. Dagegen setzen wir sein Oratorium: *Christus am Oelberge* gar nicht so hoch, wie es dort geschieht; vielmehr finden wir darin etwas weit Weltlicheres, als es dieser Musikgattung, soll das Gebotene meisterlich seyn, zukommt. Auch hat Beethoven in mehren anderen geistlichen Werken seine Grösse und Tiefe viel herrlicher bewiesen, als gerade in diesem, z. B. in seinem elegischen Gesange „Sanft, wie du lebtest, hast du vollendet", in mehren Hymnen und Messen.

Mit Haydn und Mozart darf Beethoven eben so wenig verglichen werden, als z. B. Klopstock und Schiller mit Göthe, und irgend grosse Männer mit anderen ihres Faches, soll nicht einem und dem anderen auf irgend eine Art ein Unrecht zugefügt werden. Geschieht es, um die Eigenthümlichkeit des Einen und des Andern desto sichtbarer zu machen: ist es wohlgethan; geschieht es aber, um den Höhegrad der Verglichenen abzumessen, wird immer die Vorliebe des Vergleichenden für diese oder jene Gattung den Werth des Einen vor dem Andern zu einseitig angeben. Das ist nur zu menschlich, als dass wir es von irgend Jemanden anders erwarten dürften. Das Grosse wird in jeder Gestalt gross bleiben.

Wenn aber davon die Rede ist, welche Meister unter den neueren man sich zuvörderst zu seinem Studium wählen solle, werden wir allerdings Haydn und Mozart den Vorzug vor Beethoven unbedingt einräumen, denn in keiner Fertigkeit, die sich der Mensch durch Fleiss aneignen kann, stehen diese Meister unserm Beethoven nach; und sollte sich ja eine und die andere finden, so würden die beyden ersten doch auch, jeder für sich, wiederum Vorzüge aufzuweisen haben, deren Gegeneinanderhalten Alles auszugleichen fähig wäre. Da aber die Originalität beyder sich weit mehr in einem leichter zu übersehenden Ordnungsgange hält und doch die Mittel der Darstellung ihnen gleich meisterlich, und in manchen künstlich hergebrachten Formen wohl auch noch mehr zu Gebote stehen: so wird, wenn diese Annahme, wie wir glauben, unwiderlegbar gefunden werden dürfte, unsere Meinung sich dadurch ohne Weiteres bestätigt sehen. Von Nachahmereyen kann nicht die Rede seyn, diese sind in keinem Falle wünschenswerth. Man wird also auch nicht sagen können: Richte dich nach dem Einen oder dem Andern! Vielmehr hat Jeder nur die Eigenthümlichkeit der Meister kennen zu lernen, damit sein eigenes Wesen sich an dem schon vorhandenen Meisterlichen erstärke, damit er hernach desto freyer und mannigfaltiger sein Inneres völlig klar und unabhängig, seinem erlangten Ideale gemäss, darzustellen im Stande sey. Je grösser ein gegebenes Muster ist, desto misslicher ist die Nachahmung. Nach solchen Voraussetzungen wird hoffentlich Jeder auch das Studium der Beethoven'schen Werke, nachdem er sich mit Haydn und Mozart vertraut machte, für höchst einflussreich und nothwendig ansehen, nicht damit er in die Fusstapfen irgend eines dieser Männer

trete, sondern damit er zu seiner eigenen Erhebung die verschiedenen Wege kennen lerne, die zu dem Tempel des Ruhmes führen. Wir würden uns aber in einen von unserm jetzigen Vorhaben zu weit entfernten Gegenstand verlieren, wenn wir nicht abbrechen und das Uebrige dem Nachdenken eines Jeden überlassen wollten.

Es bleibt uns daher nichts weiter übrig, als unsere unmaassgebliche Meinung über unsern Beethoven kurz zusammen zu ziehen: In ihm hat eine gewaltige Kraft, eine fast ungebundene Hoheit des Eigenthümlichen in Gedankenmassen und einzelnen Gruppirungen derselben in den verschiedensten Stimmen, die alle ihm gehorchen müssen, wie Völker-Individuen einem folgerecht heidenmässigen Herrscher, sich wunderbar vereinigt mit der innigsten Zartheit und Liebe eines menschenfreundlichen Herzens. Mitten durch diese beyden Extreme, die das wahrhaft Grosse mehr oder minder stets festzuhalten weiss, klagt eine tiefe Sehnsucht im schmerzlichsten Weh, wie eine Braut über dem frühen Grabe des Geliebten; und wiederum ringt ein männlicher Muth, im Festhalten der Schönheit des Irdischen die Liebe zur bessern Heimath auf kurze Zeit in Frieden zu wiegen, oder zu seiner Ruhe im brausenden Sturme des Lebens tändelnd und beschwichtigend zu spielen, bis ihm ein schönerer Morgen tagt, der ihm nun selig aufgegangen ist.

Recension.

Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbass, zur Harmonie, zum Contrapunct und der Fugen Lehre. Entworfen und durch Beyspiele erläutert von Joseph Preindl. Geordnet und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried. Wien, bey Tob. Haslinger und Anton Strauss.

Joseph Preindl ist bereits unter den Tonkünstlern als Lehrer und practischer Musiker, so wie auch als Kapellmeister in Deutschland, besonders aber in Wien, rühmlichst bekannt. Es lässt sich daher voraussetzen, dass derselbe bey seinen Amtsführungen nicht nur mannigfache Erfahrungen in der Praxis gemacht, sondern dass er auch aus guten Tonwerken, welche unter seiner Leitung in St. Stephan aufgeführt wurden, Nutzen zog, und durch dieselben begeistert wurde, nach dem Grunde der wahren Musik zu forschen, welches aus seinem Werke, dessen wir hier gedenken, zu ersehen ist.

Wenn wir die einzelnen Gegenstände dieses Werkes durchgehen, so finden wir freylich, dass der Verfasser die Definition über den Generalbass §. 1, als auch deren der Intervalle §. 2, dem Lehrbegierigen hätte klarer und deutlicher, wenn auch nicht kürzer machen sollen. Dagegen sind folgende Gegenstände, als: Von der Verschiedenheit der Intervalle §. 3, und: Von den Tonarten der Alten, §. 4 recht gut und deutlich auseinandergesetzt worden. Nur bemerkt Ref., dass in Beziehung auf §. 3, es in unseren Zeiten nicht mehr darauf ankommt, in welchem Grade die Intervalle gegen ihren Grundton consonirend sind, wenn auch zwey Gattungen derselben Statt finden, und dass der Gegenstand §. 4, der jedoch an seinem rechten Orte steht, obgleich etwas länger gefasst, doch füglich deutlicher erörtert werden konnte.

§. 5, 8. 20. Von den Accorden. Hier hätte der Verfasser deren Entstehung systematisch herleiten und darauf §. 6. Von den Stammaccorden, dieselben gründen und festhalten und dabey auseinandersetzen können, in welchen nur möglichen Gestalten und Conventionen diejenigen Stammaccorde, von welchen hier die Rede ist, in der practischen Musik ausgeübt werden.

§. 7, Von den Umkehrungen der Accorde, hat der Verfasser so weit richtig definirt, aber darin S. 26 den verminderten Dreyklang als einen abgeleiteten Accord aufgestellt, welcher von den meisten Theoristen als die dritte Grundharmonie angenommen wurde. Auch hat der Verfasser folgende Accorde: S. 27 den Quart- Quinten-Accord, S. 28 den Quart-, Septimen- und Secund-, Quinten-Accord, und S. 29 den Sext-Septimen- und Sext-Nonen-Accord wohl angedeutet, aber nicht systematisch hergeleitet, worüber jedoch Ref. schweigt, indem in unseren Tagen bey der verschiedenen Meinungen der Theoristen weder von einem Systeme, noch von einer systematischen Herleitung der Accorde die Rede seyn darf! —

§. 8, Von den Kunstausdrücken, als auch Anticipation und Retardation, den guten oder schlechten Tacttheilen, von den Wechsel- und Durchgangs-Noten, diess hätte unter eine besondere Rubrik aufgestellt und erläutert werden müssen.

§. 9, Von der Bezifferung, ist gut, nur hätte diesem eine Definition des practischen Gebrauchs der Accorde vorausgehen müssen, weil sie auch

selbst durch die darauf folgende Tabelle demjenigen, der etwas daraus lernen soll, unverständlich ist. Auch würden die Uebungsbeyspiele in den Haupttonarten §. 11, als auch die kurzen Vorspiele §. 12 mehr an ihrem Orte gestanden haben, wenn sie dahin gesetzt worden wären, wo der Verfasser vom Gebrauche der Accorde, welche darin vorkommen, redet.

§. 13, Von den durchgehenden und gesprungenen Intervallen, hätte der Verfasser auch etwas deutlicher definiren können.

§. 14, Vom Sitz der Accorde. Hier hätte der Verfasser deren Sitz auf den verschiedenen Tonstufen einer Tonart herleiten, und die Ursache dessen erklären können. Auch ist der Sitz des Sexten-Accords mit der kleinen Terz und Sexte S. 121 auf der dritten Stufe der weichen Tonart falsch angegeben, indem diese Tonart von unten auf nur eine kleine dritte, als C, aber nicht grosse dritte Stufe, als Cis, leitereigen hat. Auch hätte der Sitz der gesammten Accorde nicht auf einmal, sondern nur von der Auseinandersetzung der Stammaccorde füglich Statt finden sollen.

§. 15, Von den Vorhalten. Auch diese deutet der Verfasser an, ohne dabey zu erinnern, welche Consonanzen durch dieselben aufgehalten werden, und in welche Gattung der Dissonanzen sie gehören. Dagegen hat der Verfasser im

§. 16, Von der Cadenz, hinlänglich auseinander gesetzt, was dieselbe sey, und wie man sie am häufigsten anwendet.

§. 17, Vom Orgelpunct, bemerkt Ref., dass er nicht nur auf der Dominante, sondern auch auf der Tonica, und wenn es die Componisten für gut befinden, auch auf anderen Tonstufen einer Tonart Statt finden darf, und dass dessen aushaltende Note nicht allein in der Grundstimme, sondern auch in den anderen Stimmen vorhanden seyn kann.

§. 18, Vom Präambuliren. Hier hat der Verfasser speciell über Modulation abgehandelt, aber vorher im Werke selbst im Allgemeinen nicht angegeben, was und auf welche Weise aus einer Tonart in die andere am zweckmässigsten modulirt wird, welches durch gewisse Grundregeln festgestellt und systematisch definirt werden konnte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Aus Carlsruhe, über eine neue vom Militär aufgeführte Messe des Hrn. Musikdirectors Brandel.

Auf Veranlassung des am 9ten Februar d. J. erfolgten höchsten Geburtsfestes Seiner königl. Hoheit unseres durchlauchtigsten Grossherzogs, wurde in hiesiger katholischer Pfarrkirche ein feyerliches Hochamt gehalten, wozu die Musik, vom Hrn. Musikdirector Brandel componirt, von dem Militärmusikchore der grossherzoglichen Grenadiergarde aufgeführt wurde. Eine grosse musikalische Messe mit lateinischem Texte, von Soldaten sowohl im Vocale, als Instrumentale geläufig, und selbst in Imitationssätzen mit grosser Pünctlichkeit vorgetragen, ist unstreitig eine Seltenheit, und würde noch vor zwanzig Jahren als ein halbes Wunder gegolten haben. Jenem Musikchore wurde schon früher bey Aufführung vierstimmiger Chöre und Cantaten mit Begleitung der ganzen Militärmusik der gerechte Beyfall der Zuhörer zu Theil. Man kann mit allem Recht behaupten, dass ähnliche musikalische Einrichtungen beym Militär von wirklichem Nutzen sind; der Soldat kann dabey an religiöser und moralischer Bildung überhaupt, nur gewinnen: es wird dadurch unter den Individuen dieses Standes eine reinere Harmonie im wechselseitigen Umgange erzeugt, was auf den sogenannten esprit du corps nur vortheilhaft wirken kann; musikalische Uebungen und Unterhaltungen halten von manchen müssigen Stunden ab, die in physischer und moralischer Hinsicht hie und da nachtheilige Folgen zurücklassen. Selbst im Kriege werden ähnliche Einrichtungen, versteht sich eingeschränkter, von Nutzen seyn. Wohlgewählte Gesänge religiösen, kriegerischen und andern Inhalts bilden nicht nur den Geist, sondern sie feuern ihn an, und steigern das Gefühl, welches der Soldat der Religion, seinem Fürsten, dem Vaterlande, dem Ruhm und der Ehre schuldig ist. Auch dem Theater in grösseren Städten, wo Garnisonen sind, und bey Opern militärische Abtheilungen zugelassen und gebraucht werden, dürfte ein solcher Singchor, wenn auch nur als Verstärkung, sehr willkommen seyn. Endlich kann der Soldat einst bey seiner erfolgenden Rückkehr in die Heimath dadurch noch seiner Kirche, dem gesellschaftlichen Leben und sich selbst nützlich seyn.

Von diesen Reflexionen, die einiger Beachtung

nicht unwürdig seyn dürften, kehre ich nun wieder zum Hauptgegenstand zurück. Diese vierstimmige Militärmesse zu zwey Tenoren und zwey Bässen mit Begleitung der ganzen Militärmusik — vielleicht bisher die einzige dieser Art — ist in allen ihren Theilen sehr sinnreich geordnet, die sämmtlich dem Text angemessen und wirkungsvoll sind; besondere Aufmerksamkeit erregten bey mir, das ruhig gehaltene Melodie- und Harmoniereiche Gebet Kyrie, das rauschende, kernhafte Gloria mit seinen Bestandtheilen, das Et incarnatus mit am Ende desselben leise anhaltendem Wirbel der Trommel, während der Chor in abgebrochenen Sätzen klagend und wiederholend die Worte passus — et sepultus est, ertönen lässt; das kräftige Et resurrexit, und endlich Agnus dei mit Dona. Der vierstimmige Gesang tritt zum grossen Theil in Massen einher, und die oft erscheinenden hübschen melodischen Sätze der Flöte, Oboe, Clarinette etc., von den übrigen Instrumenten und den Sängern begleitet, sind von vortrefflicher Wirkung. Fuge ist keine angebracht; der beschränkte Tonumfang bey vier Männerstimmen lässt auch solche nicht wohl zu, und sie würde daher nur monoton, oder gesucht erscheinen; dagegen finden sich schöne canonische Sätze, und ein reiner, zwar etwas neuerer Kirchenstyl, der aber ganz der Würde des heiligen Ortes entspricht. Die Ausführung der Singpartieen ist keinesweges schwierig, erfordert aber, wie sich von selbst versteht, wenn die beabsichtigte Wirkung erfolgen soll, Reinheit und Präcision. Die Instrumentalmusik erheischt gewandte Executoren. Ungeachtet beynahe dreyssig Sänger an dieser Messe Theil nahmen, so, scheint mir, müsste eine grössere Anzahl derselben dem Werke noch weit imponirendere Kraft geben, weil alsdann, besonders in den starken Stellen, mehr Verhältniss zu den rauschenden Blasinstrumenten eintreten würde.

Unser geschätzter, würdiger Kunstveteran, Hr. Musikdirector Brandel hat durch diese sehr gelungene Arbeit seinen schon lange anerkannten Ruhm neuerdings auf's Schönste bewährt, und es muss den Kennern und Liebhabern der Kunst höchst erfreulich seyn, ihn noch immer so thätig und kräftig zu sehen; möge dieser anspruchlose Meister noch lange so rüstig bleiben! Seine Compositionen haben einen bleibenden Werth. So viel mir bewusst, ist diese eigenthümliche Messe bis jetzt noch Eigenthum des Verfassers

---

Bückeburg. Es verdient rühmlichst erwähnt zu werden, dass der seit mehren Jahren hier bestehende, aber leider! durch mancherley Hindernisse einige Jahre hindurch aufgehobene musikalische Verein im vorigen Jahre des Winters wieder seinen Anfang genommen hat, und sich auch dem Anscheine nach für die Folge erhalten wird. Es muss Allen, die sich eine allgemeine Einsicht und Bildung in der Musik zu erwerben wünschen, um so angenehmer seyn, indem die Musikfreunde hier Gelegenheit haben, doch grösstentheils gute Musik von bewährten Meistern zu hören, die auch durch die bestehenden Gesetze verpflichtet sind, selbst mit ihren Kunstleistungen hervorzutreten und eben bey dieser Gelegenheit in den Stand gesetzt werden, ihre Fähigkeiten mehr und mehr auszubilden.

Vorzügliche Anerkennung verdienen daher die Hrn. Musiker aus Fürstlicher Kapelle, welche diesen Verein im Hause des Apothekers, Hrn. Höckers eingerichtet haben und für die musikalischen Ausführungen Sorge tragen: Hr. Concertmeister Wagny, welcher seines Alters ungeachtet mit stetem Eifer und dem grössten Enthusiasmus für die Kunst, rastlos mitwirkt und durch seine Gegenwart dem Fortbestehen dieses Cirkels neue Aufmunterung giebt; Hr. Joseph Schmidt als Violinist, Hr. Victor Schmidt als Oboist, Hr. Carl Köster als Fagottist, Hr. Bargher als Clarinettist, Hr. Rathlof als Cellist, indem sie allerseits durch ihre Kunstleistungen und durch die Verschiedenheit ihrer Instrumente, auf welchen sie ihre Virtuosität auf die bereitwilligste Weise darthun, dem Ganzen eine mannigfaltige Abwechselung geben.

Möge diese kleine Anerkennug hiermit genügen und allen mitwirkenden Individuen zur Aufmunterung dienen, für die Folge das Ihrige zum Fortbestehen dieses schönen Vereines beyzutragen, um dadurch den unter uns sich befindenden Sinn für Musik immer mehr zu beleben und zu befördern.

Die Versammlung findet jeden Donnerstag Abend von 6 bis 10 Uhr Statt, und ist nur diesen Winter durch den hier eingetretenen Todesfall der Fürstlichen jüngsten Prinzessin, welcher die Gesellschaft in grosse Trauer versetzte, einige Mal unterbrochen worden.

Ueber die nähere Ausführung einzelner Musikstücke behält sich Ref. vor, im nächsten Berichte zu urtheilen.

Prag. Wenn wir am Schlusse des Jahres 1827 das musikalische Repertoir unserer Bühne betrachten, so erscheint es freylich ziemlich ärmlich. Im ganzen Jahreslaufe sind nur sechs Opern und sechs Vaudevilles und Localstücke einstudirt worden, von welcher Zahl sich bloss eines der letzteren *das Mädchen aus der Feenwelt* (das es doch auf ein Dutzend Vorstellungen brachte) und eine Oper *der Maurer und der Schlosser* auf dem Repertoir erhalten, welche letztere im Gegentheil jetzt mehr als im Anfange gefällt, und bereits zehn Mal wiederholt wurde. Mehre andere sind nach zwey bis drey Vorstellungen, eine sogar nach der Ersten schon wieder vom Repertoire verschwunden. Salieri's klassischer *Axur*, mit verstärkter Instrumentation vom Hrn. Kapellmeister Triebensee, ist wieder in die Scene gesetzt, und zwey Mal vor ziemlich leerem Hause aufgeführt worden. Kenner und Freunde der ältern Musik bewundern das weitläufige und mannigfaltige Tongewebe, die treffende Characteristik, die hier nicht durch Modulationen, sondern durch einen höchst bewundernswerthen Melodienreichthum sich ausspricht; aber es ist nicht zu läugnen, dass sich der Geist der Zeit seiner Entstehung in diesem Kunstwerke zu sehr kund giebt; die kurzen Gesangstücke sprechen unser Publicum nicht mehr an, welches nur Bravour-Arien, Triller, Cadenzen, auf- und absteigende Scalen beklatschen mag. Die Ausführung war von Seiten der Hrn. Kainz (Axur), Binder (Atar) und Podhorsky (Piskroma), so wie der Mad. Ernst (Aspasia) sehr lobenswerth, und die Chöre gingen gut zusammen. Auch Auber's Oper *Leocadia*, die eigentlich nur ein Schauspiel mit Gesang genannt werden sollte, hat hier weniger als irgend eine seiner früheren Compositionen gefallen. Einige der sparsam erscheinenden Musikstücke, zumal des zweyten Actes sind höchst characteristisch und ausdrucksvoll, vorzüglich das Duett zwischen Filippo und Leocadia (von Hrn. Podhorsky und Mad. Ernst ausgezeichnet vorgetragen). Auch mit den neuen Engagements haben wir nicht Ursache sehr zufrieden zu seyn. Der Bariton, Hr. Wiedermann, der, ohne auf seine hiesigen Verpflichtungen Rücksicht zu nehmen (wie es leider von Tage zu Tage mehr Sitte wird, so dass die Contracte eigentlich nur noch die Directionen verbindlich machen, die Schauspieler selbe aber gerade so lange halten, als es ihnen gefällt, oder als sie kein besseres Engagement finden), nach Berlin zum Königstädter Theater auf Gastrollen gegangen und — — dort geblieben, ist, die Rollen ausgenommen, welche Hr. Podhorsky übernahm, noch nicht ersetzt. Zwar sind seitdem die Hrn. Hysel — dessen Debut als Figaro uns den Verlust des Abgegangenen erst doppelt fühlbar machte — Spiro und Strakaty, so wie Dem. Hagenbruck engagirt worden — Invaliden und Anfänger, wovon nur die beyden letzten zu Hoffnungen für die Zukunft berechtigen.

Die Gastrollen der k. Hofsängerin Mad. Devrient, welche die Euryanthe, Emmeline in *der Schweizerfamilie*, Agathe im *Freyschütz* und Anne in der *weissen Dame* gab, brachte einige Abwechslung in den einförmigen Gang unserer Oper. Der edle und einfache, ergreifende Gesang der liebenswürdigen Künstlerin ergriff allgemein, zumal in der *Euryanthe*, einer Oper, die hier nie gefallen hat, und wenn ihr Mad. Devrient das erste volle Haus zu Wege gebracht hat, so waren es doch nur ihre Scenen, die zu lautem enthusiastischen Beyfall hinrissen, alle übrigen sprachen wieder nicht an. Auch als Agathe, Emmeline und Anne gefiel Mad. Devrient sehr, obschon sie bey der zweyten nicht sehr bey Stimme war, und die letzte ihr eigentlich nicht zusagt. Es giebt vielleicht viele teutsche Sängerinnen, welche die Anne eben so gut, und manche noch besser singen, schwerlich dürfte das aber bey der Euryanthe und Agathe der Fall seyn. Einen ausgezeichneten Kunstgenuss gewährten den Freunden der Musik die beyden Concerte, welche Hr. Ludwig Maurer, königlich Grossbritannisch-Hannöver'scher Concertmeister, im Theater gab. Wir hörten darin zwey Ouverturen, zwey Concert-Sätze, Variationen über ein Thema aus der *weissen Frau* und über ein russisches Volkslied, dann ein Quartett-Concert für vier Violinen von seiner eigenen Composition, und lernten in Hrn. Maurer einen der ausgezeichneten Violinspieler unserer Zeit kennen, der Kraft, Fülle und Präcision mit einem sehr schönen Ton und Geist und Geschmack des Vortrags verbindet; der Beyfall war seinem Verdienste angemessen, und er wurde fast nach jedem Stücke gerufen. Das Quartett-Concert spielte mit ihm Hr. Prof. Pixis, der auch hier seinen alten Ruhm bewährte, und zwey seiner vorzüglichsten Schüler, die Hrn. Bartak und Urbanek; und Mad. Ernst und Hr. Binder unterstützten den Concertgeber in beyden Concerten mit einigen Gesangstücken. Das erste Concert im Redoutensaale gab Hr. Benedek, Zögling des Prager Conservato-

riums und Orchester-Director vom königlich städtischen Theater zu Ofen, der gleichfalls als Violinspieler und Compositeur für sein Instrument auftrat, in ersterer Beziehung aber mehr Beyfall erntete, als in der letztern, da es seinen Compositionen an Glanz und an Klarheit gebricht. Dem. Kaudelka spielte ein Concertino von Herz auf dem Pianoforte mit grosser Sicherheit, Eleganz und jugendlichem Feuer. In dem Concerte des Hrn. Hüttner, Professor am Conservatorium und Mitglied des Theater-Orchesters, spielte derselbe ein Concertino für das Violoncell von seiner eigenen Composition, die den Beyfall aller Kenner erhielt, dann B. Romberg's Variationen über russische Volkslieder und in einem Andante und Polacca für zwey Violoncelle, mit Orchesterbegleitung von Dotzauer, gespielt vom Concertgeber, und seinem Schüler, lernten wir ein schönes jugendliches Musik-Talent kennen, das die Theilnahme des Publicums mit seinem Lehrer theilte. Die Verehrer C. M. von Weber's dankten dem Concertgeber die Wahl zweyer Arien aus *Oberon*, von Mad. Ernst und Hrn. Binder gesungen. Diesen folgte Hr. Blatt, Directorats-Adjunct am Conservatorium der Musik und Mitglied des Opern-Orchesters am königlichen ständischen Theater, so dass wir bald zu befürchten anfangen, dieses Institut, das dem Mangel an musikalischen Individuen abhelfen sollte, werde uns bald mit allzugrossem Reichthum erdrücken. Hr. Blatt erschien gleichfalls als Compositeur mit sehr gefälligen und wohlberechneten Variationen für die Clarinette über ein Thema aus dem *Barbier von Sevilla*, die lebhafter ansprachen als ein Concertino von Lindpaintner auf demselben Instrumente. Zwey Sängerinnen, die wir lange nicht gehört hatten, unterstützten Hrn. Blatt: die ehemalige k. k. Hofopernsängerin Mad. Zomp, geborene Teyber, sang mit bekannter Virtuosität, die selbst manchen Stimmdefect deckt, die Arie: „Parto, ma tu ben mio" aus Mozart's *Titus* und ein Duett aus *Riccardo e Zoraide* von Rossini mit Dem. Kaudelka, deren schöne Stimme in der letztern Zeit sehr an Kraft und Fülle zugenommen hat. Es ist sichtlich, dass Dem. Kaudelka sehr wackere Lehrer gehabt hat, (von welchen uns zwey tüchtige hiesige Tonkünstler bekannt sind) doch scheinen sie den Einfluss, welchen die Art und Weise der Mundöffnung auf die Bildung der Stimme äussert, nicht genug berechnet zu haben: so lange der Mund der jungen Sängerin die reine Eyform behält, ist auch ihr Ton immer schön, aber er verliert, wenn diese Oeffnung eine unregelmässige Gestalt annimmt, was öfter der Fall ist. Es wird einem so vielseitig musikalisch gebildeten Frauenzimmer leicht werden, auch hierüber zu siegen, um ihr schönes Talent ganz fleckenlos zu zeigen. Der Beyfall war stürmisch und anhaltend.

Kurze Anzeigen.

1. *La Chasse pour le Pianoforte, composée par M. Clementi.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

2. *Sonate pour le Pianoforte* — desgleichen.

Der geehrte Siebensiger hält sich, wie körperlich, so geistig, munter und frisch. Und wie er sein Lebelang mit Einsicht, Besonnenheit, Gewandtheit und Beharrlichkeit seine Partie in jeder Hinsicht zu nehmen gewusst hat, so thut er's auch noch. Wer einmal ein „öffentlicher Character" ist, der wünscht diess auch zu behaupten und nicht bey lebendigem Leibe vergessen zu werden. Wer nicht vergessen werden will, nämlich von der Menge, der muss von Zeit zu Zeit wieder etwas thun, wodurch er sein Andenken auffrischt. Wer über die Jahre männlicher Vollkräftigkeit hinaus ist, verfährt weislich, wenn er desto freundlicher, anspruchsloser, gefälliger wird, doch ohne sich in Lässigkeit, Gemeinheit oder Characterlosigkeit zu verlieren. So denkt und verfährt unser Meister, wenn wir ihn recht verstehen. Nachdem er vor etwa zehn Jahren mehre wahrhaft treffliche und grosse Werke geliefert hat, die aber doch hin und wieder durch Ueberkünstlichkeit das herannahende hohe, obschon noch sehr kräftige Alter verriethen, bearbeitete er sein grosses instructives Werk, worin er zugleich die Erfahrungen seines langen Künstlerlebens niederlegte und manche frühere Arbeiten benutzte: und nun giebt er kleine, freundliche, doch überall fleissig und sorgsam behandelte Unterhaltungsstücke, von denen wir hier zwey angeführt haben. Nach dem so eben Gesagten brauchen wir wenig über sie anzumerken: Jedermann kennt Cl., und wird, nach jenem, das Rechte von ihnen erwarten. No. 1 besteht aus einem muntern, vorzüglich melodiösen Allegro, für das verschiedene horn- und jägermässige Sätz-

chen gewandt und wirksam benutzt sind. Ein ganz kurzes, angenehmes Andante folgt, und ein sehr lebhaftes, rasches Allegro macht den Beschluss. Alles ist leicht zu fassen, leicht auszuführen, frey und fliessend, ganz ohne Künsteln, geschrieben, so dass es Jedermann gefallen wird. No. 2 nähert sich den kleineren und leichteren Sonaten Cls aus dessen frühester Zeit. Das kräftige und wohlgeführte Allegro hat uns vorzüglich gefallen: das Rondo ist zwar auch gut, doch nicht frey von kleinen Künstlichkeiten, in denen man freylich den geübten Meister erkennt, die aber den Fluss mehr stören, als fördern und für die Form des galanten Rondo wohl nicht ganz passend sind. Beyde Werkchen sind sehr gut gestochen.

---

1. *Potpourri en Sol pour la Flûte principale avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte, comp. — — par P. Lindpaintner.* Oeuvr. 61. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.
2. *Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte.* (Mit Orchest., 2 Thlr., mit Pianof. 1 Thlr.)

Viel Lebhaftigkeit in den Erfindungen und im Ausdruck, ausgezeichnete Gewandtheit und nicht selten eine originelle Weise in der Handhabung der Kunst- und Effect-Mittel, vollkommene Kenntniss und angemessene Behandlung aller Instrumente, sowohl im Solo, als im Tutti: diess sind Vorzüge aller zahlreichen Instrumentalcompositionen verschiedener Gattungen, die Hr. L. in neuerer Zeit geliefert hat; sie sind auch Vorzüge dieser neuesten. Der Flötist muss Virtuos seyn, wenn ihm Alles nach Wunsch gelingen soll, was ihm hier zugemuthet wird: dann wird er aber auch Glück mit diesem Stücke machen, nicht nur um seinet- sondern auch um dessen selber willen. Seine reichen Solí, meistens brillant und heiter, sehr mannigfaltig und fast ohne alle gewöhnliche Flöten-Phrasen, sind durchgehends dem Instrumente und seiner gehörigen Behandlung angemessen, und darum, wenn auch schwierig, doch diess nicht über das Maass. Schwierig sind sie weniger durch sich selbst, als dadurch, dass dem Spieler so wenig Zeit und Gelegenheit gegeben ist, sich zu erholen; weshalb sie auch, wie in anderen Flötencompositionen desselben Autors, die Brust angreifen. Die Partie des Orchesters ist ziemlich interessant, effectuirend, und leicht auszuführen. Nach einem einleitenden, cantabeln Andante, das für die Flöte reich figurirt ist, und einem kurzen, munterern Uebergange, folgt ein affectvolles, gleichfalls kurzes Allegro, hierauf ein heiteres, gewissermaassen tanzbares Thema, das sechs Mal, sehr mannigfaltig variirt wird, und mit einem raschen, mässig langen Allegro über, jenem Thema verwandte Ideen, wird geschlossen. Das Orchester ist besetzt, neben dem Quartette, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Clarinetten, zwey Fagotten und zwey Hörnern. Auch mit Begleitung des Pianoforte allein nimmt sich diess Potpourri gut aus. Das Aeussere beyder Ausgaben ist anständig.

Deutsche Lieder von W. v. Göthe, für eine Sopran- oder Tenorstimme componirt — — von C. G. Reissiger. Op. 48. Berlin, bey Fr. Laue. (Pr. ½ Thlr.)

No. 1. *Trost in Thränen.* Recht schön. No. 2. *Der Fischer.* Durchcomponirt. Die hübsch geführte Harmonisen-Begleitung ist höchst interessant: im Ganzen aber dürfte die neue Composition doch keinen Vergleich mit Reichardts vortrefflicher und höchst einfacher, auch nicht mit Kaune's reicher accompagnirter Romanze aushalten. No. 3. *Neue Liebe, neues Leben.* Wohlgefällig. No. 4. *Das Veilchen.* Angenehm: nur Leichtigkeit wünschte man wohl noch einen Anstrich von Schwärmerei in den Gesang gelegt. Das Ende klingt gar zu ruhig. No. 5. *Maylied.* „Wo geht's Liebchen?" Sehr hübsch durchcomponirt. No. 6. *An die Erwählte.* Ein sehr sangbares und artiges Polacca. Anfang und Ende sagen uns am meisten zu. Wir sind überzeugt, dass sich diese Liedersammlung viele Freunde gewinnen wird.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № IV. 1828.

Neue Verlagswerke, welche bey B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen sind:

Theoretische Werke.

Chladni, E. F., Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst Anhang über naturgemässe und möglichst einfache Entwickelung der Tonverhältnisse ..... 1 Fl. 21 Kr.

Cramer, J. B., Instructions p. le Pianof. 3 Fl. 30 Kr.
— Anweisung das Pianoforte zu spielen. 2 Fl. 24 Kr.

Drouët, L., Methode pour la Flûte, ou Traité complet et raisonné pour apprendre a jouer de cet instrument, mit einer beygefügten teutschen Uebersetzung des Textes ..... 9 Fl.
Diese Schule ist in vier Abtheilungen, welche auch einzeln zu haben sind:
— 1re Partie, Principes de Solfege ..... 2 Fl.
— 2me — Methode av. les Gammes ..... 5 Fl.
— 3me — 12 Leçons progressives ..... 1 Fl.
— - — Suite, 3 pet. Sonates ..... 1 Fl. 36 Kr.
— 4me — Exercices de tous genres ..... 5 Fl.

Der musikalische Hausfreund für 1828 ..... 36 Kr.

Weitere Ergebnisse der weitern Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem ..... 36 Kr.

Portrait.

Beethoven, Lud. van, lithographirt von Langlumé in Paris ..... 36 Kr.

Partituren.

Beethoven, L. van, Quat. in Es Op. 127. 2 Fl. 30 Kr.
— Quatuor in Cis moll Op. 131 ..... 2 Fl. 42 Kr.

Fischer, Marsch für Cavalerie-Musik ..... 36 Kr.

Musik für Bogeninstrumente.

Beethoven, L. van, Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcelle. Op. 131 ..... 4 Fl. 30 Kr.

Bohrer, Freres, 6 Duos pour Violon et Vcelle. Op. 41. Liv. 182, chaque ..... 4 Fl. 30 Kr.

Gebauer, M., Principes élémentaires de la Musique, Positions et Gammes de Violon et 72 Leçons meth. en Duos très-fac. p. 2 Violons. Op. 20. Liv. 1 et 2 chaque ..... 2 Fl.

Mangold, Wm., Potpourri p. Violon et Vcelle. Op. 9 ..... 1 Fl. 12 Kr.

Gans, M., 3 Polonaises p. Vcelle et Piano. Op. 8. 48 Kr.

Musik für die Flöte.

Berbiguier, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 85. 3 Fl. 36 Kr.
— 2me Quatuor p. Flûte, Violon, Alto et Vcelle. Op. 86. ..... 2 Fl. 24 Kr.

7me Cloch. d'air pour 1 Flûte, tiré de l'Opéra: La Dame blanche par Boieldieu ..... 40 Kr.

Kuhlau, F., 3 grands Duos p. 2 Flutes. Op. 87. ..... 4 Fl. 30 Kr.

Metzger, Ch., 12 grands Etudes p. la Flûte. Op. 7 ..... 4 Fl. 12 Kr.

Musik für die Hautbois.

Küffner, J., 24 Duos instr. pour 2 Hautbois. Op. 199. ..... 1 Fl. 36 Kr.

Musik für die Clarinette.

Berr, F., 3 Duos p. 2 Clar. ..... 2 Fl. 42 Kr.

Bouffil, 3 Trios p. 3 Clar. Op. 8. No. 1, 2, 3 chaque ..... 1 Fl. 12 Kr.

Gambaro, J. B., 12 Caprices p. la Clar. Op. 18. Liv. 1 et 2 chaque ..... 1 Fl. 12 Kr.

Küffner, J., 24 Duos instr. p. 2 Clar. Op. 200. ..... 1 Fl. 36 Kr.

Rummel, Ch., Concertino p. Clar. en Si avec acc. d'Orchestre ou en Sextuor, ou av. acc. de Piano seul, Op. 58. ..... 7 Fl. 12 Kr.

Musik für Fagott.

Almenraeder, C., Intr. et Var. sur un thème: Es eilen die Stunden des Lebens, pour Basson avec acc. de Violon, Alto et Vcelle. Op. 4 ..... 2 Fl. 12 Kr.

Berr, F., Variat. sur l'air: Ma Celine, p. Basson avec acc. d'Orchestre ou Piano ..... 2 Fl. 42 Kr.

Musik für Bassethorn.

Küffner, J., Potpourri sur des thèmes du Barbier de Seville de Rossini, p. Cor de Basssette et Piano obl. et Guitare ou p. Vcelle et Piano, ou Violon, ou p. Alto, Piano et Guitare. Op. 198 ..... 2 Fl. 24 Kr.

Musik für die Guitarre.

Ernst, Ph., 8 airs fav. de Winter, Pacini et Rossini p. Guitare et Flûte. No. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20 chaque ..... 36 Kr.

Aguado, D., 12 Walses p. Guitare seule. Op. 1. 30 Kr.
— 3 Rondeaux brillans. Op. 2..... 1 Fl. 12 Kr.
— 8 pet. pieces. Op. 3..... 56 Kr.
— 6 do do — 4..... 56 Kr.
Carcassi, M., 3 Sonatines p. Guitare seul. Op. 1. 48 Kr.
— 3 Rondeaux. Op. 2..... 48 Kr.
— 12 pet. pièces. — 3..... 48 Kr.
— 6 Walses. Op. 4..... 56 Kr.
— Le nouveau papillon. Op. 5..... 1 Fl. 12 Kr.
— Intr. et Variat. Op. 6..... 56 Kr.
— Au clair de la lune, varié. Op. 7..... 56 Kr.
— Etrennes aux amateurs. Op. 8..... 1 Fl.
— 3 airs italiens, variés. Op. 9..... 1 Fl.
— 12 morceaux faciles. Op. 10..... 1 Fl.
— Recueil de 10 pet. pièces. Op. 11..... 1 Fl.
— 3 thèmes variés. Op. 12..... 1 Fl. 12 Kr.
— 4 Potpourri des airs de Rossini. Op. 13. 1 Fl. 24 Kr.
— Melange de 22 morceaux fac. — 14. 1 Fl. 12 Kr.
— Tra, la, la, air varié. Op. 15..... 42 Kr.
— 8 Divertissement. Op. 16..... 42 Kr.
— le Songe de Rousseau, varié. Op. 17.... 42 Kr.
— 6 airs variés d'un exec. fac. Op. 18. 1 Fl. 36 Kr.
— Fantaisie des airs de Robin des bois. Op. 19. 48 Kr.
— air Suisse, varié. Op. 20..... 48 Kr.
— les Recréations des commençans. Op. 21. 1 Fl. 12 Kr.
— air Ecoss. de la Dame bl. varié. Op. 22. 42 Kr.
— 12 Walses. Op. 23..... 40 Kr.
— air des Mystères d'Isis, var. Op. 24..... 42 Kr.
— 2me Recueil de 8 Divert. Op. 25..... 48 Kr.
— 6 Caprices. Op. 26..... 1 Fl.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Symphonie en Ut mineur. Op. 67. arr. p. Piano, Flûte, Violon et Vcelle par J. N. Hummel..... 4 Fl. 48 Kr.
Bohrer, A., gr. Trio brillant p. Piano, Violon et Vcelle. Op. 39..... 4 Fl.
Koch, C., Fant. et Variat. p. Piano et Flûte obl. sur des motifs fav. du Vaudeville les Viennois a Berlin. Op. 21..... 3 Fl.
Küffner, J., 8me, 11me et 12me Potpourri, tirés de l'Opéra: La Dame blanche, p. Piano et Flûte ou Violon. Op. 191. 201. 202 chaque 1 Fl. 36 Kr.
— 9me et 10me Potp. tirés des Opéras: Barbier de Seville, Moise et Corradino, p. Piano et Violon. Op. 194 et 195 chaque... 1 Fl. 48 Kr.
Kuhlau, F., gr. Sonate conc. p. Piano et Flûte. Op. 85..... 3 Fl.
Mozart, W. A., 12 gr. Concerts arr. p. Piano, Flûte, Violon et Vcelle. No. 1 en Re mineur, par J. N. Hummel..... 4 Fl. 30 Kr.
Payer, H., Var. sur un thème autrichien p. Piano et Violon ou Flûte ou Clar. Op. 127. 2 Fl. 36 Kr.
Ries, F., Trio p. Piano, Violon et Vcelle. Op. 143. 2 Fl.
Rummel, Ch., Intr. et Var. brillans sur un thème fav. de Himmel p. Piano av. acc. d'Orchestre. Op. 62.... 4 Fl. 30 Kr.

Zu vier Händen für Piano.

Mendel, J., 3 Menuets avec Trios..... 48 Kr.
Rummel, Ch., Le petit Tambour, Marche avec Variat. et Rondo. Op. 63..... 2 Fl.
Schmitt, A., Walzer über die Töne B. C. H... 48 Kr.

Solos für Piano.

Beck, C. F., 18 pet. pièces Cah. 2..... 1 Fl.
Beethoven, L. van, Symph. en Ut mineur. Op. 67. arr. par J. N. Hummel..... 2 Fl. 48 Kr.
Berg, C., gr. Sonate. Op. 30..... 1 Fl. 30 Kr.
Ehrlich, Ch. F., gr. Var. brill. sur un thème de Don Juan..... 1 Fl. 12 Kr.
Mozart, W. A., 12 gr. Conc. arr. par J. N. Hummel. No. 1 Re mineur..... 2 Fl. 48 Kr.
Payer, H., Collection de Variat. sur 12 thèmes fav. très-fac. instr. et doigtées. Op. 135. Liv. 1. 2. 3. 4 chaque..... 2 Fl.
Reuling, W. C., Marches triomphales..... 40 Kr.
Rummel, Ch., Intr. et Var. brill. sur un thème de Himmel. Op. 62..... 1 Fl. 36 Kr.
Scherpens, P. J., thème de Romagnesi varié. Op. 2. 1 Fl.
Schmitt, Aloyse, Intr. et thème varié..... 48 Kr.
— Divert. Rondo, Andante et Noct..... 1 Fl.
Walse fav. No. 304 bis 318 jeder..... 8 Kr.

Musik für Orgel.

Hahn, C. F., 12 leichte Orgelstücke. Op. 1. 1 Fl. 12 Kr.
Vogler, Abbé, 112 Préludes, 4me Edit... 1 Fl. 48 Kr.

Gesang-Musik mit Piano.

Mangold, W., Cäcilia, kleine Cantate für vier Singst. und Chor. Op. 10..... 1 Fl. 30 Kr.
Rinck, Ch. H., Motette: Befiehl dem Herrn deine Wege, für vier Singst. und Chor. Op. 85. 2 Fl.
Beethoven's Heimgang, für eine Sopranst. nach einer seiner neuesten Comp. bearbeitet.... 24 Kr.
Schmitt, Aloys, 6 Gesänge für eine Singst. 1 Fl. 24 Kr.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Bauer, Vater Martin, für vier Männerst..... 16 Kr.
Krentzer, Conr., 12 Gedichte von Herosmer für vier Männerst. Liv. 1 et 2 jedes... 1 Fl. 36 Kr.
Miller, J., Lust am Liedchen für vier Männerst.. 16 Kr.
Pax, C. R., Lied: Du liegst mir am Herzen.... 16 Kr.
— Beruhigung von Matthison..... 16 Kr.
Rinck, 12 Schulieder für zwey Sopran- und eine Bassst. 1ses Heft..... 48 Kr.
Weber, G., mehrst. Ges. für grosse Singvereine und kleine Zirkel. Op. 41. Liv. 3..... 2 Fl.

Gesänge mit Guitarre- oder Clavier-Begleit.

Weber, das Veilchen, No. 68, Stunz, Chor zu Wallensteins Lager, No. 69. Kosaken-Lied, No. 70. Lied eines Fremdlings, No. 71. Mein Gärtchen, No. 72. Gassner, Ich denke dein, No. 73. Schweizer Heimweh, No. 74, jedes 8 Kr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März. **N°. 13.** 1828.

Ueber die Entdeckung der terzenweisen Verbindung der Töne zu Accorden. Eine Bemerkung zu dem Berichte der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung, die Vorlesungen des Hrn. Prof. Dr. Breidenstein über die Theorie der Musik betreffend, von G. W. Fink.

Im sechsten Stücke dieses Jahrganges der Berliner musikalischen Zeitung wurde eine ausführliche Nachricht über die Vorlesungen des Hrn. Prof. Breidenstein, die derselbe im letzten Viertel des vorigen Jahres zu Berlin hielt, von Hrn. C. H. Guhr mitgetheilt. In zwölf anderthalbstündigen Vorlesungen, die sich zuvörderst über die Mittel der Tonkunst verbreiteten, den grössten Theil der Zeit aber der Harmonielehre widmeten, das Uebrige, z. B. vom musikalischen Style, den Musikgattungen, dem Vortrage u. s. w. nur aphoristisch in einer einzigen Vorlesung behandelten, wurden nicht nur eigentliche Musiker, sondern auch Dilettanten und Damen angenehm und nützlich unterhalten. In diesen Mittheilungen heisst es unter Anderm:

„In der Lehre von den Accorden steht Hr. Prof. Breidenstein ganz selbstständig und sich von allen Theoretikern unterscheidend da, indem er auf eine ganz eigenthümliche Weise durch einen terzenweisen Bau alle Accorde entstehen lässt, und auf diese Weise ein Princip gefunden hat, welchem zufolge sich alle möglichen in der Harmonie vorkommenden Accorde entwickeln lassen. Dieses Princip ist ihm nämlich die *Terz*, als dasjenige Intervall, welches mit dem Grundtone verbunden zuerst einen entschiedenen Wohlklang auf das Ohr und Gemüth ausübt. Dem gemäss nennt er daher die Terz in Verbindung mit dem Grundtone einen Accord —, den *Zweyklang*; durch Hinzufügung einer neuen Terz entsteht dann der *Dreyklang* und so fort bis zum *Siebenklang*. Mit dem Siebenklange erscheinen alle Töne der Tonleiter erschöpft und daher die Zahl der Accorde geschlossen.“ Das giebt folgende Ordnung:

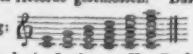

Hier waltet nun irgend ein Irrthum; *Hr. Prof. Dr. Breidenstein* (*in Bonn*) *ist nicht erster Entdecker dieser Lehre.* Entweder hat sich der Hr. Berichterstatter geirrt, was wohl möglich wäre, da auch Damen zugegen waren, wo leicht ein Blick oder Wort der Verwunderung und dergleichen den von Hrn. Prof. Breidenstein vielleicht angeführten Namen des Entdeckers ins dunkele Reich der Schatten verwiesen haben kann, oder es ist damit dem Hrn. Dr. gegangen, wie es schon Mfuchem ging, er hat etwas gefunden, was er selbst für neu hielt, was es aber nicht ist. Welche Vermuthung zur Erklärung des Irrthums die rechte ist, weiss ich freylich nicht: aber das ist gewiss, dass die Musiker das System des Mannes, der seine Harmonieenlehre zuerst auf terzenweise Verbindung der Töne zu Accorden gründete, nicht so beachtet haben, wie es beachtet zu werden verdiente. Sein Werk darüber, das der Erfinder selbst für wichtig genug hielt, ob er es gleich noch für unvollkommen erklärte, hatte das Unglück, keinen Verleger zu finden; er gab es daher auf seine eigenen Kosten heraus und so blieb es liegen (man weiss, wie das zugeht) und wurde leider nur Wenigen bekannt. *Der eigentliche Entdecker dieser Accorden-Bestimmung ist J. G. Portmann.* Sein Werk führt den Titel: *Die neuesten und wichtigsten Entdeckungen in der Harmonie, Melodie und dem doppelten Contrapuncte. Eine Beylage zu jeder musikalischen Theorie.* Darmstadt 1798.

Da das Buch Vielen nicht zur Hand seyn wird, so theile ich zum Beweise dafür einige Stellen kürzlich mit.

S. 12 und 13: Unter dem Ausdruck *terzenweise* verstehen wir nichts anderes, als dem allge-

Die Umstehenden.

Ha, ha, das war recht fein
Ha, ha, ha, ha, das war recht fein.

Recitativ.

Simon. Vom dürren Osten dringt
Ein scharfer Kishauch jetzt hervor,
Schneidend fährt er durch die Luft,
Versehret jeden Dunst,
Und hascht des Thieres Odem selbst.
Des grimmigen Tyranns,
Des Winters Sieg ist nun vollbracht,
Und stummer Schrecken druckt
Den ganzen Umfang der Natur.

Arie.

Erblicke hier, bethörter Mensch,
Erblicke deines Lebens Bild!
Verblühet ist dein kurzer Lenz,
Erschöpfet deines Sommers Kraft,
Schon welkt dein Herbst dem Alter zu;
Schon nah't der bleiche Winter sich,
Und zeiget dir das off'ne Grab.
Wo sind sie nun, die hoh'n Entwürfe,
Die Hoffnungen von Glück,
Die Sucht nach eitlem Ruhme,
Der Sorgen schwere Last?
Wo sind sie nun, die Wonnetage,
Verschwelgt in Ueppigkeit,
Und wo die frohen Nächte,
Im Taumel durchgewacht?
Verschwunden sind sie, wie ein Traum. . .

Recitativ mit Begleitung.

Simon. Nur Tugend bleibt — Sie bleibt allein,
Und leitet uns, unwandelbar,
Durch Zeit- und Jahreswechsel,
Durch Jammer, oder Freude
Bis zu dem höchsten Ziele hin.

Doppelchor.

Simon. Dann bricht der grosse Morgen an:
Der Allmacht zweytes Wort erweckt
Zu neuem Daseyn uns,
Von Pein und Tod auf immer frey.

Lukas. Simon.

Die Himmelspforten öffnen sich;
Der heil'ge Berg erscheint.
Ihn krönt des Herren Zelt.
Wo Ruh' und Friede thront.

Erster Chor.

Wer darf durch diese Pforten geh'n?

Hanne. Lukas, Simon.

Der Arges mied, und Gutes that.

Zweyter Chor.

Wer darf besteigen diesen Berg?

Hanne. Lukas, Simon.

Von dessen Lippen Wahrheit floss.

Erster Chor.

Wer wird in diesem Zelte wohnen?

Hanne. Lukas. Simon.

Der Armen und Bedrängten half.

Zweyter Chor.

Wer wird den Frieden dort geniessen?

Hanne. Lukas. Simon.

Der Schutz und Recht der Unschuld gab.

Erster Chor.

O seht! der grosse Morgen nah't.

Zweyter Chor.

O seht! Er leuchtet schon.

Beyde Chöre.

Die Himmelspforten öffnen sich;
Der heil'ge Berg erscheint.

Erster Chor.

Vorüber sind

Zweyter Chor.

verbrauset sind

Erster Chor.

Die leidenvolle Tage.

Zweyter Chor.

Die Lebens Wintersstürme.

Beyde Chöre.

Ein ew'ger Frühling herrscht;
Und gränzenlose Seligkeit
Wird der Gerechten Lohn.

Hanne, Lukas, Simon.

Auch uns werd' einst ein solcher Lohn!
Lasst uns wirken! Lasst uns streben!

Erster Chor.

Lasst uns kämpfen!

Zweyter Chor.

Lasst uns harren.

Beyde Chöre.

Zu erringen diesen Preis!
Uns leite deine Hand, o Gott!
Verleih' uns Stärk' und Muth!
Dann siegen wir, dann geh'n wir ein
In deines Reiches Herrlichkeit.
Amen.

meinen Terzenmasse gemäss, nämlich von einer Linie zur andern, oder von einem Zwischenraume zum andern. Dieses Terzenmass sechs Mal genommen, erschöpft die Grenzen einer Tonart. Der Umfang, in welchem die Töne terzenweise nach einer bestimmten Lage über einander oder coexistirend verbunden werden, wovon einer als Haupt- oder Fundamental-Ton bezogen wird, heisst Tonart. Alle zwölf Tonarten der Alten lassen sich auf dur und moll zurückführen. Diese unterscheiden sich durch die Lage der Terzen über dem Fundamental-Tone. Man kann beyde aus folgender Vorstellung beurtheilen:

a / f	gr. Terz		f / d	kl. Terz	
d	kl. Terz		h	kl. —	
h	kl. —	=	gis	kl. —	=
g	gr. —		e	gr.	
e	kl. —		c	gr.	
c	gr. Terz		a	kl. Terz.	

Dabey kommt Alles auf die erste und letzte Terz an.

Die erste und letzte Terz der dur-Tonart hat das grosse Terzmass, die zweyte das kleine. Die erste und letzte Terz der moll-Tonart hat dagegen das kleine und die zweyte das grosse Terzmass. Die dritte, vierte und fünfte Terz sind einander in beyden Tonarten gleich. — §. 15: Das Nothwendige und Allgemeine der Harmonie ist die terzenweise Verbindung der Töne innerhalb einer bestimmten Grenze (Tonart), auf so vielerley Art sie darin möglich ist. 2) die Coexistenz der verbundenen Töne." §. 17: Aus diesem Grundprincip geht das Wesen aller harmonischen Intervalle, aller Con- und Dissonanzen hervor, und ist durchaus anwendbar." Das wird nun weitläufig auseinandergesetzt. — Daraus entstehen sechserley Grundharmonieen. Die unteren drey Töne geben die consonirende, die oberen vier die dissonirende Seite. Was auf der consonirenden Seite liegt, muss nothwendig consoniren, und was auf dissonirenden Seite liegt, muss nothwendig dissoniren. Daher kann es auch kommen, dass zuweilen eine scheinbar reine Quinte dissonirt, z. B. d h g —. Die letzte Bemerkung wird, wie man sogleich sieht, auch einen wichtigen Einfluss auf die erlaubte und unerlaubte Quintenfolge haben. — Aus diesem Wenigen wird hoffentlich Jeder sich überzeugt haben, dass J. G. Portmann der Entdecker dieser terzenweisen Verbindung der Intervalle zu Accorden ist. Erfreulich sollte es mir seyn, wenn es mir durch diese Anzeige gelungen wäre, einige Theoretiker mehr auf das mit Unrecht ziemlich vergessene Werk dieses Mannes von Neuem aufmerksam gemacht zu haben, was auch der Hauptzweck dieser kurzen Bemerkungen ist.

Recension.

Wiener Tonschule, oder Anweisung zum Generalbass etc. von Jos. Preindl und Ignaz Ritter v. Seyfried. Wien, b. T. Haslinger und A. Strauss.

(Beschluss.)

Die Gegenstände des zweyten Theils in diesem Werke sind von einem richtigen Gesichtspuncte anschaulich gemacht und vom Verfasser, wie folgt, niedergeschrieben worden, wenn auch gleich diess oder jenes darin hätte deutlicher auseinander gesetzt werden können.

§. 1. Vom Contrapunct überhaupt. „Unter dieser Benennung", sagt der Verfasser: „versteht man im weitesten Sinne die Verfertigung einer, zweyer oder mehrer Stimmen zu einer schon vorhandenen": welches wohl wahr ist, aber noch insbesondre einer historischen Definition bedarf. Auch gehörten die Regeln des

§. 2. Ueber den einfachen Contrapunct, in die Harmonielehre.

§. 3. Von den verschiedenen Gattungen des einfachen Contrapunctes konnte mit dem vorhergehenden §. verbunden werden.

§. 4. Ueber die erste Gattung des einfachen Contrapunctes ist zu merken, 1) dass viele Regeln ohne hinlänglichen Grund und daher überflüssig angegeben worden sind; 2) erlaubt der Verfasser S. 9, dass von einer vollkommenen Consonanz wieder in eine vollkommene durch eine Gegenbewegung gegangen werden darf, wodurch nie verbotene Quinten- und Octavenfolge entstehen würde, welches er S. 13 mit folgenden Worten wieder verbietet: „Reine Quinten und Octaven sind selbst in der widrigen Bewegung nur in den Mittelstimmen erlaubt, nie aber in den äusseren."

§. 5. Von der zweyten Gattung des einfachen

Contrapunctes sagt der Verfasser, dass der Anfang im Contrapuncte stets mit einer halben Pause geschehen müsse, welches aber jetzt mehr der freyen Willkühr eines Jeden anheim gestellt, und vom Verfasser selbst widerlegt wird, wenn er §. 6, S. 19 einräumt, „dass hier auch mit einer Viertelpause angefangen werden darf.“

Auch wollen wir nicht erörtern, ob die S. 17 erlaubten Sprünge durch die Mehrheit der Stimmen gänzlich gedeckt werden, und die S. 19 verbotenen Fortschreitungen in der melodieführenden Stimme, wenn sie an ihrem rechten Orte stehen, von guter Wirkung seyn können.

§. 7. Die vierte Gattung des einfachen Contrapunctes ist sehr dunkel aufgestellt, indem der Verfasser zwar Regeln, aber die Ursache derselben nicht anzugeben für nöthig erachtete. Dagegen ist

§. 8 der sogenannte verzierte Contrapunct sehr gut; nur konnten dessen Regeln schon bey den vorhergehenden Gegenständen des Contrapunctes auseinandergesetzt, und dieser hier kürzer gefasst werden.

§. 9. Von der Nachahmung. Wenn diese dem Laien etwas deutlicher vor Augen gestellt, und auseinandergesetzt worden wäre, was sie eigentlich sey, so wäre es ihm verständlicher geworden.

§. 10. Vom Canon. Was ein Canon durch die Töne sey, hätte billig vorher angegeben werden müssen; auch hat der Verfasser zu bemerken vergessen, dass der Canon per tonos, wenn er zu tief fällt, eine Octave höher, und wenn er zu hoch steigt, eine Octave tiefer in den verschiedenen Stimmen nach einander wieder angefangen werden kann. Und dann sind S. 61 mehre Canons per arsin et thesin aufgestellt worden, ohne zu erinnern, dass es dergleichen giebt, und der Canon polymorphus, welcher in alle Intervalle aufgelöst werden kann, ist nicht richtig erklärt. Dagegen aber ist der

§. 11 über die Fuge ganz vortrefflich auseinandergesetzt, bis auf den Punct der Engführung, indem der Ort, wo sie hingehört, nicht angegeben wurde.

§. 12. Der doppelte Contrapunct in allen Intervallen, worin er Statt findet, ist in diesem Werke sehr gut und fasslich, auch mit hinlänglichen Beyspielen erörtert, und der einzeln dabey vorkommenden Gegenstände an seinem Orte gedacht worden, welches bis

§. 20 geht. Dieser, welcher Beyspiele über den doppelten vermischten und zusammengesetzten Contrapunct enthält, hätte vom Verfasser als eine besondere Gattung aufgestellt, und seine Verfertigung angegeben werden müssen, weil, zufolge der Beyspiele, das dabey zu Erlernende nicht ohne Erklärung des Gegenstandes möglich ist. — Auch hätte der Verfasser sowohl den drey- als auch vierfachen Contrapunct in der Octave nach dem einfachen Contrapunct, an welchem Orte es passend gewesen wäre, aufstellen und erklären können, so wie der zwey-, drey- und vierstimmige Contrapunct in der Gegenbewegung auch einer besondern Einleitung und Erinnerung seines Entstehens bedarf, wozu noch insbesondere bemerkt werden muss, dass der Verfasser den zwey-, drey- und vierstimmigen rückgängigen, als auch den zwey-, drey- und vierstimmigen doppelt rückgängigen Contrapunct in der ähnlichen und Gegenbewegung nur Beyspielsweise anführt, aber dessen Verfertigung dem Suchenden herauszufinden überlassen hat.

Die hier in diesem Werke vorhandenen Gegenstände sind im Allgemeinen recht zweckmässig behandelt, wenn auch nicht nach der eigentlichen Reihefolge angegeben worden, weshalb Ref. dem Leser insbesondere empfiehlt, vorher die Gegenstände des einfachen und doppelten Contrapunctes vorzunehmen, und sodann erst zu denen der Fuge überzugehen.

Die Beyspiele, deren sich der Verfasser bey der Auseinandersetzung der vorhandenen Gegenstände bedient, sind alle sehr gut und zweckmässig, aus bereits schon vorhandenen, für gut anerkannten, Werken von berühmten Theoristen gewählt worden, und stehen an ihrem rechten Orte. Weil aber der Verfasser die einzelnen Gegenstände, um nicht zu viel Raum damit einzunehmen, nicht auf eine Art und Weise erklärte, durch welche sie dem Nichtwissenden hätten verständlich werden können, so ist diess Werk nur demjenigen zu empfehlen, welcher eine Vorkenntniss des Generalbasses oder der sogenannten Harmonielehre, und des einfachen Contrapunctes schon hat. Auch darf es solchem empfohlen werden, dem es besonders darum zu thun ist, über diese Gegenstände verschiedene Meinungen von Schriftstellern zu vernehmen, welche der Verfasser so kurz als möglich behandelte, um dem Wissbegierigen das Studium derselben nicht unangenehm zu machen.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch der Monate Januar und Februar.

Am 6ten, im landständischen Saale: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka. Die ausgezeichnete Künstlerin trug mit bekannter Virtuosität das brillante Concert in A dur von Henri Herz, und neue, ungemein geschmackvolle Bravour-Variationen über ein freundliches Thema aus Rossini's *Siège de Corinth*, von eigener Erfindung vor, wofür ihr von der höchst zahlreichen, und besonders gewählten Versammlung rauschender Beyfall zuströmte. Nebst der gut ausgeführten Ouverture zur *Clemenza di Tito*, und einem Declamations-Stücke, interessirte vorzüglich Hr. Tietze, durch den gemüthlichen Vortrag des Müchler'schen Gedichtes: *Liebe*, von Worzischeck componirt, und das wahrhaft treffliche Spiel des Hrn. Friedrich Gross in Bernhard Romberg's Capriccio über schwedische Volkslieder.

Am 8ten, im Leopoldstädtertheater: *Die gefeselte Phantasie*; Original-Zauberspiel in zwey Aufzügen von Ferdinand Raimund; mit Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. — Der Verfasser hat durch den beyspiellosen Erfolg seiner bisher gelieferten Bühnenwerke bereits eine solche Celebrität errungen, ja, sein *Mädchen aus der Feenwelt* einen solchen Culminationspunct erreicht, dass dieser kaum zu übertreffen, die gespannte Erwartung beym Erscheinen eines neuen Productes nur schwer zu befriedigen seyn dürfte. Er ist wirklich einer der sinnigsten, mit einem schönen Talente begabten Volksdichter; unverkennbar leuchtet sein Streben hervor, das Mährchen den Anforderungen der Zeit gemäss zu veredeln, und in einer wirkungsreichen Form auf einen würdigern Standpunct zu potenziren. Dass er indessen in dieser seiner jüngsten Schöpfung, bey der Untadelhaftigkeit der Grundidee und der bestimmt ausgesprochenen Lauterkeit eines bessern Wollens, dennoch zu weit gegangen, beynahe auf einen Irrpfad gerathen'sey, das eigentliche Ziel aus den Augen verloren habe, wenigstens bezüglich des Publicums, für welchen er zunächst schreibt, und der ihm zu Gebote stehenden Mimen, von denen sich fast keiner hier in seiner eigenthümlichen Sphäre bewegt, dürfte nicht schwer zu erweisen seyn. Die Fabel ist darauf basirt, dass die Fürstin Hermione aus leidenschaftlicher Vorliebe für die Poesie nur denjenigen zum Gemahl erheben will, der ihr das vollendetste Gedicht überreicht. Amphio, ein Königssohn, der aus Liebe zu ihr sein Reich verlassen, und unerkannt ihre Lieblingsheerde weidet, hat durch sein brünstiges Flehen den Dichter-Gott Apoll gerührt, dass dieser die Phantasie zu ihm herabsendet, um durch deren Beystand den Siegs-Preis zu gewinnen. Ein feindselig gesinntes Zauberschwestern-Paar, voll Neid auf das schöne Bündniss, beschliessen solches zu zerstören, und wählen zum Rache-Mittel das Ideal höchster Gemeinheit und Hässlichkeit personificirt in dem Wiener Harfenisten Nachtigall. Sie wollen sie mit Gewalt zwingen, ihren Günstling zu begeistern. Wiewohl nun diese sich dazu nicht entwürdigen lässt, so entbehren demungeachtet auch Amphio und die übrigen concurrirenden Poeten am Hofe ihres unentbehrlichen Einflusses, und beynahe gelänge es dem jämmerlichen Bänkelsänger, die königliche Braut durch den trivialsten aller Gassenhauer zu erobern, wenn sich nicht Jupiter, als ächter Deus ex machina ins Mittel schlüge, sein Blitz der Phantasie Bande zersprengte, und somit den glücklichen Ausgang bedingtermassen herbeyführte. — Dass die grössere Hälfte des ganzen Planes, ja die Haupttendenz desselben die scharf bezeichneten Gränzen eines Volkstheaters weit überschreite, und ausser dem Fassungsvermögen seiner gewöhnlichen Frequentanten liege, bedarf schlechterdings keines Nachweises. Wenn nun gleich die hier sparsam eingeflochtenen, vorzüglich ansprechenden, komischen Scenen recht eigentlich aus dem Leben gegriffen sind, und in ihnen Hr. Raimund selbst, als Meisterkünstler, mit allen der Natur abgelauschten Nuançen glänzt, so erscheinen sie dennoch nur episodisch zusammengereiht, und allzu grell contrastirend mit der wahrhaft poetischen Anlage des Stoffes. Die erste Darstellung fand zwar eine sehr günstige Aufnahme, doch in der Folge verminderte sich der Besuch merklich. Die Musik, anstatt die popolären Momente zu beleben, wirkt eher nachtheilig auf sie ein. Was man dem humoristischen Componisten gar nicht einmal zutraut, — sie ist nüchtern, trocken, farblos, lässt kalt, und entbehrt sogar erfrischender, volksthümlicher Melodien. Die Scenerie war befriedigend.

Am 12ten, im Kärnthnerthortheater: *La Cenerentola*. Hr. und Mad. Rubini waren ausgezeichnet brav; Hr. Tamburini machte furore als Dandini; auch die beyden Schwestern wurden durch Dem. Roser und Boudra beyfällig ausgeführt.

Am 13ten, im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert des Hrn. Kapellmeisters Leon de Saint Lobin, worin derselbe folgende Werke von seiner Composition zu Gehör brachte: 1) Grosse Ouver-

ture in E moll; 2) Neues Violinconcert in C dur; 3) Nachtgesang für vier Männerstimmen; 4) Neues Octett für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Fagott, Horn, Viola, Violoncell und Contrabass, vorgetragen von Fräulein Leopoldine Blahetka, den Herren Khayll, Dobihal, Hürt, Herbst, Weiss, Leop. Böhm und Colonius; 5) Neue Bravour-Variationen für die Violine, über ein Thema von Himmel. Sämmtliche Arbeiten zeichnen sich durch Gründlichkeit und grosse Sorgfalt im Technischen vortheilhaft aus, wenn gleich das Bestreben, in Spohr's, seines Lehrers, Geist und Manier zu dichten, beynahe allzudeutlich hervortritt. Im Octett sind die begleitenden Instrumente, auf Kosten der Principalstimme, über die Gebühr in den Hintergrund gestellt; die Anlage und Ausarbeitung des Ganzen verdient alles Lob. Als Violin-Virtuos glänzte der Concertgeber besonders in den Variationen, worin er sich selbst ungeheure Schwierigkeiten aufgebürdet hatte, welche er jedoch mit seltenem Geschick siegreich überwand.

Im landständischen Saale producirte der k. k. Hof-Mechaniker, Hr. Leonhard Mälzel, seine Kunst-Maschinen. Das Metall-Harmonicon spielte zwey grosse Divertimenti, wovon das letztere zur Krönungsfeyer Ihrer Majestät der Kaiserin Carolina, als Königin von Ungarn, componirt wurde; das Pan-Harmonicon ein Echostück von Cherubini, und ein Divertissement militaire von Cramer; das Orpheus-Harmonicon eine Phantasie, und als Finale alle Instrumente zusammen ein characteristisches Tongemälde. Wie verlautet, sollen die musikalischen Automate ihre Sächelchen recht exact gemacht haben.

Am 16ten, im Theater an der Wien: *Die Höhle Soncha*; grosses melodramatisches Schauspiel mit Chören in vier Acten; Musik von Kapellmeister Roser. Das Märchen von den *Vierzig Räubern* aus *Tausend und einer Nacht* ist hier zu einem gewaltigen Spectakel-Stück zugerichtet; ein zwiefach über einander gebautes Theater, Märsche, Einzüge und Festspiele, Gefechte zu Fuss und zu Ross, Flinten- und Pistolen-Schüsse bringen pflichtschuldig Knall-Effect hervor. Einige Musik-Pieçen zeigen den bessern Willen, über das Gewöhnliche sich aufzuschwingen; wenn nur auch die Production im gleichen Verhältnisse damit stünde, und nicht so auffallende Mängel störend einwirkten.

Am 19ten, im Kärnthnerthortheater, neu in die Scene gesetzt: *Joseph und seine Brüder*. Eine preiswürdige Vorstellung; Hr. Forti, als Erzvater Jacob ganz vortrefflich; desgleichen Hr. Cramolini — Joseph — und Hr. Gottdank — Simeon — was letzterm um so mehr zum Verdienste angerechnet werden muss, als er bereits schon seit Jahren nicht mehr in ernsten Character-Rollen erscheint. Nur Dem. Grei liess als Benjamin das kindliche Gemüth vermissen; dagegen war die Wirkung der Chöre, des Orchesters, so wie des scenischen Arrangements imposant und der Beyfall enthusiastisch.

Am 24sten hörten wir in Schuppanzigh's Quartett-Unterhaltungen Beethoven's lange gewünschtes Quatuor in Es, und im Vereins-Abend-Zirkel ein neues Ständchen, von Grillparzer gedichtet und von Schubert in Musik gesetzt, welches Fräulein Fröhlich mit einem Mädchen-Chore vortrug, und das zu den reizendsten Compositionen dieses beliebten Tonsetzers gehört.

Am 26sten, im Josephstädtertheater: *Der Bogenschütze oder die Nonne von Treathful*; romantisches Original-Schauspiel in vier Aufzügen von Magdalena Freyin von Callot. Die Musik des Hrn. Kapellmeisters Gläser scheint wieder eine bestellte Arbeit über Nacht zu seyn.

Am 31sten, im Theater an der Wien: *Der schwarze Mann*; Posse in zwey Acten, als Fortsetzung der *schwarzen Frau*, von W. Scholz. Sonnenklarer Beweis, dass man ein recht wackerer Komiker und dabey ein höchst betrübter, geistesarmer Dichter seyn könne.

Im landständischen Saale gab der dreyzehnjährige Clavierspieler, Stephan Heller aus Pesth, eine musikalische Mittags-Unterhaltung und bewies durch den gelungenen Vortrag des Herz'schen Bravour-Concertes, dass er seit Jahresfrist erhebliche Fortschritte gemacht habe. Nur mit der freyen Phantasie möge er uns zur Zeit noch verschonen.

Berlin. Der monatliche Bericht wird diessmal grösstentheils nur enthalten können, was im Februar nicht geschehen ist. Zuvörderst ist der Schluss des Januar-Berichts dahin zu berichtigen, dass Cherubini's *Abenceragen* zwar schon vielfältig probirt und abgekürzt, aber bis jetzt noch immer nicht zur Aufführung gelangt sind. Im Verfolge des Carnevals wurde am 11ten Februar das Vaudeville: *Der Chorist in der Equipage*, statt einer grossen Oper (wegen Krankheit des Hrn. Bader)

gegeben und — tactmässig ausgepocht. Am 15ten liess *die bezauberte Rose* das zahlreiche Publicum kalt wie Eis. Am 17ten belebte ein von den königlichen Prinzen veranstalteter festlicher Maskenball, zu welchem die Theilnehmenden (nur Hoffähige) geladen waren, die Einförmigkeit der Ergötzlichkeiten der höheren Stände. Der G. M. D. Spontini hatte zu den Aufzügen der verschiedenen Quadrillen in alttcutschem und griechischem Costüm zwey neue Märsche componirt, welche die königliche Kapelle unter Spontini's Direction executirte; dieser Aufzug wurde auch in der letzten Fastnachts-Redoute öffentlich wiederholt. Am 18ten beschloss Gluck's *Alceste* die Carnevals-Opern. Am 20sten erfreuten sich die Freunde gediegener Instrumental-Musik einer grösstentheils gelungenen Ausführung der Beethoven'schen *Sinfonia eroica* in den Möser'schen Quartett-Versammlungen. Den 22sten setzte man die niedliche Auber'sche Operette: *Das Concert am Hofe* mit mässigem Beyfall wieder in Scene. Am 29sten wurde endlich wenigstens ein neues Ballet: *La Somnambule*, die Nachtwandlerin, nach Scribe's Bearbeitung, mit artiger Musik von Herold gegeben, welches der Theater-Kasse Vortheil verspricht, ohne der Kunst förderlich zu seyn.

Edler und herzerhebend war der geistige Genuss, welchen Händel's erhabenes und mannigfaltiges *Alexander-Fest*, nach Mozart's Bearbeitung, durch die von der Mad. Milder veranstaltete Aufführung den Gesangfreunden gewährte. Die Sing-Akademie und philharmonische Gesellschaft wirkte gefällig mit und erhob das grosse Werk in den herrlichen Chören und durch gute Instrumental-Begleitung. Diesmal waren auch die Tenor- und Bass-Soli durch Hrn. Stümer und einen geschickten Dilettanten gut besetzt. Der Saal war gefüllt und durch die Anwesenheit des königlichen Hofes geziert. Ueberhaupt hatte sich ein gebildetes Publicum von Gelehrten, Künstlern und der feinern Welt zu diesem seltenen Kunst-Fest eingefunden. Die Aufführung war durchaus befriedigend; auch Mad. Milder wirkte in der Solo-Sopran-Partie theilweise bedeutsam mit, obgleich die Sängerin nicht ganz bey Stimme schien, und eine leichtere Beweglichkeit des Vortrages, neben dem grossartigen Tragen der in einfach gehaltenen Tönen besonders ansprechenden Stimme, manchen Gesang-Stellen mehr Wirkung verleihen würde.

Die Königstädter Bühne brachte im Februar keine neue Oper zur Vorstellung. *Die Italienerin in Algier* wurde mit Dem. Tibaldi neu einstudirt und gefiel wieder, obgleich nicht in dem Maasse, als diese Oper früher furore gemacht hat. In diesem Monate soll *Fiorilla* von Scribe und Auber neu gegeben werden. Man erwartet viel von dem interessanten Stoff und der angenehmen Musik.

Kapellmeister Hummel aus Weimar hält sich jetzt hier auf und giebt am 6ten März ein Concert, in welchem er uns seine neueste Composition, ein Pianoforte-Concert in As dur und seine freye Phantasie hören lassen wird. Der berühmte Künstler reist nach Warschau, um Töne gegen Ducaten zu verwechseln. — Der M. D. Möser giebt noch sechs musikalische Unterhaltungen, bey welchen neue Quartette mit Symphonien abwechseln sollen. Heute beginnt dieser zweyte Cyclus mit Beethoven's B dur-Symphonie, Weber's Ouverture zu *Oberon* (welche Oper nun wirklich für die königliche Bühne ausgeschrieben, vor dem May indess wohl nicht herauskommen wird) und dem Beethoven'schen Septett.

Hoffentlich wird in dem März-Berichte Cherubini's neue Oper mit berücksichtigt werden können. Hier heisst es: „festina lente!“

Vermischtes.

Naumann und sein Geburtsort.

Die Dresdener Morgenzeitung, die bis jetzt noch nicht so verbreitet ist, als sie es zu seyn verdient, berichtet unter andern hinlänglich Bekannten von unserm, in der neuern Zeit von Manchem zu sehr verkannten Naumann Folgendes:

In dem Elbdörfchen Blasewitz bey Dresden, bekanntlich Naumanns Geburtsorte, verlebte der Sänger des Vater Unsers u. s. w. die letzten Zeiten seines wirksamen Lebens. Das freundliche stille Hüttchen, wo er das Licht der Welt erblickte, ist in den beyden Hauptbränden des Jahres 1826 unversehrt geblieben und ist noch in den Händen seiner Wittwe. Ruhe seiner Asche!

Ehrenbezeigung.

Den Componisten, Musikdirector und Organisten in Elbing, Hrn. C. Kloss, haben Se. Majestät der König von Preussen, auf Zusendung einer Hymne in Sonatenform, so wie II. KK. HH. der Kronprinz

und die Kronprinzessin von Preussen; auf das Ueberreichen einer bey Breitkopf und Härtel erschienenen Sonate, Op. 23, so auch S. K. H. der Grossherzog von Weimar, auf das Uebersenden eines Jubelchores für Männerstimmen, durch huldvolle Cabinetsschreiben zu beehren geruht.

Wie es mitunter in Teutschland geht.
(Eine wahrhafte Anecdote.)

Als vor acht und zwanzig Jahren bey Breitkopf und Härtel die Partitur des Requiem von Mozart zum ersten Male erschien, erfolgte bald darauf eine ausführliche, fast zwey Bogen lange Recension dieses weltbekannten Werkes. Der damals als tüchtigster Theoretiker bekannte Christian Fr. Gottlieb Schwenke, geboren zu Hannover 1766, gestorben 1822 als Cantor und Musikdirector zu Hamburg, hatte den theoretischen, und unser Fr. Rochlitz, damals Redacteur unserer Zeitung, den ästhetischen Theil derselben besorgt. Man hatte die Arbeit hingenommen, gelesen oder auch nicht gelesen, und es hatte, wie man so zu sagen pflegt, kein Hahn darnach gekräht. Mehre Monate darauf nimmt ein Franzos die teutsche Arbeit her, übersetzt sie Wort für Wort, versteht sich in, seiner Sprache angemessenen Wendungen, mit Hinweglassung eines Drittheils ungefähr, und lässt sie in das Journal de Paris einrücken. Da lesen sie die Teutschen und sind erstaunt über eine so gründliche Recension. Wenn wir nicht sehr irren, war es die damalige Berliner Zeitung, welche zuerst ein ungemeines Lobpreisen dieser französischen Original-Recension anhob. Vor allen Dingen hatte man nicht unterlassen, der allgemeinen musikalischen Zeitung zu Leipzig es recht angelegentlichst in's Gewissen zu reden, sich doch ja nach solchen Vorbildern, wie eben der Franzos eins geliefert habe, zu richten und künftig auch etwas Aehnliches zu geben. Gleich waren andere teutsche Blätter da, die das Alles pflichtschuldigst nachschrieben und nicht ermangelten, jene gute Lehren, wo möglich, noch zu verstärken!! — Wir haben es wohl in unseren Tagen auch erlebt, dass ein teutsches Buch erst in das Französische übersetzt und bald darauf wieder als ein französisches Original-Product hurtig wieder in das Teutsche übersetzt worden ist. Hernach war es vortrefflich geworden, wie Madeira-Wein, der erst die Linie passiren muss, ehe er Geist bekommt. Auch gut!

Kurze Anzeigen.

1. *Introduction et Variations — — pour la Flûte avec accomp. de grand Orchestre ou Pianoforte — — comp. par A. B. Fürstenau, première Flûte de la Chapelle de S. M. le Roi de Saxe.* Oeuv. 53. (Avec Orch. Pr. 2 Thlr.)
2. *Introduction etc.* (avec Pianoforte. Pr. 16 Gr.) Beyde bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ein interessantes, zugleich auf verschiedenartigen Ausdruck und kunstfertige Bravour angelegtes, schwer auszuführendes, aber dem Instrumente vortheilhaftes und durchgehends angemessenes Musikstück für Virtuosen, oder für Liebhaber, die ihnen nahe stehen. Die Erfindungen sind nicht gewöhnlich; sie haben vielmehr nicht wenig Eigenes; die Harmonie und Behandlung des Orchesters desgleichen: aber diess Eigene bey beyden ist etwas künstlich und gekünstelt, rechnet beträchtlich auf Minuta und Minutissima, verlangt daher die allergenaueste Ausführung vom Solospieler, und eine sehr exacte und discrete, vom Orchester. Beydes zu erleichtern, ist der Flötenstimme in allen bedenklichen Stellen die Begleitung unter-, und dieser die Flötenstimme übergesetzt, in kleinen Noten, und auch die Bezeichnung des Ausdrucks, der Vortragsart, der da und dort eintretenden kleinen Solos anderer Instrumente und dergl., ist mit aller Genauigkeit und Sorgfalt angegeben. Die, nicht kurze Einleitung ist für das concertirende Instrument fast wie eine freye Phantasie behandelt; für das Orchester, wie eine ernste, recitativische Scene. Es wird darin viel und scharf, ohngefähr nach Art Mar. Weber's, modulirt; auch der reiche und besondere, aber effectuirende Gebrauch der verschiedenen Blasinstrumente ist ohngefähr nach Weber's Art; die Tonart, Fis moll, auf deren Dominante der Satz schliesst. Dann tritt das artige, freundliche Thema in A dur ein. Es ist aus Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* genommen und wird Jedermann gefallen; auch von Jedermann leicht aufgefasst werden. Die Verlängerung der Rhythmen der Haupteinschnitte klingt Anfangs etwas gesucht: man gewöhnt sich aber bald daran, und dann giebt es der Melodie noch einen kleinen Nebenreiz. Diess Thema wird erst zwey Mal für die Flöte hervorstechend, doch in gewöhnlicherer Weise variirt; die dritte Variation aber läuft ganz frey, und sogar in einen be-

sondern, kleinen Zwischensatz aus, wonach, in der vierten, und aus ihr, ein munteres, bravourartiges Finale gebildet wird. Das Ganze, das für ein Virtuosenstück ziemlich kurz dauert — wie das jetzt die Herrschaften verlangen, da sie, wie Jedermann weiss, so erstaunlich viel zu thun, mithin für Eins so sehr wenig Zeit und Geduld, obwohl für Vieles so sehr viel Zeit und Ungeduld haben — dies Ganze, sagen wir, nimmt sich, bey eben solcher Behandlung des Orchesters, mit diesem allerdings weit besser aus, als mit Pianoforte: doch zeigt der Virtuos, um sich und sein Spiel zu zeigen, auch mit diesem aus, und so kann das Stück noch ganz besonders jenen vornehmen Zirkeln dienen, wohin man zuweilen einen Virtuosen ladet, um der Sache auch ein ästhetisches Ansehn zu geben und die Langweile nicht allzusehr überhandnehmen zu lassen. Stich und Papier sind gut. Die Besetzung des Orchesters ist die möglichst zahlreiche; nur ohne Posaunen, doch dafür (wiewohl sparsam angebracht) grosse Trommel, Triangel und zwey kleine Flöten.

Sieben Schnurren von Erasmus Styx, für Männerstimmen componirt von Elias Kerninger — Halberstadt, bey C. Brüggemann. (Pr. 1½ Thlr.)

Ein hübsches Einleitungs-Reimchen ermahnt, die Blumen der Laune nicht zu verachten und giebt den Recensenten den annehmlichen Rath, erst eins zu trinken, bevor sie den Jokus berühren. Den freundlichen Rath haben wir zwar nicht befolgt, ob wir gleich begreifen, dass sich die Liederchen beym Glase, von dem oft die Rede ist, noch hübscher ausnehmen mögen: aber wir haben doch auch nüchtern nicht gar zu selten darüber lachen müssen; wollen aber die Weise der alten Teutschen, die keinen Vorschlag gut heissen, als bis sie ihn einmal ganz nüchtern, das andere Mal hingegen bey vollen Humpen genehmigt hatten, nicht so geradehin verwerfen. Die geneigten Leser, inclusive die beyden Herren Autoren, werden jedoch vor der Hand so billig seyn, einen nüchternen Recensenten eben so wenig zu verschmähen, als wir die Scherze. Die meisten sind recht artig, absonderlich No. 2. *Scheerenschleifers Morgenlied*, No. 5. *Trinkers Weisheit* und No. 5. *Trinkers Klage*, in welcher die Ausweichung aus E in C dur und von da wieder zurück, recht gute Wirkung hervorbringen muss. Die übergangene No. 4. *Tabakslied* stört durch den letzten, gar zu übelklingenden Reim gar zu sehr, als dass wir es unter die besseren setzen könnten. Es heisst da:

Rauchen müssen alle Zonen,
Rauchen, die im Himmel wohnen!
Rauchen nicht die seelgen Treese,
Bleib ich fern von Abrams Schoosse.

O Styx! du hältst es zu viel mit dem Acheron. Dafür hast du es in No. 6 desto besser gemacht. Dein faules Lied ist wirklich recht exemplarisch faul. Wenn uns da dein Componist nicht so eine magere Stimmenführung folgender Gestalt:

aufgetischt hätte, würden wir das Lied nur loben können, denn sonst hat er es sehr hübsch gemacht; auch der Schluss ohne Terz könnte gar nicht besser seyn. Dafür ist aber No. 7. *Trinkers Ingrimm*, ein rechtes Meisterstück in seiner Art. Es ist ein Quodlibet, das von einer Melodie zur andern sehr geschickt fortschreitet. Erst „Als ich auf meiner Bleiche", dann etwas aus einem Freyschütz-Chore, darauf „Ein Mädchen oder Weibchen", dann wieder aus dem *Freyschütz*, und „Mich fliehen alle Freuden", „Ich bin liederlich", „Schöne Minka" und dergleichen. Das Stückchen ist schon allein werth, die Sammlung allen lustigen Gesellschaften bestens zu empfehlen. Partitur und Stimmen sind gut gestochen.

Deux Polonoises brillantes pour le Pianoforte, comp. — — *par F. X. Chwatal.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Munter und hübsch, tanzbar; beyde Polonoisen mit Trios; beyde für schon einigermaassen fertige Spieler und Spielerinnen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. N° V. 1828.

Einladung zur Subscription
auf
Wolfgang Amadeus Mozarts
vollständige Biographie
sorgfältigst verfasset.

Sous les auspices de sa veuve.

Nach Original-Briefen, Sammlung alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Kupferstichen und Musikblättern
von
Georg Nikolaus von Nissen,
königl. dänischem wirklichem Etatsrath und Ritter vom Dannebrogk-Orden etc. etc.

Eine nicht geringe Zahl von Gelehrten und Kunstverständigen versuchten es wiederholt schon die Talente und Werke Mozarts auf die ehrenvollste Weise der Welt bekannt zu machen, und Manche bemühten sich auch von ihm biographische Skizzen und Notizen zu geben, welches Letztere aber immer nur auf eine damals mögliche, nicht immer richtige und vollständige Weise geschah, so dass dabey manche von selbst entstehende Fragen unbeantwortet, und Vieles zu wünschen übrig blieben, was Allen genau zu erörtern, zu vervollständigen und auseinanderzusetzen für Jemand aufgehoben zu seyn schien, der die Sache mit der grössten Sorgfalt, mit Muse und auch aus den sichersten Quellen darzustellen vermochte.

Auf solche Weise nun, theils um manchen von und über Mozart Gesagte zu berichtigen, theils mehr auszuführen, und bisher Unbekanntes bekannt zu machen, unternahm mit seltener Vorliebe der k. dänische wirkliche Etatsrath und Ritter vom Dannebrogk etc. C. N. von Nissen, der spätere Gemahl der Wittwe Mozart, eine Biographie Mozarts, wie sie wegen Vollständigkeit und Wahrheit den Verehrern Mozarts nur erwünscht seyn kann. Wie so Viele, so wusste auch Nissen nur gar zu gut, dass sich so mancher Unwürdige durch Mozarts Werke bereichert hatte, ohne an den Meister selbst, oder auch dessen Tode an seine Hinterlassenen weiter zu denken, und auch in dieser Hinsicht fand Nissen einen gerechten Bewegungsgrund für sein gewiss rühmliches Unternehmen zum Vortheil seiner beyden Seelenfreunde. Mit unausgesetztem Fleisse und rastlosem Eifer arbeitete er seit länger als zwey Jahren an diesem vorgesteckten Ziele bis zu seinem Tode, sammelte in dieser Zeit von allen Seiten interessante, sowohl den seltenen Meister, als auch den Mann charakterisirende Notizen mit grosser Mühe und Unkosten, und suchte besonders auch den einheimischen Meister dem Publicum nicht nur als Künstler, sondern auch als liebevollen Sohn, Gatten, Vater und ehrliebenden Mann bekannt zu machen, was er hauptsächlich durch beygedruckte, der Welt noch sehr unbekannte und dennoch ihr wissenswürdige eigene Briefe Mozarts (des Vaters und Sohnes aus einer Sammlung gegen 400 theils Originalbriefen, theils in Abschriften von den Jahren 1762 bis 1787) documentirt. Nissen glaubte durch Beyfügung ausgewählter characteristischer Briefe ein Bild seiner Persönlichkeit und seines Lebens zu entwerfen, was lebhafter und vergegenwärtigender oft gerade durch solche Mittheilungen geschieht, als durch jedes sonstige Wort.

Diese von Nissen fertig hinterlassene Biographie nun wird, theils unserm Berufe, theils vielfältigen Aufforderungen zu Folge, die hinterlassene Wittwe die Ehre haben herauszugeben, und indem sie wohl ganz bescheiden auf die Unterstützung der Verehrer Mozarts vertrauen darf, bittet sie hiedurch zur Subscription dieses Werkes ein.

Das in gross 8. gedruckte, über 40 Bogen starke Werk wird den Titl. Herren Subscribenten zu 5 fl. 24 kr. rheinisch oder 3 Thlr. sächsisch geliefert und wird nach der nächsten Leipziger Oster-Messe bey Breitkopf und Härtel, wo es gedruckt wird, erscheinen, bis zu welcher bey denselben Subscription darauf angenommen wird. Der nachherige Ladenpreis wird ein Drittheil höher seyn.

Die P. T. Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, daher man um die genaue Angabe des Namens und Charakters ersucht.

In meinem Verlage erscheinen:

Sechs Hefte religiöser Gesänge, bestehend aus Chorälen, Motetten etc. für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von Barnh. Klein.
Preis eines jeden Heftes 1 Rthlr.

Das erste im Januar a. c. fertig gewordene Heft für zwey Tenor- und zwey Basstimmen, enthält:

I. Wie schön leuchtet uns etc.
II. Aus tiefer Noth etc.
III. Allein Gott in der Höh' etc.
} bekannte Melodieen.
IV. Wie lieblich ist deine Wohnung etc.
V. Agnus Dei.
VI. Ich will singen etc.

Institute und Vereine, welche sich zur Abnahme dieser grossen, von dem K. Preuss. hohen Ministerio durch Subscription unterstützten Sammlung, deren übrige fünf Hefte in dreymonatlichen Lieferungen herauskommen, verbindlich machen, haben für ein jedes Heft bey dessen Ablieferung nur 18 gGr. zu bezahlen.

Berlin, im Februar 1828.

T. Trautwein,
Buch- und Musikalienhändler.

Gesuch.

Es wird ein vorzügliches Stradivari- oder Guarneri-Violoncell von grossem Format zu kaufen gesucht: das Nähere ist in frankirten Briefen im Verlage dieser Blätter zu erfahren.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel:

Neukomm, S., Messe du Requiem à 3 parties en Chœur avec Acc. de grand Orchestre. Partition. Op. 80 ..... 5 Thlr.
Gabrielsky, W., 3 Duos concert. pour 2 Flûtes. Op. 85 ..... 20 Gr.
Onslow, G., 3 Quintetti, le 1er et le 3me pour 2 Viol., 2 Violes et Violoncello, et le 2de pour 2 Viol., Viola et 2 Vcelles. Op. 1. Liv. 1. 2. 3. à ..... 1 Thlr.
Fürstenau, A. B., Quatuor brillant pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 60. ... 1 Thlr.
Kalkbrenner, F., thème varié pour le Pianoforte. Op. 23 ..... 8 Gr.
Schneider, Fr., Novarino, Gesang für vier Männerstimmen ..... 8 Gr.
Soussmann, H., 3 grands Exercices pour 2 Flûtes en forme de Duos. Liv. 3. .. 1 Thlr. 12 Gr.
Beethoven, L. v., Sextuor, Op. 81 arr. pour le Pianoforte à 4 mains par J. P. Schmidt ... 20 Gr.
Blatt, F. T., 12 Caprices en forme d'Etude pour la Clarinette. Op. 17. Liv. 2 ..... 1 Thlr.
Soussmann, H., 3 grands Exercices pour 2 Flûtes en forme de Duos. Liv. 2. ... 1 Thlr. 8 Gr.
Mozart, W. A., Sinfonia, No. 4 ex Ut majore (C dur) avec Fugue, Partition, ... 1 Thlr. 12 Gr.

Nicolai, C., Sonate pour le Pianoforte avec Acc. de Violon ..... 1 Thlr.
Kalkbrenner, F., Fantaisie sur le thème favori de l'Opéra d'Auber: le Maçon (der Maurer und der Schlosser) pour le Pianoforte. Op. 76 ..... 8 Gr.
Sayve, A. de, Rondo brillant ou Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 7 ..... 16 Gr.
Field, J., Zwey Gesänge italienisch nach Petrark, mit Begleitung des Pianoforte ..... 8 Gr.
Richter, W., Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 9 ..... 16 Gr.
Beckofen, H., Suite de l'Etude pour la Harpe. 10 Vorspiele oder Uebungen für die Pedal-Harfe und 10 Vorspiele und Uebungen nebst Variationen für die Haaken-Harfe, als Anhang zur Harfenschule ..... 16 Gr.
Fürstenau, A. B., Bagatelles pour la Flûte avec Acc. de Pianoforte. Op. 64 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Beethoven, L. v., Fidelio (Leonore). Oper in zwey Aufzügen. Clav. Auszug ..... 4 Thlr. 12 Gr.
Onslow, G., Ouverture et Entr'acte de l'Opéra le Colporteur, arr. pour le Pianoforte avec Acc. de Violon par Jadin ..... 16 Gr.
— la même pour le Pianoforte à 4 mains arr. par l'Auteur ..... 16 Gr.
Fürstenau, A. B., 3 Duos faciles pour 2 Flûtes. Op. 61. (3me Liv. des Duos) ..... 1 Thlr.
— 6 Divertissemens pour la Flûte. Op. 63. .. 16 Gr.
Kummer, C., Variations sur l'air: Du! Du! liegst mir am Herzen etc. pour Flûte et Pianoforte conc. Op. 41 ..... 16 Gr.
Voigt, C. L., Potpourri pour 2 Vcelles. Op. 43. 12 Gr.
Chrzanowsky, P. de, La Gratitude, Rondeau polonois pour le Pianoforte. Op. 18 .... 8 Gr.
Claudius, O., 3 Nocturnes pour le Pianoforte. Op. 7 ..... 12 Gr.
Fürstenau, A. B., Quatuor brillant No. 3. pour Flûte, Violon, Alto et Violoncello. Op. 62. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Onslow, G., Ouverture de l'Opéra le Colporteur (der Hausirer) à grand Orchestre ..... 2 Thlr.
— Sestetto Op. 30. arr. pour le Pianoforte à 4 mains par J. C. Lobe ..... 2 Thlr.
Jacobi, C., Concertino pour le Basson avec Orchestre. Op. 7 ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Haydn, J., 3 Quatuors. Oeuv. 76. arr. pour le Pianoforte à 4 mains par Schmidt. Liv. 1. 1 Thlr.
Beethoven, L. v., grand Quatuor Op. 74. No. 10 arr. pour Pianof. à 4 mains p. Schmidt. 2 Thlr.
Kalkbrenner, F., 8 Variations pour le Pianoforte sur l'air favori: God save the king. Op. 17 ..... 8 Gr.
— 7me Fantaisie sur la Romance à trois notes de Rousseau pour le Pianoforte. Op. 22. . 12 Gr.
Kalliwoda, J., Rondeau pour le Pianof. Op. 19. 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. **N°. 14.** 1828.

Recension.

Messe de Requiem à quatre Voix, comp. par Peter de Winter, arrangée pour le Pianoforte. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr.)

Der wackere, mannigfach verdiente Winter theilte mit Vielen, die in öffentliche Angelegenheiten irgend einer Art bedeutend eingreifen, das Loos, in Einer Periode seiner Thätigkeit zu hoch erhoben und zu laut präconisirt, hernach, in einer andern, zu weit herunter gestellt oder doch zu gleichgültig behandelt, und, vermöchte man's aus eigener Machtvollkommenheit, durch solche Behandlung der Vergessenheit zugewiesen zu werden. Ihm, wo er jetzt ist, kann diess einerley seyn: nicht aber uns, wo wir jetzt sind. Nicht uns, uns Allen, die wir — jedes Allgemeinere, von Recht und Unrecht u. s. w. nicht einmal zu erwähnen — Winter'n mancherley Gutes und Schönes durch die besseren seiner Werke, und zum allerwenigsten mancho sehr angenehme Stunde durch seine besten, zu verdanken haben und fortwährend noch jetzt geniessen. Seine Sache nach allen Richtungen seiner Thätigkeit, zwischen jenen Höhen und Tiefen, auf dem ebenen Wege der Rechtlichkeit führen zu wollen, wäre bey der Anzeige eines einzelnen seiner zahlreichen Werke nicht an rechter Stelle. Aber Einiges, gleichsam vorläufig, von derjenigen Gattung derselben, zu welcher eben diess gehört, hieher zu setzen: das wird um so weniger unpassend seyn, da die Werke W.'s aus dieser Gattung, im Verhältnisse zu andern, sehr wenig bekannt und doch vor vielen bekannt zu seyn werth sind.

Das Urtheil über Alles, was Menschen thun und über sie selbst, mithin auch über Kunstwerke und ihre Urheber, ist — sollen wir nicht sagen, niemals, doch gewiss höchstselten, gerecht, wenn es bloss vom Standpuncte des Ideals herab; und eben so selten, wenn es bloss vom historischen Standpuncte hinauf gefasst wird. Die Idee — das bloss gedachte Vollkommene — soll man in sich tragen: aber da auch das Bewusstseyn wach erhalten, dass es ein bloss Gedachtes, ein auf Erden von Menschen nie völlig Geleistetes, dass völlig es zu leisten ihnen nicht möglich sey. Mit jener Idee, in diesem Bewusstseyn, soll man das historisch Gegebene beleuchten: die Werke und den Meister; mithin auch den Stand der Dinge zu ihrer Zeit im Allgemeinen, die nächste und besondere Bestimmung des Werkes, die Verhältnisse, unter denen sie und auch er geworden etc. nicht ausser Acht lassen. Dieser Grundsatz scheint uns so richtig, und, um nicht in stets sich erneuenden Widerstreit mit sich und der Welt, ja, da man doch aus der Welt nicht hinaus kann, mit sich selbst zu gerathen, so nothwendig, dass wir glauben, ein Jeder erkenne ihn dafür, wenn er sich ihn deutlich macht, und handle darnach, wenn er nicht durch Zu- oder Abneigung verblendet, durch Leidenschaftlichkeit oder andere Unstatthafte fortgerissen wird. Darum folgen wir auch diesem Grundsatze, mag er nun eben jetzt beliebt seyn, oder nicht; wir folgen ihm auch, indem wir über Winter, als Kirchencomponisten, seine Werke dieser Gattung, und das oben genannte unter diesen, urtheilen.

Winter lebte in jungen Jahren in Mannheim, München und Wien, erst bloss als tüchtiger, praktischer Musiker, und als solcher geschätzt, auch reichlich beschäftigt. Hier fand er sich veranlasst, und durch seine Stellung selbst genöthigt, alles Vorzügliche, was dort zu Gehör kam, genau kennen zu lernen. Talent und Neigung zur Composition meldeten sich. Er schrieb Instrumentalstücke für sich und Andere: sie gefielen. Er versuchte sich mit Opern: man war zufrieden. Was dann ge-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten May | No. 35. | 1801.

Recension.

Karl Friedrich Christian Fasch. Von Karl Friedr. Zelter. Mit einem Bildnisse. Berlin, 1801. In Commission und gedruckt bey I. F. Unger.

(Fortsetzung.)

Jezt brach der siebenjährige Krieg aus und vernichtete mit dem Wohl Tausender, auch Faschens schöne Hoffnungen. Der König ging in's Feld, die Opera buffa wurde entlassen, sehr wenig Musik war zu hören, die Gehaltserhöhung blieb nicht nur aufsen, sondern die ärmlichen 300 Thaler wurden auch noch in Besoldungsscheinen ausgezahlt, die vier Fünftel gegen gutes Geld verlohren und in Bezahlung gar nicht genommen wurden. Faschens Vater war überdies gestorben —: was sollte der junge Mann anfangen? Seinen Abschied nehmen —? Aber das machte ihm seine treue Anhänglichkeit an den grofsen König unmöglich. Er mufste um ein kümmerliches Brod Musikunterricht geben. Er schrieb dabey fleifsig, vernichtete aber späterhin alles, weil es mehr Werke der Noth, als der Liebe waren. Sein Muth sank, das Lebendige seiner Kraft drängte ihn aufwärts, ohne dafs er jezt folgen konnte, seine körperliche Schwäche wurde wieder fühlbarer und zog ihn noch mehr darnieder. Dies Schwanken zwischen dem, was er wollte, und dem, was er konnte, machte, dafs er sich in seinen Nebenstunden an (altjunggesellenmäfsige) Eigenheiten, Sonderbarkeiten und Tändeleyen hing, von denen er manchen bis in sein spätes Alter ziemlich getreu blieb. Man findet darüber S. 16 und an mehrern Stellen der Folge, eben so interessante, als angenehm dargestellte Bemerkungen. In seinen heitersten Stunden erfand er mehrere Tausend Beyspiele für Generalbafsspieler unter seinen Schülern, und verfertigte Kanons, wodurch er sich Kirnbergern empfahl und worinn er alle seine Vorgänger übertraf. Als Beweis ist S. 15 ein solcher Kanon beschrieben, der fünffach, für fünf und zwanzig Realstimmen ist, und eine ganze Welt künstlichen Fleifses in sich vereinigt. Aufser dem gab er sich ab mit Chirurgie, Medizin, Chymie, Architektur, Mathematik, Zeichenkunst; lernte französisch, italienisch, englisch u. s. w.

1761 liefs ihn der König nach Leipzig in die Winterquartiere kommen. Aber Fasch fand seinen grofsen Gönner sehr verändert, als einen (S. 19.) „gealterten, in sich gekehrten Herrn, den fünf Jahre des Kriegsgetümmels, der Sorge, des Kummers und harter Arbeit einen Anstrich von Melancholie und trüben Ernst gegeben hatten, der gegen sein voriges Wesen merklich abstach und seinen Jahren noch nicht angemessen war.“ Schon hieraus, noch mehr daraus, dafs dem König das Blasen sauer wurde, liefs sich nicht viel Günstiges für seine Musik prophezeihen; und Fasch entschlofs sich, nach dem Frieden seinen Abschied zu nehmen und einen andern Würkungskreis zu suchen. 1762 wurde Fasch wieder nach Berlin entlassen, ohne Entschädigung für seine Reise. Eben so liefs ihn der König den folgenden Winter nach Dresden berufen. Fasch kam aber nicht, weil er das Wenige, was er durch Stundengeben sauer verdient hatte, nicht auf der Reise zusetzen mochte. 1763 wurde Friede und der König fing sein voriges Leben wieder an, ohne Jemand von den Seinigen im geringsten zu entschädigen. Bach, aufgebracht darüber, nahm seinen Abschied und ging nach Hamburg. Auf dessen Eindringen blieb Fasch, nachdem er vom Könige erst mancherley zu erleiden, aber dann doch 100 Thaler Zulage bekommen hatte,

hört, um rechtlich und gehörig zu schreiben, und was man unter der ziemlich unbestimmten Benennung, Generalbass, zusammenfasste: das verstand er längst; denn damals gehörte das noch zur Bildung eines jeden soliden Musikers, auch des Instrumentisten, und Keiner begnügte sich mit blossem Geigen- oder gar Passagen-Lernen. Aber eigentliche höhere Schule in der Composition bey irgend einem einzelnen grossen Meister machte W. nicht. Er lernte von Allen; am meisten wohl von Vogler und Mozart; aber nicht wissenschaftlich, wenigstens nicht systematisch: auch hierin, bloss praktisch für die Praxis, aber tüchtig. Weltkundige Freunde riethen ihm nun, nach Italien zu gehen, theils um dort den Gesang und die beste Weise für ihn zu schreiben genauer kennen, gewandter üben zu lernen — denn damals konnte man das dort noch lernen; theils, sich dort einen Ruf zu erwerben, um welches willen er dann auch zu Hause mehr für voll angesehen werden würde — denn damals war jenes, wenigstens für die Oper, hierzu noch nöthig. W. folgte. In Italien, und allen seinen Hauptorten, hörte er achtsam Alles, was eben zu hören war, und machte sich Alles möglichst zu Nutze: doch that er auch dies immer nur in jener, eben angedeuteten Weise. Nun schrieb er für mehre italienische Theater. Was er schrieb, machte nicht wenig Glück, besonders in Neapel und Venedig, und das meiste Glück machte seine Oper, *I fratelli rivali*. Mit dieser kam er nun fröhlich und hoffnungsvoll nach Wien zurück. Sie wurde gegeben und gefiel nicht sonderlich. Man fand sie gut in ihrer Art, Einzelnes sogar trefflich, aber das Ganze, und eben diese Art, für Teutsche zu wenig bedeutsam, zu süsslich, zu characterlos; denn schon damals begann die Oper in Italien sich nach diesen Schwächen hinzuneigen. W. begriff, dass jetzt der Wendepunct seines Geschicks für's ganze Leben eingetreten sey und dass er schnell Alles daransetzen müsse, solle diess einen Schwung bekommen. Er verschaffte sich ein nicht übles, besonders gutmusikalisches, teutsches Gedicht; ein solches, das ihm Gelegenheit gab, eben das am Vortheilhaftesten darzulegen, was man an den *Brüdern* vermisst hatte. Er bot alle Kräfte auf: es gelang, und noch weit mehr, als er zu hoffen sich jemals erlaubte; denn W. war ein einfacher, mässiger, bescheidener Mann. Sein *unterbrochenes Opferfest* — denn das war diese Oper — wurde in einer Menge Vorstellungen mit grossem Beyfall gehört und mit einem Enthusiasmus gepriesen, der sie wohl gar den Mozart'schen Opern, die der Dilettantenwelt noch zu hoch standen, zu fremdartig erschienen, vorzog. Diess Uebermaass verflog nun wohl: aber das *Opferfest* ward bald auf allen Theatern Teutschlands eingeführt, blieb auch im Auslande nicht unbekannt, und fand überall die beste Aufnahme; findet sie noch, nach mehr als dreyssig Jahren, und das mit Recht. Nun war W.'s Ruf, es war auch sein bürgerliches Glück (in München) gegründet. Es schien ihm aber zugleich die Gattung und die Schreibart für immer entschieden, die ganz ihm eignete und welcher er daher treu bleiben müsse. Diess hat er gethan und alle seine späteren Opern, selbst die grossen, heroischen, für Paris, London, Neapel etc., sind Geschwisterkinder des *Opferfestes*. Einzelnes in ihnen, besonders in den *Pyramiden zu Babylon* (die weit bekannter seyn sollten, als sie es sind), im *Tamerlan* und *Mohamet*, steht höher: dagegen geht ihnen im Ganzen die Jugendfrische des *Opferfestes* ab; und wenn wir diese Jugendlichkeit jetzt auch an ihm nicht mehr in ihrer Blüthe erkennen, so liegt das nur, theils an demselben, warum man sie an uns, die wir sie damals hatten, nicht mehr erkennen kann, theils an den vielen Nachahmungen, wodurch überall, was frisch ist, welk wird.

Nun war aber W., theils durch sein jetziges Amt als königlich bayerscher Kapellmeister, theils durch innern Drang, besonders in späteren Lebensjahren, aufgefordert, zuweilen auch für die Kirche zu schreiben. (Gerber im *Neuen Tonkünstler-Lexicon* führt nur wenige von diesen seinen Arbeiten an, und konnte nicht anders, da die übrigen später entstanden sind, als das Buch.) Wie that er das nun? Nicht ohne Beziehung hierauf haben wir Vorstehendes über ihn berichtet. Wer den werthen Künstler im Obigen achtsam begleitet und nur einige seiner Hauptwerke der dort angeführten Gattung kennt, der kann sich auch schon hieraus einigermassen denken, wie seine Kirchenstücke, wie mithin auch das hier angeführte, das wir für sein bestes halten, beschaffen, oder doch zum allerwenigsten, wie sie **nicht** beschaffen seyn werden. Nicht als ob W. gewissermassen seine Opern in die Kirche verpflanzt hätte: das sey ferne! Er war ein be-

sonnener Mann, der wohl zu unterscheiden wusste; auch kannte, ehrte und liebte er nicht wenige der vorzüglichsten älteren Kirchenmeister, und keiner der vorzüglichen Neueren blieb ihm fremd. Aber wohin ihn seine Natur zuvörderst zog; was er, dieser getreu, am meisten und schönsten in sich ausgebildet hatte, und was durch langjährige Ausübung und Gewohnheit — wir sagen nicht, zur feststehenden Manier, aber zur in ihm herrschenden, eigenen Art und Weise geworden war, wie man es dort am deutlichsten kennen lernt: sollte das ohne mitentscheidenden Einfluss auch auf seine anderen Werke geblieben seyn? Es blieb das nicht; und so meinen wir eben, dass, wer sich dort von unserm W. ein richtiges Bild gemacht, der wird sich von ihm auch hier wenigstens ein nicht unähnliches machen. Ein solcher wird nicht unbedingte, sondern bedingte, bestimmte Erwartungen zu W.'s Kirchenstücken, und auch zu jenem genannten mitbringen: diese Erwartungen nun aber, und am meisten in dem Requiem, zu seiner Freude und des Künstlers Ehre erfüllt, sogar in Einzelnem, was diess genannte Werk anlangt, übertroffen sehen. (Wir kommen hernach hierauf.)

Eines jedoch, was sich eben diejenigen, welche W.'s grösste und edelste Opernstücke genau kennen und vollgültig würdigen, wohl auch von seiner Kirchenmusik versprechen dürften; dieses Eine glauben wir, nicht um seinetwillen, sondern weil uns die Sache dieser Musikgattung selbst theuer und hochwichtig ist, nicht übergehen zu dürfen. Wir bitten aber die Leser, es eben hier mit unseren Worten genau zu nehmen; sonst könnten wir wohl durch eben das, womit wir dem verdienten, ehrenwerthen Manne sein Recht zu verschaffen oder zu bewahren beytragen möchten, neue Gelegenheit zum Gegentheil bieten. W. war nicht nur ein grundredlicher Mann, einfachen Sinnes, geordneten Wandels, sondern er ging auch in seinem kirchlichen Glauben, so weit ihm derselbe eingeleuchtet, und in seiner religiösen Gesinnung, in wiefern sie früh bey ihm geweckt und später durch das Leben selbst fortgebildet war, ohne diese seine Vorzüge zur Schau zu tragen oder auch nur zur Rede zu bringen, ruhig, gesetzt, getrost dahin: aber es fehlte ihm an religiöser Begeisterung. Und was Einer nicht hat, das kann er nicht geben; was ihm nicht inwohnt, nicht seinen Werken zutheilen. Nun blieben ihm, wie Jedem bey diesem Mangel, für seine Kirchenwerke zwey Auswege. Er konnte, wie das jetzt Viele thun, sich gesteigerter, äusserer oder innerer Kunstmittel (rauschender, glänzender Instrumentation, auffallender, überraschender Harmonieen, scharfer Contraste und anderen gewaltsamen Effectwesens) als eines Surrogats bedienen; womit er, zwar nicht dem kennerischen Auge, noch dem rechtgestimmten Gemüthe, gewiss aber der Menge, in dem, was sie mit den meisten Musikern und Dilettanten jetzt zunächst verlangt, vollkommen genügt haben würde. Und dass W. diess so gut, wie sonst irgend Einer, vermocht hätte: das wird Niemand bezweifeln, der die grossen Finalen, selbst nur die besten Ouvertüren, seiner Opern kennt. Aber das wollte W. nicht. Ohne Absicht, ausser, um effectuirende Musik zu machen und dafür Beyfall zu ernten, bloss mit dem Strome zu schwimmen: dazu war er zu besonnen, zu ernst und zu selbstständig; es absichtlich auf Schein und Maskerade anzulegen: dazu war er zu ehrlich, zu rechtschaffen und zu religiös gesinnt. Eben diess führte ihn zum zweyten Wege: auf Alles geradehin zu verzichten, ausser, was er durch sein Bestes, in wiefern es hier rechtlich anzuwenden war, erreichen konnte; seinen Kirchenwerken das mitzugeben, was wirklich in ihm, für ihren Inhalt und ihre Anwendung tauglich, lebte, aber auch wirklich lebte; und in der Art, diess auszudrücken, so wie in der künstlerischen Behandlung der hier anwendbaren musikalischen Formen, gleichfalls nur von dem Gebrauch zu machen, wohin ihn sein Naturell, seine Neigung, und auch die ihm geläufigste Schreibart, wie von selbst führte. Diesen Weg hat er nun verfolgt, auch in dem hier angeführten Werke; ja in diesem besonders treulich, auch meistens so glücklich, wie kaum in irgend einem andern derselben Gattung. Diess zeigt sich der Einsicht und der Empfindung zwar am deutlichsten, wenn man es mit Orchesterbegleitung hört — wozu wir Gelegenheit gehabt haben: aber auch am Pianoforte kann es Keinem entgehen, und das um so weniger, da jene Begleitung ziemlich einfach, nur sorgsam gewählt ist, mithin beym Auszuge nichts geradezu aufgeopfert werden musste. Der ungenannte Verfasser des Auszuges hätte aber, däucht uns, einige Uebereilungen W.'s hinsichtlich des reinen Satzes, von welchen selbst dieses sein Werk nicht frey

ist, berichtigen sollen; besonders da sie fast nur im Verhältniss der Begleitung gegen den Gesang vorkommen und leicht zu ändern gewesen wären. Unter die Instrumente verstreut, bemerkt der Hörer sie nicht: auf dem Piano aber treten sie bemerkbarer heraus.

Hiermit würden wir schliessen, glaubten wir nicht zu vernehmen: „Aber ist denn das eine Recension dieses Requiem?" Lieber Leser: je nachdem Du's nimmst. Wir glauben, es ist eine, und wünschten nur, dass man unsere eigenen Arbeiten auch so recensirte. Du bist aber anderer Meinung? Wohl! so wird vielleicht das Folgende Dir als eine Recension dienen, indess wir es nur für nähere Notizen über das Werk erkennen. Solche sind auch nicht übel und für das Geschick musikalischer Compositionen vielleicht von Nöthen.

Die Worte des kirchlichen Textes sind, im Ganzen genommen, kurz zusammengehalten, und die Musik, obschon sie sieben Sätze enthält, dauert nicht über die, einem gewöhnlichen Todtenamte bestimmte Zeit. Die langsamen Sätze nämlich sind kurz; (das will man ja, und bey wenig oder gar nicht gebundener Schreibart hat man auch Grund, es zu wollen;) die lebhafteren nur, besonders die den Schluss eines Hauptabschnitts bilden, sind ziemlich lang ausgeführt, und diese sind auch, mehr oder weniger streng, in gebundenem Styl. Es ist hierin, wie überhaupt, die Anordnung und Eintheilung eines erfahrnen Praktikers neuer Zeit zu bemerken; eines Praktikers, der seinen Text nicht vernachlässigen, aber auch nicht als Herrn seiner Musik anerkennen will, ausser, wo diese selbst zu eigenem Nutz und Frommen dafür entscheidet. W. gleicht darin einem gesetzten Liberalen in der Monarchie. Und wie man voraussetzen kann, dass das Verfahren eines solchen jetzt unter den Liebhabern der Staatskunst vorzuglichen Beyfall finden werde, so kann man dasselbe auch von jenem seinem Verfahren jetzt bey den Liebhabern der Tonkunst voraussetzen. In beyden Fällen — ist die Rede nicht von dem, was erst geschehen soll, sondern was schon geschehen ist, so sagen wir Anderen: Es ist nun einmal in der Zeit! wenn man nur Verstand und Maass und redlichen Willen dabey darthut! Das hat aber unser W. offenbar gethan. An fugirten, und überhaupt an gebundenen Sätzen ist diess Werk reicher und ausgezeichneter, als irgend ein anderes W.'sche. Das ist es auch, was wir meinten, als wir sagten, in Einer Hinsicht würden die Erwartungen des Kenners und Freundes W.'scher Compositionen anderer Gattungen übertroffen werden. Offenbar hat unser Meister darauf hier besonderen Werth gelegt und besonderen Fleiss verwendet. Sehr künstliche Combinationen oder sonst schwer zu fassende Stellen finden sich nicht, vielmehr bleibt W. auch hierin sich selbst getreu: natürlich, fliessend, populair, aber würdig, beharrlich, achtungswürdig. — Das Natürliche, Fliessende, allen Stimmen Angemessene und leicht Ausführbare seines Gesanges kennet Jedermann aus seinen anderen Werken, und mit Vergnügen, so wie zur grossen Erleichterung der Ausführung, findet man's auch hier durchgängig. (Zu dieser Erleichterung soll wohl auch dienen, dass in dem Auszuge die vier Singstimmen unter die zwey Schlüssel des Pianisten gebracht sind: Sopran und Alt stehen im Violin-, Tenor und Bass im Bassschlüssel. Sollten Sänger und Sängerinnen, die doch schon solche Werke ausführen, dergleichen Erleichterungen bedürfen? und sind es wirklich Erleichterungen für sie?) — Folgendes sind die Musikstücke, aus denen das Ganze besteht.

1. Requiem — sanftfeyerlich; Te decet — cantabler Zwischensatz (die Singstimmen in diesem doch wohl Soli?); Kyrie — aus Requiem genommen, als Einleitung zum Allabreve über dieselben Worte, mit Christe; in diesem Style sich den Meistern aus Durante's Schule, besonders dem Pergolesi, nähernd, und rühmenswürdig. Alle Theile dieser Nummer sind kurz, doch gegen einander in gutem Verhältniss.

2. Dies irae — bis: Judicanti responsurus — gleichfalls kurz und, mancher guter, aber schnell vorüberfliegender Züge ungeachtet, der schwächste Satz des Werks; selbst wenn man das Gewicht der Textesworte nur im Allgemeinen anschlägt. Schön ist z. B. das wiederholte: Stricte, S. 10, Tact 5; dagegen die Begleitung zu: Tuba mirum sp. son., wie sie im letzten Tact eintritt und in der folgenden Zeile fortgeht, nicht nur nicht kirchengemäss, sondern profan. Es ist aber auch die einzige Stelle im ganzen Werke, welcher man diess geradezu nachsagen kann. — Desto würdiger, schöner und rührender ist

3. Quid sum miser — ein kurzes, höchstsinfaches Tenor-Solo, mit fortgeführter obligater

Begleitung — eigentlich, erinnern wir uns recht, des Fagotts. Hier, so wie in dem sogleich anzuführenden grössern Stücke zeigt sich unser Meister in seiner Heimath, und hier bringt ihm Jeder gern Hochachtung und Liebe dar.

4. Rex tremendae majestatis — bildet nur den pathetischen Eingang zu jenem, einem Hauptstücke des Ganzen: Salva me — bis: Voca me cum ben. Jener Eingang soll imponiren, und das mit Recht; er thut es auch, aber, wenigstens beym ersten Eintritt, auf wunderliche Weise, die wir nicht billigen können. (Soll das zweymalige G im ersten Tacte Gis seyn — unmittelbar auf F moll in Verwechselung mit dem As? Wahr ist es: wie es dann stünde, klänge es nicht gut; aber wie es nun steht, klingt's noch weniger gut und ist auch ganz willkührlich.) Diese Grave ist nur eilf Tacte lang; dann tritt, Andante, Dreyvierteltact, ein langausgeführter, einfacher, demüthigfrommer Bittgesang ein für die vier Singstimmen, Soli — erst im Wechsel, zwey und zwey, dann vereinigt — endlich Tutti. Man kann in solcher Cantilene kaum einfacher schreiben. Alles ergiebt sich, wie von selbst, und drückt doch durchgehends das aus, was es soll. Selbst was an anderen Orten, unter anderen Verhältnissen, zu tadeln wäre — die öfteren vollkommenen Schlüsse, ganz in einerley Weise: das verstärkt diesen Ausdruck. Es erscheint wie kindliche Einfalt, wenn sie bittet, und wirkt auch auf das Gefühl, wie dann diese. Der Rigorismus wird vielleicht die, durch das ganze Stück fortgehende, wiegende Bewegung des Basses als nicht kirchengemäss tadeln: sie wird aber eigentlich von den Violoncellen ausgeführt, bey deren sanftem Tone sehr gemildert und auch durch die übrigen Instrumente genügend gedeckt. Indessen: man kann die Bemerkung zugeben und wird doch, auch auf dem Pianoforte, bey discreter Behandlung, diese Begleitung kaum anders wünschen, da sie, ohne die Einfalt des Ganzen im Geringsten zu stören, den Gesang und seinen Ausdruck so gut unterstützt, und auch Allem eine gleichsam verstärkte Belebtheit giebt, die überall wohlthut, besonders aber in einem so langen und so höchsteinfachen Gesange. — Lacrimosa dies — schliesst sich an und ist in derselben, ohngefähr Pergolesi'schen Art, wie Kyrie, aber länger, kunstreicher und wirksamer, fugirt. Der choralmässige Zwischensatz: Huic ergo parce — ist so andächtig und auf edle Weise rührend, dass man wünschen möchte; er führte das Stück zu Ende, obgleich man dann um manche schöne contrapunctische Stelle käme, welche hernach folgt und womit dieser Hauptheil sich schliesst.

5. Domine, Jesu Christe — ist ein mässiglanger vierstimmiger Gesang (abwechselnd Soli und Tutti,), dessen Melodie und ganze Anordnung auf den kurzen Zwischensatz: Te decet hymnus im ersten Requiem, anspielt, aber weiter und mannigfaltiger ausgeführt ist. Im Ausdruck ist er sanft, und mehr heiter, als trübe oder tiefsinnig. Er schliesst: Quam olim — ein, und: Hostias — ist ganz übergangen.

6. Sanctus — pathetisch und kräftig, kurz und überleitend zum Osanna — welches, im Verhältnisse zum Ganzen, lang ausgeführt ist, und zwar fugirt, mit festgestelltem Thema und Gegenthema. Die Ausführung ist nicht streng, aber einsichtsvoll: die Wirkung edel, belebend, erhebend. Benedictus — ist wieder übergangen.

7. Agnus Dei — fasst alle folgenden Sätze des Textes (ausser Libera — das ausgeschlossen ist) in Ein grosses Musikstück von mehren Tempo's zusammen. Agnus — kurzer, angemessener Gesang, wechselnd Soli und Tutti, einfach, aber mit obligat figurirter Begleitung. Lux aeterna — wieder Allabreve, in der populairen, aber edlen Art, wie das erste, im Kyrie. Hier wird es höher gehoben und mehr in die Breite ausgeführt durch den glücklichen Gedanken, die Hauptthemata fast aller vorher fugirten Sätze in diesem zusammen zu stellen, sie dem Gedächtniss, wie der Empfindung, tiefer einzudrücken, und zugleich dem Ganzen noch einen recht gewichtigen Schlussstein anzufügen. Zwar sind diese Themata nur theilweise, und nur, bald diess mit diesem, bald das andere mit dem andern, innerlich verbunden und zu einer neuen harmonischen Einheit gebracht; sie wechseln mehr, als dass sie sich durchdrängen; sie reichen einander mehr die Hände, als dass sie sich umschlössen: aber in dieser Weise ist das ganze Stück meisterhaft, und überall findet sich gute Folge und Zusammenhang für Verstand und Empfindung. Nach dem Orgelpuncte ruhet der Satz auf der Dominante und eine Wiederholung des einfachen, sanften Gesanges: Requiem — (Anfang) wird eingeschaltet. Diess ist eben hier von rührender, wahrhaft schöner, und eben der rechten Wirkung. Der Rücktritt

in jenes Tempo und in jene Ideen führt nun bald den gänzlichen Abschluss des Werks wohlgemessen und befriedigend herbey.

Dem lateinischen Originaltext ist zugleich eine teutsche Nachbildung beygefügt. Wenn man die Schwierigkeit einer solchen in Anschlag bringt, namentlich die dreyfachen Reime kurzer Zeilen in der zweyten Abtheilung: so wird man (mit Ausschluss einiger weniger Stellen, wie: Tag der Fülle) an sich schon mit ihr zufrieden seyn: aber als Unterlegung unter eine schon fertige Musik verdient sie grösstentheils ausgezeichnetes Lob. — Einer besondern Empfehlung, besonders auch an wohlgeordnete Singvereine, bedarf diess Werk gewiss nicht; und so ersparen wir uns dieselbe.

Das Aeussere der Ausgabe ist gut, besonders auch das Papier so haltbar, wie es für ein Werk, das oft zur Hand zu nehmen und nicht bloss für einige Jahre bestimmt ist, zu wünschen war.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar.

Am 1sten, im Kärnthnerthortheater, neu in die Scene gesetzt: *Mosè in Egitto.* Die Hrn. Rubini, Tamburini und Berettoni (Osiride, Faraone und Mosè) waren ihren Aufgaben vollkommen gewachsen; eine neue Prima Donna, Signora Biagioli, machte als Elcia wenig Progressen.

Am 3ten, im landständischen Saale: Concert des Violinisten, Hrn. Jansa, welcher sich immer mehr den ersten Virtuosen dieser Kaiserstadt anreiht. Sein Spiel ist ruhig, männlich ernst, höchst rein, deutlich, brillant und feurig; im Adagio voll Adel, tiefen Gefühls und leidenschaftlichen Ausdruckes; auch die vorgetragenen neuen Compositionen, ein grossartiges Concert und Bravour-Variationen, haben reellen Werth.

Im Leopoldstädtertheater: *Das Faunkind;* Zauberspiel in zwey Aufzügen von Meisl, Musik von Georg Michèus, brachte sein kümmerliches Leben nur auf ein paar Abende. Der unbekannte Tonsetzer scheint Naturalist zu seyn; Anlage ist vorhanden.

Am 5ten, in Schuppanzigh's Quartett-Unterhaltungen, zur Freude aller Verehrer Beethoven's: dessen herrliche Phantasie mit Chor; die Principalstimme von Hrn. von Pfaller geistreich ausgeführt.

Im Josephstädtertheater: *Schlummre, träume und erkenne!* Mährchen in fünf Abtheilungen, nach van der Velde; Musik von Hrn. Kapellmeister, Ritter von Seyfried. Ging beyläufig schon vor einem Decennium im Theater an der Wien zuerst in die Scene. Dort war kein Componist genannt. Woher die benöthigten Musikstücke, höchst wahrscheinlich ohne Vorwissen des Meisters, wie's bey dieser Direction Gebrauch und Mode ist, hier zusammengelesen wurden, mögen die Götter wissen. Handelt es sich doch nur einzig und allein darum, dass eine feine Zahl von Namen auf dem Anschlagzettel prangt!

Am 5ten, im Kärnthnerthortheater: eine musikalische Akademie, worin Hr. Slawjk ein Rondeau und Variationen für die Violine, Hr. Link ein Potpourri auf der Reinlein'schen Aeol-Harmonica, und mit Hrn. Heilingmayer ein Duo von Kalkbrenner und Dizi für Pianoforte und Harfe vortrug. Die Siegespalme errang wieder Hr. Slawjk, welcher kurz zuvor in seinem eigenen Concerte durch die unglaublichste Fertigkeit zum Erstaunen hinriss. Seine Compositionen sind mehr rhapsodisch, schroff, wenig melodiös, und vorzüglich nur auf die eigene, kühne Individualität berechnet. Eine neue Phantasie für Pianoforte und Violine, von Franz Schubert, wollte keineswegs ansprechen. Man könnte darüber füglich das Urtheil fällen, der beliebte Tonsetzer habe sich hier gerade zu vercomponirt. Auch der neuen Symphonie von Horzalka gebricht es an Klarheit, und gesicherter Instrumental-Kenntniss.

Am 6ten, im Leopoldstädtertheater, ohne Erfolg neu in die Scene gesetzt: *Der Tausendsassa;* Posse von Bäuerle und Drechsler. — Nun hat auch diese Bühne eine Reform erlebt. Ein junger Pole, Namens Steinkeller, welcher schon vor etwa einem halben Jahre die ganze Realität käuflich an sich brachte, hat sich nun mit der Crida-Masse ausgeglichen, dieser die noch restirenden Pacht-Jahre abgelöst, und die Führung für eigene Rechnung übernommen. Raimund ist als artistischer Director aufgestellt. Leider sind auch schon bedeutende Einschränkungen angeordnet worden. Diese mögen wohl allerdings durch die eiserne Nothwendigkeit bedingt erscheinen; doch traurig, höchst traurig bleibt es immerdar,

wenn Künstler dreyssig bis vierzig Jahre lang nach ihren besten Kräften zum Floriren des Institutes mitgewirkt haben, und nun in ihren alten Tagen rücksichtslos entlassen, bey den bestandenen geringen Gehalten, ohne Nothpfennig, brot- und heimathlos zum Tempel hinauswandern müssen!

Im Kärnthnerthortheater: ein anacreontisches Divertissement: *Aminthas und Lydia*, von Hrn. Balletmeister Henry. Ausser den graciösen Tanz-Pieçen nichts Erhebliches.

Am 7ten, im landständischen Saale: Concert des Hrn. Bernard Romberg, des herrlichen Meisters, den jeder Musikfreund freudig willkommen heisst. Er gab uns zwey neue, unvergleichliche Compositionen zum Besten; ein Concert in H moll und ein Rondo a la Mazurka; über die Eleganz, Präcision, Delikatesse und Grazie, welche dieser Hochmeister aller Violoncell-Virtuosen jeder seiner Kunstleistungen einhaucht, bedarf's keiner Worte. Grosses Interesse gewährte Beethoven's letzte Ouverture, welche die Haslingersche Handlung aus der Verlassenschaft im Manuscripte an sich brachte; es ist wieder eine grandiose Conception, die freylich nach Einmal hören nicht ganz aufgefasst zu werden vermag, auch wohl mehrer Vorproben bedurft hätte, als der Regel nach gewöhnlich Statt finden können.

Im Josephstädtertheater: eine neue Zauberpantomime: *Die goldene Feder*, von Occioni; mit Musik von Clement und Riotte. Im Ganzen wohl nicht übel, doch zu wenig Reiz an Neuheit. Woher sollen denn auch bey Ueberhäufung dieser Spectakel-Gattung originelle Ideen kommen?

Am 10ten gab im Vereins-Saale der Hoboist Alexander Petschacher Concert. Er ist einer der besten Zöglinge des vaterländischen Conservatoriums, und erntete in einem Rondo von Baron Lannoy und Variationen von Hummel wohlverdienten Beyfall.

Im landständischen Saale producirte Hr. Joseph Panny seine eigenen Geisteskinder. Solche waren: 1. Fischerlied, von Salis, für einen Tenor, Chor und Orchester; 2. Romanze und Rondeau für die Hoboe (vorgetragen von Hrn. Krähmer); 3. Schifferlied, nach dem englischen des Campbell für Tenor-Solo, Chor und Orchester; 4. Duett mit obligater Harfe: diese gespielt von Miss Griesbach; 5. Marsch mit Chor und 6. Schlusschor aus Klopstock's Halleluja. — Strophen-Gesänge, breit ausgeführt, sind geeigneter à la camera, und können in geräumigen Hallen unmöglich effectuiren.

Am 11ten feyerten alle Bühnen den Vorabend des sechzigsten Geburtsfestes Sr. Majestät des Kaisers. Die Administration des Kärnthnerthortheaters gab eine ländliche Scene mit Gesang und Tanz: *Der Geburtstag*, von Gyrowetz componirt; das Theater an der Wien, ein Festspiel: *Habsburgs Erhöhung*, mit einer imposanten Schluss-Decoration, den vollständigen Stammbaum des erlauchten Herrscherhauses repräsentirend. Für die Leopold- und Josephstädter-Bühne hatte Meisl die Gelegenheitsstücke angefertigt; nämlich: *Die Heimath des Glücks*, Allegorie und: *Das Reimspiel von Landeck*, historisches Gemälde aus Oesterreichs Vorzeit. Allenthalben bildete das Finale die heute zwiefach erhebend und begeisternde Volks-Hymne: *Gott erhalte Franz, den Kaiser*, und Aller Herzen sprachen Amen!

Am 15ten, im Leopoldstädtertheater, zum Benefice der Schauspielerin, Therese Krones, eine von ihr selbst verfasste Zauberposse: *Sylphide, das See-Fräulein*. Die allgemein beliebte Mime debütirte damit zum ersten Male auch als Dichterin und wahrlich, unter den glücklichsten Auspicien. Ohne hinsichtlich der Erfindung eben auf Neuheit und Originalität Ansprüche zu machen, erfüllt es den Hauptzweck, zu amüsiren. Alles ist so frisch, lebendig und erheiternd gehalten, Witz und Humor folgen so gleichsam Schlag auf Schlag, dass auch der Zuseher unwiderstehlich in die allgemeine Lustigkeit mit hineingerissen wird. An der höchst beyfälligen Aufnahme dieses zum ächten Cassastück sich qualificirenden Mährchens haben die niedlichen Decorationen, das geschmackvolle Arrangement, die durch die Frauen Ennökl, Heurteur, Haas und Jäger und die Hrn. Fermier, Sartory, Lang, Korntheuer und Raimund, worunter letzterer wieder als wahrer Proteus erscheint, trefflich ausgeführten Characterrollen, so wie Hrn. Drechslers freundlich-ansprechende Musik wesentlichen Antheil.

Am 17ten, im landständischen Saale: Zweytes Concert von Bernard Romberg, welcher uns diessmal wieder mit zwey ganz köstlichen Compositionen entzückte, nämlich einer Phantasie, *Idylle lyrique norvégienne* genannt, und seinem neuen

Concert in E dur. Das heisst reiner, ungetrübter Kunstgenuss.

Am 22sten, im k. k. grossen Redoutensaale: Musikalische Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals. Instrumental-Sätze waren: Krommer's Symphonie in C moll; Solo für Violine, Clarinette und Violoncell, ausgeführt von den Hrn. Hellmesberger, Ivan Müller und Leopold Böhm; Gesangstücke von Rossini, Pacini und Mozart, vorgetragen durch die Fräuleins Weiss, Hähnel, Hrn. Rubini und Tamburini; endlich Beethoven's Schlusschor aus dem Oratorium: *Christus am Oelberge.*

Am 23sten, spielte Bernard Romberg im Kärnthnerthortheater mit rauschendem Applaus sein H moll-Concert, nebst dem pikanten Rondeau à la Mazurka. Da man nun den Meister auch für einen mässigern Preis bewundern konnte, so war das Haus überfüllt.

Am 24sten, im landständischen Saale: Concert der Harfenspielerin Dem. Krings. Durch den gelungenen Vortrag eines Concerts von Bochsa, und selbst gesetzter Variationen bewährte sie sich als eminente Virtuosin, und erhielt allgemeine Würdigung.

Am 25sten, im Kärnthnerthortheater: *Il Pirata*; Melodramma in 2 Atti; Musica del Sigre Maestro Bellini. — Wunderbar! ein italienischer Name, der, dem Vernehmen nach, einem kaum zwanzigjährigen Componisten angehört, und dabey eine so ungewöhnliche Vertrautheit mit der teutschen Schule, ein so sichtbares Annähern zu teutscher Männlichkeit, eine unleugbare Vorliebe sonderlich für Carl Maria von Weber's Denk- und Setzweise. Bravo, Maestro giovane e garbato! Nur so fortgefahren! Ohne in den Pfuhl eines verächtlichen Plagiators zu stürzen, den Geist klassischer Musterbilder aufgefasst, in ihr innerstes Wesen eingedrungen, wohlgefällige Opfer am Altare der Wahrheit dargebracht: es kann nur zu Gutem führen, und vielleicht einen heilbringenden Umschwung des Geschmackes im gefeyerten Mutter-Lande der Töne zur wünschenswerthen Folge haben. Die Oper soll hauptsächlich für Hrn. Rubini geschrieben seyn; das merkt man denn auch sogleich ab; denn dieser herrliche Sänger brillirt als Stern erster Grösse darin, und bezaubert alles, ohne Cabaletten, und Crescendo's. Einen schwerern Stand hat seine Frau, welche die Lalande suppliren soll. Tamburini, Ciccimarra und Berettoni verschönten die glänzende Einfassung. Die Aufnahme war sehr günstig, und demungeachtet — die Wiederholungen spärlich besucht.

Am 28sten, ebendaselbst, zum Benefice des Signor Berettoni, nebst dem Ballet: *Ottavio Pinelli*, eine musikalische Akademie, worin derselbe mit Tamburini und Rubini Duetten aus *Elisa e Claudio* und *Mosè*, ersterer das köstliche: Non più andrai farfalon amoroso, und letzterer die Arie aus der *weissen Frau*: Ah che piacer d'esser Soldato! in seiner Muttersprache, aber leider nicht im feurigen Geiste des Tondichters sang. Zwischensätze waren: Beethoven's Ouverture in C, $\frac{4}{4}$ Tact; Violin-Variationen von Hrn. Bazdeck, und die Herz'schen Bravour-Variationen, von dem kleinen Carl Stöber recht beyfallswerth vorgetragen.

Am 29sten, im k. k. Hofburgtheater: zum Vortheile des Pensions-Institutes der Tonkünstler: Haydn's *Schöpfung*. Orchester und Chöre thaten ihre Schuldigkeit; die Sopran-Partie leidlich.

Kurze Anzeigen.

Josua, Oratorium von G. F. Händel, im Cavier-Auszuge von J. C. F. Rex, Musikdir. an der Dreyfaltigkeits-Kirche zu Berlin. Berlin, bey T. Trautwein. (Pr. 4 Thlr. 12 Gr.)

Es käme viel zu spät, wenn wir unsere Leser erst von der Vortrefflichkeit dieses Oratoriums im Allgemeinen unterhalten wollten. Jedermann kennt es, und selbst diejenigen, die es noch nicht hörten, wie sich das wohl trifft, haben doch gewiss im Ganzen so viel Rühmliches davon vernommen, dass sie einer kurzen Auseinandersetzung, die obendrein als Einleitung dem Werke vorgedruckt wurde, nicht bedürfen: zu einer ausgeführtern aber fehlt uns beym Andrange so vieler Neuigkeiten der Raum. Auch dürfte wohl eine Abhandlung über Händel's Geist und Art noch belehrender seyn, zu der wir uns wohl einmal bereitwillig finden lassen würden, wenn andere Kenner sie nicht geben, ehe uns unsere anderweitigen Geschäfte die Ausführung erlauben.

Das Werk gehört bekanntlich zu den Ar-

beiten des Alters dieses Heroen der Tonkunst, und ist ein unmittelbarer Nachfolger seines Judas Maccabäus, den er selbst besonders liebte. Das gegenwärtige Oratorium ist 1747 geschrieben worden, vier Jahre vor seinem Erblinden und zwölf vor seinem Tode, der 1759 am 13ten April in einem Alter von 74 Jahren erfolgte. Die vollständige Partitur des Josua ist, wie mehre andere, in London herausgekommen.

Wir haben also hier nur vom Clavier-Auszuge zu reden und dürfen im Allgemeinen versichern, dass er mit Fleiss und Sachkenntniss verfertigt worden ist. Diejenigen Noten, die der richtigen Stimmführung wegen nicht ausbleiben durften, ob sie gleich auf dem Fortepiano nicht gut gebraucht werden können, so auch alle, die vom Verfasser des Auszuges aus der Bezifferung gezogen, oder auch zur Unterstützung der Sänger hinzugefügt worden sind, sind hier gewöhnlich kleiner gestochen oder eingeklammert worden, was der Verfasser in der Einleitung selbst anzeigt. Ein solches Verfahren ist Anderen zur Nachahmung zu empfehlen. So sind auch mit Recht einige Arien, die ihres wirklich ärmlichen, nicht zur Begeisterung führenden Wortinhaltes wegen von keiner Seite etwas bieten können, geradehin weggelassen worden. Auf die Unterlegung des teutschen Textes ist noch besondere, oft verbessernde Aufmerksamkeit gewendet, eine Aufmerksamkeit, die den Herausgebern älterer Werke nicht genug zur Pflicht gemacht werden kann. Wie oft wird den Hörern und Sängern nicht ein grosser Theil des Genusses bloss durch eine elende Uebertragung verkümmert? Kann es nicht Jeder selbst, so mag er sich nach tüchtigen Helfern umsehen. Die Herren Verleger würden wohl thun, wenn sie selbst darauf aufmerksam sein und die rechten Leute für dieses Geschäft in Thätigkeit setzen wollten. Die Clavier-Begleitung ist nirgend überladen, spielt sich daher gut und die vielen Verehrer Händel'scher Musik werden es dem sachkundigen Verfasser Dank wissen. Da wir hier von einer genauern Characteristik, von der Kraft der Chöre, worin Händel so gross ist, von den Gegensätzen der zartesten Liebe zu dem Heldenmuthe der Krieger u. s. w. schweigen: so haben wir nur noch zu bemerken, dass auch die einzelnen Stimmen zu diesem Werke sauber lithographirt in derselben Handlung zu haben sind, was den Liebhabern Händel'scher Musik nur erwünscht seyn kann. Wir wünschen dem guten Unternehmen vom Herzen viele Freunde, die ihm hoffentlich nicht fehlen werden.

Der Norden-Saal, eine Sammlung Schwedischer Volkslieder, übersetzt von Amalie v. Helwig, gebornen Freiin von Imhoff (und Andern) mit Begleitung des Pianoforte, nach den alten Gesang-Weisen bearbeitet — — von A. F. Lindblad. II. Heft. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. ⅔ Rthlr.)

Wir haben die erste Sammlung dieser schwedischen Volkslieder mit dem ihr gebührenden Lobe vor nicht gar langer Zeit in diesen Blättern angezeigt, worauf wir uns im Ganzen berufen. Doch wollen uns in diesem zweyten Hefte einige nicht so zusagen, z. B. das Nachtwächter-Lied mit seiner einzigen gewöhnlichen Strophe; auch Hr. Olle will uns als Dichtung und Musik nicht recht gefallen; Vorspiel und Nachspiel scheinen uns zu lang und nicht interessant genug: die Melodie aber ist hübsch. Die übrigen sind schön. Das vorzüglichste unter allen ist das Lied vom Necken (vom Nix), ein wahres Meisterstück volksthümlichen Gesanges, dessen erste Bearbeitung uns noch besser gefällt, als die zweyte. Viele alte nordische Volkslieder sind bekanntlich für unsern Geschmack im Texte gar zu gedehnt. Diess findet auch hier wieder in einigen Statt, z. B. in der *Meerfrau* und in *Ritter Olle*, der wohl am wenigsten gut gewählt ist. Sind jedoch die Texte wahrhaft dichterisch, so darf auch diess für kein Hinderniss gehalten werden. Dagegen sind No. 9 und 10 ganz kurze Lieder. No. 9, von Amalie v. Helwig bearbeitet, ist auch dem Texte nach das schönste. Mögen diese Lieder *mit noch sorgfältigerer Auswahl* fortgesetzt werden und sich vieler Freunde erfreuen.

Potpourri — — pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano, comp. par Fr. A. Kummer, première Violoncelle de la Chapelle royale à Dresde. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr., mit Orchest., 1 Thlr. 8 Gr., mit Pianof., 12 Gr.)

Hr. Kummer ist als ein ausgezeichneter Violoncellist bekannt genug; man wird daher voraussetzen, dass, was einem Solchen genaue Kenntniss

seines Instrumentes, Geschmack und Erfahrung über Effecte, lehren und eingeben, auch in seinen Compositionen sich ausprägen werde. Diess ist auch der Fall, und in diesem interessanten Potpourri noch ganz besonders. Es verlangt aber auch jene Kenntniss, Geschmack und Erfahrung — beträchtliche Fertigkeit ohnehin — von dem, der es ihm gut nachspielen will. Gelingt diess, so wird es an Beyfall nicht fehlen. Allerdings haben an der angenehmen, heitern Wirkung des Ganzen die allerliebsten Melodieen Maria Weber's aus der *Preciosa*, und deren geschickte Zusammenstellung, einen Hauptantheil: und wir können nicht unterlassen, auf diese Veranlassung, das theatralisch-musikalische Publicum, oder doch die meisten und lautesten seiner Sprecher, einer wahren Ungerechtigkeit gegen Weber, und gewissermaassen selbst gegen die Tonkunst unserer Tage, zu zeihen, wenn von der beträchtlichen Summe trefflicher, origineller, geist- und seelen-, character- und ausdrucksvoller Melodieen, die Weber in diesem Werke niedergelegt hat, kaum und selten nur Notis genommen, dagegen von manchem Tumultuarischen, wild Stürmenden, das, mag es auch an seinem Orte von angemessenem Effecte seyn, doch gewiss weit weniger reine, unerzwingliche Gabe des Genius ist, so oft wieder tumultuirt, oder auch, wie hoch von oben herunter, das Wunderlichste heraus- und hinein-philosophirt wird. — Hr. Kummer fängt sein Potpourri mit dem durch das Stück feststehenden Zigeunermarsch an. Preciosa's Lied, vom Violoncell bey der Wiederholung reich verziert, folgt. Der muntere, pikante Zigeunertanz schliesst sich an und wird vom Violoncell einigemal variirt, worauf, nach einer Art Coda, das Lied: Im Wald — eintritt, wo das Violoncell das Echo erhalten hat; und eine zweyte, muntere Tanzmelodie, über welche das obligate Instrument dann brillant figurirt, macht den Beschluss. — Dass die Solo's zum Theil schwer auszuführen sind, haben wir schon erwähnt. Das Orchester (oder Pianoforte) ist leicht und hat wenig, doch ist es durch die, meistens von Weber herübergenommene, pikante Instrumentation nicht uninteressant.

Salmo Terzo a due voci (Soprano ed Alto) da Benedetto Marcello, coll' Accomp. di Piano. Berlino, presso T. Trautwein. (Pr. 25 Sgr.)

Liebhaber alter geistlicher Musik haben an der Anzeige genug: die übrigen, nur das Neue liebenden Musikfreunde dürften auch durch die fleissigste Darstellung des hier Gebotenen, sich kaum dafür gewinnen lassen. Das einzige wirksame Mittel, diese Art Musik wieder in Aufnahme zu bringen, ist ein guter Vortrag derselben von gebildeten Frauen. Zum Glück sind solche nicht mehr zu selten. Haben wir doch bereits wieder ganze Gesellschaften, die auch Altes in ihren Kreis ziehen. Ihre Bemühungen können nicht völlig ungesegnet bleiben. Wir bemerken nur noch, dass Soli und Tutti mit einander wechseln, dass auch die Tutti zweystimmig sind und das neunzehn Seiten lange Stück recht gut gestochen ist, wie man es bereits von dieser Handlung kennt.

Divertissement pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Frid. Aug. Kummer — — Oeuvr. 2. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Ein Adagio in C moll, nicht trübe oder pathetisch, sondern, wie es hier passender war, mässigernsthaft und melodiös, für das obligate Instrument reichlich verziert und figurirt, leitet zu einem Allegro moderato in C dur, das ziemlich lang fortgeführt wird, und wo ein artiges Thema mit lebhaften Figuren oder sogenannten Bravoursätzen wechselt; ein kürzeres, rascheres, für den Solospieler brillantes Allegro macht den Schluss. Das Ganze gruppirt sich gut. Der Concertist wird reichlich, in verschiedener Vortrags- und Ausdrucksart, auch hervorstechend genug beschäftigt. Dass das Instrument gar zu häufig in seiner hohen und höchsten Region, mit unverhältnissmässiger Zurücksetzung der mittlern und tiefen, angewendet wird, ist das Einzige, wogegen wir Etwas einwenden möchten. Das Orchester ist in allen Stimmen sehr leicht auszuführen; es können auch, nöthigen Falls, verschiedene Blasinstrumente ohne beträchtlichen Nachtheil der Wirkung zusammengezogen werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. **No. 15.** 1828.

Recension.

No. 1. Grande Fantaisie en forme de Sonate composée pour le Pianoforte — — par Charles Czerny. Oeuvr. 144. Leipzig, chez H. A. Probst. (Pr. 1½ Thlr.)

No. 2. Première Fantaisie élegante ou Potpourri brillant sur les thêmes favoris de l'Opéra: La Dame blanche, pour le Pianoforte par Charles Czerny. Oeuv. 151. Part. 1. Vienne, chez Tobie Haslinger. (Pr. 16 gGr.)

No. 3. Seconde Fantaisie élegante ou Potpourri u. s. w. wie vorher. Part. 2.

Hr. Czerny gehört ohne allen Zweifel unter die Componisten, die einem grossen Theile des musikalischen Publicums ausnehmend gefallen, denn sonst würden wir nicht sein 144stes Werk anzuzeigen haben, den Recensenten aber gewöhnlich nicht, — eine Erscheinung, die auffallend genug für jeden seyn muss, der die Dinge an sich, nicht aber in ihrem Zusammenhange betrachtet. Man sollte auf den ersten Anblick meinen, ein Theil von beyden müsste unrecht haben; sie werden sich jedoch, genau betrachtet, beyde rechtfertigen, vielleicht sogar vereinigen lassen, wenn jeder dem andern etwas nachzugeben sich geneigt finden wollte, was für beyde Theile am Ende nicht übel seyn würde. Es wird sich der Mühe verlohnen, den Grund dieser Erscheinung einmal etwas genauer anzusehen: vielleicht ergiebt sich daraus Einiges, was für uns nicht ohne Nutzen seyn dürfte. Aehnliches haben wir an Rossini erlebt, und in der That, beyde gleichen sich nicht wenig; man könnte behaupten: Czerny ist unter den Clavier-Componisten eben das, was Rossini unter den Opern-Componisten ist. Wer aber, wie die beyden Männer, das Publicum so aufzuregen und für sich zu gewinnen versteht, muss nothwendig irgend etwas wesentlich Gutes empfangen und ausgebildet haben, denn das völlig Leere ergreift Niemanden. Die Menge wird in der Regel nur von dem am lebhaftesten ergriffen, was den Neigungen derselben gerade am meisten zusagt. Es wird also das Zeitgemässe seyn, was solche Lieblinge der Zeit sich geschickt anzueignen wussten. Und so ist es auch mit Beyden. — Worin besteht nun das Zeitgemässe? Das für die Meisten Drückende nicht lange entflohener Tage, ja für Manche noch fortdauernd Lastende hat die Mehrzahl dahin gebracht, dass sie nach ihren sorgenvollen Beschäftigungen eine leichte, das Gemüth vom Ernst des Lebens abziehende Erholung suchen; sie ziehen es vor, sich durch einen gefälligen Sinnenreiz gewissermaassen zu betäuben, damit sie auf kurze Zeit ohne alles Nachdenken die unangenehme Wirklichkeit vergessen. Selbst ein tieferes, bleibenderes Gefühl, das nur zu leicht Gedanken erweckt und sie bald wieder in sich selbst versenkt, scheint ihnen beschwerlich; was irgend eine gehaltene Stimmung verursacht, wird in solchen Lagen, mit Recht oder Unrecht, gilt hier gleich viel, vermieden; man achtet es für Mühe, die man schon über die Maasse zu haben wähnt. Die Geduld ist von den unvermeidlichen Lebensverhältnissen bereits erschöpft; nichts behagt daher mehr, als was oberflächlich von einem Gegenstande zum andern eilt, was Bild auf Bild vor den Sinnen vorüberführt; das Leichtfertige wird am liebsten aufgenommen, um — es bald wieder zu vergessen. Man flattert von Einem zum Andern; Neues auf Neues folgt und muss folgen, wenn es nicht den Reiz verlieren soll. Daher kommt es auch, dass unsere besten Trauerspiele und unsere schönsten Opern, führen sie nicht allerley Lärmendes und Pomphaftes mit sich, leeren Häusern vorgespielt werden, wenn nicht etwa die Neugier durch eine fremde, im Rufe stehende Künstlerin und dergleichen gelockt wird.

für welche er aber nun auch die Oper dirigiren mußte, bis Hr. Kapellm. Reichardt 1776 ihm dies beschwerliche Geschäft abnahm.

Nach dem bayerschen Kriege 1779 legte der König zwar seine Musik fast gänzlich bey Seite und sahe selten einen seiner Musiker; dessen ungeachtet mußte Fasch alle 4 Wochen nach Potsdam und seine Dienstzeit dahlleben, obschon nichts für ihn da zu thun war. „Diese gänzliche Muße erschuf indessen einen neuen Geist in seinem kranken Körper, und seine alte Neigung zur Kirchenmusik erwachte aufs lebhafteste wieder in ihm.“ Von hier an wurde der Verfasser dieser Biographie — erst Faschens Schüler, dann sein vertrauter Freund und Gehülfe in seinen spätern so verdienstvollen Geschäften. Herr Zelter bringt (von S. 21 an), ehe er zu jenem Hauptunternehmen Faschens kömmt, manches Lehrreiche bey aus seiner Denkungsart über Kunst, über Opern — und besonders über Graunsche und Hassesche —

Mehrere Umstände trafen zusammen, Faschen in den Wirkungskreis zu leiten, wo er ganz zu Hause war und sich unvergeßlich machte. Vornehmlich trug der kleine Umstand hierzu bey, daß Reichardt 1783 aus Italien zurückkehrte und unter andern musikalischen Seltenheiten eine 16stimmige Messe von Benevoli mitbrachte. Fasch meynte, nicht nur so Etwas, sondern auch etwas Besseres in dieser Art müsse sich durch einen deutschen Künstler ausarbeiten lassen. Er versuchte schon seit frühen Zeit den vielstimmigen Satz in seiner Kraft. Den vierchörigen Gesang hielt er für dasselbe im Großen, was der vierstimmige Satz im Kleinen sey. Daher setzte er sich die Regel fest: jeder Chor müsse vierstimmig in sich selbst seyn. So ging er daran die Messe sechzehnstimmig zu setzen. Seine Arbeit übertraf die, (über anderthalbhundert Jahr alte,) des Italieners weit, in Modulation und edlern, ausdrucksvollern Gesang. Die große Anstrengung dabey, und das Feuer, das ihn schnell zu arbeiten und vor der Vollendung nicht abzulassen zwang, zog ihm einen gefährlichen Bluthusten zu. Seine Absicht war, gleich bey der Abfassung dieses Werks, daran ein anständiges Denkmal seiner selbst zu hinterlassen — (Aus dieser Idee erklärt sich seine ungemeine Vorliebe gerade für diese Arbeit: sein stetes und oft ängstliches Bessern daran, um ihr alle mögliche Vollendung zu geben u. s. w.: sein Auftrag an Zelter noch fast beym Hinscheiden, diese Messe herauszugeben, und die Bestimmung eines Theils seiner kleinen Verlassenschaft, damit dies leichter und anständiger bewerkstelligt werden konnte.) Er wurde gewiß sein Werk zu hören; alles, was ihn unterstützen konnte, war bereit dazu: aber man war viel zu wenig auf dergleichen Versuche eingerichtet — sie mißlangen alle. Fasch konnte sich tief und mußte noch überdies, um nicht zu beleidigen, den verfehlten Effekt auf sich und sein Werk laden. „Die Intention ist falsch spekulirt und scheitert an der Erfahrung,“ hieß es allgemein. Fasch unterrichtete eine junge vortreffliche Dame und akkompagnirte ihr oft ihre Arien; noch einige Musikfreunde fanden sich dort ein: es bildete sich ein kleines Vokalkonzert. Fasch komponirte für die Gesellschaft kleine vier-, fünf- und sechsstimmige Stücke: mehrere Freunde und Freundinnen des Hauses fanden Geschmack daran, nahmen Theil und suchten die Kunst des weisen Meisters mit allen Sinnen zu fassen. Man bestimmte einen gewissen Tag in der Woche zu Singübungen, die Zahl der Mitglieder nahm zu, man erhielt einen großern Saal, bedurfte neuer Kompositionen dieser Art, und Fasch arbeitete deren viele, mit inniger Freudigkeit aus. Aber unter diesen vielen strahlt hervor sein „Miserere“ für acht Stimmen; ein Werk, über das Hr. Z., und mit ihm gewiß jeder, der es kennet, und Sinn für das Heilige in der Musik hat, entzückt: es wird den Namen seines Meisters unsterblich erhalten, so lange Musik eine Kunst ist.

Aus dieser anfänglich so kleinen und so zufälligen Anstalt bildete sich, durch Faschens und mehrerer Liebhaber und Liebhaberinnen Eifer, nach und nach jenes mit Recht so berühmte, in seiner Art schlechterdings einzige Institut in Deutschland: die Singakademie — welche jetzt gegen anderthalbhundert Mitglieder hat, die sich zur möglichst vollendetsten Auf-

Daher muss durch Pracht der Dekorationen geswungen werden, was sonst der Werth der Sache an sich zu bewirken wusste. Daher wollen einfache, auch noch so gehaltvolle Lieder; ernste, aus einem Gusse geschaffene Oratorien u. s. w. nicht recht behagen. Unsere Oratorien wollen daher etwas Opernhaftes in sich tragen und unsere Liedercompositionen treten aus ihrer Innigkeit heraus und suchen, malerisch gehalten, wie z. B. der *Erlkönig* von Fr. Schubert, das Spiel der Sinne durch allerley auffallende, oft nur einschneidende und gewaltsame Modulationen zu verlocken, um dem flüchtigen Bedürfnisse zu entsprechen. Mit unserer Schriftstellerey ist es im Ganzen nicht anders. Grössere, gehaltreichere Werke werden nicht viel gelesen; man glaubt keine Zeit dafür zu haben, man zersplittert sie mit allerley Kleinigkeiten. Es entsteht eine Zeitschrift nach der andern; eine sucht die andere durch rauschende Witze und Witzeleyen, oder auch wohl durch keckes, anmassend absprechendes Gerede zu überbieten. Man sticheit, man schmäht: das unterhält allerdings leicht genug. Was Wunder, wenn am Ende auch mancher von Natur Bessere, der doch auch gelesen und gespielt seyn möchte, der matten Eitelkeit sich hingiebt! — Es ist wohl wahr, die Künstler verderben das Publicum, aber das Publicum verdirbt auch die Künstler. Manche der letzteren ziehen sich zurück und geben lieber gar nichts, weil sie sich mit dem herrschenden Geschmacke nicht zu vereinigen wissen. Andere lassen sich theils aus Eitelkeit, theils aus Gewinnsucht verleiten und fröhnen der Menge. Wir sind nicht gesonnen, solches Nachgeben mit überhartem Tadel rücksichtslos zu verfolgen, so wenig wir uns auch entschliessen möchten, solchem Getreibe uns selbst hinzugeben. Wir halten es aber nicht bloss für billig, sondern sogar für nothwendig, das Gute, was noch in jenen einseitigen Bestrebungen wirklich liegt, bestens anzuerkennen.

Wer mit der Welt leben will, wie es Jeder soll, (denn es ist eine geringe Kraftäusserung, sich zurückzuziehen und den Vornehmen zu spielen,) muss auch der Welt etwas nachgeben lernen. Muss man doch schon jedem einzelnen Menschen, mit dem man lebt, Manches hingehen lassen und nachsichtig beurtheilen, wenn es einem auch nicht gefällt, damit man Vortheile von seinen guten Seiten ziehe. Warum sollte man diess nicht bey der Menge? warum sollte man diess nicht auch bey Dichtern und Componisten, die offenbar für den Zeitgeschmack arbeiten? Die Umstände, unter denen etwas geschieht, nehmen ja manche Entschuldigung über sich. Aus diesen Gründen erkläre ich mich für einen Feind aller Härte und aller Schonungslosigkeit. Wenn ich daher auch nach meiner individuellen Neigung die verflossenen Zeiten musikalischer Kunst der jetzt herrschenden im Allgemeinen vorziehe: so kann ich doch mit denen nicht übereinstimmen, die nichts, als alte Musik, schätzen, oder wohl gar nur von einem einzigen Meister, und wäre es Beethoven oder Mozart selbst, etwas hören wollen. Das Mannigfaltige macht erst eine Welt und ewig neu bringt der Frühling seine Blüthen und der Herbst seine Früchte. Ist nun ein Jahr nicht, wie das andere; gedeiht in dem einen diese, in dem andern jene Frucht besser: so liegt das an der Witterung, die wir nicht zu schaffen vermögen. So sehr auch der Mensch mit Freiheit sein Inneres bebaut und pflegt: so hängt doch auch hierin viel von den äusseren Umständen ab.

Czerny hat offenbar viel Gutes, so wie Rossini. Mit Recht loben die Freunde desselben eine gewisse Lebhaftigkeit der Phantasie, die sie, auf alle Fälle zu einseitig, vielen anderen Componisten, die nicht nach seiner Weise singen, absprechen. Er hat so viel angenehm Melodisches, dass man sich, ist man nicht gegen ihn eingenommen, darüber freuen muss. Ja man darf sagen, er ist reich an melodiösen Erfindungen, die alle so natürlich und gut gehalten sind, dass Mancher Ursache hat, hierin sich ihn zum Vorbilde zu nehmen, wenn Erfindung der Melodie diess zuliesse. Auch haben wir ihm öfter eine gewisse eindringliche Schönheit in seinen Zusammenstellungen und einen ungesucht guten Geschmack, der sich nicht selten auch in seinen Kleinigkeiten, z. B. in seinen Décaméron, findet, mit Vergnügen zugeschrieben. Ferner dürfen wir eine gewisse Zierlichkeit und Nettigkeit, die sich zu seinem Vortheile in nicht wenigen Erzeugnissen an den Tag legt, eben so eine grosse Gewandtheit in Erfindung neuer Passagen, die für das Pianoforte vorzüglich geeignet sind, keineswegs übergehen. Das ist es auch, was man an ihm liebt, was ihm so viele Freunde erworben hat. In so weit haben also die Liebhaber des Pianoforte recht, wenn sie seinen Erzeugnissen vor vielen anderen den Vorzug geben. Auch sind diese Eigenschaften keineswegs geringfügig und wir erkennen sie mit Freuden an. Zu diesem Allen kommt noch,

dass er gewöhnlich, seines fertigen Clavierspieles wegen, den Allermeisten etwas Wackeres einzuüben giebt, was ihnen, haben sie die nicht unübersteiglichen Schwierigkeiten überwunden, in geselligen Zirkeln durch das Lob, was ihnen zu Theil wird, reichen und gewünschten Ersatz bietet.

Dagegen haben die Recensenten und mit ihnen derjenige Theil der Musikfreunde, die nicht bloss hübsche Melodieen und glänzendes Passagenwerk, sondern dabey auch gute Durchführung und geistreiche Verbindung derselben verlangen, in der Regel auch nicht unrecht, wenn sie ihn tadeln. Gewöhnlich schreibt er, wie Rossini, viel zu schnell und übereilt, dass auch oft an eine zusammenfügende Idee gar nicht zu denken ist. Seine Verbindungen der mancherley Sätze und Formeln sind zuweilen so arm und matt, so ganz hingeklingelt, so völlig nichts sagend, dass man kaum begreift, wie ein so gewandter und von der Natur für die Kunst so wohl ausgestatteter Mann so äusserst fahrlässig mit seinem herrlichen Talente umspringen kann. Dazu kommen noch gewisse, fast stehend gewordene, mitunter ganz entsetzliche Modulationen, die nicht bloss zwecklos erscheinen, sondern sogar nicht selten den kaum empfangenen schönen Eindruck wieder völlig zerstören und den Hörer entweder zu einer gänzlichen Gedanken- und Gefühllosigkeit zwingen, oder ihn ganz ärgerlich machen. Gewöhnliche Musikliebhaber wissen davon nichts, und wenn auch solche Dinge, wie Messer, einschneiden: so sind die Verwöhnten doch nur zu geneigt, solche frappante Unziemlichkeiten für Originalitäten hinzunehmen. So etwas verdirbt aber die Musik und die Menschen, und man ist nicht im Stande, es durchgehen zu lassen, wenn man es ehrlich mit Beyden meint. — Wollte nun Hr. Czerny, wie er es wohl vermöchte, mit mehr Eifer für die Sache sich stetiger einer guten Durchführung befleissigen, das ganz unnütze, ja oft nachtheilige Moduliren lassen, was doch am Ende jeder Schüler kann: so würde man ihm auch manche Sonderbarkeit williger hingehen lassen, und beyde Theile, Musikliebhaber und Musikkenner, am meisten jedoch er selbst in der lohnenden Ueberzeugung, redliche Mühe nicht gescheut zu haben, würden dabey ausserordentlich gewinnen. Hr. Czerny kann zwar sagen: „Die Leute wollen ja nichts anderes, als eben leicht hingeworfene Dinge. Meine besseren Arbeiten nehmen die Verleger gerade weit weniger" u. s. w. Das entschuldigt aber nicht. Er bleibe nur überall der gefällige, elegante Componist, der er wirklich ist, aber er sey in dieser seiner Weise nur genauer und verknüpfe besser: es werden dann seine Werke nur desto mehr befriedigen. Wir verlangen gar nicht, dass er aus seiner Natur herausgehen und eine schwerfälligere annehmen soll. Wir haben auch gar keine Nebenabsicht, sondern haben das Alles allein um der Sache willen und aus eigentlicher Liebe für sein wirklich höchst Achtbares gesagt; und sollten wir uns in dem Einen oder Andern bey aller angewandten Mühe doch geirrt haben: so lassen wir uns sehr gern berichtigen und dürfen versichern, dass wir in keinem Falle zu den untrüglichen Leuten gerechnet seyn wollen. So viel im Allgemeinen; nun zur Anzeige.

No. 1 der hier zu beurtheilenden Stücke gehört in jeder Hinsicht zu seinen besten Arbeiten; es hat viel Gesang, eine edele Haltung und eine recht gelungene Durchführung. Wir halten es daher für unsere Pflicht, jeden Clavierspieler darauf aufmerksam zu machen. Der erste Satz (Allegro moderato) hat etwas so freundlich Ruhiges und still Angenehmes, das wohl erfundene Thema ist so schön geführt und besonders im zweyten Theile so tüchtig durchgenommen, dass wir nur Weniges, meist Geringfügiges und sehr schnell Vorübergehendes anders wünschten. Menuetto recht schön, wenn auch das Trio an Bekanntes erinnert. Adagio fünf Seiten lang, aber schön, in einer Melodie durchgeführt, wohl tüchtig durch die Töne gehend, aber in gutem Zusammenhange, so dass man nicht durch Fremdartiges aus dem Gefühl gerissen und durch zweckmässigen Wechsel der Verbindungen bis ans Ende wohl unterhalten wird. Darauf folgt ein ganz kurzes Prestissimo, das auf das Leichteste, wie hingehaucht vorgetragen werden muss: so wird es seine Wirkung gewiss nicht verfehlen. Auch hier bleibt der Styl dem Ganzen höchst angemessen. Den Schluss macht ein Rondo, Allegretto moderatissimo con espress., eilf Seiten lang. Die angenehme Melodie ist in einem Gusse sehr ansprechend bearbeitet. Das ausgezeichnete Ganze hätte wohl richtiger eine grosse Sonate heissen sollen; der Name hat aber seine guten Ursachen und thut nichts zur Sache. Wir empfehlen das Werk vor vielen. Es ist, wie man das von dieser Handlung gewohnt ist, sehr gut und schön gestochen. Gleich auf der ersten Seite, was sonst hier wenig vorfällt, zeigen wir einige geringfügige Druckfehler an, beyde in der vierten Klammer: im dritten Tacte muss aus dem

Achtel des dreygestrichenen Es ein Sechzehntheil und im vierten des letzten Bass-Achtels aus d ein c werden. Deutlichkeit und Schönheit des Stichs sind sehr lobenswerth. Wir empfehlen das Werk nochmals mit Vergnügen.

No. 2. Die erste dieser beyden Phantasieen wird die gewöhnlichen Ansprüche der Freunde dieses Componisten ohne allen Zweifel befriedigen: die Uebrigen aber werden hier Ursache haben, die bekannten Einwendungen zu wiederholen. Was solchen wohl Uebergänge aus B moll in gerader Bewegung in H dur, wenn sie ohne allen innern Grund erfolgen? Mag man doch über Quinten-Verhältnisse noch so gemässigt urtheilen: so etwas klingt durchaus hart und ungeschickt. Wenn nur etwas damit bezweckt würde, wollten wir über diese neue Ultra-Methode kein Wort verlieren. Auf diese Art ist so eine Fortschreitung nichts weiter, als eine stachlichte Decke, die dem erschrockenen Sinne für den Augenblick das Gewöhnliche verbergen soll. Hr. Czerny braucht solcher Mittelchen nicht; er ist erfindungsreich genug. Das Ganze ist nicht eben schwer.

Die zweyte dieser Phantasieen ist besser, als die erste. Nach einer recht artigen kurzen Einleitung folgt ein hübsch durchgeführtes Andante, das ein nettes Spiel, jedoch nicht zu viel Fertigkeit erfordert. Gut einstudirt, befriedigt es sicher. Darauf ein Allegro con brio und zum Schluss ein Allegro vivace, beyde mit Bravour, doch nicht zu schwer. Es wird also guten Eindruck machen. Stich und Papier sind gleichfalls schön.

G. W. Fink.

Aus einem Schreiben an den Redacteur.

... Das und nichts Anderes ist es, nur hier zusammengedrängt, vielleicht auch mehr auf deutliche Begriffe zurückgeführt und besser geordnet, was ich der kleinen Gesellschaft, aufgeregt durch die Ausführung der letzten Symphonie Beethoven's im Concerte und durch die von einander äusserst abweichenden Urtheile über diese, vom gegenwärtigen Stande und Zustande der Tonkunst im Allgemeinen, so weit ich ihn zu erkennen und zu beurtheilen fähig bin, vorgetragen habe. Dass man mich so falsch verstanden, kann an den Anwesenden, es kann aber auch an mir gelegen haben. Es ist eben so schwer, mithin eben so selten, dem heiss aufflackernden Enthusiasmus und der kalt zergliedernden Reflexion über dergleichen Gegenstände recht zu predigen, als es beyden ist, die Predigt recht aufzunehmen. Dass aber Sie, nur durch andre Hand unterrichtet, im Eifer für die Sache, als jetzt auch Ihres Berufes, mir schriftlich zu Leibe gegangen sind; das kann mich nur erfreuen; und darum habe ich auch den ganzen gestrigen Tag an vorstehende Antwort setzen wollen. Nur bitte ich, von ihr keinen öffentlichen Gebrauch zu machen, eben jenes doppelten Schwierigen wegen. Um aber nicht bloss, im Grunde schon Abgethanes noch einmal abzuthun, knüpfe ich an einen der obigen Puncte (es ist der dritte) auch etwas Anderes, und davon theilen Sie den Lesern der musikalischen Zeitung mit, was Sie wollen und wie Sie's wollen.

Es war dort die Rede von dem Ernst und mannigfachen höhern Streben unserer Zeit im Allgemeinen — erst, bloss an sich, als Erscheinung, als Gegenstand der Beobachtung; und von den Einflüssen dieses Ernstes, dieses Strebens, auch auf die Meister der Tonkunst unserer Tage — erst, gleichfalls bloss an sich, als Erscheinung, als Gegenstand der Beobachtung. Was folgte, gehört nicht zu dem, was ich hier anführen will. Ich will aber im Einzelnen eine solche Erscheinung aus der Musikwelt anführen; und zwar, wie mich dünkt, eine wahrhaft merkwürdige.

Oder wäre es nicht merkwürdig, dass mehre der ausgezeichnetesten Tonkünstler unserer Tage, und zwar solche, die weder durch ihre Aemter veranlasst, noch durch ihre übrigen Verhältnisse dabey erleichtert sind, einen Haupttheil ihrer schönsten Kräfte und karg zugemessenen freyen Zeit gerade der Gattung musikalischer Werke darbringen, welche, wiewohl eine der edelsten, doch die unverdankteste, wie vielmehr die unvergoltenste, von allen ist: dem Oratorium? Lassen Sie uns doch das jetzige Verhältniss solch eines Meisters zum Publicum in dieser Hinsicht etwas näher betrachten. Wir wollen uns nicht schämen, vom untersten Gesichtspuncte anzufangen, zumal da jetzt Unzählige, besonders in gewissen Ständen, für Alles, was sie thun oder thun sollen, gar keinen andern fassen: „Was wird mir dafür?“

Jedermann weiss und kann es immerfort bestätigt sehen — Niemand aber weiss es besser, als jene Meister selbst — dass bey der Composition eines Oratoriums an Entschädigung, und wäre es auch nur die, eines Tagelöhners, bloss für die auf-

gewendete Zeit, jetzt gar nicht zu denken ist. Geniesst der Componist nicht schon eines beträchtlichen Rufes: so kann sein Werk wohl nicht einmal zu öffentlicher Aufführung gelangen. Aber wenn er auch eines solchen Rufes geniesst, und damit erlangt, dass es hier einmal und dort einmal aufgeführt wird: so muss er es, fast ohne Ausnahme, zu dem, was man einen wohlthätigen Zweck zu nennen pflegt, mithin wieder umsonst, hingeben; und soll die Ausführung anständig und wirksam herauskommen: was für Laufens und Rennens, Einladens, Einstudirens, Probirens, was für Zeitverlust, Beschwerde, mitunter auch Verdrüslichkeiten, fallen gemeiniglich dabey auf ihn! Ist er nun endlich mit Allem zu Stande; es gelingt auch Alles zu seiner und aller Anwesenden Zufriedenheit — was doch gewiss ein seltener Fall ist: was wird ihm selbst denn, ausser eben dieser stündigen Zufriedenheit, welche oftmals noch hinterher durch Kritiken, gleich der, über Wilhelm Meisters *Hamlet*, von dem anstössigen weissen Bändchen, das unter der schwarzen Kleidung hervorgeguckt hatte, wieder verjagt wird? Vielleicht wird ihm ein Zusatz zu seinem Rufe? Bey dem, dieser Gattung entfremdeten, gegen sie fast gleichgültigen Publicum? Schwerlich! Die Composition eines Heftes hübscher Clavier-Variationen oder scherzhafter Gesellschaftslieder; ein rasch und brillant öffentlich vorgetragenes Rondo und dergl. würden wenigstens lebhafteres Anerkenntniss finden; und würde nun, dass sie diess gefunden, in recht vielen Zeitblättern wiederholt — wie das kaum fehlen könnte, da es einen lesbaren Artikel, der wohlfeil oder auch umsonst zu haben, abgäbe: so möchten diese Erzeugnisse unserm Meister leichtlich mehr zur Verbreitung seines Rufes dienen, als die Abfassung eines Oratoriums. Vielleicht aber lässt er sichs beygehen, das Werk durch den Druck zu verbreiten. Da müssen nun ganz besondere Verhältnisse obwalten, oder er ist genöthigt, diess auf eigene Kosten zu wagen. Dann aber ist es ein Glück, und ein seltenes, wenn er diese seine Kosten nur wieder herausbekömmt: und die wenigen zerstreueten Exemplare gelangen, mit seinem Namen, zu der Ehre, neben anderen Werken derselben Gattung und den Namen ihrer Verfasser, in den Repositorien der Sammler fest wie Bley zu liegen für Kinder oder Kindeskinder, wo nicht für Maculaturhändler; denn sie öffentlich zu Gehör zu bringen, findet sich nur in wenigen Städten eine seltene, in den übrigen gar keine Gelegenheit.

Doch das ist eine miserable Betrachtung. Wir wollen weiter gehen, und womit sie sich fortsetzen liesse, in das Allgemeine zusammenfassen, was zu Würdig[illegible] führt und zu Erfreulicherm. Es ist schlechterdings jetzt nichts vorhanden, was zur Cultur dieses edlen Zweiges der Tonkunst bewegen könnte, ausser, Drang des Talents und Lust am Arbeiten selbst; Liebe zu diesen künsterischen Erzeugnissen, die man als gute anerkennt, und Freude an der Anstrengung seiner Kräfte für sie; dann, wenn das Werk zu Stande und gelungen, stilles Genügen in dem Bewusstseyn: es ist etwas Würdiges mehr vorhanden; durch mich ist es, ohne alle Nebenabsicht, vorhanden: mache man nun damit, was man will, und wirke es, was es kann!

Einen solchen Sinn, solche Neigung und Stimmung, überhaupt in sich zu hegen und zu bewahren: das ist wohl gut und schön, aber nicht viel: hingegen, nun bey den einzelnen Fällen, in diesem Sinne, dieser Neigung und Stimmung, grosse, weitaussehende und schwierige, so Vieles voraussetzende, so langwierig anstrengende Handlungen, welcher Art sie seyen, beharrlich zu Stande zu bringen: sie, gleich im Voraus aufgebend, was Menschen von aussen her zum Handeln reizt, möglichst gut zu Stande zu bringen: das, mein' ich, ist wirklich viel: es ist als viel, und auch als eines der Merkmale jenes Ernstes und höhern Strebens der Zeit anzuerkennen, selbst wenn nicht überall Vortreffliches dadurch hervorgebracht würde; wo es sich aber auf Gegenstände richtet, die eben jetzt diess Anerkenntniss nicht finden, da soll Jeder, der es vermag, ihm hierzu zu verhelfen sich bemühen.

Da sehen Sie nun, wohinaus ich will: Jenes ist mit dem Oratorium jetzt offenbar der Fall — es findet diess Anerkenntniss nicht: Sie, jetzt an der Spitze eines auf Musik überhaupt einflussreichen Institutes, möchte ich für das Bemühn, ihm zu diesem Anerkenntnisse zu verhelfen, gewinnen; wenn Sie anders nicht schon dafür gewonnen sind. Es gilt Gerechtigkeit gegen etwas Achtungswerthes, etwas an sich Gutes und anderes Gute Förderndes; denn dass — entfernter Liegendes noch unerwähnt — die Erhebung, die Verbreitung, die öftere Benutzung des Oratoriums auch auf andere Zweige der Tonkunst wohlthätig einwirken würde, liegt am Tage, und wird zum Ueberfluss noch durch Händel's Zeit und Wirksamkeit bestätigt. Es gilt Gerechtigkeit; und bliebe es da selbst ohne Erfolg, so hat man doch das Seinige gethan. Andere

Gattungen haben ihre Sprecher, und einige, besonders die Opern- und Virtuosen-Musik, haben sie überall, obschon eben diese ihrer am wenigsten bedürften, indem zu ihnen der Zeitgeschmack schon hinsieht: das Oratorium hat keinen, oder doch keinen durchdringenden. — — Irre ich nicht, so bedarf es bey diesem, wie bey jedem so offenbar an sich Gutem und anderes Gute Fördernden, keiner gelehrten, weitausgreifenden Erörterungen. Diese setzen die Menge nicht in Bewegung, selbst wenn sie ihr verständlich und diese ihnen nachdenkend zu folgen geneigt wäre. Die Menschen fehlen, hier wie überall in ähnlichen Fällen, meistens nur aus Unbedacht, weil ihr Interesse für das, was zu thun, nicht geweckt oder doch für das bestimmt Vorliegende nicht aufgeregt ist; sie fehlen seltner aus Mangel an Einsicht oder innerm Sinne dafür; am seltensten aus üblem Willen dagegen. Das Interesse für unsern Gegenstand von neuem zu wecken und lebhafter aufzuregen: das wäre mithin das Nöthigste. Eben weil jetzt alle Welt Musik treibt und Musik schreibt, wird der Antheil an den Werken dieser Kunst zu sehr zersplittert, und für das, was nicht durch Mode, Eitelkeit oder übermächtigen Sinnenreiz unterstützt wird, bleibt wenig oder fast gar nichts übrig. Gerade so war es, und gerade darum, mit der Malerey vor etwas über zweyhundert Jahren in Italien, wo man den, in seiner Art vortrefflichen Carravaggio ganz eigentlich — und vor etwa anderthalbhundert Jahren in den Niederlanden, wo man den, in seiner Art gleichfalls vortrefflichen Ostade beynahe eigentlich, verhungern liess. Nehmen Sie aber an — ich will noch nicht sagen: es lebten ihnen gleiche Maler jetzt; was eine zu grosse Annahme wäre: sondern nur, es entschieden sich jetzt mehre ausgezeichnete Maler, wie wir deren wirklich besitzen, die durch das, was ihnen viel leichter fiele, Geld, Ruf und andere Vortheile erwerben könnten — sie entschieden sich dafür, einen Haupttheil all' ihrer Zeit, Kraft und Geschicklichkeit treulichst anzuwenden, um grosse, edle, kunstreiche Kirchenbilder zu malen, obgleich sie wüssten: Niemand sucht und vergilt sie, Wenige achten sie von Herzen, die Menge fragt nicht nach ihnen, und wenn ihr ja dazu gelangt, sie einmal öffentlich auszustellen, so bleiben bey weitem die Meisten, welche sie ansehn, ziemlich gleichgültig dabey oder necken euch bloss wegen einzelner Schwächen in Nebendingen; aber sie malten sie doch, und so gut, als es ihnen nur möglich, einig und allein, damit sie ihre besten Fähigkeiten so würdig verbrauchten, und damit so etwas Würdiges mehr in der Welt wäre: nehmen Sie das an, und sagen Sie: wie würden sich Alle, deren Stimme hier etwas gilt, bestreben, die Sache ehrenvoll zur Sprache, und so oft zur Sprache zu bringen, bis das Interesse dafür geweckt oder lebendiger aufgeregt wäre, und nun wirklich mehr oder weniger Eingang fände, was ihn zu finden verdiente? Was thun denn aber jetzt in der Musik mit ihren Oratorien Spohr, Neukomm, Clasing — was thut der Mann anders, von dem ich Ihnen etwas Neues melden kann: Friedrich Schneider in Dessau?

Dieser, ohne alle äussere Veranlassung, nur durch natürliche und erworbene Fähigkeiten, Fertigkeiten, Hochachtung und Zuneigung zum Oratorium gezogen, trat zuerst, wie Sie sich erinnern, mit seiner Composition des Apostels *Weltgerichts* auf. Er liess (ganz unter den oben angegebenen Verhältnissen) die Partitur drucken; das Werk wurde an mehren Orten aufgeführt und fand überall verdienten Beyfall. Aufgefordert vom rheinischen Musikverein, schrieb er nun zu dessen Feste in Cöln die *Sündfluth*, und dann ohne Aufforderung *das verlorne Paradies*. Beyde Werke haben bisher nur an einigen Orten zu Gehör gebracht werden können. Hierdurch nicht entmuthigt, vielmehr angespornt, diese Werke zu übertreffen, fasste er einen noch weit mehr umfassenden, weit schwierigern, Jahre lang die besten Kräfte und besten Stunden in Anspruch nehmenden Gedanken. Das gesammte Leben und Wirken des Heilandes auf Erden, durchgängig nicht nur nach der Vorstellungsart, sondern auch möglichst mit oder doch nach den Worten der Schrift, sollte der Gegenstand von vier, unter einander wenigstens historisch und den Hauptrichtungen nach verbundenen Oratorien werden: die Anordnung und Behandlungsweise aber so, dass jedes von ihnen auch als ein in sich selbst geschlossenes Ganze bestehen und genossen werden könnte; denn wo wäre ein Musikchor, das, wenn auch in verschiedenen, doch auf einander folgenden Tagen, ein Werk von solchem Umfang ausführen, wo ein Publicum, das es gehörig aufnehmen, und wo die menschliche Kraft, die es als eine eigentliche musikalische Einheit durchführen könnte? Es gelang Hrn. Kapellmeister Schneider, für die Abfassung des Textes diesen Gedanken und seinen Wünschen gemäss einen gebrten und dazu fähigen Mann zu gewinnen. Nach Beyder

Uebereinkunft stellt das erste dieser Oratorien dar: Christum als Kind (nämlich: Vorherverkündigung, Geburt, Flucht, Rückkehr nach Nazareth), das zweyte, als Lehrer (und unmittelbaren Wohlthäter), das dritte, als Erlöser (im engern Sinne des Worts), das vierte, als Verherrlichten (Auferstehung, Himmelfahrt, Beherrschung der Sinnen, Gericht.). Das erste ist in der Musik beynahe, das zweyte ganz vollendet. Ich kenne, was bis jetzt vollendet ist. Absichtlich enthalte ich mich jedes Urtheils, so sehr es mich dazu drängt. Ich wünsche mit dieser vorläufigen Anmeldung nichts, gar nichts, als, durch Ihre Beyhülfe Aufmerksamkeit auf das Unternehmen zu erregen und, vermögen wir's, jenes gleichgültige Dreinsehen, jenes mattherzige Sichgefallenlassen, abzuwenden, ein lebendigeres Interesse, eine bestimmtere Erwartung zu erregen. Gelingt diess: dann kann, dann wird das Werk wirken, was es vermag; dann kann, dann wird auch dem Urheber dafür werden, was er verdient — wenn auch nicht an Vortheilen, die nicht an der Zeit und nicht in seiner Absicht sind, doch an achtender Anerkenntniss, gerechter Würdigung und angemessenem Eingang. Das wünschen wir Alle uns selbst für unsere Arbeiten; das dürfen, das müssen wir uns wünschen: und ist das so — mag es uns nun erfüllt werden oder nicht — so müssen wir auch noch Vermögen, denk' ich, beyzutragen versuchen, dass dasselbe Anderen zu Theil werde. — —

Rochlitz.

Nachrichten.

Aus Leipzig. Vom 18ten Februar bis zum April.

In unseren Abonnement-Concerten wurden an Symphonien gegeben: von Eberl, No. 1; von Ries seine letzte; von Beethoven No. 9, Op. 125, D moll, die grosse Symphonie mit Chören, über Schillers Lied an die Freude; gleich im nächsten Concerte, am 30sten März, derselben Meisters herrliche Musik zu Göthe's *Egmont*, mit poetischer Erläuterung von Fr. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Stein. — Wir wissen unsern Beethoven für den zu erkennen, der er ist; wir fühlen uns oft von ihm gehoben, ja begeistert: was aber diese letzte seiner Symphonieen, die aus D moll, anlangt, so gestehen wir ganz offen, dass wir nicht zu denen gehören, die davon entzückt werden. Im Gegentheil halten wir das ganze Werk für eine höchst merkwürdige Verirrung des durch seine gänzliche Gehörlosigkeit unglücklich gewordenen, nun erlösten Mannes. Wir sind nicht so blind, das wundersame Gewebe über einander gehäufter Notenfiguren und seltsamer Tonmassen nicht zu sehen; wir erkennen den überkünstlichen Bau und rathen jedem Tonsetzer, sich mit der Kunst des Papieres möglichst vertraut zu machen: wir müssen aber das Ganze mit dem oberägyptischen Flecken Luxor vergleichen, der auf die prächtigen Trümmer des alten, fabelvoll herrlichen Theben gebaut ist, wo noch heym ersten Strahl der Sonne die gerühmte Memnonssäule, bevor der Kopf nach dem reichen Eilande geschafft worden war, zuweilen wundersam erklang. Wenn nun die Kinder des Dörfleins in den ehrwürdigen Säulenhallen ihre Spiele treiben: so überfällt uns bey dem Gedanken ein wehmüthiges Grauen und die Erinnerung an die Hinfälligkeit aller Hoheit der Erde tritt uns an wie ein Schatten der Nacht, dem Youngs Geist gesenkten Blickes betrachtend nachschwebt. Das Scherzo wäre schön, wenn es nicht durch seine Länge den guten Eindruck wieder zerstörte. Das Uebrige, selbst das Andante, worin Beethoven sonst so Unübertreffliches zu geben hatte, nicht ausgenommen, fällt uns um so mehr mit Schmerzen, je mehr wir wissen, wie viel wir an Beethoven verloren haben. —

An Ouverturen wurde gegeben: von Fr. Schneider; von Beethoven, Op. 124; von Drobisch (Manuscript, neu), recht wohl instrumentirt, voll hübscher Melodieen und gut zusammen gehalten; endlich Ouverture aus *Jessonda*.

Concerte: Siciliano e Rondo alla Polacca für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Concertmeister Matthäi. Besonders haben wir das Siciliano zu rühmen, sowohl der Composition, als dem Vortrage nach. Das Ganze wurde mit lebhaftem Beyfall aufgenommen. 2) Notturno für sechzehn Blasinstrumente, von L. Spohr, recht brav. 3) Doppel-Concert für zwey Violinen, von Spohr, vorgetragen von Hrn. Klengel und Hrn. Eichler, lebhaft applaudirt. 4) Concertino für zwey Waldhörner, von Lindpaintner, vorgetragen von Hrn. Steglich und Hrn. Threnikler; das schwere Stück wurde mit viel Fertigkeit ausgeführt, nur stachen die gestopften Töne von den natürlichen Horntönen zu sehr ab, eine Schwierigkeit, die Wenige überwinden, die aber nothwendig besiegt seyn muss, wenn so etwas gut wirken soll. —

An grossen Gesang-Scenen wurden aufgeführt: Arie von Caraffa: Alta ragion di stato, von Dem. Henr. Grabau; aus *Clemenza di Tito*: Parto, ma tu, ben mio, mit obligater Clarinette von Hrn. Heinze; von Rastrelli: Jo vado .., eine sehr hübsche, einfache Composition bis auf die Begleitung gegen das Ende, die zu gewissen schien; Scene und Arie von Hrn. H. Präger (zum ersten Male): Er falle, der Tyrann! Die Musik hat viel Schönes: schade, dass der unverbesserlich schlechte Text sie beynahe ungeniessbar macht; Duett aus *Jessonda*, gesungen von Dem. Henr. Grabau und Hrn. Schleinitz: Was seh ich? Unter Blumen wandelt u. s. w. Die meisten dieser Gesänge wurden sehr lobenswerth vorgetragen.

Extra-Concerte: Am 10ten März wurde im Gewandhause von den beyden Dems. Henriette und Adelheid Grabau bey vollem Hause gegeben: Neue Ouverture von Reissiger, recht schön; Arie von Rossini, gehört nicht unter seine besseren, wurde jedoch von Henr. Grabau sehr gut gesungen; Variationen über *Robin Adair* von Pixis, von Dem. Emilie Reichold sehr brav gespielt, so wie eine Scene und Arie aus *Bargino*, von Hrn. Mantius schön gesungen wurde. Den zweyten Theil eröffnete die Ouverture aus *Oberon*, sehr gut vorgetragen und mit lautem Beyfall aufgenommen; das *Lied der Sehnsucht*, von Körner und Eberwein, mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette, vorgetragen von Dem. Henriette Grabau und Hrn. Trotbar, wirkte tief ein; ferner wurde aus einem Concerte B. Romberg's von Hrn. Andreas Grabau ein Adagio mit sehr gutem Bogenstrich und oft sehr schönem Tone zu Gehör gebracht; zuweilen schienen die Griffe noch nicht fest genug: der junge Mann verspricht viel. Darauf folgte ein Duetto aus *il Turco in Italia*, gesungen von Dem. Adelh. Grabau und Hrn. Gay, recht gut. Scene, Arie und ersten Finale aus *Oberon* endete das Ganze sehr löblich. — Am Palmen-Sonntage wurde zum Besten der hiesigen Armen die überaus herrliche Symphonie Mozart's aus G moll und *Christus am Oelberge* von Beethoven, ein doch fast zu dramatisch gehaltenes Oratorium, das richtiger Cantate heissen sollte, Beydes sehr gut, aufgeführt. Schade, dass Symphonie und Oratorium zerstückelt und von jedem in beyden Abtheilungen die Hälfte gegeben wurde! —

Unser Musikverein unter der Leitung des Hrn. Musikdirector Pohlenz bringt uns gleichfalls sehr Ergötzliches zu Gehör. Wechselnd werden einmal von demselben Solo- und Chor-Gesänge nur mit Pianoforte-Begleitung, allerley concertirende Duetten für Violine, Harfe, Piano u. s. w., das andere Mal grössere Werke mit vollem Orchester vorgetragen; eine sehr löbliche Einrichtung. So hörten wir z. B. am 17ten März mit grossem Vergnügen Così fan tutte so schön, als man es von Dilettanten gewiss selten hört. Ferner wurde in der Pauliner Kirche von diesem Vereine, der Sing-Academie und dem Männerchore für religiösen Gesang Neukomm's *Ostermorgen* höchst gelungen aufgeführt. Darauf folgte eine Todtenmesse vom Kapellmeister Elsner in Warschau, eben so gelungen vom Männerchore vorgetragen. Das Ganze ist eine sehr lobenswerthe Arbeit, namentlich bis zum Ende des Dies irae: nur die letzten Sätze ermüden der Einförmigkeit wegen etwas; am Gesange lag es nicht.

In unserm Theater, von dem wir nun leider mit Gewissheit zu melden haben, dass es fernerhin unter der Leitung des Hrn. Hofrath Küstner, der sich, auch durch mancherley Opfer, um dasselbe und dadurch um die Stadt höchst verdient gemacht hat, nicht mehr stehen wird, wurden die *Sonnambüle* von E. Genast zum zweyten Male bey ziemlich leerem Hause, und zwar mit Abkürzungen, gegeben. Bekannte Wiederholungen übergehen wir. Am 29sten März wurde zum ersten Male eine neue grosse romantische Oper, *der Vampyr*, von H. Marschner bey vollem Hause aufgeführt. Das Meiste wurde lebhaft mit Beyfall beehrt und der Componist, der seine Oper selbst leitete, hervorgerufen, darauf Hr. Genast, der den *Vampyr* sehr gelungen darstellte. Ueberhaupt ging die gar nicht leichte Aufgabe im Ganzen sehr gut; sie wurde von Allen mit sichtbarer Liebe vorgetragen. Nächstens werden wir ausführlich darüber berichten.

Aus Halberstadt. Von den Musikfesten, zu deren Veranstaltung Kunstfreunde aus mehrern Städten an der Elbe sich vereinigt haben, wird das dritte zu Halberstadt in der ersten Hälfte des Juny d. J. gefeyert werden. Daselbst ist ein besonderer Verein aus allen Ständen der Einwohner zusammengetreten, welcher mit grösster Bereitwilligkeit den möglichen Ausfall des Kostenaufwandes durch Unterzeichnung einer namhaften Summe garantirt und einem engern Ausschusse die Anordnung des Festes selbst anvertraut hat. Schon sind die Kapell-

meister Hummel, Schneider und Spohr, in ihren Kunstleistungen hochberühmte Männer, zu gemeinschaftlicher Uebernahme der Direction eingeladen. Ihre Zusage ist um so zuversichtlicher zu erwarten, da sie, gegenseitig in den freundschaftlichsten Beziehungen, eine rege Theilnahme für das Unternehmen bereits zu erkennen gegeben haben und Friedr. Schneider selbst Mitglied und eine Hauptstütze des Städtebundes ist. Bey solchen Aussichten, bey der Sorgfalt, mit welcher auf ein ausgewähltes Orchester Bedacht genommen wird, verheisst der diessjährige Zusammentritt des Vereins einen Kunstgenuss, welcher den gesteigerten Erwartungen des Publicums zu entsprechen im Stande ist. Eine ausführlichere und nähere Bekanntmachung über die Anordnung dieses bevorstehenden Musikfestes wird nächstens erfolgen.

Kurze Anzeigen.

Die deutschen Minnesänger. Neueste Sammlung von Gesängen für vier Männerstimmen. Wien, bey Tob. Haslinger. Sechs Hefte.

Bekanntlich hat der vierstimmige Männergesang in den neuesten Zeiten überall zahlreiche Freunde gewonnen; Liedertafeln bilden sich fast in allen Städten, und viele derselben haben wackere Lieder-Componisten aufzuweisen, deren vorzüglichste Gaben wohl der öffentlichen Bekanntmachung werth wären. Es scheint jedoch beynahe gut, dass manche unter ihnen nicht für Oeffentlichkeit stimmen; wir haben seit einiger Zeit sehr viel vierstimmige Lieder erhalten, wenn auch nicht immer gute. Bey der Menge solcher Compositionen kann es nun aus vielen Gründen, die wir hier nicht erörtern wollen, gar nicht fehlen, man wird häufig die Formen mischen und liederartige Gesänge geben, wie es hier geschehen ist. Ob dadurch nicht die wahre Liedergattung, die herrliche, noch mehr leiden und bey der Mehrzahl noch weniger Eingang finden wird, wäre leider kaum zu verneinen, wenn die Ueberschwemmung solcher Gesänge sich nicht ihr eigenes Grab wühlt, was wohl auch geschehen könnte. Diese hier anzuzeigenden sechs Hefte überschwemmen uns aber nicht, denn jedes enthält nur ein einziges Stück.

No. 1. Pr. 15 Kr. *Grab und Mond von Seidl und Fr. Schubert.*

Der Gesang hat etwas Eigenthümliches und wird bey gutem Vortrage allen sehr wohl behagen, deren Ohren gebildet genug sind, einige bisher verboten gewesene Quintenfolgen mit alterthümlichen Geschmack willig aufzunehmen.

No. 2. Pr. 15 Kr. *Text und Musik von I. v. Seyfried.*

Jeder kennt den Componisten bereits aus grösseren Arbeiten. Das hier Gelieferte ist recht nett.

No. 5. Pr. 30 Kr. *Text von W. Cläpius, componirt von J. Seipelt.*

Ein melodiöses, recht modisch gehaltenes Morgenlied.

No. 4. Pr. 30 Kr. *Text von Haug, componirt von Fr. Schubert. Wein und Liebe.*

So beliebt auch Hr. Schubert jetzt ist: so dürfte dieser Gesang doch schwerlich viele Freunde finden. In der That, es geht hierin so bunt zu, dass man oft gar nicht weiss, woher und wohin. Das Gefühl gewinnt dabey nichts. Wir zählen dieses Erzeugniss zu den verunglückten und müssen dem Componisten hier wiederholt rathen, nicht Alles drucken zu lassen, was er schrieb; er würde sonst sich selbst schaden.

No. 5. Pr. 15 Kr. *Worte und Musik von I. v. Seyfried.*

Wieder recht angenehm.

No. 6. Pr. 15 Kr. *Die Schildwachen vor dem Tempel Amors, componirt von E. v. Lannoy.*

Ein recht artiger Scherz, der ohne Zweifel viele Freunde finden wird. — Druck und Papier sind gut, wie man diess von dieser Handlung bereits gewohnt ist. Jedes Heft ist mit einem hübschen blauen Umschlage versehen.

Six Divertissemens faciles pour le Pianoforte composés par A. F. Wustrow. Cah. 1. No. 1, 2, 3. Oeuv. 5. Leipsic, chez Fr. Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Ungesuchte Melodieen, natürliche, dem Instrumente sehr angemessene Gänge, eine ordentliche, nicht durch zu frappante Accordfolgen verwilderte Begleitung und klare Durchführung sind, mindestens für mancherley Bedürfnisse, sehr bedeutende Vorzüge dieses uns noch ganz unbekannten Com-

ponisten, die gut gesinnete Lehrer der Musik sicherlich mit uns zu schätzen wissen werden. Wenn wir dabey den, auch mit der strengsten Ordnung sehr wohl bestehenden, ja das Geregelte erst recht eindringlich machenden Reichthum der Phantasie in Nachahmungen und Verschmelzungen der Haupt- und Neben-Melodieen hin und wieder vermissen: so bringt diess doch im gegenwärtigen Falle nicht nur keinen Nachtheil, sondern wir müssen geradehin wünschen, dass die Lehrer bey den Wahlen für ihre Zöglinge eine Zeit lang nur bey solchen und ähnlichen einfachen Darstellungen stehen bleiben möchten, damit der Schüler dadurch in den Stand gesetzt werde, sich vom Ganzen eine Vorstellung zu machen, was bey verwickelteren und reicher ausgestatteten Stücken für Manche lange genug ganz unmöglich ist. Das Letzte gehört unter die Mittel, den musikalischen Sinn der heranzuziehenden jungen Welt zu verwirren. Des näheren Bedenkens und Versuchens ist aber unsere hier aufgestellte Meinung wohl werth. Man sehe zu, ob sie Grund hat. — Das erste Allegro moderato ist recht artig und die darauf folgenden Variationen über ein hübsches Thema sind es auch. Die alte Regel, wie man etwa zu Mozart's Zeit Variationen schrieb, ist völlig beybehalten und das Thema klingt überall durch, wie es namentlich zu diesem Behufe schlechterdings nothwendig ist. Wir müssen aber diejenigen, die von diesen Gaben für ihre Zöglinge Gebrauch machen wollen, (und wir wünschen, dass es Viele thun) ersuchen, den Unterschied vom $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Tacte zuvor bündig und genau den Zöglingen zu erklären, wenn sie hier die beste Gelegenheit haben. Der Hr. Verfasser hat sich nämlich in der Angabe des Tactes ganz vergriffen und hat $\frac{3}{4}$ anstatt $\frac{3}{8}$ Tact geschrieben. Das ergiebt sich sogleich bey der ersten Ansicht des Ganzen, am unwiderlegbarsten aus Stellen, wie folgende: 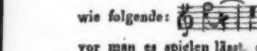 Es muss also, bevor man es spielen lässt, der $\frac{3}{4}$ in $\frac{3}{8}$ Tact durch alle Variationen verwandelt werden, und in der sechsten der $\frac{1}{4}$ in $\frac{6}{8}$ Tact. Den Schluss macht ein Alla Polacca. Das Ganze enthält neunzehn Seiten, gut lithographirt auf hübsches Papier.

Anklänge aus Schottland. Phantasie über schottische Nationallieder für das Pianoforte mit Begleitung des Orchester oder des Quartett von Jgn. Moscheles. Oeuv. 95. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Eine recht artige Zusammenstellung neuschottischer Lieder, die nicht gerade variirt, aber doch variationenähnlich durchgeführt worden sind. Die Einleitung hat etwas zierlich Edles, ist das Schwerste im ganzen Werke und erfordert, wenn auch nicht ein ausgezeichnet vollendetes, doch ein präcises und nettes Spiel, vorzüglich einen runden Triller, in dem, wie überhaupt in Sauberkeit des Vortrags, sich der Verfasser bekanntlich vor Vielen hervorthut. Diese Reinheit und Nettigkeit erfordern auch die übrigen Stücke, nur dass sie keine seltenen und zu künstlichen Schwierigkeiten bieten. Das Ganze wird also solchen Spielern, denen ein klarer, strenger und feiner Vortrag etwas gilt, deren Kräfte ihnen jedoch die grösste Bravour noch nicht gestatten, anzurathen seyn; sie werden dabey gewinnen und Anderen Vergnügen machen. Das Werkchen enthält neunzehn gut gestochene Seiten.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von L. Lenz. IIte Heft. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 45 Kr.)

Was im 28ten Jahrgange dieser Blätter S. 551 und 52 über die leichte und gefällige Art dieses Lieder-Componisten gesagt worden ist, das gilt auch von dieser Sammlung. Etwas Neues wird man nicht finden, wohl aber recht natürliche Melodieen, in jeder Hinsicht leicht und nicht verfehlt; die höheren Ansprüche sind auch hier gar nicht berücksichtigt worden: doch werden sie sich manche Freundin erwerben, bis auf das letzte, was wirklich nichts sagt. Die Texte sind bekannt, aber gut gewählt. Der Notenstich ist gar nicht zu loben.

. *Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. **No. 16.** 1828.

Beurtheilende Anzeige.

Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwey Aufzügen, von W. A. Wohlbrück. Musik von Heinr. Marschner.

Gestern am 8ten d. wurde die Oper zum zweyten Male bey sehr gefülltem Hause aufgeführt, was nach dem Beyfalle, mit welchem sie gleich das erste Mal aufgenommen wurde, zu erwarten stand. Das Meiste wurde mit demselben Lobe beehrt und am Schlusse beyder Theile wurde sehr lebhaft applaudirt.

Dass Hr. Marschner bereits mehre Opern geschrieben haben müsse, wird jeder Kunstgeübte an dem Geleisteten sogleich erkennen, wenn er auch nicht wüsste, dass die gegenwärtige, wenn wir die Musiken zu einigen Schauspielen mitrechnen wollen, schon die neunte ist. Zu den bekanntesten unter den früheren gehören der *Holzdieb* und *Lucretia*, welche letztgenannte in Danzig vor beynahe einigen Jahren aufgeführt und gar nicht ungünstig aufgenommen worden war. Wir selbst haben nie Gelegenheit gehabt, etwas von seinen früheren theatralischen Arbeiten zu hören, sind also ausser Stand, eine Vergleichung dieser mit jenen anzustellen. Wie aber auch die älteren beschaffen seyn mögen: so ist doch keine mit so lebhaftem Beyfall aufgenommen worden, als die, von der wir eben ausführlicher reden wollen. Unser Urtheil gründet sich nicht bloss auf zweymaliges Anhören, sondern zugleich auf ein genaueres Beschauen des Geleisteten, da es uns bewilligt wurde, Buch und Partitur zu einer gehörigen Durchsicht benutzen zu können. Wir haben es mit der Aufmerksamkeit gethan, die unseren Kräften möglich ist, und dürfen mindestens versichern, keine Mühe gescheut zu haben. Ueber die Musik sind Alle, die wir darüber sprachen, wenigstens so weit einig, dass sie zu den trefflichsten Opernarbeiten der neuesten Zeit gehört. Nur darüber sind die Meinungen getheilt, ob der Gegenstand für eine Oper passe, oder nicht: doch sind auch hierin die meisten Stimmen dafür. Ob mit Recht oder Unrecht, darüber, wie über das Wesentliche dieser Musik wird am zweckmässigsten erst am Ende zu sprechen seyn, wenn wir dem Lesern vom ganzen Gange der Handlung eine möglichst klare Uebersicht gegeben haben werden.

Das Stück spielt in Schottland. Die Ouverture beginnt sogleich mit Allegro con fuoco und wurde bey der ersten und zweyten Aufführung mit Recht lebhaft applaudirt. Das Theater stellt eine starre Wildniss vor, die vom Mondschein beleuchtet ist; im Hintergrunde zeigt sich der Eingang in eine Felsenhöle. Hexen, Geister und abenteuerliche Gestalten bilden schauerliche Gruppen. In einem höchst wirksamen Allegro feroce (Fis moll, $\frac{4}{4}$) singen die finsteren Mächte: „Ihr Hexen und Geister schlingt fröhliche Reih'n, bald wird unser Meister hier unter uns seyn" u. s. w. Es ist, als ob der Dämon des Hohnes wie ein Wirbelwind durch die wild-unstete Lust rauschte. Unter Donner und Blitz tritt der Meister auf und führt den Lord Ruthven (den Vampyr) an der Hand unter die Höllengestalten. In einem kurzen Melodram ($\frac{3}{4}$) verkündet ihm der Meister, dass ihm sein Wunsch, noch eine kurze Frist unter den freyen Menschen zu wandeln, gestattet sey, wenn er dem Reiche der Nacht binnen 24 Stunden drey zarte Bräute opfert. Ruthven schwört es und endet seinen Gesang: „Doch fliehet diesen Aufenthalt, denn eins der Opfer naht sich bald". Allegro molto e sempre pianissimo. Der Meister verschwindet; der Mond, der sich bey seinem Erscheinen verdunkelt hatte, beleuchtet die Scene wieder und die Hexen singen: „Leise, leis bey Mondenschein in die Erde husch hinein" u. s. w. Der Spuk verschwindet; es schlägt Eins. Warnach ein treffliches Stück Arbeit, voll

führung der hierher gehörigen Werke von Fasch, Sebast. Bach, Durante, Leo, Händel, Benevoli, Graun, Pränestini, Allegri, Marcello, Mozart, Schulz u. s. w. vereinigen, in der Regel *nur von einem Flügel* (ohne Taktschlagen oder andere äufsere Merkmale zur Erhaltung der Ordnung) dirigirt, und auf das genaueste zusammengehalten werden. Die Geschichte der Entwickelung dieses Instituts bis zu seiner jetzigen Reife und die Schilderung seines innern Wesens, Getriebes, und seiner bisher wenig bekannten Organisation, welche von S. 27 an mitgetheilt wird, verdient den herzlichen Dank jedes Kunstfreundes; nicht nur weil sie an sich interessant und lehrreich ist, sondern weil sie zugleich den Männern, welchen, wie dem würdigen Fasch, das Heil der edlern Kunst am Herzen liegt und die gern etwas für diese thun möchten, ohne, wie er, einen grofsen Theil des Lebens auf Zurüstung und Versuche verwenden zu können oder zu wollen, ihre Bemühungen erleichtern und sie sogleich auf den *rechten* Weg zum Ziele leiten kann. Es ist *unbillig*, wenn die Liebhaber ernster, strengerer Kunst den Freunden populärer Musik, die Singen wie Tanzen und Oper wie Marionettenspiel ansehen und geniefsen, ihre Freude nicht gönnen und dieser Gattung *allen* Grund und Boden entreissen möchten: aber es ist *ungerecht* — wenn es nicht mifsgedeutet wird, so darf man sagen: es ist wider das *Gewissen*, wenn man mit diesen chinesischen Tempelchen und bunten Lusthüttchen *allen* Raum bedeckt, wo keine Erdäpfel und Krauthaupter erbauet werden. Die bildenden Künste und die Dichtkunst finden denn doch von Zeit zu Zeit, besonders auch in Deutschland, Männer, die sich ihres Höhern, Reinern, Edlern annehmen: warum sollte man nicht hoffen, dafs endlich auch solche Männer zum Wohl der Tonkunst aufstehen und auf ähnliche Weise, durch Schutz und Unterstützung, wie der würdige Minister Freyherr von Heinitz, und durch Geschicklichkeit, Fleifs und Beharrlichkeit, wie der brave Fasch, für sie würken würden? Vielleicht darf man sogar auf die gar niedrige Gemeinheit und so ganz allgemeine Verbreitung der Werke der populären Musik zum Theil diese Hoffnung bauen. In der dramatischen Kunst mufsten, in den letzten Jahren, die wüthigen Pomp- und Spektakelstücke das Tragische bis zur Verzerrung und Karrikatur; mufsten die ewig-winselnden, moralisirenden Familiengemählde das Komische bis zur langweiligen Katechismuspredigt, Karrikaturstücke es bis zur läppischen Posse erniedrigen, damit das Bedürfnifs des höhern Tragischen und anständig-Fröhlichen desto tiefer gefühlt würde, und nun Männer, wie Göthe und Schiller, die sich beyder reinen Gattungen jetzt so rühmlich annehmen, Empfänglichkeit, Beyfall und Dank finden könnten. So wird, so mufs es auch, da wir einmal *dahin* sind, wo wir sind — mit der Tonkunst gehen. Die ohne Maas, Ziel und Zweck tobenden Kraftprodukte müssen von der einen Seite uns erst für das Ausschweifende so abstumpfen, dafs es uns gemein wird und nichts mehr würkt: die *Donauweibchens, Alte überall und nirgends*, u. dergl. müssen uns so häufig zugeführt werden, bis sie uns allen anekeln: dann erwacht das Sehnen nach dem Bessern desto stärker, man nimmt das Bessere desto wohlwollender auf, ist durch Schaden klüger, durch Versuche mit dem Barbarischen gebildeter — kurz, man ist eine Stufe höher gerückt worden. Dann werden sich auch an mehrern grofsen Orten Freunde der Musik als *schoner* Kunst (für welche am meisten in Deutschland und im ältern Italien gethan worden), wie in Berlin zusammenthun; dann wird man auch die anständigere Fröhlichkeit der Musik, als *angenehmer* Kunst (für welche am meisten neuere Italiener und Franzosen gearbeitet haben) kultiviren, fördern, geniefsen; dann werden vornehmlich jene Erstern auch deiner, du vortrefflicher Fasch, gedenken, und deine Werke, so wie dein Beyspiel dankbar benutzen. Gewifs vergiebst du mir, dafs ich mich in diesem Entwurf deiner Lebensgeschichte hier von dir entfernete, und jetzt mit deinem schönsten Vornehmen — der Stiftung, Vervollkommnung und Erhaltung deiner Singakademie, zu erzählen auf-

wirrer, schauerlicher Lust. Nichts erinnert an Weber. Man hat es hier mit einer ganz andern Abtheilung unheimlicher Gewalten zu thun. Weber's Geister sind wild, haben ihre Lust am wüsten Zerstören und am freundlichen Helfen; sie sind mehr personificirte Naturkräfte; Samiel selber hat doch noch Scheu vor dem allein Mächtigen. Diese hier sind aus einer tiefern Hölle, Lügenbrut, die ihre verwegene Lust am schnödesten Bösen findet.

Das erste Opfer naht. Ruthven hat schon in Abwesenheit der Aeltern das Sinnen-gereizte Mädchen zur Flucht bewogen. In einem kursen Recitative berichtet der Vampyr, dass zweye ihm gewiss sind, und er hofft, das dritte finde sich leicht. No. 2. Arie (*D* moll, $\frac{4}{4}$), worin Ruthven seine Mordlust schildert oft in Tönen des keckesten Hohnes. Janthe, die Tochter Sir Berkley's, kommt ängstlich und um ihre Aeltern bekümmert. No. 3. Duetto (A dur, $\frac{6}{8}$): „Theurer Aeltern eins'ge Freude, lohn ich sie mit herbem Leide" u. s. w. Sie erklärt aber bald, sie könne nicht anders, sie müsse so handeln, was auch Vernunft dagegen sage. Ruthven versichert ihr heisse Liebe; der Gesang geht in ein rauschendes Allegro ($\frac{4}{4}$) über: „So bist du, Theurer, (Theure) mein auf ewig" u. s. w. Das Teuflische durchklingt auch hier den Jubel der Leidenschaft (sehr schön). Man hört ferne Hörnertöne; das Paar entschlüpft in die Höhle. — Berkley's Diener und Jäger kommen mit dem Vater, Janthen aufzusuchen. No. 4. Chor mit Solo (Es dur, $\frac{4}{4}$): „Wo kann sie seyn? Beym Fackelschein durchsucht den Wald" u. s. w. Der Vater beklagt sein hartes Geschick, verspricht reichen Lohn, wer ihm die Tochter findet, und erschrickt vor dem schrecklichen Orte, den das Volk die Vampyrhöle nennt. Der Chor singt von schneller Flucht, bleibt jedoch und beklagt den armen Vater. Man hört Janthe's Geschrey und Ruthven's Hohngelächter, was so furchtbar wirkte, dass mehre Damen, noch grössere Schrecken erwartend, die jedoch nicht kommen, das Haus verliessen. Wir bemerkten aber, wie wir es im Voraus vermutheten, bey der zweyten Aufführung keinen Mangel an Damen. — Der Chor fällt ein: „Welch Geschrey!" Der Vater: „Das war mein Kind! Rettet! Wehe mir! Die Kräfte schwinden" u. s. w. (stringendo il tempo). Man hat Ruthven ergriffen und bringt ihn auf die Bühne. Der Vater: „Frecher Räuber meines Kindes" u. s. w. Er stösst ihn nieder; Ruthven wälzt sich in seinem Blute. Der Chor aus der Höle: „Sie ist todt!" Einer: „Sie ward zum Opfer dem Vampyr!" Chor: Weh! ein Vampyr! Sie stürzen fort. Ruthven am Boden: „Weh mir, meine Kräfte weichen, müssig wird die Zeit verstreichen" u. s. w. Er sucht sich vergebens in den ihn und seines Gleichen wiederbelebenden Mondesstral auf die Höhe zu schleppen. — Da tritt mitten in den Graus Aubry hinein, ein Verwandter des erhabenen Hauses Davenant; er kommt von einer Reise, erblickt den Hilfsbedürftigen und erkennt in ihm den Lord Ruthven, der ihm einmal das Leben gerettet hat. Aubry sagt ihm jeden Beystand zu und wird nach einem schrecklichen Schwure, dass er bis Morgen nichts erzählen wolle, gebeten, den Ermatteten auf die Höhe jener Felsen in den Mondschein zu legen. Aubry, das Grausenvolle ahnend, vollbringt es. Ein kurzer Instrumentalsatz füllt die Leere trefflich, während dessen erhält Ruthven neue Lebenskraft und geht rüstig ab.

Die Scene verwandelt sich in einen Saal des Schlosses von Davenant. No. 5. Scene und Arie (D dur, $\frac{4}{4}$): Malvina, die einzige Tochter des stolzen Sir Humpry, Lords von Davenant, begrüsst den neuknospenden Lenz, freut sich der heutigen Wiederkehr ihres geliebten Aubry und dankt dem Himmel in einem Andante religioso (F dur, $\frac{4}{4}$); sie sieht durch das Fenster ihren Freund kommen und bricht in einem Allegro con brio in Freude aus, die sich bis zur Leidenschaft steigert. Nach ziemlich langem, aber schönem Gesange eilt sie dem Geliebten entgegen, kehrt in freudiger Hast mit ihm zurück und sogleich hebt No. 7 an, Duetto (B dur): „Du bist's, du bist's! es ist kein Traum" u. s. w. voll leidenschaftlicher Bewegung. Darauf Andantino (Es dur, $\frac{6}{8}$): „Ach entfernt vom Heimathlande stand ich klagend oft und sandte seufzend sehnsuchtsvolle Blicke nach des Hochlands Bergen hin u. s. w. Das erste Allegro affettuoso wiederholt sich „Zu dir, zu dir!" u. s. w. Diese beyden schnell aufeinander folgenden Nummern verlangen eine sehr kraftvolle Sängerin; und wenn sie auch allerdings zu besserer Wirkung noch lebendiger hätten gegeben werden sollen: so gingen sie doch im Ganzen so gut, dass nur ein Unbilliger sich tadelnd vernehmen lassen könnte. In der

zweyten Aufführung ging es schon besser und Mad. Streit, als Malvine, wurde mit Recht applaudirt. Gleich nach Vollendung dieser anstrengenden Partie tritt der Vater auf, ein kurzes Gespräch beginnt; die Liebenden täuschen sich auf kurze Zeit durch die Reden des Lords mit Hoffnungen, bis er mit dürren Worten als Bräutigam Malvina's den Earl (Irl) von Marsden ankündigt. Da beginnt No. 8, Terzett (Es dur, $\frac{4}{4}$): „Wir, mein Vater!“ Aubry: „Weh, verloren!“ Vater: „Ha die Wahl scheint sie zu freuen“ u. s. w. Larghetto affettuoso ($\frac{3}{4}$): „Ach mein Glück war nur ein Traum“ u. s. w. (Beyde). Dazwischen der Vater: „Ha die Wahl scheint sie zu freuen“ u. s. w. (schön). Allegro risoluto; Malvina: „Sieh mich hier zu deinen Füssen“ u. s. w. Sie gesteht ihre Liebe zu Aubry, der sich dem Vater zu Füssen wirft. Der Lord zürnt und lässt sich nicht erbitten, da er dem Earl von Marsden, Ruthven sein Wort gegeben hat. Die Musik geht geschickt aus Es in F und in derselben Weise bald wieder in einem sehr schönen Uebergange nach Es zurück. George, ein Diener Davenaut's, tritt ein und meldet, eben sey der Earl von Marsden eingeritten, auch komme des Dorfes Jugend, der allgeliebten Malvine zu ihrem Namensfeste Glück zu wünschen. Diese drey Stücke unmittelbar hintereinander würden schon äusserst anstrengend seyn, besonders für Malvinen, wenn sie auch kürzer gehalten wären. Nun hat aber der Tondichter die erste Gelegenheit, in herrschender Art ausgeführtere Gesangstücke zu geben, nicht unbenutzt vorübergehen lassen wollen; es lässt sich auch Mancherley dafür sagen: dennoch rathen wir, hin und wieder einige Abkürzungen vorzunehmen und zwar nicht blos um der Sängerin willen, obschon dieser Grund allein schon hinreichend wäre, sondern auch um den Gang einer sonst sehr lebenswerth so rasch vorwärts treibenden Handlung nicht durch blos Hergebrachtes zu lange aufzuhalten. In der zweyten Darstellung sind diese Abkürzungen auch wirklich erfolgt. — Nach Georgens Meldung geht die Musik in D dur über und leitet in das Finale, das mit einem Allegretto giojoso ($\frac{4}{4}$) beginnt. Chor der Landleute: „Blumen und Blüthen im Zephyrgekose“ u. s. w. sehr angenehm. George macht sie aufmerksam, dass Lord Ruthven an ihres Gebieters Hand naht und mahnet die Begrüssenden des Alten Lieblingslied zu singen, was endlich der Chor anhebt (D dur, $\frac{4}{4}$). Der Inhalt desselben ist ein Ruhm des Hauses Davenaut und seiner Verwandten. Der Vater führt der Tochter den Bräutigam zu; Ruthven will sich nur für beglückt achten, wenn Mylady ihn freundlich anblickt. Sie schlägt die Augen nieder und begrüsst ihn scheu. Als sie ihn erblickt, entsetzt sie sich: „Ha, wehe mir!“ Aubry erkennt in Ruthven den Vampyr, drückt sein Entsetzen aus, nimmt ihn bey Seite: dieser giebt sich, ohne ausser Fassung zu kommen, wie es einem Vampyr ziemt, für Ruthven's Bruder aus. Alle mit Chor: „Schneidend, wie ein giftger Pfeil, zuckt sein Blick mir durch die Seele — — Das bedeutet nimmer Heil!“ Recitativ, in welchem der Vater die Tochter zu freundlicherem Empfange des Bräutigams ermahnt; Ruthven beschwichtigt, Malvina gesteht ihr seltsames Bangen, Ruthven stellt sich von ihrem Anblicke entzückt und will hoffen, dass sein armes Antlitz ihr noch mindestens erträglich werde. Aubry erkennt den Falschen deutlich an Reden und Lächeln, er dringt beschwörend auf ihn ein, sein schreckliches Vorhaben aufzugeben; Ruthven erinnert ihn: „Still, gedenk an deinen Schwur.“ Davenaut versichert, Alles sey zur Hochzeit bereit und noch vor Mitternacht sey ihm Malvina angetraut. Die Tochter und Aubry flehen Aufschub. Dazwischen singt Ruthven sehr aufregend: „Still, gedenk an deinen Schwur!“ für sich der Menschen Ohnmacht höhnend, während Aubry seine Verzweiflung ausdrückt. Da folgt e' Andantino con moto (G dur, $\frac{4}{4}$), Quartett (die Liebenden, Davenaut und Ruthven): „Freudig bin ich mir bewusst, dass, so lang diess Herz wird schlagen, nimmer werd ich ihm entsagen, dieses Gefühl hebt meine Brust.“ Jeder ändert diese Worte seinem Character gemäss. Der sehr wirksame Gesang ist nur von Bogen-Instrumenten begleitet. Indem dieser sich weiter spinnt, fällt erst der Männerchor, dann auch der der Frauen ein: „Wie nach vorderblichem Wettergetose lächelt die Rose mit freundlichem Blick“ u. s. w. Nach und nach treten alle Instrumente dazu. Darauf ladet Davenaut (D dur, $\frac{4}{4}$) Alle wiederholt zum Hochzeitfeste und schwört, die Vermählung solle noch vor Mitternacht vor sich gehen. Der Chor fällt ein mit dem Lieblingsliede des Alten (ganz kurz): „Singet laut und jubelt froh“ u. s. w. Darauf Quartett: „Furchtbar ei-

lend drängt die Zeit" u. s. w. Dazwischen jener Chor. Jeder hofft für sich und will unerschütterlich stehen. Das Ganze wirkt mächtig und das Teuflische klingt überall unheimlich durch.

(Der Beschluss folgt.)

Beantwortung des Schreibens an den Redacteur vom Hrn. Hofrath Fr. Rochlitz.

Sie haben mir das Vergnügen gemacht, mein nicht für das grössere Publicum bestimmtes Schreiben über unseres entschlafenen Beethoven letzte Symphonie freundlich zu beantworten und mir die Erlaubniss ertheilt, das, was über das Verhältniss eines heutigen Oratorium-Tonsetzers zu dem Publicum u. s. w. in demselben ausführlicher behandelt worden war, der Oeffentlichkeit zu übergeben, was Ihnen gewiss Viele mit mir Dank wissen. Wenn alle meine Schreiben an tüchtige Männer den erwünschten Erfolg gehabt hätten, so würden bereits gar mancherley der Tonkunst wichtige Gegenstände mehr zu näherer Erörterung gebracht worden seyn. Wenn aber auch Einige, die in Worten eben so geschickt, wie in Tönen sich auszudrücken wissen, vor dem schwarzen Rocke eines beschauenden Beurtheilers sich zu sehr scheuen, weil man gewöhnlich den Componisten von dem Beurtheiler nicht unterscheiden will: so habe ich doch alle Ursache, mit dem Erfolge meiner derweitigen Bemühungen zufrieden zu seyn, wofür ich hier Allen, die sich bereitwillig gegen meine Bitte gezeigt haben, öffentlich meinen Dank zu sagen mich nicht enthalten darf. Durch solche freundliche Mittheilungen habe ich öfter die Freude gehabt, meine unmassgeblichen Meinungen mit den Ueberzeugungen Anderer, namentlich auch mit den Ihrigen, übereinstimmend zu finden, was mir zu nicht geringer Beruhigung gereicht. So verhält es sich auch in den Hauptsachen mit dem von Ihnen in neue Anregung gebrachten Puncte.

Zuversichtlich gehört es unter die merkwürdigen Erscheinungen unserer Zeit, dass mehre namhafte Tonsetzer sich mit ausgezeichneter Vorliebe dem Oratorium zugewendet haben und bey ihrer Wahl eifrig beharren, obwohl äusserliche Vortheile bey dem jetzigen Stande unseres Musikalien-Vertriebes dabey schlechterdings noch nicht zu erlangen sind. Wenn nun mehre tüchtige Männer diese äusserlichen, nicht immer zu verschmähenden Rücksichten, bey einer mehr oder minder nicht ganz unvortheilhaften bürgerlichen Stellung, unbeachtet lassen, dem innern Drange einer für gut erkannten Kraftäusserung, ihrem Talente gemäss, sich hingeben: so halte ich mit Ihnen diess für gut, aber noch nicht für ausgezeichnet. Nur Beharrlichkeit für gute Zwecke ehrt den Mann von Werth wahrhaft in Allem, was er treibt. Wo ein redlich Gesinnter einen solchen Mann findet, wird er es für Pflicht und Ruhm halten, ihm nach Kräften zu möglichst voller Anerkenntniss des Publicums zu verhelfen. In jedem Falle ist es mir ein besonderes Vergnügen, es zu versuchen, ob auch meine Bestrebungen etwas dazu beyzutragen im Stande sind, und ich bin mit Ihnen vollkommen einverstanden, wenn Sie darin nichts Anderes, als Gerechtigkeit gegen alles an sich Gute erblicken. Ein wirklich tüchtiges Oratorium ist auch gewiss in vieler Hinsicht ein so grosser Gewinn für Kunst und Ethik der Kunst, dass ich kaum wüsste, welche Gattung der Musik solchen Leistungen vorzuziehen wäre. Ob nun schon in diesen Blättern stets auf jede neue Erscheinung namhafter geistlicher Tondichtungen vorzüglich Rücksicht genommen worden ist, z. B. in Beurtheilungen der beyden neuesten Claving'schen und des Spohr'schen Oratoriums, verschiedener Messen und so fort, was für den lebhaften Antheil an solchen Erscheinungen sprechen mag: so ist es doch gewiss, dass eine Stimme, wie die Ihrige, der ich von ganzem Herzen beytrete, namentlich auch bey einer solchen Veranlassung, nicht wirkungslos für grössere Achtung dieser Musikgattung verhallen kann.

Auch finde ich, dass unsere Zeit schon seit mehren Jahren doch weit lebhafter, als sonst, sich solchen Erzeugnissen wieder zuwendet. Es haben sich nicht allein mehre Männer gezeigt, die mit offenbarer Vorliebe dergleichen Werke aufgenommen und dem Publicum bekannt gemacht haben; in vielen Städten, ja selbst in Paris, haben sich Vereine für geistliche, auch für ältere geistliche Musik gebildet; sie haben sich die Ehre erworben, das Eigenthümliche in denselben so zweckmässig aufzufassen und wiederzugeben, dass nach öffentlichen Nachrichten selbst ein grosser Theil der Zuhörer dadurch erbaut worden ist; meine Musikhandlungen haben bereits ältere und neuere

geistliche Werke durch den Druck wieder lebhafter zu verbreiten angefangen; die Musikfeste am Rhein und an der Elbe haben lebhaftes Aufsehen und grosse Theilnahme erregt — durch welches Alles die Schwierigkeiten, solche Werke zu Gehör zu bringen, nicht wenig vermindert worden sind. Diess Alles, und ich erwähne es mit lebhaftem Vergnügen, scheint mir nicht nur ein Zeugniss eines höhern Strebens vieler geehrten Musikkenner, sondern auch ein Beweis einer höhern Empfänglichkeit des Publicums für ernstere Gegenstände zu seyn, dessen ich um so erfreuter gedenke, je mehr mir selbst das wahrhaft Höhere jeder menschlichen Aufbildung, namentlich auch durch unsere Kunst, am Herzen liegt. Allerdings hängt die grössere Menge noch immer weit mehr an Kleinigkeiten und an Musikwerken, die die Sinnlichkeit in Bewegung setzen, wie das stets geht: es braucht also noch immer lebhafter Aufregungen, um der Wirksamkeit höherer Dichtungen einen verbreitetern Einfluss zu verschaffen, und es darf daher keineswegs vernachlässigt werden, alles Mögliche bey jeder neuen Gelegenheit dafür aufzubieten.

Dennoch scheint mir in dem eben Erwähnten für, in sich höher gestimmte Gemüther bereits Anregung genug zu liegen, in gehaltener Thätigkeit auch einem nach Erhabenem ringenden Ernste sich innig wieder hinzugeben.

Ja es liegt in der Natur des bessern Menschen, in den Tagen der Verkennung eigentlich ruhmwürdiger Thätigkeiten, des zu viel Herabgewürdigten oder Vernachlässigten mit Aufopferung mancher äusserlichen Vortheile zur Ehre des Guten sich kräftig anzunehmen. Und so erkläre ich mir die merkwürdige Erscheinung, dass gerade jetzt das lange vernachlässigte Oratorium (denn manche neuere, die so heissen, sind keine, z. B. Haydn's *Jahreszeiten*, was ich in der Fortsetzung meiner Darstellung über Oratorium und Cantate durchzuführen gedenke,) wieder seine Dichter, so wohl dem Texte als der Musik nach findet. Ich halte daher zur Ehre unserer Tage dafür, dass die schlimmste, die gleichgültigste Zeit für solche Leistungen bereits glücklich vorüber ist und dass wir daher bey unermüdetem Eifer für die gute Sache die schönsten Hoffnungen hegen dürfen, es werden die Bemühungen wohlgesinneter, talentvoller Tondichter geistlicher Werke nicht lange mehr sich gegen Opern-Componisten ungerecht in Schatten gestellt und ihre gelungenen Erzeugnisse frommer Art unbeachtet sehen. Und so schliesse ich denn mit dem lebhaftesten Wunsche, dass mehre Stimmen geachteter Männer und, wenn es Ihnen Ihre anderweitigen Schriftdarstellungen gestatten, namentlich die Ihrige fortfahren mögen, das für diesen Gegenstand Erforderliche weiter zur Sprache zu bringen und dadurch das Mangelhafte meiner Antwort, die nur anregen und die merkwürdige Erscheinung kurz andeutend erklären sollte, zu ergänzen und interessanter zu machen.

Damit jedoch einiger Stoff zu weiteren Besprechungen über diesen wichtigen Gegenstand geboten werden möge, will ich noch einige, vielleicht in dem einen oder andern nur individuelle Wünsche für diese Musikgattung berühren:

1) sey das Oratorium nicht zu lang, damit von der jedenfalls geschwächten Neigung für diese Gattung nicht zu plötzlich die alte Liebe gefordert werde; 2) halte es sich nicht zu viel an Fugen, die unserer Zeit nicht mehr in dem Maasse, wie früher, zusagen, auch, zu reichlich gegeben, allerdings zu gleichförmig wirken; 3) bemühe man sich, jeder Stimme, die, wenn sie auch nicht ausdrücklich Maria, Petrus u. s. w. heisst, doch meist und mit Recht ein selbstständiges Gefühl personificirt, ihre charaktervolle Abzeichnung zu geben; 4) sehe man mehr, als es oft geschehen ist, auf einen geschickt fortschreitenden Wechsel in Hinsicht auf Situationen und Gefühlsdarstellungen, und 5) hüte man sich vor allem Arienwesen, was zu sehr dem blossen Zeitgeschmacke in Rücksicht auf geputztes Passagenwerk huldigt und zu sehr an die Oper erinnert. Man halte sich vielmehr an ein aus dem Innern stammendes Arioso, das auf ungeschminkte, darum öfter nur noch kunstgemässere Weise von der vollen Seele des Tonsetzers ein weit höheres Zeugniss ablegt, als es die gefälligste, doch nur der Vergänglichkeit zu bald angehörende Arie nur jemals vermag. — —

G. W. Fink.

Nachrichten.

Weimar am 1sten März. Im Januar und Februar gab man im Hoftheater *Alexander in Per-*

sien, grosse ernsthafte Oper in drey Acten, Dichtung von Edmund Ost, Musik vom hiesigen Musikdirector Götze, zweymal, *Jacob und seine Söhne*, *Weisse Dame*, zweymal, *Maurer*, zweymal, *Belagerung von Corinth*, zweymal, *Neues Sonntagskind*, zweymal, *Sieben Mädchen*, *Bär und Basse*, *Wilhelm Tell*, *Belisar*. — *Alexander in Persien* (vor mehren Jahren ein paarmal gegeben) war vom Dichter und Componisten überarbeitet und abgekürzt worden und hatte dadurch so bedeutend gewonnen, dass die Oper jetzt weit mehr als damals, und mit vollem Recht gefiel. Mit solcher Sorgfalt, als hier gegeben, würde sie auch wohl anderwärts gefallen, obgleich man jetzt Romantisches, Feerey und Zauberey, oder doch wenigstens eine Handlung, verwickelt wie Alexanders berühmter gordischer Knoten, wenn auch durchgehauen statt aufgelöst, am liebsten hat, wovon freylich in dieser Oper nichts vorkommt. Statira war diesmal Dem. Breul, welche durch die sehr gelungene Ausführung ihrer bedeutenden und schwierigen Rolle die erfreulichsten Beweise von ihren Fortschritten in Gesang und Spiel gab und allgemeine Anerkennung ihres würdigen Strebens fand. Dem. Schmidt in der zwar untergeordneten, doch nicht kleinen und interessanten Partie der Thais errang sich durch Vortrag und Darstellung lebhaften Beyfall. Herr Stromeier in der Hauptrolle des Alexander leistete das Höchste, Hr. Moltke als Bagoas, Hr. Franke als Darius waren ausgezeichnet brav; die übrigen kleineren Rollen waren gut besetzt und auch das Chor that redlich das Seinige zum Gelingen des Ganzen. — In Rossini's *Belagerung von Corinth* hatten Dem. Schmidt, Hr. Stromeier d. ält., Hr. Stromeier d. jüng. und Hr. Laroche die Hauptrollen und führten sie mit verdientem Beyfalle aus. Die Nebenrollen wurden mit Fleiss gegeben, die eingreifenden sehr zahlreichen Chöre gingen gut und für Dekoration und Garderobe war mit ganz besonderer Rücksicht gesorgt worden (man gab nämlich die Oper zum ersten Male zur Feyer des Geburtstages unserer hochverehrten Frau Grossfürstin Erbgrossherzogin Kais. H.), daher die Oper gefiel. Ist man billig genug, an Rossini keine Forderungen zu machen, die er entweder nicht erfüllen kann, oder nicht erfüllen will, so muss man diese seine Oper grösstentheils loben, da in ihr neben den bekannten Schwächen und Mängeln auch eine grosse Menge wahrhaft trefflicher Sätze zu finden sind, die es nur zu sehr bedauern lassen, dass Rossini, der mit seinem Genie hätte klassisch werden können, wenn er seine Zeit und Kraft mit Fleiss dem Höhern hätte zuwenden wollen, es vorzog, der Liebling der Zeit und Mode zu werden, wenn er auch, um diesen Zweck zu erreichen, die Kunst verläugnen und verrathen musste. — Im Trauerspiel *Belisar* von E. v. Schenk kommt nur ein kleines Frauenchor von Poisl vor, das als Einleitung der Handlung nicht bedeutender seyn konnte, als es ist.

In der Kirche hörten wir Chöre von Homilius und Händel, ein Te deum von J. Haydn, eine achtstimmige Motette von J. S. Bach, J. Haydn's *sieben Worte* und eine treffliche Messe von Eybler. Die Ausführung war lobenswerth.

Der blinde Tonkünstler Hr. G. Grünberg aus Hannover gab am 18ten Februar ein öffentliches Concert, in welchem er ein Flötenconcert von Berbiguier und Flötenvariationen von Tulou vortrug. Sein Ton ist stark und kräftig, sein Piano vortrefflich und sein Vortrag, besonders in zarten, gesangvollen Stellen sehr schön. Das Staccato gelingt ihm in geringerm Grade. Wir wünschen dem jungen Manne (er ist erst 21 Jahre alt), der auch als Mensch Liebe und Achtung verdient, überall eine so freundliche Aufnahme, als er hier fand. Frau von Heygendorf, Mad. Eberwein, Hr. Herrmann Schornstein (Hummel's Schüler) und die Grossherzogliche Kapelle unterstützten den Concertgeber. Frau von Heygendorf sang eine Arie von Portogallo mit ausgezeichnetem Beyfalle und mit Mad. Eberwein ein Duett aus Rossini's *Semiramis*, das gleichen Beyfalls sich erfreute, Hr. Schornstein (16 Jahre alt) spielte Hummel's Concert in E dur mit vieler Präcision und gutem Vortrag. Beethoven's Ouverture zu *Prometheus* eröffnete das Concert und wurde von der Grossherzoglichen Kapelle trefflich ausgeführt.

Zwey Hofconcerte, deren erstes in dem grossen Saale gegeben wurde, auf dessen geräumiger Gallerie die nicht Hoffähigen Zuhörer zugelassen werden, waren sehr interessant. In dem ersten hörten wir den ersten Satz aus Beethoven's Symphonie in A dur, ein Duett von Mercadante (gesungen von den Hrn. Stromeier und Moltke), Arie mit Chor aus Händel's *Alexanderfest* (Hr. Moltke), das Trichordium von Vogler, eine Cantate von Riemer und Hummel zur Feyer des Geburtstages Sr. K. H. des Erbgrossherzoges, und Hummel's eben vollendetes neuestes Pianoforte-Concert in As dur.

In dem zweyten, dem Ref. nicht beywohnen konnte, gab man Mozart's Ouverture zu *Figaro's Hochzeit*, Harmonie-Musik aus der *weissen Dame*, Hr. Moltke sang einige kleine Gesänge am Pianoforte, Hr. Stromeier sang die grosse Scene und Arie aus *Agnese* mit obligatem Horn (geblasen von seinem Sohne, dem Hofmusikus Hrn. Franz Stromeier) und musste sie am Ende des Concerts auf höchstes Verlangen wiederholen, und die Festcantate, so wie Hummel's neuestes Concert wurden ebenfalls auf höchsten Befehl wiedergegeben. Ueber dieses neueste Hummel'sche Concert erlaubt sich Ref. nach einmaligem Hören kein Urtheil, meint aber, es stehe keinem der früheren des trefflichen Meisters nach, und der letzte Satz sey wegen seiner originellen Ideen und äusserst kunstvollen, doch höchst natürlich scheinenden Ausführung dem Ausgezeichnetesten gleich zu stellen, was je von Hummel oder irgend einem der ersten Meister geschrieben worden ist. Wahrscheinlich wird es der Componist, der gegen Ende Februar's seine Kunstreise in den Norden antrat, an mehren Orten spielen und wohl auch bald herausgeben.

Die Proben von Weber's *Oberon* haben bereits begonnen und wir sehen mit grosser Erwartung der Aufführung dieses letzten Werkes des frühvollendeten Meisters entgegen.

Göttingen. Ueber den Musik-Zustand zu Anfange des Jahres 1828.

Um den von Vielen geäusserten Zweifel zu lösen: Ob seit dem Hinscheiden unseres verewigten Dr. Forkel auch die Musik in Göttingen erstorben sey? da man seitdem nur äusserst wenig davon gehört habe, diene dem musikliebenden Publicum Folgendes theils zur Beruhigung, theils zur Hoffnung auf bessere Zeiten.

1. Musikdirector: Der gegenwärtige Universitäts-Musikdirector, Hr. Dr. Heinroth, wurde im Jahre 1818 zu Dr. Forkel's Nachfolger bestimmt und angestellt. Derselbe hat sich dem musikalischen Publicum bereits durch mehre Werke vortheilhaft bekannt gemacht, als: Eine Gesangs-Unterrichts-Methode, welche mit vielem Beyfall aufgenommen worden ist; ferner: eine Anleitung, die Choräle leichter und geschwinder nach Noten als nach Zahlen zu singen, nebst einem Choralbuche, welches nach seinem vereinfachten Tonsysteme abgefasst, und besonders gegen das Ziffern-Unwesen gerichtet ist. Auch erscheint in Kurzem von ihm: Anleitung das Clavier spielen zu lehren: ein Buch für Hauslehrer und Lehrer auf dem Lande und in kleineren Städten bestimmt, in welchem besonders die Applikatur auf feste Principe reducirt ist. Auf die Verdienste des Hrn. Musikdirectors um die Musik in Göttingen wird Ref. weiter unten wieder zurückkommen.

2. Concerte und Orchester: Der Hr. Musikdirector veranstaltet seit dem Antritte seines Amtes in jedem Winter gewöhnlich acht akademische Concerte, auf welche nach folgendem Maassstabe abonnirt werden kann: Eine Person ½ Louisd'or, zwey Personen 4 Thlr. 12 gGr. und 4 Personen 1 Louisd'or. Diese Concerte werden von den ersten und angesehensten Professoren und Honoratioren der Stadt und Universität unterstützt und fleissig besucht, so dass sich die Zahl der Zuhörer im Durchschnitt immer auf 600 beläuft. Die Ruhe und Aufmerksamkeit, welche während der Aufführung der Musikstücke herrscht, hätte Ref. nicht erwartet. Es werden hier Symphonieen, Ouverturen, Concerte auf verschiedenen Instrumenten, Chöre, Arien u. s. w., und meistens von anerkannten und den besten Meistern gegeben. Ausserdem besuchen Göttingen auch die ausgezeichnetesten Künstler, und erfreuen das Publicum durch ihre Kunstleistungen. Jedoch machen mittelmässige Virtuosen hier gewöhnlich schlechte Geschäfte, aber Künstler von Ruf haben zu jeder Zeit volle Concerte. Das Orchester besteht aus dem Stadtmusikus nebst seinen Gehülfen, aus Musiklehrern der Stadt und Universität, und aus Dilettanten. Der jetzige geschickte Stadtmusikus, Hr. Jacobi, hält zwischen zwölf und funfzehn Lehrlinge und Gesellen, und hat sich mit diesen so eingespielt, dass man eine kleine Kapelle zu hören glaubt; auch sind einige seiner Zöglinge bereits in Kapellen angestellt. Er macht daher mit seinen Leuten einen wesentlichen Theil des Orchesters aus. Einen andern Theil desselben bilden die Musiklehrer, unter denen sich einige rühmlich auszeichnen. Endlich finden sich im Orchester mehre Dilettanten, grösstentheils Studirende, ein, unter denen bisweilen recht tüchtige und brauchbare Musiker sind. Gewöhnlich besteht das Orchester aus zwölf Violinen, drey Bratschen, zwey Violoncells, zwey Contrabässen, zwey Flöten, Oboe, zwey Clarinetten, zwey Fagotts, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken. Zu den Wünschen des Ref. hierbey gehört: eine bessere Besetzung der

Fagotts, eine zweyte Oboe statt der sie ersetzenden Flöte, die Verstärkung des Orchesters um ein Violoncell, und eine discretere Begleitung der Solostücke. Bey der Geige zeichnet sich als Solospieler gegenwärtig Hr. Fischer aus; bey der Flöte die Hrn. Walkerling, Marr und Methfessel; bey der Oboe Hr. Walkerling; bey der Clarinette die Hrn. Müller und Hebestreit. Die meisten Liebhaber findet hier, wie fast überall, das Pianoforte. Sehr brave Spieler sind: die Hrn. Musiklehrer Kulenkamp, Knoop und Riemenschneider, und unter den Dilettanten zeichnen sich vorzüglich aus: Hr. Assessor, Dr. Oesterley, Hr. Professor Reiche und die Hrn. Studiosen Fischer und Hoffmann, welche durch ihr Spiel bedeutend zur Erhöhung des Vergnügens in den Concerten beytragen. Solo-Sänger und Sängerinnen von Bedeutung sind Ref. in Göttingen nicht bekannt geworden. Einen stehenden Gehalt bekommen weder die Stadtmusici, noch die Musiklehrer, sondern sie sind bloss durch die Concert-Honorare als Orchester-Mitglieder besoldet. Nur der Dirigent erhält ein Fixum. Dr. Forkel erhielt 80 Thaler, schreibe Achtzig Thaler, und der jetzige Dirigent, Hr. Dr. Heinroth, soll seiner Verdienste wegen mit beynahe 200 Thaler besoldet seyn; indess immer noch geringer als der Tanz- und Fechtmeister. — Der vor einigen Jahren neu erbauete Concertsaal ist schön und geräumig.

5. **Sing-Akademie**: Diess Institut für lauter Männerstimmen, von dem seitigen Hrn. Musikdirector Dr. Heinroth am 5ten November 1818 gestiftet, erhält sich fortwährend durch die Beyträge der Mitglieder, deren jedes halbjährlich einen Thaler zahlt, und durch diese Beyträge ist seit 10 Jahren schon ein bedeutendes Eigenthum vorhanden. Durch das Singen grosser Männerchöre haben sich in demselben bereits mehre schöne Stimmen gebildet. Die Sing-Akademie unterstützt die akademischen Concerte, und der Hr. Director giebt dafür bey jedem Concerte dreyssig Frey-Billets an das Institut. Will ein fremder Künstler, dass die Sing-Akademie in seinem Concerte mitwirken soll, so hat er ebenfalls dreyssig Frey-Billets zu entrichten. Auch wird seit 1822 die Stelle des Organisten und des Vorsängers in der Universitäts-Kirche aus den Mitgliedern der Sing-Akademie besetzt, und Hr. Dr. Heinroth zahlt dafür jährlich 120 Thaler als Stipendien an die fleissigsten, dürftigsten und talentvollsten Mitglieder.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons très-faciles et instructives, avec Préludes pour le premier Violon, comp. par H. Köhler. Oeuv. 156. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Dass ein Autor, der mit dem 156ten Werke oder Werklein auftritt, Routine im Schreiben, und als Musiker und Musiklehrer Erfahrung für das Zweckmässige und nicht Ungefällige besitzen werde: das setzen wohl Alle voraus. Und dass man hiermit für Arbeiten dieser Art und Bestimmung allenfalls ausreicht: das weiss auch Jedermann. Sehr leicht sind diese kleinen Uebungsstücke wirklich; so leicht, dass man sie Schülern vorlegen kann, wenn sie nur erst die Scalen rein, mit einiger Sicherheit und Fertigkeit ausführen können. Unterrichtend sind sie auch durch Mannigfaltigkeit dessen, was vorgeschrieben wird und allmähliche Steigerung. Der Gedanke, jedem Duo einige Zeilen als Präludium für den Schüler vorzusetzen, um ihn in der Tonart und den Lagen der Hand, die er hernach am nöthigsten hat, festzusetzen, ist verständig und nützlich. So erfüllt das Heftchen, was sein Titel verspricht, und ist nichts dagegen zu sagen.

Gesänge aus Shakespeare's Schauspielen für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano, in Musik gesetzt von Joseph Klein. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. ½ Rthlr.)

Alle einfach gehalten, wie sich das gebührt; kein einziges verfehlt, doch nicht alle so ausgezeichnet in Erfindung, wie man diess sonst vom Verfasser gewohnt ist. Die Aufgabe ist freylich nicht leicht. Im Ganzen verläugnet sich der Componist wohl auch hier nicht; einige halten wir für schön, z. B. das erste und dritte. Das zweyte „Was ihr wollt" ist bey der grössten Einfachheit ein ächtes Meisterlied. Druck und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. N°. 17. 1828.

Beurtheilende Anzeige.

Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwey Aufzügen, von W. A. Wohlbrück. Musik von Heinr. Marschner.

(Beschluss.)

Der zweyte Aufzug beginnt mit einer Scene und einem Chore der Trinker und Tänzer No. 10, sehr munter, ja wild, hin und wieder mit seltsamer Stimmenführung, die aber durch das volle Orchester hinlänglich gedeckt wird. Man feyert Emmy's Hochzeit, der Tochter John Perth's, des Verwalters auf dem Gute des Earl von Maradeu. Emmy kehrt verdrüsslich über das lange Aussenbleiben des Bräutigams zurück und singt No. 11, Ariette: „Dort an jenem Felsenhang lauschte ich den Weg entlang Georgen zu erspähen" u. s. w. Das ungewisse Harren ist sehr bezeichnend durch einen öftern Wechsel des $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ Tactes ausgedrückt. Die Ariette gehört zu den Lieblingsstücken der Oper. Nach einleitendem Gespräche singt Emmy No. 12 eine Romanze vom Vampyr, mit Chor; sie gehört zu dem Schönsten. Die schauerliche Wirkung derselben wird noch dadurch sehr erhöht, dass zum Schlusse der Vampyr selbst eintritt; er wird vom Verwalter als Gutsbesitzer erkannt. Ruthven giebt Befehle zu glänzender Feyer des Festes und gewinnt durch das Geschenk eines kostbaren Ringes die eitele Emmy. No. 13. Terzett, Emmy, Ruthven, zu denen später noch der Bräutigam kommt: „Ihr wollt mich nur beschämen" u. s. w. gehört gleichfalls zu dem Trefflichsten, sehr characteristisch gehalten. George hat Ursache, eifersüchtig zu seyn, Emmy ist in des Unheimlichen Liebe gefangen. Die beyden Ersten gehen ab. Aubry erscheint, er lässt Ruthven rufen und rathet Georgen, seine Braut keinen Augenblick zu verlassen. No. 14. Ruthven kommt, ein Duett beginnt, worin Aubry jenem zu verrathen und seinen Schwur zu brechen droht, da es nichts Gräslicheres geben könne, als die Heissgeliebte so sterben zu sehen. Ruthven: „Meinst du? Ha, versuch es nur" u. s. w. Ruthven fährt fort, den Zustand eines Vampyrs zu schildern auf eine Grausen erregende Weise, höchst teuflisch; es wirkt gewaltsam. Aubry ist entsetzt; es zeigt sich ihm kein Ausweg. Man ist von dem Spuk der Hölle so durchdrungen, dass die gleich darauf folgende Arie Aubry's nicht wohl wirken kann. Ein blosser Instrumentalsatz, der der Phantasie der Hörenden freyern Spielraum lässt, wäre hier zweckmässiger; er müsste noch und noch etwas beruhigen. Mindestens ist Aubry's Erinnerung an die Freuden und Hoffnungen früherer Tage nicht am Orte, weil der Gegensatz zu schnell gegeben ist. Man wird dadurch in einen Zustand des Schwankens zwischen seinem eigenen und dem Gefühl eines Andern versetzt, was sehr unbehaglich ist. Es ist ganz unpsychologisch, dass Aubry nach solchem Gräslichen sich gleich unmittelbar so lange in angenehme Glückträume einlassen kann. Dann ist es auch wider Aubry's Character, wenn er im letzten Satze Folgendes singt: „Jetzt umgiebt mich dunkle Nacht; *ich verzweifle an Gottes Macht*; das ist zu viel! Die Musik selbst gehört nach unserm Dafürhalten zu dem Schwächsten der ganzen Oper. In der zweyten Darstellung blieb sie weg, wahrscheinlich nur, weil Hr. Höfler nicht bey Stimme war: es würde aber dem Ganzen am angemessensten seyn, wenn sie immer wegfiele. Der Componist wird sich die Sache überlegen und seiner eigenen Ueberzeugung gemäss damit verfahren. — Desto vortrefflicher ist das folgende Duetto No. 16, zwischen Ruthven und Emmy; ängstliche Bewegung und Verlangen und unheimliche Verlockung durchklingen das sinnlich reizend gehaltene höchst gelungen. Darauf No. 17 Quartett und Quintett mit Chor: Ein sehr einfaches und allgefälliges

Trinklied eröffnet die neue Scene und wurde, wie es nicht anders seyn kann, rauschend applaudirt; es ist ein ächtes Volkslied, das auch bey der ersten Aufführung wiederholt werden musste. Unmittelbar darauf geht es unter den Trinkern ziemlich bunt her. Suse, die zänkische Ehefrau des Landmannes Blunt, hat ihn aufgesucht und macht ihrer Galle auf eine eindringliche Weise Luft (lebhaft applaudirt). Am Ende der Scene fällt ein Schuss; George stürzt hervor und berichtet, Emmy sey ermordet, er habe den Gutsherrn, den Verführer, erschossen. Der Chor stimmt ein No. 18: „Freuden und Leiden im menschlichen Leben wechseln so rasch, wie die Stunden entfliehn" u. s. w. ein kurzer, aber sehr wirksamer Chor. — Die Scene verwandelt sich in das Innere des Schlosses Davenaut. No. 19 Duetto, Malvina und Aubry: „Halt ein, ich kann es nicht ertragen" hat viel Hübsches, ist uns aber zu lang vorgekommen. Wir finden es auch im Textbuche sehr verkürzt. No. 20 Finale beginnt sehr gefällig mit einem schon angewesenen Chore: „Blumen und Blüthen im Zeyergekose" u. s. w. Davenaut ermahnt zur Hochzeitfreude, der Chor stimmt bey; Aubry drückt sein Hoffen und Fürchten aus und Malvina ergiebt sich in des Höchsten Willen, ihn um Erbarmen anflehend. Ein Diener meldet den Earl von Marsden. Vater und Chor begrüssen ihn, während Malvina und Aubry Entsetzen fühlen. (Die Musik geht von ♭ D dur in ♭ B dur, Allegro moderato über.) Ruthven entschuldigt sein Verspätigen. Der Vater beeilt den Zug nach der Kapelle, nicht auf der Tochter Fliehen achtend; Aubry steht erstarrt, Ruthven jubelt vom nahen Triumphe. Da tritt wieder der Chor ♯ ein, Glück wünschend; dann wieder ♯ Allegro: Aubry „Haltet ein! nimmermehr soll sie dein Opfer seyn!" Chor: „Was ist das?" u. s. w. Der Vater befiehlt, den Unsinnigen in Ketten zu legen, der die Geliebte nur mit seinem Leben lassen will. Während dieses, vom Chore nur zuweilen in kurzen Zwischenschlägen begleiteten, Doppelgesanges lässt sich Ruthven sotto voce für sich hören: „Die Zeit vergeht, es wird zu spät!" u. s. w. (sehr bezeichnend). Malvina bangt und fleht zum Himmel, dem Ruthven graust es durch die Glieder, der Chor ahnet Unheil: „Weh, das nimmt kein gutes Ende." Aubry: „Trauet dem Verruchten nicht!" Ruthven: „Ha, fesselt seinen Ungestüm, ihr seht, der Wahnsinn spricht aus ihm" u. s. w. Alle: „Er ist von Sinnen." Aubry wendet sich noch einmal an Malvinen und beschwört sie in Todesangst nur bis Morgen zu zögern. Ruthven dazwischen: „Die Zeit vergeht" u. s. w. Aubry wird weggebracht; Malvina's Hoffnung sinkt; Chor: „Das nimmt kein gutes Ende." Ruthven, ganz allein singend, wendet sich an den Vater, das Werk rasch zu vollziehen. Der Vater treibt zur Eile, Malvina fleht um Aufschub, der Chor bittet für sie, der Vater willigt ein, Ruthven beruft sich auf des Vaters Ehrenwort und da die Tochter immer widerstrebt, verflucht er die Widersetzliche; sie sinkt mit einem „Weh!" was der Chor wiederholt, in Ohnmacht. Davenaut ist äusserst ergriffen, giebt aber dennoch, um seines Wortes willen, Befehl zum Zuge nach der Kapelle. Malvina folgt ganz erschöpft und halb bewusstlos. Während des Zuges singt der Chor in einem sanften Andante: „Wie nach verderblichem Wettergetose lächelt die Freude mit heiterem Blick" u. s. w. Darauf Allegro furioso. Es fängt an zu donnern; Aubry hinter der Scene ohne alle Begleitung: „Vergebens hemmt ihr meines Wahnsinns Stärke! Ich muss hinein!" u. s. w. Nach und nach treten die Bogen-Instrumente in leiser, zitternder Bewegung hinzu. Ruthven, stark: „Man muss den Eingang ihm verwehren!" Vater und Chor dasselbe. Aubry stürzt herein: „Haltet ein!" Donnerschlag. Ruthven, für sich: „Ich bin verloren! Wehe mir!" Aubry will entdecken; Ruthven sucht ihn durch die Mahnung an seinen Schwur zum Schweigen zu bringen. Der Chor dazwischen: „Wehe! was werd ich hören!" Aubry: „Diess Scheusal hier" — Heftiger Donner. Ruthven: „Zermalmung bebt mir durch die Glieder! Gottes Donner wirft mich nieder. Wehe mir!" Es schlägt Zwölf. Das ganze Orchester schweigt und Aubry mit möglichster Kraft singt im eingestrichen D: „Diess Scheusal hier ist ein Vampyr!" Ein Weh des Chores verschlingt die letzte Sylbe, das Gewitter schlägt ein und Ruthven, vom Blitz zerschmettert, mit bläulichen Höllenflammen umgeben, sinkt in die Erde. Das Orchester begleitet die furchtbare Scene eine Zeit allein. Darauf verstummt es. Alles ist starr. Ganz piano treten erst nur einige Instrumente wieder ein, und scheu und heimlich singt der Chor: „Ha! was war das? Was ist geschehen hier?" — Vater: „Gott! mein Kind, welch Unglück drohte dir!" Andante con moto E dur; Malvina hebt ihren frühern Gesang wieder an: „Wer Gottesfurcht im frommen

Herzen trägt, im treuen Busen reine Liebe hegt, dem muss der Hölle dunkle Macht entweichen, kein böser Zauber kann ihn je erreichen.“ Der Chor und Aubry wiederholen es zugleich. Der gerührte Vater segnet seine Tochter und legt Aubry's Hand in die ihre. Sie finden nicht Worte des Dankes und ein Schlusschor D dur, ¾, Presto singt: „Prangend aus des Verderbens Schoos erblühte Euch das schönste Loos — — Dem Ewigen sey Preis und Dank! Ihm schalle unser Lobgesang!“ Das Finale ist höchst gelungen, oft ganz meisterhaft, so wie das erste.

Auf welche Seite werden sich nun die Leser wenden? zu denen, die den Gegenstand für eine Oper unpassend finden? — Soll einmal Teufelsspuk seyn, und der Zeitgeschmack ist doch nun einmal ganz verteufelt: so sch ich nicht, warum, so gemildert, als die furchtbare, weit genug verbreitete Sage hier behandelt ist, der Gegenstand sich nicht für eine Oper schicken soll. Haben wir uns unter den Trauerspielen eine Ahnenfrau gefallen lassen: so wüste ich nicht, was man gegen einen Vampyr haben könnte, es wäre denn, dass man sich für gesättigt erklärte. Dagegen würden aber alle Haruspicen und alle Eingeweide der Opferthiere selber schreyen. Die dichterische Darstellung hat neben manchen Schwächen doch im Ganzen sehr viel Gelungenes; sie übertrifft besonders im Wechsel mannigfacher Versarten, was der musikalischen Behandlung so zuträglich ist, viele Operntexte; ja es findet sich in poetisch-musikalischer Darstellung manches Vortreffliche, z. B. die Ariette Emmy's, die Romanze, die Schilderung des Vampyr-Zustandes u. s. w. Was die Musik angeht, so finden wir sie in Allem, was Zusammenhang mit dem Spuke hat, und in jeder Schilderung wilder, verwegener Lust sehr treffend und originell. Wir hätten darum auch gewünscht, der Spuk der Hexen und ihrer Genossen möchte noch einige Male, wozu auch Gelegenheit gewesen wäre, wieder in Thätigkeit gesetzt worden seyn; dadurch würde das unheimliche Spiel noch durchherrschender geworden seyn. So hatte es z. B. gleich bey dem ersten Ermatten des Niedergestochenen geschehen können, dann am Ende beym Versinken des Vampyr's nur mit einem kurzen durchdröhnenden Ha ha! ÷ und einem schnellen Vorüberbrausen wilder Gestalten. Die Scene würde dadurch noch lebendiger geworden seyn. — Nur das Princip des Guten in Malvina und Aubry hat in der Darstellung etwas Gewöhnlicheres, obgleich auch hier sich manches Treffliche vorfindet, z. B. in Malvina's Scene und Arie und im Duett. Der Verfasser scheint sich hierin mit Fleiss dem Zeitgeschmacke mehr, als in dem Uebrigen, angeschlossen zu haben, wahrscheinlich weil er ahnete, dass man gewöhnlich statt des Guten nur das eben für gut Gehaltene als solches anerkennt. Im Ganzen ist die Musik so charactervoll, dass wir dem Componisten nur dazu Glück und seinem gelungenen Werke eine weite Verbreitung wünschen können. Die Instrumentation zeigt von grosser Gewandtheit und guter Kenntniss des Theaters. Die Stimmen werden nicht, wie es bey manchem andern neuen, auch berühmten Componisten Sitte ist, von den Instrumenten zu sehr gedeckt, vielmehr unterstützen und heben sie den Gesang, so voll und stürmisch es auch oft dabey hergeht. Kurz das Tongemälde ist bis auf Weniges, was bereits angegeben worden ist, trefflich gruppirt und gezeichnet, und wenn gewisse kleine Nebendinge nicht immer so fleissig bearbeitet sind, als Mancher, daran gewöhnt, diess wünschen möchte: so kann und soll das doch kein eigentlicher Tadel seyn, da der Darsteller sichtbar keinen Fleiss daran wenden wollte und da es wirklich nur äusserst Geringfügiges betrifft. Manche der hier gegebenen Sätze sind so ausschliesslich theatralisch, z. B. die einleitende Hexenscene, Suse und die Trinker, dass sie eben nur dort an ihrer Stelle seyn werden. Das Meiste wird, gut vorgetragen, überall wirken. Die Lieblingsgesänge, deren nicht wenige vorkommen, sind bereits gedruckt bey Hrn. Hofmeister in Leipzig zu haben, wo auch an einem vom Componisten selbst verfassten Auszuge für das Pianoforte, der nächstens erscheint, lebhaft gearbeitet wird.

Wir freuen uns des Gelungenen aufrichtig und wünschen dem Verfasser wiederholt Glück und Beharrlichkeit auf einer Bahn, die des Dankbaren an und für sich schon so Vieles vor vielem Andern hat, auf welcher jedoch noch manches Talent sich ergehen muss, soll das Ziel erreicht werden, was den Teutschen jetzt umsichtiger und grösser, als allen andern Nationen, vorzuschweben scheint.

C. W. Fink.

Recensionen.

J. C. D. Wildt's Restauration der griechischen Musik durch Erörterung der zwölf Töne in der Octave. Hannover 1828.

höre *). Starbst du doch in, mit und unter den Arbeiten für dieses dein Schoofskind. Bezog sich doch in dem Reste deines Lebens Eins und Alles auf dasselbe! Und es ist so schön, wenn sich das Leben eines bedeutenden Mannes, in der Würklichkeit und in der Darstellung, wie das Leben eines Helden in einem wohlgeordneten Gedicht — mit dem Vorzüglichsten, was er zu Stande brachte, endiget.

Die nähern historischen Umstände von Faschens lezten Lebensjahren und seinem Tode sind vom Hrn. Zelter, der seinem Lehrer und Freund bis zur lezten Stunde treu blieb, wahrhaftrührend erzählt. Die auf die Erzählung der Lebensgeschichte folgende mehr detaillirte und mit psychologischem Geist abgefaßte Charakterisirung Faschens, des Menschen und Künstlers, leidet eben so wenig einen Auszug, als die darein verwebten mannigfaltigen und meistens sehr interessanten Anekdoten, die Fasch en und die vorzüglichsten Personen, mit denen er in näherer Verbindung stand, betreffen. Vorzüglich willkommen werden jedermann die zahlreichen Anekdoten über Friedrich II von Preussen seyn, da sie vor so vielen, die über den grossen König, auch als Kunstliebhaber und Virtuosen, halb oder ganz erdichtet worden, den Vorzug haben, daß sie zuverlässig sind. Einige der leztern wollen wir dem anekdotenlustigen Publikum mit Herrn Zelters Worten zum Besten geben.

Der König, der sich selber mehrere Soli für die Flote sezte, hatte sich einst im Adagio ein Stück Recitativ angebracht, das er mit grosser Hingebung spielte. Fasch wurde davon ergriffen und akkompagnirte ihm mit besonderer Liebe, wodurch der König sehr zufrieden wurde. Quanz hatte vorher ein ganzes Recitativ in irgend einem Stücke komponirt. Als der König das Stück geendigt hatte, fragte er Faschen: was er davon halte, ein Recitativ auf einem Instrumente zu spielen? Fasch antwortete: das Recit. sey eigentlich ohne Worte nicht zu statuiren; wenn es sich aber, wie hier, an einen rhythmischen Gedanken fügte, der eine schon bekannte Bedeutung hätte, so könne es von guter Wirkung seyn. Ihro Majestät hätten den Ausdruck des Flehens, besonders durch Ihren Vortrag, hier so getroffen, daß man eine bittende Person vor sich glaubte. Recht sagte der König: Quanzens Recit. klingt nicht viel besser, als wenn die Tonleiter auf der Mühle gemahlen würde; ich habe mir die Stelle dabey gedacht, wie Koriolans Mutter auf den Knieen ihren Sohn um Schonung und Frieden für die Stadt Rom bittet.

Der König hatte sich einst in einem Solo von seiner eignen Arbeit eine glückliche kanonische Stelle angebracht, woran Fasch sogleich die Eigenschaft erkannte, solche dreystimmig zu machen. Dieser akkompagnirte die Stelle auf dem Fortepiano so, daß der König dadurch aufmerksam wurde und nachher fragte: Kennt Er solche Arbeit? Es ist ein dreystimmiger Kanon, sagte F., der Ihrer Majestät wohl gelungen ist. Nun, sagte der König, so versteht Er's doch besser als ich: denn ich habe nur an zwey Stimmen gedacht. Darauf erzählte der König Faschen: wie er bey Graun würklich musikalische Schularbeiten gemacht habe; ich habe nur wissen wollen, fuhr er fort, wie es gemacht wird. Viele Musikanten wissen nichts davon, und die es recht verstehn, thun so gelehrt damit, als wenn unser

*) Nur das noch lasse man mich, gewisser Leute wegen, anführen, daß Fasch alles, was er für die Akademie that, einzig aus reinem Interesse für die Kunst, und auch ohne die mindeste Rücksicht auf Ruhm oder baaren Gewinn ausführte. Er komponirte unablässig für das Institut, sog die Schüler und Schülerinnen heran, übte sie und dirigirte, schrieb sogar alle Stimmen (und, aus Ordentlichkeitsliebe, für jede Person eine besondere Stimme) eigenhändig aus, und nahm dafür nicht nur der baare keine Entschädigung an, sondern gab auch seine Beyträge zu den geringen Kosten, wie jedes Mitglied. Da die Akademie einen sichern Fond hatte, der vorletzte König, der so viele verdiente und nicht verdiente Künstler reichlich belohnte, vergaß Faschen, der jetzige, der auch hier ein gerechtes und strenges Maas einführte, gab ihm freywillig, gleich vom Antritt seiner Regierung an, hundert Thaler Zulage. d. Red.

Obschon mancherley Erörterungen antiquarischer Musik bereits erschienen sind, so wird doch Niemand, der die Schwierigkeiten solcher Gegenstände kennt, ein neues Unternehmen der Art für überflüssig halten. Wir selbst gehören zu denen, die jeden neuen Versuch der Art als eine dankenswerthe Gabe um so lieber aufnehmen, je weniger wir von uns selbst, nach vieler Mühe, behaupten dürfen, den rechten Schlüssel gefunden zu haben, der alle Thüren dieses verschütteten Tempels zu öffnen im Stande wäre.

Die ganze hier mitgetheilte Erörterung besteht aus einem einzigen Blatte in Quer-Folio und enthält die Zahlenverhältnisse der Intervalle bey uns und bey den Griechen, und die Schwingungen der Saiten. Erste Verbindung der Tetrachorde mit unseren und mit den griechischen Benennungen. Zweyte Verbindung der Tetrachorde und ihrer Zahlenverhältnisse. Wir würden geradehin zur Ansicht das tabellarische Blatt hier abdrucken lassen, wenn wir es nicht für einen Eingriff in die Rechte des Herausgebers hielten. Jeder, der zu solchen Dingen Lust hat, kann sich dasselbe leicht anschaffen. Wir erlauben uns daher nur einige Bemerkungen und Anfragen an den Hrn. Verfasser. Der Proslambanomenos wird hier, wie gewöhnlich, für den tiefsten Ton der Leiter genommen, in der ersten Verbindung der Tetrachorde für B, in der zweyten für Ces; die Mese (oder Mesä) in der ersten für die Octave (wie Koch in seinem bekannten Lexicon, nur dass dieser A für den Grundton nimmt), in der zweyten von Ces für E. Dagegen hält sie Burney mit Anderen für die Quinte. — Vergleichen wir die angegebenen Schwingungszahlen mit den neueren Untersuchungen, so ergiebt sich mancher Unterschied. Da nun aber auf alle Fälle die frühere Stimmung niedriger gewesen ist, (die Stimmung alter Orgeln ist dagegen kein Einwand, da diese im Chortone gestimmt, die Blas-Instrumente hingegen nach dem Kammertone eingerichtet worden sind): so fragt sich, wie der Hr. Verfasser die Angabe genommen haben will. — Die Schwingungen der Terz sind noch 64 : 81, was Chladni *Grübelterzen* nennt, *Naturterzen* hingegen 4 : 5 (die grosse) und 5 : 6 (die kleine Terz). Die kleine Terz wird mit 27 : 32 bezeichnet, wie es sonst willkührlich geschah. Die grosse Terz ist also vielmehr eine übermässig grosse, die noch viel schlechter geklungen haben muss, als die kleine 27 : 32 u. s. f. Ohne nähere Erörterung würde es bey Weitem den Meisten sehr schwer fallen, aus der Tabelle den gehörigen Nutzen zu ziehen. Der geehrte Verfasser würde daher wohlthun, wenn er selbst eine ganz kurz gefasste Erklärung seines Blattes, worin er uns auch Hoffnung macht, mittheilen wollte, was gewiss den Liebhabern solcher Gegenstände nicht anders, als erwünscht seyn würde.

Drey Motetten für Singechöre componirt — — von C. L. Drobisch. Partitur. 2ten Werk. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 20 Gr.)

Es gereicht uns jederzeit zu einem besondern Vergnügen, junge talentvolle Künstler der Welt nach Kräften dadurch bekannter machen zu helfen, dass wir auf ihre Erstlingsgaben möglichst Bedacht nehmen, was wir für eine unserer angenehmsten Pflichten erkennen. Wir finden in der Anzeige des oben genannten Werkes wieder Gelegenheit dazu und ergreifen sie mit Freuden. Diese hier mitgetheilten Motetten sind zwar das erste von Hrn. Drobisch durch den Druck öffentlich bekannt gemachte Werk, aber sie sind keineswegs die erste grössere Arbeit desselben; vielmehr hat er sich schon öfter auf eine vortheilhafte Art als einen Mann gezeigt, der unter diejenigen gehört, welche einen innern Drang fühlen, ihre besten Kräfte der Kirchenmusik zu widmen, wenn auch die Zeit noch weniger dafür empfänglich seyn sollte, als sie es wirklich ist. Möge ihm der Himmel auf seiner eben so schwierigen, als schönen Laufbahn alles Gedeihen und die Ausdauer schenken, die unumgänglich erforderlich ist, wenn das Erhabene herrlich heranwachsen und seine Zweige weitschattend verbreiten soll. Hr. Drobisch hat bereits ein Oratorium, gegen funfzig Motetten, einige Ouverturen und mehre Messen geschrieben, von denen einige in München aufgeführte, laut öffentlicher Nachrichten, so grossen Beyfall fanden, dass er von Sr. Eminenz, dem Hrn. Erzbischof mit einem silbernen Kelche, den eine Inschrift auszeichnete, beehrt wurde. Man erhält also hier keine Anfänger-Arbeiten, was auch sogleich Jedem an der guten Stimmenführung deutlich wird. — Wenn aber jetzt Motetten noch weit weniger, als Oratoriensätze und Messen (Singchöre der Schulen und einige Akademieen weggerechnet), gesungen werden; wenn selbst die Meisterwerke eines J. S. Bach, Graun, Homilius, Rolle, Wahl, Kayser, Doles, Caldara u. s. w. lange genug vernachlässigt worden sind: so muss es dop-

pelt wohlthun, dass es ein Verleger wieder wagt, mit solchen Gaben hervorzutreten. Es ist ein Vertrauen auf eine besser gewordene Zeit: es wäre traurig, wenn es zu Schanden gemacht würde. Der Componist hat in der Wahl der Stücke das Seine gethan, so dass man sie wohl geniessbar finden wird, wenn guter Wille da ist, den man voraussetzt. Sie sind alle gefälliger Art und leicht genug, dass sie auch von weniger geübten Chören ausgeführt werden können. Und diesen empfehlen wir sie ganz besonders. Erheben sie sich auch nicht über andere durch Kraft und Originalität, was in diesem Fache bey solchen Vorbildern ganz besonders selten seyn muss: so sind doch alle sehr angenehm und der Sache angemessen und eben darum für die Allermeisten desto geeigneter. In der ersten recht lieblichen Motette hätte die Fuge, die sonst recht klar und leicht ist, besser declamirt werden können. Die dritte ist die ausgeführteste, wechselt sehr anmuthig und passend mit hübschen Melodieen und schönen Harmonieen und schliesst mit einer trefflichen und dennoch leichten Fuge. Mögen diese Erstlingsgaben, wie sie es verdienen, viele Freunde finden und dadurch Verfasser und Verleger in den Stand gesetzt werden, bald mehr dergleichen bekannt zu machen. Stich und Papier sind sehr anständig und der Preis ist billig.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Göttingen. Ueber den Musik-Zustand zu Anfange des Jahres 1828. (Beschluss.)

4. Akademische Vorlesungen: Erst seit dem Jahre 1819 ist es Hrn. Dr. Heinroth geglückt, ein ziemlich zahlreiches Auditorium zusammen zu bekommen, so dass sich die Zahl der Zuhörer immer zwischen dreyssig und funfzig beläuft. Wiewohl nun der so oft geäusserte Wunsch, auf jeder Universität einen Lehrstuhl für Musik gegründet zu sehen, leider erst bey den wenigsten in Erfüllung gegangen ist, so hat doch Hr. Dr. Heinroth durch den Erfolg seiner verdienstvollen Bemühungen hier aufs Neue einen Beweis gegeben, dass der Zweck desselben auch auf andere Weise, wenn auch in geringerem Grade, erreicht werden kann. Derselbe trägt jetzt abwechselnd vor: Theorie der Musik, Kritik der Tonkunst, und auch Methodik. — Ausserdem hat auch Hr. Dr. Krause, früher in Dresden, im verwichenen Jahre einem Privat-Cirkel von Herren und Damen Vorlesungen gehalten, und dieselben unter dem Titel: Darstellungen aus der Geschichte der Musik, nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik, in Druck gegeben. *)

5. Kirchenmusik, Organisten und Orgeln: Ehedem wurden in Göttingen auch Kirchenmusiken angestellt; allein seit dem Hinschwinden des öffentlichen Sing-Chores unter der Direction des Stadt-Cantors haben dieselben aufgehört. Gesetzt aber auch, dieser Chor wäre noch vorhanden, so würde doch die Aufführung der Kirchenmusiken, wegen Unfähigkeit der meisten jetzigen Organisten, nicht gut möglich seyn. Unter diesen zeichnet sich jedoch Hr. Weiss an der Jacobi-Kirche, ein Schüler von Umbreit, rühmlich aus, welcher nicht nur ein tüchtiger Organist, sondern auch ein guter Pianofortespieler ist. An einigen anderen Kirchen hingegen sind Organisten bestellt, welche, bey Ausübung ihrer Gewerbe, die Bedienung der Orgel als blosse Nebensache betrachten. Sämmtliche Orgeln in den sieben Kirchen der Stadt sind entweder alte, bereits halb verfallene Werke, oder andern Theils haben bey den neueren weder die Orgelbauer, noch die zur Entwerfung der Dispositionen und zur Abnahme der Orgeln ernannten Prüfungs-Commissionen Ruhm dadurch erlangt. Zu wünschen wäre daher sehr, dass die Orgel in der Jacobi-Kirche, welche eine bedeutende Reparatur am nöthigsten hat, einem geschickten und rechtschaffenen Orgelbauer übergeben würde. Um indess ein tadelfreyes und dauerhaftes Werk zu erhalten, müsste, nach der Meinung des Ref., an dieser Orgel mehr neu gemacht werden, als von der alten wieder zu benutzen wäre.

6. Universitäts-Bibliothek: So gross und weitumfassend dieselbe auch ist, so reichhaltig sie auch für jedes andere Fach seyn mag, so muss Ref. doch offenherzig bekennen, dass das rein-musikalische Fach sicher eins der ärmsten auf derselben ist. Zum Beweise diene, dass man folgende, und noch viele andere bedeutende, sowohl vaterländische als fremde Werke der neuern Zeit vergebens im Kataloge aufsucht: 1. Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, von Gottfr. Weber. 2. Bayerisches Mu-

*) Recensirt im zweyten Stücke dieses Jahrganges.
Anm. d. Red.

sik-Lexicon von Felix Joseph Lipowsky. 3. Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst, von Friedrich Schneider. 4. Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärtigen Zeiten, von Thomas Busby. 5. Die practische Musik der Griechen, von Friedrich v. Drieberg. 6. Der Choralgesang zur Zeit der Reformation, von Peter Mortimer. 7. Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. 8. Rath- und Hülfs-Buch für Organisten, von G. G. Klipstein. 9. Wiener Tonschule, von Joseph Preindl. 10. Dictionnaire historique de Musiciens, Artistes et Amateurs morts ou vivans etc., précédé d'un Sommaire de l'Histoire de la Musique, von Alexandre Choron et F. Fayolle. 11. Traité d'Harmonie et d'Accompagnement avec la Collection des Partimenti de Sala von Choron. 12. Principes de Composition des Ecoles d'Italie, von Choron. 13. Cours de Composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'Harmonie pratique, von Anton Reicha. Freylich ist der Entschuldigungsgrund der Herren Bibliothekare auch keinesweges erfreulich für den Kunstfreund; er ist nämlich der, dass selten oder nie nach denselben gefragt werde. So gross also auch die Zahl der Freunde und Ausüber der Musik in Göttingen, besonders unter den Studirenden, gegenwärtig ist, so wenig scheinen diese Herren doch geneigt zu seyn, sich auch mit der Theorie, Geschichte und Litteratur der Musik näher befreunden zu wollen.

7. Instrumentenmacher: Es existiren in Göttingen zwey Fabriken, worin Pianofortes verfertigt werden, die ältere bey Hrn. Krämer und eine neuere bey Hrn. Rittmüller und Sohn. Die Instrumente des erstern zeichnen sich durch einen metallreichen Ton, besonders durch eine sehr kräftige Tiefe aus, und die Rittmüller'schen Flügel verbinden mit einem schönen Tone eine höchst feine Mechanik oder Spielart. In Verfertigung von Blas-Instrumenten, besonders Flöten und Clarinetten, zeichnet sich Hr. Streitwolf aus, der überdiess auch ein geschickter Musiker ist, was ihm als Instrumentenmacher sehr zu Statten kommt.

Eberhard, Freyhr. von Wintzingeroda.

Berlin. Der März hat uns für die Entbehrungen der Kunstgenüsse im diessjährigen Carneval reichlich schadlos gehalten.

Am 5ten eröffnete Hr. Musikdirector C. Möser den zweyten Cyclus seiner musikalischen Versammlungen mit der feurigen Ouverture zu C. M. von Weber's *Oberon*, dem herrlichen Septett von Beethoven, und dessen genialer Symphonie in B dur. Den 6ten fand das Concert des auf der Durchreise nach Breslau und Warschau hier anwesenden Kapellmeisters J. N. Hummel aus Weimar Statt, der sein neuestes Concert für das Pianoforte in As dur (noch Manuscript) auf einem Wiener Flügel von schönem, aber für den Concertsaal zu schwachem Ton, höchst elegant und geschmackvoll vortrug. Der Styl der Composition ist mehr galant, als grandios, für das grössere Publicum und auf den Mode-Geschmack berechnet, doch gehaltvoll und vortrefflich instrumentirt. Besonders gefiel den Kennern der erste Satz, der Menge das spanische Rondo am meisten. In einer freyen Phantasie entwickelte der Meister seine ganze Kunst der Harmonie und Fuge in gebundenem und galantem Styl; ja durch Benutzung populärer Melodieen streifte der humoristische Spieler fast an die Grenze des Komischen und Barocken. Dennoch bewiess sich auch hierin der erfahrne, gewandte und sichere Künstler. Leider war der Saal des Schauspielhauses nur zur Hälfte gefüllt.

Am 11ten fand nach sorgfältigen Proben endlich die längst erwartete erste Aufführung der Cherubini'schen grossen Oper: *Dis Abenceragen* im königlichen Opernhause unter des G. Musikdirectors Spontini eigner Leitung bey überfülltem Hause und mit lebhafter Theilnahme Statt. Bey der Gediegenheit dieses Kunstwerks behält sich Ref. die Würdigung desselben in einem eignen Aufsatze vor. Am 14ten und 21sten v. M. wurden *die Abenceragen* mit gleicher Theilnahme wiederholt. Leider muss diese klassische Oper nun liegen bleiben, weil der Sänger Blume dreymonatlichen Urlaub zu einer Kunstreise nach St. Petersburg erhalten hat, und unsere Opernbühne an Bassisten unersetzlichen Mangel leidet.

Am 13ten v. M. gab die, bey dem Königstädter Theater angestellte Sängerin, Dem. Tibaldi ein sehr besuchtes Concert im Saale des königlichen Schauspielhauses, dessen Auswahl weniger, als die Ausführung befriedigte. Nach der geistreichen Ouverture zu *Fidelio* sang Dem. Tibaldi eine ziemlich flache Arie von Nicolini mit Violin-Begleitung, demnächst zwey komische Duette von Fioravanti und Generali mit Hrn. Spitzeder recht wirksam. Die Arie des Sesto: Parto, aus Mozart's Ti-

tus, mit obligater Clarinette, sang Dem. Tibaldi (in A dur transponirt) mit grossartigem Ausdruck; doch liegt der höhere Sopran ihrer mezzo Sopran-Stimme nicht ganz angemessen. Die Methode dieser Sängerin ist, was Tragen des Tones, heroischen Ausdruck, und deutliche Aussprache des Textes, Vocalisation und der starken Stimme angemessene Volubilität betrifft, gründlich und zweckgemäss. Nur die Grazie bleibt mehr für den höhern Sopran geeignet, daher auch der Gesang der Dem. Tibaldi sich nur auf die primo uomo-Partieen beschränken sollte, zu denen jedoch das Repertoir der Königsstädter Bühne ihr nur wenig Gelegenheit darbietet, indem daselbst keine Opera seria gegeben werden darf. — Das Volkslied: „Heil dir im Siegerkranz" (God save the king) sang Dem. Tibaldi einfach und edel; doch war der erhabene Eindruck des Gesanges der Mad. Catalani in diesem Liede noch zu neu, um ganz die mächtig ergreifende Wirkung des Vortrages letztgenannter Sängerin hervorzubringen. Auch im Königsstädter Theater liess sich Hr. K. M. Hummel mit seinem neuen Pianoforte-Concert und einer vorzüglich gelungenen Phantasie hören.

Diese Bühne hat im März das grössere Singspiel *Fiorella* von Scribe und Auber neu, mit Beyfall, ausserdem ein ächtes teutsches Liederspiel mit älteren Melodieen: *Der Waldfrevel*, von L. Robert, mit enthusiastisch patriotischer Aufnahme der Anspielungen auf die Gerechtigkeit des verehrten Landesherrn, und ein kleines Singspiel eines Dilettanten, A. F. Schulze: *Das Gemälde* von Teniers gegeben.

Fiorella interessirt durch den romantischen Stoff und spannende Situationen. Die Auber'sche Musik enthält pikante Melodieen und viel berechnete Instrumental-Effecte, ist indess etwas zu geschroben, um einen reinen Gemüths-Eindruck zu bewirken. Dem. Sabina Bamberger giebt die Haupt-Rolle in Spiel und Persönlichkeit befriedigend, im Gesange nicht ohne Anstrengung, da ihr mehr der Ausdruck des Affects, als Kehlfertigkeit zu Gebote steht. Ganz vorzüglich ist Hr. Jäger (Tenor) als Rodolphe. Vor seiner dreymonatlichen Urlaubs-Reise trat dieser Sänger in dieser Rolle zum letzten Male am 1sten April auf. Hr. Spiseder excellirt als Lazarone. Die Oper erhielt viel Beyfall.

Am 24sten gaben die Hrn. Carl Blum und C. Möser gemeinschaftlich ein Concert im Saale des Schauspielhauses, welches sich durch die herrlichen Ouverturen zu *Leonore* und *Egmont* von Beethoven und ein neues Violin-Concert von C. Möser am meisten auszeichnete. Dem. Tibaldi sang die grosse Scene der Vitellia aus *Titus* mit obligatem Bassethorn mit grossartigem Ausdruck; doch fehlte ihr der nöthige höhere Umfang der Stimme, was zu Verlegungen der Melodie Anlass gab, die Mozart'sche Musik nicht wohl verträgt. Eine bisherige Dilettantin, die sich jetzt der Bühne zu widmen beabsichtigt, Mad. Ganzel, sang C. Blume's *Gruss an die Schweiz*, eine melodische Gesang-Composition, mit Kraft der, wenn gleich nicht mehr ganz frischen, doch reinen und beweglichen Stimme, und erhielt aufmunternden Beyfall. Ein Te deum von C. Blum war mit theilweise gelungenem Streben im strengen Styl geschrieben, doch für den Concertsaal wenig geeignet. Am meisten wirkte darin der melodische Solo-Gesang der Dem. Hoffmann (Alt) und des Hrn. Diez (Tenor).

Am 26sten März wurde Beethoven's Todestag von dem Hrn. Musikdirector C. Möser in seiner musikalischen Soirée durch die vorzügliche Aufführung des Trauer-Marsches aus der Sinfonia eroica, der sich anschliessenden tragischen Ouverture zu *Coriolan*, des meisterhaften Quintetts aus C dur und der grossartigen Sinfonie in C moll so sinnig, als würdig gefeyert. Eine ungewöhnlich zahlreiche Versammlung bewiess die rege Theilnahme der Musikfreunde an dieser Gedächtnissfeyer. Auch in einem Privat-Kreise war auf Veranstaltung eines wahren Verehrers der Beethoven'schen Muse, folgende wohl gewählte Zusammenstellung seiner Compositionen mit besugvollen Trauer-Gesängen getroffen. Erster Theil: 1) Miserere und Amplius vom Ritter von Seyfried zu Beethoven's Bestattung für Männerstimmen, voll harmonischer Kraft componirt; 2) Declamation des beykommenden Gedichts von Laugbein, dessen Anfang auf die Feyer des letzten Geburtstages Beethoven's (am 17ten December 1826) Bezug nimmt; 3) Trauer-Gesang für vier Männerstimmen, von Seyfried, nach Beethoven's Marcia funebre aus der Sinfonia eroica, auf Verse von Jeitteles eingerichtet. 4) Beethoven's Heimgang, am Pianoforte von Dem. Lithander gesungen; 5) Elegischer Gesang von Beethoven.

Zweyter Theil: 6) Grosse Arie aus *Fidelio*, von Mad. Schultze (zwey Mal) gesungen; 7) Basslied, von Hrn. Bader gesungen; 8) Trio für das Pianoforte, Violin und Cello, von Hrn. Felix Mendelssohn Bartoldy und den Hrn. Henning sen. und

Kelz gespielt; 9) Duett aus *Fidelio*; 10) Violin-Quartett in A dur, von dem Hrn. Concertmeister Henning u. s. w. vorgetragen; 11) und 12) Terzett und Canon aus *Fidelio*.

Auch der G. M. D. Spontini beehrte beyde Gedächtniss-Feyerlichkeiten mit seiner Gegenwart.

Am 31sten März wurde zu Anfang der Charwoche von dem Hrn. Hansmann zu wohlthätigem Zweck Graun's *Tod Jesu* in der Garnisonkirche unter Mitwirkung seines Sing-Institutes, der Dem. Hoffmann, einer Dilettantin, wie der Hrn. Stümer und Devrient d. j. im Ganzen gut gegeben, wenn gleich die weiblichen Stimmen nur etwas schwach besetzt waren.

Noch immer entbehren wir den Genuss, die neueste Beethoven'sche Messe kennen zu lernen. *Oberon* von C. M. von Weber wird einstudirt und soll Ende April auf der königlichen Bühne unter Spontini's Leitung gegeben werden. Ueber *die Abenceragen* erhalten Sie nächstens einen eignen ausführlichen Bericht.

Kurze Anzeigen.

Schottische Lieder mit englischem und deutschem Texte. Für eine Singstimme und kleines Chor, mit Begleitung des Pianoforte, Violine und Violoncell obligat, componirt von Ludw. van Beethoven. — — Op. 108. Drey Hefte. Berlin, bey Schlesinger.

Es durchklingt diese Lieder das genialen Tonsetzers ein ganz eigenthümlicher Geist; man wird nichts Gewöhnliches, oft tief Ansprechendes bey aller Seltsamkeit der Durchführung mancher finden. Wer Beethoven's inneres Wesen genau und von allen Seiten her kennen lernen will, darf diese Lieder nicht übersehen. Auch sie bezeugen, wie der Meister, los und frey vom Hergebrachten, selbst von aller Anschliessung an irgend eine Zeit oder ein Volk, in sich selbst seine Welt schuf und zum Leben brachte. Sein oft ganz rücksichtloses, ideales Schaffen muss freylich Vielen hin und wieder sonderbar genug, ja zuweilen wider alle Ordnung laufend, so weit sie sich an schon Gegebenes hält, erscheinen. Man wird hier nicht Liederweisen zu suchen haben, die sich an die alten wundersamen Melodieen der Hochländer Schottlands anschliessen; kein entschlafener Barde wird hier aus den Trümmern nebelvoller Vorzeit geweckt: Beethoven's selbstständiger Geist ist es, der hier über Hügeln des Schlummere in einem sich selbst ertäumten Lande wandelt, das er Schottland nennt, weil es eben schottische Texte sind, an welche seine innere Welt des Tones sich bindet. Nur ein einziges, das sechste Lied im ersten Hefte, würden die Geister in den moosigen Eichenhainen, wenn der Vorschlag der Quarte weggeblieben wäre, der übrigen Intervallen-Fortschreitungen wegen, für ein ihnen verwandtes erkennen. Es sind also ganz eigenthümlich Beethoven'sche Lieder, deren höhern und geringern Werth gebührend auseinander zu setzen, uns der Raum nicht gestattet. Es ist diess auch bey einem Manne, wie Beethoven, nicht eben unumgänglich nöthig. Wir dürfen das Urtheil über Einzelnes recht wohl dem Geschmacke und der Einsicht eines Jeden überlassen. Mögen diese Sammlungen viele Freunde finden, wie sich das schon erwarten lässt.

Beethoven's Heimgang, für eine Sopranstimme mit Pianoforte, nach einer neuesten Composition und brieflichen Aeusserung des Verewigten. Mainz, bey Schott's Söhnen. (Pr. 24 Kr.)

Die gewiss Vielen interessante briefliche Aeusserung Beethoven's, von Baden nächst Wien am 17ten September 1824, ist bereits im 24sten Hefte der Cäcilia, S. 311 abgedruckt worden. Merkwürdig ist des Künstlers Aeusserung: „Ist es mir doch, als hätte ich kaum einige Noten geschrieben.“ — Der Gesang ist aus seinem Quartett-Adagio, No. 127, As dur, genommen und ihm ein passender Text untergelegt worden. Wenn sich auch die seltsame Verschmelzung der Töne auf Bogen-Instrumenten weit zarter und in einander fliessender bilden lässt, als es auf dem Fortepiano möglich ist: so wird er doch bey gutem Vortrage, durch den Reiz der Stimme gehoben, auch in dieser Gestalt und in solcher Beziehung eine eigene Wirkung hervorbringen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VI. 1828.

Ausführliche
theoretisch-practische
Anweisung
zum
Piano-Forte-Spiel
vom ersten Elementar-Unterrichte an
bis zur vollkommensten Ausbildung.
Verfasst,
und Sr. Maj. dem Kaiser von Russland
Nicolaus I.
in tiefster Unterthänigkeit ungeeignet
von
Joh. Nep. Hummel,
grossherz. sächsischem Hof-Capellmeister etc. etc.
Originalauflage. Mit Privilegien. Eigenthum des Verlegers.
Gross-Folio, über 400 Musikseiten (oder über 100 Bogen) stark.
(Mit mehr als 2200 Notenbeyspielen.)
Mit des Verfassers höchst gelungenem Porträt, nach Grünler, von Fr. Stöber meisterhaft in Kupfer gestochen.

Ungeachtet der zahlreichen, an und für sich brauch- und achtbaren Pianoforte-Schulen, ist bey der technischen Ausbildung dieses Instrumentes, wie bey der künstlerischen der Spielenden und der Lehrer selbst, dennoch das Bedürfniss nach einem völlig erschöpfenden, höhern Anforderungen entsprechenden Werke fühlbar. Wenn nun Hummel, dieser classische Meister, ein solches als reifste Frucht vieljähriger Thätigkeit liefert, so kann es wohl unbezweifelt Anspruch auf das gerechteste Zutrauen machen, und füglich gleichsam als der gediegenste Inbegriff der unumstösslichsten Regeln dieses Instrumentes gelten. — Mit der grössten Gemeinfasslichkeit ist obiges Werk der aufrichtigste und sicherste Führer des Lernenden wie des Lehrenden; der lohnendste Wegweiser vom ersten Schritte der Schülerschaft bis zum Gipfel der Virtuosität selbst. Die Uebersicht des Inhalts wird ein Näheres erkennen lassen.

Inhalt.

Vorerinnerung für Aeltern und Lehrer.

I. Theil.

1. Abschnitt. Elementar-Unterricht. 1) Vom Sitze am Clavier. 2) Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände und der Finger. 3) Vom Notenplan und von den Schlüsseln. 4) Von der Tastatur und den Noten. 5) Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth, und den auf sie Bezug habenden Pausen.
2. Abschnitt. Vorbereitende Uebungen. 1) Von den Vorzeichnungszeichen. 2) Von den Puncten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen; practische Beyspiele darüber, und Finger-Uebungen.
3. Abschnitt. 1) Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen. 2) Vom Zeitmass und Tact. 3) Wie man den Tact angeben soll. 4) Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen. 5) Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affect, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben. 6) Uebungsstücke aus allen Tonarten, worin die im 1. Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht sind. Zusatz-Capitel. Auswahl zweckmässiger Compositionen für's Pianoforte zur stufenweisen Fortschreitung.

II. Theil.

Einleitung; vom Fingersatze überhaupt. 1) Vom Fortrücken mit einerley Fingerordnung bey gleichförmiger Figurenfolge; nebst dazu erforderlichen Applicatur-Uebungen. 2) Vom Untersetzen des Daumens unter andere Finger, und Ueberschlagen der Finger über den Daumen; nebst Uebungen. 3) Vom Auslassen eines oder mehrer Finger; nebst Uebungen. 4) Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone; nebst Uebungen. 5) Von den Spannungen und Sprüngen; nebst Uebungen. 6) Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten; nebst Uebungen. 7) Vom Ueberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern; nebst Uebungen. 8) Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bey wiederholten und nicht wiederholten Tonanschlag; und umgekehrt — vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwey oder mehren Tasten; nebst Uebungen. 9) Vom Abwechseln, Eingreifen und Ueberschlagen der Hände; nebst Uebungen. 10) Von der Stimmen-Vertheilung und Fingerordnungs-Lösung beym gebundenen Styl; nebst Fugen-Beyspielen.

III. Theil.

1. Abschnitt. 1) Von den Ausschmückungszeichen und Manieren überhaupt. 2) Vom Triller mit sei-

nem Nachschlag. 3) Von dem uneigentlichem Triller oder den getrillerten Noten ohne Nachschlag. 4) Vom Schneller. 5) Vom Doppelschlag (von Vielen Mordant genannt.) 6) Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen. Praktische Beyspiele.

2. Abschnitt. 1) Vom Vortrage überhaupt. 2) Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag betreffend. 3) Ueber den Gebrauch der Pedale. 4) Ueber die zweckmässige Behandlungsart der verschiedenen Pianoforte von teutschem oder englischem Mechanismus. 5) Ueber Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Milse'schen Metromus. 6) Vom Stimmen des Instrumentes. 7) Vom freyen Phantasieren.

Die Ausstattung wird von ungemeiner Eleganz seyn. Wie das Porträt, auch die Titelblätter in Kupfer; der Notenstich (auf eigens bereiteten reinen Zinnplatten) von den besten Graveurs; der Druck auf schönstem Papier in des Verlegers Offizin; die cartonirten Umschläge höchst geschmackvoll. Die Correctur vom Verfasser selbst.

Der Pränumerationspreis ist:

für ein Exemplar auf sehr schönem Papier, mit dem Porträte Hummel's (in geschmackvollem Umschlag cartonirt)

12 fl. C. M. oder 8 Thlr. sächs.

wovon die eine Hälfte beym Eintritt in die Pränumeration mit 6 fl. C. M. oder 4 Thlr. sächs.;

die andere Hälfte bey dem Empfang des Exemplares ebenfalls mit 6 fl. C. M. oder 4 Thlr. sächs. zu entrichten ist.

Ausserdem werden einige wenige Exemplare als eigentliche Prachtauflage besorgt, und zwar auf Basler-Velin in grösserem Format, das Porträt auf chinesischem Papier (erste Abdrücke vor der Schrift), und in englischem Einband. Der Preis eines solchen Exemplares ist 5c fl. C. M.

Das Werk erscheint im Spätherbste dieses Jahres. Der Pränumerations-Termin währt jedoch nur bis ersten August. Nach Ablauf dieses Termins findet schon desswegen keine weitere Pränumeration mehr Statt, weil Anfangs nur so viele Exemplare abgezogen worden, als Pränumeranten eingetreten waren. Diese geniessen übrigens dadurch noch den besonderen Vortheil, dass sie ihre Exemplare in den ersten kräftigsten Abdrücken erhalten. Erst wenn die Anzahl der Exemplare für die P. T. Herren Pränumeranten gedruckt worden sind, wird zu der Auflage für den allgemeinen Handverkauf geschritten, wo dann der Ladenpreis für ein Exemplar 24 fl. C. M. (oder 16 Thlr.) seyn wird.

Die Billigkeit des Pränumerationspreises eines mit so vielem Aufwande erzeugten Original werkes wird anerkannt werden bey der Erwägung, dass, wenn der Werth des Porträtes in Abschlag gebracht wird, der Musikbogen nur auf 6 kr. C. M. (oder 1½ Gr.) zu stehen kommt.

Alle Musik-, Kunst- und Buchhandlungen des gesammten Teutschlands und der benachbarten Staaten nehmen Pränumeration an, und vertheilen einen ausführlichen Prospectus dieser Unternehmung gratis.

Wien, im März 1826.

Tobias Haslinger,
Musikverleger.

Neue Musikalien welche bey Wilhelm Paul in Dresden erschienen und durch alle Musikhandlungen Teutschlands zu haben sind:

Ausgewählte Sammlung Dresdner Mode-Tänze für das Pianof. No. 1—7. à.....	8 Gr.
Musikalische Schnellpost. Ein Monatsblatt für mittlere Pianofortespieler. 2ter Jahrgang. No. 1—12 (gebunden) Subscriptionspreis..	2 Thlr.
Muth, G. A., 2 Sonatinen p. le Pianof. Oeuv. 1.	16 Gr.
Pochwalli, Antoinette, Variations brillantes p. le Pianoforte sur un Thème de Himmel „An Alexis send' ich dich“.....	14 Gr.
Reissiger, C. G., L'amabilité. Adagio express. p. il Pianof. Op. 44.....	8 Gr.
— Lieder und Gesänge mit Begleit. des Pianof. Op. 5o. 3ter Samml. der Gesänge.....	12 Gr.
— 3 petits Rondeaux doigtés, brillants et faciles p. le Pianof. Oeuv. 51. No. 1. 2. 3. à	10 Gr.
Wolfram, J., 6 teutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. 2te Samml.....	16 Gr.
— Rondeau mignon p. le Pianof.....	8 Gr.
— Die Spinnerin mit Begl. der Guitarre.....	4 Gr.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig ist so eben erschienen:

Onslow, G., le Colporteur, (der Hausirer) vollständiger Clavierauszug vom Componisten, mit teutschem und franz. Text..... 3 Thlr. 8 Gr.

Nächstens erscheinen in unserm Verlage:

Auber, die Stumme (la Muette de Portici), vollständiger Clavierauszug mit teutschem und franz. Text.....

— Ouverture daraus für Pianoforte.....

Rossini, 5 Sonatines p. le Pianoforte, tirées de ses Quatuors.....

Rolla, 3 Duos p. Violon et Viola. Op. 12. ...

Bolloli, 12 Etudes pour le Cor.....

Verkauf.

Eine *B* Clarinette von Ebenholz, gefertigt von Streitwolf in Göttingen, mit dreyzehn silbernen, stark vergoldeten Klappen, metallenem Mundstück und elfenbeinern Ringen, nebst dem dazugehörigen Kästchen ist zu verkaufen. Desgleichen ein gutes Violoncello.

Buch- und Musikalienhandlung von Fr. Eupel in Sondershausen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten April. **Nº. 18.** 1828.

Abhandlung.

Etwas über ältere und neuere Tonzeitmaasse und deren Bezeichnungen.

In einer handschriftlichen Liedersammlung aus der Mitte des funfzehnten Jahrhunderts (1450—1460), die ich früher besass, befand sich ein in lateinischer Sprache geschriebener Aufsatz über die damals gebräuchlichen musikalischen Zeitmasseintheilungen und deren Bezeichnungen, den ich nachstehend teutsch mittheilen will, da er vielleicht für Manchen, der Veranlassung hat alte Noten zu lesen, nicht ohne Interesse seyn möchte.

Zu bemerken, dass es fünf Notenzeichen giebt, nämlich:

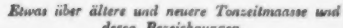

Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis. Minima.

Zu bemerken, dass die Prolatio zwiefach ist, nämlich die grössere (major) und die geringere (minor). Die grössere Prolatio ist vorhanden, wenn die Semibrevis drey Minimen gilt, die geringere, wenn die Semibrevis zwey Minimen enthält.

Zu bemerken, dass das Tempus gleichfalls zwiefach ist, das vollkommene (perfectum) und das unvollkommene (imperfectum). Das vollkommene Tempus ist vorhanden, wenn die Brevis drey Semibreven gilt, z. B.

das unvollkommene aber, wenn die Brevis nur zwey Semibreven enthält, z. B.

Es ist also nicht zu vergessen, dass die Prolatio auf Semibreven (𝅜), das Tempus aber auf Breven (𝅜) angewandt wird.

Zu bemerken, dass die grössere Prolatio, wie gesagt, dann vorhanden ist, wenn die Semibrevis drey Minimen gilt, und immer mit diesen gezählt werden muss. Wenn man also in einem Tempus drey Semibreven und neun Minimen zählt, dann ist es ein Tempus majus perfectum, zählt man aber darin zwey Semibreven und sechs Minimen, so ist es ein Tempus majus imperfectum. Eben so, wenn man in einem Tempus drey Semibreven und sechs Minimen zählt, so ist es ein Tempus minus perfectum; zählt man aber darin zwey Semibreven und vier Minimen, so ist es ein Tempus minus imperfectum.

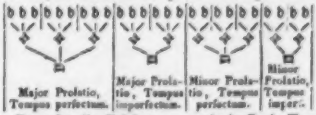

Bemerke die Zeichen — majoris Prol. Temp. perfecti ⊙. — majoris Prol. Temp. imperfecti ☾. — minoris Prol. Temp. perfecti ○. — minoris Prol. Temp. imperfecti ☾.

Uebersicht.

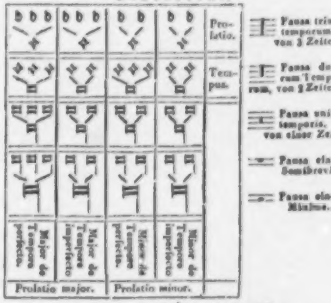

Zu bemerken. Der Punctus ist dreyerley Art. Punctus perfectionis, Punctus divisionis und Punctus additionis. Eine Note ist entweder perfect, wenn sie nämlich die Geltung von drey kleineren, oder imperfect, wenn sie die Geltung von zwey kleineren hat, oder sie ist beydes nicht, wenn sie wie die Minima keine kleineren in sich fasst.

Der Punctus perfectionis ▪ macht nun eine imperfecte Note perfect, das heisst, er giebt ihr, wenn sie die Geltung von zwey kleineren nach dem vorgezeichneten Signum hatte, die Geltung von drey.

Punctus divisionis wird einer kleinern auf eine grössere Note folgenden beygefügt, und bewirkt, dass sie der grössern einverleibt wird, deren Geltung um so viel vermehrt, und sie also imperfect macht, wenn sie perfect war, oder sie perfect macht, wenn sie imperfect war, wodurch sie mithin in der Geltung von den übrigen gleicher Form sich trennt (dividirt): z. B.

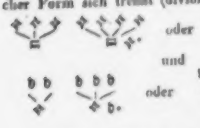

Punctus additionis ◗ findet bey der Minima statt, die weder perfect noch imperfect ist, und giebt ihr eine um die Hälfte verlängerte Geltung.

Hiermit schliesst sich der Unterricht. Späterhin vermehrten sich die Geltungszeichen der Noten durch noch kleinere Eintheilungen des Tempus, die Minima (𝅗𝅥) wurde in zwey oder drey Semiminimas (♩), die Semiminima in zwey Fusas (♪) und die Fusa in zwey Semifusas (𝅘𝅥𝅯) getheilt, ja man gab der Semibrevis (𝅝), indem man sie schwärzte, nur die Geltung von zwey Drittel einer Semibrevis und der ihr folgenden Semiminima die Geltung des letzten Drittels ♩ und eben so der geschwärzten brevis nur die Geltung von zwey Drittel einer offenen, deren letztes Drittel sodann eine geschwärzte Semibrevis completirte ● 𝅝.

In welchem Verhältnisse stehen nun aber diese alten Zeitmasszeichen der Töne mit den unsrigen?

Ein Musikstück muss eine regelmässige Zeitbewegung haben, und damit diese Regelmässigkeit entstehe, muss es in Zeitabschnitte getheilt seyn.

Diese Zeitabschnitte sind hauptsächlich

1) Tacte (mesures).

2) Rhythmische aus mehren Tacten bestehende Abschnitte.

Ein Tact ist a) aus einer Arsis (starken Zeit) und einer Thesis (schwachen Zeit) zusammengesetzt. Die erstere bezeichnete der Grieche mit Aufhebung der Hand und die zweyte mit Niederlegung derselben. Der Soldat bezeichnet die erstere noch jetzt bey dem Marschirenlernen mit dem Aufheben des Fusses und die letztere mit dessen Niedersetzen: der Musikdirector aber schlägt gegenwärtig bey der ersteren den Commandostab nieder, und hebt ihn bey der zweyten in die Höhe.

b) Ferner kann ein Tact in zwey oder auch drey gleich lange Zeiträume getheilt werden, so dass im ersteren Falle die Arsis davon einen und die Thesis den zweyten zugetheilt erhält, oder im zweyten Falle auf die Arsis zwey und auf die Thesis der dritte (oder umgekehrt) fällt. (Gleicher und Tripeltact).

c) Endlich theilen wir auch noch einen jeden der letzteren Zeiträume wieder in zwey oder drey gleich lange Unterzeiträume, wo sodann wieder ein jeder der Hauptzeiträume eine untergeordnete Arsis und Thesis in sich fasst, auf welche die Unterzeiträume vertheilt werden.

Diese sind unsere gewöhnlichen Tactestheilungen. Sie lassen sich folgendermassen bezeichnen, wenn wir zu diesem Behuf z. B. dem Tacte das Zeichen 𝅝, den Zeiträumen ad b. das Zeichen 𝅗𝅥. und den Unterzeiträumen ad c. das Zeichen ♩ geben.

ad b.

$\frac{2}{1}$tel, $\frac{2}{2}$tel, $\frac{2}{4}$tel Tact

In drey Zeiträume getheilt, giebt natürlich $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$.

ad c.

$\frac{6}{1}$tel, $\frac{6}{2}$tel, $\frac{6}{4}$tel, $\frac{6}{8}$tel Tact.

(Der Beschluss folgt.)

Bey Uebersendung vorstehender Abhandlung hatte uns der Hr. Verfasser zugleich die Freude gemacht, uns einen Canon von C. Maria v. Weber mitzutheilen, den ihm der nun Verewigte bey seiner letzten Anwesenheit in Berlin zum Andenken auf ein Blatt seines Stammbuches schrieb. Wir hoffen damit unseren Lesern etwas Willkommenes zu liefern, wenn wir ihn nach des Tondichters Handschrift lithographirt folgen lassen.

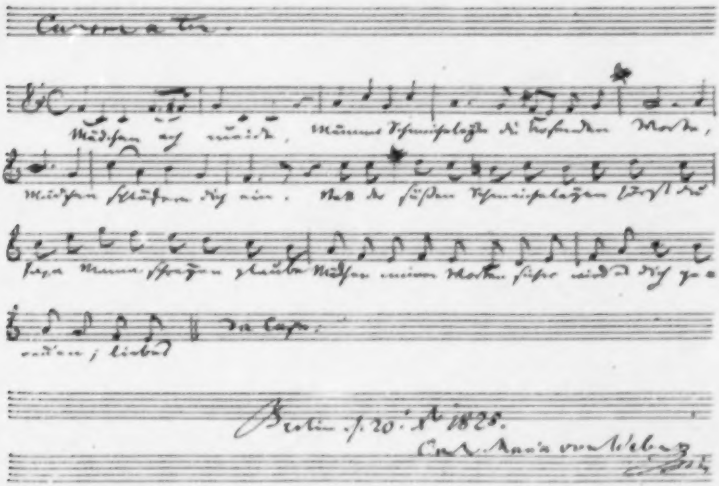

Recensionen.

Evangelisches Choralbuch, nebst Intonationen, Vater Unser und Einsetzungsworten auf zwey verschiedene Melodieen, Epistel und Evangelium, verfertigt — — von Ludw. Ernst Gebhardi, Organist(en) an der Prediger-Kirche zu Erfurt. 9ter Werk. Erfurt und Leipzig, bey dem Verfasser und in Commission bey J. Fr. Hartknoch. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Wir haben an Choralbüchern, und zwar an guten, keinen Mangel; seit längerer Zeit ist in diesem Fache für allerley Bedürfnisse nicht wenig gethan worden. Viele und die meisten derselben haben für unerfahrene Organisten, denen es allerdings, der einmal bestehenden Einrichtung nach, nicht wenige giebt, die Melodieen lieber gleich vierstimmig ausgesetzt geliefert. Wie allgemein gut dieses gefunden wurde, braucht weiter keine Versicherung. Dennoch scheint dem Verfasser des gegenwärtigen ein nicht ausgesetztes, sondern nur bezifferte Choralbuch vortheilhafter aus den Gründen, weil der Vortragende dabey denken muss, weil er zweckmässige Veränderungen anbringen und den Choral, wenn es nöthig befunden wird, bald höher, bald tiefer spielen kann. Wir lassen diese unerörtert;

Einem das überhohe Dinge wären. Es freuet mich immer, wenn ich finde, dafs sich der Verstand mit der Musik zu schaffen macht: wenn eine schöne Musik auch gelernt klingt, das ist mir so angenehm, als wenn ich bey Tische klug reden höre.

Am Schlusse erklärt sich Herr Zelter, er werde, obschon er sich gegen Faschen in dessen letzten Stunden nur zur Herausgabe der 16 stimmigen Messe verpflichtet habe, dennoch auch die übrigen seiner vollendetsten Werke (die unvollkommnern hatte F., als sein Tod herannahete, aller Gegenvorstellungen ungeachtet, vernichtet) bekannt machen, und sie jener Messe folgen lassen. Das ist denn auch sehr zu loben. Gewifs — dies Zutrauen haben wir zu den Beschutzern und Freunden der heiligern Musik in unsern Tagen — gewifs wird dies rühmliche Unternehmen sattsame Unterstützung finden. Jeder, der sich für Musik, vornehmlich für Kirchenmusik bilden will; jeder, der Sinn und Geist für den Genufs grofser Werke der Tonkunst hat; und jede musikalische Kirchen- und Kapellenbibliothek sollte — und wird hoffentlich — sich Faschens Werke anschaffen, besonders da sich gerade von diesem Herausgeber erwarten läfst, er werde diese Denkmale, die sich der Kunstler selbst gesezt hat, mit eben der Sorgfalt und Liebe behandeln, wie er das Denkmal, das er ihm in der angezeigten Biographie stiftete, behandelt hat. Nur Ein ziemlich weitverbreitetes Vorurtheil konnte der Unterstützung jenes Vorhabens im Wege seyn: das nämlich, als wären Faschens Werke zwar tiefe, aber kalte harmonische Kunststeleyen, wie etwa Manches von Sebastian Bach. Wir versichern also, da uns verschiedenes davon bekannt ist, dafs sie eben so sichere und glückliche Beweise von Faschens Liebe zur Einfachheit, zur eindringenden Melodie und zum gefühlvollen Ausdruck, als von seiner Gelehrsamkeit sind. Auch der für die Tonkunst im einzelnen gar nicht, nur im allgemeinen für das Erhabene und Schöne gebildete Mensch wird z. B mehrere Sätze jener Messe oder des Miserere zuverlässig nicht ohne hohe Aufregung seiner innersten Gefühle und ohne tiefe Rührung hören können. Wie überhaupt Fasch von der kalten, blos rechnenden musikalischen Kritteley und Kunsteley urtheilte: das wird einem jeden, mehr als unser Wort, folgende Anekdote bezeugen.

Fasch hatte zulezt in dem vielstimmigen Satze eine solche Gewandheit und Sicherheit erlangt, dafs er ihm wenig mehr Mühe machte, als der vierstimmige Satz. Er zeigte Hrn. Zelter einst eine vielstimmige Kadenz, wo er nach vielem Hin- und Hersinnen die sechzehnte Stimme nicht hatte finden können. Z.n fiel von ohngefähr ein möglicher Gang ein, den er nicht hatte. Schreiben Sie ihn hin, sagte Fasch. Als Z. des andern Tages zu ihm kam, hatte er zu diesen sechzehn, noch acht Stimmen gesezt, und als Z. darüber seine Verwunderung blicken liefs, zerschnitt er die ganze Arbeit und sagte: Man kann's machen: aber es ist der Mühe nicht werth. *Die Kunst ist keine Sache, worüber man sich wundern soll*; durch sie soll man vielmehr die Natur recht natürlich finden!

Das Buch ist übrigens mit schön in die Augen fallender Ungerischer Schrift in grofs Quart äufserst anständig gedruckt.

Anekdoten.

Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben.

(Fortsetzung s. d. zyten St. d. 5ten Jahrg.)

4.

Dafs Moz. eine reiche Gabe an Witz von der freundlichen Natur empfangen hatte, ist bekannt. Dafs er diesen Schatz oft auf seltsame, nicht eben erwählte Weise zu Tage legte, konnte nicht anders kommen, da er, *aufser* seiner Kunst, mit dem, was damit zunächst zusammenhängt, zu wenig verschiedenartige Ideen — also zu wenig Materie besafs, an deren Formierung sein Witz sich hätte üben und austassen können. Aber *in* seiner Kunst —: wie reich flofs ihm da nicht die fröhliche Quelle! Wenn er z. B. auf dem Fortepiano phantasirte: wie leicht war es ihm da ein Thema so zu bearbeiten, es hier so possierlich,

Jeder wähle nach seinem Bedürfnissen. — Vorzüglich zu beachten sind folgende Worte des Hrn. Verfas: „Ich habe mich entschlossen, nach den bey uns gebräuchlichen, und in unserm sonst bestandenen Lyturgischen (der Verf. schreibt stets so fehlerhaft, für liturgischen) Verein aufgenommenen Melodieen und der darauf gewählten Lieder, ein bezifferten Choralbuch herauszugeben. Deshalb sind nun auch die Melodieen und das Register mit den Melodieen und der Hinweisung der Lieder auf dieselben, mit denen in dem Fischer'schen Choralbuche, völlig übereinstimmend." u. s. w. Jeder sieht daraus näher, für wen das Buch besonders brauchbar ist, und dass wir die hier mitgetheilten Melodieen keinesweges mit den Urmelodieen zu vergleichen haben. Auf correcten Druck ist viel Fleiss verwendet und der Herausgeber versichert, dass sich alle bezifferten Bässe fehlerfrey und ungezwungen aussetzen lassen, weshalb das Werk auch zu solchen Uebungen sehr wohl zu gebrauchen ist. Wir stimmen auch seiner Meinung völlig bey; denn wenn auch hin und wieder einige Ausnahmen vorkommen, so sind es doch nur äusserst wenige und nach jetziger Beartheilung höchst geringfügige: z. B. die Folge einer reinen Quinte auf eine kleine in den Mittelstimmen gegen die äussern. Auch sind die Bässe überall ganz ungekünstelt. Es sind 284 Melodieen gegeben worden. Darauf folgen Intonationen und Responsionen, die meist denen, die in den sehr zu empfehlenden liturgischen Werken: „Versuch einer musikalischen Agende u. s. w. von J. Fr. Naue, Halle, bey Hemmerde und Schwetschke, welches Werk sehr ausführlich und reichhaltig ist, und die neue Agende von Rosenwurm, Hamburg, bey Fr. Perthes, — mitgetheilt worden sind, nichts nachgeben, nur dass hier natürlich weniger geboten wird. Der Gesang zur Feyer des heiligen Abendmales ist mit Recht am ausführlichsten behandelt. Die erste Melodie zum Vater Unser und zu den Einsetzungsworten ist sehr zweckmässig, auch selbst da, wo sie von der ursprünglichen Melodie etwas abweicht. Auch die andere Melodie zum Vater Unser ist gut, auch an vielen Orten gebräuchlich. Dagegen sollte die zweyte Melodie zu den Einsetzungsworten, wo sie noch gebräuchlich ist, als eine schlechte Veränderung verlassen und durchaus mit der ersten oder mit der, im vorigen Jahrgange dieser Blätter von G. W. Fink gegebenen vertauscht werden; diese hier ist doch nicht anständig genug. Das gereicht jedoch dem Verfasser nicht zum Nachtheile: es war seine Absicht zu liefern, was und wie es in jenen Gegenden gebräuchlich ist. Auch ein Gesang der Epistel und des Evangeliums ist notirt, will uns jedoch weniger gut erscheinen; man hat bessere, die auch in vielen Gegenden bereits eingeführt sind. Das Lieder-Register ist vollständig. Sehr wünschenswerth ist es auch, dass ein Verzeichniss derjenigen Melodieen angehangen worden ist, welche gleiches Versmass haben und welche daher, nach Massgabe des Inhalts der Lieder, mit anderen vertauscht werden können. Das Ganze enthält 214 Seiten. (4).

Sinfonie No. 4 en Ut majeur (C dur) avec Fugue, de W. A. Mozart. Partition. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. (Fr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Nur noch vor fünf und zwanzig Jahren war es durch ganz Europa unerhört, dass Symphonieen in Partitur herausgegeben würden. Um jene Zeit machte Pleyel in Paris die ersten Versuche damit, und zwar mit Haydn'schen Symphonieen. Die Breitkopf- und Härtel'sche, so wie die Simrock'sche Handlung folgten bald nach; und jetzt ist es etwas ziemlich Gewöhnliches, so dass sogar von mehren der trefflichsten Symphonieen verschiedene Ausgaben der Partituren vorhanden sind. Die Sache ist von mehr Einfluss und bezeichnender für den Geist der Zeit in Hinsicht auf Musik, als Mancher wohl glauben mag. Kein Verleger setzt beträchtliche Unternehmungen fort, für die er nicht eine namhafte Anzahl Abnehmer findet. Es muss diese mithin für solche Partituren geben. Welch eine Erleichterung für das genauere Studium dieser Werke! Kann aber solch ein Studium ohne bedeutenden Einfluss auf die Studirenden seyn? Und dass es eben die vortrefflichsten Werke, eben dieser, in neuer und neuester Zeit am höchsten stehenden Musikgattung seyn müssen, welche gekauft werden sollen und wirklich gekauft werden, ohngeachtet sie nicht für ein Paar Groschen abgelassen werden können, und ohngeachtet sie keine Neuigkeiten, die in dieser Form zuerst und allein bekannt gemacht werden, enthalten: sollte das nicht weit mehr für Ausbreitung eines ernsten Sinnes und edlern Geschmackes in der Tonkunst zeugen, als die nebenher laufenden, kaum zählbaren, nichtigen Skizzeichen für einige Groschen und angebeten, für einen ausgezeichneten Sinn und Geschmack zu zeugen scheinen?

— Dass für eigentliches Studium die Werke Mozart's und Haydn's aus dieser Gattung (und dem Quartett, von dem man gleichfalls jetzt Sammlungen in Partitur hat) am allergeeignetsten sind, und warum sie es sind: das ist erst kürzlich in diesen Blättern vom Hrn. Redacteur ausgeführt worden („Urtheil über Beethoven" u. s. w. No. 11 und 12 d. Z. vom jetzigen Jahre), und wir, wahrscheinlich mit allen umsichtig und bedachtsam Urtheilenden, sind vollkommen seiner Meinung. Nur vorwärts darum auf diesen Wegen; und mit jenen Beyläufern, wenn sie nur nicht geistlos oder schnizervoll sind, wollen wir es nicht gar zu genau nehmen, noch weniger aber uns durch sie, und dass sie ihr zahlreiches Publicum finden, den guten Muth und das Vertrauen zu dem bessern und gleichfalls nicht zahlarmen Publicum rauben lassen!

Wir haben uns diese Expectoration hier erlaubt, weil jene Partitur anzukündigen war und an ihr nichts zu recensiren ist. Denn wer diess Mozart'sche Werk, mit dem schönen Adagio und dem Pracht- und Meisterstücke der Schlussfuge, nicht kennt, den interessirt die ganze Gattung nicht; und wer es kennt und nicht ehrt, der hört gewiss auf uns nicht, was wir auch darüber sagen möchten. Die Ausgabe ist, wie die der früheren Nummern, in jeder Hinsicht schön; auch hat sich uns kein Stichfehler gezeigt. Der Preis ist billig. Freylich hat man auch kein Honorar zu zahlen gehabt. Der gute Mozart zu seiner Zeit hat diese Symphonie umsonst geschrieben, umsonst hingegeben.

Practische Elementarschule des Claviers und Fortepiano, in methodisch geordneter Stufenfolge; ein sicherer und bequemer Weg, in kurzer Zeit gründlich und schön auf dem Fortepiano spielen zu lernen, von J. C. Vater, Cantor in Krölpa, unweit Saalfeld. Erfurt 1826, in der Kayser'schen Buchhandlung. (Pr. 1½ Thlr.)

Wir besitzen schon ziemlich viel solcher Werke und immer erscheinen noch neue. Der Verfasser weiss das und hält diese Erscheinung mit Recht für erfreulich; sie zeugt von einem weit verbreiteten musikalischen Leben in allen Gegenden Teutschlands. Er kennt Logiers Methode und freut sich, mit ihm in Einigem zufällig zusammenzutreffen: setzt jedoch einen Vorzug seines durch zwanzigjährige Erfahrung erprobten Weges vorzüglich dahinein, dass hier nur immer ein Lehrgegenstand nach dem andern und nicht, wie bey Logier, mehre zugleich dem Lehrlinge bekannt gemacht werde und dass hier nur höchstens zwey Schüler zusammenspielen, wobey der Lehrer um so grössere Aufmerksamkeit auf jedes Einzelne richten kann, denn ausserdem entsteht leicht, ist der Lehrer nicht ganz ausserordentlich aufmerksam, ein klebrichtes Spiel. Und wir haben gefunden, dass diess wirklich öfter der Fall ist. Ueberhaupt müssen wir dem Verfasser das Zeugniss geben, dass seine Methode keineswegs von Logier entlehnt, sondern selbstständig ist, wenn auch einige natürliche Annäherungen sich hin und wieder finden; 2) dass er die Gegenstände verständig zusammengestellt und sie 3) durch seine Beyspiele und ganz kurzen Anmerkungen klar behandelt hat. Die wenigen vorläufigen Bemerkungen reichen für jeden einigermassen geübten Lehrer schon hin, und den übrigen wird auch eine längere Auseinandersetzung, die er beabsichtigt, wenig nützen, weshalb wir sie, unserer Erfahrung gemäss, für überflüssig halten. Auf L..'s Notenbret giebt er nichts, desto mehr auf den Handbildner. Was über Tactübung gesagt wird, ist sehr zweckmässig und durch Vieler Erfahrung, auch durch die unsere, erprobt. Er hält nämlich viel auf laut zählen, nur nicht immer, damit das Spiel nicht darunter leide. Er weiss es auch selbst, dass seine Uebungen nicht stets dem Ohre schmeicheln: aber das wird doch bey nicht wenigen unserer verwöhnten Kinder ein Hinderniss der weitern Verbreitung seiner Anweisung, wenigstens in grösseren Städten seyn, so wie dass seine Clavierschule nicht so splendid gedruckt ist, als man es an erwähnten Orten jetzt gewohnt ist. — Darüber tadeln wir ihn gar nicht, dass er zuweilen bekannte Melodieen und tanzbare Sätze wählte, wir halten das vielmehr in mancherley Hinsicht für gut. Auch darüber finden wir nicht Ursache, mit ihm zu rechten, dass seine im Allgemeinen gute Applicatur von mancher anerkannten, auch von der unsrigen in manchen Stücken abweicht; das findet sich schon. Kurz wir halten sein Buch für zweckmässig, namentlich für kleinere Städte und Dörfer, wo die Jugend weniger Musik hört und folglich bey ihrem Lernen auch geduldiger ist, als die unsrige, die oft vor aller Musik und allem frühzeitigen sogenannten Geschmack eher mäkeln, als lernen lernt. Der Notendruck ist reinlich und deutlich, auch haben wir nur sehr wenige Druckfehler bemerkt. Möge

daher auch dieses Werk zur Verbreitung guter musikalischer Fertigkeit das Seine reichlich beytragen und den redlich erstrebten Segen bringen, den es wohl bringen kann.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März.

Am 3ten, im k. k. grossen Redoutensaale: Drittes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: 1. Beethoven's Symphonie in C moll. Liess in der Präcision des Vortrages manchen Wunsch unbefriedigt; 2. Duett von Pacini. Wurde pflichtschuldigst applaudirt; 3. D moll-Concert von Kalkbrenner; wirklich meisterhaft, mit einer solch zartes Alter weit überfliegenden Virtuosität ausgeführt von dem jungen Sigmund Thalberg; 4. Ouverture aus Wolfram's *besaiterte Rose*. Hört sich nicht übel, aber gewaltig bekannt; machte im Ganzen nur geringe Sensation; 5. Final-Chor aus Beethoven's Oratorium: *Christus am Oelberge*.

Im Kärnthnerthortheater spielte Bernard Romberg sein neues E dur-Concert und das Capriccio über polnische National-Melodieen. Wie immer, ein glänzender Kunst-Triumph.

Am 5ten, im Josephstädtertheater: *Alle Minuten etwas Anderes*; grosses, musikalisch-dramatisches Quodlibet in zwey Abtheilungen u. s. w. Gefiel zwar nicht, und brachte eben so wenig Geld in die Casse; wurde aber demungeachtet, wahrscheinlich als Nothbehelf zum öftern wiederholt, indem man mit den eingelegten Scenen abwechselte.

Am 6ten, im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, welches zwey köstliche Gaben spendete; nämlich: Mozart's Symphonie in G moll und Haydn's Worte des Erlösers am Kreutze.

Am 9ten, ebendaselbst: Concert der Dem. Antonie Oster. Die wackere Pianistin leistete in Beethoven's Es dur Concert, und einer Polonaise brillant von Henri Herz Ausgezeichnetes. Der Cellist, Leopold Böhm spielte ein Rondo seines Lehrers Merk, doch diessmal invita Minerva. Gerade hinter ihm im Orchester hatte Bernard Romberg Posto gefasst, dessen Nähe den sonst so unerschrockenen Künstler solchergestalt aller Haltung beraubte, dass nicht nur sein Vortrag aller Kraft, Klarheit und alles Ausdrucks ermangelte, sondern er sogar einmal ganz aus dem Concepte kam.

Im k. k. kleinen Redoutensaale: Concert des Violinisten, Joseph Treichlinger. Er trug Spohr's D moll Concert, und ein äusserst schwieriges Potpourri von Slawjk gut, ja unglaublich gut vor, wenn man die Gemüthsstimmung in Anschlag bringt, von welcher ein zwanzigjähriger Jüngling nothwendig ergriffen seyn musste, der am folgenden Tage zur Rekrutenaushebung vorgeladen war, und nur der menschenfreundlichen Fürsprache eines vielvermögenden Gönners die Befreyung vom Militair-Dienste verdankte.

Am 10ten, im Kärnthnerthortheater, neu in die Scene gesetzt: *Die Tage der Gefahr*. — Hr. Beils (Graf Armand), welcher in seinen Gastrollen tolerirt wurde, hat, seit er nun engagirt ist, das Unglück, stets zu missfallen. Dem. Roser, die anfangs zu so bedeutenden Erwartungen berechtigte, scheint solche keineswegs zu erfüllen. Heute war sie schon in der zweyten Nummer, dem Duette in D dur, ganz entkräftet, und reichte eben so wenig in der mimischen Durchführung ihrer Rolle aus. Dagegen ist Hr. Forti, was Spiel und Gesang anlangt, ein excellenter *Wasserträger*; in mehren Momenten wahrhaft classisch. Cherubini's Meistercomposition, worin die Chöre und das Orchester neuen Ruhm ernteten, fand abermals die allgemeinste Würdigung, und gewährte einen lange entbehrten Genuss.

Am 11ten, im Leopoldstädtertheater: *Der Freyschütze oder die Schreckensnacht am Kreuzwege*; romantische Volkssage von Gleich, mit Musik von Roser; gleichfalls, jedoch ohne gehofften Erfolg wieder neu aufs Repertoire gebracht.

Am 12ten, im Kärnthnerthortheater: Musikalische Akademie, worin Bernard Romberg sein sogenanntes Schweitzer-Concert, nebst den Variationen über russische Themata zum Besten gab.

Am 13ten, im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, enthaltend: 1. Ouverture von Méhul, aus Ariodant; 2. Stabat mater, von Stunz: eine gediegene Composition, in edlem, würdevollem Style gehalten; 3. Characteristische Ouverture von Beethoven (Manuscript); ging heute eingreifender zusammen, und gewann auch für den Hörer an Verständlichkeit; 4. Te Deum laudamus, von Abbé Vogler. Pompös, bis zum Ohrenbetäubenden. In der Schlussfuge: in te Domine speravi, non confundar in aeternum — entfaltet der originelle Meister wieder seine ganze, wundersame Eigenthümlichkeit.

Am 14ten, im Kärnthnerthortheater: Musika-

lische Akademie. Die Hrn. Tamburini und Rubini sangen Arien von Mozart: non più andrai und il mio tesoro in tanto, ganz vortrefflich; Fräulein Sprinz spielte brillante Variationen von Herz, und Spontini's Ouverture zu *Ferdinand Cortez* eröffnete den Reigen.

Am 16ten ging über Wiens Kunst-Horizont ein Wolkenbruch von Concerten nieder. Ohne einer Handvoll von Privat-Unterhaltungen zu erwähnen, mögen nur namhaft gemacht werden, erstens:

Hr. Strebinger, Violinist des k. k. Hofoperntheater-Orchesters, welcher seine Kunstausstellung in den kleinen Redoutensaal verlegt hatte. Er spielte von eigener, gar nicht unebener Composition ein neues Concert und ditto Bravour-Variationen. Sein Fleiss verdient alles Lob; der Ton hat sichtbar an Kraft und Fülle, die Bogenführung an Sicherheit und Eleganz gewonnen, so wie die Sprünge, Passagen und Doppelgriffe an Reinheit und Deutlichkeit wenig zu wünschen übrig lassen. — Zweytens:

Im landständischen Saale: Hr. Prof. Böhm, welcher uns ebenfalls mit einer Novität aus seiner Feder beschenkte, und dieses interessante Concert mit bekannter Virtuosität vortrug. Nebst Beethoven's Ouverture zu *Egmont*, und dem von Hrn. von Bocklet meisterhaft gespielten E dur Concerte von Moscheles, bildete das Schlussstück die beliebte Concertante für vier Violinen von Louis Maurer, welche, wie die Affiche besagte, Hr. Kapellmeister Leon de Saint Lubin aus dem Gedächtnisse instrumentirt hatte. Wir freuten uns allerdings, das graciöse Musikwerk noch einmal wieder zu hören, wollen jedoch nicht entscheiden, in wie ferne solch eigenmächtiger Eingriff in die unverletzbar seyn sollenden Eigenthumsrechte des Autors vor dem Tribunale der Billigkeit zu entschuldigen seyn dürfte. — Drittens:

Im Saale des Musikvereins: der kleine Violin-Virtuose Joseph Khayll, welcher leider vor einem sehr spärlichen Auditorium einen Concert-Satz seines Mentors Jansa und Variationen all'ongarese von Taborsky durchaus beyfallswerth ausführte. — Viertens endlich:

Im Kärnthnerthortheater: Bernard Romberg's Abschied, mit dem Concert brillant in A dur, und einem neuen Rondeau: *Erinnerungen an Wien* getauft.

Am 20ten, im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, ein hellstrahlendes Doppelgestirn des unsterblichen Beethoven, die Symphonie No. 4, in B dur, und das Oratorium: *Christus am Oelberge*, zum Weihopfer darbringend.

(Der Beschluss folgt.)

Vermischtes.

Die Schlacht von Navarin, musikalisch geliefert.

In dem diesjährigen Märzhefte des Harmonicon, einer bekannten und geschätzten musikalischen Monatsschrift zu London, wird unter Anderm auch viel Musik mitgetheilt. Unter das Beste der diesmaligen Mittheilungen gehört eine Canzonette von Miss. Mary Lindwood „Pretty Fairy!" und ein neuer Wiener Walzer mit vier Trio's, zwischen welchen der Walzer jedesmal wiederholt wird, — von J. N. Hummel. Darauf folgt eine musikalische Sonderbarkeit „Die Schlacht von Navarin, eine brillante (?) Phantasie, componirt von Jerome Payer, Op. 152." Was doch manche Kinder für sonderbare Namen bekommen! — Das Ganze füllt vier Seiten, hebt mit einem sehr kurzen Maestoso (D moll, $\frac{4}{4}$) an, und geht in ein Allegretto (D dur $\frac{4}{4}$) über, gleich einem Marsche. Darauf folgt Vive Henri IV., dann Rule Britannia und endlich „Schöne Minka." — Weil aber England sein Volkslied gern hört, so wiederholt sich das und den Schluss macht die Soldatenfreude Da Capo. Man könnte das Stück auch recht wohl die Tripel-Allianz mit einem fröhlichen Ausgange nennen, den der Himmel gesegnen wolle. Uebrigens geht hier kein Kanonenschuss los, und wir gedenken der Tage unserer Jugend und der Bataille von Prag, da wird ganz anders geschossen.

Neuerfundenes Tasten-Instrument, Sirenion.

Die jetzige Ostermesse besucht auch der bekannte Instrumentenmacher, Hr. Joh. Promberger aus Wien mit mehren Exemplaren des von ihm erfundenen und gefertigten Tasten-Instrumentes, Sirenion, welches von allen Ohrenzeugen sehr gerühmt wurde, und worauf sich dessen Sohn, Schüler der gefeyerten Pianisten C. Czerny und C. M. v. Bocklet öffentlich hören lassen wird. Die Redaction hält es für ihre Pflicht, vorläufig alle hiesigen Kunstfreunde auf diese interessante Original-Erfindung eines Instrumentes aufmerksam zu machen, welches durch Wohlklang und Schönheit des Tones, Stärke der Besaitung, Einfachheit des Mecha-

niemus, Eigenthümlichkeit des Resonanzbodens, so wie durch Dauerhaftigkeit und Nettigkeit des ganzen Baues Vorzüge in sich vereinigen soll, welche die meisten früheren Erfindungen entbehren. Der Erfinder hat von Sr. K. K. Majestät ein ausschliessliches Privilegium auf neun Jahre erhalten.

Rossini in Spanien und in Mexiko.

In einer spanischen Zeitung wird bekannt gemacht, dass ein Corrégidor von Madrid, die Oper *Otello* auf allen dortigen Theatern verboten hat, weil er sie unmoralisch fand. „Es ist abscheulich, ruft er unter Andern, die Tugend unterdrückt und das Laster siegreich zu sehen! Rechtschaffene Geister können ein solches Schauspiel nicht ertragen!“

Dafür macht aber eben *dieser Otello*, noch mehr die übrigen auch unter uns beliebten Opern Rossini's, in Mexiko Glück. Aus dem Munde eines eben von dort zurückgekehrten und zuverlässigen Reisenden vernahmen wir, dass das Theater in Mexiko, wo unter Andern auch ein teutscher Sänger furore macht, nie besuchter ist, als wenn Opern von dem Meister aus Pesaro gegeben werden.

Moscheles und Walter Scott.

Hr. Moscheles hatte vor Kurzem eine Kunstreise nach Edinburg unternommen; er gab dort Concerte: es war nur wenig besucht. Sein Spiel hatte jedoch den Anwesenden so sehr gefallen, dass der Künstler sich veranlasst sah, ein zweytes zu veranstalten, das schon weit besuchter, als das erste war. Ein drittes Concert wurde vor einer höchst zahlreichen und so entzückten Versammlung gegeben, dass ihn diese nördliche Hauptstadt für den ersten Pianisten erklärt, der je erschienen ist.

Bey dieser Gelegenheit besuchte Hr. Moscheles auch den gewesenen grossen Unbekannten in Abbotsford, und wurde von ihm, wie das zu erwarten stand, sehr freundlich empfangen. Die Rede kam natürlich bald auf schottische Volkslieder und man sang dem Gaste mehre solche, ihm noch ganz unbekannte Bardengesänge vor. Sogleich setzte sich der Componist an das Instrument und phantasirte über diese Volksgesänge so, dass der vielgewandte Dichter in Bewunderung ausbrach. Kurz Beyde fanden gegenseitig, was sie gehofft hatten und schieden gleich befriedigt von einander.

Zugleich machen wir alle Pianisten auf das zweyte Heft der vielgerühmten Studien von Moscheles, was nächstens bey Hrn. Probst allhier fertig wird, aufmerksam.

Ehrenbezeigung.

Die königl. Schwed. Akademie in Stockholm hat den Hrn. Hofgerichtsrath Dr. Gottfr. Weber in Darmstadt, als Verfasser der Theorie der Tonsetzkunst, zu ihrem auswärtigen Ehrenmitgliede ernannt und ihm ihr Diplom zugesendet.

Kurze Anzeige.

Variations sur un thème connu pour Flûte principale, avec accomp. de deux Violons, Viola, Basse, deux Hautbois et deux Cors — — par W. Gabrielsky. Oeuv. 79. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Das cantable Thema ist zu Variationen, oder vielmehr Figurationen, für die Flöte gut geeignet. Diese Variationen sind für beträchtlich geschickte, besonders fertige und behende Spieler geschrieben, welche daran sich üben oder damit sich vortheilhaft zeigen können. Sie nehmen sich gut aus und scheinen dem, der nicht selbst Flöte spielt, noch beträchtlich schwerer, als sie wirklich sind, da Alles ungekünstelt in den Händen liegt und auch (beym Mitgebrauch der Doppelzunge) übrigens nichts Erkünsteltes verlangt wird. Es sind ihrer sechs. Das Orchester begleitet blos und führt die kurzen Zwischenspiele aus, um dem Solospieler einige Erholung zu schaffen. Nöthigenfalls kann es auch durch ein Pianoforte ersetzt werden, und ein einigermaassen geübter Accompagnist wird seine Stimme aus der, der ersten Geige und des Basses, unschwer errathen können. Der Stich ist sehr gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. **No. 19.** 1828.

Abhandlung.

Etwas über ältere und neuere Tonzeitmaasse und deren Bezeichnungen.

(Beschluss.)

Ferner die erste Abtheilung zu Zweyen, die untergeordnete zu Dreyen, giebt: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$. Wird der Tripeltact in seinem untergeordneten Verhältnissen gleichfalls in Dreye getheilt: so wird $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$.

Vergleicht man nun diese Entwickelung mit den alten, oben von mir gelieferten, so zeigt sich: wir haben dadurch, dass wir vor unseren Musikstücken das Tonmass, welches im Tacte statt finden soll, mit Zahlen z. B. $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$ u. s. w. bemerken, gewonnen, indem die Alten z. B. für die beyden verschiedenen Tonmasse $\frac{2}{2}$ und $\frac{2}{4}$ nur das eine C Zeichen hatten. Für die Beziehung der Arsis und Thesis in den Tactarten mit drey gleich langen Zeiträumen, ob nämlich die erste, oder die zweyte davon zwey zugetheilt erhalte, fehlte den Alten und fehlt auch uns noch eine genaue Bezeichnung, wenn gleich wir uns einigermassen mit dem Bogen ⌒ helfen können, z. B.

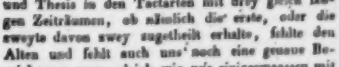

Doch fortlaufend würde diess zu umständlich und störend seyn, und so muss in der Regel dem Spieler oder Sänger nach Gutdünken die Vertheilung der Arsen und Thesen überlassen bleiben. Diese sollte aber nicht seyn; denn gerade der richtige und markirte Ausdruck der Arsen und Thesen giebt dem Vortrage eines Musikstückes Licht und Schatten, und wenn wir, wie mehr als häufig der Fall ist, die Fertigkeit und Nettigkeit eines Spielers zwar bewundern müssen, sein Spiel aber doch unserm Gefühle nichts sagend erscheint, so liegt diess gewöhnlich darin, dass er die Arsen und Thesen in seinem Vortrage nicht zu vertheilen und zu markiren versteht. Manche suchen statt dessen den Ausdruck durch abwechselndes Eilen und Retardiren hervorzubringen, aber auch das hilft zu nichts als die Begleiter in Verzweiflung zu bringen. Man halte das Tempo fest, das man gewählt hat, aber man lasse den Zuhörer die Arsen und Thesen, richtig vertheilt, gehörig vernehmen, und das Spiel oder der Gesang werden sofort inneres Leben bekommen.

Ich habe oben auch der rhythmischen Abschnitte erwähnt. Diese bestehen aus mehren Tacten *). Die alten Griechen und Römer hatten sie in grosser Mannigfaltigkeit, die neueren Griechen haben sie auch noch in dieser Art. Wir begnügen uns aber gewöhnlich mit den einförmigen Abschnitten von vier Tacten, wovon zweye wieder einen grössern bilden, oder selten auch von drey, sechs, neun und zwölf Tacten. Auch schon im Mittelalter, wo man jene Abschnitte Moden nannte, und sie durch das Zeitmass der Maxima bestimmte, waren die Rhythmischen Abschnitte einförmiger als die Griechischen. Auf der obigen Uebersicht der von mir gelieferten Handschrift sind sie gleichfalls durch den Werth der untenstehenden Maximen zu erkennen, wenn gleich in dem Aufsatze selbst nichts von ihnen gesagt und auch das Wort Modus am Rande vergessen zu seyn scheint.

Endlich ist es auch möglich, die Arsis in zwey und die Thesis in drey gleiche Zeiträume zu vertheilen, z. B.

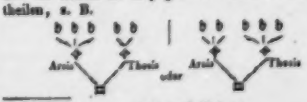

*) Nicht immer; es giebt auch Kürzere.
Anmerk. d. Red.

wo wir sodann den $\frac{4}{4}$ Tact erhalten, in welchem z. B. im Jahre 1750 Adolphati zu Genua eine ganze Arie seiner Oper *Arindos* „Se la sorte mi condanna" sehr wirkungsvoll componirt hat; und indem wir auf gleiche Weise bey dem Tripeltacte die Unterzeiträume ungleich auf die untergeordneten Arsen und Thesen vertheilen, können wir auch noch den $\frac{7}{4}$ Tact und selbst einen Tripel $\frac{4}{4}$ Tact hervorbringen. *) *A. Kretzschmer.*

Anlage.

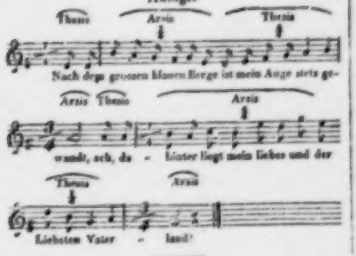

Recensionen.

Sixième Concerto pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte, comp. — — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 58. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. avec Orch., 2 Thlr. 16 Gr.; av. Pianof., 1 Thlr. 4 Gr.)

Nicht unerfahrene Beobachter wissen: es giebt in allen Künsten für die Virtuosen eine gewisse Ueberreife, die sie geneigt macht, bey dem, was sie produciren und wie sie es produciren, gar zu viel auf Ausführung auch der kleinsten Einzelnheiten zu halten, in alle Etwas legen zu wollen, von allen und deren möglichster Vollendung sich etwas für die Wirkung zu versprechen u. s. w. Die Gesinnung, welche dabey zu Grunde liegt, so wie der Fleiss und die Genauigkeit, welche aus ihr entspringen, verdienen allerdings Achtung: aber es ist überaus schwer, und wird darum sehr selten erreicht, dass man dabey nicht in Künstels und eine Art Aengstlichkeit verfällt, die niemals vortheilhaft wirken, oder dass man nicht über dem Ausputz des Einzelnen die deutliche Darlegung des Zusammenhanges des Ganzen und die genugsame Hervorhebung seines Wesentlichern — wo nicht dieses Zusammenhang und diess Wesentlichere selbst — mehr oder weniger aus dem Auge verliert. So geht es manchen wahrhaft ausgezeichneten Schauspielern, manchen wahrhaft ausgezeichneten Malern, und manchen wahrhaft ausgezeichneten Musikern ebenfalls. (Componisten oder Virtuosen oder beydes zugleich.) Hr. Fürstenau, den wir als Componisten und trefflichen Virtuosen gewiss nach Würden zu schätzen wissen, scheint uns in seinen Compositionen und Vorträgen seit einiger Zeit wenigstens in Gefahr, in jene Eigenheit zu verfallen; und da er uns durch diess Concert Gelegenheit giebt, diess von neuem zu bemerken, so wollten wir, gerade aus Antheil an ihm und seinen Vorzügen, diess einmal herausgesagen nicht unterlassen. Uebrigens ist diess Concert gewiss eines seiner vorzüglichsten, sowohl was die Erfindung, als was die Ausarbeitung anlangt. Auch die Instrumentation ist weit mehr gewählt und vortheilhafter für die Wirkung der verschiedenen Eigenthümlichkeiten der Instrumente benutzt, als man das bey Flötenconcerten zu finden gewohnt ist. Was die Solostimme betrifft, so ist es ein wahres Virtuosenconcert: schwer auszuführen, schon den Noten, weit schwerer aber, der rechten Vortragsart nach. Gewöhnliche Flötenpassagen, die jetzt zu blossen Phrasen und Redensarten geworden sind, und die man zwar glänzend zu nennen pflegt, aber nur in dem Sinne so nennen kann, wie in bunten Gesellschaften die behende, variante, in modischen Phrasen und Redensarten geführte Unterhaltung erklärter Wortführer: diese, sagen wir, sind vermieden. Es wird vielmehr der Flöte fast mehr Bedeutungs- und Ausdrucksvolles zugemuthet, als sie ihrer Natur

*) Wir können wohl: aber noch wirksam? Ich gestehe, hierin mit dem Hrn. Verfasser nicht übereinzustimmen. Was Adolfati's Arie anlangt, so erhält Gerber, es habe ein Theil der Stimmen dreygliedrigen Tact vorgetragen, während die übrigen zweygliedrigen gespielt hätten. Das wäre freylich anders. Wir können nicht entscheiden, wer von Beyden flucht hat, da wir das angeführte Werk selbst zu sehen nie Gelegenheit hatten. Die Arie mit dem $\frac{4}{4}$ Tacte wäre also erst nachzuweisen. Was den $\frac{7}{4}$ Tact des Verfassers anlangt: es erscheint mir dieser doch nur als ein zwiefach wechselnder Tact, $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$. Die Sache verdient wohl der Beachtung. Jeder wird sich selbst den Fall zu überlegen haben. *C. W. Fink.*

nach herzugeben im Stande ist; und gar Manches dieser Art, wenn es auch dem Spieler, wie Hrn. Fürstenau selbst, gelingt, wird doch neben den melodischen Sätzchen z. B. der Clarinette, zu sehr in Schatten erscheinen, als dass es vom Auditorium genug anerkannt und verdankt werden könnte, wenn es auch ein für Musik, nur nicht gerade für Flötenspiel, gebildetes ist. Nicht viel anders verhält es sich mit dem vielfältigen, mitunter schnellen, auch manche Licenzen in Anspruch nehmenden Moduliren in entlegene Tonarten. Gelingt es nicht vorzüglich, dann stört es mehr, als es erfreut, und gelingt es so, dann ziehet es zum Nachtheil jedes Concertinstruments, das nicht selbst volle Harmonie erzeugen und jene Modulationen geltend machen kann, zu sehr an, so dass diess leicht dünn und schwach, oder nur als eine Zierrath mehr, erscheint. — Eine starke, vollkommen gesunde Brust verlangt der rechte Vortrag dieses Concerts gleichfalls, und doch auch bey derselben, die sorgsamste Oekonomie mit dem Athem; denn Hr. Fürstenau muthet dem Virtuosen auch in dieser Hinsicht so viel zu, als die jetzigen Franzosen, die ihm aber in Hinsicht auf das vorher Angeführte weit weniger zumuthen, auch dafür kaum Sinn haben. — So mögen denn unsere Flötisten an diesem Concerte sich recht fleissig üben: es kann ihnen dazu die besten Dienste leisten; auch mögen sie es kleineren musikgeübten Cirkeln vortragen: dazu ist besonders nützlich, dass man es in dem vollständigen Auszuge für das Pianoforte haben kann; und wenn sie öffentlich, begleitet vom vollen Orchester, damit hervortreten, so wünschen wir ihnen unter dem Publicum viele Zuhörer, welche selbst Flöte spielen, die mithin an ihr und was auf ihr zu leisten, noch ein besonderes Interesse nehmen. — Dass das Orchester nicht nur in den Tutti, sondern durchgehends reichlich, auch vortheilhaft für einzelne, besonders Blas-Instrumente, benutzt ist: das haben wir schon oben angedeutet. Es ist besetzt mit Allem, was jetzt ein grosses Orchester enthält; nur die Tenor- und Alt-Posaune haben Feyerabend. — Stich und Papier sind schön.

Kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre, nebst einem Anhange, die Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse betreffend, von E. F. F. Chladni. Mainz, in der Gossherz. Hess. Hofmusikhandlung v. B. Schott's Söhnen.

Die Absicht dieser gehaltreichen Schrift ist nicht, ein eigentliches Lehrbuch, sondern, wie es schon der Titel deutlich sagt, eine möglichst kurze Uebersicht des jetzigen Standes unserer Kenntnisse in diesem Fache, zum Gebrauche bey Vorlesungen, u. s. w. zu liefern. Es werden also dadurch die grösseren Schriften über diesen Gegenstand, deren vorzüglichste auf dem ersten Blatte des Werkchens angeführt worden sind, keineswegs entbehrlich, wie auch der Verfasser selbst sagt. Was Chladni in diesen Dingen leistete, wie Vieles wir ihm in solchen Untersuchungen zu danken haben, weiss jeder, der nur einigermaassen sich mit solchen Gegenständen befasste, viel zu gut, als dass wir die Verdienste dieses Mannes erst auseinanderzusetzen nöthig hätten. Unsere Zeitung selbst, in welcher der nun Entschlafene nicht Weniges, den Freunden solcher Untersuchungen Unentbehrliches von Zeit zu Zeit niederlegte, liefert davon die augenscheinlichsten Beweise. Aber nicht bloss die Teutschen, sondern auch noch vorzüglicher Franzosen und Italiener, die manche Tonverhältnisse, die unter uns hinlänglich bekannt waren, vor Chladni's Erörterungen noch gar nicht kannten, haben ihm viel zu danken. Wir haben also in diesem Falle nichts zweckmässigeres zu thun, als die Leser kürzlich mit dem Gange dieses Compendiums bekannt zu machen. — Nach den allgemeinsten Voraussetzungen folgt die Lehre von der Bewegung in Rücksicht auf Schall, Klang und Ton. Der erste Theil behandelt die Tonlehre; consonirende und dissonirende Intervalle und Accorde. — Der zweyte Theil die Klanglehre S. 14—57. Selbsttönende und resonirende Körper — Schwingungsarten derselben. Dritter Theil von der Verbreitung des Schalles, S. 58—70. Vierter Theil, vom Gehör, oder von der Empfindung des Schalles S. 70—72. — *Anhang:* Ueber naturgemässe und möglichst einfache Entwickelung und Anordnung der Tonverhältnisse. Die Abhandlung zerfällt in fünf Theile: 1) Erklärung einiger Grundbegriffe, z. B. Klang und Ton, Intervall, Consoniren u. s. w.; 2) der physische Grund aller Harmonie liegt in der mehren oder mindern Einfachheit der Schwingungsverhältnisse; 3) über Entwickelung der Tonleiter; 4) Verbindung aller möglichen Tonleitern zu einem Systeme von zwölf kleinen Stufen (halben Tönen) in einer Octave (Nothwendigkeit der Temperatur); 5) Noch etwas über unrichtige Herleitung und Anordnung der Tonverhältnisse, z. B. von Rameau und von

breitete Ruf dieses in ganz Italien so hoch gefeyerten Künstlers, welcher nun auch einmal unsere Kaiserstadt durch seinen Besuch erfreute, war der mächtige Hebel, unerachtet des bedeutenden Entrée's — 10 und 5 Gulden W. W. — eine zahllose Schaar neugieriger Kunstliebhaber und Künstler herbey zu locken. Hier hat der Ruf einmal eher zu wenig, denn zu viel verkündet, und nur eine Stimme herrscht bey Sachverständigen und Layen: Paganini steht in seiner Sphäre einzig und allein, ja unübertroffen von seinen Zeitgenossen da!

Nach der einleitenden, sehr gut ausgeführten Ouverture zu Beethoven's *Fidelio*, tritt ein langer, hagerer, funfzigjähriger Mann, blass, kränklich, fast verwildert aussehend, an's Notenpult; das Orchester spielt ein rauschendes Allegro maestoso; erst beym Schlusstacte des mässiglangen Ritornell's setzt der Künstler sein Instrument an, dessen erste, mit feuriger Kühnheit ertrotzten Töne sogleich eine ganz unvergleichliche Stradivari verrathen. Was wir nun zu hören bekamen, übersteigt allen Glauben und lässt sich nicht mit Worten beschreiben; genug, dass selbst die achtbarsten seiner Kunstverwandten über die Möglichkeit sich vergebens die Köpfe zerbrechen. Die höchste Grossartigkeit gepaart mit der makellosesten Reinheit; Octaven- und Decimen-Passagen in pfeilschneller Geschwindigkeit, Läufer in sechszehntheiligen Noten, wovon die eine immer pizzicato, die nächste coll'arco vorgetragen wird, alles so deutlich und praecis, dass auch nicht die kleinste Nuance dem Gehör entgeht; rasches Herab- und Wiederhinaufstimmen der Saiten, ohne Unterbrechung in den schwierigsten Bravour Sätzen, — alles diess, was unter andern Umständen leicht an Charlatanerie gränzen würde, reisst hier, in solcher unerreichbarer Vollendung ausgeführt, zum Staunen, zur sprachlosen Bewunderung hin. — Mit einem Zauberschlage umgewandelt schien der Künstler im Adagio; keine Spur mehr der früheren tours de force; ein seelenvoller Sänger, im edlen, gebundenen Style und zarter Einfachheit himmlische Klänge entlockend, die vom Herzen kommen und zum Herzen dringen. Es war des Gefühls, der Wahrheit und Natur herrlichster Triumph! Des Rondeau's allerliebstes Thema stimmte wieder zur Munterkeit; ein helles Silberglöckchen accompagnirte zuweilen, und mit diesem wetteiferte der Concertist in seinen wundersüssen Flageolettönen, für welche er, vermöge derselben öfteren Anwendung, eine fast allzugrosse Vorliebe zu hegen scheint, und beyde verschmolzen so innig ineinander, dass das schärfste Gehör vergebens sie zu unterscheiden sich abmühte. — Nach dieser, mit dem unbeschreiblichsten Enthusiasmus aufgenommenen Kunstleistung trat Sign. Bianchi, des Virtuosen Reisegefährtin, in die Schranken. Sie sang eine Arie von Pär, gut, geläufig und mit vielem Geschmack; dennoch vermochte sie, nach dem Vorhergegangenen und zu Erwartenden, kaum mehr, als die gewöhnlichen gastfreundlichen Höflichkeitsbezeugungen zu erringen. Nun trug Paganini eine Sonata militare mit voller Orchester-Begleitung, bloss auf der G Saite vor, und zwar auf eine Art und Weise, welche das non plus ultra genannt werden muss. Jetzt glaubte man des Donners Riesentos, und nun sich aufschwingend in die höchsten Applicaturen, der Aeolsharfe Sphärenklänge zu vernehmen; indem er mehre Themata, z. B. Mozart's Non più andrai, mit hinreissend vibrirender Kraft und markirter Gewalt ausführte, legte er, dagegen contrastirend, in die beyden Motive aus den Balleten: *Alcina* und *die Volkstämme*, — von Weigl und Umlauff — den zartesten Ausdruck sanft hingebender Weiblichkeit, und damit den unleugbaren Beweis ab, dass er alles vermag, was er nur immer will. Auf eine Zwischen-Arie der Sigra Bianchi, von Romani, folgte nun das Schlussstück; vorerst, zur Introduction, ein leidenschaftliches Larghetto, so er im Gefängnisse componirt haben soll, welchem Gerüchte weder das dem Ganzen aufgedrückte düstere Colorit, noch die unverkennbare Wehmuth seines dem tiefsten Gemüthe entquellenden Vortrages zu widersprechen scheint; die sich anschliessenden Variationen über das Final-Rondo der *Cenerentola* überflügelten den Culminationspunkt aller je gehörten Bravour; wie er z. B. vierstimmige harpeggirte Accorde bewerkstelligte, blieb selbst Eingeweihten ein undurchdringliches Räthsel. — Nach den Osterferien wird das zweyte, sehnlichst gewünschte Concert statt finden.

Heute Nachmittags versammelten sich zur Jahresfeyer von Beethoven's Begräbniss mehre seiner Verehrer auf dem Friedhofe, woselbst unter einem einfachen nur mit dem Namen des Entschlafenen bezeichneten Denksteine, von einigen

dort so gravitätisch, nun so halsbrechend und spitz, oder so flehentlich und miserabel, u. s. w. auftreten oder hervorlauschen, oder sich hindurcharbeiten zu lassen, dafs er mit seinen Zuhörern — und hatte ein ungünstiges Schicksal ihm die offenbarsten Murrköpfe (nur nicht ganz ohne musikalische Kultur) hingesezt — machen konnte, was er wollte! Das — gerade das, hat vielleicht vor und nach ihm nie ein Klavierspieler in diesem Mafse gehabt. Ich kenne das Spiel der meisten ausgezeichneten Virtuosen auf diesem Instrumente seit Mozart (Beethoven nicht); ich habe so vieles Vortreffliche — aber von jenem unerschöpflichen Witz auch nicht das Aehnliche gehört.

Doch so etwas macht sich nicht mit Worten anschaulich. Eher das. Er parodirte mit nicht übel gemeynter Persiflage nicht selten diejenigen andern Komponisten, Virtuosen und Sänger von Ruf, welche er für Kunst- und Geschmacksverderber hielt; seine musikalische Satyre ging jedoch etwas über Schäkerey hinaus, wenn er auf gewisse italienische Künstler, und auf Komponisten kam, die für jene und in ihrer Weise geschrieben hatten, und damals so hochgepriesen waren. Es hatten sich denn freylich auch manche gar übel um ihn verdient gemacht. Da führte er nun vor seinem Klavier ganze grofse Opernscenen aus dem Steggreif in der Manier von diesem und jenem aus, und den hätte ich sehen mögen, der dabey gleichgültig hätte bleiben können! Moz. nahm sich nicht die Zeit, so Etwas aufzuschreiben: aber wenigstens *eine* solche grofse Bravourscene für die Prima-Donna hat er, wie ich weifs, niedergeschrieben. Wahrscheinlich befindet sich dies seltsame Karrikaturstück unter den hinterlafsnen Papieren, welche noch nicht bekannt gemacht sind. Es ist ein künstlich verwebtes und auf den ersten Anblick sehr ernsthaft gemeyntes Ganze aus Lieblingsideen der Herren Alessandri, Gazzaniga — und wie sie weiter heifsen. Seinen Text hatte er sich gleichfalls selbst gemacht. Er bestand aus einer Summe von den hochtrabenden oder wüthigen Floskeln und Exclamationen, womit die italienischen Operndichter sogern alles überschütten, und diese bunten Glasperlen waren nun äufserst possierlich zusammengereihet. *Dove, ahi dove son io?* rief ungefähr die erhabene Prinzessin — *Oh Dio! questa pena! o prince . . . o sorte . . . io tremo . . . io manco . . . io moro . . . O dolce morte . . .* Da fällt, wie eine Bombe in's Haus, der entlegenste Akkord brausend drein, und die Schöne singt zusammenfahrend: *Ah, qual contrasto . . barbare stelle . . traditore . . . carnifice . . .* Und so geht's denn fort über die wankenden Brücken des *Imponendo, colla parte, vibrando, rinforzando, smorzando* u. s. w. und deren vielfältige Schnäbel und Widerhaken — —

Doch vielleicht ist es interessanter und vermehrt zugleich den Genufs an Moz. bekanntesten Werken, wenn ich aus diesen einige Belege zu jener Behauptung hersetze. Vom *Leporello* im *Don Juan*, diesem ganz vollendeten Geschöpf des musikalischen Witzes und der heitersten Laune, sag' ich nichts, weil es hier keiner nähern Hinweisung bedarf, und *Leporello* auch allzubekannt ist. Weit weniger bekannt, aber kaum weniger vollendet ist der musikalische Charakter des *Don Alfonso*, des sogenannten Philosophen, in *Così fan tutte*. Auch er stehet in seiner drolligen Individualität so gerundet und so fest da, dafs man schon um seinetwillen beklagen mufs, dafs das Stück, so wie es ist, auf deutschen Theatern sich nicht gut ausnimmt. Es müfste ein deutscher Dichter, der viel Musik verstünde, das Ganze zusammenwerfen, und, weit mehr aus der Musik als aus dem italienischen Texte, etwas Anders herstellen. Das deutsche Publikum hat wohl überall zu viel Schwere und zu wenig leichtfertigen Muth für diese Art des Komischen; und unsre meisten Sänger und Sängerinnen sind viel zu wenig Schauspieler, und vor allem zu wenig fein, possierlich und schelmisch für die Gattung der italienischen Burleske, wenn sie so weit, wie hier, getrieben wird. So scharf gezeichnet jener Alfonso nun auch in der Musik stehet, so ist man doch in Verlegenheit, wenn man mit einigen, Jedermann verständlichen Worten sagen soll, was er ist — Ein flinkes, rundes, pralles, patziges Männchen, das an der Hand vieljähriger Erfahrung gelernt hat, über manches Grofse, das in der Welt gesucht

Spannen Erde bedeckt, die irdischen Ueberreste des Unsterblichen ruhen, und intonirten nach den Harmonieen eines Posaunenostinato einen feyerlichen Choral-Gesang, wozu Grillparzer rührende Worte gedichtet hatte. Requiem aeternam dona Domine!

Berlin. Ueber die Aufführung der Oper: Die Abenceragen, von Jouy, Musik von L. Cherubini, auf dem Königlichen Theater.

Die genannte Oper ward am 6ten April 1813 zuerst in Paris auf die grosse Opern-Bühne mit getheiltem Beyfall gebracht, so dass der berühmte Componist dadurch veranlasst wurde, sein grosses Talent der dramatischen Musik zu entziehen und sich mehr dem strengen Style zu widmen. Bey der Anwesenheit Spontini's zu Paris im Jahre 1826 hatte Cherubini demselben das Manuscript der nicht gestochenen Partitur mit der Befugniss übergeben, ganz nach seinem Gutfinden *die Abenceragen* in Berlin zur Aufführung zu bringen. Bey genauer Durchsicht der Oper fanden sich nun in den Recitativen und einigen Gesang-Stücken Längen, welche der lebendigen Wirkung schaden mussten. Diese und entbehrliche Wiederholungen verkürzte Spontini mit Umsicht und gewissenhafter Discretion, so dass der unbezweifelt günstige Erfolg dieser Oper zu Berlin, nächst der Genialität und Classicität der gediegenen Musik dem lebhaften Interesse dafür und der scenischen Kenntniss Spontini's grossen Theils zuzuschreiben ist. Letzterer vertheilte die Rollen bestmöglichst und hielt die letzten grossen Proben, leitete selbst die Aufführung mit solchem Eifer, als wenn es auf die günstige Aufnahme einer eigenen Composition ankäme. Der Erfolg entsprach den vielseitigen Anstrengungen der Sänger und des Orchesters, wie des Dirigenten.

Man erkannte allgemein den hohen Werth der Composition, vorzüglich was Characteristik, declamatorischen Ausdruck, Kunst der Harmonie und Instrumentirung betrifft. Theilweise wurde noch mehr vorherrschende Melodie gewünscht. Das Gedicht behandelt zwar den heroischen Stoff würdig, doch fehlt demselben die der Oper unentbehrliche Romantik. Das Haupt-Interesse beruht fast allein auf dem maurischen Helden Almansor, und dessen Schicksal, wie seine Liebe zu Noraime ist zu eng mit dem Verluste des heiligen Feldpaniers von Granada verknüpft, das dem Sieger über die Spanier durch Verrath und Trug der feindlichen Zegri's entwandt wird. Des Feindes und zugleich edlen Freundes Gonsalvo von Cordova Grossmuth und Hochherzigkeit rettet Almansor das Leben und erscheint so als der Lichtpunct der nicht lebendiges Interesse genug gewährenden Dichtung. Doch wir kehren zur Musik zurück.

Die Ouverture ist feurig und kriegerisch; der an sich sehr schöne, etwas ländelnde Mittelsatz verleiht derselben jedoch nicht den Character erhabener Grösse, der ganz dem Gegenstande der Oper analog gewesen wäre. Das Haupt-Thema ist zu wenig interessant, obgleich kriegerisch. Auch bot sich dem Componisten hier die Gelegenheit zu wirksamen Contrasten der heterogenen National-Charactere der Mauren und Spanier dar. Der Parteikampf der maurischen Stämme unter sich ist freylich kein lyrischer Gegenstand, und diess bleibt ein Haupt-Vorwurf für die Wahl eines solchen, mehr für das Drama geeigneten, Stoffs zur Oper. Nur ein Genie, wie Cherubini, konnte durch seine meisterhafte Behandlung der Chöre hauptsächlich das Interesse für den etwas trockenen historischen Gegenstand erhöhen, und diess ist dem Meister auch vorzüglich in den drey Finalen vollkommen gelungen.

In dem ganzen ersten Finale wird eine Achtel-Figur im Unisono der Saiten-Instrumente mit bewundernswerther Consequenz durchgeführt und die imposante Wirkung durch den mächtig ergreifenden Krieger-Chor am Schlusse noch gesteigert. Kunstreicher noch ist der Doppel-Chor der *Abenceragen* und Zegri's zu Ende des zweyten Acts, und die reizendste Melodie beseelt den Schluss-Chor der Oper. Ausser den am meisten hervortretenden Ensemble-Gesängen zeichnen sich auch die Arien Almansor's und der Noraime wie deren Duette durch gefühlvollen, declamatorischen Ausdruck und reiche Erfindung wirksamer Instrumentation aus. Aecht romantisch begrüsst Almansor bey seinem ersten Auftreten das heitere Morgenlicht; ein dunkles Nachtstück stellt im Gegensatze Noraimens Notturno zu Anfange des dritten Actes, von Violoncellen und Blas-Instrumenten reizend begleitet, auf. Die Troubadour-Romanzen Gonsalvo's sind characteristisch national, die Ballet-Musikstücke originell und schön instrumentirt. Den Vezier, als das böse Princip

der Oper, hat der Componist in seinen grossartigen Arien unverkennbar gezeichnet. Rachlust, glühender Hass und listige Verstellung charakterisiren diesen intriguirenden Bösewicht. Klarheit und reines Gemüth strahlt dagegen spiegelhell aus Almansor's Gesängen hervor. Liebe beseelt Noraime. Ihre Arie Anfangs des zweyten Actes ist ein Glut-Strom der Empfindung für den theuren Gemahl. Der darauf folgende Frauen-Chor ist mit unübertrefflicher Wahrheit des Ausdrucks, einfach natürlich gehalten. Der nächtliche Schwur beyder Liebenden am Grabe der Mutter erhebt durch edle Grösse der Empfindung. Der Abschied Almansor's von den Seinen athmet tiefe Wehmuth, doch herrscht heldenmüthige Resignation vor. Das grosse Meisterwerk wurde unter Spontini's eigener Leitung, von den ersten Talenten der königlichen Oper und mit regem Eifer des trefflichen, stark besetzten Orchesters, würdig dargestellt. Den Preis verdienen Hr. Bader als Almansor und Mad. Schuls als Noraime. Hr. Blume wirkte kräftig in der gehässigen Rolle des Vezier mit. Die Chöre waren verstärkt und sorgsam einstudirt. Auch das Ballet machte sich (durch unpassende Einlagen) fast zu viel geltend. Auch eine neue Decoration des Palastes Alhambra zu Granada war von perspectivischer Wirkung. Die Costüme glänzten und eine Masse von Statisten überlud fast die tiefe Opernbühne. Leider muss die wahrhaft grosse Oper nun bis zur Rückkehr des Hrn. Blume aus St. Petersburg ruhen, da es noch immer gänzlich an einem tiefen Bassisten und noch einem recht kräftigen Baritono fehlt, obgleich Hr. Devrient d. j. mit vielem Fleiss und Geschick letzteres Fach auszufüllen strebt.

Nürnberg. Das Fest der Grundsteinlegung zu Albr. Dürer's Denkmal wurde am Osterfeste von Bürgern und zahlreichen Besuchenden aus allen Gegenden gefeyert. Unter den Fremden waren auch mehre Schüler des genialen Cornelius aus München, zu denen er selbst sich später gesellete, auch der Fürstl. A. Desa. Kapellmeister, Fr. Schneider, der am 6ten April sein neues Oratorium: *Christus der Meister*, gedichtet von dem hiesigen Hrn. D. Phil. Mayer, selbst dirigirte. Der grosse Saal war überfüllt und Mittwochs darauf wurde dass sehr beyfällig aufgenommene Werk unter erneutem Applaus wiederholt. Wir erlauben uns keine weitläufige Auseinandersetzung: müssen aber versichern, dass es seinen besten Arbeiten an die Seite gesetzt werden muss. Ihm und den übrigen Künstlern wurde ein Souper veranstaltet, wo unter Anderm auch dem verehrten Tondichter ein von Hrn. D. Mayer verfertigtes Gedicht überreicht wurde, das von sechzehn Männerstimmen vorgetragen wurde. Am Tage vor seiner Abreise ergötzte uns derselbe noch durch Fugen und Phantasieen auf der erst vorigen Jahres vollendeten Orgel in der St. Jacobs Kirche. Hr. Bittner von Freystadt ist Erbauer des Werkes, das von Hrn. Fr. Schneider „tüchtig" genannt wurde.

Zusatz der Redaction. Noch ist uns ein vierstimmiges Lied zu Meister Albr. Dürer's Worten, von Fr. Schneider nach einem Spaziergange zu Dürer's Grabe componirt, übersendet worden, das wir nächstens unsern Lesern mittheilen werden.

Kurze Anzeigen.

Pièces choisies faciles pour le Pianof. extraits des Oeuvres de Ch. Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Ries. Cah. 10. à Leipzig, chez Fréderic Hofmeister, à Varsovie, chez André Brzezina. (Pr. 12 Gr.)

Die in diesem Hefte enthaltenen Stücke sind gut gewählt und wenigstens dem grössten Theile nach so leicht, als man diess von diesen Meistern nur voraussetzen kann. Bey Weitem die meisten sind auch schön, und man wird keins finden, was nicht von irgend einer Seite her Unterhaltung gewährte. Das zweyte Stück von Kalkbrenner gehört gar nicht zu den leichten; es verlangt schon eine bedeutende Fertigkeit, ein rundes, kraftvolles, nettes und brillantes Spiel. Wenn es aber auch nicht ganz an seinem Orte steht, so wird man es doch gewiss für eine gute und dankbare Uebung halten müssen. Dass übrigens diese kleinen Stücke nicht aus den Werken der angegebenen Meister geradehin abgeschrieben, sondern meist aus grösseren Werken derselben, auch aus Quartetten und dergleichen genommen und für diesen Gebrauch besonders zugerichtet worden sind, wird

wohl Jedem bereits bekannt seyn, da hier schon das zehnte Heft angezeigt wird. Sie müssen also zweckmässig gefunden worden seyn. Das Ganze enthält auf 15 gut lithographirten Seiten acht verschiedene Sätze von mannigfaltigem Character, so dass sie auch dadurch Fortepiano-Spielern von einiger Fertigkeit willkommen seyn und gute Dienste leisten werden.

Cäcilia, Kleine Cantate für vier Singstimmen componirt — — von W. Mangold. Op. 10. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. (Fr. 1½ Fl.)

Ein anspruchloser, für kleine häusliche Zirkel katholischer Länder tauglicher Gesang, der sich recht artig anhören und ganz leicht vortragen lässt. Die Stimmen sind fliessend und geschickt gesetzt bis auf einen einzigen Ton des Alt's (S. 11, Tact 2, g, b,). Melodieen und Harmonieen, die letztere doch zuweilen, schreiten nicht über das gewöhnlich Wohlgefällige, wie der Text, der nichts als eine prosaische Anrufung der Cäcilie ist. Die Begleitung des Pianofortes geht zwar meist so ganz mit dem Gesange, dass man sie in den kleinen vierstimmigen Sätzen nur selten vermissen würde, wohl aber im Duett für Alt und Tenor und im kurzen Recitativ für den Bass, weshalb sie auch auf dem Titel hätte angezeigt werden sollen. Kurz für Sänger, die Höheres können und wollen, ist das Werkchen weniger geeignet, als für solche, die Schwereres noch nicht auszuführen im Stande sind; diesen wird es hoffentlich Freude machen. Druck und Papier sind gut; auch sind die Singstimmen einzeln mit abgedruckt worden, was Vielen mit Recht erwünscht ist.

Exercices pour le Pianoforte, comp. — — par Jos. Schnabel, fils. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 8 Gr.)

Der Pluralis auf dem Titel zeigt wohl an, dass mehre folgen sollen, obgleich keine Nummer angegeben ist. Wenn sie so gut sind, wie diese erste, so mögen sie nur kommen. Daran ist nie Ueberfluss, und die Zeit, die immer Neues in den Formen hervorbringt, verlangt, dass auch in Uebungsstücken von diesen neuen Formen Gebrauch gemacht werde. Das hat Hr. Sch. hier gethan, vorzüglich, was weitgriffiges und dabey in den Mittelstimmen gefälltes Spiel, mehr bey liegenden, als springenden Händen, anlangt. Von diesem instructiven Zweck abgesehen, ist zu loben, dass das Stück auch in festgehaltener Folge ausgeführt ist, sehr gut klingt und als ein Bravour-Allegro edler Art dienen kann. Was Ausführbarkeit anlangt, so dürfte es sich mit den grösseren der Cramer'schen Exercices am meisten vergleichen lassen; und was den Geschmack anlangt, gleichfalls. Das ist kein geringes Lob und soll keins seyn.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — — von C. G. Reissiger. Op. 50. 3te Sammlung der Gesänge. Dresden, bey Wilh. Paul. (Fr. 12 Gr.)

Diese schön und auf gutes Papier lithographirten Lieder gehören zu den angenehmsten, die der Verfasser je schrieb. Die Melodieen aller der hier gegebenen sind so schlicht und so ganz dem Inhalte angemessen, ohne Verkünstelung durch die Begleitung und Harmonieenfolge, wodurch der Componist sonst wohl Manches sich verdarb, dass wir nicht umhin können, sie unbedingt nur zu loben. Sie werden sich zuversichtlich besonders viele Freundinnen gewinnen. Auch die Texte sind sehr gut gewählt; meist solche, die auch nicht zu häufig componirt sind; einige derselben waren uns noch ganz unbekannt. Wir empfehlen die freundliche Sammlung angelegentlichst.

Gesänge für drey Männerstimmen componirt — — von Heinr. Fischer. 4tes Werk. 2te Lief. Wien, bey Math. Artaria. (Fr. 54 Kr. C. M.)

Man findet in dieser Sammlung 6 Lieder, bald heiter, bald zärtlich, doch mehr der Liebe, als den Reben huldigend; alle haben hübsche Melodieen und sind leicht auszuführen. Druck und Papier gut.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № VII. 1828.

Neue Musikalien welche bey B. Schott's Söhnen in Mainz im Monat Januar und Februar 1828 erschienen sind:

Rode, Kreutzer et Baillot, Methode de Violon, paroles franç. . . . . 5 Fl. 30 Kr.
Küffner, Jos., Quat. p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle . . . . . Op. 178. 2 Fl. 24 Kr.
Rossini, 5 Quat. originaux p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. No. 1. 2. 3. 4. 5, chaque . . . . . 2 Fl.
Spaeth, And., 3 Quat. p. 2 Vlons, Alto et Violoncelle, Op. 107. No. 1. 2. 3, chaque 2 Fl. 36 Kr.
Ritter, Walse a gr. Orch. No. 6 d'après Pouv. de l'Opera: Oberon. . . . . 12 Kr.
Woetzel, dº dº No. 7 d'après des airs de l'Opéra: Oberon. . . . . 24 Kr.
*Boehm, Th., Divert. sur l'air fav. intitulé (Alma Lied) de Baron de Poisal, p. Flûte av. acc. d'Orch. ou Piano. Oeuv. 13. Op. 13. 3 Fl.
Ritter, K. A., choix d'airs de l'Opéra: la Dame blanche, p. Guit., Fl. et Alto. . . . . 1 Fl. 12 Kr.
Herr, F., Variat. p. le Basson av. acc. d'Orchest. ou Piano sur l'air Ma Celine. Oeuv. 36. 3 Fl. 30 Kr.
Payer, J., Varist. p. Piano et Violon ou Fl. ou Clar. sur un air autrichien. Oeuv. 127. 1 Fl. 36 Kr.
Beck, C. F., Ouvert. p. Piano. . . . . 48 Kr.
Rummel, Ch., le petit tambour, Marche av. Var. et Rondo à 4 mains p. Piano. Oeuv. 61. . 2 Fl.
Bohrer, A., Trio brill. p. Piano, Vlon et Vcelle. Oeuv. 59. . . . . 3 Fl. 36 Kr.
*Huberich, A. C., Gefühl des Schmerzes beym Scheiden und Freude des Wiedersehens, 2 Polonoisen für Piano. . . . . 48 Kr.
Priester, C. F., Polonoise fav. p. Piano. No. 32. 8 Kr.
Heideger der Philhellene, fav. Gallope p. Piano. No. 318. . . . . 8 Kr.
*Eisenhofer, 6 Gesellschaftl. Ges. für 4 Männerstimmen. . . . . Op. 115. 5ter S. 2 Fl.
Grossheim, G. C., Erheit. für die Jugend, 5tes Heft. 6 Lieder und 1 Canon, für Schulen und häusliche Zirkel . . . . . 16 Kr.
*Becht, J. A., deutsche Messe für 3 Singst. mit Orgel oder Piano. No. 1. . . . . 1 Fl. 24 Kr.
* — deutsche Messe für 3 Singst. mit Org. oder Piano. No. 2. . . . . 1 Fl.

Les articles marqués par * ne se vendent que pour compte fixe.

Die mit einem * bezeichneten Werke werden nur auf feste Rechnung gegeben.

Nachstehend bezeichnete neue Werke erscheinen in der Verlags-Handlung von B. Schott's Söhnen in Mainz in kurzen Zwischenräumen:

von Tulou:

Opus 37. Fantaisie conc. p. Flûte et Piano. . . .
— 48. Fantaisie p. Harpe ou Piano et Flûte. . .
— 49. Intr. et Rondo p. Fl. av. acc. de Piano.
— 50. Souvenir Angl., Fant. p. 2 Fl. et Piano.
— 51. Fantaisie p. 3 Flûtes. . . . . .
— 52. Intr. et Variat. conc. p. Piano et Flûte tirées de l'Oeuv. 20 de Mayseder. . . .
— 53. Variat. brill. p. Flûte av. acc. de Piano tirées de l'Oeuv. 40 de Mayseder. . . .
— 54. Divert. p. Flûte et Piano tiré de l'Oeuv. 59. de Mayseder. . . . . .
— 55. Variat. brill. p. Flûte av. acc. de Piano sur un thême de Rode. . . . . .
— 56. Fant. sur l'enfant du Regiment de Horn et Lafont arr. p. Flûte et Piano. . . . .
— 57. Trio sur le chevalier de la fidelité pour Flûte, Piano et Violon. . . . . .

von Rossini:

6 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vcelle, arr. p. Flûte, Clar., Cor et Basson par F. Beer.

von L. van Beethoven:

Fidelio, Opéra arr. p. Piano et Violon par Alexandre Brand. . . . . .

Neue Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.
Oster-Messe 1828.

Für Orchester.

Beethoven, L. van, Ouverture de Fidelio, en Partition. . . . . .

Beethoven, L. van, Ouverture de Leonore, en Partition.....
Carafa, Ouverture de Masaniello, ou le Pêcheur Napolitain.....
Mozart, W. A., Sinfonie No. 1. D dur nouv. Edit. in 8.....
— dº No. 2. C moll dº dº ...
— dº - 3. Es dur dº dº ...
Müller, C. G., 24 Redouten-Tänze. Liv. 2...
Onslow, G., Ouverture de l'Opéra: le Colporteur (der Hausirer)..... 2 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, L v., Ouverture de Leonore, arr. en Quintuor p. 2 Viol., 2 Vles. et Vcello p. C. G. Müller.....
Voigt, C. L., Potpourri p. 2 Vcelles. Op. 43. 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Fürstenau, A. B., 3 Duos faciles p. 2 Flûtes. Op. 61. (7me Liv. des Duos)..... 1 Thlr.
— Quatuor brill. No. 3. p. Flûte, Viol., Viola et Violoncelle..... Op. 62. 1 Thlr. 4 Gr.
— 6 Divertissemens p. la Flûte seule. Op. 63. 16 Gr.
— Bagatelles p. la Flûte avec Acc. de Pianof. Op. 64. 1 Thlr. 4 Gr.
Gabrielsky, W., 3 grands Trios conc. p. 3 Flûtes..... Op. 78. Liv. 1. 2. 3.
— 3 Duos conc. p. 2 Flûtes..... Op. 84. 1 Thlr.
Koch, J. H., kleine Flötenschule.....
Kummer, C., Variations sur l'air: Du! Du! liegst mir am Herzen etc. p. Flûte et Pianoforte conc..... Op. 41. 16 Gr.
— Concertino p. la Flûte av. Accomp. de grand Orchestre..... Op. 42. 1 Thlr. 16 Gr.
— le même avec Acc. de Pianoforte..... 1 Thlr.
Mercadante, S., 3 Duos p. 2 Flûtes. Liv. 1...
Bärmann, H., Concertino p. la Clarinette avec Acc. de grand Orchestre..... Op. 32.
— Sonate dº et dº ... - 33.
— Divertissement dº et dº ... - 34.
— dº dº et Pfte ... - 34.
— dº dº et Orch... - 35.
— dº dº et Pfte... - 35.
Blatt, F. T., 12 Caprices en forme d'Etude p. la Clarinette..... Op. 17. 2e Liv. 1 Thlr.
Lellmann, G. F., Romance de C. M. de Weber variée p. la Clarinette avec Acc. de l'Orch.
— la même avec acc. de Pianoforte.....

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, 3 Trios p. le Pianoforte, Violon et Vcelle. Op. 1 nouv. Ed. Liv. 1. 2. 3. à 1 Thlr. compl..... 3 Thlr. 12 Gr.
Nicola, C., Sonate p. le Pianoforte avec acc. de Violon, D dur..... Op. 6. 1 Thlr.

Onslow, G., Ouverture et Entr'acte de l'Opéra le Colporteur, arr. p. le Pianoforte av. acc. de Violon ad libitum par L. Jadin..... 16 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. van, grand Quintuor Op. 29 arr. par J. P. Schmidt.....
— grand Quatuor Op. 74. No. 10 arr. par le même..... 2 Thlr.
— Sextuor Op. 81. arr. p. le même..... 20 Gr.
Haydn, J., 3 Quatuors p. Violon en B, D et Es. Op. 76. No. 1. 2. 3. arr. par le même à 4 Thlr.
Mozart, W. A., 1er Conc. p. le Pfte. av. Acc. de l'Orch. C dur arr. p. F. Mockwitz. Ouv. posth..
Onslow, G., Ouverture de l'Opéra le Colporteur, arr. par l'Auteur..... 16 Gr.
Schmidt, J. P., Ouvert. zu dem Singspiel „Ein Abend in Madrid“.....
Schulz, J. A. P., Ouverture d'Athalie, arr. par C. H. A. Frantz.....
Spohr, L., Ottetto arr. par F. Mockwitz.....

Für Pianoforte allein.

Beethoven, L. van, Fidelio (Leonore), vollständiger Clavier-Auszug mit Hinweglassung der Worte, arr. von J. P. Schmidt.....
Bergau, G., Variations..... Op. 3.
— Rondeau..... Op. 4.
Carafa, Ouverture de Masaniello, ou le Pêcheur Napolitain, arr. par L. Jadin.....
Chrząstowski, P. le, la Gratitude, Rondeau Polonais..... Op. 15. 8 Gr.
Claudius, O., 3 Nocturnes..... Op. 7. 12 Gr.
Kalkbrenner, Fr., Thême varié..... Op. 93. 8 Gr.
— Fantaisie sur le thême favori de l'Opéra le Maçon par Auber..... Op. 76. 8 Gr.
Köhler, H., Recueil des pet. Fantaisies. Op 159. 18 Gr.
Müller, C. G., 24 Redouten-Tänze. 2te Lief..
Sayve, A. de, Rondo brillant ou Fantaisie (in G moll)..... Op. 7. 16 Gr.
Sörgel, F. W., Thême varié..... Op. 30. 8 Gr.
— 29 Pièces faciles..... Liv. 4.

Für Harfe.

Backofen, H., Suite de l'Etude p. la Harpe. 10 Vorspiele oder Uebungen für die Pedal-Harfe und 10 Vorspiele oder Uebungen nebst Variationen für die Hauken-Harfe, als Anhang zur Harfen Schule..... 16 Gr.

(Der Beschluss folgt im nächsten Intelligenzblatte.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. No. 20. 1828.

Recension.

Psalmen, nach Luthers Uebersetzung, für eine Singstimme mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte — — in Musik ges. von Siegmund Neukomm. 51stes Werk. 4 Nummern. Bey Breitkopf und Härtel. (Pr. der 1sten No., 12 Gr., der 2ten, 8 Gr., der 3ten, 6 Gr., der 4ten, 6 Gr.)

Die Psalmen — wie sie eine unerschöpfliche Quelle für religiösen Stoff und religiöse Erregungen darbieten, so bieten sie dieselbe auch dar für poetischen und musikalischen Stoff, poetische und musikalische Erregungen. Ehedem hat man sie auch fleissig und freudig in allen diesen dreyen Richtungen benutzt; nachher war man eine Zeit lang — man weiss ja, warum — von ihnen, wenn auch nicht gänzlich, abgekommen, und von der, ihren Eigenthümlichkeiten gemässen Anwendungs- und Behandlungsweise noch mehr: jetzt aber scheint man wieder mehr zu ihnen zurückzukehren — weniger, wie es scheint, in erster, mehr, in zweyter, am meisten in dritter Hinsicht. Was diese, die musikalische, anlangt, so hatten zwar in jener Zwischenzeit einzelne ausgezeichnete Meister nicht wenig Gutes und Schönes in ihrer Kunst über die Psalmen ausgesprochen; und hier dürften vor Allen Naumann und Brixi zu nennen seyn: aber sie waren, vom Zeitgeschmacke verleitet, von der eigentlichen Form und Behandlungsweise der Psalmen abgewichen; (der erste noch mehr, als der zweyte;) und ihre Psalmen sind zu, zwar in ihrer Art sehr guten, doch gewöhnlichen Cantaten geworden, wie zu derselben Zeit die poetisch behandelten Psalmen zu gewöhnlichen Kirchenliedern in unseren Gesangbüchern geworden sind. Wenn wir einzelne, zum Theil glückliche Versuche denkender und tüchtiger Musiker, zur eigenthümlichen Behandlungsart der Psalmen in der Musik aus früherer Zeit (Marcello's, Durante's, Valotti's, Händel's u. A.) zurückzukehren, ausnehmen: so gebührt der Dank für solche Zurückkehr und Zurückführung dem Abte Stadler in Wien, der in seinem reichen Psalmenwerke die italienische Weise der mittlern Periode wieder aufnahm, sie vereinfachte, populairer und unserer Zeit geläufiger umbildete, und ihr auch dadurch um so mehr Eingang bereitete, dass er bloss für häusliche Musik — meist für Eine Singstimme, seltner für zwey und nur einigemal für einen kleinen Chor, stets mit blosser, doch obligat ausgeführter Pianoforte-Begleitung schrieb. Auf demselben Wege, doch keineswegs nachahmend, sondern mit Eigenthümlichkeit, gehet nun unser wackerer Landsmann, Neukomm in Paris, in diesen seinen Psalmen einher. Sein Styl ist im Ganzen jenem ähnlich, (das einzelne Abweichende wird hernach von selbst hervorgehen) die Behandlungsart des Textes im Ganzen gleichfalls (gedrängt, ohne Wiederholungen und Ausspinnungen der Einzelnheiten, mit Geist und grosser Bestimmtheit declamirt u. s. w.): auch er schreibt nur für Eine Singstimme mit Pianoforte, leicht, nur mit Seele auszuführen u. s. w. und aus der Wahl eben dieser Psalmen sehr verschiedenen Inhalts und Characters glauben wir schliessen zu dürfen, auch er habe es auf eine reichere, von Zeit zu Zeit theilweise zu liefernde Sammlung abgesehen, wenn diese jetzt dargebotenen Eingang finden; was wir nicht nur wünschen, sondern mit Zutrauen hoffen. Er hat Luthers Uebersetzung gewählt, und das müssen wir loben. Nicht nur, dass Luthers Worte dem Vortrage bey den Protestanten durch kirchliches Ansehen noch eine besondere Feyerlichkeit und Weihe geben: so ist auch nicht zu widersprechen, dass Luther, in seiner körnigen, würdevollen, eigenthümlich eindringlichen Sprache, in seiner Begeisterung und bey seinem

poetischen Talente, da, wo er richtig übersetzt, auch schön übersetzt. Der Stellen aber, wo er irret, sind, wenigstens für den häuslichen Gebrauch, so wenige, dass sie hier nicht in Betracht kommen; und wo seine Sprache für den Musiker, mithin besonders bey den Ausgängen der Sätze, nicht rhythmisch, nicht gerundet oder nicht gedrängt genug ist, da kann eine geschickte und gewandte Behandlung derselben in der Musik, wie wir sie hier von Hrn. N. zu rühmen haben, genügend nachhelfen. Indessen wäre einigen hier vorkommenden Stellen dieser Art durch blosse Wegwerfung eines Artikels, Wahl des kürzern Pronomens statt des längern und dergl., ein Dienst geschehen; und diesen hätte sich Hr. N. wohl erlauben sollen. — Wohlbedacht und vollkommen zweckgemäss ist es, dass Hr. N. in allen vier Psalmen sich, wie Stadler gleichfalls, für den Gesang nur der mässigen Anzahl von Tönen bedient hat, die eine jede, für Musik gebildete, weibliche oder männliche Stimme besitzt, und die, wie für den Ausdruck überhaupt (in der Regel), so für den Wohlklang der meisten, die besten und auch die bequemsten sind. Nur einem sehr hohen und spitzen (in der Mitte matten, in der Tiefe klanglosen) Sopran oder Tenor dürften einige Stellen zu tief, und einem bloss für Brusttöne gebildeten tiefem Basse einige zu hoch liegen: diese Stimmen machen aber nur die Ausnahme, finden sich öfter bey Sängern von Profession, als bey Liebhabern, und Sänger von Profession greifen schwerlich zu Psalmen. Indessen liegt es am Inhalte und Character des Textes, mithin am Gange und Ausdrucke des Gesanges, dass der eine dieser Psalmen mehr einer männlichen, der andere mehr einer weiblichen Stimme, so wie der männlichen oder weiblichen Empfindungsart, zusagt. So wird z. B. der erste der hier gelieferten Psalmen sich mehr für eine kräftige Männerstimme eignen, und von ihr vorgetragen sich vortheilhafter ausnehmen: bey dem dritten wird dasselbe der Fall seyn, wenn ihn ein etwas bedeckter, aber nachdrücklicher, weiblicher Mezzo-Sopran übernimmt. — Diesen allgemeinen Bemerkungen mögen noch einige besondere über die einzelnen Nummern folgen.

No. 1 ist der herrliche 99ste Psalm: Der Herr ist König; dess freue sich das Erdreich. Hr. N. hat ihn in mehren, wohlgruppirten, unter einander nahe verbundenen Tempos behandelt. Bey so verschiedenartigem Inhalte der Theile war das, wenn auch nicht nothwendig, doch rathsam, um jedem dieser Theile sein volles Recht wiederfahren zu lassen. „Der Herr" — bildet einen feyerlichen, kräftigen Eingang. (D dur.) „Wolken und Dunkel" — (D moll, verdoppelte Schnelligkeit des Tempo) ist mit obligater, gewissermassen ausmalender Begleitung, feurig, pathetisch, sehr ernst. „Die Himmel verkündigen" — kehrt zum ersten Tempo zurück, aber mit anderer, den Worten folgender Musik (B dur.). „Zion hört's — (F dur) in sanfter Heiterkeit, höchst einfach-melodisch, mit contrapunctischen Beziehungen, in der Weise, wie Händel viele seiner Solos geschrieben hat, und mit kurzer Unterbrechung lang ausgeführt. (S. 7, Syst. 3, T. 6, wäre, bey unveränderter Begleitung, besser geschrieben worden: 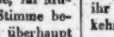) Jene Unterbrechung und die: „Denn du, Herr" — ist aus der Einleitung genommen, und der einfache Gesang: „Die ihr den Herrn liebet" — macht bey der Wiederkehr nach diesen wenigen Zwischentacten einen desto lieblichern Eindruck. Die unvermerkte Ueberleitung des Dreyachtel- in den Sechsachtel-Tact und in die erste Tonart: „Dem Gerechten" — ohne alle Abänderung doch mehr Mannigfaltigkeit und einige Steigerung herbeyführend, kann zum Muster dienen. Desgleichen können es die Anspielungen auf das erste Tempo, von S. 10 an: „Ihr Gerechten, freuet euch" — und die nun, wieder ohne Abänderung, vermehrte Steigerung. Der Schluss wird dann — „preiset seine Heiligkeit" — immer milder und verhallet wie in andächtigem Verstummen. Das Ganze, seinem Sinne gemäss vorgetragen — was, bringt man nur Seele mit hinzu, sehr leicht ist — kann die beabsichtigte Wirkung nirgends verfehlen.

No. 2. Der 63ste Psalm: Gott, du bist mein Gott: frühe wache ich zu dir u. s. w. konnte, da dieselbe Stimmung durch das Ganze geht, in Einem Tempo und in gleichbleibender Schreibart ausgeführt werden, ohne dass darum die hervortretenderen Stellen (wie: „Meine Seele hanget an dir" — „Sie aber stehen nach meiner Seele" — „Aber der König freuet sich in Gott" —) in der Musik weniger gehoben und ihre besondere Bedeutung zu sehr verallgemeinert werden musste. Und eben so hat Hr. N. geschrieben. Ohngefähr die erste Hälfte des Ganzen scheint uns jedoch gar zu ruhig und auch zu gleichförmig gehalten zu seyn: nur von jenen, eben angeführten Worten an kömmt mehr

Leben und Bezeichnung in die Musik. Von da ist sie schön und bleibt es bis zu Ende, obgleich man dem Ganzen mehr Eigenthümlichkeit, besonders in den Melodieen, wünschen muss. (Dass Hr. N. das: du bist „mein" Gott — durch Verwischung des Accents umgangen hat, geschahe wohl absichtlich? Aber diese Absicht ist, wo die alte Welt und Religionsverfassung spricht, unstatthaft.)

No. 3. Der wunderschöne 126ste Psalm: Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, so werden wir seyn, wie die Träumenden. Hr. N. hat ihn durchgehends behandelt, wie den vorhergehenden, aber die melodischen Erfindungen sind hier anziehender und überall der Ausdruck, wie es der Text verlangte, weit inniger; was um so mehr achtungsvoll zu bemerken ist, da Alles überaus einfach, leicht und natürlich bleibt. Die Stellen: „Der Herr hat Grosses an ihnen gethan" — „Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ärnten" — und was folgt: wie Vieles sagen sie mit einem Paar Noten und in deren einfachsten Verhältnissen — allerdings mit und zu diesen Worten! Dieser kurze Psalm dürfte vornämlich für den weiblichen Theil geeigneter Cirkel leicht der Liebling, wie der erste für den männlichen, werden.

No. 4. Der freudenvolle 98ste Psalm: Singet dem Herrn ein neues Lied; denn er thut Wunder: in Einem Tempo, und das, wie vorhin, mit Recht. Es ist eine Art Siegeslied: darum hat Hr. N., wie Händel in ähnlichen Fällen thut, seine Musik sehr populair gehalten und ihr einen kurzen Zwischensatz abgerechnet, etwas Marschmässiges, besonders in der Begleitung, gegeben. Diesen Zwischensatz bilden die Worte: „Das Meer brause" — und mit denen: „Denn er kömmt, das Erdreich zu richten" — fängt der frohe Aufzug wieder an. Das Ganze ist kurz, macht keine Ansprüche, und erfüllt, was es gleich Anfangs ankündigt. Wir wünschten aber doch, es wäre höher gestellt, wie es der Text wirklich ist. Es bedurfte dazu nicht mehrer Mittel, nur einer schwunghaftern Begeisterung, durch welche auch die angezeigte Grundansicht nicht zerstört worden wäre.

Die Ausgabe ist vom Verleger anständig ausgestattet. Wir danken Hrn. N. für diese Bereicherung des Fachs, „häusliche Musik" in unseren Sammlungen, und glauben diesen Dank zugleich im Namen Aller auszusprechen, die solch ein Fach beachten, lieben und recht zu benutzen wissen.

Ehrenrettung des Francesco Conti, mit beygefügter Anfrage seines Don Quixotte's wegen.

In dem dritten Stücke der Revue musicale 1827 wurde eine wiederholte Uebersicht der bekannten Lebensverhältnisse und Leistungen des oben genannten Mannes, eines der grössten Theorbisten, gegeben: dabey ist aber auch wieder ein Irrthum nachgeschrieben worden, der um der Ehre des achtbaren Mannes willen nicht zu viel widerlegt werden kann, da leider jene üble Meinung sich allgemeinere Verbreitung gewonnen hat.

Francesco Conti wurde zu Florenz geboren. Das Jahr seiner Geburt finden wir nirgends genau angegeben. Als ein sehr junger Mann kam er 1703 nach Wien, wo er bald darauf Kammer-Componist und endlich Vice-Kapellmeister wurde. Quanz, der ihn und seine Compositionen kannte und ehrte, beschreibt ihn als einen feurigen, erfindungsreichen, nur etwas wunderlichen Kopf, der sich eben so wohl in theatralischen, als in kirchlichen Tondichtungen, obschon in den letzten weniger, auszeichnete. In dem angeführten Journale wird nun auch folgendes Geschichtchen von Francesco Conti aufs Neue nacherzählt: Der hitzige Francesco liess sich einst so weit verleiten, dass er einen Geistlichen prügelte. Dafür wurde er in den Kirchenbann gethan, bey Wasser und Brot in's Gefängniss geworfen und darauf verurtheilt, als Büssender im härenen Gewande drey Tage lang, an jedem eine Stunde öffentlich auszustehen, mit einer Fackel in der Hand und von zwölf Wächtern umgeben. Hernach wurde er der weltlichen Obrigkeit ausgeliefert, welche ihn verdammte, tausend Gulden an den gemisshandelten Geistlichen zu zahlen, ein vierjähriges Gefängniss zu erdulden und nach dieser Zeit die österreichischen Staaten für immer zu meiden. Man glaubt, endet die Erzählung, der Unglückliche sey im Gefängnisse gestorben.

Diese ganz falsche Angabe beruht auf dem Zeugnisse des auf Francesco's Ruhm (den er sich durch seinen *Don Quixotte* auch in Hamburg, wo er aufgeführt wurde, erworben hatte) wunderlich erzürnten Mattheson, der das saubere Geschichtchen, auf die Nachricht eines voreiligen jungen Menschen aus Regensburg hin, sogleich, mit verhassten Bemerkungen begleitet, in seinem vollkommenen Kapellmeister in die Welt schickte. Aus diesem geschätzten und in vieler Hinsicht allerdings schätzenswerthen Werke ist es nun auf Treu und Glau-

ben reichlich nacherzählt worden; unter Anderen hat diess auch Hawkins, ein den Musikern gleichfalls sehr bekannter Mann, gethan. Unser fleissiger Landsmann, Gerber, war meines Wissens der erste, der, von Reichardt und Quanz unterrichtet, die Unwahrheit jener Erzählung aufdeckte und dahin berichtigte: Nicht der Vater, Francesco Conti, sondern sein Sohn, ein noch ganz junger Branschkopf, hatte sich dieses Frevels schuldig gemacht zum grössten Kummer des dadurch sehr gebeugten Vaters. Wir glauben es daher den Manen des geehrten Mannes schuldig zu seyn, die Wahrheit weiter verbreiten zu helfen, da man immer noch fortfährt, das dem achtbaren Manne Nachtheilige, erwiesen Unrichtige zu wiederholen.

Diejenigen Musiker, die etwas von seinen Arbeiten kennen lernen wollen, haben sich vorzüglich an das Fürstlich Sonderhausische Musik-Archiv zu halten, wo die grösste noch vorhandene Sammlung seiner Cantaten aufbewahrt wird; auch findet sich in der Breitkopfischen Manuscript-Sammlung noch Einiges von ihm.

Wem mag aber wohl die Partitur seiner komischen Oper *Don Quixotte* zugefallen seyn, von welcher der berühmte Berliner Kapellmeister Schulz selbst einmal erzählt: „Ich besitze eine geschriebene Partitur dieser Oper unter dem Titel: *Opera Don Chisciotte, per il Carnevalle l'anno* 1719 u. s. w. —? Es wäre zu wünschen, dass der Besitzer derselben etwas daraus bekannt machte, da sie unter die ersten in Teutschland geschriebenen komischen Opern gehört. Möchten wir nicht vergeblich den schon von Gerber ausgesprochenen, aber nicht berücksichtigten Wunsch hier bey Gelegenheit der nothwendigen Ehrenrettung des berühmten Conti wiederholt haben. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Königsberg. Bericht von Ostern 1827 bis Mitte Januar 1828.

Aus den Trümmern der zwey Schauspielergesellschaften von der verunglückten Entreprise hat sich in Danzig eine neue Gesellschaft gebildet, die dort und in einigen anderen Städten Westpreussens Vorstellungen unter Leitung eines Comité's gegeben hat. Hier ist für dieselbe ein Abonnement auf drey Monate eingeleitet worden und die hiesige Bühne soll in diesen Tagen eröffnet werden. Das (neue) Schauspielhaus, die Pandorabüchse, aus der für Königsberg alles dramatische und zum Theil auch musikalische Unheil hervorgegangen, sollte auf Andringen der Gläubiger verkauft werden und man schmeichelte sich schon mit der Hoffnung, dass es in die Hände eines Privatmannes kommen und derselbe es zweckmässiger einrichten, oder dass der Verlust des Privilegii bey dem Verkaufe des Hauses zu Privatzwecken, es einem Schauspielunternehmer möglich machen werde, in einem andern, wenn auch kleinern Locale sein Auskommen zu finden. Diese Hoffnungen sind durch die Freygebigkeit des Königes, und gewiss gegen dessen Willen, da er in der landesväterlichen Absicht, der Hauptstadt Preussens ein stehendes Theater zu sichern, den Hrn. Actionairs des Hauses ein Anlehn oder gar Geschenk von dreyssig und einigen Tausend Thalern gemacht hat, auf eine Reihe von Jahren vereitelt worden. Wir werden nun zwar ab und zu ein Theater haben, aber keine Direction, die hier auf einen grünen Zweig kommen kann, folglich auch kein den billigsten Wünschen der Gebildeten entsprechendes Theater. Die Erfahrung wird diess bestätigen. Unterdessen ist das Haus neu angemalt und wird auch einige neue Decorationen erhalten. Cela suffit! An den Wänden prangen die Namen Lessing, Göthe, Schiller und Müllner, J. A. Hiller, Gluck, Mozart und C. M. v. Weber. Wenn wir uns nun mit Possen und Vaudevilles von A—y und Consorten begnügen müssen; so lesen wir doch wenigstens die Namen jener Koryphäen an den Wänden, um uns zu erinnern, was wir sind und was wir waren.

Concerte: Am Busstage (9ten May) führte Hr. M. D. Riel zu milden Zwecken Spohr's Oratorium: *die letzten Dinge*, in der hiesigen Domkirche auf. Die Wahrheit erfordert es, zu sagen, dass solches nicht gefallen hat; man fand die Musik gar nicht dem Text angemessen und das Suchen des Componisten nach kirchlicher Schreibweise verfehlt; der Text selbst sprach auch nicht an. Hiermit soll weder über den geschätzten Dichter noch über den verdienten Componisten der Stab gebrochen werden, man liebt hier aber nur malende und gewissermassen dramatische Oratorientexte, wie *die Schöpfung, die Jahreszeiten* und Ramler's *Tod Jesu; der Messias, die sieben Worte* und Ähnliche haben hier nie Glück gemacht.*) Bey der

*) Da werden sich beyde Verf. sehr wohl zu beruhigen wissen. *Anmerk. d. Red.*

Wiederholung im Kneiphöf'schen Concertsaale, ebenfalls zu gutem Zwecke, war es sehr leer. — Hr. Musikmeister Wurst führte im Schauspielhause mit einem Orchester von achtzig Personen ein von ihm für die Dessauer Hofbühne componirtes grosses Ballet in drey Acten, *der Korsar*, (leider ohne Ballet d. h. ohne Tanz) auf; die Musik ist gefällig und ein neuer Beweis des bedeutenden Compositionstalents dieses noch jungen Mannes. — Ein Hr. Adolph Fischel von hier, Schüler des Hrn. C. M. Möser in Berlin, liess sich auf seiner Durchreise nach St. Petersburg in eigenen und fremden Compositionen auf der Violine hören. — Im May fand auch ein Concert für Nothleidende in Griechenland unter Leitung des Hrn. M. D. Sämann Statt, in dem u. m. a. ein neugriechisches Schlachtlied gesungen wurde. — Ein Hr. Dr. Kosmeli gab im Juny eine musikalische Unterhaltung auf der Mundharmonika und im October Mad. Birch-Pfeiffer bey ihrer Rückkehr aus St. Petersburg nach München eine deklamatorisch musikalische Abendunterhaltung in sehr leerem Saale. Sie sang Di tanti palpiti und ein Duett aus *Tancred* und deklamirte Verschiedenes trefflich. — Mad. Marianna Sessi, erste Sängerin des Königs von Neapel und Präsidentin der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna, traf von Danzig hier ein, musste aber ein paar Monate sich gedulden, bis die innere neue Decorirung des Schauspielhauses fertig war, da zufällig auch im Concertsaale des Kneiphöf'schen Junkerhofes gebaut wurde. Sie benutzte diese Musse zum Unterricht junger Dilettantinnen, wodurch sie sich bey uns ein ehrendes Andenken gestiftet hat. Ihre noch immer schöne Stimme hörten wir in zwey Concerten, am 16ten und 23sten October im Schauspielhause in verschiedenen Arien von Generali, Rossini, Mozart; auch trug sie den dritten Act (die Grabscene) der Oper *Romeo e Giulietta* von Zingarelli (und Crescentini) im Costum des Romeo sehr brav vor. Uns schien das Andante der Mozart'schen Arie *Dove sono* zu schleppend, und die Arie *Ombra adorata* zu rasch genommen. Der Volksgesang *God save the king* machte keine grosse Wirkung, so auch das von der Concertgeberin componirte *Viva Federigo*. Dem. Emilie Cartellieri, die auch den Unterricht der Sign. M. S. benutzt hatte, sang mit derselben ein Duett von Farinelli und die Cavatine aus *la gazza ladra* mit verdientem Beyfall. Hr. Sobolewski, Mitglied des Orchesters, ein junger Mann von grossem Talente für die Composition, spielte sehr brav eine Polonaise für die Violine von Mayseder (?), und Hr. Conrector Hutsler, lobenswerth, wie immer, ein Violin-Concert von L. Maurer. Eine noch sehr junge, etwa dreyzehnjährige Dilettantin, Dem. Maria Malinski, trug Hummel's schweres Rondo brillante (A dur) mit Begleitung des Orchesters auf dem Pianoforte mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor. Seit zwey Jahren hat sie in öffentlichen Concerten ein Mozart'sches Concert aus Es dur, das fünfte Ries'sche aus D dur und das dritte von Moscheles aus G moll gespielt und verspricht unter der sorgsamen Pflege des kunstgeübten Vaters eine tüchtige Virtuosin zu werden. — Hr. M. D. Sämann führte in seiner Wohnung am Pianoforte (auf den Wunsch mehrer Musikfreunde) Händel's *Samson* auf, worüber es denn wieder zu Zeitungscharmützeln kam, indem Manche bald den „veralteten" Händel gar nicht hören mögen, bald seine „grossartigen" Compositionen nicht brillant genug hören können. — Im November traf Hr. Prof. (?) Franz Siebert nebst seiner Tochter, Dem. Clara Siebert, beyde grossherz. Badensche Hofsänger, von Danzig ein. Sie gaben ein Concert im teutschen Hause und drey Concerte im Schauspielhause. Hr. Siebert hat einen sonoren, tüchtigen und ausgebildeten Bass bis ins tiefe D mit Umfang in der Höhe, den er aber nicht zu Tenorparticen missbrauchen sollte. Auch stehen die vielen Verzierungen bekanntlich einer kräftigen Basstimme nicht gut. Dem. Clara Siebert hat eine sehr hübsche hohe Sopranstimme und geliel; beyde Sänger sind wegen reiner Intonation sehr zu loben. Nicht loben aber wollen wir die, freylich durch die Nothwendigkeit, beym Mangel einer Schauspielergesellschaft, herbeygeführten Intermezzos aus Opern mit Einlagen von anderen Componisten. So hörten wir den *Johann von Paris* mit Einlagen von Cerraffa und Rossini, den *Tancred*, *Camilla* und den *Freyschütz*, im Costüme, letzten in verkehrter chronologischer Ordnung und durch das Mitwirken einiger dazu engagirten Subjecte zur Farce erniedrigt, endlich auch eine langweilende dramatische Schweizerscene. — Hr. M. D. Riel gab in zwey besuchten Abonnements-Concerten die *Schöpfung* und Spohr's *Faust*. Ein Hr. Julius Plessner hatte abermals, wie vor einigen Jahren, die Unverschämtheit, die ganze Stadt durch Subscriptionsgesuche in Contribution zu setzen und als Guitarrespieler aufzutreten, hoffentlich zum letzten Male, denn er wurde ausgepfiffen (im Concertsaal ein seltenes Ereigniss.)

wird, zu lachen, und dafür manches Kleine, das verachtet wird, mit einem gewissen Ernst zu behandeln, der für den Beobachter weit weniger ernst, als komisch ist. Letzteres ist besonders Mozarten trefflich gelungen. Ernsthaft kann der Alte nun einmal nicht seyn, und selbst wenn er mit den Mädchen trauert oder am Ende zum Tode erschrocken seyn will, so ist's und bleibts Spass, so dass sein aufgeschriebenes „*Misericordia*" in letzter Stelle wirklich nicht weniger drollig ist, als vorne sein altklingendes: „*Audite omnes gentes laudate.*" Einzelnes lässt sich eben darum nicht viel anführen, weil das Ganze so gerundet ist. Auf einige einzelne, hierher gehörige Züge aus den andern Partien dieser Oper will ich aber noch hindeuten. Zur Aufhilfung — gleich der ersten Takte der Overtura habe ich noch eine besondere Veranlassung. Ein Kunstrichter, nicht ohne Verdienst und Ruf, schrieb einmal hin, dieser Anfang gerade sey ein Beweis, wie Mozart gar keine Auswahl seiner Ideen verstanden habe: denn hier stehe eine erhabene Aufforderung, unmittelbar darauf komme ein sehr gemeines, alltaglich hingeblasenes Satzchen, und nun gehe es, wieder unmittelbar, im lustigen freyen Allegro fort u. s. w. Wie steht es denn um die Sache? Also. Der Titel: *Così fan tutte*, ist bekanntlich ein Sprichwort, auch in der Anwendung, in welcher es hier gebraucht wird. Zwey Liebhaber sind mit jenem Philosophen in lebhaftem Streit, weil der ewige Lacher ihnen nicht zugeben will, dass nichts in der Welt ihre Mädchen ihnen untreu machen könnte. Es wird ein Plan ersonnen, die guten Kinder auf eine harte Probe zu stellen. Der Plan wird ausgeführt, die Probe gelingt, aber zum Vortheil des Philosophen. Die Liebhaber wüthen, der Alte hält ihnen eine Krems- und Trostpredigt, bringt sie zur Raison, macht ihnen wieder gutes Blut, und beschliesst in seiner alten Laune: *Ripete tel con me: così fan tutte.* Im Durchbrechen des guten Muths fallen sie ein: *Così fan tutte.* Es wird Friede, und der Dichter setzt, recht gut, den Weidespruch an die Fronte des Stücks. Mozart bleibt nicht dahinten. Er lässt in jener Stelle den Spruch choralmässig absingen, und vorn in der Overtura kommt richtig auch, nach einigen imponirenden Takten, welche den Zuhörer auffordern etwas Höchstbedeutendes zu erwarten, die Melodie jener Firma des Ganzen, so glatt hingesagt, als ob sie vom Thurme geblasen würde. Kann man das verkennen? konnte man's hübscher machen? —

Die Scene des vortrefflichen ersten Finale dieser Oper, wo die Verzweifelten Gift genommen haben wollen, ist voll von Zügen der Schelmerey und des possierlichsten Witzes: ich müsste aber die Noten abschreiben, um es anschaulich zu machen. Vielleicht gelingt mir dies aber, ohne jenes Abschreiben, mit einer Scene des zweyten Finale. Nachdem Friede gestiftet und alles *in integrum* restituirt worden, necken die Herren, wie billig, ihre Mädchen mit dem Vorgefallenen. Besonders führt der Eine seiner Geliebten die Scene zu Gemüthe, wo sie von dem zweyten verstellten Liebhaber das erste Geschenk angenommen, und wo Despina, als Medikus, die Vergifteten manipulirend wieder hergestellt habe u. s. w. Mozart nimmt nun die Hauptideen des Akkompagnements, welche in den Scenen, wo jenes vorging, weiter ausgeführt wurden, herüber, wirft sie durch einander, und bildet daraus einen neuen fröhlichen Satz, welcher so dem Aufmerksamen auch die ganze Musik jener Scenen im entgegengesetzten Lichte wieder vorüberführt. Wenn man darauf nicht merkt, so ist das nicht Mozarts Schuld.

Gern führte ich noch mancherley Feines dieser Art aus jener Oper und aus *Figaro* an. Doch ich muss mich mit einigen Worten über letztern bescheiden. *Figaro* ist bekanntlich gar kein Sujet für die Oper, eben darum, weil er ein vortreffliches Lustspiel ist. Die Charaktere des Grafen und der Gräfin sind, meines Erachtens, die in sich selbst (musikalisch) vollendetsten. Figaro hat natürlich in einer Kunst, welche keine Begriffe darstellt, verlieren müssen. Eben so Susanne. Die süsse, leichtfertige, gar zarte Natur Cherubins hätte nicht verlieren *müssen*, war aber für Mozarts Individualität nicht ganz. *Cherubin* ist reiter — wenn man ja will: schwe-

— Auch ein Mimiker und Grimacier, Ramin, prostituirte sich. — Dem. Sophie (früher Soba) Hers, Schülerin des Hrn. M. D. Riel, und einige Monate hindurch Schülerin des Hrn. Stümer in Berlin, gab nach ihrer Rückkehr ein Concert im Kneiphöfschen Junkerhofe. Sie sang Arien von Pär, Spontini und Rossini und ein Duett von Boieldieu lobenswerth. Wir haben ihrer schönen Stimme schon früher in unseren Berichten gedacht. Es erhob sich in den Zeitungen eine Gegenpartey. — Am 16ten December führte Hr. Neubert mit den Schülern des Friedrichs-Collegiums eine Motette von Palestrina, ein Vater Unser von Homilius, ein Agnus Dei und Sanctus von Fr. Schneider, alles instrumentirt, auf. — Am 11ten Januar 1828 fand ein Concert im neuen Schauspielhause zu Joseph Streber's Jubelfeyer und zu dessen Vortheile von seinen Freunden und dem Orchester veranstaltet, Statt. Seit funfzig Jahren lebt dieser Mann in Königsberg und hat für die Musik hiesigen Orts durch die Errichtung einer musikalischen Leihbibliothek, eines stehenden Orchesters, vieljähriger Winter-Concerte u. s. w. thätig gewirkt. Ausser mehren Instrumentalstücken wurde auch van Beethoven's *Schlacht bey Vittoria* executirt. Schade, dass dieses Concert nicht im Concertsaale gegeben wurde, wo es durch den Zutritt von Dilettantinnen und durch Gesangstücke mehr Abwechselung dargeboten haben würde. — In verschiedenen der angeführten Concerte hörten wir mehre verdiente Mitglieder unsers Orchesters kleine Stücke vortragen und ausser den schon genannten Dilettanten auch die beyden braven Violoncellisten, Hrn. Rect. Schlick und Hrn. Just. Commiss. Malinski, wie Hrn. Kaufm. Rehage, der die Clarinette mit schönem Ton und trefflichem Piano bläst.

Endlich sind noch die Concerte, die der verdiente Musiklehrer, Hr. Hoffmann giebt, und die musikalischen Soirée's der Hrn. M. D. Riel und Sämann zu erwähnen und dann will Ref. noch seine Meinung sagen, dass Hrn. Sämanns vierstimmige Männergesänge für die hiesige Liedertafel sich mit dem Besten messen können, was in diesem Fach in Teutschland erschienen ist (und Ref. glaubt so ziemlich alles dahin einschlagende zu kennen.) Lebte Hr. Sämann an einem andern Orte, als gerade in Königsberg oder an einem Orte, wo es Musikverleger giebt, so wären seine Gesänge gewiss schon bey allen Liedertafeln eingeführt.

(Der Beschluss folgt.)

Pressburg. April. Vor Kurzem gab Hr. Jos. Slavik, Tonkünstler auf der Violine, ein Zögling des Prager Conservatoriums, auf der Durchreise in unserm Städt. Schauspielhause ein Concert, wodurch er allen Kunstkennern einen hohen Genuss gewährte. Wir wagen nicht zu viel, wenn wir diesen, noch sehr jungen Mann, schon jetzt einen der grössten Violinspieler unserer Zeit nennen, der sich durch leichten, angenehmen und gefühlvollen Vortrag, so wie durch glückliche Ueberwindung selbst der grössten Schwierigkeiten in den Passagen als wahrer Künstler darstellt. Sein mehrstimmiger Vortrag in Doppeltönen, Terzen, Sexten, Octaven und Decimen, sowohl durch diatonische als chromatische Fortschreitungen und in springenden Accorden durch mehre Töne, ist von einer Vollkommenheit und Reinheit, die Staunen erregen. Wir erfüllen daher nur die Pflicht der Anerkennung seines hohen Talents, wenn wir die Freunde der Tonkunst auf den Vollgenuss aufmerksam machen, den sein Spiel gewährt.

Vermischtes.

Musikfest zu Ehren Clementi's, am 17ten Januar dieses Jahres in London.

Die berühmtesten Tonkünstler Londons hatten in Verbindung mit vielen Liebhabern folgende Feyer als einen öffentlichen Beweis der Achtung und Hochschätzung des ausgezeichneten Greises veranstaltet. Sir G. Smart präsidirte so vollkommen, als man sich es nur wünschen konnte. Nach ausgebrachter Gesundheit des Königes wurde ein mehrstimmiges Lied (glee) von Horsley gesungen. Darauf trug Hr. Cramer Clementi's schöne Sonate aus A (im 2. Th. seiner Werke) sehr graziös und geschmackvoll vor. Als die Gesundheit Clementi's vorgeschlagen wurde, gab der Präsident eine kurze Uebersicht des Lebens des als Componisten und Pianisten geehrten Greises, worin er hauptsächlich von dem Glanze sprach, den er über Musik verbreitete. Clementi war lebhaft gerührt und antwortete in wenig trefflichen Worten. Ein für dieses Fest von Hrn. M. W. F. Collard gedichtetes und von Hrn. Bishop gesetztes glee wurde sehr effectvoll gesungen. Darauf wurde die Gesundheit des Hrn. M. Cramer zu allgemeiner Zufriedenheit ausgebracht. Nachdem Hr. Moscheles Clementi's Sonate, Kalkbrennern gewidmet, vorgetragen hatte, wurde auch

seine Gesundheit getrunken, für die er sich, als Schüler Clementi's unter grossen Beyfallsbezeigungen bedankte. Einer Phantasie für Flöte und Pianoforte, von Nicholson und J. P. Cramer bewunderungswürdig ausgeführt, folgte ein Toast zum Gedächtniss Haydn's, Mozart's und Beethoven's. Unter anderen Musikstücken wurde noch ein Duo aus Es (Oeuv. 14), von Clementi componirt, gegeben, durch die Hrn. Moscheles und Cramer über alles Lob erhaben gespielt. Der letzte Toast wurde auf das unsterbliche Gedächtniss Händel's ausgebracht. — Sehr Viele der Versammelten hatten den lebhaftesten Wunsch geäussert, den verehrungswürdigen Greis, der seit fünf und zwanzig Jahren nicht öffentlich gespielt hatte, zu hören. Clementi bewilligte es und wurde auf das Ehrenvollste an das Instrument geführt. Die tiefste Stille herrschte. Der Gefeyerte griff ein Thema aus dem ersten Concerte Händel's. Während der Improvisation belebte sich sein Gesicht und sein ganzes Wesen, und alle seine Hörer waren von wehmüthiger Bewunderung und tiefer Rührung durchdrungen.

Ein Londoner Urtheil über Beethoven's letzte Symphonie.

Im Märzhefte des Harmonicon (No. 3) liest man darüber Folgendes: In der philharmonischen Gesellschaft hatte man vor Kurzem Beethoven's letzte Symphonie an einem Abende zwey Mal gespielt. Es ist eine bizarre Composition und die heissesten Bewunderer dieses grossen Meisters, wenn sie nur etwas Vernunft besitzen, müssen bedauern, dass sie zur Oeffentlichkeit gebracht worden ist. Welches Musikstück, das eine Stunde und zwanzig Minuten dauert, könnte man wohl ohne Ermüdung hören, selbst wenn es voller Schönheiten des ersten Ranges wäre? Wie aber, wenn es anders damit ist? — Es ist allerdings unmöglich, dass ein so grosser Componist, wie Beethoven, hunderte von Seiten schreiben könnte, ohne einen Funken von Genie durchblicken zu lassen: aber sie sind in so geringer Anzahl in diesem Werke, dass man nicht den Muth hat, sie aufzusuchen. „Beschützt mich gegen meine Freunde: ich werde Sorge tragen, mich gegen meine Feinde zu schützen" — sagte einst ein Mann, der die Welt kannte. Beethoven rechtfertigt die Wahrheit dieses Ausspruches. Die Freunde, welche ihm gerathen haben, dieses abgesurde Stück herauszugeben; sind gewiss die grausamsten Feinde seines Rufes.

Wir müssen gestehen, dass uns dieses Urtheil seiner zu scharfen Härte wegen missfällt; auch ist darin, wie in manchem Englischen, die schneidende Uebertreibung nicht zu verkennen. Wenn der brittische Beurtheiler so wenig Geistesfunken darin findet, dass er das Werk dem Rufe eines solchen Mannes für gefährlich annehmen kann: so wird er uns dagegen den Verdacht nicht nehmen können, als habe er die künstliche Zusammenfügung des Ganzen nicht auffassen verstanden. Dem Rufe seiner Kunst wird das Werk nicht den geringsten Schaden thun: vielmehr haben wir zu bedauern, dass es überkünstlich ist, über einander gebauete Palästen gleich; eine Masse erdrückt die andere; und wo der hellste Geist verwaltet, wie im Scherzo, da ist die Länge des Ausgedehnten schuld, dass wir in der reinen Freude daran nicht verharren können. Man sieht leicht, dass wir keineswegs unter die vom Werke Entzückten gehören; wir haben auch bereits unumwunden unser Urtheil über dasselbe schon zweymal Jahrg. 28. S. 855, Jhrg. 30. S. 345 dieser Blätter ausgesprochen. Wenn aber auch dieses Werk einem reinen musikalischen Genusse wenig zu bieten vermag: so hätte doch der Verfasser jenes Urtheils das Unglück eines Mannes mehr und menschlicher ehren sollen, dem wir Alle so hohe Genüsse der Kunst durch sehr viele seiner anderweitigen Arbeiten zu verdanken haben.

Kurze Anzeigen.

Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par J. Kalliwoda. Oeuv. 10. Chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Kalliwoda, Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, ein Mann noch nicht hoch in den zwanziger Jahren, trat vor Jahr und Tag mit seiner Symphonie, No. 1, F moll, in Leipzig hervor; sie wurde dort, und hernach überall, so ausgezeichnet befunden, dass sie nun schon in allen Orchestern eingeführt scheint, die sich eines Publicums zu erfreuen haben, das an dieser herrlichen Musikgattung wahren Antheil nimmt. So siehet Hr. Kalliwoda seinen ehrenvollen Ruf schon früh begründet: ein seltenes, auch dem unverkenn-

bersten Verdienste nicht oftmals folgendes Glück! Aber es will geschont, es will, so zu sagen, beym Guten erhalten seyn. Und das scheint Hr. Kalliwoda wirklich im Sinne zu haben; wenigstens widerspricht das hier angeführte Musikstück dieser unserer Meinung keineswegs. Seiner Gattung nach kann es freylich kein Seitenstück jener Symphonie seyn; es ist vielmehr ein Gegenstück derselben: aber ein, in seiner Art gleichfalls ausgezeichnetes. Es ist so modern, pikant und virtuosenhaft, wie sichs unsere verzüglichen Clavierspieler jetzt zu wünschen pflegen: aber es ist zugleich mit Gründlichkeit und Bebarrlichkeit durchgeführt. Es hat der bunten Figuren, der seltsamen Sprünge u. dgl. genug: aber jene stehen in guter Verwandtschaft und entspringen aus einander, diese (gehörig vorgetragen) unterhalten die neckende, kokette Laune, die oftmals durch die mässigerndeste und mässigheitere Stimmung, die im Ganzen herrscht, heraneblickt; kurz, was in dieser Art vorhanden ist, hat einen Zweck und ist diesem gemäss. Dabey hat das Rondeau das Gute, dass gleich das Thema selbst anziehend, ansprechend, hervorstechend und leicht zu behalten ist; dass es mithin durch die ernster und breit ausgeführten Zwischensätze nicht zu sehr verdunkelt wird: eine Eigenschaft und ein Verhältniss, die sich zwar von selbst verstehen sollten und die auch bey den älteren Rondeaus, z. B. C. Ph. Em. Bachs (und bey diesen ganz vorzüglich), J. Haydn's u. A. — im Gesange, Naumann's, Paisiello's u. A. — statt finden, in unseren Tagen aber, wo man überhaupt auf das weite und breite Ausführen schon an und für sich zu viel vertraut, von vielen Componisten zu wenig beachtet werden. — Das Rondeau, mit der nicht langen Einleitung, läuft siebenzehn Seiten in Einem Athem fort, und verlangt nicht nur ein überhaupt sehr geübtes, sondern besonders auch ein höchst-nettes, reinliches, fein nüancirtes Spiel. Dann wird es gewiss Jedermann mit Beyfall hören; selbst die tonangebende Dame und den Cantor loci nicht ausgeschlossen.

Feyerlicher Marsch mit Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen, componirt von Ludw. van Beethoven. 114tes Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Partitur, Pr. 1 Thlr. 8 Gr. Orchester-Stimmen, 1 Thlr. 16 Gr.

Wir sind durch anhaltende Geschäfte abgehalten gewesen, unter andern auch dieses uns zur Anzeige übertragene Werk pflichtgemäss zu würdigen, weshalb wir die Redaction und die Leser diesmal um Nachsicht ersuchen. Da nun das Werk des zu früh Verewigten bereits allgemein bekannt ist, begnügen wir uns billig mit der einfachsten Anzeige und versichern nur, dass Druck und Papier so beschaffen sind, wie man diess von der achtbaren Handlung gewohnt ist.

Second Quatuor pour le Piano-Forte avec accompagnement de Violon, Alto et Violoncelle composé — — par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 2. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. (Pr. 2 Thlr. 4 Gr.)

Auch dieses treffliche Werk des jungen Componisten gehört unter die durch Umstände etwas verspätigten. Wir können aber versichern, dass es unter die gelungenen einer in unseren Zeiten sehr ausgebildeten Musikgattung gehört; es ist gut durchgeführt, melodisch, characteristisch, etwas düster, aber lebendig gehalten. Es verlangt schon geübte Spieler, die über ihr Instrument gebieten können. Im ersten Satze ist in der Stimme des Pianoforte die Bezeichnung durch Allegro molto, die in den übrigen Stimmen angegeben worden ist, vergessen worden. Im Adagio ist eine Zeitlang die Eintheilung des Tactes nicht klar genug bezeichnet. Wir empfehlen das gehaltreiche Ganze mit Vergnügen.

Préludes faciles, agréables et progressifs, ou petit Etude, pour la Flûte seule; comp. par H. Köhler. Oeuv. 157. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Warum diese kurzen Uebungsstücke auf dem Titel Préludien heissen, weiss Rec. nicht. Ei nun: es hat mancher Mensch auch einen Titel, man weiss nicht, warum? Leicht sind sie, obgleich nicht für Anfänger; angenehm auch so ziemlich; und aufsteigend in Hinsicht auf Ausführbarkeit sind sie gleichfalls. Sie werden Liebhaber von mässiger Fertigkeit unterhalten und nützlich üben. Weiter wollen sie nichts. Dass der Vf. das Instrument versteht und Routine im Schreiben besitzt, weiss Jedermann. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten May. **No. 21.** 1828.

Recension.

Dizionario e Bibliografia della Musica del Dottore Pietro Lichtenthal. Milano, per Antonio Fontana. 1826.

Wir freuen uns um so mehr, ein nützliches Werk der Art wieder anzeigen zu können, je lebhafter selbst Teutschland, dessen musikkundige Schriftsteller in diesen Gegenständen am meisten gearbeitet haben, das Bedürfniss eines solchen neuen Werkes längst gefühlt hat und noch fühlt, da Gottfr. Weber's zeitgemässes Unternehmen, in Verbindung mit mehren gelehrten Männern ein neues musikalisches Wörterbuch zu liefern, noch nicht zu Stande gekommen ist. Denn obgleich das eben darzustellende Werk auch uns und anderen Völkern nützlich werden wird: so ist es doch der Sprache wegen nur für Wenige, wenn wir auch auf die verschiedenen Bedürfnisse der mancherley Völkerschaften, wie wir es doch müssen, nicht Rücksicht nehmen wollten. Der Verfasser des gegenwärtigen, den wir mit Vergnügen als einen Teutschen, obwohl durch eine lange Reihe von Jahren in Italien eingebürgerten, begrüssen, hatte nothwendig zuvörderst den Anforderungen zu entsprechen, die sein zweytes Heimathland an ihn macht, und darauf werden wir vor allen Dingen in der Beurtheilung seiner gewiss höchst dankenswerthen Gaben zu sehen haben.

Bekanntlich war es der Flamländer Johann Tinctor, der 1474 das erste Wörterbuch der Musik herausgab.

Rousseau's Dictionnaire und unseres Koch's musikalisches Lexicon sind überall bekannt und unser Verfasser bekennt, das letzte am meisten benutzt zu haben. Er bemerkt ganz richtig, dass jedes Werk der Art mit der Zeit unvollständig werden müsse; daher sind manche Artikel erweitert, andere in bessere Form gebracht und noch andere neu hinzugefügt worden. Und wir müssen ihm das rühmliche Zeugniss geben, dass er, selbst in den nothwendigen Einschränkungen, was oft das Schwerste an einem solchen Unternehmen ist, worin hoffentlich jeder Erfahrne mit uns übereinstimmen wird, meist mit glücklicher Umsicht arbeitete. Für neu Hinzugekommenes sind am meisten die Jahrgänge unserer hiesigen musikalischen Zeitung benutzt worden, was er selbst in der Vorrede bemerkt. Noch werden die Bemühungen Joh. Simon Mayr's, des jetzigen Kapellmeisters in Bergamo, für dieses Werk gerühmt u. s. w. Auf alle Fälle ist dadurch eine bedeutende Lücke in der italienischen Literatur ausgefüllt worden, wofür ihm besonders von den Italienern der aufrichtigste Dank nicht versagt werden kann. Im Allgemeinen ist auf Vermeidung von Wiederholungen sehr viel Sorgfalt verwendet worden: dass aber solches bey aller Anstrengung nicht überall möglich zu machen ist, liegt in der lexicalischen Form selbst, was schon Koch sehr richtig bemerkte. Das Ganze besteht aus vier Theilen. Die beyden ersten enthalten die Gegenstände theoretischer, practischer, ästhetischer und historischer Musik u. s. w. Der dritte und vierte Band liefert die Bibliographie abgesondert, wie es uns ganz zweckmässig erscheint. Hier ist nun ganz vorzüglich unseres Forkels allgemeine Literatur der Musik benutzt worden, so dass die ganze Folge der Einrichtung dieses Buches in das neue italienische, versteht sich mit vielfachen einzelnen Bereicherungen, übertragen worden ist.

Wenn es nun auch unmöglich ist, ein so viel umfassendes Werk, soll nicht die Darstellung zum Buche werden, auch nur in seinen wichtigsten Theilen durch eine recensirende Anzeige zu beglaubigen: so ist es doch eben so unerlässlich, Einiges getreu auszuheben, damit man einen deutlichern Begriff von dem hier Gelisteten gewinne; und so

wollen wir denn etliche Artikel zur Vergleichung mit Koch's Lexicon zugleich übersetzt und, wo es uns nöthig scheint, mit einigen Bemerkungen versehen, folgen lassen. Nehmen wir zuvörderst ohne lange Wahl zuvörderst den ersten Artikel über den Buchstaben A. Da heißt es (im Auszuge) so:

A ist der erste Buchstabe in allen bekannten Alphabeten, ausser dem äthiopischen, wo es die dreyzehnte Stelle einnimmt. Der Grund, warum A in unserer Musik den sechsten, und nicht den ersten Ton bezeichnet, findet sich in der Natur der Musik der Alten. Als nämlich Gregor der Grosse die Musik verbesserte, war darinnen das alte griechische System von funfzehn Tönen gebräuchlich, welche von grossen A bis zum eingestrichenen gingen. Die Töne wurden mit griechischen Buchstaben bezeichnet, die bald verkehrt, bald eingeschlossen, bald accentuirt, bald verstümmelt u. s. w. standen. Es wurden 990 Zeichen gebraucht, 495 für die Sänger, die übrigen 495 für die Instrumente. Die funfzehn Tonarten und die drey Klanggeschlechter brachten 1620 Buchstaben-Noten hervor, deren Kenntniss ein Studium von mehren Jahren erforderte. (?) Die Unvollkommenheit und Schwierigkeit dieser Tabulatur glich, von dieser Seite betrachtet, der chinesischen Schriftsprache. Gregor der Grosse schaffte die ungeheuren Figuren ab und bezeichnete die funfzehn Töne mit den ersten sieben Buchstaben des Alphabets, welche in kleinerer Schrift in der höhern Octave wiederholt wurden. (?) Damals war der Ton A in dem ersten Zwischenraume des Bassschlüssels der erste und tiefste. Indem man aber im Verlaufe der Zeit die tiefern Töne bis zum Contra C fortführte, wurde natürlich A der sechste Ton des neuen Systems. Darauf wird die Bezeichnungsart der verschiedenen Octaven in der teutschen Musik angegeben, nämlich die grosse, die kleine, die eingestrichene Octave u. s. w. Dann heißt es weiter: „Die alte französische Scala fing mit F an; da hatte also A den Namen mi, war also die Quinte von la (D). Daher führte das A bey den alten Franzosen verschiedene Namen, z. B. a mi la u. s. w. S. Solmisation. Diese vielfältigen Benennungen sind abgeschafft worden, seitdem der siebente Ton si hinzugesetzt worden war."

Ueber Cantata liest man Folgendes:

„Sie ist eine Art von lyrischem Drama mit Recitativen, Arien, Duetten, Chören, nach Art der Oper. Man theilt sie a) in profane, welche heut zu Tage, meist bey Gelegenheitsfesten, auf dem Theater vorgestellt werden, oder ohne Action in den Sälen der Akademien; der Inhalt ist meist mythologisch oder allegorisch; — b) in geistliche oder heilige, wenn der Gegenstand derselben religiös ist, meist zu Ehren eines Heiligen. Dann werden sie in den Kirchen aufgeführt und gleichen den Oratorien. Zweytens bedeutet sie ein kleines Gedicht, meist erotischen Inhalts, mit Recitativen, einigen kleinen Arien, auch wohl Duetten, bald mit Begleitung verschiedener Instrumente, bald blos mit Begleitung des Pianoforte, der Harfe u. s. w. Wenn der Text heilig ist, nennt man sie *Motette* (? — Unter uns ist das bekanntlich ganz anders. Verwechselt aber der italienische Sprachgebrauch diese beyden Musikarten wirklich: so thut er sehr unrecht.) Der grösste Theil der Schriftsteller erkennt den Jacob Carissimi, berühmten päpstlichen Kapellmeister, gegen 1649, als den ersten Componisten von Cantaten. Andere halten eine venetianische Dame, Barbara Strozzi, Tochter eines Dichters, dafür. Sie gab 1653 eine Sammlung Vocal-Musik eigener Composition unter dem Titel heraus: Cantate, Ariette e Duetti, und sagt in der Vorrede, sie habe eine neue Art von Vocal-Stücken mit Recitativ und Arien erfunden, die sie dem Publicum als Versuch darbiete. Diese Neuerung wurde sehr wohl aufgenommen und nachgeahmt. Burney hat jedoch ein Werk gefunden, betitelt: *Musiche varie a voce sola, del signor Benedetto Ferrari da Reggio*, Venezia 1638, in welchem das Wort Cantata sich über einer kurzen lyrischen Poesie befindet. (Beyde Nachrichten lassen sich sehr gut vereinigen, wenn die Art dieser frühern Composition, die jedoch nicht näher bezeichnet ist, ohne Recitativ, vielleicht der Cantilena ähnlich gewesen wäre, wie es auch der Bezeichnung der Dichtungsart wahrscheinlich wird.) Der Verfasser schliesst daraus: Es scheinen also die profanen Cantaten eher dagewesen zu seyn, als die religiösen." Man sieht leicht, dass über diesen mit Fleiss gewählten, historisch und ästhetisch nicht unwichtigen, noch immer nicht hinlänglich erörterten Gegenstand mehr und Bestimmteres hätte gesagt werden können, wenn man von einem so ausgedehnten Werke vorlängst könnte, was billiger Weise nicht zu verlangen ist, dass eigene und genauere Untersuchungen über die verschiedenen Artikel gegeben werden sollen. Dagegen muss man dem Verfasser die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er das Wissenswerthe von dem, was bis jetzt davon im Umlauf gebracht

wurde, ja manches nicht allgemein Bekannte treu und umsichtlich zusammenstellte. So verhält es sich auch im Ganzen mit dem eben noch auszuhebenden, jenem genau verwandten Gegenstande, dem *Oratorium*, was wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen, damit man wenigstens von einem Ganzen des hier Geleisteten eine genauere Vorstellung gewinne.

Oratorium, heisst es, ist eine Art von Drama, dessen Gegenstand eine Handlung ist, welche aus der heiligen Geschichte genommen ist und von den Sängern mit Begleitung des Orchesters entweder in der Kirche, oder im Concertsaale, oder auf dem Theater ausgeführt wird. Im letzten Falle heisst es eine heilige Oper, die auch das Gepräge der gewöhnlichen Opern trägt, indem sie dieselbe Form und Behandlung hat. Man schreibt die Erfindung des Oratoriums dem heiligen Philipp Neri zu, 1548. —" Dabey finden wir zu bemerken, dass hier ein kleiner Anachronismus sich eingeschlichen hat. Der in Ansehung der Mönchsgeschichte allgemein bekannte, wenn auch im Moralischen leichtgläubige, jedoch in Angabe der Jahre genaue und kenntnissreiche Helyot berichtet im achten Bande seiner ausführlichen Kloster- und Ordens-Geschichte: Philipp Neri nahm in Rom die Tonsur 1551 und erhielt 1558, also gerade sehn Jahre später, die Hieronymus-Kirche daselbst, die nun zu seinen eigenthümlichen Andachtsübungen eingerichtet wurde. Es kann also die Einrichtung der Oratorien, wäre sie ja, was wir jedoch für falsch halten müssen, von ihm erfunden worden, weshalb richtiger die Einführung der Oratorien-Art Neri's gesetzt werden müsste, nicht 1548, sondern erst 1558 angegeben werden. Sehr erwünscht wäre es uns gewesen, wenn wir, was in Italien noch am leichtesten auszumitteln wäre, eine Beschreibung der Art des Gesanges der Priester des Oratoriums, welche Neri stiftete, oder noch besser ein musikalisches Beyspiel jener Gesangsweisen hier mitgetheilt gefunden hätten. Wir haben bey aller Mühe, die wir uns darum gegeben haben, bis jetzt doch noch nirgend etwas Zuverlässiges darüber ausmitteln können. Es mag also doch wohl die nähere Erörterung dieses für historische Musik so merkwürdigen Gegenstandes auch im Heimathlande dieser Einrichtung ihre nicht geringen Schwierigkeiten haben. — „Andere führen den Ursprung des Oratoriums bis auf die Zeiten der Kreuzzüge zurück." — Das ist die gewöhnliche und nach unserer Ueberzeugung die richtige Annahme. Was aber das Oratorium bis auf Neri für Veränderungen erlitten habe, liegt noch völlig im Dunkel; ein abermaliger Beweis, wie Vieles noch bis auf eine gute Entwickelung der Geschichte der Musik genauer untersucht werden müsste. Dazu haben wir aber leider nur sehr geringe Hoffnung: denn völlig abgesehen von den bedeutenden Schwierigkeiten solcher Untersuchungen, wie viele Leser würden sich wohl unter den Musikern selbst dafür finden? Die Gleichgültigkeit, mit der man im Ganzen solche Dinge aufnimmt, ist für die Untersucher fast noch abschreckender, als die Schwierigkeit. Nur sehr wenige gelehrte Künstler stehen durch ihren Geist und ihre bürgerliche Lage so vortheilhaft, dass sie sich über den gändlichen Mangel einer nur einigermaassen verbreiteten Anerkenntniss hinwegsetzen und mit dem Beyfalle weniger Ausgezeichneten zufrieden seyn können. Wir haben daher hier bloss unsere Wünsche und unser Bedenken, nicht etwa unsere Anforderung an den Hrn. Verfasser aussprechen wollen: denn wer könnte wohl unbillig und unüberlegt genug seyn, in einem so umfassenden Werke eigene, genau untersuchende Erörterungen auch nur der namhaftesten Artikel zu verlangen? ein Buch von solchem Umfange würde ja sonst nimmermehr zu Stande kommen können. Solche nähere Auseinandersetzungen gehören für Andere und wir haben nichts weiter hinzuzufügen, als dass wir wiederholt dem Fleisse des Verfassers alle Gerechtigkeit widerfahren lassen müssen. Der thätige Zusammensteller fährt nun in seiner kurzen Uebersicht so fort: „*Anima e corpo*, von Cavalieri componirt und 1600 in Rom aufgeführt, ist das erste religiöse Drama, in welchem der Dialog sich in Form des Recitativs findet. Unter den schönsten Oratorieen der verschiedenen Schulen zeichnen sich aus: der *Messias* von Händel, die *Passion* von Jomelli, das *Opfer Abrahams* von Cimarosa und die *Schöpfung* von Haydn."

Mit diesem Artikel empfiehlt Hr. Dr. L. die Wörter Ludi und Mysterien zu vergleichen. Wir geben daher noch auszüglich, was über das erste gesagt worden ist. „Unter Ludi (Spiele) versteht man scenische heilige Vorstellungen, welche aus der biblischen Geschichte genommen worden sind. (Hier hätte eine nur allgemeine Andeutung von den heidnischen Spielen kurz vorausgeschickt werden sollen.) Sie wurden in den Zeiten des Verfalls mit dem öffentlichen Gottesdienste vereinigt

und theils in der Kirche, theils auf den anstossenden Gottesäckern oder sonst wo vorgestellt. Kein christlich europäisches Volk war ohne solche Spiele, an denen die Musik stets (?) einigen Antheil hatte. Allenthalben stellten sie den Geist jener Jahrhunderte vor Augen, voll von Aberglauben und ungeheueren Ungereimtheiten. Ihrem Ursprunge zufolge nennt man sie auch Mysterien, wenn sie bestimmt waren, das Volk in den Geheimnissen des Glaubens zu unterrichten. 1343 wurden solche Spiele bereits zu Padua aufgeführt, wie Apostolo Zeno berichtet (Bibl. Ital. S. 487) und Muratori in seinen Script. rerum ital. XXIV. S. 1205 erwähnt eine Vorstellung der Leidensgeschichte, der Auferstehung, Himmelfahrt u. s. w., welche 1398 zu Frioli Statt fanden. Einige halten diese Spiele für nichts weiter, als für stumme Mummereyen (Maskeraden); doch stellte die Compagnia del Gonfalone die Leidensgeschichte in der Charwoche vor, was bis 1549 dauerte, in welchem Jahre der Papst Paul III. der Gesellschaft untersagte, sie im Coliseo aufzuführen. Wenn es nun auch hier unterblieb, so behielt man sie doch an anderen Orten bey. Uebrigens scheinen auch diese Vorstellungen stumme gewesen zu seyn. Die Vorstellungen aus dem a. T. nannte man Figurae (Tropen, Vorbilder), aus dem n. T. Vangeli (Evangelien); betrafen sie Glaubenspuncte, hiessen sie Mysterien; die Wunder der Heiligen nannte man Exempel und die Legenden Historien, zuweilen auch geistliche Comödien: Hauptbenennung blieb jedoch Ludi. Im funfzehnten Jahrhunderte nannte man diejenigen, die moralischen Inhalts waren, Fausti. Die eigentlich musikalischen Spiele scheinen erst zu Ende des funfzehnten Jahrhunderts Statt gefunden zu haben. Crescimbeni spricht von einem, welches 1449 in der Kirche der Maria Magdalena zu Florenz dargestellt wurde und von Abraham und Isaak handelte; der Verfasser desselben war Franz Belcari. Ferner wurde gegen 1480 zu Rom die Bekehrung des heiligen Paul auf einem beweglichen, zu diesem Gebrauche verfertigten Theater vorgestellt. Von dieser Vorstellung sagt Sulpitius in der Vorrede zu seiner Ausgabe des *Vitruv*, sie sey gesungen worden. Jedoch haben Andere unter dem cantare nichts weiter, als Declamiren verstehen wollen. — Andere Völker hatten zu gleicher Zeit, manche auch noch früher, ihre geistlichen scenischen Spiele; die Teutschen hatten sie schon gegen das Jahr 980. Dem Zeitgeschmacke gemäss waren sie nichts anderes, als ein Mischmasch der abscheulichsten Abgeschmacktheiten, öfter sogar wahre Gotteslästerungen. Man denke nur an die in Frankreich so allgemein beliebten Narren- und Esels-Feste, deren Beschreibung wir übergehen, da sie unter uns vielfältig genug dargestellt worden sind; sie dauerten aller Verbote ungeachtet bis zum funfzehnten Jahrhunderte. — Aus diesen Spielen entstanden die theatralischen Vorstellungen, ferner durch die Bemühung des heiligen Neri die Oratorien, welche durch die Dichtungen des Apostolo Zeno (der sich an Kraft der Darstellung vor Allen auszeichnet) und des Metastasio, von den berühmtesten Componisten Italiens, Händel's in England und Haydn's in Teutschland in Musik gesetzt, so sehr in Aufnahme kamen."

Hoffentlich wird man sich nun aus dem Gegebenen einen Begriff machen können, was in den beyden ersten Theilen geleistet worden ist, und wir haben nur noch eine möglichst kurze Anzeige von dem hinzuzufügen, was im dritten und vierten Bande, welche die Bibliographie oder die Literatur enthalten, geliefert wurde. Wir haben bereits erwähnt, dass die ganze Einrichtung dieser beyden Theile nach Forkel's Vorgange (dessen allgemeine Literatur der Musik, Leipzig, im Schwickert'schen Verlage, 1792) bis auf sehr wenige hinzugekommene Unterabtheilungen beybehalten wurde. Dabey müssen wir jedoch dem Hrn. Verfasser das Zeugniss geben, dass er nirgend versäumte, sein Werk durch genaue Angabe neuer musikalischer Schriften und Abhandlungen mit Umsicht, löblicher Aufmerksamkeit und Belesenheit zu verschönen und brauchbarer zu machen. So sind z. B. unter den Teutschen die neueren Bearbeitungen von Aug. Apel, Breidenstein, Chladni, Driberg, G. W. Fink, Ernst Ludw. Gerber, Wilh. Heinse, Christoph Joseph Jagemann, Kandler, Marx, Nägeli, Fr. Rochlitz und Anderer aufgeführt worden. — Noch hofften wir in diesem Werke wenigstens einige Andeutungen und Nachweisungen aus dem Leben des in manchen Puncten noch immer in geheimnissvollen Dunkel gehüllten Astorga zu finden, da er seine schönsten Tage in Italien verlebte: aber wir hofften vergebens; selbst den Namen suchten wir umsonst.

Das mag genug seyn, um die Aufmerksamkeit gebildeter Musikfreunde auf ein mit Fleiss und Liebe gearbeitetes Werk eines für Tonkunst auf vielfache Weise thätigen Mannes zu lenken; wir

wünschen, dass diese umsichtigen Sammlungen so reichhaltiger Notizen und Darstellungen recht Vielen, namentlich in seinem zweyten Heimathlande, Italien, wie es auch gar nicht anders seyn kann, den besten Nutzen neben einer gewünschten Unterhaltung gewähren mögen: auch für das Ausland werden sie von nicht geringem Vortheil sein. Und so scheiden wir denn mit aufrichtigem Danke von dem gelehrten Verfasser und bemerken nur noch, dass auch Druck und Papier sehr gut sind.

Nachrichten.

Prag. Ende März 1828. Seit vielen Jahren war kein Winter so reich an musikalischen Genüssen für die Bewohner dieser Hauptstadt, als der jetzt verflossene. Wir hatten Gelegenheit, nicht nur neuerdings die Verdienste einheimischer Künstler, sondern auch das mehrer fremden Virtuosen anzuerkennen.

Die Benefiz-Concerte der Hrn. Blatt (Directions-Adjunct des Conservatoriums), Hüttner und Zomb (Professoren dieser Lehranstalt) zeichneten sich nicht bloss durch eine gute Auswahl der vorgetragenen Stücke, sondern auch durch die Leistungen der Concertgeber selbst vortheilhaft aus. Hr. Blatt trug zum ersten Male neue für die Clarinette von ihm selbst componirte Variationen vor und gab uns Gelegenheit, den ihm eigenthümlichen schönen Ton zu bewundern. Von den Kunstleistungen des Hrn. Hüttner auf dem Violoncell ist schon mehrmals in öffentlichen Blättern gesprochen worden. Hr. Zomb (Oboist) hat einen kräftigen Ton und viel Bravour. Er excellirte diessmal besonders in Variationen über ein ungarisches Thema. Hr. Prof. Pixis gab, wie gewöhnlich alle Winter, drey Quartett-Productionen in der Wohnung des Grafen Wrtby und entzückte den zwar nicht zahlreichen, aber auserlesenen Kreis gebildeter Kunstfreunde, durch sein meisterhaftes Spiel auf der Violine. Auch von Hrn. Neukirchner, Orchestermitglied und ehemaligem Zöglinge des Conservatoriums, hörten wir in einer Akademie, die er gab, ein trefflich ausgeführtes Concert von Kummer für den Fagott, und Variationen für dasselbe Instrument, von Bedlach. Er ist gegenwärtig auf einer Kunstreise durch das nördliche Teutschland begriffen und wird auch dort durch seinen schönen Ton und seine Kunstfertigkeit verdienten Beyfall ernten.

Hr. Triebensee, Kapellmeister des ständischen Theaters, gab ein sogenanntes Concert spirituel. Die Cantate auf den Tod der Kaiserin Maria Theresia, welche der Concertgeber bereits vor ein und zwanzig Jahren componirt hatte, traf mit Recht der ihr schon anderwärts gemachte Vorwurf einer schlechten Wahl des Textes, so wie auch der eines grossen Ueberflusses an trivialen Gedanken. Von Hrn. Tomaschek wurde in derselben Akademie ein neues Requiem, bloss für Singstimmen, obligate Violoncelle und Contrabässe aufgeführt. Es ist keine leichte Aufgabe, denselben Text zwey Mal zu componiren und doch originell zu bleiben. Ref. schien es, als sey sie nicht befriedigend gelöst worden. Der Tonsetzer hat sich bestrebt, diessmal den Text von einer andern, mehr rührenden oder elegischen Seite aufzufassen, als bey seiner ersten Composition. Aber die Worte des Requiem haben ihren bestimmten Sinn und Character, und lassen sich nicht einmal so und dann wieder anders verstehen. Wenn daher ein hiesiger, sonst geistvoller, Beurtheiler in den Prager Unterhaltungsblättern diese verschiedene Auffassung des Textes gerade als etwas Lobenswerthes herausliebt, so wird ihm darin wohl kein Unbefangener beystimmen.

Fremde Künstler waren die Hrn. Maurer, die Brüder Löwy, Hindle und Romberg. Hr. Maurer gefiel jedem Kenner durch sein solides, besonders durch Reinheit der Intonation ausgezeichnetes Spiel auf der Violine. Ein von ihm selbst componirtes Concert war in edlem Styl gehalten und frey von modischen Knalleffecten, was unstreitig die Ursache war, dass der Beyfall der grössern Menge nicht so stürmisch ausbrach, als man wohl sonst hört, und dass auch seine übrigens sehr brav gearbeiteten Variationen dem verwöhnten Ohre nicht gefallen wollten. Die Brüder Löwy liessen sich zwey Mal, und zwar stets mit allgemeinem Beyfall, im Theater auf dem chromatischen Waldhorne hören und leisteten so Ausserordentliches, als man wohl nie von diesem Instrumente erwartet hätte. Noch mehr gefiel Hr. Hindle, Virtuos auf dem Contrabasse. Seine Kunst besteht nicht, wie bey Dall' Occa, in der Spielerey mit dem Flageolet, sondern in seiner Art, den Contrabass zu besaiten, zu stimmen und zu behandeln, wodurch er ihn dem Violoncelle näher gebracht hat, ohne ihm jedoch seine eigenthümliche Tiefe und Kraft zu rauben. Er spielt z. B. mit dem Aufsatze des Daumens und mit derselben Bogenführung wie beym Violoncell. Um den von

Natur rauhen Ton des Contrabasses angenehmer zu machen, hat er jede Saite um einen halben Ton höher gestimmt als gewöhnlich, so dass er jetzt, wenn das Stück z. B. aus Es geht, leere Saiten greift. Auch hat das Griffbret Bunde wie bey der Guitarre, so dass die Intonation gesichert ist.

Hr. Bernard Romberg bewährte in einem Concerte, das er auf der Rückreise von Wien im ständischen Theater gab, seinen alten Ruhm als erster Virtuos auf dem Violoncell. Aber seine Compositionen sprachen uns diessmal weniger an, als in den Jahren 1819 und 1821. Am meisten gefielen das Adagio und das Rondo seines Concerts; ziemlich unbedeutend fand man das Potpourri: *Erinnerungen an Wien*, woran aber wohl die Werthlosigkeit der gewählten Motive Schuld seyn mochte.

Vom Conservatorium, das, wie schon vom vorigen Jahre her bekannt, neuerlich durch ein Uebungstheater erweitert worden ist, hörten wir am 15ten und 16ten Februar d. J. die Mozart'sche Oper *Titus* in italienischer Sprache. Es war, sowohl was die theatralische Darstellung als das Orchester betrifft (welches aus den Schülern der Anstalt bestand), eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Production. Dem. Beranek, Gesangschülerin der zweyten (oder obern) Klasse, befriedigte als Vitellia jeden Unbefangenen, der an eine Anfängerin, die an diesen Abenden zum ersten Male vor einem ausgewählten Publicum auftrat, keine unbilligen Forderungen machte. Ihre umfangreiche, biegsame, reine und kräftige Stimme berechtigt zu der Hoffnung, eine künftige Prima donna, vorzüglich für hochpathetische Rollen, aus diesem Mädchen gebildet zu sehen. Auch Dem. Vogt sang und spielte den Sesto mit ungetheiltem Beyfall. Sie besitzt bey einer ganz für das Theater geeigneten einnehmenden Gestalt eine reine, höchst wohlklingende und zum Herzen sprechende Altstimme; daher sie alle solche Partieen und Gesangstücke, welche die Grenzen dieses Stimmregisters nicht übersteigen, sehr schön und ausgezeichnet vorträgt. Ihr Spiel ist gediegen und ruhig und wird besonders durch ein sprechendes seelenvolles Auge unterstützt. Da die Partie des Sesto für sie etwas zu hoch war, so musste sie Manches transponiren. Die Partieen des Tito und Publio wurden von den beyden Gesanglehrern, den Hrn. Gordigiani und Schnepf ebenfalls recht brav ausgeführt. Beyde empfingen überdiess in dem Beyfalle, der ihren Schülern zu Theil wurde (worunter wir auch die Chöre rechnen müssen), gerechte Anerkennung ihrer Verdienste um die präcise Zusammenwirkung aller Theile zum schönen Ganzen. Das wahre Lebensprincip aber, wie des Conservatoriums überhaupt, so auch dieses Uebungstheaters insbesondere, blieb freylich der würdige Director Weber, der jedoch bey der öffentlichen Vorstellung selbst nur als Orchester-Director wirkte.

Königsberg. (Beschluss.) Die hiesige altstädtische Pfarrkirche, welche, wie mancher Patient durch zu viele Aerzte, ihren Tod gefunden zu haben scheint, wird nun vollends abgetragen. Die Pfeifen der schönen Orgel sind in Kästen gepackt und modern ihrer Auferstehung entgegen. — Orgelspielern wird's vielleicht nicht uninteressant seyn, die Disposition dieser Orgel zu kennen: wir legen sie also bey und zugleich die Disposition der Orgel im kneiphöf'schen Dom, eines alten Werks, welches sich durch angenehme Stimmen, wie die altstädt. Orgel durch kraftvolle Bässe auszeichnet.

Disposition der jetzt (1827) abgebrochenen Orgel in der niedergerissenen altstädtischen Pfarrkirche zu Königsberg in Preussen.

Erbauer: A. G. Casparini 1755 bis 1761.

Kostenpreis: über 8000 Thaler. (Jetzt dürfte sie das Fünffache kosten.)

Hauptmanual.	Untermanual.	Obermanual.
Principal 16.	Quintatoen 16.	Theorbe 16.
Trombone 16.	Dulcian 16.	Jula 8.
Violon 16.	Principal 8.	Flaut major 8.
Bordun 16.	Unda maris 8.	Vox humana 8.
Octav Princip. 8.	Viola di Gamba 8.	Vox curiosa 8.
Quintatoen 8.	Trompet 8.	Principal 4.
Hautbois 8.	Hohlflöte 8.	Flaut minor 4.
Rohrflöte 8.	Octav princip. 4.	Flaut travers 4.
Gemshorn 8.	Rohrflöte 4.	Nassat 3.
Fülliquinte 6.	Quinte 3.	Octava 2.
Octav 4.	Superoctav 2.	Tertia 1⅗.
Flötedouce 4.	Flageolet 2.	Siffloet 1.
Spielflöte 4.	Tertia 1⅗.	Cornet 3fach (½ Reg.)
Superoctav 2.	Mixtur 6fach.	Mixtur 5fach.
Scharff 5fach.	Cimbel 3fach.	Tremulant.
Rauschquint 2fach.	Manualglock. (½ Reg.)	Schwebung.
Mixtur 7fach.	Cimbelstern.	

Koppeln für alle drey Manuale.

Pedal.

Posaunbass 32.	Trompet 8.	Cornet 2.
Majorbass 32.	Salicetbass 8.	Waldflöte 2.
Principalbass 16.	Flothass 8.	Nachthorn 1.
Subbass 16.	Quintbass 6.	Mixturbass 6fach.
Posaunbass 16.	Superoctav 4.	Pedal-Glocken.
Contrabass 16.	Clarine 4.	
Füllbass 16 ♭.	Jubal 4.	2 Engel mit 2 P.
Octavbass 8.	Blockflöte 4.	Pauken.

In Allem 68 klingende Stimmen.

Jetziger Organist: Hr. Mus. Dir. Sämann.

Disposition der Orgel in dem kneiphöfschen Dom zu Königsberg in Preussen.

Erbauet 1721 durch Mosengel, reparirt 1810.

Hauptmanual.	Untermanual.	Obermanual.
Principal 16.	Dulcian 16.	Theorbe 16.
Posaune 16.	Quintatoen 16.	Vox humana 8.
Rohrflöt 16.	Principal 8.	Vox angelica (neu).
Unda maris 8.	Flöte douce 8.	Jula 8.
Hohlflöt 8.	Trommet 8.	Quintatoen 8.
Viola di Gamba 8.	Gedact 8.	Feldtrommet 8.
Hautbois 8.	Blockflöte 4.	Flat allemand 8.
Waldhorn 8.	Glockenspiel 4.	Fifaro 4.
Füllquinte 6.	Octavo 4.	Spielflöt 3.
Viola 4.	Rauschflöte 3.	Salicet 2.
Waldflöt 4.	Gemshorn 2.	Mundflöt 2.
Tubal 4.	Superoctav 2.	Tert 1⅓. 2 Chor.
Scharfquint 3.	Flageolet 1.	Cimbelmixtur 3fach.
Jubal 2.	Cimbelmixtur 3fach.	Cimbelstern
Tonus fabri 2.	Mixtur 5. 6fach.	Timpana (Bombe).
Scharf 10fach.	Nachtigall.	Tremulant.
Decuplem 3 Chor.		Adler.

Koppeln für alle drey Manuale.

Pedal.

Principal 32.	Trombon 8.	Zink 2 und 3.
Posaune 32.	Chalmeau 8.	Klotzinalflöt 1.
Bombard 16.	Spitzquint 6.	Mixtur 10fach.
Subbass offen 16.	Quintatön 4.	Tremulant.
Fagott 16.	Jubal 4.	Tacteur.
Violon 16.	Nachthorn 4.	
Violoncello 8.	Schalmei 4.	2 Engel mit 2 P.
Basson 8.	Feldflöte 2.	Pauken.
Rauschflöte 6.		

In Allem 65 klingende Stimmen.

Jetziger Organist: Hr. Cantor Gladau.

Fündlinge aus älteren musikalischen Werken.

Die Sänger wurden sonst Fabarii genannt. Nämlich sie waren gewohnt, des Tages zuvor wenn sie singen sollten, nicht ordentlich zu essen, wohl aber stets Bohnen zu sich zu nehmen, um dadurch die Stimme gut zu machen. Darum hiess man sie Bohnenesser oder Fabarios.

* * *

Der Organist Mockwitz (geb. 1696 gest. 1721) erhielt einen so originellen Leichenstein in Erfurt, dass wohl die Beschreibung davon nicht uninteressant ist. Derselbe hat drey Spitzen. In der ersteren sieht man den Tod, der eine Laute verstimmt, nebst einer Violdigamba und Violin ohne Wirbel, mit der Umschrift: Mors dissonat. Es stimmt schön überein, der Tod verstimmt's allein. In der zweyten Spitze zeigt sich eine Hand aus der Wolke, welcher von einem Jünglinge ein Noten-Buch vorgehalten wird, mit der Umschrift: Suscipe miserator. Hie kann ich nichts anrühren, dort will ich musiciren. In der dritten ist ein geflügeltes Herz zu sehen, und umher sind folgende Worte zu lesen: Artifex supra artem. Die Musika ist hoch gestiegen, ein Musikus muss höher fliegen.

* * *

„Pavana bedeutet einen Spanischen gravitätischen Tanz, da die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füsse einer vor dem andern ein Rad machen, beynahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er den Namen bekommen. Er ist vor gar ehrbar gehalten worden und sind die Cavaliers in Oberrock und Degen, die Obrigkeitlichen Personen in ihren Ehren-Kleidern, die Fürsten in ihren Mänteln, und die Damen mit ihren Schleppen drangegangen. Man nannte ihn den grossen Tanz, und liess gewöhnlich eine Gaillarde darauf folgen." *C. F. B.*

Kurze Anzeigen.

1. *Divertissement pour la Flûte, avec accomp. de Pianoforte, comp. — — par W. Gabrielsky.* Oeuv. 88. No. 2. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)
2. *Divertissement etc.* Oeuv. 89. No. 3. Desgleichen. (Pr. 12 Gr.)

rer: *Susanne* ernster, *Figaro* deutscher geworden. Aber wie es dem Komponisten gelungen ist, die Charaktere, wie sie *nun* sind — besonders in den hier überaus reichen und ausgeführten Ensembles, zu halten: das ist und bleibt ganz meisterhaft. Als einen Beleg zu dem aber, wovon hier besonders die Rede ist, will ich nur das kleine Duett des 3ten Akts zwischen Susanne und dem Grafen (*a moll*: *Crudel, perche finora* —) anführen. Die Gräfin hat Susannen versprochen, den Abend in ihren (Susannens) Kleidern in den Garten zu schleichen und ihren Gemahl selbst zu erwarten. Susanne kömmt nun und giebt dem Grafen Antwort, sie werde seinen Wünschen Gehör geben und unter die leidigen Kastanien kommen. Ich will nichts sagen von der ganz vortrefflichen musikalischen Zeichnung des Grafen in diesem kurzen Satze, vom Steigen seiner Begierde, wie er deshalb immer heftiger das arme Mädchen drängt, u. s. w. Das gehört nicht zunächst hierher, und liegt vor jedem offen da, der dafür Sinn hat. Susanne hat aber, so lange der Graf nur lauernd und mifstrauisch fragte, bestimmt, obschon etwas schüchtern geantwortet, sie werde kommen. Nun kann der Graf seine brennenden Triebe nicht mehr verbergen, (Mozart geht in *Dur* über) und so fängt das Fragen wieder an. Da wird das Mädchen ängstlicher und nachdenkend. Auf sein begieriges Drängen: *dunque verrai?* schlüpft ein besorgtes *No* leise über ihre Lippen — *No* —? fährt der Graf auf, und sie fällt, sich fassend und verbessernd ein: *Si* u. s. w. Aber der so oft betrogene Graf ist dadurch wieder verwirret. Er beginnet von neuem mifstrauischer: *Dunque verrai? non mancherai?* und ihr hat sein Auffahren Spafs gemacht: sie sagt nun vorsätzlich, tändelnd, mit Schelmerey sich selbst kopierend auf leztere Frage: *Si* — *Si?* fährt der Graf richtig von neuem auf, und lachend beruhiget ihn nun Susanne. Von alle dem hat Beaumarchais keine Sylbe, wie viel weniger der italienische Bearbeiter. Es gehört ganz Mozarten. Dafs ihn unsre gewohnlichen Susannen nicht verstehen und diese ganze witzige Feinheit der Musik gemeiniglich verlohren gehet: davor kann er nicht. Den Susannen gereicht es indefs weniger zum Vorwurf, als den Musikdirektoren, von denen man fordern kann, dafs sie so Etwas zu finden verstehen und die von Berufs wegen die Sänger und Sängerinnen, beym Einstudieren, und bey Privatproben, auf dergleichen Dinge aufmerksam machen sollten.

Friedrich Rochlitz.

(Kann fortgesetzt werden.)

Kurze Anzeige.

XII Variations sur le Duo de l' Opéra: der Tyroler Wasserl, Tyroler sind oftmals so lustig, u. s. w. pour une Flute, composées par Charles Kreith. A Bonnsuic au Magazin de Musique à la Hohe, à Hamburg, chez Spehr et Comp. Neue Bourg. No. 138. (Pr. 6 Gr.)

Diese über ein bekanntes Thema geschriebenen Veränderungen, empfiehlt Rec. den Liebhabern der Flote mit der gewissen Ueberzeugung, dafs das Studium derselben sowohl nützlich, als auch angenehm seyn dürfte. Sehr zweckmäfsig geht der Verf. vom Leichten bis zum Schwersten fort. Eben so verdient die Wahl der Figuren gelobt zu werden, die überdies noch das Verdienst haben, sehr richtig bezeichnet zu seyn. Dafs diese Veränderungen nicht hier und dort ein begleitendes Instrument sollten zugelassen haben, kann nicht geläugnet werden; am schicklichsten ware dies wohl eine Geige gewesen.

Stich und Papier sind gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Die Liebhaber des Flötenspiels zur Unterhaltung kennen Hrn. G.'s, diesem ihrem Zwecke bestimmte Compositionen längst und benutzen sie gern. Sie thun Recht daran. Hr. G. schreibt seine Unterhaltungsstücke leichtfasslich, ziemlich munter, dem Instrumente angemessen, nicht schwer auszuführen und doch nicht zu wenig beschäftigend, er bringt Mannigfaltigkeit in sie, und Verstösse gegen den reinen Satz (wie in ersten der hier angeführten Divert. S. 8, Syst. 1, 2. 4, der Clavierstimme) entschlüpfen ihm selten. Andere Ansprüche machen diese Liebhaber nicht; und so sind billiger Weise beyde Theile mit einander zufrieden. Hier kömmt nun noch eine, leicht auszuführende und doch nicht allzuleere Clavierbegleitung dazu; auch hat zu noch vermehrter Erleichterung beyder Spieler der Verleger über die Clavierstimme die, des Flötisten, noch einmal in kleinen Noten stechen lassen; was besonders den Lehrern, welche sich der Stücke bedienen und accompagniren wollen, gelegen seyn wird. 1. enthält ein lebhaftes, nicht eben kurzes Allegro aus D dur; es schliesst auf der Dominante; ein kurzes Adagio aus D moll folgt, hat denselben Schluss, und ein Finale, im Zuschnitt eines Walzers mit Trio und Coda, endigt. 2. beginnt mit einer ernsthaften Einleitung aus D moll, die zu einem Allegro aus D dur führt, und, nach einer figurirten Cadenza für die Flöte, geht diess über in eine Polacca.

---

12 *Intonazioni a foggia d'esercizj per il Violino — — composte dal Sig. Alessandro Rolla. — —* (In Commiss. bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 20 Gr.)

Brav, sehr brav! So schreibt nur ein Lehrer von Geist und vielfältiger Erfahrung für seine Schüler. Hr. Rolla, der Vater, Concertmeister am grossen Theater alla Scala in Mayland, hat diese Exercices nämlich zunächst für die fähigsten seiner Schüler am dortigen Conservatorio geschrieben; und wenn er deren viele hat, die sie wirklich spielen können, wie es seyn soll: so müssen wir ihm zu diesen, und diesen zu ihm, Glück wünschen. Giebt es doch kaum Etwas, was ein tüchtiger Geiger üben und in die Gewalt bekommen soll, worauf hier nicht Bedacht genommen wäre. Dabey sind diese Uebungsstücke auch als Musik überhaupt interessant geschrieben, nehmen sich gut aus, und gewähren, auch in dieser Hinsicht, viel Mannigfaltigkeit. Die Vortragsart, so weit das überhaupt möglich, und die Applicatur, wo sie schwierig oder bedenklich, sind mit aller Genauigkeit angegeben. Noch mehr zu loben ist, dass sie auch Character haben, und dadurch zu der Vortragsart im höhern Sinne des Worts, wie sie sich nicht mit Zeichen angeben lässt, sondern aus der Composition selbst abgenommen seyn will, den Studirenden hinleiten. Sie sind aufsteigend in allen Dur-Tonarten abgefasst, so dass Fis dur die letzte ist. Und so bleibt uns für den beabsichtigten Zweck nichts zu wünschen übrig, als ein zweyter, gleichguter Heft für die Moll-Tonarten. Einer Empfehlung bedarf die Sammlung weiter nicht: vorzügliche Violinisten, um sich in Uebung zu erhalten, und verständige, flissige, oder minder vorzügliche, um jenen nachzukommen, werden nicht ermangeln, sie sich anzuschaffen, und wohlthun, wenn sie bey jeder Nummer nicht abbrechen, bis sie ihrer ganz mächtig sind. Dann haben sie aber auch sicherlich Etwas davon und werden's in der Folge, beym Vortrage ganz anderer Musikstücke, schon bemerken.

Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opéra: Oberon de C. M. de Weber, composée par J. Moscheles. Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Die vielen Freunde des Oberon finden hier auf eine gefällige Weise die meisten Lieblingsarien dieser Oper hübsch mit einander verbunden. Wenn auch die Zuthaten des bekannten Virtuosen und Tonsetzers nicht eben von seltener Phantasie oder grossartiger Ausführung der gewählten Themen Zeugniss geben, was hier gar nicht beabsichtigt wurde: so wird das artig zusammengefügte Ganze die meisten Liebhaber des Pianoforte nur um so mehr befriedigen, da ihnen hier nicht eben schwierige Zumuthungen gemacht werden. Spieler von einiger Fertigkeit werden sich also damit gut unterhalten. Das Stück füllt 17 Seiten und ist auf haltbares Papier recht deutlich gestochen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten May. **N°. 22.** 1828.

Abhandlung.

Ueber Instrumente und Instrumentirung.

Die Kunst, zu instrumentiren, scheint mir keine andere zu seyn, als den erfundenen Gedanken unter Haupt- und Begleitungsstimmen so zu vertheilen, dass er vollständig und klar hervortritt, nicht mehr und nicht weniger, als man im Schöpfungsmomente beabsichtigt. Diess rechte Maass zu treffen, ist nun leicht und schwer, wie man es nimmt. Ich will zeigen, wie man es verfehlen kann, und vielleicht auf diese Art zum Ziele gelangen. Manche Componisten setzen alles beym Claviere, diess war zum Beyspiele bey Joseph Haydn der Fall; andere bedienen sich der Violine, der Guitarre, um die Folgenreihe der Akkorde zu prüfen; doch leuchtet ein, dass sie die Schwierigkeit vermehren, indem das Clavier das eigentliche Tonsetzerinstrument ist, was sie, um Gewandtheit in der Harmonie zu erlangen, wenigstens mittelmässig gut *gespielt* haben müssen, wenn es auch zu wünschen ist, dass sie keine Virtuosen eben seyen. Andere bedürfen keines Instrumentes, sondern skizziren ihre Ideen, werfen sie schnell auf das Papier und schreiten, ist das Concept gehörig durchgelesen, zur Instrumentirung. Beyde Verfahrungsarten haben ihre Vor-, ihre Nachtheile. Wer am Claviere componirt, wird nicht leicht hart; natürlich reihen sich die Ideen und fliessen in einander, auf Rhythmus und Zusammenhang wird gehörig Bedacht genommen, auch tritt meistens die Hauptidee gehörig hervor, durch überflüssigen Reichthum der Begleitung nicht verdunkelt. Dagegen geht der kühne Ideenschwung verloren, weil nun ein Medium mehr zwischen dem erfindenden Geiste und der Ausführung liegt, das Orchester sieht sich zwischen die zehn Finger des Tonsetzers gebannt, verliert seine Freyheit, folglich seine Kraft, die Begleitung wird meistens arpeggirend, der Bass bedeutungslos, die Erfindung selbst geht langsam von Statten, weil das Probiren Zeit wegnimmt. Die ohne Clavier schreibenden Tonsetzer, frey von diesen Ketten, verfallen dagegen oft in das entgegengesetzte Extrem; sie vermeiden oft nicht genug harte Uebergänge, bieten unrhythmische Stellen, decken die Hauptstimme durch Nebendinge in der Begleitung, und hören bey Aufführung ihrer Arbeit oft mit Erstaunen, dass sie eine ganz andere Wirkung hervor bringt, als sie beabsichtetten. Mein Rath wäre: die Skizze, bey welcher der Eintritt dieses oder jenes besondern Instrumentes gleich zu bemerken ist, weil beyde Ideen sich natürlich verbinden, ohne Instrument zu entwerfen; dann abzuwarten, bis der Augenblick der Begeisterung vorüber, um sonach das entworfene Tonstück sich vorzuspielen; wobey die Härten, die Unebenheiten geglättet werden, und Verstand wie Scharfsinn ihre Rolle spielen.

Ist diess vorüber, so geht es an das Partiturschreiben. Die Ansicht des Tonstückes bestimmt nun mit ziemlicher Richtigkeit, welche Instrumente man dabey anzuwenden hat; so wie hinwieder die Instrumente, die man sich anzuwenden vorgenommen, auch das Tonstück mehr oder weniger bestimmen. So z. E. möchte ich die Behauptung aufstellen, dass Mozart in der Es dur-Symphonie seinen Ideengang darnach modelte, dass er sie mit Clarinetten, und nicht mit Oboen besetzte. Leider! hat jeder Tonsetzer, ehe er eigene schrieb, viele, auch neue Partituren schon in die Hände bekommen, und sie, was auch recht ist, studirt; denn nur durch dieses Studium, durch aufmerksame Beobachtung und zweckmässiges Anhören musikalischer Productionen, wobey sich jedesmal irgend eine Regel, ein Kunst-

vortheil abstrahiren lässt, kann man sich in diesem durchaus praktischen Theile der Tonkunst vervollkommnen. Leider! haben in neuerer Zeit die Partituren so an Ausdehnung zugenommen, dass ehrliches sechszehnliniges Papier nicht mehr hinreichen will, und man zu gröserm oder Anhängen seine Zuflucht nehmen muss; man betrachte nur Spontini's, Rossini's und sonst aller Neueren Werke; und so lässt sich der Kunstjünger verführen: zu dem gewöhnlichen Orchester fügt er eine Piccoloflöte, Corno 3° e 4°, 3 Tromboni bey, noch glücklich, wenn er uns Triangel, Tamburo militare und gran cassa schenkt. In gewissen Momenten habe ich nichts dagegen einzuwenden, aber nun gesellt sich der Dämon des Stolzes hinzu; diese Instrumente stehen nun einmal vorgezeichnet, es schickte sich nicht, so viel Papier leer zu lassen, es wäre unhöflich, das Zählen so vieler Pausen Jemanden aufzubürden, und so müssen mehre Instrumente den Gesang vortragen, damit die anderen nach Herzenslust dazu pfeifen und trömmeln können; so wirkt nichts mehr, weil alles wirken soll. Da sehe man dagegen Meister Gluck's Partituren an, auch Mozart's, wie einfach! wie voll bezaubernder Effekte! Daher möchte ich jedem sehr rathen, bey der anfänglichen Vorzeichnung recht sparsam umzugehen; wie lohnend ist es, mit Wenigem Vieles, wie niederschlagend, mit Vielem nur wenig auszurichten!

Was wirkt überhaupt in der Musik? ist es die immerwährende Bewegung in den Violinen, der dem Violoncelle oft mit saurem Schweisse gegebene besondere Gesang, der auf- und abschreitende Bass, das Gewühle der Blasinstrumente, wovon einige den Accord halten, andere trillern, andere den Gesang in Ottava begleiten, sind es die in Achteln sich bewegenden Posaunen, oder der bald leisere, bald kräftige Paukenschlag und Wirbel? Weder Eines noch das Andere, obwohl jedes an seinem Platze zuweilen, doch nur in seltenen Fällen, sein Ziel nicht verfehlt. Was da wirkt, ist neue, einfache, wahre, der Situation oder dem Charakter des Stückes angemessene Melodie, und je breiter sie wogt, je mehr sie, sich ausdehnend, in jeden Winkel des Opernhauses oder des Concertsaales dringt, je mehr mundet sie dem Zuhörer. Darum ist es auch ein Irrthum, dass man eine Oper beym Claviere nicht probiren und würdigen könne. Diese Urmelodieen sprechen in jeder Gestalt an, sind überall erkennbar, und können also auch in jeder Gestalt goutirt werden. Wollen Sie es wissen, verehrte Leser, was alle diese Alfanzereyen in der Instrumentirung vorstellen und bedeuten, warum diese Figuren, diese Triolen und Triller da sind, warum sich die Orchester so abplagen müssen, während Gluck und Mozart nur wenige Schweisstropfen kosten? sie heissen die Weihe der Unkraft, die Ohnmacht der Gedanken. Ein schönes Weib, was die Natur geschmückt, bedarf des Putzes nicht, aber Flittertand und Schminke lassen ein reizloses Gesicht, einen schiefen Körper bey kargem Schimmer noch leidlich erscheinen. Belieben Sie den kunstreichen Compositeur nur auszuziehen; nehmen Sie weg die grosse und kleine Flöte, welche seine Locken kräuseln, die erste Violine, Oboe und Clarinette, welche seine Augen glänzen, seine Wangen roth machen, die Fagotte, Violen und Hörner, die seinen Körper zieren, ziehen Sie ihm den künstlichen Fussschmuck ab, d. h. lassen Sie die Violoncelle schweigen, und bloss den Bass mit der Melodie sprechen; was bleibt? ein magerer, abgezehrter Körper, von dem sich jedes Auge mit Ekel abwendet. Wie oft, ohne gerade einen zu nennen, könnte man mit Manchem solche Experimente machen? Wollen Sie ein Beyspiel, hier ist es. Irgend einem Tonsetzer kommen in einer Arie für Tenor folgende Verse vor:

Erhöre die Bitte, vollende mein Glück!
O kehre, du Theure, zum Freunde zurück.

Der Dichter hatte, wie man sieht, eben sich nicht zu sehr angestrengt, der Musiker ahmte ihm nach und schrieb:

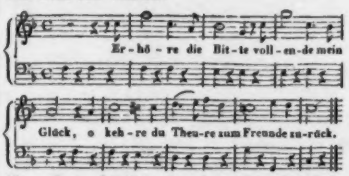

Nun sah er freylich ein, dass diess eben kein Meisterwerk sey, und so setzte er folgende Variationen, auf den Charakter und die Lage der Person nach verschiedenen Abstufungen passend,

wobey aber die Melodie, die ich nicht mehr wiederhole, dieselbe blieb.

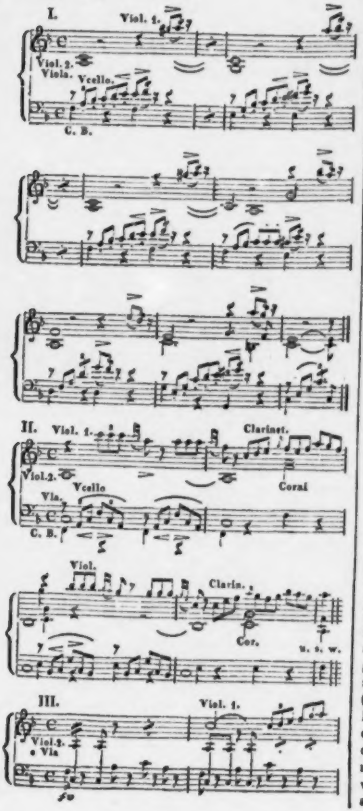

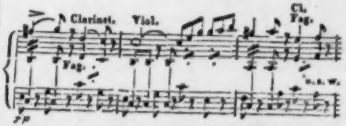

Es wäre leicht damit ins Unendliche fortzufahren, um alle Nüancen und Schattirungen der Leidenschaft auszudrücken. Nach dem Ausspruche des Kunstjüngers bedeutete die erste Figur: romantische Sehnsucht, die zweyte: Liebesständeley, die dritte: ein bewegteres Gemüth u. s. w.; aber ein alter Kapellmeister sagte ihm rund heraus, sie bedeuteten alle nichts, als dass er eine erbärmliche Melodie, oder vielmehr gar keine Melodie erfunden habe, und alle diese Zierrathen seyen an eine Leiche gewendet, was der Junge, wie alle Jungen, ganz natürlich nicht glaubte. Nur an Einem Orte möchte ich derley Figuren billigen, wenn nämlich durch Schuld des Dichters verschiedene Personen fast dieselben Worte wiederholen müssen, oder eine längere Rede, z. B. Verhaltungsmassregeln enthaltend, geheimnissvoll vorgetragen wird. Sonst aber sind sie ein erbärmlicher Behelf.

Nicht besser munden mir die Figuren in der Begleitung, die bestimmt sind, einem Tonstücke in der Oper Einheit zu geben, indem sie sich, wo es nur immer thunlich, hören lassen. Solche contrapunctische Künsteleyen werden leicht Hauptsache, und die Melodie geht darüber zu Grunde. Wenn wir überhaupt einen Blick auf die nächst vergangene musikalische Epoche werfen, so wird uns klar werden, dass man schon anfing, Musik zu componiren, die keine Musik mehr war, weil ihr die Melodie fehlte. Cherubini's Nachahmer führten auf diesen Abweg, und die Oper wurde oft zu einer Symphonie mit halb obligaten Singstimmen. Dazu kamen die häufigen, in Musik gesetzten, Ausbrüche von Wuth, Raserey, Verzweiflung und derley heftigen Leidenschaften (siehe Medea, Catel's Semiramis, Euphrosine von Méhul u. s. m.), man überschritt häufig, besonders das imitatorum servum pecus, die Grenze des Anständigen, der wahren Kunst, um in Instrumentenlärm, den die Stimme überschreyen musste, weil sie sonst nicht durchdringen konnte, auszuarten, und bedachte zu wenig, dass erstens man

sich dadurch der Entwürdigung der Kunst immer mehr nahe; zweytens eben solche stark markirte Scenen zu den leichtesten Arbeiten gehören Eine fast übertriebene Declamation, rastlos bewegte Figuren im Orchester, Trompeten- und Posaunenstösse und Paukenwirbel, immerwährendes Ausweichen in alle 24 Tonarten, was die enharmonischen Accorde so kindisch leicht machen, zu diesem allen braucht es nicht viel; aber einen klaren, verständigen, melodischen Gesang zu erfinden, der wahr und tief gefühlt sich den Worten anschmiegt, und ihre Wirkung erhöht, der durch sich selbst gilt, und bloss vom Orchester unterstützt und gehalten wird, der nur wenige Tonarten durchläuft, und doch nicht monoton wird, das probire der Kunstsänger, und er wird sich überzeugen, dass eine gewöhnliche Fuge weit weniger Mühe macht. Es ist überhaupt endlich Zeit, dass wir die alten Irrthümer und Vorurtheile ablegen; die Epoche, wo die Musik nur gleichsam ein Theil der Mathematik war, ist, dem Himmel sey es gedankt, ganz vorüber, diese Zeit und Geduld zersplitternden Spielereyen, vor- und rückwärts zu lesende Canons, Räthselcanons, griechische Tonarten u. s. w., werden von Verständigeren nur mehr belächelt, die Fuge selbst gilt als solche nichts mehr, und findet nur in so weit Beyfall, als sie begeistert und wirkungsvoll ist; so lassen wir denn der Schule den ganzen Apparat; es ist gut, es ist nützlich, ja unentbehrlich, dass der Lehrling alle Wendungen des Contrapunktes lerne; doch der für das Publicum schreibende Tonsetzer muss in seiner Begeisterung nur den höchsten Zweck der Kunst verfolgen, zu begeistern und das Herz vom Irdischen zu reinigen, dem bessern Sinne eine verklärte Welt voll Klang und Wunder öffnend; das Studium der Regeln hindere ihn daran, zu fallen, oder auf Abwege zu gerathen, nie vergesse er sich aber so weit, der Welt zeigen zu wollen, dass er die Regeln wirklich begriffen.

Die glänzenden Siege, welche Rossini in letzterer Zeit erfochten, bewähren neuerdings die Richtigkeit des Gesagten. Melodie, doch nicht die gemeine Liedeley, Melodie in edlem Sinne ist die Königin der Musik; man vermisste sie oft in den neuesten, selbst in gefeyerten Werken; nun kam der Pesareser mit seinen Schmeicheltönen, alle Herzen fielen ihm zu, obwohl der Verständigere mit Recht oft den Kopf darüber schüttelte, weil nur eine lieblichere Verirrung an die Stelle der ersten getreten war. In Mozart's Blüthezeit, in Grétry's schönen Tagen hätte, das glaube ich behaupten zu können, Rossini weder in Deutschland noch in Frankreich Glück gemacht.

Was ich nun für die Begleitung des Gesanges als Regel aufgestellt, nämlich die grösste Einfachheit, die möglich kleinste Zahl der Instrumente, gilt auch für die Symphonie oder Ouverture; die einfachsten Mittel sind stets die besten. Wie fasslich, wie leicht ausführbar sind Mozart's Instrumental-Werke, und welche Wirkung bringen sie hervor! In neuester Zeit hat Kapellmeister Krommer, ein sehr verdienter Componist, Symphonieen mit vier Waldhörnern und drey Posaunen geschrieben, sie sind alles Lobes werth, besonders jene in C moll, aber mit grösseren Mitteln hat er die Wirkung nicht erreicht. Woran liegt es? an dem einzigen Lebendigen im Leben der Völker, und der Menschen und der Künstler, an der Idee, deren Abgang kein Schmuck, kein schimmerndes Kleid ersetzt. Würde meine Ansicht allgemeiner, so würde noch ein anderer Vortheil daraus entspringen. Der Musikscribler, die den Satz verstehen, für ein Instrument regelrecht und nach den Principien des Fingersatzes schreiben, auch allenfalls mit Hülfe mancher Rosalien oder Schusterflecke eine Ouverture, oder etwas dergleichen, leidlich zusammen stoppeln, gibt es Legionen; man wende das Ideensystem bey musikalischen Compositionen als Massstab an: die meisten treten in ihr Nichts zurück, und nur jene bleiben, die urkräftige Melodieen erfinden können, weit die Mindersahl. Wie viele setzten hundert Werke, die mit der Mode wie Pilze hervor schossen, und verschwanden; Rouget de Lille hat bloss den Hymnus der Marseiller geschrieben, er gilt mir mehr, als diese notenreichen Componisten. Ihr Lied hat funfzigtausend braven Männern das Leben gekostet, sagte Klopstock zu Rouget; es hat die Feinde meines Vaterlandes besiegen helfen, hätte der Tondichter antworten können.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

München. Vom November vorigen Jahres

bis Ende März. Während dieser Monate konnte auf hiesiger Bühne nur eine neue Oper, und diese nur einmal, zur Aufführung gebracht werden. Hindernisse mancher Art, noch mehr aber Krankheiten, drückten und lähmten die besten vorgehabten Unternehmungen der Intendanz. Nach Spontini's grossen Directionen der *Vestalin*, trat Demoiselle Schechner, mit deren Rückkunft eine weitere Opernepoche beginnen sollte, nur noch einmal auf, in *Fidelio*, es war am 17ten October, und wurde seither nicht wieder gehört. Man hofft es von der nahen, bessern Jahreszeit, dass eine, durch vieles Reisen und zu grosse Anstrengung eingetretene Unpäslichkeit sich verlieren, und sie selbst ihrem Kunstberufe ohne Nachtheil dann werde folgen können. Seit Anfang des gegenwärtigen Monates ist auch Mad. Sigl-Vespermann auf dem Anschlagezettel in der Liste der kranken Theatermitglieder aufgeführt, worüber man sich eben nicht wundern darf, da sie es war, welche einem fast gänzlichen Stillstehen der deutschen Opern entgegen wirkte. Doch erliegt auch die beste Kraft, und Rossini's *Mahomet* — diese war die neue am 29sten Februar zuerst gegebene Oper — hat, wie man allgemein zu glauben berechtiget ist, auch ihr Ruhe und Erholung nach grosser Anstrengung räthlich gemacht. Billig wundert man sich, wie italienische Meister, wir meinen hier Spontini und Rossini, denen doch das Bedürfniss eines Sängers, und was eine Menschenstimme leisten kann, wenn sie nicht frühe untergehen soll, bekannt seyn muss, wie sie mit einem Uebermaasse von Instrumentalbegleitung und einem furchtbaren Fortissimo, das man ihnen nie genug steigern kann, so sehr auf die Kraft des Sängers losstürmen, so sehr ihren Effekt auf Lärmen, und ein ohrzerreissendes Trompetengeschmetter gründen mögen, dass man wohl endlich jeder Opernbühne eine Kranken- und Versorgungsanstalt anzubauen wird genöthigt seyn, wenn man anders Sänger, die ihr schnelles Abblühen vorher sehen, zur Uebernahme solcher Gesangscompositionen bewegen will. Aber sie schrieben ja Beyde, wird man erwiedern, die Werke, wovon hier die Rede ist, für die grosse französische Oper, wo man bisher nicht sang, sondern declamirte und schrie. — Könnte diess einigermaassen seine Entschuldigung finden, so sollte man doch anderer Orten, man sollte in München, wo man, in Folge früherer Ergebnisse, das Singen nicht ganz verlernt hat, bey Aufführungen derley Opern einiges Maass beobachten. Wirklich ist diese Composition von *Mahomet*, einige Anfangssätze in den Adagio's oey Arien ausgenommen, mit ihren drey Posaunen, dem Doppelfagot, allen Arten von Knall- und Schallinstrumenten, und der immer beygegebenen Janitscharenbande so überladen, und die Direction — um den Sinn des Meisters auszudrücken, und nicht aus den zurückgelassenen Fusstapfen zu treten — dränget, verstärket, und treibet so sehr, dass man, besonders in Finalen, wo auch der Moto accelerato hinzu kommt, den Sängern rathen möchte, alte, dem heroischen Ballete abgeborgte, herkulische Attitüden, luftdurchsegelnde Armbewegungen, von irgend einem Tanzmeister sich einlernen zu lassen, um das Rasen der Instrumente einigermaassen dem Zuschauer auszulegen; den Mund zu öffnen, doch ja nicht mitzusingen, da bey diesem tobenden Gelärme sein Streben vergeblich, und seine erstickte Stimme nie zu dem Ohre des betäubten Hörers gelangen kann. — Den innern Werth des Kunstwerkes selbst betreffend, gehört das Finale des zweyten Aktes, und eine Arie von Hrn. Bayer, zu dem Ausgezeichneten; was Hr. Pellegrini und Mad. Sigl-Vespermann vorzutragen hatten, zu dem Mühsamsten und Ergreifendsten, was je in einer Oper statt gefunden. Sie dürfen den Kampfplatz ihrer Kunst nur selten verlassen. Eine einzige Darstellung berechtiget jedoch nicht, über das Ganze weiter uns auszusprechen, denn nicht immer ist diessmal Rossini, seiner Gewohnheit nach, tändelnd und spielend, er umgibt sich nicht selten mit Ernst und ächt dramatischer Kraft. Wir erwarten *Mahomet's* Wiederholung.

Nächstens soll auch eine andere neue Oper, welche ein hier sich aufhaltender französischer Tonsetzer dem Theater überlassen, und an deren Uebersetzung bereits laborirt wird, zur Aufführung gebracht werden. Sie nennt sich: *Macbeth*.

Unsere etwas alternde Concertanstalt schien wie aufgelöst, und ruhte aus Mangel an Theilnahme eine ganze ihrer Jahreszeiten; nahm sich aber wieder zusammen, und erschien in verjüngter Kraft. Das Gebäude des Odeon war mit Anfange des Jahres vollendet, und während des Karnevals für maskirte und unmaskirte Bälle geöffnet. Noch konnte man also nicht angeben, ob dessen tempelart ger, herrlicher Prachtsaal dem

Hauptzwecke seines Daseyns entspreche, ob er für grössere Leistungen der Tonkunst vortheilhaft angelegt, in akustischer Vollkommenheit ihre Wirkungen begünstige, nicht in dumpfer Stille die Töne in sich aufnehme, und unbelebt sie verhallen lasse. Nicht ohne Sinn wählte man zum ersten Versuche die ehrwürdige Ouverture aus *Castor* und *Pollux*; man hatte dabey nichts mehr zu denken, von nichts sich überraschen zu lassen, und konnte in vollster Gemächlichkeit des Eindruckes, den die Tonmasse hervorbringen würde, harren. Keine Stimme der Unzufriedenheit liess bisher sich hören; die Ausführung war von grosser Wirkung; gerundet und voll, deutlich in allen ihren Nuancen berührten die Harmonieen das Ohr des Zuhörers, und noch günstiger, als in den Instrumenten, lautete der Gesang in der folgenden Arie, so dass, wenn auch der Architekt in Anordnung seines Baues dem Restaurator und Tänzer manches zu wünschen übrig lässt, er doch der Tonkunst selbst den vortheilhaftesten Raum herstellte, des bey demselben angebrachten Schmuckes nicht zu erwähnen.

In dem zweyten Concerte wurde eine grosse Symphonie von Mozart in C, unter Leitung des Hrn. Moralt, jetzt alleinigen Instrumentaldirectors in Kapelle und Theater, mit einer Präcision und einer Lebhaftigkeit, die nichts zu wünschen übrig lassen, gegeben. Es brachte uns diese meisterhafte Durchführung eines anerkannten Meisterwerkes gewisse, über den gegenwärtigen Zustand des Orchesters mit Unrecht vor Kursem ausgesprochene Urtheile ins Gedächtniss. Zählt dasselbe jetzt der eigentlichen Virtuosen weniger, als in vorigen Jahren, so ist es doch, wenn ein kraftvoller Director, wie Hr. Moralt, an dessen Spitze steht, seines alten Ruhmes werth, und flösset selbst den vom Auslande Kommenden, wo man Vieles hört und vergleicht, Anerkennung und Achtung ein. Eben so vortrefflich als benannte Symphonie, wurde auch die so schwierige Ouvertüre aus Webers Oberon ausgeführt, und dem launigten, gegenwärtigen Publicum, welches, gleich als wenn es ein Theaterliedchen wäre, ihre Wiederholung verlangte, nachgegeben, mit gutem Willen und nicht geminderter Kraft, so dass man auch das zweyte Mal an genauem Vortrage und richtigem Zusammenspiele nichts vermisste. Wir übergehen die hiesigen, rühmlichst schon bekannten Künstler, die sich zu diesem Concert-Abende hören liessen, und führen nur jene zwey Künstlerinnen an, welche in demselben auftraten: Fräulein Schauroth und Signora Passerini. Mit einer seltenen Zartheit, gleich als wenn das störrische Instrument ihre Empfindung wieder geben könnte, behandelt erstere das Piano: sie vermehrte mit dem schönen, gerundeten Vortrage eines Concertes von Kalkbrenner, die hohe Meinung, die man in ihren noch früheren Jahren von ihr gefasst hatte. Wir denken, Jeder wird eingestehen, dass sie unter den gebildeten Pianistinnen einen ausgezeichneten Rang behauptet. Die Signora kam von Neapel und geht nach Petersburg zur italienischen Oper. Wahrscheinlich war es die rauhe Luft der noch mit Schnee bedeckten Alpen, denen unsere hohe Fläche gleichsam noch angehört, welche den Schmelz ihrer Stimme berührte; denn ein gewisses heiseres Wesen war daran nicht immer zu verkennen. Uebrigens öffnet ja nicht die Stimme die Pforten des Ruhmes, sondern das, was der Künstler mit derselben hervorzubringen versteht.

Der vierte, und wohl für diese Jahreszeit der letzte der Concert-Abende, brachte uns den Händel'schen Messias, dessen Ausführung jedoch manches zu wünschen übrig liess. Die Bemerkung, dass man Instrumentalcompositionen einen vorzüglichen Fleiss widmet, es aber mit grösseren und kleineren Vocalwerken nicht so genau nimmt, ist nicht von heute. Eine Symphonie, ist sie nur etwas neu, oder lange nicht mehr gegeben, hat sich immer mehrere, oft vier bis fünf Proben zu erfreuen, indess eine Arie, oder andere Cantate, mit einer einzigen nothdürftig abgefertiget wird. So hat man diess Mal dem Messias wirklich nur eine einzige vorhergehen lassen, und der noch sehr jungen Sopran-Sängerin den Part nur wenige Stunden vor derselben zugesandt. Giebt so etwas auch einen guten Begriff von der technischen Geschicklichkeit der theilnehmenden Künstler, so kann doch nichts weiter hervorgebracht werden, als ein richtiges Abspielen und Absingen der Noten. Der Geist erscheint dabey nicht, der lässt sich ohne alle Vorbereitung nicht so leicht beschwören. Die verehrliche Direction der musikalischen Akademie wird in der Gunst des Publicums noch mehr sich befestigen, wenn sie keinen Zweifel übrig lässt, dass es ihr voller Ernst ist, die Kunst, ihrer selbst wegen, zu fördern und sie voran zu bringen.

Diesem fast halbjährigen Zeitraume gehören noch drey andere, von Individuen veranstaltete, öffentliche Concerte an, wovon wir die kurze Anzeige geben. Schon vor geraumer Zeit hatten wir Gelegenheit, uns über die Geschicklichkeit und Gewandtheit, womit Demois. Krings das schwierigste, vielleicht auch das undankbarste aller Instrumente, die Harfe, behandelt, auszusprechen. Sie verweilte seither unter uns, studirte fort, und übte sich noch mehr, gab endlich noch vor ihrer Abreise ein Abschieds-Concert, wie sie es nannte. In Paris, wo sie, wenn wir richtig gehört, hingehen soll, ist die Harfe sehr beliebt, und das Spiel auf derselben sehr hoch gebracht worden. Es kann ihr demnach an Schutz und guter Aufnahme nicht leicht fehlen. Wo Kenner das Wort führen, sind dem Künstler die Wege gebahnt. Ihr folgte Hr. Iwan Müller, Professor, Solo-Clarinettist der Hofconcerte Sr. Majestät des Königs von Frankreich, Erfinder der neuverbesserten Clarinette und Clarinet-Alto. Er hatte es wohl hier auch mit Kennern zu thun; noch sind sieben Virtuosen auf diesem Instrumente in dem königl. Musikvereine begriffen, und viel Gutes und Grosses ist von jeher darauf geleistet worden. Ueber die Erfindungen und Verbesserungen der Clarinette selbst kann der Correspondent nicht berichten, sie scheinen nicht wesentlich, oder von grosser Bedeutung zu seyn, da man noch nicht gehört hat, dass sie hier nachgemacht worden. Herrn Iwans kunst- und schulgerechtes Spiel, sein besonnener, ernster Vortrag wurde mit verdienter Bewunderung aufgenommen. So muss man ein Instrument behandeln, wenn man als Meister und Lehrer gelten will. Doch, wie es oft zu geschehen pflegt, es gab da nicht Wenige, welche glaubten, dass man Hrn. Bärmanns leichtes, oft wie geniemässig hingeworfenes, nicht selten capriciöses Spiel, und Hrn. Houbels milden zusammenhangenden Vortrag, gleich des andern Tages, ohne Vergleich zu verlieren, mit Wohlgefallen hätte anhören können. Der Herr Professor reiste ab mit vollster Anerkennung seiner grossen Verdienste, doch ohne viel Aufsehen gemacht zu haben. Nicht so die vorher erwähnte Signora. Hatte sie in dem abonnirten Concerte vom 24sten März alle Stimmen für sich gewonnen, so wurde das am 28sten zu ihrem Besten veranstaltete für sie ein wahres Jubelfest. Selten, vielleicht nie, hatte sich das Wohlgefallen auf eine so begeisterte Weise ergossen; denn sie ist, was sich von selbst versteht — Bravoursängerin im vollesten, ausdrückenden Sinne des Wortes, und von ausgezeichneter Art, dazu in einer italienischen Schule gebildet, wovon das künstliche Ansetzen des Tones, das Tragen, Schwellen und Wiederabnehmen der Stimme, das richtige, nie eine Sylbe von einander trennende Athemholen, eine immer deutliche, nie näselnde Aussprache — welches alles man nur durch erhaltene, richtige Anweisung sich eigen machen kann, und worin sie unsere im Leben und Tode hochgefeyerte Sängerin nicht selten weit hinter sich lässt — Zeugniss ablegen. Wir unternehmen es nicht, alle die glänzenden Eigenschaften dieser seltenen Gesangs-Künstlerin auseinander zu setzen; sie nimmt nicht die gerade Strasse nach dem Orte ihrer Bestimmung, sie schlägt Nebenwege ein, hat bereits in dem kunstliebenden Augsburg ihre Lorbern geerntet; — und wir greifen den Urtheilen unserer Kunstfreunde im Norden nicht vor.

Berlin. Auch der launenhafte April hat uns reichliche Kunstgenüsse zugeführt. Am 1sten wurde auf der königlichen Bühne Spohr's *Jessonda*, im königstädter Theater *Fiorella* von Auber, wiederholt, in welchem letztern Singspiele der Tenorist Jäger vor seiner dreymonatlichen Urlaubsreise hier zum letzten Male sang. Am 2ten wurde Shakespeare's *„Richard der dritte"* nach Schlegel's Bearbeitung, mit wirksamen Zwischenacten, einer etwas gedehnten Ouverture, und vorzüglicher melodramatischen Musik zur Geister-Erscheinung im 5ten Acte, von G. Abr. Schneider, mit grossem Beyfalle gegeben, den die geniale Dichtung mit dem durchdachten Spiele Devrient's theilte. Die Spontini'schen Opern: *Fernand Cortez* und *Alcidor* schritten, jede zwey Mal, in gewohnter Vollkommenheit der Darstellung und blendender Pracht über die königliche Opernbühne. Der vielen, dafür erforderlichen Proben wegen wurde indess in diesem Monate wieder keine neue Oper gegeben. Weber's versprochener, lange ersehnter, *Oberon* wird am 6ten May, im Schulgarten, zur Militär-Musik von Weller gut arrangirt — im Operntheater aber immer noch nicht gegeben. Ausgeschrieben sind die Stimmen wenigstens, und die Ge-

sangrollen vertheilt. Die Proben sollen nun erst beginnen. So waltet noch immer jene hemmende Langsamkeit der Verwaltung ob, die zu retrograder Bewegung führt.

Auch die sonst fleissige königstädter Bühne hat den April über nichts Neues, als ein Angely'sches Liederspiel von geringem Werth: „*der hundertjährige Greis*," geliefert, und nimmt jetzt zu Gauklern und Taschenspielern ihre Zuflucht, um volle Häuser zu gewinnen, bis das auf Gastrollen für drey Monate engagirte Haitzingersche Ehepaar aus Carlsruhe eintrifft. — Bey solchen Aspecten — woher aber die vorerwähnten reichlichen Kunstgenüsse? — Die Kammer- und Concert-Musik hat uns solche, nächst einer festlichen Veranlassung, dargebracht.

Zuvörderst erfreute uns Herr M. D. Möser in seinen letzten Soiréen mit Spohr's Ouverture zu *Faust*, einem neuen *Septett* von Lenz, das weniger Eigenthümlichkeit der Erfindungsgabe, als Geschmack, Fleiss und Instrumentalkenntniss, nebst ziemlicher Gewandtheit der Modulation bekundete; ferner durch Beethoven's ächt romantische *Pastoral-Symphonie*, die uns zu rechter Zeit an die Freuden des Landlebens erinnerte. Dann hörten wir in der 6ten Versammlung des 4ten Möserschen Quartett-Cyclus, ausser einem sehr humoristischen Quartette des ewig jugendlich-frischen, heitern J. Haydn, 1 Quartett von L. Spohr (in Es dur), weniger vollendet ausgeführt, als das sehr schwere, neue Quartett von Beethoven in A moll, Op. 132., das, bey allen einzelnen Schönheiten der Gedanken, doch in der Total-Wirkung nicht ansprechen wollte, woran am meisten wohl die ermüdende Länge der Sätze, und das Rhapsodische der Durchführung Schuld war. Am meisten wurde das Scherzo verstanden und beyfällig aufgenommen. Herr M. D. Möser veranstaltete zum Schlusse seiner diessjährigen Versammlungen noch eins der vorzüglichsten Instrumental-Concerte des verflossenen Winters. Eine unbekannte, wirksame Ouverture von Fesca begann die Unterhaltung. Darauf folgte das Quintett von Mozart in G moll mit dem schönen, gemüthvollen Adagio in Es dur, mit erhöheter Wirkung der Dämpfer. Haydn's Freude athmende Symphonie in Es dur mit dem beginnenden Pauken-Tremolo, sprach allgemein an. Ein neues Octett von Spohr, (das bey Schlesinger im Stich erscheint) war zwar versprochen; statt desselben aber hörten wir drey Sätze des Beethoven'schen beliebten Septetts vorzüglich ausgeführt. Beethoven's wunderbar grosse Symphonie in A dur machte den Schluss dieser geistreichen, sehr besuchten Unterhaltung.

Noch zwey für die Kunst bedeutsame Feste wurden musikalisch gefeyert. Zuerst die Gedächtnissfeyer von *Albrecht Dürer*, von der Akademie der bildenden Künste und dem Künstlervereine im schönen Locale der Singakademie, begangen am 18. April, durch eine Symphonie (eigentlicher Ouverture) und Cantate von Felix Mendelssohn Bartoldy, die Dichtung letzterer von Levezow, nebst einer eben so inhaltreichen, als langen Rede von dem Professor Tölken, in welcher Dürer's Leben und Wirken für die Kunst mit vieler Klarheit und Sachkenntniss dargelegt wurde. Die Composition der Symphonie war feurig und effectvoll, etwas zu lang, und theilweise — besonders in einer Sextolen-Figur — sehr an Beethoven's Vorbild erinnernd. Die Cantate enthielt viel gute und manche eigenthümliche Gedanken, tüchtige contrapunktische Arbeit, und hatte genialen Schwung. Nur vermisste man Einheit des Styles und Tiefe der Empfindung. Die Muster von Sebastian Bach, Händel, Mozart und Beethoven sind unverkennbar und sehr ehrenwerth in dieser jugendlichen Tondichtung wiederzufinden; doch erwartet man eigene Ausbrüche schwärmerischer Phantasie, die hier schon so vorzeitig von männlich tiefem, einigem Ernste gezügelt erscheint. Dennoch ist das ächte, bedeutende Talent des Hrn. F. Mendelssohn B. unverkennbar; ihn scheint nur der zu frühe Einfluss strenger Schularbeiten noch im Zauberkreise fremder Ton-Gewalten festgebannt zu halten. Am gerathensten dürfte es seyn, den genialen Jüngling (der auch wissenschaftlich vielseitig gebildet ist) bald allein und unabhängig von fremdem Einflusse — wenn derselbe auch noch so vorzüglich ist — in das Ausland, am liebsten nach Italien, reisen, und ihn im Lande der Melodie sein Inneres selbst prüfen und feststellen zu lassen, was eigentlich — wie bey Mozart — schon in früheren Jugendjahren hätte geschehen können, da nicht die Natur allein diess Talent glücklich ausgestattet hat, sondern auch die äusseren, unerlässlichen Mittel reichlich vorhanden sind. Noch ist est Zeit, solche zu benutzen! —

Zwey Bassisten haben mit mässigem Bey-

falle auf der königlichen Bühne debütirt: Herr Preisinger aus Wien, als Podesta in der „*diebischen Elster*" u. s. w., und Herr Woltereck, aus Hamburg, als Masseru. Beyde besitzen ziemlich starke Mittel-Basstimmen, der Letztere auch tiefe Töne, doch genügten solche bis jetzt beyde noch nicht ganz den Bedürfnissen eines vollkommnen Sängers. Dagegen hat ein neues, jugendliches Talent sich in Fräulein von Schätzel, einer Enkelin der 1809 verstorbenen grossen, dramatischen Sängerin, Margarethe Schick, entwickelt. Dieses sechszehnjährige Mädchen, von anmuthiger Gestalt, mit einer besonders wohlklingenden, angenehmen — wenn gleich nicht sehr starken — reinen Sopran-Stimme (von zwey Octaven Umfang) von der Natur günstig begabt, trat als Agathe in Weber's „*Freyschütz*" mit ausgezeichnetem Beyfall auf, und verspricht, für die Folge eine höchst brauchbare Künstlerin zu werden, wenn ihre körperliche Haltung, wie ihr Spiel und die Kunst der Rede mehr ausgebildet seyn wird. In derselben Rolle trat auch früher eine Dilettantin, Mad. Ganzel, auf, welche sich der Bühne zu widmen veranlasst wird. Auch von Seiten der Kunst wäre solche — bey früherem Beginnen — dazu berufen gewesen, da die Stimme und Methode dieser Sängerin recht angenehm, erstere auch durch ihre Stärke für das Theater wohl geeignet ist. Wie man sagt, ist Mad. G. bey der Hofbühne zu Meklenburg-Strelitz angestellt, wo ihr Talent passende Wirksamkeit finden wird.

Den Bettag, am 30. April, würdig zu feyern, hatte Herr G. M. D. Spontini, zum Besten des von ihm gestifteten Fonds für bedürftige Theater-Mitglieder, ein grosses Concert spirituel im Opernhause veranstaltet, wozu sämmtliche Mitglieder der königl. Kapelle und Oper, auch die fremden Sänger, Preisinger und Woltereck, mitwirkten. Die Instrumentalstücke waren Beethoven's erhabene Symphonie in C moll, und seine Ouverture zu Coriolan. Die heiligen Gesänge bestanden in dem Kyrie und Credo aus Beethovens neuester, bis jetzt den Zuhörern unklar gebliebenen, Messe; ein Credo von 6 Sätzen aus Joh. Seb. Bach's bewundernswerth gearbeiteter A moll-Messe, und das berühmte „Heilig" für 2 Chöre und einen Engel-Chor, von C. Ph. Em. Bach. Die Ausführung war fast durchaus gelungen, vorzüglich was das Orchester betraf; der Theater-Chor sang stark und richtig, wiewohl nicht immer rein und edel genug. Bey den Solostimmen zeichnete sich die schöne Altstimme der Mad. Türrschmidt, und die kunstgeübte Sicherheit der Mad. Schultz, wie der Vortrag des Hrn. Stümer aus. Diesem geschickten Gesang-Lehrer verdanken wir die Ausbildung der schönen Stimme der Fräulein Schätzel, nächst den Bemühungen ihrer Mutter, der ehemaligen Sängerin, Dem. Schick, jetzigen Frau v. Schätzel.

Der May wird uns hoffentlich den Elfen-König endlich, von Blüthen umflattert, zuführen, um uns so dankbar des verlornen Genius zu erinnern, der am 5ten Juni 1826 den irdischen Gefilden entrückt wurde.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par G^m Richter — — Oeuvr. 11. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf., grossherzogl. Meklenburg-Schwerinscher Kapellmusicus, wird dem Ref. durch diess Werkchen zuerst bekannt, und erscheint ihm aus demselben als ein Mann, der in seiner Kunst wohlgeübt und gesichert ist, und hier mässig geübten, doch schon einigermaassen fertigen Klavierspielern Etwas, ungefähr in der Form, wie ehedem Hoffmeister, Pleyl, Rosetti in ihren grösseren Rondeaus, nur aber etwas Moderneres, dem Geschmacke jetziger Liebhaber Angemesseneres, mithin auch mehr Ausgeführtes und weniger Tändelhaftes, hat geben wollen. Ist diess seine Absicht gewesen, so hat er sie lobenswürdig erreicht, und das Stück wird von solchen Liebhabern mit Nutzen und Vergnügen öfters vorgetragen werden. Erfindung, Ausführung, äusserer, innerer Zusammenhang und Ausführbarkeit: Alles diess hält sich innerhalb jener Sphäre, und wird um so achtbarer, je weniger es Ansprüche macht, als vornehm über derselben stehend zu erscheinen. Einzuwenden hat der Ref. gar nichts: aber dass der ganze Zwischensatz, S. 61, und dann, S. 10, in der melodischen Erfindung etwas mehr Eigenthümlichkeit haben möchte (den rechten Ausdruck hat er), das möchte er wünschen. Die nicht kurze Einleitung ist angemes-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Junius No. 36. 1801.

BIOGRAPHISCHE NACHRICHTEN.

I. A. P. Schulz

dargestellt

von

I. F. Reichard.

(Fortsetzung s. d. 1sten St. d. 3ten Jahrg.)

Als Schulz um das Jahr 1774 von seiner Reise nach Berlin zurückkehrte, fand er Kirnbergern eben beschäftigt für und mit Sulzer die musikalischen Artikel zu dem zweyten Bande von Sulzers *allgemeinen Theorie der schönen Kunste* ausznarbeiten; oder vielmehr, er fand beyde Männer müde des sonderbaren Geschäfts. Sulzer besafs, bey all seinem Eifer für die schönen Künste, nicht die mindeste praktische Kenntnifs und Fertigkeit darinnen, ja auch nicht einmal gründliche Einsicht in die Theorie derselben. Von der Musik besonders wufste und kannte er gar nichts, glaubte aber demohngeachtet, mit Hülfe eines gründlichen Theoretikers und Kritikers die musikalischen Artikel zu seinem Lexikon selbst ausarbeiten zu können. Er holte während der Ausarbeitung genug von der Theorie zu begreifen, um die einzelnen rohen Aufsätze des Tonkünstlers hernach mit Sicherheit zu ordnen und einzukleiden. Er wurde hierinnen vielleicht durch das Beyspiel d'Alembert's verleitet, der damals Rameau's *System der Harmonie* in einem kleinen Octavbande kürzer und deutlicher vorgetragen hatte, als Rameau nach und nach in mehrern dicken Büchern. Der Fall war aber sehr verschieden, wenn gleich d'Alembert auch weder praktischer noch theoretischer Musiker war. Bey diesem Geschäfte beruhte das meiste auf Beobachtungsgeist und Calcul; in beyden aber war d'Alembert seinem Tonkunstler überlegen, so ein feiner Kopf und guter Arithmetiker der vortreffliche Rameau auch immer seyn mochte. Rameau schrieb auch sehr gut, wenn gleich nicht mit d'Alemberts grofser Anordnung und Präcision.

Kirnberger, an dem Sulzer wohl einen gründlichen Theoretiker und feinen Kritiker gefunden hatte, war aber nicht im Stande das mindeste mit Deutlichkeit und Präcision vorzutragen, noch weniger niederzuschreiben. Seine vielumfassenden Kenntnisse waren in seinem eignen Kopfe ungeordnet und weit entfernt zu einem zusammenhangenden System tauglich zu seyn. Es ward seinen besten Schulern, die schon geübte Tonkunstler waren, oft schwer ihn zu fassen; wie konnte er denn wohl einen Laien hinlänglich unterrichten, damit dieser, auch bey dem besten Kopfe, einzelne Regeln und Bemerkungen hätte genugsam fassen und mit besserer Anordnung und Einkleidung weiter vortragen können! Die braven Männer stritten sich oft um Worte, die jeder von ihnen in ganz verschiedenem Sinne nahm; und über Werth und Wichtigkeit der einzelnen Theile der Kunst konnten sie sich überall nicht einverstandigen. Sulzer war zu sehr gewohnt, die Künste aus dem einseitigen Gesichtspunkte der moralischen Würkung anzusehen; um diesen kümmerte sich aber Kirnberger wenig und vielleicht gar nicht. Sulzer, der wohl nie an sich selbst die reine Würkung der Musik empfunden hatte, denn er war auch von allem musikalischen Gehör entblöfst, konnte sich nicht zu dem Begriffe der Kunst an und für sich erheben. Er dachte Musik nur immer in Verbindung mit Poesie, Pantomime und Tanz.

sen und wohlgerathen; die Wendung, welche mit dem wiederholten Thema, S. 8 und folg., genommen wird, so wie manche andere geschickte Wendung, ist besonders zu loben. — Stich und Papier sind sehr gut.

Six Marches pour le Pianoforte, comp. — — par C. G. Belcke. Oeuvr. 2. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Theils gewöhnliche, theils Parade-Märsche, und beyde hübsch: angenehm, unterhaltend, wohlrhythmisirt, als sollte im Ernste darnach marschirt werden, und zum Theil (wie in No. 1 u. 5) von nicht gewöhnlicher Melodie und Harmonie. Die zweyte Clause, bis zur Rückkehr des Anfanges, scheint Hrn. B. noch zuweilen zu geniren; und diese ist auch in der That bey allen Musikstücken von feststehender Form, wie Märsche, Tänze u. dgl., das Schwierigste, wenn sie sich von der ersten genug unterscheiden und doch nichts zu Fremdartige bringen, aber auch nicht in bloss gefällig Redensartliches verfallen will. Letztes ist Hrn. B. einigemal begegnet; so wie ihm auch S. 3, Syst. 3, Takt 5, ein zweymaliges Cis statt Des (bloss Sache der Rechtschreibung) begegnet ist. Aber, wie gesagt: seine Märsche sind hübsch und werden unterhalten. Auch sind sie leicht zu spielen; wie Musik dieser Art immer seyn sollte.

Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle — — par Joseph Decsczynski. Leipsic, chez Fr. Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Name des Componisten ist dem Ref. wenigstens noch nicht vorgekommen, und da auch keine Angabe der Zahl der Werke auf dem Titel zu sehen ist: so haben wir Ursache, es für das erste, öffentlich erschienene des Hrn. Decz. zu halten. Wir haben also höchst wahrscheinlich wieder einen Mann mehr freudig zu begrüssen, der, mit guten Anlagen und den nothwendigen Geschicklichkeiten versehen, würdig in die Schranken tritt. Irren wir nicht ganz, so muss dieses Quartett dem allergrössten Theile der Pianofortespieler, die gern mit einer nicht gar zu leer behandelten Begleitung sich hören lassen, eine sehr erwünschte und freundliche Erscheinung seyn. Die ganze Behandlung des Instrumentes zeugt von einem gebildeten Geschmacke, Melodieen und Harmonieen sind gefällig, nichts Ueberladenes, nichts Leeres, und die gebotenen Schwierigkeiten sind, bis auf den Takt, der gut gehalten seyn will, keinesweges bedeutend; eine mässige Fertigkeit, freylich mit gutem Anschlage und zierlich präcisem Vortrage verbunden, wird hinreichen, das angenehme Ganze zum Vergnügen der Meisten in Ausübung zu bringen. Es besteht aus einem vollen Allegro moderato, $\frac{4}{4}$, a moll; einem kurzen, hübschen Adagio, f dur, $\frac{3}{4}$; einer eben so kurzen, recht ansprechenden Polonoise, a dur, und einem Rondo, Allegretto grazioso, $\frac{4}{4}$, a moll, das frisch bis zu Ende geht. Die Clavierstimme zählt 21 gut und richtig, bis auf einige ganz geringfügige Kleinigkeiten, auch auf gutes Papier gedruckte, Seiten. Es verdient, viele Freunde zu gewinnen.

Terzett Nr. 1. *Für 3 Violinen und Violoncell, von Jos. von Blumenthal.* 34stes Werk. Erste Lieferung der Terzetten für Anfänger. Wien, bey Tobias Haslinger.

Vorliegendes Terzett ist durchaus ohne Schwierkeit, gefällig, hier und da mit Andeutungen von Durchführung, im Ganzen gerundet, nur hin und wieder mit einigen leeren, Schleppen verursachenden Wiederholungen bey den Cadenzen. Die Sonderbarkeiten und Anhäufung der Harmoniefolgen im Andante sind doch wohl bloss Sonderbarkeiten, die aber hier um so mehr auffallen, da das Ganze sich übrigens klar und fern aller Mystik zu erhalten gewusst hat. Das Terzett entspricht aber seiner Bestimmung, und muss dem Anfänger willkommen seyn.

Erwünschte Berichtigung.

Wir haben das Vergnügen, den vielen Freunden des geehrten Freyherrn J. von Seyfried zuverlässig bekannt zu machen, dass die Nachricht der Berlin. mus. Zeit. vom 7. May, v. S. sey gestorben, sich nicht bestätigt; er ist nicht todt: er lebt und wird bald selbst durch neue Gaben die freundlichsten Beweise davon liefern.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. Nº. 23. 1828.

Abhandlung

über Instrumente und Instrumentirung.

(Beschluss.)

Nach dieser sehr fragmentarischen Uebersicht noch einige Bemerkungen über die Instrumente selbst, und vor allem über die Art, sie in der Partitur zu reihen. Mozart, und nach ihm viele deutsche und auch fremde Tonsetzer, stellten das Bogenquartett oder Quintett, wenn man nämlich, wie in neuerer Zeit, dem Violoncelle grösstentheils eine eigene Stimme gibt, unten in der Partitur beysammen, oben an Trompeten und Pauken. Andere, Méhul, Weigl z. B. fingen oben mit Violinen und Violen an, ganz unten Violoncell und Contrabass, in der Mitte die Blasinstrumente, und weiter unten die Singstimmen. Andere, Spontini z. B., trennen die Viola von der zweyten Violine; Krommer beginnt oben mit dem Bogenquintette, und lässt dann die anderen Instrumente folgen. Ich wäre am meisten mit Méhul's Methode einverstanden, vorausgesetzt, dass man bey einer Oper damit beginnt, die Singstimmen zu schreiben. Meine Gründe sind, dass die Violinen doch das beschäftigste Instrument sind, die das beste Maass an den Taktstrichen geben (letztere rathe ich immer durchaus gerade hinunter zu ziehen), und dass auf diese Art die bequemste Uebersicht gegeben wird, weil die Stellung der Hauptstimmen unverrückt bleibt, und nie zweifelhaft wird. Auf Violinen und Viola folgen Oboe, Flöten und Piccolo, schon aus dem Grunde, weil man oft zu schreiben hat, besonders im Tutti: Flauti ottava col Oboe u. s. w. Dann kommen Clarinette, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken und Posaunen. Den Prim und Secund bey Blasinstrumenten trennen, und zum Beyspiel der ersten und der zweyten Oboe jeder eine besondere Zeile geben, scheint mir eine unnütze Weitschweifigkeit, die nur in höchst seltenen Fällen Statt zu finden braucht. So weit über die Einrichtung der Partitur, wobey ich nur rathe, die Zeichen des Ausdruckes jeder Stimme immer beyzufügen, indem das forte oder piano, was bey der ersten Stimme steht, und für alle gelten soll, nur zu Irrungen führen kann.

Vom Bogenquartett.

Man versteht darunter die zwey Violinen, Viola und Bass, welchem letztern das Violoncell zur Verdoppelung, Näherrückung der Stimmen und Deutlichmachung beygegeben wurde. Diese fünf Instrumente sind die Axe, um welche sich das ganze musikalische Gebäude dreht, Rindfleisch und Braten bey der Tafel, während die Blasinstrumente bloss Würze und Zugabe sind. Kein Lehrer, nur die Uebung, nur das aufmerksame Anhören seiner eigenen Schöpfungen, die von Eigenliebe freye Selbstkritik, können über den Gebrauch, die Mischung der Harmonie mit den Saiteninstrumenten gehörigen Aufschluss geben. Omne nimium vertitur in vitium. Zu häufiger Gebrauch der Harmonie stumpft den Zuhörer ab, erschwert die Aufführung, und macht oft undeutlich und zu lärmend; hört man dagegen die Blasinstrumente zu wenig, kann man der Monotonie kaum ausweichen. Auch hier empfehle ich die grösste Einfachheit. Die grösste Wirkung, welche viele Terzen- und Sextenläufe nicht hervorbringen, verdankt man oft einer einzigen gehaltenen Note, eben so wie viele auf einander gehäufte Ausweichungen kaum bemerkt werden, während ein einziger, einfacher, unvorbereitet eintretender Uebergang das Publicum oft entrückt.

Wie nun die Violinen zu verwenden sind, darüber lassen sich im Ganzen keine Regeln geben. Zu viele Arpeggen gerathen leicht in das Gemeine, Alltägliche; das Pizzicato in gewissen stehenden Formen hat Rossini abgenutzt, etwas ver-

altet ist auch die in der Octave mit dem Gesange ganz oder theilweise laufende, erste Violine; es gibt Fälle, wo beyde Violinen mit Erfolg unisono oder in der Octave gesetzt werden. Spontini lässt oft die Violen mit der ersten Violine all' Ottava gehen; zuweilen ist es gut, wenn, besonders bey gehaltenen Noten, die Stimmen nicht zu weit von einander liegen; zuweilen umgekehrt. Bey der Viola bestrebt man sich auch oft zum eigenen Nachtheile, ihr einen eigenen Gang zu geben, während sie col Basso die beste Wirkung machte; dasselbe gilt vom Violoncelle. Man hat die Begleitung der letzten Strophe von Adolar's Romanze in Weber's Euryanthe sehr gelobt; sie sündigt gegen eines der ersten Gesetze, sie deckt die Singstimme zu sehr. Nur Eine Regel bleibt festgesetzt, dass man Alles Kleine und Kleinliche vermeiden muss, und zwar um so mehr, je grösser das Theater oder der Saal ist, in welchem das Componirte aufgeführt werden soll. Alle die Details, die oft deutsche Partituren angenehmer anzuschen machen, als das Werk zu hören ist, gingen z. B. in Italiens grossen Theatern gänzlich verloren, und man soll sie folglich um so mehr vermeiden, als einfache Musik auch im kleinen Locale ihre Wirkung macht. Unser Grundbassinstrument, der Contrabass, ist, besonders mit vier, und noch mehr mit fünf Saiten, ein ungeschickter Brummbär, den man ja nie allein figuriren lassen soll; nur durch Beygabe des Violoncelles, der Viola oder des Fagottes wird er deutlich, daher ich mit den schnellen Läufen, die Beethoven ihm zuweilen aufbürdet, nicht sehr einverstanden bin, und Mozart's Behandlungsweise dieser Riesengeige weit vorziehe.

Die Oboe

ist die Königin der Blasinstrumente; ihre Ausdrucksfähigkeit, ihr, besonders mit Hilfe der nun ungemein verbesserten Klappen, durchaus gleicher Ton, ihre Anwendbarkeit in allen Modulationen, machen sie dazu. Bey Freude und Schmerz, bey Spott und ländlichem Frohsinne, bey jeder Bewegung des Gemüthes dringt ihr klarer Ton durch und trifft das Herz. Schade, dass diess schöne Instrument so vernachlässigt wird. Auch hier kann nur Uebung und vertraute Bekanntschaft mit dem Tone und der Scala des Instrumentes über die Stellen entscheiden, wo es vorzugsweise anzuwenden ist. Mozart und Beethoven haben es vorzüglich gut behandelt. Was man bey der Oboe am meisten zu vermeiden hat, sind Sp[illegible]nd Schwierigkeiten; nur in getragenen N[illegible]t sie wahrhaft gross. Rossini sagte mir, er finde sie zu schwach, und ziehe daher die Clarinette vor. [illegible] gibt freylich in Italien noch weniger gute O[illegible]n, als in Deutschland. Uebrigens soll man sie hüten, bey der Oboe über das hohe D zu schreiben, Concertsätze ausgenommen.

Flöte.

Was ist schlechter als eine Flöte? fragte einst Cherubini, und antwortete selbst darauf: zwey Flöten. Die Anwendung dieses Instrumentes im Orchester ist auch beschränkter, als die der Oboe, Clarinette u. s. w. Mir scheint es am meisten dazu bestimmt, das Flötenregister in der Orgel zu ersetzen, und in der Octave mit anderen Instrumenten, besonders den Violinen, den Gesang zu heben; was auch die Bestimmung des Piccolo ist. Letzteres, was gleichsam ein ausschliessendes Privilegium besitzt, falsch zu seyn, war in der Oper dem nun verewigten Salieri ein Gräuel, und ich finde auch, dass man in letzter Zeit damit vielfältigen Misabrauch getrieben. Eine höchst seltene Würze soll es seyn und bleiben. Wieder auf die Flöte zu kommen, bin ich besonders dem sogenannten Oboe- oder englisch Horn-Tone ganz und gar nicht hold; und möchte auch deshalb der Flöte selten gestatten, unter das mittlere D hinabzusteigen. Beethoven setzt sie sehr hoch, was meine Ansicht vom Flötenregister bestätigt.

Clarinette.

Das Instrument der Liebe, in höheren Tönen glänzend, seines unnachahmlichen Pianissimo wegen, im Orchester sehr anwendbar. Schade, dass es dreyerley Töne hat, von tief E bis c, d; von d bis h, von h bis d hinauf. Weber gab uns in der Ouvertüre des Freyschützen ein Beyspiel, wie die tiefen Töne der Clarinette von Wirkung seyn können. Am wenigsten kann mit den mittleren gewirkt werden; sie sind und bleiben dumpf. Die C Clarinette will in Deutschland's Orchestern nicht recht gäng und gebe werden, wohl mit Unrecht, nach dem die Stellen sind. Indessen als Gesangsinstrumente gebe auch ich der B Clarinette den Vorzug. Eine ziemlich genaue Kenntniss der Scala ist besonders bey diesem Instrumente dem Componisten zu empfehlen, weil es unvollkommener als

andere ist, obwohl es die Virtuosen Bender bedeutend verbessert haben.

Fagott.

Das verträglichste aller Blasinstrumente; während Oboe und Flöte, Oboe und Clarinette, Flöte und Clarinette nicht in allen Lagen gut harmoniren wollen, lebt der gutmüthige Fagott mit allen, auch mit den Hörnern, im besten Einverständnisse. Seit dem die Mittelstimmen in neuer Zeit wichtiger geworden, spielt der Fagott eine bedeutende Rolle im Orchester, lässt zu Allem sich brauchen und passt zu Allem, nur nicht zur Hauptrolle oder Solo. Diesem Umstande mag es grösstentheils zuzuschreiben seyn, dass wir wenig gute Fagottisten haben, wie auch überhaupt bey vermehrter Anzahl der Solospieler brauchbare Orchestermitglieder auf allen Instrumenten ziemlich abgenommen haben. Es geht hier, wie im Staatsleben; jeder will regieren, will unumschränkt gebieten, verlangt den höchsten Beyfall, weil er die grösste Verantwortlichkeit hat; wo aber jeder sein Wörtchen drein spricht und sprechen kann, bloss das Gesetz herrscht, da ist freylich die beste Harmonie, die schönste Musik, aber dem Ehrgeize des Einzelnen sagt sie zu wenig zu.

Horn.

Die bald tiefe, bald hohe Stimmung, welche in ihrem Unterschiede mehr als eine Octave beträgt, und auch bey der Trompete sechs Töne umfasst, ist vornämlich daran Schuld, dass wir so wenige gute Hornisten und Trompeter haben. Wer es versucht, das Horn in tief B zu blasen, dann umsteckt und hoch A stimmen soll, wer die Ouvertüre auf F Trompete und die Introduction in B spielen muss, der kann auf die Qualität des Tones nicht sehen, und muss froh seyn, nur zu stimmen. Für sehr grosse Kapellen schlüge ich daher vor, wenigstens sechs Paar Hörner, statt der gewöhnlichen zwey Paare zu haben; die beyden ersten bekämen die Töne: tief B, C und D angewiesen, die zweyten, Es, E, F, nämlich den besten Theil, die anderen endlich G, A, hoch B. So müssten mir die zwey ersten Trompeten nur B, C, D blasen, die zwey anderen stimmten dagegen ewig in Es, E und F. So könnte man vielleicht zum Ziele gelangen, und die Qualität des Tones sehr vervollkommnen. Die meisten anderen Verbesserungen, Klappen, Züge u. s. w. kann ich nur in so weit billigen, als sie dem Naturtone nicht Eintrag thun; was diesem schadet, verwerfe ich unbedingt, denn was können diese Zwitterlaute wirken?

Ein herrliches Instrument ist das Horn, edel, gehaltvoll, erhebend. Nur verlange man von ihm nichts Anderes, als einfachen Gesang; ein echter Ton wirkt mehr, als alle Läufe und Sprünge eines papiernen Waldhornisten, dem Kraft und Würde fehlen. Darum vermeide man in der Regel alle Been und Kreuze, die Natur zwingt man nur zum Nachtheile der Kunst. Cuique suum, gilt auch im Orchester.

Trompete.

Kriegerisch, hart, unbiegsam, nicht zu oft anzuwenden, nicht höher als höchstens zu setzen, wenn man nicht falsche Töne hören will. Rossini hat sie leider sehr gemissbraucht, eben so die

Posaunen.

Wenn in der Semiramide die Stimme des Trombone alto 20 Bogen beträgt, wenn das hehre, kräftige, imponirende Instrument, gleich einer zweyten Violine, dem Basse in Achteln nachschlagen muss, wenn in Balleten jedes Solo des Faustkünstlers von drey Posaunen begleitet wird, dann hat das Instrument selbst jede Bedeutung verloren, und man kann sie ihm nur wiedergeben, indem man es sehr sparsam und nie als blosses Mittel, um Lärm zu machen, benützt. Eher liesse ich es gelten, dass eine Basposaune den Bass verstärkte und markirte, aber der furchtbare Dreyklang darf nur als solcher erscheinen, nur langsam fortschreiten; wie sollte sonst der Geist des Commandeur's mit Don Juan sprechen, wie die Stimme aus dem Tartarus in der Alceste sich vernehmen lassen?

Pauken.

Auch ein seltenes Reizmittel, selten anzuwenden. Seit Vogler sieht man viele Orchesterstücke mit drey Pauken; Meyerbeer hat deren vier angewendet; ihm mag es nun freylich ziemlich gleichgültig seyn, ob es den Kunstforderungen entspricht, wenn es nur Effect macht; denn, dass nur darnach sein Sinnen und Trachten geht, hat er uns durch Nachbildungen Rossini's sattsam bewiesen. Ich habe Paukenstimmen mit weit mehr Noten gesehen, als die Mozart'schen enthalten, sie wirkten aber weit weniger; ganz natürlich, die Gedanken waren weit weniger werth.

Türkische Instrumente.

Sie sind mir die unleidlichsten unter allen. Mag in Italiens ungeheueren Theatern die grosse Trommel, die beyläufig sey es hier gesagt, auch bey der deutschen Regimentsmusik immer zu kräftig gehandhabt wird, zuweilen von Nutzen seyn, das Ganze zusammen zu halten, indem sie den Takt markirt: mir macht sie einen stets widrigen Eindruck; es ist etwas Kanibalisches in diesem Gesumme und Geklingel, was recht eigentlich dazu geschaffen zu seyn scheint, irgend einen orientalischen Despoten anzueifern, die Köpfe seiner Sklaven herab zu säbeln, oder einen türkischen Janitschar zu begleiten, wenn er blutige Griechenschädel und Ohren, entmenschten Beobachtern zur Freude, den Gebildeten zum Abscheu, auf des Serails Mauern zur Schau aufstellt. In Balleten lasse ich diese Verirrung des Geschmackes eher gelten; dass aber Rossini z. B. in manchen Opern nebst einem Orchester mit türkischer Trommel, einem ganzen Chore, einer vollständigen Musikbande auf dem Theater noch eine Feldmusik aus Trompeten, Hörnern und Posaunen bestehend, zugleich habe wüthen lassen, fast um die Kraft unseres Tromnelfelles zu prüfen, kann ihm kein nur halb künstlerisches Gemüth vergeben.

Und so schliesse ich denn diese Bemerkungen mit einer weitern und letzten. Was man in der Musik durch Meister und Bücher lernen kann, ist und bleibt im Ganzen wenig, besonders was theatralische Musik betrift. Hat man mehre Riesse Papier angeschrieben, sich oft selbst gehört, selbst recensirt, dann wird man gewahr, was man thun soll; ohne Uebung wird keiner Meister. Darum gedeiht die Tonkunst nur vornämlich in Hauptstädten, wo viel zu hören ist, viel gesprochen, viel geschrieben wird. Lieder lassen sich allenfalls auch in der Einsamkeit componiren, Theatermusik fordert einen grössern Schauplatz. *B. L.*

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat April.

Am 7ten, im landständischen Saale: Concert des Waldhornisten, Hrn. Lewy sen. Wir hörten: 1. Ouverture aus Spontini's: *Ferdinand Cortez.* 2. Divertimento für das chromatische Waldhorn, componirt von Hrn. Leon de St. Lubin, und vorgetragen vom Concertgeber. 3. Arie: „*Diese Bildniss ist bezaubernd schön,*“ mit italienischen Worten gesungen von Herrn Rubini. 4. Bravour-Variationen für das Pianoforte über ein Ländler-Thema, componirt und gespielt von Fräulein Leopoldine Blahetka. 5. Beethoven's: *Adelaide*, in italienischer Sprache gesungen von Herrn Rubini, und begleitet von Fräulein Blahetka. 6. Duo concertant für die Clarinette, und das chromatische Waldhorn, componirt von Hrn. Jwan Müller, und vorgetragen von demselben mit dem Concertgeber. Die geschmackvolle Auswahl hatte ein äusserst zahlreiches Auditorium herbeygezogen, welches in der höchst gelungenen Ausführung sämmtlicher Tonwerke volle Befriedigung fand. Der einzige Uebelstand, welcher auf den Sachverständigen störend einwirkte, war, dass Hr. Rubini, der übrigens die *Adelaide* mit dem bezaubernden Schmelze seines wunderherrlichen Tenors vortrug, das zweyte Tempo, Allegro, alla breve, bedeutend langsamer nahm, als man es, nach des verklärten Meisters selbsteigener Angabe, von jeher gewohnt ist, und dadurch die leidenschaftliche Steigerung des ausdrucksvollen Tongemäldes merklich beeinträchtiget wurde. —

Am 8ten, im Josephstädtertheater: *Das Ostereyerfest zu Siegenfeld*, romantisches Schauspiel mit Chören in 4 Aufzügen, nach einer österreichischen Volkssage; Musik von Hrn. Bartholemy. Ueberall nichts!

Am 19ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Musikalische Akademie zum Vortheile des gesammten Chorpersonales am Kärnthnerthortheater. Man hörte vieles Gute gut, aber die Einnahme war bedauerlich schlecht.

Am 12ten, im Theater an der Wien: *Abentheuer des Ritters Floremund*, oder: *Der Gerichtshof der Liebe*, grosses romantisches Schaugemälde der Chevalerie des Mittelalters in 4 Aufzügen, mit Chören und Märchen, von Hrn. Kapellmeister Gläser componirt; neuen Decorationen, Maschinen, Costume, Gruppirungen, Tänzen, Comparserien, und dem gewöhnlichen Prunk-Apparat; nach dem Manuscripte des Freyherrn von Puchler, für diese Bühne bearbeitet von dem k. k. Hofschauspieler, Hrn. Lembert. — Was ist nun der langen Rede kurzer Sinn? Nichts mehr und nichts weniger, als die Grundidee von Schillers Ballade: „*Der Handschuh,*“ zu einem recht alltäglichen Guckkasten-Spectakel verballhornt. Da nun gerade auf die Scenerie bedeutende Summen — man fabelt von 10,000 Gulden — verwendet wurden, so ist zu wünschen, dass sich die, etwas gewagte Specula-

tion auch rentiren möge. In der Musik finden sich mehre recht artige Nummern; sonderlich ein Paar fleissig gearbeitete und dramatisch wirkungsvolle Chöre.

Im k. k. grossen Redoutensaale: Zweytes Concert des Herrn Paganini. 1. Ouverture aus Cherubini's: „*Medea*." 2. Violin-Concert in Es; Allegro maestoso, Adagio appassionato, und Rondo brillante. 3. Aria aus Temistocle, von Pacini, gesungen von Signora Bianchi. 4. Sonata con Variazioni, über die Preghiera aus *Mosè*, bloss auf der G Saite vorgetragen. 5. Variationen über die Cavatina: Di tanti palpiti, gesungen von Signora Bianchi. 6. Variationen über das Thema: *nel cor più non mi sento*, ohne Orchester-Begleitung. — Heute war der, doch so ungemein geräumige Saal schon drey Stunden vor dem Anfange übervoll, und mehr denn die Hälfte der Herzuströmenden konnte ihre Opfergabe gar nicht einmal mehr los werden, und musste unverrichteter Dinge wieder den Rückweg antreten; Damen und Cavaliere standen wie zusammen gepresst; ein armseliger, mitunter wohl gar schon baufälliger Stuhl wurde gegen eine Gratification von fünf Silber-Gulden an müde Gebeine vermiethet; der erstickende Qualm der Hitze näherte sich dem Siedpuncte; alles, was Musik treibt, Musik liebt, und auf bon ton Anspruch macht, vermeinte Ehren halber schon einem dergleichen extraordinairen Kunstschmause beywohnen zu müssen; selbst mehre Glieder des Kaiserhauses zeichneten den seltenen Virtuosen durch ihre allerhöchste Anwesenheit aus; kurz, Paganini bewirkte hier eine Epoche, erregte einen Enthusiasmus, und brachte in der Arme von Violinspielern eine Revolution hervor, wie keiner seiner Collegen vor ihm. Aber seine diessmalige Leistung bot auch wieder so Aussergewöhnliches, so wunderbar Ueberraschendes, so wahrhaft Unbegreifliches, dass einzig nur dem Hörer eine solche Zauber-Wirkung natürlich erklärbar sich gestaltet. Für jeden andern bleiben die kalten Buchstaben, die erzählenden todten Worte mystische Hieroglyphen. Als Solitair erster Grösse erschien Referenten das Adagio appassionato des Concertes. Hier weht, so wie mehr oder minder in allen, tief gefühlten, Compositionen des Meisters, ein beynahe überirdischer Geist; man fühlt sich ergriffen von banger Wehmuth und süssem Schmerz, von Andacht und Sehnsucht nach einem bessern Jenseits; mit solchen Klagetönen beweinen die Engel dem Fall ihrer Mitbrüder. Die Preghiera trug der Meister unnennbar schmelzend und rührend vor, wie es kaum der empfindungsvollsten Sängerin gelingen mag; jene Stelle, als er das Thema in der höchsten Lage spielte, und sich selbst dann auf den tiefen Corden mehrstimmig tremulando accompagnirte, erschien allen seinen Collegen ein unerklärbares Problem. In den Schlussvariationen entfaltete er wieder seine ganze Universalität; dieser Culminationspunkt von Bravour, Sicherheit und Reinheit in den allergefährlichen Sprüngen, im perlenden Staccato, im brillantesten Triller, und den so überaus reizenden Doppel-Flageolet-Passagen beurkundeten die unbeschränkte Herrschaft über sein Instrument; selbst nach den vorausgegangenen Orchester-Sätzen klang die einzelne Violine keineswegs isolirt; bey solcher unglaublichen Stärke und Fülle des Tones und der Ausführung in vollgriffigen Accorden, vermeinte man fortwährend ein wohlbesetztes, complettes Quartett zu vernehmen; nur durch die glücklichste Naturanlage und grösstmöglichste technische Ausbildung kann eine solche Schwindel erregende Kunsthöhe erklimmt werden; Paganini's unübertreffbare Eigenthümlichkeit erweckt nicht einmal Neider, weil kein wahrer Künstler selbstsüchtig genug ist, sich zu solcher Riesengrösse aufschwingen zu wollen.

Am 14ten, im Kärnthnerthortheater: *L'ultimo giorno di Pompeji*, worin Signora Favelli als Ottavia debütirte. Mittelgut; artiger Vortrag; wenig Stimme, ohne Klang und Höhe.

Am 15ten, ebendaselbst: *Der Freyschütz*, und am 19ten, *die weisse Frau*, worin Mad. Devrient, geborne Schröder, vom Dresdner Hoftheater, als *Agathe* und *Anna* mit grossem Beyfalle gastirte. Sie ist unter unseren Augen zur wackern Sängerin heran gewachsen, und hat sich, seit sie der verewigte Carl Maria von Weber entführte, noch mehr zu ihrem Vortheile ausgebildet; hinreichende Ursache, dass der einstmalige Liebling des freudigsten Empfanges zum voraus vergewissert seyn durfte.

Am 20sten, ebendaselbst: *Das befreyte Jerusalem*; grosses, pantomimisches Ballet in fünf Aufzügen von Samengo, mit Musik von Grafen von Gallenberg. Ein glänzendes, wahrhaft splendides Spectakel, welches demungeachtet mit dem noch immer beliebten Ottavio Pinelli nicht rivalisiren kann.

(Der Beschluss folgt.)

Magdeburg. Vom May 1828. Im Begriffe, Ihnen über den gegenwärtigen Zustand der Musik zu schreiben, fällt mir bey, dass darüber eigentlich nichts zu sagen ist, denn die edle Kunst ist in der alten Stadt Magdeburg gerade jetzt in einem Interimisticum begriffen. Die Winterconcerte haben nämlich aufgehört, und die Oper kann nichts leisten, weil ein grosser Theil ihres Personals, der Direktor Tell an der Spitze, nach Aachen gezogen ist. Wäre übrigens diese Veränderung auch nicht durch die persönlichen Unterhandlungen des Hrn. Bethmann mit mehren hiesigen Künstlern erfolgt, so hätte doch eine ähnliche unausbleiblich statt finden müssen, welche ihren Keim in der mangelhaften Einrichtung der Oper hatte, so wie ich sie in meinem Berichte vom Juny vorigen Jahres bezeichnet habe. Nun, viel Glück zu den neuen Acquisitionen, ihr Herren von Aachen! Wir haben durch sie verloren, aber nur um doppelten Ersatz zu gewinnen, und — ich kann nicht umhin, es zu bedauern — auf Kosten der Stadt, die von jeher der Sitz der Tonkunst war, und mit deren Namen sich die Erinnerung an ihre grössten Meister verschmilzt. Angekommen sind bereits der Musikdirektor Präger, ferner die Herren Genast, Köckert und Devrient mit ihren Gattinnen, und Herr Fischer aus Leipzig. Dem. Backofen, früher vom Casseler Theater, ist engagirt, und von dem früheren Personale bleiben uns Dem. Meisselbach als zweyte Sängerin, Herr Schmuckert als erster Tenor, Herr Mühling, ein sehr gebildeter und vielseitiger Künstler als zweyter Tenor. So darf man sich der Hoffnung hingeben, dass die hiesige Oper sich neu und glänzender aus ihren Trümmern erheben wird. — Ueber das, was seit einem Jahre unter der Direction des Hrn. Tell, und nach seinem Abgange unter der provisorischen Leitung des Herrn von Weber geschehen ist, kann ich leicht hinweggehen. Spontini's Vestalin, und Cherubini's Lodoiska erfordern kräftigere Stimmen, als sie hier finden, und Auber's Schnee liess ziemlich kalt. Nächst diesen Opern war nur Sargino, von Pär, neu. Die Aufführung war mehr oder weniger mangelhaft, hier und da gelungen, indessen kann einzelnes Loben und Tadeln jetzt nichts mehr helfen; man will auch behaupten, es habe niemals etwas geholfen; denn jeder betheiligte Sänger ist weit klüger, als ein Recensent, und seine unausbleibliche Stimmung bey einer Recension ist bekanntlich:

„Alles Flunder! nichts zu lesen,
Ausser den Beurtheilungen,
Wie ich göttlich bin gewesen
Und die andern" — u. s. w.

— Somit genug von der Oper; übers Jahr hoffe ich Ihnen mehr und Besseres davon zu sagen.

Die Abonnements-Concerte waren nach wie vor vortrefflich. Von Symphonieen hörten wir ausser der von Ries in D ♯ mit türkischer Musik — einem imposanten, effectreichen und populären Werke, keine neue, die älteren von Mozart, Beethoven, Haydn u. a., aber mit gewohnter Vollkommenheit ausgeführt. Von den letzteren waren zwey neue von Haydn, in C ♯ und C♭, hier unbekannt, herzinnig labende, frische Compositionen, deren Wiederholung jeder wahre Musikfreund wünschen muss. — Ouvertüren waren neu: die in C ♭ von Winter, und die zum Berggeist von Spohr, ein ernstes, sehr grossartiges Musikstück, welches aber Violinsätze enthält, die sehr schwer zu bezwingen sind. — Als Solospieler traten folgende Personen auf: Hr. Gerke, Concertmeister aus Cassel, unstreitig einer der fertigsten Violinisten aus der Spohr'schen Schule. Er spielte eigene Variationen, ein Potpourri seines Bruders und Compositionen von seinem Meister. Hr. Klingebiel, Violinist vom hiesigen Theater, trug meistens neuere, schwierige Compositionen mit grösster Reinheit und Sicherheit vor. Herr Herbig, Violinist vom hiesigen Theaterorchester, wagte sich mit noch nicht ausreichenden Fähigkeiten an das Potpourri von Spohr über Thematen aus Jessonda, gibt aber für die Folge Hoffnungen. Herr Kunert befriedigte weniger im Violinspiele, als durch seine seltene Fertigkeit auf der Mundharmonika; die Sachen, welche er auf derselben vortrug, mussten der Natur des Instrumentes nach unbedeutend seyn, sein Spiel aber verschaffte einen wirklichen Genuss. Herr Deckert, Flötist, hat sich sehr verbessert, seitdem wir ihn hörten. Er besitzt einen guten Ton und leichte Ansprache. Er blies ein dem Instrumente angemessenes Potpourri von Keller. Hr. Schubert, Violoncellist vom hiesigen Theaterorchester, spielte das D ♭ Quartett von B. Romberg, mit Fertigkeit und keckem Vortrage. Sein Ton ist zum Solospiele noch etwas rauh, als Orchesterspieler nimmt aber der junge, talentvolle Mann eine bedeutende Stelle ein. Hr. Schmittbach, Fagottist vom hiesigen Militair-Musikchor, blies eine Polonaise und

Variationen eigener Composition, und das bekannte schöne Concert von Mühling in Es, mit ausgezeichneter Virtuosität. Herr Feldt, der zum Bedauern der hiesigen Musikfreunde, ebenfalls nach Aachen geht, blies mehre Clarinettensachen, unter andern ein recht artiges Concert von Lindner, mit Beyfall. Im Clavierspiele erfreuten uns der Herr Musikdirektor Telle durch ein nicht gar bedeutendes Concert von Field, ein angenehmes Trio von Himmel, und die mit dem Musiklehrer, Hrn. Detroit, vorgetragene Doppelsonate von demselben; Hr. Kämmerer, ein geschickter Dilettant, mit einem Sextett von Kalkbrenner, und den Variationen über die Sentinelle, von Hummel; der kleine Virtuose Brenner mit einem Rondo von Hummel, und endlich der Lehrer, Hr. Hoyer. Das Concert von Beethoven für P. F. Violine, Violoncell, von ihm, Hrn. Klingebiel und Schubert vorgetragen, ist eine sehr grossartige Composition, aber nur die durch Müllers Arrangement bekannte Polonaise vermochte ungetheilten Beyfall zu erringen; wahrscheinlich, weil sie gefällig und am fasslichsten ist. Der Vortrag war sehr lobenswerth. — Gesang gaben uns, meistens mit verdientem Beyfalle, die hiesigen Opernsänger in bekannten Compositionen. — Von grösseren Gesangstücken wurde nur der Händel'sche Samson durch den Seebach'schen Gesangverein aufgeführt. Die Solostimmen waren durch Dem. Zumbach und Teschner, zwey brave Dilettantinnen, Herrn Schmuckert und Hrn. Fürste besetzt. Die Ausführung war vortrefflich und Präcision und Kraft in den herrlichen, charaktervollen Chören besonders hervorstechend. — Soweit die Leistungen der Abonnementsconcerte, unter denen jedoch die der Gesellschaft zur Vereinigung, von dem Herrn Musikdirektor Wachsmann dirigirt, nicht begriffen sind, weil Ref. keine Gelegenheit hatte, sie zu hören. Auch dort sollen viele gute Sachen gegeben worden seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Magnificat (Luc. I. 46—55). *Für* 2 *Soprane,* 2 *Tenöre und* 1 *Bass mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von Bernh. Klein. Op.* 15. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

Im Ganzen wieder eine vortreffliche Arbeit des geschätzten Componisten. Gleich der erste Satz, es dur, $\frac{4}{4}$ Chor, beweist diess, so wie der zweyte, ein Terzett für Sopran, Alt und Tenor, c moll $\frac{3}{4}$. Der dritte, zwar ebenfalls musikalisch gut behandelt, hätte nicht zu einem Chore benutzt werden sollen; dazu wollen sich die Worte: „Quia respexit humilitatem ancillae suae" nicht schicken. Der Chor hat irgend eine allgemeine Sentenz oder ein aus dem Vorhergegangenen erregtes Gefühl auszusprechen. Dann fallen die langen Figuren auf e — einem doch zu hart auf. Die ganze Haltung ist zwar kirchlich, bewegt sich aber zu viel im Hergebrachten und ermangelt des eigenthümlich Lebendigen. Der folgende Solosatz, erst für Sopran und Tenor, dann zu vier Stimmen, empfiehlt sich durch Einfachheit und gute Stimmenführung. Der Chor Nr. 5 ist herrlich erfunden, und sehr gut durchgeführt: nur etwas zu lang; er nimmt 15 Seiten ein. Nr. 6 Alt- und Bass-Solo, All. moder., $\frac{4}{4}$; einfach und meist gut; auch hier scheint uns die öftere Wiederholung derselben Figur nicht vortheilhaft; auch dürfen Accente, wie in der dritten Klammer, im dritten Takte des Altes, Seite 58, nicht gut genannt werden:

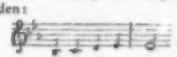

Das folgende Solo für 2 Soprane und 1 Tenor ist ganz vortrefflich. Der Chor Nr. 8 für Alt, Tenor und Bass ist fugirt und wohl gehalten. Was aber der guten Wirkung leicht Schaden thun könnte, ist die Aehnlichkeit der Figuren nicht bloss in diesem Satze, sondern im Ganzen. Es scheint diess eine Folge der Nachahmung der ältern kirchlichen Schreibart zu seyn. Die Art an und für sich erkennt jeder Gebildete für gut: wo jedoch die Nachahmung selbst noch zu viel Arbeit, früheren Vorbildern sich gleich zu stellen, sichtbar macht, da wird nur zu leicht das eigenthümlich-lebendige Gefühl eine untergeordnete Rolle spielen. So etwas gibt einen guten Vorwurf zur Uebung; aber eigene Schöpfungen gehen nicht hervor. Diese Klippe, eine der gefährlichsten gutgesinnter Kirchen-Componisten, hat der geschätzte Verf. hier nicht so vermieden, wie er es sonst wohl vermag und that. Dagegen ist der volle Chor Nr. 9, as dur, $\frac{4}{4}$: Glo-

ris patri et filio u. s. w., sehr schön, und das Schluss-Allegro (c moll und es dur): Sicut erat in principio u. s. w., ist vortrefflich. Das gut gestochene Ganze enthält 56 Folio-Seiten.

Trois Solos pour le Violon, comp. par F. W. Sürgel. Oeu. 28, Livr. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 8 Gr.)

Für beträchtlich geübte Violinspieler empfehlenswerthe Uebungs- und Unterhaltungsstücke. Der Verf. ist als Mann von Talent, gründlicher Musiker und erfahrner Violinist schon bekannt und geschätzt. Als solchen zeigt er sich auch hier. Dabey sind diese Solos interessant erfunden, in der Form und dem Ausdrucke verschieden, und was die richtigste und bequemste Ausführungsart anlangt, so ist bey allen zweifelhaften Stellen das Nöthige sorgfältig angemerkt. No. 1 ist gemischt aus cantabeln Melodieen und kräftigen Figuren; No. 2 enthält ein gefälliges Thema mit vier bravourmässigen Variationen, deren letzte frey und sehr hübsch abschliessend ausgeht; No. 3 ist munter, im Thema und in der Anordnung gewissermassen tanzmässig. Künsteleyen kommen nicht vor; auch das Schwierigere ist in gutem Fluss und natürlicher Applicatur geschrieben: mithin weniger schwer, als es klingt.

Novam musicam in hymnum „Veni Creator" per quatuor voces expressam — — Josephus Elsner, — — amicus amico D. D. D. Varsaviae (Warschau), in Typographia A. Plachecki. (Fr. 8 Gr.)

Herr E., Director des musikalischen Conservatoriums zu Warschau, ist den Musikfreunden schon längst als tüchtiger Kirchen-Componist bekannt; als solchen zeigt er sich auch in dieser Hymne, die einfach und durchaus gut gehalten ist, sowohl in Rücksicht auf Melodie, als auf Harmonie. Hin und wieder könnte die Declamation besser seyn, z. B.

Auch hat der Text einige leicht zu findende Druckfehler, sonst ist Alles deutlich und gut gestochen. Der Gesang ist besonders kleinen Chören zu empfehlen.

Grosse Ouverture (in Es) *zu König Stephan; geschrieben zur Eröffnung des Theaters in Pesth, von Ludw. van Beethoven.* 117ter Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Partitur. 48 S. 2 Thlr. Stimmen 2 Thlr. 16 Gr.

Eine herrliche Ouverture, die allgemein ansprechen muss! Sie ist eben so verständlich, als lebendig; beschäftigt hinlänglich und spielt sich gar nicht schwer. Vielen wird sie schon bekannt seyn; was bliebe von B. unbekannt? Wer sie aber noch nicht kennt, wird sich und Anderen einen doppelt hohen Genuss verschaffen, wenn er sie zu Gehör bringen hilft. Das Orchester ist folgendes: Ausser den Saiten-Instrumenten, Pauken, 2 Trompeten, 4 Hörner, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 B-Clarinetten, 2 Fagotten und 1 Contra-Fagott. Partitur und Stimmen sind schön gestochen und der Preis mässig.

Ouverture de P. de Winter (No. 25, D moll,) *arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par O. Claudius.* Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Concert-Ouverture. Die Einleitung würdig und pathetisch; das Allegro, in einfachem, grossartigem Fortschritt, klar und folgerecht, kräftig und lebendig; mit Einsicht und Geschick arrangirt; gar nicht schwer auszuführen; auch in dieser Form von guter Wirkung; schön gestochen.

Dieci Capricci per Violino solo, composti — — da Pietro Bertuzzi. Classe V. Fascicolo della Bibliotheca di Musica mod^a. — Milano, presso Gio. Ricordi etc. (Fr. Liv. 3. 5o.)

Gute Uebungen für die Violine, in denen man auf melodisch Angenehmes nicht viel schon muss, will man den dadurch bezweckten Vortheil erreichen. Von den achten Stücken heben die Uebungen für Doppelgriffe an.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VIII. 1828.

Gesuche.

Ein Flötist, welcher bereits mehrere Kunstreisen durch Deutschland gemacht, und sich der günstigsten Recensionen in Wien, München, Frankfurt a. M. erfreute, wo er sich durch sein Spiel den ungetheilten Beyfall des Publicums erwarb, wünscht eine Anstellung bey einer Kapelle, Theaterorchester oder sonst einem musikalischen Institute zu finden. Sollte daher Jemand hierauf reflectiren, so wird höflich gebeten, die gefällige Anzeige davon unter der Adresse L. W. in Leipzig pr. Post mitzutheilen.

Ein junger Musicus sucht eine Anstellung als Contrabassist oder Waldhornist. Ueber dessen Fähigkeiten ist bey Hrn. Georg Schmidt, Domkapellmeister in Münster, das Nähere zu erfahren. Briefe und Anfragen bittet man an die Expedition dieser musikalischen Zeitung franco abzugeben.

Verkauf.

Bey Unterzeichnetem ist aus dem Nachlasse des hier verstorbenen königl. dänischen Kammermusicus Mohr eine vorzügliche Violine zum Verkauf. Es ist ein altes, aber sehr gut gehaltenes italienisches Instrument von Johannes Valentianus und obgleich von keinem sehr bekannten Meister, doch im Ton den bessern Stradivari an die Seite zu stellen. Der Preis ist von der Wittwe des Verstorbenen auf 60 Friedrichsd'or bestimmt; und da ihr Mann kurz vor seiner Abreise von Copenhagen diese Summe dafür bezahlt hat, so will sie sie nicht ermässigen. Auf frankirte Anfragen wird mit Vergnügen nähere Auskunft ertheilen

Cassel im April 1828.

Dr. *Louis Spohr*
Kurfürstl. Hessischer Hofkapellmeister.

Bekanntmachung.

Den verehrlichen Intendanzen und Directionen deutscher Theater macht der Unterzeichnete ergebenst bekannt, dass seine neueste Oper: *Pietro von Abano*, wie die früheren auf rechtlichem Wege nur bey ihm zu bekommen ist und fügt dieser Anzeige die Nachricht bey, dass von dem Buche derselben für solche Städte, wo der kirchliche Apparat der Oper Anstoss erregen könnte, eine neue Bearbeitung, wo dieser wegfällt, gemacht wurde, die auch bereits eine katholische Censur passirt ist.

Der im Selbstverlage erschienene Clavier-Auszug des Oratoriums: *die letzten Dinge*, ist fortwährend bey Unterzeichnetem und im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig zu bekommen.

Cassel im May 1828.

Louis Spohr.

Einladung zur Subscription auf
Wolfgang Amadeus Mozarts
vollständige Biographie
Nach Original-Briefen, Sammlung alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Kupferstichen und Musikblättern
von
Georg Nikolaus von Nissen,

königl. dänischem wirklichen Etatsrath und Ritter vom Dannebrog-Orden etc. etc.

Da ich schon früher zur Subscription auf diese Biographie in öffentlichen Blättern einlud und Hoffnung machte, dass das Buch selbst schon gegenwärtige Ostern erscheinen und ausgegeben werde, so that es mir sehr leid, dass trotz der ehrenvollsten Theilnahme, die sich mir durch Subscription kund that, doch die Beschleunigung des Druckes behindert wurde, und zwar theils weil sich im Verlaufe der Arbeit noch so mancher schöne Aufsatz vorfand, der des Abdruckes werth war, und theils auch, weil vielfältigen Aufforderungen Mozart'scher Verehrer zu Folge mehrere Zeichnungen zugegeben werden, als ich früher willens war, weshalb ich wegen der Verspätung die hochgeneigte Entschuldigung der resp. Subscribenten zu verdienen hoffe, da ich ihnen die Hoffnung lasse, dass das Buch zur nächsten Leipziger Michaelis-Messe ausgegeben werden kann, wo sie dann durch diese Zugaben sicherlich entschädigt und hoffentlich auch zufriedengestellt werden.

Ich erlaube mir daher auf vielfältiges Anrathen den Subscriptionstermin bis zur Leipziger Michaelis-Messe zu verlängern u. festzusetzen, dass das in gross 8. gedruckte Werk gegen

Kirnberger hingegen, der bis dahin ohne alle literarische Bildung geblieben war, lebte und webte nur im Ideale der Kunst, dem er für sich wieder auf einem ganz andern, auch einseitigen Wege nachging. So entfernten sich beyde brave Männer oft in entgegengesetzten Richtungen immer weiter von einander, indem sie im Begriff waren sich die Hand zu bieten.

Manche auf dem Wege der Spekulation gefundene Einwürfe des Aesthetikers und Vorschläge des sentimentalen Philosophen sah Kirnberger als heillose Ketzereyen in der Kunstreligion an. Diese aber zu befestigen und zu verbreiten lag Sulzern, der überall nur mit moralischen Zwecken und platonisch politischen Absichten zu Werke ging, wenig am Herzen.

So kann man sich denn auch nur bey der Einseitigkeit der Ansicht im Ganzen die auffallenden Widersprüche erklären, die sich in so manchen Artikeln des Sulzerschen Lexikons finden. Die Orthodoxie des strengen Künstlers, der auf seinen Kopf besteht, sticht oft sehr grell mit der Willfährigkeit des Aesthetikers ab, der in die sinnigen Ideen und sentimentalen Phantasien eines Rousseau, Dubois u. a. um so lieber eingeht, so bald er des Beystandes seines lästigen Schulmanns glaubt überhoben seyn zu können.

Schulz, der beydes, Theorie der Musik und literarische Bildung schon damals in nicht geringem Grade besafs, und von Natur ein sehr gesundes Urtheil hatte; war beyden ein sehr willkommener Gehülfe. Seine Verbesserungen zu einigen bereits angefertigten Artikeln und Sulzers wiederholte Versuche mit Schulz auf gleiche Weise gemeinschaftlich zu arbeiten, überzeugten jenen bald, dafs er sich in ein sehr mifsliches Unternehmen eingelassen habe, und dafs er viel klüger thäte, den Rest der Arbeit einem Manne von Schulzens Einsicht und Vortragsgabe ganz zu übertragen. Das geschah auch bald, und Schulz arbeitete die lezten musikalischen Artikel vom Buchstaben S an, allein aus.

Wenn man diese Artikel mit den vorhergehenden des Lexikons aufmerksam vergleicht, wird man — bey den Grundsätzen derselben Musikschule und desselben Moralphilosophen — in der Ausarbeitung dennoch bald eine sichere Hand entdecken und besonders den praktischen Tonkünstler darinnen erkennen, der, mit dem Geiste und Wesen der vorzüglichsen Meisterwerke bekannt, sich selbst in mehreren Theilen der Kunst schon versucht hatte. Wie aber in den ersten Schriften solcher Künstler, die nach Korrektheit und Vollendung streben, fast immer haarfeine Scheidung und in's unendlich Kleine gehende Kritik, auch wohl gar zu einseitige Behandlung einzelner Theile der Kunst herrschen; so ist es auch hier bey unserm Schulz der Fall. In späteren Jahren haben wir gemeinschaftlich über die minutiöse Behandlung einzelner Theile der Kunst in Schulzens Artikeln nicht weniger unsern achten Kunstspafs gehabt, als über meine eigne Kritiken und Zergliederungen der Werke grofser Meister in meinen ersten Schriften, die um dieselbe Zeit erschienen waren.

Während und in der Ausarbeitung der musikalischen Artikel zu Sulzers Lexikon war auch Kirnbergers *Kunst des reinen Satzes* entstanden, worinnen beyde Männer die Gegenstände, die dort einzeln und oft nur kurz abgehandelt wurden, weiter ausführten und zu einem Lehrsystem zu ordnen strebten. Welch ein grofser Gewinn für die Kunst es geworden seyn müfste, wenn dieses Werk noch nicht unter Kirnbergers und Sulzers Handen so weit gediehen gewesen wäre, und Kirnberger das Ganze lieber gemeinschaftlich mit Schulz entworfen und ausgearbeitet hätte, kann man sehr deutlich an der kleinen Schrift: *Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* abnehmen. Diese hat Schulz für Kirnberger, nach dessen Ideen, allein ausgearbeitet und geschrieben. Es ist die einzige ganz lichtvolle, durchaus wohlgeordnete und fafslich vorgetragene Schrift, die Kirnberger der musikalischen Lesewelt vorgelegt hat. Schulzens grofses Verdienst um diese Schrift, die für ihre Wichtigkeit viel zu wenig bekannt geworden ist, kann nur derjenige ganz schätzen, der selbst in dem Fall gewesen mit Kirnbergern etwas gemeinschaftlich ausarbeiten zu wollen. Mir

So Bogen starke Werk zu Michaelis bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheint u. den Titl. Herren Subscribenten auf gutes weisses Druckpapier um 3 Thlr. 16 Gr. oder 6 fl. 36 Kr. rheinisch, auf gutes weisses Schreibpapier um 4 Thlr. 4 Gr. oder 7 fl. 30 Kr. rhein. und auf gutes Velinpapier um 4 Thlr. 16 Gr. preuss. oder 8 fl. 24 Kr. rhein. geliefert wird, womit dann die Subscription geschlossen und der dann weiter noch zu bestimmende erhöhte Ladenpreis eintritt.

Die *S. T.* Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, weshalb ich um die genaue Angabe des Namens und Charakters ersuche.

Man kann in Salzburg bei der Unterzeichneten, in Berlin bei Hrn. Ritter Spontini, in Offenbach a/m. bei Hrn. J. André, in Wien bei Dr. Feuerstein, in Leipzig bei den Hrn. Breitkopf u. Härtel subscribiren.

Salzburg, den 10. May 1828.

Die verwittwete Etatsräthin
Constance von Nissen
gewesene Wittwe Mozart.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Becker, C. F., Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt. 8. Leipzig, 1828. bey E. B. Schwickert. Preis 12 Gr.

Der Verfasser, bekannt als ausübender Künstler, sagt in dem Werkchen ein freyes Wort über die Vernachlässigung des Orgelspiels, dann aber auch über die Verbesserungen desselben. Der Mann vom Fach wird es mit eben so viel Nutzen, als der Liebhaber mit Vergnügen lesen. Ein darin enthaltenes Kapitel über alte Tonarten, wird ein willkommener Beytrag seyn, und gewiss einiges Licht über diese Lehre ertheilen.

Bey Joseph Czerny (vormahls Cappi & Czerny), Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen und bey A. G. Liebeskind in Leipzig um die beygesetzten Preise zu haben:

Czerny, Jos., Musikalische Unterhaltungen für Violine und Pianoforte: enthaltend eine Auswahl der beliebtesten Musikstücke aus Opern und Balleten der neuesten Zeit 7ter, 8ter und 9ter Heft, jedes Heft kostet 40 Kr. C. M. oder 12 Gr.

— Diese Musikstücke sind auch von demselben Tonsetzer für das Pianof. und Flöte eingerichtet und jedes Heft einzeln in C. M. zu haben. à . . . . . 45 Kr.

— Impromptu ou 3 Polonaises pour le Pianof. Oeuv. 89. Pr. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.

Czapek, L. E., Variations sur un Thème original pour le Pianof. Op. 36. Pr. 1 Fl. C. M. oder . . . . . 16 Gr.

Beethoven, L. van, Ouverture zu dem Trauerspiele Coriolan für 2 Pianof. eingerichtet v. Jos. Czerny. Pr. 1 Fl. 30 Kr. oder . . . . 1 Rthlr.

Breitschadel, J. N., Sonatine pour le Pianof. Oeuv. 3. Pr. 20 Kr. C. M. oder . . . . . 6 Gr.

Mayerbeer, G., Pièces favorites de l'Opera: Il Crociato in Egitto (der Kreuzfahrer), arrangé pour le Pianof. seul par Jos. Czerny. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 1 Rthlr.

Leutner, L., Introduzione et Polacca p. le Pianoforte. Oeuv. 8. Pr. 24 Kr. C. M. oder 6 Gr.

Plachy, W., Variations à la Mode sur un Thème favori de l'Opera: Le Siège de Corinth, p. le Pianof. avec accomp. de Quatuor. Oeuv. 42. Pr. 2 Fl. C. M . . . . . 1 Rthlr. 8 Gr.

— Souvenir de Pressburg ou Rondeau hongrois pour le Pianof. Oeuv. 41. Pr. 24 Kr. C. M. oder . . . . . 6 Gr.

— Märsche der drey verbündeten Mächte: Russland, England und Frankreich, für das Pianoforte zu 4 Händen. 44stes Werk. Pr. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.

— Erholungen auf dem Wege zum Parnass, enthaltend fortschreitende Original-Sätze für d. Pianof. zu 4 Händen, 4 Hefte. Jedes Heft kostet 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.
NB. werden fortgesetzt.

— Messe in B dur für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 24. Pr. 6 Fl. C. M. oder 4 Rthlr.

Rieder, A., Offertorium in Es dur für 4 Singst. und Orchester. Op. 89. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 1 Rthlr.

— 6 Präludien in Moll-Tönen für die Orgel oder das Pianoforte. Op. 90. Pr. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.

— 12 Fughetten für detto. Op. 91. Pr. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.

Peschek, J. L., Variazioni brillanti per la Chitarra sopra il tema favorito nazionale Italiano (La voce armonica.) Op. 1. Pr. 36 Kr. C. M. oder . . . . . 10 Gr.

Pfeifer, F., Rondeau hongrois pour la Guitare. Oeuv. 22. Pr. 30 Kr. C. M. oder . . . . . 8 Gr.

— Ungarische Tänze für detto. Pr. 20 Kr. C. M. oder . . . . . 6 Gr.

— 6 Walzer sammt Trios für 2 Guit. Op. 24. Pr. 36 Kr. C. M. oder . . . . . 10 Gr.

Krähmer, E., Valses avec Trio et Coda pour le Caskan (ou Flûte douce) avec accomp. de Pianof. Op. 21. Pr. 45 Kr. C. M. oder 12 Gr.

— Les mêmes avec acc. de Guitare. Pr. 36 Kr. C. M. oder . . . . . 10 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juny. **№. 24.** 1828.

Die deutsche und französische Oper.

Ein Brief an Mohre.

Würdige, unbekannte Freunde!

Ihr habt ganz recht, wenn ihr sagt: der Deutsche ist tief, der Franzose oberflächlich. Ich bin mit meinem Vetter, der das nicht zugeben wollte, tüchtig zusammen gerannt. Nannte er euch doch und mich geradezu absprechende Subjecte, die selbst oberflächlich urtheilten, und in Bezug auf Musik z. B. wahrscheinlich nicht wüssten, was ein Dreyklang sey. Alle Wetter! Als dürften nur die über eine Kunst urtheilen, die selbst etwas darin leisten! — Wem ist unbekannt, dass der berühmte Winkelmann den Schwanz der Schlange am Laokoon, hätte er ihn abzeichnen oder plastisch nachbilden sollen, nicht getroffen haben würde, und wer spricht ihm die Kennerschaft ab? Was aber Winkelmann konnte, können wir das nicht Alle? — Um meinen Vetter zu überzeugen, und eure Freundschaft, würdige Männer, mir zu erringen, will ich das, was ihr I e und da, mit wenigen, aber verständigen Worten nur angedeutet habt, an diesem Orte weiter auszuführen und zu begründen suchen.

Den Regeln einer guten Logik gemäss, lasst uns, bevor wir die Sache untersuchen, erst den Begriff jener Worte feststetzen, welche ihr so oft und mit so viel Leichtigkeit im Munde führt.

Ihr versteht nämlich unter tief das, was nie ganz begriffen werden kann, so wie ihr im Gegentheil alles Fassliche oberflächlich nennt.

Tiefe ist Nacht. Die Gegenstände verschwimmen in dunklen, täuschenden Umrissen. Man hält oft einen Baumstamm für einen Riesen, und einen Strohwisch für einen Wanderer. — Oberflächlich ist der helle Tag, der alle Objecte in ihrer eigentlichen Gestalt zeigt.

In diesem Sinne, und ihr gebt mir zu, es sey der allein richtige, rufe ich mit euch aus: der Deutsche ist tief, der Franzose oberflächlich.

Die Ursachen dieser ganz heterogenen Eigenschaften beyder Nationen, wie sie sich in ihren Werken offenbaren, müssen aber nicht so eigentlich im Mangel oder Uebergewichte der geistigen Vermögen gesucht werden, sie fliessen lediglich aus den verschiedenen Tendenzen derselben.

Die Franzosen sagen: wir arbeiten für das Publicum; im edlern Sinne des Wortes, fügen sie hinzu. — Aber das ist all' Eins, die Tendenz ist falsch, denn sie führt zur Oberflächlichkeit. —

Die Deutschen im Gegentheile sagen: was bekümmern wir uns um's Publicum! Wir arbeiten für Künstler, jeder zunächst, und am meisten für sich. Und das ist das Rechte, und daraus entsteht die Tiefe.

Das französische Publicum aber, dieser Tyrann, verlangt durchaus eine interessante Handlung. Daher wendet der französische Dichter, aus falscher Nachgiebigkeit, auf das Finden oder Erfinden einer solchen die meiste Zeit und Aufmerksamkeit, und dann sinnt er hin und her, wie er sie am besten und eindringlichsten anfange, fortführe und ende. Ist es ihm auf diese Weise mit der Anordnung des Ganzen, mit dem Plane gelungen, so geht er an die Ausführung des Einzelnen. Da muss aber nun auf höchst pedantische Weise alles, bis auf das Wort herab, dergestalt die Farbe des Ganzen tragen, dass er vieles, was ihm einfällt, bloss darum verwirft, weil es ihm nicht als aus jener herfliessend, erscheinen will. Sagt oder thut z. B. ein Jäger etwas, so hat er die Marotte, es ihn genau so thun oder sagen zu lassen, wie es der wirkliche oder angenommene Charakter bedingt. Er — der Dichter — berücksichtigt die Zeit, in welcher jener lebt, das Land, Alter, die gegenwärtige Lage, kurz alles, was auf seine Denk- und Handlungsweise Einfluss haben

kann. Den tiefsten, erhabensten Gedanken verwirft er oft, und schreibt einen ziemlich gewöhnlichen hin, meinend: Der Gedanke ist zwar tief, ja erhaben, indess, er kann wohl mir als Dichter, nimmermehr aber diesem Jäger unter diesen Umständen in den Sinn kommen. So macht's der französische Dichter. Wohl nimmt er nebenher auf die Wünsche des Componisten und Sängers Rücksicht, aber genau nur so viel, als nach seinen falschen Grundsätzen das Angemessene des Ganzen zulassen will, mehr nicht. Am Ende schreibt er nicht der Kunst, nur des Geldes wegen.

Mit Recht verachtet der deutsche Dichter diese niedrigen Grundsätze, mit Recht verachtet er, besonders das Grundmotiv von jenem, das Geld; denn gefalle er dem Publicum oder nicht, es hat ganz denselben Einfluss auf seinen Beutel, d. h. fast gar keinen. Daher schreibt er zunächst für sich, schöne, wohlklingende Verse, vollgestopft von erhabenen Gedanken, tiefen Reflexionen, witzigen Vergleichungen, glänzenden Bildern u. s. w., für den Musiker Terz,- Quart,- Quint,- Sextetten, Finalen u. s. w., für den Sänger grosse Arien und Duetten mit Abgängen. Zu allem diesen ist der erste, beste Plan gut genug, und damit ist er in wenig Stunden fertig.

Das Publicum geht ihn nichts an.

Der französische Componist, ganz denselben Grundsätzen, wie sein Dichter huldigend, will nichts, als sich der Natur des Sujets, das er bearbeitet, anschmiegen. Fest daran geklammert, folgt er, führe der Weg in die Götterhallen des Olymps, oder in die tiefe Nacht des Tartarus, in die Paläste der Gewaltigen dieser Erde, oder in die niedere Hütte der Armuth.

Ein Franzos, mit dem ich einst mündlich den Streit führte, welchen ich jetzt schriftlich schlichte, liess sich so darüber vernehmen:

„Tiefe muss nicht gesucht werden in dem wohlgefälligen Auslegen einzelner, durch Uebung zu hoher Fertigkeit gesteigerter Kunstmittel, sondern in der vernünftigen und zweckmässigen Anwendung derselben in Bezug auf das Ganze — in möglichst richtiger Auffassung und treuem Wiedergeben der Situation. So kann es wohl kommen, dass wir in einem ganzen Stücke, ja, einer vollen Oper, nur wenige, höchst milde Dissonanzen, überhaupt ganz einfache, kunstlose Töne und Verbindungen brauchen, und doch etwas Tiefes geben, in unserm Sinne. Das nennen wir die Verläugnung des Künstlers. „Diese Verläugnung" — sagte er — „ist eine schwere Kunst, die nicht so leicht zu handhaben ist, als man glaubt, denn es spricht Mancher davon, in seinen Werken ist sie eben doch nicht zu finden. Ist dem Zuschauer und Hörer klar, bey diesem Werke hat der Künstler dem Wesen des Sujets nach, das gewollt, wollen müssen, und er hat es erreicht, so hat er alles gethan, was der wahre Künstler thun soll, und dann ist es ganz gleich, ob künstliche Harmonie, contrapunctische Sätze u. dgl. darin zu finden sind, oder nicht. Mit einem Worte, wir haben die Schule so gut und so gründlich gemacht, wie irgend einer eurer tiefsten Künstler, aber wir zeigen sie nur da, wo sie am Platze, und verläugnen sie, wenn das nicht der Fall ist."

Dem deutschen Componisten liegt weniger daran, seinem Dichter zu genügen, mehr dem Sänger, am liebsten aber lässt er seine eigene Sonne strahlen. In einer Oper, sagt er mit Recht, ist Musik die Hauptsache, Dichter und Sänger sind nur die Vehikel dazu. Echte, tiefste Musik macht nur der Deutsche. Wer, ruft er aus, kann wie ich, vermittelst der Enharmonie so schnelle Sätze in die entferntesten Tonarten, und wieder zurück machen? Wer vermag aus dem unbedeutendsten Motive solch künstliche Nachahmungen, Umkehrungen u. d. gl. zu ziehen? Wer lässt längere Dissonanzenreihen sich auseinander herauswinden? Wer vermag vier, fünf, sechs Melodieen über einander zu bauen? Wer bringt grössere Mannigfaltigkeit des Rhythmus hervor? Wer baut kunstvollere Perioden, wer erfindet originellere Formen? — Und alle diese Künste sollte ich zurücklegen, oder wenigstens warten, bis die rechte Gelegenheit sich dazu böte? — Nein, beym Himmel, nein! — Was ich unter Angst und Schweiss gelernt habe, das soll die Welt sehen, das will ich zeigen, ausbreiten, wo es nur irgend möglich ist, an jedem Orte und zu jeder Zeit! Was gehört denn z. B. für Kunst dazu, einen Jägerchor oder ein Jungfernlied zu machen? Der Freyschütz ist freylich von einem Deutschen, aber das ist eben der Aerger, dass es solche Abtrünnige unter uns gibt, die sich nicht schämen, die Maxime der Franzosen anzunehmen! Nein, der wahre deutsche Künstler macht es anders. Und will's das Publicum nicht goutiren, was kümmerts ihn, es ist nicht seine Schuld; die Kenner, die Kritiker, die rufen Bravo, die setzen die Possauen an. Der Pöbel versteht's nicht. —

Aber nun kommt die Hauptsache, und war-

lich, das ist mir bis jetzt noch immer unbegreiflich gewesen. Der französische Sänger sogar stößt mit dem Dichter und Musiker in dasselbe Horn, und übernimmt daher Partieen, die, was wahren Gesang betrifft, ich meine lange Arien mit Rouladen, so viel wie nichts bedeuten.

Der deutsche Sänger hingegen erkennt sich und seine Würde und seinen höchsten Standpunct, und eine Rolle, die nicht ihre zwey, drey grosse Arien hat, wird nicht angenommen. Lässt sich das vielleicht einmal durchaus nicht thun, so hilft er sich durch gute Einlagen, oder behandelt einen solchen Part mit der verdienten Verachtung.

Lasst uns nun, würdige Mitbrüder, diese Schwäche, diese Oberflächlichkeit der Franzosen recht anschaulich zu beweisen, irgend eines ihrer gerühmtesten Producte, den Wasserträger z. B. in dieser Hinsicht untersuchen.

Wie ist nicht in dem ganzen Stücke dem Interesse der Handlung alles Glänzende und Tiefe aufgeopfert!

Den Dichter betreffend, findet man so ganz einfache, alles Bilderschmuckes, aller tiefen Reflexionen und Vergleichungen entblößte Verse, dass sie nicht die geringste Bewunderung erregen können, und man deswegen mit Verachtung auf sie hinblicken muss.

Der Componist findet kein einziges grosses Quart-Quintett; ja, die Hälfte der ohnedies viel zu sparsam angebrachten Musikstücke sind kleine, unbedeutende Dingelchen, Liedchen, Melodramen von 14—16 Takten!

Am stiefmütterlichsten aber ist der Sänger behandelt. Micheli — eine Hauptperson — singt im ersten Akt ein Lied; im Terzett und Finale läuft er so nebenher. Der zweyte Akt höhnt ihn mit einigen Noten; im dritten hat er ausser dem Finale, oder Finalchen, gar nichts!

Der Graf, ausser dem Duette zu Anfange, verschwindet als Sänger auch ganz und gar. Für ihn gibts gar keine Arie.

Mit der Gräfin ist es ziemlich derselbe Fall, nur dass sie im ersten Akte Gelegenheit erhält, durch tüchtiges Verbrämen der einfachen Noten etwas wahre Musik hervorzubringen.

So sind die Hauptpersonen musikalisch ausgestattet in einer Oper, die unter die gepriesensten der Franzosen gerechnet wird, und unbegreiflicher Weise selbst in Deutschland einiges Glück gemacht hat.

Gern stellte ich diesem, aus einer falschen Tendenz hervorgegangenen flachen französischen Werke ein, den herrlichsten Gegensatz bildendes deutsches — eines von mir selbst — entgegen; allein, das erlaubt meine Bescheidenheit nicht. Ich will jedoch an dem Wasserträger, und zwar der Kürze halber nur an dem zweyten Akte zeigen, wie er eigentlich hätte behandelt werden müssen.

Dieser Akt, das werden mir die eifrigsten Franzosenfreunde zugeben, ist in jeder Hinsicht das Magerste, was je auf einer Bühne erschienen ist.

Die Handlung anlangend, so ist, ausser dem falschen Passe der falschen Marzelline, und des Wasserträgers Fass, aus welchem der Graf haucht, weiter kein Moment von Belang. — Was hat der Musiker? — Ein Soldatenchor; ein ärmliches Terzett; einige Worte Melodram, und das Finale, wenn ein unbedeutendes Chor mit einigen Worten Solo diesen Namen verdient. — Der Sänger, der Gesetzgeber, verschwindet aber als selbstständiger Künstler ganz und gar. Er ist nichts; als der Handlanger des Dichters und Musikers.

Jener Franzose, dem ich diese vorrückte, meinte zwar, „das eben sey das Rühmenswerthe der französischen Künstler insgesammt, dass sie mit seltener Verläugnung sich dem Bedingungen des Stoffes unterwürfen.“ Aber das ist es ja eben, wenn man sich unterwirft, kann man nicht herrschen! —

Wir hätten diesen Akt vielleicht auf folgende Art behandelt.

Eingangschor, bleibt. Duett zwischen dem Hauptmann — er singt gar nicht, in einer Oper! — und Lieutenant, worin das gesungen wird, was beyde jetzt nur sprechen. Darauf erscheinen mehre Pariser mit Pässen. Da können einige Lieder angebracht werden. Nun kommt eine grosse Hauptscene und Bravourarie, auf folgende Art vorbereitet und angelegt. Es ist bekanntlich an diesem Tage warm. Was ist natürlicher, als dass der Hauptmann, der Lieutenant und sämmtliche Soldaten müde werden, und in dem Innern der Wachtstube sich zur Sieste niederlegen. Nur die arme Schildwache! Ey was; sie ist nicht die erste, die auf ihrem Posten eingeschlafen ist. Sie nicht — bald hat auch sie der Mohngott in seine Arme genommen. Nun wirds ganz still auf dem Theater; die grösste Spannung tritt ein. Trippelnd und sagend erscheinen die verleideten Gräfin und Anton. „O Gott“ ruft sie in einem Recitative aus, „welch'

ein Glück, die Wache schläft!“ „Um desto besser“ antwortet Anton, „so entgehen wir der Gefahr auf die leichteste und schnellste Weise. Eilig, Frau Gräfin, lassen Sie uns fliehen. „Ja, schnell, schnell lass uns fliehen, guter Anton,“ erwiedert sie, „jeder Augenblick ist kostbar.“ Ginge sie nun aber wirklich, wo blieb die Arie, und die ist Zweck. Sie bleibt, und ein Adagio mit einem langen Vorspiele beginnt, während dessen sie und Anton, alle Gefahr vergessend, ruhig stehen bleiben. Nun dankt sie dem Himmel singend für die Gnade, dass er alle hat einschlafen lassen.

„Ich danke dir, o Himmel! O Himmel, ich danke dir! Ja, ich danke dir! O Himmel, Dank! Ewigen Dank dir, o Himmel!“ — Darauf folgt ein Allegro: „Meinen Gatten soll ich wiedersehen!“ — u. s. w.

Das Publicum freylich wird sich etwas ärgern über die vorher ängstliche und dann plötzlich so sorglose Gräfin, die so sicher auf den längsten Schlaf aller Soldaten baut, aber was thut das. Dafür hört es eine schöne Arie mit den herrlichsten Rouladen.

Am Schlusse, da sie wirklich fort will, hat die Wache ausgeschlafen. Sie erwacht, ruft „abgelöst“ die anderen kommen, und es begibt sich weiter mit dem falschen Passe, wie es im französischen Stücke ist.

Statt des nichtssagenden Stückchen Liedes, eines Anklanges aus dem ersten Akte, womit der Wasserträger auftritt, beginnt abermals das Ritornell einer grossen Arie, die Michelli singt, sobald er auf dem Theater erscheint. „Ich bin zwar arm, aber immer heiter, und gäbe manchmal mein Fass um vieles nicht hin.“ Das wäre der Kern dieser Arie. Dabey bekümmert er sich, so lange sie dauert, um Niemand auf dem Theater, und die Anderen hören ihm eine Viertelstunde lang mit vieler Geduld zu. Nun erst bemerkt er, was vorgeht, und ruft: Was Teufel, ihr noch hier, u. s. w.

Jetzt sind wenigstens der Bassist und die prima donna befriedigt, und so mag's denn in Gottesnamen weiter gehen. Für den Grafen übrigens weiss ich keinen rechten Rath, er müsste denn etwa, mit dem Kopfe aus dem Fasse hagend, eine Arie singen.

Ihr, die ihr die Franzosen preist, seht, was sie in ihren besten Werken leisten! — Zieht euch nun das Facit selbst. Euch aber, ehrenwerthe unbekannte Freunde, bringe ich meinen öffentlichen Dank. Ihr habt durch eure zahlreichen und tiefsinnigen Kritiken mich auf das Thema gebracht, durch dessen Ausführung ich mir unfehlbar unvergänglichen Ruhm, und ich wage es zu hoffen, eure Freundschaft erworben habe.

„Nur Schade, sagte mein Vetter, dem ich, um ihn total zu schlagen, diesen Aufsatz vorlas, „dass ihr tiefen Deutschen, trotz diesen Mängeln, die Producte der Franzosen ängstlich sucht, dass ihre Melodieen bis in's Volk übergehen, dass sich das Publicum freut, wird eine solche oberflächliche Oper auch noch so oft gegeben, und dass sie sich halten und halten in der Gunst, während so viele tiefe und geniale Werke, ungeachtet der Recensenten, die ihre Vorzüge in's hellste Licht setzen, niemand gefallen wollen, als den Verfassern selbst.“

So wie das mein Vetter gesagt hatte, verbot ich ihm mein Haus für immer. —

Nachrichten.

Aus Wien vom Monat April.

(Beschluss.)

Im k. k. grossen Redouten-Saale: Drittes Concert des Hrn. Paganini, enthaltend: 1. Ouverture aus der Zauberflöte. 2. Auf Verlangen: das zuerst gehörte Violinconcert mit dem accompagnirenden Glöckchen. 3. Arie von Paveri, gesungen von Signora Bianchi. 4. Potpourri varié, auf der G Saite vorgetragen. 5. Scena: „quella pupilla tenera,“ von Cimarosa, gesungen von Sgra. Bianchi. 6. Larghetto, e Polacchetta con Variazioni. — Heute wurden nicht mehr Billets ausgegeben, als der locale Raum gestattete; dennoch fanden viele, so erst in der letzten Stunde kamen, keinen Platz mehr. Des Künstlers Leistungen waren abermals ausserordentlich und unerreichbar; der Beyfall denselben entsprechend. Einige nüchterne Bewunderer, welche sich von dem Wirbel des allgemeinen Fanatismus nicht mit fortreissen lassen, können jedoch den Wunsch nicht bergen, dass er mit seiner Lieblings-Figur, auf einer Saite eine ganze chromatisch-enharmonische Scala von mehreren Octaven zu durchglitschen, eine Passage, welche dem verewigten Salieri bis in den Tod zuwider war, und die er kurzweg „la declarazione d'amore del gatto“ zu benennen pflegte, etwas sparsamer haushalten möchte.

Im landständischen Saale gab zur nämlichen Stunde Herr Franz Seegner ein Concert, worin

er Bravour-Variationen, und eine Polacca für die Guitarre siemlich mittelmässig spielte, auch eine Ouverture, und einen Chor für Männerstimmen: „*Schwerdt-Gesang*," ausführen liess; alles selbsteigene Composition. Dennoch hatte sich ein artiges Häufchen von Zuhörern eingefunden, grösstentheils solche, die bey Letztgenanntem keinen Zutritt fanden.

Am 24sten, im Leopoldstädtertheater: *Viel und Allerley*; grosses, komisches Scenen-Panorama mit Gesang, Gruppirungen und gymnastischen Kraft- und Kampfübungen, in zwey Aufzügen; das Arrangement der Musik von Hrn. Kapellmeister Wenzel Müller. Die Methode, dergleichen Olla potrida's zusammen zu würfeln, scheint immer mehr und mehr um sich zu greifen. Allerdings ist sie sehr bequem; kostet weder ein Dichter-Honorar, noch verursacht sie Spesen für Copialien, Kleider, Decorationen u. dgl. Solche, freylich beachtenswerthe Reflexionen mögen wohl auch den übrigens recht wackern und verständigen Schauspieler Fernier, welcher darin als Beneficiant erschien, bewogen haben, zu ähnlichen bramarbasirenden Gasconaden seine Zuflucht zu nehmen.

Am 25sten im Josephstädtertheater: *Das goldene Kleeblatt*; oder: *Männertreue auf der Probe*; Zauberspiel mit Gesang in 2 Abtheilungen, nebst einem Vorspiele; Musik von Hrn. Kapellmeister Riotte. Der Beytitel erklärt schon genügend die Pointe der Handlung; das Ganze missfiel nicht. Die Composition ist artig, und die drey Haupt-Parte, Dem. Vio, Mad. Kneisel und Herr Kreiner sind mit dankbaren Gesangstücken bedacht.

Am 26sten im Leopoldstädtertheater: *Begebenheiten zur Marktzeit*: Posse mit Gesang in 2 Aufzügen; Musik von Kapellmeister Wenzel Müller. Eine Burleske gewöhnlichen Schlages. Die Solo-Rolle ist in den Händen des Herrn Ignaz Schuster, der bereits schon seit Jahren aus der Mode ist. Ueberhaupt machen auf dieser Bühne alle jene Stücke, worin Herr Director Raimund, und die vielseitige Dem. Krones unbeschäftigt sind, nur äusserst selten einiges, fast nie besonderes Glück. Die Musik ging antheillos vorüber. —

Am 27sten im landständischen Saale: Concert des Herrn Georg Bayr, Professors der Flöte, enthaltend: 1. Ouverture von Hrn. Dessauer. 2. Allegro eines Flöten-Concerts in G moll, mit zwey Zwischensätzen in Doppeltönen. 3. Pianoforte-Variationen von Herz, gespielt von Fräulein Sallamon. 4. Declamation des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Wothe. 5. Adagio und Polonaise aus obigem Concerte, mit mehren Zwischensätzen in Doppeltönen. — Die Ouverture ist ein tüchtiges Stück Arbeit, nur etwas gar zu schwer; damit hat sich der junge Tonsetzer als wackerer Zögling des Meister Tomascheck in die Kunstwelt eingeführt. Fräulein Sallamon trug ihre Variationen mit ächter Virtuosität vor; sie hat ihre Nebenbuhlerin, Leopoldine Blahetka, bereits erreicht, wo nicht schon überflügelt. Der Concertgeber, welcher seit geraumer Zeit nicht mehr öffentlich auftrat, schien ungemein befangen; diesem beirrenden Umstande mag es demnach wohl zuzuschreiben seyn, dass ihm nicht alles, wie sonst, vollkommen glückte. Die Harmonicaartigen Doppeltöne eignen sich mehr zum Genusse alla camera, und verlieren sich allzusehr in einem solchen geräumigen Locale. Der Saal war kaum ein Drittheil besetzt, weil jeder den milden Frühlingstag lieber in Gottes freyer, herrlich erblühender Natur zu feyern vorzog. —

Am 29sten im Kärthnerthortheater: Euryanthe; zum dritten Debut der Mad. Devrient. Ausser ihr füllte nur Herr Forti (Lysart) vollkommen seinen Platz. Herr Cramolini besitzt für den Part des Adolar weder die erforderliche Höhe, noch ausdauernde Kraft. Madame Grünbaum (Eglantine), welche vielleicht seit Jahresfrist nicht mehr auf diesen Bretern erschien, war von einer nicht zu bemächtigenden Furcht umgarnt; der ganzen Production mangelte Rundung, Einheit und Präcision; man konnte es an den Fingern abzählen, dass die Unternehmung auf die Neige geht. —

Am 30sten ebendaselbst: zum Vortheile des Tänzer- und Orchester-Personale: Il Pirata, erster Act; la gazza ladra, erster Act; zum Schlusse das Ballet: *Das befreyte Jerusalem*. Mit dieser Vorstellung endigte sich die Pacht-Entreprise Barbaja's. Die Hallen Euterpe's und Terpsichore's werden höchst wahrscheinlich einige Zeit wieder verschlossen bleiben. Einem noch unverbürgten Gerüchte zufolge übernimmt für die nächstfolgenden zehn Jahre Graf Robert von Gallenberg contractmässig auf eigene Rechnung die Direction. — Auch in der Josephstädter Bühne wird die Sommermonate May, Juny, July und August hindurch nicht mehr täglich gespielt werden; ein grosser Theil der Gesellschaft ist entlassen, der Rest dem Theater an der Wien einverleibt, und von diesem Ge-

sammtkörper sollen nun wöchentlich ein paar Vorstellungen an unbestimmten Tagen gegeben werden.

Leipzig. Am 29sten May gab der 14jährige Pianist, Friedr. Wörlitzer aus Berlin, im Saale des Gewandhauses ein Concert, das weit besuchter war, als wir es in dieser Jahreszeit, vorzüglich aber noch, weil man hier seit längerer Zeit, und nicht mit Unrecht, sich gegen öffentliche Leistungen so junger Spieler, wenn sie für sich allein auftraten, erklärt hat, erwarten konnten. Man sieht daraus von Neuem, dass Manches wider Vermuthen, wenn auch nie ohne natürlichen Grund, sich ereignet. Er trug das bekannte D moll Concert von Kalkbrenner vor. Zwischen dem ersten Satze und dem zweyten liess sich, statt des angekündigten Gesangstückes, ein Virtuos, Herr Kuhnert aus Böhmen, auf einer Anzahl von Mundharmoniken, mit denen er geschickt wechselte, recht anmuthig und mit grosser Fertigkeit hören. Der Vortrag dauerte für solche Musikweisen nur etwas zu lange: sonst verdient der Mann alles Lob. Besser, als in einem Concertsaale, würde das säuselnde Instrumentchen sich im Zimmer ausnehmen. Im zweyten Theile spielte der junge W. die oft gehörten Variationen über den Alexander-Marsch von Moscheles. Wir müssen gestehen, dass wir niemals einen so jungen Virtuosen gehört haben, der so Vieles und diess geschickt überwunden hätte, wie es hier allerdings der Fall war. Seine Fertigkeit ist für sein Alter wahrhaft ausserordentlich. Wie auffallend sich in unseren Tagen die Zahl junger Virtuosen, d. h. immer solcher, die ungleich mehr leisten, als man noch vor etwa 15 bis 20 Jahren für möglich gehalten haben würde, vermehrte, wissen wir Alle, und wir könnten auch aus unserer Stadt solche Beyspiele aufzählen, wenn wir es nicht für zweckmässiger hielten, davon zu schweigen. Und doch sehen wir uns verpflichtet, den eben genannten jungen Spieler als ein höchst seltenes, uns noch nicht vorgekommenes Talent zu rühmen und auf ihn aufmerksam zu machen. Er trägt seine Stücke mit einem solchen Feuer, ja mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit, und doch dabey meist mit einer bewundernswerthen Nettigkeit und Präcision vor. Dazu kommt noch, dass sich mit diesem Feuer eine in seinem Alter höchst seltene Wachsamkeit und Besonnenheit paart, die es ihm sogleich bemerkbar macht, wenn er, der Schwierigkeit wegen, dem eilenden Fluge seines Spieles einen kleinen, nur dem Kenner angenehm merklichen Einhalt thun muss, damit die Passage nicht verunglücke. Durch Beydes wird es erst möglich, das zu leisten, was er wirklich auf das Lobenswertheste vollbringt. Wir haben damit kein geringes Lob ausgesprochen, sind aber gewiss, dass jeder Unparteyische es mit uns theilt. Einige wollten seinen Anschlag zuweilen übertrieben stark, und diess durch eine Steifhaltung der Finger, namentlich der linken Hand hervorgebracht, finden. Wir sind damit nicht einverstanden, ob wir es gleich wahr finden, dass er Octavengänge mit steifgehaltenen Fingern, jedoch auch diese äusserst geschickt und nett vorträgt. Wie soll es aber eine noch kleine Hand anders machen? Man müsste Kinder keine Concerte spielen lassen; soll es aber seyn, so geht es gar nicht anders. Aus dieser Nothwendigkeit geht freilich auch wieder ganz natürlich hervor, dass der Daumen bey einem stark anzugebenden Tone mit vorgeschlagener Octave, aus Ermangelung der Kraft bey gleich musterhaft gehaltener Hand, sich zuweilen mit der ganzen Gelenk- und auch wohl Vorderarm-Stärke auf den Ton wirft. Das würde bey einem Erwachsenen ein unverzeihlicher Fehler seyn: in solchem Alter aber finden wir es nur natürlich, und können bey wirklich Begabten, wie es der junge W. ohne allen Zweifel vor sehr vielen sogar zur Musik Berufenen ist, keinen bedeutenden Nachtheil darin sehen. Ist die Hand gross genug, erfordert es die Bequemlichkeit selbst, es nicht weiter zu thun. Kurz, wenn übrigens der Anschlag gut ist, und er ist es bey ihm in allen anderen Fällen, sehen wir darin keinen andern Schaden, als den geringen, dass man sich eine nur aus Noth angenommene Art wieder abgewöhnt, was man der eigenen Erleichterung wegen gewiss sehr bald, so bald als es der Hand wegen nur möglich ist, thun wird und muss. Wir erblicken also in dem jungen W. mit lebhaftem Vergnügen ein wahrhaft ausgezeichnetes Talent, und sehen ihn mit höchst rühmlichem Eifer eine Bahn durchlaufen, die Jeder durchlaufen muss, wenn er in unseren Virtuosenzeiten als einer der Geachtetsten sich hervorthun will.

Wenn man nun aber so weit geht, dass man hin und wieder (es sind jedoch deren, wie natürlich, eben nicht Viele) behauptet, er übertreffe auch an Seele des Vortrags den Moscheles u. s. w.: so haben wir hierüber auch nicht ein Wort zu

verlieren. Alle äussere Fertigkeit, Kraft, Nettigkeit, Zierlichkeit, eine gewisse Rundung des Vortrags und dergl. können durch Genie und Arbeit gewonnen werden, und wie weit es darin Einer vor dem Andern, nach Maassgabe des Talentes und Fleisses, bringen kann, wer will es bestimmen? Nur der Geist kommt nicht vor den Jahren, und gerade desto weniger, je gesünder und begabter der Mensch ist. Geist läst sich nicht erzwingen; er wird auch eigentlich nicht erlernt: er will frey entwickelt, er will erlebt seyn. Man freut sich des Sieges über Schwierigkeiten: wo aber soll, was dem Vortrage den grössten Reiz und das ganz eigenthümlich Wohlthuende verleiht, die dem Künstler durchaus nothwendige Individualisirung des Gegebenen herkommen? — Wo der Mensch, als solcher, mit sich noch nicht einig geworden ist, und wie sollte diess in so jungen Jahren nur möglich seyn? — da muss auch dieser herrlichste Schmuck, das Höchste der Kunst, schlechthin und überall mangeln. Von dieser allgemeinen Regel, die keine Ausnahme duldet, wird auch der junge W. keine machen, es wäre denn nach dem Wahne überspannter Gemüther. Ja, wir können nicht umhin, abgesehen von dem eben geschilderten jungen Pianisten, hier einige kurze Erinnerungen zu wiederholen für alle Aeltern, die vom Himmel mit talentvollen Kindern gesegnet worden sind, damit sie nicht etwa, was im Entzücken über das wirklich Ausgezeichnete in ihren Kleinen so leicht geschieht, dazu beytragen, die schönsten Blüthen, die bey guter Pflege gewiss die erquicklichsten Früchte tragen würden, mehr zu verderben, anstatt sie nach Kräften vor allem Nachtheil zu bewahren. Lob und lebendiges Anerkennen des Fleisses, ohne welchen es auch das Talent zu nichts bringt, müssen seyn; es ist ungerecht und empörend stöckisch, wenn das Gute in Kindern nicht willig und mit Liebe anerkannt wird. Jeder will Anerkennung seiner That, und das Kind, das natürliche, doppelt. Man wird auch gute Menschen immer bereit finden, nicht selten im Uebermaasse das Löbliche angelegentlichst zu erheben. Nur ist solche Speise kein tägliches Brot, sondern eine Würze, die nur zuweilen gereicht werden muss. Wird sie aber dazu gemacht, so richtet sie das hohe, das rege Streben nach innerlichem, wahrem Gehalte, den Sinn des tüchtigen Verdienstes zu Grunde. Spielt nun ein solcher junger Mensch oft öffentlich (zuweilen kann es wohl, etwa in Concerten Anderer, zur Aufmunterung geschehen): so kann es auch nicht fehlen, es werden Unberufene gerade von Dingen Lärm machen, die wenig bedeuten, und das wahrhaft Vorzügliche wird nicht selten unbeachtet bleiben. Dadurch lernen die jungen Gemüther, deren Verstand noch keinen Ueberblick haben kann, die Menschen gering achten, bekommen leicht etwas Hochmüthiges, und achten eben das Beste im Menschen kaum mehr der Mühe werth. Was für ein namenloser Nachtheil! Er ist öfter gar nicht wieder wegzubringen, wenn nicht, wie es freylich zum Wohle des Irdischen nicht wenig zu geschehen pflegt, das Schicksal mit zermalmendem Fusse dazwischen tritt. Man lasse daher die Kinder nur von Zeit zu Zeit und zwar, wo möglich, nur vor menschlich gebildeten Kennern spielen, in wenigen Ausnahmen vor der bunten Menge; lasse sie auch nicht Concerte einüben, sondern tüchtige Studien, angemessene Sonaten, Rondos u. dgl. Man wähle mit Vorsicht, durchaus nur Treffliches. Wir haben jetzt so viel wahrhaft Gutes und Herrliches, dass bey einiger Bekanntschaft mit den Leistungen der Zeit und Vorzeit kein Mangel eintreten wird, der einen zwänge, zu Dingen seine Zuflucht zu nehmen, die dem Standpuncte des heranreifenden Künstlers nicht angemessen wären. Man lasse das frühzeitige Glänzenwollen, damit man künftig desto leuchtender und ergötzlicher glänze. Wir glauben, diese Erinnerungen nicht zu oft wiederholen zu können: und übrigens im Voraus gewiss, dass nur solche hören und beherzigen werden, deren Ohren und Herzen nicht bereits pharaonisch verstockt sind. Für solche ist es aber auch nur geschrieben. Das Uebrige, was seit unserem letzten Berichte in unserer Stadt bemerkenswerthes vorgefallen ist, nächstens.

G. W. Fink.

Anekdote.

In Forkels vortrefflichem Werke:*) J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig, im Bureau de Musique 1802, wovon, nebenbey gesagt, nur noch wenige Exemplare vorräthig sind, wird unter Anderm folgender artige Vorfall erzählt: Als

*) Es wäre sehr zu wünschen, dass in einer wahrscheinlich bald nöthigen zweyten Ausgabe eine nähere Bezeichnung mehrer vorzüglicher Werke B., als ergötzender und belehrender Anhang beygefügt würde.

im Jahre 1717 der in Frankreich sehr berühmte Clavierspieler und Organist Marchand nach Dresden gekommen war, um sich vor dem Könige hören zu lassen, wozu er auch bald gelangte: erhielt er so allgemeinen und so grossen Beyfall, dass ihm eine ansehnliche Besoldung angeboten wurde, wenn er daselbst bleiben wollte. Marchand hatte wirklich einen sehr feinen und zierlichen Vortrag, aber seine Gedanken waren leer und unkräftig, fast nach Couperin's Art, die man aus seinen Concerten kennen lernen kann. Damals stand unser Bach, 32 Jahre alt, bereits bey allen Kennern sowohl wegen seines äusserst zarten und zugleich kräftigen Spieles, als auch seiner riesenhaften Gedankenfülle wegen, in dem grössten Ansehen. Diese doppelte Hoheit der Kunst unseres Bachs, in der er Alle weit überflügelte, kannte nun auch der damalige Dresdner Concertmeister Volumier sehr wohl. Er hatte daher den Einfall, zwischen dem teutschen und französischen Künstler einen musikalischen Wettstreit zu veranlassen, um seinem Fürsten und dem Hofe das Vergnügen zu verschaffen, jener Männer beyderseitigen Werth aus eigener Vergleichung bestimmen zu können.

Mit Vorwissen des Königs wurde daher ungesäumt ein Bote an J. S. Bach nach Weimar gesendet, wo B. damals Hoforganist und Concertmeister war, um ihn dazu einzuladen. Unverzüglich trat B. die Reise dahin an.

Nachdem Volumier Bachen Gelegenheit verschafft hatte, den Marchand heimlich zu hören, lud B. jenen durch ein höfliches Billet zu einem förmlichen musikalischen Wettstreit ein, erbot sich Alles, was M. ihm aufgeben würde, aus dem Stegreife auszuführen, und erbat sich von ihm eine gleiche Bereitwilligkeit. M. nahm die Ausforderung an.

Eine grosse Gesellschaft beyderley Geschlechts versammelte sich in dem dazu gewählten Hause des Marschalls, Grafen von Flemming. B. liess nicht auf sich warten: aber M. erschien nicht. Er war schon am Morgen dieses verhängnissvollen Tages von Dresden abgereist, ohne von irgend Jemand Abschied zu nehmen. B. musste sich also allein hören lassen, was er zur Verwunderung aller Anwesenden vollbrachte.

Dabey fällt mir ein ähnliches Geschichtchen ein, das ich beyzufügen mich nicht enthalten kann, wenn es auch nicht gerade von Musik handelt:

Als der französische König Heinrich I. (herrschte 1031—1060) mit dem deutschen Kaiser Heinrich III, dem Sohne Conrads II, (1039—1056) eine persönliche Zusammenkunft hatte, forderte Frankreichs Beherrscher einige Grenzprovinzen aus dem triftigen Grunde zurück, weil des Kaisers Vorfahren sie mit List an sich gebracht hätten. Der Kaiser erwiederte ihm sogleich ruhig Folgendes: „Gut! Wir Beyde werden die Sache heut oder morgen durch einen Zweykampf in Ordnung bringen.“ In der Nacht war der französische König still abgereist.

Kurze Anzeigen.

Première Sinfonie de J. W. Kalliwoda, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Das Original dieser wahrhaft ausgezeichneten Symphonie ist in diesen Blättern gründlich und ausführlich angezeigt worden. Sie gleicht, den Ideen und der Schreibart nach, am meisten den Mozart'schen. Um dieser Schreibart willen eignete sie sich auch vorzüglich gut zum Vortrage auf dem Pianoforte, nämlich, wie sie hier gegeben wird, für zwey Spieler. Hr. M. hat seine Einsicht und Geschicklichkeit in solchen Arbeiten schon durch viele ähnliche gezeigt: wir können sie auch hier nur rühmen. Schwer auszuführen ist die Symphonie in dieser Gestalt nicht, und nimmt sich sehr gut aus. Stich und Papier sind schön.

Zwölf Schullieder für zwey Soprane und eine Basstimme von Ch. H. Rink. 1tes Heft. Mainz, Schott's Söhne. (Pr. 48 Xr.)

Sehr einfach und anspruchlos in Dichtung, Melodie und Harmonie. Die gefällige Sammlung enthält Morgen- und Abendlieder, zum Anfang der Schule, beym Schlusse derselben, einige Lobgesänge u. s. w. Dabey sind, wie es auch recht ist, nur sehr mässige Kräfte in Anspruch genommen worden; sie werden also für Volksschulen sehr wohl zu gebrauchen seyn, und nicht verwöhnten Ohren die besten Dienste leisten.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. **№. 25.** 1823

Berichtigung

eines

in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes,

die

Tonschrift

des

Papstes Gregors des Grossen betreffend.

Ohne eben besonders zum Pyrrhonismus geneigt zu seyn, hat gewiss ein Jeder, der sich mit dem Studium der Geschichte irgend eines Faches ernstlich befasst hat, nicht selten wahrgenommen, noch öfter geahnt, dass so manche Erzählung in den Werken sehr gelehrter und auch sonst von Seite der historischen Kritik schätzbarer Schriftsteller auf keinem bessern Grunde beruht, als auf dem Glauben, den diese Schriftsteller selbst in die Angaben der besseren unter ihren Vorarbeitern gesetzt haben. Wenn aber diese es selbst auch nur eben so in Ansehung ihrer Vorgänger gehalten haben, so ist es begreiflich, dass sich im Verlaufe der Jahrhunderte mitunter Meinungen fortpflanzten und festsetzen, welche die Kritik nicht aushalten, wenn man irgend ein Mal die Veranlassung erhalten hat, der Quelle derselben nachzuspüren.

Eine solche Meinung, welche die Schriftsteller einander seit Jahrhunderten auf Treu und Glauben überliefert haben, ist in der Geschichte der Musik jene von der Notation, welche Papst Gregor der Grosse, zugleich mit dem von ihm gesammelten, verbesserten und vermehrten Antiphonar, in der römischen (lateinischen) Kirche eingeführt haben soll.*)

So wie nämlich dieser Papst, durch die Einführung eines gleichförmigen und geregelten Gesanges in allen damals christlichen Reichen des Occidents, eine neue Aera in der neuen, d. i. christlichen Musik begründet hat, so ist ihm von den Schriftstellern auch die Verbesserung der musikalischen Schreibekunst, nämlich die Erfindung einer neuen vereinfachten Notation zugeschrieben worden: und insgemein wird behauptet, er habe die aus der griechischen Musik herüber gebrachten, ehemals fast zahllosen, unmittelbar vor seiner Zeit jedoch schon auf 15 zurückgeführten Tonzeichen vollends auf 7 reducirt, statt der vormaligen Tetrachorde die Octave, nämlich das System von sieben Tönen statuirt, und zur Bezeichnung dieser sieben Töne die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes, A B C D E F G eingeführt; dergestalt, dass für die erste oder tiefste Octave die grossen oder Initial-Buchstaben, für die zweyte die kleinen Buchstaben, und für die dritte die kleinen Buchstaben verdoppelt, zur Tonschrift gebraucht worden seyn sollten.

Forkel, der Fürstabt Gerbert, Burney und Hawkins haben es nach einander dem ehrwürdigen P. Martini nacherzählt.*) — P. Martini hinwieder beruft sich auf Antimo Liberati,**) wel-

*) Papst Gregor, mit dem Beynamen des Grossen, nachmals heilig gesprochen, stand auf dem päpstlichen Stuhle von 590 bis 604.

*) Um die Citate nicht ohne Noth zu häufen, erlaube man mir, mich überhaupt auf die betreffenden Capitel in den Werken der genannten vorzüglichsten Historiker zu berufen. Ich bemerke nur, dass Forkel den Gegenstand von dem Kirchengesange und der Notation P. Gregors des Grossen in mehren Capiteln abhandelt, vorzüglich (im II. Th. d. Gesch.) S. 164 u. f., 178 u. f., 206 u. f., 296 u. f., 346 u. f. Die hierher bezüglichen Stellen des P. Martini aber sind in demselben Storia della Mus. T. I. p. 178 u. f., dann wieder 595 u. f.

**) Antimo Liberati war Mitglied der päpstlichen Kapelle gegen das Jahr 1685, und wird unter die musikalischen Schriftsteller gezählt, wegen zweyer Ab-

flößte sie zuerst wahren Respekt für Schulzens Kopf und Vortragsgabe ein.

Als ich im Jahr 1775 vom grofsen Friedrich zum Kapellmeister nach Berlin berufen wurde, fand ich Schulzen bey Kirnbergern und mit ihm am zweyten Band seiner *Kunst des reinen Satzes* beschäftigt, der an Anordnung und Ausführung dem ersten auch weit vorzuziehen ist. Für den praktischen Theil der Musik hatte Schulz bis dahin, aufser den zweckmäfsigen Studien nach Kirnberger's Anleitung, mehrentheils neue kleine Motetten, Chorgesänge, deutsche Lieder und einzelne Klavierstücke komponirt. Er war auch eben mit einer deutschen Operette: *Clarissa* beschäftigt, ward aber bald an der schlechten Poesie müde und liefs sie unvollendet. Einige hübsche Liedermelodien hat er indefs daraus in seine ersten Liedersammlungen aufgenommen.

Es ergab sich bald eine Veranlassung Schulzen auch für die praktische Musik mehr zu beschäftigen. Ein neuer Directeur des Spectacles ging in meine Idee ein, zu dem französischen Theater, das damals bey Hoffestivitäten für den Hof und die übrige Zeit in der Stadt einige Mal die Woche spielte, ein eignes stehendes Orchester zu errichten. Es waren viele geschickte, zum Theil noch junge Musiker in Berlin, die man in dem grofsen königlichen Orchester, dessen Anzahl sehr beschränkt war, nicht anbringen konnte. Wurden diese unter einer guten Direktion vereinigt und zweckmäfsig geübt, so konnte daraus eine Art von Pflanzschule für das grofse königliche Opernorchester, in welchem sich viele bejahrte Künstler befanden, hervorgehen. Das Orchester ward wirklich angenommen und Schulzen die Direktion desselben übertragen. Er zeichnete sich darinnen bald auf die vortheilhafteste Weise aus. Grofsentheils junge lebhafte Leute, die nie oder selten zusammengespielt hatten, gaben ihm eben so viel Veranlassung seine gute Laune zu üben, als seine gesunde Urtheilskraft zu zeigen. Er wufste immer was er wollte, und forderte dies mit deutlichen Ausdrücken und mit unerschütterlicher Freundlichkeit. So ward er von Anfang geachtet und geliebt; mit Lust und Liebe folgte ihm jeder. Ein Hauptgeschäft seiner Stelle war auch mit den französischen Sängern und Sängerinnen, die alle keine Sänger und Sängerinnen waren, die Operettenrollen einzustudiren, und er hatte dabey Gelegenheit sein grofses Talent im Unterrichten und seine unermüdliche Geduld zu zeigen und zu üben.

Was ein solcher Direktor auch mit dem neuesten unvollständigsten Orchester in kurzer Zeit auszurichten vermag, erfuhr ich in dem ersten Jahre an einem meiner eignen Werke. Ich hatte mit Ramler für das deutsche Theater in Berlin das Melodrama: *Procris und Cephalus* gemacht; und hatte mich in meiner Arbeit so ganz gehen lassen, wie muthige junge Künstler wohl pflegen, denen es nicht an Ideen fehlt und die unbesorgt nach allen Seiten um sich greifen, auch wohl selbst praktische Fertigkeit in der Ausübung einiger Instrumente haben, um keine Schwierigkeit zu scheuen. Genug, die Musik war äufserst schwer, oft ohne Noth schwer, und überall mehr Konzert- als Orchestermusik. Sie ward von dem Orchester des damaligen deutschen Theaters auch so schlecht ausgeführt, dafs ich bald die Geduld darüber verlohr. Der Herzog Friedrich von Braunschweig gab sich indessen die Mühe, die Ramlerische Poesie zu einer Musik in's Französische zu übersetzen, und veranstaltete von den Mitgliedern des französischen Theaters eine Aufführung des Stücks in seinem Pallast, um damit dem damaligen Kronprinzen ein kleines Fest zu bereiten. Die Musik ward Schulzen übergeben. Er machte mich bald auf die grofse Schwierigkeit derselben aufmerksam und lud mich zur ersten Probe ein. So wenig diese aber auch versprach, waren doch nur wenige Proben davon unter Schulzens alleiniger Direktion nöthig, um die Musik über alle meine Erwartung gut gehen zu machen.

Diese Direktionsgabe war mir selbst, wie allen andern, an dem lustigen Schulz eine neue Erscheinung: denn Lustigkeit und jugendlicher Muthwille war an ihm so ganz hervorstechender Charakterzug, dafs er selbst oft noch vor seinen

cher solches, gestützt auf die allgemeine Meinung (sentimento commune) als unbezweifelt angenommen habe; — auf Guido von Arezzo, welcher in seinem Mikrolog eine solche Notation darstelle; — ferner auf das Zeugniss des Mönches von Angoulême, welcher in seiner Vita Caroli Magni erzählt, dass die Sänger, welche Papst Hadrian I. an Karl den Grossen nach Gallien gesendet, Antiphonarien dahin mitgenommen haben, welche mit der nota romana notirt gewesen seyen. Dass diese nota romana etwas anderes gewesen seyn könnte, als die Buchstaben, welche P. Gregor d. Gr. eingeführt haben solle, ist dem ehrwürdigen Pater Martini gar nicht in den Sinn gekommen.

Ercole Bottrigari*) — dessen abweichende Meinung P. Martini nicht ohne Bedauern, und nicht ohne ein Compliment auf desselben Gelehrsamkeit im Fache des Alterthumes anführt — stellt nicht eigentlich das Factum in Abrede, dass P. Gregor mit den sieben ersten lateinischen Buchstaben notirt habe, sondern will nur die Erfindung dieser Notation — welche er für etwas älter hält — dem genannten Papste abgesprochen haben.

Mabillon, welcher die Meinung der Schriftsteller über die Gregorianische Notation wohl kannte, aber die ältesten ihm zu Gesicht gekommenen Missalen, Antiphonarien u. dgl., welche eben aus dem IX. Jahrhunderte waren, nicht mit Buchstaben notirt fand, glaubte diese augenscheinliche Wahrnehmung mit der Tradition dadurch in Einklang zu bringen, wenn er nur behauptete, dass überhaupt vor dem IX. Jahrhunderte die Notation mit Buchstaben üblich gewesen sey. **)

Forkel, etwas kritischer und mit besserer Logik als seine Vorgänger, hält es gar nicht für ausgemacht, dass Papst Gregor der Grosse seine Gesänge mit den lateinischen Buchstaben notirt habe; und bemerkt, in Beziehung auf die eben angeführte Meinung Mabillon's, dass ja auch wohl in der Zwischenzeit von dem Tode Gregors, d. i. vom Jahre 605 bis zum IX. Jahrhunderte, gar manches, und so auch die Notation mit den lateinischen Buchstaben erst erfunden worden seyn könne; da übrigens die Meinung des Bottrigari, dass deren Gebrauch vor Papst Gregor schon bestanden habe, nur (wie auch P. Martini dargethan) auf einer dem Bootius irrig zugeschriebenen, von Meybomius berichtigten Stelle beruhte. Wirklich komme, so fährt Forkel fort, unter den von Goldast herausgegebenen Scriptor. rer. allemannic. medii aevi (Frankf. 1606) ein gewisser Eckhardus junior vor, welcher (de casibus S. Galli) eine ähnliche Erfindung (nämlich der lateinischen Buchstaben zur Notation) einem römischen Sänger zuschreibt, welchen Papst Hadrian I. *) an Karl den Grossen nach Gallien gesendet hat, um allda den ausgearteten Kirchengesang wieder herzustellen: wenn indess die Erklärung, welche nachmals Notker Balbulus **) von jener Erfindung gegeben, richtig sey, so sey dieselbe von derjenigen, welche insgemein dem Papste Gregor dem Grossen zugeschrieben wird, wesentlich verschieden. Es sey zu beklagen, dass die (späteren) Herausgeber der Werke dieses Papstes, welche dessen Antiphonarium im III. Bande vollständig haben abdrucken lassen, auf diesen Umstand ganz und gar keine Rücksicht genommen haben; Joannes Diaconus (welcher um's Jahr 880 das Leben Sanct Gregors geschrieben) versichere doch, dass zu seiner Zeit, also im IX. Jahrhunderte, das ächte von Gregor selbst notirte Antiphonar noch vorhanden gewesen sey. Sollte sich denn — so schliesst Forkel die Stelle — gar keine ächte Abschrift davon erhalten haben, woraus man die Art der Gregorianischen Tonzeichen hätte beurtheilen können? — In dieser Beziehung meint Forkel (an einem andern Orte), dass die nach Gallien gesendeten Sänger P. Hadrians I. sich der Gregorianischen Notation bedient haben

handlungen, davon jedoch nur eine durch den Druck bekannt geworden ist.

*) Ercole Bottrigari, sehr gelehrt in dem musicalischen Alterthümern, und in der Musik seiner Zeit, hat gegen Ende des XVI. Jahrhunderts einige geschriebene Abhandlungen herausgegeben.

**) Mabillon, ein gelehrter Benedictiner-Mönch, klu. Biblioth. zu Paris, geb. 1632, gest. 1707. Das hier angezogene Werk sind desselben Annal. Ord. S. Bened.

*) Hadrian I. sasse auf dem päpstlichen Stuhle von 772 bis 796.

**) Notker, von einer fehlerhaften Aussprache Balbulus genannt, Mönch zu S. Gallen, lebte in der zweyten Hälfte des IX. Jahrh. starb 912. Er ward nach seinem Tode selig, später (1514) heilig gesprochen. Gerbert hat ihn unter die Script. de mus. aufgenommen, obwohl, ausser einer kurzen Epistel zur Erläuterung der musicalischen Zeichen des Remenus, Nichts von ihm vorkommt. Sein Leben hat ein Mönch von S. Gallen, Ekkehardus V oder minor, im XII. Jahrh. beschrieben,

müssten, und dass die Frage: ob unter der nota romana, welche die fränkischen Sänger von ihnen lernten, die Neumen (Tonzeichen des Mittelalters) oder die den meisten Nachrichten zufolge(?) von Gregor angenommene Buchstabenschrift zu verstehen sey? — entschieden seyn würde, wenn sich irgendwo ein Gregorianisches Original-Antiphonar vorfände.

Man muss sich wirklich wundern, dass weder Forkel, noch der eben so unermüdliche Forscher, der verdienstvolle Fürstabt Gerbert von S. Blasien, die Spur verfolgt haben, welche ihnen ihr Goldast angedeutet hatte.

Glücklicher als beyde hat neulich ein Mitglied der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Kaiserstaates in Wien*) die von jenen verlassene Spur aufgesucht; und diese Gesellschaft, und eigentlich das Museum derselben, erfreut sich jetzt — durch die Güte Seiner Excellenz des österr. kaiserl. Gesandten bey der Eidgenossenschaft, Freyherrn Binder von Kriegelstein, und durch die sehr dankenswerthe Bereitwilligkeit der Herren Vorsteher des uralterberühmten Stiftes von S. Gallen — eines getreuen Facsimile von einem Fragment eines unmittelbar von dem eigenen Antiphonar P. Gregors abgenommenen Exemplars.

Dieses im VIII. Jahrhunderte unter P. Hadrian I. geschriebene Exemplar — das älteste bisher aufgefundene Antiphonar, zugleich das älteste bisher aufgefundene Ueberbleibsel (notirten) lateinischen Kirchengesanges — befindet sich, eine kostbare Reliquie, auf der Bibliothek des genannten Stiftes, unter der Nummer 359.

Ehe ich mich hier auf die Beschreibung dieses merkwürdigen Monuments einer frühern Vorzeit einlasse, sey es mir vergönnt, die Geschichte der Entstehung desselben, und die Umstände, durch welche dasselbe in das Eigenthum des Stiftes S. Gallen gekommen ist, zu erzählen, wie sie uns von dem Herrn Einsender mitgetheilt worden sind, und sich mit den vorhandenen Geschichtwerken der besten Autoren übereinstimmend bewähren.

Man weiss es, und kann es nach Belieben in Forkel's, Burney's oder Gerbert's Geschichten, in Rousseau's Dict. de Mus. Art. Plain-Chant, und anderw. nachlesen, dass Karl der Grosse — als er im J. 774 das Osterfest zu Rom feyerte,*) wo er, bey Gelegenheit eines Wettstreites seiner mitgebrachten Sänger mit jenen der päpstlichen Kapelle, sich von der Inferiorität der seinigen zu sehr überzeugt hatte, — sich von dem Papste Hadrian I. einige Sänger ausbat, welche in Gallien den wahren römischen Gesang lehren sollten; ein Gesuch, welchem der Papst sehr gern willfahrte.

Nach der Erzählung des Mönches von Augouleme, in der Vita Caroli M. in des Du Chesne Script. Histor. Franc. heissen die zwey Sänger, welche der Papst nach Gallien sandte, Theodorus und Benedictus; deren einer zu Metz, der andere zu Soissons seinen Sitz genommen haben solle. — Nach den Zeugnissen der S. Gallischen Schriftsteller, nämlich eines Eckehardus IV, und eines Eckehardus V, deren Schriften Goldast unter die Script. rer. alleman. aufgenommen hat, hiess von den Sängern, welche Hadrian I. dem Kaiser Carl dem Grossen zusandte, einer Petrus, der andere Romanus: der erste kam nach Metz, der andere musste Krankheit halber in S. Gallen verweilen, wo ihn die Geistlichen in der Abtey aufnahmen, und wo er dann, nach hiervon an den Kaiser geschehener Anzeige, auf desselben Befehl gleich verblieb, und seine Gesangschule allda eröffnete.

(Die Fortsetzung folgt.)

Antwort auf den Brief an Mehre, die teutsche und französische Oper betreffend, von Andre's, dem jüngern.

Nehm Er mir's nicht für ungut, lieber teutscher Herr Componist, dass sich ein ungelehrter Mensch mit unter seinen Pfeffer mengt und Ihm ein paar Wörtchen antwortet auf etliche Puncte Seines Schreibens über die teutsche und französische Oper. Wüsst' ich, wo Er wohnte, ich denke aber, Er wohnt auf'm linken Rheinufer, weil Er so eine Amphibie von einem Franzosen ist: so schickt ich Ihm den Brief über die Post, denn interessant kann er wohl eben nicht werden, weil ich Ihn nicht schimpfen und Ihm auch nicht malitiös kommen will, wie sich's in unseren gebildeten

*) Der k. k. Regierungsrath Hr. Joseph Sonnleithner, dieser Gesellschaft bestädiger Secretär, und um dieselbe vielfach verdient.

*) Die Jahreszahl 774 finde ich bey Bucelinus: Karl war aber auch 786 zu Rom, um seine Andacht allda zu verrichten (orandi causa).

Zeiten für eine Feder schickt, die ihre Tinte gegen eine andere in die bescheidene Welt schmuckelt. Wart' Er nur, das werden schon andere verständigere Leute thun; und wenn Er das mit grossen Buchstaben gedruckt lesen wird: so nehm' Er seine Galle in Acht, dass sie ihm nicht in's Blut fährt, wie Er's verdient, und wie 's schon manchen Leuten ergangen ist, die keine neue Aesthetik studirt haben. Denn sieht Er, das kann Er gar nicht leugnen, dass Er den Ton nicht weg hat, und seine Sprache verräth Ihn. Er ist kein Mann von dem hohen Standpuncte, muss ich Ihm sagen. Er denkt sich wohl, Er schreit gut? aber behüte! das lass Er sich ja nicht einfallen! da ist Er für unsern jetzigen Standpunct, mit seiner Erlaubniss, noch ein wahrer Pfuscher! Manchmal hab' ich mich doch ungeheuer gewundert, was eine Menschenkehle für ein ausserordentliches Instrument werden kann! Da muss der böse Feind darin sitzen! Wenn Er aber meinem Vetter ein gutes Wort geben will: so kann der Ihm schon ein Mittelchen beybringen, wie Er künftig auch mit Ehren unter die Marktschreier gehen kann, wenn Er Lust hat. Das muss ich Ihm aber doch auch sagen, dass ich manchmal über seinen Brief recht habe lachen müssen, und da wird Er es wohl gleich in seinem Verstande weg haben, dass ich ein grosser Freund von solchem Schnak bin. Das muss wahr seyn, es gibt keinen grössern Spass, als wenn den Geistern die Wahrheit gefiedelt wird, und wenn sie einen gar nichts angeht. Aber sieht Er, ein Vocativus ist Er doch auch. Hör er mal, eine Definition, wie 's mein gelehrter Gönner nennt, kann Er nicht schreiben. Seine Nacht hat keine Sterne, und sein heller Tag laborirt an der Sonnenfinsterniss. Ich will Ihm mal meine einfältige Meinung hersetzen: Sieht Er, 's gibt Leute, die tragen Brillen und sehen doch nichts, als was ihnen vor der Nase liegt. Da zirkeln sie sich denn freylich einen kleinen Kreis, wie er gerade für ihre Blindschleichen-Natur recht ist; bübsch aus dem Alltagleben heraus, wie der Hanns nach der Grete lugt, und wie der Prinz Johann die Mütze in die Luft wirft. Da denk ich nun, was so ein ordinärer Mensch ohne Brille bey seiner Oellampe sehen kann, das ist noch lange nicht der helle Tag; der strahlt ganz anders aus. Da kann Er mal gleich sehen, was Er für ein einseitiger Mensch ist. Und die Gelehrten werden Ihm das Ding schon auseinander legen, was Er da für einen gewaltigen Bock geschossen hat. Was ist Er denn eigentlich für ein Landsmann? Man sollte meinen, Er wäre ein verkappter Jacobiner, der seine Guillotine wieder in Thätigkeit setzen wollte. Mein gelehrter Freund hatte einen andern Einfall; er sagte, Hr. Scribe hätte Ihm gewiss einen Gevatterbrief geschrieben. Hör Er, hör Er! da lass er sich nicht vergevattern, sonst kommt Er schlecht weg!

Was Er da seinen Franzosen sagen lässt, das klingt gar nicht übel: wenn 's nur wahr wäre. Ich denke, da hat Er schon wieder ein X für ein U gemacht. Ich habe auch mal mit der französischen Einquartirung gesprochen, der Himmel habe sie selig: aber so was hätt' ich mir doch nicht einreden lassen. Sieht Er, wie ich mit meiner täglichen Arbeit fertig bin, und habe mich so recht abgewerkelt, dass mir kein Mensch in meinem Hause nach Brot zu kreien braucht, und die Kinder sind fein lustig um mich her: so setz ich mich auf meinen Grossvaterstuhl und lese was, besonders gern was Musicalisches. Daher weiss ich 's denn auch, dass zur Musica so eine Art Horizont gehört, wie der, worin die Sterne glänzen, oder so was von Sonne, wenn sie aufgeht und wenn sie untergeht, so dass es einem dabey um 's Herz wird, als wenn die Gemeinde singt: Lobt Gott ihr Christen all' zugleich! Sieht Er, das ist auch ein Zirkel. Da kommt auch wohl manchmal was vor, als ob 's so aus der Ferne her klänge, und 's wird einem dabey so wunderlich zu Muthe, als ob man gleich über 's ganze Meer weg bis nach America schwimmen sollte, und wohl noch weiter. — Sag Er mal, hat er denn den Fidelio gehört? Mach' Er keine Sache! den kennt Er! Meinetwegen könnten sie die Gefangenen hinten im Garten in's Freye lassen: sonst komm Er mir nicht mit seinen französischen Unterwerfungen. Sey er nicht verstockt, mein lieber Componiste! Sieht Er, das ist doch ein ganz ander Ding, als wenn 's einem so um die Beine rum krabbelt, wie wenn man sich des Abends am Bache den Staub von den Füssen spült. Aber Er will sich gern einen ewigen Ruhm erwerben, Er will einen Titel haben; nun, ich will Ihm seinen Titel gleich herschreiben: Er ist ein Confusions-Rath. Den hat Er sich an den Freyschützen verdient; den nennt Er französisch! Sieht Er wohl! wie Er krumm rum geht? Will 's Ihm wohl zugeben, manchmal machen Dichter und Componisten die Sache wohl etwas zu bunt, und

schütten das arme Kind mit dem Bade aus, dass es einen jammert. Was ist aber wohl für ein Unterschied zwischen Ihm und den angestrichenen Herren? die schütten das Kindlein rechts aus, und Er links. Wenn Ihr beyderseits das Würmchen ungehudelt liesst, so würden wir uns bey Beyden bedanken. Wenn Er nun aber gar auf die Kritiker schmält: da hat Er einen sehr dummen Streich gemacht. Das sind hypochondrische Leute, die haben Ihm gewiss mal was am Zeuge geflickt! 's ist gut, dass Er sich nicht benamset hat: die Leute verstehen keinen Spass, und Manche haben doch eine Stimme nach der Art. Wetter! was hat Mancher für eine Lunge! Was Er aber da von den Sängern sagt, hör Er, da hat Er seinen Thaler redlich verdient. Da sollen mitunter wirklich solche Kauze darunter seyn. Müssen getrumpft werden! sollen pariren lernen! Immer oben schwimmen! das hat den bösen Feind! muss ausgetrieben werden! hätt' keine Geduld, kann ich Ihm sagen; und wenn mich etwa Einer zu 'n Theater-Director haben wollte, schlag Er 's nur ab und lass Er 's gut seyn.

Dem Wasserträger hat Er auch hübsch mitgespielt, und seine Arie für die Gräfin, die werde ich ehester Tage componiren; Er soll mir die Blasinstrumente dazu schreiben, und die grosse Trommel. — Sag Er mir doch, warum hat Er denn nicht lieber die Lodoisca oder sonst was Gutes genommen? will die etwa nicht recht in seinen Kram passen? Da sieht Er gleich wieder, was Er für ein Mensch ist! Da will Er einem nun weiss machen, als ob die Teutschen allein lange Arien machten, wohin sie nicht gehören. Da hat Er schon wieder einen tüchtigen Bock geschossen! Hör Er, wenn Er mal eine Oper schreiben will, will ich Ihm en' Text dazu entwerfen. Nun; nichts für ungut und bleib Er mir hübsch gewogen, der ich verharre sein dienstwilliger

André's der jüngere.

NACHRICHTEN.

Magdeburg. Vom May 1828. (Beschluss aus Nr. 23.)

Zwey Extraconcerte waren sehr bedeutend; ein drittes, das des Herrn Schmuckert, hatte viele Zuhörer und fand vielen Beyfall, besonders durch den Gesang des Concertgebers und durch das delicate Clavierspiel des Herrn Detroit, bestand aber aus Kleinigkeiten, um welche die Kritik sich glücklicherweise nicht sehr zu bekümmern braucht. Um so angenehmer ist mir der Bericht über die beyden ersteren, welche durch die Wahl gediegener Compositionen und die allgemeine Liebe der zahlreichen Mitwirkenden in der Ausführung einen seltenen Genuss gewährten. Das erste fand im Spätsommer 1727 in dem trefflichen, für eine grosse Wirkung ganz geeigneten Rathhaussaale statt. Es war eine Todtenfeyer des zuletzt heimgegangenen Meisters der Töne, des grossen Beethoven, und bestand nächst dem Requiem von Mozart, aus Compositionen des Verewigten. Das Requiem ward, trotz der neueren Stimmen, die sich gegen seine Echtheit erhoben haben, mit sichtbarer Begeisterung ausgeführt, und von dem Hörer bewundert. Darauf folgte das Clavierconcert in C mol, gewiss nächst dem Mozart'schen das grösste Werk dieser Art. Herr Musikdirektor Mühling spielte es vortrefflich und mit der Klarheit, welche bey einem so tief gedachten Werke nur dem erreichbar ist, welcher sein Wesen ganz zu durchschauen vermag. In der nach demselben vorgetragenen Scene in Es: Ah perfido! strengte sich Herr Schmuckert gleich zum Anfange so an, dass das Ende matter ausfiel, sang aber doch im Ganzen lobenswerth, und der seinem Organe eigenthümliche Zauber trat in diesem Locale besonders hervor. Die unerreichte Ouverture zum Egmont schloss das dem grossen Meister ganz würdige Concert, dessen Ertrag einen eben so würdigen Zweck hatte, nämlich einen Beytrag zu den Herstellungskosten der grossen und schönen, aber sehr verfallenen Orgel der St. Johanniskirche zu liefern. — Ein zweytes Extraconcert gab der Herr Musikdirektor Mühling mit Unterstützung des Seebach'schen Gesangvereins zu seinem Besten. Es enthielt eine Ouverture und ein Clavierconcert des Herrn M., letzteres von ihm selbst mit Virtuosität vorgetragen. Es möchte wohl am besten mit den grösseren Mozart'schen zu vergleichen seyn, so wohl in Hinsicht der Frische der Melodieen, als des Concertirens der Instrumente und der klaren Arbeit. Dabey ist die Clavierpartie sehr brillant, verlangt aber einen Spieler von grosser Fertigkeit und Einsicht. Am besten gefiel das lebensfrische, kecke Rondo mit seinen sanften Zwischensätzen, obwohl das tief gedachte, gefühlvolle Adagio den Beyfall des Kenners

vor allem andern in Anspruch nahm. — Eine Arie aus Jessonda, gesungen von Dem. Zumbach, und das Soldatenchor derselben Oper, beschlossen den ersten Theil. Der zweyte enthielt den Frühling und Sommer von Haydn, welche sehr schön und präcis und zur allgemeinen Befriedigung vorgetragen wurden.

London. May. Hier droht eine Sündfluth von Concerten, Theater-Vorstellungen u. s. w. den Untergang eines jeden gesunden Gehörs. Auf jeden Tag kommt wenigstens ein Concert, auch wohl zwey, und auf das Dutzend ein Paar interessante. Dennoch sind fast alle besucht, und die ausgezeichneten wahrhaft glänzend. Ich will Ihnen nur von den vorzüglichsten Nachricht erstatten.

Am 21sten April gab Hr: Moscheles nicht ein besuchtes, sondern ein höchst überfüllt besuchtes Concert. Kaum waren die Thüren geöffnet, so war auch der ganze Saal bis auf das Orchester völlig besetzt: denn nicht allein das bekannte Meisterspiel des Concertgebers hatte diessmal die Menge gelockt, sondern auch der geliebte Stern des Tages, der Comet, wie sie in hiesigen öffentlichen Blättern genannt wurde, leuchtete in demselben, das heisst Henr. Sonntag, deren Talent bereits überraschenden Eindruck gemacht hatte, sang darin, und der neue Reis bewährte hier seine immer frische Wunderkraft. Zwar hat sich allerdings eine Gegenpartey gebildet; die Verehrer der mit Recht berühmten Pasta, deren Stimme und tragischer Vortrag unbestritten unerreichbar ist, wollen der teutschen gefeyerten Sängerin nur den leichten und graziösen Styl zugestehen: doch hat sie als Donna Anna, als Donna del Lago ihren Ehrenplatz rühmlichst behauptet, und in Rossini's Barbier hatte sie die bekannten Variationen von Rode mit unbeschreiblichem Beyfalle vorgetragen. So ein Magnet sieht schon.

Damit man sich aber einen Begriff macht, was in einem hiesigen Concerte Alles geboten wird, um es recht anziehend zu machen, will ich Ihnen einmal den Anschlagszettel hier beyfügen:

1) Scene und Arie, gesungen von Dem. Sonntag, für sie gesetzt und noch Manuscript, von Mercadante. Hundertfältiges Bravorufen durchhallte den Saal; sie hätte unfehlbar das Stück wiederholen müssen, wenn es nicht bekannt gewesen wäre, dass sie sich an diesem Tage nicht völlig wohl fühlte.
2) Duett von Rossini, gesungen von Dem. Sonntag und Mad. Schütz.
3) Ouverture zu Fidelio von Beethoven (erster Theil des Concerts).
4) Arie von Pacini, vorgetragen von Madame Schütz.
5) Sestetto für Pianof., Violine, Flöte, zwey Hörner und Violoncell, componirt von Moscheles, vorgetragen vom Concertgeber, den Herren Mori, Sedlatzek, Platt, Rae und Lindley; hier zum ersten Male gespielt.
6) Ein irisches Lied, vorgetragen von Herrn Philipps.
7) Duetto aus Torualdo e Dorliska „Quel torbido aspetto," gesungen von Miss Bacon und Herrn Pellegrini.
8) Arie von Mercadante, gesungen von Madame Caradori Allan (fiel aus, weil die Sängerin etwas unwohl geworden war).
9) The Anticipations of Scotland, Phantasie für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters, von Moscheles componirt und vorgetragen.
10) Sestetto aus dem Don Giovanni „Sola, sola," vorgetragen von Mad. Caradori Allan, Miss Bacon, Mad. Schütz, den Herren Begrez, Pellegrini und Phillipps.

Zweyter Theil.

11) La Sentinelle, Concertante für eine Stimme, Pianof., Violine und Violoncell, componirt von Hummel und Moscheles, und vorgetragen von den Herren Begrez, Moscheles, Mori und Lindley.
12) Ballade, gesungen von Miss Bacon.
13) Phantasie für die Oboe, componirt und vorgetragen von Hrn. Vogt.
14) Das Turnier, eine heroische Ballade, gesungen von Hrn. Braham, in Musik gesetzt von Moscheles.
15) Harfen-Solo, Ouverture zu Semiramis von Rossini, für das Instrument eingerichtet und gespielt von Herrn Labarre.
16) Ein neues Duett von Parry, gesungen von den Herren Braham und Phillipps.
17) Scene und Arie aus Torvaldo e Dorlisca vorgetragen von Herrn Pizzi.
18) Phantasie für das Pianof., in welches der

Componist einen alten celtischen Lieblingsgesang Walter Scotts eingeflochten hat, in Musik gesetzt und vorgetragen vom Concertgeber.

19) Instrumental-Finale von Haydn.

Ob man wohl in Deutschland so Vieles an einem Abende geniessbar finden würde? Man dürfte zweifeln.

Am 30sten April gab Tem. Sonntag eins von den drey Concerten, die ihr, dem Contracte gemäss, für ihren eigenen Vortheil bewilligt worden sind. Ausser diesen ist ihr noch zugestanden worden in drey anderen Concerten zu singen. Die glücklichen Concertgeber, denen sie ihren Beystand zusagte, sind, wie eben berichtet worden ist, Moscheles, ferner Pixis, welcher die Sängerin als Pianoforte-Accompagnateur begleitet, und der berühmte Violinist De Beriot, dessen Concert für den 10ten Juni festgesetzt worden ist. Die Herren Bohrer sind auch hier angekommen, und werden am 16ten Jun. sich hören lassen. Fräulein Sonntag wird also in ihrem Concerte nicht mitzuwirken im Stande seyn; auch dürfte ihnen vielleicht die Rivalität mit Lindley, dem selbst Romberg kaum widerstehen konnte, ob gleich L. in Teutschland wahrscheinlich Manches gegen sich finden würde, doch einigen Nachtheil bringen. — Dem. Sonntag ist ausser den Opernabenden täglich für Gesellschaften engagirt, und erhält für jeden Abend wenigstens 30 Guineen, und von der Oper für jede Vorstellung 90 und noch ein Benefice.

Am 5ten May hatten wir auch das Vergnügen die Gebrüder J. B. und F. Cramer in einem von ihnen veranstalteten Concerte zu hören. Die älteste Tochter des Hrn. F. Cr. trat darin zum ersten Male öffentlich als Pianistin mit J. B. Cramer auf, und zwar in einem eigens zu diesem Behufe von Moscheles componirten vierhändigen Rondo. Spiel und Composition fanden ungetheilten Beyfall. Das Werk wird nächstens bey Hrn. Probst in Leipzig gestochen, dem grossen Publicum übergeben werden, worauf ich im Voraus die vielen Freunde guter Pianoforte-Compositionen aufmerksam mache. Bald mehr u. s. w.

Kurze Anzeigen.

---

1. *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. von A. Liste.* Erstes Heft, 17tes Werk. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

2. *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. von A. Liste.* Zweytes Heft, 17tes Werk. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Wenn Recensent auf die Menge gewöhnlicher Gesangweisen hinblickt, die ohne allen Nachklang verhallen, so freut er sich desto mehr, auf diese beyden Sammlungen aufmerksam machen zu können, die sowohl durch ansprechende Composition, als gute Auswahl der Lieder jeden Freund und Freundin des Liedergesanges für sich gewinnen. Sie zeichnen sich aus durch Originalität, zarte Empfindung und gute Textbehandlung, und verbinden glücklich eine gefühlvolle, nie gewöhnlich erscheinende sangbare Melodie mit der Tiefe der Harmonie. Das Accompagnement vereint sich wirksam mit dem Gesange, und ist nirgends überladen noch schwierig. Doch sind diess nur Andeutungen, um denjenigen, der mit dem geheimnissvollen Wesen der Tonkunst vertraut ist, zum Voraus zu versichern, dass er es in diesen beyden Sammlungen nicht vergebens suchen werde.

Die erste Sammlung enthält leichte, gefällige Melodieen, die dem Texte ganz angemessen sind. Nr. 1. *Die Vierzehnjährige*, von Voss, ist gemüthlich und kindlich unbefangen. Einfach schmiegt sich das Accompagnement an. Der jubelnde Schluss in den Worten: O ja, o ja! drückt so recht den Frohsinn eines kindlichen Gemüthes aus. — Nr. 2. *Das Kränzchen*, von M. H., ist zart gehalten, wie das Lied selbst, und mit gut in der Kehle liegenden melismatischen Figuren verwoben. Das Vorspiel bereitet das im Kinde herrschende, unschuldige Gefühl vor, und macht durch die Fortschreitung seiner Figur ein wirksames Accompagnement. Nr. 3. *Wiegenlied*, von N. Schütze, wie eine solche Melodie seyn soll, fröhlich, kindlich ansprechend; das Nachspiel zur süssen Ruhe einwiegend, hallt in anmuthigen Klängen nach. — Nr. 4. *Das Blümchen* Melodie, Vor- und Nachspiel sind ganz mit dem lieblichen, gefühlvollen Liede vereint, und erwecken eine wahrhaft heilige Innigkeit. — Nr. 5. *Silfenlied*, von Woltmann, zeichnet sich aus durch glückliche Erfindung. Nach einem anklangvollen, geistigen Vorspiele schwebt die Melodie wie das luftige Gebilde der Silfen dahin, und wird durch den Reiz einer einfachen Fortschreitung der Accorde in

dem Accompagnement noch mehr gehoben. Auch die bey den Worten: „da schweben wir Geister," natürlich angebrachte Ausweichung gibt dem Liede eine eigene Form, und die melismatische Figur bewirkt einen leichten und angenehmen Schluss. — Nr. 6. *Des Lebens Wissenschaft*, eine geistige, ausdrucksvolle Melodie, worauf das originelle Nachspiel, wenn sie mit warmem Gefühle vorgetragen wird, um so wirksamer hervor tritt.

Die zweyte Sammlung ist noch höher gehalten, als die erste. Der Componist drang noch tiefer in das Innere der Poesie und Tonkunst, so dass jedes dieser Lieder einen eigenthümlichen Reiz hat. Nr. 1. *Lieblingswörtchen*, von Sophie Mereau, trägt den wahren Ausdruck sanfter Klage der Sehnsucht. Ueberraschend ist nach vorhergehendem Zwischenspiele die Trugfortschreitung bey den Worten „schon mancher von Sehnsucht gequält," worauf es mit einem Nachspiele lieblich verhallender Klagetöne endigt. — Nr. 2. *Die Klage des armen Fischers*, von Steigentesch, eine Melodie mit dem wahren Ausdrucke der Herzensbeklemmung. Naiv achzend erscheinen die vereinzelten Buchstaben, ein L, ein I, ein B, ein E mit analogem Nachspiele. — Nr. 3. *Ersiches Lied*, nach der Ueberzeugung des Recensenten am besten gelungen. Es ist vom Vorspiele bis zur letzten Note der eigentliche Ausdruck wehmuthsvoller Klage der Sehnsucht, welche sich bey den Worten „wenn ich, wenn ich ein Vögelein wär'," gar innig und zart ausdrückt. — Nr. 4. *Könnt' ich dein vergessen*, von Agnes Franz, wird durch ein gefühlvolles Vorspiel vorbereitet, worauf eine leidenschaftliche Melodie mit steigender Gluth folgt, welche durch ein analoges Nachspiel zur Wiederholung geführt wird, und so mit einem Nachhall heftiger Sehnsucht schliesst. — No. 5. *Abschied vom Rigi* und Nr 6. *Sehnsucht nach dem Rigi*, von M. H., tragen das Gepräge des freyen, frohen Alpenlebens, und sind eben so innig und geistreich componirt, als sich in den Gedichten selbst ein zartes, inniges Gefühl für die erhabene Natur ausspricht. Ganz angemessen gab ihnen der Componist den Charakter des Alpenliedes, und jenen ihm eigenthümlichen Ausdruck der wehmuthsvollen Sehnsucht, der sich wohl kein Gemüth beym Anblicke der hehren Alpenwelt entschlagen kann. „Die Sehnsucht nach dem Rigi" ist bereits schon als ein Lieblingslied vielfach in seinem Vaterlande bekannt, und wird wohl durch seine öffentliche Bekanntmachung auch den Weg über die Grenzen finden.

Gern möchten wir noch Manches zum Lobe dieser Sammlungen anführen; doch wir überlassen es dem Freunde des Gesanges, wenn er sie selbst kennen gelernt hat, und schliessen lieber mit dem Wunsche, dass der von der Natur reichlich begabte Componist, dem noch viele Producte zu Gebote stehen sollen, es nicht länger aufschieben möge, sie recht bald dem musikalischen Publicum mitzutheilen. — Der bekannte Verleger hat für Correctheit und gefälliges Aeussere dankenswerth gesorgt.

Deutscher Liederkranz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., in Musik gesetzt von Aug. von Ruhberg. Dresden, in Comm. bey Wilh. Paul. (Pr. 16 Gr.)

2. *Die Theilung der Erde, von Fr. Schiller, in Musik gesetzt — — von Aug. von Ruhberg.* Meissen, bey F. W. Goedsche. (Preis 6 Gr.)

Hin und wieder zeigen diese Gesänge von lebendiger Empfindung und gutem musikalischen Sinne; neben wirklich recht glücklichen Erfindungen wird man aber auch auf manche nichts sagende, auch wohl nicht recht angepasste Phrase stossen, was wohl weit wahrscheinlicher der noch zu grossen Ungeübtheit, musikalische Gedanken auf das Papier zu werfen, als einem innern Mangel zugeschrieben werden muss. Man sieht an der Orthographie deutlich genug, dass dem Verfasser dieser Lieder der musikalische Ausdruck seiner Gedanken noch etwas schwer fällt. Auch in der Wahl des Textes war er nicht immer bedächtig genug: die Theilung der Erde ist kein musikalisch gutes Gedicht; die Trennungsstunde ist musikalisch verfehlt. Wenn der Hr. Verf. eine Zeitlang für sich ernstlich studiren und einzelne tüchtige Freunde bey seinen Sätzen zu Rathe ziehen will, würde er wohl zu den willkommenen Tondichtern gerechnet werden; Vortreffliches zeigte er besonders im zweyten Gesange, *Gemüthserhebung* von Hohlfeld.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juny. **N°. 26.** 1828.

Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregor des Grossen betreffend.

(Fortsetzung.)

Wenn die Erzählungen der angeführten Schriftsteller in den Namen, und in einigen Umständen abweichen, so will ich — da auch Gerbert und Forkel die Angaben des einen und der anderen unbedenklich aufgenommen haben, — zwischen denselben nicht entscheiden; doch gestehe ich, dass für mich die S. Gallischen Zeugen gewichtiger sind. Für den Biographen Karls waren die Namen jener Sänger und die Orte, wo sie hingewiesen wurden, wohl nur minder wichtige Nebenumstände; auch ist nicht nachgewiesen, woher er obige Daten geschöpft: in S. Gallen hingegen hatte einer jener Sänger unter den Augen der Conventualen gewandelt und gewirkt; ihnen war auch sein Name wichtig, und dieser sowohl, als die übrigen dahin bezüglichen Umstände wurden in den Annalen des Stiftes verzeichnet, aus welchen die genannten Schriftsteller (des XI. und XII. Jahrhunderts) ihre Erzählungen entnahmen.*) Der zu S. Gallen verbliebene Sänger Romanus hatte eine getreue Kopie des Antiphonars S. Gregors dahin mitgebracht. Und so wie in Rom das eigene Antiphonar des heil. Papstes vor dem Altare des heil. Apostels Petrus, in einer Kapsel oder Theca, als Authenticum zur Berichtigung jeder im Laufe der Zeit sich einschleichenden Abweichung, an einer Kette befestiget, zu Jedermanns Einsicht bewahret wurde: so stiftete Romanus — ehe er nach Rom zurück kehrte — bey der Abtey S. Gallen sein Exemplar zu gleichem Zwecke, in einer zierlichen Theca, vor dem Altar der h. Apost. Petrus und Paulus.

In diesem Exemplare hatte Romanus zuerst, nach seiner Erfindung, kleine lateinische Buchstaben über oder unter der Notation beygefügt. Die Bedeutung dieser Buchstaben hat in der Folge ein Mönch zu S. Gallen, Notker Balbulus,*) einem Freunde auf Verlangen in einer lateinischen Epistel erklärt, welche der Fürstabt Gerbert in seinen Script. eccl. de mus. im I. Thle. hat abdrucken lassen; man findet sie auch in Forkel's Gesch. d. M. II. Thl. S. 299. Diese Buchstaben des Romanus waren aber, der Erklärung zufolge, keineswegs Tonzeichen (wofür sie Forkel, der vorhergegangenen Epistel uneingedenk, S. 179 und S. 300 gehalten zu haben scheint), sondern bezeichneten die Art des Vortrages, z. B. a, altius, c, citius, m, mediocriter, p, pressio, t, tenendo u. s. w., so wie wir heut zu Tage schreiben: p, piano, f, forte, m. v. mezza voce u. dgl.

Das Facsimile, welches wir vor uns haben, begreift die zwey ersten Seiten des S. Gallischen Codex; vollkommen genung, um sich über diesen aussprechen zu können. Der Text bezieht sich auf den ersten Advents-Sonntag, mit welchem bekanntlich das heilige Jahr beginnt.

Das Antiphonar des Romanus, nämlich der Text, ist mit lateinischen (nicht gothischen) Lettern, und zwar mit flinker Hand, ziemlich ungleich geschrieben; in dieser Hinsicht von der stei-

*) Wirklich hat Forkel dem Monachus Engolismensis gerade in jener Erzählung einen sehr argen Fehler nachgewiesen, nämlich: dass nach desselben Angabe jener Theodorus und Benedictus noch von P. Gregor d. Gr. selbst im Gesange unterrichtet worden seyn sollten, der ungefähr 180 Jahre früher gestorben war. Uebrigens führt Forkel noch zwey andere (minder bekannte) Schriftsteller an, welchen zufolge Hadrian I. mehre, nach deren Einem sogar zwölf Sänger nach Gallien gesendet haben sollte.

*) Man sehe die Anmerkung oben S. 404.

fen Zierlichkeit der Mönchsschriften spätterer Zeit noch weit entfernt.

Der Gesang über dem Text ist weder mit den von uns sogenannten Noten (welche damals noch nicht erfunden waren), noch mit den vermeintlichen Buchstaben Gregors d. Gr. bezeichnet, sondern mit jenen wunderlichen Figuren, welche man im Mittelalter Neuma nannte. Diese Neumen im VIII. IX. und X Jahrhunderte sehr flüchtig und unzierlich geschrieben, wurden später allmälich zu einer Art zierlicher Fracturschrift ausgebildet, wie man sie in den auf uns gekommenen, in Raritäten-Kabineten oder Museen aufbewahrten alten Missalen, Antiphonarien u. d. gl., bisweilen auch auf Pergament-Einbänden alter Bücher (aus der Zeit, da, nach Einführung der Noten im Choral, die alten mit Neumen notirten Bücher unnütz geworden waren, und als altes Pergament verbraucht wurden) findet. Abbildungen, und theils Facsimile solcher Neumen-Schriften, findet man in den Geschichtwerken eines P. Martini, Hawkins, Burney, Forkel u. a. Die ältesten bisher bekannten gingen jedoch nicht über das X. oder IX. Jahrhundert zurück. Das älteste möchte wohl jenes in Burney's Gesch. d. M. seyn, welches aus einem Missale des IX. Jahrhunderts auf der Ambrosianischen Bibliothek zu Mayland entnommen ist; es befindet sich im II. Bd., S. 4o. Auch hat dieses Facsimile mit dem unsrigen, welches sich aus der Zeit Hadrians I., mithin aus dem letzten Drittel des III. Jahrhunderts datirt, sowohl in der Schrift, als in der Notation die grösste Aehnlichkeit.

Dass die Neumen im Verlauf der Zeiten Modificationen erlitten haben, welche mitunter selbst die Bedeutung derselben änderten, ist wohl glaublich und theils erweislich; auch ist mit Grund vorauszusetzen, dass die Abschreiber in den verschiedenen Zeitaltern die Notation, welche sie in den ihnen vorgelegten älteren Exemplaren vorfanden, immer in die zu ihrer Zeit und in ihrem Lande oder Orte eben übliche Tonschrift übertrugen; wie diess mit allen durch Abschriften verbreiteten Werken des Mittelalters überall der Fall ist; daher z. B. die handschriftlichen Werke des Guido von Aresso in jeder Bibliothek, wo man solche findet, anders notirt sind. Dem zufolge könnten auch die im X. XI. Jahrhunderte und später geschriebenen Antiphonarien nicht mehr als vollkommene Nachbildungen des Gregorianischen Ur-Codex gelten; wohl aber noch der Codex des Romanus, wenn es richtig ist, was der Mönch von Angoulesme von den Antiphonarien des P. Hadrian I. sagt: „Tributque antiphonarios S. Gregorii, quos ipse notaverat nota romana."

Es ist hier zwar nicht der Ort, und liegt ausser dem Plane gegenwärtiger Nachricht, eine ausführliche Beschreibung oder Nachbildung der dortigen Neumen zu liefern, und zu deren etwa noch möglicher Entäusserung Andeutungen zu geben. Nur folgendes sey mir erlaubt, an diesem Orte für Leser, welche beyläufig einige Notis von der Notation des Mittelalters nehmen wollen, anzuführen.

Die Neumen sind Puncte, gerade und Bogenstriche, Häkchen u. d. gl. in verschiedenen Richtungen; theils auch aus jenen verschiedentlich zusammen gesetzte wunderliche Figuren. Sie dienten nicht an und für sich zur Bezeichnung eines bestimmten Tones, z. B. A, B, C, oder a, b, c u. dgl., sondern die Erhöhung oder Erniedrigung der Stimme wurde durch die höhere oder niedrigere Stellung des Zeichens angezeigt: die zusammen gesetzten Neumen aber dienten sogar zur Bezeichnung ganzer Ton-Gruppen; wie in der Folge in der Choral-Notenschrift die sogenannten Ligaturen oder zusammen gefügten Noten. *)

Man begreift daher, dass diese Tonschrift keineswegs eine vereinfachte, und keineswegs auf sieben Zeichen beschränkt war. Der Fürstabt Gerbert hat die Nomenclatur der Neumen in einer Reihe von zehn Hexametern, welche in den Musikschulen zur Erleichterung des Gedächtnisses üblich gewesen zu seyn scheinen, mitgetheilt; auch Burney und Forkel (letzterer in den Kupfertafeln zum II. Th. d. Gesch.) haben diese Hexameter in

*) In der That war es eine gute Idee, welche der Neumenschrift zum Grunde lag: das Steigen oder Fallen der Stimme dem Auge durch die höhere oder tiefere Stellung des Zeichens, dann durch die Verlängerung des Zeichens nach auf- oder abwärts anschaulich zu machen; und von dieser Seite betrachtet, wäre die Neumenschrift eine glücklichere Erfindung, als die Notation mit Buchstaben, oder als die stufenweise Aufschichtung der Sylben nach den Ideen des Guido: allein es war nicht möglich, ohne die Beyhülfe mehrer Linien, die Neumen so genau zu setzen, dass man sich nicht um eine oder mehr Tonstufen beym Wiederlesen hätte irren können. Der Mangel dieser Hülfe für das Auge machte diese Notation wieder viel unzweckmässiger, als es die Notation mit den Buchstaben gewesen seyn würde.

einem getreuen Facsimile nach jenem des Fürstabt Gerbert abdrucken lassen. *)

Die Nomenclaturen in diesen Hexametern, meistens griechisch gebildet, scheinen indess nicht aus Gregors Zeit herzurühren, sondern dem XI. und XII. Jahrhundert anzugehören, so wie auch die Zeichen von jenen unseres Hadrianischen Facsimile schon merklich abweichen. Noch andere Nomenclaturen, meistens lateinisch gebildet, mit noch mehr abweichenden Zeichen der Neumen (52 an der Zahl), hat uns der gütige Hr. Einsender aus S. Gallen aus einem ehemals dem Stifte Ottobeuern, nun dem Freyherrn von Lassberg gehörigen, den Literatoren bisher ganz unbekannten Codex des XII. Jahrhunderts mitgetheilt; sie kommen grösstentheils mit jenen in dem Codex des Mönches von Evesham, Walter Odington, überein, wo sie zugleich in Noten dargestellt sind: man sieht hieraus, dass man, sogar nach Erfindung der Note, die Neumen noch zur Anwendung auf die Mensural-Musik zu adoptiren versucht hat. **)

Ich will es dahin gestellt seyn lassen, ob es überhaupt der Mühe lohnen würde, beschwerliche Untersuchungen anzustellen zu dem Versuche, jene alten Neumen zu entziffern, welches ich nicht eben für absolut unmöglich ansehe: Walter hat in seinem Lexic. diplom. Ähnliches versucht; und es wäre vielleicht noch mehres zu errathen durch Vergleichung der (nach diesem Walter abgedruckten) Tafeln bey Burney oder Forkel, dann mit dem Ottobeurischen Codex, und mit jenem des Walter Odington, besonders aber durch Vergleichung der ältesten in Noten gedruckten Antiphonare mit vorhandenen neumirten Fragmenten gleichen Textes.

Für die Kunst ist allerdings auf diesem Wege keine Ausbeute zu gewinnen, und für die Geschichte das Factum, das man in der bezeichneten Periode (vom VII. bis zum XV. Jahrh.) mit Neumen notirt hat, gerade hinreichend, um gewisse Irrthümer zu berichtigen, z. B. dass vor dem IX. Jahrhunderte mit sieben lateinischen Buchstaben notirt worden; dass die Neumen von Guido von Arezzo (im XI. Jahrhundert) erfunden worden seyen, oder von Notker Balbulus u. d. gl. *)

Gewiss ist es, dass die Neumen eine sehr schwer zu lesende, höchst unbestimmte, zu unzähligen Zwey-, ja Vieldeutigkeiten führende Tonschrift gewesen sind, bey welcher der mündliche Unterricht des Lehrers, und dann das Gedächtniss das Beste gethan haben müssen.

Joannes Cottonius, welcher im XII. Jahrhundert oder etwas früher (?) gelebt, und von welchem F. A. Gerbert eine Epist. ad Fulgentium in seine Scriptor. eccl. de mus. sacra (Tom. II. p. 230 u. w.) aufgenommen hat, urtheilt über die Neumen in eben diesem Sinne: „daher geschieht es, sagt er, dass jeder diese Neumen nach seinem Ermessen erhöht oder herab setzt, und die grosse Terz oder die Quinte singt, wo da die kleine Terz oder die Quarte nimmst; und dass, wenn ein Dritter hinzu kommt, dieser von euch beyden abweicht. Wenn nun etwa der eine sagt: so hat mich Meister Trudo es gelehrt; so versetzt der andere: ich aber habe es so von Meister Albirus gelernt; darauf der dritte: gewiss, Meister Salomon singt es ganz anders. Und um dich nicht mit langen Um-

---

*) Scandicus et salicus, climacus, torculus, ascus, Pentasemus, strophicus, gnomo, porrectus, orrisicus, Virgula, cephalicus, clinis, quilisma, podatus, u. s. w., es sind der Namen nicht weniger als 40; über jedem steht die Figur. Der Schluss lautet:

. . . . . non pluribus utor
Neumarum signis, erras qui plura reängis.

**) Das Werk dieses Walter Odington ist vom Jahre 1240. M. s. Burney Hist. Vol. II. p. 189, oder bey Forkel, Gesch. II. Th. S. 418 u. f. Die Zeichen (Neumen) sind bey Walter Odington nicht mehr zu finden, die Figuren aber heissen: Punctum, Apostropha, Virga; dann Bispunctum, Tripunctum, Bistropha, Tristropha, Bivirga, Trivirga; dann zusammen gesetzte Figuren, z. B. Virga biconpunctis, triconpunctis, conditetosaries u. s. w. Ferner: Sinuosa, flexa, flexa resupina; die verschiedenen Gattungen des Pes, als: flexus, quassus, resupinus, gutturalis; endlich das Quilisisma, eine Art Bockstriller, den die Franken Karls des Gr. nicht hatten zu wege bringen können.

*) Sehr irrig hat nämlich Joann. Cottonius die Erfindung der Neumen dem Guido zugeschrieben, wogegen Forkel (II. Th. S. 347) ganz recht protestirt. — Aber eben so irrig schreibt Forkel (S. 300) die Ehre der Erfindung dem Notker zu: F. A. Gerbert, auf den er sich beruft, und von dem er die Probe dieser Neumen entlehnt, spricht davon nirgend als von einer Erfindung des Notker, und die Neumen daselbst sind den gleichzeitig überall üblichen gerade so ähnlich, wie Handschriften aus verschiedenen Zeiten und Orten eben zu seyn pflegen, und füglich seyn können.

Freunden laut auflachen mufste, wenn er etwas Ernsthaftes und recht Gescheutes gesagt hatte. Dagegen brachte er aber oft die lustigsten Einfalle und ganz schneidend witzige Bemerkungen so trocken und ernsthaft vor, dafs man ihn selbst hinterdrein, wenn man ihm mit ähnlichen Gegenwaffen zu Leibe ging, kaum zum Lachen bringen konnte. Ganze komische Scenen wufste er mit so ganz eigener Gefafstheit launig durchzuführen, dafs diejenigen, die sie veranlafsten, oft gänzlich in Irrthum und Unwissenheit darüber blieben. Um nur etwas der Art aus seinem Jugendleben zu erzählen.

Der damalige englische Gesandte in Berlin, der eine der französischen Schauspielerinnen, die auch eine angenehme Stimme hatte, gerne bey sich sah, trug Schulzen einst auf, eine kleine Musik zu veranstalten, in welcher die Schöne einige französische Opernarien singen konnte. Schulz, in der Meynung, dafs es blos auf diesen Gesang angesehen sey, ladet zwey Violinisten, einen Bratschisten und einen Violoncellisten seines Orchesters zum englischen Gesandten ein, ohne weiter an etwas anders zu denken. Als sie eingestimmt hatten und Schulz schon eine Arie für die Dame auf's Fortepiano legen will, kommt der Gesandte, der wenig Begriff von Musik haben mochte, und bittet Schulz mit einer Symphonie anzufangen. Schulz sagt ganz trocken: gut; wendet sich zu seinen vier Musikern und fragt, ob keiner von ihnen etwas von Instrumentalsachen bey sich habe? Keiner hatte daran gedacht. Endlich findet sich in dem Violinkasten des Einen ein altes, sogenanntes *Trio* von Stamitz. „Nur her damit, sagt Schulz, ihr Herren müfst aber alle vier von Anfang bis zu Ende hineinstreichen was die Haare halten wollen;" er selbst schlug dazu wacker in's Fortepiano. Das zur Symphonie gestrichne Trio geht los, das Geschwätz der Gesellschaft ebenfalls; jenes wird bald von diesem übertönen und die vermeynte Symphonie geht zu Ende ohne weiter beachtet zu werden.

Nachdem die Sängerinn eine Arie gesungen hatte, bittet der Gesandte Schulzen, er möchte doch die Herrn einladen, ein recht hübsches Quartett oder Trio zu spielen. „Gern!" Schulz läfst dasselbe Trio wieder auflegen und rath den Spielern an, es von Anfang bis zu Ende recht leise und zärtlich vorzutragen. Das geschieht, und das Trio findet bey einigen alten Damen, die ohne Anbeter in der Nähe der Musik geblieben waren, grofsen Beyfall, und wird nachher von allen einstimmig gelobt.

Die französische Sängerinn singt wieder und da nach ihrem Gesange wieder etwas Instrumentalmusik folgen soll, bittet Schulz einen Violinisten, die erste Violinparte desselben Trios, die nach der damaligen Strichsmanier durchaus dominirte, mit einigen galanten Verbrämungen als Violinsolo vorzutragen. Schulz selbst begleitet ihn ganz ernsthaft mit allerley harmonischen Künsteleyen auf dem Fortepiano, und der alte ehrliche Stamitz passirt in dieser dritten Verkleidung vor der mit sich selbst beschäftigten Gesellschaft unerkannt vorüber.

Der Gesandte, der immer mit seiner Schönen beschäftigt gewesen war, überhäufte Schulzen mit Lob über die schöne Anordnung des Konzerts und beschenkte ihn sehr ansehnlich. Schulz pflegte diese Scene sehr gerne zu erzählen, wenn er einen mit Anordnung einer Musik für eine galante Gesellschaft aus der grofsen Welt gar zu ängstlich beschäftigt sah.

Auch als Kritiker hatte ich bald Gelegenheit Schulzen an einem meiner eignen Werke kennen zu lernen. Ich hatte ohngefähr um dieselbe Zeit Gerstenbergs Cantate: *Ariadne auf Naxos* in Musik gesetzt. Der Minister von Zedlitz, der ein eifriger Freund der Musik war, auch oft zu seiner eignen Uebung in der Violine in seinem Hause Konzerte hatte, veranstaltete eine vorzüglich gutbesetzte Aufführung jener Cantate. Ich lud Schulz dazu ein, um sein aufrichtiges Urtheil darüber zu hören. Nach der Aufführung verlangte er von mir die Partitur, und einige Tage darauf brachte er mir eine vier Bogen lange Recension darüber. Diese ist mir als Muster von Ueberblick des Ganzen und genauer Beachtung der einzelnen Theile noch sehr werth.

schweifen aufzuhalten: selten kommen drey in einem Gesange überein, viel weniger tausend; weil, wenn jeder seinen Lehrer vorzieht, eben so viel Singweisen entstehen, als es in der Welt Lehrer gibt.*)" — Bey einer so beschaffenen Notation konnte Guido mit gutem Grunde einen seiner Tractate de ignoto cantu betiteln, da es für etwas beynahe Unmögliches gehalten worden seyn musste, einen unbekannten Gesang nach den Neumen zu singen; und mit Recht konnte er (in dem Mikrolog) die Sänger seiner Zeit „ewige Lehrlinge" nennen, die immerfort lernen, und nie an das Ziel der Kunst gelangen." (Semper discentes et nunquam ad perfectam hujus artis scientiam pervenientes.)

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Ueber das dritte Musikfest an der Elbe, gefeyert zu Halberstadt am 3ten, 4ten u. 5ten Juny 1828.

Es ist erfreulich zu bemerken, dass diese Musikfeste sowohl von den Mitwirkenden als von dem Publicum kräftiger unterstützt werden, als jemals. Schon bey dem in Zerbst gegebenen zweyten Musikfeste hatte man gesehen, dass sich ganze Singvereine in die Stadt der Aufführung begaben, und dieses schöne Beyspiel, welches uns der musterhaften Vereinigung der Rheinstädte näher bringt, wiederholte sich auch in Halberstadt, wo der Quedlinburger und zum Theil auch der Magdeburger Singverein nächst dem einheimischen, gleichartigen Institute und dem Domchore mitwirkten. Ein nicht geringeres Interesse zeigte sich ausserhalb des mitwirkenden Personales. Bisher war ein Musikfest immer die wagliche Unternehmung einzelner Kunstfreunde gewesen: in Halberstadt hatte sich zum ersten Male ein zahlreicher Verein angesehener Bürger gebildet, welche erbötig waren, den möglichen Ausfall an den Kosten gemeinschaftlich zu decken. Unter günstigen Vorbedeutungen begann demnach das dritte Musikfest an der Elbe, und nicht minder günstig, in jeder Hinsicht, war sein Erfolg.

In die Direction theilten sich zwey ächt deutsche Meister: Fr. Schneider und L. Spohr. — Das Orchester war etwa hundert Personen (worunter sechsunddreyssig Violinen und acht Contrabässe), das Sängerchor über zwey Hundert Personen stark. In dem Letztern bemerkte man, dass der Bass nicht stark genug besetzt war; im übrigen schien ein richtiges Verhältniss zu seyn. Noch müssen wir dem Hrn. Musikdirektor Geiss, und dem Hrn. Domorganisten Baake für das sorgfältige Einstudiren der Chöre unsern Dank öffentlich abstatten. Der erste Tag brachte das neue Oratorium Spohrs: *Die letzten Dinge*. Das Werk ist schon von manchen Orten her beurtheilt worden, und man kann sich daher ein ins Einzelne gehendes neues Urtheil darüber ersparen. Es hat durchweg einen mehr elegischen, als erhabenen Charakter, und ist voll von einzelnen Schönheiten, namentlich in den Sätzen, wo die Soli mit dem Chore vermischt sind. Das Orchester that seine Schuldigkeit im ganzen Sinne des Wortes; der Chorgesang war hier und da unrein. Die Soli waren besetzt durch Mad. Cuny und Dem. Teschner, beyde Dilettantinnen aus Magdeburg, von denen die erstere sich durch ein herrliches, klangvolles Organ, die letztere besonders durch die Reinheit ihres Gesanges auszeichnete; im Tenore durch den wackern Herrn Diedicke, hers. Dessauischen Kammersänger, dessen Leistungen um so mehr Anerkennung verdienen, als er seine Partie beynahe a vista singen musste; im Bass durch Hrn. Arendt, einen Dilettanten aus Hildesheim, der zwar nicht eine vollönende Stimme, aber eine vortreffliche Declamation besitzt. — Ref. und mit ihm alle unbefangenen Kunstfreunde hätten wohl gewünscht, mit diesem Oratorium den ersten Tag beschlossen zu sehen; die Gründe dafür braucht man in einer musicalischen Zeitung nicht auseinander zu setzen. Gleichwohl hatte man aus der Kürze der Aufführung Veranlassung genommen, demselben noch eine zweyte hinzuzufügen, und das Benehmen der beyden Dirigenten in dieser Hinsicht verdient eine ehrenvolle Erwähnung. L. Spohr fügte sich mit fast übergrosser Bescheidenheit in das, was man ihm als den Wunsch des unschuldigen Publicums darstellte, obwohl er am meisten

*) Auch P. Martini spricht in seiner Storia della Mus. T. I. p. 349 von dieser Aeusserung des Cottonius über die Neumen: er ist aber von seiner vorgefassten Meinung so eingenommen, dass er die ganze Stelle auch wieder auf die Notation mit Buchstaben bezieht, von welchen hier gar nicht die Rede ist, noch seyn konnte, und auf welche die Satyre des Cottonius auf keine Weise passend seyn würde.

darunter litt, — Fr. Schneider aber setzte sich kräftig, obwohl fruchtlos, jenem Missbrauche entgegen, und seine Bestrebungen hatten nur die Folge, dass ein solcher hoffentlich nie wieder statt finden wird. — Die Wahl des zweyten Oratoriums konnte für den kirchlichen Zweck noch dazu nicht unglücklicher seyn: es war Beethovens *Christus am Oelberge*, dessen opernmässige Soli gegen die tiefgefühlten, einfachen Melodieen der *letzten Dinge* grell abstachen. Nicht minder fühlbar war der Unterschied der Texte; dieser mit tiefer Einsicht aus den Kraftstellen der heiligen Schrift gewählt, jener freylich durch die geniale Musik geadelt, aber auch nicht *einen* neuen Gedanken enthaltend, und in den metrischen Theilen unerträglich platt. — Die Aufführung war im Ganzen gut zu nennen. Tenor und Bass waren wie oben, der Sopran durch Dem. Rose aus Quedlinburg besetzt, eine jugendliche Sängerin, welche einen klangreichen Ton der Stimme, und eine bedeutende, leicht ansprechende Höhe besitzt, aber der Ausbildung noch bedarf. — Das Local war sehr gut gewählt; die St Andreaskirche hat eine gerade passende Grösse und Construction, und die Musik war auf jeder Stelle deutlich zu vernehmen.

L. Spohr hatte sein eigenes Werk, F. Schneider den Christus am Oelberge dirigirt, und dieser leitete allein die Aufführungen des zweyten Tages. Sie begannen mit der vortrefflich gegebenen Beethoven'schen Sinfonie in B dur. Darauf folgte die Alt-Arie in D ♯ aus dem zweyten Theile des Messias, jedoch ohne das dazu gehörige Chor. Sie ward äusserst schön gesungen von Mad. Müller, Gattin des Kammermusikus Müller II. aus Braunschweig; ihre Stimme ist ein Contralt von solchem Umfange und solcher Stärke, wie Ref. noch nie gehört hat. Hr. Kapellmeister Spohr spielte hierauf ein neues, besonders für das Fest componirtes Violin-Concertino, mit seiner über jedes Lob erhabenen Virtuosität. Die Composition war, besonders in dem einleitenden, sehr ausgedehnten *Adagio*, vortrefflich. — Eine neue Ouverture von Fr. Schneider in C ♭ eröffnete den zweyten Theil. Ihr Charakter ist sehr grossartig; das ganz einfache, all unisono eintretende Thema ist darin mit hoher Kunst ohne Künstlichkeit ausgeführt, und das Ganze eines Musikfestes ganz würdig. Darauf folgte das Clarinetten-Concert in F moll von Spohr, vorgetragen von dem Herrn Kapellmeister Hermstedt, mit seiner allgemein bekannten Eigenthümlichkeit und Virtuosität. Den Schluss machte Schneiders herrliches Werk: der 95ste Psalm, ein v[illegible]res Pracht- und Kunststück, welches mit sich[illegible]ar Begeisterung ausgeführt und aufgenommen w[illegible]de.

Der dritte Tag hatte wiederum einen eigenthümlichen Reiz durch die Feinheiten des Vortrages der versammelten Virtuosen. Die aufgeführten Stücke waren: die Mozart'sche Sonate für Pianoforte, Clarinette und Bratsche, gespielt von den dirig. Capellmeistern Schneider und Spohr, und Hrn. Müller IV.; eine italienische Arie von Auschütz, gesungen von Mad. Müller; das erste von den späteren Beethoven'schen Violin-Quartetten, in C ♯, mit dem, besonders durch populäre Melodieen, eigenthümlich wirkenden Finale, vorgetragen von den vier Brüdern Müller aus Braunschweig; die Variationen für Clarinette und Fortepiano von Maria von Weber, gespielt von den Herren Schneider und Hermstedt, und zum Schlusse einige Männerlieder. In Hinsicht der brillanten, alles in Erstaunen setzenden Ausführung reichnete sich das Quartett aus.

Eine allgemeine Fröhlichkeit belebte das Fest, und alle trennten sich mit der vergnügten Aussicht auf das nächste Jahr. Die Magdeburger Liedertafel aber zog mit einem Theile der Dessauer Kapelle, den Kapellmeister Schneider und den Musikdirektor Mühling an der Spitze, auf den Brocken. Es sollte dort ein Lied gedichtet, componirt, gesungen und mit den Unterschriften aller versehen, in das Brockenbuch eingetragen, und überhaupt Liedertafel gehalten werden: eine herrliche Idee, welche an die Zeiten der Troubadours erinnert. — Das vierte Musikfest an der Elbe wird in Nordhausen statt finden, und von den aufführenden Stücken sind ein neues Oratorium von Fr. Schneider: *Pharao*, und eine neue Sinfonie von Spohr, fest bestimmt. Dem Beyspiele Halberstadts gleich, hat sich auch dort durch die kräftige Fürsorge des Herrn Hofraths und Bürgermeisters Seyffardt, ein Verein zur Deckung des Ausfalles gebildet. Wir wünschen ihm, dass er, wie der Halberstädter, nur nöthig haben möge, seine Bereitwilligkeit an den Tag zu legen.

Correspondenz-Nachrichten aus Berlin.

Der Monat *May* übte auch dies Mal das Vorrecht der schönen Natur über die schöne Kunst

aus. Der Gesang der Nachtigallen übertönte die Concert- und Theater-Philomelen. Auch lieferten beyde Bühnen so gut als nichts Neues, was die Oper anlangt. Der Clarinettist Addner aus Stockholm, und der tüchtige Contra-Violonist Hindle aus Wien, liessen sich auf ihren verschiedenartigen Instrumenten mit Beyfall hören. Der schöne Ton des Clarinettisten, wie die zarte und feurige Behandlung des unbeholfenen Contrabasses, auch das vorzügliche Flageolet und die Violoncellmässige Bogenführung und Applicatur des Hrn. Hindle, fand verdiente Anerkennung. Beyde Virtuosen fanden in den Zwischen-Akten im Königlichen Opernhause nur wenige, doch aufmerksame Zuhörer. Das Theater behalfen sich mit Gastrollen. Auf der Königl. Bühne debütirte am meisten und mit dem entschiedensten Beyfalle Dem. Roser aus Wien als Agathe im Freyschütz, Pamina, Anna, in der weissen Dame, Emmeline in der Schweizer-Familie, Zerline in Don Juan, und Gräfin Armand im Wasserträger. In Potsdam gab Dem. R. auch noch eine Agathe in Auber's Concert am Hofe. Diese junge Sängerin verbindet eine kräftige, klangvolle mezzo Sopranstimme mit einem deutlichen Sprach-Organe, natürlich belebtem, freyem Spiele und vortheilhafter Gestalt, und ist daher eine schätzbare Acquisition für jede Opernbühne, ohne diejenige Anziehungsgabe zu besitzen, welche die Natur der Dem. Schechner durch einen seltenen Grad tiefen Gefühles, und der Dem. Henriette Sonntag durch den Zauber der holdesten Anmuth verliehen hat. Die bleibende Anstellung der Dem. Roser wäre demnach für das hiesige Königl. Theater sehr wünschenswerth, da das jugendliche Fach der Liebhaberinnen und Soubretten in den Singspielen fast ganz unbesetzt ist. Dem Vernehmen nach sollen indess die Forderungen der Dem. R. zu hoch gesteigert seyn, um erfüllt werden zu können. — Mad. Gentzel sang noch die Prinzessin in Johann von Paris, und Dem. Fische, eine angehende Sängerin, die sich in Königsberg und Danzig routinirt hat, trat bey ihrer Rückkehr zur hiesigen Bühne als Donna Anna mit unerwartetter Freyheit in körperlicher Haltung, belebtem Spiele und im Gesange, bis auf eine zu grosse Schärfe der höheren Töne, nach Verhältniss ihrer Kunstbildung befriedigend, mit Beyfall wieder auf. Bey richtiger Ausbildung dieser starken umfangreichen Sopranstimme lässt sich von diesem Talente für die Folge viel Gutes erwarten.

Herr Löhle aus München sang nur den Johann von Paris und Georg Brown in der weissen Dame. Dieser angenehme Tenorist würde durch weniger süsslichen Vortrag noch mehr gewinnen. An Kraft schien es seiner Stimme mehr, als an Umfang und Biegsamkeit zu fehlen. Ein Rival, der gleichzeitig im Königstädter Theater debütirte, sog argreifender an. Herr Haitzinger aus Karlsruhe, der den Lindoro in der Italienerin in Algier, mit der Signora Tibaldi an Stärke und Volubilität der Stimme wetteifernd, drey Mal mit grossem Beyfalle sehr ausgezeichnet (nur fast zu stark für das kleinere Haus), demnächst den Georg Brown in der weissen Dame zwey Mal, Corradino zwey Mal, und den Grafen von Wellen in Auber's Schnee gab. Mad. Haitzinger-Neumann debütirte in Lust-, Schau- und Liederspielen mit gleichem Beyfalle, wenn gleich der frühere Enthusiasmus etwas nachgelassen hat.

Auch zwey Bassisten wetteiferten neben einander auf der Königlichen Bühne, ohne dass jedoch einer ganz den Preis errungen hätte. Das Accessit gebührt Herrn Wolterseck aus Homburg, hinsichts des Umfanges seiner (in der Tiefe nur zu gepressten) Stimme von Contra C bis e—f in der ersten Octave. Der Ton dieses Sängers ist kräftig, voll, meistens rein, nur etwas durch die Nase tönend; an Geschmack und guter Methode fehlt es demselben noch sehr, doch sind die besten Anlagen zur Ausbildung vorhanden. Ein tiefes Sprachorgan, Deutlichkeit der Rede und eine imposante Figur verbindet Hr. W. mit zu chargirtem, theaterartigen Bewegungen. Dieser Gast gab den Sarastro (gut), Don Juan (nicht befriedigend), und den Grafen Almaviva in Mozart's Nozze di Figaro, letztere Rolle am genügendsten. Herr Preisinger aus Wien gab ferner den Richard Boll in der Schweizerfamilie, Leporello in Don Juan (genügend) und den Figaro am besten. Sein Bass ist in der Tiefe klangvoll, das Spiel natürlich und ohne Prätension. Beyde Sänger entsprachen demnach nicht hinreichend den Anforderungen an einen ersten Bassisten der grossen Oper, wie Gern und Fischer sie früher erfüllten. Worin liegt wohl sonst der grosse Mangel ausgebildeter, kunstgerechter Sänger in neuerer Zeit, als in der Entbehrung guter, dem Zweck entsprechender Gesang-Conservatorien in Deutschland?

Der zur Errichtung eines Denkmales für Schiller, den Unsterblichen, gegebene dramatischen Akademie aus seinen Werken erwähnt Ref. nur zur

verdienten Erinnerung an die viel zu früh vergessenen Verdienste des verstorbenen hiesigen Kapellmeisters, Bernhard Anselm Weber, dessen ganze Lebenskraft der ersten Einführung Gluck'scher Opern zur Blüthezeit der verewigten Margarethe Schick, nächstdem den Melodramen Hero, Sulmalle und Sappho, wie seinen Berufsarbeiten für die Bühne unter Iffland's ruhmwürdiger Direction gewidmet war. So entstanden die Theater-Musiken zu Wilhelm Tell, Wallenstein u. s. w. Einen Nachklang davon, der tief zum Herzen drang, gewährte das Reiterlied in Wallensteins Lager durch den seelenvollen Vortrag des Herrn Bader in vorgedachter Akademie. Zu dem Trauerspiele Belisar, von Schenk, hat der Herr Concertmeister Henning eine wirksame Ouverture und zur Handlung gehörige Musik geliefert, die zwar wenig originales, doch viel Kenntniss des Instrumental-Effect's zeigte. Besonders trat der Triumph- und der Trauer-Marsch hervor. Letzterer erinnerte sehr an Beethoven's Marcia funebre in der Sinfonia eroica. Freylich haften solche Reminiscenzen gar zu tief und sind schwer zu vergessen!

So hat denn das Drama in diesem Monate die Oper überflügelt. Die Zeit der Aufführung des Oberon ist noch nicht bestimmt, doch werden bereits Proben davon gehalten.

Nächstens erscheint hier Spohr's neueste Oper: Pietro von Abano im Klavier-Auszuge, auf der Bühne jedoch so wenig, als Faust, dessen dramatische Classicität allgemein anerkannt ist.

Vermischtes.

Die Sarabande.

Von diesem vor hundert Jahren noch gebräuchlichen Tanze dürften wohl Viele unserer Zeit kaum mehr, als den Namen kennen. Hätten auch die Unterrichteten Koch's Beschreibung desselben in seinem Lexicon nachgelesen: so würden sie doch nur einen sehr mangelhaften und unklaren, ja sogar meist falschen Begriff sich erlesen haben. K. schreibt: Die Sarabande ist eine Tanzmelodie von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Character, die in eine ungerade Tactart gesetzt, und mit dem Niederschlage des Tactes angefangen wird. Sie verträgt Notenfiguren von allen Gattungen und verlangt einen, wie das Adagio, ausgezierten Vortrag. Sie besteht aus zwey Theilen, jeder von acht Tacten und wird nur noch zuweilen in Balleten gebraucht.“ Mit der langsamen Bewegung muss man es aber ja nicht zu streng nehmen: lieber spiele man sie etwas rasch, aber kräftig. Es gibt einige, die wollen die halben Tacte so schnell wie unsere Tanzachtel gespielt wissen: man wird aber gleich fühlen, dass eine übertriebene Geschwindbehandlung dem Tanze die nothwendige Gravität nimmt. Es fangen auch nicht alle Sarabanden mit dem Niederschlage an, haben auch nicht alle zwey Theile u. s. w.. Den besten Begriff erhält Jeder durch eigene Ansicht. In der nächsten Notenbeylage soll daher eine Sarabande von Händel mitgetheilt werden, aus welcher man das Uebrige, was etwa noch gesagt werden könnte, sich selbst bequemer und deutlicher, als durch Worte ergänzen mag. Wie mächtig ändern sich die Zeiten! Ob wohl Einer unter uns Lust bekommen könnte, nach solcher Musik zu tanzen? Eine Geschichte der Tänze und der Volkslieder müsste auf seltsame Ansichten führen.

Kurze Anzeigen.

Archiv für das practische Volksschulwesen, herausgegeben von Heinrich Gräfe. Ersten Bandes 1stes Heft. Mit 1¼ Bogen Noten. Jena, 1828. In der Expedition des Archivs und in der Kröker'schen Buchhandlung.

An die vielen Schulschriften theils für Lehrer, theils für Lernende, reihet sich hier wieder eine neue, von welcher jährlich vier Hefte versprochen werden. Das erste vor Kurzem erschienene Heft hat 144 Seiten; der ganze Jahrgang kostet 2 Thlr. Sächsisch. Dabey verdient aber angelegentlichst bemerkt zu werden, dass von jedem Exemplare 20 Gr. an eine von dem Abnehmer des Buches zu bestimmende Schullehrer-Wittwenkasse abgegeben werden sollen. Es soll also hierdurch viel Gutes zugleich besorgt werden, und zwar in dringenden und höchst wichtigen Dingen. Desto aufmerksamer werden wir auf das Unternehmen seyn müssen. Deshalb können wir auch nicht umhin, einmal ein wenig über unsere eigentliche Pflicht, nur die Notenbeyträge zu beurtheilen, hinauszugreifen, ja wir glauben es nicht nur zu dürfen, sondern in solcher Beschränkung zum Besten der Un-

ternehmung selbst zu müssen. Zuvörderst spricht sich der Herr Herausgeber in einem lesenswerthen Aufsatze über Plan und Zweck dieser neuen Zeitschrift aus, und setzt das Unterscheidende von den allermeisten früheren dahinein, dass hier nur durch Erfahrung Beglaubigtes, keineswegs bloss am Pulte verfertigte Speculationen mitgetheilt werden sollen, also nur von wirklichen Lehrern an Lehrer, einzig und allein nur Practisches. Dabey macht er aufmerksam, wie der Einzelne seine Erfahrungen nicht überschätzen und für die allein rechten aller Zeiten und Gegenden halten solle — eine Bemerkung, die bey der Anmassung Vieler, namentlich in einer so wichtigen Angelegenheit, als Volkserziehung ist, nicht oft genug wiederholt werden kann. Kurz, dieses Probeheft liefert im Ganzen recht Brauchbares, und wird, fährt es so fort, gewiss nicht ohne mannigfaltigen Segen bleiben.

Das beygefügte Musikalische besteht in sieben leichten Orgelstücken, zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste, von Ch. H. Rink, der bereits Jedem rühmlichst bekannt ist, dem so etwas näher angeht. Alle sind leicht und passend, alle für sanfte Stimmen geschrieben; am meisten haben uns Nr. 2, 4 und 7 gefallen. Darauf folgt der Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" von Paul, vierstimmig mit Blas-Instrumenten-Begleitung ausgesetzt. Das Orchester besteht aus einer Es- und zwey B-Clarinetten, zwey Hörnern, zwey Trompeten, Posaunen und Pauken. Den Schluss macht ein Vorspiel zu dem Liede: „Nun danket alle Gott" von Ebhardt. Lauter Gaben, die an ihrem Platze stehen. Möchte das Archiv in künftigen Heften auch auf kleine, der protestantischen Liturgie angemessene Kirchengesänge für Chöre, leichte Wechselgesänge des vierstimmigen Chors und der Gemeinde, oder des Liturgen und der Gemeinde, auf zweckmässig gesetzte Amen, Responsorien u. dergl., Rücksicht nehmen; möchten passendere Melodieen, als sich noch bis jetzt in manchen Gegenden vorfinden, wo noch die Evangelien und Episteln gesungen werden, eingerichtet, die schönen alten, aber durch Missbrauch hier und dort schlecht gewordenen Weisen des Vater Unsers, der Einsetzungs-Worte und mancher Choräle wieder verbessert werden, um auch dadurch zur Veredlung unserer öffentlichen Andachten das Seine redlich beyzutragen. Wir wünschen dem nützlichen Unternehmen den glücklichsten Fortgang.

Concerto pour Flûte, avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, composé par Gaspard Kummer. Op. 35. à Offenbach a. M., chez Jean André. (Preiss 5 Fl. 30 Xr.)

Ein Flötenconcert von der Länge, wie das vorliegende, obgleich es noch nicht das längste unter den Concerten für diess Instrument ist, muss wohl eine Geduldsprobe für den Zuhörer seyn, selbst wenn der Inhalt reicher an Ideen wäre, als es hier der Fall ist, da nun einmal die Flöte bis jetzt noch nicht Mittel genug darbietet, lange hinter einander gehört, immerfort interessant zu bleiben. Dazu verbreitet sich über das Ganze dieser Composition ein etwas matter Geist, der sich scheuet, aus dem gewöhnlichen Gleise zu weichen, und also wenig Neues schaffen kann. Uebrigens ist es mit Fleiss gearbeitet; der Verfasser hat aber schon weit geistesfrischere Concerte geschrieben. Es erscheint daher zum öffentlichen Vortrage vor einem musikalisch gebildeten Publicum nicht dankbar genug, geeigneter zur blossen Unterhaltung im kleinern Privatzirkel; und am anwendbarsten für Solospiel zur Uebung mancher Schwierigkeit, die darin enthalten ist.

Six Caprices ou Exercices pour la Flûte seule, composés par Gaspard Kummer. Op. 12. à Leipzig, chez H. A. Probst. (Preiss 1 Thlr.)

Dieses Werkchen ist ohne Weiteres Jedem, der eine bedeutende Fertigkeit auf der Flöte schon erlangt hat, zur fernern Uebung auf's beste zu empfehlen. Man wird sich aber auch dabey zugleich sehr angenehm unterhalten, da diese Capricen geordnete Tonstücke bilden, und sich daher ehrenvoll an die Seite der immer höchst schätzbar bleibenden 25 Exercices von Hugot stellen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. N° IX. 1828.

Pro Memoria.

Die Regierungen Deutschlands — wenn auch nicht die aller einzelnen Staaten — haben die Eigenthumsrechte der Buchhändler einer genaueren Berücksichtigung gewürdigt, und sie unter den Schutz der Gesetze gestellt: die Musikhändler aber sind eines solchen Schutzes nicht theilhaftig geworden, und es bleibt daher ihnen selbst überlassen, auf irgend eine Art für sich selbst ihr Eigenthum sicher zu stellen, da es das Gesetz nicht thut. In einem solchen Falle befinden sich die Endesunterzeichneten.

Es sind nämlich bey Busse und Spehr in Braunschweig folgende Musikwerke:

Arion, Sammlung von Gesängen, mit Begleitung des Pianoforte, und
Orpheus, Sammlung vierstimmiger Gesänge

erschienen, welche fast nur Gesänge enthalten, die unser und anderer Musikhändler, nicht aber der Herren Busse und Spehr Eigenthum sind; da wir nun die Herausgabe obiger Werke, wodurch uns ein nicht unbedeutender Nachtheil zugefügt wird, als einen Eingriff in unser Eigenthum betrachten müssen, so erklären wir hiermit, dass wir kein Exemplar dieser Musikwerke weder selbst debitiren, noch für Anderer Rechnung versenden wollen, und fordern auch unsere Geschäftsfreunde, denen an unserer Achtung und collegialischen Freundschaft gelegen ist, dadurch auf, ein Gleiches zu thun.

Wir erwarten diess um so sicherer, als wir überzeugt seyn zu können meinen, dass Keiner von ihnen an einer Beeinträchtigung unseres Eigenthumes Antheil zu nehmen gesonnen sey. Sollten dennoch Einige fortfahren, den Arion und Orpheus zu debitiren, so würden wir uns, so unangenehm es uns auch wäre, genöthigt sehen, zu Massregeln unsere Zuflucht zu nehmen, welche denselben nicht erwünscht seyn können.

M. Artaria. — *H. A. Probst.*
Breitkopf et Härtel. — *Ad. M. Schlesinger.*
Fr. Hofmeister. — *B. Schott Söhne.*
C. F. Peters. — *N. Simrock.*

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen nächstens:

Caruta, Masaniello. Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte.
Auber, die Stumme (la Muette de Portici), Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte.
— Fiorella. Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte.

Erschienen sind bereits:

Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Op. la Muette de Portici (die Stumme) pour le Pianof.... 10 Gr.
— Ouvert. de l'Op. Fiorella pour le Pianof.. 8 Gr.
Bellioli, A., Etudes pour le Cor..... 1 Thlr.
Berbiguier, T., Fantaisie pour Flûte avec acc. de Pianof. Oeuv. 89 ..... 20 Gr.
Reicha, A., gr. Quintette pour Fl., 2 Viol. A. et B. Oeuv. 105, ... 2 Thlr.
— gr. Quintette pour Cor, 2 Viol. A. et B. Oeuv. 106..... 1 Thlr. 8 Gr.
Rolla, A., 3 Duos pour Violon et Viola. Oeuv. 12. 2 Thlr.
Rossini, J., 8 Sonatines pour le Pianof. arrangées des Quatuors par F. Mockwitz. Nr. 1–8. à 12 Gr.

Anzeige.

Der Unterzeichnete beehrt sich, allen deutschen Bühnenverwaltungen hierdurch anzuzeigen, dass Partitur und Buch der von ihm componirten Oper *„die Räuberbraut"* nur bey ihm rechtmässig zu erhalten ist.

Frankfurt a. M. im May 1828.

Ferd. Ries.

Museum
für
Pianofortemusik und Gesang.
herausgegeben von
A. Mühling.

Subscriptionspreis jedes Heftes 5 Sgr. (6 ggr. — 15 Xr. Conv. Münze. — 18 Xr. Rheinl.)

Unter diesem Titel erscheint vom 1. Januar 1828 an bey dem Unterzeichneten eine Sammlung von Musikstücken

für Pianoforte ohne Begleitung, in monatlichen Heften, jedes von 5 Bogen, auf schönes Velinpapier, mit grösster Eleganz gedruckt. Der Inhalt besteht zu zwey Drittheilen aus neuen Originalcompositionen bewährter Künstler, zu einem Drittheile aus arrangirten und literen werthvollen Sachen. Man macht sich auf einen ganzen Jahrgang verbindlich, und zahlt monatlich beym Empfange jedes Heftes.

Der Preis für ein einzelnes Heft ohne Subscription 12½ Sgr. (10 ggr. — 50 Xr. Conv. Münze. — 45 Xr. Rheinl.).

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscription an.

C. Brüggemann,
Buchhändler in Halberstadt.

Inhalt der 5 ersten Hefte, wovon die beyden letzten noch im Druck begriffen sind.

I. Polonoise von Lindner. — Lied von demselben. — Marsch aus Armida von Righini. — Chor aus der weissen Frau (ohne Worte).
II. Variationen von Erfurt. — Lied von demselben. — Ecossoise von Hauptmann. — Rondo von Haydn.
III. Polonoise von Hauptmann. — Menuetto von Lindner. — Lied von Mühling. — Tanz à 4 mains von Lindner. — Duett aus dem Maurer und Schlosser (ohne Worte).
IV. Divertimento von Kreutzer. — Lied von Mühling. — Andantino con Menuetto von demselben. — Allegretto fugato von demselben. — Menuetto von Mozart.
V. Ouverture von Lindner. — Allegro vivace von demselben. — Lied von Kretschmer. — Walzer von Hauptmann. — Introduction und Chor aus dem Maurer und Schlosser (ohne Worte).

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig, Ostern 1828 erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

Musik für Saiten- und Blasinstruments.

Gorke, O. (Elève de L. Spohr.), Potpourri tiré de l'Opera: Jessonda pour la Clarinette avec Orchestre Op. 4. . . . . 2 Thlr.
Maurer, L., 7me Concerto pour le Violon avec Orchestre . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Meyer, C. H., Musique Militaire. Liv. 2. 2 Thlr. 20 Gr.
Romberg, H. (Fils aîné d'André Romberg.), Variations caracteristiques pour le Violon avec Accomp. d'un second Violon, Alto et Vcllo. s. un Thème fav.: de l'Op.: le Maçon, dans les genres de quelques'uns des plus célèbres Violons de l'école moderne Op. 6. . . 20 Gr.
— Intermezzo concertant pour Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 7. . . . . 20 Gr.

Welch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 10 und 11 à . . . . . 2 Thlr. 20 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Beethoven, L. v., Grand Septuor Oeuv. 20. arr. pour le Pianoforte seul ou avec Acc. d'une Flûte, Violon et Vcllo. par J. N. Hummel avec Accomp. . . . . 2 Thlr.
— Do. Do. pour Pianof. seul. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Czerny, C., Premier Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 148. . . . . 3 Thlr. 16 Gr.
— Rondolette concertant pour le Pianoforte et Flûte avec Violoncelle ad libitum. Op. 149. 20 Gr.
Gorke, O. (Elève de L. Spohr.), Six Valses brillantes pour le Pianoforte. Op. 5. . . . . 16 Gr.
Greulich, C. W., Six Exercices pour le Pianoforte, afin de perfectionner la main gauche. (éd. à I. N. Hummel.) Oeuv. 19. Liv. 1. 1 Rthlr.
— Do. Do. afin de de perfectionner les deux mains. (éd. à J. N. Hummel.) Oeuv. 19. Liv. 2. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Hummel, J. N., Zwölf neue Favorit Redler Walzer à la Soumag. für das Pianoforte. Oeuv. 112. . . . . 12 Gr.
— Nocturne Oeuv. 99. arr. pour le Pianoforte à deux mains . . . . . 16 Gr.
Siegel, D. S., Variations faciles pour le Pianoforte, sur un Thème original. Op. 46. . . . 12 Gr.
Spohr, L., Grand Quintuor. Oeuv. 82. arr. à 4 mains par F. Moskwits . . . . . 3 Thlr.
— Jessonda, Grosse Oper in drey Aufzügen, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von F. Moskwitz . . . . . 5 Thlr.

Die vorzüglichsten Stücke dieser Oper sind auch einzeln zu haben.

Michaelis 1827 waren neu:

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Keller, C., Air varié pour Flûte avec Orchestre Op. 22. . . . . 1 Thlr 12 Gr.
— Air varié pour Flûte avec Pianoforte. . . . . 16 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 26ste Sammlung . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, F., 6te Sinfonie à grand Orchestre. Op. 146. . . . . 6 Thlr. 16 Gr.
Spohr, L., Ouverture de la Tragédie: Macbeth à grand Orchestre. Op. 75. . . . . 2 Thlr.
Welch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 10te Sammlung . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breithopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July. **Nº. 27.** 1828.

Berichtigung eines in den Geschichten der Musik fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregor des Grossen betreffend.

(Beschluss.)

Eine geringe Verbesserung jener Neumenschrift war es, als man darauf verfiel, dem Auge zu leichterm Erkennen der Lage des Zeichens, mit einer quer über die ganze Textzeile gezogenen Linie zu Hülfe zu kommen. Dieser wurde später noch eine zweyte Linie beygefügt, und die zwey Linien (gelb und roth) dienten dann zugleich als C und F Schlüssel. So findet man die Erklärung einer Tonschrift bey Guido von Arezzo, welchem insgemein auch die Erfindung dieser Verbesserung beygemessen wird; obgleich er sich dieses Verdienst nicht ausdrücklich selbst beylegt.

Eigentlich war Guido mehr für den Gebrauch der sieben Buchstaben eingenommen, welche er als eine zweckmässigere Notation empfahl, und bald mit, bald ohne Linien, bald in einer Reihe, bald auf- und absteigend, über die Textzeile setzte. Eben dieser Schriftsteller (welcher überhaupt in jedem seiner Tractate etwas anderes Neues versuchte, und über das Beste mit sich selbst niemals einig geworden zu seyn scheint) machte ferner auch Versuche mit mehren Linien, zwischen welche er die Textworte oder Sylben, je nachdem die Stimme steigen oder fallen sollte, bald höher, bald tiefer, vereinzelt hineinschrieb. Auch versuchte er den Ton mit Puncten und theils mit kursen Strichen, einer Art von Neumen, in mehren über den Text gezogenen Linien zu bezeichnen: ein Versuch, der allmählig weiter führen konnte, als man später darauf verfiel, auch die Zwischenräume zu benützen; wodurch endlich, obgleich die Kirche noch sehr lange ihren Neumen treu blieb, nach Maass als die Kenntniss von solchen Versuchen sich einigermassen verbreitete, das Notirungssystem allmählig vervollkommnet, und die heut zu Tage übliche Notenschrift vorbereitet wurde, deren wahrhaft bewundernswürdigen Kunstgebäude übrigens nicht (wie manche es zu finden vermeynen) aus den alten wunderlichen Neumen, sondern aus den mit der Mensural- oder sogenannten Figural-Musik im XIII. und XIV. Jahrhunderte gebräuchlich gewordenen verbesserten mensurirten Noten-Vierecken herausgewachsen ist. *)

*) Die Erfindung der Note, das ist: der in ein System mehrer Linien höher oder tiefer gesetzten Puncte ist von Vielen, wiewohl nur in arger Unwissenheit, dem Johann de Muris, einem berühmten Schriftsteller im Fache der Musik im XIV. Jahrhunderte zugeschrieben worden. Hieran glaubt nun schon lange niemand mehr; wohl aber ist die Meinung ziemlich allgemein, die Noten seyen von Guido (im XI. Jahrhundert) erfunden worden. Allein berühmte Schriftsteller und gewichtige Zeugen, Vincenzio Galilei und P. Kircher, haben Punctschriften gesehen, welche aus einer noch frühern Zeit, und zwar aus dem X. Jahrhundert, aufbewahrt worden seyn sollten; es war diess ein System von 7, 8 bis 10 Linien, in welche runde, gleichförmige Puncte hineingezeichnet waren; am Anfange zur Seite der Linien standen, gleichsam als Schlüssel, die Buchstaben a b c d e f g; unter den Linien der Text. — Pater Kircher schreibt daher dem Guido nicht die Erfindung der Note zu; wohl aber die (höchst wichtige) Verbesserung, zuerst die Spatia benützt zu haben. Allein wenn die bis auf den heutigen Tag bekannten Tractate des Guido, wie solche von Gerbert, Hawkins, Burney, Forkel u. a. ganz oder in guten Auszügen mitgetheilt worden, vollständig und ächt sind, so hat man dem Guido auch hierin zu viel Ehre erwiesen; es kommt in keinem dieser ächten Tractate eine eigentliche Punct- oder Notenschrift vor, und er scheint jene früher versuchte, welche in ihrem rohesten Zustande besser gewesen wäre, als jede der von ihm erklärten und empfohlenen Methoden, sogar nicht gekannt zu haben. Man muss hieraus schliessen, dass jene frühere Punctschrift erst nach Guido's Tode irgendwo wieder auf-

Doch es ist Zeit, die, wie ich jetzt wahrnehme, gegen mein Versprechen fast schon zu lang ausgeführte Digression über die Notation des Mittelalters zu beschliessen, und zu dem Codex von S. Gallen zurück zu kehren.

An der Authenticität dieses Codex ist gar nicht zu zweifeln: in diplomatischer Hinsicht bewähret sich das Alter desselben, als eines Productes des VIII. Jahrhunderts; welches auch dem in solchen Dingen minder Bewanderten, bey einer Vergleichung unseres Facsimile mit anderen dergleichen Nachbildungen z. B. bey Michael Prätorius, P. Martini, Hawkins, Burney, Forkel u. a. anschaulich wird.

Gewährsmänner für die Aechtheit sind die sehr ehrwürdigen Schriftsteller von S. Gallen: S. Notker, ein im Geruche der Heiligkeit im Jahre 912 gestorbener (1514 unter die Heiligen versetzter) frommer Mönch dieses Stiftes; derselbe, welcher die Zeichen des Romanus in jenem Codex erläutert hat; — ein Eckehardus IV., Abt zu S. Gallen im XI. Jahrhundert — und Eckehardus V., auch minimus genannt, ein Conventual desselben Stiftes im XII. Jahrhunderte (deren hierauf bezügliche Aussagen können im Goldast Tomo III. eingesehen werden; sie finden sich aber auch bey F. A. Gerbert, dann bey Forkel). Sie haben das Object zu ihrer Zeit gesehen, und oft unter Händen gehabt, und kannten die Geschichte desselben, theils aus der Tradition an Ort und Stelle, theils aus den Jahrbüchern ihres Stiftes.

Die über die Notation gestatten, von dieser offenbar unabhängigen kleinen Buchstaben — eine Erfindung des Romanus, nur von diesem, sonst nirgend und von Niemand mehr angewendet, — bezeichnen diesen Codex vollends als das allerreinste und als dasselbe Exemplar, welches Romanus auf Befehl P. Hadrians I. um d. J. 774 oder 786, zum Behufe des zu lehrenden authentischen Gregorianischen Gesanges, als eine getreue Abschrift des damals (nach dem Zeugnisse des Joannes Damascenus) zu Rom noch vorhandenen Ur-Codex nach Gallien mitgenommen, davon er beym Unterrichte Gebrauch gemacht, und das er endlich dem ihm theuer gewordenen gastfreundlichen Stifte zum Andenken und zur Befestigung der mitgetheilten Lehre, in dessen Kirche circa aram S. S. Apostolorum gestiftet hat. Wollte man aber auch, worauf eine andere Stelle bey Eckehardus IV. (antiphonarium e suo exemplatum) zu deuten scheint, der Meinung den Vorzug geben, Romanus habe dem S. Gallensern eine Copie seines Exemplares zurück gelassen, so wäre doch auch diese nicht minder als authentisch, d. i. nicht minder für eine genau übereinstimmende Nachbildung des S. Gregorianischen Antiphonars anzuerkennen.

Eine besondere Beachtung für den Archäologen verdient noch die Theca (Kapsel), in welcher das Antiphonar des Romanus überliefert worden ist; und, obwohl in diesem Fache gänzlich Laye, kann ich mir nicht versagen, auch hiervon, so gut ich es vermag, Meldung zu thun. Diese Theca ist nämlich auf der obern Seite mit elfenbeinernen Täfelchen belegt, auf welchen in acht Feldern Kämpfe wilder und abenteuerlicher Gestalten in dem sogenannten hetrurischen Stile abgebildet sind. Solche Täfelchen, von den Archäologen Diptychen genannt, wurden in dem alten Rom auf den zur Verwahrung der Consular-Beschlüsse, später auch zur Verwahrung der Beschlüsse von Concilien, päpstlichen Bullen u. d. gl. bestimmten Gefässen gewöhnlich angebracht, und werden jetzt, als sehr hoch geachtete Seltenheiten, in Antiken und Kunst-Sammlungen vorgewiesen. Ich habe jene von S. Gallen (nämlich das uns auch hiervon mitgetheilte Facsimile) mit den in dem kaiserlichen Antiken-Kabinete vorhandenen Diptychen, dann mit den in dem berühmten Werke Gori de Diptychis enthaltenen Abbildungen der in den ansehnlichsten Sammlungen in Europa (zur Zeit des Verfassers) befindlichen berühmtesten Diptychen verglichen, und nehme keinen Anstand zu versichern, dass jene an dem S. Gallen'schen Codex alle diese, nicht zwar an Schönheit, gewiss aber an Alter weit überragen, und schon zur Zeit des Romanus, also vor mehr als tausend Jahren, eine Antike von grossem Werthe gewesen seyn müssen.

---

gefunden und angewendet, dann allmälig verbreitet worden sey. Da man übrigens die mittlerweile verbreitete Guidonische Lehrart, wenigstens in Absicht auf die Elemente der praktischen Musik, beybehalten hatte, auf welche jene Puncte recht wohl angewendet werden mochten, so entstand unvermerkt die Sage, dann der Glaube, dass man auch diese Tonschrift von Guido überkommen habe; welcher überhaupt noch lange, und bis auf unsere Zeit, so Manches verdankt worden ist, worun der ehrwürdige Mann in seinem Leben nie gedacht hatte.

Die Aechtheit des vorliegenden Antiphonars als eines von dem Romanus hinterlassenen Exemplares nun als unbezweifelt angenommen, würde freylich in Beziehung auf die Tonschrift P. Gregors d. G. vielleicht noch eingewendet werden können, dass die Neumen auch wohl erst in der Zwischenzeit von Gregors d. Gr. Tode bis auf P. Hadrian I. (605 bis 771) eingeführt worden, und das Antiphonar des erstern doch noch mit Buchstaben notirt gewesen seyn könne. Forkel neigt sich zu dieser letztern Meinung, weil Joannes Diaconus nichts davon sagt, dass P. Gregor mit Neumen notirt habe. Allein Joannes Diaconus hat eben so wenig irgendwo ausgesprochen, dass P. Gregor sich der Buchstaben bedient habe. Wie kann man sich auf einen Zeugen berufen, der gerade über den Punct quaestionis Nichts ausgesagt hat? — Auch der Mönch von Angouleme nennt die Tonschrift P. Gregors nur die nota romana; und es hat kein alter Autor citirt werden können, der es bezeugt hätte, dass in denselben neuen Antiphonarien die Buchstaben zur Notirung angewendet worden seyen.

Dahingegen ist es gewiss, dass die ältesten bisher aufgefundenen Ueberbleibsel lateinischen Kirchengesanges (welche jedoch bisher nirgend über das IX. Jahrhundert zurück reichten) mit Neumen notirt sind; dass nirgend woher von P. Gregors Zeit bis auf die unsrige, ein Missal, Antiphonar oder Breviar u. dgl. hat vorgewiesen werden können, welches mit Buchstaben notirt wäre; und dass ein in seiner Art wichtiges Ereigniss, als die Abschaffung der von dem Stifter des Kirchengesanges eingeführten Notation und die Einführung einer neuen Tonschrift an deren Stelle, in jener Zeit allerdings gewesen seyn würde, von keinem Schriftsteller angezeigt worden ist.

Eine Art von Buchstaben-Schrift hat wohl schon Hucbald (im X. Jahrhundert) erdacht oder doch erklärt; und Guido (im XI.) brachte die Notation mit den sieben ersten lateinischen Buchstaben, als die nach seiner Meinung zweckmässigste, in Vorschlag: verschiedene andere den musikalischen Speculationen sich widmende Männer, vor oder nach Guido, meist Kloster-Geistliche, versuchten neue Notationen mit neuen oder vermehrten Neumen, mit Buchstaben, Puncten, Linien und mancherley Zeichen, nach ihrer Weise: allein da ihre Schriften nur sehr mühsam durch Abschriften verbreitet werden konnten, daher meist ungekannt und unbeachtet in den Bibliotheken ihres Klosters liegen blieben; so konnten ihre Methoden nur schwer oder gar nicht in das praktische Leben übergehen: und wenn von den Erfindungen derselben allenfalls etwas an die Layen gelangte, welche in der That in der weltlichen Musik Manches ziemlich früh anwendeten: so ist es aber gewiss, dass die Kirche von den Ideen, Einfällen oder Vorschlägen jener Männer, und namentlich von der Buchstaben-Notation des Guido, keine Notiz genommen und niemals Gebrauch gemacht hat, sondern noch fortan — auch nachdem die von Franco und von Johann de Muris gelehrte und von sehr achtbaren Männern erklärte Mensural-Musik, und mit dieser die Note im XIII. und XIV. Jahrhunderte schon ziemlich gemeinnützig geworden war — in den liturgischen Büchern ihren Neumen (nur mit den seit dem XI. Jahrhunderte, doch, wie es scheint, auch nicht überall beygefügten zweyfarbigen Linien) sogar noch bis zum XV. Jahrhundert getreu geblieben ist. *)

Wenn daher einige Schriftsteller (späterer Zeit) sich rühmen, da oder dort alte Gesangbücher gesehen zu haben, welche mit Buchstaben oder mit sonst ungewöhnlichen Zeichen geschrieben waren; so sey man nur versichert, dass diess bloss Versuche, vielleicht sehr scharfsinniger, aber unbekannt und unbeachtet verlebter Männer gewesen sind. Diejenigen, welche von solchen spärlichen Ueberbleibseln, oder von den Tractaten, worin solche Tonschriften gelehrt und empfohlen wurden, auf die übliche Notation des Zeitalters haben schliessen wollen, sind in denselben Irrthum verfallen, in welchem einst unsere Nachkommen sich befinden würden, wenn ihnen etwa nach 500 Jahren die Schriften einiger unserer Zeitgenossen, welche gern statt der guten Notenpartituren Lotterie-Tafeln eingeführt haben möchten, unter die Hände kämen, und sie darauf hin behaupteten, man habe

*) In Deutschland scheint sich, noch zu einer Zeit, wo die Frankonischen Figuren längst allgemein im Gebrauche waren, und sogar der künstliche Contrapunct schon im Flor stand, unter den Geistlichen und gelehrten Musikern eine besondere Vorliebe erhalten zu haben für eine Art Notenschrift, welche aus abgestumpften Schindelnägeln und sarbrochenen Hufeisen bestand. Man findet sie noch im Gebrauche bey Lucas Lossius, bey Reuschius, und vermuthlich bey mehr anderen um das Jahr 1600.

Ich habe damals, eh' ich die Partitur dem Druck übergab, manches nach meines Freundes Rath daran geändert und die gegenseitige Liebe, mit der wir uns bey der Gelegenheit zum ersten Mal so ganz erkannten und umfafsten, hat mir diese Arbeit noch immer vor andern meiner frühern Werke im Andenken erhalten, obgleich ich nach einer mir von Jugend auf beygewohnten Idee, dafs alles was einmal von mir öffentlich erschienen ist, mich weiter nicht kümmern dürfe, seit der Zeit nichts davon gehört noch gesehen habe.

Ein Hauptgewinn, den Schulz von seiner Lage beym französischen Theater zog, war dieser, dafs er sich mit ganz andern Kompositionen beschäftigen mufste, als bisher in der Nähe von Kirnberger geschehen war. Sein eignes Talent zu naiven Melodien liefs ihn auch bald an den bessern französischen Operetten viel Geschmack gewinnen. Besonders lieb war ihm Gretry, von dem ich ihn oft mit übertriebenem Lobe sprechen hörte. Die grofse Naivität in vielen seiner Melodien, die feine, geistreiche, oft selbst witzige Behandlung der Worte, Charaktere und Situationen, ergözte ihn an Gretrys bessern Arbeiten so sehr, dafs er ihm die grofsten Unkorrektheiten, Leeren und Trockenheiten gerne zu gute hielt. Kirnberger hatte daran seinen grofsen Aerger und gab den braven Schulz wohl oft gänzlich verlohren.

Seine andern Freunde hatten oft gegründetere Ursache sich über ihn zu betrüben, wenn sie ihn in die lustige Theatergesellschaft und deren Lebensweise zu tief verflochten sahen und nicht ohne Grund befürchten mufsten, dafs er seiner Gesundheit auf immer schadete! —

Zum Glück für ihn und seine Freunde dauerte jene Lage nicht lange. Eben als der alte Friedrich in den bayerschen Krieg ziehen wollte, trug der Directeur des Spectacles darauf an, dafs der jährliche Etat, für den der König seit vielen Jahren das französische Theater hatte, erhöht werden müsse, weil die Truppe in der Stadt, bey der Abwesenheit des Militärs, weniger Einnahme haben würde. Die Verabschiedung der französischen Truppe war die natürliche Folge davon.

Unser Schulz blieb nicht lange frey. Der Prinz Heinrich, der in Rheinsberg ein französisches Theater unterhielt, nahm Schulzen bald als Kapellmeister zu sich.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Seize Variations pour le Fortipiano par l'Abbé Vogler. Munich, chez Falter. (Pr. 30 Kr.)

Vorliegende Veränderungen empfiehlt Rec. allen Klavierspielern, die zwar das Brillante lieben, aber doch nicht gern mit übergrofsen Schwierigkeiten kämpfen. Dafs man auch in diesem kleinen Werkchen den originellen Tonkünstler erkennet, ist gewifs; ob aber der Kenner, welcher sich der ältern Variationen des Herrn V. z. B. über das Malbrougsliedchen, erinnert, eben so ganz befriedigt werde, ist wohl nicht so ganz gewifs. Dort fanden ihn viele zu dunkel und schwer, hier werden ihn viele zu klar und durchsichtig finden. Aber das Publikum, auf das der Verf. zunächst Rücksicht genommen und das wir oben angegeben haben, verdankt ihm diese Arbeit gewifs.. Nun noch einige Worte im Einzelnen. Von dem Thema, (*F dur*) das recht gut gewählt ist, in seiner äufsersten Simplicität wohlgefällt und Unisono vorgetragen wird — findet man in der 1sten Var. die drey ersten Noten *per diminutionem* im Basse ohne allen Zwang, wogegen die rechte Hand eine leichte angenehme Melodie fortführt. Aber der lezte Takt jeder Klausel

ist gewifs nicht gut. Die zweyte, sehr gut sich ausnehmende Var. verlangt etwas grofse Hände

im XVIII. Jahrhunderte wahrhaftig mit Zahlen notirt!

Sehr treffend in dieser Beziehung macht Burney (Gesch. II. B. S. 196.) — indem er von der erst im XV. Jahrhundert allgemein erfolgten Einführung der viereckigen Note zur Notation des cantus planus spricht, davon diese Note die Benennung nota Gregoriana erhielt — die Bemerkung: dass die Kirche, immer sehr bedächtig in der Zulassung von Neuerungen, gewöhnlich um hundert Jahre später erst jene Verbesserungen in der Musik (oder Verschlimmerungen, wie sie der Leser nun eben nennen wolle) eingeführt habe, welche von den Layen als glückliche Ergebnisse fortgeschrittener Geistesbildung, längst angenommen waren: er bringt an dieser Stelle zugleich die geschichtliche Thatsache in Erinnerung, dass ja auch die figurative Harmonie noch von Papst Johann XXII. (1322) mit dem Bannfluche belegt worden sey. *)

Auch bey dem Fürstabt Gerbert (Hist. T. I. pag. 227) finde ich ein Citat in diesem Sinne; nach welchem „in den Kirchen nichts gesungen oder gelesen werden soll, was nicht von der heil. röm. Kirche ausdrücklich oder durch Zulassung geheiligt und bestätigt worden wäre.“ **)

Ist es nun wohl bey solchen von der römischen Kirche zu allen Zeiten mit der strengsten Consequenz aufrecht erhaltenen Maximen nur auf die entfernteste Weise glaublich, dass man so kurze Zeit nach dem Tode Gregors d. Gr. von der durch ihn in den Antiphonarien, Missalen und anderen liturgischen Büchern eingeführten (vermeintlichen) Buchstaben-Notation abgegangen seyn würde, um an deren Stelle eine in der That viel unzuverlässigere, höchst schwierige und vervielfältigte Hieroglyphenschrift zu setzen (ich meine die Neumen), deren Aufnahme und unglaublich lange gedauerter Gebrauch sich überhaupt gar nicht anders, als aus der mit deren Uebung im Kirchendienste eingesogenen und tief gewurzelten Ehrfurcht für den Stifter des Kirchengesanges, und für die mit diesem zugleich von Ihm ererbte Tonschrift würde erklären lassen? —

Mit vollem Rechte konnte daher Forkel (s. oben S. 404) aussprechen: dass die nach Gallien gesendeten Sänger Hadrians I. sich der eigenen Gregorianischen Notation bedient haben müssten; und dass die Frage: ob unter der nota romana die Neumen oder die lateinischen Buchstaben zu verstehen seyen? entschieden seyn würde, wenn sich irgendwo ein von jenen Sängern Hadrians gebrauchtes Exemplar vorfände.

Da wir nun so glücklich gewesen sind, dasjenige aufzufinden, dessen sich einer jener Sänger, Romanus, wirklich bedient hat, so sind wir jetzt in der Verfassung, einen, seit Jahrhunderten in den Geschichten der Musik und der lateinischen Liturgie fortgepflanzten Irrthum als solchen anzeigen, und mit Zuverlässigkeit versichern zu können:

dass S. Gregor d. Grosse nicht mit den sieben lateinischen Buchstaben, sondern mit den, vor seiner Zeit bis in das XV. Jahrhundert gebräuchlichen Neumen notirt hat.

Damit wollen wir aber gar nicht in Abrede gestellt haben, dass dieser heil. Papst — wie die Geschichtschreiber erzählen — die alten Tetrachorde abgeschafft, statt deren das System der Octave eingeführt, und an die Stelle der alten griechischen Nomenclatur (nach welcher jeder Ton durch die ganze damals als brauchbar angenommene Tonreihe, seinen eigenen sesquipedalen Namen hatte) die sieben ersten Buchstaben des lateinischen Alphabetes, als für jedes System hinreichend, zur Benennung der Töne (im Unterrichte und zur Erklärung des Gesanges) angenommen haben könne: eine Methode, welche durch das von Guido im XI. Jahrhunderte erdachte Hexachord keineswegs verbessert, sondern offenbar verdorben, erst im XVI. Jahrhunderte (nachdem man die Jugend bis dahin, und leider noch viel länger mit dem Hexachord, mit der berühmten Hand, mit der Mutation und dem mi fa, genugsam gemartert) wieder hergestellt, und in der Gestalt, in der sie zu P. Gregors Zeit gelehrt wurde, auf die unsrige gekommen ist: indem auch wir die Buchstaben a b c d e f g gleichergestalt zur Benennung der Töne des Systemes beybehalten haben, ohne dieselben darum (wie P. Gregor auch nicht gethan) als Tonschrift zu gebrauchen.

*) Die damalige Harmonie — nach den auf uns gelangten Proben — mochte freylich ein schlechtes Vehikel der Erbauung gewesen seyn; und man muss gestehen, dass der harte Ausspruch kein ungerechter war.

**) Notabile est, quae a Durando tradita est regula: In Ecclesia generaliter nil canendum aut legendum est, quod a Sancta Romana Ecclesia canonizatum et approbatum expresse aut per patientiam non sit.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May.

Am 1sten im Augarten-Saale: Morgen-Concert des Hrn. Schuppanzigh, woselbst zu hören war: 1. Die siebente Symphonie von Beethoven, in A dur; 2. Arie aus Amasilia, gesungen von Fräulein Ehnes; 3. Erinnerungen an Irland; Phantasie von Moscheles, vorgetragen von Fräulein Fürth; 4. Declamation, von der k. k. Hofschauspielerin, Dem. Koberwein; 5. Polonaise von Puccita, gesungen von Fräulein Ehnes; 6. Violin-Variationen von Mayseder, vorgetragen von dem 15jährigen Joseph Khayll. — Wiewohl der so gepriesene und lange sehnlichst herbeygewünschte Wonnemond in diesem Jahre ziemlich unfreundlich und regendrohend sich einführte, so verlangt es doch nun einmal das eiserne Gesetz der Mode, diesen 364 Tage über verachteten Erholungs-Ort gerade eben heute pflichtmässig zu besuchen, und eine endlose Reihe Fusswandler, tausende von schmucken Equipagen strömten, ein stets sich erneuendes perpetuum mobile, aus allen Stadt-Thoren, den beyden Donau-Brücken zu; doch leider nicht in den Concert-Saal, der noch Hunderten die bequemsten Plätze dargeboten hätte, weil Hohe und Niedrige, Jung und Alt, Schön und Hässlich das köstliche Plaisirchen vorzog, wohlverwahrt gegen das vom Kahlengebirge ungalant herunter gesandte Mayen-Lüftlein, das schöne Geschlecht in Shawls und Mäntel gehüllt, die 10000 Schritte lange Haupt- oder sogenannte Seufzer-Allee maschienenmässig auf- und ab zu promeniren, um zu sehen und gesehen zu werden, und endlich, nachdem man sich müde gegangen, halb blind gegukt, wohl auch einiges Fröstеln verspürend, der eleganten Traiterie zueilt, um daselbst für die Polyhymnien entzogene Opfergabe für drey Papiergulden den ungestümsten aller Gläubiger durch ein tüchtig restaurirendes Gabel-Frühstück für alle überstandene Strapatzen erklecklich zu consoliren. Referent, dieser löblichen Gewohnheit keineswegs abhold, verabsäumte nicht, in einem kleinen Zirkel guter Freunde mit Salbung zu geniessen, was der liebe Herrgott beschieden; jedoch, wie es einem wohlbestallten literarischen Correspondenten zusteht, erst dann, nachdem er zuvor das musikalische Dejeuner zu Gemüthe geführt, und muss nun offenherzig bekennen, dass er in beyden durch kaiserliche Munificenz dem Publicum geweihten Nachbar-Sälen volle Befriedigung fand. Das Orchester unter Schuppanzigh's energischer Direction, spielte musterhaft; die Pianistin sowohl als der jugendliche Geiger waren ihren bedeutenden Aufgaben vollkommen gewachsen, und in der debütirenden Sängerin lernten wir eine talentvolle, viel versprechende Dilettantin kennen.

Im Saale zum Stadtgute veranstaltete der Chor-Regent an der Gumpendorfer Pfarre, Herr Franz Finkes, zum Vortheile eines Pensions-Fonds für Wittwen und Waisen, öffentlicher deutscher Lehrer, gleichfalls eine musikalische Akademie in den Nachmittagsstunden, wozu Cherubini's Ouverture aus Lodoiska, ein Violin-Rondo, Variationen für die Clarinette, Aeol-Harmonica, und den Fagot, Chöre aus Haydn's Schöpfung und den Jahreszeiten u. a. m. gewählt waren, welche Tonstücke auch relativ der zu Gebote stehenden Mittel, meist ziemlich gut ausgeführt warden, wobey nur zu bedauern ist, dass das löbliche, seinem wohlthätigen Zwecke gemäss gewiss sehr verdienstliche Unternehmen so äusserst geringe Unterstützung fand; denn das erwartete Auditorium behandelte sich selbst eigenmächtig homöopatisch und wandelte fürbass.

Am 4ten im k. k. grossen Redouten-Saale: Viertes Concert des Hrn. Nicolo Paganini, enthaltend: 1. Mozart's Ouverture zum Titus; 2. Violin-Concert von Rudolph Kreutzer: a. Allegro maestoso; b. Cantabile, in Doppelgriffen, von Paganini; c. Rondo scherzoso. — 3. Cavatine von Pacini, gesungen von Signora Bianchi; 4. Recitativ, und drey Arien, nämlich: a. „Deh cari venite," b. „Nel cor più non mi sento," und c. „Di certi giovani conosco, l'arte," mit Variationen auf der G Saite allein vorgetragen; 5. Arie von Mercadante, gesungen von Signora Bianchi; 6. Variationen über den Hexentanz, Thema von Süssmayer, aus dem Ballete: Il noce die Benevento. — Abermals ein neuer Triumph des unvergleichbaren Künstlers, welchem man bey jedem Wiederhören auch neue Bewunderung sollen muss. Im Kreutzer'schen Concerte war sonderlich der pikante Vortrag des Rondeau einzig in seiner Art; das eingelegte, fortwährend zweystimmig geführte Cantabile aber ein Conglomerat der reinsten Harmoniesu, des ausdrucksvollsten, melodieenreichsten Gesanges. Die mannigfaltigen Variationen boten wieder Unbegreifliches im Uebermasse; hauptsächlich jene auf das

Thema des Hexentanzes, von welcher die Anekdote erzählt wird, dass sie in Italien dem Virtuosen schon oft zu wahren Rettern in der Noth wurden, und selbst bey einer completen Ebbe durch ein Mirakel überströmende Fluth in die defecte Kasse zauberten. Eine derselben, in der Minor-Tonart, worin der Meister mit täuschender Wahrheit ein näselndes altes Weib parodirte, zeigt, wie dieser, trotz dem in seinem ganzen Wesen vorherrschenden Charakterzuge von düsterer Melancholie, auch losem Scherze und neckischer Persiflage nicht abhold sey. Der Saal war, wie sonsten, gedrängt voll; der Beyfall — wie er nicht anders seyn kann — enthusiastisch.

Am 7ten im Theater an der Wien: *Elsbeth; oder die Brautschau auf Kronstein*, romantisch-komische Oper in zwey Aufzügen, nach Holbein's „Drey Wahrzeichen" frey bearbeitet von Meisl; in Musik gesetzt von Gläser. Es muss in der That ein arger Missgriff genannt werden, ein beliebtes, vielgesehenes Bühnenstück zum Singspiel umzuwandeln und den rasch fortschreitenden Gang der Handlung eben durch die eingewebten Gesänge zu hemmen und zu erlahmen: ein Uebelstand, welchen weder die theilweise recht gelungene Composition, noch das verdienstliche Bemühen der Darstellenden zu beseitigen vermochte. — Wiewohl nun seit dem ersten dieses Monates sowohl das nachbarliche Kärnthnerthortheater, als auch die alliirte Josephstädter Bühne geschlossen ist, so erwachsen dennoch nicht die geträumten pecuniären Vortheile daraus; das Publicum zieht es vor, an den herrlichsten May-Abenden im Freyen sich zu ergehen, und lässt den Artisten ihren Sermon den nackten Wänden vordemonstriren. Die Theaterliebhaberey ist bey uns, wie fast allenthalben, gewaltig in Abnahme.

Am 8ten im Apollo-Saale: Grosses Concert der Mitglieder und Schüler des Kirchen- und Musik-Vereines der Pfarre Sanct Laurenz, enthaltend: 1. Neue Symphonie in G moll, von Krommer; erster Satz. Eine gediegene Arbeit; dessen Bruchstück nur nach dem Genusse des Ganzen um so lüsterner macht. 2. Grosser Chor von Ritter von Seyfried. Die grandiose Triumph-Scene Pharao's aus dem biblischen Drama: Moses, mit neuen, passend untergelegten Textworten zum Preis der Tonkunst. 3. Violin-Polonaise, componirt und vorgetragen von Fels. Zu verwundern war es, dass der junge, unverzagte Bogenheld sich selbst durch Paganini's Gegenwart, den die Vorsteher freundschaftlich geladen, und der sich auch willfährig eingefunden hatte, nicht mehr aus der Contenance bringen liess. 4. Terzett von Beethoven: „Tremate empi," gesungen von Dem. Weiss, den Herren Bader, und Wittmann. Das letzte Allegro wurde um die Hälfte zu langsam genommen. 5. Flöten-Variationen von Drouët, gespielt von Herrn Wagner. Schöner Ton, und bedeutende technische Fertigkeit; sonderlich eine geläufige Doppelzunge. 6. Recitativ und Arie mit concertanter Clarinette, von Ritter von Seyfried; gesungen von Dem. Weiss. Ein schwaches doch angenehmes Stimmchen, das indess noch sorgsamer Cultur bedarf. 7. Violoncell-Polonaise von Meinhard, vorgetragen von Hrn. Seib. Reinheit, Geschmack und Eleganz beurkunden eine gute Schule. 8. Bittgesang aus Hayda's Jahreszeiten. 9. Pianoforte-Variationen von Moscheles, gespielt von Herrn Weiss, Sohn. Brillanter Vortrag ist nicht absusprechen, doch verstehen unsere jugendlichen Virtuosinnen mehr Seele hineinzulegen. 10. Der Weinlese-Chor aus Haydn's Jahreszeiten. Ende gut, alles gut. Wer würde durch diess joviale Tongemälde nicht zum Frohsinn gestimmt? Die Ausführung befriedigte grösstentheils, und von einem Dilettanten-Vereine fast ausschliesslich aus der Bürgerklasse einer entfernten Vorstadt, kann wohl nach den Gesetzen der Billigkeit nicht leicht mehr gefordert werden.

Am 9ten im Leopoldstädter Theater: *Die Giraffe in Wien; oder: Alles à la Giraffe!* modernes Gemälde mit Gesang in zwey Aufzügen von Adolph Bäuerle; Musik von Drechsler. Zum Benefice des Dichters. Es schien über diesse sein jüngstes Product ein finsteres Verhängniss zu walten, und dessen rettungsloser Fall nicht sowohl im Buche des Schicksales als vielmehr in dem eisernen Beschlusse einer die ganze Bühne füllenden feindselig gesinnten Partey prädestinirt gewesen zu seyn. Wie hätte sonst der Fall eintreten können, dass schon die Ouverture, welche doch hierorts in der Regel wenig, oder gar nicht beachtet wird, so ungewöhnliche Zeichen des Missfallens erdulden musste, und dieses, bis zur Beleidigung ausartend, auch auf die beliebtesten Schauspieler — Raimund, Fermier, Sartory, Lang, Schaffer, Krones, Ennökl, Jäger u. a. sich erstreckte. Bereits in der dritten Scene, als Dem. Krones alle lächerlichen Moden à la Giraffe zu bespötteln anfing, ging der Spectakel los; sie hätte wahrscheinlich auf dieser Stelle

auch noch ein Ariettchen in petto gehabt; weil aber das Gelächter nicht einmal unterscheiden liess, ob das Ritornel begonnen, oder nicht, so fasste sie den vernünftigsten Entschluss, machte ein zierliches Knixchen und huschte hinter die Coulissen. Aehnliches Loos traf noch viele Scenen; mehre konnten gar nicht durchgespielt werden; die Darsteller empfing Hohngelächter bey jedem neuen Auftritte; Beyfalls-Jubel escortirte ihren Abgang. Dass bey einem solchen Bachantischen Tumulte die eigentliche Handlung rein unverständlich blieb, ja nicht einmal mit Grund sich bestimmen liess, ob die Sache selbst gut oder schlecht sey, liegt klar am Tage. Referent, welcher schweissgebadet, mitten im Parkett von zwey Herkules-Säulen eingeklammert stand, die honorige Flügelmänner in Friedrichs des Einzigen Leibregimente repräsentirt haben würden, und ihn durch ihre Satanslache, ihr Stentor-Gebrüll, wie nicht minder mit ihren in rastloser Activität erhaltenen Pfeifstöckchen à la Giraffe gar arge Molesten verursachten, konnte sich von der zu Grunde gelegten Fabel beyläufig so viel zusammen reimen, dass hier, gleich wie in der falschen Catalani, die erwartete Ankunft des vielbesprochenen afrikanischen Giganten dazu benützt wird, um mittelst eines nachgeäfften Surrogats desselben eine schmachtende Schöne glücklich unter die Haube, und trotz aller sich entgegenstemmender Impediments von Hymenäus süssen Banden umschlungen, in die Arme ihres zärtlichen Coridons zu bringen. Als nun sothane Historie unter besagten betrübten Constellationen ihre Endschaft erreichte, und während der letzten Accorde des von einem stattlich besetzten, ungemein präcis ad libitum accordirenden Pfeiffen-Orchesters begleiteten Schlusschores endlich — ein Deckmantel des so streng gerügten Sündenregisters — die Courtine fiel, erhob sich ein wüthendes Geschrey nach dem Verfasser. Doch dieser mochte wohl lange schon Unrath merken, hatte wahrscheinlich seine Schäflein bereits in's Trockene gebracht, und blieb unsichtbar. Director Raimund erschien, wollte sprechen, kam aber nicht zu Worte, und ging unverrichteter Dinge seiner Wege. Fortwährendes Getümmel, Klatschen, Poltern, Pfeiffen et cetera. Und nochmals erhob sich der Vorhang, und nochmals präsentirte sich Raimund, der an diesem verhängnissvollen Abende par compagnie mitmaltraitirte Günstling, und verlautbarte, nach mancher fruchtlosen Anstrengung, dass der Dichter nicht mehr zugegen sey. „Man rufe ihn! man lasse ihn holen! Er muss kommen! brüllte es aus allen Ecken des vollgepfropften Schauspielhauses, d. m Zernichtung drohenden Toben eines Orkanes vergleichbar. Und zum dritten Male schlüpfte Raimund, auf dessen Schultern nun alle odiosa lasteten, nach dem Intermezzo von einigen Minuten zwischen der schützenden Scheidewand hervor, nach nothdürftig durch bittende Mienen und Geberden errungener momentaner Ruhe also sprechend: „wie der Autor, dem in diesem Hallen schon so oft das Glück zu Theil geworden, den Beyfall des gütigen Publicums zu erringen, über sein heutiges Missgeschick tief betrübt sey, und bey nächster Gelegenheit keine Kräfte sparen werde, um den Wünschen seiner Gönner zu entsprechen," u. s. w. Mit solcher quasi Satisfaction musste man sich nun wohl begnügen; der Knäuel entwirrte sich allmählig, drängte zu den Pforten hinaus, schlenderte gemächlich, truppweise, scherzend und lachend der Stadt zu, unter gegenseitiger Versicherung, sich lange nicht so delicios amüsirt zu haben; und diess war das Ende vom Liede.

(Der Beschluss folgt.)

Vermischtes.

In Nr. 125 der Haude- und Spener'schen Berliner Zeitung von diesem Jahre befindet sich folgende Nachricht:

„Herr Scarborough, ein Organist zu Spalding (Lincolnshire), ist eine Wette eingegangen, dass er in vierundzwanzig Stunden eine Million Noten auf dem Pianoforte spielen wolle. Diese sonderbare Wette soll noch vor dem 29sten dieses (May) entschieden werden. Das heisst doch Prestissimo spielen!"

Referent, allerdings ein eifriger Pianist, dessen körperliche Constitution auch Ausdauer erlaubt, erinnerte sich beym Lesen obiger Notiz, dass er oft anderthalb Dutzend grosse notenreiche Sonaten nach einander gespielt hatte. Er nahm daher sich die Mühe, von einigen vollgriffigen Pianofortästen die Noten, welche auf einer Seite derselben enthalten waren, zu zählen. Er fand auf einer solchen Seite von Clementi 800; auf einer von Hummel über 1000, und auf einer dergleichen von Maria von Weber an 1200 Noten. Nimmt man nun an, dass in runder Summe eine solche Seite

1000 Noten enthält, die schnellen ersten und letzten Sätze mancher grössen Sonaten aber an 15 Seiten und darüber ausfüllen und diese, wie z. B. der letzte Satz der Hummel'schen Fis-moll-Sonate in keinesweges übereiltem Zeitmaasse binnen neun Minuten abgespielt werden, — Ref. legte, um seiner Sache gewiss zu seyn, neben das Pianoforte, auf welchem er diese Rondo spielte, die Uhr — wären in diesen 9 Minuten circa 15000 Noten, mithin in einer Stunde 100,000 Noten dieser Sätze beseitigt. Diese Berechnung ist keinesweges zu hoch gestellt; denn es stecken in einem Takte bisweilen 40, 50, 55 Noten — (s. z. B. Clementi: Gradus ad Parnassum, III. p. 53; Moscheles: Etudes, I. pag. 30; ja es gibt sogar

Takte, wie z. B. 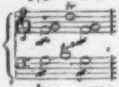 die, nimmt

man die Triller auf gehörige Weise in einzelne Noten ausgeschrieben, 86 Noten, also Töne erklingen lassen) — und auf einer Seite befinden sich fünf bis sechs Claviersysteme. —

Würde man nun Ref. Berechnung gelten lassen, — (und warum sollte man das nicht, da bey einer Wette dieser Art, wo allein es gilt, in vierundzwanzig Stunden die Million Noten abzufertigen, es dem Provocanten verstattet seyn muss, die für seinen Zweck — Gewinn der Wette — vortheilhafteste Art der Musiksätze zu wählen) — so würde schon in zehn Stunden das Versprechen des Herausfordernden, für den wir hier den Organisten halten, erfüllt seyn können. Möchte man vielleicht fragen: kann denn aber ein Mensch zehn Stunden hinter einander dergleichen Arbeit treiben, d. h. 20 bis 30 vollgriffige, passagenreiche Sonaten abspielen? Kann so etwas der Körper, können es namentlich die Finger und Handgelenke aushalten? — so gibt Ref. zu bedenken, dass vierundzwanzig Stunden, als um welche Zeitdauer es sich hier doch nur handelt, zwey und zwey Fünftel-Mal die Zeitgrösse enthalten, in welcher es möglich ist, das Versprochene zu leisten. Der wettende Organist in Spalding behält also Erholungszeit genug übrig, um die etwa nothwendige Ruhe in die bestimmten 24 Stunden einzuschieben. Er kann z. B. um 5 Uhr früh anfangen Pianoforte zu spielen, und fährt damit fort bis etwa 9 Uhr; — Ref. spielte schon oft Pianoforte 4 bis 5 Stunden ohne Unterbrechung. Nach einer einstündigen Pause treibt Hr. Scarborough abermals sein Werk drey Stunden lang. Zwey Stunden gibt Ref. ihm zum Mittagessen und zu einer Sieste. Jetzt setzt sich Provocant wiederum an's Instrument und haspelt darauf abermals 300,000 Noten ab. Bevor er sich an das letzte 100,000 Noten macht, mag er ein paar Stunden spazieren gehen, Billard spielen oder, was ihm sogar beliebt, und es wird ihm dann leicht werden, das letzte Restchen Noten, das noch an der Million fehlt, zu beseitigen, bevor er in's Bette steigt. Er wird auch auf solche Weise keinesweges durch zu aufgeregtes Blut um den erquicklichen Schlaf kommen; im Gegentheil wird sein Erwachen beym Ablaufe der 24sten Stunde ein recht lustiges seyn; denn er hat ja seine Wette und noch dazu auf gar nicht unbequeme Weise gewonnen. —

Nimmermehr wäre daher Ref. diese Wette, die für den Sachkenner durchaus nichts Sonderbares enthält, eingegangen; wie denn überhaupt in jenem Lande der Wetten gar manche allerdings schnurrig scheinende Wette zum Vorschein kommen mag, deren Gewinn aber dem mit der Sache völlig Vertrauten eben so wenig wahrhaft Bewunderaswürdiges darbietet, als die Hexenstückchen eines Bosco oder Habit die Collegen dieser Herren in Erstaunen setzen werden.

Wahrscheinlich gehört der Gegner des Hrn. Scarborough zu den reichen Sonderlingen, die sich aus einigen tausend Pf. Sterling wenig machen, und denen es sogar Spass gewährt, ein namhaftes Sümmchen auf drollige Weise los zu werden. Wüsste Refer. nur diesen Herrn aufzufinden! Er schlüge ihm zwar keine Wette — wir Deutsche lieben sie nicht — aber doch etwas ihr Ähnliches vor: ob nämlich dieser Herr (oder diese Herren, falls etwa mehre an jener Wette Theil genommen hätten) wohl dem Ref. als eine kleine Recreation für die freylich (doch ohne seine Schuld) etwas zu späte Beleuchtung jener Million Noten, die Herr Scarborough dem Herausgeforderten gleichsam in Münze umgesetzt, aus der Tasche gespielt hat, — für jedes hundert Töne, welche Ref. in seinem Leben auf dem Pianoforte erklingen liess — er wird in wenigen Stunden 60 Jahre alt, und fing das Pianofortespiel mit dem siebenten Lebensjahre an — einen sächsischen Pfennig zahlen wolle. — Nähme jener Herr den Antrag an, und man könnte das, nach seiner mit Herrn Scarborough eingegangenem Wette, doch nicht für so ganz unglaublich

halten: — so sollte es Ref. nicht schwer zu beweisen seyn, dass jener Liebhaber des schnellpostmässigen, vollgeladenen Pianofortespieles, ihm, Ref. 33,585 Thlr. 1 Gr. 8 Pf. heute zu zahlen hätte. Bey dieser Berechnung wäre Proponent die Billigkeit selbst; denn er schriebe auf solche Weise sich täglich nur eine einzige Stunde Pianofortespiel; und in dieser nur die Hälfte der oben berechneten Noten und Töne in Pfennigen gut; auch triebe er die Liberalität so weit, noch obenein sämmtliche Schalttage mit Stillschweigen zu übergehen. —

Kurze Anzeigen.

Geistliche Musik. 4 Hefte, componirt von *Bernh. Klein.* Berlin, bey T. Trautwein.

Zweytes Heft. Opus 17. (Preis ½ Thlr.) Sechs Responsorien. Alle in angemessener Kürze. Der Verfasser hat sich bekanntlich schon seit längerer Zeit der Kirchenmusik zugewendet, einem nur scheinbar und nur für solche undankbarem Gebiete, die auf vorübereilenden Beyfall der wankelmüthigen Menge sehen. Wir sind ihm auf seinem Wege gefolgt, und haben schon manchmal seine Bemühungen für frommen Gesang mit freudigem Lobe begrüsst, was wir im Allgemeinen jetzt wiederholen. Sein Satz ist rund und voll, und seine Stimmenführung melodisch, seine Erfindung voll Ernst und gehalten. Auf keinem Pfade der Kunst ist der Tempel des Ruhmes leicht erreicht, auf diesem bey so hohen Vorbildern am schwierigsten. Die freundliche Menschenpflicht: „Einer sage dem Andern ohne Dünkel und Härte," mahnt uns auf solchem Wege stets zwiefach stark. Wir sind überzeugt, der Verf. werde unsere geringen Ausstellungen als das nehmen, was sie sind; als freundliche Winke einer individuellen Ansicht eines Mannes, der sich selbst sagen darf, er schreibe nichts aus tadelsüchtiger Anmassung, noch ohne reifliche Ueberlegung. Wir unterwerfen daher auch willig unser Urtheil dem Ausspruche des Publicums und der Ueberlegung des Verfassers selbst. Im ersten Responsorium „In monte oliveti oravit ad patrem," sind die Worte: transeat a me calix iste, gegen die vorhergehende auf einem fortlaufenden Accorde gehaltene Stelle zu weltlich melodiös, und in der vierten Klammer hätte wohl anstatt des ersten e im zweyten Soprane g gesetzt werden sollen, damit die vierstimmige Harmonie nicht ohne Noth unterbrochen werde. Nr. 2. Tristis est anima mea usque ad mortem u. s. w. für Alt, Tenor und Bass ist durchaus schön gehalten; das Ganze schliesst sich, wie es der Componist liebt, streng an den alten Kirchenstyl in aller Einfacheit. Das dritte, 6 stimmig, wie das vorige. Nr. 4. Vinea mea electa u. s. w. hat manche gute Fortschreitung, aber zu wenig Erfindung, wie das 5te. Nr. 6. Ecce, quomodo moritur justus u. s. w., 6 stimmig; Seite 15 erste Klammer, erster Tenor, müssen die beyden ersten halben Takte fis statt d heissen. Was wir schon einige Male bemerkt haben, finden wir hier zu wiederholen nöthig. Alle diese im Ganzen sehr gute Gaben sind in Erfindung der Melodie und in der Art harmonischer Fortschreitung doch zu einförmig. Der geehrte Verfasser wird es in reiflicher Ueberlegung nehmen, ob, und in wie fern wir Recht haben, oder nicht.

Das dritte Heft (Pr. ¾ Thlr.) enthält ein zweychöriges Pater noster; es füllt 19 S. und will uns, von der einen Seite betrachtet, nicht erheben, und von der andern nicht einfach genug vorkommen. Auf alle Fälle ist es nicht für unser protestantische Liturgie. Es schwebt uns für das erhabenste aller Gebete eine andere Musik vor der Seele.

Das vierte Heft. (Pr. 1 Thlr.) Miserere mei Deus, (Psalm 50) für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianof. Op. 21. Wir halten diesen Psalm für viel gelungener, als das Vater unser. die Verwebungen der Sätze und der einzelnen Glieder derselben sind viel erfindungsreicher und dem gegen und für einander nothwendiger, und die Melodieen viel inniger. Dieser Gesang ist vorzüglich zu empfehlen. Nur sollten Fortschreitungen, wie T. 7, Klammer 2, Tact 1 doch nicht vorkommen:

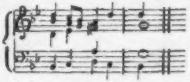

Viel lieber, obgleich auch nicht ganz willig, wollten wir uns, statt der sprunghaften, leere Octaven bildenden Quinten-Verdoppelung, die schlechte Quinten bringende, aber doch nicht mehr in der Stimme selbst schwerfällig springende Verdoppelung des Grundtones gefallen lassen. Sollte der Componist

nicht besser gethan haben, wenn er die Harmonie entweder auf die gewöhnliche oder auf folgende Art (Nr. 2) hätte fortschreiten lassen?

N. 2.

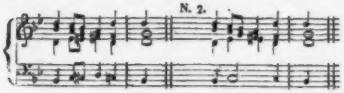

Bibliotheque de Musique d'eglise. Livre 5. Mainz, bey B. Schotts Söhnen. (Preis 3¼ Fl.)

In dieser Sammlung sind enthalten: 1) Ecce quam bonum, von Neuner, für 1 Tenor und 3 Bässe, leicht und gefällig. 2) Haec dies, quam fecit Dominus, von Caspar Ett, gleichfalls leicht und gefällig. Nur sind wir im ernsten Style nicht

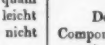

für Melodieenführungen, wie folgende

auch dafür nicht, dass Tenor und Alt zuweilen eine Stimme mehr bekommen, so dass aus einem vierstimmigen Gesange ein 5 und 6 stimmiges Stückchen mit unterläuft. Wir wissen wohl, dass jetzt auch sonst tüchtige Componisten so verfahren: aber darum wird es noch nicht schön; J. S. Bach wenigstens hatte die Unart, ein solches Verfahren mantschen zu nennen. 3) Offertorium de omni tempore, von G. M. Haydn, als Kirchencomponist Jedem rühmlichst bekannt. Das hier mitgetheilte „Domine Deus salutis meae" a 4 voci in Canone, darauf Alleluja ¾ ist sehr ansprechend. 4) Motetto „Qui timetis Dominum" von Jos. Graz. Ein kurzer, vierstimmiger Gesang, keine Motette, oder doch nur im allerweitesten Sinne; gut, aber nicht lebendig genug. 5) „Qui confidunt in Domino" a 3 Soli, di Ernesto Eberlin, ein kurzer aber schön gehaltener Gesang. 6) Sicut mater u. s. w. a 3, von Ernst Eberlin, sehr sanft und recht gefällig. Daran schliesst sich für 4 Stimmen Tutti „Jerusalem, quae aedificatur ut civitas ejus" ein sonderbarer, aber durch und durch gleichmässig gehaltener Satz, gegen welchen also nichts einzuwenden ist, da der Geschmack eines Andern dasselbe Recht hat, wie der unsrige. Allen diesen Gesängen ist auch ein teutscher Text untergelegt, was sie für Viele noch brauchbarer machen wird. So wird es weniger geübten Chören und nicht wenigen kirchlichen Einrichtungen sehr willkommen seyn, dass alle hier gelieferten Sätze kurz sind. Die Stimmen sind für sich gedruckt dabey, und der Umschlag ist geschmackvoll.

N. 1. *Drey Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass — — componirt von Jos. Schnabel.* Breslau, bey F. E. Leuckart. (Pr. 10 Silb. Gr.)

Nr. 2. *Drey Gesänge für vier Männerstimmen:* 1) Gott ist die Liebe; 2) Auferstehung und ewige Harmonie; 3) der Wunderbare, von *J. Schnabel.* Ebend. (Pr. 12½ Silb. Gr.)

Der Verfasser ist längst als guter Kirchen-Componist vortheilhaft bekannt. Was hier in Nr. 1. geboten wird, sind drey einfache, dem Texte nach, sehr bekannte, gute Lieder von Salis, die wir aber der Melodie nach nicht ausgezeichnet nennen können.

Nr. 2. liefert wirkliche kleine Gesänge und zwar recht leichte und angenehme. Im zweyten Gesange sind jedoch die „ewigen Harmonieen" zu oft wiederholt und im ersten hält sich der zweyte Bass zu viel in der Tiefe.

Sechs religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von Friedr. Schneider. Drey Hefte. Bey Breitkopf und Härtel. Partitur. Jedes Heft 16 Gr.

Lauter kurze Musiksätze, nicht schwer, klangvoll und angemessen, also für kleine Chöre und gesellige Vereine, die ernste Musik an sich kommen lassen. Einer weitern Auseinandersetzung wird es hier um so weniger bedürfen, da eben diese Gesänge bereits in mehren Vereinen vorgetragen wurden und daher Vielen bekannt sind: die erste Sammlung, die lauter ausgehobene Sätze Klopstocks enthält, ist nämlich der Leipsiger Sing-Akademie, die zweyte der Dessauischen und die dritte dem Seebach'schen Singvereine in Magdeburg gewidmet, woraus sich ergibt, für welche Zwecke sie der Verf. zunächst schrieb. Druck und Papier sind gut.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten July. N°. 28. 1828.

Abhandlung.

Etwas über das Dunkele und Geheimnissvolle in der Musik und das Gegentheil desselben.

Von *G. W. Fink.*

Bekanntlich scheiden sich die Menschen in der Regel in solche, die sich stark auf die Seite des Verstandes neigen mit mehr oder minder Vernachlässigung des Gefühles, und in andere, die sich lebhaft der Empfindung zuwenden mit Geringschätzung der Begriffswelt. Dass beyde Theile in Einseitigkeit befangen sind, leuchtet sogleich ein. Wenn es nun auch eben so einleuchtend ist, dass beyde Arten der Einseitigkeit durchaus nicht zum menschlichen Verdienst, also auch nicht zum wahren Ruhme irgend eines Erdgebornen gehören, weil der Hang angeboren oder angezogen ist; und dass vielmehr die Bildung und alleinige Begünstigung irgend einer Seite unseres Wesens zum menschlich Unerlaubten geradehin gerechnet werden müsse: so werden sich hier doch schon nicht Wenige finden, die das aus begreiflichen Ursachen nicht begreifen wollen, und daher einen erwünschten Hinterhalt allein für den rechten Standpunct wahrer und hoher Menschenwürde erklären, anstatt des offenen geraden Weges. Es ist eine alltägliche Erfahrung (durch die sich kein Tüchtiger, d. h. unter Menschen, einer, der inniges Verlangen und gute Thatkraft hat, tüchtig zu werden, irre machen lassen muss), dass man fast mit übermüthigem Bedauern von der Rechten zur Linken blickt. Von beiden Seiten her schilt einer den Andern, als wäre auf seiner Seite das Rechte nur allein. Ja, je einseitiger die Menschen sind, desto gewaltiger erheben sie natürlich für und wider ihre Stimmen, so dass sich Unüberlegte leicht verleiten lassen, den einen Radius des Zirkels, der Leichtigkeit des Verfolgens wegen, für das Ganze zu nehmen, was Jeder gern erfassen möchte, wenn es nur — keine Mühe machte, die man scheut. Man überredet sich also lieber und lässt sich überreden, der Bequemlichkeit halber. Wem aber die eine Seite gelähmt oder doch so versteift ist, dass er sie nur unter Schmerzen und schwerfällig gebrauchen kann, ist ein Krüppel. Dieser Zustand hindert aber nicht, im Gegentheil reizt er dazu an, sich in vielerley Fällen dadurch Bewunderung zu gewinnen, dass man die gesunde Seite ausgezeichnet in Thätigkeit setzen lernt. So verhält es sich auch in der Kunst, wie überhaupt in Allem. Dennoch bleibt es offenbar gewiss: der Gesunde hat zwey ziemlich gleich thätige Seiten; kein Glied fühlt sich besonders für sich, sondern alle dienen einander zum Wohlseyn des Ganzen ohne Ueberhebung.

Das Leben und Alles, was dazu gehört, vom Grössten bis zum Kleinsten, ist begreiflich in seinen einzelnen Darstellungen, während der tiefste Grund des Lebens überall unbegreiflich, aber eben so nothwendig ist, als das Begreiflichste selbst. Das Gefühl liebt das Unbegreifliche, der Verstand das Gegentheil: der gesunde Mensch ehrt beyde und erkennt es als gleich nothwendig. Freylich hat es die Kunst zunächst mit dem Gefühle, so wie die Wissenschaft mit dem Erkennen zu thun. Vor Vielem ist das Erste in der Musik lebendig, schon weil es schwer hält, die ganz eigene Sprache der Töne in eine auch in Worten vernehmlich gemachte zu übersetzen. Wir werden also dem Gefühle und dem Geheimnissvollen in der Tonkunst ihre Rechte nicht nehmen dürfen, und das bezwecken wir auch nicht. Reden wir also zuvörderst Einiges über das Dunkele und Geheimnissvolle in der Tonkunst mit beständiger Hinweisung auf die entgegengesetzte Seite.

Man hat die Frage, ob man bey Musik denken solle oder nicht, bekanntlich verschieden be-

antwortet. Ich erkläre mich dahin: Man gehe nicht darauf aus, beym Anhören einer Musik dem suchenden Verstande die erste Rolle einzuräumen, die ihm hier nicht zukommt; man überlasse sich vielmehr ruhig dem Eindrucke des Werkes mit seinem ganzen Menschenwesen. Allerdings liegt es in der Natur der Sache, dass durch ein gutes Musikstück zuvörderst die Empfindung in freyere Thätigkeit gesetzt werde. Es ist möglich, ja es trifft sich sogar nicht selten, dass man während des ganzen Spieles nicht zu einem klaren Bewusstseyn irgend eines bestimmten Gedankens kommt, das vielmehr das Herz in den freundlichen Tonwellen leicht und gefällig dahin wogt, bis es zu den Inseln der Seligen, als zu der Heimath seiner entzückendsten Gebilde sich getragen fühlt. Fortgeschaukelt von unnennbarer Gewalt träumt sich der Menschen beschränktes Seyn der nebelvollen Wirklichkeit entrückt in Gefilde schönerer Welten. Aber dort angekommen in der ersehnten Heimath höherer Wonnen, umrauscht von den Bäumen des Friedens, umgeben von freundlichen Schattenbildern heiliger Liebe, von den Tröstern des Kummers, und durchglüht vom Preise der Engel, die vor dem Throne des Höchsten das tausendstimmige Hallelujah stammeln — : soll auch dann kein höherer Flug der Gedanken sich in den ewigen Preisgesang mischen? Soll dumpf und matt des Menschen Geist in den rauschenden Wogen versinken und im wüsten Traume, am Boden schlafen? Wäre er dann der besseren Welten werth, wohin das Heilige, das Schöne der Kunst ihn heben wollte? wäre er werth, ein Genosse jener Beglückten zu seyn, die durch lichtvollere Haine unter erquicklicher Beschattung wallen? Als Unwürdiger wird er sich nur zu bald zurück geschleudert sehen in tiefere Sümpfe irdischer Noth, und die Kunst, von der er Labung und Stärkung hoffte, hätte nichts weiter gethan, als dass sie das Licht seiner Augen so verdunkelt hätte, dass er noch von grossem Glücke sagen könnte, wenn er sein sich selbst herbey gerufenes Unglück nur mit geringem Nachtheile, nicht mit dem innern Leben büsst.

Jedes tüchtige Werk und jede ächte Kunst ist nicht ein Diener des Todes, der mit seiner Urne aus den Fluthen des Lethe schöpft, sondern sie ist ein Engel des Lebens, der aus Brunnen lebendigen Wassers frische Gaben dem Wanderer entgegen trägt. Hagar hört in ihrem Jammer das Rauschen der Quelle und füllt mit Mutterwonne den Krug, ihr halbverschmachtetes Kind zu neuen Genüssen kommender Tage gestärkt entgegen zu leiten. — Ein rechtes Kunstwerk muss Trost, Freude, Kraft und neuen Lebensmuth geben; es muss durch den Genuss Gedanken aus der Seele locken, die neue Thaten jung und fröhlich machen. Denn Empfindung für sich allein, ohne das Licht der Gedanken, ist träg, weil sie nicht weiss, was sie soll und was sie hat. Welche Gedanken und welche Richtung des innern Muthes aber in irgend einem Einzelnen aufgeregt werden sollen, das wird allein vom individuellen Zustande seiner äusserlichen und innern Wesenheit abhangen: aber der ganzen dafür empfänglichen Menge wird es gleich segnend, Jedem für sich und seinem Bedürfnisse nach, ein helfender Freund erscheinen. Gibt es Kunsterzeugnisse, die das für die eine oder die andere Menschenart nicht vermögen: nun so sind sie nicht für sie, weil ihr Wesen entweder zu hoch oder noch zu tief steht. Nach jenen durchaus nothwendigen Erfordernissen hat Jeder seine Wahl zu treffen, oder sie muss für ihn von Anderen getroffen werden. Bringen sie aber Erschlaffung und nicht neuen Lebensmuth hervor, ginge aus der Fülle des Gefühles nicht wie aus der Nacht ein frischer Morgen auf: so sind solche Stücke höchst verderblich; man sollte sie fliehen, wie eine entnervende Seuche. Alles, was wir thun, schaffet, dass es Tag werde, und dass das Leben fröhlicher in und um uns blühe. Im Traume geschieht nichts, als dass man sich in falschen Freuden abmattet, und für das wirkliche helle Tagesglück unempfänglich macht. Gedankenweckerin soll sie seyn, die herrliche Kunst, wie die Mondnacht es dem Dichter ist. Ist sie Einem nicht auslegbar, wie dem Andern, was liegt daran! wenn sie es nur von irgend einer Seite her ist.

Auch ist kein Dunkel absolut dunkel. Vor Gott ist keine Finsternis: wir ringen uns aus Nacht zur Dämmerung dem lichten Tag entgegen. Die hellere Beleuchtung des noch Geheimnissvollen in der Kunst muss also darum, weil sie die Nacht noch nicht völlig überwunden hat, nicht geradehin für unmöglich gehalten werden. Oder verstünden wir nicht jetzt schon so Manches deutlich mit Worten zu bezeichnen, was früher auch den Gewandtesten unmöglich erscheinen musste? Wenn der bekannte Römer einst seinen Zeitgenossen und einer langen Nachzeit vorher sagte, man würde

einst den Lauf der wundersamen Cometen so gut, wie die Bahn der übrigen uns bemerkbaren Wandelsterne genau bestimmen lernen: so waren es gerade die Abergläubigsten, die ihn am meisten verlachten. Gleiche Beschaffenheit hat es mit dem Geheimnissvollen in den Künsten. Vieles, sehr Vieles freylich ist namentlich in der Musik, die gern die dunkelste der Künste und, nach Herder, die abergläubigste unter allen genannt wird, allerdings noch unnachweisbar: aber man überlege doch, dass bereits Manches, was es sonst war, jetzt es nicht mehr ist. Bey redlicher Mühe der Besseren wird es mit der stets treuen Hülfe dessen, der den Morgen kommen heisst, schon klar werden. Wer sich zu viel Wunder und Unbegreiflichkeit gern und willig gefallen lässt, ist lichtscheu, ein eigensüchtiges Kind der Nacht, das wüsten Schlummer oder Diebstahl liebt. Man hat gar nicht zu sorgen, dass der Wunder und des Geheimnisses zu wenig würde; es werden deren wohl bleiben, und die nothwendig ewigen Wunder werden durch Abweisung der geringeren, obwohl für ihre Zeit nicht minder erheblichen, erst recht an Gehalt und darum an Erhebungskraft des Gefühles gewinnen; geheiligt vom Verstande selbst, wird es ihnen dann erst möglich seyn, den ganzen Menschen und nicht blos einen schlau und träg begünstigten Theil desselben rüstiger zu machen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat May. (Beschluss.)

Am 11ten im k. k. grossen Redouten-Saale: Letztes Concert des Herrn Paganini, worin vorkam: 1. Ouverture aus Lodoiska; 2. Violin-Concert von Rode, mit eingelegtem Adagio, in Doppelgriffen, von Paganini; 3. Arie von Pacini, gesungen von Signora Bianchi. 4. (auf Verlangen) Die Sonata über die Preghiera aus Mosè; auf der G Saite vorgetragen; 5. Variationen über ein Thema aus Rossini's Armida, gesungen von Signora Bianchi; 6. Capriccio mit Variationen auf das Thema: „La ci darem la mano.“ — Immer fester und begründeter dringt sich die Gewissheit auf, jetzt erst, nach so mancher vorhergegangenen Täuschung, nach der logisch evidenten Ueberzeugung, dass ein höherer, schönerer Verein von Bravour und Gefühl im Reiche der Harmonie ausser den Gränzen unseres Denkens und Fassens liege, das absolute non plus ultra der Kunst, die Violine zu behandeln, kennen gelernt zu haben. Paganini'n, diesem Orpheus auf seinem Instrumente, war die Lösung dieses Problems vorbehalten, und die ungeheure, noch zu beschreibende Wirkung, welche sein Zauberspiel in dem Gemüthe hervorbringt, liegt eben darin, dass durch seine Hand auch seine Seele mitspielt und mitfühlt; und Gefühl, activ wie passiv genommen, ist und bleibt doch gewiss der Tonkunst erstes, einzig belebendes Princip. Möchten solches doch alle Jene sich recht ernstlich zu Gemüthe führen, deren Hauptaugenmerk bloss auf mechanische Fertigkeit gerichtet ist! Möchte dieser Stern erster Grösse doch die ganze, weite Welt durchziehen, und allenthalben seine Himmels-Accorde erklingen lassen; — denn, wiewohl er den Kreis der Möglichkeit überschreitet, dass durch ihn ein Zweyter, ausgerüstet mit demselben göttlichen Gefühle und gleich kolossaler, zur unaufhörbaren Hypothese sich gestaltenden Bravour, jemals entstehe, weil die Individualität des Genie's sich leider — als psychischer Ausfluss — nicht übertragen lässt, so muss der noch der Strahlenglanz einer solchen Vollendung wenigstens Nacheiferung erregen, und Mancher, der sich bereits auf der Meisterschaft Gipfel wähnte, anspornen, fort und fort zu lernen, und zu studiren, um dem freylich unerreichbaren Ideale, wenn auch in weiter, weiter Ferne, doch einst Etwas sich nähern zu können! — Ungerecht würde es seyn, der trefflichen Sängerin, Signora Bianchi nicht ebenmässigen Beyfall zu zollen; ihre Stimme ist schön und rührend; die Töne weich, voll, rund, subtil, und, wo es Noth thut, auch kräftig durchgreifend; ihr Triller, in der Höhe wie in der Tiefe, musterhaft; Methode, Portamento, Volubilität bewunderungswürdig; innige Empfindung und Ausdruck, sich assimilirend mit den Sphärenklängen ihres Kunstfreundes, dass die gegenseitige, magnetische Anziehungskraft unverkennbar hervor tritt. Ehre, dem Ehre gebührt! —

Am 13ten im k. k. Hofburgtheater, auf Allerhöchsten Befehl Seiner Majestät des Kaisers: eine musikalische Akademie, worin Herr Paganini sich mit dem Capriccio und Rondo colla campanella, der militairischen Sonate auf der G Saite, und den Variationen auf ein Thema aus der Cenerentola producirte, Madame Bianchi aber die Zwi-

der Dezimensprünge wegen. Die 3te, *sempre legato* vorzutragen, stehet hier ganz am rechten Platze. Im dritten Takte der 2ten Klause fehlt am Ende ein Achtel: wahrscheinlich *f*. Bey der 5ten Veränderung kann man auf dem Fortepiano durchaus die Dämpfer aufheben, ausgenommen bey dem lezten Takte jeder Klause. Während der ganzen Veränderung läst der Verfasser *c* im Basse liegen, ausgenommen im 3ten Takte des 2ten Theils, wo derselbe, seinem Systeme gemäfs, der grofsen 7time und der Weise, wie sie sonst immer gebraucht wird, ausweicht (so geschah es auch schon in der ersten Veränderung). Andere würden hier freylich das *c* haben liegen lassen, und so das erreicht haben, was Herr V. so nur zum Theil erreichte, und was doch eigentlich seine Absicht war. Die 10te Var. erfordert wieder eine grofse Hand, denn hier hat die linke Hand beynahe dieselben Decimensprünge, die in der 2ten Var. die rechte hatte. Die Hornsätze der eilften sind etwas verbraucht. Die 12te giebt beyden Händen zu thun, und dürfte vielleicht die brillanteste in der Sammlung seyn. Die 13te hat dem Rec. ganz besonders gefallen: sie ist eben so leicht, fliefsend und angenehm, als originell. Im 4ten Takte ist ein Druckfehler: es mufs in der 3ten Stimme von oben, das 3te Achtel nicht *b*, sondern *a* heifsen. In der 14ten haben beyde Hände zugleich *all' unisono* Läufer zu machen, wobey aber der Spieler die Ausdruckszeichen, (wenn anders *der* Effekt erreicht werden soll, den der Verfasser beabsichtigt hat,) ja genau beobachten mufs. Die 15te kann wieder mit aufgehobenen Dämpfern gespielt werden, wobey aber das Tempo eher langsam als geschwind genommen werden mufs, denn der Charakter ist melancholisch, klagend. Druckfehler finden sich 2 darin: im ersten Theile mufs das erste Viertheil des 7ten Taktes im Basse, statt *d*, *f* heifsen, und im 2ten Theile Takt 4, mufs im Diskant das 2te Viertheil nicht *f*, sondern *e* heifsen. In der lezten dieser Veränderungen finden beyde Hände, wenn sie ein wenig lebhaft genommen wird, eine sehr gute Uebung. Der Druck dieser Veränderungen ist von Steinplatten, und nimmt sich hier ganz gut aus.

Korrespondenz.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Achter Brief.

Hamburg, im May, 1801.

Am 13ten April gab hier der königl. Preuss. Kapellmeister, Herr Himmel aus Berlin, ein öffentliches Konzert im hiesigen Freymaurer-Logen-Saale. Dieser Saal, den die Maurer schon mehreremale einigen ihrer Brüder, namentlich Hrn. Fischer, Calmus, auch Larnowik, zu öffentlichen Konzerten erlaubt haben, ist hier gegenwärtig einer der grösten; da er aber nicht gewölbt, sehr niedrig und voller Holz ist, zur Musik nicht sehr geeignet. Hr. Himmel führte zu Anfange eine sehr geräuschvolle, stark mit Trompeten und Pauken angefüllte Overture aus einer seiner neuen Opern auf — mir kam sie nicht sehr *neu* vor. Ungleich besser gefiel mir die darauffolgende Arie, (wenn ich nicht irre, aus derselben Oper) die unsere Demoiselle Grund zur grofsen Zufriedenheit des Publikums, und, wie es schien, auch des Komponisten, recht brav sang. Ein Sestett für Fortepiano, (welches Hr. Himmel spielte,) Horner, Bratschen und Violoncell, wurde gut exekutirt; nur schien es mir und *mehrern* zu lang, zu gedehnt — auch gewann der erste Satz, wegen der ohnedies nicht sparsam angebrachten Wiederholungen, nicht durch die Repetition. Die zweyte Abtheilung begann mit den durch den Paukenschlag bereits berühmten und bekannten Andante von Haydn. Eine Sonate für zwey Fortepiano von Hrn. Himmel komponirt, konnte, von zwey so vollkommenen Klavierspielern, wie Herr Dussek und der Komponist, auf zwey sehr schonen und sich ähnlichen englischen Instrumenten gespielt, nicht anders, als vollkommen dargestellt werden. Der erste Satz war recht gut gearbeitet und hatte manche wohl angebrachte überraschende Modulationen. Sehr lang, aber weniger reich an diesen Vollkommenheiten waren die beyden andern Sätze. Ueberhaupt wurden des Hrn. Himmels Kompositionen durch gedrängtere Kürze, sparsa-

schenräume mit Arien von Pär und Pacini füllte. Da nur eine mässige Erhöhung der gewöhnlichen Eintrittspreise statt fand, so konnte sich diessmal auch der Minderbemittelte das ersehnte Vergnügen, den seltenen Phönix zu hören und zu bewundern, verschaffen, und das Haus war bereits Nachmittags um 4 Uhr zum Erdrücken voll. Den Künstler lohnte nicht nur der ehrende Beyfall der anwesenden, gesammten Herrscher-Familie, sondern auch noch überdiess ein wahrhaft kaiserliches Gnadengeschenk. —

Am 15ten im landständischen Saale: Concert zum Besten eines armen Hausvaters und seiner acht unversorgten Kinder. Die gutmüthigen Wiener sind gewiss recht gerne wohlthätig, und haben diesen löblichen Hang oft und vielfältig bewiesen; allein, wenn eine solche Börsen-Speculation sich gar zu oft erneuert, und nichts geboten wird, was zu reitzen oder zu fesseln vermöchte, ist auch ein günstiger Erfolg keineswegs zu erwarten, und eine alte Ouverture von Umlauff, vielmals und besser gehörte Pieçen für Pianoforte und Violine, das Ablesen eines Gedichtes, eine Rossini'sche Arie, welche bereits die Sperlinge auf dem Dache intoniren, endlich ein Eisenhofer'sches Vocal-Quartett, sind doch wahrlich nicht geeignet, ein dergleichen Mirakel zu bewirken.

Am 16ten im k. k. grossen Redoutensaale: Concert zum Vortheile des Bürger-Spitalfonds, veranstaltet von Herrn Paganini, worin derselbe ein Allegro maestoso, Recitativ und Variationen auf der G Saite, dann eine neue Sonate über: „pria ch' io l'impegno" spielte, auch Signora Bianchi, mit unbeschreiblicher Delicatesse in der Concertant-Arie aus Tancredi begleitete, welche nebst dieser noch Bravour-Variationen von Mercadante sang. Entremets waren: Allegro und Andante der Beethoven'schen A-dur-Symphonie, und der erste Satz des Pianoforte-Concertes von Herz, vorgetragen von Fräulein Blahetka. Durch ein solches donum gratuitum pro bono publico, wurden sogar die eingefleischten Stock-Patrioten, woran es wohl nirgend, weder im königlichen Babylon, noch im verrufenen Abdera zu mangeln pflegt, versöhnt, die allbereits Zeter und Mordio zu schreien begannen, über die unmenschlichen Summen, welche ein Fremdling aus dem Mutterl..de schleppt. —

Am 17ten im Theater an der Wien: *Der Zauberkampf*, grosse Pantomime in 2 Aufzügen von Occioni, mit Musik von Faistenberger. Weder neu noch unterhaltend. Um die Niederlage zu vollenden, verunglückten auch zum Ueberflusse fast sämmtliche Maschinerieen. Die Composition ist baarer Dideldumdey vom Tanzboden entlehnt. Das Honorar mag wohl auch darnach seyn! —

Am 20sten im k. k. Hofburgtheater auf allgemeines Verlangen: Concert des Herrn Paganini, mit folgender Auswahl: 1. Adagio appassionato, und Rondo brillante für die Violine; 2. Arie von Romani, gesungen von Signora Bianchi; 3. Sonate über die Preghiera aus Mosè, auf der G Saite vorgetragen; 4. Scene von Cimarosa, gesungen von Signora Bianchi; 5. Variationen über den Hexentanz. — Man sieht, wie wenig in unseren Tagen gedruckte Worte Glauben verdienen; dem letzten Concerte sind bereits schon drey andere gefolgt; und auch dieses wird höchst wahrscheinlich noch nicht das allerletzte seyn. Natürlich, dass wenigstens ein Drittheil der 300,000 Einwohner Wiens nichts angelegentlicheres kennt, als den grössten Violinisten der Welt — ein Prädicat, welches dem einzigen Paganini unbestritten gebührt — zu hören und zu bewundern; rechnet man noch hierzu die Menge von Fremden, welche einzig dieses Zweckes wegen aus den benachbarten Provinzen zureisen, und die wahrlich nicht kleine Anzahl hiesiger Kunstliebhaber, denen es eine unverzeihliche Sünde bedünken würde, einen solchen Göttergenuss auch nur einmal zu verabsäumen, so ergibt sich von selbst, wie allerdings eine feine Reihe von Productionen erforderlich wird, um nach und nach alle zur Theilnahme gelangen zu lassen. Wohl lohnt es sich aber auch, bey diesem Phänomen weder Mühe noch Aufopferungen zu scheuen, denn solch kühnes, grossartiges Meisterspiel, des Tones Schlankheit, Kraft und Schönheit in allen Streicharten, im seelenvollen Adagio, wie im siegreichen Allegro, wenn er mit ätherischem Flügelschlage zu den höchsten, ungekannten Regionen zephirartig säuselnd empor schwirrt, und wieder im gewaltigen Schwunge zu des Abgrundes Tiefen, wie in der Unterwelt dunkle Hallen, sich hinab stürzt, — die unnachahmliche Bogenführung, der nie gehörte Gebrauch des Pizzicato, das Durchfliegen von Terzen, Octaven, Decimen im chromatischen Geschlechte, vom donnergleichen Forte bis zum Hauche ersterbenden Piano, — die originelle, ganz von den herkömmlichen Formen ab-

weichende Anwendung des ein- und zweytönigen Flageolets, — der kunstreiche Doppeltriller — die Fülle von Harmonieen, welche dieser Heros, wenn er des Orchesters Fesseln abschüttelt, seinem Instrumente entströmen läßt, — die Wunderdinge, so der Zauberer, fern von jeder marktschreierischen Donquixotterie, allein auf der G Saite vollbringt, wenn er jetzt das Thema einfach und erhaben, ganz im edelsten Style der Antiken vorträgt, dann zu diesem festen Gesange eine Wechselbegleitung erschafft, welche bald den Grundbass, bald die das Quadricinium ergänzende Füll-Intervalle bilden, und unter dieser oscillirenden Bewegung der reizende Canto filato in unbeschreiblicher Zartheit durchschimmert, — endlich zum Schlusse ein Heer von Harpeggien wie im Sturmfluge vor sich her treibt, und nun, ein unbesiegbarer Alcid, auf seinen Trophäen ruhend, dasteht — solche kaum denkbare Vorzüge mögen vielleicht vereinzelt, doch gewiss, wenigstens bis zur Stunde, wahrlich nicht in so eminenter Vollendung als Gesammteigenthum eines Einzigen aufzufinden seyn.

Am 22sten, im Theater an der Wien: *Der falsche Virtuose*, oder: *Das Concert auf der G Saite*, Posse in 2 Aufzügen von Meisl; mit Musik vom Kapellmeister Gläser. Man sieht, worauf es hier gemünzt ist, und es stand zu erwarten, dass unsere rüstigen, immer schlagfertigen Portasters die schöne Gelegenheit schnurstracks beym Schopfe erfassen, und in möglichster Schnelligkeit eine Parodie vom Stapel laufen lassen würden. Abgesehen nun diese Eile, um jedem Nebenbuhler das Prävenire abzugewinnen, so gehört diese Farse mindestens nicht zu den Missgeburten, und einige Bonmots und Anekdoten, welche auf Rechnung des gefeyerten Tonhelden cursiren, sind mit vielem Humor benützt. Unter den Musikstücken sprachen am meisten an: die Ouverture durch Anklänge mehrer Hauptmotiven aus Paganini'schen Concertsätzen, und ein von Herrn Hopp wirklich recht ergötzlich zusammengestelltes Quodlibet. —

Am 29sten, im Kärnerthortheater: Grosses Concert der Zöglinge des vaterländischen Musik-Conservatoriums. Nebst dem einleitenden Prologe wurden folgende Instrumentalwerke ausgeführt: die Ouverturen aus Anacreon und Semiramis, von Cherubini und Catèl; — eine Clarinett-Polonaise, — ein Concert für zwey Hoboen, — Flöten-Variationen, — ein Rondoletto für die Violine, und eine Polacca für zwey Violoncells, vorgetragen von den Eleven Franz Limmer, Alexander Pötschacker, Wilhem Kröpsh, Alois Hirsch, Jacob Dont, Leopold Böhm und Carl Burkhart; von Gesangstücken hörten wir: zwey Vocalchöre für Sopran- und Altstimme von Gyrowetz; — den 23sten Psalm von Schubert; — einen vierstimmigen Chor aus Abbée Stadlers Oratorium: *Das befreyte Jerusalem*; — das Sextett aus Don Giovanni, und zum Schlusse: *Hallelujah!* von Seyfried, welches vielleicht der Schwanengesang dieses Componisten seyn dürfte, da derselbe bereits gegen ein halbes Jahr an einer schmerzvollen Krankheit darnieder liegt, und die Aerzte nur geringe Hoffnung zur Wiederherstellung geben. — Die Production sämmtlicher Pieçen muss durchaus gelungen genannt werden, und der Beyfall war gleich ehrenvoll als ermunternd für die fleissigen, talentreichen Kunstjünger. Sonderlich erfreute sich der kleine Dont, der sich sogar an Flageolet-Passagen wagte, eines lebhaften Antheiles des anwesenden Paganini, welcher von seiner Loge aus dem beherzten, unverzagten Davidchen manches lohnende „Bravo! Bravissimo!" zurief. Zu bedauern war, dass die Einnahme in dieser, allen Bühnen-Leistungen missgünstigen Jahreszeit, nicht ergiebiger ausfallen konnte.

Miscellen. Die Stelle des verstorbenen Hofkapell-Sängers Weinmüller ist zur Stunde noch unbesetzt; jedoch lässt sich mit halber Gewissheit annehmen, dass solche Herr Borshitzky erhalten werde, welcher nicht nur unter allen Competenten die ausgezeichnetste Basstimme besitzt, sondern auch, wie man zu sagen pflegt, und was bey dieser Anstellung vorzugsweise berücksichtigt wird, ein tüchtiger, nicht leicht aus dem Concepte zu bringender Treffer ist.

Ein amtlicher Artikel der hiesigen Hof- und Staatszeitung zeigt an, dass Se. Maj., der Kaiser, den Ritter Nicolo Paganini, aus Würdigung seiner seltenen Meisterschaft, taxfrey zu Allerhöchst Ihren Kammer-Virtuosen ernannt haben, und demselben das betreffende Ehrendiplom, nebst einer kostbaren mit dem brillantnen Namenszuge des Monarchen gezierten Gold-Tabatiere durch den Hrn. Oberst-Kämmerer, Grafen Rudolph von Czernin, zustellen lassen.

Beschluss der Karnevalsopern und Anfang der Frühlingsopern in Italien.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Voltaire sagt irgendwo (wenn ich nicht irre) von einem Physiker, er sey zu seiner Zeit darum gross genannt worden, weil seine Mitmenschen klein waren. So unschicklich und zum Theil auch unrichtig es wäre, diese Formel auf den grossen, und wie sie ihn nennen, unsterblichen Rossini anzuwenden, so ist es andrerseits nur allzuwahr, dass alles bisher gegen diess erhabene Genie geschriebene unnütz gewesen, und die Prophezeyung vom Ende der Oper nichts weniger als eingetroffen ist. Der Orfeo possesse entzückt jetzt mehr als je die Bewohner von Wien, Paris, Petersburg, Lissabon, Madrid, London, Neapel, Mailand u. s. w., überlebt die ganze Raçe seiner Nachäffer, und kann im Kurzen vielleicht sogar von seinen sehr wenigen Gegnern angebetet werden*). In der That regnen seine Opern auf dieser schönen Halbinsel seit 1828 ungewöhnlich stark, was eben nicht schwer zu erklären ist. Funfzehn Jahre sind es, dass Rossini das Reich der Ohren beherrscht, und obwohl ihm Niemand Talent und Phantasie abspricht, so hat er doch was Auffallendes, das bey keinem wahren Meister und sogenannten Maestro in dem Grade anzutreffen ist: man kann ihm sehr leicht nachahmen, ohne ihn abzucopiren, weswegen es auch keinem einzigen seiner enthusiastischen Lobredner eingefallen ist, ihn inimitabile zu nennen (wie man diess sonst von grossen Genien zu sagen pflegt), um sich nicht lächerlich zu machen. Natürlicherweise vermehrten sich seither unsere einheimischen Maestri weit mehr, als sonst, darunter einige, deren Daseyn in einer andern Epoche schwerlich zum Vorschein gekommen seyn würde. Allein so lange ihr bischen eigenes musikalisches Talent hier und da hervorglänzte, ging das Uebrige noch an; waren sie mit dem Ihrigen fertig, so lieferten sie nichts als eine schlechte Nachahmung, eine sinnlich schalsüssliche aus Mangel an Kunst höchst einförmige Musik, wie denn überhaupt die heutige Schule alle Opern mit zwey oder drey Formeln componirt. Demnach sind mehre dieser neuen Maestri theils bald verschwunden, theils schon am Ziele ihrer Laufbahn, wie letztere, z. B. bey Mercadante, Vaccaj, u. a. der Fall zu seyn scheint. Pacini, dessen Grenzpunct die Aria, allenfalls ein Duettchen ist, nimmt sehr ab. Bey diesem Stande der Dinge, und alles Bekannte und oft Wiederholte voraus gesetzt, ist es kein Wunder, dass man in einer solchen musikalischen Noth, die vielleicht ihres Gleichen nicht findet, abermals und wieder zum alten Liebling zurückkehrt, der doch gewiss alle seine Nachahmer zusammen genommen übertrifft. Wenn nun der Cartellone der weltberühmten Scala noch für die Stagione des Karnevals und des Frühjahres 1828 Elisabetta, Edoardo e Cristina, Otello, Italiana in Algeri unter den sechs vorgeschriebenen Opern ankündigt, so geht man gleichgültig vorüber. Wenn aber eben dieser grosse Theaterzettel, auf welchen hier zu Lande so viele tausend Augen gerichtet sind, für die Hauptstagione des Karnevals drey ausländische Primedonne, eine Französin (Lalande), eine Deutsche (Unger), und eine Engländerin (Lewis) ankündigt, so fällt das Manchem auf und gibt Anlass über den gegenwärtigen Zustand unserer Componisten und Sänger nachzudenken. Sonst war es so zu sagen ein Crimen laesae majestatis, auf dem ersten Theater Italiens auch nur mittelmässige Sänger zu den ersten Rollen zu engagiren; jetzt sieht man nicht selten auf der Scala sogar Individuen, die sich vorher kaum auf den kleinsten Bühnen erhalten konnten, und daher auch gleich nach ihrem ersten Erscheinen von der Szene verschwinden. So haben sich die Sachen seit wenigen Jahren geändert; rechnet man den ausgearteten Gesang hinzu, so ist das Facit: Mangel an allem, nur nicht an Theaterjournalen und Theaterartikeln,

*) Jemand wollte unlängst eine Schrift: „über den gegenwärtigen Verfall der Oper" herausgeben. Ach du lieber Himmel (äusserte ein Anderer)! was ist nicht in Italien und anderwärts schon geschrieben worden, und der ausgeartete Geschmack nahm immer mehr zu. „Greife unser Publicum ja nicht beym Herzen an, oder beym Verstande, mahne es bey Leibe nicht an etwas Höheres als an Conversation," sagt ein deutscher Schriftsteller, und scheint recht zu haben. Das Theater ist dermalen ein blosser sinnlicher Ergötzungsort, Componist und Sänger zielen bloss nach dem Beyfall der Mehrzahl. Noch scheint es mir, als höre ich jenen Ausrufer auf dem Ponte di Rialto zu Venedig, welcher das Verzeichniss der Prediger für die Fastenzeit folgendermassen ankündigte: Ecco la nota de' predicatori, che vengono a perdere il loro tempo a Venezia. (Hier ist das Verzeichniss der Prediger, die nach Venedig kommen, ihre Zeit zu verschleudern).

Anmerk. des Corresp.

die besonders jetzt, aus leicht begreiflichen Ursachen, fast Alles ungemein loben, das Wahre auf eine abscheuliche Art verfälschen, dabey Künstler und der unberufene Journalist sich aufblasen; ersterer die Backen und letzterer die Taschen; die Leser, und besonders die Impresari aber grausam hintergangen werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich auch der Mangel an musikalischen Neuigkeiten, und, um die ewigen Wiederholungen zu vermeiden, folgt hier kürzlich von ihnen bloss das Erhebliche. Wie schon gemeldet, gab man verwichenen Karneval Elisabetta, in welcher die Lalande, namentlich das ohnehin verblümte Duett Bell' alme generose mit unnützen Schnörkeln fast unkenntlich machte; allein sie wird jetzt von vielen für die erste Sängerin Europas gehalten, und man wagte es daher kaum, sich's in die Ohren zu flüstern, hätte nicht ein hiesiges Journal, la Vespa genannt, Lärm damit geschlagen. Die Unger und die Lewis traten nachher in der Oper Eduardo e Cristina auf. Erstere (als Mann gekleidet) fand ihrer guten Gesangsmethode und vorzüglichen Action wegen, mehr Beyfall. Die Frau Engländerin, die sich auf ihre Kunst sehr viel einbilden soll, und von den Journalen so sehr gelobt wird, diskonirt wenigstens in diesem grossen Theater, und hat noch viel Studium nöthig. Die darauf gegebene neue Oper von Vaccai, Saladino e Clotilde betitelt, zu welcher man eigens die aus Paris zurückgekommene, von in- und ausländischen Zeitschriften schon als grosse Sängerin ausgeschriehene, Cesari engagirte; alles insgesammt machte fiasco, und der Saladino verschwand bald aus der Scene. In der Fasten wiederholte man Pacini's Arabi nelle Gallie mit Beyfall; der so eben um eine neue Oper fürs Frühjahr zu schreiben, angekommene Maestro legte manches Neue ein; David gewann wieder die Gunst des Publicums. — Die für dieses Frühjahr gleich zu Anfange angekündigten Opern Otello und Italiana in Algeri, sprachen sehr wenig an. Die Lalande als Desdemona schnörkelte, überdiess war die seel. Morandi noch frisch im Andenken, welche das famos seyn sollende „se il Padre mi abandona" mit so vieler Empfindung sang, und stets die Zuhörer entzückte, was nun diessmal in dem Grade nicht der Fall war. Der Cavaliere Pacini vertheidigte indessen die Lalande im hiesigen Theaterjournale, und schrieb ihr Mindergelingen einer Unpässlichkeit zu. Hr. Winter, von dem man sich als Otello sehr wenig versprach, war glücklicher, und fand eine gute Aufnahme, da er seine Stimme jetzt besser zu beherrschen weiss, und diese daher sich auch weit besser ausnimmt. Von den übrigen unbedeutenden Individuen verunglückte besonders Hr. Gentili in der Rolle des Rodrigo. — Die Unger, als Italiana in Algier, war auch nicht am rechten Orte, weil diese Rolle für sie nicht passt, fand aber Beyfall; Hr. Serafino Gentili, für welchen jene des Lindoro ursprünglich geschrieben wurde, gehört dermalen auf's alte Eisen. Ranfagna sprach als Taddeo nicht an. Hr. Biondini, als Mustafa, verdient Lob. — Die in diesen Blättern oft besprochene Oper: Clotilde, von Hrn. Coccia, gefällt auf dem Theater Carcano mit, Bottari abgerechnet, ziemlich mittelmässigen Sängern. — Ein Wunderknabe hält sich seit einiger Zeit hier auf. Er heisst Giacomo Filippa aus Turin, zu Savigliano gebürtig eilf Jahre alt, Mitglied der philharmonischen Akademie zu Bologna. Ein bologneser Blatt nennt ihn schon prodigioso celebre professore; der mailänder Zeitungsschreiber heisst ihn Paganini in Miniatur. Er liess sich auf dem hiesigen Theater Re den 3ten März in den Zwischenacten mit einem Mayesederschen Stücke auf der Violine hören, und man versichert, er soll für sein Alter grosse Geschicklichkeit besitzen. Auf dem Zettel hiess es, er habe unter seinem Vater und Polledro studirt, und sich unter Paganini vervollkommnet; was aber Paganini, wie man sagt, widersprochen haben soll. Uebermorgen gibt dieser Wunderknabe ein öffentliches Concert in der Scala.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

---

1) *Bewährtes Methodenbuch beym ersten Klavierunterrichte mit 50 Notentafeln — — von Justin Heinr. Knecht.* Freyburg, in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung.

2) *Theoretisch-practische Generalbassschule, welche in 90 Notentafeln, nebst allen Intervallen, alle mögliche Bewegungsarten der Töne, Uibungen aller vorkommenden Accorde, die verschiedenen Uebergänge und das Ineinanderweben der Töne durch alle gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten enthält, von J. H. Knecht.* Ebendaselbst.

Nr. 1. Der 56 Quartseiten lange Text des Werkes enthält nur das Gewöhnliche für die ersten Anfänger, die Lehre von den Tönen, Noten, Schlüsseln, Notengattungen, Pausen, Tact, den gewöhnlichen musikalischen Zeichen und Kunstwörtern, Tonleitern und Tonarten, Tonverbindungen (höchst einfach), Fingersatze und kurze Bemerkungen über die Methode dieses Buches. Das Ganze ist bekanntlich in Frag' und Antwort abgefasst, doch so, dass die Fragen auch übergangen und nur als kurze Ueberschriften angesehen werden können. Es ist alles deutlich, so dass ein Mann, der von unserer Musik keinen Begriff hätte, sich daraus wenigstens in den Grundlagen einen nothdürftigen bilden könnte. Es würde Jedem unter uns gewiss höchst willkommen seyn, wenn uns die in der Hinsicht unbestreitbar weit überschätzten Griechen von ihrer damaligen Musik ein ähnlich deutliches Werk hinterlassen hätten. Damit ist zugleich ausgesprochen, dass uns jetzt Manches in den Erklärungen überflüssig erscheinen muss; was wir jedoch, die mancherley Fähigkeiten bedenkend, keineswegs tadeln. Für grössere Genauigkeit des Abdruckes hätte aber billig gesorgt werden müssen. Das auffallendste, den Anfänger verwirrende Beyspiel einer nachlässigen Correctur liest man S. 4 in der ersten Anmerkung, da heist es: „So befindet sich zwischen dem halben Tone cis und d in der Mitte der enharmonische Ton es (statt des); ferner: „Es entsteht vom erniedrigten g (statt e). So ist auch stets Hacken statt Haken gedruckt. S. 6 in Nr. 4. wird es undeutlich, dass Stiel anstatt Nebenstrich oder Haken gesetzt worden ist. Auch schreibt der Verfasser seiner Zeit zufolge noch ciscis, deses für das jetzt angenommene cisis, deses. S. 25 ist ausführlich berichtet, wie vielerlei Secunden, Terzen u. s. w. es gibt. Vom Mordent ist folgende Auseinandersetzung beygefügt: „Es heisst auf teutsch beissend, knirschend. Diese Manier heisst deswegen so, weil sie dem Ohre so vorkommt, als ob etwas hartes zerbissen würde, welches ein Knirschen verursachte." — Was den Fingersatz betrifft, so ist dieser zwar, wie sich das erwarten lässt, in den unumstöslichen Hauptregeln allerdings gut, enthält aber doch auch Manches, was das Spiel unnütz erschwert, und Mehres, was mit unserer jetzigen bessern Art nicht mehr überein stimmt. Er ist also auch nicht unbedingt zu empfehlen, wie denn überhaupt das ganze Werk auch in seinen Uebungsstücken nichts bietet, was wir nicht schon besser hätten. Aber das Bessere ist es darum nicht für Alle: es gibt Köpfe, die mit einem solchen ganz schlichten, das Nothwendige allein klar machenden Buche gerade am besten fahren; selbst eine gewisse Steifheit der Darstellung wird anfangs weit mehr Zöglingen vortheilhaft, als mancher Unerfahrene oder nicht Aufmerksame zugeben dürfte. Es gibt also gewiss Gegenden, für welche das Werk sehr empfehlenswerth ist: doch für Teutschland können wir dem Buche keine grosse Verbreitung vorher sagen.

Nr. 2. Im Ganzen verhält es sich auch mit diesem Werke so: das Allernothwendigste ist hier beygebracht, die Angaben sind deutlich, und das Meiste nach herrschender Art mit einer gewissen Weitschweifigkeit behandelt, die Manchem gute Dienste leisten wird; besonders wird die Intervallen-Tabelle nicht Wenigen sehr erwünscht seyn. Sonst können wir aber nichts Ausgezeichnetes darin finden. Hoffentlich wird Niemand dieses unseres freymüthigen Urtheils wegen glauben, als kennten wir die Berühmtheit des Verfassers nicht: vielmehr versichern wir, dass wir den lange schon im Theoretischen und Praktischen der Tonkunst sehr nützlich wirkenden Mann nach Verdienst hochzuschätzen wissen. Wir kennen sein übriges Ausgezeichnete recht wohl; es ist uns auch gar nicht unbekannt, dass er als tüchtiger Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit in grossen Ehren stand und es verdiente: aber eben darum halten wir es doppelt für unsere Pflicht, genau zu bestimmen, für welche Gattung von Zöglingen diese Werke nützlich seyn können, und für welche nicht. Das haben wir nun nach bester Ueberzeugung gethan, ohne uns von dem Ruhme des geehrten Namens irre führen zu lassen. Jeder prüfe unser unumwundenes Urtheil und verfahre mit uns und dem Werke nach eigener Einsicht. Auch sprachen wir ihm die Nützlichkeit keineswegs ab, sondern bezeichneten nur, wie wir überzeugt sind, dass es überall geschehen sollte, den Standpunct, den es offenbar einnimmt.

(Hieran die musikalische Beylage No. I.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

SARABANDE

in Musik gesetzt von G. F. HAENDEL.

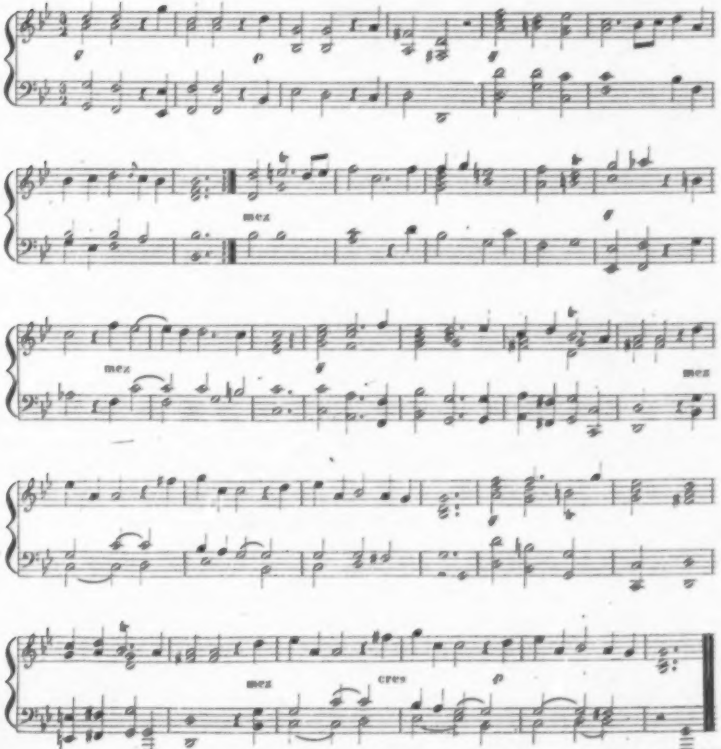

Meister Albrecht Dürers Worte.

Gesang für vier Männerstimmen von Friedrich Schneider.
comp. Nürnberg 2 April 1828. nach einem Spaziergang zu Dürers Grabe.

Mit Gemüth

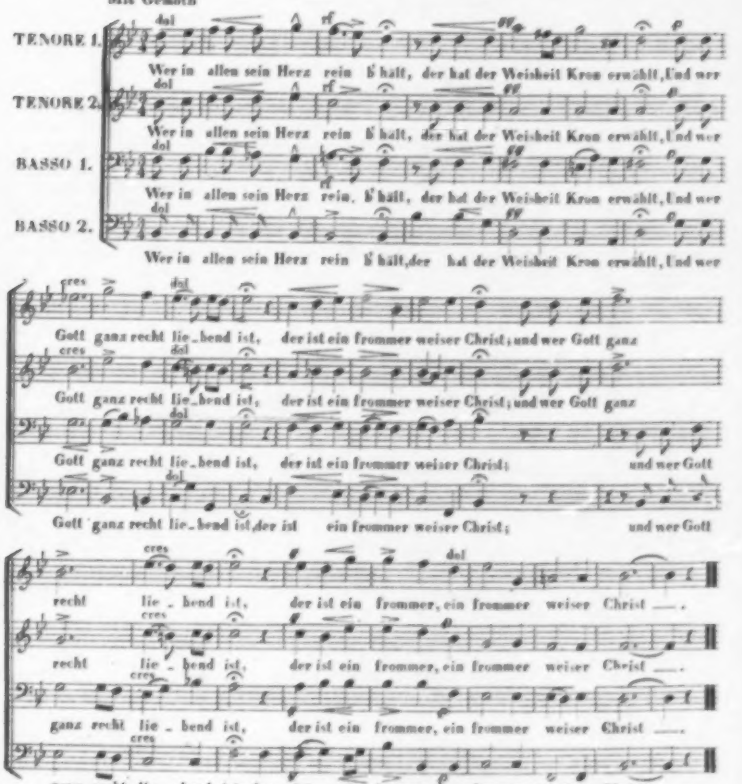

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. **N°. 29.** 1828.

Abhandlung.

Etwas über das Dunkele und Geheimnissvolle in der Musik und das Gegentheil desselben.

Von *G. W. Fink.*

(Beschluss.)

Man fängt es jetzt von einigen Richtungen her wieder lebhafter an, das Wesen der Kunst in Unbegreiflichkeit und Dunkel zu setzen, und ist so wunderlich, seltsam gestellte Redensarten geradehin höhern Standpunct, eben so anmassend als schwach, zu nennen; ja man entblödet sich nicht, wahrscheinlich aus dem guten Grunde, weil man sie nicht gelernt hat, selbst die Grammatik der Musik herabzusetzen, und das Dringen darauf für Pedanterei zu erklären. Das wäre am Ende nichts Anderes, als wenn Einer behaupten wollte, die Sprache ungebildeter Völker und einzelner von Natur gut begabter Menschen zeige ihre beste Kraft und Schönheit nur in ihren Anfängen, hörte dagegen auf, schön und kräftig zu seyn, wenn man sich Mühe gegeben habe, ihre Gesetze zu erforschen, und nach den verschiedenartigsten Richtungen hin, fester zu stellen. — Freylich kann Einer desshalb noch nicht geistreich sprechen und schreiben, weil er die Grammatik erlernt hat: aber eine verbreitetere und überschautere, geregelte Kenntniss derselben bewirkt jedoch, dass Jeder, der sich darin mühe, eben seiner Gabe und Bildungsstufe nach, besser zu reden, und seine Gedanken und Gefühle bestimmter darzustellen vermag. Dadurch verliert auch der Geist der Begabtesten nicht das Mindeste, vielmehr gewinnt auch er. Die allgemein gekannte Richtigkeit seines Werkes wird dem höhern Inhalte desselben nur desto lebendigern Eingang und desto grössere Bewunderung verschaffen. Die schwächer Begabten werden sich von beyden Seiten her angezogen fühlen, einmal durch die Lust des Deutlichen, das ist des Geregelten, was alle etwas Gebildete zu überschauen im Stande sind, und dann wieder durch die Lust, die das ihnen verborgene Höhere eines begabtern Geistes in den Gebilden tieferer Empfindungen und Gedanken in den erstaunten, und doch, um jenes Klaren willen, erfreueten Hörern entzündet. Dabey wird im wahrhaft, nicht im erkünstelt und nur scheinbar Höhern folgendes natürliche Gesetz, als eine Ordnung Gottes, sein ewiges Recht behaupten: Es wird den minder Begabten zwar wunderbar und geheimnisvoll, aber doch als ein Mitglied derselben Geistesregion ahnend nothwendig und folglich aufrichtend ansprechen, etwa wie eine Parabel einer tiefern, dem jetzigen Standpuncte noch nicht angehörenden Wahrheit des innern Lebens: dem Geber dieses Tiefern wird es hingegen nur wie feste Nothwendigkeit erscheinen; er wird einem Manne vergleichbar seyn, der festen Fuss auf Quito's Hochebenen gefasst hat, über dessen Haupte sich aber wieder ein anderes Firmament erhebt, in dessen lichtbeglänzten Wolken wieder neue Geheimnisse des höhern Anschauens von den Lüften freundlich getragen werden.

Auf diese Weise, so Verschiedenes wir auch nach den verschiedenen Standpuncten, auf welche uns die Natur gestellt hat, sehen und geniessen, haben wir doch für die wahrhaft geistige Höherbildung unseres Lebens Eins und Dasselbe, nämlich zugleich etwas Erkennbares und etwas Geheimnissvolles, noch nicht Erkanntes. Was uns nun aber auch erkennbar oder unerkennbar ist, wir werden uns sämmtlich in einem Gesetze wieder finden, in der Pflicht, immer höher zu steigen, und folglich das nächste uns noch Geheimnissvolle klar zu machen durch Anschauen in der Nähe. Ich wüsste daher durchaus nicht, was irgend einen Menschen von der Pflicht befreyen könnte: Jeder suche täglich seinen Gesichtskreis zu erweitern, damit wie

immer mehr wandeln, wie am Tage. Bey dem Allen wird doch das Unergründete stets unser Höchstes bleiben, und führwahr es wird der Kunst, wie dem Leben, nimmermehr mangeln. Eins nur muss dabey festgehalten werden: das Unerforschliche muss uns für jetzt nothwendig unerforschlich seyn, wie Gott es ist. Aber auch selbst im Denken über den unaussprechlich Heiligen soll in Demuth sich des Menschen Kraft von Stufe zu Stufe aufwärts schwingen, damit sein ganzes Wesen in Anbetung vor dem Ewigen hinsinke, und gestärkt durch den Wonneschauer der Verehrung kräftiger sich wieder erhebe.

Wenn wir hingegen träge fortfahren wollten, das Wesen der Kunst und der Wahrheit, die uns allerdings als Dinge an sich unerreichbar sind, in das Dunkele und Unbegreifliche zu setzen und dabey zu verharren: so entarten und verderben wir uns selbst, rauben uns selbst die Flügel, die uns als Genossen der Engel gebühren, und lassen uns das freundliche Vorrecht des immer höhern Denkens und Strebens zu willig und duldsam niederbeugen. Jeder strebe darum, so Vieles klar zu machen, als ihm möglich ist; darauf thut nach den klaren Geboten. Haltet sie auch darum nicht für geringer, weil sie klar sind: sonst würdet ihr jenen Christen gleich, die, sich streitend über das Wesen der heiligen Dreyeinigkeit, darüber die lichten Gebote der Liebe, der Freundlichkeit, Versöhnlichkeit und dergleichen völlig unchristlich vernachlässigen und misshandeln, dass Hunderttausende armer Schlachtopfer fallen durch thöricht unmenschliche Wuth in blinder Anmassung wie Unkraut herangewachsener Tyrannen. Vergeblich dienen sie mir, spricht der Erhabene, denn sie lehren solche Lehren, die nichts denn Menschen-Gebote sind. Erhebung von einer Stufe zur andern ist uns nicht menschliches, sondern göttliches Gebot.

Wohl glaube ich auch zu wissen und zu empfinden, was der Mensch dem Gefühle verdankt, und wie tief das Geheimnissvolle dem strebenden Wesen unserer Natur für immer eingeprägt bleiben muss, und wie wenig wir ohne dasselbe wären, hätten wir auch allen Verstand: aber ich weiss auch, dass das Gemüth, von dem gern so viel Leeres gefabelt wird, soll es nicht mit liebendem Gefühle Eins und Dasselbe seyn, nichts anderes bedeuten kann, als Gefühl und Verstand zugleich, die mit einander, was allerdings seine Schwierigkeiten haben muss, in guten Einklang gebracht worden sind. Dazu gehört Kraft und guter Wille, und nicht ein beständig mattes Declamiren vom Unbegreiflichen und Unaussprechlichen. Und darum schliesse ich mein kurzes Bruchstück mit der freundlichen Erinnerung an mein eigenes, so wie an jedes schlagende Herz mit Jean Pauls Worten: „Wollet nicht närrisch sein, liebe Leute!"

Nachrichten.

Beschluss der Karnevalsopern und Anfang der Frühlingsopern in Italien.

(Beschluss.)

Triest. Generali's neue Oper *Il divorzio persiano, o il gran bazzaro di Bassora* verunglückte. Die neue Impresa des Hrn. Primidoli (S. meinen vorigen Bericht) ist so eben ganz verunglückt. Pärs *Sargino* liess man nicht endigen, und das Theater wurde geschlossen.

Venedig. Morlacchi's neue Oper *Eufemia di Messina, o sia i Saraceni in Sicilia*, verunglückte ebenfalls, soll aber nach geschehener Abkürzung einige gute Aufnahme gefunden, und nach der hiesigen Zeitung mehre gute Stücke haben, als die Ouverture, der Chor *Tra i forti d'Italia*, ein Duett, die Stretta und das Crescendo des Finale's, und das Gebet im zweyten Akte.

Bergamo. Kapellmeister Mayr wurde von S. M., dem Könige von Neapel zum correspondirenden Mitgliede der königlichen neapolitanischen Akademie der schönen Künste ernannt.

Bologna. Zu Ende des vorigen Jahres starb hier der rühmlichst bekannte Bassist, Raniero Remorini; er nahm eine der herrlichsten Stimmen mit in's Grab. — Eine gewisse Madamigella Mayer liess sich am 7ten Februar im Teatro del Corso auf der Flöte mit ausserordentlichem Beyfalle hören; das hiesige Theaterjournal lobt ihr Spiel ungemein. — Den 15ten liess sich ein Deutscher, Namens Franz Schalk, ebendaselbst auf dem Bassethorne hören. Besagtes Journal, welches diese Nachricht erst in seiner Nr. 204 vom 5ten April ertheilt, ohne zu sagen, ob er gefallen hat, drückt sich hierüber eben so kurz als unverständlich aus.

Florenz. Im Theater Pergola gab man die neue Op. buffa *L'Albergo incantato* von Herrn Mazza, einem Schüler Mattei's, die einige gute

Stücke haben soll. Vorher schrieb er eine andere Opera buffa, *La vigilanza delusa* betitelt.

Turin. Das hiesige kleine Operntheater Sutera wurde in der Nacht vom 21sten Febr. ein Raub der Flammen.

Mantova. Bey Gelegenheit des hier mit vielem Beyfalle gegebenen *Crociato* drückt sich die hiesige Zeitung über Meyerbeer folgendermaassen aus: „Preussen, jenem mit so lebhaften Farben von der Frau von Stael geschilderten Vaterlande des Denkens, verdankt M's. musikal. Genie sein glänzendes Licht. Keine Rossini'sche Oper hat vielleicht das Erhabene der Gedanken des Crociato erreicht; allein das Schwere und Studirte dieser Composition zeigen allzusehr die Eigenheit jener Nation, die im Theater meditirt, während unsere sich am Köstlichen der Musik (delizie dell' armonia) ergötzt. Der Componist merkte wohl, dass sein ernsthafter Stil nicht eben so angenehm den Italienern seyn konnte, darum lässt er von Zeit zu Zeit schöne Motiven von italienischen Meistern (?!) hören; allein diese Aufopferung seiner Originalität entstellte die Production (disnaturò la produzione) ohne dass es gelang, den Geschmack beyder Nationen zu befriedigen." Was hierauf gesagt wird, dass die gute Aufnahme dieser Oper allenthalben grösstentheils den Sängern zugeschrieben wird, ist eben so grundfalsch, als im Widerspruche mit dem zu Anfange ausgesprochenen Lobe.

Rom. Rossini's *Mose*, mit den zu Paris neu dazu componirten Stücken, wurde im Saale des Palazzo Sinibaldi zu S. Chiara fünf Abende hindurch unter der Leitung des Marchese Muti Papazzeri von Dilettanten aufgeführt. Viele Kardinäle und Vornehme der Stadt haben der Aufführung beygewohnt.

Terracina. Zu Ende des vorigen Jahres starb der hiesige Dom-Kapellmeister, Ferdinando Rutini aus Florenz. Er studirte unter seinem Vater, Giovanni Mario (welcher derselbe, den Gerber in seinem alten Lexicon citirt, zu seyn scheint); soll sich vorher in seinem Vaterlande und in Deutschland mit Theatralmusik, nachher besonders als Kirchencomponist ausgezeichnet haben.

Neapel. Die bereits angezeigte Donizetti'sche Oper *l'Esule di Roma* fand eine besonders gute Aufnahme. Ein Deutscher sagt in einem Briefe daher über die Musik dieser Oper: „sie habe, wie es lange nicht geschehen, angesprochen, sie schien ihm so redend, von tiefem, innigem Gefühle, und machte ihm jede Situation fühlbar; ein Terzett sey besonders ergreifend, die Recitative von dramatischen Interessen, die Instrumentation mit dem Gesange genau verschwistert, der Schluss aber nicht voll genug, und etwas abrupt; es freue ihn, dass Hr. D. sich Mayr'n und mehr der deutschen Schule nähert. Von einer andern angekündigten neuen Oper *Ulisse in Itaca*, von Hrn. Ricci ist mir nichts bekannt geworden. Die neue Oper *gli Aragonesi*, von Hrn. Conti, soll auf dem Teatro nuovo ziemlich gefallen haben. — Den 7ten dieses wurden die Frühlingsspectakel im Teatro Fondo mit der neuen Oper *Osmano Pascià d'Egitto*, von Hrn. Mesagnini eröffnet, über deren Aufnahme noch keine sicheren Nachrichten eingegangen sind. Eine gewisse Darbois trat zum ersten Male in der Oper: *Il figlio bandito*, von Hrn. Biagioli (vielleicht Bagioli) auf; sie soll gute Methode haben und — hübsch von Person seyn.

Genova. Diese Stadt gibt dieses Jahr das wahre Beyspiel von parturiunt montes et nascitur mus. Seit einem Jahre hört man nichts anderes, als von dem in diesen Ostern zu eröffnenden neu erbauten Theater Carlo Felice. Man verschrieb die für jetzt geltenden besten Sänger (darunter David, Tamburini, die Tosi, Lorenzani u. s. w.) und besten Tänzer. Hr. Bellini setzte eine ältere Oper von sich mit neu eingelegten Stücken um 100 Louisd'or in die Scene; ferner war angekündigt *L'assedio di Corinto* und *Barbiere di Siviglia* von Rossini; die neuen Opern *Colombo in America*, von Morlacchi, und *la Regina di Golconda*, von Donizetti. Am 2ten Osterfeyertage ging auch die Bellini'sche Oper *Bianca e Fernando*, und ein neues Ballet von Hrn. Galzerani in die Scene, aber alles insgesammt machte fiasco; kaum konnte sich die Tosi retten, und David soll, übereinstimmenden Nachrichten zufolge, ausgepfiffen worden seyn. Dass aber die hiesige Zeitung in einem ganz andern Tone spricht, ist in der Regel, und eben so wahr, als dass das Hervorrufen des Meisters und der Sänger den fürchterlichen fiasco nicht aufhebt. Auch der gleich darauf gegebene infallible seyn sollende *Barbiere di Siviglia* hatte dasselbe Schicksal, was man den Sängern zuschreibt, dabey behauptet, Tamburini sey unpäslich gewesen. Bekannt ist es auch, dass am zweyten Abende 155, am dritten Abend 98 Billete eingegangen sind, wozu aber grösstentheils das theure Entrée, der Speculations-

mere Wiederholungen oder wenigstens mehr Mannigfaltigkeit in denselben, vorzüglich aber durch eine grofsere Reichhaltigkeit der Gedanken, sehr an Interesse gewinnen. Nach dieser Sonate sang Dem. Grund wieder eine Arie. Hr. Calmus, vordem beym Altonaer Theater engagirt, spielte ein Konzert auf dem Violonzell. Herr Calmus ist sicher einer der wenigen guten Spieler auf diesem Instrumente, nur wird es gewifs nie einem Kenner einfallen, zwischen ihm und Bernhard Romberg eine Parallele ziehen zu wollen. Ohnstreitig ist *dieser* einer der bedeutendsten, und als Komponist und Kunstkenner der erste Violonzellspieler auf dem Erdboden. Den Beschlufs machte Hr. Himmel mit einer Phantasie, Variationen u. dergl. auf dem Fortepiano. Freylich ist Hrn. Himmels Manier zu phantasiren himmelweit von der eines Em. Bach ververschieden. Da ich aber fest überzeugt bin, dafs man mit dieser lextern in unsern tonereichen Zeiten wenig Glück machen würde, so kann man es einem Welt- und Hof-Manne, wie Herr Himmel ist, wohl nicht zumuthen, dem stillen Beyfalle einiger wenigen, den lauten der Menge aufzuopfern. Indessen gestehe ich doch gerne, dafs mir diese Phantasie u. s. w. in mancher Hinsicht Vergnügen gewährte, das nur durch die bereits an diesem Abende schon so häufig gehörten und wiedergebrachten Rouladen und Läufe durch halbe Töne u. dgl. geschwacht wurde. Ob man übrigens bey einem königl. preuss. Kapellmeister Kleinigkeiten wie diese:

selbst in einer Phantasie, ungerügt durchschleichen lassen mufs, will ich unentschieden lassen. Sein Spiel ist, im Ganzen genommen, richtig, treffend, fertig und auch geschmackvoll. Bekanntlich hält sich der mit Recht berühmte Klavierspieler Dussek schon seit anderthalb Jahren bey uns auf, und hat sich mehreremale hier öffentlich hören lassen. Man vergleicht so gerne; und so ging es auch hier. Einige zogen Himmel, andere Dussek vor, und wieder andere wufsten nicht, woran sie waren. Was mich anbelangt, so scheint mir Dussek sowohl als Spieler, wie auch als *Klavier*-Komponist, obgleich seine Kompositionen in Ansehung der Reinigkeit den Himmelschen etwas nachstehen, wegen seiner grösern Originalität und Charakteristik, den Vorzug zu verdienen. In Ansehung der Fertigkeit — aber auch nur einzig und allein darinn — ist Woelfl stärker als beyde. Herr Himmel wird, wie es heifst, eine Reise wieder nach Petersburg machen; Herrn Dussek scheint es indessen noch länger bey uns gefallen zu wollen.

Berichtigung, aus Italien eingesandt.

In Herrn D. Forkels musikalischem Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783 finde ich Seite 111 einen Irrthum, den Geburtsort und einige andere Lebensumstände des Pergolese betreffend. Der nämliche Irrthum wird im zweyten Heft No. XV, p. 113 in Hrn. Reichardts musikalischem Wochenblatt wiederholt. Es heifst daselbst: Pergolese wurde im Jahr 1704 zu *Casoria*, einem kleinen 8 oder 10 Meilen von Neapel liegenden Städtchen gebohren. In dem *Elogio del Jommelli, o sia progresso della Poesia, e Musica teatrale di Saverio Mattei, prima Edizione, in Colle, MDCCLXXXV*, eine Schrift, die in Deutschland vielleicht gar nicht, oder doch nicht bekannt genug ist und die alle Theaterkomponisten und Sänger fleifsig zu ihrer Belehrung lesen sollten, heifst es p. 72 — „*Surse allora un ingegno „armonico, nutrito dalle Grazie, e dalle muse, di „delicato orecchio, portato non tanto dallo studio, „quanto dall' impeto della natura al buono, cioè „l' immortal Pergolesi. Ei, che chiamavasi „Giambatista Jesi, non era nostro per nascità, „giacchè era di Pergoli nella Marca, ove nacque*

geist der Gastwirthe u. s. w. vieles beygetragen hat.

Nachschrift. Zum Schlusse etwas Nagelneues und ganz Unbekanntes, da eben von Assedio di Corinto die Rede ist. Aus guter Quelle erfahre ich so eben, dass Rossini den griechischen Marsch vom Anfang bis zu Ende aus Mayr's Oratorium *Atalia*, welches er vor wenigen Jahren in Neapel so erbärmlich dirigirte, abgeschrieben hat.

Vom 21sten Juny. (Neue Folge.)

Mailand (T. alla Scala). Bey Abgang meines vorigen Berichtes erkrankte der Hauptpfeiler dieses Theaters, Mad. Lalande, und konnte erst in der 3ten Woche die Bühne wieder betreten. Einstweilen gab man die ältere Fioravanti'sche Oper *Adelaide e Comingio*, die wegen allzu leerer Instrumentation mit der Trommel verstärkt wurde, ausser einem eingelegten buffo Duetto aber wenig gefiel. In ihr debütirte der neapolitaner Buffo Lanzio, welcher mit einer nicht ausserlesenen Stimme im Ganzen seine fast ausgestorbenen Collegen in's Gedächtniss ruft. Der aus Wien angekommene Fabiache fand im *Matrimonio segreto* eine glänzende Aufnahme, und theilte gleich darauf in der *Cenerentola* den Beyfall mit den italisirten englischen Sängern Fanny Corry, Polloni und Morelli, der nunmehr noch die rudera eines guten Tenoristen besitzt. Gegen die Hälfte Juni's ging endlich die neue tragische Oper von Hrn. Pacini: *I Cavalieri di Valenza*, nach einer Ossianischen Epopöe vom Dichter Rossi bearbeitet, in die Scene, und fand im Ganzen eine laue Aufnahme; der erste Akt machte einen completen fiasco; den zweyten rettete von diesem Unglücke die Finalarie der Lalande und ein Seetreffen. Hr. Rossi, dessen Verse überhaupt nicht zu den schönsten und besten gehören (was er selbst eingesteht), ist längst für denjenigen unter unseren Dichtern anerkannt, der die Theatereffecte am meisten versteht; nur selten verunglücken seine Opern. Von ihm sind auch mehre Rossini'sche, darunter *Tancredi*, *Semiramis*; Mayr's *Ginevra di Scozia*; Mayerbeer's *Crociato*; Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* und eine sehr grosse Anzahl anderer.. Auch die *Cavalieri di Valenza* haben gute Situationen, dabey aber auch übergrossen Lärm und andere furberie, als: Glokken, Tänze, Banden, verstärktes Orchester, Violin- und Violoncellsolo, Kanonen, Mörser, Bomben, Seetreffen, nebst einer sehr langen von Reminiscenzen wimmelnden, grösstentheils abgedroschenen, weinerlich ermüdenden Musik, mit tragikomischen Kabaletten. Wie haben sich die Zeiten geändert! Sonst war es Regel, im Frühjahre kurze Opere buffe zu geben, die eben so lachend, wie die herrliche Jahreszeit erfrischten und erquickten. Damit nun Alles heut zu Tage Dampf sey, beschenkt uns die Zeit der Sonnenwende mit einer tragischen Oper, in welcher man bey so vielen Menschen und Maschienen auf der Scene, verstärktem Orchester und vielen Zuhörern vor lauter Hitze verdampfen möchte; zum Glücke wird diese Oper nicht stark besucht, und endiget auch mit dem 3osten dieses. Von den Sängern verdient nebst der Lalande, die wackere Unger einer besondern Erwähnung. Ihr seelenvoller, guter mit trefflicher Action verbundener Gesang, erwirbt ihr stets starken Beyfall. Ueberhaupt nimmt diese gebildete Sängerin in ihrer Kunst immerwährend zu; auch Winter zeichnet sich jetzt weit besser als Sänger und Acteur aus. (T. Carcano.) Auf die *Clotilde* folgten die *Agnese*, der *Barbiere di Siviglia*, in welchen Opern besonders Hr. Bottari in der Rolle des Uberto und Figaro sehr gefiel; und die zu seiner Zeit in diesen Blättern angezeigte, ursprünglich für's Theater Argentina zu Turin von Hrn. Salvioni componirte opera buffa: *la casa da vendere*, die als Erstling etwas minder fremde Gerüche haben könnte. (Teatro Re.) Als Seltenheit gab man *Matilde Shabran* und den *Barbiere di Siviglia*. Von den beyden Prime Donne, Angelina Corry (Schwester der obgenannten) und Giuseppina Merola (in Männerrollen), gibt man letzterer den Vorzug. Der schon erwähnte Knabe, Filippa, liess sich in diesem Theater noch zweymal in den Zwischenakten mit vielem Beyfalle auf der Violine hören; er zeigt für sein Alter viele Geschicklichkeit, nur fehlt es ihm bis jetzt noch an einer guten Schule. — Ueber Paganini's unerhörte Lobeserhebungen in Wiener, auch in diesen Blättern, haben unsere einheimischen Journalisten, die sich als Grenznachbarn des Orients in der Uebertreibungskunst nichts nehmen lassen, recht lange Nasen gemacht. Ist's möglich, sagten sie, dass sich der Norden in Süden verwandelt habe? dass Paganini auch einzig als Adagiospieler genannt werde, da ihn doch hierin unser Greis Rolla, Rovelli, Spohr und die meisten berühmten Violinspieler übertreffen, wie dies vor einigen Jahren hier in einem Doppelconcerte zwischen ihm und Lafont gar zu deutlich der Fall war? Dass man eine Bianchi

in den Himmel erhebt??!! Da es sich aber von der Vergötterung ihres Landsmannes handelte, was thaten diese Herren Journalisten? sie multiplicirten die übertriebenen wiener Lobsprüche Paganini's, und dividirten jene der Bianchi . . . . . Was übrigens in der 19ten Nr. der mus. Zeit. von einem leidenschaftlichen Larghetto, das er im Gefängnisse componirt haben soll, gesagt wird, so hat P. diesem allenthalben, auch in Italien verbreiteten Gerüchte, als habe er mehre Jahre im Arrest gesessen, in einer am Tage vor seiner Abreise nach Wien mir dictirten (eben nicht besonders interessanten) Lebensbeschreibung von sich feyerlich widersprochen; auch heisst es da, er sey 1784 geboren, also bis jetzt noch kein Funfziger. Seine überraschenden Pizzicato-Läufe bringt er mit dem Anschlagen seiner verhärteten Fingerspitzen auf der Saite hervor. — Barbaja, dessen Impress in Wien beendigt ist, gibt auch die von Mailand zu Ende künftigen Jahres auf, zu welcher Zeit der Contract mit der hiesigen Regierung abläuft; in Neapel wurde jedoch seine Impresa verlängert. Gegenwärtig ist er hier, und hat öffentlich im Drucke bekannt machen lassen, dass ihm der Tenorist Donzelli die Geldbusse mit 12,000 Ducati (ungefähr eben so viel Thaler. S. die zu Ende vorigen Jahres in dieser Zeitung mitgetheilten anonymen Briefe, und meinen vorigen Bericht) bezahlt habe, und daher von allen Verbindlichkeiten gegen ihn frey ist.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Der Juni war für beyde hiesige Theater an Gastrollen reich. Auf der Königlichen Bühne setzte Dem. Roser ihre Debüts fort und sang die Emmeline in der Schweizerfamilie zweymal, wiederholte zweymal noch die Anna in der „weissen Dame", gab die Agathe im „Concert am Hofe", und besonders ausgezeichnet den Sextus in Mozarts Titus. Herr Preissinger sang noch den Figaro und Astuccio im Concert am Hofe. Herr Wolterreck schloss seine Gastspiele mit der vorzüglich gelungenen Darstellung des Grafen in Mozart's Figaro, in welcher Oper Mad. Milder die Gräfin statt der beurlaubten Mad. Schulz sang, welche jetzt verreist ist. — Ein Tenorist von sehr angenehmer, kräftig tönender Stimme, Herr Breiting aus Mannheim, sang den Georg Brown in der „weissen Dame" mit mehr Beyfall, als den Titus in der Mozart'schen Oper. Dem. Flache war für Vitellia noch nicht ganz gewachsen, obgleich sie mit Kraft und Schwung die schweren Arien möglichst zu besiegen strebte. Für die Abgebrannte eines nahen Dorfes, Tempelhoff, wurde Spontini's Alcidor gegeben, und im Wollmarkte noch einmal zu hohen Preisen wiederholt. Ein neues Divertissement: *Das Götzenbild und der Tambour*, hat durch die Reize einer neu engagirten Tänzerin, Dem. Mies St. Romain, sehr gefallen. Auch der indische Tempel des Herrn Carl Gropius erhielt Beyfall. Der Contrabassist Hindle aus Wien gab ein besuchtes Concert im Saale der Sing-Akademie und zeichnete sich darin besonders durch Variationen auf das Thema: „O cara memoria" aus. Weniger für die Schwerfälligkeit des Instrumentes geeignet war das Romberg'sche Violoncell-Rondo. Auch ein artiste de Paris, Hr. Brice, liess sich in diesem Concerte mit einer Puccita'schen Tenorarie und französischen Romanzen, bey schwacher Stimme, doch gebildetem Geschmacke, hören. Hr. K. M. Ganz wusste auf das Concert-Publikum (etwas an Alex. Boucher erinnernd) durch brillante Variationen für die Violine zu wirken, welche dieser geschickte und fleissige Künstler vorzüglich fertig executirte. Doch wünscht Ref., dass derselbe für die Folge die zu absichtlich das Streben nach Effect bezeichnenden Kunstmittel verschmähen möge. Der echte Künstler muss das Publicum zu sich erheben, nicht sich dem verderbten Mode-Geschmacke hingeben. Fräulein v. Schätzel sollte sich noch nicht an solche grosse Arien, wie die aus Titus „Parto" wagen, so angenehm und biegsam ihre Stimme auch ist. Sehr schön trug Hr. Arnold ein Adagio und Rondo für das Pianoforte aus einem Kalkbrenner'schen Concerte vor, ganz eines soliden Künstlers würdig.

Das Königsstädter Theater hat dem Königlichen im Laufe dieses Monates den Rang durch Novitäten abgewonnen. Ausser den fortgesetzten Gastrollen des Haitzinger'schen Ehepaares wurde auf ersterer Bühne ein neues Melodram: *Lenore*, nach der Bürger'schen Ballade von Carl von Holtei sehr wirksam bearbeitet, mit zweckmässig die Handlung unterstützender Musik von Eberwein, mit lebhaftem Beyfalle, das dritte Mal zum Vortheile des Dichters gegeben — eine aufmunternde Einrichtung, welche bey Deutschlands Bühnen häufige Nachfolge finden möge! Nächstdem wurde ein neues (langweilig sentimentales) Liederspiel: *Das*

Milchmädchen von Waidling am Bache" in fünf Akten, frey nach dem Französischen von Angely, gegeben, das nur durch die gemüthvolle Darstellung der Mad. Haitzinger ephemeren Beyfall erhielt. Auch Herr Spitzeder trug dazu wesentlich bey. Mehr Beyfall erhielt ein Vaudeville: *Die Braut aus Pommern*, vorzüglich durch das naive Spiel der Mad. Haitzinger. Zum Benefiz des Hrn. und der Mad. Haitzinger wurde der *Schnee* von Auber gegeben. Ausserdem sang Hr. Haitzinger den Prinzen in Rossini's *Aschenbrödel*, und zuletzt den Sargin in dieser Oper. Mad. Franchetti aus Wien fand nur getheilten Beyfall. Ihre Stimme ist schwach und nicht ganz rein, wiewohl ziemlich gebildet. Grosse Aengstlichkeit und der Vergleich mit Dem. Sonntag in dieser, einer ihrer vorzüglichsten Rollen, war der übrigens nicht unangenehmen Debütantin nachtheilig.

Die bedeutendste Neuigkeit dieser Bühne war die Umgestaltung des alten Wranitzkyschen *Oberon*, einer komischen Zauber-Oper mit glänzenden neuen Decorationen von Ferdinand Gropius.

Der Umstand, dass die Weber'sche Oper Oberon — deren Partitur die Königstädter Bühne von der Wittwe acquirirt hatte — schiedsrichterlichem Ausspruche gemäss zur Aufführung auf derselben nicht zulässig befunden wurde, zur Darstellung derselben aber bereits Veranstaltungen getroffen waren, veranlasste den Director, Carl Blum, die alte Oper neu zu bearbeiten. Doch ist, ausser der effectvollen Scenerie, diese neue Gestalt des veralteten Werkes ohne dramatisches Leben, und besonders ohne Einheit und Verbindung der Theile zum wohl geordneten Ganzen. Eine kurze Anzeige der Musikstücke wird dies am evidentesten zeigen. 1a) Ouverture von Fränzel in sehr modernem Effect-Styl. 1b) Alte Introduction von Wranitzky. 2) Unbekannte Arie von Mozart. Es sind nämlich die vom Ritter von Seyfried aus Mozart'schen Klavier-Compositionen für den Gesang und das Orchester arrangirten Musikstücke des Melodrama Abasverus mit zu diesem Oberon benutzt worden. 3) Neues Duett von Carl Blum. 4) Chor von Mozart. Alla Turca der Klavier-Sonate. 5), 6) und 7) Alte Wranitzkysche Musik. 8) Geister-Chor von Mozart. Unbekannt. Zweyter Akt. 9) Chor von Mozart. Rondo der 4 mains Sonate in F dur. 10) Bravour-Arie von Mercadante!! 11) und 12) wieder von Wranitzky. 13) Die schöne Romanze aus Aron und Zemire von Spohr an die Rose, von Dem. Tibaldi als Ritter Hüon vortrefflich vorgetragen. 14) und 15) von Wranitzky. 16) Duett von Carl Blum. 17) Zweyter Finale von Wranitzky. Dritter Akt. 18) Duett von Präger. 19) Arie Hüon's von Carl Blum. 20) und 21) von Wranitzky. 22) Elfen-Chor von Carl Blum, missglückte bey der ersten Aufführung. 23) Mozart'scher Schluss-Chor. Unbekannt. Dass ein solches Quodlibet sowohl zu lang, als zu gemischt ist, um eine Total-Wirkung von dramatischem Interesse hervor zu bringen, leuchtet von selbst ein. Nur das schöne Talent der Dem. Tibaldi, die ächte Komik Spitzeder's, die ausgezeichnete Kehlfertigkeit der Dem. Eva Bamberger, und die neue Erscheinung eines Wunderkindes,' in der Person der 11jährigen Mariane Bamberger, welche den Oberon mit bewundernswerther Sicherheit und Volubilität in den hoch liegenden Bravour-Arien Wranitzky's meistens rein und fertig (obgleich natürlich mit kindisch schwacher Stimme) sang, konnte mit den wirklich schönen, kostbaren Decorationen diese Vorstellung zu einem scheinwerthen Pracht-Spectakel erheben. Einzelne Musikstücke sind von ausgezeichnetem Werthe, besonders die Arie Nr. 2. das Duett Nr. 3 und die Arie Nr. 19. Doch, wie gesagt, das Ganze langweilt, und der Geist ächt romantischer Dichtung und musikalischer Charakteristik fehlt, der Weber's Oberon so hoch stellt. Am 31en July sollen wir endlich nun auch diesen Hochgenuss erleben. Von der Besetzung und scenischen Ausstattung lässt sich mit Recht eine ausserordentliche Wirkung erwarten, insofern nur die dramatische Bearbeitung des englischen Dichters nicht zu sehr die ätherischen Schwingen des Wieland'schen Genius lähmt. — Jetzt sind die Concerte mit militairischer Musik in den Gärten an der Tagesordnung. Sonntags früh von 5 bis 8 Uhr beym Hofjäger, unter den Zelten und im Schulgarten; Montag und Freitag Abends im Wingut'schen Etablissement, Dienstag und Freitag im Schulgarten, Mittwochs im Blumengarten, Donnerstags im Kemper'schen Local. Auch das Arrangement des Weber'schen Oberon von Weller, und die Pastoral- und D dur-Sinfonie von Beethoven, auch die Es dur-Sinfonie von Haydn ist auf diese Weise gut ausgeführt worden, und das Streben für Beförderung des Geschmackes an gehaltvoller Musik von tüchtigen Meistern verdient rühmliche Anerkennung. Weshalb richtet aber niemand Concerte mit ganzem Orchester ein,

wie sie in Dresden im Link'schen Bade, im grossen Garten und auf der Brühl'schen Terrasse so vorzüglich zu finden sind? Beständig die grosse Trommel zu hören, ist höchst ermüdend. Auch sind die Blas-Instrumente nicht allein genügend, um in Symphonieen u. s. w. den Mangel der Saiten-Instrumente zu ersetzen. So wie es nur an einem so thätigen Unternehmer, wie der Musik-Director Moeser es ausdauernd ist, fehlte, um den Geschmack an ganzen Symphonieen wieder neu zu beleben, eben so würde auch nur ein Impuls dazu nöthig seyn, die Garten-Concerte hier vollständiger zu organisiren, und dem Publico Geschmack dafür beyzubringen.

Jetzt hat Dem. Müller aus Wien ihre trefflichen Gastspiele im Drama und in der Tragödie begonnen. Polyhymnia wird daher, ausser Oberon, wohl im nächsten Bade- und Reise-Monate um so mehr feyern, als auch Mad. Seidler, Milder und Hr. Stümer auf Urlaub verreisen, und Hr. Blume aus Petersburg noch nicht zurück gekehrt ist. Oberon wird daher auch nur drey bis vier Mal gegeben werden, und dann vorläufig ruhen, wie die Abenceragen. Auch die französische Schauspieler-Gesellschaft schloss am 29sten Juni ihre Vorstellungen, welche in Bezug auf Musik nur in von Hrn. Möser arrangirten Vaudeville's bestanden; doch wurde auch der „neue Gutsherr" von Boieldieu gegeben.

Vermischtes.

Goldene Ehren-Medaille.

Der Magistrat der Stadt Nürnberg hat zur Erinnerung an das, in unseren Blättern bereits erwähnte, Fest der Grundsteinlegung zu Dürers Denkmal eine gewichtige goldene Medaille prägen lassen, die auch unter andern dem Hrn. Hofkapellmeister zu Dessau, Friedr. Schneider für die dortige, vom Componisten selbst geleitete Aufführung seines neuen Oratoriums: *Christus, der Meister*, zu angenehmer Erinnerung an diese festlichen Tage, wie es in dem beygefügten Ehren-Schreiben eines wohlweisen Rathes dieser alten Stadt lautet, übersendet worden ist.

Recension.

Magdeburger Liedertafel. Zwölf Gesänge von A. Brüggemann, für vier Männerstimmen, comp. — — — von A. Mühling. 38ten Werk.) Halberstadt, bey C. Brüggemann (Pr. 1½ Thlr.

Die immer weitere Verbreitung der Liedertafeln hat seit längerer Zeit so viele Componisten für mehrstimmigen Männergesang angeregt, dass wir über Mangel an geselligen Liedern der Art durchaus nicht zu klagen haben, ja, sie haben sich bereits so vermehrt, dass wir es gerade mit dieser Gattung desto genauer nehmen müssen, damit nicht das Bessere mit dem Geringern gleiches Schicksal habe und unbeachtet bleibe.

Um so erfreulicher ist es uns, mit Grund und Wahrheit alle Freunde des vierstimmigen Männergesanges auf eine Sammlung aufmerksam machen zu können, die weit mehr Lobenswerthes, als manche andere bietet. Der Dichter hat durch Mannigfaltigkeit des Inhaltes in meist schöner Form dem Musiker erwünschte Gelegenheit zu allerley Behandlungsweisen gegeben, die dieser auch oft sehr geschickt zu benutzen verstand. Die Melodieen sind natürlich und doch nicht selten eigen erfunden, der Character ist nirgend verfehlt, und die Stimmenführung ist durchaus melodiös, wie es seyn soll. Alle Numern, die wir sowohl in Dichtung als Musik für trefflich halten, und man wird sehen, dass es die meisten sind, übergehen wir völlig und überlassen die grössere oder geringere Anerkennung dem individuellen Geschmacke eines Jeden — und heben nur diejenigen aus, in denen wir irgend etwas Wesentliches, und wäre es auch nur eine Kleinigkeit, unserer Ansicht gemäss, zu bemerken finden.

Nr. 3. *Abendgenuss.* Eine artige, recht gefällige Kleinigkeit. Vielleicht dürfte Mancher das Uebereinanderschreiten der Stimmen tadelnswerth nennen: er würde jedoch hier unrecht daran thun, denn bey sprudelnder Freude nimmt sich das eben recht gut aus, so wenig wir es sonst, oft angebracht, für löblich halten.

Nr. 4. *Erinnerung.* In diesem gefühlten und wohl scandirten Liedchen hätte, ausser einem Reim-Uebelklange, in der vorletzten Zeile statt „jetzo" vielleicht auch den Sinn verstärkend „jetzt noch" gesetzt werden können. Die Composition ist wieder sehr ansprechend. Wenn wir etwas erinnern sollen, würde es nur den oft dagewesenen, beson-

ders durch Call's Art zweydeutig gewordenen Umstand betreffen, dass im zweyten Basse der Text zu sehr zerrissen worden ist, was wir in vierstimmigen Liedern für unangemessen erklären müssen.

Nr. 7. *Skolie.* Der erste Satz ist so vortrefflich, wie das ganze vorhergegangene Lied in Musik und Dichtung: dagegen will im zweyten Theile die zu lange Ausweichung dem freundlichen Eindrucke nicht ganz zusagend erscheinen; auch der Schluss 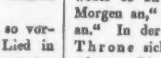 ist eine

überflüssige, nicht gut wirkende Verlängerung; und sollte der einfache Schluss doch nicht völlig befriedigen, woran ebenfalls die zu lang gehaltene Ausweichung schuld wäre, so hätte lieber „die blühende Flur" im Schlussaccorde noch einmal wiederholt werden sollen.

Nr. 8. *Menschenglück.* Diese Dichtung gefällt uns der innern Lebensansicht wegen eben so wenig, als der rhythmischen Anordnung halber. Der Verfasser scheint zu seinem und Anderer Glück weit weniger für Verdüsterndes, als für Gemüthliches und Fröhliches zu seyn. Begebe sich der Dichter doch nie ohne den unabweislichsten Drang in öde Steppen! Es gehört ein vom Schicksale schwer gedrängtes und doch im Innern stark gebliebenes Menschengemüth dazu, wenn dergleichen nicht als etwas die Schwachen nur zu leicht Verführendes wirken soll. Die Musik konnte daher auch nicht wohl eine andere, als eine bloss künstliche werden, die nur einen zweydeutigen Eindruck zurück lässt. Und dazu wünschen wir den Verfassern und allen Anderen Glück, und haben unsere Gründe dazu. Da ist der folgende Trinkspruch doch von ganz anderer Art, und der Componist hat das leichte, frische Wort durch seine Töne sehr gut zu heben verstanden.

Nr. 10. *Sommernacht.* Eine wohlthuende, nur entweder etwas zu viel, oder nicht genug in sanfte Trauer versenkte Dichtung, an welcher einige Kleinigkeiten leicht zu beseitigen gewesen wären: so ist z. B. in der zweyten Strophe das Fürwort „sie" in der vierten Zeile falsch gebraucht. Es soll auf die Venus bezogen werden: man wird es aber, so gestellt, auf die letztgenannte Aurora beziehen müssen. Wir schlagen daher, anstatt „kündet sie den jungen Morgen an," entweder so zu ändern vor: „kündet jene jungen Morgen an," oder „kündet jene neu den Morgen an." In der letzten Strophe wollen Sonne und Throne sich für ein solches Lied nicht wohl reimen. Die Musik ist recht schön, nur dass der Tenor wieder bruchstückweise den Text zu singen hat.

Nr. 11. *Winternacht.* Auch hier hat der Componist in seinem sonst schönen Gesange den Text ganz ohne Noth zerrissen; er hätte es um so weniger thun sollen, je musikalischer dieser ist. Im ersten Satze hätte dieser Uebelstand so leicht vermieden werden können, dass wir das Ganze ohne Textzerstückelung sogleich niederschreiben würden, wenn uns der Raum nicht daran hinderte; im zweyten Satze würde jedoch hin und wieder eine etwas veränderte Anlage nöthig seyn, die wir billig dem Componisten überlassen, der Talent und Uebung genug besitzt, auch diese Wünsche leicht zu befriedigen, sobald er die Anforderung gelten lässt, was wir, wie es sich stets von selbst versteht, seiner Prüfung anheim stellen. Der letzte Trinkspruch ist trefflich. Da alle diese Gaben eine mässige Bildung der Sänger verlangen: so werden sie nur desto mehr geselligen Zirkeln Freude zu bringen im Stande seyn. Wir wünschen ihnen daher verdiente Berücksichtigung.

Gemeinnützige Frage. (Eingesandt.)

Wie sind einem Musiklernenden am sichersten und geschwindesten richtige Begriffe von Eintheilung und Takt beyzubringen? eine Sache, die im Allgemeinen gewiss sehr oft ausserordentliche Schwierigkeiten veranlasst.

Berichtigung:

In Nr. 25. dieses Jahrganges haben sich folgende Druckfehler eingeschlichen: S. 410, Zeile 10 von oben, statt 1727 lies 1827. S. 415, Zeile 9 von oben, statt Tem. lies Dem. In Nr. 26. S. 426, Zeile 3 von oben, statt Kunststück lies Kraftstück. S. 426, Zeile 10 von oben, statt Spohr lies Hermstedt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № X. 1828.

Anzeige.

Der *Erste vollständige Klavierauszug* von der noch wenig bekannten Oper Mozart's: *Die Gärtnerin aus Liebe*, erscheint in meinem Verlage als 6te Lieferung der wohlfeilen Ausgabe von W. A. Mozart's sämmtlichen Opern. Alle Buch-, Kunst-, und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen darauf an.

Mannheim, im Juny 1828.

K. Ferd. Heckel.

Anzeige für Militär-Musikchöre.

Zu Michaelis d. J. erscheinen zwölf grosse Original-, Parade und Geschwind-Märsche in Auflegestimmen gestochen, von der Composition des Herrn C. F. Müller in Berlin. Die dahin übernimmt Herr Friedr. Hofmeister in Leipzig Bestellungen zum Subscriptionspreis à 4 Thlr. 12 Gr.

Avis pour les Chocurs de musiciens militaires.

A la St. Michel a. c. paraîtront 12 Marches de parade et Pas redoublés, gravées en parties separées, de la composition de Mr. C. F. Mueller à Berlin. Jusqu'à ce terme Mr. Frvd. Hofmeister à Leipsic se charge de commissions pour le prix de la souscription, fixé à raison de 4 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien.

In meinem Verlage sind erschienen:

Moscheles, J., fünfzig Präludien für das Pianoforte mit beygefügtem Fingersatze, als Vorspiele zu Tonstücken, so wie als Vorübungen zu des Verfassers Pianoforte-Studien. 73stes Werk. Ladenpreis, . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Ferner:

Moscheles, J., Studien für das Pianoforte, zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten mit beygefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben. 70stes Werk, 2 Hefte. Ladenpreis jedes Heftes 2 Thlr.

Die anerkannte Trefflichkeit dieser Werke, worin tiefes Eindringen in die Kunst, die herrlichste Phantasie und der gebildetste Geschmack verbunden sind, macht alles weitere Rühmen überflüssig. Sie sind in allen soliden Musikalienhandlungen vorräthig.

Leipsig, den 20. Juni 1828.

H. A. Probst.
Grimmaische Gasse Nr. 576.

Musikalien-Anzeige.

Die neuen Compositionen unserer berühmten Pianoforte-Meister nehmen gewöhnlich eine Kunstfertigkeit in Anspruch, welche unter den vielen Pianoforte-Spielern nur die kleinere Zahl erreicht. Dennoch wollen auch Dilettanten gern eine Unterhaltung haben, die dem Geschmacke der Zeit sowohl als ihren Kräften angemessen ist. Lehrer und Schüler wünschen oft zum Vortrage im häuslichen Kreise ein kleines Musikstück, welches fasslich für Jedermann, angenehm und unterhaltend dem Zuhörer, zugleich auch dankbar für den Spieler selbst sey. Um diesem Verlangen zu begegnen, hat der berühmte Tonkünstler Hr. Carl Czerny in Wien folgende Werke in meinem Verlage erscheinen lassen:

Decamëron musical. Recueil de Compositions faciles et brillantes pour le Pianoforte seul.

Dieses enthält:

Cahier I.	Rondoletto	8 Gr.
—	II. Thème varié	8 Gr.
—	III. Quatorze Valses	8 Gr.
—	IV. Bagatelles, Impromptus et Morceaux détachés	8 Gr.
—	V. Romanesque sur des Motifs favoris de Preciosa	12 Gr.
—	VI. „Le départ du Croisé.“ Impromptu	12 Gr.
—	VII. Capriccio	10 Gr.
—	VIII. Trois Polonaises	8 Gr.
—	IX. Toccatina	10 Gr.
—	X. Rondo brillante	12 Gr.

Die ganze Sammlung geschmackvoll brochirt mit theatralischem Register versehen, kostet im Ladenpreise 5 Thlr. 8 Gr.

Ferner:

Décaméron musical. Recueil de Compositions faciles et brillantes pour le Pianoforte à quatre mains.

Enthält:

Cahier I. Deux Polonaises... 8 Gr.
— II. Grande Walse... 8 Gr.
— III. Preghiera de l'Opéra Moïse... 8 Gr.
— IV. Romanesque sur un Motif de Raimondi 12 Gr.
— V. Air napolitain varié... 12 Gr.
— VI. Variations sur un thème favori tiré du Freischütz... 16 Gr.
— VII. Fantaisie sur divers motifs des Opéras de Mozart... 20 Gr.
— VIII. Capriccio, sur le Duo „Allons encore," (Zankduett.) du Maçon de Auber .. 12 Gr.
— IX. Six Romances... 12 Gr.
— X. Rondeau... 16 Gr.

Die ganze Sammlung ebenfalls brochirt im Ladenpreise 4 Thlr. 12 Gr.

Beyde Sammlungen können durch jede solide Buch- und Musikalien-Handlung bezogen werden.

Ausserdem kann ich mein stets wohlsortirtes Lager von Musikalien für Pianoforte, Gesang und alle übrigen Instrumente um so gewisser empfehlen, da ich ausser meinen eigenen gewählten Verlagswerken der besten Tonkünstler fortdauernd mit dem Neuesten versehen werde, was in Wien, Berlin, Paris und andern Orten erscheint.

Leipzig, den 1sten Juny 1828.

H. A. Probst.
Grimmaische Gasse Nr. 576.

Neue Verlags-Musikalien, welche im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig, Ostern 1828 erschienen und in allen Musikhandlungen zu haben sind.

(Beschluss aus Nr. IX.)

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Hummel, J. N., Trois Pièces faciles pour le Pianoforte. Op. 111... 16 Gr.
— Rondo, Oeuv. 98. arrangée pour Pianof. à quatre mains par F. Mockwitz.... 1 Thlr. 8 Gr.
Kreutzer, C., Fantaisie militaire p. Pianof. Violon, Viola et Velle. Op. 76. Nr. 1. 1 Thlr. 4 Gr.
— Nocturne p. Pianof. Violon ou Flûte obligée. Op. 76. Nr. 2.... 1 Thlr. 4 Gr.

Kreutzer, C., Fantaisie sur un Menuet favori p. Pianof. Violon ou Flûte obligée. Op. 76. Nr. 3.... 1 Thlr.
— Fantaisie Melancolique pour le Pianof. Violoncello ou Basson. Op. 76. Nr. 4.... 1 Thlr.
— Mazurka varié p. Pianof. Clarinette ou Violon obligés. Op. 76. Nr. 5.... 1 Thlr. 4 Gr.
— Fantaisie sur une Walse favorite de la Reine de Prusse p. Pianof. deux Violons, Viola et Violoncello. Op. 76. Nr. 6.... 1 Thlr. 4 Gr
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 25ste Sammlung... 16 Gr.
Moscheles, J., Divertissement sur des Airs tiroliens etc. pour le Pianoforte... 16 Gr.
Mozart, W. A., Collection des Concertos pour le Pianoforte, avec Accomp. d'une Flûte, deux Violes et Violoncelle, arrangés par C. H. Clasing Nr. 4... 2 Thlr.
Petersen, Aug., Rondo scherzando pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 13.... 20 Gr.
Potpourri pour Pianof. Nr. 7. sur des Themes de Mozart, Spontini, Rossini etc.... 20 Gr.
Ries, F., Quatuor, Op. 13. arr. à quatre mains par F. Mockwitz... 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Quatuors Op. 70. arrangé à quatre mains par F. Mockwitz Nr. 1.... 1 Thlr. 4 Gr.
Schwenke, Gust., Seconde Fantaisie p. la Flûte av. Accomp. de Pianof. Op. 2.... 14 Gr.
Spohr, L., Troisième Quintetto, Op. 69. arr. à 4 mains par F. Spohr... 1 Thlr. 16 Gr.
— Ouverture de la Tragédie: Macbeth, pour Pianoforte... 10 Gr.
— la même à 4 mains... 12 Gr.
— Potpourri de l'Opera: Jessonda. Oeuv. 64. arrangé pour Violon, Violoncelle et Pianoforte... 1 Thlr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte 10te Sammlung... 16 Gr.

Schordan, C. F., Sammlung ausgewählter Liederweisen, Märsche, Tänze, etc. für die Guitarre. 2tes Heft... 16 Gr.

Crusell, B., Zwölf Gesänge aus der Frithiofs Sage von E. Tegner, aus dem Schwedischen von G. C. P. Mohnike, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10.... 1 Thlr. 4 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten July. **№. 30.** 1828.

Auf Veranlassung von:

1. *Grand Quatuor — pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. — — par Louis van Beethoven.* Oeuvr. 131. Mayence, chez les fils de B. Schott. (Preiss 4 Fl. 30 Xr.)

2. *Grand Quatuor — — en partition — —* (Fr. 2 Fl. 42 Xr.)

von Friedr. Rochlitz.

Es ist schwierig und bedenklich, jetzt über die letzten grossen Werke Beethoven's zu schreiben. Diess Schwierige und Bedenkliche liegt theils in den Umständen, theils in den Werken selbst. Wir erklären uns darüber, obgleich diess keine Recension jenes Quartettes (eher eine, des Recensenten) abgibt. Es scheint uns nämlich überhaupt der Erklärung nicht unwerth, mehren Lesern zur Erwägung, wo nicht nöthig, wenigstens nützlich, und selbst um gewisser neuester Ereignisse willen, die wir nicht weiter bezeichnen wollen, rathsam und wohlgethan.

Das Schwierige und Bedenkliche, jetzt über die letzten grossen Werke Beethovens zu schreiben, liegt, sagten wir, theils in den Umständen. B. ist entschieden der Held der musikalischen Welt in deren jetziger Periode; er ist dafür, und mit vollem Rechte, anerkannt und proclamirt von allen rechtmässigen Wählern und selbst von denen, welche selbst in die Wahl kommen könnten; er ist es sogar (nach dem, was verlautet) einstimmig, wenn nicht in allen Richtungen seiner Kunstthätigkeit, doch gewiss in der, zur Instrumentalcomposition. Für den anerkannten Helden irgend einer Zeit, und worin er's sey, entzündet sich der Enthusiasmus; durch diesen wird sogar er selbst erst vollendet, nicht nur äusserlich, in seinen Wirkungen, sondern selbst innerlich, in seinen Vorzügen. Das soll auch so seyn. Durch jeden Helden der Zeit soll ja Etwas werden in dieser Zeit, und zwar etwas, innerhalb seiner Sphäre Grosses und Weitausgreifendes: was wird denn aber Grosses und Weitausgreifendes in der Welt überhaupt, ganz ohne Enthusiasmus? Auch etwas Neues, ganz Ungewohntes soll werden; das findet unvermeidlich Hindernisse, die nun weggeräumt, Schwierigkeiten, die besiegt seyn wollen — Hindernisse, Schwierigkeiten, nicht nur in der bisherigen Lage der Dinge im Allgemeinen, sondern auch in jedes Einzelnen eigenem Innern, in seinen bisherigen Gewöhnungen, Vorneigungen, oft auch in seinen Fassungsfähigkeiten: wie gelänge diess aber, ganz ohne Enthusiasmus? Für unsern Beethoven wird nun eben jetzt dieser Enthusiasmus noch gesteigert (allerdings zunächst durch das endliche Durchdringen seiner vortrefflichsten Werke selbst; wovon wir aber hier nicht sprechen, sondern von den Umständen) durch seinen Tod und das lebendige Gefühl für die Lücke, die dieser geschlagen hat und die auszufüllen Keiner vorhanden ist; durch den, auf diese Veranlassung von neuem und lebhafter erregten Antheil an dem grossen Leiden, das unnachlassend eine Reihe von Jahren überschwer auf ihm gelegen, unter dessen Last er dennoch sich so mächtig hervor in's Freye gearbeitet und so Treffliches, auch so Vieles, und zum Theil selbst so Heiteres hervorgebracht hat; durch den, auf dieselbe Veranlassung von neuem und lebhafter erregten Antheil an der betrübten Lage, in die er zumeist durch jenes Leiden versetzt wurde, ohne auch nur im Mitgenusse seiner eigenen Werke entschädigt und erfrischt werden zu können, u. dgl. m. Wenn nun, wer über B.s neueste Werke jetzt schriebe, neben dem, was zu preisen, was aber als fast erschöpft, in der Darstellung nicht mehr sonderlich wirken könnte, auch Manches aussetzen, (der Held blieb ja doch, wie jeder, ein

Mensch!) wenn er wohl gar, obschon nicht den Geist im Allgemeinen, doch die Verwendung desselben im Einzelnen und für gewisse bestimmte Zwecke, geradehin zu tadeln, oder wenn er etwa fände, der geniale Held habe (wie ja schon mancher, selbst der allergrössten, wenn auch gar nicht musikalischen!) in letzter Zeit sich übersprungen, sich verstiegen: wie würde . . . „das aufgenommen werden?“ nein, so fragen wir nicht; sondern: wie würde dadurch der, an sich schon schöne, und hier, auf einen so würdigen Gegenstand gerichtet, um so schönere Enthusiasmus verletzt werden, und, je nachdem er mit diesen oder jenen andern Geistes- und Gemüthseigenschaften verbunden wäre, in Misstrauen und Kühle gegen den Meister und seine Werke überhaupt verkehrt, oder zur Erbitterung aufgereizt, oder endlich zu blinder Schwärmerey angeblasen werden; wovon Eins immer übler als das Andere wäre, nicht nur für die Personen und ihre besseren Interessen, sondern selbst für die allgemeine gute Sache der Tonkunst unserer Tage? „Was da! wer sich für einen Recensenten gibt, der hat um alle das gar nicht sich zu bekümmern, sondern einzig um's Werk. Zeigt das jene Missstände oder Missgriffe: so hat er's rund herauszusagen, möglichst zu beweisen, wenigstens zu belegen; und damit Punctum. Helfe sich durch, was kann; und was nicht kann, das geh' unter!“ Diess führt uns auf das Zweyte, wovon wir sprechen wollten, und was zu einiger Antwort diesen mag, obschon wir uns eben hier für keinen Recensenten gegeben, auch keineswegs erklärt haben, ob wir in dem obengenannten Werke und den anderen aus B.s letzten Jahren jene Mängel oder Verirrungen finden oder nicht.

Wir begannen: Es ist schwierig und bedenklich, jetzt über diese Werke zu schreiben, auch um ihrer selbst willen. Erst das Allgemeine! Der geniale Held irgend einer Zeit und worin er's sey: wodurch ist er's, und wodurch beherrscht er diese, als dadurch, dass er höher steht, wie sie; höher, nach der grössern Summe, Stärke und Erregbarkeit der Naturkräfte für seinen Zweck, nach der vollkommnern, höhern Ausbildung, dem engern Zusammenhalten, der mächtigern Energie und der unverrückbarern Beharrlichkeit in der Anwendung derselben für diesen seinen Zweck; nach dem, sey es nun instinctmässig oder aus Einsicht, fernen Erkennen und scharfen Treffen eben dieses Zweckes selbst, als des dringendsten mitten unter den vielfältigen Bedürfnissen des Moments bey der Mehrzahl; und endlich — was freylich hier, wie überall, mit hinzukommen muss — nach dem Glücken der Versuche, der „Gunst des Augenblicks“, jener Allen imponirenden Götterbestätigung? Stehet er aber höher, als seine Zeit, so kann diese zwar ihn selbst misshandeln, gegen seine Werke sich verstocken und erbittern: will sie aber mit diesen sich befassen, so muss sie sie durchschauen, sich klar und geläufig machen, sich im Geiste aneignen, und nun urtheilend sie zu würdigen — erst lernen; nun ihnen, aus ihnen es lernen. Je fremdartiger sie nun sind, je weiter sie von dem bisher Gewohnten sich entfernen: desto weniger schnell geht das von statten, kann das von statten gehn. Mit B.s neuesten Werken ist aber jenes offenbar der Fall: so wird es auch mit diesem der Fall seyn müssen; und — sie sind noch nicht ein Jahr in's Publicum, auch ist nur das eine oder das andere da oder dort einmal zu Gehör gebracht! Zwar steht jegliches Menschenwerk, mithin auch eines Zeitheldes, unter den allgemeinen, unwandelbaren Gesetzen der Natur und seiner Gattung; und nach diesen muss es auch, recht erkannt und genau geprüft, schon bald beurtheilt werden können: aber dass in der Kunst man damit so wenig ausreicht, als sich zu begnügen pflegt, weiss Jeder oder erfährt es täglich;*)

*) Es sey wenigstens in einer Anmerkung erlaubt, einen nahe benüglichen Rückblick zu thun. Als Beethoven seine ersten drey Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell herausgegeben hatte, und nicht lange darauf seine erste Symphonie aus C durr da fand ein Recensent für recht und gut, jene ersten fast nur scherzhaft zu behandeln, als ziemlich confuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Menschen von Talent; die zweyte ernsthaft und warnend zu bezeichnen, als einen aus Bizarrerie fast bis zur Karikatur hinaufgetriebenen Haydn: und der Mann war wirklich ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfast sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie; auch hatte er selbst manches mit Recht geschätzte Werk geliefert und der B. war sogar gewissermassen ihm lieb! Hätte der Mann sich genannt, oder wäre man nicht auch den Todten Discretion schuldig: jeder Leser würde diess, und mehr, zugeben, wenn wir ihn nennten. Als dann B. seine zweyte Symphonie, aus D dur, vollendet hatte, und Fürst Lichnowsky sie uns im Manuscripte nach Leipzig brachte, schrieb nach der Aufführung Spazier in seiner kürzlich entstandenen Zeitung für die elegante Welt über sie, (er nannte sich)

und dass B., nach jenen Gesetzen beurtheilt, in seiner Instrumentalmusik bewundernswürdig ist, weise gleichfalls Jeder, sollte er auch z. B. sein: „Freude, schöner Götterfunken“ nach jenen Gesetzen für einen unstatthaften Missgriff erklären müssen, und finden, was ein Mann von Geist

als über ein crasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht ersterben wolle, und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlage u. s. w. Und Spazier war ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter, nicht unerfahrner, gewandter Mann; als Musiker kannte er Alles, was in seiner Zeit vorzüglich galt; als Kritiker über Musik war er, ein Schüler und treuer Gehülfe Reichardt's, nicht wenig geschätzt und selbst gefürchtet! Seitdem sind etwa fünf und zwanzig Jahre verflossen: und wie werden jetzt jene Werke von der ganzen Welt befunden? Sollen denn dergleichen Erfahrungen, die sich nicht etwa nur, ja nicht zumeist an Musik, sondern fast an Allem, was, durch Geister den Geistern geboten, aus dem Geleise des zu jeder Zeit Gewöhnlichen und zu gewisser Zeit Gewohnten heraustritt, von neuem wiederholt haben: sollen sie sich immer von neuem wiederholen? soll's damit immer wieder von vorn angehen? Dem Schreiber dieses will doch bedünken, es sey besser, jedem Werke, worin man Geist wenigstens im Allgemeinen ahnet, oder worin man Geist auch nur voraussetzen, schon um dessen willen, was der Mann sonst gemacht, nicht wohl unterlassen kann — was aber um jener besonderen Eigenschaften willen nicht sogleich munden und zusagen, wohl auch nach einiger Bemühung damit noch nicht recht dem Kopfe einleuchten, dem Herzen sich aneignen, den gesammten innern Menschen nicht recht in die freye, harmonische, wohlthuende Verfassung des eigentlichen Kunstgenusses versetzen will —; es sey besser, jedem solchen Werke nur erst Zeit und Raum zu gönnen — und sich selber gleichfalls; das Werk sich an Anderen und Andere sich an ihm wiederholt versuchen zu lassen — an sich auch, und sich an ihm — ehe man hervorbricht mit schroffem, erkältendem, wo nicht wegwerfendem Tadel; oder auch mit unbedingtem, vergötterndem Jubel im entgegengesetzten Falle, dass nämlich ein Werk sogleich ganz anspricht, einleuchtet, lebhaft erregt, überall oder auch gerade uns, uns gerade jetzt, also afficirt. Endlich, um zum ersten Falle zurück zu kehren — endlich sollte man doch zum allerwenigsten dem Gedanken Raum und Folge geben: Wenn das Werk dir nicht zusagt, so ist mindestens es möglich, dass dies nicht an ihm, sondern an dir liege; oder wie Lichtenberg es unhöflicher ausdrückt: Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen und es klingt hohl: muss denn das allemal im Buche seyn?

Der Verf.

(Hr. Marx in Berlin) zu dessen Rechtfertigung gesagt, möge wohl mit B.s Meinung zusammen stimmen und erkläre die Sache gut, rechtfertige aber ihn nicht, den Griff, sondern stelle vielmehr sein Unstatthaftes erst in das rechte Licht. — Was nun aus diesen Betrachtungen über das Allgemeine unseres Gegenstandes für derzeitige Recensenten folgt: das liegt zu nahe, als dass wir erst mit Worten darauf hinweisen dürften.

Nun das Besondere! von diesem aber, aus Vielem, nur Weniges! Beethoven schonte nicht; er schonte ganz und gar nicht, und in keiner Hinsicht: in seinen spätesten Werken aber — was aus dem Entwickelungsgange menschlicher Eigenthümlichkeit, aus der bekannten, ganz besondern Lage, in die er versetzt war, und aus dem unvermeidlichen Einflusse derselben auf seine Stimmung oder auch Verstimmung, leicht erklärlich ist — in seinen spätesten Werken, da schonte er am Allerwenigsten, und verfuhr mitunter auch so, dass er den Leuten zu fühlen geben wollte: Ihr müsst mit! So findet sichs bekanntlich schon, was die Ausführbarkeit dieser seiner Werke anlangt. Indessen, da zwar der Menschengesang (in den Organen für dessen Ausführung selbst) seine Gränze hat, die Instrumentalmusik aber keine, und da diese, grossentheils durch B. selbst, für die Ausführung zu einer Höhe und Vollendung gehoben worden ist, welche zu erlangen man nur noch vor funfzig Jahren für rein unmöglich erklärt hätte: so wäre das von nicht viel Bedeutung an sich, ist es aber in Hinsicht auf uns in dieser Zeit und auf das Schicksal (darunter auch, auf die Beurtheilung) der Werke selbst in derselbigen. So hoch, nicht nur an Geschicklichkeit, sondern auch an Sinn für das Vorzutragende, mithin an Ausdruck, die jetzigen Orchester im Vergleich mit den vormaligen stehen: wie viele gibt es, die z. B. B.s letzte Symphonie so, wie es seyn soll, ausführen können? oder könnten sie's, es mit allen den hierzu durchaus nothwendigen Vorübungen möchten? Ganz dasselbe ist zu sagen von unseren Quartettgesellschaften, was das hier angeführte Quartett betrifft; und von eben diesem eigentlich noch mehr. Nun will aber — sage man, was man wolle — Musik, vor allem Musik einer Art, die von jedem bisher Ueblichen ganz abweicht, nicht bloss gelesen oder selbst studirt, sondern auch gehört seyn; und von je mehr Tiefe des Geistes und Reichthum der Kunst sie ist, desto vollkommener an sich und in ihrer

„il 1767 *) e donde fu detto Pergolese, sebbene „l'autor Francese dell' Opera Essai sur la musique lo fece originario di Casoria, ch'è uno „di quei sogni, di cui abbonda quel libro indigesto. „Era però nostro per educazione, e studiò nel Conservatorio di S. Onofrio, e qui fu prodotto dalla „casa di Stigliani, e di Maddaloni, e dopo una breve „dimora in Roma qua ritorno, e morì a Pozzuoli **). „Egli in breve tempo dal mediocre in cui trovò questa „musica teatrale, la ridusse al sommo, al perfetto „nell' Olimpiade. La vita breve di questo Raffaele „della Musica impedì, che dopo l'Olimpiade si potessero avere altri capi di opera, a riserba del celebre „Stabat, che in alto genere toglie ad ognuna la speranza di poterlo eguagliare ***). Si può dire che „Pergolesi niente abbia lasciato, che migliorare „a' successori, e che da quell' epoca in poi abbia piuttosto la musica perduto, che acquistato vigore. Si „riformò il gusto universale a quell' incanto, si „cominciò a distinguere l'accento, il metro, la continuazione delle melodie, e il popolo corse presso „ad un giovine, lasciando i più vecchi accreditati, „da' quali perchè turpe putant parere minoribus, gli fu messa un' orribile persecuzione, la „quale giunse a tanto, che si crede, che fosse morto „avvelenato da' suoi malevoli. — Il Signor Arteaga „nella sua dotta, e giudiziosa opera delle Revoluzioni del Teatro, fa a questo proposito questa „bella osservazione. „Morì di trenta tre anni, alcuni „affermano, di veleno preparatogli da maestri di „cappella suoi rivali. Quantunque ciò non meriti „egual credenza, egli è tuttavia certo, che Pergo„lese fu il berseglio della invidia, e che sembra „essersi avverata nella sua persona quella severa „e incomprensibile sentenza, che la natura in cre„ando gli uomini singolari ha, come dice un Poeta „Francese, pronunciato contro di loro: Sois grand „homme, et sois malheureux —"

Anekdote.

X..., ein vornehmer Glücksritter, schickte kürzlich der Sängerin Z... einen Liebesantrag mit einer Bankonote von 500 Fl. Die reizende Z.... übergiebt den Brief ihrem Vater. Dieser trägt die 500 Fl. sogleich in eine Armenanstalt und läßt sich eine Quittung auf Herrn X... ausstellen. Der Vater überbringt die Quittung selbst dem Herrn X... mit der Bitte, dergleichen Aufträge in Zukunft nicht mehr an ihn zu weisen, weil ihm seine übrigen Geschäfte keine Zeit zu dergleichen Gängen liefsen. —

*) Forkel giebt das Jahr 1701, und Hawkins 1718 an. d. Verf.

**) Hr. Forkel meynt, daß er zu *Torre del greco* gestorben sey — d. Verf.

***) Ist nach italienischer Art und Weise zu viel gesagt. Wer kennt nicht das berühmte *Stabat mater* von Joseph Haydn, von Carl Joseph Rodewald? Bey diesem letztern machten die italienischen Kapellmeister Nicola Zingarelli, Giuseppe Curcio, Sebastiano Nasolini, Giuseppe Nicolini u. s. w. große Augen, als ich es ihnen zur Beurtheilung vorlegte. Das *Stabat mater* von unserm verstorbenen Kapellmeister und Organisten an der Cathedralkirche zu Livorno, Orazio Mei, einem Schüler des berühmten Clari in Pisa und vortrefflichen Kirchenkomponisten, ließ sich der verstorbene Kapellmeister Kraus bey seinem Aufenthalt hier in Livorno abschreiben, und hielt es für ein Meisterstück. Jetzt macht sich der Einsender dieses Aufsatzes eine Sammlung von den bedeutendsten Kompositionen des *Stabat Mater* — und zwar von den berühmtesten neuern italienischen Kontrapunktisten; und wird mit der Zeit den Werth oder Unwerth derselben in der allgemeinen musikalischen Zeitung genauer bestimmen. d. Verf.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Art will sie gehört seyn: so dass selbst der grösste und erfahrenste Kenner, dass sogar der Künstler, der vielleicht Aehnliches, nur in andrer Art zu schreiben vermöchte, bey gar Manchem darin, und nicht selten eben bey dem Entscheidendsten, niemals ganz sicher in seinem Urtheile seyn kann nach blosser Ansicht oder versuchsmässigem Anschlagen auf den Tasten! Das scheint offen da zu liegen und sich von selbst zu verstehen: es muss aber doch nicht, da man so oft das Gegentheil behaupten und Versuche hört, diese Behauptung mit Scharfsinn zu erweisen. Den Gegenstand zu erörtern, müsste weit zurück- und langsam fortgegangen werden: da das hier nicht geschehen kann, möge vorläufig einigen Beyspielen der Raum gegönnet seyn. (Man will ja auch Geschichtchen lieber, als Erörterungen!) Als Adam Hiller vor etwa viersig Jahren damit umging, Händel's Oratorien, zunächst den *Messias*, in Deutschland zu Gehör zu bringen — in Deutschland, wo diess noch nie und nirgends versucht war, wo nur einzelne, vorzügliche Meister diese Werke aus den gestochenen Partituren kannten — widerriethen fast Alle das Unternehmen gänzlich, theils wegen mancher, damals allerdings bedenklichen Schwierigkeiten, vornämlich aber um der Beschaffenheit der Werke selbst willen. Gross, herrlich, zuweilen erschütternd, aber in einem Style, der jetzt nicht mehr ansprechen, nicht mehr wirken kann, ausser in England, wo man sich in ihm, und in ihm allein (damals) erhalten hat: darauf liefen die Urtheile hinaus, und auch das, des verdienstvollen, vielgeehrten Naumann's. Hiller liess sich nicht stören, und veranstaltete die grosse, feyerliche Aufführung in der Leipziger Universitätskirche. Aus weitem Umkreise eileten Kenner und Meister herbey: auch Naumann. Die Ausführung gelang: wie wendeten ihre drey Stunden das Jahre lang gehegte Urtheil Aller! Den Abend in Hillers Hause sahe man Naumann, wahrhaft verklärt von edelster, innigster Begeisterung, eintreten, und Vater Hillern eine feine Weile in fester Umarmung halten, ohne Worte finden zu können. Die ersten aber waren: O wie wahr hattest du mir geschrieben: Höre! und siehe nicht bloss! — Reichardt — wie man auch über seine Compositionen urtheile: (wir meinen: was er einmal gut machte, das machte er auch trefflich —) als einen Mann von Geist, Talent, vielseitiger Kenntniss und Bildung wird ihn Jeder anerkennen. Er, bis zum letzten, kurzen Abschnitte seines Lebens, kannte Mozart's Opern fast nur aus den Partituren. Bloss einige hatte er, und nichts weniger als gut, aufführen hören — hören mögen; denn er hielt sie — allenfalls die früheste in Deutschland, *Idomeneo*, abgerechnet — für Documente durchaus verkehrter und wahrhaft verderblicher Anwendung grosser Talente, grosser Kunst; und weil er ihr gewaltiges Eingreifen überall, ihr Zurückdrängen dessen, was gleichfalls gut, aber nach entgegengesetzten Ansichten gebildet war, nicht hindern konnte: so hasste er sie. Endlich (in Cassel, am damaligen französisch-westphälischen Hofe) hörte er sie gut, ja trefflich. Wie sie auf ihn wirkten; wie es, zunächst durch sie, die Dinge anders zu fassen begann: das offen heraus zu sagen, wie Naumann, ging ihm wider die Natur; auch hatte er vorher gar zu laut und gar zu entscheidend, mit oder ohne seinen Namen, Opposition gehalten; es verrieth sich aber von selber: er wurde verworren, unsicher, in all' seinem Urtheilen; er wurde irre an sich selbst, und konnte nichts von nur einiger Bedeutung mehr hervorbringen. — Endlich, unser Mann selber! Als Weber's Freyschütz in Deutschland Alles in Bewegung zu setzen anfing, studirte Beethoven ihn fleissig durch und nahm dann, wie es ihm gebührte, ein derb entscheidendes Wort darüber. Es priess mit grosser Lebhaftigkeit erst Weber'n im Allgemeinen: „Das sonst weiche Männel — ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut" u. s. w. „Nun muss der Weber Opern schreiben; gerade Opern; eine über die andere, frischweg, ohne viel daran zu knaupeln" etc. Dann die Oper im Besondern: „Der Kaspar, das Unthier, steht da, wie ein Haus." „Ueberall, wo der Teufel die Tatze 'reinstreckt, da fühlt man sie auch" u. s. w. Es erinnerte ihn Einer an das zweyte Finale. Ja, sagte er; da ist's freylich auch so: aber — mir geht es dumm damit. Ich sehe freylich, was Weber will: aber er hat auch verteufelt Zeug hineingemacht. Wenn ich's lese — wie da, bey der wilden Jagd — so muss ich lachen; und es wird doch das Rechte seyn. So 'was muss man hören — bloss hören: aber da — ich . . .

Wir kommen zurück! Es muss sich war, die Meinung, Mehres vereinigen, was sich höchstselten vereinigt, um ein gesichertes, mit Recht entscheidendes Urtheil über Werke, die gänzlich aus der gewohnten Bahn heraus schreiten — mithin auch

über jene Beethovenschen — möglich zu machen; es muss sich vereinigen selbst vor denen und in denen, die des Urtheils sonst fähig wären, auch für solch ein Werk; solcher Urtheilsfähigen können in erster Zeit nur Wenige seyn, und doch eben um diese Wenigen muss es sich vereinigen!

Beethoven schont auch nicht, hinsichtlich seiner Ideen. Man hat ihn den Erfinder seiner Zeit in Hinsicht auf Musik genannt, und er ist es. Kaum aus dem Jünglingsalter geschritten, gab er nur Neues, ihm allein Zugehöriges, ihm Eigenthümliches. Diess war gar nicht zu verkennen und ward von Niemand verkannt: es ward aber auch unaufhörlich und von nicht Wenigen vergötternd und ausschliessend gepriesen, indess andere Vorzüge seiner Werke bey weitem nicht so vielen Beyfall und nicht selten scharfen Tadel fanden. So wollte er nun auch vor Allem neu, überall neu, auch möglichst auffallend neu seyn. Da er aber gegen anderthalbhundert, grossentheils weitläufige Werke schrieb: wie wäre es nur gedenkbar, dass er immer den nahen Seitenpfad von Neuheit zur Sonderbarkeit, von Sonderbarkeit zur Wunderlichkeit vermieden hätte, und dass nicht auch zuweilen das Absichtliche jenes seines Bemühens hindurch blickte? Hierzu kam, was von noch mehr Belang, wenigstens für Wirkung und Urtheil gleichsam auf der Stelle, seyn musste: dass er, grösstentheils durch sein bekanntes, grosses Unglück, eine lange Reihe von Jahren gewissermassen ausserhalb der Welt, auch der musikalischen, lebte. Keiner, der in und mit der Welt lebt, wird ohne alle Hinsicht auf sie leben; protestirte er auch dagegen, wie J. J. Rousseau. Selbst solch eine Protestation ist eine solche Hinsicht, nur absonderlicher Art. Ist er nun von Haus aus Erfinder, wie B., und zugleich ein fester, selbstständiger Charakter, wie B. gleichfalls: so wird er in Hinsicht auf die Welt sein Ursprüngliches, Neues und Eigenthümliches nicht verleugnen, vielleicht auch nicht umbilden; aber er wird es, sey es auch nur in Zufälligem, an das anknüpfen, was sie zu seiner Zeit Gutes hat, was Gutes in ihr zu seiner Zeit vorzüglich gilt. So, was Musik betrifft, Durante im 17ten, so Joseph Haydn im 18ten Jahrhundert, und Beyde vortrefflich, ohne Nachtheil für die Werke, zu grossem Vortheil der Urtheilenden und Geniessenden; so auch Beethoven selbst, bis er des äussern Sinnes beraubt ward, der uns am nothwendigsten ist, um in und mit der Welt zu leben. Von da an flohe er sie immer mehr — und das heisst: schon bald nach der Zeit der Entstehung der Sinfonia eroica; und in mehren seiner letzten Jahre flohe er sie, so weit das irgend zu erreichen war, gänzlich. Ja vielleicht trieb ihn zuletzt die (wenigstens örtliche) Abgötterey mit einem Manne, dessen Standpunct bey seinen Arbeiten dem, B.s bey den seinigen, schroffer entgegengesetzt, wohl kaum ersonnen werden kann; mit einem Manne, der gar nichts wollte, an gar nichts dachte, als an die Welt, den Augenblick, die Welt in diesem Augenblicke: die Abgötterey mit Rossini — vielleicht, sag' ich, trieb ihn diese, seine scharfe, würdige Opposition um so entschiedener, in kräftigem Trotz und rauher Hartnäckigkeit zu halten; wohl auch in ihr noch weiter zu gehen, als sonst geschehen seyn würde. So stehen die letzten seiner Werke, die grossen nämlich — die Messe, die Symphonie, die Quartette — auch der Idee nach, unter Allem, was diese Zeit uns sonst gebracht, ganz abgetrennt, fremd und isolirt da. Was hieraus folgt für die Beurtheilung und den Genuss derselben noch in dieser Zeit: das liegt wieder so nahe, dass es nicht erst angeführt zu werden braucht.

Endlich, so schonte B. auch nicht, was die Ausarbeitung seiner spätesten Werke anlangt. Wir wollen nur einige Momente kurz andeuten. Der Reichthum seiner Harmonie, wie er hier erscheint, will sich von uns, die wir daran nicht gewöhnt sind, kaum noch übersehen, viel weniger überhören lassen; das Wunderbare seiner Combinationen wird oft grüblerisch, so dass es dem jetzigen Hörer als unklar, wo nicht als unzusammenhängend vorkömmt; das Ueberbauen seiner durchgeführten Melodieen mit immer mehr variirenden Instrumenten, und immer anders hinzutretenden Figuren lässt sie, diese Melodieen, kaum noch, auch mit Anstrengung, heraushören und ungestört neben der Fülle der Zuthat fest halten, wie viel weniger geniessen — alles diess, jetzt, wo man hieran noch nicht gewöhnt ist. Dieses nun, und noch Vieles, was wir übergehen, was, soll es gefasst und zugleich im Ganzen und im Einzelnen nach Würden aufgenommen, nach Gehalt genossen werden, des Geübtesten und Eifrigsten gesammte Kräfte in vollen Anspruch nimmt, finden wir überdiess noch meistentheils mit einer Ausdauer, wohl auch mit einer Hartnäckigkeit, zu einer Länge ausgesponnen, die beträchtlich über Alles geht, was wir

an Musik gewohnt sind, und die, bis wir uns anders gewöhnt haben, bey jener Beschaffenheit dieser Musik, den weniger Fähigen ermüden und zu einem blossen Dulden, aber auch den Fähigsten, der nicht nachlassen will, zuweilen fast zu einer Art Verzweiflung oder unwilliger Aufwallung treiben muss. (Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Beschluss der Karnevalsopern und Anfang der Frühlingsopern in Italien.

Vom 21sten July. (Neue Folge.)

(Beschluss.)

Neapel. (Teatro S. Carlo.) Die Sedlaczek fand vielen Beyfall in der *Semiramis*, in der Rolle des Arasce. Hrn. Bellini's *Pirata*, der am 31sten May zum ersten Male gegeben wurde, machte kein Glück; Rubini fand jedoch eine sehr gute Aufnahme. (T. Fondo.) Die neue Oper *Osmano Bascià d'Egitto* von Hrn. Magagnini soll einige gute Stücke haben. (T. nuovo.) In der vor mehren Jahren von Carafa componirten Oper *Il vascello dell' occidente* trat zum ersten Male der Tenorist Antonio Poggi auf, der hoffen lässt, einst ein gutes Subject zu werden. Die Beisteiner aus Wien fand vielen Beyfall im *Barbiere di Seviglia*. — Der königl. Hof, der dänische Prinz Karl Christian und andere vornehme Personen wohnten dieses Frühjahr im Musikcollegium einem von Hrn. Zingarelli componirten Miserere bey (in der hiesigen Zeitung hiess es a 53 voci, es war aber vierstimmig), welches von Hrn. Florimo, Zögling und Archivisten benannten Conservatoriums, einstudirt und dirigirt wurde. Im mailänder Theaterjournal sagte ein angeblicher Brief, der Director Crescentini habe die Musik einstudirt und geleitet (böse Zungen behaupten, er selbst habe diess seiner Schülerin Tosi nach Genua berichtet, die es sodann besagtem Journale schickte); allein Zingarelli's Freunde in Mailand haben die Sache schnell widerlegt, bewiesen, dass Z. Solo Direttore sey, und Hr. Florimo alles geleitet habe, citirten auch dabey den hierüber erschienenen officiellen Artikel im Giornale delle due Sicilie. Darin heisst es aber unter anderm doch: JJ. MM. haben den Herren Directoren, Zingarelli und Crescentini u. s. w. ihr Wohlgefallen zu erkennen gegeben; welche Stelle wenigstens das mit grossen Buchstaben gedruckte Solo aufhebt. Mich haben übrigens Mehre versichert, dass dieser zum Erstaunen Vieler so berühmte Zingarelli es seinen Conservatoristen zum Gesetz macht, keine deutschen Classiker zu studiren. —

Florenz. Hier gab man unter anderm Mozart's *Don Juan*, in welcher Rolle aber Bonoldi schon etwas zu alt befunden wurde. — Der englische Gesandte, Lord Burghersh, veranstaltete dieses Frühjahr in seiner Wohnung eine grosse musikalische Akademie, in welcher mehre Stücke aus seinen Opern: *L'Eroe di Lancastro*, und *il Torneo*, mit vielem Beyfalle gegeben wurden. — Die Serafina Tocchini (s. die musik. Zeitung 1827, S. 375), welche bey Hrn. Ceccherini allhier seit einem Jahre den Gesang studirt, hat sich bereits zweymal bey Hofe hören lassen.

Loreto. Der Pater Bonfichi in Mailand hat vom römischen Hofe die Einladung zur Annahme der durch Abgang des Hrn. Basily hier vacant gewordenen Kapellmeisterstelle erhalten; B's Bedingnisse sind aber von der Art, dass schwerlich aus der Sache was werden dürfte. *)

*) Seit dem ersten Bande der Caecilia 1824 Seite 211, bis zum siebenten 1828 Seite 198 weiss Herr Sievers in Rom noch nicht, wo P. Bonfichi (den er sehr anrühmt) lebt, ja ihn einmal sogar todt glaubt, da er ihn doch 1823, als er in jener Hauptstadt war, kennen gelernt haben sollte. Da ist denn im ersten Bande er und die Redaction der Cäcilia ungewiss, was già religioso heisst, da già in diesem Sinne dem lateinischen ex genau entspricht: già professore = Ex-Professor; già poeta = Ex-Poet u. s. w. Im siebenten Bande, also 1828, wird B. gar in's Napolitanische versetzt. Folgendes ist die Uebersetzung der autographischen kurzen Lebensbeschreibung, die er mir dieser Tage gefälligst mittheilte:

Paolo Bonfichi, geboren zu Livraga in der Provinz Lodi den 6. October 1765 von bürgerlichen Eltern, zeigte schon in seiner Kindheit eine natürliche Anlage zur Musik, lernte von sich selbst auf dem Klaviere Arietten und Sonatinen spielen, und machte Fortschritte. Ohne Meister und Anleitung versuchte er, die Orgel in seinem Geburtsorte zu spielen. Für dieses Instrument hat er auch immer eine besondere Zuneigung gehabt, und konnte sich auch in der Folge als Spieler der grössten Orgel in Italien auszeichnen. Als ihn seine Eltern auf die Universität nach Parma schicken, um einen Studiencurs zu machen, lernte er daselbst von einem alten Maestro aus P. Martini's Schule bezifferte Bässe se-

Genua. Die hiesige Zeitung spricht von einem Maestro Filippo Mercadante, der jüngsthin

componiren. Von sich selbst lernte er fleissig Partituren lesen und begleiten. Als er im 18. Jahre in den Servitenorden trat und Religionssystems halber den Musikdienst zwey Jahre verlassen musste, nährte er doch eine ganz besondere Leidenschaft für sie. Sein General erfuhr das und rief ihn daher in seinem 20. Jahre nach Rom, wo er sich sechs Jahre aufhielt, und nebst seinen geistlichen Studien und Pflichten öffentliche Kirchen- und Privatmusiken, auch die besten Sänger zu hören Gelegenheit hatte, dabey mit den ersten Meistern bekannt zu werden suchte. Guglielmi, damals Kapellmeister am Vatican, gab ihm mehre Lectionen im Contrapuncte. Bonfichi studirte nachher die klassischen, italienischen und deutschen Meister: in den ersten Klarheit und Schönheit des Gesanges mit guter Führung, in den anderen die Tiefen der Kunst, vereint mit der Kraft und dem Kolorit der Instrumentirung. Nach einer solchen Anleitung konnte er eine grosse Menge Vocal- und Instrumentalmusik aller Art componiren, die vom Publicum mit Nachsicht aufgenommen (sentita con compatimento) und in ganz Italien, auch auswärts, gesucht wurde. B. blieb in seinem Orden bis 1805, zu welcher Zeit alle Klöster aufgehoben wurden, und besonders in Parma, wo er für die Hofkapelle einige Messen und eine grosse Kantate bey Gelegenheit der Vermählung des königl. Prinzen Ludwigs mit der Infantin von Spanien componirt hatte, welche der Hof huldvoll aufnahm und grossmüthig belohnte. Hierauf setzte er sich in Mailand fest, wo er im 59. Jahre einer guten Gesundheit geniesst, von der Regierung als Ex-Frate eine Pension bezieht, und sich ganz der Tonkunst, dem Componiren, Unterrichte (besonders im Gesange) und Kirchenmusiken-Aufführen widmet. Nur zwey Opern hat er für's Theater geschrieben, eine für's Parmesan'sche auf Einladung des damaligen französischen Generals Moreau St. *Mery*, *la Climene* betitelt; die andere für's königliche Turiner Theater, nämlich die ernsthafte Oper *Abradate*, welche Theatermusik er jedoch als seinem Charakter zuwider, aufgab, und fast gänzlich Kirchenmusik componirte. Hier folgt die Liste seiner Compositionen:

Mehrstimmige Oratorien mit Begleitung des Orchesters für Rom componirt, theils in der neuen Kirche de' Filippini oder in Privatgesellschaften aufgeführt zu werden: 1) La genesi, achtstimmig und Doppelchöre. 2) Il paradiso perduto, dreystimmig und Chöre. 3) La morte d'Adamo, zweystimmig. 4) Il passaggio del mar rosso, vierst. mit Chören. 5) Elia sul carmelo, dreystimmig mit d'. 6) Ester, fünfstimmig und d'., theatral. 7) La morte di Baldassar, wie das vorhergehende. 8) Il trionfo di Giuditta, dreystimmig mit Chören. Cantata. 9) Il trasporto dell' arca, ebenso. 10) I fanciulli nella fornace, fünfstimmig mit Chören. Cantata. 11) Il natale di C. C. dreystimmig mit Doppelchören Cantata. 12) La Epifania, fünfst. mit Chören. C. 13) La ressurezione, sechsstimmig mit Chören. Oratorio. 14) La discesa al limbo, achtstimmig mit Chören. Oratorio. 15) La Pentecoste, zweystimmig mit Chören. Cantata. 16) L'ascensione di Maria, dreyst. mit Chören. Oratorium. 17) Il figliuol prodigo, vierstimmig mit Chören. Oratorio. 18) La decollazione di S. Gio. Battista, sechsstimmig mit Chören. Oratorio. 19) I divertimenti di S. Filippo Neri, dreystimmig. Cantata. 20) Cantico di Zaccaria, zweystimmig mit Chören. Die schöne und kräftige Poesie besagter Stücke, Nr. 3 und 17 abgerechnet, ist von Hrn. Gio. Battista Rasi, königl. sardinischem Consul am päpstlichen Hofe. — Zehn drey- und vierstimmige Messen, ein Requiem, zwey Miserere, Psalmen, Hymnen, fünf Magnificat, ein Te Deum, ein Stabat Mater, eine Menge Tantum ergo, eine grosse Menge Vorsetzen, viele Ouverturen und andere Instrumentalmusik.

in seiner Vaterstadt Sarzana ein Miserere von sich aufgeführt, das sehr gefallen haben soll. — Als im hiesigen neuen Theater der Eintrittspreis wohlfeiler geworden war, stellten sich auch mehre Zuhörer ein. Eine gewisse Carolina Devincenti ersetzte die Cortesi und Coda im *Barbiere di Siviglia*. Die nachher gegebenen Opern *Otello* und *Assedio di Corinto* gefielen. Donizzetti's neue Oper *Alina, Regina di Golconda*, scheint kein Glück gemacht zu haben. Morlacchi zögerte sehr mit seiner neuen Oper, die erst vorgestern den 19ten in die Scene gegangen seyn soll, und, da die Stagione mit dem Sosten dieses endigt, nur wenige Vorstellungen zählen kann.

Parma. Der hiesige Hof lud Rossini ein, für das hier künftiges Frühjahr zu eröffnende neue Theater eine neue Oper für 1000 Louisd'or (nach andern für 50,000 Franken) zu componiren; der Herr Maestro äusserte aber den Wunsch, selbe in Paris zu schreiben, was ihm dem Vernehmen nach nicht bewilligt wurde. Jetzt sagt man, es sey die Rede davon, er möchte nur eine neue Oper von sich (versteht sich für schweres Geld) in die Scene setzen.

Triest. Herr Prividali (Siehe meinen vorigen Bericht) machte grösstentheils gute Reformen, bildete unter andern ein Orchester, wie es diese Stadt noch nie besass; aber eben diese Reformen, durch welche viele alte Angestellte brodlos wurden, brachten seinen Sturz hervor. Schon trachtete man nach seinem Leben, und wie man behauptet, entging er der Gefahr nur dadurch, dass er sich in einem Sacke gebunden heimlich aus dem Theater habe tragen lassen, schnell zur

See eilte, und die Flucht nahm. Jetzt ist Herr Bassi abermals Impresario. Nachdem man mehre Tage hindurch Comoedien gegeben hatte, wurde das Theater am 3ten May mit dem *Barbiere di Siviglia* eröffnet, worin die Annetta Fischer rauschenden Beyfall erhielt. — Der Knabe Scaramelli, als guter Violinspieler auch aus diesen Blättern bekannt, unternimmt jetzt eine Kunstreise in Italien.

Intra. In diesem reichen Flecken am Lago maggiore, nahe bey den borromäischen Inseln, wurde dieses Frühjahr ein neues Theater mit einer — Rossinischen Oper eröffnet.

Cadix. Auf die mailänder Sängerin Ercolina Bressa wurde bey ihrer Rückreise in's Vaterland folgendes Gedicht im Drucke bekannt gemacht. Sie hat auch in anderen Städten Spaniens und Portugals vielen Beyfall erhalten.

Soneto.

Préciase mas del ya pasado dia
La luz que dà à natura ser y encanto,
Cuando la noche, madre del espanto,
Su ominosa tiniebla al suelo envia.
Y cuando la vejez con diestra fria
Al mortal cubre de nevado manto,
Mas amable se ostenta, en su quebranto
De juventud que huyó, la lozania.
Asi al partirte de este amigo suelo
Recuerda Gades las amantes quejas
Que aplaudió en Zora, que admiró en Otelo:
Mas precio tienen cuando de él te alejas,
Y bajo el patrio y venturoso cielo
Elevas mil lauros, mil recuerdos dejas.

Abgenöthigte Erwiederung.

In Nr. 148 der Blätter für literarische Unterhaltung, bey Brockhaus allhier, liess ein kleiner Unbekannter seine unreine Stimme darüber nach Kräften erschallen, dass ich in Nr. 30 unserer Zeitung Beethovens Marsch mit Chor zu den Ruinen von Athen unter den kurzen Anzeigen bloss habe anzeigen lassen, und gibt den höflichen Rath, solche Recensenten mir doch vom Halse zu schaffen. Wie anständig! — Weiss denn der kleine Unbekannte nicht einmal, dass man in einer Zeitschrift, die so Vieles umfasst, nicht jedes Werk eines so weltberühmten Tondichters, sondern nur diejenigen recensiren kann, die den Heros von einer andern Seite zeigen? Hat er denn so wenig Fassungskraft, dass er nicht einmal begreift, dass auch talentvollen Anfängern und geschickten, aber noch nicht im Rufe stehenden Künstlern ihr Recht wiederfahren muss? u. s. w.

In seiner Unwissenheit behauptet er sogar keck genug, wie solche Leutchen sind, dass besagtes Werk vor Kurzem erschienen sey, da es doch B.s 114ter Op. ist (das 135ste ist gedruckt und höhere Nummern stehen in den Katalogen), das bereits 1816 erschienen und der damaligen Redaction übergeben worden ist.

So ein Herr Geheimschreiber, der sich nur gar zu gern wichtig machte, stützt sich gewöhnlich darauf, dass ehrlichen Männern ein solcher Ton widersteht: in Sachen der Redaction halte ich es aber für meine Pflicht, jeden Unberufenen gehörig zurecht zu weisen.

G. W. Fink.

Vermischtes.

Die singenden Pfeile.

In der Reisebeschreibung des Kapitain *J. Pureray* in den Jahren 1804 und 1805 von Manchao nach Kanton wird erzählt: Die Einwohner der bedeutenden Stadt Hush-can, die so glücklich ist, dass sie sogar keine Bettler hat, ergötzen sich mit der eigenthümlichen Unterhaltung, singende Pfeile abzuschiessen. Die Pfeile sind eigens dazu eingerichtet, etwa fünf Fuss lang; oben ist eine hohle und durchbohrte Kugel angebracht. Schiesst man nun diese von dem nur dafür benutzten, gemeinschaftlichen Bogen senkrecht in die Höhe: so geben sie einen merkwürdigen Ton von sich, der beym Aufsteigen immer schwächer und beym Fallen wieder zunehmend stärker wird. Mit diesem Tonspiele vertreibt man sich dort nicht selten die Zeit. — Gegen ihre Musik gehalten, mag ihnen das musikalische Vergnügen allerdings anmuthig genug vorkommen. Ergötzen sich doch Thüringens Knaben auf ähnliche Weise mit ihren singenden oder brummenden Nonnen, einer Art grosser, hohler Kreisel; und das Pfeifen der Flintenkugeln war ja Carl dem XII. auch das schönste Tonspiel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten July. **No. 31.** 1828.

Auf Veranlassung von:

1. *Grand Quatuor — pour deux Violons, Alto et Violoncelle* u. s. w. — und 2. *Grand Quatuor — — en partition* u. s. w. *comp. par Beethoven.*

Von Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

Nach diesem Allem: was ist jetzt, eben jetzt, mit diesen Werken zu thun? Wir erlauben uns, unsere Meinung, bescheidentlich, wie sich's gehört, auszusprechen, so dass wir uns damit an das Publicum, an die Directionen, an die ausführenden Künstler oder Liebhaber, und an die Recensenten richten, aber dabey uns nur an das Allgemeinste halten, jede Nebenhinsicht übergehen — z. B. wie diese Werke eigentlich zu studiren, wie ihre Ausführung anzuordnen, wie auf das Anhören derselben vorzubereiten seyn möchte, u. dgl. m.

Das Publicum müssen wir, in Hinsicht auf Musik — ungefähr, wie in Hinsicht auf Lectüre, und gar manches Andere auch — unter zwey, dem Sinne und den Neigungen, wie der Zahl nach, höchst verschiedenen Classen betrachten: die eine will, hörend oder ausübend, durch Musik sich nur amüsiren — einen angenehmen Zeitvertreib schaffen; die zweyte will ihren gesammten innern Menschen, nach allen seinen Kräften und diese möglichst gleichmässig, erregen, beschäftigen, neu beleben, heben, stärken, fördern; wozu selbst gehört, wenn sich Gelegenheit bietet, ihn erweitern durch Neues, das man hinzu lernt. Die erste Classe, meinen wir, wird wohlthun, auf jene neuesten Werke B.s zu verzichten; sie wird aber hoffentlich auch der Ehren seyn, keine Ansprüche an sie zu machen, sondern sie, mit dem vollkommen begründeten Worte, wozu sie vollständiges Recht hat: sie sind nicht für mich; ich bin nicht für sie — auf sich beruhen zu lassen. Werden sie wo aufgeführt und sie will Wunders halben doch beywohnen: desto besser, wenn es nur bey jener Voraussetzung bleibt. Vielleicht gefällt ihr doch in ihnen das und jenes, oder der und jene der Ausführenden; und sie hilft durch ihr Eintrittsgeld die Mittel zu öffentlicher Production herbey schaffen — was sogar Dank verdient. — Die zweyte Classe komme mit Sammlung und gutem Willen, möglichst ohne Vorurtheil für oder wider, mit bedeutenden, aber nicht falschen, und auch nicht allzusehr in's Allgemeine und Unbestimmte (in's Blaue, sagt man) hinaus laufenden Erwartungen. (Um Letztes an unserm Theile, wenn nicht zu hindern, doch zu mindern, ist das Meiste des Vorstehenden geschrieben worden.) Sie wird eben hier diess Alles brauchen. Dass sie sich während der Ausführung in allen ihren Kräften möglichst zusammen halte, ist bey ihr eben so vorauszusetzen, als dass sie sich dem, was sie ergreift und in jene Weise beschäftigt, gänzlich hingebe. Aber es wird es kann sie nicht Alles ergreifen und eben so beschäftigen; am wenigsten, beym ersten Anhören, wenn auch unter noch so gesteigertem Aufmerken. Dann lasse sie sich gefallen, dass bald fast nur ihr Denken, bald fast nur ihr Empfinden, bald nur zu unbestimmtem Spiele ihre Phantasie in Bewegung gesetzt wird; sie lasse sich's gefallen, vorläufig, bis sie mit dem Werke näher bekannt worden ist. Auf Jeden, der — worin es sey — nach Verhältniss zu dem, was er zu empfangen gewohnt ist, gar zu Vieles und zugleich sehr Befremdliches empfängt, kann unmöglich Alles sogleich die rechte Wirkung machen: je nachdem er selbst ist, wird er, wie das Kind bey allzureicher Christbescherung, erst nur, entweder vom Ganzen berauscht werden, oder sich an einiges Einzelne halten. Hernach, da findet sich's wohl. Fände sich's aber auch hernach nicht: dann mag er dem Spender in

Anspruch nehmen. Zwar bleibt immer noch eine andere Möglichkeit: aber man darf es wenigstens Keinem verübeln, wenn er dann diesen in Anspruch nimmt.

An die Directionen und ausführenden Künstler dürfen wir nur ein kurzes Wort richten: die ersten führen es lieber selbst, die zweyten lassen nicht gern sich von ihm führen. Unser kurzes Wort an Beyde heisst: Gebt die Werke uns und euch zu hören; gebt sie, wenn es irgend die Umstände zulassen, wiederholt, aus angeführten Ursachen; und, was noch nöthiger ist: gebt sie in möglichster Vollendung — wozu freylich, auch wenn ihr noch so geschickt und noch so geübt seyd, gar manche Proben unumgänglich nöthig werden. Ohne jene Vollendung verstehen ganz gewisse die Zuhörer, ohne diese Proben versteht ganz gewiss ihr selbst diese Werke nicht: und ohne Verständniss — wie könntet ihr sie nur angemessen vortragen? wie könnten wir und ihr wahren Genuss von ihnen haben? Die Noten gäbet und hättet ihr: aber die Noten sind nur die Sylben des Gedichtes.

Den Recensenten endlich dürfen wir nur bittweise uns nahen, da sie bekanntlich Alles wissen, und besser; auch haben wir uns höflichst dabey zu benehmen, indem sie unsere Bitte wieder recensiren werden, und uns, die Bittsteller, dazu, und das Blatt, das sie und uns aufnimmt; und so weiter. Unsere Bitte läuft aber auf folgende Puncte hinaus. Beliebet bey diesen (und anderen) offenbar bedeutenden, aber auch für das Urtheil schwierigen und sonst bedenklichen Werken, deren Wirkung und Aufnahme noch zweifelhaft ist — beliebet die auf solche Geisteserzeugnisse nicht eben ungewöhnlich angewendete Methode zu verwerfen: die Methode, gar nichts von ihnen zu sagen; denn — alles Andern hier nicht zu gedenken — gute, oder doch nicht üble Werke in jetzt gebräuchlichen, wohl auch beliebten Weisen, helfen sich leicht selber durch: jene aber schwer, und wenigstens erst spät; diess aber um so viel mehr, da ein sehr grosser Theil des Publicums, der auf euer Urtheil zu lauern pflegt, ehe er selbst zu sehen und zu hören sich entschliessen kann, von dem, worüber bey euch die Rede nicht wird, zum Kunde, oder auch Misstrauen dagegen fasst. Redet also, verehrte Herren, bitten wir; und mit dem, was ihr redet, übereilet euch nicht: diess ist die zweyte Bitte. Ihr würdet aber, scheint uns, euch übereilen, eben so wohl mit blossem Jubel, als mit blossem Tadel; denn ausserdem, dass, der Sache nach, Beydes ungefähr so viel als nichts ist, würdet ihr auch, der Wirkung nach, mehr schaden als nützen, und zwar den Werken selbst und euren Lesern. Blosser Jubel und blosser Tadel — beyde reizen jederzeit zur Opposition; und — wie nun die Welt ist — die Opposition fällt immer zahlreicher aus, und derber ein, gegen den Jubel, als gegen den Tadel. Dabey ist noch das Schlimmste, dass eben an diesen Werken, (und allen von der eben beliebten Weise sehr abweichenden) nach ihrer eigenen Beschaffenheit, die Menge vor der Hand fast gar keinen, und auch von denen, die höher stehen, doch nur Wenige einen lebendigen, liebevollen Antheil nehmen können. Darum: nichts so Allgemeines nach dem einen oder dem andern Aeussersten hinaus, sondern — das ist die dritte Bitte — etwas, das in den Geist und Sinn, auch in die Darstellungsweise des Autors, selbst in seine Wahl und Anwendung der Mittel, in seine Technik, in die besondere Bestimmung des Werks, hat es eine solche — kurz, in das, was es eigentlich zum Kunstwerke, und eben zu einem solchen mache, möglichst eingehet! So etwas erregt zuerst und zu unterst eine gewisse ernste und respectuöse Aufmerksamkeit auf die Werke; (auf euch auch;) und so wenig das an sich ist: für die Werke und ihren Eingang, sind sie nämlich von ächtem Gehalt, ist es viel (für euch auch.). Es bringt sodann hervor den Wunsch, die Werke selbst kennen zu lernen, und dass man die Gelegenheiten benutzt, wo dieser Wunsch erfüllt werden kann — womit zugleich diese Gelegenheiten selbst vermehrt werden. Wäre, was dann dahin triebe, auch nur Neugierde, zu erfahren, ob wirklich was an der Sache sey, oder der Versuch, an sich selbst zu erproben, ob Ihr Recht oder Unrecht hättet — wäre es auch nur diess: steht es mit den Werken selbst, wie es soll, und mit der Ausführung desgleichen: so wird, bey jener von euch erregten Aufmerksamkeit und Stimmung, fast unfehlbar Jeder das Ganze, nach seinem Wesen und Zwecke, wenn auch nur dunkel, ahnen, und an Einzelnem, das eben ihm nicht allzufern steht, Wohlgefallen finden. Diess Beydes ist aber, bey Geisteserzeugnissen überall das Erste; und das Erste überall das Nothwendigste, wenn Etwas damit werden soll. Das Uebrige stellt sich dann allmählig ein; und

selbst, wenn es sich nicht einstellte, so wäre man doch nicht leer ausgegangen. Es wird sich aber, dürfen wir hoffen, allmählig einstellen; und das um so sicherer, wohl auch bey um so Mehreren, je gefasster, gemässigter, ruhiger ihr euch selbst haltet, und, in dessen Folge, je bestimmter, fasslicher, überzeugender — auch, kann es seyn, je heiterer und ansprechender, ihr eure Vorträge gestaltet. Sehet da unsere vierte Bitte! Dass ihr Inhalt nicht zu tadeln, ist wohl offenbar; darum setzen wir auch nichts hinzu — nicht einmal: dass ihr nicht schmälen, viel weniger schmähen sollt, wenn sich das Publicum nicht sogleich in solchen Werken zurecht finden, sie erst sich nicht weiter, als eben gesagt, aneignen kann; denn das werdet ihr bey jener Fassung ohnehin euch nicht erlauben. Mit alle dem Erbetenen helft ihr hinwegräumen, was solchen Werken fast überall entgegen steht; und wo man ihnen Eingang zu bereiten sucht, da helft ihr diesen ebenen: das aber ist ein wahres Verdienst und kein geringes; es ist auch allenfalls genug, und mag dann gelten, was oben euer modisch - incroyabler College ausrief: Helfe sich durch, was kann, und was nicht kann, das gehe unter! Beethoven aber, meynen wir, wird sich wohl durchhelfen. Ob ihr mehr thun wollt, und was? das muss so gänzlich euch anheimgestellt bleiben, dass es unbescheiden seyn würde, darauf zu dringen. Desshalb schliessen wir mit einer fünften Bitte anderer Art, mit der kleinsten von allen, und der allein eigennützigen: Verzeihet, dass wir so gemeine Dinge auf Veranlassung eines so nicht gemeinen Werkes zur Sprache gebracht, ja sogar diese zum Theil an euch gerichtet haben. Glaubet nur: es ist ein Hauptgrund des unverkennbaren, höchst geringen Einflusses bey weitem des Meisten eben von dem Allerbesten der deutschen Literatur auf die Nation — man dürfte vielleicht sagen: von der Unfruchtbarkeit derselben für diese — dass ihre begabtesten, fähigsten Heroen, nur mit einigen Ausnahmen, über bedeutende Gegenstände bloss das und also schreiben, oder doch schrieben, was und wie es nur für ihres Gleichen passt. — —

Ungeachtet wir uns nun gleich Anfangs und schon durch die Ueberschrift verwahret haben, dass man diesen Aufsatz nicht für eine Recension des genannten Werkes ansehen solle: so halten wir uns doch für verpflichtet, wenigstens Einiges, was dasselbe etwas näher bezeichnen kann, hinzuzusetzen. Wir glauben diess, und nebenbey noch einiges Andere, was, nach dem Vorhergesagt, Jeder selbst abnehmen mag, schon dadurch zu erreichen, dass wir einfältiglich, doch treulich schildern, wie es einem gewissen, uns sehr wohlbekannten Freunde mit diesem wunderbaren Quartett ergangen ist.

Er hatte dasselbe erst, wie es oben unter No. 1. angezeigt worden, in Stimmen gestochen erhalten. Nicht ungewohnt, sich mit Musik dieser Gattung, allenfalls auch und vorläufig so in Stükken, zu beschäftigen, breitete er die Stimmen neben einander aus, verhoffend, so zwar nicht das Werk eigentlich kennen zu lernen — es zu durchdringen — aber doch über sein Wesen, seinen Zweck, seine Construction und seine Art sich zu unterrichten und daraus eine angenehme Vorkost zu geniessen. Ungewöhnliches, wohl auch Sonderbares, hatte er erwartet: aber was er nun fand, sah so bunt und kraus, zum Theil so höchst wunderlich und willkürlich aus, dass er oft gar nicht wusste, wohin damit. Die Melodieen — was sich als solche, so vereinzelt, kund gab — meist ganz befremdlich, aber tief eingreifend, auch wohl einschneidend; eine Fortführung, Ausarbeitung derselben grossentheils nicht zu erkennen, viel weniger zu verfolgen, und doch schien sie überall dunkel vorhanden, brach auch zuweilen bewundernswürdig hervor; die Modulationen nicht selten geschärft bis zum Bizarren, ja Kreischenden: und so durch alle Momente hindurch, bis auf äussern Zuschnitt, (wie eine übergrosse, immer wechselnde und von neuem sich umsetzende Phantasie,) die Tonart (Cis moll, als herrschend: aber im Verlauf ziemlich alle Tonarten der gesammten chromatischen Leiter mehr oder weniger berührend) und die Taktarten (im wunderlichsten, stets einander unterbrechenden Wechsel, von den einfachsten bis zu den künstlichsten, z. B. Neun-Viertel-Takt,) fast Alles, wie gesagt, erschien ihm bunt und kraus, Vieles höchst wunderlich, Manches ganz willkürlich. Dessen, was vom Ganzen ihm wirklich deutlich ward, und dessen, was ihm an's Herz sprach, war so wenig, dass er davon keine Worte machen wollte: nur das glaubte er, mehr noch zu ahnen, als einzusehen, dass der tiefe, beschwerlich zu durchfahrende Schacht so reich an Goldadern sey, als irgend einer, den Beethoven entdeckt und ausgegraben. Er lud nun, durch das Ohr Hülfe zu bekommen, eine ihm befreundete Quartettgesell-

schaft zu sich: durchaus tüchtige Musiker, auch mit einander trefflich eingespielt und sämmtlich eifrige Verehrer Beethoven's. Sie kannten das erst seit einigen Tagen angekommene Werk noch gar nicht, und waren begierig, es kennen zu lernen. Der Freund theilte ihnen mit, was ihnen zur Vorbereitung nöthig oder doch nützlich schien: diess machte sie nur begieriger, wie das seine Absicht gewesen war, und sie begannen in grösster Spannung, mit grösster Genauigkeit. Der erste, nicht kurze Satz (Adagio molto espressivo), mit seiner vielversprechenden, spannenden Melodie — wie liess anfangs von der ersten Violin allein vorgetragen, und dann, bey dem Anscheine von Einfalt, höchst kunstreich-thematisch, in lauter Bindungen und fast bloss in Viertelnoten vorgetragen wird, gelang; er griff auch in die Seele, obschon es unmöglich war, ihm in allen seinen Windungen und vielfältigen Umgestaltungen zu folgen; er steigerte sogar die Begeisterung bis zu einzelnen Ausrufen der Spieler, besonders bey gewissen Eintritten des Basses, die nicht näher angegeben zu werden brauchen, da sie Jedem, der das Werk hört, von selbst, und fast grauerlich auffallen müssen. So kam man zum Allegro, das sich anschliesst. Es ward heiterer im Werke und durch dasselbe: aber die Heiterkeit in ihm ward oftmals wie durch zackige, blendende Blitze durchschossen; die Schwierigkeiten vollkommener Ausführung mehreten sich; man wusste nicht mehr überall bestimmt, was man hörte: aber man liess nicht ab und hoffte, es werde sich finden. Es fand sich auch, besonders als, nach den zwey kurzen Zwischensätzen, Allegro moderato und Adagio, (sie, so wie alle Sätze, gehen in einander über,) das einfache, liebliche Andante cantabile eintrat; und man schöpfte erquickt Athem. Aber dazu wird nicht lange Zeit und Gelegenheit gelassen; bald tritt Unruhe, sich mehrende, zuweilen wahrhaft ängstende Unruhe ein; der Wechsel der Figuren, der Harmonieen, der Tempo's, der Taktarten wird häufiger, Alles leidenschaftlicher, Alles für die genaueste Ausführung, ohne welche ein Chaos entsteht, schwieriger: es ging nicht mehr zusammen und man musste abbrechen. Man erholete, man besprach sich: man begann nochmals von vorn. Was vorher deutlich gewesen war, ward nun auch wohlgefällig; was das Herz ergriffen hatte, bewegte es nun gleichmässiger; Manches, bey dem man sich weder des Einen, noch des Andern hatte rühmen können, that sich nun auf, obgleich noch nicht Alles; man drang auch weiter vorwärts, und genoss besonders jenes wunderbar ansprechende Adagio im Neun-Viertel-Takt, und was sich unmittelbar daran schliesst: aber dann, schon in dem ersten Presto, ward's wieder dunkel, im Innern, und hernach auch vor den Augen. Man beschloss, für heute abzulassen, und ein Jeder wollte vor einer Wiederholung seine Stimme zu Hause einüben, um dann durch die übergrossen mechanischen Schwierigkeiten nicht mehr gehindert, oder doch für Sinn und Ausdruck befangen zu seyn. Diess geschahe, und man sparte dabey nicht Mühe, noch Fleiss. Die Spieler kamen sogar zusammen, um sich über die häufig wechselnden Tempo's und Taktarten, so wie über die ziemlich zahlreichen, theils willkürlich, theils in zwar vorgeschriebener, aber ganz besonderer Art vorzutragenden Stellen, zu vereinigen. Man liess auch da nicht ab; selbst der Aerger half: endlich brachte man das Ganze richtig, rein, sicher heraus; man hatte es ein-gelernt, und nun wurde ein Ein-Studiren erst möglich. Der Freund erfuhr jenes, lud zu diesem in seinem Hause ein, und da nun eben auch die, oben unter Nr. 9 angezeigte Partitur angekommen war, wodurch diess Einstudiren ungemein erleichtert werden konnte: so theilte er diese zur Vorbereitung hierauf den geehrten Gästen mit; auch unterliess er nicht, sie in ihr auf das Dritte aufmerksam zu machen, was, nach Besiegung der mechanischen Schwierigkeiten, als zwischen diesen und dem eigentlich Geistigen mitteninnen liegend, den vollkommenen Vortrag so sehr erschwere. Das Erste und Zweyte ist nämlich eben das, worüber man sich, wie gesagt, schon vereinigt hatte; diess Dritte ist: der Meister hat die melodischen Grundideen, die ohnehin, als sämmtlich ihm eigen und zum Theil sehr fremdartig, nicht leicht zu behalten sind, durch die jedoch und deren Hervorhebung im Vortrage das Ganze erst Folge, Zusammenhang, Deutlichkeit erhält — diese, sag' ich, hat B., bald durch sehr künstliche Verarbeitung, bald durch launiges Zerstücken oder Versteckens-Spielen, bald durch vielerley für sich wieder anziehende, pikante, nur allzusehr beschäftigende, mithin auch ablenkende Gegen-, Zwischen-, Zu-Sätze — dem Spieler, sie genugsam geltend zu machen, dem Zuhörer, sie herauszufinden und ihnen neben jenem zu folgen, nicht selten sehr erschwert. Man ging darauf ein, man gab dem Freunde

Recht, man versprach, darauf besonders Bedacht zu nehmen. Nun freuete er sich erst recht auf die Ausführung, und man versprach, sie baldigst zu veranstalten. Aber man hatte bey sich selbst seine Virtuosenehre gerettet, indem man nun wusste, man könne das höchst-schwierige Werk — herausbringen; man sahe auch ein, dass in öffentlichem Vortrage vor einem gemischten Quartett-Publicum das Werk und um seinetwillen die Spieler fast unmöglich lauten Beyfall finden würden; überdiess war zugleich mit der Partitur auch der Frühling angekommen: da hat nun der Mann, ungeachtet aller Erinnerungen, die gewünschte Wiederholung noch heute nicht erreichen können. Nun rechnet er aber diese, so wie die andere neueste, wunderbare und zum Theil auch wunderliche Musik Beethovens ganz besonders mit zu denen, die man nicht bloss gelesen, sondern auch — und gut, und mehrmals, gehört haben muss, ehe man ein entscheidendes Urtheil über sie zu fällen sich erlauben dürfe. (Und darin gebe ich ihm Recht.) Gleichwohl müsse auf diese Werke, meynt er, die Aufmerksamkeit oftmals gelenkt, deshalb von ihnen wiederholt gesprochen werden, was es auch sey, nur mit Bedacht, mit gutem Willen, und so, dass man hoffen dürfe, die Leute würden es lesen mögen. (Und darin gebe ich ihm wieder Recht.) So ist demnach unser Aufsatz entstanden; nach dem Ausdrucke S. Augustin's: *Non ut aliquid dicatur, sed ne taceatur.*

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny.

Am 1sten, im Leopoldstädter-Theater: *Harlekin's Fahrt nach dem Nordpole;* oder: *Die Vermählung im Blumenreiche;* grosse Zauber-Pantomime in zwey Aufzügen von Rainoldi, mit Musik vom Orchester-Director Stadler. — Zusammengerafftes Flitter, nichts weiter.

Am 5ten im Kärnthnerthor-Theater: Zweytes grosses Concert der Zöglinge des vaterländischen Musikconservatoriums, welche diesesmal mit lobenswerther Präcision und feuriger Jugendkraft ausführten: 1. Zwey Ouverturen; von Wolfram, zur *besauberten Rose*, und vom Baron Lannoy eine noch ungehörte, aus dem Drama: *Abu, der schwarze Wundermann*, zwar etwas mit Rossini'schen Anklängen, übrigens aber recht brissig, und mit besonnener Consequenz thematisch durchgearbeitet. 2. Instrumentalsätze: Doppel-Concert für zwey Fagotts, von Krommer; — Rondeau für die Hoboe, vom Baron Lannoy; — Variation für das Violoncell und für zwey Violinen, von Maurer, vorgetragen durch die Eleven Leopold Eisler, Eduard Bischof, Alexander Petschacher, Leop. Böhm, Philipp Broch und Bernhard Schreiber. 3. Mehre Gesangstücke, und als Finale das Hallelujah aus Händel's Messias.

Am 6ten, ebendaselbst: Concert des Ritters Nicolo Paganini, Kammer-Virtuosen Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich. Er wiederholte, dem allgemeinen Wunsche zu begegnen, das H moll Concert mit Glöckchenbegleitung; die Sonata variata auf der G Saite über die Preghiera aus Mosè; und spielte als Schlussstück zum ersten Male neue Variationen auf ein Rossini'sches Motiv, in welchen er — wenn die Anwendung eines so oft missbrauchten Gemeinplatzes bey einem solchen Meister anwendbar wäre — sich selbst übertroffen zu haben schien. Signora Bianchi sang zwey Arien, und die grosse Mozart'sche C dur Symphonie wurde in vier Abschnitten gegeben. Der Zudrang war abermals unbeschreiblich; sämmtliche Logen und Sperrsitze wurden schon mehre Tage früher gleichsam im Sturme erobert; mancher beym Theater angestellte Subaltern öffnete seinen Begünstigten ein heimliches Hinterpförtchen, so dass man die Plätze bey Eröffnung des Hauptthores grösstentheils besetzt fand. Die Sprache ist zu arm, den Enthusiasmus zu beschreiben, welchen des Meister-Künstlers jedesmaliges Wiedererscheinen in allen Gemüthern mit unwiderstehlicher Gewalt hervor bringt; vorzüglich, wenn er bey Anwesenheit der erlauchten Herrscher-Familie so ganz unerwartet das allen treuen Unterthanen so überaus theure Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ anstimmt, jetzt in den leisesten Schwingungen ätherischer Zauberklänge diese edle Nationalmelodie als reinste Sphären-Musik erklingen lässt, und dann sie wieder — mit hinreissender Kraft allein ein volles Orchester repräsentirend — zur wahren Jubel-Hymne aller, unter einem Scepter beglückt vereinten Völker umwandelt. — Dass die Leistungen eines solchen Virtuosen der ausschliessliche Gegenstand sämmtlicher Tages-Gespräche, der Unterhaltung-Wendepunct in hohen und niedrigen Zirkeln, das Universal-Thema aller Journalisten geworden, ist eben so natürlich, als dass mitunter wohl auch recht wunderliche Lobeserhebungen

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. *N*ᵒ. *IX.* 1801.

Unsere Bitte um Unterstützung der einzigen aus dem verdienten Bachischen Hause Uebergebliebenen, der jüngsten Tochter Sebastian Bachs, ist vom Publikum nicht übersehen worden: man hat dieser guten Frau durch uns einen nicht ganz unbeträchtlichen Beytrag zur Erleichterung ihres unversorgten Alters zukommen lassen; sie hat in diesen Blättern darüber quittirt und dafür gedankt. Mit inniger Rührung empfingen wir aber jetzt, den 10ten May, durch den Wiener Tonkünstler, Herrn Andreas Streicher, die ansehnliche Summe von 307 Gulden Wiener Courant, welche von dem hiesigen Banquier Löhr mit 200 Rthlr. bezahlt worden sind, von den untengenannten Personen. Die Sammlung war durch den angeführten Musiker veranstaltet und vornehmlich betrieben von dem verdienten Herrn Grafen Fries in Wien, an welchen ohnedies, wer unter uns Sinn hat für das Gute und Schöne, von seinem Aufenthalte in Leipzig her, so gern denkt. Zugleich erklärt sich der berühmte Wiener Komponist und Virtuos, Herr v. Beethoven, er werde eins seiner neuesten Werke einzig zum Besten der Tochter Bachs im Breitkopf-Härtelschen Verlage herausgeben, damit die gute Alte von Zeit zu Zeit Vortheil davon ziehen möchte: wobey er auf so edle Weise auf möglichste Beschleunigung jener Herausgabe dringt, „damit uns ja nicht etwa diese Bach früher stürbe, als jener Zweck erreicht würde" — Möchte es dahin kommen, dafs jeder grofse Künstler und Gelehrte, wenn er die Seinigen nicht versorgen *kann*, mit der Ueberzeugung dem Tode entgegensehen könnte: edle Wohlhabende werden ihrer nicht vergessen! Möchte jedem unverschuldet Darbenden nicht nur so anständige Unterstützung, sondern auch, zur Vollendung der Freude, so herzliche Theilnahme, als das beygefügte Schreiben beweiset, zu Theil werden! Möchte endlich jeder, der, wo er nicht selbst genug helfen kann, Andere aufzufordern wagt, solche Bestätigung, wie wir, bekommen für seinen Glauben: es giebt der guten Menschen genug, denen man nur zu sagen braucht, das thut, und hier ist es angewendet! —

Leipzig, den 19ten May 1801.

Friedrich Rochlitz.

Breitkopf und Härtel.

	Wiener Courant Fl.
Von Fräulein von Herz	4
Von Herrn Leopold von Herz	4
Von Frau Gräfin von Flavigny	6
Von Frau Gräfin von Lerchenfeld	8
Von Herrn Grafen von Hardegg	8
Von Ihro Excell. der Frau Gräfin von Schönfeld	12
Von Hrn. von Eskeles	15
Von Sr. Excell. Herrn Baron van Swieten	25
Von Sr. Excell. Herrn Grafen Appony	25
Von Sr. Excell. Herrn Grafen Wrbna	25
Von Ihro Durchlaucht der Frau Gräfin Fries	25
Von Herrn Grafen Fries	50
Von Sr. Durchlaucht dem Fürsten Lobkowitz	100
	Fl. 307

Mit Thränen der Freude empfange ich diese, alle meine Erwartungen weit übersteigende Summe. Keiner von den Tagen, die mir die Vorsehung noch schenkt, soll vergehen, ohne dafs ich dieser meiner Wohlthäter mit innigem Danke gedachte.

Leipzig, den 20sten May 1801.

Regina Susanna Bach.

Bekanntmachung eines neuen Choralbuchs auf Pränumeration.

Schwerlich konnte ich vermuthen, dafs bald nach Erscheinung meines, *auf allergnädigsten Befehl*, in den Sächsischen Kirchen und Schulen eingeführten Choralbuchs ein anderes, ihm gröfstentheils ähnliches, *in Sachsen* hervortreten würde, das sich nicht allein mit ihm messen, sondern auch dasselbe übertreffen soll: und doch tritt ein gewisser Johann David Gruner, Kantor und Schullehrer in Seelitz, einem Dorfe bey Rochlitz, mit Ankündigungen in mehrern öffentlichen Zeitungen, und jetzt mit einer besonders gedruckten *Bekanntmachung eines, dem neuen Dresdner Gesangbuche angepafsten* Choralbuchs auf, das sich von den bisher bekannten dadurch *auszeichnen* soll, dafs es in einigen Stücken eben so, in andern schlechter eingerichtet ist. Wenigstens wird es weit weniger Melodien enthalten als das meinige, 159 gegen 215.

ans Licht treten, welche bey Jenen, die nicht Ohrenzeugen waren, beynahe zu herabwürdigenden Encomien sich gestalten müssen. Um so erfreulicher, die Wahrheit begründender erscheint dagegen das klar und unbefangen ausgesprochene Urtheil eines unserer geachtetsten und scharfsinnigsten Kunstkenner, der, ruhig und besonnen, frey von dem Fanatismus kritischen Kastengeistes, weder bestochen durch ein günstiges Vorurtheil, noch geblendet von dem mächtigen Impuls des Augenblickes, seine Ansichten in Worten mittheilt, die den Hochgepriesenen mehr noch lohnen, als jener, tausend und abermal tausend Kehlen entströmende Beyfalls-Sturm. — „Paganini's unübertroffene Meisterschaft" — äussert sich derselbe unter anderm — „ist von so kolossaler Grösse, und sein chamäleontisches Wunderspiel überflügelt so weit die selbst von ergrauten Musikern anerkannten Gränzen, die man bisher diesem Instrumente zugemessen wähnte, dass ein solches Phänomen der Gegenstand höchster Bewunderung werden musste. Es ist in einer Zeit, wie die unsere, wo die ächte Kunst auf Abwege der verschiedensten Art geleitet wurde, eine doppelt erhebende Erscheinung, wenn die Macht des Genies und Talentes in einem Individuum sich so siegreich verklärt, und ihre ewige Herrschaft beurkundet, und in dieser Beziehung Paganini von seiner schwindelnden Künstlerhöhe herab, doppelt ergreifend auf seine Zeitgenossen einwirkt. Er ragt hervor, ein sinnliches Zeugniss geistiger Herrschaft über die Kunst. In ihm, wie in keinem seiner Zunftverwandten, bewährt sich der rein romantische Geist der Musik, durch die wunderbar geheimnissvolle Wirkung auf das Unbewusste, auf die Ahnung in uns selbst. Durch sein Spiel, durch die unbegreifliche Allgewalt über sein Instrument verändert dasselbe gleichsam seine bisher bekannte Natur. Es scheint nicht mehr das Werkzeug, mit welchem er wirkt; in seiner Hand wird es ein Wesen, dem er den himmlischen, prometheischen Funken einhaucht; es gewinnt Athem und Leben, und gehorcht dem Rufe seines Gebieters nicht als todte Form, sondern als beseelte Masse. So weit die Phantasie das Reich der Empfindungen mit ihrem magischen Bogen umspannt, so weit beherrscht es der seltene Meister in seinem ganzen Umfange; und wo wäre das Felsenherz, aus welchem er mit dem Mosisstabe seiner Harmonie nicht den Silberquell der Lust, oder die süssen Tropfen der Rührungsthränen entlocken sollte? Wer erwehrte sich des leisen Schauders, wenn der Magier die furchtbar kreischenden Gesänge der unheimlichen Zauberschwestern des Beneventer Waldes herauf beschwört? Wo gäbe es wohl ein Marmor-Herz, das nicht wohlthätig erwärmt würde, wenn den wundervollen Schwingungen der isolirten G Quinte Desdemonen's schwärmerisches Abendlied, oder des geretteten Israels frommes Dankgebet, oder die erhebende Hymne der Völker Oesterreichs entströmt? Wer würde nicht begeistert bey den Azulo-Tönen des Glöckchenspieles, und den anmuthigen Verschlingungen der in solcher Reinheit nie vernommenen Flageolet-Klänge? Wer fühlte sich nicht hingerissen von der Macht des Staunens und der Bewunderung, wenn dieser Tonfürst einher rauscht im Sturme der Saiten, und in nie geahneten Gängen und Griffen der Harmonieen wogenden Bergstrom entfesselt, dass er sich fortwälzt, alle Gränzen überfluthend, und stets dennoch sichtbar bleibt, wie der Meister ihn beherrscht, und zügelt mit Grazie und Anmuth, wie Eros, der Götterknabe, den König des Thierreiches? — Es ist indessen nicht allein der Zauber eines bisher unerreichten, kaum im Gebiete der Möglichkeit gewähnten Vortrages, welcher diesen Künstler vorzugsweise auszeichnet. Innig verschwistert geht mit ihm der Reiz seiner Compositionen, welche, unendlich geistreich und genial, vereint mit dem Spiele wirken. Die Verschlingung der schwierigsten, so wie der allerlieblichsten Formen, ihr Wechsel und das Spiel mit Allem, was gross, edel, scherzhaft, reizvoll, tiefsinnig, andächtig, kühn, wild, erhaben und hoch leidenschaftlich ist, bietet dem Kunstfreunde in den Ton-Dichtungen dieses Meisters — so muss man diese Erzeugnisse nennen, denn ihres Schöpfers ganzes Wesen, als Componist wie als Virtuose, athmet den sublimsten poetischen Geist in der umfassendsten Bedeutung des Wortes — nicht weniger interessante Beobachtungen, als die Ausführung derselben. Also beherrscht Paganini, auf dem Gipfel seiner Künstlergrösse thronend, die Herzen Aller, denen das Gefühl für die himmlische Kunst nicht versagt ward. Es ist kein Zauber eines augenblicklichen Reizes, der die Sinne blendet, und einen flüchtigen Enthusiasmus gebiert. Die Bewunderung dieses Künstlers wurzelt um so tiefer, je mehr man sich durch wiederholtes Hören von seiner Grösse überzeugt. Schreiber dieses kennt ihn seit 17 Jahren; er hörte ihn oft in Italien und fehlte hier in

keinem seiner Concerte: aber mit jeder neuen Leistung wurde die Ueberzeugung, welche jetzt auch in ganz Wien keinen Widerspruch mehr findet, lebendiger in ihm, Paganini sey der grösste Instrumentalist, den die Geschichte der Tonkunst aufzuweisen vermag. Bald wird diese evidente Wahrheit auch das übrige Europa theilnehmend anerkennen, dessen bedeutendste Städte der unerreichbare Meister auf seinen Reisen — oder seinem Triumphzuge vielmehr — berühren wird; und wenn auch, leider! seine Kunst das Loos des Mimen theilt, dass ihm „die Nachwelt keine Kränze flicht," so wird doch sein Name und das, was er der Kunst und seinen Zeitgenossen war, nicht untergehen, so lange die göttliche Tonkunst ihren milden Scepter über die Herzen der Menschen ausbreitet; u. s. w.

Am 12ten, in demselben Locale, abermals ein Concert, und zwar diessmal zum Vortheile der Signora Bianchi, welche mit zwey Arien — von Pär und Romani, über 3000 Silber-Gulden gewann. Ausser dem ersten Allegro nebst Scherzo der Beethoven'schen D dur Symphonie, und dem humoristischen Paukenschlag-Andante von Haydn, hörten wir vom Bestgeber sein Violin-Concert in Es, die Principalstimme, wie gewöhnlich, mit herabgestimmtem Instrumente, in D, ausgeführt; ferner: Recitativo con tre Arie variate, und zum Schlusse Solo-Variationen über: nel cor più non mi sento, wobey das Orchester quiescirt. Da die Geschäfte so vortrefflich gehen, so dürften wir wohl wöchentlich vier Concerte zu erwarten haben; um so mehr, als der kränkelnde Meister sich von dem berühmten Feld-Staabs-Arzt Marenzeller homöopathisch behandeln lässt, und diessfalls seinen hiesigen Aufenthalt bis Ende August hinausgesetzt hat. (Der Beschluss folgt.)

Weimar, am 1sten May 1828. In den Monaten März und April fanden im Theater nur Wiederholungen schon bekannter Opern u. s. w. statt, nämlich: *Figaro's Hochzeit*, zweymal, *Belagerung von Corinth*, zweymal, *Tancredi* (italiänisch), *Camilla*, *Maurer*, *Wasserträger*, *Neue Sonntagskind*, *Schülerschwänke*, zweymal, *Jungfrau von Orleans*, *Belisar*. Zu bemerken hat Ref. nur, dass in seinem letzten Berichte vom 1sten März ein Irrthum ist in Beziehung auf das zuletzt genannte Stück, *Belisar*. Es wurde nämlich dort von ihm gemeldet, es komme zu Anfange dieses Stückes nur ein Frauenchor von Poissl vor, das nicht bedeutender sey, als es an seinem Orte seyn könne und dürfe. Jenes Chor aber ist nicht v[on] Poissl (Ref. hat auch nicht erfahren können, [wa]s es componirt hat), und die Poissl'sche Musik, w[el]che wahrscheinlich nicht zu rechter Zeit von München ankam, und daher erst bey der zweyten Vorstellung angewandt wurde, besteht aus einer Ouverture, dem genannten Frauenchor, und 3 Märschen, deren einer mit Chor. Die Musik ist charakteristisch und von schöner Wirkung.

Im Theater bliessen in Zwischenacten Herr Kammermusicus Hey und Hr. Hofmusicus Stromeier ein Concertino für zwey Hörner von B. Romberg mit vielem Beyfalle, den auch die angenehme, den Instrumenten angemessene und effectvolle Composition sowohl, als die gute Ausführung verdiente. — H. Hochstein bliess ein Potpourri für den Fagott mit gutem Tone, bedeutender Fertigkeit und angenehmem Vortrag. Die höchste Höhe des Instrumentes schien ihm einige Anstrengung zu kosten und der Athem zuweilen etwas zu fehlen; was aber wahrscheinlich nur von seiner Befangenheit herrührte, da er zum ersten Male öffentlich mit einem Concertstücke auftrat. Die Leistung des jungen Mannes berechtigt übrigens zu sehr bedeutenden Erwartungen. Die Composition (der Componist war nicht genannt) besteht aus mehren beliebten Thema's mit Veränderungen, ist äusserst gefällig, dem Instrumente sehr gut angemessen und daher von angenehmer Wirkung. Composition und Ausführung erhielten ausgezeichneten Beyfall.

In der Kirche führte Hr. Musikdirector Eberwein mit gewohnter Sorgfalt auf: J. Haydn's sieben Worte, einige geistliche Lieder eigener Composition (gedruckt bey Fr. Hofmeister in Leipzig), Motetten von Schicht, eine Messe von Eybler und mehre Sätze aus Händel's Messias.

Am 2ten April wurde im Theater aufgeführt: *Kraft des Glaubens*, Oratorium in drey Abtheilungen; Dichtung von Gustav Moltke, Musik von A. F. Häser. Der junge Dichter (Sohn des Grossherz. Kammersängers, Hrn. Moltke, Schauspieler in Wien) hat die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon als Sujet gewählt, und die Ausführung macht ihm Ehre. Die erste Abtheilung versetzt den Zuhörer in's Lager der Kreusfahrer, in dem Zeitpuncte, in welchem Muth und Kraft der Krieger durch unerträgliche Hitze und gänzlichen Mangel an Regen gebeugt sind. Peter und Gottfried, festen Glaubens, trösten das

fast verzweifelnde Heer. Gewitter steigen auf, erquickender Regen fällt, das Kreuzheer ist gerettet und singt Dank und Preis dem Erbarmer. In der zweyten Abtheilung erscheint Soliman, König von Jerusalem mit seinen Getreuen. Sofronia und Olind, wetteifernd in dem edelmüthigen Entschlusse, sich für ihr Volk zu opfern (nach Tasso's schöner Episode) werden zum Tode verdammt, aber auf wunderbare Weise gerettet. Die dritte Abtheilung beginnt mit dem Siegesmarsche der Christen nach Jerusalems Eroberung, Gottfried drückt seine Gefühle der Freude und des Dankes gegen Gott aus, Peter ermahnt zur Busse, verkündet nach einem Chorale, in dem Demuth und Reue sich aussprechen, Vergebung der Sünden und segnet das Volk — mit einem grossen Chore des Dankes und Preises schliesst das Werk. — Das ganze Gedicht athmet inniges, tiefes Gefühl, und bietet dem Componisten häufige Gelegenheit zu schönen Wirkungen. Die zweyte Abtheilung ist vielleicht etwas zu lang und zu bedeutend gehalten, nicht eben an sich, sondern im Verhältnisse zur ersten und dritten Abtheilung; übrigens ist die Anlage des Ganzen nur zu loben. In's Einzelne einzugehen, würde uns für den nächsten Zweck dieser Blätter zu weit führen. Die Composition des Hrn. Chordir. A. F. Häser fand die Anerkennung ihres Werthes, die sie verdient. Dem Componisten ist es gelungen, eine Einheit des Styles zu erreichen, wie er dieser Gattung angemessen ist, und sich dabey eben so fern von trocknem Pedantismus, wie von modernem Schwulst zu halten. Er malt die Gefühle einfach, aber innig und wahr, und die Charakteristik glückt ihm ohne zweckwidrige, äussere Mittel. Ausgezeichneten Werth haben zwey sanfte Arien Gottfried's, eine Peter's, und eine kräftige, feurig-wilde Arie Soliman's. Klar, feurig und von grosser und schöner Wirkung sind besonders die beyden Chöre und Fugen am Schlusse der ersten und dritten Abtheilung. Der Componist scheint es sich zum Gesetz gemacht zu haben, überall so kurz zu seyn, als möglich — diese an sich lobenswerthe Absicht aber hat er in einigen Sätzen doch wohl etwas zu weit getrieben. Wir würden ihm rathen, diesen kleinen Uebelstand durch eine Ueberarbeitung zu heben wenigstens in dem, der Anlage nach trefflichen Chor in der ersten Abtheilung beym Gewitter, da dieses Chor offenbar mehr hervorgehoben zu werden verdient. Bemerken wir noch, dass uns der Siegesmarsch zu Anfange der dritten Abtheilung nicht brillant genug, und das Terzett mit Chor in der zweyten Abtheilung etwas zu frey geschienen hat, so haben wir alles genannt, was wir an dem höchst achtungswerthen Werke, das einer weitern Verbreitung würdig ist, anders wünschten. Die Aufführung unter der eignen Leitung des Componisten war in jeder Hinsicht zu loben. Die Solopartien hatten Hr. Stromeier (Gottfried), Hr. Moltke (Peter), Hr. Franke (Soliman), Dem. Schmitt (Sofronia), Mad. Eberwein (Olind), Hr. Stromeier d. j. (Argant). Das Theaterchor sang die Chöre recht brav, war jedoch für einige derselben nicht stark genug. Da das Oratorium nur ungefähr anderthalb Stunden dauert, so gab man vorher einen Theil der letzten Symphonie Beethoven's, die von der Grossh. Capelle vortrefflich ausgeführt wurde, aber wenig gefiel. Auch der Kenner bedarf der vertrautern Bekanntschaft mit diesem Riesenwerke des genialen Meisters, um sich mit demselben befreunden zu können. (Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Recitativ und Cavatine aus der Oper Calypso, gedichtet von Rellstab, in Musik gesetzt von Joseph Klein. Klavier-Auszug vom Componisten. Berlin, bey Fr. Laue. (Pr. ½ Thlr.)

Je seltener jetzt gute Recitative werden, desto grösseres Lob verdient das vor uns liegende; es ist durchaus einfach, gut declamirt, und wahr. Eine geschickte Sängerin wird viel Gelegenheit erhalten, guten Ton und Ausdruck zu zeigen. Die Cavatine, As dur, ♩, And. sostenuto, ist äusserst lieblich, in einfach schöner Melodie ungesucht gehalten. Nur Eins hätten wir etwas verändert gewünscht, nämlich den zweymaligen Schluss der Hauptmelodie, der so gestellt ist:

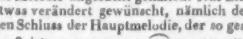

Er kommt uns für die Innigkeit des Textes und der Melodie zu ruhig und zu freundlich vor: es hätte die tiefe Sehnsucht, die durch den schönen Gesang herrscht, hier eindringlicher ausgedrückt werden sollen; vielleicht wäre diess schon etwa auf folgende Art besser erreicht worden:

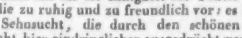

Sollte man diese kleine Veränderung wirklich zweckmässiger finden: so würde sie Jeder selbst auf das Leichteste anbringen können. Wir empfehlen diesen wahrhaft schönen Gesang allen gefühlvollen Sängern mit Vergnügen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August. **№. 32.** 1828.

Recensionen.

Silvana, romantische Oper in drey Aufzügen, mit deutschem und italienischem Texte, comp. von Carl Maria von Weber. Vollständiger Klavierauszug, vom Componisten. Neue Ausgabe, mit Bemerkung der Instrumente, nach der Partitur. Berlin, bey Schlesinger. (Preis 6 Thlr. 12 Gr.)

Weber's herrliches musikalisches Talent drängte sich schon in Kinderjahren hervor; die Umstände und Umgebungen, unter denen er aufwuchs, boten diesem Talente fortwährend neue und fast nur vorzügliche Nahrung; sein geniales Wesen, das gleichfalls schon früh sich meldete und sich zunächst auf Musik warf, sogar sein, schon in frühen Jahren höchst beweglicher, unruhiger, bald trübe und verschlossen hinbrütender, bald heftig aufflackernder Sinn, bey einem zarten, schwächlichen, überaus leicht aufzureizenden Körper, steigerten e. zum Bewundern; und dass es nun auch schon am Knaben so sehr, so laut bewundert ward, vermehrte diese Wirkung, obschon diess ihm von anderen Seiten Schaden that. Diesem Schaden, wo nicht überhaupt, doch in Hinsicht auf seine Kunst, abzuhelfen, ward er zum alten Michael Haydn nach Salzburg gebracht: aber dieser grosse und jener kleine Mann standen auf einander so ganz entgegengesetzten Punkten, dass, auch bey herzlicher Liebe und möglichstem Fleisse von beyden Seiten, Einer dem Andern nicht viel werden konnte. Wie weit es Weber bey Haydn durch diese Liebe, diesen Fleiss und kindliche Folgsamkeit, dem Drange seiner individuellen Natur entgegen, gebracht hatte: davon hat er selbst Rechenschaft abgelegt in seinem ersten, öffentlich aufgestellten Werkchen — in den zwölf Fughetten für das Pianoforte, die sein Vater stechen liess, als er den vierzehnjährigen Knaben zurück nahm. Seiner individuellen Natur entgegen, sagten wir; denn diese eignete und zog ihn zum dramatischen Componisten. Heimlich und gegen das Verbot fing er schon damals mehr als Eine Oper an: kam aber, wie leicht zu erachten, in keiner weit, und das grossentheils auch darum, weil er eine jede gleich so stürmisch, wohl auch in so krausen Harmonieen und mit einer solchen Verschwendung aller Kunstmittel anfing, dass er für die Folge nicht weiter hinaus, noch weniger höher hinauf konnte und in Verwirrung gerieth. Hatte er nun eine Zeit lang gehörig verzweifelt und sich über sich selbst das Herz abgenagt: so griff er nach Trost und fing — eine neue Oper an, mit welcher es ihm ungefähr wieder so erging. Am weitesten kam er, einige Jahre später, mit einer, die den Titel führte: der Beherrscher der Geister; doch waren es auch nur fünf oder sechs Nummern von vorn herein, und einige Tempos eines ganz ausgelassenen Finale, was er zu Stande brachte. (Die Ouverture hat er später drucken lassen. Sie ist sehr brav und hängt auch gut zusammen. Er hat aber zuvor noch Manches daran gethan.) Da er nun aber durch eine sehr unerwartete Fügung schon als achtzehnjähriger Jüngling einer ziemlich bedeutenden Oper als Musikdirector an die Spitze gestellt wurde, und einer Oper, die nur einem Theil eines ausgezeichneten, damals trefflich geleiteten Theaterinstitutes ausmachte: so lernte er jetzt aus Erfahrung lebendig sich von dem überzeugen, was Salomo ausdrückt: Zum Laufen hilft nicht schnell seyn, und zum Ergreifen nicht rasch seyn — —

Da wir hier nicht Weber's Lebensgang zu erzählen haben, wie wir es aus vertrautem Umgange mit ihm seit seinen Jünglingsjahren wohl dürften, vermöchte Einer Alles, was er dürfte; sondern da wir nur voraus schicken wollten, was

uns nöthig oder doch dienlich schien, die Entstehung der Silvana und manche ihrer wesentlichen Eigenheiten, die sich von der Geschichte ihrer Entstehung herschreiben, zu erklären, um damit falschen Erwartungen von ihr zu begegnen und ein billiges Urtheil über sie zu vermitteln: so setzen wir nur noch Folgendes hieher. W. wünschte nun die eingesammelten Erfahrungen in einer neuen Oper, aber auch, aus Vaterzärtlichkeit, die besseren Stücke der unvollendeten früheren zu benutzen. Er bewog einen Freund am Orte, ihm ein Gedicht zu liefern, das Beydes möglich machte und das darum fast unmöglich ein sonderliches werden konnte, zumal da der Freund aus Liebe zu W., um der Musik desto leichtern Eingang zu verschaffen, sich auch noch anderen besonderen, örtlichen Rücksichten unterzog — z. B. auf eine mit Recht sehr beliebte Actrize, die aber nicht singen konnte. Eben so fast unmöglich konnte die Musik Einheit im Style und in der Haltung bekommen — überhaupt ein eigentliches dramatisches Ganze werden; sie konnte das nicht, selbst wenn es möglich wäre, dass irgend ein junger Künstler, was Erfahrung ihn endlich neu gelehrt, sogleich vollkommen ausführen. Diese Einheit, diess Ganze, erhalten wir nun auch nicht in der Silvana; und darum zunächst hat sie nie entschieden, nie auf einige Dauer, eingreifen können. Sie wird es auch nie. Aber wir erhalten in ihr, theils nicht wenige, wahrhaft treffliche, einzelne Stücke, theils noch etwas im Besondern Interessirende, das sich so ziemlich durch die ganze Oper hinzieht. Zu jenen gehören besonders die kleineren, leichteren, meistens auch heiteren, einigermassen dem Liede sich nähernden Gesänge für Eine Stimme, oder einige, oder den Chor; und wir haben auf diese hier noch vorzüglich aufmerksam zu machen, da wir den Klavierauszug anzeigen, indem diese Gesänge, deren nicht wenige sind, auch auf dem Zimmer sich sehr gut ausnehmen, auch ohne alle Schwierigkeit vorzutragen sind. Mit jenem im Besondern Interessirenden, das sich durch das Ganze hinziehe, meynen wir die unverkennbaren, nur da oder dort lichter hervortretenden Spuren von Weber's gesammter Eigenthümlichkeit, wie sie sich später in seinen Hauptwerken entfaltet hat, und allen Deutschen, ja diesen nicht allein, so theuer und werth geworden, wie sie es noch ist, und lange bleiben wird. Schon hier meldet sich, wenn auch nur stossweis, wie mancher mineralische, der reiche Quell schöner, ausdrucksvoller, genau bezeichnender melodischer und harmonischer Erfindungen: schon hier macht sich bemerklich, bey jenen, W.s liebenswürdige Vorneigung zum gewissermaassen volksmässigen, bey diesen, die auffallende, zuweilen fast abstossende Vorneigung zum Scharfen, Schneidenden, an's Willkürliche Streifenden. Dass W. in der Fortführung und Ausarbeitung seiner Ideen nicht gern bis zur Befriedigung beharrete, weil es ihm schwer ward, oder in Künstelu verfiel, weil er es erzwingen wollte: zeigt sich hier noch nicht durch höhere Bildung und Stetigkeit des Willens vermittelt, und selten ist es hier auch nur mit beträchtlichem Glücke bekämpft: dagegen seine originelle, reizende Instrumentation (selbst schon seine ganz eigenthümliche und effectvolle Behandlung der Waldhörner) tritt schon erfreulich hervor u. s. w. Würde uns daher die Silvana, bloss an und für sich, wie sie ist, gut vorgestellt, nicht wenige angenehme Momente gegeben haben: so hat sie uns, bey mehrmaligem Anhören, diess sehr erhöhet, und durchgehends im Antheil erhalten, durch die so eben angeführte Ansicht derselben. Und so wird es wohl Anderen gleichfalls ergangen seyn; auch ferner ergehen.

Sollen wir nun noch die einzelnen Stücke im Besondern durchmustern? Nach Vorstehendem scheint das uns unnöthig; und da wir Unnöthiges nicht gern thun, so bitten wir, uns dessen überheben zu dürfen.

Dass im Klavierauszuge die Bemerkung nicht nur der Instrumentation, sondern auch der Handlung des Personale und des Scenischen, genau nachgetragen worden ist: das muss mehr gelobt werden, als dass der Verleger sich, bey mittelmässigem Stich und geringem Papier, sechs und einen halben Thaler zahlen lässt.

Zweystimmige Kinderlieder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. 15te Sammlung. Zwölf Lieder, comp. — — von August Mühling. 40stes Werk. Halberstadt, bey Brüggemann. (Pr. 12 Gr.)

Es ist nichts weniger, als leicht, Kinderlieder, wie sie seyn sollen, zu schreiben; die Dichtungen und die Musik. Wir haben hier nur von letzter zu sprechen. Sie sollen seyn — erstens: gute Musikstücke überhaupt und gute Lieder über-

haupt. Was dazu gehört, wollen wir als bekannt voraussetzen; dürfen es auch wohl. Sie müssen diess aber um so mehr seyn, da sie die jungen Wesen zuerst zur Musik überhaupt hinführen, sie für sie gewinnen sollen; und da es mit den Liedern für Erwachsene, die, gefallen sie nach einiger Zeit nicht mehr, bey Seite gelegt und vergessen werden, sondern, haben sie die Kinder einmal wahrhaft angesprochen, haben sie sie lieb gewonnen und sich zu eigen gemacht, durch ihre ganze Jugend hindurchtönen, ja durch diese nicht allein, vielmehr, wie Alles, was uns in der Kindheit wirklich angesprochen, lieb und eigen geworden, in das ganze Leben, bewusst oder unbewusst, mit hineinklingen und auf seine Richtung, durch Zuneigung, Geschmack, Gewohnheit, Rückerinnerungen u. s. w. erkannt oder unerkannt, mehr oder weniger, aber gewiss einigen Einfluss haben und behalten. Sie sollen aber auch seyn — zweytens: gute Kinder-Lieder; das heisst: sie sollen jenen seyn in der Weise, welche Kindern, ihren geistigen und physischen Fähigkeiten und Fertigkeiten, ihrem Sinn und ihrer Art, ihren Bedürfnissen und Neigungen, die angemessenste ist; doch aber zugleich sie allmählig in alle dem weiter und höher leitet. (Kindlich, nicht kindisch.) Sie müssen daher, diese Lieder, jene ersten Erfordernisse mit möglichst wenigen, möglichst natürlichen, der noch schwachen Fassungskraft, wie den noch wenig geübten Organen wohl zugewogenen Mitteln erreichen: doch aber etwas Eigenes, innerlich Belebtes und Belebendes, etwas Schwunghaftes besitzen; denn sonst gefallen sie Kindern nicht, werden von ihnen nicht behalten und nur, wenn's geschehen muss, durchgesungen. Das Muss ist aber ihnen hier um so billiger zu ersparen, da es ja doch nicht gerade nothwendig ist, dass alle Kinder singen lernen, und diess Muss ihnen bey gar Manchem, was nothwendig ist, nicht erspart werden kann, noch soll. Endlich, soll's recht herrlich hergehen, so müssen die Kinderlieder auch in diesem Eigenen, Belebenden, Schwunghaften, noch die besondere Art des Reizes für Kinder haben; eine Art, die sich nicht weiter beschreiben, noch erklären, ja von Erwachsenen meistens nicht einmal andere, als aus ihren Wirkungen auf die Kinder selbst bemerken lässt; die mithin von uns, wird sie getroffen, nur getroffen wird. Es ist mit Anderm, was Kindern zu ihrer Freude, wenn auch nicht blos zu dieser, geboten wird, gleichfalls nicht anders. Das Ding kann gut, es kann trefflich seyn, und nicht nur überhaupt, sondern auch für Kinder: ohne diesen, uns oftmals lächerlichen Reiz, werden sie dabey seyn, und gern; aber mit jenem Reize kömmt erst die rechte Lust dazu, wäre auch das Ding selbst weniger gut oder trefflich. Lasst Knaben militairisch exerciren: sie sind auch gewiss dabey, und gern; selbst die Schlafmützen dämmern auf und marschiren im Gliede mit fort: soll's aber köstlich werden, so muss das Patrontäschchen und der pappene Tschako, mit Goldpapier umklebt, noch dazu kommen. Das gibt nun jenen Reiz. Jedermann weiss: wir besitzen weit bessere Mährchen und andere Erählungsbücher für Kinder, als die, von Löhr. Aber versucht's: gebt ihnen eines von jenen, dann eines von diesen; ob sie nicht zu letzterm mit besonders aufgeregten Kräften und verdoppeltem, freudigem Eifer zurück kehren werden! Warum? Der Mann trifft den Schnitt der — Patrontäschchen und goldpapiernen Tschakos.)

Diess sind, wenigstens im Wesentlichen und in Umrissen, die Ansichten des Rec. von Kinderliedern, und seine Anforderungen an sie. Er hat diese Ansichten und Anforderungen voraus geschickt, um seinem Urtheile über die obengenannten eine Unterlage zu geben, welcher man trauen oder nicht trauen, und darum sein Urtheil, das er ohne unstatthafte Weitläufigkeit durch alle jene Instanzen nicht durchführen, sondern nur als einen subjectiven Ausspruch es herrsetzen kann, annehmen oder verwerfen mag. Diesem seinem Urtheile nach hat der, als ein sehr achtungswürdiger Componist bekannte M. die Gedichte gut, doch nicht mannichfaltig genug gewählt; auch dem Metrum nach nicht mannichfaltig genug — was hier von Wichtigkeit ist. Auch ist des kindlich-Frischen und kindlich-Fröhlichen zu wenig darunter. Es sind die Dichtungen, einige ausgenommen, von Hesekiel, und nähern sich am meisten denen, von Krummacher. In der Musik zeigt Hr. M., gleich was den Plan und die erste Anordnung betrifft, etwas ihm Eigenthümliches, was gelobt werden muss. Der (übrigens ruine, leicht zu fassende, mit seltenen Ausnahmen von den wenig geübten Kinderorganen leicht auszuführende) zweystimmige Gesang bedarf, wie auch der Titel sagt, keiner Begleitung des Pianoforte: aber diese Begleitung, wenn sie nun hinzukömmt, hebt nicht nur den Gesang gar sehr, sondern ist auch für

Univ. Bibl. München

die Kinder gewiss vorbereitend und vorbildend für höhere und reichere Musik; denn sie ist fast nirgends bloss unterstützend, auch nicht bloss füllend, sondern in gewissem Grade obligat, und was man gearbeitet nennt; und sie ist das, ohne zu künstlich zu werden, auf ausgezeichnete Weise. Rec. hat mit verschiedenen der kleineren dieser Lieder ohne Begleitung und an verschiedenen Kindern den Versuch gemacht: sie sangen sie gern und behielten sie bald. Dann nahm er die Begleitung dazu: nun wurden die Kinder erst recht lebendig; denn diese Begleitung brachte etwas von jenem Reize für sie noch hinzu. Freylich würde dieses kindlich-Reizende, kindlich-Aufregende, noch besser dem Gesange selbst inwohnen: aber diess ist nur bey diesen Liedern nicht, oder doch nur da und dort der Fall. Diese aber abgerechnet und jenes Surrogat angenommen, müssen wir diesen Gesang loben, nicht nur überhaupt, sondern auch in specieller Hinsicht auf Kinder, wie wir das oben näher bestimmt haben. Nur zweyerley dürfte dabey noch zu wünschen seyn: dass Hr. M. weite und einigermassen springende Intervallen, wie sie, wiewohl nicht oft, in der zweyten Stimme vorkommen, noch mehr; und die, aus der Instrumentalmusik in den Kunst-Gesang übergegangenen, durch Erhöhungszeichen geschärften, melodischen oder harmonischen Fortschreitungen gänzlich vermieden hätte. Wie gewohnt wir diese auch sind, wie sicher sie, gut angebracht, für uns einen Reiz haben: sie sind etwas scharfe Würze, und deren bedarf das Kind nicht, sie bekömmt ihm auch nicht. Auch werden diese erhöheten Intervalle von Kindern schwer und selten ganz rein getroffen. (In dem Liede, womit wir unsere Anzeige beschliessen, meynen wir weniger das Fis im 5ten, als das Dis und Fis im 8ten Takte, von hinten gezählt.) Der Umfang der Gesangtöne ist den jungen Organen angemessen und ihr Gang, jene oben angeführten, seltenen Ausnahmen abgerechnet, fliessend und bequem. Damit man die Art unseres Autors einigermassen abnehmen könne, setzen wir das kürzeste seiner Lieder hieher, doch ohne die Begleitung, auf Eine Zeile zusammen gerückt, und nur mit der ersten Strophe des Textes:

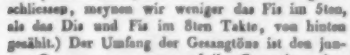

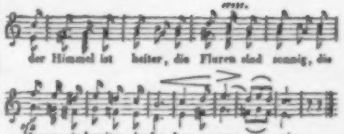

So möge denn das Werkchen erwünschten Eingang finden, und seine guten Absichten an Vielen erreichen! Der Verleger hat, diess zu erleichtern, das Seinige gethan: der Druck ist deutlich und gut, das Papier haltbar, der Preis wohlfeil.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Juny. (Beschluss.)

Am 14ten im Leopoldstädtertheater: *Die Metallschmelze in Venedig*, historisches Schauspiel mit Gesang in zwey Aufzügen, nach einer Sage, von Gleich: Musik von Herrn Salzmann, Professor des Generalbasses und der Compositionslehre am Conservatorium. Von dieser muss gerühmt werden, dass sie gründlich und regelrecht gearbeitet ist; dagegen entbehrt sie des dramatischen Colorits; das hiesige Publicum schilt sie allzugelehrt und überstudirt. Der Stoff ist trocken, und lässt kalt. —

Am 16ten im k. k. Invalidenhause: Jährliche Gedächtnissfeyer des glorreichen Triumph-Einzuges Sr. Majestät des Kaisers im Jahre 1814. Bey den kirchlichen Functionen wurde producirt: 1. Te Deum laudamus, in C. 2. Neue Missa, in Es. 3. Graduale: „Cantate Domino canticum novum," in G. 4. Offertorium: „Te decet Hymnus Deus in Sion," in B; sämmtlich von Herrn Kapellmeister von Seyfried, dessen Krankheit ihm jedoch nicht gestattete, seine Werke persönlich zu leiten, wie er es sich seit der Gründung dieses patriotischen Festes 14 Jahre hindurch zur Pflicht machte. Die Missa ist in den Hauptsätzen ziemlich kurz gehalten; der Styl rein kirchlich; besonders Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei von trefflicher Wirkung. Der grossartige Ambrosianische Lobgesang, so wie die beyden Motetten, enthüllen ein

schmelzendes Tenor-, letztere ein kräftiges Bass-Solo mit Wechselchören, sind bekannt, und werden stets mit erneuertem Vergnügen gehört, vorzüglich von so seelenvollen Sängern, wie die Herren Tietze und Borschitzky, ausgeführt.

Am 18ten im Theater an der Wien: *Roderich und Kunigunde*, die gelungenste aller Parodieen, von Castelli, mit melodramatischer Musik von Seyfried, und am 20sten, ebendaselbst das durch Carl Maria von Weber's Genie auf allen Bühnen accreditirte Zigeuner-Kind *Preciosa*, beyde neu, und theilweise ziemlich erfolgreich in die Scene gesetzt. Dagegen hat man mit kannibalischer Lust in den Eingeweiden der Partituren gewüthet; scalpirt, zugestutzt, verkürzt, hineingezwängt, ohne sich viel darum zu kümmern, ob es gerade passe, oder nicht.

Am 24sten im Kärnerthortheater: Concert des Hrn. Nicolo Paganini. Er spielte, auf allgemeines Verlangen, ein Violin-Concert von Kreutzer, mit eingelegtem Cantabile in Doppelgriffen, die Sonata militare auf der G Saite, sammt Indroduction und Variationen über „di tanti palpiti." Signora Bianchi sang Arien von Raimondi und Mercadante; und aus Beethoven's Sinfonia eroica dienten der erste Satz, die Marcia funebre, und das Scherzo zu Einschaltungen. Da sich weder der beyspiellose Zudrang, noch der abgöttische Enthusiasmus vermindert, so dürfen wir wohl mit Gewissheit noch mehren Productionen entgegen sehen. — Wir haben unseren Lesern von des Meisters Unbegreiflichkeit bereits schon so viel mitgetheilt, dass uns vielleicht nur diejenigen, denen das Glück zu Theil ward, ihn selbst zu hören, keiner Uebertreibungs-Sünde bezüchtigen werden. So sey es uns denn bloss noch vergönnt, den Eindruck zu schildern, welchen seine Compositionen hervorbringen. Paganini's Allegro's und Finale's fangen in der Regel höchst brillant an; nach italienischer Art ist dabey die complete Janitscharen-Banda in Activität gesetzt; mit dem Eintritte der Solo's gestaltet sich das Accompagnement zum flüsternden Zephira-Hauche, wogegen wieder die rauschenden Zwischen-Ritornelle den schärfsten Contrast bilden, und hier erscheint nun die gran Cassa wahrlich nicht als Lückenbüsser; denn, indem nach jedem Abschnitte der Jubelbeyfall orkanmässig losbricht, und lavineartig anschwillt, vermag der Mitspielende kaum mehr seinen Nebenmann zu hören, und ohne die rhythmischen Kraft-Schläge des taktfesten Tambours dürfte eine chaotische Verwirrung nicht wohl zu beseitigen seyn. So wird denn dieser gleichsam zum erfahrnen Piloten, der das auf sturmbewegter See umher schwankende Geschwader im Curs erhält, und durch sicheres Fahrwasser zum ankerfassenden Port steuert. — Als universelle Haupt-Prärogative seiner Tondichtungen stellen sich uns dar: unendliche Energie, gepaart mit der ergreifendsten Lieblichkeit; colossale Kraft, verbunden mit entzückender Anmuth; ein Riesengeist, an der Hand des kindlichsten Gefühles; alles diess, vereint von seiner Hand ausgeführt, rechtfertigt einen Erfolg, dessen sich, vor ihm, noch kein Künstler ersten Ranges rühmen konnte; ja, man muss die Erhabenheit des Styls, die alles besiegende Grazie, die emphatische Gewalt, und das tief in's Innerste des Herzens dringende Gefühl, welches seine Schöpfungen durchglüht, für eben so grandios, vollendet, und unerreichbar anerkennen, als sein Meisterspiel selbst, da beyde, in demselben Grade höchst originell, noch nicht ihres Gleichen hatten, und wahrscheinlich auch nie finden werden. Ist es dann ein Wunder, wenn uns eine solche doppelte Göttergabe so hinreisst und besaubert, dass wir urplötzlich in des Geisterreiches Wunder-Regionen versetzt, die verschiedenartigsten Wechsel-Empfindungen um unser Seelen-Auge kreisen sehen? — dass wir bald von dem Sphärenklange der heiligsten Liebe, bald von dem im Echo verhallenden Tone tiefer Wehmuth, bald von dem hehr aufjauchzenden Jubel der innigsten Freude, bald wieder von dem bange erschallenden Klagerufe herber Trauer uns umgarnt und gefesselt fühlen? Ist es ein Wunder, wenn unsere Seele, durch seiner Harmonieen Allgewalt, ihre Hülle vergessend, sich emporschwingt über die engen Räume der Erde in die unendliche Welt der Zukunft, und wenn diese im Sonnenglanze sie umstrahlet, Gestalten des Entzückens ihr vorgaukelt, und durch Engels Gesänge in ein Meer von Wonne-Taumel sie versenkt? — Nein, fürwahr! es gränst an keine Ueberspannung einer exaltirten Phantasie, wenn man solche Wirkungen der Composition und dem Spiele eines Paganini zuzuschreiben wagt, dessen unerfassliches Genie immer sich erneuernde Hochgenüsse darbietet, dass bey einem solchen Grade von gigantischer Unübertrefflichkeit auch die geringste Verminderung des allerregsten Antheiles kaum als denkbar erscheint. —

Am 25sten, im Gasthofe zum Sperl, von der Gemeinde der Leopoldstadt, zum Besten ihres Armen-Versorgungs-Hauses, ein Blumenfest. Solches begann mit einer musikalischen Akademie im Saale, worin vorkam: 1. Ouverture aus dem Berggeist von Drechsler; 2. Pianoforte-Variationen von Carl Czerny, vorgetragen von Fräulein Sallamon; 3. Arie von Rossini, gesungen von Fräulein Kierstein; 4. Rondeau aus Bernhard Romberg's Schweizer-Gemälde, gespielt von Hrn. Friedrich Gross; 5. Entreact; 6. Dramatische Scene aus dem Lustspiele: *Die Heirath durch die Pferde-Komödie*, dargestellt von den Herren Raimund und Joseph Schuster. Die Unterhaltungen im geschmackvoll-illuminirten Garten waren abwechselnde Productionen eines vollständigen Orchesters, eines zwölfstimmigen Trompeter-Chors, Vocal-Gesänge mit Echo und Hörnerbegleitung, und die Blumen-Spende der Kinder Florens an Wiens wohlthätige Schönen. Der Zweck heiligt die Mittel. Das unentgeldliche Mitwirken sämmtlicher Individuen gereicht denselben zur Ehre.

Am 27sten — wie gedacht, so geschehen! — im Kärnthnerthor-Theater: Zwölftes Concert des Herrn Paganini, welcher, dem eigenen Geständnisse zufolge, selbst in Italiens Hauptstädten es nie höher als auf fünf bis sechs Productionen brachte, und daher den Kunstsinn der Wiener, der ihn also bereichert, nicht genug zu rühmen vermag. Heute kam wieder ein Rode'sches Concert an die Reihe, mit eingeschaltetem Adagio religioso in Doppelgriffen; repetirt wurde auf Begehren das Capriccio über: *La ci darem la mano*, und als Novität, so eben erst aus der Pfanne gebacken, beschloss eine Sonata sentimentale auf der G Saite, mit Orchesterbegleitung und Variationen über unser Nationallied: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" Sigra. Bianchi sang Arien von Balducci und Pavesi; das Vorder-, Mittel- und Hintertreffen aber bildeten die Ouverturen zur *Faniska*, *dem Blinden von Toledo* und *Semiramis*, von dem herrlichen trifolium: Chérubini, Méhul und Catél. — Item: am 30sten desselben — sogenanntes — letztes Concert (vermuthlich in diesem Locale), welches ein Concert von Viotti, das Rondo mit Glöckchenbegleitung, und die obige Sonata sentimentale, zusammt den Variationen über die Haydn'sche Volks-Hymne, ferner zwey von Sigra. Bianchi gesungene Rossini'sche Arien, nebst den Ouverturen zur *Zauberflöte*, *Egmont* und *Oberon* enthielt. Eine interessante Zugabe waren Harfen-Variationen, welche aus Gefälligkeit Dem. Bertrand, erste Harfenspielerin Sr. Maj. des Königs von Frankreich, vortrug, über deren künstlerischen Standpunkt bey Gelegenheit ihres nächst zu erwartenden eigenen Concertes ausführlicher die Rede seyn soll. —

Miscellen. Als Beylage zur hiesigen Hofzeitung erschien jüngst von Seiten des leitenden Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates eine Darstellung des Zustandes des vaterländischen Conservatoriums. Gemäss diesem umständlichen Prospectus erhalten im laufenden Jahre 192 Zöglinge unentgeldlichen Unterricht; nehmlich: 54 Mädchen und 51 Knaben in der Gesangschule; 46 Violinisten, 6 Violoncellisten, 4 Flötisten, 4 Hoboisten, 6 Clarinettisten, 6 Hornisten, 4 Fagottisten, 3 Posaunisten, 4 Trompeter und 26 Schüler im Generalbass. Die italienische Sprache wird gemeinschaftlich gelehrt. Der ganze Lehrcurs erstreckt sich auf volle sechs Jahre, und ausser den festbestimmten Schulstunden versammeln sich einmal wöchentlich sämmtliche, ein completes Orchester bildende Instrumentalisten, und unter der Leitung der Comité, und der Professoren im Vortrage grösserer Werke, als Symphonieen, Ouverturen und d. gl. sich zu versuchen; so wie auch zweymal die Woche hindurch besondere Uebungen im Quartett-Spiele statt finden. — Seit dem Bestehen der Anstalt sind bereits 20 Eleven so vollkommen ausgebildet entlassen worden, dass der Name Künstler ihnen unbestritten zusteht; sie haben theils bey Orchestern, theils bey Theatern, theils in den Kapellen fremder Höfe Anstellungen gefunden, und sind auf Lebenszeit ihres Erwerbes gewiss. — Die jährlichen Auslagen dieser vaterländischen Unterrichts-Anstalt — für Miethe des geräumigen, mit Lehr- und Uebungs-Zimmern versehenen Locals, Besoldung des Beamten und der Dienerschaft, die Gehalte von 14 Professoren, Unkosten der 4 Gesellschafts-Concerte in den Winter-Monaten, Anschaffung von Bedürfnissen aller Art, Instrumenten, Requisiten u. s. w. auf Vermehrung der musikalischen Bibliothek, welche gegenwärtig schon zu einer der grössten, zahl- und inhaltreichsten Deutschlands gehört, — für Beleuchtung, Heitzung, Druckkosten u. s. w. belaufen sich auf 15,700 Fl. W. W., oder nicht einmal volle 6500 Silber-Gulden, welche von den Beyträgen der Gesell-

schafts-Mitglieder bestritten werden müssen. Da nun ein unterstützendes Individuum nicht mehr als 5 Fl. Conv. Münze jährlich zu entrichten hat, und dafür noch den freyen Eintritt zu den Gesellschaft-Concerten geniesst, so kann man wohl mit Zuversicht annehmen, dass es an Theilnehmern und Beförderern einer solchen heilbringenden Anstalt in unserer kunstliebenden Kaiserstadt nie fehlen werde. — Auf die in Nr. 20 dieses Jahrganges geschehene Anfrage, wo sich wohl die Partitur der von Francesco Conti 1719 componirten komischen Oper: *Il Don Chisciotte*, vorfinden möge, dient zur Nachricht, dass unser unermüdeter Kunst-Sammler, Hr. Hofrath von Kiesewetter, Besitzer derselben ist, und diese historisch-merkwürdige Reliquie in seinen geistreichen Musik-Cirkeln für Werke älterer Meister bereits wiederholt zu Gehör gebracht hat. *)

Weimar am 15ten May 1828. (Beschluss.)

Am 24sten April veranstaltete der Militär-Musikdirector, Hr. C. Th. Theuss, eine musikalische Abendunterhaltung im Saale des Stadthauses, die sich eines zahlreichen Auditoriums und eines ausgezeichneten Beyfalls erfreute. Wir hörten Poissl's Ouverture zum Wettkampf zu Olimpia, ein Potpourri für den Fagott von Bärmann, sehr brav vorgetragen von dem oben genannten Hrn. Hochstein, ein Rondo von Hummel (für vier Hände arrangirt) mit Orchester-Begleitung und lobenswerth ausgeführt von zwey noch sehr jungen Dilettantinnen, und fünf Musikstücke (Choral, Variationen über: „das waren mir selige Tage," Romanze aus Euryanthe, Traum aus Oberon und die bekannten Rhode'schen Violin-Variationen arrangirt), vorgetragen vom Concertgeber und einem Dilettanten auf dem Aeolsklavier, erfunden von dem Gutsbesitzer, Hrn. Schortmann in Buttelstedt, und die vier ersten Nummern mit Begleitung auf der, von dem verstorbenen Eschenbach in Buttstädt gebauten, von Hrn. Schortmann aber vervollkommneten Aeoline. Beyde Instrumente erzeugen ihre Töne durch Stäbchen, welche von einem Luftstrome, den der Spieler vermittelst eines von ihm selbst getretenen Blasebalges in seiner Gewalt hat, zur Schwingung gebracht werden. Der wesentliche Unterschied beyder Instrumente ist, dass in dem Aeolsklavier die Stäbchen von Holz, in der Aeoline von Metall sind. Die Töne sind wahrhaft ätherisch, am nächsten verwandt den Tönen der Aeolsharfe, und der Spieler kann sie in allen Modificationen vom leisesten *pp* durch Anschwellen bis zum *ff* steigern, so wie umgekehrt im *pp* verhallen lassen. Mehre Blasinstrumente lassen sich durch beyde Instrumente täuschend nachahmen. In dem Mechanismus derselben liegt es, dass zwar auf ihnen auch raschere Sachen vorgetragen werden können, langsame, gesangvolle aber sich am besten für sie eignen — und in der Tonfarbe, dass, so schön auch die Wirkung ist, ein längeres Spiel doch den Zuhörer anstrengt. Geister- und Sphärenmusik, wie man sie in dieser und jener Oper, z. B. im Oberon, brauchen könnte, würde durch eines dieser Instrumente effectvoller zu geben seyn, als auf irgend eine andere Art.

Im Theater wird Oberon von C. M. von Weber vorbereitet.

*) Vor einigen Wochen erfuhren wir von Hrn. Pölchau aus Berlin, dem unermüdeten Sammler und Inhaber einer der bedeutendsten, ja *wahrscheinlich* der ersten aller musikalischen Bibliotheken, deren genaue Beschreibung und Würdigung wir uns vorbehalten, dass auch er dieses interessante Werk besitzt. Der kenntnissreiche, äusserst gefällige Kunstkenner hat uns unter Anderm auch diese Merkwürdigkeit auf das Freundlichste zu eigener Ansicht zugesagt, wofür wir ihm öffentlichen Dank schuldig sind. Hr. P. befindet sich jetzt auf seiner neunten grossen Kunstreise.

Anmerk. der Redaction.

Kurze Anzeigen.

Motette. Befiehl dem Herrn deine Wege u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Klavier- oder Orgel-Begleitung, comp. — — von Ch. H. Rink. Op. 85, Nr. 8. der vierst. Gesangst. — Mainz und Paris, bey B. Schott Söhnen u. s. w. (Preis 2 Fl.)

Die Einleitung (Andante $\frac{4}{4}$) bis zum Eintritt des Chorals: „Befiehl du deine Wege," ist gut und dem Inhalte angemessen, wie man es von R. erwarten kann; und wenn auch der Satz keinen hohen Aufschwung nimmt, so wird er doch gewiss die Erbauung Vieler befördern. Aber declamatorische Fehler, wie im zweyten Tacte der zweyten Klammer hätten vermieden werden sollen:

Desgleichen

Indeſs sollen Kenner darinne ein *ganz neues System* in der Stimmführung finden, weil alle verdeckte Quinten und Oktaven vermieden sind. „Ein bisher, wie Herr „Gruner sagt, *nie gewagtes* Verfahren, das Herr Ka„pellmeister Hiller in der Vorrede seines Choralbuchs „vielleicht nur *deswegen* für *unmöglich*, sogar für *un„vernünftig* hält, um die in seinem Choralbuche *häufig* „vorkommenden verdeckten und freyen Quinten (welche „sind das?) zu bemänteln." Wie hämisch! Wie arrogant! Wie verständlich verdreht! In meiner Vorrede, §. XV. steht: „Den verdeckten Quinten und Oktaven welche aus wer da *will* und *kann*." Da ist ja die Sache weder für unmöglich noch für unvernünftig, sondern höchstens für *gleichgültig* ausgegeben. Und das ist sie auch, so lange es noch andere Mittel giebt, der Gefahr unerlaubter Fortschreitungen auszuweichen. Hr. Gr. lese nur weiter, was bey mir geschrieben steht: „damit aber aus „verdeckten Quinten und Oktaven nichts offenbare wer„den, enthalte man sich aller unnöthigen Ausfüllungen „der Sprünge, aller durchgehenden und nachschlagenden „Noten, womit man sogern die Terzensprünge ausfüllt, „wenn man sich nichts in Ansehung der andern Stimmen „wohl vorgesehen hat; lieber verbinde man die durch„gehende Note mit der folgenden, als eine Wechselnote „oder Vorhalt, wie ich das häufig gethan habe, um „fehlerhafte Fortschreitungen zu verhüten.

Ist das dem Hrn. Kantor noch nicht genug? hat er nie bemerkt, wie manchen leyerhaften Schlendrian ich aus unserm ehrwürdigen Choralgesange dadurch weggeschafft habe? nie bemerkt, welchen Reiz, welche Energie diese Melodien durch meine Behandlung erhalten haben? so komme er nach Leipzig und höre sie von unserm Alumneo singen. Zur Belehrung will ich ihm hier noch ein Urtheil eines der Sache gewachsenen grossen Mannes, des Herrn Kapellmeister Naumanns, dem ich das Manuscript communicirt hatte, herseтzen. Er schreibt in einem Briefe vom [illegible] Junius 1793 an mich: „Gott „segne Ihr Unternehmen und lohne Ihren Fleiſs, „lieber würdiger Vater Hiller! Die Nachwelt wird und „muſs es Ihnen noch danken, daſs Sie sich der „armen Kirchenmusik, und besonders des erhabenen „ehrwürdigen Chorals so eifrig annehmen. Ich habe „mich recht gelabt an den herrlichen einfachen Melo„dien, und an den ungesuchten, aber eben deswegen „schönen und kraftvollen Harmonien, die Sie mit so „viel Einsicht und der Sache angemessen beygefügt „haben" — u. s. w.

Ein ander Urtheil, das vielleicht dem Herrn Kantor besser behagen wird, ist das von einer seiner Kollegen. Der unlängst verstorbene Minister W... sagte damals zu mir: „Nun ich habe Ihr Choralbuch auf meinem Dorfe

„auch in die Kirche angeschafft: aber mein Schulmeister „mag nicht darnach orgeln, weil er, wie er sagt, alles „in seinem geschriebenen Buche besser hat, und nichts „Neues mehr lernen kann." Es ist Schade, daſs dieser Schulmeister sein Choralbuch nicht auch auf Pränumeration hat drucken lassen!!

Ich verzeihe übrigens dem Herrn Gruner gern den Ausfall auf mein Choralbuch; bedaure aber, daſs er den Undank nicht gefühlt hat, der gegen mich darinne liegt, und ihm nicht zur Ehre gereicht.

Leipzig, den 28sten May, 1801.

Johann Adam Hiller.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Seidel, F. L., l'Air: contre les chagrins etc. p. Gaveau varié p. le Clavec. 10 Gr.

Dansi, F., Sonate pour le Pianoforte. Op. 3. 19 Gr.

— — Concert pour le Pianoforte accompagné de 2 Violons, Alto, 1 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et Basse. Op. 4. 2 Thlr. 18 Gr.

Kauer, F., Favoritgesänge, Jagdchor, Nixentanz und Sinfonie aus dem Donauweibchen. 2 Hefte. 1 Thlr. 4 Gr.

Eckhart, Mischmasch für Klavier und Gesang. 12 Gr.

Bierey, Th. B., Grande Sinfonie arr. pour le Clav. ou Fortépiano av. acc. d'un Violon. 1 Thlr. 4 Gr.

Ulbricht, K. W., der Kummerverschmähter Liebe von Sophie Albrecht. Als Deklamationsstück mit Begleitung des Klaviers bearbeitet. 10 Gr.

Durand, 6 deutsche Arietten für's Klavier oder Pianof. 1 Thlr.

Schieckel, C. G., 7 Ländrische, 6 Quadrillen, 6 Angloisen, 6 Allemanden und 1 Walzer für's Klavier. 20 Gr.

Willing, I. L., 3 kleine und sehr leichte Violin-Duetten zum Elementarunterricht, 15tes Werk. 12 Gr.

Tuch, H. G., Deutsche Lieder mit Klavierbegleitung 3te Sammlung. 16 Gr.

Museum, musikalisches 12 Heft. 12 Gr.

Umbreit, C. G., leichte Choralbeyspiele für die Orgel. 12 Gr.

Kittel, I. C., Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäſsigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen in Beyspielen. 1ste Abtheilung. 1 Thlr. 8 Gr.

(*Wird fortgesetzt*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Seite 4, Klammer 1, Tact 4

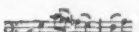

und so nachgeahmt auch Sopran und Alt. Der Choral ist recht geschickt nach bekannter Art figurirt, und wird einen guten Eindruck hinterlassen. Am schönsten ist der Anfang des Chorals bearbeitet:

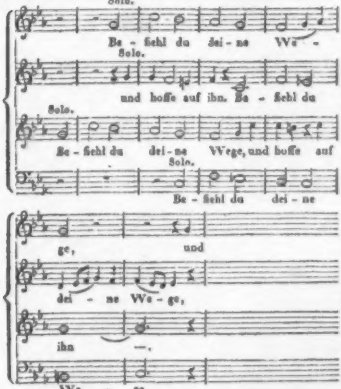

Da aber dieser Anfang nur zu grosse Erwartungen erregt, die hernach nicht befriedigt werden: so hätte der Verf. unstreitig besser gethan, wenn er einfacher begonnen, und lieber nach und nach den Satz zu solchen Melodieen-Verflechtungen gesteigert hätte.

Die zweyte Strophe des Liedes, Andante con moto, $\frac{4}{4}$, hat bey allen schönen Harmonieen doch etwas zu weltlich Leichtes in Melodie und Ausschmückung. Am meisten spielend und hierher am wenigsten passend, erscheint uns folgender, auch noch dazu ziemlich vertagter Gang:

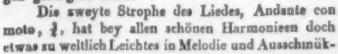

Die dritte Strophe gibt den vierstimmigen Choral im Chor. Darauf folgt Fuga moderato. Auch in dieser findet man zuweilen eine fehlerhafte Betonung. Uebrigens ist sie klar durchgeführt, und nur selten werden einzelne Töne wenig geübten Sängern, denen das Ganze vorzüglich zu empfehlen ist, etwas schwer fallen. Die Verwebungen der Fuge dürfte zwar Mancher hin und wieder noch kunstvoller wünschen: wer jedoch aus solchem Wunsche einen Tadel machen wollte, würde ungerecht werden und den Standpunct aus den Augen lassen, den das Ganze offenbar einnehmen soll. Die Stimmen sind besonders abgedruckt, und zwar correct und deutlich. Die Partitur enthält 13 Seiten.

Troisième grand Rondeau pour le Pianof. comp. par Charles Mayer. Leipzig, chez H. A. Probst, (Preis 16 Gr.)

Ein treffliches Rondo, das wir allen geschmackvollen u. nicht unfertigen Pianisten angelegentlich zu empfehlen uns zum Vergnügen machen. Hier werden uns nicht leere Phrasen, nicht bloss modische Schnörkel, noch bloss brillant klingende Läufer u. Ausschmückungen geboten, wie es so oft geschieht, sondern ein in der That gehaltvolles, eben so schön erfundenes, als gut durchgeführtes Ganze. Es bewegt sich ohne Ueberladung in natürlicher u. doch oft neuer Fortschreitung angemessen und angenehm fort. Bey allem der Zeit Angepassten in manchen Figuren u. ihren Verknüpfungen trägt der Vf. doch auch kein Bedenken, im Bass u. im Discante Octavenbrechungen erklingen zu lassen, die auf den ersten Anblick alt, ja Manchem wohl veraltet scheinen dürften, die aber, genauer betrachtet, an Ort und Stelle sind, und mit einer gewissen Nothwendigkeit den ernst wohlthuenden Character des Ganzen vervollständigen helfen. Dass man hin und wieder in manchen Wendungen an Clementi's und Cramer's Art, das Instrument zu behandeln, erinnert wird, gereicht ihm nur zu noch grösserer Empfehlung, da von eigentlichen Nachahmungen hier nicht die Rede ist. Wenn wir an dem Ganzen ja etwas anders wünschen sollten, so wäre es die Kleinigkeit, dass Seite 4, Klammer 4, Takt 3 im Basse das letzte Achtel besser wegfallen, oder statt d der Grundton h wiederholt seyn möchte — und so gleichfalls in den wiederkehrenden Stellen. Wir hoffen, es werde Jedem, der es mit Geschmack vorzutragen versteht, und es ist verhältnissmässig nicht eben sehr schwierig, Vergnügen gewähren. Druck und Papier sind so schön, wie man diess von dieser Handlung bereits gewohnt ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. **No. 33.** 1828.

Abhandlung.

Von Schriftstellern über Musik, die theils nur wenig geben, und doch gewöhnlich angeführt werden, theils wichtig, aber nicht gehörig beachtet, selten oder auch wohl ungenannt sind.

Von G. W. Fink.

Nicht gar zu selten trifft es sich, dass man in unseren bekanntesten und mit Recht geschätztesten Werken über musikalische Literatur auf Namen stößt, die in andrer, als musikalischer Hinsicht zu den bedeutenden gehören, hingegen in Ansehung der Tonkunst nur nebenher höchst Unbedeutendes leisteten. Andere, weit gehaltreichere werden gar nicht angeführt. Da nun allerdings von einem Lexicographen kaum verlangt werden kann, dass er alle angeführte Schriften selbst nachgesehen haben soll: so wird gewöhnlich, bey seltenen Werken am meisten, der Fall eintreten, dass einer den andern auf Treue und Glauben ausschreibt, ohne dass die Wichtigkeit oder Unwichtigkeit des im Allgemeinen genannten Mannes bezeichnet wird. Gerade diejenigen, die es mit ihrer Kunst wirklich ernstlich meinen, geben sich, in Hoffnung irgend einen Aufschluss darin zu finden, alle Mühe, das obenhin angegebene Werk zu erhalten und selten sich, oft bey nicht geringem Aufwande, sehr getäuscht. In einem andern Werke der Art findet sich unerwartet höchst Brauchbares. — Ich glaube daher den Kunstfreunden einen Dienst zu erzeigen, wenn ich von Zeit zu Zeit einige jener Schriftsteller ihnen vorführe, theils um ihnen eine ziemlich vergebliche Mühe zu ersparen, theils um sie auf einige mit Unrecht übergangene aufmerksam zu machen u. s. f. Am zweckmässigsten scheint es mir, aus solchen Schriften Uebersetzungen oder übersetzte Auszüge zu liefern, und diese, wo es nöthig ist, mit kurzen Anmerkungen zu versehen. Das Unternehmen soll nichts, als ein Versuch seyn, wissbegierigen Kunstfreunden nützlich zu werden. Gefällt den Lesern mein Plan nicht: so haben sie nichts zu thun, als darüber zu schweigen, oder ihn auch geradehin als unnöthig zu bezeichnen, und ich werde sogleich von der weitern Ausführung desselben abstehen, in welchem Falle ich Sie ersuche, wenigstens meinen guten Willen nicht zu verkennen. Sollte jedoch der Plan Beyfall finden: so würde ich immer mit einem zu viel und zu wenig oder auch nicht genannten musikalischen Schriftsteller wechseln, auch lieber die fortgesetzte Arbeit in einem eigenen Werkchen erscheinen lassen, da in diesen Blättern doch nur von Zeit zu Zeit davon die Rede seyn, und also das Ganze viel zu langsam vorwärts schreiten könnte. Als Probe diene Natalis Comes.

Unser fleissiger Ernst Ludwig Gerber gedenkt dieses Mannes in seinem Lexicon mit folgenden Worten: „Comes oder de Comitibus (Natalis), ein gelehrter Venetianer, starb ums Jahr 1582, nachdem er unter mehrern Werken eine Mythologie geschrieben hatte, welche nach der Zeit auch ins Französische übersetzt worden ist. In selbiger handelt er Lib. I, cap. 4 und 10; Lib. II, cap. 6; Lib. III, cap. 19; Lib. IV. cap. 5, 10 und 12; Lib. V, cap. 1, 2, 5 und 6; Lib. VI, cap. 14 und 15 und Lib. VIII, cap. 14 und 15 auch von musikalischen Gegenständen.“

Ich habe die zu Frankfurt bey den Erben Andreas Wechels 1595 in 8 herausgekommene Ausgabe vor mir, welcher zugleich sein Gedicht „De Venatione L. IV. und Geofredi Linocerii Mythologia Musarum“ angehangen worden ist. Der Titel ist folgender: „Natalis Comitis Mythologiae, sive explicationis Fabularum Libri X.“ u. s. w.

Das Werk stand in nicht geringem Ansehen, und für Mythologie wird es noch immer sehr brauchbar seyn: für Musik hingegen ist die Aus-

beute nur sehr gering. Was darin von unserer Kunst nebenbey gesagt wird, möge in gedrängtem Auszuge hier stehen, um den Musikern das ganze Werk überflüssig zu machen.

Im ersten Buche liest man nichts weiter, als: „Götter und Dämonen, von welchen Jamblichus, Trismegist u. s. w. über 30,000 annahmen, ergötzen sich an Weihrauch, Gesang und musikalischen Instrumenten. Daher versöhnten die Griechen nach Homer ihren Apoll durch Singen der Päonen. Bey den Opfern erklangen Flöten und man sang Strophe und Gegenstrophe, damit die Bewegung der Gestirne auszudrücken. Chöre umstanden den flammenden Altar und sangen Hymnen.“ —

Im zweyten Buche wird nur erzählt, Vulkan's Sohn, Ardalus, soll die Tibia (eine Art Flöte, die auf dem Theater und besonders beym Dienste der Cybele gebräuchlich war) erfunden haben.

Das 19. Cap. des dritten Buches handelt von den elyseischen Feldern, die unter Andern nach Gades, dem heutigen Cadix, was früher Cotinusa hiess, versetzt werden. Nach einer höchst reizenden Beschreibung der Gegend fährt er fort: „Dort vernimmt man die angenehmsten Gesänge; schöne Jungfrauen führen mit reizenden Jünglingen Chöre auf, die von den Geschicktesten mit Tonwerkzeugen begleitet werden, gleich den Liedern des Arion aus Methymna, auf der Insel Lesbos, Eunomus des Locrers, Stesichorus Himeraeus (aus Himera in Sicilien) und des tejischen Anakreon. Der vorüberfahrende Carthaginenser Hanno vernahm von dort her den Schall der Flöten und Cymbeln und das Geräusch der Trommeln.“

Von der Pallas Minerva (L. IV, c. 5.) wird nichts als das Allbekannte berichtet, dass sie Erfinderin der Flöte sey. Arion aus Lesbos war der erste, der ihr zu Ehren, als der Vorsteherin des Krieges, Lieder setzte und sang, die man carmina Orthia nannte (ein Beyname, der auch dem Bacchus und der Diana gegeben wurde, und auf die Athene bezogen, etwa starktönend bezeichnet. Am besten dürfte carmen orthium mit Kriegslied übersetzt werden). Der Rhythmus dieser Gesänge war von einer Art, die die Herzen der Menschen wundersam zum Kriege entflammte.

Das 10. Cap. handelt vom Apoll, der die Musik zum Trosto der Menschen erfand. Eine andere war sie, wenn sie die Männer zum Kriege begeisterte; eine andere bey Gastmählern, eine andere bey den Opfern der Götter. Daher waren ihm die Cicaden heilig, und der am Ende seines irdischen Lebens vor Freuden singende Schwan. Päanen sind Loblieder des Apoll. Man hatte aber zwey Arten, die eine vor dem Kriege, war dem Mars geweiht, die andere nach dem Siege dem Apoll. Mit dem Gesange derselben glaubte man den Zorn der Götter zu besänftigen (Iliad. L. I wird der Tod sendende Gott mit der Hecatombe versöhnt), weshalb auch viele das Wort von παίειν, besänftigen, ableiten. — Die Sonne, die er über den Himmel führte, wurde als Herr der Planeten mitten unter sie gesetzt. Die Pythagoräer meinten, dass die Bewegungen derselben eine unglaubliche Anmuth der Harmonie (nicht in unserm Sinne zu verstehen) hervorbrächten, weshalb der Gott für den Erfinder der Musik angesehen wurde. Nach der vermeintlichen Zahl der Planeten gab man [illegible] der Cither Apolls, deren Erfindung bald ihm, bald dem Merkur zugeschrieben wird, sieben Saiten (der Cither des Merkur gaben die Meisten vier, Manche drey Saiten zum Unterschiede der Lyra Apolls). Im 12ten Cap. desselben Buches wird Chiron's Citherspiel so hoch gerühmt, dass der kräuterkundige und liederreiche Centaur, der treffliche Erzieher vieler Helden, mit seinen Tönen Krankheiten und Seuchen heilete.

Im 5ten Buche wird auch das 1ste Cap., das von den olympischen Spielen redet, mit zu den musikalischen gezählt: es enthält aber gar nichts Musikalisches. Dagegen wird im 2ten Cap. über die pythischen Spiele, die allerältesten, der Hymnen zu Ehren Apolls gedacht, die mit Tibien und Lyren gesungen wurden; auch liessen sich dort Flötenspieler hören (auf Rohrpfeifen). Die Amphyktionen (berühmte Richter der griechischen Vorzeit) haben jedoch die ganze Kunst der Flötenspieler ausgeschlossen, weil ihr Ton unangenehm, traurig und von keiner guten Vorbedeutung sey; ihre düstern und kläglichen Weisen wären der Freude entgegen. — Im 5ten Capitel wird Merkur Erfinder der Lyra genannt nach der bekannten Erzählung, und das Wort Lyra von λύρα (Lytra), Lohn, abgeleitet. Ausser den oben angegebenen vier Saiten, die er über die am Ufer des Nils gefundene Schildkrötenschaale spannte, werden hier auch neun Saiten genannt, die Apollo auf sieben einschränkte.

Cap. 6. Pan, der Gott bewaldeter Berge, der Hirten und Jäger und Führer der Nymphen, trägt in der einen Hand seine Pfeife, in der andern den gekrümmten Fichtenstab. Die vor ihm fliehende und in Schilf verwandelte Nymphe Syrinx gab ihm zur Erfindung seiner siebenröhrigen Pfeife Veranlassung. (Ovid. Metamorph. L. I. v. 689 u. a. f.) Auch hier wird die Zahl 7 um der sieben Planeten willen angenommen. Darum wird auch vom Pan erzählt, er habe die Clio geliebt, weil sie die Alten für die Harmonie der Sphären nahmen, die von der Bewegung der Gestirne erklang.

Des 6ten Buches 14tes Cap. erzählt die Fabel vom Thamyris, dem Sohne Philammons und der Nymphe Arsia oder vielmehr Agriopa, einer Bewohnerin des Parnass. Schön und geistreich, sang er so wohlklingende Lieder, dass sie die Musen selbst verfasst zu haben schienen. Plutarch in seinem Buche „von der Musik" berichtet von ihm, er habe den Kampf der Titanen gegen die Götter mit so viel sinniger Wohlredenheit und so grossem Reize des Melodischen besungen, dass kein Gedicht vortrefflicher seyn könne. Stolz geworden, rief er die Musen selbst zu einem Wettstreit im Gesange auf, wurde überwunden und büsste seine Anmassung mit dem Verluste der Augen und der Kunst zu singen.

Das 15te Cap. berichtet die Geschichte des Marsyas, des phrygischen Flötenspielers. Sein Vater Hyagnis erfand die Weisen, deren sich die Griechen zum Lobe der Götter bedienten. Nach Anderen wird ihm auch zugeschrieben, er habe zuerst gelehrt, wie man durch Griffe auf der Flöte verschiedene Töne hervorbringen, auch wie man auf zwey Flöten zugleich spielen könne. Er und sein Sohn lebten lange vor dem trojanischen Kriege. Bekanntlich fand Marsyas Minervens weggeworfene Flöte, die sie, erzürnt über das Verziehen des Gesichtes beym Blasen derselben, wegwarf, und gelangte auf ihr zu einer solchen Meisterschaft, dass er den Lyra-spielenden Apoll selbst so lange übertraf, als der Gott seine Stimme nicht zu seinem Instrumente ertönen liess. Nach Anderen werden dem Marsyas auch die Erfindungen seines Vaters zugeschrieben; vorzüglich wird er als Erfinder der dorischen, so wie Amphion als Erfinder der lydischen Musik geehrt (Plutarch, von der Musik). Die harte Strafe, die der erzürnte Gott über ihn ergehen liess, reuete den Apoll so sehr, dass er die Saiten seiner Lyra zerriss und das Instrument wegwarf. Die Musen fanden sie und fügten noch die Mese (den mittelsten Ton des Systems) hinzu, so wie der Sänger Linus den Ton Lichanos (vom Grundtone A gerechnet, die kleine Septime, G oder, was eins ist, der dritte Ton im zweyten Tetrachord), Orpheus die hypate (E) und Thamyris die parhypate (C).

8tes Buch, Cap. 14. Arion aus Methymna, von unbekannten Eltern, bald für einen Sohn Neptuns und der Nymphe Oncaea (Andere nennen auch den Kyklon als Vater), bald des Jupiter und der Erde ausgegeben, bald für einen Sprössling der Familie des Melampus (wahrscheinlich des in Athen göttlich verehrten Arztes und Wahrsagers, oder des Vorfahren aus der Familie Homer's) gehalten, war seiner edeln Dichtung und seines trefflichen Lyraspieles wegen so berühmt, dass er dem herrlichen Philoxen in keiner Sache nachstand. Beyde blüheten zu den Zeiten des Corinthischen Periandera, eines der sieben Weisen Griechenlands. (Herodot.) Er reiste nach Italien und Sicilien, wo er sich durch seine Kunst grosse Reichthümer erwarb, um deretwillen die Seefahrer den Heimkehrenden tödten wollten. Sein letztes Lied hatte einen Delphin herbeygezogen, der ihn, als er in's Meer sprang, auf seinem Rücken nach dem Vorgebirge Tänarum im Peloponnes trug. Die Schiffer wurden mit dem Tode bestraft, seine Lyra aber unter die Sterne versetzt. Er soll die Dithyramben (Bacchuslieder) erfunden, oder doch sehr ausgebildet haben. Hellanicus von Milet, Dikaearchus aus Messene, Schüler des Aristoteles, und Demarchus in seinem Buche: „de certaminibus Dionysiacis," schreiben ihm die Erfindung der Dithyramben zu; dahingegen Antipater aus Tharsus und Euphronius (beyde jünger als jene) die Erfindung dem Lagus Hermioneus beygemessen haben sollen.

Im 15ten Cap. wird das Lyraspiel Amphion's erhoben, der nicht minder durch das Unglück seiner Familie, als durch seine Kunst berühmt ist. Merkur selbst oder die Musen waren seine Lehrer. Er fügte zu den vier Saiten noch drey und erfand die Nete (Schlusston des dritten Tetrachords, $\bar{d}$; oder die doppelte Octave, von a — $\bar{a}$) weshalb auch eines der sieben Thore Thebens so genannt wurde. Uebrigens macht ihn und den Orpheus Pausanias zu einem Aegypter (wenigstens zu einem dort Gebildeten), und gibt ihm folglich auch geheime Wissenschaften.

Im 7ten Buche ist von Gerber das 15te Cap. nicht angegeben worden, das von den Musen handelt, die bekanntlich als Geberinnen der Musik, im weitesten Sinne, als Trösterinnen und Zähmerinnen wilder Begier gerühmt sind. Hier gibt unser mythologischer Schriftsteller uns noch Folgendes zum Besten: Plutarch schreibt dem Linus die Erfindung der Trauermelodieen zu; Anthedonius Anthes soll die ersten Hymnen, und Philammon aus Delph die ersten Lieder zu Ehren der Latona und ihrer Kinder, des Apoll und der Diana, gegeben haben.

Nachrichten.

Kopenhagen im May 1828. Da mehre Jahre bereits verflossen sind, seitdem dieses Blatt zum letzten Male eine Nachricht aus Kopenhagen mittheilte, hoffe ich, dass eine gedrängte Uebersicht von dem Merkwürdigsten, was inzwischen in der Musik geleistet worden, nicht ohne Interesse seyn dürfte.

Von unserm, dem deutschen Publicum rühmlichst bekannten Componisten Weyse und Kuhlau, sind wir mit folgenden neuen Compositionen bereichert worden. Von Weyse mit einer Neujahrs-Cantate von Thaarup, einer Passions-Cantate von Liebenberg und einem Te deum laudamus. Diese geistlichen Compositionen sind sämmtlich des grossen Componisten würdig, aus einer religiösen Begeisterung entsprungen, und mit sicherer Künstlerhand vollführt. Meiner individuellen Ueberzeugung nach, gehören sowohl diese Arbeiten als auch mehre ältere des Componisten in diesem Fache, zu dem Vorzüglichsten, was die neuere musikalische Literatur aufweisen kann. *). Für die Bühne componirte Weyse: Floribella, romantische Oper in drey Aufzügen von Boye, und: Ein Abentheuer im Rosenburger Garten, Operette in einem Akte von Heiberg. Floribella darf ohne Zweifel als Weyse's trefflichste Arbeit für's Theater angesehen werden. Originalität, Tiefe, ein erhabener, poetischer Schwung, so wie ein zartes Nüanciren in der Zeichnung der Charaktere und eine ausgezeichnete Behandlung des Textes in declamatorischer Beziehung, finden sich hier in so hohem Maasse vereinigt, dass man ohne Uebertreibung dieser Musik die Benennung eines classischen Werkes beylegen darf. Es ist desshalb zu bedauern, dass der Text, welcher von der musikalischen Seite recht viel Verdienst besitzt, in jeder andern Rücksicht so mässig ist; doch glaube ich immer, dass das Ganze, wenn ein talentvoller Dichter aus Interesse für die Musik es übernehmen wollte, einen neuen Dialog zu schreiben, noch recht interessant werden könnte. Mit dem andern Stücke ist der Componist glücklicher gewesen, — was man denn auch von einer Dichtung des genialen, beliebten Heiberg zu erwarten berechtigt war. Es zeichnet sich durch einen leichten, fliessenden Dialog, heitere Charaktere und Situationen, und durch eine eben so viel Geschmack als Sachkenntniss verrathende, vorzügliche Behandlung des Musikalischen aus. — Ohne eine in's Einzelne gehende Kritik (welche jedoch ausserhalb des Zweckes dieses Berichtes liegt), kann man von der Musik nichts anders sagen, als dass sie sich vortrefflich für den Text eignet, und alle die Laune und jugendliche Frische athmet, welche der Gegenstand heischt. Nur selten findet man Musik und Text dergestalt verschmolzen, wie eben hier. — Von Kuhlau erhielten wir zwey neue Opern: *Lulu*, romantische Zauberoper in drey Aufzügen von Güntelberg, und *Hugo* und *Adelheid*, Oper in drey Aufzügen von Boye. Da die erste dieser Opern dem deutschen Publicum bereits seit geraumer Zeit durch den Klavier-Auszug bekannt geworden ist, bedarf es hier keiner weitern Bemerkung, als dass sie von den zahlreichen Freunden des Componisten mit vielem Beyfalle aufgenommen wurde. Die zweyte dieser Opern hat dagegen nicht viel Glück gemacht, wozu denn der Text das Seinige reichlich beygetragen hat. Betrachtet man jede Musiknummer für sich, so lässt sich nicht läugnen, dass die meisten derselben viel musikalisches Interesse besitzen und den ausgezeichneten Componisten verrathen. Betrachtet man dagegen die Musik als ein dramatisches Ganzes, so vermisst man besonders Charakterzeichnung nebst objectivem Auffassen der Situationen, — und es herrschet daher ein ziemlicher Grad von Monotonie in der ganzen Musik. Dass der Componist übrigens in einem nicht geringen Grade dramatisches Talent besitzt, hat er durch

*) Wir werden bald etwas der Art von diesem geschätzten Componisten in unsern Blättern dem Publicum mittheilen.

Anm. d. Redact.

einzelne Stücke dieser Oper bewiesen, und man muss deshalb bedauern, dass er so oft die dramatischen Forderungen an die Seite setzte, und nur den musikalischen Effect beachtete. Ebenfalls kann man mit Grund dem Componisten den Vorwurf machen, dass er zu sehr derjenigen Art huldigt, welche so reichlich dazu beygetragen hat, über ganz Europa den Geschmack zu verderben, anstatt dass ein Mann von so ausgezeichnetem Talente und so seltener musikalischer Gründlichkeit zur Veredlung desselben beytragen müsste. Dieses Tadels ungeachtet, glaube ich inzwischen doch, dass man in Wahrheit von dieser Musik sagen kann, dass sie Einiges von dem Schönsten enthält, was Kuhlau irgend leistete, und dass sie ausserhalb des Theaters gewiss ein zahlreiches Publicum finden, und in Privat-Cirkeln stückweise den musikalischen Genuss gewähren wird, den das Ganze auf der Bühne hervorzubringen nicht im Stande ist.

Mit Compositionen für's volle Orchester debütirten drey junge Männer: Fröhlich, Hartmann und der blinde Jensen, und legten sämmtlich Proben von Talent und guten Kenntnissen im Technischen ab. Es ist sehr schwer, in den ersten Arbeiten junger Componisten den Geist zu beurtheilen, und ich werde deshalb mein Urtheil über die genannten Personen in dieser Beziehung aufschieben, bis sie auf der Künstlerbahn etwas weiter vorgeschritten seyn werden.

Die Theater-Direction ist in mehren Jahren mit Neuigkeiten sehr sparsam gewesen; so arm aber, wie das Repertoire in dieser Saison gewesen, kann ich mich nicht erinnern, dass es je war. Vom 1sten September bis Ausgang März sind nur drey neue Opern producirt: *Hugo und Adelheid*; *der Maurer* und *das Mädchen am See*. Die beyden letzten Stücke fanden hier sowohl ihr Publicum als ihre Widersacher. Doch wird sich kaum eins derselben lange auf dem Repertoire halten; denn obschon der Singe-Director, Professor Siboni, sich seit mehren Jahren alle Mühe gab, Rossini und dessen Nachahmer hier zu naturalisiren, so ist es ihm doch nicht gelungen, den Sinn für das Tiefe und Ernste, welches eben sowohl in der Musik wie in der Poesie, im dänischen Nationalcharakter begründet ist, zu verdrängen. Dass man übrigens hier eben sowohl wie an anderen Orten Leute findet, (vorzüglich in den höheren Klassen,) die sich für keinen dieser Theile interessiren, bedarf kaum bemerkt zu werden, eben so wenig, wie es einen Wunder nehmen muss, dass diese, weil es gerade zum Modeton gehört, Enthusiast für Musik zu seyn (oder doch zu scheinen), am liebsten die leichte Nahrung lieben, und Rossini als den grössten Componisten ansehen, der jemals existirte, und jedesmal, wenn sie etwas von diesem Götzen hören, in die Phrasen ausbrechen: „Ah! c'est charmant, c'est divin. etc.“ — Diese Leute bilden aber nirgends die Nation, und ihr Beyfall eben sowohl wie ihr Tadel muss als Null angesehen werden.*)

Von älteren Opern waren die bemerkenswerthesten in dieser Saison: Don Juan, zweymal; Figaro, dreymal; die Zauberflöte, zweymal; der Wasserträger, einmal; der Freyschütz, viermal; der Schlaftrunk, mit Musik von Weyse, zweymal; das Abenteuer im Rosenburger Garten, zweymal; Lulu, mit Musik von Kuhlau, zweymal; der Barbier von Sevilla, viermal; Tancred, fünfmal; die weisse Frau von Avenel, viermal; das Schloss Montenero, zweymal.

Madame Catalani hielt sich hier ungefähr vier Monate auf, und gab fünf Concerte für eigene Rechnung, so wie sie in fünf anderen, wohlthätigen Concerten assistirte. In allen diesen Concerten war das Haus fast überfüllt, ungeachtet der nicht unbeträchtlich erhöhten Preise. In pecuniärer Hinsicht lässt sich desshalb nicht in Abrede stellen, dass Mad. Catalani in Kopenhagen ausserordentliches Glück gemacht. Dagegen kann man aber nicht sagen, dass ihr Gesang den Erwartungen der Menge entsprach; und hätte sie sich nicht früher an anderen Orten den Titel einer Königin des Gesanges erworben, sie hätte ihn hier kaum erlangt. Freylich bewunderte das Publicum an ihr die ausserordentliche Kraft der Stimme, so wie die seltene Fertigkeit, Rundung und Weichheit in den Passagen, es vermisste aber die bezaubernde Stimme, welche sie vielleicht einst besessen, so wie den Ausdruck der ächten Begeisterung, von welcher sie kaum jemals im Besitze war. — Mad. Catalani ward bewundert, aber sie entzückte nicht, und man verliess ihre Concerte, ohne den Eindruck empfangen zu haben, den ein gefühlvol-

*) Ob das wohl bey uns auch so ist? Wir behalten uns über Rossini einige Bemerkungen vor.

Anmerk. d. Red.

ihr Gesang zu machen niemals unterlässt. Ich habe wohl nicht erst nöthig, hinzuzufügen, dass wir hier dieselben gehaltlosen Compositionen verdauen mussten, mit welchen sie an so vielen anderen Orten aufgewartet hat, und welche diese Sängerin in so hohem Grade charakterisiren.

Die musikalischen Gesellschaften: die Harmonie, die freundschaftliche Gesellschaft und Euterpe haben den Winter die bestimmte Anzahl von Concerten gegeben; doch hat weder die Wahl noch die Ausführung des Gegebenen zur Beförderung der Kunst sonderlich beygetragen. Schlüsslich macht es mir indess Vergnügen, berichten zu können, dass der ausgezeichnete Clarinettist Bärmann im Königlichen Schauspielhause ein Concert mit ausserordentlichem Beyfalle und vor einem zahlreichen Publicum gegeben hat.

Aus Reval in Esthland. Madame E. G. Tara lag zu unserm grossen Leidwesen im vergangenen Herbste einige Monate an einem Erkältungsfieber krank. Nun erfreuen wir uns wieder ihres vollkommenen Wohlseyns. Sie beschäftiget sich noch immer recht fleissig mit der Beschreibung ihres Lebens und ihrer Kunst, und dabey sind mehre Revalenserinnen fortwährend so glücklich, ihren ausgezeichneten, vortrefflichen Gesang-Unterricht zu geniessen. Zur Ausbildung der Stimme empfiehlt sie vorzüglich den einfachen Choral- und den figurirten Kirchen-Gesang der berühmtesten Meister. — Fräulein von Kaulbars, die Aeltere, ist noch immer ihre vorzüglichste Schülerin. — Unser Sing-Verein wird im Herbst 1828 die hohe Ehre haben, Madame Mara, als Kunstbildnerin desselben, in ihrer Mitte zu sehen. Jede Uebestunde wird mit einem vierstimmig gesungenen Chorale angefangen, und geendet werden. — Mademoiselle Jeanette Gabler und Agathe Goedike wetteifern im Pianoforte-Spiel mit einander. Beyde sind, jede in ihrer Art, vortreffliche Künstlerinnen.

In der Bethalle der St. Olai-Gemeinde ist am Sonntage Cantate eine neue Orgel eingeweiht worden, zu welcher Feyerlichkeit dem dasigen verdienten Organisten, Hrn. A. Hagen, eine Bitte und eine kurze Anweisung für Verbesserung des Kirchengesanges drucken zu lassen, erlaubt wurde, der wir den besten Erfolg wünschen. Die Hauptpuncte sind folgende: Jedes Mitglied der Gemeinde singe mit sanfter Stimme; 2) Jedes gebe einen Beytrag zur Unterstützung eines Singe-Chors; 3) Jeder Vater lasse seine Kinder den Gesangunterricht in den Schulen benutzen, und 4) Jeder fördere das Choralsingen in seinem häuslichen Kreise. Liebe zur Musik steigt auch hier immer höher.

Recension.

Salis Gedichte, in Musik gesetzt von F. J. Greith. 1stes, 2tes, 3tes, 4tes Heft. Freiburg, bey Herder. (Preiss der 4 Hefte 2 Thlr. 16 Gr.)

Salis Gedichte — da sie, und das mit Recht, so beliebt sind, vorzüglich auf Erregung schöner, anmuthiger Gefühle ausgehen, in vorzüglich gebildeter, wohllautender Sprache leicht dahin fliessen u. s. w. — mögen schon viele Componisten eingeladen haben, sie in Musik zu setzen: wenn sie das Vorhaben aber reiflicher überdachten, und fanden, in welch einem engen Kreise sie sich hinsichtlich auf das, was dem Musiker geboten wird, bewegen, auch innerhalb dieses Kreises sich öfters wiederholen, wie der Dichter das Ausspinnen seiner Empfindungen oder das Ausmalen seiner Schilderungen liebt, wodurch er für den Musiker oftmals zu lang wird u. s. w.; wenn sie das reiflicher überdachten: so liessen sie es bey einer kleinen Auswahl aus ihnen, wo dieses und anderes Ungünstige sich wenig oder gar nicht fand, bewenden; und diese ausgewählten sind nun auch von Reichardt, Zumsteeg u. A. gut und schön in Musik gesetzt worden. Letzteres soll indessen Spätere, die diese Meister zu übertreffen glauben, oder doch die Gedichte von neuer Seite zu fassen, wenigstens in gleichfalls schöner, aber anderer musikalischer Form dasselbe, was sie, auszusprechen vermögen, nicht abhalten, sich an ihnen zu versuchen, wie Hr. G. hier gethan hat. Ist er nun in einem der angegebenen Fälle? Er scheint sich mit der Antwort auf diese Frage und auch mit den vorher berührten Ueberlegungen nicht befasst zu haben. Er gibt seine vier und zwanzig Gedichte nach einander weg, wie sie ihm gefallen. Und wie er sie im Ganzen musikalisch behandelt hat, konnte er das auch wohl; könnte auch, wie wir nicht zweifeln, die übrigen nachliefern. Telemann, dieser zu seiner Zeit berühmte Componist, machte

sich anheischig, wollte man's, den Hamburger Thorsettel in Musik zu setzen; und er hätte es, in der Art, wie er im Sinne hatte, glücklich zu Stande gebracht: er würde nämlich irgend eine an sich hübsche Musik erfunden und sie so eingerichtet haben, dass sich die Worte des Zettels Sylbe für Sylbe unterlegen, mithin absingen liessen; und damit gut. Ohne im Geringsten Hrn. G. wehe thun oder auch seine Musik, als Musik an und für sich, herabsetzen zu wollen, müssen wir sagen: seine Art im Ganzen gleicht wirklich jener des sonst wahrhaft verdienten Telemanns. Dass das wirklich so sey, wird der urtheilsfähige Leser schon aus Einem Beyspiele abnehmen können. Wir wählen dazu eines der allerbekanntesten Lieder unseres Dichters, damit sich Jeder sogleich dessen erinnern könne, was es überhaupt und was es besonders für den Musiker enthält: die Kinderzeit. Diess lässt Hr. G. also singen: (er wird erlauben, dass wir die Noten so schwänzen, wie er sie gesungen haben will: er zieht die Achtel zusammen, als wenn sie gegeigt würden:)

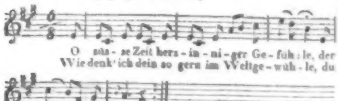

Nun gibt es aber jetzt der Sänger viele, und der Sängerinnen mehre, die gar nichts wollen, als sich durch Singen, nämlich durch eigenes Hervorbringen menschlicher Gesangestöne, Unterhaltung zu verschaffen, wozu ihnen ausreicht, dass, was zu singen, nicht zu unbequem falle und, mit der Begleitung zusammen, hübsch klinge, auch, da man, um zu singen, doch Etwas aussprechen muss und das ewige Aaaaa der Solfeggien auf die Länge langweilt, Worte darbiete, die gut fliessen, auch von anderer Seite keinen Anstoss geben: diesen Sängern und Sängerinnen haben wir alle jene vier Hefte Grund zu empfehlen. Was sie wollen, finden sie hier wirklich; (selbst jenes angeführte Lied, wie es nun steht, mit einer secundirenden Singstimme und einem mässigobligatem Accompagnement, klingt, wenn man bey jeder Strophe über die dreymal drey Achtel des Anfangs hinweg ist, recht hübsch;) und dass die „Worte," nicht nur in jeder Gesellschaft mit Schicklichkeit vorgetragen werden können, sondern auch Gutes und Schönes gut und schön aussagen, wird ihnen auch gefallen und selbst, wäre es sogar ohne klares Bewusstseyn, nicht gänzlich ohne allen Einfluss auf sie seyn und ihre Zuhörer bleiben. Eine musikalische Zeitung aber, indem sie diess alles nach Würden anerkennt, muss doch auch, was sie nicht anerkennen kann, wenigstens erwähnen. — Der Stich ist nicht sonderlich, doch passirt er; und der Preiss ist billig.

Ueber das 3te Musikfest an der Elbe.

In Nr. 156 der Blätter für literarische Unterhaltung, so wie in Nr. 125 und 126 der Zeitung für die elegante Welt, sind zu gleicher Zeit zwey, einander treffend ähnliche Aufsätze über das obige Fest erschienen, in denen sich das Bestreben, Thatsachen zu entstellen, und die Verdienste des Herrn Kapellmeisters Schneider herabzusetzen, neben einem offenbaren Mangel an Sachkenntniss ausspricht. Die Ursache jenes Bestrebens möge verschwiegen bleiben, um niemanden wehe zu thun. Meine Absicht ist auch nicht, Fr. Schneider zu rechtfertigen, denn er bedarf dessen nicht. Aber es soll kein Störenfried sich in den Verein der Elb-Musikfeste eindrängen, keine Truggestalt sich zwischen ihren würdigen Beförderern erheben, und das Wort der Wahrheit möge alles verscheuchen, was dem ähnlich sieht.

Es ist unwahr, dass L. Spohr den *Christus am Oelberge* am passendsten gefunden habe, nach seinem Werke aufgeführt zu werden. Zum Beweise dienen folgende, mit seiner ausdrücklichen, zu diesem Behufe erbetenen Erlaubniss, aus seinen vor mir liegenden Briefen abgedruckte Stellen:

a. „Es lässt sich nichts dazu" (zu dem Oratorium *die letzten Dinge*) „geben, ohne die Wirkung desselben ganz zu zerstören."

b. „Wenn es, um den Anforderungen Ihres Publicums zu genügen, durchaus nöthig ist, dass die Musik des ersten Tages länger als zwey Stunden daure, so halte ich die Wahl einer Beethoven'schen Composition allerdings für eine sehr passende, obgleich *Christus am Oelberge* doch auch fast zu lang ist."

Daraus geht hervor, dass Spohr nicht zugab, sondern ungern nachgab.

Es ist richtig, dass die Aufführung *der letzten Dinge* nur fünf Viertelstunden gedauert hat, aber eine falsche Anwendung dieser Thatsache, wenn man damit den Missbrauch, ein zweytes Oratorium unmittelbar hinterher zu geben, zur Nothwendigkeit erheben will. Der Beweis liegt in folgender mündlichen Aeusserung des Herrn Kapellmeisters Spohr gegen mich: „Ich hätte allerdings gewünscht, dass man am ersten Tage nur *die letzten Dinge* gäbe, und würde in diesem Falle die Pause zwischen dem 1sten Theile und der 2ten Ouverture erweitert, und eine neue zwischen dieser und dem 3ten Theile gemacht haben, um das Ganze zweckmässig zu verlängern."

Es ist unwahr, dass die Aufführung des *Christus am Oelberge* gegen die *der letzten Dinge* zurück gestanden hat. Den Schöpfer des Weltgerichts, den grossen Tonsetzer, konnte man in Fr. Schneider nicht angreifen, deshalb versucht man es, sein Talent, ein Orchester zu leiten, ohne eine Ursache anzugeben, in Zweifel zu ziehen, und es gegen Spohr's Fähigkeiten in dieser Hinsicht herabzusetzen. Das ist sehr klein gedacht, absurd, in Hinsicht Schneider's, beleidigend für Spohr.

Es ist lächerlich, aus Schneider's Orgelspiel gehört haben zu wollen, dass seine Phantasie arm und einförmig geblieben sey. Die Domorgel in Halberstadt ist fast gänzlich verfallen, der Wind wird nicht gehörig zugeführt, das ganze Pfeifenwerk spricht deshalb nicht mehr an, die Mixturen aber schreien durch. Darum gab die Orgel die Tonmasse nicht wieder, welche Schneider durch sein vollgriffiges, grossartiges Spiel hervorbringen wollte; darum war das Letztere grösstentheils undeutlich. Der Meister selbst aber konnte dessen Wirkung nicht recht beurtheilen, weil er, vermöge eines sonderbaren Baues der Orgel, mitten in dem Werke sass, anstatt vor demselben. Wenn dem Herrn Ref. darüber ein Urtheil zustand, so konnte es also nur das seyn: das Orgelspiel habe ihm nicht gefallen, er wisse aber nicht, warum.

Fern sey es von mir, ein gewisses Privilegium anzuerkennen, vermöge dessen die Freunde grosser Künstler alles für vortrefflich gehalten wissen wollen, was von diesen ausgeht; fern von mir, irgend jemandem ein freyes Urtheil über die Kunst streitig zu machen; aber wenn ein solches Urtheil öffentlich gefällt wird, sich also als der Ausspruch eines ganzen kunstverständigen Publicums hinstellt, so darf es nicht mit Nebenabsichten buhlen, und muss mit gewichtigen Gründen belegt seyn, oder es muss sich gefallen lassen, geradezu für ein lästerndes, oberflächliches Geredo erklärt zu werden.

Zum Schlusse verheisst der Herr Refer. ein fröhliches Wiedersehen zum vierten Feste in Nordhausen. Ja! die beyden Meister, welche durch keinen fremden Misston in ihrer segensreichen Harmonie zu stören sind, alle die treuen, uneigennützigen Beförderer der heiteren Elb-Musikfeste werden sich dort die biedere Hand drücken; — sollte ich in Nordhausen auch den Herrn Refer. treffen? Damit er mich zu finden weiss, setze ich meinen Namen hierunter; meinerseits würde es ein Interesse eigener Art für mich haben, denjenigen kennen zu lernen, welchem Deutschland die Herabwürdigung eines seiner grossen Männer verdankt.

Friedr. Adolph Brüggemann,
Kämmerey-Controleur in Magdeburg.

Gedanken und Meinungen,
bezüglich auf Musikfeste und Oratorien.

1.

Ich lernte einmal einen feinen, jungen Mann kennen, der sprach äusserst klug und mit grosser Entschiedenheit über Musik; ich erfreute mich seiner Bekanntschaft, bis zu einem Tage, wo von verschiedenen Componisten die Rede war, und Mozart über alle gesetzt wurde; darauf wollte er auch ein Wörtchen sagen, und dieses Wörtchen war das Eselsohr in der Löwenhaut; er meinte nämlich, Mozart sey gross, grösser als alle, aber man höre ihn doch stets heraus, und deshalb sey er bisweilen einseitig. — „Halt!" dachte ich, „sollte der junge Mann" — mich schauderte unwillkürlich vor dem Gedanken, aber nach und nach musste ich immer vertrauter mit ihm werden, und zuletzt blieb mir kein Zweifel mehr: der feine Mann war ein musikalischer Philister.

Er ist eine Art äusserst gefährlicher Thierpflanze, und am gefährlichsten, wenn er ein musikalischer Philister ist. Man findet ihn in den mannigfaltigsten Gestalten, und es gehört viele

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05402/063

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Junius **№. 37.** 1801.

Biographische Nachrichten.

J. A. P. Schulz

dargestellt

von

J. F. Reichard.

(Fortsetzung.)

In Rheinsberg erweiterte sich der bisherige Geschäftkreis unsers Schulz auf eine fur ihn erfreuliche Weise, wenn gleich das dortige franzosische Theaterpersonale grofsentheils aus Hofofficianten bestand, mit denen er zum Theil dieselbe muhsame Beschäftigung des Einstudierens hatte, und das Orchester selbst damals nur schwach war. Der Prinz Heinrich hatte mehrere vortreffliche Kunstler entlassen, von denen ich hier nur den grofsen Violinisten Salomon nennen will, der bald in *London* eine grofsere, seinem Talente angemessenere Bahn vor sich fand, die er seitdem mit unermüdlichem Eifer, und mit ächtem grofsen Kunstgeschmack zur Ehre der Kunst und zum Gewinn fur London immer mehr erweitert hat und jezt als der erste Violinist und Anfuhrer die grofsten musikalischen Anstalten beherrscht.

Schulz war indefs ganz der Mann, der auch mit geringen Mitteln durch zweckmäfsige Anwendung und durch ausdauernde Geduld nach und nach gute Würkung hervorbringen mufste. Er erwarb sich auch in Rheinsberg bald das allgemeine Vertrauen und die herzliche Liebe und Achtung, mit der alles möglich wird: und trübten ihm auch Neid und Mifsgunst einzelne Lebensmomente, so entstanden daraus doch nur Schlagschatten, die das Licht der hellen Momente desto stärker heraustreten liefsen.

Es wurden auf dem Rheinsberger Theater grösere Singespiele aufgeführt, als auf dem franzosischen Theater in Berlin gegeben worden waren, und solche mit grofsen Zurüstungen und mit Geschmack vorgestellt. Schulz fand also auch Veranlassung, etwas Grofses zu arbeiten und brachte seine *Chore zu Racines Athalie* auf das Theater, die ihm mit allem Rechte so viel Ruf und Ehre erworben haben. Er lud mich zu ihrer Aufführung nach Rheinsberg ein und ich kann wohl sagen, dafs ich bis dahin wenige so erfreuliche Eindrücke von Seiten der Kunst genossen hatte. Die grofse Wahrheit in der Behandlung der Poesie, die Annehmlichkeit und Bedeutung der Melodien, die fleifsige und reine harmonische Arbeit, alles würkte zu einem sehr bestimmten reinem Eindruck. Einige Jahre später, als dieses schöne Werk im Druck erschien, hab' ich in meinem musikalischen Kunstmagazin und in andern kritischen Blattern öffentlich meine Meynung darüber gesagt und finde mein damaliges Urtheil, das so manchem partheiischen Freunde auslandischer Kunstwerke viel zu enthusiastisch schien, mit meiner jetzigen Ueberzeugung noch ganz übereinstimmend. Schulz hat mich zwar in spätern Jahren, da wir beyde unsre Kritik und unsre eignen Kräfte an grofsern Werken übten, selbst darauf aufmerksam gemacht, dafs es dem Ganzen an Einheit des Styls und manchem einzelnen Theile an der Kraft fehlt, die selbst der Wahrheit erst die allgemein eindringende und überwaltigende Macht giebt: dafs er, besonders in den einstimmigen Gesängen, damals schon manches grofser behandelt haben würde, wenn er nicht diese oder jene Meine Person vor Augen gehabt, der die erste Aufführung anvertraut werden mufste.

Das hat mich aber gar nicht gehindert, als

Aufmerksamkeit dazu, um darunter das wuchernde Blatt, und die sich einstehlende, zehrende Wurzel zu erkennen. In Concerten findet ihr ihn mit ältlichen Zügen in der Stutzperücke, eben so wohl als mit dem Milchgesichte auf dem insektenartig zusammengeschnürten Rumpfe. Er lauscht einer süssen Passage, sein Gesicht ist verklärt, und allgemach erhebt sich sein Körper auf die Zehen, drängt den Oberleib vor, verliert plötzlich scheinbar das Gleichgewicht, und richtet sich dann wieder, mit Blicken, in denen sich das Erstaunen malt, in der Wirklichkeit zu seyn. Verändert die Musik ihren Charakter, so kehrt er sich achselzuckend um, und schnupft Tabak. Oder er sitzt mit einer Kennermiene in der Ecke und liesst die Partitur nach, die er nicht versteht, nickt den Takt so lange er kann, und wenn ihn die Rucknoten herausbringen, so kauet er an den Nägeln. — Ein musikalischer Philister schimpft, wenn die Musik eine halbe Stunde früher aufhört, als gewöhnlich, nicht weil sein Genuss verkürzt wird, sondern weil er sein Geld bezahlt hat, und seine volle Schüssel Musik verzehren muss, wenn er satt werden soll. Er sucht sich seinen grossen Mann aus, zum Bewunderu, der aber möglichst klein seyn muss, denn alles Grosse ist ihm beimlich zuwider, und am meisten unter seinen Zeitgenossen. Ist es ihm möglich, sich selbst dieser grosse Mann zu seyn, dann seht ihr einen beglückten Philister. Nur eine Grösse ist für ihn in der Welt, es sey die des Sebastian Bach oder Rossini. Nur ein Werk gefällt ihm ausschliesslich; für dieses Werk sucht er sich ein Publicum, und das muss aufgeführt werden, so oft als möglich, oder die Kunst ist ihrem Untergange nahe.

Nichts toller und unerträglicher, als er, wenn er in einem Musikfeste etwas mitzureden hat. Er schneidet es zu, wie ein Kleid; jeder Theil desselben muss seinen Begriffen entsprechen, und er bittet, intriguirt, sträubt sich so lange, bis der Gegenstand seines Willens als ein nothwendiges Erforderniss durchgesetzt ist. Wehe seinen Umgebungen, wenn der Künstler, den er bezeichnet, nicht eingeladen, wenn der Meister berufen ist, der ihm nicht gross genug scheint. Mit Blicken des stolzen Mitleides geht er dann umher, er will sich, zum Unglück des ganzen Publicums, gänzlich zurückziehen, er bedauert es, jemals mitgewirkt zu haben, er spähet jedes Versehen aus, er deutet jedes Ungewöhnliche als einen Fehler, und als die Folge der Nichtachtung seiner tiefen Einsichten. Bey Tische gebührt ihm durchaus ein Vivat; ist er ein Virtuose, so muss er nothwendig ersucht werden, sich hören zu lassen; ist er ein Versmacher, so muss ein Lied von ihm componirt und so öffentlich, als möglich, aufgeführt werden, sonst spricht er von Mangel an Theilnahme, von Undank, von verkanntem Talent.

Da der musikalische Philister sehr schädlich auf die Kunst einwirken kann, so ist es die Pflicht jedes wahren Musikfreundes, seinen Einfluss zu bekämpfen, damit er keine Proselyten mache, und aus der schwammigen Rinde seines Stammes nicht ein Heer von grünenden Philisterchen schiesse. Die stillen, liebenswürdigen Seelen, welche in jedem Blümchen Honig finden, sind hier nicht zu Hause: auf ihrer Duldung schiesst er in kräftigen Zweigen empor; die feurigen, herrschenden Geister, welche im Gefühl ihres Rechtes niederdrükken, was ihnen widerstrebt, sind ihm keine gefährlichen Gegner: unter ihrem Drucke wächst er schleichend fort, und der Saft, welcher nicht in's Laub schiessen kann, nährt nun ausschliesslich seinen Stamm, der immer mehr Holz ansetzt; der lächelnde Satyr aber ist sein Erbfeind, der scharfe Witz verletzt ihn tödtlich, und das innerste Mark fliesst aus der Wunde. Herbey denn, ihr Jünger des Comus! Schärft eure Pfeile, und bewahrt die Welt vor dem musikalischen Philisterium!

Kurze Anzeigen.

Vierstimmige Gesänge für zwey Soprane, Tenor und Bass — — von A. Pohlens. Op. 6. 2tes Heft. Leipzig, bey Friedrich Hofmeister. (Pr. 1 Thlr.)

Nicht Gesänge, sondern Lieder und zwar recht eigentliche Gesellschaftslieder werden uns hier geboten: damit ist zugleich ausgesprochen, dass sie in Melodie und Harmonie leicht, gefällig und munter sich bewegen, wie man es in harmlosen Versammlungen, die sich gern mit Musik unterhalten, eben liebt. Zu diesem Zwecke sind auch die grösstentheils unbekannten Texte (die Mehrzahl von

Ploss) meist recht gut gewählt. Am wenigsten sagt uns, den Worten und den Tönen nach, das Bettlerlied zu: aber auch dieses wird eine fröhliche Tischgesellschaft um so angenehmer leichthin unterhalten, je mehr man satt und froh dabey Gelegenheit bekommt, im stillen Herzen Gott zu danken, dass man das Vergnügen hat, nicht unter die Gepriesenen zu gehören. Das schönste und originellste der ganzen Sammlung, ohne dass es darum den übrigen an Leichtigkeit nachstünde, ist das bekannte Lied von Hebel „Freude in Ehren.“ Schade, dass der Componist *in einem vierstimmigen Liede* eine durchaus nicht zu billigende Fortschreitung sich erlaubt hat:

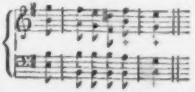

Die in beyden Mittelstimmen in gleicher Bewegung über die kleine Septime zur verdoppelten Quinte fortschreitende Harmonie ist und bleibt leer. Die Wiederkehr desselben Ganges im Tutti, wo Alt und Tenor die Töne wechseln, hat denselben Fehler. Auch liebt der Componist folgende Melodieengänge noch immer zu sehr, wie im 4. Liede

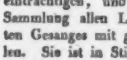

Diese kleinen, meist für den Hrn. al-lein — Verf. geschriebenen Bemerkungen werden den Genuss der Hörer, die sich um dergleichen Dinge nicht kümmern, gewiss nicht im Geringsten beeinträchtigen, und wir dürfen diese freundliche Sammlung allen Liebhabern eines geselligen leichten Gesanges mit gutem Gewissen bestens empfehlen. Sie ist in Stimmen, ohne Partitur, aber gut gedruckt.

Schul- und Gesangbuch für die Singanstalt zu Freyburg im Breisgau. 1ster, 2ter Band. Freyburg, bey Herder. (Fr. 1 Rthlr. 15 Gr.)

Die, Vieles und Vielerley enthaltenden Hefte sind nicht für den Selbstunterricht und auch nur theilweise für eigene Nachhülfe, sondern zum Leitfaden für Lehrer und zu Erinnerungsmitteln für Schüler, vor allem aber als reichlicher Stoff für jene, diese zu üben und weiter zu bringen, bestimmt. Das Elementarische ist, fast ohne alle Erläuterung, bloss hingestellt: der Lehrer soll die Erläuterung hinzuthun. Es ist auch nicht in systematischer Ordnung oder doch methodischer Folge mitgetheilt: der Lehrer soll nach Befinden verfahren und die Dinge entwickeln, wie und so weit er's nöthig erachtet. Die hernach folgenden Gesänge zur Anwendung des Erlernten und zu weiterer Bildung sind sehr zahlreich und sehr verschieden nach Inhalt (geistlich, weltlich, für Gross oder Klein,), Form (Lieder, ausgeführtere Gesänge, selbst aus Opern, ein-, zwey-, drey-, vierstimmig, mit oder ohne Begleitung u. s. w.), Ausdruck (grossentheils munter, zum Theil auch spasshaft, Einige Letztere für ein Schulbuch wohl gar zu sehr,), grösserm oder geringerm Werthe, grösserer oder geringerer Schwierigkeit für die Ausführenden; und auch diese nicht in genau fortschreitender Methode: der Lehrer soll wählen, was eben jetzt, eben diesem oder jenem nützt. In dem zweyten Bande sind nicht wenige Stücke anderer guter Componisten neben die des Vfs. gestellt. Zunächst ist auf Bildung der Sopran- und Alttimmen, vornämlich der Knaben, Bedacht genommen, und sie werden ungefähr bis dahin geübt, dass sie dann bey Ausführung leichter Kirchenmusik u. dgl. mit angestellt werden können: was dann mit mässiger Nachhülfe, ja von selbst, weiter bildet. Der Preiss ist, nach Verhältniss der Stärke der Hefte, sehr mässig; und das ist bey solch einem Buche von Wichtigkeit. Wo man in allem oben Angeführten des Lehrers sicher seyn kann: da kann diess Buch Nutzen bringen. Käme es zu einer zweyten Ausgabe, so würde es aber doch wohlgethan seyn, zuvor eine genauere Folge des Aufgenommenen zu Stande zu bringen, wie sie ja den einsichtsvollen und erfahrnern Lehrer nicht pedantisch fesselt, den, der diess nicht ist, leitet, und es Allen erleichtert.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XL)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. N° XI. 1828.

Gesuch.

Als Musikdirector bey einem guten Theater, als Director einer Kapelle oder als Musiklehrer (in so fern eine feste Besoldung damit verbunden ist), sucht Jemand, welcher schon mehre Jahre ein solches Geschäft zu allgemeiner Zufriedenheit geführt hat, eine anderweitige Anstellung. Nähere Nachricht ertheilt hierüber auf frankirte Briefe die Henning'sche Buchhandlung in Gotha.

Verkauf

musikalischer Instrumente und musikalischer Schriften.

Nachbenannte musikalische Instrumente und musikalische Schriften stehen zu Coburg bey der verwittweten Kammermusicus, Auguste Gumlich, um möglichst billige Preise zu verkaufen und wird zu die sich hierzu meldenden Kaufliebhaber auf frankirte Briefe von der Eigenthümerin nähere Auskunft ertheilt.

1. Eine Pedalharfe — von Cousino père et fils à Paris — ausgezeichnet schön gearbeitet und von einem vorzüglich guten Tone. Sie wurde vor ungefähr sechs Jahren in Paris für 80 Carolin erkauft, und befindet sich noch in dem besten Zustande.

2. Ein Violoncello — von Steiner — eines der allervorzüglichsten Instrumente dieser Gattung und noch in dem besten Zustande. Dieses Violoncello wurde von dem Herzog Friedrich dem III. von Gotha unmittelbar von Steiner bezogen, und hat, ungeachtet seiner kleinern und deshalb für den Concertisten sehr geeigneten Form, einen starken und dabey vollkommen reinen und sehr angenehmen Ton. Vor einigen Jahren wurde der Hals desselben zum Höher- und Tieferstellen mit Geschick eingerichtet. Auf dieses für 4 bis 500 Fl. geschätzte Instrument sind gegenwärtig 200 Fl. rheinl. geboten worden.

3. Ein dergleichen grösseres, vorzüglich für das Orchester geeignet, von Kirchnaschlag arrangirt.

4. Eine Chrocolino, in gutem Zustande, mit einem Angabote von 4 Carolin besetzt.

5. Von der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung die Jahrgänge 1811 bis 1825. — Von der Berliner musikalischen Zeitung die Jahrgänge 1824 bis 1827, und von der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" Bd. 1 bis 6. — gut gebunden. Ferner eine Menge anderer musikalischer Werke, welche um sehr billigem Preise abgelassen werden sollen, und worüber auf Verlangen Verzeichnisse vorgelegt werden können.

Neue Verlags-Musikalien,

welche bey

M. J. Leidesdorf in Wien

Oster-Messe 1828 erschienen sind.

Auslieferungs-Lager bey Herrn Wilhelm Hirtel in Leipzig.

Für Blasinstrumente.

Müller, Iwan. Adelaide de Beethoven, variée pour la Clarinette avec accompagnement de Pianoforte. Oeuvre 48. . . . . 12. Gr.

— 1ster Quatuor de Rode pour la Clarinette avec accomp. d'une 2de Clarinette, d'Alto et Basson, ou Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. . . . . 1 Thlr.

Pfeiffer, Fr., Rondo alla Polacca per due Flauti con accompagnamento die due Violini, Alto et Violoncelle. . . . . 1 Thlr.

— Dasselbe für 2 Flöten mit Pianoforte-Begleitung. . . . . 16 Gr.

Sellner, Jos., Theoretisch-practische Oboe-Schule, 2r und 3r Theil zusammen. . . . . 5 Thlr. (Alle 3 Theile zusammen 9 Thlr.)

Trnka, W. J., 12 Walzer für den Cuakan und Pianoforte. 25stes Werk. . . . . 8 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Janke, L., Pot-Pourri pour Pianoforte et Violon concertant. Oeuv. 58. . . . . 20 Gr.

Lubin, Leon de St., Quatuor brillant pour 2 Violons, Alte et Violoncelle. Oeuvre 27. . . . 1 Thlr.

Maurer, Louis, Pot-Pourri pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor. Oeuvre 52. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Le même pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Maurer, Louis, Variations sur un thème russe pour le Violon avec acc. d'Orch. Oeuv. 53. 1 Thlr.
— Les mêmes avec accompagnement de Quatuor 12 Gr.
Mayseder, J., Trois Duos pour Pianoforte et Violon concertant. Oeuvre 30. 2de Edition. 1 Thlr.
— Oeuvre 31. 2de Edition. 1 Thlr.
— Oeuvre 32. 2de Edition. 1 Thlr.
Lachenbacher, Valses à la Girafe pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte ou Guitare. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Blahetka, L., Sonate pour Pianoforte et Violon. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.
Lubin, Leon de St., Das Concert in Krähwinkel. Concertante Variationen für Pianoforte, Violine und Violoncell. Musikalischer Scherz. 32stes Werk. 20 Gr.
Leidesdorf, Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Oeuvre 164. 1 Thlr.

Für Pianoforte allein.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra Lecocadie. 8 Gr.
Fischhof, J., Galoppes. 6 Gr.
— Vive la danse! Suite de Valses brillantes 8 Gr.
— Rondeau brillant. Oeuvre 19. 12 Gr.
Gallenberg, le Comte, Souvenir du Carneval. 8 Gr.
Görner, A., Valses. 8 Gr.
Herz, sine, Variations sur un thème de l'Opéra: la Dame blanche. Oeuvre 17. 20 Gr.
Herz, Henri, Sul margine d'un rio; variè. Oeuvre 36. 16 Gr.
— Trois Airs variés. Oeuvre 39. 3 Cahiers.
Nr. 1. Partant pour la Syrie. 8 Gr.
Nr. 2. La Suissesse au bord du Lac. 8 Gr.
Nr. 3. Were a noddea, air ecossais. 8 Gr.
— Rondolette. Oeuvre 40. 10 Gr.
Hrachowetz, Ig., Polonaise brillante. Oeuv. 16. 12 Gr.
Kunz, C., Grande Marche. Oeuvre 3. 8 Gr.
— Valses élégantes. Oeuvre 4. 8 Gr.
Lanz, J. und Fr., Salzburger Ländler. 8 Gr.
Leidesdorf, Rondeau brillant. Oeuvre 163. 12 Gr.
Moscheles, J., Les Charmes de Londres, Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 74. 10 Gr.
Rossini, G., Ouverture de l'Opéra: Torvaldo et Dorliska. 8 Gr.
— Ouverture de l'Opéra: Il Sigismondo. 8 Gr.
— Ouvert. de l'Op. Equivoco stravagante. 8 Gr.
Schubert, Fr., Momens musicals. Oeuvre 94. 1ste Lieferung. 12 Gr.
— do. do. 2te Lieferung. 12 Gr.
Trnka, W. J., Valses. 8 Gr.
Weber, C. M. de, Oeuvres complets composés pour le Pianoforte seul, in 2 Bänden, mit dem wohlgetroffenen Porträte des Verfassers, und geschmackvollem Umschlage, jeder Band. 4 Thlr. 12 Gr.

NB. Näheres über dieses interessante Werk sagt der Prospectus, welcher in allen Buch- und Musikhandlungen gratis zu haben ist.

(Der Beschluss folgt.)

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

(Beschluss aus Nr. VII.)

Für Gesang.

Beethoven, L. van, Messe für vier Singstimmen, Italienisch und deutsch, mit Begleitung des Pianoforte arr. von O. Claudius.
Erfurt, sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.
Field, J., zwey Gesänge, italienisch und deutsch, nach Petrark und Fiedemonte, mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.
Fink, G. W., Mein stiller Ort, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 17. 6 Gr.
Neukomm, S., Messe de Requiem à 3 Parties en Choeur avec Acc. de grand Orchestre. Partitien. Op. 5o. 5 Thlr.
Onslow, G., Le Colporteur (der Hausirer), vollständiger Clavier-Auszug vom Componisten, mit deutschem und französischem Text.
Schneider, Fr., Navarino, Gesang für vier Männerstimmen. 8 Gr.
Sutor, W., 6 Lieder für vier Singstimmen. 2tes Heft. Neue Ausgabe 12 Gr.
— sechs Gesänge für zwey Tenor- und zwey Bassstimmen.

Frantz, K. W., Anweisung zu moduliren, für angehende Organisten und Dilettanten der Musik in Beyspielen dargestellt.

So eben sind erschienen:

Pixis, Variat. s. un air angl. p. Pf. op. 93. 12 Gr.
v. Beethoven, Fidelio, Kl. A. ohne Worte.
Mercadante, 3 Duos conc. p. 2 Flöten. Liv. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten August. **№. 34.** 1828.

„Cenni sullo stato presente del canto italiano.“

„Ueber den gegenwärtigen Zustand des italienischen Gesanges,“ von I. A. Bridi. Nach dem Italienischen von Wilh. Häser.

*) *Inspicere tanquam in speculum!*

Um den Wünschen meiner Freunde zu entsprechen, unternahm ich es, meine Meinung über die jetzige Gesangsmethode niederzuschreiben, und die Gründe anzugeben, warum es so wenig gute Sänger und Sängerinnen gibt; auch will ich versuchen, zu zeigen, in wieweit unsere modernen Tonsetzer selbst die Schuld an diesem Mangel tragen, und wie vielleicht diesem Uebelstande abgeholfen werden könnte. In jener Zeit, wo Händel, Gluck, Sacchini, Jomelli, Hayda und Mozart lebten und wirkten, mit ihnen Piccini, Guglielmi, Sarti, Cimarosa, Paesiello, Anfossi und Zingarelli einfache und natürlich-schöne Cantilenen und gemüthvolle Melodieen dichteten, damals standen auch die vortrefflichen Sänger Pachierotti, Marchesi, Rubinelli, Crescentini und andere in ihrer schönsten Blüthe; mit ihnen wetteiferten die ausgezeichneten Kunsttalente einer Silva, Banti, Grassini u. a. w. Ferner entzückten sowohl durch ihren einzigen und schmucklosen Gesangs-Vortrag, als auch durch ihr herrliches charakteristisches Spiel, die anerkannten Künstler Ansani, Mafoli, Babini, David (Vater,) Mombelli, Tachinardi, Viganoni, so wie die vorzüglichen Sängerinnen Storace, Morichelli und Tomeoni, weil sie der holden Natur, der Schöpferin alles Guten und Schönen treu blieben, und die Werke jener wahrhaft berühmten Meister mit innigem Gefühle und seelenvollem Ausdrucke wiedergaben. Damals war die Musik noch einer sittigen, geistreichen und ehrbaren Matrone zu vergleichen, welche durch keinen grotesken Flitterstaat und überladenen Schmuck und Tand entweiht wurde. Die Schule des wahren Gesanges, welche durch Guarducci, Milico und Aprile, und einige andere den höchst-möglichen Gipfel der Vollkommenheit erreicht hatte, und eine glorreiche Epoche in der Kunstgeschichte bezeichnet, war noch nicht untergegangen, und fand in ihrer Ausübung eine ihr gebührende, würdige Anerkennung. Eine Billington, Mara, Danzi und Campi, der Tenorist Braham und ähnliche Kunstsänger brachten zuerst nach Italien einen umgeformten Vortrag, und führten einen schlechten Geschmack ein. Ihre Gesuchten, auf einander gehäuften Verzierungen, Schwierigkeiten aller Art, glänzende Geläufigkeit in Passagen und Läufen, öftere und immer wiederkehrende Scalen durch die halben Töne, ihr Flöten-Getriller, aus erzwungener Kopfstimme hervorgelockt, erregten zwar Staunen und Bewunderung bey der profanen Menge, wirkten aber auf's Nachtheiligste für das fernere glückliche Gedeihen der wahren Kunst; denn durch diese Künsteleyen wurde das Tragen, Ebenen und Halten der Töne der entnervten und geschwächten Brusttimme unmöglich, so wie Kraft und Energie sich verlor, und an ein Schwellen, Abnehmen, Vibriren, Austönen und Verschwinden des Tones kaum mehr zu denken war. Die Worte sogar verloren dadurch alle Bedeutung und Deutlichkeit, und oft wäre selbst schwer zu unterscheiden, in welcher Sprache die Künstler denn eigentlich sängen, so nahm die vernachlässigte Aussprache überhand.

*) Die in diesem Aufsatze enthaltenen Meinungen und Kunst-Beurtheilungen lassen sich nicht ohne Grund auch auf das Kunstwesen in Deutschland, wenigstens im Allgemeinen, und auf seine Sänger und Componisten beziehen. Wer kennt wohl unter uns nicht solche? Möchten diese, dem obigen Motto zu Folge, auch gleichsam in einem Spiegel blicken, und sich ein Beyspiel nehmen.

Der Uebers.

Diese neue Gesangs-Manier hatte nun zur Folge, dass nicht allein mittelmässige, sondern viele gute Sänger, durch jenen im reichen Maasse gespendeten Beyfall verführt, sich dieselbe Art zu singen aneigneten, um gleiche Auszeichnung zu erringen. Ein solches böses Beyspiel wirkte aber noch weiter auf die Componisten und Kapellmeister, und der begonnene Unfug stieg immer höher. Man bequemte sich nun allein nach den Launen und Einfällen der Sänger, und fügte sich dem gebietenden Wunsche des schon verwöhnten Publicums, welches an dieser Art zu singen seine Freude hatte. Die sinnige, wohl überdachte und berechnete Begleitung der Instrumente, welche den Sänger unterstützen, aber nirgends die Stimme übertönen und decken soll, wurde glänzenden unstatthaften Figuren und überfüllten Verzierungen in allen Partieen des Orchesters aufgeopfert, und so entfernte man sich nach und nach immer mehr von aller Wahrheit, Empfindung und Natur. Die Componisten in unsern Tagen besonders denken nur darauf, neuklingende, noch nicht gehörte schwierige Stellen, gesuchte frappante Harmonien-Zusammenstellungen und überraschende Uebergänge zu erfinden, unter welche dann die vorhandenen Worte des Dichters, sey es in burlesken oder tragischen Situationen, oft ganz gegen Sinn, Geschmack und Gefühl, gesetzt werden; ja man könnte sogar Componisten anführen, welche schon früher eine Musik mit ihren Cabalettchen, Variationen und Cavatinen fertig hatten, ehe der Dichter noch mit dem Buche zu einer Oper im Reinen war. Um die auszudrückenden Leidenschaften, das richtige Auffassen der Scenen, um reine Declamation und Wahrheit des Ausdruckes bekümmern sie sich wenig oder gar nichts mehr. Sie haschen nach Effect, wollen Staunen und Aufsehen erregen, buhlen um oberflächlichen, flüchtigen Beyfall, ohne das edlere und geistigere Vergnügen, welches die Musik statt blossen Sinnenreizes und Ohrenkitzels bewirken soll, in Betracht zu ziehen. Ihre Allegro's scheinen ganz dazu gemacht zu seyn, die Sänger zu verderben, und man merkt an ihrer Anstrengung und dem Mattwerden ihrer Stimme, dass sie, von Aengstigung getrieben, das Vorgeschriebene zu vollenden, kaum einmal Zeit finden, gehörig Athem zu schöpfen; und so können sie weder auf die Deutlichkeit der Worte Rücksicht nehmen, noch auf die Klarheit und Bestimmtheit in Hervorbringung der Töne gehörig achten. Die neue Art zu componiren beeinträchtigt aber auch sehr die dramatische Kunst; unser Ohr ist an sinnlosen, militärischen Lärm gewöhnt, alle Charakteristik ist verschwunden, eine Person singt wie die andere, wess Standes sie auch sey; die musikalische Behandlung steht also mit der poetischen Diction ganz im Widerspruch, und zwey Schwestern, welche zusammen und vereint wirken sollen, um das Schöne in der Kunst desto inniger zusammen zu halten, sind von einander getrennt worden. (Der Beschluss folgt.)

Recension.

Der Vampyr, grosse romantische Oper in zwey Akten von W. A. Wohlbrück, in Musik gesetzt — — von Heinr. Marschner. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 42ster Werk. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Preis 6 Thlr.)

Wir werden bey der Anzeige des vom Componisten selbst verfertigten Klavierauszuges dieser mit Recht geschätzten Oper nur wenig nachzuholen haben, da wir bereits das Werk, nach genauer Durchsicht der Partitur und nach mehrmaligem Hören, in Nr. 16 und 17 dieser Blätter nach bester Ueberzeugung beurtheilt haben. Zuvörderst bemerken wir, dass der Componist, die Ouverture und S. 43—45 ausgenommen, nirgend die eintretenden Instrumente namhaft gemacht hat, was schon bey anderen Gelegenheiten in mehren Recensionen unserer Zeitung als ein Mangel eines Auszuges einer mit Sachkenntniss instrumentirten Oper bezeichnet worden, auch in einigen Fällen nicht ohne Anerkennung geblieben ist. Offenbar erhöht es das Vergnügen Aller, die sich daraus ein Bild entwerfen oder sich das Gehörte wieder vergegenwärtigen wollen, ungemein; es wäre also wohl zu wünschen, dass es überall geschehe. Da tritt aber nun wieder der pecuniäre Vortheil des Componisten hemmend dazwischen. Man fürchtet, es möchten sich Leute finden, die nach einem solchen Auszuge alsdann eine Instrumentation fertigten, ohne dem Componisten auf rechtlichem Wege die Partitur abzuhandeln. Die Befürchtung mag auch wohl hin und wieder zur Wirklichkeit geworden seyn. Auch dürfte es sich in solchem

Falle leicht treffen, dass das Werk unter üble Hände geriethe, und verpfuscht der Ehre des Componisten nachtheilig würde. Unter solchen Umständen müssen auch wohl die gerechtesten Wünsche der Besseren zuweilen unbefriedigt bleiben, ohne dass man Jemanden zu schelten Ursache hätte, als eben die — Diebe. Es geht in vielen Dingen so. Und so haben wir auch hier zu bedauern, dass wir, wahrscheinlich um solcher Rücksichten willen, die Angabe der Instrumentation entbehren müssen.

Wir erwähnten in unserer ersten Recension (der ersten unter allen, die über dieses Werk erschienen) nur ganz kurz einiger kleinen Nachlässigkeiten, die wir nun, da Jedermann das Werk selbst nachsehen kann, näher bezeichnen können. Erstlich hätte es der Verfasser in manchen Chören mit der Stimmenführung genauer nehmen sollen. Gleich im ersten Chore der Jäger Nr. 4. S. 35 u. s. f. wird man in einem und demselben Rhythmus den vier-, drey- und zweystimmigen Satz, obgleich keine Stimme schweigt, willkürlich wechseln sehen. Das thut aber nach unserer Meinung den Ansprüchen keineswegs Genüge, die wir an den Künstler zu machen berechtigt sind. Wenigstens haben wir für unsern Ausspruch einen tüchtigen Gewährsmann, J. S. Bach. Die Singstimmen ganz vorzüglich dürfen nicht an jedem beliebigen Orte in einander überlaufen und sich wieder entfernen, um nächstens wieder einen Besuch abzustatten; es darf nicht eine die andere im Unisono auf eine Minute verstärken, und dadurch den laufenden Rhythmus um eine Stimme ärmer, hingegen die verstärkte Stimme so laut machen, dass die beyden anderen als unterdrückte erscheinen. Man weiss bey solcher Willkür gar nicht mehr, was man hört; das Wohlthuende einer charakteristischen oder melodischen und harmonischen Stimmenfolge geht dabey ganz verloren. In den meisten Fällen wird dieses Ueberlaufen der Stimmen auch sichtlich genug nur aus Noth vorgenommen; man ist in Verlegenheit, die vierstimmig begonnene Harmonie fortzuführen, und geschwind wird für einige Noten eine dreystimmige genommen, bis sich die vierte Stimme bequem wieder findet. Regel wird also seyn: Einen vierstimmig angefangenen Satz führe man so lange in hörbarer Verschiedenheit fort, bis das Rhythmische in irgend einer Stimme einen Absatz zulässt. Ausnahmen werden sich zwar auch hier finden, z. B. wo es einmal der Charakter des Darzustellenden nothwendig macht, dass plötzlich gewisse Gesangtöne sich verstärkt vor den übrigen hervorheben. Aber das wird gewiss nur sehr selten erfordert, und wo es erforderlich wird, dürfte die Ursache einer solchen ausgenommenen Behandlung klar genug einleuchten. Kurz, wir werden uns von unserer angegebenen Regel nicht eher lossagen, als bis man die Unrichtigkeit derselben deutlich bewiesen haben wird. Wir bemerken nur noch, dass Fortschreitungen von vierstimmigen zu zweystimmigen Sätzen viel eher, als zu dreystimmigen erlaubt sind, weil die Stimmen dabey doch wenigstens in einem guten Gleichmaasse der Stärke bleiben; auch findet sich zu solcher Behandlung, wie wir an manchen Beyspielen bemerkten, weit öfter Grund. —

Ferner würde der Weheruf Janthes S. 39 eine bessere Wirkung gethan haben, wenn anstatt des Gleichförmigen und übel Deklamirten

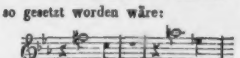

etwa so gesetzt worden wäre:

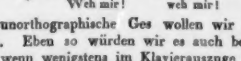

Das unorthographische Ges wollen wir hingehen lassen. Eben so würden wir es auch besser finden, wenn wenigstens im Klavierauszuge (denn in voller Besetzung verklingt so etwas) S. 39 in folgender Harmonie:

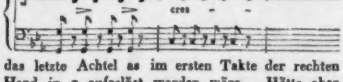

das letzte Achtel as im ersten Takte der rechten Hand in g aufgelöst worden wäre. Hätte aber der Verf. das schaurige as beybehalten wollen: so würde er noch dienlicher für das Ganze gesorgt haben, wenn er im zweyten Takte etwa so modulirt hätte:

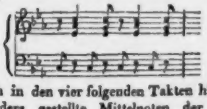

Auch in den vier folgenden Takten hätte durch einige anders gestellte Mittelnoten der Situation

noch mehr Ängstlich Schwankendes gegeben werden können. So ist auch die Melodie durchaus nicht charakteristisch genug, wenn Barkley S. 4o den Ruthven, der von den Dienern aus der Höhle gebracht wird, mit folgenden freundlichen Tönen ansingt:

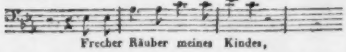

„Hier nimm deiner Thaten Lohn!“ ist gleichfalls zu matt.

Nr. 6. Scene und Arie Malvinens hat der Componist mit Recht nicht wenig verkürzt. Wir wünschten auch noch das kurze Recitativ verbessert gesehen zu haben. Wir wissen nicht, ob Jemand Recitativsätze, wie diese, schön finden kann:

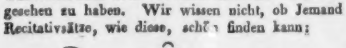

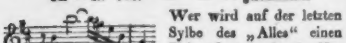

Wer wird auf der letzten Sylbe des „Alles“ einen Taktanfang suchen? Ueberhaupt können wir, auch in dieser verbesserten Gestalt, diese Arie nicht zu dem Schönsten der Oper rechnen: die Erfindung hat zu wenig Ausgezeichnetes. Auch das gleich folgende Duett zwischen Malvinen und Aubry ist bedeutend verkürzt, wodurch es allerdings gewonnen hat; es enthält auch schöne Einzelnheiten: dennoch müssen wir bey unserer ersten Meinung verharren; wir finden nämlich durch die ganze Oper die reineren Menschen nicht so charaktervoll gut gehalten, als das Spukartige und mit ihm Verwandte. Unter die nicht gelungenen Sätze des Duettes gehört z. B. folgender:

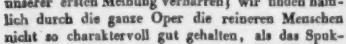

Das Uebrige der Art wird Jeder aus dem Bemerkten leicht von selbst auffinden: daher genug davon. Nur eine kleine Anfrage erlauben wir uns noch: Wenn der Componist selbst den Auszug seiner Oper besorgt, sollten da nicht solche Gänge, die sich wohl für die Instrumente, aber nicht für das Pianoforte eignen, etwas geändert werden? Oft könnte das durch eine Kleinigkeit geschehen. Solche für das Pianoforte schlecht wirkende Gänge sieht und hört man z. B. vorzugsweise in der Arie des Vampyrs; am auffallendsten S. 24 am Ende. Und wie leicht wäre das Klappernde zu vermeiden gewesen! Vielleicht nehmen Einige in Zukunft darauf Rücksicht. Schlüsslich haben wir nur noch zu versichern, was sich freylich eigentlich von selbst versteht, dass wir durch unsere geringen, aber hoffentlich nicht ganz unnützen Ausstellungen dem vielen Guten, ja Originellen dieser Oper, weshalb wir auf unsere frühere Recension in den Nummern 16 und 17 dieser Blätter verweisen, durchaus keinen Eintrag thun wollen: vielmehr empfehlen wir das Ganze mit wahrem Vergnügen und wünschen dem Verf. wiederholt Glück zu diesem ausgezeichneten Werke. Druck und Papier sind gut; auch haben wir nur wenige und nur geringe Druckfehler bemerkt.

In demselben Verlage ist auch die Ouverture dieser Oper vom Componisten selbst für das Pianoforte vierhändig arrangirt worden. Preiss 14 Gr., sehr deutlich und schön gedruckt.

G. W. Fink.

NACHRICHTEN.

Berlin. Den 6ten August 1828. Die einzige Kunst-Nachricht von Bedeutung im heissen und nassen Gewitter-Monate July ist die endliche Erscheinung des lange ersehnten *Oberon* von C. M. von Weber am 2ten July auf der grossen Königlichen Opern-Bühne. Das Haus war überfüllt, und die Aufnahme des genialen Werkes im höchsten Grade enthusiastisch, woran die Opposition contra S. auch wohl ihren nicht geringen Antheil haben mochte. So sehr indess die Originalität der Musik, deren Reichthum an Phantasie und Schönheit der Melodie, neben der effectvollen Instrumentation bey jedem Unbefangenen gerechte Anerkennung fand, eben so störend trat die unklare, oft ganz den lyrischen Bedingnissen entgegenwirkende dramatische Bearbeitung des, mehr zur Erzählung geeigneten Wieland'schen Gedichts hervor. Die zu grossen Ensemble-Gesängen höchst wirksamen Momente sind oft unbenutzt geblieben und frostiger Dialog tritt in die Stelle. Namentlich müsste Oberon gar nicht sprechen. Auch der deutsche Text ist häufig schwer sangbar. Kein Wunder, da er nach der bereits vorhandenen Musik und dem zum Gesange wenig günstigen Englischen

Original-Texte sich bequemen musste. Doch kehren wir zu der reizenden Musik zurück. Hier ist fast Alles neu erfunden und glücklich ausgeführt; wenn auch hier und da eine aufgeregte Reizbarkeit des Componisten und einiges Streben nach überraschendem Effect bemerkbar wird. Der Ton und die Haupt-Farbe des reichen Tongemäldes ist treu und glücklich aufgefasst und durchgeführt. Romantik waltet überall vor, und schon die, jederzeit da Capo begehrte, von der K. Kapelle mit wahrer Virtuosität der Einheit ausgeführte Ouverture beweist, wie tief Weber's Genius in den Geist des Gedichtes eingedrungen ist. Die Besetzung der Oper war so gut, als nur möglich. Mad. Seidler sang den anmuthigen Theil der Partie der Rezia ungemein befriedigend, wie z. B. im ersten Finale. Die grosse Scene im zweyten Akte überschreitet eigentlich die Kräfte dieser graciösen Sängerin; mit Anstrengung leistete dieselbe dennoch sehr viel und erhielt ausgezeichneten Beyfall. Herr Stümer, obgleich in Hinsicht seiner Persönlichkeit weniger zu ritterlichen Helden geeignet, sang den Hüon doch edel und kräftig, als erfahrner Künstler. Fatime war der Dem. Hoffmann zugetheilt, welche die Romanzen mit inniger Empfindung und frischer Stimme sang, auch die Lach-Scene gut ausführte. Herr Devrient der jüngere liess den gutmüthigen Humor des Scherasmin gelungen hervortreten. Hr. Bader sang die nicht sehr bedeutende, doch in den wenigen Gesängen ungemein ansprechende Partie des Oberon mit der ergreifendsten Empfindung. Puck war einer Anfängerin zu Theil geworden, welche die tiefen Alt-Töne verlegen musste, und deren Stimme zwar rein, doch so schwach war, dass in der Geisterbeschwörungs-Scene die Contrabässe schweigen, und durch Violoncelle ersetzt werden mussten; der Componist würde diese Aenderung sicher nicht gebilligt haben, da hierdurch die tiefere Bass-Octave der den Sturm malenden Figur ganz wegfällt. — Die Chöre waren sehr sorgfältig einstudirt, und wurden nicht bloss richtig, sondern mit angemessenem Vortrage, z. B. der erste Elfen-Chor höchst discret ausgeführt. Von grosser Wirkung war auch der monotone Gesang der Harems-Wächter im ersten Finale zu der reizenden (etwas rossinisirenden) Cantilene der Rezia und den heiseren Oboe-Tönen der Verschnittenen auf der Bühne. — Das Quartett im zweyten Akte: „Ueber die blauen Wogen" wurde fast jedesmal da Capo begehrt, wie das Duett der Fatime und des Scherasmin im dritten Akte. Sehr ansprechend und lieblich war der Gesang des Meermädchens (Fräulein von Schätzel); innig ergreifend der seelenvolle Vortrag der elegischen Cavatine der Rezia: „Traure mein Herz," wie des rührenden Gebet's des Hüon, mit Violoncellen begleitet. Nur dessen letzte Arie blieb ohne Wirkung. Im zweyten Akte war zweckmässige Ballet-Musik von G. Abr. Schneider eingelegt, die sich sehr dem Weber'schen Styl annäherte. Der Tanz im Harem Almansor's mit Chor (Akt 3.) wirkte indess weit mehr durch die eindringliche Melodie und die Situation. Vorzüglich schön wurden die besonders hervortretenden Horn-Soli von dem Herrn K. M. Lenss ausgeführt. Auf Scenerie und Costume's war von der Königl. General-Intendantur die höchste Sorgfalt gewandt, und der feine Geschmack, wie die vorzugsweise Theilnahme des Chefs an Weber's Werken sprach sich in den gewählten Anordnungen thätig aus. Auch der Opern-Regisseur, Herr Baron von Lichtenstein, zeigte den regsten Eifer durch sorgfältige Anordnung der häufig sehr schwierigen Scenerie. So von allen Seiten mit Theilnahme, Liebe und Eifer dargestellt, musste das letzte Werk unseres verewigten vaterländischen Tondichters die rege, ungetheilte Anerkennung finden, zu der sein Freyschütz hier den Grund gelegt hat, wo Weber's Ruhm als dramatischer Componist ganz eigentlich mit unserm neuen Schauspielhause gegründet ist, und von wo aus derselbe sich in alle Welt verbreitet hat. Bis jetzt ist in einem Monate Oberon 6 mal bey vollem Hause und hohen Opernpreisen in der heissesten Sommerszeit gegeben. Ein so glücklicher Erfolg, wie ihn kaum Weber's hier sehr zahlreiche Freunde erwarten konnten, und der die Gegner verlegen macht.

Der Königstädter Pseudo-Oberon kann gegen den ächten nicht aufkommen, so viel auch aus die äussere Ausstattung verwandt ist. Jetzt wird für das Königl. Theater Onslow's *Colporteur* einstudirt. Im July gab es ausser den häufigen Gastspielen der Dem. Müller aus Wien im Drama und Trauerspiel, auch für die Oper folgende Debütanten: 1) Herr Cramolini aus Wien (mit einer angenehmen Tenorstimme und routinirtem Spiele) sang den Joseph in Egypten; Roger im Maurer und Max im Freyschütz mit Beyfall. 2) Hr. Breiting aus Mannheim gab den Johann von Paris und Leon im Maurer mit noch mehr Beyfall, den

seine schöne; starke und hohe Tenorstimme erwarb. Schade, dass dieser Sänger Anlage zur Corpulenz zeigt! Wie es heisst, wird derselbe hier engagirt werden. 5) Hr. Sedlmayer, Bassist vom Theater zu Hannover, gab den Leporello in Don Juan, und den Kapellmeister in dem Quodlibet ebenfalls mit Beyfall, der seiner reinen Stimme von mässigem Umfange und dem guten Spiele zu Theil wurde. Dieser Sänger schnarrt das r ein wenig störend, spricht sonst aber deutlich aus, und scheint recht brauchbar für ein beschränktes Fach zu seyn. Die vis comica fehlt seinem Spiele. Ausserdem debutirte im Königstädter Theater Dem. Clara Siebert, neu angestelltes Mitglied, als Sophie in Sargin mit Beyfall. Die Stimme dieser jungen Sängerin hat Umfang in der Höhe, und ist biegsam, auch bereits sehr gebildet. Nur die Grazie und das Schöne zu dem Guten fehlt, um den Eindruck einer Sonntag zu bewirken. — Dem. Tibaldi verlässt diese Bühne wieder im September d. J., ohne dass ihre Stelle ersetzt ist.

Die Königliche Bühne hat an Fräulein Schätzel einen Schatz für die Zukunft gewonnen. Eine so ungemein angenehme Stimme mit guter Schule, persönlicher Anmuth und Jugendfrische verbunden, findet sich höchst selten, und verdient die sorgfältigste Pflege. Als Donna Elvira in Don Juan leistete Fr. S. unerwartet viel. Auch Dem. Flache hat eine starke, schöne Stimme und vortheilhafte Figur. Nur fehlt gründliche Kunstbildung, [illegible] die theilweise unreine Intonation, das Tremuliren und die zu starke Anstrengung der nicht gleichmässigen Stimme. Diesen übeln Angewohnheiten liesse sich indess bey der Jugend und dem Talente dieser Sängerin wohl noch bey Zeiten abhelfen. Im Königstädter Theater sind zwey neue Singspiele ohne bedeutenden Kunstwerth gegeben: *Der Teufelsstein in Mödlingen*, von Wenzel Müller; und *die Wunderlampe*, von Carl Blum. *Lenore* von Holtey ist fortwährend bey vollem Hause gegeben. Jetzt ruht diese patriotische Kassenstück wegen Abwesenheit der Dem. Holzbecher. — Das Königliche Theater hat Kleist's *Prinz Friedrich von Homburg* mit effectvoller Ouverture, Zwischenakten und zur Handlung gehöriger Musik vom Concertmeister Henning gegeben. Jetzt bereitet uns Eastair's Gastspiel neue Kunstgenüsse für das höhere Drama. Die Musik erwartet den Herbst, um noch mannigfaltigere Productionen zu liefern, besonders was die erstere Oper betrifft, welche im Sommer ganz ruht.

Stuttgart. Ueber unsere Concert-Musik. Die Königliche Hofkapelle gab am 12ten Febr. ihr sechstes Abonnement-Concert. Ich verschone Sie und die Leser billig mit der Aufzählung alles Gegebenen und Nennung aller Virtuosen, die dazu mitgewirkt, und erlaube mir blos neben Anführung einiger Einzelnheiten ein Paar allgemeine Bemerkungen.

Das erste Concert eröffnete eine Symphonie von Beethoven. Seit die interessanten Notizen über diesen Feuergeist von Rochlitz in Ihrer musik. Zeitung zu uns gekommen, und ich, als sie in einem musikalischen Cirkel vorgelesen wurden, von solchen, die ihn persönlich gekannt, noch Weiteres aus seinem Leben vernommen, meine ich seine Eigenthümlichkeit schon etwas mehr zu begreifen, wohlwissend jedoch, dass die Originalität jeder Art immer ein Unbegreifliches bleibt.

Wenn eine Kunst (oder Scienz) lange in gewissen gesetzmässigen Schranken gegangen, die ihre Meister da und dort zu erweitern gestrebt, so wird endlich ein Mann kommen, der alle diese Bande löst und auf einmal die Gränzen aus eigener Machtvollkommenheit so weit hinaussteckt, dass die Theorie erschrickt und alle bisherigen Handbücher unbrauchbar, wenigstens unzureichend erscheinen.

Das musikalische Schicksal hat sich hierzu einen von Natur reichbegabten Genius gewählt, der, durch kein Bürgerliches- oder Familien-Verhältniss gebunden, getragen oder gedrückt, die Musik zu seinem Reich, zu seiner Welt machte, der in seiner Denk- und Handlungsweise aus Selbstvertrauen eigenthümlich, sonderbar, diese Eigenthümlichkeit auf seine Kunst übertrug, der von einem enthusiastischen Musikliebhaber und dessen Kreis angezogen, verehrt, und gönnerisch gepflegt, seine leisesten musikalischen Entfaltungen behorcht, seine künstlerischen Launen mit liebendem Antheil aufgenommen fand, und sein lautes Dichten sogleich von einem Kreis ausgezeichneter Künstler in der lebendigsten Form äusserlich dargestellt sah, der mit den Jahren durch's Schwinden der Gehörkraft von dem freundlichen, beschwichtigenden Verkehre der Menschen ausgeschlossen, Alles, womit ihm das Geschick wohl und weh gethan, alle Entbehrungen des Mannes, der die liebliche Prosa des

ich hernach in *Versailles* die unbeschreiblich grofse Hofvorstellung der *Athalie* sah, und dabey die Chöre von Gossec hörte, die Schulzische Komposition schnlichst an die Stelle der von Gossec zu wünschen. Ohnerachtet diese Musik sehr brav ist und einzelne glänzende Effekte hat, wie man sie in Schulzens Komposition vielleicht nicht findet; so würde doch die innere Majestät seiner Chore mit dem grofsen ächt tragischen Spiel des alten Brizard, der damals zum letzten Mal auftrat, und der Raucourt, die die *Athalie* wundergrofs spielte, grofser harmonirt haben. Und die innige Lieblichkeit seiner Melodieen, wie würde sich die an die meisterhafte Deklamation der schönen lieblichen Verse Racinens angeschmiegt haben! —

Alle Versuche, Schulzens Musik damals wenigstens in Paris auf das *theatre françois* zu bringen — da Gossec einmal vom Versailler Holtheater Besitz genommen hatte — waren so vergeblicher, da selbst Gossec's Musik, die in Versailles sehr grofsen Beyfall gefunden hatte, nicht auf das Pariser Theater gebracht werden, sondern nur in dem damaligen vortrefflichen Concert *de la Loge olimpique* aufgeführt werden konnte. Nach der damaligen Einrichtung, die jedem der vielen Pariser Theater seinen Wirkungskreis mit scharf gezogener Grenzlinie bezeichnete, durfte das *theatre françois*, dem das Trauerspiel und das eigentliche Lustspiel angehörte, keine Singstücke aufführen, von denen die grofsen ganz gesungenen dem grofsen Operntheater, und die kleinen mit Dialog untermischten wieder dem Operettentheater (so genannten *theatre italien*) zukamen. Hierauf hielten alle Theater mit stets wacher Eifersucht so strenge, dafs auch selbst für die Chore in Racinens Trauerspiel keine Ausnahme galt.

So sonderbar und selbst abgeschmackt dieses auch damals in dergleichen einzelnen Fällen manchem Fremden erschien, so hatte es doch seinen grofsen Gewinn für die Kunst. Jedes Genre ward sorgfältiger und vollständiger ausgebildet, und nur durch die Vollkommenheit des ihm angewiesenen Genre's konnte jedes Theater den übrigen, wenn diese ihre Domanen vernachlässigten, den Rang ablaufen. Jezt, da alle Theater alles spielen, klagen alle Kenner über geringere Vollkommenheit eines jeden und über den Verfall der Kunst. Nur das grofse pantomimische Ballet, in dessen Besitz, der ungeheuren Zurüstungen wegen, das grofse Operntheater wohl ungestört bleiben mufs, wird immer vollkommner.

Jezt aber, da Schulzens Komposition auf mehr als einem pariser Theater Platz finden konnte, haben dort die Könige und Prinzen den ihrigen verloren. Diese werden ihn indefs schon wieder finden und Schulzens Musik zur *Athalie* wird bleiben.

Höchst interessant war es für Schulz, dafs man sich in Rheinsberg auch auf grofse Glucksche Opern einliefs und er schrieb mir mehrmalen mit der innigsten Freude über seine Beschäftigung mit Glucks *Iphigenie en Tauride* und lud mich zu ihrer Aufführung am 9ten May 1783 mit den Worten ein: „Wenn Sie etwas sehr grofses in seiner Art sehen und hören wollen, so richten Sie Ihren lieben Besuch so ein, dafs Sie den 16ten dieses zu rechter Zeit hier eintreffen: denn alsdann wird hier Glucks *Iphigenie en Tauride* aufgeführt."

Die Aufführung übertraf damals bey weitem die Erwartung, die ich vom Rheinsberger Theater hatte, wenn ich gleich dadurch mit der eigenthümlichen Natur des grofsen Meisterwerks so wenig bekannt wurde, dafs mir, als ich es zum ersten Mal in Paris von der St. Huberti, von Cheron, Lais, Rousseau in dem vortrefflichen Pariser Opernorchester aufführen hörte und mit der königlichen Pracht an Balletten, Dekorationen und Costumkleidungen vorstellen sah, mir eine ganz neue Schopfung, eine ganz eigne Kunstnatur aufging.

In Rheinsberg sah und hörte ich damals auch wieder die *Athalie* und machte mich zu Schulzens Zufriedenheit daran, seinen Chören deutschen Text unterzulegen. Gern überliefs ich indefs spaterhin diese Arbeit der geübteren Hand des Herrn Professor Cramer, der sich durch die Herausgabe der vollständigen Partitur und des Klavierauszugs der Schulzeschen *Athalie*, mit

Familienglückes von der Hand gewiesen, in seinem sich selbst behorchenden innern Sinn, in einer musikalischen Traumwelt auszugleichen bemüht war, die ihre Phantasmen an keiner Wirklichkeit mehr corrigiren konnte.

Mlle. Canzi liess sich in vier Concerten hören. Man ist geneigt, sie für eine Italienerin zu halten, sie ist aber eine Deutsche mit italienischer Schule. Ihr Sprachton hat eine stark gutturale Beymischung, so auch ihr Gesangton in der Tiefe. Aber eben ihre Schule, ihr beseelter Vortrag, die niedliche Ausarbeitung ihrer Versierungen, ihre Sorgfalt bis in die kleinsten Details und ihr belebtes Spiel auf der Bühne machen sie zu einer stets sehr willkommenen Erscheinung.

Frau von Pistrich besitzt bey einem reinern Organ von stärkerer Tonfülle dieselbe Fertigkeit, wie in einem von Beyden vorgetragenen Duette vergleichend sich ergab, wobey mir aber die Bemerkung kam, wie beym Künstler so viel durch den ganzen organischen Habitus bedingt ist, so dass dem zartern Bau auch das feinere Zuspitzen der Versierungen gelingt.

Aus dem „Freyschützen," der jetzt als Oper ruht, wurde Mehres gegeben, überhaupt Manches von Weber, auch für Instrumente. Ein Gast, Mlle. Carl, sang die bekannte Arie Agathens und ein Duett von Spohr so tief gefühlt, wie man sich es wünschen mag.

Es gibt ein Etwas in der Musik, was uns immer von Phantasieen und Gefühlen wieder auf uns selbst im Ganzen, auf ein, ich möchte sagen behagliches, reines Gemein- und Lebens-Gefühl, etwa wie die Lectüre Göthe's, zurück führt. Dieses Etwas ist herrschend in Haydn's Symphonieen, welche die Königliche Hofkapelle stets mit eben so viel Kraft als Sorgfalt gibt. Hier wird man sich seiner mit erlaubter menschlichen Zufriedenheit bewusst, während man bey so vieler andern Musik, Gott weiss, welchen Besonderheiten nachdenken, nachfühlen zu müssen glaubt.

Die Ouvertüre der Zauberflöte hörten wir bald nach einander zweymal. Wie oft könnten wir sie des Jahres ohne Uebersättigung hören? Die Jagdsymphonie von Méhul, ein Meisterwerk an den Gränzen des Erlaubten stark streifend, möchte doch Mancher gern durch einen Dämpf- und Besänftigungs-Trichter geniessen.

Bey der Mozart'schen Symphonie aus D war mir sonderbar um's Herz; ich glaubte nach der Ergiessung der einen Musik-Seele immer eine zweyte eintreten zu hören, die harmonisch mit dieser, aber in ganz anderen Ausdrücken sich äusert. Diese Doppelsprache kommt zwar in der Musik sehr häufig vor, namentlich auch in fugirten Sätzen, hier war es aber doch anders, viel mehr rührend, als bloss kunstreich, etwa so, wie wenn Gatin und Kind ihre Sehnsucht nach dem abwesenden Vater zugleich, jedes aber nach seiner Weise, ausdrücken.

In der übrigens geistreichen Ouvertüre aus „Anakreon" von Cherubini wollten Einige weder Anakreon noch Cherubini erkennen.

Der 11te Februar, als Secularfag der Gebort des verewigten Herzogs Carl, Stifters der Carls-Akademie, gab Veranlassung zu einem Feste von eben so eigenthümlichem Charakter, wie jene Anstalt selbst ihn getragen.

Mehr als 200 Männer, einst Zöglinge derselben, neben ihnen noch einige ehemalige Lehrer — vom Schicksal in die verschiedensten Stände und Lagen gestellt, zum Theil in grosse Entfernung auseinander gerückt, sahen sich hier, Manche wer weiss? nach wie vielen Jahren, wieder, die Jüngsten darunter den Funfzigen nahe.

Vormittags versammelte man sich im Museum. Die Ouvertüre aus Titus eröffnete die Feyer. So viele frohbewegte und jeder schönen Anregung mehr als je offene Gemüther hatte sie vielleicht noch nie getroffen. Was sich die Guten mit Worten nicht innig genug hatten sagen können, das trug die lösende Gewalt der schönsten Grundsprache von Herz zu Herzen, und wirkte wie ein allgemeines Umschlingen. Näher noch legte sich dann der *Hymnus* von Ritter, gesungen von Pezold und dem Chor. In einem kräftigen Beyfalle gab die Gesammtheit dem Kapellmeister Lindpaintner ihren Dank für seine gefühlvolle, klare und eindringliche Tondichtung zu erkennen, worauf Hofrath Haug und Ritter zweckmässige Verse sprachen, Staatsrath von Eyser durch eine Rede voll tiefen Ernstes, von Humor erheitert, sichtbar auf die Versammlung wirkte.

Ein glänzendes Mahl im Saale des Redoutenhauses, von festlicher Musik begleitet, mit ausgebrachten Toasts und Liedersang durchwoben, erfüllte den Nachmittag.

Die geschmackvolle Versierung des hintern Halbrundes vom Professor v. Thouret liess man unverändert für den folgenden Concert-Abend

dichen. Die Statue des gefeyerten Stifters auf hohem Piedestal war wirksam von oben beleuchtet. Eine magische Helle, überbietend die des Saales, erfüllte den halbrunden Raum, und verlor sich in dem kleinen Laubwalde, der das Standbild liebend umgab.

Der Saal war gedrängt voll von Zuhörern; viele waren gewiss von der unbestimmten Erwartung eines Schaubaren gezogen worden, und Sehen mögen die Meisten noch viel lieber als Hören.

Eine besondere Wirkung der Ouvertüre von Mozart lag sehr nahe, wenn man bey diesen Tönen sein Auge auf das von Licht umflossene weisse Standbild richtete — die Erinnerung an die Erscheinung des Gouverneurs in „Don Juan" aber mit einem rührenden Hinblick auf diese nicht gespenstisch drohende, unheimlich unterirdische, nein — überirdisch, irgend über so vielen Dankbaren schwebende Gestalt. Die menschliche Schattenseite war aus den Augen gerückt, nur das Gute und Schöne, was jener kräftige Geist gewollt und gestaltet, war in das magische Licht eingetaucht.

Aus Zumsteeg's „Geisterinsel" wurden zwey Stücke gegeben; Schillers „Gang nach dem Eisenhammer," mit Musik-Begleitung von Herrn Maurer declamirt. Dichter und Tondichter sind Zöglinge der Carls-Akademie gewesen. Von Jomelli, der von 1758 bis 1765 in des Herzogs Diensten gelebt, gab man ein „Chaconne" genanntes Stück; zum Schluss wurde der gestrige Festgesang wiederholt.

Wenn ich die Concertzettel noch einmal durchlaufe, so finde ich ausschliessend moderne Musik; das letztgenannte Stück von Jomelli war das Einzige aus früherer Zeit; und so einfach es war, so charakteristisch fand man es. Oft möchte man wünschen, wieder wie die Kinder zu werden, nicht mehr zu verlangen, als solches und Aehnliches oder doch nicht das Uebermässige der neuesten Musik. Wann ging aber je die Welt zurück? Um aber auch die Blüthen der neuesten Kunst recht zu geniessen, ist Nachnahme des Alten nöthig, denn jeder Eindruck ruft seinen Gegensatz auf, und je seltener wir Sinn und Gemüth zum Rückblick umwenden, desto mehr kommen wir in's Rennen.

Schon einmal hat unser geschätzter Kapellmeister einen Versuch mit Altem, Mittlerem und Neuem in Zusammenstellung gemacht, und dadurch einem Bedürfnisse aller Musikfreunde entsprochen. Auch dem blosse Hörsüchtigen gewährte es Unterhaltung, denn eine Andeutung, Name des ältern Meisters und Jahrszahl sagten ihm, dass er eine Besonderheit zu erwarten habe, und so eingeführt dürfte sich selbst der alte Sebastian Bach mit einer Sonate hören lassen. Jeder Concert-Schlussus sollte neben seinem mit spanischem Pfeffer und Teufelsd . . k gewürzten Weisen wenigstens einige Kartoffeln in der Schale bringen.

Auch der Ensemble-Stücke und Chöre waren wenige, und auch hier stünde das Aelteste recht hebend hinter dem Neuesten. Wir glauben gern, das dergleichen Mühe und selbst Kosten verursachen würde, wogegen Wünschen und Fordern bequem und wohlfeil ist.

Freylich sind die Virtuosen und ersten Sänger immer schlag- und schussfertig, und erfreuen selbstfreudig durch ihre Kunstfertigkeit, wogegen die Chorglieder gewöhnlich der Anfeurung bedürfen, wenn sie Aelteres oder Schwieriges zur vollendeten Klarheit und kräftiger Einheit bringen sollen. Aber wo und wann dürfen wir denn jene unschätzbaren Werke der älteren italienischen Meister hören, wenn nicht — da unser Cultus zu wenig Gelegenheit darbietet und dessen musikalischer Theil schon seinem Gewohnheits-Gange verschrieben ist — wenigstens in Prob- und Musterstücken im Concerte? Wir haben das Beyspiel anderer musikliebender Städte, als Frankfurt, Leipzig, Berlin u. s. w. uns zur Seite, wo eben diess Gewünschte geschieht.

Der unlängst verstorbene Hofmusicus Scheffauer wurde unter einem vom Kapellmeister angeordneten Grabgesang mit angemessener Begleigleitung zur Erde bestattet, welcher, tiefergreifend schön, mit den Wehmuths-Gefühlen der zahlreichen Versammlung auf's Innigste accordirte.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № XII. 1828.

Verkauf

musikalischer Instrumente und musikalischer Schriften.

Nachbenannte musikalische Instrumente und musikalische Schriften stehen zu Coburg bey der verwittweten Kammermusicus, Auguste Gumlich, um möglichst billige Preise zu verkaufen und wird an die sich hierzu meldenden Kaufliebhaber auf frankirte Briefe von der Eigenthümerin nähere Auskunft ertheilt.

1. Eine Pedalharfe — von Cousino père et fils à Paris — ausgezeichnet schön gearbeitet und von einem vorzüglich guten Tone. Sie wurde vor ungefähr zehn Jahren in Paris für 60 Carolin erkauft, und befindet sich noch in dem besten Zustande.

2. Ein Violoncello — von Steiner — eines der allervorzüglichsten Instrumente dieser Gattung und noch in dem besten Zustande. Dieses Violoncello wurde von dem Herzog Friedrich dem III. von Gotha unmittelbar von Steiner bezogen, und hat, ungeachtet seiner kleinern und deshalb für den Concertisten sehr geeigneten Form, einen starken und dabey vollkommen reinen und sehr angenehmen Ton. Vor einigen Jahren wurde der Hals desselben zum Höher- und Tieferstellen mit Geschick eingerichtet. Auf diese für 4 bis 500 Fl. geschätzte Instrument sind gegenwärtig 200 Fl. rheinl. geboten worden.

3. Ein dergleichen grösseres, vorzüglich für das Orchester geeignet, von Kirchenschlag arrangirt.

4. Eine Clavecoline, in guten Zustande, mit einem Angebote von 4 Carolin besetzt.

5. Von der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung die Jahrgänge 1811 bis 1823. — Von der Berliner musikalischen Zeitung die Jahrgänge 1824 bis 1827, und von der musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" Bd. 1 bis 6. — gut gebunden. Ferner eine Menge anderer musikalischer Werke, welche um sehr billigen Preis abgelassen werden sollen, und worüber auf Verlangen Verzeichnisse vorgelegt werden können.

Verkauf.

Eine Violine von Antonio Stradivari; Eine dergleichen von Klotz; Eine dergleichen von Geissenhof, sämmtlich gut erhalten, sind zu verkaufen. Das Nähere auf portofreye Anfragen im Bureau de Musique von Peters in Leipzig.

Anerbieten.

Die Herren Musikverleger, welche Verkehr im Auslande haben, geben zu dem deutschen Texte der Klavierauszüge deutscher Opern gern eine italienische Uebersetzung. Der Unterzeichnete erbietet sich zu metrischen Uebertragungen aus dem Deutschen in's Italienische. Eine Probe seiner Arbeit findet sich in *J. N. Hummel's Mathilde* von Guise. Leipzig, bey Peters. Weimar, im August 1828.

A. F. Häser.

Musik-Anzeigen.

In der Braun'schen Buchhandlung in Jena ist erschienen:

Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto, Grossherz. Weimarischem Hof-Instrumentenmacher. 8. 9 Gr.

Für Orgelspieler und die es werden wollen.

Gründliche Anleitung zur *Erfindung harmonisch-melodischer Choralzwischenspiele nach einer auf alle in diesem Gebiete vorkommenden Fälle eingerichteten, und den Begriffen angehender Orgelspieler entsprechenden systematischen, mit besondern Notentafeln verse-*

henen Lehrmethode. Den Herren Vorstehern deutscher Schullehrer-Seminarien gewidmet v. G. F. Ebhardt, Hoforganist in Schleiz. Neustadt a. d. O., bey J. K. G. Wagner. 8. 7½ Bogen Text und 6 Bogen Notenbeyspiele. (Pr. 21 Gr. oder 1 Fl. 30 Xr.)

Vorgenanntes musikalisches Werk ist so eben erschienen und in jeder Buchhandlung zu haben.

Neue Verlags-Musikalien,

welche bey

M. J. Leidesdorf in Wien

Oster-Messe 1828 erschienen sind.

Auslieferungs-Lager bey Herrn Wilhelm Härtel in Leipzig. (Beschluss.)

Für Pianoforte zu vier Händen.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: Leocadie	12 Gr.
Fischhof, J., Six Valses autrichiennes	8 Gr.
Gallenberg, le Comte, Trois Galoppes favorites	8 Gr.
Hrachowetz, Ig., Valses amusantes. Oeuvre 11.	16 Gr.
— Deux Mazurs	6 Gr.
Lachner, Fr., Sonate. Oeuvre 20	1 Thlr. 12 Gr.
Weber, C. M. de, Quatuor arrangé par M. J. Leidesdorf	1 Thlr. 12 Gr.

Für die Guitarre.

Fischhof, J., Variations brillantes pour Guitare et Flûte	12 Gr.
Giuliani, M., Cabaletta della Cavatina dell' Opera Alessandro nell' Indie, ridotta per Chitarra.	6 Gr.
Hotter, Variations sur un thème favori	8 Gr.
Legnani, L., Variations faciles et brillantes. Oeuvre 29	8 Gr.
Lomme, Variations brillantes	8 Gr.

Für Gesang.

Auber, D. F. E., Romanze aus der Oper: Leocadie (Pour moi dans la nature) mit Pianoforte-Begleitung (Amphion Nr. 5.)	6 Gr.
Burghers, Lord, Romanza con accompagnamento di Pianoforte nella tragedia: Antonio Foscarini	6 Gr.
Leonard, Nic., Sei Duettini per Soprano e Tenore con accomp. di Pianoforte. Fascicolo 1	12 Gr.
Lubin, Leon de St., Nachtgesang für 2 Tenor- u. 2 Bass-Stimmen. Op. 26	6 Gr.
Schubert, Fr., Der Musensohn. — Auf dem See. 8vo. — Geistes Gruss. — 5 Gedichte von Göthe, für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Op. 92	16 Gr.

Schubert, Fr., Ueber Wildemann. — Todesknut. — Die Erscheinung. — 5 Gedichte für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Op. 93 ..... 12 Gr.

Von der

Collection des Opéras complets

de Rossini reduits pour le Pianoforte seul par M. J. Leidesdorf,

sind bereits erschienen:

Rossini, G.,	1. Lief.	Armida	3 Thlr. 8 Gr.
—	2. —	Mose in Egitto	3 Thlr. 8 Gr.
—	3. —	Il Turco in Italia	3 Thlr. 8 Gr.
—	4. —	Il Barbiere de Seviglia	3 Thlr. 8 Gr.
—	5. —	Mathilde de Chabran ossia il Coradino	3 Thlr. 8 Gr.
—	6. —	Edoardo e Cristina	3 Thlr. 8 Gr.
—	7. —	L'Inganno felice	3 Thlr. 8 Gr.
—	8. —	Otello	3 Thlr. 8 Gr.
—	9. —	Adelaide di Borgogna	3 Thlr. 8 Gr.
—	10. —	Ricciardo e Zoraide	3 Thlr. 8 Gr.
—	11. —	La Donna del Largo	3 Thlr. 8 Gr.
—	12. —	Il Bruschino	2 Thlr.
—	13. —	La Scala de Seta	2 Thlr. 8 Gr.
—	14. —	L'Italiana in Algieri	3 Thlr. 8 Gr.
—	15. —	Aureliano in Palmira	3 Thlr. 8 Gr.
—	16. —	La Gazza ladra	3 Thlr. 8 Gr.
—	17. —	Demetrio e Polibio	3 Thlr. 8 Gr.
—	18. —	Il Tancredi	3 Thlr. 8 Gr.
—	19. —	Elisabetta	3 Thlr. 8 Gr.
—	20. —	La Pietra del Paragone	3 Thlr. 8 Gr.
—	21. —	La Cenerentola	3 Thlr. 8 Gr.
—	22. —	Matrimonio per Cambiale	2 Thlr.
—	23. —	Torvaldo e Dorliska	3 Thlr. 8 Gr.
—	24. —	Equivoco stravagante	3 Thlr. 8 Gr.
—	25. —	Il Sigismondo	3 Thlr. 8 Gr.

Bey C. P. Aderholz in Breslau ist so eben erschienen:

Die kleine Liedertafel zu Breslau. 1ste Lieferung. Sechs vierstimmige Gesänge ..... 12 Gr.

Sieben Lieder von Th. Brand, G. Coelestin, Falk, C. Fischer, Agnes Franz und Grünig, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Wilhelm Büttner ..... 12 Gr.

Ein und zwanzig Jägerlieder von H. Hoffmann von Fallersleben. Nebst Melodieen zum Theil mit Hornbegl. v. A. Fuhrmann. 8 geh. 4 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten August. **No. 35.** 1828.

„Cenni sullo stato presente del canto italiano."

„Ueber den gegenwärtigen Zustand des italienischen Gesanges," von L. A. Bridi. Nach dem Italienischen von Wilh. Häser.

(Beschluss.)

Es wäre daher eine Reform in der Musik wohl an der Zeit. Um diese herbeyzuführen, sollten die Directoren und Lehrer der Musikschulen (Conservatorien) auf die ihnen anvertrauten Schüler ein sorgsameres und kritischeres Augenmerk richten, und sie mit Liebe, Ernst und durch belehrende und überzeugende Beyspiele zu dem emsigen Studium der Werke klassischer Meister anleiten. Unter diese gehören, ausser jenen in der Einleitung angeführten, ein Leo, Pergolesi, Hasse, Durante und Marcello; unter den neueren Salieri, Paer, Simon Mayr u. s. w. Die jungen Sänger und Sängerinnen müssten aber zuvörderst von jenen läppischen, affectirten und verschrobenen Gesangsmanieren, welche den guten Geschmack und den gefühlvollen wahren Vortrag, der vom Herzen kommen und zu Herzen gehen soll, untergraben, entwöhnt, und dazu angehalten werden, kleine und grössere, einfache, selbst durch die Diction der Worte schon gehaltvolle Gesangsstücke mit reiner, volltönender und markirter Stimme vorzutragen, und sich an eine ungesuchte, harmonische Begleitung zu gewöhnen.

Die Compositeurs sollten eine weit grössere Sorgfalt auf die Singstimme verwenden, und sich aller fremdartigen, ausserordentlichen Figuren und Ausschmückungen in den Instrumentalpartieen enthalten, welche die Stimmen bedecken können: ihr erstes und hauptsächlichstes Augenmerk müsste darauf gerichtet seyn, den Sinn, das Gefühl und den Ausdruck des Gedichtes mit Feuer und Energie wiederzugeben, und das excentrische Zusammengreifen des Orchesters in Masse für besondere Ausbrüche des Jubels und der Freude, für glänzende und pomphafte Aufzüge u. d. gl. und den Conflict mit heftigen und aufbrausenden Leidenschaften aufzusparen, wo es irgend einen Contrast bildet, an seiner Stelle ist, und den Effect steigert. Alle aber sollen mit vereinten Kräften dahin wirken, dass vor allem jene geschmackwidrige und der menschlichen Stimme so unnatürliche Manier, sich der Semitone als hinauf- und herabsteigender Läufe zu bedienen, bey keinem Sänger mehr geduldet würde, da sie, auch noch so gut und rein ausgeführt, mit dem weinerlichen Liebes-Lamento gewisser Hausthiere die grösste Aehnlichkeit hat. Möchten doch auch die Gesangslehrer darauf besonders bedacht seyn, die Bruststimmen ihrer Schüler und Schülerinnen für den grossen, erhabenen und getragenen Gesang zu bilden, und dieselben gut und unmerklich mit ihren Kopfstimmen zu verbinden suchen, vorzüglich die Tenorstimmen; ferner: nicht nur die Kunst des richtigen Athemholens berücksichtigen, sondern auch darauf wirken, die Töne ab- und zunehmend mit lang gehaltenem Athem heraus strömen zu lassen, den Vocalen ihre ursprüngliche Reinheit geben, und wiederum einen feurigen, bestimmten, accent- und kraftvollen Vortrag der Recitative fern von allen neumodischen Zierrathen einführen. Mehre der besten und für das wahre Gute empfänglichen Tonsetzer und Sänger, mit welchen ich über alles dieses mich oftmals unterhielt, stimmen meinen Ansichten bey. In Beziehung auf das bisher Gesagte mache ich noch auf folgende Schriften über Gesang und Gesangsmethode aufmerksam, welche jedem Lehrer und Gesangskünstler zum Nachlesen und Rathgeber zu empfehlen sind: 1) Gesangsschule von Vincenz Manfredini, 2) desgleichen von Joh. Baptist Mancini, 3) von Girolamo Crescentini.

Im Anfange dieses Jahrhunderts schien in der

That an dem musikalischen Horizonte ein neues leuchtendes Gestirn aufgegangen zu seyn, um unsere erstorbenen Hoffnungen für das Wiederaufleben der Kunst zu beseelen. Diess war Rossini, von der Natur mit seltenen, trefflichen Gaben, mit einer reichen Phantasie und einem ausserordentlich musikalischen Genie ausgestattet. Bey ihm hätte es gestanden, den verdorbenen, schlechten Geschmack zu verbessern, einen natürlich fliessenden Gesang, den wahren seelenvollen Ausdruck und die rein dramatischen Formen der Composition wieder einzuführen.

Seine ersten Werke befestigten uns in diesem Glauben, denn er schien auf dem rechten Wege zu seyn; seine Gedanken waren geordnet, klar, sein Gesang ungekünstelt, rein und fliessend; er zeigte Theaterkenntniss und Bekanntschaft mit den Tondichtungen der besseren Meister, und obschon sich hier und da sein Genius zu mancher Licenz und Verirrung hinreissen liess, so versieh man ihm dergleichen gern, da er für die Folge nach solchem glücklichen Beginnen Grosses versprach. Leider aber wurden wir in unseren frohen Erwartungen getäuscht. Entweder liess er sich durch den glänzenden Beyfall der meistentheils unkundigen Menge hinreissen, die betretene Bahn zu verlassen, oder Aussicht nach Gewinn verleitete ihn nach einander mehr und Vieles zu schreiben, oder auch verblendete ihn Eitelkeit, sich bald einen ausgebreiteten Ruf zu erwerben. Hatte er doch oft nicht einmal die nöthige Zeit, seine Geisteswerke abermals durchzusehen und zu feilen. Seine ihm gewordenen fortwährenden Beyfallsbezeugungen, die ihm in fast ganz Europa zu Theil wurden, und wahren Triumphen glichen, liessen ihn den wahren Gesichtspunkt der Kunst, den er früher vielleicht im Auge behalten hätte, ganz verlieren und verläugnen, und die einst so herrlich blühende Gesangsmethode wurde noch mehr durch ihn zu Grunde gerichtet, so wie die Sänger immer mehr ausarten, und sich und ihre Stimme vor der Zeit verderben. Endlich wird das Volk, welches durch diesen Sirenengesang eingeschläfert wurde, die Augen öffnen, und sich nach der alten lange Zeit vernachlässigten, von ihren Vätern so hoch gehaltenen wahren Kunst wieder sehnen. Das Genie von Pesaro, welches von der Natur bestimmt war, in den Tempel des Ruhmes und der Unsterblichkeit einzugehen, wird schon hier und da nach seinen Werken gerichtet und gewürdigt, und wird bald genug der verdienten Vergessenheit anheimfallen.

Recension.

Flöten-Schule, von A. B. Fürstenau, erstem Flötisten der Königl. Sächsisch. Hof-Kapelle. Op. 42. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preiss 5 Thlr.)

Von einem wahrhaft ausgezeichneten Meister kann Jeder lernen; und ist er zugleich vorzüglich beliebt, so ist auch Jeder geneigt, von ihm zu lernen. Jenes Beydes passt auf Hrn. F.: so wird wohl auch dieses Beydes auf diejenigen passen, welchen dieses Werk bestimmt ist. Es fragt sich nun: Ist das Werk selbst geeignet, was man mit Recht von ihm erwartet, zu erfüllen? Diese Frage wird bey ihm, wie bey allen, besonders praktischen Werken jeglichen Inhaltes, unserer Meynung nach, am besten beantwortet — nicht, wenn man ein Ideal solch eines Werkes ersinnt, und damit das zu beurtheilende zusammen hält; auch nicht, wenn man fortgeführte Vergleichungen des neuen mit ähnlichen älteren Werken anstellt: sondern wenn man möglichst genau angibt, was jeder Vf. eigentlich gewollt, was er sich zuvörderst zum Ziele gesetzt hat, und nun untersucht, ob und in wiefern diess Ziel von ihm erreicht worden ist, ob nicht, oder in wiefern nicht. Mag der erste Weg, vom Ideale aus, den, der ihn geht, imponirender; der zweyte, von Vergleichungen aus, ihn gelehrter erscheinen lassen: wir verharren auf dem dritten, hier und sonst, weil sich auf ihm sicherer erreichen lässt, gerecht zu seyn, und weil durch solches Verfahren zugleich der Leser selbst am besten vorbereitet wird, das Werk richtig anzusehen und unparteyisch zu beurtheilen. Was hat nun Hr. F. mit diesem Werke eigentlich gewollt? welches Ziel hat er sich zuvörderst gesetzt? Folgende Sätze der Einleitung, die wir in's Kurze zusammen ziehen, deuten es ziemlich deutlich an:

Die Flöte selbst und das Flötenspiel sind in neuester Zeit ausserordentlich vervollkommnet; das letzte besonders ist ohne Vergleich mannichfaltiger, ausgreifender, im Geschmacke freyer und luxuriöser geworden: der ehemalige Unterricht reicht

nicht mehr aus. Aber auch neue Irrungen oder Missgriffe sind beliebt worden, besonders durch Künsteleyen und Erzwingung von Eigenheiten, die — wie z. B. ein scharfer, gewissermaassen schmetternder Ton — der Natur des Instrumentes zuwider sind: der jetzige Unterricht soll diesem begegnen. Die bisherigen gedruckten Flötenschulen leisten nun theils nicht, was man in jenen Hinsichten wünschen muss; theils sind sie, entweder unvollständig überhaupt, oder auch gegentheils mit kaum verständlich ausgesprochenen Lehrsätzen gar zu überladen, theils findet man, was sie Gutes vortragen, nicht genug und so geordnet, dass der Schüler Schritt vor Schritt weiter geführt würde. Dieses also will unser Verf. besser, doch dabey, wie er ausdrücklich sagt, den unmittelbaren Lehrer nicht entbehrlich machen. Und an Letzterm thut er ganz recht; denn wie Vieles, was entweder zur Erleichterung und Förderung im Allgemeinen, oder zur speciellen Anwendung auf den einzelnen Schüler, seine besonderen Fähigkeiten oder Unfähigkeiten, vortheilhaften oder nachtheiligen Eigenheiten u. s. w. gehört, ist in Lehrbüchern, ohne Nachhülfe des Lehrers, verständlich vorzutragen unmöglich, oder würde sie zu Convoluten anschwellen, vor denen Jedem grauen müsste und in denen man sich nicht einmal zurecht fände! Hr. F. meynt daher doch wohl: das Werk soll beym Unterrichte des Lehrers zu Grunde gelegt werden, und bey den eigenen Uebungen des Schülers ohne Beyseyn des Lehrers als Anhalt dienen. Diess Ziel zu erreichen, geht Herr F. also zu Werke.

Er setzt beym Schüler noch gar keine musikalischen Kenntnisse voraus, nimmt daher auch die allerersten und allgemeinsten mit, behandelt sie aber kurz und nur, wie es für die unmittelbare Praxis auf diesem Instrumente unumgänglich ist. Seine Erklärungen sind freylich richtig: aber sie sollten meistens auch schärfer bestimmt und präciser ausgedrückt seyn; was auch schon bey der Einleitung anzumerken gewesen wäre. Wie konnte Hr. F. da z. B. die Flöte das „volltönendste der Blasinstrumente" nennen? oder behaupten, der gute Flötist trage die „Kraft der ganzen Tonkunst" auf sein Instrument über, das der Harmonie entbehrt? oder wer kann im ersten Abschnitte des Buches selber mit der Erklärung der Schlüssel zufrieden seyn: „Die Schlüssel sind Zeichen, wodurch die Benennung irgend einer Stufe bestimmt wird" — und damit Punctum! Wer die Sache schon kennt, der siehet wohl, was der Verf. sagen will: aber er sagt's doch eigentlich nicht oder wenigstens nicht so, dass, wer sie noch nicht kennt, sie kennen lernte. Zum Glück sind das alles Gegenstände, die jedem Musiker ex usu geläufig genung sind und die mithin selbst ein mittelmässiger Lehrer dem Schüler deutlich machen kann; wozu ihm auch, wo es Practisches gilt, die in den Text eingeschalteten Notenbeyspiele Gelegenheit geben. In dem hier Gerügten liegt offenbar die schwache Seite des Buches; und wenn es nun einmal eine haben sollte, so wird eben diese, aus den angeführten Ursachen, diejenige seyn, die ihm und seinem Gebrauche am wenigsten Nachtheil bringen wird. — Jene allgemeineren Vorkenntnisse, doch zunächst in Beziehung auf die Flöte, handelt nun der Verf. in folgenden Abschnitten ab:

I. Benennung und Schreibart der Töne: Noten, Linien, Schlüssel, Octaven-Eintheilung, Versetzungszeichen. Geltung der Noten der Zeit nach: Eintheilungen, Punkte, Pausen. Besondere Nebenzeichen und hierher gehörige Kunstwörter: Wiederholung, Ruhepunkt, Bogen, Abstossung u. s. w. Bey letztangeführter nimmt der Verf. den kleinen Strich und den Punkt über den Noten als gleichbedeutend; was, wenn beyde auch jetzt von den Meisten also gebraucht werden, doch gegen die genaue, keinesweges pedantische, sondern auf den Vortrag einfliessende Bezeichnung ist, und eher bestritten, als unbedingt angenommen werden sollte; wie jenes C. Ph. E. Bach in seinem bekannten Werke that.

II. kömmt der Verf. mehr in seine Heimath, und hier bewegt er sich weit besser: freyer und doch bestimmter, leichter und doch gemessener. Er handelt hier von folgenden Gegenständen. Die Flöte selbst. (Das Nöthigste, am Leichtesten Fassliche aus der Physik hätte doch wohl auch kurz angegeben werden sollen. Welcher nur einigermaassen an Nachdenken gewöhnte Musiker oder Musikliebhaber wollte nicht, wenigstens im Allgemeinen, darüber unterrichtet seyn: Wie gehet es zu, dass Röhren tönen? dass Röhren der Art, wie Flöten sind, also tönen? dass ihre Töne durch Oeffnung oder Verschliessung dieser und dieser Löcher so und so vermehrt, modificirt, durch diese Hülfsmittel temperirt werden? und was zunächst sich hieran schliesst. Was der Verf. von

den vorzüglichsten deutschen Flöten — bekanntlich und zugestanden, den vollkommensten in der Welt — und dann von den französischen sagt, müssen wir unbedingt bestätigen. (Die neuesten englischen Flöten — kennen wir nicht: desto interessanter war uns des Verfassers genaue Beschreibung derselben.) Haltung der Flöte und Stellung des Körpers. (Hierzu die lithographirten Blätter des Flötenspielers in ganzer Person, und dann, beträchtlich vergrössert, der beyden Hände beym Spiele.) Ton. (Nämlich Hervorbringung eines guten und des besten, des eigentlichen Flöten-Tones in seiner Fülle und Zartheit, gleich entfernt vom süsslich-Matten und vom scharf-Schalmeyenden. Was der Verf. hier sagt, ist besonders zu empfehlen.)

III. Fingerordnung zu allen Tönen und Tonleitern.

IV. Takt. Athemholen. (Beym Ersten wird nun wieder aus der allgemeinen Elementarlehre aller Musik, was dem Verf. nöthig schien, herübergenommen. Es geschieht das nicht ohne manche Veranlassungen zu Bemerkungen, wie wir sie oben bey ähnlichen Fällen angegeben haben. Vom zweyten wird gut gehandelt, doch könnte wohl manchen, nur allzugewöhnlichen, ja zum Theil fast modisch gewordenen, üblen Angewohnheiten dabey umständlicher begegnet seyn. Die Lässigkeit vieler jetziger Sänger und Blasinstrumentisten, selbst solcher, die in anderer Hinsicht Virtuosität besitzen, geht in Hinsicht auf Athemholen weit. Sie hat sich durch das Unnatürliche, dem Athem nach, fast gar nicht vollkommen Ausführbare, das ihnen beyden, den Sängern und Bläsern, so oft in neuester Zeit vorgeschrieben worden ist, nach und nach eingeführt; und weil sie so oft gehört wird, so hat sich auch das Publicum nach und nach, als an Etwas, das nun einmal so ist, gewöhnt: aber sehr fehlerhaft, höchst störend für Alle, die es besser wissen und besser gewohnt sind, ja nicht selten gänzlich sinnzerreissend, wahrhaft widrig und abgeschmackt, bleibt es doch.) Gebrauch der Zunge, der einfachen und der doppelten. (Der Vf. ist gegen die Letztere. Er scheint uns auf dieser Seite zu weit zu gehen, wie andere, z. B. A. E. Müller, auf der entgegen gesetzten zu weit gingen. Abusus non tollit usum. Wahr ist freylich, dass man die bekannten Vortheile der Doppelzunge auch ohne sie erreichen kann: aber wie schwierig ist es! Einem zu gewissen Zwecken beträchtlichen Hülfs- und Erleichterungsmittel widerstreben, weil es, falsch, zu entgegen gesetzten Zwecken verwendet, nachtheilig wird — gälte das als Grundsatz: wie vieles höchst Wichtige im Leben müssten wir entbehren! Indessen ist das Widerstreben des Verfassers nur ein Widerrathen: er gibt sogar, wie ganz Recht, die bekannte Verfahrungsart beym Erlernen der Doppelzunge kurz an. Bekanntlich gehört aber diess ganze Kapitel unter die, wo mit geschriebenen Worten nicht viel erlangt wird: die Sache will vorgemacht seyn und dem Schüler durch das mündliche Wort nachgeholfen.) Im Abschnitt

V. sind folgende, etwas disparate Gegenstände zusammengestellt. Verzierungen; und zwar Vorschläge, Triller, Mordent, Doppelschlag, Ziehen des einen Tones zu dem andern. (Von Allem das Nöthige und Zweckmässige.) Vortrag; nämlich guter. Der Verf. hat, wie schwierig darüber zu schreiben sey, anerkannt und — bewiesen. Indessen hat er das Allgemeinere wenigstens angedeutet, und für manches Besondere sehr gute Fingerzeige gegeben, wie das nur der erfahrne Künstler und Lehrer vermag. Hierunter gehört vorzüglich auch Folgendes, was, weder in der Lehre, noch in der Uebung, gewöhnlich vorkömmt: „Man gebe dem Schüler (zuweilen) Musikstücke, in denen jede Bezeichnung des Ausdruckes fehlt, und lasse ihn diese selbst anmerken.“ (Wenn auch nicht Letzteres, doch: man lasse ihn selbst darauf kommen, dass er die Stücke so vortrage, als wenn die Bezeichnung dastündé.) „Dass dieses unter Aufsicht des Lehrers geschehen müsse, und dass dieser sich hier die Gelegenheit, dem Geschmacke des Schülers eine sichere und vor Abwegen bewahrende Leitung zu geben, nicht entgehen lasse, versteht sich von selbst.“ — Erhaltung der Flöte. (Deutlich und gut.)

So weit der Text dieser Flötenschule. Was in ihm gelehrt oder doch angedeutet und gemeynt ist, dem Schüler practisch zu eigen zu machen, lässt nun der Verf. eine sehr beträchtliche Anzahl Uebungsstücke folgen, die sich sämmtlich bestimmt auf die vorher wörtlich vorgetragenen Lehrsätze beziehen, und wobey auch das nicht vergessen ist, was etwa zur Erleichterung der Anwendung und Ausübung im Einzelnen noch nöthig seyn möchte. Hier ist Hr. F. zu Hause, und dieser, der stärkere Theil seines Buches, ist ihm bey Weitem besser, er ist ihm durchgehends rühmens-

und empfehlenswürdig gelungen. Er nimmt den Schüler hier ganz eigentlich beym Anfange auf, führt ihn stufenweise nach guter Ordnung weiter, und entlässt ihn erst da, wo er geübt und schon sicher genug ist, um, will er da stehen bleiben, zu seiner Unterhaltung und Freude genug zu haben, will er weiter gehen, sich selbst helfen zu können. Auch das ist zweckmässig und wohlbedacht, dass den Uebungsstücken, so weit sie das Elementarische betreffen, mithin unvermeidlich für den Schüler etwas Trockenes haben, eine zweyte ein wenig ausgeführtere Stimme für den Lehrer beygesetzt ist, damit es doch nach 'was klinge und jenes Trockene gemildert werde; dass hernach, wo die Stimme des Schülers schon melodiöser und überhaupt unterhaltender wird, die, des Lehrers, jener ungefähr gleich steht, mit jener alternirt; und dass endlich, wo der Schüler nun schon Bedeutenderes und besonders Solches zu üben bekommt, was ihn nach und nach zu beträchtlicher Fertigkeit bilden soll, mithin ihn reichlich und aufregend genug beschäftigt, die zweyte Stimme erspart wird, so dass der Lehrer hier vor- und mitmachen kann — was eben bey diesen Uebungen das Beste seyn wird. — Der zweystimmigen Sätzchen, in allen gangbaren Ton-, Taktarten und Tempos, sind 48: der einstimmigen Studien, in den verschiedensten Figuren und Vortragsarten, sind 42. Dass der Verf. offenbar vielen Fleiss darauf verwendet hat, durch grosse Mannigfaltigkeit und durch Angenehmes für das Ohr auch in den Erfindungen, diese Uebungen und Studien interessant zu machen: das werden ihm Lehrer und Schüler noch besonders verdanken, und es wird sein Buch desto beliebter machen. Denn leugnen lässt sich's nicht: wenn die meisten der Lehrbücher für alle Instrumente, und den Gesang gleichfalls, eine Reihe von Jahren hindurch, bis etwa vor funfzehn, höchstens zwanzig, das Nützende dem Angenehmen nur allzusehr nachsetzten, nicht wenige der neueren, weil man über jenes mit Recht geklagt hatte, denen, der vorigen Jahrhunderte in dieser Hinsicht sich mehr näherten, und nun das Angenehme dem Nützenden allzusehr nachsetzten. Letztes war wohl in früher, wie in der Musik, so in Allem, strengerer Zeit rathsam: es ist diess aber nicht in jetziger, wo sich alle Verhältnisse geändert haben. — Angehangen ist, wie in anderen Flötenschulen, eine Applicatur- und Triller-Tabelle. Sie ist sehr vollständig und sorgfältig ausgearbeitet, — die erste sogar dreyfach — und wird in jeder Hinsicht befriedigen können, obgleich in Manchem hier immer einige Verschiedenheit der Meister seyn und bleiben wird.

Durch diese umständliche Darlegung dessen, was das Buch enthält, und wie es dargestellt ist, so wie durch unsere, wenn auch nicht zahlreichen, doch wohlbedachten und rückhaltlos ausgesprochenen Anmerkungen glauben wir den Leser in den Stand gesetzt zu haben, die schätzbare Arbeit des Hrn. F. richtig zu würdigen, und diejenige Art des Gebrauches derselben, welche von entschiedenem Nutzen seyn wird, zu erwählen. — Das Aeussere des Buches ist von der Verlagshandlung sehr anständig ausgestattet.

Nachrichten.

Weimar. Mitte Juni 1828. Im May und in der ersten Hälfte des Juni gab man im Hoftheater die Belagerung von Corinth, die weisse Dame, den Maurer (worin Hr. Räder, Sohn des bekannten braven Tenoristen, Hrn. Räders, in Breslau, in der Rolle des Schlossers nicht ohne Beyfall als Gast auftrat,) Oberon viermal, Sieben Mädchen in Uniform, das Hausgesinde, Macbeth, die Bürger in Wien, und Staberls Reiseabentheuer. Mit Oberon sollte am 15ten Juni die Bühne vor den Sommerferien geschlossen werden, diese letzte Vorstellung konnte aber nicht Statt finden, weil an demselben Nachmittage die traurige Nachricht von dem am 14 Juni Abends in Graditz bey Torgau erfolgten unerwarteten Tode unseres Landesherrn, des Grossherzogs Carl August K. H. durch Courier hier eintraf.

Das einzige Neue in dem genannten Zeitraume war Oberon von C. M. von Weber. Diese Oper war mit Garderobe und Dekorationen ungewöhnlich reich ausgestattet, und mit der höchsten Sorgfalt einstudirt. Die Gesangpartieen hatten Dem. Schmidt (Rezia), Mad. Eberwein (Fatime), Dem. Breul (Puck), Hr. Moltke (Hüon), Hr. Laroche (Scherasmin), Hr. Stromeier d. j. (Oberon) und führten sie sehr lobenswerth aus. Auch die zahlreichen und zum Theil schwierigen Chöre wurden sehr gut gesungen. Die Oper gefiel, machte aber doch nicht so ausserordentliches Glück, wie vor Jahren der Freyschütz, der nach Re-

ferentens Meinung auch wohl überall den Oberon überleben wird. Nach der ausführlichen gediegenen Beurtheilung der Musik von Rochlitz (S. diese Zeitung 1827. Nr. 15. 16.), und der, ganz besonders den Text berücksichtigenden gründlichen Recension von Gehe in der Zeitung für die elegante Welt 1828. Nr. 86 u. ff. hält es der Referent sehr überflüssig, sich über beydes weitläufig auszusprechen, glaubt aber bemerken zu dürfen, dass man es grösstentheils dem Texte zur Last legen müsse, wenn die Musik in mehren Sätzen nicht sowohl als völlig ausgeführt, sondern vielmehr als Skizze und Andeutung erscheint und daher keinen Totaleffect hervorzubringen im Stande ist, da die verschiedenen Scenen nur nothdürftig in einander greifen, und in solcher Menge vorhanden sind, dass zwar das Auge seine volle Befriedigung findet, der Componist aber nur selten vermag, seiner Musik die nöthige Ausdehnung und Bedeutung zu geben. Das Ganze ist nicht Eins, sondern ein hübscher Gukekasten, der eine grosse Anzahl lieblicher Bilder schauen lässt, zu denen meist herrliche einzelne Musikstücke ertönen — man gukt ein paar Mal mit Freuden hinein, bekommt das Ding aber bald satt, da man davon zwar angenehm unterhalten, nicht aber im Innern tief ergriffen wird. Wenn demungeachtet diese Oper anderwärts ein ganz ausserordentliches Glück macht, so möchte man darüber fast mehr trauern, als sich freuen, weil es ein sicheres Zeichen ist, dass die meisten Einzelnen, die zusammen ein Publicum ausmachen, sich leicht mit etwas Ausserwesentlichem abfinden lassen, wenn es nur den äussern Sinn ergötzlich anspricht. Man deute diese Klagen nicht als Tadel des früh vollendeten Meisters, dessen hohen Genius und grosse Kenntniss der Referent so innig und freudig anerkennt, als irgend Einer.

Vor dem Schlusse der Vorstellungen waren die Partieen der Opern: Graf von Gleichen, v. Eberwein; und Moses, von Rossini, zum Einstudiren ausgetheilt, die letzte zur Wiedereröffnung des Theaters am 3ten September. Wegen der Trauer aber wird nun wahrscheinlich das Theater noch länger, als gewöhnlich, geschlossen bleiben.

In der Kirche wiederholte Hr. Musik-Dir. Eberwein mit gewohnter Sorgfalt Cantaten von Zumsteg und Missen von Mozart und Eybler.

Gespräch über den kleinen Unbekannten in den Blättern für literarische Unterhaltung bey Brockhaus in Leipzig.

A. (mit einem gedruckten Blatte in der Hand, heftig) Haben Sie schon Nr. 167 der literarischen Unterhaltungen gelesen?

B. Ja wohl, mein Freund!

A. Was! und Sie können mir das so ruhig sagen? Sehen Sie denn nicht, wie der kleine Geheimschreiber seine Spinnennatur exercirt?

B. Da wird er wahrscheinlich zuweilen eine Mücke fangen. Warum sollte ich mich über seine Liebhaberey ereifern?

A. Sind Sie denn nicht der Recensent der grossen Beethoven'schen Ouverture zu König Stephan?

B. Das werde ich nicht leugnen, wenn Einer eine kurze Anzeige eine Recension zu nennen beliebt.

A. Aber das ist es ja eben! Der kleine Unbekannte geifert, dass Sie keine grosse Recension darüber geschrieben haben, und stellt sich dabey so aufgeblasen, dass ich mich in ihre Seele hinein ärgere.

B. Thun Sie das nicht! Lassen Sie dem Kleinen sein lauersames Spl'schen: er will doch auch gern was sagen.

A. Vermuthen Sie denn gar nicht, wer der Mann mit der eisernen Stirn seyn könnte?

B. Mir kommt nichts darauf an. Gehört er unter die Würdigen, so bleibt er kein Schleicher und nennt sich, wie sich das in solchen Fällen gehört. Unterdessen lassen Sie doch sehen, ob wir nicht vielleicht aus seinem ehrenvollen Werke etwas Näheres errathen.

A. (liest) „Es ist das zweyte Mal in kurzer Zeit, dass die Leips. musik. Z. (in Nr. 23) über ein Beethoven'sches Werk Nichts zu sagen weiss. Denn es ist Nichts, ja mehr als Nichts" —

B. Halt! Da hätten wir schon Etwas! Der Kleine muss ein grosser Philosoph aus der Nebel-Schule seyn. Denn erstlich weiss er mehr, als ein gesundverständiger Mensch wissen kann — er weiss, dass Jemand Nichts zu sagen weiss, wenn er etwas gesagt hat, was seiner Vollheit nicht breit genug ist.

A. Aber ist denn Können und Wollen bey dem Kleinen einerley?

B. Ey nun, der Kleine gehört unter die Philosophen, die nur unterscheiden, wo es in ihr System passt.

A. Welche Bravheit! Welche Geistesstärke!

B. Dann überlegen Sie zweytens den erhabenen Gedanken: „Denn es ist Nichts! ja mehr, als Nichts! „Bemerken Sie das Sublime. Es ist so tief gedacht, dass es Staunen und Lachen zugleich erregt, dass man auch an diesem würdigen Beyspiele wieder einmal sieht, auf welcher schmalen Linie sich oft die Extreme begegnen, wo sich Weisheit und Thorheit die Hand reichen, und die eine im Arme der andern trunken den Geist aufgibt.

A. Welche Gradation weiss der Geist hervor zu zaubern! „Denn es ist Nichts, ja mehr als Nichts!" — Wie scharfsinnig!

B. Ganz unübertrefflich! Lesen Sie doch weiter.

französischem und deutschem Texte, um das Kunstpublikum so rühmlich verdient machte. Er brachte zur Betreibung dieses Geschäfts oft mehrere Wochen in Rheinsberg zu und Schulz freute sich in seinen Briefen an mich oft auch des Gewinns, den er darinnen für die genauere Bekanntschaft mit deutscher Prosodie und Poesie fand.

Schulz sezte auch bald neue Musik zu der französischen Operette *La Fée Urgele*, die sich durch grofse Naivität und heitere Lebhaftigkeit eben so sehr als durch gute Arbeit vor der alten französischen Musik auszeichnet. Indefs hatte ihm die Arbeit mehr Mühe gekoster, als wohl je Einer den leichten gefälligen Melodien ansehen mochte. Ja, sie zog ihm ein körperliches Uebel zu, das er sonst nicht gekannt hatte. Dieses kehrte, nach einer freyen Zwischenzeit doppelt stark wieder, als er sich mit einer neuen Arbeit für das französische Theater beschäftigte. Er schrieb mir darüber am 7ten Apr. 1783 mit seiner ofnen treuherzigen Art so umständlich, dafs ich wohl am besten thue, den Theil seines Briefes meinen Lesern selbst vorzulegen.

„Ich habe einen, für meine Studia höchst elenden Winter zurück gelegt. Ich fing damit an, eine französische Operette, wovon der Text mir so ziemlich gefiel, in Musik zu setzen, die mir aber durchaus nicht nach meinem Kopf gerathen wollte. Eigensinnig und halsstarrig wollt' ich es durchsetzen, oder der Teufel mufste sein Spiel mit mir haben. Ich entschlug mich aller andern Gedanken und Vergnügungen, sann auf nichts, als meine Operette und trug am Ende die Krankheit davon, die mir *La Fée Urgele* zuerst zu Wege gebracht, wovon ich aber wieder curirt und nach der Zeit nichts wieder empfunden hatte; nämlich Schwindel und Bluterstarrungen, wovon ich überfallen werde, sobald ich nur mit einiger Anstrengung an etwas denken will. Das geht so weit, dafs ich keine Seite eines Buchs lesen kann, ohne einigemal abzusetzen, oder wie ohnmächtig zu werden. Die einzige Kur dieser fatalen Krankheit ist gänzliche Unthatigkeit und viele Bewegung. Ich bin in so fern wieder davon hergestellt, dafs ich wieder lesen kann; aber glauben Sie wohl, dafs ich einen Lumpenbrief endigen kann, ohne einigemal aufzustehen und in der Stube herumzugehen? Dabey seh' ich gesund aus und mufs mich schämen, wenn ich zu jemanden sage, dafs ich krank bin. Die Leute mögen glauben, ich affektire oder ich zärtle. Das alles sezt mich in verdrüfsliche, mürrische Laune. Ich bin nicht mit mir, mit nichts, aufser mit meiner Frau zufrieden, die mir ein gar zu liebes Weib ist, und ohne deren Gesellschaft ich gewifs melancholisch würde. Ihren Brief erhielt ich, als ich nicht eine Stunde ohne Kopfschwindel war; ich danke Ihnen für die — Uebersetzung des ersten Chors von *Athalie* — Ich danke Ihnen für alles Gute, was Sie in Ihrem Magazin von mir gesagt haben; wenn nur die Leute nicht glauben, ich sey ein grofser Mann, ich bin es wahrhaftig nicht, ich arbeite gar zu schwer; nichts wird mir zu Dank und kann nun gar nichts mehr. Die Musik der lezten Operette, so viel davon fertig war, war so höchst steif und hatte so wenig Geniezüge, dafs ich sie in's Feuer geworfen habe. — Hierzu kommen nun noch die eklen Beschäftigungen, neue Rollen die Menge Sängern und Sängerinnen zu lehren, die keine Stimme haben; die Aufführung solcher Stücke hier möglich zu machen, wozu geschickte Sänger und ein Orchester von sechzig Personen wenigstens gehören." —

Häusliche Freuden und Leiden hatten an diesem Zustande gewifs grofsen Antheil. Schulz hatte bald nach seiner Ankunft in Rheinsberg ein sehr liebes, schönes, herziges Mädchen zum Weibe genommen. Er war so ganz glücklich in ihr, wie es ein Mann von Gefühl und freyem heitern Gemüth nur immer mit dem Weibe, das ganz für ihn pafst, seyn kann. Kindlich froh und glücklich lebten sie mit einander. Wenn Schulz auch gleich kein grofses Einkommen hatte, so war es doch genug, um auszukommen; und seine Frau, in dem Hause ihres sehr braven Onkels, des prinzlichen Musikers Sievers häuslich erzogen, war und blieb eine einfache anspruchlose Hausfrau, wenn gleich halb Rheinsberg und alle gebildete und galante Fremde, die Rheinsberg besuchten, ihr unaufhörlich den Hof machten. Ein liebes Mädchen,

A. Es folgt ihre kurze Anzeige: „Eine herrliche Ouverture, die allgemein ansprechen muss.

B. Nun, da sehen Sie, wie der grosse Philosoph wieder seinen Willen Recht hat. Das dünkt mich doch wirklich mehr, als Nichts. Denn wer wäre wohl so unerfahren unverständig, das von allen, und namentlich von den letzten Werken B.s behaupten zu wollen! Walter mein Freund!

A. (liest) „Sie ist eben so verständlich, als lebendig beschäftigt hinlänglich und spielt sich gar nicht schwer." (lacht) Das ist freylich von Beethoven'schen Werken auch wieder etwas mehr, als Nichts gesagt. Da hat der Kleine in seinem Scharfsinne schon wieder recht: leider nur gegen seine reine Absicht.

B. Und darauf fahre ich in meiner kurzen Anzeige fort, denen einen hohen Genuss zu verheissen, die diese Ouverture zu Gehör bringen helfen, und gebe die dabey beschäftigten Instrumente an, damit jeder Concertmeister, der sie noch nicht kennen sollte, sehen möge, ob er sie zu besetzen im Stande sey. Das scheint mir zweckmässiger, als Declamations-Triumph. Was sagt denn der Kleine dazu?

A. Der wirft sich in die Brust und zeigt seine bewundernswürdige Belesenheit. „Muss ein Geist kommen, uns das zu sagen? spricht Hamlet."

B. Allhier haben wir die Ehre auf ein zweytes Kennzeichen des kleinen Unbekannten aufmerksam zu machen: Er muss ganz besonders ein guter Aesthetiker seyn, denn er kennt sogar den Hamlet! Wahrscheinlich hat er irgend einmal einen grossartigen Bericht über einen zweyten Wolf wohin geliefert und hat sich dabey das Sprüchelchen gemerkt.

A. Wie sollte man wohl bey dem jetzigen Stand der Litteratur im Allgemeinen nur einigermassen durchkommen, wenn man sich nicht seinen Plan machen, oder vorzugsweise nur von einem Manne Alles recensiren wollte! Wie Vieles und höchst Achtbares von Spohr, Cherubini, Hummel, Fr. Schneider, Lindpaintner u. s. w., von alten und neuen Componisten, von theoretischen und praktischen Werken ist nicht noch zu besprechen, und wie Vieles ist nicht, und zwar namentlich jetzt, in diesen Blättern geschehen!

B. Was geht das den Kleinen an! Der hat sich vorgesetzt, wichtig zu thun. Da hält er sich denn an das Kleine, wie es ihm gebührt. Das in die Augen springend Tüchtigste der besten Musik-Kenner, die wir haben, lässt er dahin gestellt seyn: das ist gegen seine Natur.

A. Wissen Sie denn, wie ich mir den kleinen Unbekannten vorstelle?

B. Nun?

A. Gelb! — Ich sehe ihn im Geiste, wie er sich im Spiegel beschaut und dabey pathetisch ausruft: „Muss ein Geist kommen, uns das zu sagen? spricht Hamlet." Auf Wiedersehen. *)

*) Hier wäre also dem Kleinen etwas in diesen Blättern völlig Ungewöhnliches geboten worden, was er doch hoffentlich dafür erkennen wird. Wir haben es, guter Analogie wegen, klein drucken lassen.

Anmerk. d. Red.

Stuttgart. Seit meinem letzten Berichte im Januar dies. J. erschienen für uns nachstehende Neuigkeiten auf hiesigem Hoftheater: 1) Das *Landhaus am Walde* oder: *Einer fürchtet sich vor dem Andern*, Singspiel in einem Akte, mit Musik von Nicolo Isouard: eine zwar gute und schulgerechte, aber etwas veraltete Composition. Die Uebersetzung aus dem Französischen von einem Hrn. Zunz, ist ziemlich undeutsch und holpricht. Nur das ansprechende Spiel unserer Komiker, und die Einlage eines hübschen und einfachen Liedchens, welches Dem. Canzi recht lieblich vortrug, verschaften dieser Burleske eine freundliche Aufnahme, ja sie wurde als Lückenbüsser sogar einmal wiederholt. 2) *Fähnrich Rummelpuff* oder: *das grosse Concert in Krähwinkel* (falsche Catalani), eine Wiener Original-Posse mit Gesängen. Obgleich das Stück manches wahrhaft Komische und Witzige enthält, so ist doch die Zeit, in der es Wirkung machen konnte, mit den Tönen der von ganz Europa gefeyerten Künstlerin, auf welche eine Menge Anspielungen darin vorhanden sind, verklungen. Unsere prima donna war auch in der That eine falsche. Unsere besten Schauspieler waren dabey beschäftigt; eine Wiederholung dieses Schwankes fand aber nicht Statt. Ueber die Musik lässt sich nichts sagen. 3) Rossini's *Eroberung von Corinth*, welche Oper sowohl von Seiten des Sänger- und Chorpersonales, als auch von der K. Hofkapelle unter Lindpaintner's anerkannt trefflicher Leitung mit vielem Fleisse einstudirt war, und mit rühmlichem Eifer und lobenswerther Pünktlichkeit ausgeführt wurde. Die Composition erregte zwar keinen ungewöhnlichen Enthusiasmus, doch erhielten viele herrliche Einzelnheiten und die ausgezeichnete Bearbeitung mehrer Musikstücke den Beyfall des grössten Theiles unseres Publicums, ja selbst die Anerkennung derjenigen Kunstfreunde, die sonst Rossini's ausgemachte Gegner sind. Dem. Canzi feyerte als Palmira einen glänzenden Kunst-Triumph. Die Herren Pezold, Hambuch und Benesch in den Rollen des Mahomed, Neocles und Cleomenes leisteten viel Lobenswerthes. Besonders kräftig und rein trug Hr. Hambuch seine grosse in edelm Styl gearbeitete Arie im dritten Akte vor, und es wurden ihm die lebhaftesten wiederholten Beweise der allgemeinen Zufriedenheit zu Theil. Hr. Häser machte die an sich kleine, scheinbar untergeordnete Partie des Hieros zu einer bedeutenden und interessanten Erscheinung durch sein ani-

druckvolles Spiel und den musterhaften Vortrag seiner Recitative. Diese Oper erschien noch einigemale auf dem Repertoir. 4) *Der Kreuzritter in Egypten* (il crociato) von Mayer-Beer. Auch der Ausführung dieser Oper gebührt ein unzweydeutiges Lob. Einzelne Schönheiten und sehr gelungene Stellen hat die Musik allerdings; doch besteht sie im Ganzen aus Compilationen oft gehörter Motive und Gedanken aus Werken älterer und neuerer Meister, oft glücklich, oft zufällig an einander gereiht; zudem waltet eine knechtische Copie Rossini'scher Rhythmen, Modulationen und Manieren vor. Schon der verewigte C. M. von Weber, ein Freund des jungen Componisten, hat es beklagt, dass derselbe sich auf Abwegen befinde. Auch wir bedauern, dass das wirklich vorhandene, einst so viel versprechende Kunsttalent des Hrn. Mayer-Beer, dem verbildeten Geschmacke des Auslandes fröhnend, von Ostentation und Gefallsucht verführt, es verschmäht, seinem lieben deutschen Vaterlande ein der Kunst und der Besseren und Kunst-Verständigen seiner Zeit würdiges Werk zu schaffen, das ihn und seine Zeit überleben könnte. Es fand noch eine Darstellung dieser Oper, doch nicht mit günstigerm Erfolge statt. Unsere Theater-Direction hat so wohl den Kreuzritter als die Eroberung von Corinth reichlich mit neuen Costümes und schönen Decorationen ausgeschmückt, und weislich Kapellmeister Lindpainter die Längen und Breiten beyder Compositionen nebst vielen schalen Wiederholungen abgekürzt. Die Hauptpartieen waren folgendermaassen besetzt: Sultan Aladin, Hr. Häser; Palmide, seine Tochter, Dem. Cansi (ausgezeichnet); Adrian und Elmireno, die Herren Hambuch und Pezold. (Beyde fanden in ihrem grossen Duette lebhaften Beyfall.) Herr P. ist selten im Stande eine solche starke Partie, weniger noch, wenn er sich zu sehr anstrengt, mit derselben Kraft und dem Feuer, wie er beginnt, durchzuführen. Auch möchte er sich einer würdigern Haltung, eines ungezwungenern Anstandes befleissigen, und seinen mimischen Gebärden und seinen übrigen Gesten mehr Ausdruck zu geben suchen. Sollte sich Hr. P. vielleicht nicht durch die allzuhäufige Darstellung niedrig komischer Charaktere, (in dieser Beziehung,) in welchen man ihn im Schauspiele stets recht gern sieht, ja sogar seiner Stimme schaden? Felizia, Frau von Knoll, trug das Recitativ, in welchem sie in Palmidens Kinde die Züge ihres Geliebten entdeckt, mit vieler Empfindung vor. Endlich: 5) *Auber's Concert bey Hofe*, eben keine gehaltvolle, aber recht freundliche und melodiöse Composition, welche, da das Stück recht niedlich und unterhaltend ist, und gut und lebendig dargestellt wurde, gefiel, und wiedergegeben werden musste. Dem. Cansi, als Pseudo-Zerline, und Hr. Häser als Kapellmeister Astuccio, verdienen besonders erwähnt und gelobt zu werden. Die vom Letztern eingelegte und componirte Arie fand bey der ersten Vorstellung, so wie bey der Wiederholung des Singspieles einstimmigen Beyfall. — Von älteren oft gesehenen Opern sahen wir: die weisse Frau (dreymal), Müllerin (zweymal), den Schnee, Fanchon, Sieben Mädchen in Uniform, Maurer und Schlosser (zweymal), Joseph, Othello, Marc-Anton, Tancred, Preziosa, diebische Elster, Grenadier von W. Müller, das unterbrochene Opferfest, die beyden Hofmeister, Faust (zweymal), das neue Sonntagskind u. a. Die Tänzerfamilie Taglioni hat uns Ende März wieder verlassen. Ausser einigen Divertissements, welche auch in einige Opern verflochten wurden, waren von Balletvorstellungen neu: *Zephyr und Rosa*, mit lieblicher, analoger Musik von Lindpaintner, und *der letzte Tag im Carneval*, mit zusammengetragenen Musikstükken. Dem einen der erwähnten Divertissements ging die Introduction aus Spontini's Cortez voraus, von den Sängern und dem Chore in vollem Costüme ausgeführt, wogegen die darauf folgenden flachen, nichtsbedeutenden Ballet-Melodieen sehr abstachen. Gäste von fremden Bühnen waren folgende: Dem. Carl aus Berlin, der rühmlichst bekannte Tenorist, Herr Jäger, gleichfalls vom Berliner Theater, und Dem. Spitzeder von Hamburg. Erstere trat als Prinzessin von Navarra im Johann von Paris und als Julie in der Vestalin auf, und liess zwar als Anfängerin noch manches zu wünschen übrig, doch besitzt sie eine schöne, klangvolle und reine Sopranstimme, nicht ohne Bildung, und kann bey fortgesetztem Fleisse und hinlänglicher Uebung, wenn sie auch ihre allzugrosse Schüchternheit überwindet, vielleicht in kurzer Zeit ein sehr brauchbares, ja bedeutendes Mitglied jedes Theaters werden, da sie auch eine sehr einnehmende Figur hat. — Hr. Jäger sang den Georg Braun in der weissen Frau, den Rodrigo im Othello, und den Graf Almaviva in Rossini's Barbier von Sevilla mit vielem Beyfalle. Ref. kann und will ihm das Zeugniss eines guten, ausgebildeten Sängers,

der auch als Schauspieler Berücksichtigung verdient, nicht versagen: allein eine eigentliche Tenorstimme besitzt Hr. Jäger nicht, denn es fehlen ihm die kräftigen wohlthuenden Mitteltöne, die eine männliche Stimme erst zu einer solchen machen und zieren. Sie könnte füglich einem hautcontre der Franzosen verglichen werden, dessen Umfang vom kleinen f bis zum zweygestrichenen e reicht. Hr. J. singt häufig sogar bis d, e, öfter bis ins f, was an sich weder schön noch auch angenehm ist, da er diese Töne allzusehr forcirt, und die Kopfstimme um so greller hervorsticht. In einfachen zarten Cantilenen und Liedern, in welchen Hr. J. seinen Ton mässigt, ist seine Stimme höchst angenehm, oft hinreissend schön. Dem. Spitzeder gab uns die Vestalin, Gräfin Almaviva und Donna Anna in Mozart's Figaro und Don Juan mit sehr mässigem Beyfalle. Ihrer Stimme fehlt es an Schmelz, ihrem Vortrage an Geschmack und Seele, und ihrem Spiele gebricht es an Klarheit und Leben. — Die Abonnements-Concerte der Hofkapelle haben uns im verflossenen Winter sehr vielen Genuss gewährt. Unsere Sänger und Sängerinnen haben sich gleich den Instrumental-Virtuosen darin sehr hervorgethan. Die Verdienste der Herren Mollique, Heim, Abenheim, Lorch und einiger andern sind anerkannt, und ihr Spiel auf der Violine zeigte uns den hohen Grad von Kunstfertigkeit an, zu welchem Studium und Fleiss führen. Auch hörten wir mit wahrem Vergnügen die Herren Kraft, Vater und Sohn, auf dem Violoncell, Herrn Krüger auf der Flöte, die Herren Ruthard und Schunke Vater und Sohn, auf der Oboe und Waldhorn. Ouvertüren und Symphonieen waren von den hohen Meistern Mozart, Haydn, Beethoven, Cherubini, Mehul u. a. Von grösseren Gesangs-Musikstücken führe ich J. Haydn's Schöpfung an. Am 12ten Febr. hatte zur Nachfeyer des Säcular-Geburtsfestes des Herzogs, Carl Eugen, ein besonderes Concert der K. Kofkapelle statt, worin sich alle anwesenden Schüler der ehemaligen Carls-Akademie aus dem Königreiche, wie aus entfernten Ländern, die meisten schon Greise, zahlreich einfanden, um das Andenken ihres verewigten Wohlthäters und Landesvaters dankbar zu begehen. Ueber Herzog Carls Verdienste um Kunst und Wissenschaften verweise ich die Leser dieser Blätter an Nr. 59 und 40 der musikal. Zeitung 1821 unter der Aufschrift „Kunstgeschichte Würtembergs". Die in dem erwähnten zahlreich besuchten Concerte aufgeführten Stücke waren folgende: Ouverture aus Mozart's Zauberflöte. Rondo für die Clarinette von Lindpaintner, meisterlich vorgetragen vom Kammermusicus Hrn. G. Reinhart. Arie aus Zumsteegs Geisterinsel „Sanft und herrlich" gesungen von Hrn. Hambuch. Finale aus derselben Oper. Hr. Musikdirector Mollique entzückte durch den mächtigen Zauber seines gediegenen Spieles in neuen Variationen für die Violine von Lafont. In der zweyten Abtheilung hörten wir die einst berühmte, und noch jetzt trefflich erfundene Chaconne von Jomelli für's ganze Orchester. Der Hofschauspieler Hr. Maurer declamirte Schiller's Ballade „der Gang nach dem Eisenhammer" mit Musik vom ehemaligen Kapellmeister Anselm Weber in Berlin. Dem. Canri sang die Arie des Sextus aus Titus mit obligater Clarinette, von Herrn Beerhalter, neu engagirtem Mitgliede, recht brav accompagnirt; sodann trug Hr. Krüger Variationen für die Flöte vor, und den Schluss des Ganzen machte ein Festgesang, zu Ehren Herzog Carl's vom hiesigen Senator Ritter gedichtet, von Lindpaintner sehr treffend componirt, und vom Hofsänger Pezold mit Erhebung und Ausdruck vorgetragen. — Extraconcerte fremder Künstler waren folgende: 1) der Fräulein Laura Mahir von Wien, einer fertigen und ausgebildeten Klavierspielerin, welche lauter gediegene Compositionen und mit vielem Ausdruck und nett und zierlich vortrug; 2) der Mad. Carolina Passerini, einer Modesängerin der jetzigen italienischen Schule, welche durch Läufe, Rouladen, Triller, Trillerchen und Sprünge auf und ab durch halbe Töne imponirt, aber kalt lässt, da auch ihre Stimme schon passirt ist. 3) Ein grosses mit ernsten wie mit heiteren Declamationen abwechselndes Vocal- und Instrumental-Concert, gegeben von Wilhelm Ehlers (dem ehemaligen als Sänger und Schauspieler sehr beliebten und belobten Tenoristen in Wien), Professor von (?) Gesang und Deklamation. (So lautete der Anschlagezettel.) Herr Jäger sang die Arie des Belmont aus Mozart's Entführung „Wenn der Freude Thränen fliessen" und „den Traum des ersten Kusses, ein von ihm selbst componirtes Lied zur Guitarre, mit Zartheit, Empfindung, Ausdruck und mit sehr gemässigter Stimme, und erhielt rauschenden Beyfall. Hr. Ehlers declamirte unter vielen anderen Gedichten Schiller's Taucher, mit untermischter, sehr lobenswerther Musik von Uber, mit Kunsteinsicht, Kraft und Feuer. Die K. Ka-

pelle hat an einigen neuen Mitgliedern recht gute Acquisitionen gemacht. Diese sind: Hr. Lange, Fagottist aus München, und Herr Barnbeck, Violinist aus Braunschweig. Dagegen hat dieser Kunstverein zwey empfindliche Verluste erlitten durch den Tod des Hrn. Stern, eines ausgezeichneten und sehr talentvollen Violinspielers, und des Clarinettisten Hrn. Scheffauer, welcher seit ungefähr einem Jahre eine musikalische Uebung für junge Leute auf allen Instrumenten errichtet hatte, und keinen Fleiss und keine Mühe sparte, um durch Selbstunterricht und zweckmässige Nachhülfe diese Dilettanten dahin zu bringen, kleine und grössere Ensemblestücke als Ouvertüren und Symphonieen unter sich auszuführen. Die Leitung dieses Privatvereines hat nun der Regiments-Kapellmeister Richter, ein sehr thätiger und geschickter Mann, übernommen, dessen schon einigemahl erwähnte Harmonie-Unterhaltungen auch diesen Sommer ihren Fortgang haben, und mit Vergnügen gehört werden. — Der Kammermusikus G. Schunke war kürzlich mit seinen Kindern in Paris, wo er sowohl mit seinem jüngern Sohne Ernst auf dem Waldhorne, als auch sein älterer Sohn, Louis, auf dem Fortepiano mit sehr vielem Beyfalle sich mehrmahls öffentlich hören liess. Louis S. wird eine Zeit lang in Paris verweilen, um sich unter Reicha's Leitung in der höhern Composition noch weiter auszubilden. Im Herbste wird auch Herr Mollique nach Frankreich eine Kunstreise antreten, und wir sind gewiss, dass er dort seinen Ruhm bewahren, und die Anerkennung und den Beyfall finden wird, die dieser wahrhaft ausserordentliche und geniale Künstler verdient. Der Stuttgarter Liederkranz und die Liedertafel haben einen fröhlichen Fortgang. Auch dauerten bis jetzt die musikalischen Unterhaltungen im Museum fort. Vor Kurzem hörten wir mit wirklichem Vergnügen daselbst das erste Finale aus Hasse's Oratorium: *der verlohrne Sohn*, eine treffliche Arbeit, die den grossen Meister bezeichnet. — In der katholischen Kirche wurden zu verschiedenen Zeiten Messen von Hadyn und Mozart unter des verdientsvollen zweyten Musikdirectors Müller's Leitung aufgeführt. — Der italienische Singlehrer und Componist Orlandi hat seine Entlassung genommen, und ist in sein Vaterland zurückgekehrt. Unsere Sängerin Frau von Pistrich ist auf's Neue auf die Zeit von acht Jahren für Theater- und Hofconcerte angestellt worden. Hoffentlich wird uns auch Dem. Canzi, die mit Recht ein grosser Liebling des Publicums ist, nach Ablauf ihres gegenwärtigen Contractes auf längere Zeit erhalten werden. Seit dem 19ten Juni bleibt die hiesige Bühne auf zwey Monate geschlossen. Nach den Ferien haben wir den Vampyr, eine neue grosse Oper von M. Heigl gedichtet, und von unserm Kapellmeister Lindpaintner componirt, zu erwarten, worauf die Kunstfreunde sich im voraus sehr freuen.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianof., comp. par Conrad Berg. Oeuv. 30. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Hr. B. liebt vorzüglich die vollgriffige und rauschende, wohl auch stürmische Klaviermusik; das zeigt diese Sonate und manches andere seiner Musikstücke, das dem Ref. bekannt worden ist. Da nun viele andere Pianoforte- oder auch Fortespieler sie jetzt gleichfalls vorzüglich lieben, und Hr. B. auch nicht ohne Geist in den Erfindungen, mit viel innerer Lebhaftigkeit, und auch, was die Kunst der Ausarbeitung anlangt, wenigstens mit öfterm guten Ansetzen, schreibt: so werden seine Arbeiten, so wird auch diese Sonate nicht geringen Beyfall finden; und sie verdient ihn wenigstens vor gar mancher der neuesten Musik aus derselben Klasse. Energie und Raschheit des Spieles verlangt diese Sonate, ohne darum allzuschwer zu seyn; und an jenen Erfordernissen fehlt es den Spielern jetzt weniger, als jemals. Die Sonate besteht aus einem Allegro non troppo, mà agitato, aus F moll, — dem Referenten der liebste Satz; einem Andante cantabile, aus B dur — wo dem Referenten das artige Thema sehr wohlgefällt: das Andere aber ihm nicht als Musik, sondern nur als Noten erscheint; und einem Rondo Allegretto, aus F moll — das 7 Seiten fast in Einem Athem heftig dahin rauscht. Stich und Papier sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September. **Nº. 36.** 1828.

Antwort auf einige Punkte der Recension der Berliner allgem. musik. Zeitung, von H. Dorn, im 31sten Hefte der Cäcilia.

Von G. W. Fink.

Seit Jahren hat sich bekanntlich ein wüstes Geschrey gegen unsere „alte" Zeitung durch unermüdete Wiederholung Einfluss zu verschaffen bemüht. Da aber nicht Cato, sondern nur einige Namenlose schrieen: so blieb Zischen und Schreyen ohne Erfolg. Man sah mit Bedauern auf das Ereifern solcher Leute, die nicht einmal ihren Namen zu unterzeichnen sich getrauetes, und schwieg.

Vor etwa einem halben Jahre, nachdem mir die Redaction dieser Zeitung anvertraut worden war, erklärte ich mich darüber und bat alle Sachverständige, sich in ihren etwaigen Wünschen oder mit ihren guten Vorschlägen geradehin an mich zu wenden: man hat geschwiegen, und nur Einer der Gegner zog es vor, nach einiger beliebten Ruhe, anonym sich wieder zu versuchen. Sein Recht ist ihm geworden.

Es muss uns daher gewissermaassen lieb seyn, endlich einmal auf einen Gegner zu stossen, der doch wenigstens der Ehren ist, seinen Ausfall auf unser Blatt mit seinem Namen zu unterzeichnen; wir setzen ihn daher mit jenen Armseligen nicht in eine Classe, wenn auch seine Aeusserungen noch so feindlich und einseitig seyn sollten. Offenem Angriffe gehört offene Entgegnung.

I. Herr Dorn trägt kein Bedenken, die ganze Leips. musik. Zeitung so gering abzufertigen, dass er auch nicht ein einziges anerkennendes Wort für die ganze Dauer ihres ruhmwürdigen Bestehens hat, es wäre denn die ausgebreitete Correspondenz derselben. Hat sich wohl jemals der zügellooseste Undank greller und empörender auszusprechen gewagt, als es hier geschehen ist? Welche Anzahl ehrenwerther, ja berühmter Männer, hat von je in diesen Blättern Gutes und Schönes treu und kräftig befördert! Ist das, was nicht bloss ganz Teutschland, sondern auch das Ausland anerkannte, nicht einmal der kleinsten Erwähnung werth? — Mit tiefem Schmerz würde es uns erfüllen, dass wir die vielen trefflichen Bemühungen des nun geschiedenen Herrn Gottfr. Christoph Härtel's und des ersten, ausgezeichnet und vielfach tüchtigen und ehrwürdigen Redacteurs, Fr. Rochlitz, völlig unbeachtet, wie Nichts behandelt sehen müssen: müssten wir nicht das Urtheil der Welt von der Anmaassung Einiger unterscheiden! Fühlt Hr. Dorn wirklich keinen Dank für die herrlichen Leistungen so Vieler der Besten: so haben wir ihn desshalb nur zu beklagen. Weiss er den Werth der mannigfaltigsten Belehrungen nicht zu schätzen: so haben wir ihn zu bedauern. Hätte er aber, was wir nicht voraussetzen wollen, irgend eine unlautere Absicht bey dem gänzlichen Verschweigen des ausgebreitet hohen Verdienstes, was sich jene Männer erworben haben: so verdient er unser Mitleid seiner Versündigung wegen. Auf alle Fälle hätte Hr. Dorn besser gethan, wenn er sich erst durch irgend etwas Tüchtiges vor der Welt gezeigt hätte, bevor er sich erlaubte, solche verdiente Männer so geringschätzig zu behandeln. Wie klug sich jetzt manche Leutchen dünken, wissen wir wohl: aber es ist doch arg, wenn man seine Anmassung bis zu solchem himmelschreienden Undanke treibt. Wir hoffen, Hr. Dorn wird darin nicht Viele seines Gleichen haben.

II. sagt Hr. Dorn in vielen Worten kurz zusammengezogen Folgendes gegen unser Blatt: „es halte sich in seinen Urtheilen noch immer an die Kantische Philosophie: aber der Geschmack sey mit Riesenschritten vorwärts gegangen, wir hingegen wären bey dem Alten geblieben." Also nach Geschmack richten die Herren? nach welchem denn? Richteten sie nach dem Geschmacke der Menge: so

müssten sie Rossini vergöttern. Also nach ihrem riesenmässig vorwärts geschrittenen Geschmacke? — Geschmack hat Jeder: aber was ist einer! Jeder hat das Recht, seinem Geschmack einem andern gegenüber zu stellen. Nach Geschmack richtem, ist also gar nichts gesagt. Meinte Hr. Dorn etwas Anderes, so hätte er es fein aussprechen können durch den Hauptgrundsatz der Berl. allgem. Musik. Zeitung gegen den verworfenen unsrigen „Wahrheit und Schönheit" deutlich hinstellen sollen, was er höchst oberflächlich unterlassen hat. Was unser Hr. Dorn von der Kantischen Philosophie für Beweis auf unsere Zeitung sagt, liefert uns einen handgreiflichen Beweis, was der riesenmässig vorwärtsgeschrittene Geschmack nicht Alles vermag. — In wiefern Kant im Allgemeinen auf alle Zweige des menschlichen Wissens, beym Entstehen unserer Zeitung, Einfluss gewonnen hatte, in so fern hat er diesen anfangs allerdings auch auf unsere Zeitung äussern müssen. Wo aber in diesen Blättern ausdrücklich von Kants Urtheilen über Musik die Rede war, da ist ihnen auch stets geradehin widersprochen worden. — Als darauf die Schelling'sche Philosophie in Teutschland durchzugreifen anfing, hat man sich in unseren Blättern nach dieser und nicht nach der Kantischen gerichtet. Man sehe namentlich die gehaltvollen musikalisch-philosophischen Aufsätze jener Zeit von unserm geistreichen Aug. Apel. — Sind wir denn also wirklich bey der Kantischen Philosophie stehen geblieben? — Hr. Dorn hat hier leider nur die traurige Wahl zwischen Unwahrheit und Unwissenheit. Ein Drittes gibt es nicht.

Verständige Gründe, nicht seichte Declamationen müssen den Geschmack sichern, wenn er auch nur das Geringste gelten soll. Und das haben wir jederzeit nach besten Kräften beachtet. Klarheit des Verstandes und innige Reinheit des Gefühls sind es, wornach wir unablässig streben. Die strengste Moralität, möglichste Billigkeit und gute Gründe haben wir stets für die unerlässlichsten Anforderungen gehalten und thun das noch. In so fern sind wir allerdings bey dem Alten geblieben und werden es fortthun und haben gar nicht Lust, uns viel um die zu kümmern, die da draussen sind. Nie werden wir uns zu Unbilligkeiten, zu ehrabschneidenden Ueberliebungen unserer eigenen werthen Person, nie zu schalen Witzeleyen, noch viel weniger zu giftiger Persiflage (einer so unteutschen Höllenausgeburt, dass der Teutsche nicht einmal ein Wort für sie hat), es wäre denn das Laster zu züchtigen, erniedrigen. Wir ehren die Mässigung, und ist das alt, so rühmen wir uns des Alten.

Nun kann es wohl eine Ligue geben, der eine solche Sprache nicht gefällt, sondern im Uebermuthe sich für untrüglich haltend, furchtbare Donner auf die armen Sterblichen herabtrommelt. Diese Liguisten haben auch wohl alle ihre gemeinschaftlichen Ursachen und ihren Zweck: bald nicht befriedigte Eitelkeit, der nicht der ersehnte Weyhrauch angezündet worden ist; bald hämische Rachsucht, die eines zurückgewiesenen Aufsatzes wegen, oder weil ihre Besessenen nicht demüthig genug um Beyträge angefleht worden sind, sich heimlich Luft macht; bald Neid und Misgunst gegen solche, die es wagen, sich auf ihre Baka zu stellen, bald schleichender Eigennutz u. dgl. Sind diese die Besseren? oder haben solche Leute auch nur eine rechtmässige Stimme? Sich aber allein Geschmack zuzutrauen, oder, wie Herr Dorn es hier gethan hat, ihn einem ganzen Institute und zwar ohne alle Begründung abzusprechen, ist und bleibt eine leere Arroganz. Wie leicht ist es doch, nach oberflächlichem Hören und Sehen irgend eines Kunstwerkes ein Urtheil, wie im Fluge, in die Welt hinein zu schicken und sich gross zu dünken, wenn es nur nach etwas klingt. Ob das etwas Gutes oder Unfug ist, das scheint doch noch die Frage. So handeln wir allerdings nicht, und Herr Dorn hat ganz recht gesagt, wenn er unserm Institute vorwirft, wir bleiben bey dem Alten, d. h. bey der Wahrheit, wie er selbst sagt. Wir halten das für unsere Ehre, sind aber dabey gewiss, dass diess Manchem miserabel genug vorkommen mag.

Ferner wirft uns Hr. Dorn in jugendlich-hyperbolischer Art

III. eine Unzahl (?) Unterlassungssünden vor, z. B. dass wir die neueste Symphonie Beethoven's noch nicht beurtheilt haben.*) Wie

*) Es ist davon mehrmals in diesen Blättern die Rede gewesen. Entweder hat Herr Dorn auch diess nicht gelesen, oder er ist gesinnt, es für nichts zu achten, weil nicht Rezensionen darüber stehn. Da aber die

nun! wenn wir dass unsere Ursachen hätten, und wenn diese Ursachen gerade in der Billigkeit gegen das Publicum und gegen uns selbst lägen? Wir haben viel zu grosse Ehrfurcht gegen einen Mann, wie Beethoven, der uns so überaus Herrliches gegeben hat, und viel zu hohen Glauben an die heiligen Rechte der Wahrheit, als dass wir zufahren, und den wahren Geschmack, d. h. den möglichst festbegründeten, anstatt ihn rechtschaffen zu heben, durch irgend etwas Uebereiltes auf Abwege führen, oder das Vergnügen eines Theiles des Publicums, um unserer fatalen Wahrheit willen, stören sollten. Ist das und Aehnliches eine Sünde, so bekennen wir uns deren nicht allein schuldig, sondern wir fügen noch hinzu, dass wir mit Vorbedacht sündigen. Wenn aber, nebenbey sey es gesagt, Hr. Dorn behauptet, Beethoven und Spontini seyen unseren Zeitgenossen erst durch die Berl. musik. Zeit. verständlich geworden: so mag das wohl für Herrn Dorn richtig seyn, wir sind jedoch lebendig überzeugt, dass ein Verständiger diese Lächerlichkeit gewiss nicht unterschreiben wird. — Ferner halten wir es um der Billigkeit und des Nutzens willen viel eher für erlaubt, Werke eines Beethoven, nach denen jetzt jeder schon von selbst Nachfrage hält, ehe sie noch fertig geworden sind, eine Zeit lang unbeurtheilt zu lassen, als Anderer Werke, die, achtbar in sich, erst durch unsere Beurtheilung in ein grösseres Publicum gebracht werden müssen u. s. w. Wenn Hr. Dorn unter Unterlassungssünden verspätigte Recensionen und Anzeigen versteht, wie er wohl nichts anderes meynen kann: so könnten wir der Berl. musikal. Zeitung bis auf diesen Tag (16ten Aug.) eine Anzahl (wenn auch nicht, wie Herr Dorn uns, eine Unzahl) nachweisen, die sich der Herr wohl schwerlich denken möchte. Sollte denn diess wirklich bey dem jetzigen Stande unserer Literatur, die so unmässig herangewachsen ist, dass von einem Blatte gar nicht Alles mehr erschöpft werden kann, ein so ungeheurer Fehler seyn, da ihn jedes Literatur-Blatt, die Berl. musik. Zeitung gar nicht ausgenommen, mit uns theilt? Wir würden uns, behaupteten wir es, unter die Unverständigen setzen, die nicht wissen, was sie wollen, sondern ohne Erfahrung nur in den Tag hinein reden, was ihnen augenblicklich einfällt, die sich nicht eigentlich durch Lesen weiter bilden, sondern nur gerade lesen möchten, was ihnen eben das Liebste wäre. Auch dürfte wohl Mancher mit Hrn. Dorn von dem Andrange an unsere Zeitung kaum den entferntesten Begriff haben; und er erfreut uns, denn er ist ein schönes Zeugniss von einem Vertrauen, dessen wir uns mit Treue und Sorgfalt immer würdiger zu machen bestreben. Dass diese aber kein eitel verwegenes Prahlen ist, dazu kennt uns wohl hoffentlich Jeder genug: wir sind zu stolz zu solchen Elendigkeiten. Sagen müssen wir aber noch bey dieser Gelegenheit, dass wir täglich darauf sinnen, wie wir das Eine und das Andere, was einer Verbesserung bedarf, immer mehr der Vollkommenheit und den billigen Wünschen eines von uns jederseit hochgeachteten Publicums näher bringen können. Wir erachten es für unsere vornehmste Pflicht und verlangen dafür natürlich keinen Dank, so sehr uns auch der Beyfall der Tüchtigsten erfreuen wird, nach dem wir allein trachten, und dessen wir uns auch seit der kleinen Zeit unserer Verwaltung, Gott sey Dank, von manchen Seiten her schon jetzt erfreuen. — Es fällt uns dabey auch nicht im Geringsten auf, wenn uns Hr. Dorn vorwirft:

IV. „In diesem verkehrten Sinne wurde die Leipz. musik. Zeit. bis auf die jetzige Zeit fortgeführt.“ Das nehme ich für meine Person ruhig hin, und erwarte darüber, ist der Jahrgang geendigt, das Urtheil Sachverständiger, die mich mit ihres Namens Unterschrift über meine erreichten und nicht erreichten Bestrebungen auf eine humane Weise, wie das Gebildeten eigen ist, belehren werden. Wodurch hat sich aber wohl Herr Dorn das Recht erworben, vom verkehrten Sinne unserer ganzen Zeitung zu reden. Wäre er ein Mann von anerkannter Würdigkeit, er hätte nicht mit so unerhörter Arrogans abgesprochen, am wenigsten würde er seine Beweise auf so elende Gründe, wie der riesenmässig vorgeschrittene Geschmack und die Unzahl (man denke!) von Unterlassungssünden, und die sechshundert Abnehmer der Berl. musikal. Zeit. sind, gestützt haben. Wenn Herr Dorn nur die fernste Ahnung von Gerechtigkeit und Billigkeit besässe: so würde auch seine Sprache nicht so durchaus knabenmässig seyn. Wir reden das nicht

---

Urtheile von mir kennen, so will ich sie nicht einmal als einen Einwurf gegen Hrn. Dorns seltsame Beschuldigung angesehen haben.

Anmerk. des Verf.

für uns, unsere Abhandlungen geben wir ruhig seiner Willkür preis, sondern für unsere geehrten Herren Mitarbeiter. Ich möchte doch wissen, ob sich Herr Dorn aus Berlin nicht vor sich selbst schämte, von einer Zeitung so herabwürdigend zu urtheilen, die Belehrungen der tüchtigsten Musikkenner Teutschlands aufzuweisen hat. Wäre dem nicht so, so würde Hr. Dorn hier einen erhabenen Meisterstreich durchzuführen Gelegenheit finden: er würde die Zeugnisse mehrer verdienter und kenntnissreicher Männer Lügen strafen und Arbeiten der Bewährtesten unter die Füsse seiner Weisheit treten. Schade nur, dass so etwas nicht mit oberflächlichem Gerede möglich ist. Mir für meine Person, der ich eben so wenig unter die Anmaassenden als unter die lügenhaft Demüthigen gehöre, ist es schlechthin ein Räthsel, wie irgend Jemand, ohne vor sich selbst zu erröthen, bey einer solchen Anzahl gediegener Arbeiten, wie wir in diesem Jahrgange zu liefern so glücklich gewesen sind, zu sagen sich erdreisten kann: „Hat sie (die Leipz. musik. Zeit.) sich dennoch fortwährend einer grossen Theilnahme unter der musikalischen Welt zu erfreuen: so verdankt sie diess ihrer ausgebreiteten Correspondenz, mit deren Umfang sich die keines anderen teutschen Literaturblattes auch nur im entferntesten messen kann.“ Und dennoch haben Andere auch an diesem offenbaren für eine allgemeine Zeitung höchst unentbehrlichen Vorzuge gemäkelt, und ihn in ein nachtheiliges Licht zu setzen gesucht. — Waren etwa die Trauben damals bitter? und fängt man an, sie jetzt einigermassen erreichbar zu finden? — Kurz, es kann uns nur lieb seyn, dass der sich unterzeichnende Mann so völlig alle Schranken der Mässigung vergisst, dass er auch das Gediegenste nicht einmal auszunehmen versteht, weil — es ihm so beliebt. Herr Dorn merke sich doch für die Zukunft das alte Sprüchlein: „Wer einem Andern stellt, der fället sich selbst.“ Und abermals: „Verstehest du die Sache, so unterrichte deinen Nächsten, wo nicht, so halt dein Maul zu. Denn reden bringt Ehre, und reden bringt auch Schande: und den Menschen fället seine eigene Zunge.“ Ob nun unsere Wahrheit oder Herrn Dorns riesenmässig vorwärtsgeschrittener Geschmack das Rechte ist; muss eines Jeden freyer Einsicht überlassen bleiben.

Nur mit der grössten Mühe unterdrücke ich noch Vieles in mir, wozu mir Hrn. Dorns allzugrosse Freygebigkeit die ungesuchteste Gelegenheit bietet: es verdriest mich aber, in einem solchen Handel schon so viel Zeit und Papier aufgewendet zu haben. Das zunächst Nöthige ist hierin jederzeit genug. Ich liebe den Frieden, ohne irgend einen Vertheidigungskampf zu scheuen, was mir, als dem Redacteur, gewiss Niemand verdenken wird.

Recension.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von J. A. Gleichmann. II. Heft. Hildburghausen, beym Verfasser und in Commission der Kesselring'schen Hofbuchhandlung. Preis 1 Fl. 30 Xr.

Der Herr Verf. dieser Lieder, einer von denen, die sich auch um das Theoretische unserer Kunst Verdienste erworben haben und noch jetzt damit fortfahren, zeigt sich hier wieder zu unserer Freude auch als gefühlvollen Practiker, dessen Gaben aus tiefem und gutem Gemüthe so ungesucht und klar geflossen sind, dass wir ihn den besten Liedercomponisten, deren wir in unseren Tagen gar nicht so wenige haben, als einige Beurtheiler vor Kurzem gemeint haben, an die Seite zu setzen berechtigt sind.

Wenn er der Zeit seines Wirkens nach auch nicht der neuesten Schule zugesellt werden kann: so wird man sich nur um so mehr über ihn zu freuen alle Ursache haben, da er mit dem wirklich Guten unserer Zeit und mit dem, für die innere Wahrheit, genau genommen, unter den Besseren in gar keinem oder doch in sehr geringem Zusammenhange stehenden, Veränderlichen eines wechselnden Geschmackes so rühmlich und bedeutend fortgeschritten ist, und dabey, wie es jederzeit seyn sollte, das Gehaltreichere von dem blos Schimmernden sehr wohl zu sondern, und somit das Ältere und neuere Schöne sinnig zu verbinden gewusst hat.

In der Wahl seiner Texte zeigt er sich höchst besonnen, und vorzüglich von einem so gesunden sittlichen Gefühle, dass Niemand Anstand zu nehmen auch nur die geringste Ursache finden wird, seine Liedersammlung auch dem reinsten Gemüthe

einer aufblühenden Tochter u. s. w. in die Hände zu geben — ein Vorsatz, dessen wir um so freudiger gedenken, da er sich bekanntlich in manchen unserer neueren Sammlungen nicht so unbedingt vorfinden dürfte. So wenig wir diese deshalb auch nur im Entferntesten geradehin anklagen wollen oder können, denn sie sind für andere und für erfahrenere Leute geschrieben, als unsere Jugend seyn sollte; so wenig wir auch für Scherze und für ein gewisses dem vorgeschrittenen Alter sehr erlaubtes Wohlgefallen an geistsinnlichen Genüssen uns jemals eingenommen gezeigt, oder es auch nur geschienen haben: so rechnen wir uns doch in diesem Puncte sehr willig zu den, von Manchen für wunderlich und unserwegen für altmodisch ausgeschrieenen Leuten, die solche zarteren, auf die Jugend besondere Rücksicht nehmenden Gesinnungen mit Dank und Ehrerbietung zu rühmen, nie unterlassen werden. Es ist uns daher eine angenehme Berufspflicht, unseren Lesern die hier gebotenen Einzelnheiten genauer zu bezeichnen.

Nr. 1. entlehnt seinen musikalisch-wirksamen Text aus Gabriele von J. Schoppenhauer „Noch einmal muss ich vor dir stehn" u. s. w. Melodie und Begleitung sind so höchst einfach, angemessen innig, einhrittvoll und doch mannigfach in kleinen, das Lied schmückenden und beseelenden Wendungen, dass wir nicht zu viel sagen, wenn wir uns zu behaupten getrauen, es muss jedem unverdorbenen Herzen sogleich lieb werden und es lange bleiben.

Nr. 2. Erinnerung, von Theodor Körner. Eins seiner besseren Gedichte. Wenn es auch nach den neuen Anforderungen nicht rein im Reime genannt werden kann: so thut das doch bekanntlich dem Gesange, sind die Härten nicht zu gross, was hier nicht der Fall ist, keinen Abbruch, und musikalisch schön ist es gewiss. Auch hat der Tonsetzer die frische Gluth der jugendlichen Sehnsucht eben so trefflich, wie in jenem, bey der natürlichsten Gesangweise, von ganz einfach-schöner und leichter Begleitung gehoben, in seinen Tönen wiederzugeben gewusst, so dass es sich nicht wenigen Seelen bald innig befreunden wird. Die dichterische Haltung hat etwas Mattheson Aehnliches, was auf die Composition fast immer einen ganz eigenen, sogar in Beethoven's reizendem Liede kaum zu verkennenden Einfluss äussert.

Nr. 3. *Das schwarze Band.* Nicht ein Lied, sondern ein tiefgefühlter Canzonetten-artiger Gesang, dessen künstliche, durch das Ganze, jedoch mit Festhaltung eines zweckdienlichen Wechsels, melodisch schön sich fort schlingende, originelle Begleitung der gut erfundenen, lieblich traurenden Melodie einen seltenen Reiz verleiht.

Nr. 4. *Frauenwürde.* Wenn auch dies a zweystrophige Lied wegen seines reflectirenden Inhaltes nicht Alle ohne Unterschied als gelungen ansprechen sollte: so wird es doch durch seine gute Haltung und durch die angenehme, der Sache völlig angemessene musikalische Behandlung sich gleichfalls viel empfängliche Herzen gewinnen. Gern hören werden es Alle.

Nr. 5. *Beständigkeit.* „Du musst beständig seyn im Wollen, wenn dich Gefühl für Recht entflammt" u. s. w. Die Leser ersehen gleich aus dem Anfange des Gedichtes, dass es unter die didactischen gehört, die das Herz mit irgend einer Idee in Einklang zu bringen beabsichtigen. Wie sich gegen diese Dichtungsart erklärt (wie das jetzt gewöhnlich ist), für und wider welche wir hier die Gründe nicht abwägen können, wenn wir nicht unsere mehr der Musik, als der Dichtkunst dienende Beurtheilung zu einer Abhandlung heranwachsen sehen wollen, — wird sich hier der Dichtung, keineswegs aber der Musik wegen, die vortrefflich ist, weniger angezogen fühlen. Was man aber auch gegen diese Dichtungsart, Gegründetes und Ungegründetes, vorbringen mag, wir wissen aus Erfahrung, dass sie, gut durchgeführt, immer noch weit mehr Freunde hat, als manche Hyper- und Hyporomantiker gern zugeben wollen. Den Freunden vernünftiger, in fliessenden Versen ausgedrückter Lebensregeln dürfen wir in diesen Stücke einen herrlichen Genuss versprechen. Sehr zweckmässig hat der verständige und feinfühlende Tonsetzer es nicht wie ein eigentliches Lied, sondern wie einen liedermässigen, mehr durchgeführten Gesang, und zwar vortrefflich behandelt.

Nr. 6. *Mignon.* „Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen," u. s. w. Dies ist das Einzige in der ganzen Sammlung, was wir, trotz der sehr gelungenen Stelle S. 16 zu den Worten: „Der harte Fels schliesst seinen Busen auf, missgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen" für gänzlich verfehlt erklären müssen. Die Melodie und der ganze Gang desselben ist viel zu gewöhnlich, bloss angenehm und modischer, als die übrigen alle. So singt Mignon nicht. — Darf man aber in einer ganzen Sammlung nur ein ein-

zigen nicht tief angemessen nennen, wie wir es hier nach unserer besten Ueberzeugung thun müssen: so dürfen wir uns zuversichtlich mit unserer Anzeige einem geringen, dem geschätzten Tondichter aber für seine überaus schönen Gaben einen recht grossen Dank vieler Liederfreunde zu gewinnen hoffen, wenn wir sie ihnen angelegentlichst empfehlen. Auch das Aeussere der Sammlung ist schön.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Fortgesetzte Kunstnachrichten aus München.

Nach einer Ruhe von nur zwölf Tagen öffnete sich unsere Bühne wieder mit der *Maillarin* von Paesiello, als Benefice für die allgemein anerkannten zahlreichen Leistungen der Mad. Siegl-Vespermann, welche seit mehren Monaten so zu sagen für sich allein das Opernwesen aufrecht erhalten, und nun wieder nach kurzer Erholung ihre Bahn mit voriger Kraft und Eifer betrat. Noch sang sie am 15ten April in der *diebischen Elster*, worauf Frau von Pistrich aus Stuttgart in dreyen folgenden Wochen als Rosine in dem *Barbier von Sevilla*, als Zerline und als Mirrha, unsere Aufmerksamkeit in vollen Anspruch nahm, und sich durch sinnvollen Gesang, Gewandtheit und Reiz des Spieles als erfahrene, hochgebildete Sängerin bewährte, bis endlich Dem. Schechner, die lang erwartete, gleichsam in neuer Lebenskraft und jugendlichem Schmucke, wieder erschien, ein gewisses banges Fürchten sogleich beym ersten Anstimmen ihres Gesanges zerstreute, und wie in nicht gestörtem Besitze der allgemeinen Theilnahme eine frohe Stimmung der ihr immer gewogenen Kunstfreunde jeder Art, in dem Saale verbreitete. Mit Anmuth trat sie zuerst nach einer so langen Pause auf als Agathe (15ten May), sprach zu dem Herren als Emmeline; und konnte sie als Kreuzritter eine gewisse Schüchternheit, ein gewisses sie ehrendes Befangenseyn in Gang und Geberde noch nicht gänzlich ablegen, so liess doch die Macht ihres Gesanges, das Rührende und Ergreifende ihrer weichen und zugleich so kraftvollen und metallreichen Stimme diese Schwäche, oder noch nicht gereifte Erfahrung in Darstellung von Männerrollen, wie wir es nennen möchten, bald vergessen. Die Palme des Abends ward ihr, wobey jedoch besonnene Kunstfreunde das Verdienst anderer theilnehmender Sänger und Sängerinnen nicht verkannten, und es nur bedauern müssten, wenn durch überspannte theils gebrachte, theils nicht zur Ausführung gekommene Huldigungen das innere artistische Streben und Bilden dieser vortrefflichen mit so vielen Naturgaben reichlichst ausgestatteten Sängerin, die nun unserer Bühne ganz angehört, allen unsere Achtung gebietet, und zur Festhaltung des schon errungenen ungetheilten Beyfalles keiner erkünstelten Erhebungen bedarf, — wir sagen nicht, gehemmt, sondern irre geleitet werden sollte.

Die *Belagerung von Corinth* konnte wegen Vorhandenseyns anderer Neuigkeiten von dem Repertoir nicht auf die Bühne versetzt werden: dafür ward Hrn. Chelard's *Macbeth*, dessen im vorigen Berichte vorläufige Erwähnung geschehen, ein Erfolg, den man bey uns zu den seltenen, unerwarteten und höchst glücklichen zählen kann. Wir halten es deswegen nicht für überflüssig, einen kurzen Auszug mit einigen Andeutungen, in so weit ein zweymaliges Anhören mit einigen flüchtigen uns gegönnten Blicken in eine und andere der Singpartieen sie gestatten können, von diesem musikalisch-dramatischen Producte zu geben, das, in seiner Anlage höchst einfach, durch eine glänzende Durchführung und Ausarbeitung der Situationen und Charaktere zu einem so anziehenden Ganzen erhoben worden. Uebersetzung, überhaupt Bearbeitung des zweyten Aktes, Unterlegen des Textes gehören Hrn. Max Cäsar Heigl an, welcher sich als Dichter verschiedener Lustspiele und Anderer theatralischen Unternehmungen vortheilhaft bekannt gemacht hat.

Zwölf Schläge einer Glocke verkünden die Stunde der Unthat, die heute geschehen soll. Die Ouverture beginnt mit ernst-tragischen Sätzen in C moll, geht jedoch bald mit einem gefälligen Satze, welcher den Stoff des königl. Einzuges im 3ten Akt in sich enthält, in die harte Tonart über, worauf erst die eigentliche Eröffnungssymphonie, in Es dur, mit aller Pracht von Saiten- und Klanginstrumenten, — dazu einen grossen Serpent, den Tamtam, die vollständige Bande — folgt; und mit einer schnellen Wendung, ohne lange motivirte Cadenzen — denn noch stehen wir ja erst an der Schwelle des Einganges — unerwartet schliesst.*) Nach einer

*) Die Ouverture ist bereits in Stich bey Falter erschienen. Dem Vernehmen nach wird ein Klavierauszug der Oper selbst ihr folgen.

das sie ihm bald gebahr, machte ihn ganz ausgelassen glücklich. Seine Freude ward aber bald durch die Krankheit der Amme, der die zu junge Mutter das Kind anvertrauen mufste, und die auch das Kind krank machte, gestört. Wie er darüber in seinen Briefen jammerte! Wie er fürchtete das Kind zu verlieren! Es ward besser. Was das wieder für ein Jubel war! Der alte Asmus konnte sich nicht kindlicher freuen, nicht herzlicher jubeln. Schulz lud mich darauf ein, mich mit ihm zu freuen. Am 23sten Jun. 1782 schrieb er mir: „meine Friederike ist besser, ihre Amme auch. Sind wir nicht glücklich? und Weiblein dazu! und haben wir nicht jeder ein Klavier, das so gar bisweilen ganz eingestimmt wird! Kommen Sie, kommen Sie! Essen und Trinken giebts hier nicht viel: aber Promenaden giebts und Freyheit. Was bedürfen wir mehr? Wir wollen uns recht satt plaudern; die Engel im Himmel sollen ihre Freude daran haben. Bringen Sie so was von Ihren neuen Sachen mit. Sie wissen wohl, das giebt Gelegenheit zu tausenderley Unterhaltungen die uns so behaglich sind! und dann mag meinethalben Erd' und Himmel untergehen u. s. w.

Doch die Freude war von kurzer Dauer. Am 12ten August antwortete er mir auf eine freundliche Einladung: „Wie soll ich an Freude, an Vergnügungen denken! Mein armes Friederikchen ist hin. Ach Gott, gestern fruh um acht Uhr verschied sie in jämmerlichen Schmerzen an den Zähnen. Das liebe Herzensmädchen! Und mein armes Weib, wie sie winselt, wie sie wehklagt! Und ich kann sie nicht trösten, mein Herz blutet mir. O Gott, was ist das für ein Leid, ein Kind zu verlieren! das erste Kind und das einzige Kind. Leben Sie wohl, bester R., ich wüfste Ihnen doch nichts anders zu schreiben. Und was nüzt es: Die Zeit mag Trosterin seyn. Haben Sie doch auch ein Kind verlozen. Zwar haben Sie doch auch eines behalten, das die Zahne schon langst überstanden hat. Und ich habe nun keins, und mufs erst eins wieder erwarten, und hab' ich's, dann kommen die Zähne wieder? — Doch wie du willst, grofser Gott!"

Ich zeige kein Bedenken, solche Herzensergüsse mitzutheilen: sie mahlen weit besser die gute Seele, als ich es mit allen Worten vermöchte; und ich möchte sie denen, die die liebe treue Seele nicht kannten, so gerne ganz treu und rein darstellen!

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Drey grofse Sonaten für das Klavier oder Pianoforte. Sr. Hochreichsgräflichen Excellenz Herrn Ferdinand von Trautmannsdorf Weinsberg, Ritter des goldenen Vliefses etc. unterthänigst gewidmet von Johann Schadeck. Wien, bey Jos. Eder. (3 Fl. 45 Kr.)

Wenn von Sonaten unserer Zeit, welche die Achtung und Zufriedenheit des Kenners, und recht von Herzen studirt und immer wieder gespielt zu werden verdienen, so sind es diese drey, die es im eigentlichsten Verstande werth sind, Sonaten, und grofs genannt zu werden. Wenn man, wie gewifs, des Guten auch zu viel haben, und die Ausführung zu weit getrieben seyn möchte, so wäre dies der einzige Fehler, den man ihnen zuschreiben könnte; denn manche Sätze darin sind etwas *zu lang*. Ohne uns in das Detail der einzelnen Schönheiten einzulassen, was nicht einmal möglich wäre, da die grofste Schönheit und der eigentliche Werth dieser sehr brav angelegten und ausgearbeiteten Sonaten in dem Ganzen, in der Uebereinstimmung mit sich selber liegt, bemerken wir blos, dafs sie ein Paar geubte Hände erfordern und auf Spieler berechnet sind, die aus Gründen wissen, was an Kunstwerken unterhaltend ist. Mit einem Worte, wir empfehlen aus der wahrsten Ueberzeugung der Güte dieser Arbeiten, die uns zum ersten Male mit einem sehr talentvollen, kunstverständigen und seines Instruments vollkommen mächtiger Klavierkomponisten bekannt machen, diese sehr trefflichen Sonaten allen denen, welche nach Sachen von achtem Gehalt umher suchen und an Arbeiten von Mannern wie Clementi und Beethoven, welchen Hr. Schadeck sich vollkommen würdig an die Seite stellt, gewöhnt sind.

wirklich nicht unbedeutenden Pause hebt sich der Vorhang. Die Einleitung fällt ein: sie ist in H moll, kühn, rauh, feurig. Eine grosse Haide stellt sich dar, und Krieger treten auf, eilig, unruhig, sie haben ihren Führer verloren. Zu ihnen kommen Douglas und Lenox, im Recitativ — sie ahnten Schlimmes über dieses unbegreifliche Verschwinden von Macbeth, jetzt, da er eben in einem glücklichen Feldzuge einen gefährlichen Aufruhr erstickt, der durch seine Abwesenheit leicht neu auflodern könnte. Die Soldaten murren. Grosses kriegerisches Duo in H dur mit Chor; sie wollen alle hin, um die auf dieser Flur öfters erscheinenden Zauberinnen, die Hexen, über das Geschick ihres Feldherrn zu befragen. Es folgt die Scene der drey Hexen, fängt an in Des dur, geht über in ein Terzett aus E dur; die unterirdischen Mächte werden beschworen. Donnerschläge — alles in schauerlicher, nicht bloss gespensterartiger Haltung: welch' ein Rhythmus, welche Tonführung und Wechsel der Tonarten, aber auch welche Schwierigkeiten, so etwas richtig im Gesange zu geben. Kein Unbefangener mochte es arg deuten, wenn diese Sängerinnen, obgleich Zauberinnen, doch nicht ganz damit zu rechte kommen konnten. Endlich mit der dritten Scene tritt auf der fatalistische Held des Stückes, verräth sogleich seine Unruhe, sein ergriffenes Gemüth in dem verschiedenen Wechsel des so häufig gebrochenen Zeitmasses, in diesen animato's, meno mosso's; den häufigen rallentando's und stringendo's — die Hexen weissagen ihm, — gedämpfte Pauken und Posaunen begleiten ihre unheilbringenden Sprüche — der Kampf seiner Seele wächst, er sieht eine Krone schweben in der Luft, einen Dolch mit Blut gefärbt; er widerstrebt, verwünscht diese Verzauchung: die Arie in Es dur, welche dieses mit vieler Kunst und Einsicht geschriebene Recitativ, dessen Pathos in hiesiger Erweiterung noch gewonnen, aufnimmt, ist im klaren, grossartigen Style, etwas in der Weise von Cherubini, doch mit neuen, ungewöhnlichen Figuren und Abweichungen bereichert. Man hört den Chor der noch nicht sichtbaren Krieger, ihren Hörnerklang; sie begegnen Macbeth, es folgt ein Adagio in Es dur; Douglas kündet ihm an, dass er zum Than von Cador erhoben worden; eine gefällige Cavatine in $\frac{6}{8}$ Takt in B dur mit Chor wird angestimmt, ein fliessender vom Chor stellenweise begleiteter Gesang, wobey jedoch Douglas, der Krieger, freylich nach Anweisung, etwas zu sehr flosculirt und fistulirt; durch einen sehr chromatischen Uebergang wird der Schlusschor herbey geführt, mit vieler Charaktermusik und anerkannten schottischen Gesangsweisen; das stufenweise Entfernen der abziehenden Krieger, so wie das allmähliche Abnehmen und endlich gänzliche Schweigen ihrer Instrumente und Trommeln ist treffend und bis zum Ueberraschen gut ausgedrückt. So endet der erste Act.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle (ou Violon) comp. — — par Henri Dorn. Oeuv. 5. Berlin, chez Lane. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern eine ausgezeichnete Sonate; und wir möchten wünschen, man bedienete sich dieses Beywortes nicht so häufig, als geschieht, damit es hier um so mehr beachtet würde, wo von einem Componisten zu sprechen ist, der zwar von denen, die ihn kennen, geschätzt, aber noch nicht von Vielen gekannt wird. Der melodische Antheil an dieser Sonate ist, der Qualität und Quantität nach, bedeutend, und dem Verf. eigenthümlich: der harmonische, in beyderley Beziehung, ist es noch mehr. Im Ausdrucke sind beyde Allegro-Sätze, wiewohl sonst sehr verschieden, kräftig, voll Leben, nicht selten auch wahrhaft leidenschaftlich: das Andante ist edel, und grossentheils gesangmässig, ohne alles Süssliche oder bloss Zierliche. Das Technische der Schreibart zeigt einen Mann von Kenntniss und Geübtheit, der sich angelegen seyn lässt, das Gewöhnliche möglichst zu vermeiden. In alle diesem, und auch sonst wohl, (namentlich, was die freyere Behandlung der Sonatenform, und die Benutzung beyder Instrumente nach ihren vortheilhaftesten Eigenheiten anlangt) scheint sich Hr. D. Beethoven in seinen Sonaten aus mittlerer Zeit vorzüglich zum Muster genommen zu haben. Manche werden diess und das in dieser Sonate (vielleicht gleich den Anfang) wunderlich finden. Wir wollen ihnen nicht widersprechen: sehen aber nicht, warum jedes wunderlich Erscheinende aus den Künsten, und besonders aus der freyesten von allen, der Tonkunst, verbannt seyn solle, wenn nur Geist darin ist, und es mit

der Uebrigen in guter Verbindung steht; was hier wirklich der Fall ist. Etwas mehr Masse in Anwendung der allerscharfsten Accorde hätte jedoch, der leidenschaftlichen Ausdruckes und der freyen Behandlung der Form unbeschadet, statt finden können; und gar manche vorgehaltene oder Durchgangs-Noten möchten wir nicht auf unser Gewissen nehmen. Auszuführen ist die Sonate für beyde Spieler freylich nicht leicht: doch auch nach jenem Maassstabe, nicht zu schwer, da Alles der Natur beyder Instrumente gemäss geschrieben ist. (Einige Stellen in der Stimme des Violoncells nekken, was den Einsatz und die Intonation betrifft, bis man sie einige Mal versucht hat. Diess mag man denn thun!) Die Violinstimme ist unserm Exemplare nicht beygelegt, und so können wir nicht wissen, ob mehr oder weniger darin abgeändert oder bloss umgesetzt ist. Wäre aber auch mehres abgeändert, so wird sich das Stück wegen des Ganzen der Tonlage und mehrer cantabeln Passagen, wie sie aber dem Violoncelle vorzüglich günstig sind, mit diesem doch am besten ausnehmen. Stich und Papier sind gut, aber jener nicht fehlerfrey.

Le Ranz de Vaches d'Appenzell. Appenzeller Kuhreigen, ein- und zweystimmig, mit deutschem und französischem Texte, Musik von G. Meyer-Beer. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 10 Gr.)

Wir führen hier dem Leser eine sehr artige Kleinigkeit vor, die uns und unseren Freunden schon mehrmals angenehme Minuten gebracht hat und Vielen sie bringen kann. Das Werkchen sieht also aus: Erst ist der Appenzeller Kuhreigen selbst, wie er ist, (nur das h D im 8ten Takte ist eigentlich nicht in der Scala der Aeolier,) ohne alle harmonische Begleitung hingestellt. Auf dem Piano kann das nun freylich nicht sonderlich klingen; klingt er doch selbst auf einer Klarinette oder einem Horne zwischen vier Mauern nicht sonderlich. Er stehet aber auch nur da als Motto, oder vielmehr als Proposition: damit man voraus bestimmt kennen lerne, worüber gesprochen werden soll, und was darüber gesprochen wird; gibt dem Skelett erst Fleisch, Farbe, Gewand und Schmuck. Zuerst fängt der Schäfer an und singt sich ein Romanzchen vor, womit die Scene eröffnet wird. Es wird nämlich Abend; der Bursch will eintreiben; sein Schätzchen wartet: da kömmt ein verirrter Fremder; er verspricht, ihm den Weg zu zeigen; zuvor muss aber die Heerde zusammen. Er ruft sie mit dem gewissermassen variirten Reigen und einem jodelnden Schluss. (Dieser Satz ist allerliebst.) Um diese beyden kurzen Tempos drehet sich nun Alles, aus ihnen entwickelt sich Alles, was folgt. Dem Fremden gefällt der Bursch; er will ihn mitnehmen; er soll sein Glück machen. Er mag nicht; es ist nirgend so hübsch, wie hier. Er kann ja später zurück kehren, und reich! Das fängt an zu ziehen: der Fremde zeigt die volle Börse: da kann er nicht widerstehn und will mit. Indem tönen die Glöckchen herüber: das macht ihn stutzig, betroffen; bald ergreift's ihn: er mag nun wieder nicht. Treiben von der einen, Weigern von der andern Seite; (wohlgemischtes und geschickt verschlungenes Duo;) er bleibt beym Entschluss und fröhlich da. Wie das nun Hr. Meyer-Beer artig zu gruppiren und gewandt auszubilden gewusst hat: das muss man aus dem Werkchen selbst kennen lernen. Genug: gut vorgetragen, kann man's nicht ohne Vergnügen hören. Aber es gut vorzutragen, ist nicht ganz leicht: schon um des lebhaften Hinüber und Herüber willen, aber mehr noch, weil der Hirt den bequem-muntern, bequem-verliebten, bequem-triumphirenden Naturton treffen muss. Gelingt ihm das, dann bekömmt das Ganze — so angemessen und brav ist die Musik — ein wirklich dramatisches Leben und eine dramatische Anschaulichkeit. — Der französische Text ist von Scribe: der deutsche, von einem Ungenannten, ist eben so gut, und nimmt sich gerade bey dieser Scene und dieser Musik noch besser aus.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung

September. N° XIII. 1828.

Aufforderung.

Herr Ivan Müller, Professor am Conservatorium zu Paris, wird gebeten, den Unterzeichneten seinen jetzigen Aufenthalt anzusagen.

Riegel und Wiessner
in Nürnberg.

Berichtigung.

Herr Wenzel Hause, Lehrer des Contra-Basses, hat seine in Mainz errichtete Contrebass-Schule der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen gewidmet, und als von dieser Direction bestätigt und für das Institut bestimmt, angegeben. Die Direction dieses Vereines hat zwar alle Ursache, sowohl mit dem Fleisse als dem Erfolge des Unterrichtes dieses Lehrers zufrieden zu seyn, hält es aber dennoch für nöthig, hiermit zu erklären, dass diese Contrebass-Schule weder von ihr bestätiget und für den Unterricht im Institute bestimmt, noch die Widmung derselben von ihr angenommen wurde, indem Herr Hause an diese Direction hierwegen weder ein Ansuchen gestellt, noch weniger eine Bewilligung dazu erhalten hat.

Neue und wohlfeile Ausgabe
von
W. A. Mozart's bekanntesten Opern
für das
Pianoforte zu vier Händen eingerichtet
von
J. Eschborn.

Nur wenige Musik-Freunde werden sich nicht mit Freude an die himmlischen Genüsse erinnern, welche ihnen der unsterbliche Mozart durch seine Schöpfungen, namentlich aber durch seine Opern verschaffte. Den gültigsten Beweis für das oben Gesagte findet man schon allein darin, dass diese Opern bereits 40 Jahre, und noch immer mit ungetheiltem Beyfall gegeben werden.

Obgleich von den bekanntesten Opern Mozart's verschiedene Arrangements für das Pianoforte zu vier Händen erschienen sind, so glaube ich doch, vielseitig dazu aufgefordert, dass eine neue, vollständige, und mit grösster Sorgfalt veranstaltete, billige Ausgabe davon den unzähligen Verehrern dieser anerkannten Meisterwerke willkommen ist.

Ich unterlasse die Vorzüge dieser — nur wenn durch Subscription zum wenigsten die Druckkosten gedeckt sind, ins Leben tretenden — Ausgabe hier zu erwähnen, ersuche aber höflichst die geehrten Musikfreunde, die in jeder Buch-, Kunst-, und Musikalien-Handlung liegenden Probeblätter hiervon einzusehen.

Die Opern erscheinen in folgender Ordnung in gross Quart-Format auf fein Druck-Velin-Papier mit farbigem Umschlage broschirt:

	Subscr. Pr. fl. kr.	Subscr. Pr. kr. gr.	Ladens-Preis. fl. kr.	Ladens-Preis. kr. gr.
1. Don Juan, in 2 Liefer.	6 —	3 8	7 —	3 22
2. Entführung in 3 —	5 30	3 2	6 56	3 16
3. Titus..... in 2 —	5 26	3 —	4 51	2 12
4. Zauberflöte in 2 —	5 —	2 19	6 —	3 8
5. Figaro..... in 3 —	6 —	3 8	7 —	3 22
12 Lieferungen.	26 fl. 6 kr.	—	31 fl. 6 kr.	

1. Die erste Lieferung erscheint im November l. J., und von da regelmässig alle 3 Monate 2 Lieferungen.

2. Die Zahlung geschieht beym Empfange einer Lieferung.

3. Einzeln können die Opern nur zu dem billigen Ladenpreise abgegeben werden.

4. Der Ladenpreis tritt nach dem Erscheinen der dritten Oper ein.

5. Die Namen der resp. Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt.

Privatpersonen, welche sich der Sammlung von Subscribenten unterziehen wollen, erhalten das 9te Exemplar gratis, jedoch aber nur bey unmittelbarer Bestellung in der unterzeichneten Verlagshandlung.

☞ Von der wohlfeilen Ausgabe von W. A. Mozart's sämmtlichen Opern im vollständigen Klavier-Auszuge, wird in vier Wochen die 5te Lieferung (die Entführung aus dem Serail) versendet.

☞ Von Rossini's sämmtlichen Opern für's Pianoforte allein, liegt Nr. 1: Der Barbier von Sevilla.
Nr. 2: Othello,
zum Versenden bereit.

☞ Die 10te und 11te Lieferung der practischen Klavierschule sind unter der Presse.

☞ A. Boieldieu, die weisse Frau, im vollständigen Klavierauszuge à 6 Fl. Hiervon erscheint noch diesen Sommer der erste Akt, und die Fortsetzung regelmässig.

Bestellungen auf vorstehende Werke nehmen alle Buch-, Kunst- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes an.

Mannheim, im Juny 1828.

K. Ferd. Heckel.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Auswahl beliebter neuer Märsche für Pianof. Nr. 2. enthaltend: Geschwindmarsch des Garde-Jäger-Regiments, Marsch von Körner, und Hannöverscher Zapfenstreich ..... 4 Gr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianof. Nr. 38. enthaltend: zwey Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel nebst Galopp von Czerny ..... 4 Gr.

— Nr. 39. enthaltend: Pyrmonter Walzer und Galopp von Bröckel nebst Walzer von Beethoven ..... 4 Gr.

Boieldieu, A., Ouverture aus der weissen Dame für Pianof. ..... 8 Gr.

Clementi, M., Toccatine pour le Pianof. ..... 4 Gr.

Diabelli, A., Walzer mit Trio und Coda, aus dem Bauer als Millionair, für Pianof. ..... 10 Gr.

Eyaskoldt, G., Potpourri sur des Thèmes de Weber, Beethoven et Spohr pour le Pianoforte. Nr. 1. ..... 14 Gr.

Keller, Carl, 4 Lieder mit Guitarre- oder Pianoforte-Begleitung. 25stes Werk ..... 18 Gr.

— Einzeln. Nr. 1. Die treulose Geliebte: „In holder Jugend." ..... 8 Gr.

— Nr. 2. Der Wunsch: „Ich wollt', ich wär." 6 Gr.

— Nr. 3. Sehnen: „Wenn ich das Morgene gehe ..... 6 Gr.

— Nr. 4. Gesellschaftslied: „Was führet das Leben." ..... 4 Gr.

— Arietta; Rondo alla Polacca: „Nur bey dir, du meines Lebens Lust." 26stes Werk mit Pianoforte-Begleitung ..... 8 Gr.

Keller, Carl, Dieselbe Arietta mit Guitarre-Begleitung ..... 6 Gr.

Kuhlau, F., 4 Sonatines fac. et doigt., pour le Pianof. Oeuv. 88. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Schmitt, Al., Sonate für Pianoforte mit Violine. 64stes Werk ..... 1 Thlr. 6 Gr.

Sippel, 24 Pièces très fac. à 4 mains. Oeuv. 40. 16 Gr.

Weber, C. M. v., Der kleine Fritz an seine jungen Freunde, mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung ..... 4 Gr.

Weigl, T., Scene und Arie, eingelegt in Titus: „Von neuem Glanz umgeben," mit Pianoforte-Begleitung ..... 8 Gr.

In der Königl. Bayer. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn in der Residenzstrasse Nr. 33. in München ist erschienen:

Ueber Logier's Musik-Unterrichts-System von *A. F. B. Kollmann*, Klavierlehrer und Organisten an der Königl. Grossbrit. Hofkapelle zu St. James in London und *C. F. Müller*, Klavierlehrer, Componist und Königl. Preuss. Gesanglehrer am Friedrich Wilhelm-Gymnasium in Berlin.

Schon seit mehren Jahren hat das Logier-Stöpel'sche System des Musik-Unterrichtes durch die Betriebsamkeit seines Erfinders und der Freunde und Schüler desselben in England und Deutschland Aufsehen zu erregen gesucht, und es ist gewiss eine erfreuliche Erscheinung, von Männern, welche, wie die Verfasser der vorliegenden beyden Abhandlungen unser volles Vertrauen verdienen, endlich über diesen Gegenstand ein entscheidendes Urtheil zu vernehmen. Herr Kollmann, von dem Standpuncte der Erfahrung ausgehend, stellt in seiner Abhandlung auf das gewissenhafteste alle Resultate zusammen, welche diese darbietet, während Herr Müller die Logier'sche Lehrweise gleichsam à priori betrachtet, und aus den von ihrem Erfinder und dessen Anhängern ausgesprochenen Grundsätzen alle Folgen ableitet, die vernunftwendig daraus hervorgehen müssen. Gewiss wird jeder Leser mit der vollsten Zufriedenheit und mit der Ueberzeugung von der Parteylosigkeit und Gewissenhaftigkeit der Verfasser der Schrift aus den Händen legen, wenn er sieht, wie dieselben auf den verschiedenen Wegen, welche sie einschlugen, doch in einem End-Resultate zusammen treffen. — Preis 30 Xr. Conv.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September. **No. 37.** 1828.

*Aus Wheatstone's Abhandlung über die Resonanz oder mitgetheilte Schwingung der Luftsäulen.**)

§. 1. Wenn eine von den Zinken einer schwingenden Stimmgabel dem Mundstücke einer Flöte nahe gebracht wird, deren Seitenlöcher so verschlossen sind, dass sie denselben Ton, wie die Stimmgabel, hervorzubringen vermag: so wird nun der schwache und kaum hörbare Ton der Stimmgabel verstärkt durch die kräftige Schwingung der Luftsäule innerhalb der Flöte.**). Die Stärke des Tones wird sehr abnehmen, je nachdem man eines der Seitenlöcher verschliesst, oder ein anderes öffnet; denn die Veränderung der Länge der Luftsäule bewirkt, dass sie in diesem Falle nicht mehr im Stande ist, den Ton der Stimmgabel vollkommen genau wieder zu geben. Diesen Versuch kann man leicht an einer Concert-Flöte mit einer C-Stimmgabel machen. Um aber des Erfolges gewiss zu seyn, ist es nöthig zu bemerken, dass, wenn man mit dem Munde in die Flöte bläst, die Unterlippe, indem sie zum Theil das Mundstück bedeckt, den Ton um einen halben Ton tiefer macht, als der Ton *ist*, wenn das Mundstück der Flöte völlig unbedeckt ist; und dass, da der Ton der Flöte im Verhältnisse des Einklanges mit dem Tone der Stimmgabel seyn soll, es in den meisten Fällen nöthig seyn wird, die Flöte in H zu greifen, wenn eine C Stimmgabel angewandt wird.

Ein ähnlicher Erfolg wird hervor gebracht, wenn man statt der Luftsäule in der Flöte das veränderliche Volumen von Luft anwendet, welches in der Mundhöhle enthalten ist. Ich habe die Töne der Stimmgabeln sehr kräftig wiedergeben gehört, wenn die Zunge u. s. w. in die Lage für den fortlönenden Nasenlaut ng (z. B. in dem Worte song, oder dem deutschen Worte singen) gebracht, und dann die Lippenöffnung so lange verändert wurde, bis man den lautesten Ton erhielt.

§. 2. Eben so tönt eine Luftsäule einen Ton mit, der durch das Selbsttönen eines Blasinstrumentes hervorgebracht wurde, wie folgender Versuch zeigen wird. Man lege zwey Concert-Flöten auf einen Tisch, in einer parallelen Richtung neben und in einer geringen Entfernung von einander; auf der einen, welche näher liegt, blase man ein erhöhtes C (wobey alle Seitenlöcher der Flöte offen seyn müssen); dann gebe man der Röhre der zweyten Flöte eine solche Länge, dass sie ungefähr einen halben Ton tiefer angibt, um sie so dem tiefern Tone der ersten Flöte, der durch die theilweise Bedeckung ihres Mundstückes von den Lippen bewirkt wird, gleich zu machen: so wird ein beträchtlicher Unterschied an Stärke des Tones wahrgenommen werden, wenn man das erste Seitenloch der am entferntesten liegenden Flöte abwechselnd schliesst und dann wieder öffnet, indem man sie dadurch entweder unvermögend oder vermögend macht, den durch Selbsttönen hervorgebrachten Ton wiederzugeben. Dass ein solcher Effect allein durch die Fortpflanzung der Schallwellen, und nicht durch wirklich in die zweyte Flöte eingeblasene Luft erreicht werde, ist einleuchtend, da der Unterschied blos in der Tonstärke und nicht in der Tonhöhe bemerklich ist.*)

*) Diese Abhandlung ist aus dem Quarterly Journal of Science etc. (vom Jahre 1828), New Series Nr. 5. auch besonders abgedruckt unter dem Titel: C. Wheatstone on the resonances etc. of colums of air.

**) Dr. Savart hat eine ähnliche Erscheinung beobachtet, wenn eine Glocke neben einer weiten Röhre, die eine in dem Verhältnisse des Einklanges befindliche Luftsäule enthielt, zum Tönen gebracht wurde. Untersuchungen über die Schwingungen der Luft, in Annales de Chimie, Bd. 24.

*) Man kann sagen, dass der grosse Baron diesen Versuch an folgender Stelle seiner Sylva Sylvarum lange

Diesen Versuch kann man auch so anstellen, dass man den Pfropf eines Flageolet in eine geringe Entfernung von dem Mundstücke einer Flöte bringt, vorausgesetzt natürlich, dass beyde Luftsäulen, die in dem Flageolet und die in der Flöte, so beschaffen sind, dass sie dieselbe Note auszudrücken vermögen.

§. 3. Eine cylindrische oder prismatische Luftsäule, die in einer an beyden Enden offenen Röhre befindlich ist, kann nicht allein in ihrer ganzen Länge, sondern auch in irgend einem aliquoten Theile ihrer Länge schwingen; und in allen diesen Fällen verhält sich die Zahl der Schwingungen umgekehrt, wie die Länge des einzeln schwingenden Theiles. Da eine Luftsäule jeden Ton zurück tönen kann, welchen sie, ihren verschiedenen Schwingungsarten gemäss, hervor zu bringen vermögend ist; so wird sie, angenommen, dass $1 = C$ den tiefsten Ton der Röhre anzeige, ohne irgend eine Veränderung ihrer Länge, Töne zurücktönen, deren Verhältniss ist, wie $\frac{1}{C}, \frac{2}{c}, \frac{3}{g}, \frac{4}{\bar{c}}, \frac{5}{\bar{e}}, \frac{6}{\bar{g}}, \frac{7}{\overline{ais}}, \frac{8}{\bar{c}}$ u. s. w.

Die harmonischen Untertheilungen einer Luftsäule, die in einer an ihren beyden Enden verschlossenen Röhre befindlich ist, sind hiervon verschieden; ein halbschwingender Theil befindet sich jedesmal nahe an dem verschlossenen Ende; aber zwischen zwey Schwingungsknoten, oder zwischen einem Schwingungsknoten und dem offenen Ende befinden sich ganz schwingende Theile, eben so wie in einer offenen Röhre. Derselbe schon erwähnte Grundton einer offenen Röhre wird von einer an ihrem einen Ende verschlossenen Röhre, die halb so lang ist, als jene, hervorgebracht; die den Untertheilungen entsprechende Reihe von Tönen, verglichen mit der oben stehenden, ist dann $\frac{1}{C}, \frac{3}{g}, \frac{5}{\bar{e}}, \frac{7}{\overline{ais}}, \frac{9}{\bar{d}}$ u. s. w., und diese Töne ist sie folglich vermögend zurückzutönen.

§. 4. Irgend einer von verschiedenen zugleich hervorgebrachten Tönen kann besonders hörbar gemacht werden. So kann, wenn zwey schwingende Stimmgabeln, die aber an Höhe des Tones verschieden sind, über eine an ihrem einen Ende verschlossene mit einem beweglichen Stempel versehene Röhre gehalten werden, jeder von beyden Tönen zum vorherrschenden gemacht werden, je nachdem man den Stempel in der Röhre vor- oder rückwärts schiebt, und dadurch die Luftsäule geschickt macht, den verlangten Ton zurückzutönen. Dieselbe Resultat wird man erhalten, wenn man zwey gläserne Flaschen wählt, die etwa durch eingefülltes Wasser eine Tonhöhe erhalten haben, und von denen jede dem Tone einer verschiedenen Stimmgabel entspricht. Indem man nun abwechselnd beyde Stimmgabeln an die Oeffnung jeder Flasche bringt, wird jedesmal nur der Ton gehört werden, der von der in dem Verhältnisse des Einklanges stehenden Glasflasche resonirt wird. *)

---

vor uns angedeutet habe. „Die über das Zusammentönen an Saiten-Instrumenten gemachten Versuche, sagt Bacon, könnten vielleicht auch auf andere musikalische Instrumente übertragen werden. So könnte man z. B. versuchen, wenn man zwey Glöckchen, die in dem Verhältnisse der Einklänge zu einander stünden, auf einem Gestelle befestigt hätte, ob ein auf die eine gethaner Schlag die andere, mehr afficiren würde, als wenn man statt der zwey Glöckchen zwey verschiedene Saiten genommen hätte. Und eben so könnte man an Pfeifen von gleichem Querdurchmesser und Tone versuchen, ob ein leichter Strohhalm oder eine Feder sich in der einen Pfeife bewegte, während man die andere in dem Verhältnisse des Einklanges mit ihr bliese." In dem Artikel von der Tongebung, Abschnitt XXI. über das Zusammenstimmen und Nichtzusammenstimmen der Töne.

*) Wäre unser berühmter Isaak Newton mit diesen Thatsachen bekannt gewesen, oder nur mit irgend ähnlichen: so hätte er seine Theorie von der Reflection der Farben durch eine auf Versuche gegründete und nicht bloss durch eine hypothetisch angenommene Analogie mit der Resonanz der Töne erläutern können. Da die Stelle, in welcher er diese Vergleichung anstellt, unsere Aufmerksamkeit verdient, so will ich sie hier mittheilen: „Wenn ich das Licht, sagt er, ohne Rücksicht auf irgend eine Hypothese betrachte, so kann ich eben so leicht begreifen, wie die Theilchen eines leuchtenden Körpers Strahlen von verschiedenen Farben und anderen Eigenschaften, aus deren Vereinigung das Licht bestehe, ausschicken können, als ich mir vorstellen kann, dass die alle zu gleicher Zeit gebildeten Pfeifen eines musikalischen Instrumentes, oder auch die ganze Mannigfaltigkeit der akustischen tönenden Körper in der Welt zusammen genommen, Töne von verschiedenem Tongehalte hervorbringen und dieselben durch die Luft fortpflanzen können, wo sie unvermischt unter einander gemischt schweben. Und gäbe es irgendwo Körper in der Natur, die nur Töne von einem einzigen Tongehalte re-

Die Entstehung eines dritten, tiefern oder Grundtones, der dadurch hervorgebracht wird, dass die Schwingungszeiten zweyer consonirenden Töne zusammen treffen, ist hinlänglich bekannt. Nach dem Vorausgeschickten nun wird es angemessen seyn anzunehmen, dass, wenn eine Luftsäule von der Art ist, dass sie diesen dritten, tiefern Ton, oder die sogenannte schwere Harmonie resonirt, nicht aber die beyden von dem selbstschwingenden Körper angegebenen Töne, deren Vereinigung diesen tiefern Ton bewirkt, man dann diesen Ton abgesondert von den beyden anderen Tönen hören werde. Allein als ich den Versuch machte, war ich aus dem folgenden Grunde nicht im Stande, das gewünschte Resultat zu erhalten. Der dritte Ton ist allemal gleich der Zahl Eins, wenn man das Verhältniss der Töne, die durch die kürzere Luftsäule hervorgebracht werden, mit den kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt. So ist z. B. in Rücksicht auf eine vollkommene Quinte 2 : 3, der dritte Ton, die 1, eine Octave unter dem Ton c, und der tiefste Ton, oder Grundton 1 von der grossen Terz 4 : 5, liegt zwey Octaven unter dem Tone c. Wir wollen annehmen, dieser Grundton, der durch die Einheit vorgestellt wird, sey das C, welches dem Tone einer an beyden Enden offenen Röhre von 4 Fuss oder einer an einem Ende offenen Röhre von 2 Fuss Länge entspräche: so wird in dem ersten Falle, da die Luftsäule fähig ist, wie §. 3. gezeigt worden, in jedem Verhältnisse von aliquoten Theilen zu schwingen, nicht allein das C oder der tiefste Ton resonirt werden, sondern es werden auch eben so wohl die durch 2 : 3 und 4 : 5 vorgestellten Töne resonirt werden; und im letzten Falle, wo sich die Untereintheilungen verhalten, wie die arithmetische Progression 1, 3, 5, 7, 9, 11 u. s. w., wird neben dem Grundtone der Ton aller consonirenden Intervalle mittönen. Doch könnte man das gewünschte Resultat vielleicht immer noch erhalten, wenn Luftsäulen oder Luftvolumina angewendet würden, deren Untereintheilungen weniger regelmässig sind.

§. 5. Unter den von der Insel Java durch den verstorbenen Stamford Raffles nach England gebrachten musikalischen Instrumenten gibt es auch eines, das den Namen Gender führt, bey welchem die Resonanzen von Luftsäulen, die in dem Verhältnisse des Einklanges stehen, angewendet werden, um die Töne schwingender metallischer Platten nicht so wohl zu verstärken, als vielmehr, wie ich mich richtiger ausdrücken sollte, hörbar zu machen. Die Zahl dieser Platten ist eilf; ihre Töne stimmen überein mit den Noten der diatonischen Scala, wenn ihr die Quarte und die Septime genommen, und sie durch zwey Octaven ausgedehnt wird. Die Art, wie diese Platten schwingen, ist die durch zwey transversal schwingende Knotenlinien; und sie sind horizontal schwebend aufgehängt vermittelst zweyer Saiten (vielleicht Drahtsaiten), von denen die eine durch zwey an jeder Platte angebrachte Löcher in der Richtung der einen Schwingungs-Knotenlinie, die andere durch zwey ähnliche Löcher einer jeden Platte in der Richtung der andern Schwingungsknotenlinie durchgeht. Unter jede Platte ist ein aufrecht stehendes Bambusrohr gestellt, welches eine Luftsäule enthält, die die angemessene Länge hat, um den leisesten Ton der Platte zu resoniren. Wird nun die Oeffnung des Bambusrohres mit einem Pappdeckel bedeckt, und wird dann die dazu gehörige Platte angeschlagen, so hört man blos eine Anzahl scharfer Töne (die von den mehr oder weniger zahlreichen Untereintheilungen der Platte abhängt); aber, wenn man nun den Pappdeckel entfernt, so wird ein neu hinzukommender tiefer und voller Ton durch die Resonanz der in der Röhre enthaltenen Luftsäule hervorgebracht.

Das Instrument, von welchem die beygefügte Zeichnung genommen ist, befindet sich gegenwärtig in dem Museum der achtbaren Ostindien-Compagnie; ein zweytes Exemplar aber befindet sich in dem Besitze der Lady Raffles.

---

flectirten, die von einem andern Tongehalte aber dämpften oder durchliessen; dann würde dieser eine Ton gleichsam wie das Echo von einer gemischten Vereinigung aller Töne seyn, welches ein resonirender reflectirt. Eben so leicht begreife ich nun, da es Körper gibt, welche die Strahlen von einer Farbe reflectiren, die von einer andern Farbe aber dämpfen oder durchlassen, dass diese Körper, wenn sie durch eine Mischung von Farben beleuchtet werden, doch nur von der Farbe zu seyn scheinen, welche sie reflectiren." Philosophical Transactions, Nr. 88.

DIE GENDER,
ein musikalisches Instrument von der Insel Java.

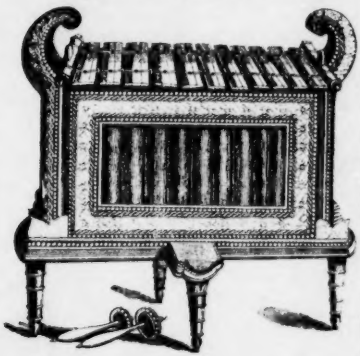

Dasselbe Princip, nach welchem dieses Instrument construirt ist, hat offenbar, obgleich in einer mehr rohen Darstellung, bey der Verfertigung von verschiedenen asiatischen und afrikanischen musikalischen Instrumenten zum Grunde gelegen; aber ich wüsste mich nicht zu erinnern, dass irgend ein Instrument je bisher in Europa verfertigt worden wäre, bey welchem die in dem Verhältnisse des Einklanges stehenden Luftsäulen als ein Mittel benutzt worden wären, um die Stärke der Töne zu vermehren. Ich werde in Kurzem einen Bericht bekannt machen über die verschiedenen Arten, die ich selbst entworfen und practisch angewandt habe, indem ich mit Vortheil von diesem Princip Gebrauch machte.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Versuch einer musikalischen Agende, oder Altargesänge zum Gebrauch in protestantischen Kirchen für musikalische und nicht musikalische Prediger u. s. w., von J. Friedr. Naue, Musikdir. zu Halle.

Dieses Werk des um heilige Tonkunst eifrig bemühten Verfassers, eines Mannes, der ausschliesslich für geistliche Musik (theoretische und practische) eine ansehnliche Bibliothek mit dem sorgsamsten Fleisse zusammen brachte*), ist bekanntlich bereits 1818 in Halle, in Commission bey Hämmerde und Schwetschke erschienen. Da wir nun hören, dass der Hr. Verf., den Zeitumständen völlig angemessen, eine verbesserte Auflage seines Buches beabsichtigt, und wir von der Tüchtigkeit des Mannes zu einem solchen Werke theils durch das schon vorhandene, theils durch anderweitige Arbeiten desselben überzeugt sind, auch sein unablässig fortgesetztes Streben nach immer tieferer Einsicht in das Wesen heiliger Tonkunst näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten: so wollen wir ihn hierdurch nicht bloss öffentlich aufgefordert haben, sein nützliches Unternehmen möglichst ungesäumt auszuführen, sondern ihn auch nach besten Kräften in einigen verbesserungsfähigen Puncten unsere unmaassgebliche Meinung, welcher er, wie jeder Tüchtige, seine beachtende Selbstbeleuchtung gewiss nicht entziehen wird, nicht vorenthalten. Träfen wir nun auch, wie es leicht geschehen kann, in einigen unserer Ansichten mit den jetzigen des Hrn. N. zusammen: so wird es doch eben so wahrscheinlich wieder andere geben, die nicht auf diese Weise in den Ueberzeugungen des Bearbeiters liegen, deren nähere Erwägung, auch sogar im Nichtbefolgungsfalle, die gute Durch-

*) Sie ist vor etwa 4 oder 5 Jahren nach Berlin gekommen, und der für Wissenschaft, Kunst und Kirche eifrig sorgende preussische Staat hat sich dadurch den lebhaftesten Dank aller wahren Kunstfreunde von Neuem erworben. Möchten doch die würdigen, für so vieles Gute thätigen Regierungen auch auf tüchtige, musikalische Bibliotheken Ihre, freylich von allen Seiten her in Anspruch genommene Aufmerksamkeit wenden! Wir ersehnen und hoffen es: ein herrlicher Anfang ist ja schon gemacht. — Bey dieser Gelegenheit halte ich mich verpflichtet, dem Gerüchte, als sey die Nauische Bibliothek in Berlin noch nicht einmal ausgepackt und liege noch völlig unbrauchbar da, geradehin zu widersprechen. Zwar hat sie noch nicht ganz aufgestellt werden können, weil es an Platz fehlt, und der neue Anbau noch nicht vollendet ist: aber sie ist geordnet und dem Gebrauche zugänglich; und ich habe deshalb nur noch hinzuzufügen, dass ich diese Versicherung, als aus der ersten Quelle geschöpft, geben kann.

Anm. des Rec.

führung des Werkes durch nochmalige Beschauung dennoch sichern helfen könnten. Auf alle Fälle hätten wir aber doch mindestens dem Verf. und der christlichen Welt unsere Aufmerksamkeit auf so höchst wichtige Gegenstände von Neuem bewiesen, und dem wünschenswerthen Unternehmen hoffentlich dadurch einigen Eingang mehr verschafft, was gleichfalls mit zu unseren Absichten gehört.

Wenn wir demnach die vielen rühmlichen Seiten des mannigfach belehrenden Werkes hier unberührt lassen: so geschieht das nur in der natürlichen Voraussetzung, dass ein seit 1818 gedrucktes Buch eines solchen Inhaltes den Sachverständigen hinlänglich bekannt seyn werde. Eben so dürfen wir annehmen, dass es Männern von Einsicht nicht entgehen kann, welchen noch ganz ungebahnten Weg der Unternehmer eines solchen liturgischen Werkes damals zu durchlaufen hatte, und wie es folglich auch dem angestrengtesten Fleisse nicht wohl möglich war, Alles auf einmal zu ebenen.

Unsere Wünsche für eine zweyte Auflage sind kürzlich folgende:

1) Lasse sich der hierin kenntnissreiche Verf. ja nicht verleiten, über den Altargesang noch mehr Geschichtliches zu geben, als er bereits gethan hat. In einem eigenen Werkchen darüber, und es wäre erwünscht, würden wir eine noch weit genauere Durchführung loben: hier stände das Ausgeführtere offenbar am unrechten Orte.

2) Sollte es nicht zweckmässiger seyn, wenn die kurzen, auf die Erklärung des eben behandelten Gegenstandes selbst sich nicht ganz nothwendig beziehenden, oft gleichfalls geschichtlichen Bemerkungen zwischen den Notenbeyspielen, auch in die Einleitung verwiesen würden?

3) Der ganze Vorschlag für diejenigen Herren Prediger, welche die Noten nicht kennen, sollte geradehin wegfallen: er hilft ihnen nichts, aus dem einfachen Grunde, weil sie ihn ohne Kenntniss der Noten nicht verstehen. Sie mögen ihre Stimme vor dem Cantor oder Organisten erklingen lassen, sich ihre natürliche Tonhöhe mit jenes Beyhülfe wählen und sich übrigens das Nothwendige, was ihr Amt fordert, von jenem wohl einüben lassen. Das ist unseres Bedünkens der einzige Weg. — Dann stehen auch unter dieser Ueberschrift noch Rathschläge für Componisten neuer Altargesänge und für Organisten, die, nicht an ihrem Orte, gleichfalls besser in der Einleitung ihren Platz fänden.

4) Die Lehre vom Choraliter-Lesen der Evangelien, der Episteln und der Passion ist höchst zweckmässig und muss bleiben. Dabey haben wir etwa Folgendes zu bemerken: In kleinen Stadt- und Land-Kirchen werden die Perikopen u. a. w. von solchen Pfarrherren, die nichts zu singen im Stande sind, auch recht füglich mit passender Erhebung der Stimme gelesen werden können: in grösseren Stadtkirchen sollte diess nicht geschehen. Die auch nur einigermassen zum Gesang erhobene Stimme, und mehr wird nicht dazu erfordert, dringt hörbarer durch; auch erhält der Cultus dadurch eine schickliche Abwechselung. Desshalb würden wir in grösseren Kirchen, die auch mehre Prediger haben, unter denen doch Einer etwas Ton haben wird, stets für das Absingen dieser Stücke stimmen.

Der andern Melodie aus Nr. 1 Seite 70 würden wir unbedenklich den Vorzug geben und zwar nur mit einer geringen Abänderung nach dem auch Hrn. N. wohlbekannten Werke „Kirchen-Gesenge Lateinisch und Deudsch u. s. w. Wittenberg 1573 in Fol. S. Adventsepistel S. 5

So schreibt St. Paulus

Der Anfang der Epistel:

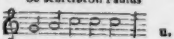

Es ist erschienen

u. s. w. Die kleine herunterschlagende Terz gibt in solchen Gesängen den hauptsächlich zu beachtenden charakteristischen Ton, der daher auch nicht auf eine ganz kurze Sylbe, wie die erste in dem Worte „erschienen" ist, fallen darf, weil er sonst zu gehaltlos verhallen müsste. Nach dieser Regel würden, unserer Meinung nach, alle Episteln und Evangelien-Gesänge eingerichtet werden müssen.

So vermissen wir auch in der andern Melodie der Evangelien diese kleine herunterschlagende Terz, die zuverlässig kein Erfahrener für eine geringfügige Kleinigkeit ansehen wird. Oft, sehr oft ist es, in so einfachen Gesängen gabz besonders, nur ein einziger Ton, der dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz, und eine bis in das Innerste wirkende Macht verleiht. In dem oben angeführten Werke finden wir auch die Beybehaltung dieser charakteristischen Terz in dem Evangelium S. 8.

Ferner wünschten wir den Schluss des von Hrn. N. angeführten Beyspiels:

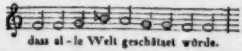

nach seiner eigenen sehr richtig angegebenen Regel so gestellt:

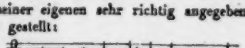

Auch wäre es wohl um der Unerfahrenen willen gerathener, eine kurze Epistel und ein kurzes Evangelium auszuwählen, und beyde vollständig nach ihren Melodieen in Noten darzustellen, nach denen der Organist es den Predigern einüben könnte, wo es erforderlich wäre, damit die Ungeübteren davon eine genauere Norm für alle übrige hätten.

5) Die Präfationen sollten wohl hin und wieder einfacher eingerichtet werden. Man muss einen Unterschied machen zwischen wesentlich und ausserwesentlichen Eigenthümlichkeiten der Zeiten. Zur ersten Art gehören besonders einfache, durch ihre Stellung sich auszeichnende, zum Gange der schlichten Melodie gehörige Noten — zu der andern die blossen Verzierungen, die ihrer Natur nach nichts Beständiges haben können, sondern, zur Mode gehörend, auch ihren Gesetzen unterworfen sind. Vieles, wäre es auch noch so genau nach dem Alten, hat sich daher im Fortgange der Zeit so sehr geändert, dass wir es kaum mehr in Andacht hinzunehmen vermögen. Z. B. S. 761 „Wahrlich, es ist billig und recht" u. s. w. Solche, jetzt gerade das Entgegengesetzte wirkende Verzierungen müssten also geradehin wegfallen. Bey dieser Gelegenheit bemerken wir zugleich, dass wir überhaupt nicht meinen, man müsse das alt Hergebrachte der Altargesänge jederzeit und überall bis auf die Note beybehalten; man unterscheide nur, wie schon gesagt, das Wesentliche vom bloss Zufälligen und ehre mit dem Alten auch die Anforderungen der Zeit, wo sie nicht offenbar gegen Begründetes anstreben. Sollte aber in einem und dem andern Puncte eine von dem Alten abweichende, das Wesentliche der Sache nicht störende Gewohnheit in manchen Gemeinden oder ganzen Landstrichen heimisch geworden seyn: so wäre kein Grund vorhanden, das nun eben durch Gewöhnung fromm Wirkende wiederum mit Mühe und Unannehmlichkeiten zu ändern und ächt alt zu machen. Nach diesen Grundsätzen habe ich gehandelt in meinem Versuche der Melodieen zum Vater Unser und zu den Einsetzungsworten bey Gelegenheit der Recension der schätzbaren Altar-Agende von Ruswurm. (S. Jahrgang 1827. Nr. 45.) Die dort von mir notirten Gesänge sind, wie Hr. N., der die dahin einschlagenden Werke sehr wohl kennt, sogleich sich überzeugt halten wird, nach der alten Melodie, aber auch zugleich in einigen Wenigen nach jetzt herrschender Gewohnheit vieler uns bekannter Gemeinden eingerichtet. Von der Wirksamkeit dieses vorsichtigen Verschmelzens des Alten mit dem Neuen, in wiefern es nicht wider das Heilige anstösst, bin ich durch Erfahrung hinlänglich überzeugt. Wenn ich aber diesen von mir gewählten Melodieen für unsere Zeit den Vorzug gebe, so soll dadurch die andere, auch alte Melodie zu dem Vater Unser und zu den Einsetzungsworten nicht für unwirksam erklärt werden: vielmehr behalte man da, wo sie noch gewöhnlich ist, die andere bey, aber man entscheide sich für eine, jede Gemeinde für sich, und wechsele nicht. In solchen hochheiligen Dingen ist der Wechsel schädlich. Nur an hohen Festen würden wir hierin einen Wechsel dienlich finden. —

6) Halten wir es für zweckmässig, wenn der Prediger das Seine ohne Orgelbegleitung singt. — Der Organist gebe ihm die der Stimme des Predigers angemessene Tonhöhe an und schweige dann, bis das Responsum der Gemeinde oder des Chores eintritt. Dadurch wird nicht nur mancher sehr störenden Unordnung vorgebeugt, sondern das Ganze wird dadurch mannigfacher und wirksamer.

Uebrigens wünschen wir Hrn. N. zu seinem rühmlichen und höchst zeitgemässen Unternehmen alles Glück und wohlwollende Unterstützung, und der Kirche einen gottgesegneten Gewinn.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Fortgesetzte Kunstnachrichten aus München. (Beschluss.)

Dem Magern des 2ten Actes, in seiner ersten Anlage meist nur auf das declamatorische Gesangsspiel einer erfahrnen Pariser Operistin berechnet, ward in hiesiger Bearbeitung auf geschickte Weise

Die erste Sonate ist aus *C dur*; die zweyte, ungemein schön gearbeitete aus *E moll* und die dritte aus *A dur*. Alle haben ihre eigenen Schwierigkeiten und wollen gut eingeübt seyn; aber sie belohnen und erfreuen auch bey richtigem Vortrag der sich — was sehr für den Komponisten beweiset, der ihnen eine gute Ausstattung zu geben verstand — nach überwundener Schwierigkeit von selber giebt, desto mehr.

Trois Sonates p. le Piano. avec accomp. de Violon et Violoncelle arrangées d' après les Duos pour deux Violoncelles. Op. 29. de Viotti, par Muzio Clementi. A Offenbach, chez J. André. (Pr. 2 Fl. 45 Kr.)

Es wird Hrn. Clementi in den neuesten französischen Journalen, als eine grosse Kondeszendenz angerechnet, dafs er, seiner Originalität ungeachtet, die wohl selber ruhmwürdige Werke hervorbringen kann, sich an den Klavierauszug von Haydns *Schöpfung*, nach Steibelt arrangirt, gemacht und dabey zugleich alle Nationalpartheilichkeit bey Seite gesezt habe. Aber dafs er sich zu einem so leeren Geschäft verstehen würde, einige sehr mittelmäfsige Violoncell-Sonaten von Viotti für's Klavier zu arrangiren, das sollte man kaum glauben, wenn's nicht auf dem Titel stünde. Wenn nur nicht diese seine erstere Gefälligkeit gegen den deutschen Komponisten und die französische Nation am Ende auch gemifsbraucht wird, und auf diesen einmal möglich gewesenen Umstand hin allerhand *Faiseurs d' Arrangemens* herkommen und frisch weg dem deutschen Publikum unter seinem Namen allerhand Waare, gute oder schlechte, in Klavierform vorsetzen und so der musikalische Schleichhandel eine neue Branche bekommt! Wir wollen nicht behaupten, dafs sich das eben Gesagte schon hier bey diesen Sonaten anwenden lasse. Wer kann das *Pro* und *Contra* beweisen! obwohl der Wahrscheinlichkeitsgründe nicht wenig für den zweyten Fall sich wohl denken lassen. Allein, dafs die Besorgnifs nicht ganz ungegründet sey, wird die Erfahrung vielleicht bald genug lehren.

Unterdefs, dem sey wie ihm wolle, für drey Spieler, die sich durch etwas leicht Geseztes mit einander divertiren wollen, können diese drey Sonaten eine ganz angenehme Unterhaltung gewähren. Stich und Papier sind sehr gut.

Nachricht.

Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musikwesens in Wien.

Ich weis nicht, ob in irgend einem Lande die Urtheile der Einwohner des einen Theils über die des andern, so verschiedenartig sind, als die Urtheile der südlichen und nördlichen Deutschen über einander. Es ist hier der Ort nicht diese Urtheile, wodurch beyde einander so oft Unrecht thun, im Einzelnen zu verfolgen: irre ich aber nicht, so nimmt der nördliche Deutsche von seinem südlichen Bruder als Grundlage seines Thuns und Treibens in der Regel an: er will bequem geniefsen; und der südliche Deutsche vom nördlichen: er will mühsam grämeln. Was Musik betrifft, so gestehet das *gemeine* Vorurtheil des südlichen Deutschen dem nördlichen die Kritik zu, spricht ihm aber gern alles Uebrige, das entschiede, ab; das *gemeine* Vorurtheil des nordlichen Deutschen gestehet dagegen dem südlichen, regsamern Sinn für Musik und nicht unfeinen Takt besonders für das Singen zu, spricht ihm aber gern alles Uebrige, das entschiede, ab. Dafs diesen Urtheilen, wie allem Nationalen, *Etwas* Wahres zum Grunde liegt, ist wohl eben so einleuchtend, als dafs, wenn beyde diesen Urtheilen im *Einzelnen* folgen oder sie zum Prinzip *tiefer* gehender Beurtheilung machen wollten, — beyde einander sehr oft Unrecht thun würden. Beyde sind Gemeinsprüche, und Gemeinsprüche sind nie über — höchstens bis an die grofsere Hälfte wahr. Aber, irre ich mich nicht, so haben diese angeführten Gemeinsprüche in das Urtheil auch der gebildeten nördlichen und südlichen Deutschen nicht wenig Einfluss. Die nördlichen Deutschen füh-

abgeholfen. Viele neue Gesangstücke sind nunmehr in denselben eingeflochten, überhaupt alles dem Bedarf einer deutschen Prachtoper näher gebracht, und für die vereinten Gesangstalente und die Localität unserer Bühne passend eingerichtet worden. Die Scene ist auf Macbeths Schlosse, die Krieger werden bewirthet, thun sich gütlich, singen in E dur, und trinken, wie Hr. Heigl es versichert, perlenden Meth; alles ist sehr launig gehalten, oft sogar in das Neckische übergehend. Die Krieger entfernen sich, und die grosse neugesetzte Scene der Lady Macbeth beginnt in Cis moll; wir sehen sie in vollster Bewegung, doch können wir ihr nicht folgen; zu leidenschaftlich, zu stürmend drängen Harmonie und die seltsamsten Modulationen einander. Eine Art von Aria parlante in H minor gewährt einige Erholung, doch nur um die Kräfte zur grossen Arie in H dur, welche der Chor in der Scene theilweise begleitet, zu stärken. Wer so eine ultrabegeisterte Gesangscomposition richtig, rein und mit Ausdruck hervorzubringen versteht, wie es doch hier geschehen ist, muss bedeutend in seiner Kunst vorgeschritten seyn. — Das folgende nach der Originalpartitur unveränderlich beybehaltene Duo zwischen Macbeth und der Lady ist sangbar; der Componist war bey dessen Verfertigung in ruhiger, besonnener Stimmung; wenn gleich etwas zu viel instrumentirt, ist doch eine gewisse italienische Form daran nicht zu verkennen. Man hält es, in Hinsicht des Gesanges, für das klarste, fasslichste und effectvollste Stück der Oper. — Ein Seneschall erscheint, die Vorbereitungen zum Empfange des Königs werden getroffen; man hört dabey schottische Melodieen; der in der Ouverture angedeutete Marsch kömmt aus der Ferne immer näher; der König, mit grossem Gefolge erscheint; Krieger, Barden mit Harfenspiel begleiten ihn, ein einfaches Recitativ des Königs, der sodann mit Moina und Douglas unter einem Thronhimmel Platz nimmt, worauf das Fest sich eröffnet mit einem Pas de deux von zweyen hiesigen in der Hochschule des Tanzes von Paris gebildeten Künstlern, dem Herrn Rozier und der Madame Horschelt, deren ausgezeichnete Geschicklichkeit und Grazie wir seit längerer Zeit in ähnlichen Pas de deux allgemein anerkannten, und auch diess mal bewunderten. Wer sich übrigens dabey an die freylich von Vielen bereits vergessenen Aufführungen der Gluck'schen Iphigenia in Tauris erinnerte, und an die in derselben vorkommenden von dem seeligen Hrn. Crux geordneten Tänze, wo Scythen vor dem scythischen König Thoas in scythischen Formen und Bewegungen tanzten, konnte sich über das Einlegen dieses Pas de deux gewisser Bedenklichkeiten nicht erwehren, besonders da es die an sich lange Oper noch dehnet, und die Scene aus Caledonien wie in einem Nu nach München versetzt. Doch es gibt, besonders im Opernwesen, gewisse Conventionen, über welche man sich verständiget hat, und welche der Profane eigentlich nicht berühren sollte; weswegen wir denn auch froh seyn werden, wenn wir ohne Gefährde über diese Klippe hinüber kommen. — Wir fahren in unserer Erzählung fort; denn wir sind nun wieder in Schottland: die Krieger schlagen mit ihren Lanzen und Schwertern auf die Schilder, charakteristische Tänze und kriegerische Evolutionen ergötzen und gefallen; der gute König wendet sich dankbar an den Himmel, der aus grosser Gefahr ihn gerettet; eine Scene des Gebetes in F dur mit begleitenden Harfen beginnt, und ist sehr gelungen, wie denn alles Gemüthliche und dem Religiösen nahe liegende so bald seinen Anklang in Tönen und Herzen findet — darauf ein grosses Sextuor, an neuere Conceptionen dieser Art deutlich erinnernd, — denn fast das ganze Scenarium angefangen vor dem Eintritte des Königs mit dem Anfangs-Chore, wurde neu geordnet und in die gegenwärtige Form gebracht — mit vielem glänzenden reichen Gesange, rührenden Stellen, häufig ohne alle Begleitung, von Douglas und der zärtlichen Moina, und wilden Zwischensätzen des Macbeth, denn es sollte nun eben diesem, von dem Könige zu seinem Nachfolger und Gemal der Moina gewählten Douglas der Eid geleistet werden, und zwar von Macbeth zuerst. — Donnerschläge erschallen, die Hexen, ihm allein vernehmbar, halten ihn ab: ein grosses Ensemble, einsichtsvoll geführt, tritt ein; man dringt in Macbeth, doch umsonst; Moina wird von schweren Ahnungen ergriffen, selbst Duncan meint das Herrannahen seines Todes zu fühlen, all' dieses in ein rührendes Cantabile verwebt, nur von tiefen Tönen tiefliegender Blasinstrumente still begleitet, — es ist eine pathetische auf das Gemüth wirkende Scene. Der König betritt sein Schlafgemach. Das Theater verfinstert sich, die Zurückgebliebenen erbitten den Segen des Himmels über den nun bald schlummernden König, in diesem sanften Choré aus Es im $\frac{6}{8}$ Tacte, durchaus im

ano gesungen und von schöner Wirkung. Alle gehen ab, nur die Macbeths bleiben, welche Scene ohne Finale oder weitern Chor den Act schliesst. Erschütternd ist sie, diese Scene, sie erregt das Gemüth und füllt es mit stiller Furcht. Schwer wäre es, den leidenschaftlichen Gang der Musik zu schildern, die wir als durchdacht, und der Situation ganz angemessen nennen müssen. Das wilde Toben der Instrumente hat aufgehört, nur im Quartette schweben die Accorde fort. Die Glocke schlägt 12 Uhr. Noch zaudert Macbeth, die bessere Natur ist noch nicht ganz erstickt; aber die Lady drängt, auch die Blasinstrumente greifen wieder ein, ihre Schälle jagen und verstärken sich. Macbeth, wie ohne Besinnung, eilt in das Cabinet — kurze, ergreifende Sätze des Orchesters! Die Lady zittert, „Wie, wenn er zagt!“ ihr Herz pocht, sie steht wie vernichtet. Das Orchester fällt in vollster Kraft mit grausen Accorden ein, die Unthat ist geschehen, die Hexen rufen: „Dein harrt der Thron!“ Lange hallen die bis zum höchsten Schwunge aufgeregten Harmonieen fort; Macbeth wankt aus dem Cabinete heraus, stürzt von einer Seite des ganz verdunkelten Saales zur andern, er will entsetzen, Gespenster treten ihm überall entgegen, er sinkt zu Boden. — Die Musik ist in F minor und fährt schnell in unerwarteter Wendung auf. Der Componist war auf Fittigen einer trunkenen Phantasie getragen, und ist doch seines Stoffes Meister geblieben. — Accorde mit Posaunen und dem grossen Serpent bereiten vor zur nahen Entwickelung der tragischen Handlung. Der Vorhang hebt sich. Man erblickt den vorigen Saal. Es ist Morgen. Eine grosse Scene, für die hiesige Sängerin neu componirt im ländlichen Style, mit Violoncellen und Violen, und mit allen jenen künstlichen und glänzenden Stellen, welche eine behende Kehle nur immer hervorzubringen vermag, verschwenderisch variiert, eröffnet den Act. Moina, im Gefühle der reizenden Gegend des Hochlandes, kann sich noch der Freude nicht hingeben, ein dunkles Ahnen verläßt sie nicht. Auch Douglas, der nun zu ihr kommt, ist von banger Sorge ergriffen. Er erzählt in seinem Recitative von dem Schrecklichen der vergangenen Nacht, wie mit dem Schlag zwölf Uhr ein Geheul in den Lüften entstand, die Donner rollten — alles düster ausgemalt in Tönen und Worten. Es folgt ein Duo vivace in As, worin sich beyde noch einmal ewige Treue schwören, mit einem Wechselgesange und einer höchst kühnen Endes-Cadenz in H minor; denn noch immer drängt die schwarze Nacht, sonst wüssten wir so eine Anomalie nicht zu entschuldigen. Das Finale tritt ein mit einem Präludium der Harfe und der Flöte, beyde nach einander ganz allein spielend; darauf ein ländlicher Chor in B dur: „Die Lerche singt in hoher Luft.“ — Das war es also, was das Präludium ausdrückte. Man bringt nämlich dem Könige ein Morgenlied. Und nun die Scene des Nachtwandelns an innerm Gehalte und hervorgebrachter Wirkung vielleicht die erste, wirklich tief gedacht und ergreifend. Die Lady kommt langsam aus dem Hintergrunde der Bühne hervor; Wirbel der gedämpften Pauke, Bassethörner, Violen, in ganz seltsamen, ungewöhnlichen Harmoniefolgen und Wendungen, unterbrechen und leiten das Recitativ, das sich endlich verliert in eine Art von declamatorischem Gesange mit Tempo giusto und in C dur, mit untermischten Fermaten, die uns jedoch für diess mal zu versiert schienen. Douglas, durch das Irrereden der Lady aufgeschreckt, will in das Cabinet, da ruft sie: „Duncan! der ist todt, durch Macbeth todt!“ bey welchen Worten das volle Orchester mit dem Angstgeschrey des Chores einfällt, und den auf die Grundnote C gebauten Undecimen- oder Terzdecimen-Accord durch alle halbe Töne vier Tacte im Adagio anhaltend durchführt bis zu einer Fermate, an welche sich die Cadenz der Lady: „Das Loos ist entschieden,“ anschliesst. — Douglas und Lenox kommen aus dem Cabinete, sie bezeugen die gräuliche That; des Chores Weheruf; Douglas fordert auf zur Rache; die Musik kömmt in H dur, der Bass hält an wie bey einem point d'orgue, oder so genannten tasto solo, die Schauerklänge des Lefroi ertönen, die Sturmglocke wird geläutet auf dem nahen Thurme, Trommelwirbel, der Tantam, Serpent, Posaunen, Rachegeschrey, eine Scene des Schreckens und der Verwirrung! — Endlich ist es wieder ruhiger, Macbeth besonnen und gefasst, erscheint; ein wirklich sehr charakteristischer Satz im Quartette contrastirt treffend mit dem Vorigen: er frägt, was geschehen, Douglas mit dem Chore erklärt ihn in einem originellen Unisono als Mörder, die Lady bedeutet ihn, dass sie selbst in der Irrrede die That entdeckt, muntert ihn auf zu sterben, stösst sich zuerst den Dolch in die Brust und reicht ihn dann dem Gatten hin: doch er will so nicht enden, zieht das Schwert, dringt auf Douglas ein; sie

fechten, ein Donnerschlag und des ermordeten Königs Schatten steht zwischen den Fechtenden; die Hexen erscheinen, künden Macbeth an, „dass er am Ziel, und“ was freylich in unserer Sprache erhabener, poetischer hätte können ausgedrückt werden — „und er stets nur war der Hölle Spiel.“ Nun erkennt er sein Geschick; der Saal wird erschüttert, der Boden öffnet sich, der Thron wankt, und Macbeth stürzt mit ihm in den Abgrund, der Chor fällt ein, im Adagio mit wenigen Sätzen des Erstaunens, wird sodann als Allegro in Es dur, nur zu lange, zu künstlich, wie es uns vorkam, durchgeführt, und schliesst, um sich ja nirgend dem Gewöhnlichen zu unterwerfen, in einer halben Cadenz mit den lange anhaltenden Intervallen des in die Höhen der Stimmen gelegten consonirenden Dreyklanges; denn noch hat es doch kein moderner Tonsetzer thunlich gefunden, ein vollständiges Tonstück mit einem Quart- oder Nonen-Accord zu schliessen, wie Beethoven eine seiner Symphonieen mit einer Septime angefangen hat.

So viel über die poetische Anordnung, die hiesige Bearbeitung und den musikalischen Charakter dieser effect- und kraftvollen Oper, welche bey ihrer zweyten Aufführung durch mehre Verkürzungen und angebrachte Veränderungen nur noch gewonnen hat, worin zwar, wir müssen es bekennen, die Cantilena eben keine erfreuliche Rolle spielt, und es wohl auch, gehemmt durch das Gräßliche der Haupthandlung ungeachtet der vielen eingewebten, nicht selten eingedrängten Nebenscenen, nicht leicht vermochte; — die aber gleichsam wie zum Ersatz durch ihre kühne, neue, harmonische Behandlung, ihre genialen Uebergänge und Modulationen, mit einer Fülle von originellen Gedanken und Wendungen, und einer fast gigantischen Kraft des Instrumentalsatzes imponirend aus dem Strome moderner dramatischen Compositionen sich emporhebt, und zugleich die Macht der Tonkunst selbst im Erfassen des mystischen Finstern, dem romantischen Mittelalter angehörigen Tragos, welches bisher dem Gebiete derselben nicht eigen schien, auf obsiegende Weise ausgesprochen hat. (Die Handlung fällt nach Buchanan in das Jahr 1040.)

Die hiesige Aufführung derselben kann man nur als gross, gelungen und in jeder Hinsicht befriedigend anerkennen. Die dabey concurrirenden Solosänger haben das Mögliche geleistet, das Orchester bey einer schwierigen Aufgabe in Kraft und Würde sich gezeigt, die Chöre, Hexen und Comparsen immer richtig, nie störend eingewirkt. Hr. Pellegrini als Macbeth, Mad. Sigl-Vespermann als Moina, Herr Löhle als Douglas, und Herr Staudacher als König Duncan, haben Grosses geleistet, ihr Streben war sichtbar, sie haben durch die Kraft ihrer Stimmen, durch den Ausdruck des ihnen gewordenen Gesanges und die Richtigkeit und das Feuer ihres Spieles gleichsam miteinander in die Wette geeifert, und das Kunstwerk in sein glänzendes Daseyn gerufen. Und Dem. Schechner, denn man erwartet wohl, dass im Reiche des singenden Drama nicht leicht mehr etwas von Lautdeutung ohne sie zur hiesigen Anschauung kommt — wir haben schon bemerkt, dass der zweyte Akt mit neuen Gesangsstücken, nach Weise einer deutschen Gesangsoper bereichert worden, wodurch sie diese treffliche Sängerin, ein weites Feld gewann, ihre Stärke im Gesange zu entwickeln; sie täuscht auch nicht die vielen Erwartungen, die man immer von ihr heget; gab die erste Arie, die aber wie uns schien, in höheren Tönen, als es ihre Stimme liebt, lange und oft verweilte, so wie das folgende Duo mit voller Würde, und die Endescene des Actes mit Einsicht und Lebhaftigkeit. Noch mehr hob sie sich in der Scene des Nachtwandelns, wo sie rührte und unser theilnehmendes Gefühl in vollen Anspruch nahm. Aber Julie Emmeline, und eine Lady Macbeth! Darin liegt eben die Schwäche der deutschen Oper, dass ihre Sänger in alles sich fügen müssen, und nicht selten dem Pegasus im Joche gleichen. —

Mit dem 10ten July traten die nunmehr auch hier eingeführten Theaterferien ein. Vor dem Schlusse der Bühne gab man noch den Freyschütz und wollte ihm die Euryanthe, worin Mad. Sigl-Vespermann immer sehr sich auszeichnet, folgen lassen, welches aber nicht zu Stande kam. Nina das gern geschene Ballet mit eingewebten Stellen aus der Operette gleichen Namens, war die letzte Vorstellung. —

Von wandernden Kunstverwandten hatten sich Mehre fast gleichzeitig hier eingefunden, deren wir der Reihe nach mit Kurzem gedenken wollen. In einem grossen, am 14ten April im Odeon veranstalteten, Vocal- und Instrumental-Concerte trat unter ihnen zuerst auf Dem. Bauchinger aus Wien, sie nannte sich Schülerin der Herren Karl Czerny und Karl Maria von Bocklet, und trug vor ein Concert von Herz in A dur, dazu noch sehr schwierige Variationen von Czerny, empfahl sich

sehr durch ihren reinen Vortrag, ihren sichern, klaren Ausdruck und leichte Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten, und erwarb sich die Zufriedenheit jedes Kenners. Sigra. Parravicini begnügte sich, oder musste es — wenn sie anders, da so viele Abende schon genommen waren, nicht zu lange hier verweilen wollte — in dem Theater während der Zwischen-Acte, von Heinrichs Jugendjahren am 20sten mit Variationen das Andenken ihrer in einer bewährten Schule geschöpften, von uns früher anerkannten Verdienste zu erneuern. Denn schon des andern Tages öffneten sich die Säle des Odeons wieder für Herrn Concertmeister Knoop aus Sachsen-Meinungen. Gross und bedeutend war die Leistung dieses noch hier nicht bekannten Künstlers auf dem Violoncell. Ein reiner Ton, hervorgebracht durch eine kräftige Bogenführung, eine glänzende Fertigkeit, bey einem edlen, klaren Vortrage; seine Sicherheit in den Doppelgriffen, Alles bezeichnete den gewandten geübten Virtuosen, dem auch der verdiente Beyfall in vollem Maasse zu Theil ward.

Herrn Ronconi, einem verdienstvollen Sänger, der sich seit 10 Jahren hier aufgehalten, und durch Lehre und Anweisungen mancher Art viel gewirkt, gaben Freundschaft und dankbare Anerkennung seines genossenen nützlichen Unterrichtes ein ehrendes Abschiedsfest. Man veranstaltete nämlich im Odeon ein grosses Concert, worin viele seiner Schülerinnen, darunter einige zur Zeit noch Dilettantinnen, mit gewählten Duos, Terzetten und Arien sich hören liessen. Auch Mad. Sigl-Vespermann mischte sich in ihre Reihen, und verband, wie ein hiesiger bewährter Kunstreferent sich ausdrückte, ihre Lerchentriller und Nachtigallen-Cadenzen — es war eben der fünfte des Wonne-Blüthenmonates — mit den bescheidenen Tönen der heutigen Sängerinnen. Man hat alle Ursache, die seltene Bescheidenheit dieser braven, verdienstvollen Künstlerin anzurühmen; sie hat von jeher sich auf eigener Bahn bewegt, und sicher nur selten des Rathes bey Herrn Ronconi sich erholt. Doch wollte sie nicht zurück bleiben und dem verdienstvollen Meister ihre Achtung bezeigen. Wäre das theatralische Wiederauftreten der Demoiselle Schechner in früherer Zeit gefallen, würde auch sie das Concert mit ihrer Stimme verherrlichet haben. Zufrieden und mit den besten Wünschen einer glücklichen Zukunft — denn der Künstler hatte zuletzt noch trübe Tage erlebt — verliess die zahlreiche Versammlung den Saal. Bald reiste Herr Ronconi ab zurück in sein Vaterland. — Vimercati, er nennt sich Professor auf der Violine und Concertmeister auf der Mandoline, ist der Paganini auf letzterm Instrumente; nur Schade, dass seine bis zum Höchsten getriebene Fertigkeit auf demselben die Wirksamkeit einer Violine nie erreichen kann. Er spielte an zwey Abenden im Theater während der Zwischenacte, Concerte und Variationen, am 6ten Juni auch ein Potpourri concertant mit Dem. Berlinghof, einer geschickten Fortepianospielerin. — Wenig Beyfall erntete ein Hr. Naini aus Mailand, auf dem englischen Horne und der Hoboe. Viel höher steht Hr. Krbez aus Prag: seine Polonaise und Variationen auf dem gewöhnlichen Horne brachten ihm viele Ehre, und füllten am 15ten Juni unterhaltend die Leere zwischen dem Schiffbruch und dem Jahrmarkte von Krakau, Ballet von Horschelt.

Auch Herr Drobisch, von dem schon in einem frühern Berichte Nachricht gegeben worden, verliess wieder auf einige Zeit seinen nördlichen, wie Hr. Chelard seinen westlichen Himmel, um in hiesiger mehr südlichen Luft das Studium seiner Kunst fortzusetzen, und an den vielen guten Ausführungen in Kirche und Theater, so wie an den reichlich in Manuscript und Druck vorhandenen Meistercompositionen, die nicht überall so zur alltäglichen Kenntniss gelangt sind, seine Phantasie — so glauben wir es wenigstens nehmen zu dürfen — erwärmend zu nähren. An einem von ihm neu componirten Requiem, welches bey der kirchlichen Todtenfeyer einer Person von höherm Range in der Pfarrkirche zur Lieben Frau mit zahlreicher Chor- und Instrumentalbesetzung am 29sten May gegeben wurde, sind die Formen der Anlage lobenswerth; von seiner gründlichen Kenntniss des Satzes und Geübtheit in der Kunst der Fuge hat er darin schöne Zeugnisse abgelegt. Das Geschmetter der Posaunen und Trompeten in: Dies irae hätte er wohl mässigen, so wie die sanften Gesänge in: Domine, etwas mannigfaltiger und kühner motiviren können, ohne dem Ganzen seines in ein schönes Ebenmaass gebrachten Werkes Abbruch zu thun. Sein reiner, gediegener Styl hebt sich schon jetzt vortheilhaft über das viele Faselnde und Theatralische so mancher modernen Kirchencomposition, ohne auf anderer Seite in den schwülen Dunstkreis baroker Accorde und Modulationen sich zu verlieren. Erfahrung leitet und bildet fort;

eine wohlbenutzte Musse wird den geachteten noch jungen Tonsetzer auf immer höhere Stufe bringen, und ihn zu dem erhabenen Ziele, das er sich selbst vorgesetzt, in Kurzem führen.

Wie man so eben vernimmt, ist Hr. Chelard mit Titel und Rang eines königl. bayer. Kapellmeisters beehrt worden: ein Merkmal der Huld, welche der kunstliebende König Ludwig dem ausgezeichneten artistischen Verdienste jeder Art so gerne angedeihen lässt. Desswegen noch ein Wort über diesen durch seinen glücklichen hiesigen Debüt in Deutschland zuerst bekannt gewordenen Tonsetzer. Er ist geboren in Paris, erhielt einen der von dem dasigen Institute des Conservatoriums von Zeit zu Zeit ausgesetzten Preiss einer musikalischen Composition; ging dann nach Italien, wo er sich drey bis vier Jahre aufhielt, und mit seiner sogenannten in Neapel geschriebenen Farse: *La casa da vendere*, Ruhm und grossen Beyfall sich erwarb. Bey der Rückreise in seine Vaterstadt brachte er diese Arbeit als Operette auf eine der Bühnen, wir glauben auf das Theater Louvois, doch mit weniger Erfolg; der italienische Gesang mochte vielleicht französischen Kehlen nicht ganz behagen. Indess hatte sich ein gewisser leichter Geschmack auch der grossen tragischen Singbühne der berühmten Académie Royale de Musique, wo sonst nur die Rameau's, ein Gluck, Piccini und Spontini ernst sich bewegten, bemächtiget; die Aladin's, Rossignol's und andere Bagatellen nahmen Sitz und Stimme in einem Institute, worauf Paris immer so stolz war, und worüber es die Sarcasmen eines Rousseau und Castilblaze so wenig ertragen konnte. Macbeth, der ernste etwas düstere Macbeth erschien, es war am 29. Juni des vorigen Jahres; gleichzeitige Blätter erwähnten seiner mit vielem Lobe, denn er wurde mit vielen Applaudissements aufgenommen, auch sechs Abende nach einander wiederholt; doch war es nur ein Zweig in die Erde gelegt, der erst weiter entsprossen muss, um den magern Pflänzchen den Nahrungsstoff zu entziehen. — Nicht zufrieden mit den in Italien und seinem Vaterlande gesammelten Kenntnissen wollte es unser nach Vollendung strebender Künstler auch in Deutschland versuchen. Wir haben es so zu sagen, erzählungsweise angeführet, wie sehr seinen Wünschen hier entsprochen worden, und dachten nicht daran, ein ausschliessendes Urtheil zu begründen; denn Hr. Chelard ist bereits wieder von hier abgereist, um andere Städte Deutschlands besuchen, mit den Werken älterer und neuer Meister unserer Schule sich mehr bekannt zu machen, ihren Styl zu würdigen, und — da er wohl der Kunstliteratur nicht fremd zu seyn scheint — nach seiner Rückkehr über die bey uns so weit verbreitete Verzweigung, und die selbst bey unteren Ständen noch viel ausgeübte Tonkunst, über unsere Institute, wodurch dieses hervorgebracht wird, seinem Vaterlande Nachricht und zugleich Winke zu geben, nach welchen sie auch in Frankreich, wo ihr im Verhältnisse seines Umfangs, wie Castilblaze in seinen bekannten Werke es ausspricht, noch so wenig gehuldigt wird, mehr verbreitet, mehr geübt, überhaupt mehr in das Leben eingeführt werden könne. Wir zweifeln nicht, dass solche der Eigenliebe eines Ausländers nicht immer beywohnende Gesinnungen ihm sein Vorhaben erleichtern, und er bey seinen ausgebreiteten Kenntnissen, verbunden mit seinen Sitten, überall eine Aufnahme, günstig, wie die hiesige es war, finden werde.

Welches sind verbotene Octaven? (Eingesandt.)

So sonderbar diese Frage, in unseren Zeiten noch, auf den ersten Anblick erscheinen mag, so in allem Ernste wird sie doch vom Einsender dieses gethan.

Es erschienen nämlich vor einiger Zeit in München Variationen für das Pianoforte zu vier Händen, welchen die Ehre wiederfuhr, in der Münchner Musik-Zeitung recensirt zu werden. Der Rec. sprach weniger von den höheren Anforderungen der Kunsttheorie, als vielmehr davon: „dass darin Satzfehler, fehlerhafte Octaven, ohrenzerreissende Verdoppelungen des Leittones und der Septime vorkommen, welche, zumal einem Lehrer der Kunst, nicht zu verzeihen seyen u. s. w.

Darob entstand in einem der hiesigen Unterhaltungsblätter ein gewaltiger Lärm, d. h. der Recensent wurde wacker geschimpft, aber — für die Kunsttheorie der Streit keineswegs entschieden. Die von dem Recensenten als, in jenem Betrachte, fehlerhaft bezeichneten Fälle sind, nur etwas zusammengezogen, diese:

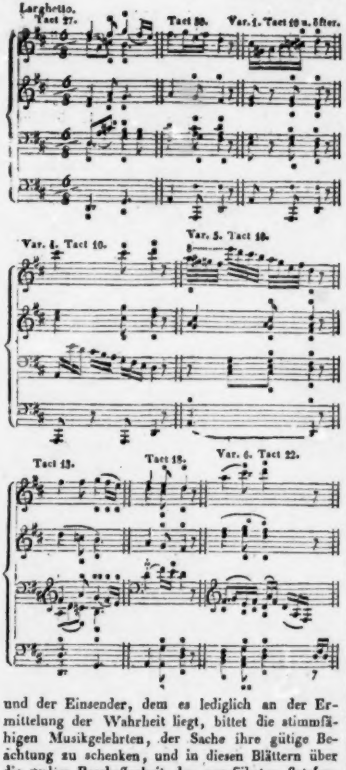

und der Einsender, dem es lediglich an der Ermittelung der Wahrheit liegt, bittet die stimmfähigen Musikgelehrten, der Sache ihre gütige Beachtung zu schenken, und in diesen Blättern über die wahre Beschaffenheit der angeführten Satzformen zu entscheiden. Hoffentlich ist nunmehr ja wohl die Musiktheorie, wenigstens die Theorie des reinen Satzes, so weit gediehen, dass über dergleichen Erscheinungen keine Zweifel mehr obwalten können.

Um die Parteyen von dieser Untersuchung auszuschliessen, kann natürlich nur solchen Richtern Sits und Stimme zugestanden werden, welche nicht unter dem Mantel der Anonymität auftreten.

Ein Freund der Tonsetzkunst.

Kurze Anzeige.

Salve Regina, für eine Sopran-Stimme, mit Begleit. von 2 Violinen, Bratsche und Violonce'' —— von Joseph Klein. Oeuv. 3. Berlin, bey Laue.

Hr. Kl. hat sich als Gesangscomponist einen vortheilhaften Ruf erworben, und diess kleine Stück wird diesen gewiss nicht schmälern. Es drückt die schönen, liebevollen Worte im Gesange auf die einfachste Weise und mit sanfter Andacht aus. Die Begleitung, gleichfalls sehr einfach, aber durchgehends in gewählter, fliessender, vierstimmiger Harmonie, unterstützt und hebt diesen Gesang, wie das seyn soll. Einen einzigen kleinen Anstoss finden wir, S. 5 Ende u. S. 6 Anfang, darin, dass Hr. K., der sonst dem Texte auch in der Declamation genau folgt, das „oculos" durch die gehobene Melodie von dem „misericordes" einigermaassen, und durch Modulation und Zwischenspiel von dem „ad nos converte" beträchtlicher trennet. Das Ganze bestehet aus einem Satze, der in drey mehrgliedrige Perioden sich theilt, von denen die zweyte in das Moll der herrschenden Tonart tritt. Der Sängerin oder dem Sänger werden nur die Töne Einer Octave zugemuthet: E bis e1 aber diese wollen gut getragen u. gegen einander abgestuft seyn. Das Werkchen ist in Partitur, und zugleich in Stimmen, gut gestochen. Jene ist so eingerichtet, dass sie auch dem wenig Geübten bequem als Klavierauszug dienen kann. (Pr. der Part. 4 Gr., und zugleich mit den Stimmen, 8 Gr.) Vom Quartett begleitet, nimmt sich das Stück freylich am besten aus; besonders da die Begleitung in allen Stimmen fast bloss in gebundenen Noten fortgeht. Es ist der trefflichen Annette Schechner gewidmet. Gerade von ihr, ihrer Stimme, ihrer Vortragsart und ihrem Gefühle, möchten wir es wohl einmal hören.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. Nº. 38. 1828.

Aus Wheatstone's Abhandlung über die Resonanz u. s. w.

(Beschluss.)

§. 6. In den bisher von mir einzeln beschriebenen Versuchen waren die Schwingungen durch Resonanz stets gleichzeitig mit denen des ursprünglich tönenden Körpers; oder, mit anderen Worten, die Resonanz und der ursprüngliche Ton waren stets in dem Verhältnisse des Einklanges. Der Versuch, den ich jetzt beschreiben will, wird zeigen, dass diess nicht allgemein der Fall ist, und dass es andere Erscheinungen der Resonanz gibt, welche noch nie, bis jetzt, weder in ihrer Theorie ergründet, noch in ihrer praktischen Anwendung erkannt sind. Ich nahm eine Röhre, die an ihrem einen Ende durch einen beweglichen Stempel verschlossen war, und brachte an ihr offenes Ende die Zinke einer schwingenden Stimmgabel von der gewöhnlichen Tonhöhe C. Die Länge der Luftsäule war 6 engliche Zoll; wenn ich die Länge der Luftsäule auf 3 Zoll verkürzte, wurde der Ton der Stimmgabel nicht mehr vernommen, aber die zunächst darüber liegende höhere Octave (d. i. der Ton der Luftsäule, welcher entsteht, wenn man sie unmittelbar in Erschütterung setzt) ward hervorgebracht. Wenn man eine tiefer tönende Stimmgabel und Röhren von einem sehr schmalen Durchmesser anwendet, und allmälig die Längen der Luftsäule so anpasst, dass sie $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ etc. der ganzen Luftsäule ausmachen, welche den Grundton resonirte: so werden die Octave oder das c, die Duodecime oder das g, die Doppeloctave c, die Terz derselben e etc. neben dem Grundtone gehört werden. Die Verhältnisszahlen für die Schwingungen dieser Töne sind, wenn man die Schwingungen der Stimmgabel als Einheit betrachtet, 1, 2, 3, 4, 5 etc. Es erhellet daher aus einem Experimente, dass eine Luftsäule durch die Tonresonanz zugleich mit einem andern Körper schwingen kann, nicht allein wenn dessen Schwingungen gleichzeitig mit ihren eigenen Schwingungen sind, sondern eben sowohl auch dann, **wenn die Zahl ihrer eigenen Schwingungen irgend ein Vielfaches von den Schwingungen des selbsttönenden Körpers ist.**

Die Umkehrung dieses Gesetzes findet nicht statt; denn wenn die Zahl der Schwingungen einer Luftsäule irgend ein Submultiplum (ein Einfaches) von denen des selbsttönenden Körpers ist, entstehet keine Resonanz. Um nun dieses in Ansehung der Octave zu beweisen, lasse man die Länge der in dem Verhältnisse des Einklanges zu dem Tone einer Stimmgabel stehenden Luftsäule in dem Verhältnisse der doppelten Länge zu dem Tone der Stimmgabel stehen; und auch nicht das geringste Mittönen der zunächst darunter liegenden oder tiefern Octave (dem der wirklichen Länge dieser Luftsäule entsprechenden Tone) wird vernommen werden. Diess negativ sichtbar machende Experiment muss mit einer an ihrem einen Ende verschlossenen Röhre, die unvermögend ist, eine harmonische Octave hervorzubringen, angestellt werden; eine an beyden Enden offene Röhre würde, vermöge der Untertheilungen der in ihr enthaltenen Luftsäule, in dem Verhältnisse des Einklanges mit der den Ton angebenden Stimmgabel ertönen.

§. 7. Von dem, als auf sichere Versuche gegründet, in dem vorhergehenden Paragraphe aufgestellten Schwingungsgesetze hängt auch die Erklärung der vermittelst des Brummeisens oder der Judenharfe hervorgebrachten Töne ab. Dieses einfache Instrument besteht aus einer elastischen Stahlzunge, die an ihrem einen Ende in einen Rand von Kupfer oder Eisen eingefügt ist, und deren Gestalt in der nebenstehenden Figur vorgestellt ist: das frey hervorstehende äussere Ende der Stahl-

zunge ist nach der einen Seite hin in einen rechten Winkel gebogen, so dass sie mit dem Finger leicht angeschlagen werden kann, wenn das Instrument gegen den Mund gestemmt ist, und die in zwey gleichlaufenden geraden Linien liegenden Enden des Randes desselben durch den festen Rand der Zähne unterstützt werden.

Die Schwingungen der Zunge des Instrumentes für sich allein bewirken einen sehr wenig merklichen Ton: aber indem die Zunge des Instrumentes dicht vor die Mundhöhle gebracht wird, deren Form und Grösse sich vermittelst der Bewegungen von Zunge und Lippen auf mannigfaltige Weise abändern läßt, so entsteht nun, wenn die Zahl der Schwingungen des in der Mundhöhle eingeschlossenen Luftvolumen irgend ein Vielfaches von den Selbstschwingungen der Stahlzunge ist, ein Ton, welcher der eigenthümlichen Beschaffenheit der Mundhöhle entspricht.

Nimmt man nun an, dass der Grundton der Stahlzunge das C sey, so wird die Reihe von Tönen, welche sie durch die Resonanz eines Multiplum ihrer Schwingungen hervor bringen kann, von der Beschaffenheit, wie die folgende seyn.

Vielfache von den ursprünglichen Schwingungen der Stahlzunge.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 etc. $\frac{32}{x}$

Entsprechende Töne.

C c g c̄ ē gis c d e fis g as as h c̄ e

Wenn der ursprüngliche Ton irgend eine andere Note ist, so entsteht zwar eine andere Reihe, aber die Intervalle der auf einander folgenden Töne bleiben dieselben, wie in der vorstehend angegebenen Reihe. Durch die gewöhnliche Judenharfe (Brummeisen) können die drey ersten Töne der Reihe nicht hervorgebracht werden, weil die im Munde vorhandene Höhlung nicht weit genug ist, um sie mitzutönen.

Die oben gegebene Scala ist sichtbar zu mangelhaft, als dass es auch nur möglich seyn sollte, die einfachsten Melodieen auf einem Brummeisen auszuführen: aber diesem Mangel kann abgeholfen werden, wenn man zwey oder mehre dieser Instrumente zugleich anwendet. Herr Eulenstein, der sich des ihm in 16 Judenharfen dargebotenen Tonreichthums bedient, ist im Stande, in jedem Notenschlüssel zu moduliren und Wirkungen hervorzubringen, die in der That originell und von ausserordentlicher Schönheit sind. Diejenigen, welche bloss das rohe Twangeln oder Geigeln gehört haben, auf welches der Gebrauch dieses Instrumentes in gewöhnlichen Händen beschränkt ist, können keine Vorstellung von den melodischen Tönen haben, welche unter Herrn Eulenstein's Behandlung es fähig ist hervorzubringen.

§. 8. Der folgende Versuch wird die Genauigkeit der hier gegebenen Erklärung bestätigen, und zugleich die wahre Theorie der Hervorrufung der Töne vermittelst des Brummeisens ausser allem Zweifel setzen.

Ich legte eine Judenharfe fest an die beyden Punkte, wo sie gewöhnlich gegen die Zähne angestemmt wird, indem ich dabey zwischen den zwey Armen des Rahmens (den beyden metallenen Stäbchen, zwischen welchen die Stahlzunge sich bewegt) hinlänglichen Raum liess, so dass die Zunge des Instrumentes frey und bis zu ihrer grössten Schwungweite darin schwingen konnte; dann stimmte ich die Stahlzunge, indem ich Wachs an ihre frey liegende Spitze anklebte, bis sie C tönte, welches dem Tone einer an ihrem einen Ende oder halb verschlossenen Röhre von 4 Fuss Länge entsprach. Hierauf brachte ich an die Zunge des Instrumentes das offene Ende einer halbverschlossenen Röhre, die eine Luftsäule von zwey Fuss Länge enthielt, deren Querdurchmesser 1 englischen Zoll betrug, und die mit einem beweglichen Stempel versehen war, vermittelst dessen die Luftsäule bis zu jeder beliebigen Länge verkürzt werden konnte. Wenn nun die Stahlzunge angeschlagen wurde, wurde die Octave des Grundtons hervorgebracht, welches der Ton $\frac{2}{x}$ (das Sternchen über der Zahl bezeichnet den Grundton und die in dem Verhältnisse der Octaven zu demselben stehenden Töne) der in dem vorhergehenden Abschnitte (§. 7.) gegebenen Scala war; und dadurch,

dass die Luftsäule nach und nach auf $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{5}$, $\frac{5}{6}$, etc. bis zu den in sehr kleinen Zahltheilchen ausgedrückten aliquoten Untereintheilungen verkürzt wurde, wurden alle Noten der ganzen Tonreihe mit Genauigkeit erhalten. Indem ich mir nun die verschiedenen Längenmaasse der Einschiebung des Stempels für jeden Ton der Tonreihe besonders anmerkte, war ich im Stande, die Noten der Scala auszudrücken, indem ich in der Folge der Töne regelmässig auf- und abstieg, oder auch irgend einen Ton nach Belieben festzuhalten.

§. 9. Durch Mittönen von Luftsäulen können bloss Töne entstehen, die mit den Vielfachen der ursprünglichen oder Selbstschwingungen der Stimmgabel oder des Brummeisens vollkommen identisch sind. Wenn man nun untersucht, was geschehen werde, wenn die Länge der Luftsäule eine mittlere von zwey auf einander folgenden und zur Tonresonanz geeigneten Vielfachen des Grundtones ist: so wird man finden, dass, wenn auch jeder Ton der Reihe dann am deutlichsten durch das Ohr vernommen wird, wenn die Luftsäule genau das angegebene Maass hat, doch derselbe Ton auch dann gehört werden kann, unverändert an Tonhöhe, obgleich mit verminderter Stärke, wenn die Luftsäule innerhalb einer gewissen Gränze verlängert oder verkürzt wird, die weiter für die tieferen Töne der Tonreihe, und enger für die höheren Töne ist, rücksichtlich der in langsameren Zeiträumen geschehenden Schwingungen bey tieferen Tönen.

Jetzt kann man auch verstehen, wie eine Luftsäule vermögend ist, zu gleicher Zeit zwey oder drey Töne einer Saite mitzutönen. Bey Hrn. Eulenstein's Behandlung seines Instrumentes wird diese Wirkung auf folgende Weise erhalten. Es werde etwa der gleich 1 gesetzte Grundton C gesucht; drey Judenharfen, von denen keine vermögend ist, einen tiefern Ton, als das c, oder den vierten Ton der Tonreihe hervorzubringen, seyen ausgegeben, die dem Grundtone C entspricht: so wird nicht nur der Grundton C mittönen, sondern auch die beyden über denselben liegenden Töne e und g werden gleichfalls, wenn auch schwach vernehmlich, mittönen, weil diese beyden Töne der der Mundhöhle gegebenen Form (welche dem Grundtone C entspricht) näher liegen, als irgend ein anderer Ton, der ein Multiplum der Selbst- oder Fortschwingungen der drey Stahlzungen wäre.

§. 10. Wenn zwey Töne in dem Verhältniss eines unvollkommenen Einklanges stehen, so dass ihre Schwingungen selten zusammen treffen, so verursachen die Interferenzen (Durchkreuzungen) ihrer Schallwellen einen periodischen Wechsel hörbarer Töne; dieses Zusammentreffen vernimmt man als einzelne abgebrochene Stösse (beating), und je entfernter der höhere Ton von dem andern, tiefern Tone ist, desto schneller folgen diese Stösse einander. Nach dem, was oben, als durch Versuche begründet, festgestellt worden, kann dieselbe Luftsäule Töne von verschiedener Tonhöhe zurück tönen; wenn also zwey in dem Verhältnisse eines unvollkommenen Einklanges zu einander stehende, also in ihren Schwingungen nur selten zusammen treffende Stimmgabeln zugleich vor das Mundstück einer Flöte, oder vor das offene Ende einer Luftsäule von angemessener Länge enthaltende Röhre gebracht werden: so wird das periodische Wiederkehren der abgesetzten Stösse völlig vernehmbar werden, die einander langsamer oder schneller folgen, je nachdem die Stimmgabeln mehr oder weniger an Tonhöhe einstimmend waren.

Nachrichten.

Bremen den 5ten Juli 1828. Im Juni hatten wir das unverhoffte Glück, Mad. Catalani in zwey Concerten im hiesigen Schauspielhause zu hören. Da nämlich in Hamburg die Unterhandlungen zu einem dort zu gebenden Concerte gescheitert waren, so glaubte man auch in Bremen sich nicht das Vergnügen versprechen zu dürfen, sie zu hören. Dennoch gelang es dem umsichtigen Verfahren unserer vielgeehrten Theaterdirection, welcher Hr. Bethmann mit Glück vorsteht. Im ersten Concerte am 11ten Juni sang Mad. Catalani bey gedrängt vollem Hause und mit ausserordentlichem Beyfalle zuerst eine grosse Scene und Arie mit Chor: Al trionfo, von Portogallo; dann die Rossini'sche Arie, Cruda sorte. Zwischen beyden trug der jüngere Hr. August Ochernal Violinvariationen von Mayseder mit grosser Fertigkeit vor, und hatte das Glück, ebenfalls den grössten Beyfall davon zu tragen, und einer so grossen Meisteria nicht als Schüler zur Seite zu stehen, obwohl noch in jungen Jahren. Im zweyten Theile

folgte eine grosse Scene und Arie von Morlachi: „Per queste amare lagrime," dann Variationen von Caraffa auf Pärs Arie: „La biondina in gondoletta," worin das Staccato vorzüglich schön gelang, und zum Schlusse „God save the King" mit Gestus begleitet. Zwischen beyden ein Divertissement von Keller, gespielt von dem jüngern Hrn. Rackmann auf der Flöte zu allgemeiner Gunst und Zufriedenheit. — Im 4ten Concerte, am 14ten Juni, war das Haus mässig besetzt. Mad. Catalani sang: Grosse Arie von Portogallo: „Calmar vorrei," im pathetischen Style, hierauf: „Ah quel giorno," von Rossini, wobey der Zuhörer unwillkührlich vor Entzücken mit den Worten des Textes ausrufen musste: „O welch' ein Tag! o welch' ein Genuss!" Zunächst folgte Mozart's bekannte Arie aus Titus: „Parto ma tu ben mio, mit eben so viel Rührung als Beyfall vom Publicum aufgenommen. Dann die bekannten Rode'schen Variationen mit unterlegtem ital. Texte und noch immer sehr beliebt. Zuletzt wieder „auf allgemeinen Wunsch" God save the King, welches mit stürmischem Applaus beschlossen wurde. In den Zwischenstellen spielte Hr. A. Ochernal wieder Bravourstücke auf der Violine, und Hr. Rackmann desgleichen auf der Flöte mit verdienter, lautester Anerkennung. Mit Unrecht haben einige Zuhörer bemerken wollen, die Stimme der Catalani habe seit 9 Jahren, wo sie hier zum ersten Male sang, etwas verloren. Referent hat diess wenigstens nicht gefunden. Im Jahre 1819 gab sie in Bremen drey Concerte ebenfalls im Juni, nämlich zwey in Kirchen und eines im Schauspielhause. So viel ist wenigstens gewiss, dass diesmal der Preiss bis auf die Hälfte ermässigt war: damals ungefähr 1 Ducaten, jetzt 2 Thlr. bis 1½ Thlr., etc. je nach den verschiedenen Plätzen. Mad. Catalani ist über Osnabrück und Münster, wo sie ebenfalls singen wird, nach Paris abgereiset, wo sie nicht mehr singen wird. So lauteten wenigstens die Artikel in der Bremer Zeitung, worin es hiess, sie würde von der öffentlichen Bühne nun ganz zurücktreten, und wir hätten sie zum letzten Male gehört. — In die Stelle einer ersten Sängerin an hiesiger Oper ist seit April d. J. Dem. Stolberg eingetreten, die allgemein anerkannt wird, u. z. B. als Rezia im Oberon gefallen hat, obwohl ihr Aeusseres nicht allen Erwartungen entsprach. Eine junge Novize, Dem. Meta Buscher, hat sich nun ganz der Theater erwählt, und hat am 3ten Juli als Agathe im Freyschütz glücklich ihre erste Probe abgelegt, doch unter so merkwürdigen Umständen, dass das ganze hiesige Publicum allarmirt ist. Ihr Pfarrer besuchte sie, rieth ihr warnend ab und drohte ihr sogar mit den ewigen Höllenstrafen, wenn sie die Bühne wählte; denn nicht nur alle Schauspieler sondern auch alle, das Theater Besuchende könnten nicht selig werden, könnten nicht in den Himmel kommen!! Diess brachte eine so grosse Opposition auf die Beine, dass das Haus gedrängt voll war, nach ungestümem Beyfalle bey jeder Arie und nach rauschendem Empfange die Sängerin zwey Mal hervorgerufen wurde (nach dem zweyten Acte und am Schlusse), was hier ein unerhörter Fall ist. In der Zeitung wurde Molier's Tartuffe von der Theaterdirection gefordert, welcher nächstens aufgeführt werden soll, und im „Bürgerfreund" erschien ein geharnischter Aufsatz gegen den Pfarrer. Dieser soll auch viele anonyme Briefe u. s. w. erhalten haben, sein Name soll im Theater gerufen seyn, kurz, er hat sich eine grosse Gegenpartey zugezogen, wodurch schon mehre Privatstreitigkeiten ernsthafter Art erzeugt sind; denn der Bremer Pöbel nichts so sehr, als kirchliche Controversen. Dem. Buscher hat unzählige Geschenke und grosse Aufmunterungen erhalten. Sie wird nächstens als Rezia im Oberon, und dann in Mozart's Figaro auftreten. Kurz, ihr Glück ist jetzt gemacht; bisher sang sie nur in Concerten. Ihr Aeusseres ist sehr vortheilhaft. Sie ist eine Schülerin des Hrn. Riem, Mitglied der Singakademie, und Bremen ist ihre Vaterstadt. Mad. Kraus-Wranitzky ist im May als Rosine im Barbier von Sevilla, mit grossem Beyfall aufgetreten, dann aber nur noch einmal in der „Weissen Frau" als Anna. Bey bewundernswerther Kunstfertigkeit ist ihre Stimme doch nicht rührend und lieblich. Sie geht nach Wien, wo sie engagirt ist. In den Barbier von Sevilla hatte sie zwey Bravourarien eingelegt, die sehr gefielen. Vom Cassler Theater besuchte uns wieder Dem. Roland, die auch vor einem Jahre hier auftrat. Sie erschien seit dem 15ten Juni als schöne Müllerin, als Rosine im Barbier von Sevilla, Myrrha im Opferfest und als Amazili in Spontini's Cortez. Ihre Stimme fand man schon ansprechender und gefälliger, wenn gleich nicht so kunstvoll als bey der vorerwähnten Meisterin; zugleich auch mehr vervollkommnet als vor einem Jahre, so dass sie sehr gewonnen hat. Dem. Jungblum bleibt nebst dem übrigen

zen ihre Sache schon selbst; ich will aber wenigstens einen Anfang machen zum Versuch, die Sache der südlichen Deutschen, und besonders der Wiener (da diese über das südliche Deutschland in Sachen der Kunst und des Geschmacks entscheiden) zu führen. Andere mögen dann fortfahren.

Es ist im 3ten u. 4ten Stücke der mus. Zeitg. des 3ten Jahrgangs eine „Uebersicht des Bedeutendsten aus dem gesammten Musikwesen in Wien" erschienen, welcher man gar manche wahre Bemerkung nicht absprechen kann: aber mit manchem andern darin wird der Unbefangene gewiss nicht zufrieden seyn können. Ohne mich eben überall darauf zu beziehen, werde ich beyläufig diese Punkte berichtigen und meine Materien durchgehen, wie sie mir eben beykommen. Andere Aufsätze von geringerm Gehalt, im Modejournale und andern Zeitschriften, will ich gern unerwähnt lassen.

Dafs unsere *italienische Oper* in *keiner* Rücksicht mehr das ist, was sie etwa zu den Zeiten war, als man Glucks Meisterstücke hier zu bewundern bekam; dafs sie, was Sänger und Sängerinnen betrifft, sehr tief unter jenen Zeiten steht: darüber ist nur Eine Stimme. Diese Stimme hat sich aber schon so oft vor dem Publikum hören lassen, man hat so vielemal und so ausführlich darüber geklagt, dafs ich kein Wort hinzusetzen will — zu dem nämlich, was Sänger und Sängerinnen betrift, obschon man ihnen sehr unrecht thun würde, wenn man sie alle nach einem kleinen, und nicht nach einem sehr grofsen Maafsstabe geradehin verwürfe. Aber man hat gewöhnlich auch das Orchester des italienischen Theaters in dieses Verdammungsurtheil ohne weiteres mit eingeschlossen. Darüber ist etwas bestimmteres zu sagen.

Man kann nicht läugnen, dafs das Orchester, ob es gleich mit sehr geschickten Individuen besezt ist, nicht am besten zusammen gehet, und die Opern fast nie von demselben so exekutirt werden, dafs der Kenner das Schauspielhaus mit voller Zufriedenheit verlassen könnte. Aber man mufs die Ursache davon nicht in dem Mangel an gutem Willen, an Einigkeit, an Liebe zur Kunst bey den Mitgliedern, sondern in ganz andern Veranlassungen suchen. Da noch der verdienstvolle Salieri Kapellmeister bey der italienischen Oper, und Hr. Scheidlein, wenn ich nicht irre, Direktor des Orchesters war, bestand dasselbe aus den nämlichen Mitgliedern, (einige wenige ausgenommen, die vielleicht jezt abgegangen sind,) und doch wurden die Opern so exekutirt, dafs die strengste Kritik nicht mehr fordern konnte. Reine Stimmung aller Instrumente, richtiges Zusammengehen und Präcision waren die kleinsten Verdienste desselben. Der Gesang ward mit der äufsersten Delikatesse begleitet: jede, auch die feinste Schattirung des Akkompagnements bemerkbar gemacht; der wahre Ausdruck nie verfehlt. Damals war das Orchester unstreitig eines der ersten Theaterorchester in Deutschland, welchen Vorzug demselben jeder Kenner zugestand. Als aber Salieri die Kapellmeisterstelle einem andern abtreten mufste, und Herr Conti Direktor ward, sank das Orchester stufenweise herab, bis es dahin kam, wo es jezt stehet. Die Schuld mufs also nicht an den Mitgliedern, sondern vielmehr an dem Direktor liegen. Hr. Conti besizt unstreitig bey weitem nicht die Fähigkeit, die ihn dieser Stelle würdig machte; denn er trifft nicht einmal genau. Es ist in der That unbegreiflich, wie diesem Manne die Direktion des Orchesters seit so vielen Jahren hat überlassen werden können.

Dagegen hat man der Direktion des Herrn Paul Wranitzky (bey der deutschen Oper) öfters das uneingeschränkteste Lob öffentlich beygelegt. Ich kann in dieses uneingeschränkte Lob nicht einstimmen. Ich will ihm das Verdienst, Sinfonien oder Konzerte gut zu dirigiren nicht absprechen; aber das eignet ihn noch nicht auch zum guten Theater-Orchester-Direktor. Es kann seyn, dafs er hierzu gleichfalls alle nothige Fähigkeit besizt, und die Ursache, warum er's jezt nicht ist, mag seyn, dafs er vielleicht entweder zu bequem, oder zu unbesorgt für den Effekt fremder Opern ist. Er selbst spielt nie bey den Quartett, sondern nur bey den drey lezten Orchester-Proben; folglich kann er unmöglich mit dem Geiste des Ganzen so genau bekannt seyn, dafs ihm nicht

Personale bey unserer Opernbühne; in ihrem Benefiz am 10ten Juni erntete sie den ehrenvollsten Beyfall als Tancred ein, und erhielt Abends in einer schönen Nachtmusik den nochmaligen Beweis aufrichtiger Huldigungen. Nach überstandener Krankheit erfreute sie uns in mehren Rollen wieder, z. B. als Aennchen im Freyschütz u. s. w. — Am 25. Juni feyerte die Singakademie ihre Stiftung durch ein ländliches Fest und durch ein Concert unter freyem Himmel unter Herrn Riem's Leitung.

Im vorigen Winter machten unter uns Madame, Milder und Demoiselle Nanny Herold, die erste ihrer hohen Kunstbildung und die andere ihrer jugendlichen, reizenden Gestalt und ihres herrlichen Spieles wegen, mit Recht sehr grosses Aufsehen. Nicht minder gespannt war man auf C. M. v. Weber's Oberon, der oft bey vollem Hause gehört und gesehen wurde (die Decorationen sollen viel Geld kosten). Manche wollen jedoch in der Musik hin und wieder etwas Gesuchtes und Krankhaftes finden. Da Bremen die dritte Stadt Teutschlands war, wo diese glänzende Oper aufgeführt wurde (Cassel war die erste, Leipzig die zweyte); so rief man dankbar nach der ersten Vorstellung den Hrn. Dir. Bethmann hervor. Auch hörten wir Cosi fan tutte hier zum ersten Male; ferner die Uniform von Weigl, Paris in Pommern (Vaudeville) und Deotata, Musik von Bernh. Ans. Weber. Wiederholungen übergehen wir. Unter den durchreisenden Künstlern zeichnete sich der berühmte Violinist, Karl Müller, Concertmeister, aus Braunschweig, aus, so dass ihn Einige sogar über Kiesewetter und Spohr setzen wollten. (Kiesewetter ist vor Kurzem in England gestorben.) Müller's Gewandtheit und Fertigkeit hat so etwas Ueberraschendes und Schlagendes, dass man wirklich betroffen steht; dazu noch seine Anspruchlosigkeit! — Auch den berühmten Dresdner Flötisten, Hrn. Fürstenau bewunderten wir in seinem as dur Concerte. — Die Singakademie, unter Herrn Riem's Leitung, setzt ihre Uebungen wöchentlich zweymal vom September bis zum May fort, und gibt zuweilen, was wir öfter wünschten, halb öffentliche, musikalische Abendunterhaltungen.

Sigra. Folchini ist wieder nach Holland zurück gereist. — Der 16jährige Violinist, Freyherr Sigismund von Praun (aus Ungarn) erntete in zwey Concerten grossen Beyfall. Man lobte mit Recht seinen Bogenstrich, gesangvollen Ton, Geschmack und schönen Anstand, weniger seine Fertigkeit in Ueberwindung grosser Schwierigkeiten. Er ist Paganini's Schüler, und spielte von Paganini, Lafont und Mayseder. Auch der Violinist Rudersdorff, Concertmeister in Hamburg, geigt mit Recht, wie im vorigen Jahre. Der Herr Kapellmeister Aloys Schmitt erfreute uns zweymal durch sein treffliches Pianoforte-Spiel, so wie der Flötist Heinemeyer. — Für unsere Oper sind neu angekommen Herr Suhr, Tenorist vom Königsberger Theater, und Dem. Hauff als Soubrette, vom Theater zu Hannover; Beyde gefielen. Oberon und die Ballettmusik, Belmonte und Constanze, von Hrn. Claspius, erhalten sich fortwährend in Gunst. Aschenbrödel und Cortez sind erneuert worden.

Die Singakademie gab uns unter Anderm auch manches Alte: z. B. von Gallus „Laus et perennis gloria" Motetten von Homilius und Rolle u. s. f. Der Gesangverein unter Hrn. Grabau's Leitung und die Liedertafel, haben erwünscht glücklichen Fortgang. — Herr Joh. Gottfr. Stock, Organist an der St. Pauliuerkirche hat das erste musikalische Wochenblatt in Bremen gegründet, betitelt: Amphion. Es enthält Clavierstücke für mittlere und geübte Spieler. Die Auswahl derselben wird von ihm und dem Herrn Musiklehrer Böttger besorgt. — Noch hörten wir zwey Extraconcerte von der jungen und braven Concertsängerin Dem. Buscher. — In den vierzehn Privatconcerten (Mittwochs) wurden fast sämmtliche Beethoven'sche Symphonieen mit dem grössten Beyfall aufgeführt; aber die letzte wurde leider nicht wiederholt, da man sie nicht ganz verstanden zu haben scheint, was man häufig „nicht gefallen" nennt. Riem, Pillwitz und Clarpius componirten manches Neue; der letzte unter Anderm auch Lieder zum Löwen von Kurdistan, so wie zu dem Lustspiele: Meister Martin der Küfner. Im Theater ergötzten uns unsere schon öfter gerühmten Sänger und Sängerinnen im Cortez, im unterbrochenen Opferfeste, im Schlossgärtner und Windmüller (vom Kapellmeister Müller) u. s. w. An den Herrn Huber, Bethmann und Beckmann haben wir drey treffliche Buffons.

Gedanken und Meinungen, bezüglich auf Musikfeste und Oratorien.

2.

Man hört viele Klagen über schlechte Oratorientexte, und kann nicht läugnen, dass diese Kla-

gen häufig Grund haben; indessen das, was das Publicum darunter hat, ist nur eine grosse Nebensache: es beschwert sich im Allgemeinen darüber, dass die einzelnen Sätze an poetischen Mängeln leiden, und überhaupt nicht interessant genug sind. Erwägt man, welche herrliche Musik häufig zu den ärmlichsten Worten gesetzt ist, so dass sie dadurch für die meisten sogar einen Theil ihrer Bedeutung verliert, so möchte man das oberflächliche, aber häufige Urtheil unterschreiben: „je unbedeutender der Text, desto lieber ist er dem Componisten." Damit that man aber dem letztern vollkommen unrecht. Es ist von einem Componisten selten zu verlangen, dass er sich über die Poesie, insoweit sie zu seinen Zwecken nöthig, ein System bilde; nur das Gefühl sagt ihm, was in den Erzeugnissen dieser Kunst passend für ihn sey, oder nicht; er wird annehmen oder verwerfen, selten aber eine Ursache dafür geben. Der Dichter muss also für den Componisten denken, wenn er etwas für ihn bearbeiten will, und darf von folgenden Grundsätzen ausgehen.

Wenn Poesie und Musik sich zu einer gemeinschaftlichen Wirkung verbinden, so muss eine jede von ihnen etwas von ihrem Rechte aufgeben, dasselbe auch zuweilen erweitern. Die Musik wirkt nicht mehr auf das Gefühl allein, sondern auch auf den Geist. (Wenn sie das Letztere auch ohne die Poesie that, so geschieht es in ganz anderer Hinsicht, als die, wovon hier die Rede ist.) Die Poesie muss einen der hauptsächlichsten Bestandtheile ihrer Schönheit, die Ausführung der Gedanken, fast gänzlich bey Seite legen, und sie der Musik allein überlassen; sie breit ausgeführter Gedanke, in dem die Poesie schon ihre Kunstmittel erschöpft hat, mag auch dadurch eine noch so vortreffliche poetische Wirkung hervorgebracht werden, ist dem Componisten ein unfruchtbares Land. Nicht minder wichtig ist es auch, mit der Fülle der Gedanken haushälterisch umzugehen, denn der Componist muss, wenn der Dichtung ihr Recht geschehen soll, jeden von ihnen ausführen. — Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, finden wir, dass ein mit gedrängten Worten hingestellter Gedanke (dass er gut, dass das Gedicht, welches ihn enthält, lyrisch sey, versteht sich von selbst) der beste Text zur Composition ist. Ob die Form schön, die Auffassung richtig sind, darum kümmert sich ein Componist wenig, weil er Mittel hat, deren Mangel durch seine Musik zu ersetzen, und hierauf gründet sich eben; durch unvollkommene Anwendung, das angeführte Urtheil: „Je unbedeutender der Text, desto lieber ist er dem Componisten," ja, man fügt auch wohl hinzu: „desto passender." Das Publicum übersieht dabey, dass in dem Texte, welchen es für unbedeutend hält, ein Gedanke liegt, den sich der Componist heraus nimmt, ohne sich um das Uebrige zu kümmern.

Nun ist es aber billig, auch die Anforderungen der Poesie zu befriedigen, darum sage der Dichter: Der zur Composition passende Text eines einzelnen Satzes besteht in einem guten, richtig aufgefassten, in gedrängter Kürze und schöner Form wiedergegebenen Gedanken. Dass ein Concentriren auf diesen Punkt eine gänzliche Selbstverläugnung voraus setzt, muss er fühlen und gut heissen, oder von der musikalischen Poesie wegbleiben. Will er Muster haben, so lese er die Bibel und studire Luthers Sprache.

5.

Luthers Sprache? also keine metrische Form? Nicht also: Nöthig ist diese zwar nicht, denn die Musik zerstört sie in den allermeisten Fällen. Aber der Dichter selbst kann sie nicht entbehren, um seiner Sprache den Schmelz zu verleihen, ihr den Schwung zu geben, dessen eigene Gedanken in vielen Fällen bedürfen, um erhaben poetisch ausgedrückt zu werden. Luthers Sprache ist fast allen so classisch, dass sie auch ohne jenen Schmelz poetisch ist; wer sich dieselbe angeeignet hat, der bedarf keines Metrums; wollte sich der Dichter aber beständig ihrer bedienen, so würde er sehr einseitig werden, und seinem Werke das Interesse der Abwechslung rauben. Für die meisten der einzelnen Theile des Oratoriums würde sie auch gar nicht passen, aber für alle kann sie in Hinsicht der treffenden Ausdruckes und der Gedrängtheit zum Muster dienen.

Das Oratorium lässt nicht bloss die grösste Verschiedenheit der Form in den einzelnen Sätzen zu, sondern dieselbe ist dem Componisten sogar wünschenswerth, weil sie zur Erreichung der Mannigfaltigkeit Hand in Hand mit ihm geht. Der Dichter darf immer nur darauf ausgehen, die bedingte Regelmässigkeit zu erlangen, welche sich den musikalischen Zwecken unterwirft. Dass aber die einzelnen Theile in sich regelmässig seyn müssen, versteht

sich von selbst, denn eine Verschiedenheit dieser Art nützt dem Componisten nichts, und ist auf dem Papiere sehr widerwärtig. Z. B. fällt nichts unangenehmer auf, als die verletzte Form in dem Texte des so herrlich componirten Schlusschores des verlornen Paradieses: „Lernt Geduld und fasset Muth;“ worin dieser erste Vers für sich allein steht, und andern, mit einander gereimten, voran geht.

Jede Form ist gut, wenn sie dem Charakter des Textes entspricht; einzelne poetische Formen sind jedoch gänzlich unpassend zur Composition; z. B. die achtzeilige Stanze, welche dem Componisten durchaus keinen Ruhepunkt gibt, als denjenigen, welchen er sich gewaltsam nimmt. Eine nothwendige Folge des Letztern aber ist die Zerstückelung des Hauptgedankens. — Gereimte Verse sind hier so gut, als andere, nur lasse man sich nicht verführen, um des Reimes willen irgend etwas aufzuopfern, denn der Componist bedarf seiner nicht. Man findet in Oratorien Gedanken, welche schon an und für sich arm sind, durch den Reim aber gänzlich platt werden. Gibt es etwas betrübenderes, als den Text zum Kriegeschor im Christus am Oelberge:

„Wir haben ihn gesehen
„Nach jenem Berge gehen“ ?

Nimmt man im allgemeinen an, dass jeder Charakter schon die Form des Gedankens bedingt, und dass man hier gänzlich freye Wahl hat, so kann der berufene Dichter gar keinen Fehlgriff begehen. Kommt er aber an eine Stelle, wohin ein Kraftspruch gehört, besonders für ein Chor, so bediene er sich ja der Sprache Luthers, oder entlehne geradezu eine analoge Stelle aus der Bibel. Welche Lichtpunkte sind solche Stellen in unseren Oratorien, z. B.

„Sie treten deinen Knecht in Staub, und stellen ihn den Todten zu.“

aus Händels Samson, oder:

„Sein Odem ist schwach, seine Tage sind abgekürzet u. s. w.“

aus der Graun'schen Passion.

An Cäcilia.

Wie locken Deine Töne,
Aus Aetherhauch gewoben!
Es blickt in frommer Schöne
Dein Auge klar nach oben;
Den Sternen zugewendet
Ist all dein Herz und Sinn,
Und was dein Sehnen spendet,
Bringt ew'gen Vollgewinn.

In hellen Preisaccorden,
Wie Abendsonnen flammen,
Ist Dir es licht geworden,
Woher die Freuden stammen.
Du rufst sie uns hernieder
Mit deinem Wunderklang,
Und in dem Busen wieder
Ertönt dein Lobgesang.

Vor deinen Unschuldsweisen
Flieht ich den Schmerz entflohen;
Den Kummer weise Dein Preisen
Mir still und fromm zu ziehen;
Du herzest allen Sorgen
Die blassen Wangen roth,
Und, im Vertrau'n geborgen,
Umlächelt dich die Noth.

Die rauschen Frühlingshügel
Erquickte Labedüfte
Und auf des Glaubens Flügel
Umwehn dich Himmels Lüfte;
Du tönest auf und nieder
Der Tröstung Engelchor
Und in dem Schall der Lieder
Steigt froh der Geist empor.

In hehrer Tempel Hallen,
Wo Deine Töne erklingen,
Lehr', ihm zum Wohlgefallen,
Mein Herz in Freuden singen.
Und naht mir einst die Stunde,
Wo Sie den letzten Kuss
Mir küsst vom blassen Munde:
Sing' uns den Hoffnungsgruss!

G. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Orgelstücke, comp. v. C. F. Hahn. Op. 1. Mainz, bey Schotts Söhnen. (Preis 1 Guld. 12 Xr.)

Wir kennen Hrn. H. nicht; aber ein gründlicher Musiker und ein ächter Orgelspieler ist er gewiss; das zeigt dieses sein erstes Werk. Die

Stücke sind sämmtlich, nur eins mehr, das andere weniger, kurz und leicht auszuführen; theils in freyem, theils in gebundenem Style (auch einige gut geführte Fughetten); keines ohne Interesse und ohne Wirkung: verschiedene von vielem Interesse und vieler Wirkung; alle durchgehends der Orgel gemäss, dem Geiste, dem Ausdrucke und dem Mechanismus des Instrumentes nach; alle mannigfaltig und abwechselnd in denselben Hinsichten, so dass ein Organist für jedes der Haupthedürfnisse beym öffentlichen Gottesdienste Etwas, oder auch Stoff und Leitung für das Studium und die Vorbereitung nach sehr verschiedenen Richtungen, findet. Aus dieser Wahl und Anordnung gehet hervor, dass Hr. H. auch ein überlegender, bedachtsamer Mann seyn muss. Seinem melodischen Erfindungen an und für sich könnte man etwas mehr Eigenthümlichkeit wünschen. Wo er sie contrapunctisch fort- und ausführt, da regt sich dieser Wunsch oben nicht; denn diese seine Ausarbeitung gibt Ernst: aber in den einfacheren Stücken, da meidet er sich zuweilen. Wir erwähnen diess um künftiger Compositionen des Hrn. H. willen, an welchen es schwerlich fehlen wird, da ohne Zweifel diese ersten überall eine günstige Aufnahme finden werden. Den Organisten und denen, die sich zu Organisten bilden wollen, empfehlen wir sie bestens. Aber wer schafft nun Rath, dass von den Herren Organisten diejenigen, welche nicht wahrhaft ausgezeichnet in eigenem Extemporiren sind, sich der jetzt so zahlreichen, guten Compositionen für die Orgel — wie dieser, der Rink'schen, der Fischer'schen, der Umbreit'schen, und anderer — beym Gottesdienste auch wirklich bedienen? Wenn sie nicht müssen, so thun sie's nicht! Und noch mehr: wer schafft Rath, dass nicht ein Jeder, der ohne Anstoss und mit einiger Geübtheit irgend Etwas, wenn auch ohne Geist und Ausdruck und Kunst, ex tempore hindudeln oder hinsausen kann, sich nicht unter jene ausgesuchtesten Improvisatoren zählt, die solcher fremden Arbeiten nicht bedürfen? dass er nicht, sie von den Noten vorzutragen, sich wohl gar schämt? Da, da liegt eigentlich der Hund begraben! Hr. H. hat diese seine Orgelstücke dem preussischen Herrn Minister des geistlichen Unterrichtes, Freyherrn von Altenstein, gewidmet: wir wünschten sehr, Seine Excellenz, und vor sonst, in protestantischen oder katholischen Ländern, in jener Hinsicht durchgreifen kann und mit den Herren Organisten zu Stadt und Land keine Umstände zu machen braucht, erlaubte, dass wir ihr und ihnen auch diese unsere Klage widmen dürften; damit sie gehört, in Betracht gezogen, und, um ihr abzuhelfen, etwas Wirksames gethan würde.

Zwölf Variationen für das Pianoforte, 6 mit Oboe auf das Thema aus Mozart's Zauberflöte: „Wie schön ist doch dein Zauberton!" 6 auf das Thema: „Es kann ja nicht immer so bleiben" — gesetzt u. s. w. von F. A. von Ruhberg. Meissen, gedruckt bey Chr. Ehregott Klinkicht. (Pr. 20 Gr.)

Wenn man auch diesen Variationen keine ungewöhnliche Erfindung zuschreiben kann: so wird man ihnen doch das Gefällige in hergebrachter Form nicht absprechen können; auch sind sie nicht schwer vorzutragen. Wenn nur der Hr. Verf. eine reinere, bündigere, richtige Stimmenführung sich zu eigen machen wollte! Wer auffallende Quersttände, die bey einfacher Begleitung auf dem Pianoforte sich ganz anders ausnehmen, als bey voller Orchesterbegleitung, fehlerhafte Octaven u. dgl. für gleichgültige Dinge hält, wird sich bey mittelmässiger Fertigkeit mit dem hier Gebotenen wohl unterhalten: wir hingegen müssen offen gestehen, dass wir uns mit solchen übermodischen Freyheiten nicht vertragen lernen können, und im Grunde auch nicht wollen. Sollte nun der Verf. sich nicht bloss an diejenigen Modeliebhaber zu halten gedenken, die alle Regel für unnützen Schulkram erklären: so würden wir ihm rathen, da Friedr. Schneider sein Lehrer ist, sich doch vor dem Druck erst an diesen zu wenden. Gleich im Thema finden sich einige harmonische Zusammenstellungen, die uns widerstreben; ferner in der zweyten Variation: in der vierten der dritten Klammer des ersten Tactes u. s. w. Eben so verhält es sich mit dem andern variirten Thema. Das Ganze zählt 22 nicht ganz fehlerfrey lithographirte Seiten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten September. **Nº. 39.** 1828.

Recension.

Neues System der Harmonie-Lehre und des Unterrichtes im Pianoforte-Spiel von Franz Stöpel. In 5 Abtheilungen. Frankfurt am Mayn, in Commission der Andreä'schen Buchhandlung. 1825. Der dritten Abtheilung 2tes Heft. 1827. Ebendaselbst.

Viele unserer geehrten Leser werden sich der leidigen Streitigkeiten erinnern, die zwischen dem Verf. dieses Werkes und J. B. Logier Statt gefunden haben. Wenn wir es aber hier für ganz unnöthig, ja für störend erklären, darauf Rücksicht zu nehmen: so glauben wir nicht nur im Sinne aller Besseren und der Betheiligten selbst zu handeln, sondern es sogar einer gerechten Würdigung der Sache schuldig zu seyn. Wir halten uns demnach ohne Weiteres an das Gegebene: finden es jedoch zweckmässig, gleich nach der Beurtheilung dieses Systems das Werk von J. B. Logier mit dem vorliegenden zusammen zu halten (nämlich dem Texte, nicht den Notenbeyspielen nach, deren Vergleichung schon hier berücksichtigt werden muss) und eine Würdigung der hauptsächlichsten, damit in nächster Verbindung stehenden Schriften, möglichster Kürze und Deutlichkeit wegen, folgen zu lassen.

Nachdem im ersten Cap. der ersten Abtheilung des oben genannten Werkes von den Erfordernissen zu einer musikalischen Lehranstalt für die Methode des gleichzeitigen Unterrichtes einer Mehrzahl von Schülern im Pianofortespiel und der Theorie der Harmonie etwas weitläufig gesprochen worden ist, wird im 2ten Capitel eine Darstellung des Treibens in der Anstalt in den ersten Unterrichtsstunden gegeben. Es werden höchstens zwanzig Schüler angenommen. Dem Lehrer wird sogar eine Anrede an seine Schüler in den Mund gelegt: „Der Zweck eures Hierseyns ist, ihr sollt Musik lernen, eine himmlische Kunst, die jeder gute Mensch liebt, dem die Natur ein gesundes Ohr und ein fühlend (fühlendes) Herz nicht versagte“ u. s. w. Nun gibt es aber auch Böse, die die Frau Musica lieben und hin und wieder auch Gute, die sie nicht lieben: dennoch mögen wir die kurze Anrede für nicht ganz nutzlos erklären, um der Schwachen willen. Wenn es aber weiterhin heisst: „Diese Note z. B. bezeichnet einen Ton, der a heisst, und wird daher auch a genannt“, so finden wir das richtig und naiv. Die Lehre vom Tacte, S. 16, mag immer für Kinder nach der alten Art behandelt werden: denn Redensarten, wie solche: „Diese Note verhält sich zu jener in Absicht ihrer Grösse, wie zwey zu eins u. s. w.“ dürften doch wohl die meisten nicht verstehen. Vom Tacte und vom Schlüssel, der erst der Note ihren Namen gibt, ist noch gar nichts geredet worden: und doch ist schon gesagt, dass auch Tripeltact durch Abschlagen auf dem Tische oder dem Instrumente eingeübt werden müsse u. s. w. Wir hätten diese Lehre früher vorgenommen gewünscht. Wenn am Ende der ersten Lection für schon etwas Geübtere behauptet wird: „Auch geschichtliche Mittheilungen über Musik, natürlich nur sehr kurze, — Biographieen der besten berühmtesten Meister, wie sie für solche Schüler zweckmässig seyn können, sollten zuweilen gegeben werden“ —: so müssen wir dem widersprechen. Wozu soll das dienen? doch wohl, um ihnen die Sache angenehmer zu machen! Wir haben zum Nachtheile jeder Erziehung das blosse Angenehmmachen so weit getrieben, dass man den Nachtheil davon bereits zu fühlen anfängt. Kinder müssen arbeiten und gehorchen lernen; das ist das Erste, und diese mache man ihnen so eingänglich, als möglich: aber man schweife nicht ab. Schüler und Lehrer ha-

ben mit dem Nothwendigen genug zu thun. Die angebotenen Annehmlichkeits-Dinge halten das Fortschreiten im Nothwendigen zu sehr auf und werden vergessen. Sollen sie hingegen als ordentliche Lehrgegenstände getrieben, und gehörig wiederholt werden: so wird die Lehre zu bunt. Sagt doch der Herausgeber selbst in einer Note S. 19: „Alles zu viel Lehren und Gelehrte schadet, vorzüglich in der Musik, die leider schon in den Elementen hinter eine Masse von Kunstausdrücken und uneigentlichen Benennungen verschanzt ist u. s. w." S. 19 wird das laut Zählen, des Tactes wegen, recht zweckmässig empfohlen, wie überhaupt in den Anfängen dieser Lehrmethode sich sehr viel Gutes vorfindet: nur bemerken wir: dass jenes laut-Zählen ja nicht stets geschehen dürfe, weil dadurch dem sehr unangenehmen, kaum wieder vollkommen zu beseitigenden Stockern im Vortrage zu viel Vorschub gethan wird. — Im Ganzen sind dem Lehrer drey Lectionen, wie sie etwa eingerichtet werden sollen, vorgezeichnet worden, was hinlänglich ist. Dazu kommen noch einige allgemeine und gute Winke bis zu S. 22.

Von S. 23—35 folgt als Anhang: Gutachtlicher Bericht über die von Hrn. Stöpel neulich angestellte musikalische Prüfung und über seine Grundsätze in der Musik. Vom Prof. Scheibner, als Concipienten, mitunterzeichnet vom Concertmeister Fischer, Cantor Müller und Organisten Gebhardi in Erfurt (im Auftrage der Königlich hochlöblichen Regierung). Mit Randbemerkungen herausgegeben von Franz Stöpel. Diese ganze Angelegenheit gehört gar nicht hierher, und wir verdenken es dem Verf. sehr, dass er sie nicht völlig weggelassen hat. Wir wollen uns, als bey einem schädlichen Auswuchse, nicht weiter dabey aufhalten und hoffen, dass keine Partey das Vergangene wieder in die Gegenwart citiren werde, wie ein Gespenst.

Die zweyte Abtheilung enthält in drey Heften Studien für das Pianoforte. Nach J. B. Logier componirt und bearbeitet. — Diese Uebungen der drey Hefte können meist mit den correspondirenden Nummern zugleich gespielt werden u. s. fort. Um sie daheim auf einem Instrumente spielen zu können, ist den 23 Nummern des 1sten Heftes eine Seconde-Partie beygegeben worden. — Die Vorübungen L...s sind hier weggelassen: sonst aber sind die Musiksätzchen ganz nach L. bearbeitet. So ist das erste und zweyte mit L. völlig gleich. Das dritte ist bey L. zweckmässiger: kommt übrigens als Nr. 4 wie abgeschrieben wieder. Nr. 4 unter Nr. 5, auch Nr. 6 und 7 sind einander in beyden Werken gleich. Nr. 8 gibt eine Variation desselben Themas, die L. nicht hat: dafür ist wieder Nr. 9. dasselbe, wie bey L. Nr. 8 u. s. w. Unseres Erachtens ist das doch zu viel nach L. bearbeitet; wir sind in diesem Puncte gar nicht mit Hrn. St. eines Sinnes, und sind gewiss, dass er selbst wünschte, lieber eigene Sätzchen erfunden und für die Logier'schen gegeben zu haben. Die Nützlichkeit dieser Sätze wird übrigens nicht in Zweifel gezogen.

Wir wenden uns zur dritten Abtheilung, welche die Kunst des reinen Satzes in der Musik enthält, systematisch geordnet für Lehrer und Lernende. 1stes und 2tes Heft.

Im ersten Capitel wird „Musik, Ton und Tonzeichen" abgehandelt und gut. — 2. Capitel, Von den Tonleitern und Klanggeschlechtern. Sehr deutlich. Die Aufeinanderfolge der Kreuze und [illegible] und die dadurch angegebene Tonart der Stücke ist durch Logiers hier wiederholte Versinnlichung den Schülern äusserst leicht gemacht. Der Anhang dazu lehrt die Schüler alle Tonleitern (Dur) von C bis His und von F bis Deses zweckmässig schreiben. — 3. Capitel. Von den Dreyklängen. Alle Dreyklänge werden wieder geschrieben und in sieben Stammdreyklänge (c, d, e, f, g, a, h) und in eben so viele abgeleitete mit Kreuzen und mit Been eingetheilt. Darauf folgt die Lehre: Jeder Dreyklang kann in drey wesentlich verschiedenen Lagen erscheinen. Die gewöhnliche Benennung des Sexten- und Sextquartenaccordes wird geradehin verworfen. Wird diess nur für den allerersten Anfang verstanden, so sind wir dafür; ausserdem nicht.

Capitel 4. Feststellung einiger Grundbegriffe und der gebräuchlichsten Tonarten. (Melodie, Accord, Harmonie.) Melodisches Zerlegen der Accorde. Warum zwey Töne und zwey Accorde keine Melodie und keine Harmonie geben, ist nicht dazu gesetzt. In Ansehung der Melodie sind wir aus Gründen mit dem Verf. einig: aber keineswegs in Ansehung der Harmonie, was wir vielleicht einmal weiter durchführen; hier würden wir offenbar die Grenzen einer Beurtheilung überschreiten, wenn wir Hrn. St.s Annahme widerlegen, und die unsere begründen wollten. Zum Glück hat diess auf das System selbst keinen grossen Einfluss. Wenn aber einmal diese

Erklärung gegeben wurde: ist es da nicht willkürlich und die Anfänger verwirrend, wenn gleich in der Note (S. 17) gesagt wird, dass auch zuweilen in dem Folgenden das Wort „Harmonie" gleichbedeutend mit Accord genommen, und der Dreyklang auf der Quinte mit hinzugefügter Septime die Dominanten-Harmonie genannt werden soll? Solche Willkürlichkeiten sollten aus einem jeden Systeme verbannt seyn: am meisten in Musikschulen, wo es so schon genug alte gibt. Auch ist es gar nicht nöthig, dass die Septime dabey ist — um eine Dominanten-Harmonie zu haben. Wenn ich aus c in g und zurück in c schreibe: so ist g die Dominanten-Harmonie auch ohne 7. Der andere Fall hätte mindestens bemerkt werden sollen.

Capitel 5. Vom Grundbasse. Es wird gelehrt, wie Dreyklänge („Worte" oder vielmehr Wörter) zu Harmonieen (Sätzen) zu verbinden sind. Als oberste Melodie steht die Tonleiter. Welche Dreyklänge gehören der Reihe nach für diese Melodie? Die in Beantwortung der Frage mitwirkende Uebung nach dem aufgestellten Grundsatze: „Jeder Ton kommt nothwendig in drey Dreyklängen vor, als erster, dritter und fünfter" (z. B. in c dur, in as und f dur) wird für den Schüler von grossem Nutzen seyn. Dazu die zweyte Regel: „Die für die Töne der Octave zu wählenden Accorde müssen leitereigene, nicht leiterfremde, seyn." Ebenfalls sehr zweckmässig erläutert. —

Capitel 6. Vom Harmoniren. Zum Grundbasse, der immer nur Grund eines Dreyklanges seyn kann, die Mittelstimmen zu finden. Sehr gut wird hier, wie schon oft bemerkt: Jeder Dreyklang der Leiter behält bis zum sechsten immer einen Ton von dem vorhergegangenen bey: nur der sechste zum siebenten nicht. Sonderbar genug klingt auch dieser Fortschritt gerade einzig und allein unangenehm, und ist von je als fehlerhaft verpönt gewesen. Dass man hier in diesen Anfangsverhältnissen noch nicht auf Quinten- und Octavenverbote viel erklärende Rücksicht nehmen müsse, ist verständig. Dass aber bereits darauf aufmerksam gemacht und bemerkt wird, dass diese bey stufenweiss fortschreitendem Basse, dem einzigen Falle in der Harmonik der ganzen Leiter, Statt finde, ist gleichfalls gut. Wenn aber gesagt wird, die fehlerhafte Tonverbindung müsse zu Gehör gebracht werden: so setzen wir ergänzend nur hinzu: die richtige auch; sind auch versichert, dass es der Verf. so will, wenn er auch ausdrücklich nur die fehlerhafte nannte.

Capitel 7. Entwickelung der Normal,- Ton- und Tonarten-Leiter. In diesem überaus wichtigen Capitel heisst es: „Gegenwärtiges System gründet sich auf den Erzeugungsprocess der Töne in der Natur und muss daher vollkommen wahr seyn." Gewiss! wenn nur die Sache mit dem Wenigen, was hier gegeben wird, auch unumstösslich bewiesen wäre. Hier ist jede Kleinigkeit auf das Genaueste zu begründen. Der Verf. sollte dieses Capitel zum einzigen Gegenstand eines ganzen Werkes sich erwählen: hier aber ist entweder zu viel oder zu wenig gesagt; beydes nicht passend. — Wenn von den natürlichen Tönen des Waldhornes und der daraus hervorgehenden General-Tonleiter (?) behauptet wird: „Wie so allmählig immer kleiner die Entfernungen werden und von dem c an dann das fortwährende Wiederholen derselben Verhältnisse!! (nämlich Tonchorde, cde, fga, bcd u. s. w.)": so hätte hier der Verf. die wichtige Bemerkung nicht übersehen sollen, dass nach dem Emporsteigen des Tones d zu fis zwey kleine Terzen (von fis zu a und von a zu c folgen, dass also die Verhältnisse nicht immer kleiner werden. — Ferner sind wir solchen geschichtlichen Zusammendrängungen gar nicht hold, wie sie hier gegeben werden: der Erfahrene lernt nichts daraus, und der Unerfahrene auch nicht; er wird vielmehr verdutzt und staunt die Gelehrsamkeit des Reuers an. Je grösser aber das Staunen wird, desto geringer wird das Denken. — Am Ende kommt heraus, dass eigentlich unsere Tonleiter eine unnatürliche ist. In so weit man nun die Kleidung, das Gebratene und Gekochte nicht mehr natürlich in Hinsicht auf die Gesetze der Natur im Grossen, nicht aber in Hinsicht auf die Gesetze der Natur im Menschen allein nennen kann, in so weit hat der Verf. Recht: dennoch lob ich mir Kleider und Gesottenes, und ich denke, der Verf. ist auch des Sinnes. Das Uebel (?) ist nun einmal da, und der Verf. selbst gründet sein System gleichfalls auf das einmal daseyende Unnatürliche (?) unserer Tonleiter. Hier hätte ich mir also lieber um Vieles mehr, oder auch das Wenige nicht ausgebeten, und Eines von Beyden wünschten wir für eine etwaige zweyte Auflage, wenn anders der Verf. die kurzen wohlgemeinten Entgegnungen nicht unbeachtet lässt, oder sie mit seinen Ueberzeugungen nicht vereinigen können

sollte. Uebrigens ist in der Folge der Darstellung die Regel: „auf eine unreine (kleine) Quinte darf keine reine in aufsteigender Bewegung, wohl aber umgekehrt folgen," sehr richtig dadurch erklärt, dass die kleine Quinte, wie die kleine Septime, sich (wenigstens in den meisten Fällen) abwärts auflösen muss. — Hierbey wird man hoffentlich leicht sehen, wieviel zweckmässiger es gewesen wäre, wenn die Lehre von der Verschiedenheit und den wesentlichen Fortschreitungen der Intervalle vorher beachtet, nicht aber übergangen worden wäre. Wir halten sie für so eingreifend in die Lehre der Harmonik, dass man auf sie vielleicht das einfachste System der Harmonie gründen könnte, und zwar mit Beybehaltung unserer vom Verf., der grossen Septime in der Octavenleiter wegen, unnatürlich erklärten Tonleitern, deren Abänderung uns gar nicht mehr möglich ist, soll nicht der ganze Melodiegang unserer Musik über den Haufen geworfen werden. — Ferner behauptet der Verf., F dur sey dem C dur näher, als G dur, verwandt. Das scheint uns aber aus zwey Gründen nicht annehmbar: 1) weil der nächste Hülfsaccord zur harmonischen Bestimmung des C dur G und nicht F dur ist; 2) weil die Cadenz viel vollkommener ist, wenn man von G zu C dur herab zur Ruhe des Schlusses schreitet als wenn man von F in C dur hinauf geht. Das Aufstreben im Fortgange irgend eines Unternehmens dünkt uns menschlicher zu seyn und näher zu liegen, als das Herabsinken, es wäre denn beym Niederlegen zur Ruhe. Da aber die Kunst schlechthin auf menschliches Emporringen zielen muss: so würden wir in der zweyfach ersten Verwandtschaft von C dur dem G lieber den Vorzug geben, als dem F dur. Billig überlassen wir jedoch die Sache dem Nachdenken eines Jeden, sind aber begierig, auf welche Seite sich die meisten Freunde harmonischer Untersuchungen wenden werden. — Streng genommen stimmt der Verf. selbst dadurch bey, dass er S. 30 behauptet: „die C Tonart besteht, wie jede andere, eigentlich nur aus den Accorden $\begin{matrix} c & d \\ e & h \\ g & g \\ & c \end{matrix}$." Wenn nun F dur gar nicht eigentlich zu C gehört, wie der Verfasser sagt, wohl aber g dur, besonders mit hinzu gekommene Septime: so muss doch wohl g dem c näher, als f verwandt seyn. — Um der angenommenen, aber nicht zugegebenen Sache willen, muss der Verf. freylich auch hier noch behaupten, es klinge zwar allerdings besser, wenn man in der Gegenbewegung auf *f* in g fortschreite

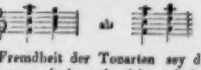

aber die Fremdheit der Tonarten sey durch diese Gegenbewegung doch noch nicht aufgehoben. Man vergleiche darüber den Aufsatz des Verfs. im 27. Jahrgange dieser Zeitung, 1825. Nr. 31. und die Einwendungen dagegen in Nr. 35. — Hätte der Verf. Recht, welche Einschränkungen würde sich die Musik in Hinsicht auf Harmoniefolge gefallen lassen müssen! Dazu sind doch die Gründe nicht zwingend genug. In einem Anhange zu diesem wichtigen Capitel stellt der Verf., aus Besorgniss, noch nicht klar genug gewesen zu seyn, die Hauptpuncte seiner Behauptung noch einmal kürzlich zusammen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin im September 1828. Im August sind wir an interessanten Kunstgenüssen für den Sommer sehr reich gewesen. Oberon, von C. M. v. Weber, wurde vor der Urlaubsreise der Mad. Seidler noch drey mal, im Ganzen also acht mal vom 2ten Juli bis 20ten August bey vollem Hause gegeben. Den Festtag des dritten August feyerte das Königliche Theater in gewöhnlicher Art durch Spontini's Fest-Marsch und Volks-Gesang, Reden und Schauspiele in Berlin und Charlottenburg. Die Königstädter Bühne bot uns eine neue Oper, *Emma*, von Auber, ein schwächeres Product dieses modernen Componisten dar, dessen Langweiligkeit und Sentimentalität nur die gute Laune des Komikers Spitzeder und das angenehme Spiel der Dem. Sabina Bamberger übertragen konnte, da selbst der kunstfertige Gesang der Dem. Clara Siebert kalt liess. Es scheint dieser jungen Künstlerin an innigem Gemüthe zu fehlen; ihre Sprache ist geziert und voll Pathos, ihre Bewegungen verrathen zu sehr das Erlernte und entbehren der natürlichen Anmuth. Dagegen ist auf die mechanische, technische Ausbildung des Gesanges der grösste Fleiss verwandt, und die Höhe der Stimme ist rein und stark. Im Königlichen Theater been-

deten die Herren Fischer aus Pesth und Sedlmayer aus Hannover ihre Gastrollen, der erste als Figaro in der Rossini'schen Oper; Jacob in „Joseph in Egypten“ und Seneschall in „Johann von Paris,“ der zweyte als Bartolo und Kapellmeister in dem unbedeutenden Quodlibet: „der Kapellmeister aus Venedig.“ Herr Fischer, der eine mässig starke Baritono-Stimme und angenehme Höhe besitzt, erhielt Beyfall, und zeigte Brauchbarkeit für die Oper. Grosse Sensation machten beyde Bassisten nicht. Dagegen erhielt die auf der Königlichen Bühne neu gegebene Onslow'sche Oper: *der Hausirer*, nach dem Französischen „le Colporteur“ des Slauard, von dem Freyherrn von Lichtenstein deutsch bearbeitet, allgemeinen und ausgezeichneten Beyfall. Das Sujet ist spannend, und, wiewohl nicht ohne häufige Unwahrscheinlichkeiten, doch von vorzüglicher Bühnen-Wirkung. Die Musik, voll Geist und Originalität, verräth durch die Vorliebe zu harmonischen Combinationen und feinen Nüancirungen der Gesang-Begleitung den gewandten, denkenden Instrumental-Componisten, dem besonders die grossen Ensemble's und Finale's meisterhaft gelungen sind. Die Arien und Duette könnten theilweise durch einen melodischen Fluss der Singstimmen gewinnen; doch finden sich auch hierin schöne Melodieen, wovon wir beyspielsweise nur das reisende Trio der Mina, des Alexis und Koli, Nr. 3. anführen. Die ersteren beyden Rollen sind durch Fräulein von Schätzel und Hrn. Stümer sehr gut besetzt. Besonders sprach die reine, angenehm frische Stimme dieser durch Jugend und Anmuth auch persönlich begünstigten Sängerin ungemein an. Herr Stümer hat sich in dieser talentvollen Schülerin auf's Neue als ein gründlicher Gesanglehrer aus Righini's Schule bewährt. Den Hausirer spielt Hr. Blume recht charakteristisch, die versteckte Bosheit des Spions gelungen andeutend; sein Gesang ist in den stark besetzten Finale's durchdringend kräftig, auch die Mimik treffend, so dass wenige Bühnen diese schwere Rolle besser werden besetzen können. Ganz vorzüglich aber tritt neben Fräulein von Schätzel Hrn. Bader's lebhaftes Spiel und sein, dem Gefühle so wohlthuender Gesang hervor, obgleich Oskar etwas tiefer Bariton und stellenweise auch wieder hoher Tenor ist. Nur das Cantabile des Mittelsatzes in der Arie spricht dem Vortrage dieses Sängers weniger zu, dessen Stimme zu volltönend ist, um ganz die nöthige Biegsamkeit zu Verzierungen und das portando vollkommen zu besitzen. Die komische Rolle des Koli spielt Hr. Schneider (Sohn des hiesigen Kapellmeisters) angemessen; er hat indess nur wenig Stimme für den oft hoch liegenden Gesang. Ueberhaupt muthet Onslow den Männerstimmen grossen Umfang zu, und hat in dieser Oper in Igor den vierten Tenor aufgestellt, der hier von einem Choristen, Hrn. Heinrich, nach Kräften ziemlich befriedigend besetzt ist. Den Kerkermeister spielt Herr Wauer, seinem Naturell gemäss, zu treuherzig, singt solchen indess recht sicher und kräftig. Die Chöre sind vorzüglich einstudirt. Das Orchester aber übertrifft in der fein nuancirten, fertigen und discreten Ausführung dieser complicirten Musik fast alle früheren Leistungen. Die chromatischen Läufe und schwersten Figuren der Violinen werden, wie von zusammen eingespielten Quartett-Virtuosen, auf's rundeste, im genauesten Einklange mit spielender Leichtigkeit executirt. Im grossen Opernhause hat diese grossartige Musik gegen den akustisch weniger günstigen Raum des kleinern Schauspielhauses bedeutend gewonnen, da in letzterm die Rede wahrnehmlicher, der Ton aber dumpfer und hohl klingt.

Der „Hausirer“ ist seit dem 19ten August drey mal im Schauspielhause und zwey mal im Opernhause, bey vollen Häusern mit lebhaftem Beyfalle gegeben worden, woran freylich das Interesse an dem schönen, aufblühenden Talente der Fräulein von Schätzel auch bedeutenden Antheil hat. Die von dieser jungen Sängerin eingelegte Arie (aus Bertou's Aline) machte, obgleich im Style sehr von Onslow's Composition abweichend, durch den eben so reinen und ungekünstelten als bereits bedeutend kunstfertigen Vortrag, ausgezeichnete Sensation, so dass Fräulein Schätzel beym Publico ein zweyter Sonntags-Liebling zu werden verspricht. — Im herrlichen Don Juan trat Mad. Schulze als Donna Anna am 29sten vorigen Monats wieder auf, nachdem diese verdienstvolle, vom Publicum seit einiger Zeit mit nicht gerechter Kälte aufgenommene Künstlerin durch einen mehrmonatlichen Urlaub von der Bühne entfernt gewesen war. Fräulein von Schätzel sang die Elvira hinreissend schön; dagegen fehlte Mad. Seidler (jetzt auf einer Kunstreise in Cassel) als Zerlina. Die übrige Besetzung war die alte; die Macht der Musik aber immer wieder neu. Vorzüglich bey günstiger Laune war Herr Blume in der Hauptrolle.

Am 28sten v. M. gab Hr. Musik-Director Moeser ein, der ungünstigen Witterung halber nur sparsam besuchtes, Concert im Königlichen Schlosstheater zu Charlottenburg. Beethoven's Sinfonia pastorale, dessen „Schlacht von Vittoria“ und Spohr's Ouverture zu Pietro von Abano waren die Hauptstücke. Letztere sprach, der Düsterheit wegen, wenig an, und die Symphonien gelangen in der Ausführung weniger, als man es sonst in den Concerten des Hrn. Musik-Director Moesers gewohnt ist. Vermuthlich war hieran die fremdartige Stellung des Orchesters auf der schmalen und niedrigen Bühne Schuld. Die Herren Moeser und der Violoncellist Ganz spielten ihre Concerte mit gewohnter Virtuosität. Was indess die Violine betrifft, so ist man hier jetzt schon zu sehr auf Paganini's verheissene Herkunft gespannt. Fräulein von Schätzel und Herr Stümer sangen in diesem Concerte. — Walter Scott's Quintin Durward ist zu einem romantischen Drama umgewandelt; Hr. Kapellmeister Schneider hat die zur Handlung gehörige Musik in gewohnter Art, wirksam componirt. Das Königstädter Theater lieferte ausser der in einen Akt zusammengestrichenen Oper „Emma“ von Auber, noch Carafa's Solitaire, unter dem Titel: „der Klausner auf dem wüsten Berge,“ mit ziemlich günstigem Erfolge. Dem. Siebert und Hr. Wiedermann, auch Hr. Diez und Zschiesche sind den Hauptrollen ganz gewachsen. Die Handlung ist interessant und spannend, die Musik sehr melodisch und von Effect, wenn gleich nicht neu, doch mehr dramatisch, als man es von neueren italienischen Componisten zu erwarten gewohnt ist. Ausserdem wurde ein kleines Singspiel: „Brauseköpfchen,“ von Boyeldieu, durch das vorzügliche Spiel der Dem. Sabina Bamberger mit Beyfall gegeben. Nachdem Dem. Tibaldi in allen Opern zum letzten Mal aufgetreten, ist dieselbe noch für den Monat September bey der Königstädter Bühne engagirt. „Die umgeworfenen Wagen“ wechseln daher mit der „Italienerin in Algier,“ Corradino und Oberon (Pasticcio von Carl Blum, Mozart, Wranitzky u. s. w.) noch fortwährend ab. Auch Lenore von C. von Holtey mit älteren Lieder-Melodieen ist nach der Rückkehr der Dem. Holzbecher von einer Urlaubsreise wieder gern gesehn. Von Göthe's „Faust,“ den Hr. von Holtey als Melodram für diese Bühne bearbeiten sollte, ist es ganz still. Dagegen soll Spohr's Oper: „Faust“ — wie es heisst — endlich auf der Königlichen Bühne einstudirt werden, wenn nicht Chelard's Macbeth dem Faust den Vorrang durch die persönliche Herkunft des Componisten abgewinnt. Auch Spontini wird nächsten Winter seine Agnes von Hohenstaufen in drey Akten beendet, (den ersten Akt neu umgearbeitet) in Scene setzen. So stehen uns also noch grosse Kunstgenüsse bevor, wenn Zeit und Kräfte gehörig benutzt werden. Ein grosser Verlust hat im August die Königliche Bühne betroffen, wie die dramatische Kunst im Allgemeinen. Pius Alexander Wolff, der geschätzte Dichter der beliebten Preciosa, folgte dem verewigten Tondichter dieses Schauspieles mit Gesang, in das Land ewiger Harmonieen am 25sten August, an Göthe's Geburtstage, zu Weimar, der Wiege seines Künstler-Ruhmes als darstellender Mime. Sein Verlust ist gleich dem von Iffland, Fleck und der Bethmann, unersetzlich für die dramatische Kunst.

Gedanken und Meinungen, bezüglich auf Musikfeste und Oratorien.

4.

Oben steht es gedruckt, dass der Dichter eines ganz in Luthers Sprache abgefassten Oratoriums nothwendig einseitig werden müsse; — so wäre denn auch Rochlitz einseitig gewesen, in seinen „letzten Dingen?“ — Keineswegs; und um diess zu erläutern, ist es nöthig, auf die Natur dieser Gattung von Gedichten zurück zu gehen. Sulzer nennt das Oratorium ein mit Musik ausgeführtes, geistliches, lyrisches, kurzes Drama, und bemerkt gleich, dass das Beywort: lyrisch jede eigentliche Handlung davon ausschliesse. Als Haupterfordernisse setzt er fest, dass mehre Charaktere eingeführt werden, dass in den ausgedrückten Empfindungen selbst nichts vorkomme, was nicht unmittelbar aus der Hoheit des Hauptgegenstandes entspringe, und dass der epische und der gewöhnliche dramatische Vortrag gänzlich vermieden sey. Dass diese Erklärung nicht einmal für Sulzers Zeit (man denke an die lange vor ihm berühmten Händel'schen Oratorien) ganz passend ist, leuchtet ein; sie enthält zwar vieles, das auf alle Zeiten Anwendung finden wird, aber schon die Bezeichnung: „Drama“ ist nicht richtig.

Ob mit Recht oder Unrecht: es existiren factisch zwey Arten von Oratorien, die in äusserer Form und Tendenz von einander abweichen. Beyde

hier und da kleine Vexierungen u. dgl. entgehen sollten, welche der Kenner, so unbedeutend selbige auch scheinen mögen, doch ungern vermisst. Man fühlte den Unterschied der Direktion am auffallendsten bey dem *unterbrochenen Opferfeste*. Die drey ersten Vorstellungen dirigirte der Compositeur *selbst*, mit der Violin. Es herrschte da eine Präcision, ein Feuer im Orchester, wodurch die Musik ungemein gehoben ward; bey der vierten Vorstellung, welche Hr. Wranitzky dirigirte, war zwar der Körper der Musik, wenn mir dieser Ausdruck erlaubt ist, da; aber die Seele, welche das Ganze in den drey ersten Vorstellungen belebte, mangelte völlig *). — —

Es ist öfters öffentlich bemerkt worden, und wahr, dass seit einigen Jahren weniger zufällige Akademien von *reisenden Künstlern* gegeben wurden, als sonst; aber sicher nicht aus den Ursachen, die gewöhnlich angeführt werden. Der Krieg hatte bey weitem die meiste Schuld daran. Das Theater wird keinem grossen Künstler verweigert. Baron von Braun schätzt Talente zu sehr, um selbige nicht zu unterstützen; es bedarf also bey ihm keiner Verwendung, um das Theater zu erhalten. Er munterte vielmehr die Künstler dadurch auf, nach Wien zu kommen, dass er ihnen das Theater verheifst. Dieses war der Fall bey den Gebrüdern Romberg, die er in München gehört, und daselbst eingeladen hatte, sich auch in Wien hören zu lassen. Freylich wird das Theater mittelmafsigen Virtuosen, die aber diesen Nahmen eigentlich gar nicht verdienen, öfters verweigert, und ich glaube, dass man die Direktion deswegen nicht tadeln kann. Sollten indefs auch Schwierigkeiten obwalten, um das Theater zu erlangen, so erwächst dem Künstler dadurch eben noch kein Nachtheil. Der grofse Saal im Augarten, der Saal bey Jahn, der Saal auf der Mehlgrube sind nicht weniger vortheilhaft für Konzerte. Die Wiener haben kein Vorurtheil gegen diesen oder jenen Ort. Ihnen ist es gleichviel, wo ein Konzert gegeben wird: denn sie gehen nicht aus Vorliebe für das Theater, oder für diesen und jenen Saal, sondern des Künstlers und der Musik wegen hinein. Es kann also jeder Virtuos, der diesen Nahmen nur einigermafsen verdienet, auf ein zahlreiches Publikum und auf eine beträchtliche Einnahme rechnen. Ist das Konzert nicht im Theater, so ist der Eintrittspreis selten unter einem Speciesthaler, oder Dukaten. Dann wird für die Billette, welche der Künstler selbst, oder dessen Freunde vertheilen, meistentheils der doppelte Eintrittspreis, auch von vielen noch mehr bezahlt, welches in andern grofsen Städten Deutschlands sehr wenig oder gar nicht Sitte ist. Mithin ist in Wien mit Konzerten, die wirklich gehört zu werden verdienen, wohl mehr zu gewinnen, als an irgend einem andern Orte. Herr Eck hatte, nach seinem eigenen Geständnisse, vier hundert Dukaten Ueberschufs, ob er sich gleich kaum vierzehn Tage in Wien aufhielt, und sich in keinem Hause hören liefs, um sich Gönner zu erwerben. Die Gebrüder Romberg, welche aus Italien nach Wien kamen, auch nicht *ein einziges* Empfehlungsschreiben hatten, ihr Konzert gerade an einem Tage gaben, welcher, mancher zusammen getroffener Umstände wegen, der ungünstigste dafür war, gewannen, nach Abzug aller Unkosten, gegen sechshundert Gulden. (Sie bekamen für Ein Billet funfzig Gulden.) Es war freylich ein schlechtes Konzert für Wien: aber würde es nicht an vielen andern Orten für das Beste aller Besten gelten? Ich könnte dergleichen Beyspiele noch eine Menge anführen. Wie sehr zeichnet sich also Wien in dieser Rücksicht vor vielen andern Orten aus, wo der Künstler, nachdem er ein Fall-

*) In jener Uebersicht werden die Contrabässe des Orchesters hart getadelt. Ich gestehe, dass ich die dort gerügten Stellen nicht bemerkt habe und gerade die Bässe unter das Vorzüglichste des Orchesters rechne. Dass Hr. Vogel dort als Tenorist genannt wird, ist wahrscheinlich nur Schreibfehler. Seine Stimme ist ein sehr schöner, harmonischer Bariton. Hr. Lippert verdient den dort ihm gegönnten Tadel vollkommen; allein bey der unglaublich hohen Meynung, die er von sich und seinen seltsamen Eigenheiten im Gesang u. s. w. hat, bleibt keine Hoffnung, ihn durch Tadel zu bessern. d. Verf.

sind lyrische Gedichte, keines von ihnen darf Drama seyn; das erste aber hat die äussere dramatische Form, behandelt irgend eine grosse Begebenheit aus der Bibel, und bedarf bestimmter Personen und Charaktere. Ich nenne es das historische Oratorium, und halte seine Form für die zweckmässigste, weil sie dem Componisten den sichersten Anhalt gibt, und dem Publicum die leichtfasslichste ist; es ist das häufigste und nur von ihm habe ich bis jetzt geredet. Die dramatische Handlung widerstreht der kirchlichen Aufführung, kann also in diesem Oratorium nicht genugsam vermieden werden. Seine Personen dürfen nur Empfindungen über Handlungen und Begebenheiten ausdrücken, und diese dadurch bezeichnen. Die Grenze zwischen dem lyrischen Gedicht und dem Drama ist hier äusserst fein, und doch fühlt man es gleich, wo sie überschritten ist; wenn vollends, z. B. „im Christus am Oelberge Jesus und Petrus mit einander förmlich conversiren, so ist das das gröbste Versehen, welches begangen werden konnte. Beyläufig gesagt, ist es verletzend, in diesem wie in anderen Oratorien, z. B. der Rosetti'schen Passion, Jesus redend einzuführen. Man fühlt leicht, warum.

Die zweyte Gattung des Oratoriums ist unstreitig die edlere, aber auch die schwerere für Dichter und Componisten. Sie ist der Erguss eines durch die erhabenen Gegenstände, durch die Geheimnisse der Religion exaltirten Gemüthes. Ihr Vortrag ist von dem Dramatischen weit entfernt, und streift an das Epische nur in sofern, als er zukünftige Begebenheiten im Nebeldunkel der Phantasie erscheinen lässt, und vergangene in seine Bilder verflicht. Ein zu nahes Berühren des epischen Vortrages, oder vollends ein Uebergang in den dramatischen, würde ein Oratorium dieser Gattung sogleich einem unbeholfenen Zwittergeschlechte zugesellen. Texte aus früherer Zeit haben indessen häufig diesen Fehler, z. B. ein Passionsoratorium von Homilius, das ganz regelrecht beginnt, worin aber plötzlich ein Recitativ eintritt, welches die Leiden Jesu vor Kaiphas erzählt. Unwillkürlich drängt sich dem Leser dabey die Frage auf: Wer ist denn der Wortführer? — In der neuesten Zeit aber hat uns Rochlitz durch seine „letzten Dinge" ein glänzendes, vielleicht das einzige Muster dieser Gattung des Oratoriums aufgestellt. Nach der ersten Aufführung der Spohr'schen Composition im Niederrheinischen Musikfeste ward es in der Cäcilia beurtheilt, und getadelt, und spätere Beurtheiler, von dem Gepräge der Sachkenntniss bestochen, welches jene Recension in vielen Puncten unläugbar an sich trägt, haben sie auch in Hinsicht des Textes fast überall zum Grunde gelegt, ohne sich auf eine eigene Untersuchung derselben einzulassen.

Nach meiner Meinung hat der Ref. der Cäcilia den Fehler begangen, ihn in die Rubrik des historischen Oratoriums zu bringen. Er fand darin Solos und Recitative ohne grosse Bedeutung; bedeutend sind im Gegentheil alle, sowohl durch Gedanken als Sprache, aber es fehlt ihnen der bestimmte Charakter, welcher die einzelnen Sätze eines Oratoriums scharf bezeichnet, und dieser Charakter muss ihnen fehlen. Das Werk ermangelt, seiner Meinung nach, alles epischen Zusammenhanges, und er konnte sich über die Bedeutung des Einzelnen keine Rechenschaft geben. Ganz natürlich! Die Dichtung durfte keine epische seyn: das Ganze ist eine Phantasie: betrachte man etwas einzelnes davon, es wird unverständlich seyn, und diess ist auch vollständig auf die Composition anwendbar; fast jedes Oratorium lässt die Aufführung einzelner Sätze, für besondere Zwecke, zu; man nehme aber einmal ein Chor oder ganz Solo, aus den letzten Dingen" heraus, und es wird ganz bedeutungslos dastehen. Man kann eine solche Dichtung nur als Ganzes betrachten, und sogar in Hinsicht der Eintheilung in Chöre und Soli muss man dem Componisten etwas zu Gute halten, oder vielmehr eingestehen, dass die vorhandenen Kunstmittel für die Dichtung nicht ausreichen. Einen Chor von bestimmten Personen z. B. es hier nicht, um das Chor zu singen; der letztere ist nur die verstärkte Empfindung des Einzelnen, welche denn freylich nicht ohne ein Chor wieder gegeben werden kann.

Ich kann diesen Commentar nicht ohne einige Bemerkungen schliessen, die eigentlich nicht zu meinem Gegenstande gehören, denn bisher diente er nur zur näheren Ausführung meiner Ansichten über die zweyte Gattung des Oratoriums. — In einer fast nachlässigen Redeform sagt der Hr. Ref. der Cäcilia, Rochlitz habe zwey Theile gemacht, weil es sich so gehörte, und, wie natürlich, mit dem Halleluja geschlossen. Meine Meinung darüber spricht sich mit denselben Worten aus. Jenes gehörte sich so, weil das Gedicht in der That zwey Abtheilungen hat; diese sondern sich genau

von einander, wie schon die Anfangsworte des zweyten Theiles beweisen: Das Ende kommt. Einen natürlichern Schluss zu machen, als mit dem Hallelluja, überlasse ich einem jeden; es wird ihm schwerlich gelingen. Dass Hr. Ref. bey dieser Gelegenheit die Verdienste des Componisten gegen die des Dichters erhob, entspross aus seinen Ansichten von der Dichtung. Es ist nicht meine Absicht, hier die Composition zu beurtheilen, aber ich darf die Meinung aussprechen, dass es mir unmöglich scheint, den Text durch die Musik mehr zu heben, als er es schon selbst durch seine Sprache thut. Ich halte diese Zusammenstellung aus der Offenbarung für so grossartig, dass ich ihr den Werth einer eigenen Erfindung beymesse, und möchte ich dem würdigen Dichter einen Vorwurf machen, so wäre es der: dass aus den von ihm benutzten biblischen Stellen der Schmuck für zehn historische Oratorien zu entnehmen gewesen wäre.

Kurze Anzeigen.

Lyra, eine Sammlung von Liedern, Balladen, Duettinis der vorzüglichsten Componisten mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre. 4 Bändchen. Freyburg, im Breisgau in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung. Preiss 5 Thlr. 12 Gr.

In dieser neuen Liederlese, deren Wahl, Correctur und Bearbeitung für die beyden begleitenden Instrumente dem Hrn. Musikdir. Büttinger übertragen worden ist, sollen nicht nur vorzügliche, bereits gedruckte, sondern auch noch nie öffentlich erschienene Melodieen den Liebhabern einfacher Gesangsweisen übergeben werden. Zuvörderst hätten wir gewünscht, die noch nicht gedruckten möchten als solche bezeichnet worden seyn. Bey Liedern, die manchmal starke Familien- und Verwandtschaftsähnlichkeiten an sich tragen, ist eine solche Genauigkeit der Angabe vorzüglich wünschenswerth. Irren wir nicht sehr, (wir lieben gute Lieder und dürfen uns wohl eine gute Bekanntschaft mit diesem von Manchem mit grossem Unrechte übersehenen Zweige des Musen-Haynes zuschreiben) so bieten diese Hefte wenig ganz neue. Ein eigentlich kritisches Durchgehen aller, oder doch der meisten dieser Lieder, wird man wohl kaum verlangen: allgemeine Andeutungen für diejenigen, die Anthologieen lieben, sind auf alle Fälle das Zweckmässigste. Erstlich wird man in diesen Heften auf manche Gesänge stossen, die bey der Menge neuer Liedersammlungen, von Vielen bereits wieder zurückgelegt worden sind: man wird aber auch solche darunter finden, die ihre Zurücksetzung keineswegs verdienen, und sogar recht gern wieder gesungen werden, wenn sie nur wieder frisch aufgelegt werden. Dass unter so vielen nicht auch einige seyn sollten, die in ihrer Stille hätten verharren können, wird Jeder natürlich finden. Endlich ist auch manchen Gesängen ein grösserer Wirkungskreis dadurch gegeben worden, dass sie hier, für eine Stimme zugerichtet, unter das Publicum treten, z. B. „der Schmidt" ein mehrstimmiges Lied von Nicola. Weil nun in der Regel solche Sammlungen sich nach dem herrschenden Geschmacke der Umgegend des Druckortes richten: so hat man nicht einmal ein völliges Recht, aus dem Gegebenen und Uebergangenen den eigenthümlichen Geschmack und die Umsicht des Sammlers genau zu beurtheilen. Man trifft unter Andern auf die Namen: A. André, Carl Arnold, Beethoven, J. D. C. Brugger, Feska, J. Greith, Hettersdorf, Himmel, C. Kreutzer, Lindpaintner, Methfessel, Ferd. Pillwitz, Righini, Störkel, Franz Schubert, Chr. Schulz, Carl M. von Weber, Gottfr. Weber u. s. w. Bey Weitem die Mehrzahl sind Lieder, am allerwenigsten Balladen, und diese im eigentlichsten Sinne des Wortes, d. h. romantisch erzählende Gesänge mit einer einzigen Melodie für alle Strophen.

Im zweyten Bande ist auf dem Innern des zierlichen Umschlages unter anderen Notizen eine biographische Skizze Joseph Weigl's, des bekannten Componisten der Schweizerfamilie, gedruckt worden, in welcher die Reihefolge seiner Werke Vielen willkommen seyn wird.

Zwölf Lieder von Uhland u. s. w. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und in Musik gesetzt v. J. M. Montù. Stettin, bey B. W. Oldenburg und M. Böhme. Preiss 15 Sgr.

In diesem ersten Hefte des uns noch ganz unbekannten Verfassers sind nur 6 Lieder enthalten, und die andere Hälfte derselben ist, gedruckter

Anzeige zufolge, den 1uny d. J. zugesagt worden: sie ist uns jedoch bis jetzt noch nicht zu Gesicht gekommen. Das erste Lied (eigentlich Canzonette), *die Kapelle*, ist das einzige Gedicht von Uhland, und der Componist scheint es für das vorzüglichste Stück des ersten Heftes dadurch erklären zu wollen, dass er den Namen des geschätzten Dichters allein angeben, und sogar eine kleine Kapelle auf dem Titelblatte recht hübsch lithographiren liess (er ist Maler). Der einfache Gesang hat auch wirklich etwas Anziehendes, etwas modisch Gefühltes, wie wir es nennen möchten. Nur muss man sich nicht durch den Anfang des Gesanges, durch die Wiederholungen „droben, droben, schauet, schauet" die in der That zwischen Gefühltem und Scherzhaftem so schwanken, dass die Stimmung des Sängers fast allein den Ausschlag geben wird, irre machen lassen. Ist dieser kleine Anstoss glücklich beseitigt, so werden selbst die zuweilen länger, als gewöhnlich, gehaltenen kurzen Sylben dem guten Ausdrucke nicht sehr hinderlich seyn, da sie in die ganze etwas gedehnte Form des Gesanges gut verwebt sind. Wäre *das Bild der Rose*, Gedicht von Harro Harring, der Musik nach eben so hübsch erfunden, wir würden es loben. *Der Stern der Liebe*, von demselben gedichtet, ist musikalisch schöner, und wird einer andern Menschenart gefallen, als derjenigen, welcher das *Schweizerlied* von Henne Sargans wohlgefällig seyn wird. Es ist ein frischweg gesungenes, natürlich lustiges Lebensstückchen, das sich allemal auf dem Papiere curioser ausnimmt, als in der Wirklichkeit. Der Schaden solcher Dinge liegt auch eigentlich gar nicht in den Dingen, am wenigsten in den Liedern, sondern an den unfeinen eigenliebigen Leuten, die ohne alle Rücksicht auf ihre Umgebungen dergleichen sobald als möglich vom Herzen schütteln, und in die Welt hinein singen müssen: am rechten Orte wird's schon taugen und gehörig anklingen. An dem *Lauf der Welt* wird aber doch Niemand etwas auszusetzen haben? Und hätte er es: was hülfe das? Zum Glück ist dieser hier ein recht artiger Weltlauf, den wir selbst uns mit Vergnügen gefallen lassen; auch kreuzert er ein wenig und nicht bloss in der Vorzeichnung. Das letzte, Lied des Gefangenen, tempo giusto in einen Walzer gebracht, leicht und gefällig, mag wohl unter der Walzerlust so etwas von einem versteckten Kummer verbergen sollen; er scheint sich aber doch fast zu sehr verborgen zu haben; man merkt den unterirdischen Maulwurf zu wenig, so dass es uns zuweilen scheint, als wäre keiner da, in welchem Falle wir das letzte Lied verfehlt nennen müssten. Da aber offenbar die ganze Sammlung zu den anspruchlos gefälligen gehört, die für gesellige Zirkel allerley flüchtige Gefühle angenehm aufhauchen: so wünschen wir diesen artigen Kindern der geselligen Muse unter den Liebhabern leichter Unterhaltungen eine freundliche Aufnahme.

Dithyrambe, von Fr. Schiller, in Musik gesetzt für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte, — — von A. L. Crelle. Op. 9. In Berlin, bey Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Wir haben schon manche Composition dieses Schiller'schen Gedichtes, und zwar von sonst geistreichen Tonsetzern kennen gelernt: es hat uns aber keine so angesprochen, als die vor uns liegende. Man hatte den Götterbesuch wie eine eigentliche, nur etwas verständigere Dithyrambe in höherer Liederform, alle drey Strophen nach einer Melodie behandelt, und also bey dem Mangel an Empfindungs-Einheit der Strophen das beynahe Unmögliche möglich machen wollen. Da musste denn, auch bey der geistreichsten Behandlung, der Vollendung des Ganzen bald da, bald dort Einiges fehlen. Es war daher schon ein glücklicher Gedanke, nicht nur, dass der geachtete Componist das liedermässige Gedicht durchcomponirte, sondern und vorzüglich, dass er zu den vier Stimmen auch noch eine Clavierbegleitung hinzufügte. Dadurch wurde es ihm leicht, theils durch Zwischenspiele den Sängern die nöthige Erholung zu schaffen, ohne dass die brausende Bewegung im Einzelnen darunter litte, theils manche Gedanken des wechselnden Gedichtes, dem Geiste desselben angemessen, in einem Solo darzustellen, theils auch den weichen, weiblichen Endreim jeder Strophe mit dem Füllenden des Instrumentes so zu überkleiden und zu umtönen, als man es wünschen muss. Gerade dieser Endreim macht dem Tonsetzer, der nur den vier Männerstimmen das Ganze, wie ein Lied, Strophe für Strophe nach einer und derselben Melodie zu singen zumuthet, das Gelingen seines Unternehmens doppelt schwierig. Kurz, die hier angewendete Behandlungsart des Gedichtes scheint uns in jedem Betracht die rechte. Die erste Strophe

ganz vorzüglich gelungen. Ueberall, von der Einleitung an, die vielleicht Manchem einige Anklänge bieten dürfte, bis zum Schlusse des ersten Chores, spricht sich ein frisch erregter, in seinem feinen Schwärmen sich doch nicht verlierender Geist aus, wie im Dichter. Zu guter Ausführung dürfte aber vor Allem ein wohlgeübter, vollstimmiger Tenor (das Werk ist Hrn. Bader gewidmet). Die zweyte Strophe gibt ihre drey Anfangszeilen in einem Recitative, das, lebendig vorgetragen, wie es seyn muss, seine Wirkung nicht verfehlen wird. Der schnelle Uebergang aus E dur durch den Septimen-Accord in F dur, und das [illegible] wiederholte Wiederholte der Worte [illegible] Chor [illegible] Wenn nun das ungeübte Beyhauen der Violinen durch jene Wiederholung schon eingeübter, so wird es darauf durch das ruhiger freudige, melodiöse Vorspiel zu dem folgenden Solo-Quartette der Stimmen fortgeführt und inniger gemacht; es tritt der Seele den erwünschten Raum, bis sie sich Vereinigung mit anderen, der gleichgestimmten, der Bitte erhebt: „Schenkt mir euer unsterbliches Leben" u. s. w. Sehr schön! Dem folgenden ¾ Tact möchten wir in den rhythmischen Einschnitten besonders mehr Begreifendes wünschen: Melodie und Harmonie dünken uns hier zu gewöhnlich. Die Wiederholung ist zwar besser verschlungen, wirkt daher auch schon etwas tiefer; aber man fühlt doch auch hier, wie [illegible] der weibliche Endreim, sogar mit Begleitung des Pianoforte, dem Componisten völlig überwundene Nachtheile bereitete. — Die dritte Strophe beginnt der zweyte Bass Solo und führt die vortrefflich fort bis zu den Worten: „Einer der Unsern sich dünke zu seyn." Der schöne Uebergang aus F moll durch den Quintsexten-Accord und dessen enharmonische Verwechselung in den Septimen-Accord von cis zu fis dur, der, nach wohlgeführter Melodie, sehr natürliche Fortschritt in Fis moll und unmittelbar darauf in D dur thun bey völlig gut gehaltener Melodie das Ihre höchst befriedigend. Der ¾ Tact wechselt nun abermals mit dem vorherrschenden ¢ von den Worten an: „Sie rauschet, sie perlet u. s. w." vierstimmig, D dur, sehr schön: nur die in schnellen Achteln herunterrauschende Wiederholung gibt dem Solo in Ansehung der Melodie einen viel zu matten Schluss, und die Harmonie hat dabey leider noch mehr verloren: sie wird nicht nur zum Ende unerwartet zweystimmig, sondern sie wird es auch zum Ueberfluss auf eine dem Hörer unklare und dem Beschauer unangenehme Art. Wir setzen die uns unwillkommene Stelle lieber zu Jedes eigegener Beurtheilung her:

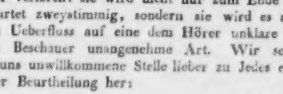

Dazu kommt nun noch die Melodie im vorangegangenen Tacte

Der zum p. sich herabsenkende Gesang soll wahrscheinlich das „ruhig werden" malen: aber das malt sich durch solche Bewegung (wodurch es sich [illegible] wahrer als durch decresc., das mehr ein Ermatten anzeigt, ausdrückt) nicht gut. Wäre es nicht besser gewesen, wenn der Componist die Wiederholung etwa auf folgende Art, versteht sich vierstimmig geführt hätte:

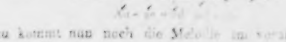

Der darauf folgende Chor wiederholt die Worte in sehr angemessener, schöner Bewegung und schliesst das sehr zu empfehlende Ganze auf eine würdige Weise.

Rondeau brillant pour Pianoforte seul composé par J. N. Hummel. Oeuv. 109. Vienne, chez Haslinger. Pr. 16 Gr.

Ein schönes, klar, ungesucht und doch neu durchgeführtes Stück, das bald scherzhaft, bald ernst nicht nur wohl unterhalten, sondern einen wahren Kunstgenuss gewähren wird. (H moll, ¢. Neue Auflage.)

. *Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. N°. 40. 1828.

Recension.

Neues System der Harmonie-Lehre u. s. w. von Franz Stöpel.

(Beschluss.)

Cap. 8. Einführung der Dissonanzen. A) Einführung der Vierte und Neunte. Es geschieht um der Mannigfaltigkeit willen. Ihr Erscheinen gründet sich auf naturgemässe Gesetze. Es werden hier folgende angegeben, ohne dass der Grund, warum diess so seyn müsse, auseinandergesetzt wird, was in einer physikalischen Klanglehre nachgeholt werden soll: „Wenn der Grundbass fünf Stufen gestiegen ist, kann man eine Vierte vor der Dritten, oder eine Quarte haben, welche sich in die Terz auflös't; und wenn der Grundbass vier Stufen gestiegen ist, kann man eine Neunte vor der Achten oder eine None haben, welche sich in die Octave auflöst.“ Wenn nun, wie hier, None und Secunde als einerley angesehen werden: warum ist denn da nicht hinzugesetzt worden, dass sie sich auch in die Terz auflösen kann? oder sollte es für glückliche Fortschritte in der Harmonie durchaus vorzugsweise zweckmässig seyn, nur die möglichste Harmonirung der Tonleitern zu erlernen? Manche nicht nöthige Beschränkungen würden dann von selbst wegfallen, z. B. die 4te Regel: „Man kann dann eine Neunte nicht haben, wenn zwey Achten in den Oberstimmen (?) vorkommen. Wenn nach dem Verf. None und Secunde gleich sind, warum denn nicht? Wäre denn folgende Fortschreitung falsch?

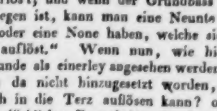

Gewiss richtig! Wer es für nöthig hält, dass der Bass lieber in die Octave *f* herunterschlägt, der thue es, und er wird sicher die Fortschreitung in aller Ordnung finden. Mit der nothwendigen Vorbereitung wird man es auch nicht in allen Fällen so ängstlich zu nehmen haben: meist ist sie jedoch allerdings, namentlich dem Anfänger zu empfehlen, der noch nicht gehörig zu unterscheiden weiss, wo das Treffen derselben auch ohne Vorbereitung, der Stimmlagen wegen, leicht wird, oder nicht. — Sehr nothwendig, obgleich, wie Mancher denken möchte, zu handgreiflich, ist die Regel: „Auf dem ersten Grundbasse nach einem Abschnitte bringen wir keine Dissonanz an, welche vorbereitet werden muss.“ Darauf werden diese Accorde in Figuren zerlegt, was wir sehr zweckmässig finden. B) Einführung der Septime, nämlich der kleinen. Wäre der gewöhnliche, recht gute Unterschied der Intervalle beybehalten worden, so hätte man keine neuen Bestimmungen und keine so willkürlichen nöthig gehabt, wie des siebenten Tones und der Septime. Auch hätten wir es passender gefunden, wenn von der Septime, da schon früher von ihr geredet wurde, eher, als von der 2ten und 4ten gehandelt worden wäre. Ferner liegt diese 7 nicht eine ganze Stufe unter dem Grundbasstone, sondern unter der Octave. Gesetz: „Die Septime kann man auf jeder Dominante haben, oder besser, auf jedem Grundbasstone, der um eine Vierte herauf steigt“ u. s. w. So ausgedrückt, dürfte leicht Verwirrung entstehen, wenn der Grundton nicht mehr 1 heissen, sondern von der Secunde an 1 gezählt werden soll. Dergleichen hätte vermieden werden sollen. Der Verf. nennt diese Septime eine natürliche *Dissonanz* und jene künstliche. — Wenn es nun weiter heisst: „Die Septime kann als 4 in folgenden Auflösungsaccorde, wo der Grundbass eine Quarte steigt, liegen bleiben, und sich auf ihn in die 3 auflösen u. s. w.“ so fragen wir, ob diess und

die ganze Lehre von der Septime nach dieser oder nach der alten Art leichter ist? Man lese und urtheile selbst. Uns scheint die Sache zu weitschweifig und zwar ohne Noth, wenn nur die Intervallenlehre und die Lehre von Vorhalten nicht übergangen worden wäre. — Ob aber ein Satz, wie S. 44, nicht wenigstens im hohen Grade leer klingt; ob er in einem Lehrbuche der Harmonie zu verzeihen sey, überlassen wir dem Ermessen eines Jeden. Hier ist er:

C.) Einführung der Sechste und Vermeidung des Fehlers bey der Fortschreitung vom siebenten zum sechsten Leiter-Tone. Gesetz: Wenn der Grundbass eine Fünfte gestiegen ist, kann eine Sechste vor der Fünften haben, sofern die Melodie sich abwärts bewegt. Von S. 45 wird die Leiter abwärts harmonisch behandelt, um das Fehlerhafte des Harmonieschrittes von dem siebenten zum sechsten Leitertone aufzuheben, was nur theilweise möglich werden soll. Wir erkennen den Vorhalt mit der None für gut, auch bey liegendem f des Basses in der dritten Stufe der Leiter abwärts, wenn auch der Bass nicht die Terz nachschlägt. (S. 48 im 5ten Tacte.) Dass sich jedoch auch noch andere ungesuchte Fortschreitungen geben lassen, wenn man nicht lauter Dreyklänge will, wozu doch kein Grund vorhanden ist, ist bekannt.

Cap. 9. Von den Molltonarten. Allerdings gehört es unter die allerschwierigsten Aufgaben, geschichtlich genau zu zeigen, wie die Tonleitern entstanden sind: wenn aber der Verfasser annimmt, die Molltonarten verhielten sich zu den Durtonarten wie die Copie zum Originale, so irrt er sich. Das lehren deutlich genug Nationalgesänge sehr verschiedener Völker, z. B. der Russen, &c, deren Melodieen eben die Molltonarten die vorherrschenden sind und waren. Als allgemeinen Hauptsatz darf man in dieser Sache annehmen: Bey allen Tonleitern hat der Mensch zu dem Naturgegebenen das Seine schöpferisch hinzugethan. Wollte sich der Verf. auf den von der Natur gebildeten Duodecimenklang klingender Körper berufen: so wird er bedenken müssen, dass die Menschen bereits Jahrtausende lang sangen, ehe sie das Daseyn derselben auch nur ahneten, viel weniger kannten. Es ist gut, dass der Verf. auf diesem Wege nicht lange verweilt, sondern bald genug auf seine Lehrweise kommt, die zweckmässig ist, die Hypothesen weggerechnet, auf die er zu viel baut. Wir werden demnach hier am wenigsten seinen Auseinandersetzungen beystimmen können. Die Sache fordert eine weit tiefer eindringende Entwickelung, namentlich eine genauere Scheidung des Melodischen und Harmonischen, der allgemeinen Naturgesetze und der Anwendung derselben auf vernünftigfreye Menschenkunst. — Wenn ja in der Vorzeichnung der Molltonarten etwas geändert werden soll: so würden wir mit Mehren z. B. c moll mit es, as und $\frac{2}{3}$ bezeichnen, weil in jeder Leiter nur ein Trichord das vorwaltende, das andere nur das unterstützende seyn kann. — In Ansehung der melodiösen Fortschreitung der Molltonleiter sind wir völlig J. Fröhlich's Meinung: Es kommt auf den Ruhepunct der Melodie und auf den vorherrschenden Seelenschwung an, ob von f zu gis in Amoll fortgeschritten werden, oder von e bis zu a in einem neuen Ansatze fis, als eine harmonisch durchgehende Note mitgenommen werden soll. Beyde Fortschreitungen sind demnach richtig und dem Componisten frey zu lassen. So verhält sich es auch beym Herunterschreiten. Folglich würde das Richtige oder Unrichtige in jedem besondern Falle ästhetisch zu richten seyn.

Cap. 10. Einführung der Dissonanzen in Moll-Melodieen. Die schon angezeigten Gesetze finden sich hier wieder. Dem Verf. scheint zwischen dem c des Sopran's und dem es des Alt's eine zu grosse Entfernung zu seyn: uns klingt der Schlussaccord von Moll eben so, wie von dur am schönsten in folgenden vierstimmigen Verhältnissen c es g c. Wir sind mit dem Vf. einig, wenn er die kleine None auf dem Dominantenaccorde dem Moll wesentlich nennt: nur nicht, dass sie eigentlich immer zur Septime genommen werden sollte. — Auch kann man sie gar wohl ohne Septime gebrauchen. Die Sechste in Moll kann gleichfalls nach Erfordernis der Verhältnisse bald gross, bald klein verwendet werden. Es ist kein kräftiger Grund für solche Beschränkung vorhanden, und ohne Noth lieben wir sie nicht.

Cap. 11. Vom bedingten Grundbasse.

Die Regeln dafür; sagt der Verf., sind aus dem Gebrauche abstrahirt und finden auch nur in demselben ihre Begründung und Rechtfertigung (?). Wir werden uns hier nicht verweilen: denn was jeder Ton der Leiter für Nebenaccorde haben kann, ist zum Lehren zu weitläufig und den Anfänger meist verwirrend. Zeit und Talent thun hierin das Beste. Eine Casuistik, was in diesem oder jenem Falle eine Leiterstufe für eine Harmonie haben kann, arbeitet zu viel für den Binde- und zu wenig für den Löse-Schlüssel. Und da wir mit des Verfassers Ansichten über Quintenfolgen (worin er jedoch später hin seine Meinung zum Theil geändert hat) nicht übereinstimmen: so werden wir auch die Regeln II und III nicht als giltig anerkennen können. Sie sind diese: II. Die fünfte Stufe hat die Tonica zum Grundbasse: sie kann aber auch die Dominante haben, sofern nicht die Sub-Dominanten-Harmonie darauf folgt. III. Die achte Stufe hat die Tonica zum Grundbasse: allein sie kann auch die Sub-Dominante haben, sofern nicht die Dominanten-Harmonie darauf folgt. — Wir aber halten mit Vielen und aus Gründen, die wir bald von Neuem in einer Abhandlung über erlaubte und unerlaubte Quinten- und Octaven-Folgen auseinander setzen wollen, Fortschreitungen, wie solche, für vollkommen gut:

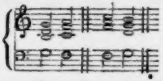

Cap. 12. Von den Ausweichungen. Die Einleitung zu dieser Lehre ist sehr wohl gefasst: nur dass wir manchen Voraussetzungen nicht beytreten, so: dass die Dominanten-Harmonie erst durch die hinzutretende Septime dominirend wird, und dass die kleine None eigentlich nur für Moll gehört, was wohl der Leiterfolge, aber nicht der freyen Accordfolge nach in dichterischer Darstellung irgend eines Gefühles wahr heissen kann. Vielmehr ist dieses Hineinschreiten der kleinen None auf der Dominanten-Harmonie, in Dur aufgelöst, nicht selten von der herrlichsten Wirkung. — Die Verwandtschaften der Tonarten sind darauf, wie gewöhnlich, angegeben: nur dass wir die steigende Quintenfortschreitung für noch näher, als die sinkende Quartenreihe halten, aus schon angeführten Gründen, die auch des Verfassers Behauptungen, S. 66, keineswegs entkräften. — Selbst in einer Moll-Tonart ist die nächste Verwandtschaft nicht nach unten, sondern nach oben: eigentlich und zunächst nicht gleich wieder in Moll, was jedoch auch angeht, sondern um der Erhebung des Gemüthes willen in dur. Ist hingegen die Stimmung der Seele von der Trauer durch und durch ergriffen: so ist freylich ein immer tieferes Versinken in dieselbe die natürliche Folge. Daher wird auch ein Fortschreiten von C moll in F moll u. s. w. meist angemessener, als in G moll seyn. — Zuvörderst ist die Ausweichung in eine andere Tonart, vermittelst der Septime, wie billig, zu empfehlen. Darauf folgen zweckmässige Uebungen in die nächste, dann in die zweyte Verwandtschaft u. s. w. Ferner wird von schnellen Uebergängen in entfernte Tonarten gehandelt, um die Schusterflecke oder Rosalien zu vermeiden. Da nun gerade in schwierigen Fällen der Herr Verf. alle eigentliche Begründung in eine noch zu erwartende physikalische Klanglehre verweist und sich hier nur auf die Erfahrung beruft: so ist hier nichts zu thun, als die Sache abzuwarten und gleichfalls erfahrungsgemäss einzelne Fälle zu beachten. Hauptsatz ist: „Man kann immer solche Dreyklänge unmittelbar auf einander folgen lassen, welche zwey Töne mit einander gemein haben, wenn auch einer davon, in einem Falle, chromatisch verschieden wäre." Die Lehre vom mehr oder weniger Angenehmen in den möglichen Harmonieenfolgen hätten wir dem Verf. lieber erlassen. Dass aber die gleichnamigen Dur- und Moll-Dreyklänge auf einander folgen dürfen, bedarf für den Anfänger allerdings einer kurzen Erwähnung wie sie in der Bemerkung S. 68 gegeben worden ist. Im Verfolge der Ausweichungslehre werden doch nicht alle Harmonielehrer mit dem Verf. einig seyn können, wenn er S. 70 und 71 so schreibt:

S. 71.

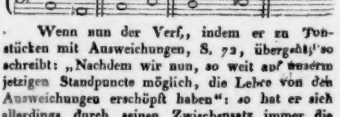

Wenn nun der Verf., indem er zu Tonstücken mit Ausweichungen, S. 72, übergeht, so schreibt: „Nachdem wir nun, so weit auf unserm jetzigen Standpuncte möglich, die Lehre von den Ausweichungen erschöpft haben": so hat er sich allerdings durch seinen Zwischensatz immer die Thüre der Ausflucht offen gehalten. Wenn er

aber durch dieselbe in das Freye getreten ist, wird er wohl selbst zugestehen, dass die Lehre nicht erschöpft, und dass es auch ganz unnöthig ist. Der Gesetze und wieder beschränkenden Edicte sind uns überhaupt auch hier, wie in vielen Lehrbüchern, zu viele: wir sind für wenige und desto triftigere; sind auch der Meinung, dass sie sich geben lassen. Es käme auf einen Versuch an, bey welchem freylich drey Bogen Arbeit mehr Zeit und Denken kosten würden, als sonst das Vierfache. Wenn also der Verf. für die weiteren Ausweichungen, wie weit sie durch die gegebenen Melodieen veranlasst sind, oder wie weit dieselben solche zulassen, keine bestimmten Regeln, sondern nur Bemerkungen zu geben weiss, so ist das gar kein Nachtheil. Was S. 72 im Allgemeinen darüber gesagt wird, ist wahr und hinlänglich. In den Erklärungen der Beyspiele finden wir jedoch Einiges als nothwendig bezeichnet, was es durchaus nicht ist — (z. B. dass nach dis mit h dur das darauf folgende e der Melodie nothwendig zum Grundbass haben müsse).

Cap. 13. Vom reinen Satze in vier realen Stimmen (dritte Abtheil. zweytes Heft). Nun sollen die Fesseln theils der Nothwendigkeit, theils der Convenienz (?), dass wir die Grundbässe nur der Unterstimme gaben u. s. w. entfernt werden. Hätte das nicht nicht eher geschehen können? Wir gestehen, dass wir uns längst darnach sehnten um der Schüler willen. Der Vf. selbst bekennt, dass solche strenge Form weder in dem Wesen der Töne begründet, noch dem Begriffe vom freyen Kunstschaffen angemessen sey: daher wäre ein kürzerer und hin und wieder doch noch mehr gesicherter Weg immer noch zu wünschen. Die Accorde werden also nun erst in Freyheit für jede Stimme umgewendet, und jeder Ton desselben als für alle Stimmen brauchbar angesehen. Doch von der eigentlichen Poesie harmonischer Schöpfungen soll nicht die Rede seyn, nur von guter Tonführung. Tonkunst wird nur ganz kurz mit Malerei verglichen: Discant und Bass geben die Umrisse mit der Weise ihrer Bewegung, die Mittelstimmen sind unsere Mitteltinten, die unsren Gemälden Licht und Schatten geben. Je schärfer und mannigfaltiger sich die äusseren Stimmen bewegen, desto weniger werden es die Mittelstimmen dürfen und können. Je bedeutsamere harmonische Intervalle in jenen liegen, desto weniger harmonisch bedeutsam an sich werden diese seyn und seyn können. — Mannigfaltigkeit und Einheit sind Grundgesetze für alles Schöne. — Andeutungen über den Umfang der Stimmen: Sopran im strengen Style von $\bar{c}$ — $\bar{a}$; Alt von f oder e (zu tief) — $\bar{\bar{c}}$ oder $\bar{\bar{e}}$; Tenor von c — $\bar{g}$; Bass vom F — $\bar{f}$. Man treibe nicht oft wenigstens, alle Stimmen zugleich an ihre äusserste Gränze, damit man nicht unschön werde. Man stelle anfangs durch Grundbässe die Tonart gehörig fest und dann verfahre man ganz frey. — Man wähle möglichst entgegengesetzte Bewegung, namentlich in den äusseren Stimmen. Vom Verdoppeln der Töne heisst es ganz richtig: Eine Terz tritt gegen drey Primen (oder richtiger Grundton und zwey höhere Octaven) und zwey Quinten noch immer stark genug hervor. Dissonanzen dürfen nicht verdoppelt werden, der nothwendig gleichen Auflösung wegen, die leere Octaven gibt. — Nun folgt eine ausführliche Beschreibung, warum eine kurze Melodie von 8 Tacten gerade so in 4 Stimmen zu setzen sey. Solche Beschreibungen sind für mündliche Darstellungen offenbar belehrender. Gedruckt wirken sie wie weitläufige Zergliederungen der Form eines Gebäudes: man kann sich kein Bild davon machen, bis man das Gebäude selbst gesehen hat. — Nach dem abgedruckten vierstimmigen Sätzchen folgen Bemerkungen. Unter diesen: „Die vollkommene Einerleiheit in der Bewegung zweyer Stimmen ist absolut unschön." Wäre der Satz richtig: so müssten vor Allem Terzen- und Sexten-Gänge unangenehm klingen, denn das hiesse doch wohl für das Ohr unschön seyn. Es müsste gezeigt werden, warum sie unschön wären, und der Verf. müsste nicht gesagt haben, dass man eine gleiche Bewegung nicht immer vermeiden könne (Seite 4), weil das sonst so viel hiesse, als man könne nicht immer fehlerfrey fortschreiten. Darauf abermals die Lehre von verdeckten Quinten und Octaven, wo Koch, Türk und G. Weber angeführt und bestritten werden. (Paralellen und Paralelen für Paralleln, was öfter steht, sind sicher Druckfehler.) — Darauf wird abermals eine, der verschiedenen Accordfolgen wegen, unschöne Melodie geboten, der Grundbass mit der Harmoniebezeichnung gesucht, und die Stimmenführung besprochen. Hernach wird dem Lehrer gerathen, von anerkannten Meistern geschriebene vierstimmige Choräle zu analysiren; ferner ein Lehrbuch der Rhythmik nothwendig gefunden, welcher Haupt-

unterricht hier auch übergangen ist. Die Verschiedenheiten in den Arbeiten müssen aufgesucht, kritisch beleuchtet, und überhaupt hier besonders langsam fortgeschritten werden. Endlich soll der Cantus firmus auch anderen Stimmen, als dem Sopran, und zunächst dem Basse gegeben werden, versteht sich in schicklich ausgewählten Melodieen.

Cap. 14. Entwickelung aller Accorde. Zugleich eine Beantwortung der Frage: Wie viel Accorde gibt es? Dieser Abschnitt hätte unserem Ermessen nach wirksamer früher behandelt seyn sollen. Warum aber der Verf. behauptet, der Nonenaccord könne nur in der ersten Position fünfstimmig behandelt werden, lässt sich nicht absehen, denn der Grund, es mache sich dadurch erst recht bemerklich, dass die None nur Stellvertreterin vom Achten, und daher keine wesentliche Dissonanz ist, beruht auf unerwiesenen Voraussetzungen. Kann mit Recht so geschrieben werden,

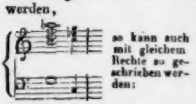

so kann auch mit gleichem Rechte so geschrieben werden:

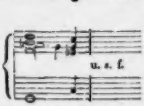

u. s. f.

Der Verf. hat es auch selbst gefühlt, und hat daher gleich hinzu gesetzt, er wolle dieses Verfahren nicht als unbedingtes Gesetz aufgestellt haben. — Moll- und Dur-Hilfsharmonie mit der Eilfte und mit der Dreyzehnte. — Die Erklärung des Fischer'schen Chorales befriedigt nicht überall; man sieht, zu welchen künstlichen Mitteln man für die Durchführung mancher Annahmen seine Zuflucht nehmen muss. — Dass aber, wie St. rügt, sich wirklich nicht selten auch die berühmtesten Componisten orthographische Schnitzer erlauben, ist leider nur zu wahr. Uebrigens setzt St. denselben Choral: „O Haupt, voll Blut und Wunden" gleichfalls nach seiner Weise, „ohne eine Vergleichung beyder veranlassen zu wollen," weshalb wir auch keine unternehmen. Nur eins müssen wir anführen: St. Schluss in C dur ist wider die alte Form und wider den Charakter des Liedes. Die Grundfarbe taugt hiersu offenbar nicht viel. Wir werden uns aber darüber mit Niemand streiten: Jeder habe darin, als in einem einzelnen Falle, seine Meinung für sich.

Cap. 15. Vom zwey-, drey-, fünf- und mehrstimmigen Satze und von den Signaturen. Nach des Verfassers Theorie wird es freylich keine zweystimmigen Sätze geben können; er behauptet, man höre das Uebrige der Harmonie heraus. Wir sind nicht seiner Meinung: dass sich aber Herr St. nicht leicht zu anderen Ansichten bequemen wird, ist zu natürlich, als dass wir es versuchen sollten. Wer sich einmal ein System gebildet hat, sucht es zu vertheidigen. Wenn die Erfahrung, die gegen ihn ist, nicht belehrt: so werden die Reden Anderer noch weniger thun. Es gibt aber sogar einstimmige Melodieen, die unsere Harmonie gar nicht zulassen. — Die Lehre vom zweystimmigen Satze wird also übergangen, und auf Albrechtsbergers Schriften verwiesen. Ueberhaupt ist dieses Capitel zu leer ausgegangen. — Auch in die Signaturen-Lehre wird nicht tief eingegangen; nur einige wenige Hauptregeln werden übersichtlich angeführt. Als Beyspiel wird der oben angeführte Choral beziffert.

Der Styl des Verf. ist meist gut, nur oft zu pathetisch. Wenn uns Ausdrücke, wie basiren, changiren und einige nicht gefallen, und der Satz nicht gut erscheint: „Es ist nöthig, dass die äussere genaueste Ordnung und Genauigkeit der innern des Ganzen entspreche"; wenn wir zur Berichtigung nur ein paar die Anfänger leicht störende Druckfehler anzeigen, S. 64 in der letzten Klammer der zweyten halben Tactnote, wo das g gestrichen werden muss, und S. 70 und 71, wo in der zweyten Klammer vor dem d das Kreuz fehlt, und Nr. 6 d für c gedruckt worden ist: so mag das der Verf. für Zeichen unserer Aufmerksamkeit ansehen, und nicht für kleinliche Tadelsucht, deren wir nicht fähig sind. Unser Haupturtheil über das allerdings zu beachtende Werk wird sich vorzüglich ergeben, nachdem wir es, was wir nun thun wollen, mit dem Logier'schen verglichen haben werden. Ob aber schon jetzt der Vf. unsere redliche Darstellung des Inhaltes mit unseren geringen eingestreueten Bemerkungen für eine wahrhafte Kritik seines Buches anerkennen wird, müssen wir erwarten. Wir hoffen jedoch mindestens dem Publicum eine treue Uebersicht gegeben zu haben. Von ihm aber hoffen wir zuversichtlich, dass er unsere bescheidenen Einwendungen mit eben der Menschenfreundlichkeit und Kunstliebe, die nur Begründetes will, aufnehmen, und fände er es nöthig, beantworten werde, als wir sie gegeben haben. Wie die Dinge der musikalischen Grammatik, die einer nähern und festern Begrün-

dung bedarf, jetzt stehen: hat sich der Verf. dadurch, dass mehre Hauptpuncte von Neuem angeregt und in andern Zusammenhange dargestellt, wenn auch noch nicht immer, was nicht wohl möglich ist, bis zum völlig Ausgemachten geführt worden sind, ein Verdienst erworben, das wir am wenigsten ihm zu schmälern gedenken. In der Beurtheilung des L...schen Systems und der hauptsächlichsten dahin einschlagenden Schriften das Weitere über diesen Gegenstand, der allerdings noch nicht hinlänglich zur Sprache gebracht worden ist.

Nachrichten.

Magdeburg. Es ist nicht zu läugnen, dass die hiesige Oper seit ihrer Umgestaltung, durch den Abgang der meisten Mitglieder nach Aachen, und den Hinzutritt eines Theiles des Leipziger Personals auf einen hohen Standpunkt gebracht ist. Nach jenem Abgange war der Tenorist, Hr. Mühling, ein einsichtiger Mann und braver Künstler, zum Regisseur ernannt worden; dieses Verhältniss änderte sich später in so weit, dass Hr. Genast die Oberregie erhielt; und nächst seinen Fähigkeiten ist es dem Fleiss und der Geschicklichkeit des Hrn. Musikdirektors Präger, so wie des Bassisten Hrn. Fischer, dessen Lieblingsgeschäft die Ausbildung des Chors zu seyn scheint, zu verdanken, dass die Opern, zwar nicht ohne alle Mängel, aber doch mit einer früher nicht gekannten Präcision, aufgeführt wurden. Das Sängerpersonal steht ihnen darin treulich bey. Mad. Rosner, als erste Sängerin, besitzt eine gute Stimme von bedeutendem Umfange, und vereinigt damit viele Ausbildung. Ein klangvolleres Organ als sie, hat allerdings Mad. Franchetti, sie singt indessen zuweilen nicht ganz rein, und hier und da ist ihr auch etwas mehr Geschmack zu wünschen. Für die zweyten Partieen sind vorhanden: Dem. Meiselbach, die keinen grossen Umfang, aber einen schönen, vollen Ton der Stimme besitzt; sie wandelt leider seit einiger Zeit in dem gewohnten Gleise fort, und scheint Rolle für Rolle bloss einzustudiren; ferner Mad. Köckert, und vor allen Dingen Mad. Devrient, welche mit einer lieblichen Stimme den seltenen Vorzug eines meisterhaften Spieles besitzt, und als Zerline und Aennchen der Liebling des Publicums geworden ist. Bedauern muss man es, dass sie uns bald verlassen wird, um zur Hamburger Bühne überzugehen. Von den Fähigkeiten der Tenoristen Hrn. Schmuckert und Mühling ist schon früher berichtet; ausser ihnen ist noch ein dritter Tenorist, Herr Schäfer, engagirt, ein junger Mann mit guter, kräftiger Stimme, welche indessen der Ausbildung noch bedarf. Hr. Köckert, als erster Bassist, gefällt, wegen seines hohlen, dumpfen Tones, nicht immer; die Herren Genast und Fischer verstehen es, in jeder Hinsicht, zu singen, und der Mangel an eigentlichem Tone der Stimme wird bey ihnen durch Vortrag und Spiel ersetzt. Ausser diesen Bassisten sind noch Hr. Burghardt und Hr. Günther vorhanden, die zur Aushülfe gebraucht werden; der Letztere besitzt eine nicht üble Stimme.

An neu einstudirten Opern sahen wir im Verlaufe eines halben Jahres: *Così fan tutte*, von Mozart; *Fiorella* und das *Concert bey Hofe*, von Auber; den *Vampyr*, von Marschner, und *Marie*, von Herold. Alle, ohne Ausnahme, wurden im Allgemeinen gut gegeben. Così fan tutte wird dem Kenner stets zum Genusse gereichen, scheint aber hier, wie anderswo, nicht in dem Grade, wie die anderen Werke des grossen Meisters, bey dem Publicum Glück zu machen. Von den Auber'schen Opern ist Fiorella wohl die schwächste; das Concert bey Hofe kann man niedlich nennen, aber in allen Werken dieses Componisten leuchtet das Streben, Rossini nachzuahmen, zu sehr hervor, als dass man sich einen ungetrübten Genuss davon versprechen könnte. In der Marie von Herold ist dieses Streben in einzelnen Stellen auch nicht ganz zu verkennen; aber im Ganzen ist die Musik doch origineller und solider als jene. Ref. hat diese Oper auf keinem andern Theater gesehen; es schien ihm, als ob der dritte Act sehr abgekürzt worden sey. Wahrscheinlich ist diess zum Besten des Ganzen geschehen, denn es ist in diesem Acte nicht viel Handlung mehr, aber er wird dadurch unverhältnissmässig kurz gegen die übrigen. Der Vampyr ist unstreitig die merkwürdigste Erscheinung in der dramatischen Musik neuerer Zeit; ob sie, trotz ihren Verdiensten, erfreulich sey, das ist eine andere Frage, denn die Musik nähert sich in ihr einem Puncte, welcher nicht einmal im Bereich der dramatischen Poesie liegt. Das Grauenhafte, welches in einem Romane Genuss gewähren kann, stösst ab, sobald es dramatisch vorgeführt wird. Eben so gut, als den Vampyr

eisen voll Empfehlungsschreiben mitgebracht hat, einige Wochen von früh bis in die Nacht Hof machen, und sich täglich in einem andern Hause horen lassen muſs, und zum Lohne aller seiner Mühe, seines Talentes, und seiner vielen Komplimente, kaum so viel gewinnet, als ihm der Aufenthalt gekostet hat?

Der Aufenthalt in Wien ist überdies für den Künstler gar nicht kostspielig. Nirgends herrschet, nach dem Zeugnisse aller Fremden, so viele Gastfreyheit, als in dieser Kaiserstadt. An andern Orten weichet man den Fremden aus, und ziehet sich von ihnen zurück: in Wien kommt man ihnen mit der gröſsten Gefälligkeit entgegen, und nahert sich denselben mit allem Vergnügen, wodurch die Gelegenheit, bekannt zu werden, ungemein erleichtert wird. Der Künstler hat auch in diesem Betracht nicht nöthig, eine Last von Empfehlungsschreiben mit sich zu führen. Ein einziges Haus ist da genug, um in acht Tagen mehr Bekanntschaften zu erlangen, als man anderwärts kaum in so vielen Monaten mit allen möglichen Addressen macht, und ohne diese gar nicht machen kann. Er wird denen, die er noch nicht kennt, vorgestellt, von denen eingeladen, wieder andern vorgestellt, und wieder eingeladen, und das geht so fort, dafs man sicher annehmen kann, er habe in acht Tagen einige hundert Menschen kennen gelernt, deren Häuser ihm zu *jeder* Stunde offen stehen. Das kommt daher, weil man in Wien das *Talent* des Künstlers, und nicht blos den *Brief*, den er überreicht, *honorirt*. Empfiehlt er sich durch das erstere, so braucht er keine Addresse, um überall einer guten Aufnahme versichert zu seyn. Ich habe noch keinen fremden Künstler über Wien klagen gehört. Alle waren sowohl mit der Einnahme im Konzerte, als mit der Aufnahme in den Häusern sehr zufrieden. Letzteres ist um so begreiflicher, da in Wien ein sehr höflicher, leichter, ungezwungener Ton herrscht, und steife Komplimente gänzlich unbekannt sind.

(Der Beschluſs folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates pour le Pianof. dedié (dediées) a Son Excellence Mad. la Comtesse de Chominska nee Comtesse de Tyzenhauz, par Jean Wanhal. A Vienne, chez J. Eder. (Pr. 3 Fl.)

Man kann diesen Sonaten ihren Werth nicht absprechen: sie sind fein ordentlich regulirt, und haben Klarheit und Ausdruck, machen also gut und rein exekutirt — was bald geschehen kann, da sie leicht genug sind und Alles gut in den Fingern liegt — keinen üblen Effekt. Das erste Rondo ist, dem Verf. vielleicht selber unbewufst, einem Clementischen Satze nachgebildet; übrigens aber recht rund und nett durchgebracht. Das lezte Rondo *alla Inglese* sezt eine eigene Liebhaberey an Tanzstücken, wie diese, voraus und ist wohl meist auf Wien berechnet, wo Tanzmelodien und Rhythmen auf allgemeine Empfindung treffen.

Quatre Sonates à une difficulté progressive pour Pianoforte avec accompagnement de Violon ad libitum, comp. par D. Steibelt. Oeuv. 33. (Ohne Namen des Verlagsorts.) (Pr. 2 Liv.)

Niemand lasse sich durch den, der Himmel weis wie, hoch berühmt gewordenen Namen Steibelt irre führen: er würde sonst sehr empfindlich in seiner Erwartung getäuscht werden. Nicht, als wenn man nicht schon wüfste, dafs aus dem eigentlichen Gesichtspunkt *der Kunst* betrachtet, die Steibeltschen Klaviersachen nur zu den sehr mittelmäfsigen gehören; sondern weil hier wirklich nichts als der leerste Klingklang zu erwarten ist, Trivialität von Anfang bis zu Ende. Progressives ist nichts darin, es müfste denn das seyn, dafs eine Sonate immer schlechter als die andere ist.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

hätte man ja die Elixiere des Teufels bearbeiten und in Musik setzen können, und man denke, mit welchem Effect! — Der Geist im Don Juan steht auf der Gränze der Kunst, Samiel, im Freyschützen, geht schon darüber hinaus; beyde erwecken bloss Grauen, aber ein herumwandelnder, blutsaugender Leichnam ist gräulich. Dies bey Seite gesetzt, zeugt die Musik des Vampyr von vielem Talente. Man wirft ihr Nachahmung des Freyschützen vor, aber wie es Ref. dünkt, mit Unrecht. Weber ist der Mann seines Zeitalters; dass ein verwandter Geist sich ihm anschliesst, scheint natürlich zu seyn, und es ist recht zu wünschen, dass aus der Feder des Componisten noch manche Werke im Geiste Weber's hervorgehen mögen. In einzelnen Stellen hat der Dichter recht mit Fleiss solche Situationen herbey zu führen gesucht, welche in anderen Opern Glück gemacht haben: das Gebet Agathens, die Romanze der Jenny, das Duett: „Gib mir die Hand mein Leben" und andere, sind im Texte wieder zu erkennen, und es ist kein geringes Verdienst des Componisten, dass er diese Stellen neu und interessant, obwohl Letzteres nicht in dem Grade, wie ihre Muster, bearbeitet hat. Zu den schönsten und originellsten Nummern gehören, nach des Ref. Meinung, das Hexenchor im ersten Acte, das Trinkchor, das Trinkquartett, und das grosse Recitativ Ruthwens im zweyten Acte. Das Letztere bedarf freylich eines Vortrages, wie der des Hrn. Genast, der überhaupt seine Rolle vollendet gab.

Zürich. Seit zwey Jahren haben wir in diesen Blättern nichts mehr von den musikalischen Leistungen Zürichs gehört; warum, weiss ich nicht. Gewiss ist Sinn und Liebe zur Kunst hier nicht erkaltet, im Gegentheile immer häufiger und reiner erklingt die goldene Leyer; die Hingebung Einzelner, den schönen Zweck zu fördern, ist gross, die Anstrengungen der hiesigen Musikgesellschaft werden allgemein anerkannt, und grosse Theilnahme von Seite des Publicums vergilt das rühmliche Streben.

Auch über die Winterconcerte von 1826 auf 1827 hätte sich viel Lobenswerthes sagen lassen, besonders da dieselben so glänzend durch die Gesangkönigin Catalani eröffnet wurden; allein auf dieselben zurück zu gehen, dürfte wohl zu sehr post festum seyn. Also sey hier nur von den diesjährigen Concerten die Rede.

Nach wohl hergebrachter Sitte beginnen dieselben immer mit der Aufführung einer classischen Oper als Concertstück behandelt. Diess Jahr war Weigel's Schweizerfamilie gewählt. Die schon früher für unsern Concertverein gewonnene hiesige Sängerin, Mlle. Hardmeyer, sang die Partie der Emmeline ausgezeichnet schön, und erntete den gerechtesten Beyfall; besonders gelang ihr auch der Vortrag des Melodrams Nr. 17: „die Morgenluft ist so erquickend", welches der Musikdirector von Blumenthal recitativmässig gesetzt, und ganz im Sinne des Componisten durchgeführt hatte. Die übrigen Partieen waren sämmtlich von Liebhabern übernommen, und mit mehr oder minderm Glücke vorgetragen: Gertrude, Richard und Jacob waren sehr gut besetzt.

In sieben folgenden Abonnements-Concerten erinnert sich Referent mit grossem Vergnügen, stets zur Einleitung eine ganze Symphonie und das mit wenigen Ausnahmen jedesmal mit kräftigem Feuer und strenger Berücksichtigung der Pianostellen vorgetragen, gehört zu haben. Deutlich merkt man, dass hier das Orchester mit grosser Vorliebe arbeitet, und dankt es dessen Director, der dasselbe immer auf rühmlicher, wenn schon für viele Liebhaber, der häufigen Proben wegen, gewiss beschwerlicher Bahn hält. Wir hörten zwey Symphonieen von Ries Nr. 2 u. 5; die erste Symphonie von Kalliwoda mit ihrem herrlichen Adagio; die zweyte von Beethoven; drey von Mozart, Haydn und André; Ouverturen gab man Les aveugles de Tolede, von Méhul; König Stephan, von Beethoven; Jubelouverture, Abu Hassan und Freyschütz von C. M. von Weber; Berggeist von Spohr; Dame blanche, Cenerentola, Achilles, von Boyeldieu, Rossini, Paer, und die dem hiesigen Musikverein gewidmete stattliche Concertouverture von B. Romberg, Op. 54.

Im Fache des Gesanges erwähne ich vorerst der ausgezeichneten Dilettantin, Fräulein Hirzel, welche in einer grossen Scene von Nicolini und zwey Arien von Rossini aufzutreten die besondere Gewogenheit hatte. Sie sang auch mit Mlle. Hardmeyer das Duetto finale „Ravviva qual sfina" aus dem Crociato von Mayerbeer — ein wahrer Wettstreit von Eleganz und Kunst des Vortrages.

Die vorzüglichen Leistungen der Demoiselle Hardmeyer, der eigentlichen engagirten Opernsän-

sängerin, des Lieblings des hiesigen Publicums, alle anzuführen, will der Raum hier nicht gestatten; genug sie gewährten ohne Ausnahme grosses Vergnügen. Die welschen schönen Siebenaschen von Rossini, Paccini, Vaccai und andere herrschten allerdings vor, allein zum Gemüthe sprach sie wohl am meisten in A. Romberg's herrlichem Monolog aus Schiller's Heldin von Orleans: „die Waffen ruhn", den ich als eine Glanz-Darstellung hier besonders berühre, auch einer süssen Cavatine aus Paccini's neuer Oper „l'ultimo giorno di Pompei, wo die Sängerin gerufen wurde, soll nach Gerechtigkeit Erwähnung geschehen. Einmal liess sich auch die Tochter unseres bekannten Tonsetzers und Kunstrichters Hrn. Georg Nägeli mit einer Scene und Arie aus Adelaide di Borgogna von Rossini „Cingi la benda" hören; ihr Vortrag wurde nach Verdienen gewürdigt.

Die Instrumental-Solostücke anbetreffend, verdient unser allgemein geschätzter Musikdirector, Hr. Casimir von Blumenthal, den, wie es verlautet will, die hiesige Musikgesellschaft mit grossen Aufopferungen für eine Reihe von Jahren sich wieder erhalten hat, voraus gebührende Erwähnung. Sein Künstler-Name hat sich in dem 11ten Violin-Concerte von Spohr, in Polonaisen von Kalliwoda, Op. 8., Taeglichsbeck, Op. 5., und in Variationen von Mayseder, Op. 35. fortdauernd bewährt. Der Clavierspieler, Herr Gersparch, zeichnete sich in dem Alexander-Marsche von Moscheles, und die Gebrüder Gail im Vereine mit Hrn. von Blumenthal in der variirten Romanze aus „Joseph" für zwey Violinen und Violoncell von Maurer, der vorzüglichste Oboist Sprüngli mit einem Concertin von Hummel, so wie der Flötist Sulzer in einem Potpourri von Kummer aus. Unsere verehrten Dilettanten, die Herren Ott (Clarinette), Bürkly und Finsler (Flöte), Hirzel (Fagott), Schweizer (Horn) trugen in einzelnen und vereinten Leistungen ebenfalls nicht wenig zu manchem genussreichen Abende dankenswerth bey.

Ausser dem gewohnten Charfreytags-Concerte, dem der Ref. beyzuwohnen gehindert ward, und in welchem Neukomm's Grablegung Christi, und die Oster-Cantate von Mozart aufgeführt wurde, schloss den Cyclus der diessjährigen Winter-Musik-Aufführungen ein Ehren-Concert, dem Andenken Ludwig's van Beethoven gewidmet. Ein Prolog von Hrn. J. Lips, dem berühmten Kupferstecher, gedichtet und gesprochen, eröffnete schicklich den Festabend, an welchem wir, wie billig, mit lauter Compositionen des unsterblichen Meisters unterhalten wurden. Die Pastoral-Symphonie, Scene für Sopran „Ah! perfido", das Septett Op. 20, und die herrliche Gesangweise Adelaide füllten die erste Abtheilung; in der zweyten wurden wir mit Ouverture und Zwischenakten zu Göthe's Egmont beschenkt, welche das Orchester mit vieler Präcision vortrug. Herr Lips declamirte dazu mit Ausdruck die zwar etwas breiten Worte von Mosengeil, und Mlle. Hardmeyer, die im ersten Akte schon die Gesangstücke wirklich kunstreich vorgetragen hatte, sang die Partie Klärchens.

So wurde den Manen Beethoven's auch in den Alpen würdig gehuldigt!

Kurze Anzeige.

Der Troubadour, eine Sammlung von Romanzen, Liedern und Nocturnos mit Begleitung des Pianoforte, Musik von Bruguière, Lhuillier, Panseron, Berton. Leipzig, Industrie-Comt. Pr. 12 Gr.

Diese kleine, schön ausgestattete und auf dem Titelblatte mit einem illuminirten Bildchen (zur Rose von Bagdad) geschmückte Sammlung würde einem Bedürfnisse für diejenigen abhelfen, die ausländisch eigenthümliche Gesänge, wie die französischen Romanzen und mehre englische Lieder sind, neben den teutschen liebgewonnen haben, wenn die Auswahl mit Sorgfalt fortgesetzt, und noch mehr mit Rücksicht auf das Beste unter dem Neuern gepflegt wird. Von dem hier Gebotenen waren uns die Rose von Bagdad, das Hindumädchen und der kleine Schornsteinfeger (die kleinen Savoyarden) bekannt. Auch das Schäferlied für Sopran und Tenor von A. Panseron ist recht niedlich, ebenso die junge Waise von demselben. Eine fortgesetzte Auswahl auch noch schönerer Romanzen kann nicht schwer fallen. Wir wünschen dem zweckmässigen Unternehmen einen glücklichen Fortgang. Das Ganze ist so eingerichtet, dass die Gesänge auch einzeln abgelassen werden können.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. Nº XIV. 1828.

Anstellungs-Gesuch.

Ein Violoncellist, in den besten Jahren, welcher als erster Cellist bey dem Theater einer grossen Stadt angestellt ist, wünscht als solcher seine Anstellung zu verändern. Er kann als Accompagnateur sowohl, als auch als Solospieler gute Zeugnisse aufweisen. Man wendet sich portofrey an die Redaction dieser Zeitung.

Anzeigen.

Portrait von Heinrich Marschner (Componist des Vampyr), sprechend ähnlich lithographirt von Fricke, in Folio, ist für 12 Gr. zu haben bey

K. E. Köhler, in Leipzig.

Das sehr ähnliche Portrait des berühmten Violinspielers: *Nicolo Paganini* ist so eben sauber lithographirt in meinem Verlage erschienen und in Folio in Leipzig bey C. F. Whistling für 8 Gr. zu haben.

T. Trautwein
Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Musikalische Anzeigen.

Nächstens erscheinen in unserm Verlage Klavierauszüge von nachstehenden Opern mit deutschem und französischem Texte:

Masaniello, grosse Oper in vier Acten von Carafa. Preiss 7 Thlr.

Fiorella, komische Oper in drey Acten von Auber, und

Le Comte Ory (Graf Ory), Oper in zweyActen von Rossini.

Leipzig, im September 1828.

Breitkopf und Härtel.

Orgelschule, zunächst für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande, von Carl Christ. Kegel, Cantor und Schullehrer in Gangloffsömmern. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Wir empfehlen nochmals diese durch beyfällige Recensionen ausgezeichnete Orgelschule allen denen, für die sie zunächst bestimmt ist, und machen dabey auf die gerühmte Deutlichkeit und Kürze des darin ertheilten, zweckmässigen Unterrichtes über die Orgel, die Behandlung und gute Erhaltung derselben, so wie auf die allen Orgelspielern, die ihren Gemeinden etwas Zweckdienliches vortragen und sich dabey auf die leichteste Art fortbilden wollen, sehr zu empfehlenden Orgelstücke, die theils von anderen guten Meistern einsichtsvoll gewählt, theils vom Verf. selbst componirt worden sind, gebührend aufmerksam. Auch haben wir uns angelegen seyn lassen, durch Wohlfeilheit des Preises, guten Druck und schönes Papier diesem schätzbaren Werke die möglichste, gewiss vielfach nützliche Verbreitung zu verschaffen.

In Commission der Unterzeichneten ist zu haben:

Theoretisch-practische Anleitung zu Modulationen in alle nahe verwandte sowohl als auch entfernte Dur- und Moll-Arten auf eine kurze und sehr einfache Weise nach den Regeln des Grundbasses als Hauptmittel zur Erzeugung eigener Präludien und freyer Fantasien. Für Clavier- und angehende Orgelspieler, Schulpräparanden und ihre Lehrer, von J. Pflug, Clavier-Lehrer in Culmbach. gr. 4. 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl.

Das von demselben Verfasser vor einigen Jahren erschienene *Hülfsbuch für Schulpräparanden* hat allgemeinen Beyfall gefunden; denselben verdient auch gegenwärtige neuere Arbeit.

Riegel und Wiessner,
in Nürnberg. (*Nr.* 873 am Hauptmarkt.)

Bey uns ist erschienen:

Sammlung von ein und zweystimmigen Gesängen zum Gebrauche für Gesangschulen. 1stes Heft. gr. Fol. 16 Gr. oder 1 Fl.

Kein Gesang ist in dieser Sammlung aufgenommen, der nicht als dem Zwecke entsprechend erkannt wurde; es werden daher Schulen und Gesang-Anstalten den nützlichsten Gebrauch davon machen können. Eine Fortsetzung wird im kommenden Jahre erscheinen. Bey Abnahme einer Partie Exemplare findet verhältnissmässige Preisverminderung statt.

Riegel und Wiessner,
in Nürnberg (Nr. 873. am Hauptmarkt.)

Neue Musikalien
im Verlage von
H. A. Probst in Leipzig.

Für Gesang mit Begleitung.

Krentzer, Conr., Zwölf Lieder u. Romanzen mit Begl. des Pianof. 75stes Werk. 1stes Heft. 20 Gr.
— Zweytes Heft. 20 Gr.

Für Blas-Instrumente.

Barbiguier, T., Six Duos concertans p. deux Flûtes, Extraits des Oeuvres de Mozart, Cimarosa et Rossini. Op. 83. Liv. 2. No. 4. 5. 6. 20 Gr.

Modetlusse verschiedener Componisten für eine Flöte eingerichtet. 4tes Heft. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Czerny, Charles, Grand Concerto p. le Pianoforte à quatre mains av. Acc. d'Orchestre ou Quatuor. Op. 153. 4 Thlr. 12 Gr.

Herz, H., Rondeau brillant p. le Pianoforte av. Acc. d'Orchestre. Op. 11. (dédié à Mr. Moscheles.) 1 Thlr. 20 Gr.
— av. Acc. du Quatuor. 1 Thlr. 12 Gr.

Kalkbrenner, F., Troisième Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 26. Nouvelle Edition revue et corrigée par l'Auteur. 1 Thlr.
— „Cage d'Amitié." Grand Rondeau pour le Pianoforte av. Acc. d'Orchestre. Op. 66. Nouvelle Edition revue et corrigé par l'Auteur. 1 Thlr. 20 Gr.
— Grande Marche interrompue par un Orage et suivie d'une Polonaise, pour le Pianoforte avec Acc. de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse ad libit. Op. 93. 1 Thlr. 20 Gr.

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. v., Collection complette des Sinfonies arr. p. le Pianoforte à quatre mains par Charles Czerny:

Beethoven, L. v., Première Sinfonie. Op. 21. Ut majeur. (C. dur.) 1 Thlr. 20 Gr.
— Deuxième Sinfonie. Op. 36. Re maj. (D dur) 1 Thlr. 12 Gr.
— Troisième Sinfonie. (eroica.) Op. 55. Mi b. maj. (Es dur.) 2 Thlr.
— Quatrième Sinfonie. Op. 60. Si b. maj. (B dur.) 1 Thlr. 16 Gr.
— Cinquième Sinfonie. Op. 67. Ut min. (C moll.) 1 Thlr. 16 Gr.
— Sixième Sinfonie. (pastorale.) Op. 68. Fa maj. (F. dur.) 2 Thlr.
— Septième Sinfonie. Op. 92. La maj. (A dur.) 2 Thlr. 12 Gr.

Czerny, Charles, Décaméron musical. Recueil de Compositions faciles et brillantes pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 111. Cah. I. à X. (brochirt.) 4 Thlr. 12 Gr.

Enthält:

Cah. I. Deux Polonaises 8 Gr.
— II. Grande Walse 8 Gr.
— III. Preghiera de l'Opéra Mosè 8 Gr.
— IV. Romanesque sur un Motif de Raimondi 12 Gr.
— V. Air napolitain varié 12 Gr.
— VI. Variations sur un thème favori tiré du Freyschütz 16 Gr.
— VII. Fantaisie sur divers motifs des Opéras de Mozart 20 Gr.
— VIII. Capriccio, sur le Duo: „Allons encore," (Zankduett.) du Maçon de Auber 12 Gr.
— IX. Six Romances 12 Gr.
— X. Rondeau 16 Gr.

Diese Cahiers sind auch einzeln zu haben

— Variations à Capriccio p. le Pianof. à quatre mains sur deux thèmes favoris de l'Opéra: Oberon, de C. M. de Weber. Op. 147. 20 Gr.
— Trois Sonatines très faciles et doigtées pour le Pianoforte à quatre mains à l'usage des Elèves. Op. 158. Nr. 1. 2. 3. à 16 Gr.

Herz, Henri, Variations sur l'air: „Au clair de la lune." pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 4. 20 Gr.

Ries, F., Marche d'Aline variée pour le Pianof. à quatre mains. Op. 148. Nr. 1. 14 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. **No. 41.** 1828.

Der Tempel der Harmonie

in dem Garten des Hrn. Bridi bey Roveredo, beschrieben von B. G. S. D. C. Aus dem zu Roveredo im Juni 1827 bey Ludwig Marchesani erschienenen Werkchen: „Brevi notizie intorno ad alcuni celebri compositori di musica, e cenni sullo stato presente del canto italiano" *mit einer Abbildung des Tempels der Harmonie, im Auszuge mitgetheilt von*

W. Häser.

Herr Joseph Anton Bridi, ein ächter Kenner und Beschützer der Kunst, hat in seinem geschmackvoll und reizend angelegten englischen Garten der Göttin Harmonie einen würdigen Tempel erbaut. Der Baumeister desselben war Hr. Peter Andreis, Professor der Zeichenkunst, ein Mann von anerkannten Verdiensten: die Fresco-Gemälde darin sind von dem ausgezeichneten Maler, Hrn. Craffonara, beyde aus dem italienischen Tyrol. Hr. Andreis wählte zu diesem im antiken Style erbauten und der Tonkunst geheiligten Tempel die dorische Säulenordnung; und da dieser von keinem grossen Umfange ist, so vermied derselbe absichtlich und mit weiser Berechnung alles Schroffe, Scharfe und Schwerfällige an dem Gebäude, und bereitete durch Beobachtung der richtigsten Verhältnisse und des schönsten Ebenmaasses der Formen in allen Theilen dem Kenner und Kunstfreunde einen durch nichts gestörten freundlichen, lieblichen und genussreichen Anblick. Sinnreich und prächtig sind die Ausschmückungen und Verzierungen oberhalb der Säulenschäfte; zu dem Gesimse führen Stufen, über demselben erhebt sich in eliptischer Form die geschmackvolle Kuppel. Auf ihrer Höhe befindet sich ein Piedestal mit siebenfacher Façade, welches das Standbild der Euterpe trägt. Sieben kreisförmig erbaute Säulen bilden die Form einer Rotunda, in welcher sieben Stanzen oder Abtheilungen angebracht sind, deren mittelste das schöne Fresco des Hrn. Craffonara bewahrt; sieben ist die Zahl der trefflichen Meister der Harmonie, deren Bildnisse in jenen Nischen prangen. Alles in diesem Tempel ist also auf die Zahl sieben reducirt. Hr. Bridi wählte unter den gefeyertesten Meistern der Tonkunst sieben, und indem er auf eine würdige Weise ihre Unsterblichkeit andeuten wollte, zeigte er damit auch an, dass dieser Ort der göttlichen Harmonie geweiht sey. Die auserwählten Künstler, deren gemalte Brustbilder man hier von magischem Halbdunkel umgeben, und mit sinnreichen Emblemen geschmückt, bewundert, sind: Mozart, Palestrina, Gluck, Jomelli, Händel, Haydn und Sacchini.*) Ihrer irdischen Hülle entnommen, erblickt man diese grossen Meister in idealer Gestaltung lieblicher Kinder-Genien, denen Apoll den verdienten Lorberkranz darzureichen im Begriff ist.

Die Scene versetzt den Beschauer über eine Gruppe von Wolken; zur Linken wird man in weiter Ferne auf steilen und hohen Felsen den Tempel der Unsterblichkeit gewahr, welchen zu der kühne Flug des Genies zu erreichen vermag. Der Gott der Harmonieen, von dessen Figur ein Licht ausströmt, zu dessen Füssen aber die Wolken sich verdunkeln, ist sitzend als ein schöner Jüngling dargestellt mit dem heiligen Lorber auf dem Haupte, von welchem ihm das goldgelockte Haar in vollen Ringen um die Schultern herabfliegt. Er ist mit dem Purpurmantel geschmückt,

*) Herr Bridi hat in dem oben genannten Werkchen die Lebensbeschreibungen dieser berühmten Todtenfeyer, und zwar — wie er sagt — hauptsächlich für seine vaterländischen kunstliebenden Freunde, bekannt gemacht. Das Wesentliche darüber ist Jedem schon bekannt; doch sind seine eigenen hier und da eingewebten Reflexionen und Beurtheilungen lehrreich und interessant.

dessen einer Theil um seinen linker. Arm geschlungen ist, in welchem die melodische Zyther ruht; der andere Theil, die rechte Achsel leicht berührend, liegt nachlässig am Boden, und bedeckt das linke Bein. Der Faltenwurf des Mantels ist eben so natürlich, als kunstvoll ausgeführt, und verhüllt keineswegs die eines Gottes würdigen Formen. Links zu seinen Füssen steht der weisse Schwan, welcher in seinem Schnabel die zur Krönung der Unsterblichen geweihten Lorberkränze trägt, und durch den Schlag seiner Fittige und das Krümmen und Schwellen seines Halses andeutet, dass er sich seines edlen Amtes stolz bewusst ist. Der von Apollo am weitesten entfernte Genius, und von ihm zuerst gekrönt, ist Mozart's Genius. Er schwebt durch die Lüfte, hat den Tempel des Nachruhmes bereits erreicht, und hält in hocherbobener Hand ein Blatt, auf welchem der Name des himmlischen Sängers zu lesen ist, welchen jener bereits und begeisterte. Seine Stirne ist mit dem empfangenen Lorber geziert. Nach Mozart's Genius bewegt sich, freudig, das gleiche Ziel und gleichen Ruhm errungen zu haben, Palestrina's Genius nach dem Tempel; unmittelbar darauf erblickt das Auge in reizender Gruppirung die zwey Genien Jomelli's und Haydn's. Auch diese beyden Geister haben schon früher die Krone der Unsterblichkeit erhalten, und eilen dem Tempel des Ruhmes und der Ehre zu, zuerst Jomelli, nach ihm Hayda. Weil das relative Verdienst dieser beyden Künstler vielleicht sich wenig unterscheiden dürfte, bildete der Maler Hayda's Genius also: dass er mit sichtbarer Bemühung Jomelli's Genius zu ersiehen sucht, und sein edles Bestreben dadurch beurkundet, dass er mit seiner Rechten sich an die Schulter des andern festzuhalten sucht, um mit jenem zugleich in den Tempel der Unsterblichkeit zu dringen. Nun haben noch die übrigen drey die Kronen des Verdienstes zu empfangen. Sie harren rechts dem Gott zur Seite. Gluck's Genius steht vor ihm zu seinen Füssen, und während er ihm mit der lieblichsten Wohlgefälligkeit ein offenes Heft entgegen hält, legt Apollo mit der anmuthsvollsten Bewegung des Armes die wohl erworbene Krone darauf. Gleichfalls ihm zu Füssen, nur ein wenig weiter zurück, auf der Wolke ruhend, wo Apollo sitzt, steht Händel's Genius in zwischen Furcht und Hoffnung getheilter Erwartung, noch einmal das Werk überblickend, welches er dem höchsten Richter Harmoneen darzureichen im Begriff ist. Der letzte Genius ist der von Sacchini. Man bemerkt, dass er fühlt, jenem von Händel nachstehen zu müssen; er liegt gleichsam mit dem Gesichte auf dem Saume der Wolken, den Augenblick erwartend, wo es ihm erlaubt sey, seinen Vorgängern zu folgen: das seitwärts gewandte Auge deutet auf eine gewisse Eifersucht. Das Licht, welches vom Apollo ringsum sich verbreitet, bindet nicht nur alle Figuren in wohl erwogener Abstufung, sondern begränzt auch oberhalb das Gemälde auf eine bewunderungswürdige Weise, indem der Maler an den äussersten Enden desselben einen Regenbogen angebracht hat, welcher mit seinem siebenfachen Farbenspiele sowohl auf die sieben Töne in der Musik, als auch auf die sieben Heroen der Tonkunst glücklich anspielt. Die vier ersten schon zuvor gekrönten Genien malte er ohne Flügel, die drey übrigen hingegen mit schönen Schwingen an den Schultern. Des Künstlers Idee war ohne Zweifel diese: damit anzuzeigen, dass der menschliche Geist, um zur möglich höchsten Vollkommenheit, die ihn der Unsterblichkeit würdig macht, zu gelangen, sich erst durch Fleiss, Studium und Beharrlichkeit zu diesem Gipfel empor schwingen müsse; wenn sein Genius aber einmal zu der Vollendung gelangt ist, und vor dem göttlichen Richterstuhle die himmlische Weihe empfangen hat, so bedarf er keines Hebels, um gleich andern verklärten Wesen, ja wie Gott Apollo selbst, die olympisch-ätherischen Gefilde zu durchwallen. —

In dem Bosquet des Gartens des Herrn Bridi befindet sich auch eine einsame melancholische Grotte, worin ein Denkmal „Mozart's Manen heilig" errichtet worden ist. In diesem sind folgende Worte in deutscher Sprache eingegraben: „Herrscher der Serie durch melodische Denkkraft." Vielleicht liessen sich diese Worte, sagt der Ritter Ludwig Bernhard Pompeati in Trento, welcher dem Werkchen eine geistreiche von ihm gedichtete Ode auf Hrn. Bridi's Garten beygefügt hat, folgendermassen übersetzen: „Signore del' anima per la forza della melodia e del pensiero;" doch lässt es sich füglich nicht ausdrücken, nur fühlen, was in den deutschen Worten liegt, fügt er noch hinzu.

Die Inschriften von J. B. Beltrame, einem gelehrten Priester in Roveredo, welche unter jedem einzelnen der sieben Bildnisse befindlich sind, mögen hier noch nachträglich stehen:

Antonius . Sacchinius
Domo . Neapoli
Musices . Insignis . Magister
Musicae . Gravitatis . Exemplum
Decessit . A. MDCCLXXXVI.

Christophorus . Glaechius
Natione . Bohemicus
In . Modis . Musicis
Verbo . Aptissimis . Faciendis
Clarissimus
Decessit . A. MDCCLXXXVI.

Georgius . Fridericus . Haendel
Magdeburgensis
Musicae . Artis
Et . Musici . Organi . Pulsandi
Insignis . Magister
Decessit . A. MDCCLVIIII.

Nicolaus . Jomellus
Neapolitanus
Musicae . Artis . Reparator
Cui
Grex . Musicorum
Fluviusm . Se . Dubero . Fatetur
Decessit . A. MDCCLXXIIII.

Josephus . Haydnus
Natione . Germanus
Val . Ob . Ejus . Modos . Musicos
De . Deo . Creante
Deque . Christo . In . Cruce . Loquente
Toto . Orbe . Christianus
Decessit . A. MDCCCVIII.

Joann : Petr . Aloys . Praenestinus
Musicorum . Grandis . Magister
Qui . Harmoniam
Ad . Rerum . Divinar . Rationem
Ita . redusit
Ut . Ejus . Gratia
Etiamnum . In . Templis
Ipsa . Retineatur
Decessit . A. MDXCIV.

Wolfg : gus . Amadeus . Mozartus
Salisburgensis
Qui . A . Sola . Natura
Musico . Docto
Musicis . Et . Artis . Principe
Decessit . A. MDCCLXXXIIII.

Recension.

Grande Marche, interrompue par un orage et suivie d'une Polonaise pour le Pianoforté avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncello, Contre-Basse ad libitum — — par Fréd. Kalkbrenner. Op. 93. *Leipzig, chez H. A. Probst.* Pr. 1⅛ Thlr.

Ein höchst brillantes, sehr geschmackvolles und, wie sich das von einem Meister, wie K. (der unbedingt unter die ersten Clavier-Virtuosen unserer Virtuosenzeit gehört, ja von Kennern nicht selten geradezu der erste genannt wird, worüber wir keine Stimme haben, da wir ihn nie hörten) schon von selbst versteht, völlig für das Instrument geeignetes, dabey sehr klar und melodiös durchgeführtes Concertstück, mit dem sich ein tüchtiger Pianist den Dank des Publicums unversichtlich verdienen wird. Ein noch nicht völlig sicherer trage es [illegible] nicht öffentlich vor: denn wenn es auch nicht zu den schwersten, noch weniger zu denen gehört, die durch anhaltende, hinter einander fortlaufende Schwierigkeiten bey grosser Rundung des Vortrages ausdauernde Körperkraft erfordern: so hat es doch seine Stellen, die nur einem schon trefflichen Spieler mit der Sicherheit und Leichtigkeit gelingen werden, die man von einem öffentlich Auftretenden mit Recht verlangen kann. Jeder aber, der sich berufen fühlt, auf dem Pianoforte etwas Ausgezeichnetes zu leisten, nehme es zu seiner stäten Uebung und lerne davon nicht nur schöne, jetzt vorzüglich geltende Gänge, sondern er studire auch namentlich den schön singenden Ton, zu welchem Hochnöthigen es ihm an allerley Gelegenheit nicht fehlen wird. Dringt er nun dabey, wie sich's gebührt, in Allem auf die genauste Präcision, so wird ihn ein solches Stück bey fortgesetzt fleissiger Uebung seinem Ziele ganz unbezweifelt bedeutend näher führen. Eben dadurch zeichnet sich der Verfasser mit Hummel, Moscheles und einigen Anderen, höchst ehrenvoll aus, dass er, ist nur die Hand des Spielenden für manche seiner Gänge nicht zu klein, auch das anfangs Schwierigste so setzt, dass Jeder, der sich bereits ein Recht erworben hat, an Meistercompositionen zu greifen, die Möglichkeit des Erlernens deutlich sieht, und sogar den Effect, den er dadurch hervorbringen wird, schon im Voraus begreift und fühlt. Kurz,

sind die Schwierigkeiten, die ächte Pianofortecomposition, wie die genannten, lieben, einmal überwunden, so hat der Spieler nicht allein für diesen besondern Fall, sondern für viele andere, ja für sein ganzes wirksames Spiel etwas Namhaftes davon; er ist dadurch eine Stufe höher gekommen. Wenn ein Lehrer aber auch nur eine mittelmäßige Umsicht erlangt hat, so wird er wissen, dass man diese jetzt nicht von allen, auch nicht einmal von allen hier und da gepriesenen Pianoforte-Compositionen rühmen kann. Wie wäre das auch in einer Zeit möglich, wo man seine Originalität, von der man im Grunde nicht selten fern genug steht, eben um der innern Armuth willen, oder weil man sich anmasset, auch für Instrumente Bravourmässiges schreiben (wohl auch recensiren) zu können, die man nur schlecht, oder auch wohl gar nicht versteht, in angestrengte und anstrengende Sonderbarkeiten setzt? Hat man nun solche, oft geradehin instrumentwidrige Passagen bezwungen, so wird man oft nicht einmal einen guten momentanen Effect damit bewerkstelligen; und gelänge das auch einmal, so können doch dergleichen mit Mühe und Noth erquälte Wunderlichkeiten zu keinem bleibenden Gewinn eines geschickten Vortrages führen. Das Alles findet sich nun hier ganz anders; es ist nicht weniger für erwünscht zeitgemässen Eindruck, als für künftigen Vortheil des Spielers gesorgt.

Ueberhaupt haben wir über Kalkbrenner Folgendes zu bemerken, das, wenn es auch nicht von Jedem unbedingt zugestanden werden sollte (denn das kann man bey dem jetzigen Stande der Dinge, selbst bey der bestmöglichsten Abgewogenheit und der redlichsten Vorsicht des Urtheils kaum erwarten), doch wenigstens als historische Bemerkung völlig begründet angesehen werden muss: Es ist früher Hrn. K. viel Unrecht geschehen; man hat seiner und seiner Werke in Teutschland viel zu wenig gedacht: jetzt, und schon seit einiger Zeit ist das anders geworden. Man erhebt seine Vorzüge, wie wir das eben auch, und zwar, wie wir meinen, mit Grund der Wahrheit gethan haben, nicht nur ziemlich allgemein, sondern man sucht auch das frühere Unrecht dadurch wieder gut zu machen, dass man nicht selten allen seinen Werken ohne Unterschied einen innern Geist zuschreibt, den sie bey allen, auch von uns mit Vergnügen zugestandenen Vorzügen, doch nicht stets in dem Maasse besitzen, als man eben jetzt will man anders geschmackvoll heissen (ein Ding, hinter welches sich mancher Ungeübte, wie hinter ein bequemes Bollwerk flüchtet), ihnen zugestehen muss. Wenn man nun die Behauptung zu sehr ins Allgemeine ausdehnt, und folglich in manchem einzelnen Falle darin zu weit geht: so thut man damit doch nichts Anderes, als was man sonst auch that, und gewiss jetzt in einer Art, die weit eher Entschuldigung verdient, als die frühere. Wenn wir also frey gestehen, dass wir keineswegs in allen seinen Leistungen uns zu seinen unbedingten Bewunderern zählen (was wir uns eben so wenig bey irgend einem Andern zu Schulden kommen lassen); wenn wir namentlich in dem Geistigen seiner Tondichtungen wohl nie eine gewisse Deutlichkeit, angenehme Eingänglichkeit und zweckdienlichen Glanz, dafür aber mitunter Lebendigkeit der Empfindung, höhere Phantasie und tiefer eingreifenden Zusammenhang grossartig musikalischer Gedanken vermissen: so hoffen wir, auch selbst von seinen entschiedensten Freunden, für unser unumwundenes, keineswegs übereiltes Urtheil eine billige Beachtung, dass sie ihr eigenes Urtheil noch einmal prüfend mit dem eben ausgesprochenen, und zwar gleichfalls nicht leidenschaftlich aufwallend, zusammen halten, um durch treue wiederholte Aufmerksamkeit, jeder für sich, ein eigenes zu gewinnen; und das hoffen wir nicht um unsertwillen, sondern der Kunst wegen, deren erhabene Anforderungen über alle Rücksichten stehen müssen. Dagegen wiederholen wir mit der grössten Freudigkeit, dass auch wir von der Nützlichkeit, Anmuth und dem glänzend Zeitgemässen seiner allermeisten Compositionen lebhaft überzeugt sind.

Nach solchen allgemeinen Angaben schreiten wir zu dem Einzelnen des vor uns liegenden Werkes, dessen etwas sonderbarer, nach französischem Geschmacke, man muss gestehen, zeitgemäss lockender Titel die Ernsteren ja nicht von der nähern Bekanntschaft abschrecken mag. Die Introduction besteht aus einem sehr ansprechenden, leicht fasslichen und äusserst geschmackvollen Maestoso non troppo Adagio, $\frac{4}{4}$, d dur, welches ein sauberes, rundes und gesangvolles Spiel voraussetzt, oder dazu reichliche Veranlassung gibt; auch für kräftige, sehr eindringliche Stellen ist erwünscht gesorgt. Nach vier Seiten folgt ein Allegro moderato, con espressione, tempo di Marcia, in H moll kräftig und melodiös beginnend, bald brillanter in

H dur übergehend, worin es sich, jedoch in mancherley Ausweichungen, eine Zeit lang hält, um desto wirksamer das erste Moll-Thema wieder aufzunehmen, und in mancherley brillanten, meist Triolen-Bewegungen bis zum Schluss zu führen. Das den Marsch unterbrechende Gewitter gehört nicht zu den schrecklichen, es donnert nur in modisch-seltsamen Accordmassen ganz anders, als die uns bekannten, in Tönen gemalten Wetter daher, von Steibelt an bis auf Paganini's und Panny's Seesturm. Nach einem nur aus 5 Tacten bestehenden Uebergangs-Adagio folgt ein sehr glänzendes Polacca, Allegretto vivace von S. 12—27. Gehört es auch nicht zu den schwierigsten, so wird es doch Jeder, der zu spielen und nicht zu lärmen gewohnt ist, unter die schweren, aber auch unter die sehr dankbaren rechnen dürfen. Auf die gewandteste Weise ist für sehr wirksame Bravour, stets melodiös, gesorgt, was Spieler und Hörer dem Verf. Dank wissen werden. Der Druck des Werkes gehört zu den schönsten der auch darin bereits rühmlich bekannten Handlung.

Bey der Gelegenheit erwähnen wir noch, dass eben der 8te Band der sämmtlichen Werke K...s in derselben Handlung fertig geworden ist.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom July und August. Am 10ten July im Kärnthnerthor-Theater: Concert der Dem. Bertrand, erster Kammer-Harfenspielerin Sr. Maj. des Königs von Frankreich. Nach der gut vorgetragenen, unbeachteten Ouverture aus „les deux journées" folgte ein mittelmässig von der Concertgeberin componirtes Allegro eines Concertes. Ihr ausdruckvolles, elegant fertiges und höchst gefühlvolles Virtuosenspiel hatte leider durch die Einwirkung der feuchten Regenzeit mit einem verstimmten Instrumente zu kämpfen. Ein Rossini'sches Terzett, vom Singmeister Ciccimarra und den Dlls. Ehnes und Kemmering vorgetragen, wurde von Allen durch zu hohe Intonation ungeniessbar gemacht. Eine grosse Phantasie für die Harfe, ohne Orchesterbegleitung wurde meisterhaft ausgeführt. B. Rombergs Divertimento war früher von dem geschätzten Dilettanten, Frdr. Gross schon besser gehört worden. Die Ouverture von Onslow zur Oper l'Alcade de Vega, eine neue interessante Bekanntschaft, beynahe mehr ein Migniaturbild, als ein stark colorirtes, ächt theatralisches all' fresco Gemälde. Ein Pas de trois, von den Dlls. Pauline Hasenhut, Therese und Fanny Elssler getanzt, gewann den drey Grazien rauschenden Beyfall. Das Haus war mässig besetzt, die Logen ausgenommen, die Gallerieen hingegen fast ganz verödet.

Am 15ten im Leopoldstädter Theater: *Die Eroberung von Krähwinkel*, komische Pantomime von Rainoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern. Eigentlich ein Abschiedsmal, weil fast das ganze Balletpersonale nach sechs Wochen entlassen ist, da sich diese Spectakel-Gattung in keiner Hinsicht mehr rentiren will. Uebrigens unterhält die Burleske durch Mannigfaltigkeit, wiewohl der Stoff schon allzu verbraucht ist. Die Wahl der Tonstücke kann im Allgemeinen keineswegs glücklich genannt werden.

Am 16ten im Theater an der Wien: *Vetter Lucas von Jamaica*, komische Oper in zwey Aufzügen nach „Hieronymus Knicker" bearbeitet, und neu componirt von Herrn Kapellmeister Riotte. Man hätte immerhin Ditterdorfs brave und zweckmässige Original-Composition, die mit der Dichtung im Einklange steht, beybehalten können. Herrn Riotte's Musik klingt und singt sich gut; aber der Dichter hat das Ganze leider mit Musik überladen; auch war die Darstellung kraftlos, dass schon am zweyten Abende das glimmende Lämpchen verlosch.

Am 21sten im Josephstädter Theater: *Rübezahl*, Zauberballet, nach Horschelt's „Bergeist," neu in die Scene gesetzt von Herrn Pantomimen-Meister Occioni; Musik von Riotte. Hr. Fischer, Regisseur dieser Bühne, hat die Entreprise als Sub-Pächter übernommen, bereits mehr der Leopoldstädter Ex-Capitulanten recrutirt, und es soll nun wieder täglich gespielt werden. Glück auf! Wenn nur die Rechnung nicht ohne den Wirth gemacht wurde; denn wir leben in einer für Theater-Principale höchst ungünstigen, wahrhaft sterilen Zeit.

Am 22sten im Kärnthnerthor-Theater: Zweytes Concert der Harfenspielerin, Dem. Bertrand. Sie trug mit ausgezeichneter Virtuosität eine Polonaise vom Grafen Oginsky, und Variationen über ein russisches Thema von Boehm vor, und erfreute sich der Anwesenheit des allerhöchsten Hofes. Ausfüllungs-Artikel waren: 1) Die beyfällig aufgenommene Ouverture zur Oper „Il

„Deserteur" von Onslow; 2. Méhul's Jagd-Ouverture (mit dürftiger Besetzung); 3. Ein Festmarsch vom Orchester-Director Hildebrand, dem man zurufen möchte: „que-veut-tu?" 4. Eine Arie von Rossini, nebst Cavatine und Terzett von Mercadante, und Duo von Pacini, gesungen von Madame Frontini, Dem. Ehnes und Hrn. Mozatti; 5. Zwey Tanzstücke.

Am 24sten im k. k. Redouten-Saale: Abschiedsconcert (wer weiss?) des Hrn. Nic. Paganini, worin er sein neuestes, eigens für diese Academie componirtes E dur Concert spielte: Tempo di marziale, Cantabile affettuoso und Rondo alla Polacca. Merkwürdig war die grosse charakteristische Sonate für die G Saite, genannt der Seesturm; nach Paganini's Idee von Hrn. Panny componirt und aus folgenden Nummern bestehend: a. Annäherung des Sturmes; b. Anfang des Gewitters; c. Gebet; d. Ermunterung der Matrosen zur Arbeit; e. Grosser Sturm; f. Höchste Anstrengung der Seeleute; g. Ruhe; h. Schöne Zeit. — Allgemeine Freude. — Das Violin-Concert ist sehr brillant, wird jedoch von den früheren übertroffen. Die schon mehremale gehörten Variationen erregten wieder unbegränzten Enthusiasmus. Er, aber, aber — — *der Seesturm* — — er gemahnte an Abbé Vogler's Geistes-Verirrungen, welcher, z. B. den Einsturz von Jericho's Mauern auf der Orgel, diesem, nur dem Allerheiligsten geweihten Instrumente, zu produciren wagte. Schon an und für sich ist und bleibt die Schilderung eines der furchtbar erhabensten Naturereignisse, der Kampf zweyer Elemente, eine rein problematische Aufgabe; sie muss zur kleinlichen Tonmalerey herabsinken, und gehört nie vor das Forum der Kunst. Sollte indessen doch etwas in der Sache geschehen, so müssten grossartige Themate zu einem organisirten Ganzen mit geübter, kunstreicher, die poetische Seite kühn auffassender Hand verwebt werden, und hierin ein zur Klarheit reif gediegenes Genie mit aller Kraft wirken. Mangelt nun in der Tondichtung Leben, Wärme, Erfindungsgeist, Originalität und Phantasie, jenes unerläßliche, beseelende Princip, wofür weder das Verdienst eines regelrechten, correcten Styls, noch weniger aber der unbestimmte, die Gehörsnerven nur wirrig affecirende Gebrauch der sieben Wind- und Donner-Maschinen Ersatz zu leisten vermögen, so eignet sich ein solches Possenspiel vielmehr für die Marionettenbude. Tritt nun obendrein auch der Fall ein, dass der Concertist selbst unverzeihlich in Schatten gestellt ist, und seine Virtuosität unter dem Gepolter der Instrumental-Massen nicht einmal geltend machen kann, so wird es begreiflich, wie das, um den erwarteten Genuss verkümmerte, durch die ermüdende Länge und Breite der vielen, rein nichtssagenden Absätze in eine dumpfe Lethargie versunkene Publicum sich antheillos, so zu sagen, ohne ein Zeichen des Lebens, verhielt, und nicht eine einzige Hand zum Beyfalle sich regte. Erst mit den paar von dem Meister selbst componirten Schluss-Variationen, worin er sich fesselfrey fühlte, trat mildes Thauwetter ein, und lauter Jubel überströmte ihn, wenn gleich diese paar Momente kaum hinreichten, für die ausgestandene Langeweile einige Entschädigung zu gewähren. — Dem Gerüchte zufolge wird Paganini nun binnen kurzem unsere Hauptstadt verlassen, und über Prag, Dresden, Berlin, Hamburg u. s. w. seine Kunstreise nach Paris und London fortsetzen. Hrn. Panny soll er sich zum Gesellschafter (vielleicht Dolmetsch) erwählt haben!

Am 29sten im Josephstädter Theater: *Mosaik.* Eine Reihe von beliebten Gesangstücken, komischen Scenen, Tänzen und kriegerischen Evolutionen in zwey Abtheilungen; zum Debut mehrer neu angeworbener Mitglieder. Hr. Pöck sang Sarastro's beyde Arien; Hr. Pfeifer jene des Tamino, und mit den Demoiselles Ress, Berg und Kreutzer die Introduction; alles beyfallswerth. Auch das Vocal-Terzett aus Paers Sargino ging gut; höchst angenehm aber überraschte der exacte Vortrag zweyer Chöre, mit der Schlussfuge, aus dem biblischen Drama: „Moses," von Herrn Kapellmeister von Seyfried, und solches um so mehr, wenn man erwägt, dass dieser Körper erst gebildet werden musste, und nur kurze Zeit dem Einstudiren zugemessen seyn konnte. Die Zusammenstellung des Ganzen unterhielt, und erlebte mehre Wiederholungen.

Am 31sten im Theater an der Wien: *Die Hochzeit zu Pistoja, oder: Der Herzog und der Hirte;* romantische Oper in zwey Aufzügen; mit einer, theilweise recht artigen Musik von Hrn. Roser, welche gewiss mehr angesprochen hätte, wenn der sich hier möglichste Singung nicht gar unter aller Kritik wäre. So muss aber selbst das Bessere zu Grunde gehen, und es gehört zur Tagesordnung, dass Geburts- und Sterbe-Stunde fast immer zusammen treffen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Junius Nº. 38. 1801.

Biographische Nachrichten.

I. A. P. Schulz

dargestellt

von

I. F. Reichard

(Fortsetzung.)

Auf jene Leiden folgte im nächsten Jahr wieder die eben so grofse Freude über ein neugebohrnes Kind; ach! die aber bald in das bitterste Leid verwandelt wurde. Am 12ten April 1784 schrieb mir der unglückliche zärtliche Mann: „Können Sie sich einen gröfsern Jammer vorstellen, als den, worinn ich mich befinde! Mein armes Weib ist seit neun Wochen krank an der Auszehrung und kann, wie der Arzt selber sagt, nur schwerlich noch gerettet werden. Ich bin so voller Wehmuth, dafs ich nicht weifs, was ich thue. Das liebe Weib, die mir auf Erden Alles in Allem war, soll ein Opfer mütterlicher Zärtlichkeit werden: denn dadurch, dafs sie unser leztgebohrnes Kind selbst stillen wollte und vier Wochen lang selbst gestillet hat, hat sie sich ihre Krankheit zugezogen. Zwar weis sie noch nicht, dafs sie schwindsüchtig ist, sie glaubt, sie habe blos einen hartnäckigen Schnupfen, und ist bey ihrem Husten und Fieber, obgleich entkräftet, dennoch munter und aufgeräumt. Nun setzen Sie sich in meine Lage. Wenn mir das Herz im Leibe zerspringen will, mufs ich doch in ihrer Gegenwart ein heiteres Gesicht annehmen und mit ihr s. herzen und fröhlich seyn. Denn eben darauf, dafs sie ihre Lebensgefahr nicht kennt und auf die bevorstehende Frühjahrswitterung sezt der Arzt sein einziges Vertrauen, sie vielleicht noch zu retten. Ach, wenn doch Gott es wollte, wenn doch Gott es wollte! — Haben Sie Mitleiden mit dem Jammer Ihres trostlosen Freundes.“

Nie hab' ich herzlicher gegen die grausame Oekonomie der Natur gemurrt, die zu ihrer Sicherheit fühlende Wesen mit so festen Banden an einander knüpft und die zartesten empfindlichsten Fäden so tausendfach und so innig durch- und in einander webt und schlingt, dafs keins zerrissen werden kann, ohne durch alle hindurch gefühlt zu werden; so die zartesten gefühlvollsten Seelen, die sich der mächtig einwürkenden Natur so gerne ganz hingeben, in beständigem Wechsel von Freud' und Leid schmerzlich hin und her wirft. Die herzliche Theilnahme an dem Leiden und Erliegen einer solchen von Natur eben so heitern als zarten Seele kann auch mehr wie alle eigne Leiden gegen das unerbittliche Schicksal zu der Festigkeit stählen, dafs alles, was uns noch über Erd' und Wasser läfst, uns auch nicht ganz unglücklich machen kann. — Mein armer Freund war es auf eine herzzerreissende Weise, als ihm das kostliche Weib so schnell entrissen wurde. Seine Freunde begriffen nicht, wie er es überleben konnte. Er litt selbst augenscheinlich an der Auszehrung. Eine Reise zu seinen Eltern und in's Hollsteinsche zu dem berühmten Arzt Hensler und zu seinem lieben Freunde Vofs half ihm indefs wieder etwas auf. Da er zurückkehrte, fand er bald neuen Trost in der Schwester seines verlohrnen Weibes. Auch sie war reizend und angenehm, wenn gleich weniger schön und interessant, als ihre Schwester. Welche zahllosen neuen Leiden erwuchsen ihm aus dieser zweyten Ehe! — In der Besorgnis, selbst mit der Auszehrung behaftet zu seyn, fing er seine Ehe mit dem Plan an, mit seiner jungen zarten

Am 9ten *August* im Theater an der Wien: *Ugolino*, oder *Der Hungerthurm*, Melodram in fünf Aufzügen, nach dem Französischen; Musik von Herrn Kapellmeister Ritter von Seyfried. Ein Nachlass aus jener Periode, wo die Bühne noch florirte. Wer es früher gesehen, fand sich kaum mehr zurecht. Die Partitur war wieder arg zusammen gestrichen, und durch üble Einlagen entstellt. Der wunderliebliche, achtstimmige Troubadour-Gesang, worin einst Jäger, Haitzinger, Rauscher, Spitzeder u. s. w. glänzten, musste einem magern a tre weichen; die Chöre gingen erbärmlich, und das schlecht bezahlte Orchester ist, was es vormals geleistet, höchstens noch in den Ruinen zu erkennen. Sollte es denn gar nicht möglich seyn, diesem ehrlosen Unfuge zu steuern, solchem ächten Vandalismus rechtskräftig Zaum und Gebiss anlegen zu können?

Am 11ten im Josephstädter Theater: *Das Füllhorn*, neues Potpourri in zwey Abtheilungen. Dem. Tomaselli, Tochter des k. k. Hofkapellsängers, der auch als Lehrer einen ausgezeichneten Ruf besitzt, debutirte darin mit einzelnen Scenen aus Winter's Opferfest, und Rossini's Armida. Das Stimmchen ist noch schwach, doch artig; vom Spiel und dramatischer Darstellung bey einem Versuche obnehin keine Rede. Nebst mehren Tanzstücken, Schwänken, komischen Zweygesprächen u. s. w. war auch des Herzogs grosse Arie aus Camilla, die Introduction der diebischen Elster und eine musikalische Caprice: *Die Nasenharmonica* geheissen, zu hören. Der Tenor Pfeifer und der Bassist Pöck hielten sich recht wakker und fanden, so wie das Ganze, vielen Beyfall. Ueberhaupt wird diese Bühne, seitdem sie durch ihre Reorganisation wieder selbstständig geworden, sehr fleissig besucht, denn man liebt und schätzt in dem gegenwärtigen Director, Herrn Fischer, den humanen Künstler, der zwar selbst gerne lebt, aber auch leben lässt.

Am 14ten im Theater an der Wien: *Armida, die Zauberin im Orient*, romantische Oper in zwey Aufzügen, mit Musik von Gläser. Wurde bereits vor einigen Jahren unter Hensler'n in der Josephstadt recht gut gegeben, und machte kein Glück; und also hier noch um so viel weniger.

Am 19ten im Josephstädter Theater: *Der Aerndte Kranz*, gewunden von theatralischen Feld- und Wiesenblümchen. Unter diesem idyllischen Titel ist abermals ein gewöhnliches Pastiocio verkappt, mit welchem sich die Unternehmung vor der Hand forthelfen muss, bis es ihr gelungen, die Gesellschaft zu completiren, was freylich in wenig Wochen nicht zu bewerkstelligen war. Für das remarquabelste an der ganzen Geschichte konnte gelten, dass eine gastirende Dem. Schuster die Tenor-Arie aus: „Joseph und seinen Brüdern" in ihrer wahren Lage sang.

Am 23sten im Leopoldstädter Theater: *Siebenmal anders*, oder *Langohrs Verwandlungen*, komisches Feenspiel in zwey Aufzügen von Meisl; Musik von Wenzel Müller. Anfangs wurde viel gelacht; später noch mehr gegähnt; die Courtine fiel ohne Beyfalls-Aeusserungen. Das Beste waren einige von Rainoldi gesetzte Charaktertänze, und die wirklich überraschenden Verwandlungs-Maschinerien. Die Composition ist eitel Trödel-Waare.

Am 28sten im Josephstädter Theater: Abschieds-Concert des Herrn Leopold Böhm, Mitgliedes der fürstlich fürstenbergischen Hofkapelle. Dieser ausgezeichnete Zögling des hiesigen Conservatoriums war mehre Jahre hindurch als Solo-Spieler bey dieser Bühne angestellt, und hat nunmehr den oben genannten ehrenvollen Ruf zu dem achtbaren Künstlervereine nach Donaueschingen erhalten. Wir hörten ein neues Violoncell-Concert, und Doppel-Variationen, in welchen Herr Feigerl auf der Violine mit ihm wetteiferte. Die noch zuletzt ihm zu Theil gewordenen Beweise, wie sehr er im dankbaren Vaterlande geliebt, sein schönes Talent erkannt und gewürdigt wurde, müssen ihm unvergesslich bleiben.

Am 29sten im Theater an der Wien: *Meister Pilgram, Erbauer des Stephansthurmes in Wien*, romantische Sage in vier Acten von Eduard Duller; Musik von Kapellmeister Gläser. Der nationelle, auf den erprobten Patriotismus berechnete, Stoff bewirkte wenigstens am ersten Abende eine in diesen Hallen etwas selten gewordene Erscheinung, nehmlich: ein volles Haus. Die günstige Aufnahme, welche sich durch ein dreymaliges Hervorrufen des jungen, reich begabten Dichters ganz unzweydeutig aussprach, gilt zugleich als ein erwünschtes Prognostikon für die Folgezeit. Auch das Ensemble war diesmal abgerundeter und zusammengreifender, denn sonst. Unter den wenigen Musikstücken erkannten wir kaum vier bis fünf Nummern als neue Arbeit; die übrigen waren fragmentarische Einlagen aus der Jungfrau von

Orleans, Faust, Lodoiska u. m. a. Das hätte indessen auf dem Zettel bemerkt seyn sollen.

Im Josephstädter Theater auf vielfältiges Verlangen: Wiederholung des gestrigen Abschieds-Concertes von Herrn Leopold Böhm.

Miscellen. Die Herausgabe der Hummel'schen Pianoforte-Schule in Hasslinger's Officin verspricht den gedeihlichsten Fortgang; das Pränumeranten-Verzeichniss soll bereits die Zahl von 1800 übersteigen. —

Am 9ten July ereigneten sich hier zwey, allgemeine Theilnahme erregende, Todesfälle. Es starb nehmlich im 53sten Lebensjahre die geistvolle, als Sängerin und Mime gleich unvergessliche Meister-Künstlerin Chatinka Buchwieser, verehligte Lacsny, Edle von Folkusalva; und — kaum 17 Sommer alt, an den Folgen eines krampfartigen Bluthustens, die treffliche Pianistin, Antonie Oster.

Kurze Anzeigen.

VI Pastoral-Stücke für die Orgel von Fr. Schneider. 1stes Werk. Wien, bey Tobias Haslinger. Pr. 6 Gr.

Wir würden diese sechs Pastoral-Stücke vor der Hand gar nicht anzeigen, und lieber erst ein zweytes Werkchen dieses Verfassers abwarten, wenn nicht manche Leser, freylich etwas flüchtige, den Anfertiger dieser Kleinigkeiten mit dem Componisten des Weltgerichts für eine Person gehalten hätten. Man wird also künftig Friedr. Schneider in Dessau und Franz Schneider in Wien gehörig unterscheiden müssen. Diese hier für die Orgel gebotenen Hirtenstückchen sind nun für eine gute eigene Heerde zugerichtet, die das Kraut schon schmackhaft finden wird; auch sind sie den Orgelhirten, die sie dem christlichen Schafstalle zu angemessener Ergötzung vorzuorgeln sich anstrengen, ganz hübsch fügerrecht gemacht. Gewissen Gegenden werden sie also gerade appetitlich seyn. Hr. Franz Schneider hat sich folglich sehr gut accommodiren gelernt. Ob er es hätte thun sollen, ist eine andere Frage. Doch vermissen wir in diesen offenbar für ganz ärmliche Orgelklimperer zugestutzten Stückchen, weder Anlage, wenn auch nicht für die Orgel, noch eine gewisse Fertigkeit; ja wir vermuthen aus einigen Wendungen, dass der Verf. wohl Besseres zu geben im Stande und vielleicht nur zu sehr nachgiebig und dienstfertig gewesen sey, oder in dem Wahne gestanden habe, er müsse sich zuvörderst bey einer gewissen Klasse Eingang zu verschaffen suchen. Er hätte aber unstreitig besser gethan, wenn er mit etwas Tüchtigerm aufgetreten wäre, was wir zu seiner Ehre in der nächsten Lieferung, auf die wir aufmerksam seyn werden, von ihm hoffen.

Präludium für die Orgel, componirt — — von Adolph Hesse, Organisten an der ersten lutherischen Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau. Breslau, bey C. G. Förster. Preiss 6 Gr.

Ein recht wohl erfundenes und gut durchgeführtes Vorspiel, das zwar keinen ganz ungeübten, aber auch keinen ausgezeichneten Organisten voraussetzt: nur muss er sich gewöhnt haben, das Pedal als eine reelle, mit der linken Hand nicht überall gleich fortschreitende Stimme zu behandeln, wie es seyn soll. Auf ein würdiges kleines Adagio folgt ein gut fugirtes Allegretto. Einige störende Kleinigkeiten wollen wir nicht unberührt lassen: Gleich im ersten Viertel der rechten Hand, im zweyten Tacte der zweyten Klammer hätte f nicht weggelassen werden sollen, damit der Rhythmus vierstimmig schlösse, wie er begann. Solche Vernachlässigungen wirken überall übel, am meisten auf der Orgel. Im 9ten Tacte der linken Hand sollte das letzte Achtel nicht des, sondern der steigend durchgehenden Fortschreitung wegen cis heissen. Man muss in der Rechtschreibung bestimmt seyn, wie in den Wörtern, so in den Noten; die Forderung ist nicht pedantisch, wenn auch Einige, die gern regellos seyn möchten, sie dafür anschreyen mögen. Ferner hätte S. 4 in der andern Hälfte des 4ten Tactes der linken Hand die Stimmenführung so lauten sollen: 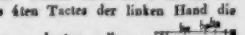 und noch Einiges der Art, was der Vf. künftig schon anders stellen wird: denn das Ganze zeigt nicht nur von guter Schule, sondern auch von Geist und Gefühl. Wir empfehlen daher das Werkchen allen mässig geübten Orgelspielern mit Vergnügen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. **No. 42.** 1828.

Wie man zweckmässig Tact lehrt. (Zwey eingesandte Beantwortungen.)

Die in Nr. 29. d. Z. aufgestellte gemeinnützige Frage: Wie einem Musiklernenden am sichersten und geschwindesten richtige Begriffe von Eintheilung und Tact beyzubringen seyen? — will ich möglichst kurz zu beantworten suchen.

Ich wende jedoch obige Frage auf einen Anfänger im Klavierspiele an, da es doch gemeiniglich Klavierspieler sind, welchen recht deutliche Begriffe vom Tacte und festes Tacthalten mangeln. Auch wird man ohne grosse Schwierigkeiten meine zu gebenden Vorschläge mit gehöriger Anwendung für jeden Musiklernenden leicht benutzen können. Ich setze ferner voraus, dass der Musiklernende die Noten noch nicht kenne; damit nicht sogleich beym Erlernen derselben schwankende, verworrene Begriffe darüber sich bey ihm festsetzen. Denn durch eine mangelhafte Erklärung der Noten entstehen in der Folge alle mögliche Unbequemlichkeiten, auch in Hinsicht auf eine richtige Ausführung im Tacte.

Nun zur Sache.

Ich muss aber zuvor bitten, dass man sich bey Befolgung meiner Erklärungsart auch zugleich der von mir gebrauchten Benennungen bediene, als, z. B. ganze und halbe Noten statt ganze und halbe Tactnoten; ferner Tactabtheilung statt Tact u. s. w.; denn durch eine verwirrende Benennung erschwert man sich und dem Schüler die Sache unglaublich.

Nachdem also der Anfänger die nöthige Ausbildung der Hände, jedoch ohne Kenntnis der Noten, erlangt hat, gehe man zur Erklärung derselben über, und zwar auf folgende Weise: Man erkläre zuerst die verschiedenen Arten der Noten und Pausen, indem man solche zugleich aufzeichnet, doch nicht auf rostrirtes, sondern ganz leeres Papier. Als grösste und längste wähle man die sogenannte ganze Tactnote, benenne sie aber nicht so, sondern schlechthin ganze Note. Man mache sodann auf die Unterscheidungszeichen und auf das Verhältniss der Noten zu einander aufmerksam, und bestimme endlich ihren Werth dahin, dass man z. B. der ganzen Note etwa die Dauer einer Minute gibt, und diese Progression durch alle Notenarten bis zur $\frac{1}{128}$stel Note durchführt. Hierauf bemerke man, dass die ganze Note nicht ein absolutes Masse habe, sondern diess erst durch besondere Ausdrücke zu Anfange der Tonstücke jedesmal näher bestimmt werde. Die Verlängerungszeichen, Puncte und Bogen (Bindungszeichen) hinter den Noten sind nun sogleich zu erwähnen, und deren Wirkung auf die Noten zu erklären. Erst jetzt, wenn das Kapitel von den Notenarten ganz umständlich erklärt und dem Lernenden deutlich ist, schreite man zur Erklärung der Notenzeile (*Liniensystem*), der Schlüssel, der Versetzungs- und Wiederherstellungs-Zeichen u. s. w. Hier dürften also die Noten zuerst auf rostrirtes Papier gebracht werden. Jedoch, was weiter darüber zu sagen wäre, gehört nicht zum Gegenstande meiner Aufgabe.

Wir kommen zur Erklärung der Tactarten. Hier halte man sich vorläufig nur an die allergewöhnlichsten. Vom viervierteltakt bis zum dreyachtel Tacte. Man gebe deren Bezeichnung, und zeige deren Anwendung auf Tonstücke: dass diese nämlich in lauter gleiche Tactabtheilungen vermittelst der Tactstriche gebracht werden; und sonach jede Tactabtheilung eines Tonstückes von gleicher Länge seyn müsse; dass endlich, um eine gleiche Dauer dieser Tactabtheilungen heraus zu bringen, gezählt werden müsse. Gezählt aber würden nur jedesmal in einem Tonstücke die Zeiten des Tactes, nicht die Glieder desselben. Im ganzen oder viervierteltacte sind die Viertel Zeiten, die Achtel

Glieder u. s. w. In den übrigen Tactarten, welche durch Bruchzahlen ausgedrückt werden, sind die Nenner jedesmal Zeiten, die Zähler aber zeigen, wie viel deren in jeden Tact kommen, also gezählt werden müssen. Folglich werden im $\frac{4}{8}$ Tacte Achtel gezählt. Der $\frac{4}{4}$ Tact wird nicht immer sorgfältig genug vom $\frac{4}{8}$ Tacte in der Bezeichnung unterschieden.*) In solchen Fällen entscheide der Lehrer, was gezählt werden muss. Ist eine langsame Bewegung angegeben, so könnte allenfalls jede Tactzeit zweymal nur dann noch einmal so geschwind gezählt werden, und man hat die Tactglieder. Kleinerer Unterabtheilungen bedarf's wohl hier nicht.

Wie nun dabey zu verfahren ist, um dem Lernenden dieses so nothwendige Zählen zu erleichtern, dafür will ich noch einige Mittel an die Hand geben.

Man gehe zuvor das zu spielende Tonstück mit dem Schüler sorgfältig durch; zeige besonders in schwierigen Fällen die Noten oder Pausen, worauf die Zeiten der Tactabtheilung fallen. Man mache auf Aehnlichkeit und Verschiedenheit der Tactabtheilungen eines Tonstückes unter sich aufmerksam; und erst, nachdem beyde zusammengehende Notenzeilen mit einander verglichen worden sind, gehe man an das Spielen. Auch würde es zur Erleichterung des Lernenden viel beytragen, wenn der Lehrer statt des Schülers die Tactzeiten laut zählte. Dieses Zählen müsste sich Anfangs nach dem mehr oder minder richtigen Spielen im Tacte des Schülers richten, wenn derselbe die nöthige Fertigkeit im Notenlesen noch nicht besitzt; später aber dürfte man im Zählen nicht mehr nachgeben, sondern umgekehrt vom Schüler verlangen, dass er sich im Spielen nach dem Zählen richte. Und diess hiesse dann im Tacte spielen.

Ich denke, nach solchem Verfahren kann es nicht fehlen, dass der Lernende einen richtigen Begriff vom Tacte bekomme.

Zur Befestigung darin würde es sehr gut seyn, wenn der Lehrer zur Hülfe des Lernenden zugleich mit dem Zählen das Mitspielen der Oberstimme in der höhern Octave oder auch auf einer Geige verbände, und wenn er endlich den Lernenden selbst zählen liesse.

*) Siehe die Abhandlung über Tact u. s. w. von G. W. Fink in N. 13, 1808 und 1809 N. 14 und 15.

Zweyte Beantwortung.

Die Frage: „Wie einem Musikanfänger am leichtesten und sichersten richtige Begriffe von Tact beyzubringen seyen," beantwortet C. F. Müller in Berlin auf folgende Weise: er meint nämlich, dass der Pendel das Mittel sey, durch welches man einem Anfänger in der Musik den Werth einer langen und kurzen Note, und somit auch das Uebrige zum Tacte Gehörige sehr leicht anschaulich machen könne. Das richtige, oder besser, zeitgemässe Tactiren und Eintheilen kann der Lehrer noch um so sicherer pflegen, wenn er seinen kleinen Schüler vor dem Beginn des Notenspieleus dazu anhält, dass derselbe beyde Hände nach einem Pendel, ganze, halbe, viertel und Achtheile u. s. w. auf und nieder bewege. Nicht allein richtige Begriffe vom Tacte wird ein solches Experiment begründen, sondern auch eine für immer zuverlässige Stütze des fortschreitenden Schülers seyn. Bey dieser Gelegenheit bemerkt der Einsender noch, dass es für kleine Kinder vielleicht gut seyn würde, wenn der Lehrer dem schwachen Fassungsvermögen dadurch zu Hülfe käme, dass er die sieben Grundtöne C D E f g a h mit Farben auf etwas dunklem Grunde bezeichnete, und zwar, wie hier vorläufig oberflächlich angegeben:

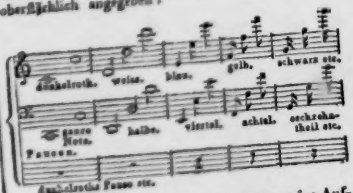

Dem Sachkenner sey es überlassen, seine Aufmerksamkeit auf diesen Funken zu richten, und dabey zu erwägen, ob auf diese Weise dem Kinde bey Erlernung der Noten u. s. w., was in der Regel so schwer hält, und viel schöne Zeit umsonst wegnimmt, Erleichterung verschaft werden könne; besonders aber noch, wenn die Claviatur des Instrumentes (bey Fortepianolernenden) ähnlich bezeichnet würde?

P. P.

Ein kleines nach dieser Hinweisung ausge-

führtes Handbüchelchen würde gewiss viele Competenten finden, und wohl auch einen ansehnlichen Lohn hoffen lassen.

Versuch einer musikalischen Rechentafel von C. F. Müller.

Siehe die Beylage. Dazu als Anhang Folgendes:

Das Anschauliche einer Sache hat viel Gutes. Schon aus diesem Grunde möchte ich meinem Versuch, einen musikalischen Noteneintheilungs-Zeitmesser oder Zeitberechner zu entwerfen, gern eine ausgedehnte Erklärung beygeben; allein ich muss meine Tageszeit fast gänzlich dem Brotverdienste widmen, da ich Familienvater bin, und muss es daher irgend einem Andern überlassen, die Sache ferner zu handhaben und das zu geben, was ich zuverlässig geben würde, hätte ich nicht so grosse Last zu tragen. Folgendes erlaube ich mir noch, in Bezug auf obige Tafel, zu bemerken, um gleichzeitig jenem in der Berliner musikalischen Zeitung enthaltenen grossen Aufsatze, Betrefs der Sextolen und Triolen zu begegnen.

Sextolen und Triolen haben, meiner Meinung und meinen vielen Versuchen nach, eine ganz gleiche Bewegung im Zeitmasse; sie fallen beyde auf denselben Pendelschlag, wie oben angedeutet ist; allein die Betonung ist es, die dem Gefühle und der Empfindung (Gehör u. s. w.) beyde, obgleich materiell in derselben Gestalt, verschiedenartig gibt. Der Unterschied zwischen Sextolen und Triolen liegt ganz nah, und ist sehr leicht zu finden. Bey den Triolen, wie bey den Sextolen ist die erste Note immer die Hauptnote; würde man also zwey Triolen gegen eine Sextole ausüben, so könnte man deutlich hören, wie da bey der vierten Note der Sextole, die erste Note der zweyten Triole wieder hervor tritt. Bey der Sextole folgen die fünf Nebennoten eben so wenig auffallend, als die beyden letzten Noten bey der Triole nach. Die Sextolen in Vierteln, Achteln, Sechszehntheilen u. s. w. stehen alle in einem ganz gleichen Verhältnisse zu einander, und die Brechung geht auf die vollen, halben und viertel Noten in gleicher Art, wie in der Tafel zu sehen ist.

C. F. Müller.

Nachrichten.

Sommerstagione und Anfang der Herbstopern in Italien.

Mailand. Unser im Sommer gewöhnlich geschlossenes Theater alla Scala gab in den beyden Monaten July und August laut des Cartellone 50 Vorstellungen. Die verwichenen Karneval zu Neapel mit Beyfall aufgenommene Donizzetti'sche Oper l' Esule di Roma, wollte hier ausser einem schönen Terzette und Duette, auch mehrer Reminiscenzen wegen, nicht anziehen. Lablache wählte darauf eine 1805 von dem allzufrüh verstorbenen Maestro Gnecco componirte, seither einigemal wiederholte Opera buffa: „La prova d' un opera seria" betitelt (das Buch vom Componisten selbst verfertigt), die an sich und durch Lablache's herrliches Spiel stets gefiel, und die Zahl der Zuhörer vermehrte. Die von der Corry eingelegten Rode'schen Variationen fanden ebenfalls Beyfall. — Den ersten September gab man als erste Herbstoper das von Florenz und Triest aus diesen Blättern schon bekannte Oratorium Jefte von Hrn. Generali. In jenen Städten fand es starken Beyfall, hier machte es fiasco, weil man nichts Neues und, ein Terzett etwa ausgenommen, fast gar nichts Ausgezeichnetes darin fand. Das ziemlich schlechte Buch enthält unter Anderm Stellen, die zum Lachen bewegen. So z. B. in der sechsten Scene schreyt der Chor unausstehlich ohne alle Ursache in sehr hohen Tönen, und gleich darauf sagt der Grosspriester: Tacete omai! (Schweigt einmal!); so dann in einem fünfstimmigen Satze heisst es einmal: barbara armonia u. s. w. Die anstatt der erkrankten Favelle engagirte Pastori ist wohl für unser grosses Theater zu schwach, fand jedoch in einem Duette mit der wackern Unger Beyfall. Hr. Winter verfällt wieder in seine vorigen Fehler und forcirt die Stimme. So eben heisst es, die Cenerentola verjagt den unglücklichen Jefte aus der Scene. Napoleon äusserte einst auf St. Helena: „On s' amuse quelquefois à considérer jusqu' où peut aller la sottise" (Automarchi Vol. II. p. 50.), und so wollen wir uns einstweilen zum Troste mit dem Quousque tandem amusiren. — S. K. H. der Erbprinz von Sachsen haben auf seiner Durchreise am 16. July das hiesige Conservatorium besucht, und den Zöglingen über einige vor-

getragene Vocal- und Instrumentalstücke Ihre höchste Zufriedenheit zu erkennen gegeben. — Man sagt, die Pasta werde nächstens hierher kommen, und am nahegelegenen Comersee ein Landgut kaufen. — Von London kommend passirte Hr. Velluti vor Kurzem hierdurch nach Recoaro's Heilquellen. — Ausser dem bereits gemeldeten Giacomo Filippa, liessen sich noch zwey bey anderer Gelegenheit in diesen Blättern erwähnte talentvolle Knaben, Carlo Sivori (aus Genua, ungefähr 12 Jahr alt) und Giuseppe Scaramella im Theater Re auf der Violine mit Beyfall hören. Alle drey zeigen für ihr zartes Alter viele Anlage zur Kunst; Hr. Sivori übertrifft aber seine Collegen im sogenannten Cantabile. Eine Deutsche, Lorenzina Mayr, angeblich aus Palermo ankommend, liess sich im Theater Carcano und Theater Re auf der Flöte hören; man gesteht ihr Talent zu, nur fehlt es ihr an guter Schule. — Die in der 29sten Nummer, 16ten July, S. 475, gleich hinter der Rubrik Genua in diesen Blättern enthaltene Nachricht, worin gesagt wird, dass Rossini den griechischen Marsch in seinem Assedio di Corinto aus Mayr's Atalia abgeschrieben hat, stand schon am 30sten July (der Himmel weiss wie) in der mailänder Zeitung, und zwar als politischer Artikel abgedruckt (die Leipz. musik. Zeit. als Quelle citirend), und machte natürlicherweise grosse Sensation bey den Rossinianern. Mehre hiesige Zeitschriften schrieben dagegen, forderten auch den genueser Correspondenten heraus, die Sache zu beweisen (die Originalpartitur Mayr's ist bekanntlich in Neapel). Auf einmal äusserte sich der hiesige Zeitungsschreiber in seinem Feuilleton in einem eigenen Artikel im Wesentlichen folgendermassen: „Bisher war die Leipziger musikal. Zeitung verantwortlich für das Behauptete, nun nehme ich diese Verantwortlichkeit auf mich selbst, und behaupte, dass Rossini jenen Marsch Note für Note aus Mayr's Atalia abgeschrieben hat;“ citirte dabey andere Rossini'sche Plagiate, und machte überhaupt seine Gegner lächerlich. Das Geredo wurde darauf noch stärker, und man machte sogar Wetten. Das Schönste bey der Sache ist aber, dass selbst Rossinianer bey dieser Gelegenheit andere unbekannte Plagiate ihres Lieblings ausposaunten. — Die Cesari, welche hier verwichenen Karneval auf der Scala gar nicht gefiel, hat brieflichen Nachrichten zufolge zu Madrid in der Semiramis einen solchen furore gemacht, dass man in der zweyten Vorstellung die Eingänge des Theaters mit Wachen besetzen musste, so stark war der Andrang der herbey strömenden Menge.

Neapel. Am 6ten July, als am Namenstage des Königs, wurde das Theater S. Carlo mit der neuen Oper: *Alessi*, von Hrn. Carlo Conti (von der dritten Scene des zweyten Actes wegen einer dem Componisten zugestossenen Krankheit von Hrn. Vaccaj fortgesetzt) eröffnet, mit genauer Noth aber in allem nur zweymal gegeben. Vaccaj's Giovanna d'Arco, welche Oper voriges Jahr bey ihrer Entstehung zu Venedig fiasco machte (S. diese Blätter vom vorigen J. S. 576), wurde am 19ten August, als am Namenstage der Königin gegeben, und hatte dasselbe Schicksal; zum Unglücke gingen am Ende die Maschinerieen nicht gut, was den anwesenden Hof, das Publicum und selbst die eben singende Tosi zum Lachen bewog, und auf allerhöchsten Befehl vor dem Ende der Vorhang herabgelassen werden musste. Es heisst, die Maschinisten und Zimmerleute (die jetzt von Barbaja weniger als vorher bezahlt werden,) seyen sogleich in's Gefängniss abgeführt worden. Im Teatro Fondo gab man am 2ten August zum ersten Male eine neue Opera semiseria von Hrn. Donizzetti, *Gianni di Calais* betitelt, die öffentlichen Blättern zufolge schöne Situationen, schöne Musik, unter Anderm eine Aria marinesca haben soll; das Ehepaar Rubini und Tamburini sangen trefflich, und wurden nebst dem Maestro auf die Scene gerufen. — Den 27sten July starb hier der Tenorist Francesco Manzi, 25 Jahre alt. — Hr. Barbaja, der unlängst das Teatro Fondo aufgekündigt, hat es, laut des neuen Theatercontractes, unter neuen Bedingungen wieder in Pacht genommen. Ferner hat er David für den Monat August dem Theater von Vincenza um . . . . und für September und October dem Theater Valle in Rom um 3000 Scudi, die Lalande und Lablache dem künftiges Frühjahr neu zu eröffnenden parmesaner Theater abgetreten.

Palermo. Die Funk, heisst es, sey als Donna Caritea, in derselben Mercadante'schen Oper, placidamente (so so) aufgenommen worden.

Siena. Der Tenorist Angelo Quadri starb hier in seiner Vaterstadt den 10ten July.

Florenz. Die aus Neapel gebürtige Sopranistin, Matilde Cascelli Kynterland (oder Hynterland) hat sich unlängst, von Malta kommend, in der hiesigen, im Stabilimento Goldoni errichteten philhar-

monischen Academia mit Beyfall hören lassen, darauf das Diplom als Mitglied dieser Akademie erhalten.

Bologna. Nach einem hiesigen Blatte liess sich die von hier gebürtige Contraltistin, Adelaide Moricoui, Schülerin des hiesigen Liceo musicale, und dermalen Primadonna in Odessa, in einer von der Gräfin Woronzoff daselbst gegebenen musik. Akademie in Gegenwart der russischen Kaiserin hören. I. M. haben der Künstlerin mit huldvollen Worten Ihre Zufriedenheit zu erkennen gegeben. — Dasselbe Blatt macht den kleinen Titel Rossini's, folgendermaassen bekannt: „Signor Maestro Gioachimo Rossini, Cavaliere della Legione d'onore, membro del Reale Istituto di Francia, Ispettor Generale del canto de' stabilimenti reali, Ufficiale di servigio di seconda classe del Re, membro del consiglio onorario d'amministrazione delle scuole reali di musica e di declamazione, e membro del comitato musicale dell' Academia Reale di musica, Accademico filarmonico di Bologna, Vienna, Modena, Treviso" etc. etc. etc.

Turin (T. Carignano). Die Annetta Fischer fand in der am 3osten July in die Scene gegangenen Matilde Schabran vielen Beyfall.

Genua. Nachträglich zu der schon angezeigten Morlacchi'schen Oper Colombo, stimmen öffentliche und Privatnachrichten darin überein, dass die Musik, stets den Charakter der indischen und spanischen Nation beobachtend, mit Einsicht und Kunst geschrieben ist, auch mehre treffliche Stücke enthält, darunter besonders die Stretta der Introduction, zwey Duetten, ein Gebet mit sieben Realstimmen ohne Begleitung, das ganze erste Finale, einige Chöre, und vorzüglich David's Aria: Non tentata segreta isoletta. Man sagt, dass diese Oper nächstens wieder gegeben wird. Das Buch von dem rühmlichst bekannten Dichter Romani (einem Genueser) wird ungemein gelobt.

Padova. Den 22sten July starb hier 69 Jahre alt, Hr. Anton Calegari, Kapellmeister an der hiesigen Kirche del Santo; sein am 24sten statt gehabtes Leichenbegängniss war sehr glänzend.

Triest. Hr. Pacini scheint in die Namen der Mayerbeer'schen Opern verliebt zu seyn. Voriges Jahr machte er in Neapel fiasco mit der Margarita d'Anjou; diesen Herbst componirt er für's hiesige Theater: „I crociati a Tolemaide."

Udine. Ein Dottore Gumirato, Tenorist, debutirte hier mit Beyfall in der Cenerentola; soll eine gute Schule, und schon vorher in Mantua und Cremona gesungen haben.

Bergamo. Auf der diesjährigen Messe gab man eine neue Oper von Hrn. Nicolini: Ida d'Avenel betitelt (dieselbe, die Hr. Morlacchi 1824 für die Fenice in Venedig componirt), fand aber keine gute Aufnahme, und kaum war der Maestro nach Piacenza zurück gekehrt, legten die Sänger (man sagt) acht fremde Stücke ein!

Sanseverino (Kirchenstaat). Hier wurde unlängst ein neues Theater eröffnet; — man gab Matilde Schabran.

Recensionen.

Nr. 1. *Funfzig Präludien in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte mit beygefügtem Fingersatze — — componirt — — von J. Moscheles.* 73stes Werk. Leipzig, bey H. A. Probst. Pr. 1½ Thlr.

Nr. 2. *Studien für das Pianoforte, zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler; — — mit beygefügtem Fingersatze und erklärenden Bemerkungen — — von J. Moscheles.* 70stes Werk. 1stes Heft 2 Thlr. 2tes Heft 2 Thlr. Leipzig, bey H. A. Probst.

Nr. 3. *Etudes pour le Pianoforte — — par J. B. Cramer. Nouvelle édit. exacte, avec le doigté, corrigé et augmenté.* Vienne, chez Tob. Haslinger. Cah. 1—4. Jedes Heft 1 Thlr. 8 Gr. Cahier 5 et 6. Nouvelle édit. exacte. Le doigté est ajouté. Vienne, chez Tob. Haslinger. Leipzig, chez H. A. Probst. Jedes Heft 1 Thlr.

Wir haben es hier mit wahrhaft classischen Werken zu thun. Sie werden bleiben, und künftigen Zeiten Zeugniss geben, was unsere Tage in solcher Kunst vermochten.

Wir haben die Präludien, obgleich später erschienen, vorausgestellt, weil sie vom Verf. selbst nicht nur als Vorspiele zu grösseren Tonstücken, sondern auch (und vorzüglich) als Vorübungen zu seinen Pianoforte-Studien angesehen werden. Und eben zu diesem Behufe sind sie recht eigentlich nothwendig, und zwar für Jeden, der nicht schon vollendeter Meister zu seyn, in dem Sinne, als man diess werden kann, sich rühmen darf. Alle, ohne

Unterschied; es versteht sich, eines mehr, das andere weniger, wohinein das individuelle Kunstgefühl eines Jeden sein vorliebiges Wort stets gern redet, sind so schön und geschmackvoll, als man es von so kursen Vorspielen, von denen gewöhnlich drey, auch vier und fünf, auf zwey Seiten stehen, nur erwarten kann. Höchst nützlich werden sie Jedem seyn, der Lust in sich trägt, in seiner Kunst etwas Tüchtiges zu leisten. Die Figuren und Passagen sind unter sich sehr verschieden, sämmtlich dem Instrumente auf das Genaueste angemessen, und empfehlen sich noch, wie in dem Cramer'schen Werke, durch den nicht genug zu beachtenden Vorzug eines höchst zweckmässigen Fingersatzes. Dabey vereinigen sie mit dem Schönen etwas Bestimmtes in Darstellung und Zweck, und verbinden so Vortheil und Anmuth. Es ist daher gar nicht zu verwundern, wenn sie von Aelteren und Jüngeren (den Letzteren gebe man sie jedoch nur, wenn die Natur ihnen nicht vorbedeutende Anlagen schenkte, und, wenn die Mittel, nämlich Kraft und Grösse der Hand, noch nicht für alle diese Uebungen da seyn sollten, mit vorsichtiger Auswahl, damit der Nachtheil für künftige Leistungen nicht etwa grösser werde, als der anfänglich anscheinende Gewinn) mit wahrem Vergnügen vorgetragen, ja sogar eingeübt werden.

Nur über Tactvorzeichnung und Nichtvorzeichnung sind wir mit dem Verf. zuweilen nicht ganz einig, zuweilen zweifelhaft, was er damit habe sagen wollen. Wir glauben zum Besten für solche (Lehrer und Schüler), die sich dabey leicht in einiger Verlegenheit sehen könnten, einiges Erklärende darüber geben zu müssen: wünschen aber, dass diejenigen, die davon einigen Nutzen haben wollen, denn zu leerer Unterhaltung sind solche Darstellungen nicht, unsere möglichst kurzen Bemerkungen mit den Noten in der Hand lesen, und so unsere Erläuterungen mit dem vom Verfasser Gegebenen zusammen halten mögen. Nur dann wird Jeder eine eigene Ueberzeugung, worauf es am Ende doch überall ankommt, leichter, als ohne die Gedanken eines Andern gewinnen. Zuvörderst ziehen wir einen Satz von den Ansichten des Vfs. über Tact, aus der Vorrede zu seinen Studien, an, der zu leichterer Verständigung über diese Sache nothwendig ist. Es heisst dort unter Anderm: „Eine Ausnahme vom strengen Tacte (d. i. vom Tacte ohne willkürliche Verzögerung oder Beschleunigung) machen Stücke, die folgendermassen bezeichnet sind: agitato, a capriccio, con passione, con anima, und alle Gattungen Fermaten, Cadenzen, Präludien, wären sie selbst in Tacte eingetheilt." Wenn sich nun auch im Allgemeinen durchaus nichts dagegen einwenden lässt: so wird man doch auch zugestehen müssen, dass jedes, auch noch so sehr im willkürlichen Tacte unserer Art vorgetragene Stück eine gewisse tactmässige oder rhythmische Accentuation verlangt, die etwa wie ein Schema einer Ode für Dichter und Darsteller feststehen muss, wenn der schöne Tanz der Füsse und ihre Verschwebung nicht zu sehr, zum Nachtheil der Wirksamkeit, der Willkür eines Jeden überlassen bleiben soll. Das, meinen wir, wird nun den bestimmten Zeiteinschnitten nach, die mit den sogenannten Füssen in der Dichtkunst zu vergleichen sind, in der Musik durch Tactangabe gewonnen. Man wird also auch bey den nicht mit Tactstrichen bezeichneten, um eines geregelteren Vortrages willen, vor dem Einüben sich eine Tactform ausmitteln müssen. Und darüber wollen wir kurz anleitende Rathschläge zu weiterm Nachdenken versuchen. Für Nr. 4 sind zwey, ziemlich gleich gute Erklärungsarten möglich. Man denke sich $\frac{4}{4}$, jedesmal den halben Schlag, nach welchem der Zwey und Dreyasigstel-Gang folgt, wie mit einer Fermate, und die Geschwind-Noten als Versierungen der Ruhe, so dass die beyden abgestossenen Viertel (Achtelnoten und Pausen) die andere Hälfte des Tactes ausmachten. Oder man behalte $\frac{4}{4}$, nehme dagegen die Geschwindläufer für einen halben Tact ohne die genaueste Strenge, und lasse bey den Achteln einen untermischten $\frac{3}{4}$ Tact eintreten. — In Nr. 6 würde wohl $\frac{3}{4}$ die beste Bezeichnung seyn. Man kann jedoch das Stück auch, mit verlegten Accenten, sehr sangbar im $\frac{4}{4}$ vortragen. Dass jede dieser beyden Arten des Vortrages etwas rhythmisch Verschiedenes gibt, braucht keines weitern Wortes. Vielleicht wäre es nicht übel, das Vorspiel in beyden Tactverhältnissen zu versuchen. Wahrscheinlich hat nun wohl der Verfasser eben diese fortwährend gleichmässigen Accentuationen nicht gebraucht wissen, sondern dem Spieler mehr Freyheit und Wechsel in der Darstellung verschaffen wollen, weshalb er sich dann genöthigt sahe, das Ganze ohne feste Tacteintheilung zu notiren. Und das gäbe alsdann die dritte, mit des Verfassers Absicht unstreitig am meisten übereinstimmende Vortragsart. — Nr. 7 (con moto, a moll) ist mit $\frac{12}{8}$ bezeich-

net. Was ist das für ein Tact? Eigentlich gar keiner: denn wie sollte wohl das Ohr im Stande seyn, so viele (vier und zwanzig) Tactteilen gehörig zu unterscheiden und die Theile zu dem Ganzen in das nothwendige Verhältniss zu bringen? Wer nicht Lust hat, sich deshalb absichtlich zu täuschen, wird es unmöglich finden. Der Verf. will aber auch zuverlässig mit dieser neuen Bezeichnung keine neue, feststehende Tactart angegeben haben: er will nur damit verständigen Schülern auf das Kürzeste andeuten, dass alle Sechszehntel, auch sogar diejenigen, die auf schlechte Tactglieder fallen (nicht Tactteilen, wie es nach der Vorschrift genommen werden sollte), mehr, als in der Regel gewöhnlich, accentuirt werden sollen. Es versteht sich übrigens, dass darum die schlechten den guten Zeiten und Gliedern noch nicht gleich kommen dürfen. Wäre dem nicht so: so würden wir wenigstens nicht im Stande seyn, einen haltbaren Grund aufzufinden, warum der Vf. nicht lieber 𝄾 statt 𝄽𝄽 geschrieben hätte, was sich aus der klaren Eintheilung des Tactes in der linken Hand ganz deutlich ergibt, wie er es auch schon in der dritten Nummer wirklich gethan hat. Gründe genug, unsere Behauptung zu stützen. Auf alle Fälle lasse sich der Vortragende nicht verführen, aus den Sechszehnteln der rechten Hand Sextolen zu machen.*) Wäre diess die Absicht des Verfassers gewesen, so hätte er nach seiner Kenntniss zuverlässig 𝅗𝅥 geschrieben, und jede Figur der rechten Hand mit 6 bezeichnet. — Nr. 8. (Andante, fis dur) wieder ohne Tactangabe: er findet sich jedoch hier ohne Schwierigkeit; es ist offenbar 𝅗𝅥. (𝅗𝅥) In Nr. 10 wird man sich, wenigstens meist, am Besten 𝅗𝅥 zu denken haben. Nr. 11. Energico, hat folglich seiner Ueberschrift wegen, und als Präludium, ein zweyfaches Recht zu vermehrtem Tactwechsel, welche rhythmische Freyheit wir zum Besten des Ausdruckes für höchst zuträglich, und in ähnlich bezeichneten Stücken für sehr empfehlenswerth halten. — Nach diesen möglichst kurzen Bemerkungen wird sich ein verständiger Spieler, ist er jung, mit Hülfe eines verständigen Lehrers, denn andere sind für solche Gaben schlechthin nicht zu brauchen, mit dem Uebrigen schon von selbst zurecht finden. Es möge daher der Fingerzeige für ein klareres Auffassen des vom Componisten trefflich Gebotenen genug seyn.

Wir kommen nun von diesen sehr zweckmässigen Vorbereitungen auf die Studien selbst, und können, unserer Ueberzeugung gemäss, nicht umhin, ihnen ein Lob beyzumessen, das nur meisterlichen Kunstdarstellungen gebührt. Sie sind für Alle, die es mit ihrer Kunst ernstlich meinen, selbst, ja sogar vorzugsweise, für Alle, die bereits auf den Namen eines Künstlers mit Fug und Recht Ansprüche machen können, ein wahrer Schatz, der zu Nutz und Ergötzung auf dem Pulte eines guten Pianisten, so gut wie die Cramer'schen Etüden durchaus nicht fehlen sollte. Wenn aber auch diese Studien nur von schon gebildeten Spielern mit der Rundung und dem Glanze zu Gehör gebracht werden können, worauf sie als charakteristische Kunstwerke allerdings Ansprüche machen dürfen; wenn sich auch der Verf. selbst darüber in der Vorrede erklärt, dass sie für solche geschrieben sind, die schon grosse Meister studirt haben: so werden sie doch gleichfalls denen, die noch nicht so hoch zu stehen sich rühmen können, den besten Nutzen, und bald auch ein Vergnügen gewähren, das sie bey vielen andern vergeblich in diesem Grade suchen werden. Freylich setzen wir dabey voraus, dass sie bereits Vorübungen mancher Art mit Fleiss und Liebe durchgearbeitet haben, und sich bewusst sind, dass sie die Kunst nicht als ein flüchtiges Spielwerk, sondern als ein Kleinod ansehen, das bey allem Talente doch nur durch ausgezeichnete Anstrengung und innig feste Treue nach und nach erlangt werden kann, das aber auch des Fleisses der Edleren werth ist. Wenn solche Kunstjünger genau und sorgfältig auf die wenigen, nur mit den kürzesten Worten ausgesprochenen, jedoch die Hauptpuncte eines soliden und schönen Spieles deutlich angebenden Regeln, die der Verf. im Vorworte entwickelt, achten: so werden ihnen diese Leistungen die treuesten Führerinnen zu einer Höhe der Kunstfertigkeit werden, auf der sie sich von Ruhm und Freude begleitet sehen werden. Es wird hier vom guten Anschlage, von der richtigen Geltung der Noten mit Puncten, Strichen und

*) Man sehe in der vorstehenden Abhandlung von C. M. Müller den sehr richtig angegebenen Unterschied zwischen Sextolen und Triolen, der sonst gewöhnlich unbeachtet bleibt, nur nicht von guten Spielern, die sie nicht fliessend und rund genug von ihren Schülern vorgetragen bekommen können.

Bogen über denselben, vom Tacte (von dem wir weiter unten Einiges bemerken wollen), und vom zweckmäßigen Ueben gehandelt. Dann kommen noch sehr zweckmäßige, kurze Angaben über den Zweck und die Vortragsart eines jeden Stückes. Es ist auch eine zweyte Auflage mit französischem Texte besorgt worden, die sich durch nichts, als durch längere Worte von der Ausgabe mit teutschem Texte unterscheidet.

Es fehlt uns, wie bekannt, gar nicht an Etüden: aber so viele wir deren kennen (die von J. C. Kessler haben wir noch nicht hinlänglich geprüft, und nachzusprechen sind wir nicht gewohnt): so bleibt uns doch das Trifolium, nämlich die beyden oben genannten, und der Meister des Gradus ad Parnassum, das liebste für gute Uebungen, und zwar in jeder Hinsicht. Nur was der Verf. der Studien über den Tact sagt, so richtig die meisten seiner Bemerkungen für das Practische sind, können wir nicht ganz unterschreiben. Ausser dem über die Präludien von uns Angedeuteten ist noch Folgendes zu erinnern: Der 𝐂 oder $\frac{4}{4}$ Tact, der vom Verfasser unter die zusammengesetzten Tactarten gerechnet wird, gehört unter die einfachen, so gut, wie der $\frac{2}{2}$ und $\frac{3}{4}$ Tact. Ferner ist der nothwendige Unterschied zwischen dem eigentlichen $\frac{3}{4}$ und dem $\frac{4}{4}$ Tacte gar nicht berührt worden, was wohl zu entschuldigen ist, da keine genaue Abhandlung, sondern nur das für das Praktische Nothwendige gegeben werden sollte. Da aber dieser Unterschied gerade im Praktischen (Dank dem guten Gefühle der Meisten!) weit weniger vernachlässigt wird, als es bisher im Theoretischen meist geschehen ist: so hätten wir es des Nutzens wegen gern gesehen, wenn einige Worte darüber in einem Werke gesagt worden wären, das sich hoffentlich einer immer grössern Verbreitung zu freuen wird. Da ferner bey Stücken, die Energico, con passione, agitato u. s. w. zur Ueberschrift haben, nothwendig die willkürliche Vortragsart dem Geschmacke eines Jeden überlassen bleiben muss: so ist Jedem, auch dem Fleissigsten und von Natur Berufensten, dringend anzurathen, dass er keine Gelegenheit, einen wahren Meister sie vortragen zu hören, unbenutzt vorüber lasse. Ein einziges Mal eines solchen Hörens wird über die Spielart solcher Sätze ein weit helleres Licht verbreiten, als es durch Worte je möglich wäre.

Die Cramer'schen Etüden sind bereits und höchstverdientermassen allen ausgezeichneten Pianisten so vortheilhaft bekannt, dass wir nur die Versicherung zu geben nöthig haben, dass die neue Ausgabe Alles erfüllt, was sie verspricht, wenn man nicht hin und wieder einige kleine Druckfehler in Angabe der Finger und der Tactbezeichnung, die nach dem Metronom bey Uebungen am wenigsten bestimmt zu werden brauchen, zu hoch anschlagen will. Sie sind von solcher Art, dass sie jeder Aufmerksame ohne unser Zuthun finden und verbessern wird; auch sind deren nicht viele. Die Ausgabe gehört zu den correctesten, die wir haben, und es ist ihr keine (die englischen, gibt es welche, kennen wir nicht), als die bey Kühnel oder Peters erschienene, an die Seite zu setzen. Nach dieser, als der besten, ist die neue Ausgabe gedruckt, was man deutlich aus der Beybehaltung einiger Fingerfehler ersieht. Auch an Schönheit gibt sie ihr nichts nach. Die Leipziger ältere Ausgabe ist in Querfolio, die Wiener im hohen Formate, was jetzt Mode wird. Wir haben die ältere Querform lieber: sie ist für das Notenlesen bequemer. In der Peters'schen Ausgabe fehlen die zwey letzten Hefte.

Nun bliebe uns nichts mehr übrig, als die Cramer'schen Etüden mit den Studien von M. zusammen zu halten. Wenn aber Jemand verlangen wollte, wir sollten auf Kosten des Einen dem Andern unbedingt den Vorzug geben: so verlangte er etwas uns Unmögliches. Beyde sind meisterhaft, und doch sind beyde hinlänglich von einander unterschieden. Beyde gehen durchaus Schönes d. i. Gedachtes und Gefühltes zugleich; beyde höchst Zweckmäßiges, dem Instrumente Angemessenes, das Spiel zur Meisterschaft Förderndes u. s. w. Der Unterschied Beyder liegt vor Allem im Fortgange und im Vorherrschenden der Zeit, die immer ihren Pfleglingen, auch den genialsten, einen gewissen unverkennbaren Stempel ihrer Vorliebe aufdrückt. Keiner, der mehr als seine Tage und ihre Norm kennt, wird sich wundern, wenn er behaupten hört, dass sich selbst das Grossartigste verschiedener Zeiten verschieden genug gestaltet. Dabey hält es wohl etwas Gemeinsames fest, was ihm eigentlich seine Höhe sichert: aber es wird doch auch wieder von den Meistern folgender Zeiten anders erfasst. Das innerlich Gediegene, Wahrhafte bekommt durch das eben gebräuchliche Gewürz einen sehr merklichen Nebengeschmack; und das zeigt sich auch in den trefflichen Nachbildungen älterer Meister, die M.

Frau in platonischer Liebe zu leben. Die Ausführung entsprach diesem poetischen Plane aber so wenig, dafs er bald wieder Vater wurde.

Zu diesem steten Wechsel von Freuden und Leiden, der schon bey einem Manne von Schulzens Gemüthsbeschaffenheit der Kunst nicht günstig war — wenn gleich andre stärker organisirte Menschen eben darinn oft auch den Himmel für die Kunst finden, kam noch ein fataler Verdrufs, den ihm die angekündigte Herausgabe seiner *Athalie* zuzog. Er mag auch darüber selbst sprechen. Unter dem 7ten Febr. 1785 schrieb er mir: „Ich danke Ihnen von ganzem Herzen für die warme Empfehlung meiner Chöre von *Athalie* in der Hofzeitung, die mir jemand vor einigen Tagen zu lesen gab. Sie meynen es gut mit allen Ihren Mitbrüdern, und noch besser mit Ihren Freunden. Aber ich habe einen Freund, der auch ein Mitbruder seyn will; dieser meynt es nicht gut mit mir und meinen Chören und es ist zu vermuthen, dafs er eher seinen Endzweck erreichen werde, als Sie. Denn nur durch diesen kann es gekommen seyn, dafs der Prinz mit der Herausgabe meiner Chöre unzufrieden ist, und dafs ich darüber so bittere Kränkungen erfahren mufs. Zwar sind die Mittel, deren man sich bedient, zu plump, als dafs sie die erwünschte Würkung auf mich machen sollten; allein ich habe doch für mich die allerunangenehmsten Folgen zu befürchten, die sich vielleicht mit meinem Abschiede endigen dürften. Das kann mir natürlicher Weise nicht gleichgültig seyn. Dem sey aber wie ihm wolle, die Herausgabe meiner Musik geschieht zuverlässig und wenn sich auch nicht ein einziger Subscribent dazu fände *). Noch bin ich meiner Sache nicht recht gewifs, ob die Beleidigung, die mir zugefügt wird, von diesem oder jenem, auf den ich deshalb Verdacht habe, eingefädelt wird. Das alles wird sich erst bey der Zurückkunft des Prinzen nach Rheinsberg entwickeln. Sollte dann geschehen, was ich fast befürchte, so soll mich auch nichts abhalten, die Infamie von einem Paar sogenannten Grofsen, womit sie einem sorglosen Künstler, der weiter nichts sucht, als das Wenige, was er kann, unter die Leute zu bringen, behandelt haben, öffentlich bekannt zu machen. Bis dahin, gut! Indessen hat man doch so viel gewonnen, dafs die Lust zur Kunst, die mein ganzes Leben lang in meiner Seele gelegen hat, nun davon gewichen ist. Ich lebe seit acht Tagen in einer Unthätigkeit, die wahrlich stinkend ist, und bin dabey so grämlich, dafs ich mir selbst zur Last werde. Sie wissen, ich bin überhaupt schwach; ich kann mich nicht stärker machen, als ich bin. Ich halte daher so gerne Frieden, um keine Kränkungen zu erfahren, weil sie mich gleich darnieder drücken, und mufs nun so dazu kommen, ohne weiteren Anlafs dazu gegeben zu haben, als dafs ich in meiner Unschuld ein Werk drucken lassen will, das ich gemacht habe, das mein ist, und womit ich ja machen kann, was ich will. Indessen wird auch das alles wieder ein Ende nehmen und die Lust zur Komposition wird gewifs wiederkommen, so bald die Zeit die Unruhe meines Gemüths gestillt haben wird. Ich finde mich schon dadurch um vieles wieder beruhigt, dafs ich so wieder mein Herz gegen Sie ausgeschuttet habe. Weiter kann ich Ihnen heute aber auch nichts bestimmtes sagen oder erzählen: denn ich mufste dabey Sachen abschreiben, vor denen mir's ekelt wie vor einem Aase. Sie sollen aber alles mit der Zeit erfahren."

Auch ich mag jezt noch die Jammerlichkeiten nicht weiter berühren, die einem der heitersten, reinsten Menschen das Leben, das er so gerne in stiller Freude und in meinem Kunst- und Lebensgenufs hinfliefsen sah, so schändlich trübten. Er war wirklich damals in Gefahr, der Kunst in demselben Grade, in dem er sie mit ganzer Seele

*) Am 29sten April desselben Jahres schrieb er mir nach London: „Ich habe den Winter mehrentheils damit zugebracht, meine Musik zur *Athalie* so umzuarbeiten, als ich es nöthig hielt, wenn sie öffentlich erscheinen sollte. Sie ist nun so gut, als ich sie zu machen im Stande bin. In allem haben sich gegen zwey hundert Subscribenten gefunden, diese Anzahl ist ohngefähr hinlänglich um die Kosten der Herausgabe zu bestreiten; das war alles was ich verlangte." Deutschland? dies war eines der besten Werke eines deiner ersten Künstler? d. Verf.

recht schön darzustellen wusste: und doch hat er es nicht vermeiden können (und es könnte es Keiner), dass in die alte Form die neue, ihm und uns eigene, mit hinein spielt und sie wider Willen verändert und uns gefälliger macht. Cramer hingegen ahmte keine ferne Zeit, oder fremde Weise nach; er blieb, obwohl sehr verschieden, doch sich selbst und seiner innern Gestaltung treu, am meisten in den vier ersten Heften. In allen seinen Uebungen führt er eine einzige oder etliche zusammengehörende Passagen oder Figur in den mannigfaltigsten Verflechtungen herrlich durch, oft zum Bewundern, noch öfter zur Freude oder auch für beyde zugleich. Er ist einem Maler gleich, dessen schöner Fleiss sich bis auf den Saum des Gewandes erstreckt. Nun hält auch M. in seinen Studien seinen bestimmten Zweck mit meisterlicher Kraft und Stetigkeit fest: aber er mischt der Richtung und Art unserer Zeit gemäss allerley Fremdartiges mit grosser Gewandtheit, zuweilen überraschend hinein. Cramer gab das Mannigfaltigste in der Gestalt der Schönheit; er gab Alles, was den Meister vollendet: M. gibt es auch, aber bewegter, unruhiger, stechender, glänzender Kraft huldigender. Cramer malt einfarbiger, M. bunter; jener ist lieblich gross, diesen möchten wir romantischer nennen. M . . . s Gaben sind wechselnde Charakterstücke bey aller gehaltenen Lehrabsicht, während jene in einem treuen Gefühle sich wohlthuend aussprechen. Wir hätten wohl Lust, die Vergleichungen Beyder und ihrer Zeiten noch weiter zu führen, wenn wir nicht befürchten müssten, zu tief in den Text zu gerathen. Aber unsere Freude können wir nicht unterdrücken, dass neben dem Werke von Moscheles (er hat sich durch keines, ausgenommen sein g moll Concert, so meisterlich gezeigt, als in diesem und namentlich im ersten Hefte seiner Studien) das Cramer'sche vielfach gestochene wieder von Neuem hat aufgelegt werden müssen. Jeder Pianist von guter Art wird wohl thun, wenn er Beyde mit und neben einander braucht. Man spiele etwa zuvor mit aller Sorgfalt und Strenge mehre von Cramer, und dann eins oder zwey von Moscheles, und Nutzen und Freude werden gleich gross seyn. Dass aber nicht immer hintereinander lauter Etüden und Studien, sondern auch andere Werke tüchtiger Meister gespielt werden müssen, ist nur wegen der Sonderbarkeit Mancher kürzlich zu berühren; es wäre ein verkehrter Weg. Beyden Meistern, deren Seelen sich gewiss befreundet fühlen, unsern Dank im Namen Vieler.

G. *W. Fink.*

Vermischtes.

Der Mechanicus Hr. Jenssen zu Gadebusch hat das mühsame und unvollkommene Stimmen der Pauken mit sechs oder acht Schrauben durch einen einfachen Mechanismus auf eine einzige Schraube reducirt, so dass dadurch die Stimmung dieses Instrumentes bey weitem leichter, reiner und schneller, als sonst, geschehen kann. Der Stadtmusicus Hartig in Schwerin, welcher beynahe ein volles Jahr hindurch diese neue Vorrichtung sorgfältig prüfte, hat sie so zweckmässig und empfehlenswerth gefunden, dass wir glauben, Vorsteher von Musikchören darauf aufmerksam machen zu müssen.

Ehrenbezeigung.

Am 22sten July d. J. wurde dem Herrn Fr. Belcke, k. preuss. Kammermusicus, die Ehre, sich in Pillnitz auf dem königl. Schlosstheater in einem von ihm componirten Concertino auf der Bass-Posaune, und in Variationen auf dem chromatischen Tenorhorne vor Sr. Majestät dem Könige und dem ganzen Hofe hören zu lassen. Durch den Herrn Hofmarschall, Baron von Lüttichau, wurde dem Künstler unter Bezeigung allerhöchster Zufriedenheit eine goldene Dose überreicht. Auch in Prag erntete Hr. B. mit denselben Musikstücken einen Monat später grossen Beyfall ein.

Kurze Anzeigen.

Museum für Pianoforte-Musik und Gesang, herausgegeben von A. Mühling. Erster Jahrgang, erstes Heft (jedes 4 Gr.). Halberstadt, bey C. Brüggemann.

Unter diesem Titel soll in monatlichen Heften von drey bis vier Bogen eine Auswahl des Geschmackvollsten älterer und neuerer Zeit geliefert werden. Jedes Heft wird eine neue Original-

Composition für Pianoforte enthalten, ein oder zwey Gesangstücke und Arrangirtes aus älteren und neueren Opern mit Weglassung der Worte. Da mehre beliebte Componisten Beyträge zugesagt haben, und der Redacteur als Mann von Kenntnissen und Geschmack bereits bekannt ist, darf man von dem Unternehmen sich wohl nur Gutes versprechen für Alle, die solche gemischte Sammlungen lieben. Das deutlich und gut gestochene Probeheft enthält Adagio et Polonoise von Fr. Lindner, eine recht klangvolle und hübsche Composition; den bekannten Marsch aus dem befreyten Jerusalem von Righini; ein artiges Liedchen von Fr. Lindner: „Wenn ich ein Vöglein wär" und einen Chor aus der weissen Frau von Boyeldieu. Bey so geringem Preisse und einer fortgesetzt guten Auswahl wird sich das Unternehmen wahrscheinlich vieler Theilnehmer zu erfreuen haben.

Choral: Wie herrlich strahlt der Morgenstern — — für die Orgel bearbeitet — — von Adolph Hesse. Breslau, bey C. G. Förster. Preiss 6 Gr.

Die Durchführung dieses schönen Chorales ist im Allgemeinen sehr zweckmässig. Nur einige Tonverbindungen, wenn sie auch, wie sie stehen, gerade nicht unschön sind, wünschten wir selbstständiger, um überall jede Stimme von der andern gesondert fortschreiten zu hören. Nur wenige unerwartet schnell einfallende Unisono-Noten sind hinreichend, den gehaltenen Fortschritt der Stimmen zu stöhren. Zum Schlusse tritt der Choral, der Anfangs mit sanften Registerzügen auf dem Oberklaviere und das Zwischenspiel auf dem Hauptwerke vorgetragen wurde, wiederholt mit vollem Werke ein, und zwar in canonischer Haltung von der leichten Art, und wird so bis zu einem guten Ende geführt. Bey fortgesetzt treuem Fleisse wird es, der schon erworbenen Fertigkeit und den Anlagen nach, dem noch sehr jungen Manne unbezweifelt gelingen, den tüchtigen Orgelcomponisten sich beygezählt zu sehen, da schon seine ersten Werke der Empfehlung werth sind.

Rondo des Fées, pour le Pianoforte par J. Cramer. Berlin, chez Schlesinger etc. Preiss ¼ Thlr.

Wie das Stück zu dem Namen Feen-Rondo kommt, wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist es für Kinder geschrieben; es ist einfach und leicht auszuführen. Die Figuren sind alt, der Rhythmus eigen und scherzhaft, und die harmonischen Wendungen, obgleich ganz gewöhnlich, doch oft wider Erwarten schnell übergehend und seltsam verweilend. Vielleicht ist es dieser sonderbaren, spielenden Zusammenstellungen wegen so genannt worden, oder die wunderliche Feenwelt hat eben dadurch musikalisch zu Ohren gebracht werden sollen. Etwas Bedeutendes ist es in keiner Hinsicht, und will es auch nicht seyn.

Wenn's weiter nichts ist! Gedicht von Geisheim, für vier Männerstimmen componirt von C. F. Rafael. Breslau, bey Carl Gustav Förster. Pr. 6 Gr.

Wir sind nicht im Geringsten gegen schershafte Gesänge, vielmehr für sie: aber gegen solche, die religiöse Worte zum Scherz missbrauchen, erklären wir uns auf das Bestimmteste. Wenn nun hier zum Schlusse jeder Strophe „Halle, halle, halleluja hingesungen wird: so müssen wir wünschen, es möchten sich für solche Uebereilungen, zur Ehre der singenden Welt, gar keine Abnehmer finden.

Der Vampyr von Lindpaintner,

romantische Oper in drey Aufzügen, von Cäsar Heigel gedichtet, wird nächstens im vollständigen, vom Componisten selbst verfertigten Clavierauszuge, mit teutschem und italienischem Texte, bey Peters allhier erscheinen, worauf wir das Publicum aufmerksam zu machen uns beeilen. Sichern Nachrichten zufolge ist dieses Werk am 21sten und 24sten September in Stuttgart gegeben worden, und soll am 4ten October in Cassel, am 10ten in München gegeben worden seyn; auch in Berlin ist es zur Aufführung angenommen worden. Bald wird ausführlich davon berichtet werden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XV. und eine musikalische Beylage.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XV 1828.

Anstellungs-Gesuch.

Ein Violoncellist in den besten Jahren, welcher als erster Cellist bey dem Theater einer grossen Stadt angestellt ist, wünscht als solcher seine Anstellung zu verändern. Er kann als Accompagnateur sowohl, als auch als Solospieler gute Zeugnisse aufweisen. Man wendet sich portofrey an die Redaction dieser Zeitung.

Musikalische Anzeigen.

Die Unterzeichneten beeilen sich, das musikalische Publicum zu benachrichtigen, dass bey Ihnen sich bereits unter der Presse befindet:

Rossini Le comte Ory, opéra en deux actes in vollständigem Klavierauszuge; Text deutsch und französisch.

Mayna, im September 1828.

B. Schott's Söhne.

Neue Musikalien

im Verlage von

H. A. Probst in Leipzig.

(Beschluss aus Nr. XIV.)

Für das Pianoforte allein.

Czerny, Charles, Décaméron musical. Recueil de Compositions faciles et brillantes pour le Pianof. seul. Op. 110. Cah. I. à X. (brochirt.) ..... 5 Thlr. 8 Gr.

Enthält:

Cah. I. Rondoletto	8 Gr.
— II. Thème varié	8 Gr.
— III. Quatorze Valses	8 Gr.
— IV. Bagatelles, Impromptus et Morceaux détachés	8 Gr.
— V. Romanesque sur des Motifs favoris de Preciosa	12 Gr.
— VI. „Le depart du Croisé." Impromtu.	12 Gr.
— VII. Capriccio	10 Gr.
— VIII. Trois Polonaises	8 Gr.
Czerny, Charles, Cah. IX. Toccatina	10 Gr.
Cah. X. Rondo brillante	12 Gr.

Diese Cahiers sind auch einzeln zu haben.

— Grande Fantaisie en forme de Sonate p. le Pianoforte. (dediée à Mr. Kalkbrenner.) Op. 144. Huitième Sonate	1 Thlr. 4 Gr.
— Grande Fantaisie en forme de Sonate p. le Pianoforte. (ded. à Mr. Moscheles.) Op. 145. Neuvième Sonate	1 Thlr. 6 Gr.
Field, J., Nocturne p. le Pianoforte. No. 1.	4 Gr.
— — — No. 2.	4 Gr.
— — — No. 3.	4 Gr.
— — — No. 4.	6 Gr.
— — — No. 5.	4 Gr.
— — — No. 6.	4 Gr.
Herz, H., Rondeau brillant p. le Pianoforte seul. Op. 11	1 Thlr.
— Air tirolien varié p. le Pianoforte. Op. 13.	16 Gr.
— Exercices et Preludes p. le Pianoforte dans tous les tons majeurs et mineurs. (ded. à Mr. Hummel.) Op. 21	1 Thlr. 20 Gr.
— Variations brillantes p. le Pianoforte sur le Choeur favori du Crociato, de Meyerbeer. Op. 23	16 Gr.
— Rondeau caractéristique p. le Pianoforte sur Barcarolle de l'Op. Marie de Herold. Op. 33.	16 Gr.
Kalkbrenner, F., Oeuvres complettes p. le Pianoforte. Nouvelle Edition revue, corrigée et augmentée par l'Auteur.	
— Cah. III. contenant: Fantaisies p. le Pianoforte. Op. 5. 6. 8. 9. 12. 21. 22. 33. et 36. (brochirt.)	5 Thlr.
— — IV. contenant: Fantaisies p. le Pianoforte. Op. 37. 50. 53. 60. 64. 68. 76. 80. et Caprice. (brochirt.)	5 Thlr.
— — V. contenant: Rondeaux p. le Pianof. Op. 51. 52. 43. 45. 52. 57. 59. 62. et 67. (brochirt.)	5 Thlr.
— — VI. contenant: Variations pour le Pianoforte. Op. 10. Nr. 1. Op. 10. Nr. 2. Op. 16. 17. 18. 19. 23. 25. 29. 38. 44. 51. (brochirt.)	5 Thlr.
— — VII. contenant: Etudes et Preludes p. le Pianoforte. Op. 20. 88. et Fuga. Op. 61. (brochirt.)	5 Thlr.

Wird fortgesetzt.

NB. Der Subscriptionspreis von 2 Thalern

für jedes Heft dauert noch fort. Bey einzelnen Heften gilt indess der Ladenpreis ohne Aenderung.

Kalkbrenner, F., Walse héroïque variée p. le Pianof. Op. 29. ..... 10 Gr.
— „Gage d'Amitié." Grand Rondeau pour le Pianoforte seul. Op. 66. ..... 20 Gr.
— Rondeau villageois p. le Pianoforte Op. 67. 12 Gr.
— Impromptu ou Introduction et Variations sur un thème irlandais p. le Pianof. Op. 69. ... 12 Gr.
— Les Souvenirs de l'Irlande. Thème avec Introd., Variations et Finale p. le Pianof. Op. 87. 12 Gr.
— Vingt quatre Préludes p. le Pianof. dans tous les Tons maje rs et mineurs, pouvant servir d'Exemple pour apprendre à préluder. Op. 88. Liv. I. ..... 20 Gr.
— — Liv. II. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— Rondino pour le Pianof. sur la Ronde à deux voix du Colporteur de G. Onslow. Op. 89. 10 Gr.
— Entr' acte et Marche du Colporteur de G. Onslow, p. le Pianof. Op. 90. ..... 8 Gr.
— Capriccio sur un Air de R. Bishop, p. le Pfte. 8 Gr.
— et Mazzinghi Pièces faciles et progressives p. le Pianoforte ..... 8 Gr.

Kuhlau, F., Variations p. le Pianof. sur l'air suédois: „Och liten Karin tjente." Op. 91. ... 16 Gr.

Mayer, Charles, Troisième grand Rondeau p. le Pianoforte ..... 16 Gr.

Moscheles, I., Studien für das Pianoforte zur höheren Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten mit Fingersatz und Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben. 7ostes Werk. 2tes Heft. ... 2 Thlr.
— Fantaisie dramatique dans le style italien sur des airs favoris chantés par Mad. Pasta à Londres, p. le Pianof. Op. 72. ..... 12 Gr.
— Funfzig Präludien in den verschiedensten Dur- und Molltonarten für das Pianoforte mit beigefügtem Fingersatze als Vorspiele zu Tonstücken, so wie als Vorübungen zu des Vfs. Pianoforte-Studien, (dem Conservatorium zu Paris gewidmet.) 73stes Werk. ... 1 Thlr. 8 Gr.
— Les Charmes de Londres, Rondeau brillant précédé d'une Introd., p. le Pianof. Op. 74. 12 Gr.
— Divertissement sur des airs suisses nationales p. le Pianoforte (avec Vignette.) ..... 16 Gr.

Reissiger, C. G., Walses modernes et brill. p. le Pianof. Collection 3ème. Op. 46 ..... 12 Gr.
— Trois grandes Walses brillantes p. le Pianoforte. Op. 49. ..... 2 8 Gr.

Weber, C. M. de, Variations p. le Pianoforte sur

l'air italien: „Vien qua Dorina bella," neue Ausgabe mit doppeltem Theme, deutschem u. italienischem Texte. Op. 7. ..... 12 Gr.

Huldigung der Freude, eine Sammlung ausgewählter Mode-Tänze. 5tes Heft. No. 41. bis 50. ..... 1 Thlr.

Darunter jede Nummer einzeln:

— No. 41. Czerny, C., Polonaise ..... 5 Gr.
— No. 42. Reissiger, C. G., Grosser Walzer. 5 Gr.
— No. 43. Rossini, L., Walzer nach Thema's der Oper: Semiramis. / Caraffa, M., Galoppe nach der Arie: „Aure felici." 5 Gr.
— No. 44. Herz, H., Grosser Walzer mit Coda. 5 Gr.
— No. 45. et 46. Herold, F., Bercarollen-Cottillon nach Thema's der Oper: Marie. / Boieldieu, A. Walzer mit Trio nach Thema's der Oper: Die weisse Dame. 6 Gr.
— No. 47. Roeth, Pulverstoffsteltanz aus Staberl's Reise-Abenteuer. / Lehnhard, Russischer Walzer. / Alberti, H., Galoppe. 5 Gr.
— No. 48. Schubert, F., Neuer Sehnsuchts-Walzer mit Trio. / Walzer. / Alberti, H., Cinq Ecossaises piquantes. 5 Gr.
— No. 49. Müller, C. G., Redouten-Tänze, / Walzer / Mazurka / Wiener Walzer. 3 Gr.
— No. 50. Weber, C. M. v., Polonaise nach den Variationen: „Vien qua Dorina bella." ..... 3 Gr.

ferner:

— No. 51. Weber, C. M. v., Fackeltanz-Polonaise aus d. Oper: Silvana. / — Ballet-Tanz aus derselben Oper. 8 Gr.
— No. 52. Weber, C. M. v., Walzer nach Rum wi di bum aus der Oper: Silvana. / — Spiegeltanz aus ders. Oper. 5 Gr.
— No. 53. Herz, Pariser Galoppe à la Giraffe. / Czerny, C., Neue Wiener Galoppe mit Trio. / Wird fortgesetzt. 3 Gr.

Czerny, Charles, Portrait, lithogr. mit Fac simile. 16 Gr.
Onslow, G., Portrait, lithogr. mit Fac simile. 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Versuch einer musikalischen Tonhandtafel von C. F. Weiler in Berlin.

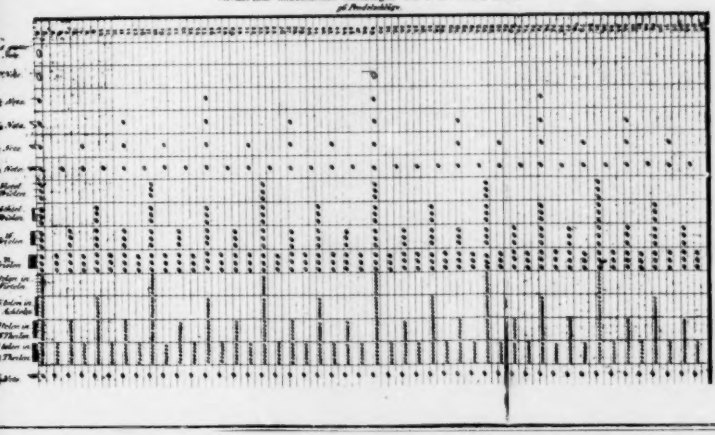

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten October. **N°. 43.** 1828.

Recensionen.

Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber. 1ster, 2ter Band. Dresden und Leipzig, bey Arnold. 1828. (Pr. 2 Thlr. 4 Gr.)

Von einem Manne, den Jeder aus seinen Werken kennt, Jeder ihretwegen hochachtet, dem Jeder für viele durch sie verschönte Stunden sich verpflichtet fühlt; der überdiess früh, recht eigentlich immitten einer rühmlichen und berühmten Thätigkeit, einer weit verbreiteten und glänzenden Wirksamkeit, der Welt entrissen worden: von einem solchen Manne interessirt Alles, was von ihm ausgegangen und nachgelassen, uns von neuem an ihn erinnert, uns in seine nähere Bekanntschaft zieht, und uns ihn von Seiten darstellt, die aus seinen Werken weniger hervorgehen; es interessirt, sollte es auch übrigens, an und für sich, dem Inhalte nach nicht durchgehends von Wichtigkeit, der Form nach selten vollendet seyn. Besass nun der Entschlafene, und zeigt er in solchem Nachlasse, ausser seinem ohnehin bekannten öffentlichen, einen hochachtungs- und liebenswürdigen Privat-Charakter; besonders auch einen lebendigen, frischen, heitern Sinn, und andere Eigenschaften, die Jedem, Mensch zum Menschen, am Andern werth sind und in der Betrachtung wohlthun: so steigt jenes Interesse nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Unser lieber Weber war nun ganz offenbar ein Mann, auf den jenes Alles passt: so wird ja wohl auch diess Alles auf das Publicum passen, in Hinsicht auf den hier gebotenen Nachlass. Theodor Hell, der ihn uns bietet und zur Beförderung des rechten Einganges desselben hinzuthut, was wir hernach näher angeben werden, scheint von ähnlichen Ansichten ausgegangen zu seyn, und ihnen gemäss für die Wahl, die Anordnung, die Verbindung des Einzelnen, (so weit letztere möglich,) und für die Gestaltung des Ganzen gesorgt zu haben. Er war, wie uns die Einleitung lehrt, ein vertrauter Freund W.s, ist solch ein Freund noch den Seinigen, und zugleich der Vormund seiner Kinder. — Bey solchen Schriften nun hat ein Rec., meynen wir, nichts eigentlich zu recensiren: wohl aber genau und nicht ohne Antheil anzugeben, was man erhalte, damit nicht irrige Erwartungen, die, nach dem Bilde, das man von dem Autor nach seinen Hauptwerken sich selbst entworfen hat, und mit Liebe in sich trägt, leicht zu hoch sich steigern, unrechtmässiger Weise dem Gegebenen schaden; doch soll der Rec. auch nicht — was in solchen Fällen oft genug geschieht — um seinen eigenen Aufsatz mit leichtester Mühe zu schmücken, die anziehendsten Einzelnheiten aus dem Buche selbst abschreiben und dadurch die Verbreitung desselben schmälern. Jenes zu thun, und diess zu unterlassen, liefern wir nur von dem ersten Abschnitte eine ausführliche Anzeige mit einigen Belegen aus dem Buche: von dem Uebrigen blos eine allgemeine Uebersicht.

Unter der Aufschrift eines Vorwortes über und von W., leitet Th. Hell das Ganze ein mit einer Schilderung W.s, nicht des musikalisch-dichtenden Künstlers — als welcher er genugsam bekannt zu seyn, vorausgesetzt wird — sondern des Menschen, nach den verschiedenen Richtungen, Beschäftigungen und Verhältnissen seines Lebens. Sehr günstig konnte diese Schilderung mit einem eigenhändigen Aufsatze W.s selbst begonnen werden; einem Aufsatze, der eine Uebersicht seines Lebensganges von den Kinderjahren an bis zu seiner Anstellung in Dresden (im Jahre 1818, mithin fast zehn Jahre vor seinem Tode) enthält. Der Aufsatz ist nicht nur durch seinen Inhalt anziehend, sondern auch offenbar mit Sorgfalt umrissen und sehr gut geschrieben. W. spricht darin von sich mit einer Unbefangenheit und Za-

traulichkeit, vollkommen wie von einer andern Person. Von W.'s näheren Verhältnissen in Dresden werden verschiedene, die wesentlich in sein Leben eingriffen und es bestimmen halfen, vom Herausg. angegeben: gewisse andere aber, von nicht minderm Einflusse, werden nicht berührt oder höchstens dem, der ohnehin damit nicht unbekannt, nur zu errathen gegeben; wozu Th. H. Hardings gute Ursachen gehabt haben mag, welche zu achten sind. Er schildert nun W.n zunächst als Freund, namentlich Friedr. Kind's, nachher des Dichters seines: Freyschütz. (Der Brief W.'s an seinen und Kind's Gönner, den geistvollen Herzog von Gotha, belegt nicht nur, was er belegen soll, sondern ist auch von anderen Seiten für W. sehr bezeichnend; z. B. für seine Lebensklugkeit und seine Gewandtheit mit Grossen umzugehn, nicht nur, wie sich diess überall gebührt, sondern zugleich, wie der Einzelne am angemessensten gefasst wird, ohne dass man verstiesse oder ihn in seiner Gunst behelligte, und auch, ohne dass man sich selbst irgend Etwas vergäbe. Schwerlich ist irgend ein Künstler jetziger Zeit, viel weniger ein Musiker, mit so vielen Grossen in persönliche Berührung gekommen, als W., und jederzeit, so viel wir irgend wissen, verstand er, sich von jeder Seite richtig zu stellen und musterhaft zu benehmen; wozu freylich der Grund schon in seiner frühen, ausgezeichneten Erziehung gelegt war; hier ist der Vorfall folgender. Der Herzog hatte Kinden auf eine ehrenvolle Weise den Hofrathscharakter beygelegt: dafür dankt W. im Enthusiasmus freundschaftlichen Antheils. Er kömmt dabey auch auf den Eindruck, den jenes Geschenk des Herzogs in Dresden gemacht habe. Der Eindruck — sagt W. unter Anderm — war durchaus gut, wenn auch hin und wieder sattsam modificirt u. s. w. Freylich die meisten literarischen und anderen Handwerksseelen, (fährt er fort) die gewohnt sind, nur Paar- oder Ellenweise bezahlt und belohnt zu werden, fragten, wie viele Ellen und Paare Kind für Sr. Durchlaucht eigenen Hausgebrauch gefertiget habe. Diese guten Leute begriffen wahrhaftig nicht, dass eines Fürsten wahrhaft hoher Geist das der Welt Geleistete auch das Seine nennt, und dass das beglückende Vorrecht, Geisteskraft, er finde sie wo er wolle, hervor zu heben und zu belohnen, dadurch zu belohnen, dass er seine Aufmerksamkeit auf sie beweise, und das Geleistete erkenne, eine wahrhafte Fürstenkraft sey u. s. w.) Nun kömmt Th. H. auf W.'s Pflicht- und Berufs-Treue, in welcher, er, auch unter schwierigen und erschwerenden Verhältnissen — wie namentlich eine Zeit lang in Dresden — gleichfalls als Muster aufgestellt werden konnte. Der Herausg. hat hier einen Beleg, nicht aus dieser spätern Zeit — wahrscheinlich aus denselben Ursachen, deren wir vorhin gedachten — sondern aus früherer, aus der Zeit, wo Weber als Operndirector in Prag angestellt war, gewählt; und der ausführliche Brief an den damaligen, wahrhaft ausgezeichneten Schauspieldirector Liebich daselbst (der Brief war aber offenbar geschrieben, um dem Gouvernement vorgezeigt zu werden,) hat Hand und Fuss. (Ein spasshafter Druckfehler, an dem, wie an mehren andern, W.'s flüchtige, ziemlich undeutliche Hand Schuld seyn mag, werde hier berichtigt. Es wird erwähnt ein Tenorist Pestacker: es war aber Gerstäcker.) Jetzt wird von W. als treuem Lehrer und Führer seiner Schüler gesprochen, und als Beleg unter Anderm ein Brief eingerückt, den mit bestem Bedacht oftmals zu lesen und redlich zu beherzigen wir eben jetzt den, von Jahr zu Jahre sich mehrenden Jünglingen und Jungfrauen, die in ähnlichem Falle sind, wie der, an welchen W. schreibt, dringend anempfehlen möchten. Dieser Jüngling von Talent und lebhafter Neigung für Musik, auch nicht unbedeutender Geschicklichkeit in ihr, (wir kennen ihn) verwechselte nämlich, wie so viele, diese Eigenschaften und Vorzüge des gebildeten Liebhabers mit dem eigentlichen innern Berufe zum Tonkünstler. Er wollte — ein musikalischer Wilhem Meister — seine gesammten bisherigen Lebensverhältnisse von sich werfen, um sich ganz der Tonkunst zu widmen, und wurde nur noch von besonnenen, wohlwollend besorgten Anverwandten bewogen, sich vor der Ausführung um Rath an irgend einen ächten Musiker, dem er als Menschen und Künstler vertrauen könne, zu wenden. Er wählte sich W.n. Man kann, der Einsicht, Gesinnung und selbst dem Tone nach, nicht besser antworten, als W. es that. Treffend ist unter Anderm, was er über die Wechselwirkung zwischen Kritik und Schule in der jetzigen jungen Kunstwelt sagt, wo in den Kunstleistungen — es kann kaum anders seyn — „die Sache von Aussen nach Innen geht, statt dass sie ihrer wahren Natur nach von Innen nach Aussen gehen soll;“ treffend auch, was er, selbst bey den günstigsten

inneren Verhältnissen des jungen Musikers, von den sehr bedenklichen und misslichen äusseren spricht; und wo er also schliesst: „Es gibt Ausnahmen von alle diesem: aber was berechtigt Sie zu glauben, dass Sie dazu gelangen? Und wodurch sind diese Ausgenommenen glücklich? Nur in dem, wodurch es jeder tüchtige Mensch ist: in dem Gefühle der erfüllten Pflicht nach Vermögen und Einsicht, und dem ruhigen Vertrauen auf Gott bey allen Anfeindungen, beym Verkennen ihres redlichen Willens, und bey leichtsinnigen Ueberschätzungen oder Nichtbeachtungen der Welt." „Nehmen Sie — fährt er fort — alles hier Gesagte weder für ein Ab- noch Zurathen. In solchen für das ganze Leben entscheidenden Fällen muss die innere Stimme der einzige Richter seyn u. s. w." — Von W.s Bereitwilligkeit, fremdes Verdienst anzuerkennen, werden hier nicht einzelne Beweise angeführt, da sie in seinen Recensionen, die in der Folge zusammengestellt werden, zu Tage liegen: aber einen schönen Beweis, wie er auch zudringlicher Unvernunft würdig zu begegnen, und sie zurecht zu weisen verstand, bringt uns ein Antwortschreiben an den anmassenden, hochfahrenden Bruder eines gewissen, sehr schätzbaren, nun verstorbenen Componisten. — Jetzt kömmt Theod. Hell auf das, was hier zu seinem nächsten Zwecke führt: er spricht von W. als Schriftsteller, und spricht allerdings wie ein Freund, besonders auch über den Roman, „Tonkünstlers Leben," von dem kleinere Bruchstücke schon früh (seit 1809) in Zeitschriften erschienen sind, und hier in der Folge grössere gegeben werden. Mehr nämlich, als solche Bruchstücke, hat W. nicht zu Papiere gebracht. Wir, gleichfalls von W. selbst über diese Schrift und seine Absichten damit unterrichtet, auch mit dem Meisten des hier daraus Mitgetheilten schon früher bekannt, haben immer geglaubt, und glauben noch: sie wäre niemals fertig geworden. Es war eine Lieblingsidee W.s, doch eigentlich nur in Jünglings- und den früheren Mannes-Jahren, das Wesentliche seiner künstlerischen Lebenserfahrungen in einem humoristischen Romane unter jenem Titel nieder zu legen: aber sein immer reger Geist unterhielt zuletzt nur sich selbst, spielte oft auch bloss damit; vornehmlich auf Reisen, einsam im Wagen oder in Gasthöfen u. s. w. Dann, in Thätigkeit für seinen eigentlichen, innern und äussern Beruf, wurde Alles wieder bey Seite gelegt. Nun suchte ihm aber natürlicher Weise der Stoff, und wurde bedeutender, wie ihm das Leben wuchs und bedeutender ward: da warden neue Plane ersonnen für das Ganze, und neue Wendungen für das Einzelne. (Von jenen Planen werden hier zwey mitgetheilt: W. hat aber weit mehre ausgedacht und vielleicht nur nicht niedergeschrieben. Alle aber waren nur, wie jene beyden auch, locker verbundene Andeutungen für ihn selbst.) Wurde nun über solchem Aussinnen die eine oder die andere Scene oder Situation recht lebendig in ihm: so führte er sie wohl auch aus; und unter diesen uns mitgetheilten, ausgeführten Scenen oder Situationen sind einige wahrhaft gehaltvoll und sehr anziehend. Aber, wie löblich solch eine Zwischenbeschäftigung und geistige Liebhaberey für einen wackern Künstler ist, wie fruchtbar eben eine solche auch für ihn werden mag, schon dadurch, dass sie ihn wach erhält im Leben selbst, ihn immer von neuem veranlasst, die Erscheinungen desselben und deren Einwirkungen mit klarem Bewusstseyn aufzunehmen und in sich zu verarbeiten: ein Werk bringt er, und bringt wohl Keiner, auf diesem Wege zu Stande. So weit unsere Meinung. Th. H., bevor er unter den nachgelassenen Schriften mittheilt, was sich von jenem Romane vorgefunden, schaltet in seinem Vorworte einige kleinere Dichtungen ein, um W.s schriftstellerisches Talent zu belegen: zwey Erzählungen über im Scherz aufgegebene Themata, und verschiedene kleine Gedichte. Jene sind heiter und launig, wie das am Orte war; die Wendungen zu Erfüllung der Aufgabe sind überraschend und witzig, mehre Stellen allerliebst. So z. B. die Schilderung des Helden der ersten Erzählung, eines jungen Musikers, der in bequemlichem Selbstvertrauen auf sein liebes Genie mit der Guitarre getrost in die Welt zieht, und nur Langerweile sich nebenbey in Madame Catalani, die er nie gesehen noch gehört, verliebt zu seyn träumt. Es musste allerdings, erzählt der Ehrenmann, ein eigenes Schauspiel, oder vielmehr Singspiel, für die Vorübergehenden seyn, wenn ich voll von dem Gedanken an meine göttliche Catalani ihr Lob in Gesangs-Hymnen ausströmte, wobey ich mich aber des dabeyseyenden 'Textes' durchaus nicht bediente, sondern, gleich meinem Vorbilde, das nächste beste wohltönende italienische Wort meinen Ton-Tiraden unterlegte. Dabey hatte natürlich meine Phantasie den kühnsten Spielraum

und Alles wogte für mich in einem Ton-Meere. Allem waren mir doppelte Scalen, jeder Bach war eine Passage, jeder rauchende Schornstein eine hochwirbelnde Cadenz, und die Blumen — ach, was sage ich von den Blumen! alle Tonarten roch ich, alle Gerüche hörte ich u. s. w. Man merkt aber, der Patron ist nicht so albern, als er aussieht, da er sich so über sich selbst lustig machen kann; oder er ist hernach schnell gescheiter geworden: sonst würde man hier den humoristischen Weber, nicht ihn selbst, vernehmen. Wie ungemein artig ist auch gleich der Anfang der zweyten jener Erzählungen, eines „Familien-Mährchens!“ Es war einmal ein Musikant, heisst es, der war sehr unglücklich. Er ass fast nur 'was Weniges, und des Schlafes bediente er sich kaum hinlänglich. Es wunderte sich aber Niemand darüber, denn es ging ihm wie dem Räuber Jaromir. Schicksal, die böse Fee, hatte ihn in einem Brief-Couvert überrascht, und seitdem war er immer so in Gedanken, dass er gar nicht mehr ordentlich denken konnte. Eines Tages dachte er aber doch einmal, und zwar auf folgende Weise. Ach, warum bin ich geboren, oder warum gibt es überhaupt einen 7ten December, der schlimmer ist, als die Februare; und wozu dient überhaupt alles Fragen, frage ich, dachte er. Hierauf setzte er sich, und dachte weiter u. s. w.“ Von dem wahrhaft possirlichen Liedchen S. 72, besitzen wir von W. eine Recensionem, novis curis auctam et exornatam, nach welcher es anfängt:

Jetzt sey alt so sprödlig,
Liesterl mei Schatz:
I bin ja so blödig
Und will nur 'on Schmatz:
Was Teufel, was machst du:
Du schaust mi nit an?
Ai, ai, i g'schlagener Mann!

Mit der Hinweisung auf W.s kritische Aufsätze im zweyten Bändchen und einer herzlichen Apostrophe an den lieben Entschlafenen schliesst Th. H. sein Vorwort, das 80 Seiten einnimmt, und wir schliessen den ausführlichen Theil unserer Anzeige, indem wir, obiger Erklärung gemäss, das Folgende nur summarisch angeben.

Es folgen also W.s „hinterlassene Schriften.“ Man nehme die Benennung etymologisch, um nicht falsche Erwartungen hinzu zu bringen. Das Gegebene war zum Theil schon in Zeitschriften früher erschienen, zum Theil wahrscheinlich für den Druck bestimmt, zum Theil vom Herausg. für denselben geeignet befunden. Das erste Bändchen bringt uns, was sich für jenen Roman, von dem wir schon gesprochen, vorfand; und zwar einen kürzern und einen ausführlichern Plan für das Ganze; das erste Capitel, nach zwey ganz von einander verschiedenen Ausarbeitungen; das zweyte und dritte, dann das zwey und zwanzigste Capitel; nun Bruchstücke, grössere oder kleinere, von oder zu anderen Capiteln; endlich Randbemerkungen und einzelne Gedanken, Notizen u. dgl., unter welchen letzteren vorzüglich Interessantes, Originelles und Geistvolles sich findet. — Das zweyte Bändchen enthält eine grosse Anzahl verschiedenartiger, kleiner Aufsätze, sämmtlich auf Musik bezüglich und seit dem Jahre 1809, mithin seit W.s dreyundzwanzigstem Lebensjahre, abgefasst; welches letztere der billige Leser in Anschlag zu bringen nicht unterlassen wird. Sie sind mit Recht nach der Zeitfolge ihrer Entstehung abgedruckt und reichen bis in's Jahr 1816: die späteren — und diesen sehen wir mit besonderm Antheile entgegen — verspricht der Herausg. in einem dritten Bändchen zu liefern. Sie enthalten Beurtheilungen einiger musikalischer Schriften und mehrer gedruckter Compositionen, Bemerkungen über andere, die in Concerten oder auf Theatern da und dort in W.s Gegenwart aufgeführt worden sind, Schilderungen des Zustandes der Musik in verschiedenen Hauptstädten Deutschlands im Allgemeinen oder in gesellschaftlichen Zirkeln u. dgl. Die meisten dieser Aufsätze hatte W. in die Abendzeitung, das Morgenblatt, die Zeitung für die elegante Welt, die Prager Zeitung u. s. w. einrücken lassen, wenige mit seinem Namen, die meisten mit irgend einer scherzhaften Unterzeichnung. Die späteren — so weit wir sie kennen, ausgeführteren und tiefer eingehenden, welche wir noch zu erwarten haben, pflegte er mit seinem Namen zu bezeichnen. — Das Aeussere des Buches ist anständig und gefällig.

Sammlung ein-, zwey-, drey- und vierstimmiger Schulllieder von verschiedenen Componisten. In drey Heften herausgegeben v. Ludw. Erk (Musiklehrer am königlichen Seminar zu Meurs). Erstes Heft. Essen, bey G. D. Bä-

geliebt hatte, auch wieder abhold zu werden, sie ekelte ihn an, und erfüllte ihn oft mit bittern Schmerzen. In der Kunst ist's wie in der Liebe, da findet nichts halbes Statt; sie besizt dich ganz und du umfassest sie mit ganzer Seele, oder das, was du hast und treibst, ist eben so wenig wahre Kunst, als Galanterie oder auch ganz honette Zuneigung Liebe ist.

Wie unser Schulz die Kunst umfaſste und liebte, das mag ein gar liebes Blatt von ihm beweisen; das er einst von Rheinsberg aus an einen braven jungen Künstler *) und dessen musikalische Schwester im alttestamentarischen Tone schrieb. Damals dacht' er wohl schwerlich daran, daſs sein braver Schüler so bald sein Nachfolger im Amte seyn würde.

An Bähr und Ester.

— Indessen bleibt eurem alten Lehrer gewogen, arbeitet brav und liebt euch untereinander; denn das ist löblich und bringt euch bey der Welt Ehre. Wenn eine singt, so spiele der andre: denn das erhält den Hausfrieden und giebt ermunternde Kraft dem Geiste. Niemand sage: er wisse es besser, denn das ist Thorheit, sondern helfet euch vertraulich aus allen Schwierigkeiten, damit die Kunst euch beyden entgegen lächle. Denn was ist die Kunst? Ein liebes Mädchen ist sie mit tausend Kränzen umwunden; nur dem giebt sie den Kranz, der mit Artigkeit um sie wirbt, nur dem lächelt sie freundlich entgegen, der mit liebender Sehnsucht an ihr hangt, und seinem Mitbewerber den bessern Kranz nicht miſsgönnt noch den schlechtern höhnet. Ein fest zusammengeschnürter Knoten ist sie. Je mehr Hände vertraulich und ohne sich zu hindern, daran gehen, je leichter wird er aufgeschnürt. Ein Deckel ist sie einer ergiebigen Schatzgrube. Hebet beyde, lasset nicht nach; nicht allen ist es gegeben, ihn allein zu heben, darum helfet euch, hebet beyde, Arm an Arm, Schulter gegen Schulter, verzweifelt nicht, am Ende läſst er sich heben. Und nun welch ein Schatz liegt vor enren Augen! welch ein unendlicher Reichthum! Welche Belohnung für eure vertrauliche Bemühung! Nehmt nun mit vollen Händen, aber mit Bescheidenheit. Bescheidenheit ist des Künstlers höchste Zierde, sie leuchtet wie eine Krone um sein Haupt und macht ihn einen lieblichen Gegenstand aller Menschen; wie die Kraft des geheimen Magneten zieht sie alle Herzen an sich. Eigendünkel hingegen scheucht und stoſst von sich; wer mag sich ihm nahen? Niemand nicke mit dem Kopf oder schlage den Takt mit den Füſsen; denn was soll das? sondern fühlet. Lernet entzückende Thränen weinen; schärft euer Gefühl zu jedem Ausdruck und öffnet dadurch euren Herzen einen Himmel voll seliger Wonne. Denn was ist seliger, was wonnereicher, als Künstlergefühl? Darum laſst den Frühling, wenn Himmel und Erde sich entgegenlächeln, nicht ungenuzt vorbeystreichen, und verschlieſst euer Herz nicht den Eindrücken, der sufsen, heiligen, gütigen, wohlthätigen Natur, sondern öffnet es ihnen ganz und gar; das heiſst, die Natur studiren. Daher studirt die Natur im Frühling, und im Sommer studirt die Natur: studirt die Natur im Herbst, und im Winter studirt die Natur. Sie ist die beste Lehrerinn. Sie schaft den Künstler weise und giebt ihm ein gefühlvolles Herz, das seinen Vater und seine Mutter ehre, den Nackenden kleide, den Hungrigen speise, den Durstigen tränke; daneben einen lebendigen Geist zu Erfindung hoher göttergleicher Gedanken von Kraft und Stärke, ohne Schwulst und Prunk; oder die leicht und flieſsend sind, ohne schaal zu seyn, oder die mit edler Simplicität daher gehen, ohne Ziererey und Modegekräusel zu bedürfen.

Traget auch Sorge für euren Leib. Haltet euch gerade, so oft ihr singet oder spielet, denn das ist schicklich. Waschet und badet euch oft. Die Kunst ist rein, wie der Schnee, der vom Himmel fällt; die Seele, die der Kunst pflegt, wird rein, wie sie und wohnet gern in einem reinlichen Leibe. Eure Kleidung sey rein, wie der Leib, den ihr bekleidet, doch nicht von schreyender Farbe, damit man nicht glaube, ihr prahlet. Gehet dem Künstler, der mit grofsen

*) Herr Wessely, jezt Kapellmeister des Prinzen Heinrich. d. Verf.

deker. Preis 10 Sgl.; in Partieen von 20 Exemplaren 7½ Sgr.

Wir sind nicht arm an Sammlungen der Art. Bekannt und gut sind die Sammlungen von Anschütz, Lindner u. s. w.: aber Ueberfluss an völlig zweckmässigen ist, rücksichtlich des grossen und mannigfaltigen Bedürfnisses, noch keineswegs vorhanden. Das Unternehmen des Herrn Erk, eines Mannes, der es nicht allein mit einer gewissen Kunstfertigkeit (das ist in unserm Falle gar nicht genug), sondern mit dem höchsten Zwecke des Lebens, und folglich auch der Kunst, mit Veredlung des Menschlichen auch durch Gesang, redlich meint, ist, seiner Absicht und Durchführung nach, alles Lobes und freundlicher Anerkennung werth. Wir würden im entgegen gesetzten Falle, wie das mit einigen zu gemischten, wenn auch nicht durchaus schlechten Sammlungen der Art bereits geschehen ist, sie hier nicht erwähnen. Bey der Menge neuer, practischer und theoretischer Werke kann das nur den guten zur Empfehlung und den schädlichen zur Warnung des Publicums geschehen. Wir empfehlen das vor uns liegende Heft für Schule und Haus mit Vergnügen. Viele der meist zweckmässig gewählten Lieder sind einstimmig, die Mehrzahl zweystimmig und nach Natorp's bekannter Gesanglehre geordnet. Um einer etwaigen neuen Auflage und um der folgenden Hefte willen, mögen einige kurze Bemerkungen für Verfasser, Aeltern und Lehrer, die das nützliche Buch reichlich gebrauchen mögen, zu näherer Ueberlegung hier Platz finden.

Was Kinderliedern eigen seyn muss, darüber ist von einem andern Recensenten in diesen Blättern (Nr. 32 d. J.) belehrend gesprochen worden. Manche dieser Lieder, jedoch verhältnissmässig nur wenige, scheinen uns für Kinder zu ernst und unpassend, z. B. Nr. 11. „Ruhig ist des Todes Schlummer." Das Lied ist schön, nur nicht für Kinder. Wie sollten diese wohl aus voller Brust singen können: „Kühles Grab, o wann nimmst du mich in deine stille Ruh!" Könnten sie es, so wäre es traurig: können sie es aber nicht, und singen sie es doch, und zwar, wie es seyn muss, mit ernstlicher Geberde, so lernen sie sich ziehen und heucheln, was das Verderblichste ist. Darum weg mit solchen Liedern aus Sammlungen für Kinder! Sie gehören nicht für sie. So verhält es sich auch mit Nro. 33.: Das Glück der Frommen."

„O wie glücklich sind die Frommen,
Welche deinen Willen thun!
Denn sie werden dahin kommen,
Wo sie von der Mühe ruhn."

Für solche Lehren haben gute, kräftige Kindernaturen, Gott sey Dank, keinen Sinn: angefrömmelt kann er ihnen wohl werden, aber das taugt nicht. Ich dächte auch, die Mühe des Lebens wäre eben kein grosses Unglück. Sagt man solche Herzensergiessungen, die allenfalls gewissen Lagen künftiger Zeiten natürlich seyn mögen, zu früh ein: so gibt das nur eine fade Weichlichkeit. Wenn nun hier noch der, in dieser Sammlung wirklich seltene Fall dazu kommt, dass auch die Melodie der Sache nicht einmal angemessen ist: so wird man doppelt wohlthun, das Lied zu streichen.

Ferner sind einige dieser Gaben ihrer Breite wegen nicht zweckmässig, z. B.: Nr. 9. Maylied; andere haben zu matte und unschöne Strophen und Zeilen, die verbessert werden sollten, z. B. „Wer gab euch Maass, Raum und Zahl?" Nr. 18. Der Sonntag. Da heisst es:

„Man hat die Woche viel zu thun
Und sitzt gewiss nicht müssig:
Drum wünscht man auch sich ausruhn;
Sonst wird man's überdrüssig."

Das ist doch zu platt und dürftig, so sehr wir die Ruhe des Sonntags ehren, wohl eine zu mägdehafte Gesinnung fördern. Der rechten Heiligung des Sonntags gehören ganz andere Gedanken und Wendungen. Eben so unschön und platt ist die letzte Strophe des sonst sehr hübschen Liedes Nr. 29. Frohsinn:

„Was Lehrer und Aeltern uns lehren,
Was Gottes von ihnen wir sehn,
Das wollen wir willig gehören,
Das soll auch von uns gern geschehn."

Wir wünschen, dass durch solche Sammlungen auch für Bildung des dichterischen Geschmacks der Jugend möglichst gesorgt werde.

In Ansehung der Musik würde es wohlgethan seyn, wenn in Nr. 34 zum Schlusse des muntern Frühlingsliedes von Hiller noch eine Takt- und Viertel-Pause, oder nur eine Viertelpause mit einer Fermate hinzugefügt würde, das nothwendigen Athemschöpfens und der bessern Wirkung wegen. In Nr. 55. Das Kirchlein, von

Krummacher und Herder, ist der ♭ Tact durchaus falsch: es muss ♯ gerichtet werden.

Wenn man aber in einer ganzen Sammlung von 86 gut gedruckten Octavseiten mit gutem Fug nichts weiter einzuwenden findet: wird man sie mit aller Gewissenhaftigkeit als eine sehr wohlgelungene bestens empfehlen müssen. Die wenigen Druckfehler sind am Ende angezeigt und verbessert. Die beyden folgenden Hefte, wovon das zweyte wieder ein- und zweystimmige Lieder, und das dritte drey- und vierstimmige enthalten wird, sollen in zwey Ausgaben, in Noten und Ziffern, erscheinen, um sie, wo möglich, noch wohlfeiler liefern zu können. Auch darauf kommt bekanntlich bey Schulbüchern nicht wenig an. Wir wünschen dem Unternehmen einen gesegneten Fortgang. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Breslau im *Juny* 1828. Jähriger Bericht. In der Zeit vom May 27 bis May 28 bot sich hier in mehren Gattungen der Musik manches Bemerkenswerthe dar, welches, im Vergleich früherer Berichte, im Ganzen ein erfreuliches Fortschreiten der Kunst in dieser Hauptstadt wahrnehmen lässt. In der Kirchenmusik hat sich vorzüglich ein regeres Feuer blicken lassen, indem nicht blos gute Pläne zur möglichst hohen Vervollkommnung und Verherrlichung derselben gefasst und ausgeführt worden sind; sondern sich auch die Vereine für diesen würdigen Musikzweig bedeutend vergrössert und vervollkommnet haben. Es gaben daher am 5. May 1827 der Cantor Kahl und der Gesanglehrer Pohner in der Kirche zu St. Maria Magdalena „Tiedge's Ostermorgen von Neukomm" mit einem Orchester von 150 Personen, recht brav. Am 24sten May 1827 führte der Ersgt in diesen Blättern rühmlichst bekannte Cantor Siegert in der Neustadt das „Te Deum von Hesse" mit einem Orchester von 130 Personen sehr gut auf. Den übrigen Theil des Sommers und Herbstes 1827 hörte man in der Neustadt fast alle besseren Sachen der neueren Kirchencomponisten, unter andern auch ein „Te Deum, eine Messe und eine Cantate (sämmtlich Manuscript) vom Cantor Siegert selbst, welche wohl der Oeffentlichkeit würdig wären." Am Schlusse des evangelischen Kirchenjahres gab der Gesanglehrer Pohner in der Hauptkirche zu St. Elisabeth „den 130sten Psalm v. F. W. Berner" mit etwa 100 mitwirkenden Sängern und angemessenem Orchester recht brav. Auch in der Domkirche war unter Direction des in der musikalischen Welt genug bekannten Kapellmeisters Schnabel manches Ausgezeichnete zu hören von den 7 ersten Musikcomponisten, so wie in der Minoritenkirche unter tüchtiger Leitung des hiesigen Opernbassisten Rafael. Doch den ergreifendsten Genuss in der Kirchenmusik gewährt hier, wie wohl fast überall, immer die Charwoche. Die diesjährige liess bey dem allgemeinen Fortschritte recht viel Gediegenes hören. Ausser den anderweitig aufgeführten ernsten Oratorien u. s. w. stimmte der Kapellmeister Schnabel am Charmittwoch- und Donnerstage im Dom durch gewählte Sachen das zahlreiche Auditorium würdig und feyerlich. In der Neustadt gab Siegert's Verein für alte Musik, an der Zahl gegen 170, an der Charmittwoche a) den Choral: „Aus tiefer Noth schrey ich zu dir u. s. w. V. 1. fünfstimmig, von Joh. Ehkard comp. 1597; V. 2. vierstimmig, von Hans Leo Hassler comp. 1608; V. 3. von J. S. Bach; — b) das Cor mundum crea etc., fünfstimmig, componirt von Orlandus Lassus 1567; — c) den Choral: Ein Lämmlein geht u. s. w., von Joh. Georg Ebeling, componirt 1667; — d) das Crucifixus etiam pro nobis etc., achtstimmig, comp. von A. Lotti 1696; — e) die Motette: das Blut Jesu Christi u. s. w., mit dem Choralverse als cantus firmus: Wenn mich mein Sünd anficht u. s. w., fünfstimmig componirt von J. Michael Bach; — f) den Choral: Ich lag in tiefer Todesnacht u. s. w., V. 1. componirt von Joh. Ehkard; V. 2. comp. von J. S. Bach. — Am Charfreytage gab in der Hauptkirche zu St. Elisabeth der Cantor Herrmann, wie gewöhnlich, den Graun'schen „Tod Jesu" und am stillen Sonnabend in derselben Kirche der Gesanglehrer Pohner mit seinem Kirchenmusikvereine das „Stabat mater" von Pergolesi. Ausser einigen Werken Haydn's und Romberg's, welche in der Neustadt gegeben wurden, war diesen Frühling 1828 an den allsonntäglichen Kirchenmusiken weiter nichts Bemerkenswerthes.

Die Oper hat dem Wunsche im vorjährigen Berichte einigermassen entsprochen, indem durch das Engagement des Hillebrand'schen Ehepaares, so wie des beliebtest bekannten Dem. Sutorius, viele Rollen recht gut, ja mustergültig eingesichtet

gegeben wurden. Auch ist das Mejo'sche Ehepaar nicht ohne Verdienste, da besonders Mad. Mejo durch unablässiges Studium sich schon zu einer recht braven Sängerin heraufgebildet hat. Eben so füllen Fr. v. Garczynska und Mad. Carlsberg ihre Rollen recht brav aus, und der trostlose vorjährige Zustand ist im Ganzen verschwunden, da doch schon ein bedeutender Sprung vorwärts gethan ist, und sich ein noch immerwährendes rühmliches Fortschreiten zeigt. Es wurden daher ausser vielen guten älteren Werken in besagtem Zeitraume der v. Weber'sche „Oberon" sehr oft, gut und mit vorzüglichem Beyfall, und der „Spontini'sche Ferd. Cortez" einige Male gegeben, wo sich jedes Mal Mad. Hillebrand rühmlichst auszeichnete. Während dieser Zeit gastirten noch bemerkenswerth auf hiesiger Opernbühne: Spitzeder in zehn der bedeutendsten Rollen; Mad. Spitzeder; Blum, in vier Hauptrollen; Mad. Hartwig in drey grossen Rollen; Dem. Sonntag in vier Hauptrollen; Mad. Schulz und Dem. Kainz in mehren bedeutenden Rollen. Minder ausgezeichnete Gäste waren zwar noch mehr zu hören und zu sehen, doch ohne etwas Bemerkenswerthes darüber berichten zu können.

Die im vorjährigen Berichte näher beschriebenen Privatconcerte, so wie der Mosewius'sche Gesangverein für weltliche Musik, und das Quartett des Subdirectors Luge sind in ihrer alten Verfassung geblieben, und haben manches Tüchtige zu hören gegeben; auch hat Mosewius, als tüchtiger Sänger, seinem Vereine noch eine Vorbildungs- oder Elementarklasse zugefügt. Doch soll über diese, so wie über die vielen andeyen musikalischen Bildungsanstalten Breslaus der nächste Bericht das Weitere enthalten.

Die öffentlichen Concerte suchten im vergangenen Jahre Breslau weniger heim, als in frühoren Zeiten, dagegen war aber auch fast nur Ausgezeichnetes zu hören; denn Dem. Sonntag sang in den beyden Concerten im vorigen September eben so ausgezeichnet, als Hummel in den zwey Concerten im letzten Februar spielte. Auch Haak, Wolf und Köhler zeigten sich als tüchtige Flügelspieler, und Luge, als braven Geiger, und in den Abonnement-Concerts des akademischen Musikvereines waren grossentheils recht gewählte Sachen zu hören. Die Schöpfung von Haydn am Abende des letzten grünen Donnerstages gab der Kapellmeister Schnabel in der schönen Universitätsaula mit einem Orchester von mehren Hunderten ausgezeichnet, und eben so rühmlich ist zu erwähnen des Händel'schen „Messias," welchen der Verein des Mosewius, unter dessen Leitung am letzten Palmsonntage bey Mithülfe des Concertorchesters im Universitätsmusiksaale aufführte. Die Chöre wurden wahrhaft gesungen, nur waren sie im Verhältnisse der übrigen Besetzung, so wie überhaupt für eine Händel'sche Composition zu geringzählig und daher zu schwach. Händel verlangt bekanntermaassen technische Fertigkeit, Stärke der Stimmen und Gediegenheit des Gefühles zur wirksamen Aufführung seiner Compositionen.

Hinsichts der öffentlichen Concerte aber ist Ref. im Ganzen der Meinung, dass sogenannte Virtuosenconcerte, insofern sie nicht von wirklichen Künstmeistern gegeben werden, oder eine neue akustisch-musikalische Invention zu produciren bezwecken, in der Regel der Kunst und den angehenden Künstlern mehr schaden als nützen. Denn nur zu oft annonciren sich die mittelmässigsten Talente da, wo sie ungekannt sind, als Kunstvirtuosen, und schaden durch ihre geringen Leistungen ein Mal ihrer eigenen Ehre, mehr aber noch dem wahren Virtuosen, indem sie auch diesem das fernere Zutrauen des angeführten Publicums rauben. Ausserdem aber sind dergleichen quasi Virtuosen immer die einseitigst gebildeten Menschen, welche durch ihren geringen Glanzpunkt leider oft viele wahre junge Genie's vom Wege zur vielseitigen Bildung abziehen, und in ihnen die Sucht zu glänzen — sich ein gütiges Bravo von einem vielleicht unmusikalischen Auditorium zu erringen — erwecken, und so anstatt die Kunst wahrhaft zu fördern, rückgehend machen. Exempla sunt innumerabilia! —

Verluste im musikalischen Fache erlitt Breslau im Zeitumfange dieses Berichtes drey schmerzliche, indem der als Organist unersetzliche, so wie als Componist rühmlichst bekannte Musikdirector und Organist, F. W. Berner, der ausgezeichnete Oberorganist Neugebauer, und der Cantor Kahl durch den Tod ihren ausgebreiteten Wirkungskreisen entrissen wurden.

Kurze Anzeigen.

Offertorium u. s. w. von Joh. B. Schiedermayr. Op. 68. Wien, bey Haslinger.

Dem Hergebrachten gemäss muss ein Offertorium möglichst sanft gehalten und mithin als Solo gegeben werden. Möchte dem immer so seyn, wenn der Ort, wohin es gehört, nur berücksichtigt würde, wenn der Gesang nur edel, klar, erhebend wäre, mit einem Worte, das Heilige der Kirche nicht entweiht würde. Und diess ist in allem Ernste der Fall mit obigem Offertorium, das ohne Bedenken auf jede Bühne gebracht werden könnte.

Graduale. Von demselben. Op. 67. Gibt dem Vorigen nichts nach, und ist für die Kirche durchaus unpassend. Dass aber im Thema des Allabreve die ersten vier Tacte geradezu durch alle vier Stimmen bey ihrem fugenmässigen Eintritte ohne alle Modification wiederholt werden, ist abgeschmackt und vom Referenten noch nirgends gefunden worden.

Messe für das heilige Osterfest. Von demselben. Op. 66.

Entweyhung alles Heiligen.

Nr. 1. *Pastoral-Messe für vier Singstimmen, zwey Violinen, Flöte, zwey Clarinetten, Fagott, zwey Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel, von J. B. Schiedermayr.* 72stes Werk. Wien, bey Tobias Haslinger. (Preiss 4 Rthlr.)

Nr. 2. *Graduale pastorale* (Tecum principium) *für Basso-Solo, mit concertirender Clarinette, zwey Violinen, zwey Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel.* 73stes Werk. Von demselben, ebendaselbst. (Preiss 16 Gr.)

Nr. 3. *Offertorium pastorale* (Laetentur caeli) *für Soprano-Solo, mit concertirender Violine, Alto, Tenore und Basso, zwey Violinen, Flöte, zwey Clarinetten, Fagott, zwey Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel.* 74stes Werk, wie oben. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der Hr. Domorganist Sch. in Linz hat so viel Glück mit seinen Compositionen gemacht, was man schon aus den Nummern ersehen würde, wenn wir es auch nicht aus sicheren Nachrichten wüssten, dass man über den Geschmack des Publicums und über das Eifern der Recensenten gegen diesen Geschmack sich höchlich verwundern müsste, wenn man sich nicht schon zur Genüge darüber verwundert hätte. Zuvörderst wird man die Länder, wo etwas gefällt, wohl unterscheiden müssen: es gibt Gegenden, die in Ansehung der Kirchenmusik ziemlich noch wie damals stehen, wo ein Bischof den Mädchen aus der Kirche zu tanzen anrieth, weil es ein lustig Stückel sey. Der Recensent der vorigen drey Nummern beurtheilt das ihm Uebertragene nach unserm Standpuncte, und kann keinen andern Ausspruch thun; er hat Recht. Kirchencompositionen sind Sch's. Weisen für uns nicht im Geringsten: aber er trifft den Geschmak seines Publicums, und verlangt nichts weiter. Was ist nun da anzufangen? Schelten hilft nicht; auch würden die Leute dort vor S. Bach's Werken aus den Kirchen laufen. Fände sich für jene Gegenden ein Mann, der Ansehen, Einsicht und Liebe für Volksbildung besässe: so würde er es etwa wie die frommen Kirchenväter anzugreifen haben, die den heydnischen, vom Volke noch hochgeliebten Tempeltanz ihnen einstweilen liessen, und vielleicht nur das ganz Unschickliche daraus entfernten. Hätten die folgenden Zeiten das gut angefangene Werk der Veredlung von Stufe zu Stufe klug und liebend höher zu heben verstanden: so hätte der Erfolg kein zweydeutiger seyn können. Hr. Sch. selbst könnte sich für seine Gegenden ein grosses Verdienst erwerben, wenn er seine Gewandtheit und seinen Beyfall dazu benutzte, nach und nach etwas Höheres, dem heiligen Orte Angemesseneres zu liefern. Und in der That, wenn er nicht offenbar verderblich wirken will, wird er darauf Rücksicht zu nehmen haben. Ein kurzes Wort ist für ein empfängliches Gemüth genug, und für ein anderes würde alles Reden überflüssig seyn. Der Mann mag es sich überlegen. Fährt er so fort, wird ihm die Nachwelt nichts zu danken, wohl aber werden die Besseren in Gegenwart und Zukunft über den Einfluss seines Wirkens in den Gegenden seines Geltens Manches zu seufzen haben. Es ist keine Kleinigkeit, wenn die Kunst zur gefälligen Magd einer sinnlich verlangenden Menge sich erniedrigt. — Für uns sind solche Gaben durchaus nicht. Druck und Papier sind das Beste an der Sache. Möge der Himmel zu Besserm verhelfen! F.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten October. Nº. 44. 1828.

Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. Von J. A. Gleichmann.

(Erste Abtheilung.)

Vor einiger Zeit wollte ein Schriftsteller behaupten, die Tonkunst sey, als Wissenschaft, nicht gehörig begründet. Wenn diese Behauptung wahr ist, so werden zwar die schaffenden und ausübenden Tonkünstler sich nicht irre machen lassen, auf ihrer bisher verfolgten Bahn fortzuwandeln; aber es ist doch etwas Niederschlagendes in dem Gedanken, eine Kunst auszubilden, die keinen wissenschaftlichen Grund hat, bey welcher man also gleichsam immer in den Lüften schwebt, und niemals den Boden berührt.

Mehre neuere Schriftsteller müssen diess gefühlt haben, denn sie bemühten sich, dieser Kunst endlich Grund und Boden zu verschaffen. Dabey scheint zunächst der ebenfalls aufgestellte Satz: „dass, um eine Kunst wissenschaftlich zu begründen, es nöthig sey, deren Urelemente zu kennen," besonders Eingang gefunden zu haben, denn bey dem Streben nach wissenschaftlicher Begründung der Musik bemerkt man deutlich das Suchen nach den Elementen derselben. *)

Nun muss man aber doch vor allen Dingen erst fragen, ob es wahr ist, dass die Tonkunst bisher nicht wissenschaftlich begründet war? Ist es aber wahr, so muss man ferner fragen: ob der so eben angeführte Satz richtig ist, ob die wissenschaftliche Begründung einer Kunst wirklich bloss davon abhängt, dass man ihre Elemente kenne?

Wir glauben, dass allerdings diese Kenntniss dazu nöthig ist; aber nicht sie allein wird die Begründung einer Kunst bedingen können, sondern hauptsächlich die Art und Weise der regelmässigen Verbindung der Elemente zu Kunstwerken. Daher müsste man endlich und hauptsächlich noch fragen: hat man die Elemente der Tonkunst und ihre Verbindung bisher nicht gekannt?

Man müsste die ganze Reihe der teutschen, französischen und italienischen Theoretiker und Mabert, Rousseau, la Grange u. A. hervorragen) andiren und ihre Werke widerlegen, wenn man mit nein beantworten wollte. Niemand aber weder diess zu unternehmen, noch die Verneinung zu verantworten sich getrauen: Kunst wurde nicht gefunden, und für sie also noch Gegenstand wissenschaftlicher Grund vorhanden sey. Im dass möchte wohl eher zu behaupten seyn, begründete andere Kunst wissenschaftlich so wohl als eben diese. Und um dieses zu beweisen, dürfte nur auf den einzigen Chladni hinsehen; sowohl auf dessen verschiedene, Fortsetzung und anderen Zeitschriften niedergelegte Abhandlungen, als hauptsächlich auf sein Werk, „Die Akustik," und zunächst auf den letzten Theil desselben, welcher die allgemeine Tonlehre enthält. Ohne Anmassung, und ohne seine Vorgänger auf die er fortgebaut hat, in den Beschränkungen eine eigentliche Theorie der Musik begründen zu wollen, stellt er dennoch ein so gegründetes naturgemässes Tonsystem auf, dass es sowohl für andern Elemente, als die wissenschaft-

*) Wir kennen bloss Elemente, und verstehen bekanntlich darunter schon einen einfachen, unzerlegbaren Stoff. Das Wort Urelement hat daher keinen rechten Sinn. Die beliebte Sylbe „Ur" bezieht sich stets auf die Vorzeit. Man hat Urgebirge, Urväter, eine Urwelt u. s. w. Von Elementen setzt man ohnehin voraus, dass sie vom Anbeginn der Welt da waren. Wären aber einige später entstanden, so könnten sie ja um so weniger Urelemente heissen.

liche Begründung der Tonkunst ohne Zweifel enthalten wird.

Wenn uns daher ein diese ableugnender Schriftsteller sagt: „das Urelement der Tonkunst ist der Ton," so ist damit freylich noch sehr wenig gewonnen; denn dieses Element war wohl niemandem fremd. Wer uns aber sagt, welche Verhältnisse der Töne statt finden müssen, um ein Kunstproduct darzustellen, der hat unstreitig mehr zu der fraglichen Begründung beygetragen.

Man könnte auch für die Bildhauerkunst ein Element eben so leicht hinwerfen. Ungefähr auf folgende Weise: Das Urelement der Bildhauerkunst ist Materie, Körper, oder lieber gleich, Thon; denn aus ihm bildet der Künstler seine Modelle und Formen. Aber sind es nicht auch da bloss die Verhältnisse, die den Thon zum Kunstwerk machen? Dort gestaltet es sich in der Zeit; hier gestaltet es sich im Raume, und alle Schönheiten desselben gründen sich auf Raumverhältnisse.

Alle Erscheinungen der Tonkunst (selbst die dynamischen nicht ausgenommen) sind Zeitverhältnisse. Jeder einzelne Ton besteht bekanntlich in einer Reihe von Luftwellenschlägen, die in einer gewissen, gleichzeitigen Geschwindigkeit geschehen müssen. Mehre Töne zugleich angegeben, müssen diese Schläge in einem einfachen Zeitverhältnisse zu einander machen, wenn sie harmonisch seyn sollen. In der natürlichen Zahlenfolge 1, 2, 3, 4, 5, 6, oder deren Verdoppelungen, sind die Verhältnisse derjenigen Intervallen enthalten, die unser Gefühl als consonirend erkennt; gleichviel, ob sie von den mitklingenden Tönen einer Saite hergeleitet sind, oder nicht. Mehre Töne nach einander angegeben, bilden die Melodie, und diese kann schon in etwas entfernteren Zeitverhältnissen fortschreiten. Die Tonleitern sind die verschiedenen Abtheilungen dieser Tonverhältnisse, nach einer unserm gewöhnlichen Tonsystem angemessenen Reihenfolge. Alles Abmühen, die Tonleitern von einem andern Puncte herzuleiten, scheint daher unnöthig zu seyn. Der Tact ist die Eintheilung der Töne in gewisse längere und kürzere Zeitlängen, wobey durch die fortlaufende Abwechselung von schwer und leicht, Stärke und Schwäche, auch ein dynamisches Zeitverhältniss begründet wird. Der Rhythmus ist die Eintheilung einzelner Sätze (Gedanken) in verhältnissmässige Zeitabschnitte. Die Perioden endlich sind die grösseren verhältnissmässigen Zeitabschnitte der Tonstücke. Und im Ganzen verläuft jedes Tonwerk successive in der Zeit, und hat Ansprüche auf Schönheit, wenn seine Theile in gewissen einfachen Verhältnissen stehen, wenn seine Mannigfaltigkeit auf eine gewisse Einheit zurück geführt werden kann. Wir vernehmen es nach und nach in der Zeit, wie wir z. B. ein Gebäude, eine Statue im Raume, zugleich, anschauen.

Wenn es daher für nöthig erachtet werden sollte, die Elemente der Tonkunst aufzusuchen und nachzuweisen: so möchte wohl mit Recht anzunehmen seyn, dass sie in nichts weiter bestehen, als in Luftwellenschlägen (oder schwingender Bewegung irgend eines elastischen Körpers) und in Zeitverhältnissen.

Höchst unnöthig und für Anfänger mehr erschwerend, als erleichternd, würde es aber seyn, eine Theorie der Musik von diesem Puncte anzufangen; so unnöthig es z. B. seyn würde, wenn ein angehender Maler zuerst mit der Theorie des Lichtes und den verschiedenen Brechungswinkeln der Lichtstrahlen bey den Farben bekannt gemacht würde. Der Tonkünstler soll lernen, mit den vorhandenen Kunstmitteln regelmässig umzugehen. Nun wird zwar diese Kunst durch eine Menge hoher und tiefer Instrumente ausgeübt: alle aber sind auf das einmal angenommene Tonsystem berechnet. Von dem ganzen in Gebrauch gekommenen Tonreiche aber geben uns die jetzigen Clavierinstrumente ein ziemlich vollkommenes Bild. Wir wissen zwar, dass nicht alle Töne dieser Instrumente, mithin des Systemes, vollkommen rein seyn können, allein das ist nicht abzuändern, indem dasselbe auf alle mögliche Arten der Umkehrungen und Verwechselungen der Töne, so wie auf die höchstmögliche Mannigfaltigkeit der Modulation eingerichtet ist. Es mussten daher auch diejenigen Töne, die z. B. mit den einfachen Zahlenverhältnissen 7, 11, 13 übereinkommen, davon ausgeschlossen werden, weil sie sich in diese vielen Verwandtschaften nicht fügen wollten, und dieser Umkehrungen nicht fähig sind, obgleich der Ton, welcher mit der Zahl 7 übereinkömmt, noch zwischen einer Consonanz und Dissonanz schwankt, und gleichsam den Uebergang bildet. Kirnberger und L. Euler bemühten sich umsonst, diesen Ton noch in das gebräuchliche System hineinzubringen. (Chladni's Akustik S. 28.) Dem An-

fänger in der Tonkunst ist also sein Wirkungskreis gegeben; sein Tonsystem liegt auf dem Clavière vor seinen Augen. Sollte es daher nicht am zweckmässigsten seyn, ihn sogleich mit den Tonarten bekannt zu machen, ohne dass er vorher erst Schöpfer derselben gewesen ist?

Die meisten Ältern und neueren Theoretiker, z. B. C. Ph. E. Bach, Kirnberger, F. Schneider u. A. blieben auch, mehr oder weniger, bey diesem Verfahren. Sie verweisen in die Physik und Mathematik, was dahin gehört, behalten die vorhandenen natürlichen Grundlagen bey, und führen darauf ihren wissenschaftlichen Bau fort. Aber in der neuesten Zeit will man darüber hinaus; man will etwas Anderes, etwas Neues, und sucht, ohne natürlichen Grund, bloss nach willkürlichen Annahmen, neue Theorieen (oder nach Lautier: theoretisch theoretische Theorieen (!) aufrustellen. Daraus entsteht denn jenes wunderliche, schwülstige und unverständliche Wortgepränge, wie es in unseren Tagen mehre Schriftsteller über diesen Gegenstand von sich gegeben haben. Ihre Werke werden zwar in öffentlichen Blättern gehörig und nach Verdienst gewürdigt, aber ihre verwirrende Einwirkung auf die Wissenschaft wird demungeachtet nicht ganz unterbleiben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Second Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle composé etc. par C. Lobe. Oeuv. 9. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Die Werke ausgezeichneter und berühmter Künstler kritisch durchzugehen, auf ihre Schönheiten aufmerksam zu machen, die Kunst der Urheber durch Beyspiele, aus ihren Werken genommen, deutlich zu zeigen, und dadurch praktische Regeln und Muster für angehende Componisten aufzustellen, ist ein so unbestrittenes Verdienst der Kritik, dass es überall Anerkennung findet, und dass daher die meisten kritischen Blätter vorzugsweise nach ihm streben. Wohl eben so verdienstlich aber ist es, und vielleicht noch lohnender, wenn auch nicht im Augenblicke und mit weit weniger Aufsehen, wenn die Kritik auch auf ausgezeichnetes und dennoch ungekanntes und unerkanntes Wirken junger Künstler achtet, dasselbe durch Analyse ihrer Arbeiten, die sonst von der Fluth des Neuen erdrückt werden, anerkennt, und dadurch den Verfassern Muth macht zur Ausdauer auf dem rühmlich begonnenen Pfade. *)

Von Hrn. C. Lobe sind seit einigen Jahren mehre Werke erschienen, von keinem aber ist bisher ausführlich gesprochen worden. Wir wollen hier das Versäumte nachholen. — Was jedem Zuhörer gleich beym ersten Genusse des oben genannten Werkes auffällt, ist die seltene Originalität der Erfindung. Kaum einem bekannten Gedanken wird man darin finden, eher noch manche Stelle, deren Eigenthümlichkeit an's Gesuchte streift. Der Verf. beurkundet überall ein ernstes Streben nach Gediegenheit, zeigt vertraute Bekanntschaft mit contrapunctischen Künsten, liebt feste thematische Haltung und Ausführung, und es wechselt höchst originelle, zuweilen seltsam phantastische Verarbeitung und Verbindung verschiedenartiger Motive oft erfreulich mit Stellen ab, die, innigem und tiefem Gefühle entströmt, auch das Gefühl des Hörers ergreifen und anfregen. Die Pianofortestimme sieht leicht aus, ist es aber nicht, da einzelne Stellen ziemlich häkelicht sind und eine eigene Applicatur verlangen. Dergleichen findet man jetzt freylich in vielen Sachen für Pf., aber deshalb hört es nicht auf, tadelnswerth zu seyn. Wenn die Componisten immer bedächten, dass solche Häkeley weiter nichts bewirkt, als dass sie der allgemeinern Verbreitung ihrer Werke unhinderlich ist, so würden sie sich wohl davor in Acht nehmen. Wir wünschen, dass Hr. Lobe die gutgemeinte Bemerkung künftig beherzige.

Wir betrachten nach diesen allgemeinen Bemerkungen die einzelnen vier, bedeutenden und eigenthümlichen Sätze des Werkes.

Der erste Satz: Allegro, molto moderato, D moll $\frac{4}{4}$, hat folgendes Thema:

*) Und darauf sind wir stets bedacht, ohne die Werke anerkannter Meister in verunglimpfen, die theils in theoretischer und praktischer Hinsicht gewürdigt worden sind, theils zur rechten Zeit, und zwar nicht ohne Ueberlegung, berücksichtigt werden.

Anmerk. d. Red.

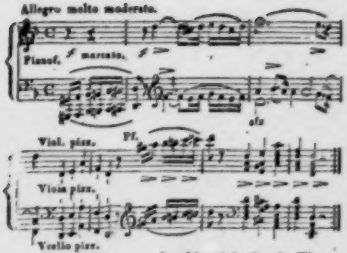

Es scheint uns, obwohl originell, als Thema doch nicht bedeutend und eindringlich genug, und das schwächste Motiv des ganzen Werkes zu seyn. Dagegen tritt am Ende des ersten Theiles ein sehr angenehmer Satz ein, der, ungeachtet er aus zwey verbundenen Motiven besteht, doch ganz klar ist. Aus diesem und dem Anfangsthema, das in seiner nunmehrigen Behandlung weit bedeutender, als zu Anfange erscheint, ist nun ausschliesslich der sogenannte gearbeitete Satz des zweyten Theiles bis zur Wiederholung gesponnen, und zwar auf so kunstvolle und doch so klare und das Gefühl steigernde Weise, dass es ein wahres Meister- und Musterstück in seiner Art ist, das allein den Beruf des Componisten darzuthun vermag, wenn man bedenkt, dass dieser Theil die Klippe ist, an welcher die meisten jungen Componisten, mehr oder weniger scheitern. Wir belegten diesen Ausspruch gern mit Beyspielen, müssten aber dann den ganzen Satz abschreiben. Wir können uns aber nicht enthalten, den Schluss dieses Allegro, der eben so originell aus dem Thema gezogen, als ergreifend in seiner Wirkung ist, hier abdrucken zu lassen.

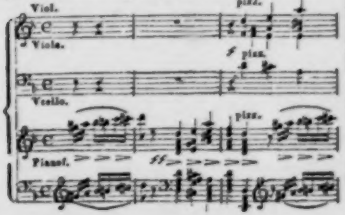

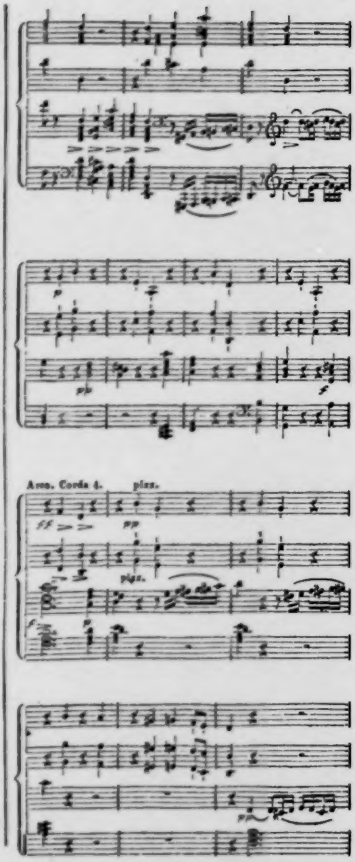

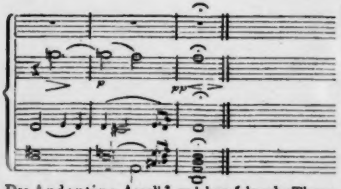

Das Andantino, Amoll $\frac{3}{4}$, welchem folgendes Thema zum Grunde liegt:

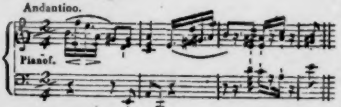

enthält in seiner Rondoform viele originelle und tiefgefühlte Gedanken. Besonders sprechend scheint uns der zweyte Mittelsatz in A dur, vom Violoncell zuerst begonnen, dann vom Pf. aufgenommen und in's Thema wieder einleitend. Eine der schönsten Stellen aber ist folgende:

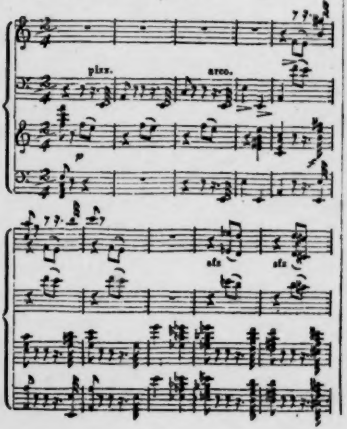

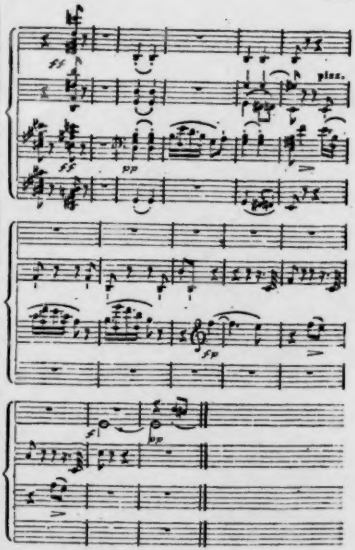

Das Scherzo, D moll und dur $\frac{3}{4}$, stünde besser in $\frac{6}{8}$, da der Accent des Ganzen offenbar in dieser Taktart liegt. Durch die Ueberschrift Allegro vivace aber soll man sich nicht zu einem zu raschen Zeitmaasse verführen lassen, weil sonst die mannigfaltigen in einander verschlungenen Motive nicht klar genug hervortreten können. In einem nicht zu schnellen Tempo und präcis ausgeführt, ist es ein lebendiges und sehr effectvolles Stück, welches fast ganz aus folgendem Thema ausgesponnen ist.

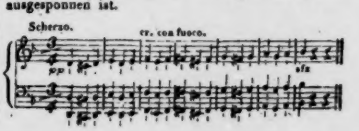

Dem letzten Satze, der das Werk nach dem Sprichworte wirklich krönt, Rondo Allegretto, D dur $\frac{2}{4}$, liegt folgendes Thema zum Grunde:

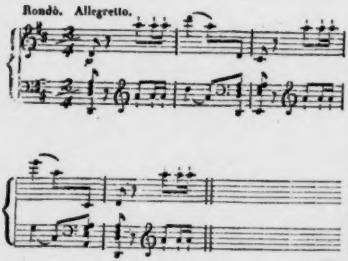

welches immer wieder in allen Stimmen und oft auf die fremdartigste, aber stets erkennbare Weise erscheint. Besonders kunstvoll ist es in der Mitte behandelt,

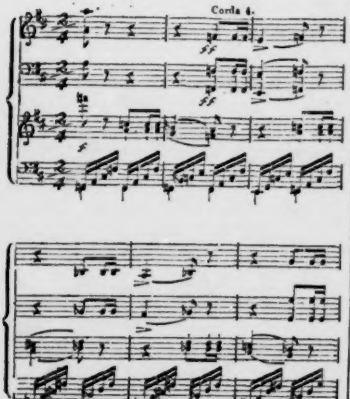

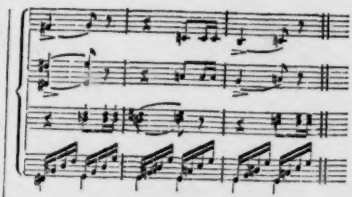

und dann gegen das Ende, wo das Pianoforte einen ganz fremden Satz beginnt, wozu die drey Streichinstrumente *pp* auf folgende eigenthümliche Art das Thema anklingen lassen.

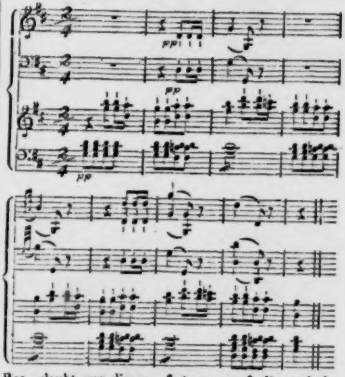

Rec. glaubt aus diesen, fast nur auf die technische Structur des Werkes hinweisenden Beyspielen sein oben ausgesprochenes Urtheil begründet zu haben. Den Geist, der in dem Werke waltet und herrscht, in Worten festzubannen, bedürfte es eines zu weitläufigen Räsonnements, das glücklicherweise völlig unnöthig ist. Denn, wer überhaupt Werke, wie das vorliegende, zu geniessen versteht, der wird ihn leicht selbst erkennen, und sich mit ihm immer näher und näher befreunden: Anderen aber wird er, trotz aller Beschreibung, doch nimmer erscheinen. — Wenn Hr. Lobe au

Schritten auf euch zugehet, aus dem Wege, denn er wird euch übertölpeln, ohne euch weiser zu machen; noch weniger nahet euch dem, dessen Schritte nicht die Länge eines halben Fußes einnehmen, denn er ist ein Pedant; sondern haltet euch zu dem, der gemach und bescheiden, wie ihr, dahergeht, und haltet ihn fest: denn ich verkündige euch, ihr werdet Freunde werden.

Ich hätte euch noch vieles zu sagen, denn ihr seyd meine lieben Kinder; aber ich habe euch nichts mehr zu sagen, denn ihr seyd meine lieben Kinder. Bleibet indessen eurem alten Lehrer gewogen und bittet euren Vater und eure Mutter, daſs sie mir gewogen bleiben. Ich werde nächstens wieder schreiben, so bald mir Gott ein Kind beschert. Möge es doch Bähr oder Esther ähnlich werden. Nun, lieben Kinder, lebt wohl und bleibt eurem alten Lehrer gewogen.

(Der Fortsetzung folgt.)

Recension.

Amor und Psyche, ein Singspiel in 4 Aufzügen von I. K. Hiemer, in Musik gesezt und für das Klavier eingerichtet von L. Abeille. Augsburg, in der Gombartischen Musikhandlung. (155 S.)

Das lyrische Drama, von welcher Gattung es seyn mag, ist für den Kunstfreund immer ein Gegenstand von Wichtigkeit. Wenn auch demselben in Ansehung der Schreibart unter den angenommenen charakteristischen Arten des musikalischen Styls nicht die erste Stelle eingeräumt werden kann: so behauptet es dagegen in andern Rücksichten den Vorzug vor jeder andern Musikgattung und man wird schwerlich in Abrede seyn können, daſs die Musik im allgemeinen keinen so hohen Grad von Kultur, keine solche innere Schönheit und Vollkommenheit und keine so unmittelbare Beziehung auf andere schöne Künste würde erhalten haben, wenn nicht Thaliens Genius unter allen gebildeten Nationen seine Rechte so geltend zu machen gewuſst hätte. Eben daher muſs man das Singspiel nicht blos als Angelegenheit Einzelner, sondern als Angelegenheit einer ganzen gesitteten Nation und diejenigen, die sich mit ihrer Bearbeitung abgeben, als die eigentlichen Volkslehrer im Fache der Kunst, hauptsächlich in Rücksicht auf ihren Geschmack und auf Popularisirung des sittlichen Gefühls ansehen und betrachten. Es giebt dem Interesse für sie immer neue Nahrung, sezt die Seele des Zuhörers in die stärkste, aber auch in die angenehmste Bewegung und lasst, wenn auch einzelne Parthien aus demselben nicht das Glück oder Unglück haben sollten, durch gedungene Afterscribenten travestirt zu werden, dennoch Eindrücke zurück, die keine Zeit verlöschen kann.

Aber eben deswegen hat die musikalische Bearbeitung der Oper ihre eigene Schwierigkeiten. Von jeder Empfindung, die der Dichter in seinen Text gelegt hat, sich immer die rechte bildliche Form vorzustellen, die Tonsprache überall nicht nur für die Einbildungskraft, sondern auch für den Verstand und für das Herz reden zu lassen, bey dem Ausdrucke starker Leidenschaften überall die Klippe der Onomatopöien sorgfältig zu vermeiden, für die ästhetische Anordnung der Gedanken überall die wahrste Melodie, die passendste Bewegung und den schicklichsten Rhythmus zu erfinden, nichts auf die Würkung der Handlung und des Theaterprunks ankommen zu lassen, sondern selbst jeder Empfindung ihre genaue Bestimmtheit zu geben; dies ist eigentlich das Transcendentale in der Operncomposition, und wohl dem Künstler, der sich stark genug fühlt, diesen aus der Natur der Sache selbst herfliefsenden Anforderungen Genüge zu leisten! Er errichtet seinem Ruhme selbst das schönste Denkmal und der Freund der Kunst wird es niemals betrachten, ohne sich dieses neuen Triumphs der guten Sache der Tonkunst von Herzen zu freuen.

Unter solchen Betrachtungen nahm Rec. die Oper des Herrn A., diesen Beytrag seiner lyrischen Muse in die Hand, und mit Vergnügen überzeugte er sich, daſs diese Komposition die Frucht eines reifen Nachdenkens, eines geübten Kunstfleisses und eines gebildeten Geschmacks

seiner Bahn ernst fortwandert, und die gerügten, wenn auch kleinen Flecken, künftig vermeidet, so wird sein Name in der musikalischen Welt einen guten Klang haben.

Nachrichten.

Berlin. Der September brachte uns keine neue Oper, noch sonst besonders interessante Kunstgenüsse, die von der Singakademie zu Ehren der in diesem Jahre hier versammelten Naturforscher veranstaltete Aufführung des Händel'schen Alexander-Festes ausgenommen, welche in den Chören einen Beweiss lieferte, wie viel diess Institut leisten kann, wenn es ganz zweckgemäss benutzt würde. Ein Fehler ist es, dass unter der grossen Zahl von nahe an 300 Mitgliedern so wenig ausgezeichnete Solo-Sänger vollkommen ausgebildet werden, so dass man fast jedes Mal genöthigt ist, auf die precaire Beyhülfe der Theater-Mitglieder zu rechnen. Eine köstliche Altstimme besitzt die Akademie an Mad. Türrschmidt, auch an Herrn Reichard einen sichern Bassisten; dagegen fehlt es an einer so einnehmenden Tenor-Solo-Stimme, wie es früher die des Herrn Grell war, und an einem Sopране, wie die verewigte Frau Zelter, und später Dem. Voitus, für welche Stimmen Fasch seine hohen Sopran-Soli setzte. Bey der erwähnten Aufführung des Alexander-Festes war bey der Auswahl einer nicht ganz reinen, zwar ziemlich starken, doch nicht sicher geübten Sopran-Solostimme ein störender Missgriff begangen, für welchen nur der edle, reine und schöne Vortrag der Fräulein von Schätzel, und des Hrn. Stümer entschädigte. Auch die Chöre liessen in Kraft und Präcision nichts zu wünschen übrig, obgleich nur wenig Proben statt gefunden hatten, wodurch die Instrumental-Begleitung litt.

Die Anwesenheit der fremden Naturforscher wurde noch in musikalischer Hinsicht durch eine Cantate von L. Rellstab, von Felix Mendelssohn in Musik gesetzt und mit Instrumental-Begleitung von Violoncells, Clarinetten u. s. w. von blossen Männerstimmen gesungen, ausgezeichnet, deren Aufführung bey einem Feste statt fand, das der berühmte Reisende, Alexander von Humboldt, als Vorstand und Geschäftsführer der hier versammelten Naturforscher denselben privatim im Concertsaale des Königlichen Schauspielhauses mit eben so viel feinem Geschmacke veranstaltet hatte, als die höchste Eleganz und Urbanität das Sinnige der Anordnung zum wahren Geistesgenuss erhob. — Auch mehre Liedertafel-Gesänge wurden von Mitgliedern der Singakademie ausgeführt, und eine eigene Extra-Liedertafel wurde von den, unter Zelters Vorsitz dazu vereinten Mitgliedern beyder Liedertafeln an einem Mittage in dem eigends dazu eingerichteten Speisesaale der Naturforscher im neu erbauten grossen Exercierhause in der neu angelegten Louisen-Strasse, in Anwesenheit einer Versammlung von 700 Theilnehmern festlich und begeisternd gehalten.

Im Königlichen Theater debütirte Mad. Fink, geborne Dietrich, eine Berlinerin, zuletzt Mitglied des k. k. Hoftheaters zu Wien, als Sextus in Mozart's Titus mit Beyfall. Diese noch ziemlich junge Sängerin besitzt eine kräftige, für den declamatorischen Ausdruck am meisten geeignete Stimme, welche nur selten etwas detonirt, eine vortheilhafte Theater-Gestalt, und natürlich belebtes Spiel. Hr. Freund, Regisseur des Hoftheaters zu Mannheim, zeigte als Kapellmeister in den „Dorfsängerinnen," wie comica, auch als Leporello in Don Juan Gewandtheit und eine schwache, wohl gebildete Mittelbassstimme. In gedachter Oper gewährten die Damen Schulz, Fische und von Schätzel ein schönes Ensemble als Donna Anna, Elvira und Zerline. Besonders idealisirte letztere das naive Naturkind Zerline, wie auch Myrrha im „unterbrochenen Opferfeste" zur lieblichsten Erscheinung. Bewundernswerth sind die raschen Fortschritte dieses jugendlichen Talentes in ausdrucksvoll nüancirtem Gesang-Vortrag und natürlichem Spiele. Die Rede bedarf noch sehr der kunstmässigen Ausbildung. — Dem. Bauer gab Wolff's Preciosa mit gewohnter Grazie. „Der Hausirer" wurde noch zwey Mal mit Beyfall wiederholt. Im „Wasserträger" zeigte Herr Wehrstedt aus Braunschweig als Micheli routinirtes Spiel und eine kräftige Bassstimme, besonders in der Höhe. Als Maffeo in Winter's Opferfest gelang demselben auch die grosse Scene recht wohl; die Tiefe bis Es erschien etwas gepresst. Den Villoe Umu hätte Herr Freund nicht singen sollen, da weder Stimme noch Figur ihn zu dieser würdevollen Rolle eignet. Derselbe schloss als Buffatino im Kapellmeister von Venedig seine Gastrollen. — Fernand Cortez wurde zur Einweihung der Militär-Herbst-Manöver gegeben, welche bey Potsdam statt fanden, und während welches auch dort Schauspiel und Ballet gegeben

wurde. „Der Freyschütz" wurde ein Mal gegeben, und hat seine Epoche nun verlebt. Oberon kann leider, der Abwesenheit der Mad. Seidler und Dem. Hoffmann wegen (letztere hält sich zwey Monate in Paris bey Dem. Sonntag auf) nicht gegeben werden. Auch ist Hr. Stümer noch Riga verreist, und Mad. Milder noch nicht zurück. Diese contractmässigen fast jährlich wiederkehrenden Urlaube sind für die Theater-Kasse sehr nachtheilig, da sie ein halb Jahr lang Lücken im Repertoir und unnöthige Honorare für oft mittelmässige Gastspieler, nebst unzähligen Proben älter Opern, und unersetzlichen Zeitverlust für das Einstudiren neuer Werke veranlassen. So ruhen auch die „Abenceragen" nach drey Vorstellungen gänzlich. — In Rossini's „Barbier von Sevilla" trat in Herrn Stümer's Abwesenheit Herr Cramolini auf's neue als Debütant in der Rolle des Grafen Almaviva, und Dem. Flache als Rosine auf. Letztere Partie eignet sich jedoch nicht für diese Sängerin.

Das Königstädter Theater lieferte nur ein neues Melodram: „Die Waise aus Russland" nach Scribe von Angely bearbeitet, mit einiger Musik von Carl Blum. Die interessanteste Vorstellung war „die heimliche Ehe" von Cimarosa, durch die Mitwirkung der Dem. Tibaldi als Tante Beatrix. „Nachtigall und Rabe" von Weigl, worin Dem. Tibaldi den Damon sang, wollte dagegen nicht ansprechen. Dem. Clara Siebert verläßt diese Bühne wieder und Dem. Tibaldi hat in Corradino am 4ten October ihre Darstellungen wirklich beschlossen, nachdem sie „die Italienerin in Algier" zum Benefiz gehabt hatte. — Noch haben wir eines Concertes in der Garnisonkirche zu erwähnen, von Herrn Hartmann zu milden Zwecken veranstaltet und zahlreich besucht. Der Inhalt bestand aus einigen einzelnen zu isolirten Chören und Arien aus Händel's Messias und dem „Frühling" und „Sommer" aus J. Haydn's „Jahreszeiten." Das Hansmann'sche Sing-Institut führte die Chöre gut aus. Fräulein von Schätzel, Dem. Tibaldi, die Herren Bader und Blume hatten die Solo-Parthien wirkungsvoll übernommen.

Leider wird der um die vaterländische Kunst so hoch verdiente General-Intendant der Königl. Schauspiele, Herr Graf von Brühl, durch erschütternde Familien-Unglücksfälle und eigne, bedeutende — doch Gott Lob! nicht mehr lebensgefährliche Krankheit in Seifersdorff bey Dresden zurück gehalten, weshalb der Kammerherr, Herr Graf von Redern zur interimistischen Leitung der Intendantur-Geschäfte erwählt ist. Man hofft indess zu Ende Novembers auf die Rückkehr des Herrn Grafen von Brühl und dessen erneute Thätigkeit. Möge Hygiea diesen ächten Beschützer vaterländischer Kunst bald neu gestärkt an die Pforte unseres hehren Musentempels zurück senden! Ihm verdanken wir die würdige Ausstattung der Werke von Mozart, C. M. von Weber, Gluck, Göthe, Schiller u. A. namentlich erst unlängst des Oberon.

Frankfurt a. M. im October. Die von allen Freunden der Tonkunst seit lange schon mit Sehnsucht erwartete Oper: *die Räuberbraut*, von der Composition des Hrn. Ferd. Ries, ist endlich am 15ten dieses auf der hiesigen Bühne dargestellt worden. Die Trefflichkeit dieses Kunstwerkes übertraf alle, noch so hoch gespannte Erwartungen. Wir sehen endlich wieder einen Tonsetzer erstehen, der schon in diesem ersten musikalisch dramatischen Versuche, neben grosser Genialität und Meisterschaft über die Technik das innigste Verständniss des Opernwesens, sowohl in Individualisirung der Charactere, in praktischer, d. h. wahrhafter Auffassung der Situationen, wie in reizender Melodik an den Tag legt, die nicht blos dem Ohre schmeichelt, sondern auch in die Tiefe des Gemüthes dringt. Schon nach dem ersten Aufzuge wurde der Componist unter stürmischen Beyfallsbezeigungen hervorgerufen. Keine einzige Nummer der drey Akte ging vorüber, ohne den einstimmigsten Beyfall zu erhalten. Von der ausserordentlichsten Wirkung sind die Chöre und die meisterhaft gebildeten Finales. Die Instrumentirung des Ganzen ist neu und immer in den richtigen Verhältnissen zu dem dramatischen Momente gehalten. Gewiss wird diese Oper, welche fast alle neue Opernmeteore weit überglänzt, bald auf allen Bühnen einheimisch seyn. Schon soll man sich mit einer Uebertragung in's Englische beschäftigen. Dieses nur zur vorläufigen Notiz!

Zurechtweisung.

Dem kleinen Tabakmahler, der in Nr. 237 der Blätter für lit. Unterh. sich in's Armesrecht spielt, indem er über Verschwendung des Platzes und von Empfindlichkeit redet, wenn er für sein kärrnisches Witzlein bezahlt wird, diene zur Nachricht, dass wir in unserm Dialoge den Verf. nicht errathen, sondern nur sein Miniaturbild geben wollten. Wie hätte das anders ausfallen können! Wir wünschen ihm gute Besserung.

---

* *Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. **No. 45.** 1828.

Recensionen.

Double Quatuor pour quatre Violons, deux Violes et deux Violoncelles, composé par Louis Spohr. Oeuv. 65. Leipzig au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.

Dasselbe *arrangé en Quintuor pour Pianoforte, deux Violons, Viola et Violoncelle par Ferd. Spohr.* Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Dasselbe arrangirt für Pianoforte, vierhändig, von F. Mockwitz. Ebendaselbst. Preiss 1 Thlr. 16 G.

Der mit Fug und Recht von allen gebildeten Musikern und Liebhabern unserer Kunst hochgeachtete Componist hat durch diese Gabe bereits vor Jahren einen Gedanken ausgeführt, den man völlig neu nennen darf, wenn auch der Vollbringer desselben nicht der Erste war, der ihn fasste. Ein Ähnliches Werk hatte nämlich schon vor ihm Andreas Romberg begonnen, und es bis zum Schlusssatze niedergeschrieben. Da aber seine Arbeit nur Bruchstück geblieben ist, welches, als eine merkwürdige Reliquie der Leistungen des Entschlafenen, die oben genannte Handlung verwahrt: so bleibt dem Hrn. Kapellmeister Spohr die Ehre, das Erste Doppelquartett für Instrumente der musikalischen Welt geliefert zu haben.

Und dennoch ist von dieser an und für sich, so wie auch besonders für die Geschichte der Tonkunst bemerkenswerthen Erscheinung, erinnern wir uns recht und nehmen wir hierbey gar nicht in Anschlag zu bringende Nachrichten aus, dass dieses Werk hier und dort zu Gehör gebracht wurde, in keinem einzigen der Tonkunst geweiheten Blatte gebührend die Rede gewesen, was man doch schon um der Neuheit der Sache willen, von allen Seiten her billig hätte erwarten sollen. Wir holen deshalb hier das viel Versäumte nach und hoffen dadurch einer wichtigen Pflicht unter denen, die dem Redacteur eines Kunstblattes obliegen, Genüge zu leisten.

Genaue Durchsicht und aufmerksames Hören des vorliegenden Kunstwerkes haben uns hinlänglich überzeugt, dass es den besten Arbeiten L. Spohrs, die er je lieferte, in jeder Hinsicht gleich zu setzen ist. Der Zusammenhang der darin entwickelten Gedanken und Empfindungen ist wohlgeordnet, ungesucht wahr, von Einem zum Andern im schönsten Uebergange bedeutsam geregelt, und doch so frey in scheinbarem Vorwalten der Phantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug eben in solcher Darstellungsweise nur gestattet und zur Bewahrung der Einheit mitten im Wechsel des Gefühles gestatten darf. Keine Leerheit im Fortschritte des Darzustellenden unterbricht die deutlichen und doch grossartigen, vielleicht hin und wieder an Mozart's Genius erinnernden Verwebungen einer stets schönen Melodik, die für sich allein schon das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen müsste, wenn auch das Harmonische, wie man das von diesem Componisten längst kennt, nicht bis in das Kleinste mit so ausgezeichneter Sorgfalt behandelt worden wäre. Wenn man nun auch gerade in diesem Puncte dem Verfasser zuweilen, besonders in manchen seiner Liedercompositionen und in der Instrumentation einiger Opernsachen, ein gewisses, die Klarheit des Gefühles etwas trübendes, und die Helle der Gedankenreihen etwas verdunkelndes Uebermaass beymessen darf, ein Uebermaass, das hauptsächlich durch eine meist künstliche Behandlung der Mittelstimmen herbeygeführt wird, deren seltene Zwischenbewegungen sogar zu manchen gesuchten Harmonie- und Melodie-Verknüpfungen zu viele und zu entfernte Nebengedanken in dem Componisten zu erregen scheinen: so wird man doch diese Verkettungslust

ner zu vollen Verarbeitung, deren Fehlerhaften größtentheils in einer sinnigen und beharrlichen Liebe zur Sache liegt, die dem Gegenstande ihrer Wahl nicht genug zu thun glaubt, hier durchaus nur in dem beyfallswerthen Maasse finden, in welchem der oft gerügte, in seinem tiefsten Grunde immer liebenswürdige Fehler vieler Teutschen, in den wir bey der Beschreibung desselben eben auch verfallen, zu einer wahren Zierde und Tüchtigkeit wird, welche unser Vaterland und seine Genien vor allen Ländern auszeichnen.

Nach diesem aus vollet Ueberzeugung gespendeten Lobe sehen wir hier keinen nöthigenden Grund, weshalb wir bey den Einzelnheiten eines Kunstwerkes weitläufig werden sollten, das wir Jedem zu seiner Freude öfter zu hören wünschen müssen. Wir wollen daher nur im ersten Satze noch besonders die kunstreiche Durchführung einer und derselben Figur, die kurzen, sehr schön hervortretenden Triller und die treffliche Bearbeitung auf der wirkungsvoll ausgehaltenen Bassnote erwähnen. Der zweyte Satz gibt dem ersten in kunstreicher Führung nichts nach, und weiss das Grossartige mit dem Lieblichen auf seltene, geistreich-scherzhafte Weise zu verknüpfen. Vorzüglich schön wechseln im Durssatze des Trio Violinen und Violen die Melodieen, wie im vertraut freundlichem Gespräche. Das Larghetto, tief empfunden und durchaus klar, bildet einen sehr wohlthuenden kurzen Uebergang zu dem prachtvollen Finale, wo vor Allem die meisterlichen Verbindungen der melodischen Abschnitte durch schön wiederkehrende, herrlich verwebte Figuren zu rühmen sind.

Auch die beyden oben angegebenen Bearbeitungen des schönen Werkes werden Allen, die es in seiner ersten Gestalt zu hören, nicht Gelegenheit haben, oder die sich den Genuss in ihrem häuslichen Kreise gern wiederholen wollen, nur erwünscht seyn können.

Nach abgestattetem Danke für den hohen Genuss, den uns Spohr's Genius durch dieses Geschenk verschaffte, sey es uns noch vergönnt, unsere individuelle Ansicht vom Doppelquartette der Prüfung Aller, die diese Musikgattung mit Liebe pflegen, kürzlich vorzulegen. Das Doppelquartett sollte nach unserm Dafürhalten nicht blos in Nachahmungen und Veränderungen eines und desselben melodischen Hauptgedankens bestehen, dessen sich noch so reizende Durchführung zwar das freundliche Bild einer geselligen, feinen Unterhaltung bietet, in welcher die Theilnehmenden so einig sind oder scheinen, dass jede Rede der Versammelten zum Hauptthema nur eine geringe Geschmacksverschiedenheit hinzu fügt, wodurch wohl ein recht angenehmes oder auch grossartig herrliches Octett, aber doch kein eigentliches Doppelquartett entstehen dürfte. Vielmehr sollte es dem griechischen Doppelchore gleichen, der zwey verschiedene Parteyen bildet, deren jede ihre eigene Ansicht durchzusetzen sucht, bis sie sich, nach völliger Auseinanderlegung ihrer Gegenbehauptungen, vom erkannten Rechte der einen Partey besiegt, willig vereinigen oder dem höhern Gange eines gewaltig eingreifenden Schicksales (oder einer dritten höhern Idee) beyde zugleich sich in Ehrfurcht unterwerfen u. s. w. Die höhere Anforderung würde demnach in der allerdings schwierigen Aufgabe bestehen, zwey von einander verschiedene, obschon sich gegenseitig bedingende Quartetten, von denen jedes, ja jede Stimme in beyden, seine eigene, frey hervortretende, von dem Gegenquartette klar unterschiedene Melodie fortzuführen und dergleich über das andere durchzusetzen sich bestreben müsste. Die Grundidee des Ganzen, wie es in der Rede zweyer Parteyen der gewählte, beyden Theilen wichtige Gegenstand ist, würde allein in dem gleichen Gange der grundharmonischen (und im Grossen rhythmischen) Gewalt liegen, die allen Stimmen zur Ordnung des Ganzen, zur Hervorbringung einer im Einzelnen freyen und doch genau zusammengehörenden, sich gegenseitig ergänzenden Tonwelt gebieten müsste, wie unter den sich bestreitenden Kräften im Menschen das Gesetz der Vernunft und die Macht des Alles beherrschenden Schicksales, dem auch die Stärke sich endlich beugt. Da nun jedes Quartett für sich allein schon ein wohlgeschlossenes, aber dem Hauptgegenstand nur von einer Seite, nicht zugleich von der andern, auffassendes, klangvoll und melodisch schön darstellendes seyn — durch das Hinzutreten des zweyten, eben so einseitig in sich, aber schön abgeschlossenen erst die ganze Gefährlichkeit dieses Gegenstandes genügend erschöpft erscheinen müsste: so würde Auffassen und Verarbeiten einer solchen charakteristischen Doppelmusik allerdings nur einem eben so klaren Verstande als einer höchst reichen Phantasie möglich seyn. Desto "ehrender" wäre die Gelingen "einer "solchen Vorwurfes. Mindestens wird die Schwierigkeit der

Aufgabe nicht als gültiger Einwand gegen unsern Vorschlag angesehen werden können. Was nicht rein unmöglich ist, kann irgend einmal zur Wirklichkeit gebracht werden, was in unserem Falle um so eher zu hoffen ist, da unter unseren Meistergesangcompositionen sich wirklich schon ähnliche Durchführungen vorfinden; man erinnere sich nur an Doppelfugen und Doppelchöre z. B. von Händel, S. Bach u. dgl. Weiter durchgehen wollen wir vor der Hand den Vorschlag nicht, ob sich gleich noch Mancherley darüber sagen liesse: aber Meistern, die allein so etwas vermögten, sind Andeutungen genug. Auf das zweyte, noch nicht bekannte Doppelquartett Spohr's sind wir sehr begierig.

G. W. Fink.

Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt, von Carl Ferd. Becker, Organisten an der Petrikirche in Leipzig. Leipzig, 1828. Bey E. B. Schwickert.

Guter Rath ist zu keiner Zeit überflüssig. Wenn nur auch Ohren und Herzen da sind, die hören wollen. Was Türk in seinen wichtigsten Pflichten eines Organisten für seine Zeit erzielte, das beabsichtigt der Vf. für die unsrige. In der Einleitung wird über die noch vorhandenen Mängel in Ansehung des Orgelspieles geklagt: „der Organist will oft seine Fingerfertigkeit zeigen und sollte einfach und gediegen spielen; Manche müssen mit dem Schulamte zugleich das Orgelspiel treiben, sind schlecht unterrichtet, meinen auch wohl, Pianoforte und Orgel sey eins.“ Hier finden wir nun eine Haupturſache, warum die Orgel noch jetzt in vielen Kirchen schlecht und unerbaulich gehandhabt wird, übergangen; nämlich den Stolz, der es nicht über sich erlangen kann, von den wirklich tüchtigen Orgelstücken unserer und der frühern Zeit Gebrauch zu machen. Es ist keine Schande, wenn Einer nicht selbst gute Vorspiele erfinden, am wenigsten gleich aus dem Stegreife vortragen kann. Dennoch fahren Viele ganz unverzeihlich fort, es dafür anzusehen, nehmen auch das Beste, was Andere geleistet haben, nicht vor, sondern halten es für eine besondere Ehre, Geringfügiges aus ihrem eigenen Schatze, oder vielmehr Nichtschatze, der Gemeinde vorzuklingeln. Ein Orgelspieler sollte vor allen Dingen bescheiden seyn, und in der Regel wohl Eingeübtes von anerkannten Meistern, dagegen nur Erprobtes von sich selbst spielen: denn Meister können sie, wie die Dinge eben stehen, unmöglich alle seyn. Es ist über diesen Punct in unseren Blättern schon manchmal gesprochen worden: möchte man ihn endlich beachten! Wenn daher der Verfasser S. 6 von dem Orgelspieler fordert, er soll ein Vorspiel zu machen wissen, den Choral aus eigener Kraft gut vortragen können, und einige Kenntniss des Orgelwerkes besitzen: so wäre das freylich wohl zu wünschen, es ist aber kein Rath für die Meisten unserer Zeit, für die das Buch bestimmt ist; es ist zu viel gefordert. Vielmehr soll ein Organist, der nicht Meister ist, niemals seine eigenen momentanen Einfälle auf gutes Glück der Gemeinde vorzuorgeln wagen. Diese nothwendige Beschränkung, die zwar später der Vf. selbst zugesteht, doch ihr auch wieder zu widersprechen scheint, wird von selbst manche Bemerkung des Verfassers: „über das Vorspiel“ modificiren. S. 25 heisst es: „Der Organist verliert sehr schnell die Achtung der Kirchfahrt, falls er merken lässt, dass seine Erfindungsgabe schwach ist.“ Im Gegentheile wird er die Achtung dadurch verlieren, wenn er sich Erfindungsgabe zuschreibt und keine hat. Erfindungsgabe gibt sich Keiner selbst; es ist also keine Schande, keine zu haben: aber schlecht und Schlechtes spielen, ist eine Schande, weil man das ändern kann. Wer daher keine ausgezeichnete Erfindungsgabe besitzt, sollte sich nicht der Gefahr und Unehre aussetzen, mit seinen Einfällen die Gemeinde zu langweilen und aus der Andacht herauszuspielen.

Wenn ferner der Verf. vorschlägt, der Organist soll stets die zum Inhalte des jedesmaligen Liedes passende Melodie wählen, wenn es mehre Melodieen hat, was zuweilen der Fall ist: so setzen wir nur noch hinzu, wenn sie der Gemeinde, oder doch mindestens dem Schulchore auch bekannt ist; sonst bleibe man lieber bey der bekannten, und suche den Sinn durch schnelleres und langsameres Tempo, durch angemessenes Registriren, und, wer es versteht, auch durch veränderte Harmonie auszudrücken. Dabey hüte man sich, auf der Orgel zu viel Besonderes und in's Kleine Gehendes malen zu wollen. Anbetung, Freude, Trauer und ruhig festes Vertrauen sind die erhabenen Gegenstände, die so tief, als möglich, den

Herzen der Andächtigen auch durch Orgeltön mahe gebracht werden sollen: alles Uebrige wird nur zu leicht unwürdige Spielerey. — Das wären etwa die Hauptpuncte, die wir als guten Rath noch beyzufügen hätten. Uebrigens ist der Vortrag meist deutlich, wenn auch zuweilen etwas breit, z. B. in dem Abschnitte, wie ein Choral gut zu behandeln sey. Da aber die Vorschriften im Ganzen die richtigen sind: so haben wir uns bey einigen Nebendingen, die wir nicht unterschreiben würden, nicht aufzuhalten. Von S. 69: „Ueber die alten Tonarten.“ Niemand wird in einem solchen Werke eigene Untersuchungen verlangen: es ist genug, wenn das Bekannte aus den besten Schriften über diesen Gegenstand fasslich zusammen gestellt worden ist. Nur finden wir die Behauptung ein wenig zu stark: „Die Griechen bildeten die Musik unter allen allein aus.“ Je mehr wir uns mit der Musik dieses sonst so gebildeten Volkes beschäftigen, desto mehr sehen wir das Irrige solcher Annahmen. Bey dieser Gelegenheit wollen wir nur noch bemerken: die Melodie zu Nicolai's „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ ist nicht vom Dichter, wie hier gesagt wird, sondern von Schiedemann. — Darauf wird zweckmässig über die Kenntniss der Orgel und über Orgelspiel zur Kirchenmusik gesprochen, das Letzte hauptsächlich nach einem Aufsatze G. Weber's, (der in unseren Blättern, S. 105, Jahrg. 1815 zu lesen ist.) Nach der aus J. Mattheson's grosser Generalbassschule mitgetheilten Organistenprobe werden einige Seiten Namen berühmter Orgelspieler genannt, über deren Leben und Wirken auf Gerber's Tonkünstler-Lexicon verwiesen wird. Den Schluss macht ein kurzes Nachwort, das den Organisten Besserung empfiehlt, worin wir als in einer Lebenshauptsache mit dem Verf. völlig einverstanden sind und wünschen nur, dass sich nicht Jeder für eine Ausnahme von der Regel halten möge. Ein Organist hat zweyerley Dinge nöthig: Er sey fromm und übe sich immer mehr in allen Theilen seines wichtigen Berufes. Wir empfehlen das Werkchen allen denen, für die es bestimmt ist, den Dorfcantoren und Organisten kleiner Städte.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat September.

Am 4ten, im Kärnthnerthor-Theater: Concert des Hrn. Hindle. Dieser Tonkünstler, der mit seiner, nach Dragonetti's und Dall' Occa's Vorbilde sich eigen gemachten, Behandlungsart des Contrabasses auf seiner jüngsten Kunstreise in den Hauptstädten Nord-Deutschlands Aufsehen erregte, Ehre, Ruhm, Beyfall, und wohl auch pecuniäre Vortheile gewann, wollte nun, mit des Auslandes Lorbeern geschmückt, seinen Landsleuten neuerdings die Freuden des Wiedersehens oder vielmehr Wiederhörens verschaffen; doch diese schienen eben nicht sehr begierig darnach, und fanden sich in so äusserst geringer Anzahl ein, dass durch den dürftigen Ertrag gans sicher kaum die Hälfte der baaren Unkosten gedeckt werden konnte: eine Warnungstafel für Alle, welche es in diesen missgünstigen Zeitverhältnissen dennoch wagen, auf eigene Gefahr diese schlüpfrige Bahn zu betreten. Der Virtuos spielte übrigens sehr brav; anfangs ein Violoncell-Rondo von Bernhard Romberg, für sein Instrument arrangirt, und zuletzt neue Variationen nach Paganini's Methode; will sagen: bezüglich des Gebrauches der Flageolet-Töne. Das Ballet-Corps der Josephstädter Bühne unterstützte ihn bereitwillig mit Tanz-Pieçen; Mad. Marra und Frontini, nebst Hrn. Borschitzky sangen; erstere war ein neuentdeckter Stern an unserm musikalischen Horizonte; doch wahrlich kein hellstrahlender; Kehlengeläufigkeit ist allerdings vorhanden, allein die Stimme rauh und unangenehm. Dem. Sprinz spielte Pianoforte-Variationen von Herz gans vortrefflich; Herr Fahrbach detti auf der Flöte, ohne Geschmack und Bravour; auch ein Vocal-Quartett durfte nicht fehlen, und der unlängst producirte Festmarsch von Hildenbrand, sammt einer unbändig lärmenden Militair-Ouverture, dem Gerüchte zu Folge, ein Chef d' oeuvre des Concertgebers, eröffneten beyde Abtheilungen.

Am 6ten, im Theater an der Wien: *Abu, der schwarze Wundermann*, grosses Melodram mit Chören in vier Aufzügen; Musik von Herrn Kapellmeister Gläser. Bekanntlich wurde dieses Schaustück, dessen Verfasser Herr Wilhelm Vogel ist, schon vor einiger Zeit in Berlin auf der Königstädter-Bühne dargestellt, und zwar mit der Original-Composition des Freyherrn von Lannoy. Diese, welche als sehr gelungen gerühmt wird, mussten wir nun hier entbehren; denn der hochmögende Herr Director, dessen Oekonomie, wenn es sich nicht um Trompeter, Trommel-

schläger, oder vierbeinige Acteurs handelt, gewöhnlich in schmähliger Kargheit ausartet, fanden das geforderte Autor-Honorar von 90 Fl. für eine correcte Abschrift der Partitur ganz ungeheuer übertrieben, und liessen sich demnach viel lieber etwas zusammen stoppeln, was klingt und Lärm macht. Besagter Notenfabricant, — denn hier ist nur vom Schreiben, nie vom Denken die Rede, — der für seine Mühe, Zeit-Versplitterung und mechanische Arbeit durch keinen rothen Heller entschädigt wird, ja noch obendrein nur allzuoft seinen ehrlichen Namen einer wohlmeritirten Züchtigung Preis geben muss, — entledigte sich seiner fatalen Commission mit einem rabulistischen Pfiffe; das heisst: er plünderte theils aus eigenem, seit Jahren sich nambaft angehäuften Vorrathe, theils in fremden Besitzthümern nach Herzenslust! Freylich entstand dadurch ein tolles Bunterley: aber was thut das? Macht es doch weniger Kosten und so ist es schon gut. Auch die Handlung bewegt sich ganz im Kreise der gewöhnlichen Alltäglichkeit: also auch davon nichts Ausführliches. An sogenannten Theater-Coups ist allerdings kein Mangel, doch sind solche bereits in einer solchen Anzahl aufgetischt worden, dass uns selbst bey den hochtrabendsten Tiraden und Perorationen der stoische Indifferentismus nicht verlässt. Ein paar hübsche Decorationen können unmöglich als Aequivalent für die mangelhafte Darstellung der Hauptpersonen angesehen werden; mehr befriedigte die scenische Anordnung, sonderlich in den Gruppirungen und Tableaux der Actschlüsse.

Am 7ten, im Josephstädter-Theater, neu in die Scene gesetzt: *Die Schauernacht im Felsenthale*, romantisches Zauberspiel mit Gesang, als Seitenstück zum Freyschütz, in 3 Aufzügen; Musik von Hrn. Kapellmeister Drechsler. — Sonntags-Schmaus für die Gallerieen. Dem. Tomaselli scheint keinen Beruf zur dramatischen Künstlerin zu besitzen; ein linkischeres Benehmen ist doch wohl kaum denkbar; auch ihr Vortrag der Gesänge erinnert an einen nach der Orgel mechanisch dressirten Canarienvogel; das mühsam eingetrichterte gukt aus jedem Winkelchen hervor. —

Am 12ten im Leopoldstädter-Theater: *Der Bauer und der Affe*, Pantomime in einem Acte von Herrn Rainoldi, und mit Musik von verschiedenen Meistern. Eine artige Kleinigkeit, wo besonders durch die Possierlichkeiten des beliebten Joko unterhält, und ein Stündchen angenehm verkürzen hilft.

Am 13ten, im Josephstädter-Theater: *Die Entführung der Prinzessin Europa*, oder: *So geht es im Olymp zu!* Mythologische Carricatur in Knittelreimen von Meisl; Musik von Herrn Eduard Hysel, Kapellmeister des steyermärkischen Musikvereines. — Ist vor Jahren in seinem Geburtsorte, auf der Donau-Insel, oft gesehen, und mit W. Müller's humoristischer Original-Composition immer gerne gehört worden. Diese neue eines Grätzer Tonsetzers hätte uns allerwege unbekannt bleiben dürfen; wir wären dadurch nicht zu Schaden gekommen. Das Ehepaar Huth, welches darin debutirte, verdient im komischen Fache eine brauchbare Acquisition genannt zu werden.

Am 14ten, im Theater an der Wien: *Die reisenden Opernisten*, komische Oper in zwey Aufzügen, nach Fioravanti's „I Virtuosi ambulanti" frey aus dem Italienischen übersetzt. Eine besseren Darstellungen, welche auch eine beyfällige Aufnahme fand. Ganz allerliebst waren heute die Damen Vio und Kneisel; ergötzlich, bis zur drastischen Zwergfells-Erschütterung der treffliche Buffon Scholz, als Lucas Hirsch. Jammerschade, dass er bey seiner universellen Brauchbarkeit kein erträglicherer Sänger ist. Ausser Strophenliedchen, Quodlibets, Jodlern u. s. w., woselbst die Pointe in den Worten liegt, und die Noten selbst eine leicht entbehrliche Folie sind, lässt sich dieser Canto parlante wenig verwenden, und in mehrstimmigen Sätzen verliert sich seine klanglose Stimme bis zum Unhörbaren.

Am 19ten, im Leopoldstädter Theater: *Melange*, komisches Scenen-Panorama in 2 Abtheilungen, mit Musik von verschiedenen Meistern. Der Titel besagt alles. Spreu und Frucht im bunten Gemengsel. Der verdiente Veteran, und gegenwärtig noch kräftige Bassänger, Leopold Pfeiffer, machte eine gute Einnahme damit.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: *Das Waldmädchen*, Ballet in drey Aufzügen; Musik von Paul Wranitzky, war einst ein Lieblingsgericht der Wiener, worin sie die berühmte Casentini als pantomimische Gurli beynahe vergötterten, und erfreute sich auch noch später, von den talentvollen Zöglingen der Horschelt'schen Pflanzschule ausgeführt, einer anhaltenden Theilnahme. Jetzt gestalten sich die Sachen anders, denn es ist

nun einmal der Welt Lauf, dass dieser das Oberste zum Untersten verkehrt. Schade um den nutzlosen Decorationen- und Kleider-Aufwand!

Am 22sten, im Theater an der Wien: *Die unruhige Nachbarschaft*, Posse von Hensler und Wenzel Müller. Dergleichen Burlesken können nur durch eine recht zusammen eingespielte Gesellschaft geniessbar gemacht werden; bey diesem heterogenen Völklein, das, zwar nicht gleich Babels Thurmerbauern, in verschiedenen Zungen, dafür aber fast in allen deutschen Mundarten verkehrt, lässt sich kein consequentes Ensemble erwarten. Der alte, darin gastirende Hasenhut, steht immer noch seinen Mann, doch, leider! isolirt.

Am 24sten, ebendaselbst: *Feodora*, Singspiel in einem Aufzuge, von Kotzebue, Musik von Seyfried. Ein junges Mädchen, Dem. Antonie Herbst, versuchte sich in der Titelrolle. Sie ist im strengsten Sinne mehr nicht, als Novize, und wurde von ihren Umgebungen kaum leidlich unterstützt. Selbst dieser farb- und glanzlose Rahmen vermochte die seelenvolle Tondichtung nicht ganz zu verdunkeln; was vom Herzen kommt, dringt auch zum Herzen.

Miscellen. Endlich leuchtet durch die baldige Wiedereröffnung des Kärnthnerthor-Theaters so vielen brotlosen Individuen ein ersehnter Hoffnungsstern. Graf Robert von Gallenberg hat einen zehnjährigen Pacht geschlossen, und sich anheischig gemacht, kleine und grosse deutsche Opern nebst Ballets zu geben. Es ist eine beynahe herkulische Aufgabe, in diesem Augenblicke, wo die vorzüglichsten Subjecte fast allenthalben dauernd placirt sind, einen neuen Sänger-Verein zu creiren, denn „Armeen lassen sich weder aus der Erde stampfen, noch wächst ein Kornfeld in flacher Hand.“ Die edlen Wiener werden sich demnach, besonders Anfangs, mit Geduld und Nachsicht waffnen müssen. Wenn dem Gerüchte zu trauen, so sind jedoch schon wünschenswerthe Engagements abgeschlossen worden; man nennt als gewonnen für die zukünftige Unternehmung: Dem. Hartmayer aus Zürich; Dem. Hähnel; Mad. Ernst; die Herren Jäger, Vetter; Cramolini, Breiting, Gresser, Beyer, Siebert, Nestroy, Rozier, Coralli u. m. A. — Möge diese regenerirte, vaterländische Kunst-Anstalt auch ohne exotische Wucherpflanzen durch freundliche Unterstützung, und unerschütterlich verbrüderten Gemeinsinn, wenn gleich nur allmählig, doch um so fester wurzelnd, erblühen und gedeihen!

Gedanken und Meinungen, bezüglich auf Musikfeste und Oratorien.

5.

A. Sie müssen eingestehen, mein Freund, dass die Zeit endlich da ist, wo die Kirchenmusik und namentlich das Oratorium wieder bey uns einheimisch seyn werden.

B. Schliessen Sie das aus dem Bestehen der Musikfeste in der Schweiz, am Rhein und an der Elbe? Die beweisen nichts für Ihre Behauptung.

A. Sie meinen vielleicht, dass ihre Aufführung noch in vielen Puncten mangelhaft ist. Ja! da muss ich Ihnen recht geben, aber die leidige Ursache davon liegt in der steten Verminderung der vom Staate unterhaltenen Singchöre in manchen Ländern.

B. Das nicht; diese Verminderung ist nicht so nachtheilig, als man glaubt; denn obwohl sie die neu entstandenen Singakademieen nicht vollständig ersetzen, so wirken diese doch mehr auf das Publicum, als die Chöre, weil es sich für das am meisten interessirt, was aus seiner Mitte hervorgeht. Ich sprach auch nicht von der mehr oder weniger mangelhaften Aufführung der Musikstücke bey solchen Festen, denn bey dem sichtbaren Streben nach Vollkommenheit sind kleine Mängel leicht zu übersehen. Ich meine, dass die Musikfeste selbst noch nicht aus der Nothwendigkeit entspringen, geistliche Musik zu hören.

A. Ich sollte aber glauben, dass die allgemeine Theilnahme, welche sich bey solchem Feste ausspricht, gerade das Gegentheil beweisen müsse. Welches frohe Zusammenwirken findet nicht dabey statt! Kaum ist ein Fest beendigt, so freuen sich die Sänger schon auf das Nächste!

B. Ganz wahr! aber betrachten Sie nur die Ursachen des Entstehens der Musikfeste. Sie verdanken ihr Daseyn dem geläuterten Geschmack ihrer Stifter, welcher sich späterhin auf viele der Mitwirkenden verbreitete und darum auch allgemeinern Nutzen gehabt hat, weil die Gesangchöre aus Dilettanten bestehen, die wiederum vielen Einfluss auf das Publicum haben. Ein anderer Theil von diesen Dilettanten wird freylich bloss durch den Glanz, und die Uneigennützigkeit eines Musikfestes, oder weil er zu einem Vereine gehört, der sich im Ganzen demselben anschliesst, zur Theilnahme bewogen. Angenommen indessen, dass Alle von einer reinkünstlerischen Vorliebe für ein Musikfest

erfüllt wären, so ist es doch nur das Publicum, von welchem ein allgemeines Interesse an denselben ausgehen kann.

A. Zugegeben; dieses Interesse findet aber wirklich statt. Werfen Sie nur einen Blick auf den Eifer, womit die Vorkehrungen unterstützt und erleichtert werden, auf die freundliche Aufnahme der Mitwirkenden als Gäste, und andere sichtliche Beweise von der Theilnahme des Publicums!

B. Ich erkenne das alles an; wollen Sie aber einmal die Mittel untersuchen, wodurch diese Theilnahme erweckt wird, so werden Sie eine zweyte Ansicht von der Sache gewinnen. Die Auszeichnung, welche eine Stadt geniesst, ein Musikfest geben zu können, die Anwesenheit eines grossen Tonsetzers als Dirigenten, die Mitwirkung berühmter Sänger und Instrumentalisten, die Aufführung eines grossen Werkes, und vor allen Dingen, der Reiz der Neuheit oder Seltenheit thun das Meiste. Sie thun aber glücklicherweise nicht alles; das Interesse, welches von den mitwirkenden Dilettanten und von den Männern, welche an der Spitze des Unternehmens stehen, in das Publicum ausgeht, und anfangs meist persönlich ist, geht nach und nach auf die Sache über, und der Kreis derjenigen, welche Geschmack an den Aufführungen eines Musikfestes finden, erweitert sich immer mehr. Diess ist der Standpunct, auf welchem wir uns jetzt befinden; die Zeit, von der Sie sprachen, ist noch nicht da, aber sie nähert sich, und die jetzige ist ganz besonders dazu geeignet, ihren Eintritt zu beschleunigen, weil sich grosse Tonsetzer fast ausschliesslich auf Kirchenmusik legen. Sache derjenigen, welche vom Hause aus die Vehikel der Musikfeste waren, ist es nun, das Publicum immer mehr an sich heran zu bilden.

A. Ich sehe ein, dass Sie recht haben, und es ist zu wünschen, dass alle diese Personen ihren Einfluss recht erkennen und benutzen, welches grösstentheils durch ihr fortwährendes Beyspiel geschehen kann. Wenn sie sich nur besonders damit beschäftigen, diejenigen Werke auszuwählen, welche dem Publicum besonders zusagen, und nicht durch ihm unverständliche Sachen den Geschmack an der Kirchenmusik im Keime tödten.

B. Gerade hier gibt es eine gefährliche Klippe zu vermeiden. Man muss das Publicum für sich zu gewinnen suchen, aber nie den Zweck aus den Augen verlieren, es an sich heran zu bilden: sonst wird man im Gegentheil zu ihm herab gesogen. Das geschieht namentlich durch Compositionen, welche, wie man zu sagen pflegt, in das Ohr fallen, ohne der Würde des Ganzen angemessen zu seyn. Am Rhein ist man in der Wahl der rechten Mittel am weitesten gekommen, denn die dortigen Musikfeste enthalten durchweg ernste Sachen; Concert-Spiel und Gesang ist dort ausgeschlossen. Aber auch im Fache des Oratoriums gibt es Compositionen, die für solchen Zweck unbrauchbar sind; Haydn hat Messen geschrieben, Beethoven ein Oratorium, welche nicht in die Kirche, das gewöhnliche Lokale eines Musikfestes, gehören. Wählt man solche Musikstücke, so führt dieses Verfahren gewöhnlich seine Strafe mit sich; die ernste, würdevolle Musik, welche zugleich mit ihnen aufgeführt wird, verliert gegen sie, das Publicum wird zum Missfallen geneigt, und sucht sich in der Folge dagegen im Voraus zu verwahren, welches die Anordner des Festes nothwendig in Verlegenheit setzen muss.

A. Sie enthüllen mir da eine grosse Schwierigkeit: dem Publicum zu gefallen, und doch eine Wahl zu treffen, welche den Anforderungen der strengsten Kritik entspricht, das dünkt mich fast unmöglich.

B. Jetzt ist es im Gegentheil noch sehr leicht; man braucht nur auf die wahre Stimmung des Publicums zu merken. So wie wir in diesem Augenblicke stehen, ist dieses ziemlich gleichgültig gegen die Wahl eines Musikstückes, und erwartet den Impuls zu seinen Wünschen und Urtheilen von denjenigen, welche an die Spitze des Festes gesetzt sind. Es gibt aber beständig Leute, welche aus Gutmüthigkeit gegen einzelne Personen, z. B. gegen die überschwenglichen Musikliebhaber, gegen die Enthusiasten, die von einer melodischen Figur in Entzücken versetzt werden, namentlich aber gegen die Unverständigen, welche glauben, dass nur das schön sey, was sie gerade begreifen, und von sich auf die ganze Musikwelt schliessen, welche von tief gedachter Musik mit Achselzucken sprechen — aus Eigensinn, aus einem persönlichen Interesse irgend einer Art, bey solcher Gelegenheit Pläne durchsetzen wollen, und sich für das Organ des Publicums ausgeben. Die Stimme dieser Leute ist es, welche man nicht mit der Stimme des Publicums verwechseln muss. Geschieht diess einmal, und namentlich in Hinsicht auf Musikstücke gedachter Art, so sieht nun das Publicum sie für seine Vertrauten an, und ver-

einigt sich mit ihnen, Einrichtungen zu bewirken, welche spätorhin den Untergang des ganzen Unternehmens zur Folge haben können, gelindesten Falles aber den erhabenen Zweck der Musikfeste in die Hervorbringung eines gewöhnlichen Ohrenkitzels umgestalten. Und dann: Fahre wohl Kirchenmusik! und ihr, geliebte Jünger der heiligen Muse, setzt euch hin, und componirt Walzer für Orchester und Chor.

Vermischtes.

Anfrage:

Wer kennt das berühmte Lied der Turkomanen: „Kuhr-Ogluh," oder der Sohn des Blinden? Sie singen es stets, wenn sie zur Schlacht gehen, und immer soll der Eindruck, den es auf diese wilden Haufen macht, bewundernswerth seyn. Es erzählt die Grossthaten des heldenmüthigen Sohnes eines armen blinden Mannes, für den der Sohn Reis- und Caravanen anfällt und ausplündert. Hunde widerstehen ihm nicht, und durch Tausende trägt ihn Kerat, sein wunderschnelles Ross. Schon der Text allein wäre uns in einer guten Uebersetzung willkommen. Sollte aber Jemand in irgend einer Reisebeschreibung oder einer uns unbekannten Sammlung orientalischer Schätze auch die Melodie der beschriebenen Romanze gefunden haben: würde er sich uns und gewiss Viele sehr verbinden, wenn er sie in diesen Blättern mittheilen wollte. Leider haben die meisten Reisenden auf dergleichen Dinge zu wenig geachtet: gewöhnlich findet man nur kurze, unbefriedigende Anzeigen, die aber doch oft schon geeignet sind, Freunde der Volksgesänge und Geschichtforscher der Musik begierig nach dem Ganzen zu machen.

Einiges über das Sirenion.

Herr Promberger, Instrumentmacher in Wien, brachte in vergangener Ostermesse einige Exemplare seiner Erfindung hier her; wir hatten nicht nur Gelegenheit sie zu hören, sondern auch die Einrichtung des Instrumentes genauer kennen zu lernen. Dieses kleine, aufrecht stehende, noch nicht vier Fuss hohe, also sehr wenig Raum einnehmende, Pianoforte hat von den Mittelchören nach den hohen einen sehr kräftig und wohlklingenden Ton: nur die grosse Octave und die Contratöne bedürfen noch einer Verbesserung, sollen sie so rein und sonor werden, wie jene. Die sehr kurze Mensur und die ausserordentliche Dicke der Saiten nöthigt sie zu einer schnellern Schwingung, als sich mit der Schönheit der tiefen Töne verträgt. Da aber der Mann bereits so viele Hindernisse glücklich überwand, so darf man hoffen, er werde auch noch dieses Eine durch irgend ein Beschwerungs-Mittel, das die starken Saiten zu langsameren Schwingungen nöthigt, besiegen. Die Mechanik des Sirenions ist ganz einfach und sehr zweckmässig: der Resonanzboden ist frey vom Sarge, bloss dem Saitenzuge überlassen, und der Hammerschlag ist kräftig. Doch auch hier wäre zu völliger Herrschaft des Spielers über die Tastatur, beym Zurückfall des Hammers ein entgegen kommender Finger noch nöthig; wenigstens werden die, die noch nicht völlig mit der Behandlung des Instrumentes bey schnellem Wiederanschlage einer und derselben Taste vertraut sind, diesen Wunsch noch fühlen. In allem Uebrigen ist es völlig einem Pianoforte gleich, und da es sehr wenig Raum einnimmt, sehr solid gebaut ist, und ausgezeichnet gute Stimmung hält: so wird Hrn. Promberger's Erfindung, besonders wenn das wenige Mangelhafte noch verbessert seyn wird, sehr Vielen nützlich und angenehm seyn. Der Preiss eines solchen Instrumentes ist 200 bis 300 Thaler.

Kurze Notiz.

So eben vernehmen wir, dass Franciska Ferrari, welche sich am 9ten November 1826 in unserm Abonnement-Concerte auf der Pedal-Harfe hören liess, am 5ten October dieses Jahres in Gross-Salzbrunn in Schlesien gestorben ist. Sie hatte früher mit den Ihrigen längere Zeit in Christiania ihrer Kunst gelebt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ist. In den Arien, wie in den mehrstimmigen Singstücken, fliesst der Gesang aus der Fülle leidenschaftlicher Empfindungen, die rhythmische Form ist ziemlich regelmäsig, die Instrumentalbegleitung mit den Singstimmen gut gruppirt, die Schreibart, einige wenige Fälle ausgenommen, korrekt und der darin herrschende Charakter des Erhabenen und Rührenden in seinem wahren Gesichtspunkt gefaßt und glücklich dargestellt.

Es würde uns zu weit führen, uns in das Detail der vorzüglichsten Stellen einzulassen, die in diesem dramatischen Werke enthalten sind. Sie werden jedem unbefangenen Freund und Kenner der Musik von selbst in die Augen springen und gewifs wird keiner den dreystimmigen Rundgesang *Alles fuhr.* o *Liebe* und das Rondo *Gleich der jungen Frühlingsrose* aus der Hand legen, ohne an jenem die so gefällige und fliefsende Melodie, an dem leztern hingegen das wahrhaft originelle zu bewundern, das die Behandlung des Textes hat. Unter den Chören zeichnet sich das Finale des dritten Akts in Ansehung schöner Modulationen und kanonischer Sätze sehr vortheilhaft aus. Insonderheit ist die Stelle S. 110 und die geschickte Vertheilung der 3ingstimmen im lezten Abschnitte dieses Chors auf S. 116 ein Beweis von den grüsesten Einsichten des Hrn. Verf. in das Wesentliche des musikalischen Satzes.

Indefs darf Rec. es doch nicht verschweigen, dafs er hier und da auf Stellen kam, die ihm anstöfsig schienen. In folgender z. B. liegt ein offenbarer Fehler gegen die musikalische Interpunktion:

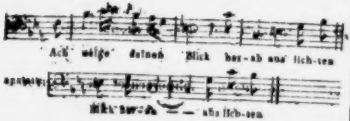

Eben so vermifste Rec. S. 10 im 2ten Takt die kleine Pause als Leitton zum nachfolgenden Uebergange in *Ar dur*; und wenn nachstehende Harmonisirung angewandt worden wäre:

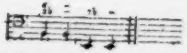

so würde die Härte und die widrige Empfindung der Oktaven in dieser Stelle vermieden worden seyn. Auch die Stelle S. 22 im 3ten und folg. Takte der lezten Linie würde besser so heifsen f

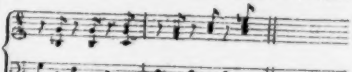

Vorzüglich hätte Rec. gewünscht, dafs sich Hr. A. in seiner recitativischen Schreibart strenger an die Regel gehalten hätte. Offenbar gehören melismatische Verzierungen, wie sie auf S. 69, besonders in der lezten Zeile angebracht sind, eben so wenig in ihr Gebiete, als die so häufigen und ganz überflüssigen Ruhepunkte S. 68 und S. 128, besonders über Noten, auf welche der Hr. Verf. schon an sich den grammatischen Accent gelegt hat. Ein gefühlvoller Sänger weis ohnehin schon, Schwebungen, Zeichnungen und kleine Koloraturen anzubringen, wo es der leidenschaftliche Ausdruck gestattet, oder nothwendig macht.

Wir würden diese Kleinigkeiten nicht gerügt haben, wenn wir nicht voraussetzen dürften, dafs der einsichtsvolle Herr Verf. bey seinem unverkennbaren Bestreben nach Vollkommenheit diese freundschaftliche Winke in der Folge benutzen werde, wenn er auf dieser so rühmlich betretenen Laufbahn auch ferner noch fortwandeln sollte.

Auch das typographische dieses Klavierauszugs verdient in Rücksicht auf Eleganz und Korrektheit Lob.

Nachricht.

Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musikwesens in Wien.

(Beschlufs.)

Bey der Menge von Musikliebhabern, welche man in Wien findet, ist es sehr natürlich, dafs

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1828.

Anzeige.

Einem verehrten Publicum mache ich ergebenst hierdurch bekannt, dass ich wieder eine neue Sendung römischer Saiten aller Gattungen von vorzüglichster Qualität erhalten habe, und um äusserst billige Preise sie zu geben im Stande bin. Auch sind ächte Violin-C Saiten, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt, nebst Guitarren-Saiten um die billigsten Preise zu haben.

Hossen Cassel, den 29sten September 1828.

Adolph Hornthal
Hof - Musikalienhandlung.

Musik-Anzeigen.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau ist erschienen und in Leipzig bey Herrn J. G. Mittler, so wie in allen Musikhandlungen zu haben:

Hesse, Adolph, Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, *Fuga aus Mozart's Requiem*, für die Orgel bearbeitet und Präludium als Einleitung derselben. Preiss 6 Gr.

— *Präludium* über zwey Themata aus Graun's Tod Jesu zum Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden," für die Orgel bearbeitet. Pr. 8 Gr.

Zunächst werden von diesem talentvollen Componisten, einem Schüler Berners, „leichte Orgelvorspiele für angehende Organisten" erscheinen, auf die wir hiermit in voraus aufmerksam machen.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre, ein Leitfaden für Lehrer beym Unterrichte, ein Hülfsbuch zur Wiederherstellung und zum Selbststudium der musikalischen Composition, von *L. E. Gebhardi*. 1ster Band. 4. Preiss 2½ Thlr. oder 4 Fl. 12 Xr. rhein. Erfurt, beym Verf. und Leipzig bey T. F. Hartknoch.

In diesem Werke ist die Theorie der Musik auf eine recht praktische Weise gründlich, fasslich und deutlich vorgetragen, so dass dadurch selbst diejenigen, welche nur mässige musikalische Kenntnisse besitzen, in den Stand gesetzt werden, gründlichen Unterricht ertheilen zu können.

Das von demselben Verfasser 1825 ebendaselbst erschienene evangelische Choralbuch (Preiss 2 Thlr. 16 Gr.) ist jetzt für 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Xr. durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben.

Neue Verlags-Musikalien
der
F. S. K. privilegirten
Musikalien- und Instrumentenhandlung
von
G. Müller in Rudolstadt.
Michaelis 1828.

Auber, D. F. E., Ouverture aus der Oper: Fiorella, für Pianoforte	8 Gr.
Eberwein, M., Premier Trio für Flöte, Violine und Violoncell. Op. 102.	1 Thlr.
Müller, F., gr. Solo für Clarinette. Op. 37.	6 Gr.
— 12 Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass. 4te Lief.	1 Thlr.
— 12 Tänze für Pianof. 4te Lieferung	12 Gr.

Früher sind erschienen:

Eberwein, M., Serenaden für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. 99stes Werk.	8 Gr.
— 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 94sten Werk	12 Gr.
— Lied aus der Oper: Das befreyte Jerusalem (Versteh' ich recht die heil'ge Sage etc.) mit Begl. des Pianoforte	6 Gr.
Müller, F., Divertissement für Pianof. und Clarinette oder Violine. 32stes Werk	12 Gr.
— 12 Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass, 3te Lief.	1 Thlr.
— 12 Tänze für Pianoforte, 3te Lief.	12 Gr.
— Militärmusik für eine Clarinette in Es, 8 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel.	2 Thlr. 8 Gr.

Müller, F., Rondo brillant für eine Clarinette in Es, 3 Clarinetten in B, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Serpent, 3 Posaunen, grosse und kleine Trommel. 1 Thlr. 6 Gr.

Bey Joseph Czerny (vormals Cappi et Czerny), Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen und bey A. G. Liebeskind in Leipzig um die beygesetzten Preisse zu haben:

Beethoven, L. van, Trois Sonates pour le Pianoforte. Oeuvre 29. Nr. 1, 2, 3 (nouvelle Edition) à 1 Fl. 15 Xr. Conv. M. oder 20 Gr.

Czerny, Jos., Variations sur une Valse fav. p. le Pianoforte. Oeuvre 80. Prix 45 Xr. Conv. M. oder 12 Gr.

— Souvenir de Vienne où Rondolette brillante pour detto. Oeuv. 61. Pr. 45 Xr. Conv. M. oder 12 Gr.

Jansa, L., Variationen für die Violine mit Begleitung d. Orchesters. Op. 89. Preise 2 Fl. Conv. M. oder 1 Thlr. 8 Gr.

— Dieselben mit Begleitung des Quartetts. 1 Fl. 30 Xr. Conv. M. oder 1 Thlr.

— Dieselben mit Begleitung des Pianoforte. 1 Fl. Conv. M. oder 16 Gr.

— Grande Polonaise concertante pour Pianof. et Violon. Oeuv. 40. Pr. 2 Fl. 30 Xr. Conv. M. oder 1 Rthlr.

Lickl, C. G., Abschieds-Walzer mit Motiven aus Paganini's 1stem, 2tem und letztem Concerte f. Pianoforte. Opus 53. Pr. 24 Xr. Conv. M. oder 7½ Gr.

Leutner, C., Rondoletto pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 9. Pr. 30 Xr. Conv. M. oder 8 Gr.

Low, J. C., Valses de l'Aphrodite pour la Guitare. Op. 4. Pr. 20 Xr. oder 7 Gr.

— Variations brill. sur un Thème hongrois p. la Guitare. Op. 5. Pr. 36 Xr. Conv. M. oder 10 Gr.

Mihoux, G., Scherzo sur le Motif (avec les clochettes p. N. Paganini) pour Pianof. Op. 31. Pr. 30 Xr. Conv. M. oder 8 Gr.

Moscheles, J., Fantaisie dramatique pour le Pianof. sur des Motifs des Airs les plus favorites chantés par Mlle. Sontag. Pr. 45 Xr. C. M. oder 7 Gr.

Pfeiffer, F., 3 Rondo's für die Guitarre. Op. 23. Nr. 1, 2, 3, jedes Heft kostet 20 Xr. C. M. oder 7 Gr.

— Trio für Violine, Viola und Guitarre. Op. 26. Pr. 1 Fl. 20 Xr. Conv. M. oder 1 Thlr.

Plachy, W., Choeur de Chasseurs de l'Opera Euryanthe p. Pianoforte, à 3 et 4 m. Oeuv. 44. Pr. 30 Xr. Conv. M. oder 8 Gr.

Plachy, W., La Giraffe, Rondeau Arabe pour Pianoforte. Op. 59. Pr. 45 Xr. C. M. oder 12. Gr.

Seehter, S., 6 Präludien für die Orgel mit obligatem Pedale. Opus 38. Preise 36 Xr. Conv. M. oder 10 Gr.

Speeh, J., 2 Quartetten für MIanerstimmen. Systes W. Nr. 1 Mayllied, gedichtet von Göthe. Nr. 2 Der Morgenstern, von Körner. Pr. ½ Fl. Conv. M. oder 16 Gr.

Tulou, Fantaisie et Polonaise pour la Flûte avec acc. de Pianoforte. Op. 45. Pr. 1 Fl. 45 Xr. Conv. oder 20 Gr.

Wanhall, L., Sonatine, (C) pour Pianoforte à 4 m. Op. 64. (nouvelle Edition.) Pr. 30 Xr. Conv. M. oder 8 Cr.

Subscriptions - Anzeige.

Mit Anfang des künftigen Jahres 1829 wird in meinem Verlage erscheinen:

Grosse Messe in As dur,

für vier Solo-Stimmen und Chor mit Begleitung des ganzen Orchesters,

von

Max Eberwein.

Opus 87.

In vollständiger Partitur.

Um den Freunden der Kirchenmusik die Anschaffung dieser gewiss vorzüglichen Composition zu erleichtern, so wird der Weg der Subscription eröffnet und der Subscriptions-Preis dieses 32 bis 34 Bogen starken Werkes auf 3 Rthlr. preuss. Cour. festgesetzt.

Mit dem Erscheinen tritt dann ein bedeutend höherer Ladenpreis ein.

Für schönen Druck und elegantes Aeussere wird die Verlagshandlung möglichst sorgen.

Die Zahlung geschieht nach Ablieferung der Partitur.

Bestellungen hierauf nehmen alle Musikhandlungen an.

Bey Bestellungen von sechs Exemplaren wird das siebente gratis gegeben.

Rudolstadt, im September 1828.

G. Müller,

K. S. H. privilegirte Musikalien- und Instrumentenhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. **No. 46.** 1828.

Nachricht von alten Musikalien auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek, gedruckt in den Jahren 1526 bis 1544.

In der neuesten Zeit ist unverkennbar das Interesse für ältere musikalische Werke auf sehr erfreuliche Weise angeregt und genährt worden, und zwar nicht allein für die eines Palestrina, Pergolesi, Bach oder Händel, sondern bis zur Zeit der Einführung des mehrstimmigen Contrapunctes, bis in das 15te Jahrhundert hat sich die Aufmerksamkeit mit erneuerter Stärke gerichtet, und den Bildungsgang der schnell sich ausbreitenden Harmonie verfolgt. Sehr geachtete Männer, in dieses Interesse verflochten, sind daher bemüht, theils, was irgend darauf Bezug hat und aufgefunden werden kann, zu sammeln, theils, worin eben das Erfreulichste und Verdienstlichste liegt, das innere Wesen, das Leben jener ehrwürdigen Alten nochmals aus dem Strome der Zeit heraufzuführen.

Wo es aber auf geschichtliche Entwickelung ankommt, wie in unserm Falle, kann nicht leicht zu viel Stoff gesammelt werden, so dass jeder Beytrag als eine willkommene Gabe anzusehen ist, um so mehr, je seltener derselbe angetroffen, und je mühsamer er beygebracht wird. Denn obschon jene Zeit uns nicht so gar fern liegt, ist doch ein grosser Theil verloren gegangen, und das Erhaltene entweder unbekannt oder unbenutzt geblieben.

Unter die Zahl der letzteren gehören auch die Sammlungen, deren Anzeige hier gegeben werden soll.

Ich glaube mit Recht sagen zu dürfen, dass diese Sammlungen, zusammen genommen, einen musikalischen Schatz ausmachen, welcher bisher noch an keinem andern Orte angetroffen worden ist.

Hier oder da könnte vielleicht eine eben so grosse Anzahl alter Musikalien aufbewahrt werden, allein schwerlich so viele aus demselben Zeitraume. Jena besitzt 58 verschiedene Sammlungen, und zwar alle aus den Jahren 1526 bis 1544, in Nürnberg, Wittenberg, Strassburg, Rom, Venedig, oder in Paris gedruckt. Selbst in Italien, oder Frankreich dürfte ein Besitzthum gleicher Art vergeblich gesucht werden, da man dort gewiss nicht so die in Deutschland erschienenen Werke gekauft hat, wie man in Deutschland so viel möglich alles Auswärtige anschaffte.

Diese 58 Sammlungen nun, welche in 15 Partieen gebunden sind, enthalten gegen 2000 Gesänge aller Art, als: Messen, Motetten, Hymnen, Madrigale, Psalmen, Magnificat, Lieder u. s. w. Unter den Verfassern sind die ältesten Contrapunctisten genannt, mit Ausnahme von Okenheim und Bonadies. Vorzüglich zu bemerken ist es, dass auch von denen, deren Compositionen zum grössten Theil für verloren angesehen werden, wenigstens mehre bedeutende Stücke vorhanden sind, z. E. von Obrecht zwey Messen und einige andere Stücke. Uebrigens sind mir mehre Namen vorgekommen, deren weder Walther in seinem Lexicon, noch Forkel in der Geschichte der Musik Erwähnung thut.

Die Jenaische Bibliothek verdankt ihre Grundlage der Privat-Bibliothek, welche Friedrich der Weise in Wittenberg anlegte, und dann Johann der Beständige und Johann Friedrich der Grossmüthige sehr vermehrten. Im Jahre 1548 wurde sie aber nach Jena gebracht, und der daselbst neugestifteten hohen Schule zum Gebrauche übergeben. Und von Wittenberg stammen auch unsere Musikalien, welche die Churfürsten vielleicht auf Luthers Veranlassung kaufen liessen. Ueberhaupt aber wurde damals die Musik in Wittenberg besonders gepflegt, und es lebte zu derselben Zeit Georg Rhaw daselbst, der früher in Leipzig Thomascantor war, spätterhin aber in Wittenberg eine

Druckerey errichtete, und viele musikalische Werke herausgab.

Die gedruckten Musikalien der Jenaischen Bibliothek sind nun folgende:

1) Das erste, zweyte und vierte Buch der Motetti de la Corona, Romae, auf Kosten des Florentiners Jacob Junta herausgegeben, 1526, die sich äusserst selten gemacht haben. Darin sind 68 Motetten enthalten, worunter auch fünf- und sechstimmige. Die Namen der darin vorkommenden Componisten sind: Hylaire, Carpentras, Antonius de Fevin, Mouton, Longueval, Josquin, Andreas de Sylva, Brümel, Divitis, Petr. de Tesche, Eustachius de monte regali, Cheritier, le Gayhe, Jacotin, Atuen, Richafort, Maistre Jan (aus Holland; sein eigentlicher Name ist Joh. Pet. Sweling), Lupus Hellink, Joh. Lebrün, Noel Baldwin, Constantius Festa, Adrianus.

Von Mouton, dessen Sachen Forkel, Gesch. Th. 2. p. 657 grösstentheils für verloren hält, stehen allein in dieser Sammlung 20 Motetten, ausserdem in den übrigen noch 18 Stück, und in handschriebenen Missalien, welche in Jena aufbewahrt werden, fünf Messen.

Der Druck ist etwas undeutlich. Die Discantstimme hat auf dem Titelblatte eine Krone als Vignette, daher der Name der ganzen Sammlung.

Hier, bey der ältesten Sammlung, halte ich die Schlüssel für bemerkenswerth. Im Discante steht der C Schlüssel bald auf der 1sten, 2ten oder 3ten Linie, bald der G Schlüssel auf der dritten Linie; im Alte der C Schlüssel auf der 2ten, 3ten und 4ten Linie; im Tenore der C Schlüssel auf der 2ten, 3ten und 4ten Linie; im Basse der C Schlüssel auf der 4ten, und der F Schlüssel auf der 3ten und 4ten Linie.

2) Novum et insigne opus musicum sex, quinque et quatuor vocum, cujus in Germania hactenus nihil simile usquam est editum: Norimb. 1537, auf Kosten des Bürgers Johann Otto, gedruckt von Nic. Graphius. Die darin enthaltenen Stücke werden im Allgemeinen cantiones genannt, an der Zahl 57, worunter 20 fünfstimmige, und 12 sechsstimmige.

Componisten sind ausser Einigen, die in der vorigen Nummer genannt worden: Lud. Senfl Arnold de Bruck, Gaubert, Verdeloth, Willert, Leonh. Paminger, Lebrun, J. Heugel, Josquin, (so Otto in der Vorrede nennt „celeberrimus hujus artis heroum, qui habet vere divinum et inimitabile quiddam"), Matth. Eckel, Henr. Isaac, J. Mourtois, Thom. Stolser, Ludw. Haydenheymer, Samson, Balthasar Artopius.

3) Dreyzehn Bücher, sämmtlich gedruckt in Paris 1534 bey Petr. Attaignant; in diesen finden wir Geistliche aller Art; viele Motetten, Psalmen, Magnificat u. s. w. Also hat man in Frankreich, gegen Forkels Angabe, früher den Notendruck gebraucht, als in Deutschland, wo die vorige Sammlung das erste Product dieser Art gewesen zu seyn scheint. *)

Der vollständige Titel des ersten Buches ist: Lib. primus virginti musicales, quos vocant motettos, complectitur. Hierin stehen blos vierstimmige Motetten, eben so im zweyten Buche, das 24 Motetten enthält. Das dritte Buch hat fünf-, sechs- und achtstimmige Motetten, zusammen 30. Die meisten früher genannten Componisten kommen auch hier wieder vor, dann aber noch folgende: Bonteillier, Vermont Pr., Claudin, Gascogne, Verdelot, Couillart, Consilium, F. du lot, Matthias, Heurteur, Pieton, J. de Ferrare, de la Faye, Rousee, A. Mornable, G. le roy, Manchicourt, Gesse, M. Lassen, Demlebriant, Huyon, Lenfant, Moulu, Louvet, Jacquet, Longueval, Passereau, Mauricius georget, M. Sohier, Bourgignon, Hotinel Barra, Lupi, Colin margot, Corneille, Cadrac, Villain, Roger, Jarsins, Jodon. In den übrigen Büchern folgen die anderen Sachen. (Fortsetzung folgt.)

Recension.

Messe de Requiem à trois Parties en Chœur avec accomp. de grand Orchestre, composée par Sig. Neukomm. Partition. Oeuv. 30. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 5 Thlr.

*) Der Verf. irrt. Zum Beweis führen wir nur das erste lutherische Gesangbuch an, dessen Verbesserung Einige in Zweifel gezogen haben. Es enthält sieben Lieder mit ihren Melodieen, gedruckt 1524 zu Wittenberg. In einigen Exemplaren findet sich der Druckfehler 1814. Der ganze Titel ist folgender: Etlich Christliche Lieder, Lobgesang un Psalm, dem reinen wort gottes gemess; zum der heyligē schrift, durch mancherley hochgelahrter gemacht, in der Kirchen zu singen, wie es denn zum teyl horayt zu Wittenberg in übung ist.

Einen dieser seltenen Exemplare besitzt der Herr Hofrath und Oberbibliothekar Ebert in Dresden.

Anmerk. d. Red.

Es ist in diesen Blättern vom Wesen der Compositionen dieses Meisters, vom echt Declamatorischen seines einfach würdigen, oft tiefen und höchst gefühlvollen Ausdruckes, von seiner wohlüberlegten Bearbeitung lieberoll gewählter und gepflegter Gegenstände, von natürlich schöner Angemessenheit seiner Melodieen und Harmonirung derselben, von seiner deutlichen und sicrlichen Schreibart und der Zweckmässigkeit seiner Instrumentation in mehren ausgeführten Recensionen bereits die Rede gewesen; sogar das Hauptsächlichste seiner Lebensverhältnisse ist bey Gelegenheit der Empfehlung seines Oratoriums „Die Grundlegung Christi," (1827, Nr. 53 und 54) von Fr. Rochlitz unseren Lesern sehr erwünscht mitgetheilt worden. Wir haben daher im Allgemeinen nur zu versichern, dass sich dieses Werk den besten dieses Meisters würdig anschliesst, um ein nicht geringes Lob auszusprechen. Es hat das Eigene, dass es durchaus dreyst ig gehalten ist; der zweyte Sopran geht immer mit dem ersten, so lange er sich nicht über das zweygestrichene e hinausbewegt, was nur sehr selten geschieht. In solchen Fällen tritt auf kurze Zeit der vierstimmige Satz ein, damit die Stimme nicht über die Höhe ihrer natürlich kräftigen Töne hinaus schreite. Eine sehr verständige Ansicht, die im Kirchengesange jungen Componisten nicht genug empfohlen werden kann. Je ernster der Gesang ist, desto mehr soll man in den Grenzen des Tonbereiches bleiben, die jedem nicht ganz schlecht von der Natur in der Hinsicht Begabten ohne Anstrengung zu Dienste stehen. Die Wirkung des Gesanges muss auf diese Weise viel wohlthuender werden. Jede zu fühlbare Anstrengung wirkt bekanntlich um so unangenehmer, je ruhiger und inniger, je entfernter vom Eitein das Gemüth gestimmt ist, oder gestimmt zu werden verlangt. Nur ein einzigas Mal haben wir hier gefunden, dass der zweyte Sopran mit dem ersten das f, aber nur einen halben Tact lang, auszuhalten hat; und auch hierin lassen Stimmlage und Harmonirung die Annahme verständig erscheinen. Es ist also keineswegs die Noth, welche den Componisten zwingt, aus einem dreystimmigen plötzlich einen vierstimmigen Satz zu machen, sondern es ist hier begründete Wahl des Bessern, die nicht allein wegen der Tonhöhe, sondern auch um der guten rhythmischen Haltung solcher Eingänge willen dem Vrf. zur Ehre gereicht. Selbst der erste Sopran schreitet nur selten in das zweygestrichene g, und darüber hinaus gar nicht. Das melodisch Fliessende in der Stimmführung des Tenors und Basses darf bey N. als bekannt vorausgesetzt werden.

Ferner ist nicht nur die ganze Auffassung dieses heiligen Gesanges eine andere, als z. B. in dem Mozart'schen Requiem, sondern auch die Vertheilung des Textes in verschiedene Musikstücke ist andere, aber so gut gewählt, dass man nicht Bedeutendes dagegen einzuwenden haben würde, wenn auch der in Manchem verschiedene Gebrauch der gallicanischen Kirche Einigen nicht bekannt genug wäre. Das Abweichende von der gewöhnlichen Eintheilung werden wir beym Durchgehen des Einzelnen kurz und genau, im Verhältnisse zu dem „allerseits bekannten Mozart'schen, angeben, und jede Nummer mit kurzen Bemerkungen begleiten.

Nr. 1. Die Introduction (Andante, C, d moll) ist dem Gedanken und der Instrumentirung nach vortrefflich, würdig und einfach, vollkönig ohne alle Ueberladung.

Nr. 2. „Requiem aeternam" (Andante, C, g moll.). Die Singstimmen, die in angemessen langsam oder Bewegung fortschreiten, werden durch schöne Figuren in der Begleitung so gehoben, dass der etwas langgehaltene Satz keine Leere fühlen lässt. Vorzüglich lobenswerth scheint es mir, dass Kyrie eleison gleich mit in diesen Satz gezogen und höchst einfach behandelt worden ist. Denn wie sehr man sich auch in der Länge der Zeit, durch grosse Meister verlockt, an fugenmässige Behandlung dieser Gebetesworte gewöhnt hat: so wird man bey reiferer Ueberlegung doch schwer leugnen können, dass jene hergebrachte Behandlung unter die unbedachten Unziemlichkeiten gehört, die man zum Nachtheile wahrhaft frommer Empfindungen, um der Kunstleistungen willen, die niemals das tiefe Gefühl oder die Rechte der Vernunft verletzen sollen und dürfen, sich nur zu lange hat gefallen lassen. Es ist Zeit, dass man davon zurück kommt, und, wo man es in sonst erhabenen Werken findet, es als eine Eigenheit einer Kunstperiode entschuldigt, um des Herrlichen willen, was sie bei Uebrigen so reichlich aufzuweisen hat.

Nr. 3. „Dies irae" (Versus, C, d moll). Ein langer, bey aller Einfachheit geistvoll gehaltener Satz, der in seinen Abschnitten durch seinen wir-

bende und doch ganz natürlich verbundene harmonische Ausweichungen sich herrlich hebt. Das Tuba ist in diesem Satze gleich mit eingeschlossen. Dagegen beginnt mit „Quid eum miser“ ein Adagio (4/4, f dur) mit sehr einnehmender Melodie, ohne vom Feyerlichen sich zu entfernen. In demselben Tempo stehen „Rex tremendae majestatis“ und „Recordare.“ Mit den Worten „Ingemisco tanquam reus“ hebt, ganz gegen die Mozart'sche Eintheilung, ein Andante con moto (C, d moll) an, das bis zum Amen in angemessen wechselnden Melodieen und schöner Begleitung fortgeht, also „Confutatis“ und „Lacrymosa“ mit einschliesst. Hier kehren an den rechten Stellen früher dagewesene Figuren sehr geschmackvoll und wirksam wieder. Uebrigens ist die Recension des ganzen Gedichtes die kirchlich gewöhnliche, wie recht und billig.

Nr. 4. „Domine, Jesu Christe„ (Moderato, 2/4, d moll) nimmt „Quam olim Abrahae“ gleich mit auf. Die soeben genannten Worte werden anfangs in einem sehr kurzen, ganz einfachen Adagio 4/4 in derselben Tonart gegeben, als Uebergang zum „Hostias“ (Adagio, 3/4, b dur), wodurch der wieder eintretende Tripeltact desto wirksamer eingreift. Darauf wiederholt sich „Quam olim Abrahae“ in einer Fuge (Vivace, C, d moll. — Sollte 6/8 oder 3/4 heissen). Der Anfang dieses Fugensatzes war im ersten Gesange zu diesen Worten bereits vorgedeutet und ist trefflich durchgeführt, zuerst nur von Saiteninstrumenten begleitet, zu denen sich nach und nach die Blasinstrumente gesellen. Auch dürfen wir die schöne Wirkung nicht übergehen, die der Uebergang zu den Worten „ad vitam“ im Hostias hervorbringt.

Nr. 5. „Sanctus“ (Andante, 4/4, b dur), mit dem Benedictus bis zum Osanna in gleichem Tempo verbunden. Nicht minder trefflich, als das Vorige. Darum reiht sich Adagio aussi, es dur, 4/4, „Pie Jesu, Dominel dona eis requiem.“ Diese vor dem Agnus Dei stehenden Worte lässt bekanntlich die römische Liturgie weg, weshalb wir sie auch in unseren gewöhnlichen Todtenmessen nicht finden. Darüber wird sich Niemand wundern, der die Geschichte der Kirche nur einigermassen kennt. Der Cultus und das Dogma, so oft auch die Einheit derselben behauptet wurde und zuweilen noch wird, waren doch immer von Zeit zu Zeit, ja von Ort zu Ort verschieden, und es wäre zu wünschen, dass Jeder in Anschung des Cultus sich das echt protestantische Urtheil Gregors des Grossen zu Herzen nähme.*) — Wie Agnus Dei der Vorschrift gemäss, welche erst im 12ten Jahrhunderte gegeben, oder bestimmter, angenommen wurde, dreymal wiederholt und erst bey dem dritten Male „sempiternam“ dargestellt wird: eben so geschieht es mit dieser Formel. Dagegen wird in allen Todtenmessen „dona nobis pacem“ natürlich weggelassen (cap. 52, rationale divinorum officiorum von Wilh. Durand).

Nr. 6. „Agnus Dei“ (Andante, C, g moll), mit gewöhnlich vollem Orchester, nur Posaunen ausgenommen. Wie aus tiefliebender, fast ängstlich bekümmerter Brust um Erbarmen flehend für die gelichten Entschlafenen. Darauf Andante (4/4, g moll) „Lux aterna.“ Der vorige Satz hatte in h moll geendet. Ein schöner, einfacher Uebergang leitet in drey Tacten wieder in die herrschende Tonart. Der zweystimmige Satz, in welchem der Tenor dieselbe Melodie des Soprans einen Tact später herrlich nachsingt, geht bald auf der Schlusssylbe der Worte „quia pius es“ in 4/4 über, und trägt dreystimmig die Worte „requiem aeternam — Domine!“ vor, an welche sich in derselben Bewegung „Et lux perpetua“ anschliesst; das Letzte etwas zu künstlich declamirt, und der innigen Einfalt des Ganzen vielleicht nicht völlig angemessen, doch nur kurz gehalten. Die Worte „in aeternum“ fehlen.

---

*) Als Augustinus, der Missionar Englands, unter Anderm Gregor den Grossen schriftlich fragte: Quare, cum una sit fides, sint Ecclesiarum consuetudines tam diversae et altera consuetudo Missarum est in Romana ecclesia atque alia in Galliarum ecclesia tenetur? antwortete ihm Gregor, wie in der Breton Epistel des 12ten Buches zu lesen ist: Novit Fraternitas tua Romanae sedi, consuetudinem, in qua se meminit enutriam. Sed mihi placet, ut, sive in Romana, sive in Galliarum, seu in qualibet Ecclesia aliquid invenisti, quod plus omnipotenti Deo possit placere, sollicite eligas, et in Anglorum Ecclesia, quae adhuc in fide nova est, institutione praecipua, quae de multis ecclesiis colligere potuisti, infundas. Non enim pro locis res, sed pro bonis rebus loca amanda sunt. Ex singulis ergo quibus Ecclesiis, quae pia, quae religiosa, quae recta sunt, eligo, et hoc quasi in fasciculum collecta, apud Anglorum mentes in consuetudinem depono. Eine herrliche Lehre für Alle, die überall nur Alles nach ihrem Kopfe und ihrer Art wollen und das Uebrige unbesonnen verachten und verdammen.

Anmerk. der Revers.

Mit „Quia pius es“ enden sich unsere Todtenmessen. Nach dem Gebrauche der gallicanischen Kirche (?) ist nur noch hinzu gefügt:

Nr. 7. „Libera me, Domine, de morte aeterna.“ Wem dieser Zusatz unbekannt ist, den verweisen wir auf das Werk selbst. Besonders schön und höchst wirksam ist „lucrat eis,“ wo es S. 127 in d dur übergeht, mit einfallendem, vollem Orchester hervor gehoben. Zum Schluss (Vivace, ¾, d moll) wiederholt sich das Dagewesene in mancherley Figuren: doch, nach unserm Gefühle, weniger befriedigend, als wir es dem herrlichen Ganzen gewünscht hätten. Da aber dieser Zusatz „Libera nos“ nur eine Art sogenannter Superexcrescentia (ciceronianisch!) oder Embolismus (Einschiebsel) ist, der in den meisten Ländern nicht einmal durch den Gebrauch geheiligt erscheint, und darum so genannt wird, weil Alles, was darin erbeten wird, nur eine Wiederholung des schon Ausgesprochenen ist: so kann er auch recht wohl weggelassen werden, ohne dem trefflichen Ganzen etwas zu schaden, was der Einsicht und dem Geschmacke eines Jeden billig überlassen bleiben muss. Wir wünschen dem schönen Werke eine weite Verbreitung und viele empfängliche Herzen.

G. *W. Fink,*

Musikalische Todtenfeyer des Kanzlers Aug. Hermann Niemeyer's in Halle.

Am Abende des zweyten Septembers wurde uns der herrliche Genuss zu Theil, das Mozart'sche Requiem, von der Singakademie aufgeführt, in der Kirche unserer Vorstadt zu hören. Die Veranlassung zu dieser Musikaufführung gab der Wunsch der Mitglieder der Singakademie: dem verstorbenen Kanzler Niemeyer einen Nachruf inniger Verehrung durch die Aufführung eines religiös-musikalischen Meisterwerkes zu bringen, da dieser in jeder Hinsicht grosswirkende Geist auch durch die gottgeweihte Dichtung seiner frommen Psalmen und Lieder sich eine kostbare Blüthe in den unverwelklichen Kranz seiner Verdienste geflochten habe.

Wohl manchmal hört man, namentlich in grösseren Städten, in solchen Gelegenheitsaufführungen weniger, als man zu sehen bekommt, und findet bey den prächtigsten Sarkophagen nur oberflächlich einstudirte Musik. Hier war es umgekehrt. Obgleich die Kirche sehr schön beleuchtet war, so war diese Beleuchtung doch so einfach, dass sie ganz als Nebensache erschien, und ihr Eindruck keineswegs störend, sondern vielmehr vortheilhaft wirkte. Es ist nämlich die Kirche eine Kreuzkirche mit zwey übereinander stehenden durch den ganzen Umkreis der Kirche durchlaufenden Chören, wovon nur das obere, jedoch ringsherum und so stark erleuchtet war, dass der untere Raum der Kirche, in welchem sich ausser den Lichtern auf dem Altare kein einziges Licht befand, eine fast taghelle, dabey aber sehr angenehme und durchaus nicht blendende Beleuchtung hatte. Das Sängerpersonale und Orchester war auf dem der Orgel links liegenden Theile des obern Chores aufgestellt, da der Raum des Orgelchores zu beschränkt ist, was dem Referenten in so fern weh that, als er nicht gern die Orgel bey einer religiösen Musik in der Kirche entbehren mag, obwohl, wie er später erfuhr, durch diese Orgel die Wirkung der Musik nicht vortheilhaft unterstützt worden seyn möchte; denn leider entspricht weder die Disposition der Orgel, noch der Zustand der Register dem im Allgemeinen sehr zusagenden Innern der Kirche.

Was nun die Musikaufführung selbst betrifft, (der Dirigent war, wie gewöhnlich bey allen grösseren hiesigen Musikaufführungen, der Unternehmer der Singakademie, Herr Universitätsmusikdirector Naue) so müssen wir dem Fleisse der Theilnehmer Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und die Ausführung sämmtlicher Chöre und Fugen in jedem Bezug von Seiten des Singpersonales vollkommen gelungen nennen. Das Orchester (welches, da es nicht von Seiten der Universität besoldet wird, nicht unter Aufsicht des Musikdir. Naue steht, und leider dem Singpersonale nicht gleich kommt) that bey der Aufführung der Chöre sein Mögliches, und verdient um so mehr Lob, da es seine mässigen Kräfte über Erwartung anstrengte. In den Solopartieen trat freylich seine Mangelhaftigkeit mehr hervor, und verdunkelte die Singstimmen, jedoch liess sich auch hier sein guter Wille nicht verkennen. Die Chöre waren mit ungefähr 120 Singstimmen besetzt, die Discantsolostimme war schön, voll und gewandt, die Altsolostimme unverkennbar aus vorzüglich guter Schule, der Solotenor voll, weich und von seltenem Umfange der Brusttöne, der Sologbass von ausserordentlicher Fülle, Rundung und Wohlklange. Dass der wehmüthige Eindruck des Ganzen durch den Gedanken an den unersetzlichen Verlust des gefeyerten Todten gesteigert wurde, und bey der Mehrzahl der Zuhörer die schmerz-

lichsten Erinnerungen weckte, bedarf wohl keiner nähern Andeutung. Deshalb schied auch ein grosser Theil der Zuhörer diesmal in einer ganz andern Stimmung von der Kirche, als diess vor einigen Monaten der Fall war, wo dasselbe musikalische Meisterwerk in der Domkirche gegeben wurde, wo es nur einen mehr allgemeinen Bezug hatte, und somit einem grossen Theile der Zuhörer mehr einen reinen, nicht durch eine so traurige Veranlassung getrübten Kunstgenuss gewährte.

Die Zusammenstellung dieser beyden Aufführungen und ihrer gegenseitigen Vorzüge, wie sie in verschiedenen Gesellschaften erörtert wurden, gaben dem Referenten noch Gelegenheit, zu bemerken, wie eigenthümlich die Imagination bey Kunstgenüssen wirkt, und oft das dem Verstande klar Vorliegende bey weitem weniger würdigt, als das, was sie, eben weil es eine weniger bestimmte Anschauung gewährt, mit selbstgeschaffenen höheren Vorzügen ausstattet.

Auf die Aufführung des Requiem in der Domkirche war allerdings Fleiss verwendet worden und sie war wohl nicht mit Unrecht zu den gelungenen zu zählen; jedoch einestheils war das Orchester hier schwächer, als diessmal, obgleich die Grösse jener Kirche gerade umgekehrt ein stärkeres Orchester wünschen liess, und anderntheils konnte das Singpersonale von dem ungewöhnlich hoch liegenden Orgelchore der Domkirche kaum halb so stark nach unten wirken, als hier, und somit musste der Effect in der letztern in jedem Falle stärker seyn, als in der erstern. Wider Erwarten aber erklärten sich Viele für die Aufführung in der Domkirche, während der Dirigent, der für beyde von ihm geleitete Aufführungen offenbar gleiches Interesse haben musste, der letztern den Vorzug gab, indem er das Urtheil für die Aufführung in der Domkirche nur in so fern in Schutz nahm, als auch bey der Dünne der Tonmasse, doch das durch die Höhe des Chores begünstigte innigere Verschmelzen des Ganzen, und die erhabene Tonfarbe, welche ihm die gewichtvollen Schallwellen des hohen Domgewölbes gaben, die Wirkung grossartig genug gestaltet hätten, um des Eindruckes auf ein empfängliches Gemüth sicher zu seyn.

Referent kann dem nicht beystimmen, so gern er dieser Meinung die Wahrheit nicht absprechen möchte, da ihm selbst die Musik in der Glauchaischen Kirche mehr als Musik im Concertsaale, die Musik in der Domkirche mehr als Kirchenmusik erschien, da auch dem sehr gewandten Basisten, der das Tuba mirum in der Domkirche so wirkungsvoll vortrug, so viel er übrigens bey seinem schönen, mit reichen Vorzügen ausgestatteten Organe und ausgezeichnetem Talente ohnehin zu leisten vermag, doch der herrliche akustische Bau der Domkirche unleugbar sehr zu Statten kam; vielmehr glaubt er den bey der Mehrzal wirksam gewesenen Grund darin zu finden, dass in der Domkirche der Genuss eben mehr in der Imagination lag. Das, wie schon gesagt, sehr hoch liegende Orgelchor war der einzige lichte Punct der Kirche, auf den alle Augen sich richteten, und der untere Raum der Kirche war nur sehr spärlich erleuchtet, dabey aber war die Beleuchtung auf dem Orgelchore hinter dem Singpersonale angebracht, und es war von dem untern Raume der Kirche aus Niemand im Stande, irgend Jemand auf dem Orgelchore zu erkennen, so dass die Musik wirklich aus ungesehener Ferne zu kommen schien, zu welcher Täuschung noch der geringe Grad der Stärke derselben beytrug. Diess machte einen magischen Effect, der theils dadurch, dass er der Phantasie Anlass zu verdoppelter Thätigkeit gab, theils durch den Reiz des Ungewöhnlichen, die Meinung der Mehrzahl für sich gewann. Dagegen war in der Glauchaischen Kirche der Standpunct des Orchesters selbst sehr stark beleuchtet, theils durch die Beleuchtung der Nebenchöre in so helles Licht gesetzt, dass man von unten aus alles mehr als zu deutlich erkennen konnte. Zugleich traten Singstimmen und Orchester bey der mindern Höhe des Chores und dem kleinern Umfange der Kirche so kräftig hervor, dass weder optische noch akustische Täuschung die Phantasie in Bewegung setzen konnten. Man musste also alles nehmen, wie es war, ohne sich erst schaffen zu können, was man nach seinen individuellen Wünschen und Ansichten gern hinein legt, oder zu seinem Schmuck erfunden hätte. Und darum gab auch die Mehrzahl der ersten Aufführung des Requiem in der Domkirche den Vorzug über die in der Glauchaischen Kirche, wenn gleich die wünschenswertheste Präcision und Sicherheit der Chöre, das nur wahren Freude der Kenner vortreffliche Gelingen und Ineinandergreifen der einzelnen Stimmengänge, die dem ganzen Tongemälde selbst ungleich besser angemessene Stärke des Chores und Orchesters und mehre andere Vorzüge dieser letztern Aufführung das Gegentheil erwarten liessen.

E. T.

Nachricht

Stuttgart, am 28sten October (Auszug aus einem Schreiben). Eben kam der Hr. Kapellm. Lindpaintner aus München, wo er sich drey Wochen aufhielt, wieder zurück. Er hat dort seine neue Oper, den Vampyr, glücklich in die Scene gesetzt und selbst sie dirigirt. Der Erfolg, so drückt er sich selbst aus, übertraf noch seine Erwartungen.

Dem. Schechner soll ausgezeichnet gesungen haben. Näheres über diese Aufführung erwarten wir von unserm Münchner geehrten Herrn Correspondenten. Herr Kapellmeister *L.* wird, der Aufführung seiner Oper wegen, wahrscheinlich bald nach Berlin reisen.

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Die Instrumentirung für das Orchester, oder Nachweisungen über alle bey demselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar componiren zu können, von A. Sandelin*, königl. preuss. Kammermusicus. Berlin, in B. Wagenführs Buch- und Musik-Handlung. 1828. (4. 8. 48.)

Nr. 2. *Die Instrumentirung für sämmtliche Militär-Musik-Chöre oder Nachweisungen* u. s. w. Wie oben. (4. 8. 48.)

Diese beyden sehr verdienstvollen Werkchen sollen angehenden Componisten in kürzerer Zeit, als auf dem Wege eigener Erfahrung, so sehr diese auch für wahrhaft wirkungsvolles Setzen für alle Instrumente Jedem bey allen Vorkenntnissen immer nöthig bleiben wird, die Kunst, gleich anfangs ausführbar für das Orchester und für Militärchöre zu schreiben, mindestens erleichtern; und diesen Zweck werden Alle, die sich dieser deutlich geschriebenen Anweisungen fleissig und verständig bedienen wollen, auch gewiss ohne grosse Schwierigkeit erreichen, wenn sie das für einen guten Anfang zweckdienlich Gegebene mit ihren eigenen Bemerkungen fortwährend immer mehr ausbilden wollen, wie sich das von selbst versteht. Generalbasskenntnisse werden natürlich voraus gesetzt. Auch suche Niemand hier mehr, als die ersten, nothwendigsten Regeln für gute Behandlung der Instrumente. Es ist sogar höchlich zu loben, dass der Verf., dem Viele für seine nützliche Mühe zu danken haben werden, zunächst nichts mehr, als eben das Nothwendige gab, um Anfänger in dieser Kunst nicht zu verwirren. Masse halten im Lehren ist schwieriger, als Mancher denkt. Man findet hier jederzeit den Umfang des Tonbereiches jedes Instrumentes, das Nothwendigste über die Behandlung eines jeden, die leeren Saiten der Streichinstrumente und dergl. genau angegeben. Da aber die Deutlichkeit des Vortrages mit Pleonasmen nichts gemein hat: so müssen wir vor Allem in einer zweyten Ausgabe, die wahrscheinlich erfolgen wird, gewisse zwecklose Wiederholungen gestrichen wünschen, z. B. die öftere Bemerkung, dass der Contrabass eine Octave tiefer klingt, als das Violoncell, was in der Lehre über die Guitarre gleichfalls zu oft vorkommt u. s. f. Von den vorzüglichsten Regeln, wie dieses und jenes Instrument zu verwenden und nicht zu verwenden ist, haben wir nur, zu näherer Bezeichnung des Ganzen, einige aus z. B.: Töne, die nicht zu sehr hervorstechen sollen, dürfen der durchdringenden Oboe nicht gegeben werden. — In ziemlich hohen Tönen machen beyde Hoboen, wenn ihre Töne recht nahe an einander liegen und wenn sie besonders abgestossen werden, einen sehr guten Eindruck. — Für das Umsetzen der Clarinetten (der B- in eine A-Clarinette) heisst die sehr gute Vorsichtsregel so: Man lasse in solchem Falle dem Spieler durch Pausen die gehörige Zeit, lasse ihn auch nicht gleich mit einem Solo eintreten. Denn da das Instrument unterdessen kalt geworden ist, so ist die Stimmung tiefer geworden, was alsdann unangenehm auffällt. — Ferner sind für die schwierigeren Blasinstrumente die passendsten Tonarten bezeichnet, in welchen zweckmässig gesetzt werden kann. Auch ist in Notenbeyspielen gezeigt worden, wie die Schreibart für dieses und jenes Instrument von dem eigentlichen Klange der Töne abweicht. Sogar die Becken und die grosse Trommel sind nicht vergessen.

Im zweyten Werkchen, das allein von der Behandlung der Blasinstrumente spricht, ist zu Gunsten derer, die das vorhergehende Buch nicht besitzen, manches im ersten bereits Gesagte wiederholt worden: dennoch werden Anfänger in dieser Kunst auch hier noch viel Gutes lernen, wenn sie auch Nr. 1 schon studirten. Indem wir nun das dem Buche vorgedruckte Urtheil des Herrn Musikdirv. G. A. Schneider in Berlin, aus Ueber-

zeugung unterschreiben: empfehlen wir beyde Werkchen, die eine fühlbare Lücke unserer musikalischen Literatur auszufüllen begonnen haben, angelegentlichst, und verweisen die Lernbegierigen noch auf die nützliche Abhandlung: Ueber Instrumente und Instrumentalring" von B. L. in Nr. 23 und 25 dieses Jahrganges unserer Zeitung, der als ein rühmlicher Vorgänger dieser Werke angesehen werden muss.

Nr. 1. Erster Lehrmeister im Clavier- oder Fortepianospiel. Eine Sammlung ganz leichter und gefälliger Musikstücke für die allerersten Anfänger, nach einer neuen und zweckmässigen Methode bearbeitet von Wilh. Adolf Müller, (Cantoren in Borna) in vier Bändchen. Zweyte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. Meissen, bey F. W. Gödsche. Jedes Bändchen ¾ Thlr.

Nr. 2. *Musikalischer Blumenkranz. Eine Sammlung leichter und geselliger Musikstücke zur angenehmen Unterhaltung am Pianoforte, von W. A. Müller.* Zweyter Jahrgang, 1stes und 2tes Heft. Ebendaselbst. Jedes 12 Gr.

Abermals ein Lehrbuch für die ersten Anfänger und zwar im Allgemeinen ein zweckmässiges, wofür sich die Meinung des Publicums bereits ausgesprochen hat, denn der erste Band erlebte die zweyte Auflage. Vortheilhaft für Viele ist es, dass es in keiner Hinsicht zu rasch vorwärts schreitet und nie zu Verschiedenes auf einmal vornimmt. Melodieen und Harmonirung derselben sind ganz einfach, wie es für Anfänger nothwendig ist. Besonders gut ist auf Wechsel der Noten und Takt-Arten gesehen worden. Damit der Schüler beym Wiederholen sich an das Erklärte wohl erinnere, sind die Erklärungen ganz kurz unten beygefügt. Wenn wir auch diese Methode keineswegs eine neue nennen können: so wird sie doch, besonders für die Mehrzahl der gewöhnlich Begabten, unter die nützlichen gezählt werden müssen. Die ganz kurzen Stückchen sind anfänglich bis zu Nr. 30 dreyhändig. Mit Nr. 31 heben vierhändige an, und immer noch in c dur: erst Nr. 35 spielt in g dur, Nr. 38 f dur u. s. w. Darauf wechseln kleinere mit etwas längeren Sätzchen, in welche auch zuweilen einige Molltöne eingeschaltet werden. Nun erst wird der Schüler auch mit den Bassnoten bekannt gemacht, und zugleich, vor den Uebungen, mit den Stammaccorden, dem Dreyklange und seinen zwey Versetzungen, so wie mit dem Hauptseptimen-Accorde auf der Dominante. Darauf folgen Scalen-Uebungen mit beyden Händen und jedesmal ein kurzes harmonisches Vorspiel, worin auch bald der ganz gewöhnliche Uebergang aus c dur durch den Septimenaccord der Dominante nach g dur angebracht wird u. s. w. Das zweyte Bändchen enthält zunächst 16 leichte Gesänge, die wir aber nicht vorzüglich nennen können; sie sind offenbar das Schwächste im ganzen Werkchen, und gehören auch eigentlich gar nicht hierher. Zweckmässiger sind von Nr. 12 an einige bekannte Choralmelodieen. Bis Nr. 43 folgen kleine Sätzchen in moll; darauf eine leichte Sonatine, und Nr. 52 und 53 mit Flöten- oder Violinen-Begleitung, und zum Schluss einige vierhändige Kleinigkeiten.

Der dritte Band beginnt mit einem alphabetisch geordneten Verzeichnisse der nöthigsten musikalischen Ausdrücke (4 Blätter lang), dann Nr. 1 — 31 zweyhändige Pieçen; Nr. 32 — 43 kleine leichte Gesänge und Nr. 44 — 55 drey- und vierhändige Kleinigkeiten vom Cantor Reichert. Unter den Kindergesängen sind einige besser, als im zweyten Bändchen, und unter den drey- und vierhändigen finden sich auch bekannte Melodieen, die Kindern Vergnügen machen werden. Das vierte Bändchen fehlt. Der musikalische Blumenkranz hat denselben Zweck, und kann als eine Fortsetzung des ersten Werkchens angesehen werden. Auch er wird in dem Kreise, für den er bestimmt ist, Freude und Nutzen schaffen. Die meisten, immer noch sehr leichten Compositionen sind vom Herausgeber. Das Lied „Die Sehnsucht" von Hering, ist artig, aber nicht für Kinder, denen doch wohl auch diese Heftchen am meisten zusagen werden. Das Himmelsröschen ist ein sehr hübscher, gewiss Vielé ansprechender und tröstender Gesang. Die äussere Ausstattung ist schön.

Wer die ganz verschiedenen Bedürfnisse der Jugend in grösseren und kleineren Städten und auf dem Lande nicht kennt, wird dem Verf. dieser Werkchen leicht Unrecht thun können; er schrieb für die Jugend der letztern, und für diese wird es unter den angegebenen Beschränkungen ein dankenswerthes Geschenk seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

viele darunter mittelmäfsig, und viele noch weniger, als mittelmäfsig, sind. Indefs glaube ich, dafs man nirgends so viele grofse Dilettanten auf allen Instrumenten antreffen wird, welche sich nicht mit Unrecht Virtuosen nennen konnten. Etwas Musik zu lernen, gehört zur anständigen Erziehung. Meistens aus solchen Liebhabern der Musik, oder auch in den Häusern, wo man Musik nur gern hat, bilden sich die — im Vergleich mit den meisten Städten Deutschlands, häufigen *Privatakademien*. So nennet man Gesellschaften, wo zuweilen (doch jezt seltner) grofsere Instrumentalmusiken, gemeiniglich aber Quartetten und Quintetten gegeben werden. Nach Verschiedenheit der Musiker sind natürlicher Weise diese Produktionen gut, mittelmäfsig, oder auch noch weniger, als dies. Nach Maasgabe der musikalischen Bildung wählt man natürlich auch die Kompositionen. Da ist es denn, wie überall: die Gebildeten lieben das Gute, kann es zugleich neu seyn — desto besser, und mit Recht. die weniger Gebildeten lieben das Neue, kann es zugleich gut seyn — desto besser. Aber die Gelegenheit, so viel und so oft gute Musik zu hören, bildet selbst in den wenig Unterrichteten einen gewissen richtigen Takt des dunkeln Gefühls, dafs auch sie sich selten ganz vergreifen. Unter den Komponisten, welche von den mehr Gebildeten am meisten geschäzt und am öftersten benuzt werden, steht Haydn mit Recht oben an; und ich fordere jeden, der in den besten Häusern Zutritt gehabt hat, auf, mich, wenn er kann, zu widerlegen, indem ich behaupte, dafs man Haydns und einiger anderer verdienter Instrumentalkomponisten Quartetten nirgends besser, und an den meisten bedeutenden Orten nicht so richtig, fein und schön ausführen hört, als in Wien.

Die allgemeine, wahre und nicht affektirte Anhänglichkeit an Musik hat man doch wenigstens den Wienern noch nicht abgesprochen. Schon daraus sollte man, dächt' ich, auf Wohlstand der Kunst schliefsen müssen. Denn woran das Herz hängt, das *mufs* man hegen und pflegen; und was man treulich hegt und pflegt, das gedeihet auch. Nur mufs man hier so wenig, als in Italien, unter Kunst das verstehen, was richtiges Schulmeisterey heifsen sollte. Dessen ist hier wenig. Auch will ich nicht gerade leugnen, dafs es noch besser wäre, wenn man hier nicht, wie wohl zuweilen geschiehet, Kritik mit jener Schulmeisterey verwechselte. Aber für wahre Liebe zur Musik und für Geschmack an ihr darf man doch aus jener Anhänglichkeit schliefsen? Will man aber auch diesen Schlufs nicht gelten lassen, so kehre ich zur Erfahrung zurück, und diese läfst mich noch mehr behaupten: es wird in Deutschland nirgends (den Trofs hier, wie überall, abgerechnet) ein, in Bezug auf Musik, gebildeteres Publikum gefunden, als hier. Zum Beweise mag dienen, dafs jede gute Oper sehr zahlreich von den *nämlichen* Personen — zwanzig, dreyfsigmal, ja noch öfter gehört wird, blos um sich, da sie die ersten Male das Ganze gehört haben, die übrigen Male an den einzelnen Schönheiten zu ergötzen. Welche Oper wird wohl in anderen Städten, und wäre sie die grösste Meisterarbeit, von den nämlichen Personen so oft besucht? Man führe mir nicht das *Donauweibchen*, und andere Marinellische Opern an, welche denn doch überdies in den meisten Städten Ober- und Niedersachsens wenigstens so oft gegeben und so zahlreich besucht werden, als hier: denn hier höret man diese Opern *nicht*, um Schönheiten zu bemerken und zu geniefsen; sondern nur um das Vergnügen zu haben, über das und jenes darin erst lachen, und dann über das Andere recht oft schimpfen zu können, und das mit allem Rechte, da die Vorstadttheater in Wien selbst für nichts besseres gehalten werden, als für lebendige Marionettenbuden, wo man nur aus jenen Ursachen thorigtes Zeug sehen will, und deren Produkte sich auf dem Nationaltheater nicht sehen lassen dürften, ohne ausgezischt zu werden. Selbst die Aufführung der *Zauberflote* hat ja deswegen, ohnerachtet der vortrefflichen Musik, in diesem Winter so viel Widerspruch erregt.

Dieser gebildete Geschmack erstrecket sich bis auf die geringere Volksklasse. Wenn die Sänger nur drey oder vier Takte mit Gefühl und schon

Verf. nicht beygesetzt. Denn, sagt er in der Vorrede, die Componisten berücksichtigen bey den dreystimmigen Gesängen mehr die künstliche Verbindung der Töne, als die Worte. Bey mehren Stücken ist der Anfang des Liedes hinzu geschrieben, z. B. Will niemand singen, so sing aber ich; oder die Brunnlein die da fliessen. Das letzte ist von Isaac.

11. Modulationes aliquot quat. voc. selectissimae, quas vulgo modétas vocant, jam primum typis excusae. Norimb. 1538 bey Petreius. Enthält 16 Stück von Villart, Richafort, Claudin, C. Stein, H. Isaac, Josquin, Mahu, Gomman, Jonckers. Petreius leitet in der Vorrede das Wort modeta ab von elegantia modulationis.

12. Missae tredecim quat. voc. a praestantiss. artificibus compositae, Norimb. 1539. arte Graphei, besorgt von J. Otto. Die Vorrede von Otto ist merkwürdig. Man sieht daraus, wie hoch erfreut man in jener Zeit war über die neue Gestaltung der Kunst. Vor allen Andern wurden die Messen hoch geschätzt. Es heisst unter anderm: cum [illegible] usitatum Musicorum verbum [illegible], qui missas vetterum artificum non norit, verum musicam ignorare. Gewiss ist diese Sammlung als eine der schätzbarsten anzusehen. Sie enthält 5 Messen von Josquin, 2 von Obrecht, 3 von Petr. de la Rue, 2 von Isaac und eine von Brümel. Alle Messen haben ihre Titel, z. B. l'homme arme von Josquin; Frölich Wesen von Isaac u. a. m.

13. Officia Paschalia de resurrectione et ascensione Domini. Vit. 1539 ap. G. Rhavv. Auch einige Motetten kommen darunter vor. Die meisten Stücke haben J. Galliculus und Adam Rener componirt, andere sind von Forster, Walther, J. Alectorius, Rein, J. Zacharias.

14. Magnificat Moralis Ispani aliorumque authorum lib. I. Venetiis 1542 ap. Henr. Scotum. Enthält 10 Magnificat, in der ersten und vierten Tonart 2, in den übrigen nur eins, und zwar alle zu vier Stimmen. Die Componisten sind Morales, Jachet, Richafort, Tugdual, Loiset Pieton.

(*Die Fortsetzung folgt.*)

Ueber Neumen.

Bey Gelegenheit des vor kursem in dieser Zeitung mitgetheilten Aufsatzes über die Neumen fand ich in meiner Sammlung verschiedenartiger älterer Musikschriften ein einzelnes Blatt eines mir unbekannten Werkes, dessen weitere Verbreitung und Mittheilung mir indessen auch ohne nähere Nachweisung über seinen Autor u. die Zeit seines Erscheinens nützlich scheint, weshalb ich es hier in einem *Fac simile* liefere. *Naue.*

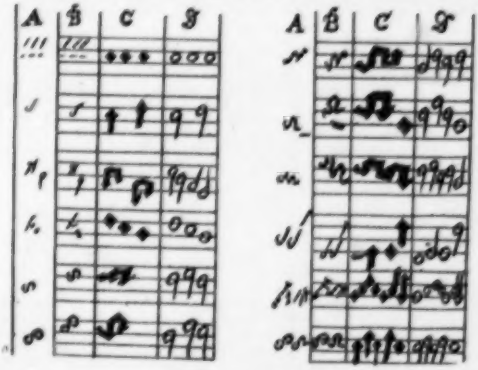

Sunt autem plures adhuc notae, plures qvoqve variationes, quas haec pagina non capit, quo tamen tempore exhibendae et evolvendae. Non saltem exiguam antiphonarii nostri particulam damus, et eam nostris musicis notis, secundum schema praesens, exprimimus.

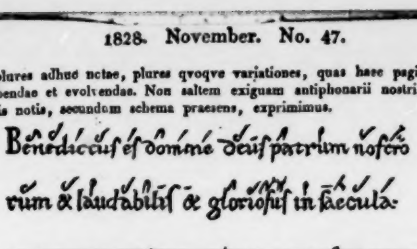

Nachrichten.

Wien. Musikal. Tagebuch vom Monat October.

Am 4ten, im Josephstädter-Theater: *Der Stock im Eisen*, romantische Sage aus der vaterländischen Vorzeit, mit Chören, in 4 Aufzügen, von Carl Meisl; Musik vom Kapellmeister Erasmus Kessler. Ein gewöhnliches Occasional-Product, voll patriotischer Tiraden, nebst dem eingewebten Volkshymnus: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ konnte am Tage der Namensfeyer des angebeteten Landesvaters nicht wohl den beabsichtigten Entzweck verfehlen.

Am 7ten producirten sich ebendaselbst sogenannte steyerische Alpensänger, die Herren Fischer, Laufer, Herzog und Freudenschuss, deren Johlen und bloss mit dem Munde gepfiffene Variationen so ungemein ansprachen, dass diese Natur-Virtuosen seitdem fast tagtäglich ihre Kunstleistungen mit gesegnetem Erfolge wiederholen.

Am 8ten, im Theater an der Wien: *Herma*, oder: *Die Söhne der Rache*, romantisches Schauspiel in 5 Acten, von Madame Birch-Pfeiffer, Musik vom Kapellmeister Gläser. Der Stoff ist aus van der Velden's Novelle: „Der böhmische Mägdekrieg“ entlehnt, und treu nachgebildet. Anfangs wird das Interesse ziemlich gefesselt, doch gegen das Ende schleppt sich die Handlung bis in's Langweilige. Der Componist hat aus seinem Vorrathe zu den benöthigten Zwischenmusiken und Märschen eine zweckmässige Auswahl getroffen; das Beste bleiben indessen die zehn neuen, mitunter sehr schönen Decorationen.

Am 9ten, im Josephstädter-Theater: *Die Biene*, eine Auswahl von beliebten Gesangstücken, komischen Scenen, Tänzen und Tableaux, in 3 Abtheilungen. Es gehört zu den Wundern unserer Zeit, dass es immer noch Liebhaber gibt, welche für den Genuss solcher fortwährend aufgeschüsselter Olla potrida's noch nicht abgestumpft, auch selbe, mit Beyhülfe eines Straussenmagens, glücklich zu verdauen im Stande sind.

Am 13ten, im Leopoldstädter Theater: *Die Sclaven*, oder: *Der Schuster und der Löwe*, komische Pantomime mit Musik von verschiedenen Meistern, in die Scene gesetzt von Paul Rainoldi. Wenn wir nicht irren, so hat denselben, nur hier zusammengedrängten Stoff vor Jahren schon der beliebte Münchner Pierot, Schlothauer, im Theater an der Wien zur Darstellung gebracht.

Am 15ten, ebendaselbst, zum Benefice des Hrn. Directors Raimund, ein von ihm verfasstes, romantisch-komisches Original-Zauberspiel in zwey

Aufsätzen: *Der Alpenkönig und der Menschenfeind,* in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister Wenzel Müller. Dieses neueste Product des vielbegabten Volksdichters erfreute sich eines beynahe noch universelleren Beyfalles, als sein allbeliebtes „Mädchen aus der Feenwelt," und es verdient auch solchen im reichlichsten Maasse; denn Plan, Anlage, Haltung, Durchführung, Charakterzeichnung, Schürzung und Lösung des Knotens sind gleich gelungen, wie aus nachstehender, möglichst gedrängter Skizze zu entnehmen ist. Herr von Rappelkopf, ein wohlhabender Privatmann, ist so oft und mannigfaltig hintergangen worden, dass seine angeborne Gutmüthigkeit in Misstrauen, ja Menschenhass umgewandelt wurde. Seine bösen Launen haben bereits drey Frauen einem frühen Grabe zugeführt; die Schönheit und Jugend der vierten bieten hinlängliche Scheingründe, sie mit der tollsten Eifersucht zu quälen; er misshandelt in seiner schwarzen Gallsucht die treu ihm ergebene Dienerschaft; selbst auf die in frommer Geduld des Vaters Hypochondrie ertragende Tochter erstreckt sich seine blinde Leidenschaftlichkeit; er hat ihr mit unerbittlicher Strenge jeden Umgang mit ihrem Geliebten, einem talentvollen, doch mittellosen Maler, in dessen Neigung er nur Eigennutz erblickt, untersagt; fürchtet nun die Rache der Getrennten, wähnt einen Mordanschlag gegen sein Leben zu entdecken, beleidigt auf's höchste die schuldlose Gattin, zertrümmert das Hausgeräthe, und verlässt sein schönes Landgut mit dem festen Entschlusse, im tiefsten Walde, fern von jeder menschlichen Gesellschaft, einen anachoretischen Wandel zu führen. Nun folgt eine Scene, die an psychologischer Wahrheit, und auch in musikalischer Hinsicht wenige ihres Gleichen finden dürfte. Die Bühne zeigt uns das armselige Innere einer Köhlerhütte, und die ganze Familie in einer naturgetreuen Gruppe. Das Oberhaupt, durch eigene Liederlichkeit bis zum Bettelstab herabgekommen, wälzt sich betrunken auf faulem Stroh; die Mutter weiß seufzend Garn ab; das Töchterlein dreht emsig ihr Rädchen, durch ein munteres Spinnerliedchen den Seelen-Gram zu bannen versuchend; ihr Bräutigam, ein flinker Holzhauer, wetteifert an Fleiss mit seiner Verlobten, Bälge zu Vogelbauern schnitzend; die alte Grossmutter selbst ist eifrig beschäftigt, indess ihre drey jüngsten Enkel nach Brot wimmern und mit der Hauskatze tändeln. Hierher verirrt sich nun unser Misanthrop; er findet die ganze Wirthschaft vollkommen nach seinem Geschmacke, und bietet den Besitzern einen ansehnlichen Kaufpreiss, wenn sie augenblicklich den Platz ihm einräumen. Der Glanz des Goldes blendet die Hülfsbedürftigen; sie nehmen den verführerischen Antrag an, und verlassen, trotz der finstern Nacht und dem drohenden Gewitter, mit schwerem Herzen, einen wehmüthigen Scheidegruss anstimmend, den heimathlichen Heerd. Alsobald bürgert sich der Menschenhasser förmlich ein, zieht des Kohlenbrenners Kleider an, und durchstreift, da der Aufruhr der Natur recht eigentlich seinem Gemüthszustande entspricht, die verwilderte Umgebung, gräuliche Verwünschungen gegen alle Erdenwürmer ausstossend. Man denke sich nun den unbeschreiblichen Contrast, wenn zu diesen gleichsam recitativisch gehaltenen Ausbrüchen grollenden Unmuthes, dreymal, aus immer weiterer Ferne, der Thränen entlockende Abschiedsgesang der Ausgewanderten herüber tönt. Die Wirkung übersteigt allen Glauben, und Dichter sowohl, als Tonsetzer haben sich darin als ächte Seelenmaler bewährt. Im nächstfolgenden Auftritte gesellt sich zu dem metamorphosirten Köhler Astragalus, der Alpenkönig, Grundherr dieses Gebietes, in gemeiner Jägertracht; er hat früher die getrennten Liebenden belauscht, und ihre Wiedervereinigung sich selbst gelobt; zwingt nun den grausamen Vater, ihm Rede zu stehen, und die Beweggründe seines so tief gewurzelten Menschenhasses anzugeben. Durch die bündigste Widerlegung derselben wird Rappelkopf zwar in die Enge getrieben, doch nicht von seiner Verblendung geheilt, und im boshaften Starrsinne wagt er es sogar, den unberufenen Richter seiner Denk- und Handlungsweise gewaltsam verjagen zu wollen. Da erwacht der gerechte Zorn des Bergfürsten; ein Wink, und seine dienstbaren Geister erregen das furchtbarste Ungewitter; gräßlich bricht der Donner los; Blitz auf Blitz, Schlag auf Schlag; in Strömen stürzt der Regen herab; dem Fluthengrabe zu entrinnen, flüchtet der gepeinigte Sünder seiner Hütte zu; doch aus Thüre, Fenster, selbst vom Schornsteine herab, grinsen ihn die fahlen Schatten seiner zu Tode gequälten Frauen an; sogar der höchste Eichengipfel gibt ihm keinen Zufluchtsort, da die schäumenden Wogen stets höher sich thürmen. Da erscheint der Alpenkönig, auf Wolken schwebend, ihm Rettung verheissend, wenn er nach den unumstösslichsten Beweisen, dass die Quelle seines Unglückes nur einzig und allein in ihm selbst liege,

ernstliche Besserung gelobe wolle. In Todesfurcht leistet er die Zusage, und wird von seinem Seelen-Arzte in schützende Arme aufgenommen. — Mit dem 2ten Acte beginnt nun die Kur. Astragalus nimmt Rappelkopf's Gestalt an, und dieser muss als der aus Venedig erwartete Schwager Augenzeuge des tyrannischen Schaltens und Waltens seines Doppelgängers werden. Zu seiner Verwunderung gewahrt er die tiefe Betrübniss seiner Angehörigen über das plötzliche Verschwinden ihres Peinigers, und den freudigen Jubel bey der unerwarteten Rückkehr seines Pseudo-Ichs. Toller beynahe noch, als früher er selbst, treibt es nunmehr sein Schattenbild, bis der wirkliche Brausekopf zur wahren Reue gebracht ist. Der Alpenkönig versetzt den Bekehrten in den Tempel der Erkenntniss, führt den wirklichen Schwager, welchen er bis zu diesem Augenblick auf seiner Zauberburg verborgen gehalten, in die Arme der beglückten Familie, und der einem neuen Leben wiedergeschenkte Patient segnet mit frohem Herzen Tochter und Eidam zum ewigen Bunde. — Dass der Autor selbst in der ungemein anstrengenden Hauptrolle abermals ein höchst originelles Charaktergemälde lieferte, braucht wohl kaum gesagt zu werden; aber auch die anderen Partieen sind in den besten Händen, und sogar die episodischen Nebenfiguren so wohl berechnet gestellt, dass sie effectvoll heraustreten müssen. Gleiches Lob gebührt der braven Musik-Composition; der immer noch rüstige Veteran, von seiner poetischen Aufgabe erwärmt und begeistert, hat es diessmal ernstlicher, denn gewöhnlich, gemeint, und manche melodramatische Stellen, besonders die schon oben erwähnten Scenen in der Köhlerhütte zeigen von einem höhern Aufschwunge, und haben aesthetische Bedeutsamkeit. Vestiarium, Decorationen und Maschinerieen sind trefflich; alles ging wie am Schnürchen zusammen, und somit kann es denn nicht fehlen, dass Beyfall und Zulauf bey jeder Wiederholung sich mehrt.

Am 22sten, im Theater an der Wien: *Seraphine*, oder: *Der Kriegsgefangene*, romantisch-komische Oper, nach Kotzebues: „Benjowsky umgemodelt, und von Adolph Müller componirt. Der junge Mann ist nicht ohne Talent; seine Musik klingt gar nicht übel, doch nicht originel. Dass sich auf dieser Bühne unter der bestehenden Oberleitung kein musikalisches Product zu erhalten vermag, ist eine Wahrheit, deren Evidens sich schon oft, und bey jedem wiederholten Versuche erprobte. Darum wäre es klüger, einen Zweig lieber nicht cultiviren zu wollen, für dessen Gedeihen und Wachsthum beynahe weniger als nichts gethan wird.

Am 26sten im Kärnthnerthortheater: Abschieds-Concert der Demoiselle Bertrand. Diese ausgezeichnete Künstlerin, welche nun ihre Kunstreise über Berlin nach St. Petersburg fortzusetzen gedenkt, und die Zeit ihres hiesigen Aufenthaltes über durch Unterrichtgeben bey der höchsten Noblesse eine ergiebige Erwerbsquelle sich eröffnet hatte, valedicirte mit einem neuen Harfen-Concertino von Labarre, über Opern-Thema's von Rossini und Boieldieu; ferner mit brillanten Variationen sammt Rondo von Herz, wobey Fräulein Rzehaczeck die Pianoforte-Partie ausführte; endlich mit selbst gesetzten Veränderungen auf unsere Nationalhymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ — Ausserdem war zu hören: 1. Weber's Ouverture zum Oberon; 2. Duettino aus Rossini's *Semiramide*, gesungen von Madame Grünbaum und Dem. Emmering, welche beyde auch noch jede einzeln Arien vortrugen; 3. Flöten- und Pianoforte-Variationen, von Herrn Wagner und Fräulein Rzehaczeck ausgeführt; 4. Uhland's Gedichte: „Die weisse Rose,“ welches eine gewisse Dem. K. so unbeschreiblich schülerhaft herunter buchstabirte, dass unser sonst so gutmüthiges Publicum sie unter schallendem Hohngelächter dreymal fuora rief.

Am 30sten, im Josephstädter-Theater: *Der Guckkasten*, eine neue Zusammenstellung beliebter und erheiternder Pieçen, in zwey Abtheilungen, worin ausschliesslich die steyerischen Alpensänger ihre Anziehungskraft bewähren.

Miscellen. Die Unternehmung des Kärnthnerthortheaters, unter der Firma: Wenzel Robert Graf von Gallenberg, hat bereits einen Prospectus publicirt, und unter einem zu sehr billigen Preise ein Abonnement eröffnet. Sie spricht darin um freundliche Huld und Pflege an, weil nur dadurch, bey sicheren und bedächtigen Fortschritten, das Gelingen ihres Hauptzweckes: „Die Belebung der dramatischen Musik, deren Wiege und Schirmort so lange diese hohe Kaiserstadt war,“ erzielt werden kann. Weber's Oberon wird, wenn die Gesellschaft hinlänglich organisirt ist, noch im Laufe des December-Monates den Reigen beginnen. Diesem sollen, in möglichst kurzen Zwischenräumen folgen: mehre bereits liegende Original-Compositionen von Conr. Kreutzer, Gyrowetz u. Lachner; Méhul's: „Valentine von Mayland;“ Marschner's: „Vam-

pyr;" Onslow's: „Hausirer;" Maurer's „Aloyse;" Rossini's: „Belagerung von Corinth," und „Graf Ory;" Auber's: „Stumme von Portici u. s. — Auch werden die Werke eines Mozart, Gluck, Cherubini, Boieldieu, Beethoven, Salieri, Paer, Carl Maria von Weber, Spohr, Feska, Lindpaintner u. s. w., des Repertoirs Mannigfaltigkeit erhöhen. — Die Ballet-Proben haben schon begonnen.

Leipzig. Vom April bis zum 16ten November. Zum Beschluss unserer Abonnement-Concerte wurde am 27sten April eine Ouverture von Reissiger, Scene und Arie aus Fidelio von Beethoven „Abscheulicher" von Dem. Henr. Grabau, und ein Concertino in Form einer Gesangscene von Fürstenau componirt, von unserm ersten Flötisten, Hrn. Grenser vorgetragen, worauf das heilige Lied von Matthison, componirt von J. P. Schmidt, und Variationen für den Contrabass, componirt und vorgetragen von Hrn. Hindle aus Wien, und im zweyten Theile die Pastoral-Symphonie von Beethoven folgten. Hr. Hindle erfreute uns am 5ten May in einem nicht wenig besuchten Concerte mit mehren eigenen und fremden Compositionen. Wie vortheilhaft von Prag und Berlin aus in diesen Blättern über Fertigkeit und Vortrag dieses Virtuosen berichtet wurde, ist den Lesern bekannt; und da unser Urtheil im Allgemeinen damit übereinstimmt, haben wir nichts weiter hinzuzufügen, als unsere besondere Freude über den bescheidenen Kunstsinn eines Mannes, der nicht nur jeden verständigen Vorschlag zu etwaiger Verbesserung auch der kleinsten Gegenstände willig aufnimmt, sondern ihm auch rühmlich nachzukommen strebt, um dem Gipfel der Virtuosität immer näher zu kommen. Wir hörten in diesem Concerte den jungen Anton Wallerstein aus Dresden, Schuler des Hrn. Rolla, Königl. sächs. Concertmeisters, ein Concertino für die Violine von Pechatschek mit grosser Fertigkeit und Nettigkeit, und den jungen Johann Pfomberger aus Wien auf dem von seinem Vater neu erfundenen Strenion Variationen von Moscheles mit guter Gewandtheit vortragen. Der Tenorist, Hr. Bilder aus Prag, sang aus Dem. Henr. Grabau ein Duett Recitativ recht gut; hingegen auf dem Theater gefiel er nicht. Da die Bühne für diesen Sommer geschlossen blieb: suchte man das Musik liebende Publicum durch Concerte im Freyen reichlicher, als sonst, zu unterhalten, und zwar meist mit Compositionen von Beethoven, Spohr und Carl Maria von Weber. In der Paulinerkirche hörten wir einen noch sehr jungen, aber wohlgeübten Organisten aus Breslau, Hrn. Hesse, eigene und fremde Werke würdig vortragen. Den Fehler mancher jungen Virtuosen, dem Tacte, namentlich bey rhythmischen Einschnitten, wo es gerade am übelsten wirkt, etwas abzuschneiden, wird er hauptsächlich zu beseitigen haben. Unter anderen schönen Stücken trug er uns auch eine von ihm für die Orgel arrangirte, und durch den Druck bekannt gemachte Fuge aus Mozart's Requiem vor, deren Bässe hin und wieder zu viel verdoppelt sind. Der Breslauer Magistrat hat sich um ihn, seine Stadt und die Kunst das Verdienst erworben, den talentvollen Mann ein Jahr reisen zu lassen, wofür ihm öffentlicher Dank gebührt. Am 16ten August gab Madame Kraus-Wranitzky, kaiserl. königl. Hofsängerin, ein für den Sommer ansehnlich besuchtes Concert, worin sie am schönsten eine Scene u. Arie der Vitellia sang. An Tiefe der Stimme hat sie gewonnen, dagegen an Höhe bedeutend verloren; auch hat ihr Gesang nicht mehr jene innige Anmuth, die wir früher so ausgezeichnet an ihr zu rühmen hatten. Der Violinist, Hr. Eichler, spielte ein langes, sehr schwieriges Rondo alla Polacca von Lipinsky, das uns nicht gefiel, obgleich Hr. E. die überhäuften Bravour-Passagen lobenswerth, wenn auch noch nicht meisterlich überwand, was von einem so jungen Manne nicht erwartet werden konnte. Warum wählt man aber solche Stücke? Der hoffnungsvolle junge Mann ist von hiesigen Freunden der Musik, die sich durch Subscription schon öfter zum Besten der hiesigen Orchestern in unserer Universitäts-Kirche aufgeführt: Mozart's Symphonie mit der Schlussfuge. So gut auch diese herrliche Symphonie, für die Kirche eine der zweckmässigsten, gewählt worden war: so zeigte sich doch, selbst bey sehr gelungener Aufführung, dass diese Musikgattung dem heiligen Orte nicht angemessen ist. Das schon früher rühmlich erwähnte Concertino für die Bass-Posaune, von Müller, einem geschickten Mitgliede unsers Orchesters, wurde von Hrn. Queisser, den wir für den ersten Posaunisten halten, bewundernswerth vorgetragen.

Dennoch hätten wir für die Kirche viel lieber etwas Einfacheres gehört. Der zweyte Theil liess kaum etwas zu wünschen übrig. Die Ouverture von Gluck und das Vater Unser von Naumann wirkten herrlich. Die Mitglieder des Musikvereines und der Singakademie zeigten sich, so wie das Orchester, im schönsten Glanze.

Eine Woche vor der Michaelismesse wurden die Freunde des Theaters durch die Ankunft der Gesellschaft aus Magdeburg in Freude gesetzt. Da sie aber grösstentheils aus den Mitgliedern unseres sonstigen Theater-Personales besteht, und meist nur die Opern und Operetten gegeben worden sind, über welche von Magdeburg aus bereits ausführlich berichtet worden ist: so finden wir nur Weniges hinzu zu fügen. Die Damen trugen, wie es uns schien, in ihrem Gesange meist etwas zu stark auf. Vorzüglich gewann sich Mad. Franchetti in der Vestalin die Gunst des Publicums. Der Tenorist, Hr. Schmuckert, besitzt bey guter Fertigkeit eine schöne Stimme, versteht aber die verschiedenen Stimm-Register noch gar nicht zu verbinden. In den Zwischenacten liess sich Mad. Pollini auf der Violine mit Variationen von Mayseder zur Zufriedenheit des Publicums hören. Jetzt sind wir wieder ohne Theater, haben aber die erfreulichsten Aussichten auf eine in der Hinsicht sehr erwünschte Zukunft, worüber bald ausführlicher Bericht abgestattet werden soll.

(Die Fortsetzung folgt.)

Sechsstimmiges Crucifixus von Antonio Lotti.

Im Jahre 1819 wurde in Nr 50 unserer Zeitung das nun allgemein bekannte achtstimmige Crucifixus von diesem berühmten Kirchencomponisten dem Publicum mitgetheilt. Wir haben das Vergnügen, den Freunden heiliger Musik in der Beylage zu dieser Nummer wieder ein anderes desselben Verfassers bekannt zu machen. Es ist uns aus der in diesen Blättern bereits rühmlich erwähnten Sammlung des Herrn Pölchau in Berlin zu diesem Behufe freundlich überlassen worden. Es befindet sich in einer Handschrift vom Jahre 1717, die ein Kyrie, Gloria und Credo enthält. Von der Trefflichkeit des Werkes ist nicht noth, viel zu sagen; wir erlauben uns nur, auf die herrliche Wirkung eines nach alter Regel im strengen Style verbotenen Querstandes (des und d) aufmerksam zu machen, wobey wir auf die geschickte Stellung dieser Abweichung Rücksicht zu nehmen ersuchen.

Um auch diesen herrlichen Gesang möglichst zu verbreiten, hat die Musikhandlung Breitkopf und Härtel in einem grössern Notendrucke diesen sechs- und jenen achtstimmigen Crucifixus, in einem Hefte vereint, erscheinen lassen; das letzte, nun bekannte, um deswillen, weil, wenn auch nur wenige, jedoch für gute Wirkung desto bedeutendere Varianten in alten Handschriften sich vorfanden, die hier benutzt worden sind. Eben hat das Werkchen die Presse verlassen. Der Preis desselben ist 8 Groschen.

Ehrenbezeigung.

So eben erfahren wir und machen es seinen vielen Freunden zugleich mit Freuden bekannt, dass der als Virtuos und Componist mit Recht geschätzte Künstler Kalkbrenner in Paris, von Sr. Majestät, dem Könige von Frankreich zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden ist.

Kurze Anzeigen.

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par Ferd. Ries. Oeuv. 143. Mayence, chez les fils de B. Schott. 2 Fl. 42 Xr.

Das Allegro con brio (ut min.) ist in Form und Führung kräftig; das Adagio (b la maj.) innig und zart, und deshalb zu kurz; das Prestissimo (ut min.) im Allgemeinen kräftig, feurig, brillant, mit breitem Schlusse in der harten Tonart. Das Ganze keine Halbrecherey. — Ein Trio demnach sich auszeichnend durch Einheit, Feuer, Kraft, gute Vertheilung der Solos durch alle Instrumente, durch wahre, innige, nicht Schellen und Kappe tragende Melodie, ist daher wohl ernstlich zu empfehlen.

„Alles recht gut, Herr Recensent, aber etwas Neues, Originelles ist es doch nicht." Sehr wahr, aber das ist gerade (im jetzt geltenden Sinne ausgesprochen) das beste Lob.

Festmarsch und Volkslied der Preussen, für grosses Militärorchester und Chor, componirt von Friedrich Naue. Klavierauszug. Halle, b. Hemmerde u. Schwetschke. Pr. 5 Sgr.

Eine recht wirksame, für Pianoforte gut eingerichtete Gelegenheitsmusik, die Jedem angenehm und den Vaterlandsfreunden doppelt willkommen seyn wird. Der lang, aber schön gehaltene Marsch, der bey den natürlichsten Gängen doch nicht selten überraschend fortschreitet, hat etwas Anmuthiges und Feyerliches zugleich, und das Volkslied ist so ungekünstelt aus der Brust gesungen, dass es seinen guten Eindruck wohl schwerlich verfehlt haben kann und nicht verfehlen wird. Es ist Schade, dass der Refrain zu lebhaft an Bekanntes erinnert. Die Bearbeitungen für eine Stimme mit Begleitung des Pianof., und für Sopran, Alt, Tenor und Bass werden sich weit besser, als die dritte für vier Männerstimmen, ausnehmen.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes composés par F. Kuhlau. Op. 87. Mayence, chez les fils de B. Schott.

So oft Ref. Duetten von diesem Meister zu hören Gelegenheit hatte, führten sie auf's neue den erfreulichen Beweiss, dass Hr. K. diese schwierige Musikgattung musterhaft zu bearbeiten versteht; wobey ihm seine bedeutenden Kenntnisse in den Künsten des doppelten Contrapunctes die beste Hülfe leisten, um immer interessant zu bleiben, auch nach öfterm Hören. Herrn Kuhlau's Melodieen sind fast immer schön, oft erhaben zu nennen; und die in einem und demselben Tonstücke befindlichen haben Bezug auf einander, oder sind sich, in Hinsicht des Charakters, verwandt; geht er ja einmal davon ab, so bemerkt man leicht einen vernünftigen Grund dafür. Stets weiss er etwas aus seinen Thematen zu machen: bald benutzt er einzelne Theile derselben zu Zwischensätzen und Uebergängen, bald leitet er neue Passagen daraus her, bald erhebt er sie zu Fugen und Canons. Alles steht dabey an seinem rechten Orte, man wünscht sich nämlich nichts anderes dafür hin, und das Gefühl, was eben durch die richtige Anordnung des Ganzen hervor gebracht wird, gehört zu den schönsten beym Genusse. Was hier im Allgemeinen über den Werth der Kuhlau'schen Flötenduetten angedeutet ist, gilt auch von den vorliegenden, nur dass diese etwas galanter, als die früheren gehalten sind. Das zweyte Duett darin, aus G moll, wird wohl ein Liebling der Spieler werden, da es die Empfindung mächtig anspricht. Was die Schwierigkeiten in diesen Duetten anbelangt, so gehören schon zwey ziemlich fertige Flötisten zu ihrer Ueberwindung; doch ist nirgends der Flöte zu viel zugemuthet, sondern Alles mit genauer Kenntniss des Instrumentes gesetzt. Auch die Eintheilung der Zeit verlangt oft wohlgeübte Aufmerksamkeit. Für zweckmässiges Athemholen ist fast immer gute Gelegenheit gegeben, auch die Bezeichnung einer zu den Figuren passenden Articulation, und den Vortrag hebenden Accentuation mit Genauigkeit beygesetzt.

Der Stich ist deutlich, aber leider nicht frey von Fehlern; Ref. zählte deren siebenzehn, deren Anzeige und Angabe der Verbesserung hier zu viel Platz wegnehmen würde; sie können leicht von jedem Musiker corrigirt werden, was vor dem Spiele geschehen müsste, will man ruhigen Genuss.

Vom Componisten selbst ist aber auch ein Satzfehlerchen ungefeilt geblieben, im Larghetto des dritten Duettes im achtzehnten Tacte, was bey Hrn. Kuhlau's reiner Schreibart als Seltenheit zu betrachten ist. Hiessen die ersten fünf Sechszehntheile der aufsteigenden Begleitung cis, e, a, cis, d; anstatt wie unten folgt: so wäre es wohl besser.

Sechs Wanderlieder von Wilh. Müller, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Theodor Fröhlich. 3tes Werk, 1stes Heft. Berlin, bey Wagenführ. Pr. 15 Sgr.

Wir haben diese Lieder achtsam durchgesehen u. wiederholt vorgetragen, finden sie auch artig, jedoch nicht ausgezeichnet; die rechte Begeisterung scheint ihnen zu fehlen. Das erste halten wir für das gelungenste. Wir wünschen aufrichtig, dass andere Beurtheiler unserer eben so ehrlichen als anspruchlosen Ueberzeugung gewissenhaft eine günstigere entgegen setzen mögen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XVII. und die musikalische Beylage Nr. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. Nº XVII. 1828.

Anzeigen.

Am 13ten August d. J. vermählte sich zu Gross-Städteln bey Leipzig Herr Peter Wilhelm, Graf von Hohenthal auf Gross- und Klein-Städteln, Oetzsch u. s. w., mit der früher beym Leipziger Stadt-Theater angestellten, ihres künstlerischen wie sittlichen Werthes wegen allgemein geschätzten Sängerin, Dem. Elisabeth Erhart aus Wien.

Einem verehrten Publicum mache ich ergebenst hierdurch bekannt, dass ich wieder eine neue Sendung römischer Saiten aller Gattungen von vorzüglichster Qualität erhalten habe, und um äusserst billige Preise sie zu geben im Stande bin. Auch sind ächte Violin-G Saiten, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt, nebst Guitarren-Saiten um die billigsten Preise zu haben.

Hessen Cassel, den 29ten September 1828.

Adolph Hornthal
Hof- Musikalienhandlung.

Musik-Anzeigen.

Bey B. J. Voigt in Ilmenau ist erschienen:

An Instrumentenmacher und Musiker.

G. A. Wattengel's (Violinbogenmachers in Neukirchen) vollständigen theoretisch-praktisches, auf Grundsätze der Akustik, Tonkunst und Mathematik, und auf die Erfahrungen der geschicktesten, italienischen und deutschen Meister begründetes Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebräuchlichen Gattungen von italienischen und deutschen Geigen, namentlich der Violinen, Bratschen, Schello's und Bässe, so wie aller Gattungen der gewöhnlichen und Pianoforte-Guitarren, ingleichen der Violin-, Schello- und Bassbogen. Nebst genauer und vollständiger Anleitung zur Erbauung der erforderlichen Werk- und Schnitzblanke, der Kenntniss aller übrigen Werkzeuge und Materialien, zum Beitzen, Lackiren, Einlegen, zu den vorkommenden Metallarbeiten u. zu den Geigen- u. Guitarrenschrauben, und der dem Instrumentenmacher nöthigsten Lehren der Akustik und Tonkunst. Mit 16 lithographirten Tafeln. 8. 2½ Rthlr.

Neue Musikalien

welche in H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen sind:

Auber, Arie aus Fiorella (Wenn draussen u. s. w.) mit Pianof. ..... 4 Gr.

Boieldieu, Ouverture aus der Oper: Der Calif von Bagdad, für Pianof. ..... 8 Gr.

— Favorit-Walzer aus der weissen Dame, für das Pianoforte ..... 2 Gr.

Cramer, J. B., praktische Pianoforte-Schule, neueste mit den vollständigen Tonleitern u. ihren Schluss-Cadenzen versehene Ausgabe. 1 Thlr. 8 Gr.

Eichhorst, C., Thema mit Variat. für Clarinette, mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Violoncell oder des Pianoforte ..... 20 Gr.

— do. f. Clarin. m. Begl. d. Pfte. ..... 12 Gr.

Field, John, Frühlingswalzer für d. Pianof. ..... 2 Gr.

Freienwalder Favorit-Walzer f. d. Pfte. ..... 2 Gr.

Fröhlich, Th., sechs Wanderlieder von Wilh. Müller, mit Begl. des Pianoforte ..... 12 Gr.

Greulich, C. W., Liebeslied (nach dem Chor: „Singt ihr Sänger," aus der weissen Dame), für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

Guhr, C. H., Einleitung und Rondo für d. Pianoforte zu vier Händen. 22ste Werk. ..... 14 Gr.

— Capriccio f. das Pianoforte. 3tes Werk. ... 4 Gr.

Herold, F., Ouverture de l'Opera Marie (Vorbergene Liebe), arr. pour le Pianof. à 4 mains par Ch. Klage ..... 12 Gr.

Hummel, Sonate. Op. 18. Nr. 1. C dur für das Pianof. zu 4 Händen gesetzt v. C. Klage. 1 Thlr. 4 Gr.

Klage, C., An Emma von Fr. von Schiller, f. eine Singstimme, mit Begleitung der Guitarre ... 4 Gr.

— Neueste Berliner Lieblings-Tänze für das Pianoforte zu vier Händen, componirt und arrangirt. 12tes Heft, enthält: einen Freienwalder Favoritwalzer, einen Geschwind- u. einen Langsamen Walzer, einen Pulverstoßel-Hopser, einen Masurik, einen Monferino, Eccossaise 12 Gr.

Mozart, W. A., Ouverture aus der Oper: Der Schauspieldirector, für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von C. Klage ..... 12 Gr.

Otto, Bellmann, oder: Berliner Staub-Walzer f. das Pianoforte von Julchen Dreissig ..... 4 Gr.

Pucitta, Terzett aus der Jagd Heinrich IV. für zwey Soprane u. Tenor mit Begl. des Pfte. 12 Gr.

Ragoczy, Marsch für das Pianoforte..... 4 Gr.
Rossini, Favorit-Polonaise aus der Opar: Corradino, für das Pianoforte..... 4 Gr.
Sundelin, A., Veilchen von Helmina von Chezy. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (Fräulein Nannette Schechner componirt und zugeeignet) 77stes Werk..... 6 Gr.
— zwey neue Mazurik f. d. Pianoforte ..... 2 Gr.
— Berliner Studenten-Cotillon f. d. Pianoforte. 8 Gr.
— Marsch, Menuet, Polon., Walzer, Galopp-Walzer und Cotillon für das Pianoforte .. 6 Gr.
— Die Instrumentirung für sämmtliche Militär-Musik-Chöre, oder Nachweisungen über alle bey denselben gebräuchliche Instrumente, um dafür wirkungsvoll und ausführbar componiren zu können. 4te geh..... 20 Gr.
— desgleichen: Die Instrumentirung für das Orchester u. s. w..... 20 Gr.
Thamm, Ida, sechs Variationen für das Pfte... 8 Gr.

Neue Musikalien

erschienen bey *T. Trautwein* in Berlin und in allen Musikhandlungen zu bekommen.

1) Pianofortemusik ohne Begleitung.

Bach, J. S., grandes Suites, dites anglaises pour le Clavecin. Nr. 5, 6 (Nr. 5, 6 folgen nächstens.) ..... à Heft 14 Gr.
Cherubini, zwey grosse Balletstücke aus dessen Opar: „die Abencerragen.“..... 12 Gr.
Eberwein, K., Ouverture und Entreactes zu dem Liederspiel: „Leonore“ von K. v. Holtei.. 20 Gr.
Fohmelt, A., leichte Handstücke. 3tes, 4tes Heft à 8 Gr.
Kalb, J. F., Allegretto grazioso de l'Op.: „Oberon“ par C. M. de Weber, varié. Op. 114..... 10 Gr.
Neithardt, A., Handstücke für das Pianof. zum Gebrauche angehender Klavierspieler 1stes bis 3tes Heft à 8 Gr.
(Wird fortgesetzt und enthält neue Opern-Melodieen und moderne Sätze verschiedener Componisten.)
Rossini, Potpourri aus dessen Opar: „La Pietra del Paragone ..... 2 Gr.
Splitgerber, R. de, 3 Polonoises brill. Op. 7. 12 Gr.
— Danses brill. Op. 8..... 6 Gr.
— six Galops. Op. 9..... 6 Gr.
Stegmayer, F., 6 Marches militaires avec Trios pour Pianof. à 4 mains. Op. 8..... 20 Gr.

2) Gesangmusik ohne Begleitung.

Blum, C., die deutsche Muse, von Schiller, für 4 Männerstimmen..... 12 Gr.

Fischer, M. G., (Verf. des Choralbuches) Choral mit Veränderungen und Motette..... 20 Gr.
Schneider, Fr., sechs Gesänge für Männerstimmen. Part. und Stimmen, Op. 64..... 1 Thlr.
Zelter, sechs Gesänge für Männerstimmen. Part. und Stimmen. 2tes Heft. der Gesänge ohne Begleitung..... 1 Thlr.
(Hierin sind folgende sechs für die Liedertafel in Berlin componirte, Lieder enthalten: 1) Fischpredigt des heiligen Antonius zu Padua. 2) Cantus martialis romanus. 3) Griechische Musik. 4) Meister und Gesell, Ahn Schlosser u. s. w. 5) Kriegsglück: „Tral u. s. w. 6) Canon: So wills' ich ohne Unterlass.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgestochen Chorstimmen. Wohlfeile Subscriptionspreise. 8te, 9te, 10te Lfg. Händels Alexandersfest 16 Gr. Händel's Judas Maccabaeus. 22 Gr. Beethoven Christus am Oelberge 20 Gr.

3) Gesangmusik mit Pianoforte-Begleitung.

Arlette aus dem Vaudeville: Das Fest der Handwerker: „Ey, was braucht man um glücklich zu seyn.“..... 6 Gr.
Benelli, A., Solféges pour la Voix de Basse. 1ster Cahier..... 16 Gr.
Blankenese, C. Graf v., 6 Lieder..... 18 Gr.
Blum, C., Recitativ und Aria: Ecco, ti rivedo.. 12 Gr.
— Favorit-Duettino: „on n'a ni plaisir ni peine. 4 Gr.
(Beyde eingelegt in die Oper: Die umgeworfenen Wagen.)
Boieldieu, grosses Duett aus der Oper: Die umgeworfenen Wagen, arrangirt von C. Blum. 14 Gr.
Crelle, A. L., Scena ed Aria: „ah, perfido, spergiuro. Opus 8..... 1 Thlr.
— Dithyrambe von Schiller, für Männerstimmen. Op. 9..... 20 Gr.
Eberwein, K., Leonore, Liederspiel von K. v. Holtei. Compl. Cl. A..... 1 Thlr. 8 Gr.
— daraus einzeln: das Lied vom Mantel..... 4 Gr.
Händel, vier Altarien aus dessen Messias. Clav. A. mit englischen und deutschen Worten, von Rax..... 16 Gr.
Hiser, A. F., klassische Arien italienischer Componisten, für Sopran mit italienischen und deutschen Worten, aus den Jahren 1800 bis 1812. Mit Anmerkungen. Ein Beytrag zur höhern Gesanglehre. Erstes Heft. Scena und Aria von Cimarosa: „Ah, caro idolo mio.“ 16 Gr.
— drey Gesänge für die Bassstimme. Op. 28. 12 Gr.
Klein, Bernhard, Magnificat für 2 Soprane, 1 Alt, 2 Ten. u. 1 Bass. Part. Op. 13. 2 Thlr. 8 Gr.
— Drey Nachtlieder von J. v. Eichendorff. f. d. Altstimme. Op. 16..... 8 Gr.

(Beschluss in nächster Nr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

orträgt; wenn ein kleines Solo eines Instruments ut gespielt wird, so werden diese wenigen Takte efühlt und beklatscht, und das zuweilen sogar on den Gallerien. Bemerkt man wohl anderärts das nämliche *in den Logen*?

Mancherley wohlbekannte Vorfalle haben das Viener Publikum in das Gerede gebracht, als asse es sich durch Kabale und Intriguiren von iesen und jenen Menschen, die nur ihre eignen Vortheile suchten, leiten. Es ist hier nicht der Ort, sich über manches hieher Gehörige auszulassen: ich kann hier nur von öffentlicher *Musik* prechen. Und da sage ich nichts, als die zuverässigste Wahrheit, dafs sich kein Publikum weniger durch Kabale für oder wider Etwas gewinnen läfst, als das Wiener. Will man alle andere Ursachen unerwogen lassen, so bedenke man doch nur die ungemeine Menge Menschen, welche das Publikum hier ausmachen, und welche schon darum schlechterdings nicht so zu gewissen falschen Zwecken bearbeitet werden *können*, als die kleine Anzahl, die an vielen andern Orten das Publikum heifst, oder doch die *laute* Simme desselben handhabt. Dafs Neid und Privatinteresse hier, wie überall, regsam sind; dafs es ihnen zuweilen, vielleicht auf Eine Vorstellung (aber gewifs nicht auf mehrere) gelingt, durch den Schein eines Urtheils das Urtheil selbst zu überstimmen — das mag hier zugestanden seyn, wie es überall zugestanden werden mufs; aber noch öfter hat man hier offenbar das niedrige Bemühen solcher Partheyen, gerade da, wo es recht darauf angelegt war, das oder jenes zu heben oder zu stürzen, ganz zu Schanden werden sehen. Manches, was diese stürzen wollten, gefiel, sobald es wirklich Beyfall verdiente, und manches, was sie sich bemüheten empor zu bringen, ward ausgezischt, sobald man es allgemein als schlecht anerkannte. Als Winter nach Wien gerufen war, hatte er sich für zwey Opern verpflichtet. Er schrieb die erste — sie mifsfiel. Er war in grofser Verlegenheit, die Stimme vieler trat gegen ihn auf, seine Schmeichler zogen sich zurück, seine Freunde sprachen ihm Muth ein; er schrieb das bekannte *Opferfest*, und es wurde mit dem ausgezeichnetsten Beyfall aufgenommen, wiederholt und immer wiederholt — denn die Oper war schön, und das fühlte man. Kotzebue schrieb während seiner glanzendsten Periode in Wien, als alles ihm den Hof machte und seine Arbeiten empor bringen wollte, eine Oper, und sie wurde total ausgepfiffen, denn sie war schlecht, und das fühlte man auch, beydes aber scheuete man sich nicht, den Gegenpartheyen zum Trotz, ganz laut zu äufsern.

So ist es auch in Ansehung fremder Virtuosen. Besitzen sie wahre Verdienste, so haben sie nicht nöthig sich zuzudrängen, zu schmeicheln u. dgl. um sich unter den Liebhabern eine Parthey zu machen, damit ihre Vorzüge anerkannt würden. Haben sie deren wirklich, so wird selbst die heftigste Gegenparthey diese nie ganz zu verdunkeln vermögen. Denn was ist denn eine Hand voll Menschen, die Parthey machen, gegen die mehrern Tausende, die sich um Musik bekümmern und von Partheyen gar nichts erfahren. Herr Eck schlug wirklich die Einladung eines sehr angesehenen Hauses ab, blos weil er nicht hingehen *wollte*; er schmeichelte auch den Violin-Dilettanten gar nicht, sondern sprach von ihnen sogar auf keine vortheilhafte Art, und hatte dessen ungeachtet allgemeinen Beyfall, und, wie schon gesagt ist, 400 Dukaten Ueberschufs. Man schazt in Wien zu sehr Talente, um von dem Kunstler zu verlangen, dafs er niedrig kriechen soll; man würde ihn vielmehr weniger achten, sobald er es thäte. Wünscht der wahrhaft verdiente Künstler Zutritt in vornehmen Häusern zu haben, so wird ihm dies hier weit leichter, als in den meisten andern etwas bedeutenden Orten Deutschlands, wo etwa der kleine Hof Alles in Allem ist und Steifheit, elendes Ceremoniel und kaltes Zurückziehen vor dem Manne, der nur Namen hat in der Welt und nicht im Staatskalender — einführt. Nur mufs dann der Kunstler auch ein gesitteter Mensch seyn; und es gereicht Wien, wie mehrern Orten Deutschlands, zur Ehre, dafs man jezt auch darauf mehr siehet, als ehemals, weil so nach und nach dem wüsten Unwesen so vieler Musiker ein Ende werden mufs. Ich wiederhole es, und nicht ohne Ursache. Es wird den Musikern von wahrem Talent in allen Häusern, sowohl des ersten Adels,

Nº III. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung 1828. Nº 47.

Crucifixus von Lotti.

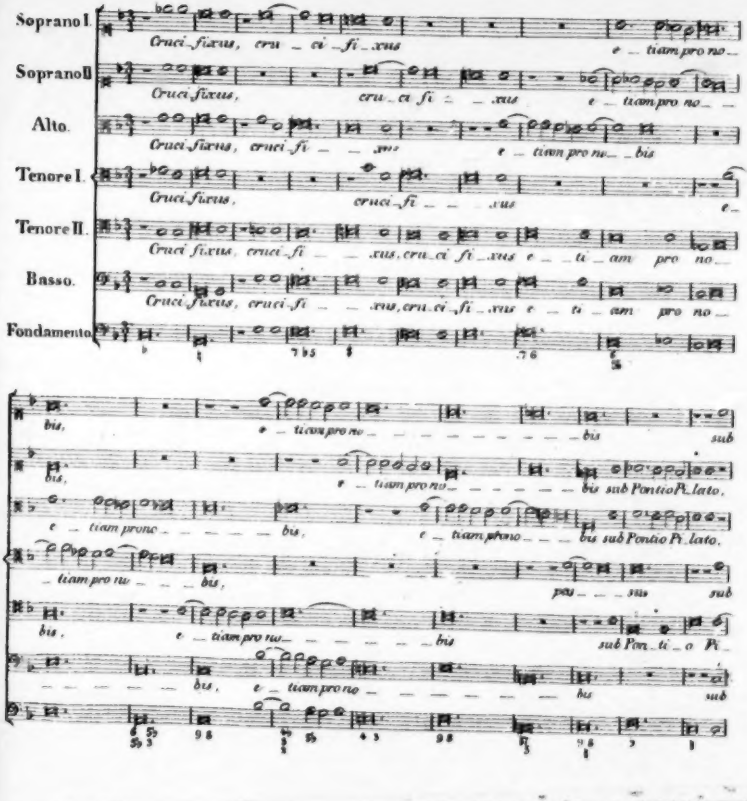

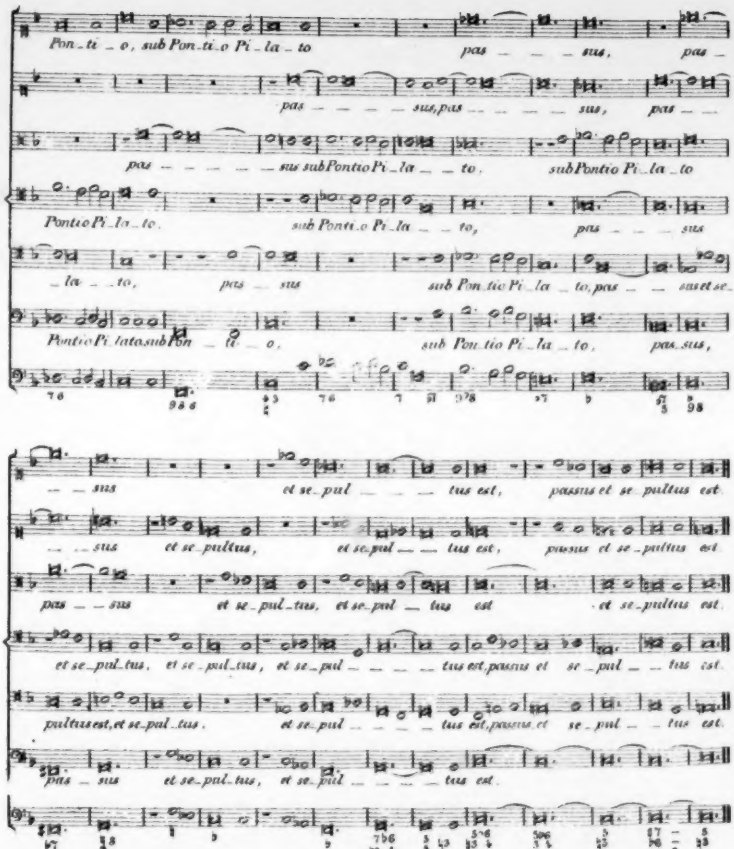
Pon_ti _ o, sub Pon_ti_o Pi _ la _ to pas _ _ _ sus, pas _
pas _ _ _ _ sus, pas _ _ _ _ sus, pas _ _
pas _ _ _ _ _ sus sub Pontio Pi _ la _ _ to, sub Pontio Pi _ la _ to
Pontio Pi _ la _ to, sub Ponti_o Pi _ la _ _ to, pas _ _ _ sus
_ la _ _ to, pas _ sus sub Pon_tio Pi _ la _ to, pas _ _ sus et se_
Pontio Pi _ lato, sub Pon _ ti _ o, sub Pon_tio Pi _ la _ to, pas_sus,
_ _ sus et se_pul _ _ _ tus est, passus et se_pultus est.
_ _ sus et se_pultus, et se_pul _ _ tus est, passus et se_pultus est
pas _ _ sus et se_pul_tus, et se_pul _ tus est et se_pultus est.
et se_pul_tus, et se_pul_tus, et se_pul _ _ _ tus est, passus et se_pul _ _ tus est.
pultus est, et se_pul_tus, et se_pul _ _ _ tus est, passus et se_pul _ _ tus est.
pas _ sus et se_pul_tus, et se_pul _ _ _ tus est.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. **No. 48.** 1828.

Ueber
Franco von Cöln
und
die ältesten Mensuralisten.

Es ist nun wieder ziemlich lange her, dass man von dem Irrthume zurück gekommen ist, die Erfindung der Mensural-Musik und der zu deren Bezeichnung gehörigen Figuren, ja der Note überhaupt, dem Johann de Muris zuzuschreiben. Dieser Irrthum scheint durch irgend einen der Literatoren zu Ende des XVI. Jahrhunderts aufgebracht, diesem von den Nachfolgern nachgesagt, und solchergestalt verbreitet worden zu seyn; bis die Literatoren des letzt abgewichenen (XVIII.) Jahrhunderts — in welchem überhaupt zuerst an der allgemeinen Geschichte der Musik, und mit mehr Kritik und verhältnissmässiger Gründlichkeit, als vorher gearbeitet worden ist — die von ihren nächsten Vorgängern, wie es scheint, völlig unbeachteten Schriften der ältern und in der That viel achtbareren Autoren des XV. und XVI. Jahrhunderts zur Hand nahmen, und für Franco, gewöhnlich Franco von Cöln genannt, jene Verdienste revindicirten, welche ihm schon früher nicht nur ein Spataro, dann ein Doni (im XVI.), ein Gafuri (im XV.), sondern selbst die Lehrer und Schriftsteller über Mensural-Musik des XIV. Jahrhunderts, ein Marchettus von Padua, ein Robert de Handlo, ja jener vermeinte Erfinder derselben, Johann de Muris selbst, ausdrücklich zugesprochen hat. .. Seitdem ist auch der schriftstellerische Nachlass unsers Franco, theils in guten und raisonnirenden Auszügen (wie bey Hawkins, Burney und Forkel), theils dem ganzen Inhalte nach (durch den verdienstvollen Fürst-Abt Gerbert von St. Blasien) der Welt bekannt geworden.

Die oben genannten Quadringentaner und Quingentaner, so wie deren eben auch genannte Vorgänger, stellen überall, wo von dem musikalischen Zeitmasse und dahin gehörigen Dingen die Rede ist, den Franco eben an; ja Johann de Muris bezeichnet in einem in neuerer Zeit (im Vatican, unter den MS. der Königin Christina von Schweden) aufgefundenen Tractate den Franco sogar als den Erfinder des Masses der verschiedenen Notenfiguren im Gesang.

Franco hat indess auf die Ehre dieser Erfindung selbst keinen Anspruch gemacht: sehr merkwürdig ist die hierauf bezügliche Stelle in desselben Einleitung zu dem Tractate Musica et cantus mensurabilis, welche ich hier darum vollständig einrücke, weil ich im weitern Verfolge in dem Falle seyn werde, aus derselben auch noch sonst wichtige Folgerungen zu ziehen.

„Wir haben" (so sagt er) „diess Werk unternommen aus offenbarer Nothwendigkeit zu leichterm Verständnisse für die Zuhörer, und zur Belehrung derjenigen, welche einen Mensural-Gesang aufschreiben wollen. Denn ob es gleich, sowohl unter den Alten als den Neueren, Viele gibt, die von der Mensural-Musik recht gute Regeln gegeben haben, so haben sie doch in anderen Dingen, besonders in den zu dieser Wissenschaft gehörigen Nebendingen (accidentibus) so viele Irrthümer und Fehler entwickelt, dass es uns nöthig schien, ihrer Meinung zu Hülfe zu kommen, weil sonst die Kunst selbst durch die Mangelhaftigkeit oder Irrigkeit ihrer Lehren Schaden leiden könnte. Wir wollen daher (so schliesst er) die Mensural-Musik kürzlich (sub compendio) abhandeln, das, was Andere Gutes darüber gesagt haben, nicht verwerfen, ihre Irrthümer aber zerstreuen und vermeiden, und wenn wir etwas Neues erfunden zu haben glauben, es mit guten Gründen unterstützen und beweisen."

Dass Franco ein Deutscher und Cöln seine Vaterstadt gewesen ist, wird allgemein als ent-

schieden angenommen, und dürfte auch kaum noch einem Zweifel unterliegen. Er ist wohl in früherer Zeit für einen Franzosen gehalten worden, und noch bey P. Martini heisst er Franco Parisiensis: ein Irrthum, welcher durch ein auf der Ambrosianischen Bibliothek zu Mayland befindliches Manuscript, worauf er also genannt war, veranlasst worden seyn soll, und zu dessen Widerlegung Forkel einen Trithemius, Doni und Spataro anführt, welche ihn als einen Deutschen bezeichnen. Ich meines Ortes will auf die Autorität dieser sehr achtbaren Schriftsteller nur darum kein Gewicht legen, weil ich sie in diesem Falle — aus Gründen, die ich weiter unten zu entwickeln mir vorbehalten muss — nicht als gültige Zeugen anzuerkennen vermag: wohl aber halte ich die Frage jetzt durch das eigene Zeugniss des Franco entschieden, welcher in einem in der neuern Zeit vorgefundenen handschriftlichen Tractate also beginnt: „Ego Franco de Colonia" u. s. w.

Auch in Ansehung der Zeit, in welcher Franco gelebt hat, scheint bisher kaum irgendwo ein Zweifel obgewaltet zu haben: denn, dass P. Martini denselben an einer Stelle seiner Storia della musica nebst dem Marchettus in das XIII. und XIV. Jahrhundert setzt, war ein blosses Versehen, da er ihn anderwärts, mit der Meinung der älteren Autoren übereinstimmend, das XI. Jahrhundert angewiesen hat. Marpurg war bisher vermuthlich der einzige, der dagegen einen Zweifel erhoben, und ihn in das XIV. Jahrhundert hat setzen wollen, weil man die erste Erwähnung seiner Erfindung (?) bey Marchettus finde, der im Anfange des XIV. Jahrhunderts (eigentlich schon im Jahre 1274) geblüht hat. Forkel erörtert die über Franco's Lebenszeit überhaupt vorliegenden Zeugnisse im II. Theile der Gesch. d. M. Seite 390 u. f., und meint, man gelange endlich doch am sichersten, wenn man sich an jene des Sigebert von Gembloux, des Trithemius, der Verfasser der Hist. litter. de la France, der französischen und niederländischen Literatoren: Cave, Oudinus, Mabillon, Miraeus und Montfaucon, dann der Cataloge der englischen und inländischen Mscr. Sammlungen hält, nach welchen Franco dem XI. Jahrhundert angehört.

Sie haben nämlich allgemein angenommen, der musikalische Schriftsteller Franco sey schon um das Jahr 1047 berühmt, um das Jahr 1066 am Domkapitel zu Lüttich Scholasticus, und noch 1083 am Leben gewesen.

Sigebert von Gembloux, der älteste Schriftsteller, welcher von Franco Zeugniss gibt, lebte selbst gegen Ende des XI. Jahrhunderts, und bis 1113; er war daher allerdings entweder noch ein Zeitgenosse jenes Franco, des Scholasticus zu Lüttich, oder doch desselben Zeit so nahe, dass sein Zeugniss als vollkommen gültig angesehen werden muss, nämlich in Beziehung auf die Person, von welcher er spricht.

Die Zeugnisse aller nachgefolgten oben schon genannten Schriftsteller, von Trithemius bis auf die allerneueste Zeit, beruhen aber entweder nur auf jenem des Sigebertus Gemblacensis, und haben alsdann an und für sich nur einen sehr untergeordneten Werth, wie Zeugen vom Hören-Sagen; oder sie beruhen auf der Einsicht der Annalen des Domstiftes von Lüttich, in welchen die Forscher den von Sigebert angezeigten Domherrn Franco richtig verzeichnet fanden.

Sigebert aber hat von jenem Franco sonst nichts gemeldet, als: dass er in obiger Eigenschaft um's Jahr 1060 gelebt, dass er nicht nur seiner Frömmigkeit wegen, sondern auch wegen seiner grossen Gelehrsamkeit berühmt gewesen; dass er ein Buch de quadratura circuli dem Erzbischofe Hermann von Cöln zugeeignet habe: „Wir aber loben ihn (fährt Sigebert fort), weil er der heiligen Schrift obgelegen und mancherley geschrieben; als: ein Buch de ratione computi, und verschiedene (?), welche von anderen angeführt werden.

Dass sein Franco insbesondere der Musik obgelegen, und ein musikalisches Werk geschrieben, davon ist bey Sigebert keine Spur zu finden.

Auch Trithemius, ein gelehrter Geistlicher, welcher vom Jahre 1462 bis 1516 gelebt, spricht von Franco, dem Scholasticus zu Lüttich — welchen er (wie es scheint, auf den Grund der oben erwähnten von Sigebert angeführten Dedication einer Schrift an einen deutschen Erzbischof) schon mit dem Prädicate „natione teutonicus" bezeichnet, — nur überhaupt als von einem sehr gelehrten Theologen, Philosophen, Astronomen und Mathematiker (computista) im Jahre 1060. Von desselben musikalischen Kenntnissen und Autorschaft im Fache der Musik erscheint auch bey ihm nirgend eine Sylbe.

Wie kommt es nun, dass man, dessen ungeachtet, gerade in jenem Franco, blos auf den gleichen Namen hin, den so viel später im Fache der

Musik berühmt gewordenen Schriftsteller Franco zu finden vermeint hat?

Ich meine, es lasse sich diese Erscheinung auf folgende Weise natürlich erklären:

Derjenige Franco, welchen wir jetzt Franco von Cöln nennen, hatte nach seinem Tode ungefähr dasselbe Schicksal, das — wie Geschichte und Erfahrung häufig zeigen — die ersten Erfinder und die ersten Verbesserer einer guten und nützlichen Sache gewöhnlich trifft: Er selbst war über den Fortschritten, welche die Practik und die Theorie nach ihm, im Verlaufe der Zeit gemacht hatte, allmählig wieder in Vergessenheit gerathen: seine Tractate, welche vielleicht in seltenen Abschriften in einigen Bibliotheken im Staube lagen, waren um den Anfang des XV. Jahrhunderts kaum noch Jemanden bekannt, und sein Ruf vererst jenem des spätern, daher gemeinnützigern gewordenen Johann de Muris längst gewichen. Damals aber, nämlich im XV. Jahrhundert, war es, dass man, mit grösserem Eifer als je vorher, sich in verschiedenen Ländern mit Forschungen über Gegenstände der Musik, besonders mit der Harmonie, oder dem damals sogenannten (einfachen) Contrapuncte, zu beschäftigen anfing, welcher letztere ein geregeltes System der Mensur wesentlich voraus setzt. An mehren Orten wurden damals öffentliche Lehrstühle der Musik errichtet: die Lehrer spürten den von den Vorgängern hinterlassenen Schriften über diesen wichtigen Theil der Musik nach; die Tractate des Franco, des Marchettus, des Prosdocimus de Baldomandis — theils Vorgänger, theils Erklärer des Johann de Muris — wurden, so weit man deren nur habhaft werden konnte, an das Tageslicht hervorgezogen, und ein Gegenstand des Studiums für alle, die sich mit der musikalischen Gelehrtheit abgaben, für welche so eben eine neue Periode entstanden zu seyn schien. Franco, der älteste unter den damals bekannten Schriftstellern über Mensural-Musik, und bey welchem man gleichwohl das System derselben schon so vortrefflich geregelt fand, ward als ein sehr hochverdienter Lehrer erkannt, und es war natürlich, dass man nun auch nach desselben (damals gänzlich unbekannter) Heimath und Lebenszeit forschte. Und siehe, die Gelehrten fanden einen Franco, einen Mann von vielseitigen Kenntnissen und Schriftsteller in verschiedenen Fächern, als Scholasticus am Dome zu Lüttich in der zweyten Hälfte des XI. Jahrhunderts angezeigt: man freute sich des Fundes, und von da an sagte es eine Zeit der andern nach: Franco, der grosse Mensuralist war — seht her, Sigebert bezeugt es — Scholasticus zu Lüttich!

Die Verfasser der Histoire liter. de la France (eine Gesellschaft gelehrter Benedictiner in den Jahren 1730 bis 1763) scheinen zuerst die Möglichkeit gefühlt zu haben, dass jener Lütticher Franco doch wohl ein anderer gewesen seyn könne: „il ne paroit pas (sagen sie) qu'il puisse y avoir de doute, que ce Francon qualifié Maitre ne soit le même, que le Scholastique de ce nom;“ welche dreyfach negative Phrase, in klares Deutsch übersetzt, ungefähr so viel heisst, als: wir glauben es, aber völlig ausgemacht ist es freylich nicht, dass der musikalische Schriftsteller Franco eben jener Scholasticus zu Lüttich gewesen.

Nicht sowohl diese Stelle indess, als vielmehr die scharfsinnige Kritik, mit welcher Burney jene oben angeführte Erklärung des Franco selbst zuerst heraus hebt, hat meine Zweifel angeregt; indem sich mir aus derselben, und aus dem von Burney darüber beygefügten Raisonnement, jene Schlüsse aufdrangen, welche er, nach meiner Meinung, daraus hätte ziehen müssen, von welchen er aber unvermerkt auf eine mir unbegreifliche Weise abgekommen ist.

Je mehr ich, ein Mal zu Forschungen über diesen Punct veranlasst, alle Umstände erwog, desto zweifelhafter ward mir die Richtigkeit der bisherigen Angabe in der Geschichte Franco's und der Mensural-Musik, in Absicht auf die Periode; und ich kann jetzt dem Antriebe nicht widerstehen, meine Zweifel und meine Vermuthungen mit deren Gründen hier mitzutheilen; nicht in der Absicht, eine (in dieser Beziehung vielleicht zum ersten Male) im Widerspruche gegen sonst sehr achtbare Autoritäten gewagte abweichende Meinung zur Schau zu tragen, sondern mit dem Wunsche, gelehrteren Männern, und solchen, denen zu historischen Forschungen bessere Musse und mehr Hülfsquellen als mir gegönnt sind, die Veranlassung zu geben, eine bisher in den Geschichten der Musik als unbedenklich überlieferte, jedoch immer noch einigen Zweifel gestattende Angabe entweder zu erhärten, oder die wahre Bewandtniss der Sache anders darzuthun.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Die Räuberbraut. Oper in drey Akten von Ferdinand Ries.
(Zum ersten Male aufgeführt zu Frankfurt am Main am 18ten October 1828.)

Natürlich konnten die Erwartungen auf die Darstellung eines ersten Opernversuches dieses durch anderweitige Leistungen längst ausgezeichneten Meisters nicht gering seyn. Dennoch wurden sie übertroffen, übertroffen in einem Grade, der einen Enthusiasmus hervor brachte, von welchem vielleicht Niemand mehr überrascht wurde, als der bescheidene Schöpfer des herrlichen Tonwerkes selbst. Nachdem jedes Musikstück des ersten Aktes — wie denn überhaupt alle Musikstücke ohne Ausnahme — mit stürmischen Beyfalle aufgenommen, selbst oft unterbrochen wurden, äusserte sich, noch ehe der zweyte Aufzug anfing, die allgemeine Theilnahme, die Achtung und das Wohlwollen des Publicums im einstimmigen dauernden Hervorrufen, dem endlich der Tonsetzer nothgedrungen entsprechen musste. Der Beyfall erhielt sich, wie wir bereits meldeten, bis zum Schlusse, und alle Freunde und Kenner der Kunst verliessen mit der Ueberzeugung das Theater, die vaterländische Muse habe einen Triumph errungen, der in unseren Tagen leider zu den Seltenheiten gerechnet werden müsse. *) Die ersten Gesangpartieen wurden durch Dem. Haus, Hrn. Nieser, Hrn. Dobler und Hrn. Hauser mit einer Vorzüglichkeit ausgeführt, die nichts zu wünschen übrig liess. Ensembles und Chöre gingen vortrefflich. Das Ganze leitete Hr. Guhr mit gewohnter Virtuosität. — So viel von Aufführung und Aufnahme; jetzt zu dem Werke selbst!

Schon die Ouverture kündigt das Ganze als eine originelle und neue Schöpfung an. Sie besteht nicht, wie das jetzt nur zu sehr Mode geworden ist, aus einzelnen Flickstellen der Oper selbst, nothdürftig zusammen gehalten durch ungeordnete fragmentarisch eingeschobene Gedanken; nein! der Componist hat diese wohlfeile Art, nach Beyfall und Effect zu haschen, verschmäht, er hat dagegen die Idee, welche das Ganze belebt, den Character, welcher auf ihm ruhet, auf die Vorbereitungsmusik der Ouverture übertragen, und so vorhin bewiesen, dass ihm das geistige Leben eines dramatischen Tonwerkes höher stehe, als das bloss sinnliche, das seine Gränze an der Trommelhaut findet. Sie fängt mit einem kräftigen Unisono — Larghetto con moto, ♮ D moll — an. Beym neunten Tacte treten die Blasinstrumente im Pianissimo und melodischer Selbstständigkeit zum Thema und bewegen sich bald nachher allein fort in süssen, melancholischen Schwebungen, die einen ätherischen Charakter tragen, und — wir glauben nicht zu irren — auf die Gemüthslage und Stimmung der Hauptperson (Laura) hindeuten. Später nehmen die Bässe wieder das erste Thema auf, die Blasinstrumente werfen rasche, unruhige Figuren dazwischen, an welche sich das auch noch in unbestimmten Melodieen schwebende Allegro anschliesst, in diesen accelerando forttreibt, bis nun das Allegro molto das erste Thema wieder in seiner ganzen Kraft erscheinen lässt. Von überraschender, neuer und herrlicher Wirkung ist der dann erfolgende, den Clarinetten zugetheilte Uebergang in H dur und späterhin in F dur. Das einfache Cantabile der Oboe, zu Anfange des zweyten Theiles der Ouverture, erscheint wie ein glänzender Lichtpunct auf einem magischen Grunde, den die seltsame, tiefe, von den Bratschen und Violoncellen ausgehaltene Harmonie bildet. Die Blasinstrumente nehmen einige Tacte der Introduction wieder auf, gehen dann in das Thema des Allegro über, und führen dieses neben den Saiteninstrumenten, in einem più stretto, zu dem höchst brillanten Schlusse.

Nr. 1. Chor der Landleute (G dur). Rein idyllisch, in einem wahren poetischen Einverständnisse mit dem scenischen Momente. Die Melodie bewegt sich lieblich und heiter, sie ergreift und spannt zugleich, sie bereitet auf später bevorstehende Gegensätze im Charakter des Werkes vor.

Nr. 2. Duett zwischen dem Grafen und seiner Tochter (A dur). Ueber diesem Tonstücke schwebt eine rührende Weichheit, die sich in den lieblichsten Melodieen und in einer im Allgemeinen sehr einfachen Harmonieführung ausspricht. Um so wirkungsreicher und von der tief empfindenden Auffassung des Componisten zeugend, ist der nach der alle Gefühle angreifenden Stelle in der Partie der Laura: „und fern von dir, so ganz verlassen“ u. s. w. eintretende Uebergang in Ges dur.

Nr. 3. Recitativ des Räuberhauptmanns und Räuberchor (C moll). Rache und wilde Kraft sprudelt hier in üppiger Fülle empor. Alles bezeichnet den verwegenen Sinn der von einer

*) Wir sind auf eigene Ansicht sehr begierig.
Anm. der Redact.

besondern Aufregung ergriffenen Söhne des Waldes, Das Hervorschleichen der einzelnen Räuber, ihre anwachsende Versammlung ist von dem Tonsetzer zu musikalischen Effecten trefflich benutzt worden, bis endlich mit dem vollen Chore alle Blasinstrumente in Accorden sich vereinigen, und die Saiteninstrumente in der lebendigsten Bewegung dazu treten. Der Totaleffect dieses Chors ist ausserordentlich, grossartig in jeder Beziehung.

Nr. 4. Recitativ und Arie der Laura (A moll). Ist unstreitig eins der gelungensten Musikstücke des ganzen Werkes, und darf, was seine dramatisch-musikalische Bedeutsamkeit betrifft, kühn den gefeyertesten Tonproductionen dieser Art an die Seite gesetzt werden. Der Tonsetzer wurde auch hier in der That sehr von der dramatischen, an der lebendigsten Leidenschaft reichen Situation begünstigt. Die Zweifel, die Lauren's Gemüth bestürmen (sie soll für die Rettung des Vaters dem Räuberhauptmann Hoffnung auf ihren Besitz geben), ihr tief verletztes, von Schmerz niedergedrücktes fast betäubtes Gefühl — Alles tritt, vom Anfange bedeutungsvoll in der Musik belebt, hervor, und die einzelnen Accorde der Posaunen und Hörner nach dem Ausbruche des leidenschaftlich erregten Innern: „Schande hier! — Schande dort!" die süsse musikalische Mitsprache zu dem Ausrufe: „Vater! Vater!" die höchst erschütternde Stelle: „Ha, dein Blut! Wenn es hinfliesst, klagt's mich an!"; dieses sind schon Glanzpuncte, welche Hrn. R. als Charakteristiker eine der ersten Stellen anweisen. In seinen heiligsten Empfindungen muss sich jeder durch den Uebergang, welchen die Clarinetten und Fagotte in ein Gebet (Larghetto, Ges dur) leiten, so wie durch dieses selbst ergriffen fühlen. Von eigenthümlicher ganz vortrefflicher Wirkung ist der unerwartete Eintritt des aus der Ferne herannahenden Marsches auf der Bühne, Alles hinreissend aber die Steigerung des Orchesters bey den Worten: „Die Wagen brechen ein" u. s. w." „verloren muss ich seyn;" wo alle Instrumente mit dem A moll Accorde einfallen. Von Zeit zu Zeit tönt immer dazwischen der originelle, piano gehaltene Marsch auf dem Theater; die in Schmerz sich auflösende höchst weich gegebene Stelle: „Gott selbst hat sie getroffen, ich soll das Opfer seyn!" dann der Schrey der Verzweiflung: „Roberto, du darfst hoffen, ich geh' zum Tode ein!" so wie der nun laut und voll eintretende Marsch mit dem charakteristischen, wahrhaft romantischen Schlusse: Alles dieses sind Dinge, die nur der Schöpferkraft eines nicht mälkelnden und ängstlich berechnenden, nein! eines so rein poetischen Ergüssen befähigten Gemüthes entströmen können.

Nr. 6. Duett zwischen Fernando (Tenor) und Carlo (Bariton) (G dur). Sehr gefällig und dramatisch belebt durch den später einfallenden Soldatenchor, in dem sich der Wechsel in den Solopartieen angenehm hervorhebt.

Nr. 7. Recitativ und Arie des Grafen (F dur). Die im Anfange dieses Musikstückes herrschende Ruhe wirkt sehr wohlthätig, nach dem bisher so leidenschaftlich bewegten Gange des Stückes. Besonders zeichnet sich die Instrumentation durch originelle Eigenthümlichkeit aus.

Nr. 8. Finale (D dur). Eine fortgesetzte Entwickelung des reichsten, üppigsten Lebens an Kraft und Anmuth, an Wahrheit und Gefühl! Die Stimmenführung in den Ensemble's befriedigt jeden Wunsch, die Individualisirung der Charaktere stellt die tiefe in das musikalische Leben sich aufschwingende Empfindungsweise des Tonsetzers in das hellste Licht. Das unvorbereitete Eintreten der Tonart C dur im *pp* bey der Flucht des Grafen durch den geheimen Gang erscheint höchst frappant. Die scenische Steigerung bey dem Anstürmen der Soldaten, das endliche Einbrechen der Thüre, die Verwunderung der Hereinsteigenden, das Gemach leer zu finden: alle diese verschiedenartigen Momente haben dem Componisten Gelegenheit gegeben, die Schwingen seines Genius zu entfalten. Das nun folgende Recitativ mit der kleinen Cantilene des Fernando zeichnet sich durch melodische Anmuth aus. Dann wieder neues Ringen, neues Leben! Das Auftreten der verkleideten Laura, der Augenblick, in welchem sie in dem Anführer der Soldaten ihren Geliebten und einstigen Lebensretter erkennt; die Nothwendigkeit, sich zu verstellen, Fernando's Ueberraschung und Zweifel, das Zagen und die Ungewissheit der Schlossbewohner, sind die Motive der sehr reich gegebenen musikalischen Aufführung. Reizend und sehr wohlgefällig tritt das kleine Terzett zwischen Laura, Gianettina und Anselmo ein. Der Chor lässt sich in Zwischensätzen *pp* dazu vernehmen, das Pizzicato aller Saiteninstrumente, mit der langsamen Bewegung der Blasinstrumente, macht sich vortrefflich. Nach dem Morde des Pistro ringt sich alle Kraft, deren der Componist in so reichem Masse fähig ist,

los. Der Aufwand dieses gewaltigen Vermögens reisst zu Bewunderung und Entzücken hin. Es ist nicht möglich, dass ein Zuhörer, der nur die mindeste musikalische Empfänglichkeit in sich trägt, durch dieses herrliche Tongebilde nicht zum Enthusiasmus begeistert werde. (Dass dieses reine Wahrheit ist, davon hat sich das ganze Frankfurter Publicum bey der ersten Aufführung überzeugt.) —

Zweyter Act. Nr. 9. Romanze der Laura (As dur). Schwermüthige Ruhe herrscht hier vor. So einfach das kleine Musikstück in jeder Beziehung gehalten ist, so ansprechend ist es auch.

Nr. 10. Terzett: Laura, Gianettina, Fernando (C dur). Sehr brillant und lebhaft, für die Lungen gewiss eins der schwierigsten Musikstücke der Oper! Die Stelle: „Wir möchten unser Leben" u. s. w. trägt das Gepräge eines innigen, tiefen Gefühles. Was den Canon (𝄵 G dur) betrifft, so ist er zwar an sich höchst lieblich und trefflich durchgeführt, dabey reizend instrumentirt; allein dennoch wünschten wir ihn nicht an die Stelle, wo er, wie die meisten Canons in Opern, aufhält, ohne nothwendig zu seyn. Es ist ein anderes, wenn die Situation ihn herbey führt, und eigens darauf angelegt ist. Obschon haben alle Canons für das Ohr des Nicht-Eingeweihten, durch ihre Normal-Form, eine Familienähnlichkeit, die ihnen in dem Urtheile der Menge nachtheilig werden kann. Das nachher einfallende Allegro vivace C schliesst das Ganze brillant und, obschon manche Schwierigkeit den Sängern darbietend, auch für diese sehr dankbar.

Nr. 11. Cavatine der Gianettina (Hmoll). In der Weise eines spanischen Boleros, anmuthig und leicht bewegt.

Nr. 12. Duett der Gianettina und des Carlo (𝄵 B dur). Voll Munterkeit und Petulanz, wie es der Moment erheischt. Die Keckheit des Officiers wird recht gut durch einige Tacte 𝄵 bezeichnet und bildet, so genommen, an ihrer Stelle einen überraschenden, lebhaften Contrast.

Nr. 13. Recitativ und Arie des Fernando (B dur). Der Polonaisenstyl, in welchem die Arie gehalten ist, muss, so frey und genial behandelt, wie hier, eine fremdartige, aber dabey sehr ansprechende Erscheinung seyn. Wir sagen dieses auch ins Besondere in Beziehung auf die vorher gegangenen Nummern. In einer neuen Weise, feurig ergriffen und belebt, von dem gewöhnlichen Polonaisen-Schlendrian abweichend, hebt sich der zweyte Theil hervor. Die obligate Oboe gibt in lieblichen Zwischensätzen und Melismen dem Ganzen einen eigenthümlichen Reiz.

Nr. 14. Räuberlied und Chor (H moll). Höchst originell und kühn. Die Saiteninstrumente fangen im Unisono, welchem sich die Singstimme beyschliesst, an. Ueberraschend treten die Blasinstrumente in D dur ein; dann kehrt piano die Grundtonart zurück, worauf das kräftige Einfallen des Chores um so effectvoller erscheint.

Nr. 15. Arie des Roberto mit Chor der Räuber (D moll). Dieses Musikstück dürfte, was dramatisches Verhältniss und scenische Wahrheit betrifft, wohl das ausgezeichnetste des zweyten Actes seyn. Alles ist in der Composition grandios, breit und mächtig gehalten. Die Posaunen sind vortrefflich benutzt. Die Charakteristik ist wahr, scharf und lebendig. Trotz, Stärke, Herrschsucht in der Individualität des Räuberhauptmannes, treten in der treuesten Wiederbelebung durch musikalisch-dramatische Kunst hervor. Nach dem wild einfallenden Chore der Räuber ist bey ihrem leisen, auf die erkorene Beute lauernden, Zurückziehn, das Solo des Hornes, welches nur immer die nämliche Note A wiederholt, von Zeit zu Zeit schweigt, um auf's Neue gleichsam magisch mit dem bedeutungsvollen Tone anzuklingen, mit den langsam vorschwebenden Blässen, von einer wahrhaft romantisch-schauerlichen Wirkung. Diese Wirkung erhält sich bis zum Schlusse, wo die Räuber sich unter gedämpften Drohungen ihres Opfers bemächtigen, und unter abermaligem Eintreten des Hornes hinweg schleichen. In dieser Scene hat Herr Ries sein grosses Talent für die dramatische Composition auf eine glänzende Weise bewährt.

Nr. 16. Finale (E dur). Trägt Anfangs einen ruhigen und friedlichen Charakter. Der Eintritt des Räuberhauptmannes Roberto ist bezeichnungsvoll. Einen Beweiss von glücklicher und zugleich verständiger Erkenntniss des Componisten gibt die Ausweichung in Des dur bey den Worten: „Das Riesenbild von Pflicht und Ehre rüttelt wach mich aus der Liebe schönstem Traum." Das Nämliche ist der Fall an mehren Stellen in der Partie der Laura, wo bald ihr Stolz ihre Seelenkräfte erhebt, bald die Schwermuth sie niederdrückt. Das Allegro erhält durch die originelle Fortschreitung der Bässe eine besondere, höchst anziehende Eigenthümlichkeit. Die eintretende Tonart

H dur, in der Roberto's gereizte Eifersucht in scharfen Gegensätzen zu den übrigen Partieen des nun beginnenden Ensemble's erscheint, das pp in C dur, die Steigerung des Ganzen sind von grosser vorbereitender Wirkung. Der Gesammt-Effect, in einer wahrhaft kolossalen Erscheinung, ergibt sich aber erst bey dem allgemeinen von allen Blechinstrumenten begleiteten Chor in E dur: „Der Krieger werde hochgeschätzt" u. s. w. Hierzu trägt hauptsächlich die einfache Verlängerung des Rhythmus im dritten und vierten Tacte bey. Wohlthätig und beruhigend schliesst der Act im Andante $\frac{3}{4}$. In diesem erfreut den Kenner noch besonders die geniale Führung der Harmonie in den Bässen.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig. (Fortsetzung.) Unsere gewöhnlichen Abonnement-Concerte haben mit dem Michaelisfeste, wie alljährlich, wieder ihren Anfang genommen, und sind bis jetzt vorzüglich glänzend besucht gewesen. Mit Kalliwoda's erster und trefflicher Symphonie wurden sie eröffnet; darauf hörten wir die drey ersten von Beethoven, die wir ohne Zweifel der Reihe nach wieder vernehmen werden; denn seit Jahren sind Beethovens Werke, vor allen anderen seine Symphonieen in unseren Concerten, zum grössten Genusse des in solchem Falle immer am zahlreichsten versammelten Publicums, ein stehender Artikel geworden, wobey wir nur zu wünschen haben, dass auch die neunte nicht übergangen werden möchte, damit wir am vierten, möglichst tüchtigen Versuche unser Urtheil und unsern Geschmack noch einmal versuchen. Dass bey der ganz entschieden sich aussprechenden Vorliebe für B..'s Symphonieen weder die Mozart'schen noch die Haydn'schen vernachlässigt werden, ist eben so ehrenvoll, als in vieler Hinsicht nützlich.

Dem. Henriette Grabau und ihre jüngere Schwester Marie sind als Concertsängerinnen, vorzüglich die letztere, mit Recht allgemein beliebt. Die Vorzüge der ersteren sind öfter schon gerühmt worden, und wenn auch die zweyte Sängerin noch nicht zu sicherer Fertigkeit sich erheben hat, so sind doch Stimme und Gesangweise so angenehm und bereits so gebildet, dass wir uns ihrer Leistungen erfreuen, und damit gute Hoffnungen erwünscht verbinden dürfen. Auch hörten wir Dem. Queck, unsere frühere Concertsängerin, wieder. Sie schien diesen Abend nicht bey Stimme zu seyn; an Fertigkeit hat sie gewonnen. Als Concertspieler traten auf: Dem. Emilie Reichold mit dem vortrefflichen G moll Concerte von Moscheles, worin sie zu unserer Freude sehr bedeutende Fortschritte in Fertigkeit und gutem Ausdrucke rühmlich entwickelte, so dass wir nicht verfehlen, ihr für diesen Genuss zu danken. Unser zweyter Flötist, Hr. Reicke, blies eine seiner neuesten Compositionen mit gewohntem Beyfalle, wir bedauern nur, dass diese neue, wahrscheinlich noch nicht hinlänglich eingeübte Gabe an einigen Stellen nicht gehörig executirt wurde, weshalb wir über die Composition selbst (er hat sich bereits als beachtenswerther Componist gezeigt) um so nothwendiger unser Urtheil verschieben, da uns bey der Durchsicht der Partitur das Werk besser gefiel, als beym Hören.

Nachdem Dem. Caroline Porthaler, eine junge Pianofortespielerin aus Grätz, dem Publicum sich in unserm Abonnement-Concerte rühmlich bekannt gemacht hatte, gab sie am 2osten October im Saale des Gewandhauses ein eigenes, nicht wenig besuchtes Concert, worin sie uns das zweyte, hier noch nicht gehörte E moll Concert Kalkbrenner's und die grossen Concert-Variationen von Pixis zum Besten gab. Allgemeiner Beyfall konnte der schon sehr geübten, von der Natur mit trefflichem Kunsttalent ausgestatteten, hin und wieder zwar etwas jugendlich flüchtigen, aber immer geistvoll sich zeigenden Künstlerin nicht entgehen. Anlage und Fertigkeit gehören zu den sehr bedeutenden, und sie wird zuversichtlich höchst Ausgezeichnetes zu leisten im Stande seyn, wenn anhaltender Fleiss das unverkennbarste Talent, wie billig, fortwährend unterstützt. In demselben Concerte war es uns noch besonders angenehm, die erst neunjährige, mit vielem Musikenlegen ausgestattete Clara Wieck u. Dem. Emilie Reichold vierhändige Variationen über einen Marsch aus Moses, von Kalkbrenner mit allgemeinem und verdientem Beyfalle vortragen zu hören. Unter der Leitung ihres musikerfahrenen, die Kunst des Pianofortespieles wohl verstehenden und dafür mit Liebe sehr thätigen Vaters, dürfen wir von ihr die grössten Hoffnungen hegen. Auch gefielen zwey schottische Lieder (wie man nun einmal jetzt so zu nennen beliebt) von C. M. von Weber, mit Quartettbegleitung, gesungen von Dem. Grabau, so sehr, dass eins derselben im nächsten Abonnement-Con-

certe, mit zwischen zu vollführende Musikstücke gestellt, wiederholt wurde.

Ueberhaupt hatten wir das Vergnügen, manchen fremden Virtuosen in unseren wöchentlichen Concerten auftreten zu hören. Unter diese gehört der junge, früher schon rühmlich erwähnte Wallerstein aus Dresden, der im Abonnement-Concerte Variationen von Mayseder vortrug, worin der kaum 15 jährige Violinspieler auch in der That so viel leistete, als man nur erwarten konnte. Es ist aber einem so jungen, wenn auch noch so talentvollen Künstler doch nicht möglich, sie mit der Kraft, Freyheit und Leichtigkeit vorzutragen, die anderwärts an ihm gerühmt worden sind. Wir würden darüber kein Wort verlieren, wenn durch übertriebene Lobeserhebungen gerade so ausgezeichnete junge Künstler, wie Hr. W. wirklich ist, nicht zu leicht auf Abwege gerathen könnten. Die Wahl war nicht gut; sie überstieg seine Kräfte, die er aber auf das Rühmlichste angestrengt hatte. Ein Componist, wie Mayseder, der bekanntlich in seinem Spiele (nach den bewährtesten Nachrichten) sich bald durch die rüstigste Kraft, bald durch ausserordentliche Leichtigkeit und manche Eigenheit der Begriffführung auszeichnet, ist in den meisten seiner schwereren Werke nicht für die Jugend. Dafür müssen wir aber Hrn. W., und wir thun das mit dem größten Vergnügen, zugestehen, dass er jenes Lob in seinem darauf veranstalteten Concerte weit mehr verdiente. Er gehört sonder Zweifel zu den von der Natur selbst für die Kunst Berufenen, und wir sind gewiss, dass er bey wohlgeordnetem Fleisse, der in unseren Zeiten doppelt nöthig ist, zu den wahren Meistern zahlreichst gezählt werden wird. — Im 4ten Abonnement-Concerte trug Hr. Heinze, Mitglied unsers Orchesters, das erste Clarinetten-Concert von B. Crusell lobenswerth vor, und im 5ten hatten wir das Vergnügen, mit einem uns bisher noch unbekannten, aber vortrefflichen Violinspieler, Herrn Täglichsbeck, Hochf. Hohenz. Hechingenschem Kapellmeister, Bekanntschaft zu machen. Er ergötzte uns durch einen schönen, glockenreinen Ton und herrliche Begriffführung in wohl und schön gearbeiteten Concert-Variationen seiner eigenen Composition. Mit Vergnügen erwarten wir den jungen Künstler auf seiner Rückreise in unserer Stadt wieder.

Gleich im nächst folgenden Concerte erfreute uns der an anderen Orten bereits bekannte erste Violoncellist der Grossh. Mecklenburg-Schwerinschen Hofkapelle, Hr. Rondenhagen mit dem B. Romberg'schen Capriccio über schwedische Nationallieder. Sein Vortrag zeichnet sich sowohl durch grosse Fertigkeit, als auch, namentlich im Adagio, durch reinen und kräftigen Ton so sehr aus, dass das Publicum, dessen Beyfall überall in der Regel durch Zufälligkeiten, die nicht in der Macht des Spielers liegen, bald gehoben, bald verringert wird, ihm laute Anerkennung zu Theil werden liess, ob er gleich in Geschwindgängen den Ton nicht in der Schönheit hervorzubringen im Stande war, wie es ihm sonst möglich, ja gewöhnlich ist. Das Instrument, aus der Kälte in einen sehr heissen Saal gebracht und im Kosten gestossen, schwitzte so, dass die Saiten mit aller Kraftanstrengung in schwierigen Passagen nicht völlig bewungen werden konnten, und so zuweilen einen etwas schnallenden oder pfeifenden Ton hören liessen, was kaum zu vermeiden ist, und folglich dem sehr geschickten Spieler mehr zum Lobe gereicht, da er das nicht geringe Hinderniss so weit zu beseitigen wusste, dass es der Mehrzahl gar nicht auffiel.

Während der Messe hatte sich ein blinder Clarinettist, Herr Busse, im Saale des Hrn. Classig hören lassen, leider war aber das Concert nur sehr wenig besucht. Nicht glücklicher ging es dem geehrten Hrn. Musikdir. Theuss aus Weimar, der ebendaselbst beynahe zwey Wochen lang jeden Abend musikalische Unterhaltungen auf zwey Aeoliclavieren und einer Aeoline gab. Diese neuen, hier noch nicht gehörten, Instrumente sind bereits in unseren Blättern S. 529 und 530. beschrieben worden, und wir haben hier nur hinzuzufügen, dass wir diesen Unterhaltungen herrliche Genüsse verdanken. Die Töne wirken höchst besänftigend. Möchten doch diese schönen Instrumente verbreitet und gehörig benutzt werden!

Unsere Sonnabends-Quartetten haben auch wieder einen erwünschten Anfang genommen und die übrigen Kunstinstitute und Musikvereine erfreuen sich gleichfalls eines glücklichen Fortganges, ja es sind sogar noch neue hinzugetreten. Der Musiklehrer und Componist, Hr. Otto Claudius, der sich bereits durch mancherley Tondichtungen der Welt bekannt machte, hat wieder eine neue Oper vollendet: „Aladin, oder die Wunderlampe," nach Oehlenschläger von ihm selbst auch dem Texte nach bearbeitet. Möchte sie doch zur Aufführung gelangen! Im nächsten Stücke unserer Blätter werden wir als Beylage eine kleine Probe

als der gesitteten Bürger, mit verdienter Achtung begegnet. Nur Trunkenbolde, oder Menschen ohne Lebensart und Erziehung werden von gebildeten Gesellschaften ausgeschlossen — nicht weil sie Musiker, sondern weil sie unsittliche Menschen sind.

Kurze Nachrichten.

(*Wien*, Ende des Mays.) Schikaneders neues Theater hat sogar die von ihm selbst erregten Erwartungen in der That übertroffen. Es ist ein, schon von aufsen schön in's Auge fallendes Gebäude, hat von innen eine einfache, bequeme und doch vortrefflich sich ausnehmende Einrichtung, und ist, was Dekorationen, Maschinerie u. dgl. betrifft, so reichlich ausgestattet, als kaum ein Operntheater in Deutschland. Es soll auf 200,000 Gulden kosten, und das ist gar nicht unwahrscheinlich. Ueberhaupt irret man sehr, wenn man Schikanedern als Dichter und als klugen Entrepreneur verwechselt. Er weis so gut, als nur irgend Jemand, was zum Theaterwesen gehört, kennet sein Publikum, und, vor allem, weis unübertrefflich, was eine Theaterkasse in gutem Wohlstande erhält. Auch für sein Personale hat er trefflich gesorgt: besonders, indem er Madam Campi (bisher bey Guardasoni in Prag, aber von Geburt eine Deutsche) für erste Sopranrollen, und auch dadurch, dafs er den gewifs schätzbaren kaiserlichen Tenoristen, Simoni, engagirt hat. Dafs ihm jezt alles zuströmt, ist daher kein Wunder. — Der verdienstvolle Herr D. Forkel aus Göttingen ist auf einer musikalischen und literarischen Reise begriffen, und geht jezt von Leipzig nach Prag und Wien, wohin auch der Abt Vogler gegangen. — In Prag hat der Hr. Kapellm. Naumann, auf das ehrenvolleste von einer ansehnlichen Gesellschaft eingeladen, seine Komposition des Klopstockischen *Vater Unsers* mit vielem Beyfall aufgeführt.

Kurze Anzeige.

XI Lieder mit Begleitung des Klaviers von I. H. C. Bornhardt. Braunschweig, im Musik. Verlage auf der Hohe. (18 Gr.)

Zu solche Gesänge läfst sich, wenn man's ehrlich mit der Wahrheit meynen will, nichts weiter als Nachsicht anwenden. Der Doktor Luther sagt einmal, als er bey einer Veranlassung von schlechten Choralmelodien spricht, die über sein Gotteswort unschicklich gelegt sind: sie passen, wie das Kleid eines Ritters über einen Zaunpfahl. Wie sehr läfst sich das auf so viele unserer sogenannten Lieder anwenden! Ja, und doch sind diese, die vor uns liegen, noch lange nicht die schlechtesten. Es ist doch wenigstens Melodie da; es ist doch eine ferne Ahnung von Inhalt darin, obwohl die Behandlung der Texte gröfstentheils verfehlt ist. Ritornells, Klavierzwischenhülfen, Wiederholungen, verfehlte Prosodie, unschickliche Trennungen des Sinnes der Worte, unrichtige Accente, und dergleichen Ungehörigkeiten mehr, bezeichnen diese Lieder. Dafs der Verf. den Mangel der Ueberlegung mit ganz andern Komponisten, als er ist, theilt, in sofern er von den Matthissonschen Gedichten die unkomponirbaren, blos bilderhaltigen, und sichtbare Gegenstände beschreibenden komponirt: wie z. B.

Noch kann ich zu wenig
Von dem, was der König
Der Geister gekonnt, (bis)
Sonst wäre zur Stunde
Zusammt der Rotund
Der Quell in Pyrmont (bis).

ist ihm nicht übel zu nehmen. Doch es sind der Worte schon zu viel über dieses eigentlich unbedeutende Werk gemacht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

daraus mittheilen. Die Vorliebe zu Operncompositionen ist jetzt unter den Teutschen bedeutend. Ausser den an einigen Orten bereits aufgeführten kennen wir deren noch fünf, die, vollendet, der Aufführung entgegen hoffen; dazu noch zwey, mit deren Bearbeitung ihre Verfasser noch beschäftiget sind.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gesänge zur geselligen Freude, sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte und sechs Canons enthaltend, componirt von M. C. Fischer. Erfurt, in der Müller'schen Buchhandlung.

Ein vierstimmiger Doppelcanon von fruchtschweren Weinreben zierlich umrankt, leitet zu den durchaus einfach gehaltenen, nur in der Begleitung zuweilen etwas verarbeiteten Liedern, die sämmtlich zu den freundlichen oder komischen gehören, bis auf das letzte, das uns in Wort und Ton weniger zusagte. Aelteren Freunden des geselligen Gesanges werden sie des wandelbaren Geschmackes wegen lieber seyn, als den jüngeren, die darin gewisse Modevorhalte, die eben jetzt ihre grösste Verbreitung erlebt zu haben scheinen, was uns ihr baldiges Verblühen andeutet, vermissen werden. Die sechs Canons hingegen werden Allen, ohne Ausnahme, ein sehr willkommenes Geschenk seyn, um so mehr, je weniges viele unserer neueren Componisten (wir reden also von der Mehrzahl) sich im Stande fühlen, dergleichen zu geben. Dass sie gut sind, dafür bürgt schon der Name des berühmten Contrapunctisten. Am liebsten sind uns Nr. 2, 3 und 6. Das sehr schöne Aeussere dieser Sammlung (in gross Queroctav), der geschmackvoll verzierte Einband, das überaus schöne Papier und vor Allem der lobenswerthe, ganz vortreffliche Steindruck (Leipzig, von F. W. Thümeck) eignet sie vor vielen anderen Sammlungen zu einem willkommenen Geschenke der Freundschaft.

Für ruhige Stunden, von Fr. Roehlitz. Zwey Bände. Leipzig, bey Carl Cnobloch. (Mit dem Kupferstiche Anton Pilgrams, des Erbauers der Stephanskirche in Wien.)

Wir werfen uns keineswegs zum Recensenten dieses Buches auf; wir sind aus mannigfachen Gründen, deren mehre ohne Worte Jedem sogleich einleuchten, für unsere Person, vornämlich in diesen Blättern, am wenigsten dazu geeignet: dass es aber erschienen ist, und dass es sehr Mannigfaltiges und für solche, die ruhiger Stunden fähig sind, höchst Anziehendes, theils Erfreuendes, theils Belehrendes, oder auch Beydes zugleich enthält, halten wir uns auch hier im Allgemeinen zu sagen für verpflichtet. Nun bloss zur Anzeige dessen, was sich auf Musik bezieht. Im ersten Theile sind zwey Lieder, wie sie von der Gemeinde in der Kirche gesungen werden, angegeben worden. Das zweyte erinnern wir uns deutlich in unseren Knabenjahren öfter in Thüringen, aber nicht in der Kirche, gehört zu haben. Den zweyten Band eröffnet ein Schreiben, das mit Umsicht den einstigen und jetzigen Zustand Wiens, in Ansehung der Tonkunst, in grossen Umrissen, für denkende Künstler, wie für sinnige Menschen überhaupt, anregend und belehrend behandelt. Das Resultat dieser Darstellungen ist leider kein anderes, und leider ein durchaus wahres, was auch derjenige sehen muss, der den Verlauf der Dinge nur nach den Nachrichten beurtheilen kann, die von Wien aus in unserer Zeitschrift in fortlaufender Ordnung niedergelegt worden sind, als dass die Tonkunst dort ihren äussern Glanzpunct bereits erreicht hat und offenbar im Sinken begriffen ist. Von den darin ausgesprochenen Hoffnungen für eine glücklichere Zukunft lese man das Buch selbst: das Ganze ist des Auszuges nicht fähig; wir würden ihn aber auch nicht geben, wenn wir ihn auch zu geben im Stande wären, weil wir das in den meisten solcher Fälle weit mehr für schädlich und unrecht, als für heilbringend halten. Auf dieses allgemeine Schreiben folgt S. 24 der Zusatz aus einem spätern Briefe, der in der ersten Nummer dieses Jahrganges unserer Zeitung zur Freude unserer Leser mitgetheilt worden ist. S. 147 folgen einige östreichische Volkslieder; es sind deren acht abgedruckt worden. Die Melodieen dazu wären uns eine sehr erwünschte Beylage gewesen. Den Beschluss macht ein Schreiben eines Musikers.

Wir haben uns in unserer Anzeige ganz einfach, mit Fleiss einfach gehalten: aber darin so weit zu gehen, dass wir das Buch nicht allen Gebildeten als eine freundliche, das Innere auf vielfältigste Weise anregende Gabe angelegentlichst empfehlen sollten, wäre uns unmöglich. F.

Vierstimmige Trauer-Gesänge, zum Gebrauche bey Beerdigungen; comp. von J. Gottl. David Gackstatter, Königl. Organ. an der Hauptkirche zu Rothenburg an der Tauber. Daselbst in der Class'schen Buchhandlung. Pr. 1 Thlr.

An Orten, wo die alte, ehrwürdige Sitte noch herrscht, bey Leichenbegängnissen, Todtenfeyern und ähnlichen Gelegenheiten passende Trauergesänge aufzuführen, wird vorliegende Sammlung allerdings einem Bedürfnisse abhelfen; denn die Anzahl anerkannt vortrefflicher und weitverbreiteter Gesänge dieser Art, z. B.:

Wie sie so sanft ruhn u. s. w.
Auferstehn, ja auferstehn wirst du u. s. w.

u. e. a. ist eben nicht gross; und nichts ist widerlicher, als bey solchen Feyerlichkeiten immer nur ein und dasselbe, oft sehr mittelmässige, Tonstück zu hören, was von dem Uebelstande, dass bequeme Geistliche ein'e Leichenpredigt zu mal in einem Jahre halten, wenig verschieden ist.

Die Compositionen des Herrn G. sind mit gutem Geschmack, mit richtiger Tonkenntniss, und über im Ganzen recht passende Liedertexte verfasst. Sein Augenmerk war hauptsächlich darauf gerichtet, sowohl Melodie als Harmonie in möglichste Simplicität zu stellen; doch aber (wie er in der Vorrede sagt) dafür zu sorgen, dass man ihn nicht etwa einer musikalischen Geistesarmuth beschuldigen dürfte. Der Herr Verf. verräth keineswegs Geistesarmuth, jedoch, um gerecht zu seyn, müssen wir hinzu setzen, auch keinen ungewöhnlichen Reichthum. Was er hier geliefert hat, scheint uns sehr zweckmässig, sangbar, grösstentheils (nicht durchgängig) rein und fliessend gesetzt, und wenn auch den höhern Kunststuin nicht immer so befriedigend, wie z. B. ein in diesen Blättern mitgetheiltes „Salve Regina" von Bernabei u. dgl., doch in seiner Art auch lobenswerth, und den billigen Forderungen der Kritik entsprechend. Vorzüglich möchten wir auszeichnen den ersten, recht erhebenden Gesang: „Seelig die Todten" u. s. w.; den neunten: „Wenn seine Sinne schwinden" u. s. w. und den fünfstimmigen 17ten: „Ruhe sanft hier, wo die Schwüle banger Erdentage weicht." Die Strophe des sonst trefflichen ersten Liedes:

Kränzet die Thore des Todes mit Zweigen,
Tanzt um die Gräber den fröhlichen Reigen, u. s. w.

würden wir unbedenklich gestrichen haben, weil hier der Dichter offenbar etwas sehr unschickliches geschrieben hat.

Sonate (Op. 16, Nr. 1, in C dur) *von J. H. Himmel, für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt — — von C. Klage*. Berlin, in Wagenführs Buch- und Musikhandlung. (Preiss 1 Thlr. 5 Sgr.)

Herr Klage wählte und arrangirte gut. Ein Werk von dem, in mancher Hinsicht zu viel, in anderer nicht ganz mit Unrecht vergessenen Himmel hatte vor vielen eine verständige und geschmackvolle Wahl nöthig, wenn es sich glücklichen Eingang versprechen wollte. Wirklich gehört das vor uns liegende zu den ausgezeichnetsten jenes mehrfach merkwürdigen Mannes; es wird nicht ohne Sieg sich manchem vom herrschenden Geschmacke Hochgehaltenen gegenüber stellen können. Nur den Mittelsatz nehmen wir aus: er ist im Ganzen zu süsslich, und obendrein, was in solcherley Art am meisten und am frühsten unbequem fällt, zu lang gehalten. Man kann ihn jedoch sehr leicht und vortheilhaft abkürzen; wem er gar nicht zusagen will, lasse ihn weg. Alsdann wird er aber sicher an dieser Sonate ein Werk haben, was ihm und den Hörern auch bey öfterm Vortrage lieb bleiben wird: es ist schön, wenn auch nicht gross.

Thème Allemand: „An Alexis send' ich dich" varié pour le Pianof. par François Hünten. Oeuv. 26. à Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12 Groschen.

Sehr zierliche und geschmackvolle Variationen, brillant gehalten und nicht eben schwer. Wer einen guten Anschlag mit Präcision und graciösem Vortrag verbindet, wird Vergnügen an ihnen finden und damit in jeder Gesellschaft Glück machen. Vorzüglich möchten wir sie den Damen bestens empfehlen, zu deren Lieblingen sie sich wohl bald erheben dürften. Das Aeussere ist schön.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. **Nº. 49.** 1828.

Ueber *Franco von Cöln* und die ältesten Mensuralisten.

(Fortsetzung.)

Wie gross die Unwissenheit in musikalischen Dingen noch zu Anfange des XI. Jahrhunderts in Europa gewesen, — wenn es nicht aus allen darüber vorhandenen Nachrichten hervorginge, — würde sich schon aus dem Aufsehen schliessen lassen, welches die in der That noch sehr beschränkten und eben so unklaren als schwankenden Lehren Guido's von Arezzo bey ihrem Erscheinen überall erregt haben, und die Gier, mit welcher dieselben aufgenommen wurden. Und doch hatte Guido seinen Nachkommen nicht einmal noch die Note hinterlassen! Es berichten wohl P. Kircher und Vincenzo Galilei, dass sie alte, aus dem X. Jahrhundert herrührende Codices gesehen haben, in welchen schon eine Art von Notenschrift vorkam, nämlich (ungeschwänzte) Puncte, oder runde schwarze Kreise, in ein System von 7, 8 bis 10 Linien gesetzt. Es scheinen diess aber nur Versuche gewesen zu seyn, welche irgendwo ein guter Kopf gemacht, und vielleicht einem andern mitgetheilt hatte; Versuche, welche, wenn sie mehr bekannt geworden wären, leicht weiter hätten führen können, vorerst aber für die Welt so gut als verloren waren. Eben auch nur als einen solchen Versuch betrachte ich jene Art von Tonschrift (per flexuras et notas per regulas et spatia distinctas), welche ums Jahr 986 mit fünf Zeichen, davon einige unseren Noten sehr ähnlich sind, in dem Kloster zu Corbie in Frankreich*) erdacht worden ist (Forkel's Geschichte d. M. Thl. II. S. 274), die jedoch immer mehr von dem Charakter einer blossen Neumenschrift an sich gehabt zu haben scheint. Guido selbst wusste nichts von diesen zum Theil sehr sinnreichen Versuchen, und brachte, obwohl er vorzüglich für die Buchstaben-Notation eingenommen war, fast in jedem seiner Tractate irgend eine andere Methode von Tonschrift zum Vorschein, nur nicht jene mit Puncten und Linien, welche, wie mangelhaft sie auch noch gewesen seyn möchte, bey weitem vor den seinigen den Vorzug verdient hätte. Es muss daher erst nach desselben Ableben, vielleicht viele Jahre später geschehen seyn, dass jene Schrift, mit Puncten und Linien, anderswo neu erfunden, oder wieder aufgefunden, und dann durch Benützung der Spatien zwischen den Linien wieder wesentlich verbessert wurde**). Auch von da an, bis zur Ausbildung der Figuren für verschiedenes Maass von Tönen, war aber noch ein grosses Stadium zu durchlaufen; und der Schritt bis dahin konnte nicht das Werk weniger Decennien seyn: auch finden wir, dass in den auf uns gekommenen Werken einiger musikalischer Schriftsteller, welche zunächst auf Guido im XI. und sogar im XII. Jahrhunderte folgten, und in welchem durchgängig nur die speculative Musik nach den Lehrsätzen des Boethius und des Guido abgehandelt ist, noch immer keine Spur auch nur von der einfachen Note, vielweniger von der Mensural-Note, zum Vorschein kommt.

Guido selbst blühte, wie bereits gemeldet, in der ersten Hälfte des XI. Jahrhunderts; die Zeit seiner grössten Thätigkeit fällt, nach den vorhandenen Nachrichten, in die Jahre 1024 bis 1037.

*) So lautet es bey Mabillon, und nach diesem bey Forkel a. a. O. Es ist aber hierunter das ehemals reichsunmittelbare Stift Corvey (fr. Corbie) im westphälischen Kreise zu verstehen.

**) Man vergleiche meine Abhandlung über die „Tonschrift des Papstes Gregors d. Gr. in diesen Blättern Nr. 25, 26, 27.

Wie begierig man auch überall seine Lehren aufzunehmen geneigt war, so bedurfte es jedoch damals, wo die Buchdruckerkunst noch nicht erfunden war, einer längern Zeit, als heut zu Tage, bis sich dieselben, auf dem mühevollen Wege der Schrift und der Tradition, auswärts verbreiten konnten. So findet es sich denn auch, dass die Guidonische Lehre erst gegen Ende des XI. Jahrhunderts zu St Tron, in der Diöcese von Lüttich, durch einen Klostergeistlichen, Namens Rodulph, eingeführt worden ist, welcher nachmals im Jahre 1108 daselbst zur Würde eines Abtes gelangte.*) Man ist berechtiget, hieraus zu schliessen, dass in dieser Diöcese damals sehr geringe Kenntnisse von Musik einheimisch gewesen seyn müssen. Und dort sollte, nicht lange vorher, vielleicht gleichzeitig mit jenem Rodulf, ein Mann, wie Franco der Mensuralist, gelebt und gewirkt haben? ein Mann, der den guten Guido um mehr als ein Jahrhundert überflügelt hätte, und vor dessen Sonnenblicke das ärmliche Lämpchen Guido's gleich in ein Nichts hätte verschwinden müssen — ??

Gegen diesen Argument könnte man vielleicht einwenden: es sey ja wohl möglich, dass jener Franco zu Lüttich die Guidonische Lehre; viel früher, als Rodulf, vielleicht schon in den 1040ger Jahren, überkommen, und aus dieser sein scharfsinniges System der Mensural-Musik (davon zwar Guido noch keine Ahndung gehabt) herausgebildet habe; es sey ferner möglich, dass Franco's musikalische Schriften irgendwo vergraben gelegen, und desselben Lehre, noch seinem in den 1080ger Jahren erfolgten Ableben, schon wieder dergestalt vergessen gewesen wäre, dass man bald darauf an der mittlerweile mehr bekannt und gemeinnützig gewordenen Guidonischen Lehre — wie eingeschränkt und mangelhaft auch diese gewesen sey — seine Zuflucht hätte nehmen müssen.

Allein es wäre schon an und für sich unglaublich, dass, fast noch gleichzeitig mit Guido, irgend Jemand, und wäre er das grösste Genie, das die Erde jemals getragen, solche Meilenschritte gemacht hätte, um eine nicht nur für den cantus planus, sondern selbst für verschiedenes Zeitmass der Töne, mithin für eine neue von Guido und dessen Zeitgenossen noch gar nicht geahnte Musikgattung, schon vollkommen brauchbare Tonschrift, nämlich die Mensural-Note, nicht blos zu erfinden, sondern diese, und die zu deren richtiger Kenntniss und Anwendung gehörige (sehr verwickelte) Theorie, zugleich in solcher Vollendung darzustellen, dass selbst die gelehrtesten und scharfsinnigsten Musiklehrer des XIV., ja noch des XV. Jahrhunderts ihre Theorie ganz auf die seinige bauen konnten, und dieser kaum noch etwas Wesentliches beyzufügen fanden. Um so unglaublicher wird eine solche Voraussetzung, wenn man bedenkt, in welchem rohen Zustande die scharfsinnigsten Erfindungen jeder Art in ihrem Ursprunge zu seyn pflegen; wie selten es sich findet, dass noch der Erfinder dieselben zu einem verhältnissmässigen Grade von Vollkommenheit hinan fördert; wie vielfältige Versuche endlich, und welche lange Practik überall vorher gehen, bis aus dieser die Regeln abgezogen und haltbare Theorieen hergestellt werden.

Schon auf solche Betrachtungen hin, hätte man — so meine ich — nicht so hastig seyn sollen, in dem Franco zu Lüttich den Lehrer der Mensural-Musik herauszufinden; zumal jener, von gleichzeitigen Zeugen seiner Verdienste, nicht einmal im Fache der Mu. k gelehrt und merkwürdig bezeichnet worden war.

Nun aber vernehmen wir aus den Schriften Franco's selbst, dass er die Mensural-Musik nicht erfunden, dass vielmehr dieselbe zu seiner Zeit jene (oben angedeuteten) Stadien bereits durchlaufen hatte: dass es nämlich vor ihm schon Viele gegeben hatte, Aeltere (antiqui) und Neuere, die sie nicht blos kannten, sondern auch für dieselbe schon recht gute Regeln geliefert hatten; deren in dahin gehörigen Nebendingen (accidentibus ipsius scientiae) unterlaufene Irrthümer daher nur um so mehr auf ihre schon sehr guten Kenntnisse in dem wesentlichern Teile dieser Wissenschaft würden schliessen lassen, wenn auch der bescheidene Mann ihrer nicht mit so augenscheinlicher Achtung, ihrer Irrthümer mit so zarter Schonung gedacht hätte. Eine Sache aber, welche durch längere Zeit und von Vielen, daher an verschiedenen Orten, gelehrt worden war — die Mensural-Musik, nach dem Antheile, mit welchem seit Guido jede in dem Gebiete der Tonkunst geschehene Entdeckung oder Verbesserung aufgenommen worden ist — war kein Gegenstand, der überhaupt noch, zumal an dem Orte, an welchem ein so vortrefflicher Lehrer in grossem Ansehen gelebt hatte, in die Vergessenheit zurück sinken konnte; sie musste vielmehr —

*) S. Forkel's Gesch. d. M. II. Th. S. 244.

einmal auf diesen Punct gediehen — unaufhaltsam fortschreiten, und dem nicht mehr so fernen Ziele der erreichbaren grössten Vollkommenheit entgegen gehen.

Wenn es nun zwar nach den hier angeführten Daten und aus den darauf gebauten Schlüssen (wie ich meyne) klar genug wird, dass jener Franco zu Lüttich unser Franco von Cöln nicht gewesen seyn kann, dass nämlich dieser viel später gelebt und gewirkt haben muss: so ist es gleichwohl — bey gänzlichem Mangel gültiger historischer Zeugnisse — immer noch schwer, die Zeit seines Lebens anzugeben; und man wird sich vorerst mit den Muthmassungen, welche aus den vorhandenen sparsamen Andeutungen abgezogen werden können, begnügen müssen.

So weit unsere Nachrichten reichen, hat aus dem XI. und XII. Jahrhunderte noch kein Schriftsteller über Mensural-Musik nachgewiesen werden können: selbst solche aus dieser langen Periode bekannte und gute Autoren, welche, wie man sieht, das ganze damals bekannte Gebiet der Musik zum Gegenstande ihrer Darstellung gemacht haben, — wie Joannes Cottonius, Engelbertus, Abt von Admont, Vincentius Bellovacensis, — haben noch irgend etwas von Mensur durchblicken lassen. Und doch scheint es, dass Franco unter den von ihm sogenannten antiquis, im Gegensatze von novis (worunter Gleichzeitige oder nicht lange vorher Verlebte verstanden zu werden pflegen) nur solche verstanden haben könne, die etwa unter der zweyt vorigen Generation gelebt hatten.

Wirklich kommen aber die Schriftsteller über Mensural-Musik (abgesehen von Franco) erst im XIII. Jahrhunderte vor; die ältesten sind: Walther Odington, ein Mönch von Evesham um's Jahr 1240; Hieronymus de Moravia, ein Geistlicher des Prediger-Ordens ums Jahr 1260; dann der anonyme oder pseudonyme Verfasser eines dem Beda venerabilis zugeschriebenen Tractates. — Das Werk des ersteren, nämlich Walther Odingtons, welches sich handschriftlich auf der Bibliothek zu Cambridge befindet, ist zuerst durch Burney und Hawkins im Auszuge bekannt geworden; man findet aber Nachricht darüber auch in Forkel's Gesch. d. M. Er handelt von der Mensural-Musik nach den Begriffen, welche man auch bey Franco findet: er geht in diesem Puncte selbst etwas weiter, indem er schon eine Untertheilung der Semibrevis annimmt, welche bey Franco noch das mindeste Tempus war: er nennt sie schon minima, und erklärt sie ganz richtig; obwohl er für dieselbe noch kein eigenes Zeichen angenommen hat, welches erst später (durch die Beyfügung eines Striches an die Figur der Semibrevis) eingeführt worden ist. Dennoch scheint es mir nicht nöthig (ist mir auch nicht wahrscheinlich), dass Walther Odington (wie Burney vermuthet) Franco's Werke gekannt habe; wohl aber glaube ich, dass er seine Kenntnisse von einem jener anderen Lehrer erhalten hatte, deren mehre vor- und gleichzeitig mit Franco schon existirt hatten; wie es denn überhaupt den Anschein hat, dass damals die Theorie in den Klöstern in England vielleicht mehr als anderwärts betrieben wurde. Immer vermuthe ich jedoch, besonders mit Rücksicht auf die von Walther Odington entwickelte Lehre der minima, dass dieser Autor etwas später als Franco gelebt habe. — Von dem Werke des Hieronymus de Moravia mangelten bisher die näheren Nachrichten: Forkel konnte in seiner Liter. der Musik*) nur anzeigen, dass er ein musikalisches Werk hinterlassen habe, das man für würdig gehalten habe, in der Bibliothek der Sorbonne aufbewahrt zu werden. Erst in der neuesten Zeit sind einige nähere Notizen von demselben in der Revue musicale vom Jahre 1827 vorgekommen, wo Herr Perne (Verfasser mehrer für die Kunstgeschichte äusserst interessanter Aufsätze in jener Zeitschrift) Einiges aus jenem Tractate des Hieronymus, als Beytrag zur Geschichte der Geigen-Instrumente mitgetheilt hat: nur aus dem bey dieser Gelegenheit vorangesendeten Verzeichnisse der Kapitel sieht man, dass Hieronymus auch schon die Mensural-Musik abgehandelt hat; der Grad seiner Kenntnisse kann aber noch zur Zeit nicht beurtheilt werden.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, welche lehrend oder lernend die Musik ... Schulen und Kirchen zu fördern haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten; herausgegeben in Verbindung mit mehren Musikdirectoren, Cantoren u. s. w. von

*) S. 494. Jacobus de Moravia. Sein Traktat ist ohne Zweifel

J. Gottfr. Hientzsch, Oberlehrer am Königl. evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau. Erster Bandes erstes Heft. Breslau, 1828. Subscriptionspreis jedes Heft 8 Groschen. Ladenpreis 12 Groschen.

Wie vielfach und weitverbreitet die Beschäftigung mit Musik in unserm lieben Vaterlande ist, davon gibt schon das Bestehen so vieler, der Tonkunst allein gewidmeten Zeitschriften den einleuchtendsten Beweis, dessen Kraft sich noch erhöht, wenn man bedenkt, dass fast jedes andere Zeitblatt wenigstens nachrichtliche Aufsätze der Art mit einfliessen lässt. Der ausführliche Titel dieser neuen musikalischen Zeitschrift zeigt ihren besondern Zweck so deutlich, dass wir nichts als den Wunsch hinzufügen haben, Eutonia möge, um wahrhaft Gutes zu wirken, mit ihrem sich selbst gezeichneten und in der That nicht geringen Gebiete zufrieden bleiben, für die bestmöglichsten Einrichtungen in demselben kräftig Sorge tragen und nicht eroberungssüchtig in fremde Gebiete hinüber greifen, als wodurch sie Zeit und Kraft nur zu leicht zersplittern, und sich am meisten damit schaden würde. Im Uebrigen braucht kein wissenschaftliches und kein künstlerisches Unternehmen irgend einer Entschuldigung oder einer Nothwendigkeits-Erörterung: es mache sich nützlich, wisse sich auf rechtlichem Wege Eingang zu verschaffen, und es ist willkommen.

In dieser Zeitschrift sollen nun alle musikalische Gegenstände besprochen werden, die zur Erziehung und zum Unterrichte, namentlich in Kirchen und Schulen gehören. Dahin werden gerechnet: Geschichte der Musik, Theorie, Gesang, Choral, musikalische Liturgieen, Orgel und Orgelspiel; ferner Aufsätze über Erlernung einiger anderer Instrumente, als des Pianoforte, der Geige, Flöte, Posaune u. s. w.; über Prüfungen in der Musik, Biographieen, Nachrichten (in so weit sie zum Zwecke passen), endlich Lesefrüchte und Miscellen (wahrscheinlich auch nur hierher gehörige). Das Ausführliche über die Einrichtung des neuen Unternehmens lässt man als Einleitung des ersten Heftes auf 15 Seiten. Darauf folgt S. 16 bis 31: „Geschichtliche Uebersicht des Wichtigsten, was für die Ausbildung der Tonkunst und ihrer Wissenschaft, vorzüglich der Harmonielehre und des Contrapunctes, seit der christlichen Zeitrechnung geschehen ist.“ Je wichtiger gerade dieser Gegenstand nicht allein dem Unternehmen selbst, sondern auch allen wahren Kunstverständigen seyn muss, desto mehr fühlen wir uns verpflichtet, bey diesem Aufsatze hauptsächlich zu verweilen. Dazu berechtigen uns noch besonders folgende Bemerkungen: Das grosse Feld der Musikgeschichte hat zwar im vorigen Jahrhunderte bereits durch tüchtige Männer sich so reich und fruchtbar gezeigt, dass die Lust, in diesen Gefilden zu wandeln und heimisch in ihnen zu werden, nicht wenige ausgezeichnete Gelehrte immer lebendiger ergriff. Durch mancherley nicht immer beschwerdelose Wanderungen sind wir mindestens jetzt so weit gekommen, dass wir wissen, wie viele und wichtige Theile des oft höchst romantischen Gebietes noch gänzlich unbesucht, völlig unbekannt oder nur phantastisch überschaut, und unwahr geschildert worden sind. Das Reizende des Ganzen, und das noch Geheimnissvolle und Fabelreiche einzelner stattlicher Gebiete lockt unternehmende Männer zu neuen Versuchen mancher Art. Wer hier eindrang, wird Manches noch verworren genug gefunden haben, und wird zuweilen unerwartet auf Entdeckungen stossen, die mit dem eingesogenen Traditionswahne oft in dem seltsamsten Widerspruche stehen. Kurz, wer hier wandelte, muss erkannt haben, dass in unsrem Tagen so eine allgemeine pragmatische Geschichte der Tonkunst, trotz der mannigfaltigen und höchst ehrenvollen Bemühung so vieler wackerer Männer, noch gar nicht zu denken ist. Einzelnes muss möglichst genau erörtert, gründlich bewiesen oder wenigstens zweifelnd besprochen werden, ehe wir uns in den Stand gesetzt sehen, allgemein gültige Endurtheile als ausgemachte Wahrheit befriedigend hinzustellen. Wie schwierig diess an sich ist, wie viel liebende Geduld und männliche Ausdauer, welcher umsichtige, Vieles vergleichende Blick, ja noch dazu, wie viel Entsagung dazu gehört (denn die Menge hat weder Lust noch Zeit, noch Geduld, sich damit einzulassen), kann Keinem zweifelhaft seyn. Desto ehrenvoller ist es aber auch, das Verdienstliche zu wagen, und den langen, nicht gefahrlosen Weg kräftig vollenden zu helfen. In solche einzelne Untersuchungen hat unsere Zeit ihre Ehre zu setzen, und dahin, dünkt uns, sollten sich wohl hauptsächlich die Bestrebungen dieser neuen Zeitschrift in Sachen der Geschichte der Tonkunst gehen, wenn sie der Gegenwart und Zukunft wahrhaft nützlich werden will. Dagegen nützen solche gedrängte Uebersichten, wie sie

auch hier gegeben werden, und noch dazu in solchen an und für sich oft genug noch gänzlich unklaren Dingen, weit weniger, als Mancher sich schmeicheln mag: im Gegentheile fördern sie in der Regel eine schädliche Oberflächlichkeit, geben von dem Allermeisten nur halbe Begriffe, zuweilen auch wohl gar keine, sondern nur leere Namen, und verhelfen ihren Lehrlingen mit leichter Mühe zu einer Anmassung, die gern etwas zu wissen glaubt, ob sie gleich nichts weiss. Nichts in der Welt ist schwerer, als ein solches Compendium, soll es als geisterweckender Führer für kenntnissreiche Lehrer zur Erleichterung des Unterrichtes dienen, und zu zweckmässigen Wiederholungen für den Schüler. Es ist dem Geschichtsfreunde bekannt, wie lange und angestrengt Johannes von Müller an seiner allgemeinen Weltgeschichte arbeitete, und wie viele Schriftsteller alter und neuer Zeiten (es waren ihrer 1733) er zu diesem Behuf las und aussog. — Diese ausserordentlichen Schwierigkeiten entschuldigen den Verfasser der vorliegenden geschichtlichen Uebersicht des Wichtigsten aus dem Gebiete der Tonkunst, wenn ihm sein Unternehmen nicht gelang: uns dagegen, wenn wir wünschen, er hätte in dieser Hinsicht den bekannten horazischen Gemeinspruch befolgt, um sich selbst mit seinem höchst schwierigen Gegenstande noch vertrauter zu machen. Die Uebersicht hat nicht genug Umsicht, und enthält hin und wieder Unrichtigkeiten, die der Verfasser, auch wenn wir nicht die Anforderung an eigene Untersuchung seines Gegenstandes machen, gar wohl hätte vermeiden können und sollen, wenn er mit den näheren Behandlungen einzelner Puncte geschichtlicher Forschungen sich bekannt gemacht hätte.

Wir wollen es nicht hoch anschlagen, wenn, nach allgemeiner Angabe, der heilige Ambrosius als erster Einführer der Hymnen nach der Weise der morgenländischen Christen genannt wird. Denn, wenn auch Hilarius Pictavienſis (von Poitiers), gestorben 368, vom griechisch-kirchlichen Ritus angeregt, schon christliche Gesänge dichtete, und den Gebrauch derselben in Gallien einführte: so griff doch seine Einrichtung lange nicht so durch, als die, spätere, des gefeyerten Ambrosius, dem man von jeher, wie jeden bereits Reichen, so viele Verdienste Anderer beymass, dass man in dem Laufe der Zeiten nicht wenig sogenannte Ambrosianer anstellen könnte. Wie viele Hymnen man ihm beymessen pflegte, ist bekannt genug: wie viel ihm von den zwölfen, die ihm die Benedictiner, als ächte, gelassen haben, völlig erwiesen angehören, ist noch nicht hinlänglich untersucht. Dass aber dem heiligen Manne in dieser Abhandlung immer noch Te Deum laudamus zugeschrieben wird, das, erwiesen von W. E. Tentzel und P. Busch, erst gegen hundert Jahre später gedichtet wurde, ist ein Versehen, das von dem gleichfolgenden weit übertroffen wird: „Es versteht sich," bemerkt der Vf, „dass man bey diesen Liedern (nämlich Veni, Creator gentium und Te Deum) mehr (?) auf die Melodie sehen muss, als auf die Harmonie, in welcher sie sich in unseren Choralbüchern befinden, indem diese letztere wohl grösstentheils der neuern Zeit angehört." Da der Verfasser vorzüglich auf den Gang der Ausbildung der Harmonielehre Rücksicht nehmen wollte: so hätte man nicht jenen Satz, sondern das Geständniss zu lesen erwarten sollen, dass man über die Art der Ambrosianischen Gesangsweise noch im Ungewissen sey, dass selbst jene Melodieen im Laufe der Zeiten wohl schwerlich die alten geblieben wären, die Harmonie aber, von deren Vorhandenseyn in jener Zeit man noch nicht einmal vergewissert sey, ganz zuverlässig öftere Umgestaltungen erlebt hab — dass also weder aus unserer Melodie jener Lieder, noch viel weniger aus ihrer jetzigen Harmonisirung auch nur das Geringste auf jene Ambrosianische Gesangsweise zu schliessen sey. — Kurz, wenn wir uns nicht geflissentlich mit Worten täuschen wollen, wird der Verfasser selbst gestehen müssen, dass dieser Gegenstand noch gar mancher und zwar weitaussehender Untersuchungen bedarf. — Eben so wenig unterrichtend, ja nunmehr erwiesen falsch, wird von Gregor dem Grossen und seinen musikalischen Verbesserungen geredet. Selbst nach altem Dafürhalten ist die Sache nicht einmal ganz genau dargestellt: denn die sieben lateinischen Buchstaben, die Gregor eingeführt haben sollte, hiessen nicht a b c u. s. w., sondern a b c u. s. w. Der Verfasser hätte schon aus Forkel's Geschichte wissen können, dass die Erfindung dieser Notation dem grossen Knecht der Knechte nicht so unbedingt zugeschrieben werden dürfe, als er es gethan hat. Auch muss sich der Darsteller mit den neueren Untersuchungen solcher für einen Geschichtschreiber höchst wichtiger Gegenstände nicht befasst haben. Wie hätte ihm sonst die äusserst belehrende, die Geschichte der Musik eben in diesem Puncte von einem lange festgehaltenen Irrthume befreyende Abhandlung, die in unseren Blättern Nr. 25 bis 27 ge-

liefert worden ist, entgehen können? Durch die Auffindung des alten gregorianischen Antiphonars ist es ja nun zuverlässig gewiss, dass Gregor sich der Neumen bediente, und keineswegs mehr als Erfinder der Notation mit den sieben lateinischen Buchstaben angesehen werden darf. Auch die Erfindung der Orgeln fällt nicht in die Zeit Pipins, wohl aber die Einführung derselben in die abendländische Kirche. Eben so irrig und mangelhaft sind die Darstellungen über Guido von Arezzo. Man vergleiche nur darüber die angeführte Abhandlung dieser Blätter S. 433 — 55. — Ueber Franco von Cöln wird auch nur das gewöhnlich Angenommene als unbestreitbare Gewissheit hingestellt, was eben der Hauptfehler dieses geschichtlichen Auszuges ist. Wie Vieles über diesen Franco noch zu thun ist, wird die eben mitgetheilte Abhandlung in diesen Blättern Jeden, der Lust zu solchen Dingen hegt, auf das Augenscheinlichste lehren. — Nach dem Titel des Aufsatzes hätte man vermuthen sollen, der Hr. Verfasser werde zeigen, wie und auf welche Weise die Harmonie nach und nach verbessert worden sey: das geschieht jedoch nicht; der Verfasser führt nur die bekanntesten Männer auf, die zum Fortschritte der Tonkunst irgend etwas beygetragen haben, und hält sich dabey an die allgemeinsten Ausdrücke, z. B. neue Accorde, Erfindung und Einführung des Tactes, Auflösung der Dissonanzen u. s. w. Soll diess aber etwas nützen: so musste möglichst genau angegeben werden, was für Accorde [illegible] erfanden oder verbesserten, welche Dissonanzen und wie sie dieselben auflösten u. dgl. Einige und unzusammenhängende Angaben sind hier nicht genug, und von den berühmtesten Contrapunctisten wird nur das Bekannteste von der Zeit ihres Blühens beygebracht, ohne dass der Lehrbegierige einen Begriff vom Wesen ihres Contrapunctes u. s. w. erhält. — Nachdem nun also der Verfasser eine Zahl der Ehrenmänner des 15ten und 16ten Jahrhunderts benannt hatte, setzt er unsere Zeit im Vergleiche gegen jene herab und meint: „Welch' ein Unterschied zwischen dem Streben jener Männer und dem der Neueren!!! Damals bestimmte man fast alle Compositionen für die Kirche, indess heut zu Tage Jeder nur für das Theater schreiben will." Das ist ungerecht! Denn erstlich haben wir doch, Gott sey Dank, auch noch Componisten, die sich der heiligen Musik mit treuem Fleisse und guter Kraft annehmen. Zweytens gebührt jenes Lob nicht sowohl den Componisten der damaligen Periode, sondern dem Zeitgeiste, der im Kirchlichen lebte und webte. Die damaligen Componisten konnten sich mit keinen Arbeiten berühmter machen, als mit kirchlichen: jetzt stehn die Dinge anders, und — man schreibt für das Theater gerade aus demselben Grunde, als früher für die Kirche. Wie sich auch die Zeiten ändern, die Menge bleibt sich bey aller Aenderung von aussen im Innern ziemlich gleich; das Treffliche ist keineswegs aus dem Leben geschwunden. — Von Orlando di Lasso (der jedoch auch Weinlieder componirte, woran er wohlgethan hat) und Palestrina wird zwar mit Recht gerühmt, dass sie sich von den übertriebenen contrapunctischen Künsteleyen entfernten, und sich eines natürlichen Styles befleissigten: es hätte aber füglich noch hinzugesetzt werden sollen, dass sie hierin manche treffliche Vorgänger und Mitarbeiter hatten, und dass dieser Styl nicht ihr alleiniges Eigenthum gewesen ist. Hier hätten Cyprian Rore, Animuccia (beyde nur beyläufig und nicht in der Hinsicht genannt), Morales u. s. w. rühmlich erwähnt werden sollen. Ferner hätte das Urtheil Burney's über Heinrich Isaak's rauhe Melodieen nicht so bestimmt nachgesprochen werden sollen. Denn wenn, wie hier ebenfalls angenommen wird, die Melodie: „Nun ruhen alle Wälder," (oder genauer: „O Welt, ich muss dich lassen" nach dem höchst beliebten Volksliede: „Insprnck ich muss dich lassen" verfertigt) wirklich von ihm ist: so sind seine Melodieen doch nicht so ganz übel. — Wenn Claudio de Monteverde seiner bekannten Neuerungen wegen im Felde der Harmonie billig rühmlich genannt wird: so hätte auch seiner Quinten- und Octaven-Gänge zur Vervollständigung des Bildes gedacht werden sollen. Warum aber ist weder unter Orlando di Lasso, noch unter Glarean, die beyde angeführt sind, nicht auch der für die Bildung der Harmonie so überaus wichtigen Einführung der Tert am Ende eines Stückes gedacht worden? Lotti wird ja als der erste genannt, der sich der Tert als Consonanz zum Schlusse bediente, und Glarean gehört wenigstens unter die Ersten, wenn er es auch nicht gerathen seyn sollte, der sie bestimmt für eine Consonanz erklärte. — Eine deutliche Ansicht des Fortganges der Harmoniclehre wird man aus so kursen Umrissen unmöglich gewinnen, und darum würden uns genauere Darstellungen einzelner Gegenstände lieber und auf alle Fälle Vielen weit nützlicher seyn.

Die kleine Abhandlung: Ueber den Standpunct unseres jetzigen Musikunterrichtes und unserer Methoden, von Carl Gottfr. Wehner, enthält, ausser der Klage, dass wir noch keine allgemeine Methode für Alle besitzen, Lobsprüche des Verfassers und seines Talentes von Hrn. Logier und Lübeck, die wir lieber von einem Andern, als von dem Belobten selbst mitgetheilt gelesen hätten. — In der folgenden kurzen Darstellung: „Ueber schwere oder selten vorkommende Choral-Melodieen, nebst Andeutungen zu einer (noch fehlenden) Kirchenmusik-Wissenschaft oder Kunde“ wird verheissen, dass dieser Gegenstand ein Lieblingsthema der Eutonia seyn und bleiben soll. Mögen die Herren Theilnehmer am Werke diess mit Umsicht fördern, das Feld ist gross und schön. — Auf eine kurze Abhandlung „der Gesangunterricht in Schulen“ liest man Recensionen. —

Möge sich die neue Unternehmung durch Fleiss und Sorgfalt einen guten Namen erwerben, und mögen die Herren Verfasser dieser Schrift diesen Wunsch, den wir auch für uns selbst in unseren Bestrebungen ernstlich hegen, als die aufrichtigste Begrüssung freundlich anerkennen; unsere geringen Einwendungen aber für Worte rechtlicher Gesinnung ansehen, die ein nützlich und löblich begonnenes Werk nicht höher zu ehren wüsste, als wenn sie den Schöpfern desselben vertrauungsvoll mit Wahrheit entgegen kommt, die, auf individuelle Ueberzeugung gegründet, und deshalb sich nie für untrüglich haltend, stets gern zum Guten etwas beytragen, und neue Ueberlegungen für einen gesegneten Fortgang veranlassen möchte.

G. *W. Fink.*

Nachricht.

Berlin. Den 9ten November 1828. Der Monat October bot beym frühen Scheiden des ziemlich freundlichen Herbstes mannigfache Kunstgenüsse, obgleich weiter nichts Neues dar, als die mittelmässige, jedoch recht melodische Oper Elisa und Claudio von Mereadante im Königstädter Theater, deren erstes Finale besonders ansprach. Im Gesange zeichneten sich darin aus Dem. Siebert, die Herren Jäger und Zschiesche. Zu bedauern war es nur, dass Hrn. Spitzeders belebende Komik dieser Oper fehlte, welche durch die Bemühungen des Hrn. Wiedermann als Marchese nicht ersetzt werden konnte. Die Königliche Bühne lieferte nur ein älteres kleines Singspiel: „Das Frühstück der Junggesellen“ von Nicolo Isouard mit neuer Besetzung. Die recht angenehme Musik und die durch Herrn Blume's leicht-komisches Spiel sehr gehobene Frühstücks-Scene auf dem in zwey Zimmer getheilten Theater gewannen der etwas veralteten Operette Beyfall. Fräulein v. Schätzel, als junge Wittwe, und Herr Bader als bonvivant waren darin weniger an ihrem Platze. Ausserdem wurden folgende Opern wiederholt:

„Die Vestalin“ zweymal. Mad. Fink, vom K. K. Hoftheater in Wien, sang die Ober-Vestalin als Gastrolle mit Beyfall. Diese Sängerin besitzt eine meistens reine, starke Stimme und gute Theater-Gestalt; nur fehlt ein gewisses geistiges Leben, das den Zuhörer erwärmt. Hr. Wehrstedt aus Braunschweig sang den Oberpriester bey nicht ganz günstiger Disposition der Stimme. [In Auber's Maurer gab Fräulein von Schätzel die Henriette mit natürlicher Naivetät, Decenz und Anmuth. Herr Cramolini sang den Leon gefühlvoll. Noch mehr gefiel sein Vortrag als Alexis im „Hausirer.“ In Jessonda gab Fräulein von Schätzel die Amazily statt der abwesenden Mad. Seidler ungemein reizend. Hrn. Bader's Nadori ist eine seiner trefflichsten Leistungen, wie auch Mad. Schultz als Jessonda die vorzügliche Künstlerin bewährt.

Am Geburtstage des jetzt in Italien abwesenden Kronprinzen K. H., wurde Correggio von Oehlenschläger grösstentheils gelungen gegeben. Am 17ten October trat Mad. Milder als Elvira in Don Juan lebhaft empfangen wieder auf. Hr. Blume war heiser, und musste desshalb die Arie des zweyten Actes auslassen. Am 21sten trat Mad. Seidler als schöne Müllerin mit gleichem Beyfalle wieder auf. Eben so Mad. Desargus-Lemière im Ballet: die Nachtwandlerin. Nurmahal, von Spontini, wurde in acht Tagen zweymal bey vollem Opernhause gegeben. Fräulein von Schätzel hatte den Genius darin übernommen; so vereinten sich alle schönen Stimmen unserer Oper zu einem schönen Ganzen.

Am 29sten führte der Chordirector Seidel Haydn's reichhaltige „Jahreszeiten“ von Seiten der Chöre vorzüglich auf. Fräulein von Schätzel, die Herren Bader und Blume genügten den Solo-Partieen; auch das Orchester befriedigte unter Herrn Kapellmeister Schneider's Leitung. Herr Breiting aus Mannheim erhielt als neu engagirtes Mitglied

der königl. Oper im Licinius der „Vestalin“ nur theilweise Beyfall. So viel Umfang und Kraft seine schöne Brusttstimme auch in der Höhe hat, und so angenehm das sotto voce dieses Tenoristen ist, so fehlt doch dem Vortrage des Recitatives noch sehr die nöthige Ausbildung. Seine Declamation zeigt zu sehr den Naturalisten, und lässt ganz das Edlere vermissen, indem Herr B. schroff und kurz die Endsylben heraus stösst, auch sich in der Stärke des Ausdruckes oft mit manirirtem Pathos und falscher Affectation übernimmt. Jedes Falles war diese Debut nicht wohl gewählt, da früher Hr. B. als Georg Brown in der „weissen Dame“ und Leon im „Maurer“ sehr gefallen hatte. Als Licinius lag der Vergleich mit unserm trefflichen Bader zu nahe, und musste Herrn Breiting schaden, welcher sich indess durch diesen Versuch nicht abschrecken lassen darf, allen Fleiss der Kunstbildung auf sein schönes Talent zu wenden. Zu Helden eignet dieses Sänger freylich seine corpulente Figur weniger. Auch bedarf das Spiel noch grosser Fortschritte. — Hätten wir nur erst einen Bassisten gefunden!

Dem. Tibaldi hat die Königsstädter Bühne verlassen. Zum Benefiz hatte sie vor ihrem Abgange die „Italienerin in Algier“ und zum letzten Auftreten, am 24sten Octbr., Corradino gewählt. — Leider geht jetzt auch Herr Jäger nach Stuttgart ab. Es fehlt dieser Bühne daher sehr an anziehenden Individuen, weshalb auch mehre fremde Sängerinen zur Probe debütiren sollen. Noch wurde ein neues kleines Singspiel daselbst zweymal mit Beyfall gegeben: „Neues Mittel, Weiber zu curiren,“ Musik von Böhmer, Mitglied der königl. Kapelle.

Nächstens beginnen wieder die Möser'schen musikalischen Versammlungen mit Quartetten und Symphonieen abwechselnd. Aubers „Stumme von Portici“ wird bereits einstudirt, und soll noch im Dec. d. J. mit grossem Aufwande an Decorationen gegeben werden. Oberon ruht noch immer seit dem August, wird indess nach der nun erfolgten Rückkehr der Dem. Hoffmann aus Paris auch wieder ein Kassenstück werden. Hr. Breiting wird darin als Hüon, in Abwesenheit des nach Riga gereisten Hrn. Stümer auftreten. Fr. v. Schätzel wäre eine anziehende Fatime und Dem. Hoffmann als Puck durch ihren schönen Alt vorzüglich gewesen. Aber die Theater-Rücksichten lassen diese Besetzung nicht zu. — Dem. Bauer und Mad. Crelinger sind aus dem Norden ruhmbekränzt wiedergekehrt. Auch der fruchtbare Dramatiker Raupach weilt wieder in unserer Mitte, so auch Meyerbeer, der seine Oper von Scribe „Robert le Diable“ bereits beendet hat, und auf's Neue mit französischen Opern beschäftiget ist.

Kurze Anzeige.

Ouverture de l'Opera: „le Vampyr“ p. le Pianof. à quatre mains comp. par P. Lindpaintner (Maitre de Chap. de S. M. le Roi de Würtemberg). Op. 70. Leipz., au Bureau de Mus. de C. F. Peters. Preis 20 Groschen.

Ueber eine Ouverture, besonders bey der jetzt gewöhnlichen Art derselben, wo allerley Sätzchen aus dem Werke selbst dazu gebraucht werden oder doch Anspielungen auf die wirksamsten Melodieen u. Situationen der Oper die Haupttheile bilden, kann freylich nicht viel gesagt werden, hat man die Oper selbst noch nicht gehört. In diesem Falle sind wir bey der jetzigen Anzeige. Wir haben also vor der Hand nur im Allgemeinen zu berichten, dass diese Ouverture zu den wohleingerichteten Effectstücken gehört, die ihre Wirkung nicht leicht verfehlen. Man sieht es dem ganzen Baue, der gewandten Durchführung und Verwebung theils eigenthümlicher, theils und meist modisch geltender, ja zuweilen Rossinirender Tonreihen deutlich an, dass der geschickte Verf. sich des Ortes, wo dem, und der Zeit, für die er schrieb, klar genug bey der Abfassung derselben bewusst blieb, und wir sind überzeugt, dass sie, lebendig vorgetragen, ihre Absicht wohl erreichen wird. Der Auszug ist nicht überladen, Alles fällt gut in die Finger, so dass auch mittelmässige Pianoforte-Spieler die Ausführung nicht schwer finden werden. Beym Erscheinen der Oper das Nähere.

Todesfall.

Ein zuverlässiges Schreiben vom 22sten November aus Wien bringt unter Anderm auch die traurige Nachricht, dass Franz Schubert zu grosser Betrübniss seiner zahlreichen Verehrer am 19ten November am Nervenfieber entschlafen ist. Friede seiner Asche!

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XVIII. und die musikalische Beylage Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Junius — No. 39. — 1801.

Abhandlung.

Lafst den Musikus doch selbst sprechen!

Es ist ein Unglück in der Welt, sagte immer mein Vetter, der Mechanikus, dafs man die Menschen so viel machen und so wenig thun läfst. Unter Machen verstand er alle die Verrichtungen, die nach Vorschrift geschehn; unter Thun alles, was der Mensch aus eigner Willkühr hervorbringt.

Ich hoffe, dafs nach dieser gegebnen Erklärung der geneigte Leser so gefällig seyn werde, mir zu glauben, dafs mein Vetter ein sehr wahres Wort gesprochen habe, selbst wenn ich am Ende gestehen sollte, dafs ich diesen Spruch meinem Vetter in den Mund gelegt habe, um es mit den eigensinnigen Sprachlehrern nicht zu verderben, denen der Unterschied zwischen Thun und Machen ein wenig befremdend scheinen möchte. Nirgends kann man den Unterschied zwischen beyden deutlicher wahrnehmen, als in der Ausübung der sogenannten freyen Künste, die, ich weis nicht, mit welchem Rechte, diesen Namen führen, wenn man ihre Zöglinge nur zu sklavischen Nachahmern bilden will. Mag doch der Schreibmeister seinen Schüler immer nach Vorschriften schreiben lassen, weil bey ihm die Rede nicht davon ist, was die Schüler schreiben lernen, sondern nur, wie sie schreiben lernen. Auch dem Tanzmeister will ich's noch verzeihen, wenn er seine jungen Tänzer nur in Quadrillen und Hopsanglaisen übt, da wir die Pantomime der Griechen nur von Hörensagen kennen. Aber wenn der Zeichenmeister Monate lang einen Kopf mit allen seinen Haarpartien ängstlich nachschraffiren läfst, und wenn der Klaviermeister eine Pleyelsche Sonate nach der andern aufs Pult legt und den Zogling das Stück Takt für Takt bis zum Auswendiglernen vor- und nachklimpern läfst; so kann ich nicht umhin, die schöne Zeit zu bedauern, die dem Lehrenden sowohl, als dem Lernenden dabey verlohren geht. Denn verlohrne Zeit ist es doch immer, etwas zu lernen, was so unbeschreiblich viele Mühe und Geduld erfordert, ich möchte fast sagen, so viele Schmerzen verursacht, und am Ende doch den Patienten nicht einmal die Frage: wozu dies alles? gehörig beantworten läfst. Der gröfste Gewinn, den unsre gewöhnlichen Klavierspieler von einem solchen Unterrichte haben, ist in der Regel der, dafs sie es, wenn sie der Sache nicht überdrüssig werden, zuletzt so weit bringen, ein Stück vom Blatte wegzuspielen, welches (im Vertrauen gesagt) sich keiner zu einem sonderlichen Verdienste anrechnen sollte, weil ich von Leuten, die es verstehen, mir wohl zuweilen habe sagen lassen, dafs auch der geübteste Tonkünstler kein Stück von Bedeutung gehörig vortragen könne, wenn er es nicht zuvor durchgelesen und durchstudirt und den rechten Sinn des Tonstücks gefafst habe. So grofs aber auch immer das Vergnügen seyn mag, sich den Geist eines berühmten Tonsetzers, durch den Vortrag seiner Werke zu vergegenwärtigen; so ist es darum doch nicht minder wahr, dafs wir nur erst in dem Heidenvorhofe der Kunst uns befinden, so lange wir es nicht wagen, eigne Schöpfer der Töne zu werden, die in der Harmonie und Melodie des wahren Tonkünstlers uns so bezaubern; und ich würde den kleinen Sohn unsers Organisten beneiden, der alle Sonntage nach Herzenslust auf seines Vaters Orgel präludirt, wenn ich nicht von Jugend auf gelernt hätte, mit den Tönen nach eigner Willkühr zu schalten und mir einen Himmel voll

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1828.

Anzeige.

Einem verehrten Publicum mache ich ergebenst hierdurch bekannt, dass ich wieder eine neue Sendung römischer Saiten aller Gattungen von vorzüglichster Qualität erhalten habe, und um Inserat billige Preise zu geben im Stande bin. Auch sind ächte Violin-G Saiten, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt, nebst Guitarren-Saiten um die billigsten Preise zu haben.

Hessen Cassel, den 29sten September 1828.

Adolph Hornthal
Hof - Musikalienhandlung.

Musikalien-Anzeigen.

Die durch Mosheles empfohlene

Allgemeine Theorie der Tonkunst

für Lehrer und Lernende, wie auch zum Selbst-Unterricht, von Nicolai, mit 26 Steintafeln, gr. 4. 2 Thlr., *als ein Vielen nützliches Werk*, ist jetzt durch Wienbrack in Leipzig zu beziehen und zu haben.

Neue Musikalien,
welche bey
Breitkopf und Härtel
in Leipzig
zu haben sind:

Biguami, C., 12 Capricci per Violino solo. 1 Thlr. 6 Gr.
Rolla, A., Introduzione, Adagio e Tema con Variazioni per Violino con acc. d'Orch. 1 Thlr. 4 Gr.
— 3 Duetti per Flauto e Violino. 1 Thlr. 6 Gr.
Moro, C., Potpourri per Pianoforte e Violino sopra i migliori pezzi dell' Opera: Gli Arabi nelle Gallie, dell Pacini. 1 Thlr. 4 Gr.
Rabboni, C., Potpourri per Flauto con acc. di Pianoforte. 16 Gr.
Meyseder, J., grande Polon. (Nr. V.) per Clarinetto e Pianoforte. Op. 19. 1 Thlr. 6 Gr.
— Variazioni p. Pianof. e Clarinetto. Op. 20. 18 Gr.
Rabboni, C., Variazioni per Flauto sul Tema „Nel cor più non mi sento," con Pianoforte. 18 Gr.
Rolla, A., Divertimento per 2 Violini con acc. d'Orchestra. 1 Thlr. 6 Gr.
Rossi, M., Sonata concertante per Pianoforte e Viola. Op. 5. 1 Thlr.
Carullini, Eug., Divertimento per Viola sola con acc. di 2 Violini, Viola e Violoncello. 18 Gr.
— Concerto per Violino con acc. d'Orchestra. 1 Thlr. 16 Gr.
Neukomm, S., Polonaise brillante per Pianof. 10 Gr.

Nächstens erscheinen und sind unter der Presse:

Belke, Fr., Concertino pour Trombone de Basse av. Orchestre. Oeuv. 39.
Jacquin, F., Nocturne pour Flte. et Cor. Op. 18.
Belke, Fr., leichte Uebungsstücke für das Pianof. Op. 38. 2tes Heft.
Herold, F., 11me Fantaisie brill. pour le Pianof. sur des motifs de l'Op. le Comte Ory de Rossini.
Kalliwoda, Rondeau pour le Pianoforte Oeuv. 11.
Auber, D. F. E., Fiorella, Oper in drey Acten, Klavierauszug mit deutschem und franz. Text.
Belcke, Fr., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. 35stes Werk.
12 Concert-Arien mit Quartettbegleitung zum Gebrauche für kleine Concerte und Privatzirkel.
Lotti, Ant., 2 Crucifixus a 8 od. a 6 voci con Organo. 8 Gr.
Rossini, J., Graf. Ory, Klavierauszug mit deutschem und franz. Texte.
Schneider, Johann, Religiöse Chorgesänge, gedichtet von Hohlfeld, für 3 Soprane, mit obligater Orgel. 21stes Werk.

Neue Musikalien

erscheinen bey *T. Trautwein* in Berlin und in allen Musikhandlungen zu bekommen.
(Beschluss aus Nr. XVII.)

Klein, Bernhard, geistliche Musik. 2tes bis 4tes Heft. Sechs Responsorien. Op. 17. 16 Gr.

Klein, Bernhard, Pater Noster für 2 Chöre. Op. 18. 18 Gr.
— Miserere für Sopran und Alt. Op. 21. . . . 1 Thlr.
— Religiöse Gesänge für Männerstimmen (2 Ten. und 2 Bässe.) 1stes bis 4tes Heft. Op. 22. 23. 24. 25. . . . . à Heft 1 Thlr.
— Zwey Romanzen v. Graf von Platen. Für Alt oder Bass. Op. 28. . . . . 12 Gr.

Marcello, Benedetto, Salmo terzo à due Voci (Sopr. ed Alto). . . . . 8 Gr.
— Salmo decimo-quarto p. Canto solo. . . . . 8 Gr.
— Vigesimo-secondo à 2 Voci (Alto ed Tenore.) 20 Gr.
(Von den Psalmen von Marcello werden nach und nach noch mehre der vorzüglichsten einzeln herausgegeben werden.)

Meyer, C., Trois Romances françaises. . . . . 8 Gr.

Rossini, G., Duett aus Corradino für Sopran u. Bass: „di capricci.“ . . . . . 20 Gr.

Rungenhagen, C. F., Stabat mater, mit latein. und deutschem Texte, für 2 Sopr. u. 1 Alt. Op. 24. . . . . 2 Thlr.
— Motetten für vier Stimmen. Nr. 1. Op. 26. 16 Gr.

Wollank, Fr., 6 deutsche Gesänge. 15tes Werk. 20 Gr.
— 6 do. 16tes Werk. . . . . 20 Gr.

Zelter, C. Fr., 6 deutsche Lieder für die Bass-Stimme. . . . . 20 Gr.
— 6 deutsche Lieder für die Altstimme. . . . . 14 Gr.
— Mignons Lied: „Kennst du das Land.“ *Dritte* und *vierte* Composition dieses Liedes für Sopran oder Alt. . . . . 8 Gr.

Nachrichten aus dem Leben und über die Werke C. M. von Weber's, mit dem sehr ähnlichen Bildnisse desselben, 16 Gr. Das Portrait allein 12 Gr.

Portrait von Nicolo Paganini, kl. Folio 8 Gr.

In Kurzem erscheint:

Klein, B., Jephtha, Oratorium. Clavierauszug, vom Componisten. Preis 5 Thlr. Chorstimmen dazu, Subscr. Pr. 1 Thlr.

Neue Musikalien,

welche bey **C. M. Meyer jun.** in Braunschweig erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben sind:

Czerny, C., 3 Polonaises brillantes. Oeuv. 14a. pr. Pianof. seul. . . . . 8 Gr.
— do. à 4 mains. . . . . 12 Gr.
— Belehrung der Jugend, drey Sonatinen für Pianof. solo. . . . . 6 Gr.

Diabelli, Sonatinen nach beliebten Opern-Melodien. Neue Folge. Nr. 1. nach dem Duett:

Fühlst du bey Vaterfreuden etc. aus Tancred, für's Pianof. solo 6 Gr., vierhändig. 8 Gr.
Diabelli, Nr. 2. nach der Arie: „Süss verhallen in meiner Seele etc.“ aus derselben Oper, für's Pianof. solo 6 Gr., vierhändig. . . . . 8 Gr.
— 3. nach dem Duett: „Also ich etc.“ aus der Oper: Der Barbier von Sevilla, für's Pianoforte solo. . . . . 5 Gr.
— 4. nach dem Finale des ersten Actes aus derselben Oper. . . . . 6 Gr.
— 5. nach dem Bolero: „Ich Veilchen lebe noch im niedern Moose etc.“ v. Piantanida. 4 Gr.
— 6. nach der Introduction u. Cavatine: „Sieh' schon der Morgenröthe, aus dem Barbier v. Sevilla. . . . . 6 Gr.
— 7. nach dem Schluss-Polacca, aus derselben Oper. . . . . 5 Gr.
— 8. nach der Cav.: „Höre mich, o kehre wieder etc.“ aus der Jungfrau vom See, von Rossini. . . . . 6 Gr.

Kalliwoda, J., Grande Polonoise très favorite pour Pianof. Oeuv. 8. . . . . 12 Gr.
Keller, C., Deux Rondeaux à la Polacca, pour Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Marschner, H., Rondeau brill. pour Pianoforte. Oeuv. 45. . . . . 14 Gr.
— Potpourri aus der Oper: Der Vampyr, für's Pianoforte allein. . . . . 8 Gr.
— do. aus derselben Oper, für's Pianoforte u. Violoncell (oder Flöte). . . . . 1 Thlr.
— Tänze aus ders. Oper, für's Pianof. allein. 8 Gr.
Moscheles, F., Fantaisie pour le Pianof. sur des Airs les plus favoris chantés par Madlle. Sontag. . . . . 12 Gr.
— Fantaisie pour Pianof. sur des thèmes favoris de l'Opera: Oberon, de Weber. . . . . 14 Gr.
Rossini, J., Favorit-Ballet aus der Belagerung v. Corinth, für's Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Weber, C. M. v., Sechs Walzer aus Oberon, für's Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Bodenstein, 12 österreichische National-Tänze mit Coda f. Guitarre, mit Begleitung einer 2ten Guitarre ad libitum. . . . . 16 Gr.
— 2 grandes Variat. et 1 Rondeau brill.: sur: Es blinken so lustig die Sterne etc. pour Guit. av. Acc. d'une 2de Guitarre ad libitum. 12 Gr.
Auber, Arie: Mein Lieber höre weiter etc., aus Fiorella. . . . . 8 Gr.
Borchardt, Die 12 Monate. (An die Frauen) Dichtungen von Castelli. In neuem Umschlage. 18 Gr.
Marschner, H., Lieder der Liebe. . . . . 8 Gr.
Weber, Romanzen und Lieder. 2ten Hefts. . . . . 14 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Chor der Sclavinnen, aus der romantischen Oper:
Aladin, nach Oehlenschläger, v. Otto Claudius.

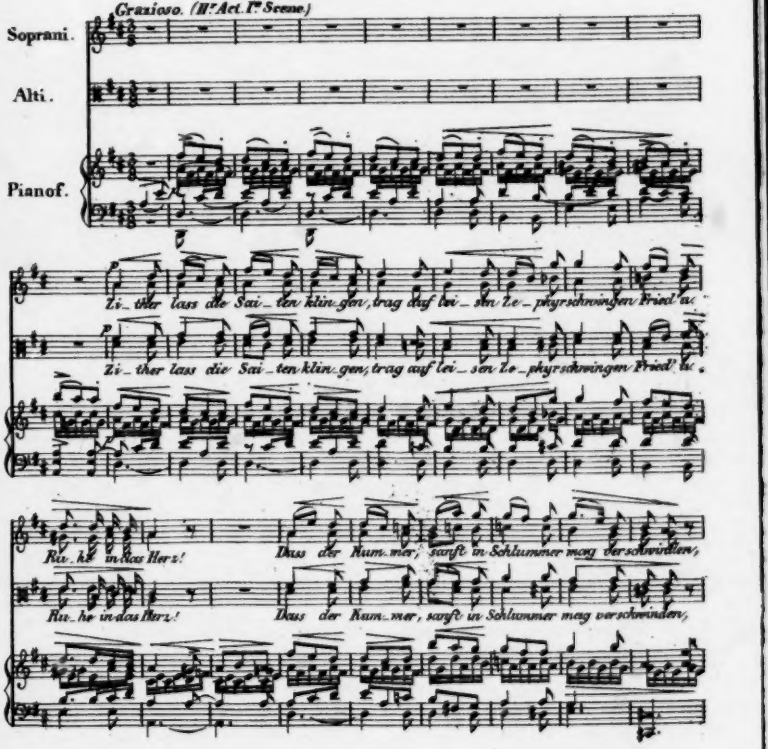

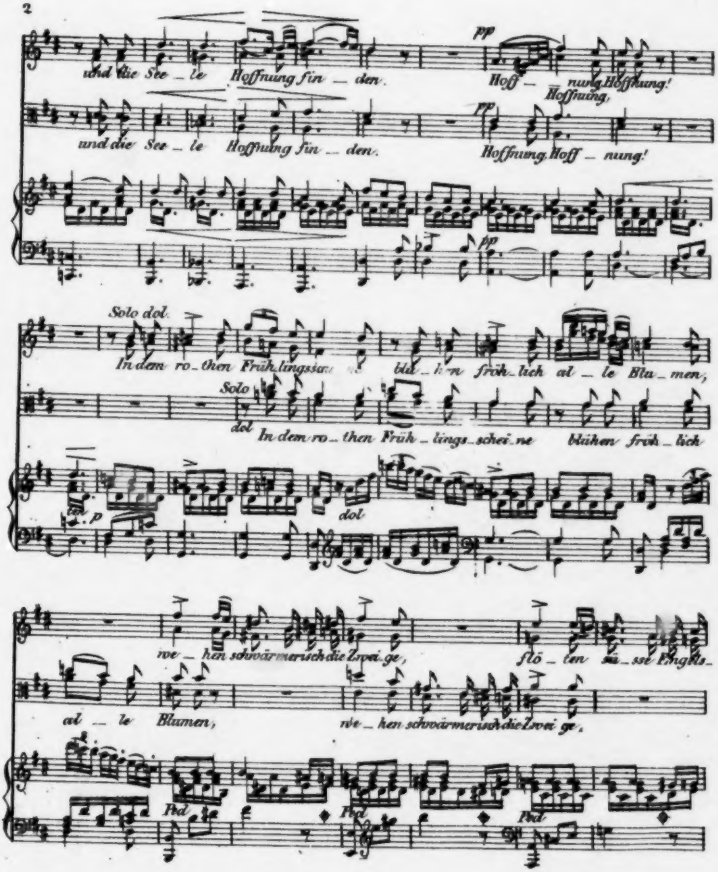
und die See_le Hoffnung fin_den.
pp
Hoff_nung Hoffnung!
und die See_le Hoffnung fin_den.
Hoffnung Hoff_nung!
Solo dol.
In dem ro_then Früh_lingsau_ge blü_hen früh_lich al_le Blu_men,
Solo
dol
In dem ro_then Früh_lings_schei_ne blühen früh_lich
dol
we_hen schwärmerisch die Zwei_ge,
flö_ten zu_sse Düfte
al_le Blumen,
we_hen schwärmerisch die Zwei_ge,
Ped.
Ped.
Ped.

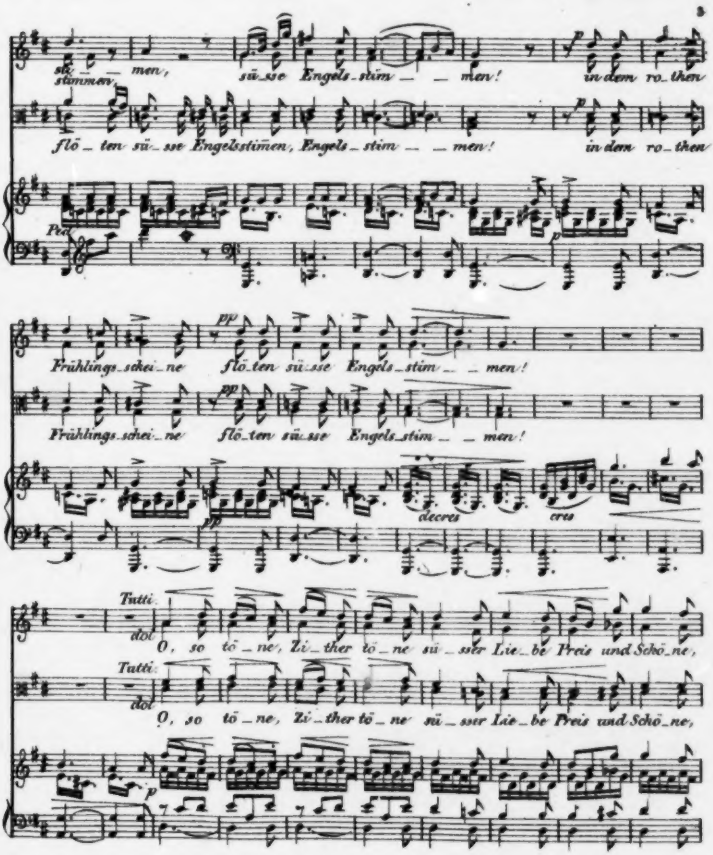
stimmen, sü_sse Engels_stim_ _ men! in dem ro_then
flö_ten sü_sse Engelstimmen, Engels_stim_ _ men! in dem ro_then
Frühlings_schei_ne flö_ten sü_sse Engels_stim_ _ men!
Frühlings_schei_ne flö_ten sü_sse Engels_stim_ _ men!
decres
cres
Tutti
dol
O, so tö_ne, Zi_ther tö_ne sü_sser Lie_be Preis und Schö_ne,
Tutti
dol
O, so tö_ne, Zi_ther tö_ne sü_sser Lie_be Preis und Schö_ne,

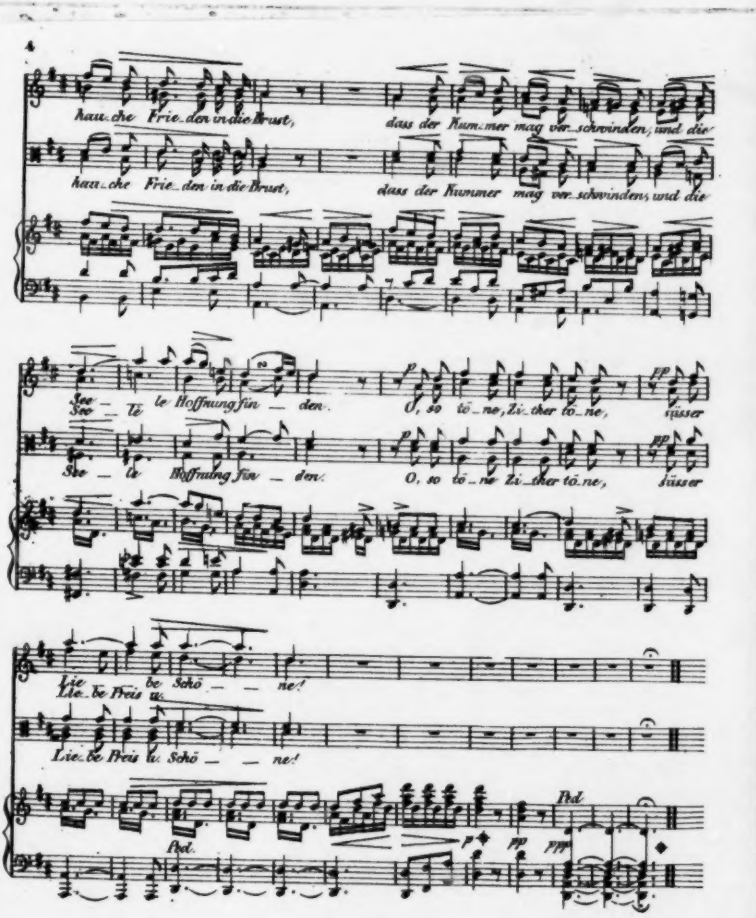
4
hau_che Frie_den in die Brust,
dass der Kum_mer mag ver_schwinden, und die
hau_che Frie_den in die Brust,
dass der Kummer mag ver_schwinden, und die
See _ le Hoffnung fin _ den.
O, so tö_ne, Zi_ther tö_ne,
süsser
See _ le Hoffnung fin _ den.
O, so tö_ne Zi_ther tö_ne,
süsser
Lie_be Preis u. Schö _ _ ne!
Lie_be Preis u. Schö _ _ ne!
Ped.
Ped.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. N°. 50. 1828.

Ueber *Franco von Cöln* und die ältesten Mensuralisten.

(Beschluss.)

Was das dem Beda Venerabilis zugeschriebene Werk: de mus. quadrata seu mensurabili betrifft, so ist es klar, dass dasselbe nicht diesen Beda zum Verfasser gehabt haben kann, welcher gegen Ende des VII. und in dem ersten Drittel des VIII. Jahrhunderts gelebt hat, (er starb 735) und noch nicht Kenntnisse besessen haben konnte, die man erst bey den Schriftstellern des XIII. Jahrhunderts findet. Ohne Zweifel rührt dieser Tractat von einem Mönche in England her, der den Unterricht eines der damaligen Mensuralisten empfangen, und überliefert hatte: der Verfasser hatte schon eine semibrevis major und minor, und für letztere ein Zeichen, nämlich eine semibrevis caudata. Er scheint ein Zeitgenosse Walther Odingtons gewesen zu seyn, wenn er nicht vielleicht noch später lebte.*)

Der nächste Schriftsteller über Mensural-Musik, welchen wir kennen, ist nachher schon der oben öfter genannte Marchettus. Sein Lucidarium, vom Jahre 1274 datirt, behandelt zwar nur noch die musica plana; es ist aber nicht zu zweifeln, dass er damals zugleich schon an seinem grossen Tractate über Mensural-Musik (Pomerium in arte mus. mensuratae) arbeitete, welchen er dem Könige Robert von Sicilien (muthmasslich bald nach dessen Regierungs-Antritte 1309) zugeeignet hat. Er wird oft nur als ein Commentator Franco's bezeichnet, auf den er sich allerdings häufig beziehet; ich meine aber, dass ihm ein ehrenvollerer Titel unter den Mensuralisten gebühret. Auch Marchettus spricht übrigens, so wie früher Franco, oft von alten und neuen Lehrern (doctores) der Mensural-Musik, von Franco selbst aber wie schon von einem der Ältern.

Man sollte daher wohl fragen; wer und wo jene antiqui gewesen, deren Marchettus, und wer und wo diejenigen, deren hinwieder vor ihm Franco gedacht hat? In dieser Beziehung will ich zwar als möglich zugeben, dass, an verschiedenen Orten vielleicht, uns unbekannt gebliebene schriftliche Abhandlungen jener alten und älteren Lehren existirt haben können, welche per injurias temporum in Verlust gerathen sind, oder davon vielleicht eine oder die andere sich dereinst noch vorfinden könnte: überhaupt aber däucht es mich am glaublichsten, dass die Lehren von der Mensur, so wie die übrigen musikalischen Kenntnisse jenes Zeitalters, hauptsächlich nur durch Ueberlieferung, das ist durch mündlichen Unterricht, fortgepflanzt worden sind. Wenn man den Geist des Zeitalters erwägt, in welchem die Gelehrten sich darin gefallen zu haben scheinen, ihre Lehren in einen mystischen Nimbus von scholastischen Spitzfindigkeiten zu hüllen, um (wie es scheint) vor den Layen das Ansehen einer fast überirdischen Vielwissenheit zu behaupten, auch um sich und den auserwähltesten ihrer Jünger das Monopol der Gelahrtheit zu be-

*) Beda, mit dem Beynamen Venerabilis, soll der Lehrer Alcuins gewesen seyn, welcher für den Lehrer Karls des Grossen gehalten wird. Forkel meint, dass Alcuin, (welcher in der Musik, nach den Begriffen seiner Zeit, sehr erfahren, auch selbst musikalischer Schriftsteller war) jene Kenntnisse seines Lehrers gewiss in Frankreich verbreitet haben würde. Gegen diess Argument ist nichts einzuwenden, und gewiss müsste die Musik, schon von da an, eine andere Gestalt gewonnen haben. Indess hebt sich die Voraussetzung von selbst, indem Alcuin oder Albin (Flaccus) selbst erst im Jahre 735 geboren worden, welches eben Beda's Todesjahr war. Man sieht, dass hier ein Irrthum unterlaufen ist, welchen der Geschichtschreiber billig hätte aufklären sollen.

wahren: so wird man eben sowohl die Seltenheit der Schriften über Musik, als den vornehmen Schwulst in den auf uns gelangten, sich leicht erklären.

So viel scheint ausgemacht zu seyn, dass die zweyte Hälfte oder das letzte Drittel des XIII. Jahrhunderts (das Zeitalter des Marchettus) zugleich die Epoche gewesen ist, in welcher die bis dahin aufgesammelten Kenntnisse vom (einfachen) Contrapuncte und von der Mensur — und mit diesem zugleich die, zum Unterschiede von dem cantus planus sogenannte Figural-Musik — erst recht in das Leben, das heisst in die Praxis übergingen und gemeinnützig wurden. Aus jener Periode sind z. B. die Gesänge und Motetten des Adam de le Hale, eines französischen Trouvére (Sängers und Dichters) von den 1280ziger Jahren, davon Herr Fetis in der Revue musicale vom Jahre 1827 eine Probe mitgetheilt hat; (wenn anders diese mehrstimmig überlieferten Gesänge nicht etwa später, zu der von le Hale hinterlassenen Melodie, von fremder Hand contrapunctirt worden sind, da das Manuscript, wie Hr. F. sagt, vom XIV. Jahrhunderte seyn soll). Aus jener oder einer wenig spätern Periode sind auch die von Herrn Fetis aufgefundenen und in der Revue mus. vom Jahre 1827 angezeigten mehrstimmigen Gesänge der florentinischen Componisten. Und hiermit stimmt auch das Chronicon Francof. von einem Dominicaner Mönch, Petrus Herp, überein, welcher ad annum 1300 folgendes anmerkt: „Musica ampliata est. Jam novi cantores surrexere, et componistae et Figuristae ipsoperunt alios modos assuere.“ *)

Meine Meinung über Entstehung und Fortgang der Mensural- und Figural-Musik mit besonderer Beziehung auf Franco ist daher folgende: Nachdem durch die Verbreitung der Lehren und Methoden des Guido von Arezzo (und seiner Commentatoren) gegen Ende des XI. Jahrhunderts ein nach Verhältniss schon ziemlich allgemeines Streben nach Erlernung der Musik angeregt, und nachdem kurz darauf auch die Note gefunden und eingeführt worden war, sind (vermuthlich bald im Anfange des XII. Jahrhunderts) hier oder da Versuche gemacht worden, das poetische Metrum, selbst die Prosodie oder den Unterschied der langen oder kurzen Sylben in der Prosa, dem Sänger bemerklich zu machen. Man ging dabey von der sehr einfachen Wahrnehmung aus, dass eine lange Sylbe zwey kurzen in der Dauer ungefähr gleich sey. Diese Idee wurde weiter verfolgt; man dachte sich Töne von doppelt so langer Dauer, auf welche zwey jener einfach langen, und vier jener kürzeren zu rechnen waren, u. s. w. So entstand die eigentliche Mensur. *) Man suchte und fand dafür, mit mehr oder minderm Glücke, neue Zeichen. Die Lehre wurde allmählich ausgebildet; und sie würde bald zu einem Grade von Brauchbarkeit gediehen seyn, wenn nicht bey der Einführung des Fusses von drey gleichen Noten, welchen man (wegen der heiligen Zahl drey) das tempus perfectum, so wie den gleichen durch zwey theilbaren Fuss das tempus imperfectum zu nennen beliebte, jene Verwickelungen in diese Materie gebracht worden wären, welche noch Jahrhunderte lang die speculativen Theoretiker beschäftigt, den Vortrag derselben verdunkelt und verwirrt, und jene Irrthümer erzeugt haben, deren immer Einer den Andern beschuldigte, und deren Erörterung öfters zwischen den Gelehrten Fehden erzeugte, wie wir ähnliche in dem Zeitalter der Matthesone und der Buttstedte (und seitdem etwa nur in unserer neuesten musikalischen Literatur) wieder gesehen haben. Indess hatten jene Erörterungen für die Kunst und Wissenschaft den Nutzen, dass auf diesem Wege der Waizen von der Spreu, das Unwesentliche und Willkürliche von dem Nöthigen und Folgerechten, gesondert, und so das System vorbereitet wurde, auf welchem unsere heutige Musik beruht.

*) Forkel Litter. d. Musik Art. Speelmann.

*) Um die Prosodie oder das poetische Metrum im musikalischen Vortrage zu bezeichnen, würden zwey Notenfiguren (longa und brevis) für immer zugereicht haben. Eine solche Unterscheidung verdiente kaum noch den Namen von Mensur. Das Bedürfniss eines länger gedehnten und eines noch mehr gekürzten Zeitmasses (dessen man auch bey dem sogenannten Organum oder bey dem blossen discantus gänzlich entbehren konnte), das Bedürfniss einer duplex longa oder maxima und einer semibrevis, entstand erst aus Veranlassung und zum Behufe des Contrapunctes, und zwar eines gemischten Contrapunctes, davon wenigstens die Idee vorhanden seyn musste, ehe man auf die Mensur verfiel. Die bisher bekannten musikalischen Schriftsteller des XI. und XII. Jahrhunderts, kennen aber den Contrapunct so wenig der Sache als dem Namen nach, und eben so wenig die Mensur. Wie konnte man also je glauben, Franco habe sein System der Mensur im XI. Jahrhunderte entwickelt?

Wenn ich nun die Periode jener ersten Versuche zur Erfindung eines musikalischen Zeitmasses, und der nothdürftigsten dafür bedingten Zeichen (Figuren) in die erste Hälfte des XII. Jahrhunderts setze, so können die schon nach Verhältniss weiter fortgeschrittenen Lehrer, welche von Franco mit dem Prädicat antiqui bezeichnet werden, ungefähr in der Mitte, die von ihm gemeinten novi aber gegen Ende ebendesselben und theils im Anfange des XIII. Jahrhunderts geblühet haben, in dessen drey oder vier ersten Decennien ich endlich jenen Franco von Cöln suchen würde; welcher nach dieser Voraussetzung eben auch noch alt genug ist, um dem Marchettus für einen der Aelteren zu gelten.

Ist es eine der Mühe werthe Aufgabe, die Geschichte der Entstehung und allmähligen Ausbildung der Lehre von dem Zeitmasse und der darauf bezüglichen Notation, und der mit dieser zugleich herangebildeten Harmonie — der wichtigsten Theile unseres heutigen Musik-Systemes — zu ergründen, so fordere ich alle Literatoren auf, jene in der Kunstgeschichte überhaupt bey weitem wichtigste, und gleichwohl noch sehr im Schatten liegende Periode mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln zu beleuchten.

Sollte ich mich geirrt haben; und in jenem Franco von Lüttich dennoch unser Franco der Mensuralist durch gewichtige Zeugnisse beurkundet werden; dann würde es die Aufgabe seyn, zu forschen: in welchem Winkel der Erde schon lange vor dem XI. Jahrhunderte jene Kunst und jene Wissenschaft heimlich gepflegt worden, von welcher zu Guido's Zeit, und noch lange nachher, keine Spur hat entdeckt werden können?

Nachricht von alten Musikalien auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek.

(Fortsetzung.)

15. Lib. V. duodecim trium priorum tonorum magnificat continet. Parrhisiis 1554. Sind alle vierstimmig, von Lybot, Heurteur, F. Dülot, Le Brün, Mornable, Pevin, Manchicourt, Hesdin, Hylaire, Jacotin.

Derselben Sammlung lib. VI. ib. 1554 enthält 16 Magnificat in den übrigen fünf Tonarten, und auch eines aus der ersten Tonart, welches die Bezeichnung hat ad tres voces pares, zu drey Stimmen. Das zuletzt erwähnte Magnificat, componirt von J. de Billon, hat im Basse den C-Schlüssel auf der ersten, und den G-Schlüssel auf der zweyten Linie; der Tenor den G-Schlüssel auf der zweyten, der Discant auch den G-Schlüssel auf der zweyten Linie.

16. Hymni secundum ordinem Romanae ecclesiae, magni Adr. Willart et aliorum. Ven. 1542. Mehre Sätze bestehen aus Fugen. Die Angaben derselben sind: fuga trium temporum in hyperdiapente, oder in unisono u. s. w. Auch ein Canon in diapente kommt vor.

17. Del primo libro de i Motetti a cinque voci, dello eccellentissimo Fachet, maestro di Musica de la Capella de Fillustrissimo Signor Duca di Mantua. Venet. 1539. Enthält 23 Motetten.

18. Del primo libro de i Motetti a cinque voci de lo eccell. Adr. Willaert, maestro di Musica de la Capella San Marcho de Fillustrissima Signoria di Venetia. Venetiis, 1539. Es enthält 25 Motetten.

19. Musices quinque parium vocum, a pluribus optimis authoribus elaboratae, Venet. 1543. Die Componisten sind nicht genannt.

20. Del primo libro dei Motetti a quattro voci, de lo eccell. Fachet etc. Venet. 1539. Enthält 24 Motetten.

21. Vesperarum precum officia, psalmi feriarum et dominicalium dierum totius anni, cum Antiphoniis, Hymnis et Responsoriis etc. Vit. 1540, bey Rhau. Diese Sammlung fasst 112 Stücke, Psalmen aus allen Tonarten, Magnificat aus allen Tonarten, Hymnen, repetitiones versiculorum und eine grosse Anzahl von Antiphonien. Die meisten Stücke sind von Walther, Ad. Reuer, G. Forster, einige auch von Th. Stolzer, J. Galliculus, und Andr. Capellus, alle sehr leicht und einfach gesetzt.

22. Responsoriorum numero octoginta de tempore et festis juxta seriem totius anni, libri duo. Primus de Christo, et regno ejus, doctrina, vita, passione, resurrectione et ascensione. Alter de Sanctis, et illorum in Christum fide et cruce. Balthasare Resinario Fecino autore. Vit. 1544. Sowohl Bugenhagen als Rhau, welche beyde einen Brief an den Leser voraus schicken, empfehlen dieses Werk wegen seines einfachen, natürlichen und angenehmen Styles, und Rhau namentlich nennt ihn fideliter finales voculas et locos communes seu inflexiones naturales custodiens.

23. Sacrorum Hymnorum lib. I, centum et triginta quatuor hymnos continens, ex optimis quibusque autoribus musicis collectos etc. Viteberg. 1542. Rhav. Von Stolzer und Heinr. Fink sind die meisten Stücke; die übrigen haben zu Verfassern: Th. Pöpel, Nic. Kropfstein, Wolff Grafinger, Isaac, Cellarius, Haugk, Breitengraser, Senfel, Andreas Cappel, Rener, Balth. Harzer, Josquin. In dieser Zeit scheint der Charakter der Musik schon sehr verschieden gewesen zu seyn von dem des funfzehnten Jahrhunderts, da sich Rhau an mehren Orten über die Vorzüge der älteren Componisten erklärt. Von den Gesängen dieser Sammlung sagt er: similes aut meliores hodie vix audimus, und an einer andern Stelle: hoc tempore ut mutati mores sunt, ita et modi musici.

24. Nicolai Gomberti musici eccellentiasimi pentaphthongos harmonia, quo quinque vocum motetta vulgo nominantur. Lib. II. Venet. 1541. ap. Hier. Scotum. Hierin befinden sich auch mehre Motetten von Morales und Jachet. Beyde Bücher haben 47 Motetten. Der Diskant hat meistentheils den G-Schlüssel auf der zweyten Linie.

25. Gomberti exc., et inventione in hac arte facile principis, musica quatuor vocum. Additis nonnullis Morales Motectis; summo ipsius studio concinnatis. Lib. I, II. Venet. 1541. Gombert wird vorzüglich deshalb so sehr gerühmt, weil er die Pausen mehr vermeidet, als seine Vorgänger. Das erste Buch enthält 27, u. das zweyte 19 Motetten.

26. Di Girolamo Scotto i Madrigali a tre voci, Venet. 1541. ap. ipsum authorem. Enthält 56 Nummern, alle über italienische Texte.

27. Di G. Scotto i madrigali a doi voci. ib. 1541. Die beyden Stimmen sind Tenor und Diskant. Enthält 44 Nummern, ebenfalls mit italienischem Texte.

28. Di Cipriano Rore i Madrigali a cinque voci. Ven. 1542. Diese Sammlung besteht aus 20 Madrigalen über italienische Texte. Es scheint fast, als habe dieser Contrapunctist noch früher, als der Verfasser der folgenden Sammlung, Madrigalen geschrieben, oder doch wenigstens mit demselben in gleicher Zeit.

29. Del primo libro de i Madrigali di Archadelte. Ven. 1543 *). Hier und bey der vorigen Nummer ist bemerkt: muovamente posti in luce, e con ogni diligentia coretto. Hat 54 Nummern.

30. Madrigali a quatro voci di Geron. Scotto con alcuni a la misura breve, et alteri a voce pari. Ven. 1542. Es stehen hierin auch einige Madrigale von Ad. Willaert.

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht.

Die Räuberbraut u. s. w. (Beschluss.)

Dritter Act. Nr. 17. Vierstimmiges Räuberlied (C dur). Voll charakteristischer Kraft. Die lebhaftere Bewegung durch den Eintritt des $\frac{4}{4}$ Tact — früher war $\frac{2}{4}$ Tact vorgezeichnet — überrascht sehr. Wirkungreich ist das Anschlagen der Blasinstrumente, welche in Zwischenräumen mit Accorden einfallen.

Nr. 18. Grosses Duett zwischen Laura und Fernando (Es dur). Wir müssen diese Nummer zu den bedeutendsten und ausgezeichnetsten Musikstücken der Oper rechnen. Das Leben der Leidenschaften wird auf seine höchsten Spitzen getrieben. Furcht und Entsetzen, Schmerz der entsagenden Liebe, Drängen der noch Hoffenden von der andern Seite, Erwachen des Zornes und Ingrimmes sind die mit dem scenischen in das musikalische Leben höchst glücklich erhobenen Motive. Von hinreissender Wirkung sind die Stellen, wo eine unerwartete Ausweichung nach H dur, statt B dur, eintritt, wo bey den Worten: „Wollt Eins ihr mir gewähren u. s. w.? die Saite des Gefühles auf das Rührendste anklingt, wo die Saiteninstrumente in ganzen Noten aushalten, und bey dem einfachen Uebergange durch Oboe und Fagott nach B dur, wo die schon gehörte Melodie in erhöhter Bewegung wiederholt wird und der Tenor darn bleibt. Die Stelle: „Ahnung, was trifft da so schwer!“ scheint sich Alles in trüber Hingebung nach F moll zu wenden, statt dessen aber beginnt ein Allegretto $\frac{6}{4}$, in welchem zwey Tacte lang der einzelne Ton Cis anschlägt, und nun Laura, deren Inneres von Zweifeln bestürmt wird, in Fis moll, mit bedeutungsvoller scenischer Bezeichnung eintritt. Bey der endlichen Entdeckung ihres Geheimnisses, dass sie wirklich die Räuberbraut sey, bricht Fernando's Verzweiflung in der erschütterndsten Weise aus (Es moll), und ein più mosso führt das Ganze kräftig und gross zum Schlusse.

Nr. 19. Finale (C moll). Nach dem bereits gemachten fast beyspiellosen Aufwande an Kraft,

*) Andere geben 1545 an. Der Herr Verf. wird deshalb um wiederholte genaue Nachricht freundlich gebeten.
Anm. der Redact.

seliger Empfindungen durch meine Phantasien zu schaffen, für denen ich erst die schönen Ideen verarbeite, die mir durch das Vorspielen oder Abschreiben eines neuen Meisterwerks erweckt worden sind. Denke ich bisweilen darüber nach, wie ich zu diesem, mir schon so oft beneideten Vergnügen gelangt bin; so scheint es mir fast unbegreiflich, wie die Menschen überall so gern am todten Buchstaben hängen bleiben, während dafs sie den Geist verfliegen lassen, der sie lebendig machen könnte. Sollte es denn mit der Musik sich anders verhalten, wie mit der Sprache? Sollten wir nicht das eine so gut wie das andere für ein Mittel des Ausdrucks und der Mittheilung halten? Wir lernen sprechen durch Nachahmung der Worte und Redensarten, die wir von andern hören. Aber diese Worte und Redensarten brauchen wir nach freyer Willkühr, wie es die Bedürfnisse jedes Augenblicks erfordern. Auch die Musik hat ihre Buchstaben, ihre Worte und Redensarten — Töne, Akkorde, Moderationen. Warum lernen wir sie nicht eben so nach Willkühr brauchen, wie unsre Sprache? Deswegen ist uns ja das Lesen nicht verboten, der Vortrag dessen, was andere geschrieben haben. Aber welche armselige Menschen würden wir seyn, wenn wir zu keiner Zeit etwas anders sagen könnten, als was in Büchern geschrieben stände, oder was wir auswendig gelernt hätten? Das ist so leicht nicht; wird man sagen. Wer sich durch Töne ausdrücken will, der hat unendlich mehr zu lernen und sich weit mehr zu üben, als wer sich durch Worte ausdrücken will. *Quod erat demonstrandum*, würde ich ihm antworten. Beweise mir Jemand, dafs der Mensch für Töne, Modulationen und Akkorde, die schon in der Natur unsrer Organe liegen und die einem jeden, auch dem ungeübtesten Ohre so leicht verständlich sind, weniger Sinn habe, als für die von der Willkühr oder dem Zufalle erfundenen Worte und Redensarten, die kein Mensch versteht, wenn man ihm die eben so willkührliche Bedeutung derselben nicht erst hat kennen lernen. Soll ich sagen, was ich denke. Dafs so wenig Menschen durch Töne sprechen lernen, daran ist einzig und allein die Art des Unterrichts und der Anweisung Schuld. Meine kleinen vier- und sechsjährigen Knaben singen und pfeifen, was ihnen einfällt. Freylich zunächst immer nur bekannte Melodien, aber mit so vielen Zusätzen, Abänderungen, Verzierungen und Versetzungen, dafs man oft das Original nur mit Mühe erkennt. Singen ist überhaupt die erste und natürlichste Art von Musik. Wenn meine Kinder älter sind, sollen sie mir vorsingen, und ich will ihnen das Gesungene auf einem Instrumente nachspielen lehren. In kurzen werden sie die Kunst begriffen haben und ihre eigne Melodien eben so gut auf dem Instrumente, wie mit der Kehle, vortragen lernen. Von da bis zur Begleitung der andern Stimme — welch ein leichter Schritt! Hören wir nicht täglich gemeine Leute in der Kirche und auf den Strafsen bekannte Melodien mit einer zweyten Stimme begleiten, die sie von selbst gefunden haben. Wie viel leichter mufs es seyn, die Begleitung der Melodie nach Regeln zu lernen. Können meine Zöglinge erst sprechen, dann sollen sie schreiben lernen: dann erst lehre ich ihnen die Töne durch Noten fest zu halten und andern das schriftlich mitzutheilen, was sie ihnen nicht persönlich sagen können. Haben sie schreiben gelernt, so werden sie auch Geschriebenes lesen, und das Geschriebene im Geist und Sinn des Verfassers gehörig vortragen lernen; so wie in der Sprache keiner gut lesen und deklamiren wird, der nicht vorher gut sprechen gelernt hat.

Man sieht aber daraus, dafs ich die gewöhnliche Methode umkehre, und von meinem Schüler nicht eher verlange, dafs er von Noten etwas abspielen soll, bis er seine eigne Worte und Gedanken aus seinem Kopfe richtig abspielen kann. Dafür bin ich aber auch sicher, dafs meine Zöglinge keine Klimperer werden sollen, die halbe Tage lang an einem Takte kauen, ohne ihn gehörig herauszubringen zu können und dafs sie auch ohne Instrument ein jedes vorgelegte Tonstück eben so gut werden klingen hören, wie wir den Schriftsteller reden hören, wenn wir sein Buch im Stillen überlesen.

Horstig.

erscheint in der That hier noch einmal der Genius des Componisten in seinem hellsten Lichte, indem er in verjüngter Begeisterung, in frischer jugendlicher Stärke, gleich einem Athleten, der die Laufbahn noch nicht betreten, wieder sich in das künstlerische Leben schwingt. Die ganze Anlage ist auf Kraftentwickelung berechnet. Diese Anlage breitet sich in einer trefflichen Steigerung fort bis zum Chor der kämpfenden Räuber und Soldaten, wo sie zu scharfer Selbstständigkeit wird. Höchst genial ist der Chor der gefangenen Räuber (E moll), der an sich gedämpft gehalten, durch die Begleitung der Hörner und Fagotte, der Violen und Bässe pizzicato, einen ganz eigenen Reiz erhält. Der einfallende brillante Kriegschor (G dur), der mit jenem Hand in Hand geht, ist eben darum nicht weniger zu bewundern. Von grossem Effecte erscheint noch ein kräftiges Recitativ des Roberto. Dann tritt scheinbar in einem leichten, gefälligen Style die Entschürzung des Knotens ein. Ein erhabener, sehr edel gehaltener Chor: „Freyheit u. s. w.“ folgt, und ein kurzes Recitativ des Grafen führt zum Schlusschore, welches in unerschöpfter Jubelkraft das ganze grosse Werk schliesst.

Wenn wir die glanzvolle Lichtseite des Werkes nach Verdienst hervor gehoben haben, so wollen wir darum nicht seiner, freylich unbedeutender Schattenseite vergessen. Herr Ries ist mitunter nicht haushälterisch gehug mit dem grossen Reichthume seiner Mittel umgegangen; das Wesen der dramatischen Form ist, freylich selten, von ihm nicht, besonders was den Maassstab der Zeit betrifft, in einem hinlänglichen Grade berücksichtigt worden. Aber er ist auch in eine ihm neue Bahn, auf eine uns neue und deshalb um so willkommnere geniale Weise getreten.

Jedermann, der diese Schilderung liesst, wird einsehen, dass Referent die Partitur zur Hand haben musste, um sie zu entwerfen. Er läugnet das auch gar nicht: allein er ist sich bewusst, nur der Wahrheit gedient zu haben, wie sie mit ihm das gesammte, auch in musikalischer Hinsicht so sehr gebildete Frankfurter Publicum empfunden und erkannt hat.

Recensionen.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé par F. Schubert. Opus 100. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 3 Thlr.

Bey der Anzeige dieses, unter den grösseren, so viel wir wissen, letzten Werkes des kunstbegabten Verfassers haben wir schmerzlich zu beklagen, dass der noch junge vor Vielen seiner Zeitgenossen ausgezeichnete Mann mitten im frischen Aufstreben nach einem hohen Ziele irdischer Vollendung seines geliebten Berufes uns durch einen unerwarteten Tod entrissen und in eine reinere Welt vom Herrn alles Lebens hinüber gerufen wurde. Solche überraschende Todesfälle sind wohl dazu geeignet, den Menschen ernst zu stimmen, ohne dass er deshalb traurig werden müsste. So geht es uns jetzt, und wir finden keinen Grund, unsere Gedanken in uns selbst gänzlich zu verschliessen und vor der Welt zu verbergen. Durch vertrauende Mittheilung wird das Gemüth gehaltener, und wir hoffen uns, die wir noch hier wandeln, gegenseitig dadurch den Vorsatz zu stärken, mit verdoppelter Kraft unserm Berufe in noch festerer Treue immer reichlicher und adler genug zu thun. Leicht sind die Blüthen verweht; der Himmel ist reich, und die Erde müsste verarmen, nährten wir nicht um so inniger nach jedem Verblühen schmückender Blumen dieses Lebens im erregten Herzen die heilige Gluth, die uns verliehen ist, neue Tage des Lenzes segensvoll in's dunkle Leben zu leuchten. Wir hoffen uns gegenseitig durch das Andenken zu einen für die Kunst zu früh Entschlafenen zu schöneren Thaten zu entflammen, damit auch dereinst an unserm Grabe ein Freund oder einige klagen mögen, dass wir zu früh entschlummert sind, und unserm Andenken ein liebendes Herz in wehmüthiger Erinnerung schlage.

Nicht Wenige werden mit uns auf nähere Nachrichten aus dem Leben dieses genialen, vom Geiste unserer Zeit vielfach bewegten, nicht selten mit ihm ringenden Mannes begierig seyn. Sie werden nicht fehlen. Da nichts mehr geeignet ist, einen Blick in das Wesen eines Menschen zu thun, als unumwundene, rücksichtlose Mittheilungen, sie mögen nun mündlich oder schriftlich seyn: so theilen wir hier, als einen kleinen Beytrag zur Charakteristik des Geschiedenen, einen kurzen Brief desselben mit, den er dieses Werkes wegen am 14ten Aug. dieses Jahres schrieb. Wir haben nicht nöthig, auch nur ein Wort wegzulassen, da er ganz lakonisch allein von der Sache selbst handelt:

„Euer Wohlgeboren! Das Opus des Trio ist „100. Ich ersuche, dass die Auflage sehr „lerlos ist, und sehe derselben mit Sehn-

„nächst entgegen. Dedicirt wird dieses Werk „Niemanden ausser jenen, die Gefallen daran „finden. Das die einträglichste Dedication. „Mit aller Achtung *Frz. Schubert.*"

Und so ist es denn auch uns dedicirt, denen wir finden Gefallen daran und wünschen, dass Viele sich des Werkes erfreuen, oder doch seelenvolles Wohlgefallen daran finden mögen: es verdient es selbst vor manchem gepriesenen. Kein gewöhnlicher Geist spricht uns in ihm an; es ist neu, enthümlich, grossartig, seltsam, stechend, kräftig und zart; kein Geklimper: Musik. Doch zur Darstellung des Einzelnen.

Der erste Satz, ein frischer, höchst originelles Allo (as dur, $\frac{4}{4}$), in dessen feurig einherbrausende Triolen und zuweilen sonderbar, aber nicht zu bunt, nicht dem Charakter des Ganzen zuwider, mannigfach wechselnde Accordmassen folgender sanftrührende Satz, wie verlangend nach wohlthuender Stille, in mancherley Gestaltung von Zeit zu Zeit sich höchst wirksam einwebt:

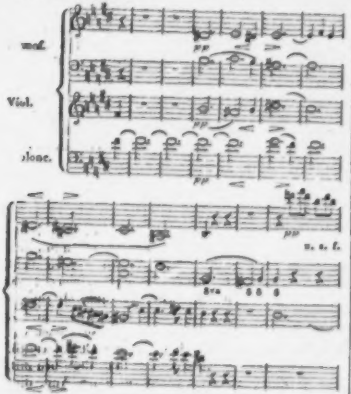

13 Seiten lang und nicht um einen Tact zu lang. Wir sind überzeugt, dass dieses Allegro allen wahren Musikfreunden gleich beym ersten Hören sehr anziehend sein und es immer mehr werden wird.

Der zweyte Satz, Andante con moto, $\frac{4}{4}$, c moll, gibt dem ersten an Schönheit und Rundung nichts nach. Das immer trübe Gemüth, wie zerrissen in sich selbst, tritt noch fühlbarer in Tönen der Schwermuth hervor. Fast beklemmen wird zuweilen das, zu sanften Mitleid fühlende, Herz des Hörers, innig angezogen durch die tiefe Wahrheit der Empfindung. Es füllt sechs Seiten, schön vom Anfange bis zum Ende. Das interessante Thema, bey dessen erster Einführung die Violine schweigt, ist folgendes:

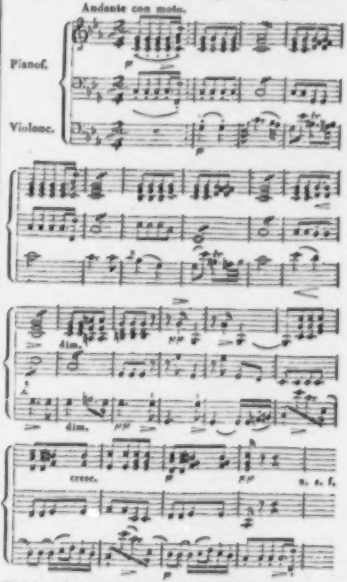

Gleich mit dem letzten Achtel der Melodie übernehmen die beyden Streich-Instrumente die Begleitung, die eben das Pianoforte vortrug, und dieses lässt nach einem Tact Pause die Melodie des Violoncelles in Octaven hören, bis sie in es dur in gebrochenen Sextolen verschwimmt.

Der dritte Satz, Allegro moderato (wie man in einer Geschwind-Menuett ungefähr so nennen könnte) Scherzando aus es dur. Es ist nun eben so ein Scherz, wie ihn ein Mensch treibt, der die Schwermuth seines Innern nicht länger laut werden lassen will, der sie niederzuspielen sich kühnlich unterfängt, und durch mancherley Schroffheit, auch wohl zuweilen durch Anklänge an die früher laut gewordene Klage den eigentlichen Zustand seines Innern unzweydeutig verräth. Kurz, der nur wie Seiten einnehmende Satz ist ein Scherz unserer Zeit, in welchem sie gewohnt ist, das Tiefe zu finden. Es ist aber nicht sowohl das Tiefe, sondern vielmehr ein unruhig umher schwärmender Geist von einem Pfade zum andern, der die Freude im Fluge neu erhaschen möchte, die er mit der Ruhe verlor, oder vielmehr von sich trieb. Es scheint uns fast, als spiele unsere Zeit die alte Geschichte des Sündenfalles von Neuem; und es entfliehe die gescheuchte Lust vor dem Flammenschwerte des Cherubs aus ihrem gesegneten Eden. — Es will der Mensch durch eigene Kraft überwinden, und nicht der helfenden Huld gibt er sich bittend hin. Man sieht den heftigen Kampf und kann den Sieg nicht hoffen. Darum empfindet auch der Hörer mitten in solchem brausenden Scherze ein wunderliches Weh, welches uns desto fester hält, je mehr wir die Kraftanstrengung bewundern, die der sich selbst Uebertäubende kühnlich offenbart. Nur vermag ein so ungleicher Kampf gegen unbesiegbare Kraft ewiger Gesetze den Trost nicht zu erwecken: die Leidenschaft steigt vor der Grauen bringenden Ahnung des nicht zu erringenden Heiles. Zerrissen in sich selbst, bald prunkend, bald klagend, bald heftig sich emporraffend, bald versinkend im Alltäglichen, bald wieder aufschreyend im Schmerz zeigt sich der himmelstürmende Geist — und verwundert, oft erschrocken, in den Wirbel fortgerissen, nur leider nicht erquickt fühlt sich der Beschauende. Man kann sich's nicht verhehlen: Grosz und herrlich ist die inwohnende Kraft nicht weniger Begabten unserer Zeit; sprudelnd und heftig der Geist! Möchte er in solchem Muthe nicht der stillen Ergebung in höhere Führungen entbehren! es wäre ihm der Trost von oben erschienen in leuchtender Klarheit, und das Vermögen zu erquicken wäre mit demselben ihm zugleich zu Theil geworden. — Das sind ungefähr, nur in Umrissen hingestellt, die Gedanken, die der vierte, von Seite 26 bis 45 fortlaufende Satz in uns erregte. Wunderbar rührend spielt öfter die klagende Romanze des zweyten Satzes in das wilde Treiben des Schmerzes und der Lust, und hin und wieder lassen sich mancherley Stimmen der Erinnerung vernehmen, deren Anklang schnell wieder übertäubt wird von der Unruhe der Gegenwart, die ihren Nebel verhüllend über den sonst freundlichen Morgen der Zukunft breitet. Man sieht, es ist uns in diesem Werke ein vielfach merkwürdiges Seelengemälde aufgestellt worden.

Man wird nun schon von selbst vermuthen, dass alle Spieler hinlänglich beschäftigt sind. Für Viele hat der Vortrag dieses Werkes gewiss nicht unbedeutende Schwierigkeiten: aber unüberwindlich sind sie keineswegs, auch, genauer angesehen, nicht einmal so gross, als Mancher vorauszusetzen mag. Hat sich der Violoncellist zuvor, wie sich das gebührt, mit dem Einsatze wohl vertraut gemacht: so wird er Alles spielbar finden. Gute Schule und gute Kraft sind zu allen grösseren Musikstücken erforderlich. Eine gleiche Bewandniss hat es mit der Pianoforte-Partie; sie will eingeübt seyn, namentlich einige Stellen des letzten Satzes: aber sie liegen doch alle, etwa eine einzige ausgenommen, recht gut in den Fingern. Für Licht und Schatten wird man mit besonderer Aufmerksamkeit sorgen müssen, will man das Ganze würdig zu Gehör bringen.

Möge das schön gestochene, ausgezeichnete Werk sich einer weiten Verbreitung zu erfreuen haben, und vielen Freunden der Tonkunst zu mancher empfindungs- und gedankenreichen Stunde verhelfen.

G. W. Fink.

Harmonie- und Generalbassschule; nebst einem Anhange vom Contrapunct, von Joseph Drechsler. Zweyte Auflage. Wien, bey T. Haslinger.

Der Verf. sagt in der Vorrede: „Das Studium anderer und der vorzüglichsten Tonlehrer, als Kirnberger, Bach, Türk u. s. w., brachten mich auf den Gedanken, die Generalbassslehre wissenschaftlich vorzutragen, die Fächer der Tonwissenschaft in einem ordentlichen Schulbuche an einander zu reihen und Beweise zu liefern, warum so und nicht anders verfahren wird, verfahren werden muss, und nicht anders verfahren werden kann. Der Inhalt wird jeden Leser bald überzeugen, dass ein jeder Grundsatz an und für sich selbstständig, aus dem vorhergehenden richtig gefolgert, an den nächsten sich enger anschliesse u. s. w."

Diesem Vorworte nach konnten wir billig ein Lehrbuch erwarten, das die gesammte Tonwissen-

schaft umfasste; um so grösser war unser Erstaunen, nur eine sogenannte Accordlehre vorzufinden, in Zuschnitt und Fortgang gleich allen Vorgängern, deren ganzer Zweck ist, Anleitung zu einem besifferten Basse zu geben, die vollständigen Harmonien aufzufinden und nach den Gesetzen der Fortschreitungen zu verbinden. Dass diess der Fall ist, beweisen sattsam die aufgezählten Zusammenklänge, die Ansicht, jeden Dreyklang, gleichviel, aus welcher Terz und Quinte er besteht, als Stammaccord anzunehmen, d. h. hier, als einen Accord, der der Verwechslungen fähig ist. So finden wir den übermässigen Dreyklang (S. 26), seinen Sext- und Quartsextaccord S. 42), so wenigstens doch auch erwähnt den hartverminderten und weichverminderten; — schade, dass sie der Verf. nicht auch auf irgend einer Stufe der Leiter aufsuchen konnte, wie den übermässigen Dreyklang auf der dritten Stufe der weichen Tonart — sonst hätten wir sie auch von Angesicht zu Angesicht zu schauen bekommen. In fast gleichem Verhältnisse ist mit den Vierklängen verfahren. Wir finden hier den sogenannten verminderten Septaccord als selbstständig, hingegen den Nonenaccord in seiner Wesenheit geradezu unter den Vorhalten. Das ist nun wenigstens keine Harmonielehre, die das ganze Gebäude in höchster Einfachheit und Klarheit und Bestimmtheit darstellen, und auf seine Grundpfeiler zurück führen soll, die desto mehr an Werth gewinnt, je krüppelloser aus den schlichten Wurzeln die Verzweigungen hervor gehen und sich als harmonisches Ganze ausbreiten. Wir nach wissen wir von einem übermässigen Dreyklange als Grundharmonie nichts, wir rechnen ihn zu den Umgestaltungen der Harmonieen durch leiterfremde Töne, wo die übermässige Quinte nichts weiter ist, als eine durchgehende Note (wie auch der Vf. selbst S. 28 unten bemerkt), einerley, ob sie der leiterfremden nachfolgt, oder gleich als leiterfremd auftritt, und erkennen seine Verwechslungen für nichts anderes, als klare Vorhalte. Dass diese übermässige Quinte als leiterfremder Ton zugleich harmoniefremd wird, sey nur beyläufig bemerkt, und der Schluss daraus Jedem überlassen. Wir schwanken ferner nicht (wie der Verf. S. 50 §. 74) über die Entstehung des sogenannten verminderten Septaccordes, wir wissen, überzeugt aus seinen Fortschreitungen, dass er nichts anderes, als die erste Verwechslung des kleinen Nonenaccordes mit ungelassenem Grundtone seyn kann — wir können ihn durchaus nicht zu den Septaccorden zählen, weil alle Wesenheit als solcher ihm abgeht, nämlich die quartensteigende oder quintenfallende Fortschreitung des Basses. Doch schon zu viel darüber. Erwähnt sey noch, dass, wenn die Septime des Hauptvierklanges V_7 (S. 44) frey eintreten darf, auch diese Septime des Grundtones im $\frac{4}{2}$ Accord als Quinte, im $\frac{4}{3}$ Accorde als Terz, und im 2 Accorde als Basston ohne Vorbereitung auftreten kann. Mithin ist S. 55 das Beyspiel:

sehr sonderbar durch die Bemerkung: „statt der 3 ist oft die 4 vorbereitet." Abgesehen davon, dass es falsch ist, ein Intervall durch ein anderes vorbereiten zu lassen, so ist diese 4 vom Basstone hier gerade so noch der eigentliche Grundton, also Consonanz, der Ton, der der Verdoppelungen am meisten fähig ist, aber, sollte diess nur im Septenaccorde bey der Secunde vom Basstone, die doch auch nur der Grundton ist, angehen, wie Vf. S. 58 und an anderen Orten doch erlaubt? Man sehe hievon nur das Missliche der Dissonanzenlehre auf solcher Basis. Die Lehre vom Contrapuncte ist wie fast gar nicht vorhanden. Die Benennung (S. 25) als grosse Prime ist doch wohl Druckfehler, so wie S. „verkehrende Fehler" etc. Von den versprochenen Bemerkungen über das Verfahren ist auch, trotz aller Mühe, in der Hauptsache nichts vorgefunden worden.

Dass diesem Buch dennoch seinem Zwecke nach frommen mag, wollen wir wünschen und hoffen; auch haben wir in die zweyte Auflage vor uns aber bereichert hat uns sein Erscheinen keinen Falls. Als Leitfaden für den ersten Unterricht wird es jedoch nützlich zu gebrauchen seyn. *O.*

Süsser Glaube, Stern der Nacht. Canon für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung der Pianoforte von Lindpaintner. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Fo. 4 Gr.

Ein sehr empfehlenswerther, überaus erbauer Gesang, so freundlich u. innig, dass ihm der herzliche Beyfall der Sänger u. Hörer, wird er gut vorgetragen, wie er soll, nicht entgehen kann. In dem Texte, vom Schlusse an gerathet, muss die 2te Note des Tenors Es heissen.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt Nr. XIX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XIX. 1828.

Anzeige.

Es ist bekannt, dass die Dresdner und Leipziger Blas-Instrumente in Holz und Messing, so wie ächt türkische Becken, Wiener Pianoforte, und romanische Saiten, einen grossen Vorzug haben: dergleichen Instrumente sind erster Schönheit, Reinheit und Güte, so wie Musikalien aus allen Verlagshandlungen in grosser Auswahl billig zu bekommen bey

C. A. Klemm,
Musikalien- und Instrumenten-Handlung
in Leipzig.

Musikalien-Anzeigen.

Bey Fr. Lane in Berlin ist erschienen und durch all'e Musik-Buchhandlungen zu beziehen:

Tafellieder

für 4 Männerstimmen für die jüngere Liedertafel zu Berlin. 3 Hefte à 1⅓ Thlr. 1stes Heft 6 Lieder von L. Berger (von Berlin), Oeuv. 20.; 2tes Heft 6 Lieder von G. Reichardt, Oeuv. 5.; 3tes Heft 5 Lieder von B. Klein, Oeuv. 14, 4tes Heft, 6 Lieder von G. Reichardt, Oeuv. 7.

Neue Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Für Orchester.

Bellini, V., Ouverture № 3 ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Rossini, Sérénade ..... 16 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Balcke, Fr., Fugue p. 2 Violons, Viola et Basso. Op. 40. 12 Gr.
Mélanolie, Variat. brill. p. Violon, av. Acc. d'un 2^d Violon, Viola et Vlle. ou Pianof. Op. 8. 9. 10. à 16 Gr.
Müller, C. G., 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vlle. ..... Op. 5.
Ries, H., Variations p. Violon av. Acc. d'un 2^d Violon, Viola et Vlle. ..... Op. 4. 16 Gr.
Sussmann, F., Polonaise p. Violon av. Acc. de 2 Violons, Viola et Vlle. ..... 20 Gr.
— Variations p. Violoncelle av. Acc. de 2 Violons, Viola, Basse, Flûte, 2 Clar. et 2 Cors. 20 Gr.
— les mêmes av. Acc. de Pianoforte. ..... 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, Fantaisie p. Flûte et Pfte. Op. 89. 20 Gr.
— — p. dº dº - 92. 1 Thlr. 8 Gr.
— Exercices p. Flûte, 4me Suppl. de la Méthode. 12 Gr.
Jacobi, C., Variations p. Basson av. Orch. Op. 8. 1 Thlr. 8 Gr.
Balcke, Fr., Trios p. 2 Cors et Tromb. de Basse. Op. 37. 12 Gr.
Gallay, 30 Etudes p. Cor. ..... - 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Dressler, H., Trio av. Flûte et Violon. Op. 69. 1 Thlr. 8 Gr.
Pixis et Bohrer frères, 3 Trios av. Violon et Vlle. ..... № 1. 2. 3. à 20 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. v., Fidelio, vollständiger Klavier-Auszug, arr. v. Kberr. ..... 4 Thlr.
Balcke, Fr., 3 Marches. ..... Op. 29. Liv. 1. 12 Gr.
Bellini, V., Ouverture № 3. arr. p. Mockwitz.
Bühner, Fantaisie romanesque. ..... Op. 60. 16 Gr.
Haydn, J., 3 Quatuors. Op. 80. Liv. 1. 2. 3. arr. p. J. P. Schmidt. ..... 4 Thlr.
Romberg, A., Quatuor. Op. 12. № 4. arr. p. Mockwitz. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Adam, C. F., 12 Danses. ..... 12 Gr.
Auber, Ouverture de l'Opéra Fiorella. ..... 8 Gr.
— dº dº la Muette. ..... 10 Gr.
Balcke, Fr., 3. Märsche. ..... Op. 36. 6 Gr.
— leichte Uebungsstücke 2^r Heft. ... - 38. 12 Gr.
— Cottillon en forme de Ronde, tiré de l'Opéra Marie. ..... 6 Gr.

Bolcke, Fr., Walzer aus der Oper Corradino .... .. 4 Gr.
Förster, F. F., 3 Polonaisen..... Liv. 1. 8 Gr.
Lichtenthal, Sonate..... 20 Gr.
Mühling, Thème av. Variations..... Op. 42. 16 Gr.
Pollini, Introduction et Toccata..... - 50. 20 Gr.
Rhein, Variations ..... - 27. 12 Gr.
Rossini, Sérénade arr. p. Mockwitz... ..... 10 Gr.
— Sonatinen arr. d'après les Quat. N°1—5. à 12 Gr.

Für Guitarre.

Drexel, 9 Rondeaux..... Op. 60. 10 Gr.

Für Gesang.

Auber, la Muette (die Stumme), Oper in 5 Acten; vollst. Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte..... 4 Thlr. 12 Gr.
— Fiorella, Oper in 3 Acten; vollst. Klavierauszug mit franz. u. deutschem Texte.... 3 Thlr.
Baldewein, J. C., 6 deutsche Gesänge m. Pianoforte- od. Harfenbegleitung..... 16 Gr.
Döhner, Motette: „Preise Jerusalem den Herrn", für 4 Singstimmen..... Op. 64. 8 Gr.
Curafa, M., Masaniello, Oper in 4 Acten; vollständiger Klavier-Auszug mit französ. und deutschem Texte..... 7 Thlr.
Dörling, J. P. S., 27 Choralmelodien, vierstimmig. 18 Gr.
Schmidt, J. P., Auswahl von 6 Liedertafel-Liedern..... 16 Gr.
Fasch, 6 mehrstimmige Gesänge..... 20 Gr.

Neue Verlags-Musikalien
welche im
Bureau de Musique
von
C. F. Peters
in Leipzig
Michaelis 1828 erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Dotzauer, J. J. F., Six Pièces pour trois Violoncelles. Op. 106 ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Fürstenau, A. B., Trois grands Trios avec des Fugues pour trois Flûtes. Op. 66. 3me livr.: de Trois. Nr. 1. 2. 3. 2 Thlr. 12 Gr.
— Fantaisie pour Flûte et Harpe ou Pianoforte. Op. 67. Nr. des Faut..... 20 Gr.
Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opera: „Le Vampyr" à grand Orchestre. Op. 70..... 3 Thlr.
— La Chasse pour deux Cors avec Orchestre. Opus 60..... 2 Thlr. 20 Gr.
— Trois Divertissements pour la Flûte avec acc. de l'Orchestre. Op. 67. Nr. 1. 2 Thlr. 8 Gr.
— Do. Do. Do. avec Pianoforte ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester, 26ste Sammlung..... 1 Thlr. 8 Gr.
Schneider, Fr., Jagd-Ouverture für das ganze Orchester. Op. 66. Nr. 1..... 3 Thlr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester, 21te Sammlung ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Deux Cottillons et deux Polonaises pour 2 Violons, Basse, 2 Cors, Flûte, Basson et Clarinette..... 1 Thlr.
Wassermann, H. J., Fantaisie en forme de Valse à grand Orchestre. Opus 8. Nr. 1. 1 Thlr. 12 Gr.
— Grandes Variations concertantes pour deux Violons avec Orchestre. Op. 17..... 2 Thlr.
— Air varié avec une Introduction pour le Basson avec Orchestre. Op. 19... 1 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Clasing, J. H., Drey Fantasieen für das Pianoforte. Op. 19. Nr. 1. 2. 3. à 12 Gr. 1 Thlr. 12 Gr.
Czerny, C., Grand Nocturne brillant pour le Pianoforte à quatre mains, avec 2 Cors ad lib. Op. 163..... 2 Thlr.
— Sonatine pour le Pianoforte. Op. 167.... 12 Gr.
Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opera: Le Vampyr, pour le Pianoforte. Op. 70..... 12 Gr.
— la même à quatre mains. Op. 70..... 20 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 26ste Sammlung ..... 16 Gr.
Moscheles, J., Fantaisie dramatique pour le Pianoforte sur des Motifs des Airs les plus favoris chantes par Mlle. Sonntag ..... 14 Gr.
Schneider, Fr., Jagd-Ouverture für das Pianof. Op. 70. Nr. 1 ..... 16 Gr.
— dieselbe vierhändig. Op. 68. Nr. 1.. 1 Thlr. 4 Gr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte, 21te Sammlung ..... 16 Gr.
— Deux Cotillons et deux Polonaises pour le Pianoforte..... 10 Gr.
Wustrow, A. F., Duo concertant pour Pianoforte et Alto ou Clarinette. Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Cranz, G. W. V., Sechs Lieder mit Begleitung des Pianof..... 12 Gr.
Schneider, Fr., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 65. 3te Lief. der vierstimmigen Gesänge..... 1 Thlr. 16 Gr.

(Beschluss in nächster Nr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. Nº. 51. 1828.

Nachricht von alten Musikalien auf der Jenaischen Universitäts-Bibliothek.
(Beschluss.)

Nr. 31. Diese und die folgenden Sammlungen bis Nr. 34 gehören zu den wichtigsten von allen, indem sie solche Compositionen enthalten, welche, wie schon bemerkt ist, in ihrer Zeit am meisten geschätzt und geliebt wurden, und auch für uns den meisten Werth haben, weil in ihnen die Verfasser ihre ganze Kunst aufgewendet haben. — Sex missae cum quinque vocibus, recenter in lucem editae. Ven. 1542, H. Scot. Drey davon sind von Jachet, die übrigen von Gombert.

32. Quinque missae Moralis Hispani ac Jacheti, liber primus cum quinque vocibus, nunc primum in lucem editus. Ven. 1540. Statt aller gebe ich der Kürze wegen bloss von diesen Messen die Namen. Die erste von Morales: super Lomme Arme, die zweyte von Morales: de beata virgine, die dritte von Jachet: Hercules dux Ferrariae, die vierte von demselben: Mort e merci, die fünfte von demselben: Ferdinandus dux Calabriae.

33. Missae cum quat. voc. paribus decantandae, Ven. 1542. Zwey sind von Jachet, drey von Morales, eine von Ruffus.

34. Excell. musici Moralis Hispani, Gomberti, ac Jacheti cum quat. voc. missae. Lib. I. Ven. 1540. Von Morales eine, von Gombert eine, von Jachet drey Messen.

35. Missarum Musicalium quat. vocum lib. I, II, III. Parrhisiis, 1554. ap. Petr. Attaignant. Diese drey Bücher enthalten 11 Messen, deren Verfasser sind: Matth. Sohier, Heurteur, Joh. de Billon, Claudin, Allaire, Certon, Dumoulin. So haben wir eine bedeutende Anzahl Messen von Niederländern, Teutschen, Franzosen, Spaniern.

36. Trium vocum cantiones centum etc. Norimb. 1541, ap. J. Petreium. Diese Gesänge haben teutsche, lateinische, italienische oder französische Texte. Componisten sind: Mouton, Loyset, Compere, Laur. Lemblin, Arnoldus de Bruck, Ant. Divitis, H. Isaac, Sampson, Ben. Ducis, Walther, G. Forster, Adr. Willart, Josquin, Janequin, Gero u. a. m.

37. Tricinia, tum veterum, tum recentiorum in arte musica symphonistarum. Viteb. 1542. Unter den Verfassern derselben zeichne ich aus: Ad. Reuer, Matth. Pipelare, Pet. de la Rue, Alex. Agricola, Jac. Obrecht, J. de Billon, J. Ghiselin, Hofheymer, Thelamonius Hungarus, Pet. Molu. Die Texte sind in verschiedenen Sprachen. Ihre Zahl ist 89.

38. Eine Sammlung Lieder in zwey Büchern. Titel des ersten Buches: Ein Ausszug guter alter und newer Teutschen liedlein, einer rechten Teutschen Art, auff allerley Instrumenten zu brauchen, ausserlesen. Nürnberg 1539 bey J. Petreius. — Titel des zweyten Buches: Der ander Theil, kurtzweiliger guter frischer teutscher Liedlein, zu singen vast lustig. ib. 1540. Beyde sind von G. Forster besorgt, und mit einer Vorrede begleitet. Forster hat diese Lieder nicht zusammen, sondern lieber gesondert geben wollen, weil erstens nicht alle Gesänge für die Ausübung auf Instrumenten passend sind, dann aber auch nicht, weil er die eigentlichen Lieder für Singstimmen nicht unter jene mischen wollte, unter denen viele nicht des Textes, sondern bloss der Composition wegen aufgenommen worden wären. Wie man jene Lieder mit Instrumenten executirt habe, wird einigermaassen deutlich aus einer Nachricht von alten Instrumenten, die Alois Primisser gibt in seiner Beschreibung der Ambraser Sammlung. Dort nämlich befinden sich z. B. Krumphörner: ein Bass, 2 Tenor, 2 Diskant und ein kleiner Diskant, und eben so noch Sackpfeifen, Geigen, Zittern u. s. ‚Instrumente,

die dem Umfange der vier Singstimmen entsprechend eingerichtet sind.

In beyden Theilen zusammen sind 251 Lieder enthalten, bey denen als Componisten angeführt sind: Er. Lapicida, Laur. Lemlin, St. Mahu, Stolzer, Forster, Senfl, Sixt. Dietrich, Isaac, Ben. Ducis, Arnold von Bruck, Sampson, Georg Schönfelder, Joh. Wenk, Quinqs, Hans Teuglin und viele Andere.

59. Dieselbe Sammlung zu vier, fünf und sechs Stimmen, die Forkel in seiner Geschichte 1. Thl. Seite 676 anführt. Das hier befindliche Exemplar ist unbrauchbar, weil die Tenorstimme fehlt. Desgleichen Nr. 40 eine Sammlung, gedruckt 1544 bey Petreius in Nürnberg. Von dieser fehlt die Tenorstimme auch, und überdiess ist die Diskantstimme grösstentheils verdorben und unleserlich. Sie enthält 95 Compositionen über lustige Schwänke, von lauter teutschen Künstlern.

So weit die gedruckten Musikalien. Vielleicht findet sich später Gelegenheit für eine Anzeige der in Wien befindlichen kostbaren Missalien, welche ungefähr 60 Messen von den ältesten Contrapunctisten enthalten. Sie, so wie die im Vorigen angezeigten Compositionen, sind der Bekanntmachung werth, wenigstens für Jeden, der auf tiefere Kenntniss des damaligen Zustandes der Musik ausgeht. Und ich bin überzeugt, wären die Materialien, welche noch vorhanden, aber hier und dort zerstreut sind, auf ähnliche Weise bekannt gemacht worden, dass sich längst ein Mann gefunden haben würde, der die Frage, wann und wo der mehrstimmige Contrapunct zuerst in Gebrauch gekommen sey, durch Vergleichung der Compositionen der einzelnen Völker und Componisten befriedigend gelöst hätte.

J. G. D.

Recension.

Nr. 1. *System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition mit Inbegriff dessen, was gewöhnlich unter dem Ausdrucke: Generalbass verstanden wird. Von J. B. Logier.* (Mit seinem Bildnisse.) Berlin, bey Heinr. Adolph. Wilh. Logier. 1827. Preis 10 Pl. 48 Xr.

Nr. 2. *Freymüthige Worte. Ein Beytrag zur Beurtheilung der Schrift: System der Musik-Wissenschaft u. s. w. von J. G. Logier. Von Dr. Franz Stöpel.* München, in der I. A. Seidler'schen Musik-Verlags-Handlung, 1827.

Nr. 3. *Katechismus über J. B. Logier's System der Musikwissenschaft u. s. w. Als Leitfaden zum Unterricht entworfen von C. P. Michaelis.* Leipzig, Baumgärtner'sche Buchhandlung. 1828.

Ein Werk, wie das erst genannte, auf welches ein nicht geringer Theil des musikalischen Publicums seit Jahren hoffte, das bereits mehre ausführliche Schriften veranlasste, verdient in unseren und ähnlichen Blättern eine weit genauere Beurtheilung, als ihm bis jetzt zu Theil geworden ist. Warum es in einigen Zeitschriften über Musik noch gar nicht gewürdigt wurde, liegt wohl zunächst am Mangel an Raume und an der nicht kleinen Mühe, die ein solches Unternehmen, vor vielen eben in diesem Falle, mit sich bringt. Andere Ursachen, z. B. die Befürchtung, es möchte ein näheres Eingehen in solche wissenschaftliche Dinge vielen Lesern weniger anmuthig oder auch wohl trocken erscheinen, übergehen wir als unstatthaft; denn theils befürchten wir das von unseren gebildeten Lesern keineswegs, theils wissen wir auch, dass es kein Literatur-Blatt geben kann noch darf, wo Alles für Alle gleich anziehend wäre; und vor denen, die solche Erörterungen nicht lieben, sind wir hinlänglich durch den Zweck der Einrichtung unserer Blätter und durch unser Bestreben, Mannigfaches, bald die Kunst selbst, bald das Vergnügen an derselben Förderndes möglichst treu und aufmerksam zu liefern, entschuldigt. So gern wir uns auch überall einer nöthigen Kürze befleissigen, und so sehr wir auch in dieser Beziehung darauf sehen werden: eben so sehr und noch stärker sind wir gegen Darstellungen, die aus übertriebener Gedrängtheit keine deutliche Uebersicht und keine Anregung zu einem eigenen sich daraus zu schaffenden Urtheile zu geben im Stande sind. Wenigstens dürfen wir unsere Leser versichern, keine Arbeit gescheut zu haben, billigen Anforderungen nach bestem Kräften zu genügen.

Der Verf. von Nr. 1., von dessen Werke vorzugsweise hier geredet wird, verheisst, seinen Gegenstand in durchaus fasslicher Sprache vorzutragen, wobey er sich bey den verschiedenen Fähigkeiten der Schüler gegen den Tadel zu grosser Weitläufigkeit von der einen, und zu grosser Kürze von der andern Seite zu verwahren sucht.

Das gegenwärtige Werk hat es nicht mehr mit der Kunst des Pianoforte-Spieles, sondern mit der Musik, als Wissenschaft, und wie diese auf praktische Composition anzuwenden sey, zu thun. Dabey, heisst es, wird nur die allergewöhnlichste Vorkenntniss der Noten und Vorzeichnung, und nicht besondere Fähigkeiten der Schüler voraus gesetzt (wir möchten gleich hier hinzu fügen, dass es für mechanische Köpfe weit besser taugt, als für gute); auch geistesschwache Kinder sollen es, um der Folgerichtigkeit der Regeln willen, verstehen. Dass demnach die Verheissungen keine geringen sind, liegt am Tage. Darauf wird in der Einleitung eine ziemliche Uebersicht des Werkes gegeben, welche der Verfasser mit der Versicherung schliesst, er habe nicht eine Erfindung neuer Grundsätze der Harmonie sich anmassen, sondern nur eine einfache, gründliche Methode, zu leichterm Verstehen und Anwenden der bisher befolgten Grundsätze entwickeln wollen. Wir sehen also, worauf wir bey der Beurtheilung hauptsächlich zu sehen haben; eine eindringliche Deutlichkeit des Vortrages, Bestimmtheit in den Erklärungen der Gegenstände und genaue Ordnung derselben, so dass eine eben gegebene Lehre die nächst folgende vorbereitet, und sie schon durch die Stellung mit erklären hilft, würden demnach die Hauptvorzüge dieses Systemes seyn müssen. Dass zu guter An- und Einsicht die Beyspiele nicht gespart werden dürfen, ist eben so einleuchtend; und dass eben diese dem anerkannt praktischen Talente des Verfassers vorzüglich gelungen seyn werden, wird Jeder mit uns voraus setzen. So wie der Verfasser auf Neuheit des zu gebenden Regelwerkes verzichtet, eben so verzichtet er auf Zierlichkeit der Schreibart: er wünscht nur durch Einfachheit und Verständlichkeit nützlich zu werden. Wenn wir nun auch hier anmerken müssen, dass Einfachheit und Verständlichkeit gerade die Zierden, die schönsten Zierden jeder Schreibart sind, dass also beydes gar wohl mit einander bestehen kann und soll: so wollen wir diese Bemerkung doch nicht als einen Tadel gegen den Vortrag des Verfassers angesehen haben; wir wünschen nur die falsche Ansicht beseitigen zu helfen, als bestünde die zierliche Schreibart in geschminkten Worten und hohlen Tiraden. Doch zum Werke.

In der Schrift des Hrn. Dr. Stöpel Nr. 2, die mit einigen Veränderungen in der Münchner musik. Zeitung wiederholt zu lesen ist, wird gleich der Text des Werkes scharf angegriffen, und wir müssen hierin der Gegenschrift beystimmen: der Titel umfasst zu viel; er berechtigt zu Ansprüchen, die Jemand seinen eigenen Erklärungen gar nicht befriedigen wollte. Wir wollen uns aber dabey nicht aufhalten, auch nicht bey Sprachverstössen, die nicht zu offenbaren Begriffsverwirrungen führen. S. 1. **Diatonische Tonleiter.** Gleich hier stossen wir auf Erklärungen, die der Gründlichkeit und Umsicht ermangeln. „Musik, heisst es, ist als eine Sprache anzusehen, deren Alphabet nur aus 7 Tönen besteht, durch deren verschiedene Combinationen alle musikalischen Wirkungen hervorgebracht werden.“ Wer sieht nicht die mancherley Unrichtigkeiten einer solchen Erklärung? Erstlich ist Musik mit diatonischer Tonleiter verwechselt: denn das Alphabet der Musik besteht nicht nicht aus 7, sondern aus 12 Tönen; oder gehörten denn die beykömmlich so genannten halben Töne nicht zum Alphabete der Musik? Wenn die letzten ihre Benennung aus dem Alphabete der diatonischen Tonleiter entlehnen und nicht eigenthümliche, selbstständige Namen erhielten: so gibt das nur einen Beweis, dass unsere Musik auf dem Grunde der diatonischen Leiter erbaut wurde (und so hätte die Sache vorgestellt werden sollen), nicht aber, dass jene von den Benennungen der diatonischen abgeleiteten Namen deswegen nicht auch zu dem Alphabete der Musik gerechnet werden müssten. Ohne sie würde man ja sehr viele musikalische Gedanken nicht zu Gehör bringen können. Ein vollständiges Alphabet muss aber alle Wörter klar darstellen können. Zweytens bringen die verschiedenen Zusammenfügungen jener 7 oder vielmehr 12 Töne nicht alle musikalische Wirkungen hervor, sondern es gehören wesentlich die mancherley Tonlängen und rhythmischen Verhältnisse dazu. — Darauf heisst es weiter: „Wenn man diese 7 Töne in folgender Ordnung zusammen stellt, c d e f g a h, heissen sie Tonleiter.“ Wir hätten wohl gewünscht, der Verfasser möchte diess richtiger so gefasst haben: die Zusammenstellung unserer 7 Haupttöne, c d e f g a h c, heisst unsere Dur-Tonleiter. Wir haben noch eine Moll-Tonleiter, von welcher aber jetzt noch nicht die Rede seyn kann. Auch hätte ganz kurz angemerkt werden sollen, dass es sonst noch mancherley Tonleitern gab, deren Darstellung in eine Geschichte der Musik gehört. Durch solche Gründlichkeit gewinnt der Schüler Wahrheit, und es wird in den Allermeisten eine Lust angeregt werden, künftig

auch nach Dingen zu fragen, die unsere gewöhnlichen Musiker leider nur zu sehr vernachlässigen, und es dadurch den Gebildeten unmöglich machen, sie unter die wissenschaftlich in ihrer Kunst Vervollkommneten zu zählen. So sehr wir aber auch in einem gründlichen Systeme der Musik solche Andeutungen für nothwendig halten, so wenig können wir Hrn. St. beystimmen, wenn er in seinem freymüthigen Worte verlegt, L. hätte der rein geschichtlichen Entstehung der Tonleitern, und namentlich der griechischen (warum alsdann nicht auch der chinesischen und gaelischen?) gedenken sollen. Dergleichen Auseinandersetzungen würden ganz unzeitig und zweckwidrig seyn; sie würden die Anfänger nur verwirren. Wir konnten der Verfahrungsart des Hrn. St. in dieser Sache (s. die Recension Nr. 39 und 40) auch nicht beytreten; seine Behauptungen sind mindestens unvollständig, und brauchen noch gar mancher Untersuchung. — In der nähern Betrachtung des Verhältnisses der Töne dieser Leiter heisst es: „Wir wollen C-D einen ganzen Ton (Tonstufe) nennen, weil Cis (oder Des) dazwischen liegt.“ Das Eingeklammerte wäre zur versprochenen Gründlichkeit wohl nothwendig gewesen. Nach Vollendung dieses Schema's wird nun sehr gut gelehrt, wie die übrigen diatonischen Leitern zu schreiben sind. Der erste Ton der Leiter bestimmt die übrigen. Sehr gut wird gleich darauf die chromatische Tonleiter und der enharmonische Tonwechsel erklärt. S. 5 folgt die nunmehr bekannte, sehr denkenswerthe Methode L's, die auch St. mit Recht in seinem nach L. gebildeten Systeme beybehalten hat, die Folge der Kreuze und (später) der Bee dem Gedächtnisse einzuprägen. Die Benennung hes für b wird von St. getadelt, und das mit Recht. Alles Uebrige über diesen Gegenstand sehr zweckmässig. — S. 12. Bildung des Dreyklanges. Allerdings sind L's Ausdrücke nicht immer bestimmt genug: Buchstaben und Töne, Zeichen und Sache, sind freylich, genau genommen, nicht neben einander zu setzen. Das benutzt St. etwas zu eifrig gegen L.: aber den Gedanken selbst hat St. doch auch in sein System aufgenommen. Haben wir irgendwo lebhaft gewünscht, St. möchte lieber die Beurtheilung des L'schen Systemes, um seiner frühern Stellung willen, Anderen überlassen haben, so war diess hier der Fall. — Die drey Lagen des Dreyklanges. „Wenn der dritte Ton des Dreyklanges zu oberst steht, so nennen wir das die erste Lage; der 5te Ton zu oberst, die zweyte, und wenn die Octave der höchste Ton ist, die dritte Lage.“ Warum? Der Grund dieser Ordnung soll sich bey dem 6sten Beyspiele ergeben: da ist aber nichts zu finden. Natürlich genug ist die Annahme, die wohl um der künftigen Bildung einer Melodie und ihrer Harmonirung willen eingeführt wurde. Melodie sagt L., ist eine Folge verschiedener einzelner Töne; Harmonie eine Folge von verbundenen Tönen oder Accorden. Diese Definitionen findet St. ungenügend: aber wir konnten mit seinen näheren Bestimmungen in Anschung der Harmonie auch nicht übereinstimmen. S. 15. Grundbässe. St. hat dieselbe Aufeinanderfolge und dieselben Vergleichungen mit Wörtern und Sätzen in der Sprache. Hier wie dort muss Verbindung zu einem Sinne seyn; in der Musik muss der nächstfolgende Accord wenigstens einen Ton des vorhergegangenen behalten (Eine gute, alte Regel). Eben so geht auch St. nach L's Vorgange zunächst zur Harmonirung der Tonleiter über. Wenn nun wirklich St. sich hin und wieder bestimmter ausdrückt, als sein Vorgänger, so ist doch die Methode L's Eigenthum. Hätte aber der Nachfolger gar nichts berichtigt: so wäre ja sein Nachfolgen nicht der Erwähnung werth. Was S. 18 von der Vorzeichnung gelehrt wird, hätte viel früher bey dem Quintenzirkel kurz angegeben werden sollen. Und darin besteht, nach unserer Ueberzeugung, L's Hauptfehler, dass er ohne Noth, ja die Sache erschwerend, die Gegenstände zu oft zerstückelt. Man wird einwenden, diess geschehe der Erleichterung wegen: darin liegt aber eben die Hauptirrung; wer zu oft, ja fast beständig von Einem zum Andern, sogar ohne gute Verknüpfung der Dinge fortgeht, gibt zuletzt nichts, als mechanische Hülfsmittel für ganz gewöhnliche Leistungen, die er doch immer auch noch leichteren Laufes hätte erlangen können. — Nach dem Grundbässen zur Durtonleiter folgt S. 19 die Aufsuchung der Grundbässe zu anderen Melodieen, jedoch immer nach solchen, die in der gegebenen Tonart bleiben, wozu nun auch die Mittelstimmen gesucht werden. S. 21. Quinten- und Octavenfolge. Sehr weitläufig; und doch wird nicht viel damit bewirkt. St., der anfänglich auch hierin seinem Vorgänger folgte, und mit diesem 7ten Cap. wir auch nicht übereinstimmen können, hat sich, wie er Seite 6 seiner freymüthigen Worte äussert, eines Bessern überzeugt. Wir haben nicht geringe Lust, über diesen in einzelnen Puncten noch immer nicht abgeschlos-

Recension.

Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäßigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen, in Beyspielen. Erste Abtheilung. Von Joh. Christ. Kittel, Organ. an der Predigerkirche zu Erfurt. Erfurt bey Beyer und Maring. 1801. (Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.)

Hr. Kittel hat als Organist, als Musiklehrer und als — wahrscheinlich einziger noch lebender unmittelbarer Schüler von Joh. Sebast. Bach, einen nicht unbedeutenden Ruf: das gegenwärtige Werk soll einem wichtigen Bedürfnis abhelfen, wurde auf ziemlich bedeutende Weise angekündigt, hat auch in der That in vieler Rücksicht so hervorstechendes Gute, dass eine genauere, nun Schritt vor Schritt folgende Beurtheilung desselben um so pflichtmäßiger wird — besonders auch, da dergleichen Werke, wenn sie sich einmal bey dem ärmern Publikum der Organisten und Schulmeister eingeführt haben, lange Zeit als einzige Richtschnur stehen bleiben und von diesen gemeiniglich als infallibel angesehen werden.

In der Vorrede erklärt sich der Verf. über Absicht, Methode u. s. w. des Buchs recht gut. Unter die Ursachen, warumen so vieles schlechte Orgelspiel giebt, hätte wohl vornehmlich noch mitgezählt werden sollen: dass so viele Organisten ihr Instrument nicht kennen, sich auf Klavieren u. dgl. vorbereiten, daran gewöhnen, und nun, was dort gut seyn mag, auf die Orgel bringen, wo es nicht mehr gut ist. — Dass der Verf. überall nach Bachischen Grundsätzen verfährt, ist gut, und bringt Konsequenz in das Ganze. Er verspricht noch einen zweyten Theil, unter dem Titel: der geübte Organist: und vielleicht wird Herr K. da noch glücklicher seyn, als hier.

Die allgemeine Einleitung über Musik, als Beförderungsmittel der Andachts-über Wirkung der Orgel dazu in's besondere; über Natur und Wissenschaft in ihrem Verhältnis zur Kunst u. s. w. hat viel Gutes, und dies, zwar zuweilen etwas deklamatorisch und (was man wohl hier am wenigsten sucht) trefflich — aber doch meistens recht gut gesagt.

Nun folgen von S. 8 zugleich die Beyspiele (die aber besonders paginirt sind) und deren Analyse. Zuerst ein kurzes Vorspiel zu dem Choral: *Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut* — welchem sehr zweckmäßige und gründliche Bemerkungen über die Wahl des Thema zum Vorspiel überhaupt vorausgeschickt werden. Ueberhaupt ist es Rec. der Sache der Wahrheit und Kunst, so wie seiner Achtung gegen Hrn. Kittel schuldig, zu gestehen, dass die *Belehrung* fast durchgehends noch weit besser ist, als die *Beyspiele* selbst es sind: nur begreift er nicht, was die ewige, bis zum spielenden gehende Citiren der „schönen Natur" darin soll.

Das erste Vorspiel ist in Ansehung der Erfindung nicht eben neu; aber die Art und Weise, wie dem Chorale der vorhergegangene Hauptgedanke zugesellt wird, ist recht gut, leicht und fliessend. Bey nachstehender Stelle:

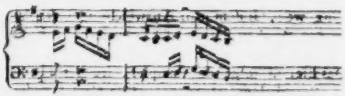

zeigt der Verfasser, der Tenor folge dem Alte in Contrapunkte der Oktave kanonisch nach. Ist hier die Bedeutung des Worts *Contrapunkt* richtig genommen? Nach der bekannten Regel kann nur dann eine Stimme in den Contrapunkt der Oktave versetzt werden, wenn sie *vorher schon dagewesen* ist, und um eine oder zwey Oktaven höher oder tiefer gestanden hat. Dies war aber hier der Fall nicht. Der Satz war einstimmig, und wurde erst 2 stimmig, wie der Tenor hinzutrat. Es hätte demnächst in der Erklärung nur heißen müssen: der Tenor folgt in der Oktave dem Alte kanonisch nach. — Im 4ten Takt findet sich ein Kreuz der Zelle ein, welches offenbarer Druckfehler: statt e im Diskant muss es, und statt es im Alte e stehn. Was Seite 11 Hr. K. über die Vortheile des Orgelvortrags sagt, unterschreibt Rec. gar auf die Stelle, wo er meynt, „dass, da ein Orchester mehrere Vocale habe? auch

senen Gegenstand Erörterungen zu geben, die zu genaueren Untersuchungen und endlich festen Bestimmungen Veranlassung bieten wollen. Hier soll nur bemerkt werden, dass wir anstatt

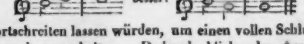

fortschreiten lassen würden, um einen vollen Schlussaccord zu erhalten. Dadurch bliebe der Accord nicht unvermeidlich ohne Quinte, wie Seite 56 behauptet wird. — Dominant-Accord; dessen Auflösung. Darunter wird, wie auch in Sts. Werke, der Hauptseptimen-Accord verstanden, worüber wir uns bereits früher erklärten. — S. 26 Zergliederung der Dreyklänge. Diese werden hier eingeschaltet zum Vergnügen und Vortheile, da man daraus schon so früh eine Vorstellung erhält, wie Variationen geschrieben werden (?). St. schlägt dieses Zerlegen der Accorde in Figuren noch früher vor, aber, wie er sagt, zu einem edlern (höhern) Zwecke. St. hätte hier weniger die Sache, als vielmehr die Stellung derselben tadeln sollen. Das System L's ist an und für sich zerrissen genug: warum soll es nun noch mehr durch solche Einschaltungen zerrissen werden? Der Ort ist nicht der rechte. S. 29. Bassbezifferung für die Hauptseptime. Vierfache Lage des Septimen-Accordes. St. beschuldigt hier den Verfasser, er habe von nothwendiger Auflösung der Septime gesprochen: L. hat aber nur von dem unwiderstehlichen Verlangen geredet, zur Harmonie der Tonica fortzuschreiten, und darin hat L. Recht, obgleich bekanntlich die Auflösung übergangen werden kann. Hr. St. befindet sich in anderen Sätzen in demselben Falle, den er hier tadelt; er spricht offenbar zuweilen von Nothwendigkeiten, wo keine sind, was wir nachgewiesen haben. Wenn er aber fortfährt: „L. will sich nicht in philosophische Untersuchung über den Urgrund des Verlangens der Septime, sich nach der folgenden Terz aufzulösen, vertiefen: aber gerade nach wahrheitlicher Begründung dieser Erscheinung hätte der Verfasser streben sollen" u. s. w.: so müssen wir Hrn. St. widersprechen. In einer Methode für den Jugendunterricht (denn dafür nehmen wir das Werk und müssen es dafür nehmen, wir müssten denn den Widerspruch mit dem Titel desselben zu hoch anschlagen) ist eine solche Anforderung schlechthin übertrieben. Was für ein Werk müsste daraus entstehen? So erwünscht auch ein solches für den geübten Musiker seyn würde, eben so unerwünscht und untauglich wäre es für den ersten Unterricht. Wir erinnern hier Hrn. St. ohne Weiteres nur an sein eigenes Verfahren; hat er selbst nicht oft genug gesagt: „Der Beweiss dieser Annahme gehört in eine physikalische Musikschule"? er tadelt also an L., worin er selbst gefehlt haben würde, wenn nicht eben hierin beyde Verf. gleich zweckmässig gehandelt hätten. Dagegen bemerken wir, dass Hr. L. zu viel behauptet, wenn er S. 32 lehrt: „Die Terz der Septimen-Accordes muss jederseit in die Octave der Tonica fortschreiten." Allerdings thut sie das in den meisten Fällen, weil sie als Leiteton des folgenden Accordes eine natürliche Neigung hat, nach der Octave der Tonica zu gehen: allein müssen muss sie nicht, sie kann sich auch in die Quinte des folgenden Accordes bewegen, z. B.:

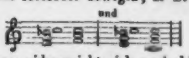

Der Verfasser widerspricht sich auch hierin selbst; im Beyspiele 48 lässt er im 3ten und 7ten Tacte des Altes die Terz eben so fortschreiten, wie wir im zweyten Falle bestimmten. An einem Orte hat er also unausbleiblich unrecht. Seine Erklärung S. 59 gereicht ihm eben so wenig zu einer Entschuldigung: denn wenn irgend etwas jederzeit geschehen muss, so darf es auch keine Ausnahme geben. Uebrigens ist dem Anfänger eine tüchtige Uebung der Auflösung dieses Hauptseptimen-Accordes mit Recht empfohlen, und das Wenige, was über Bezifferung dieses Accordes gelehrt wird, ist für den Anfänger zureichend. Zu deutlicherer Einsicht wird die Harmonie in vier Stimmen zu schreiben gelehrt Seite 53—41, was schon früher einmal angedeutet wurde. — Darauf wird abermals die Begleitung der Tonleiter mit blossen Dreyklängen vorgenommen, und eine zweyte Art, Quinten zu vermeiden, angegeben, nämlich durch die Septime. Nun ist zwar freylich in Nr. 46 die Quinte glücklich vermieden: aber der Schluss-Accord erhält dafür im Alte und Tenore eine verdoppelte grosse Terz. Ist das gut? Keineswegs! Die grosse Terz wirkt in der Schlussverdoppelung viel zu stark, und der unvollkommene Accord (ohne Quinte) gewährt noch weit weniger Ruhe, als ein solcher ohne Terz. Die Folgerichtigkeit der Lehren des Verf. unterliegt also doch manchem Zweifel. S. 36. Einführung der Septime in Harmonie. Sie ist ja schon eingeführt! Wenn nun der Verf. die Regel gibt: „Wir

dürfen die Septime nicht in einen Accord einführen, dessen Grundton nicht die Dominante zu dem unmittelbar folgenden Accorde ist"; so sieht Jeder leicht, dass solche einseitige Aussprüche dem Schüler gar keine Ansicht zu geben im Stande sind: er wird mechanisch gefesselt, damit man ihm bey Gelegenheit die lastenden Fesseln wieder abnehme. Wir fürchten, die Striemen bleiben, und der freye Umlauf des Blutes wird zu lange dadurch gestört. Hätte der Verf. geschrieben: die natürlichste Einführung und Auflösung der Septime ist folgende u. s. w.; bald werden sich jedoch noch andere Möglichkeiten zeigen: so hätte der Schüler etwas. L's Behauptung, dass diese Regel keine Abänderung leidet, ist grundfalsch, was wir keinem Sachkundigen erst zu beweisen haben. Oder wären die Regeln der Harmonie für jetzt nur da, eine Durtonleiter harmonisiren zu lehren und zu lernen? Und selbst in dieser doch gar zu lange Zeit getriebenen Einseitigkeit müsste Vieles anders gestellt worden seyn: L. verweilt zu lange in dieser Beschränkung. Dazu kommt noch, dass viel zu Vieles nur gelegentlich erklärt wird, daher oft nicht hinlänglich, nur für diesen Fall gut; kommt nun ein anderer Fall, so muss wieder die Sache vorgenommen und der vorige Fall durch den neuen eingeschränkt werden. Dadurch entstehen natürlich Weitläufigkeiten, die bey besserer Ordnung der Gegenstände von selbst wegfielen; auch das fast beständige Zerstückeln der Materien, das äusserst schädliche, wenn es so weit getrieben wird, würde wegfallen. So wird z. B. S. 40 erst beyläufig die Erklärung von der entgegen gesetzten Bewegung gegeben. Nun wird ein kleiner Stillstand gemacht, um den Weg zu überschauen, der durchlaufen wurde. Die Uebersicht ist sehr gut gegeben. S. 41. Zweyte Regel für die Begleitung der Tonleiter. „Wenn die Quarte der Tonleiter eine Stufe hinabsteigt, so mag sie mit der Dominante begleitet werden." Hierzu setzt St. ganz richtig: „mit dem Dreyklange der Dominante, wenn die Quarte in der Melodie liegt." L. warnt vor zu häufigem Gebrauche dieser Regel, und gibt Beschränkungen, die unnöthig wären, wenn er kurz gesagt hätte: Zuweilen gebrauche man diese, zuweilen die Unterdominanten-Harmonie, was Jedem überlassen bleibt. Dritte Regel: „Die Octave der Tonleiter kann mit der Unterdominante begleitet werden." Dergleichen Regeln machen so viele Nebenbestimmungen nöthig, dass [illegible] nicht ganz mechanischen Schüler vor allem Erklären am Ende das Klare selbst dunkel wird. Man kann und soll nicht Alles lehren, was man kann: vielmehr lehre man, wie jedes Intervall fortschreiten darf; darauf lasse man die Hauptregeln der Harmonie folgen, und das Einzelne jedes besondern Falles kann und wird sich der Schüler, anfänglich allerdings mit Beyhülfe eines geschickten Lehrers, schon klar machen. Auf solchem Wege wäre für die Sache und zugleich für Freyheit der Wahl gesorgt, welcher hier viel zu wenig übrig bleibt. Jeder prüfe selbst. Vierte Regel: „Die Quinte der Tonleiter kann mit der Dominante begleitet werden" (mit dem Dominanten-Accorde). Diese und die vorigen Regeln sind um der Mannigfaltigkeit willen gebildet. Gut: nur fänden wir es zur Bildung des Verstandes und des Geschmackes zugleich gerathener, erst dem Schüler eine allgemeine Uebersicht harmonischer Gesetze zu entwickeln. — S. 43. Charakteristik der vier Stimmen. Schon jetzt und in solchem Zusammenhange? versprach L. nicht, es solle sich eine Regel aus der andern entwickeln? — St. will darin keinen Sinn finden: für den Schüler sind es allerdings Hieroglyphen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht.

Berlin. Vom November. Dieser sonst trübe und rauhe Monat wurde in diesem Jahre durch Natur und Kunst häufig erheitert. Es fehlte nicht an schönen, milden Herbsttagen und freundlichen Sonnenblicken, welche zum häufigen Besuche der nun geschlossenen, sehr reichen Kunstausstellung von Gemälden, Bildhauerarbeiten und Fabricaten im Akademiegebäude benutzt wurden. Auch die Tonkunst blieb nicht zurück und stellte zwar keine neue, doch in ihrer Gattung gediegene und ansprechende Werke auf. Vorzüglich behaupteten die Oratorien den Vorrang. Samson, diess Riesenwerk des unsterblichen Händel, wurde von der Singakademie Seitens der Chöre, vortrefflich ausgeführt; auch die Solo-Partieen waren durch Mad. Milder, Türrschmidt, die Herren Bader und Devrient d. j. bestens besetzt. Besonders war Samson selbst für den klangvollen Tenor und Baritono des mit Liebe und Begeisterung seine Partie vortragenden Sängers (Bader) vorzüglich geeignet. Auch Mad. Milder legte viel Weiche und Anmuth in die Arie der Delila:

„Höre der Liebe Ruf!“ Mad. Türrschmidt sang die Micah im rührend-elegischen Vortrage vortrefflich. Auch Hr. Devrient leistete Löbliches von Seiten der Declamation. Die Erzählung vom Einsturze des Tempels trug dieser fleissige Künstler mit dramatischem Leben voll Wahrheit vor. Herr Prof. Zelter leitete tactirend die ganze grosse Masse mit Ruhe und Sicherheit. Herr Musikdirektor Rungenhagen unterstützte den Gesang, besonders die Recitative am Pianoforte. Die von Mosel'sche Instrumentirung wirkte ergreifend, und brachte das ältere Werk in Form und Wirkung der jetzigen Zeit näher, ohne der Originalität des Componisten zu nahe zu treten. Die philharmonische Gesellschaft übernimmt die Orchester-Begleitung aus Gefälligkeit, und besteht zum Theil aus sehr geschickten Dilettanten, welche mit der Violine von dem, besonders in dem Geiste von Spohr's und Beethoven's Compositionen eingedrungenen Kammer-Musiker Ritz sicher und energisch angeführt werden. Bey der seltenen Gelegenheit, Werke im strengen Style aufzuführen, ist indess Vollkommenheit der Begleitung billig nicht zu fordern; auch fehlt es noch an der für Händel's Compositionen nöthigen Stärke der Saiten-Instrumente und der völligen Gleichheit der Bogenstriche. Dennoch war die Total-Wirkung im wohlklingenden Saale der Akademie ergreifend, da es diessmal nicht an den nöthigen Proben gefehlt hatte. Das zweyte bedeutende Werk der ernsten Gattung war Friedrich Schneider's „Todtenfeyer“ am Vorabende der jährlichen, dem Andenken der Verstorbenen geweihten Erinnerungsfeyer, in der schön beleuchteten Garnisonkirche von Hrn. Hansmann zu wohlthätigem Zwecke aufgeführt. Die Solostimmen sangen Fräulein v. Schätzel, Mad. Türrschmidt, die Herren Bader und Blume ganz befriedigend. Den Chor bildete das Hausmann'sche Sing-Institut. Die Soprane und Altstimmen waren, bis auf einiges Detoniren, ohne Tadel, die Tenöre und Bässe nach Verhältniss zu schwach. Die Präcision des Ganzen war erfreulich und wirksam. Die Königliche Kapelle führte die bedeutsam hervortretende Instrumental-Begleitung kräftig und nüancirt aus. Die Composition gefiel durch schöne Melodie und reiche Instrumental-Effecte, obgleich das Gedicht sich wenig zur lyrischen Bearbeitung eignet, und viel zu gedehnt ist. Die Gewandtheit des Componisten hat diesem Fehler indess möglichst abgeholfen, wodurch theilweise aber eine Vermischung des galanten mit dem strengen Style nicht zu vermeiden gewesen ist. Von weniger originalen und tiefen Wirkung, doch durch Melodie und geschickte Instrumentirung befriedigend war das ältere Oratorium: „Christi Geburt“ von v. Seckendorff und dem hiesigen Kapellmeister G. Abr. Schneider, das am Abende der Todtenfeyer auf der Königl. Opernbühne wirksam aufgeführt wurde. Im Style näherte es sich der Localität, und streifte nur selten an die Gränze des Kirchlichen, wozu freylich auch das fast dramatische Gedicht wenig Gelegenheit gab. Besonders gefiel der Gesang der Maria (Mad. Milder) mit vier obligaten Violoncells und der einfache, schöne Vortrag der Fräulein von Schätzel als Engel Gabriel und Hirtin. Die Ausführung war im Ganzen vorzüglich unter des Componisten umsichtiger Leitung.

Von Concerten zeichneten sich das Concert der Herren Gebrüder Ganz durch die Virtuosität des Violoncellisten und Violinisten, auch durch die erste Beethoven'sche Symphonie, eine gut gearbeitete Ouverture von Arnold und eine Passagien-reiche Bravour-Arie von Reissiger, für Mad. Schulz componirt, aus. Dem. Perthaler, aus Grätz, liess sich zweymal im Theater auf dem Pianoforte in Kalkbrenner'schen Concerten und Variationen von Pixis u. a. w. mit Beyfall hören, der ihrem schönen Anschlage und fertigen, weniger ausdrucksvollen Spiele gezollt wurde. Auch ein Violinist, Herr Täglichsbeck, Fürstl. Hohenzollern-Hechingenscher Kapellmeister, liess sich mit Beyfall hören. Fräulein v. Schätzel, der Liebling unsers Opern-Publicums, gab ein eigenes Concert, und liess darin ihre raschen Fortschritte in der Volubilität der Stimme, wie im ausdrucksvollen Vortrage bewundern. Die eingelegte schwere Scene der Elvira in Don Juan sang die talentvolle Künstlerin rein, einfach und mit der tiefen Empfindung, welche die seelenvolle Tondichtung durchglüht. Eine Arie von Mercadante und leider auch schon wieder die Catalani- und Sonntags-Variationen von Rode waren glänzende Paradestücke zur Darlegung der frühen Kunstfertigkeit und Anlockung der Dilettanti. Möge ein solcher Versuch nur als Studium dienen, und nicht zu oft wiederholt werden, um die jugendlich-zarte Stimme nicht vorzeitig aufzureiben. Ein Duett aus Semiramis, von Rossini, wurde durch mangelhafte Begleitung fast umgeworfen. Herr Schik trug ein Concertino für Clarinette mit schönem Tone vor; auch Hr. Ganz ein Rondo auf dem Violoncell.

Die Moeser'schen Abend-Unterhaltungen fanden nur zweymal in diesem Monate statt. Am 12ten

eröffneten drey Meister-Quartetto von Haydn, Mozart und Beethoven (von beyden letzteren die Quartetto Nr. 1.) die der ächten Kammermusik gewidmeten Versammlungen. Am 26sten wurde Mozart's Pracht-Symphonie in C dur mit der grossen Fuge im Rondo, Cherubini's Ouverture zur Oper Medea, und Beethoven's herrliche D dur Symphonie Nr 2. ganz vorzüglich ausgeführt, und enthusiastisch aufgenommen. Die Königl. Bühne gab Spontini's Nurmahal ein mal, Olympia zwey mal, Don Juan, ein mal, den Maurer ein mal, „das Fischermädchen," von Theodor Körner, mit Musik von J. P. Schmidt, neu einstudirt, zwey mal mit Beyfall, den vorzüglich Fräulein von Schätzel und Herr Bader, wegen ihres schönen Gesanges, auch Herr Blum durch charakteristisches Spiel, verdienten; endlich Rossini's Tancred zwey mal. Dem. Hoffmann, von einer Reise nach Paris zurück gekehrt, und Dem. Tibaldi, jetzt ohne Engagement, traten in der Hauptrolle auf, letztere mit ausgezeichnetem Erfolge. Wenn gleich Dem. H. eine schöne, volle Altstimme und portamento besitzt, so gewinnt doch Dem. T. den Vorzug durch grössere Geläufigkeit der nicht minder starken und klangvollen Stimme, feuriges Spiel und imposante Gestalt, musterhafte Aussprache und Geschmack der Verzierungen. Dem. Tibaldi wird noch mehre Gastrollen auf dem Königl. Theater geben, da ihre Darstellung sehr anziehend für die Kasse wirkt. — Die Königst. Bühne ist im Zurückschreiten begriffen. Herr Jäger und die beyden Dem. Bamberger verlassen solche am 1sten Dec. Von neuen Subjecten werden mehre erwartet. Dem. Gehse, früher Choristin, machte als Sophie in Pär's Sargin Aufsehn durch ihre schöne, starke Stimme und schon bedeutende Ausbildung. Neu wurden nur „die Schwestern von Prag" gegeben, ohne besondere Wirkung. Es bleibt daher zu erwarten, welches Heil die Zukunft dieser sonst so ausgezeichneten Bühne bringen wird.

Der neu engagirte Tenorist des Königl. Theaters, Hr. Breiting, ist noch gefährlich krank; Hr. Stümer aus Riga zurück gekehrt. Dennoch ist Oberon noch nicht auf dem Repertoir. „Die Stumme von Portici" wird zum Januar vorbereitet. Die neuste Spontini'sche Oper wird zur Vermählungs-Feyer des Prinzen Wilhelm K. H. aufgespart. Sonach haben wir für den December wenig Neues, dagegen viel Gastrollen zu erwarten, da die Trauer mehre Mitglieder der Königl. Sächs. Oper hergeführt hat.

Kurze Anzeige.

Introduction et Toccata pour le Pianof. — — par Franç. Pollini. — — Oeuv. 50. à Leipzic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Diese, an Umfang und Dauer sehr beschränkte Composition ist der geistvollen Frau und trefflichen Klavierspielerin, Szymanowska, gewidmet, und verdient vollkommen, es zu seyn. Sie ist ein kleines Meisterstück; und ist es in eigener Art. Diese eigene Art entwickelt sich aus den Elementen: höchsteinfacher, edler, inniger Gesang in der Oberstimme; dazu ein gleichfalls sehr einfacher, würdiger Grundbass, und zu Beydem reiche, volle, bewegte, in ihren Figuren mit grösster Beharrlichkeit durchgeführte, obligate Begleitung in den Mittelstimmen. Da nun der Meister zugleich in den Erfindungen an und für sich, den melodischen und harmonischen, wahrhafte Eigenthümlichkeit, in der Ausarbeitung Gründlichkeit und grosse Sorgfalt, in der Benutzung des Instrumentes erfahrne Wahl seiner besten Eigenschaften darlegt: (das Instrument muss aber ein vortreffliches seyn, vornämlich was Gesang und Bindungen aller Art, so wie, was Sicherheit aller Abstufungen des Tones nach Stärke u. Schwäche anlangt:) so werden sich die Leser selbst denken, ob das Stück sich gut ausnehme, oder nicht; aber auch, dass es in wahrer Vollendung vorgetragen seyn wolle. Hierzu gehört nun — ausser, wie sichs von selbst versteht, Geist und Seele, nicht nur für ausdrucksvolle Musik überhaupt, sondern auch für also ausgearbeitete — eine Spielart, welche jede der obligaten Stimmen von den anderen ganz absondert, jeder ihr eigenes Recht zukommen lässt, ohne Zwang, in fortgehendem Flusse, als wozu jeder Finger beyder Hände gleich ausgebildet seyn muss: eine Spielart, wie sie Scarlatti besessen haben soll, E. Phil. Em. Bach besass, Clementi mit den besten seiner, ihm treu gebliebenen Schüler besitzt, und wie sie jetzt, nachdem man sich an ungeheurer Behendigkeit, an den künstlichsten Figuren, Sprüngen u. dgl. erschöpft zu haben scheint, endlich wieder zu Ehren kömmt, wenigstens bey denen, welche Ehren zu vertheilen fähig u. würdig sind.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XX. 1828.

Musikalien-Anzeigen.

Polyhymnia.

Taschenbuch für 1829 von *Kind* und *Marschner*.

Zu einem passenden Geschenke für Erwachsene wird empfohlen:

Polyhymnia. Ein Taschenbuch für Freunde des Gesanges und für Klavierspieler auf das Jahr 1829. Im Vereine mit Fr. Kind herausgegeben vom Kapellmeister Heinrich Marschner. 4. Mit einem schönen Portrait von Mozart, in Futteral mit Goldschnitt. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Dieses musikalische Taschenbuch enthält ausser mehren sehr gefälligen Compositionen eine Oper: der Holdlich, gedichtet von Fr. Kind und componirt von Heinr. Marschner. Etwas zur Empfehlung desselben zu sagen, hält der Unterzeichnete für überflüssig, da die Namen Kind's und Marschner's (Componist des Vampyrs) rühmlich bekannt und geachtet sind.

Bey dem gefälligen Aeussern des Werkes und dem äusserst wohlfeilen Preisse desselben dürfte es wohl kein angenehmeres und nützlicheres Geschenk für Herren und Damen geben, als die Polyhymnia. Man findet in allen Buch- und Musikhandlungen Exemplare zur Ansicht vorräthig.

C. H. F. Hartmann
in Leipzig.

Bey Fr. Laue in Berlin ist erschienen und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen, zu beziehen:

Beethoven, L. v., grande Sonate, Oeuv. 53. dédiée à Mr. le Comte de Waldstein, arr. à 4 mains, par Sueco ..... 2 Thlr.
— zwey Trois. Oeuv. 70. Nr. 1. und 2. arr. à 4 mains par G. Reichardt ..... 1½ Thlr.
Fesca, F. E., Ouverture. Oeuv. 43. oeuvre posthume, arr. à 4 mains ..... ¾ Thlr.
Haydn, J., 3 Quatuors. Oeuv. 64, arr. à 4 mains, par J. P. Schmidt. Nr. 1. ¾ Thlr. Nr. 2 und 3. ..... à 1 Thlr.
Mozart, G moll-Quartett f. Pf. V. Viola, Vcello. Oeuv. 88, arr. à 4 mains par Sueco ... 1½ Thlr.

Nur selten hat man Gelegenheit, die vortrefflichsten Compositionen grosser Meister in vollstimmiger Musik zu hören. Um den Verehrern solcher klassischer Werke dieselben zugänglicher zu machen, sind vorstehende Arrangements für das Pianoforte à 4 mains gemacht, welche als leicht ausführbar, und doch die beabsichtigten Effecte treu wiedergebend, zu empfehlen sind.

Euphrosyne

oder

musikalisches Allerley für Liebhaber der Guitarre,

herausgegeben von

C. E. Böttcher.

10tes Heft.

Unter diesem Titel erscheint im Verlage des Unterzeichneten eine Zeitschrift für dieses Instrument in Heften, welche von 2 zu 2 Monaten sich folgen werden. Das 10te Heft ist schon an die Besteller versendet, und das 9te im Stiche fertig. Um einigermassen auf die Reichhaltigkeit beyder Werke aufmerksam zu machen, folgt hier nur zur Hälfte der Inhalt:

I. Heft. Ouverture aus dem Freyschütz, Walzer aus dem Freyschütz, Walzer über das Jägerchor, Arie v. Kuhn, Wiegenlied von C. M. von Weber, Arie aus Joseph und seine Brüder: „ich war Jüngling" u. s. w. Andante von Giuliani, Choral.

II. Heft. Arie aus Don Juan: „Gieb mir die Hand mein Leben." Polonoise nach dem Jägerchor im Freyschütz u. s. w.

Im ersten Hefte sind 18, im 9ten 15 Nummern. Der Preiss jedes Heftes ist ¼ Rthlr., wofür es in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben ist.

Noch erlaubt sich der unterzeichnete Verleger zu bemerken, dass bey der anerkannten Virtuosität des Herrn Herausg. auf diesem Instrumente und dessen Kenntniss bey Bearbeitung der so reichhaltigen Auswahl von Gesang- und anderen Tonstücken für die Guitarre kein Mangel zu befürchten ist, vielmehr bey einiger Unterstützung dieses Unternehmens, sowohl von den Geübtern als weniger Geübten, da für beyde gesorgt ist, die Hefte, welche schon bis zum

Sten vorgearbeitet sind, einen Beweis der ermunternden Fleisses geben werden.

Halle, den 14ten October 1828.

C. A. Kümmel.

Cäcilia.
Zeitschrift
für die
musikalische Welt
herausgegeben
von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

Die Cäcilia erscheint auch im Jahre 1829 unter denselben Bedingungen wie bisher. Die Hefte werden denselben Gehalt und Einrichtung behalten, und also fortwährend jederzeit bedeutend mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Band-Umschläge, mitunter Portraits u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass die Redaction dieselbe bleibt, wie bisher.

Der Jahrgang 1829 besteht aus dem 10ten und 11ten Bande (Heft 37, 38, 39, 40, und 41, 42, 43, 44.)

Das Abonnement gilt für einen ganzen Jahrgang von Neujahr zu Neujahr, also für zwey Bände oder 8 Hefte, wofür der Abonnementspreis 6 Fl. — Rheinisch oder 3½ Thlr. Sächs. cour. beträgt. Dieser Beytrag wird jedesmal gleich bey der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges vorausbezahlt, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten Expedition der Zeitschrift Cäcilia gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Damit die Zusendung der Hefte des nächsten Jahrgangs 1829 den verehrlichen Abonnenten ununterbrochen zukommen können, so sind dieselben gebeten, die Erneuerung des Abonnements bey den löblichen Post-Aemtern, Buch- oder Musikhandlungen zeitig genug zu machen, weil das 1ste Heft des Jahrganges 1829 schon im Januar erscheinen wird. Mainz, im October 1828.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

Neue Verlags-Musikalien
welche im
Bureau de Musique
von *C. F. Peters*
in Leipzig
Michaelis 1828 erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

(Beschluss aus *No.* XIX.)

Ostern 1828 waren neu:

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Gerke, O., (Elève de L. Spohr.) Potpourri tiré de l'Opera: Jessonda pour la Clarinette avec Orchestre. Op. 4. ..... 2 Thlr.

Mayer, L., 7me Concerto pour le Violon avec Orchestre. ..... 3 Thlr. 12 Gr.

Meyer, C. H., Musique Militaire. Liv. 2. 2 Thlr. 20 Gr.

Romberg, H., (Fils aîné d'André Romberg.) Variations caracteristiques pour le Violon avec Accomp. d'un second Violon, Alto et Velle. s. un Thème tiré de l'Op.: le Maçon, dans les genres de quelques-uns des plus célèbres Violons de l'école moderne. Op. 6. ..... 20 Gr.

— Intermezzo concertant pour Flûte, Violon et Violoncell. Op. 7. ..... 20 Gr.

Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 10 et 11. à..... 2 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Beethoven, L. v., Grand Septuor. Oeuv. 20. arr. pour le Pianoforte seul ou avec Acc. d'une Flûte, Violon et Vcelle. par J. N. Hummel avec Accomp. ..... 3 Thlr.

— do. do. pour Pianof. seul ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Czerny, C., Premier Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncello. Op. 168. ..... 3 Thlr. 16 Gr.

— Rondoletto concertant pour le Pianoforte et Flûte avec Violoncelle ad libitum. Opus 149 ..... 20 Gr.

Gerke, O., (Elève de L. Spohr.) Six Valses brillantes pour le Pianoforte. Op. 3. ..... 16 Gr.

Greulich, C. W., Six Exercices pour le Pianoforte, afin de perfectionner la main gauche. (ded. à J. N. Hummel.) Oeuv. 19. Liv. 1. 1 Thlr.

— do. do. afin de perfectionner les deux mains. ded. à J. N. Hummel). Oeuv. 19. Liv. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Hummel, J. N., Zwölf neue Favorit Ländler Walzer à la Soustag für das Pianoforte. Oeuv. 112. ..... 12 Gr.

— Nocturne. Oeuv. 99. arr. pour le Pianoforte à deux mains. ..... 16 Gr.

Siegel, D. S., Variations faciles pour le Pianof. sur un Thème original. Op. 46. ..... 12 Gr.

Spohr, L., Grand Quintuor. Op. 82. arr. à 4 mains par F. Mockwitz. ..... 3 Thlr.

— Jessonda, grosse Oper in drey Aufzügen, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von F. Mockwitz. ..... 5 Thlr.

Die vorzüglichsten Stücke dieser Oper sind auch einzeln zu haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten December. **Nº. 52.** 1828.

Recension.

Nr. 1. *System der Musikwissenschaft* u. s. w. *von J. B. Logier.* — —
Nr. 2. *Freymüthige Worte* u. s. w. Von Dr. *Stöpel.*
Nr. 3. *Katechismus* u. s. w. *von Michaelis.*

(Beschluss.)

Nachdem darauf vom grossen und kleinen Dreyklange (dur und moll) und von den Parallel-Tonleitern geredet, und der durchlaufene Weg wieder überschaut worden war, sucht L. zu zeigen, dass er in seinen Darstellungen nur den einfachen Vorschriften der Natur Folge leistete. „Wir würden gern, schreibt er, jede gründliche Untersuchung aufgeschoben haben, bis der Schüler sich erst praktisch mehr mit der Sache bekannt gemacht hätte; da aber die folgenden Beobachtungen die zweckmässigste Einleitung zur Modulationslehre abgeben, und zugleich eine Entwickelung der Grundsätze enthalten, nach denen wir vorgeschritten, so mag sich nirgends eine geeignetere Stelle dazu finden. Da gleichwohl diese Bemerkungen auf eine tiefer eindringende Untersuchung und einen gereiften Geist berechnet sind: so rathen wir jüngeren Studirenden, einstweilen darüberhin zu der Erklärung der Modulation und Fortschreitung (die vom Beyspiele 69 an folgt) fortzugehen, und wenn sie eine Strecke weiter vorgedrungen sind, zu dem Ueberschlagenen zurückzukehren, das sie dann zu verstehen fähiger seyn werden." — Sollte sich der Verfasser hier nicht widersprechen? Einmal erklärt er diesen Ort für den schicklichsten, diese Untersuchungen einzuschalten, und gleich darauf sollen jüngere Schüler sie überschlagen, und erst eine Strecke vorwärts gehen. Bis wohin denn? Das hätte er bezeichnen, oder vielmehr das Ganze dorthin verlegen sollen. Er schrieb ja sein Werk für Ungeübte, sonst hätte er es ganz anders darstellen müssen. Folglich wäre der Ort nicht der schicklichste. Ferner nennt er jene Bemerkungen die zweckmässigste Einleitung zur Modulationslehre, und doch sollen gerade die weniger Geübten sie einbüssen und besser thun, wenn sie dieselben überschlagen? Eins oder das Andere ist offenbar falsch. (Die ganz unordentliche Stellung der Figurirung der Dur- und Moll-Accorde, S. 53, übergehen wir.) Was gibt nun der Verf. als tiefer eindringende Untersuchung? „Ursprung der Melodie und Harmonie, Erklärung der diatonischen Tonleiter und Entdeckung der Grundbässe." Hier nimmt der Verf. die bey der Schwingung einer (tiefen) Saite harmonisch mitklingenden Töne zu Hülfe, wie sie auch bey Blasinstrumenten in derselben Folge sich zeigen, besonders auf dem Waldhorne (worauf St., wie wir gesehen haben, seine Normal-Ton- und Tonarten-Leiter baut; man vergleiche die Rec. Nr. 59). Eintheilung der Saite für diese Töne:

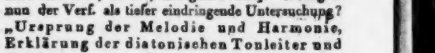

Ob nun f oder fis folgt, ist in Dunkelheit gehüllt, was den Bläsern wohl bekannt ist. Diess wird unentschieden gelassen: „dagegen wird c d e als melodische Tonleiter angesehen, die harmonisirt werden soll mit den tiefen mitklingenden Tönen C g. c. Recht gut. Wenn nun aber die Mittelstimmen dazu gesetzt werden, wo kommt denn da das h her? Das klingt nicht mit; es hätte doch wohl auch untersucht werden sollen! Dann wird das mitklingende b benutzt zur Fortschreitung in f dur, welches darum der nächste Dreyklang seyn soll (wie bey St.). Es ist aber doch sonderbar, dass f in der ganzen Reihe dieser Töne nicht liegt, und dass es sogar ungewiss ist, ob es nach e folgt. Man sieht wohl, es wird hier, wie gewöhnlich, erklärt: man nimmt, was da ist, und setzt hinzu,

was fehlt, um herauszubringen, was man will. Wer anders, als der lange Gebrauch, nicht die Natur, lehrt uns das B als Septime auszusehen? Da G und D in den gegebenen Tönen zu B erklangen, wäre es ja wohl natürlicher, G moll als den nächsten Verwandtschafts-Accord zu betrachten! — Kurz, aus dem Vorhandenen die Nothwendigkeit zu construiren ist eben so misslich, als gewöhnlich erwünscht. Es braucht nur Jemand mit Kraft und gedeihlichem Erfolge irgend etwas, als Thatsache hinzustellen: so werden sich bald nicht Wenige finden, die daraus ein bisher unbeachtetes Natur- und Nothwendigkeits-Gesetz entwickeln. — St. findet die ganze Sache unverständlich, aber er baut selbst ganz ähnlich auf diese Erscheinung. Für ihn ist aber das h in der C dur Tonleiter unnatürlich, und sein Gang nimmt also eine etwas andere Richtung. — Wie man nun diese Auseinandersetzung eine Belehrung über den Ursprung der Melodie und Harmonie nennen kann, sehen wir nicht. Melodie wär' da, ehe man etwas von den mitklingenden Tönen wusste: also lehrt uns diese nichts vom Ursprunge der Melodie u. s. w. — Nun wird Fortschreitung und Modulation zwar willkürlich, aber sinnreich unterschieden; Modulation soll nur mit der Hauptseptime Statt finden. Darauf gründen sich von S. 66 — 67 sehr brauchbare Bemerkungen. S. 68 bemerkt der Verfasser, dass es keineswegs nothwendig sey, in die nächsten Dur- und Parallel-Molltonarten zu moduliren. L. hätte auch hier seine Worte besser wägen sollen, und St. tadelt ganz richtig. L. spreche von Modulation und habe doch noch nichts Zusammenhangendes von Tonart und Verwandtschaft derselben gelehrt. Alle Ausweichungen durch den Dominanten- (d. h. Septimen-Accord auf der Dominante) sind bis S. 68 sehr praktisch. S. 69 werden alle diese Ausweichungen zusammen genommen, und die Accorde figurirt, als Anleitung zum Phantasiren. — S. 70. **Harmonie in zwey Zweigen, Consonanz und Dissonanz.** Unter Dissonanzen werden hier ganz willkürlich nur **Vorhalte** verstanden: aber Einführung und Auflösung derselben sind gut und fasslich auseinander gesetzt. Erst S. 77 wird im Vorbeygehen zwischen Vorhalten und wesentlichen Dissonanz-Accorden ein Unterschied angegeben, doch nicht deutlich genug. „Eine Dissonanz durch Vorhalte, heisst es, hat die Neigung, sich über demselben Basse aufzulösen; die Septime hingegen treibt sich vorwärts zu einem andern Accord." In der herabsteigenden Tonleiter ist der Vorhalt schon von Natur vorbereitet, in der hinaufsteigenden nicht. Darum wird mit Recht vorzüglich die letzte vorgenommen. Vorhalt der Quarte, wenn der Grundbass eine Quinte steigt; Vorhalt der None, wenn er eine Quarte steigt. Bey der herabsteigenden Tonleiter wird auf der Sexte eine Molltonart eingeführt, z. B. in b dur g moll. Diess soll rechtfertigen über den langen Aufschub der Uebungen in hinabsteigenden Tonleitern. (?) S. 77 ist in Nr. 99 vom dritten Tacte der abwärts gehenden

Tonleiter an so harmonisirt:

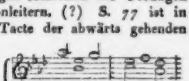

Wir führen diesen Druckfehler auf, damit Jeder vor dem Gebrauche des Werkes die angezeigten verbessere. Darauf werden zwey Dissonanzen zugleich eingeführt, Quarte und Sexte, dabey gewarnt, sie nicht bey jeder Gelegenheit zu gebrauchen. Nach mancherley Tadel und Verweisung auf sein 8tes Cap., mit dem wir jedoch auch nicht überall übereinstimmen konnten, schreibt St. S. 15: „Ein unläugbares Verdienst hat sich L. um die Harmonielehre dadurch erworben, dass er alle mögliche (?) Fälle, wo Dissonanzen eingeführt werden können, festgestellt hat durch leicht fassliche Regeln; denn so nahe auch das Grundprincip dazu liegt, so gewiss ist es doch, dass vor L. noch kein Tonlehrer auf diesen Gedanken gekommen ist u. s. w." Wir wollen das Gute solcher Uebungen für viele Musiklernende in keinen Zweifel ziehen, behaupten aber doch, dass auch vor L. dergleichen Uebungen von Vielen vorgenommen worden sind. Der Unterschied ist nur, dass man gewöhnlich die Lehren allgemeiner fasste, und schriftlich nicht so sehr in's Einzelne ging, weil man diess nicht für nöthig erachtete. Und dieses Verfahren wird gerade für gute Köpfe sogar zweckmässiger seyn, sobald nur gute allgemeine Regeln wirklich aufgestellt wurden, und zwar vornämlich, wie die Intervalle an und für sich, und endlich in dieser und jener besondern Lage fortschreiten dürfen. So sagt z. B. Schicht in seinen Grundregeln der Harmonie, S. 61: „Alle zum Wesen der Harmonie gehörige con- und dissonirende Accorde gründen sich auf einen Dreyklang oder Septimen-Accord: alle übrigen, die sich nicht auf gedachte Stamm-Accorde zurückführen lassen, kann man als Ueberspannung und

Ungereimtheit des Zeitalters absehen.“ Nun ist alles einleuchtend, dass L. nichts anders that, als dass er diesen Satz praktisch ausführte; auch musste er sich selbst das Verdienst, neue Grundsätze erfunden zu haben, gar nicht an. — S. 89. Umgekehrte Bässe (d. h. die aus Umkehrungen oder Versetzungen der Accorde entspringen). Manches hätte doch wohl deutlicher und genauer ausgedrückt werden sollen! — „Die Grundbässe, schreibt L., bewegen sich in Quinten und Quarten. Diess ist der Charakter der Bassmelodie. Darin scheint etwas zu Bestimmtes und Entscheidendes zu liegen, das sich mit der glatten, ebenmässigen (?) Fortschreitung der anderen Stimmen nicht genugsam verschmelzen lässt. Diess hat eine gewisse Plumpheit des Ausdruckes zur Folge, die wir gegen eine sanftere und gefälligere Ausdrucksweise auszutauschen wünschen.“ Wie unnöthig und halbwahr! Plump sind solche Fortschreitungen gar nicht: wohl aber würden sie zu einförmig werden, und den Bass unmelodisch erscheinen lassen. Darum die Versetzungen der Accorde, die L. nach gewöhnlicher Art benennt, St. nicht. Dass der Schüler dabey immer auf den Grundbass verwiesen wird, ist zweckmässig. Dagegen haben die dabey angebrachten Figurirungen wirklich den Fehler der Einförmigkeit, wie St. tadelt. — S. 91. Vollkommner Schluss. (Hier geht St. in der Ordnung der darzustellenden Gegenstände von L. ab.) Gewöhnlicher Schlussfall oder Cadenz, wozu die Accorde auf der Dominante und Unterdominante die geeignetsten sind. Darauf heisst es: „Um Einförmigkeit zu vermeiden, haben die Componisten sich hierin grosse Freyheiten erlaubt. Aber die meisten angeführten Fälle sind ganz natürliche Folgen und keine Freyheiten (Einige derselben erklärt St. richtiger). Ueberhaupt herrscht in dem ganzen Systeme zu viel Gebundenheit durch Willkür, und eine lastende Mechanik neben vielem praktisch Nützlichen, wie z. B. die gleich folgenden Umsetzungen eines und desselben Exempels in verschiedene Tactarten. — S. 105. Einführung der Dissonanzen in die Modulation. Umgekehrte Bässe und Bezifferungen derselben. Regeln für solche Einführungen scheinen uns nicht nur unnöthig, sondern Freyheit beschränkend, was der Kunst nicht dienen kann. Darauf wieder etwas von der Einführung der freyen Septime, was sich nach dem Dagewesenen von selbst verstanden hätte. Und nun wieder Harmonisirung auf- und absteigender Tonleitern. — S. 119. Verdoppelungslehre der Intervalle, womit Beschränkungen früherer Regeln folgen, was unnütz wäre, wenn früher nicht zu viele unnöthige und halbe Regeln gegeben worden wären. — S. 122 sagt L.: „Künftig muss nun Vieles dem feinsten Urtheile und dem Ermessen des Schülers überlassen bleiben.“ Das hätte nach unserm Ermessen schon früher geschehen sollen. — Wiederholungen des Dagewesenen, wobey auf den Effect der verschiedenen Behandlungsweise aufmerksam gemacht wird. — S. 130. Ausgedehnte oder offene (?) Harmonie (zerstreute). St. bemerkt richtig, dass solche einzelne Regeln statt eines allgemeinen Grundes unzureichend sind. Seite 135. Ueber Dur und Moll. Das Erste wird natürlich, das Andere künstlich genannt, der Schwingung der Saiten wegen. Doch kommt in dieser Saitenschwingung auch g b d vor. Lassen wir diess dahin gestellt seyn, und betrachten wir nur Zusammenhang und Regeln: so zeigt sich auch hier wieder Zersplitterung der Gegenstände und Ungenügendes bey noch so vielen Regeln. Die Einführung der kleinen None auf dem Dominanten-Accorde, die einen halben Ton unter sich fällt, ist nicht erklärt, sondern nur praktisch hingestellt worden; so auch die Umkehrungen derselben. Daran reihen sich wieder die gewöhnlichen Figurirungen. Die Besprechungen über die gegebenen Sätze sind im höchsten Grade ermüdend. — Eine hübsche Bemerkung ist, dass in der harmonisirten Molltonleiter der begleitende Tenor die vollständige Durtonleiter der verwandten Art haben kann. — S. 152. Regeln für die Anwendung der Intervalle der Accorde zu dem Zwecke der Modulation (unter Modulation versteht L. Ausweichung in andere Tonarten durch die Haupteptime; also durch leiterfremde Töne). Sehr unverständlich ausgedrückt. Bis auf S. 166 werden sechs Regeln gewöhnlicher Modulationsweisen gegeben, worüber wir St's Bemerkung, gegen welche er jedoch in seinem eigenen Werke auch fehlte, unterschreiben. Man thut in der That weit besser, solche Regeln nicht zu geben, die nichts als Möglichkeitsangaben sind, zu denen noch eine Menge anderer gefügt werden könnten, die unnütz das Studium in die Länge ziehen, und den Geist abstumpfen. — Accord der grossen Sexte. L. meint nämlich die übermässige (c—ais). Warum nennt er sie nicht so? Verwirrung ohne Noth. S. 167 sind wir mit der verdoppelten Septime nicht einig,

die kleine Septime ist es strittig sonst gegen L's eigene Regel. Statt der verdoppelten Septime (nach L's Benennung) wird die kleine None eingeführt, wodurch wir einen wichtigen Accord gewinnen, z. B.

c
fis
es Allerdings kann, wie St. angibt, für fis auch f
a

stehen. Was kann aber nicht Alles gebildet werden? Nach besseren Grundprincipien kann und muss die Bildung und richtige Fortschreitung vielfach verschiedener Accorde der Erfindungskraft und dem Geschmacke der Componirenden überlassen werden. Dafür muss ein gutes System ohne solche Weitläufigkeiten Sorge tragen, wofür jedoch in diesem gar nicht gesorgt ist. Die Uebungen sind das Beste. — S. 175 kommt der Verf. abermals auf die Molltonleiter zurück. Welche Zersplitterung! L. behauptet, die harmonisirte Molltonleiter müsse steigend und fallend dieselbe seyn. — Grosse None auf dem Dominanten-Accorde (mit der Septime). — Wie man zu einer Alt-, Tenor- und Bass-Melodie die Harmonie setzt. S. 179. Nach denselben Regeln, wie früher. Wenn aber dabey auf Dinge verwiesen wird, die erst künftig noch erklärt werden sollen: so ist diess ein Beweis einer übeln Folge der Gegenstände, worin nicht wenig zu wünschen übrig gelassen worden ist. Die Beyspiele selbst sind, wie meist, sehr gut. — S. 189. Durchgehende Noten. Sehr gut erklärt. Der Unterschied zwischen durchgehenden und Hülfsnoten scheint kaum nöthig. — Nachahmungen in den verschiedenen Stimmen. — S. 202. Nebenharmonie. Gut. S. 215. Steigende Dissonanzen oder Retardationen. Der Unterschied der Secunde und None, die St. für eins hält, ist hier richtig angezeigt: Steigt sie in die Terz, ist das Intervall die Secunde; fällt sie in die Octave, ist es die None. S. 218. Accorde von der Eilfte. Dieser Accord entsteht, wenn zum Septimen-Accorde auf der Dominante der Bass die Tonica der letzten hören lässt. Aber sowohl dieser, als der folgende Accord mit der Dreyzehnte ist kein selbstständiger, sondern gehört unter die Vorhalte. Wir wissen recht gut, dass wir vielen Neueren hierin nicht recht schreiben: es ist aber unsere Ueberzeugung, die wir hier nicht erhärten können. — Uebrigens findet man Aehnliches schon bey Rameau und Portmann; so hat auch der erste ein Capitel, das überschrieben ist: Den Grundbass zu einem gegebenen Gesange zu finden. — S. 226. Vom verschiedenen Kadenzen. Zu ausgedehnt und dringenden Grund. Man vergl. Nr. 2. S. 25-27. S. 257. Zweifelhafte Modulationen. Mit Vergnügen erkennen wir auch hier die guten praktischen Winke an, die dem Werke eine nützliche Brauchbarkeit sichern, wenn wir auch den durcheinander geworfenen Weitschweifigkeit des Regelsystemes nicht dasselbe nachrühmen können. Wäre auf die Lehre von den einzelnen Intervallen und vom Ineinandergreifen der Dur- und Molltonarten und ihrer Septimenaccorde in richtiger Folge gesehen worden: so wäre eine Menge theils unhaltbarer, theils ihrer Ueberhäufung wegen verwirrender Regeln von selbst weggefallen. Man untersuche nur unbefangen alle Beyspiele des Verf. bis S. 254, und man wird hoffentlich das Behauptete hinlänglich begründet finden. S. 254. Modificirte Bässe. Um grösserer Mannigfaltigkeit und des Effectes willen. Vortrefflich und sinnreich ist die Behandlung der Tonleiter durch zwey Octaven:

Manches, was wir hier zu bemerken haben, übergehen wir, und kommen zu der sehr zweckmässig behandelten Lehre: Sequenzen von Septimen und andern. S. 261—77, wo wieder, sonderbar genug, von Octaven- und Quinten-Folgen gehandelt wird, was von Anderen bereits besser geschehen ist — und doch ist der Gegenstand noch nicht völlig klar. S. 281. Vorbereitungen zur Bildung der Melodie. Zuerst wird von den verschiedenen Zeitmassen das Gewöhnliche vorgetragen: aber durchaus falsch ist die Behauptung S. 284, es gäbe einen dreytheiligen Tact, wo alle drey Noten mit gleichem Accente belegt würden. Da würde ja jeder Eintheilungsgrund fehlen! Auch hat $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ nicht einen, sondern zwey, nur nicht einander völlig gleiche Accente, weil dieser Tact aus gleich und ungleich zusammengesetzt ist. Der Grund der Eintheilung L's ist nicht richtig: er hat sich durch das nicht immer orthographische Bezeichnen der Tactarten auch sonst vortrefflicher Meister, auf diesen falschen Weg verleiten lassen. Nach seiner Lehre hat man in vielen Tact-

„der Orgelspieler mehrere Arten von Ausführung anwenden müsse." Ja, wenn die, gewöhnlich nicht unbeträchtliche, Anzahl von Personen, die den Choral singen, und von denen mehrere aus Gewohnheit oder Bequemlichkeit Mittelstimmen singen, dem Organisten folgen könnten, dann möchte eine veränderte Ausführung wohl zu empfehlen seyn: da das aber bey einer ganzen Gemeinde nie der Fall seyn wird, so kann Rec. eine solche verschiedene Ausführung, des daraus erfolgenden Uebelstandes wegen, ohnmöglich anempfehlen. Seite 13 klingt die Betrachtung über das Beyspiel denn doch in der That mehr als selbsteigene Anpreisung, denn als Analyse z. B. wie „das Thema zu dem Kontrasubjekte „mit Glück und Ueberlegung erfunden" sey — dies beleidigt hier um so mehr, da der ganze Satz ziemlich unbedeutend ist. —

Das Vorspiel mit voller Orgel zu dem Liede: *Sey Lob und Ehr* u. s. w. ist gut, nur wünscht Rec. die *blos* moderne Modulation am Schlusse ganz weg, indem man Ausweichungen *der* Art in den Werken der alltäglichsten jetzigen Kompositeure bis zum Ekel oft wiederholt findet. Das hierauf folgende Vorspiel, wo das Thema von S. 3 mit dem erst genannten Chorale verbunden ist, empfiehlt Rec. jedem Organisten als Muster. Diese Stelle:

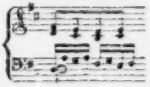

ist ohne Zweifel verdruckt, und der Alt wird statt *h* wohl *d* haben haben müssen, wenn die Harmonie rein seyn soll.

S. 14 sagt Herr K.: „der kräftige und würde„volle Vortrag auf der Orgel beruht hauptsäch„lich auf Einheit durch Nachahmung — in der „Fertigkeit, einen Hauptgedanken in mehreren „Stimmen gründlich, mannigfaltig und in dem „*Style* einer *schönen Natur* zu bearbeiten." Und dann: „Die Hulfsmittel, welche uns in „den Stand setzen, dies Leben der *schönen Natur* „in die schöne Kunst überzutragen, bestehen zwar „unter andern zunächst in der Kenntnifs und Ue„bung verschiedener aus der Erfahrung geschöpf„ter Maximen, die man *durchaus* verstehen „mufs, wenn sie nicht, so unentbehrlich sie auch „übrigens sind, mehr belästigen, als erleichtern sol„len." Auf derselben Seite, (wo jedoch von kontrapunktischer Bearbeitung gesprochen wird) ist eben so zum drittenmale die Rede von der „*schönen Natur.*" Rec. ist frey von dem Bemühen Konsequenzen aus diesen Deklamationen ziehen, und etwas Lächerliches daraus aufstellen zu wollen, so viel Gelegenheit sich auch hier dazu bietet. Er führt diese Zeilen aus vielen nur an, um seine obige Bemerkung über diesen Gegenstand zu rechtfertigen.

Dasjenige, was der Verf. über die Zwischenspiele während des Choralgesangs sagt, ist schön und gut, und verdient von allen Organisten gelesen und beherzigt zu werden.

Auch die verschiedenen Bässe zu ein und ebendemselben *Cantus firmus* und was darüber gesagt worden ist, verdient die Aufmerksamkeit aller Candidaten des Orgelspiels. Die verschiedenen Bässe, zu ein- und ebendemselben *canto firmo*, wie sie sich hier Seite 6 und 7 finden, können zum Studio der Harmonie gar wohl empfohlen werden.

In dem *harmonischen* Vorspiele Seite 8, mufs im 8ten Takt das 2te 4tel des Tenors nicht *cis*, sondern *dis* heifsen, auch scheint sich im 10ten Takt, der hier so aussieht:

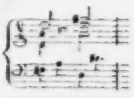

wohl auch ein Druckfehler eingeschlichen zu haben, denn wenn anders der Satz, bey aller Reinheit, auch angenehm seyn soll, so müssen harte Klänge dieser Art: vermieden werden.

bezeichnungen zweyerley Spielarten nöthig, und es bleibt dem Geschmacke (d. h. der Willkür) überlassen, wie ein Stück vorzutragen ist. Zweydeutige Zeichen sind aber schlechte Zeichen: es liegt jedoch das Zweydeutige nicht in den Zeichen, sondern im falschen Gebrauche derselben. Wir erlauben uns hier unsere eigene Tactheorie der Logier'schen entgegen zu setzen (im eilften Jahrgange dieser Blätter Nr. 13—15), wenn auch nur um genauere Prüfung dieses wichtigen Gegenstandes dadurch zu veranlassen; denn allerdings sind Tact und Rhythmus (nicht Rhytmus) die Seele der Musik. Den S. 288 aufgestellten Versuch einer Charakteristik der rhythmischen Eintheilung einer Melodie nennt St. beachtenswerth, wenn gleich nicht unbedingt richtig: wir meinen aber, ihn zu den Dingen setzen zu müssen, die beym Gebrauche sich mehr nachtheilig, als vortheilhaft zeigen, besonders wenn zu früh von ihnen gesprochen wird. Durch eine Folge von Tacten entstehen Perioden. — Ueber Bildung und Nachahmung kleiner Melodieen wird bis S. 314 recht gute Anleitung ertheilt, nur zu breit auseinander gelegt, was der Deutlichkeit, der zu viel gesuchten, schadet; besonders dürfen die Ausnahmen nicht zu weitläufig behandelt werden. S. 315. Vom freyen und strengen Style. Die Hauptgrundsätze des strengen Styles kurz und gut: nur hätte noch bemerkt werden sollen, dass wir uns jetzt mit Recht mancher Fesseln entledigt haben, andere dagegen mit Unrecht dafür ansehen. Aus solchen genaueren Erörterungen hätte viel Gutes hervor gehen müssen. — Nun wird zu verständiger Analyse der Werke der ausgezeichnetsten Componisten von Corelli bis auf unsere Zeit ermahnt; vorzüglich wird J. Haydn, seiner Einfachheit und Mannigfaltigkeit wegen, zu diesem Behufe mit Recht empfohlen. Man hat dabey zuerst die Tonart, dann das Zeitmaass, die Grundbässe, die Modulationen, die Dissonanzen, die durchgehenden Noten und die Nebenharmonieen, die Perioden, Einschnitte und Imitationen zu beachten, und zuletzt würdige man den Eindruck einer Composition. — Die Lehre vom Orgelpuncte, vom zwey-, drey-, sieben und mehrstimmigen Satze, und die wichtige Lehre von den Intervallen fehlen gänzlich; Anderes, und zwar nicht Unwichtiges, ist nur nebenbey angeführt, und Anderes zu ausgedehnt und zu zerstückelt behandelt worden. (Häufige Druckfehler und Sprachunrichtigkeiten übergehen wir.) Wenn demnach L. selbst, indem er die Schüler vor zu grosser Eile warnt, behauptet: „Gebt man Stufe zu Stufe mit Bedacht fort: so muss der Schüler bemerkt haben, dass die Regeln vom Anfange bis zum Ende eine stete Schlussfolge von Ursache und Wirkung bilden, so dass sie nicht flüchtig, aus dem Zusammenhange getrennt, gefasst werden können"; — so müssen wir billig über die Verschiedenheit menschlicher Ansichten erstaunen, denn wir bekennen, trotz aller Mühe, wenig Ordnung und Folgerichtigkeit im Ganzen gefunden zu haben. Wir halten uns jedoch nie für allein weise, und fordern daher unsere geehrten Leser auf, sich selbst aus unseren treu gebotenen Umrissen, oder aus dem besprochenen Werke ein Urtheil für oder wider uns zu gewinnen, was wir ihnen hierdurch möglichst erleichtert zu haben glauben. Unsere gewonnene Ansicht sind wir aber dem Publicum schuldig; und da wir das Stöpel'sche System mit diesem zu vergleichen versprachen; so fügen wir kürzlich bey: Die Auffindung des neuen Ganges gehört Herrn L., dessen Nachfolger jedoch, wie billig, Manches genauer anzugeben sich bestrebte, wodurch er uns auch hin und wieder den Geist lebendiger anregte, als L.; er geht aber für ein Lehrsystem manchmal zu weit, und lässt seinem Vorgänger, hauptsächlich in den Beyspielen, einen nicht geringen Vorzug. Hrn. L's System können wir aber, so schätzbar es im Einzelnen ist, im Ganzen weder einfach, noch gründlich nennen. Dennoch bleibt seine Gabe höchst dankenswerth, und sein anerkannt praktischer Sinn gibt so manche Erleichterung, dass verständige und wohlwollende Lehrer Vieles daraus nützlich zu gebrauchen wissen werden. Vor Allem wird der Anfang etwa bis zum zweyten Ruhepuncte für die Meisten sehr erspriesslich seyn. Das Weitere würden wir nur Stellenweise für zweckmässig halten, weil es zu viel spricht, und zu wenig erklärt; weil es unter das Gesetz thut, was vom Gesetze los seyn sollte; weil es weniger fest bestimmt, was gethan werden muss, als was geschehen kann, weil es also mehr eine Casuistik der Musik, als ein System ist, Materialien, aber kein wohl eingerichtetes Haus.

Nr. 3 gibt uns einen dankenswerthen Auszug des Logier'schen Systemes auf 96 Octavseiten. Die Aufgabe war nicht ganz leicht, aus dem Mancherley das Nothwendigste heraus zu nehmen, und mit Beybehaltung der Logier'schen Folge in 36 Capiteln vor Augen zu stellen. Da sich der Verf. nicht allein in manchen ungewöhnlichen und unrichtigen

Sprachformen, z. B. der Dominant, der Sequenz, die Analysation u. dergl., sondern auch von einigen unverständlichen Darstellungen L's entfernt und dafür deutlicherer Ausdrücke sich befleissigt und für Viele dem Verständnisse durch Hinzufügung der gewohnten Kunst-Ausdrücke aufgeholfen hat: so wird Jeder wohlthun, der L's System in einem ausgeführteren Umrisse, als der einer Rec. seyn darf, (dafür aber auch ohne alle Gegenrede, die doch um der Anregung eigener Gedanken willen, nicht gänzlich zu verschmähen ist) kennen lernen will, wenn er zuvor dieses Werkchen zur Hand nimmt, ehe er an das Studium des grössern Werkes geht. Wer nach L's System unterrichtet, wird viele Mühe ersparen, wenn er seinen Schülern den Katechismus zunächst in die Hände gibt, dabey aber sich selbst des eigentlichen Werkes bedient, um der ausgeführten und meist sehr nützlichen Notenbeyspiele willen, die natürlich in diesem Auszuge nur nothdürftig gegeben werden konnten. Etwas weniger abgekürzt, weniger sparsam hätten sie wohl mitgetheilt werden sollen, wenn auch das Büchelchen nur als ein Leitfaden angesehen seyn will. Auch würde das Werkchen noch nützlicher dadurch geworden seyn, wenn es nicht als Katechismus, sondern als kurze Uebersicht des Logier'schen Werkes dem Texte nach in noch gedrängterer Kürze erschienen wäre. Der Verfasser hat sich damit helfen wollen, dass er in die Antworten oft weit mehr legte, als die Frage andeutete: allein darin geht er nicht selten zu weit, und muss für nicht Wenige, abgesehen von den Regeln einer guten Katechisation, unklarer werden, als er wünschen kann. Wenn nun auch das Meiste, was wir in diesem Systeme für nicht gut erklären, nicht dem Verfertiger des Auszuges beygemessen werden darf: so hätte er doch auch, da er sich einmal Aenderungen erlaubte, Einiges bestimmter ausdrücken sollen, z. B. für Tonstufe — diatonische Stufe u. s. f. Einiges ist auch wohl gar zu dürftig abgefertigt worden. Dass er aber von der Folge seines Originals im Wesentlichen nicht abging, ob es gleich von der andern Seite zweckmässig scheinen könnte, sichert dem Werkchen für Alle, die L's System weniger mühevoll kennen lernen, oder sich desselben, wie schon gesagt, zum Unterrichte bedienen wollen, eine gute Brauchbarkeit. Das Aeussere ist anständig: nur 3 und 8 sind oft nicht deutlich genug zu unterscheiden; vielleicht ist diess aber zufällig nur in unserm Exemplare dem Drucke und nicht den Lettern beyzumessen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. November. Für diessmal nur die nothwendigsten Neuigkeiten: das Uebrige wird mit den Nachrichten vom December folgen.

Am 19ten, im Leopoldstädter-Theater: Erste Production der steyerischen Alpen-Sänger Fischer, Freudenschuss, Laufer und Herzog. Ob dieselben wohl auch hier so viele Batzen einbringen werden, wie vielleicht an dreyssig Abenden hindurch bereits dem nachbarlichen Vorstadt-Tempel?

Heute starb, nach einem kaum achttägigen Krankenlager, im 32sten Jahre, der talentvolle Componist, Franz Schubert; ein bösartiges Nervenfieber versetzte der Kunstwelt diesen schmerzlichen Verlust. Friede sey seiner Asche! — Unter dem musikalischen Nachlasse des Erblichenen sollen sich zwölf grosse Opern, fünf kleine Singspiele, acht Messen, zehn Symphonieen, mehre Sonaten, Trio's, Quatuor's, und gegen zweyhundert Lieder vorgefunden haben.

Am 23sten, im Saale des Musik-Vereines: Privat-Concert des Hrn. Pietro Righi, Mitgliedes der italienischen Oper in London. (?) Ein obscurer Name, welchem nur allzuwahrscheinlich auch die diessfällige Kunstausstellung keine sonderliche Celebrität verleihen wird. Unser Männlein sang eine Aria buffa von Coccia; mit Dem. Ehnes ein Rossini'sches Duett; und in Gesellschaft mit dieser und Herrn Lugano einen Canone a tre voci von Cherubini; lauter Sächelchen, die wir von unseren Dilettanten schon oft, und obendrein weit besser ausführen hörten.

In den nachmittägigen Abonnement-Quartetten producirte Herr Schuppanzigh zum ersten Male Spohr's neues Double-Quatuor (Nr. 2 in Es dur.). Es ist ein treffliches Werk, ganz seines berühmten Schöpfers würdig; dabey so fasslich, klar und melodieenreich, dass alle Anwesende davon entzückt wurden. Die neue Entreprise des Kärnthnerthortheaters scheint einen schweren Stand zu haben. Mehre Subjecte, auf welche man als bereits gewonnen rechnete, benützten die ihnen zugesendeten Contracte nur dazu, um ihre bisherige Existenz zu verbessern; sie bleiben, wo sie sind,

und haben wieder abgeschrieben. Im Grunde kann man es auch Niemanden verdenken, wenn der Glaube an eine Bühnen-Unternehmung in Wien nicht eben allzufest ist; die jüngsten Zeitereignisse waren leider! von der Art, und von solchen misslichen Folgen, dass das Zutrauen nothwendig wankend werden musste, und der Wunsch nach einer hiesigen Anstellung unmöglich gross seyn kann. Indessen sind die Chöre und das Orchester schon vollständig und trefflich organisirt; an der Spitze des letztern steht der tüchtige Schuppanzigh, und unter seinem Commandostabe Mayseder, Hellmesberger, Wranitzky, Treichlinger, Merk, Weiss, Blumenthal, Scholl, Lewy, Hürth, Dobihal, Uhlmann und noch andere Namen, die in der Kunstwelt einen anerkannt sonoren Klang haben. Möchten somit auch die übrigen Zweige eines gleich gedeihlichen Wachsthumes sich erfreuen, und der Verwaltung reges Streben durch die schönsten Resultate belohnen.

Der Musik-Verein an der Sanct Karlskirche führte unlängst Cherubini's grosse Messe, Nr. 2, in D, mit grosser Sorgfalt und Anwendung aller Kräfte auf; ein Genuss, um so schätzbarer, als er, durch die Intensivität des Werkes selbst bedingt, nur selten im ganzen Umfange befriedigend geboten werden kann. — Auch Kapellmeister Weigl soll eine neue Missa für die Hof-Burgkapelle vollendet haben. — Der um die Tonkunst so hochverdiente Hofrath von Mosel liegt schwer krank darnieder; die erfahrensten Aerzte bezweifeln die Möglichkeit des Aufkommens. Also reiht sich ein harter Schlag des Schicksals an den andern!

Leipzig, am 16ten December. Die Trauer über das Hinscheiden Ihrer Majestät, der verwittweten Königin von Sachsen, hätte im Aeusserlichen nicht angemessener geendet werden können, als durch das jährliche Concert zum Besten des Institutes für alte und kranke Musiker, das am 15ten dieses Statt fand. Alles, was vorgetragen wurde, war für uns neu bis auf L. Spohr's Nonett. Es wurde mit Beethoven's hier noch nicht gehörter, keineswegs schwer zu fassender Ouverture zu König Stephan eröffnet. Und wunderbar! es ereignete sich dabey der merkwürdige Fall, dessen wir uns bey B's Musik, die man auch hier enthusiastisch liebt, gar nicht erinnern können: das Publicum äusserte nach Anhörung derselben auch nicht das geringste Lebenszeichen; es blieb ruhig, obgleich der Vortrag nicht getadelt werden kann. War die Musik für einen Beethoven zu gewöhnlich, und fehlte etwa Hamlets Maulwurf (an den wir eben hierbey ganz natürlich gedenken)? Kurz, sie gefiel nicht. Ganz anders erging es dem Recitative und die Arie mit Chor aus Rossini's Belagerung von Corinth: „Was darf ich jetzt noch hoffen?“ Denn Dem. Henr. Grabau trug sie so trefflich vor, dass ihr stürmischer Beyfall folgte. Eben so lebhaft wurde die neue Ouverture zu Lindpaintner's Vampyr applaudirt. Auch das Türkenchor und die Scene, und der Chor der Griechen aus jener Belagerung, deren Soli von Dem. Henr. und Marie Grabau und Herrn Pögner, einem guten Bassisten, vorgetragen wurden, gefielen. — Am 14ten waren auch unsere Theater-Vorstellungen mit „der Dienstpflicht von Iffland“ über alle Erwartung gut wieder in's Leben getreten, und heute soll unter Andern „Paris in Pommern“ das Publicum unterhalten. — Die, von Frankfurt a. M. aus, in unseren Blättern höchst gerühmte, uns noch völlig unbekannte erste Oper von F. Ries „die Räuberbraut“ wird hier bey Peters bereits gedruckt. — Eine für Sänger und Sängerinnen nicht unwichtige Neuigkeit dürfen wir eben so wenig übergehen. Auf Kunstreisen nach kleineren Städten, die während einer Landtrauer und anderweitiger Musikunterbrechung nicht selten unternommen werden, fehlt es oft an einem vollen Orchester, was den Concertgebern manche drückende Beschränkung auflegt, und eine erwünschte Wahl gewöhnlich ausserordentlich erschwert. Es ist daher ein glücklicher Gedanke, eine Sammlung der vorzüglichsten Gesangstücke der besten Meister, auch aus neueren Opern, nur mit Quartett-Begleitung, zu welcher noch ein Contrebass genommen werden kann, zu veranstalten, wovon, durch Hrn. Mag. Lehmann besorgt, das erste Heft nächstens in der hiesigen Breitkopf- und Härtel'schen Musikhandlung erscheinen wird. Dass eine solche, gut eingerichtete Sammlung auch für häusliche Musikfeste, ferner zu zweckmässigem Einüben der Solo-Partieen mit leicht zu erlangender Instrumental-Begleitung besonders für jüngere Künstler höchst brauchbar und erwünscht seyn muss, ergibt sich von selbst.

Prag, vom May. (Zufällig verspätigt.) Auch die heurigen Akademieen des Conservatoriums, im

k. ständ. Redoutensaale, behaupteten ihren alten Ruhm, unter das Vorzüglichste zu gehören, was dem Prager Publicum jährlich an musikalischen Genüssen dargeboten wird. Die das Orchester bildenden Schüler der zweyten Classe, welche nach dem jetzt beendigten Wintercurs die Anstalt verlassen, erwarben sich im Ganzen gerechte Ansprüche auf den Beyfall der Zuhörer, und werden für jedes Orchester, in das sie von jetzt an eintreten, höchst brauchbare Mitglieder, zum Theil sogar wahre Zierden seyn. Wir können aus Mangel an Raum nur auf einige der vorzüglichsten hier aufmerksam machen. Herr Köhler versuchte sich das erste Mal im Solospiele auf der Flöte, und erhielt durch die ungemeine mechanische Fertigkeit, mit welcher er Drouets Variationen aus G dur vortrug, ausgezeichneten Beyfall. Besonders hat er es in der Doppelzunge schon jetzt zu einem Grade von Vollkommenheit gebracht, welchen wir selbst an manchen grossen Virtuosen vermissen. Herr Schmit hatte sich schon in früheren Concerten mit Beyfalle hören lassen, und bewiess auch diesmal durch den seelenvollen Vortrag eines Potpourri auf dem Violoncelle, die ausgezeichneten Fortschritte, welche er bis jetzt gemacht hatte. Er wird auf jeden Fall einer der ersten Künstler Deutschlands auf diesem Instrumente werden. Auch Hr. Prüller, Schüler der Oboe, erfreute uns durch einen starken, runden und vollen Ton, so wie durch leichte Besiegung aller der bekannten Schwierigkeiten, die dieses widerspenstige Instrument in den Weg legt. Besonders schön ist sein Staccato. Herr Chlum trug Variationen auf der von Herrn Kail erfundenen chromatischen Trompete vor, und lieferte neuerdings den Beweiss, wie sehr die Trompete durch diese höchst sinnreiche Erfindung gewonnen hat, indem sie dadurch, gleich den übrigen Blasinstrumenten, zum Range eines Concertinstrumentes erhoben worden ist. Die chromatische hat vor der Klappentrompete den Vorzug, dass auf ihr alle chromatische Töne vollkommen, wie die natürlichen Töne der gewöhnlichen Trompete, klingen. Dasselbe gilt auch von dem chromatischen Waldhorne, auf dem sich Hr. Panocha mit einem Rondo von Lindpaintner hören liess. Sein Vortrag empfahl sich durch einen schönen, hellen und weichen Ton. Herr Suchanek gab das Fagottconcert aus C dur von Bärmann, und bewiess in der fehlerfreyen und netten Ausführung dieses so schwierigen Tonstückes einen hohen Grad von Kunstfertigkeit. Am meisten muss man seine Sicherheit in den hohen Tönen bewundern. Das c, welches sehr oft vorkam, hatte er so in seiner Gewalt, wie den leichtesten aller Töne. Unter mehren ausgezeichneten Schülern des Hrn. Prof. Pixis, die sich auf der Violine hören liessen, ist Hr. Leppen der vorzüglichste. Er trug zwar in diesen Akademieen nur, in Begleitung des Hrn. Mildner, Doppelvariationen (ich glaube von Maurer) vor; aber wir kannten ihn schon aus früheren Concerten des Conservatoriums als eine wahre Perle dieses Institutes. Er verbindet mit der grössten mathematischen Reinheit des Tones, selbst in den so schwierigen Doppelgriffen, eine ungemeine mechanische Fertigkeit und zugleich so viel Zartheit und Gefühl, so viel Glänzendes in der Bogenführung, und wieder so viel Besonnenheit und Ruhe, selbst in der Ausführung der allerschwierigsten Passagen, dass man diesen jungen Künstler wirklich mehre Male hören muss, um ihn ganz nach Verdienst schätzen zu lernen. Wie Bernhard Romberg, wenn der Vergleich erlaubt ist, muss man ihn nicht bloss spielen hören, sondern auch sehen. Da ist durchaus gar nichts von Grimasse, von Zerarbeitung und Angstschweiss, von selbstgefälligem Umherblicken u. s. w. vorhanden, sondern sein Vortrag ist buchstäblich, was alle Ausübung der schönen Kunst dem Sprachgebrauche nach seyn soll, ein Spiel. Das Auge, aus dem eine stille Tiefe des Gemüthes hervor leuchtet, ist nur auf die Noten geheftet, und der junge Mann steht im Concertsaale so unbefangen da, als wahrscheinlich nur immer in seiner einsamen Wohnstube. So muss Sebastian Bach als Jüngling von 15 oder 16 Jahren ausgesehen haben! — Auch die beyden, schon in meinem vorigen Berichte erwähnten Gesangschülerinnen, die Dlls. Vogt und Beranek, trugen das Ihrige zur Vervollständigung dieser Kunstgenüsse rühmlich bey. Aus der Wirkung, welche ihre theatralischen Gesangstücke (Arien und Duetten aus den Opern: Coriolano, Pitaliana in Algeri, Sofonisba u. s. w.) schon hier im Concertsaale machten, liess sich schliessen, was diese auf der Bühne mit Action und in Costume gewesen seyn würde. — Von den eigentlichen Orchesterstücken gefiel in hohem Grade die neue Symphonie in F moll von Herrn Kapellmeister Kalliwoda in Donaueschingen, einem vormaligen Zöglinge unsers Conservatoriums. Sie ist solid und äusserst regelrecht gearbeitet, ohne

dabey pedantisch zu seyn, oder wohlgefälliger Melodieen zu entbehren. Man erkennt überall das Streben des jungen Tondichters, grosse Meister, wie Mozart und Haydn, zu erreichen, und aus jedem Satze leuchtet die gründliche Schule, aus der er hervorgegangen ist. Das Adagio und die canonisch gearbeitete Menuett waren vorzugsweise von Wirkung. Freylich muss hier auch die Virtuosität des Orchesters in Anschlag gebracht werden, welches im Vortrage der Symphonie schwerlich von einem andern übertroffen werden dürfte. Der Grund davon ist ganz einfach, und liegt in der übereinstimmenden Methode, nach welcher alle Schuler des Institutes gebildet werden. Da ist überall Ein Strich, Ein Ansatz, Ein Athmen! Möchte doch Hr. Gottfried Weber, der in der Cäcilie behauptet hat, das Prager Conservatorium könne sich durchaus nicht mit dem Pariser messen, einmal hierher kommen und hören!

Ausser der hier und im vorigen Aufsatze angeführten Akademieen und Concerte wurden während dieser Fastenzeit noch einige andere zur Beförderung wohlthätiger Zwecke gegeben. Die bemerkenswerthen darunter waren die beyden Akademieen für den Privatverein zur Unterstützung der Hausarmen, bey welchen das Orchester ebenfalls aus den Zöglingen des Conservatoriums bestand. Die eigentlichen Concertstücke aber wurden von anderen einheimischen Künstlern und einigen Dilettanten, im Ganzen sehr brav, vorgetragen. Dem. Kodelka bewies in einer Arie von Fioravanti, dass sie die Gabe besitzt, mit ihrer herrlichen Sopranstimme jedes Herz zu gewinnen, wofern sie nur, wie es hier wirklich geschah, jene die Brust beklemmende Furcht ablegen will, die die Entfaltung ihres so schönen Talentes verhindert, und aller übrigen Anstrengung feindselig in den Weg tritt. Herr Prof. Kail und Hr. Nosek (ehemaliger Zögling des Conservatoriums, seit Kurzem Kapellmeister zu Marburg in Steyermark) trugen auf chromatischen Waldhörnern Doppelvariationen von St. Lubin vor, welche früher die Brüder Löwy in ihrem Concerte geblasen hatten. Sie waren die Krone aller Solopartieen in diesen Concerten. Dem. Knize (Knische), auch eine ehemalige Schülerin des Conservatoriums, sang in der zweyten Akademie eine Arie von Simon Mayr aus der italienischen Oper „Lodoiska" (Rasserene il ciglio), und bewiess dadurch, was eine schöne, volle und umfangreiche Stimme, zweckmässig gebraucht, für Wirkung thut.

Kurze Anzeigen.

Mein stiller Ort; gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von G. W. Fink. 17tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Es hat seine eigene Schwierigkeit, die Werke des Redacteurs einer Zeitschrift in dieser selbst zu beurtheilen. Wie es der Rec. auch mache: der Leser wird voraussetzen, er habe, was ihm zu tadeln geschienen, verschwiegen, oder, bekömmt man es zu lesen, es doch sehr gemildert; dagegen das zu Lobende, wo nicht allein geltend gemacht, doch schmeichlerisch übertrieben. Diese Voraussetzung dürfte der Rec. hier um so mehr zu besorgen haben, da er in dem genannten Werkchen gar nichts zu tadeln, und, wenn auch Einiges auszumerken, das Ganze durchgängig, mehres Einzelne aber ausgezeichnet zu loben findet. Er begnügt sich daher mit einer blossen Anzeige: aber einer so genauen, dass der Leser dadurch in den Stand gesetzt wird, sich selbst ein Urtheil zu bilden.

Das Gedicht gleicht, in den Ideen und Gefühlen, auch in der Form und Sprache, am meisten den zarten, sanft rührenden Elegieen Klopstocks, aus dessen früherer Zeit. Es schildert den einsamen Ruhesitz im Schooose der Natur, erst überhaupt, dann in seinem Eindrucke auf den Dichter zu jeder Zeit; und schildert Beydes mit wenigen, aber anschaulichen, lieblichen Zügen. Doch eben jetzt bedarf er dieses beruhigenden Eindruckes um so mehr; denn es belastet die „sorgende Welt der Furcht Verwirrung,"

und des Kampfes tödtendes Eisen donnert
über die Saaten.

Tief in die Seele dringt, unmittelbar hierauf, die Inversion:

Alle beklag' ich, die in Glückesseiten
sich kein Plätzchen erkies't der heil'gen Stille,
das sie nun in Tagen des Schmerzes herzlich
lieben gelernet;

und dann die sanfte Apostrophe:

Blicke, du stiller Sitz, dass mir die Muse
selbst gefällig ersehn, der Seele Labung;
singt mir Trost, ihr Vögel des Haines, wenn ein
Kummer mich anfällt!

Dass die Musik mit der Dichtung sich auf's Engste vereinigt, wird kaum zu erwähnen nöthig

seyn, da sie in demselben Geiste und Gemüthe, wahrscheinlich auch zugleich mit, entsprungen ist. Wir erhalten das Gedicht, wie man sich ausdrückt, durchcomponirt. Das Wesentliche des Ausdruckes der Musik liegt in der Singstimme, und diese überschreitet nur in einigen Noten die Töne eines tiefen Tenors oder Mezzo-Sopran's. Die Begleitung begleitet wirklich nur, doch auf interessante Weise: bloss bey den wenigen affectvolleren Stellen tritt sie stärker hervor, und bekömmt grossen Nachdruck. Die Behandlungsart ist übrigens, wie es der Text verlangte, ganz frey: sie wechselt im Tempo, in den Taktarten, und auch mit Recitativ, Cantilena im Allgemeinen (wie von vorn herein) und Arioso im Besondern (wie am Schlusse). Die Ausführung ist für Sänger und Spieler, die keine Schüler sind, leicht, den Noten nach: aber, was den Ausdruck, und auch was, technisch genommen, den rechten Vortrag anlangt, so müssen sie fähig und befliessen seyn, ganz in die Absichten des Autors einzugehen, und auch gegenseitig vollkommen der Eine den Andern verstehen, der Eine dem Andern sich bequemen. Damit der rechte Vortrag und der beabsichtigte Ausdruck um so sicherer gelinge, und Alles um so bestimmter heraus komme, ist es nöthig, dass Sänger und Schuler zuvor sich — und die Zuhörer, wenn sie deren haben, gleichfalls — mit dem Gedichte genau bekannt machen. — So weit unsere Anzeige für den Leser: jetzt noch einige kleine Bemerkungen für den Autor zu seiner Prüfung und Entscheidung.

Seite 4, Takt 3 und 4 der Singstimme würden wir die, eben hier hochwichtigen Worte: Schuld und Schicksal — nicht so oder vielmehr gar nicht verziert, sondern, zu der Begleitung, wie sie ist, mit einfachstem Ernste also gesprochen haben:

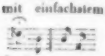

Seite 5, die 2 letzten, und Seite 6, die 2 ersten Takte, scheint uns die harmonische Fortschreitung, oder Fortrückung, etwas hart und willkürlich. Wenn Seite 7, oben, das schöne Arioso nicht gleich mit den Worten: Blühe, du stiller Sitz — anfangen sollte (vielleicht doch nur, um von dem unmittelbar Vorhergegangenen sich ganz abzutrennen: was aber auch durch ein kurzes Vorspiel mit Eintritt des C Taktes zu erreichen war), so würden wir den Uebergang mit den engverbundenen Worten: der Seele — nicht a tempo bezeichnet, sondern der Willkür des Sängers (ad libitum) und des Begleiters (colla parte) überlassen, und dann erst, mit: Singt mir — das a tempo haben eintreten lassen. Wie gesagt: Hr. F. prüfe und entscheide; wir aber sagen ihm für diess seelenvolle Stück herzlichen Dank. Es wird uns wohl mit gar manchem seiner „Volkslieder“ und „häuslichen Andachten“ lebenslang werth bleiben.

Introduction et Variations brillantes pour le Pianoforte seul, ou avec accompagnement etc. sur un Thème de Himmel, par Ch. Rummel. Oeuv. 62. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Ist zu empfehlen, nicht ohne Genialität in Auffassung und Führung, und sorgfältiger Anwendung des jetzt Brillanten und Glänzenden. Nur scheinen uns durchaus schon die Introduction, mehr noch hingegen die kurzen Sätze zwischen den Variationen, einen ganz andern Geist zu athmen, als das Thema: „An Alexis send ich dich“ wohl vertragen mag; theils viel zu viel Pathos, theils geradezu wieder *französische Flatterey*, überhaupt fremd der Idee, und nichts weniger als aus ihr hervor gegangen. Ist nun zwar auch das Thema, wie es uns hier gegeben, etwas herabgezogen worden durch die Schnörkel, wie z. B. Takt 5 und 6, und hat dadurch seine schuldlose, herzinnige Hingebung verloren, so wird immer dadurch der erste Tadel nicht gehoben, im Gegentheil entsteht ein zweyter, und es bedarf nicht erst unseres Ausspruches, was wohl das Beste und Rechte gewesen wäre. Der Stich ist zu incorrect.

Druckfehler.

Seite 440, Zeile 22 von oben lies von, statt Vor.
Seite 472 Primoldi, lies Priveldi.
Seite 475, 76 lies: mit der italiänirten Sängerin Fanny Corry Paltoni.
Seite 500 lies: Hush-con, statt: Hush-con.
Seite 509, Z. 5 von oben lies: überaus statt überaus.
Seite 521, Zeile 17 von oben lies: wie, statt wir.

Hierzu das Intellig.-Blatt Nr. XXI., die Inhalts-Anz. dieses Jahrg. und das Titelblatt mit Nic. Paganini's Bildniss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XXI. 1828.

Musikalien-Anzeigen.

Euphrosyne

oder

musikalisches Allerley für Liebhaber der Guitarre,

von

Carl Eduard Böttcher.

2tes Heft.

Das erste Heft enthält 18 verschiedene Tonstücke, für die Guitarre arrangirt, das 2te 15, und ist sowohl für geübtere Spieler dieses Instruments als für Anfänger berechnet; auch wird dasselbe vierteljährlich fortgesetzt. Der Preis jedes Heftes ist 10 Sgr.

Halle, den 15 December 1828.

C. A. Kümmel.

Bey Fr. Laue in Berlin ist erschienen, und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen zu beziehen:

Felix Mendelssohn-Bartholdy

1stens, 3tes Quartett f. Pfte. v. V. Viola et Vello. Op. 3. à 2½ Thlr.

2tens. Sonate f. Pfte. mit V. Op. 4 à 2½ Thlr.

3tens. Sonate f. Pfte. allein Op. 6 à 1⅔ Thlr.

4tens. Sieben Charakterstücke f. d. Pfte. Op. 7 à 1⅔ Thlr.

5tens. Die Hochzeit des Camacho, romant. Oper in 2 Akten, vollständ. Klavier-Auszug vom Componisten mit deutschem Text, 1ster Akt à 4½ Thlr.; 2ter Akt à 3 Thlr. Hieraus alle Nummern einzeln.

Neue Musikalien

im Verlag von

B. Schott's Söhnen

in Mainz

Theoretische Werke.

Blatt, *F. J.*, Clarinettschule mit deutschem Texte. 1 Fl. 42 Xr.

Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, 8ter und 9ter Band oder der Jahrgang 1828. 6 Fl.

Domnich, Hornschule, Text deutsch und französ. 7 Fl. 12 Xr.

Für Orchester.

Lindpaintner, Concert-Ouverture für grosses Orchester. Op. 66. . . . . 3 Fl. 36 Xr.

Für Militairmusik.

Fischer, C., 12tes Potpourri. Op. 8. für Cavallerie-Musikchöre. . . . . 1 Fl. 48 Xr.

Küffner, 3 grosse Märsche. Op. 207. für Infanterie-Musikchöre. . . . . 3 Fl.

— 6 Stücke für Cavallerie-Musikchöre. Op. 211. 1 Fl. 48 Xr.

Späth, A., Kuhreigen, für Infanterie-Musikchöre. Op. 97. . . . . 2 Fl. 24 Xr.

Walch, J. H., 12 Stücke für Infanterie-Musikchöre. 12tes Heft. . . . . 4 Fl. 48 Xr.

Harmoniemusik.

Küffner, J., 6 Tänze für Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner u. 2 Bassons. Op. 203. . . . . 2 Fl.

— Ouverture und Arien aus der Oper Fiorilla von Auber, arr. für Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Op. 208. . . . 3 Fl. 36 Xr.

Streck, 9 Stücke für 2 Clarinetten, Flöte, Horn und Fagott. . . . . 3 Fl. 36 Xr.

Violinmusik.

Bock, C. F., 3 leichte Duetten für 2 Viol. Liv. 1. 1 Fl. 12 Kr.

Baillot, Ouv. u. Arien aus der Oper: Die weisse Frau (Dame blanche), für 2 Violinen eingerichtet v. A. Brandt. . . . . 1 Fl. 36 Xr.

Rode, *P.*, 3ter Concert, als Sonate für Violine, Begleitung von zweiter Violine, Alt und Baß von A. Brandt. . . . . 2 Fl. 24 Xr.

Stahl, *Fr.*, 3 leichte Terzetten für 2 Violinen und Baß. Op. 5. . . . . 2 Fl.

Flötenmusik.

Berbiguier, *T.* 6 Duetten über Thema der Oper Mosè von Rossini für 2 Flöten. Op. 93. Liv. 1. 2 Fl.

— Op. 93. Liv. 2. . . . . 2 Fl. 24 Xr.

Bert, *T.*, 3 Duetten für 2 Flöten. Op. 29. 2 Fl. 30 Xr.

Böhm, *Th.*, Rondo für Flöte mit Orchester- oder Clavierbegleitung. Op. 12. . . . . 2 Fl. 12 Xr.

Kuhlau, Terzett für 3 Flöten. Op. 90. . . . . 2 Fl.

Metzger, K., Preludien in allen Dur- und Molltönen für die Flöte. Op. 11. . . . . 1 Fl. 36 Xr.

Clarinettmusik.

Berr, F., 3 Duetten für 2 Clarinetten. Op. 38. . . 3 Fl.
Blatt, F. J., 24 Exercices pour Clar. Liv. 1. 2 Fl. 12 Xr.
— 24 do. do. Liv. 2. . . . . 2 Fl. 12 Xr.

Guitarremusik.

Allemande à trois für 1 oder 2 Guitarren, oder Flöten, oder Viol. und Guit. . . . . No. 33. 8 Xr.
Sagrini, L., Variationen für 2 Guitarren. Op. 11. 36 Xr.
— do. do. Op. 12. . . . . 36 Xr.
Schneider, A., 12 leichte Stücke f. 2 Guit. Op. 11. 36 Xr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Baudoin, Quadrille allemande für Piano, mit Violine, Flöte oder Flageolet. Op. 2. . . . . 48 Xr.
Beethoven, L. van, Fidelio, Oper, eingerichtet für Piano und Violine von A. Brand. . . . . 9 Fl.
Genst, A. v., Polonoise für Piano und Violine oder Flöte ad lib. Op. 32. . . . . 1 Fl. 12 Xr.
Küffner, J., 14tes Potpourri aus der Oper Maria für Piano u. Flöte oder Violine. Op. 203. 1 Fl. 24 Xr.
— 15tes Potpourri aus derselben Oper z. Instr. Op. 210. . . . . 1 Fl. 48 Xr.
Rummel, Chr., Fantasie über ein Thema von Berriot für Piano u. Clarin. od. Viol. Op. 67. 2 Fl. 24 Xr.
— Concert militair für Piano mit Orch. Op. 68. 9 Fl.
— do. do. mit Quart. . . . . 6 Fl. 18 Xr.
— do. do. Solo. . . . . 3 Fl. 30 Xr.
Tulou, Fantasie für Piano und Flöte. Op. 54. über ein Thema der Oper: Die Stumme von Portici. 1 Fl. 36 Xr.

Zu vier Händen.

Hünten, Ferd., Rondo über ein Thema aus Elisabeth v. Rossini. Op. 28. . . . . 1 Fl. 12 Xr.
Küffner, Jos., Ouv. aus der Oper Sporn und Schärpe. 1 Fl.
— Triumphmarsch, aus derselben Oper . . . . 48 Xr.
Späth, And., Divertissement. Op. 122. . . . 2 Fl. 24 Xr.
— 6 Variat. Op. 123. . . . . 1 Fl. 36 Xr.

Zu zwei Händen.

Beethoven's Andenken, Trauermarsch und sechs Walzer. . . . . 2 Fl.
Carafa, Ouverture zur Oper: das Veilchen. . . . 48 Xr.
Ehrlich, C. F., gr. Sonate. Op. 2. . . . . 2 Fl. 36 Xr.
Giulio, A., Variat. Op. 10. . . . . 36 Xr.
Herold, F., 11te Fantasie über Thema's aus der Oper, Graf Ori von Rossini. Op. 63. 1 Fl. 24 Xr.
Hünten, F., Fantasie über Thema's aus der Oper Semiramide von Rossini. Op. 29. . . . 1 Fl. 24 Xr.
Karr, H., 3 leichte Rondo, über Thema's von Rossini. Op. 225. . . . . 1 Fl. 24 Xr.
Küffner, J., Ouvert. aus der Oper, Sporn u. Schärpe 48 Xr.
— 8tes Potpourri über Thema's der Oper Maria, von Herold. Op. 206. . . . . 1 Fl. 12 Xr.
Pohl, L., 2tes Rondo. . . . . 1 Fl. 12 Xr.

Rossini, Ouvert. aus der Oper der Graf Ori, mit Violine ad libit. . . . . 42 Xr.
Walzer für General Bertrand. No. 328. . . . . 8 Xr.
— Die schöne Vereinigung. No. 329. . . . . 8 Xr.
— Erinnerung an den Geiselzug. No. 330. . . . . 8 Xr.

Für Orgel.

Rinck, C. H., 12 leichte Stücke. 1tes Heft. 1 Fl. 24 Xr.
— 12 Stücke verschied. Art. 3tes Heft. Op. 122. 1 Fl.

Mehrstimmige Gesänge.

Jansons, Messe No. 3. für 4 Singstim. und Orch. . . .
Groscheim, Erheiterungen für die Jugend, 6tes Heft der Schullieder. . . . . 16 Xr.
Weber, G., mehrstimmige Gesänge. Op. 61. 3tes Heft. . . . . 2 Fl.

Gesänge mit Piano-Begleitung.

Carafa Ouverture und Gesänge aus der Oper: das Veilchen (Le Violette).
— No. 1. Duett. No. 2. Aria. No. 3. Duett. No. 4. Cavatine. No. 5. Romance. No. 6. Rondo mit Chor. No. 7. Aria. No. 8. Rondo. No. 9. Duett. No. 10. Romance. No. 11. Quartett. No. 12. Aria.
Rossini, Ouvert. und Gesänge aus der Oper: Graf Ori, (Comte Ori) vollständiger Klavierauszug: einzeln
— Ouverture, No. 1. Cavatine, No. 2. Aria. No. 3. Duett. No. 4. Aria. No. 5. Lied. No. 6. Duett. No. 7. Gebet estimmig. No. 8. Duett. No. 9. Chor. No. 10. Aria. No. 11. Chor. No. 12. Trio.

Gesänge mit Piano- oder Harfe- oder Guitarre Begleitung.

Allemand à trois, mit deutsch. Text. No. 264. 16 Xr.
Spontini, L'adieu (Scheiden. No. 265. . . . . 32 Xr.
Passeron, Barcarole, Leciel est pur (das Rosenfest.) No. 266. . . . . 16 Xr.
Aimon, Ballade russe (die russ. Waise.) No. 267. 24 Xr.
Passeron, Petit blanc (der weisse Knabe.) No. 268. 16 Xr.
Adam, Valentine une Romance (Mein Traum entschwand.) No. 269. . . . . 16 Xr.
Weber, C. M. de., Der kleine Fritz. No. 70. . . 8 Xr.
Paz, ich denke Dein. No. 71. . . . . 8 Xr.
Robin Adair. No. 80. . . . . 8 Xr.
Wunsch und Entsagung. No. 81. . . . . 8 Xr.
Beethoven, L. v., Adelaide m. Guitare. . . . . 36 Xr.

In unserm Verlage erscheinen in den dabei bemerkten Zeiträumen folgende Werke:

Mozart, Concert in C dur. No. 1. der Sammlung, den 31sten December 1828.
A. Romberg, Sinfonie in D dur, den 28sten Januar 1829.
Beethoven, Sinfonie pastorale in F dur, den 25sten Februar 1829.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

EIN UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

J. N. HUMMEL.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1829.

Universitäts-
Bibliothek
München

162/207

Was der Verf. S. 21 und 22 über die Art des Vorspiels bey Lob- und Dankliedern sagt, ist eben so brav, als jenes.

Das kleine fugirte Vorspiel zu dem Liede: *Jesu meine Freude*, ist besonders klar und leicht geschrieben. Im 7ten Takte fehlt vor dem c ein ♯, weil sonst die Harmonie so aussähe: 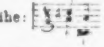

Recht glücklich ist das Thema der Fughetta in den Choral Seite 10 verwebt. Nicht ganz hat Rec. der 3te, 13te und 24te Takt gefallen, weil 1) der Alt den *cantus firmus* darin überschreitet, wodurch die Melodie leidet, und 2) weil vermoge des langsamen Zeitmafses die durchgehenden Noten zu sehr hervorstechen. Auch kann folgender Umstand noch zu einiger Undeutlichkeit Veranlassung geben: Alt und Tenor sind so eingerichtet, dafs man die eine Stimme in der rechten und die andere in der linken Hand spielen mufs, wodurch man dann gehindert wird, diese Mittelstimmen, besonders den Alt, mit einer gegen den *cantus firmus* abstechenden Stimme zu spielen. Es wäre nämlich allerdings besser gewesen, wenn der Tenor und Alt so eingerichtet worden wären, dafs man diese Stimmen auf einem 3ten Klaviere mit einer Hand hätte spielen können. In demselben Chorale S. 11 Takt 2 ist die letzte Note im Tenor verdruckt, und wird wohl *d* heifsen sollen. Im 4ten Takt dürfte diese Stelle:

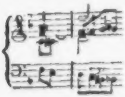

doch wohl richtiger also heifsen:

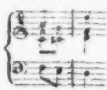

Im 10ten Takte mufs der Ruhebogen über *f* und nicht über *d* stehen. In der ersten Hälfte des 12ten Taktes sind die durchgehenden Noten im Alt und Tenor ♯ etwas hart. Seite 12 folgen wieder mehrere Bässe über einer Stelle des *cantus firmus*. Da aber hier der Verfasser der Kritik zuvorgekommen ist („mehr oder weniger werth" steht nämlich über jeder diese Veränderungen) so kann die Auswahl und Benutzung dieser Veränderungen Niemand schwer werden. Es sind dieselben überhaupt durch Ueberschriften charakterisirt, z. B. über No. 1, steht: *Arm an Veränderung der Harmonie*; No. 4. *Rein und doch gezwungen*. *Cromatisch* (*Chromatisch*). No. 12. *Ein wenig zu scharf*; No. 14. *Schön*; No. 15. *Zu fremd zum Chorale*; No. 16. *Sinnreich*; No. 22. *Zu cromatisch* (chromatisch) und *enharmonisch* u. s. w. Diese Idee ist gewifs zur Belehrung recht sehr glücklich; aber die Ausführung entspricht der Idee nicht so ganz. Man kann das leicht beurtheilen, wenn man folgende Beyspiele ansiehet:

Schön.

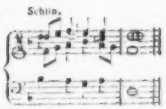

Sinnreich.

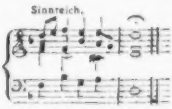

Was der Verf. zu dem nun folgenden Vorspiele S. 14, ausführlich gesagt hat, ist wieder sehr zu empfehlen. Der Choral mit dem eingewebten Thema S. 16 ist meisterhaft geschrieben. Weniger gefiel Rec. das Vorspiel Seite 18. Es hat zu viele ariettenmäfsige Einschnitte, und ist überhaupt nicht würdig und passend genug, um einem Choral als Vorspiel zu dienen. Sehr gut dürfte es sich auf einem Pianoforte ausnehmen, wo denn die Doppelschläge, Mordanten, und andere kleine Verzierungen besser, als auf der Orgel, ausgedrückt werden können. Im Schlufs des dritten, und Anfang des 4ten Taktes schreitet die verminderte Septime über sich. Rec. hat nichts dagegen, obschon viele jetzige Theoretiker dies nur der übermäfsigen Sexte zugestehen werden.

Seite 21 folget ein Vorspiel zu dem Liede: *Straf mich nicht* u. s. w. das sehr gute Würkung thut, wenn es im gehörigen langsamen Zeitmaafse vorgetragen wird. Die letzte Hälfte des 7ten Taktes wird, trotz den Ausbeugungen des Diskants einem Kenner-Ohre leicht eine

INHALT

des

ein und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1829.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Beethoven, L. v.: einige Worte zu den vielen über seine letzten Werke. Seite 269.

Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangunterrichts, 813. 836.

Ueber den heutigen Geschmack in der Musik, 285.

Häser, A. F., über wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik, 53. 69. 91. 110. 143.

Huber, Joh. Nep., Versuch, Ausweichungen nach dem Verhältnisse einer geometrischen Figur zu bestimmen, 749. 833.

Mahwald, Fr., Beschreibung und Zeichnung des Reichsteinschen Neu-Tachinago etc. 689.

Michaelis, C. F., Auch eine Bemerkung über Triolen und Sextolen, 512.

Zusatz von G. W. Fink, 514.

Zur Erinnerung an Joh. Gottlieb Naumann, von Fr. Rochlitz, 221. 237.

Oestreichs Prälaturen (aus einem Reisejournale), 573. 612. 641. 657.

Paganini — Noch etwas über ihn, 105.

— Etwas von seinen Lebensumständen, 692.

Vorrede aus Baini „Memorie storico-critiche della vita e delle Opere di G. P. da Palestrina etc." von Fr. S. Kandler, 781.

Memorabilien aus G. P. Palestrina Leben etc. von demselben, 785. 797.

Ueber die Schallmündungen der menschlichen Stimme. Ein physiologisch-akustischer Versuch, 637.

Schulze, Joh. Friedr., Verbesserung im Orgelbaue, 189.

Sing-Vereine — über sie, von C. F. H, nebst Zusatz von G. W. Fink, 37.

II. Gedichte.

Beethoven, von G. W. Fink, 383.

A. Gothy: Der edle Sänger (beym Hinscheiden Clasing's), 196.

Die neuen Marseiller, 304.

III. Nekrolog.

Baumann, Heinr. Moritz, zu Strassburg, Seite 722.

Gossec, Franc. Jos., zu Passy bey Paris. 372.

Lösener, J. C., Cantor und Org. zu Salzwedel, 198.

Mullerin, Lou. Gr. Herz. Kammersängerin zu Neustrelitz, 697.

Turley, Joh. Tob., Orgelbauer zu Treuenbrietzen, 551.

Umbreit, Carl Gottlieb, zu Rehstedt bey Arnstadt, 372.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Antony, Jos., Archäologisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die Römischen, Munsterschen, Cöln'schen Kirchengesangsweisen, 765.

Baini, Giuv., Memorie storico-critiche della vita e delle Opere di Giov. Pierluigi da Palestrina etc. 772.

Burkhard, J. A. C., Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbasse für die Selbstbelehrung etc. 621.

Czerny, Carl, systematische Anleitung zum Fantasiren auf dem Fortepiano. 200stes Werk. 573. 589.

Engelfeld, Grundzüge des Generalbasses, nebst Aufgaben für angehende Choralspieler, 318.

Essen, K. G., vereinfachter und kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst mittelst eines musikalischen Compasses, 220.

Franz, Klemen, Wilh., Anweisung zu moduliren für angehende Organisten und Dilettanten in der Musik, in Beyspielen dargestellt, 55.

Gebhardt, Ludw., Ernst, Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre, ein Leitfaden für Lehrer beym Unterrichte, ein Hülfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikalischen Composition. 1ster Theil. 11tes Werk. 808.

Gräfe, H., Archiv für das praktische Schulwesen, 1sten Bds. 2s Heft, 3ten Bds. 1stes Heft, 189.

— — 3ten Bds. 1sten, 2ten Heft, 881.

Häuser, J. E., musikalisches Lexicon etc., ein unentbehrliches Hand- und Hulfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren etc., 1ster Bändchen. S. 209.

Hause, Wenz., Methode complete de Contrebasse etc. Zwey Theile, 405. 425.

Heinroth, J. A. C., kurze Anleitung, das Klavier- oder Fort-piano spielen zu lehren etc. 204.

Henriel, D. C., die Schöpfung von Haydn, aufgeführt von Fr. Bischoff, 252.

Hummel, J. N., ausführliche theoretisch-praktische Anweisung zum Pianoforte-Spiele, vom ersten Elementar-Unterrichte bis zur vollkommensten Ausbild. 157.

Jacob, F. A. L., fassliche Anweisung zum Gesangunterrichte in Volksschulen etc. 447.

Immler, I. W., praktische Anleitung zum Singen für Lehrer und Lernende in Stadt- und Landschulen, 268.

Knecht, allg. musikalischer Katechismus, 8te Auflage, 832.

Kollmann, A. F. B. und C. F. Müller, über Logier's Musikunterrichts-System, 651.

Kuhn, Jos., kurzgefasste gründliche Harmonielehre, nebst besonderer Anleitung zum Generalbass-Spielen, 268.

Ueber Logier's Musikunterrichts-System. S. zuvor Kollmann.

W. A. Mozart's Biographie etc. von G. von Nissen, 356.

Müller, Wilh. Ad., der erste Lehrmeister im Singen etc. besonders zum Gebrauche in Schulen, 34. Werk u.

— der Lehrmeister im Orgelspielen beym öffentlichen Gottesdienste, 552.

Musikalisches Magazin, gesammelt und herausgegeben von mehren Freunden der Tonkunst. 1. Hft. 301.

G. von Nissen, W. A. Mozart's Biographie etc. 356.

Otto, Jak. Aug., Ueber den Bau der Bogeninstrumente u. über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher zur Belehrung für Musiker, 477

Ueber die Würde und den Nutzen der Tonkunst. Aus dem Franz, 668.

Weber, Carl Maria von, hinterlassene Schriften, dritter und letzter Band, 273.

Whistling, Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, Schriften, Abbildungen etc. 1ste ganz umgearbeitete Ausgabe, 65.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

d'Apelt, D. F., Laudamus, a 2 Voci e Stromenti. Saggio dello suo Messa pontificale, 535.

— Psalmus LXVI modulis musicis accommodatus, 651.

Basily, Fr., Miserere, a 8 voci concertanti con ripieni ed un versetto a 16 reali da cantarsi senza l'accomp. d'alcuno strumento. Part. 403.

Bergt, A., Gesänge religiösen Inhalts für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Begl.) 1stes Heft, 635.

Berner, F. W., Cantate religiösen Inhalts, 387.

— Der 18te Psalm für 4 Singstimmen und Orchester. Partitur, 469.

Böhner, Joh. Ludw., Motette: Preise, Jerusalem, den Herrn etc. für 4 Singstimmen mit Begl. von 2 Klarinetten, 2 Trompeten, 2 Hörnern u. Basspauken, 64. W. S. 133.

Döring, J. F. S., 27 Choralmelodieen nach Gedichten der besten alten und neueren Autoren, nebst den gewöhnlichen Gesange bey der Communion: Heilig ist Gott der Herr u. s. w., für Singeschulen etc. vierstimmig gesetzt, 89.

Drobisch, C. L., deutsche Messe, f. 4 Singst. u. Orgel, 701.

Eberwein, C., Epicedium (Trauer-Cantate) f. 4 Singst. mit Begl. von Blasinstrumenten, der Orgel oder des Pianof. 21stes W. 539.

Eubler, Jos., 4te Messe (de S. Ludovico), Part. (auch in einzeln gedruckten Stimmen) 669.

Fischer, M. G., Choral: Meine Lebenszeit verstreicht etc. mit 6 Veränderungen und Motette: Die richtig vor sich gewandelt haben etc. 203.

Händel's Messias — vier Alt-Arien daraus, nach der Londner Partitur eingerichtet von C. F. Rex, 287.

Haslinger, Tob., Vocalmesse f. 2 Ten. und 2 Bässe mit Vorrechnung von Chorstimmen nach Beschaffenheit des Ortes. N. I. und II. Part. 371.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 9s und 10 Heft. 103.

Klein, Bernh., Jephta, Oratorium in 3 Abthl. Vollständ. Klavierauszug. Op. 29. S. 479.

— religiöse Ges. f. 4 Männerst. mit Begl. d. Pianoforte. 3 Hefte. 852.

Lenz, L., 12 vierstimmige Kirchenges. f. Sopran, Alt, Ten. u. Bass, mit Begl. der Orgel oder d. Klav. Op. 3. 268.

Müller, Wilh. Ad., drey vierst. Gesänge religiösen Inhalts für Singakademieen. Op. 59. S. 552.

Naue, J. F., Allgem. evang. Choralbuch in Melodieen, grösstentheils aus den Urquellen berichtigt, mit vierstimmigen Harmonieen etc. Erste Bearbeitung für Militair-Singchöre, akad. Singvereine, Seminarien etc. 821.

Rungenhagen, C. F., Motette: Aus der Tiefe rufe ich, Herr! Für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orgel oder des Pf. Op. 28. Nr. 1. S. 253.

Schneider, Fr., 24ster Psalm nach Herder's Uebersetzung. Op. 72. Partitur und Stimmen. — Dasselbe im Klavierauszuge, 21.

— Orat. Pharao. Klavierauszug, 121. 137.

— — Das verlorene Paradies. Klavierauszug, 730.

Schneider, Joh., relig. Chorges. f. 3 Sopranst. oder 2 Tenor- und 1 Bass, mit obl. Orgelbgl. 20 Werk, 473.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Die Stumme von Portici (La muette de Portici), gr. Oper in 5 Acten. Vollst. Klavierauszug
a) von Zulehner, 537.
b) bey Breitkopf und Härtel, 666.
c) von Herbordt, 715.

— La Fiancée (die Verlobte), Opera comique en 3 actes etc. av. acc. de Pianoforte, 856.

Eberwein, K., Leonore, Liederspiel. Vollständiger Klavierauszug, 181.

Lindpaintner, P., der Vampyr, romantische Oper in 3 Acten. Vollständ. Klav. Auszug v. Comp. 72stes W. S. 321. 324.

Mendelssohn-Bartholdy: Die Hochzeit des Camacho, Oper in 2 Acten. Vollst. Klav. Auszug v. Comp. 353.

Mozart, W. A., Die Gärtnerin aus Liebe, Oper in 3 Acten. Vollst. Klavierauszug mit deutschem Texte und zugleich für Pianoforte allein. 343.

— Così fan tutte? in Stimmen. 747.

Onslow, G., Le Colporteur, Der Hausirer. kom. Oper in 3 Acte. Klavierauszug mit deutsch. und franz. Texte. 57.

Rossini, G., Le Comte Ory. Graf Ory. Oper in 2 Acten. Voll ständiger Klavierauszug. 685.

Spohr, L., Pietro von Abano, rom. Oper in 2 Aufzügen. Vollständ. Klavierauszug. 649.

Weber, C. M. v., die Fischerin im Dörfchen, Liederspiel in einem Aufzuge, aus seinen Melodieen arrang. und instrumentirt von Carl Blum. 714.

Wolfram: Prinz Lieschen, kom. Oper in 3 Acten. Klavierauszug. 625.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Bischoff, G. F., 50 Lieder zum Gebrauche bey dem ersten Unterrichte im Gesange, gebrauchtheils 2 und 3 stimmig etc. 1ste Sammlung, 2te Auflage, 602.

Blum, Carl, Launige Gesänge für 4 Männ stimmen, nach beliebten Melodieen aus der Oper: Die Stumme von Portici. 712.

Eberwein, C., 2 Sonntagslied von Hiemeyer f. 4 Singst. mit Begl. von Blasinstr., einer Orgel od. Pianoforte. 108tes Werk. 2) Der Todestag des Erlösers etc. (wie zuvor). Op. 17. Heft 2. 3) Erhebung zu Gott etc. (wie zuvor). Op. 20. 3tes Heft. 690.

Funch, C., Melodieschmiede. Sechs mehrstimmige Gesänge. 303.

Jacobi, F. A. L., Der Singschüler oder Singstoff, bestehend in ein- und mehrstimmigen Sätzen, Canons, Liedern und Chorälen für Volksschulen etc. 1stes Hft. 388.

Marschner, H., Tanzlieder für 2 Tenore und 2 Bässe, ohne Begleitung, 46stes Werk. 289.

Polyhymnia, eine Sammlung vierstimmiger Gesänge ohne Begl. 4 Bändchen. Fl.

Rafael, C. F., Quodlibet für die Drey-Königs-Gesellschaft etc. 2 rang. mit Begl. des Pianof. 672.

Reichardt, G., Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 7. S. 197.

— Recitativ und Duett für 2 Bassstimmen aus der Oper: Elise e Claudio von Mercadante. Klavierauszug und deutscher Text. 808.

Schneider, Fr., Neujahrs-Cantate f. 4 Männerst. 136.

— 2stimmige Kinderlieder, mit willkürlicher Begl. des Pianof. 2te Samml. 606.

— Scherzhafte Lieder von A. Bruggemann. f. 4 Männerst. 87stes Werk. 230.

Stolze, H. W., 160 ein-, zwey-, drey- und vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit

Pianof. Begl. zum Gebrauche für Schulen, Gesangvereine und den häuslichen Kreis, 1 — 3 Th. S. 649.

Weinlig, C. Theod., 18 kurze Singübungen für zwey Sopranstimmen. S. 765.

Zelter, C. F., 6 Gesänge für 4 Männerst. Partitur und ausgez. Stimmen. 2te Lief. 103.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Baldewein, J. C., Sechs Gesänge mit Begleitung der Pfte. oder der Harfe. 35.

Baumstark, E. und W. von Waldbrühl-Berdale, Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde alter und neuer Zeit, mit deutsch. Texte und Begl. der Guiterre. 1ster Bd. 733.

Benelli, A., Soffriges dans le style le plus moderne pour la voix de Basse, av. acc. de Pianof. Oeuv. 35. S. 605.

Berner, F. W., 8 Lieder aus dem Schlesischen Musenalmanach v. 1827. S. 387.

Cruselli, Bernh., 12 Gesänge aus der Frithiofs Saga von Tegner, mit Begl des Pianof. 102tes W. 796.

Erfurt, Carl, deutsche Lieder von H. Heine, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 2te Sammlung. 389.

Field, J., zwey Gesänge, ital. und deutsch, m. Begl. des Pianoforte, 36.

Fink, G. W., sechs Lieder von Göthe, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 18tes W. 884.

Häser, A. F., 3 Gesänge für die Bassstimme mit Begleit. des Pianof. Oeuv. 28. S. 217.

— Klassische Arien italien. Componisten für Sopran, mit ital. und deut. Worten, aus den Jahren 1800 bis 1812, mit Begl des Pianof. etc. Nr. 1. Scenen von Cimarosa. 699.

Hesse, Ad., die Wiege im Strome, Romanze mit Begleit. des Pianoforte, 762.

Hoffmann, C. Jul., 3 Lieder von Gr. von Schlippenbach, 708.

Klein, Bernh., 2 Romanzen: 1) Fischerknabe. 2) König Odo, für eine Alt- oder Bassstimme, mit Begleit. des Pianof. Op. 28. S. 205.

Lenz, Leop., 12 Lieder von Uhland, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 12tes W. 865.

— 6 Lieder von Göthe, für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte, 31stes W. 865.

— Frühlings-Wanderlieder von Uhland, mit Begl. des Pianof. 8tes W. 667.

Lindpaintner, P., 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. 71stes W. 795.

Löwe, L., Ballade für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 7. Samml. 4. S. 717.

Marschner, Lieder der Liebe, mit Begl. des Pianof. 66stes Werk. 188.

Mentè, J. W., 12 Lieder von Uhland, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 26. 2 Hefte. 88.

Schmitt, Al., die Biene, Gedicht v. Somma, mit Begl. des Pianof. 187.

Schubert, Franz, 1) Winterreise von W. Müller, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 89. W. 1. und 2. Abth.

2) Schwanengesang, desgl. — Letztes W. 655.

Schuster, Aug., Sechs Lieder von A. Richter, für eine Bass- oder Baritonst., mit Begl. des Pianof. 5, 631.

Speeh, Joh., die Ideale, von Schiller, für eine Singst. m. Begl. des Pfte. 3ächtes Werk. 819.

Werner, H., Romanzen und Lieder mit Begl. des Pfte. 2ter Heft. 356.

Wollank, Fr., deutsche Gesänge, mit Begl. des Pianof. Op. 16. S. 120.

Zeltor, C. F., Mignons Lied: Kennst du das Land etc. zum dritten und vierten Male, mit Begl. des Pianof. comp. 819.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Eberwein, Max., Ouverture zu Calderon's: Das Leben ein Traum, für grosse Orchester. Op. 100. S. 555.

Kalliwoda, J. W., 2de Sinfonie a gr. Orch. Op. 17. S. 721.

Lobe, C., Ouv. a gr. Orch. Ouv. 10. S. 178.

Spohr, L., 3me Sinfonie a gr. Orch. Ouv. 76. S. 721.

Walch, J. H., Pièces d' Harmonie pour Musique militaire p. 1 Clar. en Ko, 3 Clar. ou 3 cts. Liv. 1—11. S. 555.

b) Concerte und andere Solostücke mit Orchester-Begl.

Bärmann, H., Divertissement pour la Clarinette avec accomp. de l'Orch. Ouv. 34. 35. S. 191.

Belcke, Fr., Conc. p. la Trombone de Basse, avec Par. d'Orchestre. 572.

Czerny, Ch., Concert pour le Pianof. a 4 m. accomp. de l'Orch. ou de Quatuor. Ouv. 153. S. 267.

Kalliwoda, J. W., Concertino pour le Violon avec acc. d'Orch. ou de Pianof. Op. 15. S. 788.

Kummer, Casp., Concertino pour la Flûte, avec accomp. de l'Orch. Ouv. 42. S. 49.

Lellmann, G. F., Romance de C. M. de Weber, var. p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. ou de Pianof. 104.

Matthael, A., 4me Concert p. le Violon princ. accomp. de l'Orch. Ouv. 20. S. 118.

Mozart, W. A., grand Concerto (posth.) en Ut maj. (C dur) pour le Pianof., avec acc. d'Orch. etc. arrangé pour les Piano's en 6 Oeuvres, par F. Kalkbrenner. 841.

Odeon oder Sammlung von Concerten, für verschiedene Instrumente. 622.

Rolle, Alex., Introduzione, Adagio e Tema con Variazioni per Violino solo e, acc. d'Orchestra (o di Quartetto). 833.

Rummel, Concert no. p. Clarinette en Si b (in B) av. acc. d'Orch. ou de Pianof. oel. Ouv. 52. S. 404.

Spohr, L., Concerto in modo di Scena cantante p. il Violino, accommodato per il l'uso e accomp. d'Orchestra o Pianof. de C. G. Belcke. 716.

Weiss, Fr., cinq. Variations brill. p. le Violon av. Pianc. de l'Orch. ou de Quatuor. Ouv. 13. S. 504.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Beethoven, L. v., 3 (5me) gr. Sinfonie en Ut mineur (Cb), Ouv. 67. arr. pour Pianof. av. acc. de Flûte, Viol. et VC. par J. N. Hummel. 69.

Beethoven, L. v., 3 Trios p. Pianof. Viol. et VC. Ouv. 1. n. 1. 2. 3. S. 86.

Bodstein, F. A., 12 Oesterländische Nationaltänze mit Coda für die Guitarre, mit Begl. einer zweyten Guitarre od. lib. Op. 3. S. 44.

— deux gr. Variations et un Rondeau brill. pour la Guitare av. l'acc. d'une 2de Guitare od. lib. Op. 6. S. 472.

Dotzauer, J. F., 3 Fantaisies pour le Pianof. et Vlle, sur des Thèmes de l'Op. Le Vaqueu, la Donna del lago, Otello etc. Ouv. 106. S. 556.

Fürstenau, A. B., Bagatelles pour la Flûte avec acc. de Piano. Ouv. 60. S. 67.

Hauptmann, M., 2 Quatuors pour 2 VV. A. et Vlle. Oe. 7. n. 1 et 2. 85.

Hünten, Franz., Trio pour Pianof. Viol. et Vlle. Oe. 14., Polonaise pour Pianof. et Violon. Ouv. 22., Duo concert. dto. dto. Ouv. 23. S. 353.

Kreutzer, Rod., 3 Sonates pour le Violon av. acc. de Basse. Ouv. I et II. 544.

Kuhlau, F., gr. Sonate concer. pour Piano et Flûte. Oe. 85. S. 388.

Kummer, Casp., Variat. sur Fidelio „Du, du liegst mir am Herzen etc. p. Flûte u. Pianof. Ouv. 41. S. 49.

Lindpaintner, P. Andante, Variationen und Bolero. Potpourri für Flöte und Pianof. 6stes Werk. 238.

Mahir, L., et Theo. Täglichbeck, Variat. concert. p. Pianof. et Violon sur un air favori. Op. 3. S. 34.

Mayseder, gran Polonese (Polacca) p. Clarino (Clarinetto) e Pianof. 572.

Mozart, W. A., Eu Ré mineur (Db) des douze gr. Concerts, arr. p. Piano-oel., et avec acc. de Flûte, Violon et Vlle. par J. N. Hummel. 87.

Müller, C. G., 3 Quatuors pour 2 VV. V. et Vlle. 495.

Onslow, G., Ouverture et Entr' Acte de l'Op. Le Colporteur, pour le Pianof. av. acc. de Viol. ad lib. par L. Jadin. 59.

Schmitt, Al., Trio pour Violon et Vlle. Ouv. 63. S. 285.

— Trio pour 2 Violons et Vlle. 620

— Sonate für Pianof. und Viol. Op. 27. S. 667.

Walch, J. H., 24 Töne für das Pianof. mit Begleit. einer Violine od lib. 2 — 11te Sammlung. 555.

β) Für Ein Instrument.

Adam, C. F., XII. Duoses pour le Pianof. 284.

Arnold, Ch., Souvenirs agreables des Opera fav. comp. en forme de divertissement pour le Pianof. seul. 843.

Bachofen, H., Suite de l'Etude pour la Harpe. 102.

Beethoven, L. v., Fidelio, Oper in zwey Aufzügen, Klavierauszug, ohne Text. 82.

— gr. Concerto pour le Pianoforte, arr. pour le Pianof. a 4 m. par J. F. Schmidt. 856.

Belcke, Fr., Etudes pour le Trombone de Basse, avec la Gramm. Ouv. 42. S. 761.

— Exercices pour le Pianoforte, Ouv. 38. Cah. 2. S. 220.

Boyneburgh, F. de, trois différ. Duoses pour le Pfte. a 4 m. 795.

Chrzastowski, La gratitude. Rondeau polon. pour le Pianof. Ouv. 15. S. 156.

Clasing, J. H., drey Fantasieen für das Pianof. Op. 19. S. 303.

Claudius, O., 3 Nocturnes pour le Pianof. Oeuv. 7. S. 68.
— six Walses pour le Pianoforte a 4 m. Oeuv. 8. S. 320.

Czerny, Ch., Rondo p. il Pianof. 520.
— Rondo e Thema e. Variat. p. il Pfte. Op. 116. l. 1. S. 302.
— 3 Sonatines faciles instruct. et doigtées pour le Pfte. a 4 m. Op. 158. Cah. IV. n. 1. 2. 3. S. 320.

Ebers, C. F., Variat. brill. p. le Pianof. sur un theme de l'Op. Oberon de Weber: O wie wogt es, etc. 410.

Elliot, A., Variat. p. le Pianof. Oeuv. 20. S. 732.

Erinnerungen in Variationen über das Lied: Das waren mir selige Tage, für das Pianof. 459.

Fürstenau, A. B., 6 Divertim. p. le Flûte seule. Oeuv. 63. S. 66.

Gambaro, J. B., douze Caprices p. la Clarinette, Oeuv. 18. S. 481.

Grund, F. W., gr. Rondo espressivo p. il Pianof. 572.

Haugk, W., deux Rondeaux mignons p. le Pianof. sur un air pol. et un air russe, Oeuv. 5. S. 188.

Heller, El., Theme de Paganini, var. p. le Pianof. 700.

Hünten, Fr., Quatre Rondino p. le Pianof. Oeuv. 21. 553.
— Fantaisie p. le Pianof. Oeuv. 24. S. 553.
— Variations p. le Pianof. a 4. m. Oeuv. 25. S. 553.
— Rondoletto a. i. m. p. le Pianof. sur une polonaise de Taubert, op. 35. S. 570.
— Cavatine fav. de l'Op. il Pirata de Bellini, var. a 4. m. op. 36. S. 570.

Kalkbrenner, Fr., Fantaisie sur le Theme fav. de l'Op. de Auber Le Maçon etc. p. le Pianof. Oeuv. 76. S. 205.

Kalliwoda, J. W. gr. Polonaise p. le Pf. Oeuv. 8. S. 104.
— Rondeau p. le Pianof. Oeuv. 11. S. 538.

Kessler, J. C., Etudes p. le Pianoforte, Cah. 1 — 4. S. 488.

Kleine und leichte Uebungsstücke im Clavierspielen für die ersten Anfänger mit angemessenem Fingersatze, 3 Hefte 5 Aufl. 810.

Sammlung auserlesener Clavierstücke mit angemess. Fingersatze für Geübtere, 6 Hefte, 3 Aufl. 810.

Klose, C., Sonate p. le Pianof. Oeuv. 23. S. 336.

Lichtenthal, P., Sonate p. le Pianof. 370.

Lindpaintner, P., Ouverture du Ballet: Joko, le singe du Brésil, pour le Pianof. a 4. m. Oeuv. 65. S. 619.

Marschner, H., La belle Prude. Introduction et Rondeau pour le Pianof. Oeuv. 57. S. 809.

Marxsen, Ed., Variat. brill. pour le Pianof. a 4. m. Oeuv. 3. S. 340.

Moscheles, J., La belle Union, Rondeau brillant precédé d'une introduction pour le Pianoforte a. 4. m. Oeuv. 76. S. 402.

Mozart, W. A., En Re Minеur (Dð) des douze gr. Concerts arr. pour Piano seul p. J. N. Hummel, 87.
— Belmonte et Constance, Op. en 3. Actes, arr. a 4. m. pour le Pianof. p. C. F. Ebers, 218.
— Ouverture dans le style severe de G. F. Haendel, arr. pour le Pianof. a 4. m. par J. P. Schmidt, 748.

Mühling, A., Museum für Pianof. Musik und Gesang 1. Jahrg., 2. Jahrg. 5. Hefte. 796.

Müller, C. F., Divertissement pour le Pianoforte, Oeuv. 12. S. 681.
— A la Turque, Rondeau brill. pour le Pianof. a 4. m. op. 36. S. 731.
— Original-Märsche für vollstänl. Musikchöre, zu 4 Hän den eingerichtet f. das Pianof. Op. 36. S. 31.

Musikalisch dramatische Blumenlese für's Pianoforte z. Kindchen, 81.

Onslow, G., Ouverture de l'Op. Le Colporteur p. le Pianof. a. 4. m. 57.

Otto, Jul., Rondoletto pour le Pianof. Oeuv. 9. S. 304.

Pixis, J. P., Air anglais varié p. le Pf. seul. Oeuv. 93. S. 655.
— Rondino sur le Ranz de Vaches d'Appenzell pour le Pianof. seul. Oeuv. 94. S. 811.

Praktische Pianoforte-Schule. Eine Sammlung leichter Uebungsstücke, den Werken der besten Tonkünstler entnommen u. nach d. Regel guter Schulen geordnet, 51

Reissiger, C. G., 3 petits Rondeaux doigtées, brillans et faciles p. le Pf. n. 1. 2. 3. Oeuv. 51. S. 420.

Rossini, J. Cinq Sonatines, arr. de Quatuors p. le Pianof. par J. Mockwitz, 23.
— Serenade p. l'Orchestre, arr. p. le Pf. p. Mockwitz, 218.

Schmidt, J. P., Ouverture de Op. Alfred le Grand, arr. p. le Pianof. 716.

Schmitt, Al., Sonata di bravura p. il Pianof. Oeuv. 26. S. 66.
— Andacht. Fantasie f. das Pianof. 763.

Sörgel, F. W., Vingt-neuf petites pieces tirées d'airs connus p. le Pianof. pour servir d'exercices aux commençans Livr. 4. S. 67.
— Theme varié pour le Pianoforte Oeuv. 30. S. 172.

Walch, J. H., 2 Cotillons et 3 Polonaises p. l. Pianof. 555.

Werner, F. W., Potpourri pour le Pianoforte tiré de l'Op. Le Vampyr de Marschner, 320.

Wöhler, A., 1) Variat. p. Pianof. sur un air favori de l'Op. Don Juan, 2) Fantaisie en forme d'une Sonate p. le Pianoforte, 503.

Wolf, J. F., Polonaises, f. Pianof. zu 4 Händen eingerichtet. 764.

Wustrow, A. F., Sonate pour le Pianoforte, Oeuv. 8. S. 796.

y. Für die Orgel.

Herrmann, C. F., Zwischenspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen nach dem Hillerschen Choralbuche etc. 284.

Hesse, Ad., Präludium über 2 Themas aus Grauns Tode Jesu zum Choral: O Haupt voll Blut und Wunden, für die Orgel bearb. 219.
— Fuga aus Mozarts Requiem f. die Orgel bearbeitet, und Präludium als Einleitung derselben, 334.
— Präludium und Fuga für die Orgel, n. 7. S. 471.
— Choral: Wer nur den lieben Gott läst walten, für die Orgel bearb. n. 8. S. 618.
— 12 Studien für die Orgel mit obbg. Pedal, 1. Heft n. 7. 761.
— leichte Präludien für die Orgel zum Gebrauche bei Trauerfeierlichkeiten, 761.

Sechter, S., und Assmayer, J., Pastoral-Fuga und Präludium für die Orgel, 401.

Stolze, H. W., Fuga und Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme, für die Orgel. Op. 7. (2 der Orgelst.) 280.

V. Correspondenz.

Berlin, S. 16. 26. 72. 128. 168. 210. 234. 256. 309. 346. 364. 380. 453. 463. 508. 559. 706. 759. 827. 859.
Bremen, 62. 452. 549. 842.
Cassel, 316. 378. 396. 462. 547. 642. 742. 858.
Dresden, 78. 735.
Frankfurt a. M., 629.
Fulda, 862.
Göttingen, 195.
's Gravenhagen, (Niederlande) 824.
Halle, 562. 624. 636.
Hannover, 48.
Italien, s. Mailand.
Königsberg, 482. 498.
Kopenhagen, 804. 819.
Leipzig, 170. 249. 261. 281. 351. 537. 520. 648. 693. 821.
Magdeburg, 360.
Mailand, und übrigen Städte Italiens, 196. 246. 277. 297. 349. 565. 597. 612. 639. 675.
München, 96. 116. 182. 391. 435. 450. 582. (796.)
Nordhausen, 419. 517.
Nürnberg, 803.
Paris, 465. 691. 790. 863.
Prag, 567. 604. 624. 636. 856.
Strassburg, 43. 89. 586. 594. 645. 722.
Stuttgart, 48. 131. 709. 737. 745.
Weimar, 148. 534. 662.
Wien, 73. 151. 213. 231. 279. 326. 615. 682. 688. 756. 776. 791. 843.

VI. Miscellen.

Aegyptenlands alte Musik Seite 385.
Andre's des jüng. Brief an den Redacteur, 32.
Anekdote, 135.
Anfrage: Beschäftigt sich keine Musikhandlung mehr mit geschriebenen Musikalien? 319.
Ankündigung einer neuen musikalischen Zeitung, 608.
Auber's (über) Oper: Die Stumme von Portici, in Berlin aufgeführt, 166.
Bach, Joh. Seb. in Leipzig stets lebendig geblieben, 262.
Bach, Seb. grosse Passionsmusik, Ankündigung derselben, 601.
Bemerkungen von dem Redacteur, 101.
Benelli, A. Prof. in Berlin, Briefe, 367. 382. 397. 524. Bemerkung deshalb, 438.
Zusatz d. Redact. zu diesen Briefen, 532.
— Erklärung seiner baldigen Rechtfertigung der Lobrede auf Spontinis Olympia, 588.
Berger, L. Erläuterung eines Mozart'schen Urtheils über Music Clementi, 467.
Berichtigung, 252.
Dresden im Jahre 1839. Bericht eines Musikers 735.
Ehrenbezeugung zu, 85. 136. 204. 460. 627. 636.
Vierter Musikfest an der Elbe, vorläufig angekündiget, 287. gehalten zu Nordhausen, 419.
Zusätze zu diesem Musikfeste, 517.
Feines Gehör und glückselige Unbefangenheit, (Anekd.) 135.
Fink G. W. Einleitung als Redacteur, 1.
S. übrigens auch Redaction
Friedrichs II, Königs von Preussen, einige Aussprüche über Musik, 256.
Fürstenau in Dresden macht eine Kunstreise, 700.
Göthe, Glückwunsch zu Zelters 70stem Geburtstage, 18.
Grund, Ed. zum Hofkapellmeister des Herz von S. Meiningen ernannt, 518.
Händels (über) Oratorium Jephta, nach der Mosel'schen Bearbeitung und dessen erster Aufführung in Berlin, 309.
Halle — Musikfest daselbst — s. Thüringisch-Sächsischer Musik-Verein.
Italien — Theatralische Frühlings- und Sommer-Stagione das. 597. 612. 639. 675.
Kurze Nachrichten, 714.

D. Lichtenthal, Ehrenbezeigung vom Könige v. Sachsen, S. 83.
Lindpaintner, Ehrenbezeigung vom Könige von Würtemberg, 156.
Lobe, C. Oper: Die Flibustier, in Weimar aufgeführt, 662.
Manchesterlei, 352. 369. 384. 568.
Mauern — Musik der heutigen, 384.
Mad. Milder, Concert in Halle gegeben, 562.
Mozart's Urtheil über M. Clementi — Erläuterung darüber, 467.
Müllers, C. F. in Berlin, ehrenvolle Auszeichnung 204.
Münchner Odeon, 796.
Musikalien, gedruckte, Uebersicht derselben vom ersten Januar bis letzten Juni, 600.
— geschriebene — Anzeige — s. unter A.
Musikalienhandel — Guter Anfang zur Sicherstellung desselben, 725.
Musikalische Zeitung — Ankündigung einer neuen, 608.
Kleiner Nachconservirter Musikanten-Spiegel, (Fragm. aus Prinz Phrynis Mitilenaeus) 569.
Neithardt in Berlin Ehrenbezeigung, 440.
Nichts Neues unter der Sonne, 330.
Nordhausen, Elb-Musikfest daselbst, s. Elbe.
Notenschrift, Vorschlag zu Veränderung derselben, 486.
Rechthaberei, 568.
Redaction nöthige Bekanntmachung und Bitte, die Einsendung und Aufnahme von Aufsätzen aller Art betr. 503.
Redactions-Freuden, 778. 807.
Reissiger Erklärung über seinen Walzer (in Beziehung auf S. 438) — S. 488.
Ries, Ferd. Räuberbraut, in Leipzig aufgeführt, 630.
Ruchlitz, Fr., Der Componist und der Gelehrte. Ein Gespräch, 5.
Schneider, Fr., Errichtung eines theoretisch-praktischen Instituts für Musik in Dessau, 100.
Spontini, Ehrenbezeigung vom Thüringisch-sächs. Musikverein, 627.
— erhält den Doctordiplom von der Univers. Halle, 636.
Sundelin, A., Vorschlag zu Veränderung der Notenschrift, 486.
Sonderbarlicher, doch augenscheinlicher Beweis, dass einerlei Töne von zweierlei verschiedenen Tonsetzern gleichmässig componirt oder gedruckt werden können, 838. (Reissiger Erklärung hierüber, 488.)
Thüringisch-Sächsischer Musik-Verein — grosses Musikfest desselben zu Halle an der Saale, (588) 624. 636.
Tonkünstler-Schicksal, 568.
Triolen (über) und Sextolen: s. Michaelis.
Neu-Tschiang, ein jüngst erfundenes mehrstimmiges Blasinstrument, 180.
Vermischten, 82. 135. 261.
Schnyder von Wartensee Oper: Fortunat mit dem Sackel und Wünschhütlein, 518.
K. M. von Weber, Ballade aus Gordian und Montrose, 764. Bemerkung hierüber, 812.
Weyse in Kopenhagen, Pater noster, 82.
Zelters, 70ster Geburtstag: Göthes Glückwunsch dazu, 18.

VII. Beylagen.

I. Weyse, Pater noster (s. Seite 82.)
II. Duett aus Fr. Schneiders Orat. Christus der Meister.
III. a) Abänderung des Reichsteinschen Neu-Tschiangs.
b) Militär dreistimmiges Qui tollis, mit Orgel.
IV. Recitativ und Lied des Bos aus der Oper: Die Flibustier, von J. C. Lobe
V. Maria v. Weber Ballade aus Gordian u. Montrose (s. 764.)
VI. Figuren zu Hubers Versuch über d. Anrechnungen (s. S. 749.)

VIII. Intelligenzblätter.

18. Nummern.

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar. **N°. 1.** 1829.

Einleitung.

Wir haben mit dem vorigen Jahrgange unserer allgem. musikal. Zeitung einen bedeutenden Abschnitt vollendet. Dreyssig Jahre, ein ganzes thätiges Menschenleben hindurch hat sie ununterbrochen bestanden und einer rühmlichen Theilnahme eben der Besseren sich erfreut; ein Glück, das, so viel wir nur wissen, keiner einzigen, nur Einer Kunst angehörenden Zeitschrift bis jetzt zu Theil geworden ist. Ich darf einer so grossen Auszeichnung um so freudiger gedenken, je mehr der natürlich sich daran schliessende Ruhm Anderen gebührt, an die ich mich anzureihen, deren segensreiches Unternehmen bis zu diesem wichtigen Abschnitte geführt zu haben, ich nur allein für eine ehrenvolle Begünstigung des Schicksales zu halten habe. So viel von diesem höchst seltenen Gelingen des Unternehmens auch immerhin, wie in allen menschlichen Dingen, einem guten Glücke beygemessen werden mag, eben so grossen Antheil wird doch auch jeder Unparteyische, nicht durch Missgunst und kleinliche Absichten Verstimmte der pflichtmässigen Thätigkeit jener Männer zugestehen müssen, die dem glücklichen Fortgange dieses Werkes ihre Kräfte redlich widmeten. Denn ein so langes, dauerndes Glück will doch mindestens vorsichtig gepflegt, will mit sorgsamer Wachsamkeit erhalten seyn, wenn das Unbeständige seines Wesens der Menschen Werke und Reichthum nicht wie ein Dieb unversehens überfallen und des Gewohnten berauben soll. Welche Schwierigkeiten, welche höchst unvortheilhafte Zeitverhältnisse, ja welches heimlich Feindselige, das die Nacht bedecken mag (wovon nicht wenig sogar auf mich übergegangen ist), sie zu überwinden hatten, dessen sey nur im Vorbeygehen gedacht, um des erhöheten Dankes willen, den eine nicht geringe Zahl wissenschaftlich gebildeter Musiker und Musikfreunde den Unternehmern und Förderern dieses Institutes von selbst zollete, und den ich meinen geehrten Vorgängern geziemend allein zu überlassen habe, mich glücklich schätzend, neben ihnen genannt zu seyn, eine Ehre, die ich zu verdienen mir äusserst angelegen seyn lassen werde.

Es entgeht mir keineswegs, welche Verbindlichkeiten ich über mich genommen habe, ein Werk fortzusetzen, das ohne Widerrede, es wäre denn das nichtige, in sich selbst kränkelnde Wort beklagenswerther Missgunst, auf immerwährende Zeiten ein Magazin der Kunstgeschichte für kommende Literatoren der Musik seyn wird; es flieht mich nicht, wie zu den allgemeinen, immer sich gleichbleibenden Schwierigkeiten einer guten Verwaltung eben jetzt von vielen Seiten her die Stellung eines Redacteurs, der seiner Zeit genügen, und auch zugleich mit Redlichkeit das Beste der Kunst für Gegenwart und Zukunft besorgen will und soll, nur noch weit schwieriger geworden ist. Wenn ich nun dennoch dabey nicht den Muth verliere: so gründet sich diess durchaus nicht auf irgend eine Ueberschätzung eigener Kräfte, die in Anmassung alsdann gewöhnlich nur sich um so schwächer zeiget, sondern zunächst auf das jedem rechten Manne nothwendige Selbstgefühl, des redlichsten Eifers in seinem Werke sich klar bewusst zu seyn, alle von Gott verliehene Gaben in Fleiss und Liebe möglichst zu gebrauchen, zu erhöhen und zum Segen der Welt immer mehr und zweckmässiger zu verwenden. Und dieses ermuthigende Selbstbewusstseyn (ich darf es, Gott sey vor Allem dafür Preis! wohl bekennen) ist mir nie ein Fremdling gewesen, und seine erquickende, liebende Kraft hat sich mir auch in der kurzen Führung dieses Werkes bereits deutlich offenbart durch nachsichts-

volle, sehr freundliche Theilnahme, durch ehrendes Vertrauen und tüchtige Beyhülfe vieler durch Kunst, Wissenschaft und Redlichkeit ausgezeichneter Männer, denen ich dafür öffentlich meinen wärmsten Dank abzustatten und Sie um fortgesetzt thätige Unterstützung angelegentlichst zu ersuchen habe.

Dass vor dem Beginne dieses 31sten Jahrganges, der zugleich als der erste Band einer neuen Folge unserer Zeitschrift angesehen werden kann und mag, mir mancherley Ueberlegungen die Seele erfüllten, wird Jeder, der die Wichtigkeit der Sache und die sehr veränderten Zeitverhältnisse nur einigermaassen kennt, nicht weniger natürlich finden, als es die Nothwendigkeit seyn muss, jedes Menschenwerk, auch das beste, auf einen der Zeit angemessenern und wahrhaft höhern Standpunct nach allen Kräften weiter zu führen. Das ist auch mein Wille, und ich habe hoffentlich nicht zu fürchten, dass in den mancherley mir zugefallenen Nachholungen des eben beendeten Jahrganges der schuldige Eifer gänzlich vermisst werden sollte, dessen Fortsetzung und dessen Erkräftigung meine erste und geliebte Sorge bleiben wird. In der Behandlungsweise, in umsichtiger Aufnahme des vorzüglich Wissenswürdigsten, in Abhandlungen, Recensionen und Berichten, in welchen Gegenwart und Zukunft in einer so gestellten Zeitschrift gleichmässig bedacht seyn wollen, wird ein erfreulicher Wechsel der Gegenstände mit möglichst belehrender Gründlichkeit Hand in Hand gehen, und bald in diesem, bald in jenem den jedesmaligen Bedürfnissen angepasste Veränderungen vorgenommen werden. In dem Plane selbst werden wir jedoch nicht das Geringste ändern. Wie gut dieser ist, kann man am Klarsten daraus sehen, dass alle bis jetzt entstandenen musikalischen Zeitungen den unsern einer gütigen Aufnahme würdigten. Von einem in neueren Zeiten sonderbarer und sich selbst widersprechender Weise angefochtenen Puncte müssen wir jedoch ganz besonders reden, von den Nachrichten. Wir haben sie, Dank sey es unseren tüchtigen Mitarbeitern, ausgezeichnet gut. Dennoch bemühete man sich, sie als leere Neuigkeitskrämereyen betrachten zu lehren, vergasss aber nur dabey, dass eine Zeitung ohne jene Mittheilungen aufhört, eine Zeitung, und noch dazu eine allgemeine, zu seyn; vergasss, dass in den meisten der unsern so treffliche Ansichten und Beurtheilungen enthalten sind, dass sie oft ausgeführtere Recensionen unnöthig machen; vergasss endlich, dass selbst die musikalischen Modeliebhabereyen der verschiedensten Art dem denkenden Künstler den erwünschtesten Stoff zu allerley Vergleichungen liefern, und dass sie einer künftigen Bearbeitung der Geschichte der Musik von der grössten Wichtigkeit seyn müssen. Dem Redacteur würde, dürften sie fehlen, eine seiner grössten, undankbarsten und oft verdriesslichsten Mühen abgenommen. Aber fehlen sollen sie nicht: im Gegentheil wollen wir weiter dafür sorgen, dass sie von allen Orten her (von den vorzüglichsten haben wir sie bekanntlich schon) nur immer von den tüchtigsten Männern geliefert werden, die Einsicht und glückliche Stellung genug haben, die allerdings zuweilen etwas gefährliche Wahrheit sagen zu können und zu wollen. Denn Wahrheit und Schönheit sollen auch in dieser neuen Folge unserer mit Ehren alten, nun wieder jung gewordenen Zeitung die Leitsterne bleiben, die den menschlichen Geist von Stufe zu Stufe empor leuchten bis vor den Thron des Unaussprechlichen, der Alles in Allem ist in Glanz und Herrlichkeit und dessen Geist in alle Wahrheit leitet.

Irren wir mitten im Streben nach unbescholtener Tüchtigkeit irgend einmal: so wird man uns die Nachsicht nicht versagen, die Einer dem Andern schuldig ist: wir aber wollen jederzeit unsere überwiesene Irrung nach geläuterter Einsicht bessern. Hat das geehrte Publicum an uns irgend einen gerechten oder billigen Wunsch: so bitten wir, uns denselben nicht vorzuenthalten, damit wir in allen möglichen Dingen in den Stand gesetzt werden, unsern Eifer zu jeder Vervollkommnung durch unverzügliche That zu bekräftigen. Und so wünschen wir denn aller Kraft, aller Rechtlichkeit und jeglicher Kunst und Wissenschaft ein gesegnetes neues Jahr. Liebe zu den Entschlafenen, deren Leben und Wirken uns irgend ein gutes Vorbild gelassen hat, möge uns entzünden zu neuer beglückender That; redlicher Freude Begeisterung erfülle unser Gemüth und leite uns zur Wonne des Heiligen, uns loswindend vom Staube der Eitelkeit. Möchten wir doch einen Theil dieses Guten fördern können: wir wären glücklich in unserm Werke! Dazu haben wir uns aber vor Allem nichts sehnlicher zu wünschen, als freundliche Theilnahme und nachsichtsvolle Liebe der Edleren, gegen deren geneigtes Wohlwollen unempfindlich zu seyn, wir uns nur zu schämen hätten. Und so soll denn unser ganzes Streben nur dahin gerichtet seyn, uns ihrer freundlichen Zuneigung immer würdiger zu machen.

G. W. Fink,
Redacteur.

Der Componist und der Gelehrte.

Ein Gespräch.

Gelehrter. Nun — endlich! Sagen Sie mir doch, mein Herr: seit wann ist es denn unter uns dahin gekommen, dass ich Sie bestimmt einladen muss, will ich Sie einmal bey mir sehn?

Componist. Seit wann? Seit das leidige Heft dort auf Ihrem Pianoforte liegt.

Gel. Ihre „Klavierstücke für Kenner?“

Comp. Ja. Zehnmal bin ich in der bewussten Abendstunde an Ihrem Hause gewesen und habe gepukt, ob Licht im Zimmer sey; ein paarmal hatt' ich schon den Klingelzug gefasst: aber ich liess ihn fahren und ging furbass.

Gel. Wunderlich. Sind Sie so scheu gegen Lob und Dank? Das ist doch sonst der Musiker Art nicht.

Comp. Scherzen Sie nur: mir ist's bittrer Ernst. Wahrlich, ich ging frisch an die Arbeit, wie Sie riethen; mit Begeisterung ging ich daran; mit Lust und Liebe hielt ich aus; habe mich auch nicht übereilt und stets zusammen genommen; ich habe geschrieben, so gut ich irgend gekonnt: und doch...

Gel. Nun? Was denn: „und doch?“

Comp. Kaum hatten Sie die Abschrift, so fühlt' ich: es ist doch kaum weiter Etwas, als, unter ungewöhnlichem Namen ein gewöhnlicher Brey. Da ärgert' ich mich, da schämt' ich mich, vor mir, vor Ihnen . . .

Gel. Hören Sie auf und plagen Sie sich nicht ohne Grund. Denken Sie doch daran, dass kein Künstler, dass überhaupt kein Mensch, von dem, was er geleistet, ganz befriedigt ist, ausser der Eitle oder sonst Thörigte. Wie anders? Er kann nicht ganz befriedigt seyn: steht er doch immer höher, als sein Werk. Wie hätte er sonst es schaffen können? Ja, indem er's hervorgebracht, indem er alle seine Kräfte zum Besten zugestreugt und verwendet hat, hat er eben damit sie selbst erhöhet und sich gesteigert: wie sollte ihn nun das Vorige und sein Product ganz befriedigen?

Comp. Das klingt gar gut, mag auch wohl wahr seyn: aber wen kann's beruhigen?

Gel. Mein Freund: für diese Unruhe sey Gott gedankt. Sie gehört zum Loose der Menschheit, und ist die schönste Seite dieses Loosen: die, welche auf immer Besseres deutet, zu immer Besserem führen soll. Mit ihr unzufrieden seyn, hiesse unzufrieden seyn, dass man ein Mensch ist. — Was wir nach bestem Wissen, in reiner Absicht, mit treuer Anwendung all' unserer Kräfte, zu Stande gebracht haben — wohin auch übrigens unsere Thätigkeit sich gewendet — diese verachten, schmähen, und sich insofern selbst mit: das will selbst nicht die strengste Ascetik, wenn sie den Menschen und sein Thun — in ihrem Sinne, freylich mit Recht — ein Nichts nennt. Wir bedürfen gar mancher Hebel, uns zum Guten zu schwingen, und verschiedener Bande, uns fest daran zu knüpfen: warum von sich werfen, was hierzu dienet, und uns verstattet ist? — Doch ich nehme es wohl zu ernsthaft —

Comp. Nein, nein; aber ich fürchte nur: was Sie sagen, trifft mich nicht. Meine Unzufriedenheit ist nicht jene höhere, allgemeine: sie ist mehr ein dummer Verdruss, vielleicht gar aus verkapptem Hochmuthe. Jene — fass' ich Sie recht — entsteht, wenn wir, was wir geleistet, mit dem zusammen halten, was überhaupt zu leisten wäre. Sie ist ein Sehnen — in unseren besten Stunden, ein herzinniges Sehnen — das aber neben dem Schmerzenden auch etwas Wohlthuendes hat, neben dem Demüthigenden auch etwas Erhebendes —

Gel. Ganz recht, mein Freund —

Comp. Aber bey mir ist's hier anders: geringer, gemeiner, verwirrender. Es ist, es ist... Wenn ichs doch nur gleich mit Worten deutlich machen könnte!

Gel. Nur Geduld: es wird schon kommen.

Comp. Meine Arbeit, verglichen — nicht mit einem, mehr geahneten, als erkannten Urbilde, sondern nur mit dem Besten, was in diesem Fache schon vorhanden ist — freylich selten, und nur von den grössten Meistern: sie kömmt mir vor, wie, nichts vorne, nichts hinten, nichts in der Mitte, ausser, das immer Gewöhnliche, nur in Formen, die man jetzt hintansetzt, und eingerichtet für eine bestimmte Klasse der Spieler — was man jetzt auch nur selten beabsichtigt. Gleichwohl kannt' ich's wahrlich nicht besser machen; und da es nichts Rechtes ist, kann ich mithin nichts Rechtes machen —

Gel. Gemach! gemach! Wäre Ihre Arbeit auch wirklich nicht mehr, als wie Sie sie schildern: so wäre sie doch schon eben durch ein bestimmt gedachtes, würdiges Ziel, und treue Bemühung, es zu erreichen, keineswegs ein Nichts, sondern ein wahrhaft achtbares Etwas. Doch sie ist mehr; sie ist wahrhaftig mehr —

Comp. „Aber —!“ Nur heraus damit! Ein „Aber“ sollte kommen: ich les' es auf Ihrem Gesichte. Nun lachen Sie? Um so sicherer sollte es kommen.

Gel. Steht's auf meinem Gesichte, so steht's auch in meiner Seele, und soll, wenn Sie's verlangen, über meine Lippen.

Comp. Freylich verlang' ich's! O das versteht sich!

Gel. Also: Erst die Versicherung meiner Achtung, dass Sie auf die schwierige, von Vortheilen nimmer aufgewogene Arbeit Geist, Kunst, Zeit und Fleiss haben wenden wollen —

Comp. Schon gut: schon gut!

Gel. Dann: meinen Dank, dass Sie diess Werk meines Vorschlages, doch mit für mich ausgearbeitet haben —

Comp. „Mit?“ Zunächst! wahrscheinlich allein!

Gel. Endlich: mein Lob, dass Sie so zweckmässig, so sorgfältig, so ausdauernd gearbeitet haben —

Comp. Basta! da sitzt das „Aber!“ Wie war's? So zweckmässig, sorgfältig, ausdauernd! Ganz recht: „Er gräbt und schaufelt, so lang er lebt!

Gel. Ey so...! Wie soll man Ihnen nur beykommen?

Comp. Mit dem Aber! dem rund und nett ausgesprochenen Aber! Was Sie zuletzt an mir rühmen, sind wirklich Verdienste: aber gerade dieselben, die ich an meinem Schuster rühmen muss. Sehen Sie nur diese neuen Stiefeln! Sie sitzen gut, sie drücken nicht, halten aus, nehmen kein Wasser an. Er ist ein ehrlicher Kauz, der Schuster; er hat zweckmässig, sorgfältig und ausdauernd gearbeitet. Geschickt noch dazu! Jetzt das Aber!

Gel. Nein; jetzt gar nichts! Wie sollten Sie bey dieser Unruhe, bey dieser Gereiztheit, im Stande seyn, ein kritisches Urtheil zu benutzen, oder auch nur, es richtig aufzufassen und zu behalten?

Comp. Seyn Sie nicht bös! Geben Sie mir die Hand! Sie haben Recht. Ich will ruhig seyn. Ich will aufmerksam hören. Weiss Gott: es ist mir Ernst, zu lernen. Besonders auch, von Ihnen zu lernen. Kritisiren Sie drauf los! tüchtig, scharf drein geschnitten, dass die Fetzen herum fliegen!

Gel. Sprechen Sie doch, als ob Kritisiren und Tadeln Eins wäre —

Comp. Und ist's nicht? wenigstens in Praxi?

Gel. Bey mir in meinem Zweck und Willen sicher nicht; weder hier, noch irgendwo und irgendwann. Spreche ich ein Urtheil aus, so will ich etwas ganz Anderes damit.

Comp. Was denn?

Gel. Ich wünsche, den Autor sich selbst richtig zu beurtheilen fähiger und geneigter zu machen.

Comp. Ah — schwer Stück Arbeit! Ist es Ihnen wirklich zuweilen gelungen?

Gel. Nicht zuweilen, sondern oft: nur selten im ersten Moment, und zuweilen erst nach Jahren.

Comp. Auf's Wort: es soll Ihnen an mir auch gelingen. Fangen Sie nur an.

Gel. Wir sind jetzt doch Beyde ein wenig gestört. Lassen Sie uns inzwischen von etwas Anderm sprechen. Stehen Sie mit der hiesigen Musikhandlung noch in dem alten Verhältnisse?

Comp. Wie kommen Sie zu der Frage?

Gel. Sie fällt mir eben ein. Ich meyne: in dem Verhältnisse, dass sie Ihnen alles Neue von einiger Bedeutung, das bey ihr oder sonstwo heraus kommt, zur Durchsicht schickt —

Comp. Ja; das ist noch so.

Gel. Viel werth! Da halten Sie sich fortwährend im Mittelpunkte der neuen musikalischen Erzeugnisse, wie die Spinne im Mittelpunkte ihres Gewebes. Die Spinne kömmt gut dabey weg: der producirende Künstler wohl auch. Es fängt sich immer was, und sogleich kann sie dahinter her seyn.

Comp. Ja; wenn sich nur nicht auch gar Manches finge, was nichts taugt, und nur dem Netze schadet.

Gel. Das lässt sie hängen, und der Faden ist bald wieder angeknüpft.

Comp. Das geradezu Schlechte oder doch Gemeine: nun ja, das lässt der Künstler wohl auch hängen oder fallen: aber was nicht geradezu schlecht oder gemein ist, und doch nichts werth, aber anziehend: das ist für ihn vom Uebel.

Gel. Was meynen Sie eigentlich damit?

Comp. Eigentlich und ohne Bild meyne ich ganz besonders: Was blosse Zeitsache, blosser Zeitgeschmack, modische Redensart ist.

Gel. Nun: das ist doch nicht Alles geradehin vom Uebel.

Comp. Nein; es kann's aber nur allzuleicht für ihn werden; für den producirenden nämlich. Mit oder ohne Willen, und oft auch ohne Bewusstseyn, nimmt er zu Vieles hiervon an, und damit geräth er hernach beym eigenen Produciren in das Gewöhnliche, bloss jetzt Geltende und Modische

Oktavenfortschreitung entdecken lassen. Sie heißt also:

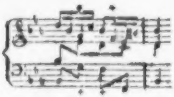

Aber vermuthlich ist hier wieder ein Druckfehler.

S. 12 folgt der Choral: *Straf mich nicht* u. s. w. Das Vorspiel zu dem Liede: *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht*, dürfte wegen der häufigen Einschnitte und Absätze, auch wegen der ungeraden Tonart, wohl nicht ganz die Würkung thun, die dabey beabsichtiget worden ist. S. 15 folgt der Choral selbst, und zwar im Tripeltakte. Rec. sah diese Melodie hier zuerst so. Möchten doch diese, fast menuettenartige Choräle zur Beförderung der Andacht, ganz ausgerottet werden.

(Der Beschluß folgt.)

Nachrichten.

Briefe über den Musikzustand von Rußland und besonders von Moskow.

Erster Brief.

— — Glückliches Land, dessen Bewohner Liebhaber von Musik und Gesang sind, diese beyde Gaben als wohlthätige Geschenke des Himmels betrachten, und sich von ihnen durchs Leben begleiten lassen; denen ein frohes gutes Volkslied oft zum Mithelfer bey schweren Tagsarbeiten wird, und deren Gesang und Saitenspiel jedes kleine Fest verherrlicht! Diese Freunde von Musik und melodischem Gesang sind die Russen. Wer in Petersburg gewesen, wird schon anfänglich sehr angenehm überrascht worden seyn, eine Clique Matrosen längst der Newa fahren zu sehn, die den Schlag ihrer Ruderstäbe mit recht artigen Chören, von 2 auch 12 stimmigen Chören oder auch mit sehr naiven Liedern begleiten. Der Nationalgeschmack will größtentheils Sätze aus Molltönen. Die Art ihres Vortrags bey allen hat so etwas Feines, daß man nothwendig gezwungen wird, das natürliche Talent dieser Leute zu bewundern, und diesen Wasserbewohnern, bey aller Eile, die man haben kann, ein Viertelstündchen nach dem andern zu schenken. Noch bedienen sie sich einer Art kleinen Horns zum Akkompagnement. Der Umfang dieses Instruments beträgt eine Oktave. Ich kann nicht so ganz behaupten, daß der Gesang dabey etwas gewinne: denn wenn der Instrumentalist nicht sehr bescheiden seine Ragoke behandelt, so kömmt etwas von einem Pfauen-Ton heraus, der denn freylich nicht der angenehmste ist. Auch Fuhrleute, besonders wenn sie in großen Karavanen reisen, verkürzen sich ihren Weg mit Gesang, (welches denn auch, neben bey gesagt, nicht nur angenehmer, sondern auch wohlfeiler ist, als der deutschen Fuhrleute ewiges Tabakrauchen. Ihre Art zu singen ist aber ganz von dem Gesang der erstern unterschieden. Sie bedienen sich einer fugenähnlichen Manier. Einer fängt das Thema immer an, und wird um einige Takte später vom zweyten unterstützet, und so gehet es denn der Reihe nach fort. Canon oder Fuge ist es freylich eigentlich nicht: wie sollten auch diese Leute dazu gekommen seyn, da bloß Natur und frohe Laune ihre Lehrmeister waren? Weil sie aber alle so geschickt dem ewigen *Unisono* in ihren gesellschaftlichen Gesängen auszuweichen verstehen, so wird man darin einen neuen Beweis finden müssen, daß diese Nation mit vieler Anlage zur Musik gebohren sey: denn gute Volksmelodien scheinen mir eben so sicher ein Beweis von Naturtalent zu dieser Kunst zu seyn, als feine, scharfsinnige Volkssprüchwörter von Anlage zum Witz. Auch in diesem Punkte, obgleich er nicht hierher gehört, muß ich den Russen rühmen. Er hat in seiner Sprache eine sehr große Anzahl sollider Sprüchwörter, bedient sich der dessen bey allen Gelegenheiten sehr gut, und kann darum auch für witzig erklärt werden.

Da der gemeine Russe schon so empfänglich für Gesang ist, so ist es wohl ganz nöthig, daß die kultivirte und höhere Klasse es noch mehr

herunter, ehe er sich's versieht; und aus Gewöhnlichem wird mit der Zeit Alltägliches.

Gel. Das lässt sich hören, und mag guten Grund haben.

Comp. Gewiss hat es ihn. Man hat so oft den herrlichen Beethoven bedauert, dass er fast die Hälfte seines Lebens nichts hörte, und seitdem von neuen Werken auch nur anderer Weniges, nur das Allerausgezeichnetste, durchzusehen gestimmt war. Freylich muss man ihn bedauern, wenigstens des Erstern wegen; denn es machte die gute Seele unglücklich. Aber gewiss hat es sehr viel beygetragen, ihn bis zum letzten Lebenshauche in seinen Werken so ganz eigenthümlich — originell und individuell — zu erhalten.

Gel. Da haben Sie wahrlich eine sehr gute Anmerkung gemacht. Ich werde sie nicht vergessen. Indessen möchte doch für den Künstler, der das weiss, und was er weiss, stets sich gegenwärtig erhält, die Gefahr wenigstens nicht allzugross seyn. Raphael konnte lebenslang gar nicht satt werden, die Werke anderer Künstler, selbst wenn nur in Zeichnungen und Kupferstichen, kennen zu lernen, und blieb doch der grosse, ganz eigenthümliche Raphael. Göthe lebt und webt in den verschiedensten Fächern der Poesie und Wissenschaft aller Nationen seit er ein Mann ward, und blieb doch der grosse, ganz eigenthümliche Göthe.

Comp. Ja, das sind Heroen des Menschengeschlechts: diese bewegt kaum, was Andere schon wankend macht oder gar niederwirft.

Gel. Wieder gut, mein Freund! So will ich wenigstens diess sagen: Das Mitleben im Mittelpuncte seines Faches und seiner Zeit in Beziehung auf diess Fach gewährt dem, welcher es behandelt, wie ich eben meynte — mit klarer, richtiger Ansicht, steter Beachtung dessen, was er weiss, und wachsamer Aufmerksamkeit auf sich selbst und seine Arbeiten: diesem gewährt es neben einiger Gefahr grosse Vortheile; indem er doch wohl nicht, wie der gute Beethoven, wie ausserhalb der Zeit und verschmähend, was sie bieten kann, das schwierigste und abgeschlossenste Daseyn führen möchte. Er lebt doch wohl lieber in der Zeit, mit der Zeit, zunächst für die Zeit: er muss daher, selbst was er nach den höchsten, allgemeinsten Ideen arbeitet, wenigstens an die Zeit, an ihren Sinn und ihre Wünsche, anknüpfen —

Comp. Ich möchte das weniger Vortheile — ein Gut: ich möchte es lieber ein nothwendiges Uebel nennen.

Gel. Wohl! so darf ich nur hinzusetzen: Jedes wahrhaft nothwendige Uebel ist ein Gut, für den, der es zu fassen und zu gestalten weiss. Doch das führt zu weit. Ich wollte eigentlich nur darauf hinaus: Ueber die Eigenheiten des Moments, über die in ihm herrschenden und sie bestimmenden Richtungen des Geistes und Geschmacks, die rühmlichen und nicht rühmlichen: darüber muss Niemand besser sprechen können, als, was Musik betrifft, gerade ein Künstler, wie Sie, und in jenen Ihren Verhältnissen. Da würde es mir sehr anziehend seyn, Sie hierüber zu hören — zuvörderst was den jetzigen Zeitpunct anlangt. Unser Einer — Sie wissen ja — beschränkt sich doch nur auf einen engen Kreis, und muss es wohl.

Comp. So weit ich's vermag, stehe ich gern zu Diensten. Nur aber jetzt nicht. Jetzt haben wir Andres vor.

Gel. Wir sind einmal im Zuge, und das Heft dort läuft uns nicht davon. Ich will Ihnen entgegenkommen; will fragen. Wir gehen vorerst bloss die wesentlichsten Momente durch. Melodie, Harmonie, Rhythmus: mit welchen Eigenheiten finden Sie jeden dieser Bestandtheile der Musik in unseren Tagen behandelt — im Ganzen nämlich, und mit Ausschluss des Schlechten oder ganz Geringen? Lassen Sie uns mit dem Rhythmus anfangen!

Comp. Warum das? Er ist doch nicht das Wesentlichste und Entscheidende!

Gel. Lassen wir das indessen, und denken daran: bey ihm hat der Verstand, obschon nicht die einzige, doch wohl die erste Stimme, und so findet sich bey ihm leichtest das Wort für das, was man sagen will. Mit den Leichtern aber anzufangen, ist überall gut. Welche Eigen[illegible] im Rhythmus; und zwar erst, in seiner Gestaltung, mehr für die äusseren Sinne — was wir Taktarten nennen: dann, im Aufbau des Innern desselben für den innern Sinn?

Comp. Das dürfte bald abgethan seyn —

Gel. Wie so?

Comp. Es findet sich da nur wenig Eigenes. Was die Taktarten betrifft: so wüsste ich in den neuesten Compositionen nichts, das nicht schon früher dagewesen wäre, um Ungewöhnliches wird von uns weit seltner angewendet, als von den Vorfahren. Manches auch, was diese erfunden haben, wenden wir gar nicht mehr an. Was aber den

Bau des Rhythmus im Ganzen anlangt: da zeigt sich auch wenig Eigenes, oder vielmehr, so weit ich mich irgend besinne, gar nichts, einzelne treffliche, doch meist nur flüchtige Wendungen, z. B. bey Beethoven, abgerechnet. Aber den Beethoven kann man schon kaum noch unter die Neuesten rechnen, und unter die eigentlich Modischen gar nicht.

Gel. Sollte es sich mit dem Rhythmischen in der Musik jetzt wirklich so verhalten?

Comp. Sie können sich darauf verlassen. Es müsste wunderlich zugegangen seyn, wenn Etwas in dieser Art wahrhaft Eigenes und Bedeutendes zum Vorschein gekommen, und mir ganz unbekannt geblieben wäre. Von den Tactarten haben verschiedene Meister verschiedene der ungewöhnlicheren, wie den Neunachtel-, den Zwölfachtel-Takt, zwar öfters angewendet, aber doch bloss von den Vorfahren wieder herüber gelangt und mitunter sehr schön benutzt — Spohr z. B. Doch gerade über diese Taktarten brauche ich Ihnen nicht erst zu sagen, dass sie, so wie der Dreyzweytel-, der Sechsviertel-Takt, mehr scheinbar, als wirklich, besondere Taktarten sind: der Neunachtel- ist doch eigentlich der Dreyviertel-Takt, der Zwölfachtel-, der Vierviertel-Takt, beyde ganz in Triolen ausgeführt u. s. w. Es haben zwar einige Wenige noch bey einem oder dem andern kurzen Stücke künstlichere und allerdings ungewöhnlichere Taktarten versucht: doch immer solche, die auch ehedem, und damals weit öfter dagewesen sind. Und es ist ihnen auch damit, wie mir scheint, nicht sonderlich gelungen; es fliesst nicht recht, man fühlt Zwang und Künsteln, es klappt mehr als es klingt, es sind mehr oder weniger glücklich gelöste Rechenexempel.

Gel. Da fallen mir die verschiedenartig gemischten Taktarten ein, die Reichardt zu strengerer Nachbildung kunstvoller Rhythmen der Dichter einführen wollte —

Comp. Er wollte es auch mehr, als er's that, obgleich es ihm einigemal vortrefflich gelungen ist. Das gehört aber nicht in unsern Kram; denn es ist nicht weiter in den Gang zu bringen gewesen, und jetzt wüsste ich Keinen, der davon Notiz nähme.

Gel. Das ist doch Schade.

Comp. Aber ganz natürlich. Diese Mischungen waren zu Gunsten der Dichtungen erfunden: bey weitem die meisten der jetzigen Componisten für den Gesang sorgen zwar — die besseren nämlich — für den rechten Ausdruck des Ganzen, aber um die Form der Dichtung, und vollends um die Besonderheiten dieser Form, bekümmern sie sich wenig oder gar nicht. Dem Publicum aber, auch dem musikalischen, ist das jetzt gänzlich einerley.

Gel. So! — Aber wenn nun auch diese gemischten Taktarten bloss zu Gunsten der Dichtungen erfunden waren: warum bedienen sich nicht zuweilen — sey es zu besonderm Ausdruck, oder zu Vermehrung der Mannigfaltigkeit und Freyheit der Bewegung oder wozu sonst — die Instrumental-Componisten ihrer, zumal da sie jetzt den Spielern alles nur Mögliche zumuthen können, und nach anderen Richtungen hin auch wirklich zumuthen?

Comp. Warum? Weil in der Instrumentalmusik dazu keine Aufforderung, viel weniger eine Nothdurft vorhanden ist.

Gel. Nun — was ich so eben anführte: ist das keine Nothdurft? und sogar keine Aufforderung?

Comp. Es lässt sich ja auf anderen und gangbareren Wegen bequemer erreichen.

Gel. So? wirklich? überall? auch unter allen Umständen? z. B., bey sonst absichtlich einfach und edel gehaltenen Stücken?

Comp. Soweit ich sehe: o ja!

Gel. So! Nun freylich: dann —! Aber der Bau des Rhythmus im Innern und Ganzen?

Comp. Da hat nun wohl Joseph Haydn — besonders in den Quartetten: doch mehr oder minder in allen seinen Instrumental-Compositionen seit seinen mittleren Jahren — durch unmittelbar ihm eigene Erfindungen, und dann bey der Ausarbeitung durch Verkürzen, Verlängern, Vermischen der Rhythmen, durch Versetzen der Accente, und was sonst noch Alles: er hat, sag' ich, am originellesten sich gezeigt, und am freyesten und leichtesten geschaltet und gewaltet. Beethoven hat der herrlichen, glänzenden Momente gleichfalls genug in dieser Hinsicht: doch wird man gestehen müssen: dass eben hier Vieles des Seinigen haydnisch, nur in eigener Weise angewendet, und dass eben hier Haydn wirklich reicher ist. Gewiss erinnern sie sich der Werke Haydn's genug, um mir Recht zu geben.

Gel. Was sollt' ich nicht! Ist doch gerade das Rhythmische und was davon abhängt, ein Hauptmittel, wodurch Haydn gar manchem, an sich nicht eben bedeutenden Gedanken ein so eigenes Interesse, einen so eigenen Reiz gegeben; wodurch er, der

geniale, heitere Humorist, halb im Scherz, halb im Ernst gewissermaassen aus Nichts Etwas gemacht hat, und oft etwas so Allerliebstes! — Nun also die Späteren, Beethoven ausgenommen, die Jetzigen: diese haben das so ziemlich fallen lassen? vergessen oder verschmäht?

Comp. Nein; das nicht: sie haben es vielmehr — wenigstens das Auffallendere — vielfältig benutzt, auch wohl geradezu nachgeahmt oder aufgenommen — denken Sie nur an so viele Scherzandos und Rondos: aber dadurch ist es etwas abgebraucht worden, und wirkt nun weniger, besonders in den Nachahmungen, die, wenn auch noch so geschickt und gewandt gemacht, doch niemals, wie das jung und frisch aus eigens begabter Seele in glücklicher Stunde Entsprungene hervortreten und eingreifen können. Den Beethoven, wie gesagt, hin und wieder ausgenommen — haben die Jetzigen in dieser Hinsicht, so viel ich irgend weiss, wirklich nichts Neues und Originelles erfunden. Sie scheinen auch gar nicht darauf ausgegangen zu seyn.

Gel. Dann hätte sich ja die, in anderen Hinsichten neuerdings so sehr erweiterte und bereicherte Musik, in dieser — in Hinsicht auf Rhythmus, verengert und verärmert?

Comp. Wer die Aelteren, wie Händel'n, kennt, und die Mittleren, wie eben den Haydn und Carl Philipp Emanuel Bach — den darf ich nicht vergessen, da er gerade hierin ein Matador ist: wer diese kennt, sag' ich, der wird Ihnen nicht widersprechen können.

Gel. Nun dächte ich: bey den jetzt so zahlreich, mit und durch einander verwendeten Instrumenten in Orchesterstücken; bey der fast immerwährenden Vollgriffigkeit in der Klaviermusik; bey den vielfältigen, künstlich verschlungenen Details in Quartetten und ähnlicher Musik; bey den überreichen Figuren überall, selbst im Gesange — müsste ohnehin der Rhythmus weniger deutlich, weniger sinnlich wahrnehmbar, mithin weniger sinnlich erregend werden —

Comp. Das ist auch so —

Gel. Und so müsste die Wirkung der Musik von dieser Seite, und in so fern überhaupt, schwächer ausfallen?

Comp. Muss zugestanden werden. Darum lieben auch jetzt, z. B. dieselben Italiener, die noch vor zwanzig Jahren vor dem Gebrauche der grossen Trommel und deren Zubehör in der Oper, um die Rhythmen par Forçe bemerklich zu machen, das Kreuz geschlagen hätten: sie lieben sie dermaassen, dass keine nichtkomische Oper bey ihnen nun ohne sie aufkömmt und die Componisten nicht selten sogar zwey „Banden," die eine im Orchester, die andere auf der Bühne, anbringen —

Gel. Sie sagen das so leicht hin und gleichgültig: kann ein wackerer Künstler, wie Sie, also sprechen über einen bedeutenden und wesentlichen Verlust, den seine Göttin erleidet?

Comp. Wenn er an das denkt, was diese seine Göttin dafür von anderen Seiten gewonnen hat: so kann er's, dünkt mich.

Gel. Ich weiss doch nicht! Verlust bleibt immer Verlust. Und dieser muss ein grosser seyn, wenn ich mir auch nur das zusammen stelle, was Sie selber behauptet —

Comp. Was?

Gel. Vorhin, von Haydn und bey dieser Gelegenheit: jetzt von den Italienern. Das weiss't doch ganz offenbar auf die Wichtigkeit des Rhythmischen, und zwar für musikalisch vorzüglich Gebildete, ja Verfeinte, hin. Wenn ich mich dann der alltäglichen Erfahrungen hierüber an musikalisch Halb- und Viertels-Gebildeten erinnere: z. B. wie viel, scharf und charakteristisch rhythmisirte, wenn auch in Melodie und Harmonie ganz ordinaire Märsche und Tänze auf sie wirken, und dagegen, wie wenig, melodisch und harmonisch wahrhaft vorzügliche, aber nicht so rhythmisirte; wenn ich dann zum Ueberfluss auch noch an kunstlerisch rohe Völker denke, wie die Türken, an denen unsere Melodie und Harmonie nur als Masse nicht unangenehmer Klänge augenblicklich und spurlos vorübergeht, indess der scharf bezeichnete Rhythmus sie zu lichtem, ja wohl gewaltsamen Enthusiasmus aufregt; oder gar an wilde und verwilderte Horden, die ohne alle Musik auskommen und bloss durch scharfbezeichneten Rhythmus dieselben Wirkungen erfahren ...

Comp. Nun, was folgt da?

Gel. Zum Allerwenigsten: dass — wie auch seit Jahrtausenden anerkannt — der Sinn für Rhythmus im Innern der Menschennatur gegründet ist, darum sich überall ankündigt als Bedürfniss, das befriedigt seyn will; dass nicht nur unsere neuere, sondern alle Musik zunächst — ich will sagen: zuerst — in dieser Beschaf-

senheit unserer Natur ihren Ursprung hat, darauf gebauet ist, und die Befriedigung dieses Bedürfnisses ihr erster — wenn auch unterster, doch in der Wirkung allgemeinster Zweck ist; dass darum, womit dies Bedürfniss befriedigt wird, einen der wesentlichsten, und den recht eigentlich nothwendigen Theil jeder Musik ausmacht...

Comp. Sie holen weit aus. Aber an alle dem, und was sich daraus von selbst versteht, zweifelt ja kein Mensch —

Gel. Doch was versteht sich denn von selbst daraus? Es versteht sich daraus auch, dass z. B. die Hintansetzung des Rhythmischen in der Musik durch nichts Anderes — durch keine melodischen oder harmonischen oder was sonst für Vorzüge neuester Compositionen ersetzt oder ausgeglichen, sondern höchstens, wenn diess Andere vortrefflich, wenigstens höchst reizvoll ist, der Mangel vertuscht, weniger bemerklich, weniger empfindlich werden kann: wogegen aber selbst diess Vortreffliche, diess Reizende, noch sehr gewinnen und viel mehr wirken würde, wenn es zugleich mit rhythmischen Vorzügen erfunden und ausgeführt wäre; dass darum die Componisten, lassen sie sich, Ihrer Behauptung nach, jetzt diese Hintansetzung zu Schulden kommen, daran wahrhaft Unrecht thun und ihren eigenen Werken im Werthe und noch mehr in der Wirkung schaden —

Comp. Sie gerathen in Eifer —

Gel. Die Sache wäre wohl des Eifers werth: doch ich fahre ruhiger fort. Ist nun bey allen Werken dieser Beschaffenheit Letztes der Fall — dass sie nämlich eines wesentlichen Vorzugs ermangeln, minder ansprechen, schwächer wirken, besonders auch trockener und — länger erscheinen, als das bey der von mir gewünschten Organisation geschehen würde, und als auch ohne Zweifel die Autoren erwarteten: ist es bey allen der Fall: so muss er es ja offenbar noch mehr seyn bey Werken, wo der Autor auf jene verputzenden Reize Verzicht gethan hat...

Comp. Ja doch, ja!

Gel. .... vielleicht weil die Gattung und der besondere Zweck wollten, dass sie einfacher, ernster — so zu sagen: keuscher, hervortreten sollten...

Comp. Ja doch!

Gel. ... weil er es zweckmässiger fand, ihnen nicht wenig Kunstreiches, für die Auffassung Schwieriges, zu ertheilen, indem er sie nicht für die gemischte Menge bestimmte... weil z. B. sie seyn sollten...

Comp. Ha!

Gel. Was?

Comp. „Klavierstücke für Kenner!“ O Sie —!

Gel. Nun?

Comp. Sie mit Ihrer Unschuld und Absichtlosigkeit! „Wir wollen indessen von etwas Anderem sprechen“ — Schön, 'was Anderes! „Es würde mir sehr anziehend seyn, Sie darüber zu hören“ — und ich ehrliche Haut lasse mich auch eine Seigerstunde herum führen — Ja, schmunzeln Sie nur! immer im Kreise herum — bis auf den Punct...

Gel. Auf welchen? Doch nur auf den, gleich angekündigten: dass der Autor fähiger und geneigter werde, sich selbst richtig zu beurtheilen. — Bleiben Sie doch sitzen! Was wollen Sie mit dem Hefte?

Comp. Weg damit! ich schreib' ein Andres. An die verzweifelte Rhythmik hatt' ich — ehrlich gestanden — hier so gut als gar nicht gedacht, sondern, wie jetzt Andere auch thun, nur frisch drauf los geschrieben, wenn sich in freyer, guter Stunde die Melodie fand, und in gespannter, ernster, die harmonische Ausführung. Das soll nun anders werden. Adieu!

Gel. Eilen Sie doch nicht! Sie wollten sich auch erst noch über die Eigenheiten des Moments, was Melodie und Harmonie anlangt, erklären —

Comp. Heute nicht! heute nicht! Gute Nacht — Sie — Eyertreter!

Rochlitz.

Nachricht.

Berlin, den 31sten December 1828. Reich war der nasse, unfreundliche December-Mond an Kunstgenüssen mannigfacher Art, die wir am besten in chronologischer Folge recapituliren.

Am 2ten gab Dem. Tibaldi zum zweyten Male Rossini's Tancred mit gleich lebhaftem Beyfalle im Königlichen Opernhause, und beschloss damit für jetzt ihre hiesigen Gastrollen, indem sie nach Hamburg abgereist ist.

Am 5ten fand die wöchentliche Moeser'sche Quartett-Unterhaltung statt. Den 4ten gab Herr Musikdir. Moeser ein grosses Concert im Saale des Königl. Schauspielhauses. Der Concertgeber liess

sich mit einem Viotti'schen Violin-Concert in H. dur und in einer Polonoise eigener Composition, mit Begleitung eines Chors von Posaunen und Trompeten, mit Beyfall hören. Mad. Schultze, Fräulein von Schätzel und Dem. Tibaldi gaben dem Gesange neuen Reiz durch ihre verschiedenartigen Kunstleistungen. Dennoch war der Saal wenig gefüllt.

Am 5ten trat Herr Stümer als Hüon in C. M. v. Weber's lange ersehntem Oberon wieder auf. Der hohen Preise ungeachtet war das grosse Opernhaus überfüllt und die Theilnahme an der vorzüglichen Darstellung enthusiastisch. Die Ouverture wird jedes Mal da Capo verlangt und mit ausserordentlichem Feuer ausgeführt.

Am 7ten wurde Onslow's Colporteur (Hausirer), am 9ten Euryanthe von C. M. v. Weber, nach langer Ruhe, mit hohen Opernpreisen bey vollem Hause gegeben. Mad. Devrient, vom Königl. Hoftheater zu Dresden legte in die Darstellung der Hauptrolle eine so hohe Bedeutung, wie solche bisher nicht geahnet war. Vorzüglich ergriff ihr ausdrucksvolles, ächt tragisches Spiel voll Wahrheit im Finale des 2ten Actes, bey der Vertheidigung der Unschuld und Treue Euryanthe's, und der Ausdruck der Angst über die Lebensgefahr Adolar's im Drachen-Kampfe, wie der höchsten, zur Erschöpfung aller Lebenskraft übergehenden Freude in der Scene: „Zu ihm, zu ihm." Mad. Devrient wurde (ein hier höchst seltener Fall) schon nach dem 2ten, und nach dem 5ten Acte wiederholt durch Rufen geehrt. Herr Wächter machte als Lysiart keinen sehr ausgezeichneten Eindruck, was zum Theil wohl an der undankbaren Rolle liegt.

Am 10ten gab der nach Stuttgart abgehende Tenorist Jäger ein Mittags-Concert im Königsstädter Theater, das sehr bunt aus meistens kleineren Musikstücken zusammengestellt war. Eine neu engagirte Sängerin, Dem. Thorschmidt, mit sehr starker Stimme, debütirte darin noch etwas befangen in der grössern Scene der Agathe in Weber's Freyschütz. Zu dem, an demselben Tage im Königl. Schauspielhause dargestellten neuen Trauerspiele von Raupach: Genoveva, hat der Herr Concertmeister Henning die erforderliche Musik wirksam componirt. Noch fand den nämlichen Abend in der Moeser'schen Soirée die Aufführung der ersten Beethoven'schen und der, in Herrn Moeser's Concert zuerst executirten neuen Symphonie von Spohr (in C moll), ingleichen einer Ouverture von Lindpaintner statt. Die tiefgedachte, sehr ernste und original erfundene Spohr'sche Symphonie sprach die Musik-Kenner, ihrem Werthe gemäss, an.

Am 11ten fand zum Besten des Friedrichsstifts ein Concert statt, worin Fräulein von Schätzel, Dem. Tibaldi, Hr. Wächter und Hr. M. D. Moeser sich hören liessen.

Die Sing-Akademie feyerte denselben Abend den 70sten Geburtstag ihres vieljährigen Vorstehers, des Herrn Professor Zelter durch eine festliche Aufführung beyliegender, dazu von Goethe eigends gedichteten Cantate, welche Hr. Musik-Director Rungenhagen, der treue Gehülfe Zelter's, mit besonnener Ordnung, Klarheit und Wärme des Gefühls, einfach und melodisch, dem Zwecke entsprechend in Musik gesetzt hatte. Die Aufführung von einer so grossen Anzahl guter Singstimmen (mit blosser Pianoforte-Begleitung) war höchst ergreifend und rührte den gefeyerten, rüstigen Greis tief. Bey den Textes-Worten:

„Schlinget eure Lorbeerzweige
„Dreyfach um das würd'ge Haar"

überreichte Mad. Milder, die Muse des edlen Gesanges würdig repräsentirend, dem vor dem Amphitheater der Singenden sitzenden Veteran der ernsten Vocal-Musik und Nachfolger des unvergesslichen Fasch die verdienten Kränze des Künstler-Ruhms und der dankbaren Anerkennung seines, in neuester Zeit hier und da zu gering geachteten Verdienstes um die geistige Wirksamkeit der höhern Tonkunst. —

Glückwunsch von Göthe, in Musik gesetzt von Rungenhagen.

Bauende.

Schmücket die priesterlichen Hallen,
Edler Harmonie errichtet,
Heut dem Manne zu gefallen,
Der sein Leben euch verpflichtet.

Wagst laut und klar zu nennen
Sein Bemühen, seine Tugend;
Denn ein herrlich Anerkennen
Ist des Alters zweyte Jugend.

Singende.

Füllt die wohlgeschmückten Hallen
Laut mit festlichen Gesängen,

Und in Chören lasst erschallen,
Wie sich die Gefühle drängen.

Lasst uns kräftiglich erstärken
Des Verdienten neues Leben,
Mag ein Jüngling wohl vermerken
Sich bey Zeiten zu erheben.

Dichtende.

Froh tret' ich ein, und wohl weiss ich zu schätzen,
Was ihr, so nah mit meinem Thun verwandt,
Zu diesen Tagen festlichem Ergötzen
Von Herrlichkeit umher gebannt.
Kühn darf ich mich nach jeder Seite wenden,
So herrlich sey, so festlich sey der Ort,
Doch bricht hervor und glänzt nach allen Enden
Der Freundschaft wie der Liebe heilig Wort.

Die Blumen, gepflegt und gehütet,
Ihn bracht' ich sie oft zum Strauss,
Wie frisch man der Liebsten sie bietet,
Sie nahmen sich zierlich aus.
Nun erst begann es zu düften,
Da hob ein frischer Flor
Zu leichten Aethers-Lüften
In Tönen sich hervor.

Bauende.

Hat er uns früh gepfleget,
Wir gründeten sein Haus.

Singende.

Wie er uns täglich heget,
Wir füllen's freudig aus.

Zu Drey.

Nun erst beginnt's zu düften,
Nun hebt ein frischer Flor
Zu leichten Aethers-Lüften
In Tönen sich empor.

Dichtende.

Blitz und Schlag
Am klaren Tag
Unterbricht
Freud' und Licht.

Bauende.

Finsternis und Nebelschauern
Mögegeben unbewusst,
Und von tiefgefühltem Trauern
Nähret sich die hohe Brust.

Singende.

Melodie'n, so hehr, so schöne,
Dringen aus der sinn'gen Brust;
Ach, es sind nur Trauertöne,
Bittre Klagen ob Verlust.

Dichtende.

Wie wenig wir Geschäftigen,
Vermochten wir alsdann!
Er weiss sich selbst zu kräftigen,
Er ist, er steht ein Mann.

Bauende.

Er steht.

Singende.

Er steht.

Bauende.

Er ist.

Singende.

Er ist.

Alle.

Ist unser Mann.

Dichtende.

Was braucht es weiter!
Wir sangen heiter
So wie am Anfang,
So auch am Ende,
Dass jeder Jahrgang
Sich rein vollende.
Sein Thun und Lassen
In eins zu fassen,
Gönn' ihm das Glück!

Bauende. Dichtende. Singende.

Zu Drey oder Vier.

Dankbar, ewig klar und helle,
Fliesse segnend unser Sang;
Doch zu solcher Freuden-Schwelle
Weilten wir schon allzulang.

Alle.

Dank- und Reh- und wonnereiche
Auserwählte treue Schaar,
Schlinget eure Lorbeerzweige
Dreyfach um das würd'ge Haar.

Am 13ten wurde Auber's „Maurer," am 14ten, statt des angekündigten Don Juan, Fernand Cortez gegeben.

Am 16ten stellte Mad. Devrient die Rezia in Oberon mit dem innigsten Gefühl und gleich enthusiastischer Aufnahme dar.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar. **N°. 2.** 1829.

Recensionen.

Nr. 1. *Der 24ste Psalm, nach Herders Uebersetzung in Musik gesetzt — — von Friedr. Schneider.* Oeuv. 72. Halberstadt, bey C. Brüggemann. Partitur und Singstimmen 2 Thlr. 12 Gr. Singstimmen allein 12 Gr.

Nr. 2. Dasselbe Werk im Klavierauszuge, vom Componisten verfertigt. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Schon der 23ste Psalm, ebenfalls nach der Herder'schen Uebersetzung bearbeitet, gehört zu den besten Leistungen des im Fache heiliger Musik unermüdet thätigen Componisten: dennoch verdient der vor uns liegende noch mehr unter die vorzüglichsten Arbeiten Friedr. Schneiders gerechnet zu werden. Niemand, der ihn würdig aufführen hörte (und die Ausführung desselben unterliegt keiner besondern Schwierigkeit), hat je, so viel uns nur bekannt geworden ist, ein anderes Urtheil darüber gefällt, als ein den Componisten ehrendes. Vorzüglich und völlig mit Recht ist von Allen die tief wirkende Kraft der Chöre gepriesen worden, und wir sind doppelt erfreut, diesem allgemeinen Urtheile mit vollster Ueberzeugung beytreten zu können, einmal um der Sache und des Verfassers willen, und zweytens auch unsertwegen: denn nichts ist uns unangenehmer, als wenn wir nach best möglichst abgeschlossener Ueberzeugung, dem uns unverbrüchlichen Gesetze, immer nur individueller, aber doch jederzeit vielfach überlegter Wahrheit nach, uns einmal genöthigt sehen, von der allgemeinen, oder zuweilen auch nur von Einigen dafür ausgegebenen Meinung unumwunden abgehen zu müssen. Hier ist das nun keineswegs der Fall, und wir stimmen mit Freuden allen den lobenden Nachrichten bey, die auch in unserer Zeitung schon längst über die herrliche Wirkung dieses ausgezeichneten Gesanges abgegeben worden sind. Wir empfehlen ihn daher mit wahrem Vergnügen allen Singinstituten, allen Vorstehern kirchlicher Musiken, so wie allen Freunden eines ernsten Gesanges, die unsere herrliche Kunst auch in ihren häuslichen Zirkeln für höhere Zwecke, als für blosse klangvoll verrauschende Zeitverkürzung, zu gebrauchen Geist und Vollgefühl genug besitzen.

Bevor wir auf das Einzelne dieses schönen Werkes etwas näher eingehen, haben wir noch einen kleinen Irrthum zu berichtigen, der durch den Titel der Partitur und des Klavierauszuges veranlasst wurde, und natürlich öfter nachgesprochen werden wird. Es ist nämlich daselbst hinzugefügt worden, es sey dieser Psalm zum ersten Male bey dem zweyten Musikfeste an der Elbe zu Zerbst aufgeführt worden (Nachrichten über dieses Fest sind im 29sten Jahrgange unserer Zeitung S. 522. zu lesen): er ist aber bereits im Jahre 1823 am 13. October in einem vom Componisten selbst in unserm hiesigen Gewandhaussaale veranstalteten Extraconcerte unter Anderm mit zu Gehör gebracht worden, worüber auch im 26sten Jahrgange unserer Zeitung Nr. 13 so ausführlich, als es in übersichtlichen Nachrichten nur wünschenswerth seyn kann, gesprochen worden ist.

Und nun zu näherer, möglichst gedrängter und genauer Darstellung des empfehlenswerthen Werkes. Der erste Chor: „Jehovah's ist die Erd' und ihre Fülle" schreitet in aller Einfachheit und Natürlichkeit so wahrhaft pracht- und kraftvoll einher, dass diesem Gesange nichts hinzugefügt und nichts weggewünscht werden kann; er erhebt die Seele zum Preise dessen, der den Weltkreis gründete über den Fluthen. Je höher nun gleich Anfangs des Menschen ganzes Gemüth in sein schönstes Leben versetzt wurde, desto schwieriger wird es der weitern dichterischen und musikalischen Auseinandersetzung, diese stark errungene Höhe

würdig zu behaupten. Die gleich sich anschliessenden prophetisch klaren Fragen: „Doch wer darf gehen auf Jehovah's Berg? wer darf da stehen, wo er hoch heilig wohnt?“ und die dem Sopran und den Mittelstimmen gegebene Antwort: „Wer rein von Hand und rein von Herzen ist“ u. s. w. sind zwar keineswegs verfehlt zu nennen, was von keinem Satze des ganzen Werkes beklagt werden kann: dennoch bekennen wir, eben diesem, doch nur sehr kurzen Satze eine noch grossartigere Haltung gewünscht zu haben, welcher Anforderung der dritte Satz, der recitativischen Einleitung und dem herrlichen Chore nach, auch so völlig genug thut, dass jener Wunsch in eine höchst wohlthuende Befriedigung sich auflöst. Mitten im Heiligthume stehen sich Gefühl und Gedanken, und erhaben schreitet Alles, wie im Doppelchore, bis zu der hohen Frage: „Wer? wer ist der König der Ehre?“ Im vollen Glanze tritt mitten in den Fragen das innere Preissgefühl lebendig hervor zu den erhabenen Worten: „Erhebt euch, Thüren der Urwelt, denn der König der Ehren will einziehn!“ und die letzte Antwort liegt schon klar und stark in der dankenden Seele. In einer vortrefflich gearbeiteten Fuge erschallt der Preis des Höchsten immer wachsender, immer feuriger in der begeisterten Gemeinde. Wenn wir im einstimmigen Fugenthema den sechsten Tact getilgt wünschen, weil wir für solche Erhebung die Dehnung des Gedankens nicht ganz angemessen finden: so ist das doch nur eine sehr geringfügige Einrede, deren Recht sich nur einen einzigen Tact entschieden behaupten kann, da sie, wie in sich verloren, beym Hinzutreten der übrigen Stimmen erscheint. Vielleicht hätte aber die Weglassung dieses im Thema überflüssigen Tactes der ganzen Fugenbearbeitung noch einen höhern Schwung verliehen. Diess nur zur Prüfung für den Verfasser. Immer lebendiger hebt sich Jehovahs Lob und steigert sich bis zum Frohlocken, das Alles in Allem erfüllt mit der Wonne der Anbetung. Wir danken dem Verf. ganz besonders für dieses Werk, und wünschen ihm zur Freude der Welt die weiteste Verbreitung. Die äussere Ausstattung der Partitur und des Auszuges gereicht der Handlung zur Ehre. *G. W. Fink.*

Cinq Sonatines, arrangées des Quatuors de J. Rossini, pour le Pianof. par F. Meckwitz. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Fünf Nummern; jede 12 Gr.)

Es wäre nicht uninteressant, die Entstehungsgeschichte dieser Quartette, und folglich zu erfahren, wie Saul damit unter die Propheten gekommen sey. Sie sind, diese Quartetten, überall, auch in Paris, unter Rossini's Namen erschienen, und er hat nicht widersprochen: so müssen sie ja doch von ihm seyn. Auch tragen sie in sich selbst so viele Merkmale seiner Autorschaft, dass kaum zu glauben, es habe sie ein Anderer in seiner Manier geschrieben. Ein solcher aber müsste, um diese Manier dermaassen zu treffen, ein überaus fähiger und geschickter Mann seyn: und dieser würde dann gewisse Schwächen sich nicht haben zu Schulden kommen lassen. Müssen wir also annehmen, R. habe die Quartette wirklich verfasst, so scheint es, wenigstens dem Rec., eben so sicher, es müsse diess in seiner frühesten Zeit geschehen seyn, bevor er seinen Platz und sein Glück auf dem Theater gefunden; mithin, da Letztes sein Fall schon in Jünglingsjahren war, fast noch in seiner frühreifen Knabenzeit, und besonders, ehe er mit deutscher, vornämlich deutscher Quartettmusik, irgend bekannt worden war. Da die Beweise dafür zugleich diese Compositionen selbst näher bezeichnen, so will der Rec. wenigstens einige derselben hier anführen. Quartette können diese Musikstücke eigentlich nur heissen, in wiefern in ihnen von vier Personen jede Etwas zu geigen bekömmt. An den eigenen Quartettstyl, welchen bekanntlich J. Haydn zuerst bestimmter aufgefasst und so ausgebildet, wie er seitdem bey allen Nationen Eingang gefunden und aufgenommen, wie auch durch ihn erst das Quartett als eine künstlerisch selbstständige Musikgattung festgestellt ist: an diesen ist hier nicht zu denken, wenn auch zuweilen eine andere Stimme, als die, der ersten Violine, ein kleines melodisches Sätzchen erhält. In dieser Hinsicht gleichen diese Quartette denen des Vanhall und Stamitz in Deutschland, aus deren früheren Jahren: sie sind, wie diese, Sonaten, an vier Personen vertheilt. (Hieraus folgt auch — was gleich hier beyläufig bemerkt werden mag — dass es ein guter Gedanke war, sie hier wieder auf das, was sie eigentlich sind, zu reduciren; und da man jetzt auch mit dem Worte, Sonate, einen höhern und ernstern Begriff zu verbinden pflegt, irrigen Erwartungen zu begegnen, sie Sonatinen zu nennen, ungeachtet mehre Sätze

nicht kurz und manche Passagen, so zu sagen, leicht concertmässig sind.) Diese hier in anderer Beziehung erwähnten Passagen, wie sie nun sind, geben einen zweyten Beweiss für jene Zeit in Italien, wo noch die Giornovicchi'schen und ähnliche Violinconcerte dort florirten; denn in dieser Art, ja mitunter fast ganz dieselben, sind wirklich diese Passagen. So würde sie der, eben in Erfindung von Figuren und dgl. so reiche R. jetzt, meynen wir, gar nicht haben schreiben können. Eher noch scheint es uns anzunehmen, er habe jenen Styl aus gewissen besonderen Ursachen vorsätzlich beseitigen und für gewisse besondere Zwecke seine Sonaten an vier Spieler vertheilen wollen, als: er habe diese Röllchen und Schwänzchen wieder hervor suchen können. Ein drittes, was Rossini jetzt, oder nur in etwas späteren, als angehenden Jünglingsjahren, gleichfalls, unserer Meinung nach, gar nicht hätte schreiben können, und was daher auch als ein Beweiss für unser Datum dient, das sind die vielfältigen Wiederholungen, Note für Note, und nicht selten ganzer Sätze von mehren Zeilen; so dass, wenn man sich für diese Manier von ehedem auch des Zeichens von ehedem — des „bis" — im Stiche hätte bedienen wollen, vielleicht ein Drittheil des Raumes würde erspart worden seyn. Diese sind nun also grosse Schwächen, zu denen auch noch die, einer oft vernachlässigten Harmonie, kömmt, und um so spashafter nimmt sich die, auch schon um des Ausdruckes willen spashafte Aeusserung eines der Verleger dieser Quartette aus, dass nämlich R., nachdem er von der Einen Seite unsterblich sey, es durch diese Quartette nun auch von der andern zu werden sich entschlossen u. s. w.; aber, ungeachtet aller jener Schwächen, glaube man nicht, dass diese Compositionen ohne Interesse, oder doch ohne allen eigentlichen Werth wären. Für Manche (und darunter gehört der Rec.) ist es schon einigermaassen interessant, in diesen Quartetten nicht wenige der Eigenthümlichkeiten des Meisters, der rühmlichen und nicht rühmlichen, hier gleichsam in junger Aussaat und im Keimen zu entdecken; gerade so, wie es der Fall ist mit den kleinen Sonaten, und noch mehr mit den kleinen Variationen Mozart's, aus dessen späterer Knaben- und angehenden Jünglings-Zeit. Aber mehr als diess wollen sagen, und einen allgemeinern Antheil werden erwecken: der herrschende, leichte und muntere Geist; nicht wenige, wahrhaft schön erfundene und dem Autor gänzlich eigene Melodieen; öftere Regungen oder doch Anwandlungen von zartem, lieblichem, zuweilen selbst innigem Ausdruck; auch hin und wieder, obschon selten, eine originelle, sehr wirksame Wendung der Harmonie. (Zu welchen letztern wir aber um's Himmels willen bitten, nicht etwa die sauberen Rückungen im Finale des fünften Quartetts, eines Donnerwetterchens, zu rechnen.) Daraus ergibt sich nun, meynen wir, folgendes Resultat im Allgemeinen: Nimmt man die Sache völlig, wie sie liegt, rechnet ab und gibt zu, was nun einmal abzurechnen und zuzugeben — und wessen freylich viel ist: so wird man an mehren Sätzen dieser Quartette, sowohl im Originale, als in diesem Arrangement, Vergnügen finden, und am meisten wohl an folgenden: No. 3, 1ster Satz, No. 3, 1ster und 2ter Satz, No. 4, 1ster Satz, No. 5, 1ster und 2ter Satz. Je mehr aber Spieler oder Spielerinnen gerade das suchen, was, wie wir sagten, hier Gutes gefunden wird, je höher sie eben diess halten, und je weniger sie, wenn's nur hübsch klingt und ermuntert, das vermissen, was hier nicht gefunden wird: desto mehr Vergnügen werden sie hier finden. Zu Letzterm wird auch beytragen, dass Alles für nur sehr mässig Geübte leicht auszuführen ist, und doch, nett und lebhaft vorgetragen, zuweilen so klingt, als ob es diese nicht wäre. Die Spieler mögen sich übrigens durch die erste Sonatine nicht für das Ganze verstimmen lassen; denn diese ist die geringste von allen. — Stich und Papier sind sehr gut.

Nachrichten.

Berlin (Beschluss).

Den 17ten wurde Beethovens Geburtstag in der Mozer'schen Versammlung durch vorzügliche Aufführung der Sinfonia eroica, des Meisterstücks dieses grossen Genius, festlich begangen. Es folgte hierauf ein nicht gehörig einstudirtes, auch wohl in der Composition etwas schwächeres Tripel-Concert für Pianoforte, Violin und Violoncell, von den Herren Taubert (einem Schüler von L. Berger), Moeser und Kelz ausgeführt. Herr Bader sang hierauf das reizende Lied: Adelaide vortrefflich am Klavier. Der Schauspieler Krüger recitirte ein Gedicht zu Ehren Beethovens von Langbein, mit

einem Zusatze von Stieglitz; die herrlich grosse Ouverture zu Egmont endete die schöne Kunstfeyer, zu der sich ein ungewöhnlich zahlreiches Auditorium eingefunden hatte.

Am 18ten gab Mad. Devrient im Königstädter Theater Sargin Sohn; am 19ten im Königlichen Theater Emmeline in der Schweizerfamilie; am 20sten im Königstädter Theater wiederholt Sargin; am 21sten im Königl. Theater Euryanthe mit gleicher Theilnahme wiederholt; am 22sten im Königl. Theater zum Schluss ihrer hiesigen Gastspiele die Anna in der „weissen Dame" von Boyeldieu. Am meisten zeichnete sich Mad. D. als Euryanthe aus. Von Seiten des Gesanges befriedigte diese Künstlerin am wenigsten als Anna, da Dem. Sonntag und Dem. Schechner hierin uns zu unvergessliche Muster bleiben.

Am 23sten trat im Königstädter Theater Dem. Thorschmidt zum ersten Male in der Rolle der Marie in der Herold'schen Operette: „Verborgene Liebe" auf, und zeigte eine fast zu starke Stimme für diese Bühne, noch wenig Ausbildung im Gesang und Spiel, wie auch Dem. Gehse ihre gute und ziemlich geläufige Stimme viel zu sehr anstrengt, auch im Vortrage und in der Haltung noch der Veredelung bedarf.

Am 26sten, 28sten und 30sten wurden Nurmahal und „der Hausirer" wiederholt. Das Jahr schloss also für die Königliche Bühne in der alten Art. Werfen wir einen Rückblick auf die Leistungen dieser grossartigen Anstalt, so finden wir, dass die Abenceragen (nur dreymal gegeben) von Cherubini, Oberon von C. M. von Weber und der Hausirer (Colporteur) von Onslow die drey neuen Opern waren, welche zur Kenntniss der Musikfreunde gelangten. Alle übrige Zeit nahmen die Proben von Spontini'schen und anderen älteren Opern in Anspruch, in welchen eine fast unzählige Menge von (nur wenig bedeutenden) Gastirenden auftrat. Wäre es nicht Pflicht für die jetzt unbestrittene erste Opern-Bühne Deutschlands, auch ausser den vorzüglichsten Meisterwerken Spontini's, als für welche billig die Vestalin, Cortez und Olympia anerkannt werden, öfter Gluck'sche Werke zu geben (von denen Iphigenia in Aulis und Orpheus gar nicht einstudirt sind, Alceste, Iphigenia in Tauris und Armide nur höchst selten aufgeführt werden), von den Mozart'schen Opern aber, ausser dem fast nur allein wiederholten vortrefflichen Don Juan, auch die erste aller sein komischen Opern: „Figaro's Hochzeit," ferner das gesangreiche Singspiel: „Così fan tutte," die Zauberflöte würdig dargestellt, endlich Beethoven's genialen Fidelio auf dem Repertoir zu erhalten, und uns auch die neueren Werke deutscher Componisten vorzuführen? Spohr's Faust, Lindpaintner's Opern, Ferd. Ries „Räuberbraut" u. s. w. haben hierauf gegründeten Anspruch, und um Einseitigkeit — das Nachtheiligste für die Kunst — zu vermeiden, müssten auch nicht allein Auber'sche Effect-Musiken, sondern auch die besseren Opern Mehul's, Cherubini's, und der neuen italienischen Schule, z. B. Rossini's Moses, Meyerbeer's Crociato u. s. w. in gehörig geordnetem Wechsel gegeben werden, um nicht durch ein zu einförmiges Repertoir zu ermüden, und den Geschmack des Publicums vielseitiger zu bilden. Dazu aber ist vor Allem Partheylosigkeit und unbefangene Würdigung jedes Bessern in der dramatischen Musik, Verbannung des Egoismus und rücksichtloser, gleicher Eifer für jedes Schöne und Gute erforderlich. Vielleicht geht ein solcher Stern der Hoffnung für die hiesige Oper mit dem neu zu erwählenden General-Intendanten des königl. Theaters auf, da leider der verehrte Graf Brühl, fortwährender Krankheit halber, seine mit Ruhm verwaltete Stelle niederlegt, und in der geschmackvollen Scenerie des Oberon uns sein letztes Andenken zurück lässt. Ihm verdanken wir die Benutzung der Talente einer Miller, Seidler, Crelinger, eines Bader, Wolff, Devrient u. m. für unsere Bühne, wie den mächtigen Impuls, den Weber's Genius durch den Auftrag zur Composition des „Freyschütz" erhielt. Wir verkennen dabey nicht den Geist, welchen Spontini's feine und tief eindringende Leitung der Kapelle in seinen Opern eingehaucht hat. Möge dieser nur noch lebendiger und verbreiteter auch in alle übrigen Musikwerke übergehen. Dann würde das neue Jahr gewiss neue Liebe und Eifer für die edle Tonkunst erwecken, und den schlüpfrigen Sinken begriffenen guten Geschmack kräftig erhalten. Mögen diess nicht bloss fromme Wünsche seyn, die Ihr partheyloser Correspondent aus dem Innersten seines Gemüthes hiermit öffentlich niederlegt, als den heilbringendsten Glückwunsch für die Geweiheten der trostreichen und wahrhaft beglückenden Cäcilia.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom November 1828.

seyn müsse; und dafs diese beym Singen nicht allein stehen bleibe, sondern auch voll Verehrung der Instrumentalmusik sey, werde ich in der Folge zeigen. Jetzt erst etwas von ihren Kirchengesängen, die hier unter dem Namen Kirchenkonzerte bekannt sind. Komponisten für dieses Fach sind theils Ausländer, theils Russen, unter welchen letzten besonders sich rühmlichst auszeichnen: Bortnianzky, Nikoef und Gariliefi. Ersterer hat seine Studien im Auslande gemacht. Inzwischen ist dieser, wie die übrigen, bey seinen Arbeiten sehr gebunden, weil die griechische Religion keine Instrumentalmusik in ihren Kirchen gestattet. Grofse und sehr reiche Herrschaften, besonders wenn sie schon etwas bey Jahren sind, haben mehrentheils so genannte Hauskirchen, in denen ihre sehr gut unterrichteten Erbleute auf zwey kleinen Abtheilungen neben dem Altare ihre zum Gottesdienst gehörigen Psalmen singen (die Gemeinde singet nie mit in den Russischen Kirchen). Wer nicht Zeuge gewesen, kann sich überhaupt keinen Begriff von der Feyerlichkeit des Russischen Gottesdienstes machen. Die Sänger stehen da beyderley Geschlechts in einem sehr reichen und geschmackvollen Anzuge, unter Anführung eines Regenten, (welches immer der Bassist ist) und preisen Gott mit sehr melodiereichen Gesängen. Ich sagte beyderley-Geschlechts — die Diskantisten sind in vielen herrschaftlichen Kapellen Mädchen. Wahrscheinlich glauben die Russen, dafs diese beym lieben Gott um mehreres zu bitten und für mehreres zu danken haben, als die Italiener von ihren Mädchen, denen sie keine Stimmen beym musikalischen Gesange zugestehen, zu glauben scheinen. Die Hauptkirchen in Moskow halten besoldete Sänger, unter welchen die besten grofstentheils Ukräner sind, weil diese die besten Stimmen haben, und übrigens auch einige musikalische Kenntnifse besitzen. Grofse Chöre werden in den Kirchen nur dann gegeben, wenn die Kirche den Gedächtnifstag ihres Heiligen feyert; dann unterstützet eine die andere mit ihren Sängern. Selbst die Priester treten dann zusammen, um ein feyerliches Ganze zu bilden. Noch giebt es Kirchen, die durch den reichen Beytrag einiger Kaufleute in dem Stande erhalten werden, sich gute Sänger zu halten; unter diesen ist die schone Kirche *Nikita Mutschenik* (der Martyrer Nikita) die beruhmteste. Die Versammlung in dieser ist an Gottesdienstlichen Tagen auch so grofs, dafs die mehresten Zuhörer mit der Halle und Treppe vorlieb nehmen müssen. Auch finden sich die russischen Herrschaften in den katholischen Kirchen ein, wenn da, bey besonderen Gelegenheiten, Musik gegeben wird. Doch sind das sehr unvollkommene Produktionen; denn erstlich sind in beyden Kirchen die Orgeln immer so gewaltig verstimmt, dafs sie jedem die Ohren zerreissen; zweytens haben die italienischen Herrn Sänger unter sich, des Rangstreits über die Direktion u. dgl. wegen, so viel abzumachen, dafs sie sich gemeiniglich gar nicht entschliefsen können, dem lieben Publikum etwas zum Besten zu geben, sondern dafs, damit dieses nur nicht ganz leer ausgehen möchte, eine russische Theaterprinzessin zum Vorschein kömmt und andächtige Herzen erbauet. — In den protestantischen Kirchen ist nie Musik und selbst um die Orgeln steht es da sehr schlecht. Wäre das nicht, so wurde uns der berühmte und ehrenwerthe Hasler manchen Ohrenschmaus geben.

Kesler.

(Die Fortsetzung folgt.)

Geschäfte der musikalischen Anstalten in Amsterdam.

(Fortsetzung a. d. 3ten St. d. 4ten Jahrg.) *)

Ich habe in dem letzten Abschnitt von der verbesserten Einrichtung und Wiedergeburt des deutschen Theaters Nachricht gegeben. Die Vor-

*) Der Verf. bittet diejenigen Leser, welchen an diesem Aufsatze etwas gelegen ist, wegen der, durch Reisen u. dgl. verursachten Verzögerung dieser Fortsetzung um Verzeihung.

Am 15ten im Kärnthnerthortheater: Grosses Concert der Zöglinge des vaterländischen Musik-Conservatoriums, worin folgende Tonstücke vorkamen: 1. Ouverture aus Cherubini's: Anacreon, mit höchster Präcision gegeben; 2. Vocalchor von Gyrowetz, von den Schülerinnen recht nett vorgetragen; 3. Introduction und Rondo für das Waldhorn, von Ritter von Seyfried, gespielt von Eisenbarth, einem vielversprechenden Eleven; 4. Vocalchor von Gyrowetz, feurig und trefflich ausgeführt von den Schülern der zweyten Classe; 5. Flöten-Variationen von Drouet, durch welche der Zögling Hirsch verdienten Beyfall erntete; 6. Arie mit Chor, von Pacini, aus der Oper: L'ultimo giorno di Pompei, mit fester Intonation, Eleganz und Bravour, gesungen von Dem. Kierstein. 7. Ouverture zur Zauberflöte: jeden Anforderungen entsprechend; 8. Variationen für die Clarinette, recht artig componirt und geschmackvoll vorgetragen von Winterle; 9. Arie aus Paer's Griselda, mit Violin-Solo, gesungen von Vincentia Jeckl, und begleitet von Joseph Nottes; 10. Hoboe-Variationen von Hummel, mit schönem Tone und grosser Fertigkeit geblasen von Alexander Petschacker; 11. Terzett von Mercadante, aus Elisa e Claudio, gesungen von den Dem. Kierstein, Mayerhofer und einem Mitgliede der Gesellschaft. Lobenswerthe Uebereinstimmung und effectvolle Schattirung; 12. Rondoletto für die Violine, von Pechatzeck, gespielt von dem Duodez-Virtuosen, Jacob Dont, der in seiner Sphäre als ein zweyter „Chevalier sans peure et sans réproche" sich bereits zum Mignon des Publicums empor geschwungen hat; 13. Grosser Chor aus Spohr's Cantate: „Das befreyte Deutschland." Energisch ausgeführt, wie es die grossartige Tondichtung erheischt.

Am 5ten im Theater an der Wien: „Das Abentheuer in der polnischen Schenke", Posse mit Gesang in einem Aufzuge, frey nach dem Russischen bearbeitet von C. Angely; Musik von verschiedenen Meistern. Ein schales Machwerk, welches nur der am Schlusse angebrachte charakteristische Judentanz vom totalen Schiffbruche rettete.

Am 6ten im Josephstädtertheater: „Der Zauber-Papillon; oder: Die Fee aus Circassien." Pantomime in zwey Acten, von Occioni; Musik von Kapellmeister Gläser. Viel Lärm um — Nichts!

Am 7ten, im Kärnthnerthortheater: Concert der Zöglinge des Conservatoriums. Dem allgemeinen, laut ausgesprochenen Wunsche zu Folge, wurden die beyden Ouverturen nebst den Vocal-Chören aus der vorigen Kunstproduction wiederholt. Anstatt der übrigen Sätze waren folgende substituirt: 1. Flöten-Variationen von Schull, gespielt von Hirsch; 2. Polonaise für die Clarinette, eben so brav componirt, als vorgetragen von Liesner; 3. Terzett aus Ricciardo e Zoraide, gesungen von den Dem. Jeckl, Mayerhofer und einem Mitgliede der Gesellschaft; 4. Violoncell-Variationen von Merk, seines Lehrers würdig ausgeführt von Hartinger; 5. Arie mit concertirender Clarinette aus Mozart's Titus, mit Gefühl gesungen von Dem. Jeckl, und wunderlieblich begleitet von Liesner; 6. Polonaise für zwey Hoboen von Sellner, vorgetragen von seinen wackern Eleven Petschacker und Kröpsch; 7. Vocal-Chor von Herrn Hofrath von Mosel; 8. Variationen für zwey Violinen, von Mauzer, gespielt von Bach und Schreiber; 9. Duett aus Tancredi, gesungen von den Dlls. Kierstein und Mayerhofer; 10. Zum Beschluss das Geist und Herz erhebende Halleluja von Seyfried. — Die zahlreich versammelten Kunstfreunde spendeten den herrlichen Leistungen angetheilten, wohlverdienten, ermunternden und lohnenden Beyfall.

Am 9ten im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert des Herrn Pietro Vimercati, Orchesterdirektor in Mayland, (171) und Professor auf der Mandoline. Wir hatten schon oft, beynahe gar zu oft Gelegenheit, dieses Meisters seltene Virtuosität auf einem — gerade heraus gesagt — undankbaren Instrumente zu bewundern. Diesmal spielte er vor einem sehr kleinen Auditarium das neunte Violin-Concert in E minore, von Kreutzer, nach Paganini's Methode (171) für die Violine eingerichtet, und zum Finale, gewiss, ungemein brillante Variationen über das Thema: „Bruderlein fein." Den Anfang machte Weigel's lange nicht gehörte, melodieureiche Ouverture aus: „Amor marinaro; dann folgten, als Einschiebsel, Gesangstücke von Rossini und Mercadante, in welche sich die Fräuleins Ehnes und Stuck schwesterlich theilten; item: Bravour-Variationen von Herz, von Mad. Ludwig lobenswerth auf dem Hammer-Klaviere — nach weiland Beethovens Terminologie — ausgeführet.

Nachmittags eröffnete für diesen Winter Hr. Schuppanzigh abermals den Cyclus seiner Abonnement-Quartetten, denen die Elite unserer Kunstfreunde stets mit sehnsuchtsvoller Ungeduld entgegen harrt. Die Heroen: Haydn, Mozart u. Beethoven waren, wie gewöhnlich, an der Tagsordnung.

Am 11ten im Theater an der Wien: „Der Barbier von Sevilla;“ zum Vortheile des Komikers Scholz, der zwar nicht selbst darin beschäftigt war, sondern nur in einem Vorspiele: „Der Beneficiant in Verlegenheit“ seine diesfälligen Entschuldigungen zu Markte brachte. Dafür gab Herr Forti den Figaro als Gast, welcher nebst der lieblichen Rosine, Dem. Vio, so vielen Beyfall wegnahm, dass für die anderen Mitwirkenden auch kein kleines Restchen übrig bleiben konnte.

Am 12ten ebendaselbst: „Staberl als Physiker,“ Gelegenheits-Posse in einem Akte, mit Musik von verschiedenen Meistern. Da erst vor Kurzem der von Berlin aus renommirte Zauberer Bosco auf dieser Bühne seine Wunderkünste producirte, so liess sich der speculative Director Carl die schöne Gelegenheit nicht entwischen, auch für eigene Rechnung Vortheile davon zu ziehen. Er hat seinem Vorbilde mehre Experimente, die nicht auf die Blitzschnelligkeit der Escamotage basirt sind, sondern durch geheimes Einverständniss bewerkstelligt werden können, mit Falkenaugen abgelernt, und macht nun in der Charakter-Maske des Staberl täuschend ähnlich nach dem Originale costumirt, dieses in Sprache und Manieren genau nachahmend, mit demselben comischen Apparate, seine Stückchen so ungemein nett, prompt und fertig, dass es eine wahre Lust ist, und Neugierige schaarenweise ausströmen. Hilf, was helfen kann! — Die Gesang-Pieçen bestehen aus lauter bekannten Einlagen.

Am 16ten, im k. k. grossen Redoute-Saale: Das diesjährige erste Gesellschafts-Concert, in welchem gegeben wurde: 1. Beethoven's achte Symphonie, in F dur; 2. Arie mit Chor, aus der Oper: „I Baccanali di Roma,“ von Vaccaj; 3. Ver nählungs-Chor aus Cherubini's „Medea“; 4. Adagio und Rondeau brillant für das Pianoforte, von Herz; 5. Bittgesang aus Haydn's Jahreszeiten. Ging alles sehr gut. Fräulein Sprins spielte das alle Virtuosenkräfte in Anspruch nehmende Pianoforte-Rondo mit bekannter Meisterschaft. In den Gesangstücken hatten Fräulein Josefi, die Herren Tietze und Nejebse den Vortrag der Solopartieen übernommen.

Am 18ten, im Josephstädtertheater: „Die Brillantnadel und das Zauberkäppchen; oder die beglückten Wanderer“: ein alter, vorschollener Schwank von Carl Schikaneder, mit Musik von verschiedenen Meistern; zum Benefice des einstmaligen Directors Carl Meyer, der vor 45 Jahren diese Bühne begründete, nun im Greisenalter fast zum Kinde geworden, und kaum mehr fähig war, eine kleine Episode auszuführen. — (Das Uebrige siehe in Nr. 52 des vorigen Jahrganges.)

Brief an den Redacteur von Andre's dem jüngern.

Mein lieber Herr Redacteur! ich wünsche Ihnen ein fröhliches neues Jahr, Glück und Gesundheit beydes am Leibe und an der Seele, und, so Gott will, lauter vernünftige Recensenten und dergleichen *). Und ich will Ihnen nur gleich vermelden, dass ich zum Besten der Kunst mich entschlossen habe, dieses Jahr auch mit unter die Recensenten zu gehen. Sie waren doch neulich so gut gewesen, und hatten einen Brief von mir im 25sten Blatte vorigen Jahres abdrucken lassen. Von der Zeit an sah ich nun immer mehr ein, dass Sie ein sehr umsichtiger Mann sind, und meine Frau, der ich gleich die Sache in die Hände practicirte, sah mich voller Verwunderung an und sagte: „I mein Gott, Andrei! haben sie dich auch gedruckt!“ Ey was! sagte ich, heut zu Tage wird Alles gedruckt, damit wir an der Aufklärung zunehmen. Als ich Ihs hernach unserm lieben Pfarrer erzählte, schüttelte er den Kopf und sagte: O Andrei! weiss er denn nicht einmal, dass es mehr Nachtschmetterlinge als Tagvögel gibt? Aber, fuhr er fort, weiss er was? wir wollen einander helfen. Er kann immer unter seinem Namen mir abdrucken lassen, was ich ihm den vorigen Abend erst gesagt habe. Er braucht sich auch nicht zu schämen, denn sieht er, wenn es darauf ankäme, wollte ich ihm recht artige Leute citiren, die erst 'rumhorchen, was der und jener meint, und dann gessen sie ihre spartanische Brühe dann; da ist das Essen fertig. Und der blinde Isaak wundert sich sehr und spricht: Mein Sohn! wie hast du das Wildpret so bald funden? „Herr, sagt' ich, das ist ein Glück, dass ein gebratener Bock das Blöken verlernt.“ Kurz der Hr. Pfarrer und der Cantor sind meine lieben Freunde und Abendgesellschafter, und ich habe mir auch schon sehr viele Auszüge aus andern Blättern gemacht, womit ich Ihnen sogar den Sob. Boch recensiren wollte, wenn ich ihn auch nicht verstehe, so gut wie andere Leute. „Mein lieber Herr Componist,

---

*) Danke schön, mein lieber Andre's; und wünsche ein Gleiches. Der Redacteur.

würd' ich sagen, er hat hier seine Sache recht artig gemacht: aber es thut mir sehr leid, dass er nicht der Seb. Bach ist, welcher gestorben ist. Thue er mir den Gefallen und studiere er den Seb. Bach." Und wie, wenn der böse Feind zum Dr. Faust spricht: Fauste, präparire dich! und der Doctor antwortet: *praeparatus sum*, ich bin gepräpariret! — : also wird auch alsdann voll Gluth und Muth der Componist sagen: „O toller Andres! ich hab' ihn gestudieret!" Thut nichts! er kann ihn noch einmal studieren. Ueber eine solche Recension können Sie, Herr Redacteur, nur immer gleich 10 bis 20 Titel aus den allerneuesten Musikhandlungsanzeigen nach Belieben setzen, und Sie werden auf diese und ähnliche Weise den bisher von Ihnen nicht überlegten Vortheil haben, eine Menge Werke ohne viele Umstände recensirt zu sehen, dass es zum Erstaunen ist, und die Welt wird sich über den Andres wundern und sprechen: „Der recensirt 'mal andere, als die Schriftgelehrten!" Mitunter werde ich auch Werke von Beethoven vornehmen, und werde den Leuten einen Spiegel vorhalten, dass sie hineinsehen, wie an einem dunkeln Ort. Bey dieser Gelegenheit werde ich mich auch über die Gelehrsamkeit und über den allein wahren Geschmack berühmter Recensenten verwundern, damit sie mich auch unter die Geschmack- und Kenntnissvollen rechnen, und den Andres lieb gewinnen; und wenn hintennach etwa irgend Einer gegen uns zu wispern sich erfrechen sollte: so werde ich ihn gleich ansehen, wie eine Klapperschlange, und werde ihm insinuiren: O Nichtswürdiger! weist du nicht, dass du keinen Verstand hast? Du bist der Schlang' im Paradiese gleich, und sollst Staub fressen dein Leben lang! Willst du aber zu unsern Füssen kriechen: so wollen wir dich zu einem Menschen machen, der uns gleich sey. — Und nun denken Sie wohl, ich habe es ausgeplaudert, wie ich's machen werde? Mit nichten, Herr Redacteur! ich werd' es ganz anders machen, denn ich habe noch sehr schöne Gedanken in meinem Tagebuche aufgeschrieben, wofür ich bey schicklicher Gelegenheit Ihren ergebenen Dank mit Sehnsucht hochachtungsvoll erharre. Dero bereitwilliger Diener und Freund

Andres, der Jüngere.

Kurze Anzeigen.

Original-Märsche für vollständige Militär-Musikchöre componirt und zu vier Händen eingerichtet für das Pianoforte — — von C. F. Müller, Componisten in Berlin. Opus 56. In Commission bey Fr. Hofmeister in Leipzig. Preis der Stimmen 5 Thlr. 8 Gr. und des Klavierauszuges 1 Thlr. 12 Gr.

Diese aus 12 Märschen verschiedener Art bestehende Sammlung ist allen Militär-Musikchören und allen Liebhabern dieser Musikgattung bestens zu empfehlen. Sie enthält Parade- und Geschwind-Märsche. Alle zeichnen sich durch guten Fluss der Melodie, durch eine der Sache angemessene Rhythmik und ungesucht wirksame Harmonie, nicht weniger durch erfahrene Benutzung der Instrumente vor vielen rühmlich aus. Auch die Bearbeitung für das Pianoforte ist zweckmässig; Alles fällt gut in die Finger und beschäftigt beyde Spieler angenehm, ohne schwer zu seyn. Wenn nun auch in einer ganzen (im Auszuge 31 Seiten langen) Sammlung nicht jedes einzelne Stück gleich vorzüglich gefunden werden kann, was zum Theil und nicht selten mehr an der Individualität der Hörenden und Spielenden, als am verhältnissmässigen Werthe der Gaben liegen mag: so können wir doch hier nur ein einziges Stück anführen, das uns weniger gefallen hat, als die übrigen, nämlich das sechste: mehre sind dagegen ausgezeichnet. Es gereicht uns daher zum Vergnügen, die Liebhaber kriegerischer Musik auf dieses Werk aufmerksam zu machen, um so mehr, da wir von verschiedenen Orten her, wo diese Märsche bereits aufgeführt worden sind, vernehmen, dass sich das Publicum dafür entschieden hat. Wir wünschen dem Verf. eine möglichst weite Verbreitung dieses Werkes. Das Aeussere ist anständig.

Variations concertantes pour Pianoforte et Violon sur un air favori composées — — par Laura Mahir (nicht Madir) *et Th. Töglichsbeck.* Op. 5. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Was der Titel verspricht, liefert das Werkchen. Es unterhält, wird es vorgetragen, wie es soll, recht angenehm, und gibt beyden Spielern hinlängliche Gelegenheit, sich zu zeigen, ohne dass eben die grössten Schwierigkeiten geboten worden sind. Doch dürfen beyde Vortragende in ihrer Kunst keine Neulinge seyn, vielmehr wird diejenige Fertigkeit und Sicherheit vorausgesetzt, die

man jetzt Solospielern zutrauen darf. Solchen Spielern ist das Werkchen bestens zu empfehlen. Die äussere Ausstattung ist gut.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe, in Musik gesetzt — — von J. C. Baldewein. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 14 Gr.)

Die Gedichte sind wenig oder gar nicht bekannt, so weit wir uns erinnern, nicht schon von Anderen in Musik gesetzt; und, etwa mit Ausschluss von Nr. 4, sentimentalen Inhaltes und Tones. Hr. B. hat sie mehr oder weniger als ausgeführte Gesänge und mit obligater Begleitung behandelt; was auch dieser Gattung am meisten zugesagt. Dem eigentlichen Liede nähern sich nur einige. Hr. B. ist als ein guter und erfahrner Gesangcomponist bekannt; und so zeigt er sich auch hier. Sind seine Melodieen an sich auch nicht immer durch Eigenthümlichkeit hervorstechend, so sind sie doch nicht gemein oder ausdruckslos; und durch die gewählte und nicht selten (wie in Nr. 1) schön und sorgfältig ausgeführte Begleitung gewinnen auch sie an Interesse. Gesang und Spiel sind leicht auszuführen, obschon nicht für Anfänger. Jener ist einer natürlich gebildeten Stimme, dieses dem Instrumente, angemessen und vortheilhaft. Was die Gedichte der Empfindung sagen, das kann man wohl in der Musik wiederfinden: mit Declamation, Accentuation und Rhythmik hätte es aber der Componist genauer nehmen sollen, als hin und wieder geschehen ist, wenn er sich auch keine groben Verstösse hat zu Schulden kommen lassen. No. 1, unter den ausgeführteren Stücken, und No. 3, unter den liedermässigen, halten wir für die gelungensten. Stich und Papier sind sehr gut.

Anweisung zu moduliren, für angehende Organisten und Dilettanten in der Musik, in Beyspielen dargestellt von Klamer Wilhelm Frantz, Prediger zu Oberbörnecke bey Egeln. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Richtig moduliren zu können, setzt die Kenntniss der Elemente der Harmonielehre voraus: und diese muss Jeder erlernen, der mit seiner Musik nicht bloss zu einiger Nothdurft gegen die Langeweile ein wenig klimpern will. Auch der Verf. setzt diese Kenntniss voraus: erinnert aber daran und hilft nach. Richtig moduliren in der Uebung zu haben, ist die Vorbereitung und Befähigung, seine eigenen musikalischen Ideen, wenn man deren hat, in Tönen auszudrücken: (zu phantasiren, zu improvisiren:) dahin zu leiten, ist der Zweck dieser, wie mancher frühern ähnlichen Schrift. Unser Vf. sucht diesen Zweck zu erreichen — für den Verstand durch die nöthigsten Lehrsätze, kurz und deutlich ausgesprochen; für die Sinne und die Praxis, durch zahlreiche, passende Beyspiele. Auf Neues in der Theorie oder in den Modulationen selbst ist er nicht ausgegangen: es wäre diess auch hier nicht am Orte gewesen. Jenes Beydes ist ihm aber gelungen; und darum ist seine Schrift denen, welchen er auf dem Titel sie widmet, zu empfehlen. Angehende Organisten — in Seminarien z. B. — die richtig moduliren lernen müssen, und Dilettanten, die richtig moduliren lernen sollten: Beyde werden sie mit Nutzen gebrauchen.

Zwey Gesänge, italienisch und deutsch, — — mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von J. Field. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Dass Hr. F. auf dem Pianoforte singt: das wussten wir wohl; dass er aber auch menschlichen, und zwar zart ausgebildeten weiblichen Organen zu singen gebe: das erfahren wir erst hier. Er hat's sehr hübsch gemacht, und in der zweyten Nummer allerliebst. Er liefert, wie es die italienischen Originaltexte verlangten, Canzonetten; die erste länger ausgeführt, die zweyte kurz, dem Liede sich nähernd. Beyde haben etwas Schwermüthiges im Ausdrucke, besonders die zweyte: doch bleibt die Trauer im Anmuthigen, wie das Italien und seinen Canzonetten zukömmt. Die Singstimme hat sehr einfache Noten: sie wollen aber mit Seele und Geschmack ausgeführt seyn. Die Begleitung ist obligat und zum Theil so bedeutend, dass sie kaum noch Begleitung zu nennen ist: doch ist sie gleichfalls ziemlich einfach, macht aber dieselben Ansprüche hinsichtlich der Ausführung. Dass Hr. F. sehr scharfe, harmonische Vorhalte u. dergl. liebt, dass er auch manche wunderlich durcheinander gehende Note u. dgl. sich nachsieht: das weiss man schon und sieht es gleichfalls ihm gern nach. So wollen auch wir über einige solche Stellen kein Gerede erheben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Januar. N°. 3. 1829.

Ueber Singvereine.

Als ein gutes und untrügliches Zeichen, dass es mit dem musikalischen Sinn und Geschmack in unseren Tagen noch nicht ganz so schlimm bestellt sey, wie einige strenge und dem Opernstyl allzu abholde Kunstfreunde es uns begreiflich machen wollen, kann die namhafte Anzahl von Singvereinen gelten, welche gegenwärtig in deutschen Städten blühen, und sich der Theilnahme aller Stände und Lebensalter erfreuen. Reichen einige unter ihnen auch in frühere Zeiten zurück, so sind doch bey weitem die meisten, und namentlich die seit etwa einem Decennium in kleineren Städten aufgeblüheten, als eine der mannigfaltigen Segnungen des Friedens zu betrachten, der — die Standbilder der Musen wieder auf den heimischen Altären aufrichtend — ein neues, jugendliches Leben in der Kunst wie in den Wissenschaften weckte. Wandte sich nun aber der tiefe und ernste, doch innerlich heitere, deutsche Sinn mit der neuen Kraft und Aufregung, die er aus dem Kampfe gegen despotische Gewalt davon getragen, zur Erforschung der Wahrheit in allen Zweigen des Wissens, zu den redenden und bildenden Künsten, so konnte die Tonkunst ihres Antheiles an der frischen Begeisterung um so gewisser seyn, als das Gefühl ebensowohl durch den Sturz der einseitigen Verstandesherrschaft, als durch die religiöse Gesinnung des Dankes für die Erlösung von fremder Tyranney eine Stärke und Innigkeit erlangt hatte, deren es zehn Jahre früher (bey der Gesammtheit des Volkes) nicht wohl fähig gewesen wäre. *)

Es ist mithin mehr, als eine nur zufällige oder modische Richtung des Geschmackes — es ist ein Ergebniss der von Grund aus umgewandelten Zeit — dass der vielstimmige ernste Gesang unter den Gebildeten unsers Volkes in diesen letzten Jahren so viele warme Freunde gefunden, dass zahlreiche Kreise derselben an der, ihm eigenthümlichen, Schönheit sich innig erfreuen, und aus der Geselligkeit einen Genuss ernten, der früherhin in grösseren Städten nur selten, in kleineren noch weniger, den kunstliebenden Bewohnern zu Theil wurde. Gerade für diese letzteren ist aber der Gewinn am erheblichsten, da sie bey der Entbehrung so vieler Kunsterscheinungen, die jenen von selbst entgegen kommen, eines Ersatzes bedürfen, den sie aus eigenen Mitteln schöpfen können. Aus solchem Bedürfnisse sind nun hier und da ephemere Liebhabertheater, poetische Kränzchen und andere Unternehmungen hervorgegangen, die in der Regel ein klägliches Ende nahmen, weil das gesellige Bindungsmittel nichts taugte. Nichts ist aber geeigneter, diesem — aus der gesteigerten und allgemeiner verbreiteten Bildung hervorgehenden — Kunstbedürfnisse abzuhelfen, als die Singvereine. Das Band, welches sie zusammenhält, der gemeinschaftliche Gesang, hat den grossen Vorzug, alle Theilnehmer fortwährend in einer, ihnen erfreulichen, Thätigkeit zu erhalten, aus welcher der Kunstgenuss sich unmittelbar ergibt, sobald nur die ersten Schwierigkeiten des Einstudirens überwunden sind.

Ungeachtet mir diese Vorzüglichkeit der Singvereine schon längst klar geworden war, schien es mir doch, als ob der neidenswerthe, gesellige Genuss wegen des Erfordernisses einer hinreichenden Anzahl fähiger Musikfreunde und vor Allem eines

*) Die Wahrheit dieser Behauptung wird Jeder zugeben und bestätigen, der den Einfluss der verkehrten Kantischen Kunsturtheile, namentlich über die arme — der Kritik a priori völlig unverständliche — Musik, und späterhin das gesellige Verstummen unter der französischen Zwingherrschaft, so wie nach glücklicher Befreyung von ihr, das Ausströmen des Jubels und der Erhebung im gemeinsamen Gesange erlebt oder beobachtet hat.

tüchtigen Dirigenten nur in grösseren Städten an seiner Stelle sey. In dieser Meinung hatte mich die ungünstige Erfahrung an meinem eigenen Wohnorte befestigt, wo ein Unternehmen dieser Art schon zweymal gescheitert war, während die Thé-dansants und médisants vortrefflich gedeihen. Das eine Mal nämlich stellte sich ein armer Operndirector, der sich mit Nichts, als seinen Noten, aus dem Schiffbruche der hier gestrandeten Schauspielertruppe gerettet hatte, an die Spitze der Unternehmung: er hatte den erfreulichsten Zuspruch, so lange er sich auf die Chöre seiner Opern beschränkte; aber als die Terzette, Duette und Arien an die Reihe kamen, wobey die Mehrzahl einigen Solosängern zuhören musste, schrumpfte die Gesellschaft bald auf diese wenigen Privilegirten zusammen. — Ein Jahr später versuchte der neue Organist der Hauptkirche, der früher an der berühmten Singakademie in B. Theil genommen, nach jenem schönen Vorbilde eine Verbindung zu stiften, und brachte sie, nicht ohne viele Mühe, zu Stande. Aber die meisten Mitglieder hatten zu dem aufgelösten Vereine gehört, und, verwöhnt von der leicht auszuführenden, gefälligen und glänzenden Opernmusik, konnten sie sich in den ernsten, strengen Ton des Dirigenten und seiner Messen und Oratorien nicht finden: Einer nach dem Andern blieb weg, und mit Ablauf des Jahres hatte der Singverein wieder sein Ende erreicht.

Meine Mitbürger werden durch diesen Verrath ihres Geschmackes und ihrer Unbeständigkeit nicht gekränkt werden, weil Keiner von ihnen ausser einigen gangbaren Provinzial-Zeitungen eine fremde liest, am wenigsten eine musikalische. Da diese aber in anderen kleinen Städten hoffentlich ihre Leser findet, mag es für das dortige Gedeihen des Gesanges nicht ganz unfruchtbar seyn, ihr dergleichen üble Erfahrungen anzuvertrauen, zumal wenn man eine erfreuliche sogleich hinterher schicken kann.

Diese gewährte mir kürzlich ein Besuch des Städtchens Z., welches nach löblichem Herkommen im Mittelpuncte ein stattliches Rathhaus, und darin einen Concertsaal von ansehnlichem Umfange besitzt. Eine Gesellschaft von etwa 40 Personen, die seit einigen Jahren zu einem Singvereine zusammen getreten war, benutzte denselben für ihre Zusammenkünfte. Es traf sich, dass bey meiner Anwesenheit eine Liedertafel Alle in diesem Saale vereinte, in welchen man durch die kaum geöffnete Thüre eines dunkeln Seitenzimmers unbeachtete Blicke werfen konnte. Ein Freund wiess mir dieses Observatorium zur Befriedigung meiner Wissbegierde an. Ich bemerkte mit Vergnügen in festlichen Kleidern eine bunte Reihe von Herren und Damen um eine wohlbesetzte und mit Blumen gezierte Tafel, während ich anderswo zu solchem geselligen Zwecke nur Männerversammlungen gefunden hatte. Die piano beginnende Unterhaltung, von einem ernsten Quartettgesange des Vater Haydn unterbrochen, ging freylich bald in raschere Bewegung und zuweilen in's molto agitato über; aber ein Zauberschlag des Stabes, womit der Dirigent an ein hohes Kelchglas schlug, schnitt das laute Gespräch periodisch ab, und es ertönten vierstimmige Gesänge, oft bloss von Männerstimmen, Canons oder Toasts, bald ernsterer bald munterer Art, die durch ihren Inhalt erheben und erheitern, oder dankbar das Andenken grosser Ton- und Liederdichter des deutschen Volkes feyern sollten. Als bey dieser Gelegenheit Göthe und Mozart an die Reihe kamen, steckte ich — um mir nichts entschlüpfen zu lassen — den Kopf so unvorsichtig durch die Thüre, dass einige Freunde mich bemerkten und herbeyholten, um eine leer gebliebene Stelle auszufüllen (auf dem geraden Wege hätten mich die Statuten der Gesellschaft nicht eingelassen). Diese unverhoffte Einführung war mir besonders deshalb angenehm, weil sie mir die Bekanntschaft des jungen Musikdirectors P. verschaffte, der meine Neugier, wie doch eine so kunstsinnige Gesellschaft sich hier am kleinen Orte gesammelt haben und bestehen könne, durch folgende Auskunft befriedigte:

„Als ich vor drey Jahren hier ankam, fand ich von meinem Vorgänger alle wahre Gesangbildung und den bessern Geschmack von Grund aus verdorben; denn er war auf nichts Anderes bedacht gewesen, als seine Benefitconcerte mit Rossini'schen Arien auszuschmücken. Ich fing daher Uebungen des Gesanges mit nur wenigen Sängern an, und wählte dazu leichte, neuere, aber deutsche Musik. Das gute Gelingen derselben bey'm ersten öffentlichen Auftreten zog Mehre herbey, und nach und nach konnte ich mich an schwierigere, ältere Sachen wagen, bis endlich — nachdem Geschmack und Fertigkeit sich gesteigert hatten — auch unser grosser Händel an die Reihe kam. Aber ich wechselte mit leichterer Waare ab, so oft Ermüdung an dem Einstudiren dieser, die vorhan-

denen Kräfte allerdings überbietenden, Compositionen sich zu erkennen gab. Diesem Wechsel der ernsten und harmonisch-gewaltigen mit schwächerer, aber durch hübsche Melodieen ansprechender Gesangmusik, wodurch die Verfechter beyder Arten befriedigt werden, habe ich vielleicht vor Allem das gute und fröhliche Bestehen des hiesigen Vereines zu danken. Demungeachtet möchte ich nimmer die nur Stimmenfülle eines kräftigen Chors unentbehrliche Anzahl von Sängern zusammen gehalten haben, wenn nicht der heitere, gesellige Ton, der aus der nähern Bekanntschaft aller Mitglieder hervorgeht, und von Zeit zu Zeit durch fröhliche Zusammenkünfte der Gesellschaft, wie die gegenwärtige, belebt wird, dem gemeinschaftlichen Gesange einen bleibenden Reiz verliehe, der seine Würde, wie Sie sehen, auf keine Weise beeinträchtiget."

Haben Sie nichts dawider, erwiederte ich, dass ich Ihre Erfahrungen, Anderen zur Beherzigung für ähnliche Verhältnisse, am geeigneten Orte publicire, und zum Beweise, dass es keine Fiction ist, die Partitur des Textes mittheilte, welche Sie da vor sich liegen haben?

„Nicht das Mindeste, sagte der freundliche Componist, — wenn Sie damit etwas Gutes zu stiften denken. Nur bitt' ich meinen Namen nicht Preis zu geben, damit mich nicht die Kritik wegen dieser flüchtigen Kleinigkeit vor ihr strenges Gericht stelle." (Das Lied zu Nr. 4.)

Die billige Bedingung wurde gern zugestanden, und ich lasse zur Legitimation meines Berichtes die musikalische Ausbeute meiner Reise hier folgen.

S . . . . n. *C. E. H.*

Zusatz des Redacteurs.

Die Wichtigkeit der Sache, der lebhafteste Wunsch, vielleicht hier und dort durch einige wohlgemeinte Rathschläge der weitern Verbreitung des gemeinschaftlichen Gesanges, der mannigfache Bildung des innern Menschen und folglich veredelte Freude zu fördern so sehr geeignet ist, nützlich zu werden, und der Wunsch des gerühten Verfassers des vorstehenden Aufsatzes bestimmen mich zu etlichen aphoristischen Bemerkungen über den angeregten Gegenstand, denen gemeinere, besonders den jedesmaligen Ortsverhältnissen angepasste Ueberlegung jedem Unternehmer solcher löblichen Verbindungen natürlich überlassen bleiben muss.

Es gibt nur selten Menschen, die am Guten und Schönen, noch dazu bey geselliger Freude, nicht gern Antheil nehmen sollten, wenn es nur nicht mit zu grossen Anstrengungen ihrer geistigen Kräfte und mit zu grossem Geldaufwande verbunden ist. Auf Beyden wird also bestens Rücksicht genommen werden müssen, soll das Unternehmen nicht bald wieder zusammen fallen. Das Misslingen solcher, vorzüglich in kleineren Städten jedem zur Theilnahme Befähigten höchst erwünschten, Verbindungen ist gewöhnlich in der Unklugheit des Unternehmers zu suchen. Diese Unklugheit hat meist ihren nächsten Grund in Einseitigkeit des Dirigenten, die bey lebhaften Menschen, was Musiker in der Regel sind, sich oft bis zum Trotz gegen jeden anders denkenden steigert. — Wer seinen Geschmack in blinder Anmassung für den allein wahren hält, wer nur an einigen berühmten Namen hängt, oder die Gesammtheit aller ächten Kunst in gewisse Zeiten setzt, (ältere oder neuere, das ist gleich viel) wer auf die Bedürfnisse der Gegenwart, auf den jedesmaligen Standpunct der Bildung gar nicht sehen mag, der verlangt von den Zusammenberufenen viel zu viel, und erhält bald — nichts. Der Dirigent sehe demnach stets auf Erhöhung der Kunstfertigkeit und auf innere Veredlung des Gefühls mit billiger Rücksicht auf den herrschenden Geschmack, dem er vorsichtig, ohne zu starken Tadel des etwa Gefehlten, Höheres zu bieten hat. Er wähle das Bessere des Herrschenden und schliesse das Schönere in gefälligen Uebergängen daran. Er scheine anfangs ohne Verdammungssucht der Menge gleich, aber er sey es nicht. Was Billigkeit und Liebe zur Sache, was eine verständige Stufenfolge nur je gebietet, ist nicht für Heucheley, sondern für zweckdienliche Umsicht zu schätzen. — Er gewöhne die Vereinigten in Allem, was ihren Kräften angemessen gesungen wird, am möglichsten Gelingen, an möglichst bester Ausführung ihre Freude zu finden. Aber auch hierin verlange er nicht gleich das Vollkommene, wie es ihm nach irgend einem Vorbilde vorschwebt, sondern jeden Schritt aufwärts erkenne er mit freudigem Lobe. Man ehre den guten Willen, den redlichen Eifer, und thue nichts ohne eigene Lebhaftigkeit. — Meist wähle man Werke, wo Alle beschäftigt sind: denn niegend will der Mensch weniger unthätig seyn, als in musikalischen Leistungen. Chöre mit untermischtem Solo sind am ärmlichsten. Wo Wenige glänzen, fühlen sich die Anderen zu sehr in Schatten gestellt. Eitelkeit Einiger zerstört gewöhnlich, gibt man ihr zu viel nach, der besten Unternehmungen. — Beharrlich-

keit im stillen aber kräftigen Verfolge eines tüchtigen Zweckes muss also nicht mit steifer Einseitigkeit verwechselt werden. Auch fange man solche Vereine weder der Zahl der Mitglieder, noch dem damit verbundenen Geldaufwande nach, zu gross an. Einfache und nicht zu häufige Nebengenüsse lenken nicht vom Hauptzwecke ab und machen es auch weniger Bemittelten möglich, daran Theil zu nehmen. Zur Erhöhung allgemeiner Freude ehre man in jeder Versammlung den Wechsel, und gehe vom Ernst zu anständigem Scherz über. Von Zeit zu Zeit, nur nicht zu oft, vereinige man beyde Geschlechter zu dem Genusse eines einfachen Mahles, bey welchem neben dem Gesange dem traulichen Gespräch erwünschter Raum vergönnt bleiben mag. — Prüfet Alles und das Gute behaltet.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Strassburg, im December 1828. In dem vorjährigen Berichte über das französische Theater hat Ref. bereits angezeigt, dass Hr. Durand, welcher nach der Entweichung des Hrn. Bremens die Direction für 1827—1828 hatte, ein blosses Schauspiel und Vaudeville unterhielt. Es gelang ihm jedoch später, einige Subjecte für eine Oper herbeyzuschaffen. Unter ihnen erschien als erste Sängerin eine Dlle. Larcher, aus dem pariser Conservatorium; ihre ungleiche Stimme ist nur in den Mitteltönen erträglich, in der Höhe sind ihre Töne scharf und unangenehm, dabey singt sie nicht immer rein; ihr Aeusseres spricht gegen sie, sonach war ihre Erscheinung nicht selten mit Zischen begleitet. Mad. Léon-Thomassin als zweyte Sängerin ohne Rouladen, von welcher in den vorigen Berichten gesprochen ist, erhielt sich immerfort in der Gunst des Publicums. Als erster Tenorist war Hr. Saint-Aubin engagirt, und Hr. Varin, vorher als Martin, jetzt als erster Bassist. Die übrigen Mitglieder sind als Sänger zu unbedeutend, als dass ihrer hier zu erwähnen wäre. Ein Hr. Jouve, Schüler von Berton, dirigirte das Orchester. Es konnte mit diesem Operupersonale keine einzige neue Oper gegeben werden.

Dem gänzlichen Verfalle der französischen Oper suchte nun mit dem neuen Theaterjahre von 1828 1829 der jetzige Director, Hr. Merle aufzuhelfen. Als vormaliger Mitunternehmer des Theaters der Porte St. Martin in Paris und als Autor, erschien er unter günstigen Vorbedeutungen; er führte wesentliche Verbesserungen ein, verstärkte das Orchester, zu welchem er den rühmlich bekannten Geiger Durand, früher Durasowsky genannt, gesellte. Was jedoch die Bogen-Instrumente besseres leisteten, wurde von den mittelmässigen Waldhörnern und einem unreinen Fagott wieder verdorben. Der hiesige geschickte erste Hornist, Hr. Lauchez, ist hier nicht gemeint, da er zum Bedauern aller Musikfreunde nicht angestellt worden ist. Seit dem Tode seines achtbaren Vaters, des zweyten Hornisten, entbehren wir den Genuss braver Waldhornisten im Theaterorchester. Als Musikdirector ist ein Herr Dar-Laborde angestellt; er leitet das Orchester mit Sachkenntniss.

Erste Sängerin, Mad. Goossens, von Lyon kommend. Sie singt mit Geschmack und Leichtigkeit in Rouladen; ihre Stimme ist jedoch schwach. — *Zweyte* Sängerin ohne Rouladen, Mad. Léon, von Toulouse kommend. — Dritte, Mad. Richard-Mutée, von Amsterdam kommend; — erste Mutter-Rollen, Mad. Berthier von Metz, und zweyte Mütter, Mad. Letellier, von Nancy kommend, sämmtlich gute Subjecte. — Erster Tenorist, Hr. Letellier, vormals am Theater Feydeau zu Paris, später zu Antwerpen und Amiens: er singt mit Geschmak und guter Methode, doch fehlt es seinem Organe an Klange. — Zweyter Tenorist, Hr. Saint-Aubin, war von der vorjährigen Gesellschaft beybehalten, so wie Hr. Varin als erster Bassist. — Als Martin ist Hr. Dacosta, von Lille kommend, engagirt; er zeigt sich als gewandter Sänger in diesem Fache. Als Tenor-Buffon ist Hr. Léon noch zu bemerken; das übrige singende männliche Personal verdient keiner Erwähnung. Der Chor ist an schreyenden Stimmen allerdings verstärkt, 7 Soprani, 3 Altistes (Männer), 3 Tenoristen und 3 Bassisten. — Nur zwey neue Opern hat uns diese Gesellschaft seit sieben Monaten geliefert, nämlich Masaniello und der Colporteur; vermuthlich wird es auch dabey verbleiben, wenn die Gesellschaft bis zu Ende des laufenden Theater-Jahres (April 1829) Bestand hält. Ref. behält sich vor, in dem nächsten Berichte ein mehres über diese Gesellschaft sowohl, als einige pariser Operisten, welche als Gäste auftraten, zu sprechen.

Ehe die Gesellschaft des Herrn Merle die französische Bühne eröffnen konnte, hatte sich die deutsche Opern- und Schauspieler-Gesellschaft vom

Freyburger Actien-Theater hier eingefunden, unter der einsichtsvollen Verwaltung des Hrn. Hehl. Die erste Darstellung hatte am 17ten März statt; sie bestand aus der „Vestalin“ von Spontini; Dem. Spitzeder gab die Julie mit rauschendem Beyfall; ihre herrliche metallreiche Stimme, ein Organ, welches beynahe für unser grosses, vier Stockwerke hohes Local, in manchen Situationen zu stark ist, machte den tiefsten Eindruck; ihr seelenvoller Gesang war mit einer richtigen Declamation genau verbunden, und somit brachte sie hier vor dem zum Theil eingenommenen französischen Publicum eine enthusiastische Wirkung hervor. Wird diese Sängerin gut unterstützt, so wird sie dieselbe Wirkung überall hervor bringen, doch nicht in Stuttgart, wo der dortige Ref. in ihrer Stimme keinen Klang findet. (S. dessen diesjährigen Bericht in diesen Blättern.) Hr. Heil gab den Licinius, und Hr. Elsner den Cinna mit aller Kraft, deren ihre allzuweichen Stimmen fähig waren; Hr. Berg den Pontifex maximus, und Mad. Maurer, Gattin des verdienstvollen Musikdirectors dieser Gesellschaft, die Oberpriesterin, sehr brav. Ref. bemerkte mit Wohlgefallen eine gegen das Ende des dritten Aktes neu componirte Scene für Licinius, welche Hr. Heil mit dem begleitenden Männerchore recht brav sang. Dem Vernehmen nach ist diese Scene von Weigl. Männer- und Frauen-Chöre gingen vortrefflich. Die Oper musste auf Verlangen am 24sten April wiederholt werden. — Am 19ten März „Der Barbier von Sevilla“ von Rossini. Mad. Müller trat als Rosine auf; nach vieljähriger Abwesenheit erfreute uns ihre Erscheinung wieder; ihre Stimme hat noch immer den Klang und die Biegsamkeit, wie bey ihrem ersten Hierseyn im Jahre 1816; eine nicht überladene Methode und viel Anmuth im Gesange sichern ihr verdienten Beyfall zu. Schade, dass sie, als sogenannte Rouladen-Sängerin keine hohen Partieen übernehmen kann; sie kann sich nämlich in dem höhern b und c nur im Vorübergehen verweilen. Hr. Mayer gab den Figaro recht brav. Das Organ des Hrn. Heil als Almaviva war nicht an seiner Stelle; Hr. Berg, dessen Stimme als Bassist wenig Höhe hat, als Bartolo und Hr. Lindner als Basil, thaten ihr Möglichstes. — Am 22sten März „Tankred“. Dem. Spitzeder hatte aus Gefälligkeit die tiefen Partieen des Tankred übernommen, und gewährte in dieser Rolle nebst Mad. Müller als Amenside, einen hohen Genuss; mit seltener Präcision wurde das erste Finale im Sologesange und in den Chören gegeben. — Am 24sten März „Der Freyschütz.“ Dem. Spitzeder als Agathe, sang die Scene: „Wie nahte mir der Schlummer“ unübertrefflich. Mad. Müller wollte als Aennchen nicht gefallen, sie sang auch nicht immer rein; bey Wiederholung dieser Oper, am 14ten April, wurde diese Rolle von Dem. Unzelmann, in Gesang und Spiel vortheilhafter gegeben. Hr. Heil, als Max, befriedigte nicht immer, seiner zu weichen Stimme wegen. Hr. Berg, als Kaspar, liess in Absicht auf Gesang vieles zu wünschen übrig, seine Stimme ist für diese Partie zu unbiegsam; er war überhaupt nicht in seinem Rollenfache. — Am 26. März, „Die Wiener in Berlin.“ Ref. spricht von diesem Vaudeville, um der Virtuosität des Herrn Mayer, als Franz Hubert, im Jodeln Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen; er besitzt darin eine ungemeine Fertigkeit. Auch Dem. Unzelmann, als Louise von Schlingen, sang mit Beyfall mehre gefällige Lieder. — Am 29sten März „Titus,“ zum Besten der Armen. Den besonderen Leistungen des Hrn. Heil als Titus, der Dem. Spitzeder als Vitellia, der Mad. Müller als Sextus, der Dem. Unzelman als Servilia, und des Hrn. Berg als Publius ist diese sehr gelungene Darstellung zu danken; mit seltener Präcision wurde von dem ganzen Personale der Oper und der Chöre Mozart's Meisterwerk vor der zahlreichen Versammlung aufgeführt. — Am 29sten März und 15ten April, „Die Belagerung von Corinth“ (Maometto II.), von Rossini. Die Aufmerksamkeit auf diese hier zum ersten Male gegebene heroische Oper war sehr gespannt. Bekanntlich schrieb sie Rossini zu Neapel im J. 1820 für das Theater San Carlo; sie enthält treffliche Ensemble-Stücke und Scenen von hohem Werthe. die Aufführung war im Ganzen gelungen zu nennen. Schade, dass die Besetzung der Saiteninstrumente mit der übrigen Instrumentation hier nicht im Verhältnisse steht. Mad. Müller als Pamyra war unverbesserlich in jeder Hinsicht. Hr. Rönius, obgleich der Rolle des Mahomed nicht gewachsen, that sein möglichstes. Hr. Heil, als Neocles, leistete alles, was man als Sänger billig von ihm verlangen konnte; die Chöre, besonders jene der Frauen, waren musterhaft. Die Leitung dieser Oper machte besonders Herrn Musikdirector Maurer Ehre. — Am 7ten April und 4ten May, „Die Zauberflöte,“ jedesmal bey überfülltem Hause. Hr. Heil war, wie gewöhnlich, kalt, sogar der Anblick des reizenden Bildes der Tamina vermochte ihn nicht, die Arie:

„Diess Bildniss“ u. s. w. in einem nur leidlichen Tempo zu singen, er trug sie so unausstehlich langsam vor, dass sie nicht die geringste Wirkung hervor brachte. Dem. Spitzeder, welche kaum die tiefe Alt-Partie des Tankred gesungen hatte, musste sich bequemen, die ungewöhnlich hohe Partie der Königin der Nacht zu übernehmen, welche von rechtswegen der Rouladen-Sängerin, Mad. Müller, zugehörte; letztere gab daher mit aller Bequemlichkeit und mit vieler Auszeichnung die Pamina. Hr. Berg war als Sarastro ganz an seiner Stelle; er singt ihn sehr brav. Hr. Mayer, der Liebling des hiesigen Publicums, trug seine Partie mit vielem Beyfalle vor; Schade, dass seine zu schnelle Aussprache der Prosa ihn oft unverständlich macht. Noch eine dritte Darstellung der Zauberflöte hatte am 28sten Juli statt, worin bey der vorigen Besetzung bloss Hr. Geissler den Sarastro sang; sein Organ hat keinen Klang mehr, allein der ächte Sänger und eine gute Methode sind an ihm unverkennbar. — Am 11ten April „Othello,“ von Rossini. Dieses erschütternde lyrische Trauerspiel war mit vielem Fleisse einstudirt. Mad. Müller als Desdemona war in jeder Rücksicht sehr brav, auch Hr. Heil erhielt verdienten Beyfall als Othello; gleiches Lob muss dem Hrn. Mayer als Rodrigo, und Elsner als Jago ertheilt werden. Ungeachtet der vortrefflichen Musik erlebte diese Oper keine zweyte Darstellung. — Am 13ten April „Das Donauweibchen,“ erster Theil. Hr. Heine, Bassist, trat als Fuchs darin auf; sein Gesang ist ungebildet, so wie sein ganzes Benehmen auf der Bühne; er machte kein Glück, eben so wenig als in der zweyten Rolle als Caspar im Freyschütz am 14. April; er erschien daher nicht mehr. — Am 18. April „Die Schweizerfamilie.“ Ein angekündigter Bassist, Hr. Huber, debutirte als Richard Boll. Seine Bemühungen waren vergebens, seine klanglose Stimme und telegraphische Bewegungen der Aerme wollten niemand gefallen. Desto erfreulicher war die Erscheinung der Dem. Spitzeder, als Emmeline, eine Partie, welche ganz für ihr Organ geeignet ist; sie erhielt ungetheilten Beyfall. Hr. Heil sang den Jakob Friburg recht brav. Die Oper wurde am 2ten August wiederholt. Hr. Grunert, von Augsburg kommend, welcher mit Beyfall in dem Schauspiele debütirt hatte, sang und spielte mit Anstand die Partie des Grafen, und Hr. Rolland, ein junger Tenorist, den Jakob Friburg, doch mit wenig Beyfall, da er mehr Hals- als Brustatimme besitzt. Als Gertrude verdient Mad. Maurer mit Auszeichnung genannt zu werden. Es ist zu bedauern, dass die Direction, bey der ohnehin kalten Handlung dieser Oper, Scenen hinweg lässt, welche geeignet sind, dieser Handlung mehr Leben zu geben; dahin gehört der Chor zu Anfange des dritten Aktes, und die Erscheinung des Gärtnerjungen Paul im Hochzeitornate, am Ende der Oper. — Am 20sten April „Das Donauweibchen,“ zweyter Theil. Hr. Huber sang zum zweyten Debut den Fuchs, und erhielt nach dieser Probe seinen Abschied. Mad. Müller war als Hulda in beyden Theilen unverbesserlich.

(Die Fortsetzung folgt.)

Stuttgart (Aus einem Schreiben vom 7. d.). Der berühmte, erst 17jährige Violin-Virtuos, Freyherr Sigismund Otto von Praun, Ritter mehrer Orden, ist, nach 11jähriger Abwesenheit in Italien, Frankreich und Holland, nach Teutschland zurückgekehrt, und wird nächstens über Leipzig nach Berlin reisen. Man wird, wie es von vielen Orten her heisst, auch seine grössten Erwartungen von diesem jungen Künstler übertroffen sehen. Besonders wurde der junge Mann in der Mannheimer Zeitung mit dem ausserordentlichsten Lobe genannt. Die höchste Kunstfertigkeit soll sich nach diesem Ausspruche mit der geistvollsten Tiefe und hinreissender Zartheit des Gefühles vereinigen. Wie Sphärenmusik, heisst es, dringt sein Ton zu Aller Herzen.

Hannover. Hier wurde am 15ten December des verflossenen Jahres der Vampyr von Marschner zum ersten Male, und am 28sten unter des Componisten eigener Leitung zum andern Male gegeben. Der Componist wurde mit Applaus empfangen, und am Ende der sehr gelungenen Vorstellung herausgerufen. Das Orchester und der Singchor verdienen eines vorzüglichen Lobes; beyde leisteten Ausserordentliches. Unter den Operisten zeichneten sich besonders aus: Hr. Gay, als Ruthven (man sagt, er werde sich einer nicht unbedeutenden Gehaltsverbesserung zu erfreuen haben); Hr. Rauscher, als Aubry, und Mad. Nicola, als Emmy. Bey dieser Gelegenheit bemerken wir, dass diese Oper jetzt auch ohne Text (kurios!) für das Pianoforte zwey- und vierhändig bey Friedrich Hofmeister in Leipzig herausgekommen ist.

stellungen fingen mit Mozarts *Don Juan*, unter Herrn Schmitts alleiniger Direktion an, der nicht nur Orchesterdirektor war, sondern auch (was unmöglich gut thun konnte) die äussern Angelegenheiten zu besorgen hatte. Die Instrumentalmusik war vortrefflich, aber der Gesang blieb, mit Grund, weit unter der Erwartung der Subscribenten. Indefs tröstete man sich mit den noch zu erwartenden Mitgliedern. Es trafen ein: Hr. Ellmenreich, als Bassist und Buffon, und in beyden Hinsichten fand er den gerechten Beyfall, der ihm auch späterhin auf seinen Reisen und auch in diesen Blättern zu Theil worden, weshalb ich nichts weiter über ihn sage; Hr. Schlegel, der zurückkam, aber einen hektischen Husten mitbrachte, der ihn um Stimme, guten Muth und alles brachte, wodurch er sich Beyfall hatte erwerben können; und Madam Luise Lange, Mozarts verdiente Schwägerin. Diese, unstreitig eine der vorzüglichsten jetzt lebenden Sängerinnen, kam erst im Anfang des Sommers 1798 an, und brachte in das Ganze neue Kraft und regeres Leben. Sie trat als Konstanze in Mozarts *Entführung* auf, in dieser Rolle, worin sie gewifs einzig ist. Ihr Vortrag der Arien: *Ach, ich liebte* u. s. w., und: *Martern aller Arten* u. s. w., wo die Schauspielerinn hinter der Sängerinn und dem Komponisten nie zurückbleibt, rifs in einem Grade und so allgemein hin, dafs wir hier nie etwas Vorzüglicheres gesehen und gehört hatten. Jene in ihr vereinigten Talente machten, dafs nicht wenig vorher bis zur Sättigung gehörte Opern mit neuem Vergnügen gegeben und oft gegeben werden konnten; jene Talente entreissen sie auch dem Schicksal so vieler, übrigens nicht zu verachtenden Sängerinnen und Sänger: dafs, wenn man sie eine Zeit lang gehört hat, sie Gleichgültigkeit beym Publikum finden, indem dieses das etwannige Vorzügliche immer wieder angebracht sieht und hört, und ihre Blöfsen entdeckt. Mad. Lange versteht es, in Spiel und Gesang immer neu zu scheinen, und giebt keine Blöfsen — *wenn sie will.* (Aber welcher Sterbliche vermag es auch, sich immer gleich zu bleiben? und sind denn alle Musikstücke so beschaffen, dafs Kunst und Geschmack sich in hervorstechendem Grade darin zeigen lassen?) dadurch gelang es ihr auch am Ende des dritten Jahres ihres hiesigen Aufenthalts *) noch eben so zu begeistern, wie am Anfange des ersten. Doch darf ich nicht unerwähnt lassen, dafs zur Fortdauer dieser allgemeinen Beliebtheit auch ihr fröhlicher, anspruchloser Charakter, ihre Freyheit von allen gewöhnlichen Virtuosenlaunen in der Gesellschaft, ihre Bereitwilligkeit, Jedermann, bey dem sie nur einige Kenntnifs und Liebe zur Musik sieht, durch ihr Talent zu erfreuen — beygetragen haben. Sie ist übrigens die lebhafteste Verehrerin Mozarts, theils seiner unsterblichen Werke, theils auch ihrer beyderseitigen alten und innigen Freundschaft wegen. Bekanntlich sollte sie erst M.'s Gattin werden: aber während einer etwas langen Reise des Künstlers wufsten die Aeltern das damals nicht völlig dreyzehnjährige Mädchen zu einer andern Verheyrathung umzustimmen. Moz. schrieb damals in seinem Schmerz an sie das so vortreffliche Trennungslied: *Selbst Engel Gottes weinen, wenn Liebende sich trennen* u. s. w.; und wählte nach einiger Zeit ihre Schwester zur Gattin.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Nur beym Besuch der Engländer in Nordholland ging sie auf kurze Zeit aus Furcht, nach Bremen, und erndtete auch da vollkommenen Beyfall ein.
d. Verf.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Kurze Anzeigen.

Troisieme grande Sinfonie en Ut Mineur (C moll) *de L. v. Beethoven, Oeuv. 67, arrangée pour Pianoforte avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel etc.* Mayence, chez les fils de B. Schott. Preiss 4 Fl. 40 Xr.

Jeder Kunstkenner und Kunstfreund ist von dem hohen Werthe der C moll Symphonie B's, dem grössten Meisterwerke aller Tonschöpfungen, die in dieser Musikgattung von dem hohen Fluge dieses wundersamen Romantikers erreicht worden sind, so erfüllt, dass es, nach so mancher Besprechung dieses genialen Charakter-Gemäldes in unseren und in anderen Blättern und nach so vielen Aufführungen desselben, Eulen nach Athen tragen hiesse, wenn wir wiederholt dabey verweilen wollten. Fast eben so unnöthig wäre es, von dem Arrangement eines Hummel mehr zu sagen, als dass es vortrefflich ist. Der Meister des Pianofortespieles hat sich durch diese Bearbeitung den Dank Vieler verdient, den wir ihm öffentlich darzubringen nicht veräumen. Wie viele kleinere Städte gibt es nicht, die einen Genuss, wie ihn solche Werke gewähren, sich gar nicht verschaffen können, würde es auf solche und ähnliche Weise ihnen nicht möglich gemacht? Selbst in grösseren Städten, die sich tüchtiger Orchester erfreuen, geniesst man das Herrliche, hörte man es auch öffentlich öfter, als es gewöhnlich der Fall ist, doch auch gern im häuslich geselligen Kreise. Es wird also dem Unternehmen eine weite Verbreitung wohl nicht fehlen können. Uebrigens ist es nicht B's dritte, sondern fünfte Symphonie.

---

1. *Concertino pour la Flûte, avec accompagn. de 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons, comp. — — par Casp. Kummer, membre de la Chapelle de S. A. S. le Duc de Saxe-Coburg-Gotha.* Oeuv. 42. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)
2. *Variations sur l'air: Du, Du, liegst mir am Herzen u. s. w. pour Flûte et Pianoforte concertans, comp. — — par C. Kummer.* Oeuv. 41. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hrn. K's Instrumental-Compositionen der Gattung, wohin die hier genannten gehören, werden von geübten Solo-Spielern häufig benutzt und vor Musikliebhabern vorzüglich gern gehört. Das ist Beyden nicht zu verübeln und dem Vf. zu gönnen. Er zeigt sich in ihnen als einen Mann von Talent, Kenntniss der Instrumente und ihrer Effecte, Erfahrung über das, was Glück macht, und von Geübtheit im Schreiben. Bringt er damit auch nicht gerade unerhörte Dinge zu Stande, so weiss er doch überall herbeyzuführen, was nicht gewöhnlich gehört wird, unterhält und erheitert. Darum wird es auch von Jedem, dem Kenner oder Nichtkenner, gern aufgenommen — vielleicht von Letzterm mit zu viel Geräusch, von Ersterm mit zu viel Stillschweigen: aber beyde Zuviel lieben dann einander auf und lassen übrig, was als recht und wahr in der Mitte liegt. So kennt nun Jedermann die Arbeiten des Hrn. K., welche den hier angezeigten seit einiger Zeit vorhergegangen sind; (die frühen ruhen, und mögen es;) und darum haben wir nicht nöthig, unsern Raum, der ohnehin nicht ausreichen will, mit ausführlichen Schilderungen oder Zergliederungen zu versplittern. Es wird genügen, der Wahrheit gemäss zu sagen: die neuesten Compositionen unsers Vfs. sind in derselben Weise, wie jene letzt vorhergegangenen; sie stehen in keiner Hinsicht ihnen nach, und gehören vielmehr zu seinen vorzüglichsten. Nr. 1. bildet ein gutes Ganze. Es besteht aus einem mässiglangen, kräftigen Allegro; diess geht in ein kurzes Adagio; diess in eine Art kurzen Intermezzo's, das auf das Thema des Finale artig anspielt, um diese Finale lässt dann den Solospieler, nicht lange, aber tüchtig und brillant, hervortreten und enden. Diese Nr. ist auch für zwey Spieler arrangirt gestochen, unter dem Titel: Concertino pour la Flûte avec accomp. de Pianoforte — (übrigens wie oben; Pr. 1 Thlr.) und nimmt sich auch in dieser Gestalt gut aus, so dass man das Stück zweyen geübten Spielern zur angenehmen Unterhaltung und Förderung ihrer Geschicklichkeit zu empfehlen hat. — Nr. 2. das niedliche alte Volkslied, das jetzt wieder zu Ehren gekommen ist und freylich gesungen sich vortheilhaften ausnimmt, wird, nach kurzer Einleitung, siebenmal (zuletzt mit weiter ausgeführter Coda) variirt, und zwar offenbar mit ausgezeichneter Geschicklichkeit und Gewandtheit. Die Variat. binden sich an einander; beyde Stimmen sind durchgehends sehr gut verflochten, und werden ungefähr in gleichem Maasse

beschäftigt. Der Verf. weiss in ihnen immer etwas Interessantes und keinesweges Abgedauchtes zu sagen; was überdiess, eben bey diesem Thema, wirklich nicht leicht war, und von nicht gewöhnlichem Talente zeugt. — Beyde Werke sind schön gestochen. In Nr. 2 ist, zur Erleichterung beyder Spieler, die Flötenstimme der des Pianoforte, in kleinere Noten übergesetzt.

Praktische Pianoforte-Schule. Eine Sammlung leichter Uebungsstücke, den Werken der besten Tonkünstler entnommen und nach den Regeln guter Schulen geordnet. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. 6 Hefte. Jedes Heft 12 Gr.

Neben den vielen und zum Theil sehr zweckmässigen, ja vortrefflichen Pianoforteschulen, die uns in einer Reihe von etwa 15 Jahren zum Besten der Musik liebenden jungen Welt gegeben worden sind, wird diese hier anzuzeigende mit Ehren genannt zu werden verdienen; ja sie wird durch die Art der Ausführung des viel behandelten Gegenstandes eine eigene Stelle einnehmen und mancher Verlegenheit nicht weniger Lehrer zweckmässig abzuhelfen geeignet seyn. Die Einrichtung derselben ist folgende: Sie ist ganz ohne erklärenden Text. Ueber den kurzen Musikstückchen, die, wie schon der Titel berichtet, aus den Werken guter Meister, öfter nur auszugsweise, genommen sind, so weit es für den zu erläuternden Fall und für die Kräfte der ersten Anfänger nützlich schien, stehen z. B. im ersten Hefte eingeklammert: Ganze Tactnoten und ihre Pausen, und diess bis zu Zweyunddreyssigtheilen; Bindebogen; Punct bey halben Noten (Tactnoten) u. s. w.; Doppelpunct. — Auf diese Weise werden nun die Lehren in kurzen Beyspielen von Hummel, Beethoven, Czerny, Boieldieu, Kalkbrenner u. s. w. durchgenommen. Ton- und Tactarten wechseln angemessen. — Wie werden nun diese Gaben am zweckmässigsten zu benutzen seyn? Man nehme zum allerersten Anfange irgend eine gute Klavierschule und nicht diese Hefte. Hat nun der Zögling die ersten Nothwendigkeiten begriffen, und eine kleine Finger- und Noten-Fertigkeit erlangt, die beyde bald in diesem, bald in jenem Puncte mancher Nachhülfe bedürfen: so wähle man aus diesen Lieferungen, wo man hinlängliche und angemessene Materialien findet, dasjenige aus, was eben am nöthigsten ist; oder man lasse von Zeit zu Zeit einige der hier gelieferten Stückchen einüben, damit der Schüler, bey nothwendiger Wiederholung der dagewesenen Regeln, auch Noten lesen lerne, und zugleich mitunter auch etwas Angenehmeres treibe, als wenn er einzig und allein in seiner Klavierschule von einer Regel, von einer Schwierigkeit (denn eine solche ist jedes noch nicht Erlernte dem Anfänger) zur andern fortgetrieben wird. Sind vollends in der gewählten Klavierschule die Notenbeyspiele sämmtlich von einem und demselben Verfasser: so haben sie meist für nicht wenige, und gerade für lebhaftere Schüler durch das Gleichmässige in Erfindung und Darstellung etwas Einschläferndes, das oft dadurch noch empfindlicher gemacht wird, weil der Verfasser bey seinen gegebenen Beyspielen auf wenig mehr, als auf Erläuterung seiner Regel sah, worunter die melodischen Anforderungen, die jetzt, namentlich in grösseren Städten und in Familien, wo Musik zu Hause ist, auch von Kindern schon gemacht werden, zu viel leiden müssen. Diese und ähnliche Nachtheile, die Jeder sogleich für nicht gering erkennen wird, werden durch einen verständigen Gebrauch dieser Sammlungen auf eine dem Schüler eben so angenehme, als nützliche Weise leicht vermieden; man wird sich also dadurch manche Schwierigkeiten und Unbequemlichkeiten erwünscht ersparen können. Die stufenweise Fortschreitung vom Leichtern zum Schwerern ist dagegen in diesen sechs ersten Heften zu wenig beachtet worden: Alles bis jetzt gelieferte ist leicht, was unsere Ansicht über den Gebrauch dieser Hefte noch mehr bestätigt. Es sollen noch sechs andere Hefte folgen, die hoffentlich auch diese letzte Rücksicht nicht ganz unbeachtet lassen werden. Der Druck ist deutlich und gut; das Papier schön und haltbar, wie es für solche Zwecke besonders nöthig ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. *N° I.* 1829.

Je serai très-obligé à Monsieur le Directeur de la Gazette musicale de Leipsic, de vouloir bien insérer l'avis suivant dans son plus prochain numero, et le prie d'agréer l'assurance de mes sentimens distingués.

Clermont, le 3. Janvier 1829.

George Onslow.

A v i s.

Ayant cédé, pour l'Allemagne, à Mess. Breitkopf et Härtel à Leipsic la propriété de mes productions musicales depuis l'oeuvre 16 jusqu'à l'oeuvre 28 inclusivement, j'ai pris aussi des arrangemens pour les ouvrages que je pourrai publier à l'avenir en Allemagne, et prie Messieurs les amateurs qui prennent quelqu' intérêt à mes compositions, de vouloir bien distinguer les éditions légitimes de Mess. Breitkopf et Härtel des contrefactions qu'on a publiées et qu'on pourroit publier à leur préjudice et au mien.

Clermont, le 8. février 1825.

George Onslow.

Ayant cédé, pour l'Allemagne, à Mess. Breitkopf et Härtel à Leipsic la propriété de mes productions musicales depuis l'oeuvre 29 jusqu'à l'oeuvre 36 inclusivement, je prie Messieurs les amateurs qui prennent quelqu' intérêt à mes compositions, de vouloir bien distinguer les éditions légitimes de Mess. Breitkopf et Härtel des contrefactions qu'on a publiées et qu'on pourroit publier à leur préjudice et au mien.

Clermont, le 3. Janvier 1829.

George Onslow.

Diese letztgenannten Werke, als:

3 Quintuors pour 2 Violons, Alto, Vcelle. et Basse. No. 4. Op. 33.
- 2. - 34.
- 3. - 35.

und

3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle. Op. 36.

erscheinen binnen Kurzem im Verlage der Unterzeichneten

Breitkopf et Härtel.

Musikalien-Anzeigen.

Bey Fr. Laue in Berlin sind erschienen, und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

C. G. Reissiger

1stens. V. Duettini amorosi per un Soprano e mezzo Soprano col accomp. di Clavicembalo. Op. 43. $\frac{7}{12}$ Thlr.

2tens. VI. Gesänge von Göthe für den Sopran comp. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. (Liedersammlung Nr. 7.) $\frac{1}{2}$ Thlr.

3tens. II Gesänge für die Bassstimme (die Erzählung vom Schlossergesellen und Vater Noah) mit Pfte. $\frac{1}{4}$ Thlr.

4tens. Das Echo, Arie für Sopran mit Pfte. $\frac{1}{4}$ Thlr.

5tens. Rondeau mignon pour Pfte. Op. 47. $\frac{1}{2}$ Thlr.

6tens. Sonate pour Pianof. ou V. ou Fl. ou Vcelle. Op. 45. à 1$\frac{1}{2}$ Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage von
Friedrich Hofmeister
in Leipzig, im Januar 1829.

Czerny, C., 14 Ecossaises brillantes, ou Exercices pour Pianof. Op. 174. ..... 12 Gr.

— 3me gr. Trio pour Pianof., Viol. et Vcelle. Op. 175. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— gr. Capriccio pour Pianof. Op. 172. ..... 18 Gr.

Czapek, L. E., Fantaisie pour Pianof. Op. 39. ... 16 Gr.

Deutschmann et Neunehaus, 12 Danses pour Pianof. ..... 8 Gr.

Ebhardt, C., gr. Polonoise pour Pianoforte .... 8 Gr.

Hünten, Fr., Variations sur un Duo fav. sur un Duo de l'Op. Opferfest, pour Pianoforte, Op. 9 ..... 12 Gr.

— gr. Variations sur un Air du Himmel, pour Pianoforte. Op. 10 ..... 12 Gr.

Köhler, C., six Contredances, après des motifs de l'Op. Vampyr, avec Figures arrang. par Jerwitz. ..... 12 Gr.

Lafont, P., Duo pour Pianoforte et Violon. (Exec. par Moscheles et Lafont.) ..... 16 Gr.

Marschner, H., Der Vampyr, grosse Oper, Klavier-Auszug für Pianoforte zu 4 Händen v. Componisten . . . . . 5 Thlr. 12 Gr.
(Sämmtliche Nummern sind einzeln zu haben.)
— dieselbe Oper für Pianof. allein mit Hinweglassung der Singst. vom Componisten. 4 Thlr. 20 Gr.
(Sämmtliche Nummern sind einzeln zu haben.)
Pianoforteschule, praktische. Eine Sammlung leichter Unterhaltungsstücke der besten Tonkünstler, nach den Regeln guter Schulen geordnet, Sechstes Heft . . . . . 12 Gr.
Pièces choisies faciles pour Pianoforte, extr. des Oe. de Creutzer, Hummel etc. Cah. 12 . . . . . 12 Gr.
Pixis et les frères **Bohrer,** 3 Trios pour Flte., Viol. et Vcelle. . . . . 12 Gr.
— Nr. 2. sur le rond de vaches p. Meyerbeer . . . 20 Gr.
— Nr. 3. sur le thème favori le garçon suisse . . . 20 Gr.
Pixis, J. P., Introd. et Rondo pour Pianoforte et Flûte. Oe. 102 . . . . . 10 Gr.
— 2 Marches brillantes pour Pianoforte. Oe. 103. 14 Gr.
Rudolph, C. P., 2 Rondeaux mignons pour Flte. Oe. 12. . . . . 12 Gr.
Schmidt, Joseph, Chanson russe variée pour Pianof. Oe. 76 . . . . . 12 Gr.
— Rondo brillant pour Pianoforte. Oe. 78 . . . 1 Thlr.

Marschner, H., 3 Tunneilieder für 2 Tenore und 2 Bässe, ohne Begleitung. Oe. 46 . . . . . 16 Gr.
Siegel, D. S., 6 deutsche Lieder für die Jugend, mit leichter Begleitung des Pianoforte. Oe. 47. 8 Gr.
Giuliani, M., 6 Rossiniana pour Guitare seule. Oe. 124. . . . . 12 Gr.

Neue Musikalien
im Verlag von
B. Schott's Söhnen
in Mainz

Gamme de l'ophicléide ou Basse d'harmonie . . . . . 12 Xr.
Hause, W., Contrebass-Schule. 1ster Theil. . . . 4 Fl.
— 2ter Theil . . . . . 3 Fl. 12 Xr.
Hugot et Wunderlich, Methode de Flûte. 3 Fl. 30 Xr.

Militair-Musik.

Beethoven, L. van, berühmter Trauer-Walzer für Infanterie-Musik eingerichtet von F. Berr. 2 Fl. 24 Xr.

Violin-Musik.

Bohrer, A., 3me Conc. av. Orch. Op. 40. . . . . 6 Fl.
Bonjour, F., 3 Quat. pr. 2 V., A. et B. Nr. 1, 2, 3, jedes Heft . . . . . 2 Fl. 42 Xr.
Herold, Airs de Popéra Marie pr. 2 Violons. 1 Fl. 36 Xr.

Onslow, Airs de Pop. Le colporteur p. 2 Violons. 1 Fl. 36 Xr.
Rode, Air varié pour Vlon. avec acc. de Pianof. ou Violon, Alt et Bass. . . . . 1 Fl.
Stahl, F., 3 Duos fac. pour 2 Vlons. . . . . 1 Fl. 24 Xr.
24 Walzes et Santeuses pour 2 Vlons. . . . . 36 Xr.

Violoncell-Musik.

Bohrer, M., 3me Conc. pour Velle. avec Orch. Op. 20 . . . . . 4 Fl. 48 Xr.

Flöten-Musik.

Herold, Airs de Pop. Marie, arr. pour 2 Flûtes par Camus. . . . . 1 Fl. 36 Xr.
Onslow, Airs de Pop. Le Colporteur, arrang. pour 2 Flûtes. . . . . 1 Fl. 36 Xr.
Tulou, Fant. conc. pour Fl. et Pianof. Op. 47. 2 Fl.
— Nocturne. do. do. Op. 48 . . . . . 2 Fl.
— Intr. et Rondo. do. do. Op. 49. . . . 1 Fl. 48 Xr.
— Souvenir anglais. do. do. Op. 50. . . . . 2 Fl.
— — — pour 3 Flûtes. Op. 50. 1 Fl. 36 Xr.
— Intr. et Var. pour Fl. et Pianof. sur un air fav. de Mayseder, Op. 20. . . . . 1 Fl. 36 Xr.
— Rondo brill. pour Fl. et Pianof. tiré de l'oeuv. 36 de Mayseder . . . . . 1 Fl. 36 Xr.
— Divert. pour Fl. et Pianof. tiré de l'oeuv. 39 de Mayseder . . . . . 1 Fl. 36 Xr.
— Var. brill. pour Fl. et Pianof. tirés de l'oeuv. 40 de Mayseder. . . . . 1 Fl. 36 Xr.
— Air de Rode varié pour Flûte avec acc. de Pianof. ou Vlon., Alt et Velle . . . . . 1 Fl.
— Var. pour Fl. et Pianof. tirés de l'oeuv. 25 de Mayseder . . . . . 1 Fl. 12 Xr.
— meme Oeuvre avec acc. de 2 Vlons, Alt et Velle . . . . . 1 Fl. 12 Xr.
— Variat. sur la Cav. de l'op. Semiramide, pour Flûte et Pianof. Oeuv. 37 de Mayseder. 1 Fl. 48 Xr.
Tulou et Horn, Variat. sur la Chanc. l'enfant de Reg. pour Flûte et Pianof. Oeuv. 24. 2 Fl. 24 Xr.
24 Walzes et Santeuses pour 2 Flûte. Cah. 6 . . . . . 36 Xr.
Wassermann, Quat. pour Flûte, Vlon., Alt et B. Op. 18. . . . . 3 Fl.

Clarinett-Musik.

Spaeth, A., 3me. Potp. sur des motifs de Boieldieu et Nicolo, p. Clar. et orch. Op. 105. 2 Fl. 42 Xr.

Horn-Musik.

Heuschkel, J. P., 6 Duos pour 2 Cors. Op. 12, Liv. 1. . . . . 36 Xr.
— do. do. Op. 12. Liv. 2 . . . . . 1 Fl.
Koch, C., 8 Duos pour 2 Cors. Op. 22. . . . . 48 Xr.
Rummel, Ch., 6 Quat. pour 4 Cors. Op. 68. 1 Fl. 24 Xr.

(Beschluss in nächster Nummer.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Januar. **N°. 4.** 1829.

Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik.

Von A. F. Häser.

Viele verdiente Männer verschiedener Zeiten haben versucht, die Kunst der Musik als System, d. h. als einen Inbegriff von Wahrheiten, sämmtlich aus einem obersten Grundsatze logisch folgerecht abgeleitet, zu behandeln, und sie so zur philosophischen Wissenschaft zu gestalten. Alle diese Versuche aber stützten sich entweder nur auf zufällige Erscheinungen an einer Art von klingenden Körpern; oder nahmen wohl gar willkürliche in der Natur nicht begründete Stützpuncte des sogenannten Systemes an — oder verschmähten endlich das von der Natur gegebene als unbrauchbar, weil es nicht in der für die Kunst nothwendigen Form gegeben war — und mussten misslingen. Daher nahmen neuere Musikgelehrte die Dur- und Moll-Scale, die der Grund unsers Tonsystemes sind, lieber als gegeben an, ohne die Bildung derselben aus dem, was uns die Akustik gibt, zu berücksichtigen.

Wäre es möglich zu zeigen, dass unsere Scalen nicht willkürliches Artefact sind, sondern nach Gesetzen der Akustik aus der Natur hergeleitet werden können, so wäre für unser Tonsystem die festeste Basis, auch im Sinne der Wissenschaft aufgefunden. Nun gibt zwar die Akustik keine eigentliche Melodie, sondern nur Harmonie. Aus dieser gegebenen Harmonie aber lässt sich Melodie entwickeln, und wenn man, wie es nothwendig ist, das, was die Natur gibt und geben kann, von dem, was die Kunst geben muss, oder mit einem Worte, Harmonie der Natur von Harmonie der Kunst wohl unterscheidet, deren Identität eben so unmöglich, als unnöthig ist, so ist es zu erweisen, dass unser Tonsystem allerdings in der Natur begründet, und es daher wohl möglich sey, die Kunst der Musik auch streng wissenschaftlich zu behandeln.

Altgriechische Tonlehrer wollten den Grund des Consonirens in einer angeblichen Klangvermischung zweyer Töne finden, wodurch ihrem Vorgeben nach ein dritter daraus würde, und aus dieser angeblichen sogenannten symphonischen Klangvermischung wurde dann mancherley gefolgert. Dass aber eine solche angebliche Klangvermischung eine Chimäre, ein Unding sey, indem man bey jedem Beysammenseyn zweyer Töne, selbst bey der Octave und Quinte allemal hört, dass wirklich zwey Töne, ein höherer und ein tieferer vorhanden sind, die sich nicht im geringsten vermischen, hat Chladni in seiner Akustik deutlich gezeigt. (Vgl. Leipz. Musik. Zeitung 1826. Nr. 40 und 42, und Cäcilia, Heft 20.)

Rameau und viele, die seinen Ansichten folgten, haben den Grund des Consonirens und Dissonirens, und überhaupt aller Harmonie in einem Mitklingen oder Nichtmitklingen höherer in der natürlichen Zahlenreihe 1, 2, 3 stehender Töne mit dem als Einheit anzusehenden Grundtone suchen wollen, und sie sind so weit gegangen, ein solches Mitklingen höherer Töne als den Hauptunterschied eines Klanges von einem Geräusche anzusehen. Chladni aber zeigt in seiner Akustik, dass an vielen klingenden Körpern, z. B. Stäben, Scheiben, Glocken u. a. die, den verschiedenen Klängen oder Schwingungsarten zukommenden Töne in ganz anderen Verhältnissen stehen, als an einer Saite, bey deren Grundtone man es freylich nicht immer hindern kann, dass nicht auch die aliquoten Theile zugleich schwingen, und die ihnen zukommenden Töne geben. Wenn man aber dieses Mitklingen höherer Töne bey der einfachsten Schwingungsart eines klingenden Körpers, wo kein Schwingungsknoten vorhanden ist, wie bey einer ganzen Saite, nicht immer ganz verhindern kann, so lässt sich doch

bey jeder andern Schwingungsart der Ton, welcher ihr zukommt, ganz rein, ohne Beymischung anderer Töne dadurch darstellen, dass man die Stellen, wo Schwingungsknoten sind, durch Berührung mit den Fingern oder auf andere Art dämpft, und dadurch die Schwingungen solcher Stellen verhindert. Bey Blasinstrumenten klingen keine Beytöne von selbst mit. — Betrachtet man die Beytöne genau, so findet man leicht, dass sie grässliche Harmonieen geben würden, wenn sie stark genug wären, um deutlich gehört zu werden. Das Mitklingen der Beytöne gehört also durchaus nicht zur Wesenheit des Klanges, noch viel weniger ist es eine Schönheit desselben, sondern vielmehr eine Unvollkommenheit, die nur durch die Unhörbarkeit unschädlich wird. Die Flaschinettöne (Flageolet) einer Saite auf der Violine, Viola oder dem Violoncell, die ganz rein und ohne Beymischung anderer Töne sind, klingen daher (und wohl auch wegen der gelindern Art des Greifens und Streichens) sanfter und doch heller, als die auf gewöhnliche Art gegriffenen und gestrichenen Töne.

Was in neuester Zeit mit deutschen Worten, aber in einer Sprache gelehrt wird, die fast so völlig unverständlich ist, dass man Recht hat, zu glauben, die Verfasser verstehen sich selbst nicht, scheint als Basis des Systemes den Satz aufzustellen, dass jeder Ton schon seine Ober- und Unterdominante und deren Harmonieen in sich enthalte. Daraus kann nun allerdings Vieles und sehr Wichtiges gefolgert werden. Da aber, wie die Akustik evident zeigt, ein Ton etwas ganz Einfaches ist, nämlich das Ergebniss oder die Wirkung einer gewissen Zahl von Schwingungen in einer gewissen Zeit, so enthält er nichts weiter in sich, und man kann von einem Tone höchstens sagen, er sey mit seiner Ober- und Unterdominante näher verwandt, als mit anderen Tönen, weil die Schwingungs - Zahlen in einfacheren Verhältnissen stehen.

Die Versuche derer, welche aus den Gesetzen der Akustik unsere Tonleitern, so wie sie sind, ableiten, entwickeln wollten, mussten eben so fehl schlagen, wie die Bestrebungen, die Quadratur des Kreises zu finden. So wie aber diese von Manchen gesucht worden ist, die sich nicht deutlich bewusst waren, was sie eigentlich suchten, und die wohl gar meinten, durch die Lösung ihrer Aufgabe werde der ganzen Mathematik ein ausserordentlicher Nutzen erwachsen, so scheinen diejenigen, welche unsere Scalen durchaus in der Natur finden wollten, übersehen zu haben, dass Harmonie der Natur und Harmonie der Kunst nicht identisch zu seyn brauchen und es auch gar nicht seyn können. Die Kunst erhält das rohe Material zur Verarbeitung von der Natur, die es in seiner einfachsten Gestalt und für sich, ausser der für die Kunst durchaus nothwendigen mannigfaltigen Verbindung gibt — und eben so wenig, als man es einem Gemälde zum Vorwurf machen kann, wenn in ihm andere Farben, als z. B. die des Regenbogens oder andere Mischungen derselben erscheinen, eben so wenig kann man es tadeln, wenn wir die Töne, welche uns die Natur in hoher Einfachheit und Vollkommenheit gibt, so modificiren, wie es für den Gebrauch derselben in allen, fast unendlichen Beziehungen gegen einander unvermeidlich ist. In diesem Sinne nun kann man unsere Scalen nach den Gesetzen der Akustik entwickeln, und dadurch also zeigen, dass unsere Scalen und folglich auch unser ganzes Tonsystem wirklich in der Natur begründet, und durch die bewundernswerthe höchst einfache Bildung das Beste und Brauchbarste sind, was menschlicher Forschung aufzufinden möglich ist.

Ein neueres System der Musik, welches die Durscala aus zwey Trichorden, z. B. c d e, f g a — nebst dem unterhalben Tone des Grundtones in der Octave und der Octave des Grundtones (h c), und die Mollscala ähnlich aus A H c, d e f und g i s a zusammen setzt, und solche Construction als in der Natur begründet darzustellen versucht, liefert, streng genommen, nur eine Variation der Hexachorde des Guido von Arezzo, und damit ein völlig willkürliches Artefact, das jedoch Anfängern das Gesetz der Scalen auf einfache und in anderer Hinsicht sehr brauchbare Weise deutlich macht.

So wie jede vorgebliche Quadratur des Kreises mit dem sogenannten Ludolphischen (in neuerer Zeit sehr viel weiter getriebenen) streng als richtig erwiesenen Näherungsverhältnisse übereinstimmen muss, wenn man nicht das Recht haben soll, sie unter die unnützen schimärischen Grübeleyen zu werfen — eben so muss jede mögliche vorgebliche Ableitung unserer Scalen aus der Natur und die Entwickelung eines darauf gebauten sogenannten Systemes der Musik mit dem übereinstimmen, was uns die Akustik lehrt.

Was aber die Akustik uns für unsere Musik gibt, das will ich hier in möglichster Deutlichkeit

auseinander zu setzen versuchen. Ich folge Chladni, dem die Akustik so viel verdankt, und vermag freylich nichts Neues aufzustellen, hoffe jedoch hier und da dem Gegenstande eine neue Ansicht abzugewinnen, und durch geordnete und deutliche Darstellung einiges Interesse zu gewähren.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

1. *Le Colporteur. Der Hausirer. Komische Oper in drey Aufzügen, in Musik ges. von Georg Onslow. Klavierauszug mit deutschem und franz. Texte.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Thlr. 8 Gr.)
2. *Ouverture de l'Opéra, le Colporteur, pour le Pianoforte a IV mains, comp. et arrangée par l'Auteur, George Onslow.* Ebendaselbst. (Pr. 16 Gr.)
3. *Ouverture et Entr' actz de l'Opéra, le Colporteur, de Onslow, arrangés pour le Pianoforte avec accompagn. de Violon ad libit. par L. Jadin.* Ebendas. (Pr. 16 Gr.)

Wir glauben auf diese neue Oper, die in Paris ausgezeichnetes Glück gemacht hat und fortwährend macht, zunächst die Directionen und die Freunde des deutschen Operntheaters, als auf eine Acquisition, wobey gewiss sie beyde sich gut stehen werden, aufmerksam machen zu müssen. Ist sie erst auf den Theatern eingeführt, so führt sie sich dann von selbst im Klavierauszuge und in Arrangements auch zur Privatunterhaltung ein; und das um so viel mehr, da die treffliche Musik in den Erfindungen, noch mehr in der Ausarbeitung, und in alle dem, was man unter das weitschichtige Wort, Geschmack, zusammen zu fassen pflegt, weit mehr deutsch, als französisch ist. Das Letzte ist vielleicht die Ursache, warum einige französische Blätter, und einige französische Correspondenten in deutschen, zwar stets, wie das gar nicht anders seyn kann, mit grosser Achtung und vielem Beyfalle, aber doch so von dem Werke sprechen, als liege das Hauptinteresse de Ganzen und der eigentliche Grund seines Beyfalles in der Dichtung, nicht in der Musik. Die französischen Journalisten und Correspondenten fast alle verstehen sehr wenig oder gar nichts von dieser Kunst, wenn sie auch für sie ein Ohr haben: das Ohr allein aber wird überall, wenn nicht bloss, doch zunächst und am meisten angesprochen theils von dem, was nur im Allgemeinen gefällig klingt, theils von dem, was national ist. Da finden oder ahnen die Herren nun, dass diese Musik wohl gut sey, wollen und können auch der lauten, öffentlichen Stimme des Publicums nicht widersprechen: wissen aber nichts Näheres von jener zu sagen, sondern begnügen sich mit einigen gangbaren lobenden Phrasen; und damit doch eine oder die andere Columne für Geld und gute Worte vollgeschrieben werde, so verbreiten sie sich lang und weit über die Dichtung. Indessen: auch das ist gut, wenn man es nur recht zu nehmen weiss; wozu wir eben hiermit beyzutragen wünschen. Diese Dichtung nämlich ist gar nicht unwerth, dass verständige Männer darüber Worte machen: sie ist anziehend erfunden, mit ausgezeichneter Theaterkenntniss angeordnet, und so fortgeführt, dass man ihr mit stets neu aufgeregtem Interesse bis zu Ende folgt. So hat sie allerdings, wie ganz Recht, zum Glücke des Stückes in Paris viel beygetragen, und wird es auch in Deutschland, wenn sie gut gespielt wird; welches Letztere, sind nur die wenigen Hauptrollen in guten Händen, nicht einmal schwer fällt. Auch bekömmt man hier keines der Zeit und Geld fressenden Decorations- und Garderoben-Stücke. Man kann den Hausirer, in Hinsicht auf äussere Zuthat, mit Cherubini's Wasserträger vergleichen; und auch in anderer Hinsicht kann man das, z. B. im Verhältnisse der Musik zum Gedicht im Ganzen, in dessen Dauer bey der Vorstellung, im Tone und der Stimmung, worin es gehalten worden, worein es folglich versetzen soll, und, was die Musik für sich betrifft, in guter Unterscheidung und Characterisirung der Personen, (obgleich wir hierin Cherubini'n den Vorzug geben müssen.) in schöner, kunstvoller und reicher, doch nicht überladener, noch, discret vorgetragen, den Gesang verdunkelnder Ausarbeitung des Orchesters, und überhaupt im Verhältnisse des Orchesterspieles zum Gesange; nur dass Cherubini öfter einen ihm'eigenthümlichen Reiz der Motive und, wo es am Orte, ein noch kräftigeres Feuer in der Ausführung zeigt. — Wenn wir nach diesem über die Oper im Ganzen, nur wenig über sie im Einzelnen sagen, so geschieht das, weil wir hier nur von ihrem Auszuge zu sprechen haben, weil wir uns jenes Ausführlichere aufsparen, bis uns die Oper vom Theater zu Gehör gekommen — wo doch erst das Ur-

theil über das Einzelne der Theater-Stücke ganz sicher werden kann, und weil wir wohlgemeint bey unserer Anzeige die besondere, oben eingestandene Absicht haben.

Folgende Stücke enthält dieser Auszug. Erster Act. Ouvertüre. (Meisterhaft, in jeder Hinsicht, und wiewohl, wegen des Reizes reicher, stets wechselnder und stets angemessener Instrumentation, am Pianoforte beträchtlich verlierend, doch auch hier von vieler, sehr belebender Wirkung.) Introduction. (Terzett, mit Chor: rasch und kräftig.) Arie. (Bass. Charakteristisch, und sehr gut in der Harmonie ausgearbeitet.) Terzett. (Zwey Tempos: das erste sehr anmuthig und durch Contrast gehoben; das zweyte, lebhaft, theatralisch.) Duett. (Untergeordnet, aber angemessen.) Arie. (Vielmehr Ariette, munter und artig.) Zweyter Act. Recitativ und Arie. (Angenehme Wirkung.) Duett. (In zwey Tempos: das erste ziemlich kurz und gefällig, das zweyte, lang und breit ausgeführt, voll Leben und Feuer.) Chor. (Mit Zwischensätzen, Soli. Munter und pikant.) Quintett. (Mit hinzutretendem Chor. Grosses, trefflich ausgearbeitetes Hauptstück.) Dritter Act. Arie. (Vielmehr Romanze in französischer Weise und sehr artig.) Duett. (Mit untermischtem Chor. Heiter, dem Volksmässigen sich nähernd.) Finale. (Blosser Schlussgesang: kurze, angenehme Soli und fröhlicher, noch kürzerer Chor.)

Dass der Auszug Nr. 1 und Nr. 2 ausgezeichnet gut gearbeitet sey, brauchen wir kaum zu versichern, da er vom Componisten selbst herrührt: aber dass er, bey aller Fülle, zugleich gut spielbar, fliessend und zu spielen fast durchgehends selbst bequem geblieben ist, das müssen wir als etwas, unter uns jetzt nicht eben Gewöhnliches, bemerken. Auch Nr. 3 ist mit Geschicklichkeit und Fleiss bearbeitet. Stich und Papier aller drey Nummern sind vorzüglich gut. Der deutsche Uebersetzer hat seine Worte wohl nur gelesen, nicht gesungen: sie holpern und stolpern nicht selten.

Nachrichten.

Strassburg (Fortsetzung). Am 28sten April „Don Juan." Die Aufführung dieses Meisterwerkes Mozart's gehört zu den besten Leistungen dieser Gesellschaft. Ausser dem trefflichen Ensemble, wurden die Partieen der D. Anna durch Mad. Müller, D. Juan durch Hrn. Mayer, D. Ottavio durch Hrn. Heil, Masetto durch Hrn. Elzner, Zerline durch Dem. Unzelmann sehr gut vorgetragen. Mad. Maurer als Elvira überwand viele, doch nicht alle Schwierigkeiten, welche diese hohe Partie mit sich bringt. Mit vielem Fleisse wurde das Finale gegeben. Die Oper wurde am 26sten July wiederholt. Mad. Beauval (geborne Krämer aus Strassburg), jetzt in Mannheim, sang die Elvira als Gast. Sie ist dieser hohen Partie völlig gewachsen, es fehlt ihrer Stimme nicht an Biegsamkeit, wohl aber an Gleichheit, und ihrer Brust an Kraft. Mad. B. singt übrigens mit Methode und Geschmack.

Während den Debuts der französischen Gesellschaft gab die Deutsche mehre Darstellungen in Colmar, und eröffnete hier die Bühne wieder am 25sten Juni mit dem „Unterbrochenen Opferfeste," worin Hr. Skrodzky als Masseru debutirte. Dieser junge Bassist besitzt eine kräftige, tiefe, wohltönende Stimme, allein es gebricht ihr an Klarheit in Passagen, wie z. B. in den Triolen der Arie: Allmächtige Sonne u. s. w. welche Hr. S. durchaus undeutlich dahin warf; seine musikalische Brauchbarkeit wurde später bezweifelt, und er erschien nicht mehr. Mad. Müller als Myrrha erntete den ungetheiltesten Beyfall, sie singt diese Partie ausgezeichnet schön. Hr. Heil, als Murney, übertraf diessmal im Gesange und Spiele alle Erwartung. Dem. Spitzeder, als Elvira, war nicht in ihrem Rollenfache, dennoch überwand sie grosse Schwierigkeiten in dieser hohen Partie. Hr. Elzner, dessen musikalisches Talent Auszeichnung verdient, sang den Inka sehr gut, nur Herr Lindner, als Oberpriester, verunstaltete diese Oper, da das Singen gar seine Sache nicht seyn sollte; er liess auch weislich die Arie: Wenn Sieges-Lieder u. s. w. weg. Uebrigens war das Ensemble, so wie die Chöre vortrefflich. — Die Oper wurde am 16ten August wiederholt. Hr. Geissler, von welchem Referent oben gesprochen, gab den Masseru. — Am 26sten Juni „Preciosa." Dem. Unzelmann vortrefflich. Die Gesänge und Musikstücke dieses Schauspieles wurden sehr gut gegeben. — Am 28sten Juni „die Entführung aus dem Serail. — Am 2ten July „Figaro's Hochzeit," sehr gut einstudirt. Dem. Spitzeder als Gräfin, Mad. Müller als Susanne, Dem. Unzelmann als Cherubin, und Mad. Maurer als Marzeline verdienen der ehrenvollsten Erwähnung. Nur Figaro, Hr. Geissler, welcher gewöhnlich seine

Prosa gegen den Boden hin murmelt, war auch im Gesange kalt, und schadete somit der guten Aufnahme der Oper überhaupt. Herr Elzner, als Antonio, hob diese kleine Rolle sehr gut heraus; die Finales wurden sehr gut aufgeführt. — Am 24sten July „der Doctor und Apotheker." Diese alte Original-Oper von Dittersdorf wurde wieder mit Vergnügen gehört. Mad. Maurer, als Claudia, war unverbesserlich; Dem. Spitzeder, als Leonore, welche übrigens gut bey Stimme war, sang keine einzige der schönen Arien dieser Rolle; Mad. Müller, als Rosalia, gab uns wenigstens eine der ihrigen, und sang sie mit Beyfall. Leider mussten wir Hrn. Lindner, welcher gewöhnlich in Bass-Rollen erscheint, in der Tenor-Partie des Sturmwald anhören; seine Arien waren glücklicherweise hier und da abgekürzt. Hr. Rönius, als Doctor, war seiner Sache nicht gewiss, und verunstaltete das schöne Duett zu Anfange des zweyten Aktes. Hr. Geissler als Apotheker war diessmal erträglich. Hr. Heil sang den Gotthold recht brav. — Am 4ten August „Sargines" von Paer, und am 9ten „die Sängerinnen auf dem Lande" von Fioravanti. In beyden Opern glänzten Dem. Spitzeder und Mad. Müller ganz vorzüglich in den Hauptpartieen. Das Ensemble, womit sie einstudirt waren, gereicht der ganzen Gesellschaft zur Ehre. Die Rolle des Kapell-Meisters in der letzten Oper war eine der besten Leistungen des Hrn. Geissler. — Am 18ten August „Theanor oder der Feuerbund" (Seiten-Stück zum Freyschütz, laut des Zettels), romantische Zauberoper in drey Akten, Musik von Maurer, Musikdirector bey dieser Gesellschaft. Hr. M., von dem wir manche schöne Composition kennen, ist mit der Wahl des Buches zu dieser Oper nicht glücklich gewesen. Es ist hier der Ort nicht, das Gedicht auseinander zu setzen, welches an Plattheit seines Gleichen sucht; dennoch ist Hr. M. in einigen Nummern von dem Weber'schen Style nicht fern geblieben. Das erste Finale ist sehr brav geschrieben und wurde gut aufgeführt. Die einzelnen Gesänge sind grossentheils zu stark instrumentirt, besonders eine Bass-Scene des Balbilio (Hr. Geissler), die noch dazu stets tief liegt. Ein schönes Violin-Solo, gespielt von Hrn. Durand, nahm sich unter andern sehr gut aus. Die Partie des Königs Asgolf, eines Greises, dessen weisse Haare und Gebrechlichkeit ein hohes Alter anzeigen, ist zu jung gehalten; der Greis singt nämlich eine sehr lange Scene (Tenor) mit den schwierigsten Rouladen. Mad. Müller, als Amanda, sang ihre Partie sehr brav. Herr Rolland, als Prinz Amaro, wurde in der einzigen Arie, die er zu singen hat, lächerlich, sie liegt nämlich ausser seiner Sphäre. Es ist übrigens unmöglich, bey dem einmaligen Anhören eines so grossen Werkes, alle Schönheiten und Mängel auszuheben. Die Gesellschaft beschloss mit dieser sehr zahlreich besuchten Darstellung ihre Sommer-Vorstellungen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Bremen, im Januar 1829. Zwey neue Kunstschöpfungen gaben unserm Theaterpublicum vielen Stoff zur Unterhaltung, und beschäftigen die Urtheile der Musikfreunde; nämlich Rossini's „Belagerung von Corinth" am 25sten October zum ersten Male auf unserer Bühne gegeben, und mit grossem Beyfalle bereits öfter wiederholt; und sodann Auber's Oper „Fiorella oder das Hospiz zu St. Lorenz" zum ersten Male am 6ten Januar 1829 hier aufgeführt, und sehr günstig und bey vollem Hause aufgenommen. Ausgezeichnet ist Dem. Stolberg, unsere erste Sängerin, in beyden genannten Opern, sowohl in der Rolle der Fiorella, als wie auch als Pamyra in der Belagerung von Corinth; ohne diese brave Sängerin hätten wir den Genuss dieser beyden Opern nicht haben können, denn der schöne Gesang ist doch die Hauptsache, mag auch immerhin das schöne Aeussere einer Sängerin fehlen. Der treffliche Bassist, Hr. Pillwitz, als Mahomet, und Hr. Knaust als Neokles verdienen gleiche Anerkennung. Vorzüglich gefällt die schöne und originelle Tanzmelodie Rossini's im dritten Akte. Gewiss ist diess neben Tankred eine seiner besten Opern. Sein Othello wurde hier kürzlich ebenfalls wieder auf die Bühne gebracht; den schönen dritten Akt ausgenommen, fand er mindern Enthusiasmus. Hr. Fackler, als Othello, genügt nicht vollkommen. Spontini's Cortes und Vestalin sind letzthin oft wiederholt; im erstern trat Dem. Buscher im December v. J. als Amazili zum ersten Male mit Beyfall auf, wurde jedoch nicht so wie früherhin hervorgerufen. Die Theilnahme für sie hat abgenommen. Weber's Silvana ist einmal wiederholt, in welcher Rolle Dem. Boje gefällt. Als Preciosa wurde Dem. Mercy sehr gern gesehen, da sie hübsch tanzt und eine schöne Figur besitzt. Unter den Tänzerinnen und Sängerinnen im Chor zeichnet sich auch Dem. Heise aus Hannover sehr

vortheilhaft aus. In diesem Winter sind folgende Opern wiederholt worden: Die weisse Frau; Johann von Paris (fast allzu oft), Sargino, Tankred, worin Dem. Jungblum glänzt, Freyschütz und Oberon, die Dorfsängerinnen, Don Juan, kurz überhaupt eine gute Auswahl der besten und zugleich der neuesten Opern, wenn auch nicht die allerneuesten. In dem hübschen und neuen pantomimischen Ballette: „Der Tag vor der Schlacht bey Leipzig." (den Leipzigern sehr zu empfehlen, wenn Leipzig jetzt eine Oper und Ballettänzer hätte) gefiel die Musik nicht so sehr, als die kühnen Bewegungen des gewandten Tänzers, Hrn. Boje des jüng. aus Hamburg, der auch einen neuen Tanz der Wilden im Cortez mit Klapperinstrumenten (vielleicht Seemuscheln, Seeschnecken oder Cocosnüssen?) gleichsam wie Castagnetten, mit Beyfall arrangirt hatte. Das Opernpersonal ist noch ganz dasselbe. In den wieder begonnenen 14tägigen Abonnements-Concerten sang die Dem. Buscher eine Bravourarie aus Rossini's Moses zu Aller Zufriedenheit. Weniger gefielen die Vorträge des Hornisten Rammelsberg, aus Münster, auf dem Waldhorne, obwohl mit vieler Fertigkeit ausgeführt. Mehre Symphonieen von Beethoven hatten aufs neue viele Musikfreunde herbey gezogen, auch sein Clavierconcert in C moll, eines seiner grössten Meisterstücke, vorgetragen von dem blindgebornen Künstler, Hrn. Abt aus Hamburg, der auch ein eigenes Concert gab. Fräulein A. Grabau d. j. sang eine Arie aus Titus mit Beyfall, und Hr. Helfrich trug Crusell's Clarinettconcert in F moll sehr gut vor. Auch der zweyte Akt aus Hummels Oper, Mathilde, hat in diesem Concerte, meist von Dilettanten gesungen, viele Bewunderung erregt. Die Concerte in der Union haben ebenfalls wieder begonnen, so wie auch die des Grabau'schen Gesangvereines. Diess das Wichtigste in vorläufigen allgemeinen Umrissen.

Beurtheilende Anzeige.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben von C F. Whistling. Zweyte ganz umgearbeitete, vermehrte und verbesserte Auflage, mit alphabetischen Namenregistern der Autoren und Musikalienverleger. Leipzig, bey C. F. Whistling 1828. Preis 5 Thlr. 8 Gr. auf Druckpapier; 6 Thlr. 16 Gr. auf Schreibpapier.

Wir beeilen uns, das musikalische Publicum von der am Ende des angegebenen Jahres bis auf den Ergänzungsband erst fertig gewordenen, neuen Ausgabe eines Werkes zu benachrichtigen, das einem längst gefühlten Bedürfnisse auf eine bey Weitem genauere und zweckmässigere Art abhilft, als es in der ersten Auflage bey allem Fleisse geschehen konnte. Solche weit ausgedehnte, Zeit und Geduld bedeutend in Anspruch nehmende Arbeiten können beynahe gar nicht, oder doch nur äusserst selten in sehr glücklichen Fällen, gleich bey ihrem ersten Auftreten in der Vollendung geliefert werden, die zwar wohl von Manchen, namentlich von denen, die von den Schwierigkeiten solcher Unternehmungen gar keine Erfahrungen haben, unbilliger Weise leicht genug verlangt werden kann, die aber, sollten sie es thun, kaum im Stande seyn würden, es nur zur Hälfte, und nicht eben glücklicher, durchzusetzen. Wir haben daher dem Hrn. Verf. für die ungemeine Mühe, die er sich auf eine in die Augen springende Weise in der neuen Bearbeitung dieser sehr bedeutend verbesserten und stark vermehrten zweyten Auflage gegeben hat, zuvörderst unsern Dank zu sagen, und dem höchst nützlichen Werke, sowohl zum Vortheile des Publicums, als des Vls. eine weite Verbreitung zu wünschen. An eine eigentliche, d. i. genaue und redliche Recension eines solchen Buches kann von der Hand gar nicht gedacht werden: wer es dennoch wollte (wir nehmen davon nicht einmal den umsichtigsten Literator aus), liefe Gefahr, entweder sich selbst, oder dem Verf., oder beyden zugleich zu schaden, und dennoch am Ende das Publikum, dem er sich nicht gehörig überlegt, und nicht gewissenhaft genug gegenüber stellte, leichtfertig zu hintergehen. Denn unmöglich ist es, in einer der Anzeige eines solchen Werkes nothwendigen Schnelle auch nur einen kleinen Theil des Handbuches vornzunehmen, und das Gegebene genau mit den Ausgaben der Werke selbst zusammen zu halten, ob nicht etwa hin und wieder Nachdrücke (die leider so gewöhnlich sind) für neue Werke angezeigt worden sind, was sich bey einigen höchst wahrscheinlich so verhalten wird; will aber irgend ein Recensent sich einer solchen Arbeit unterziehen: so wird er zu ehrlicher Vollbringung seines allerdings höchst nütz-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Julius — N°. 40. — 1801.

Biographische Nachrichten.

Ueber Piccini's Leben und Werke.

A. d. Französischen.

Die Revolution in der französischen Musik ging der Revolution in der französischen Regierungsverfassung voraus. Vielleicht hat jene etwas zu dieser beygetragen; wenigstens möchte man das glauben, wenn man auf die alten griechischen Politiker hört, welche der Ueberzeugung waren, daß Veränderungen in der Musik Einfluß auf Veränderungen im Staat hätten. Piccini, einer der Begründer unsrer neuern Musik, verdient also schon in dieser Hinsicht Aufmerksamkeit. Sonach ist er für uns auch kein Fremder: die Werke, womit er unsere Bühne bereichert hat, haben ihn wenigstens eben so sehr zum Franzosen gemacht, als er Italiener war.

Ehe Gluck nach Frankreich kam, hatte die italienische komische Oper Frankreich bezaubert, ohne es zu bekehren. J. J. Rousseau hatte die reine Lehre verkündigt, und nichts als Beleidigungen und Verfolgungen davon getragen. Die italienische Komödie nahm sich jener Gattung an: aber die ernsthafte Oper verharrete mit Verstocktheit auf ihrer traurigen Psalmodie. Der alte Usurpator unsers lyrischen Theaters, Rameau, schmeichelte sich, durch das Geräusch seines Orchesters die hineissenden Accente der italienischen Musik zu übertäuben, als Gluck erschien, um, wie ein wohlwollender Genius, unsre Ohren von jenem schrecklichen Getöse zu retten. Dieser Deutsche, geschickter und feiner, als irgend ein Italiener, zog den Charakter und Geschmack der Nation noch weit mehr zu Rathe, als die ächten Grundsätze seiner Kunst. Er hatte noch mehr Geist, als Talent, und kannte noch mehr die Welt, als die Musik. Den Fanatismus der Schildknappen Rameau's, die Vorurtheile und die Gewohnheiten der damaligen Musiker, und die artistische Ungebildetheit der Zuhörer, denen er doch gefallen mußte, wußte er zu schonen: er besaß Gewandtheit genug, die Bewunderer der Oper zu gewinnen; und indem er zuweilen weniger gut schrieb, begnügte er sich damit, die schlechte Methode zu verbessern, statt eine plötzliche Reformation einzuführen, wodurch er alle Freunde der Noten-skitzen aufgebracht haben würde. Dieser Klugheit, unterstützt von der Gunst einer jungen schönen Königin, seiner ehemaligen Schülerinn (der unglücklichen Antoinette von Oesterreich) verschaffte ihm überall Zustimmung; aber sein ausdrucksvolleres und geistreicheres Recitativ, seine Arien, die, ohne sich eben von dem französischen Zuschnitt gar weit zu entfernen, doch meistens besser gearbeitet waren, sein schönerer Styl, die glücklichen und glänzenden Würkungen seiner Harmonie, seine besser gearbeiteten und kräftigern Chöre — mit einem Worte, ein gewisser Mittelweg zwischen französischer Barbarey und italienischer Eleganz — das war es, womit er sich fast allgemeinen Enthusiasmus erwarb. Gluck kündigte überdies an, er verschmähe die kleinlichen Annehmlichkeiten des Gesangs: er schmeichle sich, der Oper alle Majestät der Tragödie zu erhalten, Leidenschaften zu mahlen, seinen Werken eine vollkommene Konsequenz zu geben, ihnen einen grosen Charakter, blos durch Kraft der Harmonie, mitzutheilen; und — was vielleicht das Höchste seiner Kunst und seiner Feinheit war — er verstand auf das vollkommenste zu täuschen. Alle Machthaber der französischen Musik schwiegen vor Glucks

lichen Unternehmens so viel Zeit dazu nöthig haben, dass eben darum eine kürzere, mit vorläufigen Bemerkungen versehene Anzeige einer allgemeinen musikalischen Zeitung zur Pflicht wird.

Hätte aber in der Folge irgend ein glücklich gestellter Beurtheiler und Verbesserer seine Durchsicht vollendet: so würde er im Stande seyn, ein ganzes nachträgliches Werkchen zu liefern, etwa wie es Lessing mit Jöcher's Gelehrten-Lexicon that —: dann würden wir aber es wieder nicht möglich finden, seine Schrift als Recension und Vervollkommnungsbuch in eine Zeitung aufzunehmen, deren Raum bey dem Andrange des Neuen für so Ausführliches viel zu beschränkt seyn und bleiben muss. Wollte man aber, wie das meist in solchen und ähnlichen Fällen geschieht, nur einzelne Kapitel zur Vergleichung auswählen: so bleibt es doch immer nur einem guten Glücke anheim gestellt, welche Abtheilungen man zufällig, oder aus Vorliebe ergreift, ob die mehr oder minder genau bearbeiteten. Wie leicht ist es alsdann möglich, dass bey aller noch so genauen Arbeit des Recensenten, ist er nicht so behutsam ehrlich, namentlich zu bekennen, welche Artikel er seiner Prüfung unterwarf, dennoch ein im Allgemeinen unrichtiges, bald zu sehr lobendes, bald zu heftig und unverdient tadelndes Urtheil gefällt wird, was auch wohl einem im Ganzen recht brauchbaren und nützlichen Werke den grössten Schaden thut, und die nothwendigen Verbesserungen unmöglich macht, die erst in neuen Ausgaben durch vermehrte Erfahrung und fortgesetzten Fleiss dem Publicum zu Gute kommen. — Man wird demnach auch in gegenwärtigem Falle durch längern Umgang mit dem Werke in den Stand gesetzt werden, dem Hrn. Verfasser genauer anzudeuten, was für die Zukunft noch zur möglichsten Vollendung hinzugethan werden müsste. Auf einen Punct machen wir schon jetzt aufmerksam; er betrifft die Lieder und Gesanghefte. Hier gibt es mehre Sammlungen, die Einstimmiges mit Mehrstimmigem verbinden. Sollen nun die Angaben völlig genau seyn: so müssten die einzelnen Hefte durchgesehen werden, um die gemischten (was auf dem Titel nicht immer bemerkt ist) unter beyde Rubriken zu setzen.

Da übrigens die frühere Ausgabe, die in Ansehung der Genauigkeit und bestmöglichster Vollständigkeit mit der gegenwärtigen gar keine Vergleichung aushält, in der Einrichtung der Abtheilungen der neuen fast ganz gleich ist: so braucht es keiner andern Angabe, als der Versicherung der Zweckmässigkeit. Der Ergänzungsband mit dem Namenregister der Autoren steht noch zu erwarten; er soll nächstens erscheinen, und das Ganze bis Ende 1828 schliessen. Sobald er erschienen seyn wird, soll das Publicum davon in nähere Kenntniss gesetzt werden. Das Aeussere des sehr empfehlenswerthen, für Viele unentbehrlichen Werkes ist sehr anständig, und der Druck so deutlich, als man ihn für solche Handbücher vorzüglich wünschen muss.

C. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Six Divertissemente pour la Flûte seule, comp. — — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 63. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Für schon geübte, und um eine freyere und feinere Ausbildung sich bemühende Flötenspieler ist diess ein wahrhaft ausgezeichnetes, und besonders jenen Zweck förderndes Unterhaltungsstück. Auch als Musik überhaupt, und Musik für ein Instrument ohne Harmonie allein, ist es zu rühmen; denn die Erfindungen sind interessant, angenehm und mannigfaltig; und durch die gewählten, meist freyeren Formen werden sie es noch mehr. Mit Genauigkeit ist Alles angegeben, was den gehörigen Vortrag bezeichnen kann. Jeder einzelne Satz beschäftigt den Liebhaber genug, ohne ihn zu sehr zu ermüden; und von Quälereyen ohne Wirkung oder gar von widriger, wie sie ehedem, z. B. in den Hofmeister'schen Flötenstücken ziemlich gewöhnlich waren, ist hier so wenig, als in anderen der neueren Compositionen des Hrn. F. die Rede. So erfüllt das kleine Werk in der That und auf erwünschte Art, was man von ihm zu erwarten berechtigt ist; so wird es auch Nutzen und Vergnügen gewähren. Es enthält folgende Sätze: Allegro, E dur, ziemlich lang und bravourmässig; Andante pastorale, D moll, wechselnd mit dur, ein hübsches, singbares Thema mit munteren Zwischenspielen, kürzer gehalten; ein Rondo, E dur, von mittler Länge, gefällig und ziemlich reich an Passagen; eine Polacca, F dur, Trio, F moll, mit einzelnen etwas künstlicheren Figuren und besonders zu Uebung reiner Intonation, da, wo sie nicht leicht ist, geeignet; Rondo, A dur, ziemlich lang und bravour-

mässig; Fandango, G dur, mit Variationen, von denen einige beträchtliche Kräfte voraussetzen, das Ganze besonders zur Uebung jener Vortragsart bestimmt, die man piquant zu nennen pflegt. — Stich und Papier sind sehr gut.

Bagatelles pour la Flûte avec accomp. de Piano — — comp. par A. B. Fürstenau. Oeuv. 64. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preiss 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Verf. hat diese vier Musikstücke wohl darum nur Bagatellen genannt, weil sie nicht in die Breite ausgeführt sind und sich in freyeren mitunter der Phantasie genäherten Formen bewegen: es steckt aber mehr Erfindung und Eigenthümlichkeit, mithin auch mehr Interessantes darin, als in gar manchem Werke, das mit bequemer Gravität auf ausgetretener Strasse lange auf und ab gehet. Die Flöte führt überall das Hauptwort; doch hat auch das Fortepiano hin und wieder etwas nicht Unbeträchtliches dazu, und an einigen Stellen sogar darein zu reden. Wer das Wort der Ersten aussprechen will, der muss, nicht sowohl ein parleur, als ein beredsamer Mann seyn, besonders auch von beugsamen Organen und von Geschmack in deren Anwendung: der zweyte reicht aus mit gesundem Hausverstande und mässiger allgemeiner Bildung, wie man diese jetzt in feiner Gesellschaft überall findet. Sein Fortkommen wird ihm noch dadurch erleichtert, dass die ganze Rolle des Ersten ihm über die seinige hinzugeschrieben ist. Auch für Mannigfaltigkeit der zu besprechenden Gegenstände ist hinlänglich gesorgt. Die Liebhaber können sich darauf verlassen, dass, wenn Beyde Sprecher nun so die Unterhaltung führen, die Sache sich angenehm ausnimmt, und Niemandem dabey Schläfrigkeit anwandelt, ausser höchstens dem, der ihre Sprache überhaupt gar nicht versteht. Der muss aber nicht hingehen.

Vingt-neuf petites pièces tirées d'airs connus pour le Pianoforte, pour servir d'exercices aux commençans, par F. W. Sürgel. Livr. 4. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Schüler, die die allgemeinen Elemente der Musik und des Klavierspieles innen haben, aber noch nichts einigermaassen Bedeutendes verstehen und bezwingen können, sind eben so schwer zweckmässig zu beschäftigen, als Kinder, die Lesen gelernt haben, aber noch nicht den Zusammenhang dessen, was sie lesen, zu fassen vermögen, wenn es nicht ganz besonders für sie zugerichtet ist. Wie man für diese gute, sogenannte Lesebücher braucht, so braucht man, was diesen musikalischen zur Seite steht, auch für jene. Und diess Werkchen ist solch ein gutes musikalisches Werkchen. Der Verfasser muss in der neuern Musik aller Art sehr bewandert seyn, da er hier schon das vierte Heft solcher kleiner Uebungs- und Unterhaltungsstücke für jene Durchgangsperiode der Schüler, und diess so zweckmässig zu liefern vermag; er muss auch viel mit Kindern zu schaffen gehabt haben, da er so gut trifft, was ihnen ganz angemessen ist und was sie lieben: was aber doch auch ihre Bildung fördert. Die grosse Mannigfaltigkeit der, doch fast immer muntern Stimmung, der Vortragsarten, der Tempo's, der Taktarten u. s. w. bey durchgängig beybehaltener, grösster Leichtigkeit für die Ausführung; und dass Hr. S. auch überall auf reine Harmonie und Schreibart hält: das wird Jeder loben. Dabey bedarf das Werkchen keiner besondern Empfehlung an diejenigen, welchen es bestimmt ist.

Trois Nocturnes pour le Pianoforte, comp. par O. Claudius. Oeuv. 7. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Wir hatten vor Kurzem in dieser Zeit. geleser. Hr. C. habe sich Ochlenschlägers Aladin zu einer Oper eingerichtet und in Musik gesetzt, und gingen deshalb mit nicht geringen Erwartungen an diess kleine Werkchen. Dennoch müssen wir es loben; und die erste Nummer sehr loben. Sie vorzüglich zeigt einen Mann von Eigenthümlichkeit der Erfindung, tüchtiger Kenntniss der Harmonie, und eines schönen Ausdruckes mächtig. Die zwey übrigen Nummern widersprechen diesem nicht, legen es aber nicht so klärlich und in so eigener Weise dar. In der dritten werden auch einige Stellen zu oft wiederholt. Das Werkchen ist nicht für — was man sonst Klavier-Husaren nannte, sondern für Klavier-Spieler, und diesen mit Grund zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Toast.

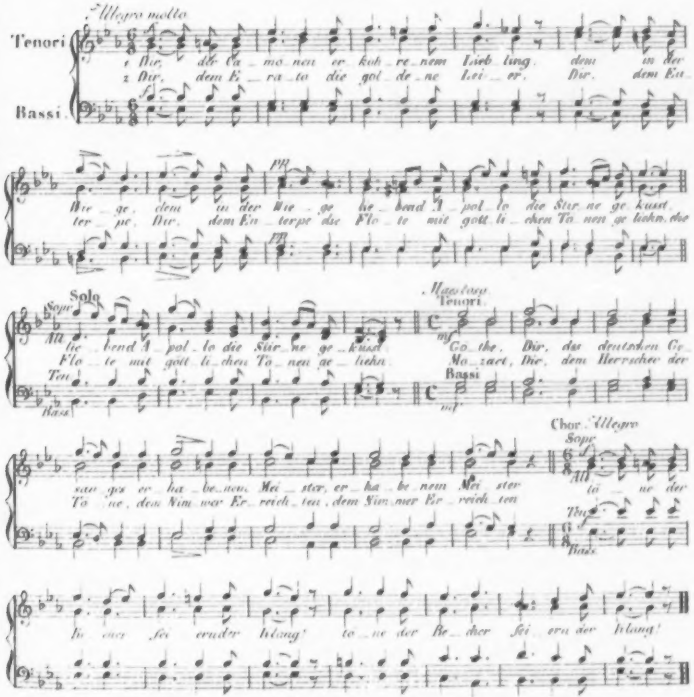
Allegro molto
Tenori
Bassi
O Dir, dir Ca_mo_nen er_kor_re_nem Lieb_ling, dem in der
z Dir, dem E_ra_to die gol_de_ne Lei_er, Dir, dem Er_
Wie_ge, dem in der Wie_ge be_fahl A_pol_lo die Stir_ne ge_kusst,
ter_pe Dir, dem En_terpe die Flö_te mit gött_li_chen Tö_nen ge_lockt, die
Solo
Sopr.
Ten.
Bass.
Allegro
Tenori
Bassi
mf
Flö_te mit gött_li_chen Tö_nen ge_lockt.
Go_the, Dir, du deutschen Go_
Mo_zart, Dir, dem Herrscher der
Chor. Allegro
Sopr.
Alt.
Ten.
Bass.
saus_ges er_ha_be_nen Mei_ster, er_ha_be_nem Mei_ster
Tö_ne, dem Him_mer Er_reich_ten, dem Him_mer Er_reich_ten
Ihr_ers_ter Er_finder Erklang! Tö_ne der Be_cher sei_ers_ter Erklang!

Pater noster.

comp.v C. E. F. Weyse.

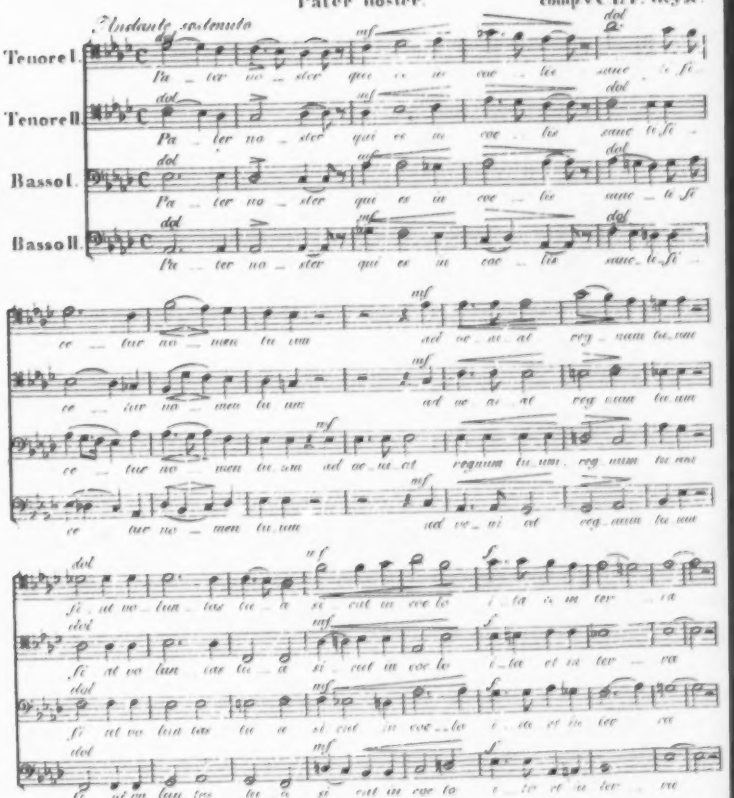

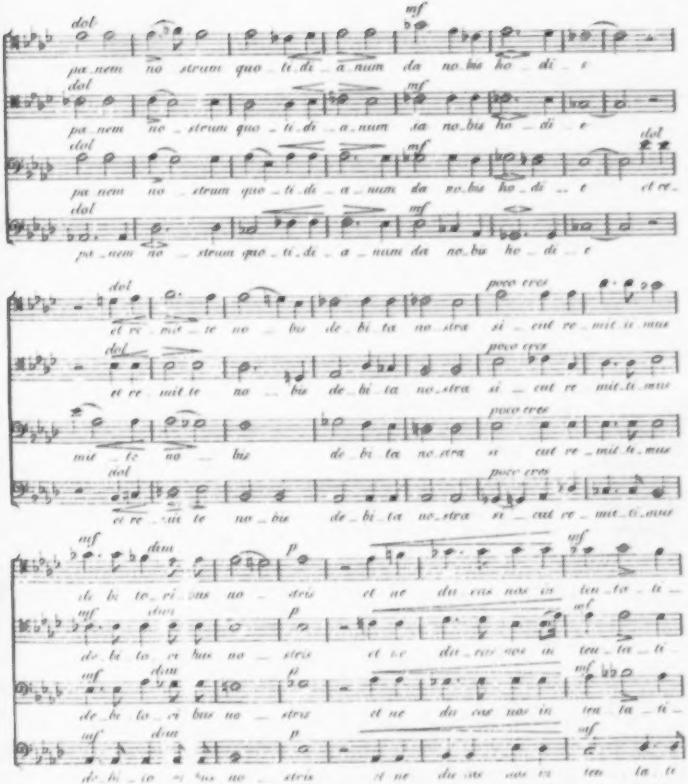
dol
mf
pa nem no strum quo ti di a num da no bis ho di e
et re mit te no bis de bi ta no stra si cut re mit ti mus
poco cres
de bi to ri bus no stris et ne

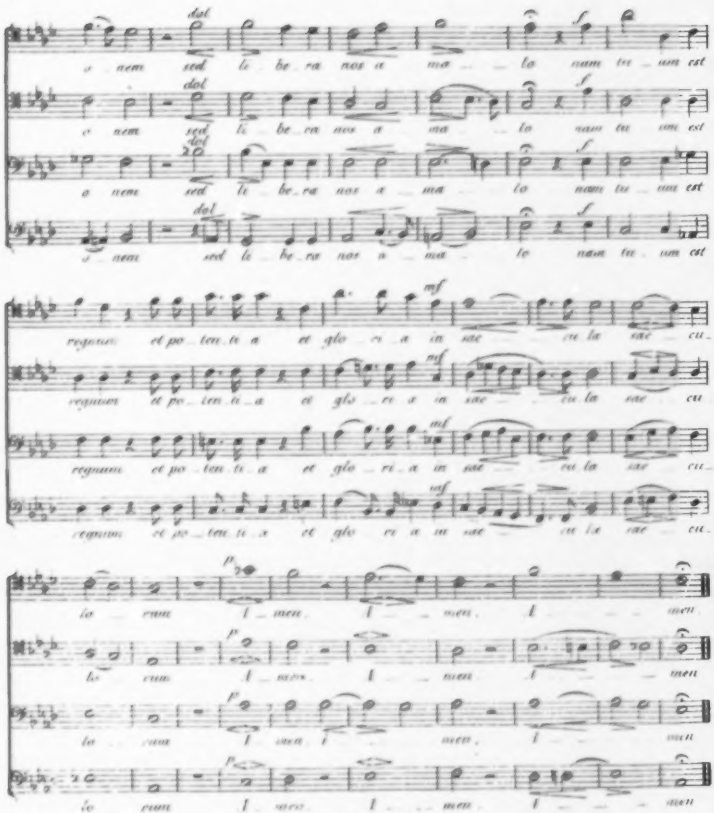
dol
o nem sed li be ra nos a ma lo nam tu um est
f
regnum et po ten ti a et glo ri a in sae cu la sae cu
mf
lo cum I men I men I men

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Februar. N°. 5. 1829.

Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik.

Von A. F. Häser.

(Fortsetzung.)

Die Erklärung einiger Grundbegriffe möge hier vorausgehen. Bedürfen wir auch im Verfolge dieses Aufsatzes nicht aller der hier aufgestellten, so wird man doch der Vollständigkeit wegen den bestimmt und deutlich ausgesprochenen Erläuterungen ihren Platz wohl gönnen.

Klang ist ein in Hinsicht auf Raum und Zeit bestimmbarer Schall, d. i. ein solcher, bey dem man wissen kann, wie die Schwingungen geschehen und bey dem man einen bestimmbaren Ton hören kann. Das Entgegengesetzte ist Geräusch.

Ton ist ein, bloss in Beziehung auf Höhe und Tiefe, d. i. auf die grössere oder kleinere Zahl der Schwingungen in derselben Zeit betrachteter Klang.

Die Klanglehre ist daher ein Gegenstand der Physik und Mechanik, die Tonlehre aber in physischer und mathematischer Beziehung ein Gegenstand der Arithmetik.

Ein Intervall ist nicht bloss, der Herleitung des Wortes nach, der Abstand oder die Entfernung zweyer Töne, sondern bedeutet allgemeiner ein Tonverhältniss, d. i. das Verhältniss einer Schwingungszahl zu einer andern.

Consonirende Verhältnisse sind solche, die für sich das Gehör befriedigen, und zu einer für sich wohlklingenden Harmonie die unentbehrlichsten sind; dissonirende Verhältnisse solche, die erst durch Auflösung, d. h. durch einen unserm Gehöre genügenden Uebergang zu einem consonirenden Verhältnisse das Gehör befriedigen. Diesen Begriff muss man jetzt mit den Worten consonirend und dissonirend verbinden, bey denen man daher die ursprüngliche Bedeutung wohl und übelklingend ganz übersehen muss. Ein übelklingendes und unbrauchbares Intervall heisst Discordans.

Vollkommene Consonanzen (Einklang, Octave, Quinte, Quarte) und unvollkommene (Terzen und Sexten) von einander zu unterscheiden, ist noch ein Ueberbleibsel alter, ängstlicher Ansichten — es thut indess keinen Schaden, wenn man unter unvollkommenen Consonanzen solche versteht, die in zwey verschiedenen Gestalten, gross und klein, erscheinen können, ohne deshalb zu Dissonanzen zu werden, unter vollkommenen aber solche, die nur in einer Gestalt Consonanzen sind und bey einer Veränderung (Erhöhung oder Erniedrigung) zu Dissonanzen werden.

Eine Folge von einzelnen Tönen heisst Melodie, ein schickliches Zusammenseyn von zwey und mehren Tönen Accord, eine Folge von Accorden Harmonie.

Die Canonik (auch harmonische oder musikalische Akustik, mathematische Klanglehre, Tonlehre, sonst sogar theoretische Musik, Rationalrechnung genannt) ist der arithmetische Theil der Akustik, und betrachtet die Töne an sich, und die Zahl der ihnen zukommenden Schwingungen, ohne auf die Gesetze, nach welchen sich klingende Körper bey ihren Schwingungen richten, Rücksicht zu nehmen.

So wie es schon unter den gelehrten Musikern Griechenlands zwey Parteyen gab, Canoniker, welche Alles in der Musik aus der Canonik durch Rechnung herleiten wollten, und Harmoniker, die bey der Einführung oder Berichtigung eines Tonsystemes das Ohr als höchsten Schiedsrichter annahmen, so gab es auch bis auf unsere Zeiten herab Viele, welche die Canonik überschätzten, und ihr zu grossen Einfluss und Nutzen auf praktische Musik zuschrieben — Andere aber, die sie ungerechterweise ganz vernachlässigten und ver-

achteten. Wenn es nun auch gewiss ist, dass man jetzt, ohne das Geringste von Canonik zu verstehen, die herrlichsten Tondichtungen schaffen könne, so ist es doch auch kaum zu bestreiten, dass wir diess nicht ohne die ernsten Beschäftigungen unserer Vorfahren mit Canonik vermöchten. Denn sie lehrt die Ausmessung der Tongrössen überhaupt, erforscht die Bildung derselben zu brauchbaren Intervallen und Tonleitern, und dem aus diesen zusammengesetzten Tonsysteme, dient als Bestimmung und Berücksichtigungsmittel der sogenannten Sympathie der Töne, der Beytöne, Flageolettöne u. s. w., zeigt die Nothwendigkeit einer Temperatur, berechnet die gleichschwebende und alle Arten der ungleichschwebenden, und wendet ihre Lehren in Verbindung mit dem physikalischen Theile der allgemeinen Akustik auf die Instrumenten-Baukunst an. Gründe für die Entscheidung manches alten Streites über einzelne Gegenstände der Musik, z. B. über gleich- und ungleichschwebende Temperatur, über Consoniren und Dissoniren u. a. m., möchten wohl nicht füglich ohne Beziehung auf Canonik entwickelt werden können. Sie verdient es daher gewiss, von jedem denkenden Musiker wenigstens historisch gekannt zu seyn *).

Da die Akustik zeigt, dass sich die Schwingungszahlen zweyer Töne verhalten, umgekehrt wie die Saitenlängen derselben, so ist es für die Rechnung völlig einerley, ob man die eine oder die andere Art der Bestimmung gebrauche, da in jeder zugleich die andere enthalten ist. Ob es nun gleich der Wissenschaft gemässer, einfacher und natürlicher ist, auf den ersten Grund des Tones, auf Schwingungen zurückzugehen, als sich auf den nur zugesogenen Satz der Saitenlängen zu stützen, so mag man diess doch hier wohl gestatten, da es sehr viel leichter ist, die Resultate des Monochords zu erläutern, selbst ohne diess Werkzeug, das jedoch leicht anzufertigen ist, bey der Hand zu haben, als ohne mühsamere und weitläufigere Versuche die Lösung der Aufgabe, „Schwingungen klingender Körper wirklich zu zählen," darzustellen.

Um die Tonverhältnisse an Saiten zu zeigen und zu berechnen, bedient man sich eines Werkzeuges, Monochord, Einsaiter, Klangmesser genannt, an welchem 3, 4 oder mehre mässig starke Drathsaiten durch Wirbel im Einklange zwischen zwey unbeweglichen Stegen gespannt sind, die Länge der Saiten aber zwischen diesen beyden Stegen auf dem unter ihnen befindlichen Resonanzboden in eine willkürliche Anzahl von Theilen, am besten Decimaltheilen, z. B. 1000 (Canon genannt) getheilt ist, und bewegliche Stege von Blech unter die Saiten geschoben werden können, um diese nach Belieben zu verkürzen. Auf solche Weise lassen sich zwey und mehre Töne durch die Verhältnisse ihrer Saitenlängen in Zahlen ausdrücken.

Sind nun die Saiten eines solchen Monochords im Einklange z. B. C gestimmt, wird eine Saite unverändert gelassen, der bewegliche Steg aber unter die übrigen Saiten nach und nach so gestellt, dass man von der ganzen Saite $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$ ... $\frac{1}{15}$ hat, so geben diese Theile dieselben Töne, welche dem Horne, der Trompete u. a. ähnlichen Blasinstrumenten natürlich sind. Diese Töne aber stimmen nicht alle ganz genau mit den allgemein gebräuchlichen Tönen unserer Tonleiter überein, sondern drey sind etwas zu tief, einer ist etwas zu hoch. Diese beyden Abweichungen sind hier durch die beyden Zeichen $\div$ (minus, weniger) und $+$ (plus, mehr) angegeben. *)

*) Anmerkung. Die mathematischen Kenntnisse, welche zum Verständnisse der Canonik unentbehrlich sind, und in einer ausführlichen Abhandlung derselben besonders berücksichtigt werden würden, muss ich hier voraussetzen. Die Berechnung der Logarithmen ausgenommen, welche in die höhere Mathematik gehört, und deren Kenntniss es hier nicht bedarf, da die Kenntniss ihres Gebrauches vollkommen hinreicht, findet man alles Nöthige in jedem Lehrbuche der Elemente der Mathematik.

Der Verf.

NACHRICHTEN.

Berlin, den 18ten Januar 1829. Nicht minder glänzend, als der bisherige Vorstand der Königlichen Bühne seine rühmlichen Leistungen mit der scenischen Einrichtung von C. M. v. Weber's Oberon beschlossen hat, beginnt die zeitige Königl.

*) Anmerkung. Ist der Canon in 1000 Theile getheilt, so geben $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{8}$, $\frac{1}{9}$, $\frac{1}{10}$, $\frac{1}{11}$, $\frac{1}{12}$, $\frac{1}{13}$, $\frac{1}{14}$, $\frac{1}{15}$ = 333$\frac{1}{3}$, 166$\frac{2}{3}$ u. s. w., wobey man, wenn der Bruch kleiner als $\frac{1}{2}$ ist, ihn ganz weglassen, und wenn er grösser als $\frac{1}{2}$ ist, 1 dafür setzen kann, da kein menschliches Ohr im Stande ist, selbst mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit einen so kleinen Unterschied zu bemerken.

Der Verf.

General-Intendantur, unter der energischen Leitung des Königlichen Kammerherrn, Grafen von Redern, ihre Wirksamkeit mit der, auf die geschmackvollste Weise in sehr kurzer Zeit vortrefflich in Scene gesetzten grossen Effectoper: „Die Stumme von Portici" von Scribe, mit Musik von dem beliebten Auber, welche zur Feyer des 25jährigen Ehebündnisses Ihro K. H. des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preussen am 12ten d. vor einer glänzenden Versammlung, durch die Anwesenheit des ganzen königlichen Hofes verherrlicht, imposant und ergreifend dargestellt wurde. Die bereits begonnene Ouverture wurde durch allgemeine enthusiastische Begrüssung des hoch verehrten Fürstenpaares unterbrochen, das sich huldreich der Versammlung in der königlichen Mittelloge zeigte. Herr G. M. D. Spontini dirigirte die vom Herrn Kapellmeister Schneider mit verdienstvollem Eifer einstudirte Oper, deren Länge von fünf Acten zwar etwas ermüdend, die Wirkung jedoch bis zum höchsten Schluss-Effect, dem Ausbruche des feuerströmenden Vesuv's, stets gesteigert ist. Die interessante Handlung, die höchst lebendige durch neapolitanische Volks-Melodieen gewürzte Musik, die schöne Scenerie voll Reiz der südlichen Natur und des freyer bewegten Volkslebens gaben der ganzen Vorstellung ein, besonders auf die Sinne lebhaft wirkendes Interesse, das in geistiger Beziehung auch durch das meisterhafte Spiel der Mad. Desargus-Lemière in der Rolle der Stummen und des Herrn Bader als Masaniello erhöht wird. Das Nähere nach den folgenden Vorstellungen. Schon jetzt aber dürfen wir Hrn. Gropius nicht die auszeichnendste Anerkennung seines schönen Talentes in der so gelungenen Aufstellung des Vesuvs versagen. Es ist unmöglich, ein anschaulicheres Bild dieser furchtbar grossen Naturscene zu geben, als es hier durch die Kunst der Malerey, Beleuchtung und Maschinerie geschieht. Dieser Schluss-Effect wird schon allein die Oper als Kassen-Schauspiel erhalten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat December. Am 5ten, im Josephstädter Theater: „Das Scherzspiel auf dem Lande," in drey Abtheilungen mit Gesang, Tanz, Tableaux und Gefechten; Musik von verschiedenen Meistern. Benefice des Hrn. Regisseur Kress. — Die Speculation war gut.

Am 6ten, im Leopoldstädter Theater: „Die Entdeckung der Chinarinde, historisches Schauspiel mit Gesang, von Gleich, in zwey Aufzügen; Musik von Drechsler. Zum Vortheil des Componisten. Eine herbe Arzeney, die männiglich anwiderte. Ist auch bereits schon gestrichen.

Am 7ten, im Kärnthnerthor-Theater: Concert des Königl. Sächs. Kammermusikus, A. B. Fürstenau. Derselbe rechtfertigte den ihm vorausgegangenen ehrenvollen Ruf durch den kunstreichen Vortrag eines selbst gesetzten Flötenconcertes; mehr noch in brillanten Variationen über Thema's aus Weber's Preciosa, und der weissen Frau, bey welcher letztern der am Schlusse eintretende Singchor trefflich effectuirt.

Am 10ten, im Josephstädter-Theater: „Lodoiska," heroische Oper von Chérubini. Die Direction wagt nur im frevelnden Uebermuthe solche Meisterwerke zu profaniren. Ausser dem für den kleinen Raum genügenden Männerchor, und dem sichtbarlich guten Willen des schwachen Orchesters waren nur die Herren Pöck und Pfeiffer (Durlinsky und Floresky) halbwegs erträglich; Dem. Tomaselli aber eine Mitleid erregende Lodoiska, und Hr. Schwarzböck ein armer Tizikan.

Im Saale des Musikvereines: Concert des Brüder-Paares Carl und Maximilian Ziegelhauser, welche eine Concertant-Polonaise von Pfeiffer für zwey Flöten und Doppel-Variationen über die Nationalhymne: „Gott erhalte Franz, den Kaiser!" ziemlich beyfallswerth vortrugen.

Am 11ten, im Kärnthnerthor-Theater: Concert des Herrn Ferdinando Sebastiani, ersten Kammer-Clarinettisten Sr. Majestät des Königs von Neapel. Ein wackerer Künstler, dessen Fülle, Schönheit und Reinheit des Tones mit grosser technischer Fertigkeit gleiche Wage hält. Seine Compositionen, ein Concert und Variationen über mehre Rossini'sche Thema's, sind, ohne auf einen bedeutenden Grad von Kunstwerth Anspruch zu machen, melodiös, wirkungsvoll, und der Individualität des Instrumentes entsprechend. Die Ouverturen zu Catèl's Semiramis, und Chérubini's Anacreon wurden unter der energischen Direction unsers feurigen Schuppanzigh mit Geist und Leben ausgeführt. Leider war das Haus ungemein leer.

Am 12ten, im Josephstädter-Theater: „Der Zauber-Traum; oder: Prinz Ramiro und Aschenbrödel," pantomimisches Ballet in drey Aufzügen, nach Horschelt, in die Scene gesetzt von Occioni; Musik von verschiedener Meistern. Die fleissige, durch Präcision und geschmackvolle Ausschmückung sich

erhebende Darstellung verschaffte einige gute Einnahmen.

Am 13ten, im Theater an der Wien: „Der Barbier von Sievering:“ parodirende Posse der Oper: il Barbiere di Seviglia, in 2 Acten von Meisl, mit Musik von Adolph Müller. Es ist und bleibt ein sonderbarer, in dieser Beziehung wenigstens sogar auch origineller Einfall, einen an und für sich schon rein komischen Stoff noch obendrein travestiren zu wollen. Ein abstracter, haarscharf gezeichneter Contrast ist vollkommen undenkbar, und die barokke Idee lässt sich nur alsdann ausführen, wenn man die Arbeit sich so leicht macht, wie hier unser Autor, der beynahe nichts weiter gethan, als sein Original Scene für Scene in ein locales Gewand zu kleiden, und mit trivialen Späßen tüchtig zu durchpfeffern. Das langmüthige Publicum benahm sich das Ding, blieb passiv, ging und kam nicht wieder.

Am 14ten, im k. k. grossen Redouten-Saale: Zweytes Gesellschafts-Concert, enthaltend: 1. Neue Symphonie in C dur, von Franz Schubert (aus dessen Nachlasse): ein schönes, fleissig gearbeitetes Werk, dessen vorzüglich ansprechende Sätze das Scherzo und Finale sind. Was man vielleicht daran tadeln könnte, wäre, dass das blasende Orchester allzureichlich bedacht ist, wogegen die Streichinstrumente fast im Durchschnitte nur subordinirt erscheinen. — 2. Arie von Bellini, aus der Oper: il Pirata, gesungen von Herrn Schuberlechner. Applaudissement in Hülle und Fülle. — 3. Concertino für die Hoboe, von Fladt, Vater. Die veraltete Composition wirkte sogar nachtheilig auf den sonst geschickten Spieler, Hrn. Pötschacher. — 4. Chérubini's Ouverture zu: „Les deux journées.“ Reines, makellosen Gold; immerdar probehaltig. — 5. Sturmchor aus dessen Anakreon. Allzu genau für die scenische Darstellung berechnet, um als vereinzeltes, herausgerissenes Fragment die inliegende Wirkung hervor bringen zu können.

Am 17ten, im Theater an der Wien, zum Vortheile des Herrn Seipelt: „Lodoiska.“ — Wenn doch alle Jene, welche beym Entwurfe eines Bühnen-Repertoirs ein entscheidend gewichtiges Wort mitsprechen dürfen, vorerst erwägen wollten, was geleistet werden kann: wie viele Missgriffe würden alsdann unterbleiben! So möchte man denn im Ganzen diese Production unbedingt noch mangelhafter nennen, als jene oben angeführte auf der Nachbarbühne; der Chor, kraftlos und schwankend — ein Gast, Hr. Forti, als Durlinsky, steif und frostig — Herr Seipelt, Narko, zwar als Sänger genügend, doch im Spiele schroff und unbeholfen — Herr Kreiner, Floresky, — Null; — ein Schauspieler, Hr. Gämmerler, sollte den Tinikan — singen, zum Glücke vernahm man nicht eine einzige Note; — das Orchester war kaum mehr in den Ruinen zu erkennen: einzig Dem. Vio, Lodoiska, füllte ehrenvoll ihren Platz. War der Erfolg nicht vorher zu sehen?

Am 19ten, im Josephstädter-Theater: „Yelva, die russische Waise,“ Drama mit Gesang in zwey Abtheilungen, nebst einem militärischen Vorspiele: „Der Brand von Moskau;“ frey nach dem Französischen des Scribe von Adalbert Prix bearbeitet: Musik von Herrn Roser. — Eine Piece, welche dem Gerüchte zufolge in der Hauptstadt der Welt Eclat gemacht haben soll. An Effect-Scenen und Glanz-Momenten hat es der vielgewandte Scribe, Galliens Lopez de Vega, mindestens hinsichtlich des Productions-Vermögens, wahrlich nicht fehlen lassen, und solche ermangelten auch keineswegs, den beabsichtigten Zweck hervor zu bringen, wenn gleich das Ganze im Allgemeinen nur theilweise ansprach. Der Composition gebührt volles Lob; sie ist eben so melodieenreich, als charakteristisch; mit sichtlicher Liebe und Fleiss gearbeitet, und wurde lange nicht nach Verdienst ausgezeichnet.

Am 21sten, im Vereins-Saale: Concert des Violinisten, Herrn Panner, Orchestermitgliedes des Theaters an der Wien. Er verspricht, etwas zu werden; vor der Hand sollte er sich noch auf Privat-Uebungen beschränken; die Publicität macht — und das mit Fug und Recht — höhere Anforderungen. Seine Leistungen bestanden in einem Kreutzer'schen Concerte, Variationen von Pechatschek, und dergleichen mit concertirendem Pianoforte, bey welchen ihm Hr. Putler den Lorber entriss.

Im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert der Harfenspielerin, Dem. Elise Krings. Sie liess uns diesmal ein neues für sie componirtes Concert von Lachner, ein Duo mit Violoncell von Merk, und zum Schlusse sehr brillante Solo-Variationen hören; sie erhielt vielen Beyfall, der vielleicht einen noch höhern Grad erreicht haben würde, wenn wir nicht erst kürzlich die kunstreiche und nebstbey auch so reizende Pariserin, Dem. Bertrand, mittelst der Sinnen des Ohres und Auges zu bewundern Veranlassung gehabt hätten. Beethoven's Kraft-Ouverture aus Egmont bereitete allen Verehrern dieses erhabenen Genius abermals einen un-

Opern. Unsre Komponisten wusten es ihm Dank, dafs er die eigentliche Musik nationalisirt hatte: sie verziehen ihm seine Schönheiten, weil seine Fehler ihnen Stoff zum Kritteln liefsen, sie liefsen die grofsen Züge seines Ausdrucks sich, des Recitativs wegen, gefallen: das Gluck seiner Arbeiten wurde durch die königliche musikalische Akademie gleichsam autorisirt — denn diese betrachtete ja Glucks Werke nach deren Erfolg als einen Triumph *französischer* Musik über die italienische — — Und so gab Gluck einen neuen Beweis für die Wahrheit: dafs, um Gluck in den Künsten zu machen, Geist mehr gilt, als *Genie*.

Die Königin indessen, die den kleinen Nationalstolz der Opernkomponisten nicht theilte, und die leidenschaftlich für die italienische Musik eingenommen war — fragte nur nach *ihrem* Geschmack und *ihrem* Vergnügen. Sie liefs also den — damals in Italien vor allen gesuchten Komponisten Italiens nach Frankreich kommen. Nicolo Piccini war dieser Begünstigte.

Er war zu Bari in Neapel, 1725 gebohren. Seine Aeltern hatten ihn zum geistlichen Stande bestimmt, aber die Natur berief ihn zur Musik. Der berühmte Durante nahm ihn als Schüler, oder vielmehr als Sohn auf. Schon damals erstaunte über des jungen Mannes aufserordentliches Talent selbst das Land, in welchem dergleichen aufserordentliche Talente gar nichts seltenes sind —: Italien. In Rom und Neapel nahm man die vorzüglichsten seiner Werke mit lebhaftestem Beyfall auf: und diese beyden Hauptstädte haben in Italien, bey allem was Kunst und Geschmack betrift, eben das oberrichterliche Amt, das Paris über die Provinzen in Frankreich ausübt. Um diesen Künstler nach Frankreich zu ziehen, versicherte man ihm einen Jahrgehalt von 6500 Livr, und überdies 1000 Livr Pension für jede Oper, womit er unsre Bühne bereichern würde: aber einen genialischen Mann, wie Piccini, lockten vielleicht noch mehr die Gunst einer solchen Königin, die Auszeichnungen und wohlwollenden Aeufserungen des ersten Hofs von Europa, und die Beyfallbezeugungen der ersten Stadt in der Welt. Piccini war nicht ehrgeizig: wahres Genie zieht sich gern zurück, verschliefst sich gern in seine Kunst: aber selbst im Schoofse der Einsamkeit trachtet es nach Ruf, und, ohne aufzuhören bescheiden zu seyn, schmeckt es sich nach Ruhm.

Piccini kam nach Paris und fand alle Altäre einem Andern errichtet. Sein Rival war schon im Besitz des Sieges, der Ruf desselben war begründet: das Vorurtheil war gegen den Italiener und es war desto schwerer zu besiegen, je mehr es durch Glucks Ansehen gleichsam geheiligt war — Piccini konnte sein Genie nicht zu gewissen Nachgiebigkeiten beugen, kannte Welt und Menschen sehr wenig: war aber ganz eingeweihet in die Grundsätze seiner Kunst, die reinere Musik war seine innige Geliebte und die Schönheit seine angebetete Gottin. Er schlofs sich ein, studierte mit grofsem Eifer die französische Sprache, worin Marmontel ihm Unterricht gab: und sobald er den Quinault ganz verstand, wählte er sich dessen *Roland* zu seinem Debüt auf der Opernbühne.

Während er sich anstrengte, seine Musik, dem in Italien erlangten Ruhe gemäs zu vollenden, thürmten die Gluckisten ein Wetter über seinem Haupte auf. Man verbreitete das Gerücht, Gluck schreibe auch einen *Roland*. Desto besser, rief man: so bekommen wir einen gewaltigen Roland, und ein artiges Rolandchen. Gluck selbst schrieb (in *L'année litteraire*): „dafs Herr Marmontel, der so hübsche Erzählungen machen konnte, auch der ganzen Welt die aufserordentlichen Verdienste des Herrn Piccini erzählte" u. s. w. Mitten unter diesem Wetter setzte der friedliche, einsame, des Intriguirens und Räucherns unkundige Piccini, der eben so wenig geschickt zu prahlen, als sich selbst herabzuwürdigen verstand — diesem allen nichts, als ein ernstes und bescheidenes Schweigen, und dann Werke entgegen, die mehr geeignet waren, die Intrigue aufzuhetzen, als sie zu entwaffnen. Am ersten Tage der Vorstellung seines *Rolands* wollte Piccini, fast gewifs, er werde mifsfallen, nicht in's Theater gehen, um nicht selbst Zeuge davon zu seyn. Nur auf anhaltendes Einreden

beschreiblichen Hochgenuss, und Herr Tietze sang mit dem seelenvollsten Ausdrucke dessen himmlische Adelaide.

Am 26sten, ebendaselbst: Concert des Hrn. Treichlinger, Violinisten der k. k. Hof-Opern-Orchesters. Der in Gross-Folio mit Schwabacher Fraktur-Lettern gedruckte Placat-Bogen verhiess: 1. Maria von Weber's Ouverture zu Oberon. 2. Grand Concert für die Violine; a. Allegro maestoso; b. Adagio cantabile (in Doppelgriffen); c. Rondo brillante; (mit Glockenbegleitung.) — 3. Pianoforte-Variationen von Carl Czerny, vorgetragen von Dem. Sprinz. 4. Preghiera aus Mosè in Egitto, mit Variationen auf der G Saite, 5. Declamation von Dem. Koberwein. 6. Neue Violin-Bravour-Variationen über ein Thema aus Rossini's Cenerentola. — Dass es sich hier darum handelte, einen Kunststechmauss à la Paganini zu serviren, war sonnenklar; aber eben das: Wie? erweckte Lüsternheit, und lockte eine feine Zahl von Neugierigen herbey. Schon früher hatte der Violoncellist Pränzel die Kühnheit gehabt, mit einer Violin-Sonate à la militaire auf der G Saite in die Fusstapfen des gefeyerten Vorbildes zu treten, und ward: „wie wir es zu Stand gebracht, verdientermassen ausgelacht!" — Bey weitem glücklicher bestand sein Nachfolger den Strauss. Er hatte sich, von einem bewundernswerthen Gedächtnisse unterstützt, fast alle Thema's, Note für Note, getreu eingeprägt, die Instrumentalpartie entweder eigenhändig, oder vielleicht mittelst Succurs eines dienstfertigen Nothhelfers dazu gesetzt, die Flageolet-Passagen, Doppelgriffe u. s. w. unermüdet eingeübt, dass also das Wagestück — denn Vergleichungen anzustellen fiel wohl Keinem, auch nur im Schlafe ein — über alle Erwartung gelang, und der Doppel-Entzweck, ein äusserst zahlreiches Publicum, und ehrender Beyfall im vollsten Masse erreicht ward.

Nachmittags, im Vereins-Saale: Privatunterhaltung des Hrn. Borschitzky. Dieser gebildete Bassänger trug die grosse Scene aus Famiens, und mit Dem. Stuck das Parade-Duett der Rossini'schen Semiramide vor; zum Initoitus war die Ouverture der Clemenza di Tito gewählt; das aus allen vier Winden zusammen geblasene Orchester liess sich sowohl hierin, als auch in den andern Sätzen manche kaum verzeihliche Unterlassungssünden zu Schulden kommen. Ein neues Vocal-Quartett mit vier obligaten Waldhörnern von Schubert, machte nur geringen Effect, und gehört zu den unbedeutenderen Arbeiten dieses beliebten Meisters.

Miscellen. Zwey Spieluhren-Fabrikanten, Christian Heinr. und Joh. Bauer haben bereits seit einigen Wochen ein von ihnen verfertigtes *grosses Orchestrion* öffentlich zu Schau ausgestellt. Dieses Instrument besteht aus drey Walzen, von denen die erste drey Flöten-Register: Forte, Piano und Pianissimo; die zweyte, eine Phys-Harmonica nebst Piccolo; die dritte endlich 25 Natur-Flöten, 15 Waldhörner, 15 Trompeten, 2 Pauken, ein Paar türkische Becken sammt grosser Trommel enthält, und folgende von dem k. k. Hoforganisten, Herrn Simon Sechter arrangirte Musikstücke mit möglichst denkbarer Accuratesse und Präcision abspielt: 1. Ouverture zu Don Giovanni. 2. Arie: „Mit Staunen sieht das Wunderwerk," und Chor: „Die Himmel erzählen," aus Haydn's Schöpfung. 3. Jagd-Ouverture von Mehul. 4. Zwey Arien aus Mozart's Figaro, zwey aus Rossini's Barbiere di Seviglia. 5. „Gott erhalte Franz, den Kaiser!" von Haydn, und „God Save the King." von Neukomm variirt. 6. Ouverture und Marsch aus Titus. — Wer sich gerne von einem dergleichen Automaten-Orchester ergötzen lässt, wird hier ganz gewiss volle Befriedigung finden. — Zu Schubert's Todtenfeyer wurde in der Augustiner-Kirche ein Requiem von Anselm Hüttenbrenner producirt. Es ist eine gute Musik, doch alles eher, denn eine Missa pro defunctis: wannenhero es für diese ernsten Worte viel zu lustig darin hergeht. — Am heiligen Christfeste führte dieser Verein wieder Vogler's Pastoral-Messe, doch mit Hinweglassung einiger besonders schwieriger Stellen auf; dagegen wurde an ebendemselben Tage das grossartige Werk in der Sonct Carls-Kirche unverkürzt gegeben. — Unmöglich kann dieser End-Jahresbericht angenehmer geschlossen werden, als mit der erwünschten Nachricht, dass sich Herr Hofrath von Mosel ausser Gefahr, und bereits auf dem Wege der Besserung befindet.

Dresden, im December 1828. Dem. Bertrand, erste Harfenspielerin Sr. M. des Königs von Frankreich, wie sie sich in ihren Ankündigungen nannte, fand ein zu ihrem Vortheil disponirtes Publicum. Seit langer Zeit hat man hier keinen fremden Virtuosen auf diesem Instrumente gehört, welches, wiewohl man seinen eigenthümlichen Reizen Gerechtigkeit widerfahren lässt, doch überhaupt äusserst

wenig geübt wird. Nur erst seit einem Jahre, oder wenig länger, ist der königlichen Kapelle ein Harfenspieler einverleibt worden, dem es doch, sey er auch noch so brav, hier sehr an guten Vorbildern fehlt. Es ist diess ein doppelter Schade, denn, wie gesagt, das schöne Instrument verdient alle Aufmunterung, und wäre diese letztere da, so würde auch der Sinn dafür unter denen, die sich der Instrumentalmusik widmen, geweckt und hierdurch Nacheiferung erzeugt werden. Ein zweyter Vortheil wäre, dass das Instrument mehr von Männern behandelt würde, wodurch nicht allein für Kraft und Präcision des Spieles, sondern hauptsächlich für einen reichern Vorrath von Harfencompositionen gesorgt werden würde. Bis jetzt sind die Harfenspieler auf Compositionen von Nadermann — der wenig mehr schreibt — und Bochsa, welcher eher zuviel, als zu wenig, und keineswegs lauter Treffliches liefert — beschränkt. Endlich könnte man auch von männlichen Virtuosen mehr harmonische Kenntnisse verlangen, als die Harfenspielerinnen gewöhnlich besitzen, und deren die Harfe mehr als jedes andere Instrument bedarf, indem nichts das Ohr des musicalischen Zuhörers mehr zerreisst, als wenn beym Antreten oder Nachlassen der Pedale, die erhöhet oder vertieft gewesenen Töne noch fortklingen, während eine neue Tonfolge schon ganz andere leitereigene Klänge ertönen lässt. Mlle. Bertrand gab denn nun am 20sten Dec. ihr erstes Concert im Saale des Hotel de Pologne, mit Unterstützung der königlichen Kapelle. Es begann mit einer Ouverture von dem trefflichen hier leider fast ganz vergessenen Cherubini, die voll Feuer, Leben und Originalität war. Introduction und Variationen auf ein deutsches Lied, componirt und vorgetragen von Mlle. Bertrand. Gut in der Ausführung, schwach in Hinsicht der Composition. Romanze aus Tibaldo und Isolina (von Morlacchi), gesungen von Mlle. Schiassetti, begleitet von Dlle. Bertrand und Hrn. Kammer-Musicus Steudel, einem trefflichen Flötisten. Notturno von Bochsa und Durand (sollte wohl heissen Düport?) vorgetragen von Mlle. Bertrand und Hrn. K. Mus. P. Kummer. Die Composition eine der besseren des bekannten Polygraphen. Die Ausführung gut — zumal von Seiten des Violoncells. Die zweyte Abtheilung enthielt Variationen von Kalliwoda für Violin, vorgetragen vom Hrn. K. Mus. Schubert. Dieser junge Mann gehört zu den besten Geigern der hiesigen Kapelle. Geschmack, Fertigkeit, schönen Ton und Bravour besitzt er im hohen Grade. Er verspricht ein grosser Geiger zu werden. Wir wünschen ihm denn auch ein recht vorzügliches Instrument. Duett von Rossini. Eins wie tausend, aber von den beyden Künstlern mit ihrer bekannten Meisterin vorgetragen. Grosse Variationen über: „nel cor più non mi sento u. s. w. componirt und vorgetragen von Dlle. Bertrand. Der ästhetische Werth der Composition fiel nicht sehr schwer in die kritische Wagschaale. Desto mehr war die Ausführung zu loben, die wirklich mit enormen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Wir behalten uns vor, über das Spiel der Concertgeberin mehr zu sagen, wenn wir erst den Inhalt ihres zweyten Concertes berichtet haben werden. Der Beyfall war schon das erste Mal laut und allgemein, so dass die Phrase: „um dem vielseitig geäusserten Wunsch zu genügen," womit die Ankündigung des Concertes am 26sten begann, wohl in der That gegründet war. Es enthielt Symphonie von Mozart. Cavatine über ein Thema aus dem Barbier von Seviglia, und eines aus der weissen Dame mit Begleitung des obligaten Glöckchens, für die Harfe arrangirt und vorgetragen von Dlle. Bertrand; Cavatine von Sim. Mayer, gesungen von Hrn. Zezi; Notturno für Harfe und Flöte, von Bochsa, vorgetragen von Dmlle. Bertrand und Herrn Kammermusikus Fürstenau. Zweyte Abtheilung. Variationen für Oboe und Fagott, componirt von Alex. Peschel, vorgetragen von Gustav und Alexander Peschel; Duett aus Semiramis, gesungen von Mlle. Palazzesi und Mlle. Schiassetti; Phantasie für die Harfe über die Romanze aus Jacob und seine Söhne, componirt und vorgetragen von Dlle. Bertrand. Das Publicum war weniger zahlreich, auch der Beyfall gemässigter. Die Leistungen der Herren Kammermusiker Fürstenau und Gebrüder Peschel, so brav als man sie von diesen Männern erwarten darf, allein die Wahl der Musikstücke — trotz des obligaten Glöckchens — nicht sehr interessant. Was nun das Spiel der Mlle. Bertrand betrifft, so könnte man es ohne Unbilligkeit mit der Phrase charakterisiren, sie spiele à la française; allein da nicht alle Leser der musikalischen Zeitung in Frankreich waren, so müssen wir uns deutlicher zu machen suchen. Die französischen Tonkünstler und Schauspieler — selbst die der zweyten und dritten Ordnung, haben gewisse Vorzüge, die man, auch wenn ihnen höhere mangeln, antrifft, und die auch selbst dann noch beschtenswerth sind. Dahin gehören treffliches Memoriren, das aufmerksamste

stumme Spiel, Anstand, Gewandtheit u. d. gl. für den Schauspieler — für den Musiker ausserordentliche Reinheit der Intonation, (wo diese vom Spieler abhängt —) grosse Genauigkeit im Vortrage, sowohl in Hinsicht auf Tact als auf Beobachtung des Piano und Forte, endlich glänzende Besiegung der bedeutendsten Schwierigkeiten. Alle diese Vorzüge entwickelte Mlle. Bertrand — so wie früher ihre hier auftretenden Landsleute Boucher, Drouet, Guillou etc. — und verband noch damit einen sehr wohlgefälligen, äussern Anstand, was bey der Harfe viel werth ist. Sie stimmte ihr Instrument rein, sie gab Gesangstellen mit herkömmlichem Anhalten des Tempo's, mit gut nüancirtem Beobachten von Forte und Piano, mit modisch hergebrachtem, schnellem Abdämpfen durch Auflegen der flachen Hand, mit fast kokettirendem Emporlaufen von zwey Fingern an einer Saite aus der Tiefe zur Höhe. Die Pedale — sie spielte auf einer Erard'schen Harfe à double mouvement nach der neuen Erfindung — gehorchten ihr. Sie executirte höchst bedeutende Schwierigkeiten in einem stürmischen Tempo mit maschinenmässiger Sicherheit und Eleganz — und leistete demnach Alles, was ein Künstler leisten muss im Technischen. Diess Letztere gehört denn allerdings und unerlässlich zum Virtuosen, allein es macht noch nicht zum Künstler. Um diesen Ehrennamen zu verdienen, müssen alle jene Fertigkeiten von dem geistigen Principe des Gemüthes durchglüht und belebt seyn. Das Spiel eines solchen Künstlers ist dann nicht bloss stark und schwach, einfach oder brillant, heiter oder schwermüthig — weil es so vorgeschrieben ist, sondern weil es zum hörbaren Ausdrucke der innern Stimmung, zum unverkennbaren Abdrucke der geistigen Empfindung wird, und künstlerisches Gefühl mit künstlerischer Leistung zusammen fällt. Wo diess gegeben wird, da gefällt (und eben deswegen) der einfachste Gesang mehr als ein langes Concert, da rührt eine kurze Tonphrase mehr, als die brillanteste executirte Passage. Diese Seele nun scheint uns Mlle. Bertrand gänzlich abzugehen, und darum ist und bleibt ihr Spiel — charakterlos, tändelt auf der Oberfläche, greift aber nirgends in's Gemüth, lockt weder Seufzer noch Lächeln, weder Sehnsucht noch Wonne hervor. Ganz gewiss muss eine gewählte Composition diese Absicht und Stimmung des Virtuosen unterstützen; allein da Mlle. Bertrand ihre eigene Composition vortrug, so trifft unser Tadel sie nur um so bestimmter. Aus wessen Geiste keine tieferen, ausdrucksvolleren Erzeugnisse hervor gehen, der wird auch keine tiefen Eindrücke zu machen verlangen können. (Was auch Mlle. Bertrand am Ende weder sucht noch vermisst.) Wir stimmen hierin ganz mit einem Prager Referenten überein, der da berichtete, „alles in ihrem Spiele sey, wie sie selbst, anständig, brillant, glänzend, bon genre — aber auch nichts weiter.“ Und wir setzen hinzu, eben deshalb gliehen sich ihre Leistungen bis zur ermüdendsten Einförmigkeit; immer arpeggios, immer doubles cordes, immer Sons harmoniques, immer traits de vitesse — aber der künstlerische Geist, der das Alles zu einem Kunstzwecke verbunden, ihm ein ästhetisches Warum, Woher und Wohin untergelegt hätte — der erschien nicht. Erinnert sich einer unserer Leser, wie wir, vor einigen Jahren die Pianofortespielerin Szimanowska gehört zu haben, so wird er uns ganz verstehen. Sie spielte auch technisch brav, allein künstlerisch tief und edel, kam ihr kaum einer der gefeyertsten Virtuosen auf diesem Instrumente bey. Sie trug das, schon damals oft gehörte treffliche Concert von Hummel in A minor vor. Himmel! welche Seele, welche Süssigkeit der Empfindung, welche Tiefe derselben lag in diesem Spiele! Niemand unter dem höchst ausgesuchten Publicum wagte den Kopf zu verdrehen, ja nur laut Odem zu holen, aus Furcht einen dieser Himmelsklänge zu verlieren. Das heisst Kunst — was nicht so ist — Künsteley. Der geistvolle Schriftsteller Wagner sagt in seinem Wilibald: „Wer als Virtuos glänzen will, muss den Geist des Tones, der in seinem Instrumente wohnt, kennen und beschwören lernen. Nur dann sind ihm auch die Herzen unterthan.“ Vollkommen wahr; und wer daher, wie Mlle. Bertrand, und die allermeisten Harfenspieler und Harfenspielerinnen, den ganz eigenthümlichen so romantischen Geist der Harfe weder im Spiele noch in der Composition aufzufassen vermochte, den können wir nur unter die Legion der Virtuosen, nicht unter die kleine Zahl der musikalischen Geisterbeschwörer rechnen.

Vermischtes.

Wir haben in der vorigen Nummer, als musikalische Beylage ein Pater noster von Weyse, einem in Kopenhagen und im nördlichen Teutschland sehr geschätzten, in Kirchen- und Theater-Musik beliebten Componisten geliefert, damit die Freunde des heiligen Gesanges ihn und seine Dar-

stellungsart doch wenigstens an einem kleinern Werke kennen lernen, und ihre dadurch erlangte eigene Einsicht mit dem Lobe zusammen halten mögen, was ihm von Kopenhagen aus in Nr. 33 des vorigen Jahrganges gezollt worden ist. Es ist sehr zu beklagen, dass wir keine Gelegenheit haben, diesen Mann aus seinen grösseren Werken näher kennen zu lernen. Diejenigen, die unserer Zeit sehr ungerecht vorwerfen, sie habe keine, oder doch nur sehr wenig Kirchencomponisten, haben in der That nur darum einen geringen Schein des Rechtes für sich, dass Niemand in der Regel solche Werke drukken will, lebt der Componist nicht recht eigentlich im Mittelpuncte des musikalischen Verkehres. Wie viel Schönes der Art, was unsere Zeit leistet, mag uns wohl unbekannt bleiben! Vielleicht wird manches Gute von unseren Nachkommen in's Leben gerufen, wenn die Verfasser desselben verklärt sind.

Ehrenbezeigung.

Se. Maj., unser allergnädigster König von Sachsen haben dem Dr. Lichtenthal von Mailand durch den Hofmarschall, Hrn. von Lüttichau, einen Brillanteuring für ein Allerhöchst demselben allerunterthänigst überschicktes Exemplar seines *Dizionario e Bibliografia della Musica* (s. d. Recens. desselben in Nr. 31 des vorigen Jahrg.) zusenden lassen.

Kurze Anzeigen.

Deux Quatuors pour deux Violons, Alte et Violoncelle composées par M. Hauptmann. Oeuv. 7. Vienne, chez Matth. Artaria. Preis Nr. 1 2 Fl. Nr. 2, 2 Fl. 30 Xr.

Diese beyden Quartetten sind die ersten öffentlich bekannt gewordenen dieses Componisten, eines ausgezeichneten Schülers L. Spohrs. Wenn man im Allgemeinen den Einfluss seines Meisters in Verarbeitung der Mittelstimmen hin und wieder gewahrt: so wäre damit schon etwas, gerade für diese Musikgattung, Zweckmässiges bezeichnet. Wenn aber der Schüler sich auch hierin so wenig als eigentlichen Nachahmer seines Lehrers zeigt, wie Hr. H.: so erhebt sich die Bemerkung zu einem nicht geringen Lobe. Nach diesen kurzen Vorerinnerungen wird Jeder von selbst schliessen, dass hier nicht bloss von vierstimmigen Sätzen, sondern von wirklichen Quartetten die Rede ist. Hr. H. hat sich seine Vorbilder nur im anerkannt Meisterlichen gewählt, und leistet bereits in diesen Erstlingsgaben so Bedeutendes, dass wir uns freuen, das Quartettliebende Publicum in ihm auf einen für diese vortreffliche Kunstgattung höchst hoffnungsvollen Mann aufmerksam machen zu können. Nr. 1 ist weniger bedeutend, als Nr. 2: doch so gut durchgeführt und so gehalten, dass es häuslichen Quartett-Vereinen, die nicht zu hohe Anforderungen machen können, gewiss äusserst willkommen seyn wird, um so mehr, je weniger es ihre Kräfte übersteigt. Für öffentliche Quartett-Unterhaltungen, wo man von Meistern mit Recht Grösseres fordert, dürfte es sich weniger eignen. Dagegen wird Nr. 2 einer nicht gar zu einseitigen Versammlung, die nur von Namen, nicht aber von der Sache sich erwärmen lässt, zuversichtlich Vergnügen gewähren, so wie es öffentlichen Quartettspielern eine würdige Aufgabe bietet. Der erste Satz geht klar und ruhig seinen Gang. Wenn es auch in ihm nicht funkelt und sprudelt: so ist er doch angenehm und unterhaltend, welches Letztere jedoch bey der herrschenden Gewöhnung oder Verwöhnung an und für das Sonderbare durch eine etwas zu lange Haltung einigermaassen beschränkt werden dürfte. Dafür erheben sich die folgenden Sätze immer lebendiger, und werden des vollen Beyfalles wohl schwerlich ermangeln. Der zweyte Satz hat nicht nur etwas sehr Zierliches, sondern er schlägt auch, so geordnet er im Ganzen ist, öfter in's Freye aus, was jetzt eben willkommen ist. Der dritte Satz ist nicht weniger gefällig, beynahe sentimental, wollte uns auch hin und wieder etwas gesucht scheinen: er unterhält aber vom Anfange bis zum Ende. Der letzte Satz ist, wie recht und billig, der lebendigste, auch eigenthümlichste des ganzen empfehlenswerthen Werkes, dessen kirchlicher Schluss eine sehr unerwartete, aber wohlthuende Empfindung hervorbringt. Das Aeussere ist der Sache angemessen.

Nr. 1. *Musikalisch-dramatische Blumenlese für's Pianoforte.* Freyburg im Breisgau, in der Herder'schen Kunst- u. Buchhandlung. 4 Bändchen, jedes aus 5 Heften bestehend. Pr. 4 Thlr. 16 Gr.

Nr. 2. *Polyhymnia. Eine Sammlung vierstimmiger Gesänge ohne Begleitung.* Ebendaselbst.

Vier Bändchen. Preis 4 Thlr. 16 Gr. (Nur in Stimmen.)

Da dichterische Anthologieen erlaubt sind und nicht für Nachdruck angesehen werden, setzt man voraus, dass musikalische Auszüge ähnlicher Art jenen gleich zu stellen wären, gesetzt auch, es wären einige der besten Lieder aus kleinen Liederheften genommen worden. Es ist bekannt, dass selbst Gerichte so entschieden haben, und wir, keine Juristen, maassen uns in solchen Dingen keine Stimme an. Vielleicht ergibt sich über diesen wichtigen Gegenstand bald etwas Näheres, was wir sogleich zur Kenntniss des Publicums zu bringen uns beeilen werden. Ist aber der letzte eben angegebene Fall gerichtlich unter die erlaubten gerechnet worden: so werden es Zusammenstellungen dieser Art, wo das Meiste aus grösseren Werken genommen ist, nur noch mehr seyn müssen. Ueber Dinge hingegen, die gerichtlich frey gelassen werden, sind wir keine Richter, so lebhaft wir auch unter diejenigen gehören, welche das mannigfach Nachtheilige derselben bald geändert wünschen. — Die getroffene Auswahl ist sehr mannigfaltig, und das Arrangement für das Pianoforte leicht, weshalb man voraussetzen darf, dass diese Sammlung Vielen zusagen wird. Das Papier ist gut, der Notendruck könnte besser seyn. Zu recensiren finden wir an solchen bekannten Gaben nichts, wenn nicht gerade Verstösse zu rügen sind, was hier nicht der Fall ist: wir müssten denn auf einige Druckfehler und kleine Willkürlichkeiter eine undankbare Mühe verwenden, die die Leser langweilen, und dem Publicum, für welches solche Dinge sind, wenig oder nichts nützen würde. Man findet hier Beethoven, Weber, Spohr, Mozart, Winter, Herold, Carafa, Feska, Lindpaintner, Rossini u. s. w. zusammengestellt. Die Handlung liebt es, auf den inneren Seiten des Umschlages allerley Auszüge aus musikalischen Zeitungen und kurze Lebensbeschreibungen berühmter Tonsetzer zu liefern, unter denen manches Interessante vorkommt.

Die zweyte Sammlung besteht aus drey- und vierstimmigen Gesängen ohne Begleitung, aus Opern entlehnt und für diesen Behuf eingerichtet, auch aus Instrumental-Compositionen gezogen, und mit schicklichen Textunterlagen versehen; zum Theil sind hier auch noch ungedruckte vierstimmige Gesänge geliefert worden. Ausser den Gaben ganz bekannter Verfasser findet sich hier Einiges von Büttinger, Gerson, Siegmann, F. Beutler, Stehle, Leonardi, C. Magg, P. Ritter u. s. w.

Trois Trios pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par L. van Beethoven. Oeuvr. 1. Nr. 1, 2, 3. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. der einzelnen Nr. 1 Thlr., aller drey 2 Thlr. 12 Gr.)

Bey einer solchen neuen und guten Ausgabe eines allgemein bekannten, werthgeachteten und geliebten Werkes hat man eigentlich nichts zu sagen, als, sie sey da. Aber uneigentlich und zum Ueberflusse darf wohl Einiges hinzu gesetzt werden. Es macht uns Freude, dass eine neue Ausgabe dieses Werkes nach so manchen früheren nöthig geworden ist. Und nöthig war sie wirklich: denn ausser dem, dass man voraussetzen muss, der erfahrne Verleger werde recht wohl gewusst haben, was er thut, so bewiesen es dem Ref. auch zwey Exemplare früherer Ausgaben, die er vor sich liegen hat, und deren Platten so abgenutzt sind, dass sie kaum noch das Nothwendigste hergegeben haben, und man vieles in den Abdrucken halb errathen muss. Welch eine ungeheure Menge muss an dem Werke und wie oft, wahrhaft schönen und frohen Genuss gehabt haben in den dreyssig und einigen Jahren, seit es zuerst erschienen ist! Und wahrlich: wer bedurfte eben in diesen Jahren nicht von Zeit zu Zeit solch eines Genusses? Es hat uns aber auch das Werk selbst, als wir es in dieser neuen Ausgabe mit und vor Freunden von neuem vortrugen, nachdem es geraume Zeit nicht an die Reihe gekommen war, grosse Freude gemacht: erst, wie sich das von selbst versteht, seines Gehaltes und Werthes wegen überhaupt; dann aber noch besonders, weil in ihm, wie in wenigen, die fröhliche Jugend des Meisters sich noch ungetrübt, leicht und leichtfertig, abspiegelt, gleichwohl aber der spätere, tiefe Ernst und die zarte Innigkeit den Verf. schon zuweilen (und dann, wie schön!) anwandelt, auch, ungeachtet man die Vorbilder der Mozart'schen Klavier-Quartette erkennt, doch Bs Eigenthümlichkeit und Selbstständigkeit unverkennbar hervor leuchtet und immer flackernde, zündende Funken sprüht. Mögen recht Viele die letztere Freude mit uns theilen! und wenn sie sie empfinden, mit erneuter Liebe des trefflichen Meisters gedenken, sogar auch um deswillen, weil er dieses sein Werk, damit

es nur unter Menschen käme, fast um die Abschreibe-Gebühren dem ersten Verleger hingegeben hat, und zum Danke von den Recensenten damals nicht wenig gehudelt worden ist.

Nr. 1. *En Ré mineur* (D moll) *des douze grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel.* Mayence, chez les fils de B. Schott etc. Pr. 4 Fl. 30 Xr.

Wir freuen uns der neuen Auflage dieses allbekannten Mozart'schen Concertes aus mehr als einer Ursache, vorzüglich weil wir hoffen, es werde durch solche Gaben und solche Einrichtungen derselben, die vielen Spielern ohne volle Begleitung, die nicht überall zu haben ist, die Ausführung möglich und geniessbar macht, ein reinliches, ausdrucksvolles und rundzierliches Spiel, statt eines bloss rauschend voligriffigen, und mit Schwierigkeiten überladenen, wieder zu grösserm Ansehn kommen. Wer Geist mehr liebt, als leeres Passagenwerk und oberflächliche Prahlerey, wird zuversichtlich den Herausgebern es Dank wissen, und wird nicht ermangeln, solche Werke sich anzuschaffen. Der Titel bemerkt schon, dass man das Werk auch ohne alle Begleitung in dieser Gestalt vortragen kann. Dennoch ist diese Begleitung, die man auch in kleineren Städten meist leicht zusammen bringen wird, nicht überflüssig; sie ist zur Ausschmückung des herrlichen Concertes sehr gut ausgezogen, und wird das Vergnügen der Hörer nicht wenig erhöhen. Unsere Fortepiano-Spieler werden keine grossen Schwierigkeiten darin finden, da Alles sehr gut in den Fingern liegt, es wäre denn im Ausdrucke und sinnig vollgewichtigem Spiele, was leider jetzt bey nicht Wenigen über den glänzenden Schwierigkeiten vernachlässiget wird, so dass eben die Mozart'schen Concerte für solche eine höchst nützliche und das innere Leben wahrer Musik fördernde Aufgabe noch mehr als sonst geworden sind. Druck und Papier sind sehr gut.

Zwölf Lieder von Uhland für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von J. M. Montú. Stettin, in Commission bey B. W. Oldenburg und Moritz Böhme. Op. 26, zweytes Heft. Pr. 15 Sgr.

Die erste Abtheilung dieser zwölf Lieder ist in Nr. 39 des vorigen Jahrganges S. 656 angezeigt und der Hauptinhalt in leicht Angenehmes gesetzt worden. Eben so verhält es sich mit dieser zweyten Abtheilung. Eine besondere Tiefe und eigenthümliche Erfindsamkeit muss man in dieren leichten, gefälligen Liedern nicht suchen: wen aber das erste Heft befriedigte, dem wird das zweyte, in einigen Nummern wenigstens, gewiss noch lieber seyn. Leicht und unterhaltend ist Alles, und darauf scheint es nur abgesehen. Diessmal sind alle Gedichte von Uhland. Die Abreise (Nr. 9.) „So hab' ich nun die Stadt verlassen" ein munteres, fast spöttisch fröhliches alla Polacca, würde, trotz der schönern bekannten Weise von Kreutzer, doch in ihrer Art zu loben seyn, wenn nur der Schluss: „Von Einer aber thut's mir weh" besser zum gewöhnlichen Polonaisen-Ausgange passen wollte. Nr. 11. Scheiden und Meiden: ist recht artig, aber nichts weiter, und das Jägerlied (Nr. 12.) ebenfalls, mit etwas Malerey und Rhythmus verziert.

Fidelio, Oper in zwey Aufzügen, von L. van Beethoven. Klavierauszug ohne Text. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 3 Thlr.)

Die sonderbare, von Wien ausgegangene, und nun sehr verbreitete Liebhaberey, grosse Opern ohne Gesang abzuspielen, ist wohl nur daraus erklärlich, dass man sich auf die bequemste Weise das Vergnügen in Erinnerung bringen und einigermassen nachgeniessen will, das man bey der Aufführung dieser Opern auf der Bühne empfunden hat. Soll diess, so weit es kann, hierdurch erreicht werden, so muss man die Oper ziemlich genau kennen gelernt haben, und der Auszug muss mit Geschicklichkeit und Fleiss verfasst seyn. Letztes ist mit vorliegendem geschehen; und dass Erstes bey recht vielen Musikliebhabern mit dieser Oper der Fall sey, müssen wir ihr und ihnen wünschen. Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *N° II.* 1829.

Je serai très-obligé à Monsieur le Directeur de la Gazette musicale de Leipsic, de vouloir bien insérer l'avis suivant dans son plus prochain numero, et le prie d'agréer l'assurance de mes sentimens distingués.

Clermont, le 3. Janvier 1829.

George Onslow.

A v i s.

Ayant cédé, pour l'Allemagne, à Mess. Breitkopf et Härtel à Leipsic la propriété de mes productions musicales depuis l'oeuvre 16 jusqu'à l'oeuvre 29 inclusivement, j'ai pris aussi des arrangemens pour les ouvrages que je pourrai publier à l'avenir en Allemagne, et prie Messieurs les amateurs qui prennent quelqu' intérêt à mes compositions, de vouloir bien distinguer les éditions légitimes de Mess. Breitkopf et Härtel des contrefactions qu'on a publiées et qu'on pourroit publier à leur préjudice et au mien.

Clermont, le 8. février 1825.

George Onslow.

Ayant cédé, pour l'Allemagne, à Mess. Breitkopf et Härtel à Leipsic la propriété de mes productions musicales depuis l'oeuvre 29 jusqu'à l'oeuvre 36 inclusivement, je prie Messieurs les amateurs qui prennent quelqu' intérêt à mes compositions, de vouloir bien distinguer les éditions légitimes de Mess. Breitkopf et Härtel des contrefactions qu'on a publiées et qu'on pourroit publier à leur préjudice et au mien.

Clermont, le 3. Janvier 1829.

George Onslow.

Diese letztgenannten Werke, als:

3 Quintuors pour 2 Violons, Alto, Vcelle et Basse. No. 1. Op. 33.
- 2. - 34.
- 3. - 35.

und

3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle, Op. 36.

erscheinen binnen Kurzem im Verlage der Unterzeichneten

Breitkopf et Härtel.

Bekanntmachung.

Die Musikmeister-Stelle bey dem Kurfürstlichen Leibgarde-Regimente zu Cassel ist durchaus erledigt, und es werden daher vollkommen geeignete Individuen, welche die Direction eines so ausgezeichneten und starken Musikcorps zu übernehmen gedenken, componiren und arrangiren, und vorzüglich gute Zeugnisse ihres moralischen Lebenswandels beybringen können, hierdurch aufgefordert, unter portofreyer Einsendung aller nöthigen Atteste bey dem Unterzeichneten alsbald sich zu melden, und zugleich anzugeben, was für Blas- und welche Saiten-Instrumente sie selbst spielen, und welches der Ersteren ihr Hauptinstrument sey, wobey noch bemerkt wird, dass die Bewerber um diese Stelle, vor der definitiven Anstellung, sich einer vom Kapellmeister Spohr aufgegebenen Prüfung zu unterwerfen haben.

Cassel, den 16. December 1828.

von *Hesberg*,
Oberstlieutenant und Commandeur des Kurhess. Leibgarde-Regiments.

Gesuch.

Eine fertige Klavierspielerin, zugleich auch Gesanglehrerin, wünscht bey einem musikalischen Vereine oder auch in einer Pensionsanstalt eine Anstellung zu finden. Nähere Nachricht ertheilt die Expedition dieser Zeitung.

Musikalien-Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage von
B. Schott's Söhnen
in Mainz
(Beschluss aus Nr. I.)

Guitarre-Musik.

Ritter, K. A., Choix d'airs de l'op. la Dame blanche pour Fl., Alt et Guitarre . . . . . 1 Fl. 12 Xr.
Bender, 6 Walzer brillt pour Guit. seule . . . . . à 24 Xr.

Favorit Hopser-Walzer: „Heirath die Lisbeth" für Guitarre ..... 8 Xr.
Favorit Allemande a trois ..... 8 Xr.

Pianoforte-Musik mit Begleitung.

Herz et Lafont, Variat. pour P. et Violon, sur l'air l'enfant du Regt. Op. 24. ..... 2 Fl. 24 Xr.
Küffner, J., 13me Potpourri pour Pianof. et Violon. Op. 204. ..... 2 Fl.
Ries, F., Rondo brillant avec accomp. d'Orchestre. Op. 144. ..... 7 Fl.
Rummel, Ch., Fant. et Variat. sur le celèb. Walse de Beethoven, le Desir, avec accomp. de Violon, Alt et Violoncelle. Oeuv. 68. 1 Fl. 24 Xr.

Für Piano allein.

Küffner, J., Nocturne. Op. 203 ..... 1 Fl. 24 Xr.
Pohl, J., Instr. et Rondo. Op. 6 ..... 1 Fl. 12 Xr.
Ries, F., Rondo brillant. Op. 144. ..... 2 Fl. 24 Xr.
Rummel, Fant. et Variat. sur la Sauteuse fav. „Heirath die Lisbeth." Op. 64. ..... 1 Fl. 12 Xr.
— Fant. et Variat. sur le Desir, celebre Walse de Beethoven. Op. 65. ..... 1 Fl. 12 Xr.
— Rondo en forme de Walse. Op. 66. ..... 1 Fl.

Zu vier Händen.

Rummel, Rondo en forme de Walse. Op. 66. 1 Fl. 24 Xr.
— meme Rondo pour 2 Piano. Op. 66. ..... 1 Fl. 24 Xr.
Spaeth, A., Recreations musicales, ou 6 Walses prog. Oeuv. 116. ..... 1 Fl. 12 Xr.
— Rondo varie. Oeuv. 80 ..... 1 Fl. 12 Xr.

Walzer für Pianoforte.

Philhellenen-Gallopade. Nr. 318. Odeon-Walzer, Nr. 319. Welch, heit'rer Sinn, fav. Walzer, Nr. 320. Weber, militärischer Walzer, Nr. 321. Apiano Walse de Navarin, Nr. 322. Wiener Kröten-Walzer, Nr. 323. Kill, Galopade, Nr. 324. Herz, Sauteuse à la Giraffe, Nr. 325. Fischer, Ossgan-Galoppade, Nr. 326. Casorti Allemande à trois, Nr. 327. zu 2 und 4 Händen, jeder ..... 8 Xr.

Gesänge ohne Begleitung.

*Eisenhofer, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 15. ..... 2 Fl.
Kreutzer, C., 6 Gesänge mehrer Dichter, für 4 Männerstimmen oder Sopran, Alt, Tenor und Bass. Liv. 1 et 2, jede. ..... 1 Fl. 36 Xr.
Mainzer, J., 6 Kirchenlieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. ..... 36 Xr.

Gesänge mit Klavier-Begleitung.

De Beriot, Air pour la voix, composé pour Mlle. Sontag, mit deutscher Uebersetzung. 1 Fl. 24 Xr.
Bruchius, vierstimmiges Geburtstags-Lied. ..... 16 Xr.

Gesänge mit Klavier- oder Guitarre-Begleitung.

Herold, Ariette aus der Oper: Marie „Ich ziehe fort" je pars demain. Nr. 261. ..... 16 Xr.
Rousseil, Il est minuit (es ist Mitternacht). Nr. 262. 16 Xr.
Lagonnore, La Brigantine, Bergarole, Nr. 263. 16 Xr.
Angeli, Terzett aus dem Vaudev. Schüler-Schwänke, mit Guitarre. Nr. 13. ..... 16 Xr.
Der Wunsch, eine Serenade: O Mädchen meine Freude. Nr. 75 ..... 8 Xr.
Jahlensperger, Rom: je l'aime bien (meine Welt). Nr. 76 ..... 8 Xr.
Schluss-Trinklied aller fröhlichen Gesellschaften. Nr. 77 ..... 8 Xr.

Herr Wilhelm Härtel besorgt unsere Auslieferungen in Leipzig.

Neue Musikalien, welche bey Wilhelm Paul in Dresden erschienen und in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben sind.

Ausgewählte Sammlung Dresdner Modetänze für das Pianof. Nr. 8, 9. ..... à 3 Gr.
Auber, Arbeits-Duett aus der Oper: Der Maurer für Pianof. ohne Text. ..... 4 Gr.
— Zank-Duett aus derselben Oper. ..... 4 Gr.
Claudius, Otto, 6 Walses pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 8. ..... 14 Gr.
— Rondoletto achevé pour Pianof. Oeuv. 9. ... 10 Gr.
Hüttner, C. A., Adelaide de L. van Beethoven en forme de Nocturne pr. Pianof. ..... 6 Gr.
Kalliwoda, J. W., 12 Walses modernes et brillantes pr. Pianof. Oeuv. 12. ..... 10 Gr.
Otto, J., Rondino en forme de Walse pour Pianoforte ..... 6 Gr.
— Rondoletto pour Pianof. Oeuv. 9 ..... 8 Gr.
Reissiger, C. G., 2me Rondeau mignon pour Pianoforte. Oeuv. 82. ..... 16 Gr.
— Adagio ex fa pour Pianof. ..... 4 Gr.
— Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme, mit Begleitung des Pianof. Zweyte Sammlung der Basgesänge. Op. 53. 16 Gr.
Weber, C. M. de, 12 Pièces faciles pour Pianof. Liv. 1 ..... 10 Gr.
Wustlich, F. E., Operntänze für das Pianoforte im leichten Style. ..... 12 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar. N°. 6. 1829.

Recension.

27 *Choralmelodieen nach Gedichten der besten alten und neuern Autoren, nebst dem gewöhnlichen Gesange bey der Communion:* „Heilig ist Gott d. H. u. s. w.“ *für Singechöre und Anstalten zum Singen, vierstimmig ges. von J. F. S. Döring.* Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 18 Gr.)

Es ist in diesen Blättern mehr als einmal, nicht nur bemerkt worden, dass es schwer sey, jetzt ächte Kirchenchoräle zu schreiben, sondern auch ausgeführt, warum es diess sey und vollkommen befriedigend kaum gelingen könne. Wir wiederholen von den Gründen für Letzteres nur: dass zur rechten und vollständigen Wirkung des Chorales auch das Eigenthümliche der altklassischen Schreibart in der Musik eben so gehört, wie in der Dichtung die altklassische Bibelsprache. Diess Alterthümliche kann man nun zwar, dort wie hier, nachmachen: aber fast unausbleiblich fühlt man das Nachgemachte; und umgehet man es, dort wie hier, (etwa in neuen Uebersetzungen alter Kirchengesänge) so kann man zwar etwas Gutes liefern, aber die Wirkung wird anders. Hr. D. hat in seinen Chorälen nicht den ersten, sondern den zweyten Weg eingeschlagen; und es passt auf sie auch, was wir so eben gesagt haben. Finden sich nun bey vorzüglichen Kirchenliedern neuerer Dichter, wie z. B. bey Gellert mehrmals, Versmaasse, welche die Alten nicht anwendeten, und für welche wir mithin keine alten Melodieen besitzen: so halten wir allerdings für rathsamer, neue Melodieen für sie zu schreiben und (was, recht angefangen, jetzt nicht mehr schwer fällt) einzuführen, als den Gedichten durch Abänderungen, wie in den neuen Kirchengesangbüchern meistens geschehen, Gewalt anzuthun. Oder auch, wo die neueren Dichter zwar in Versmaassen alter Kirchenlieder geschrieben haben, aber so, dass sie an den Ausdruck ihrer Melodieen gar nicht gedacht haben können — wie das gleichfalls bey gar manchen dieser Dichter hin und wieder vorkömmt, so dass wohl gar dem Gefühle die Melodie gerade das Gegentheil von dem sagt, was der Text ausspricht: (wie wenig beachteten die neueren Dichter ihr, in dieser Hinsicht, nämlich unter den Neueren, schönstes Muster: Klopstock!) da ist es freylich auch besser, eine neue und eben für diess Lied bestimmte Melodie zu schreiben und einzuführen. Doch wo weder diess noch jenes der Fall ist: da halte man doch ja den alten Kirchengesang in Ehren, und störe die Gemeinden nicht mit Novitäten, da sie an jenem mit Recht hängen, diese, wenn auch sonst nicht zu tadeln, doch fast ohne Ausnahme in der Wirkung schwächer und weltlicher sind, auch man überhaupt an dem, was dem Volke, und wäre es nur als Alterthum, theuer und (in gewissem Sinne) heilig geworden ist, ohne wirkliche Noth sich nicht vergreifen soll. Bey Hrn. D.s Chorälen, kaum mit einigen Ausnahmen, treten nun aber jene beyden Fälle, die als ein solcher Nothstand betrachtet werden können, nicht ein. Er fängt sogar gleich mit einer neuen, an sich nicht zu verwerfenden, aber durchaus modernen Melodie zu Luther's: „Wir glauben All' an einen Gott“ — an; einer Melodie, welche er selbst wohl der ursprünglichen, zugleich mit dem Gedicht entstandenen, in ihrem ernstfeyerlichen Ausdrucke und ihren grandiosen Fortschreitungen, nicht an die Seite wird setzen, viel weniger vorziehen wollen. Aber er will das auch nicht, bey diesem, wie bey den anderen Chorälen, sondern der Zusatz auf dem Titel: Für Singechöre und Anstalten zum Singen — deutet, wie wir ihn verstehen, darauf, dass hier von eigentlich kirchlichem Gebrauche gar nicht die Rede

seyn soll, sondern erstens: von einer achtungswerthen und nützlichen Uebung und Beschäftigung in Privatvereinen. Das aber ändert den Standpunct für das Urtheil gänzlich; und in dieser Hinsicht müssen wir mehre dieser Choräle loben, und einige, wie Nro. 4, sehr loben. Zweytens, und im Besondern, hat sich Hr. Döring dieser seiner Choräle bedient und will, da er sie drukken lassen, dass Andere sich ihrer bedienen sollen, zwar in der Kirche, aber nicht eigentlich zum Gesange der Gemeine, sondern des Chores mit Instrumentalbegleitung u. s. w., höchstens im Wechsel der Gemeine und des Chors mit jener Begleitung. Hierüber erklärt er sich in der Vorrede umständlich. Wenn nun aber, wie er dort §. III. sagt, nicht wenige der von ihm angeführten Choräle vom Orchester selbst figuraliter, anstatt der Cantaten, ausgeführt worden sind und dann, wie wir nicht zweifeln, den Zuhörern grosse Freude gemacht haben: so fehlt ja doch ihnen und uns hier diese figurirte Ausführung; und wenn er von anderen Nummern §. IV. hinzusetzt, sie wären Theile von Kirchencantaten: so fehlen uns letztere gleichfalls, und wir können mithin das Eine, wie das Andere, unmöglich mit ihm dem, was hier wirklich gegeben wird, zu Gute rechnen. Desshalb halten wir, um möglichste Billigkeit zu handhaben, uns bloss an jenen ersten Gebrauch „für Singchöre und Anstalten zum Singen". In Beziehung hierauf loben wir besonders den natürlichen, bequemen Fluss der Stimmführung, das Einfache und Volksmässige in den Modulationen und ihrer Fortschreitung, die Einfachheit und leichte Ausführbarkeit überhaupt. — Die Texte der Lieder sind besonders gedruckt beygelegt. Alles Aeussere des Werkchens ist zweckmässig und gut.

Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik.

Von A. F. Häser.

(Fortsetzung.)

Töne.	Saitenlängen.	Verh. der Schwingungen.
C	1	1
c	1/2	2
g	2/3	3
c'	3/4	4
e'	4/5	5
g'	1/2	6
b' ÷	4/7	7
c''	3/8	8
d''	2/9	9
e''	1/10	10
f'' +	1/11	11
g''	1/12	12
a'' ÷	1/13	13
b'' ÷	1/14	14
h''	1/15	15
c'''	1/16	16

Aus der tiefsten Octave ergibt sich nur C:c = 1:2.

Aus der folgenden Octave c:c' = 2:4 ergibt sich c:g = 2:3 und das Verhältniss der Quarte g:c' = 3:4 jedoch nur in Beziehung auf den Grundton g, nicht auf c.

Die dritte Octave c':c'' = 4:8 gibt c':e' = 4:5, die Umkehrung e':c'' = 5:8, e':g' = 5:6, die Umkehrung mit Zuziehung des g der vorigen Octave g:c' = 3:4, ferner den harten oder grossen Dreyklang c', e', g' = 4, 5, 6 und wenn man das nicht zu brauchende b' ÷ = 7 ein Mittelding zwischen Consonanz und Dissonanz weglässt, so hat man den Accord

C, c, g, c', e', g', c''
1, 2, 3, 4, 5, 6, 8

der dem Gehöre die vollkommenste Befriedigung gibt.

Kleine Terz und kleine Sexte gibt die Natur nur in Beziehung auf die grosse Terz des Grundtones, auf e', und die grosse Sexte nur in Beziehung auf die Dominante g (so wie früher die Quarte g:c') da es in der natürlichen Zahlenreihe keine ganze Zahl geben kann, zu der sich irgend eine Potenz der 2 (also ein c) verhielte, wie 3:4, 3:5, 5:6, 5 : 8.

Die vierte Octave gibt mehre Verdoppelungen schon vorhandener Schwingungszahlen, einige brauchbare dissonirende Verhältnisse, auch den ersten weichen Dreyklang und eine Art von Tonleiter, welche gewöhnlich die natürliche genannt wird, die zwar in diesem ihren natürlichen Zustande nicht brauchbar ist, sich aber doch durch Uebertragen einiger schon vorhandenen Verhältnisse leicht verbessern lässt.

c'':d'' = 8:9 die grosse Secunde. Ihre Umkehrung d'':c''' die kleine Septime 9:16 ist zusammengesetzt aus zwey Quarten 3:4+3:4 = 3.3:4.4 = $3^2:4^2$

seiner Familie ging er, obschon ungern, hin. Wie angenehm wurde er aber überrascht, als er sahe, wie das unpartheyische Publikum ihm Gerechtigkeit wiederfahren liefs und seine Parthey gegen die Künstler und seynwollenden Kenner nahm.

Der Verdrufs und die vielfachen Unannehmlichkeiten, mit denen man Piccini'n zu verfolgen nicht aufhörte; jener geheime, unveränderliche, und nur zu oft ihn drückende Widerwille der Vorsteher des Opernwesens und der Anführer der Musik darf übrigens diejenigen, welche das menschliche Herz kennen, nicht befremden. *Gedemüthigte Mittelmäfsigkeit* macht es ja immer so. Die Geschichte aller schöpferischen Geister, die ihr Jahrhundert erleuchteten und neue Bahnen brachen, zeigt ja immer, neben dem Erhebenden, der Anstrengung menschlicher Kraft, das Demüthigende und Verächtliche menschlicher Bosheit und Schwäche. Man siehet ja da immer die gröfsesten Entwürfe im Kampfe mit den kleinlichsten Leidenschaften; die erhabensten Unternehmungen oft umgestürzt durch die niedrigsten Rücksichten; und so hält überall die Schande der Menschheit der Glorie derselben das Gegengewicht.

Bey einem Manne, wie Piccini, hatten die französischen Psalmodisten, die Helden des Orchesters und des Recitativs, und die Freunde des Geräusches und der pomphaften Partituren, keine Gnade zu erwarten. Bey ihm war alle Musik nur Gesang; die Harmonie war keine Königin, sondern nur eine Gesellschaftsdame der Melodie, das Orchester war da, nur die Singstimme zu begleiten, nicht, sie zu übertäuben; selbst die Chöre, die letzte Zuflucht und der letzte Trost der orthodoxen französischen Musiker — hatten kein wahres Verdienst, als in dem glücklich erfundenen Melodiösen ihres Ausdrucks; nicht durch aufgehäufte Harmonie, sondern nur durch ausdrucksvollen Gesang bekam alles seinen Charakter; das Recitativ war nichts weiter, als Einladung und Vorbereitung zum Genufs der Arien; selbst das begleitete Recitativ, wo das Leidenschaftliche der Situation dies verlangte, war singend, und nicht so abgemessen und hafug, wie man es zur Mahlerey der Leidenschaft und Verstörtheit der handelnden Person haben wollte. So waren Piccini's Werke und Grundsätze. Sie waren, wie man glaubte, verderblich; sie drohten alle ächtfranzösische Musik umzustürzen und die Komponisten zu Schanden zu machen. Es giebt Regeln genug, wie man die Partituren breiter machen, die Akkorde vervielfältigen, und das zu Stande bringen mufs, was man eine gearbeite Harmonie zu nennen pflegt: aber es giebt keine Regeln, wie man schönen Gesang erfinden müsse. Schöne Melodie giebt allein das Genie dem Musiker. Das ist der Grund, warum die Melodie die Theoretiker immer in Verzweiflung setzt, und warum der Künstler, der einzig auf sie hinarbeitet, von mittelmäfsigen Künstlern und blos rechnenden Kunstrichtern so verfolgt wird. Die Musik war damals für die Journalisten, was in unsern Tagen die Politik für sie ist. Die Gluckisten neckten die Picciniſten der italienischen Arien wegen, die sie frivole Kanzonetten nannten; diese deklamirten über die barbarische Herrschaft des Recitativs und über den Schwung der deutschen Sinfonie; die Einen sprachen nur von ästhetischer Einheit, dramatischem Ensemble, grofsen Effekten des musikalischen Ausdrucks; die andern priesen die Reize der italienischen Periode, den süfsen Zauber ihrer Melodien: beyde Partheyen verstanden keine Musik, beyde nahmen witzige Einfälle statt gesunder Vernunft. Laharpe focht im *Journal de Littérature*; der bekannte Anonymus (Gluck selbst) im *Journal de Paris*. Andere kleine Klopffechter plänkerten um diese grofsen Athleten her: es hat nie einen lächerlichern Krieg auf Leben und Tod gegeben; und wenn die Federn der Herren geschnitten hätten — es wäre schrecklich Blut geflossen. Breton (damals Direkteur der Oper) gab ein Fest, um die Häupter beyder Partheyen zu vereinigen; da verrieth Gluck, (so erzählt man) mit Hülfe eines guten Weins, die Geheimnisse seiner Taktik. Guter Freund, sagte er zu Piccini, die Franzosen wollen freylich Gesang, aber sie können nicht singen; man mufs ihnen also Geräusch schaffen, und keinen Gesang; sie brauchen Auffallendes und Fremdartiges, nicht eben Schönes; Sie geben

$d'':e''=9:10$ eine andere grosse Secunde, etwas kleiner als 8:9. Ihre Umkehrung $e'':d''$ eine andere kleine Septime, etwas grösser als 9:16. Die beyden Secunden $8:9+9:10$ geben die grosse Terz 4:5.

$f''+$ ist ein Mittelding zwischen f'' und fis'', wird, da man es auf Blasinstrumenten nicht anders hat, als f'' und etwas getrieben, als fis'' gebraucht. $8:11=3:4+32:33$

g'' ist reine Quinte.

$a''\div$ ist ein unvollkommenes Surrogat für a'' $8:13=3:5-39:40$

14 wird nicht gebraucht.

15 ist reine, grosse Terz von g'', reine Quinte von c'' und die reine grosse Sexte von d''.

e'', g'', h'', ist 10, 12, 15.

$h'':c''=15:16$ ist die kleine Secunde, deren Umkehrung $c'':h=8:15$ die grosse Septime.

Jenseits 16, wo überhaupt mancherley Abweichungen von den früher gefundenen Verhältnissen statt finden, gibt es nichts Brauchbares, was sich nicht durch Berechnung aus den früheren Zahlen herleiten liesse.

Bemerkenswerth ist jedoch $c''':es'''=16:19=5:6\div 95:96$ und die übermässige Prime $g''':gis'''=24:25$

In dieser mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Tonreihe, und zwar in der Octave 8:16 finden sich ausser dem harten Dreyklange des Grundtones und der Dominante desselben, und dem weichen Dreyklange von e'' keine Töne, welche zu einem Dreyklange passen. Wollte man sich mit dieser von der Natur unmittelbar gegebenen Tonreihe in ihrem rohen ursprünglichen Zustande als Tonleiter betrachtet, begnügen, so wäre man auf drey Harmonieen beschränkt, und von Ausweichungen in andere Harmonieen könnte gar keine Rede seyn.

Die Zahlen 7, 11, 13, so wie alle nicht durch 2, 3, 5 theilbaren Zahlen sind unbrauchbar. In die Stelle der 11, 13 kommen 3:4 und 3:5, Quarte und grosse Sexte. Die Zahlen von 8 bis 16 mit 5 multiplicirt, gibt die diatonische Tonleiter

c, d, e, f, g, a, h, c'
24, 27, 30, 32, 36, 40, 45, 48

Diese Verhältnisse sind unmittelbar von der Natur gegeben, und zwar (die Quarte und grosse Sexte ausgenommen) geradehin für den Grundton. So lange man bloss diese Töne mit den aus ihnen zu bildenden Accorden brauchen will, so lange sind diese Verhältnisse gut und brauchbar. Will man aber diese so gegebene Musik, diese Harmonie der Natur zur wirklichen Kunst ausbilden, soll jeder Ton seine brauchbare Tonleiter und die ihm zukommenden Harmonieen haben, so müssen die Verhältnisse noch einige Abänderung erleiden. *)

Da es völlig willkürlich ist, welchen Ton man für die Saiten des Monochords als Einklang annehmen wolle, indem die Verhältnisse unter sich bey jedem andern Tone dieselben sind, wenn nur die Spannung der Saiten weder zu schlaff noch zu straff ist, so sind diese Verhältnisse allgemein, und gelten für jeden, anstatt des Obigen nur als Beyspiel gewählten C, angenommenen Ton. Die folgende kleine Tafel gibt die Uebersicht.

		Schwingungszahl n.	Saitenlängen.
Grundton zu	Octave	C:c = 1:2	1:$\frac{1}{2}$ = 2:1
—	- Quinte	C:G = 2:3	$\frac{1}{2}$:$\frac{1}{3}$ = 3:2
—	- Quarte	C:F = 3:4	$\frac{1}{3}$:$\frac{1}{4}$ = 4:3
—	- Grosse Terz	C:E = 4:5	$\frac{1}{4}$:$\frac{1}{5}$ = 5:4
—	- Kleine Sexte	E:c = 5:8	$\frac{1}{5}$:$\frac{1}{8}$ = 8:5
—	- Kleine Terz	C:Es = 5:6	$\frac{1}{5}$:$\frac{1}{6}$ = 6:5
—	- Grosse Sexte	Es:c = 5:5	$\frac{1}{6}$:$\frac{1}{5}$ = 5:3
—	- Gr. ganz. Ton	C:d = 8:9	$\frac{1}{8}$:$\frac{1}{9}$ = 9:8
—	- Kleiner - -	D:E = 9:10	$\frac{1}{9}$:$\frac{1}{10}$ = 10:9
—	- Kleine Sept.	d:c = 9:16	$\frac{1}{9}$:$\frac{1}{16}$ = 16:9
—	- —	E:d = 5:9	$\frac{1}{10}$:$\frac{1}{9}$ = 9:5
—	- Halber Ton	H:c = 8:15	$\frac{1}{8}$:$\frac{1}{15}$ = 15:8
—	- Grosse Sept.	C:H = 15:16	$\frac{1}{15}$:$\frac{1}{16}$ = 16:15

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München, am Schlusse des Jahres 1828.

Macbeth war die zweyte Vorstellung der mit dem 25sten August wieder geöffneten Bühne. Er hält sich bey Ehren, und ungeachtet man bey

*) Aus dem Verhältnisse der kleinen Terz 5:6 und den oben bey der Durtonleiter gebrauchten Verhältnissen ergibt sich durch eine leichte Berechnung die Molltonleiter

c d es f g as h c'
120, 135, 144, 160, 180, 192, 225, 240

Will man die obige Durtonleiter auf denselben Grundton dieser Molltonleiter bringen, so multiplicirt man die Zahlen 24, 27 u. s. w. mit 5. So erhält man

c d e f g a h c'
120, 135, 150, 160, 180, 200, 225, 240

wiederholtem Anhören — er wurde am 15ten September wieder gegeben — auch mit seiner Schattenseite bekannt wird, zieht er doch mit seiner Kraft immer an; und werden einst die Auswüchse einer oft zu übertrieben wuchernden Phantasie beschnitten, so wird dessen Componist bey künftigen Producten, wenn anders der Dichter ihn nicht verlässt, dem Ideale einer sangbar deklamatorischen Oper im modernen Geschmacke näher kommen, vielleicht es erreichen. Denn ächt dramatisch sind seine Conceptionen, und huldigt er auch manchmal zu sehr dem, was man unter uns Zeitgeist nennt: wir meinen jenen verworrenen affectirten Instrumentalstyl, welcher durch die: *Euryanthe's*, *Fidelio's*, *Oberon's* und *Faust's* u. dgl. unter uns, aber dem Himmel sey es gedankt, nur unter uns zur Mode geworden: und was man zuweilen so gerne mit dem Prädicate: deutsche Schule beehren möchte, ohne dass man wissen könne, ob damit eine Vor- oder Nachschule gemeint sey — hat er diesem Style hin und wieder zu sehr gehuldiget, so ist es andererseits wieder klar, dass die grossen italienischen und französischen Muster seinem Geiste immer vorschwebten, dass er sich, wie man es zu fühlen glaubt, nur ungern und aus Convenienz von ihnen entfernt, so dass mit einiger Zuversicht zu erwarten ist, dass er bey weiterm Nachdenken, bey fortgesetzten Studien und Arbeiten jenes von innerm Kunstgefühle [dictirte edel erhabene Einfache, jenes nicht so leicht mit einem Worte zu bezeichnende Etwas, das zu jeder Zeit anspricht, überall wirket, in welcher Form, in welcher Style es auch ausgesprochen wird, ob in einem Chorale oder einem trompetenreichen Spontini'schen Chore, sich eigen machen, und es nicht in verwelkter vorübergegangener Gestalt, sondern im neuen, modernen Gewande, wie es die ideas fortgeschrittene Kunst der Töne erheischet, dem denkenden Geiste vorführen werde.

Der Klavierauszug der Oper selbst ist, so wie Vollendung nahe; wir haben ihn eingesehen, schon früher die uns mitgetheilte Originalpartitur nach hiesiger Umarbeitung durchgegangen, bey wiederholter Anhörung der Oper verglichen, vielleicht auch gedacht, und hätten uns so einigermaassen berechtiget, diese Bemerkung unserer vorigen Anzeige noch hinzuzufügen; wir glaubten, urtheilen zu dürfen.

Wie sehr wünschten wir, jetzt, da wir die am 19ten October zuerst auf unserer Bühne stattgefundene Aufführung von Herrn Lindpaintner's *Vampyr* anzuzeigen haben, ein Gleiches thun zu können. Dazu fehlen uns aber alle Elemente, es mangelt uns so sehr alles Materiale, dass wir uns ausser Stande fühlen, das Wenige, was wir doch noch so aufgefasst, zu verarbeiten, um mit Competenz ein Kunsturtheil daraus zu bilden. Denn nur einmal konnten wir es über uns bringen, der Darstellung eines Opernsujets, das an grässlicher Abgeschmacktheit alles bisher auf deutschen Opernbühnen Erschienene weit hinter sich lässt, beyzuwohnen; dabey ward uns nicht, wie bey Macbeth, die geringste Einsicht in die Partitur, oder auch nur in eine der singenden Partieen — auch überzeugten wir uns sogleich nach Anhören der ersten Scenen, dass der Componist jenen gesuchten, vor mehrern Jahren in einer hier aufgeführten und misslungenen Oper*) entfalteten Geschmack, jenen Modulations- und Instrumentenstyl, ungeachtet der von Neu-York bis nach Moskau verbreiteten Rossini'schen Melodieen, in nichts abgeändert, dass er ganz selbstgefällig und trocken in demselben verharret, ja dass er ihn noch sublimirte, und bis zur Quintessenz einer ächten Orchesteroper destillirte. Wir meinten daher, es bey der blossen Anzeige der Aufführung derselben bewenden lassen zu können, besonders da das kunstreiche Berlin die Annahme derselben schon beschlossen, und Hrn. Peters Pressen damit in Thätigkeit gesetzt sind. Die Zeit wird, so meinten wir, von sich selbst aussprechen, ob Hrn. Marschners oder des Wirtembergischen Herrn Kapellmeisters Arbeit auf bleibende Dauer Anspruch machen dürfe, oder ob sie beyde wieder verlöschen, und den Weg alles Fleisches gehen werden. Aber wir wurden aufgefordert (s. Nr. 46 der Leipz. Musik. Zeit.), und endlich möchte der Componist etwa gar auf den Gedanken gerathen, der Münchner Correspondent halte sein mit einem Beyfalle, der seine eigene Erwartung — und Künstler erwarten gewöhnlich nicht Geringes — übertraf, aufgenommenes Werk nicht des Erwähnens, nicht einmal seiner Kritik würdig — deswegen also mögen folgende Bemerkungen an's Licht treten, welche aber, wie schon erinnert worden, eigentlich uns selbst nicht angehören; denn haben wir es sonst wohl manchmal gewagt, mit eigenem Ohre zu hören, und eine dem Klatschbeyfalle antipodische Meinung aufzustellen, so sind

*) Sie hiess *Konstanze und Liebe*, und wurde gegeben in der ersten Hälfte des Jahres 1816.

wir diessmal dahin gebracht, uns an die in einem der geschätztesten unserer öffentlichen Blätter aufgenommenen mit vieler Einsicht und Sachkenntniss verfassten kritischen Untersuchungen über diese Oper zu halten, die wir unserer Seits sorgfältig geprüft, und worüber wir Kenner, von keinem Parteigeiste geblendet, befragt, — wir referiren über Referate, denen wir nur Weniges von dem Unsern beyfügen.

Und zwar erregt es wohl bey dem ächten Kunstverehrer keine tröstliche Vorempfindung, wenn er schon während der Probezeit vernimmt, dass der Virtuose mit Vorliebe diese Composition anpreiset, indess der Sänger schweigt, und nicht etwa in dem Recitative, sondern in der Arie, überhaupt in dem Sologesange, seinen Part **punctirt** oder **punctiren** lässt *).

Den von Natur und Kunst gegebenen Umfang einer jeden der vier Menschenstimmen genau zu kennen, und seine Arbeit demselben anzupassen, ist wohl die erste unerlässliche Forderung, die man an einen Gesangcomponisten machen darf: nur bey Individuen, die eine besondere Ausnahme in ihrer Stimmanlage bewähren, mag er bey Bravourstellen davon abgehen. Was sollte aus dem: Di tanti palpiti werden, wollte oder könnte man es punctiren? Man hätte es nicht in zwey Welttheilen gesungen, und Rossini's Name wäre nicht über die Mauern von **Pesara** gekommen. Dass nun der Componist, der lange unter uns gelebt, dem die Stimmenanlage der Sänger, für welche er schrieb, bekannt war, doch sich so einer Vernachlässigung, so einer schon vor der Aufführung unter Kennern ihm gewordenen Rüge sich aussetzen mochte, würde man kaum erklären können, wollte man dabey nicht annehmen, dass er, von einem gewissen Streben nach Originalität ganz beherrscht, den Lehren seines Meisters, und den Dictaten einer von allen grossen Tonsetzern befolgten Kunstschule entsagen zu müssen glaubte, um seinem eingebildeten Ideale huldigen, oder seinem selbstgeschnitzten Idole opfern zu können.

Die aus so übel verstandenen Principien, so halb verdauten, romantisch seyn sollenden Neuerungsphantasieen hervorgehenden artistischen Uebelstände sind sonach nicht zu vermeiden; die Melodie wird durch das unaufhörliche Zwischenspielen der Metall- und Holzinstrumente auf abgeschmackte Weise zerbröckelt, selbst gute Gedanken, die in anderer Verbindung, in einer auf angenommene Grundsätze und Erfahrung gebauten Folge von Wirkung gewesen seyn müssten, werden entstellt; wie ein Schattenbild schweben die Töne und Harmonieen vorüber, nichts klammert sich an das Herz, und regt sich ja zuweilen — und der Zuhörer ist ja so bereitwillig, das Gute aufzunehmen — eine sanftere Empfindung, so wird sie doch bald durch eine unzeitige gelehrte Modulation grausam wieder zerknickt; der innere Mensch wird nicht beschäftigt, sein Geist bleibt ohne Nahrung; so hält er sich denn an das Aeussere, an den Prunk der Darstellung, an die einer deutschen Oper unentbehrlichen Poltergeister und Hexen; man applaudirt, weil es so Herkommens ist, die Oper ist am Ende, aber sie hat ausser den Flötisten und Waldhornisten Niemanden ergriffen, Niemand konnte auch nur eine Stelle behalten, Niemand beym Herausgehen auch nur einige melodische Töne nachsingen. So kann es denn nicht ausbleiben, es bildet sich ein öffentliches, allgemeines Urtheil, das selbst Blätter, welche sich ex officio nur mit Tagesneuigkeiten beschäftigen, in sich aufnehmen; man glaubt, in das Gesangstalent des Componisten Zweifel setzen zu dürfen, nach unserer Meinung, mit Unrecht, da er nur aus Vorurtheilen nicht zur Erscheinung bringt, was doch so wohl in ihm, als in jedem, der die Kunst des Tonsatzes studirt, liegen muss, indem es ja sonst besser gethan gewesen wäre, Pinsel oder Meissel zu ergreifen, oder wenn man doch auf dieser Laufbahn vorangekommen, den Zauberkreis, wo lyrische Begeisterung ihn leiten muss, nicht zu betreten, nicht Opern, sondern Concerte, und — Graduale zu componiren.

Aber, so könnte man auch fragen, ist wohl, ohne den Stoff der Handlung an sich zu berühren, der Operntext auch so eingerichtet, dass eine an sich zusammenhängende Composition darauf gebauet, ein Tonbild, geregelt in seinen Theilen, übereinstimmend zu einem schönen Ganzen, durch die Kunst des Tonsetzers daraus hervorgehen kann? Ist die Musik eine Sprache, soll man in ihr dichten, in ihr dramatisch, folglich poetisch — denn von dem Elementargesange des Chorales und der Prosa des angenommenen Kirchenstyles ist hier nicht die Rede — sich ausdrücken können, so muss sie

*) **Punctiren** heisst — wir sprechen zu den blossen Dilettanten — die Tonfolge einer Melodie zerreissen, das Höhere in das Tiefe, das Tiefe in das Höhere setzen, um es so noch leidlich herauszubringen. Dass es von dem, was man Transponiren nennt, wesentlich verschieden, braucht man wohl nicht zu erinnern.

auch ein ihr eigenthümliches Sylbenmaass einen ihr wesentlichen Rhythmus, Metrum und Periodologie in sich schliessen, und sie müssen angewendet werden, sobald sie Werke tragischer Art hervorbringen will. Ein zerstreut liegender Haufe der schönsten, glänzendsten Blumen ist noch kein Blumenstrauss, eine durcheinander liegende Masse von Marmorblöcken, wären sie auch schon von des Künstlers Meissel in Säulen und Gesimse gehauen, und sogar geglättet, noch kein Palast. Ordnung. Symmetrie, und, — was brauchen wir alles das, was dazu noch erforderlich ist, anzuführen — müssen hinzukommen, wenn ein Werk edler Baukunst daraus hervor gehen soll. Dem Instrumentalcomponisten dringt sich dieses Wesen der Kunst sogleich auf; das klarste Ebenmaass, die sprechendste Periodologie herrschen durchaus in den Symphonieen und Quartetten von Haydn und anderen bewährten Meistern. Aber kömmt er, der Componist, an die dramatische Arbeit, sogleich ändert sich das Terrain, auf welchem er bisher gewandelt. Hier muss er aufhören, sich wie Ikar von selbst in die Lufte zu erheben. Dichter und Versificator müssen sich vereinen, der eine, um die Stoffage seiner Aufgabe zu ordnen, der andere, um Verse, symmetrische Zeilen, wie die Bedürfnisse des Gesanges sie fordern, zu schreiben: und an diese ihm so vorgezeichnete Kunstskizze muss er sich halten, dem rauhen aber doch schon gemodelten Stoffe Leben einhauchen an ihm sich erwärmen, wenn anders sein Genius in- und durch denselben sich aussprechen, der Götterfunke zünden, Herz und Sinn ergreifen, kurz, wenn seine Composition dramatisch sangbar werden soll.

Selbst in Frankreich fängt man an, so etwas zu fühlen, die Schlange will ihre alte Haut ablegen, singen und sangbar componiren wollen sie jetzt lernen. „Das Geschick der französischen Oper" — so drückt sich ein Tonforscher in dem Feuilleton des Journal des Debats vom 2ten October dieses Jahres aus — „das Geschick der französischen Oper liegt in den Händen ihrer Poemverfasser (faiseurs de livrets)." Wollen diese anfangen, und sich die Mühe geben, zu lernen, wie man musikalisch geordnete Verse schreiben müsse, so werden unsere Componisten um so viel besser und leichter arbeiten können.

(Die Fortsetzung folgt.)

Vermischtes.

Errichtung eines theoretisch-praktischen Institutes für Musik, vom Herzogl. Dessauischen Kapellm. Hrn. Fr. Schneider.

Es kann den Freunden musikalischer Bildung überhaupt und namentlich den Aeltern und Verwandten solcher Knaben und Jünglinge, deren Anlagen sie zur Erlernung der Tonkunst im ganzen Sinne des Wortes treiben, nur höchst erwünscht seyn, zu erfahren, dass der Kapellm. und Comp., Herr Fr. Schneider in Dessau, welchem bereits einige Zöglinge anvertraut worden sind, eine geordnete Lehranstalt für Musik zu errichten gedenkt. Sowohl der Unternehmer, als der Aufenthaltsort versprechen ausnehmende Vortheile, von denen wir nur die letzten etwas näher übersichtlich zu bezeichnen nöthig haben.

1) Das Leben in der herzogl. Residenz ist der Umgebung und des Stillfriedlichen wegen so angenehm und den Studien zuträglich, als es im Oekonomischen bey guter Einrichtung billig ist. Dabey fehlt es

2) durchaus nicht an hinlänglichen Kunstgenüssen und Förderungsmitteln der erwünschtesten Art. Denn da finden a) jede Woche zwey Proben der Kapelle Statt, wo theils die neueste, theils ältere gewählte Instrumentalmusik verschiedener Gattung aufgeführt, und nöthigenfalls sorgfältig einstudirt wird. — Daran werden die Zöglinge bald als Ripienisten, bald als Solospieler Antheil nehmen, auch ihre Compositionen, sind sie so weit, gut ausgeführt hören können.

b) Abonnement-Concerte, vierzehntägig (von Pfingsten bis zum 14ten September unentgeldlich). Auch hier werden die dazu befähigten Zöglinge, öffentlich sich zu zeigen, Gelegenheit haben.

c) Die Singakademie, die sich wöchentlich einmal versammelt und Werke aller Zeiten im guten Wechsel zu Gehör bringt.

d) Kirchenmusik, in der Regel alle 14 Tage von dem Singchor und der Kapelle aufgeführt. — Dazu kommt noch, dass jährlich wenigstens einmal, meist zweymal, ein grosses Oratorium von der Singakademie, dem Schülerchor und der Kapelle, zusammen mindestens von 150 Mitgliedern, vom Kapellmeister Fr. Schneider zuvor im Einzelnen einstudirt, aufgeführt wird.

e) Oeffentliche und Privat-Quartett-Unter-

haltungen, wozu noch eigene für die Zöglinge besonders eingerichtete Uebungs-Quartette und Concerte kommen könnten, unter der Leitung Friedr. Schneider's selbst, oder des geschickten Concertmeisters, Hrn. Lindner's.

Die allgemeinen Bedingungen würden folgende seyn:

1) Die an dieser musikalischen Lehranstalt Theilnehmenden haben sich, der zweckmässigen Einrichtung des Lehrganges wegen, zwey Monate vor Ostern oder vor Michaelis beym Kapellmeister Hrn. Schneider zu melden;

2) würden sie einen kurzen Umriss ihres frühern Lebens in Bezug auf die Kunst, ihr Alter, Belege ihrer musikalischen Fähigkeit und Angabe ihrer etwaigen Leistungen einzugeben, auch über die Mittel, die zur Bestreitung der Kosten erforderlich sind, sich zu beglaubigen haben;

3) eine genaue Anzeige, was sie zu erlernen bezwecken, wie weit ihre Kunstabsichten gehen, und wie lange sie sich etwa in der Anstalt aufzuhalten gedenken.

Unterricht und Lehrer:

Pianoforte- und Orgelspiel, so wie das Theoretische, verbunden mit den nöthigen praktischen Uebungen, wird Fr. Schneider lehren. — Für alle gangbaren Instrumente finden sich unter den Mitgliedern der herz. Kapelle tüchtige Lehrer.

Für die übrige wissenschaftliche Bildung, z. B. in alten und neuen Sprachen, Geschichte, Mathematik u. s. w. würde durch die dortigen Schulen öffentlich und in einzelnen Stunden zweckmässig gesorgt werden.

Ueber die näheren Bedingungen hätte sich Jeder an den Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider selbst zu wenden, der alsbald die nöthige Auskunft darüber geben wird.

Da das Unternehmen einleuchtend genug für sich selbst spricht: so haben wir nichts hinzuzufügen, als dass der Cursus schon künftige Ostern bey gehöriger Theilnahme beginnen kann.

Bemerkungen.

1) In Nr. 4 unserer Blätter ist die Notenbeylage Nr. 1, nicht, wie gewöhnlich, am Ende der Nummer angemerkt worden, worauf wir unsere geehrten Herren Theilnehmer, zur Vermeidung jedes etwaigen Nachtheiles, wiederholt aufmerksam zu machen verpflichtet sind.

2) Ersuchen wir diejenigen unserer Herren Correspondenten, die sich etwa bewusst seyn möchten, dass die Trefflichkeit Ihrer Gedanken und deren Darstellung nicht allewege mit der Deutlichkeit Ihrer Buchstaben im vollkommenen Gleichgewichte stehen dürfte, ergebenst um die Gefälligkeit, Namen und Titel nicht ganz bekannter Personen, zu Verhütung nur zu möglicher Lesefehler, einmal mit teutschen und am Rande oder in Parenthese mit lateinischen Buchstaben zu schreiben, damit Eins das Andere erkläre. Wir sind zu ähnlichen Gegendiensten in aller Selbsterkenntniss auf das Willigste bereit und Ihrer Güte für Erfüllung unseres Anliegens im Voraus vom Herzen dankbar.

3) Alle anonyme Einsendungen können nicht aufgenommen werden. Will der Verfasser vor dem Publicum unbekannt bleiben: wohl! es wird ihm volle Verschwiegenheit zugesichert. Der Redacteur aber muss nothwendig wissen, mit wem er zu thun hat. Es versteht sich das zwar von selbst: da aber wieder mehre solcher namenlosen Sendungen erfolgt sind, sehen wir uns verbunden, die alte Regel von Neuem in's Gedächtniss zu rufen, damit sich Niemand umsonst bemühe.

Die Redaction.

Kurze Anzeigen.

Suite de l'Etude pour la Harpe, par H. Backofen — — Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Herr B. hat seit einer Reihe von Jahren durch seine „Harfenschule" und gar manche gefällige, stets angemessene Composition dem Harfenspiele in Deutschland wieder aufzuhelfen, und ihm eine weitere Verbreitung zu verschaffen sich bemüht; und an ihm liegt es nicht, wenn es unter uns mit dem Harfenspiele — wahrscheinlich zuvörderst durch Alleinherrschaft des Pianoforte und wegen Kostbarkeit wahrhaft guter Instrumente — noch immer nicht recht fort will. (Nur in der Schweiz gibt es noch ziemlich vieles, wenn auch meist nur mittelmässiges Harfenspiel.) Auch diese zwanzig kurzen, zugleich unterhaltenden und instructiven Uebungsstücke können und sollen zu jenem Zwecke dienen.

Sie verrathen den geübten Musiker und erfahrnen Lehrer allenthalben. Sie sollen als Anhang zu seiner Harfenschule betrachtet werden, beziehen sich aber nicht speciell darauf; es kann sie Jeder gebrauchen, der nur in seiner Geschicklichkeit einigermaassen vorgeschritten und ungefähr so weit ist, als jene den Schüler führt. Sie sind eigentlich kleine Vorspiele sehr verschiedener Art und Form, auch sehr verschiedenen Ausdruckes, in wiefern bey solchen Sätzchen von Ausdruck überhaupt gesprochen werden kann. Zehn sind für die Pedal-, und zehn für die Haken-Harfe. So ist wirklich an Alles gedacht und für Alles gesorgt, worauf man bey so einem Werkchen Anspruch zu machen das Recht hat. Wir wünschen ihm guten Erfolg, damit wir künftig öfter eine geschickte Harfenspielerin zu hören, und eine artige zu sehen bekommen; nicht bloss auf Pariserinnen passen müssen, die oftmals es nicht beym Harfenspiele bewenden lassen, und nebenbey ganz andere Dinge verrücken, als ihre Wirbel.

Sechs Gesänge für Männerstimmen von C. F. Zelter. Partitur und ausgesetzte Stimmen. 2te Lieferung. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Da man die nicht selten komische, oft die alten contrapunctischen Sätze mit herrlichem Erfolge geschickt anwendende Art des mit Recht vielgeschätzten Componisten längst kennt, und die meisten dieser Lieder in dieser Manier sind, wird eine kurze Anzeige, ohne weiteres Eingehen in das Einzelne, wohl hinlänglich seyn, die Freunde des mehrstimmigen Männergesanges in fröhlichen Gesellschaften auch auf diese Lieferung aufmerksam zu machen. Einige dieser Lieder wollten uns jedoch früheren sehr ähnlich scheinen. Höchst komisch und zuversichtlich Jedermann völlig ansprechend ist vor allen das Hebel'sche Lied: „Ahn Schlosser hat a'n Gsellen ghabt," das sich wohl überall zu einem Lieblingsgesange erheben wird. Druck und Papier sind schön.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 9tes und 10tes Heft. Berlin, bey T. Trautwein.

Wir haben in Nr. 8 des vorigen Jahrganges dieser Blätter von der Zweckmässigkeit und Nützlichkeit dieses Unternehmens der verdienten Musikhandlung bereits das Nöthige besprochen; wir freuen uns, die Fortsetzung desselben allen Singvereinen, denen es nur höchst willkommen seyn kann, wiederholt anzuzeigen, und alle Liebhaber kirchlicher Musik auf die Wohlfeilheit des Preises (der Druckbogen kostet 2 Gr., wofür man ihn kaum abgeschrieben erhält) von Neuem aufmerksam zu machen. Im 9ten Hefte ist das Oratorium: *Judas Maccabäus* von Händel, nach der Original-Partitur und dem Klavierauszuge von Clasing — und im 10ten: *Christus am Oelberge* von Beethoven, gleichfalls mit der Original-Partitur und dem Klavierauszuge übereinstimmend, geliefert worden. Die allbekannten Werke machen jeden Zusatz völlig unnöthig. Die äussere Einrichtung ist dieselbe, wie in den früheren Heften. Hoffentlich werden wir bald mehr dergleichen anzuzeigen haben zu unserer Freude und des Publicums Vortheil.

Grande Polonoise pour le Pianoforte, Musique de J. Kalliwoda. Oeuv. 3. Bronsvic, chez G. M. Meyer jun. Pr. 12 Gr.

Herr Kapellm. J. K. hat sich vorzüglich durch seine erste Symphonie auf eine sehr ehrenvolle Weise in die musikalische Welt eingeführt. Hier beschenkt er uns nun auch mit einer grossen, 11 Seiten langen Kleinigkeit, die besonders Klavierspielern von mässiger Fertigkeit ihrer gefälligen, sehr melodiösen Durchführung wegen bestens zu empfehlen ist. Stich und Papier sind gleichfalls empfehlenswerth.

Romance de C. M. de Weber, variée pour la Clarinette, avec accomp. de l' Orchestre ou de Pianoforte, par G. F. Lellmann. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr., mit Orchest. 16. mit Pianof. 8 Gr.)

Es ist Weber's einfaches, liebliches Liedchen der Preziosa: Einsam, bin ich nicht alleine. Diess wird, und zwar sechsmal, nicht sowohl variirt — denn dabey muss auch der Charakter und Ausdruck beybehalten werden — als figurirt. Die Figuren sind dem Instrumente angemessen, für geübte Spieler nicht schwer, und die Begleitung ist leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar. **No. 7.** 1829.

Noch etwas über Paganini.

Die Gerüchte über diesen Wundermann sind so widersprechend, oft auch so ganz unbillig, dass sie an die mehrere Controverse über seinen Landsmann Rossini erinnern. Vielleicht ist es in dieser Hinsicht verdienstlich, einen Versuch zu machen, die Beurtheilung Paganini's nach vorausgeschickten Principien zu versuchen, und so, wenn auch nicht alle Parteyen zu befriedigen, doch der Wahrheit selbst möglichst nahe zu kommen. Dem Schreiber dieser Zeilen dünkt es hierbey unerläßlich, zu erheischen, dass man P. in seiner dreyfachen Beziehung

1) als Violinvirtuosen,
2) als Concertspieler, und
3) als Italiener

betrachte. Es ist kein Zweifel, dass die Geige das Instrument sey, auf welchem, nach dem Kunstausdrucke, am allermeisten zu machen ist. Mensur, Tonfarbe, Stimmung, Stärke der Saiten, Haltung des Geigenkörpers, alles trägt dazu bey, und man hat auch von jeher, so weit es die jedesmalige Kunstfertigkeit des Zeitalters erlaubte, neben Ton und Vortrag, sehr viel Studium auf Bezwingung von Schwierigkeiten gewendet. Man denke nur an die Sonata del diavolo und ähnliche Kunststücke früherer und späterer Virtuosen, bis zu den vierstimmigen Fugen Stepanecks und Etüden aller bekannten Violinspieler. Die Geige ist zur Ausführung der mannigfachsten Schwierigkeiten das passendste Instrument, und keinem Violinspieler zu verdenken, dass er diese Eigenschaft — falls es ihn nun einmal seiner Eigenthümlichkeit nach dahin zieht — auf's vielseitigste ausbilde. Ueber den ästhetischen Werth dieses Strebens nachher. Er entspricht damit auch noch dem Zeitgeschmacke; was übrigens nicht als Billigung, sondern nur als Erklärung solches Studiums gesagt seyn soll. Hätten nur die sämmtlichen Klangwerkzeuge unserer Tage die Beweglichkeit der Geige, so würden sie alle, ohne an den Ton zu denken, auch auf Besiegung von ungeheuren Schwierigkeiten legen. Blosse Klavierspieler schreiben gar nicht anders als in 128tel Noten und bis zur siebenten Octave hinauf und hinab; unsere Hörner wollen mit Gewalt und mit allen möglichen Klappen Klarinetten, unsere Klarinetten Flöten, die Flöten Piccoli's werden; und ein Concert auf der Basposaune, auf dem Contraviolon und Violinvariationen für die Singstimme à la Catalani, ist an sich betrachtet ein weit grösserer musikalischer Missgriff, als P.s Fingerhexereyen, weil sie gegen Natur und Charakter des Instrumentes streiten, welches bey diesen nicht der Fall ist. Gehen wir nun zu den Forderungen an den Concertspieler über.

Das Orchesterensemble lehrt uns die Instrumente ihrem Charakter nach — allein, einzeln und doch sehr beschränkte Fälle ausgenommen, nicht nach ihren Extremen von Höhe und Tiefe, nicht nach der Beweglichkeit ihrer Tonmasse kennen. Der Concertspieler kündigt an, er werde zeigen, was sein Instrument, auf's höchste aufgefordert, zu leisten vermöge. Je nachdem nun seine Individualität als Mensch ernst und tief oder oberflächlich und glänzend, kühn und keck oder sicher aber bescheiden ist, werden sich auch seine Leistungen abstimmen. Immer aber gehört glänzende Besiegung ungemeiner Schwierigkeiten so unerläßlich zum Concertspielen, dass wir den, der uns blosse ein Adagio, wär es auch mit dem schmelzendsten Ton und Vortrage, hören lassen wollte, durchaus nicht einen Concertspieler nennen würden. Daher auch die Einrichtung unserer gewöhnlichen Concertcompositionen zwey brillante Sätze in verschiedenem Charakter — das erste und dritte Allegro — und nur einen gesangreichen Satz — das eigentliche Adagio — enthält. Glanz, Beweglichkeit, Deutlichkeit und Präcision bey der höchsten Schnelle — das sind die

Forderungen, die wir an's Concert machen, und deshalb ist ein Concert in düsterer Molltonart, in schweren Rhythmen und Tact mit der schweren Artillerie des Orchesters — ich meine Posaunen, Trompeten und Pauken, begleitet, eigentlich schon eine Unnatur, wenn auch vom Zeitgeschmacke sanctionirt. Denn wie soll denn der Geist im D. Giovanni auftreten, wie sollen die Kinder Israel in Joseph und Moses sich vernehmen lassen, wenn schon der einzelne Geiger sich mit solchem schwerem Kaliber begleiten läßt? Allein der Concertspieler hat auch, da ihn kein vorgeschriebener Text wie den Sänger bindet, keine andere Gränze als die Natur seines Instrumentes. Was auf diesem mit Sicherheit hervorgebracht werden kann, gehört in seinen Bereich, und je unerhörteres er leistet, je mehr erfüllt er seinen Beruf. Das Princip der Kunsteinheit liegt bey ihm darin, zu zeigen, was er auf seinem Instrumente vermöge. Es ist durchaus nicht von ihm zu verlangen, er solle schwermüthig, edel, einfach einher treten — nein, wenn es ihm besser kleidet und gelingt, so fliege er, so setze er über Hecken und Gräben, und überschlage sich während des Sprunges. Wir haben kein Recht zu begehren, er solle wie ein gefärbtes Glas nur eine Farbe zeigen, da er es vermag, wie das Prisma, sie alle und den ganzen Reichthum derselben bald einzeln bald vereint spielen zu lassen. Er ist unter den Musikern das, was der Humorist unter den Dichtern, der Humor in der Musterkarte des Witzes. Nur eine Klippe hat er zu vermeiden, dass er nämlich nicht Naturlaute, z. B. das Rauschen des Regens, das Quaken der Frösche, das Quietschen eines Schubkarrens u. dgl. Dinge nachahme, wie es wohl von berühmten Spielern geschehen ist und noch geschieht. Zu solchen Dingen gibt auch der Bau und die Mensur des Instrumentes keine Veranlassung, während z. B. die reichste Benutzung der Flageolettöne im akustischen Verhältnisse der Violinsaiten gegründet, und daher mit Recht zu benutzen ist. Natürlich gilt bey diesen Dingen allen das oberste Gesetz, dass sie nämlich glücken und brillant herauskommen. Dass nun aber P. alle denkbare Schwierigkeiten mit einer Meisterschaft besiegt, wie noch keiner vor ihm und hoffentlich auch keiner nach ihm — wir meinen die unseligen Nachäffer, — darüber kann unter verständigen und unparteyischen Beobachtern keine Frage seyn. Allein man verlangt auch vom Concertspieler, dass er ein Adagio mit möglichst gesangreichem Ton und schönem Ausdrucke vorzutragen wisse — so rufen mir die Anhänger des sogenannten grossen Tones auf der Geige zu. Ganz recht, und P. hat in mehren Adagio's, und namentlich in dem im Concert aus Es dur, bewiesen, dass er im geschmackvollen und tiefgefühlten Vortrage solcher Sätze nicht minder als im Kampfe mit Schwierigkeiten ein Meister sey. Seine Intonation ist silberrein, sein Bogen ruhig und lang, und sein Spiel ganz einfach, oft — wie z. B. in dem Cantabile des zweyten Concertes in lauter Doppelgriffen — durchaus ohne eine Note Verzierung. Aber der Ton, der volle, dicke, grosse Ton — rufen die Gegner — wo bleibt der? Geduld, meine Herren — erwiedert der Eine. — ich gebe ihnen zu, dass P. keinen so starken, lauten Ton habe, als Rode, Lafont u. a. m.; allein er hat deshalb nicht minder einen sehr schönen Ton. Bekanntlich hängt der Ton vom Instrumente, so wie von der Stärke des Bezuges ab. Jedermann weiss, dass man grosse Schwierigkeiten, hauptsächlich Flageolettpassagen auf dicken Saiten nicht so sicher machen kann, als auf schwachen. Hätte P. einen so starken Bezug, als er zu dem verlangten Tone *par excellentiam* gefordert wird, so käme er mit einer Menge berühmter Geiger auf eine Stufe zu stehn. Ist es ihm nun zu verdenken, wenn er lieber etwas von der Schönheit des Tones aufopfert, und kraft seines schwächern Bezuges und kleinern Tones, Dinge spielt, die ihm Niemand nachmacht, und die ihn über alle bekannten Geiger stellen? Im Uebrigen ist es mit dem grossen Normalton, von dem so viel gesprochen wird, eine ziemlich problematische Sache. Man hat, und wohl mit Recht, angenommen, dass die menschliche Stimme das Vorbild des Tones für alle Instrumente seyn müsse. Aber worin denn? Doch wohl nur im getragenen Vortrage, im Wachsen und Verhallenlassen des Klanges, mit einem Worte, im Gefühlsausdrucke, nicht aber etwa im Nachmachen des Klanges der Menschenstimme. Oboe, Waldhorn, Flöte und Violoncello klingen doch gewiss nicht, als ob ein Mensch singe, aber man verlangt dennoch im angeführten Sinne, dass sie in ihrem Vortrage singen sollen. Und so schön als Oboe, Horn und Violoncell klingen, so würde doch eine Menschenstimme, die ganz so klänge, wie eines dieser Instrumente in der grössten Vollkommenheit vorgetragen — als menschliche Stimme sehr häslich tönen.

Dieß beweiset zur Genüge, daß auch ein scharfer Ton — und offenbar haben Oboe und Violoncell einen solchen — gesangreich seyn kann, und daß der so genannte grossartige Ton der Geigen zwar auch schön, aber nicht allein und ausschliesslich schön genannt zu werden verdiene. Während Eins. in Neapel war, versicherten ihm die grössten Componisten und Sänger jener Zeit, daß wenige Jahre vorher eine Sängerin, Malanotti genannt, furore gemacht, und wahrhaft fanatismo mit einer Stimme erregt habe, über die man beym ersten Auftreten wegen des näselnden Tones gelacht habe. Allein die Sängerin wusste so viel Haltung, Gefühl und Wechsel des Colorits hinein zu legen, daß sie alle Herzen fortriss, und alle Geiger und Violoncellspieler ihrer Zeit zwang, wollten sie anders gefallen, ihren Ton nachzuahmen. So wechseln die Begriffe von dem was schön klingt!

Nun gilt es noch, P. als Italiener zu berücksichtigen. Ref. glaubt, daß in dieser Erwägung seiner Nationalität zum Theil der Aufschluss, warum er eben diese Spielart erwählt habe, liege. P. ist dem Vernehmen nach ein Schüler des alten hochverdienten Alessandro Rolla, und verrieth zeitig die entschiedensten Anlagen zum Geigenvirtuosen. Er hat dann später ein schicksalvolles, sturmbewegtes, oft wohl auch sehr trübes Leben gehabt. Sollte nicht der unvermeidliche Contrast zwischen dem Künstlergemüthe und dem dürren praktischen Leben eine tiefbegründete Ironie hervorgebracht haben können, die sich auch in den tonkünstlerischen Productionen gleichsam zwischen den Künstler und seine Leistung drängt, und ihnen eben das Gepräge des Scharfen, Grellabstechenden giebt? Oder so: In Italien lacht man über Melancholie, Sehnsucht, Gemüth als poetische Narrheiten, und liebt und achtet nichts als solide Genüsse, Geld, gute Tafel, brillante Equipage, einen tüchtigen Schorz. Dazu neigt sich, wie wir an allen sozialen Formen der italienischen Comödie, am Pantalon, Arlechino u. s. w., am Buffo caricato u. s. w. sehen, der italienische Nationalcharakter sehr zum Uebertreiben des Komischen, also zu dem, was wir im jetzigen Sprachgebrauche grotesk nennen. P. mochte recht gut fühlen, dass er durch regelmässige Schönheit seines Spieles, genau so wie sein Landsmann und Zeitgenosse Rossini, doch nur eine kalte Bewunderung und eine gleichgültige Anerkennung erreichen würde. Seine Individualität oder Stimmung, gleichviel wodurch angeregt, führte ihn auf's Bizarre, Kecke, ja Fratzenhafte. Mit Geist ergriff er es, mit reicher Genialität bildete er es in allen Formen aus, und so entwickelte sich eine Gattung von Verzierungen, die neben dem Tiefempfundenen von P.s Adagio und dem grossartigen Kühnen seines Allegro brillante wunderlich genug, aber immer höchst pikant und reizend, weil vollendet im Technischen, hervor tritt. Ref. kann sich nicht enthalten, einen Vergleich zu wiederholen, den er schon früher irgendwo gelesen, der ihm nicht unpassend erscheint, und mit dem er den gegenwärtigen Versuch schliesst. „Mir erschienen" — heisst es dort — „diese sogenannten Kunststückchen in demselben Lichte, als die Wilde, Bären, Affen und Ziegen, die wir so oft als Auszierungen und Verkrüppelungen an gothischen Gebäuden belächeln. Wenn wir hier die Majestät des hohen Pilasters, die Kühnheit der himmelanstrebenden schlanken Säule bewundern, so ergötzt uns auch noch auf sehr unerlaubte Weise die Phantasie des Künstlers, die in der schwindelnden Höhe bey einem Reichthume von Formen, der schon Alles erschöpft zu haben scheint, fabelhafte oder komische Gestalten in bunter Fülle hervor zu rufen vermag. Und in welcher technischen Vollendung gibt Paganini diese überfüllten Blumen seines künstlerischen Bildungstriebes!" —

Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik.

Von A. F. Häser.

(Fortsetzung.)

Die neuere Musik gebraucht die Töne c, d, e, f, g, a, h, in mehren tieferen und höheren Octaven nebst den zwischen diesen Tönen liegenden cis, dis, fis, gis, ais, welche fünf Töne zugleich die Stelle von des, es, ges, as, b vertreten. Diese zwölf Töne nebst ihren tieferen und höheren Octaven bilden unser jetziges Tonsystem.

Da es nothwendig ist, wenn die Musik wirklich als ausgebildete Kunst behandelt werden soll, jeden dieser Töne als Grundton annehmen zu dürfen, von dem ausgehend seine Dur- und Mollscale erzeugt werde, die von jeder andern Dur- oder Mollscale nur in Betracht der Höhe oder Tiefe, nicht aber in dem Verhältnisse der Töne derselben gegen einander verschieden sey, weil es sonst eine verwirrende Menge verschiedener Tonarten geben würde, die man weder Dur noch Moll nennen

könnte, sondern für die man neue Namen und neue Behandlung erdenken müsste, so müssen die Verhältnisse von c:cis (des), cis (des):d, d:dis (es), dis (es):e u. s. w. alle gleich seyn, folglich muss das Verhältniss 1:2 der Octave (die man als die Gränze aller Intervalle, und diese als Brüche zwischen 1 und 2 erwiesen kann, weil Verdoppelung oder Halbirung den Charakter eines Intervalles nicht verändert) in zwölf gleiche Theile getheilt werden.

Es kommt nun darauf an, zu untersuchen, ob die oben aufgestellten, durch das Monochord gefundenen, Verhältnisse so beschaffen sind, dass sie dieser Forderung entsprechen. Ist diess der Fall, so muss die Verbindung von vier kleinen Terzen c, es (dis), fis, a, c' — oder von drey grossen Terzen c, e, gis (as), c' — oder von zwölf Quarten oder von zwölf Quinten (wenn man in den beyden letzten Berechnungen da, wo die Octave überschritten wird, die nächsttiefere Octave nimmt, indem man das erste Glied des Verhältnisses mit 2 multiplicirt oder das zweyte mit 2 dividirt) das oben bestimmte Verhältniss der Octave 1:2 geben. Die leichte Rechnung aber, von der hier, um Raum zu sparen, nur die Andeutung und die Resultate stehen mögen, zeigt, dass diess nicht Statt finde.

1) Die Berechnung von vier kleinen Terzen gibt $(5:6)+(5:6)+(5:6)+(5:6)=5^4:6^4=625:1296$ zu hoch, und zwar um $625:1296\div 1:2=\frac{625}{1296}:\frac{1}{2}=\frac{625}{648}=625:643$

2) Die Berechnung von drey grossen Terzen gibt $(4:5)+(4:5)+(4:5)=4^3:5^3=64:125$ zu tief, und zwar um $1:2\div 64:125=\frac{1}{2}:\frac{64}{125}=\frac{125}{128}=125:128$

3) zwölf Quinten geben 262144:531441 um 531441:531441 zu hoch und

4) zwölf Quarten 531441 : 1048576 um eben so viel zu tief, da, wenn von zwey Intervallen, welche zusammen die Octave ausmachen, (also jedes Intervall kleiner, als die Octave mit seiner Umkehrung) das eine zu hoch oder zu tief ist, das andere als die Ergänzung zur Octave umgekehrt um denselben Grösse zu tief oder zu hoch seyn muss.

Das Resultat dieser Berechnungen ist, dass, um die Octave im reinen Verhältnisse 1:2 zu haben, (welches durchaus nothwendig ist, da die geringste Abweichung von der Reinheit bey der Octave, so wie bey dem Einklange, selbst einem ungeübten Ohre sehr leicht bemerkbar wird) man weder die kleinen noch grossen Terzen, also auch nicht die Umkehrungen dieser Intervalle, nämlich die grossen und kleinen Sexten — und eben so wenig die Quinten und Quarten in ihrer völligen canonischen Reinheit für unser Tonsystem gebrauchen könne. Da man aber der sogenannte Quintenzirkel C, G, d, a, e' u. s. w. (also auch der Quartenzirkel, nur in umgekehrter Ordnung) alle Töne unsers Tonsystemes enthält, so folgt, dass alle innerhalb einer Octave liegenden Töne etwas von ihrer canonischen Reinheit (nach dem Monochord und der Rechnung) abweichen müssen, wenn sie in allgemeiner Beziehung auf den Grundton sowohl, als gegenseitig unter sich brauchbar seyn sollen.

Denn, wenn man jeden Ton gegen den Grundton ganz rein anstehen will, so haben die Töne unter sich keine reinen Verhältnisse. So hat in der, aus Ober- und Unterdominante erg, FAc, gha' in den Verhältnissen 4, 5, 6 entwickelten und als der besten anerkannten Tonleiter

c	d	e	f	g	a	h	c'
24	27	30	32	36	40	45	48

d nicht die kleine Terz 5:6, sondern 27:32, nicht die Quinte 2:3, sondern 27:40 beyde um 80:81 zu tief, was schon sehr auffallend ist u. s. w. Gibt man aber jedem Tone das reine Verhältniss zu dem vorigen und folgenden, so geht die Beziehung auf den Grundton verloren. So hat in der Tonleiter

c	d	e	f	g	a	h	c'
48	54	60	64	72	81	90	96

in welcher d:e=e:h=9:10 angenommen ist, c:a nicht das Verhältniss 5:8, sondern 16:27 um 80:81 zu hoch u. s. w.

Eine canonisch ganz reine Musik ist daher geradezu unmöglich, selbst wenn man in einer einzigen diatonischen Tonleiter, oder wenn man auch alle erhöhten und erniederten Intervalle z. B. *cis* und *des* unterscheiden wollte. — Somit ist zugleich die unbedingte Nothwendigkeit einer Temperatur, d. h. der Abweichung von der canonischen Reinheit erwiesen, nicht allein für Instrumente mit festen Tönen (wie man gemeiniglich glaubt), sondern im Allgemeinen für alle Instrumente, und auch für die menschliche Stimme; und es ist eine grobe Täuschung, wenn befangene Ver-

ihnen nichts weiter, als schöne Musik — armer Mann! geben Sie ihnen, was sie gebrauchen können; und loben Sie sie, dafs sie das brauchen, und Ihre Kasse wird gefüllt. Wenn Gluck vom frohen Gott des Weins erwärmt war, war er ein ehrlicher Deutscher, der das Herz auf den Lippen hatte; aber Piccini, der nüchterne Italiener, nahm diese Herzensergiefsung frostig auf, und machte keinen Gebrauch von diesem geheimen Instruktionsartikel. Er gab seine reizende Oper *Atys*, die erst bey ihrer Wiederholung, 1783, vollkommnes Glück machte. Seine *Iphigenie in Tauris* nahm man für eine wahre Verrätherey. Die Oper war fast vollendet, als er erfuhr, man werde Glucks *Iphigenie* geben. Er hatte überdies das Unglück, ein sehr schlechtes Gedicht komponiren zu müssen. Dennoch machte die erste Vorstellung Glück. Bey der zweyten war Dem. La Guerre, seine erste Aktrize — geradezu gesagt, berauscht, und also keine Iphigenie in Tauris, sondern allenfalls Eine in der Campagne; und aller dieser Uebel ohngeachtet hielt das Stück zwanzig Vorstellungen aus, wurde aber von dieser Zeit an nie wieder auf das Theater gebracht.

Jezt bekömmt man selten eine Oper von Piccini zu hören. Um sie zu singen, mufs man Seele, wahren Ausdruck, wahren Geschmack haben; Schreyen hilft da nicht, und mufs vielmehr vor allem verbannet seyn. Wenn Piccini nichts gegeben hätte, als sein Hauptwerk, *Dido*, so würde er sich dadurch einen der ersten Plätze unter unsern Komponisten gesichert haben. Gluck hat fast immer das Glück gehabt von guten Dichtern unterstüzt zu werden; die meisten seiner Werke haben sich durch vortreffliche dichterische Bearbeitung der Sujets erhalten: Piccini hingegen hat oft sein Talent auf matte und frostige Gedichte verwenden mussen; er hat gewöhnliche Opern, Gluck Tragodien in Musik gesezt.

Eine unerschopfliche Fruchtbarkeit; ein schöpferischer Geist, der immer erfindet, ohne sich selbst zu kopieren; ein bewundernswürdiger Reichthum an Melodien; ein vollkommener Styl, selbst bey dem Ausdruck des Leidenschaftlichsten; jene Grazie, deren der Künstler sich nie entziehen sollte —: das sind die Eigenschaften, die Piccini'n auszeichnen. Wenn wir uns das Parallelisieren, dessen man sich so schwer enthält, obschon man weifs, dafs es immer etwas Trügerisches hat — erlauben dürften, so würden wir sagen, Gluck scheint Etwas von Corneille — Piccini, mehr, von Racine zu haben; und um die Parallele so weit fortlaufen zu lassen, als sie gehen will, möchten wir hinzusetzen, dafs Sacchini, der dritte in diesem musikalischen Triumvirat, manche Züge von Voltaire habe — besonders darin, dafs er die Manieren beyder vermischt hat.

Die musikalische Revolution hatte Piccini'n nach Frankreich gebracht, die politische vertrieb ihn daraus. Seine ökonomischen Hülfsquellen waren vertrocknet: er kehrte in sein Vaterland zurück, um der Armuth zu entfliehen. Aehnliche traurige Verhältnisse hiefsen ihn ein Jahr darauf wieder nach Paris zurückkehren. Hier nahm Bonaparte ihn auf und gab ihm eine Stelle als Inspektor am musikalischen Conservatorium. Er starb im Julii des lezt verwichnen Jahres in einem kleinen Landhause, das zu Passy, nahe bey Paris liegt. Er wurde 72 Jahre alt, hinterliefs eine zahlreiche Familie, einen ausgebreiteten Ruf, und ohngefähr 140 Opern, unter denen wirklich Meisterstücke.

Recension.

Der angehende praktische Organist, oder Anweisung zum zweckmäfsigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen, in Beyspielen. Erste Abtheilung. Von Joh. Christ. Kittel. u. s. w.

(Beschlufs.)

Das Vorspiel zu dem Liede: *Was mein Gott will* u. s. w., ist sehr brav geschrieben. In dieser Schreibart sieht Rec. unsern Verfasser am liebsten. Nun folgt der Choral selbst, von dem Rec. wünscht, dafs der Schlufs der 6ten Zeile nicht in $g\sharp$, sondern in $E\sharp$ gefallen wäre. Das Vorspiel zu dem Chorale: *So gehst du nun mein Jesus hin* u. s. w., ist gut und zweckmäfsig. Am besten

ehrer des Alten behaupten, das griechische Tonsystem habe aus lauter canonisch-reinen Intervallen bestanden.

Diess Resultat der Rechnung scheint auf den ersten Anblick sehr niederschlagend, ist es aber keineswegs. Denn es ist ein unbezweifelter Erfahrungssatz, dass, wenn man ein Intervall hört, das nur sehr wenig von einem durch einfachere Zahlen auszudrückenden Intervall abweicht, man das einfachere zu hören glaubt, und dass diese Täuschung desto vollkommener ist, je weniger die Abweichung beträgt. Diese scheinbare Unvollkommenheit unseres Gehöres ist für uns Wohlthat, da wir bey einer feinern Organisation aller Musik ganz und gar entbehren würden, indem unsere jezige uns dann nicht genügen würde, wir aber dennoch keine reinere haben könnten, weil der Grund in der Natur und in den Zahlenverhältnissen liegt, die ewig und überall dieselben sind.

Es ist nun nur noch die Frage, welche Temperatur die beste sey, d. h. die geeigneteste, um ein möglichst vollkommenes Tonsystem zu erhalten. Die Meinungen hierüber waren sonst sehr verschieden, und sind es zum Theil sogar jetzt noch. Da man in älterer Zeit die Tonarten, deren Vorzeichnung viele Kreuze und Bee erfordert, wenig oder gar nicht gebrauchte, so glaubte man dieselben einigermaassen vernachlässigen zu dürfen, und berücksichtigte mehr die möglichst vollkommene Reinheit derjenigen Tonarten, deren Vorzeichnung einfacher ist. Indem man nun aber diese der völligen Reinheit näher brachte, wurden eben dadurch jene um so unreiner. Eine solche Abweichung von der Reinheit, wo einige Töne und Tonarten der Reinheit näher kommen, als andere, heisst die ungleichschwebende Temperatur. Da es auf das mehr oder weniger rein eines einzigen Tones ankommt, um ein ganz verschiedenes Tonsystem zu erhalten, so kann es der ungleichschwebenden Temperaturen unzählig viele geben — und es sind auch deren wirklich sehr viele berechnet worden, deren jede einmal zu ihrer Zeit, wenigstens von ihrem Berechner als die beste dargestellt worden ist.

Wird hingegen die nothwendige Verschiedenheit der Töne von der durch Monochord und Rechnung bestimmten Reinheit unter alle gleichmässig vertheilt, so heisst eine solche Temperatur, die nur eine einzige seyn kann, gleichschwebend.

Die neueste ungleichschwebende Temperatur ist, so viel ich weiss, die von Stanhope, der das Verdienst hat, ein äusserst genaues Monochord angegeben zu haben. (S. Leipz. Musik. Zeit. 1815. Nr. 5.) Unter den älteren ungleichschwebenden Temperaturen hat man die von Keppler, Euler und Kirnberger vorzüglich hoch gestellt, nicht ihres wirklichen Werthes wegen, sondern wegen der Berühmtheit ihrer Verfasser. Alle ungleich schwebenden Temperaturen aber können jetzt nur noch ein historisches Interesse gewähren.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München, am Schlusse des Jahres 1828. (Fortsetzung.) Der gedruckte Text des Vampyr — der prosaische Theil ist weggelassen — enthält auf 45 Octavseiten eben so viele Reime als Zeilen. Wir heben nichts aus, da Reime Niemanden anziehen können, und selbst schöne Verse, wie Mad. Stael meint, für sich noch nicht Poesie sind *), und wir von jenem, was wir einem musikalischen Gedichte eigen seyn zu müssen glaubten, nichts entdecken konnten. Wir bewunderten dabey mit so vielen Anderen die so grosse harmonische Technik, die Gedankenfruchtbarkeit des Componisten, der — wie es einst Rameau mit der Leidener Zeitung unternehmen zu können sich rühmte — wohl im Stande wäre, die allgemeine Zeitung mit allen ihren ordentlichen und ausserordentlichen Beylagen in Musik zu setzen: bedauerten es aber herzlich, dass er bey diesem Reichthume von Ideen, dieser Fertigkeit im Tonsetzen und Erfinden von neuer Modulation und harmonischen Wendungen den Oberon nicht die letzte Oper ihres Geschmackes seyn liess, dass er sich von den Gletschern und Eisfeldern der deutschen Touromantik nicht herab liess in das Land, wo die Citronen blühen, nie dahin zog, wo die Muse des Gesanges an melodisch rieselnden Quellen, im Schatten duftender Orangenhaine ihre Verehrer singen, und für den Gesang componiren und dichten lehrte, wo in hunderten ihrer Werke diese Kunst ausgebreitet daliegt, ohne dass je ein Buch darüber verfasst worden: wir bedauerten es, und wünschten, dass er von dem Materialismus der Töne zu dem Glauben an ihren Spiritualismus sich bekehren möchte.

*) „De beaux vers ne sont pas de la poesie." De l'Allemagne Tom. I. pag. 220.

Hat er nun diessmal unser Herz nicht getroffen, ist seine Mühe, insofern sie die Hauptanlage seines Tongebäudes betrifft, wie verloren, so kann man doch erwarten, dass in so einem reichhaltigen ausgearbeiteten Werke, als diese deutsche Oper ist, vieles Local- und einseitig Treffliche vorkommen müsse. Wir führen desswegen, da wir, wie gesagt, uns selbst dazu nicht berechtiget glauben, einiges aus jenem mit Einsicht und vieler Feinheit verfassten Kunstantheile an, welches in unserer Flora, so nennt sich das vorher erwähnte Blatt, erschienen ist.

Die Behandlung des Gedichtes wird in demselben dem von Marschner bearbeiteten Texte nachgesetzt, und Herrn Wohlbrück mehr Geschmack und Delicatesse, als dem hiesigen Versificateur, zugeschrieben. „Die Leute treten auf," so drückt der Kunstrichter sich aus," und gehen ab lediglich nur, um die vorgesteckte Zahl der Musiknummern durch Arien und Duetten zu füllen; ohne Handlung kein Leben, ohne Leben kein Interesse für die Oper." Er zweifelt dabey nicht, dass unsere kunstsinnige und vorurtheilslose Intendanz zu seiner Zeit uns auch mit jener Wohlbrück'schen Bearbeitung und der trefflichen Musik, die Hr. Marschner in Leipzig dazu geschrieben, die wir leider nur im Klavierauszuge kennen, bekannt machen werde. Aber diess wird sie wohl bleiben lassen, eben weil sie kunstsinnig, aber dabey auch umsichtig ist. Der Ouverture, in welcher doch sonst die Orchestercomponisten, wie der seelige Winter sie nannte, alle ihre Kunst auskramen, sich in vollster Kraft bewegen, wird wenig geduldiget: sie ist in fünf bis sechs aus der Oper entlehnten Thema's zerstückelt, und gleicht, wie der Kunstrichter meint, einer grossen chinesischen Tapete mit vielen und vielfarbigen, glänzenden Figuren auf lichtem Grunde, wobey Nichts im Zusammenhange wirkte. Das Ganze hätte sich füglich recht gut zu einem einfach-schauerlichen grossen Bilde, etwa wie ein Meeressturm mit Mondesdurchbruch (Bravo!) verarbeiten lassen, um die diabolisch zerstörende Natur des Vampyr's und dessen Untergang im Kampfe mit höheren Mächten zu schildern. Der folgende Chor der Landleute, recht jovial und leicht, geht in ein feyerliches Gebet über, bey der Nachricht von Isoldens Gefahr, contrastirt gegen die vorige Fröhlichkeit, und macht bey überreicher Instrumentirung guten Effect. Die Sage von dem Vampyr wird in einer Art von Romanze von dem Schlossgärtner in komischer Weise vorgetragen; in der Marschner'schen Oper von einem Landmädchen gesungen. Aber mit welch' anderem Erfolge! ruft hier der Kritiker aus. Man sehe den Klavierauszug und überzeuge sich! Gerügt wird nebenher auch die schlechte (falsche) Declamation des Wortes „Vampyr," welches Hr. Lindpaintner überall als Trochäus, nicht als Jambus gebraucht. Die Arie des Tenores des Grafen Hypolit ist gut gehalten, nur der Triolenschluss etwas zu sehr à la Paer, folglich veraltet. Das folgende Duett der Liebenden ist sanft, vielleicht nur etwas zu zärtlich. Isoldens Arie hat dagegen viel leidenschaftliches Feuer, und ist gut gearbeitet. Im Finale bereiten sich die beyden Brautleute, Isolde und Graf Hypolit, zum Zuge nach der Kapelle, aber Aubri, der Blutsauger, erscheint leichenblass; Posaunen begleiten, wie es sich von selbst versteht, seinen Eintritt; wären sie hier zuerst gebraucht worden, so hätten sie bey dem effectvollen Ausrufe: Aubri! noch grössere Wirkung hervorgebracht. Mozart verstand das Ding besser, es sind im Don Juan, dem Vorbilde des Vampyrs, nur sparsam angebrachte Sätze bey den Geisterworten im Garten im Finale — aber was würden die Posaunisten, bemerkt sehr richtig unser Verfasser, dazu sagen, wenn sie in einer grossen Oper nur so ein Blättchen von wenigen Sätzen auf ihrem Pulte sähen; haben sie jetzt ja auch Sitz und Stimme in jedem Orchester, und figuriren mit auf dem musikalischen Schöppenstuhle. — Eine in der Mitte des Finales angebrachte Cantilene des Grafen Hypolit (Hrn. Bayer) gehört zu den besten Stellen der ganzen Oper; tiefgekränkt über die Wandelbarkeit der Gesinnungen von Isolde, welche, da er einen Process verloren, ihr Herz dem Aubri zuwendet, haucht er seinen Verdruss aus; seine Töne sind aus der Tiefe der Seele gegeben, es ist die rührende Klage eines zerrissenen, liebevollen Herzens. Er geht dann in Drohungen gegen den beglückten Nebenbuhler über, und es gestaltet sich so die stretta des Finale, ein grosser Ensemblesatz, wie zu erwarten, mit den grellsten Tönen des Schreckens und der Rache. Ein im zweyten Acte vorkommender Canon enthält, wie versichert wird, wenn nicht viel Musik, doch eine kleine Moral; aber welche, diess wird nicht ausgesprochen, es muss im Opernbüchel nachgelesen werden. Lorettens schnelles Verliebtwerden in den kreideweissen Gutsherrn (Aubri) wird, wie billig, dem Dichter allein geltend, in das

Reich das Lächerlichen gesetzt. Wir übergehen das viele Unnatürliche, dem Don Juan abgeborgte dieses Actes, welches durch keine ausgezeichnete Musiknummer gehoben ward.

In der grossen Romanze der Isolde, so fährt unser beredter Kunstrichter fort in Nr. 258 der benannten Zeitschrift, womit der dritte Act beginnt, und worin sie in mondbeglänzter Nacht ihr bekümmertes Gemüth im Vertrauen auf den Himmel stärkt, hat der Componist viel Gemüth ausgesprochen. Das folgende Duo von Isolde und Hypolit dünkt ihm ein musikalischer Pleonasmus. Dafür und gleichsam zum Ersatze hat die auf die Romanze bald folgende Arie der Isolde viele lyrische Schönheiten; sie ist mit Feuer und Kraft geschrieben, und, des Richters Ausspruche nach, die beste Nummer der Oper. Die Katastrophe entwickelt sich nun schnell, der Vater eilt mit der Tochter, die mit ihm ihre Schreckenslage einsieht, von hinnen, und die zwölf Schläge der Uhr, durch Musik trefflich begleitet, entscheiden das Schicksal des armen Vampyrs. „Ueber die nun vor sich gehenden Spectakel bey der Höllenfarth," wir sprechen mit den eigenen Worten des kunstrichtenden Verfassers, „über die zwölf remarquablen Teufelsfratzen, über die rothen Furienköpfe, über den cubikförmigen Einsturz des Schlosses und den schnappenden Fischkopf wollen wir den Mantel der Liebe und Nachsicht werfen, und zum Schlusse noch bemerken, dass das letzte Finale recht wacker gearbeitet ist" — woran meine Leser ohnehin nicht zweifeln werden, indem unseren componirenden jenzigen Romantikern nie etwas mehr gelingt, als die Schilderung eines Ortes, „ubi nullus ordo, sed sempiternus horror" — und dass wir überhaupt Hrn. Kapellmeisters Lindpaintner schönes Compositionstalent von Herzen anerkennen, wenn wir gleich gestehen müssen, dass diese und vielleicht auch nur diese Oper trotz ihrer mannigfaltigen Schönheiten uns nicht bestimmen kann, ihm die Palme der Meisterschaft im dramatischen Fache zu reichen.

Soweit das Kunstreferat in unserer beliebten Flora, das wir keineswegs, aus schon gegebenen Gründen, mit unterschreiben, sondern es den Freunden des Dichters und des Componisten überlassen, dasselbe mit ihren Gründen zu berichtigen und zu entkräften.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Quatrième Concerto pour le Violon principal avec Accompagnement d'Orchestre composé — — par Aug. Matthaei. Oeuv. 20. Leipzig, chez C. F. Whistling. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Herr M. hat sich den Musikfreunden schon längst als angenehmen Componisten und trefflichen Violinspieler bekannt gemacht; man wird also schon im Voraus etwas Zweckmässiges auch von dieser Gabe erwarten, und man wird nicht irren. Das Ganze besteht aus drey Sätzen und die Principalstimme, in welcher an den rechten Stellen der Eingesetzte und die Art des Vortrages, wie billig, genau bemerkt sind, füllt dreyzehn Seiten; es gehört also nicht zu den übermässig langausgesponnenen, was jetzt mehr als sonst zu berücksichtigen ist.

Der erste Satz (Allegro $\frac{4}{4}$) beginnt mit einer wohlgearbeiteten, sehr gut instrumentirten Einleitung des Orchesters in E moll, in welcher Tonart sich das Solospiel mit schöner Melodie und wirksamen Passagen eine Zeitlang hören lässt. Wenn wir die dreymalige Wiederkehr derselben Figur in der ersten Cadenz geändert wünschen: so ist das eine Kleinigkeit, deren Abänderung oder Beybehaltung dem Geschmacke jedes Vortragenden überlassen bleiben muss, dem übrigens der durch mancherley Töne und Figuren in e dur fortschreitende Satz gute Gelegenheit bietet, sich auf mannigfache Art zu zeigen. Einige Solo-Ausgänge scheinen uns jedoch unter diejenigen, jetzt öfter vorkommenden, zu gehören, die zu lange fortgehender Bravour wegen den Hörer mehr ab- als anspannen, und so sehr leicht das Gegentheil von dem wirken, was sie sollen. Diess ist nicht selten sogar der Fall, wenn sie mit Glanz ausgeführt werden: wie vielmehr muss es geschehen, wo jener Meisterschaft des Vortrages nur das Geringste noch mangelt! Wir suchen das weniger Wirksame solcher jetzt zu beliebten Bravour-Ausdehnungen vor allen Dingen in einer dadurch herbeygeführten Vernachlässigung rhythmischer Einschnitte, auf deren Bedeutsamkeit überhaupt nicht immer gehörig geachtet wird. Wollte man diese Bemerkung nur als Einrede ansehen, die dem vor uns liegenden Concerte allein oder vorzüglich gelten sollte, so würde man irren: wir wünschen vielmehr, sie möge auf die jetzige Art des Concertschreibens im Allgemeinen

bezogen und ihr einiges Nachdenken von denen vergönnt werden, die sie besonders angeht. Wir haben nicht wenig Gelegenheit gehabt, Concert-compositionen zu hören und zu sehen, denen dieser Einwurf weit mehr, als diesem gemacht werden müsste, wogegen wir unter den neueren nur sehr wenige kennen, die von dem „zu viel" einer in dieser Gattung allerdings nothwendigen Bravour frey wären. Der Schmuck soll bleiben: er soll sich nur nicht selbst durch Verwischung bestimmt rhythmischer Cæsuren seine Wirksamkeit schmälern —, was hier jedoch, wir wiederholen es, weit weniger, als in manchen anderen geschehen ist.

Der zweyte Satz (Andante grazioso, h dur, $\frac{4}{4}$) ist trefflich, äusserst lieblich und für jeden, der durch gute Bogenführung den Saiten einen schönen, vollen Ton zu entlocken versteht, gewiss höchst dankbar. Wüssten wir es aus anderen gedruckten und ungedruckten Arbeiten des Componisten auch noch nicht, dass er seinem Wesen nach in der Sphäre des rein Melodischen heimischer ist, als im Prunkenden: so würden wir es aus diesem angenehmen Mittelsatze doch mindestens vermuthen. Auch empfiehlt sich das Andante durch die rechte Länge, die einer hinlänglich befriedigenden Durchführung des Gedankens Raum lässt, ohne in den Fehler zu reicher Ausschmückung zu verfallen, die im Adagio das leicht ungeduldige Publicum, das in Concerten auf Zauberstückchen hofft, nur zu bald ermüdet.

Dem Rondo Allegretto (E dur, $\frac{4}{4}$) liegt ein sehr wirksames Thema zum Grunde, dessen Eindruck gewiss nicht wenig gesteigert werden müsste, wenn die Solostimme den Satz nicht gleich hintereinander verschieden durchgeführt, sondern nur zuvörderst das Allgemeinste gegeben, und dem Orchester zu wiederholen aufgetragen hätte, damit das Hauptthema dem Gedächtnisse der Hörer besser eingeprägt würde. Auch diese Bemerkung gehört zu den Gesetzen einer guten Rhythmik, von welcher wir hier nur einige allgemeine, aber, wie es uns scheint, der näheren Betrachtung nicht unwerthe Winke geben können. Uebrigens ist der Satz so lebendig, besonders wenn er, was dem Concertspieler jederzeit überlassen bleibt, an den dazu geeigneten Stellen mit etwas schnellerem Tempo gehoben wird, dass der Vortragende für sich Ehre und Beyfall gewinnen, und den Hörern Freude machen wird. Das Papier könnte weisser seyn: Stich und Druck aber sind so gut, als man diess jetzt von den meisten Herausgebern, namentlich auch von den hiesigen längst gewohnt ist.

Deutsche Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von Friedr. Wollanek. Op. 16. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 10 Gr.)

Hr. W. hat schon manches lobenswerthe Lied geliefert, das auch eine zeitlang sehr beliebt geworden ist: verschiedene der hier gelieferten sind gleichfalls lobenswerth, und werden wahrscheinlich dasselbe Schicksal erfahren. Darunter gehört gleich Nr. 1, das auch ein sehr hübsches Gedichtchen von L. Robert bringt. Nr. 2. will in Dichtung und Musik nicht viel sagen. Dagegen ist Nr. 3, das kleine Gärtnerlied, in seiner Einfalt und Anspruchslosigkeit sehr artig. In Nr. 4 sind diese Eigenschaften wohl aber gar zu weit getrieben: es hat dadurch etwas Syllabisches und Trockenes bekommen. Nr. 5, ein Tieck'sches Sonnett, ist mit Einsicht behandelt und von gutem Ausdruck; besonders hebt auch in der zweyten Abtheilung der markirte Bass sich vortheilhaft hervor, und gibt der ganzen Musik mehr Nachdruck und Leben: man bemerkt aber doch auch hier, dass die poetische Sonettenform, wie bekannt, unserem musikalischen Gesangformen nicht recht zusagen will. Bleibt man ihr treu und bildet sie nach: so darf man sich kaum aus dem Declamatorischen versteigen und wird leicht trocken; löst man sie auf in gewöhnlichere Cantilene, wie hier geschehen: so geht das Eigenthümliche der dichterischen Form nicht nur verloren, sondern es wird nun sogar hinderlich und unangenehm empfunden. Besonders findet das Statt mit dem langen Vordersatze und mit den vierfachen Reimen. Sollen daher Sonnette in Musik gesetzt werden, so halten wir es, aus den angeführten Ursachen, noch immer mehr mit der ersten Art: müssen aber gestehen, dass wir kaum ein Paar solcher Compositionen kennen, die nicht in die gleichfalls angeführte Schwäche verfallen wären.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *N° III.* 1829.

Bekanntmachung.

Die Musikmeister-Stelle bey dem Kurfürstlichen Leibgarde-Regimente zu Cassel ist dermalen erledigt, und es werden daher vollkommen geeignete Individuen, welche die Direction eines zu ausgezeichneten und starken Musikcorps zu übernehmen gedenken, componiren und arrangiren, und vorzüglich gute Zeugnisse ihres moralischen Lebenswandels beybringen können, hiedurch aufgefordert, unter portofreyer Einsendung aller nöthigen Atteste bey dem Unterzeichneten alsbald sich zu melden, und zugleich anzugeben, was für Blas- und welche Saiten-Instrumente sie selbst spielen, und welches der Letzteren ihr Hauptinstrument sey, wobey noch bemerkt wird, dass die Bewerber um diese Stelle, vor der definitiven Anstellung, sich einer vom Kapellmeister Spohr dahier vorzunehmenden Prüfung zu unterwerfen haben.

Cassel, den 16. December 1828.

von Heuberg,
Oberstlieutenant und Commandeur des Kurhess. Leibgarde-Regiments.

Gesuch.

Eine fertige Klavierspielerin, zugleich auch Gesangslehrerin, wünscht bey einem musikalischen Vereine oder auch in einer Pensionsanstalt eine Anstellung zu finden. Nähere Nachricht ertheilt die Expedition dieser Zeitung.

Verkauf.

Bey dem Musikus Rochner in Leipzig sind gute Oboe-Röhre zu haben, welche alle Eigenschaften besitzen, die man von einem guten Oboe-Rohre verlangt. Das Stück kostet einzeln 1 Gr. — das Dutzend 1 Thlr. 18 Gr. Briefe und Gelder portofrey.

Musikalien-Anzeigen.

Bey Unterzeichnetem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen, in 50 Vorspielen, nebst Zergliederung und instructiver Hinweisung auf deren Bau, so wie Anleitung des Registerzuges und Vortrages über 9 der gangbarsten Kirchenmelodieen für Schulseminarien und angehende Orgelspieler, von W. Schneider, Musikdirector und Domorganist zu Merseburg. Pr. 26½ Sgr.

Der Verfasser hat sich bemüht, das Werk für Lehrende und Lernende so zweckmässig als nur möglich abzufassen, indem er, nach vorheriger Anweisung, wie und auf wie mancherley Art Melodieen in Vorspiele eingewebt werden können, jedem Vorspiele eine genaue Zergliederung beygefügt hat, welche auf den Eintritt der einzelnen Stimmen, den des Tonsatzes u. s. w. belehrend hinweist.

Halle, den 3ten Februar 1829.

C. A. Kummel.

Neue Musikalien welche im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig so eben erschienen und durch alle Buch- und Musik-Handlungen zu beziehen sind.

Auber, D. Fr., le Muette de Portici (die Stumme), Oper im Klavierauszuge mit franz. und deutsch. Texte ..... 3 Thlr. 12 Gr.

— Dieselbe Oper in einzelnen Partieen.

— Fiorella oder das Blumenfest zu St. Lorenzo. Oper im Klav. Auszuge mit franz. und deutsch. Texte ..... 3 Thlr.

Beethoven, Louis v., Fidelio, Opera, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains, ... 4 Thlr.

Bellini, V., Ouverture à grand Orchestre. Nr. 8. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— — dito arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par Mockwitz ..... 12 Gr.

Carafa, M., La Pêcheur napolitain (Masaniello), hist. Drama im Klav. Auszuge mit franz. und deutsch. Texte ..... 7 Thlr.

Fasch, Ch., Musikalisches, sechs mehrstimmige Gesänge ..... 20 Gr.

Haydn, J., trois Quatuors. Op. 50. Nr. 1. 2. 3. arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par J. F. Schmidt. ..... à 1 Thlr. 3 Thlr.

Lotti, A., 2 Crucifixus à 8 od. à 6 Voci con Organo ..... 8 Gr.

Pixis, F. P. et les frères Hubert, Trio pour Pianof. Violon, et Violle, sur des Motifs de Calpetzner. Nr. 1. ..... 20 Gr.

— do. do. sur la Rose des Vaches de Meyerbeer. Nr. 2. ..... 20 Gr.

— do. do. sur la Thème fav. le Garçon suisse. Nr. 3 ..... 20 Gr.

Arien und Variationen für Sopran mit Quartettbegleitung für Concerte und Privatzirkel:

Erstes Heft.

Nr. 1.	Alla ragion di stato	
von Carafa	Blick rief das Heil.....	12 Gr.
Nr. 2.	Da sdegni tuoi mi rida	
von Carafa	Ich soll euch Liebe schenken ..	8 Gr.
Nr. 3.	Son Governante	
von Piantanida,	Ich Veilchen bin noch.....	6 Gr.
Nr. 4.	Risplendi o sol beato	
von Raimondi,	Erscheute Freudensceue.....	16 Gr.
Nr. 5.	Perchè aima da questi	
von Righini,	Dulden wir das Helden.....	16 Gr.
Nr. 6.	Sai che di questa mano	
von Righini,	Ach nimm mein Herz.....	14 Gr.

Zweytes Heft.

Nr. 7.	Il dolce canto	
von Rodé,	Beym Zauberklange.....	8 Gr.
Nr. 8.	Se pietade in sene	
von Rossini,	Wenn der Unschuld Stimme....	12 Gr.
Nr. 9.	Di piaser mi balza	
von Rossini,	Was ich oft im Traume sah....	10 Gr.
Nr. 10.	Sento un interna	
von Rossini,	Mit ahndungsvoller.	10 Gr.
Nr. 11.	Nel cor più non mi sento	
von Winter,	Mich flehen alle Freuden.....	8 Gr.
Nr. 12.	O cara memoria	
von Winter,	Du süsse Erinnerung....	12 Gr.

Schneider, Joh., religiöse Chor-Gesänge für drey Sopranstimmen oder 2 Tenore und Bass, mit obligater Orgelbegleitung, gedichtet von Hohlfeld. 2ten Werk..... 1 Thlr. 8 Gr.

Paganini's Portrait in klein Folio 8 Gr.

Bey Fr. Lucas in Berlin sind erschienen und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen zu beziehen:

Die Zauberflöte von Mozart

Oper in 2 Akten für das Pianoforte à 2 mains arr. von C. F. Ebers. Jeder Akt 2½ Thlr.

Die Entführung aus dem Serail

oder

Belmonte und Constanze

von Mozart

Oper in drey Akten für das Pianoforte à 4 mains arr. von C. F. Ebers. 1ster Akt 2 Thlr. 2ter Akt 2½ Thlr. 3ter Akt 1½ Thlr.

Anzeige.

Fr. Schneider's

sämmtliche Werke für das Pianoforte.

In Folge geschehener Uebereinkunft mit Herrn Brüggemann in Halberstadt haben wir demselben gestattet, die von Herrn Kapellmeister Fr. Schneider in unserm Verlage herausgegebenen Pianoforte-Compositionen seiner neuen Ausgabe der Werke dieses Componisten beyzufügen, wogegen Herr Brüggemann die Verbindlichkeit übernimmt, diese erwähnten Pianoforte-Compositionen nicht in einzelnen Pieçen, sondern nur ungetrennt in der vollständigen Collection zu verkaufen.

Breitkopf et Härtel.
Fr. Hofmeister.
C. F. Peters.
N. Simrock.

Mit Bezugnahme auf obige Erklärung zeige ich an, dass

Fr. Schneider's sämmtliche Werke für das Pianoforte in 10 Heften, das Heft von circa 40 Seiten zu 1 Thlr. Subscriptions-Preis, 1¼ Thlr. Ladenpreis; dessen Oratorium: *das verlorene Paradies*, im Klavierauszuge zu 4 Thlr. Subscriptions-Preis, 6¼ Thlr. Laden-Preis, im Laufe dieses Jahres bey mir erscheinen wird.

In allen Buch- und Musikhandlungen sind ausführliche Prospecte einzusehen.

Halberstadt, im Januar 1819.

C. Brüggemann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Februar. Nº. 8. 1829.

Recension.

Pharao, Oratorium in zwey Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Fr. Schneider. Klavierauszug vom Componisten. 74stes Werk. Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 5 Thlr. Chorstimmen (17¼ Bogen) 1⅔ Thlr.

Von G. W. Fink.

Dichtkunst und Musik sind zwey Schwesterkünste, die sich gegenseitig kaum entbehren können, auch nicht entbehren mögen. Unter denen, die sich lieben, ist von thörichtem Rangstreite nicht die Rede; jede hört mit Vergnügen, wenn von der andern gehandelt wird. Auch kann weder aus unseren Oratorien, noch aus unseren Opern je etwas wahrhaft Meisterliches werden, wenn nicht bey dazu geeigneten Veranlassungen Text und Musik zugleich einer möglichst genauen Würdigung unterworfen werden, durch deren wiederholten mehrseitigen Gedankenaustausch für Beyde freudige Erhebung gehofft werden darf.

Wie schwierig es ist, gute Texte zu Oratorien zu liefern, beweist die geringe Anzahl wahrhaft ausgezeichneter unter so vielen. Es ist in den letzten Jahren so Manches, wenn auch nicht Erschöpfendes, doch gewiss Förderndes über diesen Gegenstand geschrieben worden, was von der einen Seite zu höheren Anforderungen, namentlich an den Dichter, berechtigt, von der andern aber auch mehrfache Entschuldigungsgründe enthält, die mit einer genauern Kenntniss der Schwierigkeit einer Sache stets verbunden sind. In die vorherrschende Lyrik des Oratoriums, die das Ganze mit lebendiger Auslegung verschiedenartiger, sich steigernder und in einem hohen Glanzpuncte zusammenglühender Gefühle durchleuchten muss, mischt sich nicht nur ein dem Drama mindestens Aehnliches, das jene lyrischen Glanzergüsse zusammen halten, oder den Einschlag des Gewebes wie ein rother Faden durchziehen muss, der nicht selten zu einem wahren Ariadne-Faden sich erhebt, ohne welchen der Hörer aus den mannigfaltigen Durcheinanderführungen entgegenlaufender Gefühle sich kaum zu retten vermöchte —, sondern man sieht sich sogar veranlasst, dem Dichter zur würdigen Vollendung seines Vorwurfes auch noch jenen grossartigen Frieden, der väterlich über dem ergötzlichen Spiele waltet, jenen alten wundersamen Geist des krystallenen Epos zu wünschen, von dem Viele, an sich selbst und an ihrer Zeit verzweifelnd, behaupten, er sey aus einer Welt, deren oberstes Herrscherscepter der Verstand trägt, auf die Nebelberge grauer Vergangenheit entwichen, wo der alte König der Vorzeit schon längst seinen goldenen Becher mitsammt dem Wunderhorne scheidend in die Fluthen versenkte. — Zwar glauben wir nicht, dass der alte Riesenfürst für uns ein leeres Schattenbild, ein neckendes Dichtergespenst geworden sey; und wenn wir den Gang des ewigen Genius bis zu des grauen Herrschers sausenden Höhen fort und fort für ersteigbar halten, so haben wir wenigstens den Muth der Muthigen und das Vertrauen zu den Söhnen unserer Tage, und einer heitern Zukunft leuchtend für uns, und unterdrücken die freudige Hoffnung nicht, dass Einer seyn wird, der uns rechtfertige. — Ist aber der Geist epischer Haltung so schwer in unsere gefurchten Thäler zu locken, und ist es anders nicht eine zu weit getriebene Forderung, wenn wir den Oratoriendichter von jenem Geiste angehaucht, mitten im frey reizenden Spiele natürlicher Lebensgestaltungen und ihres kräftigen Kampfes, in den Gefilden beglückender Ruhe wandelnd und Andere dahin erhebend erblicken wollen: wie viel seltener muss es seyn, wenn zu dem stillwirksamen Walten jenes alterthümlich Erhabenen auch noch Uraniens psychischer Blick, Polyhym-

niens Klarheit, Kalliope's Kraft und Erato's Gluth sich gesellen, und alle diese Hohen sich freundlich vereinigen sollen zu einem segensreichen Bunde. — In welchem Verhältnisse dieses Alles nun noch zur christlichen Religion steht; wie der ewige Vollglanz derselben jenes Altkindliche zu einem ausgeprägt und entschieden hohen Wesen des thatkräftigen Mannes emporflügelt, ohne im Geringsten jenes Kindliche zu verwischen, nur gebührend und liebend dem Höchsten und ewig Einen unterzuordnen; wie zu diesem Unnennbaren auch noch die eigenthümliche Richtung unserer Tage, sowohl im Guten als im Fehlerhaften, das Ganze durchschauert und vielfach umzuwandeln versucht —, das sind noch zwey Hauptpuncte, die nur in einer eigends dafür bestimmten Abhandlung zureichend gewürdigt, keineswegs aber wie im Vorübergehen klar beleuchtet werden können, deren Andeutung uns jedoch sichtbar genug den schwierigen Stand eines Oratoriendichters im hellsten Lichte zeigen wird.

Messen wir demnach irgend eine solche Dichtung nach diesem Maassstabe: so wird sich wohl überall irgend ein menschlicher Mangel finden lassen, der der Beseitigung bedürfte. Wie viel mehr wird es zum fast Unvermeidlichen, wo von einem ersten Versuche, wie hier, die Rede ist. Hätte aber diese Erstlingsgabe nichts Gelungenes und Lobenswürdiges, und zeigte der Verfasser für diese sehr achtbare Dichtungsart nicht jenen Beruf, mit dem die Lust zum Bessern gewöhnlich lebhaft verbunden ist: so würden wir unsern Maassstab nicht an seine, sondern an eine andere Arbeit dieser Gattung legen. Wo aber für den Tondichter so viel Treffliches, wie hier, geboten wird, da, haben wir immer gefunden, weiss auch der Dichter stets wohlmeinende Auseinandersetzungen für das zu nehmen, was sie sind, für ehrende Aufmerksamkeiten und Vertrauen auf inwohnende Kraft.

Das Ganze zerfällt in zwey Theile. — Prosa, nach und mit biblischen Worten, gereimte und nicht gereimte Verse wechseln, was hier bey diesem Gegenstande sehr zu rühmen, auch für sehr viele Oratorientexte anwendbar ist: nur dass man es nicht für die einzig rechte Art halte, Oratorientexte zu schreiben, wiewohl es als die leichteste Form auch öfter die zuträglichste seyn dürfte. Dass die Verse in ihrem mannigfaltigen Baue, verbunden mit der eben bemerkten Mischung, dem Tondichter sein Werk bedeutend erleichtern, ist gleichfalls zu rühmen.

Betrachten wir nun die Handlung selbst, die dramaähnliche Zusammenfügung des bekannten Stoffes. „Wie? Handlung in Oratorien?“ — Allerdings! und warum nicht? — Wir haben oben vom Dramaähnlichen gesprochen, damit wir mit dieser Beschränkung den Begriff plastischer Darstellung, die freylich in Oratorien nicht Statt finden kann, entfernten und zu keinem Missverständnisse Veranlassung geben möchten; haben auch diesen Gegenstand bereits in Nr. 57 und 58 vom J. 1827 unserer Zeit. weiter besprochen, worauf wir uns beziehen. Wenn wir nun jenes Drama-Aehnliche, in gewissem Sinne, sogar für alle Oratorien wünschenswerth, ja erforderlich finden: so wollen wir hier doch nur ausdrücklich, um Weitläufigkeiten zu vermeiden, es auf diejenige Art bezogen wissen, die ihren Gegenstand unter nahmhafte Personen vertheilt. Hier wird schlechthin eine dramaähnliche Entwickelung der Begebenheit mit psychologischer Haltung der Charaktere zur dringenden Nothwendigkeit. Das vorherrschend Lyrischen, des Musikalischen wegen kann jene zweyfache Entwickelung nur in grossen Massen gegeben werden. Es werden da allerley kleinere Gegenstände des geschichtlichen Zusammenhanges, allerley Schattirungen oder vielmehr genaue Entwickelungen der Charaktere, allerley Motive und Uebergangswege geradehin weggelassen werden, und der Hinzufügung des Hörers überlassen bleiben müssen. Die Auffindung dieser Zwischenlagen und Zwischenstufen muss aber dem Hörer möglichst erleichtert werden. Diess geschieht durch die klarste Ordnung, durch geschickte Stellung und Aneinanderreihung der Personen, aus deren deutlich ausgesprochenen Gefühlen der geschichtliche Gang von aussen und von innen sich vorzüglich ergeben muss. Je weniger bloss Erzählendes in diese, den Verlauf des Gegenstandes verknüpfenden, Gemüthsschilderungen eingewebt zu werden nöthig ist, ohne der Klarheit zu schaden, desto vollendeter, desto musikalischer ist Anlage und Grundfarbe des Gedichtes. — Im Allgemeinen gehört nun der Pharao, was das eben besprochene Drama-Aehnliche betrifft, zu den lobenswerthen Darstellungen; es offenbart sich darin sichtlich tüchtiger Wille und gute Anlage für das Bessere, weshalb wir eben auch zu näherer Bezeichnung übergehen, und wir hoffen, nicht ohne Nutzen für Dichter, Componisten und Hörer, liege dieser nun entweder darin, dass wir Einiges berichtigen, oder dass wir dadurch Gelegenheit bieten,

unser Urtheil zu berichtigen, was für das Beste der Sache im Grunde eins ist.

Die vier Erzengel leiten das Werk durch folgenden Gesang ein:

> Unerforschlich ist des Ew'gen Rathschluss;
> Er verstockt das Herz des frevlen Sünders,
> Und durch dessen Missethaten führet
> Er dem Frieden zu den (die) Auserwählten."

Nun gehören zwar die Stimmen der Erzengel nicht zu den handelnden Personen, wie z. B. im Weltgerichte, sondern sind nur Antheilnehmende Zeugen der grossen Rettung des erwählten Volkes, die durch ihr Wort Gedanken eines höhern Glaubens zu erwecken helfend bereit sind. Der Gedanke ist dichterisch, und was sie sagen, ein Inbegriff dessen, was sich nun vor unseren Sinnen entfalten soll. — Nur Erzengel wären dazu nicht eben nöthig, und Schutzengel Israels wären, nach unserm Dafürhalten, angemessener gewesen: die Vergleichung mit dem Weltgerichte, wo jene handelnd und nothwendig erscheinen, wäre dadurch weggefallen, und ihr Gesang wäre unter verändertem Bilde auch passlicher geworden. Sie lassen sich nämlich noch zweymal hören, und allerdings nicht so grossartig, als im Weltgerichte, wo sie auch nur einmal, aber wie mächtig, eingreifen. — Auch lässt uns der einleitende Gesang der hohen Geister etwas erwarten, was in der Darstellung des Charakters Pharaonis nicht eingreifend genug dargelegt worden ist. Pharao zeigt sich fast gar nicht verstockt, was doch die Vorstellung und jener Einleitungsgesang besonders von ihm bedingen. Zwar will er in Nr. 9, wo er etwas zu spät zum ersten Male erscheint, die Altäre des Götzen der Juden stürzen lassen: aber das viel zu dunkel Ausgesprochene trifft nicht recht, und die Unklarheit des Folgenden vermehrt das Schwankende im Wesen des Königs durch die Ungewissheit, in welche sich der Hörer versetzt fühlt. Wenn er aber noch gleich darauf Osiris anfleht: „Gieb mir ein Zeichen, und die Bande des Sclaven fallen deinem Winke!"; so ist das keineswegs verstockt. Sogar die Zorngluth Mchala's, des tief zur Rache aufgeregten Mutterherzens, dessen Liebling der Würgengel traf, bewirkt nichts im Herzen des Königs gegen die Drohung Mosis und die sanften Bitten Mirjams und der Israeliten. Dagegen lässt uns Mchala's Schmerzenszorn einen Blick thun, warum der König im zweyten Theile mit Ross und Wagen gegen die schon auf der Wanderung sich Befindenden auszieht. Es geht Alles ganz natürlich zu, und die Verstockung des königlichen Herzens von dem Herrn, wie sie doch die Erzengel verkünden, findet sich nirgends. Trotz, der nur unter der Zornruthe matt gehorsam scheint, hätte mehr gewirkt. — Dagegen ist der Chor der Israeliten Nr. 2, die unschuldig zu leiden wähnen, und die Zurechtweisung der Mirjam (Nr. 3) sehr schön; vor Allem aber gehört der prophetische Gesang dieser Seherin (Nr. 5) zu dem Schönsten der Dichtung. Es ist zu beklagen, dass sie im zweyten Theile nicht Gelegenheit hat, ihres prophetischen Wesens würdiger einzugreifen. — Moses selbst tritt in Nr. 4 zu schön redneriseh und nicht so stark auf, wie der Mann Gottes erscheinen sollte, der den Herrn auf Horeb sah.

> Wenn des Unglücks finstre Wolken
> Ueber deinem Haupte schweben,
> Wenn in grausem Sturmes-Tosen
> Hügel sinken, Felsen beben,
> Trau seinem Wort,
> Er ist dein Hort;
> Von der Macht des Bösen
> Wird er dich erlösen!

Allerdings soll er väterlich zu seinem Volke reden, aber wie Einer, dessen höchste Liebe in Bändigung trotzig Unbeständiger besteht. Gerader, stärker, inniger, nicht so verneuert hätte er auftreten sollen. — Nach Mirjams prophetischer Entrückung singt Israels Volk (Nr. 6): „Lobet den Herrn, denn er ist freundlich und er verlässt nicht die, so auf ihn bauen!" Das Wort „freundlich" steht hier in keiner Hinsicht am rechten Orte: „mächtig" sollte es heissen. Man würde irren, wenn man diess unter die kleinlichen Wortklaubereyen rechnen wollte: es handelt sich hier offenbar um Etwas, was den ganzen Eindruck ändert und das Ganze bestimmter zusammen hält. — In Nr. 7 verkünden die Himmlischen das Nahen des Würgengels. Hier scheint uns die Handlung viel zu sehr zusammen gepresst, was durch einen anders gewählten Anfang ohne grössere Weitläufigkeit besser zu vermitteln gewesen wäre. Die Stimmen der Engel folgen auch etwas zu schnell auf einander. Wenn nun unmittelbar darauf der Chor der ägyptischen Priester zu Osiris fleht: so wird ihr Gebet durch die Stellung doch gar zu nichtig, was gleichfalls zu vermeiden gewesen wäre. Das Auftreten des Königs hätte, anders geordnet, ebenfalls besser gewirkt. Moses und Pharao hätten wohl einmal einander gegenüber gestellt werden sollen. —

Mehalas empörtes Mutterherz (Nr. 10), der Rachechor der Aegypter (Nr. 11) sind trefflich. Dagegen spricht Moses (Nr. 12) wieder zu breit, und eine Hyperbel, wie folgende: „doch der verheert dein Land mit Plagen ohne Zahl" hören wir aus seinem Munde nur ungern. Der Bittgesang Mirjams und der Israeliten (Nr. 13) ist wieder schön: nur ist es uns nicht lieb, dass Pharao gerade darauf erwiedert: „Ihr Kinder Israels, zieht hin in Frieden!" und noch weniger lieb, dass ohne Weiteres die erste Abtheilung damit schliesst. Israel hätte natürlich in Dank und Preiss ausbrechen, Moses zur Eile treiben, Mehala, Rache unterdrückend, einen Gegenplan erwägen oder einleiten, ein Theil der Aegypter unzufrieden sich zeigen, und so ein Finale gegeben und der Fortgang des andern Theiles vorbereitet werden sollen u. s. f. Doch die ganze Stellung der Erlaubniss Pharaos ist nicht vortheilhaft. Man wird schwankend, ob Moses Drohung oder Mirjams Bitte die Katastrophe bewirkt. Ein genaueres Halten an der biblischen Erzählung wäre allein das Rechte gewesen.

Die Eröffnung des zweyten Theiles durch die Erzengel ist zu unwichtig, und ihr Schweigen bey dem Fortgange der Handlung auffallend. Wäre es nicht vielleicht besser gewesen, wenn sie sich nicht zum Anfange, sondern erst etwa gegen den Schluss des höhnenden Chores (Nr. 21) so hätten vernehmen lassen: „Wer auf den Herrn vertraut, dess Sieg bleibt ewiglich" —? Auf alle Fälle hätten sie etwas ihnen Angemesseneres verkündet, wären auch nicht zu früh ohne Antheil gelassen worden, als es der Dichter hat geschehen lassen. Eben so scheint uns auch Nr. 16, wo Moses und Mirjam an das kaum vergangene Elend beschreibend erinnern, zur Unzeit den Drang des Eilens aufzuhalten. Thirza's Einführung dünkt uns auch mehr störend, als fördernd; man weiss nicht recht, warum und wozu sie erscheint; sie gibt kein klares Bild, und was sie sagt, hätte Mirjams höchst anziehendes, noch dazu im zweyten Theile zu unbeschäftigtes, nur ungern vermisstes Wesen schöner und eindringender sagen können. Dagegen wird die Dichtung von Nr. 22 bis zum Schluss ganz vortrefflich; besonders herrlich ist der Doppelchor Nr. 23, dessen Inhalt und Ausdruck dem Tondichter so Stattliches und Wirkungsvolles bietet, dass dieser Meisterschluss allein dem Musikwerke einen mächtigen Eingang im Gemüthe der Hörer sichert. Ueberhaupt ist für musikalischen Wechsel, für tüchtige Momente, wo die Musik sich reich und mannigfaltig hervorthun kann, so wohl und dankenswerth gesorgt, dass selbst in dem, was wir anders wünschten, sich dem Bereiche der Tonwelt oft höchst Ansprechendes darbietet. Was wir einwendeten, gehört dem geistigen Zusammenhange und der Charakteristik an, Gegenstände, die von den Meisten unbeachtet bleiben, ja sogar nicht selten dem Musiker das Werk desto leichter gelingen lassen, weil die Freyheit der Töne ohne innere Fessel im Unbegrenzten sich alsdann ergehen darf, wodurch zwar der Genuss des Tonwerkes allgemeiner, nur nicht tiefer und aus dem Ganzen wirkend wird. Dafür eben arbeiteten zugleich unsere Bemerkungen über einen Gegenstand, der des Löblichen so viel bietet, dass wir Ursache zu haben glaubten, vom Dichter für die Zukunft das Löblichste voraus zu setzen, und darum, wie schon gesagt, hier anzudeuten. Das Uebrige beym Durchgehen des Tonwerkes.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin, den 1sten Februar 1829. Das neue Jahr begann mit dem Meisterwerke Mozart's: *Don Juan*, Seitens der Königl. Oper unter den viel versprechendsten Auspicien. Den grössten Enthusiasmus erregte die im Laufe des Januar fünfmal bey vollem Hause und hohen Preisen am 12ten zum ersten Male zur Feyer der silbernen Hochzeit des Prinzen und der Prinzessin Wilhelm von Preussen K. H. gegebene neue Pracht-Oper: *Die Stumme von Portici*, von Scribe und Auber, über welche ein eigener Bericht das Nähere enthalten soll. Nur soviel sey hier bemerkt, dass der interimistisch und hoffentlich bleibend die erledigte Stelle eines General-Intendanten der Königl. Schauspiele versehende Herr Graf von Redern in der Wahl und scenischen Ausstattung dieser Oper den feinsten Geschmack und consequenten Eifer gezeigt hat, welcher für die Folge viel Gutes von seiner Leitung eines so wichtigen Kunst-Institutes erwarten lässt. Auber's Musik ist freylich nicht eigentlich gross im Style, noch weniger tief, doch sehr wirksam und höchst lebendig, mithin dramatisch gelungen, vorzüglich in den Chören und National-Gesängen. Die Ausführung dieser Oper liess nichts

aber ist unstreitig das nun folgende Vorspiel, zu dem Chorale: *O Haupt voll Blut und Wunden*, gerathen. Der *angehende* Organist dürfte sich wohl weniger daraus machen, als der Kenner. Diesem aber gewährt es wahren Genufs. In dem Chorale findet sich im 3ten Takt des 2ten Theils ein Druckfehler: das 2te 4tel im Diskant mufs statt *d*, *cis* heifsen. Das Vorspiel zu dem Choral: *Auf meinen lieben Gott*, ist schön: aber noch bedeutender ist das, zu dem Choral: *Ein' feste Burg* u. s. w. Hier erblickt man den Meister in jedem Takte. Möchte es doch beherzigt werden, was der Verf. bey Gelegenheit dieses Vorspiels und des Chorals in der Einleitung sagt. Das 2te Vorspiel über denselben Choral Seite 36, ist, wenn gleich nicht so schon als das erste, doch auch gut und effektvoll. In dem Vorspiele Seite 37 finden sich einige Druckfehler. So fehlt gleich im 3ten Takte die Bindung im Diskant zwischen den beyden *a*, ferner im 5ten Takte die Bindung vom 2ten bis zum 3ten 4tel im Diskant; auch mufs im 8ten Takte das 2te 16theil, des 2ten 4tels, in der Mittelstimme *h* heifsen; ferner mufs im 11ten Takte das 3te 16theil vom Ende in der Oberstimme *h* und nicht *a* heifsen. Für den Spieler wird hier noch zum Ueberflufs angemerkt, dafs dieses Vorspiel besonders langsam und gedehnt werden mufs. S. 38 folgt nun der Choral: *Das Jesulein soll doch mein Trost* u. s. w., wo das Thema des vorhergehenden Vorspiels recht glücklich mit eingewebt ist. Die beyden Fughetten Seite 40 und 41, sind schön und kraftvoll. Dafs der Verf. in dem nun folgenden Choral: *O Haupt voll Blut* u. s. w, zu viele Schlufsfalle in *Es* nimmt, wodurch die zum Grunde liegende Tonart *C mol* zu sehr vergessen wird, ist nicht gut. Auch dürften die Bässe wohl hier und dort zu jung (wie man sich ausdrückt) seyn, besonders ist dies mit der ersten Zeile der Fall.

Die nun folgenden Veränderungen über diesen Choral sind, im Ganzen genommen gut. Rec. bemerkt nur, dafs die erste ja nicht geschwind genommen werden mufs. In der 4ten Veränderung geht Rec. folgende Stelle im ersten Takte nicht recht: sie würde sich vielleicht besser also ausnehmen:

Wenn gleich in dem ersten Beyspiele auf der guten Taktzeit *keine* verbotene Fortschreitung zu finden ist, so thun hier im langsamen Zeitmaafse doch die nachschlagenden Noten *As*, *G* keine gute Würkung, besonders da das Pedal diese Noten hat, wodurch sie um so mehr hervorstechen, und wodurch ihr Verhältnifs gegen den Alt zu sehr auffallen mufs. Auch diese Stelle, zu Anfang des 5ten Taktes: würde besser so aussehn:

Die 3te dieser Veränderungen steht in jeder Hinsicht hier nicht an ihrem Platze. Sie ist überschrieben: *für's Pianoforte*. Wozu ein solches Stück unter Orgelstücken? Um so mehr, da sie in Ansehung ihres innern Werthes, den andern Veränderungen, besonders der auf sie folgenden 4ten, 5ten und 6ten, gar weit nachsteht. —

Den Beschlufs des Ganzen machen 2 Nachspiele, in denen gar manches Schöne enthalten ist, die aber auf dem Pianoforte besser klingen dürften, als auf der Orgel. Ueberhaupt sollte man Figuren, wie die, auf den letzten Seite dieses Werkes, ganz von der Orgel ausschliefsen. Die Ursachen, welche theils in der Natur der Sache, theils in der Natur und Bestimmung dieses Instruments liegen, springen zu sehr in die Augen, als dafs wir nöthig hätten, sie anzuführen.

zu wünschen übrig. Besonders überraschte von den durchaus neuen Decorationen der Ausbruch des Lava strömenden Vesuv. Wohin soll indess endlich dieser Ueberreiz der Effecte führen? — zur Natur und Einfachheit nur nach langen Verirrungen des Geschmackes, welchen ein neues Original-Genie erst wieder Ziel setzen wird. Als einen solchen dramatischen Missbrauch kann Ref. auch nur die neue Bearbeitung der alten Legende von *Faust* durch Herrn von Holtey für die Königsstädter Bühne ansehen. Am 10ten Januar wurde dieses Volks-Melodram, mit wenig eingreifender Musik von Carl Blum, zum erstenmal gegeben, und späterhin abgekürzt, da es fast fünf Stunden spielte.

Die Königl. Oper suchte *Belmonte und Constanze*, nach 3jähriger Ruhe vor dem Verfalle an die Königsstädter Bühne durch eine unvollkommene Vorstellung zu schützen. Nur Mad. Schulze und Herr Bader waren in den Hauptrollen ausgezeichnet. Selbst Fräul. v. Schätzel befriedigte als Blondchen im Spiele nicht.

Das Königsstädter Theater gab neu eine der schwächsten Opern Rossini's: *Torwaldo und Dorliska*, in welcher die schöne Stimme des Herrn Diez, und die gute Methode des Herrn Zschiesche, jetzigen Regisseurs der Oper, sich zu zeigen Gelegenheit hatte. Dem. Gehse singt zu schneidend stark in der Höhe, und der Geschmack wie die Anmuth fehlt ihrem Vortrage; doch ist die Stimme kräftig und biegsam. Zur Feyer des Krönungs- und Ordensfestes am 18ten wurde *Nurmahal* von Spontini, nicht durchweg vorzüglich, gegeben. Sonst erschien noch Mozart's *Figaro*, gut ausgeführt. Mad. Finck debutirte darin als Gräfin und liess etwas kalt.

In den Moeser'schen Soiréen wurden Hayd'ns, Mozart's und Beethoven's Quartette mit gleicher Sorgfalt vorgetragen und theilnehmend aufgenommen. Auch fand eine Symphonie-Aufführung statt. Die herrlich-frische B dur Symphonie von Haydn, Spohr's düstere Ouverture zur Oper Faust und Beethoven's A dur Symphonie voll Schwung und ungezügelter Phantasie, mit dem elegischen Andante in moll, waren die wohl gewählten Musikstücke, deren Ausführung jedoch weniger vollkommen, als sonst, gelang. Am Vorabende von Mozart's Geburtstage hatte Herr Musikdir. Moeser eine musikalische Feyer durch Ausführung der Quintette in Es dur und G moll, wie des schönen D ♯ Quartettes veranstaltet. Fräulein von Schätzel und Herr Bader sangen am Klaviere das Duett der Susanne und des Grafen aus Figaro, das Duett aus Don Juan: „La ci darem" und das Lied: „An Chloe." Nur wenige Theilnehmer hatten sich eingefunden, und so wird wohl künftig die Wiederholung dieser Feyer unterbleiben. Mozart's Büste stand bekränzt vor der Orchester-Erhöhung, und mahnte ernst an die schönere Vorzeit der Tonkunst. Und doch dürfen wir hier nicht klagen, wenn wir den Blick weiterhin nach Westen und Süden richten. Noch haben wir mit eine Stütze des Sinnes für das Wahre und Schöne an der Singakademie, welche am 29sten Händel's *Messias* ganz mit eigenen Mitteln, nur von Seiten der philarmonischen Gesellschaft durch die Instrumentalbegleitung unterstützt, grösstentheils würdig und gelungen aufführte. Der Saal war gefüllt, und der Königliche Hof gegenwärtig. Am Ordensfeste hat Se. Maj. der König den Professor Zelter mit dem rothen Adler-Orden dritter Klasse beehrt, und dadurch die höchste Anerkennung für die Leistungen des Institutes ausgesprochen.

Der Posaunist, Friedr. Belcke, gab ein sehr besuchtes Concert im Saale des Königl. Schauspielhauses, durch die mittelmässige Aufführung der 41ten Symphonie von Beethoven in B dur, und eine Concertante für chromatisches Tenorhorn, Trompete, Serpent, 8 Hörner, eine Posaune und Contrafagott ausgezeichnet. Der Concertgeber liess sich auf der Bass-Posaune und dem chromatischen Horne hören. Sein schöner Ton, sicherer Ansatz und technische Fertigkeit auf beyden Blech-Instrumenten ist längst anerkannt; doch eignen sich beyde wenig zu Solo-Sätzen und Virtuosen-Künsten. Fräul. v. Schätzel sang die Arie: „Parto" aus Mozart's Titus mit Geläufigkeit und Ausdruck. Elvine Alifeld, eine junge Schülerin des Hrn. Kammermusicus Mohs zeigte im Vortrage eines Pianoforte-Concertes von Field für ihr Alter bereits viel Fertigkeit, und besonders guten Anschlag. Eine Declamation der Schiller'schen Ballade: „Hero und Leander" mit Musik von F. L. Seidel, war für das Concert zu lang, und sprach wenig an. Hr. C. G. Belcke, Mitglied des Orchesters zu Leipzig, zeigte in einem Divertissement für die Flöte guten Ton, Fertigkeit und Geschmack.

Die Rode'schen Variationen sang Fräul. v. Schätzel ganz vorzüglich, und effectuirte damit am meisten. Es ist in der That zu bewundern, wie weit es diese junge Sängerin bereits in der Kehlfertigkeit gebracht hat; dagegen bedarf der declamato-

rische Vortrag noch grosser Vervollkommnung. Eine Flötistin, Friederike Rousseau, und die erste Harfenspielerin des Königs von Frankreich, Dem. Bertrand, liessen sich in Concerten mit Beyfall hören. Besonders zeigte Letztere grosse Muskelkraft, vollendete technische Fertigkeit, auch ein schönes Pianissimo auf der Harfe.

Mit dem heutigen Tage legt der zeitherige artistische Director der Königstädter Bühne, Hr. C. Blum sein undankbares Amt nieder.

Morgen beginnt das diessjährige Carneval, statt *Armide*, mit der *Stummen*, wegen Krankheit der Sängerinnen Milder und Seidler. Gluck's Opern scheinen uns für diesmal verloren zu gehen, und dürften bey dem jetzigen Operngeschmacke überhaupt schwerlich die Menge fesseln. Doch die Zeit gleicht alles wieder aus, und das wahrhaft Gute kann nie untergehen.

Stuttgart, im Januar 1829. Am 20sten August wurde nach den zweymonatlichen Sommerferien die hiesige Bühne mit Mozart's *Figaro* wieder eröffnet. Die folgenden Opernd arstellungen waren: *der Barbier von Sevilla, Fanchon, Freyschutz, die Kreuzritter in Egypten, Preziosa, Hr. Marc — Antonio, sieben Mädchen in Uniform, Opferfest, Tancred, Schweizerfamilie, Axur, Bar und Basta, Salomo's Urtheil* (Melodram mit gehaltvoller Musik von Quaisin), *das Concert bey Hofe* u. s. w. grössere und kleinere Singspiele, von denen mehrere wiederholt wurden. Der Tenorist, Hr. Breiting, vom Mannheimer Hoftheater, jetzt in Berlin angestellt, sang auf seiner Durchreise als Gast in der *weissen Dame* den Georg Braun, und im *Maurer und Schlosser* den Grafen, in welcher Oper er sich eine sehr gefällige und brav gearbeitete Arie von Benelli eingelegt hatte, mit verdientem, ausgezeichnetem Beyfalle. Herr Breiting besitzt eine volle, weiche und geschmeidige Tenorstimme, dabey eine stattliche, einnehmende Figur, und ein recht anständiges, ziemlich freyes Spiel. Bey höherer Ausbildung seines wirklich schönen Talentes dürfte es ihm nicht schwer fallen, recht bald unter die vorzüglicheren Künstler Deutschlands gezählt zu werden. Gern hätten wir ihn noch in einigen anderen Partieen gehört.

Als Neuigkeiten von Belang und wahrhaft musikalischem Werthe führt Referent vor allen übrigen an: 1) *Den Vampyr*, grosse romantische Oper in drey Akten, gedichtet nach Lord Byrons*) Erzählung von M. Heigel in München, und in Musik gesetzt von unserem um das Gedeihen und Emporblühen der Kunst hochverdienten und als Tonsetzer längst als ausgezeichnet anerkannten Hof-Kapellmeister Lindpaintner. Ref. versäumte zwar keine der bis jetzt mehremale wiederholten Darstellungen dieser Oper, welche hier so wie, öffentlichen und Privatnachrichten zu Folge, auch in München und an einigen anderen Orten, mit Enthusiasmus aufgenommen wurde; doch enthält sich derselbe absichtlich eines detaillirten Urtheiles über die einzelnen Musikstücke, da er zur Zeit von der Partitur keine Einsicht nehmen konnte. Ueberdiess erscheint mit nächstem in Leipzig eine vom Componisten selbst veranstaltete Ausgabe der Oper im Klavierauszuge mit italienischer Uebersetzung von unserm kenntnissreichen und thätigen Sänger W. Häser, wodurch alsdann die Verehrer und Liebhaber der Kunst sich selbst den Genuss eines Urtheiles und einer Kunstprüfung überlassen können. Die Darstellung der Oper war in allen Theilen sehr gelungen zu nennen, und die Künstler auf der Bühne sowohl, als auch unsere Virtuosen im Orchester, wetteiferten rühmlichst mit einander, um den Genuss dieses Werkes durch rasches, feuriges und präcises Ineinandergreifen zu erhöhen, und dadurch dem lieben Meister den besten und eindringlichsten Beweis ihrer Achtung zu geben, an welchem das Publicum lebhaften Antheil nahm. Decorationen, Costüme, Maschinerie, und das in der That lobenswerthe Buch des Dichters trugen gleichfalls das Ihrige zur günstigen Aufnahme bey. Hr. Kapellmeister Lindpaintner wurde nach der ersten Vorstellung einstimmig auf die Bühne gerufen, welche Auszeichnung bey einer der folgenden Wiederholungen auch unserer sehr beliebten Sängerin, Dem. Canzi als Isolda, und Hrn. Petzold als Aubri, widerfuhr. Die übrigen Partieen waren folgendermaassen besetzt: Graf Port d'Ameur, Hr. Häser (in Gesang und Spiel sehr zu loben), Graf Hypolit, Hr. Hambuch, welcher ausdrucksvoll, rein und kräftig seine schwierige Partie durchführte; Lorette, die muntere, kokette Pachterstochter, wurde von Frau von Pistrich lieblich gesungen und recht zierlich gespielt. Selbst die Nebenfiguren und die Chöre verdienen einer lobenden Erwähnung; doch schien es, als sey der Alt im Verhältnisse zu den

*) Anmerk. der Redaction. Nicht von Byron.

übrigen Stimmen etwas zu schwach besetzt. — 2) *Der Hausirer* (le colporteur), von Onslow, bis jetzt dreymal in kurzer Zeit gegeben, hatte sich, wenn auch nicht des ausgezeichnetsten Beyfalles, doch einer guten Aufnahme im Allgemeinen zu erfreuen. Wenn auch der Gesang nicht brillant genug ist, was man heut zu Tage darunter gemeiniglich versteht, weil man durch Gurgeleyen aller Art verwöhnt, und des einfachen, ausdrucksvollen Gesanges fast entwöhnt ist, so ist er doch ungezwungen, dem Gehöre nicht widerstrebend, sehr charakteristisch, ja nicht selten äusserst melodisch, zart und lieblich. Die ganze Oper enthält nur eine einzige Arie, die aber desto anziehender wirkt, da sie recht scenisch, und, so wie überhaupt die ganze Composition, trefflich gearbeitet ist, und von dem Berufe des Vfs. zu dramatischen Tongemälden Zeugniss giebt. Die Chöre und die meisten Ensembles sind grossartig angelegt und gehalten; müssen aber öfter gehört werden, um sie zu verstehen. Das Orchester hätte hin und wieder wohl ein wenig discreter accompagniren können. Die letzteren Vorstellungen gelangen bey weitem besser, als die erste. 3) *Den Califen von Bagdad* von Boieldieu, welcher auch einigemal wieder auf dem Repertoir erschien. Allgemein war der Wunsch, dass uns die Königl. Hoftheater-Direction anstatt dieses für uns hinsichtlich der Musik zwar neuen Singspieles, lieber *Elbondokani* mit der gewiss trefflichen und ausdrucksvollen, gefälligen und mit Recht beliebten Musik von Zumsteeg wieder auf's neue dargebracht hätte. Als Benefizvorstellungen sahen wir als Neuigkeit das Vaudeville: *die Schneidermamsells*, was hoffentlich nicht wiederholt werden wird, um so mehr, da es missfiel, und als neu einstudirt das Singspiel: *Gänserich und Gänschen*, das nur durch eine züchtige und fein komische Darstellung zu ertragen war. Mad. Neumann-Heitzinger aus Carlsruhe gab aus Rücksicht für Hrn. Rohde bey ihrer Durchreise in dem Liederspiele: *die Wiener in Berlin*, Frau von Schlingen, und erfreuete durch ihre wahrhafte und höchst gelungene Darstellung allgemein. Dem. Canzi ist zu unserer Freude auf's neue, und zwar auf acht Jahre engagirt worden. Der Tenorist Benesch hat unsere Bühne verlassen. Dagegen ist Hr. List vom Königsstädter Theater angestellt worden, welcher als Prinz im *Schnee*, als Simeon in *Jakob und seine Söhne*, als *Calif von Bagdad* mit Beyfall auftrat, und nebst einigen Rollen im Schauspiele, auch den Biskroma im *Iwan* und den Oskar im *Hausirer* gab. Seine Stimme ist mehr Baritono, als eigentlicher Tenor, und recht angenehm, sobald er sich nicht von seinem, an sich sehr lobenswerthem, Feuer hinreissen lässt, dieselbe zu sehr anzugreifen. Als Schauspieler verdient er besonders alle Anerkennung, auch ist sein Aeusseres vortheilhaft, sein Organ biegsam und melodisch, und seine Toilette stets sorgfältig gewählt. Nächst ihm hat das hiesige Theater auch an dem rühmlichst bekannten Tenorsänger, Hrn. Jäger aus Berlin, eine neue Acquisition gemacht, indem derselbe vorläufig auf drey Jahre engagirt worden ist. Wir sehen mit nächstem seinen Debüt-Rollen mit gespannter Erwartung entgegen.

Wegen des Todes der verwittweten Königin Maj. wurde im October v. J. das Theater auf vier Wochen geschlossen. In dieser Zeit hörten wir, und zwar zur Gedächtnissfeyer der Verewigten, in der hiesigen Stiftskirche eine Trauer-Cantate von Zumsteeg, in der katholischen Kirche dagegen einen Abschnitt des Mozart'schen Requiem von der K. Hofkapelle ausgeführt. Noch vor Beginn der Abonnements-Concerte der Hof-Musik gab Herr Kammermusicus Kraft mit seinem Sohne ein Extraconcert in dem dazu bestimmten Locale des Redoutenhauses. Beyde Concertgeber zeichneten sich auf ihrem Instrumente, dem Violoncell, durch den kunstreichen Vortrag von Romberg's und Dotzauer's Compositionen rühmlichst aus. Hr. Barnbeck, neu engagirtes Mitglied der Kapelle, spielte sehr lobenswerth Variationen von Maurer auf der Violine, so wie unser ausgezeichneter Clarinettist, Hr. Reinhart, ein Concertino von Iwan Müller blies u. s. w. — Herr A. Stöpel gab daselbst auch wieder eine musikalische Abendunterhaltung, als öffentliche Prüfung für seine Schüler, und der Erfolg befriedigte die Erwartungen vollkommen. Unter anderen Stücken hörten wir die Ouverturen aus *Egmont*, von Beethoven, aus Mozart's *Don Juan* und *Figaro*, für zwey Fortepiano's arrangirt, auf 16. Instrumenten gespielt. — Die erste Hälfte der Kapell-Concerte verschaffte uns manchen Kunstgenuss. Sie waren zahlreich besucht. Man gab uns Ouverturen von Beethoven (Coriolan), Mozart, Cherubini (Medea), Haydn, Vogler, Lindpaintner und Mehul. Wir hörten das zweyte Finale aus der *Zauberflöte*, das erste Finale aus Pär's *Achilles* und Haydn's *Winter*. Die Damen Canzi und Pistrich sangen Scenen von Carafa, Pacini, aus Zelmire u. s. w. Hr. Hambuch gab uns die grosse Scene aus *Titus* mit

Marsch und Chor zum Besten; die Herren Häser und Petzold sangen Arien aus *Camilla* und *Faniska*. Herr Schunke blies mit seinem Sohne ein Concertant von C. Kreutzer für zwey Hörner trefflich, und die Herren Molique, Heim, Höllerer und Abenheim zeichneten sich als Virtuosen auf ihrem Instrumente, der Violine, aus. — Die musikalischen Unterhaltungen im Museum dauern zur Zeit fort, desgleichen die Liedertafel und der Liederkranz. Schlüsslich erwähnt Ref. noch, dass der in öffentlichen Blättern hoch gerühmte junge Violinspieler, Ritter von Praun sich hat bey Hofe hören lassen. Man hat ihn keineswegs als das *non plus ultra* anerkannt.

Im Januar, 1829.

— C. —

Vermischtes.

Feines Gehör und glückselige Unbefangenheit.

Ein Anecdötchen, nach der Wahrheit erzählt von einem Ohrenzeugen.

Eben war man in einer nahmhaften Stadt beschäftigt, den ersten Satz eines Musikwerkes mit vollem Orchester zu probiren. Das Ding schritt munter und flink seinem Ziele zu, doch nicht ohne beträchtliches Wanken. Wohl mochte dem lebhaften Musik-Director mit jedem vorwärts eilenden Takte die Ueberzeugung immer mehr sich aufdringen, er werde, alles Taktwedelns ungeachtet, den vielrädrigen Musikwagen vor dem Umsturz nicht retten können. Denn, noch vor dem Schlusse des Satzes schnitt er durch einige gewaltige Bst, Bst, dem Ton-Charivari die Lebenskraft ab, und apostrophirte die Mitglieder seines Orchesters mit den Worten: Meine Herren, so geht das nicht; sie müssen genauer Acht geben, namentlich die Hornisten, deren Instrumente noch dazu um einen halben Ton zu hoch stehen. „Nein, lieber Hr. Musikdir.“ repliciten diese, „wir waren um einen halben Ton zu tief.“ — Mit den Worten: „oder zu tief“ gab jener, ganz zufrieden gestellt, den kleinen Irrthum zu, und schien nicht zu begreifen, warum das ganze Orchester lachte. —

Wer erinnert sich hierbey nicht jener Auseinandersetzung der grossen Schwierigkeit, das Violinspiel zu erlernen! — „Du kannst nicht glauben, Herr Bruder, sagte einer, der eben ohne Erfolg sich abmühete, die Geige zu spielen, zu dem Dilettanten eines andern Instrumentes, wie infam es sogleich klingt, wenn man mit dem Finger auf der Saite nur um einen halben Zoll zu kurz oder zu weit greift!“ —

Kurze Anzeige.

Navarino. Gesang für vier Männerstimmen, den Manen Wilhelm Müllers, des edlen Sängers der Griechenlieder, von F. Hausmann und Friedr. Schneider. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Man hört es diesem Gesange leicht ab, dass er in der ersten, frohen Begeisterung bey der Nachricht über die Schlacht bey Navarino, und voll von grossen Hoffnungen aus diesem Ereignisse, von dem geist- und lebensvollen, durchaus wackern Wilh. M. ganz kurz vor seinem frühzeitigen unplötzlichen Tode gedichtet und in seinem Sinne von Schneider, seinem Freunde, componirt worden ist. Der Gesang ist nicht ein Lied in dem Sinne, in welchem das Wort jetzt von Musikern gewöhnlich genommen wird, sondern ein kräftiger, volksmässiger, vierstimmiger Chor, ganz geeignet, auch von grossen Massen sogleich erlernt, und zu starker Wirkung ausgeführt zu werden. Nämlich: die drey ersten Strophen, welche M.s Lied enthalten! Die vierte, nach M.s Tode hinzugesetzt und an ihn selbst gerichtet, fasst erst, in Dichtung und Musik, jene Strophen wieder auf, geht aber in die Apostrophe über, welche länger und, wie es der Inhalt wollte, sanfter ausgeführt wird. Das rühmenswürdige Stück ist in Stimmen gestochen, doch auch ein Klavierauszug mit unterlegtem Texte für die beygelegt, welche seiner bedürfen; denn eigentlich soll es ohne Begleitung gesungen werden. Wer diesen Auszug spielt und die Stelle S. 2, Syst. 5, Takt 1, zu leer und schwach findet, der erinnere sich, dass sie für zwey Tenöre und zwey Bässe im Chor bestimmt, und schon durch Lage und Gang der Stimmen so geboten ist. Von diesen ausgeführt, ist eben diese Stelle eine der kräftigsten und durchdringendsten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. N°. 9. 1829.

Recensionen.

Pharao, Oratorium in zwey Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Fr. Schneider. Klavierauszug vom Componisten. 74stes Werk. Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 5 Thlr. Chorstimmen (17¼ Bogen) 1⅔ Thlr.

Von G. W. Fink.

(Beschluss.)

Eine genaue Durchsicht der Partitur dieses Werkes hat uns äusserst begierig auf Anhörung desselben mit vollem Orchester gemacht, und wir freuen uns unter Anderm auch deshalb auf das diessjährige grosse Musikfest in Nordhausen, wo der Pharao zum ersten Male öffentlich zu Gehör gebracht werden soll, um so lebhafter, da wir diese Musik unter allen Schneider'schen Oratorien (das Weltgericht ausgenommen) für die vorzüglichste halten.

Die Einleitung drückt in einem schönen Larghetto Israels Klage aus, worauf in einem Allegro con fuoco Kampf mit äusserer Gewalt und Bitte um höhern Beystand geschildert werden, nicht ohne Anspielungen auf mancherley folgende Musiksätze, wie das jetzt mehr als je in Ouverturen zu geschehen pflegt. Der Gesang der vier Erzengel, Quartett ohne Instrumental-Begleitung, wird angemessen wirken, und das kurze Nachspiel leitet die Klage der Juden (Nr. 2) sehr zweckmässig ein. Das gebeugte, aber seine Schuld nicht anerkennende und darum mit Recht dumpf gehaltene Verzagen des geängsteten Volkes weiset Mirjam (Nr. 3) in einem kurzen Recitative zurecht, an welches sich Mosis tröstender Aufruf zum Vertrauen auf ihres Gottes Hülfe anschliesst (Nr. 4). So wie wir die Worte dieses Gesanges nicht zu den gelungensten im Gedichte rechnen konnten, eben so finden wir die Musik, der wir eine bedeutendere Kraft und Festigkeit wünschten, wie sie dem Manne Gottes gebührt. Sehr wohlgethan war es, dass der Componist die Hauptworte des Gesanges „Trau seinem Wort, er ist dein Hort!" in einem kurzen Chore hervorhob. Darauf (Nr. 5) kommt der Geist prophetischen Schauens über Mirjam. In einem begeisterten Andante con moto sieht die froh Ergriffene das Land der Verheissung, und auf Jehovah's Altären dampfen Opfer des Dankes. Ein sinnender Geist haucht der Wonne stillen Frieden zu, und Dichtung und Musik halten sich schön umschlungen. Man fühlt es, dass der Gesang den Muth Israels zu freudigem Lobe erheben muss, was der Chor (Nr. 6) um so eindringlicher vollbringt, je mehr durch den Trost der Herzen doch immer noch jenes schüchtern Gebeugte, in dem sie versunken waren, leise durchklingt. Vorzüglich schön ist der Gedanke, dass alle Streichinstrumente pizzicato gehalten sind, gleich den Harfen Israels. Nr. 7 lassen sich wieder die Stimmen der Engel, und zwar auf eine durch Melodie und Harmonie so eindringliche Art hören, dass dem Ganzen zu viel mangeln würde, wenn sie um irgend einer Rücksicht willen wegbleiben sollten. Gerade dieses Quartett muss von den Sängern sehr genau eingeübt werden, damit das Tactlose wohlgemessen im vollen Zusammenklange ausgeführt werde. Wenn wir rathen, es ja nicht zu schnell zu nehmen, so müssen wir, wenn auch nur um Weniger willen, noch hinzu setzen, dass „nicht zu schnell und schleppend" zweyerley ist. Das Eine würde so schlimm seyn, als das Andere. Nr. 9. Chor der ägyptischen Priester. Das Gebet an Osiris hebt mit einem Bassosolo an, dem sich mit fugirtem Einsatze der Chor anschliesst, der sich besonders gegen das Ende kräftig hebt. Schon öfter haben wir gewünscht, es möchten sich die verschiedenen Chöre, namentlich, wo Völker gegen Völker auftreten, durch cha-

rakteristische Haltung, entweder vermittelst eigenthümlicher Harmonie oder rhythmischer Verhältnisse, was überhaupt viel zu wenig beachtet wird, deutlicher, als es gewöhnlich geschieht, unterscheiden. Welche Erleichterung würde es dem Hörer bieten, welche anmuthsvolle Klarheit würde sich über das Ganze verbreiten, welche Schönheiten würden sich in mannigfaltigstem Wechsel der Erscheinungen für Geist und Sinn gleich erquicklich entfalten, wenn die Tondichter auf diese so nothwendigen Sonderungen etwas mehr halten wollten! Man sollte sich diess zu einer Hauptaufgabe, und in Oratorien aus vielen Gründen ganz besonders, machen. Uns scheint hier der Unterschied der Juden und der Aegypter im Musikalischen auch nicht deutlich genug. In Nr. 9 bricht Pharao's Zorn los in einer Arie, die eine starke Basstimme erfordert. Der zu rasche Wechsel des Inhaltes scheint der Musik zu grosse Schwierigkeiten aufgelegt zu haben, dass wir kaum glauben können, es werde dieses Stück einen guten Gesammteindruck hinterlassen. Doch gehört diese Arie zu jenen musikalischen Darstellungen, in deren genauer Schätzung man sich am leichtesten irren kann, hat man das Wirken derselben nur durch Beschauung sich vergegenwärtigt, sie hingegen noch nicht mit voller Kraft der Begleitung gehört. Wir geben also nur unser vorläufiges Urtheil, und werden nach Anhörung des Werkes darüber weiter berichten. Nr. 10. Mehala's brausender, Rache athmender Schmerz wird nur von einem starkstimmigen Sopran gut vorgetragen werden können. Feurig flammt der Gesang bis zu den Worten: Weg ist der Leichnam dort auf weichem Lager?« Hier mildert sich natürlich die Rachegluth: aber das sanft Schmerzliche ist nicht von dem Schaurigen durchweht, das Wehe dieses glühenden Mutterherzens, nach unserm Dafürhalten, auszeichnen müsste. Mit desto gewaltigerer Kraft greift der folgende Chor des ägyptischen Volkes ein. Die südliche Rachsucht Mehala's erfasst die Menge mit der Wildheit, die ihr, einmal dafür entflammt, eigen ist. Männer und Weiber wirbeln im buntesten Gemische immer leidenschaftlicher auf, und doch schwebt der ordnende Geist ruhig über dem brausenden Gewirre entzügelter Leidenschaft, und leitet die Wuth mit stillwirkender Kraft. Eben so schön, in ganz eigenthümlicher und doch sehr einfacher Haltung ist der kurze, sehr würdevolle Gesang Mosis (Nr. 12). Die darauf folgende Bitte Mirjam's und des Israeliten-Chores ist äusserst sanft und rührend, so dass ein Anderer, als ein Verstockter, wohl zur Umwandlung seines harten Sinnes sich bewogen fühlen könnte. Der kurze freudig dankende Schluss der Instrumente (All: maestoso), der auf Nr. 4 und auf den Ausgang der Ouverture hinweist, steht ganz an seiner Stelle, wenn einmal kein Finale, worin die verschiedenen Parteyen sich aussprechen, und den Knoten schürzen, gegeben werden sollte.

Der zweyte Theil wird mit einer kurzen Einleitung eröffnet, die im Allgemeinen sanfte Gefühle ausdruckt, ohne ein bestimmtes in die Handlung eingreifendes Bild zu veranlassen, man müsste denn die Anspielung auf Nr. 19 dafür nehmen wollen. Sie war jedoch nothwendig, weil ohne kurzen Instrumentalsatz der Sologesang der Erzengel nicht vortheilhaft gewirkt haben würde, um so weniger, da eben dieses Engel-Quartett weder dichterisch, noch musikalisch so bedeutend ist, als die vorigen. In Nr. 15 erschallt Israels Preisgesang „Lobsinget dem Herrn, dem starken Gott" u. s. w. sehr voll und kräftig. Die Art der Instrumentirung dieses Chores scheint dem Componisten zur Lieblingsart gewor den zu seyn, wenigstens wird sie nicht selten in ähnlichen Fällen von ihm gebraucht. Nr. 16, Duett zwischen Moses und Mirjam, bildet den Gegensatz zu dem Lobgesange des Volkes: nur dass wir eben in diesem Zusammenhange das hohe Geschwisterpaar nicht gern in die Klage über kaum gelöste Banden der Sclaverey ausbrechen hören, so weich und schön die Musik auch ist, einzeln betrachtet. Freylich hätte auch, fiele dieser Darstellungsgang weg, der Chor Nr. 17, welcher von Jenem bedingt wird, einem andern Gegenstande Raum machen müssen. Dieser hätte sich aber bey der Fülle der verschiedenartigen Interessen reichlich dargeboten. Wir geben jedoch mit Vergnügen zu, dass auch diese, uns nicht völlig zusagende, Fortschreitung des Inhaltes schon durch die Contraste, und noch mehr durch den guten Ausdruck derselben von nicht geringer Wirkung seyn wird. Der Chor ist sechsstimmig und trefflich durchgeführt. Nr. 18. Arie Thirza's. Allegro vivace b dur. Auf die Klage der Erinnerung an kaum entschwundene Trübsal folgt freudige Hoffnung, und man sieht leicht, wie dankbar eine solche Zusammenstellung für den Componisten ist. Die Arie ist brillant gehalten, und mischt neue und ältere Formen auf anmuthige Weise zu einem effectvollen Ganzen. Da das Stück vorzüglich durch Bewegung malt,

so hätten wir zu den Worten „was selbst des Geistes kühnstem Flug“ die Melodie nicht in der Senkung und das ganze Rhythmische hier belebter gewünscht. Die Stelle bis zu dem „Ziele“ dünkt uns trotz dem enharmonischen Uebergange gegen das Uebrige zu matt. — Zu einer solchen Bravour-Arie hätte freylich Mirjam keine Gelegenheit geboten. Man könnte uns also einwenden, dass eben diejenigen Einzelnheiten, die wir in Anlage und Führung des Gedichtes geändert wünschten, dem Tondichter zu sichtbare Vortheile brächten. Wir widersprechen dem nicht im Geringsten, fügen vielmehr noch hinzu, dass das Opfer, was der Dichter dem Musiker brachte, alles Lob verdienen würde, wenn wir uns nur überzeugen könnten, dass die dadurch bezweckte sinnliche Ruhrung, die freylich durch blosse Contraste am meisten und am leichtesten bewirkt wird, mit der innern, geistigen auch nur den oberflächlichsten Vergleich aushalten könnte. Wir bleiben daher bey unserer frühern Meinung: Der Dichter hat hier dem Musiker zu viel geopfert, obgleich wir recht wohl sehen, wie sehr er dadurch für ein zeitgemässes Wohlgefallen erfahrungsvoll gesorgt hat. — Nr. 19. Chor der Israeliten "Freyheit! Vaterland!" von ausgezeichneter Kraft und Schönheit. Es müsste uns Alles trügen, oder dieser Chor muss von der grössten allgemeinsten Wirkung seyn. Nr. 20. Das Recitativ ist mehr Ariosomässig und trefflich durchgeführt. Die geahnete Unglücksdrohung wird immer mehr zur Gewissheit bis zu dem Angstrufe Mehrer aus dem Volke: „Aegypter sind's! Entfliehet!“ Der Chor Nr. 21. Die Angst des Volkes, das keinen Ausweg sieht, ist durch das eilige Durcheinanderbrausen der Stimmen, so wie durch eine gewisse, sehr bezeichnende Unsicherheit in Führung des Harmonischen treffend geschildert. Endlich stürmt die Menge höhnend auf Moses ein, nur zu rhythmisch geregelt bis zu dem unisono, was wieder ganz der Lage der Dinge angemessen erscheint. Von hier bis zum Schlusse hebt es sich fortwährend, wenn wir S. 105 des Klavierauszuges die Wiederholung der Worte „Gräber nicht Aegypten“ uns gestrichen denken, und dafür etwa die Verknüpfung so gestellt annehmen:

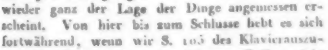

Dadurch, meinen wir, würde nicht nur dem etwas zu Gedehnten abgeholfen, sondern es würde auch durch den gegen das Dagewesene veränderten rhythmischen Gang der Situation ein erhöhetes Leben zu Theil. — Natürlich überlassen wir unsere [illegible] Andeutung dem nähern Ermessen des Componisten, dem es jetzt noch frey gelassen ist, sich für das Eine oder das Andere zu bestimmen. Nr. 22. Pharao bietet den Israeliten Frieden und Aufnahme in das Land, das einst ihre Väter errettet. Erzwungene Ruhe und entschlossener Sinn sind gut vereint, was eben nicht leicht ist. Daran schliesst sich Drohung, die wir kräftiger wünschten, besonders von den Worten an: „Ob dir die Palme grünt“ u. s. w. Die ganze Bewegung scheint uns nicht heftig genug. Die Antwort Pharao's hätten wir lieber ganz weggelassen gesehen; sie hält die Handlung, die Raschheit fordert, ohne Grund auf. Den durch den Mund Mosis ausgesprochenen Befehl verachtend, rufe er gleich, wie es in Nr. 23 geschieht, seine Schaaren zum Kampfe. Moses spricht den Fluch über den Verderber. Die Aegypter stimmen den Schlachtgesang an, der durch charakteristische Begleitung sich gut vom darauf folgenden sechsstimmigen Bittgesange der Israeliten absondert. Nach einiger Durchführung des Letztgenannten tritt abermals der Chor der ägyptischen Krieger im Unisono hinzu, der später dreystimmig wird und mit Unisono wechselt. Dagegen ist aus dem sechsstimmigen Gesange der Israeliten ein vierstimmiger geworden, was wir nicht unter unsere Wünsche rechnen können, am wenigsten, da er nach dem Schweigen der Aegypter wieder sechsstimmig eintritt. Plötzlich wird die ungestüm wogende Masse still, die Pauke wirbelt einige Tacte allein, Trompeten und Posaunen lassen in gehaltenen Accorden sich hören, Moses verkündet seinem Volke des Herrn Gebot, dann tobt Pharao's Grimm von Zermalmung, und der Chor des erschrockenen Volkes flieht bald vierstimmig, bald [illegible]stimmig (welchen Stimmenwechsel wir nicht angemessen finden) zu dem mächtigen Helfer. Hier wäre dem Moses (der einem Tenore zugetheilt ist) eine Donnerstimme zu wünschen, und dem betenden Chore das kurzere Liapelu. Dann beginnt ein più moto mit den Bässen, zu deren eilender Bewegung sich bald Violinen u. s. w. gesellen. Das Volk Israels flieht dem Meere zu. Hier finden wir es nun angemessener, wenn die Freude der Aegypter über Israels Furcht früher eintrete, als der ruhig vertrauende Gesang der Kinder Abrahams. Des Herrn Macht hilft den Bedrängten, das Weh des Schreck-

kens erfasst die Freude der Verderber, und Angst durchdröhnt das Herz der Verfolger. In fortlaufenden, meist verminderten Septimen-Accorden naht der Wogen fernes Rauschen, und Entsetzen wogt in ihnen heran; umsonst flehen die Erschrockenen ihre Götzen an, Angst des Todes umgarnt sie, während das errettete Volk die Macht des Ewigen singt; „Du führest die Donner in den Wolken hoch her, und spottest der bebenden Lanze!“ Ein più moderato in e dur macht dankend den Uebergang in den Schlusschor Nr. 24, und leitet in c dur $\frac{4}{4}$, welcher Preisgesang mit jubelndem Hallelujah das Werk krönt.

Von dem Klavierauszuge ist, wie es sich schon von selbst versteht, da er vom Componisten selbst verfertigt worden ist, Zweckmässigkeit, guter Druck, sehr schönes Papier und Correctheit zu rühmen, bis auf äusserst wenige und zwar geringe Fehler, von denen nur ein einziger, als der wichtigste, bemerkt werden mag, S. 82, Tact 7 der ersten Noten-Linie, wo d statt f gesetzt werden muss. Die wenigen Unrichtigkeiten in den gedruckten Stimmen sind bereits verbessert. Der Preiss ist wohlfeil, der Druckbogen der Stimmen kostet 2 Gr. Das Werk ist dem Herrn Wilh. Aug. Franke, königl. Landrath, Oberbürgermeister der Stadt Magdeburg u. s. w. gewidmet, was wir billig und löblich nennen müssen, da der verehrte Mann auch um Gründung und Beförderung der Musikfeste an der Elbe sich bedeutende Verdienste um Verbreitung unserer Kunst erworben hat, und anerkennender Dank uns viel zu erfreulich ist, als dass wir ein solches Zeichen desselben hier mit Stillschweigen übergehen könnten.

C. W. Fink.

Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik.

Von A. F. Häser.

(Beschluss.)

Zwey Haupteinwürfe sind es, die man gegen die gleichschwebende Temperatur (z. B. bey Tasteninstrumenten) macht: 1) es werde den Dur- und Molltonarten, die bey ungleich schwebender Temperatur einen eigenen Charakter erhielten, dieser genommen, und es herrsche nun in allen eine charakterlose Einförmigkeit. 2) Es sey unmöglich, alle Quinten so gleichförmig zu stimmen, dass eine jede genau um den zwölften Theil des sogenannten pythagorischen Komma's 524288:531441 (s. oben die Quintenberechnung) unter sich schwebe. — Gegen 1) lässt sich folgendes sagen: der eigene Charakter, den eine Tonart durch mehr oder weniger Reinheit ihrer Stufen erhält, kann allerdings sehr bemerkbar und hervorstechend werden, auf keine Weise aber Wohlgefallen erregen. Es ist daher nur verdienstlich, wenn man einer solchen Tonart diesen ihren widrigen Charakter nimmt, und sie zur charakterlosen aber wohlgefälligen und wohlklingenden umwandelt. — Der Einwurf 2) ist nicht so, wie 1) aus der Luft gegriffen, oder vielmehr gegen allen gesunden Sinn aufgestellt, aber er trifft nicht allein die gleich schwebende Temperatur, sondern weit mehr jede Art der ungleich schwebenden Temperatur. Denn bey einer solchen gleichförmigen Vertheilung der Abweichung der Intervalle von ihrer canonischen Reinheit ist es ausserordentlich viel leichter, das Gehör an das, was recht ist, zu gewöhnen, als bey dem willkürlichen mehr oder minder in dieser oder jener ungleich schwebenden Temperatur, um so mehr, als man dort, wo alle Töne eine geometrische Progression bilden, Hülfsmittel für die möglichst gleichförmige Vertheilung der Abweichung der Quinten hat, die hier gänzlich fehlen. Man stimmt nämlich jede Quinte ein wenig niedrig, unterhalb schwebend, und jede grosse Terz etwas scharf — stimmt c und dazu möglichst rein die Octave c', hierauf möglichst gleich c:e, e:gis, gis (as):c'. Nun gibt sich leicht g, da man c e g zusammen hören kann, desgleichen h durch die Accorde e gis h, e g h, dann dis' durch gis h dis, gis his (c) dis', ge dis' (es) u. s. w. Hörbare Fehler im Stimmen bemerkt man auf solche Weise sehr leicht, und kann sie bald verbessern, da man jeden Ton immer auf mehre Arten durch andere Töne prüfen kann, was bey einer ungleich schwebenden Temperatur nicht so gut und nicht so oft angeht. Ist es so dem Stimmer gelungen, die möglichst vollkommene Nachgiebigkeit gegen die von der Natur auferlegte Nothwendigkeit des Temperirens zu erreichen, so beträgt die Verschiedenheit einer so temperirten Quinte den zwölften Theil des pythagorischen Komma's 524288: 531441 und dieser Unterschied ist so unmerklich, dass er durch Ungeschicklichkeit des Stimmers bey dem einen oder dem andern Tone selbst zum Doppelten anwachsen dürfte, ehe ein geübtes, scharfes Gehör unangenehm dadurch berührt würde. In

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05403/064

den ungleich schwebenden Temperaturen dagegen gibt es Quinten, wie z. B. 27:40 die um $\frac{1}{14}$ des pythagorischen Komma's unter sich schweben, ja es gibt sogar, was noch viel schlimmer ist, über sich schwebende Quinten.

Denken wir uns nun unser Tonsystem nach den hier nur angedeuteten, später weiter auszuführenden Gesetzen der gleichschwebenden Temperatur gebildet, so hat dasselbe die bewundernswürdigste, einfachste Gestalt, und es wird keiner Forschung gelingen, etwas Besseres und Brauchbareres ausfindig zu machen. Denn wir brauchen weiter nichts, als eine Eintheilung der Octave in zwölf einander gleiche kleine Stufen, auf deren jeder eine Dur- und Molliton-Leiter beginnen kann, die sich von jeder andern Dur- und Molliton-Leiter nur nach Höhe oder Tiefe unterscheidet, in Ansehung der Verhältnisse ihrer Tonstufen aber mit ihr gleich ist — und die aus dem Dreyklange eines Grundtones und dem, diesem zunächst verwandten Dreyklängen auf der Quarte und Quinte entwickelt werden kann. — Alles dieses findet in keiner ungleich schwebenden Temperatur völlig Statt, und es ist sogar der Fall denkbar, dass ein Musikstück, an einem Orte nach der einen ungleichschwebenden Temperatur vorgetragen, eine Wirkung hervor bringe, die sehr verschieden von der an einem andern Orte sey, wo man eine andere Temperatur hat.

Es mögen hier vier ungleichschwebende Temperaturen von Euler, Anonymus (wahrscheinlich Marpurg), Keppler und Kirnberger stehen, zur Raumersparniss aber nur in verbundenen ganzen Zahlen, aus denen sich jedoch alles Nöthige durch leichte Rechnungen ergibt.

	Euler.	Anonymus.	Keppler.	Kirnberger.
c =	384	1440	3840	7776
cis (des) =	400	1500	4050	8192
d =	432	1620	4320	8748
dis (es) =	450	1728	4608	9216
e =	480	1800	4800	9720
f =	512	1920	5120	10368
fis (ges) =	540	2025	5400	10935
g =	576	2160	5760	11664
gis (as) =	600	2250	6075	12288
a =	640	2430	6480	13041
ais (b) =	675	2560	6912	13824
h =	720	2700	7200	14580
c' =	768	2880	7680	15552

Die gleichschwebende Temperatur verlangt, dass c:cis (des) = cis (des):d u. s. w. Es ist daher die Aufgabe zu lösen, zwischen den beyden Verhältnisszahlen der Octave 1:2 eilf Mittelglieder einzuschalten (interpoliren), welche mit den beyden äusseraten 1 und 2 eine geometrische Progression bilden.

Setzt man $1:x = x:2$, wo x = fis (ges), dann $1:y = y:y^2 = y^2:2$, wo y = e, y^2 = gis (as) so erhält man

$$x = \sqrt[2]{2} = 1{,}41421356$$

$$y = \sqrt[3]{2} = 1{,}25992105$$

$$y^2 = \sqrt[3]{2^2} = \sqrt[3]{4} = 1{,}58740105$$

und mit Hülfe dieser Zahlen ist es möglich, alle übrigen in einer Octave liegenden Töne zu berechnen, da sich aus

c und fis ergibt dis
fis - c' - a
e - a - d
a - d - cis u. s. w.

aber die Rechnung ist sehr weitläufig und mühsam, ja sogar ohne besondere Kunstgriffe nur auf wenige Decimalbruchstellen genau. Der Anfang und die Andeutung der Rechnung steht nur hier, um überhaupt die Möglichkeit derselben auf diesem Wege zu zeigen. Sehr viel leichter und genauer rechnet man mit Hülfe der Logarithmen. Es soll seyn

$$\doteqdot c, cis, d, dis \ldots\ldots c'$$

$$\doteqdot 1, \sqrt[12]{2}, \sqrt[12]{2^2}, \sqrt[12]{2^3} \ldots\ldots 2$$

d. i. $\doteqdot 1, \sqrt[12]{2}, \sqrt[6]{2}, \sqrt[4]{2^3} \ldots\ldots 2$

Logarithmisch:

$$\log 1, \tfrac{1}{12}\log 2, \tfrac{1}{6}\log 2, \tfrac{1}{4}\log 2 \ldots \log 2$$

Es ist $\log 2 = 0{,}3010300$

$$\tfrac{1}{12}\log 2 = \frac{\log 2}{12} = 0{,}0250858\tfrac{1}{3} = \log 2^{\frac{1}{12}} = \log \sqrt[12]{2}.$$

Dieses Logarithmen 1, 2, 3 .... zwölffaches gibt (da $\log 1 = 0$) die Logarithmen für die Schwingungszahlen, welche den Tönen cis, d, dis . . . zugehören. Da die Schwingungszahlen sich umgekehrt verhalten, wie die Saitenlängen, so hat man diese, wenn man jene von unten herauf liest; und um $c = 1{,}000000$ zu haben, darf man nur alle Schwingungszahlen mit 2 dividiren. Es ist also dann die Saitenlänge gleich der Hälfte der Schwingungszahl der Ergänzung eines Intervalles zur Octave.

In dem angehängten Register werden der Grad der Bewegung, in welchem die Beyspiele vorgetragen, und die Stimmen, welche dazu gewendet werden sollen, angegeben. Es wäre aber bequemer, wenn beydes gleich über die Beyspiele selbst gesetzt worden wäre.

Von dem Verleger kann man weit weniger Rühmliches sagen, als von dem Verfasser. Er versprach gutes Papier, Wohlfeilheit und Korrektheit. Statt dessen — was bey einem *solchen* Werke um desto unerläßlicher ist — giebt er ganz grauses Papier, sehr vitiösen Druck, elende Notentypen, und nimmt einen Thaler acht Groschen für 32 Quartseiten Text und 58 Quartseiten Noten. Es würde also wohl größtentheils an ihm liegen, wenn dies gründliche Werk nicht allgemein verbreitet, und der Nutzen, der dadurch gestiftet werden könnte, nicht gestiftet würde.

Nachrichten.

Geschichte der musikalischen Anstalten in Amsterdam.

(Fortsetzung.)

Ehe Mad. Lange die Oper von neuem belebte, mußte man den Mangel eines wirklich grosen Konzerts in einer so volkreichen Stadt desto unangenehmer empfinden. Zehn bis zwölf Musiker traten zusammen und versuchten durch eine zu errichtende Subscription jenem Mangel abzuhelfen. Ihr Verfahren dabey war zu seltsam, als daß ich es nicht anführen sollte. Sie machten unter einander aus, wer die Vortheile und Nachtheile des Instituts theilen wollte, unter diese zehn Subscribenten zusammenbringen *i* je weiter er diese Zahl vermehren könnte, desto mehr Vortheile wurden ihm zugestanden.] Dies war richtig spekuliert. Man gab sich Mühe und gar bald war man durch Subscribenten gedeckt. Nur diese hatten Zutritt, und zwar gegen sechs holländische Dukaten für 20 auf einander folgende Konzerte, wo aber jeder einige Damen ohnentgeldlich mitbringen konnte. Reisenden und nicht Einheimischen wurden einzelne Billets zu 1 Gulden gegeben. Man miethete das deutsche Theater, wo des Sonntags, (an welchem keine Vorstellungen seyn dürften) das Konzert gegeben werden sollte. Hr. Schmitt dirigirte das Orchester, die Opernsänger und Sängerinnen besetzten die Gesangstücke, die hiesigen Musiker wurden zahlreich engagirt, mit ihnen verbanden sich mehrere geschickte Liebhaber, und so brachte man ein ganz vortreffliches Orchester von beynahe 100 Personen zu Stande, denen in dem kleinen Hause Raum zu schaffen, eine recht artige Vorrichtung des Theaters gemacht war. Zu Anfange des Winters 1797 begann das Konzert. Nach hiesiger Weise, jeder gesellschaftlichen Verbindung ein Motto, als Unterscheidungszeichen, vorzusetzen, gab man dieser die Benennung: *Eruditio musica*. Die Musik — bey weitem vorzüglich aber die Instrumentalmusik — wurde mit einer Kraft, Genauigkeit und Delikatesse, unter der Borigen und doch nicht anmaßenden Direktion des Hrn. Schmitt gegeben, daß auch der strengste Kenner hier volles Genüge fand. Keine Sinfonie wurde eher aufgeführt, bis man sich in den sehr kritischen Proben (die immer mit dem vollen Orchester gehalten wurden) bis zu jenen Eigenschaften einer guten Produktion hindurch gearbeitet hatte. Sonderbar ist es, daß je schwieriger eine Sinfonie war, (wie z. B. die Mozartischen in *C dur*, Op. 38., und in *g moll*, Op. 45.) desto feuriger, kraftvoller und tadelloser wurde sie ausgeführt. Schade, daß der Gesang, wie jetzt an so vielen Orten, besonders auch in Deutschland — hier gleichfalls zurückblieb. Es fehlte an wirklich guten Solo-Sängern, und die Ensemble's und Chöre aus Opern entschädigten dafür doch nicht ganz. Als endlich Mad. Lange kam, half sie auch diesem Mangel ab, und so erhielt sich das Institut den ganzen folgenden Sommer hindurch.

Doch wie hätte ein so gutes, und auch vom Publikum so begünstigtes Institut, wie dies Konzert und die nunmehrige deutsche Oper war, lange ohne Neid und Verfolgung bleiben können! Im Haxlot sang das *niederdeutsche* (oder hol-

Töne.	Schwingungszahlen.	Saitenlängen.
c	1,000000	1,000000
cis (des)	1,059462	0,943874
d	1,122461	0,890898
dis (es)	1,189207	0,840896
e	1,259920	0,793703
f	1,334839	0,749153
fis (ges)	1,414213	0,707106
g	1,498306	0,667419
gis (as)	1,587407	0,629960
a	1,681793	0,594603
ais (b)	1,781797	0,561235
h	1,887748	0,529731
c'	2,000000	0,500000

Die Absicht dieses Aufsatzes war, zu zeigen, dass unsere jetzige Musik (unter der oben aufgestellten nothwendigen Bedingung, Harmonie der Natur von Harmonie der Kunst zu unterscheiden) in den Gesetzen der Akustik, in der Natur begründet sey, und sich daher wohl wissenschaftlich behandeln lasse. Um diess zu zeigen, benutzte ich die Resultate, welche sich aus dem Monochord und der darauf gestutzten Rechnung ergeben. Auf solche Weise musste ich den wichtigsten Theil der Canonik abhandeln. Vieles aber aus dieser Lehre (die arithmetische und harmonische Proportion, die harmonische Addition und Subtraction, die Verbindung mehrer Verhältnisse, die Entwickelung der canonisch reinen Verhältnisse aller Intervalle, so wie vieler alterirter, d. h. etwas erhöhter oder erniederter in den mancherley ungleich schwebenden Temperaturen, die Berechnung mehrer sich dadurch ergebender Kommata, die zur Uebersicht des ganzen Wesens der Canonik nöthigen, aber noch nicht berechneten Decimalbruchtafeln u. a. m.) muss ich übergehen, wenn ich nicht meinen nähern Zweck in einen allgemeinen verwandeln, und eine Uebersicht der ganzen Canonik schreiben will. Das aber behalte ich mir für andere Zeit und andern Ort vor, und verweise indess diejenigen Leser, welche die ganze Canonik kennen lernen wollen, auf Chladni's gedrängte Abhandlung derselben in seiner Akustik, auf Marpurg's zwar etwas veraltete, aber im Wesentlichen immer noch recht brauchbare theoretische Musik, und auf Türk's Temperaturberechnungen, welches Werk demjenigen sehr lehrreich werden kann, der über die etwas weitschweifige Art des Vortrages sich hinweg zu setzen vermag.

Weimar. *A. F. Häser.*

Nachrichten.

Weimar, im Januar 1829. Unser Theater blieb wegen der Landestrauer von der Mitte Juni bis Ende September geschlossen, und auch in der zweyten Hälfte des November fanden wegen des Todes I. M. der Kaiserin von Russland, Mutter unserer regierenden Frau Grossherzogin K. H. keine Vorstellungen statt. Mit dem 1sten December hörte die Direction des Hrn. Kammersängers Stromeyer auf, der die erbetene Entlassung als Oberdirector, und seinen Abschied als Sänger (mit der ihm schon früher zugesicherten Pension) erhielt, da seine Forderungen es nicht gestatteten, einen Contract mit ihm als Sänger zu schliessen. — Frau von Heygendorf (Jagemann) ist seit Mitte Juni d. J. nicht mehr beym Theater. — Seit dem 1sten December stehen das Theater und die Kapelle, als Institute des Hofes, wie es am natürlichsten ist, unter dem Hofmarschallamte. Intendant ist der Oberhofmarschall Freyherr von Spiegel, von dessen Einsicht und Geschmack bey seiner grossen Liebe zur Kunst, und bey seiner bewundernswerthen Thätigkeit wir nur Gutes für unser Theater zu erwarten haben. Die Geschäfte der Oper leitet unser trefflicher Kapellmeister, Hr. Hummel, das Scenische aber besorgt der Regisseur der Oper, Hr. Laroche, der sich seit Jahren schon bey allen seinen künstlerischen Leistungen mit Recht des höchsten Beyfalles erfreut. Regisseur des Schauspieles ist Hr. Durand, von dem wir uns unter den jetzigen günstigeren Verhältnissen nur Lobenswerthes versprechen dürfen. Für die Oper wird ein erster ernsthafter Bass und eine erste Sängerin neu engagirt werden, und auch das Schauspiel wird einige neue Mitglieder erhalten. Indessen werden die bey der Oper entstandenen Lücken kaum merklich, da Hr. Franke ein Paar erste Bassparticen sehr brav gesungen hat (sein Spiel war immer sehr gut), und gute Opern genug da sind, deren Besetzung gar keine Schwierigkeiten macht, zumal da die neue Direction die höchst lobenswerthe Absicht zeigt, auch Anfängern zuweilen Gelegenheit zu geben, ihre Talente zu entwickeln. So ist Demois. Hey, die im vorigen Winter die Partie der Agathe im *Freyschütz* recht gut gegeben hatte, jetzt in der kleinen Partie der Albertine im Geheimniss aufgetreten, und hat dann die bedeutende Rolle der Thisbe in Aschenbrödel mit vielem Beyfalle

ausgeführt. Ihre schöne Stimme wird bey weiterm Studium immer mehr gewinnen, und bey fernerer Uebung wird auch ihr Spiel, das recht anständig und gut, aber freylich noch etwas befangen ist, freyer werden. Wir hoffen, jetzt öfter Gelegenheit zu haben, ihrer Leistungen mit Lob erwähnen zu können. — Demois Kladzig hat als Röschen in der Oper *Rosette, das Schweizermädchen*, von Bierei, und als Frau von Schlingen in den *Wienern in Berlin* bewiesen, dass sie für solche Rollen, deren Hauptsache das Spiel ist, und die nur leichten, graciösen Gesang verlangen, sehr brauchbar werden wird. Uebrigens gewinnt die Stimme der Dem. K., die noch sehr jung ist, vielleicht mit der Zeit an Fülle, und dann eignet sie sich bey ihrem Umfange, Metall und ihrer beträchtlichen Geläufigkeit auch für grössere Gesangpartieen, da Dem. K. gut musikalisch zu seyn scheint.

Im October und November gab man (noch unter der vorigen Direction) folgende Opern und Stücke mit Musik: *Moses*, von Rossini, dreymal, *Euryanthe*, *Zauberflöte*, *Graf von Gleichen*, *sieben Mädchen in Uniform*, *Wilhelm Tell*, *Götz von Berlichingen* — im December aber (unter der neuen Direction) *Rosette* zweymal, *Maurer*, *Aschenbrödel*, *Geheimniss*, *Schülerschwänke*, *Wiener in Berlin*, *beyde Sergeanten*, *Egmont* (mit Ouverture, Entreacte u. s. w. von Beethoven) und ein komisches Ballet: *der ländliche Morgen*, das trotz unserer höchst beschränkten Kräfte für den Tanz, doch ganz artig ausgeführt wurde, und reichlichen Beyfall fand. Eine Gesellschaft Tyroler sang im October in den Zwischenacten und jodelte. Man hört so etwas einmal gern — viel mehr lässt sich eben nicht darüber sagen.

Neu waren *Moses* von Rossini, und *Rosette* von Bierei, und fast neu der *Graf von Gleichen* von C. Eberwein. Ueber die letzte Oper ist bey ihrer ersten Aufführung (J. 1824. Nr. 26.) ausführlich berichtet worden. Die Rossini'sche Oper *Moses*, deren Handlung sehr wenig Interesse gewährt, und deren Musik neben einzelnem Schönen sehr viel Schlechtes, ja Unsinniges enthält, gefiel nicht, und ist nun glücklicherweise auf immer von unserm Repertoir verschwunden. *Rosette*, eine heiter und ergötzlich durchgeführte komische Oper von Bretzner und Bierei, gefiel sehr, sowohl wegen der Handlung, als wegen der angenehmen und dem Sujet angemessenen Musik. Dass man solche und ähnliche ältere Opern, wenn sie in ihrer Art wirklich gut sind, wieder hervorsucht, ist sehr zu loben, da in neuester Zeit fast gar keine komische Oper in Deutschland geschrieben wird. Wahrscheinlich kommen später mehre dergleichen an die Reihe, welche das Publicum gewiss dankbar aufnehmen wird, da es in dieser bewies, es wisse auch Leichteres und Einfacheres an seinem Platze gehörig zu würdigen.

Ich komme jetzt zu den musikalischen Aufführungen, deren traurige Veranlassung der am 14ten Juni in Graditz bey Torgau erfolgte Tod unsers Grossherzogs, Carl August K. H. war. Bey dem Begräbnisse des höchstseligen Fürsten am 9. Juli wurde während des Trauerzuges von der Hofkirche bis zur fürstlichen Gruft der Choral: „Jesus meine Zuversicht" von einem starken Chore gesungen, zwischen dessen Strophen ein Trauermarsch von Beethoven, für Blasinstrumente arrangirt, von der Grossherzogl. Kapelle geblasen, und ein wirkungsvoller Trauermarsch von Hrn. Militär-Musikdir. Theuss von den Militär-Instrumenten ausgeführt, abwechselte. In der Gruft selbst sangen acht Solo- und Chorsänger des Theaters einen rührenden und erhebenden Gesang für vier Männerstimmen mit Begleitung von vier Hörnern, componirt von Hummel. Der Trauerzug begab sich nach vollendeter Einsenkung des Sarges in die Haupt- und Stadtkirche, wo bey der kirchlichen Todtenfeyer das Requiem von Cherubini aufgeführt wurde. Tags darauf wurde in der katholischen Kapelle ein Requiem von Stadler gegeben.

Am folgenden Sonntage bey Gelegenheit der eigentlichen Gedächtnissrede des verehrten geschiedenen Landesherrn wurde in der Hauptkirche eine Cantate von Riemer und C. Eberwein aufgeführt. Von den übrigen Feyerlichkeiten an den Tagen der Trauer haben andere Blätter gemeldet.

Am 16ten August hörten wir zur Feyer der Huldigung des jetzt regierenden Grossherzogs Carl Friedrich K. H. ein feurig und glänzend gearbeitetes „Te deum laudamus" von Hummel.

Von anderen Kirchenmusiken hörten wir in den drey letzten Monaten des Jahres (in den drey vorhergehenden Monaten war wegen der Landestrauer keine Musik) Cantaten von Mozart und Naumann, Motetten (4, 5, 6 und 8stimmige mit Begleitung) von Schicht, Haydn, Romberg, ein geistliches Lied von C. Eberwein, und ein Hymne von Kunzen.

Der Organist, Hr. Hesse aus Breslau, gab am 4ten October zum Vortheil des Frauenvereines ein

Orgelconcert, in dem er die (auch im Druck erschienene) von ihm für die Orgel bearbeitete Fuge aus Mozart's Requiem, eine Fuge von J. S. Bach, eine Phantasie und Fuge eigener Composition, zwey ausgeführte und canonisch bearbeitete Choräle, Variationen von Vogler, und eigene Variationen über „God save the king" spielte, und sich als einen sehr tüchtigen Orgelspieler zeigte.

Die Erholungsgesellschaft veranstaltete bey der Einweihung eines neuen Gebäudes in ihrem Garten ein Concert, das ausserordentlichen Beyfall fand. Man gab die Ouverturen aus *Don Juan* und *Johann von Paris*, Hr. Hofm. Franke d. j. blies ein Concertino für die Klarinette von C. M. von Weber, Dem. Schmidt sang Variationen über „das klinget so herrlich" und mit Hrn. Moltke das Duett aus *Don Juan* „Fuggi crudele, fuggi" und Hr. Kapellmeister Hummel spielte eine Phantasie.

Mit dem neuen Jahre werden wöchentlich vier Vorstellungen im Theater seyn, und deshalb und bey der ausgezeichneten, jetzt schon merklichen Thätigkeit der neuen Direction wird daher mein nächster Bericht hoffentlich reichhaltig ausfallen. Welche Opern aber zunächst zur Aufführung kommen werden, ist im Publicum noch nicht mit Sicherheit bekannt.

Vermischtes.

Wien. (Auszug aus einem Schreiben vom 21sten Februar.)

Die vor acht Tagen hier angekommene Sängerin Pasta macht in der musikalischen Welt grosses Aufsehen. Zu sechs Vorstellungen, die sie im Kärnthnerthortheater geben wird, sind trotz der bedeutend erhöhten Preise keine Logen und Sperrsitze mehr zu haben. Montag (24sten Febr.) ist die erste Vorstellung. Vorher eine musikalische Akademie gewöhnlicher Art; und dann der letzte Act der Oper: *Romeo und Julie* von Zingarelli. In den folgenden Darstellungen wird sie ebenfalls nur Scenen aus italien. Opern geben. — Das Nähere darüber erwarten wir nächstens von unserm geehrten Herrn Correspondenten.

Kurze Anzeigen.

Lenore, Liederspiel in drey Abtheilungen von Carl von Holtei, in Musik gesetzt von K. Eberwein. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Verlag und Eigenthum von Trautwein in Berlin. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ueber diess Liederspiel als Theaterstück können wir nicht urtheilen: wir kennen es nicht von der Bühne her, und nur die Gesänge sind gedruckt; es soll aber in Berlin viel Glück gemacht haben. Das ist leicht zu glauben: es ist ganz auf Preussen, besonders auf Berlin berechnet, und vorzüglich auf Militair-Sinn und Militair-Geschmack. Dergleichen Nationelles und Oertliches so gut zu treffen, und so gut auszuführen, wie es hier vom Dichter und Componisten getroffen und ausgeführt worden ist, hat immer seinen Werth, und verdient einen um so lebhaftern Dank, von je kürzerer Dauer er zu seyn pflegt. Das Ganze der Musik zu dieser Lenore besteht aus der Ouverture, einem kürzen Instrumentalsatze zur Einleitung des zweyten, einem desgleichen zur Einleitung des dritten Actes, und aus zwölf Liedern oder anderen kurzen Gesängen, für eine Stimme, oder für ein Paar Stimmen, zu denen einigemal der Chor tritt. Jene Instrumentalsätze schreiten nicht über die Gattung hinaus, erfüllen sie aber vorzüglich gut, durch Musterkeit, Popularität, und überhaupt ein angemessenes, leicht ansprechendes Wesen. Die Gesänge sind, kaum mit einigen Ausnahmen, volksmässig und in mehren erkennt auch der Nicht-Berliner und Nicht-Preusse gute oder doch nicht üble, zum Theil von Alters her beliebte Volks-, besonders Militair-Melodieen. (Auch „der alte Dessauer" figurirt hier, wie billig.) Ob die anderen uns unbekannten, auch aus dem Munde des Volkes, oder ob sie von Hrn. E. erfunden und diesem in den Mund gelegt worden sind, können wir nicht wissen: wohl aber, dass, wenn das Letzte der Fall seyn sollte, es ihm damit gelungen ist. Und so ist wirklich hier geleistet, was man zu erwarten berechtigt ist; denn dass es bey solchen Unterlegungen mit Declamation und Accentuation immer genau genommen sey u. d. gl., das wird man wohl nicht erwarten. Auch kann ja beym Vortrage eben solcher Stücke in dieser Hinsicht leicht nachgeholfen werden. Einige der Lieder, wie Nr. 3, müssen sich von der Bühne sehr possierlich ausnehmen: than sie es doch schon am Klaviere! —

Preise Jerusalem den Herrn u. s. w. Motette für vier Singstimmen, mit Begleitung von zwey

Clarinetten, zwey Trompeten, zwey Hörnern und Basposaune, in Musik gesetzt von Joh. Ludw. Böhner. 64stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Im einfachen, wirklich kirchenmäßigen Motettenstyle. Zwey kurze, ziemlich kräftige Sätze. Der Chorgesang und die Begleitung ohne alle Schwierigkeit, in Partitur gestochen. Der zweyte Satz eine populair gehaltene Fuge. Die Instrumental-Begleitung verstärkt allerdings den Effect, doch kann sie auch weggelassen werden, wenn man nur in folgenden zwey Stellen wenige Noten der Basposaune dem Singbasse unterlegt; nämlich so: S. 2, T. 5.

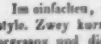

u. Tact 6.

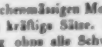

Wir erwähnen diese nur für Cantoren oder Chorführer kleinerer Städte, für die sich übrigens diese Motette sehr gut eignet, die aber jene Instrumente nicht immer zur Hand haben. Die erste halbe Note des Soprans, S. 2, T. 4. muss E statt D, und das zweyte Viertel des Basses, S. 4, T. 4. A statt F heissen.

Archiv für das practische Volksschulwesen — — von Heinr. Gräfe. Jena, 1828. Ersten Bandes zweytes Heft, und zweyten Bandes erstes Heft.

Wir haben das erste Heft dieser für das Beste der Volksschulen vielfach nützlichen Unternehmung in Nr. 26 des vorigen Jahrganges mit gebührendem Lobe angezeigt, und freuen uns, von Neuem Gelegenheit zu finden, Volkslehrer auf das Buch aufmerksam machen zu können. Es wird hier nämlich Seite 143—200 ein methodischer Leitfaden für den ersten Gesangunterricht von K. Schade, Lehrer in Halberstadt, mitgetheilt, der manches Eigene hat, und von einem denkenden Manne sorgt, dessen Darstellung immerhin von Nutzen ist, gesetzt auch, dass man nicht in allen Stücken seiner Unterrichtsfortschreitung mit ihm einverstanden seyn könnte.

Man hat vor Kurzem eine allgemeine Methode des Unterrichts auch in musikalischer Hinsicht gewünscht: wir gehören nicht unter diejenigen, die es beklagen, dass wir bis jetzt noch keine solche besitzen; auf Universal-Medicamente halten wir nicht viel, es wäre denn Mässigkeit und Bewegung, und im Unterrichte Ordnung und Fleiss gemeint. Die übrigen Heilmittel mögen sich nach den verschiedenen Bedürfnissen richten. Wie aber der Eine hilft und wie der Andere, das lese man mit gehöriger Aufmerksamkeit, und halte es mit seiner Weise zusammen, ob man etwas daraus zur Verbesserung seiner eigenen Thätigkeit lernen möge. So ist es in der Ordnung, und das ist auch die Art aller derjenigen, die nicht faul noch überklug sind.

Wenn nun Herr Schade in seiner Vorbemerkung meint: „Für die Elementar- oder Volksschule reicht die Ziffer, als Tonzeichen, nicht allein völlig aus, sondern sie ist auch wohl der Note vorzuziehen," so können wir nicht seiner Meinung seyn. Man will und soll selbst auf dem Dorfe Kirchensänger ziehen; mehre unter den Schülern haben solche Anlagen für Musik, dass Notenkenntniss schlechthin nothwendig wird; die Notenschrift kann eben so leicht, als die Zifferschrift, als Tonzeichen beygebracht werden u. s. w. Dennoch sind auch die Bemühungen, die ersten Anfänge der Singkunst nach Ziffern zu lehren, nicht ganz unnütz gewesen, ja Manches aus dieser Methode liesse sich sehr vortheilhaft mit dem Notenunterrichte verbinden, was wir dem Bedenken jedes Befugten anheim stellen müssen, zufrieden den Gedanken angeregt zu haben.

Der Gang des Leitfadens selbst ist folgender: Der Schüler singt einen Ton mit der Sylbe *la* nach, wobey der Lehrer das Nothwendige bemerkt: „Gerad gestanden; Kopf nicht niedergedrückt; Brust heraus, Mund auf, Athem geschöpft und nicht zu schnell ausgestossen." Darauf wird der Ton ausgehalten, dann ein gleich starker und gleich schwacher mehrmals hintereinander gesungen, dann schwindend und wachsend, darauf beydes in einem Tone vereint; dann lege man dem Tone ein Wort unter und sorge für deutliche Aussprache. Darauf für Ton und Pausen Tactmass; Tonhöhe; Tonbreiter mit verschiedener Tonstärke, in verschiedenen Tactverhältnissen, mit eingemischten Pausen, die Tonnamen nach Zahlen (recht gut), mit Text; Treffübungen nach Zahlen, nach den Buchstaben; Notenzeichen, Lesen und Schreiben der Noten, Treffübungen nach Noten, z. B.

und so fort bis zur Octave und im gleichen Verhältnisse wieder herunter. Ferner:

Die Tactbezeichnung an den Noten hätte leicht deutlicher vorgetragen werden können. — Tactübungen in der Tonleiter. §. 31. Erweiterung der Tonleiter durch die chromatischen Töne, Singen und Schreiben derselben; Vergleichung verschiedener Tonstufen-Verhältnisse. §. 39. Kenntniss des Wesentlichen der harten, dann der weichen Tonleiter. Kenntniss verschiedener Tongegenden, d. i. der kleinen Octave, der einmal gestrichenen u. s. f. Lesen und Schreiben in verschiedenen Octaven. — Stimmumfang; Singen aller Töne im Bereiche derselben. Treffübungen in zwey an einander liegenden Octaven; dasselbe mit Tact. — Die verschiedenen Schlüssel. Zusammenstellung derselben. — Begründung verschiedener Dartonleitern bey veränderlem Grundtone. (Dieser Abschnitt ist lange nicht so deutlich und leichtfasslich, als ihn Logier gegeben hat. Man bleibe doch ja im Guten und versuche nicht Neues um des Neuen willen.) Begründung der verschiedenen Molltonleitern; Ordnung derselben nach ihrem Verwandtschaften mit den Dartonleitern. §. 66. Anwendung des Erlernten auf ein einnühmendes Lied, dessen Melodie erst mit den Buchstaben ohne Tact, dann mit Tact, darauf mit untergelegtem *la*, und zuletzt mit deutlich ausgesprochenem Texte gesungen werden soll. — Der Uebergang zu mehrstimmigem Gesange ist so zweckmässig, dass wir uns nicht enthalten wollen, ihn hieher zu setzen. Die in vier Abtheilungen gebrachten Schüler singen canonisch, bis der Lehrer zum Aufhören winkt

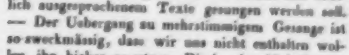

Wir haben die Worte etwas verändert, weil der Verf.: „Kinder, singet Halleluja!“ halb spielend, leicht zu Misbrauch des Heiligen verleiten könnte, was lieber etwas zu vorsichtig, in Volksschulen besonders, vermieden werden muss. Darauf folgt ein recht hübsches zweystimmiges Abendlied, und, nicht minder gut, ein dreystimmiges, der Frühling; das vierstimmige Morgenlied hätte dagegen mit einem bessern vertauscht werden sollen.

Dem ersten Hefte des zweyten Bandes ist eine Notenbeylage von $1\frac{1}{2}$ Bogen gegeben worden, die eine Fortsetzung von Rinks leichten Orgelstücken enthält, *Nr.* 3—12, sämmtlich kurz und zweckmässig. Ein vierstimmiger Gesang von demselben „Selig sind des Himmes Erben“ gleichfalls leicht und gut. Die oft wiederkehrende Verdoppelung der grossen Terz wirkt im vierstimmigen Gesange nicht vortheilhaft. Auch ist in der zweyten Klammer im letzten Viertel des dritten Tactes, von hinten gezählt, die häszliche harmonische Stellung, die sicher Druckfehler ist, zu ändern. — Ein canonisches Vorspiel zu dem Chorale: „Christus der ist mein Leben“ von *Töpfer*; ein kurzes Lied über den 95sten Psalm von Eberhardt componirt, mit Orgelbegleitung oder mit Blasinstrumenten; endlich ein Vorschlag von Fr. Pippig, die schöne, sehr wenig gesungene Melodie: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen“ mit einigen unbedeutenden Weglassungen für Lieder zu gebrauchen, die zur Ueberschrift haben: „Wer nur den lieben Gott lässt walten“ u. s. w., jedoch auf diese Melodie oder Melodieen, auf welche die verschiedenartigsten Lieder gesungen werden sollen, nicht recht passen will.

Wir wünschen dem nützlichen Buche gute Verbreitung.

La gratitude. Rondeau Polonais pour le Piano-forte, comp. — — par Pierre de Chrzanowski. Oeuv. 15. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Was man sonst Alla Polacca nannte. Ein lebhafter, rascher, ziemlich langer Satz für fertige Spieler, die indessen bey weitem nicht Virtuosen zu seyn brauchen. Warum das Stück *la gratitude* heisst, wissen wir nicht.

Ehrenbezeigung.

Mit Vergnügen machen wir bekannt, dass S. Msj., der König von Wirtemberg huldreichst geruht haben, dem Kapellmeister Hrn. Lindpaintner in Stuttgart, für die Composition der Oper: *Der Vampyr*, am 19ten Februar einen Brillantring von hohem Werthe zu verehren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **N°. 10.** 1829.

Recension.

Ausführliche, theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele, vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung; verfasst, und Sr. Majestät, dem Kaiser von Russland, Nicolaus I. in tiefster Unterthänigkeit zugeeignet von J. N. Hummel, grossherzogl. sächsischem Hofkapellm. etc. Mit Privilegien. 1828. Wien, bey Tobias Haslinger; London, bey Boosey; Paris, bey Farrenc. (Jetziger Ladenpr. 24 Guld. C. M. oder 16 Thlr. sächs.)

Es ist ein wahrhaft bedeutendes, überall Achtung gebietendes, überall Achtung findendes, dankwürdiges, und in seinen Einflüssen und Wirkungen gar nicht zu übersehendes Unternehmen, wenn ein, in Theorie und Praxis, und was die letzte anlangt, im dichterischen (hier: in Composition), wie in Ausführung (hier Virtuosität), grosser Künstler, nach einem wechselvollen, an Erfahrungen reichen Leben, auf welches das Höchste, was alle Nationen in seiner Kunst geleistet haben, und noch leisten, auf welches auch das Feinste der Ausbildung aller Hauptstädte dieser Nationen eingewirkt hat — in späteren, aber noch vollkräftigen Jahren das Wesentlichste und Beste, was sich ihm selbst erprobt, sammlet, ordnet, und denen, welche ihm auf seiner ehrenvollen Bahn folgen wollen, zu ihrer Belehrung, Erleichterung, Förderung überhaupt, darbietet. So ist ein solches Unternehmen auch jederzeit von den Verständigen und Wohlgesinnten angesehen und aufgenommen worden, und wir dürfen, um diess, was die Tonkunst anlangt, zu belegen, nur an C. Ph. Em. Bach's **wahre Art, das Klavier zu spielen,** an Kirnberger's **Kunst des reinen Satzes,** und an beyder Zeit erinnern. So wird auch — wir zweifeln nicht, das hier zu besprechende Unternehmen des Hrn. KM. H. in der unsrigen angesehen und aufgenommen werden, ungeachtet man ihr nachsagt, es wolle in ihr und in allen Fächern geistiger Thätigkeit, fast Keiner mehr eigentlich lernen, Jeder nur lehren und selbstmachen, wie im Leben fast Keiner mehr gehorchen, Jeder nur Alles besser wissen und selbstherrschen.

Es scheint uns aber eben bey diesem Werke am angemessensten, und hoffentlich auch den Lesern am erwünschtesten, wenn wir ihnen vor Allem einen bestimmtern Begriff von ihm — seinem Inhalte, seiner Methode (wie sich der Musiker ausdrückt,) und auch seiner sonstigen Gestaltung nach —, zu verschaffen uns bemühen. Das wollen wir thun, so gut wir es vermögen; dagegen uns hüten, ohne Noth eigene Weisheit auszukramen oder auch bey Einzelnem, sey es anpreisend oder mäkelnd, lange zu verweilen: was jedoch nicht hindern soll, zuweilen ein Wort eigener Ansicht und Beurtheilung, abweichender oder beystimmender, hinzu zu fügen. Wir bitten um Geduld, wenn sich diess Alles nicht in einigen Sätzen, und auch nicht in einigen Blattseiten abthun lässt.

Zur Erreichung jenes unsers Zweckes mögen erst folgende allgemeinere Betrachtungen über das Werk im Ganzen dienen. Dass es wirklich eine „ausführliche" Anweisung u. s. w. sey, kann man schon vorläufig daraus abnehmen, dass es 115 Bogen, und sein gross Folio-Band, bey dem schönen, starken Papiere, ziemlich eine Hand hoch ist. Dass es „theoretisch-practisch" abgefasst, (d. h. dass Jedes, was in Worten gelehrt oder auch nur erwähnt und angedeutet ist, sogleich zur Anwendung in Beyspielen gebracht, damit anschaulicher, deutlicher, lebendiger und für die eigene Einübung des Schülers verarbeitet wird — erhellet vorläufig schon daraus, dass an Notenbeyspielen —

alle kleinen, in den Text eingedruckten, mitgezählt — über 2200 gegeben werden. Endlich, das es „bis zur vollkommensten Ausbildung“ führe, mag man vorläufig daraus schliessen, dass in den spätern dieser Beyspiele sehr Kunstvolles und Schwieriges aus den grössten Klaviercompositionen, nicht nur Hummels selbst, sondern mehrer der trefflichsten Meister verschiedener Zeiten und Schulen zur Sprache gebracht, die beste Vortragsart desselben nachgewiesen, und nicht Weniges dieser Musikstücke selbst, theils in grossen Fragmenten, theils ganz wie sie sind, aufgenommen wird.

Die überaus grosse Masse von Stoff ist in drey Theile gesondert. — Der erste enthält — nach kurzer Vorrede und einer „Vorerinnerung für Aeltern und Lehrer“, die sehr wohl bedachte, der Beherzigung werthe Worte enthält — das Elementarische der practischen Musik überhaupt, so weit diess dem Pianofortespieler zu kennen nothwendig ist; Alles in unmittelbarer Beziehung auf ihn, Anwendung für ihn, vorgetragen. Notenplan, Schlüssel, Noten, Tastatur, Gestalt und Werth der Noten, Pausen u. s. w. Vorgesetzt sind diesen Kapiteln zwey andere: vom Sitze am Klavier und von der Haltung des Körpers, besonders der Arme, der Hände, der Finger. Angehangen sind ihnen wieder zwey Kapitel: Erklärung der Kunstwörter, die sich auf Bewegung des Zeitmasses, auf Stärke oder Schwäche des Tones, auf Ausdruck u. s. w. beziehen; Uebungsstücke, und zwar 60, aus allen Tonarten, worin Alles, was vorher gelehrt und erläutert, auch durch vorbereitende Exempel dem Schüler practisch anschaulich gemacht worden ist, in Anwendung gebracht wird. Diese Uebungsstücke geben zugleich eine Auswahl zweckmässiger Compositionen für das Pianoforte nach stufenweiser Fortschreitung ab: sie sind dem bis hierher geleiteten Schüler vollkommen angemessen, auch was seine Fassungskraft anlangt; unterhalten ihn durch Mannigfaltigkeit, Heiterkeit, Abwechselung und Wohlklang, und mehren seinen Fleiss durch Ermunterung, Lust und Freude. (Hierbey wollen wir eine Anmerkung einschalten, die aber nicht bloss diesen Abschnitt und diese Uebungsstücke, sondern das ganze Werk und alle seine Uebungen angeht. Es ist dem Verf. — er erklärt das auch selbst — nicht darum zu thun, den Schüler nur schnell, sondern ihn gründlich zu fördern. Unter den Mitteln hiezu, die er anwendet, ist auch diess: er lässt ihn jeden Punct, der ihm durch Worte und Beyspiele erklärt worden ist, und nun zur Uebung im Zusammenhange vorgelegt wird, ganz durch machen und vollenden; nämlich nicht so, dass die Gegenstände wie in mehre Cursus getheilt, in jedem nur um einige Schritte weiter geführt würden: sondern so, dass jeder Gegenstand geradedurch bis dahin zu Stande gebracht, wohin der Theil des Werkes überhaupt führt. Man muss gestehen: jene, hier nicht angewendete Methode fällt dem Schüler leichter und damit dem Lehrer auch; aber diese, hier angewendete, stellet ihn für immer in dem fester, und macht ihm für immer geläufiger, was er dann endlich in der Gewalt hat. Sonach dürfte wohl diese Methode bey denen, die wirklich gründlich unterrichtet seyn, und es in ihrem Spiele wirklich zu etwas Rechtem und Bleibendem bringen wollen, die beste seyn. Was die Zeit betrifft, so wird bey erster nicht, wie es scheint, gewonnen; wenigstens nicht so viel, als es scheint; indem da später immer nachzulernen oder von Neuem einzuüben bleibt. Man hat den Massstab für aufgewendete Zeit nur nicht auf kurze Perioden zu bestimmen, sondern auf einen ganzen Abschnitt der Bildungszeit: dann wird man, wo nicht bey allen, doch bey den fähigeren und beharrlicheren Schülern finden, dass diese Hummel'sche Methode, wenn sie auch gar nicht modern-pädagogisch aussiehet, selbst in Hinsicht der Zeit wenigstens keinen Verlust, in Hinsicht auf den Hauptzweck aber Vortheil bringt. Doch setzen wir für denkende und unpedantische Lehrer hinzu: überall ist sie *cum grano salis*, und für die einzelnen Fälle, mit Berücksichtigung derer anzuwenden, mit welchen man es zu thun hat, indem es hier, wie im ganzen Werke, nicht nur darauf angelegt, sondern auch dem gemäss durchgeführt ist, grosse und wahrhaft vollkommene Klavierspieler zu bilden — was aber bey weitem nicht Alle, auch der sonst achtbarsten Schüler werden können, noch werden sollen. Es versteht sich dieses zwar von selbst: aber es ist, wie im Leben überhaupt, so auch hier, nicht immer leicht, handelnd dem getreu zu bleiben, was sich von selbst versteht; und am wenigsten leicht ist es bey Aufgaben, wo man, wie hier, das Vorgelegte, wie es an und für sich ist, durchaus ehren und rühmen muss: nun aber es den besonderen Fällen anpassen soll, wie sie sind. — Wir haben diese Anmerkung hier vorausnehmen wollen, weil mancher Leser beym ersten Durchblättern des Werkes stutzig und ver-

stimmt werden könnte, siehet er den grossen Apparat von Vor- und Nachübungen, worunter nicht Weniges sich befindet, was hier der Elementar-Schüler treiben soll, und was mancher vielbelobte Klavierhusar, zwar hinrauscheln, aber in seiner Vollkommenheit schwerlich hervorbringen kann. Jetzt kehren wir zur Uebersicht des Inhaltes zurück.)

Was der zweyte Theil enthält — und wieder im weitesten Umfange, zu grösster Vollendung, und mit einem Reichthume theils erläuternder, theils vorübender, theils im Zusammenhange ausbildender und befestigender Beyspiele ausgestattet: das liesse sich bezeichnen als das, was, nach dem, was der erste Theil gelehrt und zu eigener Einübung vorgelegt hat, zu einem vollständig richtigen und tüchtigen Pianofortespieler nothwendig ist, und erlernet werden soll. Es ist (vielleicht für den Systematiker etwas befremdlich) durchgehends an den rechten und besten Gebrauch der Hände und Finger geknüpft. So ergeben sich folgende Kapitel, in denen aber, wie gesagt, weit mehr steckt, als was die Rubriken anzeigen. Fingersatz überhaupt. Fortrücken mit einerley Fingerordnung bey gleichförmiger Figurenfolge. (Zahlreiche Uebungsbeyspiele; wie auch bey allen folgenden Kapiteln, wo wir es nicht weiter anführen.) Untersetzen des Daumens unter andere Finger und Ueberschlagen der Finger über den Daumen. Auslassen eines oder mehrer Finger. Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone. Spannungen und Sprünge. Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten. Unterlegen eines längern Fingers unter einen kürzern und umgekehrt. Abwechseln mehrer Finger auf derselben Taste bey wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlage; und mehrmaliger, sogleich wiederholter Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwey oder mehren Tasten. Abwechseln, Eingreifen, Ueberschlagen der Hände. Stimmen-Vertheilung und Licens in der Fingerordnung beym gebundenen Style und besonders bey Fugen. — (Wir wollen hier nur die Anmerkung hinzusetzen: dass nicht nur, wie der Sachkundige sogleich bemerkt, dieser Theil in grösstem Umfange und möglichster Specialisirung abgehandelt ist, sondern dass auch überall die Beyspiele in einer Fülle, Mannigfaltigkeit, Bestimmtheit, und auch das Kleinste berücksichtigenden Feinheit — dabey, wo es ausgeführte Stücke gilt, mit einer Wahl auch in Hinsicht auf Geist und Geschmack, so wie auf die jetzige Vervollkommnung des Instrumentes selbst — beygebracht sind, wie noch nie und nirgends. Darum konnte auch der Verf. mit grösstem Rechte von dem, was dieser Theil enthält, in der Einleitung sagen: „Ich betrachte diesen Gegenstand als einen der wichtigsten meiner Lehre und habe ihn, mehr durch zahlreiche Beyspiele, als durch Worte für alle vorkommenden Fälle zu erläutern gesucht.“ Es ist nicht zu viel gesagt, wenn wir behaupten: die vielfältige, oft wiederholte Beschäftigung mit diesen Uebungen, nach der Weise, wie der Verf. es angegeben hat, wird auch dem ausgezeichnetsten Pianofortespieler, ja selbst dem Virtuosen, von grossem Nutzen seyn. Es darf sich auch Keiner schämen, hier gewissermassen unter die Schüler zu treten; denn, um nur Eins anzuführen, die Uebungsbeyspiele schliessen mit ganzen, grossen Fugen von Hummel, Händel und Sebastian Bach. Uebrigens füllen diese Uebungen, mit den nicht häufigen, stets kurzen, speciellen Anweisungen in Worten, die eingedruckt sind, nicht weniger, als 264 Folio-Seiten.

Der dritte Theil umfasst, was zum feinern und versierten Spiele gehört; woran sich verschiedene, lehrreiche Betrachtungen schliessen, welche theils das Geistige des Vortrages, theils Hülfsmittel der bessern Wirkung eines geistvollen Vortrages betreffen. Jenes Erste wird wieder im weitesten Umfange, zu möglichster Vollendung und mit grosser Anzahl der verschiedenartigsten Beyspiele zur Uebung vorgetragen: (so enthält z. B. die Lehre vom Triller wohl alle nur ersinnlichen:) vom Zweyten wird das, was sich durch Worte lehren und durch Beyspiele anschaulich machen lässt, in der Kürze gelehrt und anschaulich gemacht, das aber, wohin dem Verf. Worte nicht zu reichen schienen, wenigstens angedeutet, nachgewiesen und zu eigener Ueberlegung und Anwendung vorbereitet, vornämlich aber durch trefflich gewählte Beyspiele dem innern Sinne und Geschmacke nahe gelegt. (Diese Beyspiele sind hinauf geführt bis zu Hauptstellen grosser Concerte. Auch kömmt hier nicht Weniges, und stets auf lehrreiche, oft auch ganz eigenthümliche Art, zur Sprache, was in allen anderen Klavierschulen, auch den ausführlichsten — wie der grössern von A. E. Müller, der, des Pariser Conservatoriums — kaum erwähnt wird.) Diess Alles ist unter folgende Rubriken gestellt: Ausschmückungszeichen überhaupt. Triller: eigent-

licher und uneigentlicher. Schneller, Doppelschlag, Vorschläge, Zwischenschläge u. s. w. Dann: Vortrag überhaupt und schöner Vortrag im Besondern. Gebrauch der Pedale. Zweckmässige Behandlungsart der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus. Gebrauch, rechte Anwendung und Nutzen des Mälzel'schen Metronomen. Das Stimmen des Instrumentes. Das freye Phantasiren.

Aus dieser unserer Anzeige wird hoffentlich der Leser vorläufig abnehmen können, was er in und von diesem Werke zu erwarten, und dass er es als einen wahren Codex des gesammten Pianofortespieles, oder — besonders in dem Reichthume seiner Beyspiele und Uebungen — als ein grosses Magazin für dasselbe ansusehen habe, woraus der verständige und bedachtsame Lehrer für den Schüler, so wie der schon vorgeschrittene Spieler für sich, hervorzulangen und zur Anwendung zu bringen hat, was, sowohl im Ganzen, als in besonderen Fällen, nöthig, nützlich, vortheilhaft ist. Der Leser wird aber auch aus dieser unserer Anzeige abnehmen können, dass dem Verf. im Einzelnen durch sein Werk zu folgen, Rechenschaft gebend, urtheilend, ja auch nur genauer anzeigend — nicht möglich wäre, ohne so viele Bogen zu liefern, dass sie ein artiges Octavbändchen anfüllen könnten. Es ist aber auch bey diesem, wie bey jedem wissenschaftlichen Werke, die erste und wesentlichste Pflicht eines Rec. erfüllt, wenn der Leser in den Stand gesetzt wird, vorläufig abzunehmen, was er in und von dem Werke zu erwarten hat; und sonach dürften wir schliessen, ohne Tadel zu verdienen. Gleichwohl wünschten wir dem Leser auch die Art, wie Hr. H. die Gegenstände zu behandeln pflegt, etwas näher zu bezeichnen, und eine Vorkost von dem, was ihm hier vorgesetzt wird, zu bieten. Wir würden dazu ein einzelnes Kapitel, eines der interessantesten und dem Verf. eigenthümlichsten, wählen, und es vielleicht mit eigenen Bemerkungen einrücken: aber da in diesem ganzen Werke das Wesentlichste, Vorzüglichste und Eigenthümlichste in den Noten-Beyspielen liegt, und der Text, mit Ausnahme des ersten, allgemeinern Theiles, der keine, unter jene gehörende Kapitel enthalten konnte, mehr als nachweisender, erläuternder, erörternder Commentar zu betrachten ist, und wir die überall so reichlich mitgetheilten Noten-Beyspiele nicht abdrucken lassen können: so erhielte man damit doch nichts Befriedigendes, und eher Etwas, das eine falsche Vorstellung von dem Werke veranlassen könnte. Wir wählen daher lieber aus einigen jener Kapitel, und zwar der letzten, meistens auch schwierigsten, einzelne Hauptsätze, geben sie, wie sie sind, und setzen hin und wieder eine, wenn auch nicht nothwendige, doch vielleicht zuträgliche Anmerkung hinzu.

Das Kapitel vom Vortrage beginnet unser Verf. also: Man unterscheidet, und das mit Recht, richtigen und schönen Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen, aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spieles, was bezeichnet werden kann; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jeden Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was bloss angedeutet werden kann: Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Componist für das Gefühl in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfindet, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen, was auch nicht einmal angezeigt (soll wohl heissen: angedeutet) werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck zwar geweckt, aber nicht eigentlich gelehrt und gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss, weshalb auch von ihm hier nicht gehandelt werden kann; dass der schöne Vortrag auch nicht vollständig gelehrt oder gelernt werden, sondern nur auf Manches, was ihn betrifft, hingewiesen werden kann — weshalb auch Letzteres geschieht; und dass nur vom richtigen Vortrage ausführlich gehandelt werden muss. (musste; denn im Grunde bezog sich ja der ganze zweyte Theil hierauf, und in der Folge wird nicht weiter davon gesprochen, wie auch nichts weiter davon zu sagen blieb. — Wir brauchen den Leser wohl nicht erst auf die Unterscheidung und genauere, folgenreiche Bestimmung obiger Sätze aufmerksam zu machen. Scheint es ihm, was darin ausgesagt wird, verstehe sich eigentlich von selbst, und sey ihm längst bekannt: so dürfte er leicht sich in einem Falle befinden, der in den Wissenschaften und Künsten, wie im Leben, oft genug

vorkömmt; in dem nämlich: er täuscht sich dadurch, dass er die Sache freylich wohl ungefähr so in sich trug, aber in einem dunkeln Gefühle, das ohne Zweifel ihn oftmals zum Rechten geführt haben wird, aber ohne Zweifel auch, wie das bey allen Leitungen des dunklen Gefühles geschieht, oftmals auch zum Unrechten. Beweise sind so viele Sänger und Virtuosen. Wie gehet es diesem denn damit; und wohl auch nicht wenigen Musiklehrern? Oder was die wissenschaftliche Anordnung und Behandlung jener Gegenstände betrifft, die doch auch Etwas und gar nicht ohne Einfluss auf das Praktische ist: wie wird, was hier gesondert, verdeutlicht, an seinen Platz gestellt wird, und was aus ihm folgt, in den Lehrbüchern, nur in einem mehr, im andern weniger durch einander geworfen, oder mit Gemeinsprüchen über Gefühl, Geschmack, dem das Alles zu überlassen sey, abgefertigt, ohne dass man bedenkt, es müsse doch auch hier etwas Festes und Bleibendes wenigstens zu Grunde liegen, welches aufzusuchen und, so weit es gelingen will, in's Reine zu bringen, jeder tüchtige Lehrer sich bemühen sollte? Wir wollen aber dabey nicht unterdrücken, dass wir wünschten, auch Hr. H. wäre gerade auf diesem Wege, worauf er ausgegangen, auch noch weiter fortgeschritten, und hätte sich dann erst zu den, allerdings wahren und guten Lehrsätzen und Rathschlägen, die er nun gibt, gewendet. Doch können auch hier seine Beyspiele für die Praxis viel leisten, und für die Theorie wenigstens vorbereiten und fähiger machen. Von dem, was über den schönen Vortrag im besondern gesagt wird, heben wir nur die Eine, aber treffliche Bemerkung aus, Seite 418: Um einen schönen Vortrag zu erlangen, wird erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sey, d. h., als müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlages fähig seyn. Dieses kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leisesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beym leisesten Berühren und bey der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bey festem Anschlage und angezogenen Muskeln gehorchen. Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nüancen hervorbringen zu können: so äussert sich diess nicht allein im Einflusse auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses nach und nach auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, und legt somit den Keim zu einem wahren (wahrhaft) schönen und ausdrucksvollen Spiel in seine Seele. (Das ist nun, auf das Pianoforte angewendet, was C. Ph. Em. Bach für das Klavichord von seinen Schülern so streng verlangte, und auf ihm in allerhöchster Vollendung, selbst noch in späteren Lebensjahren, leistete; wodurch er zunächst, seinem Ausdrucke nach, den Klavier-Spieler vom Klavier-Hussren unterschied; was, seit allgemeiner Einführung des Pianoforte, früher durch Lärmen und Dreinschlagen, später durch bloss möglichst behendes, dahinrauschendes Spiel laufender oder springender Passagen, von sehr Vielen fast in Vergessenheit gebracht worden, was aber jetzt, zum grossen Vortheile des Geistigen im Klavierspiele wieder zu Ehren kömmt, und auch durch diese Lehre des Hrn. H. noch mehr verbreitet werden wird.)

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Ueber die Vorstellung der Oper: „Die Stumme von Portici" von Scribe, mit Musik von Auber, im Königl. Theater zu Berlin.

Seit dem 12ten Januar d. J. ist diese Oper mit gestrigerter Theilnahme wöchentlich mindestens einmal wiederholt worden. Seit langer Zeit hat kein dramatisches Werk so allgemeines Interesse gefunden, und die Untersuchung dürfte deshalb nicht ganz werthlos seyn, weshalb das in neuester Zeit so schwer zu befriedigende Publicum mit diesem Producte der fremden Muse so unbedingt zufrieden gestellt sich äussert. Zunächst halten wir den, auch früher in der Carafa'schen Oper „Masaniello" bereits benutzten Stoff sehr wohl gewählt, und von dem erfahrnen Scribe höchst gelungen bearbeitet. Bleibt etwas zu wünschen übrig, so wäre es diess, dass die Stumme, eine fingirte Schwester Masaniello's, nicht stumm, sondern eine singende, wenigstens aber redende Person wäre, deren Schicksale durch wörtliche, nicht bloss mimische Darlegung, allenfalls in melodramatischer Form, weit lebhafteres Interesse gewinnen würden. Selten ist eine Tänzerin im Stande, der Pantomime so viel Ausdruck zu verleihen, dass die Gesti-

ländische Theater, nach 4 monatlicher Pause, seine Vorstellungen wieder an. Es wurde dem deutschen Theater nun untersagt, des Sonnabends Oper zu geben, weil jenes an seiner Einnahme leiden konnte. Der Sonnabend ist aber, der vielen dann das Theater besuchenden Juden wegen, der einträglichste Tag der ganzen Woche. Hrn. Schmitts Gegenbemühungen brachten es aber endlich doch, durch einen fränkischen General oder Agenten, dahin, dafs er den Sonnabend behielt, unter der Bedingung, ohngeachtet der Freyheit, Gleichheit und Brüderschaft — dafs er für diesen Tag einen gewissen Tribut entrichten mufste. Das niederd. Theater schlug sich aber auch darin zur fränkischen Parthey, dafs es des Sonntags Vorstellungen gab. Dies emporte den Mittelmann und am Herabgebrachten hängenden Bürger. Jedoch das Theater wurde an diesem Tage sehr wenig besucht, und so schien diese Sache für die Musik von keiner Bedeutung. Aber sie war von nur allzuviel Einflufs: denn sie zerriss die schöne Verbrüderung der Gesellschaft von Musikern in der *Eruditio musica*, die des Sonntags gehalten wurde, und wobey es den Musikern, die auf Jahre beym holländischen Theater engagiert waren, nicht verdacht werden konnte, wenn sie jenes, doch nicht für immer gesicherte Institut verliefsen. Ohngeachtet man nun von anderer Seite alles mögliche zur Ersetzung dieses Verlustes that; ohngeachtet besonders der Gesang, durch die Bemühung der Mad. Lange und anderer sehr geschickter Sänger, durch Auswahl der vorzüglichsten Opernfinalen u. s. w. ungemein gewann: so hiefs es doch nicht mehr das grofse Orchester, und die Zuhörer, denen alles am „beifsen" liegt, und deren es hier nur gar zu viele giebt, blieben weg; eine, vornehmlich aus Mangel an sattsamen Ertrag entstandene Mifshelligkeit unter den Theilnehmern kam dazu: das Konzert hörte auf, ohne dafs man sich um eine neue Unternehmung für das künftige Jahr bemühete. Diesen Umstand benuzte der schon im Vorhergehenden oft erwähnte Herr Seeburger, und legte, obschon er Mitglied jener Gesellschaft war, der holland. Theaterdirektion den neuen Plan vor, statt der bisherigen, neuen, versuchten Sonntagskomodie, ein, der *Eruditio* ähnliches Konzert zu geben, in welches, bey dem ungleich grofsern Raume dieses Hauses, auch ungleich mehr Menschen kommen mufsten. Er drang durch, erhielt mit Herrn Rulofs geheime Instruktion, die besten Musiker vorläufig in Beschlag zu nehmen, und mit diesem verdienten Manne Antheil an der Direktion zu nehmen. Der Zufall wollte nun, dafs das deutsche Theater eben damals wieder, aus Mangel an Unterstutzung vom Publikum, seine Vorstellungen einstellen mufste; jene Weiber gewannen also das Orchester dieser Oper, und nun erst wurde ihr Vorhaben ruchbar. Nun traten die Unternehmer der ehemaligen *Eruditio* schnell zusammen, wollten ihr Institut erneuern: aber die besten Mitglieder waren schon an das holl. Theater versprochen. Noch fehlte es dem neuen Konzert an einem vollkommen befriedigenden Musikdirektor. Hr. Schmitt wurde dazu aufgefordert; seine, durch das Scheidern des deutschen Theaters ruinirten Finanzen, und Drohungen, ihn zu verfolgen, wenn er dem Rufe nicht nachgäbe, bewogen ihn endlich gleichfalls dem neuen Unternehmen beyzutreten. Ihm folgten mehrere Musiker jenes Theaters, und so gewann man ein sehr starkes und vortrefflich besetztes Orchester. Mad. Lange folgte nicht, weil man mit ihr zu genau hatte handeln wollen, sondern ging nach Bremen. Nun wurde das neue Sonntagskonzert in allen hiesigen Zeitungen mit Pomp angekündigt: die Direktion stünde unter den Herren Rulofs, Schmitt und Seeburger, die Subscription wäre für 30 Konzerte 30 Gulden für die Person, den 6ten Oktob. 1799 sollte das Erste gehalten werden u. s. w. Aber man hatte vergessen, dafs bey jenem Institut (der *Eruditio*) 11 und mehr Sammler gewesen waren, und dafs vielleicht überall, besonders aber in Amsterdam, die Kunst, ohne vom Privatinteresse unterstüzt zu werden, selten ihren Zweck erreicht. Man erhielt lächerlich wenig Subscribenten, und mufste in der Eil bekannt machen, dafs jedermann, auch den Nichtsubscribenten, für 30 Stuber der Eintritt jeden Abend

culationen nicht blos auf die vor den Augen der Zuschauer sich begebende Handlung, sondern auch auf die Vergangenheit Bezug haben, und deutlich verstanden werden können. Ueberdiess sind die mimischen Darstellungen einer Geweihten Terpsichorens häufig zu stark markirt, einförmig und nicht selten im Ausdrucke überladen, so dass die Anmuth, ein unerläßliches Bedingniss vollkommener Schönheit, fehlt. Für die Pariser Bühne bedurfte Scribe wahrscheinlich noch dieses drastischen Reizmittels, um durch die reizende Persönlichkeit und die Neuheit einer stummen Person in der Oper, die bereits vorhandenen Effect-Mittel noch zu vermehren. Auf deutschen Bühnen wird indess durch eine junge Schauspielerin von Talent diese Rolle mehr gewinnen, als es z. B. in Berlin, selbst durch die berechnete Kunst einer erfahrnen Tänzerin der Fall ist.

Der Charakter Masaniello's ist vom Dichter vortrefflich gezeichnet; weniger gelungen erscheinen Elvire, Alphons und Pietro. Wir kommen nun zur Hauptsache, der Musik, welche indess in dieser Oper nur als accessorisch, und in dieser Beziehung ganz den Erfordernissen des Drama's entsprechend, zu betrachten ist.

Ohne eigentliche Grösse des Styles, wirkt Auber ungemein durch lebendige Rhythmen, pikante Melodieen, interessante Modulationen, Chor- und Orchester-Massen, und besonders durch eine glückliche Verbindung populärer Liederweisen, im Geiste des südlich feurigen Volkes, mit der bewegten Handlung. In diesem Charakter kündigt sich schon die ziemlich bizarr compilirte, Fragmente von Spontini, Cherubini und Rossini enthaltende, dennoch aber sehr effectuirende Ouverture an, welcher eine, nicht eben ausgezeichnete Tenor-Arie des Alfons im französischen Style folgt. Die, nur in den Expositions-Scenen etwas gedehnten, sonst in den fünf Acten der Oper nicht eben zu häufigen Recitative zeichnen sich nicht durch neue Instrumental-Zwischensätze aus. Mehr im italienischen Style ist die schöne, melodische Sopran-Arie der Elvira gehalten, reich in moderner Art verziert, und durch das reizende Motiv der Cabaletta:

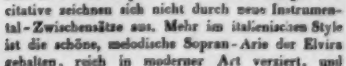

pikant gemacht. Fräulein von Schätzel singt diese Arie mit Grazie, und lässt, was die Fertigkeit der Volaten und die Rundung der Ornamente betrifft, nichts zu wünschen übrig. Dagegen erfordert der Ausdruck der Eifersucht in den späteren Scenen der Spanierin noch mehr Feuer, und die Haltung der Prinzessin möglichste Hoheit.

Der Chor der Vermählungs-Hymne in der Kapelle ist einfach, edel und wirksam. Auch die Ballet-Musik zeichnet sich durch Rhythmus und leicht gefällige Melodie, wie der Chor der Fischer durch reges Leben, und ein, sehr oft wiederholtes, pikantes Thema der Melodie in der Begleitung aus. Masaniello's *Barcarole* erinnert am Schlusse an das Savoyardenlied im „Wasserträger," gefällt jedoch mit Recht sehr durch natürlich ausdrucksvolle Melodie und Herrn Bader's Vortrag. Dieser Künstler stellt überhaupt in der Darstellung des Masaniello ein höchst anziehendes Charakterbild auf, das in der Wahnsinn-Scene im fünften Acte von erschütternder Wahrheit ist. Das Duett von Masaniello und Pietro (Bass) ist zu lang, obwohl sehr charakteristisch. Die darauf folgende Barcarole, ebenfalls Duett mit Chor, spricht gleichfalls durch gefällige Melodie an. Weniger zeichnet sich das mehr lang, als gross gehaltene Versöhnungs-Duett von Elvire und Alfons aus. Letzterer Tenor-Partie tritt durch Masaniello unvermeidlich mehr in den Hintergrund zurück, so angemessen solche hier auch von Herrn Stümer gesungen wird. Der Chor der Marktleute, mehr im munter hüpfenden französischen *pas double* als im italienischen Volkscharakter, besticht durch den Reiz des Thema's:

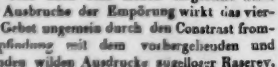

und das lebhafte Volksgewühl auf der Bühne, welches hier sehr nach dem Leben dargestellt wird. Bey dem Ausbruche der Empörung wirkt das vierstimmige Gebet ungemein durch den Constrast frommer *Empfindung* mit dem vorhergehenden und nachfolgenden wilden Ausdrucke zügelloser Raserey. Die Melodie zu diesem Gebete soll von einem neapolitanischen Abendliede entlehnt seyn, das dem Ref. nicht bekannt ist. Jedenfalls hat Auber solches an dieser Stelle wohl benutzt, auch die Singstimmen zweckmässig vertheilt. Durch etwas zu lange Wiederholung wird indess die Handlung hier sehr zur Unzeit aufgehalten.

Von grosser Wirkung ist Masaniello's Charakter-Arie im vierten Acte, rührender aber die gleich darauf folgende Cavatine, während Fenela

schlummert. Weniger bedeutend tritt die Cavatine Elvirens hervor. Das Quartett und Finale dagegen ist dramatisch wahr und lebendig.

Im fünften Acte zeichnet sich Pietro's Barcarole aus, welche Herr Blume, wie die ganze Bass-Partie, mit Charakter und unterdrücktem Ingrimme vorträgt. Noch ergreifender ist indess die schon erwähnte Wahnsinn-Scene Masaniello's durch das wahrhafte Meisterspiel des Herrn Bader. Die Art der Darstellung der Träumerey des in sich selbst versunkenen, sonst so kühnen Lazzarone — eine Wirkung des ihm beygebrachten Giftes — sein plötzliches, momentanes Wiederaufraffen zur heroischen Kraftäusserung mit dem Ausrufe: „Gebt mir Waffen!“ ist des grössten mimischen Künstlers würdig; es verdiente dieser Moment durch die bildende Kunst der Vergessenheit entrissen zu werden, wie es durch Gropius geschehen ist. Der höchste Theater-Coup ist am Schlusse der Oper der Ausbruch des Vesuv, ein bisher noch nie auf der Bühne geschenes Schauspiel, dass indess mit der Handlung in wenigem Zusammenhange ist. Masaniello ist im Kampfe gegen die Legitimität als Opfer seines Wahnes gefallen, die stumme Schwester stürzt sich in einen Abgrund. Das furchtbare Naturschauspiel erscheint mithin nur zur Erhöhung des Effectes, den hier der geschickte Decorateur und Maschinist mit vieler Kunst zu bewirken wusste. Ueberhaupt ist für die Scenerie alles nur mögliche mit Geschmack und Liberalität geschehen. Die Chöre sind mit Fleiss einstudirt, und das Orchester leistet unter abwechselnder Leitung der Herren G. M. D. Spontini und K. M. Schneider, das Höchste in Kraft, Präcision und Feuer.

Möchte doch der glänzende Erfolg dieser „Stummen“ die deutschen Bühnendichter ermuntern, gleich interessante Stoffe, an denen die Geschichte so reich ist, mit gleichem Geschicke und Berücksichtigung der lyrischen und scenischen Bedingnisse für Original-Opern der romantischen und heroischen Gattung zu bearbeiten. Freylich gehörte dazu auch die Aussicht auf eine Rente, wie sie Scribe von den französischen Bühnen geniesst, und ehe hierzu keine Anstalten von den grossen Hofbühnen Deutschlands getroffen werden, wird es leider noch lange bey den frommen Wünschen bleiben.

Berlin, im Februar 1829.

J. P. Schmidt.

Leipzig. Vom 18ten December 1828 bis zum 12ten März 1829.

Zu den Beethoven'schen stehend gewordenen Symphonieen kam diessmal auch noch die Schlacht von Vittoria, die uns für einen Concertsaal von mässiger Grösse eben so sehr nicht geeignet scheint, als sie den Meisten offenbar Vergnügen macht. Mozart's Symphonie aus C dur, eine neue von Nohr, die viel vom Componisten erwarten lässt, ob sie gleich nicht allgemein ansprechen wollte; von Abt Vogler, von Mozart aus G moll, die dritte zum ersten Male aufgeführte von L. Spohr, über welche wir uns noch kein Urtheil anmaassen, und die zweyte, von Kalliwoda, der eben jetzt unter uns weilt und von dem wir im nächsten Stücke reden wollen, wurden sämmtlich, nur Weniges ausgenommen, sehr gut gegeben.

Von Ouverturen führen wir nur die neuen und selten gehörten an, z. B.: aus den „Sylphen“ von Himmel, aus „Pietro von Abano“ von Spohr, eine neue, recht brav gearbeitete von Drobisch aus Leipzig, der sich jetzt in München aufhält; ferner eine der schönsten von Hummel, und die neue zu dem Monodrama: „Proserpine“ von Göthe, componirt von Karl Eberwein, die recht gut wirkte.

Von den Solo-Vorträgen der Dem. Henriette Grabau, deren Gesang uns immer lieber wird, bemerken wir nur, dass sie im Allgemeinen gut gewählt und meist trefflich, einige meisterlich ausgeführt wurden, stets zum lebhaften Vergnügen einer immer sehr zahlreichen Versammlung.

Von grösseren Gesangstücken wurden uns, mit wenigen Ausnahmen, unter welche das Te Deum von Neukomm und die „Musik“, vierstimmiger Gesang und Chor, mit Begleitung des Orchesters, von Winter, gehörten, vorzüglich viele Opern-Finalen sehr zweckmässig vorgetragen, da wir leider jetzt keine Oper haben, denn die kleinen Scherz-Liederspiele, die zuweilen gegeben werden, sind nicht der Rede werth. Wir hörten das erste Finale aus Cherubini's *Wasserträger*, das erste Finale aus *Johann von Paris*, das erste aus *Euryanthe*, Terzett aus Beethoven's *Fidelio* „Gut, Söhnchen, gut!“ aus *Sargino* „Il re non è venuto,“ das erste und zweyte Finale aus der *Vestalin* (deren eins doch auf dem Theater weit trefflicher wirkt, als im Concertsaale, wo es uns sogar etwas geistesmatt vorkommen wollte); Einiges aus der *Belagerung von Corinth*, desgleichen aus Spohr's

Berggeist, was sich im Concerte schöner, als im Theater ausnimmt, und endlich das zweyte Finale aus *Lodoiska*.

Als Concertspieler traten auf 1) von den Unseren: Hr. Grenser mit einem Potpourri für die Flöte, von Lindpaintner, mit anerkannter Bravour; auch ein Quintetto concertante für Blasinstrumente, von Lindpaintner, wurde gut vorgetragen; Pianoforte-Concert von Ries (Es dur), sehr gut gespielt von Dem. Emilie Reichold; Einleitung und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen vom Herrn Concertmeister Matthaei, mit gewohntem Beyfall und sehr lobenswerth; Concertino für die Bass-Posaune, von C. G. Müller (Mitgliede unsers Orchesters), vorgetragen von Queiser mit anerkannter Meisterschaft; Potpourri für die Oboe, componirt von Fr. Aug. Kummer, geblasen von Hrn. Rückner, recht schön; Concertino für die Clarinette, von C. M. von Weber, lobenswerth von Herrn Heinze gespielt, besonders mit schönem Tone im Adagio; Concert für die Violine von Rode, vorgetragen von Hrn. Winter, der sich zum ersten Male hier hören liess, und mit Recht vielen Beyfall erntete; Concertino für die Flöte, componirt und vorgetragen von Hrn. Belke, dem wir beyzuwohnen abgehalten waren. Von Fremden liessen sich hören: Dem. Bertrand aus Paris spielte zweymal im Concerte und zweymal im Theater auf der Harfe. Wir unterschreiben völlig das von Dresden aus in Nr. 5 unserer Blätter über ihr Spiel ausgesprochene Urtheil, dem wir nur noch Folgendes beyfügen: Ihre allerdings sehr grosse Fertigkeit besticht, hört man sie zum ersten Male: aber der Mangel des tiefern Kunstsinnes tritt immer fühlbarer hervor. Sogar das Rhythmische vernachlässigt sie oft, wenigstens hier, bis ins auffallend Stöhrende. Die üble Gewohnheit, den Tact zu viel abzukneifen, empfanden wir bey ihren späteren Vorträgen nicht selten zu sehr. Auch sind ihre Compositionen nur mittelmässig. — Hr. Kössling liess uns im Gewandhause sein neu erfundenes Instrument, Armonica presepiale durch den Herrn Organisten Becker hören, der es angemessen und lobenswerth behandelte: es hat aber doch einen zu näselnden Ton, ob es gleich nicht Wenigen zusagte. — Auch liess sich Hr. Kulenkamp aus Göttingen auf dem Pianoforte in eigenen und fremden Compositionen im Theater mit Beyfalle hören. Die Arbeiten dieses jungen Mannes verrathen Geist und Leben, und wir glauben in ihm einen noch bessern Lehrer und Componisten, als einen für jetzt schon ausgezeichneten Solospieler anerkennen zu müssen, obschon wir uns ein ganz zuverlässiges Urtheil versagen, da die Kälte zu gross war, die nachtheilig auf die erforderliche Gelenkigkeit der Finger wirken musste. — Noch hatten wir in einem Extraconcerte das Vergnügen, ein neues Oratorium von Dr. Philipp Meyer und Fr. Schneider „*Christus, der Meister*" zu hören. Jeder der drey Theile wurde von der Versammlung mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen, am meisten der letzte Theil. Eine genauere Würdigung dieses Werkes behalten wir uns vor, und werden zu eigener Ansicht eines Jeden in unseren Blättern ein Duett daraus mittheilen, das uns von der Güte des Hrn. Kapellmeisters zugesagt worden ist.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Thème varié pour le Pianoforte, comp. par F. W. Sorgel. Oeuv. 30. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Ein munteres, angenehmes Thema, nach Art eines langsamen Walzers, sechsmal variirt; die letzte Variation vielmehr einer freyen, lang ausgeführten Improvisation über das Thema ähnlich. Keine dieser Variationen ist blosse Figuration; jede ein interessant und nicht ohne Originalität erfundenes, in der Harmonie sorgsam ausgearbeitetes, kleines Musikstück für sich, ohne dass darum der Verf. sich vom Thema über Gebühr entfernt hätte. Und da er nun zugleich für Verschiedenheit der Formen und des Ausdruckes reichlich gesorgt, diess Verschiedene mit guter Einsicht so geordnet hat, dass es sich vortheilhaft an einander schliesst, so dass Eins durch das Andere gewinnt, und sich Alles zum Ganzen gefällig abrundet: so werden nicht ungeübte und solide Spieler (denn solche werden vorausgesetzt) finden, dass sie Recht thun, wenn sie auch diess an Umfang kleine Werkchen eben so achten und werthschätzen, wie mehre seiner früheren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. **No. 11.** 1829.

Recensionen.

Ausführliche, theoretisch-practische Anweisung zum Pianoforte-Spiele u. s. w. von J. N. Hummel. — —

(Beschluss.)

Ueber das Verhältniss der englischen Pianoforte zu den deutschen (der besten Beyder nämlich) und über den zweckmässigen Gebrauch der einen, wie der andern, erklärt sich Hr. H. Seite 438 also: Es liegen bey dem Pianoforte überhaupt zweyerley Mechanismen zum Grunde: der deutsche, (sogenannte Wiener,) der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beyder Arten oder nur theilweise Veränderungen derselben. Es ist nicht zu leugnen, dass jeder dieser beyden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt von den zartesten Händen sich leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nüancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden, flötenartigen Ton, der sich, besonders in grossen Lokalen, von dem accompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschweret die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung. Sie (nämlich diese Pianoforte) sind auch dauerhaft und beynahe im halben Preisse der englischen. Diese Instrumente wollen daher auch nach ihren Eigenschaften behandelt seyn: sie erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag; die Kraft des Tones muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Accorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. Für Männerhände wähle man aber solche (deutsche) Instrumente, die nicht zu seicht oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlage sind (die etwas tiefer fallen). Dem englischen Mechanismus muss man wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones allerdings Recht wiederfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bey wiederholtem Tonanschlage nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch das Tieffallen der Claves, und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören: nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit; auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bey den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervor gebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elasticität der Finger hervor zu bringen vermag. Im ersten Augenblicke fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte der Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich (mehr leichthin) geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekömmt der Gesang auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tones (nicht auch durch das gleichmässigere Forthallen der Bindungen?) einen eigenen Reiz und harmonischen Wohllaut. Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch

in einem grossen Locale die Natur ihres Tones verändern, und bey complicirterer Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches, nach meiner Meinung, dem oft gar zu dicken, vollen Tone zuzuschreiben ist. (Die letztere Erfahrung an sich haben auch wir gemacht, wenn gleich nicht an vielen, doch an einigen ganz vorzüglichen, englischen Instrumenten: aber anders erklärt haben wir sie uns. Nämlich so: Ein dikker, molliger Ton — man muss sich schon der wunderlichen Beyworte bedienen, da sie im Gebrauche sind, und nur durch weitläufige Umschreibungen ersetzt werden könnten — verbreitet überhaupt sich weniger weit und weniger in gleicher Stärke bey einiger Entfernung, als ein spitzerer, schärferer; (man nennt ihn auch klingender;) er verändert dabey nicht seine Natur, sondern wirkt vielmehr den allgemeineren Gesetzen der Natur nach. Sodann: Das Durchdringende Eines Instrumentes unter vielen hängt nicht bloss, und unter gewissen Umständen sogar nicht zunächst, von mehrer oder minderer Stärke des Tones ab, sondern von der Beschaffenheit desselben, nach welcher er sich mehr oder weniger von dem, der anderen Instrumente, dem Klange nach, (*timbre*,) absondert oder zuneigt; es beruhet mithin mehr auf unserer Auffassungsfähigkeit im Ohre. Nun neigt sich der Ton englischer Pianoforte offenbar mehr dem, der meisten Orchester-Instrumente zu: der, deutscher, sondert sich mehr von diesem Tone ab. Schlüge darum auch der Ton Beyder mit gleicher Stärke an unser Ohr in der Entfernung: so würden wir doch den zweyten stärker zu hören glauben, weil wir ihn abgesonderter in seinem Klange, und darum auch, was damit vorgetragen wird, deutlicher hörten.) — Endlich auch noch eine einzige Bemerkung und Erfahrung aus dem Schlusskapitel über das freye Phantasiren oder Improvisiren, von ihm, darin dem grössten Meister unserer Tage, und dem Muster derer, die jetzt gleichfalls darin glänzen. S. 444 beginnt Hr. H.: Eine eigentliche Anweisung zum freyen Phantasiren oder Extemporiren kann weder gegeben, noch empfangen werden: doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen. (Er gibt nun bestimmt und ziemlich ausführlich an, was dabey vorausgesetzt wird, erst, als Naturgaben, dann, als Folgen gründlicher Bildung. Hierauf fährt er fort:) Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich, nicht besser thun zu können, als wenn ich den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das Phantasiren angeeignet habe. Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art, richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechselungen, den Contrapunct u. s. w. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mir schon vorher, durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten älteren und neueren Compositionen, Ideen, die Fähigkeit, selbst Melodieen zu erfinden, Geschmack, und dadurch die Art, diese fort- und auszuführen und zu verbinden, angeeignet hatte: so benutzte ich, da ich am Tage mit Stundengeben und Componiren beschäftigt war, gewöhnlich Abends die Stunde der Dämmerung, um mich am Klaviere phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Style, meinen Eingebungen und Gefühlen zu überlassen. Ich gab dabey vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auf Mannigfaltigkeit des Charakters, auf abwechselndes Colorit, auf etwanige zu breite Ausdehnung — welche leicht Monotonie bewirkt — acht; versuchte, mein Phantasiren entweder auf den Flug meiner eigenen Ideen zu gründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema hinein zu verweben, es jedoch weniger zu variiren, als es ganz frey aus dem Stegreife in mancherley Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder galant, zu bearbeiten und durchzuführen. Nachdem sich somit allmählig die Beurtheilung richtig gebildet, der Geschmack befestigt, ich mir, nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer, eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste in demselben Augenblicke Eingegebene sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte, versuchte ich es, längere Zeit hindurch immer nur vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Profanen, zu phantasiren, und dabey im Stillen zu beobachten, wie sie es aufnähmen, und welche Wirkung meine Phantasie auf beyde Theile meines kleinen, gemischten Publicums machte. Erst dann, als ich es mit Gewissheit und Festigkeit dahin gebracht hatte, dass ich im Stande war, beyde Theile befriedigen zu können, wagte ich es, öffentlich damit hervor zu treten; und ich gestehe: ich war von dem Augenblicke an, weniger verlegen, vor einem Publicum von 2 bis 300 Zuhörern zu phantasiren, als eine niedergeschriebene Composition, an die ich knechtisch gebunden war, zu spielen —

Zeit, Geduld und Fleiss geleiten an's Ziel, beschliesst Hr. H.; und wir möchten beschliessen: So gehe denn hin und thue desgleichen! —

Eine eigentlich systematische „Anweisung“ u. s. w., sollte sie auch möglich seyn, wird man nicht verlangen; und das um so weniger, da sie nicht versprochen worden, sondern eine „auseinandersetzende.“ Dass die Hauptmaterien in natürlicher und zweckmässiger Ordnung aufgestellt sind, zeigt schon obige Anzeige des Inhaltes; wobey aber nicht geleugnet werden soll, dass für einige einzelne und untergeordnete Materien sich eine angemessenere Folge hätte finden lassen. So hätten auch die Definitionen oder Descriptionen der Gegenstände nicht selten strenger gefasst, präciser ausgedrückt; es hätte manche Wiederholung untergeordneter Vorschriften oder Nachweisungen vermieden; verschiedene Kapitel hätten, was ihre Kürze oder Ausführlichkeit anlangt, in ein, ihrer mehren oder minderen Wichtigkeit zupassenderes Verhältniss gebracht werden können. (Wie sehr wäre, was Letzteres anlangt, zu wünschen gewesen, der Verfasser hätte sich z. B. über einige der von uns vorhin ausgehobenen Kapitel, besonders die, vom schönen Vortrage und vom freyen Phantasiren, weiter verbreitet, als geschehen ist.) Die Sprache ist zwar ungleich, doch überall verständlich. Dass der Verf. die Besten seiner Vorgänger benutzt habe — vorzüglich, wie es uns scheint, die schon in dieser Anzeige vorgekommenen Werke des Ph. Em. Bach, Aug. Eberh. Müllers und des Pariser Conservatoire — darüber, und über einiges Verwandte, erklärt er sich selbst ja der Vorrede also: Man erwarte nicht, dass ich strebe, überall neu, originell und gelehrt zu seyn; im Gegentheil, ich habe alles das Gute und Nutzliche, was verständige Männer, nach reiflicher Ueberlegung und langer Erfahrung, seit mehr als einem halben Jahrhunderte hierüber geschrieben, so viel als möglich beyzubehalten und zu benutzen gesucht, und nur das hinzugefügt, was ich für die jetzige Spiel- und Schreibart zweckmässiger und passender fand, oder, im umgekehrten Falle, das weggelassen, was mir nunmehr überflüssig zu seyn schien. Uebrigens suchte ich eine, möglichst stufenweis-fortschreitende Ordnung zu beobachten, manches bisher zweifelhaft Gebliebene festzustellen, im Vortrage möglichst kurz, klar und deutlich zu seyn, und es nicht an hinreichenden, praktischen Beyspielen fehlen zu lassen — —

Der Verleger hat für das Werk sehr viel gethan, ja mehr, als jemals für ein ähnliches geschehen ist: aber das Publicum, hören wir, hat durch zahlreiche Subscription auch viel für den Verleger gethan. Der Stich, besonders der Noten, Papier und Druck, sind vortrefflich. Ein schönes, sprechend ähnliches Portrait des Vfs., gezeichnet von Grüner, gestochen von Stöber in Wien, so wie andere Verzierungen des Titels, der Privilegien u. s. w., und ein Fac simile der Handschrift H's. in Worten und Noten (in letzteren, ein meisterhaftes Impromptü, ganz canonisch ausgeführt,) sind Zugaben, die einem Jeden werth seyn werden. Die letzte Correctur hat der Verf. selbst übernommen; und nur im Texte sind uns noch einige Errata vorgekommen. Das Werk wird gebunden ausgegeben. Der Preiss, im Verhältnisse zu dem, was der Qualität und Quantität nach vom Verleger gegeben wird, war für die Subscribenten wohlfeil, und ist für die späteren Käufer mässig.

Wir scheiden von dem ausgezeichneten Werke mit der Ueberzeugung, es werde auf die Vervollkommnung des Pianofortespiels nach allen Seiten hin, von grossem Einflusse seyn, und mit dem Wunsche, es möge die immer höher steigende Ausbildung, Verfeinerung und Vollendung der Ausführung in der Tonkunst überhaupt, dem Poetischen und Seelenvollen in derselben niemals und nirgends Eintrag thun.

Ouverture à grand Orchestre, composée etc. par C. Lobe. Oeuv. 10. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Auch in diesem Werke des Hrn. Lobe, über dessen Arbeiten überhaupt wir kürzlich in diesen Blättern ausführlicher bey Gelegenheit seines Quatuors, Oeuv. 9, gesprochen haben (S. vor. Jahrg. Seite 753) sind es ganz vorzüglich Neuheit der Gedanken und eigenthümliche Behandlung derselben, welche dasselbe vor vielen ähnlichen Werken vortheilhaft auszeichnen. Diese beyden Eigenschaften findet man auf der so sehr ausgetretenen Bahn, in der sich diese Gattung musikalischer Composition bewegt, zu selten, als dass es nicht erfreulich wäre, sie näher zu betrachten. Die vorliegende Ouverture, deren Charakter im Allgemeinen genau bezeichnet ist, wenn wir sagen, sie sey in französischer Form und mit französischer Eleganz, aber

mit tieferer und originellerer Behandlung des Stoffes bearbeitet — hat ein kurzes einleitendes Adagio, nach welchem die Figur des Thema's als Anklang im Unisono des Quartettes zu den aushaltenden Blasinstrumenten auf folgende Art eintritt:

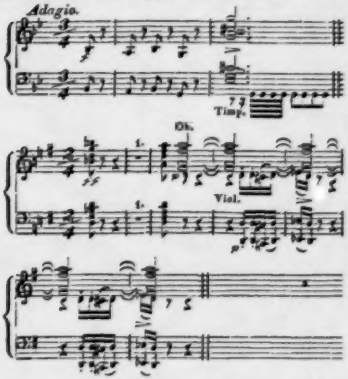

daraus tritt dann gleichsam das Thema, nur von den Violinen scherzend vorgetragen, also hervor:

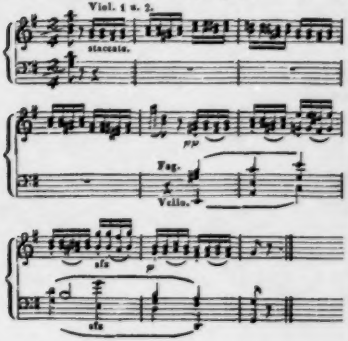

Diese Figur wird im Verfolge auf mannigfaltige und harmonische Weise verarbeitet, und springt oft unerwartet, gleichsam neckend zwischen reizenden Melodieen hervor. — Nach einem imposanten, feurigen und steigernden Fortissimo legt sich der Sturm, und wird zum sanften Gesäusel, bis die Violinen ganz allein und fast unmerklich in das zweyte Gesangthema in der Quinte gelangen, welches dann die Flöte ergreift, das Quartett pizzicato anschlägt, und die Blasinstrumente in Achteln begleiten. Bey der gleich darauf folgenden Wiederholung dieses Satzes schlägt dann das Quartett die Figur des Anfangsthemas dazu an.

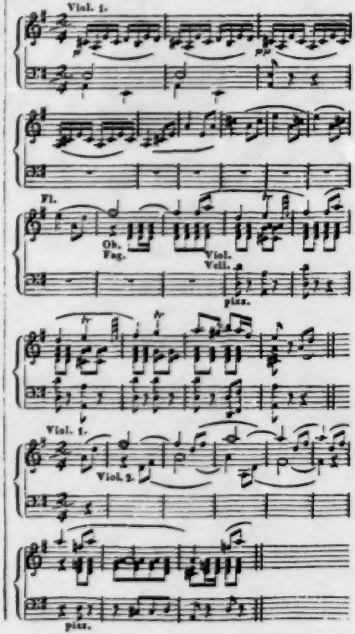

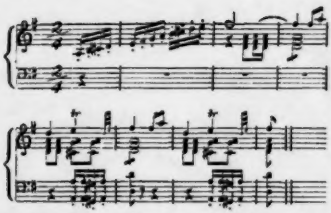

Nach einer, ebenfalls aus dem ersten Thema herfliessenden Periode forte, beginnt der gearbeitete Satz, in dem das Thema in mannigfaltiger, oft recht seltsamer Gestalt erscheint, und folgende Stelle wieder in das zweyte Thema einfällt und dann fort repetirt:

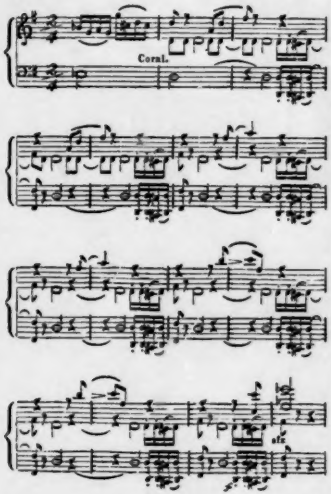

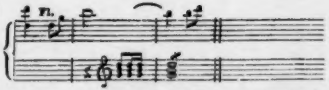

Da, wo es nach dem Schlusse treibt, bricht das Orchester plötzlich ab, und nach einer Generalpause von zwey Tacten tritt ein fremder scheinbar ganz heterogener Satz in As dur ein, zu dem sich aber alsdann wieder die Figur des Thema's auf neue Weise anpasst,

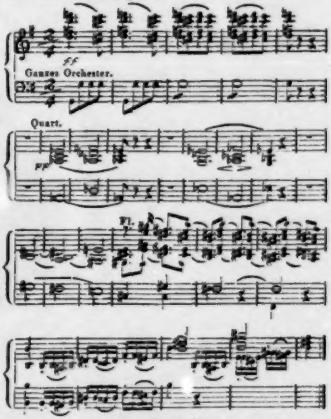

worauf es in wohlberechneter Steigerung den wirkungsvollen Schluss herbeyführt. — Die Ueberschrift: Allegro vivace, darf nicht streng genommen werden; eher würde Allegro moderato passen, denn nur im mässigen Allegro thut die Ouverture ihre Wirkung.

Nachrichten.

München. (Fortgesetzter Bericht.) Die Ausführung der Oper könnte man mit Recht ausge-

zeichnet gut nennen. Das Orchester mit dessen Virtuosen war in seinem Elemente, und die beschränkten ihm untergeordneten Sänger thaten das ihrige. Die seit Kurzem neu eingeschobenen unter ihnen gewöhnen sich, und alles bildet sich schnell zu einem wohlgeordneten Ganzen. Dem. Schechner galt auch diessmal wieder als die bewunderte Königin des Gesanges. Ihr Name allein würde, so wie jetzt die Geschmackswelt sich ausspricht, eine Oper heben. Sie würde bewundert, vergöttert werden, auch wenn sie mittelmässig, ja gar schlecht, welches der Fall mit ihr nie seyn wird, sänge. Vergebens wären die Bemühungen, sie in der Meinung des Publicums von dem Culminationspuncte, auf welchem sie sich jetzt befindet, in eine retrograde Bewegung zu bringen: es müsste nur geschehen, dass eine zweyte nordische Reise mit ihrem Gefolge von hinterdreinkommenden Unpäslichkeiten, sie auf längere Zeit wieder von der Bühne entfernt hielte; denn so vergisst man gerne über das Gegenwärtige das Vorhergegangene, besonders wenn ein neues Gestirn am Himmel, wär es auch nur ein Nebelstern, sich blicken lässt. Wir meinten, des Südens Balsamdüfte müssten der Brust, vielleicht auch dem Sinne einer deutschen Sängerin heilsamer zusagen, als die Einflüsse des Siebengestirnes. Doch man bescheidet sich gerne; der Künstler, hat er auch seinen Blick noch so sehr zum Himmel gerichtet, bleibt doch immer auf der Erde; und Golconda liegt nicht in Italien.

Das Einstudiren einer Oper ist dem gegenwärtigen Meister wohl Pflicht, sie aber auf dem Orchester-Katheder mit Arm und Stab zu dirigiren, schien uns diessmal überflüssig. Von jeher war es hier die Violine, welche nach vernommenem Sinne des Meisters das Orchester anführte, und so wird es auch in Italien gehalten, wo der Componist dreymal am Klaviere den Darstellungen beyzuwohnen hat, und der erste Violinist als Director die Reihen leitet. Unser Orchester hatte dieser Einrichtung, vermöge welcher die beyden Cannabich's, die Eck und andere geschickte Männer an seiner Spitze standen, gewiss einen grossen Theil seines Rufes zu verdanken. Erst in letzter Zeit ging man, vermuthlich aus Principien der Ersparniss, da die drohenden Erschütterungen der Theaterkassen selbst in dem schaulustigen Paris fühlbar genug wurden, davon ab, und Kapellmeister Stuns dirigirte, in der einen Hand das Stäbchen, mit der andern Accorde schlagend auf einem verstimmten Klaviere, die deutsche Oper. Doch das Missliche, das Gewagte und das nur zu häufig Misslingende wurde bald allenthalben bemerkbar, nicht durch Schuld oder Versehen des Hrn. Stuns, sondern weil es in der Natur der Sache liegt, dass ein grosses Orchester der Kraft des Bogens bedürfe, wenn es in gehöriger Schranke erhalten und nicht selbst auf den Bretern Missbehagen entstehen sollte. Der wackere Concertmeister, Hr. Moralt, welcher gegen zehn Jahre durch das Orchester der italienischen Oper leitete, und sich und der Anstalt so viele Ehre machte, wurde deswegen berufen, und übernahm, mehr gehorchend, wie uns schien, als sich hindrängend, zu seinen anderen Obliegenheiten auch die Direction des deutschen Opernorchesters. Herr Stuns ist dadurch keineswegs unthätig geworden; er bearbeitet die von der Intendanz ihm zugetheilten Opern, er ändert, modelt, passt sie dem Bedürfnisse des hiesigen Sängers an, studirt sie mit dem Personale ein, belehrt, ermahnt, ordnet, hält Proben, bis alles zur öffentlichen Darstellung reif geworden, und dem Director überlassen werden kann. Wenn demnach auf solche Weise die Intelligens eines erfahrnen Kapellmeisters mit der befragten, ausgesprochenen und befolgten Meinung des Sängers sich vereinet, und ein mit Sinn und Herz begabter Director mit Feuer, Präcision und Kraft zur Ausführung bringt, was in jenem artistischen Vereine bedacht und beschlossen worden, so sehen wenigstens wir es nicht ein, wo der Uebelstand liegen soll, welchen ein Münchner Correspondent in der Berliner Zeitung Nr. 38 in Betreff dieser Sache angibt, und dem, wie er meint, hoffentlich bald wird abgeholfen werden. Wir unserer Seits, die wir ausser allem Verbande mit irgend einem Mitgliede des Theater- oder Musikvereines leben, folglich unser Urtheil vor äusseren Einflüssen rein zu erhalten vermögen, wünschen, dass diese Einrichtung lange fortdauern, dass immer, wie jetzt, Kapellmeister und Director in freundlicher Eintracht zusammen leben, und über unzeitige Kritteleyen unbedenklich hinweg sehen mögen.

Am 5ten December, nach einer zehnjährigen Ruhe: *Athalia*. Woher kommt es, dass unsere Operndichter sich nicht Sujets, an innerm dramatischen Werthe diesem ähnlich, zu ihren Bearbeitungen wählen? Warum nicht eine *Cassandra*, eine *Andromache* für das Pathos der Dem. Schechner, einen *Agamemnon* oder *Pyrrhus* für die Kraft-

stimme des Herrn Pellegrini, eine *Minona* für die zarten Töne der Mad. Sigl-Vespermann? Gewiss Stoffe für Tonsetzer und Sänger, um Grosses zu leisten. Der Componist hatte bey Athalia wohl selbst gewählt, selbst angegeben, wie die Sache von dem Dichter soll genommen und gegeben werden. So freylich muss jeder andere, der nicht wie er im Reiche der Wissenschaften sich umgesehen, nur zu oft im Dunkeln wandeln, Zeit und Mühe verlieren, wenn er der Laune der Romantiker hingegeben, und kein freundlicher Genius ihm die Hand bietet. — Das Uebrige in letzteren Monaten zur Vorstellung Gebrachte war Wiederholung, wobey wir nicht verweilen wollen.

In Concerten ist dermalen wenig zu thun. Zwar entstand am 16ten December ungewöhnliches Gedränge am und im Odeon; aber man durfte an jenem Abende die Billette an der Kasse nur abgeben, nicht lösen. Das Concert gehörte nämlich zu den festlichen Unterhaltungen, welche der Königl. Hof dem Königl. Prinzen von Preussen veranstaltet hatte, der Eintritt folglich frey gegeben. Bey den anderen von der musikalischen Akademie, das ist, dem Ausschusse der Königl. Hofmusik, mit Abonnement aufgeführten vier Concerten war man um Plätze nicht verlegen; man konnte es sich recht bequem machen, und in ungestörter Musse hören. Man gab Ouverturen aus gegenwärtiger und früherer Zeit, Jagden, die Sinfonia eroica von Beethoven, eine andere von Haydn, beyde vollständig vom Anfange bis ans Ende, sogar mit vorgeschriebener Wiederholung der Theile, nicht eben zum grossen Behagen der Gäste; sie hätten ihnen diess gerne erlassen, und sich mit dem einen oder dem andern Gerichte, etwa mit der Menuett oder dem Scherzando von diesem reichen Mahle begnügt. Ein aus der Fremde gekommener Jüngling, Schilling, erst 12 bis 13 Jahre, auf der Affische, alt, spielte Concert auf dem Piano; Dem. Schechner sang, wenn wir nicht irren, zweymal; und wurde das dritte Mal, wie billig, von einer Unpässlichkeit verhindert; Mad. Vespermann ist, was man bedauert, seit einiger Zeit krank; Dem. Rieländer debutirte mit einer italienischen Arie; die älteren und besseren der Virtuosen spielten Concertine und Potpourris auf Flöte, Hoboe und Clarinette. Das alte Heer schmilzt endlich zusammen, die Schaar der Veteranen mehret sich, rüstige Kämpfer verliessen ihre Fahnen; Molique ist in Stuttgart, Täglichsbeck und Menter, der treffliche Violoncellist, in Hechingen, und die neu eingereihten Eleven bedürfen meist noch einer fortgesetzten Uebung, um zur Meisterschaft zu gelangen. Indess ist des Guten noch genug übrig, der alte Geist ist von dem Orchester nicht ganz gewichen, es bietet dasselbe, wie man im Theater und dem Concertsaale bey grösseren Aufführungen überzeugt wird, ein herrliches Ganzes dar, welches, mit neu heranwachsenden Künstlern verstärkt, sich dem Vortrefflichen des ältern anschliesst, aber auch schon jetzt kühn jedem musikalischen Kunstvereine des Auslandes sich an die Seite stellen kann.

Ist, wie es nicht zu leugnen, das öffentliche Concertwesen etwas in Abnahme, und hat es aus natürlichen der Zeit angehörigen Ursachen von seinem Ansehen verloren, so erhält sich dagegen die kirchliche Musik auf jener Höhe, wie sie in einem Artikel der Musik. Zeitung vom December 1827, und in dessen Fortsetzung angegeben worden, ja sie erhebet und verbreitet sich noch mehr.

Der unermüdete, ganz seiner Kunst hingegebene Hr. Drobisch aus Leipzig, brachte am letzten October bey Gelegenheit des Kirchweihfestes der Unser Liebfrauen-Kirche, nach zwey schon früher gegebenen, eine Messe in E dur zur Aufführung, worin er wiederholte Proben seiner gründlichen Einsicht in den Satz abgelegt, zugleich ein kunstvolles mit seltenem Fleisse bearbeitetes Werk, welches, wie man hört, im Stich erscheinen soll, in die kirchliche Tonwelt eingeführt hat.

Am Weihnachtsfeste war es eine neue von ihm componirte Pastoralmesse, welche in der eben benannten Kirche, die zugleich Kathedralkirche ist, und an solchen Tagen allen Prunk einer heiligen Feyer entwickelt, gehört wurde — keine leichte Aufgabe, wenn man, was manchem berühmten Componisten begegnet seyn soll, nicht in das Tändelnde verfallen will. Der Styl des H.n. Drobisch gewinnt bey jedem seiner Producte an Sangbarem, an veredeltem Einfachen und Fasslichen, wie n n es beym Anhören dieser Messe fühlte, welche das Pastorale mehr nur andeutete, als durchführte. Er hat sich mit diesen seinen Arbeiten neuen Ruf und viele Ehre erworben *).

*) Den vollständigen Schluss mit seinen weiteren Bemerkungen über kirchliche Musik in einem der nächsten Blätter.

offen stehe. Dadurch verlohr aber das Institut wieder an öffentlichem Ansehen; und obschon, da die Ausübungen begannen, man der schönen Einrichtung und meistens trefflichen Musik Gerechtigkeit wiederfahren lassen musste, so war und blieb doch das Auditorium äusserst schwach — was besonders in einem so grossen Hause einen widerlichen Eindruck machte. Sonderbar sang sich übrigens dieses Konzert, wegen der direktorialischen Triple Allianz, an. Die Sinfonie sollte angehen, Hr. Schmitt trat hervor, dirigierte, es ging vortrefflich; jezt der leste Akkord: da legte er seine Geige nieder, ging spazieren, und wuste nicht, wohin er sich selbst thun sollte. Hr. Rulofs trat hervor, in Gesellschaft seiner Gattin, ordnete die Musik zu ihrer Arie, nahm den schwarzen Kommandostab, dirigirte: jezt der leste Akkord: da legte er das Zepter nieder, ging spazieren, und wuste nicht wohin er sich selbst thun sollte. Hierauf folgte gewöhnlich ein Konzert für irgend ein Instrument, ohne sichtbares Direktorium. Dann trat Herr Seeburger hervor in Gesellschaft eines französischen Sängers oder einer französischen Sängerinn, dirigierte mit gewaltigen Figuren: jezt der leste Takt, und nun ging auch er spazieren und wuste nicht, was er mit sich selbst vornehmen sollte. Herr Schmitt nahm seine Geige wieder, beschlos den ersten Theil mit einem Sinfoniensatze; und im zweyten, ging das Dirigieren und Spaziergehen wieder von vorn an. Kann es etwas lächerlicheres geben, als solchen Direktorenstolz, der durchaus nichts thun mag, wenn er nicht Takt schlagen kann? und der lieber sich selbst in Verlegenheit und peinliche Lage versetzt, als dass er unter der Anführung eines Andern für das Ganze thätig seyn sollte?

Unter solchen Verhältnissen verfloss der Winter. Das Konzert vermochte nicht sich zu heben, und selbst die Bemühungen verschiedener sehr beliebter Virtuosen, die sich hören liessen, wusten kein zahlreicheres Auditorium herbeyzulocken. Dies war z. B. auch der Fall bey Hrn. Fodor, der als Komponist auch auswärts vortheilhaft bekannt, und ein hier sehr beliebter und gewifs vortrefflicher Klavierspieler ist. Sein Spiel zeichnet sich aus durch höchste Deutlichkeit, Nettigkeit, Präcision, und einen sehr feinen Ausdruck.

Am Ende des Winters zeigte sich bey solchen Umständen ein Verlust von 7 bis 8000 Gulden. Diesen mufste zwar die Nationalkasse tragen (man hatte nämlich in diesem Jahre diese Bühne zum Nationaltheater erhoben); aber man war dabey auch desto unzufriedener mit dem Unternehmer, Hrn. Seeburger. Er wurde vom holl. Theater ganz entlassen, und Hrn. Rulofs (der vordem von jedem fast ganz verdrängt worden war) seine vorige Bedienung mit der gröfsten Genugthuung gütlich gegeben. Dieser würdige, äusserst arbeitsame und menschenfreundliche Mann genofs aber den Triumph über seine Feinde nicht länger, als den letztverflossenen Winter. Zu Anfange des Monats May überfiel ihn eine heftige Brustkrankheit, woran er den 13ten May 1801 starb. Seine schätzbaren Gattin hinterläfst er drey unerzogene Kinder, aber auch ein sehr ansehnliches Vermögen, zum Beweis, dafs Talente, verbunden mit Fleifs und verständiger Oekonomie, nicht immer dürftig ihre Laufbahn beschliefsen müssen.

(Die Fortsetzung folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Kurze Anzeigen.

Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin, von G. Reichardt. Op. 7. Berlin, bey Fr. Laue. (Pr. 1½ Thlr.)

Eine Liedersammlung, die vor mancher andern den Freunden des Tafelgesanges zu empfehlen ist. Man wird Angenehmes und Kräftiges in guter Mischung darin finden. Nr. 1. „Ich singe Lieb und Wein" bietet dem Tenore ein recht hübsches Solo zu vier Brummstimmen, und einem kleinen Chore. Nr. 2. „Ein Eiland prangt" mit ruhig gefälliger Melodie. Nr. 3. „Was ist des Deutschen Vaterland?" (von Arndt), ein kräftiges, sehr wohl durchgeführtes, zuversichtlich überall wirksames Lied. Nr. 4. „Viel Essen macht viel breiter" (von Eichendorf): der allerliebst launige, schon öfter componirte Text ist auch hier recht ergötzlich in Töne gebracht. Nr. 5. „Ein Leben wie im Paradies" (von Hölty), leicht und hübsch, ohne viel seyn zu wollen, wesshalb es sich aber auch seine Freunde gewinnen wird. Ausgezeichnet ist wieder Nr. 6, ein Paean, der aus der Beylage zu den epist. obscur. vir. (de generibus ebriosorum) nach der Frankfurter Ausgabe 1599, genommen ist. Druck und Papier sind wie in den früheren Heften.

Die Bitte, Gedicht von Saume, mit Begleitung des Pianoforte von Alois Schmitt. Leipzig, im Bureau de Musique von Peters. (Pr 12 Gr.)

Wir wissen nicht, warum diese sehr sangbare, musikalisch schön durchcomponirte, besonders einem frischen Tenore höchst angemessene Scene, die sich durch Gehalt vor vielen neueren rühmlich auszeichnet, den meisten Sängern so unbekannt hat bleiben können. Sollte etwa die Bitte um eine Locke der Geliebten der herangewachsenen Zeit zu tändelnd, und die ganze dichterische Behandlung des Gegenstandes zu sentimental vorkommen? Wahrscheinlich hat die seltsame Erscheinung ihre ganz zufälligen, d. i. in nicht zu erklärenden Kleinigkeiten liegenden Ursachen, und das bekannte „sua fata habent libelli" gilt in einer so druck- und stichfertigen Zeit, in welcher mit dem Strome des Wassers mancher geistige Tropfen mit verschwimmt, doppelt. Wir aber möchten gern für das Bessere das Unsere thun, und darum erinnern wir das gesangliebende Publicum an eine Gabe, von der wir zu hoffen berechtigt sind, sie werde bey gutem Vortrage nicht Wenigen willkommene Empfindungen wecken.

Lieder der Liebe. In Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von H. Marschner. 44[illegible] Werk. Braunschweig, bey G. M. Meyer [illegible] (Pr. 8 Gr.)

Diese vier Lieder des bekannten Componisten gehören zu den leichten, erfreulichen, die ohne alle Schwierigkeit vorgetragen werden können. Das erste „Erinnerung" von Theodor Körner, hat zwar nichts Eigenthümliches, ist aber dem Inhalte so angemessen, dass es wohlgefällig wirken muss. Das zweyte, aus Ali Baba, von heiterer Art, ist jenem in Erfindung und leichter Gefälligkeit gleich zu setzen. Das dritte „Schmerz" von O. L. B. Wolff, ist eigenthümlicher und tiefer: doch herrscht auch hier in Melodie und Begleitung das jetzt ansprechend Gefällige vor. Das letzte, aus dem Orakelspruche von Contessa, verleugnet die angegebene eingängliche Weise keineswegs, und nimmt vorzüglich die durch C. M. v. Weber und Anderer so herrschend gewordene Vorschlagsweise auf, die aber in dieser Verbindung nichts weniger als getadelt, sondern nur als Bezeichnung der Art angeführt werden soll. Druck und Papier sind gut.

Deux Rondeaux mignons pour le Pianof. sur un air polonois et un air russe comp. — par W. Hauck. Oeuv. 3. Breslau, chez C. G. Förster. (Pr. 10 Gr.)

Durch das Eigenthümliche der Nationalgesänge erhalten diese Kleinigkeiten, die mehr Variationen — mässig das Thema durchführen, einen fremdartigen Reiz, der dem Hörer und Spieler auch nicht durch eine zu lange und zu überladene Ausdehnung verkümmert wird. Beyde Stückchen werden auch nur mässig geübten Pianisten gar keine Schwierigkeiten verursachen. Der Componist ist übrigens ein Schüler Hummels.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № IV. 1829.

Bekanntmachung.

Die Musikmeister-Stelle bey dem Kurfürstlichen Leibgarde-Regimente zu Cassel ist dermalen erledigt, und es werden daher vollkommen geeignete Individuen, welche die Direction eines so ausgezeichneten und starken Musikcorps zu übernehmen gedenken, componiren und arrangiren, und vorzüglich gute Zeugnisse ihres moralischen Lebenswandels beybringen können, hierdurch aufgefordert, unter portofreyer Einsendung aller nöthigen Attests bey dem Unterzeichneten alsbald sich zu melden, und zugleich anzugeben, was für Blas- und welche Saiten-Instrumente sie selbst spielen, und welches der Ersteren ihr Hauptinstrument sey, wobey noch bemerkt wird, dass die Bewerber um diese Stelle, vor der definitiven Anstellung, sich einer vom Kapellmeister Spohr dahier vorzunehmenden Prüfung zu unterwerfen haben.

Cassel, den 16. December 1828.

von Hesberg,
Oberstlieutenant und Commandeur des Kurhess. Leibgarde-Regiments.

Verkauf.

Bey dem Musicus Rönkner in Leipzig sind gute Oboe-Röhre zu haben, welche alle Eigenschaften besitzen, die man von einem guten Oboe-Rohre verlangt. Das Stück kostet einzeln 4 Gr.— das Dutzend 1 Thlr. 18 Gr. Briefe und Gelder portofrey.

Empfehlung.

Unterzeichneter macht das auswärtige Publicum auf den seit Kurzem hier als Hofinstrumentenmacher bey der hiesigen Herzoglichen Kapelle angestellten Herrn Bausch aufmerksam, ihn als einen sehr geschickten Arbeiter nach Pflicht und Gewissen empfehlend. Derselbe verfertigt alle Arten von Geigeninstrumenten, Guitarren u. s. w. mit sehr gutem Erfolge, und besorgt Reparaturen an dergleichen Instrumenten mit Sorgfalt und Genauigkeit, dass er gewiss Jedermann zufrieden stellen wird, so wie er hier bey den ihm für die Herzogliche Kapelle aufgetragenen Arbeiten mehrfache Beweise seiner besondern Geschicklichkeit gegeben hat. Dessau, im Jan. 1829.

Fr. Schneider,
Herzogl. Hof-Kapellmeister.

Ankündigung.

Neues System
der
Harmonielehre und des Unterrichtes
im Pianoforte-Spiele.
Von *Franz Stöpel.*

Iste Abtheilung. Die Kunst eine Mehrzahl von Schülern im Pianoforte-Spiele und in der Setzkunst zugleich zu unterrichten u. s. w.

IIte Abtheilung. Studien für das Pianoforte, 3 Hefte.

IIIte Abtheilung. Kunst des reinen Satzes in der Musik, 2 Hefte.

Sowohl dieses Werk, welches wir in Commission haben, als der Herr Verfasser sind bereits rühmlichst bekannt, so wie dessen Lehrweise und die von ihm begründeten Lehranstalten erprobt und in ganz Deutschland einen ehrenvollen Ruf gewonnen haben.

Der Preis eines vollständigen Exemplares war bisher 9 Thlr. sächs. oder 16 Fl. 12 Xr. rhein.

Obgleich nun dieses Werk an mehren Lehranstalten Eingang gefunden, so hat der Eigenthümer desselben, um es gemeinnütziger zu machen, uns in den Stand gesetzt, solches von heute an um die Hälfte des bisherigen Ladenpreises erlassen zu können, nämlich

Iste und IIte Abtheilung, welche nicht getrennt werden, 3 Thlr. sächs. oder 5 Fl. 24 Xr.

IIte Abtheilung, 1 Thlr. 12 Gr. sächs. oder 2 Fl. 42 Xr. wofür solche auch in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben sind.

Frankfurt a. M. den 2. Januar 1829.

Andreä'sche Buchhandlung.

Anzeige und Bitte.

So eben ist fertig und versandt worden:

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musika-

lischer Schriften und Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise, herausgegeben von C. F. Whistling. Zweyte ganz umgearbeitete Auflage, mit Namensregistern der Autoren und Musikalienverleger. gr. 8. (74 Bogen mit Petitschrift.) Auf Druckpap 5 Thlr. 8 Gr. Dasselbe auf Schreibepapier 6 Thlr. 16 Gr.

Die Herren Subscribenten können ihre Exemplare gegen Erlegung des Subscriptions-Preises in Empfang nehmen.

Binnen zwey Monaten erscheint ein Ergänzungsband mit fortlaufender Seitenzahl und den zwey Registern über das ganze Werk, wodurch dasselbe bis zum Ende des Jahres 1828 fortgeführt und abgeschlossen wird. Ueber die vom Januar 1829 an erscheinenden neuen Artikel wird zu Ende eines jeden Monates ein Bericht nach der in Handbuche aufgenommenen Ordnung ausgegeben, (an die Herren Subscribenten gratis) wodurch das Hauptwerk einstweilen fortgesetzt wird, bis Stoff genug zu einem Nachtrage vorhanden ist.

Alle Verleger musikalischer Artikel und Abbildungen ersuche ich daher, mir so schnell als möglich diejenigen Artikel, welche sie im Handbuche vermissen oder zu berichtigen finden sollten, anzuzeigen, ferner ihre Novas mir immer bald möglichst und regelmässig in Natura einzusenden, damit sie immer schnell in die Monatsberichte aufgenommen, und zugleich auch durch mich verbreitet werden können.

Leipzig, den 29sten December 1828.

C. F. Whistling.

Musikalien-Anzeig.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Auswahl beliebter Tänze und Märsche für 2 Flöte. Nr. 6 ..... 4 Gr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianof. Nr. 40, enthält: Hopser aus Oberon, Walzer: „La Tendresse" von Walch, und Alexis-Walzer ..... 4 Gr.

— Nr. 41 enthält: Hannöverscher Schützen-Walzer, Casortische Allemande, und Hopser aus dem Vampyr ..... 4 Gr.

— Nr. 42 enthält: Walzer aus dem Vampyr, und Walzer von Beethoven ..... 4 Gr.

— Nr. 43 enthält: Walzer von Lehnki, und Walzer von Beethoven ..... 4 Gr.

Auswahl beliebter neuer Märsche für Pianof. Nr. 3, enthält: Geschwindmarsch der hannöverschen Garde, von Walch, Marsch aus Oberon und Marsch aus Moses ..... 4 Gr.

Beethoven, L. v., Grands Sonate pour Pianof. Oeuv. 26 ..... 16 Gr.

Czerny, C., drey leichte Sonatinen zu vier Händen. 156 Werk. Nr. 1 bis 3 ..... à 10 Gr.

— J., Impromtu ou trois Polonaises pour Pfte. Oeuv. 89 ..... 6 Gr.

Elliot, A., 6 Walzes à 4 mains ..... 10 Gr.

Fuchs, J. M., „Das Vögelchens Heimkehr" mit Pianoforte-Begleitung ..... 4 Gr.

Janza, L., Polonaise brill. pour Flûte. Oeuv. 26, avec Orch. 1 Thlr. 8 Gr, avec Pfte. ..... 16 Gr.

Keller, C., Rondo alla Polacca pour Pianoforte. Oeuv. 26 ..... 4 Gr.

Körner, G. F., Variations brill. sur un Mazur fav. pour Pianof. Oeuv. 22 ..... 6 Gr.

Löwenthal, L., Polonaise pour Pianof. ..... 4 Gr.

Mozart, W. A., Opern-Arien mit Pianoforte-Begleitung, aus der Zauberflöte. Nr. 3. Arie: „Dieses Bildniss" ..... 4 Gr.

— Nr. 15. Arie: „In diesen heiligen Hallen" .. 4 Gr.

— Aus der Entführung. Nr. 2. Arie: „Wer ein Liebchen" ..... 4 Gr.

— Nr. 4. Rondo und Arie: „Constanze" ..... 6 Gr.

— Aus Weibertreue, Nr. 7. Duett: „In Stürmen und Kriegen" ..... 4 Gr.

— Aus Figaro's Hochzeit. Nr. 9. Arie: „Dort vergiss" ..... 6 Gr.

— Nr. 11. Arie: „Ihr die ihr die Triebe" .... 4 Gr.

— Nr. 12. Duett: „Wenn die sanften" ..... 4 Gr.

Müller, C. F., Divertissements ou formes de Walzes pour Pianof. ..... 8 Gr.

Sammlung beliebter Volkslieder mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung. Nr. 4, enthält: „God save the King, und Würzburger Lied: „E bissle Lieb" ..... 4 Gr.

Schröter, C. F., deux Sonatines pour Pianoforte. Oeuv. 8 ..... 8 Gr.

Tabellen für Flöte mit einer Klappe ..... 2 Gr.

Der Herr Kapellmeister Spohr hat bereits durch seine vielen ausgezeichneten Compositionen für die Violine sich die Achtung aller Künstler dieses Instrumentes erworben. Um so fühlbarer ist diesen der Mangel an einer Sammlung Exercicen aus der Feder dieses grossen Meisters. Würde der Herr Kapellmeister seinen übrigen werthvollen Werken ein solches hinzufügen wollen, so würde er dadurch den Wunsch vieler Virtuosen dieses Instrumentes erfüllen, und dürfte des wärmsten Dankes dafür gewiss seyn.

Breslau, im März 1829.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **No. 12.** 1829.

Verbesserung im Orgelbaue.

Nachdem es mir durch fortgesetztes Nachdenken gelungen war, die Tractur nebst den Windladen der Orgel möglichst zu vereinfachen (S. allgem. Anzeiger 1824 und 1828), wünschte ich auch, anstatt der trotz aller schon bekannten Verbesserungen immer noch höchst unvollkommenen Blasebälge eine einfachere, diese in allen Stücken übertreffende Maschine zu erfinden, und wurde im vorigen Jahre durch die Nachricht, dass ein Orgelbauer aus Tyrol Windsäulen anstatt der Blasebälge in einer Orgel angewandt habe, veranlasst, das schon bey mehren Hochöfen Deutschlands eingeführte Cylindergebläse auch auf die Orgel anzuwenden. Dieses Gebläse, welches ich der Wohlfeilheit wegen vorläufig aus Holz verfertigt habe, der grössern Dauer wegen aber von Gusseisen gemacht werden könnte, besteht aus runden hohlen, mehr weiten als hohen Cylindern, in welchen ein Stöpsel auf- und niedergeht, welcher rund herum einen ledernen, ausgefütterten Wulst hat, der durch Federn an den Seiten luftdicht festgehalten wird; die Vortheile dieser Cylinder vor den gewöhnlichen Bälgen sind folgende:

1) Sie geben vom Anfange bis zuletzt egalen Wind, der bey den gewöhnlichen Bälgen ohne Gegengewicht selten bewirkt wird.

2) Nehmen sie nicht so viel Raum ein, als gewöhnliche Bälge, und man kann sie wegen ihrer Form allenthalben besser anwenden. Daher wird man sie meist im Innern der Orgel selbst anbringen können; besonders würden sie bey grossen Orgeln sehr anwendbar seyn.

3) Da sie ganz einfach sind, so lässt sich eine längere Dauer von denselben erwarten; auch können keine kostspieligen Reparaturen daran vorfallen, indem nur der Wulst an dem Stöpsel von Zeit zu Zeit erneuert werden muss; ferner enthalten sie kaum die Hälfte Fläche von den gewöhnlichen Bälgen, wo folglich der Wind mehr Gelegenheit hat, durch Risse u. dgl. zu entkommen.

4) Das Beste an diesen Cylindern ist, dass sie von Holz sehr billig gemacht werden können. Sie kommen kaum halb so hoch, als gewöhnliche Bälge, welche eben so viel Wind fassen, als jene Cylinder; auch würden sie von Gusseisen nicht viel höher kommen, als gewöhnliche Bälge, und welche Dauer würden sie dann haben!

5) Mit dieser Art Winderzeugung liessen sich riesenhafte Werke aufführen, wenn man die Cylinder mit Dampf treiben liess, indem dann der Wind in seiner grössten, brauchbarsten Stärke angewandt werden könnte. Eine solche Orgel würde eine ungewöhnliche Stärke und deutliche Tiefe geben, und die Rohrwerke würden dann viel stärker und sicherer gehen, als jetzt; auch würde man weitere Mensuren anwenden können. Nur eine Schwierigkeit wäre zu beseitigen, nämlich die, etwas schwerere Spielart einer solchen Orgel, die dadurch entsteht, dass der stärkere Wind das Aufgehen der Ventile erschwert. Diese Schwierigkeit habe ich aber so beseitigt, dass der Wind, der das Aufgehen der Ventile nach der bisherigen Art erschwert, das Oeffnen derselben vielmehr erleichtert. Zwar wird man einwenden, dass eine Dampfmaschine zu dem Zwecke zu hoch käme, diess ist aber nicht der Fall; denn die jetzigen Dampfmaschinen, nach Herrn Perking's Bauart, bestehen, statt des sonst kostspieligen Kessels, nur aus starken Gusseisenröhren, und brauchen nur halb so viel Brennmaterial, als die sonstigen von Watts, Boulton u. s. w. Eine von Herrn Perkings neuen Dampfmaschinen in Loudon, die auf die Kraft von 30 Pferden berechnet ist, hebt 72,000,000 Pfund in einer Stunde einen Fuss hoch, wozu 42 Pfund Steinkohlen ge-

braucht werden.*) Nach diesem Maassstabe würde eine Dampfmaschine, auf die Kraft von fünf Pferden berechnet, in einer Stunde so viel Kraft ausüben, dass die Windcylinder gegen 1,200,000□ Fuss Wind erzeugten, wovon man eine [illegible]flüssige Orgel mit zwanzig klingenden Stimmen [illegible]n Tage und Nächte lang mit vollem Werke spielen könnte, was etwa 10 Pfund Steinkohlen kosten würde: ein Beweis, dass zu einer sehr grossen Orgel nur eine kleine Dampfmaschine nöthig ist. Ich werde selbst, so bald als möglich, eine ganz kleine Dampfmaschine an den Cylindern anbringen, welche sehr wenig Brennmaterial brauchen wird. Obgleich die Orgelbaukunst, besonders in mechanischer Hinsicht, in der neuern Zeit viel Fortschritte gemacht hat, so müssen wir doch gestehen, dass wir uns noch in der Dämmerung unserer Kenntnisse befinden; es wird der Verbesserung und Vervollkommnung derselben noch ein unermessliches Feld offen bleiben.

Wer sich von den Windcylindern überzeugen will, kann solche bey Unterzeichnetem in ihrer Wirkung beurtheilen, indem dieselben an einer Orgel mit zwanzig klingenden Stimmen, die in einem Saale steht, angebracht sind. Mit der Zeichnung der Cylinder stehe ich gegen ein Billiges zu Diensten, da ich dieses mühevolle und wenig lohnende Geschäft nicht gesonnen bin, späterhin fort zu treiben.

Paulinzella, den 22sten Januar 1829.

Joh. Friedrich Schulze.

*) Siehe Dinglers Polytechnisches Journal, Band 28, Seite 43. Auch Lenge, das Neueste und Nützlichste der Erfindung, Entdeckung und Beobachtung. 21ster Band, Seite 432.

Recension.

1. *Divertissement pour la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre — — par Henri Bärmann.* Oeuvr. 34. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

2. *Divertissement* (wie jenes). Oeuvr. 35 (wie jenes, Pr. 2 Thlr.).

Der talentvolle, ausgezeichnete Münchner Virtuos fährt fort, w[illegible] er zunächst wohl für sich selbst geschrieben, und womit er Vielen Freude gemacht hat, auch anderen vorzüglichen Klarinettisten darzubieten; und diess sind die neuesten seiner öffentlich erschienenen Arbeiten. Dass sie beträchtliche Fertigkeit, Beherrschung des Instrumentes auch in sonst nicht gewöhnlichen Figuren, Kraft des Tones, und alle Zartheit desselben, wo jedes von Beyden hingehört, voraussetzen: das brauchen wir kaum zu erwähnen; denn Jeder erwartet das schon aus Hrn. B. früheren Arbeiten, und aus der ihm eigenthümlichen Art seines Spieles. Auch weiss man aus Beyden, dass Hr. B. lange Stücke in der gewöhnlichen Concertform nicht liebt; dass er freyere, mehr oder weniger der Phantasie sich nähernde Formen und eine diesen angemessene, freyere Vortragsart vorzieht; auch die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer mit jedem Stücke nicht länger in Anspruch nimmt, als sie sie jetzt den Concertisten, besonders auf Instrumenten ohne Vollstimmigkeit, gern zu schenken pflegen. Das Alles zeigt sich nun auch hier. Aber bemerken müssen wir: dass Hr. B., dessen frühe Arbeiten nicht geordnet und folgerecht genug waren, auch sonst in Hinsicht der Schreibart zu manchen Ausstellungen Gelegenheit gaben, durch das Schreiben selbst immer besser in das Schreiben gekommen ist, so dass z. B. diese zwey angezeigten Stücke, auch von dieser Seite früheren vorzuziehen sind. Es scheint, dass Maria v. Weber, wie auf den Geschmack, so auf die Schreibart des Hrn. B., von vielem und vortheilhaftem Einflusse gewesen ist. Uebrigens sind diese beyden Stücke, der Erfindung, Anordnung, Ausführung, und auch dem Ausdrucke nach, sehr verschieden; was dem Talente des Verfassers um so mehr zur Ehre gereicht, und, wenn er so fort arbeitet, ihn am besten verwahren wird, nicht in einseitige, gleichsam festgefrorene Manier zu gerathen und in ihr zu erstarren; was bekanntlich nicht wenigen Virtuosen, die zugleich Componisten waren, begegnet ist. Die erste der genannten beyden Nummern bildet eine Art von dramatischer Scene, wo die Klarinette das vorzutragen hat, und zwar in vielem Wechsel der Melodieen, der Tempos, der Tactarten und des Ausdruckes, was auf der Bühne einer tüchtigen prima Donna zukäme; bis sich dann ein, zwar nicht eben lang, aber auch nicht kurz ausgeführ-führter, gleichmässig fortlaufender Bravoursatz, gleichsam die Hauptarie, anschliesst und das Ganze schnell und kräftig endet. Die zweyte Nummer ist mehr auf Ausführung in die Breite und auf glän-

zendes Virtuosenspiel angelegt; sie ist ein recht eigentliches Concertstück, das, ohngeachtet es nur von mässiger Dauer, (die schön melodischen, langsamen Zwischensätze sind kurz,) doch nicht wenig anstrengt, besonders auch, weil der Virtuos fast unausgesetzt in Athem erhalten wird. Hier, vorzüglich im Finale, wird auch nöthig, dass er sich jene französische Vortragsart, die wir launig und piquant zu nennen pflegen, angeeignet habe oder sich anzueignen. Gut und in seiner gemischten, wechselnden Art vorgetragen, macht das Stück einen sehr lebhaften Eindruck, und wer es so vorzutragen vermag, wird überall Glück machen. — Beyde Nummern sind in derselben Verlagshandlung zugleich für die (nicht abgeänderte) Klarinette mit Begleitung des Pianoforte herausgekommen: die erste im Preisse 16, die zweyte 20 Groschen. Mit Orchester werden alle Instrumente desselben beschäftiget; in der zweyten Nummer sogar die kleine Flöte und die Basposaune (das Stück fängt marschmässig an): die Solostimme wird aber nirgends verdeckt oder übertäubt.

Nekrolog.

Salzwedel. Am 5ten Februar dieses Jahres starb allhier im 60sten Jahre seines Alters J. C. Lösener, Conrector am hiesigen Gymnasio seit 1791, und in den früheren Jahren zugleich Organist an der hiesigen Marienkirche. Wenn sein musikalisches Wirken sich auch nur meist auf seinen Wohnort beschränkte: so war es doch während eines Zeitraumes von beynahe 40 Jahren von dem segensreichsten Erfolge begleitet. Er genoss Unterricht im Klavierspiele und zugleich in den Regeln der Harmonie von dem damals lebenden gründlichen Theoretiker, dem Cantor Leiss. Ausser dem Klaviere übte er auch alle Bogeninstrumente, und erlangte auch auf diesen bald eine nicht geringe Fertigkeit. Auf der Universität in Halle blieb er neben der Theologie der Musik treu ergeben; nahm an den Concerten thätigen Antheil, und erheiterte sich daneben mit theilnehmenden Freunden in Quartett-Unterhaltungen. So vorbereitet wurde er im 21sten Jahre als Lehrer und Organist angestellt. Was er hier für die Musik gewirkt — diess Alles zu erwähnen würde zu weit führen. Daher nur einiges Wenige. Sein Orgelspiel war ausgezeichnet. Er spielte den Choral einfach, jedoch mit veränderter Harmonie, immer das Gesangbuch vor sich liegend, und theilte sichtbar eigene Andacht der Gemeinde mit. Seine Vorspiele, stets im gebundenen Style, waren dem jedesmaligen Liede so anpassend, dass auch der Uneingeweihte sich dadurch erhoben fühlte, und viele dieser Vorspiele hätten gewiss eine weitere Verbreitung verdient. Zuletzt zeigte sich der Aufschwung seiner Phantasie in den Nachspielen so mächtig, dass nicht selten seine Freunde ihn zu einem längern Verweilen aufmunterten, und ihm auch wohl Fugen-Thema's zum Ausführen vorlegten, welches er immer gern that. Den hiesigen Concerten war er der thätigste und treueste Führer, und wusste durch seine Geschicklichkeit im Dirigiren es dahin zu bringen, dass auch schwierige Compositionen mit öfters nur geringen Mitteln glücklich ausgeführt wurden. Mehres wurde von ihm eigends dazu componirt, recht vieles den besonderen Umständen angemessen arrangirt. Besonders verdient auch seine aufrichtige innige Theilnahme an frohen und traurigen Begebenheiten der ihm vertrauten Familien — und das waren beynahe alle — eine dankbare Erwähnung. Von seinen Compositionen sind 6—7 Werke, bestehend in Variationen für die Clarinette, für das Bassethorn, und in einer Ouverture für das Orchester bey Breitkopf und Härtel herausgekommen. Eine grosse Anzahl findet sich hier und da im Manuscripte zerstreut, je nachdem sich die Gelegenheit dazu darbot. Bey seinem Leichenbegängnisse zeigte sich die innigste Theilnahme der ganzen Stadt; nach einem rührenden Gesange in der Kirche folgten dem Entschlafenen Alle mit Rührung zu seiner Ruhestätte. Lange wird das Andenken an ihn bleiben in den Herzen Aller, die ihn kannten.

Der edle Sänger.

(Beym Hinscheiden Clasings.)

Er starb am 8ten Februar.

Da liegt er hingestreckt, so bleich, so stumm,
Erloschen sind die theuern Augensterne;
Die Freunde stehn um seinen Sarg herum,
Erwärmten ihm die kalte Hand so gerne!

Das edle Herz, das sonst so feurig schlug,
Es stockt, ein Raub des ew'gen, tiefen Schlummers. —
Ihn sucht ihr, der den Himmel in sich trug?
Seht her diess Bild der Sorgen und des Kummers! —

„Ach, liegst du, Meister, auf der Todtenbahr! —
„Ach, musstest du so früh für uns erbleichen!
„Wie oft stand um Dich her die frohe Schaar,
„Der Hohen Gaben klangvoll darzureichen.

Im Leben seufzend, bang, in tiefer Noth,
Bedrängt, befeindet, sonder Freud' und Frieden;
Nur erst verehrt, verklärt sie still der Tod —
Das ist der Auserwählten Loos hienieden.

Nicht Gold noch Perle schmücket die starre Hand,
Nicht Silber ziert das Theuern Sarg, den kahlen:
Doch Bilder, die des Frommen Kunst erfand,
Die werden freundlich seine Gruft umstrahlen.

So schliesset sanft des Todes schwarzen Schrein,
Den Lorber schlingt Ihm um die Stirn, die trübe,
Auch eine Lilie geht ihm noch hinein,
Und weinet Ihm die Thränen frommer Liebe.

Auf Wiedersehn! Es muss geschieden seyn;
Du hast nun ausgelitten auf der Erden,
Dein Wandel war so gläubig fromm und rein,
Wie du geglaubt, so müsse dort dir werden!

A. Gathy.

Nachrichten.

Göttingen. Den 20sten Januar hatten wir hier einen herrlichen musikalischen Genuss, indem Dem. Car. Perthaler aus Grätz auf dem Fortepiano Concert gab. So wie Hummel an der Spitze derjenigen Klavier-Virtuosen steht, welche wir hier zu hören Gelegenheit hatten, so verdient Dem. Perthaler unter den Damen den ersten Platz, welche uns durch ihre Virtuosität auf dem Fortepiano ergötzten. Die Deutlichkeit und Präcision in ihrem Vortrage verdient hoch gerühmt zu werden; musterhaft ist ihr Anschlag, und die Haltung der Hand nebst Bewegung der Finger zum Malen schön. Sie spielte Compositionen für Herz (nicht von Herz) und Augen; zu jenen rechnen wir das Concert (D moll) von Kalkbrenner, zu diesen hingegen Bravour-Variationen von Pixis. Was missfiel, war, dass Dem. P. die Tutti's Note für Note mitspielte. Das Tutti in einem Concerte gehört dem Orchester an, wer es aber mitspielen will, mag es so spielen, wie einige Componisten durch Generalbass-Signaturen über oder unter dem Basse weise angedeutet haben. Da aber ein solches Accompagnement in den neueren Zeiten nicht jedes Concertspielers Sache ist, so dürfte rathsam seyn, das Tutti lieber ganz mit Stillschweigen — nachzusehen, ausgenommen, wenn Jemand ein Klavierconcert ohne Orchester spielt.

Director Dr. *Heinroth.*

Mailand, den 3ten Januarius 1829. (Fortsetzung der Herbststagione und Anfang der Karnevals-Opern.)

Noch immer und wahrscheinlich noch lange dieselbe Neuigkeitenarmuth; wir stehen in Betreff der Componisten, Sänger und Balletmeister am Rande der theatralischen Schneelinie, und bey aller Verspätung des heutigen Schreibens fallen die Theater-Nachrichten an sich abermals sehr mager aus. Zum Ueberflusse sey hierbey zu Anfange des Jahres bemerkt, dass schon seit geraumer Zeit in diesen Berichten bekannte Aufnahmen von Opern und Sängern vorsetzlich aus ganz Italien weggelassen, und nur das Wichtigere berichtet wird, weswegen auch die meisten Artikel klein ausfallen.

Mailand (Teatro della Scala). Wie bereits jüngsthin gemeldet, wurde Generali's *Jefte* von der *Cenerentola* aus der Scene verjagt: da man aber auch diese Oper satt hatte, so wiederholte man die *Prova dell' opera seria*, worin Pacini Vater die Rolle des Poeten mit Beyfall gab; sodann Lablache's Triumph, *il Matrimonio segreto*; darauf verunglückte die ältere opera buffa: *Il maldicente, o sia la bottega del café, del maestro Pavesi*, mit eingelegten Stücken von Cimarosa und Guglielmi. Herr Pavesi schrieb der Theaterdirection Briefe über Briefe, diese Oper, als seine schwächste, nicht auf der Scala zu geben, aber es half nichts: Lablache wollte es. Da die Wiederholung von Donizzetti's *Ajo nell imbarazzo* gar nicht anzog, so wechselte man herkömmlicherweise die ersten und zweyten Acte benannter Opern unter sich und miteinander ab; also der erste Act des Oratoriums *Jefte* mit dem zweyten der *Cenerentola* oder des *Matrimonio segreto*, oder des *Maldicente*, *et vice versa*, bis auch den 31sten October die ältere Vaccaj'sche Oper *la pastorella feudataria* fiasco machte; in ihr debutirte die Ferlotti, welche, wie mehre andere gute Sängerinnen, auf der Scala kein Glück machte, weil ihre Stimme diesem grossen Theater nicht zupasst. Den 15ten November gab man endlich Hrn. Coccia's *Orfano della selva* mit sehr gutem Erfolge: Maestro und Sänger wurden von einer zahlreichen Partey die ersten drey

Abende hervorgerufen?, ungeachtet die ganze Oper bloss ein für die jetzige bejammernswerthe Musikepoche geniessbares Terzett (dem Mayerbeer'schen in der *Margarita d' Anjou* nachgemacht) und ein Duett aufzuweisen hat, und es im Grunde die einzigen Stücke waren, welche gefielen, wahrscheinlich aber ohne Lablache und die Lalande weniger gefallen haben würden. Hr. Coccia hat eigentlich nie was geleistet; seine letzte Oper in Mailand hat vor mehren Jahren eine höchst ungünstige Aufnahme gefunden (S. diese Blätter v. J. 1826, S. 213); seine bekannte *Clotilde* ist zwar eine schöne Oper, aber wie uns der musikal. Zeitung saltsam bekannt ist, ein Meisterstück von Plagiaten. Jetzt kam er von London, wahrscheinlich werden ihm Weber's Opern gefallen haben. Herr Coccia hat aber unter den heutigen Maestri das besondere Verdienst, dass seine Musik keinen unerträglichen, modernen Geruch hat. Dass übrigens Zeitschriften diese Oper und den Maestro übermässig gelobt, und z. B. ein gewisser Ipse dixit im hiesigen Theaterjournale fast jedes Stück vortrefflich erklärte, das kümmert Niemanden, und jene, welche dieses Journal kennen, wissen schon, woran sie sind. Dass aber die *Revue musicale* unbedingt so gar vieles daraus nachschreibt, ist in der That unbegreiflich. In einem Decemberhefte (Nr. 20 oder 21) scheint sie sich sogar verschrieben zu haben. Im Wiener Modejournale hiess es nämlich, als Kapellmeister Gyrowetz unlängst seine Vaterstadt Prag besuchte, und man seinen *blinden Harfner* auf dem dasigen Theater gab, wurde er von seinen Landsleuten ehrenvoll empfangen. Dieses wurde in der mailänder Zeitschrift, und aus derselben in die Revue mit der Bemerkung aufgenommen: Hr. Gyrowetz habe diese Oper in seinem 75sten Jahre für Prag componirt! — (Teatro Rè.) Ein gewisser Hr. Zierer liess sich in den Zwischenacten auf der Flöte, und die achtzehnjährige Annetta Fink (in ihrem Geburtsorte Amsterdam als Harfenistin Lehr bekannt) mit mehren Gesangstücken, beyde mit vielem Beyfalle hören; letztere soll diesen Karneval auf dem Veroneser Theater singen.

Palermo. Die Funk soll die Ezilda in Pacini's *Arabi nelle Gallie* recht gut gegeben, und im Duette des zweyten Actes (das beste Stück der Oper) besonders Beyfall gefunden haben.

Neapel (Teatro S. Carlo). Die am 19ten November, als am Namenstage der Königin gegebene neue Oper *Priamo alla tenda d'Achille*, von einem gewissen Giuseppe Staffa, machte fiasco. (Teatro fondo) In der *Agnese* fanden die Tosi und Tamburini vielen Beyfall; letzterer zeichnete sich besonders in der Rolle des Uberto aus. (Teatro nuovo) Die Sedlaczek fand in Boieldieu's *Donna bianca* eine gute Aufnahme. Die am 20sten November gegebene neue Opera buffa, *l'Antiquario e la modista*, von maestro Peliaro Gagliardi, machte am ersten Abende furore, nachher fiasco. Die Wiener Sängerin Beistoiner gefällt auf diesem Theater, dessen Impresario, wie es heisst, Fortuna nicht sehr hold ist. — Ländlich sittlich. Das in Italien in so vieler Hinsicht wichtige Wort „Theater" zeigt sich hier am auffallendsten, wo nicht selten im hiesigen Amtsblatte Hof-, politische- und Theater-Artikel nebeneinander stehen. So enthielt letzthin die hiesige Zeitung einen Hofartikel, wo die Abschiedsaudienz des ottomanischen Gesandten und die Vorstellung der neuen angezeigt wird; gleich hinterdrein heisst es: Lablache soy gestern (den 13ten October) zu spät angekommen, um im Roule di Roma auftreten zu können, und wird daher erst mit Eröffnung des Theaters S. Carlo im Karneval die Bühne betreten.

Rom. Bey der zu S. Giovanni Laterano am 13ten December, als am Geburtstage Heinrich des Vierten, von der hiesigen französischen Gesandtschaft jährlich veranstalteten Feyerlichkeit, hatte dieses Jahr Hr. Kapellmeister Pietro Terzani die Musik componirt, welche nach der hiesigen Regierungszeitung (Diario romano) vielen Beyfall erhalten hat.

Triest. Der rühmlichst bekannte Clarinettist, Iwan Müller, gab hier Anfangs September Concert mit vielem Beyfalle. — Den 13ten November wurde Hrn. Pacini's neue Oper *I crociati in Tolemaide*, mit besonderm Beyfalle gegeben; als der Maestro mit den Sängern auf der Scene erschien, setzte ihm eine Gloria eine Krone auf. — Ein daher gekommener Sachverständiger sagte mir, diese neue Oper sey wieder à la Pacini, was so viel sagen will: eine Arie, höchstens ein Duettchen, denn diess sind P's. eigentliche Gränzen.

Venedig. Auch hier fand Herr Müller in seinen Concerten ausserordentlichen Beyfall.

Bologna. Herr Müller fand hier ebenfalls, sowohl in der Società del Casino, als im Teatro comunale eine glänzende Aufnahme. Das hiesige Theaterjournal nennt diesen Künstler „immortale," nachdem es vorher Rossini's *Zelmira* „die klassische

Oper des grössten Klassikers der Componisten" heisst. Dergleichen lächerliche, bedauernswerthe Ausprüche stehen in solchen Zeitschriften et Consorten ganz an ihrem Platze. So äusserte letzthin das mailänder Theaterjournal (Fasc. XXIV.) den imposanten Orakelspruch: „Da, wo von Rossini, dem Gesetzgeber der Harmonie und Melodie, die Rede ist, ist es nicht erlaubt, einen andern lebenden Meister zu citiren, sey er auch der höchste (commo)"! — Die ältere Cecconi (der Name wird nicht angegeben; vielleicht Giulia) spielte am 1ten December im benannten Casino ein Violinconcert von Kreutzer mit Beyfall.

Perugia. Die 18jährige Cecilia Cecconi, Contralt, und eine liebenswürdige Figur, debutirte hier zum ersten Male in der Rolle des Arsace in Rossini's *Semiramis*; sie soll eine schöne, reine, umfangreiche Stimme und eine gute Aufnahme gefunden haben.

Parma. Eine vom Maestro Millotti, einem Neapolitaner, hier in die Scene gegangene Oper, *la selvezza inaspettata* betitelt, machte fiasco, soll aber (sagt man) einige nicht üble Stücke haben.

Turin. Die Annetta Fischer hat auf dem hiesigen Teatro Carignano in den Opern *Matilde Shabran*, *Camilla* und *Don Giovanni* (als Zerline ganz besonders) vielen Beyfall erhalten. Diese angeblich aus Wien gebürtige Sängerin, einst Pflegetochter des rühmlich bekannten Bassisten Fischer, ist dermalen mit einem napolitaner Emmten vermählt. Sie hat seit 1827 auf den Theatern zu Piacenza, Palermo, Neapel, Triest, Turin gesungen: ist allenthalben sehr gut aufgenommen worden, und nun für die Académie royale nach Paris engagirt. Hier in Turin wurde ihr zu Ehren ein Lob-Gedicht gedruckt.

Livorno. Ueber die vom Hrn. Mirecki verwichenen Sommer componirte neue Oper *I due forestieri*, enthalten öffentliche Blätter nach Aussagen der daher gekommenen Sänger folgendes. „Das aus dem Französischen übersetzte Buch ist schlecht. Beyfall erhielten im ersten Acte die Cavatine der Petralia, die Cabalette eines Duettes, die Arie des Basso Cantante (Cartagenova), ein darauf folgendes Duett zwischen ihm und dem Tenore (Ravaglia); das Finale liess kalt. Im zweyten Acte gefiel das Duett zwischen der Prima Donna und dem Tenore, und das Rondo finale der ersteren. Maestro und Cantanti wurden zuletzt auf die Scene gerufen. (Fortsetzung folgt.)

Leipzig. (Beschluss.) Im siebenzehnten Abonnement-Concerte hörten wir die zweyte Symphonie von Kalliwoda, mit Feuer und Leben ausgeführt. Rauschender Beyfall dankte dem ausübenden Künstler und dem gegenwärtigen Componisten, in dessen Genius wir zugleich das Anziehende eines menschenfreundlichen und leicht beschriebenen Wesens kennen gelernt, und, wie natürlich, lieb gewonnen hatten. Wenn es wahr ist, was Einige behaupten, dass rechtschaffene Kunst und wahrhafter Geistesgehalt stets mit Bescheidenheit gepaart sey, die nothwendig aus dem innigen Streben nach Annäherung an ein edles, aber nie ganz zu erreichendes Ziel hervorgehen müsse: so möchten wir wohl wissen, wie gross die Zahl der Unbescheidenen und der dürftelhaft pfiffigen Effecthascher ist, die nie genug gepriesen werden können, wenn das Publicum einmal etwas von ihrer Arbeit mit Beyfall aufgenommen hat. Welchen eigenen Zauber hingegen das Blümchen Wunderhold über Alles duftet, das empfanden wir hier zu unserer grossen Freude abermals auf eine recht einbrechende Art. Hätte ein Anderer, als K., ebendasselbe nicht minder schön componirt und gespielt: so würde es wohl gefallen, aber doch gewiss nicht halb so sehr ergötzt haben und geachtet worden seyn. Man sage, was man will: die Bergpredigt wird in ihren Seligpreisungen wohl Recht behalten, und es wäre nicht übel, wenn sich Mancher dies ein wenig zu Herzen nehmen wollte. Wir finden nämlich das Concertino, die Polonaise und die Variationen Ks. recht nett und freundlich (die Variationen am wenigsten): doch schreibt uns Hrn. Ks. Talent sich noch mehr dem Grössern, am Meisten der Symphonie, zuzuneigen, was wir uns auch wohl zu erklären wissen. Das Concertino unsers lieben Fürstl.-Fürstenbergischen Kapellmeisters wird überall Beyfall finden, wo es mit dem singender, vollklingender Töne und der angenehm leichter, nicht überkünstlichen Fertigkeit vorgetragen wird, mit welcher der Componist selbst es zu Gehör brachte. Die Polonaise mit ihrem lieblich einkreisenden Adagio gehört ganz besonders zu den anmuthigen Compositionen, die durch wechselnden Strich, rein und frisch betonten Gesang, was Beyden der Violine so eigen seyn kann, erst recht wohlgefällig werden, was auf keinem andern Instrumente, am wenigsten auf einem Fortepiano ersetzt werden kann. Wenn nun Hr. Meyer jun. in Braunschweig diese Polonaise mit weggelassener Einleitung für das Pieno-

forte arrangiren liess (was bis jetzt keineswegs geduldet werden kann, da beynahe alle Musikhandlungen das Arrangiren und in Partiturbringen schon anderwärts gedruckter Werke für erlaubt angesehen haben) und nichts weiter auf dem Titel bemerkte, als „musique de Kalliwoda," ohne anzugeben, dass die Polonaise von einem Andern für das Fortepiano eingerichtet worden ist: so müssen wir wenigstens hier anzeigen, dass ja Niemand das Werkchen nach dieser Klavierausgabe beurtheilen möge, nach welcher es nichts anderes, als eine Kleinigkeit seyn kann. Wir wünschen daher, Hr. M. möge doch künftig lieber das in solchen Fällen gewöhnliche „arrangé" hinzusetzen, damit man nicht irre geleitet werde, und dem Componisten nicht dadurch ein offenbarer Nachtheil erwachse. — Uebrigens geniess Hr. K. die grosse Auszeichnung, gleich bey seinem Auftreten in beyden Concerten von einer ausserordentlich zahlreichen Versammlung mit den lebhaftesten Beyfallsbezeigungen empfangen zu werden. Wir freuen uns Alle auf seine versprochene Wiederkehr, und auf seine dritte Symphonie, zu welcher ihm der Geist alles gedeihlichen Wirkens seinen segensreichen Einfluss nicht versagen wird, sobald er der still und mächtig wirkenden Kraft desselben ein kindlich-frisches Gemüth bewahrt, was wir fröhlich von ihm hoffen.

Im 18ten Concerte, am 10ten d., hörten wir die F dur Symphonie von Beethoven (Nr. 8) nicht so gut, wie wir sie sonst zu hören gewohnt sind. So etwas trifft sich schon überall: und wir erwähnen es nur, damit kein Fremder auf den Wahn komme, als verstünde unser Orchester sie und ihres Gleichen nicht besser vorzutragen. An demselben Abende wurde ein noch ungedrucktes Rondo für das Fortepiano, componirt von Kalliwoda, von Dem. Reichold, zur Zufriedenheit des Publicums, jedoch gleichfalls weniger gut gespielt, als wir manches Andere von ihr hörten. Ausser den Bravour-Arien der Dem. H. Grabau wurden noch folgende Gesänge vortrefflich zu Gehör gebracht: Terzett aus *Sargino*, von Henr. Grabau (frischer Sopran), Hrn. Mantius (herrlicher Tenor) und Hrn. Pögner (schöner Bass). Man wird es selten so schön hören. Ferner: Scene, Arie und erstes Finale aus *Oberon*: dann Terzett aus *Fidelio*: „Euch werde Lohn in bessern Welten" und Ouverture und Introduction aus *Jessonda*.

Unser Musikverein fährt fort, Treffliches zu leisten. Wir sind so glücklich, hier eine nicht geringe Zahl tüchtiger Dilettanten, namentlich unter den Sängern und Sängerinnen zu besitzen, deren mehre unbedingt den Namen der Künstler verdienten. In den beyden letzten Versammlungen dieses schönen Vereines hörten wir Pär's *Griselda* wahrhaft ergötzlich, eine treffliche Scene von L. Spohr sehr schön gesungen, Duett aus *Sargino*, ebenfalls vortrefflich, auch Harfen-Variationen sehr gut u. s. w.

Dass wir Hoffnung hatten, Hrn. Paganini zu hören, der am 12ten Februar hier angekommen war, um nach Berlin zu reisen, und dass wir ihn, unsers lebhaften Wunsches ungeachtet, nicht hörten, ist bereits in anderen Blättern von beyden Parteyen zur Gnüge besprochen worden. Unangenehme Zufälligkeiten, die zur Förderung der Kunst gar nichts beytragen, die weit zweckdienlicher in der Stille, als mit der Lermposaune abgemacht werden, übergehen wir gern, besonders wenn ihre rechtliche Auseinandersetzung vielen Raum wegzunehmen droht, den wir lieber dem Nützlichen und Freundlichen zuzuwenden gesonnen sind. Wir glauben bey solchem Verfahren die Meinung der Besseren für uns zu haben. Sollten wir hierin der Irre[illegible] beschuldiget werden: so steht uns ja der Rückweg, wenn es nöthig, jede Woche offen. Auch haben wir von Hrn. Paganini selbst die erfreuliche Hoffnung, dass er uns auf seiner Rückreise den Genuss seines Meisterspieles gönnen wird. — Einiges über unser Theater und andere Musikanstalten bey vorkommenden Gelegenheiten.

Kurze Anzeigen.

Musikalisches Lexicon, oder Erklärung und Verdeutschung aller in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musiklehrer, Organisten, Cantoren u. s. w. Verfasst von Joh. Ernst Häuser. Erstes Bändchen. Meissen, bey Fr. Wilh. Goedsche. 1828.

Das Büchelchen will von A bis M auf 146 Octavseiten nicht nur das oben Angegebene, sondern auch noch das Nöthigste von älteren und neuen Tonwerkzeugen, und das Wichtigste von den vorzüglichsten Tonsetzern und Tonkünstlern

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. N°. X. 1801.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Feldmayr, G., Concerto pour Flûte principale avec acc. de plusieurs instruments. Op. I. 1 Thlr. 8 Gr.

Clementi, M., 3 Sonates pour le Pianoforte avec acc. de Violon et Violoncelle, arrang es d'après les Duos pour deux Violoncelles. Op. 29. de Viotti. 1 Thlr. 20 Gr.

— — Sonate à quatre mains pour le Pianof. Op. 42. 16 Gr.

Müller, Ioh. Conr., 12 Walzer für das Pianoforte. 10 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op 59. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 12 Variations pour Flûte, Violon, Viole et Violoncelle. Op. 58. 20 Gr.

Pleyel, 6 Duos pour 2 Violons. Op. 64. 1 Thlr 8 Gr

Wranitzky, P., Concertante pour Flûte et Hautbois. Op. 39. 1 Thlr 8 Gr.

Beethoven, Sérenade pour Violon, Viole et Violoncelle. Op. 8. 1 Thlr.

— — Sonate à 4 mains pour le Clav. ou Pianoforte. Op. 6. 12 Gr.

Haydn, Jos., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. 4me Oeuvre de Flûte. Liv. 1. 2 Thlr.

Ouverturen der neuesten und beliebtesten Opern in Klavierausz. No. 7. aus dem Arrestant von Dellamaria.

André, Ant., Sonate à quatre mains pour le Pianoforte. Op. 12. 20 Gr.

Grasset, I. I., troisieme Concerto p. le Violon. Op. 4. 1 Thlr. 20 Gr.

Steibelt, D., 4 Sonates d'une difficulté progressive pour Pianoforte avec accompagn. de Violon ad libit. Op. 35. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., 3 Sonates pour le Violon avec acc. d'Alto. Op. 93. 1 Thlr. 4 Gr.

Mozart, 6 grands Concertos pour le Pianoforte. Op. 82. No. 1-6. à 2 Thlr.

— — Concerto facile pour le Pianof. Op. 84. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Sinfonie à grand Orchestre. Op. 87 et 88. à 2 Thlr.

Mozart, 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 94. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 16 Gr.

— — Rondo pour le Violon avec acc. de grand Orchestre. Op. 83. 16 Gr.

— — Quatuor pour Hautbois, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 101. 1 Thlr.

— — Adagio et Rondo pour le Violon avec acc. de gr. Orchestre Op. 99. 1 Thlr.

— — Andante pour la Flûte avec accomp. de grand Orchestre Op. 86. 12 Gr.

— — Premier Concerto pour le Cor. Op. 91. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., die Schöpfung, ein Oratorium. Klavierauszug von Ant. André. Mit deutschem und englischem Text. 3 Thlr. 16 Gr.

— — Favoritgesänge daraus No. 1-6. 1 Thlr. 20 Gr.

Methfessel, Fr., 3 Gesänge aus der neuen Oper: Faust, von Schink 12 Gr.

Wanhal, J., Friedensfeyer. Eine charakteristische Sonate für's Pianof. 18 Gr.

Edel, G., Sérenade pour Violon, Violoncelle et Guitarre. Op. 7. 18 Gr.

Schadeck, Ioh., 3 grose Sonaten für das Klavier od. Pianoforte. 2 Thlr. 12 Gr.

Pichl, W., 6 Ariette a voce sola, con accomp. di Cembalo. Op. 42. 20 Gr.

Kreith, K., Schule für die Flöte, jedem Spieler dieses Instruments sehr nützlich, sowohl für Finger, als auch Zunge. u. s. w. 1 Thlr. 16 Gr.

Kunerth, E., 6 Polonoises pour le Clavecin. 10 Gr.

Kreith, K., 7 Märsche für das Fortep. 12 Gr.

Pausewang, Ch., Ariette avec variations (Komm Lina etc.) 12 Gr.

Zapf, I. N., 7 Variations sur l'air: Beglückt durch dich u. s. w. p. le Pianoforte. 10 Gr.

Kreith, K., 6 Märsche für 2 Clarinetten, 2 Hörner, Fagott et Trompete. 14 Gr.

Wanhal, I., 3 Sonates pour le Pianoforte. 2 Thlr.

Kreith, K., Marsch für das neue Scharfschützen-Corps. Vollstimmig. 12 Gr.

Rieder, A. Sonate pour le Pianoforte ou Clav. av. acc. d'un Violon ou Violoncelle. Op. 12. 22 Gr.

alter und neuer Zeit liefern, ja Namen, Charakter und Rhythmus aller, auch veralteter Tonstücke, und die berühmtesten Leistungen der angeführten Musiker sollen gegeben werden. Wie wäre das möglich, wenn auch jedes Wort auf das Strengste abgewogen worden wäre! Dem ist aber nicht so. Ganz ununterrichteten Anfängern wird es in Einigem wohl von Nutzen seyn: im Ganzen aber ist es doch auch sogar für diese zu oberflächlich. Solche Handbücher sind schwerer abzufassen, als Mancher denkt.

Choral: „Meine Lebenszeit verstreicht" u. s. w. mit sechs Veränderungen und Motette: „Die richtig vor sich gewandelt haben" u. s. w. — von M. G. Fischer. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

Der bekannte Choral wird anfangs nach der gewöhnlichen Melodie vierstimmig, einfach und schön gesetzt, gegeben, und darauf sechsmal verändert. Alle diese Veränderungen bethätigen den erfahrenen Contrapunctisten, und zwar auf sehr geschmackvolle Weise. Das trefflich wirkende Ganze wird mit dem vierstimmigen Chorale beschlossen. — Die Motette: „Die richtig vor sich gewandelt haben" u. s. w. (Jesaias 57, 2.) ist gleichfalls meisterhaft durchgeführt. Dass alle Stimmen sehr sangbar sind, versteht sich schon ohne unsere Erinnerung. Selbst der kurze Fugensatz greift geistvoll in das wohlgehaltene Ganze ein, und spielt sehr innig um den vom Soprane aufgenommenen herrlichen Choral fort: „So fahr' ich hin zu Jesu Christ," der das den Laien und den Geweiheten zusagende Werk auf eine erhebende Art mit der schönen Strophe vierstimmig schliesst: „Weil du vom Tod erstanden bist, werd ich im Grab' nicht bleiben." Wir empfehlen diese beyden Gesänge allen Singchören, Akademieen und allen anderen christlich-gesinnten Singvereinen angelegentlichst.

Fantaisie sur le Thème favori de l'Opéra du Auber, le Maçon, (der Maurer und der Schlosser) pour le Pianoforte, comp. par Fr. Kalkbrenner. Oeuv. 76. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Unter den neuesten Compositionen des Hrn. K. für das Pianoforte allein ist uns diese eine der liebsten. Sie besitzt das Gute der anderen und wenig von ihren Schwächen. Jenes, wie diese, brauchen wir nicht anzuführen, da hierüber erst kürzlich in diesen Blättern bestimmt und ausführlich gesprochen worden ist; auch Hrn. Ks. Compositionen jetzt unter den Pianisten in Deutschland sehr verbreitet sind. Die freyeren Behandlungen des hier gewählten Thema's in ihrer Mannigfaltigkeit und angenehmen Führung, bis zum Eintritte des längern Finale in Sechsachteltact, werden die meisten Freunde finden: diess Finale, nach Art eines Rondo, ist nicht übel, munter und gefällig, doch etwas gewöhnlich. Das Ganze verlangt ein fertiges und nettes Spiel.

Kurze Anleitung das Klavier oder Fortepiano spielen zu lehren, besonders für Hauslehrer oder für Lehrer in kleinen Städten und auf dem Lande, geschrieben von J. A. G. Heinroth, Dr. und Dir. der Univ. Göttingen. Ebend. im Vandenhök- und Ruprecht'schen Verlage. 1828.

Es fehlt oft solchen Lehrern an einem kurzen Leitfaden. Das Nothwendigste werden sie hier finden. Fingerkraft, Fingersatz, Notenlesen und Vortrag werden hier deutlich behandelt auf 26 Quartseiten, denen 21 S. erläuternde Notentafeln beygefügt sind.

Ehrenvolle Auszeichnung.

Se. Maj., der König von Frankreich hat dem Componisten C. F. Müller in Berlin (Verfasser des allgemeinen Volksgesanges für grosse Militairmusik, Männerchor und Orchester) eine mit dem Bildnisse des Königs geschmückte 50 Dukaten schwere Medaille, deren Umseite einen Lorberkranz und die für den deutschen Künstler so höchst schmeichelhaften und ehrenvollen Worte: *donnée par le Roi de France à Mr. C. F. Müller"* enthält, übersenden lassen, begleitet von einem ausserordentlich huldreichen Schreiben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № V. 1829.

Anzeigen.

Bey

Breitkopf und Härtel

in Leipzig

ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Auber, D. F., Pièces détachées de l'Opera la Muette de Portici (die Stumme). Nr. 1—15. 5 Thlr. 2 Gr.

Onslow, G., 3 Quintuors pour 2 Violons, Viola, Velle. et Contrebasse. Op. 33. 34. 35. à 2 Thlr.

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Velle. Extraits de Trios pour Pianof., Violon et Violoncelle formant l'Oeuvre 14. de G. Onslow. Op. 36. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

So eben ist bey

Breitkopf und Härtel

in Leipzig

in Commission erschienen, und an die Subscribenten versandt worden:

von Nissen, G. N., Biographie W. A. Mozart's. Nebst einem Anhange. gr. 8. Mit 8 lithographischen Blättern in quer Folio und Octav. (63 Bogen.) Ladenpreis auf Druckp. 6 Thlr. 12 Gr. oder 11 Rthl. 42 Xr. Schreibp. 7 Thlr. 18 Gr. oder 13 Rthl. 57 Xr. Velinpap. 8 Thlr. 16 Gr. oder 15 Rthl. 56 Xr.

An fürstliche Höfe gerichtetes, unterthänigstes Engagements-Gesuch.

Ein, als Virtuos und Lehrer in Berlin sehr geschätzter Tonsetzer von ausgebreitetem Rufe, für dessen musikalische Verdienste und guten Lebenswandel vortreffliche Zeugnisse von hohen Personen und gefeyerten Meistern sprechen, ist willens, sein bisheriges Dienstverhältniss aufzugeben, wenn er an irgend einem kleinen oder mittlern fürstlichen Hofe als Musikdirector, Kapellmeister, Componist oder Hofmusiklehrer das Gesangen und auf dem Pianoforte ein dauerndes Engagement finden kann.

Die Vossische Zeitungsexpedition in Berlin ist bereit, obige Anzeige betreffende mit H. H. gezeichnete, frankirte Briefe zu empfangen und weiter zu befördern.

Gesuch.

Ein junger Mann, welcher unverheirathet ist, wünscht bey einem Orchester als Waldhornist angestellt zu seyn. Derselbe hat schon lange als Hornist im Orchester mitgewürkt. Das Nähere ist durch porto-freye Briefe pr. Addresse M. N. ℔ N. ℔ in der Buch- und Musikhandlung der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig zu erfahren.

Musikalien-Anzeige.

Bey Joseph Czerny (vormahls Cappi & Czerny), Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen und bey A. G. Liebeskind in Leipzig um die beygesetzten Preise zu haben:

Beethoven, L. van, Adelaide, Gedicht von Matthison, mit deutschem und ital. Texte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 46stes Werk . . . . . 45 Xr. C. M. (Neue Auflage.)

Der Troubadour, eine Auswahl der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet von Joseph Czerny.

44stes Heft. Onslow, G., Arie: „In meinen jungen Jahren" (Toujours de mon jeune âge) aus der Oper: der Hausirer (Le Colporteur) . . . . . 30 Xr. C. M.

45stes Heft. Duett: „Rosenfest wird bald beginnen" (C'est la Fête du Village), aus der Oper: der Hausirer (Le Colporteur) . . . . . 30 Xr. C. M. (wird fortgesetzt.)

Czerny, J., Musikalische Unterhaltungen. Eine Auswahl der beliebtesten Musikstücke aus Opern und Ballets der neuesten Zeit.

10tes Heft. Arie: Binder, Spitzen, und Duett: „Rosenfest wird bald beginnen," aus der Oper: der Hausirer, von Onslow..... 45 Xr. C. M.
Dasselbe für Pianoforte und Flöte..... 45 Xr. C. M.

Jansa, L., Duo concertant für Pianoforte und Violin. Op. 42..... 1 Fl. 30 Xr. C. M.
Dasselbe für Pianof. und Violoncello. 1 Fl. 30 Xr. C. M.

Lom, J. G., Trois Polonaises avec Trios pour la Guitare. Op. 6..... 20 Xr. C. M.

— Variationen über das beliebte Abschiedslied von der Hütte, aus dem Zauberspiele: der Alpenkönig und der Menschenfeind, für die Guitare. Op. 9..... 36 Xr. C. M.

Lubin, Léon de St., Variations faciles et agréables, sur un Thème autrichien favorit pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 24..... 45 Xr. C. M.

— Trois Thèmes variés pour deux Violons Op. 28..... 45 Xr. C. M.

Cet ouvrage est destiné pour l'exercice des jeunes élèves, qui quittent l'ecole.

Neumayer, A., Variationen über das beliebte Lied an Alexis, für die Violine, mit Begleitung einer zweyten Violine, Viola und Bass. Op. 10. 1 Fl. C. M.
Dieselben für die Violine mit Pianoforte-Begleitung..... 36 Xr. C. M.

Plachy, W., Der kürzeste Weg auf den Parnass, enthaltend fortschreitende Original-Sätze zum Behufe des ersten Unterrichtes auf dem Pianoforte. Op. 26. complet..... 2 Fl. C. M.

— Erholungen auf dem Wege zum Parnass, fortschreitende Original-Sätze für das Pianof. zu vier Händen. 6te Lieferung..... 30 Xr. C. M.

Reiner, R., Variationen über das beliebte Alpenlied, gesungen von Herrn Carl Fischer im k. k. Josephstädter-Theater. Für das Pianoforte. 10tes Werk..... 45 Xr. C. M.

Rieder, A., Tantum Ergo, in C dur, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Trompeten, Orgel und Violoncello. Op. 85. 1 Fl. 12 Xr. C. M.

Röthkropf, C., Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit, für das Pianof. 12tes Heft..... 1 Fl. C. M.

Sechter, S., beliebte Melodieen von Weber, Mozart, Haydn und Gretry, für das Pianoforte contrapunctisch durchgeführt. Op. 39. 36 Xr. C. M.

— Wichtiger Beytrag zur Fingersetzung bey dem Pianoforte-Spiele, worin mittelst eines kurzen und fasslichen Grundsatzes gezeigt, und mit einer hinlänglichen Zahl von Beyspielen belegt wird, auf welche Weise beyde Hände die ganz gleiche Fingerordnung bekommen können. Besonders für jene, welche bereits Fortschritte in dem Spiele dieses Instrumentes gemacht haben, in kurzen Sätzen, welche der strengen Gegenbewegung fähig sind, verfasst und mit einer Einleitung versehen. Opus 42. 1 Fl. 15 Xr. C. M.

Schwarz, M., Vier beliebte Galoppen für das Pianoforte. Nr. 1. Tokayer Galoppe. Nr. 2. Schlittage-Galoppe. Nr. 3. Sturm-Galoppe. Nr. 4. Cyclopen-Galoppe..... à 15 Xr. C. M.

Wiener Apollo-Ländler für das Orchester. 21te Lieferung..... 2 Fl. 30 Xr. C. M.

— Für drey Violinen und Bass..... 1 Fl. C. M.

— Für eine Violine mit Begleitung des Pianoforte..... 45 Xr. C. M.

Schubert, Fr., Widerspruch. Wiegenlied. Am Fenster. Sehnsucht. Vier Gedichte von Seidl, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 105..... 2 Fl. C. M.

— Dieselben einzeln: Nr. 1. 1 Fl. 6 Xr. C. M. Nr. 2. 36 Xr. C. M. Nr. 3. 30 Xr. C. M. Nr. 4. 30 Xr. C. M.

— Der Kampf, Gedicht von Schiller. Für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 110..... 45 Xr. C. M.

— Drey Gedichte. Nr. 1, An die Freude, von Schiller. Nr. 2, Lebens-Melodieen, von Schlegel. Nr. 3, die vier Weltalter, von Schiller. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 111..... 45 Xr. C. M.

— 3 Quartetten. Nr. 1. Gott im Ungewitter. Nr. 2, Gott der Weltschöpfer. Gedichte von Uz. Nr. 3, Hymne an den Unendlichen, von Schiller. In Musik gesetzt für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianof. Op. 112..... 2 Fl. 30 Xr. C. M.

— Dieselben einzeln: Nr. 1. 1 Fl. 30 Xr. C. M. Nr. 2. 1 Fl. C. M. Nr. 3. 1 Fl. C. M.

Steiner, A., Aphroditen-Walzer für das Pianof. à 4 mains. Opus 1..... 30 Xr. C. M.

Schuncker, J., Soirée-Walzer für das Pianoforte. Op. 1..... 30 Xr. C. M.

Tomanjk, J., Tantum Ergo, in F dur, für 4 Singstimmen, mit Begleitung der Orgel obligate (2 Viol., Viola und Contrabass, 2 Clar., 2 Hörnern und einer Flöte ad libitum). Op. 12. 1 Fl. C. M.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten April. **№. 13.** 1829.

Recension.

Zwey Romanzen: 1. Fischerknabe. 2. König Odo, vom Grafen Aug. von Platen. Für eine Alt- oder Bass-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Opus 28. Berlin, bey T. Trautwein. Preiss ¼ Thlr.

Die kurze Romanze, „der Fischerknabe" hat im Gedicht und in der Musik etwas höchst Einfaches, Gefühltes und anspruchlos schön Ausgesprochenes; sie wird daher gewiss allen wahren Sängern, so wie allen nicht verbildeten Hörern zum Herzen sprechen. Solchen Gedichten und solchen Weisen dankt Rec. schon viele genussreiche Stunden, und derer, die es mit ihm thun, sind doch, was man auch zuweilen über kindisches Modegetändel der Zeit klagt, in der That nicht Wenige. Was könnte wohl einem kunstliebenden Gemüthe lieber seyn, als dankende Anerkennung für Gelungenes? Beyden Verfassern also unsere aufrichtigste Achtung zuvor. — König Odo (S. 4—11) ist zwar gleichfalls gut erdacht und gut gesungen, hat sogar viel Originelles, und wird denen, die an schaurigen Gefühlen ohne Weiteres ein sonderbares Vergnügen zu empfinden sich angezeitigt haben, im hohen Grade zusagen. Gehörten wir nun zu ihnen, so würden wir auch diese zweyte Romanze, gleich der ersten, mit Lobsprüchen überhäufen. Das thun wir aber nicht; ja, wir würden es uns zum Vergehen anrechnen, wenn wir uns nicht offen gegen sie erklären wollten. Wir haben also alle Ursache, den König Odo genauer durchzugehen, damit Jedermann erkenne, warum wir gegen dergleichen Kunstgaben sind, und das Gesagte in reiflichere Ueberlegung nehme. Sehen wir also zuvor möglichst kurz, was und wie es in seiner Art gegeben worden ist. — Gleich der Anfang ist vortrefflich; Melodie und Harmonie stehen miteinander im rechten Bunde bis zu den Worten: „König Odo springt vom Wagen, tritt herein und schaut die Feier." Diess hat der Tonsetzer so ausgedrückt:

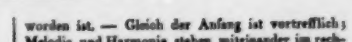

König Odo springt vom Wagen, tritt herein und schaut die Feier.

Wenn man schon gegen die in der ganzen Romanze obwaltende, meist sehr gelungene, hier aber verfehlte Ton-Malerey in Rücksicht auf Bewegung, Hinaufschwung der Melodie und deren zu grosse Ruhe in A moll für diese Musikgattung nicht völlig Unerhebliches einwenden könnte: so würden doch alle diese Einwendungen nicht so schnell eindringlich seyn, als es das Absteckende dieser melodischen Zeile gegen das tief und ahnungvoll Schauerliche des Vorhergehenden ist. Ferner finden wir in der schön beginnenden Rede des Königs zu viel abgemessenen Rhythmus. Nicht angemessen der heftigen Glath Odo's scheint uns folgende Stelle:

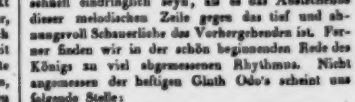

Wenn nun der König die Verlobte des Herrn, die eben eingeweiht werden soll, tobend vom Altare reisst, sie für seine Anverlobte erklärt, und diese frevelvoll sich zu ihm neigt: so hätte gewiss das „selig im verbotnen Tausche neigt sich die bethörte Nonne" kaum angemessener ausgedrückt werden können. Auch wird man wohl das gleich dazu Gehörige „seinem schönen Liebesrausche" in sei-

nem gehaltenen Verweilen durch ihr Versunkenseyn in der Bethörung leicht für entschuldigt halten, ob uns gleich die gar zu lange Ruhe für diese Situation nicht dienlich vorkommen will. Vorzüglich schön ist die Strophe „Als die Nacht begann zu schauern" so wie der folgende Marsch, wo der Schattenzug der Nonnen an das Hochzeitlager tritt, ihm, „dem Gott verdammten," an den Haaren die arme, bleiche Braut vom Herzen reisst, und die lebendige, schöne Leiche auf die Bahre legt. Dem König versagt sein Schwert; seiner Sinne nur halb mächtig, folgt er dem Zuge in die Kirche, wo an des Altares Schwelle die weiss Vermummten gespenstig schnell ein Grab hölen. Der Gatte strebt vergebens, sie zu retten. Alles diess ist vortrefflich in Tönen geschildert. Nicht minder schön ist die Wiederkehr der hin und wieder sinnig veränderten Anfangsmelodie; eben so schön, wie das Schaufeln verstummt, nur die Glocke die dumpfe Stille unterbricht, das Dunkel weicht, die Sonne sich hebt, und man das Grab der Armen und den König todt am Pfeiler erblickt; schön das Ende des Gesanges in e dur, und schön das Nachspiel, das schauervoll Alles in a moll mit oben gehaltener Quinte zu Ende bringt.

Was ist nun aber an diesem Gesange zu tadeln, da das Allermeiste, nur mit geringen Ausnahmen, geradehin gelobt worden ist? Nichts mehr, als Alles, was die Kunst liebenswürdig macht. Jedermann weiss, dass es unnütze Künste gibt, für deren bewundernswerthe Vollbringung Dionys zur Belohnung ein Maas Erbsen geben würde: aber es gibt auch schädliche Künste, in die man jederzeit leicht verfällt, wenn man die Kunst als Letztes und Höchstes ansieht, ohne ein Höheres, als die Kunstleistung selbst ist, anzuerkennen. Fragen wir also zuvörderst: Was soll die Kunst? was ist ihr höchster, überall unerläßlicher Zweck? Wir fürchten, bey aller Verschiedenheit menschlicher Ansichten, namentlich über Kunst, doch kaum, dass man nicht folgender Antwort Gerechtigkeit widerfahren lassen sollte: Sie soll uns begeistern, soll die Freude des Lebens, die gewiss Keiner unserer Leser in lautes Jauchzen setzen wird, nicht nur anregen und beleben, sondern höher heben, verschönen, veredeln. Sie soll uns stärken, entzünden, mit inniger Gluth, mit dauernder Kraft erfüllen, dass der Segen des Bessern, die Lust der Wahrheit und des Rechts, die Huld und Stärke der Liebe, die Fülle des Heils, die Wonne des Seligen, immer frischer, blühender, fruchtreicher in uns ergilnze, und erwärmend aus dem Innern in's Leben strahle; sie soll das Gnadenzeichen Gottes seyn, wie einst der Regenbogen; sie soll die Brücke seyn, auf der getröstete Seelen zu einer schönern Welt empor wallen. — Wir kennen aber uns selbst, und darum auch den Menschen im Allgemeinen in so weit genugsam, dass wir nicht wähnen, die Kunst sey nur da, stets das Erhabenste zu bieten, ihn nur allein mit dem Höchsten, was sie zu geben vermag, zu nähren. Es gibt Zeiten, wo wir allesammt für das Erhabenste nicht so empfänglich sind, als wir selbst es wünschen, da das Aeussere des Lebens und seiner mannigfachen Verhältnisse uns nur zu oft von den Höhen der Begeisterung herabdrängt in die engen Thäler des augenblicklichen Bedarfes, der so verschieden ist, als die Lagen, in die uns der Zustand unserer körperlichen Gesundheit, der gesellige Verband und der Grad der Bildung unsers Verstandes und Herzens nur immer versetzen mögen. Da soll denn auch sehr Verschiedenartiges dem Menschen angeboten werden, dass er sich nach seiner jedesmaligen Stufe der Kraft und nach seiner eigenthümlichen Weise wähle, was ihm förderlich und angemessen ist. Wir sind auch darum gegen keinen Scherz (er widerstrebe denn dem Höhern offenbar), denn er ist ein Reizmittel, uns aus dem Versunkenseyn in dem Alltäglichen, aus dem Schlafe der Abspannung aufzuschütteln, und wieder munter zu machen, damit wir für Höheres von Neuem empfänglich werden. Ja, wir sind nicht einmal unbedingt gegen Kunsterzeugnisse eingenommen, die nur Sinnenreiz gewähren: vielmehr erkennen wir das am rechten Orte Wohlthätige solcher Gaben mit Freuden an, denn wir wissen nur zu gut, dass des Menschen ganze Bildung doch von den Sinnen ausgeht, sind auch nicht so thöricht, von Menschen zu verlangen, dass sie Engel seyn sollten; nur rechte Menschen wünschen wir, und dass sie die Kunst dazu machen, ihnen dazu verhelfen wolle, fordern wir. Dem Scherze ist desshalb nichts versagt, als was wider Recht und Religion scherzt (denn für den Missbrauch Einiger oder Vieler kann Niemand als der Missbrauchende selbst); dem Sinnenreize nichts, als was an und für sich zu wilder Lust entflammt, wie einige Gemälde und einige kleine Erzählungen unsers sonst unvergesslichen Wieland. — Diess Alles that nun zwar dieser Heidenkönig nicht, und dennoch gehört er reinhin zu den verfehlten Kunstvorwürfen.

Er ist ernst, schaurig, setzt das Gefühl in dumpfes Schrecken, und wozu? Wir haben oben den Hauptinhalt des Gedichtes mit allem Fleisse angegeben. Ergötzt das? Nein! es erfüllt das Gemüth mit Schauer. Wohin führen diese Schauer? Wir gestehen, dass wir durchaus nichts wahrhaft Gutes dem Ganzen abzugewinnen wissen. Nichts in der Welt aber ist gefährlicher, nichts das Innere des Menschen verödender, als leeres Spiel mit Gefühlen. Man könnte vielleicht sagen: „Das Werk soll die Achtung vor religiösen Gebräuchen, die in unserer Zeit mannigfach gefährdet sind, fester stellen helfen.“ Wenn der bekannte Grundsatz „der Zweck heiligt die Mittel“ richtig wäre, so läge etwas darin: ist aber der Grundsatz durchaus verderblich, wie er es ist, so ist auch die Entschuldigung nichtig. Wäre die Sache vom Componisten nicht so völlig ernst, sondern mit einem gewissen leise scherzenden Anklange, der das blosse Spiel mit einem verlassenen Standpuncte menschlichen Glaubens versinnlicht darstellte, genommen worden: so wäre auch dem Gedicht aufgeholfen, dem darum weit weniger oder auch wohl gar keine Vorwürfe zu machen sind, da der Ton nicht in und mit den Buchstaben bezeichnet wird, sondern frey von Jedem erst dazu gebracht werden muss. Dass es also der Tondichter nicht wie ein Mährchen, sondern viel zu ernstlich behandelt hat, ist der grösste Fehler, ein Missgriff, der gerade das Gelungene, jemehr es eben gelungen ist, nur desto schädlicher macht. Es spukt jetzt leider so schon genug. In Opern der böse Feind und sein ganzes Gefolge; in Trauerspielen wird den armen Nerven so Furchtbares zugemuthet, dass man sich über das Krampfhafte der Zeit kaum mehr zu wundern hat; in der Theologie — nun die erhabene Helferin wird gezwungen, mit Heften auf der Strasse herumzulaufen, und dum gewordenes Salz zu verschenken. Wenn nun auch die Nonnen ganz ernsthaft wieder auferstehen, und die Abtrünnigen lebendig begraben; wenn dergleichen Belobtes, wie nur zu gewöhnlich, seine Nachahmer fände: so möchten die Menschenkinder leicht zu viel Nerven bekommen. Immer aber bleibt es ein eigener und seltener Fall, dass man einen Künstler zu tadeln nothwendig findet, weil er seinen Gegenstand zu ernst genommen und getroffen hat, was als ein Zeugniss der Tüchtigkeit des Tondichters angesehen werden muss, sobald er nur seinen Bildern tiefer ins Auge sehen und ihr wahrhaft gutes, inneres Wesen zuvor herausfühlen will, wie er es sonst zu thun gewohnt ist, und wie wir wünschen, dass es auch hier geschehen seyn möchte.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, den 1sten März 1829. Das diesjährige Carneval ist im Scheiden begriffen, und brachte uns keine neuen Kunstgenüsse. Mit Auber's *Stumme von Portici* begannen die Montags und Freytags statt findenden Opern-Vorstellungen am 2ten Februar, und schliessen auch mit dieser Pracht-Vorstellung am 2ten März. Viermal füllte diese beliebte „*Stumme*“ im Carneval das grosse Opernhaus. Zweymal ertönte Oberon's Wunderhorn bey fast eben so allgemeiner Theilnahme; Cherubini's „*Abenceragen*“ dagegen wurden kalt aufgenommen und weniger ergreifend, als bey den ersten Vorstellungen dieser, seit dem April v. J. ruhenden, durch die Handlung etwas einförmigen, Oper ausgeführt. Von Spontini'schen Opern erschien nur *Fernand Cortez*, durch Bader's seelenvollen Gesang und heroisches Spiel erhoben. Die längere Unpässlichkeit der Mad. Milder verhinderte die Darstellung von *Alcidor und Olympia*. Wie es heisst, soll diese Sängerin, vom 1sten July d. J. ab, pensionirt werden, wobey sich die Intendanz vorbehält, dieselbe gegen besonderes Honorar zu einzelnen Darstellungen aufzufordern. Mit dem Abgange dieser trefflichen Naturasängerin, welche durch den einfach edeln Gesang und hohe, plastische Gestalt zu den Rollen einer Alceste, Statira, Iphigenia in Tauris, Armide und Clytemnestra ganz eigentlich berufen ist, dürften die Gluck'schen Opern von unserm Repertoir verschwinden, wenn die zu schmeichelhafte Hoffnung nicht in Erfüllung gehen sollte, dass Dem. Schechner noch für die hiesige Bühne zu gewinnen sey. Zu Gastrollen wird diese Künstlerin im nächsten Monate erwartet.

Das Königstädter Theater hat an dem neu gegebenen „*Graf Ory*“ von Rossini keine lange vorhaltende Acquisition gemacht, da die Handlung dieser comischen Oper zu dürftig ist, die Musik nur theilweise sich aus dem Gewöhnlichen erhebt, und die ersten Gesang-Partieen sich jetzt nicht mit kunstgemäss vollendeten Singstimmen besetzen lassen, wodurch allein Rossini's Opern glänzen können. Am meisten gefielen die Trinklieder und Chöre

des zweyten Actes, wie das grosse Duett und Terzett in demselben. Der erste Act mit der unbegreiflich kleinlichen Introduction (ohne eigentliche Ouverture) langweilte sehr, bis auf den mehrstimmigen Gesang im ersten Finale (ohne Instrumental-Begleitung). Dieser wurde im Ensemble sehr präcis ausgeführt und da Capo begehrt. Bis jetzt ist die Oper mit gemässigtem Beyfalle viermal gegeben. Dem. Gehse leistet darin als Anfängerin durch ihre schöne, starke Stimme und möglichste Ausbildung alles, was mit Billigkeit zu verlangen ist. Herr Diez hat eine wohlklingende, ächte Tenorstimme, Empfindung und Talent, nur nicht die für Comte Ory erforderliche Leichtigkeit im Gesange und Spiele. Herr Spitzeder schafft aus dem Erzieher eine belustigende Carricatur, und belebt besonders die Erzählung des Weinraubes im 3ten Acte durch den humoristischen, deutlichen Vortrag der originellen Buffo-Arie. Hr Zschiesche hat, ausser einer Arie und den Ensemble's, wenig bedeutendes zu singen, so dass die Nebenrolle des Vertrauten nicht recht hervortritt. Mad. Mühlenbruch-Eunicke ist als Page Isolier ganz an ihrer Stelle, lebhaft und gewandt im Spiele und genügend im Gesange. Die Chöre spielen in dieser Oper eine Hauptrolle und wurden sehr stark und genau ausgeführt. Nur ist der Fehlgriff des Dichters und Componisten unbegreiflich, die verkleideten Ritter als Pilgerinnen einzuführen, und diese Pseudo-Frauen männliche Chöre singen zu lassen, welche die wirklichen Damen nicht über das eigentliche Geschlecht ihrer Gäste enttäuschen sollen. Vermehrt ist Rossini's Ruhm in Deutschland wenigstens nicht durch diese seine neueste dramatische Composition, welche das Bestreben zeigt, aus sich möglichst herauszugehen, und französischen Operetten-Styl mit der italischen Cantilene und modernen Gesangs-Verzierung zu verbinden. — Wie fein und geistreich erscheint dagegen Boyeldieu's *weisse Dame*, in welcher der ausgezeichnete Tenorist Binder aus Prag als Georg Brown zuerst auf der Königstädter Bühne debutirte und allgemeinen Beyfall erhielt. Auch Dem. Gehse befriedigte über Erwarten in Rede (nicht im Spiele) und ausdrucksvollem Gesange, als Miss Anna. Diese Oper wird überhaupt auf dieser Bühne sehr lebendig und präcis im Ensemble dargestellt. — Da wegen der, jeden Sonnabend im Carneval statt findenden Subscriptions-Bälle, denen der Königliche Hof beywohnt, der Concertsaal im Königl. Schauspielhause nicht anderweitig benutzt werden darf, so liess sich die Harfenvirtuosin, Dem. Bertrand aus Paris, zweymal im Opernhause mit Beyfall hören, der ihrem mehr fertigen, als zarten Spiele gezollt wurde. Auch gab diese Künstlerin noch für eigene Rechnung ein wenig besuchtes Concert im Saale der Sing-Akademie. Ueber ihre Kunstleistungen ist Ref. ganz mit der Ansicht einverstanden, welche darüber bereits in diesen Blättern aufgestellt ist. Auch Hr. Braun, ehemals Mitglied der Königlichen Kapelle, jetzt in Diensten des Grossherzogs von Meklenburg-Strelitz, liess sich mit einem Oboeconcert eigener, solider Composition mit Beyfall hören, und zeigte schönen Ton, Geschmack und Fertigkeit. Doch ist das Instrument selbst wenig beliebt. Der kleine Birnbach, Schüler des Concertmeisters Henning, zeigte im Vortrage des ersten Satzes eines Violin-Concertes von Rode bereits viele Fertigkeit für sein Alter, meistens reine Intonation und eine gute Bogenführung. Wozu indess schon so vorzeitige Production? — Wahrscheinlich nur des Erwerbes wegen.

Erfreulicher und heilsamer für die Kunst waren die Moeser'schen musikalischen Versammlungen, welche auch noch sechsmal fortgesetzt werden sollen. Wir hörten darin Mozart's vortreffliche Es dur Symphonie, Ouverture von Gluck zu Iphigenia in Aulis (leider eine bey uns ganz verschollene Oper), Sinfonie pastorale von Beethoven, Haydn's Symphonie in D dur, eine wunderlich breite und bizarre Ouverture zur Oper Samori von Vogler, Beethoven's kühne B dur Symphonie, und eine Folge der Meister-Quartette von J. Hydn, Mozart und Beethoven, zuletzt Beethoven's colossales, grosses Quartett in F dur. — Nicht ganz ohne Grund macht man Herrn C. M. Moeser den Vorwurf, dass er zu wenig neuere Quartett-Compositionen abwechselnd auswähle, und uns so die besseren Erzeugnisse der Zeit fremd bleiben. Diesem zu begegnen, hat Hr. Moeser jetzt wenigstens versprochen, ein Quintett von Onslow, ein neues Quartett von Spohr, eines der letzteren grossen Quartette von Beethoven, das Octett von Spohr, auch die Sinfonia eroica, und die achte (F dur) Symphonie von Beethoven, in dem zweyten Cyclus auszuführen. Die Zeit wird es lehren, ob der Unternehmer Wort hält. — Paganini, den Sie ungehört entlassen haben, ist hier angekommen, und gibt sein erstes Concert zu zwey Thalern Entrée im Saale des Königl. Schauspielhauses. Wie es heisst,

kömmt Spohr her, um ihn zu hören. Dessen *Faust* oder *Pietro von Abano* soll im Laufe des Sommers, wie Chelard's *Macbeth* zur Aufführung gelangen. Mit dem vierten d. hört auch das von Iffland 1801 eingeführte, gedruckte Wochen-Repertoir der Königlichen Schauspiele wahrscheinlich deshalb auf, weil es bisher nur selten zur Ausführung gelangen konnte. Herr Felix Mendelsohn wird zu wohlthätigem Zwecke Anfangs März, unter Mitwirkung der Singakademie, J. Sebastian Bach's grosse Passions-Musik aufführen, von deren Wirkung und tiefem Gehalte uns der enthusiastische Redacteur der hiesigen musikalischen Zeitung Wunder verkündet, welche eine neue Aera für die Tonkunst begründen sollen. Das Werk wird mit grosser Sorgfalt einstudirt, und spannt allerdings sehr die Erwartung ächter Freunde der höhern Gesang-Musik. So scheint denn die Fastenzeit an geistigen Genüssen das magere Carneval diessmal zu überbieten, welches am 3ten d. mit der letzten Redoute endet.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar.

Am 2ten im Vereins-Saale: Privat-Concert der Dem. Sallomon, welche Hummel's Septett und eine Bravour-Polonaise von Herz mit bekannter Kunstfertigkeit ausführte.

Am 7ten im Josephstädter-Theater: *Mathilde von Spoleto*, eine recht gelungene Parodie des Ballet es gleiches Namens, von Toldt; voll Witz, Humor und ächtem attischen Salze, worin auch das glückliche Arrangement der Musikstücke zur Ergötzlichkeit beyträgt.

Im Kärnthnerthor-Theater: unsers unvergesslichen Carl Maria von Weber's Schwanengesang: *Oberon, König der Elfen*. Die Aufnahme war zwar ehrenvoll, doch keineswegs enthusiastisch. Den grössten Theil der Schuld trägt das matt sich fortschleppende Textbuch, so wie die, wohl den bestehenden noch geringen Kräften entsprechende, doch für die Ansprüche des Tondichters unzulänglich genügende Rollenvertheilung. Hr. Holzmüller, ein junger Mediciner aus Augsburg, ist zwar im Besitze einer reinen, vollitönenden Tenorstimme, welche sich indessen mehr für zarte Partieen, als für die, Kraft und Ausdauer bedingenden, Gesänge des Helden Hüon eignet. Bey den späteren Darstellungen wurde die, dem Ganzen vortheilhafte Abänderung getroffen, dass Herr Schuster diesen Part, Herr Holzmüller dagegen jenen des Oberon übernahm. Mad. Waldmüller, Puck, Dem. Achten, des Publicums Liebling, Fatime, und Hr. Hölzel, Scherasmin, lös'ten ihre Aufgaben zur allgemeinen Zufriedenheit. Dem. Hardmeier erhielt als Rezia in ihren Arien wohlverdienten Beyfall; Spiel und Mimik liessen freylich manche Lücken gewahren, so wie der fremdartige Schweizer-Dialect die Verständlichkeit gefährdet. DasOrchester spielte mit unverkennbarer Liebe und wahrer Begeisterung, im brausenden Forte dem Sturm, im Piano dem Gelispel der Aeolsharfe vergleichbar; und über die Trefflichkeit der Chöre muss sich der entschlafene Meister im Grabe noch erfreuen. Für die scenische Ausstattung hat die Direction mit der splendidesten Liberalität alles Mögliche gethan. Costume und Decorationen, nach der kunstsinnigen Anordnung des Herrn von Stubenrauch, sind eben so wahr, als prachtvoll, und die zweckmässige Verkürzung des im Originale gewaltig breiten Dialoges kann nur eine wohlthätige Amputation genannt werden.

Am 9ten ebendaselbst: *Der Barbier von Sevilla*; eine Production, welche keinen, selbst nicht den kleinsten Wunsch unerfüllt liess. Alle Mitspielenden, vorzüglich jedoch die herrliche Mezzo-Sopranistin, Demois. Hähnel (Rosine), deren Gewandtheit als Actrice auch nicht die leiseste Spur des ersten Erscheinens auf der Bühne argwöhnen liess, die Herren Cramolini (Almaviva), August Fischer (Figaro), Siebert (Bartolo), Gottdank (Basil), haben gleiche Ansprüche auf die errungenen Lorbern, welche die enthusiasmirten Zuhörer in überströmender Fülle einem Tonwerke spendeten, das doch bereits unzählige Male, und obendrein noch auch in der Ursprache, von Italiens ersten Gesang-Virtuosen in höchster Vollendung ausgeführt, gesehen worden ist, eben dadurch aber den Triumph unserer vaterländischen Künstler um so verdienstlicher gestaltet, auf eine um so auszuzeichnetere Ehrenstufe potenzirt.

Am 11ten ebendaselbst: *Zephir und Flora*; Divertissement in 1 Akte, von Hrn. Crombé, worin eine aus Mayland verschriebene Tänzerin, Dem. Aurelie Venté unter solch verhängnissvoller Constellation debutirte, dass sie unanimiter ausgezischt, und, da zum Glücke für die Unternehmung noch kein fester, für längere Zeit ausgedehnter Contract abgeschlossen war, gleich am nächsten Tage wieder

remittirt wurde. Dasselbe Missgeschick traf auch *die Insulanerinnen*, Operette in zwey Akten von Conradin Kreutzer, allem Anscheine nach in seiner Jugend-Periode componirt, welche durch die vielen, meist uninteressanten Musikstücke nur Ueberdruss und Langeweile erregte, und der selbst das später vorgenommene Zusammendrängen in einen Aufzug kein günstigeres Loos verschaffen konnte.

Am 7ten im Josephstädter-Theater, ein localer Faschings-Schwank in zwey Akten mit Gesang, Tanz, Tableaux u. s. w. „*Lauferl, der Winkelsensal, und Jeremias Zwangel, der gereiste Bräutigam*" betitelt. Schreiber dieses erinnert sich, einmal vor Jahren in der Jenaer Literatur-Zeitung die Beurtheilung eines Trauerspieles gelesen zu haben: *Olinth und Sophronie,*" oder: *So liebt man eilel!* bey welcher sich der sarkastische Recensent einzig darauf beschränkte, noch einen dritten Titel zu creiren, nämlich, oder: *So schreibt man elend!*

Am 19ten im Theater an der Wien: *Das Pilgerhaus*, romantische Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Fiorilla, mit Musik von Auber. Leicht, gefällig und angenehm. Der erste Akt fand eine beyfällige Aufnahme, der zweyte gefiel weniger, der dritte, wegen des verballhornten Schlusses, aus dem keine Christen-Seele klug werden konnte, noch weniger, und das Ganze liess kalt, ungeachtet Dem. Vio und Herr Forti ihre Partieen mit lobenswerthem Fleisse gaben.

Am 20sten im k. k. grossen Redouten-Saale, zum Vortheile des Bürger-Spitals: eine musikalische Akademie, in welcher gegeben wurde: 1. Beethoven's Ouverture zum Fidelio. 2. Divertimento für die Clarinette componirt, und vorgetragen von Hrn. Klein, einem ausgezeichneten Virtuosen der Münchener Kapelle, gegenwärtig für das Hof-Opern-Orchester gewonnen. 3. Arie von Rossini, mit Variationen, gesungen von Dem. Siebert, wobey Hr. Treichlinger die obligate Violin-Stimme ausführte. 4. Harfen-Concert, componirt vom Herrn Kapellmeister Lachner, und gespielt von Dem. Krings. 5. Duett aus Tancredi, gesungen von den Demoiselles Siebert und Hähnel. 6. Ouverture aus Méhul's: *Joseph und seine Brüder*. 7. Violin-Variationen von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Treichlinger. 8. Arie mit Chor aus Tancredi, gesungen von Dem. Hähnel. 9. Divertissement für das Violoncell, von Bernhard Romberg, gespielt von dem zwölfjährigen Carl Wittmann. 10. Duett von Mercadante, vorgetragen von Hrn. Siebert und seiner Tochter. Sowohl die Solospieler, als vorsüglich die beyden Damen, erhielten für den höchst gelungenen Vortrag und die menschenfreundliche Bereitwilligkeit, zu solch einem wohlthätigen Zwecke mit allen Kräften und regstem Eifer mitzuwirken, rauschenden Applaus.

(Der Beschluss folgt.)

Einige Aussprüche König Friedrichs II. *von Preussen über Musik.*

Es war die Rede vom Canon. Viele Musikanten, sagte der König, wissen nichts davon, und die es recht verstehn, thun so gelehrt damit, als wenn unser Einem das überhobe Dinge wären. Mich aber freut's immer, wenn ich finde, dass sich auch der Verstand mit der Musik zu schaffen macht. Wenn eine schöne Musik auch gelehrt klingt: das ist mir so angenehm, als wenn ich bey Tische klug reden höre.

In einem Adagio, das der König bliess, kam eine Stelle zweymal vor, die mit der grossen Sexte beziffert war, an deren Stelle Fasch auf dem Klaviere ein anderes Intervall griff. Als die Stelle das zweytemal vorkam, rief der König kurz vorher: Die grosse Sexte!" „Wie Ew. Majestät befehlen!" sagte Fasch, und schlug die Sexte derb an. Als das Stück aus war, fragte der König:

Glaubt Er, dass die Sexte falsch ist?

Ja, Ihro Majestät.

Wenn's aber der Componist nun haben will?

So bleibt sie doch falsch.

Monsieur Quanz aber sagt, dass die Sexte hier stehen könnte!

Herr Quanz kann Recht haben: ich halte mich an die Sexte, und diese ist falsch.

Nu nu! schloss der König. Es ist doch keine verlorne Schlacht!

Fasch sprach einst mit dem grössten Lobe von Graun's Passionsmusik: *der Tod Jesu*. Ja, sagte der König: das ist seine beste Oper! Wenn er länger gelebt hätte, würde er's immer besser gemacht haben. Sein *Te Deum* hat mir damals in meiner Lage sehr gut gefallen, obgleich es mitunter auch sehr lustig darinne hergeht. Selbst

die Freude muss in der Kirche einen Ernst behalten, der dem geheimnissvollsten Wesen zukommt.

Kurze Anzeigen.

Drey Gesänge für die Basstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. von A. F. Häser. Oeuv. 28. Berlin, bey Trautwein. (Preiss 15 Silbergr.)

Es ist schätzbar und lobenswürdig, dass seit einiger Zeit von Männern, die das Ding verstehen, wieder gute Gesänge, auch am Pianoforte, für die recht eigentlich deutschen Stimmen, einen tüchtigen Alt und einen tüchtigen Bass, geliefert werden. Wären wir doch nach und nach durch unsere leidige Ausländerey beynahe um diese Stimmen selbst gekommen; denn eine feine Weile her war von einem ächten Alte kaum noch die Rede, sondern nur von einem zweyten Soprane, und unsere Bassisten, hin und wieder einen, doch immer nur seltenen Sarastro ausgenommen, mussten tenorisiren und fistuliren, sie mochten wollen oder nicht; ja, es tenorisirten und fistulirten sogar schon manche Sarastros, mit grossem Zujauchzen der Trefflichen im Parterre und auf der Gallerie. Hr. H. versteht für den Bass zu schreiben: das hat er schon sonst bewiesen, und beweist es auch hier; nämlich für ihn zu schreiben, nicht bloss dem Umfange und der Lage der Töne nach, was wenig mehr, als nichts ist; sondern auch, was den, dieser Stimme eigenthümlichen Charakter und Ausdruck anbetrifft. In dieser Hinsicht, und wohl auch als Musikstück überhaupt, ist von den hier dargebotenen drey Nummern die erste die vorzüglichste. Sie ist ein einfaches und sehr würdevolles Gesellschaftslied mit kurzem vierstimmigem Schlusschor, und nimmt sich — die wenigen, kaum eine Octave umfassenden, aber klangvollen Haupttöne gesunder Basstimmen körnig und nachdrücklich heraus gesungen — ungemein gut aus. Nr. 2, Körners: Gute Nacht — wird auch gefallen, ist aber zu wenig originell in der Erfindung. Nr. 3 bringt uns einen ausgeführtern Gesang, in dessen Musik wirklich liegt, was im Texte: aber eben diese, diese verschmolzene, hinschmachtende Jammerklage, wenn auch in noch so gutem, fliessenden Versen, in noch so angemessenen Tönen ausgesprochen, sagt dem Basse nicht zu, und den Bassisten hoffentlich auch nicht. Auch ist die übrigens sorgsam geschriebene und schätzenswerthe Musik, sollen wir nicht sagen, gedehnt, doch zu lang ausgezogen; und die Melodie — in diesen Bindungen, und im Adagio — liegt auch dem nichtfistulirenden Basse zu hoch.

Sérénade pour l'Orchestre, musique de J. Rossini, arrangée pour le Pianoforte par F. Mockwitz. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 10 Gr.)

Eine artige Kleinigkeit, die im Originale zu einer eigentlichen Serenade gedienet haben mag; wozu sie sich hübsch eignet. Sie lässt sich auch am Pianoforte recht wohl hören; und dass der Bearbeiter, da sie meist für obligate Instrumente geschrieben ist, diese überall angegeben hat, hilft noch im rechten Vortrag und in der Wirkung wenigstens für den Spieler. Nach kurzer Einleitung folgt ein ächt Rossini'sches kurzes Thema, und dieses wird, jedesmal dem Instrumente ganz angemessen, variirt, erst von der Violine, dann von der Hoboe, nun von der Flöte, hernach vom englischen Horne, endlich vom Violoncelle, dessen Variation in einem etwas rauschendern Schlusse für alle Instrumente ausgeht. Ausführer, auch auf dem Pianoforte, ist Alles [illegible].

Belmonte et Constance, Opéra en trois Actes composé par W. A. Mozart. Arrangée à quatre mains pour le Pianoforte par *C. F. Ebers.* Berlin, chez P. Lane. Pr. 6⅔ Thlr.

Es ist seit einiger Zeit, wie bereits in diesen Blättern bemerkt worden ist, Mode geworden, Opern für allerley Instrumente, namentlich für das Pianoforte mit Weglassung des Textes zu arrangiren. Wenn wir nun auch für unsere Person nicht eben das grösste Wohlgefallen daran haben können: so muss doch die Sache ihre hinlänglichen Freunde finden, die sich ein Vergnügen daraus machen, auf diese Art das im Theater Gehörte sich wieder zu vergegenwärtigen. Solchen Musikliebhabern wird nun auch dieses Unternehmen desto angenehmer seyn, da die Oper anerkannten Werth hat, und das Arrangement mit Einsicht gemacht worden ist.

Pfeiffer, Fr., 7 Variations pour le Clavecin ou Pianof. Op. 2. 15 Gr.

Hugelmann, Gius., 14 Variationi per il Clavicembalo o Pianof. Op. 3. 16 Gr.

Pfeiffer, Fr., 6 Variations pour le Clavecin ou Fortep. 10 Gr.

Bachmann, G., Sonate pour le Fortep. 1 Thlr.

Kauer, F., Nelsons grofse Seeschlacht für das Fortepiano, mit Begleitung einer Violin und Violoncelle. 1 Thlr. 8 Gr.

Seyfried, I., Rondo pour le Clav. ou Fortep. 8 Gr.

Wölfl, I., Air (mein Vater hat gewonnen) de l'Opérette: Liebe macht kurzen Prozefs, de Mr. Henneberg, varié pour le Fortepiano. 12 Gr.

Pohl, I. F., Duetten für 2 Flöten aus Babylons Pyramiden. 11 Gr.

Pechatscheck, 12 deutsche Tänze aus dem Ballet: das Waldmädchen. 8 Gr.

— — 6 Menuetten nach beliebten Melodien für das Fortepiano nebst 6 neuen Trios. Op. 1. 11 Gr.

Wanhal, 7 Variationi in C per il Pianoforte con un Violino. 12 Gr.

— — 6 Variationen über ein Hirtenlied, für's Pianoforte. 11 Gr.

Henneberg, J., deutsche Tänze für's Fortepiano. 8 Gr.

— — 12 Menuetten für's Fortepiano. 10 Gr.

Satzenhoven, Fr., Die travestirte Ariadne auf Naxos — für's Fortep. 2 Thlr. 8 Gr.

Lickl, I. G., 12 Variations pour le Clavecin ou Pianof. Op. 15. 8 Gr.

Edel, G., 3 Duetti per 2 Violini. Op. 6. 22 Gr.

de Lilien, (Josephine), 10 Variations sur une Romance pour le Pianof. 12 Gr.

— — (Antoinette) 10 Variations pour le Pianoforte sur la Cavatina: O caro Tonino! de l'Opera: Le Gelosie Villane. Op. 5. 14 Gr.

Neuhauser, I., 6 Variazioni per la Chitarra e Violino o Clarinetto in C. 8 Gr.

Mozart, Das Bändchen, ein scherzhaftes Terzett. 11 Gr.

Kreith, 6 Polonoise per 2 Flauti. 12 Gr.

— — 3 Duetti per due Flauti. 1 Thlr. 3 Gr.

— — 6 Original ungarische Tänze für 2 Flöten. 8 Gr.

de Zucconi, Fr., 6 Variations pour la Guitarre et Violon ou Mandoline. 8 Gr.

Klauser, I., 8 Variations sur l'air: Es klinget so herrlich, pour 2 Violons et Basse. No. 2. 11 Gr.

Handschke, Ant., Glückseligkeit von I. B. Klein. 14 Gr.

Khym, C., 24 Variations sur l'air: der Weinstein, pour Violon avec acc. d'une Viole et Basse. Op. 5. 11 Gr.

Preindl, I., Variations pour le Clav. ou Pianof. Op. 6. 12 Gr.

Vogler, Abbé, Pièces de Clavecin faciles, doigtées av. des Variations d'une difficulté graduelle. 1 Thlr. 12 Gr.

Lutgert, F. H., 6 Variations sur l'air de l'Opéra, le petit matelot: Contre les chagrins etc. pour le Clav. ou Pianof. Op. 2. 10 Gr.

— — 8 Variationen über die Arie aus dem Dorfbarbier: Jüngst sprach mein Herr u. s. w.: für's Fortepiano. 10 Gr.

12 Walzer für's Pianoforte mit Flöte oder Violine, aus der Oper: das Donauweibchen. Liv. 1. 8 Gr.

Kauer, F., Ouverture aus dem Donauweibchen für's Klavier. 8 Gr.

Kirchner, I. H., theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Landschullehrer nöthigen musikalischen Unterricht. 18 Gr.

Bornhardt, I. H. C., Sammlung beliebter deutscher und italienischer Lieder mit Begleitung der Guitarre, 1 Lieferung. 11 Gr.

Müller, W., Das neue Sonntagskind, eine komische Oper, als Quartett für 2 Viol., Viola, und Violoncell. 2 Thlr.

Martin, W., 10 Ariette italiene per la Chitarra. 14 Gr.

Kauer, F., Walzer für das Pianoforte, aus der Oper: das Donauweibchen. 12 Gr.

Bornhardt, 11 Lieder mit Begleitung des Klaviers. 18 Gr.

Jusdorf, Air avec 25 Variations p. l'étude de la Flûte Op. 4. 10 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

Druckfehler im 39sten Stück.

Seite 617. Z. 17. lies: Redensarten.
ebend. Z. 21. lies: Modulationen.
ebend. Z. 41. nach: denke, ein Fragezeichen.
Seite 618. Z. 18. nach: haben, ein Fragezeichen.
ebend. Z. 19. fehlt nach: seyn, als —
Seite 651. Z. 6. lies: könnte.
Seite 655. Z. 2. von unten streiche man die Worte: Chören, von — aus.
Seite 658. Z. 33. (Ueberschrift) lies: Geschichte.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Auch werden beyden Spielern keine grosse Schwierigkeiten zugemuthet; vielmehr fällt Alles sehr bequem in die Finger. Druck und Papier sind gleichfalls zu loben. Und so möge denn das Werk auch in dieser Gestalt Vielen erwünschtes Vergnügen bringen, und des Meisters reiche Gaben in gutem Andenken erhalten helfen.

Präludium über zwey Themata aus Graun's Tode Jesu zum Chorist: „O Haupt voll Blut und Wunden" für die Orgel bearbeitet — — von Adolph Hesse, Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau. Breslau, bey Leuckart. (Pr. 10 Silber Gr.)

Hr. Hesse, ein noch sehr junger Mann, hat sich voriges Jahr auf einer Reise durch Deutschland überall als einen trefflichen Organisten gezeigt; und wer ihn nicht gehört hat, der kann ihn aus dieser Composition als einen solchen kennen lernen. Das Präludium fängt an mit einem feyerlichen Adagio, das auf den genannten Choral anspielt, und als Einleitung zur Fuge, Allegro moderato, (und durchaus nicht zu schnell zu nehmen,) dient. Diese enthält das Thema: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — mit welchem sich bald das zweyte: Auf dass wir sollen nachfolgen — wie bey Graun, verbindet. In der Ausarbeitung hat Hr. H. diesen Meister zwar benutzt, aber auch seine Eigenthümlichkeit behauptet, und nicht bloss, dass er Alles orgelmässig gestellt, für den Vortrag auf diesem Instrumente erleichtert, abgekürzt hat u. dgl., sondern auch in der Fortführung selbst. Wir finden bey letzter besonders zu rühmen, dass er Alles präcise zusammengehalten hat, und dass doch Jedes für den Zuhörer vollkommen deutlich hervortritt. Nach dem Orgelpuncte und einer scharf dissonirenden Fermate, tritt ein kurzer Zwischensatz bloss für das Manual mit sanften Stimmen und in freyer Schreibart ein. Er leitet zum Choral selbst. Dieser wird würdig harmonisirt und mit sanften, schön geführten Zwischenspielen vorgetragen. Zur Beendigung des Ganzen bekömmt er einen verlängerten Schluss. Das Pedal ist überall, wie sich das von selbst verstehen sollte, obligat behandelt, und hat zur Erleichterung der Uebersicht seine besondere Zeile. Ausszuführen ist das, durchaus würdige, kirchen- und orgelmässige Ganze, zwar für Scholaren, nicht aber für gründliche und geübte Männer, schwer. Ein Einziges wollen wir noch bemerken: Hr. H. liebt die scharfen Dissonanzen und die Verdoppelungen des Pedals gar sehr. In ungefähr zehn Jahren wird er Beydes, ausser wo es zur Hervorhebung dessen, was gesagt wird, nothwendig und diesem wesentlich ist, nicht mehr so lieben. Wie wär' es, wenn er dieser Wirkung der Zeit früher entgegen käme? — Das Aeussere der Ausgabe ist sehr gut.

Exercices pour le Pianoforte, comp. — — par Fr. Belcke. Oeuv. 38. Cah. 2. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Diess Heftchen besteht aus einer kleinen Sonate von drey Sätzen. In der Form, besonders des ersten und letzten Allegro, hat der Verf. sich einer frühern Zeit genähert; was wir an sich weder loben, noch tadeln. Er hat aber manche nicht gewöhnliche Gedanken in dieser Form ausgesprochen; und das loben wir freylich; so wie auch, dass er, vorzüglich im Andante, (seiner Einfachheit ungeachtet, uns dem liebsten Satze) zu denen Klavierspielern überzutreten scheint, die endlich wieder auf das Gesangmässige auch auf diesem Instrumente hinzuarbeiten anfangen. Das Rondo hat der Wiederholungen und des Tanzmässigen zu viel. Doch da das Ganze für Scholaren von noch sehr beschränkten Kräften bestimmt ist: so gefällt es vielleicht eben darum diesen, wenigstens den weiblichen, um so mehr.

Vereinfachter und kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst mittelst eines musikalischen Compasses, entworfen von K. G. — Essen, bey G. D. Bädecker. 1828.

Wir machen unsere Leser auf diesen kürzesten, aber nützlichen Leitfaden, der mit den Notenbeyspielen nur 27 Seiten (8) einnimmt, aufmerksam.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. Nº. 14. 1829.

Zur Erinnerung
an
Johann Gottlieb Naumann.
Von Friedrich Rochlitz.

Der Ruhm ist eben so, wie Gesundheit, Schönheit, Reichthum u. s. w., ein Geschenk des Glücks. Wer solch ein Geschenk hat, der kann es zwar mehren oder mindern, ja zerstören; er kann es geltend machen oder gleichsam im Schweisstuche vergraben: aber wer es nicht hat, kann aus eigener Kraft es nicht erringen, noch erzwingen. Das wissen wir alle. Dass aber der Ruhm, und jedes andere Glücksgut auch, stets im Verhältnisse zum Werthe und Verdienste der Bewerber vertheilt werden möchte: das wünschen wir Alle. Wir fügen uns gern einer höhern Ordnung; wir erkennen ihre Gesetze und Absichten, mögen wir sie begreifen oder nicht, willig an: aber wir wünschen es doch.

Indessen ist das Glück nur bey den Dichtern oder in der Redensart eine selbstständige, selbstthätige Person. Am Ende sind es immer die Menschen, durch welche geschieht, was man dem Glücke zuschreibt. Freylich verstehen sie nicht immer, was durch sie geschieht; und noch weniger wollen sie es immer. Sie irren, sie überreden einander im Irrthume, sie übereilen sich, nehmen unbedacht an, ahmen unbedacht nach — kurz, sie fehlen, wo sie handeln; sie übersehen, lassen fallen, vergessen — kurz, sie fehlen, auch wo sie nicht handeln. Zum Beyspiel: bey Ertheilung oder Bewahrung des Ruhmes. Da versündigen sie sich, bald durch leichtsinnige Verschwendung, bald durch eigensinnige Knauserey, bald durch Lässigkeit und Ignoranz, verschuldete oder unverschuldete: selten jedoch aus üblem Willen, selten sogar aus Willen überhaupt und mit bestimmter Absicht. Wir wollen bey literarischem und künstlerischem Ruhme stehen bleiben und auch hiervon nur den Missstand zweyter Art in's Auge fassen: das Uebersehen, Fallenlassen, Vergessen. Das, finden wir, lässt man sich an keinen wahrhaft verdienten und auch als verdient erkannten Männern so oft zu Schulden kommen, als an folgenden zwey Klassen: an denen, die, worin es sey, eine neue Epoche vorbereiten und einleiten, und an denen, welche eine bisherige abschliessen und enden. Sehr natürlich; aber darum doch weder recht, noch gut, noch schön. Für das, was die Ersten, die Anfangenden, bringen, ist man noch nicht befähiget oder eingerichtet; auch fällt ja nichts vollkommen vom Himmel herunter: erst nach und nach wird Jedes zur Vollkommenheit gebracht, selten durch den ersten Urheber, meist durch Nachfolger. Wenn diese nun es zur Vollkommenheit bringen, dann ist man auch selbst mehr nachgerückt: da hält man sich an die Vervollkommner, die Urheber lassend, wo sie sind; und es ist diesen zu gönnen, wenn das heisst: im Grabe. Für das, was die Zweyten, die Abschliessenden, bringen, ist man gesättigt, oder glaubt doch es zu seyn; der Reiz irgend eines Neuen, das schon der Zeit nach sich angeschlossen, ist zu stark; man hält sich an die, welche diess darbringen, lässt jene und ihre Werke dahingestellt seyn, und glaubt genug zu thun, wenn man eingesteht: Nun ja; für ihre Zeit waren sie gut: diese Zeit ist aber vorbey, und wir, wir sind weiter! welches „weiter" — wunderlich genug — dann immer auch „höher" heissen soll. Von da an laufen die Namen jener verdienstvollen Männer in der Geschichte ehrsam mit fort; und das ist Alles. — Sollte ein Leser an der Wahrheit dieser Sätze zweifeln, so denke er, (wir schreiben für eine musikalische Zeitschrift,) was die Künstler erster Klasse betrifft, an Karl Philipp Emanuel Bach, der wahrhaftig die ganze Epoche vorbereitete und einleitete, die wir die Haydnische zu nennen pflegen,

weil Haydn sie herrlich fortführte und vervollkommnete; und was die Künstler der zweyten Klasse betrifft, an Naumann, der die ganze Epoche, die wir die Hasse'sche nennen, weil Hasse ihr kunst- und kraftvollester Held war, abschloss und endete.

Das ist nun so; aber noch einmal: können wir's rühmen? können wir's auch nur Recht heissen? Inzwischen: es bleibt nicht so. Wenigstens in der Regel, und bey den Haupt- und Flügelmännern bleibt's nicht so. Die Nachwelt wird gerechter. Was der Moment in der Neigung hat sinken lassen, was er für Anwendung und Uebung vergessen: das, hat es nur seine Zeit erfüllet und bezeichnet sie wesentlich — das fasst die Folgezeit auf im Wissen — als Gegenstand historischer Kenntniss, des Forschens, des Prüfens; und findet sie dann, es sey wahrhaft von Selbstständigkeit, Gehalt und Werth auch an sich: so zieht sie es wieder zur Benutzung hervor, weiset seinen Ehrenplatz ihm an, von welchem nun es Anderen auch in's Auge fällt, damit neuen Eingang, neuen Umlauf, und sein Urheber die ihm gebührende Achtung, den ihm gebührenden Ruf von neuem erhält. Zweifelte ein Leser auch hieran, so denke er, der musikalische, an Sebastian Bach, Händel und Durante, an welchen wir Alten selbst (in Deutschland nämlich) die Periode ihres Todtenschlafes, und nun auch die, ihrer Auferstehung erlebt haben, und eben jetzt ihre Verherrlichung erleben.

Sonach könnten die verdienstvollen Männer, denen begegnet, was wir oben angegeben; es könnten auch ihre Freunde es ruhig geschehen lassen und abwarten, wenn sie bloss Geister und nicht Menschen wären; wenn sie, wie oben bemerkt, des Wunsches sich entschlagen könnten, dass Glück und Verdienst stets mitsammen gehen möchten, und wenn persönliche Liebe bloss mit Hoffnung befriedigt werden könnte — nicht auch nach Gewährung sich sehnte. Lässt sich nun diese zwar nirgends erzwingen, so lässt sich zu ihren Gunsten doch Manches thun. Und dafür möglichst mich abzumühen: das habe ich von jeher — namentlich was Tonkünstler, doch wahrlich nicht sie allein, betrifft — mir zu einem der Gesetze für meine Thätigkeit im Schreiben und Handeln gemacht. Verdankt hat mir's Niemand: aber nicht selten ist es mir gelungen, die Sache nun in Wirksamkeit, mein Zweck erreicht. Auch was Naumann betrifft, bin ich nicht ganz müssig gewesen. Hier scheint's mir aber weniger geglückt. Vielleicht habe ich nicht die wirksameren Mittel gewählt. Ich verfuhr zu ernst und zu umständlich zu einer Zeit, wo man schon anfing, in der Tonkunst (ausser in Compositionen) den Ernst und die Umständlichkeit nicht mehr sonderlich zu schätzen. So will ich's auf entgegengesetzte Weise versuchen! Was ich da thue, ist an sich kaum mehr als Nichts: aber vielleicht wird es zu Etwas in der Wirkung auf den Leser; vielleicht gewinnt es ihn für den Mann, wie er war: womit auch für den Künstler und seine Werke gewonnen würde. Sage mir Keiner: Wohlgefallen an einem Manne, Achtung, Zuneigung gegen ihn machen ja doch seine Werke nicht anders, als sie sind! Das weiss ich auch, wie Jedermann es weiss: über jenes Wohlgefallen, jene Achtung und Zuneigung, erwecken mehr Aufmerksamkeit auf die Werke, erneuen oder vermehren das Interesse an ihnen, machen geneigt, sich zunächst an das zu halten, was in ihnen wahrhaft gut und schön ist. Eben das ist aber das Rechte; ist auch genug; kein Verständiger will mehr, für sich oder für Andere. Haben wir das erreicht für die Werke — unsere oder fremde: dann mögen sie selbst sich weiter helfen, wenn sie können, oder untergehen, wenn sie nicht können. Was will ich aber hier zu Gunsten Naumann's thun? Nichts weiter, als einige Anekdoten aus seinem Leben erzählen; aber vollkommen verbürgte, und, so viel ich irgend weiss, noch nie öffentlich mitgetheilte Anekdoten — wenigstens nicht mit den näheren Umständen, die aber bekanntlich alle solche Dinge erst zu dem machen, was sie wirklich sind. Lesen werden sich meine Geschichtchen ja wohl lassen; und veranlasse ich damit, dass Manche sich um diejenigen Naumann'schen Werke, welche weniger, als die anderen, (z. B. die Opern,) an den Moment geknüpft, vielmehr für jede Zeit von Gehalt und Werth sind, (seine Messen, sein Vater-Unser nach Klopstock, die vorzüglichsten seiner Oratorien und Psalmen,) — dass Manche, sag' ich, sich um diese von neuem bekümmern, sie würdig zu Gehör bringen, dabey ihre Wirkung — nicht auf die geigenden, blasenden, trillernden Virtuosen, sondern auf sich und auf, wenn auch noch so gemischte, doch achtbare Versammlungen beobachten, und diesen Beobachtungen gemäss in der Folge weiter verfahren: so ist das Alles, was ich wünsche; denn damit wiederfährt den Manen Naumann's Gerechtigkeit. Mehr können auch seine, wie jedes Autors, Freunde nicht verlangen; obschon mehr wünschen. Diess, was sie noch

wünschen mögen, kann sich nur dann durch die Werke selbst ergeben; und jene Naumann'schen werden da schwerlich Gefahr laufen.

1.

Darf eine Einleitung einer Einleitung folgen? Man macht aus den, in ihrer Richtung einigermaassen bestimmten Aeusserungen der Fähigkeiten und Neigungen der Kinder in frühen Jugendjahren oft allzuviel, und zieht daraus trügerische Schlüsse. Das überhaupt fähige, lebhafte, regsame Kind fühlt immerfort Trieb nach Beschäftigung; es stillt ihn vor allem durch das, was es Andere in seiner Umgebung, besonders was es geachtete, ihm liebe Personen, thun sieht und nachahmt. Dabey begünstigt, erreicht es leicht Etwas, das auffällt und die Erwartung erregt, es sey dafür geboren, es werde darin vortrefflich werden. Das folgt aber gar nicht; sondern nur: Es kann und wird hoffentlich, auch in diesem etwas Achtbares leisten, wenn auch nichts Ausserordentliches. Es folgt nicht einmal: Es wird in diesem mehr leisten, als es in Andern geleistet haben würde, hätte es diess frühzeitig gekannt und geübt. Wenigstens gilt diess von geistiger Thätigkeit. Hier ist es sogar selten, dass Kinder in demselben, worin z. B. der Vater sich sehr auszeichnete, was sie darum, erst spielend, dann, begünstigt und getrieben, nicht ohne Ernst nachahmten, später sich gleichfalls sehr auszeichnen; woher das Sprichwort: Grosse Väter, kleine Söhne. Es fiele das auch nicht schwer zu erklären, wäre nur der Ort hier dazu. Die frühseitig bestimmte Richtung kindlicher Fähigkeiten und Neigungen wird für irgend eine ganz besondere und eminente Anlage nur dann entscheidend, wenn das Kind einmal ergriffen und ergreifend, unablässig festhält, unverrücklich durchsetzt, wovon es nicht umgehen ist, für was es ihm sonst schwierige und widrige Opfer bringen muss, wonach es mühsam ringen muss, um nur zuweilen davon berührt zu werden, dessen Nachahmung oder Erlernung ihm nicht leicht, im Gegentheile schwer und lästig gemacht wird. Letztes war nun Naumann's Fall, was Musik betraf. Sein Vater war ein armer Bauersmann, im Dorfe Blasewitz bey Dresden. Für seine frühesten Jahre ward nichts gethan, als was für jeden Bauerknaben geschieht, oder vielmehr sich wie von selbst ergibt. Es ward auch nichts an ihm bemerkt, als was sich an jedem gutgearteten, dabey mehr stillen als heftigen Bauerknaben bemerken lässt. Jetzt war er im achten oder neunten Jahre. Da, an einem schönen Sommermorgen, hatte der Vater, wie öfters, in seinen kleinen Verrichtungen nach der Stadt zu gehen. Der Schulmeister war eben krank geworden, und der Knabe unbeschäftigt. Der Vater wollte ihm den angenehmen Spaziergang gönnen, und nahm ihn mit sich. Die Verrichtungen des Vaters waren so zu Stande gebracht, bis auf eine: er hatte noch etwas von einer Dame, die den Sommer in Blasewitz zubrachte, an ihre Freundin in der Stadt, aber persönlich, zu übergeben und Antwort zurück zu bringen. Er ging in das Haus: man sagte ihm, die Herrschaft sey in der Kirche; er müsse nach Beendigung des Gottesdienstes, nach zwölf Uhr, wiederkommen. Heute in der Kirche? fragte Vater Naumann. Ja, hiess es; wir haben einen Feyertag, den ihr nicht habt. Die Familie war nämlich katholisch. Vater N. wusste nicht, womit die anderthalb Stunden hinbringen. Komm, sagte er zum Sohne; wir wollen auch in die Kirche gehn. Es ist nicht weit hin. (Das Haus lag in der Schlossgasse.) Ich will dir die hohen Herrschaften zeigen. Und sie gingen in die Kirche und er zeigte ihm die hohen Herrschaften in ihren Kapellen. Der Knabe starrte hin und stand in scheuer, trockener Ehrerbietung da. Jetzt war es eilf Uhr und die Predigt geendigt. Die Orgel griff ein, die Musik der Messe begann. Der Knabe war mit Eins wie verwandelt. Alles um ihn her war nicht mehr da, war vernichtet. Sein ganzes Wesen, auf's Höchste gespannt, lebte einzig in den Tönen, erfüllt von seliger Entzückung. Wie betäubt, wie verloren, schlich er nach Beendigung neben dem Vater her. Erst im Freyen auf dem Heimwege thauete er allmählig auf. Der Vater fragte: Hast du denn das gesehen — und das? Er führte die Haupthandlungen des Altardienstes, die Pracht der Gewänder u. dgl. an: der Knabe wusste von nichts. Vor Augen hatte er Alles gehabt, aber gesehen gar nichts; und auch die ihm während der Predigt gezeigten fürstlichen Personen hatte er gänzlich vergessen. Hingegen von der Musik fing er an mit Leidenschaft zu sprechen. Der Vater tadelte ihn um jenes: er nahm's ruhig hin und sprach weiter von der Musik. Zu Hause konnte er nicht aufhören, sich auszuschütten, vor der Mutter, vor Jedem, der ihn anhören wollte: aber immer nur von der Musik. Man liess es ihm hingehen; des andern Tages war es vergessen: nur aber nicht

von ihm. Jemand hatte geäussert: es sey das gar nichts Ausserordentliches gewesen, sondern alle Sonn- und Festtage so. Den nächsten Sonnabend fing er an, flehentlich zu bitten, dass er morgen wieder nach Dresden dürfte. Der Vater wollte nicht: aber die Mutter nahm sich des Bittenden an und überredete den Mann. Der Knabe, sonst zaghaft, ging muthig allein: er kam so entzückt und seelig zurück, als das erstemal. So wollte er's nun alle Sonntage. Das ward nicht zugestanden: doch aber zuweilen; und immer kam er eben so zurück. Da die Aeltern des Sonntags schon in der Stunde zu Mittage assen, wo in Dresden die Musik erst anfing: so steckte er früh ein Stück Brot in die Tasche und entbehrte freudig die Mahlzeit. In der Kirche war es ihm nicht im Geringsten, wie sonst den Fremden, besonders seines Standes, um das Sehen zu thun. Im Gegentheil: er vermied das Sehen. Er schlich in ein Winkelchen einer verdeckenden Seitenkapelle. Da setzte er sich nieder; alles Andere war für ihn nicht vorhanden. Seine ganze Seele, überglücklich, sog sich voll von den Tönen; dann eilte er fröhlich den lieben Aeltern wieder zu. Und so ging es den Sommer und den harten Winter, und wieder den Sommer hindurch: da endlich erbarmte der Vater sich über ihn, und verschaffte ihm einigen Musik-Unterricht vom Schulmeister im benachbarten Loschwitz. Der Knabe lernte Klavier spielen, und brachte es nach und nach so weit, den Schulmeister im Choralspiele absulösen. Weiter konnte ihn dieser nichts lehren, so sehr sich der Knabe weiter zu kommen sehnte, um wohl gar dereinst es selbst bis zum Schulmeister zu bringen. Sein Sehnen und Hoffen half ihm nichts: er sollte ein Schlosser werden, ward auch wirklich in Dresden in die Lehre genommen. Die gemeine Beschäftigung und Lebensweise ertrug er nicht: in Verzweiflung lief er davon. Nun musste er das Vieh hüten. Darein fand er sich gern: es liess seinen Geist frey, und des Abends konnte er Klavier spielen. Endlich verstieg man sich bis zur Theilnahme an seinen Hoffnungen auf eine Schulmeisterey; und nun ward Rath geschafft für bessern Unterricht in Wissenschaftlichem und in Musik. Zu diesem musste er aber wieder, und täglich, in die Stadt laufen mit dem Butterbrote statt der Mahlzeit. Das störte ihn nicht im Geringsten; er war und blieb dabey glücklich und selbst ohne den Wunsch, dass er's bequemer haben möchte. Die wissenschaftlichen Stunden fielen ihm schwer: die musikalische, die darauf folgte, erquickte ihn wieder. Was sich nun begab, ist in seiner Biographie*) zu lesen, und soll hier nicht wiederholt werden. Die Hindernisse, Beschwerden, Mühseligkeiten und Opfer nahmen durch sein ganzes Jugendleben nicht ab, sondern zu, und oft bis zum fast Unerträglichen. Eben so nahm auch seine Liebe, sein Fleiss und Eifer in seiner Kunst nicht ab, sondern zu. Muthig und ausdauernd trug er Alles um ihretwillen, bis endlich in Italien unter wunderlicher Constellation der Glücksstern ihm aufging, Anfangs mit sehr mattem, doch allmählig mit stärkerm, und dann mit immer stärkerem Lichte.

Jene Geschichte seiner Kindheit hat mir seine alte Mutter, eine verständige und fromme Frau, erzählt. Sie hat zuverlässig um so treuer berichtet, da sie in ihr eine besondere Fügung Gottes erkannte, und in Demuth dankbar verehrte.

3.

Die Geschichte von Naumann's erstem Versuche mit einer Oper in Italien hat Meissner ganz so erzählt, wie ich sie ihn selbst, etwa dreyssig Jahre nachdem sie vorgefallen, im Hause des Barons von Racknitz in Dresden habe erzählen hören. Da ich mich aber einiger artiger Nebenumstände, die Meissner nicht hat, aus dieser seiner Erzählung erinnere, und da ich ihr einen nicht uninteressanten Schluss aus weit späterer Zeit, den mir jetzt eine der betheiligten Hauptpersonen mitgetheilt, beyfügen kann: so erlaube ich mir, auf das von Meissner Berichtete mit wenigen Worten zu verweisen und diese Zusätze damit zu verbinden.

Naumann lebte seit kurzem (im Jahre 1763, im 21sten seines Lebens) in Venedig als geachteter Musiklehrer. Da ward ihm vom Impresario des Theaters S. Samuele der Auftrag, eine Oper zu schreiben. Sie sollte das bevorstehende Carneval eröffnen. Naumann hatte längst eine Oper zu schreiben gewünscht: aber etwas zur Erreichung des Wunsches zu thun, in Bescheidenheit sich nicht verstattet. Desto schneller griff er nun zu und übernahm das Gedicht: Der Impresario, den gutmüthigen, arbeitlustigen Deutschen bald durchschauend, hatte kaum die Zusage, als er mit zahllosen Worten auszubreiten begann, wie viel Er bey diesem

*) Bald nach Naumann's Tode schrieb sie Meissner, damals noch Professor in Prag, wo sie auch in zwey Bänden, 1803 und 4, gedruckt herausgekommen ist.

Unternehmen wage. N., ein Ausländer, habe überdiess als Operncomponist sich noch gar nicht gezeigt; die Impresa würde in die grösste Verlegenheit, in nicht zu berechnenden Schaden gebracht werden, wenn die Oper nicht gefiele u. dgl. m. Und da das den gewünschten Eindruck machte, so zog er das beabsichtigte Resultat: er könne N'n. für seine Arbeit eigentlich gar nichts geben; doch wolle er für den Fall, dass die Oper Glück hätte, sein, des Unternehmers, Eigenthum bliebe, und in diesem Carneval zwanzigmal gegeben werden könnte, sich zu einem freywilligen Geschenke verstehen, das dann gewiss ansehnlich ausfallen und ihn als einen Mann von Ehre darstellen würde. N. fand das Alles weder unverständig, noch unbillig, und ging freudig an die Arbeit. Die Oper machte ausgezeichnetes Glück, und wurde zwanzigmal nach einander, bey stets vollem Hause, gegeben. Da erlangte er wirklich das versprochene Geschenk: der bereicherte Impresario händigte mit gewichtiger Miene und ungemessenen Schmeicheleyen ihm zehn Ducaten ein.

Die Oper gehörte zu den damals beliebten ländlichen. Er und Sie hiessen Schäfer und Schäferin. Eine Hauptsituation, worauf der Dichter besonders zu halten geschienen, und die er zu einem lang auszuführenden Duette verarbeitet hatte, war von ganz besonderer Art. Der Schäfer liebt die Schäferin über alle Maassen: aber er darf nicht wagen, es ihr zu sagen. Sie liebt ihn eben so sehr: aber sie stellt sich blöde und quält ihn spröde. Jetzt kömmt Sie seufzend: Er liegt schlummernd im Schatten eines Baumes. Sie entdeckt ihn: wie schön ist er, und wie schön schläft er! Da kann sie, da muss sie dem bedrängten Herzen Luft machen, und es fliesst eine ausführliche Erklärung ihrer Zärtlichkeit über ihre Lippen. Doch der Schläfer träumt eben von Ihr, und so wagt auch er, in auf's Beste den ihrigen correspondirenden Zeilen und Reimen, schlafend die Gefühle laut auszusprechen, die sie wachend laut ausspricht. Diess wohl verschlungene Stück nun, wie es der Dichter gewollt, als ein eigentliches Duett zwischen einer wachenden und einer schlafenden Person auszuführen: das schien N.'n doch gar zu curios. Er ersann sich einen Auswog. Er behandelte den gesammten Antheil der Wachenden als eine fortlaufende Scene und Arie für sich, in welcher aber öftere Einschnitte vorkamen, wo nun der Schlafende das Seinige einschaltete — kurz und in wenigen, sich gleichbleibenden Tönen, zu welchen das Orchester die Hauptmelodie der Sängerin als Begleitung fortführte. So nahm sich nicht nur, wie man sich leicht denken kann, das Ganze ungemein artig aus, sondern es wurde mit Jubel aufgenommen, für die Krone der Oper erklärt, und eine Zeit lang — besonders eben jene Hauptmelodie — erst in allen feinen Zirkeln, dann auf allen Strassen Venedigs nachgesungen.

Fast volle vierzig Jahre später und wenige Monate vor seinem Tode besuchte Naumann seine verehrten Freundinnen, Dorothea, Herzogin von Kurland, und Elisa, Gräfin von der Recke — Damen, welche durch Beyworte nicht zu preisen, Selbstüberwindung kostet — in Prag, wo sich beyde Schwestern einige Zeit aufhielten. Eben kam auch der Abt Vogler dahin von Wien aus, wo er eine seiner grossen Opern (erinnere ich mich recht: Castor und Pollux) mit grossem Beyfall auf die Bühne gebracht hatte. An der Tafel der Herzogin trafen beyde Meister einander. Vogler, der, im Besitz eines eisernen, stets bereitwilligen Gedächtnisses, aus dem überreichen Schatze merkwürdiger, zum Theil wunderbarer Erfahrungen und Ereignisse eines wechselvollen Lebens gern Allerley hervorlangte, gut und in ganz originelle Weise erzählte, sollte auch jetzt von diesem Talente Gebrauch machen. Er that es. Endlich verlangte man mit gefälligem Entgegenkommen auch nähere Nachricht über seine jetzigen Erfolge in Wien. Es ist mit den Erfolgen weitläufiger Musikwerke, die zur Darstellung vieler und sehr verschiedener Menschen bedürfen, und ihre Wirkungen an noch mehren, noch verschiedeneren beweisen sollen, immer eine wunderliche Sache; begann Vogler ungefähr. Selten kann der Meister wissen, was alles zum Erfolge, dem guten oder schlechten, mitgewirkt, vielleicht sogar darüber entschieden hat. Meistens entscheidet das gar nicht, worauf Er vorsüglich gehalten, worauf er sich wohl auch Etwas zu Gute gethan hat; öfters, worin er gar nichts verdienstliches sieht, und zuweilen wohl gar, worüber er sich in der Stille beschämt fühlt u. s. w. Vogler gab Belege aus seiner Oper und verweilete endlich dabey, dass, so viel er abnehmen können, eigentlich eine gewisse Arie, ja vor allem ihre Hauptmelodie, nicht nur für sich das meiste Glück gemacht, sondern auch für die Aufnahme des Ganzen entschieden mitgewirkt habe. Und gerade diese Arie, setzte er hinzu . . . erlauben Sie, dass ich

sie sogleich zu hören gebe! Er stand auf von der Tafel, ein Pianoforte war zur Hand: er setzte sich davor, spielte und sang, indem er jene Hauptmelodie, so oft sie vorkam, besonders hervorhob. Nun? sagte er dann, zu Naumann gewandt, soll ich mich dabey nicht schämen? Dieser, so wie alle Anwesende, widersprachen lebhaft und priesen diess Thema aus Ueberzeugung: es sey bey aller Einfalt originell, überaus zart und innig; so Etwas könne nie erarbeitet, sondern nur vom Genius selbst und einem wahrhaft ergriffenem Gemüthe in günstiger Stunde verliehen werden —

Das sag' ich auch; rief Vogler. Aber kennen Sie denn diese Melodie nicht?

Ich? fragte N., wie sollt' ich sie kennen?

„Kennen Sie denn Ihre allererste Oper, Venedig, 1762, nicht mehr?"

„Alle meine frühen Arbeiten hab' ich längst vernichtet und vergessen."

„Erinnern Sie sich denn nicht wenigstens einer Arie, die zu einem wunderlichen Duette wurde?..

Hier fing er an zu schildern, was wir oben berichtet haben. Nun, fuhr er fort; die Hauptmelodie dieser Arie, die damals in Venedig aus allen Ecken summete — ich war ja eben da — entzückte auch mich, und ich hab' sie nie vergessen können. Weil nun jetzt mein alter Kopf und mein für Zärtlichkeiten etwas eingetrocknetes Herz so etwas einnehmend Liebliches nicht mehr hergeben wollten: so nahm ich sie aus dem Gedächtnisse hervor, führte sie nach meiner Art aus, schämte mich, als sie so grosses Glück machte, und lege Ihnen diess Bekenntniss vor, um Absolution zu erbitten, und einen Theil dieser Beschämung los zu werden —

Naumann, in angenehmster Verlegenheit, unterbrach ihn freundlichst, und wendete das Gespräch auf einen andern Gegenstand. (Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat Februar (Beschluss).

Am 21sten im Leopoldstädter-Theater: *Die schöne Marketenderin*; militairisches Singspiel in zwey Aufzügen, von Henster und Wenzel Müller; eine vor mehr als drey Decennien recht beliebte Pieçe, doch dem jetzigen Zeitgeschmacke allzusehr entfremdet.

Am 22sten im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Convictes: Concert der Mitglieder des Josephstädter Kirchen-Musik-Vereines, 1. Ouverture zur Oper: *Don Sylvio von Rosalva*, von Herrn von Blumenthal; auf das nationelle Thema des *Fandango* gebaut, und mit contrapunctischer Kunst durchgeführt. 2. Divertimento für das Violoncell, von Bernard Romberg, mit Delicatesse und Bravour vorgetragen von Hrn. Dont, dem Jüngern u. s. w.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Oberon*. Mad. Ernst, Sängerin der Prager Bühne, gastirte als Rezia mit glücklichstem Erfolge. Wie bey jedem wahrhaft Guten der Fall eintritt, dass der intensive Werth desselben erst bey vertrauterer Bekanntschaft nach Verdienst anerkannt und gewürdigt wird, so ergibt sich auch das erfreuliche Resultat, wie die zahlreichen Schönheiten dieses Tonwerkes bey jedem wiederholten Hören immer mehr und mehr zur Klarheit sich gestalten, und mit gesteigerter Theilnahme empfangen und aufgefasst werden. Hatte doch der universelle Freyschütz Anfangs ein ähnliches Schicksal. Unserm, an die italienischen Opernform gewöhnten Publicum wollte die technische Einrichtung dieses volksthümlichen Drama's, dessen erster Akt mit einer Arie, der zweyte ohne Gesang, und der dritte die Katastrophe des gordischen Knotens fast gewaltsam herbeyführend, endet, keineswegs zusagen. Erst in der vierten Reprise sprach der Spott- und Jäger-Chor, Kaspers frivoles Hohalied, und die naive Simplicität des Brautjungfern-Gesanges freundlich an, und von nun an schenkte man auch den übrigen, ungleich gehaltvolleren Musikstücken eine strengere Aufmerksamkeit, und drang dadurch immer tiefer in den Geist des denkenden Componisten ein.

Am 24sten im Theater an der Wien: *Der Taschenspieler wider Willen*, oder: *Der durch die Physik enthauptete Klapperl*; Faschings-Posse in 3 Akten, von Meisl, mit Musik von Gläser. Höchst fade, selbst zur Zeit der Lupercalien ungenieszbar.

Am 25sten im Kärnthnerthor-Theater: Erste Gastvorstellung der Signora Pasta. Dass eine Künstlerin, deren Meisterschaft aus Frankreich, England und Italien zu uns erschallen, auch ungewöhnliches Interesse erregen müsse, war vorauszusehen. So kam es denn, dass binnen zwey Tagen alle Logen und Sperrsitze, trotz der hohen Preise — erstere für 120 Silbergulden auf sechs Darstellungen — abonnirt wurden, und das Haus, wiewohl der geringste Platz 48 Xr. Conv. Münze, oder 2 Fl. W. W. kostete, sich bis zum Erdrücken über-

füllte. Da wegen Mangel an Individuen keine ganze italienische Oper zu Stande gebracht werden konnte, so ging voraus eine musikalische Akademie, worin nach der Ouverture zu Beethoven's *Fidelio* der 11jährige Carl Stöber eine freye Phantasie auf dem Pianoforte, der 12jährige Carl Wittmann das Romberg'sche Divertimento über schwedische Nationallieder, und Mad. Pasta zwey Gesangstücke vortrug. Zur Einführung war Morlacchi's Romanze aus *Tebaldo und Isolina* nichts weniger als vortheilhaft gewählt, denn diess, wenn gleich reizende Pezzetto ist keineswegs geeignet, die gespannten Erwartungen, zu denen eine Sängerin von solchem Rufe berechtigt, zu realisiren. Desto grösser hingegen, ja ohrenbetäubend brach das fanatische Entzücken los bey dem bezaubernd hinreissenden Vortrage des beynahe schon bis zum Gassenhauer herabgesunkenen: „Di tanti palpiti." Einen schönern Triller, mit solch fein schattirten Abstufungen, und einer an's Unglaubliche gränzenden Ausdauer, wie jener bey dem Wiedereintritte des Motivs, diesen, gleich dem Vogel Phönix in unseren Tagen selten gewordenen Probirstein einer ächten Schule, hat Wien lange nicht gehört. Den höchsten Triumph feyerte jedoch die Meister-Künstlerin als Romeo, in dem, den Schluss bildenden zweyten und dritten Akte der Oper gleichen Namens von Zingarelli. Hier erschien sie als vollendete dramatische Gesangs-Virtuosin; ein ausdrucksvolleres Recitativ ist rein undenkbar, und hinsichtlich der mimischen Leistung kann nur mit der Heroine, Sophie Schröder, eine würdige Parallele gezogen werden. Der Eindruck lässt mit Worten sich nicht beschreiben, so wie das vielfältige Hervorrufen nur als ein schwacher, der Kunst, Wahrheit und Natur gezollter Tribut galt. Unserer wackern Dem. Hähnel gereicht es wahrlich zu nicht geringem Ruhme, dass sie in der Partie der Giulietta selbst an der Seite einer so furchtbaren Rivalin nicht unbemerkt blieb.

Am 27sten im k. k. Hofburg-Theater: *Samson*, Oratorium von Händel, zum Vortheile der Pensions-Gesellschaft für Tonkünstler-Wittwen und Waisen. Sowohl bezüglich der Solisten, der Dem. Hähnel und Weiss, der Herren Tietze und Borschitzky, als vom Chore und Orchester ganz vortrefflich, ohne die allergeringste Störung ausgeführt.

Am 28sten im Kärnthnerthor-Theater: Zweyte Gastvorstellung der Mad. Pasta. Sie sang diessmal ganz unübertrefflich eine grosse Arie aus Meyerbeer's *Crociato*, und wiederholte, dem allgemeinen Wunsche zufolge, die Cavatine: „Di tanti palpiti." Das Finale bildete abermals die beyden letzten Akte von Giulietta e Romeo. Als Entremets waren gewählt: Variations brillantes von Herz, und desgleichen für die Clarinette, vorgetragen von Mad. Ludwig und Hrn. Klein, nebst den Ouverturen aus Cortez und der Vestalin.

Berlin, den 24sten März 1829. Die Passions-Musik von Joh. Seb. Bach, nach dem Evangelium Matthäi Cap. 26 und 27, wurde am 12ten und 21sten d. bey gleich zahlreicher und erbaulicher Theilnahme religiöser Musikfreunde im Saale der Singakademie, zum Besten sittlich verwahrloster Kinder und der hiesigen Erwerbschulen, im Ganzen beydemale gleich kräftig, in einigen Solo-Gesängen das letztemal nicht ganz so gelungen, wie bey der ersten Aufführung, von ausgezeichneten Künstlern und Dilettanten, unter Leitung des Hrn. Felix Mendelssohn-Bartoldy ausgeführt, welcher vor seiner nahen Abreise nach England sich durch die würdige Aufstellung dieses bewundernswerth grossen Kunstwerkes im strengen Style, ein bleibendes Verdienst um die alte Musik erworben hat. Mit tiefem Sinne und ächt religiösem Gefühle sind die Choräle, welche von den Mitgliedern der Sing-Akademie besonders ergreifend vorgetragen werden, in den Text des Evangeliums verwebt, und mit dem wunderbarsten Reichthume der Modulation und kunstvollen Stimmenführung ausgestattet. Zum Belege diene nur die Durchführung des Cantus firmus: „O Lamm Gottes" zwischen dem ersten Doppel-Chore mit dem consequenten Basso continuo, auf den die fremdartigsten Harmonie-Combinationen basirt sind. Wie reich und mannigfaltig benutzt J. S. Bach demnächst die rührende Melodie des Chorals: „O Haupt voll Blut und Wunden" zu öfteren Wiederholungen in jedesmal neuer Gestaltung.

Unter den Soli's steht die einfach ausdrucksvolle Declamation der Recitative des erzählenden Evangelisten, welche Hr. Stümer als Meister in der Kunst des oratorischen Gesang-Vortrages ausführt, nächst der würdevollen Behandlung des sprechenden Erlösers oben an, bey dessen Gesange jedesmal, nach dem vorherigen Recitative ohne Begleitung, (secco, bloss mit Bässen und Klavier) das 4stimmige Accompagnement der Saiten-Instrumente erhebend eintritt. Auch diese Partie singt Herr Devrient d. j. mit wahrhaft künstlerischer Um-

sicht, ganz in den Geist der Worte und Composition eindringend. Wir bezeichnen nur die treffliche Stelle der Einsetzung des heiligen Abendmahles. Mad. Milder sang in der zweyten Aufführung der Passion, der Anstrengungen des vergangenen Abends (in der Oper *Armide*) ungeachtet, ihre sehr schwer zu intonirenden Soli mit dem innigsten Ausdrucke der Frömmigkeit. Einzig in ihrer Art ist die Instrumental-Begleitung fast aller Solo-Gesänge, die stets ihren ganz eigenen Weg geht, und der Singstimme durchaus keine Unterstützung gewährt. Man beachte z. B. die (in der Besetzung zweckmässig verdoppelte) Flöten-Begleitung des ersten Sopran-Solo's und die tiefen Clarinetten (statt der ältern Oboe di caccia und Oboe d'Amour) zu dem Pizzicato-Bass in dem Arioso: „Auf Golgatha." Herr Bader sang das schwere und hoch liegende Tenor-Solo: „Ich will bey meinem Jesu wachen" sehr verdienstlich, wie die (eigentlich für den Bass gesetzte) Partie des feurigen Petrus. Mad. Türrschmidt trägt das erste Solo mit Choral innig rührend vor. Auch Fräulein v. Schätzel hat sich die sehr schwere Cantilene der Arie: „Erbarme dich mein Gott," mit ganz eigenthümlicher Violin-Solo-Begleitung, angeeignet. Hr. Busolt singt den Hohenpriester und Landpfleger genügend. Judas Iscarioth hat nur wenige Worte vorzutragen und ist, obgleich nicht dankbar, von einem achtbaren Dilettanten übernommen. Viele der kürzeren Volkschöre sind von der schlagendsten Wirkung, z. B. der Ausruf: „Lass ihn kreuzigen!" Nur hält Ref. den, in der Begleitung vortrefflich durchgeführten Choral am Schlusse des ersten Theils, für die jetzige Zeit (wie alle da Capo's) doch gar zu lang. Die Wichtigkeit des Werks wird noch eine nähere Untersuchung desselben für die Folge rechtfertigen.

Kurze Anzeigen.

Andante, Variationen und Bolero. Pot-pourri für Flöte und Pianoforte von P. Lindpaintner. 62stes Werk. Wien, bey T. Haslinger. (Pr. 20 Gr.)

Mit einem angenehmen Andante, dessen Solo für Pianoforte und Flöte wechselt, doch so, dass die Flöte, auf die es hier überhaupt abgesehen ist, die brillanteste Partie erhält, beginnt die Unterhaltung, und wird durch eine hübsche Cadenza ad libitum vom Bläser in ein Andantino con Variazioni hinüber geleitet, in welchem sich nur die Flöte concertirend zeigt. Das Pianoforte vertritt die Stelle des Orchesters. An diese Variationen reiht sich von S. 10 der Klavierstimme ein Bolero, der auch Seite 15 das anmuthige Ganze schliesst, das einem etwas vorgeschrittenen Flötisten gute Gelegenheit bietet, eine musikalische Gesellschaft ehrenvoll und erwünscht zu unterhalten.

XII Danses pour le Pianoforte, comp. — — par C. F. Adam. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Der uns ganz unbekannte Componist scheint uns ein Mann von offenbarem musikalischem Talente, und noch jungen Jahren zu seyn. Das Erste nehmen wir vornämlich ab aus seinen frischen, sogleich ansprechenden und nicht selten wahrhaft eigenthümlichen Erfindungen: das Zweyte — daraus, dass er des Guten gern zu viel thut, besonders, was scharfes, zuweilen auch etwas krauses Moduliren betrifft. (In letzter Hinsicht wird man z. B. Seite 6, die zweyte Hälfte der zweyten Clause, in einem Walzer, schwerlich ohne Lächeln sehen und hören. Das ist nicht mehr Thee mit Etwas Rum, sondern Rum mit Etwas Thee.) Uebrigens sind Herrn A's. Tänze sämmtlich, nur der eine mehr als der andere, interessant und hübsch; manche auch allerliebst, besonders unter den flinken. Sie werden viele Freundinnen finden; und Freunde wohl auch, selbst unter Männern, die sich sonst mit ganz anderer, als Tanzmusik beschäftigen. Ungeübt im Klavierspiele dürfen diese Freundinnen und Freunde nicht seyn: doch an einigermassen Geübte macht Herr A. nicht grössere Anforderungen, als Rechtens ist. Er bietet ihnen 2 Polonoisen, 6 Walzer, theils langsame, theils geschwinde, (Recens. weiss die Tanz-Kunstausdrücke nicht, und bittet deshalb um Nachsicht,) 1 Ecossaise, 1 Hopser, 1 Galopp(ade?) und 1 Masurka. Am besten haben uns gefallen: Nr. 5, 7, 9, 10, 11.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. No. 15. 1829.

Zur Erinnerung
an
Johann Gottlieb Naumann.
Von Friedrich Rochlitz.
(Beschluss.)

5.

König Friedrich Wilhelm II. von Preussen war, wie bekannt, nicht nur ein eifriger und vorzüglich unterrichteter Musikfreund, sondern durch lange Gewohnheit, nur das Ausgezeichnetste (in Composition und Ausführung) zu hören, und das Bewährteste sich oft wiederholen zu lassen, hatte er auch seinen Sinn und Geschmack ungemein ausgebildet, verfeint und veredelt. Bekannt ist auch, dass während seiner Regierung die grossen Darstellungen der italienischen Oper im Carneval noch statt hatten, und um so glänzender veranstaltet wurden, da man sie zugleich, wie zu Friedrich's II. Zeit, als solenne Hoffeste betrachtete. Nachdem Naumann in Auftrag jenes Königs seine grosse Oper *Medea* für diess Theater geschrieben und mit ausgezeichnetem Beyfalle aufgeführt hatte, erhielt er für das nächste Jahr (1788) denselben ehrenvollen Auftrag mit der Oper *Protesilao*. Aber N. schrieb so bedeutende Werke niemals schnell: die Zeit bis zum nächsten Carneval schien ihm zu kurz und er gestand diess dem Könige. Dieser entschied: so möchte Er den Einen, Reichardt den andern Act schreiben. Beyde Künstler sollten um die Acte loosen: auf Reichardt fiel der erste, auf Naumann der zweyte. Jetzt ging N. nach Berlin, um dort an seiner Arbeit zu vollenden, was (wie die Ballets) genaue Kenntniss örtlicher und persönlicher Verhältnisse voraussetzt. Kaum ist er angekommen, als Reichardt bey ihm eintritt: Sind Sie fertig mit Ihrem Acte? Noch nicht ganz. Und Sie—? „Hier ist der meinige! und hier ist auch der zweyte!“ Nämlich, setzte er hinzu, nicht um jetzt, sondern spälerhin aufgeführt zu werden: das ganze Werk als ein Ganzes. Vielleicht schreiben Sie auch einmal den ersten Act, und geben es dann gleichfalls an.*) N. bewunderte, wie er sollte, Rs. Behendigkeit, und die kleine Angelegenheit schien beendigt. Aber bald darauf bekam die Welt diesen Auftritt in verschiedenen Zeitungen zu lesen. Sie brauchte keinen Oedipus zu besitzen, um zu errathen, wie die Erzählung dahin gekommen, und was sie da solle. N. sagte durchaus nichts dazu, ausser, es habe sich vollkommen so verhalten. Der König war sehr unzufrieden: erwähnte aber nichts. — Jetzt wurde die Oper aufgeführt: der zweyte Act fand offenbar ausgezeichnetern Beyfall als der erste. Reichardt hatte schon damals, durch ganz andere, als musikalische Angelegenheiten die Gunst des Königs, wenn auch noch nicht verscherzt, doch sehr gemindert; und dieser sprach nun vor nicht kleiner, vornehmer Umgebung vom zweyten Acte mit Enthusiasmus, vom ersten gleichgültig. Graf L— u aus dieser Umgebung, der N.'n nicht bloss darum begünstigte, weil er vom Könige begünstigt ward, fragte, ob er sich verstatten dürfte, N.'s Urtheil über den ersten Act, wie dieser es ihm auf sein zutrauliches Befragen mitgetheilt, auszusprechen, auch wenn es von dem Sr. Majestät abweiche? Allerdings ward es ihm zugestanden. Das Urtheil N.s kam, nach des Grafen Bericht, auf Folgendes hinaus:

Ich finde in des Herrn Kapellmeister Reichardt's Composition wahrhaft grossartige Intentionen — wovon einige Scenen zum Beweise angeführt wurden; dann muss ich auch seine Kenntniss und Sicherheit in Benutzung und Hervorhebung des eigentlich Theatralischen gar sehr bewundern — und hier wurden wieder mehre Be-

*) Naumann that später das wirklich.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Julius — No. 41. — 1801.

Abhandlung.

Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels.

Ein französischer Kunstrichter von Verdienst erklärt, bey Betrachtung der revolutionären Tendenz einiger berühmter musikalischer Komponisten seines Vaterlandes, die Hauptsätze der Opern — vornehmlich Cherubini's, für „grofse, gründlich und feurig gearbeitete Sinfoniensätze, beyher mit Gesang" — wirft beyläufig ein etwas scheeles Seitenlicht auf das Nachahmen „grofser deutscher musikalischer Genie's in ihren Verirrungen" (Mozart in seinen Ensembles scheint er besonders zu meynen) und beschliefst: solch Verfahren der Komponisten könne wohl Nachahmer, werde aber keinen Vertheidiger finden. Es soll ihn doch finden: wäre es auch nur an mir, und taugte meine Vertheidigung auch zu nichts, als zur Veranlassung der genauern Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels. Dafs ich sie einem *deutschen* Journale übergebe, geschiehet, weil auch viele deutsche Kunstrichter jener Meynung sind, und vielleicht ein ruhigerer Geist der Untersuchung unter uns herrscht. Uebrigens kann ich mich hier nicht auf *einzelne* Stücke jener Komponisten einlassen, sondern spreche nur vom Ganzen ihrer Hauptwerke, und versichere nur noch die, welche von Cherubini zu wenig wissen, dafs, so weit ich einige seiner vorzüglichsten Opern kenne, die Zusammenstellung von ihm und Mozart in Geist und Manier, ihr Treffendes hat.

Ein feiner Kopf hat nicht selten das Schicksal, eine grofse Wahrheit zu sagen, ohne dafs er es will und weifs. Jene Sätze sind allerdings Sinfonie mit Gesang, und eben darum lobenswürdig — das ist, däucht mich, die *Wahrheit*. Man *wollte* sie nicht sagen, denn man versucht ein neckendes Seitenlicht auf die Sache, selbst durch jene Benennung, fallen zu lassen. Man *wufste* nicht, dafs es eine Wahrheit, und gerade dies Verfahren etwas Lobenswürdiges sey, denn man hängt ja noch an dem unstatthaften und unzulänglichen *Nachahmungsprincip* für alle Künste, folglich auch für die Musik *).

*) Die ersten Spuren, dafs man auch in Frankreich anfange, dies Princip verwerflich zu finden, sind mir, doch nur angewendet auf bildende Kunst, vorgekommen in dem Plan zu den Vorlesungen am National-Institut, der von Mihes ausgefertigt worden ist (*Journal politechnique*). Seltsam scheint es dabey — nicht, dafs ihre Musiker der Theorie vorgeeilt sind, denn das ist immer, und bey allem, was Menschen schaffen, der Lauf der Dinge: sondern dafs sie ihr jetzt so gerade entgegen arbeiten, den lebhaftesten Beyfall finden, und man doch nicht dahin kömmt, das Unzulängliche der Theorie zuzugestehen. Bey uns ist das weniger zu verwundern, denn wir müssen geradezu bekennen, dafs die meisten unsrer musikalischen Künstler weit weniger wissenschaftliche Bildung haben, sich nur ihrem Genius überlassen, ohne über das, was er ihnen bietet, zu reflektiren; und wenn sie (diese *meisten*) ja etwas in Ueberlegung ziehen, so ist es, aufser der grammatischen Richtigkeit, nur der Effekt — das heifst ihnen, die augenblickliche Würkung auf ein, aus den verschiedenartigsten Personen gemischtes Publikum: also mehr die Materie, als die Form. Sie bekümmern sich daher weder um zulängliche, noch unzulängliche Theorien. Die Gelehrten aber, die um unsre Kunstphilosophie sich so grofse Verdienste erworben, halten bisher die Musik, aus Ursachen, welche mehr in ihnen, als in dieser Kunst zu liegen scheinen, fast ganz dahinten gelassen, anstatt dafs sie dem Musiker auf dem kürzesten und angenehmsten Wege entgegen kommen

ege beygefügt. Er mag Recht haben, sagte der König: aber ich habe auch Recht, wenn ich anspruchvolles Gepolter in der Musik nicht lieben kann; und nach Einsicht und Gefühl seine Composition weit vorziehe. Dann, setzte er mit dem ihm eigenen, freundlich wohlwollenden Wesen hinzu: Und wenn ich Naumannen um dieses Widerspruches willen als einen unparteyischen, braven Mann um so höher schätze: so werde ich darin wohl auch nicht Unrecht haben. — Diess kam in keine Zeitung: aber Graf L—u hat es öfters damals, und auch nachher, erzählt.

Die schon vorhin angeführten, berühmten Schwestern, Dorothea, Herzogin von Kurland, und Eliza, Gräfin von der Recke, wurden von Friedrich Wilhelm II. öfters in sein Marmor-Palais geladen; und Naumann'sche Musik machte damals jeden Abend einen Hauptheil der Unterhaltung aus. Der Meister war selbst gegenwärtig, und die Ausführung, durch die herrlichsten Talente, die der persönliche Antheil des Königs noch mehr hob und belebte, konnte nicht vollkommner seyn. Gegen diese Damen und wer sonst eben in ihrer und des Königs Nähe sich befand, erklärte dieser sich nun weiter über seine Ansichten von N.s Musik. Frau von der Recke, von jeher gewohnt, über das Bedeutendere in ihrem Leben Tagebuch zu halten, hat damals auch diese Aeusserungen des Königs aufzubehalten gesucht. Wir ziehen das uns Mitgetheilte in folgende Sätze zusammen, und drücken es in einer, den Musikern verständlichern Sprache aus. Ich setze N.s eigenthümlichsten Vorzug darein — war das Urtheil des Königs — dass er zwar ein Meister der Harmonie, aber zugleich und vornämlich ein Meister der Melodie ist. Seine Musik soll uns zu Herzen gehn; der Verstand soll diese Wirkung nur unterstützen und befestigen. Und so erprobt sich seine Musik auch an mir. Seine Melodien, so sprechend und doch so einfach, so innig und doch so unleidenschaftlich: es hat mir immer geschienen, als könne solche Melodieen nur ein wahrhaft guter Mensch erfinnen, und, wie er es thut, festhalten und fortführen. Es ist, als läg ihm gar nichts dran, selbst zu gelten, sondern nur die Sache geltend zu machen. Darum: wie sehr mich auch gute Musik anderer neuer Meister reizt, spannt, mitunter entzückt: mein G-fühl wird von keiner andern eben in der Art, wie von der seinigen, bewegt, und keiner beliebt auch so lange in mir nach. Gebe ich mich ihr ungestört hin, so stimmt sie mich allemal so, dass ich Freude machen, etwas Gutes thun möchte. Das kann ich anderer wenigstens nicht so oft und in dem Grade nachrühmen. Andere regt mich wohl mehr, aber auch leidenschaftlicher auf; und leidenschaftlich aufgeregt wird man ohnehin oft genug. Ich kann nicht glauben, dass die Kunst eigentlich hierzu da ist — —

Ueber Tafel in einem damals sehr bedeutenden und einflussreichen Hause kam die Rede auf gewisse, so eben in unerwarteter Weise öffentlich hervorgedrungene Aeusserungen des Enthusiasmus für Friedrich II. Man behandelte den Gegenstand hier nicht ernstlich, sondern mehr tadelnd-scherzhaft. Es floss wohl auch Manches mit unter, wie man es sich an der Tafel von Günstlingen des Thronfolgers sehr verschiedenen Charakters, und ganz anderer Verfahrungsart leicht selber denken kann. Besonders wurden Anekdoten über diesen Gegenstand preisgegeben, die eine spasshafte Seite oder doch eine pikante Wendung zuliessen; und wer nichts Neues wusste, erinnerte an etwas Aelteres: wo denn auch wieder berührt wurde, wie der alte Gleim zur grössten Gnade den übel abgegriffenen Hut Friedrichs sich erbeten hatte u. dgl. Naumann, der lange geschwiegen, vermochte das endlich nicht mehr, und, keineswegs für den Fürsten eingenommen, durch den sein geliebtes Vaterland, mit diesem er selbst so schwer gelitten hatte, sondern bloss menschlicher Weise und im Allgemeinen von solchem Verfahren verletzt, entblödete sich nicht, mit bescheidenem Ernste manch gutes Wort zur Vertheidigung eines solchen, wenn auch in seinen Aeusserungen wunderlichen, doch in seinem Grunde schönen Enthusiasmus auszusprechen. Als er den folgenden Tag sich dem Könige zu zeigen hatte, war dieser von seiner Opposition schon unterrichtet; wir wissen nicht, ob, um N.n zu nützen, oder nicht. Nachdem der König N. einiges Musikalische, weshalb er ihn rufen lassen, mitgetheilt hatte, fuhr er, ohne Uebergang, noch sonst etwas Weiteres, mit aller Freundlichkeit fort: „Ich glaube, Sie wünschen sich Etwas von meinem grossen Vorfahren. Hier, nehmen Sie" — Und er schenkte ihm eine der schönen Dosen, deren sich Friedrich ehedem bediente hatte. —

Was wir unter dieser Nummer erzählt haben, wurde beygebracht, besonders, um hinzusetzen zu können: ohngeachtet dieser und mancher anderen grossen Auszeichnungen, die nicht wenigen,

gleichfalls ausgezeichnetsten Männern, vornämlich seines Faches, leicht als Zurücksetzung ihres Verdienstes und Beeinträchtigung ihrer Personen oder Verhältnisse erscheinen konnten — hatte und bekam N. in ganz Berlin und Potsdam keinen Feind, nicht einmal einen Gegner; und er erfuhr sogar — will man nicht jene oben erzählte, bald vorübergehende, kleine Bewegung der Eitelkeit für Etwas rechnen — keine, nur einigermassen berichtenswerthe Neckerey oder Störung. Was diess in dem Geiste, dem Charakter, der Bildung und der Lebenklugheit des Mannes voraussetzt, brauchen wir dem Leser nicht erst vorzurechnen.

4.

Friedrich August, Kurfürst, dann König von Sachsen, achtete und liebte Naumann's Musik insbesondere ganz besonders. Er achtete und liebte aber auch N. selbst; und wenn zuweilen Etwas, nicht aus Abneigung gegen diesen, nur aus Vorgunst gegen einen Rival, gelegentlich angebracht wurde: so nahm er ihn stets in Schutz, und wäre es nur durch jenes ganz eigene, Allen, die ihn beobachten gekonnt, wohlbekannte Husten gewesen, welches die weitere Verhandlung irgend eines Gegenstandes jederzeit abzuschneiden pflegte. Sonst aber und im Ganzen zeigte sich jene Achtung und Zuneigung in einer Art, welche der eben geschilderten Friedrich Wilhelm's so vollkommen entgegengesetzt war, wie die Charaktere beyder Fürsten es waren. Sie war und blieb, diese Achtung und Zuneigung, bey Friedrich August durch die lange Reihe von Jahren — wenigstens, seitdem N. sich verpflichtet hatte, auf Lebenszeit alle Anträge anderer Fürsten, in ihre Dienste zu treten, ohne Weiteres abzulehnen — immer eine und dieselbe; wie er selbst überhaupt in seinem Innern immer Einer und derselbe blieb, so dass es einen mit sich selbst übereinstimmendern, consequenteren Fürsten kaum jemals gegeben hat. In einzelnen Zügen, was nämlich N. angeht, wüssten wir jene seine Art, Achtung und Zuneigung zu beweisen, im Kurzem nicht besser zu bezeichnen, als: wenige, und war's thunlich, gar keine Worte; keine oder spärliche Gunstbezeigungen und Belohnungen im Einzelnen, aber eine gesicherte, auszeichnende und nicht unvortheilhafte Stellung im Ganzen; und wo es galt, kurze, entschiedene Aeusserung seines Sinnes und Willens durch die That. N., wie jeder seiner verdienten und pflichtgetreuen Diener, dem Allen kundig und vollkommen gewiss, beruhete ganz unbesorgt darauf, machte auf Anderes keine Ansprüche, und benahm sich bey etwanigen kleinen Störungen oder Neckereyen durch Andere, die wir nicht weiter bezeichnen wollen, als wenn er gar nichts von ihnen wüsste. — Jene Zurückhaltung im Bezeigen, jene Schweigsamkeit Friedrich August's (es sey erlaubt, diess hier zu erwähnen) ist oft missverstanden oder gemissdeutet worden: von denen aber, die ihm näher gestanden, gewiss nicht. Sie hatte ursprünglich nicht in seiner Natur gelegen; sie begann erst, und zunächst als Folge von einem gewissen, nicht unbekannten, traurigen Ereignisse in seiner Jugend, das überhaupt von tiefster Wirkung auf ihn war und lange blieb; dann, als er die Regierung (und so früh) angetreten, war sie zugleich Maxime der Klugheit; später, durch Gewohnheit, bethätigte sie sich in ihm, und ward endlich ihm zur andern Natur. So brach er sie, ohngeachtet seiner Liebhaberey an Musik, und ohngeachtet seiner Gunst für Naumann, auch gegen diesen nicht oft oder doch nur auf kurze Momente. Einer von diesen, und aus späteren Jahren, (1798) mag hier geschildert werden.

Die Aufführung des italienischen Oratoriums am Oster-Vorabende in der katholischen Hofkirche unter besonderen, sehr würdigen Feyerlichkeiten — die einzige solche Aufführung im ganzen Jahre — war damals noch für ganz Dresden, vielleicht aber für Niemand mehr, als für Friedrich August selbst, ein schönes, künstlerisch-religiöses Fest. (Es versteht selbst bloss dazu nicht Wenige aus grösserer oder kleinerer Entfernung, z. B. aus Leipzig, alljährlich hin.) Der Kapellmeister selbst, nach bestehender Sitte, zwar das aufzuführende Oratorium vor: aber der König äusserte gewöhnlich (wenigstens damals noch) seine Gedanken darüber schon zuvor, so dass nur in Vorschlag kam, was diesen gemäss war. Unter den Dichtungen dieser Gattung liebte Friedrich August vorzüglich die, des Metastasio; und unter denen, Metastasio's, vorzüglich die, der Pellegrini (Pilger), die auch offenbar eine der schönsten ist. Man gab sie nach Hasse's trefflicher Composition, und auch diese achtete und liebte der Kurfürst ganz vorzüglich. Aber man besass die grossen Kirchensänger, für welche und deren freye, ganz eigenthümliche Ausführung der Meister die Arien, Duette u. dgl. geschrieben hatte — man besass auch den starken,

herrlichen Chor schon längst nicht mehr: so konnte die jetzige, wenn auch noch so sorgfältige Ausführung des Werks den Fürsten, der jenes Alles in seiner Jugend noch gekannt und genossen hatte, unmöglich befriedigen. Zwar äusserte er sich nicht hierüber: aber bey der unwandelbaren Beharrlichkeit seiner Zuneigung auch in dieser Richtung kann man wohl annehmen, dass es nur die Ausführung der Hasse'schen Musik, nicht sie selbst war, welche Folgendes herbey führte. Als nämlich Naumann sich die Entscheidung seines Herrn über das zunächst aufzuführende Oratorium erbat, gab dieser sie, und setzte dann (mit wohlwollendem Bezeigen, aber unmotivirt, wie er pflegte) den Wunsch hinzu, Er, Naumann, möchte eine neue Composition der Pellegrini liefern. *N.* hat ablehnend am Nachsicht: er wage nicht mit jenem Meister um den Preiss zu ringen. Der Kurfürst nahm die Ablehnung auf, ohne unzufrieden zu seyn. Der bedachtsame Künstler hatte zunächst aus der richtigen Lebenserfahrung sich hier zurück gezogen: dass zu einem genau gekannten, längst geliebten Gedichte eine gleichfalls genau gekannte, längst geliebte Musik von einer spätern, und wäre diese selbst vorzüglicher, schwerlich verdrängt wird; dass die neue stets bedenklichen Vergleichungen ausgesetzt bleibt, und bey diesen die Empfindung und Zuneigung fast niemals für sich gewinnt. Einige Zeit ging vorüber; dann, bey derselben Gelegenheit, erklärte der Kurfürst dasselbe Verlangen. (Ohne Erwähnung des frühern, das aber gewiss nicht vergessen war: und wieder wohlwollend, doch unmotivirt.) Jetzt glaubte *N.* dem beharrlichen Wunsche seines Fürsten sich nicht weiter entziehen zu dürfen, und ging mit Aufbietung all' seiner Kräfte und grösster Sorgfalt an das Werk. Sein besonderes Bemühen war auch darauf gerichtet, wie die Klugheit es wollte: Hasse'n möglichst auszuweichen. Das war aber sehr schwierig, da beym Entstehen des Werks Dichter und Componist einander in die Hände gearbeitet hatten. Eine der, in dieser Hinsicht schwierigsten Scenen, ja wohl die schwierigste von allen, war der Gesang der Pilger beym Eintritte durch die heiligen Pforten. Hier war nicht nur durch die Worte des Dichters, sondern durch die ganze Situation und den Moment der Handlung, Anlage, Ausdruck, im Allgemeinen selbst die Form der Musik, und dass der Gesang lang ausgeführt werden musste, so bestimmt angegeben, dass erst kaum an ein Ausweichen zu denken schien; und diess Stück in Hasse's Art zu behandeln, war um so bedenklicher, da der Meister eben diesen Gesang so herrlich geschrieben hatte, dass er in seiner Art wohl gar nicht zu übertreffen ist. Für Leser, welche diess Meisterstück nicht kennen, möge der Entwurf desselben hier angedeutet seyn. Hasse legt einen Canto fermo zu Grunde, der überall vorherrschend bleibt, nur auf die mannichfachste Weise gestaltet, auftritt: bald bey allen Singstimmen im Einklange, bald zwischen ihnen wechselnd, bald die Theile einander kunstreich gegenüber gestellt, bald dieselben unter einander verflochten u. s. w. Hierzu führen die Saiten-Instrumente (die anderen unterstützen fast bloss die Sänger) eine, in kurzen, gehenden Noten sich gleichfalls gleichbleibende, würdevolle und durchdringende Begleitung (continuo) aus, bald ebenfalls im Einklange, bald wechselnd, bald contrapunctisch gegen oder über einander gestellt u. s. w.; und jener Canto fermo — das ist eine Hauptsache, und in der Wirkung vielleicht die entscheidendste — ist der uralte, köstliche Choral, welchen Luther auch in die protestantische Kirche aufgenommen hat, und nach welchem diese singt das demüthige und doch erhabene: „O Lamm Gottes unschuldig u. s. w." Jedermann sieht, diess durfte so wenig wiederholt werden, als etwa Händel's: Sonne, steh still! — oder Haydn's: Und es ward Licht — wiederholt werden darf. So Etwas ist ein genialer Griff: einmal — Alles, nachgemacht — Nichts. Was nun aber wählen, das gänzlich andersr Art wäre, dem Vergleiche auswiche, in der Wirkung daneben Stand hielte, und doch weder den Textesworten, noch der unabänderlichen Situation untreu würde? *N.* trug sich lange damit, und wusste acht Entwürfe, die er skizzenmässig niederschrieb. Diese wurden nun streng erwogen, und einer nach dem andern vernichtet, bis ihrer nur zwey übrig blieben. Von diesen hielt sich der eine ganz an die erhabene Freude der Pilger, dass sie nun dem ersehnten Ziele naheten, im Allgemeinen: der zweyte an die demüthig-fromme, milde Rührung, dass sie nun auf eben diesem geheiligten Boden, eben dieser Erinnerungen voll, wandelten, im Besondern. *N.* arbeitete beyde ganz vollständig aus. Die erste Composition bestand in einer Art Doppelfuge (oder vielmehr Fuga ancora), wo die Pilgrime in grossen, vollwichtigen Noten das Grundthema nach einander angaben, und dann vereint fortführen, während

das Orchester ein zweytes Thema in kürzeren Noten und freyerer Behandlung, zugleich als Fuge für sich und als Begleitung des Gesanges, kunstvoll behauptet. Die zweyte Composition war der höchst einfache, pastoralmässige Gesang, den wir Alle kennen, Alle lieben, ohngeachtet er seine volle Wirkung nur im Zusammenhange, wie wir ihn nicht hören, hervorbringen kann: derselbe, dem Tiedge den deutschen Text: Wir nahen deinen Thoren u. s. w. untergelegt hat. In allen Proben liess N. beyde nach einander ausführen, um den Eindruck zu beobachten: in allen erkannte man die geistvolle Kunst der ersten, entschied sich aber für den innigen Herzenserguss der zweyten. Die Hauptprobe ward im Beyseyn des Kurfürsten gehalten; N. that hier dasselbe, und stellte diesem die Wahl anheim. Friedrich August liebte künstliche Musik: aber er liebte noch mehr, Allen eine andächtige Freude und Erbauung zu verschaffen. Er entschied: Die Fuge will ich mir ausbitten, um mich in einsamen Stunden daran zu erfreuen: aber für die öffentliche Ausführung wollen wir jenen Gesang wählen. —

Nach einiger Zeit kam ein, für Musik, besonders für Kirchenmusik, dem Rufe nach ausserordentlich gebildeter, italienischer Herr nach Dresden. Es war um die Weihnachtszeit, wo es gebräuchlich ist, das Graduale der Messe als Pastorale zu schreiben, oder ein solches einzulegen. Der Fremde wohnte dem Gottesdienste bey. Naumann führte eine Hasse'sche Messe auf; was Veranlassung gab, über Tafel von dieser, und hernach überhaupt von Hasse'scher Musik zu sprechen. Der Fremde war voll ihres Ruhmes; und als dabey auch N.s gedacht wurde, schwieg er. Darüber befragt, bemerkte er, um indirect zu antworten: Welcher andere Meister, als Hasse, hätte z. B. nur das heutige Graduale in dieser frommen Einfalt und sanften Würde schreiben können? — Und eben diess Graduale war jener Pilgergesang, den N. in Hasse's Messe diesmal einzulegen sich erlaubt hatte. —

Wir sind in dieser Nummer vielleicht über Gebühr oder doch über unsern nächsten Zweck hinaus umständlich gewesen. Wir wissen aber, dass die Specialia, welche wir hier geben konnten, manchem Leser nicht gleichgültig seyn werden. Der anders Gesinnte möge sie uns um jenes willen hingehen lassen. Wir konnten sie hier aber geben aus den vollkommen übereinstimmenden, nur einander ergänzenden persönlichen Mittheilungen Naumann's selbst, des geist- und kenntnissreichen, damaligen Vorstandes der Hofmusik, des Barons von Racknitz, der zugleich nahe um die Person Friedrich August's war, und der Frau Gräfin von der Recke, eine Reihe von Jahren hindurch, wie schon erwähnt, der vertrauten Freundin Naumann's und der Seinigen.

(Kann fortgesetzt werden.)

Nachrichten.

Mailand. (Fortsetzung der Herbstsaison und Anfang der Karnevals-Opern.) (Teatro della Scala.) Hauptsänger, Prime Donne: Enrichetta Meric Lalande, Fanny Corry-Paltoni, Rosa Padovani (Contralt); Tenori: Berardo Calveri-Winter, Domenico Reina, Gioachimo Musatti; Bassi: Antonio Tamburini, Luigi Biondini. Am Stephanstage wurde wie gewöhnlich das Theater mit einem doppelten fiasco eröffnet: Oper und Ballet. Zur Oper gab man Rossini's weltberühmten *Assedio di Corinto*, und hatte die Unverschämtheit, unter andern auch eine Cabalette von Donizetti in dieses Meisterwerk einzulegen. Der treffliche Tamburini wollte als Basso serio wenig behagen; ja sogar die sonst in den Himmel erhobene Lalande gefällt jetzt weniger, nicht etwa weil sie schlechter singt, sondern weil man die Pasta gehört hat (S. weiter unten). Es würde mich aber gar nicht wundern, dass auch die Pasta, falls sie singen sollte (was aber noch gar nicht entschieden ist), sich eben so wenig erhält, als unsere Tosi, als David und so viele andere Sänger, die auf der Scala anfangs Lärm gemacht haben. Der unbedeutende Tenorist Musatti ist auch für kleine Theater zu schlecht. Warum Hr. Winter (ein Neapolitaner) gerade 1829 Calvari-Winter heisst, wird sich vermuthlich bald aufklären. Heute Abends — Gottlob — gibt man die *Zelmira!* in welcher Hr. Reina und die Padovani, beyde für Mailand neu, singen werden. Benannte Rossini'sche Opern werden nun wahrscheinlich ein oder anderthalb Monate jeden Abend herunter gefeyert, bis Hrn. Bellini's neue Oper in die Scene geht.

Vorläufig bis zum nächsten Berichte sey heute erwähnt, dass die fiascos schon von allen Seiten herfliegen. So z. B. hat in

Venedig. Generali's neue Oper *Francesca da Rimini*, und, was grosse Sensation erregt, die Marietta Brambilla (Contralt), deren angebliche Triumphe auf Englands Theater besonders einheimische Blätter ausposaunten, haben einen grossen fiasco gemacht. So werden Impresari und das Publicum durch Journalisten betrogen!

Vermischte Nachrichten.

Der aus München zurück gekehrte, noch zur alten Schule gehörige, rühmlichst bekannte Sänger Ronconi, beschäftigt sich jetzt hier zu Mailand mit Gesangunterricht, und hat natürlich nicht wenig zu thun. — Nach öffentlichen Blättern ist Lablache auf zwey Jahre engagirt worden (von wem, wird nicht gesagt), in London, Paris, Neapel und Mailand zu singen, wofür er jährlich 65,000 Franken, und bis 15,000 Franken gesicherte Beneficevorstellung, zusammen 160,000 Franken erhält. Die Lalande erhält in London für die zwey Frühlingsstagioni 1830—31 also für sechs Monate in allem 140,000 Franken, nämlich 50,000 für Stagione, und bis 20,000 gesicherte Beneficevorstellung. — Herr Bellini componirt die erste neue Oper für das künftiges Frühjahr zu eröffnende neue Parmesaner Theater. — Wie bereits gemeldet, ist die Pasta verwichenen September hier angekommen, und hat das vorhin der Modehändlerin, Mad. Ribier, auf dem hier nahe gelegenen Comersee angehörige Landhaus gekauft, bewohnt es seither immer, und kommt nur zuweilen nach Mailand, wo sie nächstens auch ein Haus in der Stadt zu kaufen gedenkt. Am 7ten December liess sie sich im Cassino des hiesigen Handlungsgremiums hören, und fand, wie man sich leicht denken kann, von ihren Landsleuten (eigentlich ist sie von Como gebürtig) rauschenden Beyfall. Der Zudrang der Neugierigen war ausserordentlich, und wie es bey dergleichen Gelegenheiten gewöhnlich der Fall ist, war Mancher nicht zugegen, der es von Fug und Rechts wegen seyn sollte. Das Resultat aus allen Urtheilen, 99¼ pro und ¼ contra (wahrscheinlich wird die Landsmännin auch ein wenig berücksichtigt) mag nun das seyn: Die Stimme der Pasta ist eben nicht sehr rein (voce velata), nicht umfangreich, nicht besonders stark, nicht sonderlich klangt, hat keinen kühnen Schwung (genere arduo); dafür ist sie weinerlich, geht zum Herzen, eine fliessende Geläufigkeit, eine vortreffliche Angamethode, ein schönes Accentuiren, eine weise und zweckmässige Auswahl der Verzierungen, einen sehr guten Vortrag im Recitative, und eine ausserordentliche Beweglichkeit der Gesichtszüge. Das wäre das Extract aus dem 99¼ pro; das ¼ contra, und das mag aus bekannten Berichten und uralten Erfahrungen eben nicht so aus der Luft hergeholt seyn, meint, die P. würde auf dem grossen mailänder Theater, die ersten Paar Male als Actrice etwa abgerechnet, die Wirkung nicht hervor bringen, und müsste zuletzt monoton werden. Diese Künstlerin sang übrigens eine Cavatine aus Meyerbeer's *Crociato*, die Romanze aus Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina*, ein Quartett aus *Nina pazza per amore* (machte fiasco) und — finis coronat opus — das zuckersüsse *Di tanti palpiti*, besonders gut vorgetragen. Benannte Società del Casino de' Negozianti lässt diese hochgefeyerte Sängerin von unserm berühmten Bildhauer Marchesi in Marmor abbilden.

Das in der Leips. musikal. Zeitung vorigen Sommer, und schnell darauf aus derselben in der mailänder Zeitung angekündigte Plagiat Rossini's, als habe er einen ganzen Mayr'schen Marsch in der Ouverture seines *Siège de Corinthe* aufgenommen (S. auch diese Blätter vom vor. J. Nr. 42, 15 Oct. S. 699), hat zu vielen Schreibereyen unter den hiesigen Journalisten Anlass gegeben. Von der musikal. Zeitung war keine Rede mehr, es galt dem hiesigen Zeitungsschreiber; dieser blieb nun einmal unerschütterlich bey seiner Behauptung, da man aber nach Neapel schrieb und jenen vermeinten gestohlnen Marsch in Mayr's Originalpartitur Atalia nicht fand (er war herausgeschnitten! —), da ging's nun recht los, und man forderte sogar Kapellmeister Mayr auf, ein Wörtchen hierüber zu sagen. Zum Glücke hatte dieser jenen Marsch in sein fast gleichzeitig mit der Atalia componirtes Oratorio Samuele aufgenommen, und die Originalpartitur davon einem seiner Freunde in Mailand verehrt; diess wusste Jemand und machte es bekannt, worauf sogleich ein hiesiger neutraler gräflicher Musikliebhaber deputirt wurde, die Sache zu verificiren; dieser liess Tags darauf in der mailänder Zeitung einen Bericht mit Namensunterschrift einrücken, woraus erhellt, dass Rossini jenen Marsch Note für Note aus Mayr's Partitur abgeschrieben, mit Ausnahme des Tempo M. C — R. ¾ und der Bewegung M. Lento — R. Andante, und der Posaunenverstärkung. Nun ging der Lärm in lange Nasen und das Geschrey in

silentium über. Die Wiener Theaterzeitung Nr. 111 S. 444, von eben verflossenem Jahre, hat jenen Artikel ebenfalls aus der Leips. musik. Zeit. aufgenommen, bemerkt aber in einer Parenthese „ist erst zu erweisen, dieser Correspondent ist beständig voller Animosität gegen Rossini.“ Im Vorbeygehen sey hier noch bemerkt, der Anfang im Finale der Rossini'schen *Semiramis*, namentlich die Stelle, wo diese sagt:

A qual Re che dono a Voi
Giuri omaggio e fedeltà

ist ganz, Gesang und Instrumentation, Note für Note, ebenfalls aus Mayr's *Atalia* abgeschrieben, mit dem Unterschiede, dass jene Musik zu *Atalia's* Worten

Oh quale in me scompiglio
Qual sorge in me sparvento

weit dramatischer klingt. Kapellm. Mayr verehrte mir dieses Stück vor einigen Jahren, und jenes Plagiat überraschte mich gar nicht, weil ich schon vorher überzeugt war, dass jene Musik einem andern gehöre. Der Himmel weiss, was noch aus der *Atalia* genommen worden seyn mag.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, am 6ten April. Den von vielen, auch bedeutenden Städten her als Violin-Virtuosen überaus hoch gerühmten Freyherrn Sigismund v. Praun haben wir hier zum ersten Male in dem Extraconcerte unserer sehr geachteten Concertsängerin, Dem. Henriette Grabau am 26sten März (darüber nächstens) Variationen von Lafont im Saale des Gewandhauses vortragen gehört. In der vorigen Woche hörten wir ihn noch in zwey Concerten im Theater, und hatten dadurch erwünschte Gelegenheit, unser Urtheil über sein Spiel sicherer zu stellen. Wir finden seine Fertigkeit in Besiegung sehr bedeutender Schwierigkeiten, den oft kühnen, meist höchst sichern Einsatz, die pralle Präcision kurzer Noten, sein Staccato, die Reinheit und Nettigkeit seines Tones überhaupt, wie der Doppelgriffe, der Octavengänge u. s. f. für einen jungen Mann von etwa 19 Jahren wirklich ausserordentlich. Sein Spiel hat alles Ausgezeichnete der französischen Art, und die Welt hat allerdings grosse Ursache, höchst Meisterhaftes von ihm zu erwarten.

Wenn aber von vielen Orten her von einer über alle Violin-Virtuosen erhabenen Meisterschaft gefaselt wurde: so haben solche Kraftredner hier abermals einem jungen Künstler, der alle Achtung, sowohl seiner Leistungen, als des noch zu Hoffenden wegen, verdient, himmelschreiendes Unrecht gethan. Hr. von Praun müsste ein Halbgott seyn, wenn er in Allem einem so hohen, vor ihm her eilenden Rufe in solcher Jugend schon völlig entsprechen wollte. Das wahrhaft reisende, stets reine Hinaufschnellen in die Octave u. s. w. würde, seltener angebracht, weit mehr und schöner wirken; das ineinander Schleifen der Doppelgriffe, das er zuweilen beliebt, wird keinem gebildeten Ohre zusagen; auch möchten wir dem überaus netten Spiele des jungen Mannes noch jenen eigenthümlichen Geist, jenes Gemüthliche wünschen, das unwiderstehlich zum Herzen geht. In der Wahl der Compositionen hätten wir auch Einiges anders gewünscht. Das Violinconcert von Lafont und die Phantasie von Mayseder haben uns am besten gefallen. War die grosse Phantasie für die Violine (ohne Angabe des Componisten) von ihm selbst, wie wir vermuthen: so zeigt er auch hierin treffliche Anlagen, zu deren Fortbildung sein höchst lobenswerther Fleiss nicht erst nöthig hat, angeregt zu werden.

Ueberhaupt haben wir uns in dem Gesagten keineswegs gegen Freyherrn v. Praun, sondern für ihn erklärt; wir erkennen und preisen sein grosses, schon so hoch gebildetes Talent mit voller Ueberzeugung: erklären uns dagegen unumwunden gegen die ungemessenen Ausrufer, die dem wahren Talente nur Nachtheil bringen. Die Versammlung in den beyden Theater-Concerten war nicht zahlreich, aber der Beyfall sehr gross.

Kurze Anzeigen.

Fuge und Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w.“ für die Orgel gesetzt — — von H. W. Stolze, Organisten in Celle. Op. 7. (zweytes Werk der Orgelstücke). Hamburg, bey A. Cranz. Pr. 10 Gr.

Recensent macht hier die erste Bekanntschaft mit einem Manne, den er seiner Leistung nach unter die tüchtigen Orgelspieler unserer Zeit rechnen muss. Die nicht eben leicht vorautragende Fuge zeugt nicht nur von guter Schule (seine Leh-

rer waren Fischer und Gebhardi in Erfurt) und einer achtbaren Fertigkeit in Handhabung aller zu solchen Sätzen gehörigen Kunstmittel, sondern auch von jener Freyheit des Geistes, die nur in völliger Beherrschung der Form ein eigenthümliches Leben den künstlichen Verschlingungen kräftig und freundlich einzuhauchen weiss. Die Erfordernisse einer guten Fuge sind dem Kunstverständigen so bekannt, und stehen vor vielen anderen Gegenständen der Kunst so abgeschlossen da, dass wir etwas Zweckwidriges thun würden, wollten wir mehr als die Versicherung geben, dass diese unter die trefflichen gehört: den Nichtkenner würden wir aber unnütz damit langweilen. Damit wir aber dem geehrten Verf. unsere Aufmerksamkeit auf sein Werk beweisen, wollen wir an ihn und alle Unterrichtete die Frage stellen: Ist es orthographisch richtig, so zu schreiben, wie es der Componist unter a) thut: oder sollte es nicht vielmehr so heissen, wie wir unter b) geschrieben haben würden?

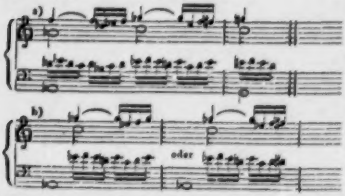

Wir wissen wohl, dass es hochgeistige Leute gibt, denen solche Dinge zu unwichtig sind. So lange aber der Dativ nicht mit dem Accusativ verwechselt werden darf, so lange wird es auch in der Musik nicht einerley seyn, ob man so, oder anders schreibt. Der Hr. Verf. gehört auch sicher nicht zu jenen Hochgeistern, denn sonst hätte er keine solche Fuge schreiben können. Es wäre zu wünschen, dass die Componisten zu völliger Sicherstellung des Grammatikalischen auch in solchen und ähnlichen Kleinigkeiten völlig bestimmt verführen. — Es folgt nun Fugato, Allabreve, Cantus firmus im Pedale —, welches das Thema der Fuge wieder aufnimmt und in veränderten Eintritten schön und deutlich weiter führt. Den Beschluss macht der vierstimmige Choral selbst. Druckfehler finden sich leider nicht wenige, doch von der Art, dass sie aufmerksame Spieler leicht verbessern können. Nur S. 9, im letzten Tacte der dritten Klammer muss in der rechten Hand g für f gesetzt werden, nämlich in der Achtelfigur c g e d. Möge der Verf. fortfahren, uns mit ähnlichen Werken zu beschenken.

Tunnellieder für zwey Tenöre und zwey Bässe, ohne Begleitung componirt — — von H. Marschner. 46stes Werk. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Der Tunnel an der Pleisse, eine heitere Gesellschaft, entlehnte seinen Namen von dem vielbesprochenen englischen. Man sucht seinen Weg kühnlich unter der Erde, ist oben das Wasser zu breit. Diese drey der Freude gewidmeten Lieder (in Stimmen, ohne Partitur) werden auch anderen fröhlichen Versammlungen angenehm seyn, vorzüglich das erste, das ganz ausgezeichnet der frohesten Laune entströmte. Die Texte von Nr. 1 und 2 sind von Herloszsohn, Nr. 3 von W. Gerhardt. Auch die äussere Ausstattung empfiehlt das Werkchen.

Die Schöpfung von Haydn, aufgeführt von Fr. Bischoff, angezeigt von Dr. Georg Henrici. Goslar, bey Christoph Lohmann. 1828.

Solche kleine Werkchen werden meist übersehen. Das hier benannte enthält aber so manche treffende, oder doch zum weitern Nachdenken aufregende Bemerkung, dass wir unsere Leser darauf aufmerksam zu machen, nicht übersehen wollen.

Berichtigung.

In der Anzeige von: „Navarino, Gesang für 4 Männerstimmen" u. s. w. in Nr. 8 unserer Zeit. von diesem Jahre, wird irrig Wilh. Müller als Dichter der ersten Strophen genannt: Hr. Schuldir. F. Hausmann in Zerbst ist Verf. des ganzen Gedichtes.

In Nr. 11. S. 176 muss anstatt 2–300 stehen 2–3000.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VI. 1829.

Ankündigung.

Hauig und dringend aufgefordert, habe ich mich endlich entschlossen, mein sorgfältig ausgearbeitetes Werk über Musik, (mein liebstes Studium) das endliche Resultat 30jähriger rastlosen Arbeit und fortgesetzter Erfahrung auf Subscription heraus zu geben unter dem Titel:

System der Harmonie und Melodie, oder deutlicher, leicht zu fassender, in wenigen in sich klar und fest stehenden Principien, also gründlicher und dabey methodischer Unterricht in der musikalischen Composition für alle Musikstudirende, besonders ein sicherer Leitfaden für Seminarien und andere Lehranstalten, in welchen Musikunterricht ertheilt wird.

Die Fortschritte meiner mir anvertrauten Zöglinge im Seminar, (von denen ich sehr viele kaum mit den ersten Elementen der Musik bekannt bekommen,) so wie mehrerer anderer namhaften Schüler, sind Beweises genug von der Zweckmässigkeit des Verfahrens nach meinem hier angekündigten Werke, welches in 3 Theilen mit erläuternden Beyspielen auf Notentafeln, nebst vollständigem Register, (das Ganze 100 Bogen.) erscheinen soll. Der erste Theil enthält, von den ersten Elementen und Principien ausgehend, die Lehre vom Choralsatze im einfachen Contrapuncte, nebst der sogenannten Generalbass-Lehre; der zweyte Theil enthält die Lehre vom Figuralsatze im einfachen Contrapuncte, Rhythmus, Periodenbau und von den Formen aller Tonstücke vom kleinsten Liedchen bis zu dem grössten. Chor-Symphonien-Concert- und dergleichen Stücken; der dritte die Lehre vom doppelten Contrapuncte, Canon und Fuge jeder Art; nebst Anhang über Orgelconstruction, deren Erhaltung und Behandlung im Spielen und Registriren u. s. w., so wie über Instrumentirung und Anlegung von Partituren: alles mit kurzen kritischen Belegen aus den Werken älterer und neuerer klassischen Tonsetzer.

Der Druck des hier angekündigten Werks wird unverzüglich beginnen, sobald zur Deckung der Kosten eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten da ist. Diejenigen Subscribenten, welche ihre Namen noch vor dem 1sten August 1829 einschicken, erhalten das Ganze für 5 Thlr. in Gold, nach Verstreich dieser Zeit ist bis vom 1sten September 1829, mit welchem Datum die Subscription geschlossen ist, der Subscriptionspreis 6 Thlr. in Gold. Der Ladenpreis wird 9 Thlr. in Gold seyn. Wer auf 9 Exemplare subscribirt, erhält das 10te gratis. Beym Empfange des zweyten Theils bezahlt jeder den ganzen Preis, aber wird der dritte Theil nicht verabfolgt.

Die Namen der Herren Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt. Man wendet sich in frayen Briefen mit der Adresse des Verfassers an Hrn. Dr. Dübner, wohnhaft im Kloster zu Gotha oder Hrn. August Küttner zu Schwabhausen.

Johann Gottfried Möller,
Pfarrer zu Schwabhausen und Fuerbach und Musiklehrer am herzogl. Schullehrer-Seminar zu Gotha.

Musikalien-Anzeigen.

In Verlage der Kunstmann'schen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen ist erschienen:

Variations für das Pianoforte von H. Mittelsdorfer. Vol. 1829. 8 Gr.

Diese Variationen zeichnen sich durch Kunst und Gefälligkeit aus.

Zur Nachricht für Singvereine.

Bey N. Simrock in Bonn am Rhein sind folgende ältere Werke, als: Messen, Oratorien, Cantaten u. s. w. im Klavierauszuge und in besonders gedruckten Sing- und Chorstimmen zu haben. (Die Chorstimmen werden in beliebiger Anzahl geliefert und der Bogen von zwey Blättern oder vier Seiten mit 4 Silbergr. Pr. Ct. bezahlt.)

Bach, C. Ph. E., Motette: „Gott deine Güte reicht so weit." Von Gellert. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen 16 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

Eberwein, C., Op. 11. Anbetung: Cantate von Köhler. Für dieselben Stimmen. Klavierauszug 1 Thlr. 2 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 14 Sgr.

Falk, von, Op. 1. Auferstehn, von Klopstock. Für dies. Stimmen. Klavierauszug, nebst den einzelnen Singstimmen 24 Sgr. — Die vier Singst. allein 8 Sgr.

— Op. 3. Preise des Schöpfers. Für dies. St. Klavier-Auszug, nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

Fesca, F. E., Op. 26. Der 103te Psalm. Hymne für dies. St. Klavierauszug 1 Thlr. 10 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 20 Sgr.

— Ein vierstimmiger Satz aus dem 18ten Psalm. Für dies. St. Klavierauszug, nebst den einzelnen Singst. 8 Sgr.

— An die heilige Cäcilia, Gedicht von Robert. Für d. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 10 Sgr.

— Die vier Singstimmen allein 4 Sgr.

Gluck, C. de, Du profundis. Für d. St. Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge, nebst den einz. Singstimmen 24 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

Graun, C. H., der Tod Jesu, Passions-Cantate von Ramler. Klavierauszug, 2 Thlr. 4 Sgr. — Die vier Chorst. allein 26 Sgr.

Händel, G. F., der 100te Psalm. Klavierauszug. 1 Thlr. 16 Sgr. — Die vier Chorstimmen allein 22 Sgr.

— Judas Maccabäus, Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Klavierauszug, von L. Hellwig. Deutscher Text. 4 Thlr. 8 Sgr.

Hasslinger, T., Missa für zwey Tenor- und zwey Basstimmen, ohne Begleitung. Klavierauszug zum Einüben 1 Thlr. 2 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 2 Sgr.

Haydn, J., die Schöpfung. Oratorium. Klavierauszug 3 Thlr. 6 Sgr. — Die vier Chorstimmen allein 1 Thlr. 4 Sgr.

— Die Jahreszeiten. Oratorium. Klavierauszug. 5 Thlr. 10 Sgr. — Die vier Chorstimmen allein 1 Thlr. 22 Sgr.

— Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze. Klavierauszug. 2 Thlr. 20 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 10 Sgr.

— Missa à 4 voci Nr. 1 in B. Lat. und deutscher Text. Klavierauszug, 2 Thlr. 12 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 16 Sgr.

— Motetto: Insanae et vanae curae (Des Staubes eitle Sorgen). Klavierauszug, nebst den einzelnen Singstimmen, 20 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

— 9 Quartetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Klavierauszug nebst beyliegenden einzelnen Singstimmen.

— Nr. 1. Die Beredsamkeit: Freunde, Wasser machet stumm 12 Sgr.

— Nr. 2. Alles hat seine Zeit: Lobe, liebe, trinke, liirne 12 Sgr.

— Nr. 3. Die Harmonie in der Ehe: O wunderbare Harmonie 12 Sgr.

— Nr. 4. Der Augenblick: Inbrunst, Zärtlichkeit, Verstand 12 Sgr.

Haydn, J., Nr. 5. Die Warnung: Freund, ich bitte, hüte dich 16 Sgr.

— Nr. 6. Danklied zu Gott: Du bist's, dem Ruhm und Ehre etc. 12 Sgr.

— Nr. 7. Abendlied zu Gott: Herr, der du mir das Leben, 12 Sgr.

— Nr. 8. Der Greis: Hin ist alle meine Kraft, 12 Sgr.

— Nr. 9. Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand? 20 Sgr.

— Vier Terzetten im Klavierauszuge nebst beyliegenden einzelnen Singstimmen:

— Nr. 1. An den Vetter. Für Sopr., Alt u. Bass 12 Sgr.

— Duphol einziger Fehler. Für zwey Tenöre und Bass 12 Sgr.

— Nr. 3. An die Frauen. Für dieselb. St. 12 Sgr.

— Nr. 4. Betrachtung des Todes. Für Sopran, Tenor und Bass 12 Sgr.

Mozart, W. A., Missa no vier Singst. Nr. 1. in C. Latein. Text. Klavierauszug, 1 Thlr. 18 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 2 Sgr.

— Missa à 4 voci Nr. 7. in G. Latein. und deutsch. Text. Klavierauszug, 2 Thlr. 20 Sgr. — Die vier Singst. allein 2 Thlr. 4 Sgr.

— Missa pro defunctis. Requiem. Zu vier Singstimmen. Lateinisch und Deutsch. Klavierauszug, 2 Thlr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 12 Sgr.

— Cantate: Davidde penitente. Zu vier Singstimmen. Klavierauszug. Italienisch und Deutsch 2 Thlr. 4 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 1 Thlr. 18 Sgr.

— Misericordias Domini. Zu vier Singstimmen. Lat. und Deutsch. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen 28 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

— Nr. 1. Cantate: Lob der Freundschaft. Für zwey Ten. u. Bass nebst Chor. Klavierauszug, 16 Sgr. — Die drey Singstimmen allein 6 Sgr.

— Nr. 2. Motette: Ob fürchterlich tobend (Nec pulvis et cinis). Für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug, 16 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 10 Sgr.

— Nr. 3. Hymne: Gottheit! Dir sey Preise und Ehre. Für dieselb. St. Klavierauszug, 16 Sgr. — Die vier Singst. allein 8 Sgr.

— Nr. 4. Cantate: Allerbarmer, höre! Für dies. St. Klavierauszug, 16 Sgr. — Die 4 Singst. allein 16 Sgr.

— Nr. 5. Cantate: Heiliger, sieh gnädig hernieder! Für dies. St. Klavierauszug, 20 Sgr. — Die vier Singst. allein 16 Sgr.

— Nr. 6. Hymne: Preise dir, Gottheit! (Splendente te, Deus!) Für dies. St. Klavierauszug, 16 Sgr. — Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

— Nr. 7. Cantate: Herr, hier vor deinem Throne. Für dies. St. Klavierauszug, 28 Sgr. — Die vier Singst. allein 16 Sgr.

(Beschluss in nächster Nr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. Nº. 16. 1829.

Recension.

Motette: „*Aus der Tiefe ruf' ich Herr.*" *Für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von C. F. Rungenhagen.* Berlin, bey Trautwein. Op. 25. Nr. 1. d. Motett. (Pr. $\frac{5}{4}$ Thl.)

Eben so, wie man vor einiger Zeit nicht selten von guten Malern Gemälde zu sehen bekam, welche, so weit das thunlich schien, und den Urhebern gelingen wollte, die Sinnes-, Darstellungs- und Vortragsart der ältesten italienischen Maler in ihren Bildern aufnahmen und wiederzugeben suchten: so bekömmt man jetzt zuweilen von guten Musikern Compositionen zu hören, welche, so weit das thunlich scheint, und dem Urheber gelingen will, dasselbe in Hinsicht auf die ältesten italienischen Musiker in ihren Gesängen thun. Jene Gemälde fanden erst grossen Beyfall, (das Alte, bey weitem den Meisten unbekannt, war ihnen ein Neues,) dann, da sich aus jenem Verfahren eine Art feststehender Manier zu bilden anfing, fanden sie grossen Widerstand; und vielleicht ging man in Beydem eine Weile gar zu weit. Ob die neu-alten Musikstücke jetzt denselben grossen Beyfall finden, wissen wir nicht; dass sie aber, im Fall sich auch hier eine feststehende Manier daraus bilden wollte, denselben grossen Widerstand finden würden: das scheint uns nicht zu bezweifeln. Bis jetzt findet jenes Verharrschen in Manier noch nicht statt, mithin auch dieser Widerstand nicht; und das ist ganz recht. Um so leichter wird es auch, sie gut zu finden, wenn sie gut sind, und nicht gut, wenn sie nicht gut sind, sondern vielleicht bloss geistlose, wenn auch nicht ohne Fleiss und nicht ohne Geschicklichkeit gemachte Nachahmungen. (Letztes — um diess gleich hier zu erwähnen — ward Niemand vorliegender Arbeit des Hrn. R. nachsagen.) Dreyerley hat man ganz offenbar jener Wendung der neuern Malerey zu verdanken: 1) Es sind sehr viele entweder von neuem oder weit mehr als vorher auf die alten Originale selbst aufmerksam, gegen sie gerecht, für sie gewonnen worden; 2) diejenigen Künstler, in welchen wirklich Geist im höhern Sinne des Worts lebt, und die nicht in jener Manier untergegangen sind, sind durch diese Wendung ungemein gefördert worden, sowohl was Sinn und Bedeutung ihrer Arbeiten, als was Praxis und Behandlung des Technischen ihrer Kunst anlangt, wie das nun ihre späteren, eigenthümlicher gedachten, freyer entworfenen, einnehmender ausgeführten Werke zeigen; endlich 3) es ist durch diese Wendung, wenn auch nicht durch sie allein, überhaupt in die Malerey, und in die Ansichten von ihr, in die Liebe zu ihr, mehr Ernst und Gedanke, ein reineres und höheres Streben, und auch mehr Wissenschaftliches gekommen, wodurch sie selbst, diese Kunst, wodurch auch, wer an ihr wahrhaft theilnimmt, und in irgend einer Weise sich mit ihr beschäftigt, nur gewinnen kann. Möge die ähnliche Wendung der Tonkunst in unseren Tagen auch ähnlichen Einfluss beweisen, ähnliche Wirkungen hervorbringen! Sperabimus!

Hrn. R.s Motette alterthümlicher Art besteht aus einem langausgeführten Grave in drey Abschnitten, für den Chor, mit einigen eingemischten Solostellen; einem kürzern Sopransolo, mit zwey gleichfalls kurzen Unterbrechungen durch den Chor, ohne Angabe des Tempo, das aber Andante zu bestimmen seyn würde; und einem kurzen Grave für den Chor, das als Einleitung dient zum Allabreve, welchem wohl Moderato beyzusetzen gewesen wäre, und welches das Ganze beschliesst. Diess Ganze behauptet den nöthigen Ernst und (bis auf wenige nicht hervorstechende Wendungen) den erwählten alterthümlichen Ton. Im Einzelnen schei-

Ich gebe also zu, jene Kompositionen (und andere ihnen ähnliche, z. B. Glucks erste Gewitterscene, und die Furienchöre in der *Iphigenia*) sind Sinfonien mit Gesang; aber, weit entfernt hierin etwas Widersprechendes oder Lächerliches zu finden, halte ich es für vollkommen recht und nachahmungswürdig. Denn

1) *überhaupt* — Was ist denn Verkehrtes in dem Begriff einer Sinfonie mit Gesang — d. h. eines frey gearbeiteten charakteristischen Instrumentalstucks, wobey gesungen wird, aber der Gesang (die Behandlung der Worte, und die Worte selbst) nur als Mittel behandelt ist? Lafst uns anfangen — beym Anfang. Vielleicht so —

Die *Freyheit*, (d. h. die Fähigkeit eines endlichen Wesens zu streben nach dem Unendlichen) ist des Menschen Höchstes, Eigenstes. Das Unendliche kann nicht *erkannt* werden, denn es ist unendlich: nur *gedacht* wird es. Dies Denken ist aber nur ein leeres. Gleichwohl *will* der Mensch das Gedachte — nicht nur erkennen, sondern auch anwenden; zu dem Ende sich *Etwas dabey* denken. Er sezt also das Unendliche in Beziehung auf sich selbst — nicht als gedachte er's zu theilen u. dgl., sondern nur in der Idee, um besondere Ansichten davon zu bekommen. Das Unendliche nun bezogen auf Verstand, ist das Wahre; das Unendliche bezogen auf den Willen, ist das Gute; das Unendliche bezogen auf den Sinn (d. h. auf das Ganze unsrer verschiednen Kräfte) ist das *Schone*. Um das Schone zu verfolgen, bildet der Mensch aus sich heraus die *Kunst*.

Um den Sinn für das Schöne (ästhetischen Sinn) zu erhöhen, zu nähren, zu beleben u. s. w., somit sich selbst —; aber auch, um Andere für die Kunst zu erziehen, wünscht der ästhetische Mensch *das Schone* zu erfassen und darzustellen (wie der denkende, das Wahre). Das ist aber jenem (wie diesem) unmöglich. Jener bestrebt sich also das Schone zu denken und zu empfinden (wie dieser das Wahre) und begnugt sich mit dem Versuch, die *Schonheit* (wie jener die Wahrheit) zu erkennen, und Etwas schones (wie jener Etwas Wahres) darzustellen *). Er greift nun um sich nach Mitteln der Darstellung. Die Natur bietet sie ihm. Die Verschiedenheit der Mittel, die er wahlt, giebt verschiedene *Kunste*. Unter den Mitteln, welche die Natur bietet, das Schone darzustellen, sind auch die Tone (auf einander folgend und zusammenklingend) und der Rhythmus. Die Kunst, durch Tone und Rhythmus das Schone darzustellen, heifst die *Musik*.

Jezt allmählich zurück auf den Punkt, von welchem wir ausgingen. Unter den Tonen, welche die Natur als Mittel musikalischer Darstellung des Schonen darbietet, sind nun auch die Tone der *Menschenstimme*. Der Musiker benuzt also auch diese. Da aber die Menschenstimme nicht angenehm laut werden kann, ohne dafs sie zugleich Sylben ausspräche, so giebt der Musiker ihr auch Worte, bey welchen übrigens (verkezzere man mich, wie man will: es ist Pflicht, was man findet, gerade aus zu sagen, und, wenn auch schwache, Versuche zu machen, nach und nach die Theorie mit unser Aller Ge-

sollten. Auf dem kürzesten Wege — weil er, vermöge des Wesens seiner Kunst, in *dunkeln* Ideen zu leben gewohnt ist; auf dem angenehmsten — weil er nur zu oft sich über Kritik und Theorie, wie viel mehr über Kritiker und Theoretiker, erhaben glaubt. d. Verf.

*) Aber dies gelinget nur wenigen Menschen, weil der, dem es gelingen soll, noch etwas Eigenes und Göttliches in sich haben mufs, das man Genie (ästhetische Schöpferkraft) und ästhetische Vernunft (Regierungskunst) nennet. Sonst wird er mit seinen Sinn verfeinern und sein Urtheil berichtigen. Verfeinert er, ohne jenes Göttliche, seinen Sinn, und berichtigt sein Urtheil gleichmäfsig, so wird er ein *Kunstkenner*; verfeinert er seinen Sinn, ohne sein Urtheil zu berichtigen, so wird er ein *Kunstliebhaber*; verfeinert er seinen Sinn nicht, sondern berichtiget nur (durch historische und grammatische Wissenschaft) sein Urtheil, so wird er ein *Kunstkritiker*; verfeinert er seinen Sinn mehr, als er sein Urtheil berichtiget, so wird er ein *Mann von Geschmack*; berichtiget er sein Urtheil mehr, als er seinen Sinn verfeinert, so wird er ein gewöhnlicher *Kunstrichter* — wie ich mir's denke. d. Verf.

nen uns einige Stellen, welche wehmüthig dringende Bitte ausdrücken, (wie Seite 6 unten, 7 oben) und wo zu gesteigerter Würde die Stimmen fortgehend enger zusammentreten, (wie im Schlusse des ersten und letzten Satzes) am meisten gelungen. Zu fassen ist Alles leicht, auch das ganz populair gehaltene Allabreve. Auszuführen sind nur einige Eintritte der einen oder der andern Stimme und einige Intonationen, die ohne Nachtheil der Wirkung bequemer hätten gestellt werden können, etwas schwerer; doch auch nur für den ersten Versuch. Wir glauben, dass sich die Gesangvereine Hrn. R. für diese seine schätzenswerthe Arbeit verbunden achten, und ihre gute Wirkung an sich selbst erfahren werden. Will Hr. R. selber aber, etwa zu Gunsten anderer Arbeiten derselben Gattung, einige Anmerkungen von uns annehmen: so mögen es folgende seyn, die wir so kurz und so ohne mäkelnde Hindeutungen aussprechen, wie man es einem verdienten Manne schuldig ist. 1) Er hüte sich, zu lang zu werden; zu lang nämlich, der Zeitdauer nach, noch mehr aber nach Massgabe dessen, was man dann wirklich künstlerisch ausspricht. 2) Wenn er sich im Sinn und in der Weise der alten Italiener überhaupt immer mehr zu befestigen bemühet ist, so wird es auch rathsam seyn, dabey im Besondern auch die Zeitalter derselben und ihre Schulen mehr, als er, mit oder ohne Bewusstseyn, hier gezeigt hat, zu unterscheiden. Welch' ein Unterschied zwischen den alten Römern, (den, obgleich nicht ganz mit Recht sogenannten Palästrinern,) den Venetianern und den Neapolitanern! und wieder: welch' ein Unterschied zwischen den Stammvätern aller drey mit ihren unmittelbaren Schülern, und den aus diesen austretenden oder auf sie folgenden, die aber Alle doch auch noch zu den alten Italienern gehören! Jede dieser Zeiten und Schulen war aber in sich wahrhaft vollendet. Nimmt man nun Eins aus der einen, ein Anderes aus der andern u. s. w., so wird das, wenn man sich auch wirklich des eigentlich Moderuen überall enthielte, doch einen Mangel an vollkommener Uebereinstimmung geben. Und diess gehet auf Geist, Sinn und Ausdruck, wie auf die Schreibart. So müsste z. B. (wir wählen absichtlich ein Beyspiel, das Hrn. R. nicht trifft), das nicht selten Rauhe in der Stimmführung und Unvermittelte in der Accordenfolge der ältesten Römer (wovon, wenn auch nicht das Zweyte, doch gewiss das Erste, viel weniger in einer Absicht, als in der damals noch herrschenden Unbeholfenheit seinen Grund hatte) diesen allein gelassen werden; und wollte man es nachbilden, so dürfte das nur in Stücken ganz ihres Styls geschehen, und so auch mit dem, was den Anderen eigen ist. 3) Er hüte sich mehr noch, als hier hin und wieder geschehen ist, vor harmonischer Leere, (das Wort im eigentlich künstlerischen Sinne, mithin nicht nach der Zahl der über einander gestellten Töne, abgewogen,) und bringe die zwey grossen und edeln Hülfsmittel, womit die Alten dieser Leere am meisten und so bewundernswürdig vorbeugten, immer mehr in seine Gewalt; nämlich: die höheren und kunstvollern harmonischen Bindungen, und jene schwunghaft und melodisch zusammenhängenden Fortschreitungen aller Stimmen, jede ihrem Natur-Charakter und den ihr eigends zugehörenden Organen nach. Alles diess, besonders was wir unter Nr. 2 und 3 berührt haben, ist schwer, sehr schwer, vollkommen auszuführen, das wissen wir wohl: aber es gehört doch einmal, und wesentlich, zur Sache. Und wenn man dergleichen Gesangstücke nicht bloss zu seiner Uebung und Freude schreibt, sondern sie öffentlich aufstellt, ohne auch dieses ihnen Wesentliche mit einiger Vollkommenheit zu leisten: was will man da denen antworten, welche sagen: Wir bleiben bey den Alten selbst, wo, was wir hier finden, aber auch, was wir hier vermissen, vollkommen zu haben ist?

Flüchtigerer Leser: verstehe uns nicht falsch! Wir empfehlen Hrn. R.s Motette! —

Nachrichten.

Berlin, den 31sten März 1829. Der letzte Winter-Monat März war hier überreich an musikalischen Kunstgenüssen der seltensten und ausgezeichnetsten Art, besonders in der Concert- und geistlichen Musik. Der berühmte Violinist Paganini entwickelte in vier Concerten, welche er im fast jedesmal gefüllten Saale des Königl. Schauspielhauses (welcher 1200 Personen fasst) zu 2 Thlrn. Pr. Cour. Eintrittsgeld, mit enthusiastischem, gesteigertem Beyfalle gab, die durchaus eigenthümlichen Eigenschaften seines Spieles und meisterhaften Vortrags in eben so originellen, zuweilen jedoch etwas barocken, eigenen Compositionen, unter de-

nen sich seine grossen Violin-Concerte in drey Sätzen, in Es dur, H moll und E dur durch Charakteristik, Energie, südliches Feuer, effectvolle Instrumentirung und eine schwermüthige Leidenschaftlichkeit auszeichneten, die zuweilen an Bizarrerie streift, doch stets in den Gränzen des Erhabenen, Elegischen und Humoristischen bleibt. Die Individualität des Spielers spricht sich in diesen Phantasie-Gebilden deutlich aus: verhaltene Ironie, tief und schmerzlich bewegtes Gemüth, die höchste Leidenschaft, verbunden mit dem gelungensten Streben, dem Kenner und sich selbst zu genügen, und doch dem Layen Bewundernswerthes darzubieten. Noch weiter in der Künsteley geht der Virtuos, an den der gewöhnliche Maassstab der Violinspieler nicht gelegt werden kann, im Vortrage der Musikstücke auf einer (wie es heisst von starker Seide verfertigten, mit Silberdrath besponnenen) G Saite. So vortrefflich hier das Unerhörteste im sichern Ablangen hoher Töne, wie im Flageolet geleistet wird, so würde doch ein gleiches weit leichter auf vier Saiten auszuführen seyn, wenn nicht der Zweck zum Grunde läge, etwas durchaus Unnachahmliches hervorzubringen, welches dennoch den Stempel der Genialität und Vollkommenheit an sich trägt. Zum Schlusse des Concerts spielt Paganini gewöhnlich Variationen (zum Theil ganz ohne Begleitung), welche die ungemeinsten Schwierigkeiten in Doppelgriffen, abwechselnde Pizzicato- und Staccato-Läufe (mit und ohne Bogen) in der rapidesten Velocität, Triller-Ketten, vierstimmige Sätze mit verschiedener Stimmenführung, Decimen- oder Octaven-Läufe, Arpeggien, kurz — wie auch seine Cadenzen — das an das Unglaubliche gränzende enthalten. Dabey findet stets eine angemessene Haltung des gewählten Styls im Vortrage statt; der Bogen wird sehr lang und frey, in perpendiculärer Richtung, mit weiter Zurückbiegung des rechten Arms, und überaus grosser Oeconomie des Strichs geführt; der Ton ist nicht sehr stark, doch voll, weich und schön, besonders im piangendo, dolente und smorzando; die Intonation bleibt goldrein in den schwersten Sprüngen; unfehlbare Sicherheit und höchste Präcision bezeichnet den Meister. Vor allem aber ist es der Geist des Spielers, welcher sein Instrument beseelt, und bey so hoher Vollendung durchaus dem Vorwurfe der Charlatanerie keinen Raum giebt. Ueberschreitet auch manches im Vortrage Paganini's fast die Linie des Schönen und Edlen, so bleibt doch die Intention und Ausführung stets genial, effectvoll und originell.

Man hofft, diesen Künstler noch zu mässigeren Preisen im Königl. Opernhause zu hören, obgleich Paganini bereits das vierte als sein letztes Concert bezeichnet hat, da er nach London abzureisen im Begriff ist, um noch zur Zeit der eröffneten Parlaments-Sitzungen daselbst einzutreffen. — Möge der höchst schwächliche Mann nur das Clima besser ertragen, als C. M. von Weber! —

Die zweyte Merkwürdigkeit im Gebiete der höhern Tonkunst war Johann Sebastian Bach's Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi Cap. 26 und 27 zur Charfreitags-Vesper im J. 1729 in der Thomaskirche zu Leipzig vom Componisten selbst aufgeführt; man beging am 12ten März 1829 durch die Bemühungen Zelter's und seines genialen Zöglings Felix Mendelssohn-Bartoldy (der nach England zu reisen im Begriffe ist) hier ihre Säkularfeyer, und sie wurde, bey der grossen Theilnahme des Publicums, zum Besten wohlthätiger Anstalten am 21sten d. im schönen Saale der Sing-Akademie wiederholt. Der königl. Sänger, Herr Eduard Devrient hatte sich thätig theilnehmend dem jugendlichen Unternehmer angeschlossen. Die ausgezeichneten Sängerinnen: Mad. Milder, Türrschmidt und Fräulein von Schätzel, wie die Herren Stümer, Bader, Devrient, Busolt u. m. hatten die Solo-Partieen, die ganze Sing-Akademie die Chöre übernommen; die philarmonische Gesellschaft und mehre Dilettanten führten die schwere Instrumental-Begleitung unter sicherer Leitung des Herrn F. Mendelssohn-Bartoldy genügend aus. Der Eindruck des Ganzen war hinreissend und überraschendes Erstaunen erregend über die nicht geahnte Grösse und Tiefe des erhabenen Werks voll ächter Religiosität und seelenvoller Empfindung. Am meisten ergriffen die Choräle voll wunderbarer Kraft der Harmonie und eigenthümlicher Stimmenführung. Auch die verschiedenen Chöre der Sioniten, der Gläubigen und der rohen Volksmasse, im Gegensatze gegen die sanften Jünger Jesu mit ihrem Anhange bilden die wirksamsten Contraste. Mit ächt frommem Gefühle und wahrhaft heiligem Sinne lässt Bach den Evangelisten die Leiden des Heilands nach dem Urtexte der heiligen Schrift in Recitativ-Form, ohne weitere Begleitung, als die des Basses und Klaviers (statt der Orgel), verkünden. Herr Stümer zeichnete sich im wahren Vortrage dieser hoch liegenden Tenor-Stimme vor-

züglich aus. Ihm zunächst stand Herr Devrient der jüngere, im Gesange des selbst redend eingeführten Christus, voll Würde und erhabener Ruhe. Ein genialer Zug des Tondichters ist es, dass die vierstimmige Instrumental-Begleitung jedesmal erst bey den Worten des Erlösers, gleichsam verklärend eintritt. Die Arien für Sopran, Alt, Tenor und Bass sind ganz eigenthümlich, doch sehr melodisch und empfindungsvoll gehalten, dabey oft seltsam, obgleich höchst effectuirend instrumentirt, ohne ein Streben nach gesuchter Wirkung zu verrathen. Rührend ist der Eindruck, welchen der Schluss-Chor, mit Solo-Stimmen abwechselnd, hervorbringt; grossartig dagegen der instrumentirte, sehr breit, doch wundersam durchgeführte Choral am Schlusse des ersten Theils mit Figural-Begleitung. Die Aufführung liess durchaus nichts zu wünschen übrig, und zeigte, was sich herrliches mit solchen Mitteln leisten lässt, wenn sie für einen würdigen Zweck mit Umsicht verwendet werden.

Einen eben so geistigen Hochgenuss im Gebiete der Instrumental-Musik gewährte Beethoven's Gedächtnissfeyer, am Vorabende seines Sterbetages von dem Herrn Musikdirector Moeser durch die vorzügliche Aufführung der Marcia funebre aus der Sinfonia eroica, der erhabenen Ouverture zu Coriolan, des glänzenden Pianoforte-Concerts in Es dur, Op. 73. und der trefflichen C moll Symphonie veranstaltet.

Auch am 18ten d. hörten wir in einer der Moeser'schen Soiréen Mozart's leidenschaftlich bewegte G moll Symphonie, Spohr's düstere Ouverture zu Pietro von Abano, und die höchst geniale Symphonie von Beethoven in F dur, welche hier noch wenig bekannt ist. Die königl. Oper stellte die herrlichen Antiken *Alceste* und *Armide* von Gluck, durch die höchst anziehende Darstellung der Mad. Milder würdig auf. Einzelne Theile gelangen, ausser der Hauptrolle, vorzüglich; besonders die Partieen des Admet und Rinald durch den declamatorisch-edlen Vortrag des Hrn. Stümer, des Hidraot und Ubaldo durch Herrn Devrient d. j., der Luciode durch Mad. Seidler, der Furie des Hasses durch Mad. Schulz, und des Dänischen Ritters durch Hrn. Bader. Im Ganzen effectuirte durch die Mitwirkung der Chöre und des Orchesters, Armide am meisten. Die schöne Stimme der Mad. Milder wurde noch eben so klangvoll und stark, wie früher, auch ganz rein intonirend gefunden. Freylich verträgt solche keine übermässige Anstrengung mehr, um durch eine zu starke Instrumentirung durchzudringen. Bey der Aufführung von *Alcidor* hatte Mad. Schulz die Rolle der Königin Oriane für Mad. Milder übernommen. Ausserdem wurde nur die beliebte *Stumme* im Laufe dieses Monates wieder dreymal bey übervollem Hause, *Oberon* von Weber einmal (Fräulein von Schätzel sang die Fatime), das Ballet *Aline* zweymal, der *Haussirer* von Onslow einmal, *Joseph in Egypten* und der *Freyschütz* gegeben. Hr. Schäfer aus Cölln debütirte in den beyden letzteren Opern als Jacob und Caspar, in der erstern Rolle, durch seine in der Höhe mehr, als in den tiefen Tönen ansprechende Stimme, nicht ohne Beyfall. Als Caspar stand derselbe jedoch gegen den hier beliebten, kräftigen Darsteller, Hrn. Blume, zurück. — Zu einem neuen Drama: *Heinrich IV. vor Paris*, hat Dieroy die Ouverture und Musik zur Handlung gesetzt.

Mad. Müller, Sängerin vom Hoftheater zu Braunschweig, gab ein Concert, und zeigte eine volle, starke mezzo Sopran- und Alt-Stimme, welche durch mehre Ausbildung noch an Geläufigkeit gewinnen wird.

Im Königsstädter Theater konnte der Tenorist, Herr Binder aus Prag, ausser dem Georg Brown in der *weissen Dame*, nur noch den Sargin und einige Arien singen, da die erste Sängerin, Dem. Gehse, erkrankte und erst in diesen Tagen in *Graf Ory* nebst der auch wiederhergestellten zweyten Sängerin, Mad. Mühlenbruch, wieder aufgetreten ist. Sonst hat diese Bühne nur Lustspiele und Vaudeville's, meistens von Angely's Bearbeitung, geliefert.

Den April wird Mad. Milder durch die Aufführung des hier noch nicht gehörten Oratoriums, *Jephta*, von Händel, nach der neuen Bearbeitung des Herrn von Mosel, einweihen. Schon beginnen die Vorbereitungen zur Fest-Oper *Agnes von Hohenstaufen*, von Spontini und Raupach, für die hohen Vermählungs-Feyerlichkeiten Ende May bestimmt. Vorher lässt sich demnach wohl keine neue Oper mehr erwarten. Dagegen hofft man auf's Neue auf die Herkunft der Dem. Schechner zu Gastrollen, wie uns der Spätherbst Dem. Sonntag wieder zuzuführen verspricht. — Paganini hat einer Unpäslichkeit wegen sein auf den 28sten angesetztes Concert bis zum 30sten aussetzen müssen. Diess war denn aber auch überfüllt, und der Beyfall ungewöhnlich lebhaft. Man hat auf's Neue

Hoffnung, den genialen Virtuosen vor seiner Abreise noch einmal zu hören.

Leipzig, vom 12ten März bis zum 6ten April. In dem vorletzten unserer beyden Abonnement-Concerte für diesen Winter wurde die Schöpfung von Haydn zur Freude einer sehr zahlreichen Versammlung von Neuem wieder trefflich zu Gehör gebracht. Das 20ste wurde mit einer neuen Ouverture von A. Methfessel eingeleitet, die alles Lob verdient, mag man auf Ideen und Durchführung derselben, oder auf Instrumentirung sehen. Dennoch ging sie ohne lauten Beyfall vorüber, was wir einem zum Schlusse derselben angebrachten, nicht glanzvoll genug wirkenden und nur um der Mode willen herbeygezogenen Stretto nach Art Rossini's, zuschreiben. Solche Dinge haben ihre Zeit und ihr eigenes Publicum, passen sich auch nur für eine gewisse Art von Musik, dass also auch dieser Fall, haben wir anders in der Angabe der Ursache nicht fehl geschlossen, einen neuen Beweiss der bekannten und doch immer noch zu wenig beachteten Wahrheit liefern würde, dass auch das sonst gemein Wirksame nicht einem Jeden anstehl, und dass man auch schon deshalb nicht ohne innern Grund nachahmen müsse, womit Andere ihre mässigen Figuren heraus putzen. Darauf folgte die herrliche Scene und Arie Mozart's: „Giunse alfin il momento," die auch Dem. Henr. Grabau mit innigem Ausdrucke und hellreinem Tone vortrug. Man hat neulich erst in anderen Blättern dieser Sängerin das Epithet gegeben: „die hier nicht genug geschätzte." Dem müssen wir aber doch widersprechen; die Sängerin ist nicht nur bey Weitem von den Meisten unter uns sehr geschätzt, sondern auch in den ersten und musiktüchtigsten Familien sehr beliebt, wovon auch die Fülle ihres am 26sten März gegebenen Extraconcertes den leuchtendsten Beweiss führen kann. Wir sind allerdings, durch Erfahrung belehrt, einigermassen davon abgekommen, Künstler und Künstlerinnen, auch wenn sie unsere ganze Hochachtung besitzen, rauschend und öffentlich gleich auf dem Capitol zu krönen: es hat manchmal seine Nachtheile. Wer also unserer Stadt deshalb Vorwürfe zu machen beliebt, der mag sich sein Capitol selbst bauen. Haben wir sie nicht gekrönt, so haben wir sie doch gebührend gewürdigt, und ihr unserm Beyfall so laut an den Tag gelegt, dass die bescheidene und wackere Sängerin sich gewiss gern an uns erinnern und zu uns zurückkehren wird. In ihrem vielbesuchten Extraconcerte hörten wir hier zum ersten Male die Ouverture zum *Prinzen von Homburg*, von Marschner: sie ging aber nicht gut. Nachdem uns die Concertgeberin mit Beethovens „Ah, perfido!" erfreut hatte, spielte statt unsers Concertmeisters, des Herrn Matthaei, der weitgerühmte Freyherr Sigismund von Praun Variationen von Lafont, worüber wir bereits berichtet haben. Der treffliche hier studirende Tenorist, Herr Mantius, war unpässlich geworden, weshalb die Sängerin selbst Beethoven's Adelaide vortrug. Der zweyte mit B's. herrlicher Ouverture zu Leonore eingeleitete Theil brachte uns ein Adagio und Rondo für die Flöte von Lindpaintner, vorgetragen von Wilh. Barth, einem hoffnungsvollen Schüler des Herrn Beicke. Ihm folgte ein sehr gut ausgeführtes Duett aus *Semiramis*, gesungen von Dem. Henr. Grabau und Hrn. Pögner, dessen gute Bassotimme wir bereits gerühmt haben. Darauf hörten wir von einem jungen Griechen auf nationelle Weise fünf neugriechische Lieder, und dann das bekannte, vielbeliebte Notturno à quatre mains, von Hummel, gespielt von Hrn. Klengel, einem Mitgliede unsers Orchesters und Lehrer des Pianoforte, und seiner kleinen Tochter Nanny, was mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen wurde. Den Schluss machte ein schönes Lied von Kuhlau: „die Sehnsucht," gesungen von der Concertgeberin. — Uebrigens trug uns im letzten Abonnement-Concerte Hr. Tretbar, dessen Fertigkeit und guten Ton wir schon öfter zu rühmen Gelegenheit hatten, ein vortreffliches Clarinetten-Concert von Spohr vor. Eine neue Hymne von Hummel: „Stern der Liebe, reich an Gnade," schien uns nichts weniger, als ausgezeichnet. Den zweyten Theil füllte die letzte grosse Symphonie Beethoven's mit Chören über Schiller's Lied an die Freude. Wir glauben nun nach viermaligem Hören und nach dazu erforderlichen genauen Durchsichten der Partitur, in den Stand gesetzt zu seyn, auch mit unserm Urtheile über dieses vielfach besprochene Werk uns nächstens herauszuwagen, und bemerken hier nur noch, dass die Ausführung den Musikern alle Ehre machte.

Der in Leipzig stets lebendig geblibene Johann Sebastian Bach.

Wir lesen jetzt sehr Vieles über diesen Meister

zweychörige Passion nach dem Evangelisten Matthäus, die das Entzücken Berlin's geworden ist. Wir freuen uns darüber, und wünschen dabey nichts mehr, als dass man nicht einseitig das Allerhöchste aller Bachischen Kunst, vielweniger der Kunst überhaupt, die so unendlich ist, wie des Menschen Geist, nur allein in diesem Werke des in Berlin Wiedererstandenen suchen möge. Viele seiner übrigen Kirchensachen (natürlich nicht alle, wie bey keinem Menschen in der Welt) tragen den echten Stempel seines Genius so vollgeprägt an sich, dass sie sich dieser Passion, die den Ruhm des Meisters von Neuem laut werden liess, ohne die geringste Scheu an die Seite stellen können, was man uns hoffentlich desto williger zugeben wird, je höher diess die Ehre des teutschen Tonsetzers heben muss. Wenn nun gleich gerade diese Passionsmusik Sebastian's aus Ursachen, die wir nächstens auseinanderzusetzen gedenken, lange Zeit unter uns geruht hat: so ist doch Bach's Kunst in sehr vielen teutschen Gemüthern verschiedener Gegenden keineswegs und nie ganz erstorben gewesen, am wenigsten in unserer Stadt. Fortgelebt, stets fortgelebt hat seine Musik, nicht nur unter tüchtigen Orgelspielern in seinen vielgerühmten Fugen, sondern auch in seinen Kirchenmusiken. Und was jetzt von Neuem bey dieser Gelegenheit über Bach's Geist gesprochen wird, so löblich und recht es an sich ist, kann gar nichts anderes als Wiederholung seyn. Zum Beweise lese man nur, was Fr. Rochlitz bereits im 5ten Jahrgange unserer Zeitung S. 247 sagte. Damals machte sich der Cantor und Musikdirektor Müller an unserer Thomasschule um Bach's Kirchenmusik sehr verdient: eine nicht geringe Anzahl Bachischer Werke wurden zum innigem Vergnügen und zur Erbebung des Publicums von den wohlgeübten Thomanern aufgeführt, worüber in unseren Blättern Folgendes gelesen wurde: „Niemand, der mit diesen erhabenen und tiefen Producten nicht bekannt ist, kann sagen, dass er Bachen kenne, indem er eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Zugleich enthalten sie so innige und ausdrucksvolle Stücke (besonders im Erhabenen und wehmüthig Trauernden), dass auch keiner der unkundigsten Zuhörer nicht davon ergriffen worden wäre." Ferner war es eine lange Reihe von Jahren hindurch Sitte, dass die Frühkirche fast jedesmal mit einer zweychörigen Bachischen Motette vor vielen Zuhörern eröffnet wurde. Und noch bis auf den heutigen Tag sind sieben solcher, meist doppelchöriger Motetten, hier ein stehender Artikel. In den Sonnabend-Musiken der Thomaskirche werden sie Jahr aus Jahr ein allesammt in der Regel zweymal öffentlich vorgetragen, und so gut, dass wackere Musikerfahrene, unter denen wir auch einige aus Berlin nennen könnten, dem jetzigen, gleichfalls sehr braven Cantor, Hrn. Weinlig, die Versicherung gaben, dass sie dieselben nirgend besser gehört hätten u. s. f. Sechs von diesen unter uns stehend gewordenen Motetten sind bey Breitkopf und Härtel allhier im Druck erschienen, und nur eine einzige ist noch Eigenthum der Thomasschule, deren Bibliothek noch Manches von unserm Meister aufbewahrt. Unser Publicum ist auch so damit vertraut, dass manche schon am Style, auch ohne Angabe des Namens, das Bachische heraushörten. Nächstens noch Einiges darüber.

Vermischtes.

Berühmte Sängerin in Ostindien.

In der neuesten ausführlichen, sehr beachtenswerthen Reise in Ostindien von Reginald Heber, dem Bischof von Calcutta, wird auch von einer eben jetzt daselbst höchst berühmten Sängerin, Namens Viiki, gesprochen. Ihre Stimme wird als äusserst sanft, aber von geringem Umfange beschrieben. Sie sang an einem ausgezeichneten Feste, dem der Bischof beywohnte, Hindostaniache Arien, von einem schlechten Orchester begleitet, immer eine nach der andern, bis sie von einer Tänzerin abgelöst wurde, die, ohne sich vom Platze zu bewegen, allerley Verdrehungen des ganzen Leibes, jedoch durchaus anständig, machte. — Die Musik der Instrumente wird noch immer als lärmend und misstönend bezeichnet.

Neuer Musikalischer Anzeiger.

Mit dem Anfange dieses Jahres ist in der Haslinger'schen Musikverlagshandlung in Wien ein allgemeiner musikalischer Anzeiger erschienen, von welchem jeden Sonnabend ein Viertelbogen in Octav ausgegeben wird. Der Jahrgang kostet 3 Fl. C. M. (2 Thlr.), wird von J. F. Castelli redigirt, und

enthält ausser kurzen Anzeigen von Musikwerken, die sämmtlich vom Hrn. Verleger des Blattes zu beziehen sind, zuweilen, wie es scheint, einen musikalischen Erinnerungs-Calender, z. B.: Am 4ten Januar 1805 starb Wenzel Pichel, ehemaliger Hofkapellmeister zu Brüssel; ferner kurze Notizen, z. B.: Man hat in den Pariser Orchestern jetzt eine Riesengeige, welche alle Bässe übertrifft; sie hat 7 Saiten, und der Bogen wird durch eine Maschine regiert. Der Effect ist ausserordentlich.

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Zwölf Lieder von L. Uhland für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte, in Musik gesetzt — von L. Lenz* (Königl. Bayer. Hof-Opernsänger). 1stes Werk. Offenbach a. M. bey Joh. André. Pr. 1 Fl. 36 Xr.

Nr. 2. *Sechs Lieder von Goethe* (wie vorher), *von demselben.* Zweytes Werk. Mainz, bey Franz Zimmermann. Pr. 1 Fl. 12 Xr.

Nr. 3. *Zwölf vierstimmige Kirchengesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. der Orgel oder des Klaviers — — von demselben.* Op. 5. München, bey Joseph Sidler. Pr. 1 Fl. 50 Xr.

Wir erinnern uns, dass von diesem Liedercomponisten bereits im 28sten und 30sten Jahrg. dieser Blätter zwey Heftchen Lieder angezeigt worden sind. Warum nun der Verf. die Zahl seiner Werkchen wieder mit Nr. 1. anhebt, können wir freylich nicht mit Zuverlässigkeit wissen. Jene Lieder waren höchst einfach, sangbar, nicht selten recht hübsch, wenn sie auch höhere Ansprüche an diese Gattung keineswegs befriedigten. Hr. L. hätte also seine eigenen Kinder nicht verstossen sollen, da sie zwar von mässiger Bildung, aber nicht ungerathen sind. Wir vermuthen daher, der Componist traut diesen mehr Geist zu. Doch schliesst sich Nr. 1 an jene geschwisterlich an. Alle sind leicht und anmuthig, werden sich auch sicherlich in guter Gesellschaft recht wohl fortzuhelfen wissen. Vorzüglich gefallen uns Nr. 2: „Schäfers Sonntagslied; Nr. 4: der Schmidt" (den wir auch von Andern trefflich in Musik gebracht besitzen); Nr. 5: „Der König auf dem Thurme (ausgezeichnet schön). In dem hübschen Liedchen „an den Tod" hätte einige Male für eine reinere Fortschreitung um so treuer gesorgt werden sollen, je einfacher das Ganze ist. So auch einmal in Nr. 10: „das Thal," das wohl artig, aber für diesen Text nicht tief genug ist. Desto anmuthiger singen sich Nr. 11: die Zufriedenen. Den Schluss macht das gleichfalls schon öfter componirte Metzelsuppenlied.

Auch das zweyte Werkchen ist ziemlich in derselben leichten Manier gehalten, wie das oben beschriebene; hin und wieder schwingt sich jedoch der Componist etwas höher auf: das Gefällige bleibt vorherrschend, was wir nicht tadeln. Komisch ist der Ratteufänger in seinem Marktschreyertone. Ueberhaupt sind ihm hier die komischen Lieder am besten gelungen, z. B. die Generalbeichte.

Die vierstimmigen Kirchengesänge sind nicht minder leicht und natürlich gehalten, werden sich daher sehr wohl für kleine Chöre eignen, die etwas Grösseres nicht gut ausführen können. Meist sind einige Strophen aus Liedern von Gellert zu gefälligen Melodieen benutzt worden. Zuweilen wäre allerdings dem vierstimmigen Satze eine genauere Reinheit zu wünschen, ein Wunsch, der Vielen jetzt nicht eben sonderlich am Herzen zu liegen scheint. Vorzüglich gelungen ist der 8te kurze Gesang: „Du bist's, dem Ehr' und Ruhm gebührt." Auch das schlicht gehaltene Vater unser ist besonders lobenswerth. S. 25 muss im ersten Tacte des letzten Viertels die Octave zwischen Sopran und Bass dadurch vermieden werden, dass der Bass f behält. Auch der 11te Gesang ist gut gedacht, wenn er nur auch eben so gut harmonisch durchgeführt wäre. Wird sich Herr L., der offenbar schöne Anlagen besitzt, in dem dazu Nothwendigen weiter vervollkommnen, wie wir es von dem regen Sinne, der sich in seinen Gaben deutlich ausspricht, erwarten dürfen: so wird er sehr Gutes zu leisten im Stande seyn. Der letzte Gesang besteht aus einigen verteutschten Strophen des dies irae, der gleichfalls seine Freunde finden wird. Die uns unbekannte Verteutschung hat, was hier durchaus nothwendig ist, den dreyfachen Reim des Originals beybehalten und gehört, wenn auch nicht zu den besten, doch zu den besseren. Der deutlich gedruckten Partitur sind auch die einzelnen Stimmen beygefügt, was Jedem stets willkommen ist.

Concerto pour le Pianoforte à quatre mains avec accompagnement de l'Orchestre ou de Quat.

composé par Charles Czerny. Oeuv. 153. Leipzig, chez H. A. Probst. (Pr. 4½ Thlr.)

Ein vierhändiges Concert, das durchaus modisch und in solcher Weise gefällig gehalten ist, das zwar nicht eben eigenthümliche, aber dafür der grössten Zahl der Hörer um so mehr gleich eingängliche Melodieen, auch gar manche jenen Harmoniefolgen bietet, die man an Czerny gewohnt ist, deren Schönheiten sich die Meisten noch bis jetzt nicht nehmen lassen, würde schon allein um deswillen der bey Weitem grössten Anzahl der Musikliebhaber und Spieler als eine willkommene Gabe zu empfehlen seyn, wenn es auch nicht in seinem Fortgange anziehender würde, und unter dem modisch Gefälligen auch mancherley wirklich vortreffliche Stellen aufzuweisen hätte, die sich durch jenes frische Leben, was C.n eigentlich beliebt machte, munter und anmuthig hervorthun. Dazu kommt noch, dass das Concert in allen seinen Solopartieen glänzend und fernend, und doch nicht von besonderer Schwierigkeit ist; dass es auch beyden Spielern Gelegenheit giebt, sich mit Klangvollem zu zeigen, am meisten jedoch dem Primospieler; dass es auch nur mit Quartett-Begleitung vorgetragen werden kann, was gleichfalls dankbar anerkannt zu werden pflegt. Das erste Allegro (4/4 C dur) ist in Erfindung und Haltung das Geringste unter dem hier Gegebenen, doch mit reichlichen Effectpassagen geübt versehen. Das darauf folgende Adagio espressivo, das der Bewegung und dem Ausdrucke nach richtiger Andante heissen sollte, hat hübsche, sehr ansprechende Melodieen, die brillant und geschmackvoll verziert worden sind. Auch der Schlusssatz, ein Rondo alla Polacca, wird den beabsichtigten guten Eindruck nicht leicht verfehlen, da es nicht nur am glänzendsten ausgeschmückt worden ist, sondern auch recht sangbare Zwischenstellen aufzuweisen hat. Wir sehen voraus, dass es viele Freunde und Freundinnen finden wird, haben auch wohl kaum noch nöthig zu versichern, dass Papier und Notenstich den Wünschen Aller entsprechen werden.

Vier Alt-Arien aus Haendels Messias — — nach der Londoner Partitur eingerichtet von C. F. Rex. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 16 Gr.)

Es sind die Arien: O du, des Heiles Verkünderin, Zion — (Sonst, nach Luthers Uebersetzung der prophetischen Worte: O du, der Gutes predigt zu Zion —) Er war verschmähet — Du führest in die Höh' — und: Wie lieblich ist der Boten Schritt — Jedermann kennt sie und weiss sie zu schätzen. Die „Einrichtung" u. s. w. kann dem Hrn. R. bey Haendels Schreibart für diese Stücke nicht viel Mühe gemacht haben. Sie ist aber, wie sich's gehört; und in früheren Abdrücken anderer Klavierauszüge ist sie auch so. Warum sind denn aber diese recht eigentlichen Alttstücke hier nicht in ihrem Schlüssel gelassen, sondern in den Violinschlüssel umgesetzt worden? — Man findet neben dem deutschen hier auch den englischen Text.

Practische Anleitung zum Singen für Lehrer und Lernende in Stadt- und Landschulen, von J. Wilh. Immler. Chur, gedruckt bey A. T. Otto. Nürnberg, in Commission bey Riegel und Wiesner.

Das 6 Bogen lange Werkchen hält sich vorzüglich an Naegeli und wird in seiner Sphäre nützen, wenn wir auch nicht in Allem den Gang des Unterrichts zu dem unsern machen würden und Einiges z. B. von Triolen und Sextolen geändert, und den Irrthum über Guido von Arezzo herauswünschen müssen. Freuen muss es aber die Freunde des Gesanges, dass man selbst in Graubünden, wo dem Schulwesen noch manche Verbesserung bevorsteht, rühmlichst anfängt, für zweckmässige Verbreitung unserer Kunst auch in den Schulen zu sorgen. Der Verf. hat sich daher durch sein Schriftchen ein Verdienst erworben, das wir nicht unbemerkt lassen dürfen.

Kurzgefasste, gründliche Harmonie-Lehre, nebst einer besondern Anleitung zum Generalbass-Spielen, besonders für Schul-Adspiranten und Präparanden. Von Joseph Kuhn, Elementarlehrer zu Amorbach im Untermainkreise des Königr. Bayern. Mit 4 Bogen Notenbeyspielen. Würzburg, 1828. In Comm. bey Carl Strecker.

Das kleine, wohlfeile Werkchen, das natürlich nur das Nothwendigste enthält, ist für diejenigen, denen es oben bestimmt ist, im Allgemeinen brauchbar.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten April. **No. 17.** 1829.

Einige Worte zu den vielen über Beethoven's letzte Werke.

Vorerinnerung.

Nur einige einleitende Worte mögen der Redaction der lauersamen Eris wegen vergönnt seyn, die stets über den Häuptern der Menschen wandelt und lockende Zwietrachtäpfel mit immer veränderten Umschriften am liebsten in die Säle der Freude gleiten läßt. Es gilt hier zwar nicht, Zwiespalt zu erregen, denn er ist schon da. Wo aber zwey Parteyen entschieden einander gegenüber stehen, da wird die eine loben, was die andere tadelt. Das mag nun jede nach ihrer Ueberzeugung thun, aber menschlich, wie es Gebildeten ziemt. Wollte hingegen eine Partey verlangen, man solle die andere ohne Weiteres wie den Papageno behandeln, und ihr ein Schloss vor den Mund legen: so würde ihr das doch wohl etwas weniger anständig seyn, wie dort den schwarzen Damen. Wir wünschen, dass beyde Theile gehört und beachtet werden, und dass sie männlich mit einander reden, d. h. Gründe gegen Gründe setzen, und sich der seichten Declamationen enthalten. Die Zeit der ersten Entzückung, welcher Billige gewähren lassen, ist vorüber. Es gereicht dem Menschen zur Ehre, das Gegentheil seiner Behauptungen ruhig anhören und etwas Wackeres, gleichfalls ruhig darauf erwiedern zu können, damit die Wahrheit gefördert werde: das Gegentheil macht ihm Schande. Wir wollen nicht fürchten, dass Göthe's Reimspruch auch in dieser Hinsicht auf Viele angewendet werden könne:

Kommt, lasst uns Alles drucken,
Und walten für und für;
Nur sollte keiner mucken,
Der nicht so denkt wie wir.

Und so möge denn der Aufsatz selbst reden, der mindestens das Anständige und das Verschmähen der Leidenschaftlichkeit für sich hat, und mag wirken, was er kann.

Die Redaction.

Seit dem Tode des grossen Meisters wird oft und zuweilen nicht ohne Erbitterung über seine letzten Werke gestritten. Die Einen erschöpfen sich in Lobpreisungen, meynen, das Publicum sey für diese Werke, die ihrer Zeit weit vorausgeeilt, noch nicht reif, erst in der Folge werde man durch öfteres Hören ihre Schönheiten entdecken und geniessen; — die Anderen verwerfen sie als barocke, düstere, zu lange und unklare Ausgeburten einer überreizten Phantasie. Ich gestehe, dass ich auf der Seite der Letzteren bin; aber von wahrhafter Ehrfurcht für den Dahingeschiedenen beseelt, wünschte ich die Sache mehr mit ruhigen, aus dem Wesen der Musik geschöpften Gründen, und nicht durch herbe An- und Ausfälle abgehandelt zu sehen.

Beethoven's Vertheidiger geben zu, dass seine letzten Compositionen jetzt noch nicht verstanden würden, führen aber als Beweis, dass dieses in der Zukunft geschehen werde, Mozart an, dem es auch nicht besser ergangen sey. Ich habe Viele vor diesem Vergleiche die Segel streichen sehen, und doch ist vielleicht selten ein unhaltbarerer gewählt worden. Mozart's Bahn war kurz, und wenn er während derselben von einigen — von der Menge nie — verkannt worden ist, so entzückte er am Ende derselben die ganze Welt. Beethoven dagegen lebte viel länger; er schuf im Anfange und Verlaufe seines Wandelns unter uns herrliche Werke, die gleichfalls allgemein entzückten; erst gegen das Ende desselben betrat er einen Weg, auf dem ihm nur Wenige, und diese Wenigen vielleicht nicht aus reiner Liebe zur Sache selbst, folgten. Wo ist da die Aehnlichkeit zwischen Mozart

und Beethoven? Aber selbst wenn der Vergleich ganz wahr wäre, so dürfte er als Beweis doch nur dann zulässig seyn, wenn wir behaupten könnten, dass die Kunst eines ewigen Fortschreitens fähig wäre. Die Geschichte und Organisation des Menschen aber widerlegen das zur Gnüge.

Der Zweck jedes Kunstwerkes kann kein anderer seyn, als in den Momenten, wo es auf uns eindringt, den höchstmöglichsten Grad von Glückseligkeit in unser Ich eres zu legen. Erreicht wird dieser Zweck, wenn Verstand und Gefühl, gleichmässig beschäftigt, in ein harmonisches Spiel gesetzt werden. Befriedigt wird der Verstand in der Instrumentalmusik — mit welcher wir es in Bezug auf Beethoven's Werke zunächst zu thun haben — durch Ordnung, Symmetrie, Beziglichkeit auf eine Hauptidee — Thema und seine Ausführung — mit einem Worte: durch geschickte thematische Arbeit. Befriedigt wird das Gefühl durch Schönheit der Melodie und durch Wohlklang. Als die neuere Musik anfing, sich zur Kunst heraufzubilden, war sie lange Zeit nur ein Kind des mathematisch-berechnenden Verstandes, befriedigte also auch nur diesen, und konnte deshalb keine ausgebreitete Theilnahme erwecken. Nach und nach ahnete man die Zauberkraft der Melodie und des Wohlklanges, nachfolgende Meister suchten sie mit jener mathematischen Kunst zu vereinen; in dem Maasse, dass diess gelang, sammelten sich die Geniessenden. Wer beyde Eigenschaften, die Kunst der thematischen Arbeit und die Melodie und den Wohlklang im schönsten Ebenmaasse zu vereinen wusste, war Mozart, und welches Componisten Werke hätten je ein grösseres Publicum gehabt, Layen und Kenner gleich sehr befriedigt und entzückt? Beethoven, reich wie jener mit Allem ausgestattet, was den grossen Meister macht, trat auf, und in Mozart's Fusstapfen. Er ahmte ihn nach, nicht in seinen Gedanken, das wäre Nachäffung gewesen, sondern in der Befolgung seiner beyden Hauptmaximen, die jener als aus dem Wesen der Musik herfliessend erkannt und ausgebildet hatte, und deren Richtigkeit sich auch an Beethoven bewährte, so lange er ihnen folgte, denn sein Publicum war nicht geringer, als des vorangegangenen Meisters.

Leider verlor Beethoven das unschätzbarste Kleinod für den Musiker, das Gehör! — Trüb und düster werdend, zog er sich mehr und mehr von der Aussenwelt ab und zurück, hörte keine Musik mehr, sah sie nur noch, und je länger das dauerte, je mehr in der Erinnerung ihm der eigentliche Reiz der Musik erbleichte, je mehr wurden die Folgen davon in seinen von nun an auf einander erscheinenden Werken sichtbar. — Jeder, der den schweren Weg vom ersten Versuche bis zu einer nur leidlichen Geburt gemacht hat, wird wissen, dass es eine Augen- und eine Ohren-Musik giebt; dass oft, was in der Partitur sich ganz herrlich ausnimmt, in der Ausführung gar keinen Effect macht, und so umgekehrt. Nach und nach nun wurde Beethoven und musste den Umständen nach werden — ein Augencomponist. Er gefiel sich mehr und mehr in der Erfindung von sonderbaren Motiven und deren überkünstlicher und seltsamer Verarbeitung und Verflechtung; er baute eine Menge Gedanken übereinander; die standen auf dem Papiere ganz klar da und vergnügten sein Auge, in der Ausführung aber wird es oft ein wüstes Gewirr, und als ein solches erscheinen mir in seinen letzten Werken viele Stellen, so oft ich sie auch höre. Geführt wurde Beethoven auf jenen falschen Weg nächst dem Verluste seines Gehöres auch noch durch das Hauptstreben seines Lebens nach Originalität. — Er wollte, und vorzüglich in letzter Zeit, um jeden Preis neu seyn. Früher, wo der reiche Schacht seines Innern ihm ohne viele Mühe die edelsten, herrlichsten Metalle lieferte, wurde es ihm leicht, originelle und zugleich schöne Gebilde daraus zu formen. Mit den Jahren nahm natürlich dieser Reichthum ab, um so mehr, als die Befruchtung von aussen abging; er fand weniger Edles, und suchte diesen Abgang durch die barockesten Formungen zu ersetzen. So entstanden seine Fugenouverture, seine Missa, Quartett und letzte Symphonie. — Ich frage alle Unbefangene, wie viel sie ausser der Sonderbarkeit, eigentliche Ausbeute für das Ohr im edlern Sinne genommen, finden. Sonderbarkeit aber, in je höherm Grade sie's ist, zieht allerdings an, aber bringt keinen wahren Kunsteindruck hervor. Wohl kann man sich durch öftern Umgang mit einem Objecte endlich daran gewöhnen, selbst an das Hässlichste; als Beweis des Werthes aber darf das nie angeführt werden. Don Quixotte gewann den monströsen Ritterbüchern seiner Zeit durch immerwährendes Lesen auch Geschmack ab, und so sehr, dass er darüber zum Narren wurde, Wind-

mühlen für Riesen und ein Barbierbecken für den Helm des Mandarin ansah. —

Recension.

Hinterlassene Schriften von Carl Maria von Weber. 3ter und letzter Band. Dresden u. Leipzig, bey Arnold. 1828. (Pr. 1 Thlr. 2 Gr.)

Der Herausgeber theilt in der Vorrede, ausser Einigem, was ihm zum nähern Verständnisse manches Folgenden nöthig geschienen, eine Reihe wörtlicher Auszüge aus Briefen W.s an seine Gattin, auf der letzten Reise nach London und in dieser Weltstadt geschrieben, mit, für welche nicht nur die persönlichen Freunde des Verstorbenen, sondern alle Leser sich ihm verbunden achten werden. Zwar hat er W.'n schon im ersten Bändchen als liebevollen Gatten und glücklichen Hausvater geschildert: aber es ist doch noch ein Anderes und in der Wirkung weit tiefer Eindringendes, dasselbe hier fast in jeder Zeile wie mit Augen zu sehen. Ueberdiess enthalten diese Briefe nicht wenige interessante Details über W.s Reise und seinen Aufenthalt in London, besonders in der ersten Zeit, wo es ihm, als einem Fremdling, für welchen das Londoner grosse Theater- und Musik-Publicum schon im voraus gewonnen und exaltirt war, so überaus wohl ging. Späteres, wo man nach dem Freudenbecher ihm auch bittern Wermuth reichte, wird theils übergangen, theils möglichst leise berührt; mag nun der Herausg. rathsam gefunden haben, diess wegzulassen, oder, was wahrscheinlicher, der gute Gatte die ohnediess sorgenvolle Gattin damit nicht vergebens haben beheligen wollen. Dass diese Brief-Fragmente den Antheil Wohlgesinnter an W. von neuem anfrischen werden, ist mit Sicherheit vorauszusehn; und das war die Absicht des Herausgebers. — Unter den nun folgenden, gesammleten Aufsätzen W.s, die früher in verschiedenen Zeitschriften, vorzüglich in der Dresdner Abendzeitung, erschienen waren, scheinen uns folgende die vorzüglicheren. Ueber die Oper, *Undine*, von Fouqué nach seinem Mährchen bearbeitet, und von Hoffmann in Musik gesetzt. Der Aufsatz ist vom Jahre 1817, als diese Oper eben auf das Theater in Berlin gebracht war, wo W. sie hörte und dann die Partitur studirte. Er urtheilt weit günstiger von ihr, als das dortige Publicum, das, nach wenigen Aufführungen, sie fallen liess, so dass sie auf andere Bühnen gar nicht gekommen ist. (Die Hauptursachen dieses Schicksales der Oper waren, unserer Ansicht nach: das ganz antheatralische Gedicht, und die falsche Erwartung von der Musik, nach welcher man von dem excentrischen Hoffmann auch eine excentrische Musik voraussetzte, und nun eine sehr besonnene, genau gemessene bekam.) Vom folgenden Jahre: Ueber Pesca's Quartette und Quintette; oder vielmehr über diesen sehr schätzbaren Componisten und seine Arbeiten, so weit sie damals bekannt waren, überhaupt, auf Veranlassung der genannten Werke. W. spricht hier besonders geistvoll, treffend und gehaltreich, sowohl wo er Selbstgeständnisse, als wo er Kritik giebt. — Ein Schreiben an einen ungenannten, jugendlichen Componisten v. J. 1819 bringt zwar nicht eben Geheimnisse, aber nicht wenige Weisungen, Erörterungen, Warnungen des tüchtigen und erfahrnen Künstlers, die heute noch und immerdar jungen, nicht talentlosen, aber voreiligen und vorlauten musikalischen Sausewinden nützen würden, wenn sie darauf hören möchten. — V. J. 1820: wenige und kurze, aber, besonders von Musikdirectoren, wohl zu beachtende Bemerkungen über seine, Webers, Musik zu Wolf's *Preciosa*. — Von folgendem Jahre: Ueber Sebastian Bach. Wir möchten diesen kleinen, aber, was er will, gewiss erreichenden Aufsatz wie eine Art Sühnung betrachten, die der brave W. sich selbst, wegen einer frühen Versündigung an diesem grossen Manne, auferlegte. W. giebt, seinem hier ganz populairen Zwecke gemäss, zwar nur das Allgemeinste und Bekannteste über Bach und seine Compositionen: aber er spricht diess, eben für jenen Zweck, musterhaft aus; nämlich, nicht nur vollkommen gegründet und mit lebendigem Antheile, sondern zugleich so, dass es auch der sehr wenig unterrichtete Musikliebhaber und der blass practische Musikus vollkommen verstehen kann, dass er es mit Vergnügen liesst, und dass es ihm, will er nicht selber weiter dringen, wohl auch genügen kann. Man muss in allen solchen Fällen viel wissen, um so wenig zu sagen, und viel vermögen, um so wenig zu thun. — Es folgen: „Dramatisch-musikalische Notizen, als Versuche, durch kunstgeschichtliche Nachrichten und Andeutungen die Beurtheilung neu auf dem königlichen Theater zu

fühl und täglicher Erfahrung in Uebereinstimmung, und in die Kritik dadurch etwas festes zu bringen *) —) bey welchen Worten, sag ich, in so fern gar nichts drauf ankömmt, ob sie poetischen Werth haben, oder nicht; wenn sie nur:

a) Die Menschenstimme sich angenehm zu äufsern nicht hindern, (an sich wohllauten — Vorzug der italienischen Sprache — allgemeines Wohlgefallen am italienischen Gesang, auch ohne dafs man weifs, warum? u. s. w.)

b) Dem Inhalte nach, dem besondern Charakter des Tonstücks entsprechen (um nicht durch den Verstand dem Sinn entgegen zu seyn und so die Würkung aufzuheben)

c) überhaupt nicht geschmacklos, und gebildeten Menschen widerlich sind.

Ist nun ein Tonstück der reinen Musik in's Grofse (nach Geist und Materie) gearbeitet und hat — weniger *freyes Spiel der* Ideen, als Versinnlichung der Gefühle eines Subjekts, oder wie wir's gewöhnlich nennen, mehr bestimmten, durchgehaltenen *Charakter*: so heifst es eine *Sinfonie* — mögen übrigens Menschenstimmen dabey tönen, oder nicht. Sind sie dabey angebracht, so sind sie, und sollen *hier* seyn, nichts als Mittel zum allgemeinen Zweck — Instrumente. So hat nun wohl zuweilen Mozart gearbeitet, so arbeitet öfters Cherubini, u. a. Aber habt ihr wirklich etwas dagegen? Und was —?

„Das heifst nun vollends gar den sinn- und geschmacklosen Liedeleyen der meisten Gesangkomponisten, und deren unsinniger Behandlung der Dichter Thor und Thür öffnen" — Nichts weniger! Denn eine ganz andere Sache ist es, wenn der Künstler diese reine Musik mit einer oder mehrern andern Künsten *verbindet*, (mit Poesie, Tanzkunst, Mimik u. s. w.) wo er sich einen ganz andern Zweck setzt, und, wie bey der *Verbindung* der Musik *mit* der Dichtkunst, eine neue Kunst schafft. Davon ist hier keine Rede. Ja, der Künstler kann die reine Musik auch nur zur Gelehrinn — nicht Sklavinn, doch tief Untergeordneten, anderer Künste machen, wo er sich wieder einen ganz andern Zweck setzt, und, wie bey der *Unterstutzung* der Dichtkunst *durch* die Musik, die letztere ihrem historischen Ursprunge näher bringt. Davon ist hier auch keine Rede. Nach jenem Zweck arbeiteten vornehmlich die Italiener der mittlern Zeit und *die* Deutschen, welche sich nach ihnen bildeten, wie Hasse, Graun, Schulz, u. a.. Wollt ihr's tadeln? Nach diesem Zweck arbeiteten die Franzosen der vorletzten Periode (wie Gretry) **) und *die* wenigen Deutschen, welche sich an sie hielten. Wollt ihr's verwerfen?

Aber es giebt auch noch gewisse Fälle, wo sogar die recht eigentlich dramatische Musik, d. h. die Musik, welche sich mit den übrigen Künsten *verbindet*, ohne selbst, in der Regel, prävaliren zu wollen, oder eine andere prävaliren zu lassen — wo selbst diese, Sinfonien mit Gesang aufstellen *mufs*; diese Fälle anzugeben, ist das was ich

2) in's *besondere* zur Rechtfertigung gewisser Scenen Mozartischer, Cherubinischer — auch Gluckischer u. andrer Opern sagen will. Ich

*) Leugne es Einer, dafs er, ohnerachtet der Schikaneder'schen Verkehrtheiten in den Stücken selbst, (die *Worte* im Einzelnen mifsfallen, weil sie gegen obige Forderungen verstofsen) die *Zauberflöte*, das *Labyrinth* u. s. w., mit wahrem Vergnügen; Quinault's kalte, und Rameau's syllabische Richtigkeit, mit qualender Langeweile höre! Leugne es Einer, dafs ihn die Anhörung wirklich guter Messen, *Salve redemtor*, *Salve regina* etc. ohngeachtet manches Unsinns in den Worten, und oftmals in der musikalischen Behandlung derselben, schönen Genufs gewähre! Leugne es Einer, dafs ihn eine vortreffliche Sängerin, die eine wirklich schöne Komposition vortrefflich vorträgt, begeistere, auch wenn sie z. B. italienisch singt, und er kein Wort italienisch verstehet; oder wenn sie nicht vernehmlich ausspricht u. s. w. *Hat* auch die Musik von der hier geschilderten Gattung *seyn!* —

d. Verf.

**) Allem Ansehn nach auch die Griechen.

d. Verf.

Dresden erscheinender Opern zu erleichtern;“ im Jahre 1817 begonnen, und drey Jahre hindurch fortgesetzt. Es war nämlich vom verstorbenen Könige von Sachsen erlangt worden, dass von jenem Jahre an auf dem Hoftheater, neben der italienischen Oper, die bis dahin und wohl seit mehr als hundert Jahren dort allein bestand und ausgezeichneter Begünstigungen, sowohl vom Hofe, als vom Publicum genoss, auch eine deutsche Oper errichtet wurde, und W. wurde derselben ganz besonders an die Spitze gestellt. Er musste hier überaus viel herbeyschaffen und thun, doch aber klein und mit sehr mässigen Mitteln anfangen. Das Erste war ihm bey seiner grossen Thätigkeit und seinem Eifer für die Sache, eben recht: in das Zweyte fand er sich leicht. Wie nun aber unter solchen Umständen die Rivalität mit dem, zum Theil wahrhaft trefflichen, italienischen Personale aushalten? Nicht durch die ausführenden Sänger und Sängerinnen, und nicht durch die, den Italienern wahrhaft eigenen Gattungen der Oper, in welchen beyden wir nachstehen müssen — meynte W.; wohl aber durch beste Wahl der aus allen anderen Gattungen vorzustellenden Opern und durch ein vollkommen übereinstimmendes Ensemble, mit anständigem Chor, in der Ausführung. Diesem gemäss verfuhr er; und es ist wahrlich zu bewundern, wie Vieles und Ausgezeichnetes er unter den angegebenen Umständen geleistet hat. Aber was das Bedenklichste und das Schlimmste war: das Musik- und Theater-Publicum grösstentheils, und besonders der entscheidende Theil desselben, war ja von jeher blos an italienische Opern und italienische Ausführungsart gewöhnt, war nur darüber unterrichtet, nur dafür ausgebildet und verfeint; man kannte die anderen Gattungen wenig, grossentheils gar nicht; man hatte dagegen Vorurtheile oder wenigstens keine Liebe. Wie diesem entgegen kommen, ohne ausgezeichnete Virtuosen und andere vorzüglich eingreifende Reizmittel? Dadurch, meynte W., dass man zunächst die Intelligenz mit in's Spiel zieht: ist diese einmal mit im Interesse, so wird sie auch eine billige Gesinnung und endlich Zuneigung dagegen herbey führen. Zu diesem Behufe arbeitete er nun, so oft eine neu in Scene gesetzte Oper aufgeführt werden sollte, eine Ankündigung derselben aus, die er in die am Orte von Jedermann gelesene Abendzeitung einrücken liess, und worin er jederzeit über den Meister und das Werk das aussprach, was, seiner Ueberzeugung nach, die rechte Ansicht und gerechte Würdigung vorzüglich erleichtern, und damit zugleich, wie das Unternehmen selbst, so auch das Vergnügen des Publicums am besten fördern könnte. Diese Ankündigungen nun sind hier zusammen gestellt. Wir finden sie im Stoffe nicht nur, sondern auch in der Form — namentlich in dem durchaus leichtfasslichen, munteru, unterhaltenden Vortrage, und in dem freundlichen, von allem Docenten-Tone, wie vielmehr von aller Anmassung freyem Benehmen gegen das Publicum — für ihren Zweck so vollkommen angemessen und überhaupt so gelungen, dass wir sie für W.s ausgezeichnetste, schriftstellerische Arbeit erklären möchten. Erreichte denn nun aber W. damit, was er beabsichtigte? Der Herausgeber sagt in der Vorrede: Ja, und reichlich. Desto mehr befremdet es, zu erfahren, dass W. dennoch wegen jener Aufsätze miskannt, geneckt, endlich auf eine unlöbliche Art öffentlich angegriffen wurde, und darum, gekränkt und indignirt, abbrach und fortan stillschwieg. Folgende sind die Opern, von denen und deren Componisten hier gehandelt wird; und wir brauchen kaum hinzu zu setzen, wie sie fast aus jeder Gattung — nur nicht der eigentlich italienischen, die mit Recht den Italienern, da man diese besass, überlassen blieb — und in jeder dieser Gattungen gut gewählt sind. *Jakob und seine Söhne in Egypten*, von Méhul: in aller Kürze bündig und treffend charakterisirt. Das *Hausgesinde*, von Fischer: mehr über diese Gattung, als über das Stück; und das mit Recht, da das Gut-Volksmässige überall von selbst anspricht, wenn man nur nicht falsche Ansprüche daran macht. *Paschas*, von Himmel: zunächst über den Componisten selbst, und zwar so günstig, als man, ohne die Wahrheit zu beleidigen, von ihm sprechen kann. *Helene*, von Méhul. *Johann von Paris*, von Boyeldieu: vorzüglich über die Gattung selbst, nämlich die französische Conversations-Oper, mit Geist und gefälliger Lebendigkeit geschrieben. Das *Lotteriebett*, von Isouard: besonders, und interessant, über den Componisten. *Blaubart*, von Gretry: desgleichen. Das *Waisenhaus*, von Weigl: kurz, aber treffend; angehangen: über Mad. Grünbaum, die, damals noch in ihrer glänzenden Periode, in Dresden Gastrollen gab. *Lodoiska*, von Cherubini: Hauptzüge zu einer trefflichen Charakterisirung des herrlichen Meisters, nach allen seinen, bis dahin in Deutschland bekannten Hauptwerken für die Bühne. W.

hat hier mit einer Lebendigkeit und Begeisterung geschrieben, die ihm sogar verleitet, im Ausdrucke sich zuweilen zu überspringen. Das *Fischermädchen*, von Schmidt. *Abimelech*, von Meyer-Beer. Ueber Letztern hat offenbar der persönliche Freund mitgesprochen; oder vielmehr: W. hat schon damals prophetisch an dem Freunde gesehen, was dieser erst später gezeigt hat. Der *Wettkampf zu Olympia*, von Poissl. Die *Bergknappen*, von Hellwig. Bey dieser Gelegenheit wird sehr gut gehandelt von der Verschiedenheit des Interesse an der Oper überhaupt in Italien, Frankreich und Deutschland, aus welcher Verschiedenheit auch die, der gesammten Lage des Operncompositeurs, bey diesen drey Nationen sich entwickelt. Dass diese Lage für den Deutschen die allerschlechteste ist, indess man an ihn die ungemessensten Forderungen macht: das ist so offenbar und so bekannt, dass es freylich auch W. eingestehen muss. *Heinrich IV. und d'Aubigny*, von Marschner: Skizze der Lebensgeschichte des Componisten. — Unter dem Wenigen, was noch aus Handschriften W.s angehangen ist, nennen wir: das von ihm selbst verfasste Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen, das bis zur *Euryanthe* fortgeführt, aber nur sehr flüchtig hingeworfen ist, wie es ein Autor wohl macht, um sich selbst daran zu erinnern, nicht, um es dem Publicum vorzulegen; und einige artige Gedichtchen. Man muss wünschen, dass der Herausgeber jenes Verzeichniss, wenigstens was das öffentlich von W. Erschienene betrifft, (es wird wohl aber Alles aus dieser letzten Zeit öffentlich erschienen seyn,) bis zu seinem Tode fortgesetzt, und auch Manches aus früherer Zeit, was hier ziemlich unbestimmt bloss angedeutet wird, genauer bezeichnet hätte. Von den Gedichtchen mag das kürzeste unsere Anzeige beschliessen. Den Helden, an welchen es gerichtet ist, erkennt jeder Leser.

An den berühmten Variationen-Schmidt, G — k.

Kein Thema auf der Welt verschonte dein Genie:
Das simpelste allein — dich selbst — variirst du nie.

Nachrichten.

Italien. (Fortsetzung.) Da die Reisenden und ihre Bücher sehr oft unrichtige Urtheile über die Grösse der grössten italienischen Theater aufstellen, so mag hier folgender

Vergleichungsprospect zwischen den fünf grössten italienischen Theatern und dem mailänder Theater della Scala

einen Platz finden; es ist im jüngsten Hefte des Prácatwerkes: „Costume antico e moderno" des Ab. Ferrario abgedruckt. (Die mailänder Elle ist ungefähr $\frac{3}{4}$ Wiener Elle und beynahe eine Leipziger).

Teatro della Scala in Mailand.

Parterre	(Elle)	Länge	46. 6.	Breite	37.
Proscenium	-	-	7. 5. 6.	-	27. 6.
Scene	-	-	67. 2. 7.	-	61.
Ganzes Gebäude	-	-	168.	-	64.

Teatro alla Canobbiano ebendaselbst.

Parterre	(Elle)	Länge	32.	Breite	28.
Proscenium	-	-	6. 9.	-	22.
Scene	-	-	33.	-	50.

Teatro S. Carlo in Neapel.

Parterre	(Elle)	Länge	40. 6.	Breite	39. 6.
Proscenium	-	-	5.	-	28.
Scene	-	-	44.	-	69.

Teatro regio zu Turin.

Parterre	(Elle)	Länge	34.	Breite	28. 6.
Proscenium	-	-	5. 3.	-	24.
Scene	-	-	44.	-	69.

Dazu noch eine Zugbrücke, um die Scene beträchtlich zu vergrössern.

Teatro Argentina zu Rom.

Parterre	(Elle)	Länge	31.	Breite	28.
Proscenium	-	-	2.	-	20.
Scene	-	-	54.		42.

Teatro Carlo Felice zu Genua.

Parterre	(Elle)	Länge	35. 6.	Breite	31. 1.
Proscenium	-	-	8. 4.	-	25.
Scene	-	-	55. 5.	-	53.

Nachschrift. Auszug aus der so eben angekommenen Florentiner Zeitung. Lord Burgherah, englischer Minister am Toskaner Hofe, hier auch als Componist bekannt, liess dieser Tage fünf Abende hintereinander in seinem Pallaste eine von ihm componirte Oper: *il Torneo* betitelt, ganz in theatralischer Form aufführen. Hauptsänger waren: Rosa Williams, Carolina del Testa, Alessandro Franceschini, Gaetano Rossini. Alles ging herrlich, und die beyden Finalen nebst den Chören wurden von den Musikverständigen besonders angerühmt. In

den Zwischenacten wurde Sheridan's *Lästerschule* englisch von Engländern aufgeführt; Lady Burghersh spielte die Rolle der Lady Teazle. Die Gräfin Bombelles, Gemalin des österreichischen Gesandten zu Florenz und treffliche Musikdilettantin, sang eine eigens vom benannten englischen Minister als Zugabe zur Oper für sie componirte Scena ed Aria.

Dem Schreiber dieses scheint es, als habe Lord B. diese Oper schon vor zwey oder drey Jahren in der Fastenzeit bey sich aufgeführt, er hat die musikalische Zeitung nicht bey Hand.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März.

Am 1sten im Kärnthnerthor-Theater: Dritte Gastvorstellung der Mad. Pasta; eröffnet mit Cherubini's Ouverture zum *Anacreon*, nach welcher die Heldin des Abends in einer effectvollen Arie aus Pacini's *Niobe* ihre ganze Meisterschaft entfaltete, und neue Lorbern errang. Dann folgten Variationen für das Pianoforte von Kalkbrenner, u. dergl. über das Thema: „nel cor più non mi sento," ersteres von Dem. Fürth, die letzteren von Herrn Vimercati auf der Mandoline beyfällig vorgetragen, und den Beschluss machte der zweyte und dritte Aufzug aus Rossini's *Otello*. Hier ergab sich fast unwillkürlich die Gelegenheit, Vergleichungen mit der früher gesehenen, nicht minder trefflichen Leistung der Signora Fodor-Mainvielle anzustellen, welche, hinsichtlich des Wohllauts der Stimme, allerdings zum Vortheile derselben ausfallen musste, wenn dagegen anderer Seits als declamatorisch-mimische Sängerin Madame Pasta ihre Vorgängerin weit überflügelte; denn, es mag nicht geläugnet werden, dass die tieferen Corden dieser Contra-Altistin, sonderlich bis man sich mit ihrem Organe näher befreundet hat, etwas bedeckt, beynahe rauh klingen, und erst in der Decimen-Scala — vom Mittel F bis hoch A in glockenreiner Klarheit hervorgehen. Ihr eminentester Vorzug besteht über, nebst dem tiefen Gefühle und innigsten Ausdrucke, mit ergreifender Wahrheit der jedesmaligen Situation, in der schwersten, nur durch unablässige Uebung zu erringenden Kunst, alle Töne so unnachahmlich reizend zu verbinden, und in Eins zu verschmelzen, wie solches kaum dem Virtuosen ersten Ranges gleich vollendet auf seinem Instrumente gelingen kann. Dem Finale des zweyten Aktes: „il padre m' abbandoni," der Romanze mit Harfenbegleitung, dem Gebete, und endlich dem charakteristischen Schluss-Duette gebührte heute die Krone; Todesstille waltete im Auditorium, — die Brust fühlte sich beengt, — kein Athemzug war hörbar, und erst, als die Cortine gefallen, lösste sich der magische Zauber, und damit trat auch die Möglichkeit ein, der so lange gezähmten Begeisterung freyen Zügel schiessen zu lassen. — Die Mitspielenden: Herr Cramolini (Otello), August Fischer (Elmiro), Schuster (Rodrigo), und Mad. Frontini (Emilia) boten alle ihre Kräfte auf, in einem ihnen ganz fremden, ja nicht einmal verständlichen Idiom das Möglichste zu leisten, und durften um so mehr die Nachsicht des einsichtsvollen Publicums in Anspruch nehmen, als bey dem Umstande, dass Signora Pasta schon in der Hälfte dieses Monats uns wieder verlassen, und bereits am ersten des nächsten, vermöge eingegangener Verbindlichkeit, auf der Mayländer Bühne erscheinen muss, nur wenige Tage zum Einstudiren übrig blieben. Dass demungeachtet keine Lücke zu bemerken war, und die ganze Production tadel- und fehlerlos zusammenging, liefert einen neuen Beweiss, was ernstlicher Wille, angestrengter Fleiss und liebender Eifer vermag.

Am 2ten ebendaselbst: *Der Freyschütz*, worin Mad. Ernst mit ungetheiltem Beyfalle die Agathe gab. Diese kunstgebildete Sängerin, die nicht minder als Mime Vorzügliches leistet, und welche den schönsten Lohn darin finden muss, dass ihrem Talente selbst in der Zeit, wo Mad. Pasta eine unumschränkte Herrschaft über alle Herzen ausübt, dennoch volle Anerkennung gezollt wird, soll, dem Vernehmen nach, bereits für diese Bühne gewonnen seyn; eine Acquisition, wozu der Unternehmung herzlich Glück zu wünschen ist. Herr Hilkbrand stellt uns in seinem Kaspar ein Bild auf, wodurch es uns erst klar geworden, wie sich der Dichter diesen schroffen, bösartigen Charakter gedacht hat. So meisterhaft, mit psychologischer Wahrheit aufgefasst und durchgeführt, kömmt man gar nicht zu der Gewahrnehmung, dass seiner Stimme Sonorität und Höhe ermangelt; der haarscharf nuancirte declamatorische Vortrag vergütet und überwiegt alles.

Am 5ten im Saale des Musikvereins: Privat-Concert der Gesanglehrerin, Anna Fröhlich, wovon die eine Hälfte des Erträgnisses zur Errich-

tung eines Grabsteines für den verstorbenen Tonsetzer Schubert, die andere aber zu einem wohlthätigen Zwecke bestimmt war. Von den Compositionen des entschlafenen Meisters hatte die sinnige Auswahl folgende getroffen: 1. Mirjams Siegesgesang; 2. Die Taubenpost; 3. Aufenthalt; 4. Die Allmacht; 5. Am Strome; wechselweise vortrefflich gesungen von den Herren Tietze, Vogel und Schoberlechner; 6. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell: ein fleissig gearbeitetes Kammerstück, dem jedoch die allzugrosse Ausdehnung Schaden bringt, vorgetragen von Dem. Sallemon, Herrn Böhm und Linke, deren Namen schon das vollständige Gelingen ihrer Leistungen verbürgt. Den Schluss bildete das erste Finale aus Don Giovanni.

(Die Fortsetzung folgt.)

Viertes Musikfest an der Elbe.

Dieses Fest wird am 11ten und 12ten Juny d. J. in Nordhausen, unter der Direction der Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider und Spohr statt finden. Am ersten Tage wird das Oratorium *Pharao* von Fr. Schneider aufgeführt, dessen Solopartieen u. a. von Dem. Schweitzer und Hrn. Wild aus Cassel, und Mad. Muller aus Braunschweig besetzt sind. Von den Aufführungen des 2ten Tages sind bis jetzt erst die neuste Spohr'sche Symphonie, ein Quadrupelconcert für 4 Violinen von L. Maurer, ausser dem Componisten, vom Hrn. Kapellm. Spohr, und dem Concertmeistern Hrn. Müller I. aus Braunschweig und Wiele aus Cassel, vorgetragen, und eine Alt-Arie von Mühling, von Mad. Muller gesungen, bekannt. Auch Hr. Buchhändler Heinrichshofen aus Mühlhausen, Hr. Kapellmeister Herrmstedt aus Sondershausen, und der Basposaunist Hr. Queiser aus Leipzig werden am 2ten Tage mitwirken. — Eine solche Wahl der Aufführungen, und ein solcher Zusammenfluss berühmter Künstler lassen den höchsten Genuss von diesem Feste erwarten.

Leipzig, am 22sten April. Am 7ten dieses gab uns unsere schon öfter genannte Pianistin, Dem. Emilie Reichold, ein unterhaltendes und besuchtes Extra-Concert im Theater, wo Mehres aus der hier noch nicht gehörten *Stimmen von Portici* mit Beyfall vorgetragen wurde; die Ouverture wurde auf Verlangen des Publicums wiederholt. Die beyden letzten Sätze des neuen vierhändigen Concerts von Czerny wurden, gut gespielt, beyfällig aufgenommen, nicht minder Phantasie und Variationen mit Orchester von Kalkbrenner, deren nicht geringe Schwierigkeiten von der Concertgeberin zur Freude der Hörer sehr lobenswerth überwunden wurden. Bey dieser Gelegenheit wollen wir nicht unterlassen, die Solospieler auf den neunten Theil der Werke Kalkbrenner's, bey Probst in Leipzig sehr nett (was muss hier schon erwarten kann) herausgekommen, aufmerksam zu machen. Er enthält sämmtliche schwerere Klavierstücke dieses Componisten. Ausserdem müssen wir noch eines neuen Divertissements für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, erwähnen, componirt und vorgetragen von Hrn. Kressner, Prof. des Königl. Conservatoriums zu Kopenhagen, worin er sich als einen äusserst geschickten, dabey, auch im Schwierigsten, sehr zierlichen Flötisten bewährte, dessen Ton sich besonders durch grosse Lieblichkeit auszeichnet. Seine Gemahlin ist Sängerin an unserm Theater.

Von geistlichen Musiken wurden unter andern zu Gehör gebracht: *Der Tod Jesu* von Graun, eine Messe von Krommer, und eine neue Oster-Cantate von unserm sehr verdienten Cantor an der Thomasschule, Hrn. Weinlig. Die Composition gehört zu den trefflichen, die Einfachheit und Kunst schön verbinden, und dadurch den ganzen Menschen angenehm beschäftigen. Die Doppelfuge, die das Ganze beschliesst, zeichnet sich durch Klarheit und wirksame Haltung vor vielen neuern bedeutend aus. Am Charfreytage wurde Nachmittags das neue Oratorium Fr. Schneider's: *Pharao*, worüber in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden ist, von unserm Musikvereine, einer zahlreichen Privatgesellschaft, die noch von einigen Sängern unterstützt wurde, unter Leitung unsers Musikdirectors, Hrn. Pohlenz, sehr gelungen aufgeführt. Je weniger Zeit zur Einübung des Werks vorhanden gewesen war, desto mehr Ehre macht die überaus gute Leistung, sowohl dem Dirigenten als dem Vereine. Es gereicht uns überhaupt zur Freude, bey diesem Vorfalle des fortdauernden Fleisses des Hrn. Musikdirectors Poolenz (seit dem Tode unsers C. Schulz) rühmlichst zu gedenken, dem keine Mühe, kein Zeitaufwand, ja selbst manche Aufopferung bürgerlicher Art dabey zu schwer fällt. Indem wir darauf freudige Hoffnungen für künftige Leistungen um so befugter gründen, da

die Liebe zur Kunst in unserer Stadt sich nicht nur erhalten, sondern sogar vermehrt hat: sagen wir ihm für das bisher Gewirkte öffentlichen Dank.

Kurze Anzeigen.

Trio pour deux Violons et Violoncelle composé — — par Aloys Schmitt. Oeuv. 63. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der vorzüglich für das Pianoforte, unter Anderm durch seine Etüden rühmlich bekannte und geschätzte Tonsetzer giebt uns hier ein trefflich gearbeitetes, klang- und lebensvolles Trio für Streichinstrumente, das nicht allein wohl grübten Dilettanten für häusliche Zirkel, sondern auch Musikern selbst für öffentliche, solcher Musik gewidmete Abendunterhaltungen eine angemessene Aufgabe und erwünschten Genuss bieten wird. Man wird es nicht zu den schwierigen, aber noch weniger zu den leichten rechnen dürfen. Es gehört nicht zu denen, wo es bloss darauf abgesehen ist, die erste Violine glänzen, und die übrigen Stimmen nur begleitend nebenher gehen zu lassen: die Melodieen sind für alle drey Instrumente wohl vertheilt und so in einander greifend, als es wünschenswerth ist, und wir es einem eigentlichen Trio zukommt. Der erste Satz (Allegro $\frac{4}{4}$ d moll) ist reich an schönen Melodieen, hat etwas Grossartiges in Erfindung und Haltung, und ist so vollharmonisch, dass wir hin und wieder etwas weniger gehäufte Modulationen noch wirksamer finden. Der 2te Satz (Andante con moto, $\frac{6}{8}$ b dur) hat etwas sehr Anmuthiges, das an das fein Komische streift, wir möchten es fast schäferlich mit modischen Zusätzen belebt, nennen, was jedoch nach und nach zu ernster Gefühlvollem schön übergeht. Der 3te Satz (d moll) bringt eine rauschende Geschwind-Menuett, die besonders durch ein sehr niedliches Trio (b dur) angenehm wird. Der 4te Satz (Rondo Presto, $\frac{2}{4}$ d moll) ist der schwierigste. Im wild scherzenden Character, der nur zuweilen und auf kurze Zeit von freundlich mildernden Zwischenspielen durchklungen wird, lässt er dem jetzt Vorherrschenden ein flackerndes Opfer auf dem Altar des Zeitgeschmackes empor lodern. Das auch äusserlich wohl ausgestattete Werk wird in seinem geschickten und schönen Verwebungen sich gewiss viele Freunde erwerben.

Zwischenspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen nach dem Hiller'schen Choralbuche mit Rücksicht auf das Umbreit'sche Choralbuch, nebst einer kurzen Anweisung zu Uebergängen aus einer Tonart in die andere, von C. F. Herrmann, Cantor in Greiz. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Bey Anzeigen solcher und ähnlicher Noth- und Hülfsbücher, die noch immer für nicht Wenige ein wahres Bedürfniss sind, hat der Recensent nichts weiter zu thun, als die Einrichtung und das mehr oder minder Zweckmässige derselben möglichst bestimmt und kurz anzugeben. Die Choräle, zu denen hier Zwischenspiele geliefert wurden, sind nach dem Alphabete geordnet, und die Nummern des Hiller'schen und Umbreit'schen Choralbuches, auch hin und wieder die in beyden sich vorfindenden Verschiedenheiten angezeigt. Die Zwischenspiele selbst sind nicht zu breit, nicht überladen, nicht schwer und doch mannigfaltig, also zu empfehlen. Druck und Papier sind auch gut. Auf S. 31-35 ist in kurzen Umrissen eine Anweisung zu Ausweichungen in alle Dur- und Moll-Tonarten durch den verminderten Septimenaccord angehangen. Die hier angegebenen drey verschiedenen verminderten Septimenaccorde sind, genau genommen, nur zwey, wenn wir auch den zweyten ohne Weiteres so nennen wollen. Die Ausweichungen sind in fünf Gattungen getheilt. Wem sie in dieser Kürze nicht ganz verständlich sind, der nehme derselben Verfassers „Anweisung, aus jedem Accorde in alle Dur- und Moll-Tonarten auf die kürzeste und mannigfaltigste Art auszuweichen" zur Hand. Sie ist ebenfalls bey Peters in Leipzig erschienen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. № VII. 1829.

Verkauf.

Die musikalische Leih-Anstalt von C. A. Klemm in Leipzig soll unter annehmbaren Bedingungen verkauft werden, und da dieselbe sehr gut und complet sortirt, und grösstentheils in Doubletten ist, so würde der Eigenthümer auch eine Auswahl gestatten, damit der Ankauf erleichtert würde. Leipzig, im Monat April 1829.

Anzeigen.

Die von mir bey Breitkopf und Härtel herausgegebenen Concert-Arien, Variationen und Duetten mit Begleitung von zwey Violinen, Viola und Bass sind sowohl zum Gebrauche für Concerte als auch für Privatgesellschaften bestimmt. Da es nun vielen Concertsängern erwünscht ist, wenn die Gesangstücke beym Gebrauche zum Concerte mit einigen Blasinstrumenten besetzt werden können; so habe ich die Einrichtung getroffen, dass zu diesen Arien zwey Flöten, (oder auch Belieben zwey Clarinetten,) und zwey Hörner mitspielen oder auch wegbleiben können. Ich benachrichtige hiermit die Liebhaber, die diesen wünschen, dass die genannten Blasinstrumente so wie auch die Partituren dieser Gesänge, gegen die Copialgebühren, bey mir in Abschrift zu haben sind.

Mag. *J. T. Lehmann*,
in Leipzig, wohnhaft am Grimmaischen Steinwege
Nr. 1183.

Zur Nachricht für Singvereine.

Bey N. Simrock in Bonn am Rhein sind folgende ältere Werke, als: Messen, Oratorien, Cantaten u. s. w. im Klavierauszuge und in besonders gedruckten Sing- und Chorstimmen zu haben. (Die Chorstimmen werden in beliebiger Anzahl geliefert und der Bogen von zwey Blättern oder vier Seiten mit 4 Silbergr. Pr. Ct. berechnet.)

(Beschluss von Nr. VI.)

Mozart, W. A., Nr. 9. Cantate: Alles was ich hasse. (Tutto lo mio spavento.) Für Sopr. und Tenor nebst Chor. Klavierauszug 16 Sgr. — Die 5 Singstimmen allein 6 Sgr.

Mozart, W. A., Nr. 9. Cantate: Entfernt, verbannt dich. Für Sopr., Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug 1 Thlr. 2 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 16 Sgr.

— Nr. 10. Cantate: Misericordias, Heilig etc. Für dies. St. Klavierauszug 20 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 18 Sgr.

— Nr. 11. Cantate: Hoch vom Heiligthume. Für dies. Stimmen. Klavierauszug 24 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 18 Sgr.

— Nr. 12. Cantate: Herr, auf den wir schauen! Für dies. St. Klavierauszug 24 Sgr. — Die 4 Singst. allein 16 Sgr.

— 2 Chöre zu dem Schauspiele: Thamos. Für dies. St. Klavierauszug 20 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 16 Sgr.

Müller, E., Danklied, von E. M. Arndt. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nebst Klavierbegl. 4 Sgr.

Ries, F., Op. 27. Der Morgen. Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug 24 Sgr. — Die 4 Singst. allein 16 Sgr.

Rink, Ch. H., Op. 29. Das Vater Unser. Für dieselb. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. allein 8 Sgr.

— Op. 63. Hallelujah, von Pfeffel. Für dies. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 24 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— Op. 68. Todtenfeyer. Für dies. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen 1 Thlr. 2 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— Op. 71. Gebet für die Verstorbenen. Für dies. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 20 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

— Op. 73. Weihnachts-Cantate. Für dies. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 1 Thlr. 2 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

Romberg, A., das Lied von der Glocke, von Schiller. Für dies. St. Klavierauszug 1 Thlr. 16 Sgr. — Die 4 Chorstimmen allein 16 Sgr.

— Op. 28. Die Macht des Gesanges, von Schiller. Für dies. St. Klavierauszug 1 Thlr. 16 Sgr.

— Op. 42. Was Klarion und was schmettert. Ode von Klopstock. Für dies. St. Klavierauszug 1 Thlr. 2 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 16 Sgr.

— Op. 43. Die Harmonie der Sphären. Hymne von Klopstock. Für dies. St. Klavierauszug 1 Thlr. 2 Sgr. Die 4 Singstimmen allein 1 Thlr. 2 Sgr.

Romberg A., Op. 25. Te Deum laudamus. Für dies. St. Partitur, mit unterlegtem Klavierauszuge 2 Thlr. 4 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 16 Sgr.

Schelble, J. N., Gebet für die Abgestorbenen. Für dies. St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 20 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 8 Sgr.

Schneider, Fr., Die Sündfluth. Oratorium v. H. v. Gerote. Klavierauszug 4 Thlr. 24 Sgr. — Die 4 Chorstimmen allein 2 Thlr. 10 Sgr.

Schnyder, Xaver v. Wartensee. Die vier Temperamente. Ein komisches Quartett für zwey Tenore und zwey Bassstimmen, ohne Begleitung. Klavierauszug zum Einüben, nebst den einzelnen Singstimmen 24 Sgr.

— Wenne der Wohnuth, von Göthe. Ein sentimentales Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ohne Begleitung. Klavierauszug zum Einüben, nebst den einzelnen Singstimmen 20 Sgr.

— Der Friede. Quartett für zwey Soprane, Tenor und Bass, mit obligater Klarinette (oder Flöte) und Klavier-Begleitung. Klavierauszug nebst den einzelnen Sing- und Instrumenten-Stimmen 1 Thlr. 20 Sgr.

Stegmann, C. D., Ouverture, Chöre und Mirsche zum Schauspiele: Maxo. Für 4 Singstimmen. Klavierauszug 24 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 10 Sgr.

— Neue Melodien zu Freymaurerliedern für 1, 2, 3 und 4 Männerstimmen. Klavierauszug nebst den einzelnen Singstimmen, 2 H.fte, à 3 Thlr. 14 Sgr.

Weber, C. M. von, Der erste Ton. Gedicht von Rochlitz. Mit Musik zur Declamation und Chor für 4 Singstimmen. Klavierauszug 24 Sgr.

Weber, G., Messe oder 5 Hymnen mit lat. und deutschem Texte. Für 4 Singstimmen. Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge. Nr. 2 in G. 3 Thlr. 6 Sgr. — Die 4 Singstimmen allein 24 Sgr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.
Oster-Messe 1829.

Die mit * bezeichneten Artikel können wir nur auf feste Rechnung liefern.

Für Bogeninstrumente.

* Bignami, 12 Capricci per Violino solo. 1 Thlr. 6 Gr.

Onslow, G., 3 Quintetti pour 2 Violons, Viole, Violoncelle et Contrebasse. Op. 33. 34. 35. à 2 Thlr.

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 36. Liv. 1—3. . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

Riss, W., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 5 . . . . 2 Thlr.

* Rolla, A., Divertimento per 2 Violini con acc. d'Orchestra. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

— Introduzione, Adagio e Tema con Variazioni per Violino solo con acc. d'Orchestre 1 Thlr. 4 Gr.

Rossini, J., Pièces choisis de l'Opera: le Siège de Corinthe, arrangées pour 2 Violons, Viole et Violoncelle par Lasne. . . . . .

Schmitt, A., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 70. 1—3. . . . à 1 Thlr. 4 Gr

Cavallini, E., Divertissement pour Viole avec 2 Violons, Viola et Violoncelle. . . . . .

Für Blasinstrumente.

Gabrielsky, W., Adagio et thème varié pour la Flûte avec Orchestre. Op. 91. . . . . .

* Rabbeni, C., Potpourri per Flauto con acc. di Pianoforte. . . . . 16 Gr.

* Rolla, A., 3 Duetti per Flauto e Violino. 1 Thlr. 6 Gr.

* Mayseder, J., gran Polonaise per Clarinetto e Pianoforte. Nr. V. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Bolcke, Fr., Concertino pour le Trombone de Basse avec Orchestre. Op. 60 . . . . . 2 Thlr.

— 12 Etudes pour le Trombone de Basse avec la Gamme. Op. 45 . . . . . .

Für Guitarre.

Molino, F., nouvelle Methode pour la Guitare, nouvelle Edition. . . . . 2 Thlr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Gabrielsky, W., 3 Pièces avec Flûte. Op. 93.

Jacquin, Nocturne avec Cor. Op. 13. . . . . 12 Gr.

* Mayseder, J., Variations avec Clarinette. . . . . 18 Gr.

* Pixis, J. P., Introduction et Rondo avec Flûte. Op. 102. . . . . 12 Gr.

* Rossi, M., Sonate avec Viola. Op. 5. . . . . 1 Thlr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. v., 3r. Concerto pour le Pianof. avec Orchestre. Op. 58. Nr. 1. arrangé par J. P. Schmidt. . . . . .

Boyneburgh, Fr. Baron de, 12 Allemandes Danses. Op. 20. . . . . .

Mozart, W. A., Ouverture dans le Style sévère de G. F. Händel, arrangée par J. P. Schmidt.

Onslow, G., 3 Quintetti p. Violon. Op. 33. 34. 35. arrangés par Mockwitz. . . . . .

— 3 Quatuors pour Violine. Op. 36. 1—3. arrangés par J. P. Schmidt.

Schmidt, J. P., Ouverture de l'opera: Alfride la Grand. . . . . .

(Beschluss in nächster Nr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May. **Nº. 18.** 1829.

Ueber den heutigen Geschmack in der Musik.

Der geistreiche Schriftsteller und Staatsrath Ancillon hat kürzlich in einer Schrift: „Zur Vermittlung der Extreme“ den Versuch gemacht, zwischen ziemlich schroff einander gegenüberstehenden politischen Sätzen eine Annäherung zu bewirken. Wie er diess gethan und in wiefern ihm diess gelungen sey, gehört natürlich nicht in eine Musikalische Zeitung; allein der Versuch jenes Autors liesse sich, in Beziehung auf den heutigen Tagesgeschmack, in der Musik vielleicht wiederholen. Nicht leicht stehen jene politischen Koriphäen einander erbitterter, oder wenigstens hartnäckiger, gegenüber, als die Anhänger der musikalischen Parteyen. Betrachtet man das, was man den heutigen Geschmack in der Musik nennt, genauer, so sieht man, dass er eigentlich in drey Factionen zerfällt, deren jede ihre zahlreichen Verfechter hat. Diese sind nämlich entweder

a) Anhänger der neuen italienischen,
b) der alten italienischen, oder
c) der neuen deutschen Musik-Schule.

Alle drey Parteyen haben auch darin das ächte Kennzeichen des Parteygeistes, dass sie einseitig für ihre Ansicht eingenommen sind, und bis zur Ungerechtigkeit das Gute der übrigen verkennen. Der Verfasser dieses Aufsatzes schmeichelt sich, wenn auch nicht den Zweck der Vermittelung ganz zu erreichen, doch einestheils die Bahn dazu zu ebenen, anderntheils aber manche vielleicht ausserdem nützliche Ansicht zur Sprache zu bringen.

Was die erstere betrifft, so zählt sie unter ihre Anhänger oben an die sogenannte feine und vornehme Welt, d. h. — mit einer Ausnahme auf zehn Fälle nach der Regel — diejenigen, die am allerwenigsten von der Sache verstehn, denen auch am allerwenigsten an derselben liegt, die mit ungeheurem Lärm in's Concert oder Theater kommen, wenn der erste Act halb vorüber ist, während der Musik laut sprechen und lachen, auch vor Beginn des Finales mit eben so vielem Geräusche wieder abziehn. Diesen Leuten ist's an sich ganz gleich, wie und von wem die Musik ist, wenn nur der Name italienisch klingt; und so vernarrt sie in die italienische Musik sind, so darf der Hof in X. oder Y. morgen ein lappländisches Theater gründen und bey den Aufführungen stets gegenwärtig seyn, so strömt die feine Welt dorthin, und ist eben so entzückt über das Lied: „ierda moke angekoke,“ *) als jetzt über „tanti palpiti.“ Ihnen Vernunft zu predigen, wäre Zeitverlust und Unvernunft, aber um der Ausnahmen willen, die sich unter ihnen befinden, und es ernstlich meynen, ist es nöthig, einiges dabey zu sagen.

Kein vernünftiger, mit der Geschichte der Musik bekannter Mensch wird läugnen, dass, um nicht in die Zeiten der ältesten Niederländer hinaufzusteigen, diese Kunst im 16ten Jahrhunderte in Italien ganz vorzüglich blühte, und die Italiener darin, so wie in der Malerey, die Lehrer von Europa und folglich auch von Deutschland wurden. Seitdem hat Italien fortgefahren, seinen musikalischen Ruhm zu behaupten und in der Gattung der Gesangmusik für Kirche und Theater herrliche Meister zu liefern, welche unter allen Nationen, am meisten aber unter den Deutschen die zahlreichsten und trefflichsten Schüler bildeten. Paesiello's, Cimarosa's, Sarti's Namen sind glänzende Puncte in diesen Annalen. Sonderbar bleibt es, obgleich Italien nicht nur die vorzüglichsten Geigeninstrumente lieferte, und auch die trefflichsten Spieler auf denselben sog, sich doch kein einziger

*) Ein lappländisches Lied, welches dem Verfasser von einem Missionaire mitgetheilt wurde und gräulich klingen muss. Angekoks heissen die lappländischen Zauberer und Priester.

grosser Instrumental-Componist daselbst gebildet hat. Vermuthlich liegt der Grund davon in ihrer Vorliebe für den Gesang, und sie sind desshalb keineswegs zu tadeln. Ein Paar alte berühmte Contrapunctisten, Pater Martini und später P. Mattei erhielten sich bis in die erste Hälfte des 19ten Jahrhunderts. (P. Mattei st. 1821 zu Bologna, wo er Director der berühmten philharmonischen Akademie war.) Die Gesangcomponisten verloren sich aber immer mehr, nicht zwar der Quantität, aber wohl der Qualität nach. Dagegen sah Italien in der allerneuesten Zeit einen Heros derselben emporsteigen, der seinen Glanz über ganz Europa verbreitete. Joachim Rossini ist es, der mit dem ausgezeichnetsten Genie für Melodie ausgestattet, einzig jetzt als Repräsentant der italienischen Gesangmusik dasteht, und dessen in vieler Hinsicht tadelnswerther Styl so allgemein und tyrannisch die Oberherrschaft führt, dass von allen jetzt lebenden italienischen Componisten keiner Muth oder Talent genug hat, in anderm als Rossini'schem Style zu schreiben. Dadurch ist nun eine eben so ermüdende als der Kunst selbst höchst nachtheilige Einseitigkeit in derselben in Italien eingerissen. Rossini's Vorzug besteht in einer eigenen Sussigkeit seiner Melodieen. Dass er keine grosse Erfindungskraft hat, beweisen seine Diebstähle an seinen eigenen Arbeiten. Seine Fehler sind, eine vor übergrosser Eile uncorrecte Schreibart, gänzliches Vernachlässigen der Situationen und Charakteristik, Ueberladung von Accompagnement und häufig Behandlung der Singstimme wie ein Blasinstrument, wodurch er eben den Sängern so nachtheilig wird. Seine Nachahmer konnten natürlich nicht sein Genie, sondern bloss seine Manier, folglich auch seine Fehler nachahmen, was sie auch treulich gethan haben. In seinen beyden besten Werken, *Othello* und *dem Barbier von Sevilla* erfüllt Rossini fast durchaus die Forderungen der deutschen Schule an einen ächten Gesangcomponisten, und lässt um so mehr bedauern, dass er das nicht immer wollte. In diesen Werken verbindet er Schönheit der Melodie mit durchgeführter Charakteristik. Auf diesem Wege würde er sich poetische Unsterblichkeit erworben, und das merkwürdige Wort, was er über sich selbst gesagt haben soll: „j'ai fait époque mais je ne ferai jamais école" Lügen gestraft haben. Die ältere italienische Schule, die Sarti, Cimarosa, Paisiello und andere herrliche Namen zählt, behält also nicht nur in den Augen aller Verständigen ihren ganzen Werth, sondern der neuern italienischen werden nur die Vorzüge der alten hinzugewünscht, die sie, als überflussig, bey Seite lässt; dann würden alle verständige Musiker, möchten sie, welch immer einer Nation angehören, ihr Beyfall und Verehrung zollen.

Die zweyte Gattung der Geschmacksenthusiasten heutiger Tage nimmt von der Theater- und Kammermusik gar keine Notiz, sondern hat es allein mit der Kirchenmusik zu thun. Der Geschmack und die Vorliebe dafür sind in unseren etwas frivolen Tagen etwas so seltenes und erfreuliches, dass man den Freunden dieses Styls nicht ohne Ehrfurcht entgegen tritt. Wenn aber auch sie nur freyer von Uebertreibung und Unduldsamkeit wären! Theils schliessen sie mit Händel die Reihe der Kirchencomponisten ab, als ob seit dem gar nichts Brauchbares mehr in dieser Gattung geschrieben worden wäre, und betrachten alle heutige Kirchenmusik als reine Profanation; theils wollen sie nichts als Fugen, Canones und Motetten, ohne Instrumentalmusik, theils endlich möchten sie alle die wohlthätigen Erweiterungen und Bereicherungen, welche das Gebiet der Musik erfahren hat, zurück geben, und sie in den engen Raum eintriedigen, in welchen sie zu Josquelin's und Guido Arezzo's Zeiten sich bewegen durfte! Wie einseitig, wie unbillig und — bald möchte man sagen — wie unverständig! Lasst doch, ihr Zeitgenossen, jeder Epoche der Bildungsgeschichte des menschlichen Geistes ihr eigenthümliches Recht widerfahren, sie nicht unter- aber auch nicht überschätzend. Allegri, Lotti, Feo, Durante, Händel, und wie die alten Herren alle heissen, waren trefflich für ihre Zeit, und auf ihren Schultern haben sich die Nachkommen zu der Höhe emporgeschwungen, auf der sie jetzt stehen, und von der sie, selbst wenn sie wollten, ohne Unnatur nicht wieder herabsteigen können. Jeder grosse Kunstler benutzte sein Zeitalter und brachte es eine Stufe vorwärts. Allegri u. s. w. hüteten sich wohl, so kalt und nüchtern zu schreiben, als ihre Vorgänger vor funfzig und hundert Jahren gethan hatten. Im Gegentheile brauchten sie, und namentlich Allegri und Vittoria, die Dissonanzen so oft sie konnten, den unregelmässigen Durchgang und selbst die Instrumentalbegleitung. Noch mehr Händel; warum sollen denn nun wir, deren Harmoniesystem durch Mozart, Haydn und Beethoven

so bedeutend erweitert worden ist, die wir im Besitze einer trefflich ausgebildeten Instrumentalmusik sind, von allen diesen Dingen in der Kirche keinen Gebrauch machen? Eben weil es gegen die Würde des strengen Styls ist? O, dann rufe ich mit dem geistreichen Kritiker, Gottfr. Weber in inniger Uebereinstimmung aus: „Wehe dem Kirchenstyl, der dadurch erst Würde bekommen kann, dass ihm nur in Consonanzen sich zu bewegen erlaubt wird, oder dessen Erhabenheit davon abhängt, dass keine Instrumente ihn begleiten, oder gar, dass er nur in cancricirenden Contrapuncten u. dergl. geistlosen Künsteleyen sich vernehmen lässt. Aber die Andacht! höre ich flüstern. Die Andacht ist so wenig an Fugen, Consonanzen und blosse Singstimmen allein gebunden, als sie durch einen freyen, phantasiereichen (nicht theatralischen) Styl und Orchesterbegleitung gestört wird, und Naumann's, Cherubini's u. s. v. Andrer Messen werden den, der überhaupt durch Musik dazu zu stimmen ist, ganz gewiss auch dazu begeistern. Es ist lächerlich und vermessen, wenn man sagen hört, es gebe heut zu Tage keine wahre Andacht, keine ächten geistlichen Lieder, keinen Paul Gerhard, keinen Flemming, Rist, und keine geistliche Musik mehr. Ich bin fest überzeugt, und jeder unparteyische Beobachter wird diess zugeben, dass es nicht nur eben so viel Andacht und Frömmigkeit, als sonst giebt, aber auch eben so treffliche geistliche Liederdichter und Kirchencomponisten. Nur treten die Dichter, da die Gesangbücher aller Confessionen geschlossen sind, nicht so häufig mit diesen Producten als zu einer Zeit hervor, wo am poetischen Ausdrucke derselben Mangel war. Andacht — nicht Frömmeley — ist ein dem Menschen, dem Christen, dem Künstler so eingebornes Gefühl, dass er ohne dasselbe diese drey ehrwürdigen Titel aufgeben müsste. Wie manches ächt religiöse, treffliche Gedicht hat nicht die neuere Zeit hervor gebracht, wie manche herzinnig fromme Composition, von welchen letztern ich, um grösserer Werke, die jedermann kennt, zu geschweigen, nur an Beethoven's wunderherrliche geistliche Lieder erinnern will. Nein, ihr Musikfreunde, lasst uns nicht in die nun auch vorüber gegangene Verirrung unserer Kunstverwandten, der Maler verfallen, die da vor einiger Zeit glaubten, nur dann könne man fromme, innig gefühlte Bilder malen, wenn man alla Giotto, Mantegna und Cimabue malte, steife, papierene Falten in die Gewänder breche, und den Gestalten magere Beine und Arme nebst hässlichen Gesichtern gebe. Jene alten Meister malten, wie sie es damals verstanden, und waren in dieser Hinsicht und bey der Absicht, es so gut als möglich zu machen, verehrungswürdig und kindlich. Wir würden lächerlich und kindisch seyn, wollten wir uns und unsere Zeitgenossen überreden, da Vinci, Raphael, Corregio und alle Meister des 16ten Jahrhunderts hätten nicht gelebt, ihre unsterblichen Schöpfungen wären uns nie bekannt worden, oder wir und unsere Vorfahren wären so unbeschreiblich beschränkt gewesen, aus diesen Musterbildern weder Colorit noch Perspective, weder Zeichnung noch Gruppirung zu lernen, sondern wären bey Mantegna's Bildern stehen geblieben. — Fugen und doppelter Contrapunct mögen gelernt und geübt werden, um den Stoff beherrschen, eine luxurirende Phantasie zur strengsten Nüchternheit abklären zu können. Auch mag an jedem passenden Orte eine geistreich kräftige Fuge geschrieben werden; nur hüte man sich, das göttliche Talent der Erfindung eines Tonkünstlers mit jenen kraft-, saft- und sanglosen contrapunctischen Verrenkungen, die eine dürre Arithmetik ausgedacht hat, auf eine Stufe zu stellen, oder wohl gar darnach zu beurtheilen. Ein tief gefühltes Kyrie ohne Contrapunct und Fuge ist mehr werth, als eine ganze fugirte Messe, die nichts als fugirt ist. Eben so kindisch und unnatürlich ist es, wenn jene Lobpreiser der alten Zeit sich selbst und andere überreden wollen, die steifen, gereckten Arien Händel's mit ihren verschnörkelten Cäsuren, wie in der vielgerühmten Arie: „Tönet ihm ein lydisch Brautlied u. s. w." wären der Triumph des Ausdrucks und des guten Geschmacks! Händels Fugen und Chöre mag man, wenn man will, bewundern, aber seine Arien sind fast ohne Ausnahme für uns, was sie ihrer Zeit nach seyn müssen, veraltet und nach jetzigem Begriffe geschmacklos. Freunde, lasst uns doch wahr seyn, und nur das bewundern, was es wirklich verdient, in der frühern Zeit wie in der jetzigen. So sind wir beyden gerecht, bestehen vor uns selbst, machen unsere Einsicht in die Sache nicht verdächtig, und werden dessen, was unser Lob wirklich verdient, auch unter unseren Zeitgenossen zur Genüge finden. —

Die dritte Klasse der Enthusiasten endlich führt uns wieder auf die Bühne zurück. Vom italienischen Sirenengesange — von dem der be-

will einen einzelnen Fall, um anschaulich zu werden, aufstellen. Da mir aber unter den eben jezt auf deutschen Theatern gangbaren Opern keiner von Seiten der Dichter ganz recht ist, und ich doch Allen verständlich seyn mochte, lasse man mich einen erfinden. Medea ist nach der grausichen Rache an Jason triumphierend entflogen; aber das Gefühl des Triumphs weicht der Verzweiflung über ihre That. Die Verzweiflung sucht sie sich zu lindern in Verachtung der Menschen und in Erbitterung gegen das Schicksal. Darum flüchtet sie in die Wüsten des Kaukasus. Auch hier findet sie, wider Willen, Menschen; Sie verbirgt sich hassend vor ihnen: aber endlich dringt doch die Stimme der Brüder wieder in ihr, nicht ewig verhärtetes Herz. Sie nahet sich der elenden Horde. Sie kömmt zu einem Feste, das die Priester dem furchtbaren Gott feyern, der ihnen ihre Heerden wegschwemmt u. s. w. Ihn auszusöhnen soll das Loos geworfen, und der, den es trifft, dem Zornigen geopfert werden. Das Loos fällt: den edelsten Jüngling der Horde trifft es, den Verlobten des schönsten Mädchens. Da liegt schon das Felsstuck zum Altar hingewälzt; schon ist es geweiht durch der Priester Gesänge; schon ergreifen sie den Jüngling: da tritt Medea herzu, und die verzweifelnde Braut umschlingt ihre Kniee, um das Erbarmen bey der Unbekannten zu finden, das ihr Vater und Mutter versagen. Du willst ihn retten — entschliefst sich Medea, *muss* sie sich entschliefsen, von Menschengefühl übereilt. Sie versucht alles — nichts Menschliches findet Eingang bey den Barbaren. Noch Einmal bediene dich deiner hohern Macht, — ruft unwiderstehlich ihr Herz *). Sie schaft einen fürchterlichen Sturm; Donnerwolken treiben herauf; die Priester wollen eilen mit dem Opfer; schon hebt man den Opferhammer, der dem Unglücklichen das Haupt zerschmettern soll: da strahlt ein Blitz herab durch Medeens Macht, schlägt den Opferpriester zu Boden, zertrümmert den Altar u. s. w. Aber das Schicksal hatte Medeen nur noch Einmal den Gebrauch hoherer Macht verstattet; sie wusste es — Nun ist sie ein schwaches Weib; sie weis es. Das Volk hatte erschrocken sich zerstreuet; die Priester, rachsüchtig für ihre Gotter, sammlen es wieder. Sie erklären Medeen für eine Zauberinn, die man ergreifen, die man an jenes Statt opfern müsse, um derentwillen der Gott ihnen gezurnt habe. Sie stürmen ein auf sie; und jezt vermag die Ohnmächtige nicht mehr sich zu retten. Unvermeidlich nahet sich ihr Ende. Sie gedenkt ihres frühern Lebens, ihrer unnatürlichen That; sie gedenkt, dafs alles Böse ihr gelang, ihr Edelstes sie nun vernichtet: sie fällt in Verzweiflung, durchstöfst sich die Brust mit dem Dolch, der ihrer Kinder Leben zerschnitt, wird der Eumeniden Beute — —

Vielleicht lafst man mir diesen Stoff zu jenem Behuf hingehen. Was soll nun der Musiker — besonders mit den lezten Scenen thun? Damit das Ganze auch in Nebendingen nicht matter werde, lafst er vielleicht wechselnd den Sturm bis an's Ende fortgehen, und bedient sich anderer Kunstgriffe der theatralischen Wirkung. Wollt ihr nun das, was zu sagen ist, blos recitiren lassen? Das wollt ihr nicht, und habt Recht. Wollt ihr diese Wesen Arien u. dergl. von gewöhnlichem Zuschnitt singen lassen? Das wollt ihr auch nicht, und habt wieder Recht. Nun könntet ihr an eurer ununterbrochen fortgehenden Musik versuchen, die einzelnen Naturerscheinungen darzustellen; aber das gäbe jene kleinlichen Objektmahlereyen, von denen unter Musikern von Bildung und Geschmack gar keine Rede mehr seyn sollte. Ihr könntet aber auch versuchen, die einzelnen, augenblicklich wechselnden Empfindungen der handelnden Personen auszudrücken; aber (das fühlet ihr wenigstens sogleich, wenn ihr euch die Ausführung *in ihren Theilen* denkt) dies gäbe, andere Ungehörigkeiten unerwähnt, eine Menge kleinlicher Details, welche, bey aller Geschicklichkeit und allem darauf verwendeten Fleifse, nichts würden. Da bleibt euch, meines Erachtens, nur das Eine: eure ununterbrochen fortgehende Musik werde

*) Hier tritt nun der Fall, von welchem ich eigentlich spreche, ein. Es ist das Finale der Oper. d. Verf.

kannte Philosoph Engel schon im Jahre 1780 in seiner kleinen Schrift über die musikalische Malerey S. 41 sagen musste: es sey unglaublich, wie, auch bey den genievollsten Tonsetzern, der italienische Singsang den Ausdruck zerstöre — von diesem betäubenden Ohrengekitzel haben sie sich mit edlem Eifer losgemacht, und wollen kräftige Musik, die vor allen Dingen den Verstand befriedige, indem sie einestheils mit logischer Consequenz einen Hauptgedanken ergreift und durchführt, anderntheils Situation und Charakter treu auszudrücken sich bestrebt, und überhaupt bemüht ist, sich eine gewisse Kraft, einen gewissen Ernst anzueignen, der allein ihren Bestrebungen Werth giebt, und der nur durch tüchtige Anwendung dessen erlangt wird, was man musikalische Gelehrsamkeit nennt. Deshalb haben sie sich mit ihrer Neigung zu ihren Landsleuten den gründlichen Deutschen gewendet. Das klingt sehr brav, sehr vernünftig, und ist es auch. Indessen liegt der Abweg ganz nahe, und sowohl ein Theil der deutschen Tonkünstler als ihrer Verehrer, wandeln bereits darauf. Der Verf. hat bereits bey mehren Gelegenheiten gezeigt, dass er dem, was schon der oben angeführte Engel und wir alle mit ihm, italienischen Singsang nennen, höchst abgeneigt sey. Allein man vergesse nicht, dass diess zwar allerdings ein Missbrauch ist, dass aber andererseits Melodie die unabweisliche Forderung heisst, die man an die Musik zu machen berechtigt bleibt. Malerey ist für's Auge, Musik für's Ohr da, und so lächerlich es wäre, wenn ein Maler für's Ohr malen wollte, eben so unstatthaft ist es, wenn der Musiker für's Auge schreibt. Dahin aber führt das angedeutete Extrem, und hierhin gehören die vorherrschenden Künste der musikalischen Gelehrsamkeit, das eigensinnige Durchführen eines contrapunctisch-brauchbaren (aber an sich trockenen) Gedankens, das Ueberladen mit Modulationen und Vorzeichnungen, das Gesanglose, Abgebrochene in den Fortschreitungen, das Traellar, Gequälte (wie es der Maler nennt) in vielen Arbeiten vieler neuerer deutscher Tonsetzer. Glaube doch niemand, dass dem Publicum, selbst dem musikliebenden, ein Satz deshalb besser gefällt, weil er sechs Be oder sieben Kreuze vorgezeichnet hat! Glaube aber auch kein Musiker uns überreden zu wollen, dass es Empfindungen, Situationen gebe, die dergleichen Chromatismus zum Ausdrucke durchaus verlangen! Keinesweges! Vor vierzig, funfzig Jahren hat man (z. B. Hasse, Salieri, Sarti u. m. A.) entzückende Sachen für den Ausdruck geschrieben, ohne Es moll, Ges moll u. s. w. zu bedürfen. Ja, wo findet man in den herrlichsten, ausdrucksvollsten Sätzen Mozart's, der noch unser Zeitgenosse war, diese Durchspickung von ♭♭ und ×? Wir haben genug der schwersten Tonarten uns zu eigen gemacht, z. B. F moll, Des dur u. s. w.; wozu die Schwierigkeiten derselben, und folglich auch die der Ausführung ohne Noth häufen? Dass aber die sechskreuzigen und siebenbreizigen Tonarten nie musikalisches Gewinget werden, dafür bürgt uns schon die Eigenthümlichkeit unserer Blasinstrumente. Da wir keine Ges-Hörner und Fis-Clarinetten haben, so müssen wir diese schönen Instrumente entweder bey den neumodischen Sätzen weglassen, oder wir können ihnen nur hier und da ein Paar Noten geben, oder endlich, wir machen ihnen ihre Pflicht unsäglich schwer, und am Ende werden sie doch — falsch blasen. Man denke nur, wie viel falsche Töne unsere Waldhörner, Oboen, Clarinetten und Bassethörner noch immer ihrer Construction nach haben; man schreibe nun diesen Instrumenten diese schwierigen Tonarten mit ihren schwer zu treffenden Fortschreitungen vor; man überlege ferner, dass durchs Blasen die Tonwerkzeuge warm, also höher, und die falschen Töne noch falscher werden, und man wird sich in Gedanken gern in's ordentliche Fahrwasser von eins bis vier Been und eben so viel Kreuzen zurückwünschen. Auch in der Musik gilt der logische Grundsatz: *quod potest fieri per pauca, non debet fieri per multa!* (Was mit leichter Mühe gut darzustellen ist, das suche nicht auf schwierige Weise herauszubringen.) Endlich vergesse man nicht, dass unsere Stimmung seit funfzig Jahren, den Violinspielern zu Gefallen und den Singstimmen zum grössten Schaden, über einen ganzen Ton gestiegen ist! Die alten Stimmgabeln beweisen diess. Weiter können wir nicht, ohne dem ersten und edelsten aller Instrumente, der Menschenstimme, den himmelschreyendsten Abbruch zu thun! Da nun nichts in der Welt stehen bleibt, so hoffe ich, gehn wir wieder zurück, und da wird das gefährlich aussehende Cis dur wieder zum klaren, einfachen C dur herabsinken. Da ich zu Musikern spreche, so traut man mir wohl zu, dass ich den Unterschied kenne, der hervorgeht, ob man ein und dasselbe Tonstück in C moll oder in E moll transponirt. Dass aber die Transposition eines Satzes aus E dur

nach Es dur dem Publicum ganz unbemerkt bleibt, dem Musiker nur hier und da beyfällt und dem Effecte, die Wahrheit gesagt, gar keinen Eintrag thut, davon hat Schreiber dieses kürzlich mit der in Es dur transponirten Bassarie: „In diesen heil'gen Hallen" die eigentlich in E dur geschrieben ist, den auffallendsten Beweis gesehn.

Eben so wenig ist dem Publicum — und für wen componiren wir denn, aufrichtig gesprochen? — mit einer sogenannten Gelehrsamkeit und Gründlichkeit gedient, die manchem trefflichen Tonsetzer die einfachsten, schönsten Melodieen verwerfen und unnatürliche, gezwungene, weil gelehrt klingende, hervorsuchen heisst. Ist die Imitation, die der Componist eben hinschreibt, nicht reines Wort der Inspiration, kostet sie ihm nur zehn Minuten Zeit, um auszurechnen, wie die anderen Stimmen zu stehn kommen werden, so ist zehn gegen Eins zu wetten, dass sie unnatürlich — und folglich nichts nutz ist, mag sie auch Albrechtsberger, Kirnberger, Fuchs u. s. w. sanctionirt haben. Rousseau hat vollkommen recht, dass die Künste des doppelten Contrapunctes bleyernen Sohlen gleichen, die man Spielern der Tanzkunst anlegen würde, damit sie ihre Pas desto brillanter machen mögen, wenn sie die Last abgelegt haben. Wohl denn, so stelle man sie zu den Tanzbretern und allen Uebungsmitteln der Schule. Oder wer gern mit Bleysohlen einher geht, der thue es in seinen vier Wänden, aber er trete nur nicht schwerfällig vor dem Publicum damit herum, und verlange oben ein, dass man das schön und graziös finde! — Summa — würde ein alter Schriftsteller sagen — der Musiker lerne alles, was zu seiner Schule gehört, in derselben aus, erwerbe sich damit die vollständigste Herrschaft über seinen Stoff, aber er gebe uns seine Exercitia, auch die gelungensten, so wenig zum Angehöre, als der Maler ein Bild mit Figuren darstellt, denen die Haut abgezogen ist, um seine anatomischen Kenntnisse zu zeigen. Er wende seine Gelehrsamkeit lieber auf die Aesthetik der Tonkunst, überlege wohl, was überhaupt componirt werden kann und was nicht, gebe dem, was er setzt, einen sich treubleibenden Charakter und vor allen Dingen eine schöne, herzergreifende Melodie. Kann er das, und dabey einen Contrapunct all rovescio, oder einen cascricirenden Canon, oder eine Imitation in Thesi und Arsi zubringen, so thue er es, und freue sich — aber heimlich darüber, denn wenn er es dem Auditorio mittheilt, so würde ein Drittheil nicht wissen, was er damit will, das zweyte würde lächelnd die Achseln zucken, und das letzte Drittheil zwar seinen Bückling machen, aber nun erst die Partitur sehen wollen, um wegzustreichen, was etwa zu galant wäre!

Wenn nun, um endlich zum Schlusse zu kommen, die Italiener — denn es wird ihnen ja doch noch ein Tonkünstler ausser Rossini auferstehn — ihren schönen Melodieen mehr Charakter, ihrer Instrumentalbegleitung mehr Kraft und Correctheit geben; wenn dagegen die Deutschen ihre klare, gediegene Gründlichkeit, ihre treue Charakterisirung beybehielten, dagegen aber mehr auf schöne Melodieen dächten, und den unnützen Krimskrams von barocken Modulationen und halsbrechenden Vorzeichnungen abschüttelten, auch Faust's Höllenzwang oder den doppelten Contrapunct und was dazu gehört, wenigstens in der Oper und im Concertsaale, wegliessen, so wäre doch Hoffnung da zu einer allgemeinen, allen gebildeten Nationen verständlichen und angenehmen Tonsatzweise, die dabey ihr Nationelles nicht nur beybehalten könnte, sondern auch hiernit noch den Forderungen einer vernünftigen Kritik völlig Genüge leisten würde; und was fliessend, melodiös und charakterwahr geschrieben wäre, bekäme dann das überall vollgültige Bezeichnungswort: „schöne Musik" — möchte sie denn nun in Frankreich, Italien oder Deutschland componirt seyn. —

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März (Fortsetzung).

Am 5ten im landständischen Saale: Erstes Concert spirituel, welches uns folgende Genüsse brachte: 1. Beethoven's Symphonie in D dur; musterhaft vorgetragen. 2. Hymnus: „Veni, sancte spiritus," von Schubert, wollte nicht sonderlich ansprechen. 3. Mozart's Pianoforte-Concert, Nr. 16, in C dur, gespielt von Frau von Schmiedel, welche durch die Wahl dieses so lange entbehrten Meisterwerkes ihren geläuterten Geschmack bewährte, und den wärmsten Dank aller wahren Kunstfreunde dafür einerntete. 4. Chorus aus dem neuen Oratorium: *Die letzten Dinge*, von Louis Spohr. Vortrefflich, und ganz geeignet, nach dem Ganzen Sehnsucht

zu erregen. 5. Cherubini's effectvolle Ouverture zur Oper: *Elisa*. 6. Halleluja, vom Kapellmeister Ritter von Seyfried, welches gediegene Kirchenstück in diesem höchst günstigen Locale, sorgfältig eingeübt und reichlich besetzt, eine unbeschreiblich imposante Wirkung hervorbrachte, ja, eben heute mit verdoppeltem Enthusiasmus aufgenommen wurde, als die zahlreichen Freunde und Verehrer des allgemein geschätzten, und wegen seiner langen und schmerzlichen Krankheit bemitleideten Tonsetzers seit Kurzem mit halber Gewissheit die freudige Hoffnung seiner Wiedergenesung nähren dürfen.

Im Theater an der Wien: *Die diebische Elster*. Eine ignote Dem. Kriesnits, angeblich von der Lemberger Bühne, debütirte als Pippo. Gesangfigur, Sprache und Geberden sind das Wiederspiel von dem, was sie seyn sollten. Dem Vio, die Herren Forti und Seipelt gaben ihre Partieen — Ninette, Fernando und Podesta — verdienstlich; das Ganze ging erträglich, bis auf den Diebes-Vogel selbst, der plötzlich ehrlich werden, und auf keinen Fall zum stehlen sich bequemen wollte.

Am 6ten im Kärnthnerthortheater: Vierte Gastvorstellung der Signora Pasta. Auf Cherubini's Ouverture zum *Wasserträger* folgten Violin-Variationen von Taborsky, welche der junge Joseph Khayll recht wacker ausführte, und dann kam, mit einigen Abkürzungen, *Tancredi* an die Reihe. Verschmähten wir es nicht, uns eines Abuses zu bedienen, so müssten wir sagen: „die Pasta übertraf sich heute selbst." Eine, in plastischer, mimischer, declamatorischer und musikalischer Hinsicht alles bisher gekannte überwiegendere Kunstleistung ist und bleibt rein undenkbar; man muss mit eigenen Augen sehen, mit eigenen Ohren hören, um sich auch nur einigermassen einen entfernten Begriff davon machen zu können. Ihre Umgebung, Mad. Ernst als Amenaide ausgenommen, kömmt in keinen Betracht.

Am 7ten im Josephstädter-Theater: *Der Alpenkönig und die Mutter* — nicht Parodie, nicht Seitenstück, noch Folge — romantisches Mährchen mit Gesang und Tanz in zwey Aufzügen; auf den Grund einer Erzählung und einer Posse frey bearbeitet von Carl Meisl, Musik von Kapellmeister Roser. Lässt sich einmal nicht ohne Missvergnügen ansehen. Die Composition enthält mitunter artige Nummern.

Im Kärnthnerthor-Theater: *Der Barbier von Sevilla*. Herr Hauser, vormals Mitglied der Frankfurter Bühne, debütirte beyfällig als Figaro, wiewohl ihm sein beliebter Vorgänger, Hr. August Fischer eine tüchtig harte Nuss aufzuknacken gab.

Am 8ten im Vereins-Saale: Concert des Hrn. von Feigerl, enthaltend: 1. Ouverture aus Weber's *Oberon*, bezüglich der Saiteninstrumente zu schwach besetzt. 2. Violinconcert von Rode, vollkommen befriedigend von Hrn. Feigerl ausgeführt. 3. Cavatine von Raimondi, gesungen von Hrn. Pfeiffer. 4. Adagio und Rondo für das Pianoforte von Moscheles, vorgetragen von Dem. Magoy. 5. Declamation von Dem. Koberwein. 6. Violin-Variationen von Lipinsky, mit vieler Bravour und verdientem Beyfalle gespielt vom Concertgeber.

Im landständischen Saale: Concert des Hrn. Th. Hürt, welcher ein von Kummer eigens für ihn componirtes, ungemein effectes Fagott-Concert, nebst neuen, sehr brillanten Variationen von Weiss mit bekannter Virtuosität vortrug. Nebst dem hörten wir: Eine glänzende Ouverture vom Freyherrn von Lannoy; Pianoforte-Variationen von Pixis, gespielt von Dem. Wimmer, C. M. von Bocklet's anstelliger Schülerin, und eine Arie aus Semiramide, gesungen von Dem. Stock.

Am 9ten und 10ten im Kärnthnerthor-Theater: Fünfte und sechste Gastvorstellung der Sign. Pasta: auf allgemeines Verlangen *Tancredi* wiederholt, und dadurch, wo möglich, der Triumph der Meisterkünstlerin noch höher potenzirt.

Am 11ten ebendaselbst: Siebente Gastvorstellung der Mad. Pasta: *Othello*, wiederholt. Vorher: 1. Ouverture zu Ferdinand Cortez. — 2. Arie von Bonfighi, vorgetragen von Madame Pasta. — 3. Variations brillantes von Carl Czerny, gespielt von Dem. Marie Straussmayer. — 4. Arie aus *Niobe*, wiederholt gesungen von Madame Pasta.

Am 12ten im landständischen Saale: Zweytes Concert spirituel, enthaltend: 1. Symphonie von Schubert. Machte heute eine ungleich bessere Wirkung, als vorlängst im grossen Redouten-Saale, welcher, akustisch betrachtet, für die Musik höchst ungünstig ist. — 2. Requiem von Tomascheck. Das Werk lebt seinen Meister, und wird ohne Zweifel, da es gedruckt ist, baldigst umständlicher, als es nach einmaligem Hören möglich, in diesen Blättern besprochen werden. — Ouverture aus *Coriolan*, von L. van Beethoven. Ein Meisterstück, meisterhaft vorgetragen. Imposant effectuirte die leidenschaftliche Begleitungsfigur des Mittelsatzes von acht unserer vorzüglichsten Violoncellisten, Merk

und Linke an der Spitze, wie mit einem einzigen Bogenstriche ausgeführt. — 4. Finale aus dem Oratorium: *Das Leiden unsers Herrn Jesus Christus*; von Joseph Weigl. Erregte den Wunsch, diese treffliche Composition doch einmal wieder vollständig zu hören.

Am 11ten im Kärnthnerthor-Theater: Achte Gastvorstellung der Signora Pasta, auf Verlangen: *Othello* wiederholt. Dann das Divertissement: *Zephir und Flora*; zum Schlusse: Cherubinis Ouverture zur Medea, und eine grosse von Signora Pasta gesungene und dargestellte Scene mit Chor aus der Oper gleiches Namens, von Simon Mayr, welche, von keiner solchen Gesanges-Heldin ausgeführt, in unseren Tagen kaum mehr toleirt werden würde.

Am 15ten im k. k. grossen Redouten-Saale: Drittes Gesellschafts-Concert der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, das mit der Symphonie aus C moll von Krommer eingeleitet wurde. Am meisten gefiel Arie mit Chor von Pacini, gesungen von Dem. Kierstein; Pianoforte-Concert, componirt und vorgetragen von Herrn Sigmund Thalberg, und Vocal-Chor von Worzischeck.

Am 19ten im Kärnthnerthor-Theater: Neunte Gastvorstellung der Signora Pasta, (die auch am 16ten auf Befehl Sr. Maj. des Kaisers, und am 17ten zum Vortheil öffentlicher Wohlthätigkeitsanstalten gesungen hatte) *Semiramide* (mit einigen Abkürzungen). Unter allen bisher statt gefundenen trefflichen Kunstleistungen entschieden die allervortrefflichste. Darüber herrscht wenigstens nur eine Stimme, und der Geist des Widerspruchs muss rein verstummen. Den Gesammt-Eindruck zu verstärken, war auch die Umgebung ausgezeichnet brav: Dem. Hähnel (Arsace); Herr Hauser, gewandt, als ob er bey der italienischen Oper aufgewachsen wäre (Assur); Hr. Schuster (Idreno); Hr. Friedrich Fischer (Oroe) und Hr. Weinkopf (Ninus Schatten); das herrliche Orchester und die gewaltig durchgreifenden Chormassen waren des erhaltenen, ungezügelten Beyfalls höchst würdig, und bildeten ein Ensemble, das selbst die kühnsten Erwartungen überwog. (Beschluss folgt.)

Mailand. (Fortsetzung der Herbstsaison und der Karnevals-Opern.) (Teatro alla Scala.) Die etwas arg verhunzte *Zelmira* fand natürlicherweise keine gute Aufnahme; mehre Stücke wurden weggelassen, und, Tamburini und Reina etwa ausgenommen, die Rollen schlecht besetzt. Die Corry Paltoni war der ihrigen nicht gewachsen, eine gewisse Julie Robert gab den Ilo erbärmlich, selbst Tamburini wollte wenig anziehen. Reina aber sang seine Cavatina recht brav, und fand auch Beyfall. Dieser, wie man sagt, aus der hier nahe gelegenen Stadt Lugano in der italienischen Schweitz gebürtige Tenorist, von etwas kleiner Statur, besonders für eine so grosse Scene, wie in der Scala, betritt zum erstenmale diese Bühne, und verdient in jeder Hinsicht zu den guten Sängern gerechnet zu werden: Stimme, Vortrag, Action, alles löblich; manchmal jedoch etwas edolcinato (allzu süsse); er erinnert übrigens an Tacchinardi in Betreff des Gesanges und der kleinen Statur. Den 14ten Febr. gab man die neue Oper *La Straniera* (die Fremde), nach einem (phantastischen) Romane von Durlaincourt vom Dichter Romani bearbeitet, mit Musik von Hrn. Bellini, und machte — strictissimo significatu — einen unerhörten furore und fanatismo, wie man sich auf gut italienisch-theatralisch auszudrücken pflegt: der Maestro fast in den meisten Stücken lärmend applaudirt, wurde allein und mit den Sängern nach beyden Acten in den ersten zwey Vorstellungen jeden Abend — sirbenmal auf die Scene gerufen. Das schönste bey der Sache ist, Hrn. Bellini's Pirata (S. diese Blätter vom J. 1827 Seite 871) wird fast allgemein der Straniera vorgezogen! Das allerschönste aber ist, dass diese neue Oper, die dritte des Componisten, keine Cavatinen, fast gar keine Cabaletten, keine Finalen, keine neumodische Ohren kitzelnde Gesänge und, proh dolor! keine Bande aufzuweisen hat, und doch kann sich selbst Rossini keines solchen stürmenden Beyfalls rühmen. Die Jugend des Herrn Bellini, sein einnehmendes Aeussere, sein hiesiger langer Aufenthalt, seine Bekanntschaft besonders mit der lieben Jugend; die herrlichen Situationen des Buchs der Oper, die Künstlergesellschaft Lalande, Tamburini, Reina, Unger, deren erste zwey himmlisch schön sangen, und die Lalande, welche man (pfiffig genug!) auch den ersten Act endigen liess, ihren Culminationspunct als Sängerin und Actrice gerade in der letzten Scene des zweyten Actes, man möchte sagen, überliefern hat: alle diese Umstände und die gute Laune des Publicums trugen unstreitig das ihrige zu jener Aufnahme bey, die dem Maestro besonders als Italiener darum zu gönnen ist, weil er der erste den edlen Muth

besitzt, die heutige verwahrloste Oper wieder auf rechte Wege zurückzuführen, und nach und nach allen dermaligen musikalischen Schlendrian auszurotten; was ihm, besässe er nur auch viel Originalität, gewiss recht bald gelingen möchte. Aus dem Berichte über den Pirata (a. a. O.) wissen die Leser übrigens, dass sich dieser Componist ganz nach der deutschen Schule bildet. Seither ist er in ihr, wahrscheinlich durch fleissiges Studium, bedeutend vorwärts geschritten, denn seine neue Oper trägt grösstentheils ihre Physionomie. Schöne Melodieen (doch im ersten Acte etwas zu viel in der Molltonart — fast monoton — der Meister ist Sizilianer) wechseln mit declamatorischen Gesängen, Text und Situation, Charakter der Personen sind mehr berücksichtigt, Harmonie und Instrumentation reicher und besser als im Pirata, mitunter wirklich teutonisch, dabey zuweilen schöne Fortführung des Hauptgedankens, meist absichtliche Vermeidung der leidigen modernen Formen, geben der *Straniera*, den heutigen Opern gegenüber gehalten, wirklich etwas Fremdartiges. Im Ganzen sind Hrn. Bellini zwey Chöre, ein Tempo in einem Terzett, ein anderes Tempo (das beste Stück in der Oper) in einem Quartette, die Arie des Tamburini, die beyden Schlussarien (wenn man sie so nennen darf) der Lalande, vorzüglich gelungen. Leider ist eine Hauptscene im zweyten Acte, bey Gelegenheit, als die Fremde die beyden Verlobten in den Tempel führt, woselbst (wie es auch im Texte ausdrücklich heisst) man eine religiöse Musik, darauf einen Hochzeitschor hört, worin die Fremde (ausserhalb des Tempels) öfters recitativmässig einfällt, ganz vernachlässigt. Diese Scene hat einige Aehnlichkeit mit einer andern in Winter's *Mahomet*. Aber der teutsche Meister wusste jene Grauen erregende Situation durch einen sehr schönen, ächt religiösen Gesang und originelle, einfache Instrumental-Begleitung (Violoncell, Horn, Harfe, Contrabass) noch gräulicher zu machen; hier aber ist das Ganze ziemlich mager und trivial ausgefallen. Der Anfangschor in der Introduction (die Oper hat keine Ouverture) hätte ebenfalls besser seyn können. Was nun die Sänger betrifft, so steht die Lalande in dieser Rolle einzig da auf Erden, alle anderen Sänger würden bey einer solchen Höhe (der Gesang ist wirklich dann und wann etwas zu hoch geschrieben) scheitern; aber bey der Lalande ist das höchste und anhaltendste Angstgeschrey rein: kurz, in dieser Oper zeigt sie sich auch gross im dramatischen Gesange, und die entstandene Partey der Pasta steht verblüfft da. — Höchst lieblich singt Tamburini, besonders seine Arie im zweyten Acte, und gründet nun in der *Straniera* seinen Ruhm auch als Seriosänger. Reina und die Unger tragen als wahre Künstler das Ihrige zum Gelingen des Ganzen bey; letztere hat jedoch, ausser einem Duette und dem Quartette, wenig Antheil, und die obligate Triolenbegleitung der Flöte in ihrer Arie ist etwas gefährlich. Betrachtet man übrigens, dass Hrn. Bellini's *Pirata* anderwärts, wie z. B. in Wien, Rom, und wahrscheinlich auch in Palermo, kein Glück gemacht, dass seine Musik ohne tüchtige Sänger schwerlich gelingen kann, so ist ihm von Herzen eine überreichliche Dosis schöner und neuer Gedanken zu wünschen, damit er sein löbliches Ziel erreichen möge. — Der aus diesen Blättern längst bekannte unmusikalische Expect, Luigi Prividali, schreibt seit vorigem Monate hier in Mailand ein eigenes Journal mit dem bescheidenen Titel: „Censore universale de' Teatri." In seinem Beginnen haderte er schon mit allen Zeitungen. In der 10ten Nummer (4ten Februar) wird in einem langen Artikel gegen die „Revue musicale" losgezogen, und nicht allein mehre ihrer Berichte (darunter einige aus dem mailänder Journal I Teatri abcopirte) als falsch erklärt, sondern auch eine lange Liste von italienischen Sprachfehlern angezeigt. In der 12ten Nummer (11ten Febr.) geht's über einen in der Münchner musikalischen Zeitung enthaltenen Bericht aus Italien her. Die durch die Leipz. musikalische Zeitung zuerst kund gemachte, und durch die mailänder Zeitung nach vielen darüber entstandenen Schreibereyen unwiderleglich documentirte Aufnahme eines ganzen Mayr'schen Marsches in *Assedio di Corinto* (S. meinen vorigen Bericht S. 699) erklärt er ganz anders, und meint, Rossini, der Unangreifbare (l' inattaccabile), habe bloss 27 Tacte dieses Marsches n a c h g e a h m t! Als er vernahm, dass man in eben diese Oper in Venedig (S. weiter unten) zwey Pacini'sche Stücke eingelegt hat, verglich er Herrn Pacini (gerade in Mailand anwesend) zu Rossini wie eine schöne Rübe zu einem Brillant von 100 Gran. Bellini wird vorgeworfen, er sey in seiner *Straniera* ein Nachbeter der ultramontanen Musik, dabey ermahnt, er solle sich Rossini zum Muster nehmen. Dieser Mann lässt das im Italienischen meist entbehrliche pronomen personale *io* (ich) fast immer hören;

Schade, dass er es nicht, wie die Engländer ihr *J*, mit einem grossen Buchstaben schreiben kann. — Die Pasta, dermalen in Wien, wird dieses Frühjahr auf dem Teatro Carcano in einigen Opern von Rossini, Carafa, Mayr und Zingarelli singen. Hauptentrepreneurs sind der hiesige Banquier Marietti, der jüngere Graf Gritti aus Venedig; Herr Pasta und andere haben überdiess mehr oder weniger Antheil an der Impresa.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Musikalisches Magazin. Gesammelt und herausgegeben von mehren Freunden der Tonkunst. Erstes Heft. Hamburg, in Commission in der Herold'schen Buchh. 1829. (8) 8. 40.

Von dieser neuen musik. Zeitschrift sollen unbestimmt (d. i. in nicht bestimmter Zeit) jährlich 4 bis 6 Hefte, jedes von wenigstens zwey Bogen erscheinen. Sie sollen grössere Abhandlungen über Musik, Theorie der Tonkunst, Biographieen berühmter Tonkünstler, musikalische Lesefrüchte, Bekanntmachung der neuesten (?) Erzeugnisse der Tonkunst, namentlich aller öffentlichen musikalischen Leistungen in Hamburg u. s. w. enthalten. Die Musikbeylage wird entweder neue, oder seltene ältere Compositionen der anerkannt grössten Meister liefern. Ist das nicht ein wenig viel und Vielerley für ein Werkchen, was im glücklichen Falle jährlich 12 bis 14 Bogen ausmachen wird? Doch, wir wollen sehen, was uns das Probeheft liefert. Den Anfang machen einige Worte über das Concertwesen, besonders in grossen Städten. Von Marx. Es wird darin den in ihren Hoffnungen meist getäuschten Concertgebern, was auch bereits an anderen Orten vom Hrn. Verf. in Erwähnung gebracht wurde, ausführlicher vorgehalten, dass sie nicht allein, noch stets auf blosse Fingerfertigkeiten und Seiltänzerkünste, sondern vor Allem auf gute, geist- und geschmackvolle Musikwerke sehen sollen u. s. w. Darauf ist von Entstehung der Hamburger Oper 1678 — 1728, das Opern-Repertoir und ein ehemaliger Opern-Contract aus Mattheson's musikalischem Patrioten abgedruckt worden. Da die Unternehmung vorzüglich für Hamburg und dessen Umgebung bestimmt scheint, und da überdiess nicht alle Leser, oder vielmehr nur wenige das Buch zur Hand haben können: so ist der Abdruck dieses Stückes nicht bloss entschuldigt, sondern wohlgewählt und löblich. Wenn man das nur auch von den beyden folgenden Abschnitten sagen könnte, nämlich von dem kleinen Anfange der Theorie der Tonkunst und der Biographieen berühmter Componisten und Virtuosen. Diese beyden Nummern hätten offenbar auf eine ausgezeichnetere Art gegeben werden, oder ganz wegbleiben sollen. Denn wenn auch die Theorie, die ihre Artikel nach dem Alphabete nimmt, nicht geradehin den Worten nach aus Koch's bekanntem Lexicon abgeschrieben worden ist: so enthält sie doch in den beyden Artikeln *A* und *Accent* nicht das Geringste, was die Sache genauer erörterte, als es in dem eben angeführten, Jedem zugänglichen Werke bereits zu lesen ist; Koch enthält sogar noch manches Wissenswerthe, was hier als überflüssig weggelassen wurde. Wozu nun solche Aushebungen aus bekannten, Allen zugänglichen Werken? Nach unserm Dafürhalten sind sie nur in einem grössern lexicalischen Werke zu entschuldigen, wo einmal der Artikel der Reihefolge wegen gegeben werden muss, wenn auch Niemand sich in der Eile findet, der Genaueres zu leisten im Stande wäre, oder eben Lust dafür bezeigte. Mit den Biographieen steht aber die Sache noch viel schlimmer. Man hat mit Guido von Arezzo angefangen, hat des ehrlichen Gerber altes Lexicon der Tonkünstler (Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel 1790-92 2 Thle.) hergenommen und hat den Artikel Wort für Wort (einige Weglassungen abgerechnet) geradehin abgeschrieben und zwar so buchstäblich, dass man sogar die in Gerber's Buche falsch construirte Präposition unweit mit dem dritten Falle (Dativ) ungeändert hat stehen lassen. Hätte man nur wenigstens desselben Verf. neues Lexicon (bey Peters allhier 1812-14) mit jenem verglichen: so hätte man doch wenigstens Einiges ergänzt gehabt. Auch würde man die in einer Note angeführte Behauptung Forkels, Guido sey Mönch im Kloster zu Pomposa gewesen, mit Gerber's und Anderer Nachricht, die ihn Mönch zu Avellana nennt, haben vereinigen können: Guido lebte nämlich nur eine Zeit lang im Kloster zu Pomposa. Gerber's Schriftenverzeichniss Guido's hat man weggelassen: dagegen ist ihm nacherzählt worden, G. sey Erfinder des Monochords. Wer aber schon Gedrucktes wieder neu drucken lassen will, der ist doch wenigstens ge-

halten, die Bücher anzugeben, aus welchen er es genommen hat, wenn er nicht ein Plagiarius heissen will, und das kann man doch wohl nicht wollen. Gewiss werden also die Herren Herausgeber künftig nicht nur vorsichtiger in Solcherley seyn, sondern auch Eigenes hinzuzuthun sich für verpflichtet halten, woraus der Fleiss vergleichender Untersuchung sichtbar wird. — Das musikalische Allerley enthält diessmal drey kleine Gedichte und ein hübsches Anekdötchen. Von den kleinen Gedichtchen mag eins hier stehen:

Die Opernschöpfungen Mozart's.

Vorherrscht hier der Gesang? Das Orchester? Dir, ewiger Mozart,
Ist, o allgrosse Natur! alles ein inniger All.

Darauf folgt eine kurze Uebersicht der musikalischen Leistungen in Berlin und Hamburg vom Jan. bis April 1828.

Den Schluss macht ein Vater Unser in vier Strophen gebracht, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen von Cario, dessen Satz noch nicht rein ist; die Stimmenlagen sind auch nicht für lauter Männer, sondern für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die äussere Ausstattung ist übrigens sehr anständig, und der Preiss jedes Heftes 1 Mark Courant.

Drey Fantasieen für das Pianoforte componirt — — von J. H. Closing. Op. 19. Leipzig, im Bureau de Musique von Peters. Jedes Heft 12 Gr.

Nr. 1. Der nun auch entschlafene, höchst achtbare Componist hinterlässt uns hier ein sehr gut gearbeitetes, wohl erfundenes, mit zwey Hauptmelodieen in geschickten Verwebungen durchgeführtes, stets den eigentlichen Charakter der Phantasie festhaltendes Werk, das dem Spieler in Hinsicht auf Passagen und Fingerfertigkeit durchaus keine Schwierigkeit bietet, wohl aber einen im Vortrage Erfahrenen, oder vielmehr ein Gemüth verlangt, das das Gegebene wohl aufzufassen und darzustellen vermag. Ein solcher wird aber auch daraus Vergnügen schöpfen und Anderen damit Freude machen.

Nr. 2. In Erfindung und Haltung etwas zusammen gesetzter, als Nr. 1, in gleich lobenswerther Durchführung, verlangt etwas mehr Fingerfertigkeit, bestimmten und geschmackvoll feurigen Vortrag, soll sie wirken, was der ihr inwohnende Geist gebietet.

Nr. 3. Die letzte Phantasie hat ein ernsteres, fast etwas düsteres, doch durch innere Freundlichkeit gemildertes Wesen, und ist für guten Vortrag nicht allein die schwierigste, sondern auch wohl um jener Eigenheit willen diejenige, die die Mehrzahl am wenigsten, die dafür Empfänglichen aber desto mehr ansprechen wird. Alle drey machen in ihrer abgeschlossenen Verschiedenheit und gehaltener Behandlung dem für die Kunst zu früh Heimgegangenen alle Ehre.

Rondoletto pour le Pianoforte par J. Chr. Otto. Oeuvr. 9. Dresde, chez Guill. Paul. (Preiss 8 Gr.)

Ref. weiss von Hrn. O. nichts, als dass er dies Rondoletto componirt hat; aber auch aus diesem allein gehet hervor: Hr. O. ist ein Mann von Kopf und ein Musiker, dem es gar nicht darum zu thun, auf der viel betretenen, allen zugänglichen Heerstrasse mit hin zu wackeln. Was er in diesem artigen Stücke sagt, gehört ihm zu, und ist interessant: die Art, wie er es ausdrückt, hat auch ihr Eigenes. Uebrigens ist sie heiter, zierlich, angenehm-launig. So will nun auch das Stück vorgetragen seyn; und wird es das, so gefällt es gewiss überall. Mechanische Schwierigkeiten für den Spieler enthält es gar nicht. Geht Hr. O. auf diesem Wege fort, so wird er viele Freunde und vielleicht noch mehr Freundinnen finden.

Die neuen Maryasse.

Im Wettstreit mit dem Gott der Tonkunst überwunden,
Ward Maryas lebendig einst geschunden.
Mit unerhörter Grausamkeit.
Wie glücklich sind die neuen Maryasse,
Dass kein Apoll zu dieser Zeit
Mehr Lust, der in einem Streit
Mit ihrem Unsinn sich befasse!
Sonst hätte mancher, den jetzt Laut
Ein neuer Midas preis't mit lang gespitzten Ohren,
Gewiss die wohlgeborne Haut
Gleich jenem Maryas verloren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten May. **No. 19.** 1829.

Recensionen.

Mendelssohniana. Sechs mehrstimmige Gesänge, in Musik gesetzt von C. Fasch. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Endlich bekömmt man von dem hochverdienten, ehrwürdigen Fasch auch ausser Berlin, oder vielmehr, ausser der Singakademie in Berlin, Etwas zu sehen und zu hören! Sind fast volle dreyssig Jahre nach dem Tode eines Autors auch an sich keine gar lange Zeit: so sind sie es doch in einer Kunst oder Wissenschaft, die eben, wie jetzt die Musik, in der Periode ihrer grössten Bewegung, und durch diese ihrer schnellsten Veränderung sind. Ueberdiess hatte der gute Fasch sogar ein kleines Capital hinterlassen und ausdrücklich dazu bestimmt, dass wenigstens seine sechszehnstimmige Messe gestochen und herausgegeben würde; sein vertrauter Freund und Nachfolger in der Direction der Singakademie, überhaupt im Besitze seines musikalischen Nachlasses, Hr. Prof. Zelter, war damit von ihm beauftragt, hatte den Auftrag übernommen, erklärte schon im Jahre 1801 öffentlich sich nicht nur hierzu verpflichtet und damit so beschäftigt, dass der Stich schon begonnen habe, sondern dass er auch die anderen Werke Fasch's, die dieser nicht, wie sehr viele, selbst vernichtet habe, werde folgen lassen; was aber Alles bis heute noch nicht geschehen, und, so viel uns bekannt, darüber auch weiter gar nichts Bestimmtes verlautbart ist; so dass wir wohl uns erlauben dürfen, diesen geehrten Mann bey jetzt gebotener Gelegenheit an alles diess zu erinnern. Zwar zweifeln wir nicht, dass er zu seiner bisherigen Zurückhaltung seine Ursachen gehabt habe; auch nicht, dass diese Ursachen gute seyn mögen: aber unter jenen Umständen sollte man sie doch auch erfahren; und wenn für die Herausgabe und gerechte Aufnahme eben solcher Werke die letzt verflossene Zeit zu ungünstig sollte befunden worden seyn, so ist doch die jetzige offenbar weit günstiger, und in ihren vielen Vereinen zur Ausführung des höhern, kunstvollern Gesanges auch weit mehr befähiget, sie anständig zu Gehör zu bringen, weit mehr vorbereitet, sie zu verstehen und nach Würden aufzunehmen. Vielleicht wird er diess, wenigstens was jene Messe anlangt, nicht zugestehen wollen: aber wann soll, und wann kann denn eine Zeit kommen, wo eben solch ein Werk von Vielen — ganz verstanden, gewürdigt und genossen wurde? Niemals! So wie auch niemals eine Zeit kommen kann, wo jenes mit Dante's Divina Commedia, mit Michel-Angelo's jüngstem Gerichte u. s. w. geschehen kann. Das liegt in der Sache, nicht in der Zeit. Man bedenke doch nur, dass das genannte erstaunliche Werk, Faschen's eigener Erklärung zu Folge, nach dem Grundsatze ausgearbeitet ist: So wie im eigentlich vierstimmigen Satze jede Stimme ihren eigenen Weg selbstständig geht, aber alle vier zusammen eine auf's engste verbundene Einheit ausmachen: so geht hier jedes der vier vierstimmigen Chöre, ohne diess Eine ihrer Stimmen an ihrer Realität verlöre, seinen eigenen Weg selbstständig, aber alle vier zusammen machen eine auf's engste verbundene Einheit aus! das bedenke man doch nur, und dass das Werk nach diesem Grundsatze bis in das Kleinste ausgebildet und vollendet worden ist! Wie könnte so Etwas jemals zu einer Art von Popularität, ja, wie könnte es, ausser bey Wenigen, zu einem eigentlichen Musikgenusse gelangen? Das wusste wohl auch Niemand besser, als Fasch selbst; und darum machte er jenes Gestift. Benevoli hatte vor anderthalb hundert Jahren eine Messe in derselben Art, aber schwach und sonst unvollkommen ausgeführt: die Italiener waren noch damals stolz darauf.

Er wollte zeigen: es lebt ein Deutscher, der dasselbe, aber stärker und weit vollkommener ausführen kann; das soll man erfahren und vor Augen gelegt bekommen: vielleicht, dass man auch dereinst nach anderthalb hundert Jahren sich etwas darauf zu Gute thut! Und so gilt, nach diesen Vorkehrungen des Autors, diesen Zusagen des Herausgebers, und dieser Beschaffenheit des Werkes, eigentlich gar keine Berufung auf mehr oder minder günstige Zeit. Aber dass unsere Zeit für die vorzüglichsten anderen Kirchenwerke Faschen's, und unter diesen vielleicht vor allen für sein köstliches Miserere, weit fähiger, als die nun vergangene sey, und zwar fähiger der Einsicht, Empfindung, Neigung und Geschicklichkeit für die Ausführung nach: davon wünschten wir Hrn. Prof. Zelter überzeugen zu können, sollte er's nicht schon seyn; und damit ihn zu bewegen, dass er nun sein, uns und nicht Wenigen so werthes Versprechen in Erfüllung brächte; zumal da er auch schon kürzlich seinen siebenzigsten Geburtstag gefeyert hat. Er aber — das sind wir gewiss — wird diese unsere gelegentliche Anrede nicht als Zudringlichkeit, noch sonst falsch erklären. —

Was wir nun im oben angeführten Werkchen bekommen, und was nicht vom Hrn. Zelter herrührt, führt den Titel: *Mendelssohniana*, weil die Texte aus Mendelssohn's Uebersetzung der Psalmen genommen sind. Die sechs, unter sich meist sehr verschiedenen Gesänge sind gewissermaassen Gelegenheitsstücke. Fasch nämlich gab in einem sehr angesehenen Hause der Tochter, die eine treffliche Stimme, und Sinn und Liebe für einfach-edle Gesangskunst besass, Unterricht. (Im Jahre 1789.) Einige Freunde und Freundinnen des Hauses fanden sich gern bey diesen Stunden ein, und nahmen gelegentlich selbst Antheil. Das gefiel: der kleine Kreis mehrte sich und der Antheil gleichfalls. Nun schrieb F. für denselben, seine Fähigkeiten und Neigungen, und mitunter auch für die besonderen Fähigkeiten und Neigungen einzelner vorzüglicher Mitglieder, kleine mehrstimmige Stücke, die damals noch etwas ziemlich Seltenes, und noch seltener eben diesem Kreise gänzlich angemessen waren. Zu diesen Gesängen, deren F. sehr viele verfasste, ohne sie jemals zu sammeln, viel weniger sie drucken zu lassen, gehören nun die vorliegenden. Dass seine Arbeit, dass das ganze Unternehmen sehr gefiel; dass die Zahl der Theilnehmenden von Zeit zu Zeit sich mehrete; dass nun die Gesellschaft eine bestimmtere Organisation, ein passenderes, grösseres Locale u. s. w. erhielt, und so sich aus ihr, unter des geistvollen, höchst fleissigen und höchst uneigennützigen Meisters Fürsorge, nach und nach wie von selbst die herrliche, später und noch jetzt berühmte Singakademie bildete: das weiter zu erzählen gehört nicht hierher. Jenes aber musste erwähnt werden, damit man nicht irrige Erwartungen zu dem Werkchen mitbrächte und ihm, so wie dem verdienten Meister, im Urtheile nicht Unrecht thäte. Wir bezeichnen nun noch die einzelnen Stücke in der Reihe, wie sie hier aufgestellt sind, etwas näher.

Die erste Nummer: „Ich will dich, Ewiger, erheben u. s. w.“ und die 2te: „Die ihr ihn liebet, lobsinget dem Herrn u. s. w.“ sind Chöre mit wechselnden kurzen Solos, ohne Begleitung, in der Anlage und Schreibart kleiner Motetten, wie sie in der oben angegebenen Zeit noch sehr beliebt waren, zu einer jeden beliebt seyn sollten, und wie deren Homilius, Rolle u. A. nicht wenige, meist treffliche geliefert haben. Befremden wird es vielleicht Manche, hier zu sehen, dass eben Fasch, der aller contrapunktischen Formen und Künste so mächtig, wie irgend Einer war, auch so einfach, leicht hinfliessend, für Verständniss und Ausführung so bequem schrieb; und belehren kann es jetzt nicht Wenige, erfreuen Alle, wie er, bey dieser Einfachheit, Leichtigkeit, Bequemlichkeit, durch obligate Behandlung und wechselnde Verschlingung der Stimmen überall Leben und Bewegung herbeyzuschaffen verstand. Dass in Nr. 2 der Sopran in (für solch einen Chor) ziemlich hoher Stimmlage gehalten worden ist, mag seinen Grund in der Beschaffenheit seiner damaligen Sängerinnen gehabt haben. Auffallendes in irgend einer Hinsicht enthalten diese zwey Nummern nicht. Dagegen hebt sich Nr. 3 sehr hervor, und zeigt manch Eigenthümliches schon im Entwurfe und in der Anordnung, wahre Meisterschaft aber in der Ausführung; und da es überdiess an einem innigen, dem Texte höchst angemessenen Ausdrucke nicht fehlt: so macht dieser Gesang, gut vorgetragen, eine ausgezeichnete Wirkung auf Kenner und Nichtkenner. Es ist der Psalm: „Ach Herr, verzeihe meine Missethat u. s. w.“ Diese und die damit unmittelbar zusammenhängenden Worte werden von Einer Tenorstimme (concertirend nannte man diese Art damals) mit Begleitung des Pianoforte gesungen. Der wahr-

haft flehentlichen Cantilena ist nun, wie die Worte Gelegenheit gaben, der Chor stark und ermuthigend: „Er ist unendlich gross u. s. w.“ in aller Fülle entgegengesetzt, so dass seine vier Stimmen sich selbst bald da, bald dort verdoppeln. So unterbrechen beyde Theile einander durchgehends, ohne dass einer den andern störte, oder einer dem andern bloss als Anhängsel, als Schmuck, diente, wie man dergleichen jetzt nicht selten zu schreiben pflegt; vielmehr so, dass jeder das Seinige durchführt, jeder in Gegenrede von dem andern, woraus die Einheit sich von selbst zu bilden hat; bis am Schlusse Alles zusammen tritt in: „Unendlich gross! Unendlich gross!“ — Nr. 4 ist ein kleines Duett für einen Sopran und einen Alt, mit Begleitung des Pianoforte: „Ich flehete zu dir, Herr, mein Gott, und du machtest mich wieder gesund u. s. w.“ Hier ist gar nichts Auffallendes: aber Alles in der einfachen, sanften Rührung ausgesprochen, wie sie dem eben Genesenen natürlich ist. Nr. 5: „Gütig ist der Ewige u. s. w.“ für die vier Solo- und vier Chorstimmen ohne Begleitung, nähert sich den beyden ersten Nummern in der Gattung, scheint uns aber schwächer in der Erfindung und Wirkung. Nr. 6 ist ein kurzer, sehr einfacher, vierstimmiger Gesang ohne Begleitung über die Worte: „Seelig sind die Todten, die in dem Herrn sterben u. s. w.“ Die hier angeführten Worte bilden die erste und (mit erweiterter Wiederholung) dritte Periode, und sind beyde Male edel ausgesprochen. Die zweyte Periode: „Sie ruhen von ihrer Arbeit“ hat gleichfalls eine gute, den Worten angemessene Musik: doch finden wir sie, und besonders den Bass, von vorn herein zu gewöhnlich.

Die kleine Sammlung ist in Stimmen — die soli und die ripieni besonders — gut gestochen. Einer besondern Empfehlung an Singvereine, grössere oder kleinere, wird sie nicht bedürfen.

Ueber das Oratorium „Jephta“ von G. F. Händel, nach der von Mosel'schen Bearbeitung, und dessen erste Aufführung in Berlin.

Diess ernst gewichtige, tief gedachte und empfundene Oratorium ist eine der späteren Arbeiten des fruchtbaren Tondichters Händel; von ihm 1751 in seinen letzten Lebensjahren (bereits erblindet) noch mit jugendlicher Frische des Geistes und der weisen Erfahrung des gereiften Alters erfunden und ausgeführt. Ist das englische Gedicht gleich weniger gelungen in der Anordnung und dem Wechsel der Gesangstücke, als die meisten Oratorien desselben Meisters, so hat Händel doch durch die Kraft seiner Töne vorzüglich die reichhaltigen Chöre belebt, und theilweise auch in den Arien und Recitativen eine Originalität und Wahrheit des Ausdrucks bekundet, die in solchem Grade im Style geistlicher Musik nur diesem Componisten eigen ist. Um das treffliche Werk der jetzigen Zeit näher zu bringen, hat Hr. von Mosel mit der, bey der Bearbeitung von Samson bereits bewährten Umsicht und Discretion, nicht nur eine deutsche Uebersetzung des englischen Textes der Musik untergelegt, sondern auch die Instrumentirung theilweise verstärkt und bereichert, ohne die Intentionen der Original-Composition zu stören. Die Aufführung des in Wien früher bereits mit allgemeiner Theilnahme aufgenommenen Oratoriums Jephta erfolgte in Berlin, durch die dankeswerthe Veranstaltung der, für den edel einfachen Gesang vorzugsweise geeigneten königlichen Sängerin, Mad Milder, unter thätiger Leitung des Herrn Prof. Zelter und seines Gehülfen, Musikdirektors Rungenhagen, wie durch die theilnehmende Mitwirkung der Singakademie, mehrer Tonkünstler und Dilettanten zum erstenmale am 2ten April d. J. im wohlklingenden Saale der Singakademie, besonders von Seiten des Gesanges ganz gelungen und wirksam, wiewohl im Ganzen durch die Schuld der Dichtung nicht so lebhaft ansprechend, als *der Messias*, *das Alexanderfest* und *Samson*. Eine kurze Analyse wird die Uebersicht vieler Schönheiten der Composition erleichtern und uns zu einigen Bemerkungen über dieselbe veranlassen.

Das Oratorium ist in drey Abschnitte getheilt. Die erste Abtheilung beginnt mit einer Instrumental-Introduction, deren Bezeichnung: „Ouverture“ wohl der neuern Zeit angehört, und uns zu theatralisch dünkt. Ein ernstes Lento in G moll beginnt pathetisch und führt zu einem einfach imitirten Allegro $\frac{3}{4}$ Satze, das zu dem erhabenen Lento-Schlusse zurück kehrt, der unmittelbar in den achtstimmigen Anfangs-Chor: „Du Herr der Ewigkeit“ im $\frac{4}{4}$ Tacte Grave, G moll, mit grosser Wirkung, übergeht. Hier waltet reale Fülle der Harmonie, die durch blosse Verdoppelungen der Stimmen nie erreicht werden kann. Wie Händel

Ausdruck für die Empfindung der *ganzen Natur*, wie wir sie in der ästhetischen Idee auffassen, wie sie vor unsrer Phantasie auftritt, selbst handelnd, als ein hohes gewaltiges Wesen, das aber von einem noch höhern und noch gewaltigern (hier von Medeens Allmacht) beunruhigt, getrieben, und in Affekt gesetzt wird; das in diesem Treiben und Wogen und Widerstreben die Menschheit (und folglich die handelnden Personen des Drama gleichfalls) mitfortreifst, und ebendeswegen von jedem Menschen (also auch von den Personen der Zuschauer) erkannt, oder empfunden wird. So wird dann ein solches Finale eine *Naturscene*, ein einziges ungeheures Gemählde, freylich mit einzelnen verschiedenartigen Gruppen, die aber alle auf Verbindung zur Einheit berechnet sind und in Summa wirklich Eins bilden; ein laut und frey ausströmender Gesang der ästhetisch dargestellten Natur, wobey der Mensch seinen Gesang *mit*tönen läfst, und mittönen lassen *mufs*, aber nur als selbst ein Theil der Natur. Das kömt ihr nun gar nicht anders machen, als wenn ihr hier die gewöhnliche Ordnung der Dinge umkehrt, so, dafs die Musik in die Gesammtheit der Instrumente übertritt, und diese die einzelnen Parthien des abgebrochenen Gesanges unter sich aufnehmen, wie einen untergeordneten Theil des Ganzen; dafs die freye Ideenreihe der reinen Musik, als das Ganze, über den Gesang, als untergeordneten Theil, dominiren und frey und übermächtig ihn mit sich fortreissen mufs.

Nun — dann habt ihr ja die spöttisch sogenannte Sinfonie mit Gesang. Dahinaus trieb ja der Genius den unsterblichen Mozart und treibt den kolossalischen Cherubini! Jenen mehr, als grofse Natur, wie etwa Shakespeare; diesen mehr, (nach den Werken zu urtheilen, die *ich* von ihm kenne) als tiefsinnigen Genius, wie etwa Klopstock. Steht davon nichts in euren Theorien, so unterschreibt nicht etwa die meinige — Niemand kann von solchem Wunsch weiter entfernt seyn, als ich: aber — prüfet die Sache genauer, und vor allem, lafst den Genius seine Bahn frey fortgehen; nehmt die Schätze an, die er für euch zu Tage fördert — wenn ihr nicht wollt, mit Dank, wenigstens ohne Hohn; und schämt euch nicht zu gestehen, was ihr fühlet, wozu er euch hinreifst, wofür euer Herz spricht, wenn es auch alle Theorien der Welt glatt und gar umwürfe. Die Theorien gaben euch Menschen: das Herz gab euch Gott! Das System kann irren: das Gefühl nicht!

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Briefe über den Musikzustand von Rufsland und besonders von Moskow.

Zweyter Brief.

In meinem ersten Schreiben habe ich schon gesagt, dafs die russische Nation viel Anlage zur Musik hat. Dies zeigt sich auch daraus, dafs die Russen es ihren Musiklehrern beym Unterricht sehr leicht machen, ihnen so viel Geschmack und musikalische Kenntnisse mitzutheilen, als diese selbst aus dem Auslande nach Rufsland mitgebracht haben. Die Wahrheit zu gestehn, so fehlt es uns auch nicht in Moskow an sehr guten Musikmeistern für alle Instrumente. Wenn diese alle sich vereinigen sollten, um etwas Grofses zu geben, so würden wir ein eben so reich, und vielleicht auch eben so gut besetztes Orchester zu hören bekommen, als je eins in Westmünster gewesen ist. Doch auf so ein musikalisches Fest müssen wir wohl Verzicht thun, (an der Aufführung von Haydns *Schöpfung* nahmen nur 10 Ausländer Antheil) und das aus zwey Ursachen: erstlich, weil unsere Herren Violinisten lauter Direkteurs und Primo-Spieler sind, so finden sich selten genug demüthige Herzen zur armen Violino Secondo; und zweytens liebt das hiesige Publikum, bey aller Liebhaberey für Musik, grofse Oratorien zu hören — der Recitative wegen, sagt man, die selbst in grofsen Opern, wo sie doch mit Handlung verbunden sind, nicht zu gefallen scheinen. Ueberhaupt ziehen die Herrschaften ihre häuslichen Violinquartetten allen grofsen öffentlichen

zu moduliren weiss, zeigt z. B. das ergreifende As dur auf „Schrecken deines Zorns“ und die unerwartete Folge von B dur unmittelbar darauf. Ein zweyter glänzend majestätischer Doppel-Chor in D dur „Allmächt'ger Gott, des Weltalls Herr!“ entwickelt aus dem einfachen Thema:

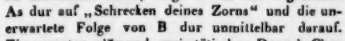

und den Zwischensätzen, bewundernswerthen Reichthum der Erfindung, klare Ordnung der Motive und ist voll lebendigen Ausdruckes. Vortrefflich und höchst wahr schildern die in kurzen Nachahmungen sich drängenden Singstimmen die schnelle Vertilgung „der Feinde Schaaren,“ wie die anwachsende Harmonie das „Zürnen, wenn es furchtbar glüht.“ Zuletzt krönt diesen grossartigen Chor ein fugirter Satz auf das Thema:

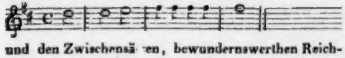

mit Kunst und Leben durchgeführt, auch durch die figurirte Begleitung reich geschmückt. Eine Bassarie im ältern Style wird durch das kräftige unisono der Saiten-Instrumente gehoben. Nun aber tritt der Klage-Gesang Sella's um den, zur blutigen Schlacht als Heerführer eilenden Gatten Jephta höchst bedeutsam hervor, und erfüllt das Gemüth mit sanfter Rührung. Eine Solo-Flöte und zwey Violen schmiegen sich der leise klagenden Singstimme elegisch an. Mad. Milder sang diese gefühlvolle Arie (in G moll) mit tiefer Empfindung, allgemein ergreifend. — Ein fünfstimmiger, kräftiger Chor in F moll verkündet die Annäherung des trotzenden Feindes „mit stolzem Tritt und düsterm Blick.“ Erhebend und muthvoll ertönt die Ermunterung: „Jakob, wach auf zum Streit für Gott!“ woran sich ein eben so klarer als kunstreicher Fugensatz anschliesst. Hamor's Tenorarie ist im Gesange sehr ausdrucksvoll und künstlich in der Begleitung behandelt. Der Bass führt die Figur

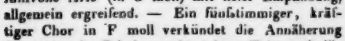

u. s. w. durch; die erste Violine bewegt sich dagegen theilweise in $\frac{1}{32}$, die von Herrn von Mosel wirksam hinzugefügten Hörner und Clarinetten füllen die Harmonie aus. Durch nicht ganz reine Ausführung wirkte indess diese Arie weniger, als sich davon erwarten lässt. Herr Stümer trug solche angemessen und deutlich vor. Iphis, die Tochter des Jephta, und Hamor drücken die Hoffnung liebender Vereinigung nach dem Siege des Vaters, in einem schönen Duette, voll Reiz der Melodie und Anmuth aus, das fast dramatischen Charakter hat. Fräulein von Schätzel und Herr Stümer trugen diess ausgezeichnet liebliche Gesangstück, auf das der Zeitgeschmack keine Macht ausüben konnte, mit Geschmack und Empfindung vor.

In einem ausdrucksvollen Recitative mit vierstimmiger Begleitung bringt Jephta sein Gelübde dar: wenn er als Sieger wiederkehre, das, was sein Auge dann zuerst erblickt, Gott zum Dankesopfer darzubringen. Die versammelten Israeliten verstärken das Gelübde durch den sehr ernst gehaltenen Chor: „O Gott, sieh unser Elend an,“ in welchem die chromatischen Nachahmungen sehr an der rechten Stelle sind. Auf die Schlussworte: „und segne deiner Knechte Schaar“ bewegt sich ein Fugensatz mit grosser Gewandtheit. Melodisch und erheiternd tritt die Arie der Iphis in freundlicher Tröstung den düsteren Ahnungen der besorgten Mutter entgegen. Ein lichtes Colorit der Töne bezeichnet das „freundliche Morgenroth eines heitern Tages.“ Der Schluss-Chor des ersten Theils ergötzt durch seine Zuversicht und Kraft. Malerisch drückt die Begleitung das Brechen und Anschwellen der Meereswellen aus. Eine tüchtige, mit der Freyheit des Genie's gearbeitete Fuge ist den Worten angepasst: „Sie birgt nun scheu den Uebermuth, und schlägt mit eitlem Zorn den Strand.“

(Der Beschluss folgt.)

Der Vampyr, romantische Oper in drey Acten von Cäsar Heigel, in Musik gesetzt — — von P. Lindpaintner. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 72stes Werk. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. (Pr. 6 Thlr. 12 Gr.)

Die beyden Vampyre, die, ominös genug, fast zu einer Zeit dem Grauen der Mitternacht entstiegen, sich verführend unter das Leben mischten, mit einander und etwa noch nebenbey mit dem Verlangen der neu wundersüchtigen Welt zu vergleichen, würde, dünkt uns, manches Anziehende bieten. Wir hatten uns auch schon im Voraus davon einige Recensentenfreuden vorgespiegelt, auf

die wir jedoch nun leider zu verzichten uns genöthigt sehen, da wir weder das Buch, noch die Partitur des Lindpaintner'schen Vampyr's, noch die Oper als solche von den Welttarstellungs-Bretern herab kennen zu lernen Gelegenheit fanden. Das Alles würde aber durchaus dazu gehören, wenn eine solche vergleichende Würdigung nicht zu den eben so unbilligen als gewöhnlichen Uebereilungsunterfangungen vorlauter Doppelzungenschläger gerechnet werden sollte. Wir haben also in unserer Beurtheilung des vorliegenden Werks mit der Oper und ihrer Wirkung im Ganzen hier nicht das Mindeste zu thun: wir reden, natürlich mit geziemender Rücksicht auf das Wesen theatralischer Musik im Allgemeinen der Schreibart, nur allein von der Beschaffenheit der einzelnen Sätze, wie sie als gesellschaftliche, am Pianoforte vorzutragende Stücke zur Unterhaltung der vielen Freunde opernmässiger Musik, unserer Ansicht nach, wirken, und solchen Gesang liebende Abendgesellschaften angenehm unterhalten dürften. Dazu sind ja auch eigentlich Klavierauszüge da.

Die Ouverture ist vierhändig und zwar sehr vortheilhaft für das Pianoforte arrangirt, spielt sich leicht und wirkt modisch angenehm. Sie ist bereits in diesen Blättern, da sie auch für sich allein zu haben ist, angezeigt worden. Zugleich ist sie das einzige Stück der Oper, was wir mit vollem Orchester hörten; sie effectuirte glänzend, und wurde vom Publicum mit vielem Beyfalle aufgenommen. Die Einleitung der Oper hebt nach kurzem Vorspiele mit einem sehr muntern, gefällig melodiösen ♩ Chore an, der vor eben so an muthigen kurzen Solosätzen zweymal unterbrochen wird. Da ruft im Allegro agitato ♩ Balbine ein dreyfaches Wehe! in die Freude, nach dessen Ursache fragend der erschrockene Chor dazwischen singt. Sie verkündet, Isolde sey entflohen oder auf der Jagd verloren gegangen; der Chor drückt sein Beyleid über ihren Verlust aus, Lavigne ermahnt zum Gebet für ihre Rettung, das auch der Chor in einem melodisch und harmonisch schönen Andante maestoso ♩ erwünscht ausführt. (Die üble harmonische Stimmenfolge S. 53, die im letzten und ersten Achtel der beyden letzten Tacte in der ersten Klammer durch den Tenor gegen den Bass entsteht, müssen wir für einen Druckfehler, oder, wäre sie keiner, für eine jetzt nicht sehr ungewöhnliche, deshalb aber noch keineswegs zu billigende Vernachlässigung einer vollharmonisch, rein grammatischen Satzweise halten; die erste Note des letzten Tenor-Tactes dieser Klammer würde d statt h heissen müssen, damit die unsere Ohren und Augen stechenden Octaven über die Septime des Basses hinweg vermieden werden.) — Nr. 2. Etienne (Bass) singt eine Vampyr-Romanze deren Refrain der Chor bildet. Die leichte Melodie ist durch seltsame, aber gut gewählte Harmonieenfolge sehr wirksam gehoben, bleibt dabey so leicht auszuführen, dass wir sie mit Vergnügen den ächten Romanzen beyzählen. Nr. 3. Scene und Arie mit Chor. (Hypolit, Tenor, Isoldens Geliebter). Das feurige Allegro des kühnen, minniglichen Ritters geht in melodischen wohlgehaltenen Weisen im gewöhnlichen Opernstyle bis zum Andante affettuoso ♩, wo sich die Bitte, ihm in den bevorstehenden Gefahren zur Rettung seiner Geliebten beyzustehen, in trefflicher Melodie ausspricht. Der Chor der Männer, im vorigen Tempo ♩ einfallend, verspricht Beystand, sich steigernd, dazwischen mit gewöhnlichen Solo-Rouladen bis zum Abgang, der jedoch durch Isoldens überraschendes Entgegentreten unnöthig wird. Hypolit freudig erstaunt; der Chor froh verwundert; Duett zwischen ihm und ihr mit eingeschaltetem Chore drängt lebendig vorwärts; Isolde erklärt dem sie als Braut begrüssenden Chore, sie sey es nicht mehr und wünscht, dem Hypolit ohne Zeugen ihr Leid zu klagen, weshalb Hypolit der gegenwärtigen Menge für ihren willigen Beystandseifer Dank zusagt und sie bittet, Isolden mit ihm allein zu lassen. Ganz ausgezeichnet schön tritt hier der Chor ein: „Still den Hütten zugeschritten, gönnt Isolden Ruh." Dieser Chor gehört unstreitig zu den schönsten der Oper. — Nr. 4. Duett. Isolde und Hypolit. Sehr gefällig, allgemein ansprechend und für die Sänger sehr dankbar. Nr. 5. Scene und Arie Isoldens, worin sie den Lüften bekennt, dass ihr Gefühl für Hypolit seit verwichener Nacht nur Trug ist u. s. w.; leidenschaftlich, mehr in äusserem als innerem Schwunge klagend, was in einem gefälligen Andantino, der Erinnerung glücklicher, nun verschwundener Tage geweiht, noch leicht gemildert wird. Darauf kehrt sich ihr Sinn wieder zur ersten etwas unsteten Klage, die musikalisch klar, weniger tief, als ansprechend, nur etwas lang gehalten sich darstellt. Die Länge wird jedoch durch die Situation entschuldigt; sie sucht den innern Kampf zu beschwichtigen, sinkt aber erschöpft und betäubt zu Boden. Sich bald wieder auffassend, erhitzt sie sich bis zum Entschlusse,

selbst den Kampf gegen des Geschickes Macht zu wagen, was wir allerdings frischer in Erfindung und hin und wieder angemessener declamirt gewünscht hätten. Wer könnte wohl, und noch dazu am Ende der Scene, folgenden Schluss für eine Singstimme schön nennen wollen?

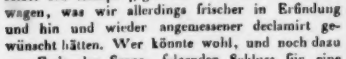

Nr. 6. Bassarie des Port d'Amour (Isoldens Vater) missfällt uns gänzlich ihrer gesuchten und geschraubten Manier wegen. Kalter Bombast, verzierte Leerheit, nichts weiter. Nur durch das polonoisenartige Tempo wird so etwas für gewisse Hörer, so wie durch Gelegenheit zu allerley Läufern und Sprüngen für gewisse Sänger erträglich. Kurz, des sonst so gefälligen Componisten Geschmack hat sich hier, indem er ohne innern Antrieb etwas Auffallendes suchte, einmal völlig verirrt. Nr. 7. Finale. S. 76—117. Die beyden ersten Sätze sind, ohne sich durch grosse Erfindung auszuzeichnen, von angenehmer Wirkung. Das darauf folgende Allegro brillante $\frac{6}{8}$ giebt einen fröhlichen Hochzeitschor, welchen ein ganz kurzes Andante con moto $\frac{3}{4}$ unterbricht, worin der Vater zur Kapelle zu gehen ermahnt, was der Chor eben so kurz bestätigt. Da wird der Trauungsact plötzlich durch Etienne im Allegro agitato gestört, der erschrocken die Nachricht bringt, dass unaufhaltsam ein junger, leichenblasser Mann seinen Schritten folge. Eine treffliche Scene. Aubri, hier der Vampyr, tritt ein, und zu dem Ausrufe Aller fügt Isolde für sich noch hinzu: „Das Traumbild dieser Nacht!" Ein Duett (Molto agitato) hebt zwischen Port d'amour und Aubri (zweyen Bässen) an, worin sie ihr Entzücken des Wiedersehens gelungen schildern. Mit dem Dazutreten Hypolits, besonders in dem darauf folgenden Gesange des Vaters, wo er seiner frühern Verpflichtung gegen den ältern Freund Aubri gedenkt, will uns der Gesang etwas zu instrumentenmässig, nicht völlig gut declamirt erscheinen: doch nur vorübergehend; die charakteristische Darstellung erhebt sich sogleich wieder zu ihrem Vortheile. Von Hypolit selbst in dieser peinlichen Lage dazu aufgerufen, entscheidet sich Isolde, Allen ungeahnet, für Aubri. Die verschiedenen Tempi wirken sehr gut, und werden durch kurze Einmischung des Chors noch wirksamer. Hypolit erhält sich dennoch den Muth, schwört dem Aubri Rache, und verzeiht Isoldens Wankelmuth in einem schönen Andante affettuoso. Nur gegen Aubri erglüht sein Zorn von Neuem. Allegro impetuoso kehrt wieder ($\frac{4}{4}$) und Aubri befiehlt, den Rasenden in Ketten zu schlagen. Rasch stürmt die Scene vorwärts im Più Allegro quasi Presto, worin Alle mit dem erregten Chore höchst wirkungsvoll das sehr wohlgelungene Effectstück zu Ende führen.

(Der Beschluss folgt.)

Chronik der diesjährigen Winterconcerte zu Cassel 1828—1829.

Am 27sten November d. J. wurden die gewöhnlichen Abonnements-Concerte des Hof-Orchesters mit einer neuen Jagd-Ouverture von Fr. Schneider eröffnet. So wenig nun eine solche zu diesem Zwecke schicklich seyn dürfte, so erhielt sie doch den verdienten Beyfall, obgleich freylich der Gegenstand durch J. Haydn, Méhul, Hofmeister, Stamitz, Rosetti u. A., schon so erschöpft worden ist, dass sich wenig neues dabey anbringen lässt. Nach derselben sang Dem. Schweizer die wunderschöne Scene von Beethoven: „Ah perfido!" mit aller der Virtuosität, die wir von ihr gewohnt sind. O! warum hat nicht B. immer so geschrieben? Das dritte Stück des Concerts war eine Concertante von Hrn. Kapellmeister Spohr für zwey Violinen. Dass diese von dem Componisten und unserm braven Hrn. Wiele meisterlich vorgetragen wurde, bedarf keiner Versicherung. Auch die Composition erhielt viel Beyfall, und bewiess, dass Hr. Sp. hauptsächlich für das Fach der Instrumentalmusik geboren ist. Beethovens Pastoral-Symphonie eröffnete den 2ten Theil des Concerts. Wie soll aber die Tonkunst eine Ankunft auf dem Lande, eine Scene am Bach u. dgl. ausdrücken? Dieses liegt ganz ausser ihrer Sphäre, und Niemand würde es gerathen haben, wenn es nicht auf dem Zettel gestanden hätte. Hierauf folgte eine Arie von Mozart (obgleich eine sehr bekannte), die durch Herrn Wild mit gewohnter Meisterschaft vorgetragen wurde. Den Schluss des Ganzen machte ein Concertino von Bravn für Hoboe, welches unser Herr Bauer zu allgemeinem Wohlgefallen vortrug. Indessen macht es immer eine üble Wirkung, wenn ein Concert mit einem solchem Musikstucke endiget. In früheren Zeiten war es Gebrauch, mit einer grossen Symphonie zu schliessen, wodurch

dem Ganzen gleichsam die Krone aufgesetzt wurde. Jetzt glaubt man, es besser zu verstehen, und lässt das Concert wie ein ausgebranntes Licht verlöschen! Auch wurde vormals der 22ste November (das Fest der heiligen Cäcilia) jährlich mit einem ausserordentlichen Concerte gefeyert, in welchem grosse analoge Tonwerke, z. B. *das Lob der Musik*; *der Trionfo della musica*; *das Carmen saeculare*, oder ein auf die Schutzpatronin gesetztes Motett u. s. w. aufgeführt wurde, aber auch dieses hat man seit der jetzigen Ordnung der Dinge nicht mehr für gut gefunden. —

Zweytes Concert am 11ten *December.*

1) Ouverture aus *Medea* von Cherubini. Dass diese schon in vorigen Jahren oft gehörte Ouverture schön ist, dafür bürgt der Name des Componisten. Ouverturen verlieren jedoch gewöhnlich einen Theil ihres Werths ausser dem Theater. 2) Eine hierauf folgende Arie des Hrn. Kapellmeister Spohr, welche Dem. Roland sang, schien uns nach jener allzukurzen Ouverture desto länger — obgleich sie mit vieler Kehlfertigkeit vorgetragen wurde. 3) Hr. Kuhlenkamp aus Göttingen, der uns vor einiger Zeit schon Beweise seines ausserordentlichen Talents abgelegt hatte, beschloss den ersten Theil des Concerts mit einer neuen eigenen Composition, worin er sich abermals als vollendeter Meister seines Instrumentes bewährte. Fertigkeit und Geschmack wetteifern mit einander in seinem Vortrage, und als Tonsetzer behauptet er schon einen guten Platz. 4) Symphonie von Beethoven. 5) Ein Terzett von Rossini aus der *Italiana in Algieri*, von den Herren Eichberger, Föppel und Berthold gesungen, fand grossen Beyfall. Rossini ist mit allen seinen wahren und erdichteten Fehlern noch immer der Liebling der ganzen(?) musikalischen Welt, und der Neid aller seiner Feinde in ges und fes wird ihm diesen Vorzug nicht rauben.

Drittes Concert am 8ten *Januar* 1829.

Abermals wurde dieses mit einer Ouverture eröffnet. Sie war aus der Oper *Semiramis* von Catel, mithin mehr intensiv als extensiv bedeutend. Catel ist schon bey uns durch seine schöne Oper *les Bayadères* sehr vortheilhaft bekannt, welche leider! von unserm Repertoire, so wie manche andere, verschwunden ist, welche sonst im Gange war. Eine Arie von Hrn. Kapellmeister Spohr aus seiner Oper *Faust* folgte hierauf, und wurde von Dem. Heinefetter sehr brav gesungen. Warum aber im Concerte immer Opernarien, die man auf dem Theater oft zum Ueberdrusse schon gehört hat? — Ein Concertino für Flöte, von Hrn. Blacheck recht schön geblasen, beschloss den ersten Theil des Concerts. Den zweyten eröffnete die grosse Symphonie in D von Ries. Dieses kunstreiche Tonwerk ist allgemein bekannt, und bedarf also keines Lobes. Die Ausführung war dem Werthe der Composition angemessen, wie wir es von unserm braven Orchester gewohnt sind. Herr Wild sang nun eine Arie von Rossini, welche aber ebenfalls aus einer Oper genommen und von ihm früher schon in einer andern eingelegt worden war. Uebrigens trug er sie meisterlich vor, obgleich sie für seinen Stimmumfang zu hoch lag. Das Concert sollte dem Zettel zufolge mit Variationen auf dem Violoncell endigen, welche ein junger Herr Dotzauer aus Dresden, neu angestellter Mitglied unsers Orchesters, vortragen bestimmt war; allein statt deren spielte Hr. Brand, ein Schüler des Herrn Kapellmeister Spohr, ein sogenanntes Potpourri von N. N., womit also das Concert abermals sich endigte. Obgenannter Jüngling (Dotzauer) ist übrigens an die Stelle unsers bisherigen braven zweyten Violoncellisten Cattus d. j. gekommen, welcher sowohl in Rücksicht des Talents, als seiner zwölfjährigen Dienstzeit verdient hätte, nicht durch einen Anfänger verdrängt zu werden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grundzüge des Generalbasses nebst Aufgaben für angehende Choralspieler, von P. F. Engstfeld, Lehrer in Duisburg. Essen, bey Bädeker. 1828.

Es gibt recht wackere Schullehrer, die aber in Musik höchst unerfahren sind, auch wenig Talent dafür haben. Sie sind jedoch zugleich Organisten, möchten auch ihrer Pflicht genug thun, und einen Choral zweckmässig vortragen lernen, auch noch Signaturen. Für solche, die das Nothwendigste davon und dafür auf leichte Art lernen wollen, ist das Büchelchen. Wir zeigen es an, damit man bey vorkommenden Fällen einen guten Rath für solche, in anderer Hinsicht oft sehr würdige Männer habe.

Mignons Lied Kennst du das Land u. s. w. zum dritten- und viertenmale mit Begleitung des Pianoforte comp. — — von C. F. Zelter. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 8 Gr.)

„Zum dritten- und viertenmale," und zum dritten- und viertenmale so brav, wie es wohl Jedermann von Hrn. Z. erwartet; obwohl sich nicht verkennen lässt, dass das wahrhaft Originelle seiner Erfindungen und seiner Darstellungskunst im Schwermuthigen nirgends so hell, wie sonst wohl hervortritt. Da das köstliche Lied, wie jedes derselben Gattung, nach zweyerley Art musikalisch aufgefasst werden kann: entweder, wie es eben dieser Mignon, eben in dieser Situation und Stimmung, aus der Seele dringt, oder, wie es an sich ist und lautet: so scheint Hr. Z. bey der ersten dieser zwey Compositionen mehr die erste, bey der andern mehr die andere Ansicht im Auge gehabt zu haben. Wir halten es mit der ersten Ansicht und der ersten Composition, obgleich wir das Gelungene der zweyten, besonders das Treffliche: „Kennst du es wohl?" gleichfalls zu schätzen wissen. — Eine Frage sey uns bey dieser Gelegenheit erlaubt! Sollte Herr Z. aus der grossen Anzahl seiner Lieder und anderer Gesänge, gedruckter und ungedruckter, nicht eine Auswahl derer treffen, die er selbst als die vorzüglichsten von allen, und für jede, auch eine späte Zeit geeignet erkennt? Sollte er nicht diese Auswahl in fortlaufender Sammlung drucken lassen, vielen zur Freude und sich selbst zu einem würdigen Denkmale? Zwar hat er vor etwa zwanzig Jahren eine Sammlung begonnen (wir kennen vier Hefte derselben), und es finden sich nicht wenige ganz vortreffliche Stücke darin: aber theils stehen dort neben diesen auch manche, die, wenn gleich keineswegs verwerflich, doch zu jenen durchaus trefflichen nicht zu zählen sind, von einer bloss temporairen Ansicht oder Neigung eingegeben scheinen u. s. w., theils ist diese Sammlung nicht fortgesetzt, und auch vom Verleger nicht anständig genug ausgestattet worden; theils ist von Herrn Z. seitdem gar Manches ausgegangen, was offenbar unter sein Eigenthumlichstes und Schönstes gehört, auch zum Theil noch gar nicht gedruckt ist. Und einzelne Bogen oder Heftchen, gleich dem hier angezeigten: wie leicht und wie bald verreissen sie sich, und gehen unter im stets wachsenden Strome des Neuern? Wir aber, und mit uns wahrlich Viele, möchten gar zu gern die gesundesten Blüthen und wahrhaftesten Früchte seines Geistes und seiner Kunst nicht nur beysammen haben, sondern auch unseren Kindern hinterlassen! —

Trois Sonatines faciles instructives et doigtées pour le Pianof. à quatre mains par Charles Czerny. Op. 168. Cah. IV. Nr. 1. 2. 3. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. jedes Hefts 16 Gr.

Diese drey Sonatinen sind wirklich, was sie seyn wollen: sie geben dem Schüler zweckmässige Uebung und machen ihn durch das darin herrschende Angenehme der Melodieenverwebung, durch das leichte und doch nicht leere Zusammenstellen wirksamer Modegänge und nett erfundener Figuren, durch das dem jugendlichen Alter völlig Angemessene und schnell Eingängliche, das doch auch ältere Hörer und Spieler gefällig unterhält, zum fleissigen Spielen grosse Lust. Dass so etwas nicht jedem Componisten gegeben ist, wenn es auch mehre von sich selbst glauben, ist nur zu bekannt, und gerade in solchen Dingen und für solche Zwecke hat Hr. Czerny bereits manches Dankenswerthe geliefert. Auch durch diese drey Heftchen hat er sich ausgezeichnet den Dank Vieler verdient, vorzüglich für Nr. 1. Sie sind aber alle drey bestens zu empfehlen; sie werden Vergnügen und Nutzen im reichen Maasse bringen.

Potpourri pour le Pianoforte, tiré de l'Opéra, le Vampyr de Marschner, par F. W. Werner. Bronsvic, chez Meyer jun. (Pr. 8 Gr.)

Wer mit dem „Vampyr" nahe Bekanntschaft gemacht und ihn lieb hat, der wird sich durch dieses Stück unterhalten fühlen; denn es bringt eine ansehnliche Quantität interessanter Momente der Oper zur Erinnerung. Sonst aber ist es zu bunt und kraus und fragmentarisch. Es ist eine Composition im etymologischen Sinne des Worts; eine Zusammensetzung nämlich.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Duett aus dem Oratorio: Christus der Meister.

Par. Adagio von Fr. Schneid.

Sopran. *Wo Schmerz und Kummer nei_ nen*

Tenor. *ho*

Pianoforte.

kein Balsam lindernd quillt, kein Rettungsarm will ahnen

Furcht die See_le füllt! *wo in duftlosen*

da strahlt und duft tet du *da strahlt und*

Nacht be_drängte Un_schuld wacht, *da strahlt und duft tet du*

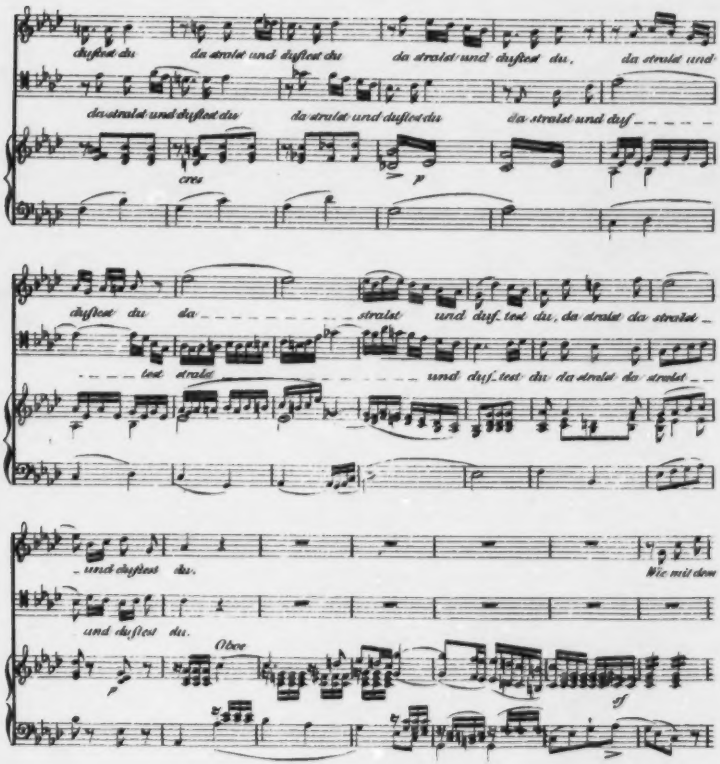
duftest du da stralst und duftest du da stralst und duftest du, da stralst und
da stralst und duftest du da stralst und duftest du da stralst und duf
cres
p
duftest du da stralst und duf_test du, da stralst da stralst
test stralst und duf_test du da stralst da stralst
und duftest du.
Wie mit dem
und duftest du.
Oboe
sf

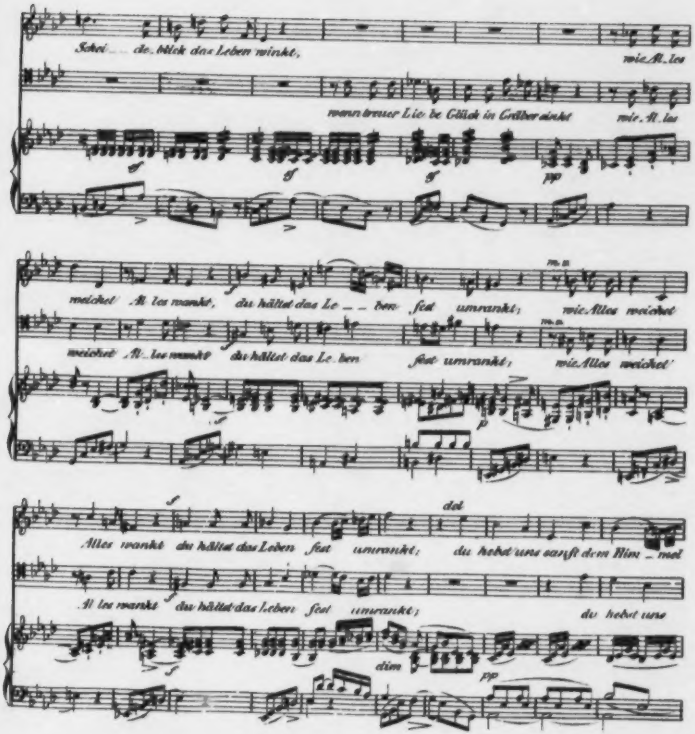
Schei de, blick das Leben winket,
wie Al les
wenn treuer Lie be Glück in Gräber sinket
wie Al les
weichet Al les wankt, du hältst das Le ben fest umrankt; wie Alles weichet
weichet Al les wankt du hältst das Le ben fest umrankt; wie Alles weichet
Alles wankt du hältst das Leben fest umrankt; du hebst uns sanft dem Nim mer
Al les wankt du hältst das Leben fest umrankt; du hebst uns
dim
pp

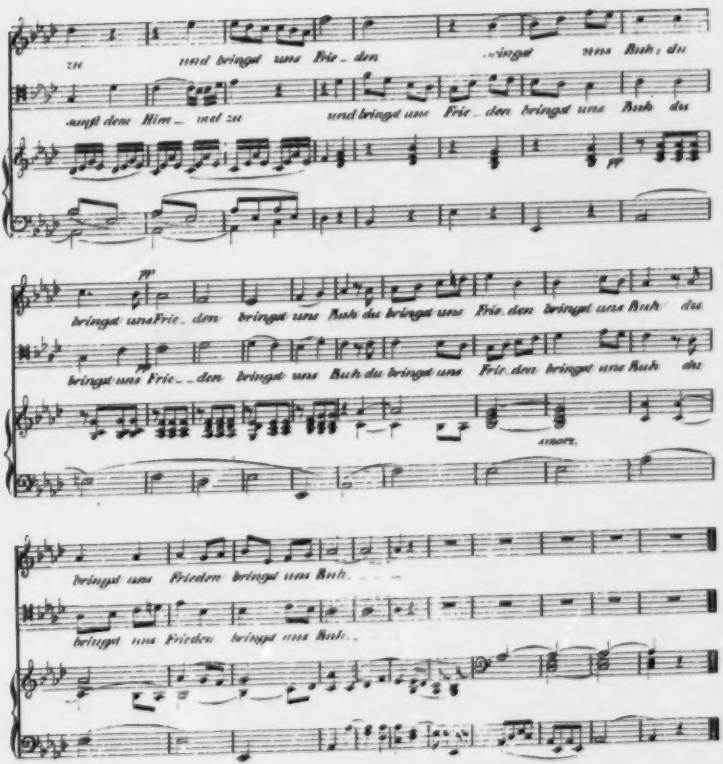
zu und bringet uns Frie - den bringet uns Ruh; du
sanft dem Him - mel zu und bringet uns Frie - den bringet uns Ruh du
pp
bringet uns Frie - den bringet uns Ruh du bringet uns Frie den bringet uns Ruh du
bringet uns Frie - den bringet uns Ruh du bringet uns Frie den bringet uns Ruh du
simile.
bringet uns Frieden bringet uns Ruh
bringet uns Frieden bringet uns Ruh

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten May. **Nº. 20.** 1829.

Recension.

Der Vampyr von Lindpaintner. Leipzig, im Bureau de Musique bey Peters.
(Beschluss.)

Der zweyte Act hebt mit einem muntern, naiv drolligen Terzett an, zwischen der, wie es scheint, leichtfertig anmuthigen Lorette, ihrem Vater Marton und Lavigne, dem geschmacklos putzsüchtigen Bräutigam. Gehörig vorgetragen, und es ist durchaus nicht schwer, wird es überall sehr gern gehört werden. Auch der Canon (Allegretto Cantabile), der das Ganze beendet, hält sich in demselben leichten Wesen angenehm fort. Auf die Anfangsmelodie des Terzetts und auf die kurzen Vorschlagsnoten wird Lorette alle mögliche Zierlichkeit verwenden müssen, damit sie nicht in's Lächerliche fallen, sondern hübsch leichthin tändelnd bleiben, was sie sollen. So etwas macht sich freylich für Instrumente viel leichter, als für Sänger. Auch scheint es uns der Componist zu sehr zu lieben, kurzen Sylben eine verlängerte Betonung zu geben. Manche Beurtheiler sind ganz gegen solche Behandlung der Textesworte: wir nicht; im Gegentheile sind wir überzeugt, dass dieses Verfahren in gewissen derbkomischen und muthwilligen Situationen eine recht gute Wirkung hervorbringt: hier aber hätten wir im Canon, der schon freundlich ernster spricht, folgende Quantitätsverrückung lieber weggewünscht:

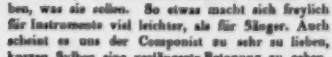

Man irrt sich, wenn man so etwas geradehin für ganz unbedeutende Kleinigkeit ansieht; die rhythmische Stellung und die feinere Färbung derselben wirken weit mehr auf das Gefühl Aller, als man gewöhnlich zu glauben scheint. — Nr. 9. Arietta. Tempo di Polacca (Etienne, Bass), sehr gefällig. Nr. 10. Ensemble. Allegretto $\frac{4}{4}$, g dur. Der Chor bewillkommt den Aubri, den todt geglaubten, auf seinem Schlosse. Die seltsame rhythmische Haltung ist hier ganz am rechten Orte; sie bringt in die Begrüssung des Vampyrs etwas Unheimliches, oder auch etwas Geuchtes, was den begrüssenden Leuten nicht recht von Herzen zu gehen ankündigt. Aubri dankt leicht hin mit vieler Höflichkeit, worauf der Chor ihm Heil! singt. Port d'amour zieht aus seiner Artigkeit den Schluss, dass Aubri noch der Alte, der Edle sey, der seine Tochter glücklich machen werde. Dafür kündigt Aubri den Grafen als seinen Vater an, dem die Seinen alles ihm Angenehme erzeigen sollen. Diese sind entzückt über seine Güte, die Loretten unterdessen zu verführen sucht. Die Braut sträubt sich ein wenig, aber sein Blick hat sie zu tief getroffen, sie verspricht im Garten zu erscheinen. Der immer dazwischen jubelnde Chor geräth doch zuweilen, wie ahnungsvoll, ins' Moll, was, eben so richtig behandelt, doch bald genug wieder ins freundliche Dur überschlägt. Da Port d'amour versichert, Aubri sey nur da, Alle zu beglücken, macht die Aufmunterung des Blasens im Allegro con molto spirito ($\frac{4}{4}$ c dur) nur desto lebhaftern Eindruck auf die Versammelten; die Freude wird allgemeiner, der Chor unterbricht die Solosolänge immer lebhafter. Nur die Rouladen sind nicht überall geschickt angebracht, was überhaupt des Componisten Stärke, wenigstens in dieser Oper, nicht ist. — Nr. 11. Arie des Hypolit. All: moderato maestoso, eine mit Fleiss ausgeführte, wenn auch nicht genial hervorstechende Bravourarie, mit der sich ein wackerer Tenorist wohl zeigen kann. — Nr. 12. Cavatine. Andantino effettuoso (Lorette), des dur $\frac{3}{4}$, polonoisenmässig. Warum des dur? Nun man

Musiken vor, und jene werden denn auch, (da es uns hier, wie schon gesagt, an guten Meistern für Violin und Violoncello nicht fehlt) sehr gut besetzt. Oder, da fast in jedem Hause auch das Fortepiano gespielt wird, und dieses Instrument viel Verehrer und grofse Virtuosinnen aufzuzählen hat; so lassen die schönen Dilettantinnen sich oft in ihren Familienzirkeln auf diesem Instrumente mit Haydnschen oder Mozartischen Stücken hören. Es wäre gewifs sehr zu beklagen, wenn dieses vortreffliche Instrument sich einigermafsen durch die seichte Guitarre sollte zurück gesetzt sehen, die einige Zeit her ihr Wesen auch hier sehr lebhaft getrieben hat. Doch ich glaube, dafs unsere Musikliebhaberinnen sich nach gerade überzeugen werden, dafs dieses Instrument nur ein musikalischer Schmetterling ist, dessen ganze Schönheit in einem bischen Flügelstaub bestehet. Da ich einmal vom Pianoforte gesprochen, so will ich zugleich etwas von den hier praktizirenden Klaviermeistern, und Fortepianomachern erwähnen. Die Erstern haben, meines Erachtens, den gröfsten Antheil an dem Emporkommen und an der Verfeinerung des musikalischen Geschmacks in Moskow. Dafs es diesem und jenem hierin bey ihren Schülern und Schülerinnen in hohem Grade glückt, ist eben so natürlich, als dafs es ihnen hier und da nicht glückt. Das letztere haben jedoch oft genug die Lehrer selbst zu verantworten. Da die Anzahl dieser Herren sehr grofs ist, so kann man freylich schon vermuthen, dafs nicht alle Männer seyn werden, die gute Schüler sollten ziehen können. Ihre Schuld tragen aber doch auch oft Aeltern und Zöglinge mit ihnen gemeinschaftlich. Man kann nicht schnell genug zu etwas Glänzenden kommen. Wenn der Lehrer etwas nachgiebig ist, so fängt man anstatt mit guten Anfangsstücken (z. B. von Häfsler und Nehrlich) immer mit variirten Nationalliedern an, woran denn auch Gottes reicher Seegen ist. Es giebt einige 8 taktige Volksmelodien, die 100mal durchvariirt sind! So kraus und bunt diese Werklein auch aussehen, so herrscht doch in dem Notenschwall immer mattherzige Eintönigkeit, die dem Ohre des jungen Schülers zum Anfange schädlich ist, besonders wenn man bedenkt, wie viel Zeit darauf hingeht, ehe so eine ewig mit *a dur* und *a moll* abwechselnde stuffenreiche Jakobsleiter erstiegen ist. Vermag es der Zögling abey endlich, die Figuren abzutrommeln, so kommen einige Aeltern, die die Geschicklichkeit ihrer Kinder blos nach dem für sie an den Lehrer verwendetem Gelde beurtheilen können, und bitten um ein Konzertchen. Wie verkehrt dieses Verlangen ist, wie noch weit verkehrter die Erfüllung desselben, sieht jeder ein; denn der verlierende Theil ist blos der Schüler. — Von den meisten unsrer Fortepianomacher in Moskow läfst sich nicht viel mehr sagen, als dafs sie ihre mit zu vieler Bronze überladene und an Ton leere Instrumente für zu viel schönes Geld zu verkaufen verstehen, wo denn der Nichtkenner bald nach dem Einkaufe leider sehen mufs, dafs er kein Fortepiano, sondern blos ein in die Augen fallendes Stück Meuble so sehr theuer bezahlt hat. Flötenwerke werden hier leidlich gemacht, wir haben aber auch in Moskow einen, mit dieser Kunst hierher gekommenen ausländischen guten Orgelbauer. Oeffentliche Konzerte werden so stark besucht, als man nach Maafsgabe der Liebhaberey vermuthen kann. Aber sehr zahlreich wird das Auditorium meistens doch nur entweder, wenn es einem frisch angekommenen Virtuosen gelungen ist, die Neugierde im Voraus zu erwecken, oder aus Gefälligkeit gegen den musikalischen Hauslehrer, der, wenn er sich hören lassen will, seinen Schülern Billets präsentirt. Bestimmte Häuser zu Konzerts giebt es drey: 1) den adelichen Conversationssaal, in welchem aber auf Musik nicht sehr Rücksicht genommen wird, indem man sich während der Musik ziemlich laut unterhält, und auch sonst noch beschäftigt; 2) die grofse Rotonde und die kleine Gallerie im Theaterhause. Letztere ist sehr gut für ein nicht zu grosses Orchestre, von ersterer aber mufs ich gestehen, dafs sie mit allen ihren architektonischen Schönheiten, doch kein guter Konzertsaal ist, woran einzig die vielen Nischen, und die Kolonaden ganz in der Runde Schuld sind. Da die Erleuchtung dieses Saals ein wichtiger Artikel ist, so sind die Konzertgebenden gezwungen,

liebt es doch immer noch, auch zuweilen in vielbekreuzten und stark behexten Tönen sich schon zu lassen; dann kann es auch des Mondes, der Nachtigallen und der Blüthennacht wegen geschehen seyn, und endlich hat es wirklich nichts zu bedeuten: denn die Cavatine ist schön, und wird, gut vorgetragen überall Glück machen. Ob aber die Sängerin zum Schlusse den Text so singen will, wie Hr. L. ihn untergelegt hat (a), oder wie wir ihn unterzulegen vorschlagen (b), das überlassen wir billig dem geschmackvollen Ermessen jeder freundlichen Lorette selbst.

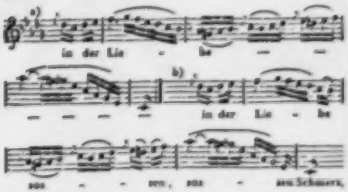

Nr. 13. Cavatine, Parodie. Andante con moto, a moll $\frac{4}{4}$ (Etienne, Baß), ebenfalls sehr schön. Nr. 14. Finale, $\frac{4}{4}$ h moll. Aubri beschwört die Höle in wilden Accordenmassen, ihm Lorettens herbeyzuführen. Lorette naht (All: un poco agitato $\frac{4}{4}$ c moll) beklommen, kann aber nicht widerstehen; Aubri schmeichelt; Lavigne und Hypolit belauschen sie. Quartett, c dur, Andante con moto: Jeder legt seine besonderen Gefühle angemessen dar. Da nahen die Hochzeitgäste (Allegretto $\frac{2}{4}$); Aubri, verlockend und hintgiorig, bewegt die gekaufte Schwache, während der Chor sein fröhliches Brautlied singt, zur Flucht. Im Augenblicke scheint Hypolit den Vampyr nieder; Più Allegro $\frac{4}{4}$; Chor: Was ist geschehen? Port d'amour kommt, Lavigne berichtet ihm den Hergang der Sache, und doch beklagt jener den Verlust des theuren Freundes. Die Musik schliesst in h dur, und das gleich darauf folgende mit 2 Kreuzen bezeichnete Larghetto hebt pp in vollem, aber tief gehaltenem e dur an, und geht so durch allerley Accorde, dass die Vorzeichnung in der That ganz und gar unnöthig ist. In diesem sonderbaren Satze lässt Aubri den Port d'amour schwören, Isolden bis 12 Uhr nichts von diesem Vorfalle zu sagen. Der Vater schwört es ihm auch und „nun ist's gut (più lento), ströme hin mein Blut." Er stirbt. Mit der letzten Sylbe tritt Alles presto impetuoso $\frac{4}{4}$ h moll ein. Der Chor, den wildes Grausen erfasst, singt sein Weh! und ermahnt, den Ort zu fliehen, denn durch die Lüfte hört man's sausen. Die Scene ist furchtbar: aber h dur und unmittelbar darauf c dur ist fürchterlich, und der Mensch versuche die Götter nicht. Alle entfliehen von Entsetzen ergriffen. Die Instrumente wirbeln sich weiter bis nach lang gehaltenem g dur Accorde, von welchem die Bässe durch halbe Töne aufwärts und wieder zuweilen abwärts getragen von Neuem sich heben — und Aubri, von den Mondes Strahlen aufgezogen, steht, dankt dem Gehörnten, und kräftig vorschreitend spricht er mit donnerndem Hohne: „Wer kann die Todten morden! Noch ist Isolde mein!" So endet der zweyte Act. Getroffen ist das Grässliche und unsere Zeit musterhaft darin. Wer am Wilden Wohlgefallen hat (und das haben wir doch!), wird volle Rechnung finden. Es ist, was es seyn soll und will, ein schauerlich wildes Finale. Uebrigens enthält dieser zweyte Act 75 Seiten, und der dritte, der aus zwey Nummern besteht, nur 38. Eine solche Vertheilung der Musik fällt allerdings auf: wir können aber darüber nicht urtheilen, da uns die Einrichtung des Opernbuches fremd ist. Für gesellschaftliche Unterhaltung ist es jedoch natürlich ganz eins, ob viel oder wenig Stücke sich in einem Acte befinden. Nr. 15. Romanze und Cavatine, $\frac{4}{4}$ g moll, darauf Larghetto b dur (Isolde). Diese Nummer gehört zu den schönsten der Oper, und wird sich wohl bald zu einem Lieblingsgesange guter Sängerinnen erheben, wenigstens verdient sie es. Denn obgleich auch hier die Harmonienfolgen öfter wunderlich und sehr gemischt sich an einander reihen, was Manche nicht mehr so unbedingt unter die höchsten Schönheiten einer gehaltvoll musikalischen Darstellung rechnen wollen: so werden doch auch selbst diese nicht in Abrede seyn können, dass hier wirklich schöner, empfundener Gesang vorherrscht, und zwar so eindringlich, dass ihm nach der Stimmung der Zeit jene ganz eigenen harmonischen Wendungen gewiss nur noch einen erhöheten Reiz verleihen. Nr. 16. Finale. All: molto agitato, $\frac{2}{4}$, b dur. Hypolit: „Dich, nur dich wollt' ich erretten." Isolde: Ungeheuer! u. s. f. Doch regt sich (es geht dabey ziemlich durch die Töne und verweilt am längsten in ges dur) wieder Liebe. Sie wollen fort; aber es geht nicht; Isolde kann ihn doch nicht hassen. Man sieht, wie uns der Dichter weis machen will,

dass unsere Frauen sehr leicht zwischen Hölle und Erde schwanken: sie schwanken jetzt aber doch lieber zwischen Himmel und Erde. Kurz, es wird ein freundliches Duett in b dur daraus, das um der Treue willen nur noch von ewiger Trennung klagt. Sie wollen beyde Freunde bleiben, und nehmen im Piu lento kurzen Abschied, worauf Scene und Arie Isoldens folgt. Nach einem kurzen, sehr schön gesungenen Recitative mit trefflichem Arioso geht der Gesang eben so schön in Larghetto con moto $\frac{3}{4}$, f dur, über. Die sanfte noch etwas unruhige Bitte erhebt sich zur Begeisterung der Erhörung (Andante religioso, d dur) und wechselt mit Recitativ bis zum Molto Allegro $\frac{4}{4}$: „Wonnegefühle beleben die Brust," u. s. w. Der Gesang ist voller Leben, und wenn man ihn zuweilen etwas gesucht nennen muss: so liegt das mehr am Dichter, als am Componisten, den der wunderlich geschraubte Text unmöglich zu einer wahrhaften Begeisterung entflammen konnte. Nach dieser Scene, die besser auf dem Theater, als für häuslichen Gesang wirken wird, erkennt Isolde klar, dass ihr in der Gestalt Aubri's von einem — Vampyr nachgestellt wird, der auch sogleich erscheint, denn vorwärts drängt's, die Stunde naht! Isolde bebt (Allegro non troppo, $\frac{4}{4}$). Aubri dringt auf sie ein, sie sinkt auf die Knie. Der Vater eilt herbey, erstaunt erblickt er den abermals todt Gewähnten, und ahnet Unheil. Aubri erinnert ihn an seinen Schwur, und kecker immer dringt er auf sein Opfer. Da schlägt es 12 (Andante con moto, $\frac{4}{4}$). Im tiefen H giebt von der Octave herab die Musik die 12 Schläge, jederzeit einen im zweyten Tacte, wirkungsvoll an. Und bis zum letzten Augenblicke ringt noch das Ungethüm um seinen Raub, den ihm das Recht des Vaters ohne Erfolg streitig zu machen sucht. Aber die Zeit der Rache ist gekommen, Geister des Verderbens rufen im furchtbaren Unisono die Larve der Hölle, den ihr Verfallenen an, und nach ihren Worten: „Nur dich verdammt des Ew'gen Spruch!" tritt Prestissimo $\frac{4}{4}$ ein, die Tiefe thut sich auf und speit ihre Schrecken aus, die grinsend den Atramidur (den Vampyr) umrasen. Nur die Instrumentalwuth tobt zu den Greueln der schaussichen Larven, der Blasse versinkt, das Gebäude stürzt zusammen, Angst erschallt in den Trümmern, und nach und nach wird's still. Die Brust der Menschen athmet wieder auf, und dankend dem Retter stimmt der Chor der Unheilerlösten ein kurzes Andante religioso $\frac{4}{4}$ an, worauf die Instrumente in einem freudigen Presto $\frac{4}{4}$ rasch zu Ende eilen. Es verunglückt hier also Niemand, als der Vampyr.

Der Clavierauszug des Componisten ist mit Einsicht verfertigt, durchaus nicht überladen, und Alles spielt sich gut. Druck und Papier sind auch zu loben, und zum teutschen ist noch ein italienischer Text untergelegt worden. Druckfehler haben wir nur sehr wenige und nur unbedeutende bemerkt.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalisches Tagebuch vom Monat März (Fortsetzung).

Im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, welches uns folgende Genüsse brachte: 1. Mozart's grosse Phantasie in C moll, für das ganze Orchester arrangirt von Ritter von Seyfried. Eine kostbare Perle, reich und kunstvoll in Gold gefasst; Schlussfuge: „In te Domine speravi, aus Neukomm's „Te Deum laudamus." Ouverture zu Sakontori, von Abt Vogler, sehr originell. Der neunte Psalm, von Fesca. Orchester-Fuge von Mozart (Manuscript). Wir nehmen uns die Freyheit, dieses Werkes Authenticität etwas weniges in Zweifel zu ziehen. Endlich Chor aus Cherubini's Anacreon.

Am 20sten im Kärnthnerthor-Theater: Zehnte Gastvorstellung der Mad. Pasta: „Semiramide" wiederholt.

Im Theater an der Wien: *Aschenbrödel*, gelang nicht vorsüglich, Hrn. Forti ausgenommen.

Am 21sten im Leopoldstädter-Theater: *Der Ritter ohne Kopf*, grosse Zauber-Pantomime in zwey Aufzügen von Reinoldi, Musik von Volkert. Gefiel sehr, sowohl wegen der Ideen-Neuheit, als durch das ungemein exacte Maschinenwesen.

Am 22sten im Vereins-Saale: Privat-Concert des Herrn Giulio Radicchi, enthaltend: Ouverture von Mozart. Duettino von Donizetti, gesungen von Dem. Weiss und Hrn. Radicchi. Pianoforte-Concert von Ries, vorgetragen von Dem. Strassmayer. Arie aus Gluck's *Iphigenia*, gesungen von Herrn Radicchi. Concertant-Variationen für Pianoforte und Violine, von Pixis und Böhm, gespielt von Dem. Strassmayer und Hrn. Strabinger. Arie von Rossini, gesungen von Dem. Weiss. Vocalquartett

von Schubert. — Die Verdienste der Mitwirkenden sind anerkannt; Herr Radicchi — war; — doch jetzt: *ils sont passés les jours de fêtes!*

Ebendaselbst. Nachmittags: Privat-Unterhaltung des Violoncellisten, Hrn. Linke, worin vorkam: Quatuor von Beethoven; Arie von Mozart; Rondo von Hummel; „Auf dem Strome," von Schubert; Neues Violoncell-Divertimento. — Wahl: gut; Ausführung: nicht minder.

Im Kärnthnerthor-Theater: Eilfte Gastvorstellung der Mad. Pasta: *Tancredi*; wiederholt.

Am 25sten im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Convicts: Concert des Herrn Joseph von Blumenthal, welcher uns folgende eigene Compositionen hören liess: Ouverture zum *König Lear*; grosse Arie, gesungen von Dem. Friedlovsky, die obligate Violine gespielt von Herrn Feigerl; neues Concertino für die Harfe, vorgetragen von Herrn Heilingmayer; Hymnus, gesungen von den Vereinsschülern, mit Clarinett, Horn, Viola, Violoncell und Contrabass-Begleitung; Cavatine, vorgetragen von Dem. Stuck; Hornconcert, ausgeführt von Herrn Herbst; Vocal-Quartett, gesungen von Dem. Friedlovsky und Stuck, Herrn Emminger und Oberhofer; Ouverture aus *Turandot*. — — *Erant bona, mixta malis.* —

Im Kärnthnerthor-Theater: Zwölfte und letzte Gastvorstellung, zum Benefice der Signora Pasta: Arie aus *Orfeo ed Euridice*, von Ritter Gluck. Auf allgemeines Verlangen: *Semiramide*. Das Haus zum Erdrücken voll; ein Eviva! aus tausend Kehlen. Die Scheidende erschien mit einem Janus-Gesichte; indessen auf der einen Seite tiefe Rührung über so ausgezeichnete Huld sich abspiegelte, zeigte die Kehrseite frohlockende Mienen ob der reich gesegneten Ernte; denn — unter uns — die Signora entführt uns, die ansehnlichen Präsente Seiner Kaiserl. Hoheit, des Erzherzogs Anton, und Sr. Herrlichkeit, des Lord Wellesley, in deren Soirées sie sang, miteingerechnet, wenigstens 24000 Silber-Gulden! — So lohnt es sich freylich wohl der Mühe, etwas rechtes gelernt zu haben!

Am 24sten im Josephstädter-Theater: *Nicht küssen, nicht tanzen*, Zauberspiel mit Gesang, Tanz und Tableaux, in zwey Aufzügen von Toldi; Musik vom Kapellmeister Gläser. Hat nicht sonderlich Eingang gefunden, obschon einzelne Situationen gut angelegt sind, und den gewandten Bühnendichter erkennen lassen. Die Composition möchte man hausbacken nennen, es stimmt alles recht ordentlich; aber auch nichts weiter.

Am 26sten im landständischen Saale: Viertes Concert spirituel, enthaltend: 1. Beethoven's Symphonie in A dur. 2. Dessen Pianoforte-Concert in G moll, vorgetragen von Dem. Blahetka. 3. Hymne, von Grillparzer gedichtet zur Einweihung von Beethoven's Grabstein, mit Beybehaltung einer handschriftlichen Original-Melodie des verewigten Meisters als Vocal-Chor für vier Männerstimmen ausgearbeitet von Ritter von Seyfried. 4. Gloria aus Cherubini's zweyter Messe in D dur. — Es war Beethoven's Todes-Tag, ja fast eigentlich seine letzte Lebensstunde, in welcher nach zwey Jahren diese seine Wunder-Schöpfungen zur Erinnerungsfeyer des Unvergesslichen wiederklangen! Konnte wohl eine sinnigere Wahl getroffen werden? Wessen Gemüth hätte dadurch nicht tief ergriffen sich fühlen müssen, wessen Auge dabey trocken bleiben können? Eine vorherrschende Empfindung bemeisterte sich aller Herzen: die traurige Gewissheit eines nie zu ersetzenden Verlustes! Ewig lebt Er fort in seinen Werken; ewig in unserm Andenken!!!

Am 29sten ebendaselbst: Concert der Dem. Leopoldine Blahetka, eingeleitet mit Ouverture zum *Vampyr* von Lindpaintner. Jedenfalls ein effectvolles Charakterstück, dessen innere Beziehungen indessen erst dann vollkommen erfasst und verstanden werden können, wenn eine recht genaue Bekanntschaft mit der Tondichtung selbst vorausgegangen ist; dann neues Pianoforte-Concert in E minore, componirt und vorgetragen von Dem. Blahetka. Wenn wir auch der Tonsetzerin nicht unbedingtes Lob spenden können, so müssen wir dagegen ihrem Meisterspiele volle Gerechtigkeit angedeihen lassen; La Sentinelle, Divertissement für zwey Pianoforte, von Worsischeck, gespielt von Dem. Blahetka mit ihrer Schülerin, Dem. Bilally, welche, wenn sie also fortfährt, in Kurzem gleichfalls auf den Meisterstuhl promovirt zu werden würdig seyn wird.

Im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Convicts: Drittes Vereins-Concert, enthaltend W. A. Mozart's grosse Phantasie in C moll, für das ganze Orchester instrumentirt vom Hrn. Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried; Variationen von Horn und Lafont, für Pianoforte und Violine, vorgetragen von den Vereinsmitgliedern Dem. Reiner und Hrn. Krug u. s. f.

Y. O Gott! nur keine Vorrede! Ich werd' ja hören, was es ist!

X. Und unterbrechen Sie mich nicht!

Y. Nein doch, nein.

X. Die allgemeinere Einleitung lass' ich weg —

X. Ja doch, ja! Nur zu!

X. Ich lese!

„Was die Opern unsers Meisters betrifft, so hat man gegen sie zuerst die Verbindlichkeit, dass sie das lyrische Theater wieder über die gemeinen Bretter erhoben haben. Er hat kühn den kleinen Umkreis der kleinen Musik durchbrochen, innerhalb dessen unsre kleinen Musiker sich herumtrieben; so dass, wenn man auch ungerecht genug seyn wollte, diesem Meister ausserordentliche Talente abzusprechen, man doch gestehen müsste, dass er ihnen einigermaassen die Laufbahn eröffnet, dass er künftige Musiker in den Stand gesetzt habe, die ihrigen ungestraft zu entwickeln; welches fürwahr kein geringes Unternehmen ist. Er hat die Dornen gefühlt: seine Nachfolger werden die Rosen pflücken." —

Y. Nicht übel. Gott geb's!

X. Nicht unterbrechen, war die Bedingung!

Y. Gut! Nur fort!

X. „Man beschuldigt ihn, aber, wie mir scheint, sehr leichtsinnig, auch schlechte Texte componirt zu haben; denn soll Sinn in dem Vorwurfe seyn, so müsste man zeigen, dass er im Falle gewesen, wählen zu können. Wollte man dem lieber, dass er gar nichts gemacht hätte? Weit gegründeter ist der Vorwurf, dass er seinen Text nicht immer verstanden, dass er die Absicht des Poeten übel gefasst oder nicht etwas Schicklicheres an die Stelle gesetzt, dass er gar zu Vieles und damit gegen den Sinn ausgedrückt habe. Es war nicht seine Schuld, wenn er schlechte Texte bearbeitete: aber man kann zweifeln, dass er bessere genugsam in's Licht gestellt hätte" —

Y. Bravo! Auf Ehre!

X. Nicht unterbrechen!

„Man hat in unserm Meister ein sehr grosses Talent anzuerkennen; viel Feuer, einen Kopf voll Wohlklang, reiche Kenntniss harmonischer Wendungen und aller Mittel, Wirkung hervorzubringen; man muss ihm die Kunst zugestehn, sich fremde Ideen anzueignen, aber ihre Natur zu verändern, sie neu zu verzieren, und seine eigenen auf vielfältige Weise geltend zu machen. Dagegen hat er weniger Leichtigkeit, neue zu erfinden, mehr Geschicklichkeit als Fruchtbarkeit, mehr Wissen als Genie, oder doch ein Genie überhäuft von vielerley Wissen; aber immer Stärke und oft einen treffenden Gesang" —

Y. Hier möchte ich doch . . .

X. Bst!

Y. Nicht widersprechen, aber hinzusetzen...

X. Bst! die Bedingung!

Y. Na, so foltern Sie weiter!

X. „Sein Recitativ ist nicht natürlich genug; in manchen Scenen bewundernswerth: nicht selten aber schlecht fast durchaus. Vielleicht ist dies eben so sehr der Fehler der Gattung, als der seinige; denn sehr oft ward er, weil er sich der Declamation zu sehr unterwarf, im Stimmgang barock, in den Uebergängen hart. Hätte er die Kraft gehabt, das wahre Recitativ zu fassen und die unter das Schaafheerde zu bringen: ich glaube, er hätte das Vortreffliche leisten können" —

Y. Bravissimo! Aber das Letzte versteh' ich nicht ganz —

X. Ruhig! ich bin bald zu Ende!

„Er ist der erste, der Begleitungen gemacht hat, reich, wie Symphonien: aber er ist darin zu weit gegangen. Er hat das Orchester missbraucht. Er macht die Begleitungen so confus, so überladen, so zusammengehäuft, dass Einem der Kopf springen möchte bey dem unendlichen Gelärme der verschiedenen Instrumente in seinen Opern. Daher kömmt's auch, dass das Orchester, eben weil's immer im Spiele ist, doch nicht ergreift, nicht trifft, und fast immer seine Wirkung verfehlt. Eigentlich muss erst nach einfach recitirter Stelle ein unerwarteter Accord den zerstreueten Zuhörer aufwecken, ihn auf die Bilder aufmerksam machen, die ihm der Autor darstellen will, ihn zu den Gefühlen vorbereiten, die er in ihm erregen will; und das wird nie ein Orchester leisten, das nicht aufhört, zu kratzen. Auch bewirken die überladenen Begleitungen gerade das Gegentheil von dem, was sie bewirken sollten. Anstatt die Aufmerksamkeit des Zuhörers anziehender festzuhalten, theilen sie solche und zerstören sie damit" —

Y. Gut! aber schon zu oft gesagt, und immer vergebens —

X. „Kurz: Niemand hat besser, als unser Meister, den Geist des Einzelnen gefasst, Niemand besser die Kraft der Contraste verstanden: aber zugleich hat er seinen Opern jene glückliche und so sehr gewünschte Einheit nicht zu geben gewusst;

er konnte nicht dazu gelangen, ein gutes Werk aus so vielen guten, wohl gearbeiteten Stücken zusammen zu fügen" — Amen.

Y. Geben Sie her! Ich finde das zwar nicht erschöpfend, auch nicht überall schaf genug bezeichnend, unsern Künstler zu charakterisiren: aber was gesagt wird, ist doch so verständig, so wahr, auch so gut ausgedrückt — Geben Sie her!

X. Was denn?

Y. Das Blatt. Ich will's der Redaction einer musikalischen Zeitung schicken.

X. Das kann ich ja selber. Auch ist da schicklicher, da schlechterdings der Name des Vfs. darunter stehen muss.

Y. Das Letzte möcht' ich doch abrathen. Sie, in Dienstverhältnissen —

X. Wie? ein Mann in Dienstverhältnissen soll nicht unbesorgt mit Unterzeichnung des Autors ein Kunsturtheil wieder abdrucken lassen können, das seine vollen siebenzig Jahre alt ist?

Y. Was denn — siebenzig Jahre —

X. Nun ja: das Urtheil Jean Jacques Rousseau's über den berühmten französischen Componisten Rameau, treulichst, sogar Wort für Wort, von mir übersetzt! Was lachen Sie denn? Da haben Sie den 5ten Band der Werke Rousseau's: vergleichen Sie selbst.

Y. Ey so schlage doch der . . .

X. Curios! Sie glaubten doch nicht, es sey von Jemand Anderm die Rede? oder ich so gescheidt, solch ein wohlgefasstes Urtheil zu Stande zu bringen? Behüte, behüte! —

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle composé — par François Hünten.* Oeuvre 14. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Gr.

Nr. 2. *Quatre Rondino pour le Pianof.* Oeuv. 21. Pr. 8 Gr.

Nr. 3. *Polonaise pour Piano et Violon.* Oeuv. 22. Pr. 22 Gr.

Nr. 4. *Duo Concertant pour Piano et Violon.* Oeuv. 23. Pr. 20 Gr.

Nr. 5. *Fantaisie pour le Pianoforte.* Oeuvr. 24. Pr. 12 Gr.

Nr. 6. *Variations pour le Pianoforte à 4 m.* Oeuv. 25. Pr. 16 Gr. Sämmtlich von *Hünten*, herausgekommen Leipzig bey Fr. Hofmeister.

Die Werkchen dieses Componisten halten sich fast immer in dem leicht Gefälligen, weshalb sie seit einiger Zeit nicht nur in Frankreich von einer zahlreichen Klasse von Pianisten, für welche sie ganz eigentlich geschrieben zu seyn scheinen, freundlich aufgenommen worden sind, sondern auch in England hat man angefangen, an ihnen Wohlgefallen zu finden, denn man hat es bereits zweckmässig gefunden, etwas von seinen kleinen Stücken in einem der neuesten Hefte des Harmonicon dem dortigen Publicum mitzutheilen. Auch unter uns zählt Hr. H. bereits seine Liebhaber, und noch mehr Liebhaberinnen. Die meisten dieser Kleinigkeiten verdienen auch den Beyfall, den diejenigen Spieler und Hörer ihnen schenken, die Schweres und meisterlich Gehaltenes weder vorzutragen, noch in sich aufzunehmen vermögen. Wenn daher auch der Kenner hin und wieder auf Leeres und Wiederholtes in nicht wenigen stösst: so mag er doch ja auch nicht vergessen, dass nicht Alles für ihn geschrieben ist, und dass Andere auch etwas haben wollen, was ihnen gerade zusagt. Die meisten der oben genannten Werkchen unterhalten eine gemischte Gesellschaft (wir wissen diess aus Erfahrung) in der Regel recht erwünscht. Junge Spieler werden durch hübsche Melodieen, durch brillant klingende und doch nicht schwere Gänge sich wohl dabey haben und auch Gelegenheit finden, etwas mit Vergnügen daran zu lernen. Das Trio (Nr. 1) hat schon etwas mehr innern Werth, ist aber auch etwas schwerer, als das Meiste dieses Componisten. Allerliebst und sehr leicht sind die Rondinen (Nr. 2). Sehr hübsch sind die beyden ersten Sätzchen von Nr. 4, und die Variationen für vier Hände werden ihr Publicum zuverlässig angenehm unterhalten, wenn auch der Musikerfahrene an dem immer wiederkehrenden Refrain, der jedoch auch etwas verändert ist, etwas Leeres finden wird. Für noch nicht grosse Fertigkeit und für solche, die auf eine gefällige Art sich im Notenspielen üben wollen, sind sie sehr zu empfehlen.

Fuga aus Mozart's Requiem, für die Orgel bearbeitet, und Präludium als Einleitung derselben componirt — — von Adolph Hesse,

Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau. Nr. 4 der Orgelst. Breslau, bey Leuckart. (Pr. 6 Gr.)

Die Einleitung ist nicht lang; heyrlich und edel im Ausdrucke; ausgezeichnet gut in der Harmonieführung. Die herrliche, berühmte Meisterfuge Mozart's — an welcher vor einigen Jahren in Leidenschaftlichkeit sich schwer vergangen zu haben, ohne Zweifel jetzt diejenigen reuet, denen das begegnet ist — hat Hr. H., als ein tüchtiger Praktiker, hier für die Orgel so zu stellen gewusst, dass sie sich auf ihr, bey gemässigtem Tempo, trefflich ausnimmt, und für die Ausführung zwar nichts weniger, als leicht, doch aber nicht allzuschwer fällt. Dem Pedale ist für die Ausführung, soll diese überall vollkommen deutlich und präcis herauskommen, viel, und für die Wirkung in einzelnen Stellen, wo das Hauptthema in einer der Manualstimmen liegt, allzuviel zugemuthet worden. Desto mächtiger treten hingegen die zahlreicheren Stellen hervor, wo diess erste Thema im Pedale auftritt, und das Manual im zweyten, dem bewegteren, oder dessen Imitationen, seinen Gang fortsetzt. Durch das ganze Stück hat das Pedal seine eigene Notenlinie, wie das bey so ausgearbeiteter Orgelmusik immer seyn sollte. Das Aeussere des Heftchens ist sehr gut.

Laudamus, a 2 Voci e Stromenti da D. F. d'Apell, Academico filarmonico di Bologna. Saggio della sua Messa pontificale.

Es gehört zu unserm Vergnügen, auf Männer aufmerksam zu machen, die aus Zufall, der sich der wachsenden Menge neuer Compositionen wegen nicht zu selten ereignen kann, wenig oder nicht genannt werden, es aber offenbar verdienen. Herr von Apell ist zwar als Schriftsteller bekannt, weniger bis jetzt als Componist. Wir finden aber das oben genannte Stück seiner Missa, von welcher, so viel wir wissen, noch nichts weiter im Drucke erschienen ist, in einem so schlicht kirchlichen, sich der alt italienischen Weise nähernden Style geschrieben, dabey für Sänger (Soprano und Contralto) und die vier Streichinstrumente so leicht auszuführen, dass wir darauf aufmerksam zu machen uns für verpflichtet halten.

Romanzen und Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von H. Werner. 2tes Heft. Braunschweig, bey Meyer. 14 Gr.

Sechs Nummern; vier strophisch und überhaupt liedermässig behandelt; zwey durchcomponirt. Die Art des Componisten ist jene, die nur darauf ausgeht, was in einem Gedichte für die Empfindung im Allgemeinen liegt, musikalisch auszudrücken oder doch anzugeben; eine Art, die freylich für den Componisten die leichtere und bequemere: darum nichts desto weniger bey vielen Dilettanten unserer Tage und noch mehren Dilettantinnen die beliebtere ist. Was diesem nach Hr. W. gewollt hat, das ist ihm nicht übel, und hin und wieder gut gelungen. In der Declamation hätte er sich wenigstens Stellen, wie S. 10, Z. 1, die Trennung der Worte durch solch ein Zwischenspiel, nicht zu Schulden kommen lassen sollen.

Sonate pour le Pianof. comp. — par C. Klose. Oeuv. 23. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. 1 Thlr.

Statt des ersten Satzes werden Variationen über eine sehr hübsche Romanze gegeben, die ganz einfach anfangen und sich nach und nach vortheilhaft steigern und in's gefällig Glänzende der leichtern Art heben. Das Scherzo Prestissimo ist eine Geschwind-Menuett, interessant gearbeitet, deren Trio, wahrscheinlich mit Fleiss unspielend, einer Beethoven'schen gleicht. Den längsten und schönsten Satz bildet ein Rondo Allegretto (S. 11—21) trefflich gehalten, melodisch nett angelegt und lebendig durchgeführt. So wenig es schwer aussieht, so bestimmt und deutlich will es vorgetragen seyn, was guten Spielern, von denen doch nicht die grösste Fingerfertigkeit verlangt wird, eben erwünscht ist. Auch hat das Werkchen das Lobenswerthe, dass es sich nicht in blossen Modegängen, nicht allein in brillanten Passagen herumbewegt, sondern in der That ein ansprechendes Ganzes bildet, das Spielern von mittlerer Fertigkeit wohl ein grösseres und mit Nutzen verbundenes Vergnügen gewähren wird, als blosse Modearbeit zu gewähren im Stande ist.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № VIII. 1829.

Warnung.

Ich finde für nöthig, dem musikalischen Publicum bekannt zu machen, dass nachfolgende Musikverleger, als: Spehr, G. M. Meyer jun. in Braunschweig; Böhme, Christiani in Hamburg; Lischke in Berlin; Bachmann in Hannover; u. s. w. sich erlauben, Compositionen mit Vorsetzung meines Namens herauszugeben, die ich nie geschrieben habe. Wenn gleich diese, von obigen Verlegern zu Tage geförderten Missgeburten den Stempel ihres Ursprunges an der Stirne tragen, so darf doch eine solche schamlose Täuschung des Publicums nicht ungerügt bleiben, und ich halte es für meine Pflicht, dieser meiner Erklärung die grösstmöchlichste Oeffentlichkeit zu geben, damit Jedermann, der von obigen Verlegern Artikel mit meinem Namen bezieht, vor Täuschung gewarnt sey. Um aber auch zu zeigen, in welcher Art diese Verleger das Publicum hintergehen, so führe ich aus mehren zur Folgendes an:

Spehr in Braunschweig hat ein vierstimmiges Gesangstück von mir: „Die Betende von Matthisson" nachgestochen, davon die erste Singstimme beybehalten, und die übrigen drey weggelassen, und bietet nun diese als meine Original-Composition zum Verkaufe aus.

Bachmann in Hannover gibt unter meinem Namen Arrangirungen heraus, s. B. die weisse Frau u. s. w. zu vier Händen, die ich nie auf diese Art gesetzt habe.

G. M. Meyer jun. in Braunschweig gibt die von mir in Wien herausgegebene Euterpe, ein periodisches Werk, welches nichts als arrangirte Opern-Melodieen enthält, unter dem Titel: Sonatinen, mit Vorsetzung meines Namens heraus, und täuscht dadurch Jedermann, der von mir ein Original-Werk zu kaufen glaubt. Zugleich nimmt sich derselbe Verleger die Freyheit, auf mehre dergleichen Werke „Eigenthum des Verlegers" zu setzen.

Ich erkläre daher öffentlich, dass alle unter meinem Namen bey den Verlegern: Spehr, G. M. Meyer jun. in Braunschweig; Böhme, Christiani in Hamburg; Lischke in Berlin; Bachmann in Hannover etc. erschienenen musikalischen Werke, theils nicht von mir gesetzt, theils so verunstaltet sind, dass ich sie nicht für die Meinigen erkenne.

Wien, am 1sten May 1829.

Anton Diabelli,
Tonsetzer und Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Erklärung.

Ich Endesgefertigter sehe mich veranlasst, zu erklären, dass bey den Hrn. Musikverlegern Ant. Diabelli und Comp. in Wien bis zum heutigen Dato folgende Originalwerke von mir, nämlich: Op. 2. 4. 5. 6. 13. 15. 18. 19. 20. 21. 22. 24. 26. 28. 29. 30. 31. 35. 36. 38. 39. 41. 42. 47. 49. 50. 51. 61. 72. 77. 78. 84. 88. 90. 96. 97. 98. 99. 100. 101. 104. 109. 115. 119. 120. 121. 127. 129. 130. 132. 140. 141. 146. 151. 152. 154. 155. 158. 159. 160. 162. 163. 164. 169. 170. 177. 179. 180. 194. 195. 196. 200. im rechtmässigen Verlage erschienen, und von mir denselben allein mit vollständigem Eigenthume für's In- und Ausland überlassen worden sind. Wenn dennoch einige der unter obigen Werknummern bezeichneten Werke auch anderswo verlegt erschienen sind, so sind das nicht nur keine rechtmässigen Originalausgaben, sondern ich kann mich auch nicht für deren Vollständigkeit und Correctheit verbürgen.

Wien, am 1sten May 1829.

Carl Czerny
Tonsetzer und Klavierlehrer
in Wien.

Violoncell - Verkauf.

Ein vorzüglich gutes Violoncell von schönem und starkem Tone, gut sprirt, verfertigt von J. G. Loeb in Posen im Jahre 1783, ist mit Kasten um 20 Louisd'or zu haben. Hierauf Reflectirende werden gefälligst ersucht, sich in portofreyen Briefen zu melden in Stralsund bey Unterzeichnetem

A. Fiedler,

Anzeigen.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind zu haben:

Sayve, A. de, Variations pour le Pianoforte sur l'air: ma tendre Musette. Op. 8. . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— Trio pour le Pfte., Violon et Vclle. Op. 9. 2 Thlr. 6 Gr.

Sayve, A. de, Duo pour le Pianof. et Viol. Op. 10. 1 Thlr. 21 Gr.
— Variat. conc. pour le Pfte., Violon et Velle. Op. 11. ..... 1 Thlr. 15 Gr.
— 2ᵉ Trio pour le Pianof., Violon et Velle. Op. 12. ..... 2 Thlr. 6 Gr.
— 2 Quatuors pour 2 Vlns., Viola et Velle. Op. 13. L. 1. 2. ..... 3 Thlr.
— Quint. pour 2 Vlns., Viola et 2 Velles. Op. 14. 2 Thlr. 6 Gr.

Die Partituren der neuesten von mir componirten Oratorien:

1) *Christus, das Kind*, Oratorium in 3 Thln.
2) *Christus, der Meister*, Oratorium in 3 Thln.

beyde gedichtet von Dr. Philipp Mayer.

3) *Pharao*, Oratorium in zwey Theilen, gedichtet von A. Brüggemann

sind auf rechtmässige Weise nur bey mir unmittelbar zu erhalten, und biete ich die Kopie derselben allen Freunden der ernsten Tonkunst und allen denen, welche bisher meinen Bestrebungen in diesem Fache Theilnahme schenkten, an, mit der Versicherung, dass ich mich bey Bestimmung des Honorars möglichst nach den Verhältnissen des Verlangenden richten werde, insofern ich versichert seyn kann, dass die Hauptbedingung: das Werk bloss zu eigener Aufführung zu benutzen, und es nicht durch Verkauf, Verborgen, Abschriften, oder auf andere Weise weiter zu verbreiten, erfüllt wird.

Zugleich zeige ich hiermit an: dass die beyden zuerst genannten Werke den Anfang einer, das ganze Leben Christus umfassenden Reihenfolge in Oratorien bilden und dass ich die beyden den Ciklus beschliessenden Oratorien: *Christus der Versöhner* und *Christus der Ueberwinder* (zu welchen mir mein verehrter Freund, Herr Professor Dr. Mayer in Nürnberg ebenfalls die Texte zu bearbeiten die Güte haben wird) in günstigen Stunden, die mir der Himmel verleihen mag, zu liefern gedenke.

Auch von den früheren Oratorien: *die Sündfluth* und *das verlorene Paradies*, und der grossen Cantate: *die Todtenfeyer* sind nur bey mir Abschriften zu haben, so wie die gestochene Partitur des Weltgerichts in der Musikhandlung des Herrn Whistling in Leipzig zu beziehen ist.

Dessau, den 11ten May 1829.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Hof-Kapellm. und Mitglied der Königl. Schwed. Musikakademie zu Stockholm.

Von dem Oratorium: *Jephta*, von Bernhard Klein, kann die Partitur in sauberer Abschrift für baare Zahlung von sechs Stück Friedrichsd'or durch mich bezogen werden. Der

gestochene Klavierauszug kostet im Ladenpreise 5 Thlr., und die ausgesetzten Chorstimmen im Subscriptionspreise 1 Thlr.

Berlin, im April 1829.

T. Trautwein.

Zur Nachricht für Singvereine.

Bey N. Simrock in Bonn am Rhein sind folgende neuere Werke für Kirchenmusik im Klavierauszuge und in besonders gedruckten Sing- oder Chorstimmen erschienen. (Die Chorstimmen werden in beliebiger Anzahl geliefert und der Bogen von zwey Blättern oder vier Seiten mit 4 Silbergr. Pr. Ct. bezahlt.)

Breidenstein, C., Op. 4. Sechs geistliche Gesänge für den Männerchor. Partitur und Klavierauszug zum Einüben 28 Sgr. — Die vier Chorstimmen allein 1 Thlr. 2 Sgr.

Cherubini, L., Requiem à 4 voci. Vollst. Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge. 5 Thlr. 10 Sgr.

— **Messe solennelle Nr. 2 in D moll à 4 part. de chant.** Texte latin. Klavierauszug 3 Thlr. 14 Sgr. — Die vier Singst. allein 2 Thlr. 20 Sgr.

Gleim, J. A., Liedersammlung für die Morgen-Andachten der Königl. Preuss. Gymnasien. Partitur (auch als Klavierauszug zu gebrauchen). 1 Thlr. — Die 4 Singst. zusammen 1 Thlr. 20 Sgr. — Eine jede Singst. 12½ Sgr.

Händel, G. F., Der Messias, nach Mozart's Bearbeitung. Deutscher und neu hinzugefügter latein. Text. In vollständigem Klavierausz. von A. Gleichauf. 4 Thlr. 24 Sgr. Die 4 Singst. allein 2 Thlr. 18 Sgr.

— **Israel in Egypten.** Grosses Oratorium. Mit deutschem und engl. Texte. In vollst. Klavierauszuge von Prof. C. Breidenstein 5 Thlr. 26 Sgr. — Die vier Chorst. allein 4 Thlr. 6 Sgr.

Haydn, J., Nr. 1. Hymne: Allmächtiger! Preis Dir und Ehre. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass nebst Chor. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 20 Sgr. Die vier Singstimmen allein 8 Sgr.

— **Nr. 2. Hymne:** Walte gnädig, o ewige Liebe! (Eus aeternum attende votis). Für dieselb. Singst. Klavierauszug nebst den einz. Singst. 20 Sgr. Die 4 Singst. allein 8 Sgr.

— **Nr. 4. Cantate:** Denk' ich, Gott! an deine Güte. Für dieselben St. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 20 Sgr. — Die 4 Singst. allein 4 Sgr.

Henkel, M., Sechs religiöse Gesänge für Kirchen und Schulen. Für dieselb. Singst. Klavierauszug nebst den einzelnen Singst. 28 Sgr. Die 4 Singst. allein 16 Sgr.

Rink, Ch. H., Motette: Lobe den Herrn, meine Seele. Für dieselb. Singst. Klavierauszug nebst den einz. Singst. 20 Sgr. — Die 4 Singst. allein 4 Sgr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten May. **No. 21.** 1829.

Recension.

Die Stumme von Portici (La muette de Portici), *grosse Oper in 5 Aufzügen, Musik von D. F. E. Auber. Vollständiger Klavierauszug von C. Zulehner. Das französische Gedicht von Scribe und Delavigne. Die deutsche Uebersetzung von Th. von Haupt.* Leipzig, bey H. A. Probst. Pr. 8 Thlr.

Wo auch diese Oper gegeben worden ist, und diess ist bereits, soweit wir davon Nachricht haben, in Paris, Bordeaux, Brüssel, Amsterdam, Berlin und Hamburg geschehen; ja, wo auch nur Einzelnheiten aus ihr dem Publicum dargeboten wurden, z. B. in Wien, Leipzig u. s. w., überall hat sie sich eines ausgezeichneten Beyfalles zu erfreuen gehabt, und überall fährt man fort, sie mit erhöheter Theilnahme zu spielen und zu hören. Auf welchen Standpunct musikalischer Beurtheilung man sich nun auch stellen, was man nach der einmal wieder eingerissenen Parteysucht auch immerhin für das allein Rechte und Höchste in der Tonkunst halten mag: Eines wird man, um des allgemeinen Erfolgs willen, diesem Werke Auber's doch nicht nehmen können, und die besser Gesinnten werden es nicht einmal versucht wünschen, dass nämlich der Componist wie die Dichter den Hauptpunct, von welchem aus das Wohlgefallen unserer Tage wie ein Strahlenrad nach allen Seiten sich schnell verbreitet, glücklich getroffen, und sich dadurch den Dank der Zeitgenossen im hohen Grade gewonnen haben. Man wird also die Oper auch zugleich als musikalisch historisches Actenstück zur genauern und umsichtigern Würdigung unserer Zeit anzusehen haben.

Was den Styl der Oper angeht, der offenbar unter Teutschen, Italienern und Franzosen manche merkwürdige Verschiedenheiten zeigt, die noch immer hinlänglichen Stoff zu höchst anziehenden Bemerkungen und Vergleichungen bieten würden: so können wir hier doch um so weniger geneigt seyn, uns darüber zu verbreiten, je ausführlicher und namentlich in den Opernstyl eingehender der Gegenstand behandelt werden müsste, da das Allgemeine über die Sache erst in Nr. 18 unserer Blätter in der Abhandlung „Ueber den heutigen Geschmack in der Musik" vortrefflich dargestellt worden ist. Dass übrigens der französische Styl, in Hinsicht auf Rhythmus, romanzenmässigen Wechsel des Dur und Moll und dergl. in dieser französischen Oper der vorherrschende ist, wird eben so wenig befremden, als es, dem jetzigen sich emporarbeitenden Zustande französischer Musik nach, auffallen kann, wenn Manches in derselben weit mehr an den italienischen als teutschen Styl sich anschliesst. Wir haben also im Ganzen die Art der musikalischen Darstellung für eine gemischte zu erklären, die jedoch, wie das auch löblich ist, weder das Vaterland noch die Zeit des Componisten zu verleugnen sich anstrengt. Und gerade darin, weil nichts schwerfällig gesucht und doch mit gutem Willen für das höhere Streben im melodischen und harmonischen Gange fortgeschritten wird, liegt, nach unserm Ermessen, ein nicht geringes Lob für den Componisten, wie die Entflammung des Publicums wohl zum Theil eben darin, wenn auch ihm unbewusst, seinen guten, das Publicum und den Tondichter ehrenden Grund finden dürfte.

Die etwas bunt gehaltene Ouverture hat so viel leichthin Lebendiges, dass wir unsere Zeit sehr wenig kennen müssten, wenn wir ihr nicht überall Beyfall versprechen wollten, was sich auch unter uns bethätigte, wo sie auf allgemeines Verlangen wiederholt werden musste. — Die Introduction hebt leicht und freundlich mit einem Chore hinter der Scene an, zwischen welchem Alphons (der Prinz)

dem Eigenthümer 200 Rubel für einen Abend zu zahlen, welches dann die kostspielige Veranlassung giebt, dafs die Person 5 Rubel Entrée bezahlen mufs, um das bevorstehende Konzert zu — *sehen*. Das einzige, was in diesem Saal noch gute Wirkung macht, ist, wenn eine Sinfonie mit *Hornmusik* gegeben wird; denn, im Vorbeygehen gesagt, sie palst auch zu nichts besser, als in einer guten Ouverture oder Sinfonie den Oberstimmen das Gegengewicht zu halten. Man begeht hier aber freylich oft die kleine Schwachheit, und setzt Ruladen, auch sogar Triller für Hornermusik, welches mir aber gar nicht dem Instrumente angemessen zu seyn scheint: denn man bemerkt dann bey diesen armen Leuten, wenn sie spielen — müssen, eine peinigende Aengstlichkeit, die wahrscheinlich von der grofsen Anstrengung, im Takte zu bleiben, herkommt: denn es ist auf alle Fälle kein Spafs 32theil Noten oder Tremblements auf diesem Instrument zu machen! Die Herrschaften, denen diese lebendigen Orgelpfeifen gehören, haben überdem auch keinen Nutzen weiter davon, als dafs ihre armen musikalischen Märtyrer auf andern guten Blasinstrumenten den Ansatz verlieren.

Der dritte, zu Konzerten bestimmte Ort, ist eine im vorigen Jahre zu Stande gebrachte *Academie de Musique*. Es ist wahr, dafs in diesem Hause viel — *gespielt* wird: aber es scheint, als wenn die hiesigen *Musik*-Verleger keinen Absatz mit *Noten* oder *Instrumenten* an diese *Academie de Musique* machten. Was sich noch überhaupt über unsere Konzerts sagen liefs, ist, dafs das Publikum gern viel applaudirt, sehr oft unbefriedigt sich nach Hause begiebt: dennoch aber, bey aller gehabten Langeweile, sich zum nächsten Konzert wieder engagirt. Dieses alles zusammengenommen, kommt nicht etwa daher, als verstünden sie es nicht besser: nein! sondern es ist ein recht sehr gutes Publikum

Kesler.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

(*Wien*, d. 16ten Jun.) Die grofse heroische Oper: *Achilles*, von Paer komponirt, von welcher schon andere Blätter gesprochen haben, ist in der That unsre merkwürdigste musikalische Neuigkeit, und eines der vorzüglichsten Werke dieses Komponisten. Ein neu engagirter Sänger aus Florenz, der sich mit Crescentini bildete — Brizzi, that in dieser Oper zum erstenmale auf, und fand grofsen und verdienten Beyfall. Den 13ten eröffnete Schikaneder sein neues, sehr gut und geschmackvoll eingerichtetes Theater. Er setzte jenem *Achilles* einen *Alexander* (so heifst die Oper); dem Komponisten Paer, den Kompon. Teyber, und dem wohlgeordneten Costume in jenem Stück, ein blendenderes, und — was ihm gewifs nicht wenig eintragen wird — einen Zug von 40 Pferden entgegen. Herrn Teybers Musik ist nicht zu verwerfen, aber mit vielen fremden Federn geschmückt. Vor dem *Alexander* ging ein Vorspiel, *der Traum des Thespis*, her, worin ein Theaterdirektor durch Kabale verjagt und verfolgt, aber endlich *in Athen* mit Preis aufgenommen und geschützt wird. Nun ja doch: man hat es verstanden! — (*Hannover.*) Herr Wölffl hat hier mit vielem Beyfall und anständiger Unterstützung verschiedne Konzerte gegeben, was um desto mehr bemerkt zu werden verdient, da es uns zwar an Personen, die Musikliebhaber seyn wollen, im geringsten nicht fehlt, aber an Personen, die für Musik etwas thaten, desto mehr. Herr W. wird nach Paris gehen. — (*Kassel.*) An unserm musikalischen Horizonte siehet es sehr trübe aus. Das Theater hat grofse Veränderungen, und nicht zu seinem Besten, erlitten. Wir hatten den ganzen Winter über keine *Primadonna*. Der Dame, welche man uns dafür anrechnete, fehlte vorerst, nichts weiter, als — eine Stimme: sie gab durch dumpfes Artikuliren immer nur an, wohin Töne gehörten. In dem Winterkonzert, das der vormalige Orchesterdirektor, Hr. Ruhe, zu Stande brachte, hörte man, aus Mangel an Theilnehmern, die etwas Besseres hatten geben können,

melodisch klagend die Bewegung seines Herzens schildert, welcher Contrast durch die im Sologesange romanzenähnliche Rhythmik nicht sehr abstechend, und eben darum nur desto eingänglicher wirkt. Denn wenn wir auch in der Folge zuweilen wenigstens etwas mehr Gefühlstiefe wünschen möchten, so würde sie doch gleich anfangs nach unserm Dafürhalten ganz und gar nicht am rechten Orte stehen, weil der Componist dadurch sich selbst der nothwendigen Steigerung des Ausdrucks beraubt haben würde, wenn er nicht dadurch in einen andern sehr übel wirkenden Fehler verfallen, und sich zu Ueberspannungen aller Art hinaufschrauben will. Und diess wäre, dünkt uns, eine Bemerkung, welcher von Manchem einiges Bedenken und wo möglich einige Anwendung gebührte. Die ganze Einleitung ist durchaus nur leicht und gefällig. Die langen Recitative zwischen Alphons und seinem Vertrauten, Lorenzo, gehen doch schnell genug vorüber, und es ist desshalb recht wohlgethan, dass sie nicht durch Instrumental-Zwischensätze, und, wären es die geistreichsten, verlängert worden sind, was sie dem grössten Theile der Zuhörer sicherlich langweilig gemacht haben würde. Das Gespräch wird durch das herannahende Volk unterbrochen, das jubelnd der Vermählungsfeyerlichkeit Alphonsen's und Elvirens (einer spanischen Prinzessin) entgegen strömt und mit seinem Festgesange, S. 35, die Einleitung beendet.

Nr. 2. Recitativ und Arie Elvirens wird durch schöne Melodie, geschmackvolle Verzierung und jene allgefällige Tändeley, die mit der Rechten die Herzlichkeit und mit der Linken die Artigkeit und die modische Bravour begrüsst, des erwünschtesten Einganges nicht ermangeln.

Nr. 3. Ballettmusik Nr. 1. Nr. 4. Ballettmusik Nr. 2. durch rhythmischen Wechsel ergötzlich. Nr. 5. Scene und Chor. Fenella (die Stumme) stürzt, von Soldaten verfolgt, zu den Füssen der Prinzessin Elvire, die mitleidig ihr Schutz verspricht. Der von ihr befragte Soldat Selva berichtet, dass die seit Wochen auf des Königs Befehl Eingekerkerte heut entflohen sey. Die Stumme bezeugt ihre Unschuld durch Blicke gen Himmel, und sucht der Prinzessin deutlich zu machen, dass Liebe die Quelle ihres Unglückes sey u. s. f. Bewegt sagt ihr Elvire den Schutz ihres Gatten, der eben Fenella's noch geliebter Verführer ist, feyerlich zu. Lorenzo verkündet, Alle sind am heiligen Orte versammelt und Priester und Volk „harren nur dir (?) allein.“ Da beginnt der Trauungzug, und der Chor, melodisch schlicht durch unerwartete Zwischenharmonieen gehoben, fleht dem schönen Paare des Himmels Segen. Fenella naht, Selva sucht sie mit seinen Soldaten zu entfernen. Nr. 6. Finale. Die Trauung ist vollendet. Fenella sinkt mit einem Schrey der Verzweiflung in die Arme einiger Frauen. Elvire, die an diesem glückseligen Tage doppelt zum Wohlthun geneigt ist, führt ihrem Alphons die Bebende zu: „Ach die Aermste hier zu schauen“ u. s. w. (Elvira, Alphons, Lorenzo und Selva, dann Chor der Soldaten und des Volks) von theatralischer Wirkung. Elvire schöpft Argwohn und Fenella bekennt offen, dass Alphons der Mann sey, der ihr einst diese Scherpe gegeben, und der sie verrathen habe. Das schafft mannigfaltige Verwirrung; endlich entflieht Fenella mitten durch das ihr Raum gebende Volk, das sie nicht aufgehalten wissen will, gegen die Soldaten u. s. w.

Der zweyte Act beginnt nach kurzer Instrumental-Einleitung mit einem sehr lebendigen Fischerchore, in dessen Hauptmelodie wieder das französisch-romanzenmässige Verweben des Dur und Moll, wie in dieser Oper sehr oft, vorherrschend ist, und zwischen diesem Hauptmotive kommen nun in einem Rondogesange Nebenausführungen, welche die Wiederkehr des Hauptthemas noch freundlicher machen würden, wenn es kürzer gehalten worden wäre. Als darauf ihr Oberhaupt Masaniello (der anziehendste Charakter im Stücke, Bruder der Fenella) sorgenvoll erscheint, wendet sich die Begleitung aus f dur schnell nach moll, und gleich nach des dur. Man sucht ihn zum Singen zu bewegen, und er stimmt sein altes Fischerlied an, die Barcarole Nr. 8, gefällig und gleichfalls durch rhythmische Bewegung und Dur- und Mollwechsel gehoben. Masaniello's Genosse, Pietro verkündet im kurzen Recitative, Fenella sey noch nicht entdeckt und Masaniello's Zorn erglüht gegen ihren Entführer. Das darauf folgende Duett zwischen Beyden (Nr. 9), worin sie das Joch des Vaterlandes zu brechen sich geloben, würde noch mehr ergreifen, wären noch einige Wiederholungen, die auch leicht zu beseitigen seyn würden, gestrichen worden. Am Ende desselben erblickt M. die Schwester auf dem Felsen, im Begriffe, sich in's Meer zu stürzen. Nr. 10. Recitativ: „Was seh ich! Fenella die Schwester kehrt zurück!“ Sie eilt in die Arme des Bruders, entdeckt sich ihm, ohne ihren

Verführer nennen zu wollen, den sie noch liebt. Ergrimmt schwört ihm Masaniello den Tod, und es gelingt der Schwester nicht, ihn zu besänftigen. Nr. 11. Finale. Er ruft die Fischer zusammen und entflammt sie zum Sturze der Tyrannei. Sie sind bereit. M. räth Verheimlichung ihres Vorhabens, besonders vor Frauen und Kindern.

Damit die Verstellung desto besser gelinge, wird die Barcarole angestimmt, deren Melodie abermals sehr lebendig ist. Der $\frac{6}{8}$ Tact verwandelt sich in $\frac{4}{4}$, als Pietro ankündigt, dass bewaffnete Schaaren erscheinen. Der Fischer Borella, dadurch entmuthigt, bringt Furcht unter die Versammelten, die Masaniello's Kraft schnell zu verjagen versteht. Wieder erklingt die Barcarole. Masan: gebietet ihnen heimliche Dolchbewaffnung, und belebt das Rachegefühl, das nun in wachsender Gluth bis zu Ende immer höher auflodert.

Dritter Act. Nr. 12. Duett. Alphons und Elvire. Diese Versöhnungscene muss durch sehr feurigen Vortrag gehoben werden. Geschieht diess, können wir uns keine andere, als eine gute Wirkung davon vorstellen. Auch das angehangene kurze Recitativ, in welchem die versöhnte Elvire für die unglückliche Fenella sorgt, nach welcher Alphons sogleich zu senden verspricht, ist psychisch wohl berechnet, denn Gefühle des Edelmuthes lassen überall schön. Nr. 14. Chor der Landleute, die zu Markte eilen, sehr leicht und einnehmend, ohne alle Ansprüche, muss sich von der Bühne her allerliebst machen. Nr. 15. Die Tarantella. Ballet Nr. 3. — Nr. 16. Scene und Chor. Selva vertheilt seine Soldaten auf dem Markte; Fenella wird von ihm entdeckt und von den Soldaten abgeführt. Der Chor der Frauen klagt über Tyrannengewalt. Selva tritt dagegen ziemlich soldatisch auf. Masaniello stürzt herbey; nach kurzem Wortwechsel befiehlt Selva den Soldaten, ihm den Stahl zu entreissen. Der Unglückliche, der es wagt, wird sogleich von Masaniello niedergestossen. Seinem Racherufe zücken sich alle Dolche der Landleute, und die entwaffneten Soldaten ergreifen die Flucht. Wilder Chor des Aufruhrs. Masaniello ermahnt zum Gebete, das Nr. 17 folgt im vierstimmigen Chore (denn die drey Solostimmen, Masaniello, Pietro und Borella verstärken blos den Chor in denselben Tönen). Er ist sehr einfach, ohne bedeutende Erfindung weder in Harmonie noch in Melodie. Alles geht dabey seinen ganz natürlichen Gang, und Jeder, der es siehet, denkt, er kann es den Augenblick auch. Bey solchen Dingen fallen uns öfter allerley Paradoxen ein, die wir in der Regel dann gewöhnlich wieder ausstreichen. Hier wollen wir einmal eins auf unsere Gefahr, um der guten Absicht willen, stehen lassen, als Probe ob etwa einer und der andere der Herren Effect-Componisten laut darüber schmählt oder witzelt, und im Herzen sich doch vielleicht etwas davon zu Herzen nehmen wollte oder könnte. Wir fügen also noch hinzu: Mancher könnte es auch und kann noch mehr und kann's doch nicht. Inmassen ein manchmal gewaltiger Componist und ein natürlicher Tonsetzer sind wie zwey Frauenzimmer, eine frischblühende und eine schminkblumige. Kurz (nachdem wir wahrscheinlich unnütz lang gewesen sind) Alles geht hier ganz natürlich zu, und es gefällt auch ganz natürlich, denn nach dem Lernen kommt einfach stille Bitte und hinterher wieder Lernen, der am Ende das Freundliche in der Erinnerung noch freundlicher macht. Darum ist auch, weiss der Himmel von wem, ausgesprengt worden, es sey die Melodie dieses Gebetes von einem neapolitanischen Abendliede entlehnt, was aber von unserm geehrten Hrn. Mitarbeiter, J. P. Schmidt keineswegs behauptet, sondern nur mit einem soll als Sage bezeichnet worden ist (S. 168 dieser Blätter). Wir sehen uns aber jetzt in den Stand gesetzt, die Sage erwünscht berichtigen zu können. Hr. Auber hat weder in diesem Gebete, noch in den Barcarolen, noch sonst wo sich geflissentlich fremder Motive bedient, was der Componist selbst in folgendem Bruchstücke seines Schreibens beglaubigt: „Obgleich teutsche Journale irrthümlicher Weise verbreitet haben, dass die Barcarolen in der Stummen von Portici nicht von mir wären, so würde ich doch darüber geschwiegen haben, wiewohl ich mich zu wenig reich in meinen eigenen Mitteln finde, als dass man mir ohne Nachtheil irgend etwas, was mir die Nachsicht des Publicums erworben hat, entziehen könnte; aber ich muss den Vortheil des Herausgebers dieser Oper, dessen Eigenthum man hierdurch angreift, vertheidigen. Ich erkläre also, dass ich in keinem meiner Werke National-Melodieen eingeschaltet habe, und dass alle Gesang- und Tanz-Motive in der Stummen von Portici sämmtlich von meiner Composition sind. Haben Sie die Güte, mein Herr, dieser Erklärung die schickliche Oeffentlichkeit zu geben u. s. w.“*) Nr. 18. Finale:

*) Quoique ce soit par erreur, que les journaux d'Alle-

„Auf, Brüder, auf, zur Rache! Kurs und theatralisch. —

Der vierte Act hebt (Nr. 19) mit Recitativ und Arie Masaniello's an, ansprechend wie der ganze Charakter dieser Hauptperson. Nr. 20. Der Vicekönig ist nach Chateau-neuf entflohen; M. will stürmen lassen. Da erscheint bleich vor Schrecken Fenella, die Greuel der Verwüstung schildernd, denen der Bruder den Ton leiht. Erschöpft sinkt sie in seine Arme; er wünscht ihr labenden Schlummer in einem schönen Andante con moto. Nr. 21. Scene und Chor. Pietro meldet, das Volk verlange zum Opfer den Gebieter, und Neapel frey; der Sohn des Vicekönigs, Alphons, soll noch fallen. Masaniello mahnt, das Blutvergiessen zu enden, Fenella ist ausser sich; das Volk tobt fort. Da Masaniello Ruhe gebietet, wirft man ihm Verrath vor; Fenella stellt sich schlafend. Endlich lässt man sich doch bewegen, in das Innerste der Hütte sich zu begeben, damit Fenellas Schlaf nicht gestört werde. (Das Volk ist recht artig.) Man pocht: Fenella öffnet und Alphons mit Elviren tritt bittend ein. Während Fenella zwischen Rach' und Mitleid schwankt, singt Elvire (Nr. 22) eine Cavatine, die nicht ausgezeichnet wirken kann, weil sie das Gespannte der Handlung zu lange aufhält: ein Fehler sehr vieler Opern. Fenella schwört, sie zu retten, [illegible]ler mit ihnen zu sterben. Masaniello kommt dazu. Nr. 23 Quartett und Chor: Bald verheisst er den Fremden des heil'gen Gastrechts Sicherheit. Darauf erscheint Pietro und meldet, die Väter der Stadt und das Volk nahetten, der Tapferkeit Masaniello's die Schlüssel der Stadt zu überreichen. Pietro erkennt Alphonsen, erklärt, er müsse sterben; auch Masaniello drückt seine Wuth aus; Elvire trotzt dem Tode, Alphons bittet nur für der Gattin Leben, und Masaniello gedenkt seines Schwures. Alles voller Leben bis zu Ende. Nr. 24. Finale. Pietro's und des Volkes Wuth dringen auf Alphonsen ein, der tapfer sich zur Gegenwehr rüstet; Masaniello erklärt ihn für seinen Geschützten. Der Lerm geht fort, bis Masan: dem Borella befiehlt, das hohe Paar auf seinem Nachen mit Gefahr seines Kopfes sicher nach Chateau-neuf zu bringen. Pietro: „So, Brüder, wechselt nun Tyrannenjoch" Nach kurzem Instrumentalsatze singt der Chor des Volkes: „Erschallt dem Helden Lieder:" dazu lassen sich Pietro und die Verschwornen vernehmen: „Ha singt ihm Knechteslieder! Auch ihm den Tod!" — Masaniello nimmt, wieder durch Rhythmik eingänglich, Abschied von seiner niedern Hütte und von seinem Glücke. Von Neuem jauchzet ihm der Chor des Volks und die Verschwornen drohen.

Fünfter Act. Nr. 25. Nach kurzer Instrumental-Einleitung zeichnet sich Pietro's Barcarole abermals durch rhythmische Eigenheit und romanzenmässiges Wechseln mit Dur und Moll aus. Das sich daran schliessende kleine Chor wirkt durch seine unsorgliche Frische desto ergötzlicher, je mehr in Pietro's Romanze etwas Unheimliches, gleich einem blutigen Schatten, zwischen den Tönen hinschauert. Gleich darauf berichtet der Wilde einem Mitverschwornen, er habe bereits dem Masaniello wirksames Gift beygebracht. Nr. 26. Finale. Unter die Verschwornen schleicht sich die Furcht, denn Alphonso naht mit auserlesenen Kriegern. Die Menge fürchtet des Himmels Strafe, die nur Masaniello abwenden könne. Borella klagt, er sey wahnsinnig geworden, was Pietro für Strafe des erzürnten Gottes ausgibt, wofür ihm das Volk schwer droht. Als nun der wahnsinnige Masaniello das Hülfe harrende Volk erblickt, dröhnt er in hohen Tönen seinen alten Aufruf zur Rache gegen die Tyrannei schauderend hervor; dann wieder aus dem alten Fischerliede: „Stille, still! u. s. w. Die Menge stimmt ihr Kampflied an und will ihn zum Führer, und Masaniello's verworrener Sinn wiederholt Bruchstücke des Vergangenen. Fenella eilt zu ihrem Bruder, dessen Zustand sie nicht bemerkt, und meldet ihm die Flucht der Lazzaroni und das Nahen der Heeresschaar. Muthlos zittert selbst Pietro, weiss aber listig Masaniello's Muth zu wecken, der neu zum Kampfe ruft, welchen Kampfruf der Chor

---

lumières aient regardés, que les barcarolles de la „muette de Portici" n'étaient pas de moi. Pourtois cependant garde le silence à ce sujet, bien que je me trouve trop peu riche de mon propre fond, pour qu'on puisse me dérober sans inconvénient une portion quelconque de ce, qui m'a acquis l'indulgence du public; mais je dois défendre les intérets de l'éditeur de cet opéra, dont on attaque ainsi la propriété.

Je declare donc, que dans aucun de mes ouvrages je n'ai intercalé d'airs nationaux, et que tous les motifs de chant et de danse de la „muette de Portici" *sont entièrement de ma composition.* Veuillez, Monsieur, me rendre le service de donner à cette déclaration la publicité convenable, et me croire etc. Votre t. h. s. Auber m. p.

Paris 30. Mars 1829.

für diesen drängenden Augenblick nur zu lang wiedertönen lässt. Auch jetzt noch sorgt Masaniello für seine Schwester, befiehlt dem Borella zurück zu bleiben, und übergibt ihm die Sorge für Fenella, die den Himmel für Erhaltung des Bruders anfleht, sich der Scherpe entledigen will, es aber nicht vermag, und sie mit Küssen bedeckt. Bleich tritt Elvire ein, und mahnt sie, den Ort des Schreckens zu fliehen; Fenella, die nichts mehr zu verlieren hat, will bleiben. Das Getümmel vermehrt sich. Alphons naht; Fenella fragt nach dem Bruder: er starb den Heldentod. Die Unglückliche sinkt in Borella's Arme; sich aufraffend legt sie in zärtlicher Wehmuth Alphonsen's und Elviren's Hände in einander, stürzt nach der Treppe im Hintergrunde und winkt ihnen Lebewohl. Im Augenblicke wirft der Vesuv Flammen aus. Fenella eilt auf die Höhe, betrachtet sich das Schauspiel eine kurze Zeit, löst dann ihre Scherpe, schleudert sie nach Alphonsen's Seite zurück, hebt den Blick gen Himmel, und stürzt sich in den Abgrund. Der Chor: „Erbarmen! Erbarmen! Gebeut der Flammen Gluth! Ach der Opfertod der Armen besänftige ihre Wuth!“ kurz; ein kurzes Nachspiel des Orchesters beschliesst das Ganze.

Ueberblicken wir nun das Spiel, so können wir nicht umhin, zu bemerken, die Dichter haben dem Musiker sehr wacker einen Stoff geliefert, der dem Theater und der Zeit überaus günstig an sich ist, und dem Bewegen der Töne vorzüglichen Raum lässt. Die Fabel spannt vom Anfange bis zum Ende; mehre Charaktere, wenn auch, so viel wir aus der Musik sehen können, nicht alle, sind gut gezeichnet; neben wild Leidenschaftlichem steht Sanfteres, neben dem Schrecken erhebt sich edelmüthige Rührung. Dazu lebendiges Treiben der Volksmasse, und das Toben des Vesuves ist nicht das Geringste, was der Oper Reiz verleiht. Die Musik ist nicht eigentlich kunstvoll, zeigt aber eine geübte Hand und einen erfahrnen Sinn, der seine natürlichen, in der Regel den Situationen angemessenen Melodieen durch modisch frappantes Hineinwerfen mehr von Zwischenharmonieen, als von Harmoniefolgen meist theatralisch wirksam zu heben weiss. Bey aller äusserlichen Spannung, die durch erregte Theilnahme an der Handlung, durch rhythmische Belebung und harmonischen Putz festgehalten erscheint, wird das tiefere Gefühl nirgend mehr in Anspruch genommen, als es der Herrschaft des äusserlichen Reizes zuträglich ist. Gründe genug, deren Verfolgen uns zu weit führen würde, warum die Oper eben jetzt überall mit überwiegendem Beyfalle aufgenommen werden muss.

Der hier angezeigte Klavierauszug ist gut gearbeitet, das Meiste spielt sich leicht. Auch die teutsche Uebersetzung (der französische Text ist mit abgedruckt) ist im Ganzen löblich: doch hätten wir ihn an verschiedenen Orten anders untergelegt gewünscht, was bald durch Hinzufügung oder Veränderung eines oder einiger Wörter, bald durch etwas gekünderte Notenintheilung sehr leicht zu bewerkstelligen gewesen wäre. Geübte Sänger werden das Bessere bald finden. Der Stich ist sehr schön, die äussere Ausstattung überhaupt lobenswerth, und der Preiss billig, da die Oper 266 Folioseiten füllt. Für Liebhaber von Opern ohne Text ist in derselben Handlung auch eine solche Ausgabe erschienen, die wir aber nicht kennen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Ueber das Oratorium „Jephta“ von G. F. Händel, nach der von Mosel'schen Bearbeitung, und dessen erste Aufführung in Berlin.

(Beschluss.)

Zweyte Abtheilung. In dem lichten, heitern Chore: „Cherub und Seraphim“ bewegt sich eine, den Flug der Engel malende Figur der Violinen, welche mit Leichtigkeit ausgeführt werden muss, um ihr die etwas steife Form zu benehmen. Höchst wahr ist der Ausdruck der Singstimmen, von denen zuerst Sopran und Alt das Thema zweystimmig, ohne Begleitung, aufstellen:

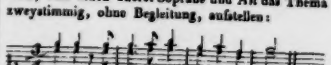

Demnächst tritt die volle Harmonie mit den Instrumenten hinzu. Lebendig und treffend ist die Stelle: „Auf Wirbelwinden zum Sturme herbey“ in Nachahmungen der Singstimmen verflochten. In der Erfindung der Thematen ist Händel unerschöpflich, stets wahr und dennoch neu.

Iphis erscheint im Schmucke der Braut, dem Siegeszuge des Vaters zu begegnen. Der Marsch

von Blasinstrumenten hat mehr einen ländlichen, als kriegerischen Charakter, ist jedoch durch melodischen Fluss ausgezeichnet. Ein vortrefflicher Lobgesang des Chors schliesst sich an, voll Pomp und Glanz. Hier wirkt die bereicherte Instrumentirung ungemein. Ein sanftes Pastorale bezeichnet die Ankunft der Iphis, $\frac{6}{8}$ Tact, und die Tonart G dur ist treffend gewählt. In einer Arie (mit Chor der Jungfrauen) begrüsst Iphis den geliebten Vater zuerst. Einfachheit, Unschuld und kindlichen Sinn sprechen diese aus dem Herzen kommenden Gesänge aus. Hier waltet die Natur, keine Kunst vor. Jephta schaudert zurück. Er erblickt mit Entsetzen das heiss geliebte Kind zum Opfer erkohren. Mit erschütternder Wahrheit des Ausdruckes ruft er in der Arie: „Oeffne die dunkle Pfort'" das Grab an, um sich im Schoosse der Erde zu verbergen. Zu der unruhvollen unisono Achtelfigur der Violinen und Bässe tritt die Harmonie der Clarinetten, Fagotte und Hörner als Gegengewicht bedeutsam hinzu. Der Ausdruck der Singstimme, von Hrn. Bader treu in's Leben hervorgerufen, ist unbeschreiblich. Ein meisterhafter Chor rühmt in festem Vertrauen Gottes Macht, der den stolzen Feind zerstreut. Die Mutter der Iphis klagt den Gatten der Grausamkeit und des Verbrechens des beabsichtigten Mordes der geliebten Tochter an. In der Arie: „Nein, Grausamer! such' andre Opfer dir!" zeigt sich ganz der hohe Grad der Mutterliebe, welche sich selbst vom Gatten abwendet. Nun aber spricht sich der Schmerz und die Reue, der Wahnsinn des unentschlossenen, doch endlich seinem Gelübde treuen Vaters in einem begleiteten Recitative mit einer tief in die Seele dringenden Wahrheit aus. Die innigste Rührung bringt der Schluss hervor:

„Darum — am nächsten Morgen — ich vergehe —"

Moudlation, Rhythmus und Ausdruck ist so treffend gewählt, und der Empfindung gemäss, dass nur noch ein solcher Vortrag, wie der des ehrrn Bader, dazu gehört, um ganz den Meister zu erkennen, der die geheimsten Tiefen des menschlichen Herzens mit solcher Unfehlbarkeit zu ergründen wusste. Diesem Meisterstücke schliesst sich würdig der vortreffliche Schluss-Chor des zweyten Theils an:

„Verhüllt, o Herr, ist Dein Beschluss
Dem Blick der Sterblichen!"

Dumpf und trübe beginnt das Largo in C moll $\frac{4}{4}$ Tact. Der Chor tritt nachahmend, erst in den einzelnen Stimmen, dann vereint mit halber Stimme geheimnissvoll ein. „Alle Freud' wird nun zu Leide" ist im $\frac{3}{4}$ Tacte canonisch durchgeführt. Mit grosser Kunst wechseln hier anfangs nur zweystimmig Alt und Bass, dann Sopran und Tenor, dann drey, zuletzt die vier Stimmen. Ein neues Thema ist auf die Worte:

„Kein sich'res Glück,
Kein dauernd Wohl
Schmückt unsern Pfad
Durch diese Welt"

fugirt bearbeitet. Der Schlusssatz, Moderato $\frac{3}{4}$ Tact in C moll spricht die etwas unklare, kalte Sentenz:

„Was immer ist, ist recht"

mit solcher Wahrheit und so eindringlichem Nachdrucke aus, dass durch diese Behandlung des Textes allein schon Händel seine bewundernswerthe Auffassungsgabe des tieferen Sinnes des Gedichts darthun würde. Eine Stimme fängt an: „was immer ist" auszusprechen, hierauf folgt ein kurzes Ritornell der Saiten-Instrumente leise und abgestossen, die Erwartung spannend. Forte fällt nun der ganze Chor, vom vollen Orchester verstärkt, mit zwey Accorden ein: „ist recht" — kurze Pause, hierauf Wiederholung der bezeichneten Stelle von anderen Stimmen in veränderten Tonfolgen. Ganz zuletzt tritt die Harmonie vierstimmig bekräftigend zusammen, und wahrlich: so ist es Recht! — Ref. hält diesen Chor, wie den zweyten Theil des Oratoriums nicht nur für den Gipfel dieses Kunstwerkes, sondern überhaupt für das Höchste, was in diesem Style je von Händel und anderen Meistern erfunden und geleistet ist.

Die dritte Abtheilung erscheint hingegen etwas matter, obgleich die Arie der Sella (wahrscheinlich aus einem andern Werke Händel's eingelegt) sehr ausdrucksvoll, der folgende Chor der ernsten Stimmung gemäss, und die Arie der Iphis: „Leb wohl, du klarer Silberbach" ungemein zart, in dem $\frac{6}{8}$ Tacte E moll ganz elegisch ist, in dem Andante Larghetto, in E dur, $\frac{4}{4}$ Tact, mit obligatem Violoncell, dagegen den Trost wahrhaft ausspricht: „Schön'res Leben harret mein." Diesem beruhigenden Solo-Gesange schliesst sich ein sehr ernster, fugirter Chor an. Der Engel erscheint und erlässt Iephta das leibliche Opfer der nur geistig Gott zu weihenden Tochter. Dies, nur

von Clarinetten und Fagotten sanft begleitete Recitativ machte durch den innigen Vortrag der Mad. Milder die ergreifendste Wirkung. Lob und Preiss der Gnade des Höchsten! ertönt nun in Freuden-Gesängen, welche die Kunst des Tondichters noch durch eine Schluss-Fuge von grosser Klarheit und Kraft verherrlicht:

„So lohnt der Herr den, der ihm folgt.
Amen!
Hallelujah!

Berlin, geschrieben am heiligen Osterfeste 1829.

J. P. Schmidt.

Fortsetzung der Karnevals-Opern u. s. w. in Italien. Seit dem Ableben S. H. des Papstes sind bis auf weitern Befehl alle Theater im Kirchenstaate geschlossen, wesswegen auch die sonstige magere Ausbeute aus den übrigen Städten Italiens diesen Karneval noch ärmer ausfällt; in den Bologneser und Mailänder Theaterjournalen, wie auch in den ausländischen Zeitschriften, die ihnen unbedingt alles nachschreiben, giebt's freylich viele Theaterneuigkeiten. — Um ewige Wiederholungen zu vermeiden, folgt hier nur das Wichtigere.

Neapel. Uebereinstimmenden Nachrichten zufolge hat Lablache bey seiner Ankunft allhier verwichenen October einige Unannehmlichkeiten gehabt, weil er, in königl. neapolit. Diensten, ohne Erlaubniss des Hofes, fremdes Engagement angenommen hat (S. meinen vorigen Bericht). Es hiess nun allgemein, dieser berühmte Künstler wär nahe daran, seinen Hofdienst und damit den ihm zugesagten Gesangunterricht der jungen Prinzen zu verlieren, und sey darüber in eine wahre Gemüthskrankheit verfallen. Seither verlautet aber nichts mehr darüber, und die Sache scheint ausgeglichen. — (Teatro S. Carlo). Am 7ten Januar wurde zum Vortheile der jubilirten Künstler, in Gegenwart des Hofs, Hrn. Donizetti's *Enule di Roma* gegeben, welche Oper mit Pacini's *Ultimo giorno di Pompei*, und Bellini's *Pirata* abwechselte; die Hauptrolle in der ersten hat Lablache, in der zweyten die Tosi, und in der dritten Rubini. Der hiesige Zeitungsschreiber, eben so profan in der Musik wie seine übrigen Collegen in Italien, äussert bey dieser Gelegenheit: „diese drey Opern seyen ungefähr das Beste, was nach Rossini die dramatische Musik im genere eroico aufzuweisen hat.“ — Die einige Tage später in die Scene gegangene neue Donizetti'sche Oper: *il Paria*, hat kein Glück gemacht.

Rom. Das hiesige Tribunale di Commercio hat vorigen Herbst den sonderbaren Beschluss kund gemacht, kraft welches jedem während der Zeit seines Engagements erkrankten Sänger die Tage (auch sehr wenige) seines Nichtauftretens verhältnissmässig an dessen Honorarium abgezogen werden sollen. Die Sänger appellirten hierauf an Tribunale della Sacra Rota, welches laut Decrets dd. 12. Januar 1829 zur allgemeinen und unwandelbaren Richtschnur festsetzt, dass dasjenige, was diessfalls seit Jahrhunderten bestanden, noch ferner bestehen soll, und hinführo nie einem Sänger wegen zufälliger Krankheit etwas an seinem Honorarium abgezogen werden darf. Das Gaudium der gesammten Sänger im Kirchenstaate darüber kann man sich leicht vorstellen. — Im Teatro Valle gab man Fioravanti's *Contessa di Fersen*, worin die Primadonna, Almerinda Manzocchi, vom königl. neapolit. Theater, mit Beyfall debutirte. Oeffentliche Blätter sagen von ihr: schöne Stimme, gute Gesangsmethode, gute Action, jung und hübsch. — Im Teatro Argentina machte Bellini's *Pirata* fiasco, ungeachtet David und die hier beliebte Boccabadati darin sangen. Im Teatro Tordinone hatte Morlacchi's *Tebaldo ed Isolina* dasselbe Schicksal, wahrscheinlich der Sänger wegen. — Pacini's Oper, *gli Arabi nelle Gallie*, die schon vorigen Herbst eine gute Aufnahme fand, wurde daselbst mit Beyfall wiederholt; das Duett im zweyten Acte zwischen David und der Boccabadati soll furore gemacht haben.

Florenz. Am 29sten Januar wurde beym hiesigen östreichischen Minister, Grafen Bombelles, die *Italiana in Algeri* gegeben, worin die Gräfin Bombelles, Gemahlin des Gesandten, die Protagonistin machte, die übrigen Rollen aber von der Frau Williams und den Herren Franceschini und Goretti gegeben wurden. — (T. alla Perzola). Die zu Anfange des Karnevals verunglückte ältere Oper des Hrn. Persiani, *Gastone di Foix*, bey alle dem, dass der Maestro neue Stücke dazu componirte, wurde bald durch Rossini's *Aureliano in Palmira* aus der Scene verjagt. Die irre geleitete Revue musicale gab jene Oper als neu aus, wie man aber aus diesen Blättern (1828. S. 144) leicht ersieht, hat sie gleich bey ihrem Entstehen in Venedig verwichenen Karneval fiasco gemacht. — Herr Iwan Müller wird wahrscheinlich schon mehre Concerte hier gegeben haben.

Bologna. (Teatro Comunale.) Die neue Opera buffa: *Lo Sposo di Provincia*, von Mastro napolitano Millioti fand Beyfall; und die Prima Donna Giulia Grisi, die erst vorigen Herbst hier das Theater betrat, und mit ihrer Schwester Giuditta (dermalen auf dem Theater Fenice in Venedig) nicht zu verwechseln ist, macht in ihrer Kunst Fortschritte. Auf dem Privattheater Loup (von dem Eigenthümer Emilio Loup) fand Vaccaj's *Giulietta e Romeo* eine sehr gute Aufnahme. — Herr Iwan Müller wurde zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademia filarmonica ernannt.

Verona. Von der Fink-Lohr, die hier in Pacini's *Arabi nelle Gallie* sang, heisst es in mehren Zeitschriften, sie habe eine schöne, umfangreiche und geläufige Stimme, gute Methode; es fehle ihr aber noch sehr an dramatischem Gesang und Action.

Venedig. (T. Fenice.) Nach Generali's fiasco wurde Rossini's *Assedio di Corinto* gegeben. Die hiesige Zeitung sagt bey dieser Gelegenheit: „Um den Effect der Rossini'schen Musik zu verstärken, haben Pacini's *Amazilia* und *Arabi nelle Gallie* dieser Oper eine Arie und ein Duett abgegeben. (Ad accrescere più l'effetto de' numeri rossiniani, l'Amazilia e gli Arabi nelle Gallie del Pacini cedettero a questo spartito un aria e un duetto). Wie weit ist es mit Rossini'scher Musik gekommen! Auch in Mailand hat Reina in die *Zelmira* eine Pacini'sche Arie eingelegt. Die Grisi und Verger haben mit jenen zwey Stücken furore gemacht. Mehre Stücke der Oper selbst fanden ebenfalls eine gute Aufnahme. — Vorgestern, den 21sten Febr. war Coccia's neue Oper *Rosomonda* noch nicht in die Scene gegangen.

Uebersieht man die auch in diesem Karneval gegebenen Opern: so nimmt Rossini auch diessmal, wie immer, die erste Stelle ein; nach ihm kommt in der Regel Pacini; die übrigen Maestri werden (abwechselnd) weniger, selten, oder gar nicht gegeben.

Leipzig. Am 11ten d. wurde zwischen dem Früh- und Nachmittagsgottesdienste in der Kirche zu St. Thomas vom Musikvereine, dem Thomas-Chore, mehren sehr wackeren Dilettanten und unserm Orchester unter der Leitung des Hrn. Musikdir. Pohlenz zum Besten der bey Danzig durch Wassersnoth unglücklich Gewordenen ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert gegeben, was auch ziemlich besucht war. Den Anfang machte die Symphonie Beethoven's aus D, die wohl zum ersten Male in einer Kirche gehört wurde, mindestens war diess in unserer Stadt der Fall. Natürlich wirkt sie im Concertsaale, für welchen sie geschrieben ist, ungleich wohlthuender, so gut sie auch übrigens ausgeführt wurde. Dann hörten wir statt einer von Winter angekündigten Arie mit Recitativ das sanfte Taubengirren aus der Schöpfung von Haydn von einer sehr achtbaren, besonders für die Kirche mit einer herrlichen Stimme versehenen Dilettantin, die auch durch Fertigkeit sich auszeichnet, vortrefflich vorgetragen. Ein neues Concertino für die Basposaune, von dem durch mancherley Werke schon rühmlich bekannten Mitgliede unsers Orchesters, Herrn Meyer componirt, wirkte sehr vortheilhaft, wurde aber auch unübertrefflich mit schönem Tone und bewundernswerther Fertigkeit von unserm oft gerühmten Queisser geblasen. Den sowohl in Sologesängen als in den Chören wohlgelungenen Schluss machte die etwas lange Krönungsmesse von Righini, von dessen Compositionen wir hier seit Jahren nichts vernommen hatten. Der Ertrag für die Nothleidenden besteht in 350 Thalern.

Mancherley.

Sehr oft sind Musiker oder Freunde der Musik, wenn sie von irgend einem vorzüglichen Instrumentalstücke erfreut, vielleicht auch begeistert oder gerührt waren, in Verlegenheit gebracht worden, wenn ihnen Einer jenen, fast berühmt gewordenen Spruch hinwarf und etwa einhäkelte: Ich meines Theils muss mit dem geistreichen Fontenelle fragen: *Sonate que me veux-tu?* Sie werden nicht mehr in Verlegenheit gerathen, wenn sie auch im Augenblicke nichts zu erwidern wüssten, als was ich ihnen hier sage: Derselbe geistreiche Fontenelle sagt in seinen Betrachtungen über sich selbst von sich: Drey Dinge sind, von welchen ich nie das Geringste verstanden habe: „das Spiel, die Weiber, und die Musik." —

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. Nº IX. 1829.

Gesuch.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Cantatrice (Concert-Sängerin) zu haben; die nun dazu die erforderlich gehörigen Eigenschaften besitzt, wird ersucht zu dem Ende sich baldigst mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair H. Lublink DSZ allhier zu wenden.

Musikalische Anzeigen.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Beschluss aus Nr. VII.)

Für Pianoforte allein.

Anscher, A. F., petites Pièces.....
Auber, D. F. E., Ouverture de l'opera la Fiancée (die Braut).....
Bellini, V., Ouverture.....
Chaulieu, Ch., Tyrolienne, tirée de l'opera la Fiancée par Auber, variée. Op. 74.....
* Czerny, C., Rondo..... 12 Gr.
— Rondo e Tema con Variazioni. Op. 110.... 12 Gr.
Elliot, A., Variations. Op. 20.....
Herold, F., 11e Fantaisie brillante. Op. 49.... 12 Gr.
Kalliwoda, J. W., Rondeau. Op. 11..... 18 Gr.
Marschner, H., la belle Prude. Introduction et Rondo mignon. Op. 57.....
* Moro, G., Potpourri sopra dell' opera: il Pirata del Bellini..... 1 Thlr. 4 Gr.
* Neukomm, S., Polonoise brillante. Nr. 3..... 10 Gr.
* Pixis, J., 2 Marches brillantes..... 14 Gr.
Schmidt, J. P., Ouverture de l'opera: Alfred le Grand.....
Wüstrow, Sonate. Op. 8.....

Methodes pour le Pianoforte.

Cramer, J. B., Pianof.-Schule, neue Aufl. 1 Thlr. 8 Gr.
— Instructions pour le Pianoforte.....

Für die Orgel.

Adam, J. G., 6 Fugen. 9tes Werk.....
Hesse, A., Präludium und Fuge. Op. 7.....

Für Gesang.

Arien und Variationen für Sopran, mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Bass, für Concerte und Privatzirkel eingerichtet von M. J. L. Lehmann.

Erstes Heft.

Nr. 1. Alla ragion di stata
von Carafa, Mich rief das Heil..... 12 Gr.
Nr. 2. Da sdegni tuoi mi rido.
von Carafa, Ich soll euch Liebe schenken... 8 Gr.
Nr. 3. Son Calcomino
von Piantanida, Ich Veilchen lebe noch..... 6 Gr.
Nr. 4. Riplendi o sol beato
von Raimondi, Erebnte Freuden - Sonne.... 16 Gr.
Nr. 5. Perchè siam da questi
von Righini, Dulden wir das Heldm..... 16 Gr.
Nr. 6. Sai che di questo mare.
von Righini. Ach nimm mein Herz..... 14 Gr.

Zweytes Heft.

Nr. 7. Il dolce canto
von Rode, Beym Zauberklange..... 8 Gr.
Nr. 8. Se piotado in seno
von Rossini, Wenn der Unschuld Stille.... 12 Gr.
Nr. 9. Di piacer mi balza
von Rossini, Was ich oft im Traume sah.... 10 Gr.
Nr. 10. Sento un interna
von Rossini, Mit ahndungsvoller..... 10 Gr.
Nr. 11. Nel cor più non mi sento
von Winter, Mich fliehen alle Freuden..... 8 Gr.
Nr. 12. O cara memoria.
von Winter. Du süsse Erinnerung ..... 12 Gr.

Arien für den Tenor, mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Bass, für Concerte und Privatzirkel eingerichtet von M. J. L. Lehmann.

Erstes Heft.

Nr. 1. Un' aura amorosa
von Mozart, Wie schön ist die Liebe
Nr. 2. Il mio tesoro in tanto
von Mozart, Thränen vom Freund getrocknet.

Nr. 3. Soffro per or lo scorno.
von Righini, Jetzt will den Schimpf ich leiden.
Nr. 4. Minacciava il mar turbato.
von Righini, Schrecklich war der Wellen Toben.
Nr. 5.
von Winter, Mir graut es vor dem Tode nicht.
Nr. 6. Ombra adorata, aspetta.
von Zingarelli, Weile, o theurer Schatten.

Arion für den Bass, mit Begleitung von zwey Violinen, Bratsche und Bass, für Concerte und Privatzirkel eingerichtet von M. J. L. Lehmann.

Erstes Heft.

Nr. 1. Mentre ti lascio, o figlia.
von Mozart, Bald muss ich dich verlassen.
Nr. 2. Non più andrai far fallone amoroso.
von Mozart, Jetzt, mein zärtliches, schmachtendes Herrchen.
Nr. 3. Se il ciel non ti contenda.
von Righini, Ist dir das Loos beschieden.
Nr. 4. Sorgi, amate germani.
von Righini, Auf und ermannt euch, o Freunde.
Nr. 5. A rispettar mi apprenda.
von Rossini, Der muss gehorchen lernen.
Nr. 6.
von Winter. Wenn Siegeslieder tönen.

Auber, D. F., la Muette de Portici, mit Pianof. in einzelnen Stücken.
— la Muette de Portici (die Stumme von Portici) vollständiger Klavier-Auszug.
Belcke, Fr., sechs Gesänge für 4 Männerst. Op. 35.
Claudius, sechs Gesänge für 2 Tenore und 2 Bässe. 11tes Werk.
Gabrielsky, W., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. 94stes Werk. Partitur und Stimmen 16 Gr.
Halevy, F., Cavatina „Come dolce a me favelli" per Soprano coll acc. di Pianoforte.
Lotti, Ant., 2 Crucifixus a 3 ed a 6 voci con Organo. 8 Gr.
Matthäi, 6 Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass.
Rossini, J., le Comte Ory, Oper in 2 Acten, vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte.
Schneider, J., religiöse Gesänge für 3 Sopranstimmen oder 2 Tenore und Bass, mit Orgelbegleitung. 2tes Werk. 1 Thlr. 8 Gr.
Schuster, A., 6 Lieder von Ludw. Richter für eine Bass- oder Baritonstimme, mit Pianofortebegleitung.

Theorie.

Fritz, B., Anweisung, wie man Klaviere, Fortepiano's und Orgeln nach einer mechanischen Art in allen 12 Tönen gleich rein stimmen könne. 5te umgearbeitete Auflage. gr. 8. 4 Gr.

Nissen, G. N. v., Biographie W. A. Mozart's mit 8 lithographirten Blättern in quer Folio und Octav. Druckpapier. 4 Thlr. 20 Gr.
Schreibpapier. 5 Thlr. 18 Gr.
Velinpapier. 6 Thlr. 8 Gr.
— Anhang dazu. Druckpapier. 1 Thlr. 16 Gr.
Schreibpapier. 2 Thlr.
Velinpapier. 2 Thlr. 8 Gr.

Nächstens erscheinen:

Auber, D. F., la Fiancée, (die Braut) vollst. Klavierauszug mit französ. und deutsch. Texte.
Boieldieu, les deux nuits, vollständiger Klavier-Auszug mit französischem und deutschem Texte.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock erschienen sind.

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, L. v., Op. 2. 3ro Sinfonie arr. en Quatuor pour 2 Vlons., Alto et Basse p. Ch. Zulehner. In C. 2 Thlr. 16 Sgr.
— Op. 23 et 24. 2 Sonates p. Piano et Vlon., arr. en Quatuors p. Violon, par Ph. G. Heinzius. In A moll. F. 2 Thlr. 16 Gr.
— Op. 36. 2me Sinfonie arr. en Quat. p. Violon par Ch. Zulehner. In D. 2 Thlr. 16 Gr.
Beriot, C. de, Op. 9. Etud. on Capr. p. Viol. seul. 2 Thl. 2 Gr.
Dotzauer, J. J. F. Op. 78. Introd. et Rondo p. Violoncelle, av. accomp. de 2 V., A. et Basse (Flûte ad lib.). In G. 2 Thlr. 2 Gr.
— Op. 79. Var. p. les mêmes, av. Orch. I G. 2 Th. 18 Gr.
— Op. 93. 7me Conc. p. l. m., av. Orch. In F. 2 Thlr.
— Op. 94. Potp. pour 2. Violoncelles; sur des thèmes de l'Opéra: Preziosa, de Ch. M. de Weber 16 Gr.
— Op. 95. 3 Son. fac. et instr. p. Violoncelle; av. acc. d'un 2d Vlle. Dediées aux amat. 1 Thl. 10 Gr.
— Op. 98. Var. p. Violoncelle, av. accomp. de 2 V., A. et Basse. Sur un thème d'Obéron de Weber. In A. 20 Gr.
— Op. 100. 8me Concerto p. Vlle. Av. Orch. In D moll. 2 Thlr. 4 Gr.
Onslow, J., Le Colporteur. Opéra arr. en Quat. p. Violon. Liv. 1 et 2. à 2 Thlr. 12 Gr.
Rahles, F. Op. 5. Variat. concert. sur l'air: Brûlant d'amour, ou le vaillant troubadour. Pour Viol. princ., av. acc. de 2 V., A. et Vlle. In F. 20 Gr.
— Op. 7. Var. brill. sur un thème de l'Op.: Zelmira, de Rossini, p. l. m. av. acc. de m. (et Contrab.) 20 Gr.
Ries, F. Op. 150. 3 Quat. pour 2 Vlons, Alto et Vlle. Nr. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 18 Gr.
Romberg, H., Op. 8. Duo conc. p. 2 Violons, entremêlé d'airs fav. du Vaudev.: Les Viennois à Berlin (die Wiener in Berlin). 16 Gr.
(Beschluss in nächster Nr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juny. **N°. 22.** 1829.

Recensionen.

Die Hochzeit des Camacho, Oper in zwey Acten, nach dem Spanischen des Cervantes, in Musik gesetzt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Vollständiger Klavier-Auszug, vom Componisten. Berlin, bey Laue. (In zwey Heften; Pr. des 1sten, 4⅓ Thlr., des 2ten, 3 Thlr.)

Diese Oper ist in Berlin, und, so viel wir wissen, nur da, auf die Bühne gebracht worden. Sie hat, nach allen öffentlichen Nachrichten, dort wenig oder gar kein Glück gemacht, ungeachtet überall von der Musik mit Achtung gesprochen worden ist. Alle schreiben jenes ihr Schicksal zunächst der Dichtung zu. Manche setzen aber auch hinzu: die Musik sey nicht leicht genug für den Gegenstand, oder nicht gefällig genug für das grosse Publicum, oder durch Ueberladung an ausgearbeiteter Instrumentalmusik nicht vortheilhaft genug für die Sänger u. dgl. Wir können diese alles weder bestätigen, noch widerlegen, da wir die Oper bloss aus diesem Klavierauszuge, mithin auch von der Dichtung nur kennen, was gesungen wird. Nach diesem müssen wir, was erstens die letztere, die Dichtung, anlangt, bemerken: mag sie wirklich nicht theatralisch, oder doch, nach dem jetzt Gewohnten, nicht opernmässig, ja mag sie im Ganzen selbst langweilend seyn: das, was gesungen wird, ist weit besser, als Vieles, was jetzt in Opern vernommen, und mit Beyfall ausgezeichnet zu werden pflegt. Diese wird denen zu Gute kommen, die sich am Pianoforte mit der Oper unterhalten wollen; und mithin dem Klavierauszuge selbst. Jene Ausstellungen an der Musik aber fallen bey diesem Gebrauche derselben gleichfalls weg; denn ist sie auch wirklich nicht leicht genug für den Gegenstand: so lernt man diesen ohnehin hier nicht im Zusammenhange kennen und selbst im Einzelnen nur errathen; ist sie auch wirklich nicht gefällig genug für das grosse Publicum: so hört diese solchen Unterhaltungen nicht zu, und die zu diesen fähig und geschickt sind, wünschen nicht allein, und wohl auch nicht zunächst, was man in der Musik gefällig zu nennen pflegt; endlich: das Nachtheilige der Instrumentation für den Gesang und die Sänger, ist es auch wirklich vorhanden, hebt sich bey der Begleitung eines Pianoforte von selbst auf. Wir möchten, was jenen ungünstigen Erfolg betrifft, lieber urtheilen — in wie weit der blosse Auszug zu einem Urtheile berechtigen kann: Der Dichter hat mehre Stücke für den Effect der Musik nicht vortheilhaft gruppirt, so dass manche derselben Art einander zu nahe stehen — gleichsam einander drükken, und damit einander Schaden thun; Hr. M. aber hat für eine Oper dieser Gattung der Musik überhaupt und besonders der grösseren Stücke zu viele gegeben, auch diese für theatralischen Effect nicht selten zu lang ausgesponnen, mitunter selbst das, was nur leicht, munter und schnell vorübereilend zu behandeln gewesen wäre. Es geht fast allen jungen Theatercomponisten, die wirklich Etwas zu sagen wissen, besonders den deutschen, so: gerade, wie fast allen jungen Theaterdichtern, mit ihren rhetorischen Ausspinnungen, Tiraden, Monologen u. s. w. gleichfalls. Nur durch eigene Erfahrungen von der Bühne herab lernt man die rechte Oekonomie und Symmetrie kennen: nur durch Strenge gegen sich selbst und durch manches Opfer, diesen Erfahrungen gemäss, lernt man diese Oekonomie und Symmetrie anwenden und festhalten. Dass auch diese Abirrung, ist sie wirklich vorhanden — denn auch über sie, wiederholen wir, können wir blos nach dem Auszuge urtheilen — dass auch sie der Unterhaltung am Pianoforte wenig oder gar keinen Eintrag thue, brauchen wir kaum hinzu zu setzen. Doch dürfen wir zu diesem Gebrauche zu

nur Mittelmäfsiges, und darum fiel die Unterstützung auch so kärglich aus, dafs nicht einmal ein Dutzend Konzerte herausgebracht werden konnten. Die Sehnsucht der, an bessere Musik gewöhnten Menschen, wurde nur durch einige Konzerte durchreisender Virtuosen für den Moment gestillet. Dafs es dergleichen Menschen hier nicht wenige giebt, dafs sie auch gern für das Bessere in der Musik etwas thun, zeigt die beträchtliche Unterstützung der Konzerte von Mad. Guarnieri, Hrn. Vogel (dem Flötisten) u. a. Vor kurzem kam der Virtuos, Herr Appold aus Manheim, ein Schüler des bekannten Flötisten Wendelin, hier an. Dieser geschickte und bescheidne Künstler gewährte uns viel Vergnügen. Der edlere Geist wahrer Musik zeichnet im Ganzen noch immer die rheinländischen Virtuosen, die Pfälzer und Münchener besonders, unter den meisten ihrer andern deutschen Landsleute aus. Ist auch die schöne Zeit, in welcher so manche der grofsesten Virtuosen dort, besonders in Manheim, emporstrebten, vorüber, so ist doch etwas von ihrem Geiste zurückgeblieben und das würkt fort, so dafs Raff, Vogler, Fränzl u. s. w. noch nicht aufgehört haben dort zu leben. Der zartere und edlere Geist wahrer Musik erstirbt, wie der Geist der Humanität, nirgends, wo er einmal sich ansiedelte und eine Zeit lang das Bürgerrecht genofs. Von unsrer geistlichen Musik läfst sich wenig sagen, wenigstens nicht viel Gutes. Am Charfreytage z. B. wurde Grauns *Tod Jesu* von den Seminaristen und einigen Theatersängerinnen aufgeführt. Es ging alles recht gut *im Takte* zusammen — wenn das genug ist! Die Chöre wurden übrigens ganz unverhältnifsmäfsig, ganz ohne Erbarmen mit unsern Ohren, herausgeschrieen; der Bassist, der das Solo vom Löwen des Stamms Juda vortrug, schien sich, ohnerachtet seines guten Organs, zu beeifern, den Löwen selbst darzustellen — und so wurde sogar das Gute, z. B. was ein junges Mädchen, Dem. Wachsmuth, deren Körper 10 bis 12, deren Organ aber 18 bis 20 Jahre ankündigt, gab — verdeckt. — (*Petersburg.*) Hier hofft man jetzt auch auf Wiederherstellung der vormaligen schönen Thätigkeit für das Bessere in der Musik, und hat desto mehr Grund zu dieser Hoffnung, da sie auf die Liebe zur Tonkunst bey dem jetzigen Kaiser, vornehmlich aber bey seiner vortrefflichen Gemahlin, und bey allen Gebildeten dieser Hauptstadt gegründet ist. Da die Ausländer wieder freyen Zutritt über unsre Gränzen haben, so wird es nicht fehlen, dafs nicht viele reisende Künstler und Virtuosen ihr Heil bey uns suchten. Der Himmel bewahre uns nur vor Stümpern oder mittelmäfsigen Menschen, die hier gewifs auf keine Vortheile zu rechnen haben, da wir der geschickten Liebhaber und der geschmackvollen Kenner nicht wenige besitzen. — (*Paris.*) Hier ist die Erwartung der Liebhaber Mozartscher Musik, die *Zauberflöte* dieses Künstlers auf dem Theater zu sehen, ohngeachtet der sehr bestimmten Versprechungen und vielen Zurüstungen, von neuem getäuscht worden. Man spricht ziemlich laut, dafs nur der Einflufs einiger bekannten hiesigen Komponisten, die ihre Produkte in aller Stille mit Mozartschen Schönheiten ausschmückten, und die nun besorgten, es möchte ihr Verfahren dann allzusehr an's Licht kommen — an jener Täuschung Schuld sey.

Kurze Anzeige.

VI Variations sur l'air de l'opéra: Le petit matelot, Contre les chagrins de la vie etc., pour le Clav. ou Pianoforte par F. H. Lutgart. Oeuv. 2. Hambourg, chez Jean Aug. Böhme. (Pr. 10 Gr.)

Ein ganz artiges Spielwerk, und für Liebhaber dieses Liedes mitzunehmen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

erwähnen, nicht unterlassen, dass zwischen diesen grösseren Stücken auch nicht wenige leichte, angenehme, kürzere, ernste oder komische für eine oder für einige Stimmen, sich finden, die der Unterhaltung Abwechselung geben, und die auch für sich Jedermann gern hören oder singen wird. Das eigentlich Komische jedoch scheint dem Naturtalente des Hrn. M. weniger zuzusagen. Man siehet leicht, dass er es zu machen versteht; er macht's auch wirklich, und zuweilen sehr hübsch: aber jenes verzweifelte Ding, von dem man sagt: wer's hat, der hat's, wer's nicht hat, kriegt's nicht — die Laune, und das Natürlich-Frische, sogleich Zündende in ihr: diess scheint ihm nicht verliehen zu seyn, oder er bewegt sich nicht frey und gewandt genug darin, oder er will mehr daraus machen und verputzt es sich. Diess abgerechnet, und seine Musik im Ganzen betrachtet, wüssten wir den Lesern seinen Geschmack und seine Schreibart nicht besser kürzlich zu bezeichnen, als: Mozarten in seinen Opern, besonders im Figaro und in Così fan tutte, scheint er sich zunächst zum Muster und Vorbilde genommen zu haben. Mit Geist, Talent, Einsicht, Fleiss und Geübtheit hat er ihm in Vielem glücklich, in Manchem trefflich nachgerungen: aber — ausser dem, was wir vorhin erwähnt haben — in der entschiedenen, durchgehends festgehaltenen Charakteristik der Gattung, der Art und der Personen, so wie in Lieblichkeit, Innigkeit, Fluss und Reiz der Melodie (besonders im Figaro), und in der unausgesetzten Beweglichkeit, Heiterkeit, Ideen- und Lebensfülle (besonders in Così fan tutte), behauptet er sich nicht an seiner Seite. Wer behauptet sich aber auch eben darin an seiner Seite. — Die Oper enthält folgende Stücke: I. Ouvertüre. (Für vier Hände.) Duett. Terzett. Duett. Lied. (Für Eine Stimme.) Lied, (für Eine Stimme,) mit Chor zur Einleitung und zum Schluss. Ensemble. Chor und (kleine) Arie. Solo mit Männerchor. (Seitenstück zum vorhergegangenen, aber weit länger ausgeführt.) Finale. (45 Seiten lang.) II. Nach einleitendem Vorspiele: Chor mit Solo. Lied mit Chor. Chor, Balletmusik (in sechs Tempos). Chor. Terzett. Chor. (Für weibliche Stimmen.) Ensemble. Finale. — Der Klavierauszug ist musterhaft abgefasst: nicht nur, dass er alles Wesentliche enthält, wie diess vom Componisten zu erwarten war: sondern auch, dass er diess dem Instrumente und seiner Wirkung angemessen darstellt, ohne dass er schwer zu spielen wäre; denn Herr M. ist bekanntlich auch ein trefflicher Klavierspieler und Begleiter. Der Stich ist deutlich und anständig, das Papier schön: aber auch der Preis, 7 Thaler 12 Groschen, sehr hoch.

Biographie W. A. Mozart's. Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile. Von Georg von Nissen u. s. w. Nach dessen Tode herausgegeben von Constanze von Nissen, früher Wittwe Mozart. Mit einem Vorworte von Dr. *Feuerstein in Pirna.* Leipzig, 1828. Gedruckt und in Commission bey Breitkopf und Härtel. Pr. (mit Anhang) Druckpapier 6 Thlr. 12 Gr. Schreibpapier 7 Thlr. 18 Gr. Velinpapier 8 Thlr. 16 Gr.

So Vieles auch bereits über Mozart geschrieben worden ist, namentlich von Schlichtegroll und Niemtschek, Mancherley auch in unseren Blättern von Fr. Rochlitz u. s. w.: so wird doch zuversichtlich eine Lebensdarstellung dieses Genius der Musik von einem Manne, der mit der Familie Mozart in den engsten Verhältnissen stand, Jedem höchst willkommen seyn müssen, vorzüglich da sich der Werth derselben noch dadurch bedeutend vergrössert, dass bey Weitem das Meiste aus brieflichen Mittheilungen des Vaters und Sohns, W. A. Mozart's besteht. Eine solche Briefsammlung hat den Vorzug vor jeder andern Darstellung, dass man die beyden Männer in ihrem innern Menschenwesen weit genauer und zwar jeder Leser für sich nach seiner eigenthümlichen Art der Beschauung und Auffassung kennen lernt. Darum sind auch hier weitläufige Auszüge aus mancherley Gründen ganz am unrechten Orte, und wir erlauben uns nur kurze Fingerzeige zu geben, was und wie man es im Buche findet. Wir setzen wohl mit Recht voraus, dass jeder Musiker so viel Liebe für Mozart besitzt, dass er dem Reize, das Werk selbst zu lesen, nicht widerstehen kann. Wem es möglich ist, wird es sich anschaffen, und in Bibliotheken, die nur einigermassen das Wichtige musikalischer Literatur besitzen wollen, darf es ohnehin nicht fehlen. Man findet darin Mozart's Compositionen der Reihefolge, oft auch der Entstehungsursache nach, angegeben, Urtheile der Zeitgenossen darüber, zu denen wieder Schilderungen wichtiger Männer jener Zeit von den beyden Mozarten kommen. Alles diess

braucht nur angedeutet zu werden, um den Antheil am Werke selbst, wäre es nöthig, noch zu verstärken.

W. A. Mozart's Briefe (sehr wichtige und ernste Vorfälle abgerechnet) sind gewöhnlich kurz, geradehin ohne alle Umstände, immer mindestens voll guter Laune, auch wohl possierlich u. s. f. Mitunter drückt er sich, wie er es liebte, auch in sogenannten Knittelversen aus. Kurz Alles im Leben ergriff er, wo es nur angehen wollte, von der komischen Seite, und seine Menschenschilderungen sind mit den gewöhnlichsten Worten sehr bezeichnend. So schreibt er z. B. S. 519, als er den Eindruck seines Klavierspiels in Augsburg gedenkt: „Herr Stein machte nichts als Gesichter und Grimassen für Bewunderung; Herr Demler musste beständig lachen. Dieser ist ein so curiosor Mensch, dass, wenn ihm Etwas sehr gefällt, so muss er ganz entsetzlich lachen. Bey mir fing er gar zu fluchen an." In demselben Briefe zeigt er auch auf die redlichen Ermahnungen seines Vaters seine fromme Gesinnung eben so gerad und ungeschmückt. Ueberhaupt lässt es der Vater an guten Ermahnungen nicht fehlen. Vorzüglich schön finden wir in dieser Hinsicht den Brief S. 549. Von den damaligen Franzosen schreibt der Componist am ersten May 1778 aus Paris: „Wenn hier ein Ort wäre, wo die Leute Ohren hätten, Herz, zu empfinden, und nur ein wenig Etwas von der Musik verständen und Gusto hätten, so würde ich von Herzen zu allen diesen Sachen lachen, aber so bin ich unter lauter Viehr und Bestien (was die Musik anlangt)." Und so könnten wir mit leichter Mühe fortfahren, ganze Bogen bald ernster, bald schnurriger Dinge abzuschreiben, wenn wir das nur bey einem Werke, das jeder Musikfreund nicht gelesen zu haben sich wahrscheinlich schämen wird, nicht für überflüssig erachteten. Einen unmassgeblichen Rath können wir den Lesern dieses Buchs nicht vorenthalten: Man lese nicht zu lange hintereinander fort, höchstens einige Stunden, dann lege man das Buch lieber einstweilen bey Seite: denn die Briefform und die mancherley Kleinigkeiten, die nicht selten in diesen nicht eigentlich für den Druck bestimmten Schreiben vorkommen müssen, haben bey zu anhaltendem Lesen etwas Geisttödtendes, das um so gefährlicher ist, je weniger die Lust der Neugier dabey verringert zu werden pflegt. — Welche sonderliche Vorliebe der Mensch im Allgemeinen für das Wunderbare und für Vergrösserung desselben hegt, davon gibt auch diese Biographie Mozart's ein mehrfach auffallendes Beyspiel. Sehr jung, schon im fünften oder sechsten Jahre hatte M. angefangen, sich unerhört anzuzeichnen: und doch wird der Knabe öfter, trotz der ungemeinen Jugend, noch um ein Jahr jünger angegeben. So heisst es S. 201: „den 19ten September 1762 machte die Familie schon die zweyte Kunstreise nach Wien, also im sechsten Altersjahre Mozarts." Nicht doch! im siebenten: er ist ja 1756 am 27sten Januar geboren. Aehnliches findet sich noch einige Male. Wir sind aber gewiss, dass die Anzeigenden es selbst vollkommen glaubten, sonst wäre es hier im Drucke wohl nicht wiederholt worden. Dergleichen Dinge sind nicht selten, und keinesweges unwichtig für Vieles in der Welt. — Ueber Mozart's Quartetten, Opern, seine Bearbeitungen Händel'scher Musikwerke wird man viel Anziehendes finden. Vorzüglich reich an musikalischen Schöpfungen sehr verschiedener Art waren die vier letzten Monate seines Lebens. Unter diese gehört bekanntermassen auch das Requiem, dessen Geschichte leider nur gar zu unvollständig von Seite 554 an erzählt wird. M. ist mit seiner Composition bis zum Sanctus gekommen. Wichtig ist noch S. 574: „Süssmaier war bey M. am Krankenbette. Auf der Decke lag das Requiem, und M. explicirte seinem Schüler, wie seine Meynung sey, dass er es nach seinem Tode vollenden sollte. — Sein Letztes war noch, wie er mit dem Munde die Pauken im Requiem ausdrücken wollte, und er seine Backen aufblies." Ferner S. 577: „Unrichtig ist die Meldung einiger Biographen, dass sein Requiem zuerst bey seiner Begräbnissfeyer wäre aufgeführt worden, denn es war ja nicht einmal fertig!"

So ausführlich das Buch auch ist, so würde doch noch Manches hin und wieder hinzugefügt werden können. Ueber kleine Sprachverstösse ist in einem solchen Werke nicht zu rechten: wünschenswerther wird es zuweilen, Hr. von Nissen selbst möchte mit mehr Musikkenntniss ausgerüstet gewesen seyn. Mit seltsamen Gefühlen liest man S. 532: „Mozart musste im eigentlichsten Sinne oft darben. „Erst im December 1787 erhielt er vom Kaiser einen jährlichen Gehalt von 800 Fl.: dann, heisst es, M. war zu edel, um zu kriechen; und zu offen, um zu schmeicheln. Auch hatte er viele Feinde und Neider. Er starb am 5ten December 1791.

Seite 569 liest man eine Schilderung des Entschlafenen, die zur Genüge zeigt, dass sein früher Tod nur zu natürlich war, und dass es keiner Vergiftung bedurfte. S. 585 von M's Kindern, besonders von dem jüngsten, Wolfgang. S. 622. Mozart, als Künstler und Mensch. — Eine sonderbare Bemerkung liest man S. 629: „Mozart will nicht besprochen, nicht erklärt, nur im Fühlen will er verstanden seyn: er ist ein Wunder, welches, der Ahnung und dem Gefühle allein angehörend, von keinem seichten Verstande berührt werden darf." Wir haben allerdings in unserer neuesten Zeit schon öfter vernommen, dass eigentlich das Gefühl weit mehr Verstand habe, als der Verstand. Je ungereimter diese ist, desto tiefer erscheint es Manchem. Ist hingegen einem Theile unserer Tage der Verstand darum seicht, weil er klar macht: so ist uns ein Verstand nur um so lieber, für je seichter er von den Liebhabern süsser Dämmerung ausgegeben wird. Wäre irgend etwas nur darum tief, weil es nicht zu verstehen ist: so ist der Unsinn das Tiefste. Ueber Mozarten hätten wir diesen Gespensterglauben am wenigsten ausgesprochen vermuthet, weil er sich gerade in den Hauptwerken dieses Mannes auf jeder Seite von selbst widerlegt. Eben in seinen Compositionen findet der Verstand immer neue Bemerkungen, immer höhere Freuden, die dem Gefühle nicht nur sein volles, ihm gebührendes Recht lassen, sondern ihm sogar mit dem Lichte tieferer Erkenntniss noch reizende Gegenden aus der Ferne aufdämmern lassen, die den Genüssen des Gefühls die herrlichsten Bereicherungen verschaffen. Dass sich der Verf. bald selbst widersprechen werde, glaubten wir schon im Voraus, da es der Uebertreibung gar nicht anders ergehen kann. Schon S. 632 heisst es: „die Schönheiten der Werke Mozart's empfindet man gewöhnlich dann erst recht lebhaft, wenn man sie wiederholt gehört, und dadurch recht scharf geprüft hat u. s. w."

Wider die oft ausgesprochene und scheinbar mit allerley auffallenden Thatsachen belegte Annahme, Mozart habe Alles (oder doch Vieles) sehr schnell hingeworfen, ist weitläufig gesprochen, und die Sache, gebe der Himmel zu Nutz und Frommen mancher Genialen, in das rechte Licht gestellt worden. Zum Schlusse des 702 Seiten füllenden Buches ist ein Inhaltsverzeichniss gegeben worden, dass uns der trockenen Mühe, Schritt für Schritt es hier zu thun, überhebt.

Der Anhang (ein zweytes Bändchen) enthält 219 Seiten, und gibt ein Verzeichniss von Mozart's hinterlassenen Werken, der Eigenthümlichkeit derselben, der Reihe nach durchgegangen; darauf folgen Denkmale, als Münzen, Bildnisse aller Art und Gedichte auf Mozart. — Dass das Werk sehr anständig ausgestattet worden ist, braucht kaum versichert zu werden. Die Bildnisse der Familie Mozart's und des Herrn von Nissen zieren es noch ausserdem, welche Zugabe den Besitzern des Buchs nur willkommen seyn kann.

Nachrichten.

Magdeburg, Mitte April 1829. Seit dem Entstehen der neuen städtischen Bühne war es in Magdeburg Ton, sich, im Vergleich mit anderen Provinzialbühnen, wohlgefällig über dieselbe zu äussern, und selbst Ref. muss gestehen, dass er sich in seinen letzten Berichten dieser Wohlgefälligkeit nicht hat erwehren können. Allerdings hatte man ein Recht, sich über die plötzlich emporblühende Herrlichkeit zu freuen, und obschon die mehrfachen Veränderungen, denen die neue Bühne im Zeitraume dreyer Jahre unterlag, nicht günstig auf ein regelmässiges Fortschreiten der Kunst wirken konnten, so besass sie doch zu allen Zeiten Mitglieder, welche ihr Ehre machten, in hinreichender Anzahl, um ein Ensemble zu bilden. Ihren höchsten Glanz erreichte sie unter der Leitung des Herrn Genast, nachdem ein grosser Theil des Personals der Leipziger Bühne zu der hiesigen übergegangen war. Im Laufe des letzten Halbjahrs wurden fünf grosse Opern, nämlich: *Othello*, *Joconde*, *die Vestalin*, *Cortez*, *Faust* und *Oberon*, auf die Bühne gebracht, *Sargin* und die *Zauberflöte* neu ein studirt, und die Aufführungen waren sehr befriedigend, wenn man einige Mängel, und namentlich die Verstümmelung des *Oberon*, anstatt deren man die Oper lieber gar nicht hätte aufführen sollen, abrechnet. — Ob aber, dessen ungeachtet, diese Periode dem hiesigen Theater günstig gewesen sey, das ist, ihren Folgen nach, sehr zu bezweifeln. Die neu engagirten Künstler hatten von Hause aus nicht die Absicht, in Magdeburg zu bleiben, und diese Absicht ward während des letzten Ausflugs nach Leipzig zum festen Entschlusse, dem nun auch mehre der früheren Mitglieder beytraten. Das Comité der Theater-Actionairs, von welchem sich der Herr

Oberbürgermeister Francke leider zurück gezogen hat, schien diess nicht zu wissen, oder kein Gewicht darauf zu legen; das Publicum, welchem der bevorstehende Abgang so vieler ihm lieb gewordenen Künstler nicht verborgen bleiben konnte, sögerte, sich für das auf erhöhte Preise begründete Abonnement des Jahres 1829 zu erklären, und benahm dem Comité dadurch die Mittel, einzelne Mitglieder wieder zu gewinnen; als endlich ein Abonnement zu Stande kam, war fast ein Jeder, dessen Talente einigen Ruf hatten, schon anderswo engagirt. Herr Musikdirector Prägar hatte schon früher die Kapellmeisterstelle in Hannover erhalten; Herr Gunst war in Weimar, Herr Schmuckert in Mannheim, und Mad. Devrient in Hamburg engagirt; Mad. Franchetti und Herr Fischer waren Mitglieder des neuen Leipziger Hoftheaters geworden; Hr. Köckert ging nach Cassel, wo er jetzt engagirt seyn soll; und, um vollends alles zu zerstören, wurde Hrn. Mühling und Dem. Meiselbach gekündigt; der erstere fand ein Engagement in Aachen, die letztere in Leipzig. — Ein sicheres Erkennen dessen, was vorging, ein rasches Eingreifen zu rechter Zeit wären die Mittel gewesen, die Auflösung eines so schönen Ensemble, wenigstens theilweise, zu verhüten, doch hiezu würde eine genaue Bekanntschaft mit den, in mancher Hinsicht gerade nicht lobenswürdigen Eigenthümlichkeiten der Künstler erforderlich gewesen seyn, welche nur der besitzen kann, dessen Verhältnisse den übrigen in gewisser Hinsicht analog sind, s. B. ein Theaterdirector. — Aber ein gerechter Vorwurf für das Comité liegt darin, dass es auch solche Künstler nicht für sich zu behalten suchte, welche gern geblieben wären. In diesem Falle war Hr. Mühling, dem die bittersten Leipziger Recensionen in verschiedenen Blättern, grosses und unverzeihliches Unrecht gethan haben. Er zeigte sich hier als ein fleissiger Künstler, als ein gerader und rechtlicher Mann. Ohne gerade glänzend zu seyn, reichten seine Fähigkeiten überall aus, und er war in vielen Fächern zu Hause, daher besonders für eine mangelhaft besetzte Bühne eine vortreffliche Acquisition.

Mit dem Wohlgefallen über die Oper hat es nun natürlich ein Ende, und die letzte Glanzperiode hat uns nur auf den Gipfel der Genüsse geführt, um eine desto trübere Aussicht in die nächste Zukunft zu gewähren, welche gleichwohl die Hoffnung, dass die Nebel einmal wieder verschwinden werden, nicht aufhebt. Die Direction ist jetzt in den Händen des Hrn. von Zisthen als Regisseur, und des Herrn Kühnlein, von Augsburg, als Musikdirektor. Mad. Franchetti wird noch bis September hier bleiben, Mad. Rosner bald zu uns zurückkehren, Frau von Zisthen wird, wenn sie ihrem Vortheil kennt, die kleineren oft so unbefriedigend besetzten Partieen zu ihrem Fache wählen, denn für grössere, als: die Prinzessin von Navarra, mit welcher sie debütirte, scheint ihre Stimme sich nicht zu eignen. Ausser den genannten besitzen wir nur noch Herrn Schäfer, Tenorist, der, obwohl noch sehr der Ausbildung bedürfend, etwas für die Folge verspricht. Der Bassisten Herren Butsch, Cläpius und Roninger muss ich mich begnügen, für jetzt nur den Namen nach zu erwähnen. Somit genug von der Oper.

Die stehenden Winterconcerte, deren wöchentlich eins, und in mancher Woche zwey gegeben wurden, waren gut angeordnet und gut ausgeführt, auch zahlreich besucht. An neuen grösseren Sachen hörte man jedoch nur die A dur Symphonie von Beethoven und mehre Ouverturen. Die Symphonie gefiel, das Adagio ausgenommen, nicht allgemein, wahrscheinlich nur, weil man sie nach einmaligem Anhören noch nicht verstand. Eben so ging es der Ouverture zu Macbeth von Spohr, obwohl sie, nach des Ref. Meinung, sich den besten Arbeiten dieses Meisters anschliesst. Die Ouverture zum Vampyr von Lindpaintner und eine Jagd-Ouverture von Fr. Schneider wurden dagegen mit Enthusiasmus aufgenommen. Besonders fand die letztere hier, wo mancher die Dresdner Jagd-Fanfaren, welche darin verwebt sind, aus alter, lieber Zeit her noch kennt, viele Freunde. — Ausser den in früheren Berichten schon erwähnten, sehr achtungswerthen Mitgliedern der Oper und des Theaterorchesters liessen sich folgende Künstler hören: Mad. Pollini, eine Violinspielerin mittlerer Fertigkeit, welche entweder zu schwere Compositionen gewählt hatte, oder sie vor Aengstlichkeit nicht zu bewältigen vermochte; Hr. Kammermusicus Gustav Müller, aus Braunschweig, ein sehr braver Violinspieler, welcher sich besonders dadurch empfahl, dass er keine der gewöhnlichen Paradestücke hervor suchte, um seine Kunst zu zeigen, sondern zwey Concerte von Hoffmann und Kreutzer ganz im Geiste der Componisten vortrug; Mad. Müller, Gattin des eben genannten, deren metallreicher, starker Altstimme von grossem Umfange, schon bey Gelegenheit des letzten Musikfestes in Halberstadt gedacht ist. Schade,

dass die volle Entwickelung ihres Talentes hier, durch eine wahrlich nicht begründete Schüchternheit, beeinträchtigt wurde; Herr Kammermusicus Trettbar aus Braunschweig, ein ausgezeichneter Clarinettist, welcher einen vollen, schönen Ton, bedeutende Fertigkeit und einen sehr geschmackvollen Vortrag besitzt; Herr Deckert, Flötist, auf den das obige Urtheil beynahe in seinem ganzen Umfange anzuwenden ist; Herr Doye, auch ein Flötist, und zwar ein erblindeter, dessen Vortrag man gern überhoben gewesen wäre; Herr Swoboda, aus Prag, ein Harfenist von unglaublicher Fertigkeit. Er spielte ein sehr braves Concert von Wittasek, und eigene recht achtungswerthe Compositionen, dem Anscheine nach freye Phantasieen; Hr. Musikdir. Mühling, der durch den Vortrag des Mozart'schen Klavierconcerts in D^{b} nur einem kleinen Kreis von Verehrern des grössten aller Meister zu erfreuen gedachte, aber dem ganzen Publicum dadurch einen hohen Genuss schenkte. Je seltener heut zu Tage Mozart'sche Klavierconcerte gehört werden, je seltener noch ihre unnachahmliche Grösse gewürdigt wird, desto erfreulicher ist es Ref., bezeugen zu können, dass sie, so vorgetragen, wie es geschah, hier sehr gefallen. Eben so leid ist es ihm aber, zugleich über ein fratzenhaftes Gegenstück das eben berührten, der Wahrheit zur Ehre, berichten zu müssen. Man verschaffte nämlich dem Publicum Gelegenheit, die Virtuosität eines Russen, welcher unter dem Nomen: Armonist reist, auf der Hols-Harmonika, vulgo Strohfiedel, zu bewundern; das war recht gut, und Ref. muss gestehen, dass der Künstler eine eben so erstaunenswerthe als nutzlose Fertigkeit auf seinem Instrumente, wenn man jenes so nennen darf, besitzt. Aber man brachte ihn von dem öffentlichen Platze, oder der Gaststube, wohin er gehörte, in den Concertsaal, man liess ihn sogar einmal seine Stäbchen zwischen dem erwähnten Mozart'schen Concerte, und der berühmten Tenorarie: „Ah perfido" von Beethoven, schlagen, und das war sehr schlimm. — Die stehenden Concerte, von denen oben die Rede war, sind die der Loge Ferdinand, der Harmonie und des Casino. Ausserdem finden Concerte bey der Loge Harpocrates, der Gesellschaft zur Vereinigung, und der Gesellschaft zur Freundschaft statt, welche Refer. nicht Gelegenheit hatte, zu besuchen.

Extraconcerte einzelner Künstler, ausser dem des schon erwähnten Müller'schen Ehepaares, und denen einiger Mitglieder des Theaters, deren nähere Beschreibung man sich, ihres meist unbedeutenden Inhaltes wegen, überhoben kann, waren folgende: des Violoncellisten Hrn. Carl Schubert, Schülers von Dotzauer, und des Klavierspielers Herrn Ehrlich, Schülers von Hummel. Beyde sind Magdeburger, beyde spielten Compositionen ihrer Meister mit Präcision und Nettigkeit, beyde fügten auch den Vortrag eigener Compositionen hinzu, welche mindestens noch der Klarheit ermangelten, die das erste Erforderniss jedes Kunstwerkes ist. Dem. Parthaler aus Grätz, und der 13jährige Knabe Brenner liessen sich auf dem Fortepiano hören; bey der erstern bewunderte man eine grosse Fertigkeit, und ein ausdrucksvolles Spiel; der letztere gab erfreuliche Beweise seiner zunehmenden Ausbildung. Der Herr Kapellmeister Präger, dessen ausgezeichnetes Talent als Violinist bekannt ist, gab auch ein Concert, und erntete vielen und verdienten Beyfall. Ob er aber wohl daran that, meist eigene Sachen zu spielen, das mag dahin gestellt seyn.

Die Liebe zur Kunst, welche in Magdeburg einheimisch ist, äussert sich auch in dem unter der Leitung des Herrn Consistorialraths Zerrenner stehenden Seminare so, dass sie die Tendenz eines solchen Instituts auf erfreuliche Weise erweitert. Die Schüler geben Concerte, wo Hr. Musikdir. Wachsmann dirigirt, und Ref., welcher einem derselben beywohnte, fand, dass besonders die Gesangstücke gut eingeübt waren, und mit Sicherheit vorgetragen wurden.

Seit Kurzem hat hier ein Herr Weboer eine Lehranstalt nach Logier's System errichtet, welche noch in ihrem Entstehen ist, und von der sich nichts weiter sagen lässt, als dass sie in der hiesigen Zeitung heftig angefochten worden ist. Ob die, anscheinend nicht ganz verwerflichen, Gründe ihres Gegners wirklich haltbar sind, wird sich aus dem fernern und erfolgreichen Bestehen der Anstalt ergeben, da das wahrhaft Gute, trotz aller Schwierigkeiten, auf die Länge Eingang zu finden pflegt.

Der nächste Bericht des Ref. wird Ihnen von dem berühmten Paganini erzählen können, der bestimmt versprochen hat, nach Magdeburg zu kommen, vorher aber, allem Anscheine nach, Leipzig besuchen wird. (?)

Berlin, den 3ten May 1829. Der wandelbare April war in diesem Jahre besonders reich an sol-

tenen, ausgezeichneten Kunst-Unterhaltungen. Oben an stehen die fortgesetzten Concerte des Violintausendkünstlers Paganini, welcher am 6ten April die Hälfte der Concert-Einnahme für milde Zwecke, am 29sten aber den ganzen Ertrag des im Königl. Opernhause veranstalteten Concerts (über 2000 Thlr.) den durch Ueberschwemmung in Preussen Verunglückten edelmüthig widmete. Ausser diesem Concerte gab der seltene Virtuos im Laufe des verwichenen Monats drey Concerte im Opernhause, wo ⅔ der Einnahme dem Künstler, und ⅓ der Theaterkasse zufloss. Noch nie hat hier ein Instrumentalist so anhaltende Theilnahme des Publicums gewonnen, als Paganini, der aber in der That auch höchst mannigfaltig und anziehend für die Menge, die, nur allein so vielseitiger Benutzung fähige Violin zu behandeln, meisterhaft versteht. Im ersten Concerte im Opernhause, zu mehr als gewöhnlich erhöheten Eintrittspreissen (der Sperrsitz z. B. 1½ Thlr. Pr. Cour.) spielte P. sein interessantes, früher bereits gehörtes Concert in H moll, mit Begleitung des Glöckchens; demnächst die Sonate militaire mit dem Thema: „Non più andrai" aus Mozart's Nozze di Figaro auf der G Saite — eines seiner vorzüglichsten Concertstücke — dann Variationen auf „La ci darem la mano" aus Don Juan. Im zweiten Concerte trug der Künstler sein E moll Violin-Concert, ein Recitativ und Variationen auf verschiedene Themata, auf der G Saite, endlich nochmals die schönen Variationen auf: „Nel cor più non mi sento" ohne Orchester-Begleitung, im 3ten Concerte aber ein Concert von Kreutzer in E moll mit selbst componirtem Cantabile a Duetto, durchaus zweystimmig in Doppelgriffen durchgeführt, und voll Humor pikant ausgeführtem Rondo von Kreutzer, demnächst die Sonate nach der Preghiera aus der Oper Moses von Rossini, auf der G Saite, bewundernswürdig fertig und ausdrucksvoll, endlich hier noch nicht gehörte Variationen auf den Contrastans der Hexen aus dem Ballet: La noce di Benevento, von Vigano, vor, welche an Originalität der Erfindung, Reichthum der Phantasie und Schwierigkeit der Ausführung fast alles bisher Gehörte übertrafen, wenn diese nicht eine Täuschung der momentanen Wirkung wäre, welche jederzeit als die eminenteste erscheint.

Das vierte Concert im Opernhause (der Zahl nach das neunte) war das durch Paganini's viermaliges Solospiel und auch durch sonstige Auswahl der Musikstücke das am reichsten ausgestattete. Der erste Satz des Rode'schen Violin-Concerts, in D moll, gab dem Spieler Gelegenheit, die Grossartigkeit seines Vortrages, wenn gleich weniger starken und vollen, als weichen Ton, wie auch seine Geistesgegenwart und technische Sicherheit zu zeigen, indem — als mitten im ersten Solo die Quinte sprang — P. ungestört auf der A Saite die hochliegenden Passagen fortsetzte, bis das eintretende Tutti ihm Zeit liess, die E Saite wieder aufzuziehn, und ohne Pause das zweyte Solo zu beginnen. Ein Larghetto und Rondoletto war das zweyte, die oben bereits erwähnte Sonate militaire das dritte Concertstück des Virtuosen, welcher zum Schlusse noch hier neu componirte Variationen auf das Volkslied: „Heil Dir im Siegerkranz" ohne Begleitung vortrug. Diese erschöpften an Schwierigkeiten, besonders der mehrstimmigen Sätze auf allen vier Saiten zugleich, alles bisher von Paganini gehörte; dennoch sprachen gerade diese Variationen allgemein am wenigsten an, weil das einfache Thema nur eine harmonisch-reiche Behandlung zuliess, der edle Charakter desselben der übermässigen Künsteley widerstrebt, auch hier der Refrain des vollen Orchesters in Zwischensätzen sehr wirksam gewesen wäre. — In diesem Concerte liess sich auch zum erstenmale nach der Rückkehr seiner Kunstreise nach Paris, der junge Klavierspieler Wörlitzer in ziemlich seichten Variationen von Herz à la mode auf ein Thema aus Rossini's Oper: „Le Siège de Corinthe" mit Beyfall auf dem Pianoforte hören. Der talentvolle, nur zu zeitig zur Bewunderung geleitete Jüngling zeigte besonders schönen Anschlag, grosse Präcision und geschmackvollen Vortrag, der mehr auf Glätte und Nettigkeit Anspruch macht, als von tieferer Empfindung zeugt, welche sich erst später kund geben kann, wo sie von Natur vorhanden ist. Auch ein hoffnungsvoller, junger Violoncellist, der K. Kammer-Musicus, J. Griebel spielte in demselben Concerte ein Adagio mit einer etwas langen, das Thema oft wiederholenden Polonoise von B. Romberg, rein und fertig. Da wir einmal der Concerte gedenken, so erwähnen wir noch die trefflichen Aufführungen der Symphonieen von J. Haydn und Beethoven, von letzterm die Sinfonia eroica und C moll Symphonie, wie der Ouverturen von Fesca zur Oper Cantemire, der Ouverture zu Leonore von Beethoven, und einer ältern Ouverture von C. M. von Weber in den Möser'schen Akademieen, diesem Stützpuncte des guten Geschmacks der gediegenen Kam-

mermusik. Herr von Praun schien sich hier mit Paganini messen zu wollen. Wenigstens verkündete diess sein Begleiter an öffentlichen Orten, und der im Opernhause gleich hoch gestellte Preiss des Eintritts zum von Praunschen Concerte bestätigte die eigne Gleichschätzung der Höhe seines Virtuosen-Ranges mit Paganini. Das Opernhaus blieb indess leer, und Herr von Praun erhielt den ihm gebührenden Beyfall nach dem soliden, reinen und fertigen Spiele eines Violin-Concerts von Mayseder, der Variationen für die Violine von Lafont und eines Rondo's alla polacca von Bentsch. Besonders langer Bogenstrich, recht voller Ton und (nicht eben ungewöhnliche, doch angemessene) Fertigkeit, einnehmender Anstand und jugendliche Persönlichkeit charakterisirt diesen, für sein Alter ganz tüchtigen Violinisten, über welchen Ref. ganz dem Urtheile in Ihrer Zeitung Nr. 15 beystimmt. Nur scheint sein Spiel weniger der französischen, als der ältern deutschen Violin-Schule sich anzuschliessen. (Späterhin ist Herr von Praun noch im Königstädter Theater bey geringeren Preisen mit einem Concerte von Lafont u. s. w. aufgetreten. Zugleich kündigte derselbe zum Zeichen des erneuerten Wettkampfes eine angehängte Caprice von Paganini an. Ref. wurde verhindert, diesem Concerte beyzuwohnen, und kann daher nicht berichten, wer den Sieg davon getragen hat.) — Es ist nachträglich noch zu bemerken, dass in der letzten Moeser'schen Soirée ein Schüler von L. Berger, Hr. Taubert, das grandiose dritte Concert von Beethoven in C moll auf einem schönen Pianoforte recht gelungen executirte. Die wesentliche Instrumentalbegleitung wurde sehr befriedigend ausgeführt, und die erhabene Composition erregte allgemeine Begeisterung. Sehr verdienstlich ist es, dass auf solche Weise vor empfänglichen Zuhörern, in einer gewähltern Versammlung von Verehrern gehaltvoller Musik, die classischen Klavier-Concerte von Beethoven der Vergessenheit entrissen werden. Möge diess mit den ausgezeichnetsten der Mozart'schen Pianoforte-Concerte (z. B. in D moll) im nächsten Winter auch der Fall seyn! (Der Beschluss folgt.)

Briefe. Nr. 1.

Sine odio et partialitate.

Sie wünschen zu erfahren, liebster Freund, ob die Oper des grossen Meisters Spontini: *Agnes von Hohenstaufen* betitelt, schon auf unserer Königl. Bühne erschienen sey, und welche Wirkung sie hervorgebracht habe: und so antworte ich Ihnen denn, dass sie noch in den Höhen des Himmels schwebt, und auf unsern Erdball noch nicht herabgestiegen ist. Sie müssen wissen, dass der Componist bereits seit drey Jahren daran arbeitet, stets die Motive ändert und neue hinzufügt, und Tag und Nacht an nichts Anderes denkt, als wie er dieser Musik den nöthigen Wohlklang verleihe; aber trotz aller seiner mühsamen Versuche ist sie noch nicht fertig, und man weiss auch noch nicht, wenn er damit zu Stande kommen werde. Es ist Ihnen nicht unbekannt, dass der erste Act dieser Oper vor zwey Jahren auf unserer Bühne erschien; aber lieber Himmel! welchen Eindruck machte sie auf die Berliner! Leider nicht den glücklichsten! Mit Donnergepolter stürzte sie von den Höhen des Parnasses bis zu dessen Fuss herab, ein Sturz, wie ihn nur Ikarus erlebte. Aber woher kam denn das? von ihrer allzugrossen Länge, von dem Ueberflusse der angebrachten Ballets, von den schon oft gehörten und sich wiederholenden Melodieen, von der bekannten Instrumentirung und dem Zuschnitte der einzelnen Nummern, die sich fast alle einander gleichen, und endlich von der bruchstückartigen Handlung eines nicht vollendeten Textes. Man sagt, dass er sie jetzt theilweise verändert, und sowohl den Gesang als die Ballets abgekürzt habe — doch zu seiner Zeit soll Ihre Neugierde über diesen Gegenstand befriedigt werden.

Sie wissen wohl, dass es einem Jeden frey stehen muss, über Musik zu urtheilen, und dass man nichts dagegen einwenden kann, sobald das Urtheil nur nach den wahren Principien der Kunst abgefasst ist. Zwar weiss ich sehr wohl, dass ich ein kühnes Unternehmen wage, aber trotz meines geringen Talents, denke ich doch mit dem fertig zu werden, was ich mir vorgenommen habe. Darum habe ich mit Fleiss die Leipziger musikalische Zeitung gewählt, dieses schon seit vielen Jahren rühmlichst bekannte Institut, damit Sie sowohl, als die Leser desselben gewisse schlagende Wahrheiten erfahren, die man bis jetzt entweder aus Furcht, oder aus Schmeicheley gegen den grossen Meister verschwiegen hat. In der Kunst gibt es kein Monopol, und man darf daher nur mit gesundem Urtheile, und besonders nur ohne Hass und Parteylichkeit schreiben, um der Billigung aller

rechtlichen, gebildeten und gelehrten Männer gewiss zu seyn.

Diese wenigen Zeilen mögen Ihnen für jetzt genügen; sie sollen nur die Einleitung und das Vorspiel zu meinen künftigen kritischen Bemerkungen seyn. Obwohl der grosse Meister sich für einen untrüglichen Gesetzgeber in der Musik hält, so hoffe ich ihm in der Folge doch zu beweisen, dass er sich sehr weit von jenen Regeln der Harmonie entfernt habe, welche die Alten uns als die einzige und wahre Grundlage angegeben haben, auf die man eine gute Melodie und einen guten Effect bauen müsse. — Leben Sie wohl.

Berlin, den 22sten April 1829.

Prof. *A. Benelli.*

Manchester.

Dass die Erfindung der Violin in ziemlich frühe Zeit des Mittelalters zurückfällt, ist bekannt, und auch, dass wir über diese, wie über so manche treffliche Erfindung des Mittelalters, nichts Näheres wissen. Im 15ten, und wie es scheint, noch im 16ten Jahrhunderte, war der Körper der Violin beträchtlich grösser, als jetzt; er glich ziemlich dem unserer Violen, die sich damals noch nicht von den Violinen als besondere Instrumente abgesondert hatten; und sie, die Violin, hatte, ausser den jetzt üblichen, noch eine oder auch noch zwey tiefere Saiten. Rechtits hat darauf aufmerksam gemacht, dass noch Raphael von Urbino seinem Apoll auf dem Parnass im Vatican zu Rom solch eine Violin gegeben habe; woraus zugleich hervorgehe, dass die Violin damals (mithin um 1510) als das edelste, vollkommenste Instrument, ausser der Kirchenorgel, anerkannt gewesen sey. Er setzt hinzu, dass auch auf dem berühmten Danziger Kirchen-Gemälde, das dem Johann van Eyck (geboren um 1390) zugeschrieben wird, und das, wenn auch nicht von ihm, doch nicht später, als um die Mitte des 15ten Jahrhunderts gemalt ist, ein Engel gleichfalls auf der Violin musicire; und dass es wohl der Mühe werth sey, auf diesem Bilde genau nachzusehn, wie diese Violin beschaffen, indem bey der grossen Pünktlichkeit und Treue jener alten, deutschen Meister in Darstellung auch solcher Gegenstände, die sie nach der Wirklichkeit maleten, und bey der sorgsamsten Vollendung dieses Bildes in der Ausführung, jene Nachfrage, wenigstens was diese Zeit anlangt, daraus wohl genauer beantwortet werden könnte. Er bittet die Musiker in Danzig um Nachricht darüber. Da aber seit jener Zeit (seit etwa zwanzig Jahren) nichts davon verlautbart ist: so haben die Herren seine Bitte damals wohl — blos gelesen. Sie werde darum hier vom Schreiber dieses wiederholt: vielleicht ist die jetzige musikalische Generation dort regsamer, wie sie es überall ist.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianof. compos — par Pierre Lichtenthal. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 20 Gr.

Wir freuen uns, den Vf. des Dizionario e Bibliografia della Musica auch als Componisten zu begrüssen. Die ganze Sonate, wohl am zuträglichsten für etwas vorgeschrittene Anfänger, verschmäht, wider die jetzt gewöhnliche Art, das überladen Vollgriffige, durch und durch einfach in Erfindung und Durchführung, frisch im Melodischen, nicht vom Thema abschweifend, und doch durchaus nicht leer. Sie scheint es recht darauf anzulegen, denen, die sie vornehmen, mit geschickter Leichtigkeit und Anmuth in einer reinlichen, netten und gehörig schnellkräftigen Spielart weiter zu helfen, was von jedem Lehrer hauptsächlich beachtet werden sollte. Der erste Satz (All: vivace) ist ganz leicht, die Figuren trefflich gewendet und mit einander verbunden. Das ganz einfache Andante ist schön variirt, für beyde Hände sorgend, mit annehmender Geschwindigkeit. Menuett und Trio sehr hübsch. Nur der letzte Satz (All: $\frac{3}{8}$), obwohl nicht minder im einfachen Style, gibt dem jungen Spieler sowohl der Anlage als der Durchführung nach etwas mehr zu thun, wenn Alles so deutlich vorgetragen werden soll, als es zu guter Wirkung nothwendig ist. Sie ist nach Art der leichteren Mozart'schen und Clementi'schen, also nicht eben modern. Das Aeussere ist lobenswerth.

Vocal-Messe für zwey Tenore und zwey Bässe, mit Vermehrung von Chorstimmen nach Beschaffenheit des Ortes. Zur Beförderung eines wohlthätigen Zweckes herausgegeben von To-

bias Haslinger. Nr. I und II. Partitur. Wien, bey Tobias Haslinger. Pr. 2 Fl. für jede.

Diese beyden Messen sind in einem leichten, gefälligen und doch gut kirchlichen Styls geschrieben, zuweilen mit geschickt fugirten, sämmtlich nicht schwer auszuführenden Sätzen. Die Stimmenführung ist fliessend und meist gut, so dass wir nur zuweilen eine und die andere harmonische Stellung geändert gewünscht hätten. So würden wir z. B. im Graduale der ersten Messe S. 14 in der zweyten Klammer, im zweyten Tacte des zweyten Tenors es besser finden, wenn e statt f geschrieben worden wäre; eben so im 6ten Tacte derselben Klammer, im ersten Basse b statt g; S. 20 im ersten Tacte der ersten Klammer würden wir statt der Achtel c d lieber a g hören u. s. w. Dass zuweilen zwey Stimmen mitten im vierstimmigen Satze unisono miteinander fortschreiten, und also der Satz für ein Paar Noten dreystimmig wird, wie z. B. S. 31 u. s. w., müssen wir unter die fast gewöhnlichen, aber deshalb noch nicht beyfallswürdigen Freyheiten unserer Tage zählen. Druckfehler haben wir nur wenige bemerkt, doch für reinen Gesang einige nicht unwichtige, die jeder aber sogleich aus der beygefügten Fortepiano-Begleitung ersehen und vor dem Singen verbessern wird, weshalb auch die genaue Angabe derselben unnöthig ist. Uebrigens ist die Klavierbegleitung nur zur Erleichterung für die Sänger da, was der Ausführung dieser Messen, die manche neuere an Erfindung und Haltung übertreffen, einen grössern Wirkungskreis sichert, da sie eben so gut weggelassen, als beybehalten werden kann.

Nr. 2 ist im Ganzen in derselben Art. Herausgehoben zu werden verdient das eigene, trefflich gehaltene Credo, in welchem der erste Tenor meist in Viertel- und Achtelbewegung den allgemeinen Christenglauben bis zum „Incarnatus" auf noten bezeichnete Weise leise (?) vorträgt, während die übrigen 3 Stimmen nur mit Credo dazu accordiren.

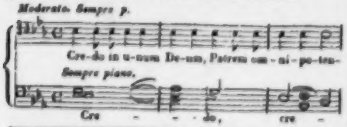

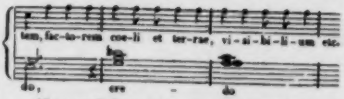

Nun verändert sich zwar Tact und Tempo in ein Andante sostenuto $\frac{3}{4}$, auch wird die Melodie des ersten Tenors etwas bewegter: aber das Verhältniss der übrigen Stimmen bleibt dasselbe; Credo ist ihr Gesang bis ans Ende, was sie selbst noch zu dem Amen hören lassen.

Das Offertorium, wie es dann nebst dem Graduale freundlicher, als die übrigen Sätze der Messe, nach Gewohnheit seyn soll, hat sehr viel Heiteres und Zeitgemässes. Beyde Missen sind in gross Octav auf schönes Papier und so nett gestochen, dass es eine wahre Freude ist; sie hätten gar nicht schöner ausgestattet werden können. Es ist eine Art zierlich musikalischer Taschenausgabe, die dem wohlthätigen Zwecke, wozu sie Herr Haslinger, was wir ihm doppelt danken, der Oeffentlichkeit übergeben hat, reichlich befördern werden und mögen.

Todesfälle.

Am 16ten Febr. d. J. starb zu Passy bey Paris der berühmte, in mannigfacher Rücksicht merkwürdige französische Componist *François Joseph Gossec*, unter Andern Verfasser des Buches: „Méthode de chant du Conservatoire" im 95sten Lebensjahre. Das Wichtigste über ihn und von seinen Werken findet sich in Gerber's alten und neuen historisch-biographischen Lexicon der Tonkünstler.

Ferner verschied am 28sten April zu Rehstedt bey Arnstadt *Carl Gottlieb Umbreit* im 66sten Lebensjahre. Er war vormals Organist zu Sonnebern bey Gotha, und hat bekanntlich zur Verbesserung des Kirchengesanges im protestantischen Teutschland, vorzüglich durch sein Choralbuch, dankenswerth gewirkt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juny. **No. 23.** 1829.

Oestreichs Prälaturen.

Fragmente aus einem Reise-Journal, Als Fortsetzung der Briefe über „*Wiens Kunstschätze.*"

* * *

— — — — So habe ich denn nun in der herrlichen Kaiserstadt alles gesehen, was sie und ihre cordialen Bewohner meiner Forschbegierde im reichlichen Masse, ja, weit noch über die gespanntesten Erwartungen dargeboten, und dankbar verpflichtet sage ich ihr ein wehmüthiges Valet. —

Der wohlmeinende Rath kunstverwandter Freunde: auch einige der vorzüglichsten Herren-Klöster zu besuchen, wesselbst ich einer ergiebigen Ausbeute für mein Steckenpferd gewärtig seyn dürfte, befestigte den Entschluss, bey der Rückkehr in die geliebte Heimath diese verzögernden Umwege nicht zu scheuen, und so fuhr ich denn an einem heitern September-Morgen durch die Barrieren, oder, nach hiesiger Terminologie: *Linien* — den, schon von den Vorstädten Wieden und Mariahilf an fast unmerkbar sich erhebenden Wiener Berg hinan, vorüber an der mittelalterlichen Votiv-Denksäule: „Das Spinnerkreuz," von welchem erhabenen Standpuncte, der Spitze des gigantischen Stephans-Thurmes parallel, ich mir einen sehnsuchtsvollen Rückblick nach der so eben verlassenen Residenz einer der liebenswürdigsten Herrscherfamilien unmöglich versagen konnte, — und dann weiter fort auf der trefflich erhaltenen Kunststrasse, welche für den Handelsverkehr nach Italien so wesentliche Vortheile gewährt, und bereits jetzt schon in den Frühstunden mit den verschiedenartigsten Fuhrwerken bedeckt war.

Wiens Umgebungen sind doch wirklich paradiesisch! — Ich kann nur bedauern, mein entzücktes Herz in diesen der Musik gewidmeten Blättern nicht ausströmen lassen zu können.

Bis Mödling wechselt eine Anmuth mit der andern. Plötzlich verwandelt sich nun die Gegend in eine furchtbar wilde Schweizer-Landschaft. Ruinen von Ritterburgen und Raubschlössern hangen auf den höchsten, steilsten Gipfeln. Wer es zum ersten Male sieht, muss von dem erhabenen Naturgemälde höchst überrascht werden. Für bequeme Wege wird jeder Wanderer dem regierenden Fürsten von Lichtenstein gebührenden Dank sollen.

Durch ein grotesques Felsenthal, die *vordere* und *hintere Brühl* genannt, zieht sich der romantische Pfad, derselbe, auf welchem alljährlich tausende von frommen Pilgern andachtsvoll dem berühmten Gnadenorte Maria-Zell zuwallen, — durch mannigfaltige Krümmungen allmählich immer mehr und mehr bergab zum Kloster Heiligenkreuz, woselbst schon vor länger als zehn Jahrhunderten Cisterzienser-Mönche hausten, welche, zum charakteristischen Unterschiede, sich stets in Niederungen ansiedelten, indess jene Congregationen, die der Regel des heiligen Benedict folgen, immer auf majestätischen Höhen thronen, wie schon ein alter Leberreim besagt: „*Bernhardini in vallibus; Benedicti in montes.*" —

Da, der erhaltenen Weisung zufolge, nur wenig, kaum erhebliches in diesem Stifte aufzufinden ist, wo dem Zwecke meiner Reise förderlich gewesen wäre, wogegen aber die Schatzkammer eine merkwürdige Sammlung von Reliquien und allerley Kostbarkeiten enthalten soll, so benutzte ich mir nur die Gruft mit ihren vielen, für den Geschichtskundigen doppelt interessanten Denksteinen und Grabmälern, unter welchen mehre berühmte Regenten des Babenberger Stammes ruhen, und fuhr noch denselben Tages bis zur freundlichen Abtei Lilienfeld, gleichfalls vom Bernhardiner-Orden, am spiegelklaren, forellenreichen Traisenflusse gelegen. Den andern Tags machte ich mein ordentlich Toilette, verfügte mich in die Prälatur und

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Julius **No. 42.** 1801.

Biographische Nachrichten.

Am 21sten April dieses Jahres starb zu Berlin der königl. Mühlenmeister und Bescheider Johann Gottfried Bruwill, im vier und siebenzigsten Jahre seines Alters plötzlich, nachdem er noch an demselben Tage in seiner Mühle gearbeitet hatte. Das Talent dieses stillen, sinnigen und fleifsigen Mannes zum Bau musikalischer Instrumente, macht ihn würdig, dafs sein Name unter uns erhalten werde, obgleich dieses Talent sich langsam, spät und nur gelegentlich entwickelte.

Er war der Sohn eines Dorfküsters und gebohren im Dorfe Liebenau in Pommern im Jahr 1727. Der Prediger dieses Dorfs, Namens Crucius, wollte gern aus dem jungen Menschen einen Theologen machen, womit auch Vater und Sohn sehr zufrieden waren. Doch dieser kam zufällig in eine nicht weit vom Dorfe gelegene Mühle, und alle schönen Hoffnungen des Vaters, der im Geist schon seinen Sohn auf der Kanzel sah, waren dahin. Durch den Anblick eines vollständigen Apparats von scharfgeschliffenen Werkzeuge und zugleich einer wohlorganisirten Maschine, die durch menschliche Kunst zu einem bestimmten Gebrauch eingerichtet ist, wurde der Jüngling mit eins so in seinem innern Wesen berührt, dafs von heute an sein ganzer Sinn darauf stand, ein Müller zu werden. Nach einiger Zeit entdeckte er seinem Vater seine Neigung zur Müllerprofession. Dieser wollte nicht gleich einwilligen, allein der Prediger Crucius überredete ihn selber, den Trieb des Sohns nicht zu hindern und der junge Mensch ward nach Stargard in Pommern zu einem Müller in die Lehre gegeben, wo er sich durch Fleifs und stille Behartlichkeit sehr bald die Neigung und Achtung seines Meisters erwarb. In seinem zwanzigsten Jahre kam er als Müllergeselle nach Berlin in die sogenannte W dersche Mühle. Der damalige Mühlenmeister, Luckfiel, fand an ihm einen tüchtigen und fleifsigen Arbeiter und gab ihm im zwey und dreyfsigsten Jahre seine Tochter zur Ehe, mit der er, nach ihres Vaters Tode, diese Mühlenmeisterstelle bekam. Im Jahr 1762 wurde er mit einem Schneidermeister, Namens Radicke, bekannt, der sich, aus Liebhaberey, mit dem Instrumentenbau beschäftigte. Diese Bekanntschaft veranlafste Bruwillen, einen Flügel zu bauen, den er aber wieder zerstörte, um einen zweyten zu machen, der an Schönheit des Tons, Dauerhaftigkeit und Zierlichkeit der Arbeit, eins der allerbesten Instrumente ist und sich ganz wohl neben einem Silbermannschen Flügel hören lassen kann. Hätte sich der gute Bruwill von hier an ganz mit dem Instrumentenbau beschäftigen können; so wäre er in kurzer Zeit ein berühmter Instrumentenmacher gewesen. Während des Baues dieser zwey Flügel hatte ihm die Bemerkung nicht entgehen können, dafs es ihm an akustischen und noch mehr, an musikalischen Kenntnissen überhaupt fehle. Er hielt für nöthig, selbst spielen zu können. Er liefs seine einzige Tochter, die indessen herangewachsen war, auf seinem neuen Flügel im Klavierspielen unterrichten; diesen Unterricht nützte er mit dazu, selbst allerhand Stücke und besonders seinen Choral spielen zu lernen und durch dies wenige bekam er eine ungemein gründliche Kenntnifs einer guten Tastatur. Nun wollte er auch die Violine und das Violoncell spielen, allein hier fand sich ein kleines Hindernifs: durch einen unglücklichen Hieb mit dem Beile hatte er, in jüngern Jahren, einen

präsentirte die mitgebrachten Sendschreiben. — Der hochwürdige Herr Abt sowohl, als auch seine Conventualen empfingen mich ungemein leutselig, ja, mit einer, das Ilatige Ceremoniel verbannenden Cordialität. Ersterer übergab mich noch in der ersten Stunde dem Herrn Chorverweser, mit dem ausdrücklichen Befehle, jedem meiner Wünsche nach bestmöglichsten Kräften zu entgegnen, und eben so höflich, mit einer, den ungekannten Fremdling fast beschämenden Zudringlichkeit ward mir unverzüglich ein geschmackvolles Gastzimmer angewiesen, in welchem ich, zu meiner nicht geringen Ueberraschung, auch allbereits meine translocirten Habseligkeiten vorfand.

Ueberhaupt irrt man sehr, wenn man in Oesterreichs Prälaturen noch immer den finstern Zelotismus vorherrschend wähnt. Ich habe unter den Geistlichen kaum mehr eine Spur mönchischer Intoleranz, wohl aber helle Köpfe gefunden, wissenschaftlich gebildet, ohne Vorurtheile, von humanen Grundsätzen und freyer Denkungsart. Der Aufklärung einflussreiche Folgen beseitigten jedweden Unterschied der Religionen; wer Welt und seine Lebensart besitzt, darf sicher auf die Hospitalität dieser Stifter rechnen, angescheut an ihre Pforten pochen; er wird herzlich bewillkommt, gastfreundschaftlich bewirthet worden.

Gleich nach aufgehobener Tafel nahm mich mein Mentor mit sich in seine Clausur, und, was er zum Exordium anstimmte, war ein Lamentabile über ehemals und jetzt. Wie bekannt, wurden unter der Reformation Kaiser Joseph des Zweyten fast alle Klöster säcularisirt; diese Verfügung gab der Musik-Cultur in diesen Gegenden für eine lange Folgezeit so recht eigentlich den Gnadenstoss, denn durch selbe wurden auch die so nützlichen Seminarien zerstört, welche für wahre Pflanzschulen der Tonkunst galten, da ihnen die trefflichsten Sänger und Instrumentalisten entwuchsen: ein Verlust, der hier, so wie im nachbarlichen Bayerlande in seinen Nachwehen noch nur allzufühlbar sich erweiset. Zwar stellte der Weise von Toskana unverzüglich nach Besteigung des römisch-deutschen Kaiserthrones den vormaligen status quo wieder her, und setzte sämmtliche Herren-Stifte in den vollkommenen Besitz ihrer früheren Rechte; allein, was einmal in sich selbst zusammengestürzt war, liess so schnell sich nicht aus seinen Trümmern nicht wieder erbauen, zumal da während der Administration durch Commendatar-Aebte die Schuldenlasten sich angehäuft hatten und Kriegesunruhen, ausserordentliche Steuern u. s. w. Einschränkungen jeglicher Art unausweichlich bedingten.

Demungeachtet erblühte im letzten Zehent des verflossenen Jahrhunderts, unter dem kunstliebenden Abte, Ignaz Schwingenschlegel, der Tonkunst eine glänzende Epoche. Seiner thätigen Fürsorge verdankte Lilienfeld die Regeneration des aufgelösten Convictes, in welchem, nebst den Gymnasial-Unterrichts-Gegenständen, der französischen und italienischen Sprache, auch Musik gelehrt, und eben auf letztere vorzüglich das Hauptaugenmerk gerichtet wurde. In demselben erhielten an die viersig Zöglinge unentgeltlich Anweisung sowohl im Gesange, als auf allen Saiten- und Blas-Instrumenten; der zum Vorstand ernannte, durch entschiedene Fähigkeiten, reichliches Talent und glühende Kunstliebe ganz dazu geeignete, ja, dafür geschaffene Director, Joseph Alt, nebst dem ihm adjungirten Unterlehrer, Georg Fröhlich, später auch ansässig in Wien, ein geachteter, allgemein geschätzter Musik-Meister, konnten für das belebende Princip des Ganzen, als Seele des neu creirten Institutes angesehen werden.

Joseph Alt, geboren in einem kleinen, preussisch-schlesischen Landstädtchen, Sohn des dasigen Rectors, hatte sich auf den Universitäten zu Berlin und Frankfurt an der Oder den Rechtswissenschaften gewidmet; zugleich auf Sprachen und Musik seine Mussestunden verwendet, mehre Instrumente, namentlich die Violine, Hoboe und das englische Horn bis zur Meisterschaft erlernt, als angenehmer Tenorsänger, so wie als geschmackvoller, ideenreicher Tonsetzer Freunde und Gönner sich erworben, und sah sich hier erst, durch eine günstige Schicksalswendung, am Ziele seiner Wünsche, in die ihm eigenthümlich zusagende Sphäre versetzt.

Nur seinem rastlosen Bemühen, seinem nur Nachahmung anspornenden Feuereifer konnte es gelingen, die Anstalt binnen einer kaum glaublich kurzen Frist auf einen für unerreichbar gehaltenen Standpunct zu erheben; von ihm aus ging ihr Flor und Gedeihen; kein Meisterwerk eines berühmten Componisten fehlte in der durch ihn bereicherten, trefflich organisirten Bibliothek; Instrumente aller Art, selbst jene zur Janitscharen-Musik benöthigten, wurden in hinreichender Anzahl und von bester Qualität angeschafft; die Kammer- und Kirchenmusik, unter Mitwirkung der Capitularen und Stiftsbeamten gleich sorgfältig gepflegt; Symphonieen, Cantaten,

Quartetten, Concertstücke, Partieen für sechs und achtstimmige Harmonie u. s. w. mit der bewunderungswerthesten Präcision ausgeführt, ja, mitunter sogar, meistentheils nach beendigtem Schulcurse, durch die Zöglinge des Seminariums auf dem niedlichen Haustheater kleine, von ihrem Vorsteher componirte Operetten und Liederspiele des reinsten moralischen Inhaltes dargestellt. So machte ich denn selbst noch während meiner Anwesenheit die ehrenwerthe Bekanntschaft mehrer Conventualen, der Chorherren Chrysostomus Sandweger, Ambrosius Becziczka, Marian Göttinger u. A., welche aus jener goldenen Aera als bedeutende Tonkünstler hervorgegangen sind, und den allersprechendsten Beweis der erhaltenen, in theoretisch- und praktischer Beziehung gleich gründlichen Schule liefern. — Kaum hatten ein Paar Augen sich geschlossen, als das preisswürdige Institut, nach einer Existenz von 6 bis 7 Jahren, von äusseren, nachtheiligen Einwirkungen bedrängt, allmählig sich wieder auflöste, und der Musikzustand in diesem Stifte also zu seiner vorigen Unbedeutendheit herab sank, dass man höchstens an solennen Festtagen ein halbweg erträgliches Figural-Amt zu Stande bringen konnte.

So war denn, als im Jahre 1812 Ladislaus Pirkher (gegenwärtig Bischof von Erlau) zum Abte gewählt wurde, von dem ehemaligen, mit grossen Kosten gesammelten Schatze an Kirchen- und Kammer-Musikalien, auf eine unbegreifliche Weise, mehr als die Hälfte abhanden gekommen, und erst diesem gelehrten Erzpriester, dem erhabenen Sänger der Tuniziade und Rudolphiade, von Baggesen der Homer Deutschlands genannt, war es vorbehalten, die Tonkunst aus ihrem lethargischen Schlummer wieder ins rege Leben zurück zu rufen.

Mit dem wärmsten Gefühle und einem seltenen feinen Geschmacke für die Kunst, genau bekannt mit den Hindernissen, welche dem Aufkeimen und Emporbringen der Musik hemmend im Wege standen, versuchte er nach einem reiflich geordneten Plane das Möglichste, dieselbe wieder der Vervollkommnung immer näher, an ein freylich noch fernes Ziel zu führen.

Die Musikschule der hier in den vier ersten Klassen die Humaniora erlernenden Jugend wurde besser und zweckmässiger eingerichtet; der Stiftsorganist, Hr. Werrhall, auf ein Jahr in die Abtey Heiligenkreuz gesendet, um sich daselbst unter der Leitung des seiner eminenten Virtuosität wegen allbekannten und geschätzten Organisten Heidenmuth praktisch noch mehr auszubilden; bey Aufnahme subalterner Beamten ward vorzüglich deren Musik-Kenntniss berücksichtigt; für Anschaffung neuer, und Reparirung vorhandener, beschädigter Instrumente wurden nahmhafte Summen verwendet. Die abgängigen Messen der Gebrüder Haydn, Mozart's, Righini's, Vogler's, Eybler's, Preindl's u. m. a. — Joseph Haydn's sämmtliche Quartetten, in der bey Pleyel in Paris erschienenen schönen Ausgabe, — dessen sieben Worte, Schöpfung und Jahreszeiten — die Partituren Händel'scher Oratorien und Cantaten, sein Messias, Timotheus, Saul, Jephta, Simson, Judas Maccabeus, Acis und Galathea, das Te Deum zum Utrechter Frieden u. s. w., nebst mehren Psalmen, — die besten Kammerstücke mit Umsicht und Sorgfalt gewählt, der Meister Haydn, Mozart, Beethoven, Andreas und Bernhard Romberg, Hummel, Mayseder, Spohr, Onslow, Viotti, Kreutzer, Rode, Lafont, Rolla, Fesca, Hänsel, Weiss, Ries, Field, Cramer, Clementi, Baillot, Merk, Krommer, Eybler u. s. w. (letztere complet) sind theils erkauft, theils zum Abschreiben ausgeborgt worden, bey welchem mühevollen Geschäfte die beyden Chor-Herren, Alberich Seidel und Lambert Dreybann, sich besondere Verdienste erwarben, deren unverdrossenem Fleisse das Stift wirklich einen sehr beträchtlichen Theil seiner neu acquirirten Musikalien-Sammlung verschuldet. — (Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Winterconcerte zu Cassel (Beschluss). *Viertes Concert am 22sten Januar.*

Nach der vortrefflichen, aber für Concerte nicht wie für das Theater passlichen und sehr oft gehörten Ouverture zur *Lodoiska* von Cherubini, sang Herr Sieber eine Bassarie, welche mit Rossini's Namen prangte, gewiss aber nicht von diesem war. Hr. S. trug sie recht gut vor, hätte aber sein Talent besser benutzen können. Das dritte Stück war ein sogenanntes Rondo-Bolero für Hoboe von Thurner, welches ein junger Musiker von der Leibgarde, Namens Kley, mit allgemeinem Beyfalle blies. Sein schöner, ächter Hobolon, der jetzt so selten geworden ist, und sein guter Vortrag lassen hoffen, dass aus ihm bald ein ausgezeichneter Virtuos werden wird. Der zweyte Theil des Concertes begann mit der siebenten Symphonie von Beethoven. Darauf

sang Herr Eichberger eine Arie von Paer aus *Achilles*. Den Beschluss sollte unser neu angestellter junger Virtuos, Herr Dotzauer, mit einem Divertimento für das Violoncell machen, die Erwartung des Publicums ward jedoch abermals nicht erfüllt, indem an dessen Statt ein Knabe von 12 Jahren, der Sohn unsers braven Waldhornisten Scharfenberg, ein Quintetto von Beethoven für das Pianoforte spielte. Herr Dotzauer scheint Unglück mit seinen Debüts zu haben. Das Concert musste, wie gewöhnlich, an Entkräftung verscheiden. Hr. Kapellmeister Spohr war übrigens wegen Unpässlichkeit nicht an der Spitze, sondern Hr. Musikdirektor Baldewein dirigirte.

Fünftes Concert am 19ten Februar.

Wir können über die allzugrosse Menge der Concerte nicht klagen, da fast vier Wochen seit dem vorigen verflossen sind. Ref. konnte dem heutigen nicht beywohnen, wozu er ohnehin keinen grossen Impuls fühlte, und kann also nur nach dem Urtheile der ihm bekannten Kenner davon reden. — Das Concert bestand aus folgenden Stücken: 1) Ouverture von Hrn. Gerke, ehemaligem Schüler des Hrn. Kapellmeister Spohr. Sie war ganz in der Manier der neuen Schule geschrieben, das heisst verworren und unverständlich. 2) Arie mit obligater Violin, aus *Griselda* von Paer, gesungen von Demoiselle Schuchard, begleitet von Herrn Wiele. Die Sängerin ist kürzlich erst aus dem Chore der Oper getreten, und hat in einigen kleinen Rollen gezeigt, dass mit der Zeit etwas Gutes aus ihr werden kann. Wie sie aber jetzt schon zu der Ehre gelangen konnte, das Publicum mit einer Concertarie zu unterhalten, blieb diesem unbegreiflich. 3) Violinconcert v. Beethoven, von Herrn Wiele sehr meisterlich vorgetragen, wie wir es von ihm gewohnt sind. Manche Zuhörer haben gewünscht, dass er eine andere Composition gewählt hätte. Der zweyte Theil des Concerts wurde eröffnet 4) mit der zweyten Symphonie des Hrn. Kapellmeister Spohr. Sie ist hinlänglich bekannt, und bedarf also keiner Beurtheilung. Man hat sie nur zu lang gefunden. 5) Duett von Rossini aus *Elisabetta*, gesungen von Hrn. Eichberger und Föppel. Dieses war, sagte man mir, eigentlich das einzige Stück, was heute allgemein gefallen hat. Das Concert verlosch, wie gewöhnlich, an einem Fagott-Solo von Winter, welches Herr Schulze (ein Militär-Musiker) blies.

Sechstes und letztes Concert am 12ten März.

Die Ouverture von Beethoven zu *König Stephan* eröffnete es. Nach derselben sollte dem Zettel zufolge Herr Kapellmeister Spohr ein Quintett von seiner Composition ganz allein spielen. Bey der Aufführung aber fanden sich zum Glücke noch vier Mitspieler ein. Ein wunderschönes Duett aus Cherubini's *Medea* beschloss den ersten Theil. Dem. Schweizer und Herr Wild trugen es des grossen Meisters würdig vor. Das ist Musik! Der zweyte Theil des Concerts begann abermals mit einer der neueren Symphonieen von Beethoven. Hierauf folgte eine Arie von Mozart aus *Titus*, welche Demois. Heinefetter als wahre Kammersängerin (wozu sie kürzlich ernannt worden ist) vortrug. Wäre der Componist noch unter den Lebendigen, so würde ich sagen: *Vivat in aeternum!* Indessen wird dieser Wunsch durch seine unsterblichen Werke hoffentlich erfüllt werden. — Den Beschluss des ganzen Concerts und aller diesjährigen Winterconcerte machte Herr Hasemann auf dem Violoncell mit Variationen über Wallachische Lieder, welche ihm viel Beyfall erwarben. So endete denn der Cyclus dieser Vergnügungen für das Mal wieder ohne grossen Geräusch.

Berlin, den 3ten May 1829. (Beschluss) Drey classische Oratorien wurden in der Fastenzeit vorzüglich aufgeführt: *Jephta* von Händel, nach der von Mosel'schen Bearbeitung auf Veranstaltung der Königl. Sängerin, Mad. Milder, am 2ten April; ferner Graun's *Tod Jesu* in der Garnisonkirche am 15ten vorigen Monats vom Herrn Musikdirector Hansmann zu mildem Zwecke, und endlich J. Seb. Bach's merkwürdige Passions-Musik zum dritten Male am Charfreytage, vom Herrn Prof. Zelter, im Vereine mit der Sing-Akademie. Ueber Jephta ist bereits ausführlich berichtet worden. In der Graun'schen Passion zeichnete sich Fräulein v. Schätzel im Vortrage der Bravour-Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" durch reine Intonation, Schwung und geläufige Coloraturen aus. Das Hansmann'sche Sing-Institut führte die Chöre kräftig und sicher aus. Die Bach'sche Musik gelang von Seiten der Chöre diesmal besser, als in den Solo-Gesängen, welche theilweise sehr unsicher begleitet wurden. Im Ganzen bewirkte auch diese Aufführung einen erhabenen, andächtigen Eindruck. Beyde Theater leisteten wenig bemerkenswerthes. Im Kö-

niglichen Opernhause wurde *Armide* von Gluck einmal, die noch immer beliebte *Stumme von Portici* dreymal wiederholt, ausserdem *Figaro* von Mozart, *Oberon* von C. M. von Weber zweymal, *Don Juan*, *die weisse Dame* und *der Hausirer*, durchaus nichts Neues (ausser Dramen) gegeben. Die Königstädter Bühne gab ein neues, sentimentales Liederspiel: *Erinnerung*, von K. von Holtey, und ein bloss C. M. von Weber'sche Melodieen benutzendes Liederspiel: *die Rückkehr in's Dörfchen*, von Carl Blum, mit Beyfall. Ausserdem gefiel noch durch die Komik der Herren Spitzeder u. Schmelka, (welcher letztere Paganini copirte) ein älteres Singspiel von Wenzel Müller: *die musikalische Tischlerfamilie* oder: *die unruhige Nachbarschaft*.

Die Concerte zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten häufen sich, da die Theilnahme des Publicums für diesen Gegenstand sich höchst lebhaft äussert.

Paganini ist im Begriffe, sein letztes Concert zu geben, und dann nach Warschau zur Kaiserkrönung (nicht nach England) abzureisen. Im Juni wird der grosse Künstler hieher, wie es heisst, über Breslau zurück kehren, um während der Hof-Feyerlichkeiten anwesend zu seyn.

Dem. Schechner wird aus München hier nächstens erwartet, um in der neuen Spontini'schen Festoper: *Agnes von Hohenstaufen* die Partie der Mad. Milder zu übernehmen. Die Chorproben haben bereits begonnen. Auch ist der Bassist Reichel hier eingetroffen. Die Moeserschen Quartett- und Symphonie-Aufführungen sind nun leider geschlossen. Das Repertoir der Königlichen Oper beschränkt sich, wie das der Königstädter Bühne auf einen kleinen Kreislauf, welcher nothwendig ermüdende Einförmigkeit erzeugen muss, und die Musikfreunde Berlins mit den neuesten dramatischen Werken lebender deutscher Tonsetzer unbekannt lässt. Noch nicht gegeben sind hier unter vielen folgende Opern: *Faust*, *Zemire und Azor*, *der Berggeist* und *Pietro von Abano* von Spohr, die beyden *Vampire* von Lindpaintner und Marschner, *die Räuberbraut* von Ferd. Ries u. s. w. Der Geschmack neigt sich von oben herab mehr zur französischen, leichtern Operette hin, in welcher Auber jetzt mit glücklichem Erfolge und unverkennbarem Talente den Ton des Tages der Bühnenwelt angibt. Die Rückkehr der Dem. Sonntag im Spätherbste wird dann wohl noch mehre Rossini'sche Opern in's Leben treten lassen, und so uns immer weiter von dem Ernste und der Gediegenheit harmonisch und declamatorisch werthvoller Opern entfernt halten. Jede Zeit hat ihren eigenthümlichen Massstab, und keine Gattung des Geschmacks ist unveränderlich. Daher hoffen wir: *post Nubila Phoebus*.

Briefe. Nr. 2.

Sine odio et partialitate.

Diesen zweyten Brief, liebster Freund, beginne ich mit der Behauptung, dass Musik die Kunst sey, Töne auf eine dem Ohre angenehme Weise zu verbinden. Diese Kunst wird zur Wissenschaft, und zwar zu einer tiefen Wissenschaft, wenn man die Principien dieser Verbindungen und die Gründe der Affecte, die sie in uns hervor bringen, auffinden will. Aristides Quintilianus definirte die Musik als die Kunst des Schönen und Anständigen in Stimme und Bewegung. Daher darf es uns nicht wundern, dass bey so unbestimmten und allgemeinen Definitionen die Alten dieser Kunst eine solche Ausdehnung gegeben haben, wie sie dieselbe definirten.

Klarheit und Einfachheit der Accorde sind in der Musik die Gesetze, die man ängstlich befolgen muss, um die Natur nachzuahmen, aber nicht ihre Vervielfachung und die Ueberhäufung mit Accompagnements und Passagen aller Art, wodurch man den schönen Gesang und die wahre Melodie verwirrt. Die Melodie*) besteht (wie Jedermann weiss) in einer solchen Aufeinanderfolge der Töne, dass sie einen angenehmen Gesang hervor bringen; die Harmonie in der Kunst, jedem einzelnen Tone einer geordneten Tonreihe zwey oder mehre andere Töne hinzu zu fügen, die, indem sie zu gleicher Zeit das Ohr treffen, ihm durch ihren Widerstreit und ihre Uebereinstimmung schmeicheln. Aber heut zu Tage ist leider! diese Regel der Einfachheit und Anmuth gänzlich verbannt und verboten, und man denkt im Gegentheile nur daran, die Gesangpartie mit jeder Art von In-

*) *Méloç* bedeutet Lieblichkeit des Gesanges. Es ist aber schwer, bey den Griechischen Schriftstellern den Sinn des Wortes *Méloç* von der Bedeutung des Wortes *Melodía* zu unterscheiden. Plato im Protagoras redet auch von *Méloç* im blossen Gespräche und scheint darunter Gesang der Worte zu verstehen. *Méloç* kommt übrigens von *Méli*, Honig.

strumenten so sehr zu verdecken, dass dem armen Sänger weder Athem noch Kraft genug übrig bleibt, um das Gesangstück zu beenden, was er auszuführen hat. Heut zu Tage glaubt man, dass Posaunen, Trommeln, Pauken, Pickelflöten, Fagotts und die ganze Legion von Blasinstrumenten durchaus nothwendig sind, um eine angenehme Wirkung hervor zu bringen; aber die modernen Componisten täuschen sich hierin sehr: denn ein solcher Lärm dient zu nichts Anderem, als die Ohren des Publicums zu betäuben, die Melodie zu verdecken, das Orchester zu ermüden, und den armen Sängern den Garaus zu machen; und um diesem Spectakel die Krone aufzusetzen, fehlen nur noch Kanonenschüsse als Accompagnement, ein wahres Zaubermittel, um auch die armen Tauben zu amusiren. Meine gütigen Leser werden nicht anstehen, dem, was ich so eben gesagt habe, ihre völlige Beystimmung zu schenken, und ich hoffe sogar, dass selbst der grosse Meister Spontini der erste seyn wird, der mir seine Stimme gibt.

Wenden wir unsern Blick auf das verflossene Jahrhundert, und wir werden sehen, mit welcher Einfachheit die berühmten Componisten desselben schrieben, wie z. B. Gluck, Mozart, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Paisiello, Cimarosa und Bianchi von Cremona, und so viele andere; und welchen Effect in den Herzen der Zuhörer ihre göttlichen Melodieen hervorbrachten, welche der Virtuos oder der gute Sänger nach Belieben gleichsam erschaffen, und dem Umfange seiner Stimme gemäss variiren konnte, und so mit seiner schönen Stimme und seinem Talente den Triumph erlangen, die Herzen zu rühren. *Frustra sunt per plura, quae fieri possunt per pauca, et aeque bene.* Warum mit vielen Mitteln das thun, was man mit wenigen erreichen kann, und eben so gut?

Die Fortsetzung in meinem dritten Briefe. Bis dahin leben Sie wohl!

Berlin, den 28sten April 1829.

Prof. *A. Bonelli.*

Beethoven.

Wer schreitet im mayigen Scheine
Durch prangender Wiesen Grün?
Wem plätschert die Welt in dem Haine
Am Ufer, wo Blumen erblühn?

Wer klaget dem sehnenden Frieden
Die Liebe der Seligen wach?
Still lauschen vor Adelaiden
Die Geister der Erlen am Bach.

Wer wandelt durch Blüthen und Schimmer
Von wogenden Wipfeln umrauscht?
Wer wallet auf rollendem Glimmer
Von buntem Geflügel umlauscht?
Wer steht an des Epheus Gewinden
Von Harfen der Barden umtönt?
Er weiss in den Trümmern zu finden,
Was spielend die Klage versöhnt.

Was brauset von Bergen zu Bergen
In schäumend gigantischer Lust?
Was wirbelt mit steigenden Lerchen
Begeist'rung in trauernde Brust?
Was scherzt mit dem düsteren Leide,
Wie Kraft, die Unendliches preist?
So braust durch die blühende Haide
Dein glühend symphonischer Geist!

Mild thränet am Sarkophage
In Wehmuth des Freundes Gesang;
Hellleuchtend verklärt die Klage
Das Glauhens erhebender Klang;
Der wendet die Blicke nach oben
Zur Tröstung der Frommen empor,
Wo selig zu Sel'gen erhoben,
Du jubelst im ewigen Chor.

Wo stürmische Töne sich schwingen,
Spielt scherzend dein weinendes Herz;
Wo Treu' sich und Freundschaft umschlingen,
Da lächelt verborgener Schmerz.
Die Tön' in den Augen empfunden.
Baut Trübsinn auf Tempel sein Haus,
Und trotzend bey blutenden Wunden
Spricht Sehnen im Schrecknis sich aus.

So bist du der Erde geschieden,
Und hast nun, so lange gesucht,
Der Liebe beglückenden Frieden,
Des Himmels geheiligte Frucht!
Die Kränze, die du dir gewoben,
Sie prangen in strahlender Zier;
Wir schauen sie und seufzen nach oben,
Und jauchzen dem Leben mit Dir!

G. W. Fink.

Mancharley.

Musik der heutigen Mauren.

In einer von Dr. Friedenberg aus dem Englischen gezogenen neuen Reise nach Marokko lesen wir über den Zustand dortiger Musik dem Hauptsächlichsten nach Folgendes:

In der Gesellschaft, die uns zu Ehren ver-

sammelt worden war, befanden sich auch zwey Musikmeister, ein alter und ein junger Mann, welche für die geschicktesten im Reiche galten. Der Alte spielte Guitarre mit einem Federkiel, der Jüngere eine Art Geige mit zwey Saiten, deren Bogen mit Perlmutter in Ebenholz wunderschön verziert war. Sie fingen sogleich in einem hohen Tone mit einem Gesange an, der sich bloss in drey Noten auf und ab bewegte. Die Instrumente spielten dieselben Noten, welche die Stimme sang, und das Ganze ging so weinerlich und melancholisch, dass ich viel darum gegeben hätte, wenn ich hätte wieder gehen können. Das schickte sich aber nicht, und wir stellten uns vergnügt. Da sie das sahen, verarbeiteten sie sich in eine Art von Tollheit, sangen und spielten das Nämliche wohl eine halbe Stunde lang, schlossen dabey die Augen, warfen den Kopf von einer Schulter zur andern und erschienen in völliger Ekstase.

Von geschriebener Musik haben sie keine Idee; sie lernen Alles nach dem Gehöre. Der Inhalt ihres Gesanges war, wie gewöhnlich, Krieg und Liebe. — Bey einer andern Gelegenheit sang der Engländer sein „God save the king" dem Geiger langsam vor, um zu erfahren, ob der Mauriche Spielmann ihnen Nationalgesang würde begleiten können. Und es ging bey der Wiederholung des Gesanges recht gut.

Auf einer jüdischen Hochzeit vertraten ein alter Mann und eine alte Frau die Stelle der Musikanten. Sie trugen irdene Töpfe mit Schafleder überzogen, deren einer grösser war, als der andere. Man forderte einen Tanz, der von einer sehr schönen Jüdin, verschämt und nur aus Gehorsam gegen ihre Aeltern, in einer Art wallender Bewegung des ganzen Körpers ausgeführt wurde. Die Sänger quickten heftig schreyend und eintönig in Einem fort, und schlugen dabey mit möglichster Gewalt ihre Trommeln.

Alte Musik Aegyptenlands.

Wie viele Reisen sind bereits unternommen worden, Kunst und Wissenschaft alter Völker, namentlich der Aegypter, etwas genauer kennen zu lernen! Herrliche Entdeckungen sind gemacht worden, und die ausserordentlichen Opfer, die gebracht werden mussten, sind nicht ohne Erfolg gewesen. Immer war aber Musik die Kunst, die den geringsten Vortheil davon zog. Ihre Instrumente haben wir kennen gelernt: das Wesen der Tonkunst jenes alten Volkes blieb uns noch bis heute verborgen.

So sehr nun auch in unseren Tagen die Liebe zu dergleichen Untersuchungen wieder erwacht ist: so klein sind doch, wir gestehen es, die Erwartungen, die wir von den Aufschlüssen hegen, die für die Tonkunst daraus hervorgehen dürften. Dennoch wird jeder Gebildete solchen neuen Unternehmungen seine Aufmerksamkeit nicht versagen, wäre es auch nur der allgemeinen Ansprüche wegen, die man an Künstler wissenschaftlich aufstrebender Völker zu machen berechtigt ist. Und darum wollen wir auch in diesen Blättern auf die wichtigen Reisen des Herrn Rossault in Aegypten und Nubien aufmerksam machen. Im Jahre 1807 reiste er aus Frankreich ab, verwendete 20 Jahre darauf, und kam 1827 mit einer Masse von Sammlungen aus allen Zweigen der Wissenschaften, der Künste und Gewerbe, die 14 Bände füllen, wieder in Paris an. Er bringt gegen 6000 Zeichnungen mit. Seine Kisten werden nun wohl glücklich in Paris angelangt seyn. In der Gegend des alten Theben hat er sechs Tempel aufgegraben. Auch die Musik hat in dieser reichen Sammlung ihren Platz. Wir sind begierig, ob die Ergebnisse von einiger Bedeutung sind. — Die neuesten Briefe des jüngern Champollion aus Aegypten im November 1828 aus Minieh erwähnen unter anderen auch einiger Gemälde, worauf man die Aufführung von Concerten erblickt. Fünf Frauen schlagen mit der Hand den Tact, man sieht Figuren mit verschiedenen Flöten, Tänzer und Tänzerinnen. Das sind aber Gegenstände, die man schon kennt. — Auch die neuesten teutschen Untersuchungen ägyptischer Alterthümer lassen für die Tonkunst nicht grosse Ausbeute hoffen. — Was aber auch gefördert werde, Nutzen bringt es sicher. Ja wenn es nur Umsicht und Beweglichkeit beförderte, so wäre das allein schon viel. Ist es doch schon mit nicht wenigen Musikern dahin gekommen, dass sie auch andere Dinge, als nur ihre Noten, unser Harmoniesystem und unsere Trompeten lieben; wir hoffen, die Zahl derselben wurde in Kurzem merklich zugenommen haben.

Für solche Musiker fügen wir zugleich die Nachricht bey, dass von der jetzt schon in Meroe beschäftigten wissenschaftlichen Commission der Franzosen Hr. Lenormand als Inspector der schönen Künste angestellt ist.

— —

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Acht Lieder aus dem schlesischen Musenalmanach vom Jahre 1827, in Musik gesetzt von Fr. W. Berner.* Breslau, bey Carl Gustav Förster. Pr. 14 Gr.

Nr. 2. *Cantatina, religiösen Inhaltes, in Musik gesetzt von Fr. W. Berner* (Partitur). Breslau, bey Förster. Pr. 1 Thlr.

Die neuen, so viel wir wissen, noch nicht mit Melodieen öffentlich bekannt gemachten Dichtungen sind von Hrn. Mehwald, Agnes Franz, Wilh. Gabriel, Kastor, Paul Gottwald, Carl von Holtei und Theodor Brand — von ungleichem Werthe, kaum die Hälfte von der Innigkeit durchdrungen, die musikalischer Behandlung so sehr gewünscht werden muss, wenn das Lied so einfach in Melodie und Begleitung des Instrumentes, wie es hier geschieht, und wie es auch recht ist, behandelt und nicht zum ausgemalt variierten Gesange gemischter Art heraufgearbeitet werden soll. Für die gelungensten dieser Sammlung erklären wir Nr. 5, die Harfnerin, Nr. 6 Alleene (was uns das liebste unter allen ist), und etwa noch das Fischlein im See. Auch sind einige Druckfehler zu verbessern.

Die kleine geistliche Cantate, für vier Männerstimmen mit mässiger Orchesterbegleitung recht gut gesetzt, hebt mit einem einfachen Choralgesange an, dem ein kurzes Andantino und diesem gleich der Schlusschor folgt. Wir können nicht sagen, dass eine ausgezeichnete Erfindung darin herrsche, oder dass wir durch eine besonders lebendige Innigkeit uns angesprochen und erhoben gefühlt hätten. Der letzte und längste Satz ist bey Weitem der vorzüglichste. Uebrigens ist die Brauchbarkeit dieses kurzen Kirchenstückes noch dadurch nicht wenig vermehrt worden, dass die Singstimmen, versteht sich mit beybehaltener Orchesterbegleitung, in einem Anhange auch für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet worden sind.

Der Singschüler oder Singstoff, bestehend in ein- und mehrstimmigen Sätzen, Canons, Liedern und Chorälen, für Volksschulen unterrichtlich geordnet und herausgegeben von Fr. August Lebrecht Jacob, evangelischem Organisten und Schullehrer zu Conradsdorf bey Hainau. 1stes Heft. Breslau, 1828. Im Verlage bey J. D. Grueson und Comp. Pr. 4 Gr.

Das Werkchen ist wohlfeil und zweckmässig. In der ersten Uebung wechseln die Töne des Accords c e g c in allerley Lagen, unter welche hübsche kleine Textsätzchen gebracht worden sind. In der zweyten in gleichen Tonverhältnissen kommen Viertel und Achtel vor; in der dritten Viertelpausen u. s. w. In der siebenten zweystimmige Sätzchen. Nach und nach werden die übrigen leitereigenen Töne eingeschaltet. — S. 27 Lieder in Volksweisen. Endlich vierstimmige Sätzchen, die nie aus c dur weichen. Die Druckfehler sind am Ende genau angezeigt, damit sie Jeder vor dem Gebrauche des Heftchens verbessere. Wer eine Anleitung, wie das Werkchen am besten zu benutzen ist, nöthig hat, findet sie vom Verfasser bey demselben Vergerra gegeben in seiner „Fasslichen Anweisung zum Gebrauche in Volksschulen.“ Nach naturgemässen Grundsätzen, das Singen nach Noten und Ziffern verbindend, bearbeitet.

Grande Sonate concertante pour Piano et Flûte, comp. par F. Kuhlau. Ouvr. 85. Mayence, chez Schott. (Pr. 2 Fl. 42 Xr.)

Ein grosses, ernstes und affectvolles Allegro; ein rasches, heftiges Scherzando, mit sehr contrastirendem, gefälligem Trio — das, wie angenehm an sich, doch wohl für diesen Platz zu wahrerartig ist; ein lang ausgeführtes Adagio, mit einfach edlem Thema und Zwischensätzen voller notenreichen Figuren; und ein ziemlich brillantes Rondo — machen den Inhalt dieser Sonate aus. Da Jedermann Hrn. K.s Weise kennt, haben wir nur hinzuzusetzen, dass diese Sonate unter seine ausgeführtesten und, wenigstens in den beyden ersten Sätzen, auch unter seine schwunghaftesten gehört. Die Rechtlichkeit und Sorgfalt der Schreibart des Hrn. K., so wie seine Kenntnis der Instrumente, deren jedes bekömmt, was ihm seiner Natur nach vorzüglich angehört, sind gleichfalls bekannt genug und mit Recht geachtet. Beyde Spieler müssen brav: Virtuosen brauchen sie aber nicht zu seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juny. Nº. 24. 1829.

Recension.

Deutsche Lieder von H. Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik ges. — — von Carl Erfurt. Zweyte Sammlung. Halberstadt, bey Brüggemann. (Pr. 12 Gr.)

Sehr angenehm ist der Rec. durch diese kleine Sammlung überrascht worden; denn er kannte den Componisten nicht. Unter fortwährendem Antheile hat er sich mit ihr näher bekannt und vertraut gemacht; und nicht anders wird er zu ihr, besonders zu verschiedenen, ihm, durch Dichtung und Musik, zu Lieblingen gewordenen Nummern derselben, noch oft zurück kehren. Wie das Erste (mit dem Componisten unbekannt zu seyn) der Fall auch bey Weitem der meisten Leser seyn wird, so kann das Zweyte (ein fortwährender Antheil) der Fall bey nicht wenigen Lesern werden; und dazu möchte der Rec. gern beytragen. Wegen des Ersten wird nöthig und wegen des Zweyten räthlich seyn, dass er bey diesem Heftchen etwas länger verweile, als sonst bey kleinen Liedersammlungen verstattet seyn kann.

Was die Dichtungen anlangt, so hat Hr. E. einen glücklichen Griff gethan, nicht nur nach Heine's Liedern, sondern auch in sie. Was er aus ihnen gewählt hat, gehört nicht nur zu dem Anmuthigsten, und, was hier besonders zu beachten war, zu dem, was von Heine's Gedichten ein Jeder sich zu eigen machen kann, zu eigen machen mag: sondern was auch für Musik vorzüglich günstig und ausgiebig ist. Letztes schon durch den Inhalt, wo die Musik ohne Zwang und ohne zu grosses Verallgemeinern mit fort kann; noch mehr durch Lebendiges, Anschauliches, Eigenthümliches in Auffassung und Behandlung der Gegenstände, in der Wendung des Sinnes und der Sprache dessen, was gesagt wird; und endlich auch durch manche Besonderheiten — treffende Schlagworte, neue Bilder u. d. gl. — was einem sinnigen Musiker Gelegenheit gibt, was ihm erleichtert, in seine Musik auch etwas Besonderes zu bringen; wie das hier von Hrn. E. fast durchgehends und meist nicht wenig anziehend benutzt worden ist. Denn es ist leicht gesagt, aber schwer gethan, was man den Liedercomponisten, freylich mit Grund, so oft zuruft: liedelt und phraselt doch nicht so hin in allgemeinen, und, wenn auch nicht übeln, wenn auch gefälligen, doch leeren, auch wohl matten und abgebrauchten, melodischen und harmonischen Redensarten! greift doch entschieden in die Saiten! zeigt doch Charakter, und im Charakter Individualität! u. s. w." Wo sollen sie das denn hernehmen, oder haben sie's, wie sollen sie es mit den Dichtungen in wahre Uebereinstimmung bringen, wenn diese, obschon vielleicht mit leicht fliessenden, rein gereimten, guten, doch landüblichen und ach! vielen Worten, nichts aussagen, als etwa: Ich liebe und will sterben! oder: Ich liebe und werde glücklich seyn! oder: Im Frühling, wie ist es da schön! oder: In der Sommernacht: wie ist es da still! u. dgl. Sehr viele sind von dem ächten, wahren Liedergesange in Poesie und Musik allmählig dermassen abgekommen, dass sie gerade solche Dichtungen für die recht eigentlich musikalischen, und eine, ihnen ganz angemessene, gleichstehende Musik für die recht eigentliche Liedercomposition erklären; und unter diesen vielen zeigt sich auch zuweilen ein Recensent. Wunderlich genug!

Haec obiter! Bey Hrn. Heine und bey Hrn. Erfurt ist's nicht so. Betrachten wir, was der Letztere bietet, erst als Musik überhaupt: so finden wir durchgängig interessante und nicht selten ausgezeichnete, melodische Erfindungen und harmonische Wendungen; überall natürlichen Zusammenhang, so dass jedes Stück für sich zu einem kleinen,

in sich abgeschlossenen Ganzen wird; überall, nur da mehr, dort weniger, ein inneres Leben, eine gewisse Frische, und, die Stücke gegen einander gehalten, so viel Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit, als die Gedichte Veranlassung gaben. Betrachten wir die Stücke als Gesänge mit Begleitung überhaupt: so finden wir den Sänger, wie den Spieler so beschäftigt, wie es ihm für sich angemessen und auch vortheilhafter ist, beyde aber in gutem Verhältnisse und in enger Verbindung zu einander, so dass sie stets, Arm in Arm wandelnd, einander unterstützen, und keiner den andern entbehren kann; wir finden in jedem Stücke aus dem Gedichte herausgehört, und in die Musik hineingelegt, nicht nur das Allgemeinere für die Empfindung, sondern auch das Besondere für die Stimmung, und selbst, besonders in der Begleitung, nicht selten ein nahes Anschliessen und Nachbilden hervorstechender Einzelnheiten der Gedichte (der Bilder, Pointen u. s. w.), so weit die Tonkunst und der Geschmack diess verstatten; wir finden Aufmerksamkeit auf die Rhythmen des Dichters, genaue Beobachtung der Declamation und Accentuation, sehr mässige Ansprüche an Zuthat und an mechanische Geschicklichkeit des Sängers und Begleiters, aber die gehörigen Forderungen an Verstand, Theilnahme und Uebereinstimmung Beyder. Endlich betrachten wir, was Hr. E. bietet, als Lieder im Besondern: so finden wir die Gattung, innerhalb der Gränzen, wie sie die neueste Zeit (ob ganz mit Recht, bleibt dahin gestellt) weiter herausgerückt hat, rechtlich gehalten, wie im Ganzen, so im Einzelnen, kaum einige Wiederholungen einzelner Sätze des Dichters abgerechnet, die in der Musik zwar an sich artig und auch bezeichnend sind, doch eigentlich der Cavatine oder Ariette, nicht dem Liede, zugehören. Gibt nun diess zusammen gute Lieder: so sind Hrn. E.s Lieder gut. Dass ihm das eine noch besser gelungen, als das andere, versteht sich von selbst: aber gelungen sind sie alle sechs. Die Dedication, das 7te, — Göthe's liebliches: Der Strauss, den ich gepflücket — ist zwar auch hübsch; doch scheint Hrn. E. hier die höchst einfache Anmuth, Lieblichkeit und Zierlichkeit, ohne alle Besonderheit, genirt zu haben: das Stück ist schwächer, als die anderen.

Nachrichten.

Erster Quartalbericht aus München vom 2usten *April* 1829. Beethoven's geniale Ouvertüre zu *Egmont* eröffnete die recitirenden Bühnendarstellungen des neuen Jahres. Die *Vestalin* und der *Freyschütz* folgten bald mit immer freudiger Aufnahme und voller Anerkennung der grossen Verdienste, wovon unsere bewährten beyden Sängerinnen, Mad. Vespermann und Dem. Schechner immer neue Zeugnisse ablegen, und im Vereine mit dem übrigen trefflichen Singpersonale, und dem herrlichen Spiele des Orchesters diese beyden Opern in hohem Ansehen erhalten. Nach einer langen vielleicht 15jährigen Ruhe, die man auch jetzt nur, um den Wünschen der Dem. Schechner zu entsprechen, auf kurze Zeit störte, am 15ten Januar *Iphigenia in Tauris*, zur grossen Zufriedenheit jener Kunstfreunde, welche Gluck's Werke und diesen von ihm gegründeten tragischen Gesang nicht gern gänzlich möchten untergehen sehen. Dem. Schechner war ganz, was sie nur vorstellen sollte; nicht bald werden so viele natürliche und durch Kunst erworbene Eigenschaften sich vereinen, um eine Nachahmung ganz zur Wahrheit zu erheben. Hat man wohl sonst das zu häufige Variiren im Gesange gerüget, so hätte man diessmal wünschen mögen, dass die Sängerin doch bey Cadenzen oder anderen geeigneten Stellen ein gewisses Tragen und Verschmelzen der Stimme nicht ganz verschmähet, dass sie manchmal eine zierliche Mordente, einen sanften Vorschlag, ein tempo rubato, mit welchen und ähnlichen scheinbaren Kleinigkeiten italienische Sänger vor Einführung des Bravurgesanges so vieles wirkten, angebracht hätte; sie sang alles recitirend gerade so, wie es in der Partitur sich findet, welche freylich jenes Gefühl erregende Modificiren, das Anhalten und Schweben des Gesangs nicht ausdrücken kann. Die Aufführung selbst ging ruhig und modest vorüber, der Applaus blieb in Schranken, das Orchester spielte diese so leichten Sätze mit Fertigkeit, die Chöre in der Scene klangen dünne, wie es sich gehört, denn sie kommen aus der Ferne: die Furien trugen röthliche Perücken und Dolche, man rieth dem Dessinateur der Costüme, sich das Büchlein des Herrn Böttiger: über die Furienmaske" anzuschaffen, da es sich kaum in einer hiesigen Leihbibliothek finden wird — keine mislungene Maschinerie störte die Illusion, kein Solfeggiotänzer mischte sich in die Sprünge der Scythen. Die Oper ist veraltet, und, wie es Kunstreferenten in öffentlichen Blättern richtig bemerkten, nur noch für Kenner geniessbar, welches der nur mässige Besuch und das ruhige Benehmen wäh-

reud der Vorstellung durchaus bestätigten. Sollte sie nach einem Lustrum wieder einmal auf die Bühne gebracht werden, so könnte die Anzahl der Besuchenden den Maasstab angeben, nach welchem das Häuflein der Kenner sich im übrigen Verhältnisse zur angewachsenen Bevölkerung in hiesiger Stadt vermehrt oder vermindert habe. *Iphigenia* hielt diessmal noch zwey Vorstellungen aus.

Eine gewisse Dem. Susanna mit einem französisch lautenden Beynamen, der unserm Gedächtnisse entgangen, die sich aber auf der Affische als erste Sängerin der italienischen Oper an der Moskowa ankündigte, trat ohne weiteres als *Tankred* auf, konnte es aber nur bis an das Ende des ersten Actes bringen. Da wartete ihrer schon ein anderer Tankred, der sie ablöste und die Oper zu Ende sang. Diese hier bisher nicht übliche Demüthigung hätte können unterbleiben; vorausgesetzt, dass guter Rath gegeben, und nicht darauf gehört worden. Bey *Figaro* war alles heiter, rein, das Uneigentliche von Tankred vergessen. Nie war diese Oper besser besetzt, nie ward sie lieblicher gesungen, nie anständiger gespielt. Hr. Mittermayr sang den Figaro, Hr. Pellegrini den Grafen, Herr Staudacher war Bartolo, Dem. Schechner die Gräfin, Mad. Vespermann Susanna; alles gut, trefflich, auch der Page allerliebst, so lange er sprach und den Mund zum Gesange nicht öffnete: da liess er Manches zu wünschen übrig.

Endlich der lang ersehnte, viel besprochene *Oberon* am 20sten März und 3ten April. Es wäre wohl überflüssig, über das Kunstwerk an sich selbst, das schon überall gewürdigt, überall auf den Theatern und Klavierpulten einheimisch geworden, noch einmal sich erklären zu wollen. Mit Fleiss und nach langer Vorbereitung dargestellt, hat, einige misslungene Maschinerieen ausgenommen, das Ganze alle seine grosse Wirkung hervor gebracht; es hatte diese so genialisch angelegte, mit Laune und phantasiereicher Durchführung so ausgezeichnete Composition die oft weitgetriebene Erwartung nicht getäuscht. Man bewundert des Tonsetzers Eigenheiten und Originalität, ohne jedoch, wie es uns schien, dadurch so ergriffen zu seyn, als man mit einiger Zuversicht hätte voraussetzen können. Wir unsers Theils sind der Meinung, dass keine der drey berühmt gewordenen Opern dieses grossen Meisters durch ihren musikalischen Charakter der zum Grunde liegenden Dichtung so sehr entspricht, als eben diese; dass das luftige, ätherische Spiel dieser ausser dem Bereiche der Sinnenwelt liegenden Wesen nirgend trefflicher aufgefasst worden, als es hier geschehen; dass, so zu sagen, eine ganz neue Welt von Tönen und Harmonieen sich uns eröffnet; dass aber demungeachtet sie, diese Oper, dem Freyschützen im Ganzen immer nachstehen und nicht so lange, nicht so häufig besucht als er auf der Bühne sich erhalten werde.

In einem theatralischen Singstücke, dem so viel Recitirendes, wie bey Oberon eingemischt worden, ist es ja der singende Theil, besonders wenn er nicht nach neuitalischer Art kann, oder darf gehalten werden, nicht allein, welcher bleibenden Eindruck hervorbringen könnte, er ist für sich allein vollends nicht mächtig genug. Und wer sollte denn jetzt, da Wieland nicht so häufig mehr gelesen wird, und die Realität der Welterreigniase diese Mährchenspiele ausser Cours gesetzt haben, an der Emsigkeit der Elfen, dem Horne des Hrn. Hüons u. dgl. Dingen noch Antheil nehmen, wer nicht mehr sympathisiren mit den zärtlichen Empfindungen der Agathe, der Gefahr des jungen Abenteurers, und endlich an der Wolfsschlucht und dem Kugelguss, ja selbst an dem Satan sich noch ergötzen? Es liegt uns alles diess viel näher als Titania mit ihrem Luft- und Wolkenhimmel, und als Oberon selbst, der, wie man hier noch nicht vergessen hat, bey Wranitzky von einem reisenden, jungen Mädchen dargestellt wurde. Daher kam es nun wohl, dass, ungeachtet der zweckmässig ausgestatteten und guten Darstellung, doch nicht selten das Wort, welches man bey Beurtheilung von Kunstwerken so wenig gern hört, gewagt wurde; denn abgeschmackt, läppisch, mitunter auch possierlich, mag besonders ein theatralisches Werk wohl an sich seyn, man weiss sich da auf so mannigfache Weise zu helfen, und so leicht den Geschmack eines Publicums anzusprechen — aber langweilig: diess Wort klingt ominös. Herr Weber, der, wie man aus seinem schriftlichen Nachlasse ersieht, über das Wesen seiner Kunst, und über die nöthige, poetische Grundlage derselben reiflich nachgedacht hat, konnte nicht wählen, er musste nehmen, was man ihm darbot; seine Schuld ist es demnach nicht, wenn der Anspruch gegründet seyn sollte. Wir gehören dabey nicht zu jenen, welche alle Prosa durchaus von der deutschen Oper verbannt wissen möchten; die Zeit ist wohl noch nicht gekommen, in welcher Sänger ein deutsches Recitativ so vortragen, der Componist so setzen möchte, dass es für sich so-

steifen Finger an der linken Hand davon getragen. Diesen Finger machte er sich, durch eine höchst sinnreich an der Hand befestigte Feder, mit Druck und Gegendruck, so beweglam, dafs er seine Sinfonie und sein Trio damit nach seiner Art recht ordentlich abspielen konnte. Er unterhielt viele Jahre nach einander ein kleines Konzert in seiner Mühle, das aus lauter Liebhabern bestand, und dem man nicht zu viel Ehre erweist, wenn es zu den besten seiner Zeit gerechnet wird. Fünf Violinen, zwey Bratschen, ein Violoncell, ein Contraviolon und ein Flügel hatten sich Jahre hindurch so mit einander eingeübt, dafs man die schwersten Bachschen, Goldbergschen und Müthelschen Konzerte, welche die Tochter des Hauses überaus rasch und präcis vortrug, hier hören und mit dem Gehörten zufrieden seyn konnte. Das Musikzimmer war eine geräumige Dachstube, worinn, durch gehöriges Verbauen und Verschaalen mit Brettern, dies kleine Orchester manchen Kenner für grofse, theuer bezahlte und mifslungene Konzerte entschädigt hat. Von dem Klappern der Mühle, die sechs oder sieben Gänge hat, hörte man hier nichts und an die Erschütterung des Gebäudes wurde ein jeder bald so gewohnt, wie an eine neue Luftart.

Bruwill's eigentliche Beschäftigung mit seiner Mühle, der er sehr treu und mit Lust vorstand —, liefs ihm wenig Zeit übrig, an den musikalischen Instrumentenbau zu denken; auch konnte schon deshalb hier nicht viel werden, weil er alles, auch das Kleinste, mit eignen Händen machte, denn er zog sich sogar die Saiten zu seinen Instrumenten selber, um alles auf das Vollkommenste zu haben und nichts theuer zu bezahlen, was er selber machen konnte. Demungeachtet bauete er sich noch ein sehr hübsches Positiv mit sechs Registern und dann noch ein Klavichord, welches leztere unvollendet geblieben ist.

Er war ein Mann von tiefer innerer Bildung; es wohnte ein Geist in ihm, der bey einer einstmaligen Explosion die herrlichsten Strahlen geworfen hätte. Er hatte einen feinen und sichern Geschmack in der Musik und wufste die besten Sachen der besten Meister ohne Vorurtheil und viele Erfahrung zu schätzen. Obgleich er nie ein vorsätzliches Zeichen des Beyfalls oder Tadels verlohr; so konnte man doch genau an ihm bemerken, was er am liebsten hörte und spielte. Seine einfache Rede über Musik und Instrumentenbau hatte etwas Eignes, schlechthin Ungelerntes; er hatte alles in der Natur gesehn, ehe er die Namen der Dinge kannte, aber seine wenige Rede war instruktiv für jeden, der ihn zu verstehn suchte. Ueber den unbekannten akustischen Gehalt der Instrumente hatte er ein so leises Gefühl, dafs er durch das blofse Betasten einer Violine, mit vieler Sicherheit, über die Art und den Werth ihres Tons urtheilte und sich selten betrog. Nach und nach hatte er sich in langen Winterabenden eine ziemliche Anzahl guter Musikalien sehr richtig abgeschrieben, die immer von der besten, und sehr verschiedener Art waren. Eine Musik, die blos in Noten oder Tönen bestand, konnte keinen Eindruck auf ihn machen, obgleich er alles gern hörte, wenn's nur Musik war; allein eine Musik, worinn Charakter, Leidenschaft und Haltung war, konnte ihn in stille Verzückung bringen, die seine Freunde leicht an ihm bemerkten. Dann war's, als wenn er reden wollte; aber nun kannte er die Namen der Dinge nicht, und wie sich sein Herz aufthat, verschlofs sich sein Mund.

In seiner Mühle durfte nichts ohne seine persönliche Gegenwart geschehen. Die gefährlichsten Handarbeiten im harten Winter, beym Losreisen der Wasserräder, wo der geringste Fehltritt, oder ein Ausgleiten mit dem Fufse, oft den martervollsten Tod nach sich zieht, waren ihm bis in sein hohes Alter weder zu schwer noch furchtbar. Die wichtigsten Theile des Räderwerks machte er eigenhändig. Ein Drilling von seinen Händen aus festem weisbuchnen Holze gemacht, sah aus, als wenn er aus einem Stücke Elfenbein geschnitten wäre. Er verstand seinen Belidor und war vermögend unter allen gegebenen Umständen eine tüchtige Mühle zu bauen. Er hat aufserdem viele kleinere Maschinen für mehrere Fabriken in und aufser Berlin gebaut, die immer glücklich von statten gingen. In seinem

ziehen, und von bleibender Wirkung seyn könnte. Aber so sollte man zum Ersatze, und um die Kluft zwischen Singen und Recitiren dem Verstande genügend auszufüllen, darauf bedacht seyn, dass der Zuhörer während des Sprechens aus Mangel an Interesse nicht ganz erschlaffe, und im Geschwätz und Pochen seine Erholung suchen müsste — es wäre ja wohl denkbar, und ist ja hin und wieder schon geschehen, eine dankbare Rolle für einen gebildeten Schauspieler, eine beliebte Schauspielerin einzuschalten, die in irgend einem aus dem Ganzen hervorgehenden Monologe, mit Tiraden und Kraftstellen, die des Beyfalles Rauschen hervorrufen, ein brillantes folgendes Singstück vorbereiten, und es somit dem schon zum Höhern dadurch gestimmten Geiste näher legen sollten; denn nicht jede leidenschaftliche Situation ist deswegen auch schon eine sangbare, und so ein mit Umsicht und Sachkenntniss geleiteter Verein, bey welchem die Declamation, gleichsam gehemmt tiefer einzudringen, von sich selbst zum höhern Seelenausdrucke, dem Gesange, übergeht, möchte vielleicht nicht ungeeignet seyn, grosse Effecte hervor zu bringen, wenigstens das herkömmliche Gähnen während der prosaischen Scenen entfernt zu halten; nur müsste man dabey bedacht seyn, recitirende Organe zu wählen, die, nachdem durch Chöre und Ensemblestücke, durch Cadenzen motivirt à la Rossini mit vollstem Orchester das Ohr ergriffen worden, noch vernehmbar in dem Saale sich erhüben, seltene Organe, und wenn auch nur in etwas jenem mächtigen ähnlich, welches wie eine Schneelawine Alles mit sich fort reisst und eben jetzt seine Donner in dem Theater an der Wien rollen lässt. Gewöhnliche, bloss für den theatralischen Conversationston gebildete Stimmen genügen hier nicht, es müsste, sollte ein geregeltes Ganze daraus werden, heroisch declamirt, im höhern Style sogar etwas geschrieen werden, wenn neben dem Lärme des Orchesters recitirende Stimmen sich halten sollten.

Wir gehen diessmal nicht weiter, und hoffen bey wiederholter Oper Gelegenheit zu haben, über den Gesang unserer beyden beliebten Sängerinnen, so über manches andere, die artistischen Leistungen betreffend, uns weiter auszusprechen.

Am 9ten April: *Euryanthe*. Immer wird Mad. Vespermann gern gesehn; ihr natürliches, anspruchloses Wesen verbreitet immer eine Heiterkeit, eine Empfänglichkeit, die für ihre Kunst und ihr anmuthiges Spiel einnimmt. Das Unbehilfliche, Gezwungene, wovon man sich nicht immer so leicht los macht, ist an ihr nirgend mehr zu erkennen. Die Oper selbst schien uns, da wir doch schon öfter sie gehört, etwas überladen, affectirt, — sie ist nämlich sehr für die Worte geschrieben; aber Mad. Vespermann lässt uns diess vergessen, und man würde, wenn das Stück noch länger dauerte, desselben nicht überdrüssig werden. Sie trat nach einer lange anhaltenden Unpässlichkeit in diesem Jahre das erstemal, am 2ten Februar wieder auf in dem *Concerte am Hofe*, und es ward ihr eine Aufnahme, wie sie es verdiente, sie ehrte, und die ihr erfreulicher seyn musste, als eine andere erkünstelte im vorigen Jahre.

Endlich liess der brave verdiente Hr. Röth wieder etwas von sich hören. Er setzte die Musik zu einem sehr komischen, pantomimischen Ballet von Herrn Horschelt, genannt *das graue Männchen*, welches bey seinen Wiederholungen immer neuen Beyfall erhält.

Am 15ten März war die siebente Vorstellung des *Macbeth*, vom Herrn Kapellmeister Chelard, der sich, wie wir vernehmen, jetzt in Rouen aufhalten soll. Zuglich erschien der seit einiger Zeit angekündigte Klavierauszug dieser Oper, eine Unternehmung, welche der bekannten Musikhandlung von Falter und Sohn viele Ehre bringt. Noch nie ist, so viel wenigstens uns bekannt, ein Musikwerk von diesem Umfange mit mehr Fleiss und Genauigkeit bearbeitet auf schönerm Papier abgedruckt, aus unseren lithographischen Pressen hervorgegangen. Sollte auch die Composition selbst nicht jedem Geschmacke gleich zusagen können, den Abdruck derselben wird Niemand unbefriedigt von sich legen. (Der Beschluss folgt.)

Cassel, den 3ten Juny 1829. Wir hatten gestern das Vergnügen, die rühmlich bekannte Sängerin, Dem. Constanze Tibaldi zu hören und zu bewundern. Sie gab ein Concert auf dem kurfürstl. Hoftheater, welches aus folgenden Stücken bestand: 1. Symphonie von Beethoven (aus der frühern Zeit, vortrefflich). 2. Recitativ und Rondo mit Chor aus der *Italienerin in Algier* von Rossini. 3. Klarinetten-Concert von Müller, durch Hrn. Bender sehr meisterlich vorgetragen. 4. Arie von Mercadante. Der übrige Theil des Concerts bestand aus drey Scenen aus Rossini'schen Opern im Costüm der Rollen, und zwar erstens aus *Tankred*

mit der famosen Cavatine: Di tanti palpiti; zweytens einem Duette aus dieser Oper zwischen Tankred und Arsir (Hr. Wild), und drittens einer Scene mit Duett aus *Semiramide* zwischen Arsace und Assur, welche Herr Zachische von Berlin sehr brav vortrug. Dem. Tibaldi erhielt den ausgezeichnetsten Beyfall durch Gesang sowohl als Spiel. Ihr schöner Contralt wurde mit Recht bewundert, und ihre Figur in dem männlichen Costüm gefiel allgemein. Heute früh erhielt sie folgende anonyme Verse:

Ah! che viddi? che ascoltai?
Che beltà! Che voce ardita!
Nè, non fù dal cielo unita
L'una all' altra ancor così.
D'ogni core sempre mai
La vaghezza di Costanza
Il piacere al sommo avanza
Che il suo canto partorì.
Volga Apollino i suoi rai
A te sovvi, oh Cantatrice!
E conserviti felice
Come ad or' ti custodì.

Briefe. Nr. 3.

Sine odio et partialitate.

Um nicht weitläufig zu werden, theurer Freund, will ich mich nicht damit aufhalten, die Elementarbegriffe der Harmonie hier anzuführen, weil es für jeden berühmten Componisten Pflicht ist, sie aus dem Grunde zu kennen; aber dennoch kann ich mich nicht enthalten, einige derselben in der Kürze zu berühren, um dadurch sowohl jene Wahrheiten zu rechtfertigen, die ich mir vorgenommen habe, in meinen kritischen Bemerkungen aufzustellen, als auch um einige Irrthümer zu beweisen, worin unwillkürlich mancher Componist verfallen ist, entweder aus allzu grosser Freyheit, die er sich hinsichtlich der Regeln der Harmonie genommen hat, oder (was ich ungern voraussetze) aus mangelhafter Kenntniss derselben.

Es wird Ihnen vielleicht etwas langweilig dünken, dass ich noch nicht zu dem eigentlichen Zwecke meiner Kritik gekommen bin, den ich in meinem ersten Briefe andeutete, und dass ich mich noch immer in theoretischen Bemerkungen ergehe; aber bemerken Sie wohl, dass ich nicht zu der Zahl derjenigen Recensenten gehöre, die sich für allweise in der Musik ausgeben möchten, obwohl ich aus ihren Behauptungen oder Bemerkungen, die sie täglich vor den Augen des Publicums erscheinen lassen, Ihnen unumstößlich beweisen könnte, dass sie kaum die Anfangsgründe der Musik verstehen, und nur blosse Dilettanten sind, oder höchstens eine oberflächliche Kenntniss von dieser so ausgedehnten und tiefen Kunst besitzen (Sie wissen schon, welche ich meine). Diese thun nichts, als dass sie ungerechter Weise das Mittelmässige hoch erheben, und den wahrhaft verdienstvollen Künstler unterdrücken, indem sie ihn kritisiren, ohne zu wissen wie und warum, und ohne richtige Kunstgrundsätze in ihren Urtheilen und Lobsprüchen zu entwickeln. *O tempora, o mores!* Die Kritik, wie Sie wohl wissen, muss nicht allein auf richtigen Grundsätzen beruhen, sondern, um die Fehler zu verbessern, in die der Künstler unwillkürlich sowohl in dem mimischen, als in dem musikalischen Theile seiner Rolle verfallen ist, muss die Kritik auch mit der grössten Gewissenhaftigkeit geschrieben seyn, ohne den Künstler zu beleidigen und ihm das Ziel seiner Laufbahn zu verrücken, und mit noch vielen anderen Rücksichten, die man von einem unpartheyischen und moralisch-guten Richter fordert.

Haben Sie also ein wenig Geduld, theurer Freund, und ich hoffe, Sie werden mit meinen letzten Briefen zufrieden seyn, und Ihr, geneigte Leser, verzeiht, wenn ich mich ein wenig von dem Faden meiner Bemerkungen entfernt habe. Ich fahre aber darin fort, indem ich behaupte, dass es viele Autoren gegeben hat und noch heut zu Tage gibt, die wenig Werth auf das Comma legen und es für unbemerkbar halten. Aber diess ist wahrlich nicht der Fall, wie es auch der Peter Martini in seiner Geschichte der Musik zeigt. Man mache nur, sagt Manfredini, einen Versuch mit dem Monochord, und man wird finden, dass der halbe Ton minor mehr als Ein Comma unter dem halben Tone major liegt, und ausgemacht ist es, dass ein Viertelston nur allein in einem halben Ton major statt finden kann. Gross war immer der Streit unter den Autoren über die Theilung des Tones (*magna inter auctores nullo non tempore de divisione toni fuit controversia, neque quisquam adhuc inventus est, qui litem deciderit*). Einige von ihnen behaupteten, dass ein Ton nur aus fünf, andere, aus sieben, andere endlich, dass er aus neun Comma's zusammen gesetzt sey. Diese letztere Meinung hat die Oberhand behalten, und so den Streit entschieden. Darum muss man mit Strenge diese Theilung beobachten, um die richtige

Art zu intoniren, die heut zu Tage so schlecht ausgeführt wird, zum wahren Ziele zu bringen; so wie auch sich in richtiger Folge der vier Gattungen der Musik bedienen, der diatonischen, chromatischen, enharmonischen und der gemischten, und besonders der enharmonischen, damit die Uebergänge oder Modulationen natürlich und nicht hart klingen, und eine solche harmonische und melodische Abwechselung eine gute Wirkung auf das Ohr mache. O wie viel hätte ich noch über diese Regeln zu sagen; aber ich wiederhole, dass es nicht meine Absicht ist, hier einen Elementarunterricht in den Grundsätzen der Harmonie zu geben; mein Endzweck ist, so bald als möglich auf den geraden Weg meiner kritischen Bemerkungen zu gelangen. Doch kann ich nicht umhin, zu bekennen, dass man bey dem alten Systeme mehr solide Harmonie hörte, als heut zu Tage bey den modernen, wie jeder Kenner mit Bedauern sieht (aber wie viele gibt es deren? leider! sehr wenige), und dass bey einem solchen Systeme einige Componisten die Kunst und die Vorschriften der Natur verdrehen, indem sie die Grundlage von ihrem rechten Platze losreissen und oben auf setzen, und die übrigen Theile herunter bringen und ausser Ordnung hinstellen, ohne auf die Grundlage Rücksicht zu nehmen, wodurch die Harmonie zerstört, und das Ohr beleidigt wird. Die Neuheit, in Verbindung mit den wahren Regeln der Kunst, wird die Natur nachahmen und vervollkommnen, nicht aber zerstören. Habe ich nicht Recht, grosser Meister Spontini?

Berlin, den 7ten May 1829.

Vierter Brief.

Ich fahre in diesem Briefe mit meinen Bemerkungen fort. Der grosse Meister Spontini verliess in Paris durchaus den Styl der komischen italienischen Oper, und widmete sich gänzlich der grossen Oper nach dem Systeme der Franzosen, und so componirte er, indem er sich Gluck's *Alceste*, sowohl hinsichtlich des einfachen Gesangs, als auch hinsichtlich des declamatorisch-lyrischen Charakters zum Muster nahm, nach diesem nachahmungswerthen Muster seine grosse Oper, *die Vestalin*; nur dass er eine grosse und starke Instrumentation hinzufügte und pikante Modulationen, aber so pikant, dass sie das „Non plus ultra" erreichten. Als diese neue Art der Musik an's Licht trat, brachte ein solches Mittel, was freylich nicht zu läugnen ist, einen bewundernswürdigen Effect hervor, und da sich in dieser seiner ersten Arbeit in dieser Gattung, sowohl in einigen Solostücken, wie auch in einigen Chören gute Melodieen fanden, so verschaffte diese Oper dem Componisten in der Kunstwelt einigen Ruf und Namen.

Da ich nun diese Oper vollkommen kenne, weil ich in Dresden oft die Partie des Licinius gespielt und gesungen habe, so sey es mir erlaubt, sie flüchtig zu analysiren, und einige poetisch-musikalische Freyheiten anzudeuten, die der grosse Meister Spontini sich, unwillkürlich glaub' ich, gegen die Regeln der wahren Harmonie erlaubt hat. Aber ehe ich weiter gehe, will ich hier einen Ausspruch des berühmten J. J. Rousseau über die französische Musik oder grosse Oper anführen, worin er sich auf folgende Weise ausdrückt: „*L'esprit général des compositeurs Français est toujours de forcer les voix, pour les faire crier plutôt que chanter: c'est pour cela qu'on paroît aujourd'hui se borner aux Basses et Hautes-contres qui sont dans les deux extrêmes. A l'égard de la Taille, partie si naturelle à l'homme, qu'on l'appelle Voix humaine par excellence, elle est déjà bannie de nos Operas, où l'on ne veut rien de naturel; et par la même raison elle ne tardera pas à l'être de toute la musique française.* Mich dünkt nur, dass der grosse Meister diess System mehr als zu viel befolgt habe; denn wenn man mit unparteyischem Blicke sein Werk, die *Vestalin* nämlich, so wie auch alle seine anderen grossen Opern betrachtet, so wird man finden, dass der Sänger selten einen wahrhaft naturgemässen Gesang hervorbringen kann, da er oft, oder vielmehr fast immer gezwungen ist, seine Stimme zu forciren, um sich nur hörbar zu machen. Und woher rührt diess? Von seiner grossen Erfindung, die Gesangpartie mit einer so lärmenden Instrumentation zu überladen, dass jene ganz darin verdunkelt wird, indem er glaubt, dass bey diesem neuen Systeme das Orchester die Hauptsache in der Oper, die Sänger aber nur Nebensache sind. Ich denke jedoch, der grosse Componist wird wohl wissen, dass Schreyen nicht Singen ist, und dass die Natur nie einen unnatürlichen Gesang, wie das Schreyen ist, gut heissen wird, sondern den getragenen und melodischen, der allein der natürliche ist. Und was folgt aus diesem allen? ein sehr grosses Uebel! Denn um eine Musik nach einem solchen Sy-

stärke auszuführen, muss man Sänger haben, die eine Brust und Lunge von Metall besitzen, und eine Stimme, die in einem Kehlkopfe und einer Stimmritze von Eisen gebildet wird, damit sie der Anstrengung nicht unterliegen, oder vielmehr in kurzer Zeit ihre Stimmen verlieren. Diess ist kein Scherz, sondern schlagende Wahrheit; denn ich kenne einige Sänger, die weil sie schreyen müssen, ihre Brust und Stimme auf solche Weise zu schwächen beginnen, dass, wenn sie nicht aufhören oder sonst ihre Vorsichtsmassregeln ergreifen, sie in wenig Jahren so entkräftet seyn werden, dass sie weder intoniren, noch den Ton halten können, oder wenn sie ihn halten wollen, nur tremuliren können weil ihre Stimme geschwächt ist, und sie endlich dieselbe ganz verlieren werden. Und diess lässt sich nicht läugnen, denn ich selbst befinde mich in dem nämlichen Falle. Da, wie ich oben erwähnte, ich oft die Partie des Licinius in der Vestalin, so wie die des Cortez im Cortez spielte und sang, wä in Dresden Jedermann weiss, und da ich gezwungen war, um gut vorzutragen und zu singen, meine Stimme zu forciren, damit man mich über den Lärm des Orchesters vernähme, so kam es dahin, wiewohl ich eine starke Brust habe, und eben noch nicht alt bin, dass diese fortgesetzte Anstrengung mich zwang, die Bühne zu verlassen, um nicht am Ende meine Brust und Lunge, und meinen Kehlkopf und meine Stimmritze gänzlich zu Grunde zu richten. Ist das, grosser Meister, die Art, wie man die Natur nachahmt? nein, wahrhaftig! das heisst sie zerstören.

Doch schreiten wir weiter zu den Beweisen aus der Harmonik, um derselben gemäss dem kundigen Leser meine kleine Analyse vorzulegen — aber diess mag der Gegenstand meines folgenden Briefes seyn. Was meinen Sie, theurer Freund, habe ich Recht? Leben Sie wohl!

Berlin, den 25sten May 1829.

Prof. *A. Basilli.*

Kurze Anzeigen.

Pastoral-Fuge und Präludium für die Orgel, von S. Sechter und J. Assmayer, k. k. Hoforganisten in Wien. Wien, bey Tob. Haslinger. (Pr. 24 Xr. C. M.)

Pastoral-Fuge: das scheint eine wunderliche Zusammenstellung; ungefähr ein idyllisches Heldengedicht. Im Grunde scheint's aber nur so, weil wir gewohnt sind, die Gattung uns nach der Haupt-Art zu denken. Besitzen wir doch auch mehr als ein idyllisches Epos; und darunter das wunderherrliche: Göthes *Herrmann und Dorothea*. Es kömmt nur drauf an, dass der rechte Mann den Gedanken auffasst, und ihn recht ausführt. Herr S. hat das wirklich gethan; und seine Fuge ist also entworfen: Ein sanft-heiteres Thema im Sechsachtel-Tact, Andante, wie man es freyen, sogenannten Pastoralstücken zu Grunde zu legen pflegt, wird in den einfachsten, harmonischen Verhältnissen, doch kunst- und auch schulgerecht als Fuge ausgeführt, aber nur dreystimmig; und hiezu giebt das Pedal, kaum mit einigen Tacten Ausnahme, in lang fortgehaltenen Noten bloss einen festliegenden Grundbass an. (Es geht aus der Sache selbst hervor, dass das Stück nur mit wenigen, sanften Stimmen vorgetragen werden muss.) Unseren norddeutschen Organisten wird das Ganze, wenn sie es lesen, zwar achtbar, aber nicht eben schmackhaft vorkommen: nun mögen sie es aber spielen, und so, wie es seyn soll; (nach unserer Liturgie, etwa zum Ausgange;) und wir müssten uns sehr irren, oder es wird ihnen wohl gefallen, und der Gemeinde wahrscheinlich noch mehr. — Das Pastoral-Präludium des Hrn. A. ist im Allgemeinen nach demselben Schnitte entworfen, aber im freyen Style ausgeführt. Hier müssen wir jedoch gestehen, dass uns gar Manches in der Erfindung und Stellung zu tändelnd, in der harmonischen Fortführung zu leer dünkt. — Vortragen ist die Fuge leicht, das Präludium sehr leicht.

La belle Union, Rondeau brillant précédé d'une introduction composé pour le Pianof. à quatre mains — — par Ign. Moscheles. Op. 76. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1 Thlr.

Längst ist den Liebhabern des Fortepianospiels das allerliebste Rondo desselben Verf., bey Hofmeister allhier herausgekommen, bekannt (a dur), und wer es noch nicht kennt, dem rathen wir, seine Bekanntschaft zu machen. Hr. M. beschenkt uns hier mit einem zweyten, in anderer Zeit und Art, aber gleichfalls trefflich geschrieben. Das erste ist angenehmer, leichter und sierlich brillant: das neue ist grossartiger, feuriger, schwieriger und weit brillanter, erfordert also auch tüchtigere Spieler, die sich aber jetzt auch allenthalben finden, ja

denen eine nicht gar zu weit getriebene Schwierigkeit eben zu dem Erwünschten gehört. Primo- und Secondo-Spieler sind gesiemend beschäftigt, lösen sich einander mit hervorstechenden Bravourgängen ab, oder greifen kunstvoll und schön in einander zu Erhöhung des Vergnügens. Wenn wir etwas daran tadeln sollten, würden wir mit unserm geringen Bedenken weniger den Vfr., als die Richtung und Vorliebe der Zeit zu tadeln haben, für welche und in welcher der Componist das Stück verfertigte. Neben zu allen Zeiten schönen Gedanken und Zusammenstellungen findet man nämlich auch jene leidenschaftliche Zerstückelung, jenes vielfache, nicht selten etwas krause Moduliren, was unseren Musikfreunden seit einer gewissen Epoche als scharfe Würze ziemlich nothwendig geworden ist. Dabey würde man jedoch sehr unrecht thun, wenn man die Kunst des Tondichters nicht anerkennen und rühmen wollte, die das zum Effect unserer Zeit Gehörige sehr geschickt durch glanzvolle Passagen zu mildern, und in reiche Verzierungen auf eine Art zu hüllen wusste, dass man den tüchtigen Meister des Pianofortes gar nicht verkennen kann. Der sonderbare Titel: „la belle union" besieht sich auf folgende Thatsache: J. B. Cramer und dessen Nichte Antoinette, denen das Werk auch gewidmet ist, gaben in London, was die beyden Cramer sonst gewöhnlich thaten, wieder ein vereinigtes Concert, für welches zunächst das Rondo geschrieben wurde, das nun die Handlung auf von ihr gewohnte Weise sehr lobenswerth ausgestattet dem Publicum übergibt, wir hoffen zur Freude Vieler.

Miserere à 8 voci concertanti con ripieni ed un versetto à 16 reali da cantarsi senza l'accompagno d'alcuno stromento composto da Franc. Basily. (Partitura.) Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. Pr. 1 Thlr.

Diese im ächten Kirchenstyle geschriebenen doppelchörigen Sätze zeichnen sich rühmlich aus. Wer auf guten Kirchengesang etwas hält, wird auf sie Rücksicht zu nehmen haben. Unumgänglich nothwendig ist jedoch die Bemerkung, dass das Werk einzig in katholischen Kirchen zu gebrauchen ist, da die kurzen Musiksätze nur allein der katholischen Litargie angehören: für diese ist es aber auch von desto grösserer Tüchtigkeit. Ausserdem möchten wir es noch jungen Componisten als Studien empfehlen. Es ist ausdrücklich auf dem Titel bemerkt worden, dass auch ein Vers für 16 Realstimmen darin vorkommt. Nun hält man zwar jetzt auf solche kunstvolle Stimmenverwebung nicht mehr so viel, als es sonst geschahe: dennoch wäre zu wünschen, dass man darin nicht zu weit ginge und lieber dergleichen Dinge mit Fleiss betrachtete, auch wohl darnach eigene Uebungen für sich (nicht für die Oeffentlichkeit) anstellete, damit man alle Mittel der Kunst gebührend in seine Gewalt bekäme. Am Ende rächt sich die Scheu vor ernster Mühe öffentlich genug. — Der Verfasser hat seiner Arbeit eine kurze Einleitung vorausgeschickt, die man nicht übersehen möge.

Concertino pour Clarinette en Si ♭ (in B) avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, ou avec accomp. des dits instruments et 1 Flute, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes — ou avec accomp. de Piano seul composé — — par Ch. Rummel, maitre de chapelle de S. A. S. le Duc de Nassau. Oeuv. 58. Mayence, chez les fils de B. Schott etc. Pr. avec Orchestre 7 Fl. 12 Xr. en Sextuor 5 Fl. 24 Xr. avec Piano seul 2 Fl. 42 Xr.

Nach einem etwas bunt gehaltenen Einleitungssatze, in welchem sich das Soloinstrument mit gewöhnlichem Passagenwerke hervor thut, folgt ein hübsches Marschthema mit Variationen, in denen der Bläser mannigfache Gelegenheit findet, seine Fertigkeit zu zeigen. Die ganze Solostimme ist, mit den in kleinen Noten, wie recht und gut, abgedruckten Zwischentutti, 11 Seiten lang. Vortheilhaft ist es, dass zum Besten der Einübenden und zu geselligem Gebrauche für kleine Musikzirkel das Concert mit dem Piano allein, oder auch für kleine Städte, in denen kein volles Orchester zusammen zu bringen ist, nur mit den Streichinstrumenten ausgeführt werden kann. Der Druck ist gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. *N° X.* 1829.

Gesuch.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Cantatrice (Concert-Sängerin) zu haben; die nun dazu die erforderlich gehörigen Eigenschaften besitzt, wird ersucht, zu dem Ende sich baldigst mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair H. Lublink DSZ allhier zu wenden.

Anzeigen.

Bey N. Simrock in Bonn am Rheine ist folgendes Werk bereits in Arbeit und erscheint binnen kurzem:

Cherubini dritte Messe. Für drey Singstimmen. In vollständigem Klavierauszuge nebst den besonders gedruckten Chorstimmen.

In meinem Verlage ist erschienen und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

Mozart, W. A., die Gärtnerin aus Liebe, Oper in drey Acten (deutsch). Erster vollständiger Klavierauszug, über 200 Seiten stark. Subscriptions-Preis 4 Fl. — Laden-Preis 6 Fl.

Der in L. Gerber's Tonkünstler-Lexicon angegebene Klavier-Auszug von dieser Oper besteht nur aus der Ouverture und sechs Arien, auch ist bis in unserer Zeit nichts weiter aus derselben gestochen und bekannt gemacht worden. Ich habe daher weder Mühe noch Kosten gescheut, um den zahlreichen Freunden Mozart's von der genannten Oper hiermit den ersten und vollständigen Klavierauszug zu übergeben. Obgleich Mozart diese Oper in seinem 18ten Jahre (1776) geschrieben hat, so zeigt sich doch schon darin überall sein grosses Talent, und sicher werden mit Vergnügen seine Verehrer die nun für immer der Vergessenheit entrissenen Schöpfungen des unsterblichen Meisters aufnehmen, welche sich zugleich würdig als sechste Lieferung der wohlfeilen Ausgabe von Mozart's sämmtlichen Opern, den herrlichsten Denkmalen, die er sich selbst gestiftet hat, anreihen.

Mannheim, im May 1829.

K. Ferd. Hackel.

Neue Musikalien
im Verlage des
Bureau de Musique
von
C. F. PETERS
in Leipzig
zu haben in allen Musikhandlungen.

Jubilate-Messe 1829.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Dotzauer, J. J. F., Divertissement pour le Violoncelle sur des motifs de l'Opera: La Dame blanche, avec Orchestre. Op. 108. 1 Thlr. 12 Gr.
— do. do. do. avec Pianoforte ..... 20 Gr.
Lindpaintner, P., Trois Divertissements pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre. Op. 67.
Nr. 2..... 2 Thlr. 8 Gr.
— do. do. do. avec Pianoforte..... 1 Thlr. 4 Gr.
Matthaei, A., Introduction et Rondo à la Polonoise pour le Violon avec acc. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 21. ..... 20 Gr.
Meyer, C. H., Musique Militaire. Liv. 3. 2 Thlr. 20 Gr.
Müller, G., Concertino pour la Clarinette avec acc. de l'Orchestre. Op. 7.....: 1 Thlr. 16 Gr.
Ries, F., Ouverture de l'Opera: la Fiancée du Brigand (die Räuberbraut) à grand Orchestre. Op. 166.....: 2 Thlr. 12 Gr.
Welch, J. H., Pupourri sur des Thèmes de Hummel et Weber et 4 Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 13..... 2 Thlr. 20 Gr.
— Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 14..... 2 Thlr. 20 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Czerny, C., Second grand Trio pour le Pianoforte Violon et Violoncelle. Op. 166... 2 Thlr. 12 Gr.
— Deux Rondeaux pour le Pianoforte. Op. 168. 12 Gr.

Dotzauer, J. F., Trois Fantaisies pour le Pianoforte et Violoncelle. Op. 106. Nr. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 6 Gr.

sur des Thèmes:

Nr. 1. de l'Opera: le Maçon,
Nr. 2. — — le Donna del Lago,
Nr. 3. — — Oberon.

Hauck, G. (Elève de Hummel), Rondeau brillant pour le Pianoforte. . . . . 12 Gr.

— Fantaisie et Variations brillantes sur un Thème autrichien pour le Pianoforte. . . . . 14 Gr.

Lindpaintner, P., Ouverture du Ballet: „Juko le Singe du Brésil" pour le Pianoforte. Op. 65. . . . . 12 Gr.

— la même à quatre mains. Op. 65. . . . . 14 Gr.

Potpourri pour le Pianoforte sur des Thèmes de Mozart, Auber, Boieldieu, Weber etc. Nr. 8. 20 Gr.

Ries, F., Ouverture de l'Opera: la Fiancée du Brigand (die Räuberbraut) pour le Pianoforte. Op. 156 . . . . . 14 Gr.

— la même à quatre mains. Op. 156 . . . . . 20 Gr.

Spohr, L., Jessonda, Grosse Oper in drey Aufzügen, für das Pianof. allein mit Hinweglassung der Worte eingerichtet von C. H. Meyer. 3 Thlr. 8 Gr.

— Notturno. Oeuv. 34. arr. pour le Pianoforte à deux mains. . . . . 20 Gr.

— Faust, grosse Oper in zwey Aufzügen, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von C. H. Meyer. . . . . 5 Thlr.

Für Gesang mit Begleitung.

Lindpaintner, P., sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 71stes Werk. . . . . 12 Gr.

— Der Vampyr, romantische Oper in 3 Acten von Cäsar Heigel. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten, mit deutschem und ital. Text. 72stes Werk. . . . . 6 Thlr. 12 Gr.

Anzeige.

Gerber, neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. 4 Bde. Früherer Ladenpreis 20 Thlr. ist für unbestimmte Zeit herabgesetzt auf 6 Thlr.

In voriger Michaelismesse 1828

sind erschienen:

Musik für Saiten- und Blas-Instrumente.

Dotzauer, J. J. F., Six Pieces pour trois Violoncelles. Op. 104. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Fürstenau, A. B., Trois grands Trios avec des Fugues pour trois Flûtes. Op. 66. 3me livr. de Trios. Nr. 1. 2. 3. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Fürstenau, A. B., Fantaisie pour Flûte et Harpe ou Pianoforte. Op. 67. Nr. 8. des Fant. . . . 20 Gr.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opera: Le Vampyr, à grand Orchestre. Op. 70. . . . . 3 Thlr.

— La Chasse pour deux Cors avec Orchestre. Op. 60. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.

— Trois Divertissements pour la Flûte avec acc. de l'Orchestre. Op. 67. Nr. 1. . . . 2 Thlr. 8 Gr

— do. do. avec Pianoforte . . . . . 1 Thlr. 4 Gr

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 26ste Sammlung . . . . . 1 Thlr. 8 Gr

Schneider, Fr., Jagd-Ouverture für das ganze Orchester. Op. 66. Nr. 1. . . . . 3 Thlr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 11te Sammlung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Deux Cotillons et deux Polonaises pour 2 Violons, Basse, 2 Cors, Flûte, Basson et Clarinette. . . . . 1 Thlr.

Wassermann, H. J., Fantaisie en forme de Valse à grand Orchestre. Op. 8. Nr. 1. . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Grandes Variations concertantes pour deux Violons avec Orchestre. Op. 17. . . . . 2 Thlr.

— Air varié avec une Introduction pour le Basson avec Orchestre. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Clasing, J. H., Drey Fantaisien für das Pianoforte. Op. 19. Nr. 1. 2. 3. à 12 Gr. . . 1 Thlr. 12 Gr.

Czerny, C., Grand Nocturne brillant pour le Pianoforte à quatre mains, avec 2 Cors ad lib. Op. 163. . . . . 2 Thlr.

— Sonatine pour le Pianoforte. Op. 167 . . . . 12 Gr.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opera: Le Vampyr pour le Pianoforte. Op. 70. . . . . 12 Gr.

— la même à quatre mains. Op. 70 . . . . . 20 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte, 26ste Sammlung. . . . . 16 Gr.

Schneider, Fr., Jagd-Ouverture für das Pianoforte. Op. 70. Nr. 1. . . . . 16 Gr

— Dieselbe vierhändig. Op. 66. Nr. 1. . 1 Thlr. 4 Gr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 11te Sammlung. . . . . 16 Gr.

— Deux Cotillons et deux Polonaises pour le Pianoforte . . . . . 10 Gr.

Wustrow, A. F., Duo concertant pour Pianoforte et Alto ou Clarinette. Op. 7. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Crans, G. W. V., Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 12 Gr.

Schneider, Fr., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 65. 9te Lief. der 4stimmigen Gesänge. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Juny. **№. 25.** 1829.

Recension.

Méthode complette (complète) *de Contrebasse, approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Musique à Prague, pour servir à l'étude dans cet établissement, et dédiée à la direction, par Wenzeslas Hauser*, professeur de Contrebasse. (Zwey Theile.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey Schott. Première Partie 4 fl. — Seconde Partie 5 fl. 12 Xr. Propriété des éditeurs.

Bey der bisherigen Armuth unserer Literatur an Lehrbüchern des Violon-, Contraviolon-, oder sogenannten Contrabass-Spieles *), fällt das Erscheinen des hier angezeigten Werkes eine wesentliche Lücke aus, und es ist darum um so mehr Pflicht der Kritik, über den Inhalt des, einen Gegenstand von so grosser Erheblichkeit behandelnden, Werkes etwas ausführlichere Nachricht zu geben.

Unser Verfasser, Lehrer des Contrabasses am Conservatorium in Prag, beginnt sein Lehrbuch, nächst einer kurzen Anleitung zur Stellung und Haltung des Instrumentes u. dgl., mit der Lehre von der **Besaitung** und **Stimmung** des Instrumentes. Bekanntlich wird das Violon keineswegs von allen Spielern und an allen Orten auf gleiche Weise besaitet und gestimmt, sondern man findet es bald mit drey, bald mit vier — mitunter auch wohl gar mit fünf Saiten bezogen, und zwar diese drey, vier oder fünf Saiten bald so bald anders gestimmt; bald F A d fis a, bald E A d g, bald D A d g, bald auch G d g, G d a, A d a, oder A d g c') (alle diese Töne, wie überhaupt beym Contraviolon alle Töne, um eine Octave tiefer verstanden als sie geschrieben werden).

Dass, unter allen diesen verschiedenen Arten von Besaitung und Stimmung, der **viersaitige** Bezug, mit der Stimmung E A d g, der durchaus zweckmässigste ist, fängt nachgerade an, ziemlich allgemein anerkannt zu werden, indem diese Einrichtung auch in der That, bey dem grössten Tonumfange, die möglichste Leichtigkeit des Spieles gewähret.

Zwar wollen auch jetzt noch manche Violonspieler, und zwar namentlich die französischen, so wie auch die meisten Italiener, aus eingewurzeltem Vorurtheile und träger Abneigung gegen das ihnen Ungewohnte, den blos **dreysaitigen** Bezug, meist mit der (sogenannten italienischen) Stimmung A d g, vorziehen; allein es ist augenscheinlich, dass das Instrument, indem man ihm die tiefste Saite, und mit dieser eine ganze Quarte von seinem Tonreichthume und Tonumfange entzieht, nicht allein überhaupt an Umfang ärmer, und dadurch in den Fall gesetzt wird, Passagen von grösserem Umfange gar nicht ausführen zu können, wie sie geschrieben sind, sondern sie in der Mitte gleichsam abbrechen, stümmeln und knicken, oder sonst entstellen zu müssen, und z. B. die Figur

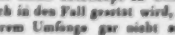

nicht anders ausführen zu können, als etwa folgender- oder sonst ähnlichermassen:

*) Im Buch- und Musikhandel wenigstens ist, ausser einer vor etwa 20 Jahren in der Hillerschen Buchhandlung in Dresden erschienenen, nur vier Bogen starken und schon längst vergriffenen, nur allein noch die Contrabassschule von Prof. J. Fröhlich (Bonn, bei N. Simrock) bekannt. *O. W.*

*) Dass in früheren Zeiten auch die Stimmung C c f Mode war, ist in der Camilla, 4 B. S. 228, bemerket. *O. W.*

sondern das Instrument verliert, indem man es gerade seiner tiefsten Töne beraubt, sogar seinen eigentlichen Charakter als Contra-Violon, indem ein blos bis ins A (Contra-A), also nur eine kleine Terz tiefer, als das Violoncell, reichendes Violon eine ganze Sexte der Contra-Octave entbehrt, indessen es, um mit vollständigem Rechte Contraviolon heissen zu können, eigentlich die ganze Contra-Octave besitzen, also bis ins C (Contra-C, sechsschnüssige C) reichen müsste *); grade wie das Violoncell ins achtfüssige C reicht; (worüber ich einiges Nähere in einer Abhandlung über Bässe bey stark besetzten Instrumentalstücken in der Leipz. allgem. musikal. Ztg. v. J. 1816, S. 698 — 709, so wie in der Erch'schen allgem. Encyklopädie der Wissenschaften und Künste, Artik. Bassstimme, angemerkt habe).

Man hat zwar gegen das viersaitige Beziehen des Contraviolons den Einwand erhoben, es werde der Steg, und mit diesem die Resonanzdecke des Instrumentes, durch den Druck von vier Saiten allzusehr belastet und in seiner freyen Schwingung gehemmt. Allein nicht zu gedenken, dass es am Ende wohl noch etwas problematisch ist, ob der Druck der Saite auf Steg und Decke der Vibration der letztern geradezu ungünstig — und nicht vielmehr günstig und in gewisser Hinsicht sogar wesentlich nothwendig sey, so giebt es ja ein sehr einfaches, von mir schon in der eben erwähnten Abhandlung angegebenes, Mittel, den durch die vierte Saite entstehenden grössern Druck durch Verkleinerung des Zugwinkels wieder zu compensiren.

Man hat ferner an Gamben des blos dreysaitigen Bezugs angeführt, es lasse sich auf denselben jede Saite kräftiger angreifen, indem auf dem Viersaiter der heftig eingreifende Bogen leicht benachbarte Saiten mit anstreife. Auch hier ist es aber gewiss, dass dieser letztere Fehler durch Geschicklichkeit des Spielers muss vermieden werden können, so wie auch durch möglichst gewölbten Bau des (nicht zu niedren) Steges.

Wenn nun, nach allem Bisherigen, der in E A d g gestimmte Viersaiter unzweifelhaft den Vorzug vor jeder andern Besaitung und Saitenstimmung verdient; so ist es denn auch sehr zu billigen, dass auch Herr Hause in seiner hier zu besprechenden Anleitung gerade diese Einrichtung des Instrumentes lehrt und seine Lehrmethode auf ein also eingerichtetes Instrument berechnet.

Mit der Lehre von der Stimmung hängt aufs Innigste die von der Applicatur der Finger zusammen, zu welcher denn nun unser Verfasser auch übergeht.

Auch in diesem Puncte herrscht unter den verschiedenen Violinspielern bekanntlich grosse Verschiedenheit der Methode. Insbesondere findet man vorzüglich dreyerley wesentlich verschiedene Arten von Applicatur:

1) Die Einen lassen jeden Finger für einen halben Ton gelten, und haben auf solche Art für jeden Ton der chromatischen Tonreihe (die leeren Saiten mit eingerechnet) einen eigenen Finger in Bereitschaft: sie greifen z. B. auf der E Saite das F mit dem ersten Finger, mit dem zweyten Fis, mit dem dritten G, und Gis mit dem kleinen Finger; dann folgt, nach dem leeren A, wieder Ais oder B mit dem ersten Finger, und so fort, so dass der Unterschied von jedem Finger zum nächstfolgenden, ungefähr wie beim Violoncell, einen halben Ton ausmacht und auf solche Weise die ganze chromatische Tonreihe sich ausführen lässt, ohne die Hand oder einen Finger von seiner Stelle zu verrücken:

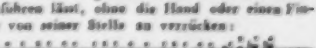

Diese (in der That auch nur wenig gebräuchliche und jedenfalls nur für sehr klein — und eng-

*) Dass das Contraviolon (grade so wie das Contrafagott, das bis ins Contra-C und wohl gar noch um einen Ton tiefer reichende ganze, — und das sogenannte halbe Quart- oder Quint-Contrafagott) seinen Namen Contra-Violon daraus trägt, weil es in die Contraoctave reicht, ist so handgreiflich, dass es kaum erwähnt zu werden brauchte, und wird nur erwähnt, um Unkundige vor dem Wahne zu warnen, in welchen manche Musiker (und selbst Tonlehrer!) verfallen sind, die da meinen, das Contraviolon heisse darum „Contra," weil es, nicht wie das Violoncell in Quinten, C G d a, sondern umgekehrt, in Quarten, also „conträr," gestimmt zu werden pflege, namentlich die drey obersten Violoncellsaiten in G d a, die drey obersten Contraviolonsaiten aber conträr in a d G — —? eine Erklärung, welche vom höchsten für einen klassischen Witz sollen halten dürfen; — oder meinen diese Herren vielleicht etwa auch, das Contrafagott sey ebenfalls conträr gestimmt, — oder es werde etwa beym Blasen conträr, von der Rechten zur Linken, oder das Oberste zu Unterst gekehrt? oder was finden sie sonst am Contrafagotte Conträres?

griffig gebaute Instrumente anwendbare) Spielart, obgleich in der vorhin erwähnten Hinsicht sehr vortheilhaft erscheinend, hat doch auf der andern Seite den Uebelstand, dass sie, auf dem kolossalen weitgriffigen Instrumente, ein gar zu weites Ausgreifen der Finger erfordert, welchen es — zumal den Fingern 3 und 4 — in so erzwungen ausgedehnter Lage nicht möglich ist, die dicken, steifen Saiten mit der erforderlichen Kraft und Leichtigkeit niederzudrücken und dadurch die gehörige Präcision und Deutlichkeit der Bassgänge zu erringen.

2) Eben darum wählen andere Violonisten den gewissermaassen entgegengesetzten Weg, indem sie, auf den durch den Gebrauch jedes einzelnen Fingers entstehenden Reichthum lieber verzichtend, ihre Hand als aus nur zwey Fingern bestehend betrachten, oder, mit anderen Worten, nur zweyerley Griffe annehmen, nämlich einen mit dem ersten Finger, und den andern mit dem 2ten, 3ten und 4ten zugleich, so dass also auf der E-Saite das F mit dem ersten Finger, Fis aber schon mit dem zweyten, dritten, und vierten Finger zugleich gegriffen wird,

wo man dann, um G und Gis zu greifen, schon in eine höhere Lage rücken muss;

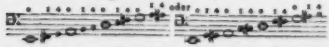

u. s. w.; — und um die vollständige chromatische Tonreihe herauszubringen:

wo also der Unterschied vom ersten Finger bis zum vierten überall nur für einen halben Ton gebraucht wird (zuweilen jedoch auch wieder für einen ganzen, indem man nämlich z. B. die Tonreihe d e fis u. dgl.

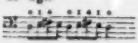

mit der hier beygeschriebenen Fingersetzung ausführt, wo also der Unterschied vom ersten zum vierten Finger nicht wie im vorigen Beyspiele für einen halben, sondern für einen ganzen Ton gebraucht, die Finger also um einen halben Ton weiter auseinander gereckt werden.)

Es hat diese Spielart vor der zuerst erwähnten offenbar den Vortheil voraus, dass die enger geschlossenen Finger, und zwar namentlich die vorderen, kräftiger, und darum mit grösserer Leichtigkeit, auf die Saiten einzugreifen vermögen; — welchen Vortheil man sich aber freylich durch desto öfteres und fast unausgesetztes Vor- und Zurückrücken der Finger und ganzen Hand erkaufen muss.

3) Eine dritte, zwischen den beyden erwähnten die Mitte haltende Methode ist die, welche auch unser Verfasser adoptirt hat:

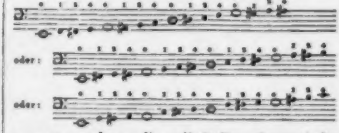

u. s. w.; und um die vollständige chromatische Tonreihe herauszubringen:

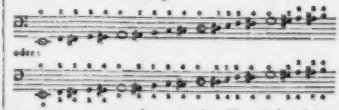

u. s. w. — wo, wie man sieht, überall der dritte und der vierte Finger (die beiden schwächsten) zusammen für Einen gerechnet werden; so dass zwar der Unterschied vom ersten Finger zum zweyten für einen halben Ton (grade wie bey der zuerst erwähnten Spielart), der vom zweyten zum vierten aber gleichfalls nur für einen halben gerechnet wird.

Die unter Ziffer 1) erwähnte Spielart, welche jeden der vier Finger zu einem eigenen Griffe gebraucht, hat, in diesem Sinne genommen, vier Griffe; die Spielart Nr. 2) hat deren nur zwey, die zuletzt erwähnte aber drey; — erstere greift mit 1, 2, 3, 4, — die zweyte nur mit 1, 4, — die dritte mit 1, 2, 4; — bey ersterer beträgt der Unterschied vom ersten Finger zum vierten drey halbe Töne oder eine kleine Terz, — bey der zweyten nur einen halben Ton, — bey der dritten einen ganzen Ton; in welchen sämmtlichen Hinsichten also diese letzte zwischen den

häuslichen Leben war er heiter, friedlich, mäfsig, wohlthätig und beständig auf etwas sinnend, das eine Erfindung oder Verbesserung war.

Friede sey mit seiner Asche! und wenn dies kleine Denkmal, das ihm ein viel jüngerer Freund stellt, irgend einen thätigen jungen Mann von Talenten zur Nachfolge erwecken und stärken kann; so ist sein Andenken erhalten und der Zweck erreicht. Berlin, im Monat Junius 1801.

Briefe über die Harfe.

Erster Brief.

Das wissen Sie noch nicht, dafs ich eine Harfe habe? Seit vorigem Monat, lieber Freund, ist sie zu meiner gröfsten Freude von G. angekommen: und denken Sie nur nicht, dafs es ein flüchtiger Einfall von mir ist ich will die Harfe lernen und *selbst* will ich sie lernen. Sie sollen sehen, dafs ich wahr geredet habe. Ich weifs wohl, es ist ein unvollkommnes Instrument, wenn ich es mit jedem andern vergleiche, besonders mit meinem Klaviere, mit dem ich alles machen kann, was ich will. Aber es ist doch ein angenehmes Instrument. Ich bin der Schwierigkeiten müde. Ich komme wieder zu der einfachen Harmonie zurück und glauben Sie mir nur, ich habe in diesen vier Wochen auf meiner Harfe schon mehr gelernt, als ich von Haydn und Mozart in langen Zeiten nicht gelernt habe. Meine Harfe hat noch keine Haken (Crochets). Desto besser für mich! So bin ich gezwungen, immer bey meinem Haupttone zu bleiben und alle Schattirungen der Harmonie und Melodie zu verfolgen, ohne weder zur Rechten noch zur Linken auszuweichen. Sie kennen meine Art noch nicht, wie ich ein Instrument zu lernen pflege. Soll ich Ihnen eine Beschreibung davon machen? Erst versuche ich einen Ton anzugeben. Schon hierbey finde ich viel zu lernen. Der Ton mufs so rein, so angenehm und lieblich, als möglich hervorkommen, sonst bin ich nicht damit zufrieden. Gelingt mir der Ton, so versuche ich einen zweyten und dritten, bis ich die ganze Stufenreihe durchgegangen bin. Dabey finde ich schon Gelegenheit, die Applikatur zu studiren, in der ich mich gleich anfanglich so festzusetzen suche, dafs ich in der Folge niemals nöthig habe, darauf zu denken, welchen Finger ich gebrauchen will. Bald brauche ich dazu die rechte, bald die linke Hand. Hierauf suche ich die Akkorde aus der Stufenleiter heraus. Ich nehme mir Zeit zu meinen Versuchen. Kein falscher Ton darf sich hören lassen. Ein einziger Fehlgriff könnte machen, dafs ich das Instrument gleich aus der Hand legte und für heute keinen Laut mehr hören liefs. Dann fange ich an, mit den Fingern eine leichte Melodie herauszuklimpern, erst langsam und leise, dann etwas dreister und behender. Ich suche mir der Linken den Hauptton im Basse, den ich doppelt in der Oktave greife. Einen Finger halte ich in Bereitschaft für die Quinte und nun begleite ich meine Melodie mit einem Basse, der weiter nichts, als den Hauptton und die Dominante hören läfst. Habe ich diese Uebungen eine Zeitlang wiederholt, so versuche ich die Melodie mit Tersen oder Sexten zu begleiten. Die Harmonie wird volltöniger und mein Vergnügen wächst. So gehe ich von einer Stufe zur andern fort. Ich wage keinen Schritt, von dem ich nicht voraus überzeugt bin, dafs ich ihn mit Sicherheit thun werde. Auf diese Art giebt mir jeder Tag einen neuen Zuwachs von Vergnügen: jeder vermehrt meine Fertigkeit, ohne dafs ich mich mit einer Passage quäle, die mir jezt noch nicht gerathen kann, und die ich künftig einmal mit Leichtigkeit spielen werde, wenn ich mich durch öftere Uebungen des Leichtern und Bekanntern gehörig dazu vorbereitet habe. Jezt bin ich schon so weit dafs ich versuchen kann, nach Noten zu spielen. Das würde mir aber im Anfange wenig Vergnügen gemacht haben, wenn ich dabey nicht wieder auf eine besondere Art zu Werke gegangen wäre. Ich wählte mir, wie Sie leicht denken können, zuförderst die allereinfachsten Melodien. Ich studirte die Noten, bevor ich sie abspielen wollte. Alle Verzierungen wurden von mir in Gedanken weggeworfen. Ich hielt mich blos an die Haupt-

beyden anderen recht eigentlich, wie wir uns oben ausgedrückt, die Mitte hält.

Dass diese Spielart vor den beyden anderen durchaus den Vorzug (Ausnahmsfälle abgerechnet) verdient, scheint schon aus der vorstehenden Darstellung selbst hervorzugehen, ohne dass es einer weitläufigen Beleuchtung bedürfte. Nur Einiges werde hier noch erwähnet.

Fürs Erste ist sie schon darum consequenter, als die unter Ziffer 2) erwähnte, weil bey dieser der Unterschied vom ersten zum vierten Finger durchgängig bald einen halben, bald auch wieder einen ganzen Ton betragen muss:

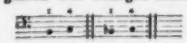

indess bey der Spielart Nr. 3) der Unterschied vom ersten zum vierten Finger überall gleichförmig nur für den ganzen Ton gebraucht wird, indess der halbe mit 1 — 2, oder 2 — 4 gegriffen wird.

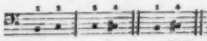

Fürs Zweyte ist die unter Ziffer 2) erwähnte Applicatur auch noch darin inconsequent, dass sie die Arbeit unter die Finger so sehr ungleich, und sogar ihrer verhältnissmässigen Muskelkraft geradezu zuwider, vertheilt. Indem sie z. B. die Töne a — b, oder e — f, mit 1 — 4 greifen lässt,

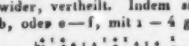

muss beym Tone a der erste Finger ganz allein die Saite niederdrücken, indess zum Griffe b mit dem vierten Finger alle hinter demselben liegenden übrigen Finger mitwirken können: — es ist einleuchtend und fühlbar, dass hier der allein stehende erste Finger beym Tone a unverhältnissmässig schwerere Arbeit hat, die Saite, zumal so nahe bey dem sogenannten erhöhenden kleinen Kissen oder Wulste, niederzuhalten, als der ganzen Faust das Niederdrücken der Saite beym b werden kann. Noch fühlbarer wird diess, wenn man die Stelle einen halben Ton tiefer spielt:

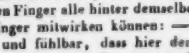

wo das Niederdrücken des gis, noch näher beym Wulste, noch beschwerlicher erscheint. — Wie unvergleichlich gleichmässiger erscheint aber die Arbeit zwischen den Fingern vertheilt nach der von uns angenommenen Applicatur,

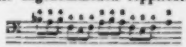

wo die beschwerliche Arbeit des Niederdrückens des a zwey vereinten starken Fingern 1 und 2 zugetheilt ist, das leichtere Niederdrücken des b aber ebenfalls zwey (zwar an sich schwächeren, aber durch die starken 1 und 2 unterstützten) Fingern 3 und 4. — Auf ähnliche Art wird dieselbe Stelle, auch um einen halben Ton tiefer gespielt, durch Anwendung derselben Applicatur in gleichem Grade erleichtert und verbessert

Ohne noch fernere Uebelstände, welche mit der ärmlichen, blos mit den Fingern 1 und 4 (also mit dem ersten Finger und der ganzen Faust) abwechselnden Spielart Nr. 2) verbunden sind, und ohne noch weitere Vortheile der von uns angenommenen aufzählen zu dürfen, wird schon aus dem Vorstehenden der entschiedene Vorzug dieser letztern klar genug in die Augen leuchten.

Eben darum wird denn auch dieses dem durch die Ueberschrift genannten Hause'schen Lehrbuche schon von vorn herein im Allgemeinen zur Empfehlung gereichen, und als Vorzug vor jeder andern angerechnet werden müssen, dass der Verfasser diese Spielart seinem Lehrbuche zu Grunde gelegt hat: ein Vorzug, welcher um so höher anzuschlagen ist, da, so viel mir bekannt, das vorliegende Lehrbuch bis jetzt das einzige ist, welches diese Applicatur lehrt, indess der Verfasser der Fröhlichschen Contrabassschule die entgegengesetzte Applicaturart lehrt.

(Der Beschluss folgt.)

Oestreichs Prälaturen.

Fragmente aus einem Reise-Journale. Als Fortsetzung der Briefe über „*Wiens Kunstschätze.*"

(Fortsetzung.)

Seit Polyhymniens Wiedergeburt werden nun in Lilienfeld regelmässig sonn- und feyertäglich figurirte Hochämter producirt, bey welchen, ausser den Sängerknaben, Geistlichen und Stiftsofficianten, zuweilen auch noch Dilettanten aus der

Umgegend mitwirken, z. B. die nachbarlichen Pfarrherren Mathaeus Stippal (von Wilhelmsburg), Robert Kerzizeck (am Annaberg), Berthold Piringer (aus Unterrötzbach), Alberich Seidel (am Josephberg), der Hofrichter Jurasek, ein leidenschaftlicher Kunstverehrer, fester Musiker und verlässiger Tenor-Sänger, nebst mehren anderen.

Winterszeit findet jeden Sonntag nach beendigtem nachmittäglichem Gottesdienste (der Vespern, Segen oder Litaneyen) in einem, akustisch vortrefflich dazu geeigneten, Saale eine vollständige Instrumentalmusik statt. Symphonieen, Ouvertüren, Chöre, Cantaten, Oratorien, einzelne Gesangstücke aus älteren und neueren Opern wechseln mit Concertsätzen und Solo-Pieçen für Violine, Violoncell, Pianoforte, Flöte, Horn, Clarinette u. s. w.

Ueberdiess ist noch dreymal die Woche eine Quartett-Unterhaltung festgesetzt. Da mir während meines sechstägigen Verweilens Proben von allen cultivirten Zweigen der Tonkunst geliefert wurden, so muss ich zur Steuer der Wahrheit bekennen, dass mich das durchdachte, den Geist des Componisten erfassende, höchst genaue Zusammenspiel der Herren Kanzellisten Tischler u. Kintscher (erste und zweyte Violine), Ammon (Viola), und Werrhall (Violoncell), in keinesweges leichten Quatuors von Onslow, Spohr, Mozart, Beethoven, Romberg und Haydn auf eine nicht erwartete Weise am meisten überraschte und befriedigte.

Eine kleine leicht verzeihliche Eitelkeit war es wohl, sich gegen mich damit zu rühmen, dass vor mehren Jahren der k. k. Hofkapellmeister Eybler auf Besuch hier war, persönlich eine Messe von seiner Composition aufführte, und dem Vortrage seiner Quartetten und Quintetten ungetheilten Beyfall sollte. In diesem spielte auch damals der Student und Sängerknabe, Georg Hellmesberger aus Heiligen-Kreuts die erste Stimme mit solcher Fertigkeit, Accuratesse und männlich kraftvoll schönem Tone, dass der scharfsehende, mit unverholenem Vergnügen zuhörende Meister in dem kleinen Männlein ein vielversprechendes Talent vorher zu kündigen sich berufen fühlte. — Das prophetisch gesprochene Wort des competenten Richters ist auch wirklich in Erfüllung gegangen; Hellmesberger kam kurze Zeit darauf als Zögling in's Conservatorium nach Wien, ist gegenwärtig schon als Professor bey demselben angestellt, und gehört zu den ausgezeichnetsten Violinisten unserer Zeiten.

Wenn nun bey meinem hiesigen Ausfluge eines Theils der Reise Hauptzweck: Auffindung ehrwürdiger Denkmäler der grauen Vorzeit nicht realisirt wurde, so fand ich doch anderer Seits keine Ursache, den Aufenthalt in diesem reizenden Thale des gesegneten Oestreichs auch nur einen Augenblick zu bereuen, sondern muss vielmehr die hier in der zwanglosesten Geselligkeit verlebten Stunden zu den angenehmsten meines Lebens zählen. Der überaus gütige Herr Prälat liess mich mit seinen eigenen Pferden nach meinem nächsten Wanderziele, in die Benedictiner Abtey Melk bringen, dessen reizende Lage häufige Besuche herbey lockt.

Melk war schon im 9ten Jahrhunderte die Residenz der ersten Markgrafen, zur Gräns-Huth erbaut gegen die oftmaligen räuberischen Einfälle der Turkomannen. Solches beweisen die, selbst dem alles zerstörenden Zahne der Zeit kühn trotzenden Schutz-Mauern, besonders zwey runde, kolossale Thürme, welche, wie Herkules-Säulen, das imposante Eingangs-Portal einschliessen. — Auch Napoleon erkannte des Platzes hohe Wichtigkeit, von wo aus nicht nur die ganze Donaufahrt beherrscht, die Communication mit Wien gesperrt werden kann, sondern der auch bey eingetretenen ungünstigen Ereignissen zur Deckung des Rückzuges einer geschlagenen Armee, als die einzig haltbare Militair-Position trefflich gedient haben würde.

Deshalb liess er auch unverzüglich nach dem Treffen bey Eberesberg, welches ihn auf seinem Siegerfluge zum wiederholten Male den Weg in's Herz der Monarchie bahnte, das friedliche Asyl noch mehr fortificiren, alle Plattformen und Schiessscharten reichlich mit schwerem Geschütze bepflanzen, den schönen, weitläufigen Garten gänzlich devastiren, Alleen und Boskets niederreissen, die köstlichsten Fruchtbäume umhauen, dagegen Laufgräben in den Felsengrund aushöhlen, Schanzen und Batterieen für seine Feuerschlünde aufwerfen, mit einem Worte: nach einem Jahrtausend diese heilige Wohnung abermals in einen offensiven und defensiven Kriegs-Schauplatz umwandeln. Zum Glücke aber haben die folgenden neunzehn Segensjahre jede Spur der Verwüstungen wieder verwischt.

Der paar Zeilen, welche mir der Lilienfelder Abt — *ad captandam benevolentiam* — an seinen hiesigen Amtsbruder mitgab, hätte es eigentlich gar nicht bedurft; denn der regierende Herr Prälat, Marian Zwinger, wiewohl bereits ein Siebenziger, dennoch rührig, aufgeweckt, lebhaft

und geistreich im Umgange, dabey gewohnt, fortwährend neue Gäste zu bewirthen, nahm mich mit jener entgegenkommenden Leutseligkeit und Offenheit auf, welche den feinen Weltmann charakterisirt, und beynahe das Ansehen erhielt, als ob er selbst durch meinen Besuch sich geehrt fühle.

Unterrichtet von der Tendenz meiner Wanderschaft, erhielt ich auch hier zwey verlässige, mir unentbehrliche Wegweiser: den Herrn Bibliothekar, und Chordirector. Dieser, Namens Amand Polster, ein junger Mann, ganz seinem Geschäfte gewachsen, kam fast nie von meiner Seite, und ihm verdanke ich die wichtigsten Mittheilungen und Aufschlüsse, so wie seinem würdigen Confrater durch Belege aus den vorhandenen Chroniken eine specielle Darstellung des Musikzustandes in den verschiedenen Zeitperioden.

Als nämlich die Markgrafen ihren Wohnsitz mehr östlich, nach Wiener-Neustadt, Brugg, Mödling u. s. w. verlegten, nahmen sie auch die hier zur Seelsorge eingesetzten regulirten Chorherren mit sich, und überliessen das damals freylich noch sehr kleine Klostergebäude Mönchen aus dem Benedictiner-Orden. Solches geschah unter Leopold dem III., fünften Markgrafen von Oestreich im Jahre 1089; der erste Abt hiess Sigibold, und der jetzt regierende ist dessen 59ster Nachfolger.

Damals, wo die Tonkunst überall noch in der unbehülflichsten Kindheit lag, wurde beym Gottesdienste bloss von eintönigen Choralmelodieen Gebrauch gemacht; geschichtliche Urkunden hingegen, besonders die ältesten, sorgfältig aufbewahrten, geschriebenen Missalen beweisen, dass nicht lange darnach bereits schon der mehrstimmige Vocalgesang eingeführt worden sey.

Conradi, ein in der Theologie, Mathematik, Musik und Medicin gleich erfahrener, gründlich bewanderter Chorherr, verfasste 1423 ein gelehrtes Musik-Werk, betitelt: *Reductio Gradualis in Introitibus, Antiphonis, Kyrie, Gloria, Sequentiis, Offertoriis, Communionibus etc.*, woraus erhellet, wie in seinen Tagen auch die Instrumental-Musik gepflegt wurde.

Von jener Epoche angefangen zeichneten sich immer mehre Stiftsgeistliche progressiv, sowohl in der Composition, als auch auf verschiedenen Instrumenten rühmlichst aus, z. B. 1653 Augustin Körzinger, welcher als Kapellmeister bey St. Stephan in Wien starb, — 1697 Albertus Baumgartner und 1730 Marianus Gartner, von denen beyden schätzbare Kirchenwerke aufbewahrt sind, so wie Leonhard Thonhausen, 1722, ohne alle theoretische Vorkenntnisse, bloss nach arithmetischen Berechnungen, ein *Libera* zu Stande brachte; 1709 Anton Bachschmidt, Sohn des Thurnermeisters im Marktflecken; zwar kein Religiose, aber im Convicte des Stiftes erzogen und gebildet, woselbst ihm auch seines ausserordentlichen Talentes wegen, die Direction der Instrumental-Musik übertragen ward.

Später quittirte er, aus unbezwingbarer Neigung, die Welt zu sehen, und kennen zu lernen, diesen ruhigen Dienst, und ging als Virtuose auf der Violine und Possune mit ziemlich blanken Taschen, einzig seinem guten Glücke vertrauend, auf Reisen.

In Würzburg liess er sich zuerst hören, fand ungetheilten Beyfall, und eine ehrenvolle Anstellung in der dortigen Hofkapelle. Allein unser Bachschmidt hatte keine bleibende Stätte; bald wanderte er wieder aus; kam nach Eichstädt und wurde als Concertmeister aufgenommen.

Er schrieb viele Kammerstücke, welche dem Geschmacke seines Fürsten so ungemein zusagten, dass ihn derselbe auf eigene Kosten nach Italien sendete, und nach seiner Rückkunft zum Oberkapellmeister ernannte.

Von nun an componirte er auch Opern in deutscher und italienischer Sprache; jedoch waren es vorzüglich Messen, Vespern, Hymnen, Litaneyen u. s. w., welche seinen Ruhm im Auslande begründeten.

Noch im Jahre 1766 besuchte er seinen Geburtsort, spielte mit ungeschwächter Jugendkraft ein höchst schwieriges Violin-Concert, führte zur Verwunderung und innigsten Freude seiner Landsleute mehre seiner grösseren Werke auf, kehrte nach Verlauf seines Urlaubes zu seinem geliebten Herrn nach Eichstädt zurück; hatte das Unglück, am Ziele des Lebens das Augenlicht zu verlieren, und starb endlich, tief betrauert 1780 im 71sten Jahre seines Alters.

Auch unter den weltlichen Stiftsorganisten haben sich damals mehre besonders hervorgethan; Freytag und Weiss werden jetzt noch mit Auszeichnung genannt; beyde waren gleich angenehm als kunstreiche Orgelspieler, und ihre hinterlassenen Arbeiten, welche ich mit wahrer Freude durchsah, tragen den Stempel gediegener Classicität, und

können als Musterbilder des unentweihten Kirchenstyls gelten.

Der blühendste Zustand der Tonkunst, dessen Melk sich rühmen kann, fällt zwischen die Jahre 1760 bis 1785. Meister, wie Robert Kimmerling, Rupert Helm, Johann Georg Albrechtsberger, Maximilian Stadler erhoben wechselweise den Kirchenchor zu einer auf dem Lande seltenen Vollkommenheit, verschafften jeder andern musikalischen Unterhaltung den höchsten Reiz, und beförderten durch Gesang- und Instrumentalübungen immer mehr eine höhere tonkünstlerische Bildung sowohl, als sittliche Lebensweise; wozu der Umstand wesentlichen Vorschub leistete, dass unter den 12 bis 16 Sängerknaben, welche unentgeltlich erzogen und unterrichtet wurden, die meisten ausnehmend schöne Stimmen besassen, und somit in allen Zweigen mit gleich günstigem Erfolge verwendet werden konnten.

Als indessen im Laufe des 8ten Jahrzehends von der Wiener Metropolitan-Diöces aus, der feyerliche Gottesdienst in allen jenen Kirchen, bey welchen sich keine Pfarre befand, untersagt ward, so mochte dieses Verbot die Erhaltung der Musik-Institute entbehrlich, ja überflüssig.

Indem nun auch 1787 das mehr als 100 Jahre bestandene Gymnasium nebst dem Alumnate nach Sanct Pölten transferirt, bey eingetretener Säcularisation der Klöster viele Büstgeistliche, Musiker und Musikfreunde zu Anstellungen auf ferne Pfarreyen, selbst der Abbé Maximilian Stadler, jener ehrwürdige Greis, der erst jüngst noch als Vertheidiger der Aechtheit des Mozart'schen Requiem's gegen den übrigens so achtbaren Tongelehrten, Gottfried Weber heldenmüthig in den Schranken erschien, — auf kaiserlichen Befehl zum Commendatar-Abte nach Lilienfeld berufen wurde, so war ein gänzlicher Verfall des Musikwesens beynahe unvermeidlich, und blieb, wirwohl binnen kurzer Frist die Gymnasial-Lehranstalt abermals zurück nach Melk versetzt worden ist, auch fortwährend nicht einmal ein Schattenbild der vorigen Herrlichkeit.

Mit dem letztverstorbenen Herrn Prälaten, Anton Reyberger ging erst wieder ein neuer Hoffnungsstern auf; sein Name prangt in den Stiftu-Annalen als Renovator des erloschenen Convicts; geschickte Lehrer und Professoren wurden angestellt, Gesang- und Instrumental-Uebungen fleissig vorgenommen, allo dann mehr oder minder fähige Capitularen zur Mitwirkung aufgemuntert, durch die über jede Erwartung gelingende Ausführung kleinerer und grösserer Werke Selbstvertrauen und Enthusiasmus für die gute Sache erweckt, und somit manchem verborgenen Talente die einzig nur fehlende Gelegenheit verschafft, die inwohnende Kunstfertigkeit in voller Blüthe zu entwickeln. Ich selbst hatte noch das Vergnügen, einige geistliche Herren persönlich kennen und schätzen zu lernen, welche als Hauptstützen des neu begründeten Gebäudes anzusehen sind, und unter denen ich stets mit freudiger Rückerinnerung gedenken werde: den vormaligen Prior, Florian Mainoli, so wie den Kämmerer Leonard Fink, beyde wackere Bassisten; den Convict-Direktors, Isidor Schönbichler, ein geschmackvoller Flötenspieler; der Professoren Robert Stipa, fertiger Pianist, Violoncellist und Tenorsänger; Adam Krieg, gegenwärtig exponirter Pfarrherr, ein fester Geiger; Michael Enk, Augustin Poppauer und Edmund Lambüchler, brauchbare Ripienisten im Chore; den liebenswürdigen Subprior, Franz Schneider, und meinen mir so theuer gewordenen Amand nicht zu vergessen, wovon ersterer das Violoncell verständig behandelt, letzterer seine ihm untergebene Kapelle mit Energie zusammen hält.

Also ward denn vor beyläufig 18 Jahren der Keim gelegt, welcher unter dem jetzigen Hrn. Abte, dem das Stift so viel verdankt, zur vollendeten Reife gedieh.

Seiner Anordnung zufolge findet an jedem Winterabende in einem zu einem Gemächern gehörigen, mit werthvollen Oehlgemälden ganz herrlich ausgetäfelten Salon regelmässig eine kleine Kammermusik statt. Die neuesten Werke der besten Meister, Trio's, Quartetten, Quintetten, Solo's für verschiedene Instrumente, Vocal-Gesänge und Einzelne, blos mit Klavierbegleitung, gewähren die angenehmste Zeitverkürzung, und geben den Ausführenden Gelegenheit, sich immer mehr und mehr zu vervollkommnen.

Die Sonntage werden jederzeit durch solenne Hochämter gefeyert; die grossen Feste, Ostern, Pfingsten u. s. w., sind zu vollständigen Orchester-Productionen bestimmt. Der Catalog der reichen, stets sich noch vermehrenden, Musikbibliothek gibt eine namhafte Zahl der gewählitesten Symphonieen, Ouverturen, Opern, Concerte u. s. w. an; ausser Händel's und Haydn's Oratorien auch Winter's:

„Macht der Tonkunst," und „seine Tageszeiten;" „das befreyte Jerusalem," von Abbé Stadler; Andreas Romberg's Cantaten; das „Weltgericht" von Friedrich Schneider; Mozart's „Davide penitente;" Eybler's „vier letzte Dinge," unter mehren Compositionen von Dussi ein aeltenes, vortreffliches „Stabat mater;" Spohr's „jüngstes Gericht" u. s. w., und noch so manche Meisterarbeiten eines Schulz, Benda, Graun, Reichardt, Kunzen, Schicht, Fasch, Stölzel, Sebastian und Emanuel Bach, Naumann, Himmel, Schweitzer, Gluck, Hasse, Holzhauer, Righini, Gassmann, Salieri, Weber, Fesca, Cannabich, Stuns, Lindpaintner, Vogler, Weigl u. s. w., bey deren Anhörke das Herz des Kunstfreundes freudig aufhout, und wohlthätig sich erwärmt fühlt. (Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Viertes Musikfest an der Elbe, gehalten zu Nordhausen am 11ten und 12ten Juni 1829.

Wenn diese jährlichen grossen Musikfeste, ihrem Ursprunge nach, den Namen fortführen, ohne sich an den Lauf des Flusses zu binden: so wird man wohl darin vom gewöhnlichen Gange der Namensführung und Betitelung nichts sonderlich Abweichendes finden, und jeder, der dem diesjährigen beywohnte, wird auch kaum etwas anderes, als eben das Wasser vermisst haben, was der schönen Umgegend Nordhausens einen noch höhern Reiz verleihen würde.

Auch hier hatte sich, wie vor dem Jahre zu Halberstadt, ein Bürgerverein zur Deckung des Kostenaufwandes gebildet, dessen guter Wille wohl eben so wenig, als der frühere, in anderweitig klingende Ansprüche genommen werden dürfte, da die freylich etwas kleine Blasiuskirche, nach unserm Ueberschlage, an jedem der beyden festlichen Tage, doch gegen 2000 Zuhörer gefasst haben mag. Auch hier theilten sich die Kapellmeister, Hr. Fr. Schneider und L. Spohr in die Direction; Chordirector war der auch als Componist bereits rühmlich gekannte Musikdirektor Hr. Sörgel in Nordhausen, dem wir für tüchtige Einübung der Chöre desto grössern Dank schuldig sind, je bedeutender sich die Schwierigkeiten vermehren, ein an solche Leistungen nicht gewöhntes, aus sehr verschiedenen Theilnehmern bestehendes Personal zu solcher Präcision heran zu bilden, wie man derselben sich hier zu erfreuen hatte.

Das Orchester bestand aus 23 ersten Violinen, 22 zweyten, 17 Violen, 14 Violoncellen, 9 Contrabässen, 4 Flöten, 4 Hoboen, 4 Clarinetten, 4 Fagotten, 4 Hörnern, 4 Trompeten, 3 Posaunen und einem Paukenpaare; die Sänger zählten 53 Sopranisten, 56 Altisten, 67 Tenoristen und 75 Bassisten (die Männerstimmen verstärkt der Doppelchöre wegen). Es bestand also die eingeübte und klingende Masse aus 545 thätigen Mitgliedern, die Directoren mitgerechnet. Unter den Anwesenden befanden sich 5 Kapellmeister (unter den Zuhörern Hummel aus Weimar und Reissiger aus Dresden), 6 Musikdirectoren und 7 Concertmeister unter den thätigen Mitgliedern, mehre Cantoren und Organisten.

Die Werke selbst wurden ohne die geringste Störung, das Meiste vortrefflich ausgeführt. Der erste Tag gab uns Fr. Schneider's *Pharao*, vom Componisten selbst geleitet, zu hören. Das Werk ist bereits in unseren Blättern nach Verdienst gewürdigt worden (s. Nr. 8 und 9 dieses Jahrganges), weshalb wir nichts weiter als den Eindruck zu berühren haben, den es auf den grössten Theil der Zuhörer, so weit wir davon Kenntnis nehmen konnten, hervorbrachte. Die Aufmerksamkeit der Versammelten war vom Anfange bis zum Ende gespannt, vorzüglich hatte der zweyte Theil des Oratoriums angesprochen. Als Solosänger zeichneten sich Fräulein Roland aus Cassel, deren frische, reine, nicht sehr starke Stimme angenehm wirkte, aus; Mad. Müller aus Braunschweig, deren vorzüglich schöner Contralt schon von Halberstadt aus gebührend gerühmt wurde. Ihr überaus vollkönnendes, reines und sehr grosses Organ war der vortheilhaft ausgezeichneten Partie der prophetischen Mirjam so höchst angemessen, dass wir ihrem herrlichen Gesange zu dem Erhabenen und tief Ruhigen nur noch die innere prophetische Gluth gewünscht haben möchten, um sie unübertrefflich nennen zu können. Der Tenorist, Hr. Heinrichshofen, Buchhändler aus Mühlhausen, besitzt von Natur eine sehr schöne Stimme, die uns aber doch schien, wie es Tenoristen nur zu leicht und bald zu gehen pflegt, in Abnahme begriffen schien; der Bassist Hr. Happich, Oberlehrer aus Quedlinburg, sang den Pharao sicher und gut, wenn wir ihm auch für diese Partie mehr Stärke gewünscht hätten. Chöre und Orchester wirkten trefflich zusammen, und brachten meist einen grossartigen Ein-

druck hervor. Dem Componisten und Dichter wurde von einem zahlreichen Männerchore eine ehrende Nachtmusik gebracht.

So genussreich der erste Tag des Festes vergangen war, eben so ergötzlich, ja für sehr Viele unstreitig noch genussreicher verging einer noch zahlreichern Hörer-Versammlung der andere Tag. Das Genussreichere desselben liegt offenbar in der Natur der Sache: denn wie Viele gibt es wohl, die das Anhören eines Oratoriums, auch des schönsten, dem gemischten Vergnügen einer aus den mannigfaltigsten Solosätzen, Gesang- und Orchesterstücken bestehenden Musikunterhaltung, besonders wenn zugleich, wie hier, so ausgezeichnete Meister sich hören lassen, nicht nachsetzen sollten? Dessen ungeachtet würden die Musikfeste das Meiste und Beste ihres einflussreichen Wirkens schlechthin verlieren, wenn nicht (was auch wohl Niemand zu versuchen willens seyn kann) der erste Tag des Festes ausschliesslich einem einzigen grossen Oratorium gewidmet bliebe, zu dessen Auffassung die Mehrzahl allerdings erst herangebildet, ja wohl auch dafür empfänglich gemacht werden muss. Dass aber durch jene Bemerkung der Werth der Oratorien-Musik überhaupt, und namentlich des diessmal vorgetragenen keineswegs auch nur im Geringsten angetastet werden soll, versteht sich von selbst, und wird hoffentlich keiner weitern Auseinandersetzung bedürfen.

Beethoven's höchst geniale Ouverture zu *Egmont* eröffnete die Meistervorträge, und das ihr eigenthümlich inwohnende hohe Leben hauchte, wie aus einem Geiste kräftig überströmend, sich der ganzen Versammlung ein. Darauf folgte eine neue Concertante für 4 Geigen, gesetzt vom Concertmeister Maurer aus Hannover; sie wurde vom Componisten, von L. Spohr, Müller aus Braunschweig und Wiele aus Cassel vorgetragen. Eine schöne, gediegene Composition, und diese von vier der ersten Violinisten Teutschlands mit Kraft, Frische, Lieblichkeit, höchster Präcision und Fertigkeit gespielt! Man denke sich den Eindruck. Freude und Rührung schmolzen in eines zusammen, und der Beyfall der ganzen versammelten Menge brach stürmisch aus.

Es wäre sehr zuträglich gewesen, wenn darauf eine von den beyden angekündigten Arien von Spohr und Mühling, die aber beyde, wahrscheinlich aus Zeitmangel, leider weggelassen wurden, gesungen worden wäre: es begannen aber sogleich Concert-Variationen mit Einleitung von Dotzauer, gespielt vom Concertmeister Knoop aus Meiningen, dessen Violoncellspiel allgemein anerkannt ist. Wäre, nicht nur nach unserm, sondern auch nach dem Urtheile Anderer, die Bogenführung dieses Virtuosen so unübertrefflich, wie es seine linke Hand ohne Widerrede ist: so würde er mit den grössten Violoncellisten der Welt kühnlich um den Preiss ringen können. Er erhielt, wie alle Vortragenden, sehr verdienten Beyfall, obgleich die gewählte Composition mehr für den Concertsaal, als für die Kirche sich eignete. Darauf wurde Spohr's dritte Symphonie würdig zu Gehör gebracht, deren ernste Haltung weit mehr in der Kirche, als im Concertsaale wirkt; wenigstens empfanden wir es so. Vielleicht dürfte die eindringlichere Wirkung auch einer nähern Bekanntschaft mit derselben bey wiederholtem Anhören und der grössern Instrumentenmasse zugeschrieben werden dürfen. Dann wurde von Fräulein Roland die bekannte (nicht angekündigte) Taubenarie aus *der Schöpfung* lobenswerth gesungen, ein neues Concert von Spohr für die A-Clarinette, vom Kapellm. Hermstedt aus Sondershausen geblasen und mit gewohntem Beyfalle aufgenommen. Daran schloss sich das erste Potpourri für die Bassposaune von C. G. Müller, einem schon bekannten Mitgliede des Leipziger Orchesters, mit dem sich Hr. Queisser stürmisch-beyfällige Anerkennung gewann. Er trug es aber auch so meisterlich vor, dass man kaum wusste, ob man die reine Kraft, oder die volle Zartheit seiner Töne, oder die unübertreffliche Fertigkeit desselben mehr bewundern sollte. Das Ganze endete auf eine glänzende Weise mit dem grossen Schlusschore aus Spohr's befreyten Teutschland.

Uebrigens war Alles voller Leben und der Comité gebührt für ihren Eifer und ihre bedachten Veranstaltungen, an denen nur einige Kleinigkeiten, die allein durch Uebung in dergleichen Dingen zu erlangen und selten gleich vollkommen zu treffen sind, einige Wünsche zuliessen. Den besten Beweis für unsere dankende Anerkennung, der nur die rücksichtlose Unerfahrenheit widersprechen kann, liefert die Thatsache, dass nur am ersten Tage des Festes durch den Andrang der Hörer und durch zu späte Oeffnung einer einzigen Kirchthür einige Unbequemlichkeiten und Nachtheile herbeygeführt wurden, die am zweyten Tage völlig beseitigt worden waren. Ueberall lebte die Freude, zu deren Erhöhung nichts mehr, als die wahrhaft ausgezeichnete Gastfreundlichkeit der Bewohner Nordhausens beytrug, die Schreiber dieses ganz besonders zu

rühmen alle Ursache hat. Der erste Abend wurde höchst angenehm auf dem sogenannten Turnplatze, nach welchem ein schöner Spaziergang durch einen stattlichen Buchenhayn führt, bey einem fröhlichem Mahle im Freyen zugebracht, woran die ganze Stadt freudigen Antheil nahm. Seiltänzer, ein Feuerwerk und beym Nachhausegehen eine sinnige Illumination eines Nordhäuser Stadtbewohners belustigte unter Andern die höchst vergnügte Volksmenge. Der zweyte Tag wurde mit einem sehr zahlreich besuchten Balle beschlossen. Während der Mittagstafel im Schauspielhause wurden die Fremden mit folgendem Gedichte geehrt, wofür wir gern mit einem von uns hingeworfenen Gegengruss unsere Dankbarkeit öffentlich zu erkennen gegeben hätten, wenn sich nur Gelegenheit dazu hätte finden lassen wollen, so sehr drängte ein Vergnügen das andere. Möge ihm hier ein kleines Plätzchen vergönnt seyn.

Begrüssung.

Eröffnet sind die neuen Tempelhallen
Des Cynthius in unserm Eichenhayn,
Und ferne Priester, Priesterinnen wallen
Mit goldner Laute, voll Begeist'rung ein,

Zwar streuet nicht aus ewig grünen Zweigen
Des Gottes Lorber hier gewohnten Duft,
Und statt Ambrosia und Nectar steigen
Nur karge Opfer in Hercynia's Luft.

Doch waltet noch in unsrer Berge Mitte
Der Gastlichkeit, der Liebe Vaterland,
Und bietet frey, nach frommer Ahnen Sitte,
Dem edlen Fremdling seine deutsche Hand.

Willkommen seyd, die zu der Töne Festen
Apollo's Wink von Delos Fluren zog;
Willkommen ruft den hochgefeir'ten Gästen
Nordhusia mit diesem Lebehoch!

Gegengruss der Fremden zum Abschiede von Nordhausen.

Wo teutsches Wort in alten Buchenhainen
Im Bardenton zu Bragas Söhnen spricht,
Wo Wodans Treu' und Freias Huld sich einen,
Da glüht des Dankes Gruss von selbst sich zum Gedicht.

Zwar fand vor aller Freuden Reizesfülle
Zu würd'gem Spruch der Gast nicht Zeit noch Wahl;
Doch nahmt Ihr wohl in seiner Reisehülle
Den schlichten Gegengruss in Eurm Feyersaal.

Nahmt freundlich auf des Dankes scheues Lallen,
Ein schwaches Preisen für so hohe Lust.
Im Auf- und Niedergang wird froh erschallen
„Heil Eurer biedern Stadt!" aus dankerfüllter Brust.

Des Lebens Glück lasst noch im Flug uns haschen,
Und schlürft der Neige Trennungsjubelwein.
Und sind wir klug, so lernen wir das Paschen,
Und paschen uns zum Dank in Eure Herzen ein!

Und so schieden denn Alle froh und dankbar von der gastlichwerthen Stadt, aus deren Buchdruckerey bereits ein neues Zeichen der Freude über solches Fest, eine kleine Gedichtsammlung „Andenken an die Feyer dieses Musikfestes, allen geehrten Musikfreunden gewidmet, hervorgegangen ist. Das nächste Musikfest wird in Halle Statt finden: doch wollten auch Einige von Mühlhausen sprechen. Das Nähere darüber wird zu seiner Zeit in diesen Blättern gebührend mitgetheilt werden.

Kurze Anzeige.

Trois petits Rondeaux doigtés, brillants et faciles pour le Pianoforte — — par C. G. Reisiger. Nr. 1, 2 et 3. Oeuv. 51. Dresde, chez Guillaume Paul. (Pr. jedes Heftes. 10 Gr.)

Leicht sind sie alle, nur brillant hätten sie nicht genannt werden sollen, trotz des Relativen des Begriffs: dafür sind sie aber sämmtlich angenehm und gefällig, was Vielen von denen, für die sie bestimmt sind, auch wohl noch lieber seyn wird. Wenn auch Nr. 1. sich nicht eben durch neue Ideen hervor thut, was auch in solchen Gaben nicht zu verlangen ist, so hat sie doch etwas recht Ansprechendes, und wird gern geübt werden. Das zweyte Rondo ist ein niedliches Alla Polacca, das auch bey aller Natürlichkeit der Melodie sehr wackere Zwischenverbindungen enthält. Das dritte, für gebundene Spielart und für singenden Ton, wohl am meisten gearbeitet, doch nicht weniger leicht und anmuthig. Geschickte Lehrer werden sich ihrer zu Nutz und Vergnügen ihrer Zöglinge zur rechten Zeit zu bedienen, und sie dem festen Gange ihrer Uebungen zur Aufmunterung einzuschalten wissen. Auch das Aeussere derselben ist sehr empfehlenswerth.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten July. N°. 26. 1829.

Recension.

Méthode complette (complète) *de Contrebasse, approuvée et adoptée par la direction du Conservatoire de Musique à Prague etc. par Wenzeslav Hause.*

(Beschluss.)

Indem ich bis hierher die vorzüglichsten und wesentlichsten Grundzüge der Methode des H. Hause, seine Besaitung, seine Stimmung und seine Applicatur berichtet, habe ich den Haupttheil meiner Aufgabe bereits erfüllt, und kann meinen Bericht über die Art und Weise, wie der Verfasser seine Lehre weiter ausgeführt hat, um desto kürzer fassen.

Herr Hause nennt (S. 2) diejenige Lage der Hand, wo der erste Finger sich z. B. auf der E Saite auf dem Tone F, — oder auf der A Saite auf dem Tone B, u. s. w. befindet, die „erste Lage," — „zweyte Lage" aber die, wo die Hand um einen halben Ton höher, der erste Finger auf Fis, H u. s. w. sitzt. Der folgenden, wieder um einen halben Ton höhern Lage giebt er dann den Namen „Erste Stufe," — die wieder um einen halben Ton höhere heisst „zweyte Stufe," und so fort. (Für die Lage, wo der zweyte Finger auf F oder Eis, — auf Ais, auf dis, oder gis sitzt, wie im obigen Beyspiele, wird kein Name gegeben, und überhaupt bey der ganzen Aufzählung der verschiedenen Lagen der Hand dieser Lage durchaus keine Erwähnung gethan.

Es ist dieses um so mehr zu bewundern, da der Verfasser doch sehr häufig Gebrauch von dieser Lage macht und sie an mehren Orten ausdrücklich vorschreibt, z. B. auf Seite 44, wo sogar mehr als zwey volle Takte ganz in dieser Lage gespielt werden, wie die nachstehend mit der Klammer bezeichnete Stelle zeigt.

Seite 30. Z. 3.

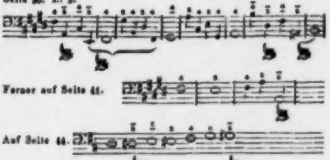

(Der Strich unter der Ziffer bedeutet bey unserm Verf., dass die Hand weiter vor gerückt werden soll, als sie bey der unmittelbar vorhergehenden Note gewesen; der Strich über der Note hingegen bedeutet das Zurückziehen der Hand in eine tiefere Applicatur.) — Ja der Verf. scheint es sogar als Regel aufzustellen, dass zwar die Töne F, B, es und as, nie aber die Töne Eis, Ais, dis und gis mit dem ersten Finger gegriffen werden, sondern diese letzteren allemal mit dem zweyten. Wenigstens findet man dieses in den den Scalen beygefügten Fingerbezeichnungen überall so vorgeschrieben (vorzüglich S. 43 und S. 44 unten), so auch in allen übrigen Uebungsbeyspielen; — auch scheint dieses der Sinn der — übrigens höchst unverständlichen Phrase zu seyn, die da, auf Seite 5, folgendermassen lautet: „Wenn die erste zu greifende Note auf eine leere Saite fällt, und ein ♭ vorgezeichnet ist, so geschieht dieses durch den ersten Finger, ist aber der Ton der leeren Saite mit ♯ bezeichnet, greift man ihn durch den zweyten, ist der zu greifende Ton mehr als einen halben oder ganzen Ton von der leeren Saite entfernt, so gebraucht man den ersten, zweyten oder vierten Finger. Eben so verhält es sich in den höheren Klassen."

Die Regel selbst ist übrigens keineswegs in diesem Sinne wahr: dass die Töne gis, dis, Ais oder Eis gerade darum, weil sie so, und nicht als as, es, B oder F geschrieben seyen, mit dem zweyten Finger gegriffen werden müssten, hingegen mit dem ersten, wenn sie als as, es, B oder F geschrieben seyen: sondern der einzige wahre Sinn ist vernünftiger Weise nur folgender:

Bey solchen Stellen, wo, wollte man z. B. den Ton gis oder dis mit dem ersten Finger greifen, die vorderen Finger müssig bleiben würden, wie z. B.

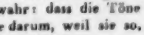

zieht man lieber die Hand noch weiter zurück, um den zweyten Finger auf dis oder gis zu bringen;

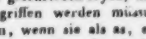

wodurch, wie man sieht, die Arbeit weit gleicher vertheilt und ein weit kräftigeres und leichteres Spiel möglich gemacht wird, als durch den Wechsel blos des ersten mit dem zweyten Finger möglich wäre.

Ein solches Zurücksetzen der Hand ist aber da nicht anwendbar, wo die vorderen Finger auf ihrer angewiesenen Stelle etwas zu thun haben, wie z. B.

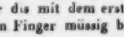

wo, wollte man den zweyten Finger auf das as zurückziehen, der vierte Finger sich zugleich mit von der Stelle b zurückziehen müsste, woselbst er doch unentbehrlich ist.

Eben so wird zwar in nachstehendem Beyspiele

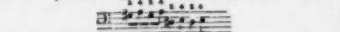

die Hand mit Nutzen so weit zurückgesetzt, dass auf dis der zweyte Finger kommt; nicht aber in folgendem: —

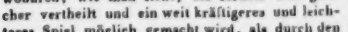

und wohl in diesem

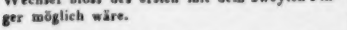

nicht aber in folgendem

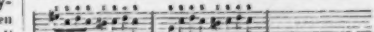

Dieses also ist der vernünftige Sinn und Grund der Regel; dass aber die Regel: as und es etc. solle allemal mit dem ersten, gis und dis aber mit dem zweyten gegriffen werden, unwahr ist, zeigen gleich die beyden letzten Beyspiele ganz handgreiflich, und Hr. Hause selbst spielt ganz gewiss alle beyde nicht anders als mit der oben vorgeschriebenen Applicatur.

Es folgen nun (pag. 6 bis 45) eine Menge Tonleitern und sonstige Uebungsbeyspiele, mit sehr genauer und sorgfältiger Bezeichnung der Fingerapplicatur, mit Einschaltung möglichst erläuternder Anmerkungen, — dann, S. 45., eine kurze Vorschrift für das Pizzicato, — ferner, S. 46 — 48, Anweisungen zur Haltung und Führung des Bogens, zum staccato, tremolando etc., und zuletzt eine Anleitung zur Begleitung des Recitativs, gleichfalls mit Uebungsexempeln. S. 48 bis 56.

Hiermit schliesst sich der erste Theil.

Der zweyte besteht ganz nur aus einer Sammlung von Uebungsbeyspielen, welche, durch die auch hier beygefügten Applicatur-Bezeichnungen und eingestreuten erläuternden Bemerkungen, sehr lehrreich werden, und mitunter auch Gelegenheit zur Anwendung des Daumeneinsatzes, so wie auch von Flageolettönen darbieten, zu welchen übrigens im Lehrvortrage selbst nirgend Anleitung gegeben worden, weshalb hier, durch beygesetzte kurze Anmerkungen, einige Winke nachgetragen werden.

Ueberhaupt lässt sich von dem ganzen Werke mit Einem Worte sagen, dass es hauptsächlich durch die, im Eingange der gegenwärtigen Anleitung erwähnte, Richtigkeit der Grundprincipien der Spielart, und dann durch die Zweckmässigkeit der reichlich gegebenen, mit Applicaturbezeichnung versehenen Notenbeyspiele und Uebungsstücke, als praktisch höchst nützliche Anleitung zu loben ist, indess es freylich weder ein planmässig gedachter und geordnet vorgetragener — noch weniger ein erschöpfender, ja verständlicher Lehrvortrag heissen kann; indem der Verfasser durchgängig nicht allein eine sehr geringe Fähigkeit zum Denken,

zum klaren Bewusstwerden seiner eigenen Ideen, sondern auch eine sehr geringe Gabe zur schriftlichen Mittheilung derselben und eine unverkennbare Unbeholfenheit des Ausdrucks und der Sprache überhaupt verräth, so dass man beynahe überall erst aus den Noten-Exempeln erkennen und häufig nur sehr mühsam und unzuverlässig daraus errathen kann, was er durch den unverständlichen Lehrvortrag wohl hatte sagen wollen, — wie diess unter andern schon die oben (S. 426.) beygebrachte Probe zeigt. — Eine ähnliche charakteristische Probe findet sich auf S. 47, des ersten Theils, bey der Lehre vom Hin- und Herstrich: „Wenn Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen und Octaven aufwärts gehen, streicht man die tiefere von zwey Noten von sich, gehen aber diese Intervalle abwärts, streicht man die obere von beyden Noten gegen sich."

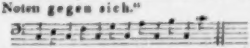

„die erste von sich geführt,

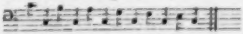

„die erste gegen sich geführt"

Das ist nun ungefähr eben so klar wie jene bekannte Abrede eines zu Pferde Reisenden mit dem Juden: „Wenn ich reite, so gehst du, und wenn du gehst, reite ich," — oder wie der Theilungsvertrag des Löwen mit dem Esel: „Entweder ich nehme das Fleisch für mich, und du bekömmst die Knochen, — oder ich gebe dir die Knochen, und behalte das Fleisch; du sollst die Wahl haben, Esel!" — Man sieht aber wohl, der Herr Verfasser wollte eigentlich sagen: man sollte überall die höhere Seite gegen sich, die tiefere von sich anstreichen.

Insbesondere auch in Ansehung der Vollständigkeit lässt das Hausse'sche Lehrbuch noch Manches zu wünschen übrig, was wohl allerdings in einer Méthode complète de Contrebasse nicht fehlen sollte, namentlich eine Anleitung über die gehörige Vorsicht in Ansehung derjenigen Notenfiguren, welche sich auf dem groben Instrumente gar nicht ausführen lassen, z. B. (um ein Beyspiel aus Fröhlichs Lehrbuche zu entnehmen), dass der Violonist eine, wie Fig. 1., geschriebene Notenfigur nicht so verändert spielen soll wie bey 2., sondern wie bey 3. oder 4.; —

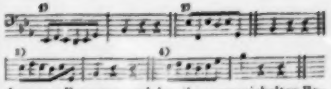

dass man Passagen, welche, ihrer verwickelten Beschaffenheit zufolge, auf dem colossalen Instrumente unmöglich mit Wirkung so vorgetragen werden können, wie sie wohl für das Violoncell ausführbar geschrieben sind, wie z. B. folgende Stelle aus Mozarts Requiem

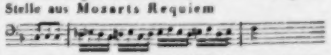

lieber durch Beschränkung auf die Hauptnoten vereinfachen

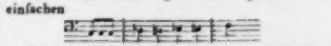

und die Ausführung der melismatischen Kräuselung dem Violoncellisten überlassen soll, u. dg. m.

Ueber alle solche und ähnliche Dinge wäre in einer Méthode complète allerdings billig Einiges zu sagen gewesen, wie diess grossen Theils sehr zweckmässig in der Fröhlichschen Contrabassschule geschehen ist.

Indem man übrigens, solche einzelne Mängel abgerechnet, das Werk selbst jedenfalls für ein praktisch gar sehr nützliches und dankenswerthes ohne Anstand erkennen muss, wird man es auch als sehr wohlthätig erkennen müssen, dass die Verlagshandlung eine französische Uebersetzung des deutschen Originaltextes hat machen und diesem gegenüber mit abdrucken lassen, um das Werk auch anderen Nationen zugänglich zu machen, und namentlich den französischen Violonisten Veranlassung zu geben, sich von dem bey ihnen noch immer gemeinüblichen, leidigen blose dreysaitigen Violon, zum edlern Vierseiter zu erheben, und insbesondere die Stimmung E A d g zu adoptiren, wie der geistreiche Professeur Fétis ihnen erst noch vor Kurzem in seiner Revue musicale mit so vielem Rechte empfohlen hat *).

*) Revue, 2r Jahrgang. No. 23. und Tom. IV. Livr. 1. „Pendant qu'on est en train de reformer, on parle aussi d'ajouter une quatrième corde à la contrebasse; mais on continuent d'accorder par quintes, comme on l'a fait jusqu'ici, on sortit que la quatrième corde serait ut grave, il me semble qu'on ne gagnera rien à cela, tandis que l'accord par quartes, dont j'ai parlé en rendant compte

noten und an den Gang des Stücks im Ganzen. Hierauf wurde die Melodie von mir ohne alle Begleitung langsam vorgespielt. Ich wiederhölte sie erst einigemal mit allen Schattirungen des Starkern und Schwächern, welche der Melodie Anmuth, Leben und Ausdruck mittheilen konnten. Dann versuchte ich die Melodie mit einigen Basnoten zu begleiten: nicht mit allen, die ich vor mir stehen sah, sondern mit den Hauptnoten, die etwa zu Anfange eines jeden Takts dem Gange der Melodie folgten. Mittlerweile aber phantasirte ich dazwischen. Ich schuf mir eine neue Melodie, wozu die vorige mir nur die Veranlassung geben mufste. Ich veränderte sie nach Willkühr, und nie kam ich unbelehrt von diesen Versuchen zurück. Immer mehr lernte ich die Natur des Instruments kennen, immer mehr lernte ich fühlen, was bey der Harfe von besonderer Würkung seyn und bleiben werde und welche Modulationen ich vermeiden müsse, die diesem Instrumente nicht eigenthümlich sind. Beneiden Sie mich! Ich habe einen neuen Freund gefunden, mit dem ich manche Abendstunde, vornehmlich in der Dämmerung, verplaudere: denn auch das gehörte zu meinem Plane, gleich anfänglich die Töne herauszufühlen, ohne dafs ich nöthig hatte, meine Augen dazu zu brauchen. Und Sie wissen es selbst, mein Freund, welchen himmlischen Effekt die Töne einer Harfe machen, wenn sie durch eine ruhige geräuschlose Luft vibriren, wie sie der Abend, wo alles um uns her schweigt, so gern zu schenken pflegt. Einer solchen Stille habe ich die erste Veranlassung zur Erlernung der Harfe zu verdanken. Ich hielt mich im vorigen Sommer einige Tage auf dem Lande auf. Eines Abends, als ich mich frühzeitiger wie gewöhnlich zur Ruhe begeben hatte, war ich eben in dem ersten Einschlummern. Auf einmal weckte mich der Ton von einem Instrumente, welches mir, wie ich glaubte, ein Engel im Traume hören liefs. Ich wurde munter und erkannte die Harfe. Eine zauberische Stimme gofs ihren lieblichen Gesang in diese Harmonie der Sphären, und mir war dabey nicht anders, als wie ich mir vorstelle, dafs mir beym Erwachen zu einem bessern Leben seyn wird. Von Stund an war mein Entschluß gefafst, mir eine Harfe kommen zu lassen, wäre es auch nur, dachte ich, um einem andern damit ein ähnliches Vergnügen zu schaffen, und bis jetzt habe ich noch keine Ursache gefunden, diesen Vorsatz zu bereuen.

Zweyter Brief.

Ich komme eben jetzt von meiner ersten Lektion zurück, die ich auf der Harfe gegeben habe. — *Gegeben?* höre ich Sie ausrufen. Ist das Ihr Ernst? Ja wohl, lieber Freund: nach meiner Meynung kann man durchaus nicht sagen, dafs man etwas gelernt habe, bevor man nicht andere darin unterrichtet hat. Sie kennen das alte Sprüchwort: *docendo discimus*. Ich bin ein mittheilsamer Geschöpf. Für mich giebt es keinen neuen Genuss, und keine neue Empfindung, der ich recht froh werden kann, bevor ich nicht irgend jemanden gefunden habe, der sich von Herzen mit mir darüber freut. So ging es mir auch mit meiner Harfe. Ach, welch schönes Instrument haben Sie da, sagte meine Schülerin bey einem ihrer Besuche, als sie meine Harfe stehen sah. Und hätten Sie denn auch wohl Lust zu diesem Instrumente? war meine Antwort: Ihrer angenehmen Stimme möchte ich diese Begleitung wohl gönnen, denn für den Gesang scheint die Harfe recht eigentlich gemacht zu seyn. „O, ich wüfste nicht, was ich darum gäbe, wenn ich die Harfe lernen könnte." Haben Sie denn eine Harfe? „Meine Grofsmutter hat eine von unserm seligen Grofsvater Bach, aber die hat keine Saiten mehr." — Wenn ihr weiter nichts fehlt, als das, so soll unsre Harfe bald im Stande seyn. Vor Ungeduld konnten wir die Saiten kaum erwarten. Sie wurden aufgezogen und gestimmt — und nun spielen Sie mir gleich auf der Stelle: Freut euch des Lebens, sagte ich zu meiner jungen Schülerin. „Wie könnte ich das?" Versuchen Sie nur, Sie können es gewifs; Ihr Ohr wird es Sie lehren. Ich gab ihr die ersten Töne an, das erweckte die Lust. Sie fand die Melodie und nur bey grofsen Sprüngen berührte ich zuweilen den entlegenen Ton mit

Die Uebersetzung selbst ist mässig gelungen, übrigens an manchen Orten gar wundersam frey und willkürlich; indem der Herr Uebersetzer sich bald Zusätze, bald Auslassungen erlaubt. So hat er z. B. gleich auf Seite 1 im ersten Absatze, wo im Deutschen vom rechten Bogen im Gegensatze zum linken die Rede ist, nur gesetzt: la jambe, statt jambe droite. — Auf S. 49 sagt der deutsche Verfasser: „nicht früher als bis zur eintretenden Auflösung;“ der Uebersetzer aber amplificirt: „au moment même de la résolution, pas un instant plus tôt ni plus tard;“ — der Verfasser fährt fort: „womit derselbe die grösseste Reinheit des Tones verbinden muss,“ — diese ganze Phrase hat der Herr Uebersetzer gradezu ausgelassen. — Im deutschen Texte gebraucht der Verfasser für das Vorrücken der linken Hand in eine höhere Lage den Ausdruck Untersatz, und für das Zurückrücken der Hand das Wort Absatz. Diese Ausdrücke erklärt der Uebersetzer auf S. 42 für intraduisibles, indess doch der Sinn von Vorrukken und Zurückrücken der Hand durch avancer und reculer ganz gut ausgedrückt werden konnte; — u. s. w.

Die Auflage, in zwey Heften, zusammen von 28 Bogen in Folio, ist sauber auf Stein gestochen und ziemlich correct. Unangenehm sind nur zwey Stichfehler, S. 3 des ersten Heftes, wo in der vierten Notenzeile im ersten Takte statt des zweyten Fis vielmehr G stehen sollte, und im folgenden Takte c statt $\overline{\text{h}}$ H; zwey Irrungen, welche gerade die Darstellung der ganzen Grundidee der Applicatur entstellen und verdunkeln. Minder bedeutend sind andere Unrichtigkeiten: S. 6 sollte auf der 11ten Note 1 statt 1 stehen, auf der 15ten $\overline{4}$ statt 4, auf der 16ten 1 statt 1, auf der 17ten $\overline{4}$ statt 4, auf der 18ten 2 statt 3, auf der 19ten 3 statt 2; S. 14 auf der 10ten Note 4 statt $\overline{4}$, — auf S. 45 auf der 9ten Note 4 statt $\overline{4}$, — auf der 16ten 2 statt 3, — auf der 19ten 2 statt 3, u. s. w. — S. 51 fehlt im vorletzten Takte der Singstimme ein Sopranschlüssel.

Auch manche der sehr zahlreichen einzelnen Unrichtigkeiten der Sprache, der Rechtschreibung, der Interpunction etc. mögen vielleicht als Stichfehler entschuldigt werden können, z. B. gleich auf dem Titelblatte: Méthode complette statt complète — u. s. w.

Gfr. Weber.

---

de la méthode de M. Hause, rendrait le doigté plus facile et diminuerait beaucoup les mouvemens. La crainte de se remettre à l'étude, arrête les anciens professeurs; mais c'est une considération qui ne doit jamais empêcher de faire ce qui est utile, car les générations passent vite et les choses restent. Il y a une classe de contrebasse à l'École royale; on peut y former les élèves par la méthode que je propose, et dans dix ans on ne jouera plus que la contrebasse à quatre cordes dans les orchestres de Paris.“ *G. W.*

Nachrichten.

Bremen, den 31sten März 1829. Zwey Opern haben hier letztern Winter ausserordentlich vielen Beyfall gefunden: Beethoven's *Fidelio*, am 18ten Februar 1829 hier zum ersten Male gegeben, jedoch nicht im Theater, sondern im Concertsaale durch Hrn. Grabau's Veranstaltung; und sodann Rossini's *Belagerung von Corinth* auf der Bühne. Beyde sind Lieblingsopern unsers Publicums geworden, und letztere wurde noch häufiger wiederholt worden seyn, wenn nicht die grosse türkische Trommel darin den weiblichen Nerven zu viel Geräusch machte, was aber in Weber's Oberon ja auch der Fall ist. Fidelio wird nun auch auf unserm Theater einstudirt und nächstens zum Vortheile der Sängerin Dem. Buscher zur Aufführung kommen. Wenn diese Oper sich gut aufführt und darstellt, so wird sie über alle andere siegen, da sie so reich ausgestattet und Beethoven schon längst der Liebling unserer Musikfreunde ist, und das mit Recht. Früher kannten wir daraus schon die Bravourarie: „Ah perfido spergiuro,“ ein Meisterstück der Tonkunst, doch nicht gut verdeutscht durch „Abscheulicher“ und „Ich folg' dem innern Triebe“ (eine Härte, anstatt: ich folge meinem Triebe). Dem. Henriette Grabau sang uns diese Arie damals, diessmal aber ihre jüngere Schwester Adelheid in der Partie der Leonore (oder Fidelio) sehr ausdrucksvoll, so wie ihr Bruder, Hr. Georg Grabau, den Florestan und Jacquino, Dem. Buscher die Marcelline, die drey übrigen Rollen von Dilettanten vorgetragen. Der grosse Saal war zum Erdrücken voll, daher man baldige Wiederholungen erwartet. Es ist nur Eine Stimme über die grosse innere

Gediegenheit und den edlen, reinen Styl dieser genialen Oper; das Sujet der Dichtung ist nicht so vortheilhaft, dafür kann aber der Componist nicht. Eine dritte ganz neue Oper: *Lehmann* oder *Ein Tag der Gefahr* (aus der ungarischen Geschichte), nach dem Französischen frey bearbeitet und in Musik gesetzt von unserm anerkannten Basssänger, Hrn. Ferdinand Pillwitz, am 4ten Februar 1829 hier bey vollem Hause zum ersten Male aufgeführt, hat auch nicht missfallen; besonders haben die schönen Tanzmelodieen, eine grosse Bassarie von Hrn. Pillwitz in der Rolle des Lehmann gesungen (im 2ten Acte), und der Schluss des 3ten Actes sehr angesprochen; die Ouverture ist nicht bedeutend und könnte kräftiger seyn, und in der ganzen Oper ist die Instrumentirung nicht reich genug, die man heutzutage glänzender verlangt, allein es fehlt ihr nicht an Melodieen. Herr Knaust, als Prinz Ragoczy, Dem. Buscher, als Amelina, Lehmanns Tochter, und Hr. Suhr als Werner, verdienen genannt zu werden. Text und Sujet sind schon veraltet, die Hauptbandlung spannt aber die Erwartung, indem Lehmann (ein prosaischer Name) doch poetisch genug ist und seinen theuren Prinzen Ragoczy nach vielen Verfolgungen und Gefahren mittelst Verkleidung und Bestechung aus dem Gefängnisse befreyt. Diese Oper ist bis jetzt einmal wiederholt worden, und ist das erste Hauptwerk des Componisten, der früher schon mehre einzelne Gesangstücke componirte, und hier aufführen liess. Es heisst leider, dass wir diesen trefflichen Sänger an eine Bühne des südlichen Deutschlands verlieren werden; überhaupt scheint unserm Theater eine Revolution bevorzustehn, indem man das Local desselben an eine andere Stelle des schönen bremer Walles zu verlegen, und ein neues Gebäude zu errichten beabsichtigt, an der Stelle des alten aber ein neues Gebäude der Gesellschaft: Union zu gründen denkt, was sehr zu wünschen wäre, da das alte Theater schon mürbe und baufällig ist, die Wallanlagen aber noch überflüssigen Raum zur Promenade darbieten.

Am 25sten März traf die berühmte Opernsängerin, Constanze Tibaldi, von Berlin über Hamburg, wo sie lange verweilte, endlich auch hier ein, und glänzte auf der Bühne als *Tankred*, in *den umgeworfenen Wagen* als Fiorillo, und in anderen bekannten Opern. Dass das Haus jedesmal gepresst voll war, und die Meisterin häufig hervorgerufen wurde, versteht sich von selbst. Desto mehr Dank verdient unsere Theaterdirection für die von ihr getroffene Einleitung dieses seltenen Kunstgenusses. Alles weitere Lob auf diese Künstlerin ist überflüssig. — Unter den neueren Opern hat *Fiorella*, von Auber, diesen Winter zum ersten Male hier gegeben, nicht allgemein ansprechen wollen, obwohl Dem. Stollberg als Fiorella, Hr. Pillwitz als Lazzarone, Dem. Junghlum als Zerline, Hr. Suhr als Alberto, und Hr. Knaust als Rodolfo ausgezeichnet waren. Am häufigsten ist *Tankred* und Spontini's *Vestalin* wiederholt worden, auch *Oberon*, *Freyschütz*, *Cortez*, *Sargino* und *Schweizerfamilie*, in welchen Dem. Buscher vorzüglich glänzt, anderer kleinerer Opern zu geschweigen. Dagegen haben wir Mozart'sche Opern gar nicht gehört; sie scheinen nicht so recht mehr Mode zu seyn, oder sind wenigstens nicht neu, denn Neues verlangt man vorzugsweise, doch wird *Titus* von Neuem einstudirt. Baron Delanoys *Ein Uhr* oder *Ritter und Waldgeister* gefällt als Melodram. Wir haben wöchentlich zwey Mal Oper, und die Direction nimmt mit Recht auf diesen Zweig der Bühnenkunst vorzugsweise Rücksicht und sorgsame Pflege, denn sie fühlt wohl, dass unser nüchternes Publicum, eben so wie andere Publica an anderen deutschen Orten, wahrlich sonst sehr schwer zu elektrisiren ist. Auch Ballets kommen zuweilen vor, z. B. ein neues, hier entstandenes: *der geprellte Dorfmaler* oder *die vier verkleideten Liebhaber*, komische Pantomime in zwey Acten von den Gebrüdern Boje, mit Musik von Herrn Fackler, erstem Bassbouffon oder zweytem Bassisten am Bremer Theater, eine recht unterhaltende Burleske. Das *Fest der Handwerker* ist hier ein wahres Fest der Zuschauer geworden. — Andere durchreisende Virtuosen waren: der Violinist Pott, Kammermusikus aus Hannover, der die schwersten Sachen von Mayseder, Spohr und Maurer ungetheilten Beyfalls vortrug; der Clarinettist Tretbar, Kammermusikus aus Braunschweig, früher in Leipzig, der Compositionen von Iwan Müller, Lindpaintner u. a. mit Gefühl und Ausdruck spielte; der vortreffliche Violoncellist Schubert aus Magdeburg; der Oboespieler Rose, Kammermusikus aus Hannover; der blinde Clavierspieler Abt aus Hamburg; die beyden Flötenspieler Heinemeier aus Hannover und Berkenbusch aus Nordheim, gleichfalls ein Blinder; der Hornist Rammelsberg aus Münster, der seitdem sich in Bremen niedergelassen — alle in ihrer Art mehr oder minder ausgezeichnet. Der junge Hr. Louis Rakemann aus Bremen, etwa 10 bis 12 Jahre alt,

spielte Mozart's Fortepianoconcert in D moll sehr brav. In den fünf Concerten der Union und in den vierzehn Privatconcerten im Krameramthaus-Saale wurden ausser den Gesangstücken der Dem. A. Grabau und Buscher besonders die sämmtlichen Beethoven'schen Symphonieen wiederholt, die als die höchsten Meisterstücke hier noch immer gefallen und niemals aufhören werden zu gefallen. Am 25sten März wurde namentlich seine letzte Symphonie in H moll (doch ohne das Schlusschor an die Freude) mit Verwunderung gehört: es ist gleichsam seine Raphael'sche Transfiguration, seine wahre Sublimation und Transsubstantiation seiner grossen Seele. *Requiescat a labore!* Der Frühling aus Haydn's Jahreszeiten ist den 25sten März wiederholt, wo das Wetter aber noch nicht frühlingsartig war; nur im Saale war Frühlingswärme; die Bravourarie der Dem. Buscher aus Rossini's *Donna del lago* gefiel mehr als Fürstenau's Flötenconcert in Cis moll. Dieser 25ste März war zugleich der Vorabend von Beethoven's Todestag und weckte grosse Erinnerungen. Die Singakademie hat in jeder Woche unter Hrn. Riem's umsichtiger Leitung ihre regelmässigen Uebungen gehalten; um Neujahr fand die gewöhnliche halb öffentliche Aufführung auf dem grossen Börsensaale statt.

München, erster Quartalbericht (Fortsetzung). Das Concertwesen gab diessmal unserer Feder gar Manches zu schaffen. Mässigen Beyfall der auswärtigen uns besuchenden, und wenige Anerkennung der hiesigen Künstler haben wir zu berichten, und kurz müssen wir uns fassen, um den Raum eines Quartalberichtes nicht zu überschreiten. Wir fangen an bey den Pianisten, weil wenigstens in hiesiger Stadt keines den Ton von sich gebender Instrumente so häufig geklimpert, von Dilettantenfäusten beyderley Geschlechts so unaufhörlich und schonungslos gehämmert, dabey so wenig ernst studirt, und mit Sinn gespielt wird, als eben dieses, so dass wir immer noch den Reisenden manches ablernen können.

Pianoconcerte gaben also: a) am 21sten Januar der 12 Jahr alte Wenzel aus Hannover, und trug vor ein Concert von Ries; in der zweyten Abtheilung kam vor die Ouverture von Anacreon, executirt von acht Händen, mit eingeschlossen die beyden des Concertgebers, auf zwey Piano's, endlich eine Phantasie und Variationen über ein schottisches Lied von Kalkbrenner, alles gut und mit Fertigkeit durchgeführt. — b) Der 14jährige Henselt, von hier, wie wir hören, gebürtig, am 12ten März. Dieser spielte das erste Allegro des Mozart'schen Concerts in C dur, eine freye Phantasie mit Variationen über ein Thema aus dem Freyschütz, ohne Orchesterbegleitung, wahrscheinlich von dem unbekannt bleiben wollenden Lehrer oder Lehrerin dieses jungen vielversprechenden Kunstzöglings, und zuletzt noch ein Rondo von Kalkbrenner. Ermunterung, Unterstützung, fortgesetzter Fleiss unter bisheriger und weiterer Anführung werden ihn bald dem Ziele näher bringen. Beyde Concerte fanden Statt in einem der Säle des Odeons. — Die Virtuosen auf Saiteninstrumenten wählten sich zu ihren Leistungen das Theater, wo auch, nach Sitte anderer Bühnen, Reisende, während der Zwischenacte mit ihren Instrumenten aufzutreten gestattet wird. Darunter nennen wir zuerst einen jungen Eduard Mittermayr, Sohn des bekannten, verdienstvollen Hof- und Theatersängers; er spielte am 16ten Januar ein Potpourri von Kalliwoda mit vielem Geschmacke und Fertigkeit. Am 17ten desselben Monats erschien der junge, siebenzehnjährige Virtuos Sigismund von Praun — er ist, wie es heisst, der Sohn eines ungarischen Edelmannes — und fand so vielen Beyfall, dass er auch noch am 6ten Februar das zweyte Mal mit dem 6ten Concerte und Variationen von Lafond, sich neue Ehre erwerben, und dem Publicum wiederholte rege Theilnahme an seiner Kunstfertigkeit abgewinnen konnte. Am 13ten Febr. spielte der Violoncellist, Hr. Rudenkolb aus Mecklenburg-Schwerin, ein Adagio und Polonoise von Deforges, und eine Caprice von Romberg, und am 6ten April der badische Hr. Concertmeister Pechatschek, ein grosses ernst gehaltenes mit Einsicht und Kunstaufwand vorgetragenes Violinconcert.

Ein Concert von ganz neuer Einrichtung veranstaltete im Odeon, und zwar das erste Mal um Mittag bey unbeleuchtetem Saale, welches hier schon an sich selbst eine ganz neue Sache war, Herr Joseph Panny, Compositeur aus Wien und Mitglied mehrer akademischer Gesellschaften. Es bestand dasselbe ganz allein aus Compositionen von eigener Arbeit des Concertgebers, aus einem Kriegerliede für Solostimme, Chor, Orchester und Militärmusik; einer Arie für Mad. Vespermann, — Variationen, ausgeführt von dem Orchester; einer Cavatine, gesungen von Hrn. Bayer; einer schottischen Ballade

aus Rokeby von Walter Scott, im englischen Style mit Chor und grossem Orchester, und einer grossen Sonate für die Violine, bestehend in sieben Sätzen: 1) Introduction, 2) Romanze, 3) Preghiera, 4) Recitative, 5) Tempo marziale, 6) Cantabile, 7) Finale — alles sinnreich componirt, und von Hrn. Panny selbst auf der untersten Saite, die er, wie wir zu bemerken glaubten, manchmal in einen andern Ton umstimmte, mit vieler Fertigkeit und Kunst ausgeführt, und begleitet von dem vollen Orchester. Was neu und ungewöhnlich ist, kann des Beyfalls nicht leicht verfehlen. Hr. Panny gab also am 6ten März Abends bey beleuchtetem Saale ein zweytes Concert ähnlicher Art, welches ihm, wie wir glauben und es herzlich wünschen, neben Ehre und Ruhm auch eine reelle Anerkennung seiner Kunstverdienste wird gebracht haben. Es enthielt die erste Abtheilung das Schifferlied von Campbell, „The mariners of England," auf den Originaltext componirt, und deutsch unterlegt von Seidl, mit einem Männerchore, grossem Orchester, eingemischten Märschen und einer Preghiera. Man hörte etwas ganz eigenes, originelles möchte man fast sagen, frische Gedanken mancher Art, und in ihrer Anwendung von dem schon so viel Bekannten sich fern haltend. Die Märsche und Chöre sind sehr charakterisirt, alles declamatorisch und doch sehr sangbar gehalten, die Worte auch noch im deutschen, wie aus dem gedruckten Texte zu ersehen, gut ausgedrückt, nichts von andern entlehnt; der Meister ging seinen eigenen Weg; der kühne Seefahrer, sein Kampf mit dem stürmischen Elemente schwebt ihm vor; die Declamation ist rasch und doch fasslich; wurden wir bey seinen oft sehr phantasiereichen Ideen an etwas Vorgehendes erinnert, so waren es einige wenige Stellen aus schottischen Singspielen von Dalayrac, dessen liebliche charaktervolle Gesänge meist so gern gehört werden. Nach diesem etwas langen, doch immer die Aufmerksamkeit rege haltenden Musikstücke spielte Hr. Panofka, der Reisegefährte des Componisten, den ersten Satz eines Concerts von Mayseder, seinem Lehrer, wie die noch etwas schüchterne Spielart vermuthen lässt, übrigens mit vieler Zartheit und vernehmbarem Fleisse. Die Cavatine und die schottische Ballade wurde auf Verlangen wiederholt. In der zweyten Abtheilung kam vor: ein Fischerlied von Solis in dem Geschmacke und dem Style des obigen Schifferliedes componirt; eine neue Phantasie über ein russisches Thema von Maurer, vorgetragen von Panofka, zum Schlusse das Kriegerlied von dem ersten Concerte. Der Liederkranz — so nennt sich eine Gesellschaft von Gesangsfreunden, die sich an bestimmten Tagen vereinen, um sich mit gesellschaftlichen Liedern im frohen Sinne zu unterhalten, übrigens, wie es wenigstens scheint, auf höhern Gesang oder Ausbildung desselben durch erns'ere Compositionen keine Ansprüche machen — der Liederkranz unterstützte und sang die Chöre bey diesem Concerte mit Sicherheit und angenehmer Wirkung. Der Abend ging ohne Gähnen hin, und des andern Morgens fragte man sich, zu welchem genre wohl diese neue Compositionsart gehöre, und zweifelte, ob man Recht gehabt habe, dass man an ihr Gefallen gefunden habe. Seltsam genug, wer ein durch überreichen Tongenuss so lecker gewordenes Publicum ein paar Stunden hin zu unterhalten gewusst, kann doch seine Sache nicht ungeschickt angefangen haben. Herr Panny begibt sich nach England, und hofft, dort ein Poem zu einem Oratorium, Cantate oder so etwas zu finden, und seine Muse damit zu vereinen. Sollte in Deutschland gar nichts für ihn zu finden seyn? Man entlässt oft nur gar zu gerne, was doch mit weniger Unterstützung und mässiger Ermunterung zum Grossen könnte heran gezogen werden.

(Der Beschluss folgt.)

Mancherley.

Bemerkung.

Da in Nr. 22 und 23 dieser Blätter die beyden ersten Briefe des Hrn. Prof. A. Bonelli zufällig neben die Berliner Correspondenz-Nachrichten zu stehen gekommen sind, was vielleicht bey Einem und dem Andern zu der Meynung Veranlassung geben könnte, als hätten Nachrichten und Briefe einen und denselben Verfasser: so sieht sich die Redaction veranlasst, zu erklären, dass die Berliner Correspondenz-Mittheilungen einem andern geehrten Schriftsteller zugehören.

Sonderbarlicher, doch augenscheinlicher Beweis, dass einerley Tänze von zweyerley verschiedenen Tonsetzern gleichmässig componirt oder gedruckt werden können.

Weltkundig steht jetzt in teutschen Landen die Tanzmusik in ausserordentlichem Flore, und

wie viel wir in unseren Gauen Ringelblumen zählen, so viel Tänze sind auch hervorgesprosst. Die meisten jedoch wachsen in Wien, und erhalten da zu angenehmer Unterscheidung oft sehr originelle Taufnamen. Nun hat sich's zugetragen, dass einer auch der Sehnsuchtswalzer von Beethoven heisst und mit besonderer Empfindung reichlich gespielt und getanzt wird. Als aber einst auch der Geist der Tanzlust in Schubert fuhr, da er noch lebte, und ihn antrieb, seine „Originaltänze, Op. 9, Wien, bey Diabelli" herauszugeben: da geschahe es, dass Nr. 2. Namens „Trauerwalzer" gerade derselbe Walzer war, wie Beethoven's Sehnsuchtswalzer, jedoch ohne Trio, von welchem müssige Zungen wiederum behaupten wollen, dass Hr. Hoffmann in Breslau es dazu gefertigt haben soll.

Ein anderes Curiosum der Art hat sich auch neuerlich wieder kund gethan. Es erschien nämlich bey Schott in Mainz der letzte Walzer von C. M. von Weber, auf dem Titel mit dem Bildnisse des Componisten und darunter *propriété de l'éditeur*, was unwiderruflich beweist, dass die bekannte rechtliche Handlung ihn als Weber's Composition an sich gekauft hat. Nun gab aber vor Zeiten Hr. Reissiger, jetzt Kapellmeister in Dresden, an Ws. Stelle gekommen, auch Tänze bey Peters in Leipzig heraus, und — *mirabile dictu* — unter diesen steht leibhaftig jener Walzer auch schon, nur in einer andern Tonart. Es fragt sich nun: Wessen Geist hat in geheimnissvoll freundlichen Mittheilungsstunden dem andern Geiste den Walzer eingehaucht? oder: Wie und durch welchen Rapport wird es möglich, dass zwey Tänze eins sind? U. A. w. g.

Kurze Anzeigen.

Erinnerungen, in Variationen über das Lied: „Das waren mir seelige Tage," für das Pianoforte. Weimar, bey Wenzel. (Pr. 8 Gr.)

Endlich einmal auch ein anonymes Musikwerkchen! Der Anonymus hat seine Sachen hübsch gemacht. Seine Variationen sind, wie es diess Thema verlangt, angenehm, gefällig, fliessend, mehr melodisch, als harmonisch: doch zeigt er auch im harmonischen Antheile Sorgfalt, und dass er verstehe, *quid Juris*. Das kleine Heftchen ist besonders Frauenzimmern von mässiger Fertigkeit im Spiele und reinlichem Vortrage zu empfehlen. Für diese hat es auch der Verleger gut ausgestattet, und selbst das erste Wort des Titels artig in Blumen ausführen lassen. Dergleichen Musik muss es — freylich neben ganz anderer — gleichfalls geben; und ist sie gelungen, so soll man nicht wie verachtend auf sie herab sehen. Das thun wir auch nicht.

Variations brillantes pour le Pianof. sur un thème de l'opéra: Oberon de Weber: „O wie wogt es sich schön auf der Fluth" comp. — — par Charles F. Ebers. Berlin, chez Cosmar et Krause. Pr. 15 Sgr.

Diese Variationen, deren Thema an und für sich schon jedem geselligen Zirkel willkommen ist, geben, was sie beabsichtigen, eine angenehme Unterhaltung für Spieler und Hörer. Sie sind gefällig, wechseln gut in den Figuren, sind nicht zu bunt und kraus verbrämt, was ein Fehler nicht weniger so genannt brillanter Variationen ist, verlangen zwar ein reinliches und geübtes Spiel, sind aber keineswegs mit unnütz gesuchten Schwierigkeiten überladen, so dass sie von den meisten unserer heutigen Pianisten ohne grosse Anstrengung zu Dank und Vergnügen vorgetragen werden können. Druck und Papier sind sehr gut.

Zwölf österreichische Nationaltänze mit Coda für die Guitarre, mit Begl. einer zweyten Guitarre ad libitum, eingerichtet von F. A. Bodstein. Op. 5. Braunschschweig, b. Meyer. (Pr. 10 Gr.)

Nicht ohne Eigenthümlichkeit und Leben, wie alle österreichische Nationalmelodieen: aber, wie sie nun hier für die Guitarre eingerichtet sind, nicht leicht, und zuweilen auch ziemlich schwer, auszuführen; nämlich für den ersten Spieler. Der zweyte darf nur die füllenden Accorde dazu: doch wird man wohlthun, wenn man ihn, ist er zur Hand, nicht zu Hause lässt.

Ehrenbezeigung.

Se. Maj. der Kaiser von Russland haben dem Musikdirector A. Neithard vom Kaiser Franz Grenadier-Regimente für die Composition mehrer Märsche für Militärmusik, einen kostbaren Brillantring überreichen lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten July. **№. 27.** 1829.

Oestreichs Prälaturen.

Fragmente aus einem Reise-Journale. Als Fortsetzung der Briefe über „*Wiens Kunstschätze.*"
(Fortsetzung.)

Ueber die oben genannten in der Hälfte des vorigen Jahrhunderts berühmt gewordenen Künstler theilte mir Amand, mein treuer Pylades, nachstehende interessante, kaum, oder doch nur wenig bekannte historisch-biographische Notizen mit.

A) Robert Kimmerling, geboren in Wien am 8ten December 1737, trat im Jahre 1759 in den Orden, und erhielt nach beendigtem Clericat die Priesterweihe. Während seiner theologischen Studien auf der Wiener Universität erhielt er durch Joseph Haydn, den man damals schon allenthalben zu bewundern begann, Anweisung in der Composition, wurde bald einer seiner vertrautesten Freunde, ein gleich kunstfertiger Tenorist, Meister im Klavier- wie im Orgelspiele, und Händel, Hasse, Graun und die Bach's seine erklärten Lieblinge. — Zuerst wagte er sich an Violinmusik: Duetten, Trios und Quartetten; dann versuchte er seine Kräfte in Kirchensätzen, mit Vespern, Hymnen, Offertorien, Gradualen, Litaneyen, Salve Regina, Te Deum laudamus u. s. w. und Missen, worunter eine achtstimmige in C dur für zwey abgesonderte Chöre selbst Haydn als ein ächtes Meisterwerk anpries. Im Jahre 1761 ward ihm die Präfectur über die studierende Jugend, und das Regens-Chorist anvertraut, welche Würden er auch beynahe durch den Zeitraum voller 16 Jahre mit grösster Auszeichnung bekleidete. — Wie einst Kaiser Franz I. und seine erlauchte Gemahlin, Maria Theresia, die Unvergessliche, das Stift besuchten, genoss Kimmerling mit seinen Eleven die Ehre, beyde Majestäten durch Musik unterhalten zu dürfen, wofür ihn Deroselben höchstes Wohlgefallen belohnte. — Als später, 1770, Marie Antoinette, der Revolutionswuth unglückseliges Opfer, mit ihrem Bruder, dem römischen Könige, Joseph II, in Melk übernachtete, und Robert das von ihm componirte Singspiel: *Rebecca, die Braut Isaak's* producirte, erhielt er zum Beweise Allerhöchster Zufriedenheit eine schwere, goldene Gedächtniss-Medaille, sämmtliche bey der dramatischen Darstellung beschäftigte Chorherren aber silberne Denkmünzen. Joseph, seiner grossen Mutter Mitregent, mit der ihm inwohnenden Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne, verlangte sogar eine Abschrift der Partitur, und ertheilte noch lange darnach, des einstigen Genusses nimmer vergessend, dem Componisten die schmeichelhaftesten Lobsprüche über seine gehaltvolle Arbeit. — Das grösste Verdienst sammelte er sich jedoch durch die Ausbildung der unter seiner Obhut stehenden Convictisten, unter denen Marian Paradeiser, Cajetan Andorfer, Gregor Mayer, Achaz Müller, nebst den beyden noch in Wien lebenden Rechtsgelehrten, Rudolf und Seeliger seine eifrigen, wahrhaft väterlichen Bemühungen am schönsten lohnten. — Gesellig, heiter, anspruchslos, offen, sanftmüthig, unermüdet thätig, erhielt er sich bis zu seinem letzten Lebenstage — den 5ten December 1799 — in allgemeiner Liebe und Achtung.

B) Marian Paradeiser, geboren zu Riedenthal am 11ten October 1767, und, wie schon oben bemerkt, im Stifte erzogen, zeigte bereits in den unteren lateinischen Klassen, und als er die Philosophie auf der hohen Schule in Wien hörte, ausserordentliche Talente; seine Hinneigung zu den Wissenschaften, so wie die Vorliebe für die Tonkunst war unbegränzt. Er spielte die Violine vortrefflich, und schrieb schon mit 14 Jahren Quartetten, eben so melodieenreich, als rein im Satze: vorzüglich war es eine Gelegenheits-Cantate, wegen welcher der vielversprechende Knabe von gründlichen Kennern ungemeines Lob erhielt. Als Candidat setzte er die Musik zu dem Singspiele: &-

ladon; der Doppelchor am Schlusse übertraf alle Erwartung, und man reihte ihn an die berühmtesten Tonmeister damaliger Zeit. Ferner verfertigte er sechs Trios, und beyläufig gegen sechszehn Quatuors, die Kreibich, Kaiser Josephs II. erster Kammer-Virtuos, zum öftern vortrug, und bey welchen der Monarch persönlich die Ausführung der Violoncell-Partie übernahm.

Von seinen Werken sind noch vorhanden: eine Motette, Alto Solo, in F dur; — fünf Salve Regina, ein Alma, und ein Ave Regina. Die grösseren und eben bedeutenderen Arbeiten sind — ein empfindlicher Verlust für die Kunst — bey den früher erwähnten durch die Aufhebungs-Acte und Sequestration erfolgten Unordnungen verloren gegangen. Leider starb dieser ruhmwürdige Componist, der auch zugleich ein glücklicher, ideenreicher, gemüthlicher Dichter war, allzufrüh, im schönsten Lenze seines Blüthenlebens, noch vor Vollendung des 28sten Jahres, am 16ten November 1775, plötzlich dahingerafft von einem zu geringfügig behandelten Hämorrhoidal-Fieber.

C) **Johann Georg Albrechtsberger** erblickte das Licht der Welt in der zwey Stunden von Wien entfernten Stadt Kloster-Neuburg, am 3ten Februar 1736, woselbst er die Normal-Schulen frequentirte, und von dem Pfarrherrn, Leopold Pittner, welcher den stillen, gesitteten, lernbegierigen Jungen lieb gewonnen hatte, den Elementar-Unterricht in der Musik, ja selbst im Generalbasse erhielt. — Noch als Sängerknabe kam er beym Uebertritte zu den Humanioren in das Melker Gymnasium, spielte schon damals meisterhaft die Orgel und verfertigte mehre Fugen nebst anderen Kirchenstücken, durchaus im strengen Satze. Die philosophischen Studien absolvirte er im Jesuiter-Seminarium zu Wien, als Michael Haydn's Mitschüler; vorerst erhielt er eine Organistenstelle bey den Klosterfrauen in Raab; dann im Wallfahrtsorte Maria-Taferl; endlich die, seinem Wirkungskreise angemessenste, in Melk. Hier nun bildete er sich erst vollkommen aus, las die gründlichsten Theoretiker, sonderlich des kaiserlichen Ober-Kapellmeisters, Joseph Fux, berühmtes Lehrsystem: „Gradus ad Parnassum," studirte unablässig die in der Stifts-Bibliothek sich vorfindenden, klassischen Werke eines Caldara, Pergolese, Graun, Händel, Hasse, Reuter, Mann, Benda, Riepel, der Bach'e, nebst anderen, welche ihm sein Vorgesetzter, der Chorverweser Kimmerling, freundschaftlichst mittheilte, und brachte es bald so weit, dass er auf seinem Instrumente keinen Rival scheuen durfte. — Seine Themata waren immer neu, und die contrapunctische Durchführung bewunderungswürdig. Michael Haydn hörte ihn einst, und indem er noch geendigtem Gottesdienste an der Treppe zum Chore verweilte, um den kunstreichen Meister persönlich kennen zu lernen, und nun in diesem den alten akademischen Commilitou wieder fand, schloss er ihn feurig in die Bruderarme, und betheuerte, noch berauscht von Entzücken, dass ihm Niemand den Rang eines der *ersten* Orgelspieler unter seinen Zeitgenossen streitig machen könne. Ein Sinngedicht, welches **Albrechtsberger** in Musik setzte, und bey der Durchreise der Prinzessin Maria Josepha von Bayern, Braut Joseph des II., am 21sten Jänner 1765 im Stifte absingen liess, zeugte auch von seiner schönen Erfindungsgabe, und vermehrte noch seinen Ruhm. — Nachdem er später einige Jahre bey einem Cavaliere in Schlesien zugebracht hatte, siedelte in Wien durch Lectioniren sich ziemlich müheroll seinen spärlichen Unterhalt verschaffte, erregte er endlich, indem er zuweilen in mehren Kirchen die Orgel spielte, allgemeine Aufmerksamkeit; Hofkapellmeister Reuter, dessen Messe in G dur er auf einem zu tief stimmenden Werke à vista, und ohne den geringsten Anstoss nach Gis dur transponirte, lernte ihn schätzen und achten; Gassmann und die Brüder Haydn wurden und blieben seine wärmsten Freunde; ihren gewichtigen Empfehlungen verdankte er die Stelle als Chorregent bey den P. P. Carmeliten, und im Jahre 1772, nach erfolgter Apertur, die Ernennung zum k. k. Hoforganisten. — Zwey Decennien darauf, 1792, starb der Domkapellmeister an der Kathedralkirche zu St. Stephan, Leopold Hoffmann, nachdem er selbst noch im Leben **Albrechtsbergern** als seinen würdigsten Nachfolger gewählt und vorgeschlagen hatte. Hier sah sich dieser nun endlich am Ziele seiner höchsten Wünsche, in einer seinem Thätigkeitstriebe angemessenen Sphäre. Was er hierin geleistet, als Tonsetzer, wie als Lehrer, ist allbekannt; wer sich genauer davon unterrichten will, wird in der neuesten von Herrn Kapellmeister von Seyfried in Wien veranstalteten neuen Ausgabe seiner sämmtlichen theoretischen Schriften volle Befriedigung finden. — Er starb, 73 Jahre alt, am 7ten März, 1809, nachdem er durch seine zahlreichen Meisterwerke sich selbst ein unvergängliches Monument gesetzt

hat; er lebt fort in seinen Schülern, in welchen er eine Saat gesäet, die jetzt noch reiche Ernten bringt. Bedarfs zum Beweise wohl mehr als der Namen: Beethoven, Eybler, Gänsbacher, Hummel, Krufft, Preindl, Seyfried, Umlauf, Weigl u. v. a.?

D) Maximilian Stadler, geboren 1748 in Mölk, war schon im siebenten Jahre Sängerknabe, studirte die Humaniora theils in Lilienfeld, theils in Wien unter den Jesuiten; trat 1766 sein Noviziat an, wurde nach empfangener Priesterweihe als Professor angestellt, und nach erfolgter Aufhebung zum Administrator und Commandatar-Abt in Lilienfeld ernannt. Schon damals galt er für einen der vorzüglichsten Klavier- und Orgelspieler, der sein Thema mit Feuer und Einsicht durchzuführen verstand, und in den Mussestunden sich häufig der Composition widmete. Mehre seiner kleineren, doch wahrlich nicht unbedeutenden Arbeiten, worunter zwey ganz vortreffliche, dabey aber ungemein schwere Solo-Sonaten in As und E dur, verbreiteten sich schon in seiner Jugend-Periode theils durch Abschriften, theils durch den Druck; erst im weit vorgerückten Alter konnte freundschaftliches Zureden den bescheidenen Meister bewegen, einige Versuche — wie er sie nannte — mit voller Instrumentalbegleitung zur Publicität zu bringen. Solche waren fünf grossartige Chöre aus Heinrich von Collin's Tragödie: *Polyxena*. Die Musik-Welt stürmte, dass ihr ein so kostbarer Schatz so lange vorenthalten ward; bewunderte und erstaunte ob dem Reichthume von Ideen, dem kraftvollen Style, der blühenden Phantasie und Tiefe des Gefühls. Ermuthigt durch den günstigsten Erfolg trat nun der anspruchslose Tondichter mit seinem Oratorium: *Die Befreyung von Jerusalem* ans Licht; ein Werk, welches nicht nur oftmals in Wien, sondern auch in den meisten Hauptstädten Deutschlands mit immer gesteigertem Beyfalle angehört, und bey Steiner und Comp. in vollständiger Partitur aufgelegt wurde. Sechs Hefte der Psalmen Davids, mehre Messen, Hymnen, Vocal-Chöre, Requiem's, nebst anderen Kirchenstücken haben Kunstrichter nach Verdienst gewürdigt; von ihnen kann man in Wahrheit sagen: das Werk lobt seinen Meister! Als ich vor einigen Monaten die persönliche Bekanntschaft des — dem Geiste nach noch recht lebhaften Greises, der eben sein achtzigstes Jahr antritt — machte, fand ich ihn beschäftigt mit der Ausarbeitung einer geschichtlichen Darstellung der Tonkunst in Oestreich von den ältesten bis zu den neuesten Zeiten. — Glück zu, wackerer Veteran! Möge die Vorsicht deine Tage noch so lange fristen um zu vollenden, was du so schön begonnen!

E) Franz Schneider, gebürtig von Pulkau — 1757 — Sohn eines Zimmermeisters, der bey einem karg gemessenen Verdienste für die Erziehung seiner Leibeserben nur höchst nothdürftig zu sorgen im Stande war. Der menschenfreundliche Orts-Schullehrer (warum hat die Geschichte den ehrenwerthen Namen nicht der Vergessenheit entrissen?) nahm sich daher mitleidig des siebenjährigen Fränzchens an, und entdeckte gar bald in seinem Zöglinge ungewöhnliche Fähigkeiten, besonders ein überwiegend hervorragendes Musiktalent. Somit unterrichtete er ihn denn, ausser den vorgeschriebenen Normal-Gegenständen, auch im Singen und Klavierspiel, auf der Violine, Orgel und mehren Blas-Instrumenten, mit solch unverhofftem Fortgange, dass der 16jährige Jüngling den Schulgehülfendienst in Weitzendorf, dann das Cantorat in Pulkau und Rötz bereits annehmen und versehen konnte; endlich — 1787 — auf Albrechtsberger's gewichtige Fürsprache, als dessen Adjunct nach Melk berufen ward. Dieser wurde nun sein treuer Mentor, und nachdem derselbe nach Wien abging, erhielt Schneider, der volle 6 Jahre hindurch die Suppleanten-Stelle nebst jener des Pfarrorganisten mit Ehren bekleidet hatte, den vacanten Stiftsorganisten-Dienst; dazu — 1766 — das einträgliche Schullehreramt im Markte; dann 1768 — als er zur fünfzigjährigen Jubelfeyer des Abtes Urban eine neue Messe componirte, das Rectorat; endlich, weil bey der Verlegung des Gymnasiums nach Sanct Pölten auch der damalige Regenschori als Präfect mit auswandern musste, die unumschränkte Direction des Kirchenchors, und die Oberaufsicht über die Alumnat-Knaben. — Ein würdiger Schüler und Nachfolger Albrechtsbergers, bewährte er sich in jeder Hinsicht sowohl als einer der besten, kraftvollsten Orgelspieler, der seinem Meister selbst nicht nachstand, so wie als höchst ausgezeichneter Tonsetzer, welches auch zwey competente Schiedsrichter, Dr. Forkel und Abbé Vogler bezeugten. Jeder gab ihm, auf seine ausdrückliche Bitte, ein schweres chromatisches Fugenthema zur Bearbeitung, welches er, ohne sich nur einen Augenblick zu besinnen, aus dem Stegreife, auf der grossen Orgel mit vollem Werke und reicher Verwendung der 32füssigen Pedal-Register also kunstreich durchführte, dass seine Zuhörer vor Erstaunen und Be-

wunderung hingerissen wurden, und beyde ihn für den König aller damals lebenden Orgel-Meister erklärten. Ja, Vogler erbat sich sogar mehre seiner Compositionen in Abschrift, zum immerwährenden Andenken des wahlverwandten Kunstgenossen.

Von seinen Werken sieren folgende, meist Autographen, das Stiftsarchiv:

A. Fünfzig Messen, darunter jene oben angeführte; — eine, 1781, zur Primiz des vorletzten Herrn Prälaten Anton: — eine, 1789, zur 700jährigen Secularfeyer; — ein Requiem bey dem Ableben des Abtes Urban u. s. w.

B. Drey und dreyssig Motetten, theils Tutti, theils für Solostimmen.

C. Vier und dreyssig Gradualen und Offertorien.

D. Vierzehn Seelenämter.

E. Zwölf Litaneyen.

F. Sieben und zwanzig Todtenlieder, verschiedene Psalmen, Antiphonarien, Responsorien, Hymnen, Vespern, Tantum ergo's, Libera's, Gelegenheits-Cantaten u. s. w.

Er entschlief sanft, wie er gelebt, am 5ten Februar 1812, in den Armen seiner vier Söhne, von denen jetzt noch die Hälfte, der gegenwärtige, achtungswerthe Stiftsorganist, und sein älterer Bruder, der humane Subprior, den unersetzlichen Verlust betrauern. —

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Fassliche Anweisung zum Gesang-Unterrichte in Volksschulen. Nach naturgemässen Grundsätzen und das Singen nach Noten und Ziffern verbindend, bearbeitet von Fr. August Leberecht Jacob, evangel. Organisten u. Schullehrer zu Conradsdorf bey Hainau. Breslau, 1828. Im Verlage b. J. D. Grüson u. Comp.

Der Verf. sagt in der Vorrede: „Wer jeden Unterrichtsgegenstand in seiner ganzen Tiefe und Bedeutsamkeit zu erfassen strebt, wird, wenn er zur Erkenntniss noch die Erfahrung treten lässt, finden: dass der Gesang ein herrliches Bildungsmittel für den jugendlichen Verstand ist, und wie nichts anderes auf die Stimmung und Veredlung des Gemüths wirkt, dass er die Schulerziehung ungemein fördert und in derselben eine Lücke ausfüllt, die nichts anderes auszufüllen vermag; dass er zur Belebung, Erhebung und Verschönerung des Schul- und Volkslebens viel beyträgt, und die Schul-, Kirchen- und Volksfeste ungemein zu veredeln vermag.“ Das wird nun kurz und gut durchgeführt. Einiges davon wollen wir mittheilen, und mit kurzen Bemerkungen begleiten, damit man sich einigermassen eine übersichtliche Vorstellung bilden könne, wie der Verf. dabey zu Werke geht. Indem von Bildung des Verstandes durch Gesang geredet wird, heisst es unter anderm: „Man gehe doch z. B. weg mit dem Secunden-, Terzen-, Quarten- u. s. w. Singen, in welchem bey Manchem die ganze Methode besteht. Das ist kein Weg für die Volksschule, und führt auch solcher holprichter Weg nimmer zu einem bewusstvollen Singen, ohne welches aber aller Gesang nichts als eitel Mechanismus ist.“ Der Verfasser hat Recht, wenn vorausgesetzt wird, der Lehrer thue nichts weiter, als solches Secundensingen u. s. w.: thut er aber mehr, und weiss er die Gegenstände gehörig zu verknüpfen und klar zusammen zu halten, so ist doch auch dieser Weg nicht so geradehin zu verwerfen. — Von Stimmung und Veredlung des Gemüths durch Gesang ist bereits so oft und eindringlich gesprochen worden, was auch der Verf. erkennt, dass wir davon schweigen. Wenn aber der gleichfalls vielfältig ausgesprochene Satz: „Zum Lichte des Geistes hilft er die nöthige Wärme des Herzens erzeugen, ohne welche der Wille nicht stark genug bestimmt wird“ wirklich wahr werden soll: so würden doch Aeltern und Lehrer, namentlich in grösseren Städten, besonders Gesanglehrer heranwachsender Jugend viel vorsichtiger in Wahl der Gesangstücke werden müssen, als sie grösstentheils leider bis jetzt noch sind. — Der Verf. will ferner, dass im Geschichtlichen, Naturkundlichen und Religionsunterrichte bey vorkommenden Gelegenheiten sogleich das passende Lied angestimmt werden soll. Zuweilen mag das gut seyn, namentlich wenn über wichtige Gegenstände zuvor ernstverständig und endlich mit gebührender Wärme hinlänglich gesprochen worden ist, d. h. bis sie völlig mit Verstand und Gefühl gefasst worden sind: nur rathen wir, nicht zu oft zu solchen Hülfsmitteln zu greifen, noch viel weniger darnach zu haschen, und mit dem ersten dem besten Gesange, der etwa darauf Bezug hat, zufrieden zu seyn. Im letzten Falle müssten wir den Nachtheil für grösser, als den Vortheil halten. — Ferner will der Verf., der Gesang soll,

wie die übrigen Lehrgegenstände, durch alle Classen geführt werden. Sollen denn auch die Kleinsten nicht davon ausgenommen seyn? Wir sind in diesem Puncte mit den Männern völlig einverstanden, welche in der Regel behaupten, Kinder unter 8 Jahren sollen nicht zum Singen angehalten werden. Treibt es die jüngeren von selbst dazu, so mögen sie singen, was und wie sie können: nur dass man ohne Strenge dabey auf möglichst reinen Ton und Tactgefühl sehe. Man gebe ihnen aber öfter Angemessenes zu hören. — Folgende Lehre ist nicht eindringlich genug einzuschärfen: Man verbinde Altes mit Neuem, Lehre mit Uebung (Theorie mit Praxis). Eine Lehre, die der ganzen Erziehungskunst angehört. Dass der Verf. nach Zahlen und nach Noten singen lässt, ist sehr zweckmässig: nur sehe man genau, wie weit das Erste eben nöthig ist; man richte sich nach den Bedürfnissen der zu Unterrichtenden, nicht aber strecke nach seiner einmal ergriffenen Methode. — Der Singstoff muss dem Schul-, Kirchen- und Volksleben angemessen seyn. Wollte man das doch immer reiflicher erwägen und ehrlicher besiegen! Man würde der Welt manches Unheil dadurch ersparen. — Der dem Texte nach oft schlechten Volkslieder wegen, schlägt der Verf. den Dichtern vor, zu schon vorhandenen, allgemein gesungenen Melodieen bessere Worte zu liefern, etwa nach Art Hebels. Das ist leicht gesagt, nur schwer gethan. Gesetzt aber auch, es wäre glücklich geschehen, dann durchzuführen wäre die Sache wohl: so müssten vor allen Dingen die Herren Schullehrer ganz besonders es sich angelegen seyn lassen, so ein Büchelchen wacker verbreiten zu helfen, nicht allein in den Schulen, obwohl da vorzüglich, namentlich in der obersten Classe, sondern auch möglichst unter dem Volke, wozu die Pfarrhorren das Ihre nicht minder redlich beytragen müssten. Wären solche Aussichten da, so würde sich auch schon ein oder mehre Dichter finden, die dem nicht leichten Unternehmen gewachsen wären. — Dass Lieder und Chorälle von der Jugend auswendig gelernt werden sollen, damit sie für allerley Vorfälle ein Singbuch mit in's Leben bringen, ist von Vielen bereits erkannt, und in Ausübung gebracht worden. — In der Anweisung selbst gehen nun ganz recht Melodik, Rhythmik und Dynamik stets mit einander Hand in Hand. Zur letzten gehören bekanntlich die Regeln für Reinheit, Fülle und Festigkeit des Tons, für Athemholen, für vergrösserte und verminderte Stärke des Tons und so fort. Die Molltonarten machen den Beschluss. — Es würde aber zu weit führen, und am Ende doch von geringem Nutzen seyn, wenn wir ferner Einzelnes ausheben, und mit unseren unmassgeblichen Gegenbemerkungen versehen wollten, da denkende Lehrer bey einem so klar und über solche, Gebiete hinlänglich bekannte Gegenstände geschriebenen Werkchen sie schon von selbst machen, nicht denkende und träge aber sich weder um diese, noch um irgend eine andere für sie neue Methode kümmern, und in Ruhe bey ihrem gewohnten Schlendrian verbleiben werden. Kurz das Büchelchen ist, bis auf einige nicht Jedem zusagende, auch nicht eben unumgänglich nöthige sprachliche Neuheiten, in einem guten, ansprechenden Style verfasst, und Männern vom Fache jedenfalls zu empfehlen.

An dieses nützliche Werkchen schliesst sich „der Singschüler und Singstoff" u. s. w., dessen erstes Heft in Nr. 23. bereits angezeigt worden ist, und dem nach einer in der allgemeinen Kirchenzeitung gegebenen Versicherung der Handlung das zweyte baldigst nachfolgen soll. In der angeführten Zeitschrift hatte Hr. M. Anschütz in Leipzig gerügt, dass Hr. Jacob aus jenes (gleichfalls zweckmässigen) Schulgesangbuche Vieles entlehnte. Dagegen rechtfertigte sich der Verf. in Nr. 9 der angeführten Blätter dieses Jahrganges damit, Hr. A. habe ja dasselbe in seinem Buche auch gethan, besonders in der zweyten Hälfte des ersten Bandes und der zweyte Theil bestehe bis auf Weniges aus fremden Arbeiten. Dabey beruft sich Hr. J. auf sein zweytes Heft (noch unter der Presse), welches beweisen soll, dass Hr. A. nicht nöthig gehabt habe, sich gegen ein Plündern seines Schulgesangbuches zu verwahren. — So lange das Recht oder Unrecht der Anthologieen im Musikalischen von Seiten der Gerichte nicht genauer oder anders bestimmt wird, so lange werden auch dergleichen Rügen und Gegenrügen völlig unnütz, nur unangenehm und belästigend für Viele. Möchte doch in diesem Puncte zum allgemeinen Nutzen bald etwas Sicheres zu Stande kommen. Wir hoffen und wünschen es angelegentlichst.

Nachrichten.

Erster Quartalbericht aus München vom Monat April 1829. (Beschluss.) Die musikalische Akademie

leisem Finger. Doch nun sollen Sie auch ganz in der Ordnung anfangen zu lernen. Erst die Stufenleiter, anfänglich nur mit abwechselndem Daumen und Zeigefinger, dann mit vier auf einander folgenden Fingern. Einmal mit der rechten, einmal mit der linken Hand. Jetzt mit Zeigefinger und Daumen eine Folge von Terzen 1 3 2 4 3 5 u. s. w. bis 8 9 8 und nun wieder abwärts von der 8 bis zur 2 7 1. Nun versuchen Sie einmal den Akkord 1 3 5! wechseln Sie mit dem Sextenakkord 1 4 6 und nun wieder zurück 1 3 5. Oder auch so: 3 5 8, 4 6 8, 3 5 8. Alles ging vortrefflich und ich bin gewifs, wenn ich wieder zu meiner Schülerin komme, dafs sie das Gelernte nicht nur fertig spielt, sondern auch noch manches selbst gefunden hat, womit ich sie auf einmal nicht beschweren wollte. Jetzt denke ich nun schon darauf, wie ich meine gelehrige Schulerin immer mehr in den Stand setzen will, ihre eigne Lehrmeisterin zu werden. Das ist nach meiner Meynung doch die beste Art des Unterrichts, die man auch in andern Künsten und Wissenschaften nicht zum grofsen Nachtheil für die Selbstthätigkeit des Schülers, so sehr vernachlässigen sollte.

Recensionen.

Lehrbuch der theoretischen Musik, in systematischer Ordnung entworfen, von Johann Joseph Hilsa, Herzogl. Sachs. Altenburgischem Hofadvokaten und Organist an der Stadtkirche zu Altenburg. Leipzig und Gera, bey Wilhelm Heinsius. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Kl. klagt in der Vorrede darüber, dafs mehrere wesentliche Theile der Theorie der Musik in den bisherigen Lehrbüchern unordentlich und ohne Grundsätze, oder unvollständig behandelt seyen. Und das ist allerdings gegründet: besonders ist verständige Ordnung die Sache fast keines, der genannten Schriftsteller, die Theorien der Musik gegeben haben. Besser geordnet, als die meisten solcher Werke, ist das vorliegende allerdings; aber über manche schwierige und streitige Punkte ist auch dieser Verf. nicht bestimmt und befriedigend genug. Er kömmt, nach der sehr guten Einleitung, auf die Lehre vom *Schalle* — Ursprung und Beschaffenheit des Schalls, Fortpflanzung, Anprallen desselben an andere Körper, Verstärkung und Verlängerung, Einwürkung des Schalls auf Empfindung — Das ganze Kapitel ist, nach Euler und Chladni, sehr gründlich und faslich vorgetragen. Das zweyte Hauptstück handelt ab die Gröfse des Schalls, die Verhältnisse der Töne, ihre Messung mit dem Monochord u. s. w. Die Experimente mit dem letztern, so mühsam und gründlich sie seyn mögen, sind gewifs von wenig Nutzen. Welche Forderung an Musiker, um sich Rechenschaft über die Temperatur zu geben, ein 4 oder 2 Fufs langes Monochord in 200,000 Theile zu zertheilen! Wahrhaftig, es war genug, nach so vielem Streiten und Untersuchen, schon von Andern, über diesen Gegenstand, das Resültat zu geben: dafs die Töne ihrer ursprünglichen Beschaffenheit nach andere sind, als sie unsere jetzige Ausübung nöthig macht; dafs sie nach dieser Abweichung bequemen, *temperiren* heifst, und *gleichschwebende Temperatur*, wenn dies Bequemen so geschiehet, dafs die Töne in allen Tonarten in gleichem Verhältnis stehen: dafs man, um so zu temperiren, jede Quinte ein wenig zu tief, jede grofse Terz ein wenig zu hoch nehmen müsse, so dafs jeder der 12 halben Töne kleiner als 15:16, und gröfser als 24:25 sey, und die innerhalb der Oktave liegenden Töne eine geometrische Progression machen, deren erstes Glied 1, deren letztes, 2 ist; dafs endlich ein musikalisch organisirtes und an unsre Ausführung gewöhntes Ohr sich selbst besser aushelfe, als ihm durch Berechnungen ausgeholfen würde, obschon diese wohl möglich wären. Doch macht die hier gegebene Zersetzung der Sache dem Fleifse und der Genauigkeit des Verf. Ehre.

3tes Hauptstück: Von den *Werkzeugen*, vermittelst welcher die Töne hervorgebracht werden: Menschenstimme — musikalische Instrumente. Alle jetzt gewöhnliche Instrumente sind klassifairt und durchgegangen. Die Beschreibung derselben ist hin und wieder nicht genau genug, z. B. beym Bassethorn, das 6 Töne tiefer

eröffnete auch für dieses letztere Winterhalbjahr, wie es wohl seit 30 Jahren geschehen, ihr Abonnement für vier Concerte, veranstaltete davon das erstere am 18ten März, und gab in der ersten Abtheilung desselben: die Ouverture aus der uns unbekannt gebliebenen Oper: *Organo e Dalmiro*, vom Hrn. Kapellmeister Stunz; ein Oboenconcertino von Winter, vorgetragen von Hrn. Steiner; ein Terzett aus der neuen Oper: *Der Unterberg*, componirt von dem Freyherrn von Poissl, gesungen von Dem. Schechner und den Herren Bayer und Pellegrini. — In der zweyten spielte Fräulein Delfine von Schauroth das grosse Concert in H moll von Hummel; Hr. Mittermayr sang eine Arie von Simon Mayr; die Ouverture von Weber aus seiner Oper: *der Beherrscher der Geister* machte den Schluss. Wir schrieben gegen unsere Gewohnheit diesmal den Concertzettel ab, weil dieses erste Concert auch das letzte geworden. Einige Tage nämlich nach demselben las man an den Mauern und in den Zeitungen — doch wir setzen wörtlich her, was die Direction der musikalischen Akademie dem Publicum mittheilen zu müssen für nöthig fand: „Die Direction, sagt sie in ihrer treuherzigen Sprache, sieht sich genöthigt, ihren verehrlichen Abonnenten anzukündigen, dass sie nicht mehr im Stande ist, ihren Vertrag für die noch drey rückständigen Concerte zu halten. Der Beweggrund zu diesem ihr so unangenehmen Schritte liegt einzig und allein in der geringen Abonnentenzahl, die sich bey letzterer Subscription ergeben hat, woraus die Unmöglichkeit, die drey noch übrigen Concerte zu geben entspringt. Sie ersucht demnach höflichst die verehrlichen Herren Abonnenten, den betreffenden Abonnementsbetrag gegen Rückgabe der noch in Händen habenden Billets gefälligst in Empfang zu nehmen.“ — Im Eingange dieser Nachricht betheuert sie, die Direction, dass sie stets bemüht gewesen, durch Auswahl und vorzügliche Aufführung guter Tonwerke der Anstalt, welcher sie vorsteht, Ehre zu machen. Wir halten uns davon überzeugt, und glauben, dass sie noch Besseres und Wichtigeres wurde geleistet haben, hätte das Publicum nur dazu Lust gezeigt, und sie dazu in den Stand gesetzt. Wir enthalten uns aller weiteren Bemerkungen, setzen dieses Ereigniss in die uns wohlbekannte Rubrik einer, doch nur temporären, Quiescenz, welcher schon der nächste Winter ein Ende machen wird.

Der am 12ten April im Odeumssaale gegebenen Haydn'schen *Schöpfung* ist viel Lob, und was noch mehr, ein durchaus stiller, herzlicher Beyfall, der nur am Ende laut sich ausdrückte, zu Theil geworden. Schon oft gehört, wirkte doch dieses treffliche Werk der deutschen Kunst diesmal wie neu. Es war eine durchaus gelungene Durchführung. Alles wurde gut gesungen, der Engel und Erzengel, die Chöre der Himmlischen machten sich Ehre, und Adam mit Eva liessen nichts zu wünschen übrig. Die besten Sänger der k. Kapelle hatten sich vereint, und das k. Orchester zeigte sich in seinem Glanze.

Am 19ten desselben Monats, am Osterfeste, gab Fräulein Delfine von Schauroth in dem benannten Saale ein Concert zu ihrem Besten. Sie verstand es, mit Einsicht und dem hiesigen Bedürfnisse angemessen ihr Concert zu arrangiren. Eine kurze, grössten Theils von Kunst-Eleven leicht vorgetragene Ouverture; ein Concertinchen — auf der Hoboe, wenn wir nicht irren; ein kurzes Ariettchen von Mad. Pellegrini, ein derley Duo von den Herren Bayer und Pellegrini gesungen, waren die Ripientheile dieser musikalischen Abendunterhaltung. Sie selbst, die Künstlerin, verschonte ihr Publicum mit dem Ernste eines im grossen Style geschriebenen Concertes, und spielte nur ein Rondo brillant v. Kalkbrenner, Variationen von Herz, und wiederum ein Adagio und Rondo von Hummel. Das grosse, schön verzierte, englische Piano mit seiner geschmackvollen, reizenden, jungen Gestalt, ein reiner, verständlicher Vortrag, vereint mit vieler Präcision und gefälligem Ausdrucke, ziemliches Verbinden und Verschmelzen der Töne und Accorde, welches Cramer als die Haupterfordernisse eines guten Spielers angesehen wissen will, weniger Staccato's, als sonst wohl bey Behandlung dieses Instrumentes angewendet wird — Alles gereicht bey so vielen Vorzügen, und den übrigen so leicht vorübergehenden Musikstücken, die durchaus nur an der Oberfläche hinstreifen, in freudige Bewegung, das artistische Wohlgefallen drückte sich auf mannigfache Weise ungestüm und wieder in beyfälligem Gemurmel aus; es war ein Abend der Wonne, und gerührt drückte die anwesende (?) Mutter die kunstreiche Tochter an's Herz.

So schliesst der Cyclus der Concerte, und mit ihnen unser erster Kunstbericht; denn noch müssen wir nur an der Schwelle der Tempel verweilen, indem wir meinen, dass bey der mit dem katholischen Ritus so innig zusammenhängenden

Musik, die mit Recht vorzugsweise Musica sacra genannt wird, nicht das mehre oder wenigere Gefallen, sondern das, was in Wirklichkeit dem Ernste und der Heiligkeit des Gegenstandes zukommt, in Betracht müsse gezogen werden. Ungeeignet und den Gottesdienst selbst herabwürdigend scheint es uns, hier, wie bey einem Concerte oder einer Theatervorstellung, der Ausmerksamkeit einer singenden Dilettantin, wenn sie auch irgendwo sollte bemerkt werden, zu erwähnen, und ungereimt war es schon an sich selbst, bey Gelegenheit der während der Charwoche aufgeführten Compositionen daran zu erinnern, da es ja doch Jedermann bekannt seyn muss, dass in den Werken eines Bach, Palestrina und anderer Meister aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte, dass in diesen Chören und im strengen contrapunctischen Style geschriebenen vier- und achtstimmigen Kirchengesängen, selbst wenn spätere Meister in dieser Weise arbeiten, nie ein Solagesang vorkommt, und seiner Weenigkeit nach nicht vorkommen kann. Der Chor an sich mag wohl durch seine Haltung sich auszeichnen, wie aber eine mitsingende Dilettantin diess vermöge, ist uns nicht klar geworden. Wir werden demnegen in einem besonders dazu bestimmten Artikel über den gegenwärtigen Zustand unserer Kirchenmusik, so wie über die merkwürdigeren seit einem Jahre vorgekommenen Durchführungen berichten; dabey auch das, was an einem gewissen für sich wohl frommen Eifer, der sich über das würdigere Emporbringen und Modificiren derselben ausspricht, zu viel oder zu wenig seyn möchte, nicht ausser Acht lassen.

Berlin, den 31sten Mai 1829. Der kalte, unfreundliche Maimond dieses ungewöhnlich späten Frühjahres wurde uns durch den mannigfaltigsten Wechsel interessanter Kunstgenüsse erheitert, welche grossentheils den edlen Zweck hatten, die Verunglückten und Nothleidenden zu unterstützen, welche in Ost- und Westpreussen und Litthauen durch die Ueberschwemmungen der Niederungen Hab und Gut verloren, und nur das nackte Leben gerettet haben. Gibt es wohl einen höhern Zweck der himmlischen Tonkunst, als Erhebung zum geistigen Leben und Tröstung der Unglücklichen? — Darum sey der erste Dank den menschenfreundlichen Unternehmern gebracht, welche der schönen Kunst die höchste Weihe durch ihre Wirksamkeit zu wohlthätigen Zwecken verliehen! — Die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele, unter Leitung des Herrn Grafen von Redern, gab am 3ten Mai die Spontini'sche Oper *Alcidor* zu oben gedachtem Zwecke, nachdem an demselben Tage Vormittags ein militairisches Concert im Saale des königl. Schauspielhauses von den Herren Neidhardt und Weller mit gelungenem Erfolge veranstaltet war. Zu gleichem Zwecke fand am 4ten eine declamatorisch-musikalische Morgenunterhaltung statt, welche von den Herren Carl Blum und von Holtey sinnig und überreich gewählt, überaus zahlreich besucht war, und durch die ersten Talente der Königlichen und Königstädter Bühne in schönem Vereine geschmückt wurde. Da diese Unterhaltung aus einundzwanzig verschiedenen Stücken bestand, so ist deren Aufzählung zu weitläufig. Ausgezeichneten Beyfall erhielt ein Gesang der Fräulein v. Schätzel von Carl Blum mit Begleitung des Pianoforte und von zwey Hörnern, auf ein Gedicht von Holtey: *Die Burgruinen und das Veilchen*. Am 6ten gab der im Wirken für wohlthätige Zwecke unermüdliche Organist Hossmann, vereint mit dem Königl. Sänger, Hrn. H. Blume, J. Haydn's „Schöpfung" in der Garnisonkirche zu gleichem Zwecke. Eben so Mad. Seidler am 7ten ein Concert im Saale des Schauspielhauses, worin hauptsächlich diese angenehme Sängerin und ihr Gatte, der Königl. Concertmeister Seidler als Violinist, nächstdem die Gebrüder Ganz auf dem Violoncell und der Violin sich auszeichneten. Die künstlerische Ausführung war in diesem Concerte auszeichnender, als die Wahl der Musikstücke, den ersten Satz eines Beethoven'schen Violin-Concerts, einen schönen Quintett's aus *Così fan tutte* von Mozart, und als eine kleine Probe aus der Oper von Auber: *la Fiancée*, ein Duettino daraus, und eine Tripel-Concertante für zwey Violinen und Violoncell von L. Maurer etwa ausgenommen. — Am 10ten gaben die Herren Seidel und A. Neidhardt Mittags im Jagowschen Saale für denselben milden Zweck ein Concert vom Musikchore des Kaiser Franz Grenadier-Regiments nebst sämmtlichen Militair-Sängern unterstützt, worin sich eine Jagdouverture von Fr. Schneider, ein Trauergang von Beethoven, und ein Marsch von L. Berger auszeichneten. Am 13ten May, dem Bettage, gab Hr. G. M. D. Spontini sein jährliches Benefiz-Concert zum Vortheile des Spontini-Fonds, seiner Stiftung zur Unterstützung bedürftiger Theater-Mitglieder, in welchem Paganini (zum letzten Male vor seiner Abreise nach Posen und Warschau) eine neu componirte, virtuosk

bizarre Introduction und das Rondo seines H moll Violin-Concerts mit Glöckchen-Begleitung, auch seine Sonate auf das Thema der Preghiera aus Rossini's Oper: *Mosse*, nebst den vorzüglichen Solo-Violin-Variationen auf „nel cor più non mi sento" meisterhaft, wie immer, spielte. Der muntige Inhalt war für ein Concert spirituel etwas bunt zusammen gestellt. Der Ouverture zur *Vestalin* folgten Arien von Graun und Händel, aus dem *Tode Jesu*, *Messias* und *Simeon*, auch die schöne erste Sopran-Arie aus Hayda's *Schöpfung*, von Fräulein von Schätzel sehr einnehmend gesungen. Mad. Milder, die Herren Stümer und Bader trugen die übrigen Solo-Gesänge würdig vor. An dem Quartette von Righini, aus dessen schöner Oper: *Geruselemme liberata*, nahmen auch Mad. Seidler und Hr. Devrient d. j. Theil. Die ganze Königl. Kapelle führte die Instrumentalpartieen, besonders Beethovens Fest-Ouverture in C dur, unter Spontini's eigener Leitung feurig und präcis aus. — Am 17ten fand wieder ein militairisches Concert Mittags im Saale des Schauspielhauses Statt, welches sämmtliche Musikchöre der Cavallerie-Regimenter für die Verunglückten in Preussen veranstaltet hatten. Da sich die Potsdammer Garnison zu dieser Zeit zum Frühlings-Manöver hier anwesend befand, so war diese Concert sehr zahlreich vom Militair besucht. Am 24sten Mai gab die hiesige Singakademie in ihrem schönen Locale ein wohl gewähltes Vocal-Concert, mit Begleitung des Pianoforte von Hrn Prof. Zelter. Der erste Theil enthielt einen durchcomponirten Chorel von Zelter mit Bass-Solo, einen vortrefflichen Psalm von Fasch, das wunderbar ergreifende Crucifixus von Lotti, und ein ausdrucksvolles Tenebrae von Zelter. Der zweyte Theil bestand aus einem Chorale von Fasch, einer Vocal-Missa von Stölzel (weniger ansprechend, doch historisch merkwürdig), der Motette von Joh. Seb. Bach mit dem schweren „sauren Weg," der bey einer schweren Modulation auch diesmal die Sänger im Intoniren etwas weit vom rechten Wege ableitete, doch im Ganzen ungemein wirkte, und endlich zum Schlusse das „Quoniam" und die Schlussfuge: „cum sancto spiritu" aus der würdigen Fasch 16stimmiger Vocalmesse, über deren verzögerte Herausgabe in Nr. 19 dieser Zeitung ein so wahres, gewichtiges Wort zu seiner Zeit gesprochen ist. Unbegründet dünkt uns die in der heutigen musik. Zeit. dagegen angeführte Entschuldigung: dass diese erhabene Werk sich nicht zur Oeffentlichkeit eigne. Wofür wird ein Kunstwerk sonst wohl geschaffen? — Die Ausführung der Chöre, theilweise auch der Solo-Partieen, vorzüglich durch Mad. Türrschmidt (Alt) und den Herrn Stümer, war von grosser Wirkung, schon durch die grosse Masse von Singstimmen und den vortheilhaften Klang derselben in diesem, in akustischer Hinsicht vollkommenen Saale. Am 27. gab auch Mad. Milder zu gleichem Zwecke ein Concert in der Marienkirche, in welchem die Orgel mit Recht das einzige begleitende und Solo-Instrument war. Hr. Eduard Grell spielte recht fertig einen selbst erfundenen Eingang auf der Orgel. Dann sang Mad. Milder mit ihrer klangvollen Stimme ein für sie componirtes Magnificat von Bernh. Klein, welches uns aus Rücksicht für die Sängerin, in den Figuren etwas zu galant erschien, sonst aber sehr glänzend wirkte. Ein Muster ächten Kirchenstyles gab die herrliche Motette v. Palästrina. Eine Aria aus Händel's „Messias" verlor an Wirkung durch die fehlende Instrumental-Begleitung. Als höchst fertiger Orgelspieler zeigte sich Hr. A. W. Bach in eigen componirten Variationen auf den Choral: „Meinen Jesum lass ich nicht," von welchem nur eine zu weltliche Flöten-Variation hätte wegbleiben sollen. Ein Psalm von A. Romberg war zwar gut gearbeitet, doch in der Erfindung nur gewöhnlich. Desto bedeutender trat J. Seb. Bach's Orgelfuge in G moll, von Hrn. A. W. Bach in sehr lebhaftem Zeitmasse vollkommen fertig ausgeführt, hervor. Ein Solosopran-Gesang von Felix Mendelssohn-Bartoldy: „Ave maris stella" zeigte Erfindungsgeist, frische Melodie und Kunst des Satzes. Mad. Milder sang diese Composition besonders innig und schön. Der reisende „Pilgergesang" aus Naumann's Oster-Oratorium „gli pellegrini" wurde nicht ganz rein gesungen und verlor durch den Mangel der Instrumental-Begleitung. Ein Duett für Sopran und Alt aus einem Psalm von B. Klein, war etwas streng und ernst gehalten. Belebend wirkte darauf Händel's mächtiges „Halleluja!" Hr. K. M. Belcke blies den Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten, auf der Baspommer, von der Orgel begleitet, im einfachen Cantus firmus mit voller Wirkung. Weniger für diese unbehilfliche, obgleich v. Hrn. Belcke sehr verbesserte Instrument eigneten sich die Variationen des Chorals in lebhafterer Bewegung. Hr. Carl Ludw. Winter spielte zum Ausgange noch J. Seb. Bach's Orgel-Toccata in D moll mit grosser Präcision.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № XI. 1829.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Dass mir bereits unterm 20sten May, also einige Tage vor unserer in Leipzig geschlossenen Uebereinkunft, von den Herren Janet et Cotelle in Paris, den alleinigen Eigenthümern der neuesten Oper:

Les deux nuits (die beyden Nächte) von Boieldieu,

das ausschliessliche Eigenthumsrecht der Partitur dieser Oper für Deutschland (ausgenommen Oesterreich) käuflich übertragen worden ist, um solche zur Verfertigung eines vollständigen Klavierauszuges und anderer gebräuchlichen Arrangements zu benutzen, mache ich hiermit öffentlich bekannt, und empfehle diese meine Arrangements, die baldigst erscheinen werden, zur besten Verwendung und dem Schutze vor Nachdruck von Seiten der deutschen Musikverleger.

Bonn, den 10ten Juny 1829. *N. Simrock.*

Collision zu vermeiden.

In meinem Verlage erscheint nächstens:

Pixis, J. P., *Fantaisie sur la dernière pensée de C. M. de Weber pour le Pianof. Op.* 109,

welches Werk mir vom Componisten als Eigenthum überlassen wurde.

Dresden, den 4ten July 1829. *Wilhelm Paul.*

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock erschienen sind.

(Beschluss aus Nr. IX.)

Für Blasinstrumente.

Blatt, F. T., Op. 12. 6 Var. p. Basson. Av. Orch. In C. 28 Sgr.

Blatt, F. T., Op. 14. Introd. et 5 Var. brill. p. Clarinette. Av. Orch. In C moll . . . . . 28 Sgr.

— 8 Variat. concert. p. Clarinette, av. accomp. de 2 Vlons, A. et Vlle. In Es. . . . . 16 Sgr.

— Adagio et Polon. pour Cor, av. Orch. In F. 1 Thlr. 2 Sgr.

Dressler, R. Op. 50. Fant. brillant pour Flûte seule . . . . . 12 Sgr.

— Op. 54. Exercices utiles p. Flûte. Ou 2me Supplément au livre d'instruction et au compagnon permanent des amateurs de Flûte. . . . 24 Sgr.

— 27 Mélodies populaires choisies, comp. et arr. pour une ou deux Flûtes dans les tons majeurs et mineurs les plus usités et précédées d'un prélude au commencement de chaque autre ton. Supplément à la Méthode de l'auteur . . . . . 28 Sgr.

— Choix de jolies bagatelles, telles que: Préludes, Dances, Marches, Rondos, Andantes, Variat. etc. Pour Flûte seule. Liv. 1 à 6. 16 Sgr.

Duvernoy, Fr., Op. 5. 20 Duos pour 2 Cors. 1 Thlr. 2 Sgr.

Eukhausen, H., Op. 20. Intr. et Var. pour Basson, av. Orch. in B. . . . . 28 Sgr.

Fesca, F. E., Op. 42. 4me Quatuor p. Flûte, V. A. et Vlle. In D . . . . . 1 Thlr. 18 Sgr.

Fischer, C., Op. 7. Potpourri pour Musique militaire. Tiré de la Dame blanche. A 18 parties (et un choeurs de 2 voix de Ténor et 2 Basses ad libit. . . . . 2 Thlr.

Kleine, D., Introd. et Var. pour Clarinette, avec Orch. . . . . 28 Sgr.

Kummer, C., Op. 37. Quatuor p. Flûte, V. A. et Vlle. In C. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 44. Air varié p. Flûte, av. accomp. de 2 V. A. et Vlle. In G. . . . . 1 Thlr. 2 Sgr.

— Op. 47. Quatuor p. Flûte, V. A. et Vlle. In E moll. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 49. Quatuor p. L. m. In D. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 50. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 51. Rondo concert. et facile p. 2 Flûtes, av. Orch. Sur des motifs de l'Opera: la Dame blanche. In D. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

— Op. 52. Trio p. 3 Flûtes. In E moll. . . . 28 Sgr.

Lellmann, C. F., Introd. et Rondo p. Clarinette, av. Orch. In Es. . . . . 1 Thlr. 6 Sgr.

Lollmann, G. F., Introd. et Air varié p. 2 Clarinettes, avec Orch. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

Onslow, G., Le Colporteur. Opéra arr. en Quatuor p. Flûte par Ch. Zulehner. Liv. 1, 2. à 2 Thlr. 12 Sgr.

Reisinger, M. J., Op. 21. Potpourri p. musique militaire. Sur des thèmes de Rossini. A 25 parties. . . . . 1 Thlr. 18 Sgr.

— Op. 22 et 23. 2 Potp. p. musique milit. Tirées de la Dame blanche. A 25 part. à 1 Thlr. 18 Sgr.

Rossini, G., 6 Airs celebres arr. p. Flûte seule par R. Dressler. . . . . 12 Sgr.

Spohr, L., Airs favoris de l'Opéra: Faust. Arr. p. Flûte seule par R. Dressler. . . . . 12 Sgr.

Vern, A., Op. 12. Thème varié p. Flûte, avec Orch. In C. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind:

Für Pianoforte.

Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Opéra: La Muette de Portici. Pour Pianof. et Violon. . . . . 14 Sgr.

— Pour Pianof. seul . . . . . 10 Sgr.

Beethoven, L. v., Op. 74. Quatuor de Violon arr. à 4 mains par X. Gleichauf. In Es. 1 Thlr. 2 Sgr.

— Op. 95. Quatuor de Violon arr. à 4 mains par le même. In F moll. . . . . 1 Thlr. 2 Sgr.

— Sextuor p. Harmonie in Es arr. en Trio pour Pianof. av. Violon et Violoncelle (ou Clarinette et Basson) par A. F. Wustrow. 1 Thlr. 6 Sgr.

Berbiguier, T., Op. 39. 3me Air varié p. Pianof. et Flûte obl. . . . . 24 Sgr.

— Op. 77. Gr. Fant. av. Variat. sur 2 motifs de l'Opéra: Der Freyschütz. Pour Pianof. et Flûte obl. . . . . 24 Sgr.

— Op. 78. Fant. sur la romance de Charles de France. Pour 1. m. . . . . 28 Sgr.

Dotzauer, J. J. F., Op. 78. Intr. et Rondo pour Pianof. et Violoncelle oblige. In C. . . . . 20 Sgr.

— Op. 79. Variat. p. Pfte. et Violoncelle oblige. In G. . . . . 24 Sgr.

— Op. 92. Rondoletto pour 1. m. In D. . . . 24 Sgr.

— Op. 93. Andante et Polacca, tirés du 7me Concerto. Pour 1. m. In F. . . . . 20 Sgr.

— Op. 97. Divertiss. sur des motifs de l'Opéra: Il Crociato in Egitto, de Meyerbeer. Pour Pianof. et Flûte obl. In F. . . . . 24 Sgr.

— Op. 98. Variat. p. Pianof. et Violoncelle obl. Sur un thème de l'Opera: Obéron de Weber. In A. . . . . 20 Sgr.

Dressler, R., 6 Duettinos p. Pianof. et Flûte obl. tirés des Opéras de Mozart Nr. 1—6. . . . à 8 Sgr.

Dressler, R., 12 thèmes favoris arrangées pour Pianof. et Flûte obl. Liv. 1 à 12. à 8 Sgr.

— 12 par. arrangés pour l. m. Liv. 1. à 12. . . . à 8 Sgr.

Farrenc, L., Op. 20. Variat. p. Piano seul sur la Ronde à 2 voix de l'Opéra: le Colporteur, de G. Onslow . . . . . 20 Sgr.

Fischer, C., Düsseldorfer Lieblingstänze f. Pianof. allein. Zwey Hefte . . . . . à 6 Sgr.

Fränzl, F., Variations et Rondo p. Pianoforte et Violon obligé. . . . . 24 Sgr.

Herz, H., Op. 41. Gr. Variat. brill. pour Pianof. seul. Sur l'air favori: Le petit tambour. 28 Sgr.

— Op. 43. Variat. quasi Fantaisie p. le Pianof. seul. Sur le trio favori de Mazaniello de Carafa: Notre Dame du mont Carmel. . . . . 28 Sgr.

— Op. 44. Rondo-Capriccio sur la berceuse favorite de la Muette de Portici. Pour Piano seul. . . . . 20 Sgr.

— Opus 45. 3 Nocturnes caracteristiques pour le Piano seul. . . . . 28 Sgr.

— Les mêmes séparés. Nr. 1. La douceur 12 Sgr. — Nr. 2. La Melancolie 10 Sgr. — Nr. 3. La Simplicité 12 Sgr.

— Op. 46. Air Suisse av. Intr. et Variat. pour Piano seul. . . . . 24 Sgr.

— Op. 49. Les Elegantes. Contredanses brill. et variés, suivies d'une grande Walse pour Pianof. seul . . . . . 1 Thlr. 2 Sgr.

— Grande Walse pour le Pianof. seul, tirée de l'Opera 49. . . . . 12 Sgr.

— 3 Airs de ballets de la Muette de Portici, p. le Piano seul. Nr. 1. La Guaracha. — Nr. 2. Le Bolero. — Nr. 3. La Tarentelle à 12 Sgr.

Köhler, H., Op. 166. 6 Variat. pour Pianof. et Flûte. Sur l'air du Jean de Paris: „Welche Lust gewährt das Reisen." . . . . 16 Sgr.

— Potpourri p. Piano et Flûte tiré de l'Opera: „Silvana" de Ch. M. de Weber. Nr. 5. 24 Sgr.

Kummer, C., Op. 43. Air tirolien: Hans geh i aussi in Wald. Varié pour Pianof. et Flûte concert. . . . . 20 Sgr.

— Op. 44. Air varié p. Pianof. et Flûte obligée. In G . . . . . 24 Sgr.

Latour, T., Nr. 23. Air Anglois: The plough Boy. Pour Pianof. seul. . . . . 10 Sgr.

Mendel, J., Op. 2. 3 Amusemens pour Pianof. seul. . . . . 20 Sgr.

Mozart, W. A., Op. 8. 2 Sonates comp. pour Pianoforte et Vlon, arr. à 4 mains par X. Gleichauf. Nr. 1. 2. In A. Es. . . . . à 1 Thlr. 2 Sgr.

— Op. 19. Divertissement pour Vlon., Alto et Vlle., arr. à 4 mains par le même. In Es. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Fugue in C moll composée p. 2 V. A. et B. et arr. à 4 mains par le même. . . . . 16 Sgr.

(Beschluss in nächster Nummer.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten July. **N°. 28.** 1829.

Oestreichs Prälaturen

Fragmente aus einem Reise-Journale. Als Fortsetzung der Briefe über *Wiens Kunstschätze.*"

(Beschluss.)

So musste ich denn doch endlich der von der Natur mit vollen Händen, fast verschwenderisch gesegneten Provinz unter der Ens — die ich wohl nie wieder sehen, aber noch weniger jemals vergessen werde — den Rücken zukehren, um mich in ein zweytes Eldorado, das paradiesische Ober-Oesterreich versetzt zu sehen. — Zwey stattliche Prälaturen, **Seittenstetten** und **St. Florian**, konnte ich mir nur aus der Ferne betrachten; auch in dem so namenlos reizenden, durch den regsamen Gewerbefleiss belebten Städtchen **Steyer**, wo man mit Freuden leben und sterben möchte, durfte ich, eben weil ich bisher mit der Eintheilung meiner Zeit keineswegs haushälterisch umgesprungen war, nur wenige Stunden verweilen; denn mächtig zog es mich zur uralten Benedictiner Abtey **Kremsmünster**. — Von den majestätischen, pallasthnlichen Bauten, dem, durch gelehrte Professoren versehenen Lyceum, der herrlichen, an Handschriften, Chroniken, Documenten, Bullen, Incunabeln, kostbaren, und höchst seltenen Editionen u. s. w. reich fundirten Bibliothek, dem mathematischen Thurme, der Münzsammlung und Schatzkammer, dem Naturalien- und Kunst-Cabinette, den physikalischen Apparaten, dem botanischen Garten u. s. w., so wie über die tragische Katastrophe, welche des weltberühmten Stiftes erste Begründung veranlasste, geben Topographieen und Reisebeschreibungen umständliche Kunde, und ich werde es nimmer bereuen, solche preiswürdige Anstalten näher kennen gelernt zu haben, wenn ich gleich anderer Seits meine gespannten Erwartungen nur zur Hälfte realisirt fand. Ich traf nämlich den gegenwärtigen, productiven Musikstand fast krebsgängig; kaum im Bereiche der Mittelmässigkeit. Die Sopran- und Alt-Partieen sind noch am erträglichsten; dagegen fehlen kräftige Männerstimmen, und der fühlbarste Mangel offenbart sich an tüchtigen Instrumentalisten. Als ich darob meine Verwunderung nicht zu bergen vermochte, antwortete man mir mit traurigem Achselzucken, und wälzte alle Schuld auf die rasende Verschwendung mehrer Aebte, von denen der vorletzte durch einen Kapitel-Beschluss des gesammten Conventes sogar seiner Würde entsetzt ward; auf verheerende, alles einäschernde Feuersbrünste, auf den Drang der durch Geldmangel immer schlimmer sich gestaltenden Zeiten, auf die vermehrten Abgaben und verringerten Einkünfte u. s. f.! — „Sollte jedoch" — war des Klaglibells tröstender Epilog — „der gütige Himmel uns wieder holdere Tage bescheren, und grossmüthig unterstützende Gönner senden, so würden sich auch Martial's, an Flaccus gerichtete Worte: *Da Maecenas! non desunt, Flacce, Marones!* bald neuerdings erproben. — Wenn nun auch die Gegenwart eine betrübte Physiognomie zeigt, so bot mir die Vergangenheit überwiegenden Ersatz dafür; denn viele herrliche Werke alter, mittlerer und neuerer Zeit wurden glücklich aus den Flammen gerettet, und zu meiner grossen Herzensfreude konnte ich eine immer noch sehr ansehnliche Sammlung von Kunstproducten der trefflichsten, mir mitunter sogar unbekannten Autoren durchstöbern. So fesselten mich denn die interessanten, theils gedruckten, theils handschriftlichen Kirchencompositionen der Meister Orlando di Lasso, Luca, Montaverde, P. J. Garsi Boulencurt, Nevinger, Ambros Rainer, Kerl, Murschhauser, Frescobaldi, Tarroni, Pietro Alessandro Pavona (von 1525 bis 1696) — Johann Joseph Fux, Caldara, Händel, Teofilo Muffat, Pergolesi, Riepel, Ferdinand und Vinzenz Schmidt, Wagenseil, Thuma, Crudeli, Scheibel, Zechner, Mann, Prustmann, Bryky.

Brediery, Richoni, Jomelli, Cartellieri, Graun, Palästrina, Bigalgio, Martino, Fr. Sparry, Eberlin, Adelgosser, Karl, Ulbrich, Ivanschitz, Dittersdorf, Schlecht, Hasse, Zach, Holzbauer, Schenk, Boog, Vanhall, Reutter, Gassmann, Brounick, Pfeiffer, Novatny, Strasser, Ziegler, Leopold Hoffmann, Gaur, Sonnleither, Naumann, Reidinger, Schneider, Pasterwitz, Bachmann, Albrechtsberger, Brandl, Huber, Zimmermann, Vogler, Süssmayer, Vogl, Mascheck, Krommer, Umlauf, Pleyel, Maximilian Stadler, Mozart, Joseph und Michael Haydn, Bühler, Beethoven, Preindl, Eybler, Seyfried, Winter, Danzi, Gyrowetz, Rieder, Knecht, Stuns, Weigl, Zumsteeg, nebst noch vieler anderer. — Auch eine gewählte Collection der besten theoretischen Schriften und Lehrsysteme vom Jahre 1535 bis 1756, so wie mehre der älteren Kammer- und Theater-Compositionen für Gesang-, Saiten- und Blas-Instrumente von Mouigny, Lully, Rameau, Galoppi, Sacchini, Piccini, Rousseau, Gluck, Guglielmi, Sarti, Gretry, Paesiello, Salieri, Philidor, Vincenzo Martin, Mozart, Haydn, Weigl, Paradies, Schmidtbauer, Kallaus u. s. w., vorzüglich aber, ausser den katholischen Klöstern kaum mehr aufzufindende Seltenheiten von alterthümlichen Scripturen, Mess- und Choral-Bücher, im allergrössten Folioformate, ohne Linien und Tact-Eintheilung, mit gothischen Lettern und Schnörkeln, nahmen nicht minder meine volle Aufmerksamkeit in Anspruch. Die angenehmste, willkommenste Gabe reichte mir jedoch die dienstwillige Hand des ergrauten Archivars, Custos und Vorstehers der Musik-Chöre, Pater Benno; nämlich, ein unscheinbares von ihm selbst zusammengetragenes Heftlein von biographischen Daten sämmtlicher im Stifte gebildeter Musiker und Tonsetzer, unter denen mir einige wichtig genug schienen, sie auszugsweise meinem Reise-Journale einzuverleiben. Meine Wahl traf folgende:

1) Franz Sparry, Capitular, den 28sten April 1715 zu Grätz in Steyermark von bürgerlichen Aeltern geboren, die es an nichts ermangeln liessen, ihrem Sohne eine gute Erziehung zu geben, und dessen besondere Neigung zur Musik durch gründlichen Unterricht zu befriedigen. Schon im zarten Alter kam er in das Stift Admont, lernte dort die lateinische Sprache, und zeichnete sich sehr als Sängerknabe aus. Sein Beruf führte ihn nach Kremsmünster; er empfing 1736 das Ordenskleid, und nach sieben Jahren die Priesterwürde. Sein Talent, sein unbezwinglicher Hang zur Tonkunst wurde von den Oberen unterstützt, und ihm eine Kunstreise nach Italien gestattet. Glück und Unglück waren seine Begleiter in Venedig, Rom und Neapel. Zur See bestieg er dasselbe Schiff, worauf sich auch Pergolesi befand, mit welchem sich bald ein trauliches Verhältniss anknüpfte, und dessen freundschaftlichen Umgang er vortheilhaft benützte. Während eines, von der treulosen Adria erregten Sturmes wurden sie einst sogar von einem tripolitanischen Kaper verfolgt, und nur der glückliche Zufall, dass gerade eben im Momente des Enterns der wüthende Orkan des Korsaren Hauptmast gleich einem Strohhalme zerknickte, errettete das Kunst-Brüderpaar aus der drohenden Sclaverey. — In Rom weilte Sparry längere Zeit, studirte unermüdet den strengen Styl, und sammelte eifrig die geschätztesten Kunstwerke, worou er aber auf der Heimreise bey einem abermaligen Meeressturme, so wie durch die Hinterlist eines betrügerischen Reisegefährten das Meiste wieder verlor, und, nebst einigen Theorieen, nur das damals ganz neue *Stabat mater* von Pergolese, ein Miserere von Bigalgio, mehre italienische Gesänge, und ein Paar Opern mit zurück brachte. — Sein grösstes Vergnügen war, im doppelten Contrapuncte zu arbeiten. Ein reinharmonisches Pange lingua, verschiedene Arien für's Theater, viele Kirchenlieder erregten selbst in entfernten Gegenden ungemeines Aufsehen. Leider hinderte ihn eine schon in den besten Jahren von übermässiger Anstrengung zerrüttete Gesundheit die so schön begonnene Laufbahn bis an's ersehnte Ziel zu verfolgen. — Sein Todestag war der 5te April 1767.

2) Georg von Pasterwitz erblickte das Licht der Welt am 7ten Junius 1730 zu Bürhütten unweit Passau; kam bereits im Knabenalter in das bayerische Stift Niederalteich, äusserte sowohl für die lateinische Sprache, so wie für die Musik eine überwiegende Vorliebe, und als ihn sein Geschick 1742 nach Kremsmünster führte, zeichnete er sich nicht nur als Student und Musiker vor allen anderen seines Gleichen aus, sondern schrieb auch sogar schon kleine Werke. — Im Jahre 1750 ward er als Stifts-Mitglied aufgenommen, und zur Absolvirung des theologischen Curses nach Salzburg gesendet. Dort bildete er sich unter der Anleitung des Kapellmeisters Eberlin (der später auch Mozart's Mentor war) immer mehr aus, dessen klassische Werke er nebst jenen des Fux und Ma-

theses mit rastlosem Eifer studirte. — Von 1759 war er 12 Jahre hindurch Professor der Philosophie bey der in dem Stifte bestehenden adeligen Academie; im Jahre 1772 betrat er die Kanzel als erster öffentlicher Lehrer der Polizey- und Finanzwissenschaften, und wiewohl ihm diese mehrfachen Berufsgeschäfte den größten Theil seiner Zeit raubten, so benutzte er die Musik doch niemals, und jeder Augenblick einer oft abgestohlenen Muße war ihm willkommen, um sie der Kunst zu weihen. — Nach Sparry's Tode 1767 mußte er auch die Chor-Direction übernehmen. Während er diesem Platze 15 Jahre mit Ruhm und bestem Erfolge vorstand, schrieb er nebst einer solennen Figural- auch zwey contrapunctische Messen, 50 Antiphonen, 4 Te Deum laudamus, mehre Hymnen, Vespern und Offertorien, einige komische Singspiele, zwey biblische Oratorien: „Samson" in deutscher, und der „erkannte Joseph" in italienischer Sprache, welche sämmtliche Compositionen durch den allgemeinsten Beyfall belohnt und ausgezeichnet wurden. Unverdrossen und mit rastloser Mühe ließ er sich angelegen seyn, jugendliche Sänger für die im Stifte errichtete Hausbühne zu bilden; er unterwies sie nicht nur gründlich im musikalischen Vortrage, sondern übte sie auch fortwährend in der richtigen Declamation, in der reinen Vocalisation, im wahren Ausdrucke, in wohlgefälliger Haltung, natürlichen Bewegungen, und passendem Mienen- und Geberdenspiele. Seine wiederholten Reisen nach Triest und Venedig trugen wesentlich bey, sich auch den italienischen Geschmack anzueignen. — Im Jahre 1785 ward er als Hofmeister und Geschäftsträger des Stiftes nach Wien beordert; bald schloss er dort ein enges Freundschaftsbündniss mit Salieri und Joseph Haydn, componirte zwey neue Messen, nebst einem Requiem, welche in der Domkirche zu St. Stephan zur Aufführung kamen; überdiess noch 24, durch den Druck bekannt gewordene Orgel-Fugen, viele Motetten, Canons und andere Kirchenstücke. — Nach seiner Zurückberufung in's Stift 1795, erhielt er am Lyceum die Decans-Würde, setzte demungeachtet seine harmonischen Arbeiten ununterbrochen fort, und schrieb sich sogar selbst noch, bey Veranlassung seines eigenen 50jährigen Ordens-Festes, eine neue feyerliche Messe sammt Graduale und Offertorium, als Schwanengesang. Eine schleichende Wassersucht machte jede ärztliche Hülfe zu Schanden, und entzog dem Stifte das würdigste Mitglied, der Tonkunst eine rühmliche Zierde am 26sten Jänner 1803 im 73sten Lebensjahre.

5. Franz Xavier Süssmann, der nachmals so bekannt gewordene Opernecomponist, welcher 1803 in Wien als Kapellmeister am Kärnthnerthortheater verstarb, erhielt gleichfalls hier als Sängerknabe unter Pasterwitz ein gutes Fundament in der Tonkunst. Schon während der Stadienjahre versuchte er seine Kräfte in Messen, Arien, Symphonieen u. s. w. Wie er nun später in der Kaiserstadt durch den geselligen Umgang mit Salieri, Haydn und Mozart seine Kenntnisse vielfach bereicherte, das letztern vertrautester Freund, und fast unzertrennlicher Gefährte wurde, ihm selbst öfters, namentlich bey der „Clemenza di Tito," da die Zeit drängte, mit des Meisters Geist innig befreundet, werkthätig an die Hand ging, sogar auf der Wittwe Ansuchen das unvollendet hinterlassene Requiem ergänzte, ist bekannt. — Bey seiner grossen Thätigkeit schuf er in kaum denkbar kurzer Frist viel und vielerley: Messen, Cantaten, Singspiele und vierzehn Opern, von denen Moyses, der Spiegel von Arcadien, die edle Rache, Gulnare und Solymann das meiste Glück machten, und sich lange auf den Repertoiren erhielten.

4. Augustin Grünling, Stifts-Capitular, componirte mehre Hymnen und Messen, die von guter Schule und schöner Erfindungskraft zeugen. Er ward schon mit 28zig Jahren in's bessere Leben abgerufen.

5. Ernst Frauenberger beschenkt gegenwärtig noch seine ihn schätzenden Collegialen mit gehaltvollen Kirchenarbeiten.

6. Vincenz Schmidt, einst hiesiger Organist, dann bischöflich passauischer Kapellmeister, dotirte das Stift mit mehren solennen Messen.

7. Friedrich Kramel, ein vortrefflicher Violinspieler, componirte in seinen Jugendjahren mit gleich gutem Erfolge sowohl für die Kirche, als für die Bühne.

8. Stanislaus Reidinger, ein höchst angenehmer Tenor-Sänger, der bereits vor mehr denn 30 Jahren Kirchenstücke verfertigte, die jetzt noch, der klaren, fliessenden, melodischen Schreibart wegen, mit Vergnügen und Erbauung gehört werden. —

Die Erinnerung der schönen, nur allzuschnell entschwundenen Tage wird oft noch auch in der Ferne mich wohlthätig erwärmen!

Nachrichten.

Berlin, vom Mai 1829. (Beschluss.) Das waren also **sechs** Kunst-Veranstaltungen zu wohlthätigem Zwecke in einem Monate, welche sämmtlich zahlreich besucht wurden. Ein Umstand, der dem menschenfreundlichen Sinne der, auch ausserdem noch von mehren Seiten angezogenen Residenz-Bewohner viel Ehre macht. — Ref. ist genöthigt, die übrigen Kunstleistungen nur in gedrängter Kürze zusammen zu fassen. Paganini gab am 5ten und 9ten Mai seine beyden letzten Concerte im Königl. Opernhause, in welchem er das Viotti'sche H moll Concert, die originellen sogenannten Hexen-Variationen, eine neue Sonate (durchaus zweystimmig durchgeführt), seine neuen, am wenigsten ansprechenden, überkünstlichen Variationen auf „God save the King," sein herrliches Es dur Concert, und eine Sonate mit Variationen auf das östreichische Volkslied von Haydn auf der G Saite vortrefflich, wie jederzeit, vortrug.

Herr von Praun spielte im Königstädter Theater noch einigemal mit Beyfall verschiedene Violin-Compositionen von Spohr, Lafont, Mayseder u. s. w. Ueber seine Virtuosität hat Ref. dem in diesen Blättern ausgesprochenen Urtheile bereits beygestimmt. — Das Königliche Theater gewann, wegen der Vorbereitungen zu Spontini's neuer Festoper keine Zeit zu neuen Aufführungen, und zeigte auch im gewöhnlichen Repertoir dieselbe Einförmigkeit, deren Grund tiefer liegt, als dass das rühmlichste Bestreben solche schnell zu beseitigen vermöchte.

Hr. Bader sang den Max im „Freyschütz" ausgezeichnet. „Figaro's Hochzeit" von Mozart wurde gut gegeben, „die Stumme" mit gewohnter Theilnahme dreymal wiederholt. In „Belmonte und Constanze" debütirte der Bassist, Hr. Reichel vom Hoftheater zu Carlsruhe, als Osmin, auch als Masform im „Opferfeste" mit Beyfalle. Seine Stimme hat Kraft, Tiefe und mässige Beweglichkeit. Etwas zu grosse Gestalt und daraus hervorgehender Mangel an Gewandtheit erschweren das Spiel des, durch seine äussere Erscheinung und starke, reine Stimme imponirenden Sängers, der wahrscheinlich für die Folge zu den Oberpriestern für die Spontini'schen Opern engagirt werden dürfte. Mad. Fincke, jetzt bey dem Grossherzoglichen Theater zu Strelitz, hat auch die Anna in der „weissen Dame" mit gutem Erfolge gesungen.

Im Königstädter Theater, dessen Actienverein in der letzten General-Conferenz seine Auflösung nach Ablauf von 6 Monaten erklärt hat, trat Dem. Vio vom Wiener Theater als Bertha in Auber's „Schnee" mit grossem Beyfalle, demnächst als Pächterin in der „weissen Dame" und Rosine in Pär's „lustigem Schuster" auf. Diese Sängerin besitzt eine angenehme Sopranstimme von guter Ausbildung, Geschmack, Routine und Gewandtheit im Spiele, und gewinnt den Vortheil einer vermeintlichen Aehnlichkeit in der Gestalt und dem mezza voce mit der gefeyerten Henriette Sonntag, deren Opern-Rollen sie auch meistens spielt. — Wie es heisst, wird der Eigenthümer der Concession das Königstädter Theater künftig für eigene Rechnung fortführen, und die Contracte der Mitglieder halten, von denen die vorzüglichsten abzugehen im Begriffe waren. Namentlich wäre Spitzeder ein grosser Gewinn für das Königl. Theater gewesen. — Dem. Schechner wird nun Anfangs Juny zu mehren Gastrollen hier erwartet. Die Aufführung von „Agnes von Hohenstaufen" wird in der Mitte Juny gleich nach der Vermählung des Prinzen Wilhelm K. H. statt finden. Auf den Erfolg sind die Erwartungen in mehrer Hinsicht sehr gespannt. Grosse Festlichkeiten verspricht uns der kommende Monat durch die Herkunft I. K. M. der Kaiserin von Russland, die Einholung der Prinzessin Braut und die bevorstehende hohe Vermählung. Auch Paganini wird zu dieser Zeit über Breslau hierher zurückkehren, wie er auch in Warschau die Krönungs-Feyerlichkeiten nicht versäumt hat.

Cassel, den 8ten Juny 1829. Gestern, am ersten Pfingsttage wurde das Oratorium „Christus der Meister" von dem Kapellmeister Schneider zu Dessau aufgeführt. Ohnerachtet des von einigen Leuten vorher gefällten, nicht allzu günstigen Urtheils und der zum Theil schlechten Besetzung der Solostimmen erhielt es doch den gerechten Beyfall aller unparteyischen Zuhörer. Obgleich es wohl nicht in einem streng kirchlichen Style geschrieben ist (welches auch bey einem mehr für das Concert, als für die Kirche bestimmten Werke nicht erforderlich seyn dürfte), so zeichnet es sich doch durch edlen, schönen Gesang und kräftige Harmonie vor vielen sehr vortheilhaft aus. Die Ausführung war so, wie man es erwarten konnte, da die ersten Gesangkünstler nicht dabey mitwirkten. Uebrigens

ist zu bewundern, dass Hr. Kapellmeister Schneider sich entschliessen konnte, sein Talent auf einen Text zu verwenden, der eben so wenig musikalisch als poetisch, sondern meist prosaisch, mithin für den Componisten sehr undankbar ist.

Den 9ten Juny. Zum Schlusse der Opernvorstellungen vor den Ferien wurde gestern *die Stumme von Portici* nochmals aufgeführt. Das Haus war, besonders wegen der Anwesenheit der vielen jetzt hier befindlichen Fremden, zum Erdrücken angefüllt. Dieses schien auf die darstellenden Künstler sehr einzuwirken, denn die Ausführung der Oper war noch vollkommner, als bisher. Die Damen Mayer, Heinefetter und Herr Wild zeichneten sich besonders aus, und erhielten stürmischen Beyfall. Ueberhaupt ist diese schöne Oper mit Recht hier sehr beliebt, und der Name des Componisten schliesst sich den besseren der dramatischen Tonkunst an.

Noch in der Nacht nach der Vorstellung sind Herr Kapellmeister Spohr, Herr Concertmeister Barnbeck, Hr. Kapellmeister Wiele und Dem. Rohland, nach Nordhausen gereiset, um dem dortigen Musikfeste thätig beyzuwohnen. Dem. Schweizer ist nach London, Dem. Heinefetter nach Hamburg und Hr. Wild nach Wien abgegangen. Ihr Schutzpatron Apollo verleihe ihnen allen eine reiche Ernte an Ehre und — Geld.

Paris am 1sten Jun. 1829. Schon längst sind Ihnen die Klagen der französischen Opern-Tonsetzer bekannt, dass ihre Arbeiten nicht zur Aufführung gelangen können. Sie sind auch nicht ungegründet: nur mögen sie sich nicht vorstellen, dass es ihnen allein so geht. Wo gäbe es jetzt nicht Opern, die nach Aufführung schmachten? Mit der Revue musicale hat jüngst (am 25sten May) das Journal des débats dieselbe Jeremiade in etwas langer und komisch versteckter Haltung angestimmt bey Gelegenheit der Rede vom teutschen Theater, dessen Opern, wie Sie wissen, in Paris Aufsehen erregt haben. Fremdes gefällt besser, als Heimisches, heisst es dort: aber Katastrophen sind am Ende gut, denn: „wenn die übermüthige Einfalt in den Abgrund gestürzt ist, fängt es ihr begreiflich zu werden an, dass sie doch wohl fallen könnte.“ Nimmt man an, dass die Aachner Truppe, aus welcher meist das hiesige teutsche Theater besteht, zur 5ten Klasse teutscher Bühnen gehört und diese, bey allen Unglücksprophezeiungen und selbst Schmähungen ihrer hier anwesenden Landsleute, die das Unternehmen vermessen fanden, doch so ausnehmendes Glück macht: so kann es den teutschen Bühnen nur zur Ehre gereichen. Mit dem Freyschütz wurden die Opernsdarstellungen eröffnet, nicht nach der französischen Abänderung dieser Oper (Robin des Bois genannt), sondern nach der in Teutschland bekannten Ordnung. Doch hat man in der zweyten Aufführung es für gut befunden, der hier beliebten Umänderung zu folgen. Vor Allen gefällt Hr. Haitzinger, nicht nur als Sänger und Schauspieler, sondern auch seiner äusserlichen Erscheinung nach. Er hat Jugend und schönen Wuchs, sein Tenor ist von grossem Umfange, wohlklingend, eben so durchdringlich, als angenehm, und sein Spiel wird trefflich gefunden. Man versichert, seit Rubini's Abreise keinen so schönen Tenor gehört zu haben; wenn man auch an dem Italiener mehr Gewandtheit im Passagenwerke rühmt: so erregt doch die Einfachheit, Anmuth und Kraft des teutschen Sängers, die er im Vortrage seiner Melodieen entwickelt, allgemein grössere Bewunderung, da diese Gesangsweise ihnen neu ist, und ohne Zweifel dauerhafter als jene sich des Gefühls zu bemeistern vermag. Mad. Fischer wird nicht weniger geschätzt, ihrer herrlichen Stimme, ihrer Anmuth und ihres Ausdruckes wegen. Dem. Hanff (Aennchen) gefällt ihrer Nettigkeit und Gewandtheit halber im Spiele und Gesange. An den Chören wird richtiger Einsatz, gute Handlung und Uebereinstimmung im feineren Vortrage, der bis zur Ueberraschung führt, erhoben, da das Publicum an Schlafheit der hiesigen Untergeordneten gewöhnt ist. Der Eingangschor wurde dreymal applaudirt. Auch die Scenerie wird vortrefflich gefunden; beym Kugelgiessen stürzt statt der Silbergase eine wirkliche Cascade vom Felsen, und zur wilden Jagd werden Hunde hinter den Coulissen gepeitscht. Die *Zauberflöte*, die noch den Reiz der Neuheit für sich hat, ist mit Enthusiasmus aufgenommen worden, und Hr. Haitzinger übertraf sich selbst. Die Einnahme der vier ersten Vorstellungen betrug über 28000 Franken. Auf Beethoven's Fidelio ist man sehr gespannt und mit Recht in jeder Hinsicht. Mögen Sänger und Orchester thun, was in ihren Kräften steht, damit man einmal auch hier die Oper kennen lerne und manches Vorurtheil sich lege.

Am 28sten May ist auch auf dem Theater

geht, als hier angegeben worden: aber noch weniger zu entschuldigen ist es, dafs der Verfasser in den darüber angehängten Tabellen die vielen und sehr bedeutenden Verbesserungen verschiedner Blasinstrumente in unsern Tagen übergangen hat, wodurch dieser Theil des übrigens allerdings zu empfehlenden Werks, der unvollkommenste geworden ist.

Sechs deutsche Ariettten fur's Klavier oder Pianoforte von A. F. Durand. Dresden, in P. C. Hilschers Musikverlage. (Pr. 1 Thlr.)

Wahrscheinlich sind diese Kompositionen von dem sehr geschickten Violinisten Durand, der vor einigen Jahren in Deutschland umherzog. Man findet hier nicht eben viel Erfindungsgeist, noch weniger eigentliche Kenntnisse, aber einen ziemlich zarten Sinn und Takt des Gefuhls, oder, was geschickten Virtuosen, diesem (in der Erscheinung) fast Analoges, von dem vielen Hören und Spielen guter Kompositionen, zurückbleibt. Dagegen ist die Behandlung der *Worte*, was denn doch gerade bey Liedern gewifs Eine Hauptsache ist, oft so verkehrt und ungeschickt, dafs man sich's nicht anders erklären kann, als, Hr. D. habe, als er sie schrieb, noch sehr wenig deutsch verstanden. Gleich dem ersten Liede: Schillers Mädchen aus der Fremde, ist so mitgespielt:

In einem | Thal (?) | bey armen | Hirten
er | schien mit | jedem jungen | Jahr (?w)
So bald die | ersten | Lerchen | schwirrten |
ein Mädchen | schön (?) und | wunder | bar |

Und wie nun die hier angegebenen Rede- und Musikaccente erst in manchen, der folgenden Verse fallen! wie gleich beym zweyten:

Sie war nicht | in (?) dem Thal ge | bohren

u. s. w.! So schlimm ist's indefs bey den andern Liedern nicht.

Der Herr Verleger, der sich einen Thaler für die sechs kleinen Dinger bezahlen lafst, hat bey No. 5., die noch dazu eine Romanze ist, um ein Blatt zu sparen, nicht einmal die Verse hindrucken, sondern nur den ersten, der die blofse Einleitung enthält, und woraus man nur ersiehet, dafs der Singende einmal geträumt habe, unter die Noten legen lassen. Wenn das nicht Oekonomie treiben heifst!

Stimmbuch, oder vielmehr: Anweisung, wie jeder Liebhaber sein Klavierinstrument, sey es übrigens ein Saiten- oder Pfeifenwerk, selbst reparirren und also auch stimmen kann. Von Joseph Buttner, Organisten bey der Domkirche zu Glogau und Ernst Nachersberg. Breslau und Leipzig, bey Gehr und Comp. (Pr. 8 Gr.)

Man lasse sich durch den verlegen scheinenden Titel nicht abschrecken von diesem kleinen Buche, das mit vieler Geschicklichkeit und vielem Fleifs abgefafst worden ist. Es kann durch seine Gründlichkeit und Vollständigkeit allerdings den angegebenen Zweck erreichen, und jeden Klavierliebhaber in den Stand setzen, sich selbst zu helfen, wenn eine kleine Reparatur oder wenn zu stimmen nothig ist — woran vielen, die fremde Hulfe nicht sogleich haben konnen, wie auf dem Lande u. s. w., allerdings gelegen seyn mufs. Die S. 56. angegebene Prozedur, die tiefern Tone zuerst zu stimmen, würde Rec. aber geradezu widerrathen, und dazu durchaus die eingestrichene Oktave, aus leicht begreiflichen Ursachen, empfehlen. Auch sollte mehr auf die gleichschwebende Temperatur gedrungen seyn — d. h. darauf, dafs man alle Quinten ein klein wenig zu tief, alle grofse Terzen ein klein wenig zu hoch, und nun in allen ein gleiches Verhaltnis, über welches das Ohr leicht Rechenschaft giebt, herstelle: als wodurch allein man sein Instrument in den Stand setzt, aus allen Tonen gespielt werden zu konnen.

Feydeau zum ersten Male die Oper Boieldieu's: *Les deux nuits* (die beyden Nächte) gegeben worden. Lange hatte man sie erwartet, und da sie als das letzte Werk des vom Publicum geliebten Componisten angekündigt worden war: strömte eine überaus grosse Menge nach dem Theater. Vorzüglich machte ein langer Gesang des Bedienten, an seines Gleichen gerichtet, der 5 bis 6 Mal den Tact ändert, grossen Eindruck, wurde aber auch von Hrn. Chalet vortrefflich vorgetragen. Das Finale, wenn auch sehr geräuschvoll durch Cymbeln, grosse Trommel und allerley Lerm-Instrumente, wirkte doch sehr gut. Die beyden letzten Acte sind schwach und das Buch schleppend, ob es gleich von demselben Verfasser kommt, der den Wasserträger dichtete.

Uebrigens gibt es nicht viel Neues. Die Methode unsers Hummels erschreckt die Pariser durch ihre enorme Dicke; auch hatte man mehr neue Etüden und dergleichen vermuthet. — Im April ist Hr. Heinrich Herz mit einem Concerte im Saale des Conservatoriums, wo Kalkbrenner sich eines so ausgezeichneten Erfolges zu erfreuen hatte, nicht glücklich gewesen. Einige seiner Freunde fingen zwar an zu klatschen: das Publicum liess aber sein St! St! hören. Die Composition des Concerts war von ihm selbst, und ziemlich matt. Hr. Kalkbrenner hat vorigen Winter an einer Brustentzündung darnieder gelegen, ist aber jetzt wieder völlig hergestellt und componirt fleissig.

Erläuterung eines Mozart'schen Urtheils über Muzio Clementi.

Die unlängst bey Breitkopf und Härtel erschienene Biographie Mozart's enthält Seite 449 in einem seiner darin aufgenommenen Briefe Aeusserungen und Kunsturtheile über Muzio Clementi, die billig eine erläuternde Anmerkung der Herausgeber verdient und auch gefunden haben möchten, könnte man annehmen, dass ihnen die Kunstentwickelungs-Epochen Clementi's genauer bekannt waren.

Da jene Biographie gewiss ein fernhin dauerndes Interesse und so manche Leser haben wird, die, über musikalische Gegenstände weniger unterrichtet, Clementi nur dem Namen nach kennen, und die deshalb Mozart's hartes Urtheil bey vorkommenden Fällen zur Basis ihrer Ansichten und Urtheile über Clementi nehmen dürften, so fordert schon die allgemeine Billigkeit jedes näher Unterrichteten, wie viel mehr also Pflicht und Anhänglichkeit eines ehemaligen Schülers Clementi's, wie der Unterzeichnete sich nennen kann, hierüber den theilnehmenden Kunstfreunden einige Berichtigungen mitzutheilen.

Ich glaube meinen Zweck zunächst zu erreichen, wenn ich über die im Jahre 1781 vor dem Kaiser Joseph II. statt gehabte Concurrenz der beyden Künstler, Clementi's eigene Aeusserungen, soviel ich mich deren erinnere, hier einfach wieder gebe: „Kaum einige Tage in Wien anwesend, erhielt ich von Seiten des Kaisers eine Einladung, mich vor ihm auf dem Fortepiano hören zu lassen. In dessen Musiksaal eintretend, fand ich daselbst Jemand, den ich seines eleganten Aeussern wegen für einen kaiserlichen Kammerherrn hielt; allein kaum hatten wir eine Unterhaltung angeknüpft, als diese sofort auf musikalische Gegenstände überging, und wir uns bald als Kunstgenossen — als Mozart und Clementi — erkannten und freundlichst begrüssten." — Aus dem Fortgange der Erzählung Clementi's (ganz übereinstimmend mit der Mozart'schen Angabe) ging hervor, wie sehr ihn die Kunstleistungen des Letztern ergriffen und entzückten. — „Ich hatte bis dahin niemand so geist- und anmuthsvoll vortragen gehört. Vorzugsweise überraschten mich ein Adagio und mehre seiner extemporirten Variationen, wozu der Kaiser das Thema wählte, das wir wechselseitig, einander accompagnirend, variiren mussten." Auf meine Frage, ob er damals schon in seinem jetzigen Style (es war im Jahre 1806) das Instrument behandelt hätte, verneinte er diess, hinzusetzend: dass er in jener frühern Zeit sich vorzugsweise noch in grosser, brillirender Fertigkeit und besonders in den vor ihm nicht gebräuchlich gewesenen Doppelgriff-Passagen und extemporirten Ausführungen gefallen, und erst später den gesangvollern, edlern Styl im Vortrage durch aufmerksames Hören damaliger berühmter Sänger, dann auch durch die allmählige Vervollkommnung besonders der englischen Flügel-Fortepiano's, deren frühere mangelhafte Construction ein gesangvolleres, gebundeneres Spiel fast gänzlich ausgeschlossen, sich angeeignet habe."

So, scheint mir, erklärt sich Mozart's Urtheil, das Jenen als geschmack- und empfindungslos bezeichnet, und deshalb nur zu Missdeutungen

zum Nachtheile Mozart's veranlassen dürfte, doch einigermaassen — natürlich. Wenigstens kann man bey den Letztern allbekannter Redlichkeit und seinem Geradsinne nicht wohl annehmen, dass irgend eine Nebenabsicht jenem Urtheile die Richtung gegeben habe. Es trifft oder verletzt auch nicht im mindesten den nachherigen und jetzt allgemein anerkannten Schöpfer und Ausbilder des schönen Style auf dem Fortepiano.

Bemerkenswerth ist hier noch Clementi's Eigenthümlichkeit: auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Cadenzen zu extemporiren, was ihn auch bey jener Concurrenz zur Wahl einer Sonate veranlasste, die zu dem Zwecke zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Compositionen dieser Gattung zurück stand. — Es war folgende: „Oeuvres de Clementi, Cahier VI. Son. II.

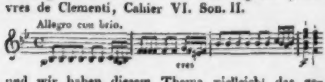

und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouverture zur Zauberflöte zu danken. —

Sollte ich in irgend einer Angabe hier wesentlich irren, so kann ja der in London lebende Muzio Clementi, ein noch rüstiger achtzigjähriger Kunstveteran, wenn er's nöthig glaubt, seine gute Feder zur Berichtigung bald eintauchen.

So viel über eine Angelegenheit, deren Erörterung in Hinsicht Clementi's ganz überflüssig für diejenigen wäre, die ihn als Componisten und Virtuosen, als Letztern aber besonders in seiner spätern Kunstepoche genau kannten.

Berlin, im Juni 1829.

Ludwig Berger.

Kurze Anzeigen.

Der einhundert und funfzigste Psalm für vier Singstimmen und Orchester componirt — — von F. W. Berner, Ober-Organisten — — zu Breslau. Partitur. Bey Leuckart in Breslau. (Pr. 2 Thlr. 4 Gr.)

Der Psalm enthält bekanntlich eine blosse Aufforderung zum Lobe Gottes, und diese kurz, nur mehrmals mit anderen Worten, ohne alle besondere Motive zu diesem Lobe ausgesprochen. Sollte dieser Text nicht in Einem fortlaufenden Chore, sollte er in mehren verschiedenartigen Tempo's gewissermaassen cantatenmässig componirt werden — und nach dem Plane des Herrn B. sollte er das: so mussten mancherley besondere Mittel ersonnen und in Bewegung gesetzt werden. Das ist auch von Hrn. B. geschehen, wie man schon aus folgender unserer Angabe des Entwurfs ersehen wird. Die Orgel ganz allein (sie ist durchgehends als wesentlicher Bestandtheil des Ganzen behandelt) fängt mit einigen Takten Ritornell an. Die Chorstimmen (es sind eigentlich zwey Tenore und zwey Bässe im Chore: sie sind aber im Anfange auch für die gewöhnlichen vier Stimmen umgeschrieben) treten einzeln, einander anrufend, dann vereint, gleichfalls ganz allein, mit „Halleluja" ein. Ein sanftes Zwischenspiel der Orgel in langsamerer Bewegung; dann einfacher Gesang der Solostimmen: Lobet den Herrn in seinem Heiligthume — übergehend in's lebhaftere Tutti: Lobet ihn in der Veste seiner Macht — wo die Orgel von Zeit zu Zeit dazu tritt. Mit: Lobet ihn in seiner grossen Herrlichkeit — werden die Stimmen thematisch geführt: doch bleibt Alles nur ganz kurz behandelt. Bey den Worten: Lobet ihn mit Posaunen — treten, als, ausser der Orgel, die ersten Instrumente, die Posaunen, und zwar deren vier, in grossen Noten hinzu, und dieser Satz wird zuerst etwas weiter fortgeführt. Er geht über in: Lobet ihn mit Psalter und Harfen — wo jens Instrumente wieder schweigen, an ihrer Stelle die Orgel (mit schwachen Stimmen) die Accorde zu halten übernimmt, und ein neues Accompagnement des Bogenquartetts, in Nachahmung der Psalter und Harfen pizzicato, eintritt: bis, mit den Worten: Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen — die Bogeninstrumente col' arco und figurirt, die volle Orgel und alle Instrumente grosser Orchester Fortissimo einfallen. Auch dieser Satz ist sehr kurz; worauf mit: Alles, was Odem hat, lobe den Herrn — ein vollkräftiges Thema, in Händel'scher Art erfunden und vertheilt, eintritt, und hieraus nun erst (die Ausrufungen des „Halleluja" bilden einen Gegensatz) ein grosser, feurigter Chor sich bildet. — Das Ganze ist von nicht längerer Dauer, als etwa die allbekannten Mozart'schen

Hymnen; es ist einfach, populair, aber fest gehalten, von ungewöhnlicher und starker Wirkung; dabey auch durchgehends leicht auszuführen, und um so mehr geeignet, überall bey Kirchenfesten angewendet zu werden. Kann der Chorgesang recht stark besetzt werden, so darf man der Wirkung um so gewisser seyn. — Das Aeussere der Partitur ist sehr gut: aber auch der Preiss hoch, besonders da man von vorn herein neun Folioseiten blosse Pausen für alle Instrumente, ausser der Orgel, mit bezahlen muss; was durch das blosse Wort: das Orchester schweigt, hätte erspart werden können.

Douze Caprices pour la Clarinette — — par J. B. Gambaro — — Oeuvr. 18. Ime Suite. Mayence, chez Schott. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Man erhält hier zwölf, mehr oder weniger der freyen Phantasie sich nähernde, in den Erfindungen nichts weniger als alltägliche, im Ausdrucke sehr verschiedene, und mit vollkommener Kenntniss des Instruments, wie diess in neuester Zeit seiner Structur nach beschaffen, seiner Anwendung nach bey den Virtuosen im Gebrauche ist, brav ausgeführte Musikstücke. (Namentlich sind auch die lobenswerthen Veränderungen Müllers an der Klarinette hier benutzt.) Sehr geübte Spieler, an denen es jetzt nicht fehlt, und am wenigsten in Deutschland, werden sich dieser Stücke mit Nutzen und Vergnügen bedienen.

Präludium und Fuge für die Orgel, componirt von Adolph Hesse, Organist an der ersten lutherischen Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau. Nr. 7 der Orgelst. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Es ist erst kürzlich in diesen Blättern von einigen anderen Compositionen derselben Art dieses ausgezeichneten Orgelspielers und Orgel-Componisten gesprochen worden; und der Recensent müsste von diesem Stücke im Allgemeinen ganz dasselbe sagen, was dort über jene gesagt worden ist. Besser daher, er spart den Raum beziehl sich darauf, und gibt nur kurz an, was über dieses im Besondern ihm anzumerken scheint. Das Präludium ist ein kurzer, aber feyerlicher, und bis auf manche harmonische Härten oder doch überscharfe Schärfen (von denen auch die Fuge nicht frey ist), sehr gut geführter Satz. Die Fuge ist auch nicht lang; sie hat ein höchst einfaches Thema in grossen Noten; auch der Gegensatz ist einfach, gemässigt und leicht fasslich; die Ausführung weniger auf Erschöpfung, als auf genügende Wirkung angelegt, und alles in dieser, dem Gebrauche beym Gottesdienste vorzüglich angemessenen Art (bis auf die schon angegebenen Ausnahmen) lobenswürdig gelungen. Das Ganze ist beträchtlich leichter vorzutragen, als jene früher angezeigten Stücke.

Deux grands Variations et un Rondeau brillant — — pour la Guitare, avec accomp. d'une seconde Guitare ad libit., comp. — — par F. A. Bodstein. Oeuv. 6. Bronsvic, chez Meyer (Pr. 12 Gr.)

„Grands?" „brillant?" So —! Wir finden Mar. von Weber's allerliebsten Zigeuner-Tanz aus der Preciosa, bey dem der Erfinder freylich nicht an eine Guitarre gedacht hat, als Thema; und dieser Tanz wird zweymal anders figurirt. Das Thema zum Rondo ist weniger frisch und interessant; die Zwischensätze sind auch etwas gewöhnlich: doch sind sie nicht übel. Beyde Stücke sind ziemlich schwer auszuführen. Da der Verfasser das Instrument versteht, können sie zur Uebung schon beträchtlich Fortgeschrittener recht wohl dienen.

Quodlibet für die Drey-Königs-Gesellschaft. Text von Kudrass. Musik arrangirt mit Begl. des Pianof. von C. F. Rafael. Breslau, bey Leuckart. (Pr. 17½ Sgr.)

Gibt es denn wirklich noch Leute, die an dieser Art hausbackener musikalischer Spassmacherey Vergnügen finden? Es muss doch wohl! Nun: wir wollen sie weder beneiden, noch auf sie schmälen: wir wollen ihnen vielmehr versprechen, dass hier (so zu sagen) Dichter und Componist in guter Laune für sie gesorgt haben. Zu wünschen wird ihnen kaum Etwas bleiben, ausser etwa, dass das Werk im Ganzen etwas kürzer, dass im Einzelnen nicht oftmals gar zu schnell abgesprungen, und der Preiss nicht so hoch angesetzt seyn möchte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten July. **No. 29.** 1829.

Recensionen.

Religiöse Chor-Gesänge für drey Sopranstimmen, oder zwey Tenore und Bass, mit obligater Orgelbegleitung, gedichtet von Hohlfeld, in Musik gesetzt — — von Johann Schneider, Königl. Sächs. Hoforganisten. 2ten Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Chor-Gesänge haben so viel Eigenthümliches, schon in der ihnen zu Grunde liegenden Idee und Bestimmung, noch mehr in ihrer Anordnung und Ausführung, dass wir sie der Aufmerksamkeit und der Benutzung — wäre es auch Anfangs nur zum Versuch — Allen empfehlen müssten, welchen sie bestimmt sind, selbst wenn sie dem Verfasser nicht so gelungen wären, als sie es wirklich, und einige in hohem Grade sind. Jene Idee, wie wir sie allein aus dem Werke selbst abnehmen, ist: Hr. Sch. bietet denjenigen protestantischen Kirchen, welche bey den gottesdienstlichen Versammlungen keine Musik mit Orchester besitzen oder wollen, aber, wenigstens an Festtagen, sich Etwas wünschen, das sie ersetzt, und das, gut ausgeführt, in der Wirkung — nämlich in der Wirkung, worauf es bey aller Kirchenmusik allein abgesehen seyn sollte: in der Wirkung zur Andacht — die sonst gewöhnliche Musik wohl eher übertrifft, auch sich an die übrigen Theile der gottesdienstlichen Handlung weit mehr anschliesst, als diese. In der That, ein glücklicher Gedanke, der den beyden Missständen begegnet: entweder gar nichts, als den vielen Choralgesang der Gemeinde, wobey Trockenheit nicht zu vermeiden ist, oder Musik zu geben, die, wenn sie auch besser und andächtiger wäre, als sie zu vielen Orten zu seyn pflegt, doch dem protestantischen Cultus kaum in besonderen Fällen recht anpasst, und fast immer als ein hors d'oeuvre erscheint. (Es zeigt sich das sogar schon daran, dass sie ihr eigenes Publicum hat: ein Concert-Publicum, das ihr allein beywohnt, und mit dem letzten Accorde die Versammlung verlässt; wo dann ein zweytes, dem an dem Uebrigen gelegen, gemeiniglich erst Raum gewinnt, und sich nun für dieses Uebrige äusserlich und innerlich bereiten kann.) Was vom Dichter und Componisten hier gebotun wird, schliesst sich (die achte und letzte Nummer abgerechnet, welche für einen besondern Fall verfasst ist, wovon wir hernach sprechen werden) an die jährlichen Kirchenfeste an, und zwar immer nahe an den Hauptgegenstand eines jeden. Die Dichtungen sind theils strophisch, theils in freyerer Form und der Cantate sich nähernd; übrigens, was Gedanken, Ausdruck der Empfindungen und Sprache betrift, dem Zwecke gemäss und beyfallswürdig. Den Gesang dreyen Knabenstimmen (zuweilen wechselnd Soli und im Chore) zu übertragen, scheint uns gleichfalls zu rühmen, nämlich unter den gehörigen Bedingungen. Der Gesang der Jugend hat bey allen, besonders bey ernsten Feyerlichkeiten, und gute Knabenstimmen haben in grossen Räumen etwas vorzüglich an's Herz dringendes; auch wird es, da elementarischer Gesangunterricht jetzt überall in den Stadt-Schulen eingeführt werden, kaum irgendwo an solchen Stimmen, und unter der grössern Zahl der Schüler, die zum einfach und leicht geschriebenen Tutti gebraucht werden können, auch nicht an Einzelnen fehlen, denen schon Etwas zugemuthet werden kann, das um ein Mässiges weiter ausgreift. So aber hat Hr. Sch. geschrieben. Es sind nur die natürlichsten und besten Töne der Knabenstimmen angewendet; die Tutti sind für Alle, die in den Elementen geübt und befestigt sind, leicht, und die Soli verlangen selten mehr, als einen höhern Grad jener Geübtheit und Festigkeit: was aber auch Mehres hin und wieder verlangt

wird, das fällt den, für Musik überhaupt Fähigeren darum nicht schwer, weil die Harmonie stets einfach und so bleibt, dass sie sich sogleich dem Ohre einprägt, der Gang aller Stimmen natürlich fliessend und bequem ist, auch Alles durch die Orgel im Tone und in Uebereinstimmung gehalten wird. Diese nun, die Orgel, hat in jeder Hinsicht einen Hauptantheil und vertritt das Orchester — nicht es nachahmend, wie aus einem Klavierauszuge, sondern in einer ihr angemessenen und so eigenthümlichen, wirkungsvollen Weise, dass man schon daran den denkenden, vielerfahrnen Orgelmeister erkennen würde, wäre Hr. Sch. nicht schon genug dafür bekannt und mit Recht berühmt. Die Orgel ist nämlich nicht nur durchaus, wie der Titel sagt, obligat, (hin und wieder scheint sie uns diess sogar zu viel zu seyn, besonders zu viele Figuren zu haben,) sondern sie wird auch in grösster Mannigfaltigkeit ihrer Vorzüge — auch der wechselnden Registrirung — gar trefflich benutzt. Aber freylich muss sie ein, wenn auch nicht starkes, doch ein wahrhaft gutes Werk seyn; ein Werk mit wohlklingenden, von einander abstechenden Stimmen, deren jede wirklich das ist, was sie seyn und den Charakter hat, den sie nach ihrem Namen haben soll. Auch muss sie zwey Manuale besitzen. Vom Organisten wird verlangt, was man allerdings von jedem Organisten einer Stadtkirche sollte verlangen können: dass er nicht nur in seinem eigentlichen Geschäfte ein grübler, geschickter, fester, mit Fleiss und Liebe thätiger Mann sey, sondern auch überhaupt, und in dem, was sich durch nachweisende Worte oder vorgezeichnete Noten nicht mehr vorschreiben lässt — z. B. in Anbequemung an den Gesang — mit Sinn und Urtheil zu verfahren wisse. Was sich aber dabey durch Worte oder andere Andeutungen (auch der Registrirung, ja der Momente, wo Veränderungen vorzubereiten) zu seiner Leitung und Erleichterung thun liess: das hat Hr. Sch. sorgsam und treulichst gethan; auch haben wir bey Versuchen seine Anweisungen und Vorschläge überall bewährt gefunden. — Uebrigens sind diese acht Stücke zum Theil schon ziemlich in's Grosse (mit verschiedenen Tempos u. s. w.), zum Theil kürzer und in den angewandten Mitteln mit mehr Selbstbeschränkung abgefasst; so dass die einen kleine Cantaten genannt werden könnten, die anderen sich dem mehrstimmigen Liede — was man ehemals die Kirchen-Arie nannte und dergleichen Gram, Homilius, Bolle, Doles u. A. nicht wenige geschrieben haben — nähert. Wie sehr die ausgeführteren Stücke auch gelungen sind: der Gattung und dem eigentlichen Zwecke nach, ziehen wir die kürzeren vor; und da Hr. Sch. sie so würdig und schön zu schreiben vermag, so möchten wir wohl wünschen, dass, wenn er mehre Sammlungen wollte folgen lassen, er diese wenigstens nicht hintansetzen möchte. Die Ursachen liegen am Tage und brauchen nicht erst angeführt zu werden. Auch ist uns überhaupt, z. B. das kürzeste und einfachste aller hier gelieferten Stücke, das, Nr. 5. Seite 15, am Michaelisfeste, eines der liebsten. — Die letzte Nummer, deren wir schon oben als einer Ausnahme gedachten, ist ein Gelegenheitsstück für die Exequien des letztverstorbenen, allgemein verehrten Königs v. Sachsen gedichtet und componirt. Es kann aber für jeden ähnlichen Trauerfall (vielleicht mit einigen veränderten Textesworten) benutzt werden, und ist ein Meisterstück, das bey der Aufführung von grosser, tiefer Wirkung gewesen seyn muss. Es gehört unter die ausgeführteren. Hier wird auch die Gemeinde selbst mit zur Handlung gezogen. Sie beginnet mit einer Strophe des schönen Chorals: Meinen Jesum lass' ich nicht; und wie dieser hier harmonisirt ist, zeigt allein schon den Meister. Ein kurzes, sanftes, dreystimmiges Tutti folgt und gehet über in ein noch kürzeres Sopransolo, das nur aus einigen Tönen in Viertelnoten besteht, das aber, wie es nun ist, und von der Orgel eben so gehoben und getragen wird, innig ergreift, ja, unter den rechten Umständen, wie bey jenem Trauerfalle, vorbereitete Gemüther wahrhaft erschüttert. Der Uebergang der Orgel zur allmähligen Erhebung im folgenden, etwas längern Tutti ist in jeder Hinsicht musterhaft. Der Satz schliesst stark und auf der Orgel lang austönend: desto ergreifender ist die Strophe des sich anschliessenden, uralten, höchstwürdigen und tiefsinnigen Chorals: Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt, von den Knaben ganz allein, ohne alle Orgelbegleitung ausgeführt. Die Orgel füllt erst nach gänzlichem Schlusse desselben wieder ein, indem sie allein einen Uebergang bildet zu der Strophe des Schlusschorals der Gemeinde, nach der erhebenden und stärkenden Melodie: Wachet auf, ruft uns die Stimme. — Das Aeussere des Werkes ist gut und anständig. Hr. Sch. nehme unsern Dank für dasselbe! —

Ueber den Bau der Bogeninstrumente, und über die Arbeiten der vorzüglichsten Instrumentenmacher, zur Belehrung für Musiker. Nebst Andeutungen zur Erhaltung der Violine in gutem Zustande. Von Jac. Aug. Otto, Grossh. Weimar. Hof-Instrumentenmacher. Jena, in der Bran'schen Buchhandlung. 1828. 97 Octavseiten.

Der unbekannte Vorredner berichtet, der Vf. suche eine fühlbare Lücke mit dieser Schrift auszufüllen. Es sollen die einzelnen Theile und wie diese verbunden den Klang bilden, Jedem fasslich dargestellt werden; er will durch seine Beschreibungen die Käufer alter und neuer Bogeninstrumente möglichst vor Betrug und Irrung sichern und zeigen, wann eine Reparatur nöthig ist, oder nicht. Also nicht sowohl ein Handbuch für Instrumentenmacher, obgleich auch diese Manches daraus lernen können, sondern vielmehr für Musiker und Liebhaber, wie schon der Titel meldet. Darauf werden vorläufig die Theile der Violine genannt (Körper und äussere Theile mit ihren Unterabtheilungen), 58 Stück, und deutlich beschrieben. S. 4 wird vom praktischen Baue, vorzüglich der Violine, gehandelt, weil die übrigen Bogeninstrumente ihr meist ähnlich sind, und das Gesagte am leichtesten auf sie übergetragen werden kann. Das Gesetz dafür geht aus der Natur des Klanges hervor. Je leichter, gleichmässiger und nachdrücklicher das Instrument die Schwingungen macht, desto besser ist der Ton. Entweder wird nach eigenem Plane, oder nach Mustern gebaut, an die man sich dann streng halten muss, z. B. an Amati's, Straduarius und Jacob Stainer's Instrumente, welche, nicht verpfuscht, sehr theuer sind. Der Verfasser hat stets nach Straduarius gebaut, und gibt die Verhältnisse nach diesem an. Auf Wölbung und Stärke der Decke kömmt fast Alles an. Die, bey regelmässig gebauten Instrumenten ¼ Zoll hinter dem rechten Fusse des Steges eingesetzte Stimme (ein genau der Höhe nach abgemessenes Hölzchen aus Resonanzholz) gibt dem Tone die eigentliche Kraft und Lebendigkeit, weil sie Decke und Boden verbindet, und die Schwingungen fortsetzt (die Franzosen nennen sie Seele). Auch der Steg ist wichtig, und der Verfertiger kann sich besonders durch gehörige Abmessung der jedesmal nöthigen Schwere desselben zeigen, da diese auf die Schwingungen bedeutenden Einfluss hat. Hierzu werden nun gute Rathschläge ertheilt. Man wiege sechs verschieden schwere Hölzchen auf der Goldwage zu diesem Behufe, und versuche sie nach einander. Zu schwerer Steg gibt dumpfen und schwer ansprechenden, zu leichter scharfen und spitzen Ton. — Nach dem Beizen des Instruments ist am besten Bernsteinlack aufzupinseln, weil er den Einflüssen der Luft am meisten widersteht, Feuchtigkeit aber die Elasticität hindert. — Nach diesen völlig klaren Auseinandersetzungen wird vom Zusammenwirken aller Theile eben so deutlich gehandelt, und S. 36 werden die Eigenschaften eines guten Tones beschrieben. Da die übrigen Bogeninstrumente von der Violine nur in Grösse, Gestalt und Stärke des Holzes verschieden sind, so folgt nur eine kurze Beschreibung derselben. — Es gibt wenig gutgebaute Violinen; auch werden sie gewöhnlich im Ausspielen vernachlässigt; man muss sie nicht zu stark beziehen. — S. 41 vom Violoncelle, das zuerst gegen 1700 von Tardieu statt der Viola da gamba gebraucht und mit fünf Saiten, 1725 bereits mit vier bezogen wurde. — Vom Violon, S. 42. Wenn hier gesagt wird: „In unseren Zeiten hat er stets nur vier Saiten," so hat sich der Vf. nicht an Frankreich erinnert, wo er leider noch immer, wie der alte teutsche, fünf Saiten hat.

Das zweyte Kapitel handelt von der Reparatur und sonstigen Behandlungsart. S. 45—68. Es wird nachdrücklich gewarnt, nicht bey jeder Kleinigkeit daran ändern zu lassen; besonders wird das Ausschaben der Decke (in den meisten Fällen mit vollem Rechte,) als gefährlich geschildert. Das Ganze sehr empfehlenswerth. Im zweyten Abschnitte wird von den bekanntesten italienischen und teutschen Instrumentmachern geredet. Wer mehr davon zu erfahren wünscht, wird wohlthun, wenn er mit des Hrn. Verfassers Angaben den Beytrag zur Geschichte der Geigeninstrumente von Hrn. Perne in der Revue musicale 1827 vergleicht. Unser Verf. beginnt nach ganz kurzer Einleitung mit den drey vortrefflichen Violinmachern Amati, in der 2ten Hälfte des 17ten Jahrhunderts. Zu Anfange des 18ten machte sich Stradivari berühmt, und Guarneri in Italien. Jacob Stainer lebte auch in der Mitte des 17 Jahrhunderts zu Absam in Tyrol; sein Schüler war der nicht minder berühmte Klotz. Dieser denkenden Männer wohlgebaute Instrumente hält der Verf. für die vollkommensten, die gebaut werden können, und gibt nur zu, dass man mit anderer Bauart die Violine wohl in Einer Hinsicht verbessern könne, dass aber immer dabey andere

eben so nöthige Eigenschaften leiden würden, so dass die Eigenthümlichkeit des Instruments dabey zu Grunde gehen würde. Die letzte Ansicht theilten wir mit dem Hrn. Verf. schon oft, namentlich wenn wir manche verbesserte Blasinstrumente hörten. — Seite 75 wird eine Beschreibung der alten Cremoneser Violinen und darauf der Stainer'schen gegeben. Zuerst von den Cremonesern und den nach ihnen gebaueten. Die Geigen des Nic. Amati, des Joseph Guarneri und des Albani sind einander vollkommen ähnlich. Die neueren italienischen und französischen kommen den alten nicht mehr gleich. Unter den teutschen Verfertigern nach Jener Muster wird Carl Ludw. Bachmann, seit 1765 Hofinstrumentenmacher in Berlin, zu den vorzüglichsten gerechnet; Jung in Dresden, sein Schüler Hunger in Leipzig, Fritsche ebendaselbst u. s. w.

Darauf folgen diejenigen, die nach Jac. Stainer arbeiteten, z. B. Stadelmann in Wien, Rauch in Breslau, Math. Fr. Scheinlein 1710 und sein Sohn, Joh. Mich., beyde zu Langenfeld in Franken, Ruppert in Erfurt (mit schönem Tone, nur leicht zusammengesetzt) und der Verf. dieses Werkes in Jena, der sich zu Reparaturen und zu Lieferung neuer Instrumente erbietet.

Diesem sehr dankens- und empfehlenswerthen Schriftchen ist S. 94—97 noch ein Anhang „von der Guitarre" beygefügt, die von der Herzogin Amalia von Weimar 1788 zuerst aus Italien nach Teutschland gebracht wurde. Der Verf. war der Erste, der in Teutschland, und zwar zehn Jahre lang allein, welche verfertigte. Auf Naumann's (Dresdner Kapellm.) Veranlassung fügte er die sechste übersponnene Saite hinzu. Jede tiefere Saite muss nothwendig mit stärkerem, nicht mit gleich starkem Drathe überzogen werden. Möge das nützliche Werkchen recht viele Freunde finden, theils damit Jeder sich selbst Vortheil und Vergnügen gönne, theils auch damit andere geschickte Männer über andere Instrumente uns ähnliches liefern, woran es hin und wieder noch fühlbar gebricht.

Jephta, Oratorium in drey Abtheilungen, in Musik gesetzt — — von Bernhard Klein. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Op. 29. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 5 Thlr.

Eine kurze, sanft klagende Einleitung führt zum Hülferufe der Israeliten, in einem schön fugirten, wirksamen Adagio $\frac{4}{4}$ F moll, worauf Debora in kurzem Recitative, mit Arioso gut verbunden, vergangener glücklicher Tage gedenkt, worin uns jedoch das Versinken in das Gefühl der Noth zu freundlich gehalten erscheint. Die damit vereinte, mit Recht, wegen des anrückenden Feindes, gedrängt gehaltene Arie ist durch Verwebung von Dur und Moll, und durch Rhythmik einem Seufzer ähnlich, in welchem das Vertrauen auf des Herrn Hülfe vor dem nahen Zorne nur wie in der Tiefe des Herzens tröstend erklingt. Im schnell aufeinander folgenden, durch wechselnde Einsätze wohl charakterisirten Fugensatze meldet der Chor der Bedrängten das Herannahen der feindlichen Schaar, gegen welche ihnen der Herr einen Helfer senden wolle, schön bis zum Ende. Der Hohepriester mahnt zum Vertrauen auf des Höchsten Schutz in einer lebendigeren Arie, als das einleitende Recitativ ist. Ueber einzelne Harmonieen-Fügungen, die mit unserer Ueberzeugung nicht stimmen, schweigen wir gern, da sie offenbar nicht in Unkenntniss, sondern in abweichender Meinung liegen, deren Erörterung nicht hierher gehört. Die Verkündigung, dass Jephta ihnen Sieg verschaffen werde, ist sehr gelungen. Freudig, in einfach sich aussprechendem Muthe singt der Chor „Zu Jephta hin" u. s. w. Charakteristisch gibt der verstossene Held seine Verwunderung in kurzem Recitative zu erkennen, klagt in der darauf folgenden Arie über das Harte seiner Verbannung und verweigert entschlossen die Rückkehr. Da bittet zuerst Debora um freundliche Gewährung der Bitte in einem schönen Gesange, dem sich der Hohepriester anschliesst, verkündend, dass der vordem Verstossene ein Racheschwert in der Hand des Herrn sey (kurz und seltsam), was durch des Volkes Gesang eindringlich verstärkt wird. Der Schlusschor der ersten Abtheilung muss treffliche Wirkung hervor bringen; er ist der schönste der dagewesenen Sätze.

Die zweyte Abtheilung beginnt mit dem Chore der Feinde, deren Gesang sich in rhythmischer und harmonischer Haltung sehr merklich von dem der Israeliten unterscheidet, wie es vor Allem im Oratorium recht und wohlgethan ist, was wir bereits bey anderen Gelegenheiten auseinander gesetzt haben. Der gute Eindruck kann nicht fehlen. Man bekommt hier eine rohere, deshalb aber mit nicht geringerer Kunst gezeichnete Masse zu vernehmen, deren wildere Kraft auf nichtigen Glückesübermuth sich stützt. In einem edel gehaltenen Andante grave

mischt sich in des Hohenpriesters Klage fromme Ergebung, Furcht vor der Wuth der Kinder Ammons und Hoffnung auf des Ewigen Macht rufen in den Herzen Israels ein Schmerzensgebet hervor, von welchem sich abermals der Siegesgesang der Ammoniter ($\frac{6}{8}$ d dur) eigenthümlich unterscheidet. Dagegen klingt abermals die folgende Scene der Debora, voll von Vertrauen auf den Herrn der Heerschaaren, mit solcher Innigkeit auf, dass sie jedem Gemüthe wohlthun wird um so mehr, da der folgende Chor in ungestümer Angst und bereitwilliger Kampflust nach seinem Helden fragt, der sie zur Schlacht führen soll. Der Held erscheint, ruft den Herrn um Beystand gegen die Uebermacht der Feinde an und zwar in kriegerischer Bewegung, in harmonischer Klage bereuet er sein stolzes Bauen auf eigene Kraft, und spricht sein Gelübde aus (schön). Dagegen finden wir die kurze Ermunterungsarie nicht ausgezeichnet, die sich jedoch vom choralmässigen Chore an, zwischen welchem Jephta's Solo die Macht des Höchsten preist, immer mehr bis zum Kampfrufe hebt, in welchen der Chor mit einer Fuge einfällt, die durch den vorigen Choralgesang in wechselnden Stimmen anziehender wird und im vollstimmigen Chorale „Wir hoffen auf den Herrn" wirkungsvoll endet.

Debora's und der Töchter Israels Danksagung für errungenen Sieg eröffnet die dritte Abtheilung. Schön muntert sie Jephta's Tochter auf, dem Sieger entgegen zu eilen. Mirjam dankt dem Herrn für des Vaterlands Heil und des Vaters Erhaltung, und reizt den Chor der Jungfrauen zu Lobliedern auf in schöner Melodie, trefflich rhythmisch, mit Ausnahme des am Ende zu lang gedehnten „schalle." Das Preisgesang der Männer in d dur, dann der Frauen in b dur mit eingemischtem Solo Deborens; die Vereinigung des ganzen Volkes zu Preis und Dank; der kurze Gruss der Tochter Jephta's; der Anfang des Preischors der Jungfrauen, den des Helden Schmerz über das unheilvolle Nahen seiner Mirjam unterbricht; kurz, die ganze, gedrängt gehaltene Scene ist trefflich. In dem übrigens so schönen Chore ist nur die Frage nach den Worten: „bey der Tochter frohem Gruss?" nicht gut ausgedrückt. Einige geringe Declamationsfreyheiten hätten wir auch früher einige Male bemerken können: sie werden aber bey sonst so geschickter Handhabung des Ganzen leicht übersehen. Jephta's tiefer Schmerz und das Staunen und Entsetzen der Menge sehr charakteristisch. Nur ungern vernehmen wir hier, so schön es auch einzeln betrachtet wirkt, die durch den Tenor verdoppelte Sopran- und später durch den Bass verstärkte Alt-Melodie: wir hätten diese Art Melodieenführung lieber als eine Auszeichnung der Ammoniter von den Israeliten betrachtet. — — Das Quartett Nr. 22 vortrefflich: nur hätte Jephta sein Entsetzen nicht in so gehaltenen Tönen absingen sollen. — Der Gesang des Engels, der Rettung verkündet, ist ausnehmend schön begleitet. Wenn aber der himmlische Bote in der Anrede an Jephta auf den Worten „deine Seele hat den Kampf vollbracht" in der Tonica schliesst: so muss dieser Fehlgriff die nachfolgende Hauptverkündigung „die Tochter lebe!" die auch melodisch nicht genug herausgehoben worden ist, nur noch matter machen. — Nach solcher Scene können wir es auch nicht wohl gewählt nennen, wenn des Chores „Tief im Staub das Angesicht" im Fugensatze anhebt, der hier mehr als Verstandeserzeugniss nicht an seinem Platze ist; eine einfache innig empfundene Melodie würde unstreitig besser seyn. Nach unserm Dafürhalten hätte sich hier der gemeinschaftliche Gesang von der tiefsten Anbetung bis zum Entzücken über des Herrn Gnade betend erheben sollen. Eine Vergleichung dieser neuen Arbeit mit dem bekannten Werke Händel's würde allerdings manches Anziehende bieten. Da sie aber nur hinlänglich ausgeführt theils den damit etwa verbundenen Nutzen schaffen, theils die mit solchen Vergleichungen nur zu leicht vereinigten Ungerechtigkeiten gegen das Neuere vermeiden könnte: so sehen wir uns für jetzt genöthigt, uns derselben zu enthalten. Das sehr zu empfehlende Oratorium, das auch schön und correct gedruckt worden ist (wir haben bloss in der Begleitung S. 130 ein mangelhaftes Kreuz bemerkt), schliesst mit einer ausgeführten wackern Fuge.

Nachricht.

Königsberg. Bericht von Mitte Januar 1828 bis Ostern 1829. (S. Nr. 20 dieser Zeit. vom vorigen Jahre.) Am 21sten Januar wurde die Bühne wieder durch die von Danzig kommende regenerirte Schröder'sche Schauspieler-Gesellschaft, zu deren (ökonomischen) Leitung sich ein Verein hiesiger Theatergönner gebildet hatte, eröffnet. (Opernpersonale: Dem. Flache, Mad. Haselin, geb. Erckner

aus Dresden, Mad. Geissler, Mad. Weise; die Herren Mehlig, Petric, Wiedemann, Seebach, Geissler, Kneisel, Heitmüller, später auch wieder Herr Weise u. s. w.) Neu waren Angely's Vaudevilles: *List und Phlegma* und *Paris in Pommern*, das Melodram *Cartouche*, und *der verwunschene Schneidergeselle*, beyde mit Musikstücken vom Musikdirektor Keller, ein grosser italienischer Sallat, arrangirt von Hrn. Seebach zum Benefiz für Demois. Theone Blumauer (jetzt seine Gattin), bestehend aus Ingredienzen von Rossini, Schiller, Wenzel Müller, Shakespeare u. s. w. (Wohl bekomms!) Endlich eine werthvolle Neuigkeit: Die Oper *der Maurer* (hier Maurer und Schlosser getauft), von Auber, mit einer neuen von Gregorovius aus Danzig gemalten Decoration. Herr Mehlig, als Maurer, Hr. Seebach, als Schlosser, Mad. Geissler, als junge Frau, und Madame Weise, als Nachbarin, waren so ganz an ihrem Platze, dass diese Oper sehr beliebt wurde. Das Engagement der talentvollen, jungen Sängerin, Dem. Wilh. Flache, aus Berlin, gab Veranlassung zur Wiederholung mancher älteren, beliebten Opern, z. B. Freyschütz, Don Juan, Zauberflöte, Vestalin, Opferfest u. s. w. Dem. Flache ward durch eine hübsche frische Stimme, gute, wenn auch lange nicht vollendete Schule und angenehme Persönlichkeit der Liebling des Publicums und das Ideal der vorlauten jungen Schreyer, die sich in Versen ergossen, wenn es in Prosa nicht mehr gehen wollte. Leider ging sie schon im April (v. J.) zum Berliner Königl. Theater zurück. Ihr Abschiedsbenefiz war nicht so besucht, als zu erwarten gewesen war; es war aber auch nur eine Art Allerley von Arien, Duetten, Lustspielen, lebenden Bildern u. s. w. — Mad. Döbbelin würde mehr gefallen, wenn sie sicherer wäre, und wenn in sehr hohen Partieen, z. B. Königin der Nacht und Elvira im Opferfeste, ihre Stimme ausreichte. In der Mitte des März ging der Musikdirector Hr. Keller nach Riga ab, und seinen Platz nahm Hr. Heinrich Dorn, aus Königsberg gebürtig, bisher in Berlin, ein. — Von den Gastrollen der Dem. Caroline Bauer, königl. Schauspielerin aus Berlin, gehört nur Preciosa hierher, zu welcher sich die liebliche Persönlichkeit der Darstellerin vorzüglich eignet, wenn gleich Gesang und Tanz zu sehr in den Hintergrund gestellt waren. Herr Heinrich Blume, königl, Schauspieler aus Berlin, gab den Don Juan, den Bartolo in Rossini's Barbier, den Kaspar, Seneschall, Schiffscapitain, und im Fest der Handwerker den Polirer mit Beyfall. — „Drey Tage aus dem Leben eines Spielers," mit Musik von Carl Blum und einer neuen Decoration (!) wirkten zwar auf die Nerven der Zuschauerinnen, nicht aber auf die Kasse. Die „weisse Dame," Boieldieu's Meisterwerk, war die werthvollste aller neuen Sachen, und wurde sowohl durch ihren innern Gehalt, als die vorzügliche und höchst sorgfältige Einstudirung von Seiten des Musikdirectors Dorn, wie durch das Bestreben des ganzen Personals (Dem. Flache Anna, Hr. Mehlig Georg, Mad. Döbbelin Pächterin, Hr. Wiedemann Pächter, Hr. Seebach Gaveston), die Choristen eingeschlossen, die Lieblingsoper des Publicums. Es war auch etwas auf Garderobe u. s. w. verwendet, und so ist die weisse Dame ein Kassenstück geworden. — Die Hauptpersonen und der Musikdirector wurden nach der ersten Vorstellung vorgerufen. — Das Abonnement war beym E[illegible]ritte des May zu Ende, doch die Gesellschaft verweilte noch in Königsberg und verschiedene Benefize und Gastspiele schafften im Sommer einige, wenn auch nicht reichliche Einnahmen. *Die Wünsche, in drey Jahrhunderten spielend*, von Meisl, Musik von Marschner (Benefiz f. Hrn. Seebach) lassen viel zu wünschen übrig; Othello, von Rossini, Benefiz für Hrn. Petric, gefiel sehr, weil die Oper, wie die weisse Dame, sehr gut einstudirt war. Hr. Mehlig excellirte darin. Im Juny kehrten Hr. Prof. Siebert und Dem. Clara Siebert aus Russland zurück. Leider begannen sie ihr Gastspiel wieder mit einem unsinnigen musikalisch-dramatischen Intermezzo zwischen einer Schweizer Lisli und ihrem Liebhaber Figaro. Dieser aber war heiser geworden und kam nicht über die Berge, Lisli sang also allein und das war auch gut. So auch der Gesang der Dem. S. als Prinzessin von Navarra, aber der Rhythmus war nicht über die Berge mitgekommen, dafür Ihr, ihr leidigen Coloraturen! Wahrlich, der beliebte Troubadour war kaum zu erkennen. Hr. S. machte aus dem Seneschall gar nichts. Wir hatten freylich kurz vorher Hrn. Blum gesehn. Zur Mirrha fehlt der Dem. S. Natürlichkeit. (Dieser Vorwurf trifft auch Dem. Flache wegen der modischen Locken!) Ungeachtet dieser Ausstellungen müssen wir Dem. S. zu den achtbaren Sängerinnen zählen. — Hr. La Roche, vom Weimarschen Theater, ehemaliges Mitglied der hiesigen Bühne, erfreute seine alten zahlreichen Freunde durch einige Darstellungen, Marokko im Bär und Bassa, Thomas im Geheimnisse, Kaspar

im Freyschütz u. s. w. Eine Neuigkeit, interessant als vaterländisches Stück aus des grossen Friedrichs Zeit, war, zum Benefiz des Herrn La Roche, *Leonore*, nach Bürger's herrlicher Ballade in drey Abtheilungen, gedichtet von Carl von Holtei, worin Hr. La Roche den Husarenunterofficier Wallheim trefflich, Mad. Höffert, geb. Devrient, die Leonore meisterhaft spielte. Die dazu vom Grossherzoglich Weimarischen Kapellmeister Eberwein componirte und arrangirte Musik (Dessauer Marsch u. s. w.) ist ansprechend und passend bis auf das Dittersdorf'sche: Gesundheit, Herr Nachbar, wenn's immer so wär' u. s. w., welches, einer neuern Zeit angehörend, uns zu nahe liegt. Dagegen ist das Mantellied ein Volkslied geworden. Am 24sten July, Benefiz für Hrn. Musikdirector, H. Dorn: *Die Bettlerin*, romantisches Singspiel in vier Aufzügen, von Carl von Holtei. Musik von Heinrich Dorn. Königsberg scheint uns nicht der Ort, ausführliche Recensionen zu liefern und unser Urtheil ganz Deutschland aufzudringen. Das Neue kommt uns in der Regel zu spät zu, um noch etwas darüber sagen zu können, was nicht schon gesagt wäre, und haben wir ja einmal über etwas zu berichten, was noch nirgend anders als hier gegeben worden, wie z. B. jetzt über die Bettlerin, so treten für uns andere Rücksichten ein, die uns hindern, ausführlich zu seyn. Also nur so viel, dass das Sujet der Bettlerin gut, auch romantisch, nur zu sehr ausgesponnen, zu juristisch behandelt ist, als dass es die Zuschauer in steter Spannung erhalten könnte; vorzüglich schleppt der letzte Akt durch langweilende Reden. Die Musik des 24jährigen, schon durch mehre in Berlin aufgeführte zum Theil selbst gedichtete Werke bekannten Componisten zeugt von bedeutendem Talente; man findet hübsche Melodieen, gute und [illegible]ige Ausarbeitung (namentlich des zweyten Finales), wirksame Instrumentirung, nur noch manch Wildes und Gährendes, wie beym jungen Moste. Das kann ja aber nicht anders seyn und zuviel ist da vielleicht besser, als zu wenig. Zweckmässige Kürzung des Textes und der Musik wird diese lobenswerthe, beyfällig aufgenommene Arbeit auf dem Repertoire erhalten können. Auch dürfte der nicht eben ansprechende Titel abzuändern seyn. Die Engländer haben freylich eine beliebte Bettleroper, aber eine Bettlerin, alias Landstreicherin, als Hauptperson unter lauter honetten Leuten, will nicht recht zusagen. Preciosa thut doch etwas, ihr Brot ehrlich zu erwerben, diese Luise aber thut nichts, als betteln. — Dem. Emilie Pohlmann kehrte als Mad. Kressner aus Russland zurück, und trat in Rossini's Barbier als Rosine, in den Wienern in Berlin als Frau von Schlingen, in einem Intermezzo: die Talentprobe, und in der weissen Dame als Anna auf, in welcher Rolle sie aber weniger ansprach, als ihre Vorgängerinnen, die Dlls. Flache und Siebert. — Der Grossherz. Badensche Hof-Schauspieler und Sänger, Herr Walter, ebenfalls aus Russland zurückkehrend, spielte den Thomas im Geheimnisse, den Staberl u. s. w. Die Gastdarstellungen der Mad. Stich-Crelinger berühren wir nur um ihrer Preciosa willen. Es soll der mit Recht auch hier hochgefeyerten Künstlerin kein Blatt aus dem wohlverdienten Lorberkranze entwendet werden, wenn wir behaupten, dass diese Rolle sich für sie noch weniger, als für Dem. Bauer eignet. Jugend lässt sich durch hohe Kunst ersetzen, aber eine nicht tanzende Preciosa ist nicht das vom Dichter gezeichnete, mit allen Gaben und Talenten geschmückte Naturkind. Je weniger Preciosa ein klassisches Gebilde der Dichtkunst seyn will, wie z. B. Shakespeares Julia, um so weniger dürfen ihr diese äusseren Attribute entzogen werden, deren Verein sie zu einer anmuthigen Erscheinung auf den Brettern machen soll. — Im September ging die Gesellschaft, durch einige neue Mitglieder verstärkt, nach Danzig, um dort bis zum Januar zu verweilen. Herr Seebach aber, in allen Fächern brauchbar, im Niedrigkomischen ausgezeichnet, ist zum allgemeinen Bedauern des Publicums zur Rigaer Bühne gegangen. —

(Der Beschluss folgt.)

Vorschlag zur Veränderung der Notenschrift.

Im Bewusstseyn meiner geringen Kräfte, wagte ich es dennoch, zwey kleine Schriften über die Instrumentirung herauszugeben, und da dieselben eine freundliche und nachsichtsvolle Aufnahme fanden, so ermuthigte mich dieser Umstand zu dem Versuche, ein grösseres musikalisches Werk zu beginnen, im Verlaufe dessen mir oft die Frage aufstieg: „ob es durchaus nöthig sey, dass ein und derselbe Ton durch mehre Namen bezeichnet werde?“ Nach reiflicher Ueberlegung fiel die Antwort von meiner Seite verneinend aus, indem diese Noten ganz streng genommen, (?) nur eine Tonhöhe haben, wie jedes von Instrumenten ausgeführte Musikstück hinlänglich darthut. Auch haben neuerlich Mehre den überzeugenden Beweis geführt, dass die Verschiedenheit der Tonarten auf unter

Nachricht.

Jakob Scheller.

„Sie werden gelesen haben in den Zeitungen „von Leipzig und allen Zeitungen — mein „Name ist sehr bekannt — ich bin Jakob „Scheller — es giebt sehr viele Scheller „in der Welt, aber es giebt nur einen Jakob „Scheller — ich kann nichts weiter, als ein „bischen die Ohren zerkratzen — Sie sollen hö„ren, ob Sie so etwas werden gehört haben."

Auf die Art ungefähr produzirt sich der Mann, der ehedem in Würtembergischen, nachher zu Sagan drey Jahre in kurländischen Diensten gestanden hat und sich jetzt auf seiner Reise durch Niedersachsen auf der Violine hören läfst. Solche Ankündigungen sind eben nicht dazu geeignet, die Erwartung der Verständigen auf's hochste zu spannen. Man erstaunt, wenn man in unsern Tagen noch einen Virtuosen aus einem solchen Tone sprechen hört, der uns so lebhaft an den einen Gott und einen Vestris erinnert. Bey alledem verlohnt es sich der Mühe, diesen originellen Tonkunstler zu sehen und zu hören, der die erste, beste Violine ergreift, sich damit auf einen Stuhl setzt und Töne hervorbringt, wie sie der beste Geiger nicht schöner erzeugen kann. In seinem Vortrage herrscht eine Leichtigkeit und Klarheit, wie man sie nur selten hört. Sein Ton ist rein, hell und zart, sein Ausdruck entspricht vollkommen den Bewegungen, Minen und Gebehrden, womit er ihn auch dem ungelehrigsten Zuhörer verständlich macht, der sich anfänglich des Lachens nicht enthalten kann, und die grofse Mannigfaltigkeit von Nuanzen und Schattirungen, die er anzubringen weis, setzt den Zuhörer in Erstaunen. Sein Staccato vereinigt mit einer unglaublichen Leichtigkeit die gefälligste Lustigkeit, und sein Flageolet ist das feinste und zarteste Produkt des Bogens, der je eine Geige berührt hat.

Und doch hat dieser unleugbar geschickte Spieler sich in keinem eigentlichen Violinkonzerte hören lassen, so erwartungsvoll auch die Zuhörer waren, seinen Vortrag im Adagio zu bewundern. Seine grofste Stärke bestand in Variationen, wobey er sich entweder gar nicht, oder nur sehr schwach mit einer Violine begleiten liefs. Alle Töne, die nur immer der Geige entlockt werden können, brachte er in diesem Spiele meisterhaft hervor. Von seinen Zuhörern konnte man mit Wahrheit sagen: sie waren ganz Ohr: denn auch nicht einen lauten Athemzug erlaubte er durch seine Kunst, die Zuhörer in einer unablässigen Besorgnis zu erhalten, dafs sie etwas von den Feinheiten seines Spiels verlieren möchten. Hundert vergebliche Versuche wagte einer von den Anwesenden, auf seinen Zehen leise bis an die benachbarte Thür eines Nebenzimmers hinzuschlüpfen. Es war schlechterdings unmöglich, so sehr scheute man sich vor der Sünde, den Künstler und sein Auditorium durch das leiseste Geräusch zu beleidigen.

Auf die angenehmste Weise überraschte der Virtuose seine unersättlich aufmerksamen Zuhörer durch seine süfse Harmonien mit losgespannten Bogen. Mancher von ihnen hatte schon etwas ähnliches gehört: aber keiner von ihnen die Mannigfaltigkeit harmonischer Modulationen, die bey einem so engbeschränktem Spielraume möglich scheint — keiner die leise Berührung der Saiten, die der Spieler so weit trieb, dafs bey der lebhaftesten Spannung des Ohrs ganze Stellen mehr geahndet, als gehört werden konnten. Auch bey dieser Spielart wurde das Flageolet nicht vergessen.

Schade, Jammerschade, dafs der bewunderte Virtuose sein Spiel durch so viele triviale Kunststücke entweihet als da sind: Nachahmungen des Gezankes der Fischweiber, muthwillige Verfälschungen der Töne und klägliche Triller, wobey man die alten Kinnladen wackeln hörte. Mehr als einmal liefs er die schnarrende Schnupftabackdose auf dem Violindeckel herumspringen und gefiel sich recht wohl in der Geschicklichkeit, sie vor Fallen zu bewahren. Sein lautes Aufstampfen mit dem Fufse bey dem entferntesten Geräusch; seine naive Bitte an die Herren, dafs sie sich doch setzen möchten, und an die Perso-

nichts beruht, als auf dem Versetzen, bey übrigens durchaus gleichbleibenden Verhältnissen (mangelhafte Stimmung abgerechnet) in eine andere Tonhöhe, welches meine obigen Ansichten noch bestätigt. Keiner wird in Abrede stellen, dass z. B. fis eben so gut ein selbstständiger Ton für sich ist, als f, und dass fis blos unserer Notenschrift zu gefallen, als von f abstammend angesehen wird, die allerdings darin sehr zweckmässig ist, dass sie die Tonleiter jeder Tonart in einer gleichmässig fortlaufenden Reihe der Noten darstellt, aber auch zugleich die verwickelnde dreyfache Benennung eines Tones nöthig macht. Eine neue Notenschrift, welche bey einfacher Benennung jedes Tones, gleichmässig fortlaufende Tonleitern aller Tonarten erzeugte, liesse sich wohl erdenken; allein es wäre gar nicht zu verlangen, dass ein Musiker neben der Kenntniss der älteren, auch noch die dieser neuen sich aneignete. Um diesem Uebelstande einigermassen auszuweichen, könnte man die einfachen Namen der Töne c, d, e, f, g, a, h, und deren jetzige Bezeichnung durch Noten, beybehalten. Es blieben nun nur noch die einfachen Benennungen und einfachen Notirungen der jetzt cis oder des, dis — es, fis — ges, gis — as, ais — b benannten Töne zu erfinden übrig. Hierbey müsste man aber den Grundsatz annehmen, dass diese neu erfundenen Noten und Namen durchaus nicht als Abstammung der Töne c, d, e, f, g, a und h, sondern als ganz selbstständige angesehen, und dem gemäss eingerichtet würden.

Die Vortheile bey Ausführung dieses Vorschlages, sind ungefähr folgende: Die einfache Benennung ist der Natur der Töne weit angemessener. Die Theorie der Musikwissenschaft würde bey weitem einfacher ausfallen, und daher das Erlernen, so wie das Lehren derselben sehr erleichtert werden. (?) Das Lesen der, nach dieser Art in Noten gesetzten Stimmen würde nicht durch die jetzt vorkommenden Zeichen 𝄪, 𝄫, ×, 𝄫, 𝄪, 𝄫, 𝄪, und 𝄫 erschwert.

Die Nachtheile dieses Verfahrens bestehen in Folgendem: Das Erscheinen der neuen Notirung, für die bis jetzt durch Erhöhung oder Erniedrigung entstandenen fünf Töne, würde, wenigstens in der ersten Zeit, für das Auge (nicht der Ton selbst für das Ohr) des Spielers überraschend seyn. Zum Vortrage der schon bestehenden Compositionen, die doch wahrlich nicht nach neuer Art sobald, oder wohl niemals, umgeschrieben würden, wäre stets die Kenntniss der alten Notirung nöthig, und diese ist ein Umstand von grosser Einwirkung.

Sollte ein oder der andere mit mehr Einsicht, als der meinigen, Begabte sich bewogen fühlen, diesen, ohne alle Neuerungssucht und Anmassung, blos des interessanten Gegenstandes wegen, ausgesprochenen Vorschlag näher zu prüfen, und die Vor- und Nachtheile desselben genauer abzuwägen, was ich mir keinesweges getraue, so würde ich mich dadurch hochgeehrt fühlen.

A. Sundelin,
Königl. Preuss. pens. Kammermusikus

Erklärung.

Das unter dem Titel: „Dernière pensée musicale de C. M. de Weber in Paris bey J. Pleyel et Comp.“ (Propriété des éditeurs) *) erschienene Andante Energique ist nichts anderes, als ein von mir componirter Walzer, welcher in der Sammlung: „Danses brillantes pour le Pianoforte. Oeuv. 26,“ unter Nr. 5 befindlich, schon 1822 von mir componirt, 1824 im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen, und leider zu seinem Nachtheile etwas verändert ist.

So wenig ehrenvoll ich es auch halte, mich wegen Autorschaft um einen Walzer zu streiten, so glaube ich doch, dass dergleichen Vorfälle öffentlich gerügt werden müssen, damit das Publicum nicht betrogen werde; es möchte sonst wohl bald alle Musikalien mit Misstrauen in die Hände nehmen, wenn sich zum lieben Nachdruck noch verfälschte Titel gesellen.

Dresden, d. 5. July 1829. *C. G. Reissiger.*

*) Auf der jener ganz ähnlichen Ausgabe bey Schott in Mainz steht nicht *Propriété* u. s. w.
Anm. d. Redact.

Kurze Anzeige.

Etudes pour le Pianof. comp. — par J. O. Kessler. Cah. 1—4. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Sie sind meist sehr schwer und lang; jede füllt gewöhnlich einen Bogen, einige auch anderthalben. Sie sollen, dem Drucke nach zu urtheilen, auf die Cramer'schen folgen, die wir, vereint mit denen von Moscheles, in Nr. 42 des vorigen Jahrganges gebührend rühmten. Die gegenwärtigen sind also nur solchen Spielern zu empfehlen, die bereits etwas Wackeres leisten und sich noch verstärkte Kraft und Ausdauer in neuern Bravourgängen erwerben wollen. Der Fingersatz fehlt, dürfte auch von solchen Spielern, die hier vorauszusetzen sind, nicht eben sehr vermisst werden: dennoch würde zuweilen, in den schwierigsten Fällen, eine kleine Andeutung nicht unnütz seyn. Das Werk ist von der achtbaren Handlung, wie man es schon von ihr gewohnt ist, trefflich ausgestattet worden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № XII. 1829.

Subscriptions-Einladung.

Nach einem mit dem hiesigen Musikdirector, Herrn Hoffmann getroffenen Abkommen habe ich den Verlag des von ihm verfassten Werkes:

Schlesiens Tonkünstler

übernommen.

Das Bedürfniss eines solchen Werkes, welches die Lebensbeschreibungen sämmtlicher musikalischen Litteratoren, Theoretiker, Componisten, Musikdirectoren, Cantoren, Organisten, Sänger, Virtuosen und Instrumentenbauer von Bedeutung, welche geborne Schlesier sind oder in Schlesien gewirkt haben, vollständig enthält, wird in der musikalischen Kunstwelt unsers Vaterlandes so lebendig gefühlt, dass ich mich jeder weitern Anpreisung desselben enthalte, jedoch auf die schlesischen Provinzialblätter hinweise, die bereits mehre Ankündigungen und Aufsätze dieses Werkes geliefert haben.

Indem ich die Freunde und resp. Beförderer der Tonkunst, ferner die Herren Directoren der Gymnasien u. Schullehrer-Seminarien auf dieses sehr mühsam ausgearbeitete Werk aufmerksam zu machen mir erlaube, lade ich Dieselben zur gefälligen Subscription mit dem Beyfügen ganz ergebenst ein, dass das Werk auf schönem weissen Papier in 8. über 20 bis 25 Bogen stark, bald nach geschlossener Subscription im Monat October d. J. erscheinen wird.

Der Subscriptionspreiss ist 1 Thlr. 10 Sgr. wovon die eine Hälfte bey der Unterzeichnung, die andere Hälfte hingegen bey Ablieferung des Werkes erbeten wird.

Die Herren Subscribenten-Sammler erhalten das 10te Exemplar frey; die resp. Buchhandlungen hingegen den gewöhnlichen vollen Rabatt.

Die Namen der Herren Subscribenten werden nächst der Zahl der Exemplare dem Werke vorgedruckt.

Mit Ende Septembers d. J. wird jedenfalls die Subscription geschlossen, von welcher Zeit ab der bedeutend höhere Ladenpreiss für dieses sehr interessante Werk eintritt.

Oppeln, den 3ten Juny 1829.

A. Hrusik,
Buchhändler.

Gesuch.

Ein wissenschaftlich gebildeter, dem kraftmusischen Stande angehörender junger Mann, welcher theoretische Kenntnisse in der Musik besitzt und die Correctur musikalischer Werke besorgen kann, sucht ein Engagement in einer Musikalien-Handlung. Darauf Reflectirende werden gebeten, sich unter der Address *W. G.* Leipzig post restante zu melden.

Anzeige für Musikchöre.

Aus der jetzt beliebten Oper: Die Stumme von Portici von Auber, sind von mir die Ouverture bearbeitet zu der vortheilhaften Piece für Harmonie und vollstimmige Militairmusik arrangirt unter den Benennungen von 1 Es und 5 B Clarinetten, Flöte, 2 Hörner, 2 Fagotts, und Serpent obligat, 2 Tromp., 2 Oboen, 3 Posaunen, Triangel, grosse und kleine Trommel odlib. Hierzu ist die Ouverture zu 2 Thalern, und jede einzelne Piece für 16 Groschen bey dem Unterzeichneten zu bekommen.

Gotha, den 31sten July 1829.

Joh. H. Walch,
Kammermusikus.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind:

(Beschluss aus Nr. XI.)

Mozart, W. A., L'Enlèvement du sérail (die Entführung aus dem Serail) Opéra arr. à 4 mains par Ch. Zulehner . . . . . 3 Thlr. 6 Sgr.

Mühlenfeld, Ch., Op. 45. 3 Sonates pour Pianoforte et Violonc. Nr. 1. 2. 3. . . . . à 20 Sgr.

Pixis, J. P., Op. 96. Ballade ecossoise variée p. Piano solo. . . . . 20 Sgr.

— Op. 97. Gr. Duo concertant p. Pianof. et Violon. In D moll. . . . . 1 Thlr. 10 Sgr.

Rahlos, F., Op. 5. Variations concertantes sur l'air: Brûlant d'amour, ou le vaillant troubadour. Pour Pianoforte et Violon obligé. In F. . . . . 12 Sgr.

Rahles, R., Op. 7. Variationes brillantes sur un thème de l'Opéra: Zelmira, de Rossini. Pour Pianof. et Violon..... 20 Sgr.

— Opus 8. Divertissement sur des motifs de l'Opéra: Marie, de F. Hérold. Pour Pianof. et Flûte obl..... 16 Sgr.

Ries, P., Op. 151. Gruss an den Rhein (Salut au Rhin) 8me gr. Concerto pour Pianoforte av. Orch. In As..... 4 Thlr. 24 Sgr.

— Le même Concerto arrangé pour Pianoforte seul..... 2 Thlr.

Rossini, G., Airs favoris de l'Opéra: la donna del lago. Arr. p. Pianof. et Flûte obl. par T. Latour. Liv. 1 — 4..... à 1 Thlr. 2 Sgr.

— Airs favoris de l'Opéra: Ricciardo e Zoraide. Arrang. pour les mêmes par T. Latour. Liv. 1. 1 Thlr. 2 Sgr.

— Ouverture de l'Opéra: Le Comte Ory. Pour Pianof. et Violon..... 10 Sgr.

Schmidt, C., Op. 1. Potpourri pour Pianoforte, Violon et Vlle, composé sur des morceaux fav. de l'Opéra: Jessonda..... 1 Thlr. 2 Sgr.

— Opus 2. Rondo brillant p. Pianof. et Violon obligé..... 24 Sgr.

Tulou. Op. 42. 6 Airs italiens arr. p. Pianof. et Flûte obligée. Nr. 1 — 6..... à 16 Sgr.

Vorn, A. Op. 12. Thème varié pour Pianof. avec Flûte obligée. In G..... 1 Thlr. 2 Sgr.

Anzeige neuer Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock erschienen sind.

Für die Orgel.

Riak, Ch. H. Op. 84. 25 drey und vierstimmige Fughetten für die Orgel. 2 Hefte. Sostes Werk der Orgelstücke..... à 1 Thlr. 2 Sgr.

Umbreit, K. G., 24 Orgelstücke verschiedener Art. Neue Auflage. 1stes Heft..... 1 Thlr. 2 Sgr.

— 24 do. 2tes Heft..... 1 Thlr. 2 Sgr.

— 24 do. 3tes Heft..... 1 Thlr. 2 Sgr.

Für die Guitarre.

Berton, M., Ouverture de l'Opéra: Montano et Stephanie, Arrang. pour 2 Guitares par F. de Fossa..... 16 Sgr.

Dalairac, N., Ouvert. de l'Opéra: Renaud d'Ast, arr. p. 2 Guitares par F. de Fossa..... 16 Sgr.

Fossa, Fr. de, Op. 5. 1re Fantaisie pour Guitare seule..... 12 Sgr.

— Op. 12. 3me Fantaisie pour Guitare. Sur les folies d' Espagne..... 8 Sgr.

— Op. 13. 4 Divertissements extraits des oeuvres de Jos. Haydn, pour Guit..... 20 Sgr.

Gande, T., Op. 49. Variat. p. Guitare, Violon et Vlle..... 16 Sgr.

— Op. 53. Gr. Duo concert. pour 2 Guitares (la 1re Guitare avec Capo d'astro sur la 3me position.)..... 1 Thlr. 2 Sgr.

— Op. 54. Thème avec 9 Variat. pour Guitare et Flûte..... 12 Sgr.

Neuland, W., Divertissement pour Guitare seule Liv. 1 und 2..... à 10 Sgr.

Paulian, E., Op. 24. Liv. 1. Mon retour à Cluny. 24 petites pièces brill. et faciles pour Guitare seule..... 12 Sgr.

Spontini, G., Ouvert. del'Opéra: la Vestale. Arr. p. 2 Guitares par F. de Fossa..... 16 Sgr.

Neue Opern im Klavierauszuge.

Auber, D. F. E., la Muette de Portici (die Stumme von Portici). Französisch und deutscher Text. 3 Thlr. 6 Sgr.

Onslow, J., Le Colporteur (der Hausirer). Franz. und deutscher Text..... 4 Thlr. 24 Sgr.

Rossini, G., Le Comte Ory). Franz. u. deutscher Text..... 2 Thlr. 28 Sgr.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Klein, Jos. Opus 6. 8 Lieder und Gesänge. Mit Pianof..... 16 Sgr.

Kreutzer, Conr., 4 Waldlieder von Wilhelm Kitzer. Mit Guitarre..... 12 Sgr.

Listz, A., Opus 17. Sechs Lieder mit Begleit. der Guitarre..... à 12 Sgr.

Gesänge für vier Männerstimmen ohne Begleitung

Kuhlau, F. Op. 89. Acht Gesänge für 2 Tenöre u. 2 Bassstimmen..... 1 Thlr. 2 Sgr.

Marschner, H., Op. 41. Sechs Ges. für diese. 1 Thlr. 2 Sgr.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten July. **N°. 30.** 1829.

Genaue Beschreibung und Zeichnung des Reichstein'schen Neu-Tschiangs — eines jüngst erfundenen mehrstimmigen Blasinstruments — vom Akustiker Friedrich Mehwald.

Wenn man den Ursprung der Musik, hinsichts der Tonerzeugung durch Instrumente, historisch-geographisch in Erwägung zieht, so erscheint Asien *) als die Erfinderin und Pflegerin der subjectiven Musik (wobey ich nur an das Tschiang **) der Chinesen und die Tuba erinnere), wogegen sich Africa auf die objective Tonerzeugung (durch Stein, Metall ***) u. s. w.) beschränkt. In wie weit die Sonnenhöhe hierbey physikalisch einwirkt, und unter welchen Breitegraden genannte Sonderung eintritt, dieses ist in anderen Werken berichtlich enthalten, so, dass ich mich hier durch eine nähere Erörterung nicht erst weit abführen lassen darf. — Europa hat ausser der Cultur der menschlichen Stimme, sowohl die Asiatische subjective, als Afrikanische objective Richtung der Musik in Absicht auf Tonerzeugung aufgenommen und zur möglichsten Vollkommenheit herausgefördert. Manche neue Instrumenten- (ja auch neue Theorieen-) Erfindungen sind, besonders seit den letzten fünf Decennien, gemacht worden; doch ohne ein mehrstimmiges Blasinstrument (Automate gehören nicht hierher) zu Stande zu bringen, welches den vielen objectiven Instrumenten der Art, als subjectives an die Seite gestellt werden könnte. Leider schien die allgemeine Wissenschaftsrichtung, das in Amerika zu suchen, was im Vaterlande vor den Füssen liegt, auch die Musikinstrumentenbauer gefangen zu halten. Da kamen mir auf einmal zu Anfange dieses Jahres von Osten und Westen fast zu gleicher Zeit zwey Berichte über die Erfindung eines mehrstimmigen Blasinstruments in die Hände, und zwar von zwey einander persönlich und geschäftlich unbekannten Männern, welche auch räumlich ziemlich weit geschieden sind. Da ich aber bloss das Eine dieser beyden Instrumente zu näherer Prüfung erhalten habe (welches ich laut Beschreibung des andern jedenfalls für das vollkommenere halte), so gebe ich nur davon in Gegenwärtigem eine genaue Beschreibung, nebst erläuternder Zeichnung.

Der Erfinder des zu beschreibenden Instruments ist der Blasinstrumentenmacher, Reichstein zu Gnadenfeld in Schlesien, ein Mann von wissenschaftlicher Bildung und denkendem Geiste, welcher ausser dieser Erfindung schon mehrfache wesentliche Verbesserungen an anderen Instrumenten, namentlich am Fagotte gemacht hat. Besonders rühmlich von ihm ist, dass er weder Patentsucht, noch eigennützige Geheimthuerey kennt, sondern zur Förderung der Kunst mit seinen Kenntnissen durchaus gemeinnützig zu werden sucht. Auf die in Rede stehende Erfindung kam derselbe durch Combination verschiedener Ideen bey unendlichen Versuchen. Da ich bey näherer Besichtigung dieses Tonwerkzeuges die Theorie des Tschiangs — mit durchschlagenden Zungen — angewendet fand, und vom Erfinder zur ersten Probestelle geladen war, so habe ich es zwar öffentlich (Breslauer Zeit.) aber doch bescheides Neu-Tschiang getauft, weil ich nichts thörichter finde, als die gegenwärtige Mode, durch immerwährende Namenhascherey bey der geringsten Veränderung irgend einer angewandten Theorie, die Begriffe zu verwirren.

Das Neu-Tschiang (Fig. I.) ist ein Messinginstrument von etwa 10 Zoll rhein. lang, 2 Zoll breit und 2 Zoll hoch in der Mitte. In Fig. I. habe ich es ungefähr so dargestellt, wie es sich etwa beym Blasen, von oben gesehen, präsentirt.

*) S. das Magazin f. K. u. W.: Musik.

**) S. Leipz. mus. Zeit. 1821. Nr. 22.

***) S. Leipz. mus. Zeit. 1828. Nr. 37 und 38.

a a b b (Fig. I. und III.) ist eine verhältnissmässig starke Messingblechplatte, welche die ganze Länge und Breite des Instruments ausmacht, wenn man nicht dem Kreis in der Mitte, das geschmackvollern Aussehens wegen, will überspringen lassen. Zwischen den beyden a a und den b b ist sie, der Bequemlichkeit halber, etwas eingerundet. In der Mitte wird eine mässig starke Messingscheibe (c c c c Fig. III.) gut darauf gelöthet, und auf diese wieder eine eben so dicke Schiene Messing (d Fig. III. In diese Beyden werden nun gerade, durch die Hauptscheibe a a b b mit, gleich breite, aber verhältnissmässig ungleich lange Einschnitte gemacht (e e e Fig. III.), doch so, dass, wie bey ff Fig. III., gezeigt ist, ein kleiner Rand von der Scheibe oder Schiene stehen bleibt. Unter diesem Stückchen Rand wird das Loth mit einem kleinen Theile des darüber befindlichen Messings in der Breite des Einschnittes ausgehöhlt. Solcher Einschnitte müssen gerade doppelt so viel auf die Scheibe nebst Schiene kommen, als man dem Instrumente Töne geben will und zwar immer zwey und zwey gleich lange dicht neben einander. Dann müssen auf die bekannte Weise die Zungen abgestimmt werden, doch auch wieder doppelt so viel, als man überhaupt braucht, und immer zwey und zwey zu einem Tone. Dass hierbey die genaueste Reinheit nöthig ist, darf ich wohl nicht erst bemerken. Eine solche Zunge findet sich nach ihrer ganzen Länge und Breite in Fig. VI., und eine andere von der schmalen Seite angesehen, in Fig. V. Dass ein Theil der Zungenhöhe oder Tiefe von ihrer Länge oder Kürze abhängt, brauche ich nicht zu erwähnen. Der Theil der Zunge g Fig. VI. füllt immer den Raum der Einschnitte e e e Fig III., doch so, dass er nirgends anschlägt, und die durchströmende Luft beym Blasen die Vibration hervorzubringen im Stande ist. Der dicke Theil h h Fig. V. und VI. füllt, da die Zungen eingeschoben werden, die Aushöhlung unter dem Rande bey f f Fig. III. (Herr Reichstein hat seine Zungen von 12löthigem Silber; dass aber viele andere Metalle brauchbar sind, ist bekannt.) Von den zwey dicht neben einander liegenden Zungen muss die eine den dickern Kolben h Fig. V. unten, die andere denselben oben haben, damit der Ton immerfort klinge, man möge ein- oder ausathmen. (Dieses ist unstreitig der interessanteste Punct für Viele an dieser neuen Erfindung.) Sind die richtig gestimmten Zungen nun überall auf der Scheibe und Schiene in die, in einer gewissen scalenmässigen Ordnung gemachten Einschnitte (von denen beyde Platten ganz voll werden, und welche ich in den Wenigen unter e e e Fig. III. nur angedeutet habe) eingeschoben, so müssen sie nun, mittelst gut beledorter Klappen gedeckt werden, indem sonst im offenen Zustande beym Hineinblasen alle zugleich tönen würden. Diese Klappen sind ebenfalls von Messing und ganz nach Art der einfachen Flöt- oder Klarinettklappen gemacht. Da aber das R. Neu-Tschiang drey Octaven, vom kleinen g an aufwärts, hat, so sind auch so viel Dutzend Klappen nöthig, welche, wenn sie alle neben einander gelegt werden sollten, das lobenswerthe Compendiöse dieses Instruments sehr beeinträchtigen würden. Hr. R. hat daher auf jeder Seite von der Scheibe und Schiene vier Hauptunterklappen angebracht, wie ich Fig. I. i i i i gezeigt habe und über diesen, auf einem Doppelbocke wieder auf jeder Seite eben so viel Oberklappen, wie Fig. I. bey l durch Puncte angedeutet ist, und welche um so viel kürzer, wie die Unterklappen sind, als nöthig ist, um mit dem Finger die Unterklappe zu drücken, ohne die Oberklappe zu berühren. Doch müssen die Oberklappen auch wieder so liegen, dass sie ohne grosse Schwierigkeit leicht mit den Unterklappen zugleich gedrückt werden können, zumal, wenn die Lage der Töne so eingerichtet ist, dass die Unterklappen i Fig I. fortschreitend die tiefste Octave enthalten; die Oberklappen erhalten sodann immer die correspondirende Oberoctave. Die Zwischenklappen k k u. s. w. Fig. I. bekommen dann auf gleiche Weise die in der diatonischen Scala folgenden halben Töne auf gleiche mechanische Weise; oder diese Klappen, welche jedenfalls etwas kürzer, als die beschriebenen Oberklappen seyn müssen, werden, wenn der Raum es zulässt, wie bey k k Fig. I., angebracht. Sämmtliche Klappen haben ihre Kopfplatten auf der Scheibe c c c c oder der Schiene d Fig. III., wo immer jede Platte, wie vorhin bemerkt, zwey gleichgestimmte, umgekehrt liegende Zungen zugleich deckt, damit beym Oeffnen das Ein- wie das Ausathmen auf eine oder die andere Zunge wirken kann. Wenn die Unterklappe n Fig. III. auf der Scheibe einen tiefen Ton deckt, so würde der Octaven der punctirten Oberklappe o Fig. III. am bequemsten auf der Schiene d anzubringen seyn. So in allen anderen Fällen. Ueber sämmtlichen Klappenköpfen wird eine beliebig hohe verzierende Stürze von durchbrochener und getriebener Arbeit, p p p p Fig.

I., mit einem nur wenig grössern Diameter als cc Fig. III., so angebracht, dass sie nöthigenfalls leicht abgenommen werden kann. Diese Stürze dient zur äussern Zier, und verhindert zugleich, dass die Scheibe cccc und Schiene d äusserlich verletzt werde. An den Seiten aber, wo die Klappenstücke unter die Stürze gehen, müssen so viele Einschnitte in den Rand derselben gemacht werden, als zu den Klappen nöthig sind. Die Klappenböcke aber werden am bequemsten ausserhalb des Stürzenrandes anzubringen seyn, wie ich bey mm Fig. I. gezeigt. In Fig. VII. habe ich einen Doppelbock nebst einer Ober- und Unterklappe gezeichnet. Durch den durch beyde Wände gehenden Stift q — (Schwebepunct, Hypomochlium kann ich es nicht nennen, weil er ausserhalb der Mitte liegt) wird die Oberklappe und durch die Nuth r die Unterklappe festgehalten. Zu beyden Klappen ist in diesem Falle aber nur eine Druckfeder erforderlich, welche bey s die Oberklappe auf- und bey t die Unterklappe niederdrückt, zwischen den beyden Wänden aber durchgeht und festgehalten wird, welches ich durch Puncte angedeutet habe. In Fig. II. habe ich das Instrument, von unten gesehen, gezeichnet, jedoch ohne das S, Fig. IV. a'a b'b ist, wie bey Fig. I. und III., die Hauptplatte, auf welcher, gleich gross mit cccc Fig. III., unter dieser Scheibe, auf ein, an a'a b'b festgelöthetes, unbedeutend hohes Kreiskast, die etwa einen halben Zoll hoch gerundete Decke uuuu Fig. II., eingeschmirgelt ist. vv ist eine platte, auf diese hohle Rundung gelöthete Tafel, welche in ihrer Mitte ein mit einem etwas nach aussen stehenden Rande versehenes Loch hat, worein das Ende w Fig. IV. wieder gut geschmirgelt werden muss. Die Höhlung uuuu vv Fig. II. bildet sonach den Windstock unter den Zungen auf cccc und d Fig. III. Um diesen Windstock bequem aus den menschlichen Lungen füllen zu können, ist ein etwas weit mensurirtes S Fig. IV. nöthig, dessen Ende w in das Loch der Platte vv Fig. II. und dessen beinernes Mundstück x in einen menschlichen Mund gebracht werden muss. Dieses Mundstück hat die Form eines menschlichen Mundes, wie Fig. IX., von vorn gesehen, zeigt, d. h. es ist breiter, als hoch, — und muss von Bein seyn, damit es den Zähnen nicht schade. Damit aber auch das Neu-Tschiang von den spielenden Händen bequem gehalten werden kann, ist an der untern Seite Fig. II. unfern der beym Blasen dem menschlichen Körper zunächst seyenden beyden Ecken a'b' eine Daumenröhre angelöthet yy, welche so weit und lang als eines mittlern Mannesdaumens erstes Glied ist, und mit den schräg abgeschnittenen Rändern zu Fig. VIII. auf der Platte spitzwinkelig befestigt seyn muss. Mittelst dieser Daumenröhre ruht das Instrument bequem auf dem Daumen, und die übrigen Finger können ganz leicht ein-, awey-, drey- bis achttaktmässig spielen.

So vollkommen ist mir schon das erste Instrument der Art vom Erfinder zu Händen gekommen; ich habe daher ausser einigen Kleinigkeiten nur folgende Hauptverbesserungen vorgeschlagen: 1) Die rechtwinklige Form der Zungen bey den höchsten Tönen taugt Nichts, sie werden dadurch zu schneidend; die Spitze muss abgerundet, so der Dicke, vom Stocke aus, allmählig verlaufend seyn; 2) Silber ist höchstens für die tiefern Töne brauchbar; für die höheren und höchsten muss feiner Stahl angewendet werden; 3) die unmittelbare Einwirkung der warmen Luft aus dem Munde macht die Zungen schwitzen, wodurch der Ton unrein wird; diesem wird leicht durch Deckung von unten, mittelst Ventils vorgebeugt; 4) der Ton im Allgemeinen ist nicht stark genug, sonderd mehr angenehm; ein Schallstock — ein allgemeines nämlich — würde dieses leicht beseitigen; aber auch dem Tone das reizend eigenthümlich Schöne benehmen; ich habe deshalb vorgeschlagen, die beyden homogenen Zungen senkrecht, mit umgekehrten Stöcken, zu stellen, und auf beyde zugleich, mittelst correspondirender oder gleichklingender Höhlungen die Resonanztheorie, welche die Natur bey den Fröschen vorgezeichnet hat, anzuwenden. So lassen sich leicht noch viele Vollkommenheiten an dieser merkwürdigen Erfindung erzielen, welche ich von Zeit zu Zeit, da Herr Reichstein gegenwärtig schon diese Vorschläge in Ausführung bringt, in diesen Blättern berichten werde. Sollte übrigens Jemand durch diese genaue Schilderung zum Nachbaue dieses Instrumentes ermuntert werden, und wesentliche Verbesserungen zustandebringen im Stande seyn, so wird er sich durch Bekanntmachung derselben in diesem oder einem andern ähnlichen Blatte, ein Verdienst erwerben, wogegen er sich als ehrlos denuncirten würde, wenn er durch Patentsucht getrieben, mittelst einer Veränderung der äussern Form, welche bey diesem Instrumente ganz gleichgültig ist, dem wahren Erfinder sein Recht streitig machen wollte: Die Form des Neu-Tschiangs kann so vielfältig seyn, als es

ästhetische Mechaniker gibt; dennoch ists immer Nichts anderes, als ein Neu-Tschiang!

Breslau, im Mai 1829. *F. M.*

Recension.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncello comp. par C. G. Müller. Oeuv. 5. Livr. 1—3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

Wir haben die Freunde der Tonkunst hier abermals auf einen jungen Tonsetzer aufmerksam zu machen, dem nicht bloss ein schönes Talent beschieden ist, sondern dem auch jener Fleiss nicht als etwas überflüssiges erscheint, den die Kunst von ihren Zöglingen durchaus fordert, wenn etwas Erfreuliches selbst von ihren Begünstigten an den Tag gefördert werden soll. Ist auch bis jetzt von Hrn. M. nur noch wenig im Druck erschienen, so ist doch bereits nicht Weniges und nicht Unerhebliches von ihm gräbt und zum Theil öffentlich zu Gehör gebracht worden, wovon Mehres einer allgemein günstigen Aufnahme und des Beyfalls der Gebildeten sich zu erfreuen hatte.

Es ist bekanntlich nichts Leichtes, jetzt, nachdem wir so viel Vortreffliches, ja unübertrefflich Meisterhaftes in diesem Fache besitzen, sich mit Quartetten herauszuwagen. Dennoch bleibt es höchst wünschenswerth, dass sich junge talentvolle Männer, voll von Liebe und Sachkenntniss, in dieser herrlichen, so hoch gesteigerten Musikgattung von Neuem versuchen und durch frische Proben der Neigung des Publicums, die leicht auch im gewohnten Umgange mit dem Altherrlichen ohne Dazwischenkunft junger Sprösslinge erkalten könnte, wie in kinderloser Ehe, wieder neue Nahrung zu geben den Muth haben. *Wer sich jedoch daran wagt, ehe sich wohl vor;* am wenigsten lasse er Alles gleich drucken; *er gehe ehrlich, was er vermag, höre den* Rath erfahrener Männer, überlege und vergleiche, verbessere, höre und sehe auf den Eindruck, den sein Werk auf gebildete, häusliche Zirkel macht, und ist eins und das andere nicht nach Wunsch: so lege er es still zurück und schreibe mit muthigem Eifer ein anderes. Charakterlose, in Erfindung und gründ*ter Ausführung matte*, den Zeitgeschmack zu wenig berücksichtigende, wenn gleich im Technischen untadelig gehaltene Gaben werden in diesem Fache eben so wenig, als in der Gattung der Symphonieen, sich auch nur des kleinsten Wohlgefallens zu erfreuen haben. Die mit Beethoven besonders so überaus vorgeschrittene Kunst des Instrumentierens, das neu Brillante im Allgemeinen und in gewissen geländen Figuren oder Blumen darf nicht das Letzte seyn, was ein noch nicht anerkannter Componist in's Auge fassen muss, wenn er namentlich in diesem Fache, wie in der Symphonie und in der Oper, auf Theilnahme Anspruch machen will. Weit eher darf er sich erlauben, den grammatischen Musik-Priscian, als dem Meister Eberhard, an dem ehrwürdigen Barte zu zupfen; ja, man wird diess wohl hin und wieder, als zur Genialität gehörig, für ein erwünschtes Merkzeichen des Ausserordentlichen, oder doch für kühnes, grosse Hoffnungen erweckendes Emporringen nach jenen unerreichbaren Gipfeln hoher Regionen ansehen und bewundern, wo die freiesathmende Brust von reinem Aetherhauche umspielt und erfüllt wird.

Wenn wir nun auch gestehen müssen, dass dieser oben berührte Anti-Donatismus in diesen drey Quartetten sich nur erweisen auf eine nicht gerade starkkräftige, vielmehr schüchtern zurückgehaltene Weise, der guten Zeit-Exempel wegen, zu kleinen, muthwilligen Neckereyen vorleiten lässt: so müssen wir dagegen mit desto grösserer Freude die oben angegebenen und unbestrittenen Vorzüge guter Quartett-Musik den drey anzuzeigenden Werken des Herrn M. gewissenhaft nachrühmen.

Das erste Quartett zeichnet sich durch Frische und jugendliche Lebendigkeit aus. Der erste Satz ist voll hübscher Melodie und von brillanter Haltung. Das Adagio enthemte hat schönen Gesang ohne alle Sentimentalität, mehr kräftig freundlich, als innig, und dürfte Manchem vielleicht zu contrapunctisch durchgearbeitet erscheinen, was wir als *relativ* Jedem überlassen, für uns aber nicht anerkennen. Die Menuett ist allerliebst neckisch und scherzt kräftig fröhlich bis an's Ende. Der vierte Satz hält den Charakter des Ganzen angemessen fest, und bringt zur Kraft nicht nur eine liebliche Anmuth, sondern auch eine wohlgelungene Arbeit, die der jugendlichen Frische doppelt schön lässt. Wäre dieser letzte Satz ein gutes Ross, so müsste es trefflich werden.

Das zweyte Quartett ist völlig im neuesten

Geschmacke, d. h. wild; im Kampfe mit der Hyder des Unheils, mit tobenden Elementen u. dgl. Dabey klingt es durch die Schrecken der Nacht wie leise Erinnerungen an entflohene freundliche Tage, ein ossianisirendes Lieblingsthema unserer Zeit auf eigene und nicht ossianische Art durchgefühlt und durchgekämpft. Unerwartete Uebergänge können dabey natürlich nicht gespart seyn; sie sind amtliche Versiegler des Bundes, und vollziehen hier ihre Ceremonieen recht hübsch. Der zweyte Satz verliert sich in die Harfenklänge süsser Erinnerung, zu deren wirklicher Schönheit sich noch der nicht genug zu beachtende Vorzug eines wohlempfundenen Maasses gesellt; sie wogen nur fort bis gegen die Grenze angenehmer Rührung, und rauschen nicht bis in das angrenzende Gebiet des Mohn- spendenden Gottes. Es würde nun offenkundig das Werk ganz aus dem wohlgerundeten Gleise stillschweigend geschlossener Uebereinkunft in ein ganz anderes fahren, wenn nicht der dritte Satz desto ungestümer die Locken im Sturme fliegen lassen wollte, während er von Zeit zu Zeit sehnend das Antlitz nach jenem Lande eben beschriebener Wonne zurück wendet. Im letzten hingegen werden eben so angenommen die sanfteren Anklänge der Erinnerung niedergekämpft seyn müssen, und im hochschwellenden Busen der Kraft rauscht und glüht das Gefühl eines Märtyrers, der im Angesichte der Schrekken an dem horazianischen Nagel eiserner Nothwendigkeit seine Siegeszeichen rüstig aufhängt. Natürlich wird so etwas auch ein wenig schwer und anstrengend vorzutragen seyn: aber dafür ist es auch in seiner Weise modisch schön.

Das dritte fängt wie im wehmüthigen Nachdenken an, aus welchem sich der Geist erhebt bis in die sonnigen Höhen leichter Fröhlichkeit. Der zweyte Satz versinkt wieder in jenes wehmüthige Sinnen, dem anfangs jene Freundlichkeit noch inwohnt, die zwar nach und nach zu unruhigen Bewegungen sich angereist sieht, die jedoch durch schön harmonische Wendungen sich bald wieder in sanftere Gefühle auflösen. Der dritte Satz ist so klar, so kindlich ausgelassen, und doch jenen Empfindungen im Grunde noch so treu, dass wir ihn zu den schönsten zählen. Er bereitet den vierten trefflich vor, der eine originell gehaltene Lust athmet und so angenehm unterhält, wie eine gute Geselligkeits-Lektüre. Alles frisch weg bis zum prall abgebrochenen Ende. Man sieht, jedes hat seinen eigenthümlichen Charakter, der zwar freylich wohl gefasst und gut dargestellt seyn will, aber doch keine besonderen Schwierigkeiten weder für die Spielenden, noch für die Hörer bietet.

Noch müssen wir die Freunde solcher Musik auf einen Druckfehler aufmerksam machen, der durchaus vor dem Spiele verbessert werden muss, aber auch sehr leicht verbessert werden kann. In der Bratschenstimme des dritten Quartetts, im Scherzo vivace, S. 6, fehlt auf dem zweyten Liniensysteme von unten zum Anfange des fünften und am Ende des sechsten Tactes das bis [illegible]. Mögen diese wohlgelungenen Erstlingsgaben der Art Vielen zur Freude und ihrem Urheber zur Aufmunterung dienen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Königsberg. Bericht von Mitte Januar 1828 bis Ostern 1829 (Beschluss). Wir fahren gleich mit den Leistungen der zurückgekehrten und am 19ten Januar 1829 bey grosser Kälte und bey Anwesenheit des Landtags die Bühne wieder eröffnenden Gesellschaft fort. Neue Mitglieder für die Oper waren: Mad. Jost, geb. Neumann, eine Königsbergerin, als erste Sängerin. Vortreffliche, volle und umfangreiche Theater-Stimme; Musiktalent, Bildung und Fleiss nicht zu verkennen; nicht unangenehmes Aeussere, ziemliches Spiel. Sie debütirte als Anna in „der weissen Dame," Gesellschaftsfräulein „im Schnee," und als Euryanthe, zum Benefiz des Herrn Musikdirector Dorn (sehr voll). Dem. Twoedte, aus Lübeck, trat als Constanze in Mozart's „Entführung" auf, und wird sonst wenig auf dem Theater beschäftigt. Sie scheint noch unsicher, ihre Stimme ist hoch und dünn, aber rein. Angenehme Persönlichkeit, wie Dem. Ehlers, die noch ganz Anfängerin im Gesange zu seyn scheint. In Stelle des abgegangenen Herrn Petrie als zweyter Tenorist Herr Schmidt aus Magdeburg (bedeckte Stimme, aber als Sänger brauchbar) und Hr. Rohloff, schon früher bey der hiesigen Bühne. Neuigkeiten waren: *Die Familie Rüstig*, Vaudeville von Angely; *die Eroberung von Varna*, mit Musik von Geisler; *Klätscherein*, Vaudeville von Ang. — Zum Benefiz für Mad. Döbbelin: Rossini's „Fräulein am See." Unglückliche Wahl! Die Oper dürfte nicht eine der besseren R. seyn, sprach selbst dessen

Verehrer nicht an, und ist wahrscheinlich mit der ersten Vorstellung begraben. Schade um vierwöchentliches fleissiges Einstudiren! Es war sehr leer. Dagegen brachte das alte „Donauweibchen" ein volles Haus. Sonderbar! — Bey Anwesenheit des Herrn Kronfeld (früher in Prag), eines guten Komikers für Wiener Zauber-Opern mit hübscher Tenorstimme, und der Frau von Wedel: *Das Abentheuer in der polnischen Schenke*, von Angely aus dem Russischen übersetzt, mit Russischen und Polnischen Nationalgesängen. Herr Kronfeld war als jüdischer Schenkwirth trefflich, und das Pas de deux zum Schlusse zwischen ihm und Herrn Wiedemann sehr ergötzlich. *Staberl als Freyschütz*, Parodie von Carl, ist als solche gelungen zu nennen; manche Leute verstehen's aber so wenig, als den Herodes vor Bethlehem. Herr Kronfeld als Freyschütz und Fr. von Wedel als Agathe gefielen. Am 15ten April fand als Benefiz für Herrn Mehlig die erste Vorstellung der romantischen Oper: *Der Vampyr*, nach Byron, Musik von Herrn Heinrich Marschner (der vor einiger Zeit bey dieser Gesellschaft in Danzig Musikdirector gewesen) Statt. Wir unterschreiben gern das Urtheil, welches in diesen Blättern über diese Oper gefällt worden. Sie ist eine dem Comp. zur Ehre gereichende Arbeit, wiewohl wir denjenigen nicht Unrecht geben können, die darin Anklänge aus Weber's Euryanthe (in der Ouverture) und aus dessen „Freyschütz" finden wollen, wozu aber auch das Sujet und selbst der Dichter beygetragen haben. Die Oper war sehr gut einstudirt, so dass der Musikdirector vorgerufen wurde; sie ist schon mehrmal wiederholt worden. Mad. Jost, Malvina; Mad. Döbbelin, Janthe; Mad. Geissler, Emmy; Mad. Weise, Suse; Herr Mehlig, Lord Ruthwen; Hr. Geissler, Lord Davenaut, sehr lobenswerth. — Ferner: *Das Mädchen aus der Feenwelt* oder *der Bauer als Millionair*, Zaubermärchen von Raimund, Musik von Drechsler, wollte, ungeachtet des guten Spieles des Herrn Kronfeld als Fortunatus Wurzel hier nicht so, wie in Wien, ansprechen. Es wurde jedoch wiederholt. „Die beyden Hofmeister," Vaudeville von Angely. — Zum Benefiz des Herrn Kronfeld am ersten Osterfeyertage, und am zweyten wiederholt: „Der Diamant des Geisterkönigs, ebenfalls von Raimund und Drechsler. Des ersten Arbeiten sind nicht ohne Witz, und die des zweyten enthalten mitunter angenehme Melodieen. Hr. Kronfeld gefiel sehr als Florian Waschblau und wurde gerufen. Auf äussere Ausstattung ist aber auch wohl gerechnet — — —

Concerte. Deren war eine Legion, ohne die Gartenconcerte mitzuzählen! Man wundere sich also nicht, dass die meisten derselben kaum die Kosten brachten. Von einheimischen Concertgebern erwähnen wir: Dem. Sophie Herz. Wir sprachen über sie schon in unserm frühern Berichte mit Lobe. Herrn Eduard Sobolewski, vor und nach seiner Kunstreise nach Wien. Dieser junge Mann hat viel Fertigkeit und Feuer in seinem Vortrage, nur thut er Unrecht, auch Paganinische Compositionen zu spielen, die doch Niemand dem Autor nachspielen wird. Herr Sobolewsky erregt auch durch ein bedeutendes Compositionstalent, besonders für streng-contrapunctische Sachen, Aufmerksamkeit. Seine Symphonie war tüchtig gearbeitet, vielleicht zu wenig melodisch. Hr. Sobernheim, Guitarrespieler, hat bedeutende Fertigkeit. Was ist aber eine freye Phantasie, gesetzt von S.? Demois. Emilia Cartellieri sang in ihrem besuchten Concerte eine Scene von Rossini aus „la Donna del lago," das herrliche Duett aus Sacchini's Oedip und die Scene: „Dove sono" aus Mozart's Figaro. Herr Hoffmann gab zwey Concerte. — Herr Musikdirector Riel führte den Spohr'schen „Faust," „den Tod Jesu," die Schneider'sche Messe aus F., Stadlers „befreytes Jerusalem," und am Pianoforte Spohr's „Zemire und Azor" auf, einiges davon zu guten Zwecken. Später wurde diese Oper auf vielfältige Aufforderungen auch als Concert mit Orchesterbegleitung gegeben; die reine Einnahme betrug vier Thaler und einige Groschen. Herr R. hat verkehrte Rathgeber. Am Charfreytage d. J. gab Hr. R. den Tod Jesu, zum Besten der hiesigen durch die grosse Ueberschwemmung Verunglückten, welchem Zwecke auch das Theater eine Vorstellung gewidmet hatte. Hr. Musikdir. Sämann führte in seinem Concerte eine gut gearbeitete Ouverture von seiner Composition „die Feyer des Wohlwollens," Cantate für Männerstimmen von Kuhlau, und den Schlusschor aus Händel's „Alexandersfeste" auf, sang auch eine Canzone u. hübsche Romanze von seiner Composition. Hr. Ollech spielte in seinem Concerte ein Pianoforteconcert von Field, ein Sextett von Onslow und eine eigene Phantasie. — Das Theater-Orchester veranstaltete 12 Winter-Concerte, jedoch nur für ein männliches Auditorium. — Hr. Adolph Fischel zeigte als Violinist gute Fortschritte. Die beyden jungen Dlls. Malinski, spielten in vielen der

aufgezählten Concerte mit Beyfall Pianoforte-Sachen von Pixis, Moscheles u. s. w. Herr Conrector Hutzler (Violine) und Hr. Kaufmann Rehage (Clarinette) unterstützten ebenfalls freundlich die Concertgeber; dagegen zieht sich zum allgemeinen Bedauern Herr Rector Schlick (Violoncell) vom öffentlichen Spiele zurück. Die meisten Concerte werden jetzt im Saale des neuen Schauspielhauses gegeben, welcher grösser und für die Musik geeigneter ist, als der im kneiphöfischen Junkerhofe. Auch ist ein amphitheatralisches Orchester errichtet, welches die Ausführung erleichtert.

Fremde Künstler. Herr Otto Kressner, erster Flötist des Königs von Sachsen und dessen Gattin, ehemalige Dem. Emilie Pohlmann, gaben im Seebade Cranz eine Abendunterhaltung am Pianoforte. Herr J. B. Gross aus Elbing gebürtig, erster Violoncellist des Berliner Königstädter Theaters, ist noch sehr jung, vielleicht 20 Jahre alt, erweckt aber schöne Hoffnungen und kann schon jetzt auf seinem Instrumente als bedeutend gelten, nur ist seinem Tone und seiner Behandlung des Instruments noch mehr Kraft zu wünschen. Er spielt ohne Noten, nach Romberg's Vorbild. Seine Compositionen zeugen von Talent, nur müsste er das zu Gesuchte und das zu lange Verweilen in Molltönen vermeiden. — Sehr bedauerten wir, dass Herr Stümer aus Berlin, der durch die Abwesenheit der Schauspielergesellschaft am Auftreten verhindert wurde, durchreiste, ohne Concert zu geben, weil eben Hr. Coppello eins angekündigt hatte. Herr Coppello, von Geburt ein Däne, königl. bayerscher erster Tenorist und Hoftheater-Sänger, gab zwey wenig besuchte Concerte. Er sang darin verschiedene italienische Arien von Paer, Rossini u. s., auch aus Winter's Opferfest die Scene des Murney deutsch, und ein Duett aus Rossini's Armida mit Dem. Hoffmann, der Tochter des Musiklehrers, die ein hübsches Talent zeigte. (Aber warum lässt der Hr. Vater und resp. Lehrer sie mit so schwierigen und dabey geschmacklos bearbeiteten Sachen, wie die Variationen von Rode à la Catalani, debütiren?) Herr Coppello singt in neuer italienischer Manier, d. h. nicht einfach, was man vorzüglich an seinem Vortrage des Troubadour aus dem „Jean de Paris" tadelte. Was er aber machte, zeugte, wenn auch nicht immer von Geschmack, doch von tüchtiger Schule. Seine Stimme ist sonor, vorzüglich in den tiefen Brusttönen, doch hat er auch ein hübsches Falset bis b und höher hinauf, was indess nicht ganz gut mit der Tiefe ausgeglichen ist. Der Boleros von Piantanido: Son geloomino, erwarb ihm grossen Beyfall. Herr C. muss ein guter Theatersänger seyn; Schade, dass wir ihn als solchen nicht hören konnten. — Hr. Joseph Leviltc, ein junger Mann, Klavierspieler aus Wien, Professor der Tonkunst am Conservatorio zu Warschau, spielte in seinem Concerte und in einer Abendunterhaltung Compositionen von Moscheles, Herz und von sich selbst, mit grosser Fertigkeit, doch wurde der zu häufige Gebrauch der Pedale getadelt. Die Einnahme war unbelohnend. — Der alte Meister Bernard Romberg erfreute uns mit einem Concerte im neuen Schauspielhause, was natürlich sehr besucht war. Wir hörten sein Concert in E dur, eine Phantasie über norwegische Lieder — und „le Souvenir de Vienne." Auch wurde seine Ouverture zur Oper Alma executirt. — Die hiesige Freymaurerloge zu den 3 Kronen beging am 22sten Januar d. J. eine grosse Feyerlichkeit zum Andenken von G. E. Lessing's 100jährigem Geburtstage, wobey verschiedene Musikstücke mit Orchester und vollem Chore von Männern und Frauen executirt wurden.

Herr Jos. Streber, Contrabassist des hiesigen Theaters, der vor anderthalb Jahren sein 50jähriges Jubiläum feyerte, ist gestorben. — Hr. Heinrich Dorn ist als Musikdirector an die im Werden begriffene Königliche Bühne in Leipzig berufen*). Er hat sich hier sehr tüchtig und thätig für sein Fach gezeigt, und manches lange gewünschte durchgesetzt, z. B. zweckmässigere Stellung des Orchesters, sorgfältigere Proben u. s. w. Solche Neuerungen taugen nun freylich nicht in Jedes Kram; „was das Herkommen geheiligt hat, sagt de Pradt, scheint selbst denen, welche darunter leiden, Gesetz." — Wie es mit dem Theater ferner werden wird, liegt im Dunkeln. Man spricht von dem Einstudiren des Weber'schen Oberon. Das neue Abonnement auf 20 Vorstellungen soll unbefriedigend ausgefallen seyn.

Kurze Anzeigen.

Rond o Tema con Variazioni per il Pianof. comp. da C. Czerny. Opus 110. Liv. 1. Milano, presso Franc. Lucca.

*) Ist bereits hier angekommen. Anm. d. Red.

nen im Nebenzimmer, dafs sie vor das Orchester hintreten mochten: seine unbeschreiblichen Grimassen während des Spiels, die den Schein der Affektation so unwiderstehlich erregten — dieses alles würkte zwar mit zu dem verstärkten Effekt, den sein Spiel hervorbringen mufste, zeigte aber auch von einer Unbekanntschaft mit feinern Sitten und einem Mangel an gleichmäfsiger Ausbildung der höhern Seelenkräfte, womit die Natur den Jakob Scheller gewifs nicht stiefmütterlich zu begaben für gut gefunden hat.

Ueber die musik. Beylage No. VIII.

Wir haben seit der Erscheinung der Cherubini'schen Oper: *Les deux journées*, aus Ueberzeugung von ihrem hohen Werth, mehreremal Gelegenheit genommen, auf sie aufmerksam zu machen: aber zu unserer Befremdung wissen wir sie noch auf nicht Einem deutschen Theater, indefs hundert sehr alberne, Sinn und Geschmack verderbende Produkte mit Eifer immerfort verbreitet werden. Vielleicht achtet man auf jenes Meisterstück mehr, wenn wir einen kleinen Satz daraus im Klavierauszuge geben. Nur bitten wir dabey sich zu erinnern, dafs er einzeln stehend wenig von dem würken *kann* und *darf*, was er im Zusammenhange würkt, eben weil das Ganze, in Text und Musik, Eins ist.

d. Redakt.

Kurze Nachrichten.

(*Wien.*) Die sehr vortheilhaft bekannte junge Sängerinn, Dem. Saal, die besonders durch vortrefflichen Vortrag ihrer Partie in Haydns *Schöpfung* bey den öftern Aufführungen derselben, sich ausgezeichneten Beyfall des Publikums erworben hatte, wird, zum Bedauern aller Musikliebhaber, ihrer Verbindung mit einem angesehenen jungen Manne wegen, nächstens vom Theater abgehen. Dagegen wird die berühmte Sängerinn, Mad. Cannabich, mit ihrem Gemal, von Frankfurt zu uns kommen. Aber noch einen empfindlichen Verlust sollen wir erleiden: Herr und Madam Paer sind nach Dresden, unter sehr anständigen Bedingungen, berufen. Sein *Achilles* erhält sich im Wohlgefallen des Publikums, so wie der Sänger Brizzi in der Hauptrolle. Als Briseide gefällt Madam Paer noch immer sehr, wie in allen Rollen, welche Anstand, Würde und Zartgefühl verlangen. Dafs aber Herr Paer die Stimme seiner Gattin allzusehr forcirt und gar zu hoch für sie setzt, wodurch sie, oder wenigstens ein Theil ihrer Stimme aufgeopfert werden kann — das kann man ihm kaum vergeben.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Forte-piano ou Clavecin avec acc. d'un Violon et Violoncelle, compos. et dédiée a Madem. Françoise de Schumann par Ambroise Rieder. Oeuv. 12. Vienne, chez Jos. Eder. (1 Fl. 30 Xr.)

Die Sonate ist nicht ohne Werth: sie hat gute Anlage und nimmt sich nicht übel aus. Was das Beste daran ist, sind aber nicht gerade die etwa neuen und besondern Gedanken, sondern — das Gesammtspiel der drey genannten Instrumente. Der Inhalt stimmt also einmal mit dem Titel überein, was sehr selten bekanntlich der Fall zu seyn pflegt: denn die übrigen Instrumente beym Fortepiano sind oft nur Lückenbüfser, oder sie helfen füllen und den Spektakel vermehren.

(Hierbey die Beylage No. VIII., und das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Die Variationen stehen nur auf dem Titel, nicht im Werke. Ist das Rechtens in Italien? Oder meynt man, sie stecken schon im Rondo selbst; wo freylich Alles, was melodisch verfasst wird, in vielfältigen Figuren wiederkömmt? Dann kann man nur Ueberschrift fast jedes einzelnen Satzes dieses beliebten Compositeurs hinzu setzen: con Variazioni. Indessen: jenes Melodische ist hübsch, und jene vielfältigen Figuren sind auch hübsch. Manche werden gleichfalls hübsch finden, dass die linke Hand so wenig, und die rechte fast durch zwey Drittheile des Ganzen nur in den höchsten Tonreihen beschäftigt wird: zu diesen Manchen gehören wir aber gar nicht; woraus sich aber Hr. Czerny so wenig Etwas machen wird, als er sich Etwas daraus gemacht hat, dass ihm dasselbe auch früher schon viele andere Leute von sich versichert haben. Diess hindert uns aber nicht einen Augenblick, das Rondo seinen Freunden, und noch mehr seinen zahlreichen Freundinnen, zu empfehlen. Sie werden gewiss angenehme Unterhaltung durch dasselbe finden, und wenn sie es recht präcise, nett und zierlich vortragen, auch Anderen angenehme Unterhaltung gewähren. Das ist es ja auch, und ist es allein, was alle hierbey interessirte Theile wünschen. Schwer auszuführen ist diess Rondo nicht.

Nr. 1. *Variations pour Pianof. sur un air favori de l'opera: Don Juan de Mozart comp. par A. Wöhler.* A Offenbach s. M., chez J. André. Pr. 1 Fl. 12 Xr.

Nr. 2. *Fantaisie en forme d'une Sonate pour Pianof. comp. par A. Wohler.* Ebend. Pr. 1 Fl. 12 Xr.

An gar manchem Zeichen sieht man deutlich, dass beyde Compositionen von einem noch jugendlichen, aber talentvollen Manne herrühren. Solchen rufen wir gern ein freundliches Willkommen zu, möchten ihren Eintritt in die Kunst-Welt um Vieles nicht verbittern, sondern vielmehr der fröhlichen Kunst ihre naturberufenen Jünger zu immer treuerm Eifer entflammen helfen. Wir freuen uns auch hier der neuen Bekanntschaft, erkennen mit Vergnügen die guten Gaben an, die ihm die Natur verliehe, und wünschen ihm zur weitern Ausbildung seiner Kräfte den treuen Fleiss, ohne welchen Keiner den Gipfel des Parnasses zu ersteigen vermag. Die Variationen werden, einiges Ueberschwengliche abgerechnet, wohl von Mehren mit grösserm Vergnügen gespielt werden, als die Phantasie, deren gute Behandlung eben nicht leicht ist. Ueberhaupt ergreifen wir die Gelegenheit, die jungen Kunstfreunde wohlmeinend zu ermahnen, zwar so viel zu schreiben, als ihnen ein tüchtiges Studium ihrer Wissenschaften, das ihnen das wichtigste bleiben muss, nur gestattet; das Geschriebene auch nicht zu versichten, woraus sich aber mancherley guten Einfälle willen, die begabter Jugend eigen sind und die in ihrer Art kaum wiederkehren; auch ihre Freunde und Bekannten damit zu erfreuen: nur würde man besser thun, wenn man mit öffentlicher Bekanntmachung seiner Jugenderzeugnisse nicht zu sehr eilen, sondern ruhiger die Zeit herankommen lassen wollte, wo man die nöthigen Kunstmittel völliger zu beherrschen gelernt hat. Damit würde zuversichtlich auf allen Seiten gewonnen. Wir sind auch gewiss, dass gerade die Begabteren, unter welche wir den Verfasser zählen, unserm Rathe einiges Bedenken widmen, und unsere gute Absicht nicht zu verkennen im Stande sind.

Cinq Variations brillantes pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, ou de Quatuor, comp. — — *par Franc. Weiss.* Oeuv. 13. Vienne, chez Matth. Artaria. Pr. 1 Fl. 54 Xr. C. M. und mit Quartettbegl. 1 Fl. 8 Xr.

Diese Gabe wird den meisten Violinspielern und ihren Hörern wohl willkommen seyn. Das Thema ist hübsch, die Variationen sind weder zu brillant, noch zu schwer, lieben jedoch hübsche Bravourgänge und lassen sich angenehm hören. Auch wird es Vielen eben recht seyn, dass das Werkchen nicht zu lang ausgesponnen worden ist: die Noten der Principalstimme füllen gerade einen Bogen. Das Aeussere verdient Lob.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

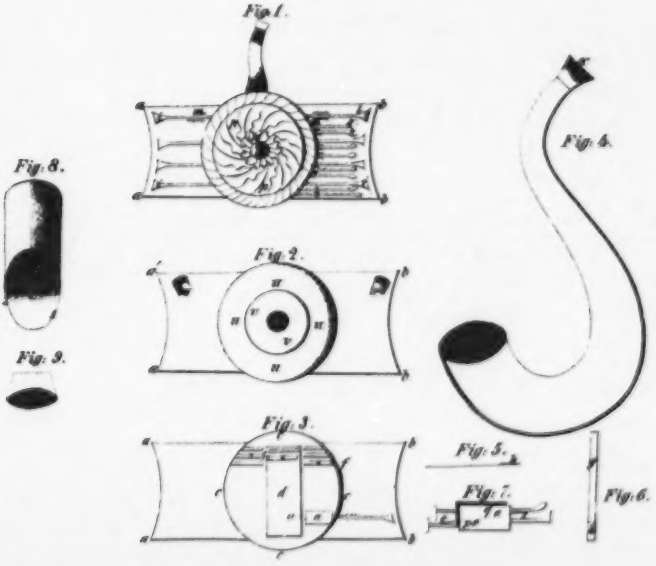
Fig. 1.
Fig. 2.
Fig. 3.
Fig. 4.
Fig. 5.
Fig. 6.
Fig. 7.
Fig. 8.
Fig. 9.

Qui tollis etc.

Molto Adagio *Militz.*

Canto.

Tenore.

Basso.

Organo solo senza pedale.

Voce di Flauto.

Solo dol.

Qui tollis pec.ca.ta, pec.ca.ta mundi, miser.re

tr

Solo dol.

Qui *tollis pec.ca*

re, mi.se.re.re.re no.bis. *Qui tollis pec.ca*

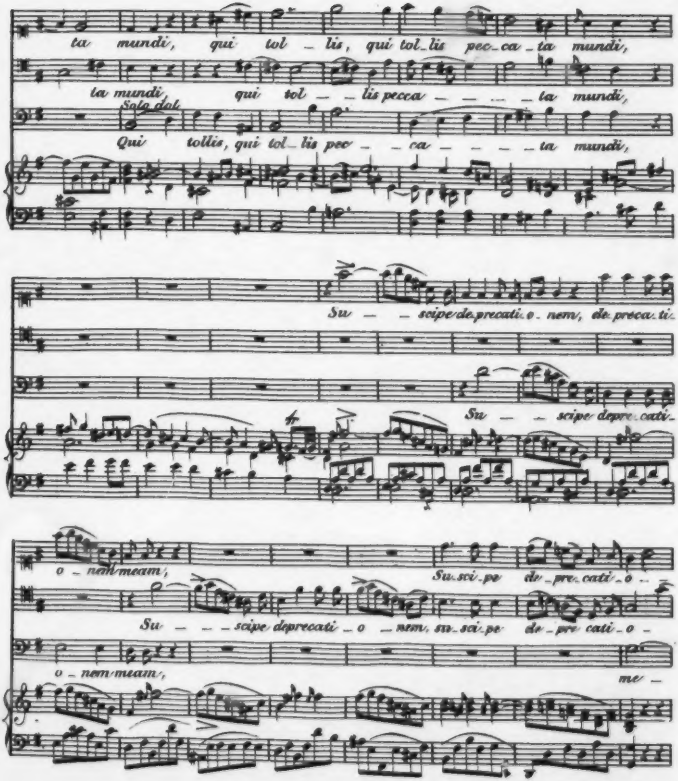
ta mundi, qui tol – lis, qui tol_lis pec_ca_ta mundi,
ta mundi, qui tol – – lis pecca – – – – ta mundi,
Solo dal
Qui tollis, qui tol_lis pec – – ca – – – – ta mundi,
Su – – scipe de.precati.o – nem, de.preca.ti.
Su – – scipe depre.cati.
o – nem meam,
Su.sci.pe de – pre.cati – o –
Su – – – scipe deprecati – o – nem, su.sci.pe de – pre.cati – o –
o – nem meam,
me –

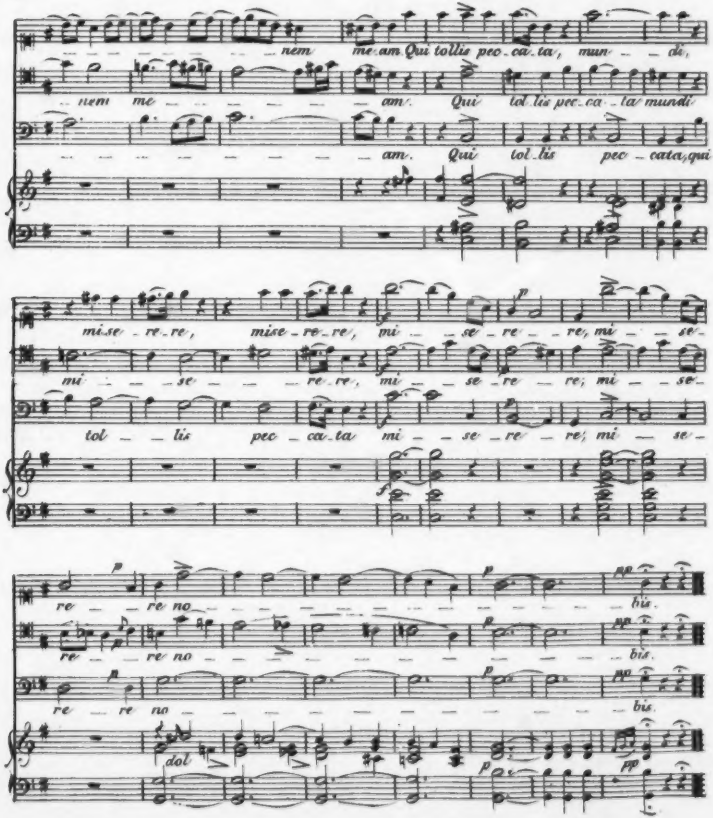
nem me-am Qui tollis pec-ca-ta, mun- di,
nem me- am. Qui tol-lis pec-ca-ta mundi
am. Qui tol-lis pec-cata, qui
mi-se-re-re, mise-re-re, mi- se-re-re, mi- se-
mi- se- re-re, mi- se-re- re; mi- se-
tol- lis pec-ca-ta mi- se-re- re; mi- se-
re- re no- bis.
re- re no- bis.
re- re no- bis.
dol

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. Nº. 31. 1829.

Nöthige Bekanntmachung und Bitte der Redaction, die Einsendung und Aufnahme von Aufsätzen aller Art betreffend.

Es ist nur zu natürlich der Wunsch jedes Vorstehers eines öffentlichen Blattes, dass ihm geistreiche Abhandlungen, Recensionen, Nachrichten und Bemerkungen über alle Theile der Kunst eingesendet werden möchten: es bleibt auch der meinige. Selbst wenn ich aus Gründen, die ich brieflich jedem es Verlangenden offen darzulegen mich erbiete, nicht jedes Eingesandte aufzunehmen im Stande bin, so werde ich doch stets die wohlwollende Mühe der geehrten Herren Einsender mit gebührendem Danke erkennen, und mich ihnen dafür aufrichtig verbunden fühlen. Auch halte ich es für ein ganz besonderes Glück, vielen allgemein hochgeachteten Männern für geistvolle Gaben mancher Art innig verpflichtet zu seyn, und habe nichts Angelegentlicheres, als Sie öffentlich um die Fortdauer Ihres geneigten Wohlwollens zu bestmöglichster Förderung der guten Sache unserer Kunst ergebenst zu ersuchen.

Dabey sind jedoch einige Bemerkungen, durch neuere unangenehme Vorfälle veranlasst, sehr nothwendig geworden, die ich zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, mir hierdurch die Ehre gebe.

Es hat sich nämlich ereignet, dass mir Aufsätze mit der Anzeige des Hrn. Verf. zugeschickt worden sind, er habe wörtlich dieselbe Arbeit auch zugleich einer andern Redaction eingehändigt, z. B.: „Neue Erfindung im Orgelbaue" von Hrn. Wilke aus Neu-Ruppin, dessen Aufsatz am 4ten Juny hier einging, und in Nr. 27 der Berl. mus. Zeit. schon abgedruckt worden ist. Da wir es uns jedoch zur unverbrüchlichsten Pflicht gemacht haben, einzig und allein Original-Aufsätze zu liefern, und nur aus ausländischen Zeitschriften mit genauer Angabe des Orts und des Verf. zuweilen auszügliche Uebersetzungen, meist mit eigenen Bemerkungen, unseren geehrten Lesern mitzutheilen: so sehen wir uns genöthigt, solchen Doppelsendungen, wenn sie auch, wie es hier der Fall ist, von alten ehrenwerthen Mitarbeitern kommen sollten, die Aufnahme zu verweigern, was wir anderen geehrten Redactionen gleichfalls zutrauen. Wenigstens sollte dabey der Zusatz nicht fehlen: „Auch in unserer Zeitung auf ausdrückliches Verlangen des Herrn Verfassers mitgetheilt," weil sonst bald der eine, bald der andere, am wahrscheinlichsten derjenige, der eben den meisten Vorrath hat, in den Geruch der Plünderung anderer Blätter, die jetzt leider nichts Unerhörtes ist, kommen müsste, wovor wir eine heilige Scheu haben.

Doch dergleichen lässt sich leicht vermeiden. Wie aber, wenn Aufsätze ohne jene Angabe doppelt eingesendet werden? Und das ist auch geschehen. So erhielten wir z. B. am 4ten Februar eine sehr lobende Recension über: „Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen u. s. w. von Wilhelm Schneider, Musikdirector in Merseburg." Da wir den, nur für die Redaction unterzeichneten, für das Publicum ungenannten Hrn. Verfasser wohl in seinem Fache, nur noch nicht als Musikbeurtheiler kannten: so meinten wir, uns zuvor durch eigene Ansicht überzeugen zu müssen, ehe wir zusagten und drucken liessen. Und siehe da, gleich darauf finden wir dieselbe Anzeige Wort für Wort bereits gedruckt. Wir haben sie also in aller Stille zurückgelegt. Nicht so glücklich sind wir mit dem am 29sten Jun. hier angekommenen Aufsatze des Hrn. Ludw. Berger gewesen: „Erläuterung eines Mozart'schen Urtheils über Muz. Clementi," den wir möglichst schnell nach dem Wunsche des Herrn Verfassers zum Druck beförderten (er steht in Nr. 28, am 15 July). Und dennoch fanden wir ihn für uns zu spät in Nr. 26 der Berliner musikal.

Zeitung bereits wörtlich abgedruckt. Das würde uns nun in den Augen nicht Weniger in den Verdacht des Nachdruckes setzen, wenn wir darüber schweigen wollten. Wir bitten daher diejenigen Herren, die einen und denselben Aufsatz mit denselben Worten, ohne bestimmte Anzeige ihres Vorhabens an verschiedene Redactionen zu senden, für gut finden, uns künftig nicht wieder in solche Unannehmlichkeiten zu setzen: desto mehr werden wir es Ihnen Dank wissen, wenn Sie uns durch Ihre gütigen Einsendungen, auch stillschweigend, das alleinige Recht der Bekanntmachung zugestehen, was wir in unseren Nachdrucker- und Abschreiber-Zeiten für durchaus nothwendig erachten (kurze Anzeigen nehmen wir natürlich davon aus). Dabey müssen wir noch bemerken, dass wir uns nicht im Stande befinden, jedes Eingelieferte sogleich unter die Presse zu befördern, wovon natürlich alle Gegenstände, bey denen es auf Schnelligkeit wirklich ankommt, ausgenommen sind; diese erscheinen pünctlich im nächsten Blatte. In allem Uebrigen hingegen muss sich die Zeit der Aufnahme nach der Ordnung richten, die wir zu befolgen uns alle Mühe geben, um Nutzen und vergnügliche Abwechselung zum Besten unserer geehrten Leser möglichst zu verbinden. Trifft es z. B., dass zwey gute theoretische oder geschichtliche Abhandlungen u. s. f. nach einander einlaufen: so wird eine derselben nothwendig eine geraume Zeit ruhen müssen, da wir verschieden gesinnte Leser möglichst zu befriedigen uns beeifern, und uns der Mangel nicht zwingt, nach dem Ersten dem Besten zu greifen. Billig denkende Verf. werden dieses auch um so weniger sich selbst für nachtheilig ansehen, je mehr sie den Werth ihrer Arbeiten erkennen, und Bleibendes vom Vorübergehenden zu unterscheiden wissen. Sollte einmal Grund zu eiliger Bekanntmachung vorhanden seyn: so ersuchen wir die geehrten Herren Einsender, sich desshalb mit uns zu verständigen. Ohne Grund wird zuverlässig nichts verspätigt. Alles, worüber ich mich von heute an im nächsten Monate seit dem Tage des Empfanges nicht erklärt habe, ist stillschweigend als angenommen zu betrachten.

Da unsere Zeit durchaus eine polemische ist, so kann auch die Polemik zu besonderer Gemüthsergötzlichkeit von unseren Blättern nicht ausgeschlossen seyn; es gibt Fälle, wo man, ohne ihr ein flammendes Opfer zu bringen, kaum mehr auskommen würde. Wer aber ein Recht zu haben wähnt, gegen irgend Jemand scharf aufzutreten, hat es durchaus mit seines Namens Unterschrift zu unternehmen und zu vertreten. Ob und in wie weit (für das Publicum, nicht für mich,) anonyme Angriffe aufgenommen werden, muss unserm Ermessen überlassen bleiben. Unsere Zeitung wünscht sich die Ehre der Humanität, durch die sie sich von jeher auszeichnete, verbunden mit aller Freymüthigkeit zu erhalten. Noch habe ich diejenigen Herren Correspondenten, die bisher jährlich nur einmal berichteten, höflichst zu bitten, lieber zweymal (aber darum nicht weitläufiger) sich uns gefällig zu erweisen. Die meisten solcher Jahresberichte laufen dann gewöhnlich gegen und nach Weihnachten ein. Da müssen einige sich verspätigen, oder ich müsste nur Nachrichten drucken lassen, was, auch bey der grössten Wichtigkeit und der schönsten Abfassung doch langweilig werden müsste. Die neuen und noch mehr die zufälligen Herren Berichterstatter ersuchen wir, uns nicht jedes Concert mit allen Nebenumständen genau zu beschreiben, sondern uns vielmehr den Zustand der Bildungshöhe dadurch anzugeben, dass sie, was am meisten und am wenigsten ihrer Stadt gefällt, was Neues geschieht, welche Künstler und worin sie sich auszeichnen u. s. f. uns bündig bekannt machen, damit sie bey sehr wichtigen Vorfällen desto genauer (was doch auch kurz seyn kann,) einzugehen, Raum haben. Es kann ihnen an guten Vorbildern nicht fehlen, wenn Sie in unserer Zeitung die Dresdner, Berliner, Münchner, Mailänder Weimarischen, u. v. a. m. zu würdigen belieben wollen. Jeder wird dagegen es sehr begreiflich finden, dass Nachrichten, die in ihrer Ausdehnung den sechsten Theil unsers Blattes einnehmen würden, kämen sie auch aus der wichtigsten Stadt, solcher Gestalt nicht fortgesetzt werden können.

G. W. Fink.

Nachricht.

Berlin, den 5ten July 1829. Mannigfaltig und interessant waren die musikalisch-theatralischen Genüsse des so kalt beginnenden, als heiss endenden Juni-Mondes. Die unverhoffte Herkunft Sr. Maj. des Kaisers von Russland, die noch statt findende Anwesenheit der hochverehrten Königstochter, der Kaiserin von Russland Maj. und die Festlichkeiten zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preussen mit der Prinzessin Auguste von Sachsen-Weimar setzte das Publicum, wie die Künst-

ler, in freudevolle Bewegung. — Am 7ten Juni, dem ersten Pfingstfeyertage, erschienen Kaiser und Kaiserin im Königl. Opernhause, huldigend empfangen, zur ausgezeichneten Vorstellung der „Stummen von Portici.“ Der Vermählungs-Abend selbst am 11ten Juni wurde öffentlich nur im Königsstädter Theater durch ein, leider die beabsichtigte Wirkung verfehlendes Festspiel: „Undinens Gruss“ von Fouqué, mit Musik von Marx, gefeyert. Bey Hofe fand ein Concert statt, in dem Dem. Schechner eine Arie von Stunz, gleichsam zur Entschädigung dafür zu singen beehrt war, dass die ihr zugetheilte Rolle in der neuen Fest-Oper von Spontini der Mad. Milder verbleiben musste, weil Dem. Schechner zu spät hier eintraf, um noch die vielen Proben mitmachen zu können, welche bis Abends vor der Aufführung statt fanden. Demnächst hatte Herr Musikdirector Moeser den üblichen solennen Fackeltanz für Trompeten und Posaunen componirt. Am 12ten wurde dann endlich die viel besprochene, längst erwartete Oper: „Agnes von Hohenstaufen“ (deren erster Act zur Vermählung des Prinzen Carl von Preussen vor zwey Jahren erschienen war) ganz gegeben. Die Vorstellung dauerte von 6 bis 10½ Uhr Abends. Bey der Anwesenheit des Königlichen Hofes galten die lauten Freudebezeigungen nur den Neuvermählten; jedes sonstige Applaudissement in Bezug auf die Vorstellung unterblieb. Die Spontini'sche Musik fand im zweyten Acte verdiente Anerkennung ihres Werthes in der Wahrheit des Ausdrucks und theilweise neuen Benutzung der Instrumental-Effecte. So wurde ein Chor der Nonnen in der Kirche, von Blas-Instrumenten, täuschend der Orgel ähnlich, begleitet. Im Ganzen fand man die Oper zu lang und mit starken Effecten überladen; auch wollte die Behandlung des Gedichts für die musikalische Bearbeitung nicht genügen, da die Klarheit und nöthige Einheit mangelt. Bey einem grossen Aufwande von Personen interessirt sich der Zuschauer für niemand lebhaft, und die scenischen äusseren Mittel lenken die Aufmerksamkeit zu sehr von der Musik ab, deren Schönheiten in der Behandlung grosser Harmonie- und Chor-Massen nicht zu verkennen sind. Die Aufführung der Oper war vortrefflich; alle Talente waren dabey wesentlich thätig, und dennoch war nach der zweyten und dritten Vorstellung der Erfolg nicht in dem Grade ausgezeichnet, als solcher Aufwand von Kunstmitteln hätte erwarten lassen sollen. Fräulein von Schätzel hatte die Rolle der Agnes in kurzer Zeit für Mad. Seidler übernommen, und befriedigte darin ganz. Besonders gefiel ihre Arie im zweyten Acte und ein Duett mit dem Kapellan (Bass), für welche Rolle Hr. Reichel aus Carlsruhe eigens engagirt war. Sehr ausgezeichnet trat auch ein Quartett (Gebet) hervor. Der Gewitterschluss des zweyten Actes wie der lärmende Anfang des dritten Actes wirkte zu betäubend. Die Ballet-Musik ist effectvoll und rhythmisch, doch weniger neu und originell als in Spontini's früheren Opern. Am wenigsten wollte die Ouverture ansprechen. Dagegen imponirten die nur zu schweren und anstrengenden Chöre ungemein. Der Total-Eindruck der Oper nach dem ersten Anhören ist im Allgemeinen völlige Abspannung und Erschöpfung der Geisteskräfte durch übermässigen Sinnen- und Nerven-Reiz. — Die Gastrollen der Dem. Schechner gewährten einen wahren Genuss für Herz und Geist. Zuerst trat die gefühlvolle Sängerin als Emmeline in „der Schweizerfamilie“ auf, welche Rolle sie spätterhin nochmals mit allgemeinem, lebhaftem Beyfalle gab, der sich in Empfangs-Auszeichnung, Gedichten, Kränzen und Hervorrufen aussprach. Als Julie in der „Vestalin“ zeigte Dem. S. ganz die Grösse ihres hohen dramatischen Gesang-Talents, welches fast noch bedeutender in der vollendeten Darstellung der Rezia in C. M. von Weber's Oberon spätterhin erschien. Wir hoffen, die herrliche, gemüthvolle Sängerin noch als Iphigenia und Fidelio zu hören: ein Genuss, der um so höhern Werth hat, als am 1sten July Mad. Milder leider die Bühne ganz verlassen hat, und solche (pensionirt) hier nicht wieder betreten will. Wer wird uns künftig die Armida, Alceste, Iphigenie, Semiramis (von Catel) ersetzen? Freylich scheint Gluck durch Auber und Rossini hier verdrängt zu werden. Das pikant moderne gewinnt so leicht den Sieg über das classisch antike, dass nur auf kurze Zeit! Das ewig wahre und schöne kehrt bleibend wieder für alle Zeiten. Keineswegs soll hiermit einseitig das ausgezeichnete Talent beyder neueren genannten Tonsetzer verkannt oder zurückgesetzt werden. Dem. Schechner ist auch als Agathe im „Freyschütz“ sehr an ihrer rechten Stelle erschienen. Kindliche Unschuld und inniges Gefühl bezeichnete ihre Darstellung. Sehr zu bedauern ist es, dass Dem. S. nur in langen Zwischenräumen ihre Gastrollen geben konnte, und so uns ein grosser Theil ihres Urlaubes ungenutzt verloren geht. — Auf der Königlichen Bühne de-

bütirten noch ausserdem: Herr Hoffmann, Tenorist aus Aachen, als Max im „Freyschütz“ und Jacob in der „Schweitzerfamilie,“ Herr Reichel als Richard Boll, Oberpriester in der „Vestalin“ u. s. w. Herr Albert, Tenorist aus Hamburg, auch als Max. Von diesen Gästen gefiel die sonore, starke Bassstimme des Herrn Reichel am meisten.

Im Königstädter Theater setzte Dem. Vio ihre Gastrollen mit lebhafter Theilnahme fort. Am ansprechendsten war ihr Spiel und Gesang als Bertha im „Schnee“ von Auber. In derselben Oper trat auch Herr Forti aus Wien auf, der auch als Dandini in Rossini's „Aschenbrödel“ neben grosser Bühnengewandtheit im Spiele, die Vorzüge einer früher sehr schönen Bariton-Stimme, und eine gründliche Gesang-Methode voll Geschmack geltend machte. Noch gab Dem. Vio die Rosine in Pär's wenig bedeutender Oper: „der lustige Schuster“, in einem für sie geschriebenen Intermezzo: „Die drey Schwestern aus Wien“ die in einer Person vereinigten drey Sängerinnen verschiedener Art, und die Rolle der Aschenbrödel mit gutem Erfolge. Das leichte Spiel und der angenehme Gesang dieser Sängerin gefällt durch Anmuth und Anspruchslosigkeit. Der Vergleich mit Dem. Sonntag findet nur sehr entfernt statt, sowohl was die Grazie der äussern Erscheinung, als die Kunst des figurirten Gesanges betrifft. Im „Schnee“ beehrte I. M. die russische Kaiserin mit den Neuvermählten das Königstädter Theater mit Ihrer Gegenwart. Der Saal war deshalb festlich geschmückt. Am 16ten Juni fand eine grosse Frey-Redoute statt, wozu Einlasskarten vertheilt wurden.

Mad. Fink vom Strelitzer Hoftheater sang zweymal die Obervestalin für Mad. Milder in Spontini's Oper mit mittelmässigem Erfolge. — Die Königstädter Bühne versuchte noch einen *Coup de force* durch Aufführung eines Melodrams: „Timur, der Tartar-Chan,“ wobey eine ganze Kunstreiter-Gesellschaft zu Pferde mitwirkte. Das heisst Effect suchen! Wohin soll indess diess Ueberbieten aller Reizmittel führen? — zu sicherstem zur Gleichgültigkeit und Abstumpfung. — Am 25sten v. M. hatte Herr M. G. Sophir eine Abendunterhaltung zum Besten der in den preussischen Niederungen Verunglückten veranstaltet. Eine Ouverture von F. Beutler, dem Director der Société de Musique in Lausanne, eröffnete diese humoristisch-declamatorisch-musikalische Unterhaltung. Hr. Beutler, früher Mitglied der Kapelle zu München, ein geschickter Violinist und fertiger Pianofortespieler (Schwager unsers geschätzten Sängers Bader) war zu den Festlichkeiten selbst hier anwesend, nahm an der Aufführung der Spontini'schen Oper auf ergangene Einladung thätigen Theil, und producirte seine 11jährige Tochter in Gesellschaften, als schon nach Verhältniss fertige und talentvolle Klavierspielerin. Wie es heisst, wird Hr. Beutler hier eine Anstellung erhalten, da das Bedürfniss gefühlt wird, einen Dirigenten und Correpetitor zu finden, welcher die Chor- und Operaproben am Klaviere leiten kann, anstatt jetzt stets Quartett-Begleitung zu den kleinen Proben erfordert, und der Chor mit einer Violine einstudirt wird. Die erwähnte Ouverture war für das allgemeine Schweitzer Musikfest zu Neufchatel 1828 componirt, dessen Leitung Herrn Musikdirector Beutler übertragen war. Das Haupt-Motiv beruht auf dem Refrain eines Nationalliedes: „Oh ma patrie, tout mon bonheur,“ welches mit Geschmack durchgeführt ist, und genaue Kenntnis der Instrumente zeigt. — Fräulein von Schätzel sang eine Arie aus Rossini's „gazza ladra.“ Herr Doctor Sobernheim, Dilettant, spielte ein Guitarrenconcert von Giuliani sehr fertig. Auch Herr von Praun, welcher noch selbst ein Concert gab, spielte eine Phantasie von Lafont auf der Violine mit vieler Fertigkeit, und, bey der grossen Hitze, möglichst rein. Dem. Schechner unterstützte das Unternehmen durch ihren seelenvollen Gesang. Auch eine humoristisch-melodramatische Declamation mit origineller Musik-Begleitung von Methfessel fand Beyfall. — Beyde hiesige Bühnen gedenken nächstens Auber's „Fiancée“ zur Darstellung zu bringen. Am 13ten July wird in Potsdam zu Ehren des Geburtstags der russischen Kaiserin Maj. ein grosses Hof-Turnier statt finden, wozu nur hoffähige Zuschauer eingeladen werden. Den July über hoffen wir Dem. Schechner noch öfter zu hören, ehe uns dieser theure Gast wieder verlässt. — Herr Bader tritt am 15ten diese seine dreymonatliche Urlaubsreise an. — Wie es heisst, soll nach der „Fiancée“ Spohr's „Faust“ endlich einstudirt werden.

Auch eine Bemerkung über Triolen und Sextolen.

In früherer Zeit, als vermuthlich der Gebrauch der eigentlichen Sextolen noch sehr selten, oder mir wenigstens nicht bekannt war, hielt ich eine Sextole für nichts weiter, als für zwey zusammen-

gesogene Triolen, besonders in der Form von Sechszehntheilen. Hier bekam nun immer die erste und die vierte Note einen Accent, und es gab kein Bedenken, so lange diese Noten sich nur etwa auf eine Viertelsnote im Basse bezogen. Als ich aber in der Folge (ich glaube zuerst bey Himmel) eine Sextolenfigur über drey Noten im Basse, diese mochten nun als Triole oder etwa als drey Achtel geschrieben seyn, vertheilt fand, erkannt' ich bald den wesentlichen Unterschied der eigentlichen (im engern Sinne sogenannten) Sextole von der doppelten Triole. Denn nun erforderte der Vortrag bey jener eine gewisse Betonung oder Accentuation des ersten, des dritten und des fünften Tones dieser Figur, während bey der bloss zusammengezogenen zweyfachen Triole nur die erste und die vierte Note accentuirt wurde, so dass in manchen Fällen der Vortrag solcher Sextolen auch durch Vorschläge angedeutet werden könnte, oder die accentuirten drey Noten selbst sich als ausgeschriebene Vorschläge betrachten liessen. Koch schrieb in seinem Handwörterbuche: „Die Sextole besteht eigentlich aus zwey zusammengezogenen Triolen; weil aber, genau genommen, jede erste Note der Triolen einen gelinden Accent im Vortrage bekommt, so schreiben die Tonsetzer, im Falle nur die erste unter sechs Noten diesen Accent erhalten soll, statt der Triolen Sextolen.“

Diese Belehrung ist für die Praxis in unsrer Zeit nicht genügend; sie passt nur für die frühere, wo die Vertheilung der Sextole über drey Noten nicht bekannt, oder wenigstens diese Schreibart nicht üblich war. Man kann demnach zweytheilige und dreytheilige Sextolen unterscheiden. Die ersteren sind bloss zusammengesetzte Triolen, und in früheren Werken bekannt. Hier ein Beyspiel aus Jos. Haydn's 6 Sonaten (Wien 1774), aus dem Adagio der dritten Sonate $\frac{4}{4}$, F moll. Ich hebe nur einige Tacte aus, welche Accent und Eintheilung hinlänglich bezeichnen.

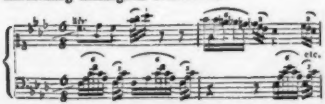

Das folgende Beyspiel dreytheiliger (eigentlicher) Sextolen ist aus dem Adagio eines Violintrio's von Beethoven, und hier für's Klavier ausgezogen. Das Adagio ist mit $\frac{3}{4}$ Tact bezeichnet; könnte aber füglich mit $\frac{6}{4}$ Tact bezeichnet seyn, da es fast in lauter Achteltriolen gesetzt ist, wo denn die sogenannten Sextolen sich gleichförmig in lauter Sechszehntheil-Noten verwandeln würden:

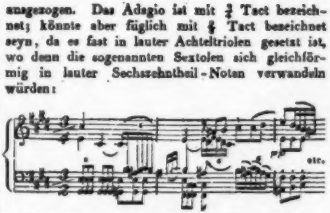

Diess wird für den Sachkundigen hinreichen, meine Meinung über den Unterschied der Sextolen, der für den Vortrag nicht gleichgültig und vielleicht in den Lehrbüchern noch nicht hinlänglich bemerkt worden ist, deutlich zu machen.

C. Fr. Michaelis.

Zusatz.

Was Koch in seinem Handbuche über die Sextole längst lehrte, wird von guten Practikern noch immer geübt. Die wahre, eigentliche Sextole erhält nur einen einzigen Accent auf der ersten Note und die übrigen reihen sich in gleichmässiger Rundung sanft an. (So ist es auch mit Quintolen u. s. w.) Will man sie ja zergliedern und einen Nebenaccent gelten lassen: so kann er nur auf der vierten Note statt finden. Dadurch würde sie, wie man sieht, zu einer Doppeltriole mit etwas vermindertem Accente der zweyten. Hat diese zweyte Abtheilung gleichen oder auch nur ziemlich gleichen Accent mit der ersten, was von den verschieden guten und nicht guten Hauptzeiten des Tactes abhängig ist: so ist sie gar keine eigentliche Sextole, sondern besteht aus zwey wesentlichen Triolen, und muss auch als solche bezeichnet werden, wie es oben im ersten Beyspiele hätte geschehen sollen. Triolen und Sextolen u. s. w. können auch eigentlich nur vorkommen, wenn sich die zum Grunde gelegte Eintheilung der Haupt- und Neben-Zeiten eine Zeitlang, oder nur durchgangsweise einmal in eine Tripeleintheilung auflöst. Z. B. wenn im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Tacte die Eintheilung in Achtel und Sechszehntheile die vorherrschende ist, und die Unterabtheilung nur zuweilen verdreyfacht oder triolenmässig wird: so ist die Tactbezeichnung richtig. Herrscht hingegen die triplirte Unterabthei-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. *N°. XI.* 1801.

Erklärung.

Herr Kapellmeister Reichardt wird, seiner Aeuſserung gegen uns nach, vornehmlich weil er in der vor verschiednen Jahren herausgekommenen Berliner musikalischen Zeitung die musikalisch - kritischen Artikel allein bearbeitete, von vielen für einen der fleiſsigsten Mitarbeiter an den in unsern Blättern erscheinenden Recensionen, oder auch für einen Theilnehmer an der Redaktion des Instituts gehalten. Da nun, wie Herr Reichardt schreibt – „einige junge Komponisten, die immer nicht begreifen mögen, wie sie anders, als aus hämischen Nebenabsichten, die sie rechtlichen Leuten so gerne andichten, getadelt werden könnten, über seinen vermeynten groſsen Antheil an dem kritischen Theil der musik. Zeit. ungebührlich laut geworden sind“: so findet er sich veranlaſst, uns aufzufordern, wir möchten uns über sein Theilnehmen an jenen Artikeln unsrer Blätter, und über ein ihm zugeschriebnes Verhältnis zur Redaktion derselben erklären. Wir erklären demnach ganz bestimmt: der Herr Kapellmeister Reichardt hat an der Redaktion dieser Zeitung von ihrem Entstehen an nicht den geringsten Antheil gehabt, und hat ihn auch jetzt nicht; von den Recensionen aller drey Jahrgänge ist nur eine einzige, und zwar eines theatralischen Werks, von ihm.

Leipzig, Anfang des Julii 1801.

Die Redaktion der musik. Zeitung.
Die Verlagshandlung der musik. Zeitung.

Ankündigung.

Unterzeichneter giebt sich die Ehre, dem musikalischen Publikum hiermit bekannt zu machen, daſs es ihm nach unendlichen Versuchen und beträchtlichem Kostenaufwand gelungen ist, die sogenannten Cinellen, oder türkischen Becken, welche bey der Janitscharen-Musik gebraucht werden, und die man bisher nur in der Turkey machte, selbst zu verfertigen.

Da sein Fabrikat den Beyfall aller Kenner erhalten hat, so ist er von der hohen niederösterreichischen Landesregierung mit einem *Privilegium privativum* darüber begnadigt worden.

Diese Cinellen sind sowohl bey ihm, als auch in Leipzig bey den Herren Breitkopf und Härtel um die billigsten Preise zu bekommen.

Wien, den 10ten Juny, 1801.

Friedrich Hammig,
privil. Cinellen- und musikal. Instrumenten-Fabrikant in Wien, wohnhaft in der Leopoldstadt No. 275.

Neue Musikalien in Verlag von Breitkopf und Härtel.

Backofen, H., Anweisung zur Harfe. gr. 4. 1 Thlr.

Della Maria, Romanze aus der Oper: l'Opéra comique 4 Gr.

von Dittersdorfs, Karl, Lebensbeschreibung. Von ihm selbst. gr. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

Dulon, Duos pour Flûte et Violon. Op. 3. 2 Thlr.

Haacke, (Musikdirektor in Stettin), Grande Sonate p. l. Pianof. Op. 2. 16 Gr.

Haydns Werke, 3r., Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Haydn, J., Oratorium: die *Schöpfung* im Klavierauszug von A. E. Müller. Neue Ausgabe mit ital. und deutschem Text. 3 Thlr.

Lacroix, Variations pour Violon, 6 Gr.

Mozarts, *Sämmtliche Werke*:

— — Klaviersachen, 9r Heft. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

— — Partituren. No. 2. Don Juan oder der steinerne Gast. Eine komische Oper in 2 Aufzügen, mit unterlegtem deutschen Texte nebst sämmtlichen vom Komponisten später eingelegten Stücken. In Partitur, Ladenpreis 12 Thlr.

— — Klavier-Concerte. No. 6. Ladenpreis 2 Thlr.

— — Quartetten. 12. enthält 3 Quart. Pränumerationspreis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

— — — — 2r. — 3 — Ladenpreis 2 Thlr.

— — Concert pour Clarinette avec acc de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola et Basse. 2 Thlr.

— — Le même Concert arrangé pour la Flûte traversiere avec accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors,

lung vor, so sollte keineswegs mehr $\frac{3}{2}$ und $\frac{4}{3}$, sondern $\frac{6}{4}$ und $\frac{9}{6}$ gezeichnet werden. Durch genauere Befolgung dieses ganz einfachen Grundsatzes würden eine Menge Stöhrungen und ohne Noth schwierig werdende Notenbezeichnungen von selbst wegfallen. Einer weitern Auseinandersetzung wird hoffentlich die Sache kaum bedürfen.

Als aber die Formen in der Tonkunst wegen der reichern Gedankenmasse und einer mehrseitigern Verschmelzung derselben sich vermannigfaltigten: fing man auch zu gleicher Zeit an, frühere Bestimmungen als geringfügige Dinge zu betrachten, und sie, wohl auch öfter, als es nöthig gewesen wäre, völlig zu vernachlässigen, ohne andere umfassendere Regeln aufgestellt zu haben. Bey solchem, durchaus nicht immer zu billigenden, höchstens nachzusehenden Verfahren, wenn sich auch die grössten Meister es erlaubt hätten, musste immer mehr Zweydeutiges in die Kunst sich einschleichen, was sowohl im Harmonischen, als im Rhythmischen eine Willkühr herbeyführte, die desto gefährlicher werden musste, je lieber diejenigen Herren, denen alles ernste Studiren verhasst ist, sich daran festhalten, wie an eine Jacobinerstange. — Natürlich fing man auch in neueren Lehrbüchern an, auf die Neuerungen um so mehr Rücksicht zu nehmen, jemehr sie von berühmten, und in anderer Hinsicht mit Recht berühmten Männern kamen, setzte in ihrem nicht immer bedachten Verfahren das Rechtmässige voraus und entwarf andere Erklärungen, als die früheren, die man nicht mehr für genügend ausgab. So geschahe und geschieht es auch mit den Sextolen, von welchen Hr. Dr. Wöltje nicht glauben wollte, dass jemals ein bedeutender Meister die einzelne Note der Triole in zwey kleinere Theile zerlegt habe, was er so lange in Abrede zu stellen sich erklärte, bis ihn Jemand vom Gegentheile auch nur durch ein einziges Beyspiel überführt habe. Damit wollte er nun offenbar die alte Darstellungsart der Sextole vertheidigen. Das hier von dem Herrn Verf. des vorigen Aufsatzes aufgestellte Beyspiel Beethoven's wird ihn jedoch überzeugen, dass er Unrecht habe, und dass man wirklich, wie Hr. M. will, zweyerley Sextolen annehmen müsste, wenn nämlich vorausgesetzt werden dürfte, dass Alles, was jemals von grossen Männern geschrieben wurde, auch deshalb gleich unumstösslich richtig wäre. Das ist aber, wie man längst wissen könnte, keineswegs der Fall, und man würde offenbar zum grossen Nachtheile der Kunst viel zu weit gehen (wie es einige Namhafte wirklich thun, die sich nur immer auf Beyspiele berufen und das Rechte nur davon abhängen lassen, ob Er es gesagt oder gethan hat), wenn man Alles gleich zur Regel erheben wollte, was jene Autoritätenteller sich einige Male aus Nichtachtung des Angenommenen oder Festgesetzten im Gefühle ihrer anderweitigen Kraft erlaubten.

Jedermann muss zugeben, dass ein Zeichen die damit bezeichnete Sache bestimmt, aber nicht zweydeutig bezeichnen muss. Ist nun ein bestimmtes Zeichen da und wird von irgend Jemand in der Welt aus irgend einem Grunde, wie vielmehr ohne zwingenden Grund, zweydeutig gemacht: so ist das nothwendig ein Fehler, der sich nur entschuldigte, wenn sich die Sache gar nicht anders ausdrücken liesse. Das hier angeführte Beyspiel Beethoven's lässt sich aber gar wohl anders ausdrücken; er hat sich in der rechten Tactvorzeichnung offenbar versehen; der vorherrschende Tact ist hier $\frac{6}{4}$ und nicht $\frac{3}{2}$. Dadurch bekommt das Ganze natürlich eine veränderte Accentuation, und zwar eine solche, die die Eintheilung der Sextolen in zwey und dreygliederige, wie sie Hr. M. annehmen will, völlig unnöthig, ja zweckwidrig macht. Sie könnte ja nur Verwirrung herbeyführen: es wäre folglich offenbar besser, es bliebe hierin beym Alten.

Auch sehe ich gar nicht ein, warum man den Triolen die Unterabtheilung nicht zugestehen will. Im angeführten Beyspiele B's. sind die Sechzehntheile nichts weiter, als eingetheilte Triolen; es sollte daher auch vielmehr eine 5 und keine 6 darüber stehen, wenn man ja die gewählte Tactart vertheidigen wollte.

Kurz, ein einziges Zeichen für zweyerley Dinge taugt nicht; man wähle also eins, und lasse das andere. Da man aber ohne Noth keine Neuerung machen muss und das Hergebrachte, ist es nicht nur nicht irrig, sondern irgend etwas Bestimmtes darstellend, jederzeit geachtet zu werden verdient: so erkläre ich mich wiederholt in diesem Puncte für die alte Regel, bis man mit siegenden Gründen die Nothwendigkeit einer Aenderung wird bewiesen haben, was wohl kaum zu erwarten seyn dürfte. Wenn dann tüchtige Meister im Vortrage einer Composition, der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks wegen, namentlich bey Wiederholung eines Satzes, Veränderungen vornehmen, so ist das ihrem geläuterten Geschmacke anheim zu stellen: allein sie werden uns auch dann nicht überreden wollen,

als hätten sie uns Sextolen vorgetragen; sie haben sie vielmehr in andere Eintheilungen gebracht, für die wir ihnen dankbar seyn werden, wenn sie mit den Gesetzen des Schönen in Uebereinstimmung stehen und der Geist des vorzutragenden Stückes nicht darunter leidet, sondern sich vielmehr in erwünschter Freyheit zierlich oder kräftig eindringlicher hervorthut. Für den gewöhnlichen Spieler hingegen, namentlich für den Ripienisten, muss die Regel feststehen, und man muss überall möglichst genau wissen, was der Componist mit seinen Zeichen sagen will.

G. W. Fink.

Zusätze zum Nordhäuser Musikfeste.

Herr Redacteur; nachdem ich den in Nr. 25 Ihrer Zeitung abgedruckten Bericht über das Nordhäuser Musikfest gelesen, nehme ich mir die Freyheit, Ihnen einige Berichtigungen und Zusätze dazu zu liefern. Herr Happich aus Quedlinburg sang blos das Solo des Oberpriesters und nicht den Pharao, welchen Hr. Reichardt aus Berlin übernommen hatte. — Die Stadt Mühlhausen gehört nicht zum Verein, es kann daher auch kein Musikfest dort statt finden*); das des Jahres 1830 wird bestimmt in Halle gefeyert werden, und man denkt, nach dem Vorschlage des Kapellmeister Schneider, darauf, ein neues Oratorium von Bernard Klein aufzuführen, und diesen Meister selbst zur Direction einzuladen. Das Fest wird drey Tage dauern, und am zweyten und dritten werden die Hauptwerke eine Symphonie von Mozart, und die in A dur von Beethoven seyn. — Der Verein für die Musikfeste an der Elbe hat sich nunmehr ordentliche Statuten gegeben, den Oberbürgermeister Francke zum vorsitzenden und den Kapellmeister Schneider zum beständigen Director gewählt. Die Wahl dieses Letztern schliesst jedoch die Mitwirkung eines andern Meisters nicht aus; es steht vielmehr jeder zum Verbande gehörigen Stadt frey, einen zweyten Director einzuladen, welcher jedoch ein Componist von Rufe seyn, und ein eigenes Werk bey dem Musikfeste aufführen muss. — Da ich eben von dem Musikfeste zu Halle sprach, so fällt mir bey, dass in dem Berliner Courier kürzlich ein sehr merkwürdiges Schreiben des Musikdirector Naue in Halle an Spontini abgedruckt gestanden hat; ich theile es Ihnen hierunter mit, weil es gewiss die ganze zahlreiche Klasse Ihrer Leser interessiren wird, welche an den Musikfesten Theil nehmen. Es lautet wie folgt:

Aber es folgt nicht, und zwar aus einem einzigen Grunde: *es ist untergeschoben.* Darüber bin ich eine kurze Erklärung schuldig.

*) Es war auch nur als Sage angeführt worden.

Die Redact.

Gleich nachdem ich obige Mittheilung meines höchst achtbaren, redlichen und kunstsinnigen Hrn. Mitarbeiters gelesen und mich über die seltsame Anhangs-Erscheinung verwundert hatte, wollte mir doch die Sache etwas unheimlich scheinen; ich schrieb daher dem Hrn. Briefsteller, Musikdirector Naue, was eingelaufen sey, und ob er auf irgend eine Weise zur Veröffentlichung des Schreibens Veranlassung oder Erlaubniss gegeben habe. Dass ich das gethan, wurde sogleich auch dem geehrten Herrn Einsender berichtet. So hielt ich es für ehrlich und redlich, und ich weiss bis jetzt noch nicht, wie ich es besser hätte machen sollen oder können. Ich glaubte dadurch am Besten allen möglichen etwa obwaltenden Irrungen vorzubeugen. Wäre der nun einmal der Oeffentlichkeit übergebene possierliche Brief echt gewesen: so hätte er eben so sehr verdient mit den (in Voraussetzung der Echtheit) triftigen Bemerkungen meines geehrten Hrn. Einsenders den Freunden der Kunst und ihrer Tagesgeschichte mitgetheilt zu werden, als jetzt die Unterdrückung desselben durchaus rechtlich wird. Hr. G. M. D. Spontini verbürgt nämlich in einem an mich gerichteten, gedachten und würdigen Schreiben, dass jener Brief nur ein *angeblicher* und *verfälschter* ist (prétendue et contrefaite). Jedermann wird es also zuvorsichtlich der Sache und der Ehre unsers Blattes angemessen finden, dass wir uns mit Untergeschobenem oder Verfälschtem nicht befassen.

G. W. Fink.

Kurze Nachrichten.

Ein neues Bühnenwerk, *Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein*, Mährchen-Oper in drey Abtheilungen, ist von Hrn. Xaver Schnyder von Wartensee, Musiklehrer in Frankfurt a. M. componirt worden, und harrt der Aufführung, wie manches andern Werk. Leider werden auch in Teutschland, nicht blos in Frankreich, einheimische Erzeugnisse der Muse fremder Productionen aus nur zu bekannten Ursachen oft geflissentlich nachgesetzt. — Das bekannte hier zum Grunde gelegte Mährchen wird einen guten Operntext geben. Herrn Marschner's neue Oper: *Der Templer und die Jüdin*, ist bereits von Hrn. Hofmeister gekauft worden und wird bald unter die Presse kommen.

Herr Eduard Grund ist von Sr. Durchlaucht dem Herzoge von Sachsen-Meiningen zum Hof-Kapellmeister ernannt worden.

Anfrage.

Gibt es jetzt keine Musikhandlung mehr, welche sich auch mit geschriebenen Musikalien beschäftiget, wie ehemals die Westphalische in Hamburg? U. A. w. g.

Kurze Anzeigen.

Die Ideale, von Schiller, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. — — von Joh. Spech. 36stes Werk. Wien, bey Pennauer.

Dass es schwer ist, Schiller's lyrische Gedichte in Musik zu setzen, und warum es schwer ist: das weiss Jedermann; am besten aber, wer es selbst versucht hat. Die schönen, rührenden „Ideale" gehören unter die wenigen jener Gedichte, die sich unseren Musikformen noch am besten fügen; und dennoch geben sie dem Musiker kein leichtes Stück Arbeit. Jenes hat verursacht, dass sich nicht Wenige an sie gemacht haben: dieses — dass es nur Wenigen mit ihnen gelungen ist. Am besten ist es wohl Naumannen gelungen, mit seiner fast verborgen gebliebenen Composition. Wenigstens hat dieser den Sinn im Ganzen und Einzelnen trefflich aufgefasst, und mit reifem Bedachte gearbeitet, namentlich auch so declamirt. Aber seine Melodieen sind freylich jetzt, nach ungefähr dreyssig Jahren, grossentheils abgebraucht, und seine, wiewohl stets passende Begleitung kömmt uns, bey einem Gesange, der — was hier unvermeidlich — durchcomponirt ist, meist langsam fortschreitet und lange dauert — sie kömmt uns jetzt, wenn auch durch Verwöhnung, gar zu einfach, zuweilen auch einförmig, vor. Hrn. Sp. muss diese Composition gleichfalls verborgen geblieben seyn: sonst hätte er gewiss nicht wenige Schwächen seiner Declamation sich nicht zu Schulden kommen lassen. (Gleich von vorn herein: „mit deinen Schmerzen, deinen Freuden," und die „fliehende," sind solche.) Den Sinn des Ganzen scheint er wohl gefasst zu haben: weit mehr aber, und nicht selten trefflich, den des Einzelnen; auf welches und dessen lebendigen Ausdruck er überhaupt vorzüglich hingearbeitet hat. Darum findet man nicht wenige, wahrhaft ergreifende und rührende Stellen; und wer, wie jetzt die meisten Sänger, und vollends die Sängerinnen, vor Allem auf solche Stellen ausgeht, der wird mit Hrn. Sp. gar sehr zufrieden seyn. Nicht weniger der Accompagnist, der jetzt nicht nur auf dem Instrumente etwas Bedeutendes sagen, sondern neben dem Sänger auch selbst bedeuten will. An Erfindung, an Ausdruck im Allgemeinen, an Kenntniss des Effectuirenden, und an dem, was musikalische Routine gibt, fehlt es Hrn. Sp. nicht; von welchem Allem er in dieser Composition Beweise gibt. Und so werden gute Sänger, besonders wenn sie auch die oben bemerkten Schwächen zu verdecken oder doch zu vermitteln verstehn, und geschickte Accompagnisten, die sich zugleich nach jenen zu richten, sich enge an sie anzuschliessen wissen, einen nicht oberflächlichen Eindruck an sich selbst erfahren und ihn auch Anderen verschaffen.

Rondo per il Pianoforte, comp. da C. Czerny (wahrscheinlich Op. 110). Liv. 2. Milano, presso Franc. Lucca.

Ein nicht eben ungewöhnliches, aber graziöses Thema, mit reichen, zum Theil wahrhaft originellen, lange fort-, wenn auch nicht eigentlich ausgeführten Figuren, welche die Zwischensätze bilden. Beydes ist gefällig verbunden und in dieser Verbindung von wahrhaft angenehmer Wirkung. Der curiose harmonische Kreuzsprung, S. 6, um die Mitte, ist wenigstens in diesem anmuthig hinfliessenden Stücke gewiss nicht an seinem Platze; und das, ganze Folioseiten lang fortlaufende Pinken in der höchsten Höhe der Tastatur gehört eben so gewiss nicht unter die Vorzüge der Eigenthümlichkeit dieses beliebten Componisten. Er muss es aber zu diesen Vorzügen zählen; denn wie Viele sich jetzt auch in dieser Dünne der höchsten Atmosphäre gefallen: so oft, wie er, versteigt sich und so lange verweilt sich Keiner dort oben. Das Rondo verlangt ein beträchtlich fertiges, sehr reinliches und zierliches Spiel. Es gehört unter die schwereren Czerny'schen; und auch unter die interessanteren.

Six Walses pour le Pianoforte à quatre mains par Otto Claudius. Oeuv. 8. Dresde, chez Guillaume Paul. Pr. 14 Gr.

Wer ausgearbeitetere, mehr als gewöhnlich schwere Tänze liebt, wird in diesen vierhändigen Kleinigkeiten seine Rechnung finden, sofern er sich das Einüben mit einem Zweyten nicht verdriessen lässt. Haben sie auch nicht eben nahmhafte Schwierigkeiten, so erfordern sie doch, soll ihnen nicht Unrecht geschehen, ein genaueres Zusammenspiel.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. Nº. 32. 1829.

Univ. Bibl. München

Recension.

Allgemeines evangelisches Choralbuch in Melodieen, grösstentheils aus den Urquellen berichtigt, mit vierstimmigen Harmonieen von J. F. Naue, Musikdirector in Halle. Erste Bearbeitung für Militär-Singchöre, akademische Singvereine, Seminarien u. s. w. Halle, bey Ed. Anton. 1829.

Der durch seine musikalische Kirchenagende u. s. w. bereits bekannte Hr. Verfasser ist in Untersuchung der Aechtheit der Melodieen möglichst bis zum ersten Drucke derselben zurückgegangen, hat die jetzt gebräuchlichsten Lesarten, wo es anging, jenen näher zu bringen gesucht, oder die brauchbarsten in die Melodie aufgenommen und die übrigen als Varianten beygefügt. Es würde zu weitschweifig für seinen jetzigen Zweck geworden seyn, wenn er die genaueren Nachweisungen über Alter, Werth und Entstehung derselben nicht hätte übergehen wollen. Er verspricht diess in der Vorrede für die Zukunft, wozu er sich von Allen, die alte Choralbücher, dergleichen weltliche Liedersammlungen und teutsche Tabulaturen besitzen, Unterstützung erbittet. Er hält die schwierige Untersuchung der Varianten, von denen oft mehre von gleichem Alter und Werthe sind, vorzüglich die Ermittelung des Weges ihrer Entstehung u. s. w. für äusserst wichtig. Darauf werden die Ursachen, warum und wie verschiedene Varianten zugleich entstehen können, übersichtlich und umsichtlich angegeben, deren genauere Erörterung uns zu weit führen müsste. Im Allgemeinen bemerken wir nur, dass der Verf. im Verfolge seiner Absicht, die grosse Schwierigkeit einer allgemein gültigen Wahl aus den vielen Varianten und die Nothwendigkeit ihrer Angabe möglichst deutlich zu machen, durch kurze geschichtliche Einwebungen, am meisten durch Unterscheidung alter und neuer Varianten noch anziehender gemacht haben würde, weil vielen Lesern das Resultat der Untersuchung schon vor derselben als erwiesen erscheinen wird. — Dass die geschichtliche erste Harmonirung der Choräle in einem praktischen Werke für unsere Tage nicht beybehalten werden könne, ist eben so augenscheinlich, als ein rein geschichtliches Choralbuch der Melodieen und Harmonirungen noch höchst erwünscht seyn müsste. Der Verf. hat sich mit Recht zur Regel gemacht, nach unseren harmonischen Grundsätzen nur die einfachsten Accordfolgen zu wählen, um welcher willen er es auch für entschuldigt hält, wenn er zuweilen bey der engen Lage der Männerstimmen, lieber einige im Einklange fortgehen, als sich zu gesuchten Accordfolgen verleiten liesse. Wir werden sehen, ob diess überall nothwendig war, wo es der Hr. Verf. für nothwendig hielt. Ohne dringende Ursache darf der vierstimmige Gang nicht gestört werden. — Seite 9 werden nun einige (und doch viele) der älteren benutzten Quellen genannt, unter denen uns vorzüglich eine sogleich auffiel, von welcher wir nicht wohl einsehen, wie sie hierher kommt. Es ist die poetische Paraphrase der Davidischen Psalmen von Georg Buchanan. Denn, so viel ich sehe, haben die darin mitgetheilten harmonirten Melodieen zu den reizenden Psalmübertragungen des Schotten nichts mit unseren hier mitgetheilten evangelischen Melodieen gemein, als das allgemein Choralmässige. Der Verf. wird also wohl durch diese und ähnliche Anführungen seinen Beruf zur Unternehmung eines ausgeführteren rein geschichtlichen Choralbuchs, was eine fühlbare Lücke in unserer Literatur ausfüllen würde, beglaubigen wollen. Und zu einem solchen Unternehmen ist

das Werkchen allerdings äusserst wichtig. Hierbey erlauben wir uns noch eine Frage: Ist denn wirklich zu Herborn in Nassau bereits 1600 eine Ausgabe dieser Paraphrasen erschienen? Wir wissen wohl, dass dieses Buch Buchanan's sehr häufig gedruckt worden ist; im Jahre 1715, als jenes vielfach merkwürdigen Mannes sämmtliche Schriften in zwey Foliobänden erschienen, hatten die Paraphrasen bereits 26 Ausgaben erlebt. Dennoch würden wir jenes Citat, obschon der Herr Verfasser ausdrücklich versichert, er habe sie alle aus eigener Ueberzeugung, eher für ein leicht mögliches Versehen halten, weil auf der 1637 zu Herborn herausgekommenen Ausgabe keine Bemerkung von einer zweyten Auflage zu finden ist. Die Sache läst sich durch einige Worte leicht berichtigen. — Zum Schlusse der lesenswerthen Vorrede werden noch einige Ueberschriften der Choräle gemustert und eine Orgeltabulatur mitgetheilt, in deren Zeichen wir uns nicht finden können. Einige wenige, ganz unbedeutende Druckfehler bittet der Verf., da er wegen Zeitmangels die Correctur nicht selbst lesen konnte, zu entschuldigen. Mühe und Fleiss des Herrn Herausgebers, die er auf Vergleichung, gute Wahl der Melodieen und auf Mittheilung der vorzüglichsten Lesarten verwandte, gereichen ihm zu einem nicht geringen Verdienst, und werden Vielen das Buch sehr willkommen machen. Dagegen sind wir nicht immer in Rücksicht auf Führung der Harmonie mit dem Herrn Verf. einverstanden. Gleich im ersten Chorale: „Ach Gott und Herr" fallen uns folgende Tonvertheilungen auf, wo uns die Natürlichkeit und Leichtigkeit der Accorde zu weit getrieben, einförmig und arm erscheint. Wir setzen die Harmoniefolge des Hrn. Verf. unter *a*), die unsere unter *b*)

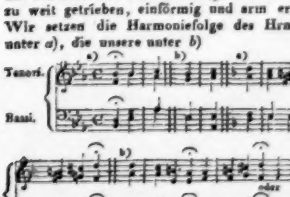

Wir glauben wohl, dass der Verfasser diese auch kann, halten es auch nicht eben für eine grosse Kunst: wir fragen nur, was er für einen Grund haben konnte, solche magere Fortschreitungen zu wählen, die doch leicht hätten vermieden werden können, und die nur zu entschuldigen sind, wenn sich nichts Anderes, als zu Künstliches finden läst, was hier durchaus nicht der Fall ist. Uebrigens empfehlen wir diese mühevolle und nützliche Arbeit der Aufmerksamkeit Aller, die ihres Berufes und ihrer Neigung wegen dergleichen Gaben zu schätzen wissen und wünschen ihr reichliche Verbreitung. Die beyden Beylagen: Discanttstimme einer vierstimmigen Bearbeitung der Melodie: „Vater unser im Himmelreich" u. s. w., aus Gasswin's neuen deutschen Liedern, Nürnberg, 1581 — und der vierstimmig gesetzte Choral: „In Gottes Namen scheiden wir" aus Walther's Gesangbüchlein, Wittenberg 1544, als Beyspiel der damals üblichen harmonischen Bearbeitung der Choräle, werden zuversichtlich Vielen eine willkommene Zugabe seyn.

G. W. Fink.

Fünfter Brief.

Sine odio et partialitate!

Indem ich den im letzten Briefe abgerissenen Faden hier wieder anknüpfe, bemerke ich, dass die ausgezeichneten und mit schönen Melodieen versehenen Stücke in des grossen Meisters Oper: *die Vestalin*, wie Jedermann, glaub' ich, weiss, etwa folgende seyn mögen, nämlich: im ersten Acte der Chor der Vestalinnen in Es dur, die Scene und Arie der Julia in D dur; im zweyten Acte ebenfalls der Chor der Vestalinnen in C dur, die grosse Scene und Arie der Julia im Tempel, in C moll, mit dem Rhythmus: „presto assai agitato," die kleine Cavatine in Fis moll, in Form einer Prophiera, und der Schlusschor in E dur; und im dritten Acte: die Cavatine in As dur. Diese sind diejenigen Stücke, welche die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich gezogen haben auf jedem Theater, wo dieses musikalische Werk ist aufgeführt worden, und es ist nicht zu läugnen, dass diese, wie ich schon gesagt habe, den Ruf des Componisten in der Kunstwelt begründet haben. Aber obgleich die Federn vieler Schriftsteller die oben erwähnten Stücke mit überreichlichem Lobe überschüttet haben, und ich selbst, durch mancherley Rücksichten *leider!* verleitet, mich früher diesem Reigen angeschlossen habe, welchen Irrthum ich hier zu bekennen nicht anstehen will; so könnte ich demungeachtet doch manches höchst Sonderbare von einer gewissen schmetternden Posaune reden, die diesen Ruhm verbreitete; aber die Kürze gebietet mir Schweigen.

Gehen wir daher zu etwas Anderem über, und betrachten wir mir mit unparteyischem Auge kurz die übrigen Musikstücke. Hier wird man ohne Zweifel finden, dass die

sowohl wenig Gesang, als Melodie enthalten, und alles übrige nichts ist, als eine immerwährende Declamation, oder vielmehr eine musikalische Prosa, wobey der Sänger nur parlando sich hören läßt und begleitet, wie ich schon früher bemerkte, von einem gewissen musikalischen Lärm. Zu den oben angeführten Stücken will ich noch die drey Duette hinzu fügen, die einen guten theatralischen Effect machen; nämlich im ersten Acte: das in A dur mit einem Ritornello marziale, zwischen Licinius und Cinna; im zweyten Acte: das in B dur, zwischen Julia und Licinius im Tempel; und endlich im dritten Acte das zwischen Licinius und dem Oberpriester, das in D moll beginnt. Obwohl sie nicht in die höchste Sphäre der Musik gehören, so sind sie, meiner Meinung nach, doch der Aufmerksamkeit werth.

Nun aber möchte ich den grossen Meister fragen, warum in dem Chore des ersten Actes in C dur (Rhythmus: C Allegro brillante, Text: „der Staat dankt dir sein Glück") die Sopranstimmen immer detoniren, und allenthalben detoniren werden, wo man diess Stück aufführt? Die Ursache ist klar. Die Begleitung des Orchesters, d. h. die erste Violine schwebt nämlich fast immer in den höchsten Regionen, und die Mittelstimmen und der Bass sind im Verhältnisse dagegen zu tief. Der grosse Abstand, der dadurch zwischen den tiefen und hohen Tönen entsteht, verursacht, dass, da die Melodie der tieferen Stimmen, d. h. des Basses und Tenors, sich mit den ihnen ähnlichen in der Begleitung, nämlich dem Contrabass und der Bratsche verbinden, so wie die Altstimme mit der zweyten Violine, die Sopranstimmen bey einem solchen Missverhältnisse im Singen mehr als einen Viertelton sinken, und das Stück sich damit endigt, dass die Sopranstimmen gegen die Stimmung des Orchesters fast um einen halben Ton tiefer stehen. Diese Bemerkung habe ich viele Jahre hindurch gemacht, und kann jetzt, da sich mir die Gelegenheit dazu darbietet, nicht umhin, sie auszusprechen, mit der Behauptung, dass diess ein Fehler gegen die Harmonie sey, was sich wohl nicht läugnen lässt. Ein gleicher disharmonischer Fehler ist auch noch der, wovon der grosse Meister sehr oft Gebrauch macht, dass er nämlich den Tenor mit dem ersten Sopran in der Octave verbindet. Ich frage nur, ob diess in der Harmonie erlaubt ist? ob diess die wahre Regel ist, wie man die vier Stimmen setzen müsse? Stehen sie nach dieser Regel in ihrem Centrum? gewiss nicht! Und doch, lieber Leser, hat der grosse Meister in seinen späteren Opern diess noch sehr oft gethan, besonders im *Alcidor* und in der *Agnes von Hohenstaufen*, worüber ich mich, wie ich versprochen, später auslassen werde.

Ueberdiess schwebt der Tenor fast immer in der Region der Altstimmen, wie z. B. [Notenbeispiel] und ist nun auch zugleich in der Octave mit dem ersten Sopran; welche Tenorstimme im Chore wird eine so hohe Tonleiter singen können, vorzüglich in einem Chore, wo das Orchester einen ewigen Lärm macht? Gewiss nur wenige; und die wenigen, welche sie singen können, werden gewiss damit aufhören, dass sie ihre Kehle durch diese Anstrengung ganz geschwächt fühlen. Diess von dem grossen Meister befolgte System, wo man einen harmonischen Körper wahrnimmt, der blos aus hohen und tiefen Tönen besteht, ohne mittlere, die doch zur vollkommnen Melodie so nothwendig sind, gleicht völlig einer Gestalt, die blos aus Kopf und Füssen besteht, ohne Rumpf. Kann eine solche Gestalt existiren? und wie kann in der Musik bey solchen Grundsätzen eine wahre Melodie existiren? Ich hätte noch manche andere kleine Incorrectheiten zu bemerken, wenn ich nicht fürchtete, zu weitläufig zu werden.

Gehen wir daher jetzt zur Cavatine des Licinius im Tempel über, in As dur, Rhythmus C, Text: „die Gottheit sieht gerührt," und man wird finden, durch wie viele verschiedenartige Begleitungen und allerley musikalische Figuren die Gesangpartie bedeckt ist, wodurch der Sänger so gefesselt wird, dass er keinen freyen Gesang nach seinem Belieben hervor bringen kann. Man bemerke auch noch folgende kleine Stelle:

[Notenbeispiel] etc.

du kannst al-lein mein

mit der Begleitung:

[Notenbeispiel]

wo das Ohr durch die Folge von vollkommenen Quinten*), obwohl verdeckt, sich verletzt fühlt. Aus dem Beyspiele selbst sieht man, dass es vollkommene Grundtöne sind: und die Berechnung ergibt vollkommene Quinten.

Vielleicht wird der grosse Meister mir entgegnen, dass diese Bemerkungen nach der Schule röchen, und der dramatische Styl nicht so gebunden, sondern vielmehr freyer sey; aber ich werde ihm darauf erwiedern, dass die harmonischen Regeln von den Alten nach den Anforderungen der Natur sind festgesetzt worden, welche allein der wahre Richter in der Musik ist, daher alles, was sie verletzt, ein unverzeihlicher Fehler in der Harmonie ist. Man erlaube mir, nur eine unharmonische Modulation anzuführen, die höchst barbarisch und picant ist. Obwohl ich, so oft ich sie sang, stets sehr aufmerksam auf den Accord des Orchesters, und mit einem sehr guten Gehöre begabt war, so ward es mir beym Singen doch stets sehr sauer, sie richtig zu intoniren. Es ist das Recitativ im zweyten Acte, kurz vor dem grossen Terzetto in C moll, wo Cinna und nach ihm Licinius folgendermassen singt:

[Notenbeispiel]
Cin. Lic.
drängt, nögern heisst ihn ver - nichten. Be-

*) Die vollkommenen Quinten verwirft die Natur, da sie bey ihrer Vollkommenheit keine Melodie hervorbringen.
Der Vers.

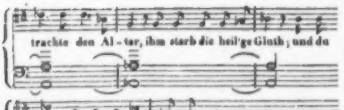

Aus diesem Beyspiele lässt sich abnehmen, wie schwierig es sey, den Uebergang einer Cadenz in majore in den minor zu intoniren und zu fallen, ohne sie in den minor aufzulösen, den richtigen Verhältnissen der Intervalle und ihren Beziehungen gemäss. Der major ist um einen vollen Viertelston tiefer, als der minor. Hier war es die Pflicht des Meisters, wenn er das H moll vermeiden wollte, einen andern mehr natürlichen Ton zu suchen, oder wenigstens einen andern Accord, um in Es moll zu kommen; denn solch' ein harter und effectloser Accord widerstrebt jeder Regel, und jeder Sänger wird sich sehr in Verlegenheit finden, solch' eine picante Modulation zu intoniren; denn nach der kleinen Septime die folgende Note, die Quinte B, zu intoniren, um auf den Grundton der Tonart Es moll zu kommen, ist, ich wiederhole es nochmals, äusserst schwierig! Es scheint auch, als ob selbst das Orchester, wenn es den Accord Es moll angibt, detonire. Aber solcher picanten Modulationen bedient sich der grosse Meister sehr häufig, besonders im Cortez, Alcidor u. s. w.

Aber gehen wir weiter und beobachten ein wenig seine Recitative, und wir werden finden, dass die Cadenzen derselben alle kurz und trocken sind, dem französischen Style gemäss, mit picanten bald enharmonischen, bald chromatischen Modulationen und langen musikalischen Episoden. Gewiss, der grosse Meister hat vergessen, wie die Alten solche Musik schrieben, und welche Wirkung ihre Recitative in den Herzen aller Zuhörer hervorbrachten. Als Beweis will ich hier einen Brief anführen, den der berühmte J. J. Rousseau in seinem Dictionaire de musique citirt. „Monsieur Jartini rapporte avoir entendu en 1714 à l'Opera d'Ancône un morceau de Recitatif d'une seule ligne, et sans autre accompagnement que la Basse, faire un effet prodigieux, non seulement sur les Professeurs de l'Art, mais sur tous les spectateurs. „C'étoit, dit-il, au commencement du troisième acte. A chaque représentation un silence profond dans tout le spectacle annonçoit les approches de ce terrible morceau. On voyoit les visages pâlir, on se sentoit frissonner, et l'on se regardoit l'un l'autre avec une sorte d'effroi: car ce n'étoit ni des pleurs, ni des plaintes; c'étoit un certain sentiment de rigueur âpre et dédaigneux qui troubloit l'âme, serroit le coeur et glaçoit le sang.“ Ces effets sont si peu connus sur nos théatres, que notre langue est peu exercée à les exprimer etc.“ Warum bringt jetzt diese Art der Musik nicht mehr eine solche Wirkung hervor? Weil man jene Einfachheit, welche die Natur so sehr liebt, nicht mehr kennt, oder vielmehr nicht mehr anwendet. Jetzt kennt man, wie ich schon in meinem zweyten Briefe bemerkte, nur Verdoppelungen und Ueberladungen mit Instrumentation in den Accorden, die wie Nachtatenfeuer prasseln. O süsse Einfachheit, wie sehr bist du zu wünschen für den schönen Gesang!

Betrachten wir nun, gütige Leser, ein wenig das Terzett im zweyten Acte in C moll, zwischen Julia, Licinius und Cinna, das mit dem Lärme des ganzen Chors endigt. Welch' harter Gesang findet sich hier! Man bemerke einmal folgende Nachahmung zwischen den beyden Hauptstimmen Discant und Tenor:

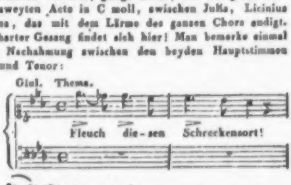

Welcher Gesang ist denn in dieser Nachahmung? Man bemerke nur die lärmende Modulation eines doppelten Forte, wobey die Hörner die Quinte, welches E ist in der Tonart A dur, haben. Welche Wirkung kann der Gesang der armen Julia machen, wenn sie während ganzer acht Tacte folgende musikalische Periode zu singen hat:

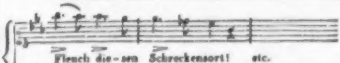

Man beobachte nur die andern Stimmen, die ein solches Pedal in der Quinte begleiten. Von der Wahrheit dessen, was ich hier vorbringe, kann sich jeder Musikverständige überzeugen durch den Klavierauszug dieser Oper (in Leipzig erschienen), und wenn er ihn mit Aufmerksamkeit und unparteyischem Auge betrachtet, wird er finden, dass das Recht auf meiner Seite ist.

Man bemerke ferner die Arie des Licinius im dritten Acte in G moll, wo die Singstimme unisono mit der Begleitung beginnt:

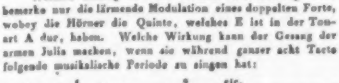

Immer habe ich bey der Aufführung gewisser Gesangstücke eine Schwierigkeit gefunden, sie richtig zu intoniren, weil sie durch den Gang der Figuren, woraus sie zusam-

mengesetzt sind, hart werden; und dies ist gerade eine jener Stücke, wo die Instrumentirung Aufsehn macht.

Vom letzten Finale will ich gar nicht reden, denn von einem solchen gemischten, trocknen und verwirrten Gesange könnte ich vieles sagen; aber da diese Oper schon viele berühmte Federn in Bewegung gesetzt hat, so würde ich nur wiederholen, was andere Schriftsteller schon getadelt und gelobt haben.

Diese sey für jetzt genug, um nicht allzu weitläuftig zu werden; aber ehe ich diesen fünften Brief schliesse, will ich noch von gewissen grossen Liebhabern und Vertheidigern dieser geräuschvollen Musik reden, die, um sich das Ansehn von Kennern zu geben, gewisse Grundsätze und Definitionen aufstellen. Aber da ihr Raisonnement weder musikalische Logik, noch Theorie, hinsichtlich der Entscheidung des streitigen Punctes enthält, so will ich mich damit begnügen, hier das nur anzuführen, was der berühmte Mantredini über eine Anmerkung des J. J. Rousseau in seinem Dictionaire de Musique, S. 138 sagt: „Wenn man bedenkt," sagt er, „dass von allen Völkern der Erde, welche Musik und Gesang besitzen, die Europäer die Einzigen sind, welche eine Harmonie und Accorde haben, und diese Vermischung der Töne angenehm finden; wenn man bedenkt, dass die Welt so viele Jahrhunderte gedauert hat, ohne dass von allen Nationen, welche die schönen Künste cultivirt haben, irgend eine diese Harmonie kannte; dass kein Thier, kein Vogel, kein Wesen in der Natur einen andern Accord vorbringt als den Unisono, noch eine andere Musik, als die melodische; dass ferner die orientalischen, so sonoren und musikalischen Sprachen, dass die so zarten, empfindlichen und gebildeten griechischen Ohren diese vergnügungslustigen und leidenschaftlichen Völker niemals zu unserer Harmonie begeistert haben; kurz, dass es den Völkern des Nordens aufgespart blieb, deren harte und grobe Organe eher von dem Geräusche und Lärm der Stürme getroffen werden, als von süssen Klängen und melodischen Uebergängen u. s. w." Mich dünkt, diese Lichthaber des blossen Lärmes könnten diesen Ausspruch auf sich beziehen; denn ein feines und zartes Ohr wird immer lieber eine einfache und zarte Melodie hören wollen, als einen barbarischen Instrumentenlärm. Denn das sind wahrlich nicht die Regeln, nach denen sich in dieser göttlichen Kunst ein wahrhaft schöner und von der Natur nicht zu verwerfender Effect hervorbringen lässt. Doch ich wünsche ihnen Glück zu ihrem so guten Geschmacke!

Späterhin will ich, was ich in meinem ersten Briefe versprach, versuchen; wenn es mir nämlich, wenn es kaum den Anschein hat, noch fernerhin erlaubt werden wird, hierüber etwas zu schreiben.

Berlin, den 9ten Juni 1829.

Professor A. Benelli.

Sechster Brief.

In diesem sechsten Briefe fahre ich fort, über den Geschmack derjenigen zu schreiben, die mehr den Lärm, als eine einfache Harmonie lieben, und beziehe mich dabey auf das, was der berühmte Vinc. hinsichtlich des Geschmacks in seinem Werke: „Gradus ad Parnassum, Seite 207 sagt: „Man hört über Nichts so viel reden, als über den Geschmack. Der Italiener sagt: *Egli è di buon gusto*; der Franzose: *Il a le goût parfaitement bon* u. s. f. Wollte Gott, es wäre eben so leicht, den Geschmack zu definiren, als zu sagen, man habe Geschmack. Man kann ihn in weiterem Sinne jedem Dinge beylegen, in welchem man eine richtige und gehörige Ordnung antrifft. Indem wir andere Dinge bey Seite lassen, muss in unserm Zwecke der Geschmack auf die Musik beschränkt und zweifach festgesetzt werden: als *activer* und *passiver*. Der active ist derjenige, welcher der Musiker besitzt, indem er singt oder spielt; der *passive* der, welcher der Zuhörer durch die Modulation gewinnt. Aber wen wollen wir zum Richter über den guten und verderbten Geschmack machen? Denn nach dem bekannten Sprüchworte: *Mi mea delectant, te tua, quemque sua; de Gustibus non est disputandum; nemo sit judex in propria causa* — darf man über Geschmack nicht disputiren, und nicht Richter in eigener Sache seyn. Daher kommt's, dass ein Bauer sich mehr an seiner Strohflöte ergötzt, als an irgend einem andern Klange der Musik. Und eben so erzählt Herr Bellegarde, es habe Jemand von nicht geringer Geburt gegeben, der, weil der Gesang der Nachtigallen ihm unangenehm war, und er sich im Gegentheile an dem Gequake der Frösche erfreute, sich am Ufer eines grossen einsamen, von allen Blumen entblössten Sees ansiedelte, damit er sich Tag und Nacht an einer, seiner Meinung Anschein, so ausgezeichneten Musik ergötzen könnte, und damit aus Mangel an Blumen die Nachtigallen keinen Aufenthaltsort finden, und ihn mit ihrem Gesange ermüden könnten. Marsyas und Midas sind bekannt.

Aber wenn in unseren Zeiten die Strafe für jene Verbrechen eben so gewiss wäre, als dass es wahrhaft verwegene und verderbte Richter, hinsichtlich des Geschmacks gibt, wie viele würden wir nicht mit ihren Strafseilen herumwandeln sehen? Vermöge jenes Sprüchtes: *Me mea delectant* etc. läugne ich nicht, dass es nicht in Jedermanns Belieben stehe, sich an jedem Dinge zu ergötzen; aber er wolle nur nicht Richter seyn; denn das kommt nur dem zu, der Gemeines und Triviales vom Hohen und Sublimen zu unterscheiden weiss, ohne die Ordnung der Dinge und der Natur zu verwirren. Hören Sie, was Cicero in dieser Hinsicht sagt: „Ceteri, cum legunt orationes bonas aut poemata, probant; oratores et poetas, neque intelligunt, qua re commoti probent, quod scire non possunt; ubi sit, nec quid sit, nec quo modo factum sit id, quod eos maxime delectat. Und es gibt viele moderne Componisten, die im Wahne von Geschmack und Neuheit, sich vom Herkommen entfernen und alle Vorschriften und Gesetze der Kunst umstossen, und in diesem schmeichlerischen Wahne befangen, etwas zu schaffen glauben; da doch Neuheit bey unserm beschränkten Genie nichts anderes ist, als Zusammenstellung derselben Consonanzen und Dissonanzen, die man nach einer gewissen Methode verschiedentlich anstellt. Und darum sage ich, dass nur diejenige Composition sich mit Grund die Prärogative eines guten Geschmackes anmassen, die auf

Regeln gegründet, vom Trivialen und Dunkeln sich entfernt haltend, und bey einem dennoch natürlichen Gange nur das Sublime zum Ziel sich setzend, die Fähigkeit besitzt, auch die Kunstverständigen zu entzücken. Denn die neue Composition ist, wenn auch manchmal mit einer nicht gewöhnlichen Idee begabt und fähig, das Ohr der Unkundigen zu kitzeln, doch gewiss nicht im Stande, den geübten Geschmack der Kunstverständigen zu befriedigen, die (so selten sie auch heut zu Tage sind) ausser einer gewählten Idee, auch noch Regelmässigkeit fordern. Ferner ist behauptet worden, dass der Componist keine niedrige und gewöhnliche Motive nehmen solle, die statt Vergnügen durch ihre Trivialität nur Ekel erregen würden, sondern mit gehöriger Vorsicht nach Neuheit strebe. Dass er aber auch nicht, durch diese Begierde nach Neuheit verführt, Ideen fasse, welche die Natur und die Ordnung der Dinge verwirren, und über die Massen schwierig zu singen sind, wodurch er weder die Musiker bey ihrer Aufführung, noch die Zuhörer befriedigen würde: nicht die Musiker, wegen der Schwierigkeit ihrer Ausführung, nicht die Zuhörer, weil solche Compositionen, die sich von der Natur entfernen, wenn sie auch in den Ohren haften bleiben, doch nie in's Innere dringen. „Dem Ohre etwas Leichtes und Natürliches und doch nicht Gemeines darbieten, ist schwer, behauptet Fux; und darum entstand das Sprichwort: *Facile difficile est.* Aber der Vorzug und die Würze des feinern Geschmackes besteht gerade in dieser schweren Leichtigkeit. Diese Schwierigkeit, etwas Neues und Ungewöhnliches zu finden, wird der vielleicht nicht spüren, der aus Neuheitstrieb die Ordnung der Dinge und der Natur umkehrt. Aber wie wird er auf diesem Wege das Ziel des guten Geschmacks erreichen? Ich will nicht läugnen, dass ein grosser Theil des guten Geschmacks vom Genie und Talent eines jeden Componisten abhängt; aber solche Eingebungen, die an sich nicht der Anmuth beraubt sind, müssen sich innerhalb der Gränzen der Natur, der Ordnung und der Gesetze beschränken, damit sie mit Recht die Billigung des guten Geschmacks erhalten."

Mir scheint, diese Auseinanderse.. „ sey ein hinreichender Beweiss, um das, was ich oben gesagt habe, zu bekräftigen, und alle diese Beweise seyen auf Wahrheit*) begründet, die man in unseren Zeiten eben nicht gerne hören und vernehmen will, und zwar aus einer gewissen Eigenliebe; und die man durch Egoismus ungerechter Weise unterdrücken will. Aber es wird eine Zeit kommen, wo ich gezwungen seyn werde, mehr über das zu schreiben, was ich mir vorgenommen habe, und wo ich vor den Augen der geneigten Leser einige symbolische Bilder aufdecken werde, die bis jetzt noch im Dunkeln verborgen sind. Ich warte nur auf einen kleinen Angriff, um Feuer in eine Mine zu werfen, die schon seit einiger Zeit angelegt ist, und deren Explosion sich weiter verbreiten wird, als über den Ort, wo ich mich befinde. Leben Sie wohl, und bleiben Sie gesund.

Berlin, den 20sten Junius 1829.

Professor A. Basilli.

*) Wahrheit saugt Hass.

Zusatz der Redaction.

Auf ausdrücklichen, *anderseitiges* Verlangen hätten wir nun einen frühern Aufsatz des Herrn Prof. B. dem eigenen Ermessen des geehrten Publicums, ohne Weiteres unserseits wörtlich abdrucken zu lassen: „Bemerkungen über die Oper Olimpia. Musik vom berühmten Ritter Spontini, von Antonio Basilli, Prof. der Königl. Singschule Sr. Majestät des Königs von Preussen, und pensionirtem Kammersänger Sr. Maj. des Königs von Sachsen." Es ist in Nr. 37 und 38 der Berl. *prac.* Zeitung 1824 zu lesen. Wir würden bey unserer entschiedenen Abneigung gegen Abdrücke aus neueren teutschen Blättern unsere geehrten Leser nur darauf verweisen mit dem Zusatze, dass Sie dort einen förmlichen Panegyricus finden würden, wenn wir nicht dadurch den Schein einer uns noch weit verhasteren Parteylichkeit oder wohl gar *verwandtlichen* Wortbrüchigkeit auf uns laden müssten, wenn wir niemals die geringste Veranlassung gaben wollen. Wir glaubten nämlich nach dem deshalb an uns gerichteten Schreiben unser Wort *für noch Ungedrucktes* gegeben zu haben, worden aber auch darum unsere Zusage nicht zurücknehmen und uns künftig auf alle Fälle nur besser verclausuln. Wir liefern daher aus jener Schmeichelrede, gegen welche sich Hr. Prof. B. zu Anfange seines fünften Briefes zu verwahren scheint, einen *auszugsweisen* Auszug, und erklären zugleich die kritischen Briefe, *aussersichtlich auch* nach dem Willen des Hrn. Verfassers, für beendigt, weil weitere Verhandlungen, obwaltender Verhältnisse wegen, zu persönlich werden müssten und folglich ein ungetrübtes Urtheil kaum mehr möglich seyn wurde. Thatsachen hingegen, die als Anklage oder Vertheidigung daraus hervorgehen und dem Publicum wichtig seyn könnten, werden wir nicht vorenthalten, in so weit deren Mittheilung bürgerlich rechtlich seyn wird, da eine moralische Würdigung öffentlich nicht uns, sondern der Welt zukommt. Es folgt demnach ein gewissenhafter Auszug jenes Aufsatzes des Hrn. Prof. B.:

„Wenn ich es unternehme, diesen gediegenen Schöpfungsgeist (in dem die Welt mit vollem Rechte den Lieblingssohn Thaliens, Euterpens und Terpsichorens verehren muss) nach Verdienst zu würdigen, so werde ich nur das Echo so vieler berühmter Schriftsteller seyn, die vor mir dasselbe thaten; dennoch hingerissen von der Bewunderung, welche die Aufführung seines Prachtwerkes in mir erregte, will ich, wenn auch mit beschränkterem Talente, es versuchen, eine kunstgerechte Auseinandersetzung dieser klassischen Oper zu geben und hoffe, mir den Dank ihrer Verehrer zu gewinnen, wenn ich sie auf einzelne Schönheiten aufmerksam mache." Darauf wird unter Anderm von Spontini's gigantischem Schritte, von enthusiastischer Bewunderung aller Kenner, von der meisterlichen Vestalin, dem Cortes und der Olimpia geredet, die bey ihrem ersten Erscheinen mit der emporsteigenden Sonne verglichen werden, wenn sie mit ihren glänzenden Strahlen die Erde erhellt; dann wird Sp., eben so dramatisch-musikalisch als lyrisch, ein leuchtendes Vorbild aller neueren Componisten genannt, so dass sie ihm nachgeahmt und gleichsam aus dem reichen Strome seines Genies geschöpft haben. „Jetzt versuchen sie, vielleicht

aus Neid, vielleicht aus anderen unbekannten Gründen, ihn wie erbitterte, giftige Insekten zu stechen: aber unverletzbar gegen ihren ohnmächtigen Stachel, dienen ihre feuchtlosen Angriffe nur dazu, seinen Ruhm immer mehr zu erhöhen." Nur Spontini, heißt es weiter, verstehe es jetzt, einen musikalisch-dramatischen und lyrischen Styl zu verweben und bis ans Ende durchzuführen. — Darauf wird die Ouverture der Olympia genauer beschrieben, und grossartig und ergreifend genannt. Das Duett des Antigonus und Kassandre mit dem Chore ihrer Krieger wird so den einzelnstellen Musikstücken gerechnet, und man wird ermahnt, die Partitur zu studiren, um sich einen Begriff von der Erhabenheit des Componisten zu machen und nicht so in's Blaue hinlaufenden u. s. f. So wird von Allen vom Genie des berühmten Tenortons eingegeben und originell geschildert, bis endlich mit Scarlatti ausgerufen wird: Das ist wahre Musik! sie erweckt und macht nicht schläfrig! Mit Versicherung einer wunderbar theatralischen, nicht zu beschreibenden Effecten im letzten Chore schliessen die Bemerkungen über den ersten Act. In der zweyten Abtheilung heisst es von der Opferscene: das ist wahre Theaterkenntniss, und man muss von dieser Melodie und Harmonie ergriffen werden! Das sind Chöre!" — „Durch ein bewundernswerthes und klassisches Stück ist die Scene der Bitt

2 Bassons, Viola et Basse, par A. E. Müller. 2 Thlr.

Mozart, Pièces d'harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. Liv. 1. No. 1. 2. 3. 5 Thlr.

— — do. do. Liv. 2. No. 4 et 5. 2 Thlr.

Romberg, Bernhard, 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 1. Liv. 1. 1 Thlr.

Schlimbach, über die Struktur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Mit 5 Kupfertafeln und 2 Blatt Noten. gr. 8. 1 Thlr. 8 Gr.

Vogler, Abt, Hermann von Unna. Ein Schauspiel mit Chören und Tänzen im Klav. auszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Wölffl, J., Trois Quatuors p. Violon, Violoncelle, Alto et Basse. Op. 10. Liv. 2. 2 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Sonates pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon, composées sur des idées prises de l'Oratorio de Haydn la Création. Op. 14. 2 Thlr.

Zumsteeg, Elwine, eine Ballade vom Freyh. v. Ulmenstein. 20 Gr.

— — Drey Gesänge mit Klavierbegleitung. 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Wanhall, J., 8 deutsche Kinderlieder, am Klavier zu singen. 10 Gr.

Reymann, B. Ch., Concert pour la Harpe accomp. de 2 Violons, Viola, Basse, 2 Cors et 2 Obois. Op. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

— — do. pour do. Op. 9. 1 Thlr. 16 Gr.

Hänsel, P., 3 Quartetti per 2 Violini, Viola e Violoncello. Op. 8. 2 Thlr.

Haydn, J., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 32. No. 2. Edition revue et corrigée. 2 Thlr.

Haydn, J., 3 Quatuors pour 2 Violons, Taille et Violoncelle. Op. 45 et 46. à 2 Thlr. 8 Gr.

Girowetz, A., Notturno pour le Pianoforte avec acc. d'un Violon et Violoncelle. No. 5 et 6. Op. 34 et 35. à 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Grand Concert pour le Pianoforte av. acc. Op. 87. 2 Thlr.

— — Rondo pour le Violon principale avec accomp. Op. 86. 1 Thlr.

Winter, Ouverture aus dem unterbrochenen Opferfest für's Forte-p. mit Begl. einer Violine und Violoncello. 10 Gr.

Voigt, I. N., Ariette: Laßt die Politiker u. s. w. avec 13 Variations pour le Clav. ou Fortepiano. 10 Gr.

Bliesener, L., Concerto pour Viola principale accomp. de divers Instrumens. Op. 8. 2 Thlr. 12 Gr.

Reichardt, J. F., Gesänge aus der Oper Tamerlan. No. 1-6. 16 Gr.

— — Märsche und Tänze für's Klavier aus der Oper Tamerlan. 12 Gr.

Beckwarzowsky, Gesänge beym Klavier. 13 Gr.

Hasse, A. G., Sérénade pour la Harpe avec accomp. de 2 Flûtes, 2 Cors de chasse et Basse. Op. 6. 16 Gr.

Kleinheinz, Sonate pour le Pianoforte. Op. 5. 16 Gr.

Kreith, Ch., 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 10. 1 Thlr.

Kauer, Ferd., Auszug der beliebtesten Stücke aus Mozarts Zauberflöte, frey übersetzt für das Fortepiano, eine Violin und Violoncelle. 3 Thlr. 8 Gr.

Kreith, C., 3 Duos pour 2 Clarinettes. 1 Thlr. 2 Gr.

Wanhall, J., 3 Gratulations-Sonaten u. s. w., für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine. 1 Thlr. 4 Gr.

Edel, G., Sérénade pour Violon, Violoncelle et Guitarre. Op. 7. 18 Gr.

Wölffl, J., Sonate p. le Pianoforte av. acc. d'une Flûte obligée. Op. 3. 16 Gr.

Förster, E. A., Trio p. le Fortépiano, Violon et Violoncelle. Op. 18. 1 Thlr. 4 Gr.

Heimerlein, C. J., Concerto pour le Violoncelle av. acc. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Haydn, J., 8 Pièces favorites pour le Clav. ou Pianof. av. acc. d'un Violon et Violoncelle ad libitum, tirées des nouvelles Symphonies. Op. 84. 1 Thlr. 19 Gr.

Hänsel, P., 3 Thèmes variés pour le Violon avec acc. de Viola. Op. 4. 16 Gr.

Conti, J., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Tuch, H. G., Gesänge aus Lafontaines Werken mit Klavierbegleitung. 12 Heft. 12s Werk. 12 Gr.

— — 6 Ländersche Tänze und 2 Walzer für das Klavier. 3 Gr.

Christman, J. F., Arion, eine Romance von A. W. Schlegel, in Musik gesetzt. 1 Thlr.

Gyrowetz, A., 3 Sonates pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon, ou Flûte et Violoncelle. Op. 57. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. Op. 36. 1 Thlr. 8 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Herr Genast, zuletzt in Magdeburg, früher viele Jahre in Leipzig, erfreute uns mit drey Gastrollen als Wasserträger, Figaro im Barbier von Sevilla, Lysiart in Euryanthe und gefiel ausserordentlich, und das mit vollem Rechte. Er ist jetzt mit seiner, als Schauspielerin ausgezeichneten Gattin, der Unsere, und wie man sagt, und wir wünschen und hoffen, auf Lebenszeit. Wir besitzen in ihm einen trefflichen echt dramatischen Sänger, der in allen seinen bisherigen Leistungen das Publicum entzückte, als Figaro, Vampyr und Don Juan aber bis zum Enthusiasmus hinriss. — Herr Klein, zweyter Tenor, geht ab. Wir wünschen dem braven, fleissigen jungen Manne, der durch ausdrucksvollen Vortrag in mehren ersten und zweyten Rollen sich Beyfall erwarb, alles Glück in seiner zweyten Laufbahn. — Ein Herr Augusti sang in einem Zwischenacte Taminos Arie: „diese Bildnisse" und den Grafen im Maurer, doch mit geringem Beyfalle. Dem. Markwort von Darmstadt sang die Prinzessin in Johann von Paris, und Donna Anna im Don Juan. Sie ist noch Anfängerin, und in ihrem Spiele zu befangen, daher der Beyfall nicht gross seyn konnte; doch erkannte man aus einzelnen Scenen im Don Juan ihr Talent für das Tragische, und dass sie mit ihrer ungemein kräftigen Stimme sehr brav werden kann, wenn sie ernstlicher Schule machen wird. Mad. Streit gab die Rezia im Oberon, und die Emmeline in der Schweizerfamilie mit ziemlichem Beyfalle. Man sagt, sie sey für künftigen Winter engagirt. Mad. Marschner sang die Malvine im Vampyr mit Beyfall. — Dem. Klodzig fuhr fort, im Schauspiele ihr Talent zu entwickeln und sang auch einige kleine Rollen in der Oper, doch mit weniger Glück. Dem. Hey war einigemale in der Oper beschäftigt, und erfreute durch ihre schöne Stimme, liess aber bis jetzt noch immer den Wunsch eines ausdrucksvollen Vortrags und eines freyern Spiels unbefriedigt. Dem. Breul sang und spielte die kleine Partie der Henriette im Schatzgräber recht lobenswerth, die Donna Anna im Don Juan aber mit geringem Erfolge. Für solche bedeutende Rollen ist sie noch zu schwach, und für hohe Sopranpartien ist überhaupt ihre Stimme nicht geeignet. — Der Leistungen der Dem. Schmidt ist mit besonderem Lobe zu erwähnen, da diese junge talentvolle Sängerin, die sehr gute musikalische Kenntnisse besitzt, seither alle ihre Rollen mit Feuer und Leben gab, dessen Mangel früherhin das Einzige war, was wir tadelten. Das Publicum erkannte diese glückliche Veränderung dankbar, und lohnte der Künstlerin mit verdientem Beyfalle. Mad. Eberwein erfreute sich fortwährend der Gunst des Publicums, so wie die Herren Malcke, Laroche und Franke, welcher letztere bey seinem ersten Auftritte nach einer langen und schweren Krankheit mit stürmischem Applaus empfangen wurde. Das Chor, obwohl bis auf etwa 24 Personen verstärkt, ist doch in manchen Opern, wo es, wie diess meist der Fall ist, mehr im Hintergrunde steht, immer noch etwas zu schwach. Die Aufführung der Chöre war übrigens grösstentheils zu loben, nur bemerkte man nicht immer die nöthige Theilnahme an der Handlung, selbst bey denjenigen Schauspielern und Schauspielerinnen nicht, die, wenn sie nicht Solopartien haben, zu Chordiensten verpflichtet sind. Diese aber sollten darin besonders vorangehen.

Hr. Musikdirector Eberwein legte zu Anfange d. J. seine Stelle als Musikdirector an der Kirche nieder, und an seinen Platz trat Hr. Chordirector Häser. Ob unter der letztern Leitung das Schulchor und die Kirchenmusik gewinnen werde, wie wir wünschen und hoffen, kann erst später beurtheilt werden. In der letzten Zeit hörten wir ein Kyrie und Gloria von Haydn, Te Deum von Hasse, Haydn, einiges aus Händel's Messias, Haydn's Schöpfung, Graun's Tod Jesu, aus Häser's Oratorium: „Kraft des Glaubens," Hymnen und Cantaten von Mozart, Zumsteg, Naumann, Schmidt, Hiller, Motetten von Schicht. Da das gewöhnliche Orchester sehr schwach ist (die Kapelle spielt nur an hohen Festen und einigen anderen Tagen), so war es wohlgethan, dass Hr. Musikdir. Häser bey seinen Aufführungen besonders Orgelstimmen besorgte, (früher hatte die Orgel blos die generalbässlichen bezifferten Bassstimmen) wodurch bey dem trefflichen Spiele des Organisten, Hrn. Prof. Töpfer alle bisher aufgeführte Kirchenstücke sehr bedeutend an guter Wirkung gewannen.

Bey Hofe fand ein einziges Concert statt (am 16ten Februar, zur Feyer des Geburtstags I. Kaiserl. Hoh. der regierenden Frau Grossherzogin), in dem eine Festcantate von Hummel mit vielem Beyfalle aufgeführt, eine andere Cantate denselben wiederholt und das neueste Hummel'sche Concert in As dur von dem Componisten vollendet vorgetragen wurde.

Dem. Perthaler aus Grätz gab im Gartensaale der Erholungsgesellschaft Concert, in dem sie sich als ausgezeichnete Virtuosin auf dem Pianoforte

zeigte. Unser Urtheil über die junge, liebenswürdige Künstlerin stimmt völlig mit dem überein, welches Hr. Musikdir. Heinroth in Göttingen kürzlich in diesen Blättern ausführlich ausgesprochen hat. — In demselben Locale liess sich später der talentvolle zehnjährige Theodor Stein auf dem Pianoforte hören, und erhielt vielen Beyfall. Ref. konnte dem Concerte nicht beywohnen. — Mad. Rousseau, geb. George, die schon vor mehren Jahren sich hier hören liess, bliess im Theater in den Zwischenacten Flötenvariationen von Toulou, und ward vom Publicum freundlich aufgenommen.

In den ersten Tagen des Septembers wird unsre Bühne wieder eröffnet werden. Dann werden wir eine neue Oper: *die Flibustier*, Text von E. Gehe, Musik von dem hiesigen Grossh. Sächs. Kammermusikus Lobe, und Auber's Stumme von Portici hören.

Leipzig, am 6ten August. Gegen Pfingsten wurden die interimistischen Vorstellungen der Theatergesellschaft des Hrn. Bethmann mit dem Hausirer von Onslow geschlossen. — Am 28sten Juli gab der blinde Flötist, F. Berkenbusch, ein Schüler Fürstenau's, im Saale des Hotel de Pologne ein Concert, worin er uns mit einer sehr bedeutenden Fertigkeit, einem vortrefflichen Staccato, und besonders mit einem sehr vollen und schönen Tone überraschte. Bey so vielen Mitteln hätte das Gefühl leicht mehr in Anspruch genommen werden können, was wohl einer zufälligen, vorübergehenden Stimmung zugeschrieben werden muss. Er bliess Adagio und Rondo von B. Romberg, und ein grosses Divertimento von Fürstenau. Hrn. Meyer's Violinspiel wird vortrefflich genannt werden müssen, wenn es dem geschickten Dilettanten gelungen seyn wird, durch stetige Reinheit des Tones den guten Eindrücken Dauer zu geben. Er trug ein Concertino von Kalliwoda vor. Dem. Emilie Reichold gab uns wiederholte Beweise einer ausgezeichneten Fertigkeit auf dem Pianoforte in Variationen von Kalkbrenner und Herz. Dem. Marie Löw, eine der neuen Sängerinnen unsers Königl. Sächs. Hoftheaters, erfreute uns mit sehr fertigem und geschmackvollem Vortrage der schönen Spohr'schen Harfen-Phantasie. — Am 21en d. wurde die Bühne von unserer eben genannten K. S. Hofschauspieler-Gesellschaft mit Julius Cäsar von Shakespeare, und am 24en mit der Räuberbraut von Rice eröffnet, die bis jetzt nur zweymal in Frankfurt a. M. gegeben worden ist. Die Chöre gingen trefflich, das Orchester zeigte sich in dieser oft sehr schweren Aufgabe durchaus lobenswerth, und Mad. Franchetti, deren Partie (Räuberbraut) über alle Massen anstrengend ist, wurde mit Recht gerufen. Es wäre voreilig, über eine vom Schlendrian sich entfernt haltende Composition, so wie über das Personale der neuen Gesellschaft schon jetzt urtheilen zu wollen. Beydes behalten wir uns bis zu besserer Erkenntniss vor. Es wurde viel applaudirt. Ueber die Oper selbst sind die Stimmen sehr getheilt.

Kurze Anzeigen.

Rondeau pour le Pianoforte, comp. — — par J. W. Kalliwoda, Maitre de Chapelle de S. A. S. le Prince de Fürstenberg. Oeuvr. 11. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Hr. K. hat das, unter den jetzigen Componisten seltene Glück gehabt, schon in jungen Jahren und gleich nach seinen ersten Schritten hinaus in die weite Welt, einen sehr vortheilhaften und nicht wenig verbreiteten Ruf zu erlangen: möge er sich dessen freuen, denn er verdient ihn; möge er ihn aber auch schonen, denn er ist ein leicht verletzbares Gut. Das Letzte hat Hr. K. bis jetzt wirklich gethan: er thut es auch durch diess neue Musikstück. Obschon nach seiner Gattung, nicht aus den höheren Regionen der Tonkunst, bietet es doch Erweise aller der Vorzüge, die an Hrn. K. und seinen Compositionen überhaupt gerühmt worden sind. Ein heiterer, klarer Sinn, verbunden mit Ernst und Beharrlichkeit in der Behandlung seiner Kunst; viele Geschicklichkeit und Gewandtheit in dieser Behandlung; die schöne Naturgabe, frische, sogleich ansprechende Melodieen zu erfinden; innere Belebtheit und Hinneigung zum Soliden, Dauernden, in dem, was er damit, was er daraus macht; und etwas Einnehmendes, Schimmerndes, Gefälliges in dem, womit er es heraus putzt: von diesem Allen wird auch hier nichts vermisst. Uebrigens erhält man an diesem Rondeau ein sehr mannigfaltig gruppirtes, lang und breit ausgeführtes, brillantes Bravourstück für tüchtige Pianofortespieler; und selbst diese werden sich zusammen zu nehmen haben, wenn Alles so herauskommen soll, wie es die Absicht ist, obgleich hier weder unwirksame Kün-

steleyen des Satzes, noch unnatürliche Behandlung des Instrumentes oder der Hände, angetroffen werden. Ob sich Hr. K. in den, an sich sehr guten Zwischensätzen, besonders in den vorzüglichen, Seite 11 u. folg. nicht gar zu weit von seinem eigentlichen Thema verlaufen; oder vielmehr, ob er sich auf dieser angenehmen Seitenbahn nicht allzulange aufgehalten habe: das wollen wir ihn selbst fragen: und er wird selbst, wenn das Stück ihm fremd geworden, die beste Antwort geben. (Warum mag er wohl auch das Ais-H, wie es im Basse S. 13 öfters vorkommt, stets B-H geschrieben haben? Es soll doch nicht das Spiel erleichtern? Es erschwert es, indem das Auge dabey stockt.) — Das mässiglange Adagio zur Einleitung dürfen wir zu erwähnen um so weniger unterlassen, da es nicht auf dem Titel angegeben und so schön ist. Auch wahrhaft originell ist es; wenigstens bis es sich zum blossen Einleiten anlässt. Es ist also entworfen: Die linke Hand allein fängt an mit einer ansiehenden, edlen Melodie, acht Tacte lang, in den tiefen Bassnoten. Sie schliesst auf der Dominante. Nun wird sie von der linken Hand, aber in der höhern Bassoctave, wiederholt, indem die rechte Hand mit einer zweyten, angenehm singenden Melodie, wohlharmonisirt, dazutritt. Und zum drittenmale wird sie wiederholt, nun gebunden, in den höchsten Octaven der rechten Hand, indem jetzt eine neue, ganz abweichende, vollstimmige Begleitung für die linke Hand dazu kommt. Diese harmonische Manoeuvre sichet aber so natürlich aus, als wäre es gar keins, und klingt so angenehm, dass es selbst dem gefallen muss, der mit seiner Musik auf nichts, als angenehme Klänge, ausgeht. — Stich und Papier sind gut.

Epicedium (Trauer-Cantate), *Gedicht von J. W. Riemer, für vier Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten, der Orgel oder des Pianoforte, comp. von Carl Eberwein.* 21stes Werk. Eigenthum des Verlegers. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Wenn auch mehre Componisten bereits kleinere, für die protestantische Liturgie passliche Musikstücke zu einiger Abhülfe eines lange gefühlten und ausgesprochenen Bedürfnisses uns gegeben haben: so ist doch die Zahl solcher Compositionen, namentlich für besondere und bestimmte Fälle noch lange nicht so zureichend, dass wir nicht Jedem, der in diesem Fache etwas Gutes bietet, mit frohem Danke entgegen kommen sollten. Wir freuen uns, hier dazu erwünschte Gelegenheit zu finden. Gedicht und Musik, das erste mit teutschem und lateinischem gereimten sehr ansprechenden Texte, eignen sich für jedes kirchliche Chor. Die Musik ist einfach, der Sache angemessen, auch den Laien zusagend, und doch schön gehalten. Nichts Schwieriges, weder für Gesang, noch für Blasinstrumente, noch für Orgel oder Klavier ist darin anzutreffen; gefällig und das Gefühl sanft rührend, mehr erhebend und zur frommen Ruhe bringend, schreitet sie vom Anfange bis zum Ende fort. Nothwendig sind 2 A Clarinetten, 2 Fagotte, eine Basposaune und die Orgel: ad libitum Flöten, Oboen, Hörner in E und eine Alt- und Tenor-Posaune. Die Partitur ist trefflich und correct gestochen, auch das Papier ist schön. Wider das Technische und für Kirchengesang nothwendig Regelrechte des Satzes haben wir nichts, als eine einzige Kleinigkeit in Hinsicht auf genaue Rechtschreibung einzuwenden: S. 14 sollte das letzte Viertel im vierten Tacte des Soprans fisis statt g geschrieben worden seyn, was wohl nur sehr Wenigen etwas anstössig seyn wird. Und so wünschen wir denn der wirksamen und nützlichen Arbeit viele Freunde, trauernden Herzen zu Trost und Erhebung.

Variations brillantes p. le Pianof. à 4 mains — — par Eduard Marxsen. Oe. 5. A Offenbach s. M. chez Jean André. Pr. 1 Fl. 48 Xr.

Wir machen hier abermals eine neue, und zwar sehr angenehme Bekanntschaft mit einem sein Instrument und die Kunst der Composition dieser Art wohl verstehenden Manne, dessen anzuzeigende Gabe gewiss Kennern und Nichtkennern, wie wir aus Erfahrung wissen, grosses Vergnügen gewähren wird. Das Ganze beginnt mit einer pathetischen, geschmackvoll gehaltenen kurzen Introduction aus F moll, worauf ein angenehmes Thema aus As dur folgt, das siebenmal wirklich brillant und erfindungsvoll in einer für ansiehende Abwechselung sorgenden Weise variirt worden ist. Wiewohl keine eigentlichen Schwierigkeiten darin sind: so verlangen sie doch ein gemessenes, präcises und ausdrucksvolles Spiel, setzen also schon eine nicht gar zu geringe Fertigkeit voraus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. **№. 33.** 1829.

Recensionen.

Grand Concerto (posthume) *en Ut majeur* (C dur) *pour le Pianoforte, avec accomp. d'Orchestre* (ad libitum) *composé par W. A. Mozart, arrangé pour les Piano's à 6 Octaves avec un Point d'Orgue et exécuté à Paris au Concert de Conservatoire Royal de Musique par F. Kalkbrenner.* (*Propriété de l'éditeur*). Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 5⅓ Thlr.

Bekanntlich haben wir von Mozart drey Concerte aus C dur, unter welchen das vor uns liegende das glänzendste ist. In der Breitkopf- und Härtel'schen Sammlung ist es Nr. 16. Mozart componirte es zu Ende der Jahres 1786, liess es aber, wie seine in den letzten Lebensjahren geschriebenen Concerte überhaupt, nicht gleich drucken, damit er eine Zeit lang etwas Eigenes für seine musikalischen Abendunterhaltungen habe. Erst nach seinem Tode ist es von der Wittwe herausgegeben worden. Ueber das Werk selbst, das anerkannt zu Mozart's schönsten Concerten gehört, noch jetzt zu reden, würde vor Musikfreunden höchst überflüssig seyn. Wichtiger scheint uns die Besprechung eines andern Umstandes, der noch immer sein Für und Wider auch unter wackeren Kunstkennern findet. Es gibt nicht Wenige, die, ergriffen von Mozart's hohem Genius, noch immer behaupten, es müsse in solchen Meisterschöpfungen auch keine Note verändert, ja keine Verzierung angebracht werden, als die er selbst vorgeschrieben habe, weil sonst der inwohnende Geist der Composition mehr verstellt, als gehoben werde. So sehr wir auch unter Mozart's wahre Verehrer gehören, und Schwung, Tiefe, Erhabenheit, Feinheit u. s. f. in ihm bewundern und lieben: so wenig gehören wir doch zu denen, die lieber die frische Wirksamkeit der Kunst auf die Gemüther der Jetztwelt aufopfern, als ein Jota von ihren Meinungen ändern wollen. Wir wollen nicht in Abrede seyn, dass es Musik für alle Zeiten gibt, aber deren ist wenig, wie der Gläubigen. Die Masse historischer Musik, die in ihrem äussern Gewande Mode und Form einer gewissen Kunstperiode darstellt, überwiegt jene bey Weitem. Den Gebildeteren bleibt sie wichtig, und hat sie Geist, werden sie dieselbe auch im veralteten Schnitte lieben. Nicht so die Menge; sie will Jugendlichkeit, neues, modisches Kleid; sie will äusserlich ergriffen seyn, wenn ihr das Innere aufgeregt werden soll, und das Alte muss neu werden. Viele sogar, die sich aus Achtung gegen den Namen noch zwingen, es schön und herrlich zu finden, ertragen es wohl einige Male, zum dritten bleiben sie davon. Wir haben es wohl selbst erlebt, wie man bey Anhörung wahrhaft meisterlicher, aber in der Form etwas älterer gepriesener Werke gähnte und hernach ausrief: Herrlich! Ausserordentlich! Dieser Erfahrungssatz liesse sich mit sehr auffallenden Beyspielen belegen, wenn wir Raum und Geduld genug hätten. Concertmusik kann aber ihrer Natur nach, gleich der Arie, am wenigsten lange bestehen. Seit Mozart's Tode hat sich die Virtuosität auf eine Höhe geschwungen, die jener selbst nicht ahnete; namentlich hat das Pianofortespiel im Brillanten Riesenfortschritte gemacht. Was sonst schwer hiess, ist jetzt nur etwas Geringes, und vor lauter Einfachheit greifen jetzt die meisten Concertspieler in Mozart's Concerten einmal über das andere falsch; weil ihre Finger nicht hinlänglich beschäftigt sind. Und hört die Versammlung die gewohnten Sprünge, übervollen Griffe und ungeheueren Doppelläufer nicht: so staunt sie nicht gehörig und applaudirt nicht, denn es gefällt ihr nicht. Ob mit Recht oder nicht, ist hier ziemlich dasselbe; genug es ist so. Das wissen auch die meisten Virtuosen recht wohl und

lärmen uns darum viel lieber auch das Herlosesste von Herz her, als dass sie uns ein Mozart'sches Concert spielten. Thun sie es ja einmal, so geschieht es wie zum Opfer für die Altvorderen. Sollen diese Mozart'schen Concerte uns also Note für Note bleiben, wie sie sind: so verlieren wir den herrlichen Geist, der in vielen dieser Compositionen lebt; er ist für uns entschlafen, und seine Freunde trauern über sein Verstummen. — Und doch wollte man sich beschweren, wenn ein wohlgeübter, mit dem Geiste Mozart's, so wie mit den Forderungen seiner Zeit vertrauter Mann, einer der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente, freundlich auftritt, und uns jenen schönen Morgentraum, mit dem Gewande des Tages geschmückt, wieder in unsere Mitte führt? Preisen sollten wir das Unternehmen, wenn ein anerkannter Meister ohne alle Kraftverkümmerung und Geschmacksersetzung nur die Lockwürze hinzuthut, ohne welche auch das Nahrhafteste und Herzstärkendste gewöhnlich bey Seite geschoben wird. — Uebrigens verzierte Mozart seine Concerte selbst, und spielte keineswegs immer die Noten, wie sie standen; gewöhnlich standen sie nicht einmal da, sondern die Hauptideen und Hauptfiguren waren oft nur sehr flüchtig angedeutet, wie wir aus seiner Lebensbeschreibung wissen, und von Mehren vernommen haben, die ihn hörten. Es scheint uns daher zu weit getrieben, wenn man auch in Concerten gar nicht nach dem Wechsel der Zeit sich richten, und lieber das Herrlichste verlieren, als in Dingen nachgeben will, deren Festhaltung mindestens nicht den warmen Lebenssinn verrathen würde, der durch geschickte Wortführung am Ersten so glücklich seyn, und die Wüsthrit in Tugend wieder umwandeln könnte. — Wir hören, dass Kalkbrenner, Moscheles und Hummel sich vorgenommen haben, Mozart's sämmtliche Concerte auf ähnliche Art zu bearbeiten, so dass am Harmonischen, an der Instrumentation, an der Gedankenverwebung, kurz am Geistigen nichts geändert, nur die Concertstimme mit Beybehaltung der Melodie und Accordführung durch zeitgemässe Figurationen u. dgl. dem jetzigen Standpuncte der Spielart angepasst werden soll. Es sind gerade die rechten Männer dazu. Möchte nur auch das Publicum das Unternehmen mit Liebe unterstützen! So viel im Allgemeinen. Wir haben nun nur noch kurz zu sehen, was hier geleistet worden ist.

Schon das ganz unverändert nach den Orchesterstimmen Mozart's für das Pianoforte bearbeitete Tutti ist durch eine unserer Spielart angemessene Vollgriffigkeit, durch möglichst treue Anbringung der verschiedenen Figuren und durch Angabe der eintretenden Instrumente, auch für das Alleinspiel berechnet und viel gehaltvoller, als es sonst gewöhnlich war, bearbeitet worden, wo man blos einfache Oberstimmen mit fortlaufendem Grundbasse auszuzeigen pflegte. Die Soli sind nun zwar, wo es anging, auch im Melodischen (im Harmonischen stets) genau Mozart'isch geblieben, nur ausgeschmückter und voller, beyde Hände gleichmässig beschäftigend, fast durchaus glänzender, mit vieler Einsicht in das Wesen des Ganzen und nach dem Instrumentalbestande unserer Zeit dargestellt. Im ersten Solo finden sich drey Tacte hinzugefügt, um eine in die oberste, sonst nicht vorhandenen Octaven verlegte Figur mit dem weitern Fortgange der Melodie gebührend zu verschmelzen. Dasselbe ist noch einige Male geschehen, aber jederzeit zweckmässig, herbeygeführt vom grössern Umfange unserer Instrumente und durch die Gewöhnung, manche Gänge in den höchsten Octaven zu vernehmen. Man würde jedoch dem geschmackvollen Bearbeiter Unrecht thun, wenn man deshalb ein immerwährendes Geklingel in den höchsten Töuen, wie es manche Neuere jetzt zu treiben beliebeu, argwöhnen wollte. Viele Bravourgänge, die sonst nur der rechten Hand gehörten, sind hier für beyde zugleich, andere durch Veränderung der Sechszehntelfiguren in Sextolen, noch andere durch veränderten, nicht nur vollern, sondern auch für heutigen Geschmack eindringlich concertmässigern Bass durchaus kunstsinnig noch glänzender gemacht worden, ohne dass der ursprünglich mozart'schen Gestaltung und Führung irgend etwas Wesentliches genommen worden wäre. Die Verzierungen sind meist ausgeschrieben, nur im gewöhnlichsten Falle mit Zeichen bemerkt; zuweilen ist auch das so beliebte Tremuliren auf einer Taste angebracht, und manche sonst nur für die rechte Hand geschriebene Figur so bezeichnet worden, wie sich das gute Concertspieler auch ohne ausdrückliche Vorschrift mit Recht hin und wieder erlauben, dass nämlich der erste Ton derselben mit der linken Hand kräftig angeschnellt wird, und die übrigen mit der Rechten gebunden folgen. Ferner wird man solche Blumen, die Mozart's Gärten zu häufig entboben und nachgepflanzt wurden, und dadurch zu gewöhnlich geworden sind, mit neueren noch zur Zeit weniger bekannten, gleichfalls zu sich schönen vertauscht finden, nicht min-

der mannigfaltige Veränderungen beym Wiederkehren derselben Gänge, hinzugefügte Doppeltriller auf wirksam angebrachten Fermaten u. s. w. Die Cadenz des ersten Satzes ist auf mehr als drey eng gedruckten Folioseiten meisterlich ausgeführt worden. Im Andante sind die Verzierungen äusserst zart gehalten mit nicht überhäuft verstärkter und darum desto eindringlicherer Bravour unserer Tage. Im Rondo ist am wenigsten hinzugefügt worden bis auf die Cadenz, die eine ganz andere geworden ist, aber von trefflicher Wirkung. Der Druck ist sehr schön und correct: nur Seite 25, Klammer 4, letzter Tact hat ein Achtel zu wenig. Entweder wird die letzte Figur eine Octave tiefer zu wiederholen, oder, vielleicht noch besser, eben diese letzte in Sechszehntel umzuwandeln seyn. Und so ist denn in jeder Hinsicht diese wohlgelungene Bearbeitung allen wackeren Pianisten bestens zu empfehlen. Sie werden sich mit dem Vortrage derselben in dieser Gestaltung viel Ehre erwerben und den Zuhörern durch gute Ausführung dieses Meisterwerkes einen hohen Genuss bereiten.

G. W. Fink.

Die Gärtnerin aus Liebe, Oper in drey Aufzügen von W. A. Mozart. In vollständigem Klavierauszuge mit deutschem Texte und zugleich für das Pianoforte allein. Sechste Lieferung der wohlfeilen Ausgabe von W. A. Mozart's sämmtlichen Opern. Mannheim, bey Carl Ferd. Heckel. Subscript. 4 Fl., Ladenpr. 6 Fl.

Dass wir noch eine vollständige Oper Mozart's zu Gesicht bekommen würden, die wir durchaus gar nicht kannten, hätten wir vor dem Erscheinen der Biographie M.'s von Nissen uns nicht leicht einreden lassen; wir hatten die schöne Gärtnerin so rein vergessen, dass sie uns als eine neue Erscheinung vorkam. Es wird wohl noch manchem Andern auch wie uns gehen. Die Oper selbst wird den Allermeisten völlig neu seyn, denn wir glauben nicht, dass jemals die Partitur oder ein Klavierauszug derselben im Drucke erschienen ist. Desto mehr wird es uns eine erfreuliche Pflicht, die Freunde mozart'scher Kunst auf diese recht spielbare Bearbeitung für das Pianoforte aufmerksam zu machen, in welcher auch zu gleicher Zeit durch eingeschaltete Notenlinien für Operliebhaber ohne Text und Gesang wohl gesorgt ist. Zwar finden sich einige Druckfehler, doch nicht bedeutende. Mozart componirte diese komische Oper zu Ende des Jahres 1774, also fast 19 Jahre alt, in München, unter dem Titel „la finta Giardiniera." Einige Declamationsverstösse im teutschen Texte sind also dem Componisten nicht anzurechnen. In München machte sie sehr viel Glück; nicht so, als sie 1789 in Frankfurt unter dem Titel: „die verstellte Gärtnerin" aufgeführt wurde. Der Text, wie das leider in mancher Oper Mozart's der Fall ist, wozu wir jedoch den Don Juan keineswegs rechnen, der uns vielmehr zu den geschicktesten Operntexten gehört, ist freylich nicht selten wahrhaft abgeschmackt; doch bietet er auch öfter recht gute Situationen, deren musikalische Benutzung immer noch Freude machen wird, wenn wir auch nicht darauf sehen wollten, dass es zu den nützlichsten Vergnügungen gerechnet werden muss, einen solchen Meister in den Jahren seines Aufblühens zu belauschen. Hr. von Nissen fällt von dieser Oper das Urtheil: „Der Bau ist von einer besondern Weichheit und ungemeiner Zärtlichkeit." Das ist jedoch nur zuweilen so. Am meisten gehen wir aber von ihm darin ab, dass er den Satz fast immer für schwer und künstlich und über die Fassungskraft gewöhnlicher Dilettanten hinausgebend und nur für Kenner geeignet ausgibt. Wenn auch die Harmonieführung und die melodischen Verhältnisse noch nicht immer so durchsichtig und innerlich nothwendig sind, als wir diess an seinen spätern Opern mit Bewunderung zu rühmen haben: so ist doch Alles so klar und natürlich, dass wir eher vergleichungsweise einem Mangel an originaller Haltung, als einen Verstoss gegen die Klarheit darin gewahr werden können. Im Ganzen sind zu viele Arien und Arietten und nicht genug Ensemble-Sätze vorhanden, was mehr dem Dichter als Componisten zur Last fällt. Im ersten Acte folgen elf Arien auf einander, worunter die Cavatine Nr. 4 und die Arien Nr. 6 und Nr. 11 uns vorzüglich angesprochen haben. Die Ensemble-Sätze sind trefflich; gleich die Introduction ist ein solcher. Im ganzen zweyten Acte kommen die Stimmen nur im Finale, das trefflich ist, zusammen. Der letzte verhältnissmässig sehr kurze Act hat ein sehr hübsches Duett und das drollige Ganze wird mit einem kurzen, aber recht angenehmen Chore beschlossen.

Nachrichten.

Ueber die Oper des Kurfürstlichen Hoftheaters zu Cassel.

Seit geraumer Zeit, besonders seitdem das recitirende Schauspiel nicht mehr auf der hohen Stufe stehet, wo es sich vormahls befand, ist die Oper der vorzüglichste und interessanteste Theil des kurfürstlichen Hoftheaters. Sie besteht gröstentheils aus talentvollen Mitgliedern, worunter sich die Damen Schweitzer, Heinefetter und Roland, so wie die Herren Wild und Eichberger für Tenor, Hr. Föppel für Bariton, nebst Hrn. Berthold d. j. und dem vorgeblich neu angestellten Sänger, Hr. Zschiesche aus Berlin, für Bass, besonders auszeichnen. Herr Berthold der ältere, der vormahls so ausgezeichnete Bassist, ist in Ruhestand versetzt worden, obgleich er wohl noch oft brauchbar seyn würde. — Dem. Schweitzer besitzt eine zwar nicht sehr starke, aber sonore und äusserst angenehme Stimme, hat grosse Fertigkeit und viel Geschmack im Vortrage. Ihr Rollenfach ist vorzüglich das der sanften ersten Liebhaberinnen, worin sie von der Natur ganz bestimmt zu seyn scheint. Dem. Heinefetter hat eine äusserst kräftige Bruststimme und eignet sich dadurch mehr als jene zu dem Fache der heftigen und herrschsüchtigen Liebhaberinnen, z. B. der Vitellia im Titus, und zu travestirten Rollen. Ihr Organ ist zwar sehr imponirend, sie weiss es aber nach Befinden zu mässigen und bis zur Zärtlichkeit herab zu stimmen. Dem. Roland hat auch eine sehr angenehme Stimme und eine grosse Kehlfertigkeit; ihr Fach ist aber durch die Natur auf angehende Mädchen, Pagen und Knaben beschränkt, indem ihre Figur sich nicht zu pathetischen Rollen eignet. Herr Wild ist der Held des männlichen Gesanges. Seine Virtuosität ist bekannt, und bedarf also keines Lobes. Man bemerkt indessen, dass seine Stimme sich allmählig zum Bariton neigt. Herr Eichberger, zweyter Tenorist, (aus Wien hierher gekommen,) hat eine zwar schwache, aber sehr angenehme Stimme, welche eigentlich das ist, was die Franzosen Haute contre nennen, mithin ein männlicher Contralt. Er eignet sich deswegen mehr zum Kammer- als Theatersänger. Herr Föppel besitzt eine sehr sonore Bariton-Stimme, und singt mit Ausdruck, Fertigkeit und Geschmack. Man hört und sieht ihn stets mit Vergnügen. Herr Zeische, von dem Königstädter Theater zu Berlin, ist dem Vernehmen nach an den Platz des verstorbenen Sieber als erster Bassist engagirt worden. Er hat uns in einigen Gastrollen ein schönes Organ und einen gebildeten Vortrag bewiesen, so dass wir das Beste von ihm erwarten können. Herr Berthold d. j. ist Bass-Buffo, und füllt seinen Platz zur Zufriedenheit der Liebhaber dieser Gattung aus. Die übrigen in der Oper erscheinenden Personen leisten, was man an ihrem Platze von ihnen verlangen kann, ohne ungerecht zu seyn. Die Chöre sind stark und gut besetzt. Das Ganze thut also gewöhnlich eine Wirkung, die der strengsten Kritik Trotz bieten kann.

N. S.

Kaum hatte Ref. die letzte Zeile dieses Aufsatzes geschrieben, als er erfuhr, dass Dem. Heinefetter von ihrer Ferienreise nicht zurück kommen werde, sondern — ungeachtet eines lebenslänglichen Engagements und hoher Gage, sich anderwärts eingelassen habe, mithin wort- und eidbrüchig worden sey, da sie ihren Contract sogar beschworen hatte. Was können ihre künftigen Directionen von einer Person halten, welcher weder Unterschrift noch Schwur heilig ist? —

Obgleich es nun nicht unmöglich seyn wird, eine andere Sängerin von gleichem Werthe an ihre Stelle zu erhalten, so ist doch in diesem Augenblicke ihr Abgang um so fühlbarer, weil an dem bevorstehenden Geburtsfeste unseres durchl. Kurfürsten (28sten July) eine neue Oper des Hrn. Kapellm. Spohr: *Der Zweykampf mit der Geliebten*, aufgeführt werden sollte, worin die Flüchtlingin eine Hauptrolle hatte, und welche nun nicht gegeben werden kann. Sie konnte keinen bessern Moment wählen, um ihren Undank und ihre Treulosigkeit zu beweisen.

Dem. Schweitzer ist, mit Beyfall gekrönt und mit englischen Guineen versehen, von London zurückgekommen. Dem. Roland wird heute erwartet. Herr Wild ist als Triumphator in unseren Mauern wieder eingekehrt und mit Jubel empfangen worden. Nach Ablauf seines Contracts wird er Mitglied des Kärthnerthor-Theaters in Wien, wo er ungemein gefiel (nach der Nürnberger Zeitung). Dem. Heinefetter ist vom italienischen Theater in Paris mit 45000 Francs (12300 Thaler) gewonnen worden. Am Geburtsfeste Sr. K. H. des Kurfürsten wurde anstatt des, vom Componisten verbesserten Zweykampfes mit der Geliebten, Rossini's

allgemein beliebter Otello würdig gegeben, worin sich Dem. Schweizer und Hr. Wild in ihrer ganzen Grösse zeigten.

Bremen im Juni 1829. Den Gastrollen der beliebten Signora Tibaldi folgten sehr bald die Darstellungen der berühmten Sängerin Dem. Heinefetter. Erstere war als Tancred, als Fiorillo, in den umgeworfenen Wagen, und in anderen Rollen aufgetreten, letztere als Agathe, Emmeline und Desdemona im Othello von Rossini im Juni mit so grossem Beyfalle, dass sie zweymal an Einem Abende hervor gerufen wurde, nämlich als Desdemona im ersten Zwischenacte und am Ende der Oper, was hier nur selten zu geschehen pflegt. Nach einem kurzen Aufenthalte verliess sie Bremen schon wieder. Man schätzt hier ihre Stimme weit höher, als die der Dem. Tibaldi, doch ist ihr Spiel nicht so leicht beweglich und nicht so lebhaft. Nächst Beethoven's Fidelio und Rossini's Belagerung von Korinth hat keine Oper hier so viele Verehrer gefunden, als wie die Stumme von Portici, ein Meisterstück Auber's, im Mai d. J. hier zum ersten Male aufgeführt und mehrmals schon wiederholt. Es scheint hier Epoche gemacht zu haben. Darin wollen jedoch diejenigen, welche den Massstab von Mozart und Beethoven anlegen, nicht einstimmen, sondern glauben, dass viele Stellen allzu übertrieben und zu gesucht erscheinen, dass die Musik meist kokettire und nicht in den Gränzen des reinen Geschmacks und des höhern Zartgefühls bleibe, dass sie mehr blende, als der wahren Symmetrie und Schönheit huldige. Dass viele neufranzösische Verrenkungen darin herrschen, ist wohl nicht zu läugnen. Cherubini und Boieldieu haben diese Klippen weit besser vermieden, und sind nicht auf solche Abwege gerathen. Dem. Boje führte die Stumme recht gut aus, übertrieb jedoch ebenfalls. Dem. Stollberg als Elvira, Hr. Knaust als Masaniello, und Hr. Suhr als Alphons erhielten beyfällige Anerkennung. Das Volkslied auf dem Marktplatze ist hier schon ein Lieblingslied geworden. Die Oper Fiorella, obgleich eine so höchst gefällige Composition, ist lange nicht wiederholt worden, und will nicht allgemein ansprechen, was aber mehr an dem Inhalte des Stückes liegt. Der nunmehr an der Dresdener Hofbühne engagirte Bassist, Hr. Pillwitz, den wir bisher den unsrigen nannten, ist zurückgekehrt, und gibt hier jetzt einige Gastrollen in den bekannten neuesten Opern, worin er fortwährend sehr gefällt, um demnächst nach Dresden abzugehn. Er wird uns nicht so leicht und nicht so bald ersetzt werden. Mit ihm kam auch einer der neuesten Operncomponisten aus Italien, ein Schüler des grossen Rossini, Hr. H. Berck, ein geborner Bremer, zum Besuche nach seiner Vaterstadt. Eine hier aufgeführte Ouverture von ihm ist mit Beyfall aufgenommen; seine Oper „Romulus und Remus" (wenn wir nicht irren, ist diess der Titel) wird gleichfalls sehr gelobt. Man wünscht, sie möge hier aufgeführt werden, doch ist der beabsichtigte neue Theaterbau ein Hinderniss. Mit seinen ganz neuen Ansichten über Mozart und Beethoven möchten aber wohl sehr wenige deutsche Kunstfreunde übereinstimmen. Zu dem Theaterbaue sind schon 150 Actien, jede zu 100 Thalern, in kurzer Zeit zusammen gekommen. Doch ist noch nicht beschlossen, ob man das alte baufällige Schauspielhaus nur weiter ausbauen, erneuern und vergrössern will, oder ob ein ganz neues Theater gebaut werden soll. Auch ist man über die Wahl des Platzes am Walle noch nicht einig, wenn das Letztere beschlossen wird. Concerte waren wenige. Am Charfreytage wurde Mozart's Requiem gegeben. Demoiselle Grabau aus Leipzig hat am 11ten Juni in einer hiesigen Kirche ein geistliches Concert gegeben, dessen Ertrag für wohlthätige Zwecke bestimmt war und über hundert Thaler einer hiesigen Anstalt eingebracht hat. Der Inhalt desselben ist uns nicht bekannt geworden, da die Concertzettel nicht gehörig verbreitet waren. — Im Juni veranstaltete die Singakademie das alljährlich gewöhnliche ländliche Fest, begleitet mit Gesangvorträgen unter der Leitung des verdienstvollen Hrn. Riem. Da wir nächsten Winter vermuthlich keine Oper und kein Schauspiel haben werden, so wird die Anzahl der Concerte desto grösser seyn. In einem der letzten Mittwochsconcerte hat Beethoven's letzte Symphonie (mit der Freudenode) sehr gefallen, und ist nun schon besser verstanden worden, als das erste Mal. So pflegt es ja gewöhnlich zu gehn. Auf die Darstellungen der Dem. Heinefetter sind sogleich die Gastrollen der Königl. Sächs. Hofsängerin, Mad. Schröder-Devrient aus Dresden gefolgt, welche trotz der grossen Hitze doch sehr viele Zuschauer herangezogen. Besonders gefiel sie als Rezia im Oberon am 25sten Juni, so wie Hr. Pillwitz gleicherweise als Gast in der Partie des Scherasmin.

Nekrolog.

Johann Tobias Turley, Sohn eines Ackerbürgers in Treuenbrietzen, geb. am 4ten August 1775. In seinem zwölften Jahre verlor er seinen Vater. Aus Gehorsam und Liebe zu seiner Mutter erlernte er das Bäckerhandwerk, so viel Neigung und Geschick er auch für Musik und Mechanik besass, die er auch in seinen Nebenstunden eifrig betrieb. Vorzügliche Freude machte es ihm, allerley Werkzeuge zur Erleichterung häuslicher Geschäfte anzufertigen. 1793 wurde er Bürger und Bäckermeister in seinem Geburtsorte, und trieb nun, ohne Versäumniss seiner Nahrung, seine Lieblingsbeschäftigungen mit noch grösserm Eifer, verfertigte Pfeifen zu Spieluhren, kaufte eine unbrauchbar gewordene Orgel, zerlegte sie, und baute darnach eine neue von acht Stimmen im Manual und Pedal, die noch jetzt in der Kirche zu Brackwitz bey Treuenbrietzen steht. Durch das Gelingen derselben noch eifriger gemacht, übernahm er unentgeldlich mehre Orgelreparaturen, legte 1814 die Bäckerey nieder, und widmete sich ganz einer Kunst, die er ohne allen Unterricht nur durch Aufmerksamkeit, Talent und unermüdetes Nachdenken erlernt hatte. Sogar das dazu nöthige Geräthe war nach seinen eigenen Ideen verfertigt, worunter sich vorzüglich die Pressmaschine höchst vortheilhaft auszeichnet, da sie zur Schnelligkeit und Dauer der Arbeit sehr viel beyträgt. 1816 wurde ihm von der königl. Regierung in Potsdam aufgetragen, eine neue Orgel für Hohenbruch bey Cremmen, zu erbauen, deren Revision dem Musikdir. und Orgelbauer, Hrn. Wilke in Neu-Ruppin übertragen worden war. Dieser wackere, ihm von jetzt an stets rechtschaffen befreundete Mann gab ihm bey dieser Gelegenheit die ersten wichtigen Winke zur Vervollkommnung seiner Kunst, in welcher er auch so grosse Fortschritte machte, dass jedes neue Werk das vorhergegangene weit übertraf.

Nur mit der Gleichung der metallenen Pfeifenplatten, vermittelst des Hebels, wollte es ihm, jedoch stets nur zu seinem eigenen, nicht zu Anderer Nachtheile, nicht immer recht gelingen, so dass er 1823 über einen Centner verhobelter Metallplatten einschmelzen liess. Auf den Rath des kunstliebenden und uneigennützig freundlichen Herrn Wilke, den Platten durch eine Walzenmaschine gleiche Flächen zu geben, reiste er nach Berlin, besah alle dergleichen Maschinen, entwarf eine Zeichnung zu einer neuen, und arbeitete ein Modell von Holz, nach welchem eine solche in der königlichen Eisengiesserey zu Berlin gegossen wurde. Zwey Jahre brachte er damit zu, seine neue Maschine in den besten Zustand zu bringen und das zweckmässigste Material zu erforschen, die Pfeifenplatten in Formen zu kleinen Formaten zu giessen. Nach gutem Gelingen bemerkte er, dass die gegossenen Platten, wenn sie vollkommen gut gestreckt werden sollten, noch einer besondern Streckmaschine bedürften, und erfand eine solche, die ihren Zweck vortrefflich erfüllt. Dennoch hörte er bis an seinen Tod nicht auf, für die höchste Vervollkommnung derselben alle seine Kräfte in Thätigkeit zu setzen, wobey er keine Kosten scheuete.

Er erbauete 20 neue Orgeln zur Zufriedenheit aller Sachkundigen. Die grösste derselben, die aus lauter gewalzten Pfeifen besteht, befindet sich in Joachimsthal, hat 12 klingende Register im Manuale, von denen Bordun 16′, Principal 8′, Gedact 8′, Tromp. 8′ und Octav 4′, vom Pedale zu freyem Gebrauche entlehnt werden können; das Pedal hat auf einer eignen Windlade noch Posaune 16′ und Nasat 10⅔′. Ausserdem vollendete er noch 30 Orgelreparaturen. Zwey grössere Orgeln zu Perleberg und Pritzwalk waren ihm übertragen: aber die Freude der Ausführung erlebte er nicht. Er starb am 9ten April dieses Jahres am Schlagflusse.

Sein Sohn, Friedrich, der bereits drey Jahre mit seinem talentvollen Vater arbeitete, wird zuverlässig als ein eben so thätiger, redlicher und kunstliebender Mann die höchst nützlichen Erfindungen des Hingeschiedenen, die nach dem Zeugnisse des Hrn. Wilke von Manchem ohne gehörige Sachkenntniss haben herabgesetzt werden sollen, eifrig fortsetzen und möglichst vervollkommnen.

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Drey vierstimmige Gesänge religiösen Inhalts für Sing-Akademieen u. s. w. componirt — von Wilh. Adolf Müller.* Op. 59. Meissen bey Fr. W. Goedsche.

Nr. 2. *Der erste Lehrmeister im Singen u. s. w., besonders zum Gebrauche in Schulen — von demselben.* 34stes Werk. Ebendas. 1stes Heft.

Nr. 3. *Der Lehrmeister im Orgelspiele beym öffentlichen Gottesdienste, in drey Abtheilungen, comp. — von Wilh. Adolf Müller.* Meissen, bey Fr. W. Goedsche.

Das Morgenlied hat leichte und angenehme Melodie und Harmonie, deren kleine Schwächen leicht zu übersehen sind, z. B. das etwas dürftige erste Solo, das eine canonische Fortführung anzukündigen scheint, sie aber nicht gibt. S. 8 muss in der zweyten Klammer des Soprans im zweyten Tacte a statt f gesetzt werden, um vierstimmige Fortschreitung zu erhalten. Der Schluss auf dem Dominanten-Dreyklange passt sich zur arienmässigen einfachen Haltung nicht so gut, als der vollkommene Schluss auf der Tonica, nach welchem man sich unwillkürlich gezogen fühlt. Das Grab, zweyte Chorarie. Die harmonische Gestaltung hat einen modischen Anstrich von Freyheit, die doch, bey aller jetzigen Verwöhnung im religiösen Gesange mehr in Schranken gewiesen werden sollte. Dennoch wird sie jener Verwöhnung wegen den Meisten weit weniger anstössig seyn, als die plötzliche magere Stimmenführung der dritten Klammer, Tact 5, die schon dadurch verbessert wäre, wenn im Tenore die beyden letzten Achtel c statt f lauteten. Nicht zu billigen ist S. 15 die Verdoppelung der grossen Terz a in den beyden Bässen am Schlusse des rhytimischen Einschnittes, worauf aus dem Sechstenaccorde von f dur in des dur fortgeschritten wird. Solche, freylich abermals gewöhnliche, in kirchlicher Musik deswegen doch noch nicht zu billigende Querstände wirken, so gestellt, weit übler, als manche verpönte Quinten und Octaven. — Die Motette „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich" ist zwar nicht erfindungsreich, aber doch hübsch fugirt, und wird eben darum ungeübteren Chören nur desto leichter vorzutragen seyn; auch werden sie sich wohl kaum an die kleinen Declamationsmängel stossen, die sonst unbemerkt hingenommen wurden. Wir freuen uns den Mann im Vorwärtsschreiten begriffen zu sehen, und empfehlen das Werkchen besonders für Chöre in kleinen Städten und auf dem Lande.

Nr. 4 hebt von den allerersten Anfängen an nach gewöhnlicher Art, übt den Tact auf einem Tone, der Tonica, nimmt dann die Secunde, schreitet in die Terz durch die Secunde hinauf und wieder herunter, darauf bis zur Quarte und Quinte. Nun wird dasselbe zweystimmig vorgenommen u. s. w. Der Aussprache wegen ist häufig Ave, mater alma, nach des Herrn Cantor We...g's Beyspiele, der gute Singübungen bey Hofmeister herausgab, untergelegt worden. Die übrigen Texte sind ziemlich abgebraucht. In 24 Lectionen werden alle diatonischen Intervalle von c dur durchgenommen, in der 25sten und 26sten kommen Kreuze und Been dazu. Die 27ste gibt die Durtonleitern mit ihren Vorzeichnungen; und die 28ste die Molltonleitern. Das Ganze also nach allbekannter Art. Der Druck ist gut.

Nr. 5. Es werden hier ausgesetzte Choräle mit Vor- und Zwischenspielen leichter Art geliefert, gerade 100, in enger Harmonie; einige Phantasieen zu Ausgängen und Sopransolo mit Orgelbegleitung. Wenn uns auch diese neue Bearbeitung zu den vielen vorhandenen nicht so nothwendig erscheinen kann, als dem Verf.: so wird sie doch neben anderen von denen mit Nutzen zu gebrauchen seyn, für die sie geschrieben ist, für Orgelspieler auf dem Lande. Was vermisst wird, ist für sie von keiner Bedeutung.

Trois Sonates pour le Violon avec accomp. de Basse, comp. par Rod. Kreutzer. Oeuv. I et II. A Leipzig, chez C. F. Whistling. Preis 1 Thlr. jedes Heft.

Diese beyden Hefte verdienen allerdings einen neuen Abdruck zur weitern Verbreitung derselben, da sie als nützliche und unterhaltende Uebungen im Allgemeinen und als zweckmässige Vorbereitungen zum grössern Zusammenspiel im Besondern anzusehen sind. Der Bass hat durchaus nur einfache Begleitung, deren Ausführung auch in dem kleinsten Städtchen kaum Schwierigkeit verursachen wird. Für den Violinisten hingegen ist in diesen Sonaten für allerley Figuren bey hübschen melodischen Verbindungen so gesorgt, dass er sie zugleich als gefällige Etüden betrachten darf. Der Stich ist sehr deutlich und correct, bis auf sehr wenige, leicht zu verbessernde Kleinigkeiten. Der Bass ist gleich unter die Solostimme gedruckt. Sollte daher auch ja einmal ein Violoncellist fehlen, so kann ein mässig geübter Generalbass-Spieler jene Stelle fast noch wirkungsvoller auf dem Pianoforte ersetzen. Auch der Preis ist mässig.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung. ROMANZE aus der Oper: LES DEUX JOURNÉES.

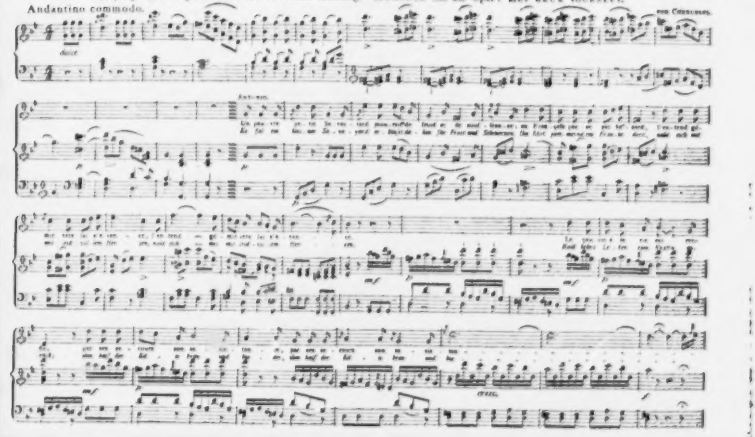

Ouverture zu Calderon's Schauspiel: „Das Leben ein Traum." *Für grosses Orchester componirt von Max Eberwein.* Op. 100. Eigenthum des Verlegers. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 1⅓ Thlr.

Es ist zwar diese Ouverture des Hrn. Rudolstädter Kapellmeisters vor einigen Jahren einmal in Leipzig zu Gehör gebracht worden: wir entsinnen uns aber nicht, sie gehört zu haben. Da sie nur in wohlgestochenen Stimmen vor uns liegt, können wir sie unmöglich gewissenhaft beurtheilen, sondern nur unmaassgeblich von ihr sagen, dass sie uns lebendig und dem Stücke angemessen scheint. Wird sie einmal gegeben, oder erhalten wir die Partitur, um welche wir die Herren Componisten, die solche Werke beurtheilt zu sehen wünschen, schon längst gebeten haben: soll ein näheres Eingehen nachgeholt werden. Ohne Partitur ist uns das unmöglich.

Nr. 1. *Pieces d'Harmonie pour Musique militaire pour 1 Clarinette en Es, 3 Clarinettes en B, 1 petite Flûte en Es, 2 Cors en Es, 2 Cors en B, 2 Trompettes, 2 Bassons et Serpent, 3 Trombones, Tambour grand et petit; ou pour IX instruments — comp. par J. H. Walch.* Liv. 1 — 14. (Propr. de l'éditeur.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Nr. 2. *Vier und zwanzig Tänze für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine ad lib. — von J. H. Walch.* 11te — 11te Sammlung. Ebendaselbst.

Nr. 3. *Deux Cotillons et deux Polonaises p. le Pianoforte.* Von demselben. Ebendaselbst Pr. 10 Gr.

Der Hr. Kammermusicus Walch in Gotha ist in der Musikwelt seiner ausgezeichneten Kenntniss der Instrumente wegen längst als einer der vorzüglichsten Tonsetzer für Militair-Harmonieen hinlänglich bekannt; überall werden sowohl seine eigenen Harmonieen, als auch seine vielen Arrangements aus Opern u. s. w. der guten Ausführbarkeit und erwünscht vortheilhaften Wirkung wegen sehr gern geblasen und gehört; mancher wackere Componist ist ihm für erfahrene Nachweisung Dank schuldig, ja zuweilen, wie wir recht wohl wissen, wird seine bereitwillige Gefälligkeit wohl auch zu stark benutzt: nur seiner Anspruchslosigkeit ist es zuzuschreiben, dass er öffentlich weniger genannt worden ist, als er es, vorzüglich in erwähnter Hinsicht, verdient. Nr. 1 besteht meist aus mancherley Märschen, Polonaisen, Walzern u. s. f.

Nr. 2 und 3 sind gleichfalls für Orchester zu haben. Die meisten dieser Tänze sind frisch und spielen sich leicht.

Trois Fantaisies pour le Pianoforte et Violoncelle sur des Thèmes: Nr. 1 *de l'Opera: le Maçon;* Nr. 2 *de l'Opera: la Donna del Lago;* Nr. 3 *de l'Opera: Oberon — — comp. par J. J. F. Dotzauer.* Oeuv. 106. (Prop. etc.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Jedes Heft 18 Gr.

Das Pianoforte ist leicht und geht doch auch nicht leer aus, so dass diese nach beliebten Opernmelodieen gewandt ausgeführten Stücke am zweckmässigsten von denen benutzt werden können, die sich auf eine nicht mühsame und gefällige Art im Zusammenspiele üben, oder einer kleinen freundlichen Gesellschaft etwas nicht schwer Aufzufassendes und ihr Willkommenes zum Besten geben wollen. Das Violoncell ist etwas mehr und zwar wie man es von dem bekannten Violoncellisten erwarten kann, sehr angemessen und melodiös beschäftigt, so dass alle drey Nummern ihren Zweck nicht verfehlen werden. Stich und Papier sind schön.

Musikalische Anzeige.

Collisionen zu vermeiden.

François Hünten, Op. 37. Marche militaire pour Pianoforte.

— — Op. 38. Air tyrolien, varié pour Pianoforte

sind mir vom Compositeur als Eigenthum überlassen, und erscheinen binnen Kurzem in meinem Verlage.

Leipzig, den 10ten August 1829.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten August. **N°. 34.** 1829.

Vorschlag zur Begründung einer Orgelkasse in den Gemeinden.

Dass die kirchliche Gottesverehrung durch gute Behandlung einer zweckmässigen Orgel überaus gewinnt, leidet wohl unter den Meisten keinen Zweifel: und dennoch fehlen sie noch in nicht wenigen Kirchen, und in anderen sind sie von so übler Beschaffenheit, dass sie ihren Zweck kaum erreichen können. In einer Zeit, wo von den hohen Behörden so Vieles für Veredlung kirchlicher Einrichtungen geschieht, muss es um so auffallender seyn. Wahrscheinlich ist Mangel an Geld die Hauptursache. Wollte der Staat sich dieser Angelegenheit thätig und für das ganze Land annehmen: so würden in manchem Reiche wohl viele Millionen Thaler dazu erforderlich seyn. Die Verbesserung wird also von den Gemeinden selbst ausgehen müssen. Es soll demnach hier vorgeschlagen werden, wie diess auf die leichteste Art zu bewerkstelligen seyn dürfte; nämlich durch Errichtung einer besondern Orgelkasse. Ein in der Gemeinde geachteter Mann gebe mit gutem Beyspiele voran und sammle freywillige Beyträge. Fällt die eingegangene Summe nur gering aus: so wiederhole man die Sammlung bey guter Gelegenheit. Auch ein kleines Capital gibt Zinsen, die, immer dazu geschlagen, es schon mit der Zeit vergrössern. Guter Wille und Beharrlichkeit setzen viel durch. Auf solche Weise könnte ein Orgelfond gebildet, oder ein schon vorhandener vergrössert werden. Disponible Gelder, der Ertrag eines zu verkaufenden Gemeindefeldes, irgend eine zufällige Ersparniss könnten dazu geschlagen werden. Auch bey Verpachtungen von Kirchengütern, beym Anzuge neuer Gemeindeglieder, bey Hochzeiten u. s. w. könnte eine kleine Abgabe dafür bestimmt werden. Das wäre auch gut, wenn schon eine tüchtige Orgel vorhanden wäre, damit ihrem Verfalle vorgebeugt würde. Oft unterbleibt aus Mangel an vorhandenem Gelde, dessen Herbeyschaffen viele Umstände macht, eine ganz geringe Reparatur, die mit einigen Thalern abgemacht wäre, die jedoch bald zu einer bedeutenden wird. Der Organist verliert alle Lust, und die Orgel geht zu Grunde, weil kein kräftiger Vorstand sich zur rechten Zeit ins Mittel legte. — Ist ein solcher Fond gegründet, darf er nicht eher angegriffen werden, als bis hinlängliches Vermögen zur Erbauung einer dem Orte angemessenen guten Orgel vorhanden ist, oder eine schon völlig schadhafte gehörig verbessert oder vergrössert werden kann, und doch noch etwas zur Erhaltung derselben übrig bleibt. Dass aber zu dem Letztern ein Capital von 50 Thalern ausreicht, ergibt sich aus Folgendem:

Eine mit Sachkenntniss und Fleiss erbaute Orgel, zu der das Materiale von guter Art genommen wurde, und die man nicht verwahrloste, kann sich 100 Jahre und darüber, ohne einer Hauptreparatur zu bedürfen, in gutem Zustande befinden; diess beweisen sehr viele vor mehr als 100 Jahren erbaute und jetzt noch vollkommen brauchbare Orgeln, von denen ich nur zwey in Rötha bey Leipzig stehende, und zwar deshalb hier anführe, weil ihr Jubiläum daselbst im Jahre 1821 gefeyert wurde, und der Oberpfarrer, Herr Ritter, über diese Feyer eine Abhandlung nebst der an diesem Tage gehaltenen Predigt in der Weygand'schen Buchhandlung zu Leipzig (1821) herausgab, in der es Seite 30 heisst:

„Ein ganzes Jahrhundert sind sie benutzt worden, und in diesem langen Zeitraume war nicht eine einzige wesentliche Nachhülfe nöthig; in dem vollendeten Zustande, worin sie sich heute vor 100 Jahren befanden, befinden sie sich noch an dem heutigen Sonntage und selbst die hölzernen Pfeifen scheinen noch Jahrhunderten zu trotzen."

In solchem Falle würde also ein Fond von 50 Thalern in 50 Jahren durch hinzugeschlagene Zinsen zu einem Capitale von etwa 500 Thalern heranwachsen. Würde nun von allen Gemeinden ein solcher Fond gebildet: so könnte mit der Zeit für einen bestimmten Kreis ein Orgelbauer angenommen werden, der die Orgeln von Zeit zu Zeit revidirte und folglich den Mängeln gleich beym Entstehen abhülfe zum grössten Vortheile der kirchlichen Erbauung und der Orgelkassen. Man könnte dann auch wohl mit der Zeit die Orgeln in Feuerkassen versichern. Es könnten auch wohl für die Zukunft kärglich besoldete Organisten daraus einige Zulagen erhalten. — Die Leitung eines Orgelbaues muss jederzeit einem geprüften und bewährt sachverständigen Manne übergeben werden, damit die Gemeinde nicht von Pfuschern oder Gewissenlosen hintergangen werde. Wären solche Kassen vor 10 bis 20 Jahren errichtet worden: so würden viele Gemeinden bereits zweckmässige Orgeln haben. In Sachsen findet sich nicht leicht eine Kirche ohne Orgel. Möchte man doch wenigstens die hier angedeutete Idee nicht ganz verwerfen, sondern sie vielmehr weiter in Ueberlegung ziehen mit der Liebe, die sie zu verdienen scheint. Ergeben sich sonderlich nur einige erwünschte Resultate: so würden auch wohl diejenigen Gemeinden günstig dafür gestimmt werden, die aus kleinlichen oder schiefen Ansichten bisher der guten Sache kein Opfer brachten. Möge der dazu erforderliche Zeitraum Niemand abhalten, dafür zu wirken; ohne Anfang kommt man nie zum Ziele. Oder hätten wir denn für unsere Nachkommen gar nicht zu sorgen, da wir es doch in weit geringeren Dingen willig thun? Möchten sich doch überall Männer finden, die auch in diesem vernachlässigten und doch so wichtigen Puncte ihren Namen, zur Erhebung vieler Seelen, ein Gott wohlgefälliges Gedächtniss setzten!

Wilke.

Nachrichten

Berlin, den 21ten August 1829. Im July belebten nur die Gastrollen der Dem. Schechner den einförmigen Gang des hiesigen Bühnenwesens. Doch lernten wir durch die rastlosen Bemühungen des thätigen Musikdirectors Hausmann ein neues Oratorium: *Christus der Meister*, von Friedrich Schneider, kennen, über dessen Kunstwerth in diesen Blättern bereits ausführlich geurtheilt ist. Auch hier sprach die Musik durch schöne Melodie und wirksame Instrumentation an, wenn sich gleich eine gewisse Monotonie über das Ganze durch die Schuld des Gedichts verbreitet. Die Aufführung war durch die gefällige Mitwirkung der Dem. Schechner besonders ausgezeichnet. Am meisten sprachen in der Composition die kräftigen Chöre an, welche durch die Mitglieder des Hausmann'schen Sing-Vereins gut ausgeführt wurden.

Das Königliche Theater gab in diesem Monate keine neue Oper, so gern auch Dem. Schechner in der Chelard'schen Oper Macbeth, oder in Rossini's Moses, Lindpaintner's Vampyr, und Meyerbeer's Crociato uns in einer neuen dramatischen Gestalt erschienen wäre. Für uns neu war allein ihre Darstellung der Rezia in C. M. v. Weber's romantisch anziehendem Oberon. Dem. Schechner leistete das Höchste lyrischer Kunst in der grossen Scene des zweyten Actes: „O Ocean!" Dreymal gab Dem. Schechner diese Rolle, und eben so oft die Julia in Spontini's Vestalin. Am vollendetsten in sich abgeschlossen trat indess Iphigenia in Tauris in Gluck's grossartiger Tondichtung hervor. Diese Darstellung zeigte den wahren höhern Beruf der vortrefflichen Sängerin für die declamatorisch-ernste Oper. — Auch Donna Elvira in Mozart's nie erreichtem Don Juan war eine, durch Wärme der Empfindung und leidenschaftlichen Ausdruck ausgezeichnete Leistung der Dem. Schechner, welche ausserdem noch Fidelio mit enthusiastischem Beyfalle, und Anna in der „weissen Dame" darstellte. Leider wird die grosse Künstlerin nun ihre Gastrollen mit der Wiederholung von Fidelio zu ihrem Benefiz schliessen. Zu bemerken ist noch, dass Dem. Schechner zum Besten der durch Ueberschwemmung nothleidenden Schlesier ihre erste Vorstellung der Iphigenia gab. — Leider trat Hr. Bader Anfangs July seine dreymonatliche Urlaubsreise an, und ernte in Breslau als Masaniello neue Lorbeern des ächten Künstlerruhms. Hr. Hoffmann (aus Aachen) konnte Bader's Stelle als Oberon und Licinius nicht genügend ausfüllen, da die Stimme dieses Tenoristen zwar nicht ohne Kraft und Klang, allein sein Dialect störend, die Gestalt zu edeln Charakteren weniger günstig, und das Spiel zu manierirt ist. Doch lässt sich von dem Fleisse des jungen Künstlers noch viel Vervollkommnung hoffen. Wie es heisst, soll Herr Hoffmann auf drey

Jahre, auch der vom Königstädter Theater abgegangene Baritonist und Bassist Zschiesche bey der Königlichen Bühne engagirt seyn. — Hr. Reichel aus Carlsruhe schloss seine Gastspiele mit der Darstellung des Mafferu im „unterbrochenen Opferfeste.“

Im Königstädter Theater schloss Dem. Vio, welche dort vom 1sten October d. J. ab engagirt seyn soll, ihre Debüt's als Rosine in Paer's „lustigem Schuster,“ zu ihrem Benefiz. Neu war die Vorstellung von Auber's „Braut“ (Fiancée), welche am 26sten und 27 ohne bedeutenden Erfolg gegeben wurde, welches theils der verfehlten Darstellung von Seiten des Spiels, theils dem wenig ansprechenden Stücke zuzuschreiben ist. Die Musik gefiel in den Couplet's und Arietten mehr, als in den ausgeführteren Charakterstücken. Absichtliches Streben nach Effect und Nachahmung der Rossini'schen Manier tritt in der Composition häufig hervor, wenn gleich auch in dieser Oper viel Leben und frische Melodie günstig wirkt. Morgen wird „die Braut“ auf der Königlichen Bühne zum ersten Male gegeben, und es wird sich dann ergeben, in wiefern die unbezweifelt bessere Ausführung den innern Werth des Kunstwerks bedeutender erscheinen lassen wird. — Hr. Guillou, Flötist aus Paris, liess sich zweymal im Königlichen Theater hören. Seine ausgezeichnete Fertigkeit fand mehr Beyfall, als sein Ton, der häufig zu stark herausgestossen wird. Das Staccato und die Doppelzunge dieses Virtuosen ist vorzüglich geübt und fertig. Eine junge Klavierspielerin, Demois. Alexandrine Reinecke, zeigte gutes Talent, das noch der richtigen Bildung bedarf. Mad. Schmidt aus Hannover zeigte sich als wohl gebildete, geschmackvolle Altistin in einzelnen Concert-Scenen in beyden Theatern. Dem. Nanette und Eva Heinefetter, jüngere Schwestern der geschätzten Sängerin, zeigten nur noch hoffnungsvolle Anlagen und besonders Dem. Eva H. eine sehr volle, schöne Altstimme. Ein Bassist, Herr Krow aus Amsterdam, wie der früher bekannte Tenorist, Herr Julius Miller, welcher in Herold's Oper: „Marie“ oder: „Verborgene Liebe“ einmal debütirte, machten wenig Sensation, da beyde Sänger keine frische Stimme mehr zeigten.

Das höchst erfreuliche Geburts-Fest der russischen Kaiserin Majestät wurde in Potsdam durch ein Turnier und eine Fest-Vorstellung im neuen Palais gefeyert, zu welcher Herr Kapellm. Schneider in kurzer Zeit die zur allegorischen Handlung gehörige Musik, und der Hofcomponist Carl Blum die Trompetensätze zu dem solennen Turnier im Freyen componirt hatte. Ein neuer Lustort „Tivoli“ wurde am Vorabende des Festes mit zwey Musik-Chören eröffnet. — Noch ein zweytes Pferdestück: „Fra Diavolo“ oder: „die Räuber in den Abruzzen“ fand sein Publicum. Jedenfalls gehören diese Künste in den Circus der geschickten Kunstreiter-Gesellschaft von Tourniaire.

Concert der Madame Milder in Halle.

Halle, den 25sten Juli 1829. Es mögen wohl nur selten Berichte über das Musikleben und Musiktreiben unserer Stadt in öffentlichen Blättern erschienen seyn, was um so auffallender ist, je weniger der Grund hiervon in einer Gleichgültigkeit des hiesigen Publicums gegen die Kunst, oder in einem Mangel an musikalischen Leistungen liegen kann. Im Gegentheile herrscht hier eine ganz ausserordentliche Liebe zur Kunst, wie man es von einem so wohlgebildeten Publicum, als das hiesige, nicht anders erwarten kann; und an musikalischen Mitteln sind wir in vieler Hinsicht reich zu nennen.

Die Veranlassung zu diesem Berichte gab das gestrige Concert der Madame Milder, in welchem diese grosse, gefeyerte Künstlerin eine Scene aus dem Crociato von Meyerbeer, ein Duett aus Figaro von Mozart, eine Scene aus dem Piraten von Bellini, ein Lied: „die Forelle“ von Schubert, und „die Sehnsucht nach der Heimath“ vortrug. Schon der blosse Ueberblick dieses Verzeichnisses kann uns rechtfertigen, wenn wir behaupten, in diesem Concerte nicht das gefunden zu haben, was wir erwarteten. Ein grosser Theil dieser Gesänge gehören in eine Sphäre, welche nicht die der Mad. Milder ist. Wir müssen daher bedauern, dass wir diese Sängerin bey dieser Gelegenheit nicht in ihrem gewöhnlichen Glanze gehört haben. Der grossartige Ton ihrer Stimme eignet sich nun einmal weniger für den neuern italienischen Gesang. Warum steigt Mad. Milder von ihrer Höhe herab, und stellt sich auf einen Punct, wo man sie mit sehr vielen anderen Sängerinnen vergleichen kann, und wo sie im Vergleiche den meisten weichen muss? Warum verweilt sie nicht in ihrer Sphäre, wo sie einzig und herrlich dasteht? Das Tiefe und das

Erhabene, mit einem Worte, das Grosse ist es, was sie wahrhaft gross darzustellen im Stande ist. Ref. hat sie oft in dieser Gesangsgattung zu bewundern Gelegenheit gehabt, und er bedauerte daher um so mehr, dass es ihm diessmal gänzlich an Veranlassung dazu fehlte. Warum trug sie uns nicht Arien von Gluck, Mozart oder Händel vor? Hält sie das Halli'sche Publicum für den Genuss Händel'scher Arien etwa noch nicht reif genug, und glaubt sie demselben nur leichte Speise vorsetzen zu dürfen? Sollte sie dieser Meinung seyn, so möchte sie uns wahrlich zu viel thun. Obgleich nun aber Mad. Milder in der Wahl ihrer Gesangstücke in Beziehung auf unser Publicum nicht ganz glücklich gewesen war, so erfreute sie sich doch, und zwar mit vollem Rechte, des ungemeinsten Beyfalls der zahlreich versammelten Menge, denn sie leistete, so weit es die Umstände erlaubten, etwas ganz Ausgezeichnetes, wie diess auch nicht anders zu erwarten war, und wir sind der verehrten Sängerin für den genussreichen Abend unsern grössten Dank schuldig.

Unser Genuss an diesem Abende wurde noch erhöht durch die ausgezeichneten Leistungen einiger einheimischen Künstler. Künstler können mit Recht diese jungen Männer genannt werden, denn dem, der neben einer Milder auftreten kann, und neben derselben in hellem Glanze dasteht, kann jener Name nicht streitig gemacht werden. Diese jungen Künstler waren Hr. Nauenburg, Hr. Stud. Mantius und Hr. Stud. Kerber, letzterer Fortepianospieler, ersterer Sänger. Hr. Nauenburg sang mit Mad. Milder ein Duett aus Figaro, welches von beyden Seiten ausgezeichnet schön vorgetragen, mit dem ungetheiltesten Beyfalle aufgenommen wurde. Die Stimme des Herrn N. ist ein äusserst umfangreicher Bariton, stark voluminös, volubil, klangvoll und zwar alles dieses in einem hohen Grade; dabey gleich gebildet für den einfachen, wie für den Bravourgesang, für das Cantabile, wie für die Melismatik; und Ref. glaubt besonders bemerken zu müssen, dass Hr. N. ohne allen Unterricht sich allein nach schriftlichen Anweisungen durch eigenes Studium zum Sänger bildete. Ausserdem ist er ein denkender Künstler, der den Geist des zu singenden tief, wahr und charakteristisch auffasst, und die glückliche Naturanlage besitzt, das Aufgefasste ganz und gar in das Gemüth des Hörers zu verpflanzen. Hierbey kommt ihm die physische Kraft seines Körpers und seiner Stimmorgane sehr zu Statten, welche allen Anforderungen seiner Empfindung vollkommen entspricht, und ihn niemals, selbst bey der grössten Anstrengung der Stimme, verlässt. Hr. N. eignet sich ganz vorzüglich für den dramatischen Gesang, und zwar entwickelt er hier seine grösste Kraft in Darstellung des Erhabenen, des Hochtragischen und ganz vorzüglich des Schauerlichen. Ref. erinnert sich an Scenen des Orest, Faust, Berggeist, Telasko, Lysiart, Vampyr (von Marschner), Pizarro u. s. w.

Ueber Herrn Mantius, welcher uns die Arie „Constanze" aus der Entführung vortrug, kann Ref. ein eben so günstiges Urtheil aussprechen. Schon früher durch äusserst günstige Urtheile über ihn in dieser Zeitschrift aufmerksam auf ihn gemacht, war er mit grossen Erwartungen erfüllt, welche auch im vollen Maasse befriedigt wurden. Hr. M. hat eine ausgezeichnet schöne, hohe Tenorstimme. Hätte Ref. das Glück gehabt, Hrn. M. öfter als diess eine Mal zu hören (er ist erst seit Kurzem bey uns), so würde er sich auf eine genauere Charakterisirung seines Gesanges einlassen; so aber muss er sich nur auf Bemerkungen über die vorerwähnte Arie beschränken, welche im Allgemeinen ganz vorzüglich gesungen wurde. Das Wohlgefallen des Publicums sprach sich durch den rauschendsten Beyfall aus. Demungeachtet kann Ref. die Bemerkung nicht unterdrücken, dass ihm der Vortrag, und namentlich die Declamation des Hrn. M. nicht ganz rein und gediegen scheine. Der Sänger haschte nämlich nach einem Knalleffecte durch Wortmalerey auf Kosten der declamatorischen Wahrheit. So sang er z. B. in dem Satze: „Ach! wie ängstlich, ach! wie feurig pocht mein liebevolles Herz," die Worte: „ach! wie ängstlich, ach! wie" mit halber Stimme, und betonte dann das Wort „feurig" mit der höchsten ihm zu Gebote stehenden Kraft, wahrscheinlich um seine schöne Höhe in einem um so glänzendern Lichte zu zeigen. So etwas gefällt zwar dem grossen Haufen, ist aber durchaus unwahr, und mithin durchaus zu verwerfen. Möchte doch Hr. M. von diesem Abwege zurück kommen; ein Sänger, wie er, braucht nicht nach Knalleffecten zu streben.

Uebrigens kann Halle stolz darauf seyn, zwey solche Sänger unter seine Einwohner zählen zu können. Recht bald werden wir Gelegenheit haben, sie unter noch günstigeren Umständen hier öffentlich auftreten zu sehen. Bey dem grossen Musikfeste, welches veranstaltet von dem Herrn Univer-

sitäts-Musikdirector Naue, unter Leitung des Königl. Preuss. General-Musikdirectors Hrn. Spontini, und unter Mithülfe des grössten Theils der Berliner Kapelle und vieler anderer berühmter Tonkünstler und Virtuosen am 5ten, 6ten und 7ten Sept. d. J. hier gegeben werden soll, und wo am ersten Tage Samson, von Händel, aufgeführt werden wird, kann ein Theil der Männersolos keinen würdigeren Subjecten übertragen werden.

Eine vierte höchst erfreuliche Erscheinung in diesem Concerte war Herr Stud. Kerber, welcher uns auf dem Fortepiano zwey Allegrosätze aus einem Concerte von Moscheles vortrug. Herr K. ist schon öfter in öffentlichen Concerten aufgetreten, und hat uns zu wiederholten Malen Beweise seiner ausgezeichneten Leistungen gegeben. Seine Fertigkeit beherrscht mit Sicherheit und Leichtigkeit alle Schwierigkeiten; sein Vortrag ist durchdacht, elegant und geschmackvoll. Wir mussten jedoch bedauern, dass in diesem Concerte die vorgetragene Composition Hrn. K. nicht hinlängliche Gelegenheit gab, alle Vorzüge seines Spieles in dem Grade zu entwickeln, wie er diess bey seinem frühern Auftreten gethan hatte.

Schlüsslich nur noch folgende Bemerkung: Ref. kann es nicht billigen, dass Mad. Milder sich auf eine so unvollständige Orchesterbegleitung beschränkte. Die unter diesen Umständen unvermeidlich und öfter entstehenden Lücken und das Wegfallen mancher nothwendiger Begleitungsfiguren mussten für den Zuhörer nothwendig störend werden.

Mailand, den 20sten März. Nachträglich zu meinem Berichte v. 24sten v. M. und schlüsslich zur ganzen Stagione, mag hier noch folgendes erwähnt werden. Ganz unvermuthet regneten zu Ende Februars sieben neue Opern in Italien. Zu Venedig (Teatro S. Benedetto) Il Barbiere di Gheldria, op. buffa del maestro Gio. Bellio, soll ein elendes Rossini'n nachgeäfftes Machwerk seyn; L'Alloggio militare, Farse von Mons. Claude Joseph, pensionnaire de S. M. le Roi de France, einige gute Stücke haben. (T. Fenice) Hrn. Coccia's am 28sten Februar in die Scene gegangene neue Oper Rosmunda machte einen completen fiasco. — Zu Teni, Odoardo in Iscozia von einem gewissen Luigi Romagnoli, gefiel nach öffentlichen Blättern. — Zu Florens (T. Alfieri) Amore in Guerra. Die Florentiner Zeitung enthielt über diese Oper einen langen Artikel, ohne den Namen des Dichters, des Componisten und der Sänger anzugeben; et voilà justement comme on écrit l'histoire. Wie es scheint, gehört der Maestro zur Kategorie des eben erwähnten Bellio. — In Genua Il Procritto di Messina, vom Grafen Nicelli aus Piacenza, welche Opera seria schnell aus der Scene verschwand, woran aber auch das (den oberen Behörden anstössige) Buch schuld war. Es heisst, der auch aus diesen Blättern bekannte adelige Maestro habe sich vom genueser Componisten Nicola Uccelli helfen lassen; so viel weiss ich aus guter Quelle, dass der Herr Graf vieles von dieser Oper schon in Mailand geschrieben hat, während welcher Zeit er sich aus einer hiesigen Musikhandlung eine Partitur um die andere von Rossini, Mayr, Pär, Mayerbeer u. s. w. nach Hause tragen liess. — Auf S. Carlo zu Neapel soll die Oper Malvina von einem gewissen Michaele Costa fiasco gemacht haben. — Hier in Mailand gab man noch Fioravanti's Cantatrici villane, worin die Corry abermals ihre Variationen einlegte, und gestern Abend Rossini's Demetrio e Polibio, beyde mit wenigem Glücke; die Cantarelli wurde von Freunden beklatscht. Bellini's Straniera macht immer sehr volle Theater, man muss sie aber auch von der Lalande und Tamburini singen hören. Dieser Componist ist vorigen Sonntag nach Parma abgereist, wo er für das daselbst zu eröffnende neue Theater die Oper Zaire (abermals für die Lalande) componirt. — Seit die Revue musicale dem Hrn. Prividali (von dem sich im Grunde gar nicht die Mühe lohnt, in diesen Blättern zu sprechen) ein nicht besonders schönes Compliment gemacht hat, nennt er sie (nachdem er zuvor mit besonderer Achtung von Hrn. Fetis sprach) eine elende periodische Zeitschrift (miserо scritto periodico) und schrieb unlängst einen eigenen Artikel: Revista sulla Revista Musicale, wo er die meist über Italien erhaltenen Nachrichten die Revue passirt, und als falsch erklärt. Hierüber liesse sich doch dem sich glaubenden General en chef so manches erwiedern. —

Noch wurden gegeben von Rossini: Mose (Perugia), Eduardo e Cristina (Forli); Coccia's Clotilde (Reggio), Mercadante's Donna Caritea (Rovigo) und Guglielmi's Scelta dello sposo (Lendinara), was beyläufig mit obigen neuen Opern zur Ergänzung der bereits mitgetheilten Uebersicht dienen kann.

Prag. Unsere Oper hat in der letzten Zeit, ein Paar Wiener Possen abgerechnet, keine andere Novität gebracht, als zwey französische Werke: 1) zum Vortheile des Hrn. Orchester-Directors Pixis „den Hausirer“ von Onslow, und 2) „die Stumme von Portici“ von Auber, von welchen zwar die erste durch mehr Ernst, strenge Originalität und gediegene Charakteristik, vorzüglich aber sehr solide Instrumentation, die andere jedoch durch Feuer, Glanz und drastische Wirksamkeit sich auszeichnet, auch viel besser gegeben wurde, und daher eben so warm als jene lau vom Publicum aufgenommen wurde. Im Hausirer kann man mit gutem Gewissen behaupten, dass niemand an seiner Stelle stand, während in der Stummen Mad. Podhorsky (Elvira) in den ersten Acten Gelegenheit fand, sowohl ihre schöne, klangreiche Stimme, als die solide Sangweise, die sie sich angeeignet, geltend zu machen. Auch Hr. Binder (Masaniello — bey uns Leonardo) hatte sehr gute Momente, und die Chöre, das Hauptelement der Oper, waren stark besetzt, und machten so grosse Wirkung, dass nach dem 2ten und 3ten Acte nebst den Sologängern das ganze Chorpersonale gerufen wurde. Mad. Ernst, welche die Bianka (warum denn nicht Fenella, wie anderswo?) gab, ist eine sehr ausgezeichnete Sängerin, aber ihre Mimik so einförmig und ausdruckslos, dass diese stumme Partie ganz verloren ging, und man Mad. Ernst gleichsam nur aus Galanterie am Schlusse nach den anderen hervorrief. Die Ouverture, welche jedesmal auf den Beyfallssturm des Publicums wiederholt werden muss, ist sehr effectvoll und brillant, wenn gleich nicht ohne Reminiscenzen an den Schnee und Spontini, der rauschende Schluss ganz im Genre der Olympia geschrieben, wie denn überhaupt manche Anklänge bekannter Tonstücke vorkommen, und zumal die grosse Arie der Elvira sehr an Rossini's Zelmira, das Duett zwischen Masaniello und Pietro an jenes des Licinius und Cinna in der Vestalin erinnert. Ausgezeichnet kräftig und schön sind die Finali, zumal jene des 2ten und 3ten Actes, und das ganze Werk gehört unter die erfreulichsten und wirksamsten unserer Zeit. Nächstens soll Rossini's Graf Ory auf unserer Bühne gegeben werden.

Mancherley.

Tonkünstler-Schicksal.

Titelouze, ein französischer Componist des 17ten Jahrhunderts, dessen auch Gerber im alten Tonkünstlerlexicon erwähnt, war zu seiner Zeit so berühmt, dass unter anderm bey Gelegenheit einer von ihm gesetzten Musik folgende Verse zu seiner Ehre gedichtet wurden:

Animer de son luth les rochers et les bois,
Soumettre les enfers à ses puissantes loix,
Représndre entre les morts Euridice en trophée
Etait digne d'Orphée.

Mais de charmer les cieux avec des chants si doux,
Que les anges ravis se plaisent parmi nous
A quitter leurs concerts, pour chanter ton cantique,
N'est dû qu'à sa musique.

En l'honneur de ses chants, Muses, mes chères soeurs,
De palmes, de lauriers, de mirthes et de fleurs
Couronnes *Titelouze*, et gravez sa mémoire
Au temple de la gloire *).

Wer kennt heutiges Tags diesen gefeyerten Tonsetzer? Niemand. O wie sehr ist also zu befürchten, dass mancher jetzt hochgepriessene Componist im 21sten Jahrhunderte eben so unbekannt seyn wird, als der gute *Titelouze!* Seyd also nicht zu stolz ihr Herren N. N., und rechnet nicht auf Unsterblichkeit! *Transit gloria mundi.*

Rechthaberey.

Recht muss doch Recht bleiben! sagte der ehrliche Gellert im Namen seines Bauers, wegen des Raines; und ich sage dasselbe wegen des in diesen Blättern besprochenen Reissiger'schen Walzers, welcher die letzte musikalische Pensée Carl Maria von Weber's seyn sollte. Er ist also ausgemachterweise nicht mit einem Walzer abgeschieden. In meiner Erwähnung dieser Kleinigkeit hatte ich auf das Zeugniss meiner Augen hin behauptet, dass besagter Walzer auch in Deutschland mit dem Zusatze *Propriété* abgedruckt worden sey: Sie behaupteten dagegen unter der Erklärung des Hrn. Kapellm. Reissiger, dass diess nur in Paris geschehen sey. Ich unter-

*) Die Verse sind von einem Herrn de *Pastre*, welcher jetzt nicht bekannter ist, als der Componist, den er besang.

suche die Sache von Neuem, und da ergibt sich denn, dass wir alle Beyde ganz genau und recht gesehen haben. Ich besitze nun selbst einen Abdruck jenes Walzers mit Propriété und einen andern ohne Propriété; folglich müssen wir alle beyde Recht haben, was ich nicht umhin kann, hier anzumerken, damit man mich nicht ohne Verdienst und Würdigkeit zu hoch hebe, und mich unter die beliebte Gesellschaft angenehmer Windbeutel zähle, wozu ich leider nicht die gehörigen Anlagen besitze.

Kleiner, wohlconservirter Musikanten-Spiegel.

Wolfgang Caspar Prinz schrieb unter andern auch ein Werkchen unter dem Titel: *Phrynis Mitilenaeus*, oder satyrischer Componist, in drey Quartbändchen. Dresden und Leipzig 1696. An diesem sonderbaren Schriftchen bestätigt sich nun abermals des ältern Plinius vielfach gebrauchtes Wort: Kein Buch ist so schlecht, dass es nicht von irgend einer Seite her auch seinen Nutzen bringen könnte. In einer kleinen Selbstbiographie, in welcher sich Manche, wie in einem Spiegel selbst erkennen und wohl beschauen könnten, wenn sie wollten, schreibt der Mann von sich selbst Folgendes: „Aus Unwissenheit kam Einbildung und daher eine unerträgliche Hoffart, maassen ich dafür hielte, es wäre Niemand einer grössern Ehre würdig, als ich und verdross mich heftig, wenn man einen andern lobte, wenn er auch gleich lobenswerth war; denn ich dachte, es ginge mir daran etwas ab. Daher entstund in mir ein blindes Urtheil, denn ich verachtete die besten und schönsten Erfindungen, und hielte dafür, es sey keine Lieblichkeit in denselben: meine allein meinte ich lieblich, meine allein künstlich zu seyn." Und fährt fort zu berichten, wenn er mit unwissenden Musikern gesprochen, habe er gewaltig disputirt, und habe sie gern vor allen Leuten überwunden, damit ihn die Leute für etwas Rechtes gehalten, was sie auch gethan hätten, ob er gleich ein gar elender Hümpler und Stümpler gewesen. Wenn aber gelehrte Musiker gekommen, habe er alsbald stille geschwiegen, aus Furcht, seine ignorantiam zu verrathen. „Aber ihr Herren Componisten, was lachet ihr mich aus, dass ich so ein elender Bärenhäuter gewesen bin? Deswegen habt ihr fürwahr nicht Ursache. Wisset ihr doch nicht, ob ich eben mich meine, ob ich mich gleich nenne? Es könnte wohl Andern gelten, die ihnen noch mehr einbilden, als ich mir damals eingebildet habe, und noch weniger können, als ich damals gekunnt habe." Das folgende Kapitel hat die Ueberschrift: Phrynis bessert sich. Schön! Phrynis!

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Rondoletto à quatre mains pour le Pianoforte sur une polonaise de Tancrède comp. par Fr. Hünten.* Op. 35. (*Propr. de l'édit.*) Bureau de musique, C. F. Peters, à Leipzig. Pr. 12 Gr.

Nr. 2. *Cavatine favorite de l'opera: il Pirata de Bellini, variée à quatre mains par François Hünten.* Op. 36. (Propr. de l'édit.) Bureau de Musique, C. F. Peters, à Leipzig. Pr. 16 Gr.

Der Hr. Verfasser, den wir bereits einige Male als neuen Lieblingscomponisten für Liebhaber erwähnt, und seine angenehme und leichte Weise, womit er sich Vielen willkommen zu machen weiss, gebührend anerkannt haben, ist in Anschung des Pianofortespiels ein Zögling des pariser Conservatoriums und in der Composition ein Schüler des rühmlich bekannten Hrn. A. Reicha. Die beyden eben genannten Neuigkeiten werden mit Recht nicht wenige Freunde unter den Dilettanten finden, als die früheren von uns mit Lob angezeigten Stücke dieses beliebten Verfassers. Beyde sind wiederum leicht auszuführen und gewähren eine gewünschte, wohlklingende Unterhaltung. So hübsch auch die Variationen sind, so hat uns doch das Rondoletto noch besser gefallen; es ist allerliebst und wird sehr grossen Beyfall finden.

Es kann nun unter solchen Umständen gar nicht fehlen, Hr. H. wird zuverlässig von mehren in- und ausländischen Musikverlegern um neue Arbeiten häufig ersucht werden. So sehr wir auch jedem Componisten diese Freude und diesen Vortheil gönnen, ja wünschen: so sehr gebietet uns doch auch die Erfahrung, einer wohlwollenden Vorsichtsmaassregel zu gedenken, die wir für jedes Liebling des Publicums als nicht unwichtig anempfehlen. Möge sich Hr. H. durch diesen glücklichen Beyfall und den daraus hervorgehenden drängenden Anfragen und Anerbietungen ja nicht verleiten lassen, Alles zum Druck zu geben, was er eben vorräthig hat, sondern zu seinem eigenen und zum

Vortheile des Publicums eine gute Wahl nicht für unnöthig halten, damit er seinem zeitig errungenen Ruf lange bewahre, was öfter schwerer ist, als ihn zu gewinnen. Wir erinnern deshalb nur noch an jenen virgilianischen Vers: *Durate et vosmet rebus servate secundis.* — Schlüsslich wünschen wir den beyden schön gedruckten, angenehmen Nummern zum Vergnügen der Spieler und Hörer viele Freunde.

Concertino pour la Trombone de Basse, avec accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Fr. Belke, Membre de la Chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Oeuvr. 40. (Pr. 2 Thlr.)

Dass die Posaunen, auf welchen und durch welche die Vorfahren so vieles leisteten, (hat doch z. B. Caldara eine Messe, und eine treffliche, geschrieben, blos von drey Posaunen und obligater Orgel begleitet!) und welche eine lange Reihe von Jahren hindurch nur noch in Frankreich in Ehren gehalten waren, seit etwa zwey Decennien auch in Deutschland wieder zu Ehren gekommen sind, auch, wie es dann kaum fehlen konnte, manche Verbesserungen erhalten, und nicht wenige Musiker gereist haben, sich ihnen mit grossem Fleisse und ausgezeichneter Geschicklichkeit zu widmen: das ist eine bekannte, aber auch gewiss rühmenswürdige Sache. Dass man nun aber so weit gegangen, gerade die Bassposaune zu einem concertirenden Solo-Instrumente zu erheben, auf welchem man, neben gewaltigen Bravoursätzen, auch zarte Cantabile's, wie kaum auf dem Waldhorne, ausführen sich bemüht: das ist zwar eine Sonderbarkeit und Bizarrerie; indessen hat es doch die Bildung für diess Instrument überhaupt sehr gefördert, manche gute Composition veranlasst, und mehre wahrhaft bewundernswerthe Virtuosen auf dem mächtigen Instrumente hervorgebracht. Unter diese Virtuosen gehört Hr. B.; und unter diese Compositionen, die angeführte. Nach kurzer, kräftiger Einleitung des Orchestera, tritt die Posaune recitativisch und imponirend ein; letztes besonders dadurch, dass sie, auf wenige Zeilen zusammengedrängt, ausser ihrem reichen Umfange, (hier: vom tiefen C bis zum eingestrichenen B) ihre volle Kraft und ihre gefälligste Milde zu Gehör gibt. An diesen Satz schliesst sich ein Allegretto, dessen Thema polonoisenartig, und dessen Zwischensätze meistens bravourmässig sind. Daraus besteht das Ganze. Und das ist gut; denn lange Concerte, eben für diess Instrument, sind eben so quälerisch für den Zuhörer, als für den Spieler. Die Solo-Stimme ist freylich nicht leicht, aber auch nicht allzuschwer auszuführen, und Alles ist der natürlichen Lage der Töne auf der Bassposaune angemessen geschrieben; wie man überhaupt in der ganzen Behandlung den erfahrnen Virtuosen nicht verkennen kann. Das Orchester ist mit allen, in ihm üblichen Instrumenten, (auch Trompeten und Pauken,) nur mit Ausschluss der Hoboen, besetzt, und was ihm zugetheilt ist, ist leicht auszuführen.

Gran Polonese (*Polacca*) *per Clarino* (*Clarinetto*) *e Pianoforte del Sig. J. Mayseder.* Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Wie kömmt das Werkchen zu dem fehlerhaften Titel? — Es ist für zwey sehr grübte Spieler bestimmt, und beyde bekommen vollauf zu thun. Es besteht aus einer nicht kurzen Einleitung, Adagio, F moll, und der sehr lang fortgeführten Polonese. Diese ist in nicht eben ungewöhnlicher Weise, vornämlich bravourmässig und (wie man zu sagen pflegt) pikant geschrieben. So war es auch von Hrn. M. zu erwarten.

Gran Rondo espressivo per il Pianoforte composto da F. W. Grund. (Propr. del edit.) Halberstadt, presso C. Brüggemann. Pr. 7½ Thlr.

Wenn auch das Thema, das übrigens sehr eingänglich ist, an schon Vorhandenes erinnert, so ist das Ganze doch so ansprechend, nach den jetzt beliebten Erfordernissen berechnet und in Verwebung der Melodie und Harmonie so gut durchgearbeitet und in aller Mannigfaltigkeit gehalten, dass es den Liebhabern, die sich einige Fertigkeit erworben haben, gefallen wird, und als wohlgelungen empfohlen werden muss. Der Stich ist correct u. schön, u. das Papier gut.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. *N° XIII.* 1829.

Anzeigen.

Die Composition meiner neuen Oper: *„Der Templer und die Jüdin"* in drey Acten liefre ich den Theaterdirectionen in correcten Abschriften der Partitur zum Kauf an. Der Text ist von W. Wohlbrück nach der Erzählung Ivanhoe von Walter Scott frey bearbeitet.

Zugleich bemerke ich für sämmtliche Musikhandlungen, dass ich die Partitur genannter Oper als Eigenthum der Melodie für den Druck, zum Behufe beliebiger Arrangements, an Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig contraktmässig verkauft habe.

Leipzig, den 11ten August 1829.

Heinrich Marschner.

Von Marschner's neuer Oper: *„Der Templer und die Jüdin"* erscheint nächstens in meinem Verlage:

Der vollständige Klavierauszug mit Text. Hieraus die Nummern auch einzeln abgedruckt.
Die Ouverture für das grosse Orchester, dieselbe für Militärmusik, dieselbe für das Pianoforte sowohl solo als auch à 4 mains.
Ein Potpourri der angenehmsten Melodieen für's Pianoforte, so wie auch eine Sammlung von Tänzen.

Friedrich Hofmeister.

Ein vorzüglich wohl erhaltenes Violoncell von Nicolaus Amati, Anno 1672, in schönem Ueberkasten, ist verkäuflich, und in frankirten Briefen bey den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig zu erfragen.

Gesuche.

Ein Musiklehrer, Violinist, und Pianofortespieler in einer bedeutenden Stadt, der eine wissige, gesicherte Existenz einem ungewissen höheren Erwerbe vorzieht, wünscht in irgend einem Orte eine feste Anstellung als Organist und öffentlicher Musiklehrer, oder ein Engagement bey einer herrschaftlichen Kapelle als Violinspieler zu finden. Er hat mit gutem Erfolge mehre Jahre einen Gesang-Verein geleitet, und durch seine öffentlich erschienenen Compositionen Kenntniss vom General-Basse gezeigt. Ausser den Hauptinstrumenten spielt er die Harfe und Guitarre, und macht sich anheischig, ein Orchester zur Zufriedenheit eines kunstliebenden Publicums zu leiten.

Auf gegen, in Beziehung auf seine Wünsche, wird die geehrte Breitkopf und Härtel'sche Buch- und Kunsthandlung zu Leipzig an ihn unter der Addresse: „an X. in S." gelangen lassen.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Cantatrice (Concert-Sängerin) zu haben; die nun dazu die erforderlich gehörigen Eigenschaften besitzt, wird ersucht, zu dem Ende sich baldigst mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair N. Lublink DSZ allhier zu wenden.

Anzeige für Musikchöre.

Aus der jetzt beliebten Oper: Die Stumme von Portici von Auber sind von mir die Ouverture benebst 12 der vorzüglichsten Pieçen für Harmonie und vollstimmige Militairmusik arrangirt unter den Benennungen von 1 Es und 3 B Clarinetten, Flöte, 2 Hörner, 2 Fagotts, und Serpent obligat, 2 Tromp. 2 Oboen und Posaunen, Triangel, grosse und kleine Trommel ad lib. Hiervon ist die Ouverture zu 2 Thalern, und jede einzelne Piece für 16 Groschen bey dem Unterzeichneten zu bekommen.

Gotha, den 3ten July 1829.

Joh. H. Walch,
Kammermusikus.

Neue Musikalien von Wilhelm Paul in Dresden, welche durch alle Musik- und Buchhandlungen zu haben sind:

Auber, D. J. E., Ouverture aus der Oper: Die Stumme von Portici (la muette de Portici) f. das Pianof. ..... 8 Gr.
Reisiger, C. H., Variations brill. sur un thème original pour le Pianof. Oeuv. 54. ..... 16 Gr.
— Grand Rondeau brill. pour le Pianof. (dédié à Mr. Hummel) Oeuv. 55. H moll ..... 20 Gr.
— 3 petits Rondeaux brill. à la Mazurka. Russe et Espagnol pour le Pianoforte (Continuation

Majeur.

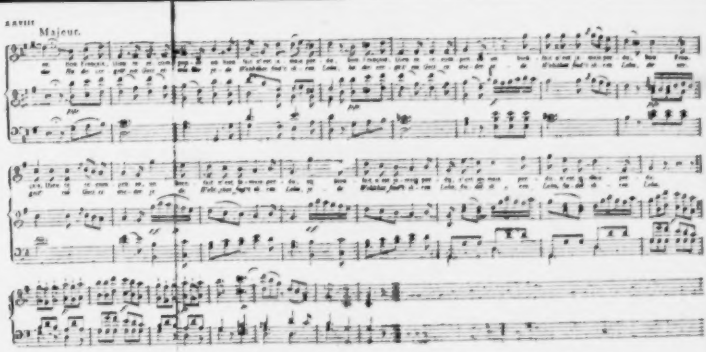

1.

Quand un autre soutient
La guerre paraît se faire,
Le bon Français tombe victime
Au premier feu qu'un ennemi lui lâche
Un an
est mal mené.
Que l'on...ennemi à porter la vie ;
Rassemble, mes parens, public,
Un homme n'est jamais perdu.

2.

Le Souverain c'est prononcé
A tous un danger il a couru,
Tendre guerrier, et ici gloire
Que le sujet le reconnaissance !
Par un coeur l'image, tyrolle
D'échange de ce tour chanson,
Voilà comme dans la nature
Un homme n'est jamais perdu.

3.

Ah ! que nous avons quelque chose
Des Grecs, Sabelles nos ayeux !
Aux un frère du Rude ! toi
Le Rude Gaul — qui fus un Lyon
Un courage du Rude Gaul,
Bourre au Lâche se enfance
Romain ! Tout sent un Rude brut vibre
Tout — au Rude Gaul ! au Lâche —

4.

Soleil qui au Rhin est mêlé aux
Gaulois — sacrés des Gaulois
Des hauts du Gaul Celte —
Et chante aux Mont des Pleds Sculptés,
Ce pouvoir — aux Grand sont
Seulement des Rude abord reconnu
Ah, Grand, au du sol et ancien,
Que Rude Gaul ! au Lâche —

des petits Rondeaux. Oeuv. 51). Oeuv. 57.
Nr. 1. 2. 3. ..... à 12 Gr.

Reissiger, C. H., Wiedersehen — Wiederfinden. Lied von Arthur von Nordstern, für eine Sopranstimme (mit einer zweyten Sopranstimme ad lib.) mit Begl. des Pianof. ..... 4 Gr.

Böhme, O., Danses brill. p. Pfte. Oeuv. 1..... 16 Gr.

Herz, H., Rondeau brill. tiré de l'Oeuvre 16. Es dur. ..... 8 Gr.

— Rondeau brill. tiré du Concerto. Oeuv. 34. A dur. ..... 16 Gr.

Meyer, H., Neue Redoutentänze fürs Pianoforte. 12te Sammlung..... 22 Gr.

Rossini, Ouverture de l'Opera: Le Comte Ory, p. le Pianof..... 8 Gr.

Kalliwoda, J. W., 12 Walses brill. et modernes p. le Pianof. Oeuv. 12..... 20 Gr.

Weber, C. M. de, 12 Pièces faciles p. le Pianof. Liv. 1..... 20 Gr.

— — — — Liv. 2..... 16 Gr.

Ausgewählte Sammlung Dresdner Modetänze f. Pfte. Nr. 9—11..... à 3 Gr.

Musikalische Schnellpost. Ein Mountagsblatt f. das Pianof. Dritter Jahrgang (gebunden, Subscriptionspreis) ..... 2 Thlr.

Pixis, J. P., Thème varié p. le Pianof. et Violon et Flûte, Oeuv. 105..... 20 Gr.

— Fantaisie sur la dernière pensée de C. M. de Weber pour le Pianof. Oeuv. 109..... 16 Gr.

Bey C. Basse in Quedlinburg ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen Deutschlands zu haben:

Die in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Choral-Melodieen für vier Männerstimmen, Chorgesang, so wie für drey Knaben- und eine Männerstimme, nebst einem besifferten Choralbuche für Orgel oder Pianoforte. Zur Beförderung des vierstimmigen Choralgesangs auf Gymnasien, in Stadt- und Land-Schulen, beym öffentlichen Gottesdienste, so wie bey häuslichen Andachten. Eingerichtet von J. H. Gerolds. 1ste Lieferung (62 Choräle enthaltend). 15 Bogen. Quer-Octav. Schreibpapier. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Dieses Choralbuch wird sämmtliche in der evangelischen Kirche gebräuchliche Melodieen enthalten. Die Choräle sind, ihrem Zwecke gemäss, in reiner, einfacher Harmonie ausgesetzt, und die Intervallen, besonders in den Mittelstimmen, sind leicht. Behufs der Einübungen ist jeder Melodie eine Strophe Text untergelegt, wodurch sie auch für Singvereine und Militair-Singechöre brauchbar sind. Um die Anschaffung dieses Werkes zu erleichtern, erscheint es in Lieferungen von gleicher Bogenzahl. Die 1ste Lieferung enthält 62 der gebräuchlichsten Choräle; die binnen Kurzem erscheinende 2te Lieferung wird 56 dergleichen in gleicher Bogenzahl enthalten. Damit man ohne grosse Kosten mehre Exemplare anschaffen kann, um den Singern ihre Stimmen zugleich vorlegen zu können, ist ein so billiger Preis gestellt, dass dieselben dafür nicht abgeschrieben werden können: zu diesem Zwecke ist auch das Ganze auf starkes, gutes Schreibpapier gedruckt, damit die Hefte durch den Gebrauch nicht so leicht abgenutzt werden. Auch das gewählte Format in Quer-Octav ist der Bequemlichkeit angemessen.

Obgleich diese Choralmelodieen erst seit wenigen Wochen erschienen sind, so ist doch ihr Nutzen und ihre Brauchbarkeit schon öffentlich anerkannt, und namentlich sind dieselben von dem hohen Oberpräsidio der Provinz Sachsen den Herren Directoren der Gymnasien und Seminarien bestens empfohlen worden.

Für Schulen und kleinere Singvereine ist erschienen:

Stolze, H. W., 160 ein-, zwey-, drey- und vierstimmige Lieder, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Pianoforte-Begleitung, zum Gebrauche für Schulen, Gesangvereine und für den häuslichen Kreis, mit Text aus den „Liedern für Volksschulen, von Herrn Dr. Hoppenstedt, Consistorial-Rath und General-Superintendent." Op. 9. 1ster Theil. 80 einstimmige Gesänge 12 Gr. 2r Thl. 12 zweystimmige, 14 dreystimmige und 8 vierstimmige Gesänge, für Sopran und Alt, 12 Gr. 3ter Theil, 30 vierstimmige Gesänge für Tenor und Bass. 22 Gr.

Alle 3 Theile zusammen genommen 1 Thlr. 12 Gr.

Stolze, H. W., Organist, Gesangübungsstücke, zum Gebrauche beym ersten Gesangunterrichte, stufenweise durch alle Intervallen, ein-, zwey- und mehrstimmig, und zuletzt der bekanntesten Choralmelodieen, zweystimmig für Discantstimmen. Op. 9. geheftet 18 Gr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen im Verlage der Helwingschen Hofbuchhandlung in Hannover.

Bey Brüggemann in Halberstadt sind folgende Werke von

Friedrich Schneider

so eben erschienen und durch alle Musikhandlungen zu erhalten:

Pharao, Oratorium in zwey Abtheilungen. Klavierauszug. Preis 5 Thlr.

— Singstimmen dazu, 17⅝ Bogen. Preis 1⅞ Thlr.

Das verlorne Paradies, Oratorium in drey Abtheilungen. Klavierauszug. Preis 6 Thlr.

Der 24ste Psalm, Partitur und Singstimmen, 2¼ Thlr

Singstimmen allein ¼ Thlr.

Klavierauszug 1 Thlr.

Oeuvres complètes pour le Pianoforte. Cahier I. Pränumerations-Preis 1 Thlr. Laden-Preis 1⅛ Thlr.

Capriccio per il Pianoforte. Op. 73. Preis ⅔ Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. Nº. 35. 1829.

Recension.

Systematische (?) Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte von Carl Czerny. 200stes Werk. (Eigenthum der Verleger.) Wien, bey A. Diabelli und Comp. Paris, bey M. Schlesinger; London, bey Boosey. Pr. 5 Fl. C. M.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser Versuch einer Anleitung zum Phantasiren auf dem Pianoforte, wie der Verf. sein Werk in jeder Hinsicht hätte nennen sollen, hat sehr wahrscheinlich der Hummelschen Klavierschule (Wien, bey T. Haslinger 1828.) sein Daseyn zu danken. Hr. H. hatte nämlich die ganze Lehre vom freyen Phantasiren oder Extemporiren auf der einzigen Schlussseite seines 222 Bogen starken Werkes wider Erwarten und Hoffen sehr Vieler abgethan, was um so mehr gegen die Wünsche der meisten Besitzer seiner grossen Klavierschule streiten musste, je tiefer eben die Besten seit langer Zeit von der ausnehmenden Geschicklichkeit des Mannes im Improvisiren ergriffen und oft entzückt worden waren. Man hatte daher mit Sehnsucht in jenem Werke mindestens einseine ausgeführtere Fingerzeige zu finden gehofft, auf welche Art man sich diese so wünschenswerthe Kunst am zweckdienlichsten zu eigen machen könne. Diese gespannten Erwartungen waren nun durch das Erscheinen des Werkes nicht befriedigt worden, und Hr. H. behauptete gleich zur Einleitung dieses Kapitels: „hierzu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden: doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.“ Die fehlgeschlagene Hoffnung hatte indessen den Gegenstand zu einem so zeitgemässen erhoben, dass Hr. Czerny, der in seinem Fache stets das Zeitgemässe, sogar zuweilen mit Hintansetzung seiner Eigenthumlichkeit, zu erfassen eilt, die fühlbar gewordene Lücke auszufüllen sich anheischig machte, das Werk rüstig unternahm und gleich am Schlusse der Einleitung seines Buchs gegen Hn. oben angeführte Meinung behauptete, es liesse sich allerdings ein systematischer Bildungsgang angeben, und die Kunst des Improvisirens liesse sich gar wohl auf bestimmte Regeln zurückführen. Das progressive Ordnen der Regeln über diesen Gegenstand sey hier eben der Zweck seiner Abhandlung. Was er nun dafür und wie er es gethan, wollen wir zwar möglichst kurz, jedoch auch mit nöthiger Rücksicht auf den Werth der Sache an sich unseren Lesern treulich anzeigen, und dabey nicht vergessen, dass wir es mit dem allerersten Versuche, ein ausführlicheres Werk über diesen Gegenstand dem Publicum vorzulegen, zu thun haben.

In der Einleitung wird der Ausdruck: Fantasiren, weitläufig, aber verständlich erklärt. Am besten geschehe es auf dem Pianoforte um seiner Vollständigkeit und Vielseitigkeit (?) willen; auf diesem könne es vorzugsweise zu einem für sich bestehenden, auf bestimmte (?) Regeln gegründeten Kunstzweig erhoben werden, und seine Ausbildung sey daher für den Klavier-Virtuosen eine besondere Pflicht und Zierde. — Das Letzte wird gewiss von Jedem sogleich zugegeben, nicht so, dass es auch Jedes Pflicht sey. Vielmehr wünschen wir, dass nicht alle Klavier-Virtuosen mit öffentlicher Erfüllung solcher Pflicht uns die Kunst durchwässern mögen. Jeder sehe aber für sich, wie weit er es darin zu bringen vermag und trete ja nicht zu vorschnell damit hervor, was nur den Berufensten gebührt. — Zum Fantasiren gehört wie zur Composition 1) natürliche Anlage, wozu Erfindungsgabe, lebhafte Einbildungskraft, grosses musikalisches Gedächtniss, rascher Gedankenflug und glücklich organisirte Finger gehören (etwas durcheinander geworfen und nicht systematisch); 2)

gründliche Ausbildung in allen Theilen der Harmonielehre (wohl zu merken) und 3) vollkommen ausgebildetes Spiel. — Dasselbe hatte bereits H. in seiner Klavierschule und mit Recht gesagt, sobald vom freyen Phantasiren im ganzen Sinne des Worts die Rede ist. Hier hingegen, wo eine systematische Anleitung gegeben werden soll, auf welchem Wege man bis dorthin gelangt; wo der Schüler von den ersten Anfängen progressiv dahin geleitet werden soll, wird die Sache eine andere. Ehe er dahin gelangt, müssen die Anfänge dieser Kunst schon mit berücksichtigt werden, was deutlicher hätte ausgesprochen werden sollen. Zum blossen Präludiren gehören doch gewiss die beyden letzten Angaben keineswegs. Ehe der Schüler zu einem tüchtigen wird, muss man darauf sehen und es geschieht auch, wovon namentlich Logier's System hinlängliche Beweise gibt. — Darauf wird die Kunst des Phantasirens in Abstufungen gebracht. Man gehe, sagt er, vom Präludiren zu Cadenzen und Fermaten und von diesen zu dem wirklich selbstständigen Improvisiren, welches in sechs Unterabtheilungen zerfällt, die vom Verfasser so geordnet werden: 1) Durchführung eines einzigen Thema's in allen, in der Composition üblichen Formen, 2) Durchführung und Verbindung mehrer Thema's zu einem Ganzen; 3) wirkliche Potpourris oder Aneinanderreihung der beliebtesten Motive durch Modulation, Passagen, Cadenzen, ohne besonderes Durchführen eines Einzelnen; 4) Variationen in allen üblichen Formen; 5) Fantasiren im gebundenen und fugirten Style, und 6) Capriccios der freyesten, ungebundensten Art." — Jedem wird es auf den ersten Blick einleuchten, dass eine solche Ordnung durchaus nicht progressiv ist, wie sie es doch seyn soll. Wer sieht nicht, dass Variationen und Potpourris z. B. viel eher und leichter hervorgebracht werden können (vorausgesetzt, wovon hier nicht die Rede ist, dass sie nicht gedruckt, sondern nur zum Erlernen des Phantasirens benutzt werden sollen) als eine geschickte Concert-Cadenz, oder noch vielmehr die Durchführung eines einzigen oder mehrer Themen in allen, der Composition üblichen Formen? Wer nur einige Anlage zum freyen Extemporiren in sich trägt, wird viel leichter durch allerley Brechungen und Figurirungen der Accorde ein Thema verändern, oder durch mancherley Modulationen und Passagen verschiedene der beliebtesten Melodieen aneinanderreihen, als es ihm werden würde, ein einziges Thema in allen üblichen Formen, wozu doch wohl die Formen der Variationen und Imitationen auch gehören, also bereits erlernt seyn müssen, durchzuführen, wozu weit mehr Kenntnisse, ja auch weit reifere Erfindungsgabe und viel ausgebildeterer Geschmack gehört. Am Ende unserer Anzeige wollen wir für diesen durchaus nicht progressiven Ordnungsgang eine andere Folge der zu erlernenden Gegenstände unseren Lesern zur Beurtheilung vorzulegen suchen. Sehen wir nun, was Hr. C. über die einzelnen Kapitel seiner Reihefolge bemerkt.

Erstes Kapitel: Von den Präludien. Erstens ganz kurze, durch einige Accorde, Passagen und Uebergänge, gleichsam um das Instrument zu prüfen, die Finger einzuspielen und die Zuhörer aufmerksam zu machen," worüber einige zweckmässige Bemerkungen gemacht werden, z. B. „Mit Begleitung anderer Instruments muss man sich hierin am kürzesten fassen, und bey öffentlichem Vortrage eines Concerts, besonders wenn es mit Tutti anfängt, ist jedes Präludium unschicklich." Darauf folgen etwa ein Bogen Notenbeyspiele, vortrüglich wie aus gewöhnlichen Accorden Passagen zu entwickeln sind, die als Uebungen recht wohl gebraucht werden können. Darauf sehe schon Logier. Es wird gerathen, diese und ähnliche Beyspiele in alle Tonarten zu versetzen, die Passagen mit anderen schicklichen abwechseln zu lassen, und Alles so leicht und ungezwungen darzustellen, dass es wie augenblicklicher Einfall aussieht. Also angenehme Täuschung, die man sich in solchem Falle auch noch am Ersten gefallen lassen kann; eine Art heidnischer Beredsamkeit, die ihre Meister für eine Ueberredungskunst, statt einer Ueberzeugungswissenschaft, erklären. Ferner heisst es: „Auch sind selbst kühne, fremdartige Modulationen hier recht an ihrem Platze, und wer gründliche Harmoniekenntnisse besitzt, kann sich hier leicht (?) die interessantesten Wendungen erlauben." Die interessantesten Wendungen darf sich nicht allein Jeder erlauben, sondern wir bitten ihn darum, und wollen dafür sehr dankbar seyn: nur mit der Kühnheit bitten wir, ein wenig mässig umzugehen, immassen sie an und für sich schon ein recht unternehmendes Ding ist, die uns jetzt in der Regel, auch wohl mitunter in Hrn. Cz. Compositionen, etwas zu stark anzufallen Belieben trägt. Darauf zeigt sich die Kühnheit in einigen Exempeln, zwar im modisch-fantastischen Flügelkleide, aber doch anständig genug. Sie würde ihrer Natur untreu wer-

dem, wenn sie nicht manchmal drey- und vierstimmig unter einander mischen, und ihrer Busenfreundin, der Enharmonie, nicht einige geschickte Räder schlagen lassen wollte. — Dergleichen Bemerkungen sind wohl dankenswerth, doch sind es keine Regeln, wie man dazu gelangt: diese werden der Harmonielehre überlassen, die also mit der Kunst des Phantasirens Hand in Hand gebildet werden muss. Man würde folglich am zweckdienlichsten in einer progressiv-harmonischen Grammatik auch die Anwendung auf diese Kunst progressiv zu berücksichtigen haben. Nr. 18 und 19 (S. 12) hätten wir in einer Anweisung zum Phantasiren gern vermisst. Solche Accordhäufungen lernt man dadurch weder gebrauchen noch vermeiden. Uebrigens wird gerathen, vor jedem Stücke ein Vorspiel zu improvisiren. Soll das auch vor Zuhörern geschehen? Wir meinen es nicht. Auch hat ja der Hr. Verf. selbst bereits Ausnahmen angezeigt! — Man bringe alle mögliche Abwechselung in seine Vorspiele, und präludire jedesmal dem Charakter des Stückes gemäss, wo nämlich längere Präludien anzubringen sind, wovon eigentlich hier noch nicht die Rede ist. Unter den vielen in neuerer Zeit erschienenen werden mit Recht die Präludien von Moscheles Op. 73 bey Probst in Leipzig und vom Verf. Op. 161 ebendaselbst u. s. w. angeführt. Ueberhaupt wird das Buch eben dadurch vorzüglich nützlich und lobenswerth, dass es unter jedem Abschnitte auf die besten Muster verweist.

Zweytes Kapitel. Von längeren mehr ausgeführteren Präludien. (S. 18—21) „Bey einem Solostücke z. B. Rondo oder Variationen, wozu der Autor selbst keine Introduction schrieb, ist es nicht unschicklich, ein verhältnissmässig durchgeführtes Vorspiel mit Anklängen aus dem nachfolgenden Thema als Einleitung zu geben. Es kann (wäre es nicht richtiger, es muss?) schon einen regelmässigen Zusammenhang haben; die Passagen müssen mit Gesangstellen abwechseln, und die Introduction mit einer Cadenz auf dem Dominant-Septimen-Accorde enden, zu welche sich dann unmittelbar das Thema anschliesst.“ Die letzte Regel ist zwar oft gut: nur allein sollte sie nicht dastehen. Warum sollte nicht in mancherley Fällen auch mit dem Dreyklange des Tonstücks oder der Dominante (ohne Septime), ja zuweilen auch auf der Unterdominante geschlossen werden können? Hr. Cz. hat das Vorherrschende mit dem allgemein Nothwendigen verwechselt, und somit dem freyen Vorspiele die Freyheit, d. i. die Wahl zwischen mehren Fällen, genommen. Die im dritten Paragraphen wiederholten Bemerkungen hätten füglich wegbleiben sollen: denn sind sie schon bey kürzeren Vorspielen nothwendig, so werden sie es hier nur noch mehr seyn müssen. Dass aber zu hoch — meisterlichen und ernsten Werken keine länger ausgesponnenen Vorspiele sich eignen, weil sie eine gewisse Unfreiheit und Dünkelhaftigkeit verrathen würden, hätte noch eindringlicher herausgehoben werden müssen. Wer sich z. B. zu Beethoven's F moll Sonate Op. 57 und dergl. ein ausgeführteres Vorspiel erlauben wollte, würde abgeschmackt erscheinen. — Dass übrigens jede wohlgeschriebene Introduction („einen guten Tonsetzer“ ist überflüssig, sonst wäre sie nicht wohl geschrieben) dem Schüler als Muster dienen kann, wird unbestritten zugegeben. Wir haben deren viele: es folgen aber auch noch Beyspiele ernster und gefällig brillanter Art. — Mit Recht wird zuletzt das, besonders älteren Meistern eigenthümliche, völlig tactlose, fast recitativmässige Präludiren, nur nicht zu lang, empfohlen, das, wie im Empfinden verloren, in gebrochenen Accorden immer zu irren scheint. Auch davon folgt ein Beyspiel, in dem der Hr. Verf., wie in mehren anderen, seine Kühnheit im Moduliren von Neuem zu den Tag legt. Als weitere Exempel werden seine bey Diabelli erschienenen Cadenzen und Präludien Op. 61 empfohlen, weil dort die Stücke bezeichnet sind, zu welchen sie die Introductionen bilden.

Drittes Kapitel. Von den Cadenzen, Formaten und längeren Verzierungen. (Seite 22—35.) Die Regeln dieses Kapitels gehören zu dem Besten, was im Werke vorkommt: nur hätten auch hier unnütze Wiederholungen vermieden werden sollen. Den Zusatz: „wo eine wirklich ausgeschriebene, aber allzu kurze Cadenz schicklich verlängert werden kann“ hätten wir lieber gehörig beschränkt gewünscht. In der Regel soll sich nicht jeder Spieler erlauben, statt der ausgeschriebenen, willkürliche Cadenzen zu machen, vorzüglich da jetzt in den meisten neueren Compositionen gute Cadenzen, in musterhafte sich vorfinden, deren Nachbildung dem angehenden Virtuosen nicht genug empfohlen werden kann. Nach fast zwey Bogen gegebenen Beyspielen folgt §. 6 von den Schlussformaten zu Concerten. Bekanntes und Gutes. Ein hier gelieferten Beyspiel zu Beethoven's erstem Pianoforte-Concerte aus C dur, Op. 15,

Wien, bey Mollo, 1½ Bogen lang, wird den Concertspielern nur höchst interessant seyn können. Sie werden nicht versäumen, es mit dem Concerte selbst zu vergleichen. Noch besser würden sie thun, wenn sie sich selbst zuvor in Verwebung der geeignetsten Gesangstellen und Passagen des Concertstücks zu einer dem Ganzen des Satzes angemessenen möglichst brillanten Cadenz übten und ihre Zusammenstellung niederschrieben, ehe sie sich mit der hier gelieferten bekannt machten; dann mögen sie beyde mit einander vergleichen und genau nachsehen, was sie selbst oder mit Hülfe eines Geübteren an der übrigen zu verbessern haben möchten. Zum dritten Concerte Beethoven's aus C moll steht eine Cadenz in Cx. angeführtem Op. 61. Nr. 19.

Viertes Kapitel. Vom Fantasiren über ein einzelnes Thema (Erste Gattung des Fantasirens nach Cx.s Ordnung) §. 56—65. Der improvisirende Spieler wird mit einem Redner aus dem Stegreife verglichen. H. hatte ihn mit einem Gelehrten im Allgemeinen zusammen gestellt, der in der Fertigkeit eines richtigen und bestimmten Ausdruckes ohne langes Sinnen Herr der deutlichen Darstellung seiner Gedanken geworden ist, ohne Gefahr zu stocken oder zu Gemeinplätzen seine Zuflucht zu nehmen. Ein solcher Improvisator, fährt Hr. Cx. fort, muss sein Instrument völlig beherrschen und darum jede mechanische Geübtheit in seiner Gewalt haben (sonst würde er es wohl nicht beherrschen); er muss bey gründlicher Kenntniss der Harmonielehre alles (?) Gute und Grosse der Meister aller Zeiten kennen und vieles davon im Gedächtnisse tragen, auch die musikalischen Tagesneuigkeiten; er muss durch schöne, geschmackvolle Wendungen, durch besonnene Rücksicht auf die Fassungskraft seiner Zuhörer, durch Eleganz und passende Verzierungen seinem Vortrage einen besondern Reiz abzugewinnen suchen; mit natürlichem, fast unbewusstem Fortspielen muss er Ueberlegung verbinden, dass er bey seinem Thema bleibe und nicht in rhapsodische Trockenheit, noch in überflüssiges Ausspinnen desselben verfalle. Beynahe alle diese Erfordernisse gibt auch H. in seinem kurzen Ueberblicke seines 7ten Cap. der Klavierschule an. — Hr. C. fährt fort: die Kunst des Fantasirens scheint schwerer, als sie ist (das mag wohl weder wahr, noch falsch, sondern bald das eine, bald das andere seyn): denn jedes Thema, wenn es auch nur aus zwey willkürlichen Tönen stände, kann vermittelst einiger Aenderung im Tacte und Rhythmus, als Anfang zu allen Gattungen von Compositionen, wie die am, z. B. vom Allegro (ungefähr wie der erste Satz einer Sonate), Adagio (im ernsten Style ist wohl überflüssig), Allegretto grazioso (einfach oder mit Verzierungen in der galanten Schreibart), Scherzo Presto (à Capriccio), Rondo vivace, Thema con Variazioni, Fuga (auch Canon), Walzer, Marsch u. dgl. Wenn auch nicht jedes Thema in allen diesen Formen gleich gute Wirkung macht: so genügt es doch an der Möglichkeit, und das Uebrige muss die Durchführung ersetzen." Nun werden Beyspiele der Art aufgestellt. — „Je einfacher die Aufgabe, desto leichter, ja sogar interessanter die Durchführung." Bey aufgegebener Figur muss der Gesang erfunden werden, und umgekehrt. Besonders wird der Improvisator im letzten Falle die auffallendsten Noten (Tonreihen, die oft nur aus zweyen bestehen können) als Hauptfigur nach allen Imitationsregeln dem Ganzen einzuweben haben. — Darauf wird nach Hr. „Zeit, Geduld und Fleiss geleiten an's Ziel" so fortgefahren: Der Schüler muss Zeit und Uebung darauf verwenden, jedes vorkommende Motiv sogleich mit Leichtigkeit und Gewandtheit (die H. gleichfalls ausdrücklich bedingt) in alle Formen umwandeln zu können, muss sich bey jedem Thema nicht mit einem Versuche begnügen, denn die Veränderungen sind unendlich (?); auch der widerstrebendste Stoff muss sich zuletzt seiner Phantasie und seinen Fingern fügen. Auch hierin H.s ähnlich, welcher verlangt, dass der Spieler an das Mechanische gar nicht mehr zu denken Ursache haben soll. — Hierauf soll der Spieler erst anfangen, jeden Satz vollständig durchzuführen. Diese früher also nur stückweise vorgenommenen Veränderungen eines Thema, die uns nicht zweckmässig vorkommen, werden dem Verf. freylich nothwendig durch die fehlerhafte Wahl der Aufeinanderfolge der Uebungen. Das freye Phantasiren über ein einziges Thema steht nämlich, wie schon gesagt, viel zu früh. — Es ist sehr erleichternd, fährt er fort, wenn man sich anfangs dazu passende Muster wählt, wie Clementi, Beethoven, Hummel u. s. w., wo auch wieder, wie überall, solche namhaft gemacht werden. Der Spieler muss sich angewöhnen zum ersten Theile einen passenden Mittelgesang zu finden, (welcher sich häufig aus dem Hauptthema entwickeln oder wenigstens mit ihm vereinigen lässt). „Das Muster wird ihn belehren, dass dieser Mittelsatz in Dur sonaten meist in der Dominanten-Tonart,

hingegen in Molltonarten in der nächstverwandten Durtonart, oder auch in der Dominanten-Molltonart seyn muss." Ein höchst oberflächlicher Unterricht, der nicht einmal das Allernothwendigste gebührend umfasst. Warum ist nicht mindestens noch des Fortganga in der Unterdominante erwähnt worden? Haben denn die Molltonarten in ihren meisten Fortschreitungen in Dur statt einer nicht vielmehr 2 und 3 gleich nahe Verwandtschaften? Kann aus E moll z. B. nicht eben so sowohl in G dur, als in Es dur fortgeschritten werden? Kann er nicht eben so gut auch in C dur geschehen? u. s. w. Wie Vieles sich hierüber beybringen liesse, leuchtet so deutlich ein, dass wir es hier übergehen dürfen und des Raumes wegen auch dazu gezwungen sind. Wenn es bald darauf weiter heisst: „der erste Theil dieses Allegros kann, wie in der Sonate, völlig abgeschlossen werden; wogegen man dann im zweyten Theile sich der freyesten Fantasie (?) und Ausführung, und allen (?) Arten von Modulation, Imitation u. s. w. völlig überlassen kann, sich jedoch des Mittelgesanges auch wieder erinnern muss, und endlich in der Haupttonart schliesst" — : so wird wohl Keiner daraus lernen, wie er einen zweyten Theil durchführen soll, was doch hätte gezeigt werden sollen; vielmehr werden Manche leicht zu allerley Unzulässigkeiten verlockt werden. Vom Adagio, Scherzo u. s. w. liest man gar nichts weiter, als: „Eben so verfahre man mit den übrigen Gattungen." Da würde man schlimm mit ihnen verfahren. Auch kann das Uebergehen dieser wichtigen Gegenstände nicht durch des Hrn. Vf. Zusatz entschuldigt werden: „dazu finden sich bey den früher genannten Autoren genug Muster." Diese finden sich fast für Alles, und will man nur auf sie verweisen, so hätte das ganze Werk wegbleiben können. Der Lehrer soll durch seine aus den Mustern gezogenen Bemerkungen den Schülern die Sache möglichst erleichtern, ihnen aber nicht überlassen, was sie nur mit grosser Anstrengung und vielem Zeitaufwande vermögen. So rhapsodisch geht es auch fort, wenn im 11ten §. vom Fugiren im strengen Sinne, und im 12ten von dem Verschmelzen der verschiedenen Arten nur obenhin gesprochen wird. Regeln, wie folgende, sind freylich leicht, gegeben: „Man fange mit einem Allegro an, durchführe (?) es eine Zeitlang, gehe dann in ein Adagio oder Andantino über, durchflechte es mit einem fugirten Satze und ende mit einem lebhaften Rondo." Uebrigens erklärt der Vf. selbst diese Manier zu phantasiren für die schwerste, zu deren Lösung ausgezeichnetes Talent mit grossem Studium verbunden seyn muss, rechtfertigt also unser früheres Urtheil gegen die Aufeinanderfolge der abzuhandelnden Gegenstände. In den folgenden Beyspielen hätte sich Hr. Cx. die Mühe nicht verdriessen lassen sollen, möglichst vollkommen durchgeführte Muster aufzustellen, wobey jedoch gerühmt werden muss, dass er im Beyspiele selbst noch mehr gethan hat, als er in seinen Worten zusagte, wenn wir einige ihm fast überall gewöhnlich gewordene Freyheiten übersehen. Beyspiele über contrapunctisches Improvisiren gibt es hier gar nicht. Es wird nur darüber bemerkt, man solle Bach's und Händel's fugen wo möglich auswendig lernen, und im modernen Style Mozart's Ouverture zur Zauberflöte oder sein Finale der C dur Symphonie benutzen. Die beyden gedruckten freyen Phantasieen nehmen fünf Bogen ein.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Zweyter Kunstbericht aus München vom 7ten August 1829. Am 26sten April und 3ten May trat auf die russische Kammersängerin Kressner-Pohlmann als Rosine im „Barbier von Sevilla," und als Aennchen im „Freyschütz"; ihr Gatte blies am 5ten May während der Ruhepuncte der kleineren Lustspiele sehr artig und gefällig auf seiner Flöte; ein verdienstvolles, achtenswerthes Künstlerpaar, das weit vorankam, ohne je die goldene Mittelstrasse verlassen zu haben. — Am 30sten April Medea, von Benda, neu bearbeitet vom Hrn. Heinrich Ritter von Spengel, durch viele schon vorhergegangene Bearbeitungen verschiedener Art rühmlich bekannt. Wir würden darüber uns nicht weiter aussprechen, könnte hier nur von einer Instrumentalverstärkung oder dergleichen die Rede seyn. Das Bedürfniss der Zeit, die seit 50 Jahren so weit vorgerückte Virtuosität der Künstler, wodurch Instrumental-Compositionen immer an sich bedingt werden, machten es nöthig, auch dieses an sich treffliche Werk unserm heutigen Geschmacke näher zu bringen, und es dem Publicum, das sich um Alterthümer wenig kümmert, wieder geniessbar zu machen. Und diess hat auch der Bearbeiter dieses Melodrams vollkommen erreicht. Er ver-

stand den grossen Tonsetzer, drang ein in dessen feinste Nüancen, und fuhlte mit ihm. Er hat desswegen, ohne desselben Gedanken je zu verzerren, manche veraltete Figur mit einer neuern verwechselt, manche gar zu magere Stelle mehr herausgehoben, Vieles, das jetzt kalt und dunkel schienen musste, inniger und klarer dargestellt; bey anderen Situationen, z. B. dem Aufruf an die Mächte des Orkus, den Glanz einer harmonischen Begleitung im modernsten Reichthume entwickelt; auch das Ende mehr motivirt, erweitert und rhythmisch vorbereitet. Die Aufführung war desswegen auch von grösster Wirkung, und Madame Fries erschien in vollster Kraft ihrer Kunst. Benda selbst würde nicht unzufrieden das Haus verlassen, und es eingesehen haben, dass die Grösse desselben schon an sich allein eine reichere Ausstattung seiner Harmonie erfordert habe. Wir meinen, dass Hr. Ritter von Spengel etwas sehr Nützliches unternommen, und dass seine Bearbeitung jedem deutschen Theater willkommen seyn werde.

Am 4ten May gab Hr. Righi, Mitglied der italienischen Oper in London, ein Concert, an welches sich mehre hiesige ausgezeichnete Künstler, besondere Sänger, gefälligst angeschlossen hatten. Hr. Righi sang viermal in Ensemblestücken von Cherubini, Generali, Cimarosa, — Rossini kam nie vor — nur einmal allein in einer Aria comica von Pavesi. Das Concert bot Vieles und Mannichfaches dar, doch nichts ausgezeichnetes für den Concertgeber selbst. Hr. Wilkoszewsky, Mitglied der hiesigen Kapelle, spielte ein Violinconcert; und Hr. Schilling trug vor die Moscheles'schen „Erinnerungen aus Irland. Seine Fertigkeit nimmt zu, wie seine körperliche Grösse, er wächst zusehends — *à vue d'oeil* würde man in Paris sagen — und ist seit den sechs Monaten, wo wir ihn das erste Mal am Piano gesehen, wohl um viele Jahre älter geworden.

Am 14ten May, das dritte Mal, seit Anfange dieses Jahres: Iphigenie in Tauris, aber diessmal auf allerhöchsten Befehl. Moses, am 10ten und 24sten wirkte mit immer frischer Kraft. Man bewunderte, und mit Recht, Dem. Schechner, welche in zwey so verschiedenen Gesangsweisen, als Gluck und Rossini sie geschaffen, mit gleicher Geschicklichkeit und Anmuth sich auszuzeichnen vermag. Am 22sten liess sich in den Zwischenacten der Taubstumme, Hr. Ernst, ein sehr junger Künstler aus Wien hören. Er ist Violinist, und trug Stücke von mehren Meistern, dreymal auftretend, vor, nicht ohne ehrenden Beyfall, mit vieler Gewandtheit und Geschmack. Zugleich liess er auch während seines hiesigen Aufenthaltes ein von ihm componirtes und lithographirtes Lied in das Publicum kommen; da müssen wir ihn aber kurz, vielleicht auch gut rathen, mit dergleichen unreifen Producten vorerst zu Hause zu bleiben. Am 30sten fand Statt das Concert der Signora Paravicini, Mitglied der philharmonischen Gesellschaft in Paris und Parma; und es war an diesem Abende das dritte Mal, dass wir seit Kurzem die Ehre hatten, vor der Virtuosität und der Bogenkraft dieser Dame uns zu verbeugen. Neu war übrigens an diesem Concerte nichts als der Name eines Herrn Gabrielsky, und eines Herrn Schwabl, wovon ersterer ein Flötenconcert componirt, und der Zweyte es gespielt. — Wir wissen nichts weiteres von ihnen anzugeben. Am 31sten noch die gefälligen „beyden Füchse" so sinnreich componirt und immer so artig gespielt von den Herren Löhle und Staudacher. Wer möchte es wohl sogleich glauben, dass die von ächt patriarchalischem Geiste inspirirten Gesänge in „Joseph," einem und demselben Verfasser angehören? Auch Figaro und Oberon kamen während dieses Monats auf die Bühne. — Der Juny und July waren an Opern etwas arm. Es schritten demnach ein die Ballete des Herrn Horschelt: *Alcibiades, das graue Männchen* und andere, die viel Unterhaltung gewähren. Ein Concert am 22sten Juny jedoch zog mitunter auch die Aufmerksamkeit der Musikfreunde auf sich. Signora Laura Mayer, eine geborne Italienerin, wie wir glauben, spielte die Flöte, und behandelte das Instrument, man kann es nicht in Abrede stellen, mit vieler Fertigkeit, Einsicht und Geschmack. Doch ging sie beynahe wie unbesprochen vorüber. Zu wenig Empfehlendes gewährt das Spiel dieses Instrumentes einer weiblichen Gestalt. Am 28sten July debütirte als Jova im „Maurer und Schlosser" Dem. Haibl von hier gebürtig, mit schöner Stimme, reinem Gesange, doch, wie es wohl zu vermuthen, mit weniger Erfahrung im Spiele. Es ist sehr zu wünschen, dass ihr Ermunterung und solide Nachhülfe zu Theil werde, da sie bey ihrer Jugend, einem empfehlenden Aeussern, und so vielen anderen günstigen Anlagen Vieles, recht Vieles zu versprechen scheint. Herr Loehle wird als ihr Lehrer genannt. In eben dieser Oper, und einige Wochen früher als Benjamin trat auch hier zum ersten Male auf

Dem. Tommasini; sie kam aus Meklenburg, wurde seit noch nicht einem Jahre von Hrn. Mittermayr im Gesange gebildet, und kehrt wieder, wie man sagt, in ihr Geburtsland zurück, gewiss zur Zufriedenheit derjenigen, welche ihre Herreise veranlasst haben. Ein sehr richtiger Gesang, viel Ausdruck, ein bey dem ersten Auftreten ungewöhnlich gutes Spiel, haben von ihr die vortheilhafteste Meinung erregt. Einige Schwächen, welche man an ihr noch zu bemerken glaubte, werden durch die Zeit sich von selbst verlieren. In dem „Rothkäppchen" von Boieldieu zeigte sich Dem. Schmidt, der eine frühere etwas anstrengende Leistung nicht ganz gelungen war, in sehr vortheilhaftem Lichte, und empfahl sich dadurch sehr den Kennern, wenn gleich in einer untergeordneten Rolle. Man hat gute Gründe, von ihr Bedeutendes mit der Zeit zu erwarten. Sie studirt unter Anleitung des Hrn. Orlandi, welcher, nachdem er Stuttgart verlassen, zum zweytenmale seinen Aufenthalt in hiesiger Stadt gewählt. Eben dieses Rothkäppchen und Richard und Zoraide brachten auch Mad. Vespermann auf die Bühne. Sie war uns schon oft Alles in Allem, und ist es eben auch jetzt, weswegen sie bey dieser so günstigen Jahreszeit sich auf das Land begeben, um sich uns länger in Kraft und immer blühender Gesundheit zu erhalten.

Am 29ten July noch ein Concert, eröffnet von Hrn. Beutler, Musikdirector in Lausanne, und seiner eilfjährigen Tochter. Die Ouverture auf den Refrain eines französischen Nationalliedes: „Oh ma patrie," war von ihm selbst componirt. Hr. Beutler ist nemlich ein gebornet Münchner, und war von früher Jugend bis ungefähr 10 Jahre her, da er uns verlassen, Mitglied des hiesigen Königl. Orchesters. Er hat aber, wie uns diese Composition vermuthen lässt, über den schönen Gebirgen, die oft monotonen Ebenen an seiner Geburtsstadt nicht vergessen. Er spielte sodann auf dem Piano eine gehaltvolle, von ihm gesetzte Phantasie über ein Thema aus Don Juan; Mad. Sigi-Vespermann schloss die erste Abtheilung mit einer grossen Arie, die wir uns nicht erinnern, je gehört zu haben, dessen Componist aber nicht genannt war. Sie brachte grosse Wirkung hervor sowohl durch ihren innern Werth als den durchaus lebhaften Vortrag der kunstreichen Sängerin. In der zweyten Abtheilung kam vor ein Variationen-Concertant für Pianoforte und Violine von Herz und Lafont, vorgetragen von dem Herrn Musikdirector und seiner sehr gebildeten Dem. Tochter; ein Terzett von Pilotti folgte, und eine Sonate zu vier Händen von Czerny, vorgetragen von Vater und Tochter, schloss das angenehme Concert.

Mit vieler Theilnahme, ja mit einer Art von Verwunderung hörten wir am Abende des zweyten August's, vor und nach dem Schauspiele — es war der alte Essigvieder — das Violinspiel zweyer Knaben, eigentlich noch Kinder, der Söhne von dem Hersorl. Sachsen-Coburg-Gothaischen Hofmusiker, Herrn Eichhorn, wovon der ältere, Ernst, sieben Jahre alt, vor dem Schauspiele den ersten Satz aus dem eilften Concerte von Kreutzer, und nach demselben mit seinem Bruder Eduard, nur erst fünf Jahre alt, ein Potpouri aus „Maurer und Schlosser" vortrug, beyde nicht mit kindischem Zagen, oder schwankendem Bogen, sondern mit einer Innigkeit, einem richtigen und zierlichen Ausdrucke, dass wir uns nicht erinnern, je etwas Besseres an zwey so jungen Talenten bemerkt zu haben. Welche Mühe, welche Sorgfalt, wie viele natürliche Anlage und gehorchendes Ausharren gehören nicht dazu, um so etwas hervor zu bringen? Das Publicum brach in einmüthiges Beyfallklatschen aus. Vater und Söhne mussten sich gewehrt, ja auf gewisse Art beleidigt finden; gewöhnliche Vortheile ersetzen so eine Anstrengung nicht. Der Vater trug zwischen dem ersten und zweyten Acte ein Potpourri auf dem englischen Basshorne vor mit Sinn und feinem Geschmacke, und einem Silbertone, den er aus seinem Instrumente zu ziehen weiss. Am Abende des 6ten traten diese beyden interessanten Knaben wieder auf. Ernst spielte das Adagio und Rondo aus dem siebenten Concerte von Rode, sodann Variationen von Jakoby mit dem Bruder mit noch höherem ungetheiltem Beyfalle, Hervorrufen u. dgl. Möge er ihnen folgen überall, wo ihre Kunstreise sie hinführen wird, und ihnen eine glückliche Zukunft sichern!

Strassburg. (Fortsetzung, verspätet.) Concerte. Der Dilettanten-Verein, welcher sich voriges Jahr im Gasthofe zum Geist versammelte, hatte seine Concerte nun in das grössere Local auf die sogenannte Réunion des arts verlegt. Die grosse Anzahl von Liebhabern, welche das ansehnliche Orchester bildet, machte die Mitwirkung der Musiker beynahe entbehrlich, es waren deren sehr wenige angestellt, nichts desto weniger wurden in

den sechs gegebenen Soirées musicales die Orchesterstücke mit vieler Genauigkeit und Präcision aufgeführt. Der erste Verein hatte am 12ten November 1827 statt. Das Verzeichniss sämmtlicher gegebenen Stücke lässt im Allgemeinen auf den Grad musikalischer Bildung der Dilettanten schliessen, welche ihr Talent dem Vergnügen der Gesellschaft weihten, indem hier von Kritik die Rede nicht seyn kann. 1. Symphonie von Danzi. 2. Scene (Bass-Buffo) aus Cenerentola. 3. Klavier-Concert von Herz. 4. Terzett aus der Schöpfung: „Zu Dir, o Herr" u. s. w. 5. Violin-Concert von Viotti, gespielt von Hrn. Jupin. Dieser junge Zögling des pariser Conservatoriums ist hier als öffentlicher Violin-Lehrer angestellt, und erhält als solcher von der Stadt einen jährlichen Gehalt. Ref. wird später Gelegenheit finden, von dem Nutzen dieser Anstellung zu sprechen. Hr. J. ist ein wackerer Solo- und Orchester-Geiger, sein Bogenstrich ist musterhaft. Er zeigte in dem Viotti'schen Concerte viele Fertigkeit, Reinheit des Tons in den höchsten Octaven, Kraft in der Tiefe und in den Mitteltönen, er besitzt überhaupt einen brillanten, geschmackvollen Vortrag. 6. Introduction und Chor aus Pära Agnese. 7. Ouverture aus der Belagerung von Corinth, von Rossini, ging sehr gut. — Zweyter Verein, am 26sten November 1827. 1. Symphonie von Romberg. 2. Scene von Bianchi: „Per la gloria." 3. Trio für Harfe, Flöte und Horn von Nadermann — eine angenehme Composition über ein Thema aus der weissen Dame. 4. Zwischen-Act von Nicolini. 5. Polacca von Palma für Tenor. 6. Clarinett-Concert von Wilms; ausserordentlich brav vorgetragen von einem Dilettanten. 7. Ouverture aus der Vestalin. — Dritter Verein, am 10ten December 1827. 1. Symphonie v. Beethoven. 2. Scene mit Chor, aus Quinto Fabio (Alt.) 3. Rondo brillant für das Klavier, von Czerny. 4. Zwischen-Act von Eberwein. 5. Flöten-Concert von C. Keller. 6. Chor der Verschwornen aus dem Crociato in Egitto von Meyerbeer. 7. Ouverture von Fesca. — Vierter Verein, am 24sten December. 1. Symphonie von Mozart. 2. Variationen über ein Thema von Carafa, sehr brav gesungen von einer Dilettantin. 3. Violin-Concert von Viotti, von einem Liebhaber. 4. Doppel-Concert für zwey Hörner von Blasius. Das zweyte Horn wurde durch einen Musiker, Hrn. André geblasen. Sein Ton ist hart, und die Verrückung des Ansatzes, um die Tiefe heraus zu bringen, zeigt an, dass er kein eigentlicher Secundarius sey; er besitzt übrigens viel Fertigkeit in Passagen. 5. Quartett von Pucitta aus der Caccia d'Enrico IV. 6. Ouverture aus dem Freyschütz. — Fünfter Verein, am 25. Hornung 1828. 1. Symphonie von Haydn. 2. Bernabo, Buffo-Arie von Guglielmi, und Concerto militaire für die Harfe von Bochsa, vorgetragen von Dem. Frost. Diese junge Künstlerin, welche sich bey Nadermann in Paris erst ausgebildet, hat einen brillanten, geschmackvollen Vortrag, viele Fertigkeit in Passagen, einen kräftigen Anschlag da, wo es nöthig ist; ihr Triller ist lobenswerth. Das Concert ist sehr effectvoll geschrieben. 4. Ouverture von Ritter zu Wilhelm Tell. 5. Duett für zwey Bässe, aus dem Turco in Italia. 6. Phantasie für die Flöte, von Berbiguier. 7. Ouverture aus Weber's Euryanthe. — Sechster und letzter Verein, am 10ten März 1828. 1. Symphonie von Krommer. 2. Alt-Scene aus Semiramis von Rossini, mit Chor. 3. Phantasie und Variationen für die Oboe, von Fladt; recht brav von einem Dilettanten. 4. Potpourri für Orchester, von Küffner. 5. Terzett aus Virtuosi ambulanti, von Fioravanti. 6. Concertino für die Clarinette, von Lindpaintner. 7. Ouverture aus Wladimir, von Bierey.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Das vom Hrn. Musikdirector Naue unternommene grosse Musikfest in Halle ist auf den 10ten, 11ten und 12ten September verlegt worden.

In Paris macht Rossini's neueste Oper „Wilhelm Tell" grosses Aufsehn.

Erklärung.

Ich hoffe in kurzer Zeit mich wegen der von mir verfassten Lobrede über die Oper *Olympia* genau zu erklären, um mich von der ungerechten Beschuldigung gegen das Publicum zu reinigen, indem ich eine allgemeine Darstellung von dem, was vorgefallen, an's Licht bringen werde.

Prof. A. Benelli.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. N°. 36. 1829.

Systematische (?) *Anleitung zum Fantasiren auf dem Pianoforte von Carl Czerny u. s. w.*
Angezeigt von G. W. Fink.
(Beschluss.)

5tes Capitel. Vom freyen Fantasiren über mehre Themen (2te Gattung) S. 65—74. „Das erste Motiv, was man zum Anfange wählt, muss zwischen den übrigen Themen oft wiederkehren, besonders wenn es nur aus einer kurzen Figur besteht, und selbst zu Ende muss man es wieder hören, da es die Basis ist, auf welche alles Uebrige gebaut wird.“ Rechnen wir noch die Angabe der Mustercompositionen von Mozart, Clementi u. s. w. (im 5ten §.) dazu, so haben wir Alles, was darüber gesagt wird, denn das Uebrige will nichts sagen, und Einiges hat sogar etwas Possierliches, wie der Anfang: Wenn der Spieler nicht an ein einziges Motiv gebunden ist, so steht es ihm frey, mehre verschiedenartige mit einander zu verbinden u. s. w.“ Schon die Ueberschrift des Capitels ist unbestimmt. „Vom freyen Fantasiren etc.“ Was ist das? wodurch unterscheidet es sich von den übrigen Gattungen? muss es immer ernst seyn? Und wenn der Scherz auch hier erlaubt ist, warum soll da nicht auch das Entgegengesetzte mit einander verbunden werden können? Sollte diese Art des sogenannten freyen Phantasirens nicht viel mehr durch die Art der Behandlung vom Potpourri unterschieden werden müssen? Ueber alle diese Fragen wird man keine befriedigende Antwort finden. Selbst der als der beste oben von uns ausgezogene Satz ist, genau genommen, nicht einmal richtig. Es ist nicht unumgänglich nothwendig, dass das erste Motiv die Basis des Ganzen seyn muss. Sollte man nicht auch mit einem Nebenthema anheben, und dadurch gleichsam nur festen Grundlegung des Gebäudes das Gehörige erst verrichten können? Hätte es also nicht richtiger heissen sollen: Eines von diesen Themen muss das Grundthema seyn, das Alles bis zu Ende am kräftigsten durchklingt, auf welchem Alles ruht? Dabey darf jedoch keines dieser Themen im Fortgange der Phantasie gänzlich vernachlässigt werden, und je einiger und unerwarteter alle in einander greifen, je wundersamer sie sich verflechten, desto schöner ist die Phantasie. — Wenn nun über mehre Themen phantasirt werden soll, warum ist da im folgenden Beyspiele nur allein das Hauptthema angegeben worden? Es wäre ja eben hier vorzüglich darauf angekommen, zu zeigen, auf welche Art verschiedene Themen zu verbinden sind. Darüber erfährt aber der Lernbegierige nichts, und somit wäre denn hier wohl die Hauptsache ganz ausser Acht gelassen. Das Notenbeyspiel nimmt beynahe 2 und $\frac{1}{2}$ Bogen ein.

6tes Capitel. Vom Potpourri. (Dritte Gattung) S. 75—95. „Diese Art ist vor einem grossen Publicum im Theater u. B. zu empfehlen. Man kann hier durch sinnige Zusammenstellung bekannter Gesangsweisen einen artigen oder bedeutenden Sinn bilden, durch neue Themen unerwartet reizen, viel Brillantes, Delicates und Anmuthiges entwickeln; das Beliebteste aus Opern, Ballets, Volksliedern muss man genau kennen und in Bereitschaft haben. Dabey muss aufmerksam der Geschmack des Publicums beachtet werden. Die Themen müssen im Tacte und Tempo abwechseln, der Anfang beliebt und das Ende am glänzendsten seyn. Langsamere Sätze schicken sich am besten in die Mitte. Besonders sind hier auch Variationen sehr geeignet. Man bestimme sich die Folge der Themen vor dem öffentlichen Auftreten, wenigstens einige. Wenn der Spieler zwey oder mehre Themen findet, welche, jedoch erst nach vorhergegangener Durchführung jedes einzelnen, sich zusammen vortragen lassen (eins (mit) in der rechten, das andere in der linken Hand): so ist diess eine sehr interessante Nüance, welche auch zuweilen recht

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Julius No. 43. 1801.

ABHANDLUNG.

Etwas über das Liederspiel.

Von Johann Friedrich Reichardt.

An d. Redakt. d. allg. mus. Zeitung.

Schon vorigen Winter wünschten Sie etwas Bestimmtes über das Wesen der neuen Gattung von Schauspiel mit Gesang, die ich Liederspiel genannt, und von der ich den ersten Versuch mit dem damals in Berlin günstig aufgenommenen, nachher bekannter gewordenen kleinen Stück: *Liebe und Treue*, gemacht hatte — so wie, über meine Absichten mit dieser Gattung, von mir zu erfahren: aber eine nicht unbeträchtliche Anzahl, jetzt öffentlich bekannt gewordener Arbeiten für die Berliner Theater, hielt mich damals ab, Ihnen eine Erklärung darüber zu geben, die Ihnen jetzt mitzutheilen, mich selbst meine ländliche Muse einladet.

Mit Bedauern sah ich, wie das deutsche Opernpublikum immer mehr und mehr blos an halsbrechenden Schwierigkeiten und betäubendem Geräusch Gefallen fand; die angenehmsten Lieder, — die allein Einfluss auf die Gesangbildung des grossen Publikums und selbst auf dessen frohen Lebensgenuss haben können — sah' ich oft unbeachtet vorüber tonen. Der einfache, rührende, bedeutende Vortrag verständiger, gefühlvoller Sänger und Sängerinnen blieb oft ohne Theilnahme, wenigstens ohne laute Theilnahmbezeugung, welche die Sänger allein von jener unterrichtet. Sobald aber einer nur aus Leibeskräften hohe und tiefe Töne schnell hinter einander herausgurgelte, war des Klatschens und Bravhllrufens kein Ende. Das deutsche grosse Publikum scheint sogar noch nicht einmal den Begriff gefasst zu haben, dass die einzige wahre und grosse Schwierigkeit in der Kunst nur darin besteht, dass das Hervorgebrachte — welcher Art es auch seyn mag — rein und vollendet sey. Auf gut Glück in den Tag hinein unternommen, ist nichts schwer, und das Schwerscheinende gelingt so weit eher und öfter, als das unscheinbare Einfache und Bedeutende.

Es ist nur zu natürlich, dass junge angehende Talente, die aus mehr als einer Ursache den Beyfall des Publikums zu suchen haben, hierdurch vom Anfang an eine falsche Richtung erhalten. Es ist auch nur zu natürlich, dass sie sich gern aller gründlichen Schule überheben, wenn sie gewahr werden, dass das Glänzende in der Kunst, wenigstens in so weit als es nöthig ist, ein unwissendes Sonntagspublikum in Bewegung zu setzen, bey einiger Naturanlage, weit leichter zu erlangen ist, als das Bedeutende und Rührende. So wird mit schlecht vorgetragnen Bravourarien angefangen, und sehr oft nicht besser geendigt. Die Stimme, die auf diese Weise, meistens sich selbst überlassen, nie zu ihrer Reife kömmt, geht auch um so eher zu Grunde, da das neumodische tolle Treiben mit der tobenden Orchesterbegleitung den Sänger zum angestrengten Schreyen zwingt, um nur einigermafsen durchgehört zu werden. Bey einigen der neuesten Opern, in denen oft bey ganzen Scenen die Singstimmen unbeschadet wegbleiben könnten, möchte man wohl wünschen, dass die Sänger einen Kunstgriff zur Erhaltung ihrer Stimme anwendeten, den ein alter französischer Opernsänger ehemals zur Vorspiegelung seiner verlohrnen Stimme anwandte. Man erzählt nämlich, dass in früheren Zeiten, als der ganze französische Operngesang noch in ungeschlachtigem Geschrey bestand, ein

kunstreich ausfallen kann. Auf solche Zusammenstellungen muss sich der Spieler früher lange und mannigfaltig einüben.“ Ueber diese zu den leichtesten gehörende Art ist, wie man sieht, das Meiste und Beste, wenn auch in Einigen Wiederholter gesagt worden. Es folgt darauf ein bekanntes Marschthema, mit welchem fünferley bekannte Melodieen als Gegenthemen verbunden worden sind. Mit Recht wird gewarnt, solche Verknüpfungen nicht zu oft anzubringen, weil sie etwas steif und unnatürlich klingen. Muster für diese Gattung sind nicht selten. Das beygefügte Exempel breitet sich über Melodieen von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Cherubini und Beethoven aus. Ob es gleich öfter dem Zöglinge die weitere Verlängerung an den angezeigten Orten überlässt: ist es doch 4½ Bogen lang.

7tes Capitel. Von Variationen. (4te Gattung) S. 94—99. Der Sache nachtheilig ist hier der weite und enge Begriff von Variationen völlig untereinander gemischt worden. Sie sollen eine der ältesten Formen in der Tonkunst seyn und schon (?) Seb. Bach hat hierin (in seinen 30 Variationen) ein bisher nicht übertroffenes Muster dargestellt. Weiter wird behauptet, Concerte wären meist nur freyere Variationen des vorhergehenden Tutti. — „Zu Variationen eignen sich vorzugsweise Themen, welche schönen Gesang, wenig Modulation, gleiche zwey Theile und einen verständlichen Rhythmus haben.“ Sätzchen mit zwey gleichen Theilen und doch mit unverständlichem Rhythmus möchten sich wohl schwerlich finden. Auf Pleonasmen stösst man überhaupt nicht selten. Man kann dabey, fährt der Verf. fort, allerley Figuren und Passagen, mancherley Tempo, Tact und Tonarten wechseln lassen, und das Finale frey durchführen. Als Beyspiel folgt der erste Theil eines einfachen Thomas mit den verschiedensten Variationen-Anfängen, die der Schüler ausführen soll. In der 19ten Variation hätte nicht ¾, sondern § Tact geschrieben werden sollen. Solche Nachlässigkeiten, welche von Vielen wohl noch immer für nichtige Gleichgültigkeiten angesehen werden, bringen der Kunst mehr Nachtheile, als man zu meinen scheint. Es entstehen dadurch offenbar allerley Zweydeutigkeiten in der Notenschrift, die ohne dergleichen Fahrlässigkeiten gar nicht möglich wären. Der eine Fehler hat sogleich einen zweyten, nämlich falsche Sextolen herbeygeführt. Man vergleiche selbst. — Nach 32 Variations-Anfängen heisst es: „Und so fort bis in's Unendliche.“ Dass es nur Niemanden einfällt, das Unendliche damit ausfüllen zu wollen. Man sorge überall für gehörige Abwechselung und gebe im Potpourri nur zwey bis drey. —

8tes Capitel. Ueber das Fantasiren im gebundenen und fugirten Style. (Fünfte Gattung) S. 100—101. Darüber wird nur gesagt, dass man in diesem Style auf drey verschiedene Arten improvisire 1) durch viele nach einander folgende Accorde und daraus entstehende Modulationen, wozu das Beyspiel 18 eben nicht schön zu nennen ist; 2) durch Imitationen, indem man irgend eine Figur in allen Stimmen, Lagen und Octaven wiederholt, welches Exempel (Nr. 19) weit besser gerathen ist; 3) durch Fugiren im strengen und freyen Style, wozu das Exempel keineswegen musterhaft ist.

9tes Capitel. Vom Capriccio (Sechste Gattung). S. 102—110. „Die freyeste Art zu fantasiren, ein willkürliches Aneinanderreihen eigener Ideen, ohne besondere Durchführung, ein launiges, schnelles Abspringen von einem Motive zum andern, ohne weitern Zusammenhang, als den der Zufall, oder absichtlos der Musiksinn des Spielers gibt. Das Humoristische kann und muss also darin vorherrschen. Originalität, musikalischer Witz, pikante und barokke Ideen sind hier am leichtesten (am passendsten) anzubringen. Wahre Muster dieser Gattung sind nicht sehr häufig, denn die meisten Capricen gehören mehr in die vorigen Gattungen. Dagegen ist die Fantasie in G moll von Beethoven, *Op. 77*, Leipzig bey Breitkopf und Härtel, weit eher zum Capriccio zu rechnen und hier zu empfehlen.“ Das Beyspiel, was Hr. Cz. selbst aufstellt, hat wohl sehr viel Willkürliches, zuweilen höchst sonderbare Cz..sche Accordfolgen, viel verändertes Tempo und allerley Tonarten: man glaubt aber es ihm anzusehen, dass es nicht aus freyer Laune eines übersprudelnden Witzes, sondern aus unabänderlichem Beyspielerathschlusse hervorgegangen seyn dürfte.

Und so wären wir denn mit der Anzeige dieses allerdings in vielfacher Hinsicht merkwürdigen Werkes am Ende, das dem Publicum ausführlicher vorgelegt werden musste, damit Jeder aus dieser möglichst kurzen, aber auch vollständigen und unverkümmerten Uebersicht wisse, was hier zu finden ist, und sich selbst dadurch mit weniger Mühe sein Urtheil schaffe. Dass es mit der Sprache nicht überall genau genommen wird, übersehen wir; so wie die Wiederholungen: dass aber das Phantasiren mehr

in Abtheilungen und Arten gebracht, als gezeigt worden ist, auf welche Weise die Gegenstände etwa verbunden werden können; dass mehr gesagt worden ist, wo und in welcher Gattung man ein Thema weiter führe, als wie man es anzugreifen habe, dahin zu kommen, dass man es weiter zu führen im Stande sey, was erst den Namen einer Anleitung verdienen würde, darf nicht unbemerkt bleiben. Vom Rhythmus und rhythmischer Mannigfaltigkeit in Behandlung gegebener oder genommener Gedanken und Figuren, worauf hier besonders viel ankommt, ist gar nichts beygebracht worden. Die Aufeinanderfolge der hier behandelten Gegenstände hätte in progressiver Ordnung etwa (jedoch nur versuchsweise) so gestellt werden sollen:

1) Vom Präludiren. a) in einigen kurzen Accorden; b) mit eingemischten Passagen; c) etwas verlängert, dem folgenden Stücke in Hinsicht auf Charakter im Allgemeinen angemessen; d) mit Anspielungen auf einige Hauptgedanken des Stücks; e) mit Imitations-Anfängen eines vorherrschenden Gedankens.

2) Von Variationen. a) Zerlegung eines einfachen Themas in allerley Figuren und Passagen ohne Veränderung der Harmonie und der Tactart; b) desselbe mit Veränderungen der Harmonie und des Tactes; charakteristische Folge der Variationsreihen.

3) Vom Potpourri. a) Von guter Aufeinanderfolge verschiedener Themen; b) von einfacher Verknüpfung derselben; c) von künstlicher, mehr ausgearbeiteter Verbindung derselben; d) vom Verschmelzen mehrer Themen zu gleicher Zeit; e) vom Geiste solcher Melodieenkränze.

4) Von Concert-Fermaten. (Hier könnte vielleicht von Cadenzen ausgegangen, dann über Nachbildung der im Stücke herrschenden Figuren und Passagen und überhaupt von Imitationen das Nöthige beygebracht werden).

5. Vom eigentlichen Phantasiren. a) Vom völlig freyen Phantasiren; b) vom Phantasiren über ein gewähltes Grundthema in allerley Formen, ausgenommen Canonen und Fugen; c) von Verbindung mehrer Themen zu einem Ganzen; d) Phantasieen im geburdenen und fugirten Style.

6) Vom Capriccio. — Es versteht sich übrigens, dass dieser unser, wir glauben offenbar folgerichtigerer, Ordnungsgang, bey Abfassung eines neuen Werkes noch mancher nähern Ueberlegung und Ergänzung bedarf, zu deren Erleichterung wir hier nur unmassgebliche Anregungen geben können, da wir selbst nicht ein Buch der Art zu schreiben unternehmen. Ob nun gleich in diesem Erstlingsversuche, der sich gleich als systematische Anleitung ankündigt, die doch wohl im eigentlichsten Sinne kaum geleistet werden dürfte, noch Manches zu wünschen übrig bleibt: so würde es doch ungerecht seyn, dem Versuche allen Nutzen absprechen zu wollen; wir empfehlen ihn vielmehr um mancher guten Bemerkungen und Beyspiele willen. Wenn man Alexander Gottlieb Baumgarten's erster Aesthetik (in zwey Octav-Bändchen 1750) darum gleich allen Nutzen hätte absprechen wollen, weil sie nicht so vollkommen, wie es Mancher wünschte, und in Einigen auch wohl nachweisen konnte, aufzutreten vermochte: so ständen wir nicht da, wohin wir nun doch gekommen sind; hoffen auch noch weiter zu gelangen, namentlich in musikalisch-ästhetischer Hinsicht, in welchem Felde noch so viel zu thun übrig ist, worin aber jetzt auch, wie es sich bald öffentlich zeigen wird, Manches gearbeitet worden ist. Wer aber, wie es hier wieder geschehen ist, in irgend einem Lehrgegenstande die Bahn bricht, hat auch für Unvollkommenes sich den Dank aller Rechtlichen verdient. Die Ausstattung des Werks ist lobenswerth, und nur selten sind uns einige Druckfehler aufgestossen.

Nachrichten.

Strassburg. (Fortsetzung, verspätet.) Extra-Concerte hatten seit dem letzten Berichte folgende statt. Am 25sten October 1827 liessen sich die sämmtlichen Musiker des zweyten Regiments bayerischer Tirailleurs, welche in Landau in Garnison liegen, auf ihren Blechinstrumenten hören, bestehend in Hörnern, Trompeten, Bügel oder Klappen-Trompeten, Posaunen und Contra-Fagott. Nicht blosse Fanfaren oder Märsche, sondern auch Ouverturen, Variationen und Gesang-Scenen führen diese Herren mit der grössten Reinheit und Präcision auf; mit vieler Einsicht sind die Musikstücke auf die Blechinstrumente übertragen; man erkennt in dem Bügel das Weiche der Clarinette, so wie in der Trompete den schärfern Ton der Oboe. So hörten wir mit wahrem Erstaunen die Ouverture der „weissen Dame," und des „Freyschütz": Va-

riationen für Posaune, Cornet und Bügel; ein Larghetto aus Pär's Sargin; Walzer, Märsche und Polacca von Kress, Chef dieser Musik; eine Scene aus Titus; Potpourri aus verschiedenen Opern, vom Lieutenant Zöschinger; ein Duett aus Agnes Sorel von Gyrowetz, und eine Scene aus Tancred. Die vorzüglichen Leistungen dieser Musiker erhielten in diesem so wie in noch zwey anderen Concerten den ausgezeichnetsten Beyfall; sie bringen ihm besondere dem Hrn. Kress Ehre.

Am 7ten und 10ten November 1827 gaben Hr. und Mad. Stockhausen Concert. Hr. St., welcher seit vielen Jahren in Paris wohnhaft, und als ausgezeichneter Harfenspieler bekannt ist, spielte im ersten Concerte ein sogenanntes Rondo Concertino über das Thema aus dem Freyschütz: „Kommt ein schlanker Bursch u. s. w." mit Quartettbegleitung, zwey Hörnern und Flöte. Er trug diese höchst ansprechende Melodie mit vieler Präcision vor; von ihm selbst arrangirt, war ihm hier, so wie in allen übrigen Vorträgen keine Schwierigkeit anstössig; alles muss in den Tact hinein; sein Anschlag ist kräftig, allein es fehlt an Zartheit, Methode und Allem, was dem männlichen Spiele gewöhnlich abgeht. Ein Trio für Harfe, Klavier (Hr. Jauch) und Violin (Hr. Jupin), welches mit seltenem Einklange aufgeführt wurde, erhielt allgemeinen Beyfall; endlich eine Phantasie eigener Composition. Mad. St. zeigte sich als eine liebliche Sängerin, ihre Stimme ist angenehm und sehr biegsam, jedoch nur mässig stark, weshalb sie sich bloss an Klavier- oder Harfen-Begleitung hielt. Sie sang eine Scene von Sapienza, ein Duett von Mercadante, eine Scene von Soliva, welche ein wunderschönes Cantabile enthält, endlich Schweizerlieder in ihrer Mundart, (Mad. St. ist eine Ober-Elsasserin) alles mit stürmischem Beyfalle. — In dem zweyten Concerte wurden unter Anderm auf Verlangen die Arie von Sapienza und die Schweizer-Lieder wiederholt. — Am 13ten November im Theater und 14ten Dec. in dem Concert-Saale der Réunion, Concert der Dem. Kainz. Diese mit Beyfall früher hier gehörte Sängerin machte wieder neues Vergnügen in gut gewählten Gesangstücken. Dem. K. hat sich in auf- und absteigenden chromatischen Gängen, und in schnellem Staccate eine ausserordentliche Fertigkeit erworben; obgleich ihre Stimme an Stärke etwas verloren hat, so ist dennoch die anschwellende Kraft, welche sie in ausgehaltenen Tönen anbringt, ausgezeichnet zu nennen, wie z. B. in der Cavatine: „und ob die Wolke u. s. w." wo sie das hohe as anstatt zwey, drey volle Tacte lang in einem Athemzuge aushält. — Am 25sten December, Concert des hiesigen Klavier-Lehrers, Hrn. Jauch. Auf die Ouverture zu Mahomet von Winter folgte eine Gesang-Scene von einem Liebhaber, dann ein Trio für Harfe, Klavier und Violine, von Karr, sehr brav vorgetragen von Dem. Frost, Mad. Vogel, geb. Jauch, und Hrn. Jupin; ferner Nr. 1 des Weltgerichts von Schneider, gesungen von Dilettanten; — Duett für Klavier und Violin, componirt und gespielt von dem Concertgeber und Hrn. Jupin. Herr Jauch zeigte sich hier, wie gewöhnlich, als gründlichen Componisten und fertigen Klavierspieler. Das Stück ist reich an gut ausgeführten sangbaren Ideen, es erfordert geübte Spieler und erhielt ausgezeichneten Beyfall. — Hr. Baxmann, welcher mit erneuetem Vergnügen gehört wurde, spielte auf dem Violoncell ein Solo von Baudiot sehr brav. — Auf die Introduction zu Mose in Egitto, machte Hr. J. den Beschluss mit einer von ihm componirten Phantasie und Variationen über russische Lieder, mit Orchester-Begleitung. Diese interessante Composition, welche effectvoll instrumentirt ist, macht Hrn. J. Ehre; sie wurde mit verdientem Beyfall aufgenommen. — Am 5ten Januar 1828, Concert der Gebrüder Schulz aus Wien. 1) Concertino für Pianoforte, von Herz, gespielt von Eduard Schulz (15 Jahre alt) auf dem von Streicher neu erfundenen Patent-Flügel. Dieses Instrument hat eine erhabene Tastatur, der übrige Theil des Flügels ist niedriger, und wohl um die Hälfte schmäler als ein gewöhnliches Corpus, die Hämmer schlagen von oben auf die Saiten, anstatt von unten. Der Ton ist rund und stark, die höhere Octave hell. Hr. Sch. zeigte sich als geübter Spieler, es fehlt ihm aber noch an eigenem Ausdrucke. 2) Divertissement brillant für zwey Guitarren, gespielt von Hrn. Schulz Vater und seinem Sohne Leonhard (13 Jahre alt). Die Spieler überwinden mit vieler Leichtigkeit grosse Schwierigkeiten, in Bindung der Töne, Triller, Zartheit und Deutlichkeit des Vortrags. 3) Bass-Scene aus Euryanthe, beym Klaviere gesungen von einem Dilettanten; gänzlich unpassend für das Concert. 4) Variationen für die Aeol-Harmonika, eine Terz und eine grosse Guitarre, vorgetragen von Hrn. Sch. Vater und seinen Söhnen. Ref. verweist über dieses neu erfundene Instrument auf den Bericht des Stuttgarter Correspondenten in

Nr. 4 dieser Zeitung S. 59, dessen Urtheile über den Effect desselben er völlig beypflichtet. 5) Variationen von Pixis, auf dem Patentflügel vorgetragen von E. Sch. 6) Duett aus Armida von Rossini, für die Aeol-Harmonika und zwey Guitarren, gespielt von obigen. 7. Vocal-Quartett von C. Kreutzer. 8. Potpourri über bekannte Lieder, für die Aeol-Harmonika und zwey Guitarren arrangirt von Sch. Vater, gespielt von ihm und seinen Söhnen. Die Leistungen dieser interessanten Familie, so wie ihr anspruchloses Benehmen, brachten ein zweytes Concert zu Stande, welchem Ref. nicht beywohnte. — Am 12ten Januar veranstaltete der Liebhaber-Verein ein zahlreich besuchtes Concert zum Besten der Familie des verstorbenen Herrn Kuttner, worin sich Dem. Kuttner in einem Pastoral-Concerte von Ries für Pianoforte, und einem Rondo brillant vom Kapellmeister Kreba in Wien (noch Manuscript) mit vielem Beyfalle hören liess. Sie spielt mit Nettigkeit die schwierigsten Stellen, und bringt immer mehr Ausdruck in ihren Vortrag (Siehe A. M. Z. 1827. Seite 409 u. 589 Bremen). Nach seiner Rückreise aus Deutschland und der Schweiz, erlag ihr Vater einer Krankheit. Am 15ten März Concert, gegeben von dem hiesigen Violoncellisten Dupont, in welchem er das erste Concert von Platel, und die Violin-Variationen von Rode mit Auszeichnung spielte.

(Der Beschluss folgt.)

Theatralische Frühlings- und Sommersaison in Italien.

Bey aller Verspätung des heutigen Berichts und der Zusammenziehung zweyer Stagioni fallen die Neuigkeiten doch sehr spärlich aus; bekannte Aufnahmen von Opern und Sängern wurden der Regel nach seit geraumer Zeit in diesen Blättern nicht wiederholt. In der ältern guten Zeit hörte man Opern von Jomelli, Piccini, Galuppi, Sacchini, Bertoni, Cimarosa, Guglielmi, Sarti, Paesiello, Nasolini, Gazzaniga u. a. m., jeder hatte seinen eigenen Styl; dasselbe gilt noch von Mayr, Paer, Fioravanti, Farinelli, Mariuelli, Pavesi, Mosca, Generali, Orland, und andereu, welche in der letzten Zeit an der Tagsordnung waren. Dermalen ist die italienische Oper und Rossini synonym geworden; man höre Carafa, Donizzetti, Pacini, Mercadante, Vaccaj, Persiani, Costi, Ricci, und noch mehr als funfzig leicht aufnuzhlende neueste, grossentheils ephemer gewordene italienische Opernschreiber, und man wird ihr ewiges Einerley um so mehr bedauern, da sie zu einer andern Epoche gewiss weit bessere Sachen geliefert hätten. Man höre aber auch allenthalben (selbst in Rom) die mit der modernen Oper ganz verschwisterte Kirchenmusik, und denke an die vielen vortrefflichen Meister der alten italienischen Schule, von der kaum ein Schatten mehr übrig ist. Bey einem solchen ewigen Einerley lässt sich also nichts Mannigfaltiges berichten, daher Geduld bis auf bessere Zeiten; einen kleinen Ersatz geben für heute die am Ende dieses Berichts beygefügten literarischen Notizen. — Die grösste Aufmerksamkeit im verwichenen Frühjahre war auf

Parma gerichtet. Hier wurde, wie bereits gemeldet, ein neues Theater, und zwar wegen Lablache's verspäteter Ankunft, erst am 16ten May eröffnet. Die engagirten Sänger waren die Damen Lalande, Cecconi; die Tenoristen Trezzini, Reina, Storti; die Bassisten Lablache, Iachindi, Salvatori und andere minder gute Sänger. Unter dem Balletpersonale las man die hier zu Lande berühmten Namen Pallerini, Molinari nebst dem Ehepaare Borri. Die anfänglich gegebene neue Oper: *Zaira*, Gedicht von Romani, Musik von Bellini, verunglückte, und in allem soll bloss ein Tempo eines Terzetts sehr gefallen haben. Bellini hatte eine starke Gegenpartey, bevor er noch in die Scene ging. Ein hiesiger Advocat wollte nämlich das Buch der Oper schreiben, was der Componist verweigerte, und so entstand jene Partey; da nun die Oper überdiess nicht gefiel, so fing sie erst recht zu lästern an. Die Lalande und Cecconi fanden indessen Beyfall, Lablache machte gar keinen Eindruck; desto mehr glänzten die Sänger aber in den gleich darauf gegebenen Rossinischen Opern Mose, Semiramide und Barbiere di Siviglia; erstere soll jedoch weniger angezogen haben. Zuletzt gab man die neue Oper *Colombo* von Hrn. Ricci, dasselbe Buch von Romani, wozu Hr. Morlacchi die Musik in Genua componirte. Sie hat am ersten Abende ganz besondern, in den folgenden Vorstellungen aber mässigen Beyfall erhalten, und verläugnet im allgemeinen ihre heutige Herkunft auf keine Weise.

Palermo (Teatro Carolino). In der neuen Oper Ildegonda, von Hrn. Valentini, haben mehre Stücke gefallen, und der Maestro wurde auf die Scene gerufen. Zum Ueberflusse sey hier bemerkt, dass

in der Hauptstadt Siciliens äusserst selten eine neue Oper componirt wird.

Neapel (Teatro S. Carlo). Nachträglich zu meinem jüngsten Berichte vom 20sten März muss noch das am 11ten desselben Monats gegebene neue Oratorium *Saul* von Vaccaj erwähnt werden. Aus verschieden lautenden Berichten scheint hervorzugehen, dass es zwar manches Gute, sich aber keiner besondern Aufnahme erfreut habe. Mit dem Saul wechselte Rossini's zu Paris umgearbeiteter *Mosè* ab, der aber weniger als dessen ebenfalls umgearbeiteter Maometo gefallen wollte. — Der Cartellone für's neue Theatraljahr kündigte für's Abonnement 110 Vorstellungen und 6 Bälle an. Ausser den Spettacoli di repertorio werden zwey für S. Carlo eigens componirte Opern in zwey Acten, und zwey ebenso in einem Acte, überdiess zwey in Neapel unbekannte neue Opern, dann 5 Ballets in 5 und eins in 3 Acten gegeben. Componisten sind die Herren Pacini und Donizzetti. Sänger die Damen Tosi, Boccabadati, Sedlaceck, Maria Carrara (Contralt); die Tenoristen David, Winter, und die Bassisten Campagnoli und Benedetti (vom 15ten September bis Ende Carnevals auch Lablache), nebst Secondärsängern und 40 Choristen (letztere, im Vorbeygehen gesagt, ziemlich schlecht). — Am 6ten July, als am Geburtstage I. M. der Königin, wurde Donizzetti's neue Oper: *Elisabetta di Kenilworth* gegeben. In der zweyten Vorstellung wurden Maestro und Sänger auf die Scene gerufen. Einige Briefe sprechen nicht sehr günstig von dieser Oper. Das hiesige Regierungsblatt, Giornale delle due Sicilie, lobt Donizzetti und seine Musik ungemein; mit Unrecht werfe man ihm einige Reminiscenzen vor, jene, welche die deutsche Musik gründlich studirt haben, gestehen selbst Rossini nur in wenigen Stücken Originalität zu (chi studiò profondamente le musiche tedesche, non concede il pregio dell' originalità che a pochi de' pezzi dello stesso Rossini). — Sowohl die im July auf dem Teatro Fondo von Herrn Aspa gegebene neue Oper . . . . als eine andere auf dem Teatro Fenice vom Conservatoristen, Enrico Petrella aufgeführte neue Oper: *Un diavolo color di rosa*, haben Beyfall gefunden; dieser junge Componist lässt hoffen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der seit dem 1sten Januar bis zum letzten Juni dieses Jahres gedruckten Musikalien.

Aus den nachgelieferten Monatsberichten des Hrn. Whistling, Herausgebers des in unseren Blättern bereits angezeigten, empfehlenswerthen Handbuchs der Literatur der Musik, ergibt sich, dass in diesem Halbjahre gegen 800 Musikstücke gedruckt worden sind, von denen etwa der achte Theil erwähnenswerth seyn möchte. Folgende kurze Zusammenstellungen dürften vielleicht nicht unwillkommenen Stoff zu mancherley Gedanken über Gang und Stand unsers jetzigen Musikhandels liefern:

Symphonieen sind nicht erschienen, denn Wassermann's Divert. für Quartett und 5 Bläser ist nicht hieher zu rechnen.

Ouverturen erhielten wir fünf, von Lindpaintner, Chelard, Eberwein, Ries und die Ouverture zu Mozart's Zauberflöte in Partitur.

Von Militär-Musik 8 Stück, was zu verwundern ist, da fast jede teutsche Banda ihre rüstigen Abschreiber hält und den Ankauf zu umgehen weiss.

Violin-Soli mit Orchester- oder Quartettbegleitung 13, wobey 2 von L. Maurer.

Eigentliche Quartette: 3 von C. G. Müller, 3 von Ries, 3 von Al. Schmitt; arrangirt 3 von Onslow und der Maraschner'sche Vampyr von Präger. Das Uebrige sind Wiener Tänze und ähnliche Kleinigkeiten.

Die Erzeugnisse für Blasinstrumente sind nicht bedeutend: desto reichere Ausbeute findet sich für das Pianoforte, sowohl für solide Spieler als für Freunde der neuesten Mode.

An Concerten für das Pianoforte wurden gedruckt: das 8te von Ries. Oeuv. 151; ein Mozart'sches (C dur) arrangirt von Kalkbrenner.

Quintetten: 1 von Pixis, Oeuv. 99. und eins von Schubert, Oeuv. 114.

Quartetten: drey von Beethoven, aber nachgelassene.

Trios: 2 von Czerny, 3 von Pixis und Bohrer, und 1 von Pixis allein.

Vierhändige Sachen 82, meist arrangirt. An erwähnenswerthen Original-Arbeiten: von Czerny, Oeuv. 153, 180, 194; von Schubert, Oeuv. 103, 107; von J. Schmitt, Oeuv. 79; von Hünten, Oeuv. 54—56.

Solostücke 145. Unter diesen Czerny Oeuv. 168, 172, 174; Kalkbrenner, Oeuv. 96; J. Schmitt,

Oeuv. 78, 83, 84, 99; Moscheles, Oeuv. 77; Herz, Oeuv. 44, 45, 47; Reissiger, Oeuv. 55. 57; Czapek, Oeuv. 39, 40; Hünten, Oeuv. 50; Pixis, Oeuv. 106—108.

Variationen 55. Darunter Czerny, Oeuv. 179. 180, 193, 194; Herz, Oe. 46, 48, 49; Marschner, Oeuv. 48; J. Schmitt, Oeuv. 76; Reissiger, Oeuv. 54; Pixis, Oeuv. 105; Hünten, Oe. 55.

Unter den für das Pianoforte erschienenen Ouverturen, Märschen und Tänzen lässt sich nur schwer eine Auswahl treffen; ihrer sind viele.

An Vokalmusiken wurden geliefert: 12 Graduales von Mich. Haydn; ein Graduale und Offertorium von Ebner; die 4te Messe von Eybler; ein Te Deum von André und die von demselben veranstaltete neue Ausgabe des Mozart'schen Requiem in Partitur.

Das Oratorium „Jephta" von B. Klein, im Klavier-Auszuge.

Ferner 6 Opern: Chelard's „Macbeth," Rossini's „Comte d'Ory," Carafa's „la Violette," Lindpaintner's „Vampyr," Auber's „Fiella," und dessen „Stumme von Portici," wenigstens in sieben verschiedenen Ausgaben.

An Liedern ist ebenfalls grosser Vorrath, z. B. von Löwe, Lindpaintner, Fr. Schubert u. s. w. Von dem letzten ist auch eine grosse nachgelassene Messe erschienen.

Ankündigung der Herausgabe der grossen Passionsmusik nach dem Matthäus, von Joh. Seb. Bach.

Zu grösserer Verbreitung dieses ehrenvollen Unternehmens der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin tragen auch wir gern das Unsere bey, da wir schon längst mit anderen wackeren Männern den Wunsch getheilt haben, es möchten zur Ehre unseres Vaterlandes und zum Nutzen aller Tonkünstler und ächter Liebhaber Sebastians noch mehr seine Kirchenstücke durch den Druck allgemein gemacht werden. Denn wir können nicht damit übereinstimmen, als hätten wir bis jetzt nur untergeordnete Werke des grossen Ruhms unseres weltgeehrten Harmonikers aufzuweisen, und erinnern deshalb nur, ausser den Orgelfugen, an die Meisterstücke, die bey Breitkopf und Härtel, ferner an die zwey von Hrn. Pölchau (dem rühmlich bekannten Besitzer einer der ansehnlichsten musikalischen Bibliotheken) herausgegebenen, in Bonn bey Simrock erschienenen Messen aus A und G dur, das Magnificat u. s. w. Wohl aber bleibt es ein kaum zu berechnendes Gewinn, wenn Unternehmungen, wie die bekannte des Hrn. Nägeli, und die genannte der Herrn Schlesinger sich einer erwünschten Verbreitung zu erfreuen haben. Die Auszeichnung, welche den Aufführungen dieser Bach'schen Passion nach dem Matthäus, deren Original Hr. Pölchau besitzt, in Berlin und Frankfurt a. M. zu Theil geworden ist, lässt uns die Subscriptionsliste auf die von Hrn. Nägeli herauszugebende grosse Messe in Bezug auf Berlin vergessen, u. l heisst uns voraussetzen, dass wir zur Beglaubigung ihrer freudigen Theilnahme an dieser hohen Passion in der Pränumerationsliste, die dem Werke vorgedruckt werden wird, sehr viele Namensunterschriften aus diesen beyden Städten lesen werden, um so mehr, da das Gegentheil kein erwünschtes Licht ausstrahlen würde. Möchten ihnen die übrigen Kunstjünger verhältnissmässig nacheifern! Es wird sich bey dieser Gelegenheit zeigen, ob die wirklichen Verehrer unseres Sebastian, deren es nicht wenige gibt, mehr unter den Unbemittelten, als unter den Wohlhabenderen zu suchen sind. Unsere Cantoren, Musikdirectoren u. s. w. sind leider nicht überall so gestellt, dass sie als verständige Hausväter immer dem Drange ihres Herzens Folge leisten können. Aber auch darauf hat die Schlesinger'sche Handlung möglichst Rücksicht genommen, und die Zahlung der Pränumeration in zwey Hälften, jede zu 6 Thalern, getheilt, die alle Buch- und Musikhandlungen annehmen. Die Partitur wird über 400 grosse Platten stark, und soll der Würde des Inhalts gemäss ausgestattet werden. Der vollständige Klavierauszug wird etwa 5 Thaler kosten. Wir sind doch begierig, wie viel wahrhaft eifrige Verehrer und Förderer solcher Werke die Erde haben wird. Geschichtliche und anderweitige noch unberührte Erörterungen behalten wir uns vor.

Die Redact.

Kurze Anzeigen.

Funfzig Lieder zum Gebrauche bey dem ersten Unterrichte im Gesange, — — grösstentheils zwey- und dreystimmig nach bekannten und nach eigenen neuen Melodieen bearbeitet und herausgegeben von G. F. Bischoff. Erste Samm-

lung; zweyte Auflage. (Mit einem Anhange.) Halberstadt, bey Carl Brüggemann. Pr. ½ Thlr. Partiepreiss ⅓ Thlr.

Das Publicum hat also bereits über die Brauchbarkeit dieser gemischten, auch nicht selten aus bekannten Opern entlehnten Liedersammlung für Kinder entschieden, da das Heftchen von Neuem wieder aufgelegt worden ist. Wir freuen uns, dem Publicum, d. h. einer grossen Anzahl von Gesanglieb haben und Lehrern, nicht mit einer entgegengesetzten Meinung lästig fallen zu müssen, da die meisten Melodieen gut gewählt, und die Texte, die für die Jugend nicht passen wollten, meistentheils gut, oder doch angemessen verändert worden sind. Anstössiges findet sich gar nicht, wie das leider in manchen anderen Sammlungen der Fall ist. Ein auffallendes Beyspiel der Art liefern die „Lieder der Freude, Unschuld und Tugend. Für Schulen und Familienkreise, gesammelt vom Cantor Gleim. Schmalkalden 1827," wohin sich auch sogar Liebesthädeleyen verirrt haben. Und doch hat diese Unschuldssammlung wenigstens die sechste Auflage erlebt! Wir gehören in diesem Puncte unter die Strengen nicht aus Laune oder übertriebenem Ernste, sondern aus Menschenliebe: wir kennen die vielfachen Nachtheile solcher Uebereilungen und die unbegreifliche Sorglosigkeit sehr vieler Aeltern und Gesanglehrer gerade in dieser Sache nur zu wohl! — Solche Anstösse gibt es hier nicht, wenn wir das Duett Nr. 32 ausnehmen, das billig hätte wegbleiben sollen. Der Inhalt ist folgender:

Kannst du von mir dich trennen,
Wenn dich mein Arm umschlinget?
Sieh, wie mich Schmerz durchdringet,
O weil', o weile noch!
Nach wen'gen kurzen Stunden
Ist all mein Glück verschwunden,
Das Herzeau tiefe Wunden,
Ach nie, nie heilen sie!

So etwas gibt einen schlechten Jugendgesang. Sind sie wirklich Kinder, so haben sie zu ihrem Wohle für solche Phrasen nicht das mindeste Gefühl. Sollen sie es aber doch etwas angemessen vortragen, so lernen sie die Grimasse des Gefühls, zu der sie überdiess Gelegenheit genug finden werden; man lernt heucheln oder empfindeln, Eins so schlimm, als das Andere. Unter 55 Liedern (der Anhang enthält fünfe) lässt sich das eine leicht vergessen. Dass unter so vielen nicht alle von gleichem Werthe sind, wird Jeder um so eher mit ziemlicher Gewissheit im Voraus annehmen müssen, da sich diese Erfahrung in den meisten viel kleineren Sammlungen jedem Liebhaber so oft aufdrängt. Es ist genug, dass der gänzlich verfehlten sehr wenige sind. Das Büchlein ist, mit Weglassung der Klavierbegleitung, die auch hiezu nicht nöthig ist, und im jetzt so beliebten Taschenformate gut gedruckt; der Preis eben so billig, wie es bey solchen Lieferungen immer seyn sollte. Die Verfasser der Melodieen und der Reime hätten genannt werden sollen, um den Kleinen nicht dadurch Veranlassung zu der jetzt nicht ungewöhnlichen Gleichgültigkeit gegen diejenigen zu geben, die ihnen Freude und Nutzen brachten.

In demselben Verlage sind erschienen:

Zweystimmige Kinderlieder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Zweyte Sammlung. Vierzehn Lieder, componirt — — von Fr. Schneider. Pr. ¼ Thlr.

Die erste Sammlung dieser Folge war von A. Mühling componirt, was wir nur anführen, damit sie Niemand mit der eben angezeigten als zusammengehörig ansehe. Gegen Wahl des Textes lässt sich nur wenig Unbedeutendes erwähnen. Die beyden Singstimmen sind mehr gearbeitet, ahmen sich einander mehr nach, wechseln mehr mit Dur- und Moll-Gängen, als man diess in Kinderliedern gewöhnlich findet; kurz Lieder im Sonntagskleide, in welchen der Sprung auf die Wiese nicht vorkommt, und die Neckerey nur zuweilen mit den Augen blinkt. Wir rathen, sie lieber mit, als ohne Klavierbegleitung zu singen.

Kurze Nachricht.

Die meisten Zöglinge des Prager Conservatoriums haben in öffentlichen Concerten bedeutende Fortschritte gezeigt; am meisten Franz Budisky auf der Klarinette, Ignaz Loschan auf dem Violoncell, Carl Slauka auf der chromatischen Trompete, und unter den jungen Sängerinnen zeichnet sich Dem. Wilh. Meitl durch umfangreiche sehr wohlklingende Stimme aus. Dem. Eliza Barth erwirbt sich als Pianistin immer grössern Beyfall. Auch wird ein neunjähriger Klavierspieler, Aloys Taussig, ehrenvoll genannt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. **No. 37.** 1829.

Recension.

Solfèges dans le style le plus moderne pour la voix de Basse avec accompagnement de Pianoforte par A. Benelli. Op. 35. Bronsvic, chez Meyer. Pr. 1 Thlr.

Mit wahrer Freude nahm Rec. diese Solfeggien zur Hand, weil sie von einem Componisten geschrieben sind, der die menschliche Stimme nicht bloss vom Hören her kennt (wie leider nur zu viele!). Ehe Rec. auf das Werk selbst eingeht, hält er es für nothwendig, einige Bemerkungen über die auf dem Titel befindlichen Worte: *pour la voix de Basse* vorauszuschicken. Bekanntlich begreift der sogenannte Solo-Bass — von dem hier nur die Rede ist — zwey verschiedene Stimmlagen in sich, a) den tiefen Bass, b) den eigentlichen Bariton, welche sich beyde eben so wesentlich unterscheiden, wie der Sopran acuto und mezzo Sopran. Fast in allen Gesanglehren werden jene Stimmlagen bloss durch den Stimmumfang unterschieden, man sagt gewöhnlich: „wer von F bis d singt, ist Bassist, wer von A bis f singt, ist Baritonist. (!)" Rec. muss sich aber geradezu gegen diese höchst einseitige Ansicht erklären, da sie weder in der Natur dieser Stimmen fest begründet ist, noch durch die Behandlungsart vieler guten Componisten gerechtfertigt wird.

Stimmumfang kann niemals das alleinige Criterium für die Benennung irgend einer Stimme seyn; es kommt ganz vorzüglich auf den Charakter der Mitteltöne, d. h. auf diejenige Region der Töne an, welche sich besonders durch Fülle, Klang, natürlich-leichte Ansprache zum portamenten Gesange eignen. Diese Region reiner, heller Brusttöne liegt beym tiefen Solo-Basse ungefähr zwischen A und a, beym eigentlichen Bariton zwischen d und $\overline{d}$; doch können beyde gleichen Stimmumfang haben, und nicht wenig Componisten fordern auch einen solchen. Beyde Stimmlagen stehen im umgekehrten Verhältnisse; der Bass neigt sich mit seinen Krafttönen nach der Tiefe (zuweilen bis C), der Bariton nach der Höhe (zuweilen bis g), letzterer ist gerade unter den männlichen Stimmen das, was der mezzo Sopran unter den weiblichen ist; er spielt auch eine eben so wichtige Rolle in der Gesangsmusik, als dieser. Wollte man beyde Bassstimmen mit Instrumenten vergleichen, so könnte man füglich sagen: der Bariton ist das Violoncell, welches sich ebenfalls zum Ausdruck der verschiedenartigsten Seelenregungen eignet; der tiefe Bass ist der gewichtig einher schreitende Contravioloncello. Auch erscheint gewöhnlich der Bariton in musikalisch-psychologischer Rücksicht als Repräsentant der jugendlichen Kraft und Energie (in den mannigfaltigsten Gestaltungen), der Bass als Repräsentant der Würde und männlichen Hoheit; obwohl beyde Stimmen sich auch unter Umständen zu anderen z. B. komischen Characteren, vortrefflich eignen, und manche Partieen existiren, welche eben so gut von umfangreichen Baritonisten ausgeführt werden können. Was den italienischen basso, und den französischen basse contre betrifft, so dürften diese wohl ganz homogen seyn mit dem deutschen Bariton; die Partieen aber, welche die Italiener für ihren baritono, und die Franzosen für ihren concordant (auch wohl basse-taille genannt) geschrieben haben, werden wohl von unseren tiefen Tenoren (wie z. B. Bader und Wild) am genügendsten ausgeführt werden. Zur vollkommenen Rechtfertigung für sämmtliche Bemerkungen nennt Recens. als tiefe Basspartieen, z. B. Winter's Maffeu, Spohr's Dandau, Domoslav, Podesta, v. Webers' Adelhardt, Cuno;

so wie auch fast sämmtliche Bassscenen von Righini, welche aber, wie Mozart's Osmin, Vogler's Tamburan, Spohr's Mephistopheles u. s. w. grossen Umfang nach der Höhe erfordern. Als eigentliche Bariton-Partieen mit geringem und bedeutendem Umfange nach Höhe und Tiefe, führt Rec. an: Mozart's Almaviva, Figaro, Don Juan, Papageno, Publius; fast alle tiefen Partieen von Gluck; Beethoven's Pizarro, Spontini's Cinna, Telasco; Spohr's Faust, Sander, Tristan, Berggeist, Pietro von Abano; v. Weber's Lysiart, Casper, Omar, Scheraminn, Ottokar, Kurt; Marschner's und Lindpaintner's Vampyr; Salieri's Axur; Cherubini's Medea, Zamosky, Faibel, Durlinsky; Kuhlau's Camillo; Mehül's Jacob; Isouard's Aliador; Wolfram's Nador; Boildieu's Seneschall; Rossini's Aliprando, Figaro, Mahomed u. s. w.

Was nun die Solfeggien des Hrn. B betrift, so sind sie nach obigen Bemerkungen offenbar für den deutschen Bariton, italienischen basso und französischen basse contre berechnet.

Für diese Behauptung spricht 1) die oft schwierige, jedoch stimmgemässe Melismatik dieser Solfeggien, welche dem deutschen etwas unbiegsamen Basse nicht recht zusagt; 2) die fast immer in der hohen Basslage sich bewegende Cantilene. Anfängern kann man sie nicht empfehlen, wohl aber gebildeteren Sängern, die eine höhere Stimmausbildung erstreben wollen; was die bekannten Exercitien von Cramer, Moscheles, Schmidt u. s. w. für Klavierspieler sind, das sollen ungefähr diese Solfeggien für die Baritonisten und s. w. seyn. Aecht portamente Cantilenen gehen mit künstlerischem Bravourgesange Hand in Hand — und das ist nur zu billigen; denn der allein ist ein ganzer Künstler, der sich in beyden Gesang-gattungen gleich gross zeigt. Nr. 1 ist ein Bolero mit recht angenehmer Melodie. Nr. 2 ein Largo mit einer Fuge (Allegro non molto) ganz für getragenen Gesang berechnet. Nr. 3 beginnt als Larghetto mit einer herrlichen Cantilene, die dann auf mannigfaltige Weise variirt und figurirt wird. In Nr. 4 ist ebenfalls in einem Andantino ein ähnliches Thema so bearbeitet. Nr. 5 eine Polonaise, welche dem Ohre und der Kehle wohlthut. Nr. 6 Allegro moderato charakterisirt sich besonders durch Rouladen, Sprünge und Triller. Sämmtliche Nummern sind nicht, wie gewöhnlich, mit beziffertem Basse, sondern mit leichter Pianofortebegleitung versehen, was den Sängern nur angenehm seyn kann. Ueber den Vortrag dieser trefflichen Solfeggien möchte Rec. noch bemerken, dass es sicherlich rathsam ist, sie nicht bloss auf „a" zu singen, da beym eigentlichen Gesange der Ton auf allen Vocalen ausgebildet seyn soll; eine Abwechselung der Vocale, besonders bey portamenten Stellen ist wohl unerläslich; ferner trage der Sänger auszuhaltende Noten nicht bloss (wie die pariser Gesanglehre vorschreibt) mit gewöhnlichem An- und Abschwellitone vor, sondern er wende auch den reinen Orgel- und Glockenton, das messa di voce, den an- und abgeschwellten Orgelton u. s. w. abwechselnd an; auf diese Weise bekommt der Vortrag viel Mannigfaltigkeit, welche auch bey Rouladen durch sotto voce, volle Stimme, crescendo, decrescendo u. s. w. gewonnen werden kann; der Sänger wird so gleichsam schaffendes Subject, und singt endlich solche Solfeggien mit vielem Vergnügen. — Das Aeussere des Werkes ist schön, der Preis billig.

Ankündigung einer neuen musikalischen Zeitung.

Nichts ist bekannter, als dass zu dieser Zeit Niemand mehr Zeit hat. Auf sausendem, qualmendem, zuweilen auch übelriechendem Dampfschiffe, oder rasselndem, wohlgestopftem, zuweilen auch luftzugigem Eilwagen, jagt Jeder jetzt durchs Leben. Höchstens bleiben ihm kurze Momente, was Noth thut zu sich zu nehmen oder drey etwas. Nicht anders in Kunst und Wissenschaft. Autoren gleichen jetzt den Ein-Tags-Fliegen. Flucke werden die leichten, zappelnden Dinger, ehe ein Mensch vermeynt, und schaarenweis werden sie flucke. Dann schwingen sie sich dahin, dorthin; kosten das und jenes scherzend; setzen ab in Eil ihre Eyer und einigen Schmutz: und — weg sind sie. Der Leser gleichmässig in seiner Art. Er — nämlich der Mann von Bildung, der mit der Zeit fortgeht: woher nähme er diese, ein Buch zu lesen? Ganz recht! dafür hat er Zeitschriften, Flugblätter; und je weniger er Zeit findet, je schneller er fliegt, desto mehr Zeitschriften, desto mehr Flugblätter. Sie fängt er auf, der Mann, und hält sie fest; es müsste sie ihm denn die Frau weggekapert haben. Ernst schaut er hinein — früh, bey einer Tasse Kaffee, oder Abends, bey einem Glase Punsch. Dort hat er sich die

Flügel noch nicht an-, hier hat er sie sich abgeschnallt: da lässt sich etwas Wissenschaftliches oder Künstlerisches abthun. Nur sey man billig und muthe ihm nicht zu, dass er sich mit dem abgebe, was in den Blättern vorn an (und wohl gar, pedantisch genug, mit grösserer Schrift) gedruckt erscheint; man muthe ihm nicht zu, dass sein Auge an Etwas hange, ausser, was den Blättern angehangen wird, gemeiniglich mit kleinerer Schrift —

Diess sey vorläufig genug, unser neues Blatt zu rechtfertigen: empfehlen wird es hoffentlich, wodurch es sich auszeichnen soll, und das läuft auf drey Hauptpuncte hinaus.

Erstens. Zwar werden wir uns auf die Tonkunst beschränken, wie auch der Titel anzeigt; allein, die Kunst ist unendlich, und besonders jetzt diese: in die Unendlichkeit aber gehört Alles hinein: alles Wirkliche und Mögliche. Daher werden auch wir und die jungen, raschen Männer, welche uns zur Seite stehn (Keiner ohne Namen in der Welt!), die Augen überall haben und auf Alles; und wie wir Alles zu sehen hoffen, dürfen die Leser hoffen, dass wir Alles sagen — schlechthin Alles. Eröffnen wir daher in unserm Blatte zwar der Tonkunst einen Tempel: so lassen wir doch — wie andere gute Blätter gleichfalls — ein Jegliches herein, wovon sich reden und was sich kritisiren lässt: denn ohne Kritik kein Wort, wie ohne Polemik keine Kritik: das versteht sich! Nun fragen wir, ob es bey solchem Inhalte dem Blatte an Reichthum und Mannigfaltigkeit: bey solcher Methode, an Reiz und Pikantem fehlen könne?

Zweytens. Ungeachtet all dieses Reichthumes und all dieser Mannigfaltigkeit soll es im Blatte doch nicht an Einheit und Gleichheit der Ansichten und Einsichten, der Gesinnung und der Manier fehlen. Wir hoffen, diese Eigenheit unsers Blattes, womit es sich von gewissen nachbarlichen gar sehr unterscheidet, sogar bis dahin zu treiben, dass es aussieht, als schriebe Alles und Jedes nur ein Einziger. Hierbey ist aber Ein Punct der grössten Aufmerksamkeit werth und bedürftig, nicht nur bey uns, sondern auch beym Publicum: darum geben wir ihn diesem auf der Stelle. Wir bitten um Ernst, indem wir sagen:

Es ist bekannt, wie der Journalismus — früher in England, Frankreich und dem glückseligen Nordamerika, nun endlich auch in Deutschland, bis dahin ausgebildet worden, dass man gefunden: (wir guten Deutschen, wie wir nun sind, haben nicht einmal bloss gefunden, sondern, nachdem nur diess erst geschehen war, auch als nothwendig abgeleitet, als folgerecht begründet, als heilbringend nachgewiesen:) jedes wackere, wahrhaft bedeutende Blatt müsse entschieden Partey nehmen; für oder wider, legitim oder liberal, rechte oder linke Seite — was Alles gleichviel ist, wenn nur auf Einem Flecke; dieser aber sey dann auch auf's Ungeheuerste fest zu halten und mit allen ersinnlichen Waffen, keck und derb, im Nothfalle grob und impertinent, zu vertheidigen. Was ist, ist gut, sagt der Denker: was gilt, ist gut, sagt der Weltmensch: so müssen Beyde im Preise dieses Fonds zusammentreffen. Und in der That — alles Andere unerwähnt: wer sähe nicht, dass dadurch erst das ganze Leben der Fähigen zu einer Einheit gelangt — zu einer Einheit in der Zweyheit — zu einer nach allen Ecken hinaus unendlichen Polemik in Wort und That? Wohlan! wir wollen wahrlich nicht dahinten bleiben! Aber noch sind, was Tonkunst und ihre Kritik anlangt, die deutschen Bänke, leider, nicht weit genug aus einander gerückt. Wir haben der Ultra's nur Einzelne hüben, Einzelne drüben. Wird halbwege 'was Rechts verhandelt, so machen sich die beyden fatalen Centrums in ihrer Halbheit und Schaukeley noch viel zu breit, und dringen wohl gar durch. Andere bey uns — auf's Wort! Nun aber entsteht die Frage: Wo sollen wir Platz ergreifen: auf äusserster Rechten oder äusserster Linken? Gemein gesprochen: Sollen wir ausschliesslich zu dem halten, für das kämpfen, was früher und bisher in der Tonkunst als recht und gut bestanden: oder ausschliesslich zu dem, für das, was jetzt jenes als alte Rumpeley bey Seite zu schieben und auf den Oberboden einzuschichten beflissen ist? Was wünscht man? Wir möchten's wissen, um es zu erfüllen. Deshalb ersuchen wir jeden geehrten Subscribenten, seinem Namen beyzufügen — bloss: Rechts! oder: Links! Wir wissen dann, wie viel es geschlagen hat, und die Mehrzahl mag entscheiden. Unparteyischer in höherm Sinne kann man nicht verfahren, dächten wir.

Drittens. Ein neuer und nicht weniger zeitgemässer Vorzug unsers Blattes wird folgender seyn. Die Losung unserer Tage ist: Industrie; und die Losung der Industrie: Möglichst viel Ding um möglichst wenig Geld. Dem gemäss liefern wir als stehenden Artikel, der jede Woche fortläuft, alle irgend vorhandene musikalische Zeitungen und Jour-

alter Opernsänger, dessen starke Stimme sehr beliebt war, das Orchester zum höchsten Fortissime anzutreiben pflegte, um so die ganze Stärke seiner Stimme desto nachdrücklicher zeigen zu können. Als dieser nun seine Stimme verlohr, soll er doch noch eine Zeitlang seine Rollen in der Oper fortgespielt, und bey den Hauptgesängen, in denen man gewohnt war, der Stärke seiner Stimme ungeheuer zu applaudiren, blos mit offnem Munde dagestanden und das Publikum in der Meynung zu erhalten gewufst haben, dafs er sich noch immer wie gewöhnlich durch das tobende Orchester durchhöre.

Nach einem Duett in einer der neuesten Opern, in welchem die ersten Singstimmen sich durch das Toben des Orchesters, mit aller Anstrengung, kaum hatten durchschreien können, sagte einst ein witziger Künstler und Freund des wahren Gesanges in Berlin, sehr herzlich aufgebracht: Nun, bey Gott, es bleibt jezt nichts mehr übrig, als dafs zu einem tragischen, leidenschaftlichen Duett die Sängerinn auf einem Gensd'armes-Thurm und der Sänger auf den andern steigen, und unten zwischen beyden eine Batterie Kanonen akkompagnire.

Alles dieses, das einem neuen Salvator Rosa reichhaltigen Stoff geben konnte, kränkte und indignirte mich immer mehr. Ich sah dabey, dafs ein nicht geringer Theil des Theaterpublikums selbst dabey litt, aber fast immer vergebens strebte, durch seine bessere Stimme dem Parterre eine bessere Richtung zu geben. Das brachte mich auf den Gedanken, es mit einem kleinen liedermafsigen Stücke, dessen ganzer Charakter nur auf Einen angenehmen Eindruck abzweckte, zu versuchen, ob das Theaterpublikum wohl wieder für das Einfache und blos Angenehme zu interessiren seyn möchte. Ich sah mich nach einem Gegenstande um und glaubte ihn in einem kleinen Stücke zu finden, das ich vor einigen Jahren schon zu einem ganz andern Zwecke — zu einem häuslichen Fest für meine eigne Familie — bereitet hatte. Absichtlich hatt' ich damals Lieder von Göthe, Herder und Salis und einige Volkslieder darinnen angebracht, die alle im Hause Lieblingslieder waren, die alle singen konnten und die durch eine kleine Instrumentalbegleitung hinlänglich unterstützt wurden. Diese Lieder waren auch dem Publikum schon längst bekannt; und dafs solche bekannte Liedermelodien auch auf ein grofses Publikum angenehm würken, wenn sie vom Theater, in einer interessanten Situation, von guten Sängern, und von einer angenehmen Instrumentalbegleitung unterstutzt, vorgetragen werden, hatt' ich öfterer und eben erst an einem eignen Liede in der *Geisterinsel* erfahren. Das Lied: *Ach was ist die Liebe*, das ich vor vielen Jahren, als mir Gotter seinen ersten Entwurf zur *Geisterinsel* und die ersten Proben daraus in Gotha vorlas, bey einem frohen Mahle mit Bleystift unter den Text schrieb, war bekannt und beliebt geworden, und ich hatte nach zwölf Jahren bey der Aufführung der ganzen Oper nicht zu bereuen, dafs ich jene Melodie bey Bearbeitung des Ganzen beybehalten hatte. Es gab einen Moment in der Oper, der am schnellsten und allgemeinsten sentirt wurde.

Dafs jenes kleine Stück eigentlich sentimentaler Art war, liefs ein deutsches Publikum mich eben nicht scheuen. Schon in frühern Jahren, wenn ich mich in Paris an manchem witzigen und satyrischen Vaudevillestück ergözte und mir der Gedanke kam, das angenehme, unterhaltende Geschlecht auch auf deutschen Boden zu verpflanzen, ward ich nur zu bald gewahr, dafs wir das eigentliche französische Vaudeville-Stück, dessen Seele Witz und Satyre ist, gar nicht haben könnten, weil wir keine witzigen und satyrischen Lieder haben, die allgemein gesungen und sentirt würden; und weil, wenn es uns auch nicht an Dichtern fehlen sollte, die Witz und Welt genug hatten, nur das leichte lose Geschlecht mit Glück zu bearbeiten, unser grofses Publikum doch wohl schwerlich Sinn und Geschmack dafür haben möchte.

Unsre Lieder bestehen grofsentheils aus empfindsamen Liebesliedern und aus Trinkliedern. Da es mir diesmal aber nur um einen angenehmen Eindruck zu thun war, hielt ich mich an jene.

Ich nannte das Stück *Liederspiel*, weil Lied und nichts als Lied den musikalischen Inhalt des

nale in quintessenzirtem Auszuge, so dass man, ist nur unser Blatt angeschafft, die anderen alle kühn und füglich ungelesen lassen kann, wie vielmehr ungekauft. Liberale Männer unter den Verfassern, Redactoren und Verlegern jener anderen werden darüber kein Geschrey erheben: aber gewisse Leute (und ihre Ursachen sind leicht zu errathen) nennen das wohl unrechtlich, wo nicht gar ehrlos. Wir lachen. Doch möge ihnen ein- für allemal geantwortet werden: 1) Wo ist ein Gesetz, das solches Verfahren verpönte? Nirgends; wesshalb auch die nicht wenigen Journalisten und Zeitungsschreiber für andern Inhalt, wo sie dasselbe thun, unangefochten frey ausgehn; der zahlreichen, trefflichen Männer, die uns mit ihren Werken wörtlich aus Anderer Werken, unter dem Titel: Geist dessen und dessen, beschenken, noch gar nicht zu erwähnen; 2) Wie litte die Ehre, da selbst die grosse Nation, in welcher, sagt man, die Ehre Alles ist und Alles thut, uns mit guten Beyspielen vorangeht, die noch viel weiter greifen? Sie besitzt z. B. eine eigene, nicht unbeliebte Zeitung, die gar nichts weiter enthält und enthalten will, als was in anderen enthalten ist, und die, gewiss ihrer Sache und ihrer Ehre, ihr Verfahren sogar gleich durch den Titel ankündigt: „*Le Voleur*" — der Spitzbube. 3) Es sind ja offenbar und nachweislich alle Zeitungen und Journale gleich von Haus aus dazu mit da, dass wieder Zeitungen und Journale daraus gemacht werden; und endlich 4) bleibt es den Collegen ja unbenommen, unsere Auszüge wieder auszuziehn, unsere Quintessenz als Quintessenz zu serviren, wie alle Tage geschieht, mit ausführlichen Recensionen in gelehrten Blättern, welche das Flugblatt ausziehn, worauf der Verleger im anpreisenden Zeitungsartikel wieder den Auszug, in wie weit er ihm günstig ist, auszieht, und sein Geköch im Intelligenzblatte derselben gelehrten Zeitschriften, von denen Alles ausgegangen, von neuem aufträgt. Genug, meynen wir zur Rechtfertigung; und mehr als genug!

Was übrigens von unserm Institute sonst noch vorläufig zu sagen ist, das wird der Herr Verleger bekannt machen, sobald wir ihn haben.

NACHRICHTEN.

Theatralische Frühlings- und Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger: die Damen Bonini, Comelli (Chaumel)-Rubini, Corry-Paltoni, Gioja-Tamburini; die Herren Rubini (Gio. Batt.), Tamburini, Biondini, Frezzolini. Am 3ten Ostertage wurde das Theater mit der neuen Oper *il Solitario*, del maestro Persiani, eröffnet, die aber kein Glück gemacht hat; einiges Gute ist ihr bey alledem nicht abzusprechen. Man wiederholte hierauf die Opern „Barbiere di Siviglia," „Cantatrici vilane" und „Pietra del paragone," und am 10ten Juny gab man die neue Oper *il Talismano* (nach Walter Scott), von Herrn Pacini, welche den beyden Sängern Rubini und Tamburini ihre gute Aufnahme verdankt, denn sie hat gar nichts Neues und Ausgezeichnetes aufzuweisen, als ein kleines Fugato in der Stretta des Finals, wobey aber dem Maestro der Athem ausging; nachdem er das schwerste Thema und Gegenthema recht schön und gut erfunden hatte, wusste er sich nicht zu helfen, und verfuhr wie olim Alexander magnus mit dem gordischen Knoten. Ueberhaupt wollte Pacini diessmal die heutige seynsollende Bellini'sche Manier nachahmen, und machte es ärger. Die Bonini, Zögling des hiesigen Conservatoriums sang zum ersten Male auf der Scala; bekanntlich hat sie eine recht gute Methode, aber ihre Stimme ist öfters nicht die reinste; auf diesem grossen Theater; sie fand übrigens stets Beyfall. — Nachträglich muss hier noch die am 15ten April von Herrn Antonio Rolla, Concertmeister S. M. des Königs von Sachsen, gegebene musikalische Akademie erwähnt werden, in welcher er ein von ihm componirtes Violinconcert, eine Polacca von Mayseder und Variationen mit vielem Beyfalle spielte und mehrmalen auf die Scene gerufen wurde. (Teatro alla Canobbiana.) Den 16ten July wurde in diesem Theater die Sommerstagione mit Hrn. Bellini's Pirata eröffnet, in welcher die Lalande, Rubini, Tamburini, also die nämlichen Individuen darin sangen, für welche sie im Herbste 1827 componirt wurde. Die Aufnahme der Lalande war unbeschreiblich glänzend. Der Beyfall wollte nie ein Ende nehmen, da sich seither noch dazu, wie man sogleich sehen wird, eine

starke Gegen-Partey der Pasta gebildet hatte. Die Oper selbst gefiel abermals ungemein, der anwesende Maestro und die Hauptsänger wurden mit Jubel auf die Bühne gerufen. Von dem Riesensänger Rubini behaupten selbst unsere Greise, er übertreffe die von ihnen im vorigen Jahrhunderte gehörten berühmten Tenoristen. — (Teatro Carcano.) Nächst der rühmlich bekannten Pasta sangen auf diesem Theater die Brambilla (Marietta), De Vincenti (Carlotta), Alessandrina e Luigi Dupres, Gio. Battista Montresor, Luigi Gastaldi, Pietro Giani, Matteo Porto, Domenico Caselli, Antonietta De Farini, von welchen die Devincenti und die beyden Duprez sich öfters vortheilhaft auszeichnet, von der Brambilla, dem Montresor und Porto aber gewiss nicht das Löbliche gesagt werden kann, was seit geraumer Zeit öffentliche Blätter von ihnen ausposaunen. Dies Wenige im Allgemeinen. Opern wurden gegeben: drey von Rossini: Semiramide, Tancredi (in welcher auch die Favelle mit vielem Beyfalle sang) und Otello; zwey von Mayr: Medea und Che Originali, sodann Paesiello's Nina und Zingarelli's Romeo e Giulietta, in welchen allen, die zu ihrer Benefice-Vorstellung von der Brambilla gewählte Operette: „Che Originali" abgerechnet, die Pasta mit mehr oder weniger, sehr oft aber starkem und stürmischem Beyfalle gesungen hat, wobey jedoch zu bemerken, dass sie eine Partey für und eine andere (mitunter die Lalandisten) wider sich hatte. Die erste vergötterte sie im Gesange und in der Action; die zweyte nannte sie eine gemeine Sängerin, eine mittelmässige oder schlechte Actrice und (Gott verzeih' es ihr) eine Charlatane. Welche von ihnen die stärkste war, ist nicht zu bestimmen, denn auch die Gegenpartey schonte wenigstens die gefeyerte vermeinte Landsmännin *). Bekannt ist ebenfalls, dass die Pasta weder in Rom noch Neapel sonderlich gefallen, auch unlängst in Wien zwey Parteyen für und wider sich gehabt hat. Der ruhige, unparteyische Beobachter erklärt sich die Sache so. Cicero schrieb einst an seinen Sohn: *noli te cum exceptione laudari* (ich wünsche bey deinem Lobe kein Aber). Die Pasta ist unstreitig etwas mehr als eine gute Sängerin, singt auch gewisse Sachen vortrefflich und himmlich schön, aber — die Stimme ist nicht die beste, hat sogenannte voci velate, distonirt zuweilen; — ihre Aussprache, obschon manchmal sehr deutlich, ist doch im Allgemeinen schon in einer kleinen Entfernung, oft sogar in der Nähe unvernehmbar, was besonders in heroischen und tragischen Rollen ärgert; — in den Ensemblestücken ist sie so zu sagen null; — ihre Virtuosität, den guten Gesang überhaupt abgerechnet, beschränkt sie sich alla Catalani auf eine gewisse Anzahl Stücke, sogenannte Steckenpferde; im Ganzen fehlen ihr daher mehre Hauptbedingnisse zu einer vollkommnen grossen Sängerin. In der ersten Oper Semiramis hat sie am allerwenigsten gefallen; ganz unparteyische, gebildete und ungebildete Personen, die aus Neugierde in das entlegene Theater liefen, gingen heraus, schüttelten den Kopf und sagten: *non mi piace niente* (sie gefällt mir gar nicht). Im Tancredi fand sie rauschenden Beyfall, aber bloss in zwey Stücken, in „di tanti palpiti", und einer eingelegten Nicolini'schen Arie; in einem mit der Favelle gesungenen Duette stand sie ihr nach. Im Otello und in der Medea war die Aufnahme minder glänzend; in letzterer distonirte sie einmal, vielleicht Unpässlichkeit halber, vom Anfange bis zu Ende.*) In der Nina erhielt sie wieder ran-

*) Die meisten Mailänder wissen nicht bestimmt den Geburtsort der Pasta, einige sagen Mailand, andere Como; die hiesige Zeitung nannte dieser Tage Como als ihr Vaterland. Ref. wurde von einer Person, die es wissen kann, versichert, sie sey in Saronno, einem zwey Posten von hier gelegenen Flecken geboren, kurz darauf in Como bis gegen ihr achtes Jahr geblieben, sodann aber mit ihren Aeltern nach Mailand gekommen. — Anfänglich erschien eine beissende Satyre unter folgendem Titel: *Giuditta Pasta al Carcano. Poema eroi-comico in ottava rima. Canto primo.* Milano, presso Pirotta, 1829 in 12. Der Verfasser, ein mittelmässiger Sänger aus Toscana, Namens Celso Alberti, nennt sich selbst in der Schrift, die einen guten Absatz fand. Der Canto secondo wurde von einer obern Behörde zum Drucke verboten; jene, die ihn im MS. gelesen, loben ihn ungemein. Als Alberti nachher in dem nahegelegenen Städtchen Monza auf dem Theater sang, wurde er von beyden Parteyen ausgepfiffen und beklatscht.

*) Wenn in diesen Blättern (Nr. 18 S. 295 u. fg. von diesem Jahre) von Wien aus die Semiramis unter allen Kunstleistungen der Pasta, entschieden die aller vortrefflichste genannt wird, und es im Obbesagten nicht so klingt, mag vielleicht die Schuld an den italienischen Zuhörern liegen. Wenn aber in demselben Berichte ein gar harter Urtheil über eine Mayr'sche Scene in der Medea gefällt wird, so muss diese nicht mit einer un-

schenden Beyfall, welcher in Romeo e Giulietta (worin blos vier Stücke von Zingarelli beybehalten wurden) um so mehr stürmisch wurde, da zu gleicher Zeit die Lalande in der Canobbiana sang (S. oben). Mit dieser Oper endigte auch am 31. July die Stagione. Die Künstlerin wurde am Schlusse mit Blumen, Kronen, Goldregen, Gedichten beworfen, nach Hause begleitet, und daselbst bis vier Uhr Morgens noch aus ihrem Fenster hervorgerufen und beklatscht, wie dergleichen Comedien hier zu Lande in den Theatern der Kleinstädter gäng und gebe, für das grosse und brillante Mailand aber, eben so wie die dermaligen tobenden Beyfallsbezeugungen nicht sonderlich zum feinen Tone gehören dürften. Referent, welcher die Gesangsvorzüge der Pasta gewiss zu schätzen weiss, möchte noch gern etwas über ihre Action sagen; allein, sey es Unwissenheit oder nicht, hier bekennt er aufrichtig, sie habe auf ihn wenig oder gar keine Wirkung gemacht, und am allerwenigsten als Nina (in welches Urtheil viele einstimmen), weil sie diese Rolle gar zu gemein gab. Ein Italiener versicherte, er habe die Nina in Deutschland von einer mittelmässigen Sängerin ganz anders als die Pasta, und wirklich vortrefflich spielen gesehen. — (Teatro Re). In diesem Theater gab im July eine mittelmässige Gesellschaft Fioravanti's Capricciosa pentita, und Paccini's Sposa fedele.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wien. April. Am ersten zeigte sich Mozart's Don Juan wieder von Neuem auf dem Kärnthnerthor-Theater. Am meisten that sich Hr. Hillebrand (Comthur) mit seiner Athleten-Stimme hervor, Hr. Schuster (Ottavio), Hr. Hauser (Don Juan), Aug. Fischer (Leporello), Demois. Siebert (Donna Anna), Mad. Ernst, noch nicht ganz genesen (Donna Elvira), Dem. Diemar aus Berlin (Zerline), artig, nur zu befangen. Das Ensemble verdient alles Lob. — Am 2ten gab Hr. Benesch ebendaselbst ein von ihm componirtes Violin-Concert. Am 4ten ebendaselbst die Entführung aus dem Serail, im Ganzen sehr beyfällig; Dem. Diemar (Blondelsen) war schon heimischer. Am 5ten grosses und letztes Gesellschaftsconcert (das vierte) im grossen k. k. grossen Redoutensaale wurde mit Beethoven's Sinfonia eroica eröffnet. Herrlich, himmlisch, göttlich! Mit Variationen für zwey Violinen, von Maurer, legten zwey Zöglinge des Musik-Conservatorium's, Broch und Schreiber, grosse Ehre ein.

Am 6. im k. k. Hofburg-Theater von der Tonkünstler-Gesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen: Haydn's „Jahreszeiten." Die Solo-Parte wurden lange nicht so vollendet gehört, als heute von Dem. Kiesstein, Hrn. Tietze und Borschitzky. — Die Aufnahme war enthusiastisch; der ausgelassenen Jubel athmende Winzer-Chor wurde stürmisch da capo gefordert.

Am 7ten im Theater an der Wien: „Die Italienerin in Algier." Demois. Emmering machte als Isabella einen zweyten Versuch, welcher etwas günstiger, als früher ausfiel; selbst Hr. Kreiner (Lindoro) leistete mehr, als man erwartete. Nur Herr Forti kam mit seinem Taddeo schlecht davon; trockne Komik liegt nicht in ihm; man muss nicht Alles wollen.

Am 9ten im Kärnthnerthor-Theater: *Omar in Egypten*, grosses, heroisch-historisches Ballet in fünf Aufzügen von Astolfi, Musik vom Grafen von Gallenberg. Seit Jahren das schönste, grossartigste Werk der Art, welches ganz ungeheuer furore machte, und seinem sinnreichen Erfinder die wohlverdiente Ehre des vielmaligen Hervorrufens verschaffte. Der scenische Schmuck, die Pracht der Costume's und Decorationen, die Eleganz der Solo- und das Imposante der Chor-Tänze übertrifft beynahe noch alles, was wir bisher gesehn; und das will in der That sehr viel sagen. Die Composition ist höchst melodienreich; äusserst brillant, nur, dem Modegeschmacke huldigend, gar zu geräuschvoll instrumentirt; die ersten Tänzer und Tänzerinnen sind so employirt, dass sie in ihrem vollen Lustre erscheinen. Das Publicum schwamm in einem Meere von Entzücken, und die Direction wird für den kostspieligen Aufwand zweifelsohne überreiche Entschädigung finden.

Am 10ten im Theater an der Wien: „Die schöne Müllerin;" zum Benefiz der Dem. Vio, welcher für ihre reizende Darstellung des verschmitzten Röschens *„molt' onor, mà poco costante"* zum Lohne ward. Hr. Hopp würde uns als Amts-

---

dern dieser letzten vorhergehenden grossen Zauberscene verwechselt werden, welche vom Ref. im Jahre 1823 in eben dieser Blättern sehr gelobt wurde. Die Medea wurde übrigens auch diesmal, wie im besagten Jahre auf der Scala grossentheils schlecht gegeben.

Verwalter Knoll auch selbst dann noch unerträglich gewesen seyn, wenn nicht wirklich jedes Wort, jeder Schritt, jede Miene und Gesticulation unwillkürlich an Spitzeder erinnert, und das Andenken seiner wahrhaft classischen, an Hogarth's geistreiche Satyre gemahnenden Carricatur in's Gedächtniss zurück gerufen hätte.

Am 11ten, im Josephstädter-Theater: *Die Stumme*; romantische Oper in vier Aufzügen. — Nach dem Wenigen, was wir hier zu hören bekamen — denn beynahe die Hälfte der Musikstücke blieb weg, weil das Personale damit nicht zu rechte kommen konnte, — ist diese Composition Auber's beste, gelungenste Arbeit, und wir freuen uns recht sehr auf den vollständigen Genuss.

Am 17., zur Charfreytags-Function, Haydn's „sieben Worte des Erlösers am Kreutze," und „Stabat mater" von Pergolese, unter Begleitung der Phys-Harmonika.

Am 18ten, während der Auferstehungsfeyerlichkeiten: „Neues *Te Deum laudamus*, in D dur, *Regina coeli* und *Alleluja*, von Ritter von Seyfried.

Am 20sten, im k. k. kleinen Redouten-Saale: Concert der Herren Gebrüder Lewy, trefflicher Waldhornisten im k. k. Hof-Opern-Orchester: Concertino für zwey chromatische Waldhörner von Fr. Weiss. Variationen für zwey Waldhörner, von Leon de Saint Lubin, worin sie ihre Kunstfertigkeit in jenem Grade beurkundeten, worauf eifriges Studium, reger Fleiss und sorgfältige Uebung sie stellten.

Am 23sten, ebend.: Grosse musikalische Akademie des k. k. pensionirten Hof-Operisten, Friedrich Sebastian Meyer. Dieser für das wahrhaft Gute und Schöne von glühendem Enthusiasmus beseelte Künstler, früher Regisseur im Theater an der Wien, auch seiner Zeit ein trefflicher Bassänger und höchst verständiger, denkender Schauspieler, war der Erste, welchem die lebende Generation die erneuerte Bekanntschaft mit Händel's Meisterwerken verschuldet. — Indem nun Herr Meyer am Ziele seiner thatenreichen Laufbahn steht, und für immer die Bühne verlässt, gab er uns noch einen musikalischen Abschieds-Schmaus, bey welchem sein gebildeter Geschmack und reiner Kunstsinn sich noch so frisch als sonst zeigte. Eine der schönsten, aber leider keine der besuchtesten Concerte.

Am 26sten, ebend.: Concert des Hrn. Mennen, vormals Zögling, nunmehr Lehrer am hiesigen Blindeninstitute; welcher, obschon des edelsten Sinnes beraubt, dennoch mit bewunderungswürdiger Genauigkeit schwere Pianoforte-Stücke von Ries und Worlischeck ausführte, und dadurch das Interesse des Auditoriums zu fesseln, ja demselben fast sein Unglück vergessen zu machen wusste!

Am 27sten, im Kärnthnerthor-Theater: „Uniform und Schlafrock," komische Operette in einem Aufzuge nach dem Franz. von Castelli; Musik von Berton. Lange haben sich die jovialen Wiener nicht so köstlich amusirt, und vor Lachen, so zu sagen, fast sich ausgeschüttet, als in diesem, von *bon mots* und drastischen Situationen strotzenden Singspiele, wozu auch der humoristische Uebersetzer sein Scherflein redlich beytrug. Die artige, melodiöse Musik musste unbedingt noch gewinnen, wenn einige gar zu gedehnte, über die Gebühr ausgesponnene Nummern unter eine wohlthätige Scheere genommen würden. — Unter den Darstellenden sind besonders die Herren Cramolini, Hillebrand und August Fischer, nebst Dem. Siebert, der einzigen darin beschäftigten Dame, zu rühmen.

Am 29sten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie des Fräuleins von Belleville, Pianoforte-Spielerin aus München, worin sie Pianoforte-Concert von Kalkbrenner und grosse Bravour-Variationen von Heinrich Herz vortrug. Die Concertgeberin, hier unter unseren Augen für ihre Kunst gebildet, kehrte nun, nach einer siebenjährigen Abwesenheit, während welcher sie in Deutschland, Frankreich, England und in den Niederlanden belohnende Früchte ihres schönen Talents erntete, wieder in ihre zweyte Vaterstadt zurück, und gab uns heute die erfreulichsten Beweise ihrer Riesen-Fortschritte auf der so ruhmvoll begonnenen Laufbahn. Ihr Spiel hat an Kraft, Bravour und Ausdruck noch ungemein gewonnen; ihr Vortrag ist feuriger, präciser, männlich gediegener noch geworden, ohne der Lieblichkeit, Anmuth, Zartheit und all jener feineren Tinten zu entbehren, welche über jedes Tongemälde erst den so überaus reizenden Wechsel von Licht und Schatten verbreiten. — Dass aber auch die Environs ein mannigfaltiges Interesse gewährten, bezeugen die ehrenwerthen Künstler-Namen, Dem. Lindenheim, S. Lubin, Helmesberger.

Miscellen. Der ausgezeichnete Violin-Virtuose, Herr Slawjk, Mitglied der k. k. Hofkapelle, ist von seinem Ausfluge nach Paris wieder hier eingetroffen. — In der Tragödie: „Belisar," zu

Esslair's Gastspielen im Theater an der Wien einstudirt, hörten wir mehre gehaltvolle Musikstücke — Chöre und Entreacts — von Freyherrn von Poissl. —

Kurze Anzeigen.

Ouverture du Ballet: Joko, le singe du Bresil, pour le Pianoforte à quatre mains composée par P. Lindpaintner. Oeuv. 65. (Propr. de l'edit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 14 Gr.

Eine sehr lebendige, vom Anfange bis zum Ende ansprechende, mannigfach wechselnde Ouverture zu dem bekannten Ballete. Auf ein hübsches, zweckmässig einleitendes Andante folgt ein kurzes Allegro schersando D dur, welches durch ein ersterbendes ritard. in ein etwas längeres, feurig gehaltenes Allegro molto agitato ($\frac{4}{4}$ D moll) übergeht, dessen bald wild, bald anmuthig in einander greifende Stellen erwünscht wechseln, und von einem sehr hübschen Boleros A moll unterbrochen werden, der dem vorigen Allegro wieder Raum lässt, das nun, weiter ausgeführt, im rauschenden Wechsel den Schlusssatz bildet, den ein più moto feurig vollends abrundet. Das Ganze empfiehlt sich nicht allein als unterhaltendes Vergnügungsstück, sondern auch zum Einüben für Schüler, die nur etwas vorgeschritten sind, denn so voll und brillant es auch in die Ohren fällt, so wenig schwer ist es doch durchzuführen, da beyde Spieler nicht allein gleichmässig beschäftigt sind, sondern auch Alles, dem Instrumente angemessen, sehr wohl in die Hände fällt, und also Nutzen und Vergnügen vereint.

Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" für die Orgel bearbeitet — — von Adolf Hesse. Nr. 8. der Orgelsachen. (Eigenthum des Verlegers). Breslau, bey F. E. C. Leuckart.

Auf die alte Choralmelodie aus A moll werden hier drey wohlgesetzte Variationen von dem schon bekannten jungen Breslauer Organisten geliefert, bey deren jeder die Orgelstimmen angegeben worden sind. Der erste Ruhepunct des Chorals ist, wie es in vielen Gemeinden geschieht, auf E dur genommen, während er in anderen mit dem vorhergehenden Accorde auf E moll gesungen wird, was jeder Organist darnach umzuändern hat. (Wir erklären uns, im Vorbeygehen gesagt, für das Letztere.) Im Uebrigen berufen wir uns auf die früheren in diesen Blättern mitgetheilten Beurtheilungen der Werke des Hrn. H. und bemerken nur noch, dass wir die einige Male über die Septime schreitende Octave lieber vermieden gefunden hätten. Choral und Variationen werden eine gute Wirkung hervor bringen, und verlangen nur eine mässige Fertigkeit. Die äussere Ausstattung ist lobenswerth.

Trio pour deux Violons et Violoncelle comp. — par. Al. Schmitt. (Propr. de l'édit.) Hannovre, chez C. A. Kruschwitz. Pr. 14 Gr.

Ein melodiöses, gefällig durchgeführtes, für mässige Spieler berechnetes Trio, das aus vier Sätzchen besteht, einem Andante moderato, einer Menuetto con moto, einem Adagio con espressione, und einem lebhaften Rondo, All. con vivo. Nur einige wenige schnell vorübergehende Octaven-Fortschreitungen, die in Trio's vorzüglich zu vermeiden sind, hätten wir heraus zu wünschen, welche Kleinigkeit jetzt kaum in Anschlag gebracht wird. Es wird Nutzen und Vergnügen gewähren.

Kurze Nachricht.

In Leipzig hat die Räuberbraut von Herrn Ries bey der zweyten Aufführung schon allgemeiner angesprochen: die dritte Aufführung sprach dagegen wieder weniger an, da die Sängerin weniger bey Stimme zu seyn schien; Hr. Hammermeister wurde gerufen. Dem. Löw, eine noch sehr junge Sängerin, hat als Agathe im Freyschützen durch ihre schöne Stimme und selbst durch eine gewisse jungfräuliche Befangenheit im Spiele besondere Theilnahme erregt. Sie wurde gerufen. Jacob und seine Söhne sind zweymal im Ganzen beyfällig gegeben worden.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № XIV. 1829.

Anzeige
von
Verlagseigenthum,
um Collisionen zu vermeiden:

François Hünten, Op. 39. *Choeur de l'opera les deux nuits de Boieldieu, varié pour le Pianoforte*

ist mir vom Compositeur als Eigenthum überlassen, und erscheint binnen Kurzem in meinem Verlage.

Leipzig, den 21sten September 1829.

C. F. Peters.

Bekanntmachung.

Auf Veranlassung der in diesen Blättern mitgetheilten „*Warnung*" des Herrn Ant. Diabelli in Wien, welche zum Zwecke haben soll, das Publicum zu enttäuschen, bestätige ich, dass die in meinem Verlage erschienenen Arrangements aus der weissen Dame keineswegs von jenem Tonsetzer sind, dass aber Hr. Ant. Diabelli selbst in einer gewaltigen Täuschung befangen ist, da er annimmt, dass es ausser ihm keine Künstler ähnlichen Namens geben könne.

Mein Arrangeur heisst aber nicht Ant. sondern A(lexandre) Diabelli, wohnt auch nicht in Wien, sondern hat sich hier im Norden niedergelassen, wo er das Publicum mit seinen Leistungen erfreut, das seine Arrangements gern spielt, und also kein Grund vorhanden ist, weshalb er sich nicht nennen sollte.

Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Ankündigung für Theater-Directionen.

Im Laufe des nächsten Monats wird der Klavierauszug der neuen grossen Oper *Wilhelm Tell* in vier Acten mit Ballets, Musik von Rossini, mit Verlagsrecht bey den Unterzeichneten erscheinen. Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter Jouy, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wird durch Hrn. Th. von Haupt und Hr. J. Parny besorgt.

Nur durch Uebereinkunft mit dem Componisten und dem Pariser Verleger, welcher letztere keine Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland zu machen sich verpflichtet, wird es möglich, die Partitur mit unterlegtem deutschem Texte nebst einem Exemplare des Textbuches und das gestochenen Klavierauszuges um den sehr mässigen Preise von 66 Fl. im 24 Gulden Fuss zu erlassen.

Diejenige deutschen Theater-Directionen, welche blos die Partitur mit französischem Texte zu haben wünschen, können diese durch uns für die Hälfte des Ladenpreises beziehen.

Mainz, im August 1829.

B. Schott Söhne.

Musikalische Anzeigen.

Schlesiens Tonkünstler

herausgegeben von Musikdirector Hoffmann (in einem Bande von circa 30 Median-Bogen) erscheinen zur diesjährigen Michaelis-Messe, bis wohin der äusserst billige Subscriptionspreis von 1 Thlr. 8 Gr. noch offen ist. Auswärtige Musikhandlungen belieben sich deshalb an Joh. Friedr. Korn d. Ält. Buchhandlung in Breslau zu wenden, von welcher auch ausführliche Anzeigen und Subscriptionslisten zu beziehen sind.

Breslau, den 31sten August 1829.

Joh. Friedr. Korn d. Ält.

Bey C. H. Meyer jun. in Braunschweig erscheinen auf Pränumeration

W. A. Mozart's Opern

im Klavier-Auszuge mit italienischem und deutschem Texte, in gross Quer-Octav zu folgenden äusserst wohlfeilen Pränumerations-Preisen, als: Don Juan 1 Thlr. 18 Gr. Sächs. oder 3 Fl. 9 Xr. Rhein.; Titus 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Xr.; die Zauberflöte 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl. 24 Xr.; Figaro's Hochzeit 1 Thlr. 20 Gr. oder 3 Fl. 18 Xr.; die Entführung aus dem Serail 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl. 24 Xr.; Così fan tutte (Weibertreue) 1 Thlr. 16 Gr. oder 3 Fl. 9 Xr.

Man zahlt nur immer eine Oper voraus. Der Pränumerations-Termin dauert bis Ende dieses Jahres, und nachher treten um die Hälfte erhöhete Ladenpreise unwiderruflich ein.

Alle Musikalien-, Buch- und Kunsthandlungen nehmen Pränumeration an, und bey denselben sind ausführliche Ankündigungen zu haben, und auch Probebogen einzusehen, um sich von der schönen Ausstattung dieser Ausgabe überzeugen zu können.

Bey Brüggemann in Halberstadt sind folgende Werke erschienen, auf welche Gesanglehrer aufmerksam gemacht werden:

Zweystimmige Kinderlieder mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte. Erste Sammlung, enthaltend:

Zwölf Lieder von Mühling.

Zweyte Sammlung enthaltend:

Vierzehn Lieder von Fr. Schneider.

Preis der Sammlung 18 Sgr. in Partiesen 11½ Sgr.

Funfzig Lieder zum Gebrauche bey dem ersten Unterrichte im Gesange. Grösstentheils zwey- und dreystimmig, nach bekannten und neuen Melodieen bearbeitet und herausgegeben von G. F. Bischof. Zweyte Auflage. Preis 10 Sgr. in Partiesen 7½ Sgr.

Singebuch für Schulen; eine Sammlung von 61 zwey-, 55 drey- und 19 vierstimmigen Liedern von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigsten Singerübungen. Herausgegeben von C. Schade und E. Hauer. Preis 20 Sgr. in Partiesen 15 Sgr. 4.

Neue Musikalien im Verlage von Carl Gustav Förster in Breslau:

Achmet Aga, (Chef de toutes les troupes regulières turques) Marche militaire et favorite de grand turc Mahmud II. arrangée à 4 mains (avec le Portrait de Mahmud II.) ..... 6 Gr.
— le même pour Pianof. seul..... 4 Gr.
Auber, D. F. E., Ouverture zur Oper „die Stumme von Portici" für 2 Violinen, Viola und Violoncell, arrangirt von Albrecht..... 16 Gr.
— dieselbe für Flöte, Viola und Violoncell. 16 Gr.
— dieselbe für Pianof. zu vier Händen..... 14 Gr.
— daraus Fischerlied: „O seht den Morgen roth erglühn." Klavierauszug ..... 4 Gr.
— — Cavatine: „Schliesse das Auge." Klavierauszug. ..... 4 Gr.
Breslauer Lieblingstänze für das Pianoforte.... 14 Gr.
Büttinger, C. C., Adagio und Rondo, concertirend für Pianof. und Violine..... 16 Gr.

Drechsler, J., aus dem Zauberwalzeben der Bauer als Millionair, Duett: „Brüderlein fein." Klavierauszug..... 4 Gr.
— do. do. mit Guitarre..... 2 Gr.
— Trinklied: „Freunde hört die weise Lehre." Klavierauszug..... 4 Gr.
— Ariette: „So mancher steigt heran." Klavierauszug. ..... 4 Gr.
Fuhrmann, A., Ländler nach beliebten Melodieen der Oper: „Die Stumme von Portici" für Pianof..... 2 Gr.
— Geschwind-Marsch nach Melodieen der Oper: „Die Stumme." ..... 2 Gr.
— Cotillon nach beliebten Melodieen aus dem Liederspiele: „Leonore," für Pianoforte... 6 Gr.
Gerlein, R., Dahin! Lied mit Guitarre..... 2 Gr.
— beliebtes Schweizer Liedchen mit Guitarre. 2 Gr.
Goldberg, J., Polonoise und Mazurk für Pianof. 4 Gr.
Hesse, A., leichtes Präludium für die Orgel... 4 Gr.
— Choral: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern," für die Orgel bearbeitet..... 6 Gr.
— Präludium für die Orgel..... 6 Gr.
— 12 Studien für die Orgel mit obligt. Pedale. 16 Gr.
— Die Wiege im Strome, Romanze von A. Kahlert, mit Pianoforte-Begleitung..... 2 Gr.
Köhler, Ernst, Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für das Pianoforte zu vier Händen..... 14 Gr.
— Fantaisie en forme d'un Potpourri sur des motifs favoris de l'opera „la Muette de Portici" à 4 mains..... 14 Gr.
Merveille de Paganini, duo pour un seul Violon. 2 Gr.
Mozart, W. A., Così fan tutte, in ausgesetzten Singstimmen. Nr. 1. der Sammlung von Opern in einzel. Singst. Subscriptions-Pr. 2 Thlr. 18 Gr.
Reissiger, C. G., Rondeau brillant pour Pianof. Oeuv. 89..... 10 Gr.
Schulz, 3 Favorit-Tänze für eine Guitarre eingerichtet. ..... 2 Gr.
Tibaldi, Constance: „La jeune Grec," Favorit-Romanze mit einer deutschen Uebersetzung von Carl Schall..... 4 Gr.
Wolf, J. F., Polonoise, arrangée à 4 mains.... 8 Gr.

Nächstens erscheint:

Panofka, Henri, Variations brill. sur un thème original pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 5. dedices à Monsieur le Baron de Praun..... 20 Gr.
— Dieselben mit Pianoforte-Begleitung..... 8 Gr.
Hesse, A., erste grosse Sinfonie für grosses Orchester.
Reissiger, C. G., Ouverture à grand Orchestre.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. Nº. 38. 1829.

Recensionen.

Kurzer und gründlicher Unterricht im Generalbasse für die Selbstbelehrung; als Anleitung zum Präludiren, besonders für Landschullehrer, Anfänger und Geübtere. Mit vielen erläuternden Notenbeyspielen, nebst einem Anhange, Winke zum Setzen eines mehrstimmigen Gesanges enthaltend. Von Joh. Andr. Christ. Burkhard.

Wir finden in dem Ganzen, (dessen Einzelnheiten nicht durchgegangen werden können, weil daraus ein kleines Buch werden würde,) dass die einzelnen Gegenstände, wie sie auf einander folgen, demjenigen, welcher beabsichtigt, Generalbass zu erlernen, wenn auch Stoff zum Nachdenken geben, doch zu fassen schwierig sind. Aus dem Grunde wäre es besser, wenn Verf., sobald er beabsichtigt, eine Uebersicht von den in der Musik gebräuchlichsten Accorden zu geben, sie alle tabellarisch aufgestellt, u. deren erforderliche Erörterung ohne Einmischung von Behandlung, so kurz als möglich dargethan hätte. Was noch die Behandlungsweise der Accorde betrifft, war es nothwendig, nicht nur sie zu erörtern, sondern jede Arten sowohl als das Fortschreiten jeder Dissonanz in Notenbeyspielen darzuthun, ohne welche der Lernende die Erklärung nur wörtlich, aber nicht harmonisch versteht. Auch konnte, wenn von der vierstimmigen, ungetheilten, vollständigen, consonirenden Spielart (nach den Worten des Verf.) die Rede war, auch zu gleicher Zeit von der vierstimmigen, getheilten, unvollständigen Spielart, ohne für diese erst besondere Abschnitte einzuräumen, geredet werden. Denn die Sache in zu viel einzelne Abschnitte einzutheilen, erschwert das Lernen, dagegen nur wenig Abschnitte, und für jeden nur so wenig als möglich, Regeln aufzustellen, erleichtert es. Jeder sieht schon von selbst, dass der Titel den Endzweck des Werkes anzeigt; Verf. bestimmt es zunächst für die Selbstbelehrung, als Anleitung zum Präludiren. Da über die verschiedene Behandlungsweise der Accorde im Allgemeinen zu wenig gesagt, und die ganze Darstellungsart in diesem Werke, wenn auch grammatisch richtig, aber schwer verständlich ist, wozu noch kommt, dass der Verf. so viele fremde Namen der Accorde erfand, welche leicht unter einander verwechselt werden können, so ist es nicht zu erachten, dass der Lernende den Zweck des Präludirens erreiche. Ferner ist es für Landschullehrer, Anfänger und Geübtere bestimmt. Die ersten als auch die letzten, da vorauszusetzen ist, dass sie schon einige Kenntniss der Accorde haben, verlangen entweder nun zu wissen, was sie damit machen sollen, oder eine kürzere Auseinandersetzung, als in diesem Werke vorhanden ist, welche wegen ihrer Länge und der darin fehlenden erforderlichen Deutlichkeit auch Anfängern schwer werden würde zu verstehen, wenn ihnen nicht noch durch Hülfe eines Lehrers die zur Sache gehörigen Gegenstände, welche übergangen worden, mitgetheilt und erörtert werden, woraus nun zu sehen ist, dass Verf., so gut er es auch meint, seinen erwünschten Zweck damit nicht erreicht habe. Ferner ist im Werke zu ersehen, dass es aus ältern, aber grösstentheils aus Koch's Theorien, sowohl aus dessen Anweisung zur Composition, als auch aus dessen Handbuche zum Studium der Harmonie geschöpft und genommen, nur auf eine andere und zwar weniger verständliche Art, als dieser es that, mitgetheilt worden.

Da nun in diesem Werke weder eine neue Theorie noch neue Theoreme vorhanden sind, und alles darin Enthaltene in anderen Büchern gefunden werden kann, so darf es nur demjenigen empfohlen werden, welchem daran gelegen ist, über die

verschiedene Mittheilungsart der im Generalbasse vorhandenen Gegenstände sich zu unterrichten.

Heinrich Birnbach.

Prinz Lieschen, komische Oper in drey Acten von E. Gehe, Musik von Wolfram. Klavierauszug. Dresden und Leipzig, in der Arnold'schen Buch- u. Kunsthandlung. 4 Thlr. 12 Gr.

Hr. Wolfram hat sich seit einigen Jahren dem Publicum als Componist vielfach bekannt gemacht. *Die bezauberte Rose* war die erste Oper, mit der er hier auftrat. Ihr folgte eine zweyte, *die Normannen*. Während dieser Zeit und seitdem sind mehre Liedersammlungen, so wie einige Sachen für's Pianoforte erschienen. Ueberall hat Hr. Wolfram sich in diesen Arbeiten als ein Anhänger der guten alten Tonschule gezeigt. Sein Satz ist vollkommen rein, seine Harmonie kunstgerecht, seine Modulationen regelmäßig basirt, und doch dabey modern und pikant, seine Melodien angenehm und, wo es nöthig ist, kräftig, seine Declamation verständig und gewählt. Sonach erfüllt Hr. W. fast alle Forderungen, die die Kritik an einen Tonkünstler machen kann. Rec. hat aber auch Gelegenheit gehabt, Hrn. W.s dramatische Productionen auf der Scene zu hören, und muss hier noch ganz besonders seine Instrumentation rühmen, in welcher er wahrhaft ein Meister zu nennen ist. Klarheit, Deutlichkeit und Elegans bey grosser Kraft, sind Vorzüge, die Hrn. W.s Instrumentirung in hohem Grade besitzt. Er verbindet eine ungemein genaue Kenntniss aller gebräuchlichen Instrumente, in Hinsicht auf ihre technische Eigenthümlichkeit und Behandlung, mit einer sehr zarten Schätzung und Erwägung ihres ästhetischen Charakters; und so kann er mit Sicherheit auf glänzenden Effect durch's Orchester rechnen. Ohne gerade dem Spontini'schen und Rossini'schen Spectakelsystome zu huldigen, weiss Hr. W. wo es gilt und am rechten Platze ist, den beliebten neumodischen Lärm anzubringen, wobey ihm seine gute Kenntniss der Blechinstrumente sehr zu statten kömmt. Was nun die ebenerwähnte komische Oper betrifft, deren vom Componisten selbst sehr bequem und doch vollständig gemachter Klavierauszug dem Rec. vorliegt, so hat sich bereits die öffentliche Meinung dafür in Prag und in Breslau sehr vortheilhaft darüber ausgesprochen. In der That vereinigt der musikalische Satz alle jene Vorzüge, welche wir bereits im Eingange gerühmt haben; und ist nur zu bedauern, dass der Text dem Componisten nicht Gelegenheit gegeben, noch gewaltiger in die Saiten zu greifen. Durch das Ganze geht ein heiterer, lebendiger Geist, der an einzelnen Stellen, z. B. in Nr. 1 und Nr. 3 des 1sten Acts, zum Hochkomischen sich steigert. Die gelungensten Sätze scheinen uns folgende zu seyn: Im 1sten Acte Nr. 1 Introduction und Terzett, Nr. 2 Arie: Lieschen, mit Chor. Nr. 3 Amtmann, Arie mit Chor. Dann im Finale Lieschens Mantasie: „Dieses ist die gute Stadt," so wie das darauf folgende Vivace, denn das soll es doch wohl seyn, obgleich kein Tempo dabey steht. Im 2ten Acte Nr. 9 des Amtmanns. Nr. 10 Duett: Lieschen und Hanschen, wo das Thema der Begleitungsfigur recht schön durchgeführt ist. Nr. 11 Quartett, wo bey den Worten des Prinzen: „Das Ganze scheint ein Spass zu seyn," eine recht gute Imitation eintritt. Im 3ten Acte Nr. 13 Amtmann. Nr. 14 „Freudenvoll und voll von Liebe u. s. w." Nr. 16 Finale.

Und so scheiden wir von Hrn. W. mit dem aufrichtigen Wunsche, bald einmal einen Text von ihm bearbeitet zu sehen, der durch grösser angelegte Situationen und ein gewaltigeres Getriebe contrastirender Leidenschaften, ihm Gelegenheit gebe, sein Talent auch für diese Gattung zu zeigen.

Nachrichten.

Grosses Musikfest des thüringisch-sächsischen Musik-Vereins in Halle an der Saale, vom 10ten — 12ten September.

Die Aussere Einrichtung dieses Musikfestes hatte glücklich auf den Schultern des dortigen Musikdirectors Hrn. Naue gelegen, von dem auch der Gedanke ausgegangen war, einen neuen Verein zu gründen, da der Elb-Musikverein auf seinen Lieblings-Vorschlag nicht eingehen wollte, den etwaigen Gelduberschuss solcher Feyertage zu Preisaufgaben für festzustellende musikalische Untersuchungen zu verwenden. Welche Thätigkeiten zu dergleichen neuen Einrichtungen erforderlich sind, weiss jeder, der Aehnliches, wenn auch Kleineres, unternommen hat. Dass daher im Laufe der Ano-

führung eines solchen Unternehmens nicht manches einzelne Mitglied hätte übersehen, oder doch weniger beachtet werden sollen, als es bey Vertheilung der Geschäfte geschehen seyn würde, muss entschuldigt werden. Dabey ist es für ein Glück zu achten, dass Halle mehre thätige Musikfreunde besitzt, welche die Einübung der Chöre, und zwar auf eine sehr löbliche Weise besorgten, so dass der Herr Musikdirector Naue unseres Wissens gar nichts damit zu thun hatte. Das ganze bey der Aufführung thätige Musik-Personal kann mit Bestimmtheit noch nicht angegeben werden, da die Liste noch nicht bekannt gemacht worden ist; wir schätzen es gegen 500, unter welchen etwa der fünfte Theil aus Berliner Künstlern bestand. Die Musiken der beyden ersten Tage wurden in der geräumigen Domkirche gegeben, für den dritten war der Ort der Ausführung noch zweifelhaft*). Die Festlichkeit wurde mit einer Ouverture des Herrn General-Musikdirector Spontini eröffnet, der das Ganze leitete. Wir hörten nur das rauschende Ende derselben. Darauf folgte eine neue von Hrn. Spontini componirte Cantate und Festgesang mit Chören: „Gott segne den König," deren Solopartieen von den Königl. Preuss. Hofsängern Mad. Schulze, Fräulein v. Schätzel, Hrn. Hoffmann und Zschiesche, den Königl. Preuss. Opernsängern Dils. Ferber und Lehmann, und den Herren Goecke und Heinrich, ferner von der Herzogl. Braunschweig. Hofsängerin Mad. Müller, und dem Grossherzogl. Sachsen-Weimar. Oberdirector, Hrn. Stromeyer, vorgetragen wurden. Die Cantate beginnt mit einem allgemeinen Volksgebete: „Allgütiger Gott, hör unser Flehn," das sehr gefällig wirkte. Auch das folgende Duett eines Engels und eines Chorubs hatte viel Freundliches. Das Sanfte, wenn auch nicht Kirchliche, herrschte vor bis zu dem langen, allgemeinen Volksgesange, der marschmässig fortgeführt wurde, und uns bey aller Aufmerksamkeit unverständlich blieb, so leicht auch alles Einzelne zu verstehen war. Das Ganze hatte bey allen abspringenden Wendungen zu viel Einförmigkeit, nicht in der Modulation, noch weniger in der Instrumentenmasse, sondern in der Idee selbst. Besonders fiel uns die Unklarheit des Rhythmischen desto unangenehmer auf, da Sp. sonst gerade mit diesem nach französischer Weise viel zu wirken versteht, wovon die Vestalin und Cortez hinlängliche Zeugnisse liefern. Dagegen ist die Direction des Herrn Ritter Sp. durchaus musterhaft; sie ist eben so ruhig, als bestimmt: auch wurden alle Stücke mit grosser Genauigkeit durchgeführt. Das Orchester erwarb sich alle Ehre und manches andere hätte hier wohl zu lernen Gelegenheit gefunden. Reinheit des Tones, zweckmässige Schattirung durch Stärke und Schwäche, sehr gute Begleitung der Sänger sind so anerkannte Vorzüge, dass sie nicht genug beachtet werden können. Sie fanden sich hier in schöner Vereinigung. Es mochte zufällige Ursache haben, dass Fräulein von Schätzel, deren Stimme und schon sehr bedeutende Fertigkeit wir gebührend rühmen, am ersten Tage etwas unterzog, was jedoch am zweyten Tage meist wegfiel. Mad. Schulze gab uns darauf durchaus meisterhaft zu hören: „Singt dem göttlichen Propheten." Zwar schmückte sie den Gesang zuweilen modisch aus, aber immer sehr geschmackvoll und angemessen. Ihre Stimme, glockenrein, stark und dor weich, wetteiferte mit ihrer Kunst. Hr. Mantius sang die grosse Tenorarie aus der Schöpfung sehr schön. Die Königl. Preuss. Kammermusiker, die Herren Tausch und Pfaffe bliesen ein Concertino für zwey Clarinetten von A Müller. Die Bläser bewährten sich als Meister; ihr genaues Zusammenspiel, vorzüglich aber der schöne, natürliche Clarinettenton erwarben ihnen verdiente Anerkennung: die Composition war dagegen leer, so dass wir Zeit gewannen, den, uns gegenüber an der Emporkirche prangenden Spruch des Jesaias zu lesen: „Mein Haus heisset ein Bethhaus allen Völkern." Auf das Duett aus der Schöpfung (Adam und Eva, gesungen von Mad. Schulze und Herrn Stromeyer) folgte eine Motette von Mozart. Den zweyten Theil eröffnete eine Orgelfuge von Seb. Bach, ausgeführt von Hrn. W. Bach, Musikdir. und Organisten der St. Marienkirche in Berlin, worauf er Variationen von seiner Composition auf den Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," mit der Bassposaune, geblasen von Herrn Belke, vortrug. Die Veränderungen für den Posaunisten waren dem Instrumente angemessen und schön. Leider war die Orgel nicht in einem solchen Zustande, dass solche Werke mit der Vollkommenheit hätten ausgeführt werden können, als es der Künstler nach guten Zeugnissen wohl vermag. Hrn. B.s reines und fertiges Spiel verdient

*) Auch für den dritten Tag ist die Domkirche bewilligt worden.

Stücks ausmschte, und ich mich sichern wollte, dafs das Publikum nichts Gröfseres erwarten sollte. Ohne damit aber eine eigentliche Verdeutschung des Wortes *Vaudeville* zu beabsichtigen — über dessen Ursprung die Franzosen selbst sehr verschiedene und zum Theil sehr erzwungene Erklärungen haben — ist der eigentliche Charakter des Vaudeville-Stücks damit dennoch ausgedrückt. Campe hat es auch gerne in seine neuen Verdeutschungen fremder Wörter aufgenommen

Ich gab dem Hrn. Direktor Iffland das kleine Liederspiel: *Lieb und Treue*, und er hatte das Vertrauen zu mir, den Versuch zu wagen. Durch eine Unpäslichkeit gezwungen in seinem Zimmer zu bleiben, überliefs er mir die Veranstaltung der ganzen Aufführung. Ueberzeugt, dafs zu solchen kleinen zarten Stücken die gröfste Sorgfalt und Uebereinstimmung gehöre, wenn sie ihre ganze Würkung thun sollen, ward keine Mühe beym Einstudieren gespart. Es ward nicht schwer, das kleine Stück recht gut zu besetzen. Die Sänger und Sängerinnen gingen sehr willig in meinen Wunsch ein, die höchste Simplicität im Gesange zu erhalten. Hr. Eunecke zeichnete sich in dem höchst einfachen, ausdrucksvollen Vortrage des kleinen Liedes: *Wann, o Schicksal*, mehr als je zu seinem Vortheil aus. Madam Eunecke, Madem. Hamel und Madem. Möbus waren mit Stimme und Vortrag ganz, was sie seyn sollten, und Madam Unzelmann, deren allerliebstes naives Spiel, in der Rolle des *Colas*, das ganze Stück belebte, sang das kleine Göthesche Lied: *Sah ein Knab' ein Röslein stehn*, mit unübertreffbarer Lieblichkeit.

Bey der Orchesterbegleitung hatt' ich mir aufser dem blos angenehmen sanften Charakter des Ganzen, die Beobachtung der angemessensten Zweckmäfsigkeit für jedes einzelne Lied zur Pflicht gemacht *). Ein Lied, wie Göthe's *Jagersnachtlied*, ward blos von zwey Waldhörnern begleitet; andere, von einem Paar Flöten oder Clarinetten mit schwacher Bafsbegleitung eines Fagotts u. s. w. Die Saiteninstrumente wurden nur angewandt, wo es um Bewegung zu thun war und dann auch nur Quartettmäfsig benuzt. Statt der Ouverture spielten die Blasinstrumente blos eine angenehme bekannte Liedermelodie, deren Worte selbst, wenn sie den Zuhörern einfielen, nicht ohne Beziehung auf das Stück waren. Das Orchester erfüllte meine Idee auch ganz nach Wunsch. Eine kleine angenehme ländliche Dekoration ward mit Herrn Verona nach der ersten Festidee verabredet und mehrere theilnehmende Zuschauer fanden sich in eine romantische Wald-Gartenscene versezt, die manche angenehme Reminiscenz in ihnen rege machte.

Der Erfolg dieser kleinen, nur auf Einen angenehmen Eindruck angelegten Komposition, übertraf bey weitem alle Erwartung. Nie sah man das berlinische Publikum allgemeiner hingerissen, lauter seinen Beyfall äufsern. Mehrere berlinische Blätter haben damals umständlich von den ersten Aufführungen dieser Kleinigkeit Nachricht gegeben. Mir war es genug, dafs die kleinen Lieder und der einfache Vortrag der Sänger allgemein applaudirt wurden und der sanfte Charakter des Ganzen dem Publikum unverkennbar wohl that. Man hätte das Stück am Ende aus-

*) Ich erfahre, dafs einige deutsche Theater dies kleine Stück geben, ohne die Musik von mir verlangt zu haben. Wenn sie solche nicht auf einem Nebenwege erhalten haben, so wurde sie vielleicht nach denen im Klavierauszuge gestochnen Liedern — die, wie das kleine Stück selbst, bey Unger zu haben sind — von irgend jemand für's Orchester ausgesezt. Da ich nicht wohl voraussetzen darf, dafs ein andrer so ganz in meine Idee eingehen möchte, ich aber aus Erfahrung weis, wieviel die obenbeschriebene absichtlose Behandlung der Orchesterbegleitung zur Würkung des Ganzen beygetragen hat; so wünscht' ich sehr, dafs sich die Theater- oder auch Privatgesellschaften, die dieses kleine Stück aufführen möchten, gerade an mich wendeten. Die Bedingungen für die Lieferung der Partitur werde ich gern der Lage und Absicht eines jeden angemessen machen. Ich benutze diese Gelegenheit, denselben Wunsch für mein neuestes Werk dieser Art — *Jery und Bätely* von Göthe — zu thun, das mit eben so viel Glück als Geschick gegeben wurde und wovon eben der Klavierauszug gedruckt wird. d. Verf.

um so mehr Lob, da er, der Orgel wegen, um einen halben Ton transponiren musste. Die Symphonie von Mozart aus C dur wurde, namentlich für die Kirche, ein wenig zuschnell genommen nach französischer Gewohnheit: sie wurde aber mit grosser Pünktlichkeit durchgeführt. Ein Hymnus, componirt von Sp. (eine Scene aus Agnes von Hohenstaufen) enthielt zum Anfange einen schönen Chor: Das Uebrige gehört dem Theater. Den Schluss machte des Ritters Sp. bekannter Volksgesang der Preussen.

Beym öffentlichen Mahle wurde mancher Toast ausgebracht, der erste auf den verehrten König. Manches wurde geredet, wovon wir nichts verstanden. Unter Anderm wurde im Namen des thüringisch - sächsischen Musikvereines dem Ritter Sp. für seine Verdienste eine eigens geprägte goldene Ehrenmedaille überreicht. Wir werden also wohl nun bald erfahren, wer zu diesem Vereine gehört. Man hat zwar von manchen Seiten her geradehin behaupten wollen, der ganze Musikverein sey bis jetzt allein in der Person des Herrn Musikdirectors Naue zu suchen. Wie sollte aber wohl ein einziger Mann bey so bedeutenden gewissen Ausgaben auf gutes Glück ungewisser Einnahme hin, ohne alle Unterstützung so etwas zu unternehmen wagen? Die räthselhafte Sache wird und muss sich bald ausweisen. Es ist nun Pflicht des Vereins, sein Incognito aufzuheben. Auch wurde uns versichert, man habe nur erst den Erfolg des ersten Versuches vorübergehen lassen wollen, dann solle das Dunkel schwinden. Und so ist denn das Licht auf alle Fälle nahe.

Der zweyte Tag des Festes übertraf den ersten. Händel's Samson nahm alle Gemüther in ersehnten Anspruch. Das Originalgemälde des grossen, in Halle gebornen Mannes war an der Vorderwand des Orchesters aufgehangen und mit gebührender Umkränzung versiert worden. Vor ihm und dem wohlgeordneten Orchester stand, wie am ersten Tage, auf einer einfach geschmückten Erhöhung die ruhmbekränzte Büste des geliebten Königs. In dem erhabenen, wahrhaft geistreichen Oratorium, einem ächten Musterbilde aller Zeiten und Völker, sang Fräulein von Schätzel die Delila, Mad. Müller Micah, Hr. Hoffmann in der ersten und dritten Abtheilung, und Hr. Mantius in der zweyten den Samson, Hr. Nauenburg den Manoah. Alles ging so vortrefflich, dass wir nur über die allerzufälligsten und unbedeutendsten Kleinigkeiten kleinlich und höchst undankbar mäkeln müssten, wenn wir nicht den Sängern wie dem Orchester und der Direction die vollkommenste Gerechtigkeit widerfahren lassen wollten. Es war ein geist- und lebenstärkender Genuss. — Schön, wenn auch nicht immer so vollendet, wie das Vorhergegangene, wurde Beethoven's C moll Symphonie vorgetragen. Auch hier war das Tempo, namentlich im ersten Satze, ein wenig zu schnell genommen, besonders mit Rücksicht auf den Ort, in welchem Symphonien nie so gut wirken, wie im Concertsale, für welchen sie geschrieben sind. Auf eine von Herrn Nauenburg schön vorgetragene Arie des Judas aus dem Ende des Gerechten von Schicht, folgte ein Concert für die Violine, componirt und vorgetragen vom Königl. Hannöv. Concertmeister L. Maurer. Man hätte es von Seiten des Solospielers und des Orchesters kaum besser wünschen können, wenn es nur nicht in der Kirche gegeben worden wäre. Es zeigte sich abermals, dass Concerte für grosse Kirchen nicht passen. Mad. Schulze sang die berühmte Arie des Sextus mit vollendeter Meisterschaft. Den Schluss des herrlichen festlichen Tages machte wieder Sp.s Volksgesang.

Dem dritten Tage des Festes, der, ausser zweyen Ouverturen, noch 15 Stücke zu Gehör bringen sollte, wohnten wir nicht bey. Dass der Herr General-Musikdir. Spontini so völlig mit Verstand und Gefühl in den Geist Händel's eingedrungen sich zeigte, verdient die ehrenvollste Anerkennung.

Zu der dem Herrn General-Musikdirector und Ritter Spontini in Halle überreichten Ehrenmedaille, auf deren einer Seite das Bildniss des gefeyerten Componisten prangt, haben durch Subscription 63 Städte beygetragen: Aachen, Altona, Augsburg, Altenburg, Berlin, Breslau, Bremen, Braunschweig, Bamberg, Buckeburg, Brünn, Brandenburg, Bromberg, Cassel, Cöln, Coblenz, Carlsruhe, Düsseldorf, Darmstadt, Dresden, Dessau, Danzig, Elbersfeld, Erfurt, Elbing, Frankfurt a. M., Frankfurt a. d. O., Grätz, Gotha, Glogau, Halle, Hamburg, Hannover, Halberstadt, Inspruck, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Münster, Mannheim, Mainz, München, Nürnberg, Naumburg a. d. S., Neu-Strelitz, Offenbach, Osnabrück, Posen, Potsdam, Prag, Regensburg, Rostock, Salzburg, Stettin, Schwerin, Stralsund, Stuttgart, Teplitz, Thorn, Weimar, Wien, Wittenberg und Würzburg.

Frankfurt a. M. Am siebenten dieses gab Paganini im Schauspielhause sein viertes Concert. Das Haus war überfüllt und der ungeheuerste Beyfall spricht sich immer noch zu matt aus. Wollte man ihn schildern, so müsste man dichten oder Mährchen erzählen. Es ist wirklich etwas Zauberhaftes darin, wenn der hagere Mann mit den langen schwarzen Haaren und dem blassen Angesichte dasteht, und uns in seinen Tönen eine Welt öffnet, die wir nur vielleicht in einem schönen Traume geahnet haben. Seine Erscheinung hat etwas so Dämonisches, dass man bald einen verborgenen Pferdefuss, bald zusammengefaltete Engelsschwingen an ihm sieht. Und doch ist er, lernt man ihn näher kennen, ein einfacher, kindlicher, von aller Eitelkeit gänzlich freyer Mann. Auch seine Compositionen sind recht schön und beurkunden eine ächt musikalische Natur. Sie werden ihn bald in Leipzig hören, u. s. w.

Nun, darauf freuen wir uns alle!

Theatralische Frühlings- und Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz. Die bereits angezeigte Oper: „l'Amor in Guerra" war vom Florentiner Maestro Luigi Viviani. — In der Charwoche wurde bey Hofe das von Herrn Leidesdorf aus Wien neu componirte Oratorium: *Ester*, mit besonderm Beyfalle aufgeführt. S. K. H. der Grossherzog ernannte den Componisten zum Beweise Dero höchster Zufriedenheit zum Hof- und Kammervirtuosen. — Bey der am 15ten Juny im Privattheater des hiesigen englischen Ministers Lord Burgherah statt gehabten Aufführung seiner ältern Opera seria: l'Eroe di Lancastro, wurde S. E. durch einen ihm überreichten, seiner Gemalin dedicirten Kupferstich überrascht; er bestand in dem sehr getroffenen Bildnisse des Ministers und einer schönen Vignette, auf welcher die Namen seiner componirten Opern: Fedra, il Torneo und l'Eroe di Lancastro zu lesen sind. Letztere Oper wurde am 20sten Juny wiederholt. Am 15ten und 16ten July gab der Minister abermals ein Fest, in welchem er eine neu componirte Messe von sich hören liess, mit drey fugirten Stücken, eins zu Ende des Gloria, zwey im Credo. — Auf dem Teatro Alfieri fand Bellini's „Pirata" und in ihm die Prima Donna, Giuditta Grisi eine sehr gute Aufnahme. Am 25sten Juny, bey Gelegenheit der freyen Einnahme des Tenors Bonfigli, wurde Pacini's Hauptstück seiner Arabi nelle Gallie zwischen beyden Acten gesungen; der auf seiner Durchreise eben hier anwesende Maestro wurde mehrmal auf die Scene gerufen. Am 30sten Juny, dem Schlusse der Stagione, gab man den ersten Act des Pirata, den 2ten von Rossini's Bianca e Falièro, nebst benanntem Pacini'schen Duette. Die 18, sage achtzehn Mal auf die Scene gerufene Grisi, wurde mit Blumen, Versen und Goldregen beworfen.

Loretto. Pater Bonfichi bekleidet bereits seit verwichenem Frühjahre sein hiesiges Amt als Kapellmeister der Santa Casa, mit Beybehaltung seiner vorigen Pension von der österreichischen Regierung, ohne welche er Mailand keineswegs verlassen wollte, weil er auf diese Weise, falls ihm nach einiger Zeit der hiesige Aufenthalt nicht behagt, wieder nach seinem vorigen Wohnsitze zurück kehren kann. Einem Gerede zufolge soll er, wenn einst Fioravanti pensionirt würde, als Kapellmeister der Peterskirche zu Rom an dessen Stelle ernannt werden, was aber schwerlich der Fall seyn dürfte, obschon Bonfichi manche Freunde zu Rom hat; vielleicht ist er auch der daselbst gebräuchlichen Palestrina'schen Schreibart nicht sehr gewachsen. Zum Erstaunen ist es übrigens, wie Hr. Sievers, der sich in Rom schon mehre Jahre aufhält, nicht nur von Bonfichi (wie bereits in diesen Blättern bey einer andern Gelegenheit erwähnt worden) ganz sonderbare Sachen berichtet, sondern ihn sogar neulich (Cecilia B. IX. 1828. S. 1.) zu Rom's Componisten rechnet. Man sehe nur B's Autobiographie, Nr. 30. der vorjährigen musikalischen Zeitung.

Ancona. Das neue Teatro delle Muse wurde mit der ältern Vaccaj'schen Oper Giulietta e Romeo eröffnet, worauf Generali's Feste folgte.

Bologna. Der Maestro Giovanni Tadolini und seine Frau Eugenia, wurden für die italienische pariser Oper auf drey Jahre engagirt; ersterer als Operndirector, letztere als prima Donna. — Den 12ten May starb hier die Sängerin Daniella Bigatti, geborne Polacco, 80 Jahre alt; sie hinterliess ein nicht unbeträchtliches Vermögen. — Am 5ten Juny starb der Buffo comico Girolamo Crociati im 75sten Jahre seines Alters.

Modena. Die Annetta Fischer erwarb sich hier in Vaccaj's Giulietta e Romeo vielen Beyfall.

Genua. Die im Frühjahre hier gegebene Donna bianca, von Boieldieu, wird zwar von hiesigen Blättern gelobt, hat aber nicht gefallen.

Sassuolo. Das hiesige neue Theater wurde mit der — Cenerentola eröffnet.

Turin (Teatro Argentino). Die Unger hat sowohl in Cordella's Avventurieri, als in Pär's Agnese und Pavesi's Ser Marcantonio eine ausgezeichnete Aufnahme gefunden.

Venedig. In dem hier italienisch gegebenen Conte d'Ory, von Rossini, betrat eine gewisse Josephine Fröhlich zum ersten Male die Bühne, die eben so wie die Oper Beyfall gefunden hat; die Musik dieser Oper ist übrigens wenig bedeutend.

Como. Heute, am 2ten August, gibt die Pasta mit dem Singpersonale und Orchester des Theaters Carcano zu Mailand (S. diesen Artikel) eine Benefice-Vorstellung für die hiesigen Stadtarmen. Die Aufnahme kann man sich leicht vorstellen.

Vermischte Nachrichten.

Hr. Mercadante, dessen neueste Oper: „la Repressaglia" in Cadix laut des dasigen Diario mercantil, sehr vielen Beyfall erhalten hat, war diesen Sommer in Mailand und Bologna, in welchen beyden Städten er Sänger für's Theater zu Cadix engagirt; er ist bereits nach dieser Stadt zurück gekehrt. — Die zu Madrid unlängst von Hrn. Raimondo Carnicer componirte neue Oper: „Elena e Malvina," soll ebenfalls sehr gefallen haben; die Blätter jener Hauptstadt sprechen jedoch von ihrem Landsmanne verschieden: von einem wird er ungemein gelobt, von einem andern vieler Plagiate beschuldigt. — Die Pasta wird künftige Karnavalsstagione auf dem Theater zu Verona singen. (Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder von Ludwig Richter, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt — — von Aug. Schuster. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig, Pr. 16 Gr.

Wir begegnen hier dem Sänger als Componisten zum ersten Male, und freuen uns der neuen Bekanntschaft. In einer Zeit, wo ein gewisser Superoriginalitätszwang nicht allein angehende Jünger der Tonkunst, sondern auch nicht selten manchen bereits anerkannten Tonsetzer in eine Art von Marterzustand versetzt, der dem hinkenden Tanze der Bastpfaffen ähnelt, die sich mit Messern ritzen, damit Feuer vom Himmel falle — ist es ein Lob geworden, wenn das Namenlose eines erquälten Kunstkrampfes nicht für untrügliche Beglaubigung einer überspruchelnden Genielkraft angesehen wird. Hr. Sch. gibt uns natürliche, seinem Innern entquollene Melodieen, die, wenn auch nicht immer aus dem Tiefsten lebendiger Erregung entnommen, doch stets jenes Gefällige und Eindringliche an sich tragen, das der Anspruchlosigkeit und dem frischen Streben, möglichst wahr den Gehalt seiner Empfindung an den Tag zu legen, auch noch jetzt zuerkannt werden muss. So fliessend im Allgemeinen die Melodieen sind, so ungekünstelt und angenehm ist meist die passende Begleitung, obwohl unter hin und wieder eine kleine Unbeholfenheit eigen ist, die sich in unnützen, plötzlich hineingeworfenen einzelnen Verstärkungs-Noten, in bald etwas ängstlichen, bald nicht völlig gewandten Uebergangs-Behandlungen harmonischer Wendung zeigt. Da diess aber von erfahrenen Spielern sehr leicht bemerkt und geändert werden kann, hingegen unerfahrenen oder an modische Willkür gewöhnten nicht im Geringsten auffallen wird: so sind diese wie unsere folgenden geringen Bemerkungen mehr für den Verfasser selbst und für solche, die aus Vergleichungen ihrer Ansichten mit anderen sich fester zu setzen Lust haben.

Nr. 1. „Die beste Weise" ist dem Texte und der Melodie nach eine recht gefällige Cavatine, an deren hübscher Begleitung sich das Angemerkte nur in einigen leicht zu übersehenden Notenstellungen offenbart.

Nr. 2. „An Maria." Ein einfaches, freundliches Lied. Wir bitten die Vortragenden, in der dritten Klammer, im ersten Takte der Begleitung das letzte Achtel Dis der rechten Hand durch ein ♮ aufzuheben, da es in diesem gemüthlichen Liede einen übelwirkenden Querstand zu dem folgenden D der Melodie und der Begleitung hervor bringt. Solche anscheinende Kleinigkeiten, die Andere immerhin nach Belieben Pedanterien nennen mögen,

verkümmern eben in den einfachsten Darstellungen oft mehr, als man meint.

Nr. 3. Adam und Eva, verliert sich als Gedicht zwar etwas in's Süssende, ist jedoch so artig durchcomponirt, dass es zuverlässig seine Freunde finden wird. In der Begleitung hätte Einiges vorsichtiger behandelt werden sollen, namentlich Seite 11. Klammer 2, Tact 2, der besser so lauten würde:

N. 4. Sehnsucht. Das empfundene Gedicht scheint uns zwar eine tiefere Melodie zu fordern, wird aber bey den hier gegebenen melodisch freundlichen Anklängen an zeitgemäss Bekanntes wohl eben darum für Viele nur um so zugänglicher, da übrigens Alles ungesucht und der Sache angemessen aus der Empfindung hervorgegangen ist.

Nr. 5. Der Tod der Liebe, zart und schön gesungen. S. 14 im 7ten Tacte der rechten Hand muss, statt D, Cis stehen.

Nr. 6. Stern und Rose, in Text und Melodie gleich empfunden. Mögen Viele von diesen einfachen und freundlichen Weisen sich erwünscht unterhalten fühlen.

Die äussere Ausstattung ist schön und der Druck correct.

Introduzioni, Adagio e Tema con Variazioni per Violino solo con accomp. d'Orchestra, (o di Quartetto,) composto per gli Allievi dell' Imperiale R. Conservatorio da Aless. Rolla — — Milano, presso Franc. Lucca.

Hr. Rolla, der ältere, Orchesterdirector am Conservatorio und am Theater alla Scala zu Mayland, ist als solider Instrumentalcomponist, trefflicher Violinist und Musiklehrer und musterhafter Director hoch geachtet, und auch in Deutschland bekannt genug, so dass dieses Musikstück einer Schilderung so wenig, als einer Anpreisung bedarf. Es genügt, zu sagen: dass es an und für sich mannigfaltig, interessant und angenehm, als Uebungsstück aber für schon sehr fertige und ausgebildete Schüler musterhaft ist. Die Einleitung ist ein lebhaftes Tutti, in welchem die Solo-Violin nur gegen das Ende einen gefälligen Uebergang bildet. Dann tritt sie in einem schönen, reich und geschmackvoll verzierten Andante vortheilhaft hervor, und führt, nach einer phantasiermässig-freyen Cadenza, das Thema herbey, welches nun von ihr viermal, schwierig, aber auch effectvoll, variirt und mit kurzer Coda alla Bravura beschlossen wird. Das Orchester, das nur Leichtes auszuführen hat, enthält alle gewöhnlichen Instrumente: wir haben aber nicht gefunden, dass das Stück an sich, und noch weniger, dass die Solo-Stimme verliere, wenn blosse Quartettbegleitung gewählt wird.

Psalmus LXVI. modulis musicis accommodatus — — a D. F. d'Apell, academiarum musicalium Bononiensis et Holmiensis sodali.

Dieser nach der Vulgata 66ste, nach Luthers Verteutschung 67ste kurze Psalm ist vierstimmig mit Orgel- oder Klavier-Begleitung auf eine freundliche und doch kirchliche Weise in guter, fliessender Stimmenführung und durchaus reinem Satze, dem Inhalte angemessen in Musik gebracht und so wohl gehalten worden, dass wir nur eine orthographische Kleinigkeit für das Papier anders notirt wünschten, nämlich S. 6 im 4ten Tacte vom Ende des ersten Satzes hätten wir lieber Cis statt As gelesen. In ästhetischer Hinsicht scheint uns gerade der Anfang: „Deus misereatur nostri" zwar nicht verfehlt, aber doch nicht so würdig, wie alles Uebrige. Nach einem ausgeführten Andante molto folgt ein kurzes, schönes Larghetto, nach welchem ein wohl fugirtes Allegro moderato die Freude der Völker darstellt, was sehr wirksam durch ein kurzes Largo a capella unterbrochen wird, worauf das Laetentur et exultent gentes in anderen fugirten Wendungen sich schön wiederholt. Den Schluss des wohlgehaltenen Ganzen bildet eine Fuge mit gleich eingemischtem Amen! was sonst öfter, als jetzt zu geschehen pflegte. Die ganze deutlich gedruckte Partitur zählt 18 Seiten. Vom demselben Verfasser können wir auch auf ein vierstimmiges Salve regina ohne Begleitung und aus seiner schon erwähnten Messe mit Begleitung der Streichinstrumente noch auf ein Crucifixus und Benedictus aufmerksam machen.

Air Anglais, varié pour le Pianoforte seul — — par J. P. Pixis. Oeuv. 93. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez Tobias Haslinger. Pr. 12 Gr.

Allerliebste, sehr zu empfehlende Variationen, die der besten Wirkung nicht ermangeln, wenn sie gut vorgetragen werden. Dazu wird aber schon eine bedeutende Fertigkeit erfordert; wenn sie auch nicht zu den allerschwersten Compositionen des bekannten Verf. gehören, so müssen sie doch zu den schweren gezählt werden, die Kraft, Leichtigkeit, Präcision und Feinheit des Vortrags, das letzte ganz besonders in dem reizenden Adagio, voraussetzen. Spieler, die diesen Anforderungen noch nicht völlig Genüge leisten, werden sehr wohlthun, wenn sie dieselben zum Gegenstande ihrer Studien machen; sie können nur dabey gewinnen.

Gesänge religiösen Inhalts für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Begleitung) *in Musik gesetzt v. August Bergt* (Organisten in Bautzen). Eigenthum des Verlegers. 1stes Heft. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 18 Gr.

Der durch seine beliebten Terzetten für Sopran, Tenor und Bass mit Klavierbegleitung (deren erste Hälfte bey Peters, die zweyte vom fünften bis zum achten Hefte bey Hofmeister erschienen sind) und durch grössere Kirchenmusiken bereits rühmlich bekannte Verf. bietet hier den Freunden des heiligen Gesanges drey schätzenswerthe Stücke, deren Vortrag sich besonders für Singakademien, häusliche Vereine und für Kirchen kleinerer Städte eignet. Der Componist hat auf eine sehr einnehmende Weise das streng Kirchliche mit dem erlaubt Gefälligen des neuern Styls wohl zu verbinden gewusst. Am meisten spricht uns der erste Gesang an: „Herr, wie Du willst, so schick's mit mir", dessen herrliche Choralmelodie beybehalten, und mit grosser Geschicklichkeit in zwey Veränderungen bis zum einfach und sehr schön harmonirten Choral selbst durchgeführt worden ist. Der zweyte Gesang, Motette, und Choral: „Jesus Christus, ob er wohl in göttlicher Gestalt war" wird bey aller Arbeit gewiss am wenigsten wirken, schon um des wunderlich gewählten, für musikalische Darstellung nicht wohl geeigneten Textes willen. Weit mehr wird der dritte Gesang „Troststimmen der Natur," von Hohlfeld, ob er gleich nicht zu den besten Liedern des Dichters gerechnet werden kann, durch gefällige und zweckmässige musikalische Haltung ansprechen. Wir empfehlen das wohl gedruckte Werkchen Allen, die an solchen Gaben Antheil nehmen und wünschen, dass es Viele sind.

Aus der öffentlichen Bekanntmachung des Thüringisch-Sächsischen Musikvereins über das erste grosse Fest desselben in Halle vom 10ten bis zum 13ten September.

So eben erhalten wir die Erörterungen des genannten Musikvereins, worin allen Beförderern seines ersten Festes zuvörderst öffentlich der wärmste Dank dargebracht wird, und wir beeilen uns, das Hauptsächlichste daraus unseren geehrten Lesern mitzutheilen.

Die gesammte Zahl der dabey thätig gewesenen Musiker und Dilettanten wird über 600 angegeben. Der Direction des Herrn General-Musikdirectors Spontini wird die grösste Achtung erwiesen, welche ganz vorzüglich die hallische Universität in einer Auszeichnung an den Tag legte, wie sie bisher von der alten ehrwürdigen Friderciana noch keinem Tonkünstler zu Theil ward. Sie liess nämlich durch zwey ihrer geehrtesten Mitglieder dem Ritter Sp. das Diplom als Doctor der Musik überreichen. Die schon in der Nachricht erwähnte goldene Medaille ist ihm vom Vereine im Einverständnisse mit mehren höheren Beamten und unter Theilnahme vieler Kunstfreunde, überreicht worden. Die beyden nicht ausführlich beschriebenen Tage des Festes brachten Wiederholungen, z. B. der Cantate von Spontini: „Gott segne den König," mancherley Concertstücke und Solosänge. Als Hauptwerk der grossen Anstrengungen des Vereins wird die Nachfeyer des Geburtstags Sr. Maj., des allverehrten Königs von Preussen genannt, welche Feyer jährlich wiederholt werden soll. Die Studirenden riefen am Vorabende der Abreise des Herrn Gen.-Musikdir. Spontini ihm bey einem glänzenden Fackelzuge ein feyerliches Lebehoch. Zeit und Ort des nächsten Musikfestes soll baldigst angezeigt werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. Nº. 39. 1829.

Ueber die Schallmündungen der menschlichen Stimme.

(Ein physiologisch-akustischer Versuch.)

Es herrschen über die Art und Weise, wie der von den Stimmorganen hervorgebrachte Ton in den Höhlen des Kopfes resonirt, und durch dessen Mündungen abfliesst, eben so verschiedene und widersprechende Ansichten, als über die Entstehung der Töne selbst. Die am meisten verbreitete Ansicht ist jedoch die, dass der Ton, bey guter Organisation aller Gesangsorganen in den Mund-, Nasen-, Stirn- und Kinnbackenhöhlen resonire, und seinen Ausfluss durch die Oeffnungen der Nase und des Mundes habe. (cfr. Gesanglehre des pariser Conserv. S. 1. Kunst des Gesanges von Marx S. 105 u. 6. Gottfried Weber's Abhandlung über die menschliche Stimme, in der Cäcilia B. 1. S. 98. Dr. Liscovius Theorie der Stimme, besonders S. 18 u. s. w.) Wie diese Ansicht entstehen konnte, ist wohl sehr leicht zu erklären; man fand durch anatomische Untersuchungen jene oberen Kopfhöhlen, welche durch die hinteren Nasenlöcher in der genauesten Verbindung mit der Mundhöhle stehen, und meinte natürlich, dass der in der Stimmröhre erzeugte Ton (wie es bey ähnlich wirkenden Instrumenten der Fall ist) seine Klangresonanz und seine Schallmündungen haben müsse; jene genannten Kopfhöhlen und Mündungen stehen in genauester Verbindung unter sich und mit dem Kehlkopfe, folglich — Man vergass aber, wie dies wohl geschieht, dass die Operationen des lebenden Körpers oft ganz andere beschaffen seyn können, als es die Untersuchung des todten Körpers vermuthen lässt. Jene Theorie ist in Rücksicht der Mundhöhle sicherlich wahr; in Rücksicht jener oberen Kopfhöhlen aber falsch. Allerdings können alle jene Höhlen in genauer Verbindung stehen, und meistentheils stehen sie auch wirklich in genauer Verbindung; so lange aber ein Ton erklingt, muss alle Communication der oberen Kopfhöhlen mit der Mundhöhle aufgehoben seyn. Jedes Müssen setzt aber ein Können voraus, und hier bietet die Natur, wie immer, freundlich die Hand. Als Hauptsatz stellen wir nun Folgendes auf:

Jeder reine Gesangton ist in steter Verbindung mit einem, oder bildet sich auf einem Selbst- oder Doppellaute; diese ertönen aber bey geschlossenem Gaumenvorhange lediglich in der Mundhöhle, durch welche sie auch ganz allein, in der Sprache und im Gesange, ihren Ausfluss haben. — Zuerst muss nun erwiesen werden, dass jeder Gesangton sich nur auf einem Vocale oder Doppellaute bilde; denn es gibt auch einige Consonanten, auf welchen man musikalische Töne hervor bringen kann. Gesangton nennen wir vorzugsweise den Ton, der seine eigentliche Bedeutung nur im articulirten Worte hat; er muss natürlich allemal ein musikalischer Ton seyn, doch ist umgekehrt ein musikalischer Ton der menschlichen Stimme nicht immer ein Gesangton. Dieser ertönt allein auf Vocalen (denn selbst die Diphthongen intonirt man, wie bekannt, erst als Vocale, z. B. Ta-ube): sie werden erzeugt durch Veränderung der Mundöffnung und des Zungencanals, d. h. des Ganges, der aus der hintern Mundhöhle (Rachen) über die Zunge, zum Munde oder zur Oeffnung des Mundes führt. Bey A liegt die Zunge ganz darnieder, der Unterkiefer ist etwas gesunken, der Mund gehörig geöffnet. Ein bestimmtes Maass kann man im allgemeinen nie angeben; jeder Sänger muss prüfen, in welcher Mundweite der Ton am hellsten und schönsten erklingt. Bey E erhebt sich die Zunge ein wenig, ist oval und ruht gleichsam auf den Zähnen der Unterkiefer. Bey I hebt sich die Zunge

noch mehr nach den Oberzähnen, lehnt sich an den Backenzähnen an, und lässt in ovaler Form den Laut zwischen den 4 bis 6 Vorderzähnen der Oberkiefer heraus. Bey O drückt sich die Zungenspitze nach der Unterkiefer, welche sich etwas senkt; der hintere Theil der Zunge hebt sich aber etwas nach dem Gaumen zu; der Mund ist in eine runde Oeffnung verengert, welche sich bey U noch mehr verkleinert. Die Mundstellung bey ä ist wie bey a, ö wie o, ü wie u; die Zunge geht bey ä aus der A Lage in ovaler Form etwas in die Höhe; bey ö aus der o Lage mit der Zungenspitze nach dem Rande der Unterzähne; eben so bey ü; nur verändert hier besonders die Mundöffnung den Laut. Ueber das Zertheilen der Diphthongen cfr. Hiller's Anweisung zum mus. richtigen Gesange §. 29. (Einleitung.)

Unter den Consonanten gibt es nun auch einige, auf welchen die menschliche Stimme Töne hervor bringen kann, und beym komischen Gesange hat man sie zuweilen auch wirklich angewendet. So kann man auf m, n, l, w, r musikalisch brummen, schnarren, lallen u. s. w.; man hat ja Gesangstücke mit Brummstimmen geschrieben, und schon in Mozart's charakteristischer Zauberflöte brummt der arme Papageno mit verschlossenem Munde. Alle anderen Consonanten sind nur Windlaute wie c, z, f, v, s, sch, x, h, ch, sobald es nicht guttural wie das schweizerische und polnische ch aus der Kehle hervorgesprochen wird; oder stumme Mitlaute, wie z. B. b, d, g, k, p, q, t u. s. w.; vergebens wird man auf diesen Lauten einen Ton erklingen lassen können. Jene Gesangtöne — die wir von jetzt an zum Unterschiede von den Consonanttönen geradezu Vocaltöne nennen wollen,— ertönen nun bey geschlossenem Gaumenvorhange ganz allein durch den Mund. Dieser Gaumenvorhang spielt bey Erklingung der Vocaltöne eine höchst wichtige Rolle, und zu verwundern ist es, dass dieser Theil in der Gesanglehre so mit Stillschweigen übergangen wird. Oben an das harte Gaumengewölbe schliesst sich der weiche Gaumen, welcher in genauer Verbindung mit dem Gaumenvorhange steht, in dessen Mitte sich das sogenannte Zäpfchen befindet; er hat einen Aufhebemuskel, durch welchen der Vorhang nach hinten in die Höhe gehoben wird, um die hinteren Nasenlöcher zu verschliessen, was schon ganz instinctmässig beym Verschlucken der Speisen und beym Athmen durch den Mund geschieht. Ausser diesem Aufhebemuskel hat er auch einen Herabziehmuskel, wodurch wieder der Ausgang in die Mundhöhle verschlossen werden kann. Alle Vocale und Vocaltöne ertönen nun lediglich in der Mundhöhle, und fliessen auch allein durch die Mundöffnung ab; der Gaumenvorhang verschliesst allemal die hinteren Nasenlöcher, folglich wird somit alle Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben. Die Wahrheit dieses Satzes kann jeder sehr leicht an sich selbst erproben. Wer gut organisirte Stimmwerkzeuge besitzt — und von solchen kann ja nur die Rede seyn — der gebe auf allen Vocalen nebst ihren Zusammensetzungen getragene Töne an, halte sich während des erklingenden Tones die Nasenöffnungen mit den Fingern fest zu, und er wird nicht den geringsten Unterschied an der Klangfarbe, Stärke u. s. w. des Tones bemerken können, was doch schlechterdings der Fall seyn müsste, wenn der Ton auch in den oberen Kopfhöhlen resonirte, und seinen Tonausfluss mit durch die Nasenöffnungen hätte. Intonirt man z. B. den Vocal a als einen hellen Brustton, so erhebt sich schnell der weiche Gaumen, und schliesst die hinteren Nasenlöcher zu; was man ganz deutlich sehen und fühlen kann. Athmet man nur durch die Nase, so legt sich der Gaumenvorhang hinten an die Zungenwurzel, und verschliesst die Mundhöhle; athmet man nur durch den Mund, so erhebt sich der Gaumenvorhang, und verschliesst die hinteren Nasenlöcher, wodurch die Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben wird; athmet man durch Mund und Nase zugleich, so legt sich der Gaumenvorhang nirgends an, er schwebt frey zwischen dem Eingange in die hinteren Nasenlöcher und dem Eingange in die Mundhöhle. Vf. hat dergleichen Versuche für sich und im Beyseyn gebildeter Ohren und gesunder Augen vorgenommen, und man fand die obigen Bemerkungen begründet; ob aber die hier dargestellten Untersuchungen blos theoretisches Interesse haben, oder ob sie auch für die Praxis von Wichtigkeit sind, überlässt er sachkundigen und vorurtheilsfreyen Beurtheilern.

Bemerkungen. Der Mensch mit guten Stimmorganen kann — und was kann der Mensch nicht Alles — auch den Ton zur Nase heraus tönen lassen; es ist diess aber Unnatur und meistens

höchst widrige, tadelnswerthe Unnatur. Von Wirkung ist der Nasenton zuweilen beym Vortrage von Buffonerieen. Jeder reine Ton ist von Natur nicht nasal, und darf nicht nasal klingen; er ertönt als reiner Vocalton blos durch den Mund.

Ganz falsch ist wohl somit die Ansicht über Nasenton vom Dr. Liscovius (welchem so manche neuere Gesanglehrer auf gut Glück nachsprechen!). Er meint nämlich S. 18 in seiner übrigens höchst schätzbaren „Theorie der Stimme“: Die Nasenstimme besteht in einer übeln Angewohnheit mancher Sänger, welche nur durch den Mund singen, und dabey den Nasencanal verschliessen. Gewöhnlich glaubt man, diese Stimme werde durch die Nase hervorgebracht. Aber es findet gerade das Gegentheil statt. Denn eigentlich sollen die Töne der Stimme durch Mund und Nase zugleich gehen. Bey der Nasenstimme ist aber eben dieses der Fehler, dass sie nicht durch die Nase, sondern nur durch den Mund gehen“. Sängen doch alle Sänger nur durch den Mund! und liessen Nase — Nase — seyn! — sie dient beym Gesange nur zum Athmen wie der Mund, und ihre richtige Organisation ist wichtig bey der Aussprache der Nasalconsonanten, denn Nasalvocale sind unnatürlich, fehlerhaft. Ein besonderes Augenmerk habe der Sänger aber auf diese Nasalconsonanten, damit er nicht den Ton zu schnell vom Vocale abzieht und ihn auf dem Consonanten z. B. m, n, auf welchen man, wie oben gesagt, auch Töne hervor bringen kann, fortklingen lässt. Verf., der nie Gesangunterricht genossen hat, sich aber durch die verschiedensten Gesanglehren auf rationale Weise zu bilden suchte, hatte sich (verleitet durch jene falschen Theorieen) auch den Nasenton früher angewöhnt; da er die Unhaltbarkeit jener Behauptungen bemerkte, so suchte er sich von dem Fehler zu befreyen, was ihm auch leicht gelungen ist.

Als probates Abstellungsmittel empfiehlt er Folgendes: man setze beym Scala-Singen und Solfeggien auf Vocalen zuweilen ein leicht zu fertigendes Instrument auf die Nase, wodurch die Nasenöffnungen sanft zusammengedrückt werden; diess bewirkt 1), dass so der fehlerhafte Nasenton noch greller wird, und von jedem Sänger sehr leicht bemerkt werden kann; 2) (und das ist noch wichtiger) fühlt der Sänger den Nasenton; denn der in die Nasenhöhlen gestossene Ton, zumal wenn er stark ist, bewirkt ein Erzittern der inneren Nasenwände, welches mit einem leisen Erdröhnen fast des ganzen innern Kopfes verbunden ist, was bey einem hellen Mundhöhlentone nicht bemerkt wird. Aus diesen Erscheinungen lässt sich auch der Nasenton am natürlichsten erklären. Zieht man nämlich den Gaumenvorhang etwas herab, und stösst den Ton mit in die Nasenhöhlen, so wird dessen freyer Durchzug gehemmt; der Ton verfängt sich mehr oder weniger, weil die Nasenöffnungen immer theilweise, zumal bey Schnupfen, verstopft sind, wovon man sich ebenfalls leicht überzeugen kann, so bald man abwechselnd ein Nasenloch zuhält, und durch das andere Luft hindurch strömen lässt. Hält man beyde Nasenlöcher zu, und stösst den Ton mit in die Nasenhöhlen, so findet er daselbst gar keinen Ausgang, er verfängt sich ganz und gar, und wird deshalb noch greller und unangenehmer. Ist der Gaumenvorhang zu klein, kann er die hinteren Nasenlöcher nicht verschliessen, so behält der Ton immer einen Beyklang vom Nasentone, der sich bey männlichen Stimmen öfter als bey weiblichen zu finden pflegt.

Unwillkürlich stellt sich der Nasenbeyklang auch bey sonst reinen und schönen Bruststimmen ein, wenn der Sänger, wie leider nur zu oft, genöthigt ist, in überheissen Lokalen zu singen; nichts ist schädlicher für die Stimme, nichts wirkt zerstörender auf alle Stimmorgane, als eben eine überheisse und dunstige Luft; sie schwächt nicht allein die Stimmbänder, sie raubt nicht nur der Stimme, zumal den tieferen Tönen, das Metall, den schönen, hellen Silberklang, sondern sie erschlafft auch den Gaumenvorhang und macht ihn untüchtig, seine Functionen vollkommen zu verrichten.

Nbrg.

Nachrichten.

Chronik der auf dem kurfürstlichen Hoftheater zu Cassel aufgeführten Opern seit dem 25sten July 1829.

Nach Ablauf der gewöhnlichen Ferien ist das Theater Sonnabends den 25sten July mit dem Schauspiele: „Das Leben ein Traum“ wieder eröffnet worden. Hätte die Hochlöbliche Theater-

direction einiges Zartgefühl, so würde sie die Wiedereröffnung auf nächsten Dienstag, den 28sten d. Monats, verschoben haben, um den Geburtstag unseres allerdurchlauchtigsten Kurfürsten auch ihrerseits dadurch zu feyern, statt mit einem längst abgedroschenen Stücke den neuen Cyklus anzufangen. Für gedachten hohen Geburtstag ist nun die Oper „Otello" bestimmt, weil wegen der Entweichung der Dem. Heinefetter Herrn Kapellmeisters Spohr neue Oper: *Der Zweykampf* nicht statt finden kann, und Otello eine der wenigen ist, die jetzt aufgeführt werden können. Wie beschränkt sind unsere Mittel im Verhältnisse des grossen Aufwandes!

Den 28sten July wurde demnach die schon oft gesehene und gehörte Oper Otello aufgeführt.*) Diese Oper ist mit Recht ein Lieblirg unseres Publicums und gefiel also, wie gewöhnlich, allgemein. Vorzüglich wird der dritte Act als ein grosses Meisterwerk von allen Kennern bewundert. Hier hat Rossini gezeigt, was er vermag. Hier ist Melodie, Harmonie und Charakteristik in hohem Grade vereiniget. — Dem. Schweizer als Desdemona, und Herr Wild als Otello, wurden mit Jubel empfangen. Das Haus war festlich erleuchtet und das Auditorium sehr zahlreich.

Den 5ten August gab man „Johann von Paris." Das Duett im zweyten Acte zwischen Johann und der Prinzessin ist die Krone dieser lieblichen Oper. Demois. Schweizer und Herr Wild sangen es vortrefflich. Dem. Roland als Page war ganz an ihrem Platze, und gefiel sehr. Auch Hr. Föppel, als Oberseneschall, erhielt lauten Beyfall.

Den 16ten August war Oberon. Wegen des Abgangs der Dem. Heinefetter hatte Dem. Roland die Fatime, und statt deren Herr Eichberger den Oberon übernommen. Dass die Oper durch diese Veränderung nicht gewonnen habe, lässt sich denken. Ueberhaupt will Weber's Composition bey uns noch immer nicht allgemein ansprechen, und die älteren Dilettanten beharren darauf, Wranitzky's Composition vorzuziehen. So viel ist wohl gewiss, dass der neue Oberon kein Stück aufzuweisen hat, welches dem Duette im dritten Acte des alten gleich kommt. Weber war in früherer Zeit nur Liedercomponist, und dieser blickt in seinen Opern oft durch. Er scheint sich Gewalt angethan zu haben, um die höhere Stufe der dramatischen Composition zu ersteigen, für welche er von der Natur nicht bestimmt war.

Den 25ten August „Jessonda." Diese (nebst Faust die beste) Oper des Herrn Kapellm. Spohr ist bekannt genug, um noch etwas neues darüber sagen zu können. Sonderbar ist es, dass sie bloss im nördlichen Theile Deutschlands, nie aber im südlichen aufgeführt wird. Die Bewohner des Südens mögen wohl durch die italienischen Melodieen verwöhnt seyn, und keinen Geschmack an diesen deutschen Kraftharmonieen finden. Dass Demois. Schweizer als Jessonda und Herr Wild als Nadori sehr brav waren, leidet keinen Zweifel. Auch Hr. Föppel, als Tristan, gefiel sehr. Unser guter Veteran Berthold sang den Oberbramin, und bewies, dass er noch sehr brauchbar ist. Ohne ihn hätte man die heutige Oper nicht geben können.

*) Auf dem Zettel stehet zwar immer Othello (mit h); da indessen der Name italienisch ist, und die Italiener kein th in ihrer Sprache haben, so scheint hier eine kleine Unwissenheit zum Grunde zu liegen.

Messe.

Den 18ten August. „Die Belagerung von Corinth." Mögen auch seine Antagonisten in x und þþ gegen ihn sagen, was sie wollen, so sagt doch die übrige ganze Welt: Es lebe Rossini! Seine Musik setzt alle Pulse in elektrische Bewegung, statt dass bey manchen ihrer Compositionen wir in eine wahre Lethargie zu versinken in Gefahr sind. Man tadelt — nicht ganz mit Unrecht — den all zu grossen Lärm in der heutigen Oper. Allein, nicht zu gedenken, dass dieses Kraftmittel jetzt an der Tagesordnung ist, muss man doch gestehen, dass es Rossini nur da angewendet hat, wo es in der Natur der Sache lag, weshalb man auch z. B. im zweyten Acte nichts davon findet. Wo es aber darauf ankommt, den Tumult der Belagerung, den Sturm feindlicher Heere zu schildern, wäre es Unsinn gewesen, auf sanfte Cantilenen sich zu beschränken. Feuer und Leben herrscht im Ganzen, und das ist die Hauptsache, wogegen alle trockene und pedantische Rechnungsexempel nichts vermögen. Die Aufführung war vollkommen. Man fühlte, dass die Personen mit Lust und Freude sangen, weil die Composition dem Sänger kehlgerecht und dankbar ist, statt in einigen anderen Opern des Tages das Uebermaass der harmonischen Künsteleyen die Melodie erstickt und es dem Sänger bey der ungeheuersten Anstrengung unmöglich macht, zu gefallen. — Herr Wild ist der Held unserer Oper.

Den 21sten August. „Die weisse Frau." Diese

holde Dame erhält sich fortwährend in der Gunst des Publicums, und wird jederzeit *con amore* behandelt. Boyeldieu erlebt viel Freude an seinen Kindern.

Den 24sten August. „Die Stumme von Portici," worin Dem. Schweizer die Rolle der entwichenen Heinefetter übernommen hätte. Referent konnte der Vorstellung leider! nicht beywohnen, weil kein Billet mehr zu haben war. Man siehet hieraus, dass der petit Auber (wie er in Paris genannt wird) sehr gross geworden ist, und sogar manchen sechsfussigen Componisten zu verdrängen vermag. Die Aufführung ist dem Vernehmen nach sehr gut gewesen, und das Ganze mit dem lautesten Beyfalle gekrönt worden; nur will man bemerkt haben, dass Demois. Schweizer nicht recht mehr bey Stimme sey. Die Luft Englands, wo diese brave Sängerin kürzlich war, ist, wie es scheint, den weiblichen Stimmen nicht günstig. — Wie sehr übrigens die Oper gefallen hat, erhellet daraus, dass sie schon am 27sten d. M. wieder gegeben worden ist. Ref. kann nun als Aug- und Ohrenzeuge versichern, dass sie wahren Enthusiasmus erregt hat, eine Wirkung, deren sich wenig andere Opern rühmen können. Dass die Stimme der Dem. Schweizer abgenommen habe, hat Ref. nicht bemerkt.

Den 29sten August: „der Maurer." Auch dieses frühere Product Auber's erhält bey jeder Erscheinung den bisherigen allgemeinen Beyfall. Dass die Composition nicht so grossartig ist, als in der vorigen Oper, versteht sich von selbst, da das Sujet zu einer solchen nicht geeignet war, und es Unsinn seyn würde, einen solchen Styl hier zu verlangen. Reizende Melodieen, ein fliessender Gesang und musikalischer Witz sind die Eigenschaften, worauf Auber sich aus sehr vernünftigen Gründen hier beschränkte. — Dem. Roland gab die Rolle der Heinefetter. Obgleich sie diese nicht ganz erreichte, so gefiel sie doch als angenehme Stellvertreterin. Wie das erledigte Fach wieder besetzt werden wird, ist noch ein Staatsgeheimniss der hochlöblichen Direction. Es verlautet nur, dass Madame Fischer in Aachen auf den an sie ergangenen Antrag ablehnend geantwortet habe. Auch der Bassänger, Hr Zschiesche, soll nicht Lust haben, zu uns zu kommen.

Strassburg. (Beschluss.) Am 24sten März gab die Liebhaber-Gesellschaft ihr gewöhnliches Concert zum Besten der Armen. Auf die brillante Ouverture von Poisal zu Olympia folgte eine Scene mit Chor aus Elisabeth, von Rossini, sehr vorzüglich gesungen von einer Dilettantin; dann ein Klavier-Concert von Kalkbrenner, mit besonderer Fertigkeit gespielt von einer Liebhaberin. Im 2ten Theile folgten: Variationen von Pechatscheck für die Violine, mit wahrer Virtuosität vorgetragen von dem jungen Walteufel; Phantasie für die Harfe über die Barcarolle de marie von Labarbe, vortrefflich gespielt von Mad. Dumonchau; Terzett aus Ricciardo e Zoraide, durch Liebhaber; zum Beschluss eine Ouverture von Cramer. — Am 1sten April gab der mehrgenannte hier angestellte treffliche Violinspieler, Hr. Jupin, Concert; sein Compositionstalent steht jedoch jenem der Execution nach. Unter anderm wurde die Ouverture aus Oberon von Weber hier zum ersten Male gehört; sie ward mit vielem Fleiss aufgeführt, und erhielt lebhaften Beyfall. Am 1sten May, Concert von Hrn. Roton, im grossen Wärme-Zimmer des Theater-Gebäudes, wo gegeben wurde: 1. Ouverture aus Marie Montalban, von Winter; 2. grosse Scene aus der Burg Falkenstein, von Grund, gesungen von Dlle. Spitzeder. Die gediegene Composition, worin ein mit vier obligaten Hörnern begleitetes Cantabile vorkommt, erhielt durch den seelenvollen Gesang der Dem. Spitzeder lauten und verdienten Beyfall. 3. Duett für Harfe und Pianoforte über Lieder aus der weissen Frau, gespielt von einer jungen Dilettantin, und Dem. Roton, 13 Jahre alt, mit seltener Präcision; beyde gaben zu grossen Erwartungen Anlass; letztere ist seitdem als Zögling in das Pariser Conservatorium aufgenommen worden. Sie sang ferner 4. mit Geschmack einige Romanzen und Schweizerlieder am Klaviere. 5. Ouverture von Neukomm. 6. Scene aus Pär's Sargin, gesungen von Mad. Müller; Hr. Musikdirector Maurer blies dazu mit seiner gewohnten Virtuosität die obligate Klarinette; ungemeiner Beyfall wurde beyden zu Theil. 7. Eine Gesellschaft hiesiger Dilettanten, bestehend aus etwa 26 Blechinstrumentisten, blissen mit derselben Besetzung, wie die bayerischen Musiker, wovon oben gesprochen, mehre gut arrangirte Musikstücke mit einer bewundernswürdigen Reinheit. 8. Scene und Duett aus Pär's Sargin, gesungen von Dem. Spitzeder und Mad. Müller. Hr. Maurer hatte abermals die concertirende Klarinett-Partie übernommen. Das Ganze wurde mit einer seltenen Vollkommenheit ausgeführt.

pochen können und ich hätte meinen Zweck doch erreicht gehabt. Das kleine Stück ward oft gegeben und wird noch oft wiederholt; immer mit gleichem Erfolg. In *Dessau*, *Leipzig*, *Breslau*, *Magdeburg* hat es seinen Eindruck, wie ich höre, auch nicht verfehlt.

Nur wenige Stimmen äufserten den Wunsch, dafs doch auch noch etwas lustigerer Gesang in dem Stücke seyn möchte. Dieses kleine sentimentale Stück vertrug es durchaus nicht, wenn nicht der ganze Charakter zerstort werden sollte.

Meine Meynung war aber auch ganz und gar nicht, dafs sich dieses kleine Geschlecht allein auf's Sentimentale beschränken sollte — wir haben dessen nur gar zu viel auf unserm Theater — und so war mir's um so mehr willkommen, dafs die Theaterdirektion von mir, so bald als möglich, ein zweytes Stück der Art verlangte, und ich benutzte die Veranlassung auch das Komische zu versuchen. Die erste Anwendung davon sollte bey einer militärischen Veranlassung gemacht werden, und so wählt' ich eine patriotisch-militärische Anekdote, die zu allerley komischen Charakteren Anlafs gab. Von einigen lustigen Soldatenliedern, die sich mit *Juchhey* endeten, nahm ich den Titel *Juchhey*, um dadurch gleich anzuzeigen, dafs man nichts Sentimentales zu erwarten hätte. Die Direktion, die manche Rücksicht zu nehmen hat, an welche der Autor nicht denkt, glaubte indefs jenen niedrigkomischen Titel mit einem anständigern verwechseln zu müssen, und nannte das Stück: *der Jubel*. Ein grofser Theil des Publikums, von dem ersten sentimentalen Stück nur zu sehr eingenommen, erwartete daher wieder etwas Sentimentales und so blieb der Beyfall, wenn gleich er sich in den verschiedenen Aufführungen laut genug äufserte, doch weniger entscheidend, als bey dem ersten Stück. Ich selbst habe — da es in der Sommerzeit gegeben wurde, weder einer Probe noch Vorstellung beygewohnt, kann also nichts von der Aufführung und dem Effekte sagen. Obgleich mir nun aber mein Freund Ifland schrieb, dafs das kleine komische Stück sein Publikum gefunden hätte, dem es als ein ländliches lustiges Gemählde im niederländischen Geschmack gar wohl behagte, so hat mich der getheilte Beyfall doch bewogen, es mir zurück zu erbitten, um es nach einiger Zeit von neuem vorzunehmen und ihm die Vollendung zu geben, deren es vielleicht fähig ist und die ich damals in der Eile, mit der es von mir verlangt wurde, auch nicht einmal nach meinen eignen Kräften geben konnte. Ich habe es daher auch noch keinem der auswärtigen Theater, die es von mir seit den berlinischen Aufführungen verlangt haben, geben mögen.

Im vergangenen Winter hat Herr Kapellm. Himmel in Gemeinschaft mit Hrn. Herkloz auch ein Liederspiel von sentimentaler Art auf's Theater gebracht, worinnen einige seiner schönsten Lieder, als *Hebe*, *Bester Jungling* und ein *Punschlied* allgemeine Würkung thaten. Die meisten der Gesange waren aber nicht natürlich genug herbeygeführt und das Stück schien zu einer vorher ausgewählten Anzahl Lieder zusammengesezt worden zu seyn. Durch eine sehr reiche Orchesterbegleitung hatte Herr Himmel auch die neuesten seiner Lieder fast zu Arien gemacht und dadurch wenigstens meiner Absicht bey Einführung des kleinen Geschlechts, ganz entgegen gehandelt. Im Ganzen fand das Stück aber Beyfall und man sah auch an diesem Versuche, dafs das Publikum sich für dies angenehme Geschlecht gern interessirt.

Ganz kürzlich hab' ich das kleine Göthesche Singspiel: *Jery und Bately*, mit Glück auf's berlinische Theater gebracht. Der erste Theil dieses allerliebsten kleinen Stücks liefs sich auch liedermäfsig behandeln, und es gelang mir zu den naiven Göthischen Versen einige Schweitzer- und französische Volksmelodien ungezwungen zu benutzen. Hätte sich der Dichter, der oft nur zu stiefvaterlich auf die früheren Produkte seiner genialischen Muse herabsieht — bewegen lassen, den zweyten Theil, der eine, für den lieblichen ländlichen Gegenstand, zu reiche Operettenform hat, auch in dem Sinne des ersten Theils umzuarbeiten: so hätte das Ganze im Sinne des Liederspiels behandelt werden können, es würde

Ref. kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne von der hier bestehenden Sing-Akademie einige Nachricht zu geben. Nachdem durch das Streben der Vorsteher der Sing-Anstalten durch wechselseitigen Unterricht der Herren Baxmann, Pätne und Laucher die Liebhaberey zum Gesange gereizt, und das Vocalisiren auf einen höhern Grad von Vollkommenheit gediehen war, fassten einige Liebhaber des mehrstimmigen Gesanges den Entschluss, einen Verein zu bilden, worin klassische Werke aufgeführt würden. Bereits am 20sten Jänner 1826 setzte die Gesellschaft ihre Statuten fest, deren Hauptverfügungen folgende sind. Die Singakademie beschäftigt sich mit Aufführung von Chören und mehrstimmigen Gesängen; da sie bloss Uebung und nicht Unterricht bezweckt, so kann man nur aufgenommen werden, wenn man Proben der erforderlichen Kenntnisse ablegt. Ein aus sieben Personen bestehendes Comité spricht über die Aufnahme der Mitglieder, welche sich in active und in Ehren-Mitglieder eintheilen; beyde geben einen vierteljährigen Beytrag von 3 Fr. Die Uebungen haben Sonntag Morgens um 11 Uhr alle vierzehn Tage statt; die fehlenden Mitglieder haben eine Strafe von 50 Cent. zu erlegen. Die Uebungen werden geleitet durch einen Director, welcher Mitglied und Präsident des Comité ist. Ein anderes Mitglied vertritt die Stelle eines Cassierers, welcher nichts verausgaben kann als mit Autorisation des Comité. Wenn dieses Comité Rechnung ablegt, ist nicht angezeigt. Die Akademie bleibt Eigenthümerin der angekauften Musikalien, deren Anschaffung das Comité bestimmt. Letzteres wird jährlich erneuert, doch können die austretenden Glieder wieder gewählt werden.

Nach diesen Bestimmungen hat sich die Akademie bis jetzt immer mehr befestigt und ausgedehnt; sie besteht aus etwa 120 Mitgliedern, sowohl Damen als Herren. Die Behörde hat sich bereitwillig gefunden, dem Institute ein Local im Stadthause einzuräumen, wo die Uebungen statt haben. Am 9ten März 1828 wurden daselbst vor einer grossen Versammlung eingeladener Personen folgende Gesänge mit Orchesterbegleitung aufgeführt: 1) Chor aus Iphigenia in Aulis von Gluck: „Que de graces.“ 2) Chor von C. Kreutzer, an das Vaterland. 3) Kyrie, Gloria und Agnus Dei, aus einer Messe von André. 4) Jäger-Chor aus Euryanthe. 5) Terzett mit Chorel aus dem Freyschütz. 6) Siegesbotschaft, Chor von C. Kreutzer. 7) Chor aus der Schöpfung: „Die Himmel erzählen u. s. w.“ Diese Uebung wurde mit vielem Beyfalle aufgenommen. Es lässt sich für die Zukunft viel Gutes von diesem Vereine erwarten. Man bemerkt im Allgemeinen schon jetzt, dass er in Verbindung mit den Anstalten des wechselseitigen Unterrichts, die Tendenz zu ächter, gediegener Musik immer lebhafter erweckt, und somit den vocher verbreiteten Romanzen-Gesang verdrängt. Dem Bedürfnisse nach guter Musik aus dem In- und Auslande verdanken wir daher neben der immer reichlich versehenen alten Musikalien-Handlung des Hrn. Storck, eine zweyte, unter der Firma: L. Pitois und S. Frost, woselbst die Liebhaber der Gesang- und Instrumentalmusik ihre Neugierde befriedigen können. Die Dem. S. Frost ist die ausgezeichnete Harfenspielerin, wovon oben gesprochen worden; Mad. L. Pitois, eine geschickte Klavierspielerin, ist ihre Schwester: beyde sind Töchter des rühmlich bekannten hiesigen Klaviermachers, Hrn. Frost, dessen vortreffliche Instrumente nach Paris und anderen Gegenden versendet werden.

Am 28sten April liess Hr. Laucher, Vorsteher einer Sing-Anstalt durch wechselseitigen Unterricht, seine Zöglinge in einem Vereine auf dem Stadthause hören, wozu Eltern und zahlreiche Bekannte eingeladen waren. Acht und zwanzig weibliche Schülerinnen gaben in ein- und mehrstimmigen Gesängen Proben nicht allein von richtiger Vocalisation, sondern auch von einiger Ausbildung im Gesange. Das erste Final von Tancred, womit der Abend schloss, ging sehr gut.

Leipzig. Am 18ten d. hörten wir wieder Boyeldieu's „weisse Dame.“ Die Chöre gehen meist vorzüglich, so auch bey dieser Vorstellung. Herr Hammermeister (Gaveston, Verwalter) spielte und sang gut. Seine Stimme ist trefflich, wenn auch noch nicht so beweglich, als es jetzt erfordert wird. Mad. Franchetti-Walzel (Anna) wurde gleichfalls mit verdientem Beyfalle geehrt. Hr. Schäfer (Georg, Officier) erntete nicht den Beyfall, der ihm wohl gebührte. Seine Stimme gehört unter die natürlich angenehmen, und seine Bildung ist für einen zweyten Tenoristen keineswegs gering, sobald er nur die Stimmregister besser verbinden lernen will. Das hübsche Dortt mit Jenny (der Pachtersfrau), Madame Schütz, war ergötzlich zu hören; auch wurde applaudirt. Sie bewiess in ihrem Spiele mehr Fertigkeit, als ihr soldatischer Liebhaber. Herr

Wiedemann (Dikson, der Pachter) übertrieb ein wenig. Die „Stumme von Portici" muss wegen anhaltender Kränklichkeit der ersten Tenoristen, Hrn. Ubrichs, immer noch aufgeschoben werden.

Am 19ten gab uns Hr. Louis Maurer, Königl. Hannöverscher Concertmeister im Saale des Gewandhauses ein Extra-Concert, das zu den besuchteren gehört. Die Ouverture zu Hrn. Marschner's neuer Oper: „Der Templer und die Jüdin" wurde beyfällig aufgenommen. Unsere Concertsängerin, Dem. Henr. Grauhau, sang Romberga und Schiller's Sehnsucht vortrefflich. Hr. Maurer trug darauf dasselbe von ihm componirte Violin-Concert vor, von welchem er in Halle zum ersten grossen Musikfeste des thüringisch-sächsischen Vereines die beyden ersten Sätze spielte. Wie ganz anders nahm es sich hier am rechten Orte aus, als dort in der Kirche! Es ist eine geistvolle Concert-Composition, die auch meisterlich vorgetragen wurde, was man auch sehr lebhaft anerkannte. Sein Spiel zeichnet sich durch Präcision, Reinheit und Nettigkeit aus. Sein zehnjähriger Sohn, mit dem er selbstcomponirte Variationen mit Orchesterbegleitung vortrug, machte dem väterlichen Lehrer Ehre und berechtigt zu grossen Hoffnungen. Eine Scene und Arie aus Marschner's neuer Oper wurde von Hrn. Hammermeister lobenswerth und beyfällig, so wie Beethoven's Adelaide von Herrn Mantius ausgezeichnet schön gesungen. Den Schluss des genussreichen Abends machte die von uns schon gerühmte Concertante für vier Violinen mit Begleitung des Orchesters, von L. Maurer, gespielt von Hrn. Concertmeister Matthäi, Hrn. Lange, Hrn. Klengel und dem Concertgeber. An den Dank für diesen Genuss schliessen sich so vielfache und verschiedenartige Hoffnungen, dass wir von jetzt an wohl manches Anziehende aus unserer Stadt zu berichten haben werden.

Kurze Anzeigen.

Hundert und sechszig ein-, zwey-, drey- und vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte-Begleitung zum Gebrauche für Schulen, Gesangvereine und für den häuslichen Kreis — — gesammelt und bearbeitet von Heinr. Wilh. Stolze, Organisten und Musiklehrer in Celle. 1ster, 2ter und 3ter Theil. 9tes Werk. Hannover, in der Helwing'schen Buchhandlung.

Hr. St. hat sich bereits in seinem zweyfachen Berufe als einen geschickten Mann erwiesen. Wir gedenken hier besonders seiner in derselben Buchhandlung erschienenen Gesangübungsstücke, die sich so zweckmässig bewährt haben, wie sie 1825 in unseren Blättern anerkannt worden sind. Die gegenwärtige Sammlung ist als Fortsetzung jener Arbeit zu betrachten. Die Texte zu diesen Liedern sind einzig aus der fünften Auflage der **Lieder für Volksschulen**, besorgt vom Hrn. Consistorialrathe, Dr. Hoppenstedt, genommen, da dieses Buch in den meisten hannöverschen Schulen anzutreffen ist. Die nächste Rücksicht ist also eine vaterländische. Wer sonst, ausser dem Königreiche Hannover, von dieser Sammlung Nutzen ziehen will, muss zugleich die eben angeführten Liedertexte vom Hrn. Superint. Hoppenstedt mit kaufen, da in der Regel nur die erste Strophe jedes Liedes hier abgedruckt, die Seitenzahl des Textbuches aber über den Melodieen eingeklammert worden ist. Der Bearbeiter dieser Liedersammlung erklärt selbst in der Vorrede, dass sich sein Werk von den früheren der Herren Beneken und Wegener dadurch unterscheide, dass er fast durchgängig nur aus den besten Liedercomponisten geschöpft, jene dagegen mehr eigene Compositionen geliefert haben, von welchen er gleichfalls einige, doch theilweise verändert, seiner Sammlung einverleibte. Ferner hofft er wohl mit Recht, dass seine für verschiedene Stimmen hier gelieferte Bearbeitung der gebräuchlichsten Choräle den Liebhabern religiösen Gesanges willkommen seyn werde. Der erste Theil enthält 50 Weisen für eine Singstimme von den verschiedensten Tonsetzern, nicht nach steigenden Schwierigkeiten geordnet. Alle drey Theile haben Klavierbegleitung. Der zweyte Theil bietet 42 zweystimmige, 14 drey- und 8 vierstimmige Gesänge für Sopran und Alt; der dritte Theil besteht aus 25 vierstimmigen Gesängen für Sopran, Alt, Tenor und Bass, auch 9 vierstimmigen für Tenor und Bass, und aus 12 Choralmelodieen für die gewöhnlichen vier Singstimmen. Das Ganze empfiehlt sich durch zweckmässige Wahl; der Druck ist deutlich: den Preis wissen wir nicht, er wird aber ohne Zweifel so billig seyn, als man es bey allgemeinen Schulbüchern u. s. w. wünschen muss.

Ueber Logier's Musikunterrichts-System von A. F. B. Kollmann, Klavierlehrer und Organisten an der Königl. Grossbritannischen Hofkapelle zu St. James in London, und *C. F. Müller*, Klavierlehrer und Componisten zu Berlin. München (ohne Jahrzahl), in der königl. bayer. Hof-Musikalien- und Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn.

Wir müssten entweder den Gegenbeweisen beyder Männer Schritt für Schritt folgen, und sie theils mit den Ergebnissen uns bekannter Logier'scher Musikschulen, theils mit dem Systeme des Mannes genau zusammen halten, oder wir müssen uns begnügen, den Hauptinhalt des Werkchens den Lesern nur mit ganz kurzen Bemerkungen vorzuführen. Das Erste ist nun nicht mehr rathsam, da uns das Buch, trotz mancher Bemühung, später, als wir es wünschen mussten, zu Gesicht gekommen ist. Wir wählen also das Letzte hier um so mehr, da bereits eine ausführliche Recension über Logier's System von G. W. Fink in diesen Blättern niedergelegt worden ist (S. Nr. 51 und 52 des vorigen Jahrganges).

Herr Kollman beklagt es, dass der grosse Haufe lieber durch Schaden, als durch Belehrung klug werden wolle, wovon L.s System abermals ein auffallendes Beyspiel biete. Er nimmt die grossen Verheissungen L.s in Anspruch und meint, dass bescheidene Männer von wahrem Verdienste nie so auftreten. L. selbst nennt seine Theorie keine neue, sondern nur eine Vereinfachung (?) der besten vorhandenen Theorieen. Die Schüler lernen daraus harmonische und praktische Unrichtigkeiten. Darauf werden ihm grobe Fehler vorgerückt. Auf verschiedenes Alter und mancherley Anlagen der Schüler ist gar nicht gesehen. L. wird der Marktschreierey beschuldigt. Es wird ihm Schuld gegeben, er habe durch den Lärm über seinen Chiroplasten die Aufmerksamkeit des Publicums von der allgemein schädlichen Tendenz seines Systems abzuziehen gesucht. Es wird ihm die Behauptung zum Vorwurfe gemacht, sein System enthalte ein Geheimniss, für dessen Mittheilungen er 100 Guineen (auch weniger), nebst der Zusicherung der Verschweigung desselben verlangte. Darauf werden Vergleichungen mit L.s und Kollmann's 18 Jahre ältern Systeme vorgenommen. — Das Zusammenspiel Vieler muss Fehler hervorbringen, die nicht wieder verbessert werden können. — Der Chiroplast wird gänzlich verworfen. — L.s Argwohn, überall Conspirationen gegen sein System zu wittern, und sein Betragen gegen Londoner Musiker, die beauftragt waren, sein System zu untersuchen, wird ihm scharf vorgeworfen; die gröbsten Persönlichkeiten und die Vermeidung bestimmter Antwort auf alle Einwendungen werden ihm zur Last gelegt. Kurz, Hr. Kollmann will seine deutschen Landsleute gegen L.s System vorsichtig machen, zeigt noch einige Irrungen in Octaven und Quinten an, setzt aber im Ganzen mehr die Anmassungen L.s in seiner Art, seinem Systeme Eingang zu verschaffen und zu sichern, als das System selbst auseinander. — Von S. 38 - 56 gibt Hr. C. F. Müller, der in dem Buche nicht auf seine Veranlassung, sondern nur aus Versehen königl. preuss. Gesanglehrer am Friedrich Wilhelms Gymnasium genannt worden ist, auf ähnliche Weise, wenn auch in einem verschiedenen Gedankengange, seine Verwerfung der Logier'schen Lehrmethode zu erkennen, und hebt gleich anfangs heraus, dass die Kunst gar nicht fabrikmässig betrieben werden könne. Er zeigt, L.s System sey weder dem guten Gehöre, noch dem Tacte, noch der Fertigkeit vortheilhaft, sondern die Speculation sey die Mutter desselben. — Einige Uebertreibungen und unrichtige Folgerungen finden sich zuweilen in beyden Abhandlungen, werden aber vom Beachtungswerthen bey Weitem überwogen.

Odeon, oder Sammlung von Concerten für verschiedene Instrumente. Wien, b. Tob. Haslinger.

Von dieser ausgewählten Sammlung grosser Concertstücke sind bereits 24 Nummern erschienen. Für das Pianoforte von Leidesdorf, Moscheles, Hummel, Czerny, Worzischek und Kalkbrenner; für die Violine von Mayseder, Taborsky, F. W. Pixis und Matthäi; für Violoncell von B. Romberg (3 Stücke) u. für die Flöte von C. Keller und Lindpaintner. Die Namen der Verf. sprechen für die Werke. Eine Rec. ist unmöglich, weil sie nicht in Partitur vor uns liegen, und da viele auch bereits in Berichten oder als Arrangements beurtheilt worden sind, grösstentheils auch unnöthig. Wir machen aber das Publicum auf das nicht Wenigen willkommene Unternehmen aufmerksam, da es fortgesetzt wird.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. Nº. 40. 1829.

Recension.

Nr. 1. *Winterreise. Von Wilhelm Müller. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Franz Schubert.* (Eigenthum des Verlegers.) 89stes Werk. Wien, bey Tobias Haslinger. 1ste Abtheilung, Preiss 2 Thlr. 2te Abtheilung, Preiss 1 Thlr. 16 Gr.

Nr. 2. *Schwanengesang. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. von Franz Schubert.* Letztes Werk. In derselben Handlung, in zwey Abtheilungen, jede zu 2 Thalern.

Von *G. W. Fink.*

Franz (Peter) Schubert — geboren am 31sten Januar 1797 in der Wiener Vorstadt Himmelpfortgrund, gestorben in Wien am 19ten November 1828 — hat sich in mancherley Compositionsgattungen, und in mehren mit Glück und innerer Kraft versucht, und durch Liebe und Fleiss bis zum Lieblinge eines Theils des musikalischen Publicums erhoben: in keiner Gattung aber ist er so laut anerkannt worden, als im Fache der Lieder und Gesänge, wozu er auch von Jugend auf die grösste Neigung in sich fühlte. Es werden gegen 400 Lieder und Gesänge angegeben, die er im Laufe seines kurzen Lebens in Musik setzte, unter welchen sich Gedichte von Göthe, Schiller, Klopstock, Ossian, Schmidt von Lübeck, Mayerhofer (mit dem er einige Jahre zusammen wohnte), Körner, Pyrker, Rochlitz u. a. w. befinden. Dass der junge, feurige Tonsetzer, für seine Lieblinge in der Composition lebhaft eingenommen, anfangs in der Art des Einen und des Andern unwillkürlich nachahmend sich zeigte, ist eben so natürlich, als die eigenthümliche Richtung gleich in dem ersten bedeutenderen Werken sichtbar ist, die ihm angeborenes Talent vorzeichnete. Mit dem Erlkönig, der durch Vogl's berühmten Gesang in Gesellschaften und auf dem Theater ein Liebling der Wiener wurde, so dass eine dem Tonsetzer befreundete Gesellschaft diesen Gesang auf eigene Kosten heraus gab, fing sein Ruf an weit unter den Teutschen verbreitet zu werden. Von jetzt an folgten Sammlungen auf Sammlungen, in denen fast immer Züge von genialer Kraft, lebendiger Erfindsamkeit im Melodischen und feste Durchführung begleitender Figuren neben manchen Uebertreibungen sich zeigten, die ihm aber meist nur noch mehr in der Liebe des Publicums festsetzten, da eben diese Uebertreibungen, z. B. frappante Modulationswürfe, sonderbare rhythmische Ruckungen u. dgl. Lieblingsspielwerkzeuge der Meisten geworden waren, in denen man gewöhnlich das Hauptwesen der Originalität um so lieber anerkannte, je seltsamer und unbekümmerter jene Lieblinge ihre muthwilligen Sprünge mit einschmeichelnden Liebkosungen und wirklich zierlichen oder naiven Einfällen zu mischen wussten. Denn so sehr auch irgend eine Zeit aus Ueberdruss des längst Gewohnten, wenn auch sonst Guten, vom gebahnten Pfade abweicht, ja sogar die dem Ziele näher führende Richtung zu verlassen, und auf einen noch nicht festgetretenen Nebenweg sich zu verlieren Lust bezeigt: so bleibt ihr doch auch stets noch ein gewisser, nie ganz zu ertödtender Sinn für das Rechte und Bleibende, der Keinen jemals zum erklärten Lieblinge des Publicums werden lässt, der nicht irgend etwas wahrhaft Ausgezeichnetes und natürlich Ansprechendes an Kraft und Frische in sich trägt. Diese Bemerkung halten wir für so allgemein gültig, dass wir uns getrauten, sie in allen uns bekannten Wissenschaften und Künsten, so weit sie auf das Leben sich beziehen, sogar in dem dunkelsten Zeitalter durchzuführen. Nicht minder

natürlich und wahr ist es, dass da, wo man mit dem Bestande der Dinge nicht mehr zufrieden zu seyn geneigt ist, im Aufruhr alle Grenzen verrückt werden, wobey freylich auch manches Gute dahin stirbt, dessen Heimgang der unbefangene Beschauer zu beklagen sich genöthiget fühlt. Dass hingegen das Recht der Klage nur so lange auf seiner Seite seyn wird, so lange er in seiner Trauer sich nicht bis zum Ersterben aller Hoffnung eines neuen schönern Lenzes verleiten lässt, und so lange er das wohlthätig Reinigende den zuweilen höchst nothwendigen Stürmen nicht einseitig und kränklich matt abspricht, darf dabey keineswegs unberührt bleiben. — So ist es nun in unseren Tagen auch der Tonkunst ergangen. Manches sonst blühende Gebiet derselben hat seine Begrenzung eingebüsst; man hat Triumphe feyern wollen und mancher kleinere aber blühende Bezirk ist einem mächtigern einverleibt worden, dessen Gesetzen jener sich bezwungen fügen muss. Namentlich hat dieses Schicksal jetzt jene mütterlich liebende Fürstin des Gesanges und vorzüglich die milde Beherrscherin des fruchtbaren Liederreiches erfahren. Nicht Wenige haben mitten im Genusse das Segensreiche ihres Friedens und ihren anspruchlosen Einfluss völlig verkannt und, der innern Ruhe ledig, glücklichen Eroberern beyfälligen Jubel gespendet, wenn sie die mütterliche Herrscherin den schallenden Triumphzug eines Gewaltigern verherrlichen sahen. Unter diese gehört nun auch Franz Schubert, dessen mächtigere Natur z. B. sich deutlich in dem bey Probst in Leipzig erschienenen Trio (Oeuv. 100), in manchen Variationen und grösseren Gesängen, ja sogar in mehren Opernsätzen offenbart, zu deren Dichtung man ihm zuweilen, wie es uns scheint, ohne hinreichenden Grund das Talent abgesprochen hat. Da er schon in seinen grösseren Gesängen eine dem Dramatischen nahe stehende Eigenthümlichkeit offenbar genug beurkundet: so wird man die nicht völlige Ausbildung des Theatralischen viel eher seinen Lebensverhältnissen, als seinen Anlagen zuzuschreiben haben, was auch bereits von Anderen behauptet oder doch angedeutet worden ist. Eine starke Neigung zum Grossartigen und Charaktervollen wird man ihm wenigstens bey aller freundlichen Innigkeit seines Wesens nicht absprechen können. Diese letzte zog ihn nun vorzüglich in das Bereich des Liedes, liess jedoch seinen höher strebenden Muth die Usurpationsneigung der Zeit so selten vergessen, dass es ihm hier öfter erging, wie vielen Völkern und Kämpfern, die mit dem Schwerte der Gewalt friedliche Gefilde bezwingen, von den Bezwungenen aber Bildung und Sprache annehmen, und so die Wirksamkeit der Besiegten zum Siege fortschreitender Bildung, in gemischter Art mit ihren früheren Eigenthümlichkeiten, umgestalten helfen. Und so finden sich denn unter Schubert's Gesangcompositionen auch wahrhaft schöne Lieder, in deren Innigkeit und Einfachheit man den Vereiniger mehrer Gebiete wohl nicht vermuthen würde, als welchen er sich in den meisten seiner Schöpfungen und namentlich in den beyden oben genannten Werken offenbar zeigt. Eigentlicher Liedercomponist ist er nach unserm Dafürhalten nur zuweilen; seine Gesänge sind meist ausgeführtere Charakterschilderungen in gemischter Form, die sich von anderen durch eigenthümliche, oft glücklich gewählte, nicht selten in festgehaltener Einheit durchgearbeitete Begleitungsfiguren auszeichnen. Sie sind meist geschickte, auch wohl sehr bunte und stark aufgetragene Malereyen, die am häufigsten von irgend einer im Gedichte angezeigten und vorherrschenden Naturbewegung hergenommen worden sind, z. B. in der beliebten Forelle u. s. f. Bey dieser Vorliebe geschieht es auch wohl, dass die Begleitung zuweilen den Anziehenden mehr bietet, als die Melodie des Gesanges selbst, die nicht immer so originell ist, als Viele es haben behaupten wollen; zuweilen bringt auch wohl die streng durchgeführte Begleitungsfigur gegen die Melodie eine steife Künsteley hervor; meist gereicht jedoch die wohlbedachte Durcharbeitung seinem Streben zur Ehre, wobey ihm selbst das zu weit getriebene Pikante in einer Zeit zu Statten kommen muss, die aus Uebersättigung künstlich neuen Reiz zum Wohlgeschmack eben so nöthig braucht, als sich die Begleiter der Gesänge in Schwierigkeiten gefallen, da sie es nicht lieben, eine geringere Rolle, als der Sänger, zu spielen.

Wenden wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen über Sch.s Gesang-Compositionen zu den beyden anzuzeigenden Werken. Die ganze Winterreise schildert uns ein in getäuschter Liebe blutendes Herz, das mit seiner eigenen Qual zu scherzen sich unterfängt, und sich über seine oft wieder durchbrechende Zärtlichkeit in spottender Ironie gefällt. Allerdings ein zeitgemässer Gegenstand, der vor Vielen unserm Componisten zusagen musste, wenn gleich der Dichter ihn nicht immer so erwünscht musikalisch behandelte, als er

es in anderen Gedichten gethan hatte. Gleich der erste Gesang „gute Nacht“ ist voller Bitterkeit, deren Ausdruck dem Tonsetzer vorzüglich gelungen ist. Wir verstehen es jedoch keineswegs zu billigen, ja kaum zu entschuldigen, wenn der Dichter singt:

Die Liebe liebt das Wandern,
Gott hat sie so gemacht,
Von Einem zu dem Andern,
Gott hat sie so gemacht.

Und wenn wir auch den Componisten darum loben, dass er diese wahrhaft blasphemischen Worte mit einer gewissen Gemeinheit der Melodie, wie in einer Art von Freude, die sich übermässiger, bis zum Spott hinauf gereizter Schmerz zuweilen erkünstelt, singen lässt: so zeigt doch auch wieder die Wendung der Melodie etwas zu Behagliches, das von dem innern Treiben der Leidenschaft auch nicht die kleinste Andeutung mehr spüren lässt. Das müssen wir aber für unwahren Ausdruck erklären, weil dazu ein Groll des Gemüths erfordert würde, dem der arme Verwundete nach allen folgenden Aeusserungen seines Wesens durchaus nicht in sich trägt, Zwar wird folgende Stelle:

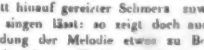

wenn sie stark, mit verbissenem Schmerze, fast mit freudigem Hohne gesungen wird, bis zum Schauder wirken. Das ist aber eben zu viel. Es ist nicht genug, Entsetzen und Grauen zu erregen und die Hölle zu citiren, was sonderbarer Weise unsere Zeit so unmässig gern hat, vielmehr muss ihre grinsende Erscheinung so nothwendig seyn, wie in Göthes Faust, wenn sie nicht widerlich wirken soll.

Nr. 2. Die Wetterfahne. Der wandernde Bursche verhöhnt sich selbst, dass er das Spiel der Wetterfahne auf seines schönen Liebchens Hause nicht eher bemerkte. Hier ist nun das Schrillen der Wetterfahne in der Begleitung vorzüglich heraus gehoben. Es kann aber nicht gut wirken, da das Stück für solche Malerey nicht gross genug ist, und die Figuren zu sehr in- und aufeinander geschoben erscheinen.

Nr. 3. Gefrorne Thränen. Im Ganzen wohl gelungen, nur mit einfacher, jedoch anziehender Begleitung.

Nr. 4. Erstarrung, drückt leidenschaftliche Trauer über den Verlust der Liebe aus, worin die schnelle Triolen-Begleitung das innere Wogen des Herzens malt. Das passt aber nicht zum Hauptcharakter des Gesanges, den die letzte Strophe klar ausspricht: „Mein Herz ist mir erstorben, kalt starrt ihr Bild darin,“ weshalb wie die ganze musikalische Schilderey dem Zustande, den der Dichter seinem verletzten Wanderer gab, nicht entsprechend finden. Dazu kömmt nun noch die Fortführung derselben Melodie und Begleitung für die beyden letzten Verse: „Schmilzt je das Herz mir wieder, fliesst auch ihr Bild dahin.“ Eine solche Betrachtung über den Schmerz gekränkter Liebe durch Wankelmuth hätte entweder die weiche, unruhmliche Sehnsucht nach treuem Festhalten der Liebe zur Ungetreuen entschiedener sich aussprechen lassen, oder vielmehr jenes Weh durch einen hier vorherrschenden, sarkastischen Hohn verlachen sollen. Dagegen ist die Sehnsucht nach dem Lindenbaum (Nr. 5), den Träume der Liebe umrauschen, sehr ansprechend gesungen. Diese Sehnsucht des Wanderers nach dem Verlornen wird noch tiefer in Nr. 6, Wasserfluth; ein treffliches, einfach und schön gehaltenes Lied.

Nr. 7. Auf dem Flusse, ist uns zu stark vermodulirt, und wir stehen nicht an, zu behaupten, dass es durch einfachere Behandlung an Eindringlichkeit und Wahrheit bedeutend gewonnen haben würde. — Nr. 8. Rückblick, sehr hübsch bis auf den gar zu freundlichen Gesang auf die Worte: „Du Stadt der Unbeständigkeit.“ Dafür ist aber der Schluss desto schöner, dass wir es unter diejenigen zählen, die sich des meisten Beyfalls werden zu erfreuen haben.

Nr. 9. Irrlicht. Vortrefflich. Der verirrte Wanderer ist wieder so ganz im Gefühle seines Verlustes, dass er nur im Panzer kalter Lebensphilosophie, die ihm Entsagung und Grabesstille vorhält, Ruhe zu gewinnen hoffen darf.

Nr. 10. Rast. Das Charakteristische äusserer Ermattung und innerer Schmerzen, die in der Ruhe des Leibes nur desto stechender werden, ist gut gefasst, so dass wir nur einzelne, zu gewöhnliche Melodiegänge, und zwar gerade auf entscheidenden Stellen, was sich in Sch.s Gesängen öfter findet, anders gewünscht hätten, um es den völlig gelungenen zuzählen zu können.

Nr. 11. Frühlingstraum, gehört nicht zu seinen besseren; theils ist er sehr gewöhnlich in der Melodie und theils wieder so gesucht, wie es zu geschehen pflegt, wenn ein dunkles Gefühl uns anräth, um irgend eines Mangels willen sich der

verhüllenden Schleiers zu bedienen. Desto schöner ist der zwölfte Gesang (Einsamkeit); wir rechnen ihn unbedingt zu Sch.s schönsten; ja die Klage:

„Ach! dass die Luft so ruhig,
Ach! dass die Welt so licht!
Als noch die Stürme tobten,
War ich so elend nicht!"

war wohl der künstlerische Grundton der, vom Zeitgeschmacke etwas zu weit hinauf gedrängten Eigenthümlichkeit des früh Geschiedenen, — Eben so gehört auch der Anfang der zweyten Abtheilung „die Post" zu seinen trefflichsten. Wir würden ohne Zweck weitläufig werden, wollten wir auch das zweyte Heft einzeln durchgehen: wir würden das schon Gesagte nur zu wiederholen haben. So wie die Begleitung zuweilen ohne Grund und Wirkung erschwert und die Modulation grell gemacht worden ist, eben so ist auch der Text, den wir keineswegs zu Müller's vorzüglichen Erzeugnissen zählen, oft zu prosaisch und unmusikalisch. Wir heben nur noch Nr. 20, 21 und 22, und vor vielen das letzte, den Leyermann, heraus.

Wer Spott der Leidenschaft, jugendliche Betäubung eines harten innern Schmerzes u. dgl. liebt, wird hier volle Rechnung finden.

So sehr aber auch diese Winterreise von manchem Andern zu Sch.s vorzüglichsten Gaben gerechnet wird: so können wir doch nicht umhin, den Schwanengesängen des früh Entschlafenen bey Weitem den Vorzug vor jenen einzuräumen; wir finden sie viel liebenswürdiger, gehaltener, erfindungsreicher und empfindungsinniger; die hier gewählten Gedichte, die sieben ersten von Rellstab, die sechs folgenden von H. Heine und eins von J. G. Seidel, sind im Ganzen viel musikalischer, oft frischer durch ihren klar und dichterisch ausgesprochenen Inhalt und selbst schöner in ihrer Form, was offenbar den Tonsetzer lebendiger erfüllte, und doch freyer liess, ihn vom bloss Gesuchten, vom schonungslos Verwundenden meist erwünscht zurückführte, und ihn dann so dauernd zu beschäftigen wusste, dass er nicht Zeit, nicht Lust fand, sich vom guten Wege des innig Wahren auf irgend einen ungebahnten Nebenpfad hinüber zu winden. So wenig er auch hier gewisse, ihm fast stehend gewordene Melodieen-Wendungen, Gänge und vorhaltende Ausschmückungen, ferner: schwer vorzutragende, in malenden Figuren durchgehaltene Begleitungen und stechende Modulationen aufgibt: so sind doch hier alle diese Eigenheiten meistentheils aus der Natur der Sache weit mehr hervor gegangen, der Empfindung angemessener, so dass wir den Schwan auf den Wogen des Avernus, unter dem Schatten der Hangeweide ruhend, mit innigerm Antheile rudern sehen, als wir die winterliche Reise mit dem verlassenen Wanderer vollbringen. Und wenn wir uns bey Dingen, welche die neuere Compositionsweise nun einmal keiner Beachtung für würdig hält, nicht verweilen, und uns nicht der Mikrologie bezüchtigen lassen wollen: so muss durchaus von diesen beyden letzten Heften gerühmt werden, dass sie auch kein einziges Stück enthalten, das nicht mindestens den wohlgetroffenen und schön bearbeitetem zugezählt werden könnte; ja nicht wenige dieser Gesänge sind unbedenklich unter die Meisterlichsten zu setzen, die je von Sch.s Muse gesungen worden sind.

Gleich der Anfang „Liebesbotschaft" ist sehr anmuthig, und des Bächleins Rauschen murmelt zu dem freundlich sehnenden Gesange in eilig stetiger Bewegung bis an das Ende. „Des Kriegers Ahnung" spricht sich eigen, aber sinnig, viel wechselnd in Bewegung und Modulation aus. „Die Frühlingssehnsucht" leidenschaftlich. Nr. 4. „Das Ständchen" gehört in Dichtung und Musik zu den vortrefflichsten Cantilenen. Die Melodie hat zu den zierlich schmachtenden Worten etwas so lieblich Lockendes, was die einfache und unatät verlangende Begleitung so ansprechend verschönt, dass es zuversichtlich ein Liebling Aller werden wird. Nr. 5. „Aufenthalt", gleichfalls sehr charaktervoll. Ein unaufhaltsamer Schmerz singt in die Gipfel brausender Bäume und starrender Felsen sein tief ergreifendes Weh. In gleichem, fast noch tieferm Bangen klagt ein belastetes Herz in der Ferne seine Täuschungen und sein Heimweh aus. Fast zuwider ist es uns, hier folgenden Ohren zerreissenden Fortschritt nicht unerwähnt lassen zu dürfen:

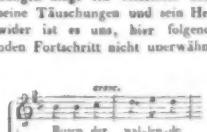

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05464/065

Könnten solche Unziemlichkeiten, solche trotzig hingestellte Harmonieen-Zerrbilder allem Verstande zum Hohn ihre kecken Schwindler finden, die sie geduldigen Anstaunern alles Unerhörten für Originalitäts-Ueberschuss einschwärzen wollten: so würden wir, im Fall das Grossartige gelänge, bald in den glückseligsten aller Zustände, in den Zustand der Anarchie, wie in den Tagen des Interregnums, versetzt werden. O wie herrlich, wenn Jeder thun dürfte, was ihm im Rausche beliebte, und sein Gewaltsschlag wäre noch sein Ruhm! — Hätte Sch. länger gelebt, von diesem Paroxismus hätte er sich selbst geheilt.

„Der Abschied", Anfang des zweyten Heftes und zugleich das letzte Gedicht von Rellstab, ist so lebendig vom Dichter und Tonsetzer gezeichnet, dass wir ihm besonders viele Freunde versprechen. Der Componist hat, nach seiner Weise, das „mit lustigem Fuss scharrende" Rösslein zum Gegenstand seiner Begleitungs-Malerey gewählt, und es recht glücklich durchgeführt.

Die Begleitung ist nichts weniger, als leicht. Ueberhaupt dürfen wir bey dieser Gelegenheit zu erinnern nicht versäumen, dass Sänger und Spieler sich wohl mit einander einüben mögen, wenn sie sich und Anderen die Freude an diesen Gaben nicht leichtsinnig verderben wollen. Nr. 8. „Der Atlas". Mit diesem für musikalische Behandlung nicht ausgezeichneten, kurzen Gesange, aus dem der Tonsetzer alles, was möglich war, zu machen wusste, beginnen H. Heine's Gedichte, von denen die übrigen sämmtlich wohl gewählt sind. Sehr einfach und schmerzlich tief ist Nr. 9. „Ihr Bild". Nr. 10. „Das Fischermädchen", wird gefallen: aber tiefer, schaurig, wie Wellenschlag in dämmernder Nacht, greift das folgende, „die Stadt", in die Saiten, und wird in das Innerste der Seele dringen. Eben so empfunden und originell ist der Gesang: „Am Meere." Am Fischerhause ruhen die Scheidenden; schwer fallen des Weibes Thränen auf ihre weisse Hand, und seit er die Thränen trank, verzehrt vor Sehnen sich sein Leib, und vergiftet hat das unglückselige Weib ihn mit ihren Thränen. — Schauder erweckend tritt uns „der Doppelgänger" an. Höchst bezeichnend ist die Führung der unvollständigen, stets in unklarer Tiefe gehaltenen Akkorde der Begleitung, und der grausig über ihr schwebende Gesang bietet der Deklamation des Sängers höchst Ergreifendes. — Sehr gefällig in melodischer Haltung, und glänzend in schmuckvoller Begleitung, die Sicherheit und ausdauernde Kraft erfordert, ist zum Schlusse „die Taubenpost". Sie wird zu den Lieblingen gehören, sobald sie vorgetragen wird, wie sie es verlangt.

Und so empfehlen wir denn besonders die Schwanengesänge allen Liebhabern tieferer, wenn auch in manchen Nummern nicht immer erquicklicher, Unterhaltungsmusik, aus denen sich ja Jeder wählen kann und wird, was ihm eben zusagt. Wir glauben nach dem Drucke dieser letzten Hefte zu urtheilen, dass die Gesänge auch einzeln verkauft werden. Der Druck ist schön und sehr correct.

Nachricht.

Ueber die Oper: „Die Flibustier", Text von Ed. Gehe, Musik von C. Lebe. Zum ersten Male in Weimar am fünften September aufgeführt.

Bey der Menge italienischer und französischer Opern, die seit Jahren auf die Repertorien der deutschen Bühnen gekommen sind, und den armen deutschen Componisten den Weg versperren, ihre Werke zu Gehör zu bringen, ist die Aufführung einer neuen deutschen Oper eine so erfreuliche Erscheinung, dass es wohl gestattet seyn mag, etwas ausführlich darüber zu berichten, zumal, wenn der Componist derselben, noch in dem frühern Mannesalter, durch dieselbe beurkundet, er sey ganz vorzüglich für diese Gattung musikalischer Compositionen berufen, und wenn man nach dem, was er in diesem seinem Werke leistete, mit Gewissheit erwarten darf, er werde in seinen späteren Tondichtungen noch Trefflicheres leisten.

Das Textbuch der Flibustier ist von Ed. Gehe, dem wir schon mehre gelungene Operndichtungen verdanken, grösstentheils nach der herrlichen Erzählung van der Velde's: „die Flibustier und Bukanier" bearbeitet, und die Veränderungen, die für die Bühne nothwendig waren, sind durchaus nur zu loben. Der Inhalt ist die Eroberung Panama's durch den Flibustierhäuptling Morgan, die beabsichtigte Rache desselben an seinem Todfeinde, dem spanischen Statthalter Gusmann, der Untergang Morgans durch die List Boa's, des Anführers der unterjochten Indianer, die durch Ueberfall ihr Joch abzuschütteln ver-

suchen, und die Rettung Gusmann's durch Alonso, einen edlen Bukanier, dessen Liebe zu Maria, Gusmann's Tochter, von ihr erwiedert, in das Ganze verflochten ist. Des Dichters Hauptverdienst ist die geschickte Herbeyführung wirklich musikalischer Situationen, und deren contrastirende Gruppirung und Steigerung. Zu loben ist ferner die interessante Schürzung, und die natürliche, und doch überraschende Lösung des Knoters, so wie die Kürze und der rasche Gang der Handlung. Schwächen sind das zuweilen Gezwungene, Gezierte der, übrigens poetischen, blühenden Sprache und einiger Mangel völliger Klarheit in der Exposition.

Der Componist, Mitglied der Grosherz. S. Kapelle, der sein Talent durch verschiedene originelle Instrumental-Compositionen bewiesen hat, zeigt in diesem seinem grössern Gesangswerke, dass er auch in dieser Gattung sehr Vorzügliches zu leisten im Stande sey. Die Musik ist wahrhaft dramatisch, und schmiegt sich treu an den jedesmaligen Moment. Wie des Componisten reiche bewegliche Phantasie sich in die verschiedenartigsten Gemüthszustände und Charactere zu versenken — die nationalen Eigenthumlichkeiten der handelnden Personen, und die feinern Unterschiede des Geschlechts, Alters u. s. w. scharf aufzufassen, und in Tönen wiederzugeben vermöge, beweisst fast jedes Stück der Oper, vor allen andern aber beweisen es am deutlichsten die Arien des Flibustiers Morgan und des Indianers Boa, die beide in ihnen ihre Wuth und heisse Sehnsucht nach furchterlicher Rache mit hoher Wahrheit, und doch wieder auf so verschiedene Weise aussprechen — die zarte innige Arie der Maria im ersten Akte, die Alonso's, ähnlichen Inhalts, im dritten — das zweyte und dritte Final.

Die Ouverture malt Maria's heitere Seefahrt. Andantino F dur $\frac{2}{4}$. In dem folgenden Tempo, Allegro moderato dringt das Verderben aus der Ferne heran, aengstliche Ahnung tönt in den Blasinstrumenten, und in dem Allegro più mosso kämpfen mannigfaltige Gefühle in immerwährender Steigerung. Die Ouverture ist von schöner Wirkung und sprach allgemein an. Die Einleitung No. 1. bildet ein Chor der Flibustier, die schmausend und zechend, am Meeresstrande ihren wilden bachantischen Jubel in einem Allegro $\frac{2}{4}$ H moll und dur treiben. Das zweyte Tempo drückt die Angst der verfolgten Maria, und die Gier der drei verfolgenden Flibustier mit gleichem Glücke aus. Im Schlusssatze thun zwar die Flibustier mit Alonso, dem Neffen ihres Anführers, recht freundlich, und überlassen ihm gegen gutes Gold Maria, ihre Beute, aber ihrer etwas rüden Melodie hört man es doch an, dass es ihnen nicht von Herzen geht, und dass sie das Mädchen gar gern für sich behielten. — No. 2. Duett zwischen Maria und Alonso ist eins der schönsten Stücke der Oper. Es hat ungemein zarten, innigen Ausdruck und schildert die in beyder Herzen entstehende Liebe. No. 3. Duett (Morgan und Alonso) malt den Stolz des Spaniers, und steigert gegen das Ende den Ausdruck bis zur wilden Sehnsucht nach Rache. No. 4. Arie, Maria. Trefflich, wie schon oben bemerkt wurde. No. 5. Tanz. Die Musik dazu ist auf der Bühne, und hat hübsche Melodie, ist aber den tanzenden Spaniern wohl nicht ganz angemessen. No. 6. Erstes Final, scheint vom Dichter und Componisten absichtlich weniger bedeutend gehalten zu seyn, könnte aber vielleicht doch interessanter seyn, ohne deshalb den folgenden Akten Abbruch zu thun. — Zweiter Akt. No. 7. Duett zwischen Maria und Alonso. Ein leidenschaftliches, charaktervolles Stück, das jedoch die Menge weniger, als den Kenner befriedigt. No. 8. Aria, Alonso. Von ausgezeichnet schöner und brillanter Wirkung. Eine Scene, in der sich der Sänger eben so sehr, als der Schauspieler zeigen kann. No. 9. Arie Morgans mit Chor. Die verschiedenen Gefuhle, welche in Morgan's wildem, dustre Rache brutendem Gemüthe kämpfen, und zu denen er seine Flibustier hinreisst, sind vom Componisten tief aufgefasst und auf grossartige Weise ausgedrückt. So ist ein gewaltiges Tonstück entstanden, das von mächtiger Wirkung ist. Es verlangt aber eine sehr kräftige Bassstimme, da die Instrumentation sehr reich, hier und da vielleicht überreich ist. Nr. 10. Ensemble und Chor. Maria und flüchtende Jungfrauen. So effectvoll dieses Stück, das fast nur aus einem einzigen grossen Crescendo besteht, an sich ist, so kann es doch nicht seine ganze Wirkung hervor bringen, da es zwischen zwey so bedeutenden Stücken steht, als Morgan's Arie und das zweyte Final sind. Dieses, Nr. 11, hat mannigfaltige Momente, die trefflich hervorgehoben sind, und endigt mit einem wahrhaft grossen

dadurch, nach meiner Ueberzeugung, als Kunstwerk gewonnen haben; wenn gleich die lezten ausgeführteren Gesänge überall die beklatschtesten seyn möchten.

Ich hoffe Sie bald von einem neuen Versuch für das Liederspiel und dessen Erfolg benachrichtigen zu können.

Giebichenstein, am 26 Junius 1801.

Recensionen.

Recueil de petites Pièces pour la Guitarre redigé et dedié à son Altesse Seren. Mons. le Prince Auguste de Saxe-Gotha et Altenbourg par I. C. Schlick. Coh. I. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Bey der fast durch ganz Deutschland, und durch einen Theil Italiens und Frankreichs von neuem verbreiteten lebhaften Liebhaberey an der zwar eingeschränkten, doch anmuthigen, dabey leichten, und (was gewifs zu jener Verbreitung nicht wenig beygetragen hat) den Dilettantinnen so sehr wohl lassenden Guitarre, war es recht gut, dafs ein Mann, von Kenntnis und Geschmack, wie der als Komponist und Virtuos auf dem Violoncell bekannte Herr Schlick in Gotha, ein solches kleines Magazin von Artigkeiten für dies Instrument anzulegen begann. Die Ausführung der Idee ist so hübsch, als die Idee selbst. Man bekommt hier kleine und etwas grofsere Gesänge (italienische und deutsche) mit Begleitung einer Guitarre und zwey Sonaten für zwey Guitarren. Die leztern sind, wie es scheint, von Herrn Schlicks Komponist, und recht gut, obschon man hin und wieder einen etwas neuern Gang wünschen kann. Die Gesänge sind fast alle allerliebst — munter oder zärtlich, und theils aus Operetten genommen, theils einzelne Lieder guter Komponisten. Unter den Deutschen nehmen sich, das Lied: das waren mir selige Tage u. s. w. (wenn Rec. nicht irret, von Hurka für's Klavier komponirt); und einige der Variationen über: Blühe, liebes Veilchen u. s. w. — unter den italienischen, *La Rachelina etc.* (von Paesiello) das niedliche Duett: *Mia Nice* — und die Ariette: *M'ha detto la mia Mama* — vielleicht am besten aus. Alles liegt übrigens sehr gut in der Hand und beweiset, dafs Herr Schl. das Instrument genau kennet. Druck und Papier sind schön. Die Liebhaberinnen, und die Liebhaber (der Liebhaberinnen oder der Guitarre) werden die Fortsetzung gewifs wünschen.

Gesänge aus A. Lafontaine's sämmtlichen Werken mit Klavierbegleitung von H. G. Tuch. 1ster Heft, 12tes Werk. Dessau, im Musik-Comptoir. (Pr. 12 Groschen.)

Die kleinen Gedichte, die Lafontaine seinen Romanen und Erzählungen hin und wieder eingestreuet hat, sind meistens an sich von geringer Bedeutung, und erhalten erst ein näheres Interesse und mehrern Werth von den Plätzen, auf denen sie stehen, weil doch wirklich verschiedene recht aus der Seele der aufgeführten Personen gesungen sind. Es war also eben kein glücklicher Gedanke, diese Gedichte, komponirt, einzeln herauszugeben: da überdies manches darin erst durch den Zusammenhang mit der Erzählung deutlich wird. Lafontaine's Schriften stehen aber in so vielen — besonders weiblichen Lesekabinetten, dafs das Dessauische Musikkomptoir zufrieden seyn wird, wenn sich nur die Hälfte der Leserinnen diese Kompositionen anschaft. Sie konnten es aber alle: denn obschon die Kritik mancherley gegen dies und jenes darin einwenden *mufste*, (der Verf. *lese* z. B. nur einmal, gleich die erste Zeile des ersten Liedes nach seiner Behandlung, und er wird fühlen, was wir wollen, ehe er sie noch singt) so sind sie doch recht artig, und manche, besonders das, S. 10, und das, S. 14, nach unserm Bedünken, sind, bis auf einige Kleinigkeiten, recht sehr hübsch. Billig ermuntern wir also Hrn. Tuch zur Fortsetzung, aber auch zu mehr Genauigkeit in Behandlung der Worte.

Ensemble und Chor, das durch poetischen Schwung und südliches Feuer und Leben den Zuhörer hinreisst. — Dritter Akt. Die Zwischenmusik ist genau der Chor der Indianer zu Anfang des Finale, und deutet so auf den Hauptmoment der Handlung. Nr. 15. Arie, Boa. Fis moll $\frac{4}{4}$ Allegro feroce. Ein so originelles und charakteristisches Tonstück, dass Ref. kein ähnliches ihm an die Seite zu setzen weiss. Nr. 16. Terzett und Arie Morgan's. Im Kerker. Boa's Falschheit und das Aengstliche der ganzen Situation sind sehr treu ausgedrückt. Der Schlussatz (Arie Maria) ist ein leidenschaftliches und für die Sängerin sehr effectvolles Stück. Nr. 15. Aria Alonso. Von herrlicher Wirkung an sich selbst, und durch die Stelle, die ihr der Dichter mit Glück anwies. Nr. 18. Final. Es besteht grösstentheils aus Chören der Indianer, von denen ganz das gilt, was oben von der Arie Boa's bemerkt wurde. Es ist als Schluss des Ganzen das gesteigertste und interessanteste Stück der Oper, und krönt das Ganze.

Die Ausführung war durchaus nur zu loben. Alle Theilnehmende schienen eine ganz besondere Liebe für das Werk gefasst zu haben. Die Hauptrollen hatten Dem. Schmidt (Maria), Herr Moltke (Alonso), Herr Genast (Morgan), Herr Laroche (Boa), Herr Franke (Guamonn). Die Chöre wurden sehr präcis und gut ausgeführt, und die brave Grossherzogl. Kapelle unter der Leitung unsers verdienstvollen Hummels trug nicht wenig zum Gelingen des Ganzen bey. Die Anordnung von Seiten des Regisseurs, Hrn. Laroche, war vortrefflich, und für Decorationen und Costumes hatte man viele Sorgfalt angewandt. Die Partieen der Maria und des Alonso sind vom Dichter und Componisten auch in Hinsicht der Abgänge besonders berücksichtigt worden, und daher, wenn erst die Oper an mehrern Orten auf dem Repertorium ist, wie sie es so sehr verdient, für Gast- und Debutrollen ganz geeignet.

Die Oper wurde bey aufgehobenem Abonnement gegeben, dennoch war das Haus ziemlich besetzt, und jedes Musikstück wurde applaudirt, die meisten erhielten lebhaften und rauschenden Beyfall. Das aber ist hier noch nie mit irgend einer Oper der Fall gewesen, und will bey unserm nicht eben besonders warmen Publicum sehr viel bedeuten.

Kurze Anzeigen.

La Muette de Portici (Die Stumme), *Oper in fünf Aufzügen. Musik von D. F. Auber.* Vollständiger Klavierauszug. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 7 Thlr.

Hrn. Auber's Stumme hat, wie bereits hier angezeigt wurde, viele Ausgaben erlebt. Wir haben das Werk in Nr. 21 unserer Blätter nach der Ausgabe des Herrn Probst in Leipzig gewürdigt: es bleibt uns also nichts übrig, als die Verschiedenheit beyder Ausgaben rücksichtlich des Druckes, des Klavierauszuges, der Vollständigkeit und des Textes, nach gebührender Vergleichung, gewissenhaft anzugeben.

Der Druck beyder Ausgaben ist durchaus schön und deutlich. Herr Probst hat Langfolio gewählt, die Breitkopf- und Härtel'sche Handlung hat sie in Querfolio erscheinen lassen. Die Probst'sche Ausgabe zählt 266 Seiten, die andern 252. In der ersten kommen Wiederholungszeichen auch bey längeren Sätzen vor, in der andern nur bey kurzen Balletsätzchen. Der Druck der ersten ist also weitläufiger. Im Correcten sind sich beyde gleich. So sind auch beyde Klavierauszüge dem Instrumente angemessen. Der Breitkopf- und Härtel'sche Auszug ist oft vollgriffiger, zuweilen weniger arpeggirt, und die Stimmen der Partitur sind mehr durch verschiedene Octaven, auch zuweilen mit darüber gesetzten Namen der Instrumente im Auszuge bezeichnet. Die Nummern der Stücke sind in beyden nicht immer gleich angegeben; auch sind mitunter die Tempi nach dem Metronom, namentlich in den Balleten, verschieden bezeichnet. Die Breitkopf'sche Handlung hat sich in Allem darnach gerichtet, wie die Oper auf dem Berliner Theater gegeben wird. Die Vollständigkeit beyder Ausgaben ist sich im Ganzen ebenfalls gleich. Genau genommen, ist hier im zweyten Ballete ein kurzes, aus 8 Tacten bestehendes Einleitungs-Adagio sostenuto weggeblieben. Dafür findet sich aber nicht nur die Einleitungsfigur im Allegro um zwey Tacte vermehrt, sondern das Allegretto besteht hier bis zur veränderten Vorzeichnung aus 40 Tacten, während es in der Ausgabe des Hrn. Probst nur 24 Tacte enthält. Zum Schlusse, wo auch F dur es wieder in C dur, tempo pr. übergeht, zählt hier der Satz 85, dort nur 43

Tacte. Dafür ist aber im dritten Ballete (Tarantella) hier das Coda weggelassen worden, was die Probst'sche Ausgabe enthält. Endlich sind noch im letzten Finale in dieser Ausgabe einige zur Handlung gehörige Momente mehr angezeigt worden, als dort, z. B. das erste Beginnen des Feuerauswurfes des Vesuvs, und dass Fenella den Wahnsinn ihres Bruders bemerkt, und sich an seine Brust wirft u. dgl. Beyde Ausgaben geben den französischen Text: aber die Uebersetzung ist verschieden. Die Verteutschung im Klavierauszuge des Hrn. Probst ist von Th. von Haupt: die Breitkopf- und Härtel'sche liefert den teutschen Text, dessen man sich auf dem Berliner Theater bedient, nach welchem das Stück auch hier gegeben wird.

Nr. 1. *Sonata di Bravura per il Pianoforte composta — da Aloys Schmitt.* Oeuv. 26. (Propr. del édit.) Lipsia, presso C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Nr. 2. *Sonata für Pianoforte und Violine, componirt — von demselben.* Oeuv. 27. Leipzig, bey Peters. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Nr. 1. Der erste Satz ist vortrefflich; wohl erfunden, tüchtig gearbeitet und in gehaltener Einheit sind Gedanken und Figuren schön durchgeführt, so dass sich ein solider Spieler daran erfreuen und damit zeigen kann. Das Adagio, quasi Andante, ist nicht minder schön, sinnig und männlich empfunden. Die Menuett ist abermals schön, so ernst lebhaft und verständig scherzhaft — und die darauf folgenden Variationen (auf die beliebte Romanze aus Joseph und seine Brüder) sind so verzweifelt schwer und herrlich brillant, dass es Einem wohlthut, einmal wieder wie der Wandsbecker Bote Lessing's Emilia recensiren zu können.

Nr. 2. Gleichfalls schön für beyde Instrumente.

Frühlings und Wanderlieder von Uhland mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von Leopold Lenz. 8tes Werk. München, bey Falter u. Sohn u. s. w. 1sten Heft (Frühlingslieder) 16 Gr., 2ten Heft (Wanderlieder) 1 Thlr.

Wenn Lieder, dem Texte und der Melodie nach, wie diese von Uhland und Kreutzer, schon entschiedene Lieblinge des Publicums geworden sind, ist es misslich, sich an neue Compositionen derselben zu wagen. Sind aber solche Lieder mit Recht beliebt, wie diess mit diesen Kreutzer'schen (den besten dieses Tonsetzers) wirklich der Fall ist, wird das Unternehmen nur um so misslicher. Es thut Jeder wohl, wenn er so etwas vermeidet. Uebrigens haben uns mehre von den Wanderliedern besser, als die Frühlingslieder gefallen.

Ueber die Würde und den Nutzen der Tonkunst. Aus dem Französischen. Constanz, bey J. N. Sonnüller. 1827. S. 45. (8).

Man hätte etwas Besseres übersetzen können. Bekanntermassen ist die Uebersetzer-Fabrik zu thätig. Das Gute ist uns aus aller Welt lieb. Doch wollen wir dem Lobschriftchen nicht allen Reiz absprechen. Liest man es zum Spasse, wird man sich nicht selten recht artig unterhalten fühlen.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint, mit Eigenthumsrecht für Deutschland, vom Componisten mir ertheilt:

Moscheles, Divertimento à la Savoyarde pour Pianoforte et Flûte. Op. 78.

— *Divertissemens sur des airs tiroliens, chantés par la famille Rainer, pour le Pianoforte.* Nr. 3.

welches ich zu Vermeidung von Collisionen hiermit bekannt mache.

Leipzig, den 26sten September 1829.

Fr. Hofmeister.

Bey mir erscheinen als Eigenthum: von Hrn. Prof. Ignaz Moscheles für das Pianoforte componirt:

Bijoux à la Malibran. Zwey Hefte. Op. 72. Nr. 3, 4.

Sonate pour Pianoforte av. Flûte ou Violon. Op. 79.

welches ich hiermit zur Vermeidung von Collisionen bekannt mache.

Leipzig, den 26sten September 1829.

H. A. Probst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. **N°. 41.** 1829.

Recension.

Vierte Messe (de Sancto Ludovico) *von Joseph Eybler*, k. k. erstem Hofkapellmeister. Partitur. Eigenthum des Verlegers. Wien, bey Tobias Haslinger. Preis 5 Thlr. 8 Gr. Die einzeln gedruckten Stimmen derselben: 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. In derselben Handlung. Pr. 6 Thlr.

Angezeigt von *G. W. Fink.*

Vor kaum vier Jahren wurde dieser ausgezeichnete Tonsetzer durch sein Requiem, auch ausserhalb seines Wohnortes, der musikalischen Welt rühmlichst bekannt, und von Fr. Rochlitz in unseren Blättern als geist- und kunstreicher Componist freudig begrüsst. Seitdem sind mehre Beurtheilungen der zwey ersten gedruckten Messen dieses Meisters in unserer Zeitschrift erschienen, die sich sämmtlich bemühten, sowohl in Worten als Notenbeyspielen das Kunstvolle, Formengeübte und wahrhaft Kirchliche der Schreibart des lange ungenannten Mannes möglichst genau zu bezeichnen. Das Hauptsächlichste jener Auseinandersetzungen ziehen wir hier als zweckdienliche Uebersicht für einen Theil unserer geehrten Leser in folgende Puncte kurz zusammen: Vor allen Dingen wird der ehrlich fromme Wille des Tondichters gebührend anerkannt, der nicht sich und seinen Ruhm, sondern die Heiligkeit der Sache vor Augen und im Herzen trägt; dabey wird seine Kunst als bewundernswerth gepriesen, sein stetiges und lebhaftes Festhalten im geschicktesten Durchführen des einmal und zwar meist besonnen und gefühlt Ergriffenen gerühmt; seine einfache, sehr fliessende Stimmenführung des Gesanges und die dazu gehörige obligate, ununterbrochen für sich selbst bestehende Quartettbehandlung der Saiteninstrumente, die kunstvolle, nicht bloss zur Ausfüllung dienende, und doch nirgend schwere, noch überladene Haltung der Blasinstrumente werden eben so erhoben, wie die unser Innerstes ergreifende Kraft seiner Bässe, auf welchen das ganze grossartige Gebäude sicher ruht. Nachdem man ferner die erfahrene Handhabung alter und neuer Formen kirchlicher Schreibart, ein genaues Bedenken des gewählten Textes, einen glücklichen Ausdruck desselben im Ganzen und im Einzelnen mit gebührendem Lobe erwähnt hatte, vergleicht man seinen Styl am meisten mit Michael Haydn's Weise, wobey man auch zu bemerken nicht vergass, dass E. geschmackvoller und mannigfaltiger in Erfindung und Biegung seiner Formen, als der ältere, auf Salzburg eingeschränkte Meister zu preisen sey. Alle diese grossen Auszeichnungen des erst spät, aber dafür desto wärmer gerühmten Mannes unterschreiben wir nicht nur mit der innigsten Freude, sondern fühlen uns auch genauer Bekanntschaft mit seinen Werken noch besonders veranlasst, das Einfache, Ungesuchte und doch meist höchst Durchgreifende seiner Ideen, die fleissigste und in aller Ungezwungenheit höchst mannigfaltige Ausführung derselben, wie es nur dem geübten Meister und dem innig belebten Verehrer der Religion gelingen kann, noch mehr hervor zu heben. Und so vortrefflich auch seine zwey ersten durch den Druck verbreiteten Messen sind: so glauben wir doch dieser in jeder Hinsicht den Vorzug geben zu müssen. Gehen wir nun zur kurzen, aber möglichst genauen Bezeichnung des herrlichen, auch äusserlich von der Verlagshandlung, sowohl in Partitur, als Stimmen, sehr schön ausgestatteten, Werkes über, das in der Reihe der kirchlichen Sammlung unter dem Titel: „musica sacra" das siebente Heft füllt.

Das Kyrie fängt höchst einfach im pianissimo

der Saiteninstrumente an, und wird wie aus einem kindlich vertrauenden Gemüthe freundlich bittend so ungezwungen durchgeführt, dass es bey aller Eigenthümlichkeit für alle Stimmen sehr leicht wird. Das ganze einleitende Andante maestoso ♩ besteht nur aus sieben Tacten, worauf ein würdiges Andante von 92 Tacten, C dur, die freudige Bitte bis zum Gloria führt. Gleich in diesem Anfange zeigt sich der Meister in seiner gerühmten natürlich fliessenden Haltung in der Stimmenführung des Gesanges, zu dem das Saitenquartett in schönem Kirchenschmucke figurirt, und für sich bestehend hinzu tritt, während die Blasinstrumente in den natürlich einfachsten Accorden-Massen ihre Nebenmelodien, ihrem Wesen angemessen, für sich bilden, und dem Ganzen die Fülle verleihen, die nicht jenem bekannten Lärmsysteme, sondern der Würde des Gegenstandes und des Ortes ihr Daseyn zu danken hat. So gestaltet sich das Ganze prächtig und doch für jeden einzelnen Ausüber keineswegs in jener neuern Schwierigkeit, die oft genug der erwünschten Wirkung den bedeutendsten Schaden thun muss.

Gloria. S. 15—49. Allegro con spirito, ♯, C dur, wie das Kyrie. Es ist schon bey Beurtheilung der zweyten gedruckten Messe des Hrn. E. angemerkt worden, dass der erfahrne Mann nach den Grundsätzen der ältern Schule in sämmtlichen Sätzen der Messe, ausgenommen das „Et incarnatus, Benedictus und Agnus Dei," C dur beybehält. So hat er es auch in dieser gethan. In diesem trefflichen Satze liegt das Schöne und Eindringliche nicht in stechenden und reizenden Seltsamkeiten, oder in angestrengten Windungen der Melodie, noch weniger im bunten Gewimmel harmonischer Groteskspringer: vielmehr geht das Melodische so ungesucht seinen natürlichen Gang, und das Harmonische ist so folgerecht, dass Unerfahrene, vermeinend, sie könnten es gleich selbst, sich über die grossartige Wirkung nicht wenig verwundern werden, um so mehr, da der Verfasser dem Saitenquartett eine von ihm selbst und von Anderen bereits oft gebrauchte Hauptfigur gegeben hat, die er auch treulich, jedoch im zweckmässigen Wechsel mit einigen einfacheren, beybehält. Die schöne Wirksamkeit des Satzes liegt aber eben sowohl in jener befriedigenden Verstandesklarheit, die jede Note an ihre rechte Stelle zu setzen weiss, als in dem ungebrauchten Gefühle, das in jedem neuen Gedanken des Textes neu angeregt wird, und sich so in angemessenen neuen Wendungen, fern von aller Ziererey, voll von ungeschminkter Wahrheit treu ausspricht. Das zeigt sich schon in der ganz schlichten und vortrefflichen Wendung bey den Worten: „et in terra pax etc." Wie jede einzelne Notenfigur nicht dem wilden Triebe der Veränderungslust dient, sondern einer hohen Ordnung folgt, davon hätten wir schon im ersten Satze manche Einzelnheiten zu erörtern gehabt, wenn wir theils eine zu ausführliche Auseinandersetzung unter andern auch aus dem Grunde nicht scheuten, damit Jeder nach geziemender Anregung durch eigenes Studium solcher Werke sich selbst ein Urtheil und einen Unterricht schaffen möge, der ihm, der erhöheten Anstrengung wegen, viel förderlicher seyn muss, als eine wörtliche Erklärung eines Andern, die der Weitschweifigkeit kaum ermangeln könnte. Dagegen sehen wir uns hier veranlasst, eines einzelnen Falles zu gedenken, der uns in mancherley Hinsicht bemerkenswerth scheint. S. 18 schreitet nämlich die Harmonie im dritten Tacte ganz gewöhnlich aus C in F dur fort, der letzte Accord mit verdoppelter Terz im Sopran und Tenore. Nun ist aber bekanntermassen noch anerkannt guter, nicht genug einzuschärfender Verdoppelungsregel die grosse Terz erst der dritte zu verdoppelnde Ton des Dreyklanges. Man wird sich vielleicht erinnern, wie oft wir Gelegenheit gehabt haben, in unserer alle Regeln als unnützen Schulkram gern verwerfenden Zeit gegen solche Verdoppelungen zu reden. Wenn wir nun hier gerade diese, anderwärts getadelte Verdoppelung nicht nur billigen, sondern sie höchlich loben, und uns darüber freuen: so widersprechen wir uns keineswegs, da es Fälle gibt, wo ein Gesetz einem höhern Raum lassen muss, wenn der steifbehartliche Ausüber des jetzt untergeordneten nicht sich selbst der Kurzsichtigkeit anklagen will. Finden sich doch in den tausendfachen Gestaltungen des Lebens, auch des moralischen, Verknüpfungen der Dinge, die gewisse Handlungen zu angenehmer Pflichterfüllung umwandeln, welche in anderen und gewöhnlichen Verhältnissen gesetzwidrig und sündhaft seyn w. den. Dergleichen Lagen klar überblicken, das eben jetzt Rechte wählen und mit Bestimmtheit üben, ist überall Sache der Tüchtigen, wodurch sie sich vom blossen Gewohnheitsmenschen kräftig und rechtlich unterscheiden, wie der ehrwürdige Matthäus, als er kämpfend gegen die Syrer den Sabbath brach. Einen ähnlichen Fall, dem äusserlich Kleines und Grosses macht hierin wenig Unterschied, sehen wir

hier. Die besprochene Verdoppelung der grossen Terz stellt sich nämlich in dieser Verbindung dem Verstande als nothwendig dar, und wird eben dadurch zu einer so wirksamen Schönheit, als sie in anderen gewöhnlichen Verhältnissen hässlich erscheint, und verwundend einschneidet. Die Fortschreitung der Accorde geht nämlich aus F dur (mit der Terzverdoppelung) nach D moll, und zwar durch den unvollständigen Einleitungs-Septimenaccord vom A, welches A vom Sopran und Tenore in der Entfernung einer Octave, der kleinen und einmal gestrichenen, mit schwacher Instrumental-Begleitung gesungen wird. Durch diese Stellung muss freylich dieses A zum Haupttone der Accordenverbindung werden, was im vorigen F dur durch die Verdoppelung der Terz bereits angedeutet worden ist. Solche verständig klare, und darum auch meist dem Gefühle zusagende, aus der Kenntniss und Zusammenhaltung aller Regeln hervorgegangene Gelegenheits-Regeln, in welchen sich die Freyheit eines vernünftigen Wesens auf das liebenswürdigste offenbart, sind im wirklichen Leben nicht selten, und bilden den hauptsächlichsten Unterschied zwischen Theorie und Praxis, von denen die erste, fest und genau, die Beweglichkeit und immer frische Jugend der andern weder erreichen kann, noch soll. Ja, wir könnten über diesen einzigen Punct, über die Verdoppelung der grossen Terz, nur allein mit Rücksicht auf die vor uns liegende Messe, ganze Bogen füllen, ohne den Gegenstand nur im Geringsten erschöpft zu haben: halten es aber hier für völlig hinlänglich, die Aufmerksamkeit derer darauf hingelenkt zu haben, deren Sinn für solche Meisterwendungen empfänglich ist. — In demselben Tempo ist, in C moll gehend, nach vier Einleitungstacten der Instrumente, das Qui tollis gleich dazu genommen worden (S. 25), reich modulirt in ganz eigener schöner Stimmenführung, deren Besonderes auszulegen wir uns nur mit Mühe enthalten, bis zum Quoniam (S. 34), das wieder in C dur tritt, und mit einer langen Fuge auf Amen in mannigfaltigen Erweiterungen und Verkürzungen kunstreich durchgeführt ist.

Credo. Allegro con spirito, C dur, $\frac{4}{4}$. Seite 50—64. Mit fester Glaubensfreudigkeit kräftig aus innerer Ueberzeugung herausgesungen im einfachen und vollstönenden Gesange mit treu gehaltener Quartettbegleitung der Saiteninstrumente, deren Figuren sich von dem Schmucke der Blasinstrumente fortwährend unterscheiden, wie man es vom Verfasser gewohnt ist. Vorzüglich erwähnenswerth ist es, dass die vier Singstimmen nach den Schlussaccorden der Blasinstrumente ihr festes Credo in unum Deum noch einmal ohne alle Begleitung stark, wie den Weltglauben, erschallen lassen.

Darauf folgt nun ein äusserst liebliches Adagio cantabile, As dur, $\frac{3}{4}$: Et incarnatus, S. 65—71. Der anziehend einfache vierstimmige Gesang ist von einem sehr melodiereichen Violoncell-Solo verschönt, wozu die übrigen Saiteninstrumente in den einfachsten, aber wieder für sich fortschreitenden Figuren ein reitzendes Pizzicato hören lassen, nur von den beyden Fagotten begleitet, bis zum Crucifixus, das sich sogleich mit diesem einschmeichelnden Satze bey schön und höchst einfach eingeleiteter Vorzeichnungs-Veränderung (E moll) verbindet. Alle Blasinstrumente treten stark dazu, die Figur des Saitenquartetts ändert sich, und die Bewegung des Violoncells (tutto legato) wird heftiger und geht in Sechszehntheilen ununterbrochen fort bis zwey Tacte vor dem Ende des kurzen Gesanges, in welchem der Chor ohne alle Begleitung pianissimo herausstöhnt: „et sepultus est", worauf alle Saiteninstrumente mit Sordinen in der einfachsten Viertelbewegung, nur zum Schlusse von den beyden Fagotten begleitet, gleichsam das Heilige zur Ruhe senken.

S. 72—92 erhebt sich im *ff*. Allegro vivace $\frac{4}{4}$, C dur, das Et resurrexit, den Gesang im Unisono der Quinte sogleich beginnend, höchst feurig, die Verschönerungsfiguren des ersten Satzes im Credo mit vollem Orchester sinnig wieder aufnehmend, bis es beym „et iterum venturus est" (vom piano und unisono geschildert, C moll) schauer- und geheimnissvoll in der Seele wird, die ahnend zum Gedanken des allgemeinen Gerichts und des nie endenden Reiches der Herrlichkeit sich aufschwingt, worauf im kräftigsten Unisono ein dreymaliges Credo ertönt, dessen Hoheit das ganze Orchester nur in zwey jubelnden Tacten feyert, zu deren letztem auch schon „et in spiritum sanctum" wie aus einer grossen Gemeinde erschallt, die es drängt, ihren Glauben des Heils allen Völkern kund zu thun. So schreitet es nun in einer Schönheit ganz ungesucht, stets empfunden, stets an's Einzelne sich schmiegend ohne vom hohen Ganzen des Hauptgedankens zu weichen, vorwärts bis zum Schlusse, den nach lautem, feyerlichem Halle der Blasinstrumente abermals der Chor der Sänger mit dem Ausspruche der unerschütterlichen Grundfeste alles

Denkens und Empfindens, mit dem erhabenen Credo in unum Deum in ehrfurchtsvollem Jubel verherrlicht.

Das Sanctus (S. 93) beginnt. Die höchste Einfachheit und Würde spricht sich in acht Tacten aus. Schlichter und schöner mögen sie kaum aus anspruchloser Menschenbrust gekommen seyn. Der Grundton ist wieder C dur. Im weichen Adagio $\frac{6}{4}$ fängt die Pauke ganz allein *ppp.* ihren, wie aus der Ferne zitternden Wirbel an, zu welchem leise die vier Stimmen der Anbetung ihr Heilig, heilig, heilig! ertönen lassen, als wagten sie es nicht im Staube der Erde sich in den Lobgesang der Erhabenen zu mischen, die gewürdiget sind, vor dem Throne des Allerhöchsten unaussprechliche Seligkeiten zu jubeln, die in keines Menschen Herz gekommen sind. Unmittelbar daran schliesst sich das Allegro vivace, $\frac{3}{4}$, in aller Stärke und Zuversicht, als hätte die Kraft des allgemeinen Lobgesanges die Fesseln der Furcht zersprengt, und feurig erschallt es wie im Himmel, also auch auf Erden: Pleni sunt coeli et terra gloria tua, und alle Massen erklingen zum Preisgesang der Ewigkeit. Schwächer, als ertrüge die Seele den höchsten Jubel nicht, doch selig in sich selbst, stimmt der Chor sein Osanna in excelsis an, von zitternd bewegten Violinen begleitet, wozu die Bläser wechselnd unter einander einzelne ausgehaltene Accorde ertönen lassen, bis zum Schlusse sich Alles in Einer Freude wieder versammelt.

Benedictus. S. 99—112. Andante grazioso, $\frac{6}{8}$, F dur, sehr einschmeichelnd, mit einem Solo-Soprane, dem der vierstimmige Chor in ähnlichen Weisen nachahmend und erhebend folgt. Im ununterbrochenen Zusammenhange wiederholt sich ($\frac{4}{4}$, C dur, All. viv.) das Osanna in derselben Melodie, und derselben Begleitung, wie früher.

Agnus Dei. S. 113—117. Adagio, $\frac{3}{4}$ H moll. Saiteninstrumente mit Sordinen, die Blasinstrumente lassen sich nur in zwey Accorden in voller Vereinigung zu „nobis" hören. Die harmonische Stimmenführung ist hier besonders eigenthümlich, mit so sicherm Sinn und fester Hand bis ans Ende geleitet, dass man es nicht ohne Freude sehen kann, so sehr springen Ordnung und Schönheit sogleich in die Augen.

Dona nobis pacem; Allegretto $\frac{4}{4}$, C dur, S. 118—126.

Dieser Schlusssatz liefert den handgreiflichsten Beweiss, wie hoch in der Kunst, wie im ganzen Leben, Ordnung, gute Stellung, reinlich nette Haltung aller Dinge, und eine tüchtige, gewandte Handhabung alles dessen, was eben geschieht, geachtet werden müssen. Ein prachtvoll angelegter, aber ohne Uebereinstimmung der Theile vollendeter Palast wird einen schlechten Anblick gewähren. Man wird ärgerlich über den Verbrauch so herrlicher Mittel, die zu einer solchen Plumpheit durch Schuld des kopflosen Baumeisters vergeudet worden sind, während uns das kleinste, angemessen aufgeführte Wohnhaus durch seine Zweckmässigkeit und geschickte Ordnung Wohlgefallen erregt. Nicht anders ist es mit der innern Einrichtung. Eine reinlich und zierlich gehaltene Hütte spricht vortheilhaft von ihren Bewohnern, und man erfreut sich ihrer. In der Kunst scheinen Viele, seltsam genug, das Gegentheil zu glauben. Alles soll, wie sie sagen, originell angelegt, und so durchgeführt seyn. Dabey fragt man gewöhnlich nichts nach folgerechter Haltung, vielmehr scheint man auf den Abweg gekommen zu seyn, das Originelle im Durcheinanderwerfen der Gegenstände in krausen Massen zu suchen, die aller Klarheit und jeder Regel Trotz bieten. Mit gewöhnlichen Mitteln weiss man nichts mehr anzufangen; man muss übermässig reich seyn, und verschwenden können, wenn jene Menschen staunen und verehren sollen. Natürlich fragen nun Viele gar nicht mehr darnach, auf welchem Wege sie sich des äusserlichen Reichthums bemeistern. Vor aller Sucht nach Glanz und Pracht geht die innere Rechtlichkeit, das Schönste, was den Menschen schmückt, zu Grunde; man hängt, nicht eben ehrenvoll, am Flitter und am prunkenden Lärm, und Mancher muss auf diese Weise, ehe er es meint, zum Bettler werden, gelingt es nicht mehr, den ungerechten Haushalter zu spielen. Wäre es aber der rechte Weg, immer unerhörte Wege zu suchen, oder über Zaun und Graben von einem auf den andern zu setzen: so wäre es uns unbegreiflich, wie dieser letzte Satz E.s (und mancher andere) nur einigermassen erträglich wirken könnte. Die Erfindung der Hauptmelodie ist weder gross noch neu, sogar in Ansehung des Ausdrucks so gewöhnlich, dass wir sie tadeln würden, hätte nicht das ganze Gebäude durch die höchste Regelmässigkeit, durch die geschickteste Sorgfalt in jedem Einzelnen unsere Theilnahme, und durch die frische Lebendigkeit des anspruchlos Gemüthlichen unsere Liebe im hohen Grade sich zu gewinnen und zu sichern gewusst. Kann aber ein in Rücksicht auf Erfindung nicht ausgezeichneter

Satz doch durch seine kunstgerechte und gedankenreich fortschreitende Behandlung so schön wirken, wie dieser: so ist es klar, dass ein genaues Studium der Regeln der Composition auch für geniale Leute wohl etwas werth seyn möchte, wenn sie anders Gutes wirken und nicht bloss mit dem Verblüffen der Menge zufrieden gestellt seyn wollen. Wir finden jetzt nicht selten sehr schön anhebende Sätze, die in der Ausführung immer ärmlicher werden. Hier ist es umgekehrt. Jemehr sich der Satz vor unseren Ohren entwickelt, desto anziehender wird er. Wir brauchen nicht erst darauf aufmerksam zu machen, worin das liegt. Die vertrauende Bitte wird immer stiller, und am Ende vereinigt sich der ganze Chor noch einmal im einfachsten unisono pp., das auf der Terz schliesst, als wollten sie rühmen: Die Hoffnungen der Gläubigen sind der Erfüllung ihres Gebets vom Herrn der Gnade und des Lebens vollkommen gewiss, und ihre Seelen sind glücklich in der Gegenwart mitten im Sehnen nach dem, was ihnen offenbar werden wird im Reiche der Herrlichkeit.

Möge das preiswürdige Werk Viele erbauen und jungen Künstlern zu einem Vorbilde dienen. Zur Ehre der Handlung müssen wir noch hinzusetzen: der Druck ist ausserordentlich schön.

Nachrichten.

Theatralische Frühlings- und Sommerstagione in Italien.

(Beschluss aus Nr. 38.)

Literarische Notizen.

Nach einer ziemlich langen Pause kann ich Ihnen wieder einige unlängst erschienene musikalische Schriften kürzlich anzeigen, und mache den Anfang, wie natürlich, mit dem Allerwichtigsten:

Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina, cappellano cantore, e quindi compositore della capella pontificia, maestro di capella delle basiliche vaticana, lateranense, e liberiana, detto il principe della musica, compilate da Giuseppe Baini, sacerdote romano, cappellano cantore, e direttore della stessa cappella pontificia. Roma, dalla società tipografica, 1828. Vol. I. 376 S. Vol. II. 439 S. in 4. mit Kapitel- und Inhaltsregister nebst dem sehr schönen Bildnisse P's., gezeichnet von Hrn. Schnorr aus Leipzig, und gestochen von Hrn. Amsler aus der Schweitz. Das Buch selbst ist der Mutter Gottes dedicirt.

Dieses nach weiland Cancellieri'scher Manier geschriebene Werk, woran der Verfasser (auch Berufsgeschäften halber) mehr als zwanzig Jahre gearbeitet haben soll, ist in drey Abschnitte, jeder derselben wieder in zwölf Kapitel, grösstentheils mit sehr grossen Ueberschriften abgetheilt, enthält mehr als siebenthalbhundert Citate und Anmerkungen, mitunter überaus lange. Der erste Band begreift zwey Abschnitte, und zwar die chronologische Lebensbeschreibung Palestrina's (Gaudimel war wirklich sein Lehrer), und die famose Geschichte mit der Missa Papae Marcelli, welche als grundfalsch erklärt wird, da nie davon die Rede gewesen, die Musik aus der Kirche abzuschaffen; das Concilio di Trento habe unter anderen Gegenständen auch die musica lasciva, die damals in den Kirchen eingeführten profanen Gesänge in Erwägung gezogen; die hierauf vom besagten Concilio zu Vollführung ihrer Decrete nach Rom deputirten Cardinäle haben drey neue Messen von Palestrina gehört, und ihre vollkommene Zufriedenheit darüber geäussert, auch der Papst Pius IV. war bey Anhörung der dritten dieser Messen so zufrieden, dass er sogleich Palestrina zum compositore della capella pontificia ernannte. Eben diese 16stimmige Messe nannte P. nachher Messa di Papa Marcello, aus besonderer Anhänglichkeit, die er für diesen Papst gehabt hat. Anerio und Soriani haben sie in der Folge 4- und 8-stimmig, eben nicht gut, arrangirt. Schlüsslich wird in einem gegen Bettinelli gerichteten Kapitel auch von der musikalischen Malerey gesprochen. Der Anfang des zweyten Bandes beginnt mit der Römerschule, spricht sodann vom Gregorianischen Gesange, welchen der Verfasser als ganz unnachahmbar (affatto inimitabile) erklärt. Das letzte Kapitel spricht kürzlich über die Fortschritte der Musik von der Hälfte des XI bis zum XIV Jahrh. (Herr Baini glaubt nichts von dem MS. der Königin von Schweden, citirt eine Stelle aus Franco's Schrift, welche beweist, dass er nicht der Erfinder der Mensuralmusik sey), sodann über seynsollende vier musikalische Epochen von der Hälfte des XIV bis zur Hälfte des XVI. Jahrhunderts, nämlich 1) Dufay, Kapellmeister und Tenorist der apostolischen Kapelle 1387 — 1432 = einfacher diatonischer Gesang über den canto gregoriano. 2) Okenheim =

gekünstelte Musik. 3) Josquin = melodischer, und 4) Costanzo Festa = Gemisch aus den vorigen Stylen. Zu Ende wird noch sehr kurz über Palestrina's schnerley Style gesprochen. Citirt werden am meisten: Pittoni (MS.); Burney, Abt Gerbert, Doni, Liberati, Laborde, Eximeno, Bertini (!) Die Paar vom Verfasser erwähnten deutschen Schriftsteller kennt er wohl bloss aus des letztern höchst armseligem aus Choron abgekürztem Dizionario biografico. Von Palestrina spricht er durchgehends mit ungemeinem Lobe, oft mit Begeisterung; so gibt er ihm einmal (B. II. S. 509) den vierfachen Titel: Homer (nach Burney), Schwan, Fürst u. Sonne.

Dass übrigens diess Werk sehr reich an Beyträgen zur Geschichte der römischen Schule, auch wegen Berichtigung mancher von anderen Schriftstellern begangenen Schnitzer sehr interessant ist, hat um so mehr seine Richtigkeit, als Hr. Baini allein, und sonst kein anderer so wie er, die Mittel hatte, Rom's Bibliotheken und Archive zu durchwühlen, weswegen man nur von ihm ein solches Werk erwarten konnte; aber eben darum kann man nicht wissen, ob das Ganze ein getreues von aller Einseitigkeit freyes Fragment der Geschichte der alten Kirchenmusik darstelle.

Ein anderer Punct darf bey dieser Gelegenheit nicht übergangen werden, nämlich die noch jetzt fast von allen geglaubte Viadana'sche Erfindung des Generalbasses. Dr. Lichtenthal hat kürzlich das Unstatthafte dieser Erfindung aus Viadana's Schriften und aus anderen Umständen dargethan (S. dessen Dizionario e Bibliografia della Musica, B. I. Art. Basso continuo. Bd. II. Seite 296. denselben Artikel. Vergl. auch B. IV. S. 246 folg.). Auch Hr. Baini, der Viadana Minor Osservante nennt, läugnet es und sagt, „er habe schon bezifferte Bässe in den opere di Emilio del Cavaliere vom J. 1590 (Andrea Major in Venedig sogar in den Musiken von 1500. — Anm. des Ref.) bemerkt; Banchieri, ein gleichzeitiger Schriftsteller spreche in seiner Moderna pratica, Ven. 1613, von Lodovico Viadana, Franc. Bianciardi und Agostino Agazzari *), als jenen, die am besten über den Basso continuo geschrieben haben, ohne einen Erfinder zu nennen." Hr. Baini behauptet ferner, Viadana sey ein Spanier und kein Italiener gewesen (asserisco che il Viadana fu spagnuolo e non italiano), irrt aber, wenn er glaubt, Garzia, der italienische Uebersetzer der Yriarti'schen Schrift, habe ihm einen andern Taufnamen gegeben. Yriarte selbst, in den seiner besagten Schrift la Musica (zte Madrider Auflage) zu Ende beygefügten Noten, sagt S. XV. „Matias Juan Viana que pasa por inventor del Baxo continuo." Ob nun ein Verstoss in Tauf- und Zunamen in Italien oder Spanien statt gefunden habe, mag der Himmel entscheiden; so viel ist aber gewiss, dass man in Lodi, dem von allen Schriftstellern angegebenen Geburtsorte Viadana's, nicht das Mindeste von ihm weiss, den weit ältern daselbst gebornen berühmten Gafforio aber genau kennt. Mein Erstaunen war daher nicht gering, als ich vor gar nicht langer Zeit in der Bibliothek zu Lodi einige Schriften von Viadana verlangte, und der Bibliothekar mich fragte, wer denn dieser Viadana sey? — Was, Ihr kennt nicht euern Landsmann, den Erfinder des Basso continuo? — Man befragte mehre anwesende gelehrte Antiquare. Niemand wusste was von Viadana, wohl aber von Gafor. — Sehr wahrscheinlich bleibt die Zeit dieser sogenannten Erfindung für immer verborgen. Ich sage sogenannte, denn mit ihr muss es so, wie mit allen anderen Erfindungen, die erst nach und nach zur Vollkommenheit gedeihen, ergangen seyn. Vielleicht kam ein ganz dunkler Musiker unschuldig auf den Gedanken, anstatt der vor Alters gebräuchlichen, lästigen, aus willkürlichen Zeichen bestehenden Intavolatura, sich Ziffern auf den Bass zu setzen, welche bessere und bequemere Art Intavolatura allmälig immer mehr und zur Wissenschaft ausgebildet wurde.

Dissertazioni sulla Melodia, sull' Armonia e sul Metro, lette in una società letteraria da

*) Beyde aus Siena. Agazzari lässt seinen in Venedig 1609 erschienenen Motetten einen langen Discorso über den Basso continuo vorausgehen; wahrscheinlich schrieb Bianciardi ebenfalls eine Einleitung hierüber zu seinen Motetten. Ich bemerke bey dieser Gelegenheit, dass in diesem Baini'schen Werke ein (wie es scheint, wichtiges) MS. vom Cius. Ottavio Pittoni, drey andere MSS. von Pier Franc. Valentini, zwey andere MSS. von D. Geminiano Santini und Ugolino d'Orvieto nebst zwey kleinen Schriften von Banchieri, zwey andern von D. Romano Micheli und Baini citirt werden, die sich weder bey Forkel noch bey Gerber und Lichtenthal befänden. Bey aller anscheinenden Belesenheit des Verf. hat es doch das Ansehen, als sey ihm ein grosser Theil der neuern und neuesten, vorzüglich aber die deutsche musikal. Literatur durchaus fremd.

Marco Santucci, canonico della Metropolitana di Lucca. Dedicate alla Gioventù. Lucca, tipografia Bertini, 1828, 124 S. in 8. Davon die Melodie 15, die Harmonie 13, das Metrum 46, die übrigen Seiten aber die Anmerkungen einnehmen.

Der auch als Orgelcomponist vortheilhaft bekannte Verfasser, ein Schüler Fenaroli's, hat die Abhandlung der Melodie bereits im Jahre 1821 vorgelesen, und dreht sich darauf herum, dass sie ausdrucksvoll seyn (dem Sinne der Worte und dem poetischen Stücke) und Einheit und Mannigfaltigkeit verbinden muss (Einheit im Ausdrucke des Hauptgedankens). Weit minder ist die Abhandlung über die Harmonie gelungen; dabey wird noch fast auf 6 Seiten gegen die heutige Musik losgezogen, weswegen sie sich für's übrige bleiben. Del Metro ossia misura (ganz nach Castillon) 12 Seiten, das Uebrige abermals gegen die moderne Musik gerichtet.

Grammatica della Musica, ossia Elementi teorici di questa bell' Arte, compilati da Don Nicolò Eustachio. Milano, presso il D. Giulio Ferario (1828) 62 S. in 8.

Ein überflüssiges, aus Asioli's compilirten Anfangsgründen und anderer Weisheit zusammengestoppeltes Schriftchen.

Principj elementari di Musica, seguendo il Metodo di Bonifazio Asioli. Aggiuntevi alcune annotazioni necessarie nello studiare quest' arte, da Guido Cimoso di Vicenza, ad uso de' suoi allievi sul forte-piano e Violino ed a chi volesse profittarne. Con sette tavole relative. Vicenza, dalla Tipografia Picotti, 1828. Text und Anmerkungen 221 Seiten in gr. 8.

Einige Unrichtigkeiten abgerechnet, transcend. Lout der Vorrede hat der Verfasser Martini, Manfredini, Piazati, Mancini, und andere italienische Schriftsteller, vorzüglich aber das reichhaltige Dictionär des D. Lichtenthal benutzt.

Elogio a Felice Radicati, Maestro di Musica, dell' avvocato Carlo Pamaldi. Bologna, presso Nobili e Comp. 1828. 8.

In der Zeitschrift Bibliografia italiana angezeigt.

Pantologo (*Eleuterio*). *La Musica italiana nel secolo XIX. ricerche filosofico-critiche.* Firenze, presso Coen. 1828. 80 Seiten in 8.

Giorgetti (—) *Lettera al Sig. El. Pantologo intorno alle sue Ricerche etc.* Firenze. 1828, 11 S. in 8. — Vom Ref. längst bestellt, aber noch nicht erhalten.

Il Narciso, Favola in Musica di Ottavio Rinuccini, pubblicata per la prima volta dal Professore Rossi. Roma, presso Poggioli, 1829.

Dieses über zwey Jahrhunderte alte Gedicht das in der Geschichte der Oper so bekannten Rinuccini erscheint jetzt zum ersten Male im Druck, und ist von ungemeiner Schönheit.

Wien, July und July. — Am 17ten im Leopoldstädter Theater: „Der Zitterschläger." Zauberposse in zwey Aufzügen von Bergmann; Musik von Wenzel Müller. Rein werthlos.

Am 5ten im Kärnthnerthor-Theater: „Die Zauberflöte;" zum Benefice des Herrn Vetter, welcher heute nicht wie sonst unumschränkt über seine Stimme zu disponiren vermochte. Dem. Achten entzückte als Pamina.

Am 4ten ebendaselbst das Ballet: „Jocko, der brasilianische Affe;" neu in die Scene gesetzt. Ein Figurant, Hr. Stempfel copirte mit ziemlichem Geschicke seinen renomirten Vorfahrer, Mossire Briol.

Am 6ten, im Theater an der Wien: „Othello'erl, der Mohr von Wien;" oder „die geheilte Eifersucht. Parodirende Farse in drey Acten von Meisl. Unter einem Schwalle von Plattitüden mitunter auch manche ächt komische Züge. Hr. Carl übertreibt, wie gewöhnlich; belustigt aber demungeachtet dabey. Die Musik, von Adolph Müller, ist sehr artig.

Am 10ten, „der Freyschütz." Herr Vetter ein trefflicher Max.

Am 11ten, ebendaselbst: Musikalische Akademie. Dem. Perthaler spielte ein Pianoforte-Concert ihres Meisters, Hrn. Halm, nebst einem Rondeau von Herz mit grosser Präcision.

Am 14ten, im Saale des Musikvereins: Concert des Ed. und Winterle, Zöglings des vaterländischen Conservatoriums. Er zeigte sich als anstelliger Clarinettspieler in selbst gesetzten Variationen, und brach ist nicht minder zu schönen Hoffnungen als Pianist durch den brillanten Vortrag eines Kalkbrennerschen Rondo's. Sein Mitschüler, Schreiber, errang verdienten Beyfall in einem Violinconcerte von Rode, welcher auch den beyden Sängerinnen, Fräulein Dinelt und Kisseleis zu Theil ward.

Am 15ten, im Leopoldstädter-Theater: „Die Radicalcur durch Erfahrung; oder: der Weg auf

das Wahre zu kommen"; allegorisches Märchen in zwey Aufzügen; Musik von Herrn Micheuz. — Konnte nur mit Mühe bis zu Ende gespielt werden.

Am 16ten, im Invalidenhause, bey der Jahresfeyer des Einzugs Sr. Maj. des Kaisers: Missa in Es, Graduale, Offertorium, und neues Te Deum; nunmehr, nach drey Jahren, wieder zum ersten Male unter persönlicher Leitung des Componisten, Ritters von Seyfried.

Am 17ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Die weisse Frau," worin Hr. Wild mit der Rolle des Georges Browne den Cyclus seiner Gastdarstellungen eröffnete. Der Empfang des geliebten Landsmannes gränzte an Enthusiasmus, und dieser wurde im Verfolge seiner herrlichen Kunstleistung wo möglich noch gesteigert. Wohl hat sich, seit unserm letzten Wiedersehen, dem Laufe der Natur gemäss, seiner Stimme Jugendfrische etwas weniges vermindert; dagegen gewann sie sichtlich an Wohllaut, Schönheit, Geschmeidigkeit, Umfang, energischer Kraft und Silberklang. Mit der Anwendung der Falset-Töne, selbst in den höchsten Cordes, ist er vollkommen im reinen, so wie der höchst deutliche Vortrag, die überaus herrliche Declamation, Ausdruck, Spiel, Manieren, Theaterroutine, die feinsten Nuancen, ganz meisterhaft sind.

Am 20sten, ebendaselbst: „Der Kreuzritter in Egypten. Auch im italienischen Genre zeigte sich heute Hr. Wild in hoher Vollendung. Eine uns unbekannte, eingelegte Scene war von imposanter Wirkung. — Im Josephstädter-Theater: „Der Beobachter und der Sammler. Dramatisch-musikalisches Potpourri in zwey Abtheilungen. Ewiges Einerley.

Am 24sten, im Kärnthnerthor-Theater: „Otello; worin Hr. Wild als Stern erster Grösse glänzte; seine Sortita, die beyden Duos mit Jago und Desdemonen, so wie das erste Finale sind wirklich unübertreffliche Momente; eine solche Correctheit, so tiefes Gefühl und hinreissende Leidenschaft im Recitative durfte man wohl bey den meisten deutschen Sängern vergebens suchen. Madame Kraus-Wranitzky wurde als eine werthe alte Bekannte aufgenommen; sie versteht allerdings zu singen, aber selten, oder nie zu rühren. Dass ihr die Erinnerung an die unerreichbare Pasta mächtig Eintrag that, unterliegt übrigens keinem Zweifel.

Am 27sten, ebendaselbst: „Joseph und seine Brüder": eine Vorstellung, wie man sie nicht vollendeter wünschen mag; Wild's seelenvoller Gesang muss gehört, kann nicht beschrieben werden; Dem Achten ist ganz der unschuldsvolle, kindlich fromme Benjamin, welchen Dichter und Tonsetzer so einfach gemüthlich charakterisirt haben. Wie wunderherrlich im Spiele wie im Gesange Herr Hauser den Erzvater Jakob gibt, könnte er nur mit dem in dieser Rolle einst klassischen Vogel verglichen werden; höheres lässt sich wohl kaum zu seinem Ruhme sagen. Orchester, Chöre und Ensemble bildeten ein ächt antikes Ganzes.

Am 28sten, ebendaselbst: „Der Angriffsplan"; komische Operette in einem Act. Ein humoristischer Stoff, welchen Herr Gottdank in der Hauptpartie nach Kräften belebte. Die Musik von Hrn. Engelbert Aguer, ist weder originell noch melodisch.

Am 31sten July, ebendaselbst: „Don Juan." Man hat es vormals getadelt, dass Hr. Wild an eine Bass-Rolle sich wagte, und solches um so gegründeter, als dadurch störende Transpositionen nothwendig wurden. Jetzt fällt obige Rüge von selbst weg, indem er in den tiefen Scalen ungleich kräftiger geworden, und gleichsam als förmlicher Baritonist alles in den ursprünglichen Tonarten auszuführen im Stande ist. Sein Spiel war lebendig und anstandsvoll: die öfters wechselnde Costumirung elegant und mit sinnigem Geschmacke gewählt.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Divertissement pour le Pianoforte. — par C. F. Müller (Propr. de l'édit.) Oeuv. 15. Hannovre, chez Bachmann. Prix 10 Gr.

Es ist, was es seyn will, leichte, artige Unterhaltungsmusik für Dilettanten, denen im Vivace, Asdur, ein ausgeführter Walzer geboten wird, so auch im zweyten Presto ein etwas kürzer gehaltener. Den Schluss macht ein Scherzo, auch in $\frac{3}{4}$, alles gefällig und ohne weitere Ansprüche.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Bergmannsmusik.

Sieben Bergleute sprachen gestern in unserm Damenklubb ein und erhoben auf einmal mit ihren 3 Violinen, 2 Hörnern, einer Clarinette, die dann und wann mit der Trompete abwechselte und einem Basse, der zu gleicher Zeit die Stelle der Pauken und der grofsen Trommel bey der türkischen Musik versah — einen solchen lieblichen Lerm, dafs die Augen und Ohren aller Mitglieder der Gesellschaft auf sie anfänglich stumm geheftet, in der Folge aber so elektrisirt und in eine so starke Sympathie versezt wurden, als hätte Oberons Horn sie berührt: denn in der That, nie habe ich das Hinreissende in der sichtbaren Würkung einer unsichtbaren Kraft so versinnbildet gesehen, als hier. Jung und Alt, Grofs und Klein *) schwang und drehte sich und hupfte und flog mit einer solchen Leichtigkeit und Behendigkeit im Kreise herum, als wenn verborgene Stahlfedern am Boden unaufhörlich die Füfse schnellten und der ganzen Bewegung ein immer anwachsend schnelleres Tempo mittheilten.

Das kann nur eine solche Musik! So urtheilte jeder, der vor der zügellosen Herrschaft der sinnlichen Eindrucke, die sich überall nur in Mienen und Gebehrden spiegelten, noch zu einem Urtheile gelangen konnte. Andere, denen der Genufs lieber war, als alle Raisonnemens, sagten das nämliche durch jeden Ausdruck ihrer Fibern und Nerven, ohne ein Wort darüber zu verlieren.

Und woher diese auffallende Erscheinung? woher die unwiderstehliche Bezauberung einer solchen Musik bey Gelehrten und Ungelehrten in der Tonkunst? woher diese anmuthsvolle Nervenbegeisterung, die man so oft in grofsen Bädern und bey andern Gelegenheiten aus Erfahrung kennen lernt?

Die Musik an und für sich ist ein sehr mittelmäfsiges Produkt, ein wahres Quodlibet von aufgerafften Melodien beliebter Tonstücke, nach einer regelmäfsigen Willkühr von Bafs und Mittelstimmen begleitet: bisweilen ein buntscheckiger Wechsel von allen nur möglichen Tonarten, wo die eine in die andere fällt, ohne nur daran zu denken, wie sie mit Ehre wieder in den Hauptton gelangen will. Die glänzendsten Ideen berühmter Tonsetzer findet man hier durch Einmischung der trivialsten Modulationen profanirt — und bey dem allen gewährt das Ganze eine gewisse Behaglichkeit, die uns das feinere Konzert geübter Virtuosen nicht gewähren kann. Es ist eine Gabe, die ihren Werth einzig und allein von der Art und Weise des Gebens empfängt, und zur Bestätigung der Wahrheit dient, dafs eine Wohlthat, sie sey auch noch so grofs, auf Dankbarkeit nur wenig Anspruch machen kann, wenn sie nicht auf die rechte Art gegeben wird. Unsre Bergleute sind in keiner Schule gebildet. Die Natur gab ihnen das Talent, was jeder Mensch in sich entwickeln könnte, wenn er nur immer Gelegenheit dazu fände. Von Kindheit an übte sich ihr Ohr im Auffassen angenehmer Melodien und ihre Hand im Nachbilden der Töne, die ihr Verstand gefafst und ihr Gefühl begriffen hatte. Jeder Strich ihres Bogens, jeder Odemzug ihrer Lunge erhielt eine Seele, die den Körper ihrer melodischen und harmonischen Gesänge belebte und mit organischer Kraft zu einer lieblichen Form gestaltete. Daher die unnachahmliche Leichtigkeit und Sicherheit des Vortrags, jenes leise Berühren der unter den Fingern hinlaufenden Töne, dieser kräftige Anstofs und begeisternde Aufschwung — daher dies Schweben und Tragen, dies kühne Vorgreifen und der gefällige Wechsel des Starken und Schwachen, die grofse Schattirung aller Nüanzen, welche dem Ganzen erst die gehörige Haltung giebt.

*) Oben an unter grofse Freudenfreund Faust. Man verzeihe mir den neuen Ausdruck. Längst schon, und auch hier wieder liefse sich die Bemerkung machen, dafs der wahre Menschenfreund mehr als andre einen aufgeschlossenen Sinn für Freude und einen üppigen Trieb, sie zu befördern, habe. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten October. **No. 42.** 1829.

Recension.

Le Comte Ory (Graf Ory), *Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von J. Rossini.* Vollständiger Klavierauszug. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preiss 8 Thlr.

Es ist über Rossini in unseren neuesten Zeiten so Vieles für und wider gesagt worden, dass wir unsere Meinung über ihn gleichfalls gern in diesen Blättern niederlegen möchten. Es scheint uns aber vor der Hand rathsamer, es bis zur Recension seines vielgerühmten Wilhelm Tell zu versparen. Und so geben wir denn hier nur nach dem Klavierauszuge eine kurze Uebersicht der vor uns liegenden Oper. Das Ganze ist eine Burleske, in der es vom Anfange bis zum Ende ganz französisch zugeht. Gleich die Einleitung, wo der Diener des verkappten Eremiten auch Respect fordert, weil sein vielbelobter, frommer Herr ihn hat, den der Chor des Volks preist, ist von komischer Wirkung. Dann tritt der Graf als Eremit auf und wünscht Allen des Himmels süssen Frieden in einem Polonoisentempo, verspricht auch den jungen Mädchen Männer. In Nr. 3 werden die Leute ermahnt, ihre Bitten hübsch der Reihe nach vorzutragen, und endlich bestellt sie der gräfliche Eremit für den Abend wieder, und freut sich über ihren guten Willen, weil er voraus sieht, wie sehr sich dadurch die Sitten des Landes bessern werden. Zuletzt bittet Ragonde, die Dienerin der Gräfin, um Beystand für ihre Herrschaft, um welcher willen das Abenteuer gespielt wird, und die entzückte Zusage stimmt Alle zum Preisgesange des Eremiten. Unterdessen hat der Herzog, der Vater des lockern Ory, Diener ausgesandt, das Söhnchen aufzusuchen, namentlich den in die trauernde Gräfin verliebten Pagen Isolier (Sopran) und den Führer des jungen Ory, Flambeau, der über die Ehre, ein solches Satansgenie zu leiten, nicht sonderlich entzückt ist, was in Nr. 5 abgethan wird. In Nr. 6 singt der Mädchenchor des Eremiten Lob, und Flambeau merkt aus mancherley Umständen, dass sein Zögling nicht fern seyn könne, und setzt daher seine Spionereien eben so wacker fort, wie Privitali in Italien seine ungereimten Loblieder auf Rossini. Isolier selbst wendet sich in seinen Flammen an den weisen Eremiten und entdeckt ihm, dass er gesonnen sey, als verkleidete Pilgerin an das Schloss der Gräfin zu klopfen. Da erscheint die betrübte Gräfin, die des Kreuzzuges wegen verlassen ist von allen ihren Lieben, verwundert sich, den artigen Pagen hier zu sehen, und singt ihren Kummer in einer zierlichen Cavatine aus, worin sie den Eremiten bittet, ihr Ruh und Glück wieder zu geben. Nach einem kurzen Chore erinnert Isolier den Eremiten an seine zugesagte Hülfe, und dieser steht nicht an, der schönen Gräfin als Universalmittel für junge, schöne Frauen die Liebe anzuempfehlen. Sie aber will eher den Tod leiden, als ihren Eid brechen. Feyerlichst entbindet sie der Eremit vom Schwure, und beweist sehr bündig, dass Liebe kein Verbrechen sey. Das wirkt; sie fühlt sich glücklich an Isolier's Seite, weshalb der Chor den Trost des weisen Mannes nicht genug preisen kann. Darauf (N. 10) warnt der gewissenhafte Eremit die gute Gräfin vor Isolier, als dem Pagen des verrufenen Ory, von dessen entsetzlichen Thaten er ihr im Schlosse mehr erzählen will, was sie bewilligt. Während dessen singen Flambeau und seine Begleiter: „Nur immer zu, nur immer fort, wir finden ihn gewiss noch dort.“ Und zuletzt (des Grafen verschmitzter Diener, Raimbaud (Bass), kann es nicht verhindern) verrathen sie ihn gar. Und nun (Nr. 11, Finale) heben Alle zugleich an, die verschiedensten Gefühle auf einem Platze zu schildern. Aber der Graf, im Sinne des Aeneas, des erhabenen Sohns der preiswürdigen Göttin

von Amathunt, entschliesst sich kühn, noch mehr zu wagen. Da bringt die treue Ragonde der schönen Gräfin einen Brief, welcher kommend aus Asia. Man fleht die Gräfin an, den Brief zu lesen, denn die getreuen Frauen harren der Rückkehr ihrer Männer von der Kreuzfahrt. Die Gräfin liest von baldiger Ankunft. Der Chor singt das ganze Schreiben nach, und in der Ausgelassenheit wird der Graf spöttisch gebeten, die Freude mit anzusehen; der aber brütet Rache und der Lärm wird beträchtlich.

Zweyter Act. Die Gräfin und Ragonde singen angenehm von ihrer Sicherheit hinter den schützenden Mauern, was der Frauenchor wiederholt. Sie schätzen sich glücklich, dem Fallstricke des Verderbers entgangen zu seyn. Gleich kommt ein schreckliches Gewitter, das die Frauen in erstaunliche Angst setzt. Die Gräfin bedauert nur dabey die armen Pilgerinnen. Und horch! Was hör ich draussen vor dem Thor, was auf der Brück' erschallen? Es ist ein höchst angenehmer Bittgesang armer Pilgerinnen, vierstimmig vorgetragen von Ory und seinen Gefährten, unter denen auch Flambeau ist, die Einlass begehren bey diesen Schreckuissen der Natur. Während die mitleidige Gräfin nachzusehen befiehlt, flehen die Schlossfrauen den Himmel um Schutz an. Die zurückkehrende Ragonde meldet, dass arme Pilgerinnen, den Krallen Ory's kaum entflohen, ein Obdach erbitten. Sie hat die vierzehn Wallfahrerinnen bereits eingelassen, deren Aussehen sie ganz abscheulich beschreibt, und zugleich die Bitte Einer um Vorlassung bey der Gräfin meldet. Ganz schüchtern naht sich die Gestalt, der Gräfin Frauen entfernen sich. Im Duette Nr. 14 singt nun der verpilgerte Graf von Jugendreiz, Liebe und Güte, und die Gräfin fühlt stolz die Freude, Beschützerin der Unschuld zu seyn. Da wird die Gestalt kühner; das nimmt die Gräfin Wunder. Darauf erscheinen des Grafen verkleidete Genossen, denen die edle Gräfin Milch und Früchte auftischen lässt Recit. 15), worüber sich die allein gelassenen verkappten Ritter in einem brillanten Quartette mit Chor (Nr. 16) lustig machen. Nr. 17. Raimbaud hat den Keller ausgewittert, bringt Wein und besingt die Grösse seiner Thaten, die der Chor fröhlich anerkennt und Nr. 18 in einem wackern Trinkchore seiner Freude Luft macht. Da wird der Graf Ragonden gewahr, die Flaschen werden unter die Pilgermäntel commandirt, und ein frommer Pilgergesang wird angestimmt, den Ragonde in der Ferne höchst gerührt anhört. Entzückt entfernt sie sich, und gleich sind Flaschen und Trinklied wieder da. Jene hat die Gräfin herzugeführt (Nr. 19); sie preist der Gestalten gute Aufführung und ermahnt, sich zur Ruhe zu legen. Die Gestalten gehorchen. Die Gräfin ist sehr zufrieden mit ihren Thaten. Da klingelt wer. Isolier kommt und meldet, der Herzog habe ihn getrieben, die Ankunft der Kreuzfahrer noch in dieser Nacht anzukündigen. Ragonde will diese Freude den Pilgerinnen nicht vorenthalten. Isolier merkt und entdeckt den Betrug, der die Frauen ausser sich bringt der bald rückkehrenden Männer wegen. Ory schleicht aus seinem Schlafgemache; Isolier hüllt sich in den Schleier der Gräfin, zu deren Vertheidiger er sich erbietet und löscht die Lampe aus. Es lässt sich (Nr. 20) ein reizendes Terzett vernehmen, bis endlich Isolier die Gräfin bittet, die nächtliche Erscheinung anzureden. Ory gibt sich für die Schwester Colette aus, die aus Furcht nicht schlafen kann, ergreift Isolier's Hand und singt ihm Zärtlichkeiten vor, die in das frühere Terzett übergehen. Die Gräfin meint endlich doch: „Jetzt, Colette, muss ich doch bitten, geht in's Zimmer nunmehr zurück." Natürlich geht er nicht, sondern will lieber zu ihren Füssen sterben. Da erschallen in einem etwas bekannten Allegro $\frac{4}{4}$ Drommetenklänge und die Gräfin hebt freudig an: „Ich hab den Waffenklang vernommen" u. s. w., woraus sich ein langes, aber frisches Terzett entwickelt. Jetzt stürzen alle Damen mit Lichtern in's Zimmer (Nr. 21). Ory singt: „Himmel! was bedeutet der Lärm? Isolier meint, es werde Rückzug für ihn geblasen, denn eben werde der Herzog, Orys Vater, erscheinen. Der Graf bekennt sich überwunden, und bittet um Freyheit für seine verkappten Ritter, die auch durch die Hinterthüre entlassen werden sollen. Ein ganz kurzes Finale, wo von allerley Glück gesungen wird, bricht den locker zusammengehaltenen, losen Schwank schnell ab, der auf Rossini's Weise frisch durchgeführt ist, und neben bekannten Rossinianden viel Ergötzliches und manches so Schöne aufzuweisen hat, dass diese Posse den meisten seiner berühmten Opern nichts nachgibt und also seinen Freunden sehr willkommen seyn muss. Druck und Papier sind schön.

Nachrichten.

Wien, July (Beschluss).

Am 5ten im Kärnthnerthor-Theater, zu Ihm.

Wild's Vortheil: „Der Barbier von Sevilla. Freudig überraschte uns der Beneficiant, als er, am Schlusse hervorgerufen, sich, vom künftigen Jahre angelangen, neuerdings ein Mitglied unserer Hofopern-Bühne nannte. Ein tausendstimmiges Evviva tönte dem Verkündiger dieser schulichst gewünschten Mittheilung entgegen.

Am 6ten, 7ten und 8ten, im Josephstädter-Theater: „Das Faustrecht in Thüringen", erster, zweyter und dritter Theil. Hat schon lange sich selbst überlebt, und sollte billig aus dem Staube der Vergessenheit nimmer wieder aufgerüttelt werden.

Am 9ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Aloisia", romantische Oper in zwey Aufzügen von Holbein und Maurer. Dieses von seinem Geburtsorte gleich einem *hors d'œuvre* ausposaunte Tonwerk sprach hier so wenig an, dass es nicht einmal wiederholt werden konnte. Wir wollen weder dem Gedichte noch der Composition alles Verdienst absprechen; letztere mag allerdings regelmässig seyn; doch theatralisch wirksam ist sie gewiss nicht: eine Krankheit, woran übrigens auch das Buch, als Oper geformt, laborirt, eine Gattung, die, wie bekannt, selbst Kotzebuen, dem viel gewandten Dramatiker, niemals gelingen wollte. Das Ganze war äusserst fleissig in die Scene gesetzt und verständig geordnet; Dem. Achten, die Herren Wild, Hauser u. August Fischer thaten, was in ihren Kräften stand; das Publicum erkannte den guten Willen, und — blieb kalt.

Am 10ten, im Leopoldstädter-Theater: „Die Krähwinkler auf Reisen, Zauberposse in 2 Acten; Musik von Salzmann. — Mittelgut. —

Am 12ten, im Rittersaale des gräflich Löwenburgischen Convictes: Privatconcert des Herrn Schwarzböck. Derselbe gab von seiner Composition — (Schlangenzungen vermeinten, es sollte: Compilation heissen —) zwey Chöre zum Besten: „Das Heimathland", und: „Die Tageszeiten des Lebens", welche die Layen mystificirten. Herr Wild sang ganz wunderherrlich die leidenschaftliche Scene aus Bellini's „Pirata." Der Besuch war äusserst geringe.

Am 13ten im Kärnthnerthor-Theater: „Der Freyschütz." Wir möchten den Max beynahe zu Hrn. Wild's allergelungensten Kunstdarstellungen zählen.

Am 15ten, im Kärnthnerthor-Theater, zu Herrn Wild's letzter Gastrolle: Otello. Um den Theaterfreunden nochmals diesen Ohrenschmaus zu verschaffen, gab Mad. Grünbaum, wegen Unpäslichkeit der Madame Krauss-Wranitzky, die Desdemona: eine Gefälligkeit, welche laute, wohlverdiente, dankbare Anerkennung fand.

Am 18ten ebendaselbst: „Semiramide." Signora Bourgeois-Schiroli, erste Sängerin aus Lissabon, gastirte als Arsace und gefiel, ohne gerade eben furore zu machen, durch Wohllaut der Stimme, und geschmackvollen Vortrag. Bey dem starken Embonpoint dieser Frau sollte sie sich eigentlich mit Männerrollen nicht befassen; denn, wiewohl uns die Geschichte von so manchen kleinen, kurzen und dicken Heroen erzählt, so gewähren dennoch solche unproportionirte Formen auf der Bühne keinen angenehmen Eindruck.

Am 19ten, im Leopoldstädter-Theater: „Pierot als Grille", komische Zauberpantomime von Rainoldi, mit Musik von verschiedenen Meistern. Belustigt und unterhält.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: „Das Kaleidoscop. Wieder eine Musterkarte buntscheckiger Lappen. Herr Zöllner, Regisseur aus Pesth, ergötzte durch Vielgestaltigkeit.

Am 25sten, im Saale des Musikvereins: Prüfung der Zöglinge des Conservatoriums, eröffnet mit den theoretischen Gegenständen, dann folgte: 1. Neue Ouverture von Umlauf; die concertirende Violine, nebst dem obligaten Violoncell, ausgeführt von den Schülern Schröder und Hartinger. 2. Vierstimmiger Männerchor von Gyrowetz, vorgetragen von den Schulpräparanden. 3. Kyrie und Gloria aus Hummels Messe in Es. 4. Vocalchor von Gyrowetz, von Knaben gesungen. 5. Credo aus obiger Messe. 6. „Gott ist mein Hirt! von Schubert, ausgeführt durch die Schülerinnen der dritten Classe. 7. Sanctus, Benedictus und Agnus Dei der obigen Messe. — Alles ging zur Ehre der Eleven und Lehrer ganz unverbesserlich zusammen, und war vollkommen geeignet, das zweckmässige Fortschreiten dieser preiswürdigen Kunstanstalt in das schönste Licht zu stellen.

Am 24sten, im Theater an der Wien: „Der unzusammenhängende Zusammenhang": ein musikalisch-declamatorisches Quodlibet, arrangirt von Carl; als Trauer-, Schauer-, Lust-, Lach- und Wein-Gemählde in zwey Haupt- und mehren Unterabtheilungen, mit Musik von Mozart, Spontini, C. M. von Weber, Gyrowetz, Rossini, Gläser, Wenzel und Adolph Müller. So toll, als es menschen-

licher Aberwitz immerhin nur auszubrüten vermag; und dennoch lärmender Beyfall.

Am 25sten, im Leopoldstädter-Theater: „Das Neynsonntagskind.“ Unter den älteren Reprisen eine der besseren Vorstellungen. Hr. Hasenhut ist immer noch ein regsamer Heinzenfeld.

Miscellen. Die philharmonische Gesellschaft in Laybach hat den hiesigen Kunst- und Musikalienhändler Haslinger, welcher auch als Tonsetzer, besonders für den Bildungsbedarf der Jugend sich rühmlichst verdient machte, zum Ehrenmitgliede erwählt.

Paris. Kürzlich ist unter dem Titel: *L'illusion*, eine neue Oper erschienen, zu welcher Herold die Musik gesetzt hat, und welche mit grossem Beyfalle aufgenommen worden ist. Der Gegenstand, wonach zwey Personen für eine und dieselbe gehalten werden, wie in den *Menächmen*, ist sehr unwahrscheinlich, die Composition wird aber sehr gerühmt. Man glaubt, dass diese Oper sich stets auf dem Repertoire erhalten wird. — Am 5ten August ist Rossini's „Wilh. Tell“ auf dem Theater der grossen Oper zum ersten Male aufgeführt und mit ungeheurem Applaus empfangen worden. Indessen will man bemerken, dass die beyden ersten Acte die besten seyen, und die zwey letzteren nicht auf gleicher Höhe stehen. Die Oper hat von 7 Uhr an bis Mitternacht gedauert, welches man mit Recht zu lang findet, und einige Abkürzung wünscht. Der Beyfall ist jedoch bey jeder Vorstellung noch grösser geworden, und die Einnahme hat sich im Durchschnitte jedesmal auf 9000 Fr. (ungefähr 2390 Thlr.) belaufen. Rossini ist auf ein Jahr nach Bologna gereiset, um auszuruhen.

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat neulich in der Klasse der musikalischen Composition zwey Preise ertheilt, den ersten einem Schüler des Hrn. Lesueur, Namens Prévot, und den zweyten dem jungen Montfort, Schüler der Herren Bertou und Boieldieu. Beyde werden sehr gelobt.

Lausanne, im September (Berichtigung). Zu dem Versuche eines *coup de force*, den das Königstädter Theater in Berlin noch einmal wagte (so drückt sich nämlich der Berichterstatter von Berlin aus, siehe Nr. 31, Seite 511, Zeile 36) gehörte also auch die Aufführung einer Ouverture von Hrn. Beutler, von welcher allda gesagt wird, dass das ihr zum Grunde liegende Thema: „oh ma patrie tout mon bonheur“ mit Geschmack(?) durchgeführt sey, und genaue Kenntniss der Instrumente zeige (!) — Unrichtig ist es aber, dass besagte Ouverture für das allgemeine schweizerische Musikfest, welches vergangenes Jahr in Neuchatel statt fand, componirt worden sey. Hr. Beutler, der allerdings ein geschickter Orchesterdirector ist, hatte dieses Product seiner Muse schon 1827 der Lausanner Musikgesellschaft im Manuscripte, welches sie unsers Wissens auch noch ist, zugeeignet und selbige in Neuchatel 1828 nur noch einmal zur Aufführung gebracht.

Leipzig, am 15ten October.

Paganini ist hier und hat uns mit drey Concerten im Theater erfreut. Wir dürfen voraussetzen, dass eine kurze Uebersicht des Hauptsächlichsten aus seinem Leben, so weit wir davon theils von ihm selbst, theils von seinem äusserst gewandten Geschäftsführer, dem Hrn. Lieutenant Couriol, unterrichtet worden sind, unseren geehrten Lesern um so willkommner seyn werde, je mehr seltsame Gerüchte über ihn sich von Stadt zu Stadt verbreitet haben, und jemehr falsche Nachrichten mit wahren vermischt selbst durch den Druck in Umlauf gebracht worden sind.

Nicolo Paganini wurde in Genua 1784 geboren. Sein Vater war nicht Tonkünstler, sondern Kaufmann. Ob er gleich ein enthusiastischer Liebhaber der Musik war, und selbst die Mandoline spielte, so war doch nicht das geringste Genie für diese Kunst in ihm. Er besass nach des Künstlers eigenem Ausdrucke so wenig rechten Musiksinn, wie etwa ein Trommelschläger, so dass ihm der kaum fünfjährige Sohn oft zurief: Du hältst ja keinen Tact, Vater! Des talentvollen Sohnes erster Lehrer war der Violinist Costa, der auch die ausgezeichneten Anlagen des kleinen Nicolo so sorgfältig entwickelte, dass sein fleissiger Zögling bereits im achten Jahre Concerte spielte. Sehr jung, schon nach seinem zwölften Jahre, wurde er als erster Violinist in Lucca angestellt, wo er sich auch schon in der Composition versuchte. Dort blieb er, nur seiner Kunst lebend, unter allen politischen Veränderungen, um die er sich nicht kümmerte. Diese vielfach bezweifelte Angabe, über welche Manche muthmaassen, dass Ursachen des Verbergens vorhanden seyn könnten, wird doch von

nicht geringen Gründen zu sehr bestätigt, als dass man mit Recht an der Aufrichtigkeit der Aussage zweifeln dürfte. Ein Mann, der für jedes äusserliche Geschäft so wenig Sinn hat, dass er nicht einmal weiss, in welcher Stadt er sein nächstes Concert geben wird, und die deshalb Anfragenden an seinen Geschäftsführer verweist, dürfte schwerlich zum Politicus geeignet seyn. Auch ist er ungestört in Lucca erster Violinist geblieben mitten in den heftigen Bewegungen jener kriegerischen Zeit. Die Prinzessin Elise, Napoleons Schwester, ernannte ihn zum Ehrenkapitain, und machte ihn hoffähig, weil sie ihn in Lucca festzuhalten wünschte. Dass ihn Napoleon nach Neapel berufen haben soll, ist unrichtig, ja lächerlich, da Napoleon nicht nach Neapel kam. Erst seit 1813 fing P. seine Kunstreisen in seinem Vaterlande an, und gab in verschiedenen Städten Concerte, namentlich in Mailand, dem Hauptsitze der Tonkunst in Oberitalien. Für die gewöhnlichsten Preise eröffnete er anfangs den Eintritt, und brachte es in Italien selbst bis zum Jahre 1828 bis an den höchsten. In drey Epochen gab er zu Mailand mehr als 30 Concerte im Theater der Scala, und reiste endlich von dort aus, wiewohl mit einiger Ueberwindung, nach Wien. Seit jener Zeit sind die bewundernswerthen Erfolge seiner öffentlichen Leistungen von beynahe allen Orten her, wo er sich hören liess, auch in unseren Blättern zur allgemeinen Kenntniss gebracht worden. Nur von Prag aus erhob sich eine Stimme gegen seinen sonst überall mit Staunen anerkannten Ruhm. Wir haben nichts weiter hinzuzufügen, als dass sein Ritterorden ein päpstlicher ist, dass er von Ihro Majestät, dem Kaiser von Oesterreich zum Kammervirtuosen, und von I. Maj., dem Könige von Preussen zum ersten Concertmeister erhoben worden ist, auch etwa noch, dass er keine Hazardspiele treibt, sondern ein, seinen schwächlichen Gesundheitsumständen angemessenes Leben führt.

Seine äussere Erscheinung hat für uns gar nichts Zurückstossendes, im Gegentheile etwas Anziehendes. Allerdings ist er bleich und kränklich, aber keineswegs düster: nur so lange er nicht geistig angeregt ist, zeigt sich in seinen Mienen und Blicken etwas dem Aehnliches. Sein verkohltes Auge hat etwas sehr Menschenfreundliches; im Gespräche ist er bey gestemmter männlichen Haltung sehr lebendig, von Sitten höflich, ohne um formelles Aeussere sich viel zu kümmern. Sein Betragen hat etwas unbesorgt Aufrichtiges und Bescheidenes, verbunden mit jenem Ernste und Bewusstseyn tüchtiger Leistung, die zu jedem rechten Manne durchaus gehören. Sein öffentliches Auftreten war hier keineswegs schwankend, wie man es an anderen Orten fand, sondern fest und schnell, als ob er sich vorsätzlich hätte. Dass er jedesmal gleich mit dem lebhaftesten Beyfalle empfangen wurde, schalten wir ein. Vor dem Anfange jedes Musikstückes sammelt er sich einige Minuten, und dann zeigt er sich vom ersten Striche an als einen — Virtuosen, wie er seyn soll, nicht als einen blossen Hexenmeister, noch viel weniger als einen Charlatan, sondern als einen Herrn über sein Instrument, der ihm gebieten kann, was er eben will. Bald weiss er freudig und tändelnd, bald rührend und grossartig in die lebhafteste Bewegung, bald in das grösste Erstaunen zu versetzen, so dass man nicht selten Mühe hat, zu begreifen, wie es nur möglich ist, solches und meist in der höchsten Vollkommenheit heraus zu bringen. Man hat deshalb schon oft genug an himmlischen und höllischen Gewalten seine Zuflucht genommen, wenn von seinem Spiele die Rede war; man hat viel von jener jetzt in Mode stehenden Lebensironie geredet, die man nicht selten beynahe zum Höchsten in der Kunst zu erheben sich anstrengt; man hat daher auch in den Darstellungen seiner Vortragsart von fast spottender Ueberwältigung eines verborgenen, sein Inneres zerreissenden Schmerzes u. dgl. zu sprechen, kein Bedenken getragen. Das Alles finde ich nun durchaus nicht und Paganini ist mir darum nur um so lieber. Damit will ich aber, wohlwissend, dass Gegenstände des Gefühls über Töne, die in der Luft verhallen, nicht wohl bewiesen werden können, keinen Einzigen widerlegen, sondern mir nur das natürliche Recht sichern, unabhängig von Anderen auch meine Meinung ehrlich hinzustellen, mit welcher Jeder thun mag, was er seiner Eigenthümlichkeit nach kann oder sonst Beliebens trägt. Allseitige Bildung jeder Kunstkraft, das erquicklichste Spiel mit den grössten Schwierigkeiten, eine wunderbar wechselnde, schnell und fest hervorspringende Beweglichkeit des stärksten bis in's Kleinste fein eingedrungenen klaren Gefühles; dem in der Darstellung kein Hinderniss mehr entgegen steht, machen ihn recht eigentlich zu einem wahren Virtuosen, durch den sich das Menschliche der Kunst lauter und mannigfaltiger offenbaret, als in jedem Andern, den wir hörten. Ueberhaupt sind

wir des Glaubens, dass Engel und Teufel auf unserer Erde nichts mehr nützen, weshalb sie auch wohl nicht mehr da seyn dürften, was auch etliche Sonntagskinder noch darüber dociren mögen. Was hier aus der Ober- und Unterwelt darzustellen uns möglich ist, das thun wir Beydes schon selbst unter einander, so gut, als es gehen will, ohne andere Erscheinungen nöthig zu haben, als die uns bereits geworden sind. Paganini mag in der seltsamen, meisterlichen Behandlung seines Instrumentes Ernst oder Scherz treiben, er bleibt ein menschlicher, manchmal übertreibender, nicht einseitiger, sondern nach allen Richtungen hin gebildeter Meister, an dessen Darstellungen das Eine diesem, das Andere jenem nach seiner eingeschränktern Eigenthümlichkeit besser gefallen muss. Je einseitiger irgend Einer seiner Hörer nur die eine oder andere Art des Vortrags anzuerkennen im Stande ist, oder aus Vorliebe Lust hat, jemehr er z. B. nur an der oder jener Schule, alt oder neu, hängt, desto mehr wird er nicht eben aus Paganini's höchst vielseitigem, wunderbar wechselndem Spiele heraus-, sondern in alle Arten des Meisters jene seine Einseitigkeit hinein wünschen. Ob mit Recht oder Unrecht, darüber mag Jeder für sich urtheilen. Was und wie er aber auch urtheile und wünsche: er wird doch zuletzt von der Gewalt der ausserordentlichen Meisterschaft des genialen Mannes sich bezwungen sehen. Ich für meine Person wüsste nichts, was mich in allen seinen Concerten nicht entzückt, sehr oft bis auf das Höchste entzückt hätte, als zu viele Flageoletgriffe. Alles Uebrige ist von einer Beschaffenheit (das Flageolet meist mitgerechnet), dass es nicht beschrieben, sondern gehört seyn will. Auch ist es nicht genug, ihn einmal zu hören, wenn man wissen will, was er leistet: in jedem einzelnen Vortrage ist er ein Anderer, dem Eigenthümlichen des Stückes stets entsprechend, und es bis in's Tiefste ergreifend und festhaltend. Seine eigenen Compositionen beweisen nicht minder eine durch und durch musikalische Seele. Dass er nun auf seinen Reisen, wo es Virtuosenglanz gilt, das am liebsten spielt, was Andere nicht können, gehört gleichfalls zum Menschlichen, das, durch erstaunenswerthe Sicherheit veredelt, der Freyheit des Geistes kaum die kleinste Fessel bereitet.

Im ersten Concerte, am 6ten, spielte er, ausser einem Concerte seiner Composition (wenn wir nicht irren aus Es dur), die militärische Sonate auf der G Saite, in der wir nichts weniger, als eine blosse Spielerey, sondern ein sehr wirksames Bravourstück erkannten, das auch des allgemeinsten Beyfalls sich mit dem grössten Rechte erfreute. Eben so ausgezeichnet genial und in ganz anderer Art, war der reizende Vortrag eines Rondo von Kreutzer. In seinen Variationen, die er ohne alle Begleitung spielte, setzte er Kenner und Layen mit der vollkommensten Ueberwindung der unglaublichsten Schwierigkeiten in das freudigste Staunen.

Im 4ten Concerte, am 9ten, liess er sein grosses B moll Concert hören, und regte durch die überaus gesangreiche, tiefe Klage eine Traurigkeit in uns auf, die uns auch selbst in dem Rondo mit dem obligaten Glöckchen nicht verliess. Die Sonate über das Gebet aus Moses, auf der G Saite, war höchst innig und bewiess auf's Neue eine so ergreifende Tonkraft, dass man sich der Prinzessin Elise, die dem Meister den ersten (obgleich nicht völlig neuen) Gedanken beybrachte, ganze Stücke für die G Saite zu schreiben, verbunden fühlen musste. Mit der Caprice auf Mozart's Thema: „La ci darem la mano" u. s. w. wurde dieser genussreiche Abend glänzend beschlossen.

Am 12ten gab er mit bewährtester Kunst den ersten Theil eines Concerts von Rode, dann ein Cantabile spinato e Polacca brillante von ihm selbst componirt, mit gewaltigem Vortrage; darauf Recitativ und Variationen über drey Arietten, componirt und vorgetragen auf der G Saite mit einem Tone und einer so ansprechenden Vollendung, dass wir kaum geglaubt hätten, es werden uns die darauf folgenden Variationen über die neapolitanische Canzonette: „oh Mamma, Mamma" in gleichem Grade, und doch in völlig anderer Art ergötzen können. Gleich der Vortrag des Themas war so fein und fest durchgeführt, dass wir in die angenehmste Freude versetzt wurden. Es war, als ob ein schönes naives Mädchen mit allerliebster Stimme ihr Stückchen ganz nachlässig nett hinsingt. In derselben reizenden, mitunter höchst possierlichen Naivetät und sorglos graciösen Wagsamkeit waren durchweg alle Variationen. Immer andere Stellungen, andere neckende Ausgelassenheiten, und doch immer dieselbe stets wachende Charis. Es ist uns unmöglich, irgend einem Abend unter diesen dreyen den Vorzug zu geben.

Von unseren Theatersängerinnen liessen sich, mehr oder minder beyfällig, hören: Mad. Franchetti, Dem. Hanf (mit sehr schöner Altstimme), Dem. Meisselbach, Dem. Löwe und Mad Ubrich.

Heute gibt P. auf vielfaches Verlangen sein viertes Concert, worin wir unter Anderen auch seinen berühmten Hexentanz vernehmen werden. Wir wünschten ihn nur wenigstens einen Abend in unserm sehr akustisch gebauten Concertsaale gehört zu haben. Von hier reist er nach Magdeburg.

Das Uebrige von unserer Musik nächstens.

Nekrolog.

Im Monat August d. J. starb in Neustrelitz (in Mecklenburg) innig betrauert, die vormalige Grossherzogliche Kammersängerin, nachherige Gesang- und Klavierlehrerin, Louise Müller, in einem Alter von 66 Jahren. *)

Sie lebte unter des berühmten Schröder's Direction in Hamburg, und nachher in Amsterdam u. s. w. als eine der ausgezeichnetsten Altistinnen, nachdem sie ihre Discantstimme durch einen höchst unglücklichen Fall, der ihr eine langwierige Krankheit zuzog, verloren hatte. Sowohl die berühmte Mara als auch die Benda waren ihre Freundinnen, die sie nicht allein ihrer grossen musikalischen Kenntnisse und Talente wegen, sondern auch um ihres musterhaften Betragens willen schätzten und liebten.

Ihre hinterlassenen Kinder verlieren an ihr eine liebevolle und sorgsame Mutter, die ihren hohen Beruf bis an ihr Lebensende treu erfüllte; ihre Schüler und Schülerinnen (deren sie viele und darunter sehr tüchtige gebildet hat) eine gründliche, ernste und geduldige Lehrerin, so wie auch die Kunst eine vortreffliche Spielerin der Sebastian Bach'schen Klaviercompositionen, welche sie trotz ihres hohen Alters ganz im Geiste des hohen Meisters um so sicherer zu behandeln verstand, da sie eine Schülerin von Forkel war, der mit ihrem Vater, damaligem Universitäts-Concertmeister in Göttingen, in Freundschaft lebte; die Achtung, die sie überall durch Redlichkeit und Fleiss erwarb, wird ihr ein dauerndes Andenken sichern.

*) Sie war die Tochter des verstorbenen Kapellmeisters Kreus (siehe Gerber's Tonkünstlerlexicon) und die Mutter des in Berlin lebenden Componisten, C. F. Müller.

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Sonntagslied von Niemeyer für vier Singstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten und Orgel oder Pianof. Zum Gebrauche für Kirchen und Singakademieen, in Musik gesetzt von Carl Eberwein.* 10tes Werk der Gesangstücke. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. Pr. 8 Gr.

Nr. 2. *Der Todestag des Erlösers, geistliches Lied von A. H. Niemeyer u. s. w. wie oben.* Op. 17. 2ter Heft geistlicher Gesänge. Ebend. Pr. 12 Gr.

Nr. 3. *Erhebung zu Gott, von A. H. Niemeyer u. s. f. wie oben.* Op. 20. Dritter Heft geistlicher Gesänge. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Nr. 1. gibt einen einfachen, schönen Choral, dessen zweyte Strophe für den Sopran angemessen, nicht schwer und doch glänzend genug, nur von B Klarinetten und Fagotten ausser den drey übrigen Singstimmen begleitet, verändert worden ist. Der Sopran muss das dreymal gestrichene c voll erreichen, wenn der Vortrag gelingen soll. In der dritten Strophe kehrt der Choralgesang wieder, zu welchem noch Hörner, Flöten und die Basposaune gesetzt sind. Man wird wohl thun, wenn man mit dem Chorale schliesst, und das darau gehangene Sopransolo, das durch tändelnde Leerheit den guten Eindruck nur zerstören würde, wegläst. Das Ganze kann auch allein von der Orgel begleitet werden.

Nr. 2. In ähnlicher Art und eben so beartet, wie das vorige Stück. Auf einen einfachen Choral folgt eine wohlgehaltene, sanft wirkende Veränderung für zwey Tenöre, zwey Bässe, allein, nur mit Orgelbegleitung, der einige Blasinstrumente ad lib. zugesellt werden können. Darauf der einfache, vollbegleitete Choral, nach welchem die vier Stimmen einen gemischten, für Alle wechselnd brillanten Sologesang, so weit modern, als es sich nur mit der Heiligkeit des Ortes und des Gegenstandes verträgt, durchführen, in welchem wir Seite 10 im letzten Tacte des Soprans statt des ersten e eine Achtelpause wünschen müssen. Den Schluss macht wieder der volle Choral mit einem guten Coda. Um im dritten Tacte des Tutti das Schleppende des Gesanges zu vermeiden, würde es wohlgethan seyn, zu der ersten halben Tact-Note das Wort „Ja" zu wiederholen. Wir sind überzeugt, dass diese beyden Gesänge viele Freunde finden

werden. Die Blasinstrumente zu Nr. 3 sind völlig ad lib. Der Gesang gibt den ersten beyden nichts nach, und hat völlig dieselbe Einrichtung. Einen einzigen gleich in die Augen springenden Druckfehler bemerken wir S. 3 im 18ten Tacte des Soprans, wo a in g umgeändert werden muss.

Klassische Arien italienischer Componisten für Sopran mit italienischen und deutschen Worten aus den Jahren 1800 bis 1813 mit Begleitung des Pianoforte und mit Auszierungen. Ein Beytrag zur höhern Gesanglehre, herausgegeben von Aug. Ferd. Häser. Nr. 1. Scene und Arie von Cimarosa. Verlag und Eigenthum von T. Trautwein in Berlin. Pr. ⅓ Thl.

Der als Componist und, was natürlich hier mehr gelten muss, auch als Gesanglehrer ausgezeichnete Herausgeber leitet sein nützliches Unternehmen mit einem Vorworte ein, das wir unseren Lesern nicht vorenthalten wollen: „Während meines Aufenthaltes in Italien vom Jahre 1807 bis 1813," schreibt Hr. H., „sammelte ich eine beträchtliche Anzahl solcher italienischer Arien für die Sopranstimme, welche in den Theatern sich eines ausgezeichneten Beyfalles erfreuten, und denselben auch wegen ihres Werthes überhaupt, oder in besonderer Hinsicht auf schönen Gesang verdienten. Die meisten derselben waren nach der Weise älterer italienischer Componisten so geschrieben, dass sie entweder reiche Auszierungen vertrugen, oder auch sie geradezu verlangten. Diese Auszierungen wurden theils von mir, theils von meiner Schwester, Carol. Henr. Vera, geb. Häser, die in jener Zeit das Glück hatte, auf den ersten Theatern Italiens mit dem grössten Beyfalle beehrt zu werden, mit Sorgfalt entworfen und aufgezeichnet. Da nach meiner auf vieljährige Erfahrungen begründeten Ueberzeugung dergleichen verzierte Arien angehenden Sängerinnen sehr nützlich seyn, ausgebildeten Künstlerinnen aber zum Vergnügen in kleineren Kreisen, in denen man das Gute gern hört, wenn es auch nicht eben das Allerneueste ist, zur belohnenden Ausführung dienen können, glaubte ich, man werde die Herausgabe solcher Arien, von denen die meisten in Deutschland wenig oder gar nicht bekannt sind, freundlich aufnehmen. Es hängt von der Aufnahme dieses ersten Heftes ab, ob ihm andere, und wie viele ihm folgen sollen." Die Herausgabe solcher Gesänge, die so effectreich, wie hier, verziert sind, kann guten Sängerinnen und allen, die es werden wollen, nur erwünscht seyn. Sehr zweckmässig ist es, dass der Gesang zwey Liniensysteme erhalten hat, deren erstes die Melodie mit den Auszierungen, das andere den einfachen Satz des Componisten zeigt, aus deren Zusammenhaltung angehende Sängerinnen auch für andere ähnliche Scenen lernen können. Es ist vorauszusetzen, das Publicum werde das Belehrende und Unterhaltende einer solchen Sammlung in dem Grade anerkennen, dass wir uns auf die Fortsetzung derselben alle Hoffnung machen dürfen.

Thème de N. Paganini varié pour le Piano par Etienne Heller. (Propriété de l'éditeur.) chez H. A. Probst. Pr. 12 Gr.

Die von dem etwa funfzehnjährigen Klavierspieler Heller dem musikalischen Publicum übergebene Bearbeitung eines Thema von Paganini ist leicht und gefällig. Seine Behandlung der Fortschreitung einzelner Stimmen kann natürlich noch nicht überall meisterlich seyn: sie hat aber nichts Widriges, wie man diess jetzt wohl zuweilen von namhafteren Leuten gewohnt worden ist. Dagegen ist das Hauptsächlichste, nämlich melodische Darlegung des Gedankens so artig, dass diese Gabe vielen Spielern von einiger Fertigkeit angenehm seyn wird. Das etwas zu hübsche Bildniss Paganini's auf dem Titelblatte ist als eine Zugabe anzusehen.

Notiz.

Der bekannte Flötist Fürstenau in Dresden hat eben jetzt eine grosse Kunstreisse nach Holstein, Dänemark und Schweden angetreten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XV.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichke

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XV. 1829.

Zur Nachricht an die löblichen Kunst- und Buchhandlungen.

Unterzeichneter hat die alte, schon vor 30 Jahren unter der Firma Johann Cappi rühmlich bekannte Kunst- und Musikhandlung, deren Gesellschafter er seit dem Jahre 1826 unter der Firma Cappi und Czerny war, im J. 1827 durch Ankauf in seinen Alleinbesitz gebracht.

Bisher verwendet er sich vorzüglich für den Musik-Verlag. Und — um diesem eines ausgebreiteten Verkehrs und der Verbindung mit den vorzüglichsten Kunst- und Buchhandlungen, die sich mit Musikverschleiss befassen, würdig zu machen, hat er seiner Mitwirkung, und noch mehr seit seinem Alleinbesitze weder Mühe noch Kosten gespart, ihm durch Anschaffung von Originalwerken der berühmtesten Tonsetzer eine Bedeutenheit zu geben.

Sein neuester Katalog, der auch in Leipzig bey Hrn. A. G. Liebeskind verlangt werden kann, wird Jedem, der ihm einige Aufmerksamkeit schenkt, den Beweis davon geben. Seiner Seits wird der Verleger sich zu allen annehmbaren Bedingnissen willfährig zeigen; er wird auch bey einigen Artikeln, die ihm nachgedruckt sind, besondere Begünstigungen bewilligen.

Wien, 1829.

Joseph Czerny,
Kunst- und Musik-Verleger.

Musikalische Anzeigen.

Auf vielfältige Wünsche erschienen in der Crantz'schen Buchhandlung in Magdeburg, da sie vollstimmig auf Billen so ungemein angesprochen hatten:

Tänze, zum Theil nach Thema's aus Lieblingsopern arrangirt, für Pianoforte, herausgegeben vom Musikmeister A. v. Gautzsch. Pr. ½ Thlr. oder 54 Xr.

Allen Tänzerinnen und Freunden heiterer Tonstücke werden diese sehr bequem ausführbaren Tänze gewiss willkommen seyn und können mit Ueberzeugung empfohlen werden.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Bestes Weihnachtsgeschenk.

100 Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude, mit Begleitung des Klaviers von W. Wedemann. Erstes Heft. Zweyte verbesserte Auflage. Sedez. ½ Thlr.

Als diese niedliche Sammlung von Liedern im vorigen Jahre erschien, wurde sie mit einer solchen allgemeinen Freude aufgenommen, dass davon die erste Auflage in wenigen Tagen vergriffen war. Die Erscheinung obiger verbesserter zweyten Auflage war mit Schwierigkeiten verknüpft und ist erst jetzt wieder zu haben, nachdem viele Tausend Bestellungen darauf nicht befriedigt werden konnten. Wohl könnte man aber auch behaupten, dass seit Erfindung der Buchdruckerkunst für so wenig Groschen noch nichts zweckmässigeres, erfreulicheres und mannigfaltigeres geboten worden ist. Ein Kenner fällte folgendes Urtheil darüber: „Eine Sammlung von Kinderliedern in diesem Geiste war seit Jahren mein Wunsch. Alle diese schönen Melodieen haben mich ohne Ausnahme angesprochen und die Texte sind bey ihrer Harmlosigkeit, Unschuld und Kindlichkeit vorzüglich zu nennen. Wie glücklich ist der Vater, der sich in seinen Erholungsstunden von seinen Lieben durch diese herrliche Sammlung ergötzen lesen kann." — Dass dieser Kinderfreund sich zu viel gesagt hat, dafür bürgen folgende Urtheile öffentlicher Blätter: Seebodes krit. Bibliothek, 1828, Seite 751 sagt: „Diese Lieder sind ganz zu dem angegebenen Zweck geeignenschaftet, und kann man sie unbedenklich zu den wenigen vorhandenen Guten rechnen; besonders ist die äussere Ausstattung elegant und der Druck gut, und kann musterhaft genannt werden, denn man hat, wenn man auch nicht mehr Kind ist, doch seine Freude an diesem Liederhefte." Mit diesem Urtheile stimmt überein Beck's Repertor. 1828. II. 6. die Lit. Zeitung für Volksschulen 1829, erstes Heft u. s. w.

Den Tausenden von Besitzern des ersten Heftes von

Wedemann's 100 Gesängen

der Unschuld, Tugend und Freude, nachrichtlich, dass auch das zweyte Heft so eben erscheint, ebenfalls 100 Lieder enthält und zu dem Preise des ersten Heftes in allen Buchhandlungen zu haben ist.

Wenn es möglich war, den ersten Heft in den oben gerühmten Vorzügen noch zu übertreffen, so ist in diesem

zweyten Hefte hierzu gewiss das Aeusserste versucht worden. Nächstens im nämlichen Verlage:

Wedemann's 100 deutsche

Volksl**ie**der mit Begleitung des Klaviers.

Die Kinderlieder können zum Fingerzeig dienen, dass man sich auch von Letzterem das Beste versprechen kann.

L. van Beethoven's Sinfonieen

für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von *Carl Czerny*,

ganz correcte Ausgabe.

Nr. 1. bis 9, jede mit Umschlag, sauber gestochen, kosten gegen baare Zahlung 12 Thlr. — und können zu diesem Preise durch jede solide Musikalien-Handlung bezogen werden. Der Ladenpreiss der einzelnen Sinfonieen ist 1 3/4 Thaler.

Die grössten Tonschöpfungen, welche jemals für die Masse eines vollständigen Orchesters hervorgebracht worden, auf das Pianoforte würdig und dem Instrumente angemessen zu übertragen, war die Tendenz bey dieser Ausgabe.

Herr Carl Czerny, als Compositeur längst berühmt, geniess Beethoven's Vertrauen namentlich in einem solchen Grade, dass ihm dieser bey Arrangemens seine Compositionen zu diesem Zwecke gewöhnlich selbst mittheilte, und jede kleine Freyheit, welche die Eigenthümlichkeit des Pianoforte gegen die des Orchesters nothwendig machte, genehmigte Beethoven, als wäre sie von ihm selbst so angegeben. „Was Sie zu ändern für gut finden, ist mir ganz recht," sagte der verewigte B. zu Herrn Czerny persönlich. Beethoven war also doch der Meinung, dass man das Instrument, für welches man arrangire, im Auge behalten, und seinen Umfang benutzen müsse, um den Ausdruck der Composition gehörig geben zu können, und dass ein nur ganz sclavischer Partituren-Aussug, ohne Berücksichtigung des Pianoforte, unzweckmäs-ig sey. Und so ist auch Hr. Czerny mit diesen Ansichten in Beethoven's Geist eingedrungen, und hat jene Riesenwerke auf den völligen Umfang unserer neuen Pianofortes eingerichtet.

Alle tüchtigen Pianofortespieler, die überzeugt sind, dass man in der Kunst immer vorwärts schreiten müsse, werden sich bald mit dem neuen, vollen, ganz klaviermässigen Arrangement befreunden, und ein wahres Vergnügen bey Ausführung dieser Sinfonieen empfinden.

Der nennten Sinfonie sind die Stimmen des Liedes: „An die Freude" beygegeben, so dass sie mit dem Pianoforte-Arrangement auch in Privatzirkeln und Singvereinen aufgeführt werden kann.

Leipzig, im October 1829.

H. A. Probst.

Im Laufe dieses Jahres erscheint in unserem Verlage

Grosse
Passionsmusik
nach dem Evangelisten Matthäus,
von
Joh. Sebastian Bach.

1. In Partitur.
2. In vollständigem Klavierauszuge.

Mit dem glänzendsten Erfolge wurden die Aufführungen dieses grössten Werkes des unsterblichen Bach, welche im Frühlinge dieses Jahrs in Berlin veranstaltet worden, gekrönt, und, von vielen Künstlern und Kunstfreunden aufgefordert, haben wir uns gern entschlossen, dieses Meisterwerk herauszugeben.

Der Pränumerations-Preiss der Partitur ist 12 Rthlr. (nachheriger Ladenpreiss 18 Rthlr.): den Preiss des Klavierauszuges können wir noch nicht genau bestimmen, er wird ungefähr 5 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an, und geben unentgeldlich den ausführlichen Prospectus aus.

Berlin, September 1829.

Im Verlage der
Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage der unterzeichneten Buchhandlung ist so eben erschienen und in allen Musik- und Buchhandlungen zu haben:

F. L. Böhner, XVI Präludien, Fugen und Fantasieen für die Orgel. Opus 52. Preiss 12 Gr. oder 54 Xr.

Die herrlichen Compositionen des Herrn Böhner sind so bekannt, dass wir Musikfreunde und besonders Orgelspieler auf die Erscheinung dieses neuen Werks nur aufmerksam zu machen haben.

Hildburghausen, im August 1829.

Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

So eben ist bey mir erschienen:

J. B. Cramer's Pianoforte-Schule,

Neue, sorgfältig nach den neuesten Fortschritten in der Musik umgearbeitete, sehr vermehrte, ganz praktisch und leicht abgefasste Ausgabe. Broch**i**rt.

Subscriptionspreiss gegen baare Zahlung 16 Gr.
Ladenpreiss 1 Thlr.
Bey 10 Exemplaren das 11te gratis.

H. A. Probst,
in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Kein Wunder also, wenn diese Söhne des Orpheus Walder und Thiere in Bewegung setzen. Kein under, dafs heute in unsrer kleinen Stadt Bückeburg eine ansehnliche Subscription unter allen Klassen der Einwohner auf ein Konzert zu Stande kam, worin unsre Virtuosen mit ledernen Schürzen und Kappen, ihre ganze Kunst entwickeln sollten. Vielleicht verdient es bemerkt zu werden, dafs gerade die Mitglieder unsers Orchesters, welches mit Ehren seinen Rang behauptet, die ersten Theilnehmer und Beförderer dieses musikalischen Vereins zu werden sich beeiferten, anstatt dafs die Musiker an andern Orten den armen Bergleuten ihre Instrumente zu zerbrechen drohten.

Ich wage es nicht, eine ausführliche Beschreibung von diesem Konzerte zu geben, so lehrreich und unterhaltend dieses auch in mehr als einer Rücksicht seyn könnte. Nur im allgemeinen bemerke ich, dafs wenn die Musik ihrer ersten und natürlichsten Bestimmung getreu bleiben will, den Menschen zur Fröhlichkeit zu wecken und der Freude Luft zu machen, von der er sich durchdrungen fühlt; dieser Endzweck durch unser bergmännisches Konzert an allen Zuhörern ohne Ausnahme erreicht wurde. Mit der Instrumentalmusik wechselte zuweilen Vokalmusik ab. Tausend Erinnerungen an die frohsten Scenen meiner Kindheit erweckten in mir die meinen Aeltern und Grofsältern schon bekannten Lieder:

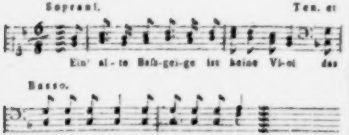

Freylich giebt es unter den Dingen, von denen die Sänger vorgeblicher Weise bekennen, dafs sie dieselben gar wohl wüfsten, mitunter auch einige, die gerade nicht nöthig hätten, zu jedermanns Wissenschaft zu gelangen; so wenig wie die, worauf in der Folge die Antwort erfolgt: das wissen wir nicht, oder das ist uns bekannt — drey Endreime, die zu mancherley muthwilligen Fragen Anlafs geben. Doch wenn wir bedenken, dafs die nämlichen Angeln, um die sich noch heut zu Tage unsre ganze Dichter- und Romanenwelt dreht, schon vor Jahrtausenden das lebhafteste Interesse der Menschheit ausmachten, so wird es uns leicht, einer Musikantentruppe, die einzig vom Beyfall der Menge lebt, zu verzeihen, wenn sie in ungekünstelten Ausdrücken dasjenige sagt, was unsre feine Welt nicht immer in den feinsten, wenn auch weit gekünstelten Ausdrücken uns zu hören giebt.

Mitten auf den Harz und tief in den Dorotheenschacht hinein, den wir im vorigen Sommer befuhren, wurden wir durch das fröhliche, Glückauf! in einem andern bekannten Liede versetzt, worin sich die Bergleute unter dem Schutze der lieben Engelein eine grofse Ausbeute versprechen. Das süfse Gelispel, womit die erste Geige in tausend variirten Modulationen diesen Gesang begleitete, erinnerte mich lebhaft an das schmelzende Akkompagnement eines lieblichen Orgelregisters, welches in katholischen Kirchen während der hohen Messe die von der vorhergehenden erschütternden Musik ermattete Seele in himmlische Träume wiegt.

Den Beschlufs von unserm Konzerte machten einige schmetternde Märsche, die Leimprobe der alten Bafsgeige, die bey dieser Gelegenheit ganz unbarmherzige Paukenschläge erhielt. Eine solche Musik rechtfertigt das naive Urtheil meines kleinen Eduard:

Mutter! das ist mehr Lerm als Musik.

Ja wohl, lieben Leute. So gut es auch zuweilen dem Ohre thut, den natürlichen Waldgesang der Vögel zu hören, besonders unter freyem Himmel, unter dem harmonischen Konzerte tausend schöner Eindrücke, die unsre übrigen Sinne zu gleicher Zeit empfangen — so gern will ich jetzt wieder zu dem erhabnern *Requiem* unsers unsterblichen Mozart zurückkehren. Jene Musik erinnerte mich an meine irrdische

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten October. Nº. 43. 1829.

Recension.

Deutsche Messe für vier Singstimmen und Orgel componirt — — von C. L. Drobisch. München, in der k. b. Hof-Musikalien- und Musikinstrumenten-Handlung von Falter und Sohn; Mains und Paris, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Thlr.

Von *G. W. Fink.*

Es ist uns höchst erfreulich, dass mehre Componisten im Norden und Süden sich es jetzt wieder angelegen seyn lassen, kleinere, leicht auszuführende Musikstücke für Kirchen zu schreiben; es ist dadurch ein von uns öfter ausgesprochener Wunsch, den das Bedürfniss rege gemacht hatte, in Erfüllung gegangen, und zwar nicht selten auf eine der Sache angemessene Weise, wovon verschiedene Beurtheilungen in diesem Jahrgange unserer Blätter Zeugniss geben.

Ein aus der Richtung der Zeit hervorgegangenes Vorurtheil, das die meisten Tonsetzer, wie wir aus Erfahrung wissen, immer noch hegen, zu dessen Beseitigung wir das Unsere gern beytragen möchten, darf jedoch dabey um so weniger unberührt bleiben, je mehr wir von der Schädlichkeit desselben überzeugt sind. Die meisten Tonsetzer entschuldigen sich nämlich bey der Art Lieferungen noch immer, dass sie mit solchen Kleinigkeiten erscheinen, die auch nicht die geringsten Ansprüche auf Kunst machten. — Aber das grosse Vorbild aller Kunst und aller Herrlichkeit, das die Sonne glänzend wie einen siegprangenden Bräutigam an's Gezelt des Himmels führt, hat nicht nur der Eiche Thuiskons und der Zeder Libanons tausendjährige Kraft und Schönheit verliehen, sondern es hat auch die kleinste Blume mit wunderbarem Schmelz geschmückt, und selbst der vergängliche Schnee muss wie ein schöner Stern zur Erde fallen, dass er schützend die schlummernden Frühlingskeime umhülle. Die wahre Grösse ist auch im Kleinen gross. Man gedenke des hohen Ausspruchs: Du bist über wenig getreu gewesen, ich will dich über viel setzen. Ja, wir sind der Ueberzeugung, dass manches in der Kunstwelt gross Genannte mit weit weniger lebendigem Geiste wirksam geliefert werden kann, als das Kleine, von Manchem thöricht Verachtete, oder doch Zurückgesetzte. Wer einmal in guter Schule seine Fuge schreiben gelernt hat, für den hat die Regel des Verstandes, das nothwendige und genau geordnete Ineinandergreifen, das sich gegenseitig wechselnde Durchdringen der Stimmen in bestimmter, kunstgemässer Form schon im Voraus ohne sein eigenes Hinzuthun so viel gethan, dass er mit weit weniger Wärme, Innigkeit, Erfindsamkeit und anderweitiger Geisteskraft etwas anerkannt Wackeres, ja nicht selten Angestauntes hervorzubringen vermag, was ihm keineswegs gelingen würde, wenn er es unternehmen wollte, irgend etwas Schlichtes, aber nicht auf so genau auseinander gesetzte Form Begründetes aus eigenem, frey erregtem Gemüthe zu schaffen. Von dieser Wahrheit geben so manche ältere und neuere, Kirchencomponisten, denen offenbar die Blüthe der Phantasie nicht aufging, die aber dennoch als Meister in den Formen ihrer Zeit bewundert und in dieser Hinsicht mit Recht belobt werden, so vollgültige Zeugnisse, dass es, um nicht ohne Noth Jemanden zu kränken, namhafter Beyspiele gar nicht bedarf. — Es geht öfter den leicht überschaubaren Schöpfungen der Tonkunst, wie es dem einfachen, klar hingestellten Worte der Rede auch geht. Jeder versteht es sogleich, oder glaubt es doch zu verstehen; und je deutlicher und wahrer ein so schlichtes Wort ihm in seinem Innern wiederklingt, desto gewöhnlicher glaubt er auch wohl, der Verf. habe nichts weiter gethan, als eben die Meinung ausgesprochen, die

er (der Hörer) schon längst in seiner Seele trug, obgleich er erst durch dieses Wortes Kraft, vom Verworrenen erlöst, zu einer heitern Klarheit gelangt ist. Darum nimmt es auch ein Theil der Menschen nur eben so hin, als müsst' es gerade so seyn (wie es denn auch freylich immer so seyn sollte), und macht nichts weiter daraus, weil er meint, dass es ja so nur eben recht und natürlich sey. Sonderbarerweise vergisst man gern, dass eben das Allerschwierigste darin liegt, nicht nur das Rechte zu erkennen, sondern es auch recht und ungezwungen wiederzugeben. Es gehört vielfache Ueberlegung, mühevolle Vergleichung und vielseitige Bildung dazu, die von Unerfahrenen in der Regel um so weniger geahnet werden, je frischer und hervorspringender das lebenvolle Bild, gleichsam wie aus der Natur selbst genommen, sich vor die Blicke stellt. Setzt hingegen irgend Jemand, der mit und in sich selbst noch nicht klar geworden ist, einen Wust von prunkenden Redensarten zusammen, und schwebelt er mit seinen nebelvollen Phrasen in seinem schwerfeuchten Dunstkreise von einer Himmelsgegend zur andern umher, behängt er sich dazu mit dem gehörigen Flittergold und Messinggöckchen, wie ein Samojedischer Zauberer: so vermeint eine nicht kleine Zahl, es stecke in dem Galimatias etwas Ausserordentliches, was sie zu erkennen nur leider viel zu kurzsichtig sey. Weil sie sich aber nicht gern blödsinnig schelten lassen, im Gegentheil auch gern mehr scheinen will, als sie wirklich ist: so fängt sie aus Leibeskräften an, die schädliche Dunstluft, in der die Dinge freylich dem Scheine nach sich vergrössern, als eigentlich erquickliche Lebensluft anzupreisen, bloss aus dem trifftigen Grunde, damit Niemand die Schärfe ihrer Augen, an denen sie selbst am meisten irre geworden ist, in vernünftigen Zweifel ziehe. Es geht mit vielen Dingen wie mit dem faulen Holze, es leuchtet nur im Finstern: aber auch nur eine Zeit lang. Ich für meine Person rechne das Wirren und Rasen, das Lärmen und Tollen mit ungeheuerm Instrumentenknalle, das wüste Abspringen von einer Idee zur andern, das wilde Zusammenschleudern aller Accordenmassen ohne verständige Folge zu den eitelkeitsgichtbrüchigen und betrügerischen Aermlichkeiten unserer Zeit, und halte sie für nichts weiter als für eine lächerliche Grossthuerey. Wer einen so aufgestutzten Menschen nicht kennt, kommt für den Augenblick freylich zuweilen in Versuchung, ihn für einen Reichen zu halten, den aber in Wahrheit nur die bitterste Armuth, oder die aufgeblasenste Selbstsucht aus seiner Heimath in die Fremde getrieben haben. Ohne versteckten Grund arbeitet man sich nicht in's Dunkle: das Licht ist für alles Erschaffene schöner und liebenswürdiger, ausgenommen für Raubthiere und anderes Ungethüm. Zur Andeutung genug und schon zu viel. Möchten doch auch unsere Tonsetzer sich immer mehr überzeugen, dass man im vollkommen Schlichten, nicht mit allerley Künsteleyen Verbrämten, und mit Lärm Ueberfüllten sich nicht minder gross zeigen kann, und dass ohne möglichste Klarheit, in der man am Besten in die Ferne, in Höhe und Tiefe blickt, nirgend wahres Heil noch ächte Freude zu finden sey. Möchten sie sich immer mehr überzeugen, dass auch das Kleinste ein Kunstwerk seiner Art seyn kann und soll. Auch hat man von jeher die Meister im Kleinen eben so wohl erkannt und geehrt, als die Meister im Grossen. Wäre das nicht, so hätte sich Gessner gar sehr entschuldigen müssen, dass er Idyllen, und Lichtwer, dass er Fabeln schrieb, u. s. w. Und die Verständigen mit dem gesammten Publicum hätten sich lächerlich gemacht, wenn sie diese und viele andere Männer ihrer Art belobten und sich ihrer erfreuten. Wurde denn nicht der berühmte griechische Maler an einer einzigen Linie erkannt? Und Reichardt müsste Unsinn gesprochen haben, wenn er behauptete: Es gibt nicht selten in ganzen Stücken einzelne Noten, die zum Küssen sind. In mancher Hinsicht werden die Forderungen in kleinen Werken noch geschärfter, als in grossen, in deren Massen Manches verschwimmt, was dort grell hervor tritt. Es darf sich darum auch Niemand damit rechtfertigen wollen, er habe in dieser Beschränkung nicht Raum gehabt, irgend etwas ordentlich (das heisst doch wohl der hergebrachten Kunstweise gemäss?) durchzuführen. Ein Gedankengang, der erst in weiterer Durchführung, als sie der gegenwärtige Fall gestattet, etwas Künstlerisches wird, hätte als hier unpassend ganz verworfen werden sollen. Jeder, auch der kleinste Satz muss ein vollkommenes Ganze für sich bilden, und mit den übrigen, dazu gehörenden, in der genauesten Verbindung stehen, wenn der Vf. auf den Namen eines Künstlers Ansprüche machen will, wie er es schlechthin und überall dem eifrigsten Streben nach soll.

Wir haben diese Auseinandersetzung für nothwendig erachtet, weil erstens diese schlichte, volksthümliche Compositionsart der Messe für die An-

dacht höchst bedeutend ist; zweytens weil wir verhältnissmässig noch wenig Meisterliches der Art besitzen; drittens, weil Hr. D., wie wir vernehmen, noch sechs lateinische, eben so kurze und leichte Messen für kleine katholische Kirchen liefern will, welche dieselbe Münchner Musikhandlung auf Subscription ankündigt, und viertens, damit wir mehre Tonsetzer für ähnliche Werke, an denen es immer noch fehlt, gewinnen möchten.

In dem vor uns liegenden Werke hat Herr D. eine eigene Idee ausgeführt, die wir an sich und in der Art der Zusammenstellung vortrefflich finden. Er hat sich seinen Text der teutschen Messe, mit Ausnahme des Sanctus, das nach einer teutschen Uebersetzung der gewöhnlichen lateinischen Messe in Musik gesetzt wurde, aus lauter Liedern von Gellert zusammen gestellt. Wir gehören in Sachen der Religion keineswegs zu den Indifferentisten, aber noch viel weniger zu den Zeloten, die ausser ihrer Gemeinde jedem Christenmenschen das Heil der Erlösung unvernünftig absprechen. Wir haben uns daher schon öfter aufrichtig erfreut, ja gehoben gefühlt, wenn wir in katholischen Gesangbüchern, was nicht selten ist, Lieder von protestantischen Dichtern fanden. Unser frommer Gellert soll nun auch der katholischen Christenheit (und es ist bereits geschehen, denn diese Messe ist wiederholt in München aufgeführt worden) ihre lateinische Messe zu einem teutschen Werke frommer Erbauung machen helfen. Wir sind gewiss, dass sich der kindliche Dichter selbst darüber freuen würde. Jeder wird aber billig dabey voraussetzen, dass sich die gewählten Gellert'schen Liederstrophen dem Inhalte der lateinischen Messe nur annähern, was auch hinreichend ist.

Statt des Kyrie hat der Tonsetzer die beyden Strophen gewählt: „Ich komme vor dein Angesicht" und „Schaff du ein reines Herz in mir." Der immer vierstimmige Gesang (Andante $\frac{3}{4}$) ist überhaupt einfach und sehr ansprechend. Zum Schlusse dieses Satzes wird die erste Strophe des Liedes wiederholt. — Statt des Gloria: „Wenn ich o Schöpfer deine Macht" (drey Strophen). Der Gesang (All. $\frac{4}{4}$; das vorgezeichnete *b* muss gestrichen werden) ist angemessen, sollte jedoch einiger Gemeinplätze entbehren, die der Andacht nicht förderlich seyn können. — Statt des Graduale: „Gott ist mein Lied" (zwey Strophen mit Wiederholung der ersten), trefflich. — Statt des Credo: „Gott ist mein Hort" (drey Strophen), freundlich und angemessen (Andantino $\frac{3}{4}$). — Statt des Offertorium: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" (zwey Strophen mit Wiederholung der ersten; All. $\frac{4}{4}$), sehr schön. — Statt des Sanctus ist die teutsche Uebersetzung gegeben worden. Die Musik ist schön bis zum Osanna, wo der Anfang eines kleinen Fugensatzes, der nicht ausgeführt werden konnte, der Bestimmung des Werkes und der kirchlichen Einrichtung wegen, ganz und gar nicht am rechten Orte steht. — Statt des Agnus Dei: „Ich komme, Herr, und suche dich mühselig und beladen." Die Musik wiederholt in der ersten Hälfte den Anfangssatz, der in der andern Hälfte etwas verschieden sehr angemessen fortgeführt wird, bis sich der Inhalt wieder der ersten Melodie genau anschliesst und so das Ganze zu einem schönen Schlusse bringt.

Man sieht, dass das Werk überhaupt und in einzelnen ausgehobenen Theilen auch in protestantischen Kirchen, die nur kleine Singchöre haben, für welche es geschrieben ist, zu guter Erbauung benutzt werden kann. Der Druck ist gut: nur bemerken wir, dass in der Orgelstimme nicht die leeren Pausen, sondern dafür mit kleinen Noten die Fortführungen der Singstimmen angegeben worden seyn sollten, damit der Spieler nöthigenfalls den Sängern einhelfen könnte. Die Singstimmen sind einzeln dazu abgedruckt, was sich aus der eben ausgesprochenen Bemerkung von selbst versteht.

Nachrichten.

Berlin, Ende Septembers 1829. Durch den Abgang der Mad. Milder von der königlichen Bühne, die Urlaubsreise des Herrn Bader und die Sommer-Badezeit, in welcher Berlin — obgleich in diesem Jahre später als gewöhnlich — vom königlichen Hofe, hohen Adel und der schönen Welt verlassen wird, war auch im Fache der Musik hier eine Stille und Sterilität eingetreten, welche besonders im August prädominirte und zu wenig Stoff für den monatlichen Bericht darbot.

So sey es denn erlaubt, August und September zu verbinden, um die wenigen Ereignisse in der hiesigen Musikwelt kurz zu erwähnen.

Die einzige neue Oper, welche im Laufe dieser beyden Monate auf der königlichen Bühne gegeben wurde, war das im Julyberichte von Seiten des Königstädtischen Theaters bereits erwähnte Sing-

spiel: „die Braut“ von Scribe und Auber, ein ziemlich seichtes Pariser Modeproduct, welches nur durch feines Spiel und die theilweise recht angenehmen Melodieen der lebendigen Musik eine vorübergehende Wirkung macht. Die deutsche Uebersetzung des Textes vom Herrn Baron von Lichtenstein zeichnet sich durch getreues Anschmiegen zur Musik und eine leichte Gewandtheit aus. Die Aufführung der Oper auf dem Königlichen Theater lief sowohl von Seiten des Gesanges, als des trefflichen Orchesters, der Darstellung auf der Königstädtischen Bühne den Rang ab. Besonders sprach Spiel und Gesang der Mad. Seidler als Henriette, desgleichen die humoristische Darstellung des Tapeziers durch Herrn Stümer an. Noch ausgezeichneter erschien Herr Blume im fein komischen Spiele als Baron von Saldorff. Auch Mad. Doetsch personificirte treffend die kokettirende Modehändlerin. Am wenigsten wollte Herr Hoffmann (ein neu angestellter Tenorist aus Aachen) in der edlem Spielrolle des Adalbert ansprechen, so viel Mühe der junge Mann, von guter Gestalt und kräftiger Stimme, sich auch gab. Der rheinische Dialect und eine störende Befangenheit eigneten ihn nicht für diese Rolle. Dagegen hat derselbe als Murney im Opferfeste mit Recht gefallen. — Am meisten erhielten Beyfall die artigen Couplet's, wie auch die beyden Finale's. Weniger sprachen die eigentlichen Arien und Duette an. Das Lied der Bürgerwache wurde da Capo gerufen, auch der dreystimmige Canon im zweyten Acte ausgezeichnet. Am nichtssagendsten ist die Ouverture: viel Lärm um Nichts. Das Duett mit der Trommel, obgleich in den Wiederholungen eines hübschen Thema's ziemlich einförmig, gefiel lebhaft. — So viel ist ausgemacht, diese „Braut“ ist mit der „Stummen“ nicht entfernt in Parallele zu stellen. Auch bietet freylich schon die einfach bürgerliche Handlung wenig romantische Situationen zur Benutzung für die Musik dar. „Die Braut“ wurde im August fünfmal gegeben. Am dritten August ging diesem Singspiele der Fest-Marsch und Volksgesang von Spontini zur Feyer des Geburtstages Sr. Maj. des Königs voran. Am 6ten August wurde Fidelio zum Benefiz der Dem. Schechner gegeben, welche in dieser letzten Gastrolle von der sehr zahlreichen, enthusiastischen Versammlung gerührt Abschied nahm, und einige Tage darauf mit künstlerischem Ruhme gekrönt, nach München zurück reiste. — Mad. Finck debütirte noch als Gräfin in Mozart's Figaro mit Beyfall.

Göthe's Geburtstag feyerte die Königliche Bühne durch sein kräftigen „Götz von Berlichingen“ würdig. Auch's „Faust“ von Göthe, soll bald zur Darstellung gelangen. — C. M. von Weber's „Oberon“ wurde im August und September dreymal gegeben. Am 18ten d. trat Fräulein von Schätzel, welche eine Kunstreise nach Danzig, Königsberg und Halle gemacht hatte, in dieser Oper zuerst als Fatime, (in Abwesenheit der Dem. Hoffmann, welche Gastrollen in Dresden gibt) später als Agathe im „Freyschütz“ mit lebhaftem Beyfalle wieder auf, den die jugendlich frische Stimme, wie die frühseitige Kunstbildung dieser natürlich angenehmen Sängerin verdient. Eine Anfängerin und talentvolle Schülerin der Dem. Schmalz, Dem. Lehmann, zeigte als Aennchen im Freyschütz gute Fortschritte in der Ausbildung ihrer von Natur starken, wohlklingenden mezzo Sopranstimme. — Hr. Zschiesche hat das Königstädter Theater verlassen, und ist als Mitglied des Königlichen zuerst als Masferu im „unterbrochenen Opferfeste mit ungetheiltem Beyfalle aufgetreten. Dieser, für die Rossini'schen Opern, der Biegsamkeit seiner Stimme wegen besonders brauchbare Bassist, welcher bisher meistens nur in Bariton-Partieen gehört wurde, zeigte auch Umfang in der Tiefe, wenn gleich sein Ton nicht eben stark zu nennen ist. Herr Stromeyer aus Weimar hat bis jetzt erst den Ubaldo in Camilla von Pär gesungen. Die edle Ruhe und fast gänzliche Affectlosigkeit dieses vortrefflichen Sängers, auf dessen Erscheinung man sehr gespannt war, machte weniger auffallende Wirkung, obgleich den Kennern des Gesanges der einfach gediegene Vortrag des Hrn. S. sehr zusagte. Uebrigens ist Camilla keine der hier beliebten Opern, und die Pär'sche Musik-Epoche längst vorüber. Mad. Schulz sang die Camilla als ächte Künstlerin im Bravourgesange, überlud dagegen das erste Duett durch Verzierungen. Das Kind sang nicht, sondern sprach — störend. Die Herren Devrient d. j. und Wauer waren vorzüglich in den komischen Partieen. Das Ganze liess dennoch kalt.

Die Königstädter Bühne ist zu allen möglichen Hülfsmitteln, auch den abnormsten geschritten, um sich zu erhalten. Athletische Kunstvorstellungen, Pferde und hölzerne Kanonen wechselten mit Seiltänzer-Künsten, Melodramen und den recht ergötzlichen Gast-Vorstellungen des Komikers Ignaz Schuster aus Wien als Staberl, Knakerl u. s. w. Cendrillon (Aschenbrödel), Zauber-

oper von Nicolo Isouard, gefiel durch das naive Spiel der Dem. Holzbecher und den guten Gesang der Damen Gehse, Thorschmidt und des Herrn Dietz. Leider ist Herr Spitzeder abwesend. Jetzt wird Dem. Greis in mehren Opern debütiren. — Wenn die Oper auf der Königlichen Bühne, des Musikfestes in Halle wegen einige Zeit feyern musste, da ein grosser Theil der Sänger, Choristen und der Kapelle dorthin vom G. M. D. Spontini — welcher von der Universität Halle zum Doctor der Philosophie und Musik ernannt ist — mit Königlicher Erlaubniss deputirt war, so erhielt das Drama einen Ersatz durch die Gastrollen der mit lebhaftem Beyfalle aufgenommenen Dem. Gley aus Dresden. Jetzt wird Spohr's „Faust" einstudirt und der Meister selbst erwartet. Spontini ist noch abwesend. Zunächst nach Faust soll auf Allerhöchsten Befehl Rossini's „Belagerung von Corinth" gegeben werden. Interessanter wäre die Wahl von „Wilhelm Tell" oder „Semiramis", in Beziehung auf die Kunst, gewesen. Nun es ist doch einmal wieder etwas Neues!

Stuttgart. Seit meinem letzten Berichte gab man uns auf dem hiesigen Königlichen Hoftheater folgende Neuigkeiten zum Besten. Zuvörderst die beyden Auber'schen Opern: „Fiorilla und die Stumme von Portici, sodann den letzten Tag in Pompeji" mit Musik von Pacini; und neu einstudirt, und zwar mit ganz veränderter Rollenbesetzung, Weigels „Waisenhaus", welche letzterwähnte Oper seit zwölf Jahren nicht mehr zur Darstellung gekommen war. Fiorilla gehört nach Ref. Meinung nicht zu den vorzüglicheren Tondichtungen dieses jungen fruchtbaren und wirklich genialen Componisten; besonders sind die Chöre dieser Oper flach und leicht hingearbeitet; jedoch ist sie nichts destoweniger an lieblichen, reizenden Motiven und einschmeichelnden gefälligen Melodieen und ungesuchten Modulationen reich, und wird, trotz mancher Reminiscenzen aus früheren Arbeiten des beliebten Compositeurs, stets gern und mit neuem Interesse gehört werden, und des Beyfalls, den sie mehr oder weniger aller Orten erhielt, sich auch bey wiederholten Darstellungen zu erfreuen haben. Besonders einfach gemüthlich, lebendig und originell sind die Duette dieser Oper; eine Romanze für den Tenor, von Hrn. Jäger (Rudolphe) mit Seele und Gefühl vorgetragen, der Anfang des zweyten Finales, das Duett im dritten Acte zwischen dem Lazzarone (Hrn. Petzold), und Lauretta (Frau von Pistrich), sehr eindringend und mit komischer Würze vorgetragen, und das Lied vom Kloster-Guardian, welches Hr. List trefflich nüancirte, so wie er überhaupt die ganze Partie sehr lebenswerth ausführte. Am meisten gefiel ein Duett, von den Herren Hambuch (Graf) und Jäger meisterhaft gesungen, welches aber eingelegt und von Weigl's gemüthvoller Composition war. Dem. Canzi, als Fiorilla, entsprach in der Hauptpartie unseren Erwartungen, und die ganze Vorstellung dieser Oper verdient eine dankbare öffentliche Anerkennung. Sie wurde auch seither mehremale bey gefülltem Hause wiederholt. — Die Stumme von Portici, die erste Oper, welche Herr Auber im grossen Style componirte, und welcher, wie bereits bekannt, das Sujet der Verschwörung des Masaniello, also ein sehr interessanter, historischer Stoff zum Grunde liegt, hat uns einen schönen musikalischen Genuss gewährt, und wird durch den Reichthum ihrer anlockenden, zarten und empfindungsvollen Melodieen sowohl, als durch die gesteigerte Kraft der Chöre, die besonnene und zum grossen Theil sehr kunstreiche Verwebung und Bearbeitung der Instrumentirung, obschon dieselbe nach dem jetzigen Modegeschmacke hin und wieder ein wenig zu sehr überladen ist, durch ihre höchst ansiehenden Nationallieder, und ihre fast durchgehends charakteristischen und effectvollen Recitative, bey noch öfteren Wiederholungen immer mehr ansprechen und gefallen, als es bereits bey einigen Vorstellungen derselben der Fall war. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Masaniello, Herr Hambuch; Fenella, Dem. Stubenrauch; Alfonso, Herr Jäger; Elvira, Dem. Canzi; Pistro und Borella, die Herren Petzold und List. Herrn Hambuch's Leistung war in Hinsicht seines ausdrucksvollen Gesanges sowohl, als auch wegen seines lebendigen und feurigen Spieles, was sonst nicht immer seine Sache ist, in der That auszuzeichnet, und fand eine ihn ehrende Anerkennung. Das Schlummerlied im dritten Acte, eins der gemüthlichsten und einfachsten Tonstücke der ganzen Oper, riss das Publicum zu stürmischen Beyfallsbezeugungen hin. Desgleichen fand das Duett zwischen Masaniello und Pietro, von beyden Künstlern mit Energie und Leben vorgetragen, so wie die Arien der Elvira, und die verschiedenen hin und wieder eingewebten Barkarolen, vielen Beyfall. Eins der schwächsten, bizarrsten und abgerissensten

Musikstücke dieser Oper ist wohl unstreitig das Duett, mit welchem der dritte Acte beginnt, zwischen Elvira und Alfonso, das, obgleich von Hrn. Jäger und Dem. Canzi recht gut ausgeführt, dennoch nicht ansprach, und füglich weggelassen werden könnte. So wäre auch zu wünschen, dass in dem früher erwähnten schönen Duette des Masaniello mit seinem Freunde Pietro, worin die Unternehmung zur Befreyung von dem Joche fremder Tyranney beschlossen wird, und das, beyläufig gesagt, unwillkürlich an das Duett in der Vestalin zwischen Licinius und Cinna mahnt, einige Abkürzungen statt finden möchten, da es fast zu lang ist, und der Hauptgedanke in mehren Tonarten sich zu oft wiederholt. Die Musik zu den pantomimischen Scenen der Stummen ist ausdrucksvoll und sehr bezeichnend. Es thut uns leid, gestehen zu müssen, dass Dem. Stubenrauch, die sonst eine wackere Schauspielerin ist, ihre allerdings nicht leichte Aufgabe als Fenella nur zum Theil erträglich löste. Abgerechnet, dass sie nicht musikalisch seyn mag, indem sie mit ihren Mienen und Geberden selten a tempo mit der analogen Musik zusammen traf, fehlte es ihr aber in dieser Partie überhaupt an Lebhaftigkeit und leidenschaftlichem Ausdrucke. Das Königl. Hoforchester bewährte auf's neue seine Meisterschaft, die Chöre griffen präcis, lebendig und feurig in einander, und verdienten den wiederholten Beyfall, welcher ihnen zu Theil ward; auch waren Costumes, Decorationen, und die übrigen Anordnungen, die Scenerie und die Eruption des Vesuvs anbelangend, sehr zu loben, und keine Kosten gespart worden, um Gutes mit Schönem zu verbinden. — „Der letzte Tag in Pompeji", unsers Wissens gleichfalls die erste seriose Oper mit Recitativen und grossen Chören, welche Hr. Pacini schrieb, wurde auf dem italienischen Operntheater zu Paris zuerst mit vielem Beyfalle gegeben, und diente gewissermaassen der Stummen von Portici als Vorläuferin, indem dieselbe wegen ihrer guten Aufnahme unstreitig den Dichtern, so wie dem Compositeur den ersten Impuls gaben, durch ein gehaltvolleres Textbuch und eine geistreichere Musik, verbunden mit einer sinnigen und effectvolleren Einrichtung des Scenariums, treffenden Theatercoups, und der wie in jener herbeygeführten Explosion des feuerspeyenden Berges, ihre ältere Schwester zu überbieten und zu verdrängen, was ihnen wohl auch gelungen ist. Pacini's Oper eignet sich wegen der Menge von Märschen, Aufzügen, militärischen Evolutionen und Decorationsverwandlungen so recht eigentlich zu einer Festoper, und erfüllte in dieser Beziehung bey uns ganz ihren Zweck. Die Musik streift mit wenigen Ausnahmen tiefer gedachter, wirklich empfundener und gehaltvoll wieder gegebenen Toonstücke, ganz in das modern italienische Operngebiet. Sehr einfach und charakteristisch sind die Recitative, am schönsten und erhabensten ist ohne Zweifel die Preghiera aus G dur mit Soli und Chor vor dem zweyten Finale; sehr gefällig und gelungen betrachten wir die beyden Arien der prima donna, und das Duett zwischen eben derselben und einer Bassstimme im Anfange des zweyten Actes mit vorhergehendem langen Recitative, welches schon an sich der Scene nach eine ächt dramatische Situation, vielleicht die einzigste im Stücke, darbietet. Auch dieser Vorstellung muss gerechter Maassen, hinsichtlich der trefflichen Leistungen unserer Künstler sowohl, als wegen der präcisen und reinen Ausführung von Seiten der Hofkapelle und des Chorpersonals, desgleichen in Absicht auf reiche scenische Ausstattung rühmlich gedacht werden. Vertheilt waren die Partieen wie folgt: Sallustius (Consul) an Hrn. Häser (welcher besonders in dem declamatorischen Theile seiner Rolle seine Meisterschaft im Gesange bekundete, und als Schauspieler überhaupt würdig da stand,) Octavia, seine Gattin, an Dem. Canzi; Appius Diomedes, Volkstribun, war Hr. Jäger, (welcher neuerer Zeit in der Gunst des Publicums steigt, da er bemüht ist, die an ihm schon in früheren Berichten gerügten kleinen Angewöhnungen abzulegen, die seinem sonst kunstreichen und schönem Gesange Eintrag thun); den Publius gab Hr. List, und den Clodius und Faustus, welche nur Nebenrollen als Gesangspartieen sind, Dem. Laurent und Herr Schmidt. — Weigl's „Wässenhaus" liess, zweymal gegeben, das Haus leer, ungeachtet diese Oper sehr gut gegeben wurde. Ein schlimmes Zeichen, wenn solche längst anerkannte vortreffliche Tonschöpfungen so gleichgültig aufgenommen werden. Besondere Erwähnung verdienen Frau von Knoll als Therese, und Frau von Pistrich als Gustav. Ihr Duett trugen sie mit innigem Gefühle und vielem Kraftaufwande vor, und dieses war das einzige Musikstück der Oper, welches einigermaassen mit ungewöhnlichem Interesse aufgenommen wurde.

(Die Fortsetzung folgt.)

Guter Anfang zur Sicherstellung des Musikalienhandels.

Da leider noch kein Gesetz zur Sicherung des Eigenthums musikalischer Verlagswerke vorhanden ist, und deshalb zum grössten Nachtheile der Rechtlichen der Nachdruck bis zur empörendsten Unverschämtheit überhand genommen hat: so hat sich unter den Wohlgesinnten der Herren Musikhändler ein löblicher Verein, wenigstens zur Verringerung jenes diebischen Treibens, gebildet, der aus folgenden Männern besteht: Breitkopf und Härtel, Wilhelm Härtel, C. F. Peters, Fr. Hofmeister, H. A. Probst, C. F. Whistling in Leipzig; Fr. Lave und Ad. Mt. Schlesinger in Berlin; Joh. Aug. Böhme und August Cranz in Hamburg; Joh. Fet. Spehr und Gottfr. Mart. Meyer jun. in Braunschweig; Fr. Ph. Danst in Frankfurt a. M.; H. Simrock in Bonn; C. A. Simon in Posen; Carl Brüggemann in Halberstadt. (Die noch hinzutretenden Handlungen sollen bekannt gemacht werden).

Hauptpuncte der Uebereinkunft: Jeder verpflichtet sich, den Anderen nichts nachzudrucken weder in einzelnen Exemplaren, noch in gemischten Sammlungen, noch in Gesammtausgaben. Auch getheiltes Eigenthum soll vollkommen anerkannt werden. In solchen Fällen soll die Herausgabe im allgemeinen Anzeiger der Deutschen, in der Leipziger und Berliner musikal. Zeitung (oder in Privatbriefen) bekannt gemacht und das Werk wo möglich gleichzeitig mit dem ausländischen gedruckt und ausgegeben werden. Die Herren Verleger haben sich das Eigenthumsrecht, was auf dem Titel bemerkt werden soll, vom Componisten bescheinigen zu lassen. Wer diese Bemerkung drucken lässt, ohne sich darüber gehörig ausweisen zu können, zahlt 50 Louisd'or an die Armenkasse im Wohnorte des Strafbaren. Desgleichen for Nachdruck.

Kein Verleger des Auslandes soll sein Verlagsrecht nach Teutschland verkaufen können, damit die Reciprocität aufrecht erhalten werde. — Die Einrichtungen der Vereinigung haben keine rückwirkende Kraft, sondern treten erst vom 25sten May d. J. in Wirksamkeit. Den nicht Beygetretenen, die natürlich auf die Vortheile der Vereinigung keine Ansprüche haben, bleibt es frey gestellt, sich später anzuschliessen, was bekannt gemacht werden soll. Schliesslich entsagen die Vereinigten allen Ausflüchten, und bestätigen es durch eigenhändige Unterschrift des Contractes.

Der Himmel segne diesen ersten Schritt zum Bessern, und lasse die fröhliche Hoffnung aller Rechtlichen, die sich zuverlässig nicht umsonst auf Willen und Kraft hoher Regierungen teutscher Staaten stützt, in baldige Erfüllung gehen. Ist doch Schutz des Eigenthums erste Pflicht und Ehre jeder Staatsgewalt.

Kurze Nachrichten.

In der Mitte des Aug. d. J. bekam der rühmlichst bekannte Componist Onslow auf einer Eberjagd einen Schuss in die Wange. Die Kugel sonkte sich in den Hinterhals, was um so schmerzlicher und gefährlicher werden musste, da der Leidende über 15 teutsche Meilen von seinem Wohnorte entfernt war, und erst daheim chirurgische Hülfe erhalten konnte. Mit Betrübniss sagten ihm seine vielen Freunde in Paris bereits todt: er ist aber nach seiner eigenen Versicherung ausser aller Gefahr. (Revue musicale.)

Moscheles hält sich diesen Monat in Hamburg auf. Ob er von dort nach Dänemark oder gleich wieder zurück nach London reist, ist ungewiss.

Die bekannte Sängerin, Dem. Heinefetter, hat sich wegen ihres heimlichen Weggangs von Cassel nach Paris in französischen Blättern hauptsächlich durch die Erklärung gerechtfertigt, der Eid, lebenslänglich in Cassel zu bleiben, sey ihr in den Jahren der Unmündigkeit abgenommen worden, der Aufenthalt in Cassel sey aber — ihrer Gesundheit durchaus nicht angemessen u. s. w. Wir halten es überhaupt nicht für zuträglich, Schauspieler und Sänger eidlich zu binden.

KURZE ANZEIGEN.

Nr. 1. *Die Rückkehr in's Dörfchen, Liederspiel in einem Aufzuge mit Melodieen von C. M. von Weber, aus dessen Liedersammlungen gewählt, arrangirt und instrumentirt von Carl Blum.* (Eigenthum des Verl.) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 2½ Thlr.

Nr. 2. *Launige Gesänge für vier Männerstim-*

man, nach beliebten Melodieen aus der Oper: die Stumme von Portici, componirt von Carl Blum. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Nr. 1. Das kleine Liederspiel ist in Berlin mit Beyfall aufgenommen worden, und hat das Gute, eine Anzahl Liedermelodieen C. M. v. Webers, an einen dramatischen Faden gereiht, auch unter diejenigen zu bringen, die nur mit Theatermusik sich unterhalten wollen. Selbst die Ouverture ist aus Weber'schen Melodieen zusammen gefügt, und die gewählten Lieder unterhalten durch gefälligen Wechsel. Das Ganze ist ein leichter Scherz. Der Druck ist gut, aber die Correctur kann man nicht loben.

Nr. 2. Bey der grossen Vorliebe unserer Zeit für Auber's Stumme werden es nicht Wenige Hrn. B. verdanken, dass er ihnen einige der beliebtesten und munteren Stücke dieser Oper für Männerstimmen zusammensetzte, und sie mit bekannten, zu diesem Behufe sehr wohlgewählten Texten versah, wodurch sie für fröhliche Zirkel nur gewonnen haben. Der erste sehr ansprechend verwebte Gesang hat den Text: „Mein Trautel hält mich für und für"; der zweyte: „Du Schwärmer um die Rubebetten"; der dritte: „Wie selig, wer sein Liebchen hat" u. s. w. Dadurch erhalten sie etwas fein Launiges, und sind demnach munteren Gesellschaften bestens zu empfehlen.

La Muette de Portici etc. Die Stumme von Portici, Oper in 5 Actin, Musik von D. F. E. Auber, Klavierauszug v. G. Harbardt, Grossh. Hessischem Kammermusicus. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 14 Fl.

Wieder eine neue Ausgabe dieser sehr beliebten Oper, die sich auf dem Umschlage durch ein artiges Bild des Masaniello, umgeben von drey mit ihren Fahrzeugen beschäftigten Fischern, auszeichnet. Der Text französisch und deutsch. Das Format Langfolio. Der Klavierauszug gut. Der Stich deutlich. Nur ist die Ausgabe nicht so vollständig, wie die beyden bey Probst und Breitkopf und Härtel erschienenen, die genau mit einander verglichen worden sind (S. 666. Nr. 40. dieses Jahrganges). Sämmtliche Ballete sind hier weggelassen. Die Gesangpartieen sind natürlich dieselben, wenn gleich die Nummern der Stücke in den verschiedenen Ausgaben von einander abweichen.

Ouverture de l'opéra: Alfreda le Grand de Théodore Körner, composée et arrangée pour le Pianof. — — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 16 Gr.

Dieselbe für vier Hände, ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Wir hören mit Vergnügen, dass diese neue Oper eines teutschen Componisten, deren Einleitungssatz vorläufig dem Publicum übergeben wird, in Berlin auf die Bühne gebracht werden soll, und können es nicht anders als löblich und billig finden, wenn die Erzeugnisse teutscher Opernsetzer auch beachtet und zu Gehör gebracht werden. Wahrscheinlich hören wir diese Ouverture, deren Partitur vor uns liegt, in unseren hiesigen Concerten. Die Klavierauszüge sind, wie es sich schon im Voraus nicht anders von diesem Componisten erwarten liess, geschickt angefertigt, lassen sich also gut vortragen, und gewähren eine angenehme Unterhaltung. Hoffentlich werden wir das Ganze bald näher kennen lernen, wo wir Gelegenheit haben werden, mehr darüber zu sagen. Die Ouverture besteht aus einem schönen Andante maestoso $\frac{4}{4}$, es dur, das in eine gefällige Romanze, $\frac{3}{4}$ Allegretto leitet, und mit einem wirksamen All. passionato $\frac{4}{4}$ C moll schliesst.

Concerto in modo di Scena contanto per il Violino da L. Spohr accommodato per il Flauto con Accompagnamento d'orchestra o Pianoforte da C. G. Belcke. (Proprietà dell' editore.) Lipsia, presso C. F. Peters. Pr. con Acc. d'Orch. 2 Thlr. 16 Gr., de Pfte. 1 Thlr.

Es war ein guter Gedanke das geschickten Flötisten und Tonsetzers, Hrn. B., das rühmlich bekannte Violinconcert Spohrs auch für die Flöte zu bearbeiten, die, wie die meisten Blasinstrumente, an gediegenen Compositionen noch keinen Ueberfluss hat. Es kann den Freunden dieses Instrumentes nicht anders, als höchst willkommen seyn, um so mehr, da das Werk auch für häusliche Zirkel mit Klavierbegleitung wirksam vorgetragen werden kann. Die Bearbeitung zeigt einen geübten Mann. Der Druck ist schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. **No. 44.** 1829.

Recensionen.

Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von C. Löwe. Op. 7, vierte Sammlung. (Eigenthum des Verlegers.) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. $1\frac{1}{2}$ Thlr.

Wir haben bereits 1827 in Nr. 47 dieser Blätter die dritte Sammlung der Balladen dieses geschätzten Tonsetzers mit verdientem Lobe bekannt gemacht, und sind erfreut, dem vor uns liegenden Hefte kein geringeres Lob ertheilen zu können. Es enthält die Spree-Norne von Baron von Kurowsky-Eichen und „den späten Gast" von Willibald Alexis. Die Compositionsart dieser Gedichte ist nicht im Sinne der alten, sondern der neuern Ballade, was Jeder schon aus den früheren Heften voraussetzen wird. Die musikalische Behandlung dieser ersten hat sowohl im Melodischen, als im Harmonischen der Begleitung etwas Grossartiges und Gespenstisches, wie denn Hr. L., der Weise unserer Zeit nach, das Schauerliche, auch wohl nicht selten Grauenvolle vorzüglich liebt. Wie nun die 500 Riesen stolz das Königsgemach aufmauern, da tritt E moll (nach E dur) im Grandioso mit $\frac{4}{4}$ Tact ein, wozu man noch über dem Klaviersysteme „Tromboni" liest. Der letzte Einfall des mit reicher Phantasie begabten Componisten ist phantastisch schön, also eben in seiner Sphäre sehr lobenswerth, d. h., so lange das Bild der Phantasie nur Wolkengestalt, nur Vorstellungston bleibt, und sich nicht verkörpert, oder vielmehr nicht ins körperliche Ohr dringt. Wir sind nämlich überzeugt, dass das Ganze mehr verlieren, als gewinnen würde, wenn Jemand davon Veranlassung nehmen wollte, 3 oder 4 wirkliche Posaunen dazu erschallen zu lassen. Sie würden der Einheit des Ganzen zu nachtheilig werden, würden das Folgende, mit blosser Klavierbegleitung und nur von einer Singstimme Vorgetragene, das doch der Sache nach eben so grossartig bleiben muss, viel zu matt erscheinen machen. Die wirklichen Töne der Posaunen würden ein Verlangen erregen, das ohne Grund unbefriedigt gelassen worden wäre. Ferner sind die Klänge dieser Machtinstrumente in der Verwirklichung auch nicht unumgänglich nöthig; sie mögen nichts Bestimmtes, wie es z. B. der Auferstehungston im Requiem ist, sollen sie hingegen das Gewaltige im Allgemeinen bezeichnen, so wird man sie namentlich bey der Erscheinung des grossen Churfürsten fortklingend wünschen. Dennoch tadeln wir den Gedanken des Verfassers keineswegs, finden dagegen den wirklichen Gebrauch dieser Instrumente dem Ganzen nicht zuträglich und meinen, der Tonsetzer habe damit nur der Phantasie der Vortragenden einen höhern Schwung geben wollen, was wir als sehr wohlbedacht rühmen. Dagegen können wir den ungewöhnlichen $\frac{4}{4}$ Tact nicht auf gleiche Weise billigen, nicht des Ungewöhnlichen, sondern des Unrichtigen wegen. Es ist nichts anderes, als $\frac{2}{2}$ Tact. Man mache die Probe, und lasse einen Musikerfahrnen den Tact des Stückes blos nach seinem Gehör angeben, ohne dass er die Noten vor sich hat oder hatte, und er wird sicher $\frac{2}{2}$ tactiren. Das Gefühl wird fast gezwungen, bey jeder Hälfte des vorgeschriebenen einen neuen Tact anzuheben; ja, die Betonung des Sängers und Spielers wird kaum eine andere seyn. Beurtheilen wir den Fall nach den Vorschriften der Theorie, so ergibt sich dasselbe. Ohne dringenden Grund dürfen die musikalischen Zeichen in keiner Art vervielfältigt oder doppelsinnig gemacht werden. $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{2}$ u. s. f. würden durchaus vier gute und vier schlechte Tactzeiten haben müssen, deren jede sich von den anderen durch einen deutlich fühlbaren verschiedenen Accent unterscheiden müsste. Welche Aufgabe in einer zwar an sich wichtigen, dennoch

untergeordneten Sache! Denn der Rhythmus und die Ausdrucksbetonung sind nicht nur etwas vom Tacte ganz Verschiedenes, sondern auch Geistigeres. Dieses Letzte würde bey zu weit getriebener Erschwerung des Tactes, der nur des Zusammenhaltens aller Spieler wegen da ist, und folglich so einfach seyn und bleiben muss, als es der deutliche Ausdruck des Geistigen nur verlangt, zu viel leiden. Man wende nicht ein, dass wir ja auch $\frac{1}{2}$ haben und folglich auch, um jedem Theile einen noch grössern Accent zu geben, $\frac{1}{1}$ schreiben könnten. Dem stimmen wir völlig bey, bleiben dagegen um nichts weniger gegen den $\frac{4}{4}$ Tact. Unsere Ansicht davon ist kürzlich folgende: Der Haupttheile jedes Tactes dürfen, der leicht hörbaren Unterscheidung wegen, nur 2, 3 und 4 seyn. Jeder dieser Haupttheile zerfällt entweder in zwey oder drey Unterabtheilungen, die sich wieder so abtheilen. Rückungen und Ausdrucksfiguren, z. B. Sextolen u. dgl., gehören natürlich gar nicht hierher. Die Haupttheile des Tactes können nun ganze Schläge, halbe, Viertel u. s. w. seyn, je nachdem man den Nachdruck jedes Theils grösser oder geringer bezeichnen will. So entstehen demnach $\frac{2}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{2}$ u. s. w. Wird nun die Unterabtheilung vom $\frac{4}{4}$ Tacte z. B. nicht in gerade, sondern ungerade aufgelöst: so erhalten wir $\frac{5}{4}$ Tact, der wie $\frac{2}{2}$ nur zwey gute Tactzeiten hat. Folglich hat vom $\frac{4}{4}$ der $\frac{5}{4}$ Tact auch nur 4 Hauptzeiten, d. i. 2 gute und 2 schlechte, die ohne Schwierigkeit von einander unterschieden werden. Dagegen lassen sich die guten Tactzeiten im geraden Tacte nicht ohne unnöthigen, ja schädlichen Zwang verdoppeln und bis auf 4 hinauf treiben, die wieder 4 schlechte zwischen einander haben müssten. Wir fürchten nicht, dass irgend Jemand meinen werde, $\frac{4}{4}$ sey ja dasselbe wie $\frac{2}{2}$: denn so müsste ja auch $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$ u. s. f. gleich seyn, was hier keiner Auseinandersetzung bedarf. Vielleicht ist das Wenige genug, zu zeigen, dass der Verf. mit seinem $\frac{4}{4}$ ohne Grund dem Spieler und Hörer Gewalt anthut. Ein solches Malen der Grösse hat etwas Drückendes. Jede Bürde, wäre sie auch an sich klein, wird um so lastender, je willkürlicher und unnützer die Ertragung derselben gefordert wird. — Uebrigens kann diese, nach unserer Ansicht, fehlerhafte Tactgrösse, die Jeder fast unwillkürlich von selbst verbessert, dem Grossartigen dieser Composition keinen Eintrag thun, und wir ermangeln nicht, um jedem Missverständnisse möglichst vorzubeugen, das ganze Werk als geistreich zu empfehlen. Die zweyte Ballade, welche Nachtgespenster der Haide schauerlich an die Thür der Lebendigen klopfen lässt, ist in ihrer Weise nicht minder schön.

G. W. Fink.

Das verlorne Paradies, Oratorium in drey Abtheilungen von Heinrich de Marées, in Musik gesetzt von Friedrich Schneider. Klavierauszug vom Componisten. Eigenthum des Verlegers. Halberstadt, b. Brüggemann. Pr. 6 Thl.

Da in dieser Zeitschrift von dem vor uns liegenden Oratorium bey Gelegenheit der mancherley Aufführungen desselben verschiedentlich gehandelt worden ist, halten wir es für überflüssig, eine genauere Darstellung des Ganzen hier zu wiederholen. Die kritische Beleuchtung eines schon seit eines Lustrums bekannten Werkes, als eines zusammenhangenden Ganzen, ist auch bey der Anzeige eines Klavierauszuges, der, mit seltenen Ausnahmen, nicht sowohl zur Aufführung des ganzen Werks, sondern nur bald dieses, bald jenes Theils benutzt zu werden pflegt, nicht unumgänglich nothwendig: es wird hier weit mehr auf die Sangbarkeit und Wirksamkeit der einzelnen Sätze ohne grosse Rücksicht auf ausgezeichnete Verwebung derselben ankommen, durch welche der Gesammteindruck sich steigernd bis zu jener freudigen oder bewegten Erfüllung des ganzen Gemüths erhebt, worin eben die reinste und höchste Schönheit einer grössern Dichtung sich offenbart. Wenn uns nun in dieser Hinsicht die Fortführung des Werks nicht immer das Zweckmässigste zu treffen scheint: so liegt das an einigen Stellen, unserm Dafürhalten nach, zwar auch am Tonsetzer, der, von der Stärke des Einen bezwungen, die geistigere Gewalt eines klaren Zusammenhanges der Sätze unter einander nicht so lebhaft berücksichtigte, als es wünschenswerth seyn muss; dennoch möchte der Mangel jener tiefern Verknüpfung noch weit mehr dem Gedichte zur Schuld fallen, das auch im Einzelnen manche Schwächen an sich trägt. Sehen wir hingegen auf die Sätze an sich ohne jene Gesammtverbindung: so findet sich auch hier so viel Liebliches und Gewaltiges, dass dieser Klavierauszug den vielen Freunden des geschätzten Componisten nicht anders als höchst willkommen seyn kann. Dass aber dieser Klavierauszug, vom Tonsetzer selbst ver-

Bestimmung, diese versetzt mich in den Himmel. Froher und vergnügter kehrte vielleicht mancher von jener zurück, zuverlässig aber von dieser edler und besser.

Horstig.

Ueber musikalische Kalender.

Bey der S. 467 des gegenwärtigen Jahrg. der allg. musik. Zeitung befindlichen Anzeige vom *The musical Calendar*, fiel mir das „Nichts Neues unter der Sonne!“ ein. Auch möchten wir Deutsche dies Neue *in der Musik* wohl schwerlich von den Engländern zu erwarten haben. In der That sind es auch schon über 50 Jahre, seitdem der Kapellmeister Gregor Joseph Werner, im *Lexikon der Tonkünstler*, die nämliche Idee, und das vielleicht mit ungleich mehrerm Aufwande von Witz und Kunst und wer weiss, ob nicht auch mit eben so viel Geschmacke, seinem Zeitalter nach, ausgeführet hat. Dies Werk kommt zwar im *Lexikon* selbst noch nicht, wohl aber in den Nachträgen zu selbigem, die ich unter Händen habe, vor; woraus ich dem Leser bey dieser Gelegenheit, im Voraus, folgende Nachrichten mittheilen will. Der Titel heißt: *Neuer und sehr curios musikalischer Instrumentalkalender Parthien weiß, mit 2 Violinen und Baß in die 12 Jahrmonate eingetheilt und nach eines jedweden Art und Eigenschaft mit Bizzarrien und seltsamen Erfindungen.* Augsburg, 1748.

In der Vorrede giebt der Komponist die Art und Weise an, wie er jeden Monat zu charakterisiren gesucht hat; wobey mancher komische Einfall angebracht ist. Die Jahrzahl 1748 drückt er durch ein *Fugenthema* aus, welches durch die Intervallen: 1. 7. 4 und 8va fortschreitet, als $\bar{g}.\ \bar{f}.\ \bar{c}.\ \bar{c}$. In den Menuetten wird durch die verschiedene Taktzahl der beyden Theile, die Tags- und Nachtlänge jedes Monats angezeigt; wobey die ungerade Anzahl der Takte in manchen Menuetten so künstlich versteckt ist, daß man sie nicht bemerkt, wenn man sie nicht besonders zählt.

Gerber.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à son Altesse Mad. la Princesse de Pretzenheim — par François Xav. Kleinheinz. Op. 5. à Vienne, chez Eder. (Pr. 1 Fl.)

Rec. kennt die vier frühern Opera dieses Komponisten eben so wenig, als ihn selbst; er müßte sich aber sehr irren, oder er entdeckt in ihm einen feurigen Musiker, der viel Ideen hat, aber nicht recht weiß, wohin damit, und wie Maas damit zu halten. Männer dieser Art dürfen, nach des Rec. Meynung, nicht abgeschreckt, vielmehr, unter gehöriger Einschränkung, aufgemuntert zu werden. Er will also nur anmerken, daß diese brillante, hin und wieder aber wilde und etwas durcheinander geworfene Sonate, Klavierspielern von viel Fertigkeit der Hand und Präcision des Vortrags, allerdings empfohlen zu werden verdient; daß aber der Künstler, der nur das, was in einer Stunde unruhvoller Begeisterung in ihm sich drängt, massenweis hinwirft, nichts, als ebenfalls einen minutenlangen Rausch, kein wahres, noch weniger ein bleibendes Wohlgefallen bewürken wird. Stich und Papier sind sehr gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

fasst, sehr zweckmässig eingerichtet, und die Ausgabe von der rühmlich bekannten Handlung gut ausgestattet worden ist, haben wir kaum noch hinzuzufügen. Und so wird auch dieses Werk Fr. Schneiders unverlässig Vielen, vorzüglich in ihren häuslichen Musikunterhaltungen, zu grosser Freude gereichen.

Seconde Sinfonie à grand Orchestre composée — par J. W. Kalliwoda. Op. 17. (Propiété de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 4 Thlr.

Seit Beethoven's geniale Kraft vor Allem in dieser Musikgattung immer mehr die Liebe der Vortragenden und der Hörer sich gewann, seitdem seine Symphonieen, am meisten von Leipzig aus in allen namhaften Städten Teutschlands und im Auslande grösstentheils Enthusiasmus erregten, hält es sehr schwer, in diesem Fache etwas zu leisten, was vom Publicum anerkannt wird. Viele Tonsetzer haben es in der neuesten Zeit versucht, solcherley Werke ihrer Muse zu Gehör zu bringen und noch mehre wünschen es. Es sind aber zwey Klippen, an denen der Versuch gewöhnlich scheitert. Nähern sich diese Tondichtungen anderer Componisten den Beethoven'schen zu sehr, so verwirft man sie nur zu leicht als Nachahmungen, stehen sie jenen zu fern, so sprechen sie in der Regel nicht an. Fällt also das Schiff nicht in die Scylla, so fällt es in die Charybdis. Hr. K. ist glücklich zwischen den beyden Ungeheuern durchgesegelt. Seine erste, bey Breitkopf und Härtel im Druck erschienene, Symphonie machte hier und anderwärts grosses Aufsehn, und die zweyte, die wir jetzt anzuzeigen haben, gefiel nicht minder. Beyde verdienen auch den Beyfall. Sie sind frisch und lebendig in Erfindung, klar gedacht, geschickt durchgeführt und so voll instrumentirt, wie es den Zeitenforderungen angemessen ist. Auf eine genauere Auseinandersetzung ihres Baues müssen wir leider verzichten, da sie nicht in Partitur, sondern nur in Stimmen vor uns liegt. Von ihrer Wirksamkeit sind wir jedoch aus Erfahrung gewiss, und empfehlen sie daher allen Orchestern angelegentlichst. Druck und Papier sind schön, und der Preiss mässig.

Troisième Sinfonie à grand Orchestre composée par Louis Spohr. Op. 78. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 5 Thlr.

Je seltener es seit einiger Zeit geworden ist, von gestochenen Symphonieen zu reden, desto grösser ist unsere Freude, sogleich noch einer andern, nicht weniger anziehenden, nämlich der dritten Symphonie L. Spohr's gedrucken zu können. Da dieser Meister bekanntlich seine eigene, von der Beethoven'schen ganz verschiedene Dichtungsart festhält, was keinem Gebildeten als ein Tadel, im Gegentheil als ein Lob eines selbstständigen Gemüths erscheinen wird: so gereicht es ihm doch in dieser Rücksicht zur grössten Ehre, wenn sich die Gaben seiner Muse in diesem Fache neben der oft leidenschaftlichen Verehrung der Beethoven'schen Symphonieen, zu welcher sich gern die Ungerechtigkeit gegen andere stellt, eines solchen Antheils erfreuen. Wir kennen sämmtliche Symphonieen Sp.s durch wiederholtes Hören, nicht durch Studium der Partituren. Die erste ist vortrefflich, und die dritte übertrifft die zweyte bey Weitem. Sie zeichnet sich durch eine ernste, feyerliche Haltung, durch ruhigern Gedankengang und durch kunstreiche Harmonieen-Verbindungen, namentlich in den Mittelstimmen aus, wie man diess überhaupt an den Arbeiten dieses Meisters kennt. Sie wird den vielen Freunden der vorherrschend elegischen Muse dieses gerühmten Tondichters sehr willkommen seyn. Es thut uns leid, dass Werk gleichfalls nicht ausführlicher behandeln zu können, da dass aus einzelnen Stimmen rein unmöglich ist. Liest man auch mit Mühe den harmonischen und rhythmischen Zusammenhang endlich heraus, so gelangt man doch dadurch nicht bis zu einer ästhetischen Anschauung des Ganzen, auf welche das Meiste ankommt. Auch sie ist schön gedruckt, und hat durch mancherley Aufführungen ihre Wirksamkeit erwiesen.

Nekrolog.

Strassburg, im August. Heinrich Moritz Baxmann, geboren zu Strassburg den 30. Sept. 1784, dessen in diesen Blättern oft als trefflichen Violoncellisten und Vorstehers der hiesigen Singanstalt durch wechselseitigen Unterricht gedacht worden, ist am 2ten Juni d. J. von diesem Leben abgerufen worden. Die Emigration seines Vaters, Quartier-Zahlmeisters eines Cavallerie-Regiments, brachte ihn in seiner frühern Jugend in das ehemals Nassau-Weilburgische Landstädtchen Neu-

saarwerden, jetzt Saar-Union. Der dortige vielseitig gebildete Schullehrer, Röder, entwickelte in dem Knaben die Anlage zur Tonkunst; er gab ihm den ersten Unterricht auf dem Violoncell; neben seinen Studien trieb er die Zeichenkunst mit besonderm Eifer, er brachte es darin so weit, dass er 1802 zu dem Ober-Ingenieur nach Strassburg berufen wurde. Allein er verlor bald seine Stelle als Zeichner durch die Entfernung seines Vorgesetzten, welcher seines Amtes entsetzt wurde. Indessen hatte er seine weitere Ausbildung auf dem Violoncelle nicht versäumt. Quartett-Vereine, in welche er gezogen wurde, feuerten ihn immer mehr an; unermüdet war sein Streben nach höherer Vollkommenheit. Der damalige geschickte hiesige Cellist Berteau, und nach ihm Hr. Dumonchau Vater, gaben ihm weitern Unterricht; also ausgebildet und durch zahlreiche Concert-Vereine geübt, wurde er 1804 bey dem Theater-Orchester angestellt, aus welchem er sich 1819 zurück zog, um sich gänzlich dem Lehrfache zu widmen.

Seiner vortrefflichen Methode und seinem Fleisse verdanken wir eine grosse Anzahl Dilettanten auf dem Violoncell von bedeutender Stärke, welche seit vielen Jahren die Stütze der Quartett- und Concert-Vereine ausmachen. Im November 1821 wünschten die Musikliebhaber für die ehedem vernachlässigte Violine gleiche Theilnahme. Der geschickte Violinspieler Langhanss war hierzu ausersehen; man verfiel bey dieser Gelegenheit auf die Gründung einer Musik-Schule, und in Verbindung mit Hrn. Buxmann wurde dieselbe am 1sten December 1821 nach der Methode des wechselseitigen Unterrichts von Wilhem und Choron eröffnet. Hr. Langhanss folgte im März 1822 einem vortheilhaftern Rufe, und so blieb die zahlreich besuchte Anstalt unter der alleinigen Leitung des Verblichenen. Sein Streben nach Vollkommenheit bestimmte ihn im September 1822 eine Reise nach Paris zu unternehmen, wo er neben dem freundschaftlichen Umgange der Cellisten Baudiot, Norblin, Münsberger u. die Anstalt des Hrn. Choron, das Conservatorium u. a. besuchte, um selbst zu prüfen, welcher Verbesserungen sein eigenes Institut fähig sey. Mit mancherley Kenntnissen und musikalischen Schätzen bereichert, kehrte er wieder in seinen Wirkungskreis zurück.

Nach dem überall angetroffenen Beyspiele bleibend angestellter Moniteurs, gesellte er sich seine einzige Schwester zu, um den Elementarunterricht bey dem Institute zu übernehmen; mit diesen vereinten Kräften gewann das Institut ungemein; fast musikalische Subjecte beyderley Geschlechts sind daraus hervorgegangen.

Im July 1827 wurde er zum Gesanglehrer am Gymnasium ernannt; früher schon leitete er im Gesange die Zöglinge der protestantischen Akademie, auch war ihm die musikalische Leitung der Schule von St. Thomä übertragen. Durch alle diese Vereine wurde es ihm möglich, die in seinem Locale aufgeführten grösseren Werke, Oratorien, Messen u. s. w. mit Klavier- auch mit Quartett-Begleitung immer mehr auszudehnen. Laute Anerkennung der Vorsüglichkeit dieses seines Instituts war besonders bey den je 14tägigen öffentlichen Uebungen unläugbar. Das letzte also aufgeführte Werk, als Vorspiel zu seinem Abschiede, war die Todtenfeyer von Rinck.

Im Winter 1829 erschlafften seine Kräfte immer mehr, bis am 31sten März dieser Zustand ernsthaft wurde. Um ihn in der für sein wirksames Leben unerträglichen Unthätigkeit einigermaassen zu zerstreuen, erlaubten die Aerzte, in seiner Gegenwart den Gesang-Unterricht fortzusetzen. Man wählte die Glocke von A. Romberg nach Schiller; das ganze Personal weteiferte am 22sten May, dieses Werk mit der grössten Sorgfalt zu geben; durch besonderes Gelingen war diese Singstunde, nach seinem Zeugnisse, eine der genussreichsten seines Lebens. Friede, sangen die Schüler um ihn her versammelt, Friede. . . (Schluss-Scene der Glocke.) Mit diesen Worten waren die letzten Töne verbunden, die seine Sinne trafen. Sein Zustand wurde täglich schlimmer; fest und standhaft sah er sein Ende herannahen, er empfahl seiner Schwester die Fortsetzung des Instituts an, gab ihr die nöthige Anweisung zur Ausführung seines Plans, verlangte und empfing den Trost der Religion, ordnete sein einfaches Leichenbegängniss, und verschied am 2ten Juni d. J. an einer Herzkrankheit in den Armen seiner tiefgebeugten Mutter, Schwester und Bruders. Seine zahlreichen und dankbaren Schüler und Schülerinnen, so wie seine Freunde, haben ihm ein Denkmal errichten lassen. Geachtet von in- und ausländischen Freunden und Bekannten, worunter u. a. die Herren B. Romberg, Gebrüder Bohrer, Spohr u. m. seinem Talente volle Gerechtigkeit widerfahren liessen, wird sein Andenken lange unter uns blühen. Seine Bescheidenheit, Gefälligkeit und Uneigennutz sind allgemein anerkannte Tugenden. Friede mit seiner Asche!

Nachrichten.

Bericht eines Musikers über Dresden im J. 1829.

Ich habe seit dem Sommer 1828 keinen ausführlichen Bericht über Dresdens Musikzustand gelesen. Seit vier Jahren besuchte ich Dresden in diesem Sommer zuerst wieder, und es soll mich freuen, wenn Sie meinen diessmaligen Bemerkungen ein Plätzchen in Ihrer vielgelesenen unparteyischen musikal. Zeitung geben wollen. Was die Kirchenmusik anbetrifft, so fand ich dieselbe unverändert, und mit den nämlichen Mängeln behaftet, wie früher. Diese Mängel sind einzig und allein ein starker Chor und ein guter Alt-Castrat, wenn die Sache nun einmal mit Castraten gemacht werden soll. Die Mittelmässigkeit des letzterwähnten ist allein die Ursache, warum unter der Menge von Naumann'schen und Schuster'schen Messen von den Kapellmeistern so wenig Auswahl getroffen werden kann, und warum man meist dieselben Messen hört. In letzter Zeit sind zwar Messen von Haydn und Eybler gegeben worden, aber wegen des schwachen und unsichern Chors mit wenig Effect. Auch machen in dieser Kirche schnelle Violinpassagen keine Wirkung. Vom Kapellmeister Reissiger indess hörte ich eine sehr effectvolle Messe, die sich durch Klarheit, Gefühl, tüchtige Fugen und guten Gesang auszeichnete, und es that mir leid, dass ich wegen der Abwesenheit des Soprans Sassaroli nicht auch die zweyte Messe desselben Componisten zu hören bekommen konnte. — Uebrigens ist mir auch diessmal das Geräusch des hin- und herlaufenden und conversirenden Publicums störend gewesen. — Was die italienische Oper betrifft, so fand ich dieselbe, in den wenigen Jahren, dass ich sie nicht gehört, sehr verschlechtert, und war deshalb auch gar nicht böse, dass dieselbe während dreyer Monate ganz geschlossen wurde. Auch nimmt das Publicum, Gott sey Dank, an dieser kraftlosen Musik keinen grossen Antheil mehr. Desto mehr habe ich mich über die deutsche Oper gefreut, für welche, Dank der lebhaften Theilnahme des Hofes und des Publicums, die Direction jetzt mehr zu thun anfängt. Konnten auch wegen der angestrengten Kräfte der deutschen Sänger, die während des Juny, July und August zwey- und dreymal in der Woche auftreten mussten, nur Wiederholungen älterer Opern statt finden, so waren diese doch so vollkommen und von Seiten der Sänger sowohl, als des Orchesters so vollendet ausgeführt, dass man hinlänglich für die Neuheit entschädigt wurde. Ich erwähne nur die gelungenen Vorstellungen des Oberon, der Euryanthe, des Jacob und seine Söhne, der Libelle, der zum erstenmale deutsch gegebenen Vestalin und des neueinstudirten Fidelio. Der unvergessliche Weber würde sich freuen, könnte er Zeuge seyn, welche herrliche Früchte das von ihm mit vielem Schweiss und unter unaufhörlichen Kämpfen errichtete deutsche Institut trägt. — Und dennoch wird die deutsche Oper auch jetzt noch von parteyischen Correspondenten, wie früher, angegriffen. Die Wahrheit zu sagen, so ist hier unter allen gebildeten Musikern und Kunstverständigen nur eine Klage darüber, dass sich den meist oberflächlichen, parteyischen Aufsätzen in fremden Zeitschriften, die, wunderbar genug, nur lange Lobhudeleyen der italienischen Oper enthalten, während selbst die besten deutschen Aufführungen mit Stillschweigen übergangen, oder ganz kurz und mit Geringschätzung abgefertigt werden, kein einziger Mann entgegenstellt, der in der literarisch-musikalischen Welt einen ehrenvollen Platz behauptet. Unter letzteren bedauere ich vorzüglich Herrn Borromaeus von Milltitz, den gewiss nur Kränklichkeit und daraus entspringende längere Abwesenheit von Dresden abhält, seinen Beruf als Recensent zu erfüllen. Seit ich durch längern Aufenthalt in Dresden mit dem dortigen Musiktreiben vertraut geworden bin, lege ich die meisten Zeitschriften, welche Correspondenznachrichten über Dresdens Theater u. s. w. enthalten, mit Widerwillen, ja mit Ingrimm über die Parteylichkeit ihrer Verfasser zurück. Ja, ich habe mich nicht enthalten können, die besseren Scribenten in auswärtigen Blättern auf die angenehme Gesellschaft von Recensenten aufmerksam zu machen, mit denen sie vereint die musikalische Richterwürde in Dresden bekleiden. Von den letzteren Unberufenen kenne ich besonders eine Harfenspielerinn, welcher schon von Weber, wie ich aus seinem Munde weiss, einmal das Handwerk gelegt wurde, ferner einen gewissen Hrn. Ex-Professor und einen Ex-Musikdirector, der früher bey de Bach fungirte. *Mundus vult decipi!* Auch ist es eben von Seiten der Kunst nicht so sehr zu bedauern, dass diese Leute schreiben; denn der Erfolg lehrt es, dass sich das Publicum in Dresden darum nicht kümmert; die deutsche Oper ist stets zum Erdrücken voll, die italienische, trotz der unendlichen Lobhudeleyen und

des forcirten Applauses, von dem ich auch Zeuge war — leer, und deshalb gewinne ich immer mehr die Ueberzeugung, und tröste mich damit, dass das Gute anerkannt wird und doch endlich durchdringt. Leben Sie wohl u. s. f.

Stuttgart. (Fortsetzung.) Wiederholt wurden nachstehende Opern und Singspiele: Figaro's Hochzeit (zweymal), der Schnee, Landhaus im Walde, Maurer und Schlosser (dreymal), Ostade, Otello (zweymal), weisse Frau (zweymal), Hausirer, Unsichtbare, Opferfest, Grenadier, Freyschütz, Teufelstein, Joseph, Pumpernickel, Marc Antonio und der Vampyr von Lindpaintner (zweymal) mit gleichem Beyfall. Unser König hat dem Kapellmeister Lindpaintner neuerdings als einen Beweis seiner Gnade und seiner Zufriedenheit eine kostbare brillantene Busennadel mit des Königs Namenszug und Krone einhändigen lassen. In den Opern: Die Italienerin in Algier, diebische Elster und im Sargin debütirte unser Tenorist, Herr Jäger, als Lindoro, Giannettino und Sargin als bereits engagirtes Mitglied des Königl. Hoftheaters. Frau von Zieten, ehemaliges Mitglied des Leipziger Stadttheaters *), sang als Gast im Johann von Paris die Prinzessin, im Don Juan die Donna Anna, und in der Zauberflöte die Königin der Nacht. Sie besitzt eine angenehme, helltönende Stimme mit vieler Agilität. Doch ist diese noch nicht genugsam ausgebildet, um solche Partieen, wie die erwähnten, mit der nöthigen Kraft und Ausdauer durchführen zu können. Am meisten genügte sie als Prinzessin von Navarra. Frau von Zieten würde sich, schon ihrer zierlichen Figur halber, mehr für das Soubrettenfach eignen, denn wir sind der Meinung, wenn sie fortfahren sollte, sich in dergleichen Partieen anzustrengen, und ihren Fleiss nur auf Bravour und künstlichen Vortrag zu verwenden, sie wohl gar ihrer wirklich metallreichen Stimme schaden, ja den Schmelz derselben früher, als es wünschenswerth seyn möchte, verlieren könnte. Herr List gab diessmal die Rolle des Don Juan. Seinem Eifer und seiner Gewandtheit als Schauspieler gebührt volle Gerechtigkeit, als Sänger müssen wir ihm jedes Lob versagen. Herr Häser, der auf Ersuchen der Direction ein für allemal den Leporello übernommen hat, befriedigte in dieser Partie ungemein, so wie früher als Don Juan, welchen schon einigemal Herr Pezold recht wacker darstellte und gut und lobenswerth sang. — Dem. Fuchs, Concertsängerin aus München, sang zwischen den Acten eines Schauspiels von Caraffa eine gefällige Arie und eine grosse Scene aus Nicolini's Trajan mit Beyfall, den sie ihrer vollen kräftigen Stimme verdankte, da es ihr im übrigen noch sehr an Schule und Vortrag mangelt. — Die Tyroler Geschwister Rainer ergötzten das Publicum einigemal durch ihre anspruchslosen und gefälligen Nationallieder. — Die zweyte Hälfte der Abonnements-Concerte der Königl. Hofkapelle brachte uns, so wie die erste, gleichfalls eine gewählte musikalische Ausbeute. Von grossen Symphonieen hörten wir: Werke von Mozart und Haydn. Von Ouvertüren von Bedeutung und klassischem Werthe nennen wir besonders die aus Cherubini's Armand, aus C. M. v. Weber's Oberon (enthusiastisch aufgenommen), eine Ouvertüre von Beethoven zu Coriolan, eine aus Timoleon von Mehul (für uns ganz neu,) und von Festa aus Kantemire, welche beyden letzteren man uns hoffentlich noch einigemale zu hören das Vergnügen machen wird. Alle diese genannten grösstentheils für das Ensemble sehr schwierig auszuführenden Stücke liessen unter der trefflichen Leitung unsers würdigen Hofkapellmeisters nichts zu wünschen übrig. Dem. Canzi erfreute uns höchlich durch den kunstsinnigen Vortrag einer Cavatine von Sampieri (?) und einiger Arien von Rossini, auch sang sie mit Hrn. Pezold ein Duett von Mercadante. Dem. Laurent gab uns eine Arie, gleichfalls von Rossini'scher Composition, zum Besten, und leistete nach ihren Kräften das Mögliche; wurde auch beyfällig aufgenommen. Auch Frau von Pistrich's Kunsttalent bewunderten wir in einer Arie von — Rossini. Erfreulich ist es zu bemerken: dass die beyden vorzüglichen Sänger, die Herren Häser und Pezold uns stets durch gediegene Compositionen die musikalischen Abende zu erheitern streben. Ersterwähnter trug eine Arie von Pär aus Agnese, sein Freund aber eine Scene aus Camilla, beyde aber unter andern ein Duett von Maurer, dem ehemals so gefeyerten Sänger, vor. Herr Hambuch wetteiferte mit Hrn. Häser in dem ersten schönen Duette aus Spontini's Vestalin. Ausserdem hörten wir von Gesangmusik

*) In Leipzig versuchte sie sich nur in der letzten Zeit des von Hofr. Küstner dirigirten Stadttheaters mit Soubretterollen.

Anm. d. Redact.

C. M. von Weber's „Turnir-Bankett" mit Chor und untermischten Soli's und eigens dazu gesetzter Instrumental-Begleitung; ferner ein Chor aus Hayda's Frühling, eine Arie von Donizetti, von dem Hrn. Jäger kunstvoll und einfach vorgetragen, die Introduction des zweyten Actes aus Graf Armand, so wie das erste Finale aus derselben Oper, Daniel's Traum, eine Basscene von Weigl, vom Hrn. Pezold, wie wohl nicht ganz gelungen, und endlich Hayda's schöpferische Schöpfung vollständig, und zwar zum Besten des Königl. Hoftheater-Chors bey gefülltem Hause. Orchester und Chöre waren durch gefällige Mitwirkung von Dilettanten ziemlich verstärkt; ganz besondern Eindruck machten die schönen Sopran- und Alt-Stimmen der Knaben aus dem hiesigen Waisenhause. Unter den Instrumental-Virtuosen unserer Hofkapelle verdient zu allererst Herr Concertmeister Mollique eine rühmliche Erwähnung wegen seines unübertrefflichen, kunstfertigen, seelen- und ausdrucksvollen Spieles auf der Violine, die er zuletzt in einer Phantasie über Schweizerlieder von seiner Composition auf eine bewundernswürdige und hinreissende Weise behandelte. Ton, Reinheit und Bogenstrich sind Eigenthümlichkeiten dieses Meisters, die wohl selten ihres Gleichen finden. Dabey ist die Vielseitigkeit, sich in jedes fremde Werk hineinzudenken, und in dem Geiste des jedesmaligen Compositeurs vollendet wieder zu geben, an Hrn. M. nicht genug zu würdigen und zu loben. Die Herren Barabeck und Lorch strebten in Compositionen von Pechatschek als einsichtsvolle junge und fleissige Künstler nach Kräften ihrem hohen Muster nach. Die braven Clarinettisten, Hr. Reinhart und Beerhalter zeichneten sich auf ihren Instrumenten durch Compositionen von Späth und Mollique und deren vortrefflichen Vortrag bedeutsam aus. Herr Kammermusicus Schunke blies mit seinem hoffnungsvollen Sohne und den Herren Schwegler und Sieber mit rauschendem Beyfalle ein Concertante für vier Hörner von Schneider; desgleichen trug der Oboist, Herr Ruthardt mit Geschmack, Fertigkeit, rundem, klangvollem Ton und dem wohlberechneten Licht und Schatten ein Concertino von Mollique vor. Der Hofmusicus, Hr. Katz, spielte Variationen von Giuliani auf der Guitarre, und Hr. Neukirchner, ein junger, braver Künstler, Zögling des Prager Conservatoriums, liess sich als neu engagirtes Mitglied der Königl. Hofkapelle zum ersten Male mit Variationen auf dem Fagotte hören, und erntete unzweydeutige Beweise allgemeiner Zufriedenheit ein. — Von Kirchenmusiken, die man ausgezeichnet nennen könnte, ist leider! nichts zu sagen. — Auf seiner Durchreise spielte der rühmlichst bekannte Clarinettist, Herr Faubel aus München, wie Ref. erfuhr, mit vielem Beyfalle bey Hofe. Hr. Wenzel, Pianist aus Hannover, der sein nicht ungewöhnliches Kunsttalent in einigen Privatzirkeln den Freunden der Kunst zum Besten gab, hatte bereits ein öffentliches Concert angekündigt, welches aber leider wegen der wenigen Subscribenten, die sich für ihn zur Deckung der nicht unbedeutenden Kosten interessirt hatten, nicht zu Stande kam. In dem Saale des Museums gab Dem. Vogel aus Wien, Schülerin des Herrn D. Franz Stöpel auf dem Fortepiano ein Concert. Ihr Lehrer trug darin einige von ihm selbst componirte Lieder und Romanzen vor. Das mehrfache Urtheil war diesen Productionen nicht günstig. Auch gaben die Gebrüder Kölla aus der Schweiz daselbst eine Abendunterhaltung, die nicht eben zahlreich besucht war. Da die vier Geschwister noch sehr jung sind, und es bey fortgesetztem Fleisse und besserm Unterrichte auf ihrem Instrumente, der Violine, noch in der Folge zu etwas Bedeutendem bringen können, darf die Kritik für jetzt nicht streng seyn. In demselben Locale hatte auch Hr. Joseph Panny (Compositeur aus Wien und Ehrenmitglied mehrer akademischen Gesellschaften, auf seiner Kunstreise nach London, wie der Anschlagszettel besagte,) ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert veranstaltet, welches zahlreich in Vergleich zu den beyden vorigen besucht wurde. Schon mehre Tage vorher sprach ein ziemlich pomphafter Zeitungsartikel von den trefflichen Compositionen des Concertgebers sowohl, als von seinem glänzenden Spiele auf der Violine, und man war sehr gespannt auf den seltenen Kunstgenuss, welchen dieser Künstler dem Publicum verschaffen sollte. Jedoch befriedigte derselbe die allgemeinen Erwartungen nicht völlig, am wenigsten als Virtuos auf der Violine, auf welcher er von eigner Arbeit eine Preghiera, Recitativ und Finale einer Sonate *à la Paganini* auf der G Saite executirte, jedoch die sonderbare Künstler-Caprice bewies, den allerbesten Theil seines Spiels für sich allein zu behalten, und uns nur mit einem undeutlichen und unsonoren Auf- und Nieder-Rutschen auf der Saite abspeiste. Was seine übrigens uns nicht vorenthaltenen Gesangscompositionen anbelangt, so zeugen dieselben von gründlicher Kenntniss der Harmonie,

richtiger und origineller Auffassung und Behandlung der Texte, und verdienten wohl bekannter zu werden, als sie es vielleicht bis jetzt sind. Die Stücke waren folgende: 1. Kriegerlied mit Orchester und Militairmusik. 2. Cavatine, in deutscher Sprache, gesungen vom Hofsänger Herrn Hambuch, recht zart und innig gedacht und instrumentirt. 3. Vierstimmiger Männergesang mit Harmoniebegleitung, aus den Gedichten Sr. Maj. des Königs von Bayern, 1ster Bd. S. 156. — 4. Variationen aus einem Quartette von Beethoven, für's ganze Orchester, vom Concertgeber bearbeitet. 5. Eine schottische Ballade aus W. Scott's Rokeby mit Chor. Ein sehr einfaches, kräftiges, im Nationalgeschmacke verfasstes Tonstück, welches mit Recht vielen Beyfall erhielt. Fräulein von Muggenthal aus München sang mit einer sonoren, an's Herz sprechenden Contra-Altstimme, der wir die zu hoffende Ausbildung wünschen, eine Arie aus der Italienerin in Algier. Schade, dass in einigen der obenerwähnten vollstimmigen Gesänge die Begleitung oft schwankte, ja sogar ein Paar mal an unrechten Stellen sich verlautbaren liess. Es waren allerdings zum Accompagnement nur eine Anzahl der dii minorum gentium der Hofkapelle zusammen zu bringen gewesen, denen zur Verstärkung sich noch einige Dilettanten zugesellten; aber hauptsächlich fehlte es an einem guten Director, welcher Hr. Panny ganz gewiss nicht ist, aber sich zugleich gern als Kapellmeister sehen lassen zu wollen schien.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

A la Turque, Rondeau brillant pour le Pianof. à quatre mains — par C. F. Müller. Op. 36. (Propr. de l' auteur.) In der Wagenführ'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin. Pr. 16 Gr.

Wenn auch dieses Rondo nicht brillant hätte genannt werden sollen, denn dazu ist es gar zu leicht: so ist es doch frisch und gefällig durchgeführt. Beyde Spieler haben nicht die geringste Schwierigkeit zu überwinden: Alles fällt ganz gut in die Finger. Die Melodie ist durch das ganze Stück für die linke Hand des ersten Spielers in Octaven verdoppelt, und die Begleitung, die dem zweyten Spieler zugetheilt worden ist, wie meist, geht eben so leicht und ungezwungen fort. Es ist daher für Anfänger, die etwas in die Ohren Fallendes hören lassen wollen, zu Nutz und Vergnügen wohl zu gebrauchen. Liebhaber des türkischen Lärms können auch nach Belieben Tamburin und Triangel dazu in Thätigkeit setzen. Das Aeussere dieses Scherzo ist lobenswerth.

Variations pour le Pianoforte, comp. — — par A. Elliot. Oeuvr. 20. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein angenehmes, singbares Thema und sieben Variationen, die letzte mit etwas verlängertem Schlusse. In diesen wechselt das Figurenreiche und Brillante mit dem vollstimmig Ausgearbeiteten und Gesangmässigen auf eine wohlbedachte, für die Wirkung vortheilhafte Art. Die Erfindungen sind keineswegs gewöhnlich und abgebraucht; die Ausarbeitung zeigt einen tüchtigen Harmoniker: Beydes lehrte uns Hrn. E. als einen Mann von Talent, Einsicht, solidem Geschmack und rühmenswürdiger Behandlungsart des Instruments (ungefähr in Cramer's Art) kennen, wenn er sich nicht schon als solchen durch andere schätzbare Compositionen bekannt gemacht hätte. Das Werkchen verlangt wohlgeübte Spieler, ist jedoch für solche nicht eben schwer auszuführen.

Sechs Fugetten für die Orgel, componirt — von J. G. Adam. 9tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Diese Fugetten gehören durchaus zu den leichten, und sind bis auf einige Kleinigkeiten wohl verflochten. Wenn auch die Mannigfaltigkeit in Erfindung und Führung noch nicht bedeutend und frey genannt werden kann: so werden sie doch eben darum ihren Zweck um so eher erreichen und Anfängern um so mehr zu empfehlen seyn. Der Druck ist deutlich und correct.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. Nº. 45. 1829.

Recension.

Bardale. Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde alter und neuer Zeit, mit deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, herausgegeben und dem Herrn geheimen Rathe und Prof. D. A. R. J. Thibaut hochachtungsvoll gewidmet von E. Baumstark und W. v. Waldbrühl. Erster Band. Braunschweig, 1829, bey Friedrich Busse.

Es ist immer zu bedauern, wenn die Herausgeber eines nützlichen Werkes dasselbe durch polemische Zusätze entstellen, die, mit Heftigkeit abgefasst, ebenso die Einseitigkeit als die Illiberalität ihrer Urheber verrathen, und um so mehr gegen die Richtigkeit ihrer Ansichten Zweifel erregen, je bitterer und leidenschaftlicher dieselben vorgetragen sind. Das französische Sprichwort: *qui dit trop, ne dit rien*, sagt in solchen Fällen vollkommen die Wahrheit. Wer blindlings alles schmäht und schimpft, sieht offenbar, vor Gallsucht, die Gegenseite des Objects nicht. Diese Bemerkungen rechtfertigen sich nur zu sehr, wenn man die Vorrede liest, die dem vorliegenden Hefte beygefügt ist. Das harmlose, interessante und nützliche Unternehmen, Volkslieder verschiedener Nationen aus verschiedenen Zeiträumen (wie der Titel richtiger und mit Hinweglassung des ganz überflüssigen „Völker der Erde“ da wir so keine anderen kennen, heissen sollte) herauszugeben, hätte den Verfassern den Dank aller Freunde und Kenner solcher Sammlungen erworben. Der anmassende, streitsüchtige Ton, in welchem die Vorrede geschrieben ist, die Unbilligkeit und Grundlosigkeit der Beschuldigungen, die grösstentheils auf arger Verwechslung der Begriffe beruht, empört den ruhigen, parteylosen Leser, und macht die Competenz der Herausgeber verdächtig. Da sie mit so scharfem Masse messen, so können sie nicht erwarten, gelinder behandelt zu werden. Gleich die erste Periode liefere den Beweis unsrer Behauptung. „Es ist“ — sagen die Verfasser, die übrigens schon auf der ersten Seite bald als „wir“ bald als „ich“ in wunderlicher Vermischung auftreten — „es ist in der neuesten Zeit der Sinn für die ächt klassische Musik durch Anregung des historischen Studiums derselben bereits bis zu einem gewissen Grade von Lebendigkeit angefacht worden. Was bis jetzt hierin gethan ist, verdanken wir aber keineswegs den neueren Musikern von Profession, sondern hellsehenden, wahrheitliebenden Beförderern des Guten und Schönen, welche in Nebenstunden bey ihrem bürgerlichen Berufe mit wahrer Liebe, rastlosem Eifer und tüchtiger Sachkenntniss dafür arbeiteten.“ Zuerst möchte man fragen, welches jene ächt klassische Musik sey, deren Studium die neueste Zeit so besonders angeregt hat? Ist es die Musik der älteren Italiener und Deutschen, so hat die neueste Zeit da nichts gethan, worin ihr die ältere Zeit nicht vorausgegangen wäre, denn seit mehr als hundert Jahren hat man die Meisterwerke eines Palestrina, Durante, Lotti u. s. w. in hohen Ehren gehalten, und nicht viel weniger lang stehen Bach, Händel, Hasse, Graun u. s. in gleichem Ansehen. Die neueren Musiker von Profession — wenn hierunter Virtuosen und Orchesterspieler gemeint sind — haben so wenig als die älteren, jenes historische Studium anregen können, denn jetzt wie damals nahm die ausschliessliche Beschäftigung mit dem gewählten Instrumente ihre Zeit viel zu sehr in Anspruch, um sich mit gelehrten Untersuchungen befassen zu können, und es ist daher ungerecht und unbillig, sie deshalb verantwortlich zu machen. Indessen haben doch Forkel, Heinse, Spohr, Carl Maria

von Weber, Gottfr. Weber — die doch wohl alle für neuere Musiker von Profession gelten können, durch ihre theoretischen und practischen Werke so wie durch einzelne Aufsätze des Guten unglaublich viel geleistet, so, dass man nicht begreift, warum so geringschätzig auf die Musiker von Profession herab gesehen wird, wo doch von Musik die Rede ist. Wer sind denn aber nun jene allerneuesten, hellsehenden, wahrheitliebenden Beförderer, die voller Liebe, Eifer und musikalischer Sachkenntniss, ohne Musiker zu seyn, das Verlangte leisten? Wir suchen vergebens nach ihren Namen, erfahren aber später, dass nächst den in den Noten 1 und 2 u. s. w. angeführten Schriftstellern, die Verfasser sich selbst dabey im Auge haben. „Dieser Theil der musikalischen Producteuwelt(?) — heisst es ferner — ist allerdings auch das höchste, was man finden kann in der Kunst, denn die Werke sind regelrecht und vollkommen; allein gerade hieraus geht auch zugleich die Möglichkeit der Regellosigkeit und der Unvollkommenheit, der Verzwicktheit(?) und der Unnatur, der Leerheit und der Steifheit, der Mattigkeit und des Kränkeln's in der Musik hervor. Ja, diese Untugenden sind im grössten Theile unserer mit Unrecht sogenannten musikalischen Kunstwerke bereits auf das Beweinenswertheste in Wirklichkeit getreten." Man traut wahrlich seinen Augen nicht, wenn man diese Stelle liest und eben so wenig weiss man den Sinn derselben zu deuten. Der, vollkommene und regelrechte Kunstwerke liefernde Theil der musikalischen Producteuwelt sind demnach jene Beförderer u. s. w. Nun, wo sind denn aber die von ihnen gelieferten vollkommenen und regelrechten Kunstwerke? Ferner hat die Erfahrung allerdings gelehrt, dass z. B. in der Malerey und Baukunst auf die Blüte des guten Geschmacks eine Periode des völligen Ungeschmacks eingerissen ist; allein wo wäre diess in der Musik der Fall? In der italienischen Schule schlossen sich an die Scarlatti's, Porpora's u. s. w. die Paisiello's, Sarti's, Cimarosa's und Salieri's u. s. w. an, in Deutschland folgten auf Hasse Naumann, Winter u. s. w., und ob man Mozart's, Spohr's, Cherubini's, Beethoven's, Weber's Werke nur sogenannte Kunstwerke nennen dürfe, ob an diesen Meistern alle jene Steife, Unnatur u. s. w. auf das Beweinenswertheste in Wirklichkeit getreten sey — diese Behauptung mögen die Verfasser gegen ganz Europa, sich bereits gegen sie ausgesprochen, erweisen. Wenn nun S. 1, Z. 24 die Verfasser sagen, dass sie — „zwey junge Männer, deren Beruf nicht in der Kunst, sondern im ernstern Treiben der Wissenschaft steht, durch gegenwärtige Sammlung von Volksliedern ein ganz kleines, vielleicht nicht einmal ganz rein gewaschnes Scherblein in den allgemeinen jetzt aufgestellten Läuterungstopf des musikalischen Geschmacks werfen wollen — so weiss man wirklich nicht, worüber man mehr staunen soll, ob über den jugendlichen — Muth, oder über den Glauben, ein kleines vielleicht nicht einmal rein gewaschenes Scherblein — und zwar zum Theil ausländischer Volkslieder werde eine Läuterung des jetzigen deutschen musikalischen Geschmacks bewirken helfen. Abgesehen von der rhetorisch-unrichtigen Figur, indem ein Läuterungstopf ein Gemisch, das kochen soll, voraus setzt, hinein geworfne Scherblein aber keineswegs ein hierzu passendes Ingrediens sind, so fragt sich, wo steht denn der allgemein aufgestellte Läuterungstopf, und warum soll denn geläutert werden? Gibt man auch den Vfn. die in manchen Städten Europa's eingerissene Idolatrie von Rossini — der doch selbst durchaus nicht ohne Genie ist — zu, so wird dieser Missbrauch theils schon ziemlich allgemein anerkannt, und der Tross der Nachahmer findet in Deutschland wenigstens nirgends eine günstige Aufnahme, theils aber lässt sich noch immer hieraus kein Grund zu einem nöthigen Läuterungsprocess ableiten. Allein gesetzt — obschon keineswegs zugegeben — gesetzt, eine solche Erneuerung und Verbesserung des musikalischen Geschmacks wäre nöthig, so wird man schwer begreifen, wie die Herausgabe einer Sammlung von persischen, ebräischen, wälischen, portugiesischen u. s. w. Volksliedern diesem Zwecke zu Hülfe kommen soll. In der eben anzuführenden Ansicht der Verfasser scheint der Grund dieses Missverstandes zu liegen. Sie wollen nämlich S. 1, Z. 30: „der Kunstbildung und der aus ihr entstandenen und neben ihr jetzt riesengross stehenden Verbildung und Unnatur in der Musik die reine Naturbildung aufrichtig, unverstellt und wahrhaftig gegenüber stellen." Aber solch eine Gegenüberstellung ist ebenfalls wieder eine Unnatur, und eine eben so grosse Uebertreibung, als wenn man, um die körperliche Gesundheit und Stärke des Rousseau'schen Naturmenschen zu erhalten, wieder in die Wälder ziehn, Wurzeln und Beeren essen, und mit Wölfen und Bären kämpfen, alle Vortheile

der geistigen Cultur aufgeben wollte. Lasst doch den Gebildeten ihre Opern- und Oratorienmusik, und dem Volke seine Volkslieder. Eben so wenig als sich je im Staate die Stände so unter einander vermischen werden, dass keine höhere oder niedrere Bildungsstufe sie mehr von einander unterscheidet, eben so wenig kann es, eben kraft dieses Unterschiedes, einerley Musik für alle und, wie die Verfasser wollen, bloss Volkslieder geben. Dem Naturalisten unter der niedern Classe kann wohl, wenn er musikalische Anlagen hat, eine gefällige Liedesweise einfallen, und er möge dann sich und seines Gleichen damit erfreuen; aber nie oder höchst selten wird ihm, dem alle musikalische und ästhetische Bildung abgeht, ein Lied gelingen, das dem fein und wissenschaftlich Gebildeten entspräche. Und wäre dies einmal der Fall, wohl, so werde es aufgenommen. Sehr häufig kann dagegen dem gebildeten Tonsetzer eine Weise glücken, deren leichte Fasslichkeit, verbunden mit dem Reize einer schönen Melodie, sie in den Mund der niederen Classen bringt. So war es der Fall mit Hiller's, und neuerdings mit Weber's Melodieen. Aneignen möge sich jeder, was ihm zusagt; aber daraus folgt nur nicht, dass man nur eine Gattung Musik, und zwar der niedrigsten Gattung, pflegen solle. Denn man kann doch in der That, um von wahren Volksliedern, d. h. solchen, deren Text und Melodie im Volke entstanden ist, zu sprechen — den deutschen Liedern die Lieder: „Es ritten drey Reiter“ oder „Mädel, mit dem rothen Mieder“ u. dgl., in keiner Beziehung den Gebildeten besonders empfehlen wollen. Will man aber Gesänge wie — „Als ich auf meiner Bleiche“ — „Arm und klein ist meine Hütte“ u. m. a. dagegen anführen, so vergesse man nur nicht, dass diese von ausgezeichneten Dichtern gedichtet, von trefflichen Tonkünstlern in Musik gesetzt wurden, und in den „Volksmund“ übergingen, nicht aber in ihm entstanden. Solche Volkslieder gebe man uns recht viele; aber auf diese und ihre Verfertiger passen alle die Ausfälle unserer Verff. gegen die heutigen Tonkünstler nicht. Die gegen die Oper declamirende Stelle aus dem Wunderhorne ist der Sturm- und Kraftperiode jener Zeit angehörig, und so dem Style als der Ansicht nach, völlig antiquirt. S. II Z. 14 verfallen die Verfasser in offenbare Widersprüche, wenn sie behaupten: „derjenigen Classe von Menschen, welche nur das Geistreiche, Regelmässige und Vollkommenste in der Musik, also nur die eigentlichen Kunstwerke hören wollen, könne ein schönes Volkslied nicht genügen. Ich kenne deren manche, welche bey Anhören derselben sich nicht scheuten zu fragen: welches ist das schönste? Gefällt Ihnen nicht Durante's achtstimmiges Requiem besser?“ — Wenn das Volkslied weder geistreich noch regelmässig, noch (in seiner Art) vollkommen ist, so taugt es gar nichts, und kann also auch kein schönes Volkslied seyn. Ist es aber diess, so wird es eben geistreich, regelmässig, vollkommen, mit einem Worte, ein eigentliches Kunstwerk seyn, was dieselben Forderungen auf seinem niedern Standpuncte, als Durante's Requiem auf seinem höhern erhält. Diejenigen Menschen aber, welche nur das Geistreiche u. s. w. wollen, können unmöglich eine so geistlose Frage thun, als die oben angeführte. Die Verfasser beantworten die Frage übrigens selbst: „Beydes ist herrlich! (Durante's Requiem und das Volkslied) Alle sind charakteristisch schön! Ein tüchtiger Mensch muss Alles auffassen; und welche das nicht auffassen können, sind zu beklagen!“ — Ganz recht. Aber woher denn da ihre gehässigen Blicke auf die Oper? Woher die liebiose und bittere Aeusserung über Woher die neueren Musiker von Profession? Die eben so anmassliche als grundlose Beschuldigung von einer beweinenswerthen Kränklichkeit der heutigen sogenannten Kunstwerke? Wenn Alles charakteristisch schön seyn kann, warum denn nicht auch die Oper, das Oratorium? Und warum denn nur das Volkslied? Scheinen die Verfasser, die so gewaltig gegen Beethoven losdonnern, nicht selbst zu denen zu gehören, die „zu beklagen sind, weil es ihnen nicht gegeben ist, Alles aufzufassen“? Und die Angelo's, die im Uebermuthe einer (einseitigen) strengen Kritik den Corregio verdammend, „geist- und liebiose Pedanten“ genannt werden — wo wird man diese suchen müssen? — „Wer Göthe's Faust allein für klassisch hält, ist nicht werth, ihn zu lesen“, heisst es ferner, und in ähnlichen halbwahren Sätzen fahren die Verfasser fort, ohne zu überlegen, dass sie alle diese gewaltigen Streiche — gegen sich selbst führen. Denn sie eben mit ihrer blinden Apologie der Natürlichkeit sind es, welche der Vorwurf der Einseitigkeit am schärfsten trifft. Nun folgt viel Schwärmerisches von wohliger, frohmüthiger Zärtlichkeit, vom Spotte der Liebe in der Liebe, mit dem sich verzagt stellenden Uebermuthe und den rein kindlichen und kindischen Scherzen vermischt, das sich alles im Volksliede

finden soll. Lauter Dinge, die an sich, etwas weniger hyperbolisch vorgetragen, wohl wahr, aber auch längst bekannt, auch mit der erwähnten Einschränkung nie bestritten worden sind, und daher hier ganz überflüssig stehn. Von den Gesängen der alten Griechen, die uns von Bärette mitgetheilt und von Forkel (s. Gesch. d. Musik) sehr verständig beurtheilt, längst bekannt sind, kann man wohl kaum sagen, dass sie jeden Kenner des Alterthums wegen ihrer Originalität erfreuen müssen. Sie sind vielmehr, wenn dieser Kenner auch ein Musiker ist — und an solche richtet sich ja doch wohl die Empfehlung — sehr unverständlich und für heutige Ohren ungenießbar. Sind die Verfasser im Besitze anderer, als der eben angeführten altgriechischen Weisen, so sollten sie dieselben doch ja dem Publicum nicht vorenthalten. Auch von dem von den Verfassern angeführten „Lebewohl des Türken an sein Vaterland", das zum Volksgesange ward, wünschten wir eine Probe zu sehen. Sonderbar klingt in einer so geharnischten Apologie der Volkslieder folgende Stelle (S. III.) „den Nichtmusikalischen muss aber doch gewiss der oft sehr ansprechende unterliegende Text rühren." Hiersu wird eine Stelle Herder's (der der feinste Mann unserer Zeit genannt wird) angeführt. Aber wer spricht denn vom Werthe des Textes, wenn es die Beurtheilung der Melodieen gilt? Wer von Nichtmusikalischen, wenn man ein Werk für Musikalische heraus gibt?

Die Verfasser kommen endlich zu einem sehr wichtigen Puncte, nämlich (S. III. Z. 25) zu der Bürgschaft über die Aechtheit der gegebenen Lieder, welche man, wie sie selbst eingestehen, wohl von ihnen verlangen kann. Zwar äussern sie ziemlich kack: „dass die in dieser Sammlung folgenden Lieder wirkliche Volksmelodieen sind, dafür können wir unseren Lesern nur sagen: „Gehet hin in die Welt und lasset sie euch vorsingen!" Indessen scheint sie doch dieser jugendliche Uebermuth wieder zu reuen, denn sie geben selbst gleich darauf folgende Quellen an:

1) geschichtliche und geographische Werke;

2) belletristische Bücher, in welchen oft vieles Schöne enthalten ist;

3) der Volksmund, hauptsächlich bey allen deutschen, bey vielen italienischen, französischen, spanischen, portugiesischen und neugriechischen Liedern, theils von uns selbst, theils von unsern Freunden aufgefasst;

4) bereits erschienene andere Sammlungen.

Die Kritik kann indessen so wenig, als der Liebhaber dieser Gattung von Musik, mit solchen Angaben sich zufrieden stellen lassen. Die Verfasser können nicht verlangen, dass man ohne weitere Angabe ihre persischen, arabischen und anderen Melodieen für ächt halte, da sie oft ein ziemlich cultivirtes Gepräge tragen, und, z. B. das wälische zweystimmige Lied, zuweilen einen harmonischen Bau haben, der mit der Musikkenntniss jener Zeit (hier des Karakalla) ziemlich im Widerspruche steht. Hier wäre die Angabe des Fundortes und der Umstände, unter welchen die Abschrift genommen worden — unerläslich. Die Angabe unter 2) ist doch gar zu oberflächlich. Wer in aller Welt soll nun, um die Originale zu finden, alle die Bücher, in denen oft viel Schönes enthalten ist — durchsuchen? Der „Volksmund" ist allerdings eine gute Autorität, indessen wären auch hier genauere Angaben wünschenswerth. Das Werk von Fulgence bescheidet sich Rec. noch nicht zu kennen, es auch noch nicht angezeigt gelesen zu haben. Da es erst 1829 erschienen ist, so müssen es die Verfasser wahrscheinlich direct von Paris bekommen haben.

Zum Schlusse der Vorrede noch ein gezierter und unartiger Ausfall auf „die hölzernen Puppen heutiger mathematischer Tonkünstler" — der weder Beachtung noch Erwiederung bedarf.

Nun endlich zu den Liedern selbst und ihrem musikalischen Gehalte. Den Anfang macht ein persisches Lied: „Gunst des Augenblicks," H moll, C Tact. Die Structur europäisch. Da laut Vorrede die Verf. erst die Begleitung dazu gesetzt haben, so muss der vermittelnde Zwischentact 6 mit der Ueberschrift „schneller" ursprünglich weggeblieben und aus dem H moll gleich in's As geschritten werden. Das Ganze ist mehr declamatorisch als melodisch, trägt aber ein originelles Gepräge.

Nr. 2. C Tact. C moll. Rasch und kräftig. „Siegalied," wälisch, zweystimmig, vermuthlich — (setzen die Verfasser hinzu) aus Karakalla's Zeit. Klingt auffallend modern; die Stelle, Tact 9 und 10 wäre, wenn sie wirklich so gesungen worden, ein merkwürdiges Document für die Harmoniekenntniss jener Zeit. Auch die Stelle Tact 13 u. ff. klingt in beyden Stimmen so modisch, als ob sie heut componirt wäre. Man sehe:

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Julius Nº. 44. 1801.

Abhandlung.

Knechts kurze Beantwortung der ihm vorgelegten Frage:

Was für Vortheile hat sich die praktische Musik von der Anwendung des Voglerschen Systems zu versprechen?

Die Frage: *was für* Vortheile u. s. w., setzt den allgemeinen Satz, als schon zugestanden, voraus: die praktische Musik *kann* sich Vortheile von der Anwendung jenes Systems versprechen — Und wenn unter Uneingenommenen und Wohlunterrichteten darüber wohl nicht leicht noch Streit ist, dafs das Vogl. System eine vollständigere und mehr zusammenhängende Theorie aufstelle, als die vorherigen: so darf und mufs auch zugleich jener allgemeine Satz zugestanden werden — denn je gründlicher und vollständiger eine Theorie ist, einen desto mannichfaltignützlichern Einfluſs *mufs* sie auf die Praxis haben, weil eine durchaus richtige Praxis sich auf eben so richtige Theorie gründet, wie im Gegentheil eine mit der Praxis unvereinbare Theorie wenig oder nichts nützt.

Die Praxis der Musik hat sich also von der Vogl. Theorie Vortheile zu versprechen: welche nochten dies vornehmlich seyn?

Die vornehmsten dieser Vortheile scheinen mir in folgenden drey Hauptpunkten anschaulich zu werden:

I. Ein Anfänger kann die Elemente der Tonkunst nach Anleitung desselben weit einfacher, bestimmter und anschaulicher, als auf dem gewöhnlichen Wege, lernen, und sie weit sicherer auf die Praxis anwenden. Denn Voglers Tonlehre ist ein System, welches *a*) auch die Elemente genauer, als von andern Tonlehrern gemeiniglich geschiehet, bestimmt. Hierbey liegt die Schöpfung beyder Tonleitern *) zum Grunde, wovon alle Bestandtheile der Musik in gerader Linie abgeleitet werden. So beweiset die Schöpfung der weichen Leiter, z. B., warum der Satz $\overset{5\text{z}}{E}\ \overset{7}{H}\ \overset{3\text{z}}{E}$ unrichtig, hingegen folgender $\overset{\text{VII}}{C\ H\ C}$ richtig sey, und warum die Siebente *a* zum siebenten Tone *ohne*, zum zweyten aber *mit* Vorbereitung eintrete. Denn in der harten *C* Leiter zeigen sich die drey Töne *e*, *a*, *h*, als grofse Dritten von *C*, *F*, *G*, in der weichen *A* Leiter aber als grofse Fünften von *A*, *D*, *E*

Da sich aus dem Unterschiede zwischen dem $e\,{}^{3}_{5}\,g$, als Dritte zu *C*, und dem $e\,{}^{3}_{7}\,f$, als Fünfte zu *A*, ergiebt, dafs das $e\,{}^{3}_{5}\,g$ um ein Komma tiefer, als das $e\,{}^{3}_{7}\,f$ ist: so folget, dafs *e*, *a* und *h* in der harten Leiter etwas tiefer, in der weichen aber etwas höher sind. Demnach ist der Abstand der kleinen Siebente *a* von ihrem Hauptklange *H*, als zweytem Tone der weichen *A* Leiter, gröſser, als der — der kleinen Siebente *a* von *H*, als siebentem Tone der harten

*) Pater Valloti in Padua, welchem Vogler die ersten Ideen seines Systems zu danken hat, begnügte sich nur mit der Schöpfung der harten Leiter; Vogler aber fand sie allein für unzureichend, und nahm auch daher die Schöpfung der weichen Leiter vor, worin hauptsächlich seine vor andern so sehr ausgezeichnete Lehrart bestehet. Man sehe deshalb sein Choralsystem S. 7, 11 und 12. d. Verf.

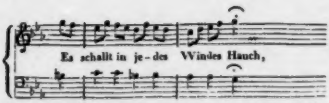

Hier, wie früher gesagt, wäre eine genaue Nachweisung, wo die Verff. das Lied hergenommen, und ob es früher so gesungen, oder nur jetzt modernisirt worden ist, eben so interessant als nöthig.

Nr. 3. $\frac{4}{4}$ D♯ Langsam und traurig. Jeftha's Tochter. Ebraisch. Sehr arm erfunden; fast nichts als Tonica und Dominante.

Nr. 4. $\frac{4}{4}$ D♯ Munter. „Jagdglück." Schwäbisch. Sehr gewöhnlich und mit mehren bekannten Jagdliedern, so wie mit Weber's Jägerchor aus dem Freyschützen nicht zu vergleichen.

Nr. 5. $\frac{4}{4}$ B♯ Mässig. Düster. „Todtenklage." Schottisch. Gewaltig tief und hoch, von

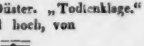

Zu diesen Worten hätte sich eine bedeutendere Melodie geschickt.

Nr. 6. G♯ Langsam. „Wiegenlied der Liebe." Portugiesisch. Im modernen Geschmacke, aber angenehm und fliessend.

Nr. 7. $\frac{4}{4}$ C♯ Mässig. „Zigeunerliedchen." Andalusisch. Wohl das originellste des ganzen Heftchens und von südlicher Lebendigkeit. Wenn der Schritt in der Melodie (Tact 14)

durchaus bleiben musste, so war er besser so zu begleiten;

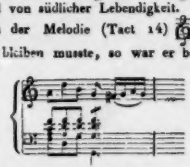

So wie es gedruckt ist, erklingt das g in der Mittelstimme der Begleitung gegen das f im Basse als Secunde, und bleibt ohne Auflösung.

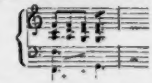

Auch die Quinten in der Begleitung in den äussersten Stimmen, Tact 1 zu 2

dann Tact 4

u. Tact 19

hätten um so eher von den Verff. vermieden werden sollen, als die Begleitung allein ihr Werk ist, und die heutigen mathematischen Tonkünstler ihre hölzernen Puppen nicht mit dergleichen Zierraten versehen, in die Welt schicken würden. (S. Vorrede am Schlusse S. V.)

Nr. 8. G♭ C. Mässig. „Nachtlied der Schiffer." Neugriechisch. Mag wohl ächt seyn, und fängt pathetisch an. Schade, dass das tausendmal abgedroschne Andamento im Tact 6. u. folg. darin Platz gefunden hat:

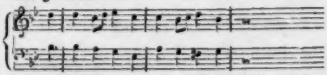

Jeder Unbefangene wird zugeben müssen, dass in diesen Liedern von dem „reinen, oft wahrhaft himmlischen Genusse" — der, wie die erste Seite der Vorrede versichert, „bey Anhörung der feinsten und edelsten derselben das Herz rührt" — nichts zu finden ist. Möglich, dass die hier gegebenen Lieder noch nicht jene edelsten und feinsten sind; allein wenn die Verfasser dergleichen noch in petto haben, so thaten sie Unrecht, diess erste Heft, was ihrem Unternehmen die Bahn brechen und Freunde gewinnen soll, nicht gleich damit auszustatten. Wir wünschen, in der Voraussetzung, dass sie recht viel solche Prachtstücke besitzen, ihrem Beginnen das fröhlichste Gedeihen und — dass die nächsten Hefte ohne jene einseitige und ungerechte Polemik erscheinen mögen.

Nachrichten.

Fortsetzung der Opern-Chronik auf dem Hoftheater zu Cassel.

Sonnabend den 5ten September war die erste Oper nach der Messe, und zwar das „Rothkäpp-

chen, von Boieldieu, worin Dem. Roland die Hauptrolle, welche ihrer Persönlichkeit ganz entspricht, mit vielem Beyfalle spielt. Diese kleine, aber liebliche Oper war fast die einzige, welche man unter jetzigen Umständen noch geben konnte, so beschränkt ist dermalen unser Repertorium. Wenn nicht bald Succurs kommt, so werden wir Bankerot erklären, und die Thüre verschliessen müssen.

Mittwoch den 9ten sollte nach einem kleinen Lustspiele Auber's „Concert am Hofe" gegeben werden; plötzlich aber erschallte die Trauerpost, dass Dem. Schuchard unwohl geworden sey, mithin die Vorstellung der Oper nicht statt finden könne. Es wurde der „Sänger und der Schneider" an den Platz gestellt. Eine schlechte Schadloshaltung! — So hängt jetzt alles von dem geringsten Hindernisse ab.

Sonnabend den 12ten wurde „der Freyschütz" gegeben. Diese Oper ist zu bekannt — fast möchte man sagen, zu abgedroschen — um etwas neues darüber sagen zu können. Die Ouverture ist das beste Stück derselben. Das Uebrige wird grösstentheils wohl nicht *ad posteros* gehen.

Mittwoch den 16ten erschien zum ersten Male bey uns Herr Marc Antonio, in Pavesi's Begleitung. Beyde sind aber sehr gleichgültig aufgenommen worden. Die karrikirten Buffonerieen des Stücks konnten nur der Gallerie gefallen, und die Musik war nicht im Stande, eine Entschädigung dafür zu geben. Pavesi ist kein Rossini. Man will indessen bemerkt haben, dass dieser von jenem sich manches angeeignet habe. In diesem Falle könnte Pavesi sagen, was einst Voltaire sehr galant sagte, als ein anderer guter Dichter ihn bestohlen hatte: *Ah! le charmant voleur! Il m'a bien embelli.*

Montag den 21sten. Nach einem kleinen Lustspiele und erfolgter Wiederherstellung der Dem. Schuchard: das am 9ten d. M. angekündigte „Concert bey Hofe." Da Demois. Roland in dieser Oper die Hauptrolle hat, so war es erwünscht, diese heute benutzen zu können, weil gestern die Vermählung der Demoiselle Schweizer mit dem Theatermaschinisten, Hrn. Roller, vollzogen worden ist, und der jungen Ehefrau nicht hätte zugemuthet werden können, schon aufzutreten.

Mittwoch den 23sten October „Oberon." Mad. Roller trat darin heute zum ersten Male unter ihrem neuen Namen auf. Ihr Gesang schien durch die Standesveränderung etwas gelitten zu haben. Uebrigens erhielt die Oper den gewöhnlichen — d. h. schwankenden und getheilten Beyfall.

Sonntag den 27sten September: „Der Barbier von Sevilla" mit Rossini's Musik. Dem. Greis vom Theater zu Aachen trat darin als Rosine mit grossem Beyfalle auf. Ihre Stimme ist zwar nicht stark, aber sehr angenehm und flexibel. Sie intonirt vollkommen rein, und ihr Vortrag ist von bester Schule. Sie hat eine grosse Fertigkeit in den Coloraturen und ein schönes Staccato. Alles dieses, verbunden mit einer sehr gefälligen Figur, ausdrucksvollen schwarzen Augen und blendend weissen Zähnen, konnte nicht ermangeln, das Publicum für sie einzunehmen. Bey einer italienischen Cavatine mit Variationen von Rode, welche sie in der Scene der Lehrstunde eingelegt hatte, war der Applaus am stärksten. Ob sie für unsere Oper gewonnen werden wird? ist noch zu bezweifeln. Für jetzt reist sie auf Gastrollen nach Berlin. — Die Oper ging übrigens wie gewöhnlich, das heisst: im Ganzen gut. Dieses aber kann Ref. nicht mit Stillschweigen übergehen, dass man aus Beaumarchais geistreichem und witzigem Lustspiele eine — was den Text und Gang der Handlung betrifft — schaale und langweilige Oper gemacht hat. So sehr auch Rossini's Musik gefällt, kann sie doch das Gefühl des Schleppenden nicht verhindern, welches aus dem Stücke entspringt. Einige Situationen werden auch durch die Darstellung verdorben, z. B., dass Rosine im Vorgrunde der Bühne sang, und Almaviva (als ihr Lehrer!) im fernen Hintergrunde allein am Klaviere saass, durch welchen Unsinn zugleich alle Mimik dieser Beyden verloren ging, u. a. m. Die Decorationen — nicht spanisch, sondern gothisch! — gehören nicht hieher.

Dienstag den 29sten war die zweyte und — schon letzte Gastrolle der Dem. Greis, als Desdemona im Otello. Sie hat in dieser Oper nicht so gefallen, als in der vorigen, weil ihr Organ nicht stark genug für eine so heftige Rolle ist, und Wild ihr zur Seite stand, der sie zu sehr unterdrückte. Ihr Fach scheint mehr das muntere und graciöse, als das tragische zu seyn.

Sonnabends den 3ten October: „Der Schnee." Als Auber diese kleine Oper schrieb, war er noch nicht so gross, als er seitdem geworden ist. Sie gefällt fortwährend und ist stets besonders gut gegeben worden.

Mittwoch den 7ten October wurde schon wieder „die Stumme von Portici gegeben; das Publicum

beschwerte sich aber keineswegs darüber, da sie äusserst beliebt ist. Auber hat sich durch diese Composition auf eine hohe Stufe des Ruhms empor geschwungen, und kann dem gefeyerten Sänger von Pesaro Trotz bieten. Die Aufführung war vortrefflich. Hr. Wild stand nicht nur an der Spitze des singenden Künstlerpersonals, sondern bewies sich auch im dritten Acte (in der Scene des Wahnsinns) als so grosser Schauspieler, dass viele ihn dem berühmten Talma gleich stellten. Dem. Mayer (die Stumme) zeigte sich wieder als vollendete mimische Künstlerin. Mad. Roller-Schweizer hatte sich als unpäslich anmelden lassen, sang indessen für eine Kranke recht brav. Ein enthusiastischer Beyfall krönte das Ganze. — Seit dieser Vorstellung bis heute (16ten October) hat nun wegen Mangel an Sängern keine Oper Statt finden können!! Herr Kapellmeister Spohr ist in eigener Person nach Aachen gereist, um dort neue Subjecte zu werben. *Quod Deus bene vertat!*

Stuttgart. (Beschluss.) In den zuletzt statt gehabten abonnirten musikalischen Abendunterhaltungen in dem schönen geräumigen Museumssaale wurden folgende Musikstücke aufgeführt: Zwey Violinquartette von Pleyel und Mayseder, desgleichen ein Quintett von Beethoven, zwey Duette von Rossini und Krebs, am Klaviere begleitet. Adagio und Polacca für vier Waldhörner von Schneider, Guitarre-Quartett von Giuliani, ein Quartett für's Klavier, Violine, Bratsche und Violoncell von Mozart, eine vierstimmige Messe von Schnabel, ein Terzetto canone von Morlacchi aus Johann von Paris, eine Arie, gedichtet von Körner: „Kennst du der Sehnsucht Schmerzen tief im Herzen?“ und vom Hofmusikus Abenheim schön und empfindungsvoll gesetzt, ein Klavierconcert mit Orchester aus C dur, von Mozart, von einer Dilettantin mit Präcision und Feuer vorgetragen, und zuletzt mehre vierstimmige Männergesänge, unter denen Ref. besonders einen Gesang aus Uthal von Mehul, das Schlummerlied von Castelli und C. M. v. Weber, die Mitternacht von Uhland und C. Kreutzer, und C. M. v. Weber's Jubelgesang auf den letztverstorbenen König von Sachsen, heraushebt. Diesem letztgenannten vierstimmigen Gesange waren mit der Ueberschrift: „An den Frühling“ andere sehr passende und singbare Strophen untergelegt, welche vielleicht den Freunden Weber'scher Lieder und des vierstimmigen Männergesanges überhaupt, der Gemeinnützigkeit halber angenehm seyn dürften, weshalb sie hier ein Plätzchen finden mögen.

Schöne Ahnung ist erglommen,
Frühlingsodem weht im Hain,
Philomele ist gekommen,
Junges Grün belaubt die Main,
Blüthen, weiss und rosig, malen
Sich in milder Sonne Strahlen,
Freude winkt und jede Brust
Oeffnet sich der neuen Lust.

Trittst hervor im Brautgewande,
Mutter Erde, jung und schön,
Und an reiner Quellen Rande
Sieht man Blumen neu erstehn.
Wie die Blüthenbäume glühen,
Düfte spendend, Perlen sprühen,
Aus dem thaubenetzten Thal
Klar und hell im Morgenstrahl!

Würzig duften Busch und Kräuter
Und der Himmel strahlt so blau,
Und das Auge lacht so heiter
Nah' und fern der Wunderschau.
Wie die Lerch' in hohen Lüften,
Wie das Lamm auf grünen Triften,
Fühlen wir des Lenzes Lust,
Freudig hebt sich jede Brust!

Ein Gesang im Grünen schallet
Noch einmal so hell und traut,
Denn das Laubgewinde hallet
Mitgefühl in leisem Laut.
Nachtigallen hör' ich klagen,
Ihrer Lieder Töne sagen:
Süsse Pein ist höchste Lust,
Liebe wohnt in jeder Brust!

Von des Frühlings Jugendschöne
Hallet unser Festgesang,
Lerchenlaut und Flötentöne
Und des Hornes Wiederklang;
So in reiner Silberhelle
Rinnet still der Freuden Quelle
O Natur aus deinem Schooss,
Ewig neu und wandellos!

Wir bedauern recht sehr, dass diese geselligen musikalischen Unterhaltungen nicht mehr statt finden sollen, da der würdige und kunstliebende Stifter und Leiter derselben, Herr Hofrath André theils wegen Kränklichkeit, wohl aber auch mancher widrigen Combinationen halber davon zur Zeit sich zurück gezogen hat. Nichtsdestoweniger ist jede Woche an einem bestimmten Tage bey ihm ein musikalischer Zirkel zu finden, wo zu seiner eignen und seiner Freunde Erheiterung die auserlesensten Quartette von hiesigen Künstlern vorgetragen werden, und andere grössere und kleinere

Gesangswerke theils mit Instrumenten, theils am Pianoforte executirt, probirt und repetirt, gleichsam ein Privat-Kunst-Institut bilden. Seiner bekannten Humanität und Liebenswürdigkeit zu Folge finden Einheimische wie Fremde, Künstler und Kunstliebhaber leicht eine gastliche, freundliche Aufnahme in seinem Hause. — Liedertafel und Liederkranz blühen fröhlich fort, und letzterer hat vor kurzem auf eine würdige, glänzende und schöne Weise das allgemeine jährliche Liederfest durch Reden und Gesänge in Esslingen unweit Stuttgart gefeyert, zu welchem aus allen Theilen des Königreichs die Freunde des Gesangs herbey strömten. Auf ähnliche Weise wurde hier von dem Gesangsvereine das Schillerfest gefeyert, zu welchem unsere sehr geachtete Mitbürgerin, Dem. Emilie Zumsteeg durch ihr ausgezeichnetes Kunsttalent viel beytrug, indem sie eine Cantate vom Stadtrath, Hrn. Ritter, gedichtet, in Musik gesetzt hatte, welche nicht unerwähnt gelassen zu werden verdient.

Kurze Anzeigen.

Così fan tutte von W. A. Mozart, in Stimmen. Breslau, bey C. G. Förster. Subscriptionspreis 2¾ Thaler.

Es ist ein sehr zweckmässiges, gewiss Vielen erwünschtes Unternehmen, die einzelnen Singstimmen anerkannter Meisterwerke im Drucke erscheinen zu lassen. Mehre geschätzte Handlungen (z. B. die Haslinger'sche, Brüggemann'sche u. s. w.) haben bereits angefangen, auch den Ausgaben neuer Hauptwerke in Partitur oder Klavierauszug zugleich die einzelnen Singstimmen hinzuzufügen; andere haben dasselbe mit schon bekannten Werken gethan, und dadurch die Aufführung derselben Vielen erleichtert: z. B. die Trautwein'sche Handlung in Berlin, die sich vorzüglich an kirchliche Meisterwerke hielt, aber auch einen guten Anfang mit Mozart's Opern gemacht hat, dem wir den glücklichsten Fortgang wünschen. Für häusliche Singvereine ist die hier gelieferte Oper Mozart's eine der angenehmsten. Die Singstimmen sind äusserst deutlich (mit italienischem und teutschem Texte) gedruckt. In den Nummern, die wir nach dieser Stimmenausgabe mit unseren Freunden durchgesungen haben, fanden sich nur geringe und sehr wenige Druckfehler, die so leicht berichtigt werden können, dass wir diese Ausgabe gewissenhaft bestens empfehlen müssen. Selbst für ein zierliches Futteral, das der Ordnung wegen auch nothwendig ist, hat die Handlung zweckmässig gesorgt. Möchten doch die übrigen Opern Mozart's auf ähnliche Weise bald nachfolgen, Don Giovanni ausgenommen, welche Oper in Stimmen bereits bey Trautwein Pr. 3 Thlr. erschienen ist, die wir hier gleichfalls zu empfehlen nicht unterlassen.

Ouverture de W. A. Mozart dans le style sévère de G. F. Händel, arrangée pour le Piano à quatre mains — — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 12 Gr.)

Es ist die vortreffliche Ouverture, die Mozart zu seiner eigenen Uebung im Händel'schen Style für Einen Spieler auf dem Pianoforte geschrieben hat, und die aus seinem Nachlasse in der bekannten Ausgabe seiner sämmtlichen Klavierwerke desselben Verlags bald nach des Meisters Tode zuerst in's Publicum gebracht worden ist. Die Bearbeitung für zwey Spieler ist mit Einsicht und Sorgfalt für Liebhaber dieser Art, sich am Pianoforte zu unterhalten, gemacht: sie werden sich durch die köstliche Composition begeistert und belehrt, durch die Bearbeitung im guten Vortrage derselben erleichtert finden.

Drey Lieder, gedichtet von Albrecht Graf von Schlippenbach, in Musik gesetzt von Carl Jul. Hoffmann. (Eigenthum des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 8 Gr.

In Dichtung und Musik sehr leicht und gefällig. Das erste (ein naives Volkslied) und das zweyte haben uns vorzüglich gefallen.

(Hierzu die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Rec. und Lied des Indianerhäuptlings **Boa**,
aus der Oper: die **Flibustier**. Text von **E. Gehe**, Musik von **J. C. Lobe**.

Allegro feroce. *Rec.*

Boa.

Pianoforte.

Er geht, den sonst so scharfen Blick, von Rachelust ge-

fr *fr*

Rec.

trübet, er geht, und fällt ins Netz das ich für ihn und für Don Gusman

sf *pp*

Anmerk. Das Tempo ist so schnell zu nehmen, als es der Sänger ohne der Kraft und Deutlichkeit zu schaden, herausbringen kann.

Molto feroce.

stelle. *1. Herr_lich, herr_lich, Jä_ger krei_set*
2. Ja, Don Gus_man will ich füh_ren
3. Ob die Chris_ten grimmig trachten;

sf *sf* *sf* *

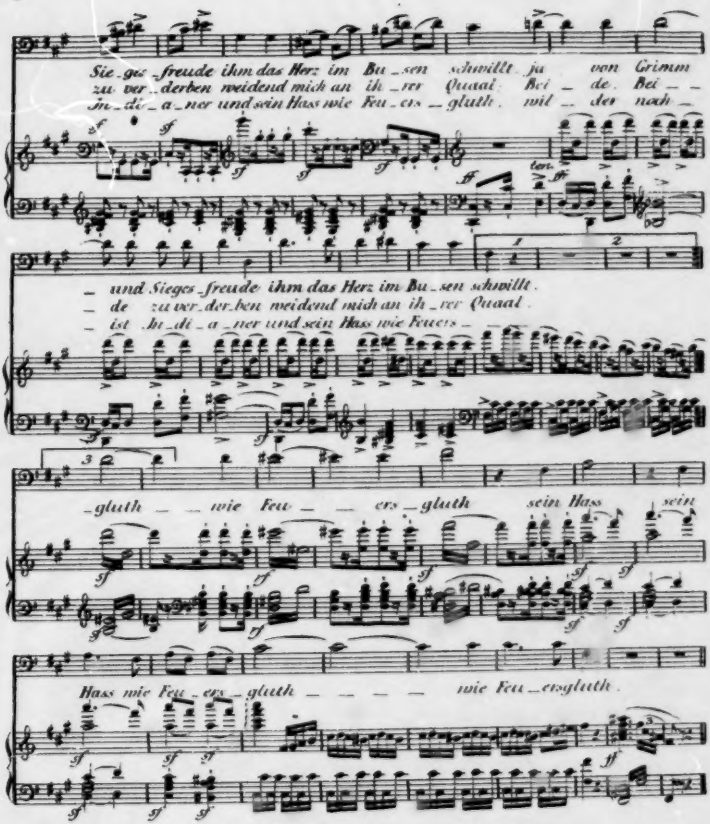
Sie_ges_freude ihm das Herz im Bu_sen schwillt ja von Grimm
zu ver_derben weidend mich an ih_rer Quaal. Bei_de. Bei_
In_di_a_ner und sein Hass wie Feu_ers_gluth. mit_der noch_
und Sieges_freude ihm das Herz im Bu_sen schwillt.
de_ zu ver_der_ben weidend mich an ih_rer Quaal.
ist In_di_a_ner und sein Hass wie Feuers_
_gluth _ wie Feu_ ers_gluth sein Hass sein
Hass wie Feu_ers_gluth _ wie Feu_ersgluth.

Wanderers Nachtlied. von Göthe.

Für einen Männerchor in Musik gesetzt von X. Schnyder von Wartensee.

Adagio.

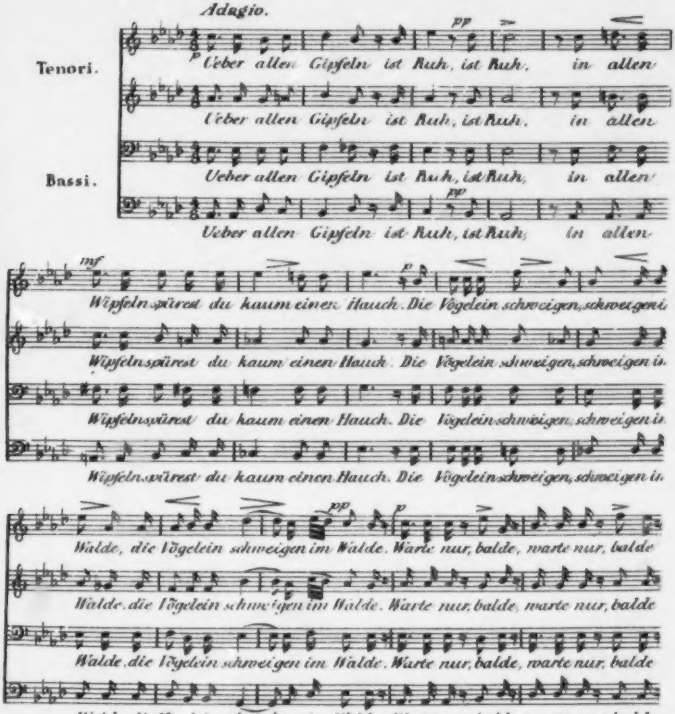

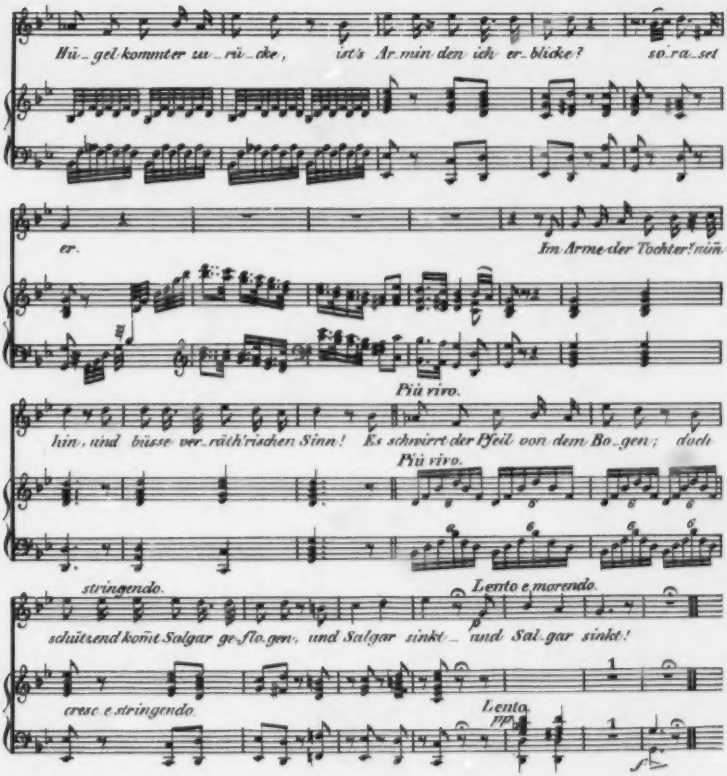
Hü_gel kommt er zu_rü_cke, ist's Ar_min den ich er_blicke? so_ra_set
er. Im Arme der Tochter! nein.
Più vivo.
hin, und büsse ver_räth'rischen Sinn! Es schwirrt der Pfeil von dem Bo_gen; doch
Più vivo.
stringendo.
Lento e morendo.
schüttend kömt Salgar ge_flo_gen, und Salgar sinkt_ und Sal_gar sinkt!
cresc. e stringendo.
Lento.
pp

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. N°. 46. 1829.

Versuch, Ausweichungen nach dem Verhältnisse einer geometrischen Figur zu bestimmen,

von

Johann Nepomuk Huber,

Akademiker in Freyburg.

Die Schwierigkeit, welche Ausweichungen oder Accorde, in ihrer successiven Verbindung, manchem angehenden Lehrlinge der Tonkunst, ungeachtet er diesem Studium alle Mühe und Anstrengung widmet, dennoch verursachen, bestimmt mich, einigermassen meine Methode: Ausweichungen nach dem Tonverhältnisse einer geometrischen Figur zu construiren, dem geehrten musikalischen Publicum in prunklosen, einfachverständlichen Sätzen, ohne alle kostbare Brühen *a priori*, darzulegen, um so viel mehr, da schon die Erfahrung ihre Anwendung mit erprobtem Vortheile bewährt hat.

Es könnte aber bey manchem, dem ersten Anscheine nach, der Gedanke auftauchen: wie sich denn Ausweichungen nach einer geometrischen Figur construiren lassen, indem ja jede Figur ein Ausdruck für irgend eine Idee in der extensiven Sinnenanschauung, Musik der Ausdruck der Gefühle durch Töne in der successiven Sinnenempfindung sey, und in so ferne nichts mit einander gemein haben, folglich sich Ausweichungen, oder Wandelgänge der Accorde nicht nach einer geometrischen Figur construiren lassen? Dieser Einwendung lässt sich kurz entgegen halten: Nicht die todte Form der Figur ist es, die der Verstand in ihr sucht, sondern die Verhältnisse, der Geist derselben: „denn ohne Geist ist jede Form eine Scherbe," sagt Herder, „Geist erschuf die Formen, und erfüllt sie; Er wird in ihr gegenwärtig gefühlt; Er beseligt." Diesen Verhältnissen (nach welchen sich Accorde in ihrer successiven Verbindung zusammen passen lassen), welche nur der Verstand fasst, und das Gemüth im schmelzenden Wohllaute harmonischer Anklänge empfindet, wird nur die correspondirende Anschauung in der intuitiven Darstellung dieser geometrischen Figur, welche wir Tonverwandtschaftsfigur nennen, unterlegt, mit welcher das Verfahren des Verstandes blos in der Construction der Accorde in ihrem successiven Connex nach den Verhältnissen dieser Figur, nicht mit ihrer Anschauung selbst, mithin blos der Form der Reflexion ihrer Verhältnisse, nicht dem Inhalte nach, übereinkommt. Um aber diese Verhältnisse, welche geistiger Art sind, Anderen mittheilen zu können, muss ihnen doch eine intuitive Darstellungsform, in welche sie sich ergiessen, und welche ihnen in der Anschauung correspondirt, untergelegt seyn.

Da aber die Verhältnisse, der Geist der Figur, weder der extensiven noch successiven Sinnenanschauung, sondern lediglich dem Verstande angehören, indem ja nur Geistiges dem Geiste gehört, und nur nach den Verhältnissen, welche der Verstand in dieser Figur anerkennt, nicht nach der leeren Form der Figur in der Sinnenanschauung Ausweichungen sich construiren lassen, so findet der Verstand nicht nur nichts Widersprechendes in der Methode, Ausweichungen, Accordverbindungen oder Wandelgänge der Accorde nach dem Verhältnisse dieser Figur zu construiren, sondern eher Vortheilhaftes, indem ja alles Anschauliche einen schnellern Eingang und tiefern Eindruck dem Geiste beybringt. Um aber den geehrten Leser nicht länger von der Haupttendenz dieses Aufsatzes abzuhalten, wollen wir lieber gleich zur Sache, zur

Construction der Tonverwandtschafts - Figur

übergehen. Wenn man von einem Grundtone aus, etwa C, die zwölf Töne unseres Tonsystems gegensätzlich in zwey Richtungen nach gleichschwebend tem-

perirten Quinten- und Quarten-Verhältnissen so stimmt, dass sich Quinten- und Quarten-Folgen in dem gegensätzlichen Tone Fis wieder vereinigen, so schliessen die zwölf gleichschwebend temperirten Töne mit ihren Octaven, indem sie von Einem Grundtone ausgehen, sich nach zwey Richtungen fixiren, und in Einem dem entgegengesetzten Tone wieder vereinigen, einen gemeinschaftlichen Tonkreis.

Da nun die zwölf Töne unseres Tonsystems den Tonkreis unter sich abschliessen, so haben sie ihn gemein; haben sie ihn unter sich gemein, so theilen sie ihn unter sich, und theilen ihn in zwölf gleiche Theile. Demnach theile man den Tonkreis durch die Diagonale in zwölf gleiche Theile. Durch diese Theilung stehen die zwölf temperirten Töne unseres Tonsystems in einem zweyfachen Verbande, erstlich im Verbande der Einheit, und zweytens der Ausdehnung. Sie sind durch Radien an ihrem gemeinschaftlichen Central-Einheitspunct angeheftet, in diesem paricentrischen Einheitspuncte vereinigen sie sich alle, und von ihm strahlen sie durch die Radien wieder in die weitere Ausdehnung des Tonkreises aus, wo sie dann ihren peripherischen Verband unter sich schliessen.

Diese zwölf Töne stehen nicht nur im Verbande der Einheit und Ausdehnung, sondern sie stehen noch unter sich in einem besondern Verbande. Diesen besondern Verband, diese relative Tonalität auszudrücken, beschreibe man in diesem Tonkreise drey gleichnamige Quadrate durch Sehnen zu 90°, die sich gleichartig in einander schlingen. Durch diese Operation stellt sich dann die Tonverwandtschafts-Figur (siehe Beylage Fig. I.) in der Sinnesanschauung nach ihren inwohnenden Verhältnissen dar.

Schon der grosse Herder stellt in seiner Kalligone (Th. I. S. 120—22, Leipzig, bey Hartknoch 1800.) diese Idee von einem Tonkreise dar, was nachgelesen zu werden verdient.

Die ganze Anzahl ineinander geschlungener Linien, die in diesem fest umschlossenen Tonkreise der Tonverwandtschafts-Figur liegen, sind Tonglänge in dem harmonischen Gewebe der Accorde, welche nur diese Tonverhältnisse, nach welchen Accorde in Accorden in ihrer successiven Verbindung gepaart werden können, anzeigen. So zeigt die von c nach a laufende Sehne an, dass der harte Dreyklang c mit dem weichen a; und umgekehrt, dass die c Leitharmonie mit der a Leitharmonie, und umgekehrt, im harmonischen Connex stehen.

Hiermit wäre die Construction der Tonverwandtschafts-Figur beendigt; nun stehen wir bey der Frage: Wie sich denn nach den Verhältnissen der Verwandtschafts-Figur Accorde, und welche Accorde sich verbinden lassen?

Bevor aber Accorde oder Anklänge mit einander in der Zeitfolge verbunden werden können, muss man sie vorerst kennen. Der Accordenverbindungslehre muss also die Accordenlehre vorangeschickt werden. Die Theorie der Ausweichungen zerfällt daher in zwey Abschnitte: Accordenlehre und Accordenverbindungslehre.

II. Lehre der Accorde.

Accord ist ein Anklang mehrer an Höhe und Tiefe verschiedener Töne, welche sich in einem Wohllaute vereinigen. Es ist hier der Ort nicht, alle Anklänge, alle Tonverbindungen, welche sich, in dem mannigfaltig verschlungenen Harmoniegewebe bald als Wohl- und Uebelklänge, bald als durchgehende Noten, bald als Vor- und Nachklänge ankünden, welche alle ihren Grund in dem Polygonalzahlen-Gesetze haben, anzugeben; daher nehmen wir zu unserm Bedarfe nur fünf Arten in zwey Abtheilungen an, nehmlich: *α*) zwey Arten Dreyklänge; *β*) drey Arten Vierklänge.

α) Dreyklänge.

1) Der harte oder grosse Dreyklang, bestehend aus Grundton, grosser Tera und reiner Quinte. Diesen symbolisiren wir (nach Hrn. Gottfried Weber's Bezeichnungsart) mit einem grossen lateinischen Buchstaben, z. B. den harten Dreyklang ceg mit C.

2) Der weiche oder kleine Dreyklang, welcher gegensätzlich mit obigem ist, bestehend aus Grundton, kleiner (weicher) Tera und reiner Quinte. Diesen bezeichnen wir mit einem kleinen lateinischen Buchstaben, z. B. den weichen Dreyklang ceg mit c.

Nach der Tonverwandtschafts-Figur (Beylage Fig. I.) bestehen diese zwey Dreyklänge aus dem Grundtone, seinem nächst verwandten links oder rechts ihm zur Seite liegenden Tone, und aus dem mit dem nächst verwandten durch die Sehne correspondirenden Tone. Z. B. der harte Dreyklang C besteht aus dem Grundtone c, seinem nächstverwandten g, und aus dem mit dem nächstverwandten durch

C Leiter: folglich ist jene kleine Siebente übelklingender, als diese, und darf daher nicht, wie diese leztere, unvorbereitet erscheinen.

Dieses System setzet ferner *b*) schon ein Kind in den Stand, alle Materialien der Musik unter 9 Rubriken zu bringen, und sie gleichsam an den Fingern abzuzählen, nämlich: Es sind

7 Haupttone,
8 Haupttonleitern,
2 Haupttonarten,
3 Hauptwohlklänge,
4 Uebelklänge,
18 Tonverbindungen oder Intervalle,
10 Schlufsfalle,
7 Arten der Mehrdeutigkeit,
44 Ausweichungen.

Wollte man, diesem System gemäfs, ein allgemeines Elementarbuch der Musik für Anfänger, worin der Vortrag deutlich und auf eine versteckte Art systematisch wäre, verfassen und herausgeben; so liefse sich davon ein grofser Nutzen für die Praxis versprechen, indem sie die Bestandtheile und Materialien der Musik, ihre Ableitungsart und die Harmonie gründlicher verstehen, auch die Akkorde sicherer zergliedern lernen würden, als selbst manche Theoretiker und Praktiker nicht wissen. Nur eine kleine Probe von einem solchen Elementarbuche nach einem noch unvollkommenen Grundrisse! Es müfste, aufser der vorangeschickten Definition, was Musik sey, ungefähr also anfangen:

„In der Musik giebt es nicht mehr, als *sieben Haupttone*, welche nach den sieben ersten Buchstaben des Alphabets benennet werden, und demnach sehr schicklich *Tonbuchstaben* heifsen können, als: *a*, *b*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*. — Hierbey ist aber vorläufig zu bemerken, dafs anstatt des *b*, meistens der achte Buchstabe *h* bey uns gebraucht wird. Der Fall, wo die Benennung *b* statt findet, soll weiter unten angezeiget werden. — Diese Töne theilen sich in 5 *ganze* und 2 *halbe Töne*, welche die *natürlichen* (diatonischen) genennet werden. (Hier werden sie dem Anfänger auf dem Griffbrete des Klaviers anschaulich gemacht, und ihm zugleich gezeiget, was ein ganzer und halber Ton sey) *).

Wenn man nun die sieben natürlichen Töne in eine stufenmäfsige, bestimmte Ordnung bringet, und den zwey darunter befindlichen halben Tonen einen gewissen Platz anweiset: so entstehet dadurch die *natürliche Tonleiter*. Fängt man aber, wie die Alten thaten, bey dem ersten Buchstaben *a* an, so bildet sich folgende Tonleiter: No. 1. *a*, *h*, *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, (*a*) **). Beginnet man aber, wie die Neuern thun, bey dem dritten Buchstaben *c*, und stellet die zwey ersten hinten hin: so entspringet daraus folgende Tonleiter: No. 2. *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, (*c*) ***).

I. II. III. IV. V. VI. VII. VIII.

(Diese beyden Leitern werden dem Anfänger auf dem Klavier vorgezeigt, und vorgespielt.) Der erste Ton, womit eine solche Leiter anfängt, heifset der *Hauptton*, ist die erste Klangstufe der Leiter, oder, kurz weg gesagt, *der erste Ton*, und heifset auch die *Erste* (Prime). Der zweyte Ton einer Leiter ist die zweyte Klangstufe derselben, oder kurz, der zweyte Ton, und heifset auch die *Zweyte* (Sekunde). Der dritte Ton einer Leiter ist die dritte Klangstufe, oder, was sich nun verstehet, der dritte

*) Die mathematische Erklärung des grofsen und kleinen, ganzen und halben Tons gehört für Weitergekommene. d. Verf.

**) Die unter diesen Tonbuchstaben befindlichen römischen Zahlen bezeichnen die Ordnung der Klangstufen, und der liegende Halbzirkel den bestimmten Platz, den die zwey natürlichen halben Töne auf den Klangstufen einnehmen. d. Verf.

***) Die Angabe der mathematischen Verhältnisse der Töne in beyden Leitern taugt noch nicht für die ersten Anfänger. d. Verf.

die Sehne correspondirenden e; also aus cge. Umgekehrt besteht der weiche Dreyklang f aus c, seinem nächstverwandten F, und aus dem mit dem nächstverwandten durch die Sehne correspondirenden a; also aus cfa. Wenn man nach der Tonverwandtschafts-Figur (Beylage Fig. I.) diese zwey Dreyklänge, nehmlich den harten c und den weichen f unter sich hinsichtlich ihrer Gliederverkettung vergleicht, so findet es sich, dass sie in gegensätzlicher Beziehung gegen einander stehen. Denn c:g = e:f und g:e = f:a, folglich verhält sich auch umgekehrt cg:ef = ef:ca. Eben so verhält sich umgekehrt der harte Dreyklang C zu dem weichen a; der eine dieser Dreyklänge ist nur der Gegensatz von dem andern. c:g = a:e und g:e = e:c, demnach verhält sich cg:ae = ae:c, folglich cge umgekehrt zu aec. Auf diese Weise ist der harte Dreyklang C im Gegensatze mit dem weichen Dreyklange e, denn c:g = g:e und g:e = e:c und cg:e = g:e, folglich verhält sich cge = geC = C:e.

β) Vierklänge.

1. Leitharmonie (Leitaccord, auch Dominanten-Accord, Unterhaltungsseheute, wesentlicher Septimen-Accord, Haupt-septimen-Accord u. s. w.) bestehend aus Grundton, grosser Terz, grosser Quinte und kleiner Septime. Diese zu bezeichnen, bedienen wir uns eines grossen lateinischen Buchstabens mit der Ziffer 7. Z. B. die C Leitharmonie ghdf, welche sowohl in den harten Dreyklang C, als auch in den weichen e leitet, wird mit g⁷ bezeichnet.

Wir wählen deswegen die Benennung Leitharmonie für diesen Vierklang, weil er jedesmal in ihren harten und weichen Dreyklang leitet, und weil diese Benennung für alle 24 Verstimmungen oder Verlegungen umfassender ist, als die Benennung Septimen-Accord, indem diese Benennung nur für eine, nicht für alle Lagen anwendbar ist. So ist die nehmliche Harmonie hdfg Leitharmonie, aber nicht mehr Septime.

2. Der Leitharmonie wollen wir gleich die Umwendung derselben zuführen. Sie besteht aus Grundton, kleiner Terz, kleiner Quinte, und kleiner Septime. Diese bezeichnen wir mit einem kleinen lateinischen Buchstaben, mit c und der Ziffer 7. Z. B. die Umwendung der Leitharmonie in C oder a wird symbolisirt mit h°7 = hdfa.

In der Leitharmonie befindet sich unten die grosse Terz gh, und in der Mitte und oben lauter kleine Tersen, wie hd und df. In ihrer Umwendung befinden sich unten und in der Mitte lauter kleine Tersen, wie hd und df, und oben fa die grosse Terse. Also ist diese nur die Umwendung von jener.

Nach der Tonverwandtschafts-Figur (S. Beyl. Fig. I.) besteht die Leitharmonie aus den zwey nächstverwandten Tönen des Grundtons, aus dem rechts verwandten Tone des dem Grundtone rechts liegenden nächsten Tones, welcher mit dem links liegenden nächstverwandten Tone durch die Sehne correspondirt, endlich noch aus dem Tone, welcher mit dem links verwandten Tone durch die Diagonale mit dem rechts verwandten des nächsten Tones durch die Sehne verbunden ist. So besteht die C Leitharmonie ghdf aus den zwey nächst verwandten Tönen g und f zu c, aus dem nächsten Tone d des rechts verwandten g, und aus dem Tone h, welcher mit dem links verwandten Tone f durch die Diagonale fh mit dem rechts verwandten d des nächsten Tones g durch die Sehne hd verbunden ist.

Da nun g:f = f:g und gf:g = fg:b und gf:dh = fg:bd, so ist ghdf = fdbg, folglich ist die C Leitharmonie ghdf (g^{7}) = (g^{07}) ghdf. Da ferner g:f = h:a und gf:h = af, und gf:hd = ah:fd, so verhält sich die C Leitharmonie ghdf: der Umwendung der Leitharmonie von e zu afdh umgekehrt. Also ist hdfa nur die Umwendung von ghdf.

3. Endlich führen wir zu unserm Behufe noch den sogenannten chromatischen Accord an, bestehend aus Grundton, kleiner Terz, kleiner Quinte, und grosser Sechste, oder kürzer aus lauter über sich gebauten kleinen Tersen. Nach der Tonverwandtschafts-Figur (S. Beylage F. I.) bildet er ein Quadrat. Man könnte ihn daher auch Quadrat-Accord nennen. Zur intuitiven Bezeichnung dieses Accordes wählen wir einen kleinen lateinischen Buchstaben mit dem □ Zeichen. Z. B. den Quadrat-Accord cegis bezeichnen wir mit c□ oder cisegh mit cis□. Dieser Quadrat-Accord hat keine Umwendung.

Hiermit hätten wir die Accordenreihe, welche zu unserm Behufe nöthig, angegeben, nehmlich:

1. Der harte Dreyklang, 2. der weiche Dreyklang, 3. die Leitharmonie, 4. die Umwendung der

Leitharmonie, 5. der Chromatische- oder Quadrataccord. *)

Nun stehen wir bey der Frage: wie sich denn diese aufgezählten Drey- und Vierklänge nach den Verhältnissen der Tonverwandtschafts-Figur (S. Beyl. Fig. I.) verbinden lassen?

Bevor diese Frage beantwortet werden kann, müssen wir noch einige Bemerkungen über die Lagenfolge dieser Accorde in ihrer harmonischen Verbindung einstreuen.

Wenn man den harten Dreyklang in seiner Intervallenfolge vergleicht, so findet es sich, dass vom Grundtone bis zum zweyten Intervalle eine grosse Terz, vom zweyten Intervalle bis zum dritten eine kleine Terz, vom dritten Intervalle bis zum vierten eine Quarte, von dem Grundtone bis zum dritten Intervalle eine grosse Quinte, und von dem Grundtone bis zum vierten Intervalle eine Octave sich aufzählen lasse, dass also nach einer grossen Terz die kleine Terz, Quarte oder Quinte; nach der kleinen Terz die grosse oder Quinte, nach der Quinte die kleine und grosse Terz eintreten dürfe. Da Terzen in ihren Umwendungen Sechsten, Quinten in ihren Umwendungen Quarten geben, so folgt, dass nach einer Sechste wieder Sechsten oder Terzen, aber nur eine Quarte, nach einer Quarte wieder Sechsten oder Terzen in der Harmonienfolge eintreten dürfen.

Ist eine Harmonie in einer Terzenlage, so kann eine andere wieder in der Terzen- oder Quartenlage darauf folgen; ist aber eine Harmonie in der Quartenlage, so kann eine andere Harmonie in der Terzen- oder Sechstenlage auf diese folgen.

In dieser Intervallenfolge der Harmonie liegt der ganze Normaltypus der Lagenstellungen der Accorde in ihrer successiven Verbindung mit anderen Accorden.

Wenn man z. B. von C in e ohne Leitharmonie ausweichen will, und in C die Grundtöne (der tiefste und höchste Ton in der Lage eines Accordes) in ihrer Zusammenhaltung eine Terz $\overset{e}{c}$ ausmachen, so müssen in e die Grundtöne, weil noch Terz die Quarte folgen darf, in ihrer Zusammenhaltung eine Quarte ausmachen $\left(\overset{e}{c}=\overset{a}{h}\right)$.

*) Die Kenntniss dieser Accorde in ihren Lagen und Verlegungen muss sich jeder Lehrling durch Transposition in alle zwölf Tonarten gehörig eigen machen.

In dieser Accordenverbindung folgt nach C in der Terzlage e in der Quartlage. Diese Regel gilt für die ganze Lagenstellung der Accorde in ihrer Verbindung. Es muss daher immer strenge Rücksicht darauf genommen werden.

Somit können wir zur Accordenverbindungslehre noch den Verhältnissen der Tonverwandtschafts-Figur (Siehe Beylage Fig. I.) übergehen.

(*Die Fortsetzung folgt.*)

Nachrichten.

Wien. August und September. Am 18ten, im Leopoldstädter Theater: „Die Marocesaner in Dummhausen"; Posse mit Gesang in zwey Aufzügen. Eigentlich eine alte Schikaneder'sche Burleske, illo tempore: „die Waldmänner" geheissen, welche durch bezogte Restauration wahrlich nicht gewonnen hat.

Am 21sten, in der französischen Nationalkirche bey Sanct Anna, zur Feyer des Patrociniums: neue Missa in B moll, von Seyfried. (zehnte Lieferung der in Haslinger's Officin erscheinenden Musica sacra.) Ein ächtes Kirchenwerk, voll Erhabenheit und innerer Grösse; die Doppel-Fuge im majestätischen Gloria zeugt für den viel gewandten Meister. Der Chorsatz, welcher wechselweise in allen Stimmen das ganze Credo hindurch sich fortspinnt, während die gesammten Glaubens-Artikel in freyen Nachahmungen mit stets neuer Orchester-Begleitung und verändertem Tonart vorgetragen werden, ist von origineller, höchst imposanter Wirkung; das Offertorium zart und innig. Wir überlassen es einem andern Referenten, diese interessante Composition, mittelst Einsicht der Partitur, ausführlicher zu besprechen.

Am 31sten, im Kärnthnerthor-Theater: musikalische Akademie des Fräulein Charlotte Veltheim, königlich sächsische Hofsängerin. Sie liess uns hören: 1. eine Cavatine aus Auber's Stumme von Portici; 2. ein Duo mit Hrn. Schuster aus Spohr's Jessonda; 3. die grosse Scene mit Chor aus Ciro von Rossini. Die Stimme, ein schöner heller, hoher Sopran, gute Schule, Geläufigkeit, treffliche Coloratur, sinniger Vortrag, und wahrhaft gebildeter Geschmack sind allen eminente Vorzüge, welche unser kunstempfängliches Publicum wie verlernt, vielmehr stets mit achtungsvoller Theilnahme empfängt, und durch gerechte Würdigung dem entschiedenen Talente

huldigend zu lohnen pflegt. Weniger entsprechend fand man die Wahl; denn das Duett kann nur dramatisch ausgeführt effectuiren, und die grosse Arie ist eine der schwächlichsten Geisteegeburten des Pesaresen. Noch producirten sich die beyden Orchester-Mitglieder Johannis und Schorah, Zöglinge des Prager Conservatoriums, sehr beyfällig in dem Doppel-Violin-Concerte von Eck, und Hr. Neunkirchner, Fagottist der königlich wirtembergischen Hofkapelle, bewährte sich als tüchtiger Virtuos in selbst fabricirten übrigens ziemlich seichten Variationen.

Am 5ten, im Kärnthnerthor-Theater: Aschenbrödel, von Rossini; machte neuerdings Glück durch die unverbesserlich zweckmässige Besetzung. Der Ehrenplatz gebührt unsrer trefflichen Hähnel, und ihre achtbaren Rivale waren: Herr Schuster, Ramiro; Hauser, Dandini; Siebert, Montefiascone; Friedrich Fischer, Alcidor; Madame Frontini und Dem. Bondra, Clorinde und Thisbe.

Am 7ten, ebendaselbst: im Costume Concert der Mad. Bourgois-Schiroli, welche folgende Pieçen ausführte: 1. Cavatine von Nicolini, mit obligater Violin-Begleitung des Hrn. Mayseder. 2. Rondo mit Chor von demselben Componisten. 3. Romanze von Morlacchi. 4. Duett aus Vaccaj's Romeo e Giulia, mit Dem. Hardmayer. Der gespendete Applaus galt mehr dem momentanen Eindrucke, als der Sache selbst. Zwischensätze waren: ein recht lebendiger Chor aus Paveri's: Mayfest; Pianofortevariationen von Dem. Eder ungemein fertig gespielt; endlich auf allgemeines Verlangen das oben genannte Doppel-Concert von Eck, wiederholt durch die Herren Schorah und Johannis.

Am 10ten, ebendaselbst: der Freyschütz; Dem. Veltheim, Agathe. Der Sängerin allen Respect; in der Darstellung vermeinten wir Kälte zu gewahren. Herr Birnbaum von Augsburg gab den Kaspar. Für Provinzial-Bühnen allenfalls ein brauchbares Subject; hier wurde Toleranz geübt.

Am 11ten, ebendaselbst: Concert der Dem. Veltheim: Arie von Rossini, und Rondo variato von Vaccaj. Mit dem Notenblatte in der Hand scheint dieser ehrenwerthe Gast in seinem individuellen Elemente zu seyn. Herr Chopin, Pianist aus Warschau, dem Vernehmen nach Würfel's Schüler, führte sich als Meister vom ersten Range ein. Die ausgezeichnete Zartheit seines Anschlags, eine unbeschreibliche mechanische Fertigkeit, sein vollendetes, der tiefsten Empfindung abgelauschtes Nuançiren, Tragen und Schwellen der Töne, des Vortrags so seltene Klarheit und seine durch hohe Genialität gestempelten Erzeugnisse — Bravour-Variationen, Rondeau, freye Phantasie, — geben den von der Natur so überaus freygebig bedachten, selbstkräftigen Virtuosen zu erkennen, der, ohne vorher gegangenes Ausposaunen, als eines der leuchtendsten Meteore am musikalischen Horizonte erscheint.

Am 14ten, ebendaselbst: neu in die Scene gesetzt: „Die umgeworfenen Kutschen. Boieldieu's gefällige, melodieenreiche Musik, so wie das abgerundete Zusammenspiel verschafften diesem Producte der heiteraten Laune zum zweyten Male die allerfreundlichste Aufnahme, und sämmtlichen Mitwirkenden die Ehre eines wiederholten Hervorrufens. Dem. Hähnel und Hardmayer sangen excellirend; Herr August Fischer übertraf beynahe noch seinen beliebten Vorgänger, Forti; Cramolini war ein köstlicher Petit-Maitre; Gottdank und Dem. Bondra drollige, doch keineswegs übertriebene Karrikaturen. Selbst die Nebenfiguren, Mad. Frontini, Dem. Halfinger, die Herren Wanderer, Stolz und Bartholemy füllten befriedigend ihre Plätze, und erhöhten den universellen Genuss.

Am 15ten, im Josephstädter-Theater: „Staberls Besserung;“ Feenposse mit Gesang in drey Aufzügen von Meisl. In der Gesammtsumme von Unsinn und Gemeinheiten, welche regelmässig auf diesen Brettern ihren Turnplatz aufgeschlagen haben, gestattet sich dieses Stück gewissermassen zu einem wirklichen Poem; wenigstens ist doch Plan, Haltung, Charakteristik, Tendenz, und, wenn man will, sogar auch Moral darin.

Am 18ten, ebendaselbst: „Der Tod am Hochzeitstage,“ oder: „Mann, Frau, und Kind;“ Zauberspiel in zwey Acten von Nestroy, Schauspieler in Grätz, welcher dasselbe in dem Cyclus seiner hiesigen Gastdarstellungen in die Scene brachte. Die Grundidee ist gerade nicht eben verwerflich, und gibt Stoff zu unterhaltenden Situationen; auch hat Hr. Kapellmeister Roser eine recht artige Musik dazu geliefert.

Am 19ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Der Barbier von Sevilla, worin Dem. Veltheim zum letzten Male als Rosine erschien. Sie gab diese Partie zwar gleichfalls als schulgerechte Sängerin, aber allzu farblos; zu wenig frisch, schalkhaft, und ohne die hierher gehörende pikante Verschmitztheit.

Am 21sten, im Theater an der Wien: „König

Wittekind;" romantisches Schauspiel mit Musik von Hrn. Gläser; aus seinen älteren Werken, mitunter ziemlich analog gewählt.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin, October. Noch immer ist, seit dem dritten August, auf der Königlichen Bühne keine neue Oper erschienen, obgleich „Faust" von Spohr bereits seit längerer Zeit vorbereitet wird. Beständiger Wechsel neuer Personen in alten Werken. Dazu einige stereotype Singspiele und Dramen, so ist das Repertoir für einige Tage gebildet, und aus Mangel an besserer Unterhaltung dennoch meistens das Haus gefüllt. Ob dabey indess ein Fortschreiten für das Wesentliche und Höhere in der Kunst, wie z. B. zu Iffland's Zeiten, statt finden kann, ist eine verfängliche Frage. Hindernisse gibt es allerdings vielerley aller Art, welche bey dem besten Willen schwer zu beseitigen sind. Hierzu gehört unter anderm die Vorliebe der höheren Stände für italienische Opernmusik, und französisches Lust- und Singspiel. Der Mittelstand erheitert sich gern durch Possen und flache Vaudeville's. So geht allmählig der reine Sinn für Tragödie und ernste Oper ganz verloren, und das Heiligthum der Musen wird oft als drastisches Reizmittel oder zur Finanzspeculation missbraucht, so warnend auch die Inschrift des Opernhauses auf den rechten Weg hinweist: *Apollini et Musis!*

Herr Stromeyer aus Weimar hat als Sarastro, Wasserträger und Osmin in Belmonte und Constanze kalt gelassen, so wohllautend auch seine jetzt nur schon zu schwache Stimme gefunden wurde. Das Spiel dieses Sängers ist zu wenig belebt, um hier einen bedeutenden Eindruck hervorzubringen. — Auber's „Braut" (Fiancée) wurde in diesem Monate zwey Mal gegeben. Herr Hoffmann zeigte als Otello in der Rossini'schen Oper recht gelungenes Streben im ausdrucksvoll dramatischen Gesange. Ausgezeichneter noch sang Mad. Seidler die Desdemona. Auch Hr. Zschiesche genügte ganz der Rolle des Vaters. Jago hatte durch den Gesang des Hrn. Devrient d. j. sehr gewonnen.

Das Erfreulichste für die Oper war die Rückkehr des Herrn Bader, welcher in Breslau, Hamburg und Braunschweig neue Kränze des Künstlerruhms gewonnen hat. Dieser treffliche dramatische Sänger trat am 13ten October lebhaft empfangen in Auber's „Maurer" in der Titelrolle zuerst wieder auf, und belebte die ganze, durch Mad. Seidler und Hrn. Devrient d. j., als Henriette und Schlosser, wie auch durch die Mitwirkung der Mad. Schulz, Dötsch, und des Herrn Stümer, zu einem ansprechenden Ganzen erhobene Vorstellung.

Demnächst gab Hr. Bader zweymal die erste aller seiner Rollen: Masaniello in der „Stummen von Portici," welche fortwährend wöchentlich eine grosse Menge Schau- und Hörlustige herbeyzieht. Die höchst gelungene Musik abgerechnet, ist aber auch diese Vorstellung ein Glanzpunct der hiesigen Bühne. Herr Hoffmann singt jetzt den Alphons nicht übel; seine Gestalt passt sich besser für den Spanier. Nur hat sich der talentvolle mit kräftiger Stimme begabte Sänger noch den störenden Dialect und ein zu starkes Betonen der Consonanten in den Endsylben zu entwöhnen. — Herr Bader wurde bey jeder Vorstellung empfangen und gerufen. Fräulein v. Schätzel singt die erste Arie der Elvira sehr kunstfertig mit schöner, biegsamer Stimme; weniger sagt ihrem Vortrage der declamatorische und leidenschaftliche Ausdruck zu. Als Rose, die Müllerin, einem ältern kleinen Singspiele vom Baron v. Lauer, mit recht angenehmer Melodie, zeigte Fräulein von Schätzel Fortschritte in dem, gewöhnlich noch etwas einförmigen Spiele. Auch im „Maurer" stellte die junge Sängerin in Abwesenheit der Mad. Seidler die Rolle der Henriette dar. Mehr würde ihr Irma, die junge Griechin, zusagen. — Im Königstädter Theater gab Dem. Greis vom K. K. Theater zu Wien, die Anna in der „weissen Dame", und Sophie in „Sargin". Jugend, angenehme Gestalt und gewandtes Spiel macht die Erscheinung dieser auch mit einer guten Stimme begabten Sängerin erfreulich, welche nur noch die Kunstmittel zur Ausbildung der scheinbar etwas angegriffenen Stimme (besonders in der Höhe nur mit Anstrengung ansprechend) zur Vervollkommnung anzuwenden hat. — Zum Geburtstage des Kronprinzen von Preussen K. H. wurde das gedruckte Trauerspiel von Immermann: *Kaiser Friedrich II.* mit zweckmässiger Musik zur Handlung und den Zwischenacten, auch kräftiger Ouverture, vom Concertmeister Henning, gegeben. Die Aufnahme war nicht sehr lebhaft, so gelungen auch die Darstellung erschien. Herr von Praun wirkte in zwey Concerten im Schauspiel- und Opernhause, wie auch Mad. Müller aus Braunschweig in dem erstern mit. Ihre schöne Altstimme ist schon früher gerühmt, nur bedürfte der Vor-

tag mehr Wärme der Empfindung. Herr von Praun zeigte sich besonders in Lafont's und Mayseder's Compositionen als recht fertiger Violinvirtuose, dessen langer Bogenstrich, sicheres staccato und Flageolet, Präcision und Eleganz des Vortrags verdiente Anerkennung fand, da jetzt die Parallele mit Paganini, dem Unvergleichlichen, nicht mehr statt findet. — Die meiste Einnahme gewährten dem Königsstädter Theater im Laufe dieses Monats die steyrischen sogenannten Alpensänger mit ihren Jodelliedern. In der Garnisonkirche wurde zur Feyer des zojährigen Bestehens des Hamann'schen Sing-Vereins eine neue Cantate eines ungenannten Dichters: „Würde der Töne“ mit Musik von Julius Schneider, einem hiesigen jungen Tonkünstler, recht wacker und mit Beyfall aufgeführt. Für die erste grössere Arbeit zeigt diese Composition ein nicht aus Talent in Erfindung fliessendes, nicht gesuchter Melodie, einen guten Grund in der Harmonien-Kenntniss, auch dankbare Benutzung der Sing-stimmen und Instrumente. J. Haydn's ehrenwerthes Vorbild ist unverkennbar, und auf diesem Wege möge der junge Tonsetzer rüstig fortschreiten. Nur wünschen wir ihm künftig ein mehr geordnetes, zur lyrischen Behandlung tauglicheres Gedicht, als diese verworrene Cantate, welche nur einige Schönheiten der Diction enthält.

Und hiermit endet dieser Bericht.

Kurze Anzeigen.

Douze Etudes pour le Trombone de Basse avec la Gamme, compos. — — par Frédéric Belcke. Oeuvr. 45. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Da die Bass-Posaune jetzt ihre concertirenden Solo's unerwähnt, zu einem feststehenden Orchester-Instrumente geworden, und bey militairischer und ähnlicher Musik gar nicht mehr zu entbehren ist: so erwirbt sich der ausgezeichnete Posaunist, Hr. B. in Berlin, durch diess instructive, und doch zugleich ziemlich angenehme Werkchen gewiss den Dank Vieler, die jenes Instrument erlernen wollen oder müssen. Es ist, bey aller Kürze, ganz seinem Zwecke gemäss abgefasst. Erst enthält es die Tabelle für die Lage der Töne nach den sieben verschiedenen Zügen, und zwar diese Töne bis zur höchstmöglichen Höhe. Hierauf folgen zwölf Uebungsstücke, die ersten kurz und leicht auszuführen; die folgenden länger und schwieriger; die letzten schon beträchtlich schwer und gewissermassen concertirend. Die Fortschritte werden zwar etwas rasch gethan, und man kann zwischen den Stationen noch Einkehrplätze wünschen; da aber anzunehmen ist, dass eben diess Instrument entweder schon sonst geübte Musiker oder doch junge Leute von schon einigermassen gesetzten Jahren erlernen: so ist hier weniger dagegen zu sagen, als in ähnlichen Hülfsmitteln für andere Instrumente und für die frühe Jugend; denn man darf hier voraussetzen, dass die Schüler schon Ernst und beharrlichen Fleiss mitbringen, nach welchem sie ein Uebungsstück nicht eher beseitigen, als bis sie es vollkommen inne haben, und dann wird sichs auch mit dem nächstfolgenden finden. Demnach empfehlen wir das kleine Heft Allen, die es bedürfen.

Nr. 1. *Zweif Studien für die Orgel mit obligatem Pedal, componirt von Adolf Hesse.* Erstes Hft. Nr. 7 der Orgelsachen. (Eigenthum des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Preiss 10 Gr.

Nr. 2. *Leichtes Präludium für die Orgel zum Gebrauche bey Trauerfeyerlichkeiten* und dgl. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Nr. 3. *Die Wiege im Strome, Romanze von Jug. Kahlert, mit Begleitung des Pianoforte.* Von demselben. Ebendaselbst.

Hr. H., Organist an der lutherischen Hauptkirche St. Elisabeth zu Breslau, ist bereits in diesen Blättern als geschickter Orgelspieler und Componist erwähnt worden. Durch diese neuen Arbeiten macht er sich von Neuem verdient, indem er Anfängern im Orgelspiele zwölf kleine, wohleingerichtete Uebungen übergibt, in denen das Nöthigste sorgfältig bemerkt worden ist: z. B. wo der rechte oder linke Fuss, der Absatz oder die Spitze desselben gebraucht werden sollen. Dur und Moll der verschiedenen Tonarten werden in miteinander so, dass das erste Stückchen aus C dur, das zweyte aus C moll geht u. s. f. Die Tonarten steigen in Kreuzen bis Adur, worauf die B-Vorzeichnungen beginnen, was Jedermann zweckmässig finden wird. Die beyden letzten etwas längeren

Sätze haben ihre Molltonarten nicht neben sich. Die kurzen Uebungen sind zugleich als leichte Vorspiele zu brauchen.

Nr. 2 ist seinem Zwecke gleichfalls sehr angemessen. Auch hier sind die dazu gehörigen Stimmen genau bezeichnet, wie der Verf. dies gewöhnlich und mit Recht zu thun pflegt.

Nr. 3. Auch diese Kleinigkeit empfiehlt sich durch gute, ausdrucksvolle Melodie zu einem natürlich und wohlgedichteten Texte, so dass wir sämmtliche Nummern den Liebhabern solcher Gaben mit Vergnügen empfehlen.

Achtzehn kurze Singübungen für zwey Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von Chr. Th. Weinlig, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. (Eigenthum des Verlegers.) Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 1 Thlr.)

Wir haben in Leipzig immer das Glück gehabt, an der vorzüglich des Chorgesanges wegen berühmten Thomasschule sehr tüchtige, ja nicht selten weltberühmte Männer als Cantoren zu besitzen. Und so hat sich denn auch diese Anstalt bis auf den heutigen Tag in vollen Ehren erhalten, so dass es wohl Niemanden beykommen wird, durch andere Einrichtungen die Ehre dieses Instituts beeinträchtigen zu wollen. Hr. W. gehört offenbar und anerkannt zu den tüchtigen Musikgelehrten unserer darau nicht eben reichen Zeit, der sich unter andern auch als erfahrnen Gesanglehrer gezeigt hat. Früher sind von ihm in derselben Handlung „36 kurze Singübungen für den Sopran mit Pianoforte, 1 Thlr. 4 Gr." und „30 kurze Singübungen für die Altstimme, Pr. 1 Thlr." herausgekommen, die bereits, ihrer Zweckmässigkeit wegen, die zweyte Auflage erlebt haben. Auf jene Sammlungen folgt in fortschreitender Schwierigkeit dieses Heft, das den beyden ersten an Zweckmässigkeit nichts nachgibt, und daher bestens empfohlen werden muss.

Andacht. Fantasie für das Pianoforte von Aloys Schmitt. (Eigenthum des Verlegers.) Halberstadt, bey Brüggemann, Pr. ¾ Thlr.

Recht schön. Nach einer sehr kurzen feyerlichen Einleitung folgt ein choralmässiger Satz, der mit Zwischentriolen der rechten Hand einfach verziert ist, auf welchen eine melodische freye Erweiterung des Hauptgedankens in $\frac{3}{4}$ folgt, mit welcher Tactveränderung sehr richtig dem Spieler bezeichnet wird, dass die triolenmässigen Achtel stärker, als vorher zu betonen sind. Nach trefflicher Durchführung dieses freyeren Zwischensatzes kehrt die erste Choralmelodie tremul. wieder und wird mit einem ausdrucksvollen Coda wirksam beschlossen. Der Druck ist schön und correct.

Polonaise — componirt und für's Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von J. F. Wolf. Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 8 Gr.

Artig und sehr leicht.

Zur Notenbeylage.

Die in der diessmaligen Beylage gegebene Romanze C. M. v. Weber's, welche der für die Kunst zu früh Verstorbene zu dem Trauerspiele „Gordon u. Montrose" verfasste, und die zuverlässig den vielen Freunden des geehrten Componisten höchst willkommen seyn wird, ist uns als eine noch nicht öffentlich verbreitete Tondichtung des Meisters von Hrn. Wilh. Häser in Stuttgart für unsere Blätter freundlichst mitgetheilt worden. Der Componist selbst hatte sie als einen Beweiss seiner Freundschaft dem dortigen Hrn. Hofrath und Prof. Reinbeck zu seiner Disposition überlassen, und dieser hat die Güte gehabt, das Stück Hrn. H. zu diesem Behufe anzuvertrauen. Indem wir nun beyden Herren für Ihre gütige Mittheilung öffentlich unsern verbindlichsten Dank sagen, melden wir zugleich, dass die Handlung Breitkopf und Härtel zu grösserer Verbreitung dieser Composition noch einen Abdruck mit Hinzufügung der übrigen Strophen der Romanze veranstaltet hat, der weiter keiner Empfehlung bedarf.

Die Beylage der Tonverwandtschafts-Figur folgt im nächsten Blatte.

(Hierzu die musikalische Beylage No. V., und das Intelligenz-Blatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ballade *zu dem Trauerspiel: Gordon und Montrose*
von Reinbeck. Mit Musik von C. M. v. Weber.
(Im Novbr. 1813 componirt.)

Moderato ma energico.

Barde. *Tenor.* *f* *Was*

Harfe. *ff*

stürmet die Haide her auf? ist's Salgar's ei lon der Lauf? o hüllt euch in Wolken ihr

sempre ff

Ster ne, o hem met den Blick in die Ferne, denn Salgar naht.

Ver gebens! schon hat er's erblickt im

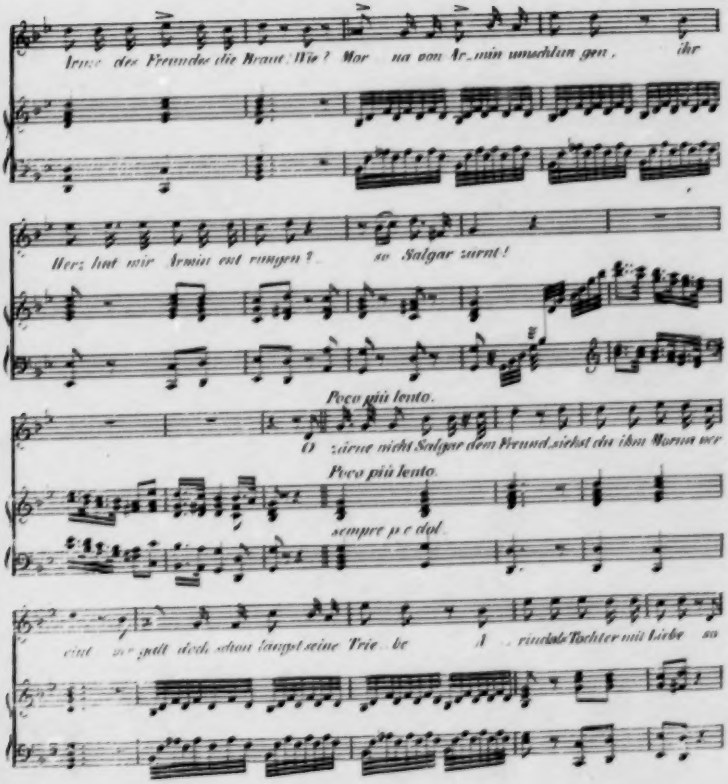
Irene des Freundes die Braut. Wie? Mar na von Ar_min umschlun gen, ihr
Herz hat mir Ärwin ent rungen? so Salgar zürnt!
Poco più lento.
O zürne nicht Salgar dem Freund, siehst du ihn Morwen wer
Poco più lento.
sempre p e dol.
eint wer gelt doch schon langst seine Trie be A rindale Tochter mit Liebe

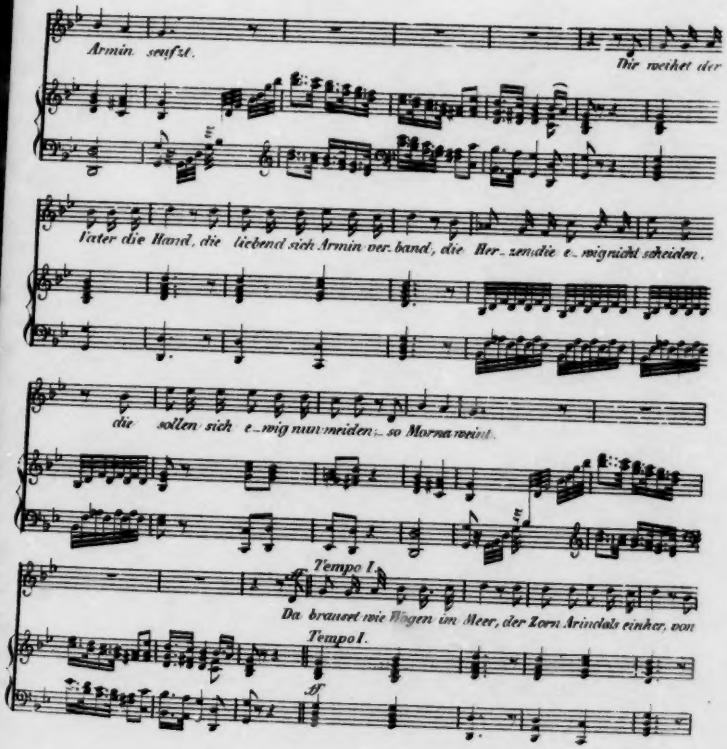
Armin seufzt.
Ihr weihet der
Vater die Hand, die liebend sich Armin ver-band, die Her-zen die e-wig nicht scheiden.
die sollen sich e-wig nun meiden- so Morna weint.
Tempo I.
Da brauset wie Wogen im Meer, der Zorn Arindals einher, von
Tempo I.
ff

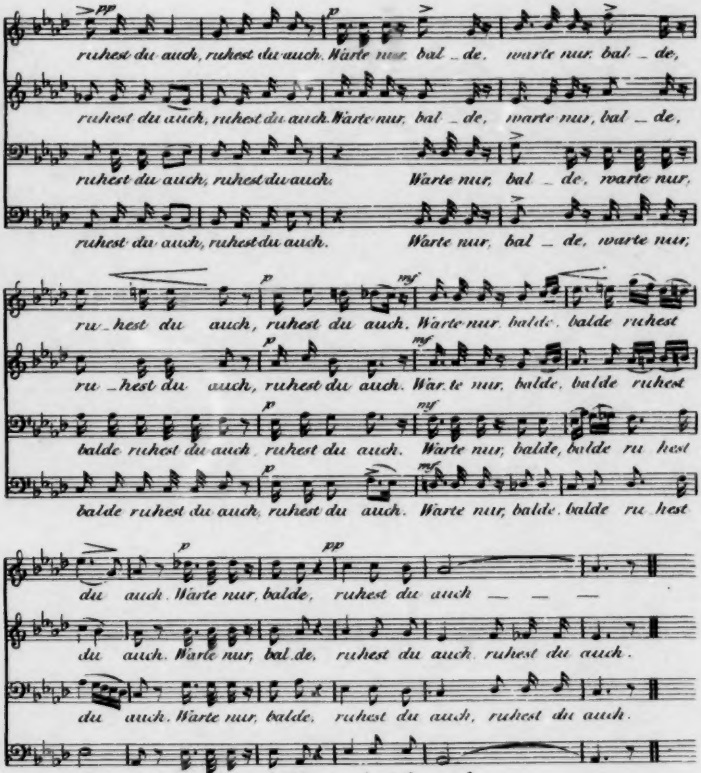
pp
p
ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, bal _ de, warte nur, bal _ de,
ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, bal _ de, warte nur, bal _ de,
ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, bal _ de, warte nur,
ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, bal _ de, warte nur,
p
mf
ru _ hest du auch, ruhest du auch. Warte nur, balde, balde ruhest
ru _ hest du auch, ruhest du auch. War te nur, balde, balde ruhest
balde ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, balde, balde ru hest
balde ruhest du auch, ruhest du auch. Warte nur, balde, balde ru hest
p
pp
du auch. Warte nur, balde, ruhest du auch _ _ _
du auch. Warte nur, bal de, ruhest du auch, ruhest du auch.
du auch. Warte nur, balde, ruhest du auch, ruhest du auch.
du auch. Warte nur, balde, ruhest du auch _ _ _

Ton *), und heifset auch die *Dritte*. Und so weiter. — (Hier wird auf dem Klavier nur vorläufig gezeigt, was eine grofse und kleine Dritte **), wie ihre Klanggröfse und Charakter beschaffen sey, dafs eine grofse Dritte 2 ganze Töne, eine kleine aber 1½ Ton in dreyen Klangstufen enthalte, dafs jene dem Ohre vollkommen wohl und munter, diese hingegen unvollkommen wohl und traurig klinge). — Um die Leiter vollständig zu machen, wird dem siebenten Tone derselben noch der achte angehängt, der eine Wiederholung des ersten in einer höhern Abtheilung ist, und auch den nämlichen Tonbuchstaben erhält. Alsdann heifset sie eine Oktavleiter, weil sie eine Stufenfolge von 8 Tönen enthält. (Hier wird dem Anfänger ein kurzer Begriff von den Oktavabtheilungen gegeben.)

Wenn nun in einer Leiter der erste halbe Ton seinen Platz von der dritten zur vierten Klangstufe, und der zweyte halbe Ton von der siebenten zur achten Stufe einnimmt, wie oben in No. 2. so heifset sie die *harte* Tonleiter; befindet sich aber der erste halbe Ton auf der zweyten und dritten Stufe, und der zweyte halbe Ton auf der fünften und sechsten Stufe, so heifset sie die *weiche* Leiter ***).

Diese ist in Ansehung ihrer Töne unvollkommen; die harte hingegen vollkommen. Denn die drey vornehmsten Töne einer Leiter, nämlich der *erste*, *vierte* und *fünfte* Ton der weichen Leiter (S. oben No. 1.) haben *weiche* und *kleine* Dritten, als: *c* zu *a*, *f* zu *d*, und *g* zu *e*; in der harten Leiter aber (S. oben No. 2.) *harte* und *grofse* Dritten, als: *c* zu *e*, *d* zu *fis*, und *h* zu *g*. Jene 3 kleine und weiche Dritten, vornehmlich aber die *kleine Dritte* zum ersten und Haupttone, bestimmen die *weiche* ****) *Tonart*; diese drey grofsen und harten Dritten, vornehmlich aber die *grofse Dritte* zum Haupttone, bezeichnen die *harte* *****) Tonart. Es giebt also *zwey Haupttonleitern* und *zwey Haupttonarten*, welche ihrer leichten Anschaulichkeit wegen zu Anführung der Beyspiele gebraucht werden, und als Muster zur Bildung mehrerer Tonleitern und Tonarten dienen. Sobald man aber eine Leiter und Tonart mit einem andern Tone, aufser dem *c* und *a*, anfangen will, so machet dieses bald hier, bald da gewisse Zeichen, welche man den natürlichen Tönen voransetzet, und welche in Kreutzen und Been bestehen, nothwendig. Ein Kreuz, welches vor einem solchen Ton stehet, erhöhet ihn um einen halben Ton; ein vorangesetztes *Be* hingegen erniedrigt ihn um einen halben Ton. Kreuze sind also Erhöhungs- und *Be* Erniedrigungszeichen.

Die sieben natürlichen Tonbuchstaben bekommen, wenn vor ihnen ein Kreuz stehet, zum Unterscheidungsmerkmal die Endung *is*, als: *cis*, *dis*, *eis*, *fis*, *gis*, *ais*, *his*; bey vorangesetzten Been aber die Endung *es*, als: *ces*, *des*, *es*, *fes*, *ges*, *as*, *b*, (anstatt: *hes*. Das *h* erhält also in dem Fall die Benennung *b*, wenn ein *b* demselben vorangesetzt ist.) Dieses sind 14 Nebentöne. Da aber *cis* und *des*, *dis* und *es*, *e* und *fes*, *fis* und *ges*, *as* und *gis*, *ais* und *b*, *h* und *ces*, *his* und *c* auf dem Klavier einen und ebendenselben Tasten einnehmen; so fallen 9 solcher Töne weg: folglich blieben noch 5, welche mit den 7 Haupttönen zusammengenommen 12 Töne ausmachen. Aus diesen 12 Tönen entstehet die *vermischte* (chromatische) *Tonleiter*, welche dem

*) Dieses bringe ich deswegen vor, um, was unter dem ersten, zweyten, dritten Ton u. s. w. verständlich zu machen. Vogler meyne, d. Verf.

**) Die grofse Dritte kann man auch die *harte*, und die kleine Dritte die *weiche* nennen. d. Verf.

***) Dafs man heut zu Tage in der weichen Leiter von der fünften zur sechsten, und von der siebenten zur achten Stufe so hinaufsteiget, wie in der harten Leiter, und dergleichen, kann später nachgeholet werden. d. Verf.

****) Könnte vielleicht schicklicher die *kleine* heifsen. d. Verf.

*****) Könnte vielleicht füglicher die *grofse* genennet werden. d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1829.

Gesuch.

Die Direction der deutschen Oper in Amsterdam sucht einen tüchtigen Bariton und eine Soubrette. Zur Vermeidung unnützer Correspondenz wird bemerkt, dass auf Anfänger durchaus keine Rücksicht genommen werden kann. Diejenigen, welche sich tüchtig fühlen, wollen ungesäumt dem unterzeichneten Director ihre Bedingungen u. s. w. ausführlich mittheilen, und können solche einer schnellen Antwort, so wie der Berücksichtigung ihrer Anträge mit Zuversicht entgegen sehen.

Amsterdam, den 28sten September 1829.

Jg. Frisch,
Director der deutschen Oper.

Musikalische Anzeigen.

Neueste Violin-Compositionen von

P. Rode und L. Spohr.

Rode, 7me thème varié pour le Violon. Op. 26, avec Acc. d'Orchestre. . . . . 2 Thlr.
— — avec Acc. d'un Violon, Alto et Violoncelle. . . . . 1 Thlr.
— — avec Acc. de Piano. . . . . 1 Thlr. 5 Sgr.
— 12me Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes, pour le Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 27. . . . . 3 Thlr.
— 2 Quatuors ou Sonates brillantes pour Violon principal, avec Acc. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 28. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 20 Sgr.

Spohr, 2tes Doppel-Quartett für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violone. Op. 77. 2 Thlr. 20 Sgr.
— Dasselbe als Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell. . . . 2 Thlr. 7½ Sgr.

Binnen Kurzem erscheint:

— Concertino pour le Violon avec Acc. d'Orchestre. Op. 79. . . . . 3 Thlr.
— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 82.

Im Verlage der *Schlesinger'schen* Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Neue Musikalien

im Verlage des

Bureau de Musique

von C. F. PETERS

in Leipzig.

Zu haben in allen Musikhandlungen.

Michaelismesse 1829.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Crusell, B., Concerto pour la Clarinette avec accomp. de gr. Orch. Op. 11. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
Dotzauer, J. J. F., 12 Exercices faciles pour le Violoncelle seul. Op. 107. . . . . 12 Gr.
— Variations sur une Valse favorite pour le Violoncelle avec acc. de 2 Violons, Alto et Basse. Op. 109. . . . . 18 Gr.
— do. avec Pianoforte. . . . . 14 Gr.
Kalliwoda, J. W., Concertino pour le Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 15. 2 Thlr. 8 Gr.
— do. avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
— Seconde Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 17. 4 Thlr.
Lindpaintner, P., Ouverture du Ballet: Joko le Singe du Brésil, à grand Orchestre. Op. 63. 2 Thlr.
— la même pour Musique militaire. 1 Thlr. 20 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 27ste Sammlung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, L., Faust, Opéra en deux Actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Präger. Acte I. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Acte II. . . . . .
— Concerto in modo di Scena cantante per il Violino, accommodato per il Flauto con acc. d'Orchestra da C. G. Belcke. . . . 2 Thlr. 16 Gr.
— do. do. con acc. de Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
Welch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 12te Sammlung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. 2te Auflage. . . . . 1 Thlr.
— Supplement à sa célèbre Méthode pour Pianoforte. Consistant en Morceaux extraits

ment composés et arrangés d'une manière nouvelle, précédé chacun d'un petit Prelude doigté. 1 Thlr.

Cramer, J. B., Etude pour Pianof. en 42 Exercices doigtées dans les differens tons. Calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'etudier cet instrument à fond. Liv. 1. 2. (Edit. nouv.) à..... 1 Thlr.

— Suite des Etudes pour Pianof. en 42 Exercices doigtés. Calculés ste. Op. 2. Cah. 1. 2. (Edit. nouv.) à..... 1 Thlr.

Hünten, François, sür italien, varié pour le Pianoforte. Op. 33..... 12 Gr.

— Variations à quatre mains pour le Pianoforte, sur un Thème de Händel. Op. 34..... 14 Gr.

— Rondoletto à quatre mains pour le Pianof., sur une Polonaise de Tancrède. Op. 35..... 12 Gr.

— Cavatine favorite de l'Opéra: Il Pirata de Bellini, variée à quatre mains. Op. 36..... 16 Gr.

— Marche militaire pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 37..... 14 Gr.

— — Air tyrolien, varié p. le Pianof. Op. 38. 12 Gr.

— Choeur de l'Opera: les deux nuits de Boieldieu, varié pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 39..... 16 Gr.

Kuhlau, F., Variations concertantes sur l'Air de l'Opéra: Le Colporteur de Onslow „Pour des filles si gentilles" pour le Pianoforte et Flûte. Op. 94..... 20 Gr.

Kuhlenkamp, C. C., Grandes Variations sur la Marche d'Elise de l'Opera: Mosé de Rossini, pour le Pianoforte avec. accomp. de l'Orch. Op. 27..... 2 Thlr. 12 Gr.

— do. 27. Quatuor..... 1 Thlr. 16 Gr.

— do. sans Accomp..... 1 Thlr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 27ste Sammlung..... 18 Gr.

Potpourri pour le Pianoforte sur des Thèmes de l'Opera: Vampyr de P. Lindpaintner, arrangé par F. Mockwitz..... 20 Gr.

Ries, F., Sixième Sinfonie. Op. 146. arr. à quatre mains p. le Pianof. p. F. Mockwitz. 1 Thlr. 16 Gr.

Schmitt, A., Huit Etudes pour le Pianoforte. 12me Livr. des Etudes..... 1 Thlr.

— Ouverture. Op. 56. arr. pour le Pianof. 12 Gr.

— la même à quatre mains..... 18 Gr.

Welch, J. H., neue Tänze f. Pianof. 12te Samml. 18 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Ries, F., Die Räuberbraut, Oper in drey Acten. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten, Text italienisch und deutsch. Op. 156. 7 Thlr. 12 Gr.

Von der den 18ten October auf dem Stadttheater zu Aachen zum Erstenmale aufgeführten und mit dem entschiedensten Beyfalle aufgenommenen romantischen Oper

Bibiana,

oder

Die Kapelle im Walde,

in drey Aufzügen, von Louis Lax, Musik von J. P. Pixis, ist die vollständige Partitur rechtmässig nur durch die J. A. Mayers'sche Buchhandlung in Aachen zu beziehen, welche alle Bestellungen hierauf prompt besorgen, so wie sonstigen Anfragen genügen wird. Das Buch der Oper ist ebendaselbst bereits gedruckt erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Neue Musikalien im Verlage von *C. C. Lohse* in Copenhagen.

Gebauer, Sonatine pour Pianoforte..... 6 Gr.

Jensen, Die Wäringer in Miklegard im Klavierauszuge. 14 Gr.

— Ouverture aus do. für's Pianoforte. ..... 14 Gr.

— do. do. à quatre mains..... 1 Thlr.

Kuhlau, 4 Sonatines fac. progr. et doigtées pour Pianof. avec Viol. ad lib. Op. 88. Nr. 1 et 2. et Nr. 3 et 4. ..... à 18 Gr.

— 4 Sonatines do. do. Op. 88. Nr. 1, 2, 3, 4. à 8 Gr.

— Les Charmes de Copenhagen, Introduct. et Rondeau brill. mêlés des motifs favoris danois. Op. 92..... 1 Thlr.

— Fantaisie sur des airs suedois. Op. 93. 18 Gr.

— Rondeaux brill. sur des thèmes de l'Opera Marie, „Batelier, dit Lisette." Op. 97. Nr. 1. 12 Gr.

— do. do. Je pars demain. Op. 97. Nr. 2. 12 Gr.

— Ouverture aus: Erlenhügel, f. Pfte..... 20 Gr.

Jensen, Sechs Rondeaux brill. Op. 13. Liv. 1, 2. 12 Gr.

Lievenskjield, Rondeau de Precioso..... 8 Gr.

Lüders, 3 Divertissements en forme de Walses. 10 Gr.

Sahwarz, 3 Walses p. Pfte..... 8 Gr.

In der Kesselring'schen Buchhandlung in Hildburghausen ist so eben erschienen:

Louis Böhner, grande Fantaisie originale (à grand orchestre) arrangée pour le Pianoforte. Oeuv. 87. 9 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. Nº. 47. 1829.

Recensionen.

Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des Gregorianischen Kirchengesanges mit vorzüglicher Rücksicht auf die Römischen, Münsterschen und Erzstift Cölnischen Kirchengesangsweisen von Joseph Antony, Prof. und Chordirestor an der Cathedralkirche zu Münster. Münster, 1829. Druck- und Verlag der Coppenrath'schen Buch- und Kunsthandlung. Pr. 2 Thlr. 16 Gr. (4) Seiten 344.

Von *G. W. Fink.*

Der hier behandelte Gegenstand ist nicht nur für Katholiken, die ihres Amtes und ihrer kirchlichen Einrichtungen wegen dergleichen bedürfen, sondern auch für jeden, der sich mit der Tonkunst nicht bloss oberflächlich beschäftigt, von grosser Wichtigkeit. Schon eine umsichtige Zusammenstellung dessen, was in diesem Fache bisher geleistet worden ist, ohne alles weitere Erörtern der noch mannigfach ungewissen Dinge, ist eben so sehr mit Schwierigkeiten mancher Art verbunden, als sie für sehr Viele, deren Zeit es nicht gestattet, sich in weitschweifige einzelne Untersuchungen einzulassen, nützlich ist. Wir sagen also zuvörderst dem Herrn Verf. für seine fleissigen Verknüpfungen der Lehre über den in neueren Zeiten allerdings sehr vernachlässigten alten Kirchengesang, über dessen Verschlechterung er sich in die lautesten Klagen ergiesst, unsern aufrichtigen Dank für das Geleistete, und wollen nicht unter die Ungenügsamen gerechnet seyn, die bey dem Empfange einer Gabe sogleich ihren Wunsch auf eine höhere richten, und es bedauern, dass sie nicht auch eigene Untersuchungen zur Bereicherung ihrer Kenntnisse vorfinden. Wir können im Allgemeinen dem Verf. das Zeugniss geben, dass er das Vorhandene wohl benutzt und Alles deutlich dargestellt habe, obwohl wir in einigen Puncten eine grössere Genauigkeit wünschen müssen. Am meisten sind folgende Werke dabey gebraucht worden: des Abts Gerberts Schriften; Forkels, der jenen meist ausschrieb; Augusti's Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie; Rambach's christliche Anthologie; Mortimer, über den Choralgesang. Unter den älteren hätte des Durandus rationale noch mehr benutzt werden sollen, was uns um so mehr auffällt, je höher sonst das Werk von Katholiken geschätzt, ja unter die klassischen gezählt wird. Es ist auch für solche Gegenstände ein wahrer Schatz, dessen Trefflichkeit nicht minder von Protestanten anerkannt wird, obgleich das Buch nicht zu den Quellen zu rechnen ist, oder unbedingten Glauben fordern kann.

Der erste Theil des zu beleuchtenden Werkes ist theoretisch und geschichtlich, wie es nicht wohl anders seyn kann. Nachdem im ersten Kapitel von Musik überhaupt, deren Eintheilung und Eigenschaft des Choralgesanges Einiges gesagt worden ist, wird im zweyten Kapitel von Gregor dem Gr., als Verbesserer und Einführer (?) des Choralgesanges gehandelt. Es ist nicht zu verlangen, das etwas Näheres vom Ambrosianischen Gesange hier gelehrt werden sollte: der Gregorianische hingegen hätte genauer dargestellt, und was man von dem sehr verdienten Manne in dieser Hinsicht weiss, bestimmter erörtert werden sollen. Uebrigens setzt der Verfasser selbst im Verfolge seiner Darstellung das Verdienst Gregor's nicht in Erfindung einer ganz neuen Gesangsart, sondern in die Verbesserung und Beförderung des christlichen Gesanges. Er hätte also statt „Einführer des Choralgesanges" richtiger gleich in der Ueberschrift „Beförderer" schreiben sollen. Wer das Leben und die Werke des höchst einflussreichen Papstes nur einigermassen kennt, dem muss es vor Allem einleuchten, dass er das vorhandene

Güte überall gern benutzte, was sich namentlich auf das Klarste aus seinem Messcanon ergibt, der weit weniger völlig Neues enthält, als man gewöhnlich glaubt. Nicht anders ist es mit seiner Verbesserung des heiligen Gesanges. Die sogenannten Neuerungen sind meist Wiederherstellungen des alt Zweckmässigen oder geschickte Erleichterungen in der Methode, was sich immer deutlicher zeigen wird, je genauer man den höchst wichtigen Gegenstand untersucht.

Wir gestehen es, nicht zu begreifen, wie der Hr. Verf. im folgenden Kapitel „über die innere Beschaffenheit des Choralgesanges“ behaupten darf, er unterscheide sich von allen früheren Singweisen. Wer das sagen will, muss nothwendig alle früheren Gesangweisen genau kennen. Nun gesteht aber der Verf. (S. 5) selbst: „Ueber die innere Einrichtung des Ambrosianischen Gesanges mögte sich schwerlich in unseren Tagen mit Gewissheit etwas bestimmen lassen.“ Wie viel weniger wird es mit den morgenländischen Gesangweisen der Fall seyn, denen Ambrosius die seine nachbildete. Dass wir aber dadurch dem thatenreichen Papste seine Ehre nicht im Geringsten schmälern, oder schmälern wollen, glauben wir nicht erst durch viele Worte erhärten zu müssen. Hätte der Verf. das 1828 in Rom erschienene Werk Baini's „*Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina etc.*“, wo der 2te Band mit dem Gregorianischen Gesange anhebt, gekannt: so würde er eine bedeutende Stimme für das Lob desselben mehr haben aufführen können. Das vierte Kapitel von den Tonarten des Choralgesanges; der italienischen und der deutschen Tabulatur etc. Man würde sich täuschen, wenn man hier einen genüglichen Unterricht über die Tabulatur suchte. Sie wird erklärt als Darstellungsart der Töne oder der Tonschrift überhaupt, und dann nur die Gregorianische Notenart dargestellt, wie man sie bisher annahm. Dass hingegen die ganze Anpahme durchaus falsch, und dass Gregors Noten nicht in den sieben lateinischen Buchstaben c d e f g a h bestanden haben, ist hinlänglich erwiesen in der trefflichen Abhandlung unserer Blätter (Nr. 25—27 vom Jahre 1828): „Berichtigung eines in der Geschichte der Tonkunst fortgepflanzten Irrthumes, die Tonschrift des Papstes Gregor des Gr. betreffend.“ Man wird dort mehre irrige Meinungen, die Einer dem Andern nachgeschrieben hat, und die auch der Hr. Verf. in seinem Buche wiederholt, berichtigt finden, weshalb wir hier nicht von Neuem uns dabey zu verweilen nöthig haben. Es ergibt sich auch daraus, dass man dem höchst verdienten Begründer der Hierarchie aus Hochachtung für seinen umsichtig practischen Sinn zu viel Neues zugeschrieben hat, was theils einer frühern, theils einer spätern Zeit gehört. — Im 9ten Kapitel wird das Charakteristische der acht Tonarten vorzüglich nach Gerbert deutlich durchgegangen, wobey mehre alte Melodieen mit ihren angehangenen Neumen (d. h. hier Gesangspassagen auf eine Sylbe) geliefert worden sind. Kapitel 6. Karl der Grosse als Beförderer des Kirchengesanges in Frankreich und Deutschland. Guido von Arezzo im 11ten Jahrhunderte. Ueber die erste Abtheilung dieses Kapitels sind in der angeführten Abhandlung gleichfalls manche Berichtigungen nachzulesen, die der Hr. Verf. übersehen hat. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn ein erfahrner Mann sich die Mühe machen, und eine kritische Beleuchtung der guidonischen Epoche schreiben wollte. Auch hier liegt noch Manches im Argen. Das beständige Ausziehen bekannter historischer Schriften führt uns zu nichts. Es ist Zeit, dass diese Sachen ernster behandelt werden. Da in diesem Kapitel unter Anderm auch die bekannte guidonische Hand mitgetheilt wird: wollen wir es uns nicht versagen, unsere geehrten Leser auf die seltsame geschichtliche Thatsache aufmerksam zu machen, dass schon die alten Chinesen einer ähnlichen musikalischen Hand sich bey'm Unterrichte bedienten, die wir in unserer Abhandlung über chinesische Musik (S. Encyklopädie von Ersch und Gruber) näher bezeichnet haben. Dass die guidonische Hand für unsre Musik von keinem Nutzen mehr ist, braucht keiner weitern Erörterung. Zweckmässig ist es übrigens, dass der Vf. die Tabelle der sieben Hexachorde wieder hat abdrucken lassen. Im folgenden Kapitel wird von der Eintheilung des Gesanges in Concentus und Accentus gelehrt, die Gesangsarten werden classificirt und die katholischen Notenbücher gebührend erwähnt. Der Concent enthält die Melodieen des Chores in den Responsorien, Hymnen, Antiphonien u. s. f.; der Accent das Singen nach grammatischen Interpunctionen, wie in den Präfationen, Intonationen, Evangelien u. s. f., was auch *modus legendi choraliter* genannt und früher nicht einmal zum Gesange gerechnet wurde. Dabey wird die Bezeichnung des Commas, des Colon und der Frage gehörig angegeben.

8tes Kapitel. Vorzügliche Gesänge bey den kirchlichen Aemtern. Der Eingang zur heiligen Messe (Introitus). Man findet hier das Vorzüglichste aus den bereits angezogenen Werken und einigen anderen fleissig zusammengestellt: dennoch hätte hin und wieder Manches genauer behandelt werden sollen, wenn wir auch von eigenen Untersuchungen ganz absehen wollen. Die Belege für manche Behauptung sind zuweilen nicht kritisch genug angesehen und Einiges ist nur halb wieder gegeben worden, wodurch Unrichtigkeiten entstehen. Die Einführung des introitus wird dem Papste Cölestin zugeschrieben, und die Art seiner Einrichtung ungewiss gelassen. Jetzt, heisst es, besteht er aus Psalmenversen oder Sprüchen der Kirchenväter. Hier hätte nach Durand hinzugesetzt werden können, dass sonst nur Psalmen dazu gebraucht und die Eingänge, welche später aus Sprüchen der Kirchenväter bestanden, irreguläre genannt wurden. (L. IV.) Von den Tropen, die an hohen Festen vor und zwischen den Eingangspsalmen gesungen wurden, hätte genauer gehandelt werden können. Kapitel 9. Vom Kyrie oder der Litaney, wie jene schon im alten Testamente verschiedentlich vorkommende und im Morgenlande sehr gewöhnliche Formel auch genannt wird. Der Verf. nennt es bloss wahrscheinlich, dass das Kyrie von den Griechen zu den Lateinern übergegangen sey, und doch liegt es so sehr in der Natur der Sache, dass es keines weitern Beweises bedarf. Es ist ausgemacht, dass der Gebrauch des Kyrie schon vor Gregor dem Grossen in der lateinischen Kirche Statt hatte: aber Gregor hat einige Aenderungen hierin verordnet, was er selbst bezeugt im siebenten Buche, Ep. 64 im III. T. seiner zu Paris 1615 herausgekommenen Werke, womit Durandi rationale im 4ten Buche verglichen werden mag. Im folgenden Kapitel wird noch mancherley nicht Unwichtiges vom Kyrie gehandelt und besonders das Kyrie Apum, mit Missbilligung der wunderlichen Spielereyen in den Erklärungen dieses Ausdrucks (z. B. als genit. von apis), richtig als apostolicum dargestellt. Im 10ten Kapitel. Hymnus angelicus, Gloria in excelsis, oder die grosse Doxologie soll von Telesphorus eingesetzt worden seyn; anfänglich nur gesprochen: erst im 11ten Jahrh. bey jeder Messe gesungen. Kapitel 11. Graduale. Es hat seinen Namen von den erhöheten Stufen eines erhöheten Platzes, auf denen es vorgetragen wurde; den Inhalt geben Psalmen und Sprüche der Kirchenväter. Der Verf. vertheidigt die alte von unsrer Musik abweichende und daher von Vielen nicht mehr geliebte Gesangsweise desselben, die auch jetzt gewöhnlich nicht mehr angewendet, sondern bekanntlich mit neueren freundlicheren Compositionen vertauscht worden ist, was man fast bey jeder Messe hören kann. Kap. 12. Alleluja. Darüber hat Augusti im fünften B. seiner Denkwürdigkeiten meisterlich gehandelt, was auch benutzt worden ist. Hierher gehören vorzüglich die Neumen, als musikalische Jubel-Verzierungen, woraus die Sequenzen entstanden, deren Erfinder keineswegs Notker der Stammeinde ist, wie er selbst sagt, was dem Verf. aus Forkel's von ihm viel benutzter Geschichte der Musik (8. 2. Th. S. 296) hätte bekannt seyn sollen. Damit hängt gleich der Tractus (gezogener, gedehnter Gesang) zusammen, welcher nach Durand's allegorisirender Erklärung die Mühen dieses Erdenlebens bezeichnen soll. (Wir haben schon bemerkt, dass der Verf. das in der katholischen Kirche berühmte Werk zu wenig benutzte.) Kap. 13. Prosa oder Sequenz. (Vergl. das 21ste Kapitel Durandi.) Notker hätte also nicht Erfinder, sondern glücklicher Verbreiter derselben genannt, auch als Abt zu St. Gallen aufgeführt werden sollen, als welcher er starb. Dass seine Sequenzen aus Pez Anecdot. mit ihren Anfängen aufgezählt worden sind, ist nur zu loben. Auch die fünf übrig gebliebenen Haupt-Sequenzen der römischen Kirche werden angegeben, und was sich darüber vorfindet, benutzt: neue Erörterungen hingegen nicht beygebracht. Ueber Stabat mater dolorosa und Dies irae, dies illa sind Mohnike's und meine Untersuchungen benutzt worden. (S. unsere Zeitung 1826 und 27.) Ein Index der Sequenzen des Münsterschen Graduals vom J. 1536 beschliesst das Ganze dieser Abtheilung.

Kap. 14. Symbolum, nämlich das Nicänische, nach Cardinal Bona und Mabillon. Eine Melodie zum lateinischen Texte und eine mit teutschem findet sich am Ende. Kapitel 15. Offertorium, so genannt, weil die Gemeinde sonst Brot und Wein auf dem Altar darbrachte. Kapitel 16. Präfation oder Vorbereitung zur heiligen Handlung. Man schreibt sie dem Gelasius zu. Sie findet sich aber fast mit denselben Worten schon in der Constitutio apostolica (8. B. Augusti's christl. Archäol.) Die angeführte Notenart wird vom Vf. zu früh in das 10te u. 11teJahrhund. verlegt. Kap. 17. Das Sanctus, wovon das Bekannte mit einigen Melodieen hierher gehöriger Lieder. Damit ist das Vater Unser ver-

banden, dessen Gebrauch beym Gottesdienste sehr alt ist. Die Gesangsweise desselben ist noch jetzt auch in vielen protestantischen Kirchen Sitte. Kap. 18. Agnus Dei. Gerbert und Viele geben mit dem Hrn. Verf. den Papst Sergius I. (seit 687) für den Einführer desselben aus. Der Verf. hat die Sache viel zu wenig erörtert, und doch zeigt gerade dieses Beyspiel, wie aufmerksam man mit solchen Dingen verfahren müsste, wollte man eine genauere Kenntniss derselben allgemeiner machen helfen. Es ist unwidersprechlich, dass diese Worte schon im Liber Sacramentorum Gregorii M. vorkommen (Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis). Damals wurde es vom Priester gesungen. Sergius hinzegen liess es vom Priester und Volke gemeinschaftlich singen, was auch sein Lebensbeschreiber Anastasius ausdrücklich bemerkt (Constituit, ut — a clero et populo decantaretur). Das hat man übersehen, wie schon Kraser de liturg. und nach ihm Augusti anführen, und so zu obigem Missverständnisse Veranlassung gegeben. Sergius hatte dazu folgenden Grund: Das Concil. Trull. im Jahre 692 hatte verboten, Christum unter dem Bilde eines Lammes vorzustellen. Sergius war dagegen, und darum erfolgte wohl seine Aenderung. Als Hadrian I. jenes Concil anerkannte, veränderte sich in Rom der Gebrauch, das Agnus Dei zu singen, wieder, und man gab es dem Chore allein, wie noch jetzt. Im 12ten Sec. wurde die dreymalige Wiederholung desselben allgemein. (S. Augusti im angef. Werke B. 8. S. 419 etc.) — Darauf die Antiphonie zur Communion von den Sängern vorgetragen; sie bestand aus einem Psalm und einem passenden Liede. Mit der Volkscommunion blieb auch der Psalm weg. Ein solcher Hymnus wird aus Rambachs Anthologie mit der Melodie mitgetheilt, aus den uralten Antiphonen des einst berühmten irischen Klosters Banchor genommen. Nach dem Ite, Missa est (Kap. 19) wird eine summarische Classification der üblichsten Messgesänge nach dem Tonal des Abts Berno von Reichenau gegeben (aus dem 11. Jahrh.). Kap. 21. Psalmodie. Arten des Psalmengesangs und Psalmenordnung nach dem römischen Brevier. Kapitel 22. Hymnologie. Meist nach Augusti und Herder. Kapitel 23. Hymnologen der lateinischen Kirche. Man findet hier ebenfalls keine eigenen Untersuchungen. Der Auszug aus Jacob Wimpheling's sehr seltenem Buche: „De hymnorum et Sequentiarum auctoribus, generibus carminum, quae in hymnis inveniuntur, brevissima erudiuncula“ wird Manchem willkommen seyn; obgleich das Werkchen nur des Metrischen wegen einigen Werth hat. Mit dem 24sten Kapitel hebt der practische Theil an, wobey uns nichts zu bemerken übrig bleibt, da es völlig Bekanntes enthält. Das Wichtigste sind die vielen mit Noten gegebenen Accent-Gesänge, deren Besitz den Freunden des Kirchlichen nur wünschenswerth seyn kann.

Memorie Storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, compilate da Giuseppe Baini, Capellano cantore e Direttore della Capella pontificia. Roma, dalla Società tipografica 1828. 2 Tomi. 4.

Von diesem Werke haben sowohl die Revue musicale (T. III. 1828), als die Münchner musikal. Zeitung (1828) in Aufsätzen über den Musikzustand Roms vorläufig Andeutungen gegeben*). Im Aufsatze der letztern (worin jedoch zahllose Druckfehler manches bis zur Undeutlichkeit verwirrt haben) heisst es darüber unter anderm: „Von grossem Interesse für die Musikgeschichte wird die so eben für die Presse gediehene Monographie: Ueber Palestrina und seine Werke seyn, da hierin eine umsichtige Zusammenstellung des gleichzeitigen Musikstandes Platz greift. Ein solches geschichtlich-kritisches Elaborat, welches verschiedenartige Kenntnisse, Belesenheit, vielen Fleiss und scharfes Urtheil in Anspruch nimmt, verdient unsere ganze Theilnahme um so mehr, da ich als Augenzeuge nach umständlicher Prüfung der Materialien und nach Durchlesung mehrer ausgearbeiteter Stellen versichern kann, dass der musikalischen Literatur eine Bereicherung im schönsten Sinne des Wortes hierdurch erwachsen wird.“

Diess Urtheil findet sich nunmehr, wo diess umfangreiche Werk des gelehrten Verfassers vor uns liegt, vollkommen bestätigt. Alles, was in früherer Zeit über diesen Gegenstand geschrieben worden, und wer würde hierbey nicht zunächst an die historischen Erscheinungen eines P. Martini, Eximeno, Paolucci, Burney, Abt Gerbert, Forkel sich erinnern, sobeint in Absicht auf jene Musikepoche so trocken, unbedeutend und gehaltleer, dass selbst

*) In Nr. 41 unserer Blätter ist bereits von diesem Werke gehandelt worden. *Anm. d. Redact.*

diese übrigens glücklicheren Argonauten gegen Baini gleichsam zu Pygmäen geworden.

Ps. Leben, der Charakter und die Geschichte seiner Werke und des gleichzeitigen Musikstandes ist nunmehr vollkommen erhellt, allenthalben mit autentischen Urkunden belegt, und dürfen wir diese Geschichtsperiode nunmehr mit Stolz den Triumph geschichtlicher Forschungen nennen. Die musikalische Literatur hat kein Werk aus was immer für einer Epoche aufzuweisen, das seinen Gegenstand kräftiger erfasst, und in seiner ganzen Ausdehnung gründlicher und nach allen Puncten und Seiten belehrender erschöpft hätte.

Was erstlich das Leben des grossen Mannes betrift, so hat Baini, seiner Stellung gemäss, als Sänger und Director der päpstlichen Kapelle aus Quellen schöpfen können, die seinem Werke vor allen bisher erschienenen Arbeiten bey weitem den Vorzug verschaffen müssen. Er citirt unter vielen anderen MS. des päpstlichen Archivs das daselbst vorhandene Diario der päpstlichen Kapelle Punct für Punct, wo alle seit Jahrhunderten daselbst vorgefallenen Begebenheiten nach uralter Sitte umständlich und gewissenhaft verzeichnet erscheinen. Allenfallsige Zweifel und Anstände, die sich bey dem öftern Wechsel der Dienstesanstellungen des P. ergeben konnten, berichtigt er durch die Censualbücher (libri censuali MS.) der Capella Giulia (zur Vaticankirche gehörig), wo alle gemachten Geldempfänge der dahin gehörigen Individuen mit den darauf bezüglichen Nebenumständen eingetragen stehen.

Eine fernere Hülfsquelle für seine geschichtliche Forschung waren die im dortigen Archive befindlichen auf Pergament geschriebenen Bullen die päpstlichen Sänger betreffend, deren Inhalt er, insofern sie zu seinem Gegenstande gehören, in den voluminösen Noten meist wörtlich anführt.

Sehr wichtig für seinen Zweck war auch das in der Bibliothek des Hauses Corsini befindliche MS. des Matteo Fornari, das den Titel führt: Narrazione storica dell origine, de' progressi, e privilegi della capella pontifizia di M. Fornari cantore capellano della stessa capella sotto il glorioso pontificato del regnante Benedetto XIV.; ferner das in der Vaticanischen Bibliothek vorliegende MS. des Giuseppe Ottavio Pitoni: Notizia de' Contrappuntisti e compositori di Musica dagl' anni dell' era cristiana 1000—1700. Opera [illegible] in 7 parti, Inedito; endlich die Geschichte des für die damalige Reform der Kirchenmusik nicht unwichtigen Conciliums zu Trient: Istoria del Concilio di Trento Roma 1657.

Das in besagter Angelegenheit bisher für so wichtig gehaltene Werk des Adami da Bolsena: Osservazioni per ben regolare il coro della capella pontifizia. Roma 1711. citirt er nur beygehends, meist um die darin enthaltenen oberflächlichen und irrigen Bemerkungen zu ergänzen und zu berichtigen; ebenso widerlegt er die falschen Behauptungen des Antimo Liberati, zeigt, wie Abt Gerbert, P. Martini, Burney, Eximeno so manche Sage in nicht grundhältiger Quelle ohne nähere Prüfung benutzten und daher Irrthümern unterlegen sind.

Was die Beschreibung des Charakters der Werke Ps., die Geschichte und Würdigung des Musikstandes damaliger Zeit anlangt, hat, wie gesagt, die musikalische Literatur in keiner Epoche, und bey keiner Nation ein Werk aufzuweisen, welches seinen Gegenstand kräftiger erfasst, und in seiner ganzen Ausdehnung gründlicher und nach allen Puncten und Seiten hin belehrender erschöpft hätte. Es ist bekannt, dass die Gesellschaft der Künste und Wissenschaften in Amsterdam die Beantwortung der Frage: Welche Verdienste die Niederlande im 14ten und 15ten Jahrhunderte um den Contrapunct in Italien erwarben, schon im Jahre 1826 zum Gegenstand einer Preisaufgabe erhoben halten. Man weiss oder hat erfahren, dass zwey der vollwichtigsten und competentesten musikalischen Gelehrten mit äusserst schätzbaren Elaboraten (die so eben gedruckt werden) dabey concurrirten: Herr Hofrath Rafael Kiesewetter in Wien, und Hr. Fetis in Paris; wie auch, dass ersterem die goldene Preismedaille zuerkannt worden. Aber, wie manches mag selbst dem preisgekrönten Gelehrten Forscher nur von dem aus der Vor-Palästrinaischen Epoche unbekannt gewesen seyn, was Baini so schlicht und sicher wegerzählt, als ob er Geschichtadaten der gegenwärtigen Tage vorzutragen hätte. Welche Bereicherung mag sich damit für Herrn Fetis grosses Biographieen-Werk wohl noch ergeben?

Die Quellen, welche Baini für diesen Theil seiner Bearbeitung benutzt hat, umständlich aufzuzählen, wäre eine etwas ermüdende Aufgabe. Nichtsdestoweniger soll derjenigen Schriftsteller erwähnt werden, denen Baini, mit Rücksicht auf den erwähnten Gegenstand, seine wichtigsten Daten verdankt. Sie sind: Glareanus, Artusi, Hyppolitus

Baccusius, D. Nicola Vicentino, Marchetto da Padova, Zarlino, Elia Salomone, Vinc. Galilei, beyde Doni, Brunelli, Rocco Rodio, Adriano Banchieri, Lodov. Zacconi, Agostino Agazzoni, Orazio Vecchi, Paolo Quagliati, Dom. Allegri, Franc° Anerio, Lod. Viadana, Angelo Berardi, Pietro della Valle, Athanasius Kircher, Bettinelli, Angelo Bontempi etc.

Bey Beschreibung der P.schen Werke geht Baini meist ins Detail jeder einzelnen Composition, und ist daher äusserst verdienstlich; die Würdigung des Charakters derselben im Allgemeinen ist jedoch nach meinem Dafürhalten nicht selten zu emphatisch, und finden sich darin mehre Male poetische Ausdrücke, die kaum auf die späteren Producte der musikalischen Klassiker (die doch in Folge der ästhetischen Vorschritte der Kunst bereits mit der Phantasie und der Sprache der Leidenschaften zu thun hatt.n) passen würden. Desshalb die so oft zurückkehrenden Epiteta „Omero, Principe della Musica, il gran imitatore della natura u. s. w., der vielen Stellen aus Horaz, Virgil, Dante, Petrarca, Ariosto, Salvator Rosa nicht zu gedenken. *)

Wir wollen jedoch bey so vielem überaus Verdienstlichem die warme Theilnahme Baini's an dem Ruhme und die fast abgöttische Verehrung seines hochberühmten Vorgängers um so weniger anstössig finden, als des geehrten Priesters ganzes Leben und Wirken nur dem Dienste und Tempel des Herrn gewidmet, die ausserkirchliche Musik somit nicht im Bereiche seiner Beurtheilung gelegen ist.

Indess kommt Baini doch auf einige neuere Werke zurück, wie er z. B. einmal sogar Kalkbrenner's Geschichte die Ehre erweist, Stellen daraus zu citiren, ein andermal aber die gewagten Behauptungen des achtbaren Reicha (S. Traitè de haute composition musicale, Paris 1816), dass P. und seine Zeitgenossen im Gebrauche und Führung der Bässe zurück waren, so wie dass die alten Componisten kein anderes Accompagnement gehabt hätten, als die Orgel u. s. w., gründlich und siegreich widerlegt.

Um jedoch den Plan des Baini'schen Werks in der Geschichte des Lebens und Wirkens des grossen P. deutlicher kennen zu lernen, folge hiermit des Ersteren Vorrede, und die Aufzählung der Hauptmomente aus der Geschichte des Letztern.

Vielleicht ist es mir gegönnt, demnächst das ganze Werk — jedoch auf unsern Bedarf beschränkt — dem theilnehmenden Publicum meines Vaterlandes vorzulegen.

Wien, am 4ten November 1829.

Franz Kandler.

Mitglied mehrer gelehrten Gesellschaften und Philharm. Akademieen Deutschlands und Italiens.

*) Ich kann nichts destoweniger hierbey nicht unberührt lassen, mit welchem Herzensantheile ich die Compositionen Ps. in der päpstlichen Kapelle, und selbst bey den Kammermusiken des Herrn Hofraths Kiesewetter in Wien angehört habe. Sollte Jemand Interesse an meinen damaligen Beurtheilungen finden, so kann ich in Betreff der ersteren auf die Revue musicale (T. III. 1828), hinsichts der letzteren aber auf die Wiener musik. Zeitung ersten Jahrg. 1817 verweisen, aus welcher ein Plagiator die Urtheile über Palestrina's, Caldara's, T. Bai's Werke, nicht minder die von mir als Beyträge zur Berichtigung und Ergänzung des Gerber'schen Tonkünstler-Lexicons verfassten Biographieen von Caldara, J. J. Fuchs, Pallota, Thuma, Christoph Sonnleithner u. s. w. in der gegenwärtigen Zeitung unter dem Titel: Wiens musikalische Kunstschätze (S. die Jahre 1826. 1827. 1828) rein (nicht selten auch unrein) abgeschrieben hat. Derselbe Plagiator hat auch unter dem nämlichen Titel des Hrn. Hofraths von Kiesewetter schätzbare Abhandlung (S. Wiener musik. Zeit. Jahr 1820): Ueber den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister u. s. w., so wie ein anderer (oder vielleicht der nämliche Copist) unter dem Titel: Oesterreichs Prälaturen (Leipz. musikal. Zeitung 1829) den Musikstand der Stifte Kremsmünster, Lilienfeld, Melk und die dabey befindlichen Biographieen fast wörtlich abgeschrieben, wie wir sie in den Jahrgängen der Wiener musik. Zeit. 1818 und 1820 verfasst hatten. Der vorsichtige Argonaute ist jedoch über die Prälaturen vom heil. Kreuz, Seitenstetten, Klosterneuburg, Florian u. s. w. hinweggegangen, vermuthlich weil er die Materialien hierüber vermisst hat. *Cuique suum!*

Nachricht.

Wien. (Fortsetz.) Am 22sten August, im Kärnthnerthor-Theater: „Die Schweizerfamilie;“ Dem. Grünbaum, Tochter der k. k. Hof-Sängerin, betrat als Emmeline zum ersten Male die Bühne: eine Debutantin, wie es deren wenige geben mag. In ihr vereinigt sich alles: blühende Jugend, kindliche Herzlichkeit, ein wohlklingendes, äusserst verständliches Organ, unbefangenes, von allen Manieren befreytes Geberdenspiel, der lieblich-reizendste

Vortrag, die reinste Intonation, eine sonore, überall gleich starke, gründlich ausgebildete Stimme, selbst in der Höhe — bey einem 16jährigen Alter — über allen Glauben kräftig und metallreich. Der Beyfall war also stürmend, ja gränzenlos. Die herrliche, gemüthliche Tondichtung entzückte wieder, als ob sie zum erstenmale gehört würde; die Herren Cramolini, Jakob; Hauser, Richard Boll; August Fischer, Graf; Gottdank, Durrmann; Dem. Bondra, Gertrude, leisteten Ausgezeichnetes, und wurden sammt dem Schöpfer dieser seelenvollen Melodieen, welcher persönlich das Orchester leitete, gerufen.

Am 25sten, im Theater an der Wien: „die Schwestern von Prag;“ zum Benefice des Hrn. Orchester-Director Clement. Was ist wohl mehr zu verwundern: dass ein anerkannter Künstler solch verwittertes Zeug als Beleg eines entarteten Geschmackes wählte, oder, dass zu einer also verpönten Einladung sich dennoch einige handvoll Gäste einstellten? Gesungen wurde unbarmherzig schlecht; eigentlich gar nicht.

Am 26sten, im Kärnthnerthor-Theater: „Saint Clair,“ oder: „der Verbannte auf der Insel Mull; grosses romantisches Ballet von Astolfi, Musik von Gyrowetz. Eine ohne Beyhülfe des erläuternden Programm's rein unverständliche Handlung; hübsche Solo- und Chortänze, viel Aufwand an Decorationen und Kleidern, — übrigens frostig. Die Musik — leeres Stroh.

Am 27sten, im Theater an der Wien: 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. und 12 Uhr; oder: Bey diesem Stücke weiss man dennoch nicht, wie viel es geschlagen hat! dramatische Repetir-Uhr in zwey Abtheilungen, arrangirt von Carl, mit eingelegten Compositionen von Winter, Rossini, Paisiello, Boieldieu, Gläser, Adolf und Wenzel Müller, Riotte u. s. w. — als Fortsetzung des für die Kasse so vortheilhaft sich rentirenden „unzusammenhängenden Zusammenhanges. Der Compilptor hat abermals seinen industriösen Speculationsgeist beschäftigt, der den Pfiff verateht, selbst schofle Waare, mittelst einer trügerisch daran angebrachten Schminke, mit gutem Erfolge abzusetzen, und ein schönes Profitchen an den Mann zu bringen. Wie in einem Kaleidoscop wimmeln hier die buntesten, abenteuerlichsten Gestalten dem Zuschauer vor den Augen herum, und die possirliche Zusammenstellung des Ernsten im Gegensatze Komischen, so wie die daraus entspringenden, oft sehr frappanten Metamorphosen dienen reichlich zur heilsamen Erschütterung des Zwerchfells. Auch durch die Musik sind mehre Momente recht drastisch herausgehoben: s. B. wenn die grosse Scene der Marie Stuart und ihrer Nebenbuhlerin Elisabeth, mit dem populären Zank-Duette aus „Maurer und Schlosser“ endigt. Dass übrigens ein falscher Mischmasch von Vernunft und Aberwitz, bey wiederholtem, vervielfältigtem Erscheinen, nicht nur der Kunst überhaupt, sondern auch dem Rufe, ja selbst zuletzt sogar den pecuniären Erträgnissen der Bühne entschiedenen Nachtheil bringen müsse, liegt nach den unbefangenen Ansichten eines jeden Verständigen klar am Tage.

Am 28sten, im Kärnthnerthor-Theater: Die weisse Frau; Hr. Watzinger aus Pesth gastirte mit indifferentem Erfolge als Georges.

Am 29sten, im Josephstädter-Theater: Feuer, Wasser, Luft und Erde, Zauberspiel in zwey Aufzügen; Musik von Reuling. Difficile est, satyram non scribere! Der Verfasser wollte zwar anonym bleiben; eitles Bemühen! Wie wäre es auch möglich, jemals Hrn. Gleich zu verkennen? Die Composition erhält wenig neues, klingt jedoch ganz hübsch; immer noch viel zu gut für solchen Text.

Am 14ten September, im Kärnthnerthor-Theater: „Der Vampyr“, romantische Oper von Heigel und Lindpaintner. Wiewohl die Aufnahme im Ganzen beyfällig war, so dürfte dennoch diese Oper, wenn gleich ein schönes, gedachtes, kunstreich gearbeitetes Tonwerk, sich schwer nur zu einem bleibenden Repertoire-Stück qualificiren. Die Composition ist von der Art, dass sie nur nach mehrmaligem, aufmerksamem Anhören vollständigen Genuss gewähren kann; leider leben wir aber in Zeiten, wo man höchst ungern über etwas nachdenken, vielmehr alles mit einem Male wegkriegen möchte; indessen ist jedoch diese, freylich ungemein bequeme Methode nicht jeden Ortes anwendbar; also — Von der Darstellung lässt sich nur Gutes sagen; Dem. Achten, Isolde; Hr. Schuster, Hypolit; August Fischer, Aubri; Siebert, Port d'Amour, bildeten ein treffliches Quadricinium; die Leistung des gewaltigen Chors, so wie des überreich beschäftigten Orchesters erhielt volle Würdigung. (Der Beschluss folgt.)

Redactionsfreuden.

Wir wissen Alle, und bewundern es nicht

selten mit Erstaunen, welche Fortschritte unsere aufwärts strebende Zeit vor vielen im Fache der Industrie gemacht hat. Die grossen Nahrungsbestrebungen unserer Tage sind bekanntlich längst bis unter die Druckerpressen vorgedrungen und treiben allda ein so gedeihliches Wesen, dass jede Zeitschrift davon Wunderdinge erzählen könnte, wenn die Wespennester nicht von so vielen Stachelthieren bewohnt würden, vor welchen jeder Vorsichtige sich gern mit schuldiger Verehrung zurück zieht. So sehr ich demnach auch von dem ökonomischen Werthe jener Vervielfältigungsanstalten des Guten durch und durch erfüllt bin: so habe ich mir dennoch aus einer gewissen Kleinstädterey und jener veralteten, mir aber nur zu sehr noch anklebenden Hyperorthodoxie die unzeitige Aufgabe gesetzt, in diesen Blättern nur Original-Abhandlungen und nur Uebersetzungen aus ausländischen Zeitschriften, und selbst diese, wo es erforderlich, mit eigenen Bemerkungen versehen, abdrucken zu lassen. Und siehe, da zeigt uns Herr Kandler in einer Anmerkung dieses Blattes (S. 775) ein Plagiat an, und zwar ein ganz vortreffliches (denn die anderen aufgezählten gehen mich nichts an). Dabey finde ich nun zweyerley Verwunderliches zu bemerken, und noch Etwas, was gar nicht verwunderlich ist. Das Erste unter den Mirabilien scheint mir darin zu liegen, dass es nun auch einmal einige geschätzte Wiener Schriftsteller fühlen, was der Nachdruck für eine herrliche Sache ist, während wir anderen teutschen Schriftsteller das Vergnügen sehr oft erleben, ganze Werke unserer Muse in Wien Wort für Wort nachgedruckt zu sehen. Ich selbst habe die Freude empfunden, meine Gedichte, deren Originalausgabe bey Hartknoch in Dresden und Leipzig erschien, mit allen Jugendsünden in Wien bey B. Ph. Bauer allerliebst, mehre ergötzliche Druckfehler von der Freude weggerechnet, nachgedruckt zu sehen. Wir könnten uns also hier nach dem Exempel gar grosser Helden füglich mit Repressalien entschuldigen, die auch, in's Grosse getrieben, wahrscheinlich weit eher zu einem ersehnten Ziele führen würden, als langes Harren auf Dinge, die da kommen sollen und nicht kommen mögen. Ich habe jedoch, offen gestanden, diese löbliche Absicht bey der Aufnahme der Abhandlung „über Oestreichs Prälaturen“ gar nicht gehabt, und muss vielmehr hinzu fügen, dass eben die Keckheit, mit welcher der Einsender jenes Aufsatzes ihn für den seinigen verkauft hat, das zweyte Verwunderliche ist, was ich um so lebendiger bewundere, je mehr guten Klang der Name dieses Plagiarius in der musikalischen Welt hat. Zwar wollte mir es gleich beym ersten Durchlesen jener an sich sehr guten Abhandlung, deren Abdruck unseren geehrten Lesern nur lieb seyn kann, ziemlich so gehen, wie es einst unserm Jean Paul erging, als er den berühmten Dresdner Kirschkern mit den vielen darauf eingeschnittenen Gesichtern anschaute; da war eins darunter, das sahe aus, als dutzte es ihn. So ging mir es hier auch; es ist auch deshalb mancher Bekannte nachgesehen worden und die Abhandlung verlor dadurch nichts. Aber auf das Nachschlagen der Wiener Zeitung war ich doch nicht verfallen, und ich darf zu meinem Troste glauben, dass es Niemanden verwunderlich vorkommen wird, wenn ich mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit behaupte, dass ich eben so wenig allwissend bin, als jeder Andere. Und so sind wir denn durch die Güte des Hrn. Einsenders zu einem Original-Aufsatze gekommen, der dem Wesentlichen nach schon gedruckt war, der es aber auch werth ist, wieder gedruckt zu werden. Ein kleiner Nebenumstand hätte mich wohl stutzig machen können. Der Hr. Einsender wurde nämlich (vergeben Sie den Ausdruck, er ist ganz der rechte) erstaunlich grob, da sein Werk, wegen Ueberfluss an Materialien, über ein halbes Jahr ungedruckt liegen bleiben musste. Ich meinte jedoch, diese Eigenschaft gehöre zu seiner Natur, und liess mich dadurch nicht im Geringsten beunruhigen. Sollte es aber irgend einem Industrie-Beförderer wieder einmal einfallen, dergleichen zu üben: so soll sein Name öffentlich bekannt gemacht werden. Wenn auch die Ehrlichkeit in dieser Welt zuweilen ihre liebe Noth hat, so dass der wackere Lessing selbst sagen lässt: „Etwas weniger ehrlich, wäre ehrlicher“: so will ich mich doch möglichst anschicken, diese Ehrlichkeitsnoth, die so viel angenehme und nützliche Abwechselung in's Leben bringt, se freudig zu tragen, wie eine gute Frau ihren lieben Mann, oder auch umgekehrt. Von einer andern Redactionsfreude nächstens.

G. W. Fink.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Namen und Ansehen nach aus 21 Tönen, den Klaviertasten nach aber aus 12 Tönen bestehet. (Diese wird nun in einem Schemate dargestellt. Hieraus folget, dafs solche Töne, einer Mäfsigung in der Stimmung, welche die *Temperatur* genennet wird, bedürfen, da nicht einmal ein und ebendasselbe *e* als grofse Fünfte zum *a* und als grofse Dritte zum *c* zugleich rein stimmet, geschweige, dafs z. B. *cis* und *des*, *dis* und *es* u. s. w., welches *enharmonische* Töne sind, ohne Tonmäfsigung zu andern Tönen rein stimmen können. Aus diesen 12 Tönen können 12 *harte* Leitern und Tonleitern, und *eben so viel weiche* gebildet werden, wenn man einen jeden derselben zum Haupttone macht, und den bestimmten Sitz der 2 halben natürlichen Töne nach dem Muster der 2 Hauptleitern und Haupttonarten genau einrichtet. (Dieses wird nun dem Anfänger in Beyspielen gezeiget.) Davon sind also 11 harte und eben so viel weiche Leitern und Tonarten nur Uebersetzungen oder Versetzungen der zwey Hauptleitern und zwey Haupttonarten.

Diese 12 Töne sind endlich die *ganze Summe*, wovon sich alle Intervalle oder Tonverbindungen, alle Gesänge (Melodien), alle Zusammenstimmungen (Akkorde), alle Mehrdeutigkeiten *) und Ausweichungen herleiten lassen." — Die Herleitungsart alles dieses aber zu zeigen, wäre hier zu weitläufig. — Also genug hiervon! —

Das Voglersche Tonsystem liefert ferner c) eine zusammenhangende Folgerung, und verbannet alle Widersprüche, die sich nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praktik äufsern: z. B. den Widerspruch, dafs die Quarte ein Wohl- und Uebelklang seyn könne, dafs nach Rameau $\frac{7}{H}$ eine, und zwar die erste Umwendung des Urakkords $\frac{7}{G}$ (was an sich richtig ist); hingegen das *C* in dem Akkord $\frac{7}{C}$ der Hauptklang sey; da doch dieser als erste Umwendung von dem Urakkord $\frac{7}{A}$ herkommt, worin *A* der Hauptklang, so wie in jenem das *G* der Hauptklang ist, ferner, dafs nach Kirnbergern die Neunte vorbereitet seyn *müsse* (was an sich richtig ist), hingegen bey $\frac{7}{H}$ das *a* als fälschlich eingebildete Neunte zum *vorgeblichen* Hauptklange *G ohne* Vorbereitung eintreten dürfe, da doch dieses *a* hier offenbar eine kleine Siebente zum wahren Hauptklang *H* ist. Wenn ja die eine oder andere Siebente und selbst auch Neunte unvorbereitet erscheinen oder frey eintreten darf; so müfste doch in der Kirnbergerschen Theorie in Absicht auf die Praxis bestimmt und richtig angegeben seyn, *welcher* Siebente oder Neunte dieses erlaubt wäre, und warum? — Dies thut aber die Voglersche Theorie. Sollte dies für die Praxis von keinem Nutzen seyn?

(Der Beschlufs folgt.)

Recensionen.

Des Mädchens Klage. Ein Gedicht von Schiller, in Musik gesetzt und der Frau Gräfin von Waldersee, gebohrnen Gräfin zu Anhalt gewidmet von Adolph von Lehmann. Gedrukt bey Breitk. und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Herr von Lehmann hat sich schon durch eine Liedersammlung, die immer zu den besseren

*) Eine Mehrdeutigkeit ist, kürzlich erklärt, wenn ein und ebenderselbe Ton auf zwey- und mehrerley Weise sich vorstellen läfst, z. B. *gis als as*, oder *as* als *gis*; dieses findet aber hauptsächlich in der Zusammenstimmung mehrerer Töne statt, wie z. B. in dem Akkorde $\frac{f\ d}{A\ gis}$, welcher *vierdeutig* ist, und sich noch auf dreyerley Weise vorstellen läfst, als: $\frac{f\ d}{A\ as}$, $\frac{f\ d}{ces\ as}$ und $\frac{eis\ d}{A\ gis}$.

d. Verf.

Fig. 1

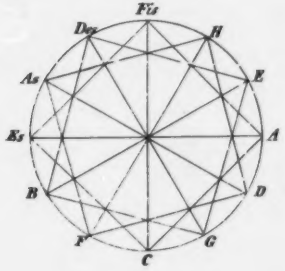

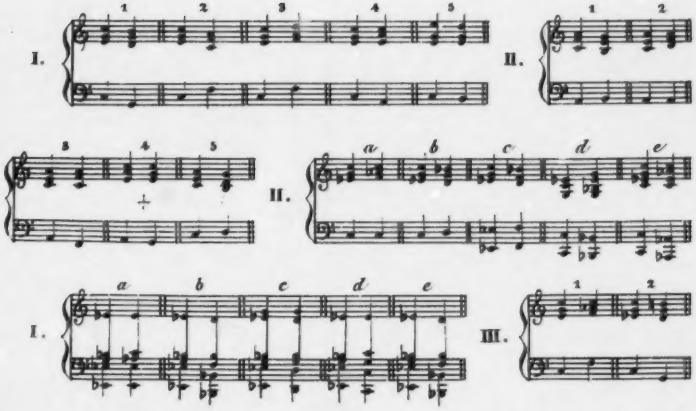

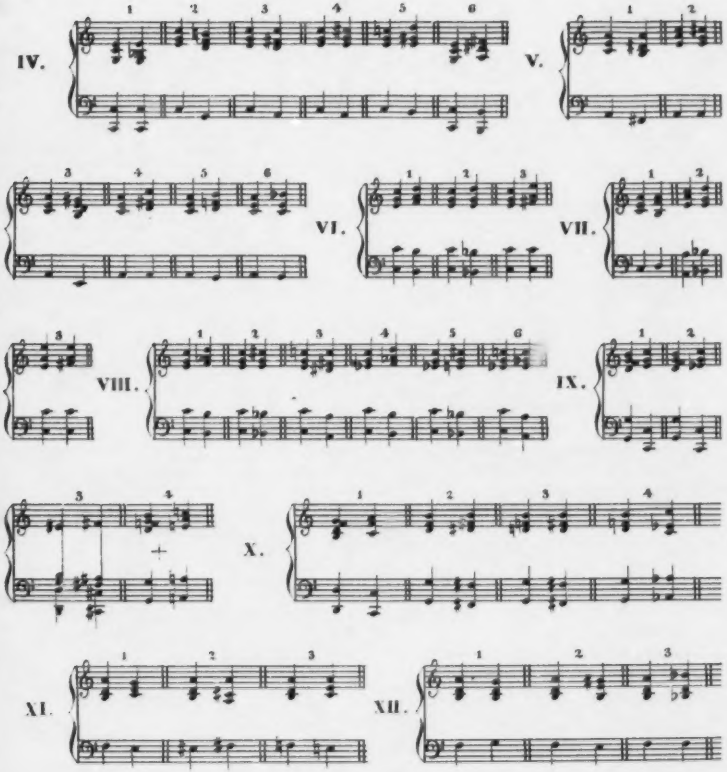
IV.
V.
VI.
VII.
VIII.
IX.
X.
XI.
XII.

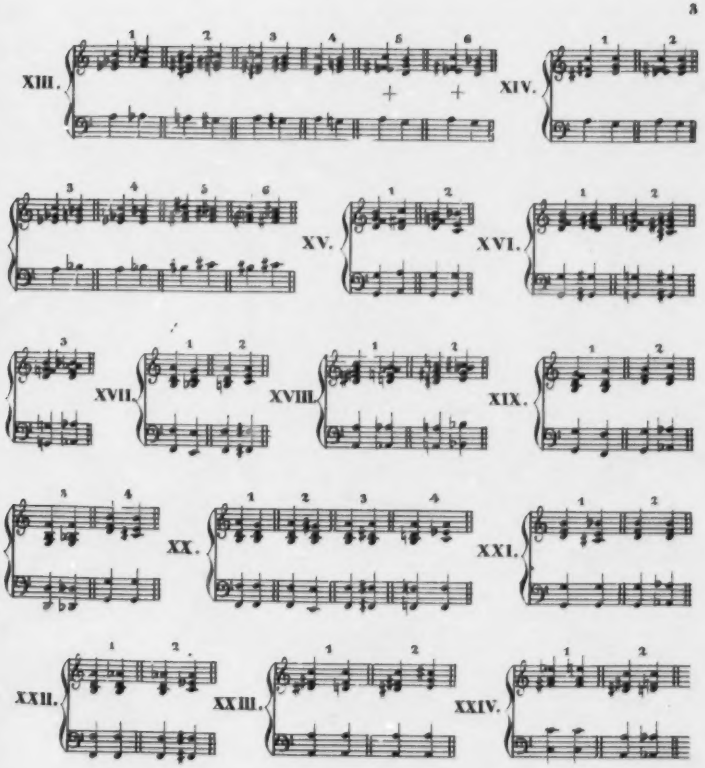
XIII.
XIV.
XV.
XVI.
XVII.
XVIII.
XIX.
XX.
XXI.
XXII.
XXIII.
XXIV.

Fig. 2.

II.
Harmonie aus der harten Tonart.

I.
Pendelschwingung.

III.
Harmonie aus der weichen Tonart.

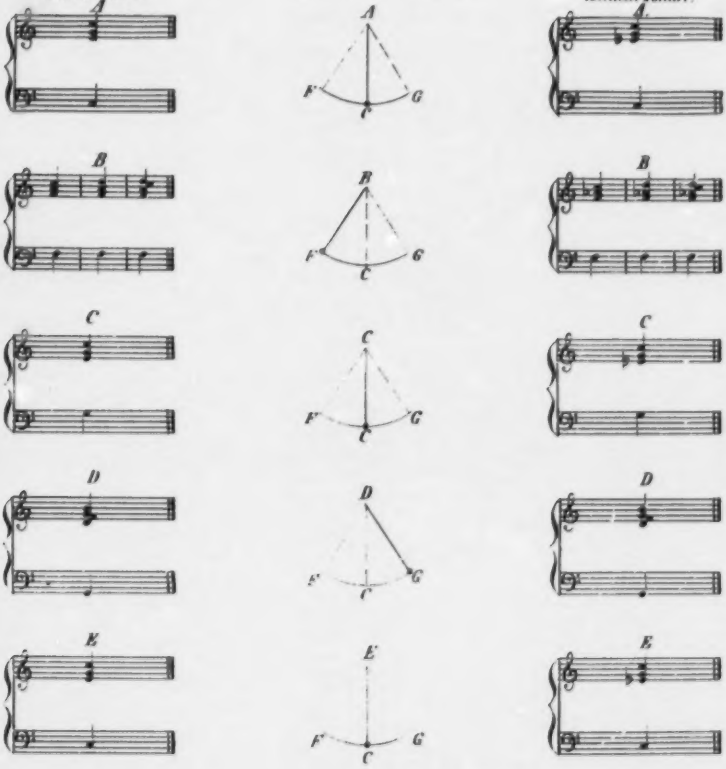

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. **No. 48.** 1829.

Vorrede aus
Memoire Storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc.

Es sind fast drey Jahrhunderte, seit die Geschichte die staunenswürdigen Musikwerke des Giovanni Pierluigi da Palestrina ohne Unterlass preiset. Italische und fremde Schriftsteller haben durch würdige Geistesproducte zu dem Ruhme dieses Mannes beygetragen, und ist man allenthalben übereingekommen, die Musikgattung, welche derselbe zu vervollkommnen vorhatte, ihm zu Ehren Musik alla Palestrina zu nennen. Es gibt indess nicht einen einzigen Schriftsteller, der die Begebnisse seines Lebens — wenn auch nur die interessantesten — so wie die Existenz und den Werth seiner Werke noch Vordienst beschrieben hätte. Die Vorzüge in der schaffenden Tonkunst, die der Patricier Benedetto Marcello besass, sind ohne Zweifel sehr gross; er hatte aber auch das Glück, die goldene Feder des gelehrten Barnabiten P. D. Giovinale Sacchi, der dessen Leben schrieb, zu finden. Die genialen Producte des Santini wurden durch die werthvollen biographischen Memoiren des Mro. Piccinni ins Licht gestellt. Der Ruhm des Jos. Haydn verbreitete sich durch Carpani's Haydine so möglich noch weiter; G. Hawkel wird immer durch D. Burney's gelehrte Forschung an Merkwürdigkeit gewinnen; auch J. Adolph Hasse und P. Giov. Batt. Martini haben, jener Frana Sal. Kandler, dieser den P. Guglielmo della Valle zu ihrem Vortheile gefunden, indem Letztere ihre Lebensgeschichten schrieben; und um so viele andere zu verschweigen, der Mönch Guido von Arezzo, der mittelst seiner Erfindungen zum Vater der Musik geworden, aber durch mehre Jahrhunderte in Vergessenheit begraben lag, hat nicht dieser an Luigi Angeloni einen Schriftsteller gefunden, der sowohl seinem Leben, als seinem Rufe für ewige Zeiten dauernde Anerkennung verschafft hat? Nur Giovanni Pierluigi, der berühmteste aus allen, das bey weitem grösste Genie, das allen verblichenen und kommenden Meistern in der Kunst überlegen bleibt, dem diese letztere, die schönste unter den schönen Künsten, ihre Vollendung verdankt, dieser Mann soll sich mit einzelnen kleinen Abhandlungen kurzer Andeutungen begnügen, und erst nach drey Jahrhunderten von den Studien eines ganz unbekannten Schriftstellers, wie ich bin, Vortheil ziehen. Wenn es in Italien eine Nacheiferung gibt, so will ich mit meiner Schrift diese zu erregen suchen, damit der Ruf des Fürsten der Musik durch mich nicht verliere, sondern durch die gelehrten Forschungen eines andern mehr berühmten Schriftstellers erkräftige, damit, wenn die ruhmvollen Bestrebungen des Pierluigi zu Gunsten der Musik, und das Verdienst seiner Werke gehörig erleuchtet seyn werden, unserm Italien der erste Platz in der Musik gesichert bleibe, eine Stelle, welche Giovanni im Jahrhunderte des grossen Leo derselben für ewige Zeiten unwandelbar durch seine unvergleichlichen Geistesgaben angewiesen hat.

Seit meinen frühesten Jahren im Collegio der päpstlichen Sänger-Kapelle aufgenommen, fühlte ich immer mein Innerstes bewegt, wenn Pierluigi's herrliche Werke in der päpstlichen Kapelle im Angesichte des heiligen Vaters feyerlich ausgeführt wurden; ich beschloss daher, von jugendlichem Enthusiasmus ergriffen, alles von den Werken des Tonmeisters zu sammeln, was mir möglich war, um mich nach Lust daran zu ergötzen. Rom reichte nicht hin, meine Wünsche zu erfüllen; mit unsäglichen Mühen und bedeutenden Kosten brachte ich endlich aus ganz Italien jene 25 Bände der gedruckten Werke des Pierluigi, und die 7 Bände nebst mehren Fragmenten seiner Werke zusammen. Inzwischen verschafften mir das reiche Archiv unserer päpstlichen Kapelle, dessen Schlüssel mir anvertraut waren, so wie die Archive der Hauptkirchen (Basiliken), der öffentlichen und Privatbi-

bliotheken Roms, die ich sämmtlich auf das fleissigste durchforschte, nicht nur eine Menge nicht herausgegebener Werke, sondern auch sehr viele Original-Nachrichten von ächter Wahrheit und solidem Gepräge über Pierluigi's Privat- und Künstler-Leben. Jetzt sah ich mich im Besitze reicher Mittel, eine chronologische Serie der Hauptmomente aus dem Leben dieses unermüdlichen Homers der Musik im Gegensatze zu den ltcherlichen Aufsätzchen, die bisher über ihn erschienen, zu liefern, die geeignet ist, die wahre Anzahl, so wie den eigentlichen reellen Werth der grossen Werke zu bestimmen, wodurch jenes Genie sonder gleichen die musikalische Kunst und Wissenschaft auf den Gipfel der Vollendung steigerte. Dieser Umstand bewog mich, mit Ernst daran zu denken, die zufällig verwendeten Mühen und Kosten zu nützen, und dasjenige öffentlichbekannt zu geben, was ich zu meiner Privat-Belehrung gesammelt; ich beschloss, mit gegenwärtiger Arbeit einen Versuch zu machen, indem ich nur ganz unbekannte, grösstentheils in Manuscripten vorhandene Notizen hierzu benutzte: ein Unternehmen, das ich nunmehr der Einsicht und Güte der Leser anheimstelle, die es wohl zu würdigen wissen werden, wie viele Mühe es in einem neuen Werke koste, Begebnisse zu sammeln, sie gehörig zu ordnen und gefällig darzustellen, die zu würdigen verstehen, wie ich zu hoffen wage, dass ich den Satz des Ovid: *In magnis et voluisse sat est*, gerne auf meine Wenigkeit angewendet wissen möchte.

Bey Verfassung vorliegender Memoiren habe ich die chronologische Ordnung befolgt, weil ich sie bey Lebensbeschreibungen am angemessensten finde, weil sie durch den Gebrauch bestätigt ist und schon an sich die Werke selbst am besten beleuchtet: da es sich um einen Mann handelt, der Schritt vor Schritt zur Vollkommenheit in seiner Kunst sich erhebt. Zum Schlusse des Werkes habe ich endlich im 11ten und 12ten Kapitel der 3ten und letzten Abtheilung in zwey Uebersichten wie in zwey Gemälden die historischen Begebnisse desjenigen zusammen gefasst, welches im Tractate weitläufig abgehandelt wird. Im ersten Epiloge habe ich die chronologische Folge des Lebens und der gedruckten Werke, der hinterlassenen und nicht ausgegebenen; im zweyten aber nach der Beschreibung der Vorschritte der Figural-Musik von ihrem Entstehen bis zu Pierluigi den Beweise geliefert, dass er als höchster Künstler, als philosophischer Kunstmeister die Musik von dem unvollkommenen Zustande, in welchem er sie fand, über verschiedene Stufen bis zur vollendeten Vollkommenheit einer edlen Wissenschaft durch die wahrste Nachahmung der Natur erhoben habe.

Ich habe im Laufe des ganzen Werkes jede Gelegenheit benutzt, um die Wissbegierde jeder Gattung Leser gehörig zu befriedigen. Wenn daher hin und wieder die Anmerkungen zu gedehnt scheinen, wenn Jemandem das Kap. IX. der zweyten Abtheilung, wo gegen den Verfasser des Giornale de' Letterati (Tom 1753) bewiesen wird, dass G. Pierluigi zwar zum Componisten, nicht aber zum Maestro der päpstlichen Kapelle gewählt werden konnte; oder das Kapitel XI. der nämlichen Abtheilung, wo gegen Bettinelli behauptet wird, dass die Musik eine feste, wohlbegründete Kunst sey, die durch die schaffende Kraft der Meister in jeder Gattung vorzüglich schöne und hohe Producte fördern kann, wie Pierluigi sie in der bekannten alten Gattung geschaffen hat; oder das Kapitel II. der dritten Abtheilung, wo die genealogische Serie der berühmtesten Schüler der römischen Schule unter Gio. Mario Nanini, und unter der Leitung des Pierluigi; und endlich am Schlusse des Kap. VIII. derselben dritten Abtheilung, wo die eigentliche Lage der Vaticanischen Hauptkirche angegeben ist, um mit Bestimmtheit die Begräbnissstätte des Pierluigi auszumitteln: wem also diese Anmerkungen oder kritischen Untersuchungen zu gedehnt scheinen, der möge sie nach Belieben abkürzen, da ich lieber einer zu grossen Umständlichkeit, als einer oberflächlichen eilenden Arbeit beschuldigt werden möchte.

Nach dem Titelblatte steht das Bildniss des Giovanni Pierluigi, wovon mir Se. Exc. der k. preuss. Minister am päpstl. Hofe, Hr. Carl Bunsen, den Kupferstich verehrte. Die Zeichnung wurde von den vier alten Portraite genommen, die in Rom befindlich sind, und wovon eines im Archive unserer Kapelle im Quirinal, zwey in der Bibliothek des Hauses Barberini, und einen in der Sakristey der Sänger in der Vaticanischen Hauptkirche befindlich. Die Ausführung dieser Arbeit besorgten die braven Künstler Hr. Conrad Eberhard von München, G. Hrmpel von Wien, Julius Schnorr de Carolsfeld von Leipzig, der jetzt in München etablirt ist; dieser Letztere besorgte die gänzliche Ausführung der Zeichnung letzter Hand, welche endlich von Hrn. S. F. Amsler, einem Schweizer — dem ersten Künstler vielleicht in Europa hinsichts der Zeichnungen in der schönen

1575.) Alle Werke, die er hier componirte, sind verloren gegangen.

Im Jahre 1562 schenkte er der päpstlichen Kapelle die Messe: Ut, re, mi, fa, sol, la, und 3 Motetten: Beatus Laurentius, und Estote fortes in bello.

Im Jahre 1563 liess er das erste Buch seiner Motetten a 4°. drucken, und dedicirte sie dem Cardinal Ridolfo Pio von Carpi, Decan des heil. Collegiums. Nach Endigung des Concilums zu Trient im Jahre 1563 wählte Papst Pius IV. eine Congregation von acht Cardinälen, und gab ihnen mittelst Motu proprio d. d. 2ten August 1564 Vollmachten, damit sie über den Vollzug der Decrete, welche hinsichts der Reformation erflossen, wachen sollten. Unter diesen Decreten der Sitzungen 22 und 24 verordneten die Väter, dass die Ordinariate sorgen möchten, damit in den Kirchenmusiken nichts von profaner, unreiner Gattung vorkomme, welches damals das allgemeinste Scandal erregte. Aus diesem Anlasse wollten die Cardinäle, dass besagte Vorschrift nicht nur in der päpstlichen Kapelle, sondern auch in den drey Hauptkirchen Roms strenge befolgt würde; weshalb die zwey Cardinäle dieser Congregation Vitelloxzo Vitellozzi und der H. Karl Borromäus im Namen der Congregation und nach wiederholten Sitzungen am 10ten Januar 1565 mit den päpstlichen Sängern dem P. auftrugen, einige Messen im ächten Kirchenstyle zu schreiben, in denen man sowohl die Worte als den Sinn des Gesanges ungeachtet der technischen Mittel deutlich vernehmen könnte. Würde diese Arbeit gelingen, so wollte man die Musik in den Kirchen belassen, im entgegengesetzten Falle aber würde sie als ihrer Bestimmung unwürdig für ewige Zeiten von dem heiligen Orte verbannt werden und bleiben.

Um diesem etwas schwierigen Auftrage — von dem das Schicksal der kirchlichen Musik abhing, nachzukommen, schrieb P. drey Messen, welche im Pallaste des Kardinals Vitellozzi am 28sten April 1565 durch die päpstlichen Sänger in Gegenwart P.s und aller acht Kardinäle der Congregation zur Probe ausgeführt wurden. Die ersten zwey gefielen allenthalben; allein die dritte wurde als die vorzüglichste erkannt, weil sie ganz besonders dem gegegebenen Auftrage entsprach. Desshalb beschlossen die Kardinäle einstimmig, dass die Musik nicht aus den Kirchen verbannt werden sollte, sondern dass dieselbe für die Zukunft immer nach dem Muster der vorbesagten Messe beschaffen seyn sollte.

Die erste dieser drey Messen befindet sich unter den nach seinem Tode vorgefundenen mit dem Titel: Illumina oculos meos. Die zweyte ist noch unausgegeben im Archive der päpstlichen Kapelle. Die dritte wurde zuerst in der Sixtinischen Kapelle im Vatican am 19ten Juny 1565 bey dem Hochamte, welches als Danksagung für die von der schweizerischen Nation dem heil. Stuhle gemachten grossen Offerte gehalten wurde, öffentlich ausgeführt. Das ganze heilige Collegium, und vorzüglich Papst Pius IV., liessen dem Tonsetzer hohe Gerechtigkeit widerfahren, und bestätigte der heil. Vater sogleich nachher die Entscheidung der Kardinäle zu Gunsten der Kirchenmusik. Diese dritte Messe erhielt später von Pierluigi den Namen Papae Marcello.

Im September 1565 schuf der Papst Pius IV., um P. für sein schönes Werk ein Merkmal der höchsten Gnade zu verleihen, und ihn dadurch immer mehr an die päpstliche Kapelle zu binden, die Stelle eines Componisten daselbst, und verlieh sie P., wiess ihm auch eine vermehrte Pension von 9 Scudi monatlich an; und so ward P. vom 1sten Oct. 1565 bis zu seinem Ende Componist der päpstlichen Kapelle.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Concertino pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte composé — par J. W. Kalliwoda. Op. 13. (propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. avec Orchest. 2 Thlr. 8 Gr., avec Pfte. 1 Thlr.

Eine sehr angenehme, lobenswerthe Tondichtung, die keineswegs darauf ausgeht, Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten zu häufen, sondern dem ersten Erfordernisse jeder guten Composition treu bleibt, frische, wirksame, d. i. der gedachten oder gefühlten Situation angemessene, oder vielmehr aus dem klaren Versetzen in einen bestimmten Gefühlszustand hervorgegangene Melodieen zu schaffen, und sie zugleich mit natürlich schlichten Harmonieenfolgen eben so anspruchslos, als kunstgerecht zu verbinden. Das modische Zieren und Zerren mejismatischer Figuren, das seltsame, karrikaturmäs-

sige Zusammenstopfen buntscheckiger Harmoniewürfe, das von Manchem bis zur Lächerlichkeit begünstigt und für Originalität ausgegeben wird, sucht man hier umsonst. Alles schliesst sich eng u. natürlich an die gut gewählte Hauptmelodie, die es stets um so mehr ist, je lebendiger sie für sich selbst dasteht, und je ungezwungener sich neue, ihr verwandte Sätze daraus entwickeln, und in einen glücklichen Zusammenhang mit jener setzen, ohne dass dadurch die Aehnlichkeit derselben jene Gleichgültigkeit und Mattigkeit erzeugt, die überall folgen wird, wo blosse Umkehrungen und Versetzungen der Hauptmelodie Statt finden, die keine Spur eines eigenen selbstständigen Wesens bey aller Familienähnlichkeit an sich tragen. Frische Lebendigkeit, zierliche Nettigkeit, gefällige Natürlichkeit bey geschickter Vereinigung aller Einzelnheiten zu einem erfreulichen Ganzen sind also die Grundvorzüge dieser Composition. Das unheimliche Sausen und Brausen der jetzt nur zu bekannten tobenden Manier ist nicht darin zu finden. Dass aber das Publicum, trotz allen betäubenden Versuchen, doch den Werth natürlich frischer Gestaltungen nicht verkennt, sondern sie vielmehr noch immer zu schätzen und zu lieben weiss, das hat sich auch bey dem öffentlichen Vortrage dieser Gabe zu unserm Vergnügen von Neuem gezeigt; sie hat sehr gefallen und wird es überall, wo der Spieler sie wohl vorzutragen versteht. Und der Vortrag derselben ist eben nicht schwer. Eine Fertigkeit, wie man sie bey jedem nicht gar zu leichtsinnigen oder anmassenden Concertspieler voraussetzen muss, wird zu gelungener Darstellung dieses Stückes völlig hinreichen; vor Allem wird guter Ton, wie das unerlässlich ist, Kraft und Lieblichkeit im Vortrage und jener Tact dazu erfordert, der die beyden letzten Eigenschaften eines beyfallswürdigen Violinisten mit einander verbinden und jedem seine Stelle gebührend anzuweisen im Stande ist. Das Concertino hebt in E dur mit einem kräftigen Allegro maestoso an, worauf ein kurzes Allegretto A dur $\frac{3}{4}$ folgt, welches durch einen hübschen Uebergang (All. vivace $\frac{4}{4}$) in ein Rondo, Allegretto grazioso (E moll, $\frac{3}{4}$) leitet, das den ausgeführtesten, aber keineswegs zu langen, und brillantesten Satz bildet, wie das dem Schlusse eines Concerts angemessen ist. Dass der Orchesterbegleitung zugleich eine Begleitung des Pianoforte beygegeben worden ist, wird dem anmuthigen Stücke eine desto weitere Verbreitung durch erwünschte Brauchbarkeit auch für häusliche Zirkel sichern. Die Klavierbegleitung ist sehr leicht.

Nachrichten.

Paris. Am 3ten October hat die Akademie der schönen Künste wieder eine öffentliche Sitzung gehalten und die Preise an die Zöglinge vertheilt. In der Klasse der Tonkunst hat ein Schüler des verdienstvollen Lesueur, Namens Prévôt, den ersten, und ein anderer, Namens Montfort, Schüler der Herren Berton, Boyeldieu und Fétis, den zweyten Preis erhalten. Zum Schluss der Sitzung ist eine Cantate von der Composition des ersten durch Mad. Dabadie gesungen worden, welche viel Beyfall erhalten hat. Auf dem italienischen Theater hat ein Herr Inchindi (eigentlich Hennekind) in der Rolle des Assur der Oper Semiramide von Rossini mit vielem Glücke debutirt. Dem. Sonntag und Pisaroni nebst Hrn. Santini waren die übrigen Hauptsänger. Ein junger Tonkünstler — man sagt sogar, es sey nur ein Dilettant!? — wird nächstens auf dem Theater der Académie royale eine neue grosse Oper: *François I.*, produciren, auf welche man sehr gespannt ist. — Auber arbeitet wieder an zwey Opern zugleich! Die eine in fünf Acten, für die Académie de musique, die andere für das Theater Feydeau. Die von Cassel entwichene Dem. Heinefetter spielt auf dem italienischen Theater ganz ruhig fort. Sie ist neulich wieder in der Oper „Elisabetta" von Rossini mit grossem Beyfalle aufgetreten, obgleich die Oper selbst nicht sehr gefallen hat.

Kürzlich ist wieder eine „Stumme" auf dem Theater der komischen Oper erschienen! Sie heisst Jenny, ist aber keine Verwandte der bereits bekannten, sondern dieser ganz fremd. Der Inhalt ihrer Geschichte ist zu weitläufig, um hier erzählt zu werden. Die Haupt-Katastrophe derselben ist eine Feuersbrunst, bey welcher Jenny aus Schrecken über die Gefahr ihres Vaters die Sprache bekommt. Ob dieses möglich sey, mögen gelehrtere Männer, als Ref. ist, entscheiden. Genug, die Stumme hat vor 2000 Zuhörern (so voll war das Theater) Theilnahme gefunden und grossen Beyfall erhalten. Die Musik dieser Oper ist von Caraffa, weicht aber so sehr von seinem bisherigen Style ab, dass man es nicht errathen hätte. Obgleich sie nicht durchgehends allgemein gefallen hat, so sind doch mehre

Stücke derselben lebhaft applaudirt worden. Das stumme Spiel der Mad. Pradher, und der Gesang der Herren Ponchard und Jollet haben das Ganze sehr gehoben.

Auf dem Theater der italienischen Oper hat sich eine sehr seltene Erscheinung zugetragen. Der bejahrte Sänger Garcia, welcher lange Zeit in Amerika gewesen, ist im „Barbier von Sevilla" als Almaviva wieder aufgetreten, und hat gegen alles Erwarten stürmischen Beyfall erhalten. Sein Aufenthalt in jenem andern Welttheile hat seinem Organe nichts geschadet, und selbst sein vorgerücktes Alter kann es noch mit der Jugend aufnehmen. *Mirabile dictu!*

Wien (Beschluss). Am 8ten September, in der Sanct Karl's-Kirche, zur Feyer des Mariä-Geburtsfestes: Grosse Missa in A, sammt Graduale und Offertorium von Seyfried. Ueber die erhabene Tondichtung selbst ist schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden; von der heutigen Ausführung unter des Componisten Oberleitung, muss zur Steuer der Wahrheit bemerkt werden, dass sie in jeder Hinsicht zu den allervollendetsten gehörte.

Am 9ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Der Freyschütz;" Herr Watainger, Max, mittelmässig; Dem. Grünbaum, Agathe, sehr brav.

Am 11ten, im Theater an der Wien: „Das Donauweibchen," mit eingelegten Musikstücken von Rossini, Auber, Caraffa, Generali, Gläser, Adolf Müller, Riotte, Kauer und Seipelt. Können schimmernde Kleider wohl in der That verjüngen? Vermag die bunte Zusammenstellung von Alt und Neu einen erfreulichen Eindruck hervor zu bringen? Gerade das aus dem Originale beybehaltene erhöhte den schneidenden Contrast. Jedem Zeitalter das seinige!

Am 13ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Der Ochsen-Menuet," Singspiel in zwey Aufzügen, aus dem Franz., die Musik aus Joseph Haydn's Werken gezogen, und zur scenischen Darstellung eingerichtet von Hrn. Kapellm. von Seyfried. Diese Oper, welche schon vor mehren Jahren an der Wien, und bald darauf auch in Berlin zum Lieblingsstücke geworden, hat sich auch hier neuerdings eingebürgert. Sie wurde, um einen ganzen Abend auszufüllen, in zwey Acte getheilt, wovon der erste mit einem Quintette und Chor (aus der Schöpfung) schloss, und dem letzten ein anmuthiges Divertissement: „Das Winzerfest," angehängt ward, worin alle Solotänzer, und das gesammte Corps de Ballet die wunderlieblichsten National-Tänze ausführte. Die Rollen des Singspiels waren zweckmässig vertheilt. Hr. Regisseur Demmer, der Maske nach, so wie im Costume, Gang, Mienen-, Hände-, und Geberden-Spiel Haydn's spiegeltreues Ebenbild; Dem. Achten, dessen Nichte Therese; Dem. Bondra, Barbara, seine redselige Haushälterin; Herr August Fischer, Istock, der musikalische Ochsenhändler; Hr. Holzmüller, Eduard, und Hölzel, Jantschi, lieferten ein Ensemble, das man sich kaum eingreifender wünschen konnte. Unter den Gesängen fanden vorzüglich Auszeichnung: 1. Die Romanze mit Chor: „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt." 2. Das Duett aus den Jahreszeiten. 3. Istock's Potpourri, besonders die überraschende Schluss-Pointe beym Uebergang in die Volks-Melodie: „Gott erhalte Franz den Kaiser!" 4. Dessen Jubellied: „Alles möcht ich herzen, küssen!" 5. Das Quartett: „O wunderbare Harmonie!" 6. Das erste Finale (aus der Schöpfung). Der lebendige Schluss-Chor: „Juchhe! es lebe der Wein!" energisch vorgetragen. Die unterhaltende Operette ist seitdem schon zum öftern bey stets gefülltem Hause und mit gesteigertem Beyfalle wiederholt worden.

Am 14ten, im Leopoldstädter-Theater: „Juleri, die Putzmacherin;" parodirende Posse in zwey Aufzügen, von Meisl, Musik von Adolf Müller. Die in's Locale verunstaltete Vestalin. Das Sujet liefert zu wenig abwechselnden Stoff. Der Beyfall war negativ; nur Dem. Krones, welche, wie verlautet, binnen Kurzem gänzlich von der Bühne abtreten wird, vermochte durch ihre massive Komik sich einigermassen geltend zu machen; Hr. Schuster Ignatz, Licinneri, gab in seiner kaum dürftig memorirten Partie arge Blössen. Der Componist hat sich wacker gehalten, und wurde durch gerechte Anerkennung belohnt.

Am 15ten, im Josephstädter-Theater: „Kein Titel!" Scherzspiel in zwey Abtheilungen von Tolde, mit Musik von Auber, Gläser, Rossini, Roser, Reuling, und C. M. von Weber. — Also wieder eine Olla putrida, und obendrein noch dürftig und mager. Wozu das? da sich nebenbey auch Gäste nur in geringer Anzahl einfinden?

Am 16ten, im Theater an der Wien: „Das Pfeiffer-Rösel oder: die Frankfurter Messe im Jahre 1297;" romantisches Schauspiel in fünf Acten, nach einer Erzählung von Mad. Birch-Pfeiffer. Ouverture, Entr'actes, Märsche und Chöre v. Gläser.

gehört, als einen Mann von musikalischem Talent, von Geschmack und Nachdenken gezeigt, der — was heut zu Tage mehr aussagt, als es eigentlich sollte — den *Fleifs* nicht scheut, um seinen Produkten den ihm möglichen Grad der Vollkommenheit zu geben. Vielleicht aber dürfte nur, bey diesem seinem rühmlichen Streben, der Fall bisweilen eintreten, dafs sein Fleifs etwas zu ausschliefsend auf das, was man das „Gearbeitete in der harmonischen Komposition" nennen konnte, fiele, und dafs eben dadurch die *freye Bewegung* des ganzen gehindert und das Exekutiren desselben, bey etwas zu studirter Begleitung, wenigstens bey vielen Dilettanten erschwert würde. Eine Eigenschaft, die der Singmusik bey diesen, zumal am Fortepiano, selten zu Gute kommt, und auch der allgemeinern Mittheilung im Wege steht. Man kann und weis nicht umsonst mancherley, und den gescheuten Mann jammert es wohl bisweilen, seine hohern Eingebungen aus klaglichen Rücksichten aufgeben zu müssen; aber es giebt doch auch ein *edles Selbstverleugnen* in den Künsten, und durchaus eine *Oekonomie*, deren Nothwendigkeit im *Zwecke* und im *Gegenstande* selber liegt, und welche nicht vernachlässiget werden darf, ohne Mehr zu thun, als nöthig und gut ist. Ein solches *Mehr* ist aber selten das *Rechte*.

Diese allgemeine Bemerkung diene Hrn. v. L. zum Beweise der Achtung, die Rec. für ihn hat und lasse ihn, wenn er so will, eine gewisse Auszeichnung darin erkennen. Der natürlichen Armuth braucht man nichts von Oekonomie vorzusagen.

Es sind nur zwey Bogen, welche die Kompositioo des oben angezeigten Gedichts enthält; aber sie haben mehr Kunstwerth, als zehn Bogen *de notre Musique du jour*. Wenn einmal die Verse auf den leichtern Flügeln des Liedes nicht getragen werden sollten, so kann für den bestimmten Ausdruck des Sinnes derselben nicht mehr geschehen, als hier geschehen ist. Man sieht also, dafs das Gedicht, was man sagt, durchkomponirt ist. Und da mufs man gestehen, ist es recht brav gerathen und der Komponist hat sich bey den selbst auferlegten Schwierigkeiten recht gut genommen und sich mit vielem Glück aus der Sache gezogen. Die Worte z. B. „Doch nenne, was tröstet und heilet die Brust nach der süfsen Liebe verschwundener Lust, ich, die Himmlische, will's nicht versagen" — haben gewifs manchen fehlgerathenen Versuch nothwendig gemacht. Und ob es noch immer nicht das Rechte zu seyn scheint, dafs auf die Worte „tröstet und" ein ganzer Takt gewandt ist, während die andern „heilet die Brust nach der süfsen" (nämlich, Liebe) in den nachfolgenden Takt, bey nicht der besten Melodie, gezwangt sind: so hat Rec. doch bey eignen Versuchen gefunden, dafs, bey einmal vorhandener Manier, es ihm unmöglich war, eine bessere Lesart vorzuschlagen.

Die Mahlerey vorn ein ist gut gelungen, und sehr sinnig läfst der Komponist die Stimme so tief und heimlich sich hinein singen. Die ganze Stelle: „Sie seufzt hinaus in die finstre Nacht, das Auge vom Weinen getrübet" ist ganz vortrefflich. Und über alles wahr und in seiner Art schön — nur ein so guter Harmonist war hier an seiner Stelle — ist die Behandlung der Worte: „das Herz ist gestorben, die Welt ist leer." — Wo giebt es Wahrheit in der Kunst, wenn sie hier nicht ist? — Schade, dafs Hr. v. L. sich verleiten liefs die andern Worte: „und weiter giebt sie dem Wunsche nichts mehr" — so kanonisch-schwerfällig zu behandeln. Hier ist einer der Fälle, von denen ich oben sprach.

Doch ohne weiter das Detail zu berühren — der ganze Versuch in der mahlerischen Empfindungsmusik macht dem Komponisten alle Ehre und läfst noch manches Schone von ihm erwarten. Wem gute Musik lieb ist, die er, beym Abgang von Fertigkeit, etwas zu studiren nicht scheut, der kaufe diese zwey reichhaltigen Bogen; sie werden ihn nicht gereuen.

---

1) *Dem Unbekannten in einer Sommernacht. Eine Hymne von J. T. Kosegarten, für eine Singstimme mit Begleitung des Klavichords in Musik*

Ein effectvolles Bühnenstück; glänzend ausgestattet, und fleissig in die Scene gesetzt. Der Tonmeister hat uns — *more solito* — blos mit alter, abgetragener Waare regalirt. Eine Zwischenmusik war unter andern also lang und langweilend, dass das Publicum heftig darob murrte und das Orchester zum Aufhören bey einer Halbcadenz zwang.

Am 26sten, im gräflich Löwenburgischen Convict-Saale: Sechstes Vereins-Concert, worin vorkam: Mozart's Symphonie in Es; Pianoforte-Concert von Ries (C moll), vorgetragen von Herrn Barta; Arie von Kreutzer, gesungen von Demois. Hofer; Violin-Potpourri von Jansa, gespielt von Hrn. Nottes; Octett für vier Singstimmen und Hörner, von Lachner; Harfen-Rondo von Nadermann, vorgetragen von Hrn. Heilingmeyer. Wer an Dilettanten nicht allzu hohe Forderungen stellt, mag immerhin seine Rechnung dabey gefunden haben.

Am 27sten, im Leopoldstädter-Theater: „Die Reise nach Venedig," Zauberpantomime in 2 Acten von Reinohl, mit Musik von verschiedenen Meistern. Gefiel weniger durch die Composition selbst, als wegen der splendiden äussern Zuthat.

Am 29sten, im Kärthnerthor-Theater: „Gabriele von Vergy[1]" tragisches Ballet in fünf Abtheilungen von Astolfi. Der bekannte gräßliche Stoff, welcher aller ästhetischen Decenz ermangelt, und hier aus Censur-Verhältnissen nur Weniges gemildert erschien, sprach daher auch keineswegs an. Die Musik ist, der bequemsten Mode gemäss, ein *Mixtum compositum*.

Am 30sten, ebendaselbst: musikalische Akademie. Herr Habern, Pianist aus Prag, spielte ein Kalkbrenner'sches Rondeau, nebst selbst verfasstem Concertino, ohne Theilnahme zu erwecken. Herr Dworsack, von der Brünner Bühne, sang eine Arie aus dem Pirata. Wir vermissten Stimme und Vortrag. Ganz kalt liess eine neue Ouverture von Rennal (zurück gelassen: Lanner), der allewege recht hübsche Tänze fabricirt. Zur Entschädigung dienten Violin-Variationen von Beriot, welche Herr Leppen, Zögling des Conservatoriums, und Orchestermitglied ausgezeichnet schön vortrug.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Gesänge aus der Frithiofs Sage von E. Tegnér — — mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernh. Crusell. (Eigenthum des Verl.) 10tes Werk. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Wer diese Gesänge des schon bekannten Componisten benutzen will, wird sich den Genuss vielfach erhöhen, wenn er zuvor das vortreffliche Gedicht des Esaias Tegner gelesen, oder besser, sich damit vertraut gemacht hat. Dieses schwedische Werk, eine Sage nordischer Vorzeit, ist uns in zwey Uebersetzungen zugänglich gemacht worden; die eine, nach welcher auch die Melodieen geliefert worden sind, ist von G. L. F. Mohnike, die andere von Ludolph Schley. — Der Verfasser dieser ausgewählten Gesänge hat sich die Aufgabe gestellt, zugleich eine Reihenfolge der im Buche ausgeführten Begebenheiten anzudeuten, die nur dem verständlich seyn kann, der sich mit dem herrlichen Gedichte befreundete, was kaum irgend Jemandem unerquicklich seyn kann. Im Ganzen sind diese Gesänge nirgend überladen, vielmehr schlicht erfunden, natürlich und ansprechend durchgeführt und meist gefühlt, ohne einer gewissen Gefälligkeit zu entbehren. Gleich die ganz kurze Einleitung wird diess beurkunden. Hin und wieder erinnerten sie uns der Art nach an einzelne Sätze der Zumsteeg'schen Balladen. Eins der schönsten ist Nr. 4. Ingeborgs Klage. So kurz es ist, so sehr füllt es doch das Gemüth. So auch 8. 11. das Duett Nr. 8 zwischen Frithiof und Björn, charakteristisch. Warum zu Nr. 9 „alte Tonart" gesetzt worden ist, sehen wir nicht ab: denn der einzige, auch nur einigermassen ungewöhnliche, zu Anfang und Ende, und noch einige Male vorkommende Fortschritt 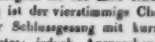 macht noch keine alte Tonart. Uebrigens ist das Lied schön. Wirksam und kräftig ist der vierstimmige Chor Nr. 11. Dagegen hat der Schlussgesang mit kurzem Chore etwas zu Bekanntes: jedoch Ansprechendes. Wir wiederholen es: Wer das Gedicht kennen gelernt hat, wird sich diese meist dankenswerthen Gesänge schon um einer lebhaftern Erinnerung willen, wohl zu eigen machen.

Treize différentes Danses pour le Pianoforte à quatre mains — — comp. par le Baron Fréd.

de Boynebourgh. Oeuvr. 20. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Wer die munteren, nicht selten angenehm erfundenen Tanzmelodieen, die der Hr. Verfasser in mehren Heften schon früher bekannt gemacht, gern gespielt hat: der wird auch diese gern spielen; denn sie sind auch munter und grossentheils angenehm erfunden. Uebrigens gehören sie, für die Ausführung, unter seine leichtesten, und werden darum Schülern, die über die ersten Elemente hinaus sind, besonders willkommen seyn. Man erhält zwey Polonoisen, einen Ländler, zwey Ecossaisen-Dreher, eine Quadrille, eine Masurka, und sechs Walzer.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von P. Lindpaintner. 71stes Werk. (Eigenthum des Verl.) Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 12 Gr.

Nr. 1. Heimath, eine zarte, innige Melodie mit höchst einfacher Begleitung; Alles so leicht und natürlich, und doch eigenthümlich, dass es einem dabey wohl im Herzen wird. Eine einzige Begleitungsnote hätten wir anders gewünscht; im zweiten Tacte der zweyten Klammer würden wir das dritte Achtel d in h verwandeln, eben so im dritten Tacte der ersten Klammer S. 3, wo dasselbe wiederkehrt. Es kommt bey so einfachen Liedern auf jede einzelne Note etwas an. Wer mit uns übereinstimmt, wird die Kleinigkeit leicht ändern, und ein Liebling*liedchen* mehr gewonnen haben, das sich auch durch schönen Text auszeichnet. Nr. 2 „Liebesschauer" ist eben so schön und einfach gesungen. Der modische Vorhalt, der seit Carl Maria's Blüthenzeit so überschwänglich geworden ist, passt hier recht schalkhaft zu dem etwas übertriebenen Dichtungsinhalte, der vielleicht gerade dadurch bey Vielen nur desto grösseren Glück machen dürfte. Nr. 3. Abendlied. Vortrefflich. Es ist so schlicht und gefällig gesungen, dass es Jedem zu Herzen gehen wird, der überhaupt noch Sinn für Natur und ungeschminkte Schönheit in sich trägt. Nr. 4. „Abschied. Drollig, und bey gutem Vortrage, den das kleine, muntere Ding wohl verlangt, gewiss von angenehmer Wirkung. Eben so leicht und munter ist das 5te, das einem guten Jodler vorzüglich lieb seyn, und ihn bestens empfehlen wird. Noch niedlicher und einnehmender ist der Hirtin Wahl. Kurz, kein Heftlein wird diesen anmuthigen Kindern freundlicher Unterhaltung es nachsagen können, dass ihr Schöpfer nicht zu singen verstehe. Sie sind sämmtlich zu einschmeichelnd und sehr empfehlenswerth.

Mühling's Museum für Pianofortemusik und Gesang. 1ster Jahrgang, 12 Hefte; 2ter Jahrg. bis zum 5ten Hefte. Halberstadt, bey Brüggemann.

Pianisten von einiger Fertigkeit wird diese wohl gewählte und gut bearbeitete Sammlung sehr willkommen seyn. Die verschiedensten Musikgattungen wechseln: man findet Sonaten, Rondos, Variationen, Bearbeitungen aus Opern, Tänze u. s. f. von den verschiedensten Meistern, älteren und neueren; auch sind viel ungedruckte Stücke geliefert, und andere nach Bogenquartetten u. dgl. bearbeitet worden. Den meisten Heften ist ein Liedchen, bald einbald mehrstimmig, beygefügt. Der zweyte Jahrgang hat auf dem Titelblatte einen wohlgetroffenen Kupferstich Beethoven's mit einem fac simile seiner Namensunterschrift.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par A. F. Wustrow. Oeuvr. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ein Unterhaltungsstück für mässig Geübte; in den Erfindungen nicht eben neu, aber mit guten, melodischen und harmonischen Anklängen. Zuweilen genauere Symmetrie einzelner Unterabtheilungen und Phrasen gegen einander, so wie weniger Wiederholungen derselben wären zu wünschen. Der sonst gute Stich ist nicht ganz correct; so fehlt Seite 15, System 2, Tact 2, in der Mitte, ein Bezeichen für die rechte Hand, und Seite 17, System 2, letzter Tact, muss die erste Note der zweyten Stimme der rechten Hand E statt F heissen.

N o t i z.

Das Münchner Odeon (Concertsaal) ist mit 13 Büsten viel und minder geehrter Componisten geziert: aber Beethoven ist nicht mit darunter. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. N°. 49. 1829.

Memorabilien aus G. Pierluigi's da Palestrina Leben.

(Fortsetzung.)

Im Jahre 1566 verlangte der Kardinal Francesco Pacecco, Protector der spanischen Kirche bey dem päpstlichen Stuhle, die Messe, wodurch die Kirchenmusik gerettet wurde, um sie dem Könige Philipp II. von Spanien zu schicken. P. dedicirte nach Einholung des Rathes von Seiten des Kardinals Vitelozzi jenem Könige ein ganzes Volumen von Messen, und fügte die geforderte bey, indem er sie mit gutem Vorbedachte Papae Marcelli nannte, und das früher componirte zweyte Agnus Dei wegliess*). Diese Messen sind: a 4. V. De B. Virgine. Inviolata. Sine nomine. Ad fugam, A 5. V. Adspice Dne. Salvum me fac. A 6. Vi. Papae Marcelli.

Im Jahre 1568 liess Vinc. Galilei fünf Madrigale des P. drucken, die für die Flöte tabulirt waren, nämlich: Vestiva i colli. Cosi le chiome mie. Jo son ferito, ahi lasso! Se ben non veggon gli occhi. Galilei bewunderte die Feinheiten im Ausdrucke des Madrigals: io son ferito, und nannte P. deshalb grande imitatore della natura (den grossen Nachahmer der Natur). Und mit Recht sollte jener musikalische Philosoph dieses Lob dem P., da er der erste war, der nach dem Wiederaufblühen der Musik mit Tönen sprach und malte, indem er die vollkommenste Nachahmung der Natur in seine Musik, d. i. in die Worte und den dadurch ausgedrückten Sinn brachte.

Schon im Jahre 1560 wurde P. zum Hof-Concertmeister bey dem Kardinal Ippolito d'Este, dem jüngern der Herzoge von Ferrara, ernannt, seit 1568 und nachher aber leistete er strengeren Dienst. Am 7ten May 1569 dedicirte er dem Herzoge das erste Buch der Motetten zu 5, 6, 7 Stimmen.

Im Jahre 1570 dedicirte er Philipp II. das dritte Buch seiner 4, 5, 6stimmigen Messen; diese waren, zu vier Stimmen: Spem in alium. Primi toni. Brevis. De feria. Zu 5 Stimmen: L'Homme armé. Repleatur os meum. Zu 6 Stimmen: De beata Virgine. Ut, re, mi, fa, sol, la. Diess ist das zweyte und letzte Volumen der Compositionen, die P. dem Könige Philipp II. dedicirte. P. Brancaccino irrt daher sehr, wenn er sagt, P. habe fast alle seine Werke jenem Könige gewidmet.

Giov. Animuccia, Nachfolger des P. in der Kapellmeisterstelle im Vatican, starb Ende März 1571. Das dortige Kapitel bat sogleich P. wieder ein, den Dienst zu übernehmen. P. sagte inzwischen den Dienst an der Liberianischen Hauptkirche (S. Maria Maggiore) anheim, und trat zum zweyten Male in der Vatican's-Kirche am 1sten April 1571 ein, wo er bis an sein Ende blieb. Man muss annehmen, dass P. die meisten Werke, welche er zum Drucke beförderte, für diese Kirche schrieb; doch blieben einige davon ausgeschlossen.

Nach Ableben des G. Animuccia wählte der Patriarch S. Filippo Neri den P. als Kapellmeister seines Oratoriums, der sich ohne Anstand der Disciplin jenes Heiligen unterzog. P. schrieb verschie-

*) P. gab der berühmten Messe nach Einvernehmen des Kardinals Vitellozzi deshalb den Namen „Papae Marcelli", (nicht weil besagte Reform oder eigentlich die Rettung der Kirchenmusik unter jenem Papste bewirkt wurde, sondern) weil dieselbe bereits früher als irgend einer Person von Distinction in Rom gewidmet gelten sollte, um keinem Auswärtigen zunahlen, Weil nun P. den P. Marcellus II. ganz besonders in Ehren hielt, dieser aber nach wenig Tagen seiner Regierung starb, so wollte P., da er ihm das zweyte grosse Werk zu widmen gesonnen war, dem Heimgegangenen diesse Denkmal seiner devoten Verehrung nicht vorenthalten. Somit wurde beschlossen, diese Messe Papae Marcelli zu benennen. — Baini erklärt, vorliegende Notiz auf einem Titelblatte der Partitur jener Messe gefunden zu haben.

dene Werke für dieses Oratorium, wovon mehre in den Sammlungen des Verovio und P. Soto erschienen; andere gab P. selbst im ersten Buche seiner fünfstimmigen Madrigale heraus, wieder andere blieben im Archive der P. P. di S. Maria Vallicella unberührt liegen.

Er unterrichtete seine drey Söhne Angelo, Ridolfo und Silla, den Annibale Stabile, D. Andrea Dragoni, D. Adriano Ciprari und D. Gio. Giudetti in der Musik, und errichtete später in Verbindung mit Gio. Maria Nanini eine öffentliche Schule in Rom, wo er die reiferen Jünglinge mit dem philosophischen Theile der Kunst vertraut machte. Aus dieser Schule ist alles dasjenige hervorgegangen, was die römische Schule überhaupt Grosses und Klassisches aufzuweisen hat.

Im Jahre 1571 schenkte P. der päpstlichen Kapelle zwey neue Messen ohne Titel, die man aber nach den Themen, worüber sie gearbeitet sind, benennen kann. O magnum mysterium, fünfstimmig, und Veni Creator Spiritus, sechsstimmig.

Im Jahre 1572 dedicirte P. dem bekannten Kardinale, Ippolito d'Este, dem jüngern Herzoge von Ferrara, das zweyte Buch seiner Motetten zu 5, 6 und 8 Stimmen, und fügte noch fünf Motetten seiner Söhne Angelo, Silla und Ridolfo bey.

Im Anfange des Jahres 1575 (welches ein Jubiläum feyerte) kam die Gemeinde von Palästrina nach Rom, und P. dirigirte drey Musik-Chöre, die bey dem Einzuge die andächtige Procession geleiteten. In demselben Jahre dedicirte P. Alfons II., Herzoge von Ferrara, das dritte Buch der Motetten zu 5, 6 und 8 Stimmen.

P. Gregor XIII. befahl im Nachhange der bereits von seinem Vorgänger, Pius IV., eingeführten Reform des Breviariums und Römischen Missals dem P. ao. 1576 den gregorianischen Kirchengesang zu verbessern, und ihn zur ursprünglichen Reinheit zurück zu führen, und ihn für alle Kirchen brauchbar zu machen. Diese Arbeit theilte er mit Gio. Giudetti, seinem Schüler. Er durchsah und verbesserte die vier Werke, die Giudetti vollendete, nämlich das Directorium des Chorus, den Gesang der Passion, das ganze Officium der heiligen Woche, und die Präfationen. P. hinterliess nach unsäglichen Mühen nur das Graduale, de tempore, nicht völlig verbessert zurück.

Derselbe Papst, Gregor XIII., verordnete mit der Bulle vom 1sten August 1578, dass der Gehalt, welchen P. als Kapellmeister der Capella Giulia bezog, vermehrt werden sollte; seither erhielt er statt 8 Scudi 33 Bajocchi, monatlich 15 Scudi.

Im Jahre 1580 starb dessen Gattin Lucrezia.

Der Fürst Giacomo Buoncampagni, Neffe des Papstes Gregor XIII., erwählte ihn zu seinem Kammer-Concertdirector, weshalb ihm P. unterm 10ten Januar 1581 das erste Buch seiner 5stimmigen Madrigale, und später das 2te Buch der 4stimmigen Motetten dedicirte.

Im Jahr 1582 dedicirte P. Papst Gregor XIII. das 4te Buch seiner 4- und 5stimmigen Messen mit den Titel: Prima, seconda, terza, quarta (die 4stimmigen), und Prima, seconda, terza (die 5stimmigen). Man will hier bemerkt haben, dass die 3te fünfstimmige Messe dieselbe war, die er unter dem Titel: „O magnum mysterium" der päpstlichen Kapelle bereits im Jahre 1571 unter P. Pius V. geschenkt hatte.

Im Jahre 1584 dedicirte er dem Kardinal Bathory, Neffen des Königs Stephan von Ungarn, das 5te Buch der 5stimmigen Motetten.

Anfangs 1585 schenkte er der päpstlichen Kapelle drey sechsstimmige Messen mit den Titeln: Viri Galilaei; Dum complerentur; Te Deum laudamus, welche nach seinem Tode gedruckt wurden.

Francesco Londoni dedicirte im Jahre 1585 dem Ottaviano Scotti, Ritter des St. Stephanordens, eine Sammlung fünfstimmiger Madrigale unter dem Titel: Spoglia amorosa, und schaltete darin zwey Madrigale des P. ein: Vestiva i colli, und Così le chiome mie, die zwar für die Flöte von Galilei tabulirt, aber mit Noten noch nicht ausgegeben waren.

P. Pius V. dedicirte er im May 1585 die Messe und Motette: Tu es pastor ovium, zu fünf Stimmen Behufs der päpstlichen Kapelle. Im Juny desselben Jahres gaben Alessandro Gardano und der Erbe des Girolamo Scoto die Sammlung fünfstimmiger Madrigale, die den Titel führen: Dolci affetti, herans, und schalteten jenen des P.: O bella Ninfa mia! ein. In demselben Jahre schenkte er der päpstlichen Kapelle die Messe und Motette: Assumpta est Maria in coelum (fünfstimmig); auch dedicirte Gio. Berci, Canonicus von Fiesole in diesem Jahre einer Dame, Leonora Cibo, die im Kloster delle murate zu Florenz lebte, die achtstimmige, zweychörige Messe des P., die den Titel Confitebor führt.

Anfangs 1586 schenkte P. der päpstlichen Kapelle folgende drey Messen: Salve Regina (fünfstimmig), O Sacrum convivium (fünfstimmig), Ecce ego Joannes (sechsstimmig); auch dedicirte er in

diesem Jahre dem Giulio Cesare Colonna, Fürsten von Palestrina, das zweyte Buch der vierstimmigen Madrigale; sowohl Verovio in der Sammlung: Diletto spirituale; Cesare Corradi in jener, betitelt: Amorosi ardori; Gi omo Vincenzi in dem Buche: Fioridi Virtuosi d'Italia; wie Gio. Batt. Zuccarini in den von verschiedenen Meistern componirten und der Vermählungsfeyer des Herzogs Franz I. von Toscana mit Bianca Capello gewidmeten Sonetten, schalteten Compositionen von P. ein.

Bereits seit 1585 traf P. ein ganz unverschuldeter Schmerz. Da P. Sixtus V. wollte, dass die Kapellmeisterstelle in der päpstlichen Kapelle nie mehr einer Person von Rang werden sollte, die eine kirchliche Würde versah, sondern, wie recht und billig, einem Manne von Profession, so legte ihm Monsignor Boccapadule, der hierzu vom Papste den Auftrag erhielt, diese Sache zur Last und wollte dem Kapitel glauben machen, dass diess auf Ansuchen des P. geschehen sey. Dieser musste so lange die Vorwürfe darüber hören und ertragen, bis der Papst mit der Bulle d. d. 1. Sept. 1586 auf immer die Kapellmeisterstelle einem Kapellen-Sänger, der pro tempore von dem Kapitel zu wählen war, aussprach. Sogestaltig wurde P. auf seinem Posten als Componist bestätigt.

Im Monat Februar 1587 schenkte P. der päpstlichen Kapelle die erste Lamentation del secondo mattino delle tenebre; i. J. 1588 dedicirte er P. Sixtus V. das erste Buch der Lamentationen zu vier Stimmen (das einzige gedruckte über Lamentationen); in demselben Jahre druckte Ant. Barrè einige Motetten des P. in der Sammlung: Liber primus musarum.

Am 26ten April 1589 widmete P. dem erstgenannten Papste das Werk: Gl' inni della Chiesa romana zu vier Stimmen. Diese Musik wurde nach dem Rathe des Antonio Maria Abbatini auf die von Papst Urban VIII. verbesserten Hymnen adoptirt und zu Antwerpen ao. 1644 durch Moretti herausgegeben.

Am 1sten Juny 1590 dedicirte P. das fünfte Buch der Messen Wilhelm II., Herzoge von Baiern, dem er schon früher verschiedene Compositionen zusandte, von denen man aber keine nähere Kenntniss hat. Diese Messen sind vierstimmig und führen folgende Namen: Aeterna. Christi memera. Jam Christus astra ascenderat. Panis quem ego dabo. Iste confessor (zu fünf Stimmen). Nigra sum. Sicut lilium inter spinas (sechsstimmig). Nasce la gioja mia. Sine nomine.

Kaum war der Papst Sixtus V. (Ende Aug. 1590) heimgegangen, als P. dem J. Tomerio die dritte Auflage der Messen zugestand, und die Messa di Requiem, zu fünf Stimmen nebst der Messe: Sine nomine (sechsstimmig) hinzu fügte; diese Ausgabe wurde 1591 beendet. In diesem Jahre widmete P. dem Papste Gregor XIV. 7 Motetten zu 6 Stimmen für den Dienst der päpstlichen Kapelle; 8 Motetten zu 8 Stimmen; das Stabat Mater und Magnificat, jedes achtstimmig. Dieser Papst vermehrte die Provision, die P. als Componist der päpstlichen Kapelle genoss, bis auf 24 Scudi monatlich. P., aus Dankbarkeit für so grosse Gnade, widmete demselben Papste ein Magnificat zu 4 Stimmen.

Im Jahre 1592 wurde eine Sammlung Psalmen gedruckt, die dem Verdienste des P. gewidmet waren. In diesem Jahre wurde P. bedenklich krank: zwar wieder hergestellt, empfand er dennoch eine fortwährende Schwäche, die ihn an sein baldiges Ende erinnerte.

Am 1sten August 1593 widmete er dem Abte von Baume in der Franche Comté die fünfstimmigen Offertorien für das ganze Jahr; im October desselben Jahres less er zwey Bücher Litaneyen de B Virgine drucken, und widmete sie derselben Königin des Himmels; im November darauf wählte ihn Cardinal Pietro Aldobrandini zu seinem Concertmeister mit reichem Gehalte. P. widmete ihm dagegen im December desselben Jahres das sechste Buch seiner Messen; und diese sind (vierstimmige): Dies sanctificatus. In te, Domine, speravi. Sine nomine. Quam pulchra es (fünfstimmig). Dilexi quoniam. In einer zweyten Auflage (die nach seinem Tode erschien) dieses sechsten Buches wurde die Messe: Ave Maria, zu sechs Stimmen beygefügt.

P. war dem Kardinal Ferdinando di Medici, während er sich in Rom aufhielt, sehr zugethan; als nun Ferdinand dem Grossherzoge Franz I. in der Regierung von Toscana folgte, schickte er ihm verschiedene Compositionen, die hier nicht bekannt geworden, und erhielt dafür ansehnliche Geschenke. Um sich ihm jedoch besonders dankbar und angenehm zu bezeigen, widmete er im Jahre 1594 der Herzogin Christine von Lothringen, seiner Gemalin, das 2te Buch seiner Madrigale zu fünf Stimmen. Gleich nachher besorgte er die Herausgabe des 5ten Buchs seiner Messen, und fast zu gleicher Zeit überfiel ihn eine ungemein heftige Entzündung am Rippenfelle. Er legte sich den 26sten Januar 1594 zu Bette: den 28sten u. 29sten

Januar erhielt er die h. h. Sacramente, den 31sten die letzte Oelung. An diesem Tage rief er seinen einzigen noch lebenden Sohn, Igino, zu sich, und befahl ihm, alle noch nicht herausgegebenen Werke, wovon er ihm die Originale gab, zur Ehre Gottes drucken zu lassen. Gegen Morgen des 2ten Februars 1594, Mittwochs, am Feste der Reinigung Mariae, gab er in den Armen des h. Patriarchen Filippo Neri seinen Geist auf. Am Abende desselben Tages wurde der Leichnam aus seinem Hause (ginnasio della Capella Giulia) in die Hauptkirche (basilica Vaticana) unter dem Geleite zweyer Brüderschaften, mehrer Priester und des Pfarrers gebracht; dem Leichname folgten die päpstlichen Kapellensänger, diesen alle Tonsetzer, Sänger und Musiker Roms, schlüsslich aber eine unabsehbare Menge Volks aller Stände, die unter vielen Thränen den Verlust eines so grossen Mannes betrauerten. P. wurde in besagter Hauptkirche mit der Ueberschrift: „Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps" begraben; er liegt bestimmt in dem Begräbnissplatze der Kapelle der heil. Simeon und Juda, welche später demolirt worden ist. Im Jahre 1606 wurden seine Gebeine, vermischt mit denen anderer Skelette, an den Begräbnissplatz vor dem neuen Altar der besagten zwey Apostel gebracht, wo sie noch ruhen. Am Morgen des 9ten Februar 1594 verlangte Papst Clemens VIII. von den päpstlichen Sängern die Auskunft, wer die Originale des P. geerbt hätte, und da man ihm geantwortet hatte, dessen Sohn, Igino, habe sie geerbt, sagte der Papst, er wolle die Herausgabe sämmtlicher Werke besorgen lassen.

Franz S. Kandler.

Nachrichten.

Nürnberg, den 16ten November 1829. Ritter Nicolo Paganini kam am 6ten November hier an, gab am 9ten sein erstes, und am 12ten sein zweytes Concert im Theater, beyde zahlreich besucht. Den seltenen Meister begrüsste bey seinem Auftreten lauter Beyfall; er folgte nach jedem Stücke und endete in dem zweyten Concerte, unter dem Klange aller Instrumente des Orchesters, mit wahrem Jubelrufe. Seine Vorträge bestanden aus seinen oft genannten herrlichen Compositionen, durch deren Vortrag er alles entzückt und hinreisst. Alle waren in Gehalt und Vortrag des Meisters würdig, wenn gleich den Variationen über „Cara Mamma" und „le Streghe" von Allen, die sie hier hörten, der Preis will zuerkannt werden.*)

Paganini fand hier Anerkennung vom grössern Publicum in vollem Maasse. Einsender freut sich dessen um so mehr, da seit geraumer Zeit kein günstiges Geschick über Concert-Unternehmungen waltete. Er fand aber auch besondere Theilnahme bey einer Anzahl Kunstfreunde, welche sich lebhaft bestrebten, ihm theils zu guter Ausführung seiner Concerte beförderlich zu seyn, theils ihm seinen Aufenthalt, so viel es die Jahreszeit zuliess, angenehm zu machen. Unter ersteren ist besonders der Th. Mus. Dir., Hr. Dittmeyer zu nennen, der das stark besetzte und vom besten Geiste beseelte Orchester so trefflich leitete, dass P. sich sehr zufrieden über dasselbe und über sein Accompagnement aussprach, was um so mehr galt, als man ihm, ehe er Nürnberg besuchte, davor bange gemacht hatte. Trefflich führte diess Orchester die Ouverturen zum Oberon, Anakreon, zur Zauberflöte und zum Freyschütz aus, und sah sich durch allgemeinen Beyfall dafür belohnt. Dieser wurde auch mit Recht den Gesangpartieen gewidmet, welche Mad. Steinert, geb. Backofen, Herr Hansen und Hr. Geisler vortrugen.

Zu dem Vereine, der sich für würdige Förderung der Unternehmungen Paganini's bildete, gehörte auch unser kunstsinniger Hr. D. Campe, der es über sich nahm, auf eigene Kosten in seiner ausgezeichneten Officin das Programm von Ps. zweytem Concerte zu liefern. Es gelang ihm auch so, dass P. wohl kein zweytes von ähnlicher typogr. Vollkommenheit aufzuweisen hat, wie die Redact. d. m. Z. sich aus dem beyliegenden Exemplare überzeugen wolle. **) Uebrigens hat P.'s anspruchloses Benehmen in Nürnberg, seine dankbaren Aeusserungen in öffentlichem Blatte, als er von Nürnberg schied, so manche übelwollende Kunde über ihn niedergeschlagen und bewiesen, dass, wo man ihm mit Achtung und Vertrauen entgegen kommt, er solche aufrichtig und gern erwiedert.

Kopenhagen, den 30 Aug. 1829. Am 1. Sept. 1828 wurde die Theatersaison mit der Oper: „Die

*) Der Hexentanz gefiel in Leipzig am wenigsten.
Anm. d. Redact.

**) Es ist von ausserordentlicher Schönheit.
Anm. d. Redact.

Dorfsängerin" von *Fioravanti* eröffnet, welche im Ganzen vier Vorstellungen erlebte, wovon die letzten drey bey sehr leerem Hause gegeben wurden. Weder die Musik, noch der Text scheinen dem Referenten besonders interessant zu seyn, und nur eine ausgezeichnete Aufführung wird sie einige Zeit auf dem Repertoir erhalten können. Dieses war hier nicht der Fall, weasfalls die Oper denn auch mit ziemlicher Kälte aufgenommen wurde, und vermuthlich hingelegt werden wird. — Wenn übrigens auch die Wahl dieser Oper nicht ganz gemissbilligt werden kann, so wäre es doch zu wünschen gewesen, dass das Publicum nach dreymonatlichen Ferien etwas Gediegeneres erhalten hätte, zumal wenn es im Laufe der Theatersaison seine Schwierigkeiten hat, damit hervor zu kommen. — Es wurde diess um so mehr gefühlt, da das nächste neue Stück, „der Tabletkrämer" (le Colporteur) von Onslow, erst den 28sten October, also nach einem Zwischenraume von zwey Monaten gegeben wurde. — Diese Oper wurde auf Veranlassung des Geburtstags Ihro Maj., der Königin, aufgeführt. Als Instrumental-Componist ist Onslow hier allgemein beliebt, und das Publicum erwartete daher einen reichen Genuss davon, zum ersten Male mit Onslow als Opern-Componisten Bekanntschaft zu machen. Aber das Resultat zeigte auch hier, dass ein ausgezeichneter Instrumentalcomponist nicht immer ein eben so ausgezeichneter Operncomponist ist. Wenn man die Partitur zu dieser Musik betrachtet, muss man sich des Ideen-Reichthums freuen, den der Componist sowohl, rücksichtlich der Melodieen als der Harmonie an den Tag legt, so wie denn auch diese Ideen mit eben so vieler Kunst als Fleiss ausgeführt worden sind. Wirft man aber einen Blick auf die Singstimmen allein, so bemerkt man bald, dass der Componist bey weitem nicht die Herrschaft über die menschliche Stimme als über Instrumente hat, und dass der Gesang zu oft zu der untergeordneten Rolle herabsinkt, das Orchester zu accompagniren. Es war daher auch natürlich, dass diese Musik das Publicum nicht ansprach, und dass das allgemeine Urtheil dahin auslief, dass sie wohl ihre Verdienste habe, aber unmelodisch sey. Das Stück wurde fünf Mal gegeben, das Haus war aber nur mässig besucht.

Den 1sten November wurde in der Schlosskirche zur Vermählung Sr. Königl. Hoheit, des Prinzen Friederich Carl Christian, mit Ihro Königlichen Hoheit, der Prinzessin Wilhelmine Marie, eine von dem Professor, Musikdir. und Concertmeister Ritter C. Schall componirte Cantate gegeben, welche der dänischen Nation nicht zur Ehre zu gereichen scheint, da sie auch nicht einen einzigen Gedanken enthält, der sich über das Mittelmässige erhebt; dazu ist sie noch so völlig unsanghar, dass nicht einmal unsere erste Sängerin, die Dem. Zrza, welche eine ausgezeichnete Fertigkeit besitzt, die für sie componirten Passagen auszuführen im Stande war. Der Eindruck, welchen diese Musik auf das versammelte Publicum machte, entsprach ganz dem Werthe derselben.

Tags darauf wurde in derselben Kirche und desselben Festes wegen, eine Cantate von unserm genialen Weyse gegeben, die sich durch edle Einfachheit, Originalität und Tiefe auszeichnete, und ganz die Erwartungen erfüllte, welche dieser allgemein beliebte Componist erregen muss. Leider war die Aufführung der Composition nicht würdig, welches in den letzten Jahren mit Kirchenmusik immer der Fall gewesen ist, da ihr durch hinlängliche Proben nicht die gehörige Aufmerksamkeit geschenkt wird. Ausser der vorerwähnten Cantate hat Weyse uns drey andere Kirchenmusik-Nummern geschenkt, nämlich: eine Cantate zur Feyer des Osterfestes, eine zur Feyer der Einweihung der neuen Frauen-Kirche, und eine in Anleitung der Vermählung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friederich Ferdinand mit Ihro Königl. Hoheit der Kronprinzessin Charlotte, aufgeführt den 1sten August in der Schlosskirche der Sommerresidenz. Der Referent glaubt alles zu ihrem Ruhm gesagt zu haben, wenn er einräumt, dass sie würdig sind, in der stolzen Gallerie der Kirchencompositionen aufgenommen zu werden, die Weyse in einer Reihe von Jahren dem dänischen Publico geliefert hat.

Den 6ten November wurde die hohe Vermählung im Schauspielhause durch Aufführung des Stückes: „Elverhoien" gefeyert: ein Original-Schauspiel in fünf Acten, von J. L. Heiberg, mit Benutzung alter Volksmelodieen, componirt von Fr. Kuhlau. Dieses Stück hat furore gemacht, und ist sechzehn Mal bey sehr gefülltem Hause gegeben worden. Der ausserordentliche Beyfall ist wohl besonders dem Stücke und solchemnach dem Dichter beyzumessen: aber der Componist hat auch das Seinige dazu beygetragen. Die Musik besteht, ausser der Ouverture, aus Liedern, Chören und Tanzmusik. Das Sujet des Stücks ist

national und spielt zur Zeit Christian IV., weshalb denn auch der Dichter und Componist einig darin geworden waren, alte Volksmelodieen zu benutzen, nicht allein um die Zeit zu charakterisiren, in welcher die Handlung vorgeht, sondern auch dem Ganzen ein erhöhetes Nationalinteresse zu geben. Jeder, der Sinn für simple und heraliche Melodieen hat, die uns durch Tradition erhalten worden, muss sich freuen, dass sie von dem dänischen Publico in unseren Tagen mit Enthusiasmus aufgenommen worden sind. Die Wahl der Melodieen ist mit vielem Geschmacke geschehen, und die Ausführung entspricht der Wahl. Ueberall eine sehr interessante Harmonie und ein pikantes Accompagnement. Der Componist hat bey diesem Stücke abermals einen Beweiss seiner grossen Kunstfertigkeit gegeben, das Orchester zu behandeln, so dass das Ganze einen ausgezeichneten Effect hervor bringt. Wiewohl die Ouverture sehr brillant und effectvoll ist, möchte sie doch das am wenigsten Gelungene dieser Musik seyn. Der Componist hat nämlich die unglückliche Idee gehabt, eine Art Potpourri über mehre im Stücke vorkommende Themas zu componiren, so dass man darin sowohl die musikalische als dramatische Einheit vermisst. Mehre, theils unmotivirte Uebergänge vom Lustigen zum Rührenden und umgekehrt, sind im hohen Grade stossend. — Möchte doch der talentvolle und reichbegabte Componist einsehen, dass eine solche fabrikmässige Art, Ouverturen zusammen zu schreiben, bey einem Arrangeur entschuldigt werden kann, der von aller eigenen Empfindung entblöst ist, nicht aber bey einem Componisten, der einen so ausgezeichneten Rang einnimmt, als Hr. Kuhlau.

(Der Beschluss folgt.)

Redactionsfreuden.

Da les ich in Nr. 9 der „Revue musicale“ des Hrn. Fetis vom 25sten Sept. folgende schmeichelhafte Bemerkung unter einem aus unserer Zeitung übersetzten Aufsatze „über den Bau der Bogeninstrumente“ u. s. w.: „*Que veut dire ici le rédacteur de la Gazette musicale de Leipsick? Serait-il possible que M. Fink fut ignorant à ce point de ce qui concerne nos instruments? Jamais le violon français n'a eu plus de quatre cordes.* (Note du Redacteur.)“

Sollte man wohl glauben, dass ein Mann, wie Herr Fetis, der selbst Redacteur ist, einem andern Redacteur beymessen könnte, worin ein Ungenannter nach der Meinung eines leichtfertigen Bemerkers gefehlt zu haben scheint? Sollte man es denken, dass auch Hr. Fetis mit einem Uebermaasse von — Bildungsunsicht seine eigene Ehre verletzen könnte? Wir müssen gestehen: Es geschieht viel Seltsames unter dem Monde.

In unserm Aufsatze war der Contrabass nach italienischem und teutschem Sprachgebrauche Violon genannt worden. Da meint nun Hr. Fetis, der Violon sey überall, wie in Frankreich, nur eine Violine, denkt auch in seiner Anmaassung gar nicht daran, dass gegen Morgen und Mittag etc. auch Menschen wohnen. Wie nun, wenn wir seinen ganzen menschenfreundlichen Satz umkehren und auf ihn selbst anwenden wollten?

„Was will hier der Redacteur der Revue musicale sagen? Wäre es möglich, dass Hr. Fetis in dieser Sache bis auf den Punct unwissend wäre? Niemals haben wir eine teutsche Violine Violon genannt. (Anm. des Redacteurs.)“

Wir trauen übrigens Hrn. Fetis zu, er werde künftig, wenn er aus fremden Sprachen übersetzt, die etwa vorkommende Unwissenheit nicht gleich so ausschliesslich in Anderen suchen und die Achtung nicht aus den Augen verlieren, die ein Mann dem andern unter Gebildeten schuldig ist.

G. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre, ein Leitfaden für Lehrer beym Unterrichte, ein Hülfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikalischen Composition, von Ludwig Ernst Gebhardi. Erster Theil. 11ter W. Erfurt und Leipzig, bey dem Verf. und in Commission bey J. Friedr. Hartknoch. Preis 2½ Thaler.

Der ganze erste Theil enthält 186 Quartseiten. Der Verfasser sucht Gründlichkeit mit Deutlichkeit zu vereinen, weshalb er die Erscheinung eines neuen Werkes der Art mit Recht für entschuldigt hält. Ja es wäre Alles, was man nur wünschen könnte,

erreicht, wenn wir beydes völlig erreicht finden. Wir haben uns eine nicht geringe Zahl Bemerkungen über dieses Werk schon längst zu Papiere gebracht: wir stehen aber noch bis auf diesen Augenblick an, sie öffentlich mitzutheilen, befürchtend, wir möchten entweder uns selbst, oder dem Hrn. Herausgeber Unrecht thun. So viel wir bis jetzt sehen, können wir nicht überall mit der Behandlungsart des Hrn. Verf., noch mit der Aufeinanderfolge der Gegenstände übereinstimmen. Dennoch enthält das Werk sehr viel Gutes, und von der andern Seite kennen und schätzen wir den Mann als gründlichen Lehrer, der bereits tüchtige Schüler gezogen hat, und als erfahrnen Componisten viel zu hoch, als dass wir nicht lieber unser bestimmtes Urtheil aufschieben sollten, bis wir den zweyten Theil des Werkes eingesehen haben, der vielleicht über den Gang des vor uns liegenden manche Aufschlüsse geben könnte. Wir führen daher diesen Theil ohne Weiteres nur auf, damit Verf. und Publicum sehen, dass wir ihn nicht unbeachtet gelassen haben. Dass die harmonischen Regeln einer guten Schule hier von Neuem aufgestellt werden, dürfen wir hier als vorausgesetzt ansehen. Der Verf. schreibt darüber: „Sollten die im Buche aufgestellten Regeln Manchen zu streng erscheinen, so ist dieses nicht unsere Schuld. Aber es ist Zeit und Noth, die Ausschweifungen vieler neueren Componisten in die ehrwürdigen Grundsätze der wahren Kunst wieder zurück zu führen.“ Daraus ersieht Jeder, was er hier finden wird. Nur hätten wir gewünscht, es möchte manches bekannt Hingestellte gehörig begründet, und Anderes kürzer behandelt worden seyn, oder im fasslichern Zusammenhange. Die folgenden Theile des Werkes werden der Natur der Sache nach wichtiger seyn. Mögen sie bald erscheinen.

La belle Prude. Introduction et Rondeau mignon pour le Pianof., comp. par H. Marschner. Oeuv. 57. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preiss 16 Gr.)

Seit Hrn. M.s Oper, der Vampyr, sich auf die meisten deutschen Theater verbreitet hat, braucht man den Musikliebhabern nicht zu wiederholen, dass er ein Componist von ausgezeichnetem Talente und vieler Routine ist; dass er in seinen Arbeiten aber vorzüglich auf eine rasche, oft auch stürmische Phantasie, auf scharfe, oft auch einschneidende Effecte, und eine reiche, pikante Art zu moduliren und zu instrumentiren rechnet. In wiefern von dieser seiner Eigenthümlichkeit auch bey Compositionen der Art, wozu die genannte gehört, Gebrauch gemacht werden kann, in sofern hat er auch hier davon Gebrauch gemacht; und so ist nicht zu zweifeln, auch sie werde eben jetzt viele Freunde finden: die nur kurze Einleitung deutet schon auf die Besonderheiten und plötzlich wechselnden Launen der Prüderie, die auf dem Titel angekündigt, und dann in dem zwölf Seiten langen Rondeau auf eine ungemein bezeichnende, oft überraschende, nirgends gewöhnliche Weise, weiter ausgesponnen wird. Das Ganze ist in den Noten an sich gar nicht leicht, im rechten Vortrage und Ausdrucke aber mitunter schwer auszuführen. — Ein älterer Freund der Tonkunst, dem der Rec. das Werkchen vorspielte, drückte sich darüber also aus: Ja ja; der Teufel ist auch hier los: aber er weiss zu leben, dieser Teufel.

Nr. 1. *Kleine und leichte Uebungsstücke im Klavierspielen für die ersten Anfänger mit angemerktem Fingersatze von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht.* 3 Hefte, 3te Auflage. Freyburg, in der Herder'schen Buchhandlung. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Nr. 2. *Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze von oben angeführten Componisten für Geübtere.* 6 Hefte, 3te verbesserte Ausgabe. In derselben Handlung. Pr. 3 Thlr.

Nr. 1. Zwar fehlt es uns an solchen Uebungsstücken für Anfänger keineswegs, obschon es in der Vorrede versichert wird: da aber der Klavierspieler viele sind, und das Bedürfniss mannigfaltig ist, so kann auch diese Sammlung, die noch von mehren, auf dem Titel nicht angegebenen Componisten leichte Handstücke enthält, nicht überflüssig genannt werden. Nur ist der Preiss etwas zu hoch gesetzt, besonders da Druck und Papier nur mittelmässig sind.

Nr. 2 setzt nur eine geringe Uebung voraus; Spieler, die über die ersten Anfänge hinweg sind, werden sich dieser Hefte ohne grosse Schwierigkeit schon bedienen können. Ausser leichten Variationen und Sonatinen für zwey Hände

findet sich einiges Vierhändiges und Anderes mit Begleitung einer Violine; ein kleines Liedchen von Knecht im dritten Hefte wird man als hier nicht gesuchte Zugabe anzusehen haben.

Rondino sur le Ranz de Vaches d' Appenzell, pour le Pianoforte seul composée — par J. P. Pixis. Oeuv. 94. (Propr. de l'éditeur.) Vienne, chez Tobie Haslinger. Pr. 16 Gr.

Eine artige Kleinigkeit, die auf nichts weiter Ansprüche macht, und sich ohne Schwierigkeit wegspielt.

Bemerkungen.

Heute am 6ten d. erfahren wir von einem auswärtigen Freund, dass die in Nr. 46 unserer Blätter als fünfte Musik-Beylage mitgetheilte Romanze von C. M. von Weber bereits in der achtbaren Schlesinger'schen Handlung in Berlin öffentlich bekannt gemacht wurde. Wir haben die Gewährsmänner unsers Rechts, sie bekannt zu machen, genau angegeben. Es ist also zweymal über eine und dieselbe Sache verfügt worden, was sich bey Hinterlassenschaften nur zu leicht treffen kann. Dass weder wir noch unsere geehrten Herren Einsender einen Doppeldruck beabsichtigt haben, wird man uns hoffentlich zutrauen, um so mehr, da es diesem Jahrgange unserer Zeitschrift gar nicht an sehr schätzenswerthen Musikbeylagen gefehlt hat. Dennoch fühlen wir uns verpflichtet, es öffentlich auszusprechen, dass wir dieses zufällige Zusammentreffen aufrichtig beklagen, so wenig wir uns auch des Rechts der Bekanntmachung zu begeben Ursache finden. Die Gründe dafür liegen offen in unserer Erklärung S. 764. Wäre uns jedoch die frühere Herausgabe dieser Weber'schen Composition bekannt gewesen: so wäre die unsere zuverlässig unterblieben. Der Abdruck der Verlagshandlung unterbleibt jedoch wie billig.

Alle die geehrten Herren, die an die Redaction unserer musikalischen Zeitung etwas einzusenden haben, werden höflichst ersucht, an die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel zu addressiren. Wer hingegen mit mir irgend etwas zu besprechen wünscht, beliebe sich an mich selbst zu wenden.

G. W. Fink.

Anzeige von
Verlags-Eigenthum.

So eben ist in unserm Verlage als Eigenthum erschienen:

Mayseder, J., Grand Rondeau concertant p. Violon et Piano. Oeuv. 46. Fl. 1. 36 Xr.

Dasselbe Werk für Pianoforte allein und auf vier Hände befindet sich bereits unter der Presse.

Bestellungen darauf effectuirt auch Hr. H. A. Probst in Leipzig, bey welchem wir stets ein vollständiges Auslieferungs-Lager unserer sämmtlichen Verlags-Musikalien unterhalten.

Wien, den 15ten December 1829.

Artaria et Compagnie.

Anzeige
von getheiltem Verlagseigenthum.

Nach gesetzlicher Uebereinkunft mit dem Hrn. Comp. ist. a werden den 15ten Januar 1830 bey Breitkopf und Härtel in Leipzig, und gleichzeitig bey J. Pleyel et C. in Paris erscheinen:

Onslow, G., 14me Quintetto pour 2 Violons, Alto et 2 Vlles. Oeuv. 37.

(Dasselbe à 4 mains arrangirt wird etwas später ausgegeben) Ferner:

Une nouvelle edition avec des nombreux changements et additions par l'Auteur de

— 3 *Quintetti pour 2 Violons, Alto et 2 Vlles.* Oeuv. 1. L. 1. 2. 3. et

— 3 *Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse.* Oeuv. 4.

Um Collisionen zu vermeiden

zeigt die Breitkopf und Härtel'sche Musikhandlung in Leipzig an, dass von *Hérold's* neuer Oper: „*l'Illusion*" ein Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte bereits unter der Presse ist, und in dem nächsten Monate erscheinen wird.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Musik gesetzt von F. B. von Heyden. Berlin, Op. CCXCIII der Bellstabschen Musikdruckerey. (Pr. 16 Gr.)

2) *Glückseeligkeit von I. B. Klein. In Musik gesetzt von Anton Handschke.* Wien, bey Jos. Eder am Graben. (Pr. 54 Xr.)

Beyde Gedichte sind kantatenmäfsig behandelt; das zweyte für eine Tenorstimme und das Chor, (dafs jene auch in Tenorschlüssel gesezt ist, dürfte manchem weniger Geübten etwas beschwerlich fallen) das erste für den Sopran. Das erste Gedicht ist nicht wohl gewählt. Wie kann man pomphafte Apostrophen an die Naturkraft und blofse Beschreibungen ihrer Aeufserungen, aus welchen fast das ganze Gedicht bestehet —; wie kann man besonders Verzeichnisse, wie: (Es preisen dich) Kondor und Kolibri, Strauspolype und Flufspferd, Riesenmuschel und Raderthier — — und gleich darauf: dich der Kante Vernunft, dich der Gesang Homers, dich der Zirkel des Newton, dich der Pinsel des Raphael — wie kann man diese ab-singen? von einzelnen niedern Worten und Phrasen, die schon beym flüchtigen Lesen dem gebildeten Gefühl wehe thun, und die gesungen, natürlicher Weise, destomehr schmerzen müssen, noch gar nichts zu sagen! — In No. 1. fällt das Chor ein, man weis nicht wie und warum; denn der Text läuft, ohne alle Veranlassung dazu, ebenmäfsig fort, und hätte schon durch Stellen, wie: Jezt verschwand die himmlische Gestalt an meiner Seite, ich sah verwaifst um mich ein trauernd Land u. s. w., die als Chor behandelt sind, den Komponisten von solcher Behandlung abhalten müssen. So vom Zweck des Ganzen, und dann von fehlerhafter Behandlung des Einzelnen, bey No. 2. — Fehlern gegen Deklamation, Accente u. s. w. — abgesehen, (wenn man das kann) ist die Musik von beyden Werkchen nicht übel, und die von No. 1. hin und wieder wirklich recht sehr brav, zeigt von einem Komponisten, der Talent und musikalische Kenntnisse hat, und der wohl etwas ganz Gutes liefern würde, wenn er zu Herzen nähme, dafs die unerläfslichste und allernachsichtigste Forderung an einen Komponisten für den Gesang ewig bleiben wird — wenn er auch die Worte nur als Vehikel musikalischer Ideen behandeln will, was aber besonders bey dem Verf. von No. 1. nicht der Fall ist — doch wenigstens so zu wählen, und so zu arbeiten, dafs der Verstand und Geschmack keinen Anstofs daran nehmen.

Der Satz, besonders in No. 2., ist nicht selten unrein: die Singstimme in No. 1. verlangt einen zu grofsen Umfang.

Strassers mechanisches Orchester in St. Petersburg.

Seit einigen Monaten genossen endlich die Kunstliebhaber in St. Petersburg das Vergnügen, das in seiner Art einzige und äufserst prachtvolle Kunstwerk, das *mechanische Orchester* von Erfindung und Ausführung des dasigen berühmten Uhrmachers, Herrn Johann Georg Strassers, gebürtig aus Baden bey Wien und dessen Sohns, vollendet zu sehen. Ohne Ausnahme der eigensinnigsten Tonkünstler und Mechaniker, gestehen Alle, dafs der Vortrag, Ton und die meistermäfsige Vertheilung der Stimmen unter die Register dieses Werks und die mechanische Einrichtung desselben, die imposante Pracht mit Dauerhaftigkeit des Aeufsern und Innern verbunden, die Vorstellung davon weit übertrafe und Engländer gaben gerne zu, dafs die Schöpfung eines solchen vollkommenen Kunstprodukts, nur dem Genie und Ausharren deutscher Künstler möglich seyn könne. Eine von diesem sinnreichen Mann, dem Vater, vor 8 Jahren verfertigte grofse und prächtige Spieluhr *), welche die Kaiserin Catharina die zweyte von ihm für

*) Diese Uhr erhielt unser jetziger allgeliebter Monarch Alexander der Erste, von seiner Frau Grofsmutter kaiserl. Maj. bey Seiner Vermählung, zum Geschenk. Er schätzt solche, um der unvergefslichen grofsen Geberin und um ihrer Schönheit wegen.

d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. N° XVII. 1829.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Ich zeige an, dass ich für Deutschland Eigenthümer von

J. P. Pixis Var. Op. 110.

bin, welche gleichzeitig in Paris, London und bey mir erscheinen.

Brüggemann, in Halberstadt.

Um alle Collisionen zu vermeiden.

An alle deutsche Musikverleger.

Wir benachrichtigen Sie, dass wir mit allen Tonsetzern als Herz, Beriot, Czerny, Toulou, Rummel, etc. und im Einverständnisse mit dem Verleger Trouppenas in Paris über die Werke, welche über Themas aus der Oper *Tell* componirt oder arrangirt werden, uns verständigt haben, und noch verständigen werden, und haben dadurch das ausschliessliche Verlagsrecht für Deutschland, die österreichischen Staaten mit einbegriffen, eben so für die Niederlande erworben.

H. Herz, Op. 50. *Karr*, Op. 252. und *Chaulieu*. Op. 92.

so wie die

Ouverture zu vier Händen v. Rummel arrangirt,

werden in 14 Tagen versendet.

Zugleich benachrichtigen wir Sie auch, dass wir bis Ende dieses Monats die vollständige Partitur der Oper *Tell* zum Versand in Bereitschaft haben werden, und sehen Ihren Aufträgen zum Behuf Ihres dortigen Theater- oder Concert-Vereines entgegen.

Der vollständige Klavier-Auszug von *Tell* ist bereits versendet; mit separat vorgedrucktem französischem und deutschem Texte zählt dieser Klavierauszug 114 Musikdruckbogen, und kostet den mässigen Preiss von 22 Fl. — Wer 6 Exemplare auf feste Rechnung bestellt, erhält das siebente Exemplar gratis.

Die einzelnen Gesänge und Chöre sind so eben unter der Presse.

Mainz, den 21ten Nov. 1829.

B. Schott's Söhne.

Gesuch.

Ein erfahrner Musiker, welcher mehre Jahre eine Kapellmeister-Stelle bey einer berühmten Regiments Musik versieht, und auch seit Jahren die erste Oboestimme bey einem Nationaltheater bläst, wünscht eine ähnliche Stelle für sich oder das andere Fach, oder für beyde zugleich, zu erhalten, indem sein Contract mit Neujahr oder auch mit Ostern erlöschen wird. An die Redaction dieser Blätter wende man sich um das Nähere.

Bekanntmachung.

Zur Kammermusik wird ein unverheiratheter Violoncellist gesucht, der die Solo-Partie dieses Instruments mit Sicherheit, Fertigkeit und Geschmack vorzutragen versteht.

Sollte er daneben als Privatsecretair oder Schreiber angestellt werden können, so würde solches um so willkommener seyn.

Geeignete Subjecte mit den erforderlichen Zeugnissen versehen, belieben ihre portofreyen Briefe mit der Addresse D. v. B. versehen, an Hrn. Wilhelm Härtel in Leipzig abzugeben.

Zwey verkäufliche Violinen.

Einem geschätzten Tonkünstler werden bey vorrückendem Alter zwey sehr vorzügliche Violinen entbehrlich. Die eine ist von Guarneri, die andere von Stradivari. Liebhaber belieben sich in frankirten Briefen an Hrn. Hofrath André in Stuttgart zu wenden.

Anzeige für Bühnenvorsteher.

Die von J. F. Castelli nach dem Französischen zur Musik Beigebrachte für das k. k. Hof-Operntheater in Wien bearbeitete Oper in drey Akten: *Die beyden Nächte*, das

von Carl Egon Ebers verfasste und im k. k. Hoftheater in Wien, auf der königlichen Hofbühne in München, und auf dem ständischen Theater in Prag mit Beyfall aufgeführte historische Schauspiel in 5 Acten: *Bretislaw und Jutta*, so wie alle dramat. Arbeiten der Herren Herzenskron, Told, Duller, Feta, Freyherr von Püchler, Treuhold, Stollberg, Kugelwieser, Prix und Franz können auf rechtlichem Wege nur von der Privat-Geschäfts-Kanzley des Gabriel Glass in Wien (Singerstrasse Nr. 901) bezogen werden.

Neue Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Für Orchester.

Auber, D. F. E., Ouv. de l'Opera la Muette de Portici. 3 Thlr.
Marschner H., Ouverture zu dem Schauspiele „der Prinz von Homburg.“ . . . . . 2 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Auber, D. F. E., La Muette de Portici, arrangée pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Liv. I—III. . . . . 3 Thlr.
Kalliwoda, J. W., Variations brillantes pour 2 Violons avec Orchestre. Op. 14. . . . 1 Thlr. 12 Gr.
* Körner, G. J., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 3. . . . . 1 Thlr. 14 Gr.
Mozart, W. A., Sinfonie Nr. 4. C dur, arr. pour 2 Violons, Viola et Violoncelle par Ebers.

Für Blasinstrumente.

Auber, D. F. E., La Muette de Portici, arrangée p. Flûte, Violon, Viola et Violonc. Liv. I-III. 3 Thlr.
Belcke, Fr., Pièces favorites d'operas connus pour la Flûte seule. . . . . 10 Gr.
Berbiguier, T., Rondo de Concerto p. la Flûte avec Orchestre. Op. 98. . . . . .
— — le même avec Acc. de Pianoforte.
Gabrielsky, W., 4e Concerto pour la Flûte, avec Orchestre. Op. 90. . . . . 2 Thlr.
— — le même avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— — Adagio et thème varié p. Fl. av. Pfte. 16 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Ebers, C. F., Six petites Pièces tirées des operas favoris et arrangées pour les Commençans, avec Acc. de Violon. Cah. 1. . . . . .
* Pixis, J. P., Thême varié avec Violon. Op. 105. 16 Gr.

Für zwey Pianofortes.

Brückner, Adagio, Variations et Rondeau sur le thème: „Schöne Minka ich muss scheiden“ arrang. p. 2 Pianofortes. . . . . 1 Thlr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Aurora, Marche de Parade. . . . . 4 Gr.

Boyneburgk, Bar. Fr. de, Sonate tirée d'un Quatuor de B. Romberg. . . . . .
Borzisky, L., Six Danses. . . . . .
Onslow, Quintette. Op. 23. Nr. 7. . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Auber, D. F. E., La Fiancée, arr. par Ebers. 3 Thlr. 8 Gr.
Belcke, Fr., Uebungsstücke. 3tes Heft. . . . . 10 Gr.
Ebers, C. F., Rondoletto tiré de l'Op. la Fiancée. 10 Gr.
— gr. Valse brillante sur les motifs favoris de l'Opera la Fiancée d'Auber. . . . . 8 Gr.
* Pixis, J. P., Rondo polacca. Op. 107. . . . . 12 Gr.
Richter, C., 18 Redoutentänze. 9te Heft. . . . . 16 Gr.
Pollini, Fr., Scherzo, Variazioni e Fantasia sopra un tema originale. Op. 56. . . . . .
Wustrow, 12 Bagatelles. Op. 9. . . . . .

Für Gesang.

Abenheim, J., Liedersammlung für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. 2te Werk. 14 Gr.
Auber, D. F. E., la Fiancée (die Braut). Klavierauszug mit franz. und deutschem Texte. 4 Thlr.
— dieselbe in einzelnen Stücken. . . . . .
Marschner, H., Drey Lieder von W. Gerhard für eine Singst. mit Begleit. d. Pfte. 54stes Werk.
— Drey Gesänge für 2 Soprane, 2 Tenore u. 2 Bässe. 55stes Werk. . . . . .
Morlacchi, Fr., Duetto de l'Opera Zamori a Colombo: „Jo promisi alla virgine oppressa.“ (Hier im Lager hab' ich Zilka versprochen). Für eine Singstimme mit Pianoforte. . . . . .
Otto, Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. . . . 1 Thlr.

Theorie.

Jahn, A. P., Anweis. zum Gebrauche des Waldhorns. 16 Gr.

Bey mir ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Berlin, W., der kleine Singschüler, oder Singbbel für Elementarschulen. Enthaltend: die ersten Elemente der Notenzeichen nach einer stufenweisen Fortschreitung, mit einem Anhange von ein- und zweystimmigen Kinderliedern und Choralmelodieen. Quer 8. 6 Gr.

Man findet hier in gedrängter Kürze die vorzüglichsten Regeln des Gesanges für Anfänger in naturgemässer Stufenfolge vorgetragen. Die sehr leichten Kinderlieder, so wie die bekanntesten Choralmelodieen sind gewiss eine sehr angenehme Zugabe, wodurch die, oft sehr mangelhaft geschriebenen Singbücher gänzlich überflüssig werden. — Das Werkchen selbst ist das Resultat mehrjähriger Erfahrung eines Schulmannes und kann als erprobt empfohlen werden.

Neustadt a. d. O., October 1829.

J. K. C. Wagner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. Nº. 50. 1829.

Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangunterrichts.

Die Kunst des Gesanges hat ihren Ursprung in der Seele des Menschen, und nur in ihren Tiefen ist Wahrheit zu finden; sie ist eine psychologische Kunst.“ *)

Unter Singmethode versteht man gewöhnlich „ein auf Kunstregeln gebrachtes eigenthümliches Verfahren in der Ausbildung der menschlichen Stimme zum künstlichen Gesange“; und im strengsten Sinne schreibt man oft nur den Italienern eine solche Singmethode zu. Es ist nicht zu läugnen — Italien war das Land, in welchem die Kunst des Gesanges zuerst und am glücklichsten cultivirt wurde; schon 314 bis 335 liess es sich der Papst Sylvester angelegen seyn, eigentliche Gesangbildungsschulen anzulegen. In einer solchen Schule wurden gesangfähige Jünglinge von einem Lehrer, Primicerius genannt, im Gesange und im Lesen der heiligen Schrift unterrichtet. Die Zöglinge solcher Institute, welche man Ministralen nannte, mussten bey heiligen Handlungen und feyerlichen Messen religiöse Gesänge vortragen, welche nach und nach in den Ritus der Kirche als wesentliche Bestandtheile aufgenommen wurden. Schon früh hatten die italienischen Sangmeister einen grossen Ruf, so dass selbst ausländische Fürsten (besonders Karl der Grosse) Sänger nach Rom schickten, um die geheim gehaltene Kunst des Gesanges abzulernen. Seit dem 16ten Sec. wurde jedoch erst ein höherer und reinerer Sinn für kunstvollen Gesang geweckt, und die Namen eines Palästrina, Scarlatti, Durante, Pasi, Pistochi, Amadori, Peli, Brivio, Redi, Porpora, Leo, Feo etc. werden immer als Sterne erster Grösse glänzen. Die berühmtesten Kirchen- und Opernsänger gingen aus jenen Schulen (Conservatorien) hervor, und in neueren Zeiten ist diese ital. Singmethode besonders durch die Gesanglehre des Pariser Conservatoriums und Benelli's auch in Deutschland allgemein verbreitet worden.

Fragen wir nun nach den charakteristischen Zügen in der ital. Singmethode, so ist nicht zu verkennen, dass sie vor allen Dingen durch eine naturgemässe Bildung der Stimmorgane reine Intonation und Biegsamkeit der Kehle glücklich erstrebt; kein Volk hat bis jetzt so viele und so treffliche Stimm-Uebungen aufzuweisen, als die Italiener. Demnächst verwendet sie allen Fleiss auf Veredlung und Bildung des Tones selbst, und gibt dem Gesange durch Tonmarkirung, Tonschwellen und Tonverschmelzung einen eigenthümlichen Reiz, der durch deutliche Vocalisation und scharfe Heraushebung der Consonanten noch erhöht wird; dabey hat sie die mezza voce und das parlando auf eine eminente Weise cultivirt. Bildung des Tonelements ist somit im allgemeinen die Grundfarbe dieser Methode. Betrachten wir nun sowohl die Kirchen- als Operncompositionen der Italiener, so zeigt sich offenbar, dass fast überall der Ton als solcher vorherrscht. Die mit Recht belobten Kirchencompositionen vieler alten italienischen Meister sind vorzugsweise für schönen, getragenen Schwellton berechnet; werden sie von Sängern ausgeführt, denen diese Eigenschaften mehr oder weniger abgehen, so verlieren sie den wesentlichsten Reiz ihrer Schönheit; die Töne müssen, so zu sagen, schwimmen und klingen. Dabey tritt die Declamation meistens zurück, ja wird oft gräslich gemisshandelt. Nach einer andern Richtung hin wurde aber die Bravourkunst in solchem Grade gesteigert, dass die Concert- und Opern-

*) Cfr. Zschocke psychologische Aesthetik; besonders Abschn. 4. §. 76. und die folg., welche von der ästhetischen Pathologie handeln.

sänger geradezu darauf ausgingen, sich in melismatischen Kunststücken und Gurgeleyen — überbieten; selbst die heftigsten Gegner haben bis jetzt diesem Unwesen keinen Damm entgegen stemmen können, und so gefällt man sich bis auf den heutigen Tag noch, auf Kosten des wahren Ausdrucks in diesem meist wüsten, charakterlosen Geklingel, lebt in diesen gefühlleeren Tiraden und Tonsprüngen; doch muss man zugestehen, dass dieser Formalismus grösstentheils kehlgemäss, und (wie die Sänger zu sagen belieben) dankbar ist! — freylich!

„Auf die Roulade, gut oder übel,
Folgt das Gaklatsch, wie die Thrän' auf die Zwiebel." M. v. Weber.

Es wäre ungerecht und undankbar, wenn wir den relativen Werth der italienischen Singmethode nicht anerkennen wollten; aber wenn mancher, geblendet von berühmten Namen, diese Methode auf deutschen Sinn und deutsche Kunst geradezu anwendet, wenn mancher die Aussprüche dieser Lehre für ein Kunstevangelium hält, wenn mancher glaubt, nun sey der Gegenstand erschöpft — so wünschten wir doch, dass diese Caudatarien erst einmal reiflich überlegten, ob deutscher Sinn und deutsche Kunst, selbst deutsche Kehle so ganz homogen sind mit italienischer Art und Weise; ob es überhaupt bis jetzt eine infallible Kunstlehre gibt; und ob man einen Gegenstand erschöpfen könne, der doch in der That unerschöpflich ist. Wir verdanken den Italienern eine gesteigerte Kehlbildung, eine schöne Stimmpolitur. Betrachten wir aber z. B. in dynamischer Rücksicht den Ton, als solchen, so stossen wir in der italienischen Singmethode auf eine grosse Einseitigkeit; sie bildet besonders den Sforzatoton, die mezza voce, den Wellenton, und den Schwellton. Ja sie gebietet sogar geradezu, jeden Ton, worauf die Stimme verweilen kann, an- und abzuschwellen; und selbst der sonst höchst achtbare und geniale A. André hat dieses Gebot in den Bemerkungen über den Vortrag seiner Gesänge mit aufgenommen. Es heisst daselbst wörtlich: „Eine jede Note, worauf sich die Stimme im Gesange verweilen kann, soll mit anwachsender und wieder abnehmender Stärke des Tons vorgetragen werden, wenn auch nicht immer das hierzu erforderliche Zeichen <> beygesetzt seyn sollte." Wir erlauben uns aber folgende Fragen: warum soll man denn nicht unter Umständen einen ebenmässig stark oder schwach gehaltenen Ton (wir nennen ihn mit Nägeli: Orgelton, und schlagen folgende Bezeichnung vor ▭) anwenden? — Kann man denn diesen Orgelton nicht auch wieder an- (<▭>) und abschwellen (>▭<)? Warum sollte man nicht den Wellenton (messa di voce) im Orgeltone (<▭>) anbringen dürfen? Wir würden noch mehr dergleichen Modificationen des Tones mittheilen, müssten wir nicht fürchten, zu weitläufig zu werden; auch hören wir schon fragen: was gewinnt denn dadurch die Praxis? — wir meinen, sehr viel! Einige Beyspiele aus Beethoven's Fidelio werden die Sache erläutern, und wir sind fest überzeugt, dass jeder Kunstkenner und Kunstsänger, sobald er denkender Künstler ist, sagen wird: „ja! hier würde ein Schwellton <> declamatorisch und psychologisch unrichtig seyn."

Cfr. Klavierauszug (Breitkopf und Härtel) S. 35 singt Pizarro:

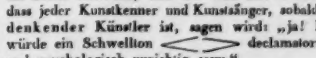

etc.

Seite 41 unterbricht Pizarro im Grimme die Rede des Rocco und singt: wie matt, bedeutungslos würden obige Stellen klingen, wenn man sie so <> vortragen wollte?! Ebenso folgende: Seite 64 „Verwegner Alter!" Seite 95: „als Rächer hier." S. 97: „Wahnsinnige!" (muss übrigens heissen: „Wahnsinniger!") Auf derselben Seite: „tödt' erst sein Weib!" u. s. w.

Unzählige Stellen könnte man aus deutschen Meisterwerken anführen, welche die Unstatthaftigkeit jener Regel in das helliste Licht setzen; und mit vollkommner Ueberzeugung stimmen wir der Ansicht Nägeli's bey, welcher Seite 240 seiner Gesangbildungslehre sagt: „Das Schwellen, zum Allgemeinen gemacht, überall angebracht, hindert (zumal im Deutschen) die Deutlichkeit der Aussprache, und ist der Tod der declamatorischen Kunst. Das Wort kann nie hervor treten. Wie sollte diess möglich seyn? Wie sollten die Worte vom Munde springen können, wenn man sich gewöhnt hat, jeden Ton piano zu intoniren? wie sollte man das Wort, das mit gehäuften Consonanten endet, vernämlich beschliessen können, wenn man den Ton verhallen (pianissimo werden) lassen soll? — Kurz! der Sänger, der continuirlich durch das Tonstück

hindurch gut schwellen, und zugleich gut declamiren soll, ist mit sich selbst beständig im Widerspruch!“ Allerdings! — Dem Italiener scheint freylich das Wort des Tones wegen da zu seyn, und ihre Concertopern, selbst ihr unnatürlicher Castratengesang, so künstlich er auch immer seyn mag, beweisen deutlich, dass ihnen poetisch-musikalische Charakteristik nicht viel gelten kann; seitdem aber in Deutschland neben dem Aufblühen der Tonkunst auch die Dichtkunst lauteres Gold zu Tage förderte, seitdem hat sich (Gott Lob!) die Ansicht geltend gemacht, dass die Poesie nicht bloss den Faden hergeben soll, woran schöne Klangperlen angereiht werden können. *) Das Wort soll im Gesange weder Nebensache seyn, noch soll es vorherrschen; aber mitherrschen soll es, und die Aufgabe aller wahren Vocalcomponisten wird gelöst, wenn sie Wort- und Tonausdruck wahr, schön, effectvoll verschmelzen, ohne ächte Bravourkunst zu vernachlässigen; denn der Gesangs-Künstler kann als solcher auch verlangen, dass er das Gefühl, den Charakter in einer kunst- und schmuckvollen, gleichsam potenzirten Form verwirklichen darf. —

Wenn sich nun ein Lehrer die genaueste physiologische Kenntniss der menschlichen Stimmorgane erworben hätte, ja, wenn es möglich wäre, dass er von jedem Sänger richtige Intonation, Athemökonomie, kurz, die vollendetste Kehlbildung mechanisch abzwingen könnte, so hätte er doch, nach unserer Meinung, für eigentliche Gesangs-Kunst so viel wie nichts gethan; und zwar bloss aus dem einfachen Grunde, weil eben Gesangskunst eine schöne Kunst und kein mechanische Handwerk ist. — Wir wissen leider nur zu gut, dass es unter uns nicht an Lehrern fehlt, die ihr Werk für vollendet halten, wenn sie den Zögling dahin gebracht haben, dass er Herr seiner Stimme geworden ist; ja, manche haben sich sogar so weit verirrt, dass sie (hoffentlich unbewusst) der Stimmbildung entgegen arbeitend, alles gesunde Gefühl vernichtend, allen wahren Ausdruck ertödtend, alle Gesetze der Harmonie verachtend, ganze Opern von Damen einüben lassen! — Man denke sich nur einmal recht lebhaft eine zarte Dame, welche sich in einer furchtbaren Rachearie des Maffeo, Lysiart jämmerlich abquälen muss! Man höre ein Terzett, was für Bass, Tenor und Sopran geschrieben ist, von drey Damenstimmen! Man beobachte die Stimmführung in einem Chore für B. T. A. und Sopran gesetzt, von Damenstimmen aber ausgeführt, und — doch wir wenden uns ab von diesem Zerrbilde der Natur, das sich mit der Zeit wohl selbst vernichten wird.

Es ist wahr, die neuere Zeit hat fast Ueberfluss an Kehlvirtuosen, aber doch noch grossen Mangel an eigentlichen Sängern! Woher kommt das? doch wohl nur daher, weil man Kehlbildung schon für Gesangbildung hält. Kehlfertigkeit sollte aber niemals für Kunstzweck, sondern nur für Kunstmittel gehalten werden. — Gesang basirt sich 1) auf das Wort: dieses spricht unmittelbar zum Verstande; 2) auf den Ton, dieser spricht unmittelbar zum Gefühle. Erkennt man diese Elemente als richtig an, so ist klar, dass Verstandes- und Gefühlsbildung immer mit Kehlbildung Hand in Hand gehen muss. Man konnte in pädagogischer Rücksicht keinen grössern Fehlgriff thun, als eben Kehlbildung meist isolirt von Verstandes- und Gefühlsbildung zu betreiben. Man sage nicht: „ja, darauf braucht sich der Lehrer nicht einzulassen, da hätte er viel zu thun! Wo Gefühl ist, da kommt es schon von selbst zum Vorschein, und Verstand hat ja jeder gesunde Mensch;“ ganz recht! aber jede Kraft des Menschen will angeregt, geübt und geregelt seyn; hat man es für nöthig gefunden, schon in allen Kinderschulen „Verstandes-Uebungen“ einzuführen, hat man sogar eine Wissenschaft (die Logik), welche lehrt, wie man regelrichtig denken soll, erdichtet man das Denkvermögen, was doch im Begriffe zur Objectivität erhoben werden kann; wie viel mehr muss das subjective Gefühl geweckt, gekräftigt, geläutert und gebildet werden. Gefühls-Anlage ist aber in jedem gesunden Menschen eben so gut da, wie die Anlage, zu denken; Sache der Erziehung ist es, die Anlagen zu bilden. Wenn sich nun Kunstbildung mit Menschenbildung verbindet, dann wird im Zöglinge der Mensch zum Künstler, und der Künstler zum Menschen erzogen. — Das blosse gefühlvolle Singen ist an sich ganz werthlos und artet in seichten Gefühls-Mysticismus aus, der in der Kunst eben so verderblich ist, wie in der Religion. Das Gefühl

*) Cfr. Sievers Aufsätze in der Cäcilia u. s. w. Ueber die Oper von Mosel. Cäc. x. 253.

muss sich eng an den poetischen Gedanken anschliessen, gleichsam aus dem Worte erwachsen, erblühen; dann ist es, wie es seyn soll, charakteristisch wahr. Welche Missgriffe aber hier im Gesange gethan werden, davon ist der immer noch so mangelhafte Vortrag des Recitativ's ein unabweisbarer Zeuge. Das Recitativ in seiner höhern Bedeutung und Ausbildung, besonders seit Gluck, ist der edelste Stein in der Krone dramatischen Gesanges; es ist nicht ein blosses Arien-Verbindungsmittel; sondern gerade das, was allen rhythmischen Ausdruck übersteigt, gehört für das eigentliche Recitativ. Wir erinnern z. B. an den Traum in der Iphigenia, an die Recitative des Orest, des Agamemnon — an Scenen der Donna Anna im Don Juan, der Julia in der Vestalin, des Ruthven in Marschner's Vampyr, an das Recitativ des Fidelio „Abscheulicher" u. s. w. Alle Kehlvirtuosenkünste können die Mängel vernachlässigter Declamationskunst nicht ersetzen: es ist und bleibt das Recitativ der sicherste Probirstein für jeden Sänger, dem hier kann er zeigen, was er als freyschaffendes Kunstwesen in seiner Individualität zu leisten vermag*). Der Gedanke will nicht bloss dunkel gefühlt, sondern erst klar begriffen, characteristisch erfasst und wiedergegeben seyn;

„Hier hilft das Tappen nicht.
Eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen."
Göthe.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Kopenhagen (Beschluss). Von der Aufführung des Stücks „Elverhoien" bis zur nächsten Neuigkeit verstrich ein Zwischenraum von ungefähr drey Monaten! Am 29sten Januar wurde in Anleitung des Geburtstages Sr. Maj. des Königs, „Valentine von Mailand" aufgeführt, eine Oper in drey Acten, mit Musik, von Méhul. Das Publicum schien weder die Musik noch das flaue Sujet zu goutiren. Das Stück wurde nur dreymal und die letzten beyden Male bey ziemlich leerem Hause gegeben.

Im Februar, März, April und May erhielten wir nur eine einzige Neuigkeit: „Der umgewälzte Wagen", mit Musik von Boyeldieu. — Leicht und melodisch, wie alle Arbeiten dieses Componisten, gewann das Stück ziemlich vielen Beyfall. Es wurde viermal gegeben.

Von älteren Stücken wurde gegeben: Die weisse Dame, sechsmal; der Maurermeister, viermal; Jugend und Leichtsinn (une folie), mit Musik von Du Puy, fünfmal; Don Juan, viermal; die Zauberflöte, zweymal; Joseph und seine Brüder, zweymal; die Jägerbraut, dreymal; der Barbier von Sevilla, dreymal; Figaro's Hochzeit, einmal; Johann von Paris, viermal; Lulu, mit Musik von Kuhlau, viermal; die Räuberburg, von demselben, zweymal; der Schlaftrunk, mit Musik von Weyse, dreymal; Cendrillon, mit Musik von Nicolo Isouard, zweymal; das Erndtefest, mit Musik von Schultz, einmal; die beyden Savoyarden, zweymal; nur zwey Worte, oder die Nacht im Walde, einmal. — An 46 Abenden wurden Vaudevillen aufgeführt.

Die Concerte sind im Allgemeinen von unbedeutendem Interesse gewesen. Doch würde es unbillig seyn, die Schuld davon allein auf die Künstler zu werfen. Es existirt hier nämlich seit ein Paar Jahren eine Anordnung, die es zwar dem Sänger und der Sängerin erlaubt, Concerte zu geben, und selbst darin zu singen, wornach aber alle Gesang-Unterstützung von königlichen Sängern und Sängerinnen verboten worden ist. Will ein Mitglied der Kapelle oder ein privatisirender Musicus ein Concert geben, so ist es nicht schwierig, dazu Erlaubniss zu erhalten, aber auf keine Weise kann er erwarten, Erlaubniss zu erhalten, dabey von dem Sing-Personale des Theaters assistirt zu werden. Der Concertgeber muss sich daher an die Schauspieler mit der Bitte wenden, die Zwischenräume mit Declamationsstücken auszufüllen. Diess hat denn auch die Veranlassung gegeben, dass die Concerte ungemein selten geworden sind, und den Namen: Abendunterhaltungen, erhalten haben. Leider entsprechen sie selten der Benennung.

Zur Nachricht für fremde Virtuosen, welche beabsichtigen könnten, Kopenhagen zu besuchen, muss Referent die Bemerkung hinzufügen, dass die erwähnte Anordnung, welche sonst auch als das Todesurtheil der Concerte würde betrachtet werden müssen, nur für Eingeborne gilt oder für solche, welche hier ansässig sind, und dass jeder fremde Künstler nach wie vor darauf rechnen kann, von

*) Cfr. B. M. Z. 1827. Nr. 27. p. 209: der wahre dramatische Sänger (von C. Nbrg.).

unserm Singpersonale bereitwillig assistirt zu werden. —

Die Concerte, welche am meisten musikalisches Interesse darboten, waren: 1. das von unserm ausgezeichneten Oboisten, Herrn C. Barth, auf dem Hoftheater gegebene Concert, in welchem man, ausser zweyen Ouverturen von dem Concertgeber, zwey Solonummern eigener Composition von ihm ausführen hörte. Sämmtliche Compositionen zeugen von einem nicht gewöhnlichen Talente, und besonders schien dem Referenten seine Gesangscene für die Oboe interessant. Sowohl die Fertigkeit des Herrn Barth, als sein gebildeter Vortrag zeigten den ausgezeichneten Künstler, und wurden von dem solches anerkennenden Publicum belohnt. 2. das Concert zum Besten der „Bombenbüchse" (einer Stiftung alter Seeleute), in welchem man zum ersten Male Etwas von der Musik des Oberon hörte, die von Dilettanten ausgeführt wurde. Die Musik wurde mit vielem Beyfalle aufgenommen. 3. das Concert in der Garnisons-Kirche, zum Besten der Kirche, in welchem Dilettanten Spohrs Oratorium: „Die letzten Dinge" aufführten. Der Referent beklagt, dass er verhindert wurde, selbst diesem Concerte beyzuwohnen. Nach dem, was er davon gehört hat, machte die Musik nicht den Eindruck, den man sich davon als einer Arbeit eines so ausgezeichneten Componisten, als Spohr, versprochen hatte.

Von Fremden liessen sich hören: G. Grünberg, Flötist von Hannover; die Harfenspielerin Mad. Longhi-Mocser; der Fagottist G. H. Kummer nebst Sohn, Heinrich Kummer, welcher sich auf dem Pianoforte hören liess, der Violoncellist Carl Schubert von Magdeburg, und das Fräulein Johanne von Schoultz von Stockholm, die sich hier längere Zeit aufgehalten hatte, um bey dem Hrn. Prof. Siboni Unterricht im Singen zu geniessen. — Sämmtliche Künstler ernteten verdienten Beyfall.

Schlüsslich habe ich das Vergnügen, zu berichten, dass der erhabene Beschützer der Künste und Wissenschaften, Se. Maj. der König, auf Veranlassung der beyden hohen Vermählungen geruhet haben, folgenden Musikern Ehrenbezeigungen zu ertheilen: die Professoren Weyse und Siboni sind zu Rittern, und der Kammermusicus Kuhlau zum Professor ernannt worden.

Leipzig, am 9ten December. Unsere Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses behaupten fortwährend ihren wohlerworbenen Ruhm und sind stets von Zuhörern fast überreichlich besucht. Die Wahl der Musikstücke ist dem Hrn. Musikdirector Pohlenz überlassen worden, doch so, dass die Herren Vorsteher sich die Genehmigung derselben vorbehalten haben. Ausserdem ist keine Veränderung mit denselben vorgefallen, man müsste es denn als eine solche ansehen wollen, dass wir jetzt wieder zuweilen ausgesuchte Compositionen von Pär zu hören bekommen, die in einigen Städten mit Unrecht unter das Verschollene gerechnet werden. Hörten wir bis jetzt wenig Neues, so hörten wir doch Gutes, was mindestens nicht weniger sagen will. Indessen zählen wir aus diesem Grunde diesmal die Einzelnheiten nicht auf, wollen uns auch sogar über unsere einheimischen Concertspieler nicht bey unnütz beschreibenden Wiederholungen verweilen, obgleich wir von mehren noch Rühmlicheres zu sagen hätten, als was bereits in diesen Blättern über sie gesagt worden ist, z. B. vom Herrn Concertmeister Matthaei, Herrn Treibar (Klarinettisten), den Herren Grenser und Belcke (Flötisten). Es hat aber auch das Neue doch nicht gänzlich gemangelt, und wird, wie wir im Voraus wissen, noch weniger, als bisher mangeln. Und darüber werden wir berichten. Im ersten Concerte trat ein sehr junger Pianist, Hr. Heller aus Wien, mit einer Phantasie und Variationen von Moscheles auf (für ihn keine besonders gute Wahl), und zeigte gute Fertigkeit, namentlich in der linken Hand. Kraft und netten Anschlag wird er sich noch erwerben. Im zweyten Concerte spielte Dem. Löwe Variationen von Bochsa für die Harfe mit viel Fertigkeit und — grosser Angst. Es waren ihr nämlich vor dem Vortrage des Stücks unglücklicher Weise mehre Saiten gesprungen, die neu aufgezogenen verstimmten sich nun während des Spiels, was den Genuss freylich verkümmerte. Wir haben sie an anderen Orten sehr schön spielen gehört. Grosse Freude machte uns der ein und zwanzigjährige Hr. Menter, Hochfürstl. Hohenzoll. Kammermusiker mit einem Divertimento für das Violoncello von Kummer und dem zweyten, nur etwas undankbarem Concert aus E moll von Rohrer. Der junge Mann besitzt bereits eine so bedeutende Fertigkeit, und weiss einen so reinen und schönen Ton seinem Instrumente zu entlocken, dass wir glauben, er werde bey fortgesetztem Fleisse, der

gewöhnlich mit entschiedenem Talente verbunden ist, unter die grösten Violoncellisten gerechnet werden müssen. Neu war ein Concertino für die Bass-Posaune, componirt von J. G. Müller, was, so schwierig es auch ist, von unserm Queiser mit anerkannter Meisterschaft glänzend vorgetragen wurde.

Neben unserer braven Concertsängerin, Dem. Henriette Grabau, liess sich auch Mad. Franchetti-Walzel öfter in unseren Donnerstags-Concerten beyfällig hören.

Ein nicht wenig besuchtes Extra-Concert der Dem. Emilie Reichold, worin die Concertgeberin Adagio und Rondo des Es dur-Concerts von Moscheles und Variationen (la violette) von Herz vortrug, brachte uns viel Neues zu Gehör. Die Ouverture zu Macbeth von Chelard gefiel sehr. Der wieder zu uns zurück gekehrte junge Herr Eichler machte in einem Concertino von L. Spohr, seinem Meister, diesem und sich selbst alle Ehre. Weiss dieser geschickte, junge Mann den jetzt nicht selten unberschleichenden Feind aller ächten Kunst, den Stolz, von sich abzuwehren, wie wir es hoffen, so wird er bey Fleiss und Berufstreue gewiss etwas Ausgezeichnetes zu leisten im Stande seyn, da er die Mittel dazu durch eine tüchtige Schule bereits in seiner Gewalt hat. Die Ouverture zum Schauspiel: „Das Leben ein Traum" von Eberwein, finden wir vortrefflich. Die Forelle, als Quintett bearbeitet von Schubert, wollte nicht gefallen; dagegen sprach ein artiges nettes Duett von Lindpaintner, gesungen von Dem. Grabau und Hrn. Hammermeister, allgemein an.

Unsere Oper hebt sich immer mehr. Glanzpuncte waren die 9 bis 10 Male bey immer vollem Hause gegebene Stumme von Auber, Don Juan und die Vestalin, welche letzte ganz besonders kunstsinnig von der Direction ausgestattet worden ist. In dieser Oper zeichnete sich auch Hr. Ulbrich, als Licinius, sehr vortheilhaft aus, nicht minder als Octavio im Don Juan. Mad. Franchetti-Walzel sang als Julia mit grosser Lebhaftigkeit, der nur zuweilen noch die kluge Sparsamkeit mangelte, die dem vollen Gelingen der kräftigsten Glanzstellen bey nicht überreicher Kraft so nöthig ist. Auch Demois. Meisselbach sang die Oberpriesterin sehr gut, was wir um so lieber bemerken, da ihr früher der Vortrag der Emmeline in der Schweizerfamilie völlig misglückte. Für solche Rollen ist sie nicht viel eher und besser würde ihr die Königin der Nacht u. s. w. gelingen.

Fast ist die Liebe zur Musik in unserer Stadt noch höher gestiegen. Kirchenmusiken, öffentliche Quartetten, viele Privat-Vereine sehr mannigfacher Art geben davon Zeugniss. Unter Anderm hat eine bedeutende Anzahl junger Musiker schon seit mehrern Jahren einen Verein gebildet, der sich Sonntags nach der Frühkirche in einem dazu passlichen Saale versammelt, um durch Aufführungen von Concerten, Symphonieen u. s. w. für das grosse Concert sich zweckmässig vorzubereiten. In diesem Jahre hat die lobenswerthe Gesellschaft sich in der Person des Hrn. Reichardt einen ordentlichen Musikdirektor erwählt. Eine nicht geringe Zahl Ehrenmitglieder sind ihre Zuhörer und wir selbst hatten das Vergnügen, die B dur Symphonie Beethoven's von ihnen sehr brav ausführen zu hören. So etwas verdient nicht nur Lob, sondern auch Nacheiferung.

---

s' Gravenhage (Niederlande), im November 1829. Obgleich man seit einigen Jahren in Holland in musikalischer Hinsicht nicht mehr so durchaus auf der untersten Stufe steht, als früher, gab und gibt es doch immer noch ergiebigen Stoff zu Klagen, vorzüglich für diejenigen, die wissen, zu welcher Höhe diese Kunst in anderen Ländern, und namentlich in Deutschland gestiegen ist. Zwar hatte man in den meisten Städten von einigem Range Concerte errichtet, welche durch die schöne Welt eifrig besucht wurden; zwar genossen vorzügliche Talente, die aus der Fremde nach Holland kamen, hier fast immer einer glänzenden Aufnahme. Zwar fing man in den gebildeteren Ständen an, den musikalischen Unterricht zu den Erfordernissen einer guten Erziehung zu zählen; — aber unläugbar hatte die Mode einen grossen Antheil hieran; die Musik war noch nicht zu einem edlen Bedürfnisse geworden und sie konnte sich also auch noch nicht der fast allgemeinen Werthschätzung freuen, die den anderen schönen Künsten in Holland zu Theil ward; sie konnte bey uns nicht einheimisch werden.

Wie wenig aber das Volk im Allgemeinen musikalischen Sinn hatte, davon hat sich jeder überzeugen können, der nur einmal in einer holländischen Kirche dem Gottesdienste beywohnte, oder im Felde oder auf der Strasse einem singenden Haufen begegnete.

Diesem abzuhelfen, waren die Anstrengungen vereinzelter wahrer Verehrer der Tonkunst nicht

hinreichend; und bey Vielen gestaltete sich also schon längst der Wunsch, dass diese sich vereinigen, und durch gemeinschaftliche Bemühungen den Zustand der Musik zu heben trachten möchten: — ein Wunsch, welcher endlich in Erfüllung gegangen ist durch die Errichtung des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst. Aufgefordert durch Hrn. A. C. G. Vermeulen, einen verdienstlichen Dilettanten in Rotterdam, sind zu Ostern dieses Jahres in Amsterdam achtzehn Abgeordnete aus den vorzüglichsten Musikfreunden in zehn holländischen Städten zusammen gekommen, um den ersten Grund zur Errichtung dieses Vereins zu legen, welcher in einer zweyten Versammlung von Abgeordneten, den 7ten September dieses Jahres in Rotterdam installirt wurde.

Ueber den Zweck und die Einrichtung des Vereins entlehnen wir Folgendes aus dessen Statuten.

Der Verein erstreckt sich über die nördlichen Provinzen des Königreichs der Niederlande. In jeder Stadt, wo sich 20 Mitglieder vereinigen, entsteht ein Departement oder eine Abtheilung des Vereins, welche ihre eigene Direction bekömmt. Das Centrum der verschiedenen Abtheilungen bildet die allgemeine Hauptdirection, welche sich abwechselnd in Amsterdam, Rotterdam, s' Gravenhage und Utrecht befindet. In derjenigen der vier Städte, welche jedesmal die Hauptdirection hat, wird jährlich eine allgemeine Versammlung gehalten, wozu jede Abtheilung zwey Abgeordnete sendet, und wo über die allgemeinen Interessen des Vereins, und über die zu treffenden Massregeln deliberirt wird, deren Ausführung sodann der Hauptdirection überlassen bleibt.

Der Zweck des Vereins ist überhaupt, wie dessen Name schon besagt, die Tonkunst zu befördern und in Holland zu nationalisiren. Unter die Mittel zu Erreichung dieses Zweckes gehört zuerst die Aufmunterung zur Composition, entweder durch Preisaufgaben, oder durch Einladung der niederländischen Tonkünstler, um ihre Compositionen, wofür sie in den meisten Fällen, wenigstens sobald es keine Modeartikel sind, keinen Verleger finden können, dem Vereine zur Beurtheilung einzusenden, welcher solche, wenn sie Verdienste haben, auf seine Kosten herausgeben, oder den Componisten zur Herausgabe unterstützen wird. — Ferner wird der Verein zur Verbesserung des musikalischen Unterrichts so viel wie möglich beytragen; tüchtigen Musiklehrern, die sich an solchen Orten niederlassen wollen, wo sie sich kein hinlängliches Auskommen versprechen können, einen Gehalt oder andere Unterstützung gewähren; und vielversprechende Jünglinge, die sich ganz der Kunst widmen und zu Lehrern bilden wollen, auf seine Kosten unterrichten lassen. Endlich werden, sobald die Umstände solches erlauben, jährlich in einer oder mehren Städten, wo sich Abtheilungen des Vereins befinden, unter Mitwirkung der übrigen Abtheilungen, Musikfeste veranstaltet werden.

Ausser diesem allgemeinen Wirkungskreise des Vereins als Gesammtkörpers ist auch den besonderen Abtheilungen der ihrige angewiesen, worin sie zwar aus den Mitteln des Vereins unterstützt werden können, aber übrigens, wegen der grossen Verschiedenheit örtlicher Verhältnisse und Bedürfnisse, die keine Anwendung allgemeiner Massregeln gestatten, selbstständig und mit fast unbeschränkter Freyheit handeln. Vorzüglich ist es den Abtheilungen aufgetragen, in ihren Städten für die Anstellung guter Lehrer, und für die Errichtung oder Erhaltung guter Concert- und Gesangvereine zu sorgen.

Auf diese Art schmeichelt man sich, der Tonkunst bey uns bessere Tage bereiten zu können; und die glänzende Theilnahme, welche die Sache gleich anfangs genossen hat, scheint zu versprechen, dass diese Hoffnung nicht vergebens seyn wird. Bis jetzt zählt der Verein, der vor drey Monaten installirt wurde, schon mehr als 800 Mitglieder und die meisten Abtheilungen haben schon mit Kraft angefangen, jede in ihrem Kreise dasjenige zu wirken, was zu Beförderung des Zweckes am nothwendigsten war.

In der allgemeinen Versammlung der Abgeordneten der verschiedenen Abtheilungen, welche im September zu Rotterdam gehalten wurde, ist durch den Verein ein Preis von drey Hundert Gulden bestimmt für die beste mehrstimmige, mit Orchesterbegleitung versehene Composition eines holländischen Gedichtes, wovon die Wahl jedem Componisten überlassen ist. Jeder, der in dem Königreiche der Niederlande wohnt, darf sich um diesen Preis bewerben. Die Compositionen müssen vor Ende May 1830 bey der Hauptdirection in Rotterdam eingesandt werden. Durch diese werden nebst einigen bekannten holländischen Tonkünstlern auch einige der berühmtesten auswärtigen Componisten eingeladen werden, um die erwähnten Stücke zu beurtheilen, nach deren Urtheil so-

denn auf der folgenden allgemeinen Versammlung im September 1830 der Preis wird zuerkannt werden.

Ausserdem sind die niederländischen Componisten, welche grössere Werke zur Herausgabe bestimmt haben, eingeladen, solche der Hauptdirection einzusenden, welche sie ebenso wird beurtheilen lassen, und mit den Verfassern, deren Werke der Herausgabe unter den Auspicien des Vereins würdig befunden werden, eine Uebereinkunft treffen wird.

Möge die Errichtung dieses Vereins, woran S. M. der König sein Allerhöchstes Wohlgefallen bereits bezeigt hat, für das Gedeihen der schönsten Kunst, wohlthätige Folgen haben!

Berlin, den 18ten December 1829. Wenn wir im October über Mangel an interessanten Kunst-Neuigkeiten klagten, so hat uns der unfreundliche November dafür hinlänglich entschädigt. Die wichtigste Erscheinung war die endlich, nach 16jähriger Erwartung, am 14ten November zum ersten male hier statt findende Aufführung der Spohr'schen Oper Faust auf der Königlichen Opernbühne. Ueber das Werk selbst noch jetzt ein Urtheil zu fällen, wäre unzeitig, da diese Oper auf den grösseren Theatern Deutschlands längst gegeben und als eine classische Composition anerkannt, auch durch den Klavierauszug allgemein verbreitet ist. Ref. beschränkt sich daher, über die Darstellung und den Eindruck auf das hiesige Publicum zu berichten. Erstere war im Ganzen gut, theilweise ausgezeichnet, von allen Seiten das eifrigste Streben bewährend, dennoch nicht vollkommen genügend. Die Rolle des Faust erfordert nicht allein einen vollendeten Darsteller und kunstgeübten Sänger, welchen Erfordernissen Herr Devrient d. j. grösstentheils entsprach, sondern auch einen hohen Grad physischer Kraft, welche dem Sänger, welche achtbaren und geschickten Sänger fehlt. Dieser Mangel trat in den Ensemble's und in den starken, leidenschaftlichen Stellen der meisterhaften Charakter-Scenen des Faust öfters hervor und wurde noch fühlbarer in der Partie des Mephistopheles, welcher von Herrn Zschiesche zu ruhig kalt dargestellt wurde, ohne den teuflischen Ingrimm hervortreten zu lassen. Der Gesang war sicher, rein und eines erfahrnen, gewandten Sängers würdig, allein oft viel zu schwach und nicht durchdringend genug, daher auch die schöne Arie zu Anfange des dritten Acts kalt liess. Herr Blume würde hier weit passender an seiner Stelle gewesen seyn.

Wegen Heiserkeit des Herrn Stümer hatte Herr Bader die nicht eben bedeutende Rolle des Hugo in wenigen Tagen übernommen und sang die lebendige Arie derselben höchst eindringlich. Kunigunde wurde von Mad. Schola mit der höchsten Leidenschaft und grosser Sicherheit gesungen, nur zu virirt und affectirt, besonders das erstemal dargestellt. Späterhin wurde jedoch mehr Mässigung beobachtet. Ritardirte diese Sängerin nicht so unaufhörlich, so würde sie als eine der ersten Künstlerinnen im Bravour-Gesange gelten. Röschen war ganz der unschuldig einfachen Natürlichkeit der Fräulein v. Schätzel in Gesang und Spiel angemessen. Ihr Geliebter, Franz, Hr. Hoffmann, war zu kalt und charakterlos, wie ihn freilich auch der Dichter gezeichnet hat. Die Nebenpersonen und Chöre genügten. Am ausgezeichnetsten war das Orchester, unter Leitung des Herrn K. M. Schneider, der im Eifer für das Werk, nur einige Tempi zu schnell nahm, wie z. B. die Ouverture, welche im Allegro dadurch an Deutlichkeit verlor, übrigens aber vortrefflich executirt wurde. Die Scenerie war möglichst wirksam, die Hexen-Scene jedoch nicht phantastisch genug angeordnet. Nach der Wolfs-Schlucht im „Freyschütz" wirkt solcher Spuck nicht mehr ausserordentlich.

Am Abende der ersten Vorstellung war das Opernhaus sehr besetzt und die Theilnahme der Zuhörer ungemein lebhaft. Den meisten Beifall erhielt die treffliche Ouverture, das erste Duett von Faust und Mephistopheles, Faust's erste, sehr zarte Arie, welche der Componist erst später, wie auch Kunigundens zweite Arie mit obligatem Clarinett (die Handlung sehr dehnend) eingelegt hat; ferner das liebliche Duett von Faust und Röschen, Kunigundens Arie im 1sten Acte (sehr schön, nur zu lang), Hugo's lebendige Arie, die anderen Arien von Faust (er singt deren drei), das 2te Finale mit der reizenden Polonaise u. s. w. Der Scenerie wegen wurde hier die Oper in 3 Acten gegeben und der letztere durch die Spohr'sche Ouverture zu Macbeth recht passend eingeleitet.

Am 14ten und 17ten November wurde Faust

10000 Rubel kaufte, ob er gleich von ihr dafür nur 8000 Rubel verlangte, ermunterte ihn, gegenwärtiges, vollständiges Werk zu verfertigen. Seit jener Zeit beschäftigte er sich in Gesellschaft seines Sohnes damit: allein, eine langwierige und gefährliche Krankheit, von welcher ich ihn endlich zu befreyen das Glück hatte, unterbrach die Arbeit eine geraume Zeit. Dieses Werk ist in zwey Orchester abgetheilt; das eine hat folgende Stimmen: 1) *Viola di Gamba* 12 Fufs. 2) Flote 12 Fufs. 3) Flote 8 Fufs. 4) Flote 4 Fufs. Das zweyte besteht aus: 5) *Vox humana* 8 Fufs. 6) *Fugara* 8 Fufs. 7) Flote 8 Fufs. Die Pfeifen sind theils von Holz, theils von Metall, verfertigt von dem berühmten Orgel- und Instrumentenbaumeister Herrn Gabrahan in St. Petersburg. Eben so hat das mechanische Orchester, nach dem Ausdruck des Künstlers, *zwey Bewegungswerke*, indem das Abspielen jeder Walze, welches etwas über 10 Minuten dauert, viel Wind erfordert und dabey auf die langdauernde Güte desselben bey dessen Konstruktion von ihm gesehen wurde. Das Aufziehen dieser Bewegungswerke und deren 4 Gewichte geschiehet an 4 verschiedenen Aufzugsrädern, deren sich zwey auf jeder Seite des Gehäuses befinden. Sobald eines dieser Werke genug aufgezogen ist, hört man den Ton einer Pfeife, und unter dem Karnies des Gehäuses erscheint die Nummer des Werks, welches aufgezogen wurde und versteckt sich wieder unter selbiges, wenn die Werke abgelaufen sind. Diese Einrichtung ist der Vorsicht wegen getroffen, im Fall dieses Kunstwerk dem Aufziehen ungeschickter Hände überlassen wäre. Der Blasbalg ist von diesen Künstlern so vortheilhaft eingerichtet, dafs er immer gleichen Windherbeyschafft und keine zitternden Töne der Pfeifen gehört werden, ein Fehler, den so viele Fortepianos mit Orgeln an sich haben. Das Orchester steht mit der Uhr, welche aber mit ersterem nicht verbunden ist, Stunden schlägt und Stunden, Minuten, und astronomische Sekunden zeigt, in einem prächtigen, 10 Fufs hohen und 8 Fufs breiten, von Mahagonyholz, in Form eines antiken Tempels vortrefflich gearbeiteten und mit Bronce reich verzierten Gehäuse, welches deutsche Künstler in St. Petersburg verfertigten. Zu diesem Werke gehören 15 Walzen, davon folgende 11 Stücke bereits zu hören sind:

1) *Ouverture de l'Opéra: la Flûte magique de Mozart.*
2) *Concerto pour le Fortépiano in F de Mozart.*
3) *Allegretto du même Concert de Mozart.*
4) *Allegro assai du même Concert de Mozart.*
5) *Ouverture, Marche et Chorus de l'Opera: la Clemenza di Tito, de Mozart.*
6) *Concerto pour le Fortépiano in B de Mozart.*
7) *Andante du même.*
8) *Allegro vivace du même.*
9) *Adagio, Allegro et Rondeau d'Eberl* (für dieses Werk komponirt.)
10) *Sinfonie militaire de Haydn.*
11) *Fantasie à 4 mains de Mozart.*

In der Arbeit, die Walzen:

12, 13, 14) *Quintetto in B. de Mozart.*

15) *Eine grofse Pièce von Haydn*, von diesem grofsen Mann für dieses Werk komponirt.

Die Walzen sind nach den Partituren dieser Stücke — ohne Abkürzung gestochen und werden nach dem, einem jedem Stück angemessenen Tempo vorgetragen. Der Windfang ist innen im Werk angebracht und kann sehr genau nach dem gehörigen Tempo gestellt werden. Nur solche Kenner des musikalischen Ausdrucks, wie die Herren Strasser, Vater und Sohn, konnten solche Walzen liefern und den Organismus des Kunstwerks so einrichten, dafs man glaubt, einige Virtuosen zu hören, welche durch Schleifen, Abstofsen, Schwellen, und Sterben der Töne und ganzer Stellen und durch die Mitteltinten (wenn ich mich anders dieses Ausdrucks hier bedienen darf) vom *Forte* bis zum leisesten *Piano* diesen Piecen ihr eigentliches Leben zu geben wissen. Jeder Zuhörer dieses Orchesters verläfst es mit Bewunderung und Vergnügen, und der uneigennützige und freundliche Besitzer desselben empfange hiermit öffentlich meinen Dank für seine Güte, mir dieses Vergnügen so öfters

bey ziemlich vollem Hause und hohen Preisen, mit fast gleich lebhafter Theilnahme wiederholt. Doch scheint die Oper sehr erklärlich mehr nur die Musik-Kenner, als die Menge anzusprechen. Nächst dieser seltenen Begebenheit einer hier neuen Oper, sind die von der Sing-Akademie im November veranstalteten zwei Vocal-Concerte, das erstere am 4ten zum Besten der durch die diessjährigen Ueberschwemmungen in Schlesien Verunglückten, das andere am 26sten als erstes der vier im Laufe dieses Winters für eigne Rechnung des Instituts zu gebenden Abonnements-Concerte, bemerkenswerth. In ersterm wurde 1) ein Choral von Gellert und Zelter: „Ich komme vor dein Angesicht"; 2) ein melodischer Psalm von Fasch: Inclina, Domine; 3) die auch von Joh. Fr. Reichardt — dem mit Unrecht ganz vergessenen deutschen Lieder-Componisten — in Musik gesetzte Motette von Fr. Leopold Grafen zu Stolberg: „Wer spannet den Bogen", von Zelter für zwei 4stimmige Chöre componirt; 4) aus der Spohr'schen Vocal-Messe ein Theil vom Sanctus bis zum Dona nobis pacem inclus.; 5) das gehaltvolle sechsstimmige Crucifixus von Antonio Lotti; 6) die Motette von Joh. Seb. Bach: „Ich lasse Dich nicht"; 7) eine neue 16stimmige Composition für vier Chöre von Felix Mendelssohn Bartholdy, voll Geist und Feuer: Hora est, sehr gelungen ausgeführt. Zu dem ersten der vier Abonnements-Concerte war der Andrang so gross, dass alle Plätze im voraus vergeben waren und kein einzelner Billet-Verkauf statt fand. Zur Eröffnung hätte wohl lieber ein grosses Oratorium gewählt werden können, statt der wieder ohne Instrumental-Begleitung diessmal weniger rein und sicher vorgetragenen Gesänge a capella. Diess waren: 1, Choral von Klopstock und Zelter: „Wachet auf! ruft uns die Stimme," mit darauf folgendem, von einer schönen Bass-Stimme gesungenem Solo und einer sehr figurirten, etwas breiten Fuge mit einem durchgeführten Cantus firmus. 2) Mehre Stücke aus dem 119ten Psalm von Fasch: „Heil dem Manne" theilweise sehr ansprechend durch schöne Melodie und Weichheit der Empfindung, doch nicht ganz von einer, an Manier gränzenden Einförmigkeit der Behandlung der Solo-Stimmen frey. Die Ausführung gelang nur theilweise, da besonders die Soprani sehr detonirten. Der Chor zeichnete sich, wie immer aus; doch klang er diessmal in dem überfüllten Saale weniger stark, als bei den gewöhnlichen Versammlungen der Akademie, wo nur wenige Zuhörer zugegen sind. 3) Ein vortreffliches Magnificat, von Francesco Durante, sehr kräftig und frisch vorgetragen. 4) Motette von Joh. Seb. Bach (der jetzt zur Tages-Ordnung gehört und selbst Händel von Manchen vorgezogen wird) „Singet dem Herrn ein neues Lied," achtstimmig in 2 Chören, der fugirte Chor besonders sehr kunstreich und von Wirkung, gut ausgeführt. 5) Sechsstimmiges Crucifixus von A. Lotti nur kurz gehalten, doch voll frommer Empfindung und ergreifender Harmonie. 6) Das grosse „Heilig" von Carl Ph. Em. Bach, dreichörig, mit der erhabenen Schlussfuge: „Alle Lande sind seiner Ehre voll." — So würdigen Kunstleistungen im Gebiete der höhern Gesang-Musik verdienen die Moeserschen Quartett- und Symphonie-Ausführungen, Seitens der Instrumental-Musik zunächst angereiht zu werden. Diese geistreiche Unterhaltungen haben am 18ten November mit der vorzüglichen Ausführung des J. Haydnschen Quartett's op. 54. No. 2. in C. Dur, des ersten der älteren 6. Mozartschen Quartette, in G. dur, und des ersten Beethovenschen Quartetts in F. dur wieder begonnen und erhalten einen neuen Reiz durch den, alle 14. Tage statt findenden, Wechsel mit classischen Symphonieen. (Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Scherzhafte Trinklieder von A. Brüggemann, für vier Männerstimmen, componirt von Friedr. Schneider. 8stes Werk. (Eigenthum des Verl.) Halberstadt, bey Brüggemann. Pr. 1½ Thlr.

Nr. 1. Der gelöste Bann. Im vielfach wechselnden Tacte scherzt die anfangs ohne Wein schwere, bald darauf gelöste Zunge munter fort, verliert sich in allerley Harmonieen-Wechsel unversehens, wie auf fremde Pfade; eine Stimme verbirgt sich dabey zuweilen in der andern, oder geht manchmal in Octaven ihr nach, springt jedoch bald leichtfertig wieder hervor, und stellt sich in Reih und Glied. Es wird wirken.

Nr. 2. Der Thurmbau zu Babel. Hier müssen wir gestehen, nicht gern mit zu bauen. Text und Musik scheinen uns keine rechte Spitze zu ha-

ben. Es ist jedoch mit dem Komischen ein eigenes Ding. Was dem Einen gefällt, gefällt da oft dem Andern nicht.

Nr. 3. Trinkers Frühlingsgruss. Der Text hat etwas hübsch Handfestes, eine gewisse freundlich derbe Trinkers-Biederkeit: und doch steht über dem Liede „zart und leicht beweglich." Das wissen wir uns nicht zu deuten, finden auch die Melodie nicht ausgezeichnet. Dafür hat

Nr. 4 (Epigramm) etwas wahrhaft Bacchantisches. Dass die kühnen Mänaden in ihren wilden Tänzen zuweilen über die Regel wegspringen, und sie hin und wieder ein wenig mit dem Thyrsus kitzeln, ist in der Ordnung.

Nr. 5. Lieb und Wein. Sehr hübsch in Dichtung und Musik; wird besonders gefallen.

Nr. 6. Das letzte Glas. Mit diesem meint es des Componisten Phantasie recht gut, und hält sich sehr schön dabey auf. Wenn es uns in einigen Gängen an frühere Lieder des Tonsetzers hat erinnern wollen: so ist das auch bey Anderen keine ungewöhnliche Erscheinung, die weiter nichts auf sich hat. Wir rechnen es mit zu den schönsten. Der Druck ist gut, wie bey den meisten Brüggemann'schen Ausgaben, und vorzüglich dankenswerth ist es, dass den einzelnen Stimmen eine Partitur beygegeben worden ist.

Man kann doch die Sache gut übersehen und auch den Sängern, im Fall es erforderlich wäre, wie sich das zuweilen doch wohl trifft, vorzüglich wo sich's um das letzte Glas handelt, mitunter angenehm und ersprisslich machen.

Archiv für das practische Volksschulwesen, herausgegeben von D. Heinrich Gräfe. Dritten Bandes 1stes und 2tes Heft. Jena, in der Cröker'schen Buchhandlung 1829.

Das Werk erhält sich als ein sehr nützliches, so, dass wir es in den Händen recht vieler Volksschullehrer wünschen müssen. Es thut uns leid, dass wir hier nicht in das Pädagogische eingehen können. Die Notenbeylagen sind meist zweckmässig. Die Orgelfugen von Ch. H. Rink sind sehr zu empfehlen: die Variationen über die Choralmelodie „Jesu komm doch selbst" u. s. w., von J. J. Müller, werden gleichfalls gefallen: wir lieben jedoch Variationen für die Orgel nicht sonderlich. Zwey Schullieder von Jacob sind nicht ausgezeichnet, aber sehr leicht. Drey Fugen von Ludw. Ernst Gebhardi und das Lied über den Tod unsers Erlösers von Novalis, componirt von Ch. H. Rink sind sehr empfehlenswerth und der Confirmationsgesang brauchbar.

Religiöse Gesänge für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Bernh. Klein. 3 Hefte. Berlin, bey T. Trautwein. Jedes Heft 1 Thlr.

Der Verfasser hat sich schon seit längerer Zeit mit glücklichem Erfolge der Kirchenmusik zugewendet, und seine Compositionsweise ist in diesen Blättern schon manchmal ausführlicher besprochen und meist belobt worden, in welches Lob wir im Allgemeinen auch hier mit Vergnügen einstimmen. Sein Satz ist bey mancher Eigenthümlichkeit geordnet, und seine Stimmenführung melodisch. Alle in diesen Heften vorkommenden Stücke halten sich in einer angemessenen Kürze. Einige haben lateinische, die meisten teutsche, alle Nummern bekannte Texte, auch Kirchenlieder. Jedes Heft zählt fünf bis sieben Stücke, die meisten sehr lobenswerth. Wenn uns Einiges zu weltlich, Anderes zu wenig Erfindung zu zeigen scheint: so haben wir bloss von den wenigsten dieser Nummern gesprochen: die meisten erfüllen ihren Zweck so, dass wir diese Sammlung in den Händen Vieler wünschen.

Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge. Mit vielen Notenbeyspielen. Fünfte verbesserte und vermehrte Ausgabe. Freyburg, in der Herder'schen Kunst- und Buchhandlung. 1824. Pr. 1 Thlr.

Das längst bekannte Buch enthält nur die ersten Anfangsgründe, ist auf sehr schlechtes Papier gedruckt, und dürfte wohl etwas zu spät kommen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten December. No. 51. 1829.

Versuch, Ausweichungen nach dem Verhältnisse einer geometrischen Figur zu bestimmen,

von

Johann Nepomuk Huber.

(Fortsetzung.)

3. *Accordenverbindungslehre.*

Wir zählen zwey Hauptarten von Accorden auf, nämlich Dreyklänge und Vierklänge. Diese stehen in ihrer successiven Verbindung in einem vierfachen Verhältnisse: Man kann

A. Dreyklänge mit Dreyklängen,
B. Dreyklänge mit Vierklängen,
C. Vierklänge mit Dreyklängen,
D. Vierklänge mit Vierklängen in ihrer Accordenfolge mit einander verbinden.

A. *Verbindung der Dreyklänge mit Dreyklängen nach den Verhältnissen der Tonverwandtschaftsfigur.* (8. Beylage in Nr. 47. Fig. I.)

(Diese Figur muss man sich immer vergleichend vor Augen stellen.)

Nach der Tonverwandtschaftsfigur sind G und F die zwey nächsten also verwandten Töne bey C, diese drey Töne C F und G sind mit d, a und e, und umgekehrt mit B Es As durch die nach diesen Tönen laufenden Sehnen zu 90° verbunden. Diese Töne stehen also im Verbande, und zwar in einem gegensätzlichen. Man kann also, weil diese Töne in einem harmonischen Verbande stehen, von dem harten Dreyklange C in die zwey nächsten verwandten harten Dreyklänge G und F, und in die mit diesen harten rechts durch die Sehnen correspondirenden weichen Dreyklänge d, a und e; eben so umgekehrt, von dem weichen Dreyklange e in die zwey nächsten zur Seite liegenden weichen Dreyklänge f und g, und in die mit diesen drey weichen Dreyklängen g, f, durch Sehnen verbundenen harten Dreyklänge B, Es, As, nach dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur C:G, F, d, a, e = c:f, g, B, Es, As, und a:e, d, F, C, G = Es:As, B, g, c, f. (Siehe Beylage I. 1 2 3 4 5 II. 1 2 3 4 5 und I. a b c d e II. a b c d e) ohne Leitharmonie gerade ausweichen. Daher

I. *Satz.* Von jedem harten Dreyklange lässt sich (nach der Tonverwandtschafts-Figur) in seine zwey nächsten rechts und links zu beyden Seiten liegenden harten, und in die drey weichen Dreyklänge, welche mit diesen drey harten durch die rechts nach ihnen laufenden Sehnen im harmonischen Connex stehen, ausweichen.

II. *Satz.* Eben so umgekehrt, kann man von jedem weichen Dreyklange in seine zwey nächst verwandten weichen Dreyklänge, und in die mit diesen drey weichen durch die Sehnen links correspondirenden harten Dreyklänge übergehen.

III. *Satz.* Von jedem harten Dreyklange kann man in seinen links zur Seite liegenden nächsten weichen, und umgekehrt, von jedem weichen in seinen rechts zur Seite liegenden harten Dreyklang übergehen. Daraus folgert sich das Verhältniss C:f = umgekehrt c:G, nach der Tonverwandtschafts-Figur. (Vergl. III. 1 und 2 Beyl.)

B. *Verbindung der Dreyklänge mit Vierklängen nach dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur.*

1. Verbindung der harten und weichen Dreyklänge mit der Leiharmonie.

IV. *Satz.* Nach jedem harten Dreyklange lässt sich gleich in seine Leitharmonie, dann in die Leitharmonieen seiner zwey nächsten harten Dreyklänge, ferner in die Leitharmonieen derjenigen weichen Dreyklänge, welche mit diesen drey harten durch die Sehnenbänder der Tonverwandtschafts-Figur correspondiren, ausweichen.

So kann man von C gleich in seine Leitharmonie G7, weil in ihr die zwey nächsten Töne G und F zu c, ferner der Leitton h zu c, welcher

noch mit F durch die Diagonale verbunden ist, dann der Ton d, welcher der nächste bey g, und zugleich mit f und h durch die Sehnen dh und df im Verbande steht, in einem Anklange verschmolzen sind; oder in die Leitharmonieen von F = C^7 und G = D^7, oder in die Leitharmonieen der weichen Dreyklänge d, a und e = A^7, E^7, H^7 im Verhältnisse des Nacheinanderseyns umweichen. Daraus lässt sich folgendes Verhältniss ziehen: C:F, G, d, a, e = C:G^7, C^7, D^7, A^7, E^7, H^7. Man vergleiche Beylage IV. 1 2 3 4 5 6.

V. *Satz.* Umgekehrt lässt sich nach jedem weichen Dreyklange gleich seine Leitharmonie, ferner die Leitharmonieen seiner nächst liegenden weichen Dreyklänge, dann die Leitharmonieen derjenigen harten Dreyklänge, welche mit diesen weichen durch die Sehnen verbunden sind, anspielen.

Diesem Satze gemäss kann man nach dem weichen Dreyklange c gleich seine Leitharmonie g^7, ferner die Leitharmonieen e^7 und D^7 seiner nächsten verwandten weichen Dreyklänge f und g, dann die Leitharmonieen F^7, B^7, Es^7 von den harten Dreyklängen B, Es, As, welche durch die Sehnenbänder mit diesen weichen im harmonischen Verbande stehen, anspielen. Aus diesem Satze lässt sich das Verhältniss herleiten: a:e, d, G, C, F, = a:E^7, H^7, A^7, D^7, G^7. C^7; oder c:G^7, C^7, D^7, F^7, B^7, Es^7 = c:f, g, B, Es, As (Vergl. Beyl. V. 1 2 3 4 5 6.)

2. Verbindung der harten und weichen Dreyklänge mit der Umwendung der Leitharmonie.

VI. *Satz.* Von jedem harten Dreyklange lässt sich gleich in seine Umwendung der Leitharmonie, eben so in die Umwendungen der Leitharmonie seiner nächstverwandten harten Dreyklänge moduliren. So lässt sich von C gleich seine Umwendung der Leitharmonie h^{o7}, ferner die von G = fis^{o7}, dann die von F = e^{o7} anspielen. Daraus folgt C:G, F = C:h^{o7}, fis^{o7}, e^{o7}. (Siehe Beylage VI. 1 2 3 verglichen mit der Tonverwandtschafts-Figur.)

VII. *Satz.* Nach jedem weichen Dreyklange können gleich die Umwendungen der Leitharmonie derjenigen harten Dreyklänge in der Harmoniefolge eintreten, welche mit dem weichen selbst, und mit seinen Gefährten, den zwey nächsten zur Seite liegenden weichen Dreyklänge durch die Sehnen verschlungen sind. Daher können nach dem weichen Dreyklange a gleich die Umwendungen der Leitharmonie E^{o7}, h^{o7}, f^{o7}, von den harten Dreyklängen F, C, G, welche mit den weichen d, a, e durch die Sehnen in der Tonverwandtschafts-Figur verflochten sind, eintreten. Daher das Verhältniss: C:e^{o7}, h^{o7}, fis^{o7}, = a:e^{o7}, h^{o7}, fis^{o7}. (Siehe Beylage VI. 1 2 3 und VII. 1 2 3.)

3. Verbindung der harten und weichen Dreyklänge mit dem chromatischen, oder Quadrat-Accorde.

VIII. *Satz.* Nach jedem harten oder weichen Dreyklange kann man gleich in der Harmoniefolge einen der drey Quadrataccorde eintreten lassen. So kann man nach dem harten Dreyklange C gleich c□, f□, und g□, und nach dem weichen Dreyklange c gleich c□, f□, und g□ anspielen, weil nach der Tonverwandtschafts-Figur immer die nächstverwandten Töne, oder der Grundton selbst in einem dieser drey Quadrataccorde enthalten ist. C:c□, f□, g□, = c:e□, f□, g□. (Vergleiche VIII. 1 2 3 4 5 6 mit der Tonverwandtschafts-Figur.)

C. *Verbindung der Vierklänge mit Dreyklängen nach den Verhältnissen der Tonverwandtschafts-Figur.*

1. Verbindung der Leitharmonie mit harten und weichen Dreyklängen.

Da in der C Leitharmonie G^7 = G h d f nach der Tonverwandtschafts-Figur die zwey nächsten Töne g und fis, ferner der Leitton his, und der Ton d, welcher der nächste bey g, und zugleich mit f und h durch die Sehnen fd und dh in Berührung steht, enthalten sind, so leitet sie am liebsten in C dur oder C moll.

(Die Fortsetzung folgt.

Kritische Bemerkungen über Methodik des Gesangunterrichts.

(Beschluss.)

Wir glauben nun nachgewiesen zu haben, dass 1) die italienische Singmethode auch ihren relativen Werth für uns habe; 2) dass sie aber der Declamationskunst oft hemmend entgegen trete; 3) dass Stimmbildung noch nicht für Gesangbildung zu halten seyn; 4) dass Verstandes- und Gefühls-Bildung mit Stimmbildung verbunden werden müsse, wenn Geist und Herz gekräftigt und der Schüler zum selbstständigen Kunstwesen erzogen werden soll. (Cfr. Marx „Kunst des Gesanges").

Es bleibt nur noch die Beantwortung der Frage übrig: wie soll Verstandes-, Gefühls- und Stimmbildung miteinander verbunden werden?

Im Elementarunterrichte der Kinder dringe man nur vorerst auf eine strenge, begriffsmäßige Beschulung, verschone aber die Schüler noch mit allen musikalisch-ästhetischen Ideen. Es lerne das Kind richtig und natürlich singen, wie es seiner Natur am angemessensten ist. Nägeli's umfassendes Elementarwerk dürfte hier wohl die trefflichsten Dienste leisten; nur muss der Elementarlehrer auch wirklich so seyn, wie er nach Nägeli seyn soll. — Ist der Zögling dem Kindesalter entwachsen, will er eine eigentliche Kunstausbildung erstreben (welche wir hier immer im Auge haben); so steigen natürlich die Anforderungen an den Lehrer und an den Schüler. Ausser Lehrfähigkeit und moralischer Unbescholtenheit fordern wir vom Lehrer, dass er 1) ein tüchtiger, vorurtheilsfreyer Musikkenner, wo möglich auch musterhafter Sänger und guter Pianofortespieler seye; 2) dass er theilweise Kenntnisse von der Physiologie habe, damit er die Stimmorgane naturgemäss ausbilde; 3) verlangen wir schlechterdings philosophische, insbesondere psychologische, ästhetische und Sprachkenntnisse; 4) genaue Bekanntschaft mit klassischen Dichterwerken und 5) erhebliches Talent für charakteristische Reproduction partieh-musikalischer Werke. — Dem Schüler wünschen wir, ausser der theilweise schon gebildeten Stimm- und Musikanlage, etwas feine Weltbildung, Beharrlichkeit und ein gutes Herz.

Nun zum Unterrichte selbst. Der alte wackere Hiller sagt in einer Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange S. 23: „Gewiss ist es, dass ein Sänger, der seinen Text nicht mit Verstande zu lesen weiss, ihn auch nicht mit Verstande singen wird.“ — Diesen Satz hätte man schon lange als einen Hauptsatz der Gesangbildungslehre erfassen sollen. Dem Gesange muss Redeübung voraus gehen; deshalb lasse sich der Lehrer den Text des zu singenden Stücks jedesmal erst laut und langsam vorlesen; er dringe gleich jetzt auf deutliche und richtige Aussprache. Der Schüler zergliedere nun kurz die Haupt- und Nebengedanken; der Lehrer aber mache ihn auf die Eigenthümlichkeiten der Dichtung aufmerksam. Ist das Gesangstück ein Theil aus einem grössern Werke (Oper, Oratorium u. s. w.), so muss diess dem Schüler mit kurzen Bemerkungen über den Dichter, Componisten und das Werk selbst gesagt, und ihm der Charakter und die Situation mit lebhaften Farben vor die Seele geführt werden. Der Zögling soll erst eine deutliche Vor-stellung, eine lebendige An-schauung der Sache bekommen, denn an diese legt sich das Gefühl, welches eben der Componist darstellt, unmittelbar an.*) Jetzt lese der Lehrer das Gedicht dem Schüler declamatorisch wahr und schön vor **) (oder auch umgekehrt), und nun schreibe er zu dem musikalischen Theile, der auch erst rein formell verarbeitet werden muss; hat ihn der Schüler in seine Gewalt bekommen, dann gebe der Lehrer bey und nach dem Singen seine Bemerkungen über getroffenen und verfehlten Vortrag, doch thue er diess immer mehr indirect als direct, damit der Schüler selbst findet, wie es seyn muss, damit er sich überzeugt, dass die Sache, der Situation nach, so und nicht anders seyn kann. Höchst bildend ist es, wenn der Zögling öfter unter Leitung des Lehrers inhaltreiche und inhaltschwere Gesänge einstudirt, in denen er die Noten und den Text, entblößt von allen Zeichen, die Bezug auf Tempo und Vortrag haben, vorfindet; so wird er gleichsam genöthigt, in den Charakter des Stücks einzugehen. Niemals dürfte der Schüler ein Gesangstück einstudiren, dem er nicht

a) psychisch — in Rücksicht auf Ausdruck,

b) technisch — in Rücksicht auf Kehlfertigkeit, und

c) physisch — in Rücksicht auf Stimmumfang, Stimmklang, und Athemkraft

gewachsen wäre. — Ein Theil der Lehrstunde muss immer auf blosse Stimmbil-

*) Cfr. Moses über die Gefühle. I. §. 46. u. s. w.

**) „Tönen und bleichen sich, beym Vortrage des Lehrers, die Lippen und Wangen des Schülers im schnellen Wechsel, spricht die Geberde bedeutend, gerathen die Hände und Finger in Bewegung, wird bey heftigen Affekten der Athem desselben kürzer, so hat der lehrende Meister ein Talent entdeckt, das mehr Werth hat, als jene berühmte Perle, die Kleopatra in Aceedens Colostern zerstörte. Nun bringe er den Schüler aus der Leidenden in die wirkende Lage.“ Cfr. Ziegler Syst. Schopkst. S. 26.

dungs-Uebungen (*Solfeggien* u. s. w.) verwendet werden; auch versäume der Schüler die Gelegenheit nicht, wo er sich für das Ensemble ausbilden kann. — Soweit im Allgemeinen für jetzt. — Sollten aber diese Bemerkungen bey Sachkennern eine freundliche Aufnahme finden, so würden wir vielleicht künftig ähnliche folgen lassen.

G. Nobrg.

Nachrichten.

Berlin, im Decbr. 1829 (Beschluss).

In der Soirée am 25sten November wurde Mozart's herrliche Symphonie in Es dur, eine Ouverture von Lindpaintner und Beethovens erste Symphonie in C. dur, voll Funken des Genie's und wohl geordneter Gedanken, sehr gut ausgeführt. Die Versammlung war zahlreich und theilnehmend.

Am 21sten v. M. gab Herr Kammer-Musicus Hubert Ries, Violinist in der königlichen Kapelle, im Saale der Sing-Akademie ein in der Auswahl der Gesang- und Instrumental-Stücke anziehendes Concert. Eröffnet wurde dasselbe durch Beethovens Ouverture zu Egmont, gut ausgeführt. Dann folgte eine Sopran-Arie der Fräulein v. Schätzel aus der Oper: „die Räuberbraut" (welche uns noch fremd ist) von Ferdinand Ries, dem hochgeachteten Bruder des Concertgebers. Diess Gesangstück sprach seiner reichen Modulation und starken Instrumentation wegen weniger, als ein Terzett mit Canon aus derselben Oper an, gesungen von Fräulein v. Schätzel, Mad. Türrschmidt und Herrn Mantius (aus Halle, welcher jetzt hier studirt und mit vieler Theilnahme zu allen Gesang-Vereinen gezogen wird.). Derselbe angenehme Tenorist trug die Arie aus der Zauberflöte: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön" mit schönem Tone, rein und klangvoll, nur in Ausschmückungen noch nicht so vollendet vor, wie es von einem geübtern Künstler zu verlangen wäre. Die hohen Töne des Herrn M. sind vorzüglich stark und angenehm. Herr K. M. Ries, Schüler von L. Spohr, spielte ein in neuerer Form, mit drey genau verbundenen Sätzen selbst recht gelungen componirtes Violin-Concert mit Geschmack, Fertigkeit und der ihm eigenen Weichheit des Tons. Auch als geschickter Lehrer bewährte derselbe sich durch einen tüchtigen jungen Schüler, Herrn David Stern, welcher mit Herrn K. M. Ries Variationen für zwei Violinen von L. Maurer recht rein, sicher, und schon verhältnissmässig fertig vortrug. Die sehr viel modulirende, stark instrumentirte und effectvolle Ouverture zur „Räuberbraut" erhielt lebhaften Beifall. Ohne Kenntniss der Oper selbst bleibt indess manche dramatische Beziehung unaufgefasst. Das classische Pianoforte-Septett von Hummel in D. moll wurde von einer Dilettantin recht sicher und fertig gespielt, auch meistens gut begleitet, bis auf einige zu grelle Eintritte der untergeordneten Instrumente. Herr Zschiesche sang noch eine Bass-Scene aus der „Räuberbraut" mit Chor, der, am Schlusse verhallend, besonders, wie auch das „Räuberlied" effectvirte. —

Auf der königlichen Bühne hatte Fräulein v. Schätzel Gelegenheit, in Abwesenheit der Mad. Seidler die Anna in der „weissen Dame" zweimal, auch die Prinzessin in „Johann von Paris" mit Beifall zu geben. Es fehlt dieser jungen, talentvollen Sängerin an hinreichender Anleitung und Gelegenheit, sich im Spiele noch mehr auszubilden. Von Seiten des Gesanges ist bereits das Möglichste in kurzer Zeit geschehen. Herr Bader sang und spielte den Joh. v. Paris ganz vorzüglich, mit dem glücklichsten Humor. Herr Devrient d. j. gab den Seneschal in Abwesenheit des Herrn Blume (der in Prag Gastrollen, wie Mad. Seidler in Stettin, gegeben hat) mit Anstand und gemässigter Komik, im Gesange ganz befriedigend. Die „Stumme" wurde im November wieder zweimal bei vollem Hause, Preziosa (Dem. Fournier aus Dresden), „der Freischütz", „der Hausirer" und das „Opferfest" einmal gegeben. Ein Violinist aus Wien, Herr Peregrin Feigerl, zeigte mässige Fertigkeit, reine Intonation und guten Ton, ohne sich jedoch besonders auszuzeichnen, was nach Paganini freilich unmöglich ist. Ein junger Klavierspieler aus Magdeburg, Friedrich Brenner, 12. Jahre alt, liess uns Kalkbrenner's etwas einförmiges Pianoforte-Concert in E. moll im Schauspielhause hören. Der Anschlag, wie die meistens präcise Ausführung fand Beifall. Doch ist die jetzige Manie des zu frühzeitigen Producirens jugendlicher Talente gewiss für diese, wie für die Kunst von keinem Vortheil. — Das französi-

sche Theater zieht die feine Welt vorzugsweise an. Besonders gefällt Dem. Lauceaire als Yelva, auch eine jetzt moderne Stumme. Die französischen Schauspieler beschränken sich meistens auf Vaudeville's und kleine Lustspiele. Das Ensemble-Spiel hierin ist indess rasch und eingreifend.

Auf dem Königstädter Theater machen jetzt wieder neue Steyrische Alpensänger, die Herren Fischer, Stark, Schulz, Daburger u. s. w. Glück. Herr Fischer hat eine starke Brust- (Tenor) Stimme und jodelt recht angenehm; nur ist der Vortrag nicht fein gebildet. Die mehrstimmigen Lieder sind vollkommen eingesungen und werden von der Zither, auf welcher Herr Soellner excellirt, der auf einer Drathsaite auch mit dem Bogen streicht, wie auch mit sehr discreter Violine und Guitarre begleitet. Herr Fischer pfeift auch und ahmt die Stimmen der Vögel nach, und Herr Schulz producirt sich als Bauchredner. So viel Kunststücke locken denn einen Tag um den andern eine zahlreiche Menge Zuhörer nach der Königsstadt. Eine neue, oder eigentlich sehr alte Operette: „Die Waldmänner" von Hennenberg, wurde missfällig aufgenommen und zur Ruhe gebracht. Herr Cerf, der Inhaber der Concession, ist jetzt Eigenthümer des Theaters geworden und hat den Actionären eine bedeutende Caution in Staatspapieren deponirt, bis man sich über die Grundsätze einigen kann, nach welchen der Taxwerth der Inventarienstücke anzunehmen ist. Herr Cerf war selbst in Wien und soll dort mehre Subjecte für die Oper engagirt, auch neue Lustspiele und Singspiele acquirirt haben. Sehr Noth thäte einmal eine Umgestaltung des Repertoirs dieser einst so hoch gestiegenen Bühne. — Zum Debüt der Dem. Henriette Sontag auf dem Königlichen Theater im Januar k. J. wird Semiramis von Rossini einstudirt werden. Auch spricht man von Auber's persönlicher Herkunft. Gewiss ist es, dass dieser beliebte Componist eine neue Oper auf höhere Veranlassung für das königliche Theater schreibt. Ob uns der December eine neue Opern-Darstellung bringen wird, ist noch unentschieden. Das nächste Carneval scheint indess glänzend zu werden.

Es ist aus Lausanne eine nicht ganz verständliche Berichtigung einer Nachricht über die hiesige Aufführung einer Ouverture von Herrn Beutler eingesandt. Ist letztere nicht in Neufchatel im Jahr 1828 zuerst, sondern schon ein Jahr früher in Lausanne aufgeführt, so beruht die irrige Angabe auf einem Versehen des Componisten. Doch scheint dieser Umstand, in Bezug auf den Kunstwerth der Composition, nicht wesentlich zu seyn. Die Zusammenstellung mit dem Königstädter Theater ist übrigens dem Bericht-Erstatter dunkel geblieben. Herrn Beutler's Ouverture wurde im Concertsaale des Königl. Schauspielhauses ausgeführt, wie diess auch angezeigt ist.

Bremen, den 26sten November 1829.

Beethoven's Oper Fidelio wurde hier gestern zum zweyten Male im Concertsaale durch die Familie Grabau vor einer sehr zahlreichen Versammlung aufgeführt, nachdem sie zum ersten Male am 18. Februar dieses Jahres auf die nämliche Weise als Concertmusik vorgetragen war. In unserm Theater haben wir diess berühmte klassische Werk noch nicht gehört, hoffen aber auf eine künftige Bühnendarstellung desselben, um so mehr, da einige Musikstücke daraus im Concertsaale weggelassen werden mussten, weil sie sich nur für's Theater eignen, wie z. B. die melodramatischen Sätze und einige Recitativstellen, die sich ohne theatralische Action nicht gut ausnehmen. Auch bey dieser zweyten Darstellung hat diess geniale Werk wieder den lebhaftesten Beyfall erhalten. Die Gesangpartieen waren beynahe eben so wieder besetzt, wie das erste Mal. Nur Dem. Boscher hat nicht darin mitgesungen; anstatt derselben jedoch die so sehr beliebte Sängerin, Dem. Dröge aus Hildesheim, in den Chören. Der Gesang dieser rühmlich bekannten Künstlerin im hiesigen Privat-Mittwochsconcerte hat allgemein gefallen. Sie wird hier nächstens ein eigenes Concert geben. — Unsere Oper schreitet zwar nicht vorwärts in den Subjecten, aber doch in den Objecten, d. h. in guten Opern, deren manche neue uns neuer gegeben werden, als ehemals zu geschehen pflegte, wo man sich nur mit dem gewohnten Alten behelfen musste. „Die Stumme von Portici" ist und bleibt auch hier die neueste Lieblingsoper; Herr Knaust, als Masaniello, ist darin vorzüglich. „Der Vampyr," von Marschner, ist nur etwa erst dreymal gegeben, hat aber als Nachahmung nicht sehr angesprochen, denn es lässt sich doch wohl nicht läugnen, dass es nur Nachahmung des Freyschützen ist; auch hat diesese Oper wenig Melodieen und viel Geräusch und Wirrwarr. „Aloise," von Maurer, auch zum ersten Male in diesem Herbste

hier im Theater aufgeführt, hat etwas besser gefallen, jedoch mehr wegen des Trompetenmarsches und der lebendigen Pferde, als wegen gediegener Melodieen. Hr. Köckert, als Montejo, ist ausgezeichnet, so wie auch als Vampyr oder Lord Ruthwen, worin er hervorgerufen wurde. Dem. Jungblum gefiel als Aloise. „Der hanseatische Grenadier," kleines Singspiel von Wenzel Müller, hat auch nicht missfallen. Die Ballete und Balletmusik nebst Pantomimen der Familie Longuemare aus Paris dauerten kürzlich ein Paar Wochen hindurch, und sind von Jung und Alt sehr stark besucht worden. Sie spielten im Theater, und zeigten dort auch sehr zierliche Seiltänze, Leitertänze und dgl. Tiroler Nationalgesänge hörten wir am 5ten November von den gebornen Tirolern Willmoser, Ebster und Gander aus dem Zillerthale, z. B. die Lieder: der Tiroler Teppichhändler, Liebe der Tiroler für ihren Kaiser, Schweizerlied und Tirolerlied. Oberon ist mit neuer Garderobe und Decorationen bey vollem Hause wiederholt; auch der Maurer, Freyschütz, Preciosa (von Dem. Geissler und auch von D. Mercy sehr gut dargestellt), die Zauberflöte, Schweizerfamilie u. s. w. Rossini ruht einstweilen. Andere italienische Meister bekommen wir gar nicht zu hören. Das Sängerpersonal der Oper ist hier im übrigen noch ganz dasselbe, wie bisher, nur dass für Herrn Fackler Hr. Köckert eingetreten, und die abgegangene vorzügliche Sängerin, Dem. Stolberg, noch nicht wieder ersetzt ist. — Die Privatmittwochs-Concerte haben, wie gesagt, ihren Anfang wieder genommen, und finden alle 14 Tage Statt unter der Leitung des Hrn. Riem und Ochernal. Beethovensche Symphonieen, Gesangstücke aus Opern- und Concertmusiken aller Art werden sehr gut dort vorgetragen, alles geht sehr pünktlich, doch sind es meist schon bekannte ältere Musikstücke. — Die wöchentlichen Uebungen der Singakademie unter der kräftigen Leitung des so talentvollen Riem haben auch für diesen Winter wieder begonnen. Vorzüglich wird darin ältere Kirchenmusik vorgetragen.

Wien, October und November.

Am 3ten, im Kärnthnerthortheater: „Das Mädchen von Montfermeuil", Singspiel in fünf Aufzügen nach dem Französischen; Musik von Conradin Kreutzer. Man kann nicht läugnen, dass in der Handlung ächt dramatisches Interesse liegt. Es zählt vielleicht einige dreyssig kleine Gesänge, unter denen mehre allerliebst naive Liedchen vorkommen. Die Ouverture ist jedenfalls für den Stoff zu heroisch angelegt. Das Ganze missfällt.

Am 8ten, ebendaselbst, neu in die Scene gesetzt: „Marie", Oper von Herold; sehr gelungen dargestellt, und beyfällig aufgenommen. Besonders glänzte Dem. Grünbaum in der Titelrolle.

Am 15ten, im hochfürstlich Lobkowitz'schen Palais: Oeffentliche Prüfung der Schüler des Sanct Annen-Musik-Vereins. Zwey Zöglinge zeichneten sich auf dem Pianoforte und auf der Violine vortheilhaft aus. Von Ensemble's wurden mit lobenswerther Präcision vorgetragen: Ein Vocal-Chor von Salieri; Gloria, Credo, der Hymnus: Domine! judicium tuum Imperatori da! und die Ouverture aus Moses, von Seyfried. Alle anwesenden Kunstkenner würdigten das erfreuliche Gedeihen dieser kaum seit Jahr und Tag neuerdings gegründeten Lehranstalt.

Am 16ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Semiramide," worin Sign. La Roche von Genua, als Arsace gastirte. Die Stimme ist voll, stark, und von ziemlichem Umfange; die Sängerinn gewandt in Mantel-Rollen, und heimisch auf der Bühne. Etwas weniger outrirt, wäre noch besser. Mad. Grünbaum erschien in der Hauptpartie immer noch als sichere Prima Donna.

Am 17ten, im Theater an der Wien: „Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Lande, lokales Zauber- und Possenspiel in drey Aufzügen. Der Dichter soll Hr. Lembert, k. k. Hofschauspieler, seyn; wir wollen es aber aus Achtung für sein Talent bezweifeln. Director Carl gibt, wie gewöhnlich, einen Staberl; bloss anders kostumirt. Das Beste ist, nebst ein Paar hübschen Decorationen, die zwar nicht neu, doch freundlich klingende Musik von Adolph Müller, der Kapellmeister- und Sängerdienste in einer Person versieht.

Am 18sten im Löwenburgischen Convictssaale: Musikalische Akademie des Violoncellisten, Herrn Werkal, welcher ein Concert von Merk, und eigene Bravour-Variationen zur allgemeinen Zufriedenheit zum Besten gab. Auber's Ouverture zur Stummen von Portici machte abermals Sensation.

Am 20sten, im Josephstädter-Theater: „Der delicate Tyrann, oder: der fünfjährige, tapfere Stummerl, oder: die verwechselten Bouteillen", Parodie mit Gesängen in drey Aufzügen von Carl Meisl. Referent war, zu seinem guten Glücke, verhindert erscheinen zu können; allen eingeholten Berichten zu folge soll es jedoch die horrendeste Missgeburt

seyn, so jemals auf diesen Brettern zu Tage gefördert wurde; und das will in der That viel, sehr viel sagen.

Am 31sten, im Josephstädter-Theater: „Das graue Männchen," komische Zauberpantomime in zwey Aufzügen, nach Horschelt, von Occioni. Im Ganzen nicht übel, und mindestens Zeit verkürzend. Die Musik von Hrn. Kapellmeister Reuling ist doch gar zu trocken und farblos.

Am 3ten November, im Kärnthnerthor-Theater: „Graf Ory; Oper in zwey Acten, von Rossini. Wunder über Wunder! Diesmal sind wir nicht, wie gewöhnlich, das Echo der Pariser; denn, was diese vergötterten, konnte uns nicht einmal erwärmen. Der Meister hat sich abermals wie im Spiegelbilde selbst portraitirt. Hübsch hört es sich allerdings, aber, ausser dem Septette im ersten Finale, und den Trink-Chören dürfte wenig nur Auszeichnung verdienen. Hr. Cramolini ist dem reich colorirten Gesange nicht gewachsen. Dem. Hähnel, als Page, subordinirt; Herr Siebert, Gouverneur, seiner unlöblichen Gewohnheit nach, ekelhaft prätiös; Dem. Hardmayer, im Gesange gut; Herr Hauser und Dem. Bondra durchaus vortrefflich. Die Ouverture, von Kreutzer, war eingelegt. Bis zur Stunde hörten wir von diesem Componisten noch nicht solch Mittelmässiges.

Am 4ten und 8ten, im Saale zum römischen Kaiser: Privatunterhaltungen des Hrn. Schuppanzigh, wobey Compositionen von Beethoven — dessen Septett, Trio in D, u. a. Quators von Mozart und Haydn, Gesänge von Schubert etc. wie man zu erwarten berechtigt, ganz unverbesserlich gegeben wurden.

Am 10ten, im Theater an der Wien: „Der Rosamundenthurm;" romantisches Schauspiel nach Walter Scott. Wir erwähnen desselben bloss rücksichtlich des pompösen Einzugs-Marsches von Hrn. Adolph Müller.

Am 11ten starb hier zum grössten Leidwesen seiner zahlreichen Freunde der um die Tonkunst so vielfach verdiente Herr Ferdinand Piringer, Registratur-Adjunct bey der k. k. Hofkammer, nach einer mehrmonatlichen höchst schmerzlichen Krankheit, im funfzigsten Lebensjahre. Er war zwar nur Dilettant; aber mit einem solchen Talente, mit einem solchen Feuer-Eifer für das wahrhaft Edle, Grosse und Schöne, mit einer weder Mühe noch Kosten, noch Aufopferungen schonenden Kunst-Liebe wog er sicherlich gar manches Dutzend frostiger Handwerks-Seelen auf. Noch lange wird dieser Verlust für Fremde und Einheimische nur allzu fühlbar bleiben, denn wenige dürften darunter seyn, welche er nicht durch Gefälligkeiten jeder Art werkthätig zu dankbaren Schuldnern verpflichtet hat. Ruhe sey der Asche des Redlichen!

Am 12ten, im Leopoldstädter-Theater: Production des Janay von Lotz, mit seiner Gesellschaft von Geigern, Pfeifern und Cymbalschlägern, welche verschiedene ungarische Nationaltänze aufspielen. Zwar nur von Zigeunerabkunft; aber die originelle Manier, die fremdartigen Rhythmen, die exotischen Modulationen, womit sie ihre Sächelchen ausschmücken, interessiren, und ziehen Neugierige herbey. Hilf, was helfen kann!

Am 13ten, in der Pfarrkirche zu Maria Trost: Missa in Es, von Franz Schubert, aus dessen Nachlasse. Wenn wir freymüthig unser Glaubensbekenntniss ablegen sollen, so müssen wir offenherzig gestehen, dass uns diese Arbeit des verehrten Tonsetzers keineswegs befriedigte. Der vorherrschend düstere Styl passt weit eher zu einem Requiem; alle Sätze sind bis zur Ermüdung ausgesponnen; musikens rhapsodisch; mit Blas-Instrumenten, sonderlich Posaunen, überladen, die Singstimmen höchst schwierig, und, gleich der Orchester-Partie, kraft- und wirkungslos, weil die zweckmässige Lage und Stellung fast immer verfehlt ist; eine Ausweichung reicht der andern die Hand, in den Fugen gewahrt man den vergossenen Angstschweiss, und auch von der Ausführung, wiewohl ein wackerer Künstler-Verein dabey sich abmühte, kann wenig nur mit Ehren vermeldet werden.

Am 19ten, im Kärnthnerthor-Theater: „Die Statue der Venus;" anacreontisches Ballet von Hrn. Coralli, mit angepasster Musik von Herrn Grafen von Gallenberg. Eine ungemein zarte Dichtung, worin Dem. Pean, eine neue, graciöse Tänzerin aus Paris, mit grossem Applaus debutirte.

Am 22sten fanden zwey Concerte statt. Der zwölfjährige Pianist, Carl Stöber, producirte sich im Saale zum römischen Kaiser mit eigenen, ziemlich verbrauchten Erzeugnissen, und Bocklet's Schülerin, Caroline Wiesner, zeigte sich im k. k. Redouten-Gebäude durch den Vortrag des E dur Concerts von Moscheles, und Bravour-Variationen von Herz, ihres trefflichen Mentors vollkommen würdig.

Am 23sten, im Josephstädter-Theater: „Leonore, oder die Braut im Wahne;" romantisches

Drama von Holtey. Gefiel nicht; theils weil der Stoff für die Besucher dieser Bühne allmerat ist, theils weil die Production gar zu mangelhaft war. Herr Reuling hat die dazu benöthigten Musikstücke geliefert.

Am 24sten, im Leopoldstädter-Theater: „Hypolit Wildfang," Zauberspiel, mit Musik von Adolph Müller. Selbst Raimund, der geschickte, vielerfahrne Pilot, vermochte das lecke Schifflein kaum vor dem Stranden zu bewahren. Nach einem ohnmächtigen, fruchtlosen Kampfe gegen die empörten Wogen zerschellte es in Trümmer.

Am 25sten, im Kärnthnerthor-Theater, Reprise der stets beliebten Oper: „Maurer und Schlosser." Mad. Ernst, nunmehr als Mitglied; Demoiselle Achten und Bondra, so wie die Herren Cramolini und Hauser gaben ein treffliches Ensemble.

An demselben Abende, im Josephstädter-Theater: „Adam Bünkerl und Jungfer Katherl, oder Fatalitäten eines Glückskindes;" phantastische Posse von Meisl, Musik von Roser. Mehr nicht, als ein ziemlich fades Gelegenheitsstück.

Am 29sten, im Redouten-Saale: Erstes Gesellschafts-Concert, worin vorkam: 1. Beethoven's Symphonie in B. 2. Duett von Rossini. 3. Violinconcert von Maurer. 4. Cadel's Semiramis. 5. Ouverture aus: la muette di Portici. 6. Gott im Gewitter, von Schubert, instrumentirt von Herrn Leopold von Sonnleithner. Alles ging lobenswerth, nur wurde uns der letzten Nummer Vollgenuss wieder durch das leidige Geräusch der Aufbrechenden und zum Schmause Eilenden gar sehr verkümmert.

Abends, im Kärnthnerthor-Theater: „Das Hochzeits-Concert;" Singspiel in einem Acte, mit Musik von Engelbert Aigner. Nichts mehr, als das aus Londner Blättern bekannte, doch unverbürgte Anecdötchen der Henriette Sontag, welche unter obigem Titel eine Benefice-Vorstellung für ein armes Brautpaar gegeben haben soll. Der Stoff ist ziemlich mager, und nur drey gut angelegte und gehaltene Charactere, ein Deutscher, ein Franzose und ein Engländer, welche Wetten anstellen, wer denn eigentlich der wahre Sposo sey, und in dem simpeln Handwerksburschen einen verkappten Prinzen wittern, bringen einigen Leben in die etwas monotone Handlung. Bey der auf der Bühne vorkommenden Akademie sang Dem. Grünbaum, als Repräsentantin der schönen Philomele, mit vieler Bravour eine grosse Arie, und Herr Leppen, Orchester-Mitglied, spielte einen brillanten Violinsatz von Beriot. Die Carrikatur des französischen Gecken gelang Hrn. Cramolini ganz vorzüglich. Der Tonsatz verweilt bescheiden in den Gränzen der Mittelmässigkeit.

Kurze Anzeigen.

Souvenirs agréables des Opéra favoris composés en forme de divertissement pour le Pianof. seul par Charles Arnold. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Fr. Lane. Pr. 2½ Thlr.

Der Gedanke, beliebte Opernsätze auf eine angenehme, nirgend schwere Weise zu bearbeiten, wird zu einer Zeit, wo so viele Opern ohne Text gedruckt worden sind, gewiss vielen Liebhabern sehr zweckmässig erscheinen und wir wollen auch nicht das Geringste dagegen einwenden, besonders wenn theatralische Lieblingsstücke so gefällig, wie hier, behandelt werden. Die Sammlung wird unverlässig ihren Zweck erreichen. Man findet hier zwey Sätze aus Euryanthe, zwey aus Jessonda, drey aus dem Barbier, zwey aus der Italienerin, zwey aus dem Maurer, und einen aus der weissen Dame, sämmtlich gut gewählt und ansprechend durchgeführt. Alle zwölf Nummern werden auch einzeln verkauft.

Recitativ und Duett für zwey Basstimmen aus der Oper: „Elise und Claudio," von Mercadante. Klaviermusik und deutscher Text von G. Reichardt. (Eigenthum des Verlegers.) Berlin, bey Fr. Lane. Pr. 1½ Thlr.

Das 26 Seiten lange Duett ist höchst komisch, singt und spielt sich leicht hin; der teutsche Text ist gut untergelegt, die Sänger werden sich damit erwünscht zeigen können, ohne dass sie grosse Bravour nöthig hätten, und geselligen Zirkeln wird das Ganze eine sehr willkommene Unterhaltung gewähren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

gewährt zu haben. Der Verkaufpreis dieses Kunstwerks ist — 50000 Rubel und wahrscheinlich wird es als eine neue Zierde der prachtvollen kaiserlichen Eremitage in St. Petersburg bleiben.

v. *Doppelmair* d. J.

Kurze Nachrichten.

Wenn es uns an Raum fehlt, die vielen eingesandten Nachrichten über, mit lautem Beyfall aufgenommene Aufführungen der Haydnschen *Schöpfung*, mitzutheilen, und den Lesern wahrscheinlich an Lust, solche Wiederholungen zu lesen: so wird es uns doch verstattet seyn, Einer, wenn auch vergleichungsweise beschränktern Aufführung jenes Werks in Nordhausen zu gedenken, weil wir Gelegenheit haben, dabey auf den dortigen, als Komponist und Direktor, so wahrhaft verdienten Konzertmeister, Hrn. Willing, aufmerksam zu machen, der sie mit Eifer veranstaltete und mit vielem Glück zu Stande brachte, und auf einen schätzbaren dortigen Schulmann, Hrn. Hartung, der die allgemeine Rührung und Freude so wohl benutzte, während der Pause in der Kirche auftrat, und seine wohlhabendern Mitbürger an die Armen erinnerte, die durch äussere, meistens unverschuldete Verhältnisse gedrückt, sich solche hohere Freuden nicht verschaffen, und sich auch nicht für ihren Genuss bilden konnten. Er sammlete selbst an der Thür die, für solchen kleinen Mittelort nicht geringe Summe von 115 Thalern, die er hernach gewissenhaft vertheilte. — In London hat der Vorsteher der herrnhutischen Gemeinden in England, Herr Antes, ein seltner mechanischer Kopf, ein einfaches, ganz wohlfeiles, und durchaus brauchbares Instrument, die Notenblatter, auf einen leichten Druck mit dem Fusse des Spielenden, umzuwenden, erfunden. Es ist an jedes Notenpult leicht anzuheften, fasst mit seinen drähternen Armen das Blatt, ohne etwas darauf zu verdecken, wendet es um in einem Augenblick, und streicht es zugleich so glatt hin, dass man ohne die allergeringste Störung sogleich weiter spielen kann. Es wäre wohl zu wunschen, der Erfinder theilte seine artige und nützliche Erfindung andern Mechanikern oder Instrumentenmachern mit, wie er es uns gethan hat, damit sie weiter verbreitet würde — was um so gewisser geschehen möchte, da das Instrument von jedem leicht nachgemacht und für ein geringes abgelassen werden könnte. — Dem fürstl. dessauischen Theater prophezeihete man, auch öffentlich, besonders was die Oper betraf, nach dem Abgang des Hrn. v. Lichtenstein und einiger Mitglieder, ein allmähliches Absterben an Entkraftung: aber es hat sich durch Unterstutzung des Hofs, durch Annahme einiger brauchbaren neuen Subjekte, durch Lust, Liebe und Fleifs der altern und durch zweckmäfsiges Bemühen der Direktion und der Liebhaber, von jenem Verluste ziemlich erholt und führt — wenn auch ein nicht sehr glänzendes, doch recht anmuthiges Leben.

Kurze Anzeige.

Musikalischer Blumenstraus, bestehend in Märschen, Menuetten, Angloisen, Drehern und Polonoisen, von August Jahn. Arnstadt und Rudolstadt, bey Langbein und Kluger. 1801. (Pr. 12 Gr.)

Ist nicht zu verwechseln mit dem „Berliner musikal. Blumenstraus", der in zwey Fascikeln vor einigen Jahren herauskam, und viel schone Lieder enthielt. Das hier Dargebotene ist zum Theil ziemlich artig, und kann schon Liebhabern solcher Rainblumchen gefallen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten December. Nº. 52. 1829.

Recensionen.

Pietro von Abano, romantische Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von L. Spohr. Vollständiger Clavierauszug von Ferd. Spehr. (Eigenthum des Verlegers) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandl. Pr. 6 ¼ Thlr.

Die Ouverture besteht nicht aus einzelnen zusammengewürfelten Stückchen der Oper, wie das noch immer hin und wieder geschieht, sondern sie bildet ein Ganzes für sich, das am Pianoforte gut wirkt. Mit trefflichem Recitative beginnt Antonio, Cäciliens Verlobter, seine Liebe und Sehnsucht auszudrücken. Die damit zusammenhängende Arie ist melodisch und so ungesucht, dass sie fast bekannt scheint. Sie ist völlig in Mozart'scher Art, also wirksam. N. 2. Trauerchor der Priester und des Volk's um Cäciliens Leiche; schön, an Jessenda erinnernd. Das schauerlich Ahnende Antonio's, das zwischen durchklingt, erhöht den Eindruck. Daran schliesst sich N. 3, die Klage der Aeltern um das geliebte Kind; dazu Antonio's jugendlich heftiger Schmerz und die Trauerchöre. Man wird, da die elegische Kunstnatur dieses Componisten jedem bekannt ist, schon voraussetzen, dass hier etwas vorzüglich Gelungenes gegeben worden sey, und so ist es auch. Im schneidenden Gegensatze mit dieser Begräbnissfeier steht der (N. 4) gleich eintretende Chor der Studenten (G dur, $\frac{6}{8}$), die das Lob ihres Meisters, des Pietro von Abano, singen. Er ist durch lebendige Bewegung, melodische Frische und doch auch durch höhere Anklänge ausgezeichnet. Die Ankunft des gepriesenen Lehrers unterbricht den Gesang. Auf zwey Tacte Pausen erklingen erst kurz und abgerissen angeschlagene, dann lange und feierlich ausgehaltene Accorde, die zweckmässig zu Pietro's Recitativ (N. 5.) einleiten. Vortrefflich im Ausdrucke entschuldigt er, dass der Jugend Begrüssung die ernste Feier störend unterbrach und bezeigt seinen Antheil. Nicht minder schön und männlich singt der Vater (der Podesta) seinen Schmerz nicht blos um die verblichene, sondern auch um die in ihrer Kindheit ihm geraubte Tochter. Der Mutter (Eudoxias) Schmerz steigert sich bis zum Glauben, Pietro könne auch noch jetzt die Entschlummerte wieder in's Leben rufen. Pietro tröstet kalt und verweist sie auf Erinnerung und Hoffnung des Wiedersehens, worauf er zum Jammer der Aeltern in einem sehr wirksamen Terzette sich beglückt fühlt, dass die geknickte Rose schon für ihn wieder erblühen werde. Sehr schön, zugleich mit einem im pp. dazu tretenden Chore wiederholt sich die erste Melodie Pietro's und das Terzett, woran sich sehr passend und ansprechend ein kurzer Volksruf und der Priester früherer Leichengesang im Einklange anschliessen. Auch der Studentenchor wiederholt sich (N. 6.), doch ausgeführter. N. 7. Die Scene hat sich in einen Wald verwandelt. Cäcilia, nicht die todte, sondern die geraubte, erwacht. In einem schönen Recitative (die Recitative sind sämmtlich vortrefflich) wird ein heftiges Ungewitter geschildert. So schrecklich es ist, so ist doch die Lage der Armen noch schrecklicher in der Höhle des Verbrechens. Dunkel führt ihr die Erinnerung glückliche Tage der Kindheit vor die Seele und die Klage der Unglücklichen wird lauter. Auf ein sehr freundliches Erinnerungslargo (E dur, $\frac{3}{4}$) folgt ein heftig bewegtes All. ($\frac{4}{4}$, E moll), das ihre Leiden und die Bitte der Befreiung von ihrem Elende ausdrückt. Da erscheint Antonio (N. 8.) und sieht betroffen in der Aehnlichkeitsschwester seine Cäcilia. Sie gesteht, ihn nicht zu kennen; ein klagendes Duett beginnt, worin das Waldmädchen Liebe gegen Antonio fühlt und ihn in einem All. agitato zu schleuniger

Flucht treibt. Endlich hört er ihre drängenden Bitten und verspricht ihr Rettung. Alles dies musikalisch schön. Aber im Fortgehen vertritt ihnen Ildefonso den Weg und ruft zwey andere Räuber. Sie toben, Antonio zieht sein Schwert, Cäcilia fleht zu Gott um seine Rettung, was kurz und spannend in N. 9. abgethan wird. Ildefonso singt schon Triumph, als der verwundete Antonio noch einen Ausgang erblickt, und er ist weg. Die Scene verändert sich wieder und das Finale (N. 10.) hebt mit einem Chore unsichtbarer Geister an (auf der Bühne und in Legenden giebts allerdings auch sichtbare). Sie singen schön und Pietro, der sie gerufen, auch. Recitativ und Arie sind characteristisch. Er will die Todte wieder ins Leben rufen, um sie zu besitzen, oder untergehen. Beresinth, sein Diener, steht ihm beim Zauber bei. Die Geister werden laut; die Sterne verhüllen ihren Schein vor den mächtigen Sprüchen, die ganze Natur geräth in Aufruhr und aus dem Dome schwebt die weisse Gestalt in beruhigter Luft dem Hause Pietros zu. Cäcilia, die erweckte, singt kurz die Schönheit ihres süssen Traumes und sinkt, erschrocken vor Pietros Anblick, ohnmächtig zusammen. Der Zauberer erfreut sich des gelungenen Werks, das bis hierher trefflich von Statten ging, dem Zeitgeschmacke und der Eigenthümlichkeit des Componisten angemessen.

Zweiter Akt. Mit einem schönen Klaggesange Eudoxias leitet sich die Handlung wieder ein. Ihr Gatte bringt ihr die Kunde (N. 12.), dass ihre älteste Tochter lebt. Man erfährt, dass der schwer verwundete Antonio von Pietro's Hand geheilt wird. Der Vater will mit Waffengewalt die geliebte Tochter retten. Das Duett „Ja mich begleitet Gottes Segen" ist nicht erfindungsreich und es scheint sogar, dass zu einiger Vermeidung des sonst zu Bekannten Deklamationshärten vorgezogen wurden. Man urtheile selbst:

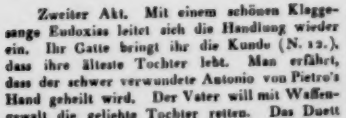

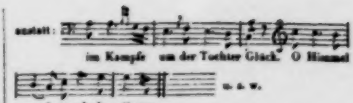

Desto schöner ist Pietros Gesang (N. 13). Sein Entzücken über den Anblick der Schlummernden und sein Zürnen gegen sich selbst, dass er ihren Widerwillen und Spott erträgt, sind gleich trefflich: nur seine Arie hat nichts Ausgezeichnetes. N. 14. Scene und Duett. Antonio, wie aus Träumen erwacht, sieht sich in weiten strahlenden Hallen, findet und ruft Cäcilien, die wiedererweckte. Beide sprechen sich wunderlich genug aus. Sie erzählt ihm Pietro's Frevel, bittet ihn, sie von der Last der Erde zu erlösen und versichert ängstlich, dass sie das Irdische mit Allem, was es habe, nicht mehr lieben könne. Dies macht den Antonio einigermaassen betroffen: doch besinnt er sich so weit, dass er sich vornimmt, den Pietro anzuklagen, was sie eifrig als unwirksam widerräth und ihm zugleich das Geheimniss offenbart: Wenn sie des Domes geweihten Raum betrete und an den Füssen des Altars knie, werde sie unter des Priesters Gebeten wieder zur ewgen Ruhe entschweben. Dahin soll er sie im Abenddunkel bringen. Und plötzlich verlässt sie nun die erborgte Kraft und, noch einmal um Rettung flehend, sinkt sie zusammen. Ist das nicht im höchsten Grade romantisch? Und im Augenblicke durchrieselt unsere Seele der alte Vers: Obstupui, steterunque comae, vox faucibus haesit. Der ergriffene Antonio schwört Vollbringung und macht sich gleich darauf in einer Arie (N. 15.) Luft, die uns in solcher verzweifelten Lage sicherlich entgangen wäre. So gut sich auch darin einige Modulationen ansehen, so ist uns doch die folgende Scene (N. 16.) viel lieber. Eudoxia erwartet mit Sehnsucht ihre wiedergefundene ältere Tochter. Larghetto und All: vivace sind sehr wirkungsvoll und das letzte höchst feurig. N. 17. Quartett und Chor. Die aus Räubers Händen erlöste wird freudig begrüsst, welche Scene N. 18. fortgesetzt wird. Das Quartett (Andante, B dur) spricht sanftes Entzücken, was in Dank gegen Gott übergeht, in welchen wechselnd der Chor einstimmt. Sehr schön. Die Freude des Volks wird wieder laut

und singt (Allegretto §, d dur) dem Podesta Heil und geht ab. In N. 19. gedenkt zwar Antonio der Geliebten, die sich nach dem Himmel sehnt: ist aber auch so verständig, sich mit ihrem Ebenbilde zu trösten, das ihn von Mörderdolchen erlöste. Sie kommt und wünscht nichts schnlicher, als dass sie dem Schöpfer ihres Glücks anders als durch Thränen danken könne. Und sie duettiren sich auch beide wirklich bis in die anmuthigste Liebeserklärung hinein. Da läuten die Glocken. Antonio weiss, was er zu thun hat, nimmt von seiner neuen Geliebten betrübten Abschied, sie verheisst ihn mit ihrem liebenden Hersen zu begleiten und er hat die süsse Hoffnung, recht bald zu seinem Glücke wiederzukehren. Die Geschichte ist so hübsch natürlich, dass wir gewiss herzlich lachen müssten, wenn wir einmal das Ding mit ansähen. Wir wollen nur gleich zu dem Chore der Studenten und des Volks übergehen, wo der Pietro wieder dergestalt gelobt wird, als wenn ein gewandter Schrift- oder Noten-Steller eine Recension über sein eigenes Werk geschrieben hätte. Gleich darauf kommt das Finale. Da singt die Himmels-Cäcilia nach einigen Harfenaccorden: „Die Seele flieht in Gottes Hand! Willkommen ew'ges Freudenland!“ Der Pietro ist also um die schöne Seele; die Studenten „fühlen Todesschauer wehn,“ weil „die Todten aus der Gruft erstehn.“ Das Volk sieht's auch und Antonio singt muthig: „Es ist geschehn!“ Jetzt klagt er den Frevler an, der mit rollenden Augen dasteht, was Jedermann sieht; hernach sehen sie auch Alle, dass der Böswicht erbleicht. Und das Finale könnte leicht besser seyn, wenn es nicht so abgesponnen wäre. Warum nicht ein anderes Tempo eintritt, wie der Frevler entfliehen will, wissen wir nicht. Und überhaupt, wenn wir wie Pietro gewesen wären, so hätten wir uns geschwind in eine Fledermaus verwandelt. Das Schlussadagio ist einfach schön und giebt ein freundlich elegisches Ende. Die halbe Musik ist uns viel lieber als die ganze, und diese grosse Hälfte wollen wir wieder lieber am Pianoforte oder im Concerte hören, als auf der Bühne, für die es nun endlich doch wohl zuträglich sein dürfte, wenn sie aus den Todten heraus und wieder unter die Lebendigen fahren wollte.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre — par L. van Beethoven, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains — — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Das Doppelspiel auf dem Pianoforte ist zu einer so überall eingeführten Lieblingsunterhaltung der Musikliebhaber wenigstens in Deutschland geworden, und man hat — zuerst doch wohl durch Mozart — so vortreffliche Compositionen dieser Art erhalten, ist an dergleichen so sehr gewöhnt, dass es gar nicht zu verwundern ist, wenn man jetzt — da es nicht zu fordern, weil es unmöglich, dass viele neue Werke erschienen, die neben diesen meisterhaften mit Ehren Stand hielten, und Viele doch Vieles bedürfen — nach allen Seiten unter die vorzüglichsten Compositionen jeder Art greift, um sie in diese Form umzugiessen und die vielfältige Nachfrage zu befriedigen. Herr Schmidt hat sich schon durch mehre Arbeiten dieser Art als einen der Geschicktesten, Sorgsamsten und in der Wahl Glücklichsten unter denen bewiesen, die sich mit dergleichen Bearbeitungen beschäftigen. Er thut das auch hier; und wir haben in dieser Hinsicht nichts hinzuzusetzen, ausser der Versicherung, dass das Werk auch in dieser Gestalt allen soliden und fertigen Pianoforte-Spielern gewiss Freude machen werde. Auszuführen ist es, für sie nämlich, nicht schwer; doch werden beyde Spieler an einander gewöhnt seyn oder sich an einander gewöhnen müssen, nicht nur in dem Sinne und der Art, wie bey allen wahrhaft bedeutenden und gearbeiteten Compositionen für vier Hände, sondern auch für manche der durch mehre Octaven fortgeführten Concert-Passagen, Arpeggiaturen und dergleichen, welche hier (wie schon Seite 6 und 7 unten) nicht Einem der Spieler, da dieser sie nur etwa zur Hälfte erlangen kann, überlassen werden konnten, sondern an beide vertheilt werden mussten; was sonst leicht, wenn auch keine Unterbrechung, doch beim augenblicklichen Eintreten des zweyten einen kleinen Ruck oder ein, ein wenig verschiedenes Maass des Forte oder Piano und der Mittelgrade zwischen beyden, zu bemerken giebt. — Uebrigens erhält man hier das treffliche, brillante, nicht schwer zu fassende, meist heitere, erste Concert Beethovens, unter den grossen nämlich; das, aus

C dur und As dur, das B. in seiner ersten Zeit in Wien geschrieben und als Oeuvre 15 daselbst hat stechen lassen; das, welches sich noch ziemlich nahe an die letzten und brillantesten Mozart'schen anschliesst, und womit er zuerst, als Componist und Virtuos, das gesammte, grosse Musik-Publicum in Wien für sich gewann; denn bis dahin kannten, ehrten und liebten ihn dort nur Kenner, Künstler und ausgezeichnete musikalische Privatcirkel. — Das Werk ist sehr deutlich und schön gestochen; und da es nicht weniger, als 63 Seiten Noten enthält, ohne Titel, Umschläge etc., so ist der Preis mässiger, als jetzt gewöhnlich.

La Fiancée (die Verlobte), *Opéra comique en trois actes, paroles de Mr. Scribe* (teutscher Text von Theodor v. Haupt), *musique de D. F. E. Auber, avec accompagnement de Pianoforte.* Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 14 fl.

Die Musik dieser bürgerlichen Oper ist bereits in den Nachrichten unserer Blätter als eine leichte, gefällige und lebendige geschildert worden. Mit Recht werden fast allenthalben die Couplets hervorgehoben und als am wenigsten gelungen die Ouverture angegeben. Wir haben uns also auf ein genaueres Eingehen in das Wesen dieser Musik um so weniger einzulassen, da sie nichts anderes als leichte Unterhaltungsmusik sein will, und eben als solche ihre Freunde meist unter denen findet und finden wird, die auf ausgeführte Auseinandersetzungen wenig achten. Genauere Bezeichnungen des Modegeschmackes würden aber zu spät kommen. Es bleibt uns folglich nichts übrig, als die vor uns liegenden Ausgaben der Oper des so beliebten Componisten genau zu bezeichnen, damit die Liebhaber ihren Bedürfnissen gemäss wählen können.

Die Mainzer Ausgabe ist in Langfolio, welches Format jetzt fast das modische genannt werden dürfte. Dass aber die Mode nichts nach der Bequemlichkeit fragt, weiss Jeder. Sie ist ferner die stärkste von allen; sie zählt 275 Seiten deutlich gestochen, und enthält Alles, was zur Musik gehört. Ob sich gleich der Verfertiger des Clavierauszuges nicht genannt hat: so ist er doch gut, so leicht spielbar, als es für solche Musik am zweckmässigsten ist. Die teutsche Uebertragung des bekannten Herrn v. Haupt ist dem französischen mehr nachgebildet, wie das in Uebersetzungen, die der Musik untergelegt werden sollen, der Schwierigkeit wegen gewöhnlich und oft unvermeidlich ist.

Dieselbe Oper ist gleichfalls im vollständigen Clavierauszuge bei Fr. Laue in Berlin erschienen. Das Format Querfolio, der Druck deutlich. Das Ganze beträgt nur 158 Seiten. Die Handlung hat, um eine zu grosse Stärke der Ausgabe zu vermeiden, zu einigen ungewöhnlichen Zeichen ihre Zuflucht genommen. Sie sind aber in der That so deutlich, dass sie für ähnliche Fälle zur Nachahmung empfohlen werden können. Natürlich ist dadurch ein wohlfeilerer Preis möglich geworden. Der vollständige Clavierauszug kostet 5 Thaler und ohne die Finalen (das erste enthält 8 Bogen und in der Mainzer Ausgabe 15) 3 Thlr. Der Text ist zum Gebrauche für die königliche Oper in Berlin vom Freiherrn v. Lichtenstein dem Französischen sehr gut nachgebildet worden. Der Clavierauszug ist gleichfalls in die Finger fallend.

Dieselbe Braut ist bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Pr. 4 Thlr. Der Clavierauszug ist ebenfalls leicht und gut, der Text (französisch und teutsch, wie in allen Ausgaben) ganz nach der Lichtensteinischen Uebersetzung. Papier und Steindruck schön. Die Finalen, die Manchen willkommen, Anderen unwillkommen sind, fehlen. Das Ganze besteht aus 131 Querfolio Seiten von einen zierlichen Umschlage geschmückt. Und so wähle sich denn Jeder nach seinem Bedürfnisse, was ihm am angemessensten scheint.

Nachrichten.

Prag. Musik. Rossini's neueste comische Oper: „Graf Ory" überraschte — oder besser zu sagen, befremdete die Kunstliebhaber durch die sichtliche Tendenz des Tonsetzers, seine Individualität zu verläugnen, und sich dem neusten französischen Operngeschmacke anzuschmiegen, dem zu Folge er, wie die Pariser Compositeurs unsrer Zeit, wenig Arien, starke Chöre, und viele Metall-Instrumente darbietet, und die eigentlichen Rossini'schen Typen ihm

nur hie und da, gleichsam unwillkürlich entschlüpft zu seyn scheinen. Diese Nachgiebigkeit mag den Beyfall, den der „Comte Ory" erhielt, in Paris wohl gesteigert haben; aber anderswo dürften viele frühere Arbeiten, die er in seinem eigenthümlichen Genre und daher mit grösserer Freyheit und Consequenz geschrieben, diesem (wenigstens bey uns) letzten Erzeugnisse seiner Muse weit vorgezogen werden.

Die Ouverture — oder eigentlich Introduction, denn mehr kann es nicht genannt werden — ist eben nicht dazu geeignet, die Hörer im Voraus für das Ganze einzunehmen, dagegen hat der erste Act einige sehr ansprechende Musikstücke, zumal das Finale und in demselben das schöne Septett. Der zweyte Act steht dem ersten an musikalischem Werthe weit nach, und hat nur wenige interessante Nummern. Auch die Handlung hat keine Haltung und, was noch schlimmer ist, keinen Zielpunct. Zzwey verunglückte Abenteuer eines Wüstlings sind der Inhalt, und der Schluss konnte nicht leicht unbefriedigender herbeygeführt werden. Die Aufführung war ziemlich gut: Mad. Podhorsky (Gräfin Formontiers) und Hr. Binder (Graf Ory) sangen ihre Partieen vortrefflich, wenn gleich letztere Rolle mehr Spiel zu wünschen übrig liess; doch erfordert selbe auch einen Schauspieler, wie man ihn unter den deutschen Tenoristen selten finden dürfte. Auch die Herren Strakaty (Raimbaud) und Ilmer (Magister Tlambeau) führten den musikalischen Theil ihrer Rollen wacker durch, und die übrigen Personen waren nach den Kräften unserer Bühne besetzt. Dem. Beranek, ehemalige Schülerin des Conservatoriums der Musik, gab den Pagen Isolier; doch sind ihre Fortschritte in Gesang und Spiel sehr unmerklich, und sie scheint (wie so manche ihrer Vorgängerinnen) abermals den Hoffnungen, die man in jenem Institute auf sie baute, sehr schwach zu entsprechen. Es ist doch sonderbar, dass die meisten Sängerinnen, die aus dieser Musikschule hervorgingen — die so ausgezeichnete Instrumentalisten liefert — und die Bühne betraten, fast alle bald wieder von derselben verschwanden, oder zum recitirenden Schauspiel übergingen.

Die Chöre waren stark besetzt — wenigstens nach unserm Maassstabe, der nicht eben ungenügsam ist — und gingen gut zusammen. Der Beyfall war beym ersten Acte rauschend, nahm beym zweyten so ab, dass der Schluss ganz still hingenommen wurde, und die zweyte Aufführung ein ganz kaltes Publicum fand.

Nächstens soll die „Räuberbraut" von Ries einstudirt werden. Marschner's „Vampyr" ist es schon lange, doch kann er wegen der fortwährenden Krankheit der Mad. Ernst nicht aufgeführt werden. Diese ausgezeichnete Sängerin würde gewiss für jede Bühne eine sehr schätzbare Acquisition seyn, wenn sie eine gewisse Prima-Donnen-Eigenschaft nicht in so hohem Grade besässe, dass wir durch die Hälfte des Jahres auf dem Zettel lesen: „Mad. Ernst ist krank."

„Der Alpenkönig und der Menschenfeind", mit Musik von Müller, nebst eingelegten Stücken vom Kapellmeister Skraup, hat einige sehr ansprechende Nummern, zumal das Abschiedslied der Kohlenbrenner-Familie, wie sie die verkaufte Hütte verlässt.

Das Conservatorium der Musik feyerte ihr: „Veni sancte spiritus" mit einer Messe von Cartellieri. Diese zwar moderne, doch ernste und ächte Kirchenmusik, wurde von einem zahlreichen Orchester mit grosser Präcision ausgeführt, und muss, wie die meisten Productionen dieses Instituts mit gerechtem Lobe erwähnt werden.

Fortgesetzte Opern-Chronik des Hoftheaters zu Cassel.

Sonnabend den 17ten October erschien endlich wieder eine Oper, und zwar der oft schon gesehene „Maurer." Die Vorstellung war nicht so befriedigend, als sonst. Mad. Roller-Schweizer (Irma) musste wegen Unpässlichkeit einen Theil ihrer Gesangsstücke auslassen, und die Rolle der Heinefetter (Henriette) war wieder durch Dem. Roland besetzt. *Duo cum faciunt idem* — u. s. w. Wegen Abwesenheit des Hrn. Kapellmeisters Spohr dirigirte Hr. Musikdir. Baldewein mit gleich gutem Erfolge.

Mittwoch den 21sten abermals Rossini's „Barbier von Sevilla" zum Debüt der Dem. Scharfenstein aus Carlsruhe, in der Rolle der Rosine. Sie hat theilweise gefallen. Ihre Stimme ist wohlklingend und hat einen ziemlich grossen Umfang. Die Intonation war nicht immer ganz rein, woran vielleicht die Verlegenheit eines ersten Erscheinens Schuld seyn mochte. Warum sie in der Scene des Unterrichts, wo gewöhnlich die Sängerinnen ein grosses Parade-Pferd besteigen, gar nicht, dagegen aber

in einer andern Scene eine Arie gesungen hat, welche übergangen zu werden pflegt, kann Ref. nicht sagen. — Sonnabend den 24sten schon wieder eine Oper! Es war „das unterbrochene Opferfest," worin ein Hr. Hekscher vom Theater zu Sondershausen, als Mafferu auftrat. Die Natur hat diesen jungen Mann begünstigt, indem er eine ansehnliche Figur und ziemlich sonore Bassstimme hat. Er bedarf aber noch vieler Bildung. — Mittwochs den 28sten „Joseph in Egypten. Dem. Scharfenstein spielte den Benjamin, und Hr. Hekscher den Jakob. Beyde mit wenigem Erfolge. Letzterer detonirte gewaltig. — Wir erwarteten seit langer Zeit Mad. Fischer von Aachen, und Herr Kapellmeister Spohr ist in eigener Person hin gereiset, um sie für uns zu gewinnen, aber, ungeachtet dessen, und dass ihr Debut schon angekündigt war, ist unsrer Erwartung dennoch getäuscht worden, indem Mad. Fischer weder gekommen ist, noch kommen wird; dem Vernehmen nach erwartet man nun eine Dem. Moltke von Weimar.

Mà, che donna mai sarà?
Lo vedremmo e scatiremmo.

Woher kommt es, dass es so schwer hält, gute Subjecte für unser Theater zu bekommen, da sie doch so gut bezahlt werden? Jedermann will der hochlöblichen Generaldirection die Schuld geben, und Ref. kann diesem allgemeinen Urtheile nicht widersprechen.

Montag den 2ten Nov. „der Freyschütz," worin Dem. Moltke als Agathe ihren ersten theatralischen Versuch machte. Ein sehr misslungener Versuch! — Warum machte ihn Dem. M. nicht in Weimar? Warum hier? Hätte man nicht Mitleid mit ihrer Jugend gehabt, so wäre sie ausgezischt worden. Was soll man aber dazu sagen, dass man eine solche Anfängerin auf unserer Bühne erscheinen lässt? Es ist unmöglich, solche Missgriffe zu entschuldigen. Der Freyschütz ging überhaupt heute ziemlich schlecht. Was soll noch aus unserm Theater werden?? —

Am 31sten October früh wurde in der kathol. Kirche abermals das feyerliche Seelenamt für den stets unvergesslichen Landgrafen Friedrich II. gehalten, wobey, so wie in mehren Jahren, das Requiem von Mozart aufgeführt ward. Ref. hat schon früher sein Urtheil, dass diese an sich selbst höchst vortreffliche Composition dem Zwecke dieser Feyer nicht angemessen, sondern zu geräuschvoll und beynahe theatralisch ist, auszusprechen gewagt, und beharrt noch immer bey dieser Meinung. Warum wird nicht einmal mit einem andern, z. B. Cherubini's Requiem abgewechselt? — Die Aufführung war gut, aber nicht ganz so, wie voriges Jahr, weil die Singstimmen nicht alle gleich gut besetzt waren.

Das Orchester des kurfürstlichen Hoftheaters zu Cassel besteht grösstentheils aus vorzüglichen Tonkünstlern, und hat an seiner Spitze Hrn. Kapellmeister Spohr (bey Opern) und Herrn Concertmeister Barnbeck (bey Schauspielen). Bey der Violine sind ausser diesem noch 11 andere Musiker angestellt, unter denen Herr Kammermusicus Wiele den ersten Platz behauptet. Vier Personen sind bey der Bratsche angestellt; bey dem Violoncell desgleichen viere, unter denen Herr Hasemann der erste ist. Drey Personen stehen bey dem Contrabasse. Die Blasinstrumente sind folgendermaassen besetzt: 5 Flöten, 4 Oboen, 2 Klarinetten, 4 Waldhörner, 2 Fagotte, 3 Posaunen, 2 Trompeten und 1 Pauker. In Abwesenheit des Hrn. Kapellm. Spohr dirigirt Hr. Musikdir. Baldewein die Opern.

Sonnabend den 7ten Nov. „Fernand Cortez." Da die Besetzung der Rollen die bisher gewöhnliche war, so fiel auch in der Aufführung keine bedeutende Verschiedenheit vor. Warum Hr. Wild nicht die Hauptrolle (Cortez) spielt, sondern solche Herrn Eichberger abtritt, kann seinen Grund wohl in nichts anderm haben, als dass sie für seine Stimme zu hoch liegt. Hrn. Eichbergers hoher Tenor, welcher in sanften Liebhaber-Partieen sehr angenehm ist, hat indessen für Heldenrollen nicht Kraft genug. — Montag den 9ten „die Zauberflöte." Demois. Scharfenstein sang die Pamina, und Herr Hekscher (als letzte Gastrolle) den Sarastro. Dieser wird also nicht engagirt werden. Jene fand heute viel Beyfall, und wird folglich, besonders da sie auch im Schauspiele brauchbar ist, allem Vermuthen nach, ein Mitglied unserer Bühne werden. Dem. Roland war wieder — die Königin der Nacht! Sie muss ihren eigenen Vortheil nicht kennen, indem sie diese Rolle übernommen hat, wozu sie nach ihrem Engagement nicht gezwungen werden konnte. In munteren jungen Mädchen, als Rothkäppchen, Aschenbrödel, auch als Page in Johann von Paris oder Figaro's Hochzeit u. s. w., sichet und hört man sie stets mit Vergnügen. Aber eine Königin der Nacht! Dazu hat sie weder Figur noch Spiel. Es ist nicht gut, dass die hochlöbl. Generaldirection bey dem so sehr grossen Aufwande, welchen das Theater kostet, nicht einmal eine Sän-

gerin für diese und andere ähnliche Rollen hat! — Herr Gerber war Papageno. Warum nicht Herr Föppel? — Herr Wild allein entschädigte uns für alle diese Gebrechen. — Eine grosse Neuigkeit! Wir haben nunmehr eine Sängerin erhalten, welche die Stelle der Heinefetter völlig ausfüllen soll! Diese Sängerin ist eine Dem. Traut von dem Mainzer Theater. Nach den in den Zeitungen enthaltenen Nachrichten hat sie in Mainz viel Beyfall erhalten. Ob sie hier eben denselben erlangen wird, werden wir sehen und hören. Ref. wünscht es von Herzen. — Sonnabend den 14ten, nach einem kleinen Lustspiele, „die Verwandlungen", ein sogenanntes Singspiel von Fischer. Die Musik war sehr unbedeutend und das Ganze ging unbeachtet über die Bühne. Dem. Scharfenstein machte darin den Besuch aus ihrer Gastrollen. Ob nun diese sich in ein Engagement verwandeln werden, ist noch ein Staatsgeheimniss. — Sonntag den 15ten, „Yelva, oder die Stumme." Dieses Schauspiel steht nur in der Reihe der Opern (oder vielmehr der Melodrame), weil die Rolle der Yelva mit Musik begleitet ist. Wir haben bey dieser Gelegenheit zum ersten Male etwas von Herrn Reissiger's Composition gehört. Ein Urtheil über dessen Talent nach dieser Probe schon zu fällen, würde ungerecht seyn. Den Beschluss der heutigen Vorstellung machte „der Schatzgräber, Operette von Méhul. Dieses kleine Singspiel gehört nicht zu denen, wodurch der Componist seinen Ruhm begründet hat, indessen trägt es doch den Stempel seines Genius. Herr Eichberger sang die Rolle des Liebhabers recht brav, und an Dem. Schuchard, als Liebhaberin, bemerkte man bedeutende Fortschritte. Dem. Roland, als Soubrette, gefiel sehr. — Am 20sten gab die Gesellschaft Concordia ein Concert mit Declamation für die hiesigen Armen, das sehr zahlreich besucht war.

Am 22sten feyerte der hiesige Cäcilienverein den Namenstag seiner Patronin durch ein grosses Vocal-Concert unter der Leitung des Hrn. Kapellmeisters Spohr. Das Concert bestand nur aus zwey, aber ziemlich langen Theilen, nämlich aus einem Vaterunser des genannten Herrn Kapellmeisters und dem 105ten Psalm von Fesca. Fräulein von Metz, Dem. Balckewein, Herr Schmelz d. j. und Hr. von Düffarth sangen die Solopartieen, der ganze übrige Verein die Chöre. Dass die Compositionen kunstvoll und meisterhaft waren, lässt sich nicht bezweifeln, besonders da der Kirchenstyl dem Genius beyder Componisten am meisten angemessen scheint; indessen ist doch wohl nicht zu läugnen, dass die zweystündige Anhörung einer Musik, die keine eigentliche Melodie, sondern blos Harmonie und künstliche Modulationen enthält, durch ihre Monotonie bald ermüdet. Die beyden schönen Schlussfugen gefielen am meisten. Die Aufführung war übrigens im Ganzen sehr brav, obgleich sämmtliche singende Personen nur Dilettanten waren: ein Beweiss, dass man kein Musiker von Profession zu seyn braucht, um in der Tonkunst etwas gutes zu leisten. — Der einzige Musiker war Herr Burgmüller, der mit dem Fortepiano den Gesang begleitete. Nach dem Concerte war ein Schmaus. — Den 27sten begannen unsere gewöhnlichen Winterconcerte.

Fulda, am 10ten Nov. 1829. Es scheint, als sey nach zweyjähriger Pause die öffentliche Ausübung der Tonkunst für das hiesige Publicum ein Bedürfniss geworden. Der schätzbare Musikdirector, Hr. Henkel, hat einen neuen Gesangverein von 60 Personen gebildet, welcher sich wöchentlich zwey Mal versammelt und schon öffentliche Proben seiner Fortschritte mit Beyfall abgelegt hat. Auch die Concerte haben mit gutem Erfolge wieder angefangen. Das erste bestand aus: 1) einer Symphonie von André; 2) der Cavatine von Rossini: „Di tanti palpiti, von Hrn. Lieber (Kammersänger J. K. H. der Kurfürstin) gesungen; 3) Potpourri für Violine von Pechatschek, von Hrn. Männer gespielt; 4) Concertante für zwey Klarinetten von Maurer von Hrn. Weismüller und Kukro vorgetragen; im zweyten Theile 5) aus einer Ouverture von Wagner, 6) einem Divertissement für Waldhorn von Kummer, durch Hrn. Schönfeld geblasen, und endlich 7) der Cantate „das Reich der Töne", von Fränzl, welche von dem ganzen Singvereine vorgetragen wurde. I. K. H., die verehrte Frau Churfürstin, wohnten diesem Concerte mit Ihrem Hofstaate bey, und fanden die Aufführung äusserst gelungen. Höchstdieselben haben auch dem jüngern Hrn. Henkel (jetzigem Domorganisten und Sohne des Hrn. Musikdir.) für eine Ihnen dedicirte Cantate eine kostbare Vorstecknadel zu verehren geruhet. Hr. Lieber hat schon in sechs Messen mit Beyfall gesungen. Es ist auch eine neue Musiklithographie in Fulda entstanden, welche ein Hr. Weinzierl errichtet hat. Ausser diesem wird auch hierin von Hrn. Brodif sehr gut gearbeitet.

Paris, vom 30sten October. Mad. Malibran-Garcia ist zurück gekommen. Nächstens wird sie auf dem italien. Theater wieder auftreten. Dem. Heinefetter gefällt fortwährend. Zwar wird sie, ungeachtet ihrer bedeutenden Mittel, noch nicht mit Mad. Fodor in der Elisabetta verglichen zu werden begehren, sie ist aber auf dem Wege, bald zu einer gleichen Höhe zu gelangen. Das grosse Duett mit Garcia hat sie vortrefflich gesungen. In dem Don Juan ist sie eine herrliche Elvire. — Hundert und funfzig Städte Frankreichs haben ein Operntheater. Die dabey angestellten Sängerinnen und Instrumentisten belaufen sich auf 3125 Personen. Hierunter ist die italienische Oper in Paris nicht begriffen. Diese besteht noch besonders aus 92 Künstlern.

Der Prof. Fétis bey der Königl. Musikschule hat eine ausführliche Anleitung zum Orgelspiele unter dem Titel: *Le parfait organiste*, angekündiget.

Ein gewisser Hector Berlioz hat am 1sten Nov. ein Concert gegeben, worin er Sachen von seiner Composition aufführen liess, die alles übertreffen, was bisher tolles, bizarres und extravagantes gehört worden ist. Alle Regeln waren darin mit Füssen getreten, und nur die zügellose Phantasie des Componisten dominirte durchgehends. Bey allen dem konnte man ihm dennoch das angeborne Organ der Tonkunst nicht absprechen. Schade nur, dass es ohne alle Bildung war. Hätte er diese, so wäre er vielleicht — ein Beethoven.

Hr. Dr. Stoepel aus München hat neulich eine öffentliche Probe des von ihm in Frankreich eingeführten wechselseitigen Unterrichts in dem Fortepianospiele abgelegt. Er liess mehre Schüler zugleich verschiedene schwere Musikstücke, z. B. die Ouverture des Oberon, auf sechs Instrumenten zu vier Händen vortragen. Die jungen Zöglinge hatten eine Festigkeit, eine Einheit, die man von geübten Künstlern nicht besser erwarten konnte. Dieses in sechs Monaten bewirkt zu haben, ist eine grosse Empfehlung für die Unterrichts-Methode des Lehrers. — Es scheint, als ob Herr Stoepel sich in Paris ganz niederlassen wolle.

Eine seltene Erscheinung ist die Benefizvorstellung, welche für die Schauspielerin, Mad. Desbrosses Statt gefunden hat. Diese hat 54 (sage vier und funfzig) Jahre bey dem Theater der komischen Oper gestanden, wo sie anfänglich Liebhaberinnen, später aber Mütter spielte. Die Einnahme war 7000 Francs.

Ein junger Virtuose auf dem Fortepiano, Namens Hiller, wird sehr gerühmt. Sollte dieses nicht ein Nachkömmling unsers berühmten Operettencomp. seyn? Drey junge Violinspieler, Urban, Stekan und Halma, Schüler des Conserv., finden auch viel Beyfall.

Kürzlich ist eine neue komische Oper auf dem Theatre Feydeau: „Le Dilettante d'Avignon, aufgeführt worden, wozu der junge Componist Halevy die Musik gesetzt hat. Der Inhalt soll beweisen, dass die französische Sprache eben so brauchbar zum Gesange ist, als die italienische. Obgleich dieser Beweiss schwer zu führen ist, so wurde doch Stück und Musik mit vielem Beyfalle aufgenommen, und Hr. Schlesinger in Paris hat die Partitur dem Componisten abgekauft.

In dem Concerte des 1sten d. M. hat unter anderen Dem. Heinefetter eine Scene aus Mozart's Titus italienisch gesungen. „Warum (sagt man) singt sie dieses Stück nicht deutsch? Seit ihre Landsleute hier deutsche Opern aufgeführt haben, ist unser Vorurtheil, als sey ihre Sprache nicht musikalisch, ganz verschwunden." Eine schmeichelhafte Aeusserung für uns! Indessen wird jeder unparteyische Deutsche doch gestehen, dass die italienische Sprache die erste für den Gesang ist.

Am 25sten November hat auf dem italienischen Theater eine Benefizvorstellung für Demois. Sonntag Statt gefunden. Man gab Mozart's „Don Juan," worin die weiblichen Rollen durch die Damen Sonntag, Malibran und Heinefetter, die männlichen aber durch Garcia, Bordogni, Santini und Graziani besetzt waren.

Die Affluenz der Dilettanten war sehr gross und der Beyfall enthusiastisch. Der Ertrag belief sich über 12000 Francs.

Sechs Lieder von Göthe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von G. W. Fink. 18tes Werk. (Eigenthum des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 12 Gr.

Es sollen diese Lieder in unseren Blättern nicht recensirt, sie sollen nur angezeigt werden. Ich habe ihnen nichts, als die nachsichtsvolle Theilnahme zu wünschen, die meine Freunde meinen früheren Kleinigkeiten gegönnt haben. Die Verlagshandlung hat sie sehr gut ausgestattet.

Hierzu das Intellig.-Blatt Nr. XVIII., die Inhalts-Anz. dieses Jahrg. und das Titelblatt mit Hummel's Bildniss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1829.

Bekanntmachung.

Zur Kammermusik wird ein unverheiratheter Violoncellist gesucht, der die Solo-Partieen dieses Instruments mit Sicherheit, Fertigkeit und Geschmack vorzutragen versteht. Sollte er daneben als Privatsecretair oder Schreiber angestellt werden können, so würde solches um so willkommener seyn.

Geeignete Subjecte mit den erforderlichen Zeugnissen versehen, belieben ihre portofreyen Briefe mit der Addresse D. v. B. versehen, an Hrn. Wilhelm Härtel in Leipzig abzugeben.

Zwey verkäufliche Violinen.

Einem geschätzten Tonkünstler werden bey vorrückendem Alter zwey sehr vorzügliche Violinen entbehrlich. Die eine ist von Guarneri, die andere von Stradivari. Liebhaber belieben sich in frankirten Briefen an Hrn. Hofrath André in Stuttgart zu wenden.

Musikalien-Leihanstalt von Riegel und Wiessner in Nürnberg.

Das neunte Verzeichniss unserer Musikalien-Leihanstalt ist so eben erschienen, und wird Musikfreunden unentgeldlich geboten. Es enthält 578 Nummern, und mit ihnen steigt der ganze Bestand auf 8422 Nummern, welche mindestens 12000 Musikstücke in sich fassen.

Mit Vergnügen blicken wir auf die angenehmen Erfahrungen zurück, welche wir in den neun Jahren, seit wir diese Anstalt errichteten, in Hinsicht ihres nützlichen Einflusses auf musikalische Fortbildung unter allen Ständen hier wie auswärts machten.

Wir können daher auch mit gerechtem Vertrauen darauf zählen, dass die Nützlichkeit sowohl als die bedeutenden Opfer, welche wir durch reiche Nachschaffung alljährlich bringen, immer mehr anerkannt werden, und sich in noch lebendigerer Theilnahme aussprechen, um welche wir zugleich alle Musikfreunde freundlich bitten.

Der Eintritt kann täglich geschehen unter dem billigen Bedingniss eines Abonnements von 12 Fl. jährlich, wogegen man von vier zu vier Wochen für 24 Fl. Musikalien zu benützen, und am Schlusse des jährlichen Abonnements für 4 Fl. Musicalien auswählen kann.

Musikalische Anzeigen.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover.

Auber, aus der Stummen von Portici, mit Pft. oder Guitarrenbegleitung. Nr. 5. Barcarole: „O seht, wie strahlt" ..... 4 Gr.
Nr. 12. Cavatine: „Mög' sanfter Schlaf." 4 Gr.
Nr. 15. Barcarole: „Ihr Freunde seht" 4 Gr.
Ouvert. für Pfte. ..... 8 Gr.

Auswahl beliebter Märsche für Pianoforte. Nr. 4. enthält Marsch aus Aloise von L. Maurer u. Marsch des Sultans Mahmud II. von Achmed Aga ..... 4 Gr.

Auswahl der neuesten und beliebtesten Tänze für Pianoforte. Nr. 44. enth. zwey Hopser aus dem Feste der Handwerker und Walzer von Enkhausen. ..... 4 Gr.
Nr. 45. enth. Walzer von C. M. v. Weber und Walzer v. G. Hausmann ..... 4 Gr.
Nr. 46. enth. zwey Walzer nach Paganini. 4 Gr.
Nr. 47. enthält Walzer von Beethoven und Pausen-Walzer. ..... 4 Gr.
Nr. 48. enthält zwey Walzer aus der Stummen von Portici u. Castagnettenhopser. 4 Gr.

Beethoven, L. van, Märsche: Alexander-Marsch und Marcia funebre, für Pianof. ..... 4 Gr.

Diabelli, A., Favoritstücke aus der Stummen von Portici, arr. für Pf. Nr. 6. Cavatine und 2 Barcarolen. ..... 6 Gr.
— Nr. 7. Chor der Marktleute. ..... 6 Gr.
— dieselben zu vier Händen Nr. 10: Cavatine und 2 Barcarolen. ..... 10 Gr.
— Nr. 11. Chor der Marktleute. ..... 8 Gr.

Enkhausen, C. H., Polonaise für Pianof. ... 4 Gr.
— Potpourri über beliebte Melodieen aus Aloise von L. Maurer für Pfte. ..... 12 Gr.

Mozart, W. A., Opernarien mit Pianofortebegleit. Aus „Weibertreue." Nr. 15. Arie: „Ihr schelmischen." ..... 4 Gr.
— Aus der Zauberflöte. Nr. 7. Duett: „Bey Männern." ..... 4 Gr.
— Nr. 8. Glockenspiel: „Das klingt so herrlich." ..... 4 Gr.

Müller, C. F., Potpourri de plusieurs Airs de C. M. de Weber, à 4 m. Op. 21. ..... 8 Gr.
— Divertissement a la Mode pour Pf. Op. 26. 10 Gr.
Schubert, F., Gretchen am Spinnrade: „Meine Ruh' ist hin." Op. 2. Mit Pianofortebgl. 8 Gr.
— Der Wanderer: „Ich komme vom Gebirge," und Wanderers Nachtlied, mit Pianof. Bgl. 6 Gr.
Wanhall, Klavierstücke. Heft 1. ..... 10 Gr.
— do. do. Heft 2. ..... 8 Gr.
— Petites Pièces à 4 m. Op. 4 Liv. 1. ... 10 Gr.
— do. do. Liv. 2. ..... 8 Gr.
— 12 Sonatines fac. et progr. p. Pfte. Op. 41. Liv. 1. ..... 10 Gr.
— do. do. Liv. 2. ..... 12 Gr.
Weppen, F. A., Le Gage. Polonaise brill. pour Pianoforte ..... 4 Gr.
Zumsteeg, Monolog aus Maria Stuart, mit Pianoforte-Begleitung. ..... 7 Gr.

Auszug
aus der französischen Zeitschrift
Revue musicale
betreffend die Herausgabe der Oper
Wilhelm Tell.

à Monsieur le Redacteur de la Revue Musicale.

Monsieur,

Plusieurs éditeurs de l'Allemagne, dans l'intention de tirer parti du succès prodigieux qu'a obtenu la musique de *Guillaume Tell*, annoncent faussement, qu'ils sont en possession de la partition manuscrite de cet ouvrage, et qu'ils sont sur le point de publier la reduction pour le piano. Desirant mettre le public en garde contre ces annonces trompeuses, et en même temps veiller aux intérêts des propriétaires de cet ouvrage, je vous prie de vouloir bien faire connaître, par la voie de votre journal, qu'il n'existe entre les mains de qui que ce soit, en Allemagne, de copie de la grande partition de *Guillaume Tell*, que je publierai au commencement du mois de decembre.

Je *ne me* chargerai *moi-même* de remplir *aucune* demande de l'Allemagne pour la grande partition de *Guillaume Tell*. Les personnes qui desireront en recevoir promptement des exemplaires imprimés, devront s'adresser à MM. les fils de B. Schott, à Mayence, à qui j'adresserai les premiers exemplaires.

Quant à la reduction pour le piano, j'en ai cédé la propriété, d'accord avec M. Rossini, à MM. les fils de B. Schott, pour toute l'etendue de l'Allemagne, à l'exception de la monarchie autrichienne et les provinces italiennes, et à MM. Goulding et Dalmaine, de Londres, pour l'Angleterre, l'Ecosse et l'Irlande.

Ces trois éditions et la mienne sont les seules autorisées par l'auteur. Toutes les autres seraient des contrefaçons, et ne pourraient d'ailleurs paraître à la même époque, puisque MM. Schott et Artaria s'occupent de la traduction et de la gravure de cet ouvrage: le premier depuis plus de trois mois, et le second depuis un mois; tandis que les autres éditeurs d'Allemagne ont à peine reçu la musique de *Guillaume Tell*, qui n'a été publiée ici que le 15 septembre.

Quant aux ouvrages que MM. Hers, Toulu, de Bériot et autres doivent composer sur la musique de *Guillaume Tell*, ils seront, pour *toute* l'Allemagne, la propriété exclusive de MM. les fils de B. Schott, qui en ont acquis directement la propriété de ces auteurs.

Recevez, Monsieur, l'assurance de ma parfaite consideration.

Paris le 1. Octobre 1829.

E Troupenas,
Editeur de tous les opéras français de Rossini.

Bey G. M. Meyer jun. in Braunschweig sind folgende neue Musikalien erschienen, und in allen Musikalien- u. Buch-Handlungen zu haben:

Paganini, 3 Divertimenti pour Viol. e Pianof. concert. Nr. 1. 2. 3. ..... à 14 Gr.
Triumph-Marsch der Russen in Adrianopel. Fürs Pianoforte ..... 4 Gr.
Kalkbrenner, Adagio et Rondo brill. pour Pfte. Oeuv. 61 ..... 16 Gr.
Kalliwoda, Grande Polonaise pour Pfte. à 4 m. Oeuv. 8 ..... 16 Gr.
Kuhlenkamp, Trois Polonaises pour Pianoforte. Oeuv. 19. ..... 8 Gr.
Potpourri fürs Pianoforte aus der Belagerung von Corinth, von Rossini. ..... 10 Gr.
— do. aus Graf Ory, von Rossini ..... 10 Gr.
Diabelli, Sonatinen nach beliebten Opernmelodien. Für's Pianoforte solo. Neue Folge. Nr. 7 bis 12. ..... à 4, 5, 6 Gr.
Carafa, Scena und Cavatine: O cara memoria, „O süsse Erinnerung" etc. mit Pianoforte-Begleitung. ..... 10 Gr.
Generali, Duett für Tenor und Bass: Che bella vita è il militar, „Welch schönes Leben führt der Soldat" etc. aus La Donna soldato. ..... 14 Gr.
Marschner, Ernst und Scherz. Gesänge für Bass mit Pianofortebgl. Op. 81. ..... 20 Gr.
— Zwey Gesänge für Altstimme, mit Pianoforte-Begleitung. ..... 14 Gr.
Werner, Gesänge für Bass mit Pianofortebegleit. Zweytes Heft. ..... 14 Gr.
Spohr, Polonaise aus Faust, für 2 Guitarren... 4 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. *№. XII.* 1801.

Pränumerations-Anzeige.

Joseph Haydn, der mit bewundernswürdiger Energie den Reichthum seiner Kräfte noch immer, und vielleicht jetzt mehr als je, der Kunst widmet, für die er gebohren war, d. r bey denenjenigen seiner Arbeiten, welche er frey wählen kann, sein einziger Zeitgenosse darnach trachtet, die Denkmale, die er sich auch im Tempel religiöser Musik gestiftet hat, mit neuen, unverwelklichen Kränzen zu umwinden. Joseph Haydn hat in den letzten Jahren dies auch mit einem Werke gethan, das schon längst von jedem Kenner und Liebhaber unter die wenigen, eben so originellen, als tiefen Produkte des Genies, über welche Zeit und Mode keine Macht haben, gezählt worden ist — mit seinen

Sieben Worten des Erlösers am Kreutz.

Bekanntlich war dies Werk ursprünglich als ein grofses, charakteristisches Instrumentalstück gearbeitet, und bestand aus der Introduktion, sieben grofsen Sätzen, jeder dem Ausdruck Eines der Worte des Erlösers gewidmet, und der Darstellung des Erdbebens bey seinem Verscheiden zum Schlufs. Späterlin fand Haydn, dafs die Kritik nicht unrecht gehabt habe, wenn sie behauptete, auch wenn diese Instrumentalsätze noch so vollendet ausgeführt — mit andern Worten: wenn sie das wären, was sie waren, würden sie doch nimmermehr (wie keine Instrumentalmusik, die eigentlichen Worte des Erlösers, ohne Kommentar jedem verständlich, geben können, und dann — sieben unmittelbar auf einander folgende langsame Instrumentalsätze dürften doch wohl, auch bey allem Entgegenkommen des tiefsten und erfahrensten Künstlers, den, welcher kein gelehrteres Interesse an dem Werke nähme, sondern sich nur dem Eindrucke beym Anhören hingäbe, nicht in der nöthigen bezweckten Aufmerksamkeit und Theilnahme erhalten.

Der grofse Künstler, der mit vollem Recht diese für eine seiner gelungensten Arbeiten hält, kam also jenen Beyden, und in ihnen allen möglichen Einwendungen durch eine *durchaus neue Umarbeitung zugleich für den Gesang*, und durch feyerliche Unterbrechung jener Sätze entgegen. Er behielt nehmlich vieles aus den Instrumentalpartien zwar bey, weil es nicht besser gemacht werden kann, liefs aber einen kantatenmäfsigen Text dazu fertigen, bearbeitete diesen meistens für Chöre, doch mit abwechselnden Solostimmen, gab diesen eine Orchestermusik zur Begleitung, setzte vor jeden dieser Sätze die Worte des Erlösers nach der durch den allgemeinen Volksgebrauch autorisirten Uebersetzung, für die vier Singstimmen allein, im Geiste des feyerlichsten, ältesten Chorals, unterbrach dadurch, und durch ein ganz vortreffliches, rührendes, neues, grofses Stück, allein für alle Blasinstrumente, jene Hauptsätze, und brachte so das Werk zu einer Vollendung, deren sich wenige Werke der Tonkunst rühmen können; gab ihm auch dabey gleiche Eigenschaft für das geistliche Konzert und die Kirche, und trug damit das Seine bey, dem Mangel an vorzüglich guten, neuen Passionskantaten, über welchen die Musikdirektoren seit geraumer Zeit so oft zu klagen Ursache fanden, abzuhelfen.

Das Werk, das bisher *einzig* in den Händen des Komponisten gewesen ist, hat zu viel innern, gediegenen Gehalt für alle Zeiten: und das Publikum hat zu viel Interesse an ähnlichen bedeutenden Unternehmungen in unsern Tagen bewiesen, als dafs wir nicht, im Vertrauen auf Haydes, auch von diesem Produkt die Herausgabe der *vollständigen Partitur* wagen sollten. Wir kündigen diese hiermit an, und zwar so, dafs sie sehr bald erscheinen wird, indem schon ein beträchtlicher Theil derselben abgedrukt wird. Es wird ihr der deutsche Originaltext und zugleich eine wohlgerathene italienische Uebersetzung untergelegt. Die choralmäfsigen Sätze haben, neben der lutherischen Uebersetzung, die Uebersetzung der sogenannten *Vulgata*. Eine kurze Vorrede von Jos. Haydn macht die interessante Entstehungsgeschichte dieses Werkes bekannt.

Zugleich mit der Partitur erscheint ein vollständiger *Klavierauszug* vom Hrn. Musikdirektor Müller bearbeitet.

Für diejenigen, welche dieses Werk *noch vor Michaelis d. J.* an uns vorausbezahlen, setzen wir den Preis der Partitur auf 4 Rthlr. Sächsisch, den des Klavierauszugs auf 2 Rthlr. und überlassen den Sammlern das 5te Exemplar frey. Der nachherige Ladenpreis der Partitur wird auf 6, und der Preis des Klavierauszugs auf 3 Thlr. erhöht werden. Wir glauben übrigens nicht nöthig zu haben, dem Publikum dies Unternehmen weitläuftig zu empfehlen, da das Werk durch sich selbst und Haydns Na-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

ZWEI UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

D. C. F. ZELTER.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1830.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

zwey und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1830.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Anders, G. E., Anzeige zweyer Lehrgedichte über Musik, die in *Dr.* Lichtenthals Bibliographie nachzutragen sind. Seite 694.

Bach, Joh. Seb. — Einige geschichtliche Bemerkungen über seine Passionsmusik (nach Matthäus) und seine übrigen Passionen, von G. W. Fink. S. 529.

Ueber Dilettanten in der Tonkunst — nebst einem Anhange von G. W. Fink. S. 65.

Gesang der Engel von S. H. G. S. 365.
Bemerkungen zu dieser Erzählung. S. 580.

Gleichmann, J. A., Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. 2te Abtheilung. S. 857.

Huber, Joh. Nep., Versuch, Ausweichungen nach einer geometrischen Figur zu construiren (Beschluss aus No. 51 des vor. Jahrg.) S. 809.

Kiesewetter, R. G., Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI Jahrh. S. 725.

Le Duc, A. C., Ueber den Aufsatz des Hrn. Fetis (in dessen Revue music. T. V. n. 26. 1829), eine Stelle Mozarts betr. S. 117.

Lissovius, *Dr.* K. F. Sal., Ueber den jetzigen Begriff von Accent im Allgemeinen. S. 805.

Lobe, J. C., Wie muss ein Instrumental-Werk beschaffen seyn, wenn es einen vollkommenen Kunst-Eindruck hervorbringen soll? S. 261.

Mahwald, Frdr., Zweyter Bericht über das Reichenstein'sche Neu-Tonsystem. S. 561.

Neuenburg, Const., Ueber die Function des Gaumenvorhanges. Ein Beytrag zur menschlichen Stimme. S. 548.

Ueber die Schallmündungen der menschlichen Stimme (in No. 29 des 3ten Jahrg. dieser Zeitung): Bemerkung über diesen Aufsatz. S. 458.

Wohlthätige Wirkung der Musik auf Geisteskranke (in besonderer Beziehung auf das Werk von G. A. E. Nonette und Hinkendorf Beschreibung der Königl. Sächs. Heil- und Verpflegungs-Anstalt Sonnenstein. S. 609.

Noch Einiges über Orazio Vecchi und Orfeo Vecchio. S. 661.

II. Gedichte.

Der Entfernten, von C. W. Fink. S. 1.

Gedichte auf Fräul. Henriette **Sontag** in Cassel. S. 208.

III. Nekrolog.

Marchesi, Luigi, zu Mailand. S. 93.

Praun, Sig. von, angeblicher Tod zu Krakau. S. 100.
Wird bezweifelt S. 178.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Bortolazzi, B., neue theoret. und pract. Guitarrenschule, oder gründlicher und vollständiger Unterricht, die Guitarre nach einer leichten und fasslichen Methode gut und richtig spielen zu lernen. 3te Ausg. S. 496.

Corelli, Ferd., Anfang im Gesang-Unterrichte für Bass oder Bariton (Solfège pour Voix de Basse-taille) mit Begl. des Pianof. etc. 216tes Werk mit deutschem und französischem Texte. S. 802.

Chladni, *Dr.* E. F. F., Akustik. 2te Ausg. S. 811.

Drouet, L., Methode pour la Flûte, ou traité complet et raisonné, pour apprendre à jouer de cet instrument. S. 497.

Ebhardt, G. F., Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form, mit deutlichen Definitionen etc. nebst Exempelbuch, bestehend aus 55 Notentafeln. S. 626.

Fuchs, Joh. Loop., practische Anleitung zur Composition sowohl zum Selbstunterrichte, wie auch als Handbuch für Lehrer etc. S. 597.

Gräfe, *Dr.* H., Archiv für das practische Schulwesen. 4B. 2 H. S. 258.

Greulich, C. W., Pianoforte-Schule. 20ste W. S. 333.
Grosheim, *Dr.* G. C., über Pflege und Anwendung der Stimme. S. 741.
Hering, *Mag.*, Uebungstafeln für den Gesang nach Noten in den oberen Klassen der Stadt- und Landschulen. S. 363.
Hoppe, W., Anweisung zum Gesangunterrichte für Lehrer in Volksschulen. S. 755.
Kiesewetter, Raph. Go., Preisschrift: Zur Geschichte der Tonkunst. S. 381.
Kuhn, Jos. Karl, 48 Uebergänge von C dur und C moll nach allen Dur- und Molltonarten. 10ten W. S. 496.
Molino, Fr., nouvelle methode pour la Guitare (Neue Guitarrenschule von Molino). S. 212.
Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch, dargestellt von Jul. Max Schottky, Prof. S. 397.
Rochlitz, *Fr.*, Für Freunde der Tonkunst, 3ter Bd. S. 213.
Schärtlich, J. C., Leitfaden bey dem ersten Unterrichte im Gesange. S. 730.
Schneider, Fr., Handbuch des Organisten — 1ster Theil enth. die Elemente der Tonkunst; 3ter Theil enth. das Choralbuch. S. 349.
Swoboda, Aug., Harmonielehre. S. 772.
Weber, Fr. Dion., Allgemeine theoretisch-practische Vorschule der Musik, oder: Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Vortrage eines Tonstücks zu wissen unentbehrlich ist. S. 293.
Werner, J. G., Theoretisch-practische Pianoforte-Schule, nach dem Standpuncte unserer Zeit gänzlich umgearb. von Jul. Knorr. 1ster Cursus des Lehrbuches der Musik. 3te Aufl. S. 819.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bach, A. Wilh., Choral-Buch für das Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden etc. S. (349) 354.
Bach, Joh. Seb., Aria mit oblig. Violine: Erbarme dich mein Gott etc. aus dessen Passions-Musik; mit Pianofortebegleitung von L. Hellwig. S. 379.
— Duett für 2 weibl. Stimmen: So ist mein Jesu nun gefangen, im Doppelchor (eben so wie d. vor.) S. 379.
Bibl, A., Salve Regina, für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. 80ste Werk. S. 493.
— Divo Ato Mariæ, desgl. 81ste Werk. S. 493.
Drobisch, C. Ludw., Sechs Lustrecken für 6 Singstimmen, 2 Viol., Viola, Bass und Orgel obligat; dann 2 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken ad lib. No. 1 in C., No. 2 in F. S. 585.
Eybler, Jos., 3te Messe (de Sto Rudolpho), Part. und Stimmen. S. 356.
— 4te Messe (de S. Raimundo), Part. S. 709.
— Offertorium, No. 6. S. 709.
— Graduale. S. 709.

Gramola, Luigi, Crucifixus a 6 Voci con Organo. S. 890.
Grau, C. H., Der Tod Jesu, Pass. Cant. in ausgesetzten Chorstimmen (11ten Heft der klass. Werke älterer und neuerer Kirchenmusik etc.) S. 720.
Guhr, F. H. Fl., 12 dreystimmige Choräle für Discant und 2 Alte, oder für Tenor und 2 Bässe; und 21 Festmelodieen für Disc., Alt, Tenor und Bass. S. 643.
Haydn, Mich., Deutsches Hochamt (Hier liegt vor deiner Majestät), No 1 für Stadt- und Landkirchen. Für die Orgel und die gewöhnlichen 4 Gesangstimmen etc. 2te Aufl. S. 619.
Hellwig, Ludw., Requiem für eine Singstimme ohne Begleitung. Op. 9. S. 810.
Hummel, J. N., Dritte Messe (in D). 11ten Werk, Part. S. 712.
Klauss, Vict., Vier geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauche in Singinstituten. S. 608.
Klein, Bernh., 1) religiöse Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen, mit Begleit. des Pianoforte. 3tes Heft. Op. 26. S. 673.
— 2) Desgl. 4tes Heft. Op. 27. S. 673.
— 3) Geistliche Musik: Stabat mater dolorosa, für vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Orgel- oder Pianofortebegl. 5tes Heft. Op. 30. S. 673.
Marcello, Bened., Der 18te Psalm für eine Altstimme, mit ital. und deutsch. Worten. Klavier-Ausz. S. 378.
Müller, Dom. Dominic, Dixit und Magnificat, für Orgel, 4 Singstimmen, Streichinstrumente, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Tromp. und Pauken. Op. 22. S. 528.
— IV Gradualia f. Orgel, 4 Singst. und Orch. S. 528.
— Pange lingua, nach der Art, wie es in den hohen Kathedralen abgesungen wird. Für Orgel und eine Basstimme, mit vollst. unterlegtem Texte. Op. 23. S. 544.
Neukomm, Sig., Hymne de la nuit (Hochgesang von der Nacht). Oratorium. Part. (Dasselbe im Klavierauss.) S. 49.
Preindl, Jos., Melodieen alter deutschen Kirchenlieder, welche in der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien gesungen werden, nebst dazu verfassten neuen Cadenzen und Präambeln für Orgel oder Pianoforte etc. Neue Aufl. S. 417.
Rungenhagen, C. F., 1) Motette: Gott rüstet mich mit Kraft etc. für 4 Singstimmen, mit Begl. der Orgel oder des Pianof. Op. 28. No. 2. S. 677.
— 2) Motette: Gross ist der Herr etc. (wie vorst). Op. 28. No. 3. S. 677.
Schnabel, Jos., Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo.
— Kadam a Corni di B., Fagotti, Corni et 3 Tromb. ed Ob. S. 184.
— Missa solemnis. S. 212.
Schneider, Fr., Choralbuch (3ter Theil vom Handbuche des Organisten). S. (349) 353.
— Orat. Gideon, Klavierauss. 18ten Werk. S. 737.
— Christus der Kind. Klavierauss. 83ten W. S. 762.

Schobacher, C. P., Orat: Der Tod Jesu zu 4 Singstimmen mit Orchester. 7tes Werk. S. 197.

Stolze, H. W., Motette: Diess ist der Tag etc. f. Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 8. 3te Samml. S. 592.

b) Oper.

Auber: Fra Diavolo, oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in 3 Aufz. (bearb. von C. Blum.) Vollständiger Klavier-Auszug. S. 513.

— Die Stumme von Portici. Vollständiger Klavierauszug für Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte.) S. 511.

Chelard, A. Hipp., heroische Oper: Macbeth. Vollst. Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte von Th. Lachner. S. 81.

Händel, G. F., Asis und Galathe, Serenade. Klavierausz. und deutscher Text von J. O. Th. Schaum. S. 277.

Der alte Feldherr, Liederspiel von K. von Holtei. Vollst. Klavierausz. von C. W. Henning. S. 416.

Marschner, H., Der Templer und die Jüdin, romantische Oper in 3 Aufz. Vollst. Klavierauszug. S. 645.

Reissiger, C. G., Libella, Oper in 2 Aufz. mit deutschem Texte von Theophanis. Vollst. Klavier-Auszug vom Componisten. S. 449.

Rossini, G., Guillaume Tell, opera en 4 actes etc. avec accomp. de Piano p. L. Niedermeyer. Vollst. Klavier-Auszug nach der Original-Partitur, mit französ. Texte und freier deutscher Bearbeitung. S. 3. 17. 33.

— Derselbe. Klavier-Auszug der einzelnen Gesänge und Chöre etc. S. 768.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Abels, Carl, Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beym Gesangunterrichte in Schulen. 1stes Heft. S. 676.

Becker, C. F., mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrh. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. 1stes Heft S. 558.

Fink, G. W., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. S. 852.

Gabrielsky, W., Drey Gesänge für vier Männerstimmen. Part. und Stimmen. 94stes W. S. 228.

Dr. J. C. Held, Zehn vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. S. 642.

Gedichte Sr. Maj. des Königs Ludwig von Baiern, in Musik gesetzt und gesungen von den Mitgliedern des Liederkranzes in München etc. S. 580.

Matthäi, A., Sechs fröhliche Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass. 23stes Werk. S. 163.

Methfessel, A., Vier Gesänge für 2 Singstimmen mit Pianofortebegleitung. Oeuv. 79. S. 231.

— Zwey Gesänge mit ital. und deutschem Texte für zwey Stimmen mit Pianofortebegl. Oeuv. 92. S. 231.

Mozart, W. A. Sohn, Der erste Frühlingstag, Cantate für

2 Soprane, Tenor und Bass mit Chor. 28stes Werk. Klavier-Auszug. S. 641.

Nedelmann, W., Der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den Liedern für die Jugend von H. A. von Kamp, drey- und vierstimmig etc. 12tes und 13tes Heft. S. 465.

Neukomm, Sig., Hymne de la nuit (Hochgesang von der Nacht), Oeuv. 60. Part. und auch Klavierausz. S. 49.

Otto, Franz, Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. S. 156.

Panny, Jos., Der Rhein, Volksgesang von Theod. Haupt. Op. 25. S. 771.

Schade, C. und E. Bauer, Singebuch für Schulen, eine Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigen Singe-Vorübungen. S. 756.

Schneider, Fr., Sechs Wanderlieder von A. Brüggemann, für 4 Männerstimmen. 82stes Werk. S. 260.

Stolze, H. W., Sieben 4stimmige Gesänge für Tenor und Bass, zum Gebrauche für Schulen und Singvereine. Op. 11. S. 592.

Weber, Gottfr., mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel, 4 Hefte. Op. 41. S. 201.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Abenheim, Jos., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegl. S. 148.

Anschütz, M. Ernst, ausgewählte Gesänge mit Begl. des Pianof. S. 101.

Beckers, Hubert, Liederkranz für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianof. S. 725.

Blum, Carl, Die Burgruine und die Veilchen, Gesang für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. und 2 Waldhörner. S. 691.

— Der Ritterbube und das Kloster (von Gotter), für eine Sopranstimme mit Begl. des Pianof., Vcell und zwey Waldhörner. 114tes Werk. S. 849.

Bürde, Jeanette, geb. Milder, Vier Lieder von W. Müller. S. 484.

Chodowiecki, Alb., Sechs Lieder mit Begleit. des Pianoforte. S. 558.

Fröhlich, Theod., 1) Drey Aargauische Volkslieder über die Notennamen, mit Begl. des Pianof.

— 2) Neun deutsche Lieder von W. H. Wakkernagel mit Begl. des Pianof. 3tes Werk. S. 721.

— Geistliche Gesänge für die Altstimme, mit Begl. des Pianof. 4tes Werk. S. 821.

— Lieder von Novalis, mit Bgl. des Pfte. 6tes W. S. 825.

Händel, G. F., Recitativ und Arie. Klavierausz. S. 416.

Halevy, F., Cavatine: Come dolce a me favelli etc. per Soprano, av. acc. di Pianof. S. 464.

Herring, Karl Ed., Der Schäferin Antwort, das Guitarrenband und der blinde Knabe, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. 2tes Heft. S. 163.

Jähns, W., Drey Gesänge für eine Basstimme mit Begleit. des Pianof. 1stes Heft. S. 276.

St. Julien, H. von, Sechs deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. S. 276.

Kossmaly, Carl, Die Mähr von *Dr.* Faust, Romanze für eine Basstimme, mit Begl. des Pianof. S. 512.

Kreutzer, Conr., Würde der Frauen (von Schiller), mit Begl. des Pianof. 78stes Werk. S. 542.

Kuhlau, Fr., Romanzen und Lieder von L. M. Fouqué, mit Begl. des Pianof. Op. 106. S. 257.

Löwe, C., Zwey Balladen von Uhland und Talvj, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianof. Op. 8. 5te Sammlung. S. 245.

Marschner, H., Sechs Lieder für eine Singstimme, mit Bgl. des Pianof. 61stes Werk. S. 623.

— Drey Lieder: Herrenerziesung, der gefiederte Bote, Kuss oder Tod, für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung. 54stes Werk. S. 628.

Mendelssohn-Bartoldy, Fel., 12 Lieder mit Begleit. des Pianof. (1stes Heft: Der Jüngling, 2tes Heft: Das Mädchen) Op. 9. S. 801.

Mercadante, Sev. Esercizi di Canto. P. I. II. III. S. 528.

Methfessel, A., Liederkranz. Sammlung von Gesängen und Liedern, mit Begleitung des Pianof. 3 Hefte. 2te verm. Aufl. S. 239.

— Husarenlob für eine Stimme, mit Pianofortebegleitung. S. 232.

— Sechs Canzonette, mit ital. und deut. Texte für eine tiefe Singst., mit Pianofortebegl. 72stes W. S. 232.

Meyer, Godoardo, Scena ed Aria del Sgr. Metastasio av. acc. di Piano. S. 608.

Müller, Dom., Drey Lieder aus den Gedichten des Königs Ludwig von Baiern, für eine Singstimme, mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung. S. 844.

Neukomm, Sig., Die Heerschau um Mitternacht, mit Begl. des Pianoforte. S. 486.

Panny, Jos., Der Rhein, Volksgesang für eine Singst. mit Klavier- oder Guitarre-Begleitung. S. 772.

Reissiger, C. G., Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme, mit Begleit. des Pianof. Op. 61. 11te Liedersammlung. S. 290.

— Wiedersehn und Wiederfinden, Lied für eine Sopran-Stimme, mit Begl. des Pianof. S. 291.

Riss, Ferd., Sechs deutsche Lieder, mit Begl. des Pianof. 154stes Werk. S. 624.

Schumann, C., Lieder mit Begl. des Pianof. 5tes W. S. 807.

50 Schnaderhüpferln in verschiedenen Mundarten und Melodieen mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre. S. 512.

Schneider, Jul., Des Barden letztes Lied von Euphon, mit Pianofortebegl. No. 2. S. 675.

Schuster, Aug., Sechs Lieder für eine Bass- oder Bariton-Stimme, mit Pianofortebegl. 2 Hefte. S. 688.

Stein, Theod., Sechs Lieder für Kinder, mit Begl. des Pfte. herausg. von A. Methfessel. S. 527.

— Sechs Lieder für Kinder (in Musik gesetzt in seinem 10ten Jahre.) S. 527.

Sundelin, A., Rondoletto für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. S. 690.

Der Troubadour, Sammlung von Romanzen, Liedern und Notturnen, mit Bgl. des Pianof. No. 2 und 3. S. 244.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Lobe, C., Ouverture de l'Op. Die Flibustier a gr. orch. S. 641.

Nohr, E., Sinfonie a grand Orchestre. Op. 1. S. 577.

Rossini, G., Ouverture de l'Op. Wilhelm Tell, a gr. orch. S. 543.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orchesterbegl.

Balcke, C. G., Concertino pour la Flûte av. acc. de l'Orchestre ou de Pianof. Oeuv. 1. S. 562.

Berbiguier, T., Rondo de Concert, prec. d'une Introduction, pour la Flûte, av. l'acc. d'Orch. ou Pianof. sur l'air favori Petit Blanc. Op. 98. S. 340.

Crusell, B., Concert p. la Clarinette, av. acc. de gr. Orch. Op. 11. S. 497.

Gebrielski, W., 4me Conc. p. la Flûte av. acc. de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons. Oeuv. 30. S. 164.

Jacobi, C., Variat. p. le Basson av. acc. de l'Orch. Op. 10. S. 804.

Kalkbrenner, F., God save the King, Variazioni di bravura con Introduz. e Finale p. il Pfte. e Orchestra (ad lib.) Op. 99. S. 330

Kalliwoda, F. W., Variations brill. p. 2 Violons av. l'acc. d'Orch. Oeuv. 14. S. 48.

— gr. Rondeau p. le Pfte. av. l'acc. de l'Orch. Oeuv. 16. S. 492.

Koch, Ch., Fantaisie et Variat. p. le Basson, av. l'orch. Oeuv. 27. S. 53.

Odeon. Ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente. S. 574.

Pixis, J. P., Concert für das Pianof. mit Begl. des Orch. Op. 100. S. 576.

Reissiger, C. G., Concertino p. la Flûte av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Op. 60. S. 772.

Rode, P., douzième Concerto avec un Rondo, mele d'airs russes p. Violon prine av. acc. d'orch. Op. 27. S. 580.

Spohr, L., Concertino pour le Violon avec acc. d'orch. Oeuv. 79. S. 772.

Stössel, N., Militair-Musik für 6 chromatische Trompeten, 2 Klappen-Flügelhörner, 4 Inventions-Hörner und 3 Posaunen. S. 787.

Der junge Virtuose, 1ste Lief. S. 851.

Wagner, P. J. P., Andante et Variations sur un thème fav. O cara memoria, de Caraffa, p. l'Hautbois av. acc. de l'Orch. S. 803.

c) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Almenräder, C., Introduct. et Variat. sur le thème: Es eilen die Stunden des Lebens dahin, p. le Basson, av. acc. de Violon, Viola et Vclle. Oeuv. 4. S. 209.

Auber, D. F. E., Ouverture et huit pieces fav. de l'Op. La Muette de Portici, arr. p. 2 Viol. S. 543.

— Sept pieces fav. du l'Op. La fiancée, arr. p. 2 Viol. S. 543.

Bach, J. Seb., six Fugues arr. p. Violon, Viola et Vclle. par. Guill. Braun (aus Suite des Fugues.) S. 415.

Belcke, C. G., Concertino pour la Flûte avec accompagn. de Pianof. Oeuv. 1. S. 362.

— Adagio et Variations sur un thème de (Ch. M. de Weber pour la Flûte, avec accomp. de Pianoforte. Op. 3. S. 708.

Berbiguier, T., Rondo de Concert etc. p. la Flûte av. acc. de Pianof. S. 349.

Blum, C., Walzerkränzchen für Pianof., Violine oder Flöte, für Privatzirkel. 11stes Werk. S. 848.

Bohrer, les frères, 3 Duos p. Violon et Vclle. 3me liv. S. 148.

— Duo concert. sur des airs montagnards suisses. S. 856.

Castelbarco, Le Comte Cesar de, Divertimenti per 2 Violini, Viola et Vclle. Op. 1. S. 242.

— Amusement pour Violon et Basse. Op. 2. S. 243.

— 3 Duos concert. p. 2 Violons. Op. 3. S. 243.

— gr. Trio p. 2 Violini et Violone. Op. 6. S. 243.

Decortis, L., 3me thème varié pour Violoncelle, avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse ou Pianoforte. Oeuv. 4. S. 210.

Dotzauer, J. J. E., Trois Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vclle. Oeuv. 108. S. 789.

Eichhorst, C., Thema und Variationen für Clarinette, mit Begl. von 2 Violinen, Bratsche und Vclle oder Pianof. 1stes Werk. S. 210.

Gabrielsky, W., 4me Cons. p. la Flûte, mit Begl. des Pianof. S. 164.

Gallay, 24 Duos faciles p. 2 Cors. Oeuv. 16. S. 574.

Haydn, J., Sinfonie Es maj. (D$^{\#}_{\#}$) arr. en Quatuor p. 2 Violons ou Flûte et Violon, Viole e Vclle. S. 691.

Koch, Chr., Fant. et Variat. sur des motifs fav. du Vaudev. Les Viennois a Berlin, p. Piano et Flûte. Oeuv. 22. S. 211.

— Fantaisie et Variat. p. le Basson, av. acc. de Pianof. Oeuv. 27. S. 55.

Kreutzer, Conr., Nocturne p. le Pianof., Violon ou Flûte obl. Oeuv. 76. No. 2. S. 377.

— Fantaisie sur un Menuett fav. p. le Pianof., Violon ou Flûte obl. Oeuv. 76. No. 3. S. 347.

Kreutzer, Conr., Fantaisie melancolique pour le Pianof., Vclle ou Basson. Oeuv. 76. No. 4. S. 378.

— Masurka pour le Pianof., Clarinette ou Violon oblig. Oeuv. 76. No. 5. S. 377.

Kuhlau, F., Variat. concert. sur l'air de l'Op. Le colporteur de Onslow: Pour de filles si gentilles, pour le Pianof. et Flûte. Oeuv. 94. S. 556.

— Introd. et Rondo concert. sur le Chœur du Colporteur de Onslow: Ah quand il gele etc. (wie oben.) Oeuv. 98. S. 556.

— Introd. et Variat. conc. sur l'air du Colporteur de Onslow: Toujours de mon jeune age etc. (wie oben.) Oeuv. 99. S. 556.

Kummer, Fr. Aug. et Ch. Lausch, Fantaisie sur des airs de la Muette de Portici p. le Pianof. et Vclle. S. 692.

Kummer, Casp., Introduct. et Variat. p. la Flûte av. acc. de 2 Violons, Viole et Violoncelle ou de Pianof. Oeuv. 28. S. 575.

Limmer, Franz, gr. Quartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. No. 1. 1stes Werk. S. 817.

Lösch, 12 Ländler für 2 Clarinetten. S. 510.

Moscheles, J., Sonate concert. p. Piano et Flûte (ou Violon.) Op. 90. S. 669.

Müller, C. F., Duetti a p. theet. p. le Pianof. seul; Violon, Harpe e Pianof. ou p. Pianof. et Viol. Oeuv. 33. S. 80.

Oestreich, C., 12 Trios f. 3 Waldhörner. 1stes Heft. S. 850.

Onslow, G., Quintetto p. 2 Violons, Viole, Violone et Contrebasse. Oeuv. 33. 34. 35. 5. 156.

— 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vclle (extraits des Trios p. Piano, Viol. et Vclle formant l'Oeuv. 14) arrangés p. le même. Oeuv. 36. Liv. 1. 2. 3. S. 165.

— Quatorzième Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles. Oeuv. 37. S. 481.

— 3 Quintetti p. 2 Violons, Alto et 2 Vclles, nouv. édit. Oeuv. 1. S. 487.

— 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse, nouv. édit. Oeuv. 4. S. 487.

Pixis, J. P., Thème varié p. le Pianof. et Violon ou Flûte. Oeuv. 105. S. 361.

Reissiger, C. G., Sonate p. le Pianof. et Violon. Op. 45. S. 509.

— Concertino p. la Flûte av. accomp. de Pianof. Op. 60. S. 772.

Spohr, L., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 82. S. 595.

β) Für Ein Instrument.

Auber, D. F. E., Stumme von Portici. Vollständ. Auszug fürs Pfte. allein (mit Hinweglassung der Worte.) S. 511.

— Ballettmusik aus der Oper: Die Stumme von Portici, für das Pianof. zu 4 Händ. eingerichtet von A. Meisthardt. S. 379.

Bach, Joh. Seb., grandes Suites, dites Suites anglaises pour le Clavecin. No. 3. 4. S. 183.

— Grandes Suites, dites Suites anglaises pour le Clavecin. No. 5. 6. S. 724.

Beethoven, L. v., gr. Quatuor. Oeuv. 74. No. 10. arr. p. le Pianof. a 4 m. par J. P. Schmidt. S. 640.

Beloke, Fr., Pièces fav. d'Operas connus, arr. pour la Flûte seule. S. 116.

— Leichte Uebungsstücke für das Pianof. Liv. 3. S. 292.

Bellini, Vinc., Ouverture p. le Pianof. S. 180.

Bertini, A., Rondino p. le Pfte. a 4 m. Oeuv. 77. S. 511.

Bertini, H. jeune, XII petits morceaux, précédés chacun d'un Prelude pour le Piano (en 2 Suites) composés expressement pour les Eleves. S. 464.

Blatt, F. T., 18 Exercices amusants p. l'Hautbois. S. 559.

Böhner, L., gr. Fantaisie originale (a gr. Orch.) arrangée p. le Pianof. Oeuv. 87. S. 722.

— XVI Präludien, Fugen und Fantasieen für die Orgel und (oder) das Pianof. Oeuv. 32. S. 723.

Chaulieu, Ch., Variat. brill. p. le Piano sur un thème fav. de Guill. Tell de Rossini. S. 771.

— Tyrolienne tirée de l'Op. La Fiancée par Auber, var. p. le Pianof. Oeuv. 74. S. 771.

Chwatal, F. X., Introduct. et Variat. sur un thème fav. pour le Pianof. Oeuv. 2. S. 544.

Czerny, Ch., Fantaisie brill. sur 3 thèmes de Haydn, Mozart et Beethoven p. le Piano. Oeuv. 171. S. 52.

— Rondoletto brill. sur 2 motifs fav. de l'Op. Guill. Tell de Rossini, p. Piano. Oeuv. 216. S. 769.

— Rondeau de Chasse sur le Chœur fav. de l'Op. Guill. Tell: Quelle sauvage harmonie etc. pour le Pianof. Oeuv. 217. S. 769.

— Introduct. et Variat. sur le Pas de Trois fav. de l'Op. Guill. Tell. Oeuv. 219. S. 769.

— Variat. brill. sur la tirolienne fav. de l'Op. Guill. Tell. Oeuv. 220. S. 769.

Aux belles Danseuses. Collection choisie de ballets et de danses etc. pour le Pianof. seul. No. 4. S. 18.

Dömény, Alex. von, Anweisung das Fortepiano richtig zu spielen, bestehend in 62 Exercitien, gewählt aus den Werken von Händel, Clementi, Cramer etc. S. 463.

Elliot, A., Variations p. le Pianof. S. 78.

— 6 Divertiss. en forme de Valses p. le Pianof. S. 79.

Erfurt, Ch., Rondo brill. p. le Pianof. Oeuv. 4. S. 227.

— Deux grandes Valses p. le Pianof. Oeuv. 5. S. 708.

Götze, C., 1) Quatre, (4 irs, en forme d'Ecossaise p. le Pianoforte a 4 m.

2) Fantasie über die Marseiller Hymne von Rouget de Lisle für das Pianof. zu 4 Händen. S. 836.

Hanck, W., Pas de deux aus dem neuen Ballet: Florenka oder das Bergwerk in Polen, für das Pianof. eingerichtet. S. 291.

Hause, Wenzl., 85 Uebungen für den Contrabass. S. 509.

Haydn, Jos., 3 Quatuors, Oeuv. 76. arr. a 4 m. pour le Pianof. No. 1. 2. 3. S. 289.

— 3 Quatuors. Oeuv. 76. arr. p. le Pianof. a 4 m. par J. P. Schmidt. S. 289.

— Quatuor. Oeuv. 64. No. 2. arr. p. le Pianof. a 4 m. p. J. P. Schmidt. S. 640.

Herlag, M. und dessen Sohn, Eduard, Musikalisches Jugendblatt. 1ster Jahrg. 1830. S. 378.

Herz, H., gr. Variat. a 4 m. pour le Pianof. sur une Marche fav. de Guill. Tell de Rossini. Oeuv. 80. S. 331.

Höpner, C. G., Variat. sur une Valse fav. (Wiener Trauerwalzer) p. le Pianof. S. 542.

Hünten, P. E., Invitation a la danse, Rond. brill. p. Pianoforte. Op. 89. S. 724.

— Variat. brill. sur l'air de la Dame blanche: Ah quel plaisir, p. Pianof. Op. 90. S. 724.

Karr, H., Fantaisie p. le Pianof. sur la Tyrolienne de Guill. Tell de Rossini. Op. 232. S. 770.

Kalx, J. F., Allegretto gracioso de l'Op. Oberon, varié p. le Pianof. Oeuv. 114. S. 16.

Köhler, E., Einleitung und Variationen über ein Thema aus der Belagerung von Corinth von Rossini für das Pianof. Oeuv. 12. S. 48.

Krägen, Ch., Rondeau Polonois sur 4 thèmes favoris, tirés du Concertos de Paganini, pour le Pianoforte a 4 m. Oeuv. 12. S. 607.

Kuhlau, Fr., Ouverture de l'Op. Hugo et Adelheid, p. le Pianof. a 4 m. Op. 107. S. 280.

Lobe, J. C., Caprice pour le Pianof. Oeuv. 15. S. 545.

— Variations p. le Pianof. Oeuv. 16. S. 545.

Mazas, 3 Fantaisies a 2 parties pour Violon seul. Op. 25. S. 607.

Meyer, C. H., neue Tänze f. das Pianof. 28ste Lief. S. 755.

Mozart, W. A., Conc. No. VIII. p. le Pianof. arr. a 4 m. p. J. P. Schmidt. S. 792.

Müller, C. F., Variat. p. le Pianof. Oeuv. 35. S. 179.

— Variations brill. p. le Pianof. sur une Valse connue. Oeuv. 38. S. 148.

Neithardt, A., Geschwind-Märsche zu bestimmtem Gebrauche der Kön. Preuss. Armeen, für das Pianof. eingerichtet. 1. 2. 3te Lief. S. 332.

Onslow, G., Quintetto. Oeuv. 31. No. 33. arrang. für das Pianof. zu 4 Händen von Mockwitz. S. 149.

Merveille de Paganini, Duo p. un seul Violon, une partie s'executte avec l'archet et l'autre accompagne pizzicato. S. 512.

Pixis, J. P., Rondo polacca pour le Pianoforte. Oeuv. 107. S. 167.

— Fantaisie sur la dernière pensée de Ch. M. de Weber p. le Pianof. Oeuv. 109. S. 496.

— Ouverture der Oper Bibiana, f. das Pianof. zu vier Händen — dieselbe für 2 Hände. S. 792.

— Le garçon suisse, Variat. p. le Pianof. a 4 m. S. 755.

Pollini, Franc., Scherzo, Variazioni e Fantasia sopra un tema orig. p. Fortepiano. Op. 56. S. 855.

Reissiger, 2me Rondeau mignon p. le Pfte. Oeuv. 52. S. 58.

Richter, C., XVIII Redouten-Tänze für das Pianoforte. 9tes Heft. S. 291.

Ries, F., Variat. sur un air de l'Op. La Fiancée du brigand p. le Pianof. a 4 m. Op. 155. No. 3. S. 276.

Roland, Const., 1re Rondino p. le Pianof. sur les thèmes fav. de l'Op. Le Siège de Corinthe. S. 855.

Romberg, A., Trois gr. Duos p. le Flte, a 4 m. arr. d'après des Quatuors p. A. Mühling. Liv. 1. S. 64.

Schmitt, Al., Neue Studien für das Pianof. 67stes Werk. 1. u. 2tes Heft. S. 56.
— Huit Etudes p. le Pianof. 12me Liv. S. 57.
Schneider, Fr., Oeuvres complets p. le Pfte. Cah. I. S. 42.
Splitgerber, E. de, 6 Galopes p. le Pfte. Oeuv. 9. S. 80.
Spohr, L., gr. Nonetto. Oeuv. 31. arr. p. le Pianof. a 4 m. par J. Breitenstein. S. 100.
Vollrath, F., Marche e Rondeau brill. et fac. p. le Pfte. a 4 m. S. 557.
— Rondeau a la Chasse brill. et fac. pour le Pianoforte a 4 m. S. 557.
Wustrow, A. F., 12 Bagatelles p. le Pianof. a l'usage des commençans. S. 307.
— 2 Rondeaux brill. p. le Pianof. Oeuv. 10. S. 560.

γ) Für die Orgel.

Bach, A. W., Der practische Organist, enthaltend eine Sammlung der verschiedenartigsten Präludien, Choräle nebst Zwischenspielen etc. in 3 Abtheil. S. 525.
Borgt, A., Unterhaltungen für Orgelspieler. S. 133.
Böhner, J. L., XVI Präludien, Fugen und Fantasieen für die Orgel und (oder) das Pianof. Oeuv. 32. S. 720.
Hesse, Ad., leichte Orgel-Vorspiele für angehende Organisten zum Gebrauche in Seminarien etc. No. 6. S. 108.
— Leichte Orgelspiele zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. 24stes Werk. S. 495.
Höpner, C. G., Acht Vorspiele mit eingewebten Choral-Melodieen und 2 Fugen f. die Orgel. Op. 2. S. 543.
Karow, C., 172 Vorspiele für die Orgel über 90 Choral-Melodieen etc., grösstentheils aus den verschiedensten Werken mehrer Compon. zusammengetragen. S. 421.

V. Correspondenz.

Berlin, S. 45, 116, 186, 188, 227, 260, 342, 557, 602, 689, 694, 619, 672, 685, 817, 827.
Bologna, 700.
Bremen, 703, 787.
Breslau, 686.
Cassel, 187, 208, 575, 640.
Dresden, 233, 481, 745.
Elbing, 376.
Frankfurt a. Main, 87, 529.
Halle, 426, 448, 457.
Hamm (in Westphalen), 185.
Italien, s. Mailand.
Königsberg, 713.
Kopenhagen, 192, 204, 845.
Lausanne, 719.
Leipzig, 19, 97, 144, 240, 308, 373, 398, 409, 670, 685, 708, 782.
Mailand und übrige Städte Italiens, 78, 91, 298, 322, 619, 639, 681, 749, 780, 798.
Manheim, 18, 469.

Morges am Genfersee, S. 462.
München, 88, 69, 307, 340, 566, 783, 799.
Paris, 63, 160, 288, 409.
Potsdam, 508, 676.
Prag, 113, 140, 234, 635, 851.
Rotterdam, 478.
Stettin, 678.
Strasburg, 167, 473.
Stuttgart, 256, 269, 282, 535.
Weimar, 106, 504.
Wien, 109, 271, 285, 296, 586, 602, 616.
Winterthur, 681.

VI. Miscellen.

Andres des Jüngern Doppelbrief. S. 194.
Bach, Joh. Seb., über ihn: aus einem noch ungedruckten Werke. S. 252.
— Passionsmusik, nach dem Evangel. Matthäi. Partitur. Klavier-Auszug etc. S. 529.
— Passionsmusik nach Johannes angekündigt. S. 787.
Zum Bedenken. S. 196.
Bericht und Bitte,
Chladni's und Berner's Denkmal in Breslau betreffend. S. 800.
Chronik der Opern des Hoftheaters und der Concerte zu Cassel 1830. S. 187.
Druckfehler. S. 592.
Für Eigenthumsrecht, s. Musikalienhandel.
Grosses Musikfest des Elbvereines für 1830 bestimmt (und übrige Musikfeste.) S. 99.
Dasselbe zu Halle a. d. Saale den 3ten, 4ten, 5ten Juny (angekündigt S. 274.) S. 424. — Zweyter Bericht darüber. S. 443, 457.
Ueber Fetis Ankündigung eines neuen musikalisch-biographischen Dictionnaire (aus Bologna.) S. 700.
Ueber Genialität. S. 80.
Händels Dettinger Te Deum angekündigt. S. 787.
Chronologie der Hessischen Kapellmeister seit dem 16ten Jahrh. S. 308.
Theatralische Herbst-Stagione in Italien und Karneval-Opera daselbst. S. 73, 91, 769.
Italiens Frühlingslings-Opera etc. S. 619, 639, 681, s. übrigens V. Mailand).
Klingemann, Dr. Aug., Notiz für Operncomponisten. S. 448.
Joh. Paul Krämer und seine Söhne, Instrumentenmacher: biographische Notizen. S. 181.
Ueber die Kön. Sächsische italienische Opera-Gesellschaft in Leipzig S. 409.
Moncharley, S. 673, 687.
J. F. von Mosel Erklärung wegen der von ihm angekündigten Herausgabe des Händel'schen Oratorium Jephte, Salomon etc. S. 788.
Odeon-Saal in München. S. 848.
Musikalien-Uebersicht der seit dem 1sten July bis Ende 1829 gedruckten. S. 178.

Musikalien-Handel: glückliche Fortschritte der Bemühung der Wohlgesinnten zur Sicherstellung desselben. S. 158.
Musikalien-Nachdruck: Artikel des Vereins gegen denselben. S. 461.
Musikfeste, s. Elbverein und Potsdam.
Notizen. S. 164, 180, 308, 660, 676, 692.
Oestreich — Nachdruck daselbst verboten. S. 308.
Operncomponisten: Notiz für sie. S. 448.
Ueber die drey grossen musikalischen Theater zu Paris. S. 67.
Grosses Musikfest in Potsdam angekündigt S. 308; wieder verschoben S. 676.
Rochlitz, Fr., Aussicht (aus dem dritten Bande der neuen Ausgabe des Werks: Für Freunde der Tonkunst.) S. 8.
Schichts Bibliothek. Versteigerung derselben zu Leipzig bekannt gemacht. S. 180.
Dr. **Frdr. Schneider** Bekanntmachung, den neuen Cursus seines theoretisch-musikalischen Institutes betreffend. S. 576.

Schweizerische Musik-Gesellschaft in Winterthur den 25sten bis 27sten Aug. 1830. S. 681.
Vermischtes. S. 176, 308.

VII. Beylagen.

I. Beyspiele zu der Abhandl. von Le Duc. (s. S. 117. fg.)
II. a) Tantum ergo di A.
b) Romanze aus der Oper: Alfred der Grosse, von *J. F.* Schmidt.
III. Salve Regina von Gust. Hadr. Secondorf.

VIII. Intelligenzblätter.

16 Nummern.

men sattsam empfohlen ist, und da wir nach den von uns gelieferten Proben Lewiesen haben, dafs wir nichts verabsäumen, was an uns liegt, um billige Forderungen zu befriedigen.

Leipzig, im Julius, 1801.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Beethoven, L. v., Sonate pour le Fortépiano avec un Cor, ou Alte ou Violoncelle. Op. 17. 1 Thlr.

Pleyel und Dussek, Anweisung das Fortepiano zu spielen. 2 Thlr.

Pleyel, 24 Handstücke für das Klavier. 14 Gr.

Martin, Vinc., 12 Ariette italiene per il Clavicembalo. 14 Gr.

Bornhardt, I. H. C., Variationen über das beliebte Lied: Kinder des Frühlings, aus dem Donauweibchen, für das Pianoforte. 10 Gr.

Böttcher, Chr. W., Vermischte Tänze fur das Klavier. 8 Gr.

Liebe macht kurzen Proceſs oder die Heyrath auf gewisse Art. Komische Oper von Hoffmeister, Sußmeier, Wölfl und andern. Klavierauszug. 2 Thlr. 4 Gr.

Henneberg, Ouverture aus der Oper: die Liebe macht kurzen Proceſs, für's Klavier. 8 Gr.

Haibel, Duett: Wer erfunden hat die Reben, aus der Oper: Liebe macht kurzen Proceſs, für's Klavier. 4 Gr.

Pleyel, J., Duo pour 2 Flûtes. Op. 67. 10 Gr.

— — 3 Duettines pour 2 Flutes. Op. 68. 6 Gr.

Haydn, J., 8 Pièces favorites pour le Clav. ou Pianof. av. acc. d'un Violon et Violoncelle ad libit. tirées des nouvelles Sinfonies. Op. 81. 1 Thlr. 19 Gr.

Brandl, J., Notturno p. 2 Altos et Violoncelle. Op. 19. 19 Gr.

Dussek, Concerto pour le Pianoforte avec accomp. de grand Orchestre. Op. 17. 1 Thlr. 20 Gr.

Massonneau, L., Concerto pour deux Flûtes av. acc. d'orchestre. Op. 12. 2 Thlr. 8 Gr.

Kunze, C. H., 3 Quatuors pour Cor, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Gyrowetz, A., Sinfonie à plusieurs Instruments. Op. 47. 1 Thlr. 8 Gr.

Clementi, M., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 14. Liv. 2. 1 Thlr. 20 Gr.

Scelta di Scene, Duetti et Arie etc. No. 31. Aria de S. Dussek, avec parties separées. 16 Gr.

Fränzl, F., 6 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 9. Part. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Kotzeluch, S., 6 grandes Sonates pour le Fortépiano avec Violon et Violoncelle. Op. 44. Liv. 1 et 2. à 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, 3 Duos pour 2 Violons. Suite de l'oeuvre 70. 1 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, Petits airs et Rondos arrangées pour le Clavecin ou Pianoforte avec Violon ad libitum. Liv. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmann, P. C., Cadences se rapportantes aux 6 gr. Concertos pour le Pianoforte. Op. 82. de Mozart. 1 Thlr. 8 Gr.

Schwenke, C. F. G., Zwey Walzer und eine Menuet für's Fortepiano. 4 Gr.

Hennig, M., Journal pour la Flûte. Cah. 6. 16 Gr.

Kauer, F., Ouverture aus dem 2ten Theile der Oper: das Donauweibchen für's Klavier. 6 Gr.

— — Ouverture und Favoritgesänge aus dem ersten Theile dieser Oper für's Klavier. 1 Thlr. 16 Gr.

— — do 2ter Theil. 1 Thlr. 12 Gr.

Hennig, 3 Ariettes et un Duo de l'Opéra: das Schlangenfest, arr. pour 2 Violons. 8 Gr.

Köhler, 6 Duos, p. 2 Clarinettes. Op. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Alexander, Ariette avec 7 Variations pour Violon et Violoncelle et 6 Var. p. Violonc. et Violon sur l'air: Mich fliehen alle Freuden. 10 Gr.

Wilms, Trio pour le Clavecin ou Pianoforte acc. d'un Violon et Violoncelle. Op. 4. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., grand Trio pour le Clavecin ou Pianoforte accomp. d'un Viol et Violonc. Op. 43. 1 Thlr. 4 Gr.

Mendel, S. H., 6 Lieder zm Klavier zu singen. 6 Hefte. 2 Thlr. 12 Gr.

Jahn, A., Musikalischer Blumenstrauſs, bestehend im Märschen, Men., Angl., Drehern u. s. w. 12 Gr.

Lorenz, A. W., Der Sieg der Unschuld, eine Ballade. 20 Gr.

Bornhardt, I. H. C., Die Seligkeit der Liebe. Ein Gesang mit Klavierbegleitung. 20 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. Nº. 1. 1830.

Der Entfernten.

Aus deinen Rosenhainen,
Die unsre Väter sahn,
Willst du nicht mehr erscheinen,
Dass neu wir dich empfahn?
Hoch klopfen dir die Herzen.
Wo weilst du? ach, so lang!
Komm, mildre uns Weh und Schmerzen
Mit deinem Freudensang!

Verscheuch' in deiner Schöne
Mit deiner Himmelsmacht
Die wilden Schreckenstöne
Dem Trugbild wüster Nacht.
Stolz bläht auf deinem Throne
Sich frech die Buhlerin
Und reisst mit bitterm Hohne
Sich deinen Lorbeer hin!

Auf deinen Adlerflügeln,
Aus des Orions Höhn
Rausch' zu der Erde Hügeln
Mit Zauberlustgetön;
Bring' uns des Friedens Weisen,
Glänz' uns der Andacht Glück
Im gotterfüllten Preisen
In unsre Brust zurück.

Nah strahlt in selgen Träumen
Dein Sehnsuchtsflammenbild;
Von frischen Lebensbäumen
Erblüht das Lenzgefild,
Und deinem Zauberstabe
Fliegt Lieb und Hoffnung zu,
Und deiner Opfer Gabe
Umlächelt Fried und Ruh.

Aus deinen heilgen Fernen,
Du Seraphs-Angesicht,
Leucht uns aus schönern Sternen
Dein neues Morgenlicht.
Lass deinen Segen thauen
Dem sturmdurchwühlten Hain,
Und führ' in unsre Auen
Die Lieb' uns wieder ein!

G. W. Fink.

Recension.

Guillaume Tell, opéra en quatre actes, paroles de M. M. Jouy et Hypolite Bis, musique de G. Rossini, avec accompagnement de Piano par L. Niedermeyer. — Vollständiger Klavierauszug nach der Original-Partitur, mit französischem Texte und freyer teutscher Bearbeitung von Th. v. Haupt, untergelegt von Jos. Panny. Mit Privilegien. (Eigenthum der Verleger) 1829. Mainz und Antwerpen, bey B. Schotts Söhnen. Pr. 22 Fl. Rheinisch. Von G. W. Fink.

Dass Rossini seit lange unter die ersten Männer unserer Zeit gehört, die es verstanden haben, den grössten Theil des Publicums mit ihren Tönen bis zum Jubel hinauf zu musiciren, kann von Keinem geläugnet werden. Nicht nur in Italien, auch in Teutschland, Frankreich und so fort werden noch immer seine Melodieen mit Freuden aufgenommen; ja bis nach Amerika sind sie vorgedrungen und in Mexico erfreut man sich ihrer, wie in Wien, Petersburg und überall, wo es Theater und Sänger giebt, die sie frisch auszuführen im Stande sind. Zwar liessen sich auch, gleichfalls seit lange, mancherley Stimmen vernehmen, die bald mit Ernst und Nachdruck, bald mit Scherz und Ironie gegen ihn und seine Weise zu Felde zogen. Und wenn wir es auch keineswegs in Abrede stellen wollen, dass unter diesen Gegnern so manche mit Plumpheit in verrosteten, zusammengeborgten Rüstungen sich zeigten, die nichts weiter mit Bertrand du Guesclin gemein hatten, als dass sie im ersten Turnier von ihrem Karngaule heruntergestochen wurden: so gab es doch noch Andere, die wohl einigermaassen mit der Folgezeit des blassen Ritters verglichen werden könnten, höchst wackere Kämpfer, denen kleinlicher Neid viel zu armselig und grundlose Befehdung viel zu verächtlich ist. Sehr rechtschaffene und erfahrene Männer haben sogar dem Meister von Pesaro auf das bestimmteste nachgewiesen, dass er auch wohl einige Male zugriff, wo er etwas fand und es hinthat, wo es fehlte. Diese verwegene Angriffsart hat vor einiger Zeit auch Einer der Unseren nicht ohne Glücksbeistand versucht.

wesshalb unsere Blätter von einem guten Rossinianer in Italien zu der Ehre gelangten, die Hauptschmiede der Pfeile genannt zu werden, die gegen den unüberwindlichen Theatercomponisten, wie er ihn nennt, abgeschossen würden. Der Mann hat sehr unrecht, wenn er uns für Cyclopen hält; es wird hier gar nichts geschmiedet, es fehlen die Vulkane: wir reden nur, was wir wissen und zeugen von dem, was wir gesehen haben; übrigens überlassen wir das Weitere getrost der bessern Einsicht eines geehrten Publicums und der Alles ordnenden und ausgleichenden Zeit.

So viel bleibt indessen gewiss, dass bis jetzt, trotz mancher verlornen Schlacht des musikalischen Helden, alles Kämpfen gegen die Herrschaft Rossini's sehr wenig Erfolg gehabt hat. Fingen auch die Völker der mancherley Zungen hin und wieder an, über den bunten und doch etwas einförmigen Notenstaat des Triumphators, gleich den Soldaten Cäsars, sich lustig zu machen und allerley Spottlieder hören zu lassen: so war diess doch sogleich gänzlich vergessen, sobald er sie wieder durch einen neuen Sieg, d. h. durch eine neue Oper, zu einem neuen Volksfeste führte und alle Massen huldigten fast noch entzückter seiner gewohnten Macht. Selbst die grössten Vaterlandsfreunde konnten bey allem Kopfschütteln nicht umhin, mancherley Nachahmungswürdiges in seinen Einrichtungen zu finden und die Verständigen unter ihnen ahmten ihm wirklich nicht wenig nach und empfanden mit Entzücken den Lohn ihrer Thaten. Selbst C. M. von Weber, der wohlberechnende, wollte nicht ganz davon ausgenommen seyn.

Wie es nun jetzt um Rossini's Ruhm steht, ist Keinem verborgen. Von Paris aus ist er fast höher gehoben worden, als er jemals gestanden hat. Solche Erscheinungen verdienen alle Aufmerksamkeit und sind nicht geeignet, mit ein paar Worten abgethan zu werden. Bevor wir also zur Beurtheilung der jetzt in Rede stehenden Oper übergehen, erlauben wir uns zu genauerer Verständigung noch einige allgemeine, möglichst gedrängte Bemerkungen über Rossini, wobey wir, um einiger Seltsamen willen, nur noch ausdrücklich im Voraus erwähnen, dass wir uns hier zu Lande nicht für untrüglich halten und somit nichts weiter als unsere Meinungen, wahr, wie sie in uns sind, und bedacht, so weit wir diess vermögen, ruhig hinstellen, um vielleicht dadurch unsere geehrten Leser zu eigenen Gedanken und Urtheilen anzuregen oder Stoff dazu zu liefern.

Fragen wir zuvörderst, wodurch Rossini zu solchem Ruhme gelangte: so antworten wir „durch das Eigenthümliche unserer Zeit und seiner für sie höchst passenden Anlagen.“ Vom Zeitgemässen haben wir mit ausdrücklicher Rücksicht auf Rossini bereits in unserer Recension einiger Werke Czerny's 1828, N. 15, S. 233. etc. gesprochen, worauf wir, um uns nicht zu wiederholen, verweisen. Im Allgemeinen verlangt der grösste Theil des jetzigen Publicums Sinnenreiz, Ohrenkitzel, Leichtfertiges, Lärmendes, gewaltsam Erregendes. Was dergleichen nicht hat, fällt gewöhnlich durch oder findet doch nur eine kleine Anzahl Freunde und zwar nur solcher, die wenig Lust bezeigen, laut zu werden. In der Regel hat man weder Lust noch Zeit, aufmerksam zu seyn. Der Grund liegt am Tage. Vorzüglich ist das bey theatralischen Ergötzungen in Italien so, wenn anders die wiederholten Klagen so manches tüchtigen Mannes nicht völlig ungegründet sind. Eben über den Verfall italienischer Musik ist leider von ihren eigenen Mitbürgern mehr als zu viel geseufzet worden und mit Recht. Wer nicht zugeben kann, dass die ältere italienische Musik ungleich gehaltreicher und schöner war, als die jetzige, dem ist nichts begreiflich zu machen, folglich jedes Wort unnütz. Statt des melodischen, kraftvoll getragenen Gesanges sind eine Menge Gurgeleyen Mode geworden, die nur vom selbstsüchtigsten Stolze Einzelner, namentlich mancher Kunstsänger, aufrecht erhalten werden und durch Leerheit und sinnliche Genusssucht der Menge ihr Ansehn behaupten. In anderen Ländern ist es, wenn auch ursprünglich aus anderen Gründen, nicht viel besser. So fand Rossini seine Zeit und benutzte sie und zwar mit eben so grosser Genialität, als Leichtfertigkeit.

Die Natur selbst hat R. zum Musiker gemacht; sie hat ihm reiche Erfindsamkeit, angenehme Melodie, eindringliche Rhythmik und jene frische Raschheit und Gewandtheit verliehen, die mit äusserlicher Gratie verbunden über das Gefingfügigste einen vorübereilenden Glanz und einen willkommenen Wechsel in der Bewegung verbreitet, der, wie ein gefälliger Abendhauch, unter Blumen und Blüthen scherzend umherflattert. Selbst als Characterzeichner und lebenvoller Tonmaler, der seinen Farbenschmuck oft genug aus China erhalten zu haben scheint, hat er sich nicht ganz selten zu zeigen gewusst. Nicht grundlos hat sein Tankred, bey allem zeitgemässen Geklingel, seinen Namen in alle Lande getragen.

Seine Semiramis enthält höchst Ausgezeichnetes und wahrhaft Grossartiges; sein Barbier ist echt komisch, und der Hauptact seines Otello echt tragisch. Solches und mehr Anderes leistet nur das Genie, und wir stehen keinen Augenblick an, ihn eben so genial, als leichtfertig zu nennen.

So lange er der italienische Rossini war, konnte und musste jeder Unbefangene zur Vollendung des Urtheils über ihn noch hinzufügen: Dennoch war ihm nie die Kunst der Güter Höchstes, sondern das Leben, und zwar ein möglichst sinnlich angenehmes und glänzendes. Er componirte mit einer Eilfertigkeit, als ob die Kunst ein permanisches Goldbergwerk wäre und Tiraden seine Kassirer. Nie gehörte er unter diejenigen, die da leben, um zu componiren, sondern, wie der Londoner Bach, unter die, welche componiren, um zu leben. Niemals scheint es ihm am Herzen gelegen zu haben, die Kunst, für welche er so ausgezeichnete Gaben empfing, zu heben, zu veredeln, sondern es scheint ihm vor Allem darum zu thun gewesen zu seyn, die Richtung seiner Zeit klug und geschickt benutzend, sich zum Lieblinge der Menge empor zu schwingen, mag dabey zu Grunde gehen, was da will, und was sich durch sich selbst nicht zu halten versteht. Was er gewollt, ist ihm im hohen Grade gelungen und dazu gehört Kraft, wenn auch nicht von der besten. Er hat Epoche gemacht. Die Zeit ist ihm ausserordentlich viel, die Kunst wenig oder nichts schuldig. Was er ihr mit der Rechten gab, hat er ihr doppelt mit der Linken wieder genommen. Zweyerley Dinge sind es, die den Menschen als solchen ehren, und der Künstler ist davon keineswegs ausgenommen: Fleiss und guter Wille für das Bessere. Alles Uebrige, was er an Gaben besitzt, ehrt nicht eigentlich ihn, sondern es verherrlicht die Hoheit der Natur und die Grösse dessen, der sie schuf und hält. Bey einem wahrhaft grossen Künstler muss Beydes zusammen kommen. Das hauptsächlich ist es, warum sie so selten sind. —

Seitdem Rossini nach Paris ging, ist er ein Anderer geworden; nicht mehr der italienische ist er geblieben, sondern zum Doppelgänger hat er sich verändert, so dass man ihn fast italienisch-französisch nennen möchte. Etwas davon zeigt sich schon in der Umarbeitung seines Moses; klarer tritt es in dem Grafen Ory hervor, und am deutlichsten offenbart sich diess in dem Tell, der in Paris so ausserordentliches Aufsehen zu bewirken im Stande war. Ob und in wie fern R. selbst und die Kunst dadurch gewann, werden wir sehen, wenn wir die Oper nach bestem Wissen und Gewissen gewürdigt haben werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Aussicht.

(Von Friedrich Rochlitz.)

Vorwort der Redaction.

Wir haben nächste Ostern, und wohl noch etwas früher, eine zweyte verbesserte und mit einem dritten Bande vermehrte Ausgabe des Werks: „Für Freunde der Tonkunst“ von Fr. Rochlitz (Leipzig, bey Cnobloch) zu erwarten. Einen entschiedenen Beweis, dass das Werk nach Verdienst beym Publicum Eingang gefunden hat, gibt der Umstand, dass schon nach vier Jahren, und in einer Zeit, wo in der Regel das Lesen grösserer Werke eben nicht zu den Lieblingsbeschäftigungen Vieler gerechnet werden durfte, eine neue Auflage nöthig wurde. Es ist also zu hoffen, oder vielmehr, es wird mit Recht vorausgesetzt werden müssen, die Freunde der Tonkunst werden der nahen Erscheinung des dritten Bandes um so freudiger entgegen sehen, je lieber ihnen die beyden ersten bereits geworden sind. Wir schmeicheln uns daher mit dem Beyfalle unserer geehrten Leser, wenn wir aus diesem dritten Theile, der für die Besitzer der beyden ersten auch einzeln ausgegeben wird, Ihnen etwas als Vorkost darbieten, ob wir gleich wissen, dass ein so Vereinzeltes nur einen kleinen Moment des beachtenswerthen Ganzen ausmachen kann. Um der Kürze willen ist uns aus den 10 Nummern des Abschnittes „Materialien“ — nämlich zu eigenem Nachdenken und weiterm Erwägen — die dritte vom Hrn. Verf. zugestanden worden, ein Fragment eines freundschaftlichen Briefes, dessen Inhalt die Aufmerksamkeit der Besseren nach dem Ganzen hoffentlich so begierig machen wird, als wir es den unterhaltenden Belehrungen dieses anerkannten Schriftstellers von ganzer Seele wünschen.

Die Redaction.

Aussicht.

. . . Allerdings hat auch für mich die Allgemeinheit der Tonkunst, wie Sie es nennen, und

deren „Verständlichkeit für alle Welt," etwas Bedeutungsvolles, ja, in eigener Weise selbst dem Herzen Wohlthuendes. Nur möchte ich in solcher Beziehung diese „Sprache" nicht auf die Zeichen derselben — nicht auf die Noten, und was dahin gehört, beschränken. Zwar ist auch dieses schon Etwas, und etwas nicht Geringfügiges, sowohl an sich, als in seinen Erfolgen: (was wäre der Welt eine so allgemeine und allgemein verständliche Sprache für die Begriffe, wie diese, für die Empfindungen!) aber warum nur hieran denken, und nicht auch, ja noch vielmehr, an das, was in dieser Sprache ausgesprochen, wie es in ihr ausgesprochen, und gleichfalls von Allen vernommen, von Allen leicht und richtig gefaßt wird? Dann bekömmt diese Vorstellung eine Grösse, einen Umfang, dass man sie denkend kaum ermessen, empfindend nicht erfüllen kann. In seinem einsamen Stübchen sitzt ein kleiner, stiller, fremdlicher Mann; sie nennen ihn den Vater Haydn. Der Mann fühlt heute alle seine Kräfte, und gleichmässig, höher belebt, frischer aufgeregt, nach einer gewissen Richtung sich lenken. Ein ihm selbst noch nicht Klares steigt, nur wie in schönen Vorahnungen, aus dem innersten Mittelpuncte seines Wesens auf, ergreift, bewegt ihn, breitet sich aus, verdeutlicht sich nach und nach, durchdringt, erfüllt sein ganzes Innere; er fühlt dadurch sich gekräftiget, erweitert, befreyt von allem Alltäglichen, gehoben über alles Alltägliche; er fühlt sich beglückt, entzückt, und das in der ihm eigensten, frischen, heitern, liebevollen Weise, die den Ernst nicht scheuet, aber zu mildern sucht, die Schwermuth nicht fliehet, aber zart an ihr hinstreift, nicht selten auch den gutmüthigen Schalk hervorlauschen lässt. Das Alles fühlt — das ist jetzt der Mann. Er muss sich auslassen: er muss damit sein inneres Glück vollenden. Er schliesst die Thür, nimmt die Feder und entwirft eine Symphonie oder ein Quartett, die er hernach, im gleichartigen, nur ruhigern Nachklang jener Stunden ausführt und vollendet: Das Werk fliegt bald umher und kömmt an — endlich, ganz eigentlich in aller Welt, und überall, wo es nur Menschen gibt, die überhaupt für die Kunst der Töne und was sie will, Sinn haben, versteht man Vater Haydn und sein Werk nicht nur, sondern eben damit bekömmt man auch von ihm, erfährt man an sich selbst durch ihn — in reichem oder minderm Maasse, je nachdem man dessen fähig, mithin dessen bedürftig ist — ganz dasselbe, was Er dachte, empfand, wollte, was Ihn erhob, begeisterte, beglückte, und kann sich diese schöne Erfahrung an sich selbst wiederholen, so oft man nur will! Alles das lässt sich, unter gehörigen Modificationen, anwenden, alles das erfüllt sich, an jedem echten Kunstwerke echter Tonkünstler, nach den verschiedensten Gattungen, aus allen Zeitalern, allen Nationen — mithin von Händels Messias und andern der höchsten und grössesten Productionen bis auf die zwey Zeilen des „God save the king" oder „Gaudeamus igitur," die gleichfalls in allen Welttheilen seit mehr als hundert Jahren Tausende und wieder Tausende ergriffen, erhoben, begeistert, und damit, wenigstens auf Momente, glücklich, und wohl auch zu beglücken geneigt, gestimmt haben; was aber nicht einmal gänzlich folgelos bey diesen Momenten bleiben kann, sondern, wie Alles, was einmal wahrhaft wirksam in uns eingegangen, indem es uns selbst verändert hat, seine Nachklänge behält, mögen diese noch so leise seyn, mögen wir von ihnen wissen oder nicht — —

Je mehr ich, werther Herr und Freund, diesem Gedanken nachhänge, je mehr, wie ich schon oben gesagt, erweitert er sich, bis ich ihn in seinem Umfange nicht mehr übersehen kann, und träumerisch in ein nebelhaftes Halbdunkel gerathen würde, fassete ich ihn nicht von einzelnen Seiten, wo er vieles Eigene, sehr Verschiedenes, der Betrachtung bietet, je nachdem ich selbst meinen Standpunct wähle. Wie ich das meyne? Ich will eine einzige dieser Seiten andeuten!

Es haben schon Andere die herrlich ermuthigende und — tröstende Idee aufgestellt: Alles wahrhaft Neue und Grosse, was wir in den letzten Jahrzehnden eins über's andere haben entstehen, sich hervor drängen, in das Gesammtleben der Nationen (nicht einmal blos der europäischen) entscheidend eingreifen sehen, zweckt ab, nach höhern, als den eigennützigen Planen, für welche es meistens erfunden, ausgebildet, in's Werk gerichtet worden, zu einer allmähligen Hinwegräumung dessen, was durch Jahrhunderte die Völker getrennt, in Trennung sie einander feindlich gegenüber gestellt hat: es soll dadurch eine allmählige Annäherung der Völker, in richtiger Kenntniss des einen vom andern, in gegenseitiger verdienter Achtung, bewirkt werden, und diese Annäherung kann und soll endlich eine Vereinigung in gemeinsamen Hauptinteressen des Lebens, in friedlichem Verkehr, in Wohl-

wollen, und wohl gar in Liebe, Aller gegen Alle, herbeyführen — eine Vereinigung nämlich, so weit sie möglich ist, ohne Aufgeben der wesentlichen Eigenheiten, durch welche letztere die Welt erst reich und weit, ja wirklich eine Welt wird. Denken Sie in Verbindung mit dieser Idee an die, in ihren Wirkungen ungeheuern Erfindungen für das gewerbnässige, an die unerhörten Experimente für das politisch-öffentliche Leben u. s. w. Stillern und gefahrlosern Wandelns hat jetzt die Literatur der gebildeteren Völker Europa's denselben Weg begonnen, hoffentlich zu demselben Ziele; und noch stillern, noch gefahrlosern Wandelns gehet ihn die Kunst, und eben jetzt besonders die, welche für den Moment zur herrschenden geworden ist: die Tonkunst. Sie gehet ihn und ist auf ihm offenbar schon viel weiter fortgeschritten, als z. B. die Literatur. Sie konnte es auch weit leichter, ihrer allgemein-menschlichen Zwecke und ihrer Natur wegen, nach welcher letztern sie nur an beyden Enden, selbst da auch locker genug, an das geknüpft ist, was sonst in der Welt dasteht, nothwendig erachtet wird, Menschenkräfte und Menschenwillen beherrscht. Nicht als ob in ihr, in der Tonkunst, die Nationen aufgehört hätten, sie selbst zu seyn und in ein Allgemeines zusammen geflossen wären; nicht als ob sie diess jemals sollten: (eben so wenig in diesem, als in irgend einem Bereiche, und aus denselben Gründen:) aber alle Nationen Europa's (und dessen nicht allein) haben, in Hinsicht auf diese Kunst, nähere Kenntniss von einander, beweisen einander Aufmerksamkeit, Antheil, Werthschätzung; unter allen Nationen Europa's zeigen, die Sinn und Bildung für kunstgemässe Musik überhaupt besitzen, dass sie die vorzüglichsten Meister Aller und deren vorzüglichste Werke kennen, benutzen, achten, üben und lieben; unter allen Nationen bemühen sich die allerbesten Meister, dichtende und ausübende, abzulegen, was früher die Einen von den Andern in einseitiger Beschränktheit trennete, in Getrenntheit sie veranlasste, einander zu missachten oder zu befehden — — Damit ist ja hier schon vorhanden, wenn auch jetzt noch nur in vorzüglichen Kreisen, was für Anderes, was zuletzt für Alles und Jedes, bloss als zukünftig gedacht, gewünscht, gehofft wird; und es braucht bloss erhalten, fortgenährt, befestigt und allgemeiner verbreitet zu werden — allgemeiner, nicht, wo es schon ist, den Nationen und Orten, sondern der Zahl der näher Theilnehmenden und der verschiedenartigen Werke nach. Es ist schon vorhanden, nicht bloss (so zu sagen) menschlicher Weise, sondern, ich wiederhole es, auch künstlerischer; und künstlerischer, nicht bloss was Einsicht, Werthachtung und Genuss, sondern auch, was das eigene Schaffen, Gestalten und Ausbilden des Geschaffenen anlangt. Oder, sagen Sie selbst: ist z. B. Cherubini später und jetzt noch der bloss nationelle Italiener, der er nicht nur der Geburt, sondern auch der Erziehung und frühern künstlerischen Ausbildung nach war? wurde und ist er nicht, ohne das Wesentliche und Schöne seiner Nationalität aufzugeben, grossen Theils ein Deutscher und nicht kleinen Theils ein Franzos, und stehet dadurch erst so hoch, so frey da, und gilt durch die ganze Welt? So Spontini, von dessen Jugend dasselbe zu sagen; ist er nicht später und jetzt, gleichfalls ohne seine Nationalität aufzugeben, obschon er in neuester Zeit zu viel davon zum Opfer dargebracht haben mag, grossen Theils ein Franzos geworden, doch keineswegs den Einfluss der Deutschen ablehnend, und hat er nicht eben damit erst Werke geliefert, denen selbst seine Gegner wenigstens Grossartigkeit und Selbstständigkeit nicht ableugnen werden? Ist nicht Onslow, wenigstens in der Gattung, für welche er eigentlich durch Natur und Kunst gemacht ist — nämlich in der Instrumentalmusik — indem er auf rühmliche Weise dem ihm angebornen ernst-englischen Sinne treu bleibt, fast in Allem, wie er ihn ausspricht, unser werther Landsmann? Aber auch wir Deutschen: blieben schon früher Gluck und Mozart, obschon ihrer Nation treu bis zum letzten Lebenshauche, ohne entschiedenen Einfluss — dieser von Italien, besonders in früherer, jener, von Frankreich, besonders in späterer Zeit? und war dieser Einfluss für Beyde nicht unverkennbar wohlthätig? half er nicht sie zu dem gestalten, in dem vollendeten, was sie werden sollten und dann der ganzen Welt geworden sind? u. s. w.

Nachrichten.

Leipzig. Zum Besten des Institut-Fonds für arme und kranke Musiker wurde am 17ten Decbr. im Saale des Gewandhauses „der Pharao“ von Friedr. Schneider, mit Unterstützung der Singakademie, recht gut und wirksam aufgeführt. — Am 23sten

wurde Heinr. Marschner's neue Oper: „der Templer und die Jüdin," von welcher auch bereits der Klavierauszug bey Friedr. Hofmeister erschienen ist, zum ersten Male aufgeführt. Die Ouverture und mehre Stücke wurden applaudirt, am lebhaftesten und allgemeinsten ein Lied und Chor des zweyten Actes Nr. 10: „Brüder wacht! Habet Acht!" was auch da Capo verlangt wurde. Ueber das Ganze, das von 6 bis 10 Uhr spielte, waren die Stimmen getheilt. Nach einmaliger Aufführung erlauben wir uns billig kein Urtheil, um so weniger, da Einiges nicht gelungen genannt werden muss. Das Haus war gefüllt, und der Componist, der selbst dirigirte, wurde von einem Theile zum Schlusse gerufen. Die Direction hat alles Mogliche für äusserlich schöne Ausstattung dieser Oper gethan. — Am 31en Januar wurde die Aufführung der neuen Oper wiederholt. Im Dialoge und in der Musik war Einiges gestrichen worden: dennoch spielte das Ganze noch von 6 bis 9¼ Uhr. Der zweyte Act gefiel am meisten, und so viel wir bis jetzt sehen, mit Recht. Hr. Hammermeister und Mad. Franchetti wurden von zwey Parteyen zugleich hervor gerufen, was einigen Lärm verursachte. Nächstens ausführlicher über dieses Werk.

Mannheim im December 1829. Es äussert sich hier vorzugsweise eine grosse Vorliebe für Musik und Theater, und da die Bewohner Mannheims noch von Carl Theodors Zeit her, die vorzüglichsten Talente und Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst zu hören Gelegenheit hatten, so hat sich die gute Richtung des Geschmackes ziemlich unverändert fortgepflanzt. Ein Beweiss davon ist, dass man fast allenthalben bedeutende Talente, in Mannheim gebildet, antrifft, und besonders die Mürchner Kapelle deren nicht wenig zu zählen hat. Der Wittwensitz der Frau Grossherzogin von Baden hier in dem herrlichen Schlosse trägt auch viel zur Erhaltung und zum Gedeihen der Tonkunst bey, denn Ihre Hohe Gegenwart eifert alle hiesigen Kunst-Anstalten zu vorzüglicheren Leistungen an.

Die hiesige Oper steht dermalen auf einer bedeutenden Stufe, und wir sind in Ansehung früherer Aufführungen der neueren Tonschöpfungen in diesem Fache mehren benachbarten Hoftheatern voran; obschon das hiesige Hoftheater kaum über 80,000 Fl. jährlicher Einnahmen und Gefälle zu disponiren hat. Ganz vorzügliche Leistungen sind die Mozart'schen Opern, welche hier, wie natürlich, mit ungemeiner Liebe gegeben werden; dann die Spontini'schen, auch Cherubini's, Weber's und Spohr's Opern, so auch alle älteren und neueren von Auber und Boieldieu. Das hiesige Institut ist im Besitze zweyer braven Sängerinnen, Mad. Eschborn und Boch, von welchen besonders die erstere eine vorzügliche Bravour-Sängerin ist, und letztere sich zum gemüthlichen Gesange eignet; dann haben wir zwey brave erste Tenoristen, die Herren Schmeckert und Dietz; einen fleissigen und braven Bass-Buffon, Hrn. Freund, einen sehr vorzüglichen Bariton, Hrn. Kuhn, und einen nicht unbedeutenden Chor. Was der Oper noch abgeht, ist ein tiefer Bass und eine jugendliche Sängerin; denn jene für diese Fächer hier engagirten Subjecte sind für die gute Besetzung derselben unzureichend. Das Orchester, welches im Ganzen sehr brav zu nennen ist, wird von zwey verdienten Männern dirigirt. Operndirector ist Hr. Frey; Concertmeister, Herr Eschborn, beyde ganz vorzügliche Talente. Die vorzüglichsten Mitglieder des Orchesters, welches an 40 Personen zählt, sind einige sehr brave Violinspieler, ein wirklich ganz ausgezeichneter Oboist, gute Klarinettisten, ein gutes 1r Horn und Fagott. Alljährig gibt das Orchester sechs Concerte in dem sehr schönen grossen Concertsaale, vor einem Auditorium von wenigstens 1200 Personen. Drey dieser Concerte sind nunmehr vorüber und zeichneten sich durch gute Wahl sowohl, als vorzügliche Leistungen aus. Es wurden in denselben eine grosse Symphonie von Beethoven, Ouverture von Lindpaintner (zum Vampyr), Spontini u. a. m. gegeben. Unter den Concertisten zeichneten sich aus im ersten Concerte der Clarinettist, Herr Gassner, durch den Vortrag eines Weber'schen Concertes; im zweyten der mit Recht sehr beliebte erste Oboist, Hr. Maas, welcher Pechatscheck'sche Variationen auf der Oboe mit vorangehendem gesangreichem Adagio in hoher Meisterschaft mit dem seltensten, schönsten Tone, und mit Unterbrechung eines mehrmaligen rauschenden Beyfalls, vortrug. Ein junger Violinspieler, Herr Gallenberg, legte neue Beweise seines Fortschreitens durch den Vortrag eines Pechatscheck'schen Concertinos ab. Im dritten Concerte bewunderte man die hohe Virtuosität der herrlichen Klavierspielerin, Fräulein Bils, angestellt bey Ihro K. H. der Frau Grossherzogin, welche ein Rondo von Kalkbrenner mit ausgezeichnetem und wieder-

derholtem Beyfalle vortrug, und dadurch jedem Kenner grosses Vergnügen gewährte. Nebst ihr hatte sich Herr Ripfel durch den Vortrag eines selbst componirten Violinconcertes in Paganinischer Art einer eben so verdienten ausgezeichneten Anerkennung zu erfreuen. — Hr. Breiting, der bekannte Tenorist, sang im ersten Concerte, und Herr Dietz (nunmehr engagirt) im dritten, und beyde Fremde erhielten verdiente Würdigung. Die zweyte Hälfte der Concerte beginnt mit den Fasten, und zu Ostern findet das gewöhnliche Concert ‚für den Pensionsfond statt.

Die Kirchenmusik ist seit einigen Jahren auf die Feyertage reducirt; früher war alle Sonntage ein musikalisches Hochamt in der grossen Hofkirche, allein dieses musste aus Mangel an Theilnahme beschränkt werden. Schade darum, es ist diess der edelste Zweig der Tonkunst, und ihm sollte mit Recht mehr Berücksichtigung zu Theil werden. So liess man auch das sieben Jahre bestandene grosse Rheinische Musikfest, welches alljährlich hier mit wenigstens 300 Mitgliedern statt hatte, eingehen. Doch lebt man in der Hoffnung, dass von Seiten der Stadt zur neuen Belebung dieses herrlichen Festes Sorge getragen wird. Ueber das Musikalische en detail noch mehr zu sagen, gebricht es jetzt an Raum; Sie erhalten jedoch in meinem nächsten Berichte ganz ausführliche Schilderung der verschiedenartigen Kräfte und Leistungen.

Kurze Anzeigen.

Aux belles Danseuses. Collection choisie de Ballets et de Danses, dont la plûpart arrangés d'après des motifs d'Opéra favoris, pour le Pianof. seul. N. 4. Berlin, chez Fr. Laue. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Der Titel zeigt deutlich, was hier zu finden ist. Das Heft beginnt mit einem Marsch aus Mendelssohns Camacho, welche Oper in diesen Blättern bereits angezeigt worden ist. Darauf hebt ein Solotanz des Cupido und des Reichthums an, nach dessen Vollendung die Trompeten das Zeichen zum Anfange des Kampfspieles geben. Zuerst erscheinen Cupido's Streiter und vollbringen einen Schwerttanz. Dann treten die Kämpfer des Reichthums auf, welche die Tänzerinnen Cupido's mit Rosengewinden zu fesseln suchen. Sie werden von den Streitern des Reichthums zurück gedrängt. Da eilen ihnen Cupido's Kämpfer zu Hülfe, und drängen jene Partey zurück. Verführerisch suchen nun die Tänzerinnen des Reichthums diese wieder mit goldenen Ketten zu umwinden; sie haben aber gleiches Loos mit jenen. Im Schlusse, Presto, wird der Tanz allgemein. Die Streiter fechten mit einander, und die Tänzerinnen fesseln sie mit ihren Ketten. Das Titelblatt lässt eine begeisterte Bacchantin mit dem Tamburin sehen.

Variations sur une Valse favorite (Wiener Trauerwalzer) *pour le Pianof. composées — par C. G. Haupfner.* Dresde, en Commission chez C. F. Meser. Pr. 12 Gr.

Wahrscheinlich ist es das erste gedruckte Werk dieses Tonsetzers, wenigstens ist uns noch keines weiter zu Gesicht gekommen. Der Verf. versteht sein Instrument zu behandeln, und weiss nach hergebrachter Weise recht Brillantes zu geben, ohne Schwierigkeiten zu suchen. Fingerfertigkeit setzen diese Veränderungen allerdings voraus, aber auch nichts weiter. Sie werden daher für die Mehrzahl der Pianisten eine lobenswerthe Erscheinung seyn, die auch übrigens als erstes Werk eines angehenden Componisten alle Aufmerksamkeit verdient. Möge sein erster Versuch so viel Theilnahme finden, dass er dadurch zu Grösserm aufgemuntert werde.

Allegretto grazioso de l'opera: Oberon, varié pour le Pianof. — par J. F. Kelz. Oeuv. 114. (Prop. de l'edit.) Berlin, chez T. Trautwein. Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Recht artige, gefällige Veränderungen, die unter sich in einem guten Verhältnisse stehen, und keine Schwierigkeiten bieten. Mässig fertige Spieler werden sie mit geringer Vorübung sehr wohl ausführen können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. Nº. 2. 1830.

Recension.

Wilhelm Tell, Oper in vier Acten von Rossini. Klavierauszug u. s. w. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen.

Von G. W. Fink.

(Fortsetzung.)

Unter die mancherley Auszeichnungen, welche dieser Oper des gefeyerten Componisten zu Theil wurden, gehört auch die Angabe der Jahrzahl des Druckes auf dem Titel, was seit langer Zeit in der Regel nicht mehr beliebt wurde, um das Alter eines Werkes vor einem Publicum zu verbergen, das in der fröhlichen Kunst der Töne nur gar zu gern nach den jüngsten Kindern verlangt, um sie einige Monate zu verhätscheln und, sie bald nicht mehr beachtend, ihrem Schicksale zu überlassen. Hier glaubte man diese Vorsichtsmaassregel nicht nöthig zu haben, vielmehr scheint man mit jener Angabe eine merkwürdige Epoche in Rossini's Kunst andeuten zu wollen. Dann ist auch noch, als zweyte Auszeichnung, der ganze Text der Oper französisch und teutsch einander gegenüber, und zwar glänzend genug, auf 55 Langfolio-Seiten abgedruckt und der Musik vorangeschickt worden. Endlich hat man es auch für kein Wagstück erachtet, diese längste unter allen Opern, die wir kennen, in Partitur drucken zu lassen, die von der eben genannten, sehr thätigen Verlagshandlung für 66 Fl. allen Theatern und Theaterfreunden geliefert werden soll. Man hat Recht gethan; denn ob man die Partitur um diesen Preiss abgeschrieben erhalten kann, bezweifeln wir.

Wie die französischen Dichter den durch Schiller allen Teutschen wohlbekannten Stoff zu einer Oper verarbeitet, was Gutes und Schlimmes sie dafür gethan haben, soll in der Würdigung der musikalischen Leistung kürzlich mit erwähnt werden. Wir haben nur noch voraus zu schicken, dass wir hier die Oper, ohne sie gehört zu haben, bloss nach dem Klavierauszuge, in welchem leider, wie gewöhnlich, die Eintritte der verschiedenen Instrumente nicht angezeigt worden sind, beurtheilen. Wenn also auch hier auf die Instrumentation, von der man nach allen Nachrichten glauben muss, dass sie höchst glänzend ist, keine Rücksicht genommen werden kann: so gibt uns dieser Umstand den Vortheil, desto weniger vom Glanze der Farben bestochen, auf das Hauptsächlichste jeder Oper, auf den Gesang, auf den wesentlichsten Ausdruck der Gefühle und auf harmonische und ästhetische Verbindungen zu sehen. Jenen Punct werden wir nachzuholen Gelegenheit erhalten, da die Oper bey uns im Laufe dieses Winters (doch wohl erst gegen Ostern?) einstudirt werden soll.

Gleich die Ouverture wurde in Paris mit dem allgemeinsten Enthusiasmus aufgenommen; Layen und Kenner fanden sie so schön, dass man sie unbedingt unter die schönsten zählt, die es gibt. Die Einleitung, ein kurzes Andante, E mol, $\frac{3}{4}$, rechtfertigt auch diesen Ausspruch; sie muss vortrefflich wirken. Darauf folgt in derselben Tonart $\frac{4}{4}$ ein Allegro, das wir nicht besser und nicht kürzer, als mit dem Beyworte romantisch bezeichnen können; es schildert die Schrecken des Druckes und die Spannung der Gemüther, und wird von einem kurzen Andante, G dur, $\frac{3}{4}$, abgelöst, das eine Art Sennenlied sehr gut darstellt, worauf wieder ein Allegro vivace, E dur, $\frac{4}{4}$, folgt, das einen kriegerischen Charakter trägt, und marschmässig sich oft wiederholt. In diesem letzten Satze finden wir nun keineswegs das Ausgezeichnete, was davon gerühmt worden ist; die Melodie ist so gewöhnlich, wie die harmonische Führung und Rossini zeigt sich hier ganz in seiner frühern Weise. Damit ist auch zugleich gesagt, dass das Stück, frisch und wirksam, den Theaterfreunden sicherlich

zusagen wird. Die Scene eröffnet sich mit einem Andante grazioso, G dur, $\frac{3}{4}$. Nach einer sehr gefälligen Instrumental-Einleitung hebt der Chor der Schweizer an, auf eine sehr anmuthige Weise die milde Mayensonne zu begrüssen. Vorzüglich schön ist es, dass in die einfach ländliche Freude der Alpenbewohner, die sich zur Feyer hochzeitlicher Feste versammelt haben, klagende Töne, wie aus dem Innersten des bedrängten Volkes, sich mischen, welche zweckmässige Zustandesschilderung Rossini bekanntlich sonst nicht immer sich und der Sache zum Gewinn beachtete, so wenig man auch behaupten darf, dass er es in seinen früheren Zeiten völlig vernachlässigt, dass er sich also dadurch über sich selbst erhoben habe. Einer der Fischer, der eben die Ankunft seines Mädchens erwartet, beginnt eine Art Romanze $\frac{6}{8}$, C dur, Andantino, zu singen, sehr lieblich und hoch bis ins c, deren Schluss C moll anschlägt, und Tell lässt zu rauschender Bewegung der Begleitung seine Klagen und Sorgen über das Unglück des Vaterlandes hören. Hier folgt nun gleich anfangs auf den Sextenaccord von G dur sogleich in gerader Bewegung der Dreyklang von As dur, geht in den Sextenaccord von Es dur und nimmt gleichfalls in gerader absteigender Richtung den Dreyklang von F moll. Wäre diese Quintenfortschreitung auch zum Ausdrucke der Schmerzensgefühle nicht eben unumgänglich nöthig gewesen: so wollen wir doch nicht sagen, dass sie hier völlig am unrechten Orte stände. Wenn wir auch diese jetzt nur zu oft gebrauchte und gemissbrauchte Fortschreitungs-Licenz nicht loben, so halten wir sie doch, es versteht sich, nicht ohne innern Grund geschrieben, für entschuldigt, aus Ursachen, deren Auseinandersetzung wir uns für eine Abhandlung über Quintenfolgen vorbehalten. Der Fischer hebt wieder seinen ersten Sehnsuchtsgesang an, wozu Tell fortfährt, das Weh des Vaterlandes zu betrauern, und seine Gattin (Hedwig) singt dazu mit ihrem Sohne (Gemmy): „Er strebt mit keckem Sinne, in süssem Traum der Minne nach Liebessoldgewinne und träumet nur von ihr u. s. w.“ Es wird also auf den frühern Sologesang des Fischers ein Quartett gebaut. Nur dünkt uns, es hätte ein Anderer, als der Knabe, die eben abgedruckten Worte singen sollen. Die Musik ist jedoch so anmuthig, dass es uns Wunder nimmt, wider Erwarten zu vernehmen, es sey diese ganze letzte Scene in Paris ziemlich unbeachtet geblieben. Sollte vielleicht der offenbare Verstoss gegen die Forderungen des Verstandes und gegen die Schicklichkeit (dass nämlich der Knabe dergleichen mitsingen muss) etwas dazu beygetragen haben? Das wäre nicht übel; wir hätten dann nur zu wünschen, dass dieser feinere Tact recht allgemein würde: wir würden dann bald in unseren Gesängen manches Abgeschmackte (oder für diesen Fall Unfeine) los, was weit mehr Schaden bringt, als man meint, um so mehr, je anmuthiger es an sich klingt. — Im Andantino, C dur, $\frac{3}{4}$, lässt sich ein Kuhreigen hören, während dessen sich der Chor nähert, welcher im Allegro vivace, E moll, $\frac{4}{4}$, schön und einfach singt: „Der Heerden froh Geläute ertönt durch Berg und Thal“ u. s. w. Er ist für zwey Soprane, zwey Tenöre und zwey Bässe angelegt, aber keineswegs sechsstimmig durchgeführt, wie das jetzt auch wohl kaum erwartet wird. Dass wir aber ein solches nur zu sehr gewöhnlich gewordenes Verfahren nicht kunstvoll nennen, das zu gestehen und den Widerspruch nicht Weniger ruhig zu ertragen, werden wir stets für unsre Schuldigkeit halten, um des Guten der Sache willen. — Der Greis Melchthal naht von den Bergen her, auf seinen Sohn Arnold gestützt, im Gefolge vieler Landbewohner, und wird von Allen freudig begrüsst. (Die, Seite 95 in der ersten Klammer vorkommenden Seltsamkeiten einiger Töne der Singstimmen gehören doch wohl der Druckfehler?) Hedwig bittet darauf den Greis, den Brautpaaren den Segen nach hergebrachter Weise zu ertheilen. Dadurch wird in dem alten Manne der Kummer lebendig, dass der Sohn keine Braut ihm an's Herz führen will. Arnold aber beklagt den Verlust seines Friedens, denn unglücklich liebt er Mathilden, eine östreichische Prinzessin. Diese haben die französischen Dichter hinein zu bringen für nothwendig erachtet. Man hat es allgemein fehlerhaft gefunden, dass eine kaiserliche Prinzessin so überaus natürlich ist, einem schweizerischen Landmanne bis zur gänzlichen Nichtachtung ihres hohen Standes anzuhangen, und wir stimmen diesem Urtheile völlig bey. Es ist wahr, ein glühendes Mädchenherz, das auch aus Liebe den Vortheilen einer höhern bürgerlichen Stellung zu entsagen Kraft hat, war der Oper durchaus nothwendig, damit dem Musiker Gelegenheit geboten wurde, das schmelzend Innige eines zarten Gefühls neben dem Ländlichen und Heroischen malen, und anziehende Bilder

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August **No. 45.** 1801.

Abhandlung.

Knechte kurze Beantwortung der ihm vorgelegten Frage:

Was für Vortheile hat sich die praktische Musik von der Anwendung des Voglerschen Systems zu versprechen?

(Beschluss.)

II.

Voglers System weiset einem angehenden Klavier- Orgel- und Generalbassspieler, wie auch einem angehenden Harmoniker und Tonsetzer einen kürzern, leichtern und sicherern Weg, welcher ihn eher und gewisser zum Ziele führet, als irgend ein anderes, weil dasselbe ein *simples*, und zugleich *allgemeines System* ist, das alle weitläufige, verworrene und unsichere Regeln des Generalbasses, der Harmonik, des Kontrapunkts und überhaupt des Kompositionstudiums verwirft, und alle unnöthige und zum Theil bedeutungslose Kunstwörter *) ausmärzet; dagegen aber einfache, feste und allgemein anwendbare Grundsätze in Rücksicht auf vorige wichtige Gegenstände der Musik aufstellt, die keine Ausnahme leiden, welches ich nun kürzlich auseinander setzen will.

a) Durch die Lehre des Hauptklangs, welche durch das Voglersche System in das hellste Licht gesetzt worden ist, lernt der angehende Harmoniker den ganzen Umfang der Harmonik leicht und bald überschauen, Akkorde geschickt zergliedern, d. i. er lernt genau und richtig bestimmen, was ein Urakkord, was ein abstammender Akkord sey, und kann diesen auf jenen zurückführen, lernt, wo in einer Zusammenstimmung der Hauptklang sich befinde, ob im Grunde, in der Mitte, oder oben, lernt ferner darin die Wohlklänge von den Uebelklängen absondern, und dergleichen mehr. — Welche Lehrart in der Harmonik könnte für Anfänger simpler, richtiger und fasslicher seyn, als diese, welche als zweyte kleine Probe aus dem allgemeinen Elementarbuche der Musik angesehen werden kann? —

„Jeder einzelne Ton, ja jeder klingbare Körper, führet schon von Natur seine Zusammenstimmung (Harmonie)**) mit sich. Dieser wird der *Hauptklang*, d. i. der erste und vornehmste Klang, genennet, welcher die Grundlage einer Zusammenstimmung, und allezeit ein Wohlklang ist. (Dies wird dem Anfänger mittelst einer langen, angespannten Saite, etwa auf einem Pantalon, Flügel oder auf dem Tonmasse hör- und begreifbar gemacht.) Diese ist auch die *einzige* angenehmste Zusammenstimmung oder Harmonie, bestehet aus dem Hauptklange, der grossen Dritte und grossen Fünfte, und heisset der *harmonische Dreyklang*, (sonst auch der Terzquintakkord,) als z. B. c g e. Die drey wesentlichen Klänge desselben, weswegen er eben Dreyklang genennet wird, lassen sich zweymal umwenden, so, dass das einemal der mittlere Klang, hier e,

c Hauptt.

*) Wie z. B. Dominante, *die nicht* dominirt, durchgehende Noten u. s. w. Hingegen Vor- und Nachschläge, Zwischenklänge sagen bestimmt, was es ist, nicht, was andere dabey gedacht haben. d. Verf.

**) Dieses Wort wird hier und weiterfort in weitem Verstande genommen. d. Verf.

weicher Anmuth unter die kühnen etc. mischen zu können. Darum war es aber noch nicht nothwendig, dass sich zu diesem Behufe eine östreichische Prinzessin finden musste, deren allzugrosse Natürlichkeit dem Ausdrucke der Innigkeit immerhin etwas Lächerliches zugesellt. Hätte denn nicht besser eine edle Lieblingszofe der Prinzessin dieselbe Stelle vertreten können? Das hätte sich auch mit einiger Aenderung an die Geschichte selbst angeschlossen, und also nicht nur das Unpassende gehoben, sondern der Handlung sogar noch ein Interesse mehr gegeben. Man weiss ja, dass die Zwingburg durch Hülfe eines Mädchens, das ihren geliebten Schweizer vermittelst eines Strickes zum Fenster herein liess, erobert wurde. Das hätte man veredeln können. Doch weiter. — Auch Tell ermahnt den Greis, das altväterliche Ehrenamt zu verwalten und zwar in etwas seltsam gestellten Accordfolgen, die eben so wirksam in guter Ordnung hätten gelassen werden können. Die Musik geht in E dur, $\frac{4}{4}$, über, und Melchthal muntert (Maestoso) zu Freudengesängen auf, aber auf eine Art, die seine innere Trauer zeigt. Einige widergesetzliche Fortschritte werden nur für Wenige der Zweckmässigkeit des Gesanges Eintrag thun. Er schliesst in D moll, und der dreystimmige Chor der Frauen setzt sogleich in G dur ein zu veränderter Triolenbegleitung, woran sich der Männerchor mit den übrigen auf der Bühne beschäftigten Hauptpersonen in wechselnden Accorden zu schön wirkender Begleitung anschliesst. Die Frauen stimmen ein, und zwischen durch lassen sich die Hauptpersonen im Quintette anmuthig hören. Im $\frac{6}{8}$ G dur, Allegro vivace, tritt ein dem Kuhreigen ähnliches einstimmiges, bald darauf im Octaven-Unison verstärktes Vorspiel ein, dem schnell ein frischer, sehr theatralischer Allgemeingesang: „Auf lasst die Hörner schallen“ etc. folgt. S. 44 vom dritten Tacte der ersten Klammer an hätte der teutsche Text angemessener etwa so untergelegt werden können: „Lasst, o lasst Berg und Thal, Berg und Thal wiederhallen.“ Wir erinnern diese Kleinigkeit nur, um Gelegenheit zu erhalten, dem Hrn. Jos. Panny das verdiente Lob wegen sorgsamer Unterlegung der Verteutschung zu spenden, da sich in der That nur äusserst selten eine Gelegenheit zeigt, wo man eine geringe Aenderung wünschen möchte.

Im Recitative Nr. 2, S. 45, ladet Tell den greisen Melchthal und dessen Sohn in seine Hütte „in seiner Lieben Mitte.“ Durch die letzten Worte Tells fühlt sich der Greis auf's Neue erregt und macht dem Sohne zärtliche Vorwürfe, dass er nie Vater werden wolle, und dieser beseufzet seine kummervolle Liebe. Gegen das Ende des Recitativs hört man aus der Ferne die Hörner des Tyrannen $\frac{6}{8}$, Es dur, in einfach hübscher Melodie erschallen. Arnold weiss nicht, wie er dem Zauber, Mathilden zum letzten Male zu sehen, widerstehen soll, und entschliesst sich davon zu eilen. Tell hält ihn zurück, und es entspinnt sich zwischen den Männern folgendes Duett: Es dur, $\frac{4}{4}$, Allegro moderato: „Ha wohin?“ Tells Argwohn und Arnolds Verstellung sind durch geschraubte, ziemlich unmelodische Tongänge sehr gut ausgedrückt. Erst von Arnolds Apostrophe an Mathilden, den Engel seiner Triebe, wird das drängende, charaktervolle Tonstück melodischer. Zu den schönen Klängen der Liebe Arnolds singt der vertrauende, aber auch den Kampf des Jünglings bemerkende Tell sehr dramatisch, gleich von der Stelle an:

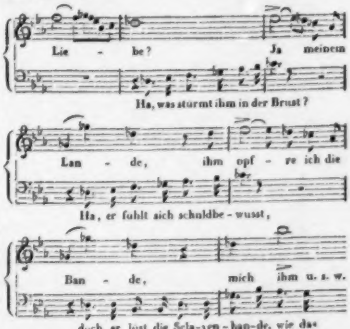

Auch das Abmahnen Arnolds und Tells feste Zuversicht und Aufopferungsentschluss, wenn das Wohl des Vaterlandes auch den Tod fordern sollte, sind lebhaft dialogisirt; die Wiederkehr der schönen im Notenbeyspiele angedeuteten Melodie, das kurze Erklingen des schon bekannten Hörnermarsches Gessler's, während dessen Tell den Arnold der Kriecherey vor dem Tyrannen beschuldigt, Arnolds Erhebung im ersten Tempo mit verstärkter Begleitung der Instrumente, sein erneuetes Ringen mit dem Ge-

fühle seiner Liebe, und die volle Vereinigung beyder im ausgeführten Rufe: Heil uns, Tyrannen Tod!“ Alles dieses macht es begreiflich, dass dieses Duett zu den Glanzpuncten der Oper gerechnet werden musste, und wir sind gewiss, dass es überall, wo es gut vorgetragen wird, vorzügliches Glück machen, ja Enthusiasmus erregen wird. Rossini scheint uns hier am meisten mit der klugen Nachgiebigkeit für den französischen Geschmack das Wirksame seiner frühern eigenthümlich leichten Darstellungsgabe glücklich vereint zu haben.

Nr. 5. Recitativ und Chor. Mit einem ganz einfach ländlichen, dudelsackähnlichen, nur durch wunderliche Zwischentöne eigenthümlichen, auf alle Fälle etwas zu lang gehaltenen Vorspiele leitet sich Hedwigs kurzes Recitativ ein, die Freude des festlichen Tages besingend und den Greis wiederum zum Segnen der hochzeitlichen Paare aufrufend. Zum Andante $\frac{3}{4}$, F dur, leitet gleichfalls ein kurzes Vorspiel (sotto voce) zu einem neuen ganz kurzen Recitative zwischen Melchthal und Tell, und Alle begrüssen den festlichen Tag. Nur Arnold klagt, dass ihm solches Glück nicht zu Theil wird. Sehr gefällig. In einem Moderato $\frac{4}{4}$ ermahnt Melchthal (sotto voce) dem Schweizernamen Ehre zu machen, und sieht für ihre Nachkommen ein glückliches Loos. Alles angemessen. Gesslers Hörner lassen sich wieder in bekannter Melodie hören, wozu Tell unwillig ausruft: „encor Gesler, was mit: „Ha Gessler naht!“ nicht wohl ausgedrückt ist. Schon etwas der Sache angemessener wäre es vielleicht, wenn dafür gesetzt würde: Ha der Tyrann! dazu würden die Noten so verändert werden müssen, dass das Viertel auf die erste Sylbe käme (♪♪♪♪). Zum zweyten Male könnte es heissen: „Schon wieder nah!“ Recitativisch beklagt Tell die Schmach des Vaterlandes. Arnold hat sich unterdessen entfernt. Tell will ihm nach, eifert gegen Gessler und lässt seinen Racheplan deutlich merken. Er zeigt sich demnach hier als Haupt der Verschwörung. Weit edler erscheint er nach Schiller's Drama. Tell entfernt sich. Die ganze Scene hat bey der ersten Vorstellung in Paris nicht recht wirken wollen. Nr. 4. Chor der Schweizer: „Tag der Wonne, Mayensonne uns erstrahlt“ etc. $\frac{4}{4}$, A moll, wie in scheuer Angst vor dem nahenden Tyrannen, bis sie in der Freude wieder heimischer werden und ihren ländlichen Festgesang frischer in C dur fortsetzen. Zwar kehrt kurze Zeit A moll wieder, verliert sich jedoch völlig in A dur. Die neu eintretende Figur des Violoncellos (wahrscheinlich) wirkt sehr ergötzlich, obschon das Ganze der Wiederholungen zu viele hat, und etwas abgekürzt noch mehr befriedigen würde. Nr. 5 wird zur Verherrlichung des Festes ein Pas de six getanzt (Allegretto, $\frac{3}{4}$, F dur), durch seltsam schnellen Accordenwechsel stechend. Daran reiht sich (Nr. 6) der Marsch der Bogenschützen und Chor ($\frac{6}{8}$, C moll, Allegro). Gemmy gewinnt den Preis, den er der erfreuten Mutter darreicht; der Chor preist den Knaben, und bricht endlich in Freude aus über die Geschicklichkeit der Schweizer im Bogenschiessen. Die erste Hälfte des frisch gehaltenen Volksliedes lässt ununterbrochen einen Murkibass auf C hören, worauf die melodischen Bewegungen mehr in die Basstimme gelegt, und überhaupt mannigfaltiger werden, bis kurz vor dem Ende die Oberstimmen ihr Vorrecht wieder an sich nehmen. Nr. 7. Recitativ und Finale. Die Freude des Festes wird durch athemloses Herbeyeilen eines biedern Hirten, Leutholds, unterbrochen. Gemmy kündigt ihn recitativisch an. Der Hirt fleht um Rettung und berichtet auf Befragen, ein Söldner habe seine einzige Tochter ihm entreissen wollen, und er habe ihm den Kopf mit seiner Axt gespaltet. Der Chor beklagt ihn. Nur über dem See ist für ihn Rettung: allein der Fischer scheut den Sturm. Eben kommt Tell, missmuthig, dass ihm Arnold mit schnellen Schritten entflohen ist. Man hört schon das immer näher kommende Toben der Soldaten. Da wendet sich der Verfolgte in Todesangst an Tell, der ihn nach kurzer, spannender Verzögerung, vertrauend auf Gottes Beystand befreyt. Ein Allegro con spirito, $\frac{4}{4}$, E moll, drückt im kurzen Vorspiele das ängstlich sich steigernde Gefühl der Menge und zugleich die herannahende Rachlust der Soldaten aus. Im starken Einsatze, Gott um Rettung des Verfolgten und des Vaterlandes bittend, erhebt sich ein kurzer, eindringlicher Chorgesang der Schweizer. Wider die hier vorkommenden Quintenstufen haben wir eben hier nichts, den in die Ohren reissenden Uebergang aus H in C dur abgerechnet: wohl aber erklären wir uns gegen die völlig grundlose, sehr harte Verdoppelung der grossen Terz S. 116 im vorletzten Tacte des Basses, wo fis oder h viel ungezwungener und frischer klingen würde. Man kann sagen, der Fehler ist klein: aber Fehler bleibt es immer bis in die goldenen Zeiten, wo wir im Paradiese ohne Erkenntniss des Guten und Bösen,

also auch ohne Sünde leben und extemporiren werden. Angeführt von Rudolph erheben die Söldner fluchend im Unisono ihre drohenden Stimmen zu den Einleitungsfiguren der Instrumente, worauf der Bittgesang der Schweizer in voller Stärke und nun sehr schön in E dur sich erneut. Tell hat das Rettungswerk vollbracht. Entzückt jubeln Hedwig und Gemmy: „O Ew'ger, Dank!“ ganz kurz und kräftig einfach, wie es allein wirksam und recht ist. Die Soldaten toben und drohen. Melchthal und Gemmy, der Greis wie der Knabe, können sich nicht halten und erklären frey heraus, dass die Noth des Landes Schweizerherzen zur Rache spornе. Ein wenig unklug mag es doch wohl seyn; auch die Bravour kann zu weit gehen, ja es soll Fälle geben, wo übertriebene Tugend zur Caricatur wird. Der Chor des Volkes erbebt vor Wuth und Schmerzen, und will sich entfernen. Der tobende Anführer des Soldatenhaufens befiehlt zu bleiben und den Verräther zu nennen. Andantino $\frac{4}{4}$ G dur: Hedwig und Gemmy sehen erschrocken die Bestürzung des Volks; drohend fordern die Söldner im Unisono Gehorsam, was zwischen dem flehenden Gesange der Geängsteten, die die heilige Mutter anrufen, hindurch tobt. Melchthal selbst bittet um Mitleid mit dem erschrockenen Volke, etwas lang gehalten. Im veränderten Tempo (All. $\frac{4}{4}$) ermuthigt sich Melchthal wieder und hebt an: „Gleich dem Tell mussten wir verfahren; nur Muth gefasst; trotzt der Gefahr!“ und der Chor ist gleich dazu bereit. Nach Rudolphs oft wiederholter Drohung: „Ha bebt! Nennt den Verräther!“ erklärt der Greis, dass Schweizerherzen keinen Verrath kennen, und Rudolph gebietet, ihn zu greifen, und im Veloce, $\frac{3}{4}$, E dur, fährt er fort von Plünderung und Brand zu singen. Gemmy trotzt in derselben Melodie seiner Wuth, der Chor der Schweizer gleichfalls und Alles lebendig durch einander vom *pp* an: „Lasst Flammen wüthen, plündert die Hütten“ u. s. f. bis im *ff* folgender geniale Einsatz den Menschen durch Mark und Gebeine dröhnt:

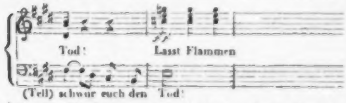

Dieselbe Dröhnung, die jedoch durch den Sextenaccord von C dur, den die Instrumente anschlagen, und durch das vorgehaltene c bey der Wiederkehr von H dur — Sextenaccord so geschickt, als es sich eher thun liess, verdeckt worden ist, wiederholt sich zu verdoppeltem Schrecknisse. Bey dem Allen bleibt die Erfindung höchst theatralisch. Starke Umrisse sind mit geübter Hand wohl zusammengestellt: aber einzelne Figuren sind, wie gewöhnlich, aus Nichtachtung in einzelnen Theilen verzeichnet, und anderen ist ohne Noth eine so schwierige Stellung gegeben, dass dadurch die ruhige Haltung der Seele, jenes bey allem Toben äusserlicher Leidenschaft in uns still Beschauende, zu bedeutend gestört wird. Wenn der Künstler durch seine Kunst berauschen kann: so ist es etwas, was von Allen für das Höchste gerechnet wird, die gern trunken sind. Vermag er zu entzücken: so thut er mehr und wird von Empfindsamen und Sternwandlern verehrt. Kann er begeistern: so ist er gross, wahrhaft menschlich, d. i. irdisch und himmlisch zugleich. Die besseren Hörer und Vernehmer werden im Genusse seines Kunstwerks äusserlich erregt, und doch zugleich in ihrer Tiefe ruhig und klar über aller Leidenschaft stehen, ja durch den Künstler zu hellerer Klarheit und innigerer Milde gehoben werden. — Wenn nun R. (mit oder ohne Fleiss, gilt hier gleich) nicht selten wider alle Regel zeichnet: so hat er deshalb nothwendig eine Anzahl Kunstfreunde gegen sich, die mindestens nicht zu den schlechten gehören. Eins hat er jedoch auch hierin bereits für sich. Es darf und soll nämlich nicht geleugnet werden, dass selbst mehre ohne hinreichenden Grund regelwidrig hingestellte Figuren seines diesmaligen Frescogemäldes mit viel Gewandtheit so verdeckt und in den Hintergrund gebracht sind, dass auch schon dadurch dem achtsamen Beschauer eine nicht geringe freudige Billigung abgenöthigt wird. So sehen wir z. B. S. 152 die schreyende Quintenführung

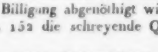

durch das Unisono-Fortschreiten der Soldaten und des Schweizerchors, die sämmtlich aus e in d gehen, sehr bedeutend gemildert. Dasselbe gilt sogar von einer der allerwiderwärtigsten Quintenfortschreitungen S. 153

wo die Chöre im gewaltigen Unisono vom cis des

ersten Accordes in C zum zweyten Accorde sich fortbewegen. Wir wüssten in der That nicht, wie man solche an sich höchst grelle Dinge durch glückliche Zusammenstellungen wirksamer decken, ja in Schönheiten umgestalten könnte. Was wir aber zu wiederholten Zusammenraffungen, wie sie am Ende des Actes S. 158 und 159 zu sehen sind, sagen sollen, gestehen wir nicht zu wissen. Der geehrte Leser beschaue und beurtheile sie selbst:

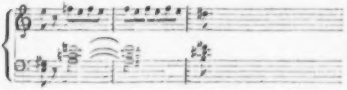

Eben so wissen wir auch für Stimmenführungen, wie S. 132, durchaus keine Deutung zu finden. Damit man sich daran zu versuchen Gelegenheit habe, setzen wir sie als ein Originalität-Exempel her. Es sind Singstimmen!

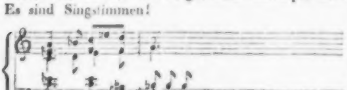

Allein für den rechten Eroberer ist kein Thurm zu hoch und kein Sprung zu tief; er lässt Andere springen, und wenn sie dabey auf dem Platze bleiben, so hat es nichts auf sich, es rücken neue Kämpfer ein. Wird die Feste überrumpelt und der Einzugsmarsch erklingt: so bewundern die Frauen den Schmuck der Uniformen, und vergessen die Todten. Dadurch werden die wirklichen und mannigfachen Schönheiten des Finales nicht in Abrede gestellt, und wir bedauern nur, dass die Töne desselben an bereits ermüdete Ohren schlagen, weshalb es auch bey der ersten Aufführung in Paris keinen erwünschten Eindruck machen wollte. Der erste Act hat nicht weniger als $1\frac{3}{4}$ Stunden musicirt.

Zweyter Act. Nr. 8. Chor der Jäger und Schweizer, Es dur, $\frac{6}{8}$, Allegro vivace. Das Ritornell hebt wirksam mit dem schon einige Male gehörten Marsche der Jäger an, doch so, dass er bald wilder wird. Der Chor selbst enthält nur Anspielungen auf die Hauptbewegungen jener Melodie, was nur Lob verdient. Am Schlusse des natürlich und anmuthig gehaltenen Chores verkündet die Glocke mit drey Schlägen, während welcher das Orchester schweigt, die herannahende Nacht und im $\frac{4}{4}$, G dur, beginnt der Schweizer-Chor: „Schon sinkt die Sonne in die Fluthen" zu folgender ganz einfacher Begleitung:

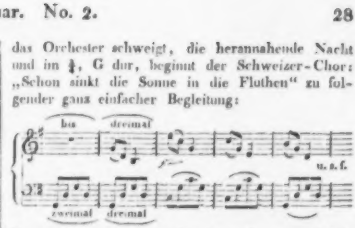

Dazwischen lässt sich die Glocke noch zweymal Solo hören. Das einfache Ganze hat auch schöne Modulationen bis auf die letzten, in gerader Bewegung und vollen Accorden aus C dur in H dur, aus A moll in G dur bergab lärmenden, Lawinenstürze. Solche gewaltsame Ueberpurzelungen können keine Ansprüche auf Schönheit machen, und wir können sie für nichts anderes, als für Zeichen roher Natur gelten lassen. Der Jägergesang, $\frac{6}{8}$, Es dur, wiederholt sich kurz und einfach. Alle kehren heim zu ihren Lieben. Mathilde tritt auf (Nr. 9). Nach schöner Instrumental-Einleitung C moll, $\frac{4}{4}$, Allegro mosso, beginnt ihr recitativischer Gesang: „Endlich bin ich allein, die mah, o du mein Leben!" u. s. f. Das Recitativ ist vortrefflich, wir möchten sagen in Mozart'scher Art durchgeführt. Im Andantino, As dur, $\frac{3}{4}$, folgt die Romanze: „Du stiller Wald, Lust umhaucht deinen Schatten" u. s. w. zwar lieblich, aber zu verziert, oder wohl gar ziertig, weshalb sie auch in Paris ziemlich spurlos vorüber ging. Desto schöner ist Nr. 10, Recitativ und Duett. Wir wünschten von den dichterischen Ergüssen eben so befriedigt zu seyn. Arnold kommt und bittet um Verzeihung, dass er sie liebt. Natürlich vergibt sie ihm das und versichert, die Schuld zu theilen. Er glaubt mit ihr zu ewigem Schmerz verurtheilt zu seyn, da der Himmel ihrem Bunde zürne: und doch singt er bald darauf wieder, der Himmel habe sie ihm bestimmt, so fern er ihr auch stehe, durch Vorurtheil, das sie ihm raube. Sie hingegen erwiedert auf seine Klagen das Schönste, was er nur erschnen kann: „Sey mein!" Und so beginnt das Duett Agitato, $\frac{4}{4}$, C dur. Sie schildert das Glück der Liebe, was ihn mit Entzücken füllt. Alles vortrefflich, auch schön, hin und wieder ganz eigen begleitet. Bald versinkt er wieder in unruhiges Zagen, und geheimes Grauen erfasst von Neuem den Armen. Die Geliebte beruhigt in ganz einfacher nur mit

gehaltenen Accorden begleiteter Melodie: „Lasst fest dem Himmel uns vertrauen, der Treu' erblüht das Glück.“ Und beyde weihen sich nun der Alles beglückenden Treue in einem lieblichen, wohlgehaltenen Andantino, Es dur, $\frac{3}{4}$, auf sehr eindringliche Weise. Die Musik geht einfach und gut wieder in C dur, $\frac{4}{4}$ Allegro über mit Triolenbewegung, wie Anfangs, doch in Begleitung und Melodie etwas verändert. Im Gewühle der Schlacht soll und will er sich Ruhm erwerben und feurig wird es dargestellt. Nach einer Generalpause tritt, zwey Tacte vorher schon wohl vorbereitet, eine veränderte Achtelbegleitung zu einer sehr wirksamen Zwischenmelodie ein, die zuweilen sich wieder mit der früher herrschenden Triolenbegleitung schön verschmilzt, und so im Più mosso das lebendige Ganze freudig und kräftig beschliesst. — Nr. 11. Recitativ und Trio. Mathilde hört Kommende, sagt ihm Treue bis zum Grabe zu, ermahnt zum Scheiden, und ladet den Beglückten morgen beym Grauen des Tages in die alte Kapelle, neben Gesslers Burg gelegen. Arnold erblickt Walter und Tell, Mathilde entfernt sich, das Recitativ geht fort. Beyde suchen den Jüngling zum Bunde für des Landes Rettung umsonst zu bewegen. Alles frisch vorwärts. Das Terzett beginnt Allegro maestoso, A dur, $\frac{4}{4}$. Tell, entrüstet, singt in kräftiger und wirksam begleiteter Melodie: „Stirb als Knecht: wir werden frey!“ Arnold stehet fest auf seinem Entschlusse, unter Oestreichs Banner sich Ruhm zu erwerben, ob auch der Schweizer Freyheit untergehe. Walter berichtet zu Tell's Melodie, dass ein erwürgter Greis zur Rache rufe. Hier wäre eine andere Melodie sichtlich rathsamer gewesen. Auch hätte S. 206 in der Singstimme der vierten Klammer statt c richtig his gesetzt werden sollen, was auch die Violinen haben. Aber an solchen Dingen macht R. gar nichts. — Arnold fühlt sich entbrannt, ohne noch zu wissen, dass sein eigner Vater ein Opfer der Tyrannei wurde. Sein Entsetzen, sein Schmerz, sein Rachedurst, kurz diese ganze Darstellung ist im höchsten Grade wirksam und echt dramatisch, sogar grossartig. Andantino, $\frac{6}{8}$, E dur. Die zitternde Triolenbewegung immer auf dem zweyten Achtel der vier Tacttheile muss zu Arnolds Gesang eingreifend wirken. Im kurzen Zwischengesange der beyden Anderen, die sich seiner Rückkehr freuen und seines Racherufes, hört sie kurze Zeit auf, und dieser Wechsel findet im ganzen Tempo Statt, bis Tell nach schnell vorübereilendem Allegro vivace, $\frac{4}{4}$, A moll, im kurzen Recitative ihm ankündigt, dass in dieser Nacht sich die Verschwornen versammeln werden. Mit dem eindringlichen Anrufe aller drey: „Jeder Schweizer trotzt selbst dem Tod“ führt es sogleich in das Schluss-Allegro, $\frac{4}{4}$, A dur: „Der Freyheit Sieg“ u. s. w. So lebendig und für das Theater wirksam es auch zuverlässig dem herrschenden Geschmacke nach seyn muss: so können wir es doch unmöglich zu Rossini's Erhebungen zählen, vielmehr gehört dieser Schlusssatz mehr als manches andere seiner frühern Art an, was ihm aber auch den Vortheil einer freyeren, gewohnteren, nicht durch zu weit getriebene Anschmiegung viel zu berechnet erscheinenden Bewegung seines eigentlichen Wesens bringen muss. Man sehe noch unter Anderm folgenden wiederkehrenden Harmonieen-Werth:

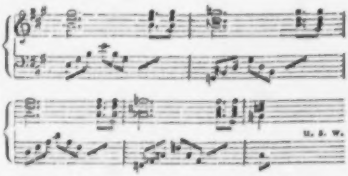

Dennoch gehört das Terzett zu den wirksamsten Sätzen der Oper. Nr. 12. Finale. Moderato, F dur, $\frac{4}{4}$. Die Verschwornen nahen, werden angerufen und antworten aus dem Walde völlig ohne Begleitung, die vorher trefflich einleitete. Die Kommenden zeigen *pp* ihre Bereitwilligkeit, für das Vaterland zu sterben; ganz einfach harmonirter und Unisonogesang wechseln. Die Begleitung tritt bald angemessen wieder ein. Unterwalds Bewohner sind es, die muthvoll zur Vertheidigung des Vaterlandes sich zuerst stellen, und von Tell und Walter im kurzen Recitative freudig begrüsst werden. Es tritt ein Andantino, As dur, $\frac{4}{4}$, *pp*, ein. Die Hörner der Schwytzer sind es, auf deren Ton schon Walter aufmerksam machte, die von den Felsen her ertönen. Das Geräusch der Begleitungsmusik nimmt zu mit dem Nahen des zweyten Chores, welcher trauernd von der Schwere des lastenden Joches singt, unter dem auch das höchste Leid verstummt. Der Gesang geht meist dreystimmig, nur zum Schlusse ein wenig vierstimmig. Auf die-

sen Klagegesang antwortet Tell freundlich, und ihre Bereitwilligkeit anerkennend in sehr kurzem Recitative, und singt im Moderato: „Heil der gerechten Sache!“ was Arnold und Walter dreystimmig mit ihm wiederholen, wozu zum dritten Male der Chor von Unterwalden einstimmt, worauf das Recitativ Allegro fortgesetzt wird. Walter bemerkt, dass Uri noch fehlt, Tell zeigt ihnen an, dass die Treuen auf einem andern Wege, über den See, zu ihnen stossen. Sie nahen (Moderato) und singen vom Strande her dem Vaterlande Heil! Ein tanzmässiges Moderato, $\frac{3}{4}$, dessen Melodie in den Bass gelegt ist, den die übrigen Saiteninstrumente pp. in Twey und dreyzigtheil-Brechungen, dem Plätschern der Wogen vergleichbar, begleiten, und dessen melodisch-feste Bewegung endlich vom ganzen Orchester aufgenommen wird, als hätten sie festen Fuss gefasst, führt zum Gegengruss aller schon Versammelten im $\frac{4}{4}$, dem ein Allegro vivace, A moll $\frac{4}{4}$ folgt, wo die eben angekommene Schaar unisono dem Tell Gehorsam verspricht. Die anderen stimmen ein, und singen, bald einander ablösend, bald vereint, bald unisono, bald zweyund dreystimmig (sehr selten, dass einige vierstimmige Accorde hineintönen). Die Dichter haben hier im ganzen Finale dem Musiker ganz vortrefflich in die Hände gearbeitet, und Rossini hat die verschiedene Charakterisirung der Cantone und das dramatisch Frische der schnell hinschreitenden Handlung wohl zu fassen, und sehr gelungen auszumalen gewusst. Ganz vorzüglich schön (und wie einfach!) heben sich in dem letztgenannten Moll-Satze einige Tacte, A dur, zu den Worten heraus: der Freyheit Gut und Blut“ und auch: „voll kühner Heldenglueth.“ Im Recitative suchen Tell und Walter durch eigenen Muth die Versammelten zum Werke zu begeistern. Der Schwyzerchor bekennt sein geheimes Grausen ihrer Kinder und Frauen wegen. Im Fortgange des Recitativs gelingt es den beyden Hauptanführern, den Muth der Männer zu befeuern. Auch Schwyz verspricht, zum Kampfe bereit zu seyn. Tell fährt fort, sie zu befeuern, und im unisono geloben sie, beym Glanze der Feuerzeichen gerüstet zu erscheinen. Andantino maestoso, Es dur, $\frac{4}{4}$. Sie schwören. Anfangs wechseln $\frac{6}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tact mit einander. Zuerst singt der Chor harmonisch den Schwur nach, dann unisono, und so gemischt weiter bis zum vollen hohen Schlussaccorde in Es dur: „aus armen (zum Streite)!“ worauf nur noch ein ganz kurzer Instrumentalschluss folgt. Bey der ersten Vorstellung in Paris ging dieses Finale kalt vorüber. Wahrscheinlich wäre das Publicum lebhafter geworden, hätte R. mit einem seiner gewöhnlichen Lärmschlusssätze enden wollen. Er hat es verschmäht und man blieb kalt. Allein die Handlung hatte auch wirklich zu lange stille gestanden. Der Schwur scheint uns für das Theater zu lang ausgesponnen: denn er fängt eigentlich schon vor dem Eintritte des Andantino an. Noch einmal so kurz und dafür ein kräftiger Schlusschor wäre gerathener. „Von hier an,“ heisst es in Pariser Nachrichten, „nimmt der Effect ab.“ Es wird diess jedoch weit mehr den Dichtern als dem Componisten beygemessen. Die allzugrosse Länge des Stücks mag wohl die meiste Schuld haben, und wir würden selbst der Länge unsrer Beurtheilung wegen in ähnliche Sorge verfallen, wenn wir nicht vor allen Dingen auf ein eben so einsichts- als nachsichtsvolles Publicum rechnen dürften, welches recht wohl weiss, dass wir über das Meiste gar nichts sagen, und nur ganz oberflächlich darüber hin gehen müssten, wollten wir noch kürzer seyn, als wir es uns mit aller Aufmerksamkeit haben angelegen seyn lassen. Und so gehen wir denn getrost zum dritten Acte, der beynahe bis 11 Uhr spielte.

Nr. 13 S. 260. Recitativ und Duett zwischen Mathilden und Arnold in der Kapelle. Nach einem kurzen passenden Vorspiele (Allegro $\frac{4}{4}$, C dur) erklärt ihr Arnold, dass er seinen Vater und des Landes Schmach rächen müsse. Im Allegro agitato $\frac{4}{4}$, Emoll, betrauert Mathilde das schnelle Entschwinden des Traumes ihrer Wonnestunden, erkennt des Sohnes Pflicht an, und wünscht sich den Tod mit einiger Bravour. Ein kurzes, nicht viel sagendes Moderato $\frac{4}{4}$, macht durch seine marschmässige Bewegung bekannt, dass draussen ein wildes Soldatenfest vorbereitet werde. Da drängt ihn Mathilde im Allegro animato, $\frac{4}{4}$, Edur, zur Flucht. Er aber ist kühn und singt: „Ha fliehen?“ Sie bittet inniger im Moderato; aber im Più mosso trotzt Arnold aller Gefahr, ob die Geliebte ihn gleich von Neuem mit Schmerzen drängt.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. N°. 3. 1830.

Recensionen.

Wilhelm Tell, Oper in vier Aufzügen von Rossini, u. s. w.

(Beschluss.)

Arnold will nichts von Flucht hören. Ist das Tapferkeit oder Bramarbasiren? Nun versucht sie es im più lento. Da erbebt ihm denn doch das Herz, und più mosso kommt es zum Duett und sie singen sich in frischer Bewegung das schmerzliche Lebewohl. Nach so viel Musik war das wirklich ein langes Stück. Jetzt kommt Nr. 14. Marsch und Chor, Allegro brillante $\frac{4}{4}$, C dur, in welchem dem Gessler Heil und Ruhm gewünscht wird. Das Stück ist natürlich und durch rhythmische Haltung ausgezeichnet, unweilen nach französischer Weise mit allerley Moll durchwürzt und von etlichen unnöthigen Querständen verwunderlich gemacht. Darauf besingt der Frauenchor Mathildens Milde; beyde Chöre vereinen sich, erst dreystimmig, so dass die Männer die Frauen nur verdoppeln. Uebrigens bleibt auch hier die Stimmenführung keineswegs deutlich gesondert, wie das der ganzen Oper gewöhnlich ist: aber wirken wird das Ganze wohl. Der Marsch geht in F dur über, die Ankunft Gesslers vorzubereiten, der da befiehlt, sich vor dem aufgepflanzten Hute schuldigst zu verbeugen. Der Mann verweilt sich etwas lange bey seinem wohl ausgedachten Gebote, was jedoch das geckenhaft Tyrannische des grausamen Voigts recht gut schildert, so wie seine nichtig trotzige Willkürlichkeit sich in seltsamen Accordfolgen kund thun würde, wenn es nur der Componist nicht schon zu oft auch an ganz unpassenden Stellen gethan hätte. Der erste Chor der Männer und Frauen kehrt darauf wieder und wird, wo sich beyde vereinigen, noch länger durchgeführt, und zwar mit viel frappanten Sonderbarkeiten, deren wichtigste wir unten zusammen stellen wollen. Nr. 15. Pas de Trois und Tyrolerchor. Der Tanz, $\frac{2}{4}$, G dur, thut sich, wie der frühere, durch bunt und schnell wechselnde Accordenaufzüge hervor. Der Tyrolerchor ist ohne alle Begleitung, $\frac{4}{4}$, G dur; zu dem meist dreystimmigen Männergesange lassen sich zwey Sopranе meist unisono hören, die auf den Endsylben der meisten Versteilen jodeln. In Paris war er in den ersten Act verlegt worden, und erhielt lebhaften Beyfall. Der Tanz geht wieder an und der Chor wiederholt sich auch, nur dass die Instrumente in der Mitte desselben leicht begleitend hinzu treten. Das Orchester führt aber den Tanzsatz muthig zwey ganze Bogen lang fort. Nr. 16. Allegro brillante, $\frac{4}{4}$, G dur, bringt einen langen Soldatenmarsch von 14 Bogen, dessen gewöhnliche Melodie lebhaft fortgeführt, und zuweilen mit Moll und sonderbaren Fortschreitungen geschmückt wird. Dieser wird von einem Allegro vivace, $\frac{4}{4}$, C dur, abgelöst, über dessen von einem Tonsetzer allbekannten Trommelbässen eine hübsche Melodie schwebt, wieder 14 Bogen lang. Nach 2 Tacten Pause beschliesst ein, die Marschmelodie wiederholendes Presto, $\frac{4}{4}$, die Tanzmusik. Dergleichen Musik erhält erst den rechten Reiz, wenn man sie im Theater gehört, und das Erquickliche der Geschicklichkeit und Schönheit guter Tänzerinnen gehörig in Augenschein genommen hat. — Nr. 17. Recitativ, Quartett und Chor. Tell geht ruhig vor dem Hute vorüber, er hätte freylich besser gethan, er wäre zu Hause geblieben. Man hat Recht, wenn man den Dichtern zum Vorwurfe macht, dass sie durch den unklug kecken Trotz, der thöricht sich der Gefahr ohne Noth aussetzt, den Tell als einen Prahler hingestellt, und dadurch das Interesse an ihm sehr zurück gedrängt haben. Man

kann unmöglich in die Klage des Volkes vom Herzen einstimmen: „ Weh! der edle Tell ist zubeklagen!“ Daher fühlt man auch im ganzen Recitative Tells mit dem Voige etwas Unbehagliches. Rudoph gibt ihn als den Retter Leuthelds an u. die Soldaten scheuen sich, den einzelnen Mann zu fesseln. Abermals unnatürlich. Tell wird gefesselt u. Gessler wüthet. Tell zittert nur für seinen Sohn, den er ganz unverzeihlich mit herbeiruft, und heißt ihn fliehen. Gemmy darf aber doch nicht minder brav seyn, als der Vater. Gessler und seine Soldaten halten sich etwas lange dabey auf: „Sein Blut fließe!“ Dabey geht es zuweilen im Quartette über die Septime weg in Octaven: übrigens theatralisch. Endlich heißt Tell den Sohn hinweg eilen, und das Flammenzeichen auf den Bergen gehen (im neuen Recitative). Gessler will auch den Knaben tödten lassen. Darauf befiehlt er den bekannten Apfelschuss. Das Zwischenspiel der Instrumente schildert Gesslers wilden Muth gut. Tells Beschwörung beym Throne Gottes fruchtet nichts. In höchster Angst beugt Tell sein Knie vor dem Tyrannen. Tempo primo, $\frac{4}{4}$, C dur. Gessler höhnt, der Knabe ermuntert den Vater, und Nr. 18 setzt die Scene fort und bringt zugleich das von Vielen erwählte Finale. Kurz singt der Chor der Schweizer: „Wie? taub der Unschuld sanften Tönen?“ (Sanft waren sie eben nicht.) Im Andante, F moll, $\frac{2}{4}$, heißt der Vater den Knaben niederknieen und betend sich das Bild der Mutter vorzustellen (schön gesungen). Das Nachspiel wie wankend. Im Allegro C dur, $\frac{4}{4}$, geschieht schnell der glückliche Schuss. Die Schweizer im *ff*: „O Glück! Heil ihm und uns!“ Gessler: Ha, verdammt!“ (schön). Die jubelnden Schweizer gehen vom verminderten Septimen-Accorde des Cis in Des dur (schön). Dem Tell schwindelt es. Aus Des dur schnell in den Sixte-Accord von A dur (schön). Gemmy ruft um Hülfe, öffnet des Vaters Koller, Gessler erblickt den verborgenen Pfeil und Tell bekennt, dass er im unglücklichen Falle für den Tyrannen bestimmt gewesen sey. Tell wird gefesselt. Allegro decise, $\frac{2}{4}$, F dur. Mathilde erscheint, verwundert über das Gräßliche des Gebots. Der Chor der Schweizer klagt erschrocken. Die Soldaten wollen auch Gemmy sterben sehen. Gessler will beyde seines Wortes wegen nicht hinrichten lassen: in Kerker sollen sie verschmachten. Mathilde bittet für den Sohn, setzt sich endlich mit Kraft gegen Gessler und macht ihn auf des Volkes Wuth aufmerksam (sehr wirksam). Rudolph selbst bittet zuletzt nachzugehen. Der Chor der Schweizer freut sich über die Rettung der Unschuld und beklagt Tells Unglück. Rudolph nennt das Murren. Ernst befiehlt Gessler, den Gefesselten über den See nach Küssnacht zu bringen. Umsonst flehen die Schweizer um Gnade. Vater und Sohn liegen sich in den Armen. Nach Mathildens Ausrufer „Entsetzlich!“ heben die Instrumente schwach nur einzelne Töne hervor. Der Satz geht in C dur. Der Soldatenchor und Gessler singen abgerissen und p. im unisono: „Ihn ereilt sein Verderben!“ Mathilde zeigt ihr verwundetes Schrecken, Rudolph frohlockt in verbundenen Tönen, Gemmy singt fest und stark seinen Schmerz aus, Tell ist ruhig, nur für den Sohn sorgend, die Schweizer lassen scheu und abgerissen ihre Trauer hören. Alles zusammen gibt einen vortrefflichen, höchst wirksamen Satz, in welchem leider allerley Schwellsprünge in geraden Quinten z. B. aus C dur in Es, ein anderes Mal in As, aus As wieder in B dur, wie gewöhnlich übersehen werden müssen. Im Allegro vivace (F dur, $\frac{2}{4}$) heißt Tell's Geist ohne alle Begleitung aus: „Fluch und Tod dir, Tyrann!“ Gessler und Rudolph wollen sich das freylich nicht gefallen lassen, und singen von Rache. Gemmy und die Schweizer wiederholen Tell's Spruch und die Soldaten stimmen zur rechten Zeit ein: „Heil, Gessler, Heil!“ Ungemein rauschend vorwärts, oft in sehr schönen Verbindungen, weshalb das Ganze auch gewiss sehr lebendig wirken wird. Dass aber die beyden Parteyen kunstreich und schön gegen einander gehalten seyn sollen, finden wir nur anfangs in einigen Stellen: gewöhnlich gehen beyde völlig gleich mit einander fort; die Schweizer singen, wie die Soldaten, und Gessler nicht selten wie Tell. Es sind blosse Verstärkungen, durchaus nichts weiter. Eine Freyheit, die zuweyl vorkommt, aber kein Druckfehler seyn kann, so welcher wir auch noch eine ähnliche frühere Stelle fügen könnten, muss allerdings höchst kannibalisch wirken; es ist folgende: Rudolph und die Trotze der Soldaten und der Schweizer singen zusammen h c d e, während die meisten Stimmen f und einige a anhalten; dann lässt der Bass in Octaven c d e f hertönen. Das heisst doch die Kunst pogiren! — Wir wollen hier gleich einige der verschwindenartigsten Kleinigkeiten, deren es in dieser Oper viele gibt, den Lesern zu eigenen Ansicht zusammenstellen:

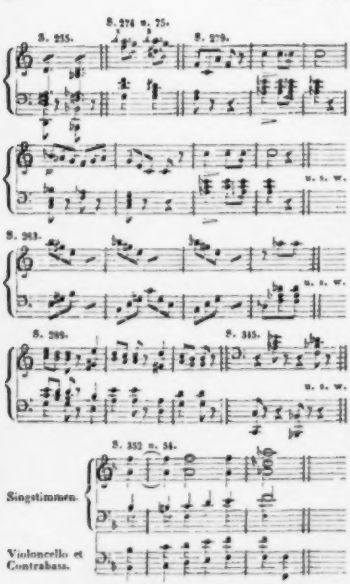

Vierter und letzter und kürzester Act wird durch ein ganz kurzes und schauriges Maestoso, C moll, eröffnet, das in Allegro vivace übergeht, worauf Arnold den Geist blutiger Rache heraufzusteigen beschwört, Tells und des Vaters gedenkend. Im Andantino, Es dur, $\frac{6}{8}$, singt Arnold die Hütte seiner Väter an, und nimmt von ihr Abschied auf eine gefällige, für diese Lage etwas geziertе Weise, wovon nur ein kurzer schmerzlicher Mittelsatz ausgenommen ist, so dass wir diesen Gesang nicht ausgezeichnet nennen können. Im gleich einfallenden Allegro derselben Tonart, $\frac{4}{4}$, lassen sich die Schweizer im kriegerischen Unisono vernehmen: „Zum Kampf!“ Arnolds Freude darüber wird laut. Nach diesem wohl accompagnirten Kraftsatze fährt Arnold in bekannter Rossini'scher Art (in C dur) freudiger fort zum Waffentanze aufzufordern. Es herrscht das französisch Cavatinenmässige mit Rossi sonstiger Weise wohl verbunden darin vor: der Chor tritt dazu und nachdem Alles hinlänglich wiederholt worden war, endet es sich eben so gewöhnlich mit più mosso, so dass wir nichts Ausgezeichnetes, wohl aber Wirksames für den herrschenden Geschmack darin finden. Es wurde auch, trotz dem, dass schon Mitternacht nahete, mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen. Nr. 20. Scene und Recitativ. Allegro vivace, $\frac{4}{4}$, ohne Vorzeichnung: hebt aber in As dur an, und hält sich bis zum Schlusse in verwandten Accorden. Der Chor der Frauen ermahnt ängstlich die Hedwig, zurückzukehren, weil die Feinde nahen. Sie will den Tyrannen selbst sprechen. Gemmy kommt; entzückt schliesst ihn die Mutter in ihre Arme. Die Prinzessin ist auch da und Hedwig fleht sie um Schutz für den Gatten an. Im Trio, Andantino, As dur, $\frac{3}{4}$, hebt ein Rossini'scher Canon an, den Mathilde zuerst in anmuthiger Melodie vorträgt. Beym Einsatze Gemmys zerreissen die Begleitungssätze die Gedanken und einzelnen Wörter viel zu sehr, was auch im Teutschen nachgeahmt worden ist. Der Anhang ist schöner, als der Canon.

Nr. 21. Gebet, Scene und Finale. Im Recitative erfährt Hedwig, dass Tell gefesselt über den See gebracht wird. Das Orchester malt den Sturm. Hedwigs Angst verdoppelt sich, und bricht in ein Gebet aus, Andante, E moll, $\frac{4}{4}$, während dessen das Orchester fortfährt, den Orkan zu schildern. Hedwigs Gesang ist vortrefflich. In E dur übergegangen tritt Mathilde schmuckreicher dazu, bald auch der Frauenchor zweystimmig und einstimmig wechselnd, wie denn dieser Wechsel in der Stimmenführung der ganzen Oper vorherrscht. Dieses Gebet ist in Paris weggelassen worden. Wir stimmen aber völlig mit denen überein, welche lieber den Canon, als dieses schöne Gebet gestrichen wünschen. Leuthold tritt auf und verkündet (All. $\frac{4}{4}$,) dass der entfesselte Tell das Ruder mit Macht führe und dem Ufer nahe. Hedwig fasst Hoffnung. All: „Auf, zu ihm hin!“ Im Sturme brausen die Instrumente eine Zeitlang fort bis zum *ff* in E dur, wo wechselnde Triolen- und Achtel-Bewegung Tells Kampf mit den empörten Wogen lebhaft schildert. Tell ist gerettet. Das Entzücken der Seinen mit Recht ganz kurz. Tell sieht Flammen aufsteigen. Gemmy hat unterdessen die eigene Hütte in Brand gesteckt, dem Bunde zum Zeichen; er reicht dem Vater Pfeil

und Bogen dar. Allegro vivace, Des dur, $\frac{4}{4}$. Die Soldaten im *ff* und unisono: „Der Tell, er ist entflohn, ihm nach, er ist verloren!“ Gessler droht ihm den Tod; Tell gebietet den Frauen sich zu entfernen. Das kurze Zwischenrecitativ hebt alle Vorzeichnung auf. Gessler wird getroffen und vom Felsen in den See stürzend, schreit er auf: „Ha, sterben!“ Ein ansehnlicher Theatersturz! — Gräßlich in seiner Art haucht Gessler seine letzte Tyrannenkraft in *e* aus, während die Bässe Dis rasseln, das aber im nächsten Tacte sehr gut in Cis fortschreitet, wozu die erschrockenen Soldaten singen: „Das war Tells Geschoss!“ und entfliehen. Hedwig und Gemmy singen Triumph und Dank, auch Tell. Mathilde bemerkt: „Zu entgehen nicht vermag, des Gerichtes ernstem Tage (Wer denn?) Walter kommt und ruft im Recitative, was der Kraft der Scene Schaden thut, zur Rache auf, sieht den Tell und mit ihm das Ende der Noth. Tell berichtet, dass der Tyrann bereits in den Fluthen begraben liegt. Man singt ihm Heil! und der ganze Chor fällt in C dur ein, ganz kurz. Tell erklärt im Recitative das Werk noch nicht vollbracht, so lange noch Altorfs Burg auf sie niederschaue. Arnold verkündet, dass sie zerstört sey. Alle jubeln Sieg (D dur, kurz). Arnold versichert recitativisch, dass sein Vater vom Himmel auf das Glück ihrer Freyheit niederschaue, worauf Eins nach dem Andern im Allegro maestoso, $\frac{4}{4}$, seine Gefühle ausspricht, meist auf einem Tone declamatorisch weilend, durch Accordfolgen und Sextolenbegleitung gehoben, bis Alle vereint rühmen: „Seht, seht vom Himmel die Freyheit niedersteigen, Freyheit nach unserer Leidensnacht!“ Sehr wirksam und pathetisch gehalten schliesst das Ganze höchst angemessen ohne allen unnützen Schlusslärm. Der Effect würde sich gewiss ansehnlich gesteigert haben, wenn die Dichter manche zu lange, das Feuer wieder abkühlende Auseinandersetzungen übergangen und das Gefühl des Glücks fester gehalten hätten.

Bevor wir zu den noch nöthigen Schlussbemerkungen schreiten, wollen wir hier noch in einer Anmerkung für die Besitzer des Clavierauszuges ein Verzeichniss der hauptsächlichsten Druckfehler geben, damit sie dieselben mit leichter Mühe vor dem Gebrauche verbessern können. Die übrigen geehrten Leser mögen die für sie und für uns höchst langweilige Anmerkung überschlagen. *) Wenn wir nun das Ganze noch einmal überschauen, um unser, vor der Ansicht der Oper vom Theater herab, gegebenes Urtheil in eine Hauptansicht zusammen zu ziehen: so haben wir dabei, wie schon gesagt, die mancherlei Missgriffe der Dichter, die dem Musiker sein Werk ungemein erschwerten, nicht zu übersehen. Die Länge des Stücks, die den Genuss bedeutend stört, ist nicht der kleinste Fehler. Wie es steht, kann es nirgend gelassen werden. So viel Musik hält Niemand aus. Der Componist selbst hat diess auch anerkannt und so viel gestrichen, dass die ganze Oper, deren Handlungsgang dadurch erwünscht beschleunigt worden ist, nur noch vier Stunden dauert, immer noch lange genug und für nicht Wenige zu lange. — Dass das Pariser Publicum bei der zweiten Vorstellung diese Musik mehr begriff; dass am siebenten August vorigen Jahres dem Componisten von den Künstlern der Academie royale de musique eine Serenade gebracht wurde, wobei eine ausserordentliche Volksmenge ihrer Bewunderung durch die lautesten Beifallsbezeugungen Luft machte; dass aber auch, nachdem die Oper, der Abwesenheit einiger Sänger wegen, einen Monat hatte ruhen müssen, bei übervollem Hause und bei nicht weniger vollkommener Ausführung derselben von Seiten der Sänger und des höchst lobenswürdigen Orchesters, der Enthusiasmus sich nicht so laut offenbaren wollte,

*) Druckfehler: S. 24, Klammer 1, Tact 3, letztes Achtel des zweiten Tenors muss a statt g stehen. S. 39, zweite Klammer in der Sopranchorstimme muss im 3ten Tacte a statt b stehen (Besser wäre es, wenn der Componist diesen a einen halben Tact früher hätte einsetzen lassen). S. 41, zweite Klammer, dritter Tact fehlt in der Sopranchorstimme das $\frac{3}{4}$. S. 130 muss statt der Worte: „Mitleid schenkt unserer Noth“ gesetzt werden: „Allen euch Fluch und Tod“! S. 155 fehlt im zweiten Tacte des letzten Viertels der Pianoforte-Begleitung das $\natural$ vor $\overline{a}$ und $\overline{c}$. — S. 217 im zweiten Tacte der ersten Klammer der Begleitung muss eine Viertelpause (oder 2 Triolen-Viertelpausen) statt der halben Tactpause stehen, was bei den kaum eingetretenen Viertel-Triolen leicht Missverständniss veranlassen kann, da die $\overline{3}$ etwas in der Verzweiflung steht: sie hätte weiter vorgesetzt werden sollen. S. 270 zum Anfange des dritten Tactes der zweiten Klammer fehlt der Bassschlüssel. S. 293 im zweiten Tacte der letzten Klammer der Begleitung muss das dritte Viertel d, statt h, heissen. S. 315 fehlt im Gesange der dritten Klammer das b. — S. 317 in der zweiten Klammer von unten, im zweiten Tacte muss in einem wunderlichen Accorde das $\natural$ vor f und nicht vor a stehen. Die übrigen unbedeutenden Druckfehler finden sich sogleich von selbst. Uebrigens sind Druck und Papier sehr gut.

das andremal der oberste Klang, hier *g*. unten an zu stehen kommt: und daraus entspringen dann *zwo umgewandte Akkorde*. Wenn die Dritte *e* in den Grund geleget wird, und der Hauptklang *c* oben an zu stehen kommt, so zeiget sich folgender

c 6 Hauptkl.

Akkord: *g* 3 (sonst Sextakkord genannt); leget

e Grundton.

man aber die Fünfte *g* in den Grund, und stellet den Hauptklang *c* samt der Dritte *e* hinauf,

e 6

so stellet sich dieser Akkord dar: *c* 4 Hauptkl.

g Grundton.

(sonst der Sextquartakkord). Dieses sind zwey abstammende Akkorde, welche mittelst der Umwendung von jenem Urakkord herkommen.

Da die grose Dritte in einem solchen Dreyklange klein und vermindert, die grose Fünfte aber klein und übermäsig gemacht werden kann: so entstehen dadurch überhaupt 6 Gattungen der Dreyklange, die ebenfalls zwey ähnliche Umwendungen leiden, aber unterschiedlich wohl- oder übelklingen. (Dies wird nun in einem Schemate und auf dem Klavier gezeigt.) Der harmonische Dreyklang kann in den *grosen* und *kleinen* eingetheilt werden. Der mit der grosen Dritte und Fünfte ist der *grose* (S. oben), und der mit der kleinen Dritte und grosen Fünfte

g 5

der *kleine* harmonische Dreyklang, als *es* 3*b*,

c

welcher leztere unvollkommen wohlklinget.

Sowohl mit dem grosen und kleinen harmonischen Dreyklange, als mit manchen andern Dreyklangen kann eine Siebente, Neunte, Eilfte und Dreyzehnte *) verbunden werden, wodurch übelklingende Urakkorde entstehen. Nur ein einziges Beyspiel hiervon! Wird dem grosen harmonischen Dreyklange z. B. die grose Siebente verbunden, so zeiget sich folgender Urakkord

h 7 Uebelkl.

g 5

e 3, der grose Septimenakkord sonst genannt

c Hauptkl.

und weil derselbe aus vier wesentlichen Klängen bestehet, folglich ein wahrer *Vierklang* ist: so kann er dreymal umgewendet werden, wodurch folgende drey umgewandte Akkorde entstehen, als:

c 6 Hauptkl.	*e* 6		*g* 6
h 5 Uebelkl.	*c* 4 Hauptkl.	und	*e* 4
g 3	*h* 3 Uebelkl.		*c* 2 Hauptkl.
e Grundton.	*g* Grundton.		*h* Grundton u. Uebelkl.,

und wovon die erste Umwendung gewöhnlicherweise der Quintsextakkord, die zweyte — der Terzquartakkord, und die dritte Umwendung der Sekundakkord heifset. (Nun wird der Anfänger immer aufmerksam gemacht, wo sich in umgewandten Akkorden sowohl der Hauptklang als der Uebelklang befinde.*) — Ich mufs hier Kürze halber abbrechen. — Aus diesem wenigen erhellet schon, dafs es keinen Akkord gebe, der nicht mit irgend einem Dreyklange verbunden wäre.

Welcher Grundsatz aber ist einfacher und wahrer, als dieser? — Ein Hauptklang bleibt immer Hauptklang, wenn er gleich durch die Umwendung eines Urakkords in die Mitte oder Höhe eines abstammenden Akkords zu stehen kommt. Ferner — Ein Wohlklang behält stets die Natur eines Wohlklangs, und ein Uebelklang immer die Natur eines Uebelklangs bey, er mag sich in einem umgewandten Akkord in der Mitte oder oben befinden: daraus folget, dafs die Regeln der Vorbereitung und Auflösung eines Uebelklangs auch alsdann gelten und angewendet werden müssen, wenn sich ein Uebelklang in einem umgewandten Akkord zu unterst, in der Mitte, oder zu oberst befindet. Diesem Grundsatze gemäs müssen auch die Regeln der Bewegung und Fortschreitung der Wohl- und Uebelklange in Urakkorden wie in abstammenden Akkorden beobachtet werden — Sollte nun eine solche, alles entwickelnde und ordnungsvolle

*) Welchen Aufschlufs in der Harmonik erhellet nicht die Wiedereinführung der Eilfte und Dreyzehnte durch das Vogler'sche System, und wie richtig lassen sich nun beyde auf die Praxis anwenden. d. Verf.

blos weil Dem. Taglioni nicht darin tanzte, das Alles gehört unter die natürlichsten Erscheinungen von der Welt. Weit mehr will es sagen, wenn Kenner sich dafür erklären, und das ist geschehen. Man hatte von R. diese Nachgiebigkeit gegen den französischen Geschmack, dieses wackere Eingehen in die Art Spontini's und noch mehr Auber's, des jetzt überall beliebten, nicht in dem Grade erwartet, ja vielleicht ihm nicht einmal zugetraut! Dazu kommt noch, dass die Musik wirklich so viel Gelungenes der angezeigten Art, so viel Schönes an und für sich enthält, dass dieser Beifall kaum ausbleiben konnte. Fragen wir nun, ob R. dadurch gewonnen habe: so antworten wir unbedenklich Ja. Denn wie sollte ein Mann nicht gewinnen, der sich glücklich anstrengt, zu seiner eigenthümlichen, oft genug geoffenbarten und dadurch gewöhnlich gewordenen Weise das Vorherrschende, das Zeitgemässe irgend eines gebildeten Volkes sich anzueignen? Wir loben also diese seine Bestrebungen gar sehr und sind überzeugt, dass sie ihm auch für die Zukunft mancherlei Gutes bringen werden. Wir verlangen nicht zu denen zu gehören, die einseitig nur die Fortschritte ihres Vaterlandes so weit anerkennen, dass sie die Richtungen der übrigen gebildeten Länder für gar nichts achten. R. hat sich selbst durch dieses Werk allerdings eine neue Epoche seiner Compositionsart festgestellt. Ob er diese aus Ueberzeugung that, aus Wollen des Guten, oder um der Neigung eines anderen Volks eben so genug zu thun, wie früher in gewohnter Art, wissen wir nicht und lassen es billig dahin gestellt seyn. Dass aber der alte dreileibige König Geryon wundersamer Weise wieder von den Todten auferstanden und in Rossini's Tell musikalisch geworden ist, scheint uns eben so unerwartet, als augenscheinlich. Wir finden hier nämlich die frühere Rossini'sche Manier mit der herrschend französischen und der Volksthümlichkeit der Alpenklänge zusammengereiht. Daraus ist allerdings ein seltsames, mit Geschick und ausserordentlicher Erfindungskraft verbundenes Ganze entstanden, dem wir seine Schönheiten mit Vergnügen zugestehen, seine Mängel aber eben so wenig, unserer Ueberzeugung gemäss, verschweigen dürfen. Wir wollen uns bei genauerer Untersuchung des Lobes, das dem Tell in französischen Blättern zu Theil wurde, nicht aufhalten: „Diese Oper enthält Stoff zu zehn Opern, alle schön, und alle voller Ideen.“ Wir behaupten nur vor der Hand:

1) dass auch dieses Werk Rossini's nicht wenig zu lang Gedehntes und bei allen Harmonieenwürfen, blos äusserlich Klingelndes enthält;

2) dass eine gewisse Nachahmungsarbeit zuweilen noch zu sehr in die Augen zu springen scheint;

3) dass manche Partieen (auch zuweilen des Tell) zu lange in unangemessener Tonhöhe gehalten sind, und endlich vorzüglich

4) dass die harmonischen Verkettungen nicht selten wahre Verrenkungen sind und dass namentlich an eine gute Singstimmenführung oft gar nicht zu denken ist.

Ist das bemerkenswerthe Stück auf unserm Theater gegeben worden, werden wir wieder darauf zurückkommen und nicht ermangeln, es ehrlich zu bekennen, wenn etwa, durch volle Instrumentation gehoben, der Eindruck der einen oder der andern Nummer ein anderer seyn sollte, als wir bis jetzt nach gewissenhafter Durchsicht glauben müssen.

— —

Oeuvres complèts pour le Pianoforte par Frédr. Schneider. Cah: I. Prix 1 Thlr. Halberstadt, chez Carl Brüggemann.

Die Herausgabe der sämmtlichen Clavierwerke Friedr. Schneiders muss für Kunstjünger, wie für den Kunstliebhaber, eine erfreuliche Erscheinung seyn. Nicht allein, dass damit der Welt ein Schatz übergeben wird, der einen bleibenden und dauernden Werth hat, sondern auch, dass dadurch manche werthvolle Producte, welche aus einer frühern Periode stammen, und im Laufe der Zeit durch grössere und ausgezeichnetere Werke des Meisters verdrängt wurden, wieder an das Licht gezogen werden. — Das Unternehmen ist von Seiten des Verlegers, Hrn. Carl Brüggemann, um so verdienstlicher, als Letzterer, wie aus der Einladung der Subscription hervorgeht, bey der Herausgabe ohne alles persönliche Interesse verfährt, und den Ertrag gänzlich dem Componisten überlässt. Sollte daher die längst anerkannte Vorzüglichkeit und Gediegenheit Schneider'scher Productionen das musikalische Publicum nicht allein schon bestimmen, dem Unternehmen die lebhafteste Theilnahme und Unterstützung zu widmen, so wird dasselbe hoffentlich doch in sofern einen Grund dazu finden, als es sich um das Interesse eines um die deutsche Musik so hochverdienten Meisters selbst handelt. Durch die erwähnte Einladung zur Subscr. erhalten wir eine allgemeine Kenntniss derjenigen

Werke, aus denen die ganze Sammlung bestehen wird; diese sind namentlich 20 Sonaten; 5 für vier Hände, 2 mit Violin- und 4 mit Flötenbegleitung; 10 Rondos, Variationen und kleinere Sachen. Ausserdem wird versichert, dass die Hälfte dieser Werke bis jetzt noch Manuscript ist, und dass der Componist nur das Beste seiner Producte geben, und jede Jugendarbeit, die nicht mit vollem Rechte vor dem Richterstuhle der Kritik bestehen könne, entfernen will. —

Wenn ein Mann, wie Fr. Schneider, sagt: er wolle nur das Beste seiner Producte geben, so sollte man ihm eigentlich auf's Wort glauben, und versichert seyn, dass das, was er uns giebt, zum mindesten gut sey. Indessen um derjenigen willen, welchen Schneider'sche Clavier-Compositionen noch nicht bekannt sind, möge das Folgende hier seinen Platz finden. — Das erste, 38 Seiten starke Heft enthält drey Werke, nämlich zwey Sonaten und ein Thema mit Variationen, wovon die erste Sonate schon früher erschienen ist, die beiden letzteren Werke aber noch Manuscript waren.

No. I, Sonate in D moll, besitzt, trotz dem, dass sie (wie aus der Nummer des Opus hervorgeht) das erste gedruckte Werk war, doch schon alle diejenigen Vorzüge, welche uns die Compositionen von Schneider so werthvoll machen. Diese Vorzüge bestehen hauptsächlich in einer seltenen Bestimmtheit und Klarheit der Gedanken; in einer, mit wenigen Ausnahmen, stets grossartigen Anlage der Tonstücke, so wie in der gewandten und meisterhaften Durchführung der Hauptmotive, welche in den mannigfaltigsten Gestaltungen und Verwebungen beständig zum Vorscheine kommen; in der zweckmässigen, niemals in Spielerey ausartenden Anwendung contrapunctischer Künste, wodurch die Schneider'schen Compositionen etwas Reelles und Gediegenes erhalten, welches in den Werken sogenannter Mode-Componisten, deren einziger Zweck nur in der Erringung eines vorübertauschenden Beifalls besteht, selten zu finden ist; endlich in der tiefen Empfindung, welche aus Schneiders Werken uns anspricht, und welche oft weniger in einer gefälligen Melodie, als in gewissen, tief ergreifenden Harmonienverbindungen ihren Sitz hat. — Diese rühmlichen Eigenschaften charakterisiren, mehr oder weniger, nun auch die im vorliegenden Hefte enthaltenen Sachen. Der erste Satz der Sonate No. I. ist kräftig, feurig, und wenn man einige, gegen das Ganze zu unbedeutende Stellen abrechnet (z. B. Seite 5), sogar brillant zu nennen. Höchst effectvolle und dankbare Passagen wechseln mit anmuthigen, gesangreichen Sätzen; die Arbeit ist trefflich: die Durchführung des an und für sich nur einfachen Themas äusserst interessant, und gibt einen Beweis, wie unter den Händen eines Meisters selbst das Unbedeutendste zum Bedeutsamen werden kann. Das dem ersten Satze folgende Poco Adagio (B dur) ist zwar nicht gerade originell, hat aber doch eine sehr ansprechende, fliessende Melodie, und gewährt durch seine Zartheit, welche vorzüglich bey dem, einige Male wiederkehrenden variirten Thema hervortritt, dem Spieler wahrhaften Vergnügen. An die letzten, sanft verhallenden Tacte dieses Satzes schliesst sich ein energisches Allo. assai in D moll, welches gegen das Ende hin in D dur übergeht, und einen sehr präzisen und kräftigen Vortrag erfordert. — Wenn die erste Sonate den Ausdruck der Unruhe und Leidenschaft besitzt, so könnte man dagegen der zweiten den Charakter einer heitern, ja mitunter übersprudelnden Freude beilegen. Sie besteht, wie die erste, aus drey Sätzen: einem Allo. con brio (A dur), welches mit seinen scharf markirten Rhythmen, mit seinen dahin rollenden Trioden und Sechzehntheilfiguren, und mit seinen einfachen und zarten Melodieen in den Mittelsätzen, ein Bild der Lust und des Glückes darbietet, und den Spieler unwillkührlich mit fortreisst; ferner aus einem höchst originellen Scherzo in A moll, in dessen viertem Takte des Trio wir nur den gar zu wenig vorbereiteten und nicht angenehm wirkenden Uebergang von A moll nach H moll, und beym da capo von D dur nach A moll nicht ganz billigen können; — endlich aus einem Rondo allegretto (A dur), wo wir zu der allerliebsten, wir möchten sagen: kecken — Melodie des Themas ein etwas interessanteres Accompagnement gewünscht hätten. Alle drey Sätze sind, wie in der ersten Sonate, meisterlich ausgeführt; die Passagen und Bravoursätze sind effectvoll und bey einiger Geübtheit, mit wenigen Ausnahmen, leicht zu überwinden; ein edler, mitunter grandioser Styl, Fülle und Klarheit der Gedanken krönen das Ganze, und so können wir mit der innigsten Ueberzeugung diese beiden Sonaten allen denjenigen empfehlen, deren Geschmack durch die häufige fade, saft- und kraftlose Dudeley mancher Tagescomponisten noch nicht verdorben ist; so wie auch allen denen, welche sich

in einem gediegenen, kräftigen Spiele üben und vervollkommnen wollen.

Was nun endlich die Variationen betrifft, so können wir darüber nicht so ganz unbedingt das günstige Urtheil fällen, welches uns die beiden Sonaten abgezwungen haben, obgleich sie im Betreff der kunstvollen Behandlung, des Festhaltens am Thema, welches in jeder Variation deutlich wiederzuerkennen ist, weit über ähnliche Producte erhaben sind. Allein, eine kunstrichte Bearbeitung und ein strenges Festhalten am Thema sind nicht die einzigen Anforderungen, die man, hauptsächlich in unserer jetzigen Zeit, an Variationen macht. Die wenige innere Bedeutung, welche diese Art von Composition hat, macht eine äussere Eleganz und eine gewisse Leichtheit im Charakter zu ihrem hauptsächlichsten Erfordernisse, und diese Eigenschaft besitzen jene Variationen nicht. Betrachtet man sie indessen mit Hinsicht auf die angewandte Kunst, so muss man sie bewundern: will man sie als Uebungsstücke anwenden, so haben sie einen hohen Werth.

Das Aeussere des Heftes ist sehr elegant; der Notendruck sauber und klar, der Druck correct und der Preis äusserst billig: — mithin in jeder Beziehung empfehlenswerth. Mögen recht Viele das nützliche Unternehmen unterstützen.

Carl Erfurt.

Nachrichten.

Berlin, Anfangs Januar 1830.

Der December v. J. hat uns keine neue Oper gebracht und ein Rückblick auf das vergangene Jahr zeigt die Geringfügigkeit des in der dramatischen Musik hier bei so reichen Mitteln Geleisteten. 1829 wurden auf der königlichen Bühne nur drei neue Opern: „Die Stumme," und „die Braut" von Auber, und Spohr's „Faust" gegeben. Die Instrumental-Musik hat durch den allgemeiner erhobenen Sinn für Symphonieen gewonnen, dagegen scheint das Interesse für das einfachere Quartett etwas abzunehmen. Beethovens Symphonieen und Quartette finden weit mehr Eingang, als früher. Auf der Bühne ist Auber jetzt in der Mode. Gluck's ernste, tiefe Werke sind vergessen. Mozart's Opern werden selten, und dann höchst unvollkommen gegeben. Beethoven's Fidelio ist mit der Entfernung der Dem. Schechner auch vom Repertoir, wie C. M. v. Weber's Euryanthe verschwunden. Oberon wird von Zeit zu Zeit gegeben. Auch Spontini's Opern ruhen, seit dem Abgange der Mad. Milder, bis auf Normahal, welche am 11ten December wieder durch Fräulein v. Schätzel als Zauberin Samoma neu ins Leben trat. Eine kurze, chronologische Uebersicht wird die Leistungen des verflossenen Monats hinreichend würdigen lassen.

Am 1sten Decbr. wurde Oberon gegeben.

Am 2ten Decbr. fand die dritte musikalische Unterhaltung des Herrn M. D. Moeser Statt, in welcher wir Haydn's frische B. dur Symphonie, Mueschner's effectvolle Ouverture zum „Vampyr" und die imposante D dur Symphonie von Beethoven No. 2. mit wahrem Vergnügen hörten. Im Königstädter Theater wurde an demselben Tage ein neues allegorisches Liederspiel von C. v. Holtey: „Die Dreschke" gegeben, das zwar noch einigemale wiederholt wurde, jedoch nur getheilten Beifall fand. Ein, zum Besten des Friedrichstifts veranstaltetes Concert war fast ohne allen Kunstwerth. Am 3ten und 8ten Decbr. wurde „Faust", am 6ten und 10ten „die Braut", am 13ten und 16ten dieselbe Oper in Potsdam gegeben. Am 14ten debutirte Frau v. Ziegler vom Magdeburger Theater als Miss Anna in der „weissen Dame" mit wenig Beifall. Die Stimme dieser persönlich sich wohl empfehlenden Sängerin ist nicht immer von reiner Intonation und die Kunstfertigkeit nicht vollkommen gebildet. Eine gewisse Affectation stört auch das sonst gut geübte Spiel. Mehr gefiel ein neu engagirter Tenorist, Herr Greiner aus Wien als Georg Brown. Im königl. Theater wurde „die Stumme" zweimal, „der Maurer" einmal, Rossini's Barbier von Sevilla einmal; im Königstädter Theater: „der Sänger und der Schneider" gegeben, worin ein Zögling des Prager Conservatoriums, Dem. Knitzer, debutirte und ihrer guten Stimme wegen Beifall fand. Dem. Le Gaye aus Düsseldorf trat im „Maurer" als Henriette auf, und gefiel. Die beiden interessantesten Kunstgenüsse des ganzen Monats waren: am 17ten die Aufführung des Oratoriums Samson von der Sing-Akademie, in welchem Fräulein v. Schätzel die Dalila und Herr Mantius den Samson mit schöner frischer Jugendstimme sehr ansprechend sangen, wenn gleich der heroische Charakter der letztern Partie noch kräftiger hervorgehoben werden konnte, und am 19ten die Nachfeier von Beethovens Geburtstag, welche Herr M. D. Moeser im Saale des englischen Hauses durch Aufführung von Beethoven's B dur Symphonie, der

Cantate: „Meeres-Stille und glückliche Fahrt" für Chor und Orchester (wenig ansprechend), des 4ten Pianoforte-Concerts in G dur, von einem Schüler Ludwig Berger's. Hrn. Taubert, fertig und mit Geschmack vorgetragen, und endlich der unbegreiflichen letzten Symphonie des Gefeyerten mit Chören veranstaltet hatte. Die Aufführung war meistens gelungen, und die Theilnahme der Zuhörer sehr erregt. Auch am 3osten v. M. schloss Hr. Musikdirektor Moeser seine Versammlungen für 1829 noch auf würdige Weise durch vorzügliche Execution der herrlichen Mozart'schen G moll Symphonie, einer Ouverture zu Lindpaintner's Oper: „Kunstsinn und Liebe," und der allgemein ergreifenden Sinfonia eroica von Beethoven, welche in dieser höhern Gattung von Instrumental-Musik wohl als der Culminationspunct anzunehmen ist, der nur mit Gefahr überschritten wird. — Was uns das neue Jahr Neues in der Tonkunst bringen wird, ist noch von der Zukunft verhüllt. Wie es heisst, bleibt Spontini hier. Der Musikdirektor Bentler aus Lausanne ist hier eingetroffen. Carl Blum ist in Paris. Fräulein Henriette Sonntag wird erwartet. Es allenthalben studirt man Rossini's „Belagerung von Corinth" ein und bereitet Semiramis vor. Im Carneval wird Fräulein von Schätzel die Olympia, Mad. Schulz dann die Statira darstellen. Wir leben sonach noch in der Erwartung der Dinge, die da kommen sollen. — Die Königsstädter Bühne verschafft sich, nach Abwesenheit der steyrischen Alpensänger, gute Einnahmen durch neue Schauspiele von Charlotte Birch, geborne Pfeiffer, welche eigentlich dramatisirte Ritter-Romane und als „Gemälde der Vorzeit" (des Mittelalters) bezeichnet sind. Besonders hat „das Pfeffer-Röschl" sehr durch das naive Spiel der Dem. Holzbecher, und die durch einen Aufsatz von Neu-Silbergeschirr verzierte Tafel des kaiserlichen Bankets gefallen. — Ein blinder Flötenbläser, Herr Berkenbusch aus Hannover, hat sich als ein talentvoller Schüler Fürstenau's in dessen Variationen auf ein Thema aus Preciosa gezeigt. Derselbe beabsichtigt noch ein Concert auf Subscription zu geben. Sein Ton ist voll und rein, die Höhe sicher, und im Staccato zeigt der blindgeborne Künstler die meiste Fertigkeit, weniger Geschmack im Vortrage des Adagio. — Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy ist aus England hieher zurück gekehrt, und wird eine Reise nach Italien antreten.

Kurze Anzeigen.

Variations brillantes pour deux Violons avec accomp. de l'Orchestre, comp. par J. W. Kalliwoda, Maître de Chapelle de S. A. S. le Prince de Furstenberg. Oeuv. 14. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Nach kurzer Einleitung folgt das ganz einfache, gefällige Thema. Es wird fünfmal variirt, und die fünfte Variation läuft in einen ziemlich langen, freyen, bravourmässigen Allegro-Satz aus, welcher den Schluss macht. Die beyden concertirenden Violinen sind nicht etwa so geschrieben, wie man das vor zwanzig, dreyssig Jahren oft machte: dass die eine mit der andern in Figuren, Passagen u. dgl. bloss wechselte — wo es dann ungefähr eben so viel war, als ob Eine immerfort gespielt würde: sie sind fast überall verflochten, und wechseln nur hin und wieder die Oberherrschaft. Die Spieler haben fast nur Monteres, und nirgends Abgebrauchtes vorzutragen: sie müssen sich aber zusammennehmen; denn leicht ist es ihnen eben nicht gemacht, ausser dadurch, dass Alles wahrhaft der Violine gemäss geschrieben ist und auch gut in der Hand liegt. Das Orchester hat es bequem. Es ist, neben dem Quartette, besetzt mit Flöten, Hoboen, Fagotten und Hörnern.

Einleitung und Variationen über ein Thema aus der Belagerung von Corinth von Rossini für das Pianoforte componirt — von Ernst Köhler. Oeuv. 12. (Eigenthum des Verlegers.) Breslau, bey Carl Gustav Förster. Pr. 10 Gr.

Einleitung und Variationen sind dem Instrumente angemessen und bey gehörigem Wechsel wohlklingend, und in die Hände fallend bearbeitet, so dass der Vortrag derselben Vielen Freude machen wird.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. N°. 4. 1830.

Recensionen.

1. *Hymne de la Nuit*, (Hochgesang von der Nacht,) *par Mr. de Lamartine, Musique de Sigismond Neukomm.* Oeuvr. 60. Partition. Paris, chez les fils de B. Schott. Mayence et Anvers, chez les mêmes. (Pr. 10 Gulden.)

2. Dasselbe Werk im Klavierauszuge, bey dens. Verlegern. (Pr. 4 Gulden.)

Das wahrhaft ausgezeichnete Gedicht ist auch in Deutschland bekannt genug; und die deutsche Uebersetzung, die neben dem Originaltexte der Musik untergelegt worden ist, zeichnet sich gleichfalls aus. Solch eine Hymne in Musik zu setzen, und zwar nicht als sogenanntes Declamationsstück mit Begleitung, untermischt mit einigen kürzeren Gesängen — etwa Chören — sondern ganz in der Form einer grossen Cantate — arienmässige Solos, wechselnd mit ausgeführten Chören: das verlangte einen Componisten, der nicht nur seiner Kunst in nicht gewöhnlichem Grade mächtig war, sondern auch ausser derselben mannigfache Kenntnisse und wissenschaftliche Bildung besässe. Dass sie, diese Hymne, einen solchen an Hrn. N. gefunden habe, brauchen wir kaum zu versichern. Dabey bleibt es aber doch die Frage, ob diese von ihm gewählte Form eben für dieses Gedicht die angemessenste und vortheilhafteste sey, ob nicht jene, von uns vorher bezeichnete, eben diesem Gedichte angemessener und vortheilhafter gewesen seyn würde? Wir wollen nicht leugnen, dass, hätten wir darein zu reden gehabt, wir für eine mehr declamatorische Behandlungsart entschieden haben würden.

Das Ganze besteht aus folgenden Sätzen. Mässiglanger Chor, ernsten, meist sanften und zarten Ausdrucks: *Le jour s'éteint* — der Tag erlischt — Sopran-Solo: *Dieu du jour, Dieu des nuits* — Herr des Tags, Herr der Nacht — sehr sanft und mild, mit besonders schönem Thema. Der Text liess sich in dieser Form nicht kürzer behandeln; nur die Schlussworte werden wiederholt: für die Wirkung der Musik ist der Satz aber doch etwas zu lang. — Kräftiger, mässiglebhafter, mehr pathetischer, als glänzender Chor: *Les champs étincelants, que ton doigt seul conduit* — der sternerfüllte Raum, von deinem Wink belebt — von mittler Länge, besonders durch die körnigen, nachdrucksvollen Instrumental-Bässe ausgezeichnet. — Basssolo: *Ces flots d'or, d'azur, de lumière* — Jene leichten, goldenen Fluthen — in zwey Tempo's: das erste feyerlich ernst (um die Mitte vorzüglich gelungen und in die Seele greifend), das zweyte lebhaft (in den Erfindungen zu gewöhnlich, nur mit einzelnen guten Wendungen). — Ziemlich lang ausgeführter Chor, gleichfalls in zwey Tempos: *Que nos temples, Seigneur, sont étroits pour mon ame* — Unsere Tempel, o Herr, sind zu klein, sind zu enge — (in diesen Worten bleibt der Uebersetzer zu weit zurück) —. Das erste Tempo, in seiner trefflichen Anordnung und Energie, ziehen wir dem zweyten bey weitem vor. Diess setzt zum Fliegen mehr an, als dass es wirklich flöge; und bringt auch in den Erfindungen zu wenig Eigenthümliches. Freylich war es sehr schwer, in solch einer Reihe ausgeführter und im Ausdrucke einander so nahe stehender Sätze, immer originell zu seyn, und doch sich stets im Würdigen, im Andächtigen zu erhalten! — Tenor-Solo: *L'océan se joue aux pieds de son Roi* — zu des Herrschers Füssen spielt das Meer — in zwey Tempo's, können wir nicht tadeln, aber auch nicht auszeichnen. Es sagt, was es zu sagen hat, und sagt es auf anständige Weise: mehr nicht. Das würde für einen kurzen Zwischensatz genug seyn und dem Folgenden sogar zu Gute kommen: aber die vielen Worte nöthigten den Componisten — sollte nämlich diese

Arien-Form statt haben — beträchtlich lang zu werden; und da reicht jenes nicht aus. Wenigstens hätte Hr. N., und zwar gleich vom ersten Ritornel an, sich so kurz und gedrängt zusammen halten sollen, als unter diesen Umständen irgend möglich. (Das Es d s Basses, S. 34, 3. 1, 2. 4. des Klavierauszugs, muss C seyn.) — Terzett für Bass, Tenor und Sopran: *Je ne suis rien, mon Dieu* — Ich bin nur Staub, mein Gott — ein kurzer, aber schöner, sehr schöner Satz, an Kunst edler Stimmführung eben so ausgezeichnet, als an sanftrührendem Ausdrucke. Nach dem Ritornel (das wir kurzer wünschen) tritt die erstegenannte Singstimme mit der höchst einfachen und doch das Herz bewegenden Melodie ein, mit welcher ihr dann der Tenor und nun der Sopran folgt, so dass ein Canon entsteht, der so natürlich und fliessend durchgeführt wird, als könne das Alles nicht anders seyn. Die folgenden Worte sind freyer, doch in Imitation behandelt; und zu den letzten wird die Schreibart ganz frey. Auch diese Anordnung war eben hier die angemessenste und zeigt für den denkenden Künstler. Musikern gemeinen Schlages wird der ganze, kleine Satz, zwar als gut, aber als nichts Besonderes erscheinen: sie mögen es nur versuchen, eben so zu schreiben; eben in solcher Einfalt und mit so wenigen Mitteln dasselbe zu erreichen! — Der Schlusschor: *Oui, oui; dans ces champs d'azur, que ta splendeur inonde* — Herr, Herr: im Azurgefild, wo deine Sonnen leuchten — ist wieder meisterhaft im Ausdrucke und in der Schreibart: ein mässig langer, kraft- und prachtvoller Satz im freyen Styl, doch überall streng in den gewählten, festbestimmten Gränzen verbleibend: ein Stück wahrhaft aus Einem Stücke. Desshalb wollen wir auch nichts Einzelnes ausheben, nur auf die originelle Behandlung der Worte: *Et d'échos en échos* — Und von Echo zu Echo — so wie auf die, durch Steigerung der Harmonie hervorgehobenen Stellen aufmerksam machen. Der Chor gewinnt an voller Wirkung auch noch durch die Beschaffenheit und Anordnung des vorhergegangenen Terzetts. Indem wir Hrn. N. von unseren Bedenklichkeiten oder Ausstellungen nichts verhehlet haben, wünschen wir ihm zu diesen letzten zwey Stücken und jenem Chore aus *D* moll eben so aufrichtig Glück.

Das Werk ist in den Hauptchören mit allen Instrumenten jetziger grosser Orchester besetzt. Der Partitur ist auch noch der Klavierauszug untergesetzt.

Fantaisie brillante sur trois Thèmes de Haydn, Mozart et Beethoven pour le Piano, comp. par Ch. Czerny. Oeuvr. 121. Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 Gulden 36 Xr.)

Eine Phantasie über diese Themata? Nun: wenn man so über Themata phantasirt, so ist, es zu thun, und auch aufzuschreiben, für einen Mann von so vielem Talente und so grosser Geübtheit, wie Hr. Cz., wenigstens das leichteste Stück Arbeit von der Welt. Er modulirt und figurirt hier drey Seiten lang, wie es hier geschehen kann und zu Allem und Jedem passt oder nicht passt. Nun folgt Haydn's schönes Thema (aus einem seiner Quartette). Ist es durchgespielt, so setzt er zwey Zeilen an, wie zu einer Variation: geht aber sogleich wieder zum Moduliren und Figuriren über, dritthalb Seiten, ut supra. Jetzt kömmt das Mozart'sche Thema. (Das Lied: „Wenn die Lieb' —) Es wird bald reich verziert vorgetragen; dann auf sehr kurze Zeit eine Phrase daraus beybehalten: nun wieder einige Seiten lang modulirt und figurirt, ut supra. Jetzt: Beethoven's Thema. (Marschmässig; aus den „Bagatellen.") Jetzt von neuem modulirt und figurirt, so dass nur zuweilen an eine ganz zufällige Form des Thema erinnert wird, vier Seiten hindurch; und nur in den zwey letzten Zeilen kömmt ein scherzhafter Einfall, der ein Stückchen des Mozart'schen und des Beethoven'schen Thema's wieder in's Gedächtniss zurück ruft — womit der Schluss gemacht wird. Dass Hr. Cz. diess Alles recht hübsch macht; dass es, sehr fertig, rund und nett abgespielt, sich recht hübsch anhören lässt: das versteht sich von selbst: aber, dass ein Mann, wie Hr. Cz., nichts weiter will, als eben diess: das ist es, was uns Leid thut. Klavierspieler, die gleichfalls nichts weiter wollen, wird er sehr viele finden, und Klavierspielerinnen noch Mehre; da wird es, sehr natürlich, auch nie an Verlegern fehlen, welche diese seine Compositionen mit Dank aufnehmen und reichlich honoriren. Diess ist ihm auch von Herzen zu gönnen: aber Schade bleibt's doch, wenn ein, durch Natur und Uebung so ausgezeichneter Künstler einzig und allein darauf ausgeht. Es ist dasselbe, als wenn ein ausgezeichneter Maler nichts machen will, als hübsche Almanachskupfer-

chen, oder ein ausgezeichneter Mechaniker nichts, als artige Nippes für die Damentoilette. Man hat Hrn. Czerny den Rossini für's Pianoforte genannt. Der Vergleich trifft gut zu: aber Rossini hat sich in letzter Zeit tüchtig zusammen genommen, und verschiedene Werke geliefert, worin er, ohne seine Individualität zu verleugnen und fremde Muster geradezu nachzuahmen, seinem Rufe männlich steht, und ihn von neuem begründet. Möge jener Vergleich auch hierin zutreffen! Dieser, gewiss nicht ohne Achtung und Anerkenntniss gehegte Wunsch hat uns zu diesen Aeusserungen bewogen. Möge Hr. Cz. ihn, wenigstens um dieser Achtung und Anerkenntniss willen, gut aufnehmen! Wir setzen darum seine Werkchen jener Art, wir setzen auch das hier angeführte, nicht herab; wir empfehlen sie und diess vielmehr — nämlich denen, für welche sie sich eignen und die wir oben näher bezeichnet haben. Wir meynen nur: Besser ist besser; und wer das Bessere vermag, sollte es wollen. Haben wir darin nicht Recht?

Fantaisie et Variations pour le Basson, avec accomp. de Pianoforte, comp. — — par Charles Koch. Oeuvr. 37. à Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 Gulden, 24 Xr.)

Dasselbe Werk mit Orchester-Begleitung in demselben Verlage. (Pr. 2 Guld. 48 Xr.)

Wir nennen hier ausgezeichneten Fagottisten eine schätzenswerthe Concert-Composition, an welchen sie gewiss keinen Ueberfluss haben. Sie werden sich mit diesem Musikstücke überall empfehlen, wenn sie es so vortragen, wie es vorgetragen werden soll; wozu allerdings nicht wenig gehört, was aber doch auch nicht über Gebühr schwer fällt. Als Musikstück an sich betrachtet, ist es durchgehends interessant; die unter einander verbundenen Stücke, woraus es besteht, treten in guter und wirksamer Folge auf; die Vertheilung und Instrumentation ist, wie sich's gehört. Als Fagottstück betrachtet, finden wir Alles diesem Instrumente angemessen, und zwar so, dass diess Instrument sich in allen seinen Eigenthümlichkeiten — in den besten, den gesangmässigen, am meisten — zeigen kann; von den Orchesterstimmen — vielleicht ein Paar kurze Stellen ausgenommen — wird es nicht verdeckt und in Schatten gestellt; und dass das Ganze nicht länger dauert, als Concertstücke für Instrumente, die ohne Harmonie, und in ihren Effectmitteln, wenn auch vorzüglich, doch beschränkt sind, am liebsten gehört werden: das ist auch zu schätzen. Folgendes ist sein Inhalt. Die Phantasie, in B moll, Adagio, fängt, für das Solo-Instrument, ganz frey, wie eine Improvisation, und recht gut an; geht dann in einen melodiösen Satz, moderato, über; dieser wird gesteigert und beschleunigt, und schliesst mit ausgeführter Fermate auf der Dominante von F. An sie kettet sich, in F dur, Allegro moderato, ein artiges Gesangthema aus der beliebten weissen Dame, welches dann einer bravourmässigen Fortführung halb und halb zu Grunde liegt. Der Satz schliesst wieder mit ausgeführter Fermate auf der Dominante, aber von B; und geht über in ein zweytes hübsches Thema aus derselben Oper, welches zweymal, lebhaft, wenn auch nicht eben neu, variirt wird; worauf die dritte Variation freyer, weiter und eigenthümlicher auftritt, und mit einem kurzen, raschen Schlusse das Ganze endigt. Dass sich dieses mit Begleitung des Orchesters besser ausnimmt, als mit Begleitung des Pianoforte, versteht sich von selbst: die Stimme für letztes ist aber auch gut abgefasst und nicht bloss ausgezogen. Das Orchester ist besetzt mit dem Quartette, einer Flöte, zwey Klarinetten, zwey Hörnern, zwey Fagotten, Trompeten und Pauken. Schwierigkeiten auszuführen haben diese alle nicht; vielmehr das Gegentheil.

Trois grands Duos, pour le Pianoforte, à quatre mains; arrangés d'après des Quatuors de Bern. Romberg, par A. Mühling. Liv. I. Prix 1½ Thlr. Halberstadt, chez Carl Brüggemann.

Unter der zahllosen Menge von Arrangements, deren reichste und unerschöpflichste Quelle die grosse Arrangir-Fabrik Berlin ist, welche den kühnsten aller Gedanken: die ganze grosse Spontini'sche Oper: „Alzidor" für zwey Flöten einzurichten, in Ausführung gebracht hat, — finden wir hier eins, welches eine besondere Erwähnung und Beachtung verdient. Herr A. Mühling nämlich, den wir aus seinen zahlreichen Compositionen bereits längst als einen Künstler von Bedeutung kennen, hat sich der Mühe unterzogen, einige von den Romberg'schen Quartetten für das Pianoforte vierhändig einzurichten, und wir freuen uns von

Hersen, dass er diese Wahl gut getroffen hat. — Wer die Quartette von Romberg kennt, wer sich noch lebhaft des Genusses erinnert, den ihm diese Meisterwerke der Kunst verschafft haben, der wird unsere Freude theilen, und es als etwas Dankenswerthes anerkennen, dass der Herr Bearbeiter nun auch die Klavierspieler mit jenen Producten beschenkt hat. Vorliegendes Heft enthält das Arrangement eines der schönsten Quartette Romberg's, in F dur, von dessen vier, meisterhaft gearbeiteten Sätzen wir vorzugsweise die Menuett als den Glanzpunct des Ganzen bemerken. Das Arrangement selbst konnte in keine besseren Hände gerathen; Hr. Mühling hat sich streng an die Composition gehalten, nichts fremdartiges in dieselbe hineingetragen, die Stimmen für den Spieler bequem vertheilt, und überhaupt die ganze, in mancher Hinsicht schwierige Aufgabe auf eine rühmliche Art gelöst. Wäre er hin und wieder etwas weniger gewissenhaft in den Mittelstimmen gewesen, und hätte er mitunter sich nicht verleiten lassen, in diesen Stimmen die strenge, selbstständige Melodie, wie sie vielleicht im Quartette vorhanden seyn mag, beyzubehalten, sondern sie sowohl dem eigenthümlichen Charakter des Instruments gemäss als auch mit Rücksicht auf die Vortragenden, etwas freyer und zugleich füllreicher behandelt, — so würde, unserer Meynung nach, der Eindruck des Ganzen eklatanter geworden seyn, und die Composition selbst dadurch gewonnen haben. Zu dieser letztern Bemerkung hat uns hauptsächlich der bescheidene Wunsch veranlasst, dass Hr. Mühling bey der Bearbeitung der beyden anderen Quartette, welche uns den Titel des vorliegenden Heftes verheisst, diesen Umstand freundlichst berücksichtigen, und seiner eigenen achtungswerthen Prüfung unterwerfen möchte. —

Das Heft zeichnet sich, wie überhaupt alle bisher erschienenen Brüggemann'schen Verlagsartikel durch ein vortheilhaftes Aeussere und Innere aus, ist 43 Seiten stark, und allen denen zu empfehlen, welche sich durch vierhändige Klavier-Compositionen eine recht vollkommene Freude bereiten wollen.

Neue Studien für das Pianoforte, von Aloys Schmitt. 67stes Werk; Istes, IIstes und IIIstes Heft. Halberstadt, bey Carl Brüggemann. Pr. der III Hefte 2 Thlr.

Wenn ein wackerer Künstler uns mit seinen Gaben erfreut, und uns dadurch Genuss zu verschaffen sucht, so muss man es mit Dank anerkennen; noch weit dankenswerther aber ist es, wenn er nicht nur für unsern Genuss allein, sondern auch für unsern Nutzen sorgt. Hr. Aloys S., der als ein Meister im Klavierspiele und in der Tonsetzkunst sich längst schon das Vertrauen und die Liebe der musikalischen Welt erworben hat, bietet uns aufs Neue ein Werk an, welches sich von Rechts wegen in den Händen aller derjenigen befinden sollte, welche bey einer bereits erlangten Kunstfertigkeit im Klavierspiele noch weiter darin sich ausbilden wollen. Diejenigen, welche es ernstlich mit sich meinen, und nicht den Dünkel so Vieler besitzen, als hätten sie schon genug gelernt, wenn sie eine Sonate, oder selbst auch ein Concert fehlerfrey spielen können, werden unserer Weisung gern folgen, werden ihr um so lieber folgen, wenn ihnen die vortrefflichen älteren Studien von Hrn. S., welche von vielen, selbst schon bewährten Künstlern noch immerfort benutzt werden, bekannt sind.

Auch diese vorliegenden drey Hefte, deren jedes sechs Pieçen enthält, führen den Titel: Studien, und bezeichnen dadurch den Zweck, welchem ihr Inhalt auch auf die vollkommenste Weise entspricht. Man findet darin Uebungsstücke von jeder Gattung, sämmtlich zur Beförderung eines netten und delikaten Spieles, so wie eines sichern und prompten Anschlags. Wenn die meisten der früheren Studien von S. schon einen bedeutenden Grad von Virtuosität erfordern, so scheinen die vorliegenden im Allgemeinen für diejenigen berechnet zu seyn, welche etwas über der Mittelstufe ihrer Ausbildung stehn, und für diese werden sie, bey einem fleissigen Gebrauche von ausserordentlichem Nutzen seyn. Was uns aber diese Studien vorzüglich werthvoll macht, das ist der hohe Standpunct, den sie als wirkliche Kunstproducte einnehmen. Sie bezwecken nicht blosse Fingerübung und die Bildung eines schönen Vortrags, sondern auch sie gewähren dem Spieler durch ihre innere Vorzüglichkeit auch als Unterhaltungsstücke, wahrhaftes Vergnügen. Sie besitzen sämmtlich die ihnen gehörige Form, sind fleissig und kunstreich ausgearbeitet, und haben stets einen eigenthümlichen, besondern Charakter, weshalb sie auch mit vollem Rechte Charakterstücke genennt werden könnten. Die vorkommenden Schwierigkeiten wird man um so lieber zu überwinden suchen, je vollständiger nachher der Genuss ist, der diese Mühe belohnt. Möge

denn also dieses Werk, in welchem das Nützliche mit dem Schönen Hand in Hand geht, sich einer recht grossen Ausbreitung erfreuen, und möge uns die freundliche Muse des trefflichen Künstlers recht bald wieder mit ähnlichen Gaben beschenken.

Der thätige und kunstreiche Meister hat den Wunsch des Hrn. Recensenten bereits erfüllt. Es ist unterdessen folgendes, ganz hierher gehörende Werk erschienen:

Huit Etudes pour le Pianof. composées — par Aloys Schmitt. 12me Livr. des Etud. (Propr. de l'édit.) Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

Da auch dieses Werk eben so trefflich, als die vorher angezeigten und die früher bekannten desselben Componisten ist: so haben wir nichts als unsern Dank dafür und die Versicherung hinzuzufügen, dass es nicht minder schön von der achtbaren Handlung ausgestattet worden, als die eben auch in der Hinsicht mit Recht gerühmten.

Nachrichten.

Frankfurt am Main. Ende Decembers.

Paganini ist wieder hier, wird zwar kein Concert geben, spielt aber gern und nicht selten in Privatzirkeln Quartetten u. Sonaten, auch Beethoven'sche. Ferner hat er in unserm Museum gratis sich hören lassen. Er sucht für seine Reise nach Paris und London einen andern Geschäftsführer. — „Graf Ory," von *Rossini*, ist zweymal über die Bühne gegangen, durchgefallen und ausgepfiffen worden. Alles ist hier über die Wahl dieses im höchsten Grade sittenlosen Stückes, in welchem das Heilige verspottet wird, ganz empört, und unsere öffentlichen Blätter sprechen sich sehr stark darüber aus. *)

*) Sollten jetzt nicht vielleicht die Worte Peters von Blois auch auf etliche Künste unserer Tage angewendet werden können? „Der Ritterorden besteht jetzt darin, sich an gar keine Ordnung zu kehren. Dann derjenige wird unter den Rittern für tapferer und berühmter gehalten, der mit gröberen Reden um sich wirft, unverschämter schwört, Gott weniger fürchtet, und sich nichts um die Kirche bekümmert."

Anmerk. der Redact.

München, den 31sten December 1829. Dritter Kunstbericht. — Ruhig und ohne bedeutendes Aufsehen ging die theatralisch-musikalische Sommerzeit vorüber, welche durch die eingetretene noch anhaltende Unpäslichkeit der Mad. Sigl-Vespermann auf die Darstellungen der Dem. Nanette Schechner beynahe allein beschränkt bleiben musste. So sehr man ersteres schon an sich und auch weiters bedauert, da hiermit der einer Bühne so nöthigen Mannigfaltigkeit Abbruch geschieht, so findet man doch gewissermassen Ersatz in den immer gleich gelungenen trefflichen Leistungen einer hochgebildeten Sängerin, die nie ermüdet, immer das Publicum mächtig anzieht, und ihres verdienten Ruhmes in ungestörter Ruhe geniesst. Man sah und erfreute sich ihrer in Moses, der Vestalin, der Schweizerfamilie, dem Freyschütz, Iphigenia. Auch Macbeth will sich noch nicht zur Ruhe begeben: seine genialisch-wilden Harmonieen, sein begeistertes Stürmen und Lärmen erschüttert und verscheucht jede noch so leise sich meldende Anwandlung zur Langweile. Auch in dieser grossen Oper entwickelte sie, wie immer, die Kraft ihres Gesanges und die Wahrheit ihres Spieles.

Drey angenehme Abende verdankten wir einem ausgezeichneten Komiker, Hrn. Spitzeder aus Berlin. Zu unserm Bedauern sahen wir ihn nur in zwey Rollen, in der Dittersdorf'schen Oper: Doctor und Apotheker, und den Verwalter von Paesiello in der Müllerin. Was er leistet, brauchen wir unseren nordischen Kunstfreunden, die ihn näher kennen, nicht zu berichten; uns genüget zu bemerken, dass sein Gesang, verbunden mit seiner Natur und Gewandtheit in charakteristischer Darstellung der Personen, allgemein angesprochen hat, und er wohl zu dem Besten gehört, was wir in früherer Zeit sahen, und in neuerer bey uns nicht so häufig mehr vorkommt.

Das Ballet hat seit August viel gearbeitet, und ist bis heute achtmal aufgetreten, meist in grösseren Darstellungen. Neu war: „Elisene, Prinzessin von Bulgarien" von Horscheli.

Am 2ten October gab Hr. Molique sein grosses Concert im grossen Odeonssaale, welchen vollendeten Violinspieler wir mit Stolz zu den unseren zählten, bis ihn Stuttgart unter die seinen aufnahm, weswegen es noch überflüssig wäre, über seine Verdienste uns weiter zu verbreiten, und nehmen hier ein dem folgenden Monate angehöriges Violonconcert, von Hrn. Ernst aus Wien, gleich dazu. Ersterer wählte sich Compositionen von Lafont, mit Va-

riationen von seiner eigenen Arbeit. — Der Zweyte spielte ein Concert und noch anderes von Böhm, dessen Schüler oder Freund er seyn mag, fügte auch noch Einiges, seinem componirenden Streben Angehöriges hinzu. In dem ersten Concerte sang, ausser der Kirche, zum erstenmale öffentlich eine Dem. Fuchs ein Duo mit- und eine Arie ohne Mad. Pellegrini, eine Sängerin, an deren Gewaltstimme und Vortragsmethode wir uns erst mehr gewöhnen müssten, um ein richtiges Urtheil auszusprechen, denn unsern individuellen Geschmack haben wir in ähnlichen Fällen nie zur Richtschnur angenommen. — In dem zweyten versuchte sich Dem. Caroline Schechner, Schwester der gepriesenen Sängerin, — es war ein Versuch, der mit ungeheuerm Applaus aufgenommen wurde. Sie berechtiget zu grossen Erwartungen, und erregt schon jetzt bey enthusiastischen Gesangsverehrern die Sehnsucht, sie bald auf der Bühne zu bewundern und ihr huldigen zu können.

Und nun zu der lange erwarteten, lange durch Hindernisse mancher Art verzögerten Neuigkeit, zum: „Unterberg," dessen Composition, wie es wohl schon in Deutschland bekannt seyn mag, dem Hrn. Theater- und Hofmusik-Intendanten, Freyherrn von Poissl angehört. Der Dichter hat sich nicht genannt, so stöhren auch wir sein Incognito nicht.

Wir geben hier zuerst den Inhalt des Gedichts. Odorich, Fürst von Amalfi, wurde von Astolf aus seinem Erbsitze vertrieben, er flüchtete, irrte lange umher, und gelangte über die Alpen in die reizende Gegend von Salzburg; sie zog ihn an, wie jetzt noch uns, von denen Keiner, ist er ein Freund der schönen Natur, es versäumt, wenigstens einmal in seinem Leben sie zu besuchen. Er beschloss, in der romantischen Wildniss des Unterberges seinen Aufenthalt zu nehmen, und da sein weiteres Geschick zu erwarten. Sie stimmte so recht überein mit seinem zur Schwermuth geneigten Geiste, und er dachte hier seiner tiefen Wissenschaften ungestört warten zu können; denn er gehörte zu den seltenen Menschen, denen das Geisterreich sich geöffnet, und der die Bewohner desselben seinem Dienste unterworfen hatte. Er fand einige Ruhe in der stillen Umgebung, und der Umgang mit seinen Luftgestalten, und die schöne Astralis machte ihm erträglich sein von Bitterkeit erfülltes Leben.

Aber nicht so gut geschah es mit den Bewohnern der nachbarlichen Fluren: denn seit der Magier im Unterberge hauste, war für sie die Ruhe verloren: Furcht vor dem Unheimlichen, Schrecken über das so viele Unbegreifliche, das sie jetzt umgab, hatten sich ganz ihrer bemächtiget. Und davon überzeugt sich der Zuschauer dieser Handlung sogleich bey der Introduction. Es treten nämlich die guten Landleute mit den Werkzeugen ihrer Morgenarbeit auf, bringen ihre Gebete dem Schöpfer, werden aber schon jetzt von einem unsichtbaren Chore aus den Lüften unterbrochen. Sie staunen — „Habt ihr vernommen? hört ihr die Stimmen, sprachen die Berge?" Wunderdinge, die ihm begegnet, erzählt auch — in einer sehr wohl geschriebenen Romanze vom Chore begleitet — Diethold, ein Landmann, wie der Berg sich ihm geöffnet, die Wände von Rubin und Smaragden funkelten, er aber nur getäuscht, statt Gold, Wurzeln in der Hand davon trug. — Nun tritt auf Herzog Welf aus Bayern — die Handlung geht nämlich im 12ten Jahrhunderte vor sich — mit vielem Gefolge; ein Jägerchor vom grossem Effecte wird angestimmt, und die Jagd soll ungeachtet der schauerlichen Beschreibung, welche die Landleute von den hier regierenden Gespenstern machen, auf diesem Zauberberge beginnen, und die schöne Frau, die auf dessen Spitze von Zeit zu Zeit sich sehen lässt, erlöset werden. Sie gehen ab, nur Guido, Sohn des Usurpators von Amalfi, der sich, vom Vater gesendet, seit einiger Zeit an dem herzoglichen Hofe aufhält, lässt sich nicht bewegen, sie zu begleiten. Es folgt eine grosse Scene (Nr. 5.) mit Recitativ und Arie, mit schöner Modulation in sangbarem, fliessendem Style. Der Jüngling ist von den sanftesten Gefühlen durchdrungen, die er sich selbst nicht erklären kann; in der Heimath fand sein Herz keine Ruhe, umsonst sucht er sie auch in diesem Lande, sein Traum erzählt ihm, wo sein Lebensglück sich berge. „Im Berge," antwortet die Stimme eines unsichtbaren Wesens. Es ist Astralis, Odorichs Tochter, ein holdseliges Geschöpf, die, auch ihrerseits von Guido's Reizen ergriffen, ihn ermuntert, muthig ihren Pfaden zu folgen, dass er komme in ihren Aufenthalt, wo Zufriedenheit ihn soll erwarten. Liebliche Melodieen, angenehme Uebergänge kommen in diesem Musikstücke vor, welche gut vorgetragen, wie sie es hier worden, eine Stimmung von sanfter, innerer Ruhe über die Zuhörer verbreiten. Das Finale (Nr. 6.) tritt ein. Ein Geisterchor tönt aus dem Schosse des Berges hervor, drängt die verwegenen Jäger zurück; Flammen sprühen von allen

Lehrart — sollten nun solche simple und evidente Grundsätze der Praktik keinen grofsen Nutzen gewähren? —

b) Der Unterricht im Generalbasse oder in der Begleitungskunst, und *c*) das Studium der Komposition und des Kontrapunkts wird durch das Voglersche System auch sehr vereinfacht und erleichtert. Denn die Generalbafsschule und Tonsetzkunst gründen sich auf das System der Harmonie, welches ein angehender Generalbafsspieler und Tonsetzer zuerst studiren mufs. Daraus lernet er, ausser der Kenntnifs aller möglichen Akkorde, auch die *richtige Anwendung der Harmonie* auf die *Praxis* und eine *richtige Behandlung* derselben. Hiervon will ich nur ein einziges, und zwar ein solches Beyspiel, worüber unlängst in diesen Blättern ein kleiner Streit entstanden ist, aus Voglers Hauptstück vom *Gebrauche der Harmonie* §. 18 anführen, und sehr kurz zergliedern. Hieraus läfst sich die Ursache abnehmen, warum die Harmoniefolge

$\begin{matrix} g & a \\ d & f \\ h & c \\ G & F \end{matrix}$ und $\begin{matrix} h & d \\ g & a \\ e & f \\ E & D \end{matrix}$ dem Ohr ekelhaft klinge, die

man sogar in den praktischen Werken grofser Meister antrifft. Diese liegt in der zu grofsen *Gleichartigkeit*, welche diese nach einander folgende Urakkorde unter sich haben, da nämlich ein jeder der Hauptklänge *G* und *F* eine grofse Dritte und Fünfte, und ein jeder der Hauptklänge *E* und *D* eine kleine Dritte und grofse Fünfte mit sich führt. Diese Gleichartigkeit läfst sich auch durch die Umwendung,

$\begin{matrix} g & f \\ h & a \end{matrix}$ $\begin{matrix} e & d \\ g & f \end{matrix}$

als: *d c* und *h a* nicht verdecken und heben:

denn nun entstehen zwey gleichartige auf einanderfolgende Vierten und Sechsten. Ich mufs hier der Mifsdeutung vorbeugen, als ob man gar keine Sextengänge in Tonstücken anbringen dürfe. Diejenigen, deren Tonverhältnisse unter sich

$\begin{matrix} g & f \\ d & c \end{matrix}$ $\begin{matrix} e & d \\ b & a \end{matrix}$

ungleichartig sind, als: *d c* und *b a*, wie auch

$\begin{matrix} b & a \\ g & f \end{matrix}$

ihre Urakkorde $\begin{matrix} g & a \\ d & f \\ b & c \\ G & F \end{matrix}$ und $\begin{matrix} b & d \\ g & a \\ e & f \\ E & D \end{matrix}$, finden wohl

statt, weil eine solche Abwechslung dem Ohr angenehm klingt, gleichwie zwey nacheinanderfolgende *gleichartige* Fünften, als $\begin{matrix} c & h \\ f & e \end{matrix}$ dem Ohr ekelhaft, hingegen zwey *ungleichartige* Fünften, als $\begin{matrix} c & b \\ f & e \end{matrix}$, schon erträglich vorkommen.

Welche Theorie bringet nun der Praxis einen Vortheil, diejenige, welche dergleichen unrichtige und ekelhafte harmonische Fortschreitungen lehret und erlaubt, oder diejenige, welche dieselben unwiderleglich als fehlerhaft darstellt, und demnach verwirft und verbietet? — Die Antwort giebt sich von selbst.

Was obigen Punkt *b*) anbelangt, decket Voglers Begleitungskunst manche unrichtige, zweydeutige und unzulängliche Bezifferungsart auf, (man lese deshalb in Voglers Tonschule S. 74 von §. 30 bis 36 nach) und lehret die einfachsten Grundsätze, welche ebendaselbst S. 68 von §. 16 bis 27, und dann von §. 37 bis hinaus zu finden sind.

Nichts schadet der Praxis mehr, als einseitige Vorschriften, die so oft fehlschlagen, wie die Regel von der Oktav (*la regle d'Octave*), dafs z. B. der erste Ton einer Leiter 5, der zweyte $\frac{6}{3}$ u. s. f. haben müsse, da doch nur die vom Tonsetzer vorgeschriebene Harmonie zum Leitfaden dienen sollte. Hingegen ist für die Praktik nichts wichtiger und nützlicher, als wenn die Theorie einfache, wahre und bündige Regeln aufstellt, worin der Zögling unterwiesen werden, und wornach sich der Praktiker richten kann. Anstatt ihm Fesseln anzulegen, wie Manche wähnen, werden sie ihn vielmehr auf ebener Bahn sicher zum Ziele leiten. — Greife nur ein jeder Empiriker z. B. in der Tonsetzkunst in seinen eigenen Busen, und bekenne sich selber: „ja, ich strauchle und falle oft, gerathe nicht selten in Labyrinthe, woraus ich mir nicht zu helfen weifs,

Seiten, Felsen stürzen, der Herzog selbst mit den Seinen muss zurück, er kann den Kampf mit den Ueberirdischen nicht bestehen. Guido, durch diese Wunder keinesweges geschreckt, will fort, die Jungfrau des Berges erscheint wieder, sie winkt, ruft ihn; auch der Herzog und die Ritter sind von ihren reizenden Tönen bezaubert. Nichts kann Guido länger aufhalten, er entwindet sich den ihn zurückhaltenden Armen, und entschwindet ihren Augen. So endet der erste Act.

Im zweyten erblickt man das Innere des Berges. Odorich erinnert die Geister an ihre durch seine Wissenschaft herbeygeführte nahe Befreyung von den Fesseln blinder Mächte. Die Zeit ist gekommen, wo sie ihre Dienste bewähren sollen; der Schätze bedarf er nicht, er besitze eine Tochter, die ihm höher als alle Erdengüter gilt; diess gute Kind sah heute einen Fremdling, und liebt ihn, ohne selbst es sich zu gestehen — und dieser ist der Sohn des Mannes, der ihn aus dem Vaterlande vertrieben. Er spreche nur, erwiedert der Chor der Geister, und ohne Leben soll er sogleich in dem Abgrunde vergehen! Doch diess will Odorich nicht, Freyheit und Leben, ja selbst seine Astralis soll er haben, wenn er nur erst seine Liebe geprüft und durch Lust und Qual sich verklärt habe. Sie sollen demnach seiner Gebote harren, sich nicht entfernen. Chöre und musikalische Declamationen, die schon ihres Contrastes mit dem Folgenden wegen viel wirkend sich darstellen. In dem nächsten Duo (Nr. 8.) enthüllt Astralis dem Vater die ihr noch ungekannten Gefühle, welche bey dem Anblicke des Fremdlings sich ihrer bemächtigten, und in dem folgenden Terzette schildert Guido seine Liebe. Sie kennen nun Beyde der Liebe Entzücken, in Worten und Blicken die seligste Lust. Beyde Nummern gehören zu den sehr gelungenen Compositionen, welche diese Oper zieren, und in ausdrucksvollen Tönen zarte Empfindungen schildern. Scheinbar zürnend ruft nun (Finale Nr. 10.) der Vater: „Und kennet ihr der Liebe Lust, so lernt auch kennen ihre Leiden!“ Sie müssen sich trennen, müssen sterben — Der Kampf der beyden Liebenden ist ergreifend, die Geister erscheinen auf Odorichs Ruf; Astralis versinkt in ein felsiges Grab, Guido wird durch die Lüfte fortgeführt; doch Genien, andere Luftgeschöpfe, nehmen ihn in ihre Mitte, und senken ihn sanft zwischen Blumen und Düften, seiner nicht bewusst, auf einer Rasenbank nieder. Die Entwickelung des dritten Actes, der nur zwey Nummern enthält, überlassen wir dem Leser selbst; die Geliebten finden sich wieder, und Odorich kehrt mit ihnen in sein Fürstenthum zurück. Eine prächtige Dekoration verherrlicht den Schluss.

Dass nun diese romantische Operndichtung an sich im classisch-einfachen Geschmacke entworfen und durchgeführt, dass sie von monströsen Incidenzen und Verwirrungen, wie sie heut zu Tage nur zu oft vorkommen, frey gehalten, und folglich dem Componisten eine freye, breite Bahn eröffnet worden, seine ganze Kraft und sein Kunstvermögen zu entfalten, wäre wohl überflüssig weiter auseinander zu setzen; nur dass die Verse und ihr Metrum immer musikalisch gehalten, dass die Worte immer fliessend, und alle Härten vermieden sind, dürfen wir jenen, die das gedruckte Poem nicht gelesen, versichern. Der Prosa, welche diese Musiktexte verbindet, hätte man wohl hin und wieder mehr Kraft wünschen können; Sänger sind aber selten mächtige Declamatoren, sollen es auch, ihres Berufs wegen, nicht seyn, um nicht mit Sprechen eine Kraft zu vergeuden, die dem Gesange angehört, weswegen denn auch hier alles auf Klarheit und leichten Vortrag berechnet, folglich gut und mit Einsicht geordnet ist.

In wie fern der Tonsetzer in den Geist dieses gefälligen Gedichts eingedrungen und des Stoffs Meister geworden, diess zu untersuchen müsste eine angenehme Beschäftigung für jenen seyn, der mit der Partitur in der Hand ihm in das Innere folgen könnte, um im Vergleiche von Beyden den eigentlichen Werth dieses neuen Kunstproductes richtig zu würdigen. Darauf müssen wir aber verzichten, und uns an den Eindruck des Ganzen halten, indem wir uns keineswegs auf blosses einzelnes Anhören, wobey gewöhnlich so vieles an sich gutes unverstanden vorüber fliegt, für geeignet halten, über irgend ein dramatisches Werk, welcher Art es auch seyn möchte, ab- oder zuzusprechen. Ohnehin ist ja auch des Meisters Styl aus so vielen seiner vorhergegangenen in Deutschland bekannt gewordenen Arbeiten in dem Andenken der Kunstfreunde; zu versichern nur getrauen wir uns dieselben, dass gegenwärtige Oper keiner der vorzüglichen vorigen nachstehe, und dass sie an Gediegenheit, dramatischem Gehalte, an Mannigfaltigkeit der Motiven, gefälligen, dem Sujet angemessenen Wendungen die Composition der Prinzessin viel überwiege. Unmöglich ist es aber jedem Künstler, allen strengen herkömmlich an ihn gemachten Forderungen überall

zu entsprechen, allen Launen vielseitiger Kritiker immer zu genügen, zu welcher letztern Zahl auch der Schreiber dieses Aufsatzes gehört; der, so wie er öfter den Weber'schen Werken mehr Klarheit, Natur und fasslichen Gesang wünschte, dem Style des Meisters, von dem hier die Rede ist, weniger davon wünschen möchte, indem er glaubt, dass, wenn er seinen Bässen mehr Bewegung, seinem Instrumentalspiele mehr Mannigfaltigkeit geben, nicht ganz allein dem Sänger alles opfern, überhaupt sich von dem Baroken, dem wilden Fluge der Weber'schen Muse sich manches aneignen wollte, seine Arbeiten an Lebendigkeit und Kraft gewinnen würden; denn Originalität, welches Wort man heut zu Tage oft aussprechen hört, bedarf wohl vieler Modificationen und Berichtigungen, um einen klaren Begriff damit zu verbinden. Wer ist denn noch originell, wer darf es denn noch seyn, seit Rossini, — dem übrigens unser Meister wenig nachahmt — übermächtigen Einfluss gewonnen, und ist wohl er selbst es? wir möchten es sehr bezweifeln. Originalität, oder Genie, wie man es oft nennen hört, ist meist nur das Kind der Zeit; Shakespeare, unter Ludwig dem Vierzehnten, würde seine Tragödien wie Corneille geformt haben. Paesiello und unser Winter, waren sie denn originell? Doch sind beyde in dem Reiche der Tonkunst unvergesslich. Es kommt nämlich nicht darauf an, Ungeheueres, Regelloses, Gigantisches, wie es das Zeitalter eines Dante oder Chaucer hervorbringen konnte, aufzustellen. Ein geregeltes Ganzes, ein von allen Seiten symmetrisch geordneter Plan, ein klarer, sich gleich bleibender Styl u. s. w. dahin müssen die Studien nicht nur des Dichters und Redners, sondern auch des Tonsetzers gehen, wenn nun das Dämmern der Wissenschaften und Kunst vorüber, und die Sonne des gereinigten Geschmacks am artistischen Horizonte erschienen ist. Und dann die Reminiscenzen? Einer seltsamen Reminiscenz hat der grosse Mozart sich schuldig gemacht. Man braucht nur Gluck's Echo et Narcisse nachzuschlagen, und man wird dort bald den Chor in A dur finden, den er in seiner Zauberflöte die drey Knaben in F dur singen lässt. Nichtkenner halten nicht selten etwas für eine Reminiscenz, was eigentlich gar nicht dahin gehört; haben sie nämlich einige Tacte einer ihnen bekannten Melodie gehört oder zu hören geglaubt, so bleiben sie in ihrer Befangenheit dabey stehen, können nicht folgen ihrer Durchführung und Bearbeitung, wodurch sie zu was ganz anderm umgeschaffen werden. Niemand wusste mehr über diese Sache zu erzählen, als unser seliger Winter; kein Tonsetzer hat mehr nach Reminiscenzen gearbeitet, als er, keiner sie aber dem Zuhörer mehr in Vergessenheit zu bringen gewusst, als eben er. Wir schreiben keinen Panegyricus, worin wir keine Ursache haben, und sprechen desswegen unsern Meister von diesem Vorwurfe nicht ganz frey, meinen aber zugleich, dass Gedichte so wie Compositionen, was wir aus der Schule her noch wissen, Einsamkeit und Abgezogenheit von gehäuften Berufsgeschäften voraus setzen, und dass Männer, die nur ihre Mussestunden den Musen opfern können, immer es verschmähen werden, und es wohl auch müssen, ihren ästhetischen Producten die letzte Feile anzulegen.

Alles zusammen gefasst glauben wir übrigens annehmen zu dürfen, dass diese Oper jetzt, wo das Stürmen und Wogen der Weber'schen Producte, an denen man schon daran war, etwas satt zu werden, vorüber, deutschen Bühnen keine unerfreuliche Erscheinung seyn dürfte. Das Einfache und klar Gehaltene des Poems, die natürlichen, heiteren, doch mannigfachen Gesänge, nichts Uebertriebenes und Abenteuerliches in der Anlage und Durchführung des Ganzen, Sänger und Chöre, wie man sie wohl an jeder gebildeten Bühne findet, die hier mit mässiger Anstrengung, und eben desswegen mit gutem Erfolge ihre Partieen ausführen können, werden ein treffliches Ensemble hervorbringen, und einem vorurtheilfreyen Publicum immer einen heitern, angenehmen Abend verschaffen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Deuxieme Rondeau mignon pour le Pianoforte — par C. G. Reissiger. Oeuv. 52. (Propr. de l'édit.) Dresde, chez Guillaume Paul. Pr. 16 Gr.

Ein angenehmes, ziemlich brillantes, lang ausgeführtes, nicht schweres Rondo, das den Liebhabern solcher musikalischen Unterhaltungen wie das erste zu empfehlen ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. Nº. 5. 1830.

Ueber Dilettanten in der Tonkunst (eingesandt). Mit einem Anhange von *G. W. Fink.*

Nichts ist lächerlicher, als die geringschätzende Miene, welche gewisse Zunftgenossen annehmen, wenn von einem Dilettanten in der Musik (besonders der Composition) die Rede ist. Gleich als ob sie von der Natur eine ausschliessende Fähigkeit erhalten hätten, die Regeln der Tonkunst zu erlernen, oder kein Dilettant einen Funken des Genies besitzen könne, das ihnen selbst so oft mangelt, scheinen sie zu glauben, dass man durchaus ein Musicus von Profession seyn müsse, um etwas, auch nur Erträgliches, zur Welt zu bringen. Wahr ist es allerdings, dass der Dilettanten, welche sich in einem oder anderm Fache auszeichnen, nur wenige sind. Woher kommt aber dieses? Gewiss nicht aus angeborner Unfähigkeit, sondern bloss daher, dass sie entweder wegen wichtiger Berufsgeschäfte nicht Zeit genug haben, sich mit dem Studium der Theorie zu befassen, oder durch Furcht vor der Kritik der Herren Zunftmeister abgehalten werden, öffentlich zu erscheinen. Der Dilettant hat von der Natur eben die Organe, eben das Gefühl, und oft viel mehr Geistesbildung erhalten, als diejenigen Personen, welche sich dem Stande eines Musikers widmen. Warum sollte er also nicht das auch lernen können, was diese Herren gelernt haben? Es kommt bloss auf die Gelegenheit und seinen Willen an. Wie mancher Zünftler hat beydes, ohne es so weit zu bringen, als mancher Dilettant! Indessen ist einmal das Vorurtheil so gross, dass selten (besonders von Seiten der Zunftgenossen) einem Dilettanten Gerechtigkeit widerfährt. Oft wird ein solcher mit einem verächtlichen Achselzucken von einem sogenannten Tonkünstler abgefertiget, der schwerlich im Stande seyn würde, selbst eben so viel zu leisten oder Gründe seiner Geringschätzung anzugeben. Was kann man da thun? Nichts als auch die Achseln zucken! Es ist ein *Esprit de Corps*, der sich nicht vertilgen lässt. In den Handwerkszünften (wo diese noch existiren) ist es eben so. Viele Pfuscher sind in der Zunft, aber jeder, der nicht in derselben ist, gilt für einen Pfuscher, wenn er auch noch so geschickt wäre. — Tröstet euch also, ihr armen Dilettanten (wenn ihr euch bewusst seyd, etwas mehr als Alltägliches leisten zu können), denn vor dem Richterstuhle der Natur und des Gefühls werdet ihr mehr gelten, als manche Herren × und ♭♭, welche den König Midas zu ihrem Schutzpatron erwählt haben.

Bleibt der Natur getreu!
Pflegt nur die wahre Kunst!
Und flieh't den eitlen Dunst
Unnützer Künsteley!
Singt für Gefühl und Ohr,
Nicht bloss für den Verstand,
So hebt in jedem Land
Das Herz euch hoch empor.

Anhang der Redaction.

Wollet euch nicht fürchten, verehrte Dilettanten! aber auch nicht bitter werden! Beydes soll nicht gut seyn. Was aber nicht gut ist, schadet, wie wir es denn gelesen und gemerkt haben von Moses an bis hieher. Darum sollen wir uns erstlich nicht fürchten, wo nichts zu fürchten ist, sondern getrost auf den Geist losgehen, wo er sich zeigt, und hören, was er will, ob wir ihm etwa zur Ruhe verhülfen, die er sucht und selten findet. Wer aber aus Furcht vor der Gilde die Labungsaepfel nicht vom Lebensbaume pflückt, der ist ein Helvetianer*) und kann sich mit Recht nicht

*) Helvetius und la Mettrie behaupteten unter Anderm, der Henker sey das rechte Gewissen des Volks.

wundern, wenn sein Materialism verbrannt und seine Meinungen verketzert werden. Fürchtet euch also nicht vor der Innung, auch nicht vor der schwarzen Brüderschaft, welches da sind die Recensenten: denn sie sind Menschen und können euch nichts thun. So wissen wir auch: die Liebe treibet die Furcht aus und ist des Gesetzes Erfüllung; auch blähet sie sich nicht, und lässt sich nicht erbittern. Und das ist eben das Zweyte, was wir gern hätten. Wo sich nun die Innung blähet um der Innung, und der Dilettantism um der Freyheit vom Zinsgroschen willen, und erbittert sich Eins gegen das Andere: so ist ja die rechte Seite so krank, wie die linke, und wären für beyde stärkende Salben gut, dass sie gesund würden. Vielleicht wäre es auch gut, wenn die Sünde weder ausserhalb, noch innerhalb der Mauern wohnete. Da aber einmal der böse Feind Unkraut unter den Weizen geäet hat: so mag Beydes zusammen wachsen bis zur Ernte, auf dass nicht der Weizen mitsammt dem Unkraute ausgegätet werde. Die Besseren aber werden sich leicht erkennen und einander die Hände reichen, und sich gegenseitig ermuntern mit dem alten Worte: Unter allerley Volk, wer Gott fürchtet und recht thut, ist ihm angenehm, er sey Knecht oder Freyer. So hilft denn hier kein Zeichen noch Unterschied, sondern der Geist thut's.

Und damit ich göthisch schreibe:
Eines schickt sich nicht für Alle.
Jeder sehe, wie er's treibe,
Und wer steht, dass er nicht falle.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Ueber die drey grossen musikalischen Theater zu Paris.

Das Theater der grossen französischen Oper unter dem Namen: *Academie royale de musique*, fasst 1937 Personen. Der Preiss der ersten Plätze ist 10 Francs. Es hat jetzt 11 Sänger und 5 Sängerinnen. Die Chöre bestehen aus 31 männlichen und 22 weiblichen Personen. Herold und zwey andere Meister sind Vorsteher des Gesanges. Das Orchester ist 75 Mann stark, worunter sich Habeneck, Baillot, Valentin, Vogt, Tulou, Guillou, Norblin, Dacosta, Dauprat und mehre als Solospieler besonders auszeichnen.

Das Theater der komischen Oper, unter dem Namen „Feydeau" bekannt, fasst 1720 Zuschauer. Die ersten Plätze kosten 6 Fr. 60 Cts. Es besteht aus 16 Sängern und 12 Sängerinnen. Die Chöre aus 34 männlichen und 26 weiblichen Personen. Das Orchester hat 72 Mitglieder und wird von Cremont nebst dem jüngern Habeneck angeführt.

Das Theater der italienischen Oper fasst 1282 Personen. Der Preiss eines ersten Platzes ist 10 Frcs. Es hat dermalen 9 Sänger und 7 Sängerinnen, unter denen sich die Herren Bordogni, Donzelli und Graziani, so wie die Damen Pisaroni, Garcia und Sontag auszeichnen. Die Chöre bestehen aus 11 Sängerinnen und 19 Sängern. Das Orchester besteht aus 43 Musikern, worunter die Herren Grasset, Mailly, Barni und Duvernoy die vorzüglichsten sind.

Einnahme dieser Theater im jährlichen Durchschnitte: Grosse französische Oper 417,120 Frcs. Theater Feydeau 735,840 Francs. Italienische Oper 420,744 Francs.

Das Königl. Theater in Brüssel hat bey seiner Oper 12 Sänger und 9 Sängerinnen, nebst 18 Choristen und 13 Choristinnen. Das Orchester, von Hrn. Hansens dirigirt, besteht aus 46 Personen.

Das französische Theater in Amsterdam hat eine Oper von 11 Sängern und 9 Sängerinnen nebst 12 Choristen. Das Orchester, von Moulineuf angeführt, besteht aus 32 Personen.

Das französische Theater im Haag hat bey seiner Oper ebenfalls 11 Sänger und 9 Sängerinnen, nebst 20 Choristen. Das Orchester, von Hrn. Sémeladis dirigirt, besteht aus 34 Tonkünstlern.

Am 29sten November ist auf dem Theater Feydeau eine neue Oper: *Emeline*, gegeben worden, zu welcher Hérold die Musik componirt hat. Sie soll aus einem Romane gleiches Namens genommen seyn, mithin wird sie wohl mit der Schweizerfamilie nichts gemein haben. Auf Rossini's Oper: „Le comte d'Ory," ist eine Parodie unter dem Titel: „Odry" dem Namen eines Mitglieds des Theaters des variétés, erschienen, zu dessen Benefiz sie aufgeführt wurde. Sie hat zwar nicht gefallen, dem Benefiziare doch aber 12000 Francs eingebracht. — Eine neue comische Oper: *Le Dilettante d'Avignon*, Musik von Halevy, ist auf dem Theater Feydeau aufgeführt worden. Die Composition wird gelobt, und deren wenige Unvollkommenheiten werden dem Stücke Schuld gegeben.

Der Kapellmeister Hummel aus Weimar wird im März in Paris erwartet. Von da wird er nach London gehen. Sein Andenken ist hier stets noch in grossen Ehren.

Der Componist Vaccai ist in Paris angekommen.

Am 23sten November wurde in der Kirche St. Vincent de Paul eine stille Messe zu Ehren der heiligen Cäcilia gehalten, während welcher die vier Virtuosen Urban, Tolbec, Tilman und Norblin das 5te Quartett von Maiseder (in D) aufführten. Eine Messe, welche einzig in ihrer Art ist!

München (Beschluss von Nr. 4.)

So haben hier billige Kenner geurtheilt, und das Publicum durch seine dreymaligen kurz aufeinander folgenden zahlreichen Besuche hat das Urtheil bestätigt. Selten hat übrigens ein für die Bühne in Worten oder Tönen gedichtetes Werk alle Stimmen für sich vereint. Man wird es begreifen, wenn es auch hier nicht geschehen, aber mehr als sich wundern, wenn man vernimmt, dass einige Individuen bey der dritten Vorstellung dieser Oper sich eine Handlung erlaubt, wie sie wohl noch nie auf einer deutschen Bühne vorgekommen seyn mag, die wir gerne der Vergessenheit überlassen möchten, wäre ihrer nicht in auswärtigen Blättern erwähnt worden, weswegen auch wir in einem Nachtrage zu diesem Berichte darauf zurück kommen müssen, um alles mit Namen und Umständen treu anzugeben. Wenn in einer Kunstgemeinde Unberufene den Meister spielen und Artisane den Artisten verhöhnen, so muss die Reproductionskraft der Kunst selbst nach und nach sich verlieren. Ohnehin muss man schon jetzt die Namen unserer Componisten in dem Hof- und Staatshandbuche nachschlagen. Man scheut sich, ein Erdreich zu betreten, das unter den Schritten wankt, und worauf Freyschützen ihr Handwerk treiben. Wer hat denn noch, seit Winter die lyrische Bühne verlassen, von dem kunstreichen München her im Auslande etwas von sich vernehmen lassen, als der Componist des Unterberges?

Doch nun zu etwas Anderm, zu Meister Niklas, jetzt Cavaliere Nicolo Paganini. — An dreyen Abenden hat der Correspondent ihn gehört, ihn auch einigemale in seinem Absteigequartiere gesprochen, und mit Vorurtheilen, diess gesteht er gerne, ging er in das Theater; die ungewöhnlichen Lobrednereien, und jene Kennerstimme aus den böhmischen Wäldern hatten ihn irre gemacht. So horchte er denn mit mehr als ihm gewöhnlicher Aufmerksamkeit auf das erste Concert in Es dur. Wie? nicht eine Note bey diesen so langen Compositionen der drey Stücke, ausser Tact, nicht eine um eine Decimole zu langsam oder zu geschwind! Er erinnerte sich dabey an das Buhlen, Coquettiren, Retardiren, was man Empfindung, das accelerirende Hudeln bey Glanzstellen, was man sonst Feuer nannte, und was frühere Virtuosen, Pianisten, auch Sänger, besonders Sängerinnen für Schönheiten hielten, und sich reichlich dafür applaudiren liessen. Kein Schüler kann sein eingelerntes Exercice von Campagnoli mehr im Tacte vortragen, als Paganini sein grosses Concert mit allen den ungeheuren Schwierigkeiten. Der ist also ein Pedant ganz eigener Art, der ist über des Künstlers Erdenwallen hinaus, für ihn gibt es keine Mechanik mehr, in seiner Brust ist es heiter und ruhig geworden, er hängt nur noch mit der Kunst, wie sie von oben kommt, zusammen. Auf meine Frage, wie er doch zu so einem originellem Vortrage gekommen sey, erwiederte er: Ich wollte meine Violine sprechen lehren, und — überliess mir das Uebrige. Ja wohl war sie eine gelehrige Schülerin, diese kleine Violine. Sie flehte so innig in der preghiera von Moses, dass wir alle tief gerührt waren; sang am 3ten Abende so herzlich in einem Cantabile — wir waren ganz Ohr — sie versteht mehre Sprachen, weiss sich in mehren Mundarten auszudrükken; scherzt und tändelt mit Ariel in den Lüften, schäkert mit Puck auf der Erde, selbst die rauhen Laute der hässlichen Macbeth'schen Hexen weiss sie nachzuahmen — am liebsten aber und zu unserm wahren Entzücken liess sie sich vernehmen in ungefähr 42 Variationen über das neapolitanische Liedchen: *ah mama* u. s. w. Es war eine Familienscene: man hört das störrische Kind, das Schmollen des Vaters, die Mutter, die gerne zürnen möchte, sie erinnern, zanken, geben sich endlich mit einer kurzen Cadence zur Ruhe, und der unartige Liebling behält Recht.

Immer und überall wird Paganini selbst den in der Kunst nicht Eingeweihten gefallen. Seine grossen Compositionen sind nie zu lang, seine kürzeren nie zu kurz; denn überall leuchtet hervor das schönste Ebenmaass, das richtigste Verhältniss der Theile; dazu, wie schon gesagt, in der Ausführung die genaueste, doch im freyesten Schwunge sich fort-

bewegende Beobachtung des Metrums, des Rhythmus, kein vier und sechzigster Theil einer Note zu schnell, oder zu langsam: daher diess ungestörte Zuhören, dieses immer anziehende Spiel, wobey man, ohne zu wissen, warum einem so geschieht, nie ermüdet, und wie auf einem gut organisirten Tanzsaale in ununterbrochener Aufmerksamkeit erhalten wird.

In hiesiger Stadt hat dieser seltene Künstler einen wahren Enthusiasmus hervorgebracht, es wurde ihm auf ausgezeichnete Weise gehuldigt, sein lithographirtes mit dem Lorberkranze verziertes Bildniss, welches ihm das hiesige Orchester — und unter demselben gibt es noch so manchen competenten Richter — gebracht, erscheint an den Läden und Fenstern der Kunsthändler. Am 27sten Nov. reiste er ab, keine krittelnde Stimme hat ihn begleitet. Dieses Amt übernahm mit vollem Rechte, und, nicht ohne Wahrheit, eine uns wohl befreundete, durch ihre Webstühle und Wechselsensale hochberühmte Nachbarstadt: „Sein Ton ist zu weich, ist nicht gross, wie jener von Rode, Lafont — von — — und anderen.“ Freylich verträgt sein Spiel, so wie seine etwas kleine Violine keine starke Besaitung, deswegen tischt er uns auch keine Puddings oder Beefsteeks auf, lässt uns aber dafür süsse Früchte aus fernen Landen kosten. „Er spielt zu viel im Flageolet,“ welches man denn gerne zugibt. „Auch hat schon Fiorello ganze Stücke auf einer Saite gespielt.“ — Der Correspondent sah in früherer Zeit Violinsonaten mit Begleitung eines Basses, welche beyde Instrumente, Violine nämlich und Bass, Stamitz, der erste Gründer des Manheimer Orchesters, auf seiner Geige allein im Concert spirituel zu Paris vorgetragen, wo sie auch gestochen erschienen. In den Künsten kommt es wohl nicht darauf an, was, sondern wie man etwas hervor bringt. Das Marienbildniss eines wohlfeilen Betbuches entspricht vollkommen seinem Zwecke; aber eine Rafael'sche Madonna ist es deswegen nicht. Paganini's Spiel ist reine Poesie, er ist der Ariost unter den Virtuosen — nicht anmassend und selten aus sich und seiner idealen Tonwelt heraus tretend; den Lärm, welchen Prosaiker und ihre Anhänger mit ihren grossen starkbesaiteten Violinen machen, kennt er nicht; er durchwandert ruhig, nur etwas leidend vom Klima, mit seiner lieben Schülerin die Gauen Deutschlands, und kehrt dann über London, Paris und Lyon zurück in sein Vaterland. Ein seltsames Land! Kaum haben ihre Pacchierotti's und Crescentini's abgeblüht, so kömmt von daher ein Componist, der ohne weiteres von allen Singbühnen des Erdballs Besitz nimmt; denn wir zweifeln gar nicht, dass sein Tancred einst noch in Botanybay gesungen wird, wie Menschenhass und Reue daselbst aufgeführt worden. Und kaum will dieser sich zur Ruhe begeben, so schicken sie gar noch einen Violinvirtuosen und zwar — man bedenke doch — nach Deutschland. Was mögen sie dort wohl noch vorhaben?

Am 9ten December gab der Pianist Schilling im Odeon Concert. Er ist, wie er es, wir wissen nicht warum, auf der Affiche bemerkt, 13 Jahre alt. Wir wünschen herzlich, dass er es noch lange bleiben möge, um in seiner Kunst bis zum Höchsten fortzuschreiten, und uns die Cramer's und Dusseck's zu ersetzen. Mit den übrigen braucht er es nicht so genau zu nehmen. — Am 7ten Nov. spielte in den Zwischenacten Hr. Schalck, Kammervirtuos in Diensten der Herzogin von Parma, Variationen über Rossini'sche Thema's von ihm componirt, auf dem Bassethorne, einem Instrumente, welches eigentlich hier nie, so wie die Posaune nur in Kirchen und auf dem Wachtparaden gehört wird. Sein Vortrag verdient einer ehrenvollen Erwähnung, welcher, durch den eigenen rührenden Ton des Instruments erhöht, von angenehmer Wirkung war. Der 20ste November brachte uns nach einer langen Pause die „Zauberflöte“ bey übervollem Hause — eine sehr gelungene Darstellung, deren reichliche Einnahme zum Besten des theatralischen Pensionsfonds bestimmt war. — Ein neues von Rosier nach Auber eingerichtetes Ballet: „Die Pagen des Herzogs von Vendome,“ findet vielen Beyfall.

Se. Maj., der König von Würtemberg haben die Partitur „des Unterberges“ für sich verlangt, und den Componisten mit einer kostbaren Nadel oder Ringe, wir erinnern uns eben nicht mehr, beehrt. — Fr. Drobisch schreibt sechs Messen, welche die Verlagshandlung, etwas unrichtig, Landmessen nennt. Sie sind so eingerichtet, dass man sie mit den vier Singstimmen, der Orgel und den beyden Violinen allein ausführen, die übrigen Instrumente aber nach Belieben hinzufügen oder weglassen kann; sind also eigentlich für kleinere Städte, Märkte, wo es hier zu Lande überall recht musikalisch zugeht, berechnet, werden aber auch in der Hauptstadt an nicht höheren Feyertagen gehört, indem die erstere erschienene schon in der Metropolitan - so wie in der Hofkirche zu St.

Michael zur Aufführung gekommen, und ihre Zweckmässigkeit sehr gerühmt wird. Das Landvolk singt wohl auch, aber es hat seine eigene Kirchenmelodie mit Orgel, von mancherley Componisten in mancherley Geschmack. Der Lehrer der Schule ist gewöhnlich Directeur dieser kleinen, oft sehr artigen Singvereine, die in mancher Dorfgemeinde oft mehr leisten, als man erwartet.

Im Oberon am 8ten und 16ten December trat auf als Held des von ihm genannten Stückes, Hr. Wepper, den man an den Concertabenden von Paganini in mehren von ihm gefällig vorgetragenen Arien hörte, und ist nun bis weiters an der Bühne angestellt. Vielen Ruhm erwarb sich Dem. Bamberger als Myrrha im unterbrochenen Opferfeste. Stimme und Vortrag sind an ihr vorzüglich. Ihr Beyfall kann bey mehren Darstellungen, welche sie wohl noch geben wird, immer nur noch gewinnen.

Die letzte theatralische Vorstellung am 30sten December war: „Die Insulaner," Ballet von Horschelt. Das Uebrige folgt.

Theatralische Herbstsaison und Anfang der Karnevalsopern in Italien u. s. w.

Mailand, im Januar 1830. Das Kabalettensystem, dieser köstliche Ohrenschmaus, worauf die heutige Oper mit ihrem bis zum Wendekreise des Steinbocks durchgedrungenen Gerassel gestützt ist, zerstäubt allmählig seinen eigenen begründeten rhodischen Kolosz ganz. Seit einiger Zeit werden die Ensemblestücke nicht allein seltener (wodurch des weisen Salomo Spruch, dass alles zum alten wiederkehrt, bekräftigt wird), sondern auch ziemlich locker, oder, besser zu sagen, Zwitter. Man hört sogenannte Quartette, sogenannte Finale's, die ein Sänger oder eine Sängerin mit dem Non plus ultra der modernen Musikgelahrtheit, der Kabalette endigt. Nebenbey greift das Zerfetzen der Oper selbst ohne Schonung und Barmherzigkeit immer mehr um sich. Rossini wird mit eingelegten Stücken von Pacini, Bellini, Nicolini, Mercadante u. s. w. gegeben, und so umgekehrt; ja zuweilen besteht ein und dasselbe Stück aus Bruchstücken zwey auch drey verschiedener Maestri, wie diess alles bey anderen Gelegenheiten in diesen Blättern factisch dargethan wurde. Man denke sich nun die obnehin von aller Dramatik, Charakteristik und wahrer Kunst entblösste neueste Oper in dieser allerneuesten Gestalt. — Eine gewisse Einheit kann man ihr bey alledem nicht absprechen, weil in der Rossini'schen Sippschaft ein Jeder das Fac simile des Andern ist, was überhaupt von all ihren Opern und auch von den Ouverturen gilt; letztere sind zwar längst verschwunden, allein ihr Verlust ist hier zu Lande, wo man (S. Mayr und andere deutsche Meister abgerechnet) nie eine ordentliche zu hören bekommt, gar nicht beweinenswerth; ein Einleitungssatz, ein wahres Arrigite aures! und man möchte sagen, ex ungue leonem, vertritt jetzt ihre Stelle. Dieselbe Armuth an Kunst und Bequemlichkeit, welche das Joch der Ouverturen abschüttelten, vernachlässigen jetzt die Ensemblestücke, wobey freylich Kniffe mit im Spiele sind; denn schliesst z. B. ein beliebter Sänger oder eine beliebte Sängerin das seynsollende Finale mit einer schönen Kabalette, so wird der Maestro gewiss auf die Scene gerufen, wenn auch nur ein oder zwey Stücke vorher eine leidliche Aufnahme gefunden. Durch diese herrliche Schule und ihren bekannten Einfluss auf den heutigen von Zierereyen (smorfie) erdrückten Instrumental-Kehlgesang ist Italien jetzt bey all seinem Reichthume an Opern, an Operncomponisten (es zählt deren nicht weit von hundert) und an Sängern, mit allen dreyen auf der Neige. Die Oper = ut supra, existirt so viel als gar nicht. Die alten und älteren ehrwürdigen Maestri mag die heutige Generation nicht; von den neueren und neuesten haben mehre ihre Laufbahn schnell beendigt, die übrigen sind so zu sagen fertig. Mit den Sängern hat es ungefähr eine ähnliches Bewandniss, und der Mangel an guten Individuen für grosse Theater ist sehr fühlbar. Desto mehr wimmelt es aber von Theaterartikeln auf den morschen Trümmern der Oper, und nie hat man ihrer auf dieser Halbinsel so viel gelesen, als eben jetzt. Fast alle politische Zeitungen und besondere Zeitschriften über Wissenschaften, Künste, Theater, Moden u. s. w. predigen musikalische Weisheiten, die unter anderm deutlich beweisen, dass keiner von den Predigern eine Note kennt.*) Die Sache ist klar. In einer Oper, wo tiefes Eindringen in dem Dichter, Wahrheit des Ausdrucks der Leidenschaft, gediegene Hal-

*) Wie doch die Welt sich in unseren Tagen überall ähnlich wird!

Die Redaction.

tung der Charaktere, gelehrte Stimmführung, contrapunctische Eleganz, planvolle Einheit des Ganzen, und wie diese Dingerchen alle heissen, ausgeschlossen sind, kann im Grunde Jeder sagen: das ist schön, das ist recht schön u. s. w.: kein wahrer Musiker wagt es ohnehin seine Meinung hierüber zu äussern, um nicht derb ausgelacht zu werden. Aufgeblasene Unwissenheit, eine hinlängliche Anzahl Abonnenten von Sängern und Maestri, die vernunftigerweise ihre Taxe erlegen, Nebengefälle zu mehren ebenfalls jene Orakelsprecher, worunter es, ohne eben mit der Wahrheit und Unparteylichkeit es sehr genau zu nehmen, ernsthafte, trockene, heilige, traurige, witzige, abgeschmackte und unverschämte gibt; hat man aber ihre Artikel zu hunderten gelesen, so weiss man so viel, als vorhin, weil Niemand in die eigentliche Kunst eindringen kann. Oper, Kritik und musikalische Bildung stehen dergestalt im schönsten Einklange, und wenn man Italien den gerechten Vorwurf macht, es habe keine einzige gelehrte musikalische Zeitschrift, während Deutschland mehre aufweisen kann, so dürfte vielleicht jetzt der minder schickliche Zeitpunct zu einer solchen Unternehmung seyn.

Palermo (Teatro Carolino). Seit einigen Monaten hiess es schon, es werde auf diesem Theater eine neue Oper des hiesigen Bassosängers Guglielmo Balfe gegeben werden; das bologneser Journal vom 12ten November sagt: Die Oper des Herrn Balfe fängt jetzt zu gefallen an, und man erwartet nächstens eine neue Production dieses sehr braven Professors. Andere Journale sprechen ebenfalls hiervon, ohne den Titel der Oper zu nennen. — Die Annetta Fink Lohr (angeblich eine Holländerin) debutirte mit Beyfalle in Rossini's Bianca e Falliero und Pacini's Amazilia. In R's. Oper, in der bloss das Quartett gefiel, wurden mehre fremde Stücke eingelegt; unter andern schrieb der hiesige Maestro e Direttore, La-Manna eigends eine Bassarie für Hrn. Balfe, die vielen Beyfall fand. Vor diesen beyden Opern gab man Pacini's Ultimo Giorno di Pompei.

Neapel (S. Carlo). Am 19ten August, als am Geburtstage des Königs, gab man die neue Oper Teresa Navagero, von einem gewissen Dilettanten Guglielmi, Schüler des Herrn Donizetti; soll ein armseliges Product seyn. — Am 9ten September, bey Gelegenheit der Anwerbung um die Hand der Prinzessin D. Maria Cristina für den König von Spanien, wurde bey Hofe eine eigends von Hrn. Pacini componirte Cantate: L'Annunzio felice betitelt, aufgeführt, in welcher die Damen Fodor, Tosi, und die Herren Lablache und Winter sangen. — Am 4ten October, am Namenstage des Königs, wurde Pacini's Margarita d'Anjou mit gänzlicher Umarbeitung des zweyten Actes gegeben. — die für den 19ten November, als am Geburtstage der Königin bestimmte neue Oper von Pacini: I Fidanzati, o il Contestabile di Chester nach Walter Scott's the Betrothed) wurde wegen Unpässlichkeit einiger Sänger erst am 25sten, und zwar mit vielem Beyfalle gegeben: eine Kabalette der Tosi zum Schlusse des Ganzen hat besonders Glück gemacht. Ueberhaupt sollen in dieser Oper die Kabaletten und Trompeten etwas gemissbraucht, die Ensemblestücke vernachlässigt, manches Alte aufgewärmt, das Ganze aber nicht ohne Effect seyn; für die Tosi wurde ganz besonders gesorgt. S. E. Ende des verwichenen Frühjahres hat Hr. Pacini also eine neue Oper für die Scala in Mailand, eine Cantate, eine neue Oper für S. Carlo componirt, und einen zweyten Act umgearbeitet, war überdiess drey neue Karnevalsopern für Mailand, Turin und Venedig zu schreiben, engagirt; da er aber einsah, dass er selbst mit dem mechanischen Schreiben der besagten langen Opern nicht fertig werden würde, so gab er eine dieser Städte, und zwar Turin, an (Teatro Fondo) Sowohl die neue Oper: Ebalo disabitata, von Hrn. Mandanici, als die ältere, für hier neue Oper: l'Orfana della selva, von Hrn. Coccia, haben eine sehr gute Aufnahme gefunden.

Hr. David hat sich von seinem Contracte mit dem Impresario Barbaja um 8000 neapolitaner Ducati (ungefähr so viel sächsische Thaler) losgekauft, und ist bereits für's königl. pariser Theater, am 1sten October 1830 angefangen, auf zwey stagioni für 72,000 Fr. engagirt.

Rom (Teatro Valle). Man gab: l'Orfanella di Ginevra, neu vom napolitaner Maestro Luigi Ricci componirt, in welcher mehre Stücke rauschenden Beyfall erhielten; Rossini's Semiramide, grösstentheils (wie gleich gezeigt werden wird) mit ungünstigem Erfolge; sodann Pacini's Arabi nelle Gallie, und Donizetti's Regina di Golconda. Unter den Sängern wurden die Annetta Fischer Maralla und die Contraltistin Laura Panò aus Bologna besonders ausgezeichnet; auf beyde erschienen Gedichte im Drucke, was im Grunde hier zu Lande nicht zu den Seltenheiten gehört. Von der Fischer ist es übrigens Thatsache, dass sie in Italien ge-

fällt. Auf ihrem hier im Steindrucke herausgekommenen Bildnisse liest man folgende Verse:

Ha magica costei l'arte del canto.
Ridi al sorriso suo, piango al suo pianto.

Bey aller ihr in Rom widerfahrenen Ehre und Auszeichnung hat sie doch als Semiramis (in einem einzigen Duette abgerechnet) nicht gefallen.

Modena. Vor ihrer Abreise hat die Fischer auch im hiesigen Theater mit Beyfall gesungen. — Die am 9ten November vom Herrn Gaudini, gentiluomo di corte, neu componirte Oper Zaira (dasselbe Buch von Romani, wozu Hr. Bellini verwichenes Frühjahr zu Parma die Musik schrieb) hat eine gute Aufnahme gefunden, und S. K. H. geruhten, den Componisten mit einem reichen brillantenen Ringe zu beehren.

Lucca. Beyde neue Opern: Francesca di Rimini, vom Herrn Massimiliano Guilici, Kammerkapellmeister des Herzogs von Lucca, und Eufemio di Messina, von Herrn Persiani, sind mit Beyfall gegeben worden; letztere nachher ebenso in Florenz.

Triest. Gl' Illinesi, ein älteres Buch von Romani, wozu Hr. Basily vor mehren Jahren die Musik für die Scala zu Mailand componirte, wurde für's hiesige Theater auf's neue vom Herrn Strepponi in Musik gesetzt, welches moderne Kindlein gleichfalls Glück gemacht hat.

Mailand (Teatro alla Scala). Dieselben Hauptsänger wie in der vorigen Stagione. Anfänglich gab man die beyden älteren Opern: Saul, von Vaccaj, und Bianca e Fernando von Bellini, und zwar ohne günstigen Erfolg; darauf die Gazza ladra, und Pacini's Talismano, zuletzt die neue Oper: Giovanna Shore (nach einem englischen Trauerspiele des Hrn. Rowe) von Hrn. Conti,*) in welcher der erste und dritte Act einen vollständigen fiasco gemacht, der zweyte aber durch zwey moderne leidendliche, von den dermaligen trefflichen Sängern vorgetragene Stücke sich gerettet hat; der Talismano wurde jedoch am meisten besucht. Diese neue Oper ist im Ganzen genommen sehr monoton, mit all ihren Kabaletten; die obligaten Recitative werden meist mit blossen Accordenanschlägen des Orchesters begleitet, die füglich hätten ganz wegbleiben können. Man lobte den canto und die armonia pura des Maestro; allein der Erfolg der Oper hat diesen Gesang am besten dekmirt. Dass Hr. Conti den Dreyklang der Singstimmen nicht mit dem Quartsextenaccorde des Orchesters begleitet, die Bässe in den Chören nicht höher als die Tenorstimmen setzt u. dgl. Schönheiten, die man öfters bey Manchem seiner Collegen findet, zu dieser Armonia pura gehört eben keine grosse Gelehrsamkeit. Hat seine Oper auch einige wenige schöne Stellen, so constrastiren sie mit der übrigen Leerheit so, dass man in Versuchung geräth, sie als fremdes Eigenthum zu betrachten.

(Der Beschluss folgt.)

*) Carlo Conti, geboren den 14ten October 1798 zu Arpino von reichen Eltern, studirte die Musik im napolitaner Conservatorium unter Tritto, und componirte hierauf mehre Kirchenmusik, die noch jetzt in den napolitaner Kirchen zu hören sind. Seine erste Operette schrieb er für's kleine Theater des Conservatoriums, welche von den Zöglingen daselbst aufgeführt wurde. Im folgenden Jahre componirte er für's Teatro nuovo zu Neapel die Opera buffa: la Pace desiderata, die ein Jahr gute Aufnahme fand. Während dieser Zeit setzte er seine Studien unter Tritto und Zingarelli fort, componirte sodann für dasselbe Theater die beyden Opern: Misantropia e pentimento, und il Trionfo della ginestra, die gegen achtzig Vorstellungen erlebten. Für S. Carlo schrieb er die Oper Olympia, die furore machte; für's Theater zu Rom die Opera buffa, Innocente in periglio; darauf für S. Carlo in Neapel die tragische Oper Alcide, wobey er jedoch während dem Componiren erkrankte, und der zweyte Act von einem andern Maestro beendigt wurde. Nun die Giovanna Shore für die Scala, und verwichenen December eine kleine Cantate für's mailänder Teatro Filodramatico, bey Gelegenheit der Aufstellung der Buste des berühmten Dichters Manti. Im Conservatorium brachte Hr. Conti sehn Jahre zu, und componirte noch überdiess einzelne Vocal- und Instrumentalmusik.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte, comp. — — par A. Elliot. Hannovre, chez Kruschwitz. (Pr. 10 Gr.)

Hr. E. hat sich seit wenigen Jahren einen geachteten Namen unter den neuesten Klaviercomponisten erworben. Keineswegs gewöhnliche Erfindungen, noch weniger gewöhnliche Ausarbeitung, ein auf das Edlere gerichteter Geschmack, und eine

durchgehends angemessene Behandlungsart des Instruments, ungefähr nach Cramer's Art: das scheinen uns die Vorzüge zu seyn, wodurch sich seine grösseren Klavierstücke zunächst auszeichnen: eine Geneigtheit zu möglichst geschärften Intervallen und Modulationen, zunächst ihre Schwäche zu seyn. Zwar sind diese letzteren bey Hrn. E. nicht fehlerhaft angeordnet, und auch jetzt in der Mode: aber ein Mann, der über der Mode stehen kann, der, meynen wir, sollte das auch thun; sollte sich ihr nicht hingeben. Auch diess kleine Werkchen verleugnet jene Vorzüge nicht, so weit sie hier zur Sprache kommen konnten: und jene Schwäche zu beweisen, gab es hier weniger Gelegenheit. Nach kurzer, ernster Einleitung folgt das angenehme, muntere Thema. Die Variationen sind sämmtlich interessant, nur die eine mehr, die andere weniger: jede ist wohl fortgeführt, jede von der andern gut abgesondert. Es sind ihrer fünf. Statt der sechsten findet man eine Polonoise mit Trio, welcher das Thema bloss zu Grunde liegt, die aber einen recht artigen Schluss abgibt. Zur Ausführung werden zwar schon ziemlich geübte Spieler vorausgesetzt: solchen wird aber nichts dabey schwer fallen. — Weniger können wir ein zweytes, zugleich herausgekommenes Werkchen desselben Componisten loben, nämlich:

Six Divertissements en forme de Valses pour le Pianoforte — wie oben. (Pr. 12 Gr.)

Wer einmal die Form eines Tanzes wählt, sollte auch ihm angemessene Melodieen ersinnen, sollte in seinem Charakter und Ausdrucke schreiben, das ihm in der Musik zukommende Maass von Schwierigkeiten für die Ausführung nicht weit überschreiten. Diess Alles hat aber Herr E. hier nicht gethan. Indessen: wer von diesem Allem keine Notiz nimmt und nicht ungern Allerley empfängt, wenn auch von der Form des Walzers wenig, ausser dem Dreyvierteltacte und der Abtheilung in die gewöhnlichen Clauseln, geblieben, wenn er sich nur unterhält: dem ist nicht abzurathen, das Werkchen sich anzuschaffen. Gar Manches darin wird ihm gefallen, und die Hände voll bekommt er auch.

Divertissement pathetique (?) *pour le Pianoforte seul, Violon, Harpe et Pianoforte, ou pour Pianoforte et Violon, comp.* — — *par C. F. Muller.* Oeuvr. 33. Mainz, chez Falter. Mayence, chez Schott.

Nun: das heisst doch, es möglichst allen Leuten recht machen! Man verdirbt's aber darüber nicht selten mit allen Leuten. Wir sind jedoch nicht gerade gemeynt, Hrn. M. diess Prognostikon zu stellen. Sein Werkchen ist ein so unschuldiges, als es eins geben kann. Es enthält, nach neun Tacten Einleitung, einen Satz, den er Risoluto überschrieben hat, und der eine Art langer — besonders durch viele Wiederholungen langer — Polonoise ist, die sich leicht hin spielt, und nicht übel anhört, wenn sie nach der zweyten Manier, wohl auch nach der dritten, vorgetragen wird: aber nach der ersten, (pour le Pianoforte seul,) wo die vielen Wiederholungen, womit dort die Instrumente wechseln, hier sich selbst wiederbringen, schwerlich Glück machen kann.

Six Galops pour le Pianoforte composés — *par E. de Spitzerber.* Oeuv. 9. 3me Collection de Danses. (propr. de l'edit) Berlin, chez T. Trautwein. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Auch Tänze wollen seyn, und man kann nicht sagen, dass jetzt zu wenig dafür gesorgt würde. Die gegenwärtigen sind hübsch und leicht.

Ueber Genialität.

Man spricht so viel und oft davon, und rühmt sie mit Recht. Dennoch sollte man wohl hinzufügen, dass sie nicht anders als in Verbindung mit der Schönheit zu loben sey. Nicht alles aber ist schön, was genial ist. Manches Geniale kann sogar häslich seyn und misfallen. Wenn man z. B. die Kunst der Akrobaten nachahmte, auf den Händen zu gehen, und die Füsse gen Himmel zu strecken, das wäre wohl genial aber gar nicht schön.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt Nr. 1.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

bin oft ungewifs, ob dieser oder jener Satz, der mir schön oder künstlich däucht, auch richtig sey." Sein einziger Trost ist noch der, dafs er sich auf Autoritäten stützet, auf die man sich doch nicht immer sicher verlassen kann, wie z. B. bey jenem oben zergliederten fehlerhaften Satze.

Es ist zwar auf der andern Seite wahr, dafs sich ein Genie nicht gern an ein System binden lassen will: aber, was schreckt es hauptsächlich davon ab, als der Wirrwarr so vieler weitschweifigen, unsichern, sich einander durchkreutzenden und oft sich widersprechenden, pedantischen, und auf die Praxis nicht immer anwendbaren Regeln? — Man unterrichte das Genie von Jugend auf nach einem *einfachen* und *richtigen* System, und es läfst sich von ihm mit der Zeit gewifs etwas nach Theorie und Praxis Vollkommnes und doch zugleich etwas Genievolles erwarten: denn das *innere Gefühl des Wahren und Schönen* ist ihm zwar höchst unentbehrlich, aber, von keinem richtigen System unterstutzt, oft dunkel, schwankend, unzureichend und oft auch betrügerisch. Dieses beweisen so manche, offenbar unrichtige, ja oft zum Theil hafsliche Sätze in den praktischen Werken tonsetzerischer Genie's, die sie entweder selbst erfunden, oder von der musikalischen Vorwelt übernommen haben, ohne die Unrichtigkeit und Hafslichkeit derselben wahrzunehmen.

In Absicht auf den obigen Punkt *c*) wird der praktische Tonsetzer nach dem Voglerschen System weit *reiner*, als nach manchen bisherigen Regeln des reinen Satzes setzen lernen: denn, wenn man manche Sätze, die sich theils von ältern Zeiten herschreiben, und sich bis zu uns fortgepflanzet haben, theils ihr Daseyn unserer neuern Zeit zu danken haben, und zu Lieblingssätzen erhoben worden sind, mit Voglers Grundsätzen vergleichet, und sie streng nach denselben untersuchet: so leuchtet ihre Unrichtigkeit so sehr in die Augen, dafs manche Tonsetzer bey Vergleichung ihrer Kompositionen mit der Voglerschen Tonsetzkunst, über dieses System ungehalten werden, wie ein Hafslicher über den reinsten und hellsten Spiegel, der ihm seine Mängel darstellt.

Ausserdem lehret das Voglersche System *Einheit* und *Klarheit* des Tonsatzes.

Ein Hauptcharakterzug desselben ist *d*) die *Zergliederungskunst*, welche zur musikalischen Rhetorik führet, die Mathematik mit der Aesthetik verbindet, den wechselseitigen Bezug der Harmonik und Rhythmik zeiget, und auseinander setzet, was *harmonia simultanea* und *successiva* (zugleich ertönende und nachfolgende Harmonie) sey. Letztere gewähret in einer mathematischen Ableitung der Praxis Tonfolgen und Schlufsfälle. Lauter wesentliche und beträchtliche Vortheile für die Praxis! — So kann man auch Fugentabellen erhalten, die, wenn einmal ein neues System für den Kontrapunkt *) ausgeführt werden sollte, womit Vogler schon lange umgehet, in Absicht auf die Praxis von bedeutendem Nutzen seyn würde.

Die *Enharmonik* und *Ausweichungskunst*, die kein wahrer Tonsetzer und Organist entbehren kann, hat *e*) durch das Voglersche System nicht wenig gewonnen: denn es entziffert nicht nur alle möglichen Ausweichungsarten, sondern zeiget auch die Grundsätze und Vortheile, deren man sich dabey sicher und schicklich bedienen soll. — Sollte dieses der Praxis nicht auch einen Vortheil bringen? — Es wäre noch manches, was zum Nutzen der Praxis gereichet, anzuführen: allein ich begnüge mich mit dem bisher Gesagten, und eile nun zum dritten und lezten Hauptpunkt. —

III. Das Voglersche System bringet *a*) durch die Temperatur, welche es lehret, der Stimmung der Klaviere und Orgeln einen wesentlichen Vortheil. So genau sonst dasselbe auf der einen Seite in Berechnungen der Tonverhältnisse ist; so sehr wirft es auf der andern Seite

*) Oder für die Gesanglehre, wie Vogler sie nennt. d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1830.

Bekanntmachung.

Zur Kammermusik wird ein unverheiratheter Violoncellist gesucht, der die Solo-Partieen dieses Instruments mit Sicherheit, Fertigkeit und Geschmack vorzutragen vermag. Sollte er daneben als Privatsecretair oder Schreiber angestellt werden können, so würde solches um so willkommener seyn.

Geeignete Subjecte mit den erforderlichen Zeugnissen versehen, belieben ihre portofreyen Briefe mit der Addresse D. v. B. versehen, an Hrn. Wilhelm Härtel in Leipzig abzugeben.

Zwey verkäufliche Violinen.

Einem geschätzten Tonkünstler werden bey vorrückendem Alter zwey sehr vorzügliche Violinen entbehrlich. Die eine ist von Guarneri, die andere von Stradivari. Liebhaber belieben sich in frankirten Briefen an Hrn. Hofrath André in Stuttgart zu wenden.

Empfehlung.

Hr. W. Hartmann in Magdeburg verbindet mit einem vollständigen Lager der mannigfaltigsten bey der Ausübung der Musik bekannten Gegenstände, als Bogen- und Blasinstrumente, Draht- und Darmsaiten der besten Art u. m. a., eine eigne Fabrik von Blas-Instrumenten, insbesondere Flöten, Klarinetten, Fagotten, Oboen u. s. w., von deren Güte Unterzeichneter sich zu öfteren Gelegenheit gehabt haben, und solche nicht allein wegen sauberer Arbeit, sondern auch um der Reinheit und leichten Ansprache des Tons anzuempfehlen nicht anstehen.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Dessauischer Hof-Kapellmeister.

August Mühling,
Musikdirector in Magdeburg.

Musikalische Anzeigen.

Im Verlage der Dr. Helmuth in Halle ist so eben erschienen und in allen soliden Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

L. Böhmer, Variationen über das so beliebte Thema: 'S ist mir alles Eins, für das Pianoforte, Fr. 10 Gr. Courant.

Der Componist ist seit einer langen Reihe von Jahren zu rühmlichst bekannt, als dass man nicht auch in dieser Tonschöpfung die höchste Originalität finden sollte. Zu Vermeidung jeder weitern Anpreisung bey so klassischen Werken wird daher hier nur bemerkt, dass sich dieses Opus besonders durch eine gefällige Musik auszeichnet, die Jedermann anspricht und deren Schwierigkeit selbst der mittelmässige Spieler mit leichter Mühe besiegen kann.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind so eben erschienen:

Onslow, George, 14ter Quintetto, F dur, pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (Neue, La partie de 1er Violoncelle peut au besoin être remplacée par une partie d'Alto - Violoncelle.) Oeuv. 37. . . . . 2 Thlr.

— 3 Quintettes p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. (nouvelle Edition avec des nombreux changements et additions de l'Auteur.) Oeuv. 1. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse (nouvelle Edition avec des nombreux changements et additions del'Auteur.) Oeuv. 6. 1er Liv. de Quatuors. . . . . 3 Thlr.

— Quintetto Es dur arrangé pour Pianoforte à 4 mains par Hochwitz. Oeuv. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Kalliwoda, J. W., Variations brillantes pour 2 Violons avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 23. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Marschner, H., Ouverture du Drame: le Prince de Homberg à gr. Orchestre. Oeuv. 56. 2 Thlr.

Abenheim, Jos., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleit. 2ter Werk. . . . . 14 Gr.

Auber, D. F., la Fiancée (die Braut), Oper in 3 Aufzügen. Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte. . . . . 4 Thlr.

— Dieselbe Oper für das Pianoforte ohne Worte eingerichtet. . . . . 3 Thlr. 6 Gr.

Allgemeiner Musikalischer Anzeiger 1830.

Redigirt von *G. F. Castelli.*

(Zweyter Jahrgang.)

Dieses so reichhaltige, vielbeliebte und verbreitete Blatt wird auch in diesem Jahre (1830) fortgesetzt. Es enthält bekanntlich unentgeldliche Anzeigen von musikalischen Werken, und gedrängte Notizen über alle merkwürdige Neuigkeiten, die nur immer Bezug auf Musik haben. Den innern Werth betreffend, so wird dieser, da das Blatt sich bereits entwickelt hat, fort und fort steigen. Man pränumerirt für den ganzen Jahrgang von 52 Nummern, musikalischen Beylagen, Portraiten u. s. w. im Buch- und Musikhandel mit 5 Fl. C. M. (oder 2 Thlr.), mit der Post (in gewöhnlicher Zusendung) mit 5 Fl. 30 Xr. C. M. (oder 3 Thlr. 16 Gr.) — Tonsetzer oder Musikverleger, welche ihre Werke in diesem Anzeiger besprochen haben wollen, belieben ein Exemplar der Redaction einzusenden.

Der erste Jahrgang (1829) mit dem Portraite von A. Boieldieu kostet gebunden 5 Fl. C. M. (oder 2 Thlr.)

Tob. Haslinger,
Musikalien-Verleger in Wien.

Anzeige für Musikfreunde.

Bey Unterzeichneten und durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist zu haben:

Recueil de Rons des vaches et de Chansons melancholiques de la Suisse pour le flûte seule, accompagnée d'une guitarre ad libit. composé et arrangé par *Ferdinand Huber.* broché. Prix 48 kr. ou. 12 Gr.

Sammlung von Kuhreihen und Schweizerischen National-Gesängen, gesetzt und eingerichtet für eine Flöte, doch auch beliebten mit Begleitung einer Guitarre, von *Ferdinand Huber.* St. Gallen, lithographirt von Heim und Sohn. Broschirt in Umschlag. Preis 48 kr. oder 12 Gr.

Den Herrn Componisten ländlicher Tänze im Style gefälliger und in das Gebiet lieblicher Musikalien leitet sich in seinen vielfältigen Werken so oft beschäftigt, dass wir zum Lobe dieser lieblichen Flötenmelodie nur hierauf aufmerksam zu machen brauchen. Vorzüglich Stücke bilden diese kleine Sammlung und die lieblichen Weisen der Alpenbewohner werden in Ermanglung mit den ergötzlichen Volksgesängen verschiedener Kantone, und ob schon den angebenden Flötisten einige belehrende und aufmunternde Schwierigkeiten darbietend, sind sie der Mühe werth zu spielen, dass der nur einigermassen Geübtere sich in das Spiel derselben leicht und befriedigend finden wird. Der Titel ist mit einer freundlichen Vignette geziert, das Ganze in artigem Umschlage, und Druck und Papier sind vorzüglich.

Huber und Comp.
in St. Gallen.

Neue Musikalien im Verlage von Tobias Haslinger in Wien.

(Zu haben in allen Musikhandlungen.)

Der junge Virtuose.

Ausgewählte Concertstücke für vorgerückte Schüler auf dem Pianoforte.

Erste Lieferung.

Hummel, J. N., Concertino für das Pianoforte, mit Begleitung des Quartette (Blasinstrumente ad lib.) 78ten Werk. ..... 3 Fl.

Zweyte Lieferung.

Assmayer, Ign., Adagio und Rondeau für das Pianoforte, mit Begleitung des Quartetts (Blasinstrumente ad lib.) 43ten Werk. ..... 2 Fl.

Dritte Lieferung.

Payer, H., Concertino für das Pianoforte, mit Begleitung des Quartetts (Blasinstrumente ad lib.) 77ten Werk. ..... 2 Fl.

Vierte Lieferung.

Czerny, C., Concertino für das Pianoforte, mit Begleitung des Quartetts (Blasinstrumente ad lib.) 220ten Werk. ..... 3 Fl. 30 Xr.

Fünfte Lieferung.

— Andante und Rondo für das Pianoforte, mit Begleitung des Quartetts (Blasinstrumente ad lib.) 223ten Werk. ..... 3 Fl. 30 Xr.

Anzeige, „die grosse Passionsmusik von J. S. Bach" betreffend.

Der Stich der Partitur (deren erster Theil bereits gedruckt) ist vollendet, und wird dieselbe im Anfange des neuen Jahres bestimmt erscheinen. Der Subscriptionspreis ist 12 Rthlr. Wir ersuchen die resp. Subscribenten, ihre Namen bis zum 30. December d. J. gefälligst einzusenden. Nach dem Erscheinen des Werkes tritt der Ladenpreis von 18 Rthlr. ein.

Der Klavierauszug wird im Monat Januar ausgegeben; der Subscriptionspreis ist 5 Rthlr., der nachherige Ladenpreis 6 bis 7 Rthlr.

Berlin, den 10. December 1829.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. N°. 6. 1830.

Recension.

Macbeth, heroische Oper in drey Acten nach Shakespeare, mit deutschem und französischem Texte, in Musik gesetzt — — von André Hippolite Chelard, königl. baier'schem Hof-Kapellmeister. Vollständiger Klavierauszug von *Theodor Lachner*. München, in der königl. baierischen Hof-Musikalien- und Musikinstrumenten-Handlung von Falter und Sohn. Pr. 18 Fl. M. oder 10 Thlr.

Von G. W. Fink.

Die im Klavierauszuge vor uns liegende und Sr. Maj. dem Könige von Baiern gewidmete Oper ist bis jetzt, so viel wir wissen, nur in München über die Bühne gegangen, zum ersten Male 1828, und wird noch immer von Zeit zu Zeit daselbst wiederholt. Der Beyfall, womit sie aufgenommen wurde, gehörte zu den seltenen.

Ein ganz kurzes, unsicher umherzitterndes Adagio non troppo aus C moll, leitet in acht Tacten, die durch Generalpausen in zwey Hälften zerfallen, in ein Andante un poco mosso, $\frac{4}{4}$ C dur, das im *pp* anhebt, und einen mit Dur und Moll hinlänglich wechselnden Marsch vernehmen lässt, der, wie sich aus dem zweyten Acte ergibt, der Einzugsmarsch des Königs in Macbeths Schloss ist. Eine neue Generalpause unterbricht auch diesen, und die zitternde Bewegung des ersten Zeitmasses ($\frac{4}{4}$) lässt sich von Neuem im *ppp.*, C moll, fünf Tacte lang cresc., hören, denen abermals eine Fermate folgt. Nun bricht im Unisono *ff.* das Allegro vivace, Es dur, $\frac{4}{4}$, in wilden Massen herein und stürmt, nur zuweilen melodisch und nur einmal von einem langsamen und *pp.* gehaltenen Zwischensatze unterbrochen, das wüste Verlangen ungezügelter Begier gewaltsam bis zu Ende. Das Vorspiel des Einleitungschores (All. assai, H moll, $\frac{3}{4}$) lässt jenes stürmend Wogende und Empörungssüchtige nicht los; unisono, ritard., Fermaten, Accordrisse spannen das Gemüth, bis die unruhigen Soldaten Macbeths auftreten, wild, wie die Gegend, in der es geschieht: „Zerbrecht die Waffen und die Fahnen, denn Macbeth verschwand.“ Ungeduld, Missmuth, Zertrümmerungslust gibt ihr rauher Gesang zu erkennen, und schon hört man ganze Stellen unisono, wie in dem spätern Tell, und man vergibt es den, jetzt besonders etwas betroffenen Soldaten, die Declamationsunterricht nicht nöthig haben, gern, wenn sie auf „und“ (et) zwey Tacte lang verweilen. Verzweifelt wirksam braust der meist dreystimmige oder Unisono-Gesang daher, und schliesst ohne Nachspiel mit der Fermate auf der Pause. Im Innern des Lagers ertönen drey lange Trompetenrufe, und die Soldaten stürmen dorthin, während eines kurzen tempo di Marcia, D dur. Douglas tritt auf (Tenor) und gibt im Recitative seine Besorgnisse über Macbeths schnelles Verschwinden zu erkennen. Lenox (Bass) stimmt ihm bey und befürchtet Aufruhr der Soldaten. Im angemessenen, kurzen Andante, H dur, $\frac{4}{4}$, verkündet Douglas, dass hier in der schaudervollen Schlucht die drey furchtbaren Hexen glückzerstöhrend hausen. Nach abermaliger Fermate geht die Begleitung zu theils ausgehaltenen, theils abgerissenen Accorden in Trioleufiguren zu neuer Melodie über, worin er seinem Gefolge andeutet, dass nur in jener Wildniss ihr Heil sey, Macbeth zu befreyen. Lenox und bald auch der dreystimmige Chor stimmen in Douglas frühere Melodie, und wollen das Schreckensthal mit Feuer und Stahl verheeren. Dabey wechseln gleichfalls Unisono- mit rauhen Accorden-Gängen, die mit dem Marschmässigen einschneidend genug wirken müssen.

Nr. 2. Die Hexenscene. Recitativ und Terzett. Im *pp.* und in Ces dur anhebend, lassen ein-

selne Instrumente nach einander langsam und schaurig gebrochene Tonfolgen hören, worauf bald die drey Unheilsschwestern ihren recitativischen Wechselgesang anstimmen, der in ein kurzes Marschtempo in D dur übergeht, das Zurückführen des siegreichen Heeres besingend. Und plötzlich mit aufgehobener Vorzeichnung in Triolenbegleitung des Basses, in den übrigen Stimmen wechselnd mit Vierteln und Triolen, verkündet Nona, wie sie selbst Macbeths Ross gesporut bis zum Tode, und freut sich, dass der siegtrunkene Held jetzt allein und geblendet im Dickicht irrt. Und zu schneller Vollbringung des Zauberwerkes treibt Elsie. Da tritt in Es dur eine düstere Marschmusik ein, während welcher sie den Zauberkessel mitten auf die Scene tragen, den sie wild umtanzen und im All. giusto sich vereint zum Beschwören der unterirrdischen Gewalten, für solche Schwestern melodisch genug, ermuntern. Sie halten sich nicht lange dabey auf, und im Allegro moder. Es dur, $\frac{4}{4}$, beginnt Elsie den Zauberspruch, während sie Kräuter pressen und Schlangen in den Kessel werfen. Macbeth wird dem Verderben geweiht. Und nun verschlingt sich die Melodie der Geisterbeschwörung unter den Dreyen, und wird bald darauf von wirbelnden Triolen begleitet, die mit der Beendigung ihres Gesanges den Vierteln wieder Raum lassen, zu denen Nona nach kurzem Zwischenspiele zu ruhen ermahnt, und in die knirschenden Flammen das Wort zu murmeln, vor dem die Hölle bebt. Sie beugen sich zum kurzen Nachspiele murmelnd, über den Kessel und erheben sich mit fliegenden Haaren grässlich heulend. Jetzt rufen sie in einem Andante animato e risoluto, As dur, $\frac{4}{4}$, ohne alle Begleitung die unwilligen Geister der Nacht zum Lichte herauf. Ein Donnerschlag endet den schaurigen Gesang, und *ff.* schlagen die Instrumente Es dur an, Allegro, $\frac{4}{4}$. Erfreut über den Aufruhr der Elemente, der ihnen Erhörung verkündet, brausen sie in einigen Nachahmungen und stechenden Fortschreitungen, die in Terzetten sich leicht finden, wild vorwärts. Die Zauberdinge verschwinden auf ihren Wink und der Triumphgesang hebt, wie vorher, an. Auch hier mischt sich unisono, das jetzt in Opern beliebte, ein und der Schlussatz hat mehr Gewöhnliches, als die vorhergehenden trefflichen Sätze.

Nr. 3. Macbeth (Bass) tritt auf voller Unruhe und Erschöpfung im häufig wechselnden Tempo; nach Ruhe verlangt sein Herz (schön gesungen): da singen ihm die drey Hexen Heil! und begrüssen ihn als Than von Cawdor; endlich weissagen sie ihm den Thron. Der Zwiespalt seines Innern wächst und schwer unterdrückt er im wohlgesungenen Andante die stolze Begier. Im kurzen Adagio wiederholt er sich die verlockende Weissagung, und nennt sich selbst den Preis der Krone, Meuchelmord! Viel zu freundlich sind die Worte gesungen: *tout mon sang se glace dans les veines*" (schauderst du bey dem Gedanken nicht?) Unterscheinungen zeigen ihm Krone und blutigen Dolch. (All. assai.) Er flucht ihnen. Die Arie $\frac{4}{4}$, E dur, Maestoso risoluto, ist wieder marschartig und nicht eben ausgezeichnet, die erste Hälfte am wenigsten. Darauf folgt ein wirklicher Marsch in gewöhnlich französischer Form; wir rechnen diesen Gesang nicht zu dem Gelungensten der Oper. Uebrigens will er dem Könige und dem Pfade der Ehre noch treu bleiben. Nr. 4. Finale. Moderato, D dur, $\frac{4}{4}$. Ein dreystimmiger Soldatenchor und Hörnerschall ertönet aus der Ferne. Sie finden Macbeth, sind erfreut, und der Held ist stolz auf seine Tugend. Schnell, nach jetziger Art, wird vom vollen D dur in den vollen Septimenaccord von F dur, und dann nach B geleitet, um den Douglas seine Begrüssung in Es dur singen zu lassen, ganz einfach begleitet, was auf das vorher Stürmende wohl thut, sonst nicht ungewöhnlich. Macbeth antwortet im Recitativ, und wird von Douglas als Than von Cawdor begrüsst. Seine Cavatine (B dur $\frac{4}{4}$ And.) hat eine artige Melodie, die jetzt gebührenden Licenzen und für den Krieger unschickliche Verzierungen weggerechnet, wozu Macbeth, der erfuhr, dass der König diese Nacht bey ihm zubringen will, einfach singt: „Sein Loos ist entschieden!" Douglas fährt im $\frac{4}{4}$ Andante fort in veränderter und gewöhnlicher, französisch gehaltener Melodie, die durch Macbeths Zutritt sich hebt, wozu sich bald in gewöhnlichem Begleitungs-Piano und in abgerissenen Accorden der Chor der Soldaten mischt, meist drey- und zweystimmig. Wirksam, aber nicht ausgezeichnet. Das Nachspiel leitet in Fis dur, um in einen allgemeinen vierstimmigen Chorgesang aus D dur (All. $\frac{4}{4}$) überzugehen, der dem Macbeth abermals marschmässig Heil singt. Vierstimmige Haltung ist auch hier nicht zu suchen; unisono, zwey- und dreystimmiges wechselt, wie es gerade kommt. Von Octaven,- Quinten- und Querstand-Vermeidungen ist dabey gar nicht die Rede. Wie leicht man da in die allersonderbarsten Accorde hinein- und heraus springen kann, ist jedem Kenner zu bekannt,

als dass wir uns weiter dabey verweilen sollten. Auch hat man gemeint, es sey dieser Schlusschor anerkannt schottische Musik: es ist aber durchaus keine, vielmehr völlig unsere, aber wirksam instrumentirt, marschmässige Theatermusik.

Der zweyte Act, der für französische Bühnen früher meist Declamationsmusik enthielt, wie sich aus den Nachrichten ergibt, ist vom Componisten für teutsche Sänger gesangvoller gemacht und mit mehren Nummern vermehrt worden. Er enthält jetzt den meisten Gesang. Nach einigen Einleitungsaccorden beginnt auf Macbeths Schlosse ein frisches Trinkchor der Krieger, E dur, $\frac{4}{4}$, Allegro brillante, nur etwas zu viel wiederholt. Der Schluss, unisono, auf der grossen Terz des Nachspiels zwey Tacte lang gehalten, ist ein hübscher Einfall; die Rhythmik des Ganzen ist ergötzlich. Nr. 6. Recitativ und Arie der Lady Macbeth mit Chor. Geängstet von dem Jubel tritt sie auf. Schön ist es, dass hier ein vorherrschender Gedanke des Trinkchors in das Zwischenspiel verwebt ist. In wilder Bravour fühlt sie sich der Hölle verfallen. Im Adagio non troppo freut sie sich in schöner Harmonieenhaltung und so melodisch, als es hier angeht, dem Dunkan den Schlaftrunk zu bereiten. Zu dieser leidenschaftlichen Scene gehört eine Sängerin, die eben so viel Fertigkeit als Ton hat, Höhe und Tiefe zugleich, vorzüglich die letzte. Im Agitato tritt die Festigkeit ihres Entschlusses wild hervor, und noch wilder stürmt die Arie, agitato assai, H moll, die zum Glücke nicht lange dauert, sondern von einem feyerlichen Chore aus der Ferne unterbrochen wird, der H dur im unisono anhebend, dem Könige Heil singt. Der Chor ist einfach und volksmässig. Höhnend ahmt die Lady die letzten Worte des Chors „Er lebe lang!“ ohne alle Begleitung nach, steigert den Ausruf um einen halben Ton, und fügt auf der Dissonanz des Terzquartenaccordes hinzu „Und du bleibst in meinem Schloss?“ worauf sie mit angestrengter Kraft hervorjubelt: „die Herrschaft bleibt mein Lohn!“ Der Chor hebt wieder seinen Preisgesang an, zu welchem sie in ungezügelter Lustwuth hineinrollt: „Dunkan verderbe! Rache ihm!“ In freyer Nachahmung führen die Chorstimmen den Gesang weiter: „Heil dem König, ihm seines Reiches Schild“ und gehen zur ersten einfachen Melodie über, wozu sich der Spott der Lady wiederholt. Die Scene muss von wilder Wirkung seyn und für die Sängerin höchst anstrengend. Gleich darauf folgt Recitativ der beyden Ruhmbethörten. Nr. 7. Macbeth erscheint ihr erwünscht, sie braucht seinen Trost und Rath. Die kühn von Accord zu Accordmassen fortschreitende Scene verläuft dem Inhalte nach, wie bekannt. Das Duett, Allegro moderato assai, C dur, $\frac{4}{4}$, ist wohl gefasst und besonnen durchgeführt. Im Adagio, Es dur, $\frac{4}{4}$, wendet sie sich mit Verachtung von ihm ab, und erklärt in fast gemüthlich einfacher Melodie, nur durch einige geschraubte Noten ihrem Zustande angemessen, Gewissen und Ehre für Trugbilder, worauf er in derselben Melodie, hier passend, würdevoll erwiedert. Ausgezeichnet schön wird der Gesang zu ihren Worten: „ach, besiegt sie denn nicht mein Schmerz?“ was besonders zu Ende des Adagio ergreifend sich wiederholt. Im Allegro, $\frac{4}{4}$, C dur, beschwört sie ihn, die Krone zu ergreifen und zu herrschen. Die Erfindung dieser Melodie hat nichts Grosses, so gewaltsam auch modulirt wird. Darin liegt bekanntlich die Hauptsache nicht, so sehr man es jetzt auch meint. Uebrigens bleibt Macbeth bis jetzt noch seiner Pflicht getreu. Nr. 8. Allegretto, D moll, $\frac{3}{4}$. Eine sonderbare Einleitung, voll wirrer Accordgänge, die sonst Schulschnitzer hiessen, jetzt Originalitäten. Der Tanz geht in D dur über, worin wahrscheinlich der schottische Dudelsack mit seinen gleichförmigen Brummtönen seine Rolle spielt, was jetzt Mode seyn muss, da wir auch Aehnliches in Rossini's Tell fanden. Nur dass solche Brummer die dazu gehörigen Melodieen noch nicht zu wirklich schottischen machen, was sie auch nicht sind, wenn man nicht englische und andere jetzt in Niederschottland aufgenommene Weisen so zu benennen belieben will. Der Grand Senéchal ruft aus, dass die Leute auf Dunkan's Verlangen der Freude huldigen sollen. Und es ist ein kurioser Seneschall, von dessen Gesange wir gern eine kleine Probe mittheilten, wenn wir nicht wünschten, es möchte sich jeder aus dem Werke selbst überzeugen. Nr. 9. Marsch und Chor, C dur, $\frac{4}{4}$. Derselbe Marsch, wie zu Anfange der Ouverture, der aber rasch durch unisono in Es dur fortschreitet, und eine andere Melodie zu veränderten Figuren ergreift, voll sonderbarer Fortgänge, wahrscheinlich den Barden zu Ehren, die mit ihren Harfen den königlichen Zug begleiten halfen. Sie singen einen Chorgesang, der uns besser gefällt, der aber auch von allen Anderen gesungen werden könnte und noch schicklicher. Nach wiederholtem Zwischenspiele in Es dur wiederholt auch das Volk den-

selben Bardenchor vierstimmig (er war von den Barden dreystimmig gesungen worden) und gibt ihm noch ein Coda. Darauf erhebt in Nr. 10 Dunkan (Bass) seine Stimme und recitirt an das Volk Ermunterungen zur Freude und Dank an Wirth und Wirthin, was die Lady mit einnehmenden Worten anmuthig, jedoch mit grausen Uebergängen, und eben darum angemessen, erwiedert. Nr. 11 lässt ganz kurz des Königs Marsch, jetzt aus Des dur, erklingen, und Nr. 12 und 13 verlängern die Oper durch eingeschaltete Freudentänze, deren erste ein Pas de deux, und die andere einen Kriegstanz bringt, beyde vier Bogen lang. Die Musik zweckmässig.— Nr. 14. Quintett mit Chor. Der König und sein ganzes Gefolge beten; Macbeth und die Lady beten mit. Wen unnöthig regelwidrige Fortschreitungen nicht stören, der wird die Scene angemessen finden. Darauf singt der König von seiner Liebe zu seiner Tochter Moina, Braut des Douglas, für einen König zu manierirt, worin auch die Verlobten dankbar fortfahren und ein gefälliges, modisch gewöhnliches Allegretto, A dur, $\frac{4}{4}$, beginnen, dem sich Dunkan bald zugesellt. Es geht in Adagio, D dur, $\frac{4}{4}$, über. Der König erklärt den Douglas für seinen Sohn, das Volk wünscht Heil, Moina drückt ihre Freude in grossen Tonrollern aus, Macbeth und Lady sind über diese Wahl ausser sich und toben ihre Wuth gleichfalls in ähnlichen Geschwindläufern hervor, und die sämmtlichen Singstimmen lassen wirksame Zwischensätze ohne alle Begleitung und mit den hier einmal ergriffenen Verzierungen hören. Nach geschickt angebrachter Fermate setzen die Instrumente *p.* mit A dur ein, und Dunkan bemerkt: „Du schweigst versört, Macbeth? warum diess Schweigen?“ Macbeth stammelt, die Lady flüstert ihm ohne Erfolg Fassung zu, Moina ahnet Unheil und die kluge Wirthin lässt sich in angestrengt fröhlichen, hier gut gewählt gewöhnlichen Effectpassagen vernehmen: „Lust bringt ihm der Tag! Es laden die Hallen zum gastlichen Mahle“ u. s. f. Bald stimmen Alle ziemlich sorglos ein: nur Macbeth bleibt in Wuth und geräth in Verwirrung, als er vom Könige aufgefordert wird, dem Douglas zuerst den Eid der Treue zu schwören, was er in abgerissenen Tönen eben zu thun anhebt, als unter schrecklichen Donnerschlägen die Rückwand des Baldachins am Throne zerreisst, und in der Oeffnung, nur für Macbeth sichtbar, die drey Zauberschwestern erscheinen, Giftbecher, Dolch, und Krone haltend. Sie singen dem Erstarrten, auf den Aller Blick gerichtet ist, zu: „Hör die Pflicht nicht; empöre dich, und wir reichen dir den Lohn!“ Wie? Seit wann ist denn den Unterirdischen ein falscher Eid nicht erwünscht? Wollen sie ihren Helden verderben, ehe er das Entsetzliche vollbracht? Wo die Fabel von Shakespeare abweicht, ist es nicht zum Vortheile des Stücks geschehen. — Der Chor ermahnt zur Pflicht, und in den Accordfolgen geht es bunt her. Der Drang wird drängender, die Lady räthet zur Verstellung und stimmt wieder den Einladungsgesang zum fröhliche Mahle an, und, was wunderbar ist, Moina thut es auch, wahrscheinlich aus Angst. Das Volk findet sich leicht darein, denn es ist lustiger beym Mahle. Nur Macbeth hat noch Qual, obgleich die Hexen längst verschwunden sind. Der Chor erinnert noch: „Bereitet jemand hier Verrath, so folge Fluch der schwarzen That.“ Lange geht es in lärmender Verwirrung fort, und es wird schon gefallen, denn zur Besinnung kommt schwerlich dabey Einer. Es ist ein vollkommenes Modestück. — Nr. 15. Recitativ. Dunkan ahnet seinen Tod. Seinen Gesang begleiten fortwährend schaurig tiefe Töne. Moina tröstet im kurzen, gefühlten Cantabile. Der König segnet das Paar. Der kurze, gemüthliche Satz that wohl. Nr. 15. Chor. Andantino, $\frac{4}{4}$, Es dur. Sie rathen, den Palast heimlich zu verlassen, und bitten die himmlischen Mächte um Schutz für ihren Herrn. Anmuthig gesungen und lieblich instrumentirt. Modische Harmonieenwendungen fehlen jedoch auch sogar diesem sanften Schlummerliede nicht. Der König hat sich also zur Ruhe begeben. Alles geht, nur Macbeth bleibt. Der Chor schloss auf dem Septimenaccorde von C dur, und das Finale (Nr. 17 F dur) fällt *pp.* ein. Auch Macbeth, vom Schauder ergriffen, will forteilen, seine Gemahlin hält ihn zurück, und diese Scene ist vortrefflich, voll Phantasie und furchtbarer Wahrheit. Die Glocke schlägt Mitternacht, die Zeit drängt, die Angst verdoppelt sich. Endlich will die Lady selbst das grauenvolle Werk vollbringen und kommt entsetzt zurück, denn der schlafende Greis erinnerte sie an ihren Vater. „Aber du“ fährt sie fort, „ein Held! kennst nicht, was unsere Seelen quält. Weiber-, Kinderwahn!“ Und so fort, schrecklich bis an's Ende. Die Scene gehört zu den gelungensten der Art. — Macbeth gehorcht. Man hört das kurze Anfangs-Adagio der Ouverture. Bleich kommt er mit blutigem Dolche zurück gestürzt, Flammen hinter ihm her, die Hexen erscheinen:

„Dein harrt der Thron, Macbeth!“ Das Wetter tobt fürchterlich im Nachspiele der Instrumente.

Dritter Act. Die kurze Einleitung Nr. 18 sagt wenig. Es ist Morgen. Moina tritt auf (Nr. 19), um den Vater ängstlich besorgt, sie will ihn sehen. Schon der Einleitungsgesang zeigt, dass hier keinesweges im Geiste der Wahrheit, sondern nach dem Willen der Mode gearbeitet worden ist. Es ist Alles auf gewöhnliche Weise verziert u. nicht ausgezeichneten melodischen Erfindungen. Das beweist das Adagio cantabile, worin sie die Schönheit der Natur des Hochlandes besingt, die sie mehr ergötzt, als die Pracht des Thrones; noch mehr wird es im Allegro, A dur, $\frac{4}{4}$, fühlbar, das in Rossini's früherer Weise erklingt, nur geschraubter. Das Zeitmaass wechselt sehr oft, ohne dass ein einziges Tempo sich auszeichnete. Man sieht, der Componist hat damit nur die Menge gewinnen wollen auf uns macht diese Scene einen unangenehmen Eindruck. Nach diesem gewöhnlichen Paradestücke tritt Douglas auf (Nr. 20), besorgt, die Schrecken der verwichenen Nacht in verminderten Septimenaccordreihen schildernd, Moina wird wieder ängstlich und bittet Gott, das Leben der ihr Theuern zu erhalten. Da ruft sie Douglas (Duett, As dur, $\frac{4}{4}$, vivace assai) auf, ihm Treue zu schwören, was hier auch nicht nöthig wäre, da andere Dinge drängender sind. Auch dieser Satz ist nicht ausgezeichnet. Das Finale wird in gebrochenen Accorden von der Harfe allein begonnen, auf welche eine Soloflöte folgt. Diese beyden Instrumente wechseln eine Zeitlang mit einander ab; denn der Frauenchor soll dem Könige ein Morgenlied singen: „die Lerche singt froh ihr Lied in hoher Luft,“ Bdur, $\frac{4}{4}$, Allegretto, zweystimmig. Douglas und Moina duettiren dazwischen mit gehörigen Rouladen. Der Gesang der Liebenden geht in As dur, $\frac{3}{4}$, And. über: „Gott beschütze sein Erwachen,“ welcher bald von $\frac{2}{4}$ abgelöst wird, worin sie ihre Sorge mit der Wonne der Liebenden beschwichtigen, was natürlich etwas länger anhält. Da erblickt Moina die Nachtwandlerin (All. $\frac{4}{4}$). Man erkennt Macbeths Gemahlin. Adagio, Es dur, $\frac{4}{4}$. Zwischen den schauerlichen Angstrufen der Verstörten singt der Chor *p*, höchst ergreifend. Dagegen ist der zusammenhangende Gesang der Gequälten nicht völlig an seiner Stelle, was mehr Schuld der Textverfasser ist: er hätte so abgerissen fortgehen sollen, wie es im folgenden tempo giusto mit aufgehobener Vorzeichnung auch wirklich geschehen ist, und zwar abermals höchst ergreifend. Da treibt Moina den Geliebten zum König. Dieses Wort' dieses einzige, vernimmt die für alles Andere taube Schlafwandlerin und schreit auf: „Zum König? der ist todt! durch Macbeth!“ Ein Schrey des Entsetzens Aller erweckt die Traumbethörte: „Wo bin ich? Unser Loos ist entschieden.“ Douglas und Lenox kehren bestürzt aus des Königs Schlafgemache zurück und der Chor ruft Wehe! Verrath! und nachdem Douglas zur Rache aufgefodert hat, tobt in H dur ein brausender Rachelärm wuthvoll daher. Da tritt Macbeth ein (All. E dur, $\frac{4}{4}$): „Was soll diese Wuth?“ Douglas: „Verräther, fragst du noch?“ Der einfallende Chor bewegt sich frisch im langen Unisono. Man klagt den Macbeth als Mörder an, und dieser: „Wer? ich?“ Da fällt die Lady kräftig ein: „Was leugnest du die Schuld? willst Heucheley? Ich selbst hab es entdeckt. Folgt mir, Macbeth! ich sterbe frey!“ Sie stösst sich den Dolch in die Brust und reicht ihm diesen — (Shakespeare selbst ist es freylich nicht). Der Held aber will anders enden; er will noch Rache und dringt mit entblösstem Schwerte auf Douglas ein. Duncan's Geist erscheint und trennt die Kämpfenden. Macbeth ruft: „Ha! nur du entwaffnest mich. Weh! ich bin der Hölle Raub!“ Im wilden Wehe erscheinen auch die Hexen, und singen zu dem Unisono-Chorgesange in demselben Tone: „Du bist am Ziel:“ u. s. w. Macbeth versinkt in den Abgrund. Dann der Chor, gleichfalls unisono: „Gott, du verleihst den Sieg! Fluch sey dir hier und dort!“ Entsetzen fasset, die es sehen und hören, und das erstaunte Volk bricht in ein kurzes Gebet aus (Adagio molto, $\frac{4}{4}$, C moll). Alles unisono. Im Vivace assai, dem Hauptsatze der Ouverture, singt das wieder zu sich gekommene, erregte Volk: „Er muss soll sterben, ihm nun Verderben, ihn zu Gerichte, zerstöre, vernichte seinen Stamm.“ u. s. w. Der Schlusschor könnte besser seyn. Und nun noch einige kurze Schlussbemerkungen.

Diese Oper muss allerdings unter die merkwürdigen Erscheinungen unserer Zeit gezählt werden. Sie weiss das unheimlich Grauenhafte, das verlockend Teuflische ungezügelter Begier mit Gluth und Entsetzen erregender Wahrheit nicht selten vor die erschrockenen Sinne zu bannen. Auch einige menschlich gefühlte Stellen sind trefflich gelungen; wir sehen darin mit Vergnügen eine Bereicherung der musikalischen Kunst, oder vielmehr einen Beweis für die hohe Kraft und das weite Gebiet der Tonwelt. Aber ein Meisterstück ist

sie keineswegs, schon darum, weil sie kein Ganzes ist. Wäre sie das, und sollte sie es seyn: wie kämen die Modestückchen und die mancherley Gurgeleyen hieher? Sie kann auch nicht wohl ein gehaltenes Ganze seyn, weil Vieles erst um des Münchner Theaters willen dazu geschrieben worden ist. Das Pas de deux ist völlig unzweckmäßig, und Moina's Modegesang ist auch überflüssig. Wahr ist es, wir haben leider jetzt kein Publicum mehr, das auf ein gehaltenes Ganzes etwas gibt: am meisten geschieht es noch hin und wieder in Teutschland, aber auch nur selten. Was daraus folgt, ist klar. Auch ist es kein Wunder, dass diejenigen, die auch in musikalischen Leistungen gern verständig folgen (was, nebenbey gesagt, dem lebhaften Gefühle nicht den geringsten Abbruch thut), selten etwas finden, denn das Wilde ist im Rufe, und jemehr alle Regel verlacht wird, desto origineller ist die Sache. In diesem Puncte übertrifft diese Oper noch Rossini's Tell, so wie sie ihr im Unisono-Gebrauche des Chors vorangegangen ist, und in nicht beachteter Fortführung eines drey- und vierstimmigen Satzes ist sie ihr völlig gleich. Auch hätte der Verf. mehr fliessenden, natürlichen Gesang (mehr Cantilene) geben, und dadurch noch erfreulicher wirken können, wenn er nicht gemeint hätte, dadurch dem sogenannt Originellen, d. h. dem wild Sonderbaren oder häufig Effectvollen Eintrag zu thun. Bey dem Allen bleibt diese Oper eine wichtige Erscheinung von mancher Seite her, und wir rathen Allen, sich mit ihr bekannt zu machen, und das Vorzügliche daraus zu gebrauchen. Die Druckfehler, die wir bemerkt haben, sind leicht zu sehen, so dass eine Angabe derselben nicht nöthig ist. Druck und Papier sind übrigens gut, und aus den Seitenzahlen ergibt sich, dass auch jede Nummer einzeln verkauft wird.

Nachrichten.

Theatralische Herbststagione und Anfang der Karnevalsopern in Italien u. s. w.

(Beschluss aus Nr. 5.)

Karnevalsopern.

Mailand (T. alla Scala). Herr Luigi Riesch, ein Neapolitaner, verunglückte ganz mit seiner Oper „Bianca di Belmonte," an welcher er zwey Jahre componirt haben soll, ungeachtet die Lalande und die Herren Rubini und Tamburini darin sangen. Ref. hat sie nicht gehört, und es heisst allgemein, sie sey erbärmlich und bereits aus der Scene verschwunden. Heute gibt man die — Gazza ladra. NB. Einigen Journalen beliebt, Rieschi zu schreiben, so wie sie hier aus Heunekind (Bassisten aus Nord-Frankreich) Inchindi machen. Man sagt, Hr. Riesch sey ungefähr 55 Jahre alt, und habe sonst keine andere Oper componirt.

Venedig. Neu ausgemaltes Teatro Fenice. Die neue Oper, „Constantino in Arles" von Hrn. Persiani ist durchgefallen. Die Grisi (Giuditta) fand jedoch eine sehr gute Aufnahme; auch die Caradori-Allan fand Beyfall. Man studirt bereits Bellini's „Pirata" ein. Die nächster zu gebenden anderen zwey neuen Opern werden von Parini und dem Franzosen Albert Guillon componirt.

Florenz. Die neu umgearbeitete Opera seria „Enio," von Hrn. Celli machte fiasco.

Brescia. Mayerbeer's Crociato und Velluti in ihm haben eine glänzende Aufnahme gefunden.

Die Pasta, diese rühmlich bekannte Sängerin, ist wirklich, wie bereits gemeldet, aus dem unweit Mailand gelegenen Flecken Saronno gebürtig und in Como erzogen. Der verwichenen 20sten September in einem Alter von 61 Jahren verstorbene Bartolomaeo Scotti, Kapellmeister der Comer Domkirche, gab ihr vom Jahre 1803 bis 1811 Unterricht im Pianoforte und Gesange.

Verwichenen Herbst sang die Pasta in zwölf Vorstellungen auf dem Theater zu Bologna, in den Opern Otello, Semiramide, Tancredi, die, im Vorbeygehen gesagt, von Rossini selbst (welcher wohlhabende Maestro diesen Winter in Italien zubringt, und seine Villa Castenaso unweit Bologna bewohnt) dirigirt wurden. Sie hat auch in dieser Stadt Bewunderer, aber nicht in grosser Anzahl gefunden, und im Ganzen ein negatives Aufsehen erregt, d. i. der Erwartung wenig entsprochen, ja als Semiramis sogar einen kleinen fiasco gemacht (man vergleiche über eben diese Semiramis meine Note im vorigen Berichte). Dass die Zeitschriften in einem ganz andern Tone hierüber sprechen, ist längst an der Tagesordnung. Vor ihrer Abreise sang die Pasta in der vom Marchese Francesco Sampieri geleiteten Società del Casino, welche ihr zu Ehren eigends eine goldene Medaille prägen liess; auf der einen Seite fand sich ein Lorberkranz, auf der andern Seite folgendes:

Giuditta Pasta
Nel magistero del canto
Per Giudizio d'Italia
Nell' arte del Gesto
Per consenso di Francia
Maravigliosa
I socj del Casino
di Bologna
Grati Plaudenti
1829.

Diese Cittadina del mondo (Weltbürgerin), wie sie ein Journalist nennt, hat eine Villa auf dem Comersee, vor welcher immer eine rothe Fahne weht, wenn die Sängerin daselbst sich befindet, und zu sprechen ist, tamquam olim der Vicekönig von Italien Beauharnois, der eine ähnliche Fahne zu selbem Zwecke vor seinem Pallaste wehen liess. — Ihre Ankunft in Verona kündigte das Mailänder Journal mit der Bemerkung an: es seyen ihr mehre Equipagen entgegen gefahren. Sein bologneser Collega kündigte bloss ihre Ankunft und Abreise mit grossen Buchstaben an. In Verona hat sie diesen Karneval im Otello sehr gefallen, aber auch hier ihre Gegenpartie gefunden.

Man hat übrigens die Berechnung gemacht, dass diese Sängerin, welche angeblich nach ihrem Vaterlande zurück gekehrt ist, um daselbst auszuruhen, verwichenes Jahr 1829 in Wien, Mailand, Bologna u. s. w. gegen 100,000 Franken gewonnen. Man behauptet, sie habe sich vom Contracte künftiges Frühjahr auf dem Londner Theater zu singen losgesagt, damit kein Vergleich zwischen ihr und der Lalande Statt finde, dafür aber auf dem mailänder Theater Carcano auftritt, und sodann mit dem Sänger David nach Wien gehen wird. *Relata refero.*

Nekrolog.

Den 18ten Dec. des vorigen Jahres 1829 starb der berühmte Castrat Luigi Marchesi auf seinem Landgute Inzago unweit Mailand, geboren im Jahre 1755. Sein Vater, Waldhornist, liess ihn anfänglich von einem Castraten in der Musik unterrichten. Diesem fiel die schöne Stimme des Jünglings auf, und er rieth ihm, sich der Operation zu unterwerfen, wodurch einst Farinelli so berühmt geworden war. Verwandte eiferten ihn heimlich ebenfalls dazu an; die Operation hatte Statt, und der junge Castrat durfte nicht mehr die Schwelle des Vaters betreten.

Marchesi nahm hierauf fernern Unterricht bey Fioroni, sang auf dem Chore in der Domkirche, hierauf in weiblicher Kleidung in der Serva patrona auf einem Privattheater, und erhielt sodann im Jahre 1775 eine Stelle in der Kapelle des Kurfürsten von Bayern. Als er zwey Jahre darauf nach seiner Vaterstadt zurück kehrte, gab man des erfolgten Theaterbrandes wegen einstweilen, bis zur Aufbauung des grossen Theaters alla Scala, in einem andern Theater Vorstellungen; hier sang er mit vielem Beyfalle anstatt der erkrankten Primadonna Malserviti, die er eigends aus München kommen liess, erhielt dafür eine goldene mit Ducaten gefüllte Dose, gab sie aber edelmüthig der erkrankten Sängerin. Im Jahre 1779 sang er mit grossem Beyfalle auf dem Florentiner Theater, und von nun an waren die ersten Städte Italiens, und die Hauptstädte Wien, Berlin, Petersburg, London immerwährende Triumphzüge für ihn.

Marchesi war besonders in den ersten Jahren, und bevor er einigen Verlust erlitt, ein sehr wohlthätiger Mann. Das Mailänder Orchester verdankt ihm ganz die Errichtung seines Pio instituto, das nunmehr manchen invalid gewordenen Mitgliedern und ihren Wittwen und Waisen Unterstützung gibt, und wurde auch im Testamente des Verblichenen nicht vergessen. Aus den aufgefundenen eigenhändigen Schriften Marchesi's erhellt, dass dieser berühmte Sopranist, alle von Höfen und Anderen erhaltene Geschenke abgerechnet, mit seinem Gesange über anderthalb Millionen Franken gewonnen habe.

Nachträgliche literarische Notizen.

Vor allem die Berichtigung eines lapsus pennae. S. 681, Z. 22 muss zu D. Nicolo Eustachio der Familienname Cattaneo hinzugesetzt werden. Man verbessere auch S. 613, Z. 12, wo anstatt Caselli — Cosselli zu lesen ist.

Zu den beyden vorläufig angezeigten Schriften: *La musica italiana nel secolo XIX. etc.* 80 *S. in* 12. — *Lettera al Sig. Eleuterio Pantologo etc.* 16 *S. in* 16, gehört noch die *Replica di Eleuterio Pantologo alla lettera del Sig. P. Giorgetti, responsiva alle Riflessioni filosofico-critiche sulla musica italiana del secolo XIX.* Firenze, Coen, 1828. 15 S. in 16. Der in 10 Artikel eingetheilte Brief des Hrn. E. P. spricht in den sieben ersten (fast $\frac{3}{4}$ des Ganzen) bekannte Dinge von Aesthetik, Geschichte; sodann werden Rossini Sünden gegen Text und Situation etc. vorgeworfen, und bemerkt: Jedermann wird zugeben, dass er ein Mann von

von Genie sey, sehr schwer wird man ihn aber als einen grossen Meister charakterisiren können. — Voll Ehrfurcht vor so vieler Gelehrsamkeit des E. P. antwortet ihm Hr. Giorgetti und meint, Rossini's Werke enthalten, so wie alle andere, Schönheiten und Fehler, erstere überwiegen jedoch die letzteren; R. sey um die Kunst hoch verdient, weil er die Musik mit so vielen Opern bereichert; worunter 4 bis 5 den vorzüglichsten dramatischen Opern an die Seite gesetzt werden können. — Die abermalige Antwort des E. P. ist höflich und nicht nachgebend. — Alle drey Schriftchen sind unbedeutend und enthalten längst bekannte Dinge.

Von Herrn Alberto Celso, Verfasser der im vorigen Berichte über die Pasta angezeigten Schrift, erschien seither eine andere, betitelt: *Il tenore David è a Milano. Sestino di Alberto Celso.* Milano, Pirotta. 1829, in 12, die nur bey Hrn. David's Freunden Interesse erregen kann.*)

Einladung zu einer Preisschrift.

Die zu Modena sesshafte italienische Gesellschaft der Wissenschaften (Società Italiana delle scienze residente in Modena) hat unterm 25sten August v. J. zwey Preisaufgaben bekannt gemacht, wovon die zweyte, akustischen Inhaltes, bereits den 25sten März 1826 ausgeschrieben wurde, ohne dass Jemand hierüber was eingereicht hätte. Da die Memorien italienisch abgefasst werden müssen, so folgt hier die Bekanntmachung ebenfalls in italienischer Sprache, mit Hinweglassung der ersten Aufgabe.

II. *Estendendo le ricerche del conte Giordano Riccati intorno ai suoni delle corde solide e delle aeree, e quelle pure del Chladny sulle lamine elastiche, raccogliere un numero di fatti certi bastanti nella loro connessione e nel loro complesso per istabilire una teoria acustica che serva di base alla pratica musica.*

(Bedingnisse.) *La Memoria deve essere inedita, scritta in lingua italiana, in charattere chiaro e da una sola mano, e sarà presentata al segretario Lombardi in Modena entro tutto il mese d'Agosto* 1831. *Il nome degli autori sarà occulto: la memoria porterà in fronte un motto e sarà accompagnata da un biglietto suggellato, contrassegnato al di fuori dal medesimo motto, contenente al di dentro in maniera occultissima nome, cognome, patria, domicilio e professione dell' autore. Il mancare a qualunque delle antecedenti condizioni fà perdere il premio che sarà una medaglia d'oro del valore di zecchini sessanta.*

Yriarte. Da eben von diesem eleganten spanischen Dichter in meinem vorigen Berichte die Rede war, und in seiner mehrmals aufgelegten, auch in's Italienische und Französische übersetzten didactischen Schrift: *la Musica*, unter anderen vortrefflichen auch zwey Gluck und Haydn betreffende Stellen sich befinden, so mögen letztere in der Originalsprache hier einen Platz finden. Dass jene Schrift zum ersten Male 1779 in Madrid gedruckt, und der Verfasser von den Kanarischen Inseln gebürtig, und bloss Musikdilettant gewesen sey, mag hier nebenbey bemerkt werden. (In *Ledru, Voyage aux Iles de Teneriffe etc.* Paris, 1810. Tom. I. p. 158 heisst es: „*Don Thomas Yriarte né à l'Orotave (Canaries) en* 1750, *secretaire d'état de archiviste général du conseil de la guerre.* — In demselben Buche liest man den Namen des spanischen Benedictiners Feyoo, der ebenfalls über Musik schrieb, Feyjoo). — Jene Stellen oder Apostrophen lauten wie folgt:

An Gluck.

Y tu, imortal Compositor de Alceste,
De Ifegenia, de Paris y de Elena,
Cantor Germano del Cantor de Tracia,
Gluck, inventor sublime por quien este
Será ya el siglo de oro de la escena;
Quando Europa te pierda por desgracia,
Tu, de laurel perpetuo coronado,
Aqui hallarás asiento distinguido,
Aqui donde ni elogio interesado,
Ni envidia reina, ó na nacional partido.

An Haydn.

Solo á tu numen, Hayda prodigioso,
Las Musas concedieron esta gracia
De ser tan nuevo siempre, y tan copioso,
Que la curiosidad nunca se sacia
De tus obras mil veces repetidas.
Antes serán los hombres insensibiles
Del canto á los hechizos apacibles,
Que dexen de aplaudir las escogidas
Clausulas, la espresion, y la nobleza
De tu modulacion, o la estrañeza

*) Hr. A. C. steht seit einiger Zeit unter obrigkeitlicher Aufsicht, weil man erfahren, dass diess nicht sein wahrer Name ist. Einige sagen, er sey eigentlich ein Priester, und nie vorher Sänger gewesen

alle unnützen Grübeleyen und Berechnungen, besonders in Absicht auf die Temperatur in der Stimmung, oder, mit einem Worte gesagt, auf die Tonmafsigung, welche durch die, von Voglern auf eine eigene Art angegebene, *ungleichschwebende Temperatur* vermieden werden. Man lese deshalb die im Hauptstücke von der Nutzbarkeit des Tonmaafses §. 32 angeführten Grundsätze, und die daselbst §. 35 und 36 gezeigte Art, wie man bey der Tonmafsigung zu Werk gehen müsse, wende sie auf die Ausübung selbst an, und lasse sich dann von ihrem praktischen Nutzen überzeugen.

Dieses System machet ferner *b*) Sänger, Geiger und Blaser auf die Beobachtung des Unterschieds zwischen dem $\frac{81}{80}$ und $\frac{81}{80}$, welches ein musikalisches Komma beträgt, aufmerksam, was auf den reinstimmenden Vortrag einen bedeutenden Einfluss hat.

Endlich gewähret *c*) die mit Voglers System innig verwebte *Lehre des dritten Klanges* (man lese deshalb in der Abhandlung über die Nutzbarkeit des Tonmafses §. 24. und 25.) der musikalisch mechanischen Praxis einen der beträchtlichsten und einleuchtendsten Vortheile, der sich nun in den nach Voglers Simplifikationssystem der Orgelbaukunst umgeschaffenen alten Orgeln, wie z. B. in der St. Marienorgel zu Berlin, und vornehmlich in der zu Neuruppin nach ebendemselben ohne Gesichtspfeifen ganz neu erbauten Orgel zeiget. Obiger Lehre zufolge kann nun eine Trias harmonica von 8, 16 und 32 Fufston, ohne dazu wirkliche 8, 16 und 32 fufsige Gesichtspfeifen nöthig zu haben, erzielet werden. „Denn *), so bald *c* seine nahgelegene Terze $3\frac{1}{4}$ erhält, welche das Fünftel zum Ganzen ist, wird nach akustischen Grundsätzen der Natur der dritte Klang entlockt, der zum harmonischen Anheil ertönet, wie das Ganze zum Fünftel $5 \times 5\frac{1}{4} = 16$; klinget aber bey *c* das $\overline{C}$ 16 Fufs in der Luft mit, so rechnet man das C 32 Fufs. Dieses wird durch die Personifizirung des Schwingungstheils bey dem $\overline{G}$ $10\frac{2}{3}$ zum $\overline{C}$ noch deutlicher: denn die grofse Quinte ist das Drittel zum Ganzen, und erzeugt, mit dem 16 fufsigen $\overline{C}$ gepaart, den Ton $\overline{\overline{C}}$ 32 Fufs: $3 \times 10\frac{2}{3} = 32$." Dies alles gründet sich auf das musikalisch physische Experiment des dritten Klangs, und auf das Gesetz der harmonischen Relation.

Ich hoffe nun, es werde die wiewohl kurze Berührung dieser unwidersprechlichen Thatsache allen bisher angeführten Vortheilen, welche das Voglersche System der musikalischen Praxis gewähret, noch vollends das Gewicht geben, um unbefangene Leser dieser Abhandlung vollkommen überzeugt zu haben, wie vielfach und wichtig dieselben seyen.

Recensionen.

Sept Variations p. le Pianoforte, comp. par Mr. I. P. Schulthesius et dediées — à — Mr. I. N. Forkel — Oeuvr. IX. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 1 Gulden.)

Das Thema ist wohl gewählt — interessant und bestimmt, so dafs es die Mühe lohnen konnte, es zu variiren, und dafs man zu den Variationen sehr gern übergehet. Diese sind weniger das, was man brillant nennet, als wohl überlegt, gut angeordnet und mit Kenntnifs ausgeführt. Ein Vorzug dieser Variationen ist die genaue Bezeichnung des Ausdrucks und Vortrags — erst des Ganzen eines jeden Satzes, dann der einzelnen Stellen, wodurch sie für Lernende sich noch besonders eignen. Der Excursus in der letzten Var. dringt zu wenig tief ein und hat S. 9. von dem Uebergang in die Rückkehr zum Thema zu viel Wiederholung. Stich und Papier sind sehr schön.

Sammlung beliebter deutscher und italienischer Lieder mit Begleitung der Guitarre von I. H. C.

*) Man lese die gedruckte Beschreibung von der Umschaffung der St. Marienorgel in Berlin. d. Verf.

De tus doctas y harmoniosa salidas.
Y aunque á tu lado en esta edad numeras
Tantos y tantos famosos Compatriotas,
Tu solo por la Musica pudieras
Dar entre las naciones
Vecinas, o remotas
Honor á las Germanicas regiones.
Tiempo ha que en sus privadas Academias
Madrid á tus escritos se aficiona,
Y tu su amor con tu enseñanza premias;
Mientras el cada dia
Con la inmortal encina te corona
Que en tus orillas Manzanáres cria.

Vermischte Nachrichten.

In einem mailänder Theaterjournale wurde die in diesen Blättern vom Berliner Correspondenten in Nr. 38 des vorigen Jahrganges 1829 berichtete Ernennung Spontini's zum Doctor der Philosophie und der Musik folgendermaassen mitgetheilt: „Die Universität von Halle hat den Maestro Spontini zum Doctor der Aesthetik der Musik ernannt.“ Ein anderes Journal wollte diese Nachricht nicht aufnehmen und äusserte dabey: es mache der Universität von Halle grosse Ehre. Das bolognaeser Theaterjournal nahm sie nur zur Hälfte auf, und sagte bloss Doctor der Musik. — Graf Luigi Gaspare Zampieri von Imola wurde am 4ten December zum Academico filarmonico di Bologna ernannt. — Man will bemerkt haben, dass Mercadante einen Chor in seiner Donna Caritea aus Pacini's Ultimo giorno di Pompei abgeschrieben habe. — Rossini hielt sich letzthin auf seiner Durchreise nach Bologna einige Zeit in Mailand auf. Als er eine seiner alten Bekanntschaften brauchte und erfahren hatte, dass Hr. Bellini bey ihr logire, ging er ohne weiteres auf dessen Zimmer und gratulirte ihm zu seinem Pirata, Straniera u. s. w. Der junge Componist, ganz erblasst über diesen unerwarteten Besuch, sagte, er sey bloss Anfänger, worauf der feine Maestro erwiederte: Sie fangen da an, wo Andere endigen.

Leipzig, am 1sten Februar.

Ausser den Beethoven'schen und einigen Mozart'schen Symphonieen, die bey uns stehend geworden sind und meist gut gegeben werden, wurde auch die dritte Symphonie L. Spohr's gelungen aufgeführt und beyfällig aufgenommen. Arien und Scenen von Mozart, Beethoven, Rossini, Pär und Pacini wechseln mit Opern-Finalen, Beethoven'schen Hymnen und Messbruchstücken von J. Haydn. Hr. Rückner trug ein sehr zu empfehlendes Concertino für die Oboe, von Gustav Voigt, trefflich vor, desgleichen Hr. Schmittbach, jetzt Mitglied unsers Orchesters, ein von ihm selbst componirtes Andante mit Variationen auf dem Fagott, worin er grosse Fertigkeit und guten Ton zeigte. Dem Concerte des Violinisten, Hrn. Winters, componirt von Kreutzer, konnten wir nicht beywohnen. Der Klarinettist, Hr. Heinze, gab mit Beyfall ein Adagio und Rondo von Crusell, welche Composition gleichfalls sehr zu empfehlen ist, besonders des herrlichen Adagio wegen. Im letzten Concerte, am 28sten Januar, liess sich der Königl. Sächs. Kammermusicus, Hr. Friedr. Aug. Kummer hören. Er bewährte seinen Ruf als höchst fertiger Violoncellist, der sich zugleich durch sehr schönen Ton auszeichnet. Auch seine Compositionen (er spielte eins seiner Concerte aus drey Sätzen bestehend und Variationen über gut zusammen gestellte russische Nationallieder) zeigen einen talentvollen und geübten jungen Mann, auf den wir das Publicum um so mehr aufmerksam machen, da er im Begriffe steht, eine Kunstreise über Weimar nach Hamburg und von dort nach Kopenhagen zu unternehmen. Die Dresdner Kapelle hat nicht weniger als sieben thätige Mitglieder dieser Künstlerfamilie. Der Vater des ausgezeichneten Violoncellisten, auch Friedr. Aug. genannt, ist Oboist; der Bruder desselben der bekannte Fagottist, und dessen Sohn, Heinrich, zeichnet sich als Pianofortespieler aus.

Neues hörten wir bis jetzt in unseren Abonnement-Concerten gar nicht, ausser der Ouverture zu Wilhelm Tell, die im letzten Concerte wiederholt wurde. Wir haben uns in der Beurtheilung derselben nicht geirrt: die drey ersten Sätze sind bey Weitem schöner, als der letzte, aus dem für unsere Bälle schon früher ein beliebter Rutscher gemacht worden ist, weshalb auch die ganze Versammlung durch diese gefälligen Rhythmen in ein allgemein ergötzliches Lächeln versetzt wurde. Die Ouverture ist also wirksam, mannigfach nützlich und für diese Oper zweckdienlich und lebhaft: aber zu den schönsten Ouverturen, wozu sie Andere gezählt haben, können wir sie doch nicht rechnen.

Bey dieser Gelegenheit wollen wir zugleich bemerken, dass wirklich das in Wilhelm Tell vorkommende und in Paris mit grossem Beyfalle aufgenommene Tyrolerlied nicht von Hrn. Rossini.

sondern von Herrn Héduin, einem Advocaten aus Boulogne-sur-Mer herkommt. Schon vor 14 Jahre hat Herr E. Voizel dieses Lied vom Verfasser erhalten und es, zu einem Nocturno arrangirt, unter dem Titel „le Châlet" beyfällig benutzt. Dasselbe Lied ist von seinem Verfertiger auch dem Herrn Dabadie übergeben worden, von welchem es Rossini erhalten und es, ganz wie es ist, in seine Oper aufgenommen hat. Hr. E. Voisel hat diess in einem Briefe, der in der Revue musicale im Decbr. vorigen Jahres zu lesen ist, bekannt gemacht.

Grosses Musikfest des Elbvereines 1830.

Den zuverlässigsten Nachrichten zufolge wird das diessjährige Musikfest dieses Vereins in Halle an der Saale und zwar in der Pfingstwoche Statt finden. Bis jetzt sind folgende Musikwerke zur Feyer desselben bestimmt worden:

Mozart's G moll- und Beethoven's A dur-Symphonie, eine Fest-Ouverture über academische Lieder von Frdr. Schneider, eigens für das Fest componirt. Ferner: das Alexanderfest von Händel; David, ein neues Oratorium, von Bernh. Klein, und ein Psalm vom Dresdner Kapellmeister Hrn. Reissiger. Die beyden letzten Componisten und Frdr. Schneider, beständiger Musikdirector des Vereins, werden selbst ihre Werke dirigiren. Das Nähere wird zu seiner Zeit bekannt gemacht werden.

Der thüringisch-sächs. Musikverein, unter dessen Namen das vorjährige grosse Musikfest in Halle gefeyert wurde, hat noch immer nichts Bestimmtes von sich vernehmen lassen. Er sollte doch bedenken, dass sein Schweigen dem Hrn. Musikdir. Naue in Halle nachtheilig werden muss: es gibt schon Viele, die fest glauben, es habe sich sonderbarlicherweise der ganze Verein in der Person des Hrn. Musikdirectors vereinigt gehabt. Ergibt sich nicht bald eine genauere Auskunft, so dürfte die Sache misslich stehen, was in mancherley Hinsicht zu beklagen wäre. Wir wollen nichts übereilen, um so vorsichtiger, je gewöhnlicher jetzt die Uebereilungen sind; die Sache erklärt sich schon mit der Zeit aus und durch sich selbst. Bis dahin halten wir es durchaus für Pflicht, das Beste davon zu glauben.

Unterdessen hat sich wieder ein neuer, mit jenem geheimnissvollen thüringisch-sächsischen Vereine nicht zusammenhangender, bloss thüringischer Verein gebildet, dessen erstes Fest am 3ten und vierten August dieses Jahres zu Erfurt gefeyert werden soll. Man beabsichtigt, wie wir hören, unter Anderm, Frdr. Schneider's neues Oratorium, „Gideon" (Text von A. Brüggemann) daselbst zu Gehör zu bringen. — Am 30sten Juny soll in Nürnberg zur Reformations-Jubelfeyer desselben Componisten „Christus, das Kind" (Text von Phil. Mayer) aufgeführt werden. — Hr. Bischoff, erster Begründer der grossen Musikfeste in Teutschland, soll die Absicht haben, einen neuen Musikverein an der Weser zu gründen. — Nimmt man zu diesem allen noch die Musikfeste am Rhein, die jedoch eine kleine Unterbrechung erlebt haben, die Musikfeste in Schwaben, in der Schweiz und nun neuerdings in den Niederlanden —, welcher Ausbreitung erfreut sich jetzt die Musik! — Möge es unserer freundlich innigen Kunst nicht ergehen, wie es einst dem Christenthume erging, als es durch Constantin den Grossen zur herrschenden Staatsreligion erhoben wurde; es war dadurch äusserlicher geworden, als es zu wünschen war. Wodurch vorzüglich? wird Jedermann bekannt seyn. Möge man diess in Sachen der Kunst durch Liebe und Bescheidenheit verhüten!

Kurze Anzeige.

Grand Nonetto, Oeuvr. 31 de Spohr, arrangé pour le Pianof. à quatre mains par J. Breitenstein. Erfurt, in Commiss. b. Suppus. 2 Thl.

Dieses treffliche Werk, eines der schönsten Spohr's, ist allen Freunden gearbeiteter Instrumentalmusik gewiss bekannt und werth. Man bekömmt es hier mit Einsicht und Sorgfalt für zwey Klavierspieler eingerichtet, und es macht auch in dieser Form eine sehr gute Wirkung; besonders in den Allegrosätzen.

Todesfall.

Der von vielen Städten aus gerühmte, noch sehr junge Violinspieler, Freyherr Sigism. von Praun, geb. am 15ten Juny 1811, starb am 5ten Jan. 1830 in Krakau an den Folgen einer Lungenentzündung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. N°. 7. 1830.

RECENSIONEN.

Ausgewählte Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, geordnet und herausgegeben von M. Ernst Anschütz. Leipzig, bey Carl Heinr. Reclam. 1830.

Das erste Heft dieses Schulgesangbuchs erschien bereits 1824, und das zweyte 1828. In diesem zweyten waren die für Schule und Kirche nöthigen Choralmelodieen und allerley zwey- und dreystimmige Lieder aufgenommen worden. Man fand die Einrichtung zweckmässig. Der Verf. entschloss sich daher noch ein drittes Heft zu sammeln, welches uns nun erlesene Gesänge vielfältiger Art mit Pianofortebegleitung darbietet. Der Hr. Herausgeber hat sich die Aufgabe gestellt, nicht nur die beliebtesten bekannten, sondern auch theils halbvergessene, theils wenig bekannt gewordene, dabey aber höchst angenehme und ansprechende Melodieen für die obere Klasse in Unterrichtsanstalten und zugleich für häusliche Kreise auszuwählen, sie der Form und dem Inhalte nach für diese Zwecke brauchbar zu machen, weshalb er viele dieser Gesänge mit ganz anderen Texten versehen musste, um der Jugendbildung auf keine Weise nachtheilig, im Gegentheile Vortheil bringend zu werden. Zu diesem Ende war es allerdings auch in den tauglicheren Gesängen erforderlich, mancherley bald geringere, bald bedeutendere Aenderungen sowohl im Musikalischen als im Dichterischen der Originalwerke vorzunehmen. Geschieht diess auf die rechte Weise, so ist es nur zu loben; auch sind wir der Ueberzeugung, dass es einem solchen Herausgeber weit mehr Ehre bringt, wenn er hin und wieder lieber etwas zu viel, als zu wenig Vorsicht anwendet. Variationen sind aus mehren Gründen mit Recht ausgeschlossen worden. Findet übrigens dieses dritte und letzte Heft des Schulgesangbuchs erwünschten Beyfall (und wir meinen, dass es des Beyfalls werth ist), so will der thätige Verfasser noch eine Sammlung für Geübtere folgen lassen.

Um den Raum überall auf's beste zu nutzen, sind die Gesänge nicht immer nach ganz genauer Stufenfolge der Schwierigkeit geordnet worden, was jeder nur etwas erfahrene Lehrer leicht selbst zu thun im Stande ist. Ferner sind hier zu manchen sangbaren Instrumentalsätzen aus Sonaten, Quartetten u. s. w. theils schon vorhandene, dazu passende Texte untergelegt, theils, und wie es natürlich ist, noch öfter ganz neue Worte vom Herausgeber dazu gedichtet worden. Auf diese Weise sind manche ursprünglich nicht für den Gesang bestimmte Melodieen von C. M. von Weber, Beethoven, Clementi u. s. w. den Sängern geschickt angeeignet worden. Gleich im ersten Gesange „Einlass dem Frohsinn" hat der Verf. seine Aufgabe recht gut gelöst, besonders wenn die dritte Strophe, die uns weniger dichterisch scheint, und im Grunde auch unnütz ist, wegfällt. Noch schöner ist der vom Herausgeber gedichtete Text zu dem zweyten Liede „Frag' und Antwort." Kurz, jeder nicht ganz Unbillige wird nach genauerer Bekanntschaft mit dem hier Geleisteten dem Hrn. Verf. zugestehen, dass er im Ganzen seiner Aufgabe, die nicht so leicht ist, als manche Unerfahrene meynen mögen, Genüge geleistet, die moralischen und ästhetischen Forderungen, die ersten stets und die zweyten meist befriedigt, und nirgend Mühe und Arbeit gescheut habe, die in der Regel um so weniger verdankt wird, je besser das Unterlegen des neuen Textes gerathen ist, weil die Meisten das leicht aussehende auch für leicht zu halten verwöhnt sind. Wir kennen die Sache aus Erfahrung und fühlen uns genöthigt, dem Verf. das Zeugniss zu geben, dass mehre seiner neu geformten Texte zu den vortrefflichen gehören, z. B. der Rundgesang, die Nacht,

der Traum, die zwey Wanderer und viele andere. Wenn wir dabey nicht verhehlen, dass uns manche seiner Dichtungen weniger ansprechen, z. B. das lokale Lied „der Taucher Jahrmarkt“ unter dem Titel „Was gibt es?“ auf Mozart's Champagnerlied in Don Juan: so müssen wir doch auch selbst bey diesen uns weniger zusagenden bekennen, dass sie keinesweges ganz verfehlt sind, ja dass sie sicherlich ihr Publicum finden werden, dem sie besonders willkommen seyn mögen. Auch die Melodieen sind sämmtlich sehr zweckmässig und geschmackvoll gewählt. Dass in einer so reichen Sammlung nicht alle gleichen Werth haben, ist im Grunde eine überflüssige Bemerkung, doch nicht diese, dass keine einzige Melodie darunter ist, die völlig werthlos genannt werden könnte. Einige Fortschreitungen und andere Kleinigkeiten in etlichen seiner eigenen Compositionen übergehen wir. Der Druckfehler sind nur wenige und geringe. Druck und Papier sind schön. Und so verdient denn diese Sammlung, sich vieler Freunde zu erfreuen.

Leichte Orgel-Vorspiele für angehende Organisten, zum Gebrauche in Seminarien u. s. w. *componirt von Adolph Hesse*, Organist (en) an der ersten Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau, Nr. 6 der Orgelsachen. (?) Breslau, bey Leukart. (Preis 15 Sgr.)

Die Orgelstücke des Hrn. H. scheinen nicht unbeträchtlichen Eingang zu finden. Man wird das ihm und ihnen gönnen; denn er und sie verdienen es. Aber Hr. H. sollte eben darum auch nun auf die Ausstellungen, die von einsichtsvollen Männern in dieser und in anderen musikalischen Zeitschriften gegen manche Einzelnheiten in seinen Compositionen gemacht worden sind, sorgsam achten, da sie ganz offenbar begründet und überdiess mit Anerkennung seines Talents und seiner Geschicklichkeit, auch mit Schonung ausgesprochen worden sind. Wir wollen sie nicht wiederholen: dagegen diess Werkchen Satz für Satz durchgehen; was uns um so nöthiger scheint, da es ein pädagogisches oder doch instructives ist, wonach sich angehende Organisten weiter ausbilden sollen, das sie mithin zum Muster nehmen, und das, ist es einmal eingeführt, sich lange erhält. Es verdient diess auch, betrachten wir es im Allgemeinen: aber Manches im Besondern müssen wir anders wünschen.

Nr. 1 (durch einen Fehler des Lithographen steht 2) ist ein *Largo* in gebundener Schreibart. Wir tadeln diess Largo nicht, können es aber auch nicht auszeichnen. Manche Schärfen der Harmonie, die man sonst wohl Härten genannt hätte, wären besser vermieden oder gemildert worden. — Nr. 2. Ein cantables Andante ist schön in Erfindung und Fortführung. Ein Einziges sey ausgestellt. Da der erste Theil auf der Dominante schliesst, und überdiess wiederholt werden soll: so macht es keine gute Wirkung, dass der Verfasser im zweyten, um die Mitte, wieder einen Einschnitt auf die Dominante macht, obschon hier nicht auf ihr verweilt. — Nr. 3. Vorspiel zum Chorale: Vom Himmel hoch, da komm' ich her. Es ist fugirt. Die erste Zeile des Chorals gibt die erste Hälfte des Thema: die zweyte, hinzugesetzte, hat etwas Unkirchliches und selbst Gemeines. Der Leser urtheile selbst. Das Pedal allein fängt mit diesem Thema an:

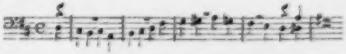

Die Fortführung ist gut, wenn auch nicht eben ausgezeichnet. Der Lithograph hat öfters hier und da an vielen anderen Stellen des Werkchens den Stand der Noten nach Maasgabe ihrer Höhe und Tiefe sehr vernachlässigt. So, um nur Eine Stelle anzuführen, steht in der letzten Zeile, Seite 3, z. 3 und 4, im Tenore, das E beträchtlich höher, als das Fis, und selbst etwas höher als das G; und unmittelbar auf diess das Fis viel höher als G, D viel höher als das folgende E, Fis höher als das folgende G, und so weiter, zum Theil noch schlimmer. Ein eigentlicher Missverstand kann zwar daraus nicht entstehen: aber, ausserdem, dass es verkehrt ist, stört es doch die noch wenig Geübten in der Ausführung. — Nr. 4. Ausführung des Chorals: Jesus meine Zuversicht. Lobenswürdig angeordnet und ausgearbeitet. Erst ein vierstimmiges Vorspiel auf dem obern Manuale, ohne Pedal; der Choral in der Oberstimme und auf dem Hauptmanuale tritt dann dazu, und von hier an auch das Pedal, obligat, doch leicht auszuführen. So wird das Ganze, indem das obere und das Hauptmanual wechselnd, jenes zu den sanften Zwischenspielen benutzt wird, fortgeführt, bis das obere Manual in der Weise, wie das Ganze angefangen, den Schluss macht. Die Stelle, S. 7, Syst. 2, letzter Tact im Pedale, gibt uns Gelegenheit zu bemerken,

dass Hr. H. hier (doch hier nicht allein) sich dieselbe harmonisch-falsche Bezeichnungsart bey Erhöhung oder Erniedrigung gewisser Intervallen erlaubt, die jetzt freylich, und weit öfter, sich manche Instrumental-Componisten zu Schulden kommen lassen. Er schreibt:

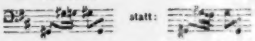

Diese Anderen thun es meist aus Unwissenheit: Er gewiss nicht. Er muss wohl seine Ursachen haben: diese wünschten wir zu vernehmen. Glaubte er, die Spieler damit zu erleichtern: so irrte er, wie uns Jeder aus Erfahrung, auch an mässig geübten Schülern zugeben wird. Meynte er: Ey was da! Ton ist Ton! so möchten wir wissen, wie er, was hieraus folgt, mit der Theorie der Fortschreitung vereinigt. Es wäre das ungefähr, als wenn Jemand zuweilen, statt *Und*, schriebe: *Unt*, und hätte das, und was daraus folgt, mit der Theorie der Rechtschreibung zu vereinigen. Riefe er: Davon Redens zu machen, ist Pedanterey! so brauchten wir das nicht einmal zu widerlegen, sondern nur daran zu erinnern, dass hier ein Werkchen zur Belehrung und zum Muster für junge Leute gegeben wird, oder sollen die auch so ausrufen lernen? Nr. 5 gibt jenen Choral, wie er ist, vierstimmig mit Pedal, sehr gut harmonisirt und mit kurzen, überleitenden, gleichfalls vierstimmigen Zwischenspielen, jedes von zwey Tacten. Diese Zwischenspiele sind meist sehr künstlich und mitunter scharf genug in der Harmonieführung, wie z. B. gleich das erste:

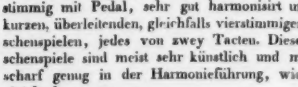

Alles desgleichen zur eigenen Uebung des Nachdenkens, Scharfsinns u. s. w. in Ehren: aber sollte es die beste Art von Choral-Zwischenspielen seyn? Die Art von Zwischenspielen, welche „angehenden“ Organisten zum Muster vorgehalten werden, und zu ihrer Bildung am zweckmässigsten dienen könnte? und eben bey einem so sanften und milden Chorale? Oder kommt bey den Zwischenspielen auf den Charakter und Ausdruck des jedesmaligen Chorals nichts an? Zwischenspiel ist Zwischenspiel? Davon Redens zu machen, gleichfalls Pedanterey? — Nr. 6. ist eine populäre, zweckmässig ausgeführte Fuge. Nur die Umkehrung des Thema's, S. 10, nach unten, und eben dieses Thema's, und eben nach dem, was mit und aus dieser Umkehrung wird, können wir nicht loben, obschon auch nicht eigentlich tadeln. Uns scheint, es wäre in jeder Hinsicht, besonders auch auf die Wirkung des Ganzen, besser gewesen, wenn statt des dort abgebrochenen Schlusses sogleich der gänzliche, S. 12, gefolgt wäre.

Der Leser möge die Länge der Anzeige dieses Werkchens von wenigen Bogen sich um seiner Bestimmung willen gefallen lassen; und der Vf. nicht glauben, dass wir ihm mit unseren Anmerkungen hätten zu nahe treten, und seinen Credit schmälern wollen. Das sey ferne! Er möge uns Gelegenheit geben, diesen vielmehr bestätigen zu helfen. Uns soll es Freude machen. Schätzten wir ihn weniger, so hätten wir sein Werkchen mit einer kurzen Empfehlung im Allgemeinen (denn diese verdient es) den Lesern angezeigt — und damit gut.

Nachrichten.

Weimar, am 31sten December 1829.

Vom Ende Juni bis Ende August war das Hoftheater geschlossen. Am 29sten August wurde es mit „Faust“ von Göthe, mit Musik von C. Eberwein wieder eröffnet. Bis zum 31sten Dec. gab man folgende Opern und Stücke mit Musik: Oberon, zweymal; Titus, Don Juan, die Flibustier, zweymal; die Stumme von Portici, fünfmal; die weisse Dame, der Barbier von Sevilla, Adrian von Ostade, dreymal; die Nacht im Walde, das Concert am Hofe, zweymal; Schülerschwänke, das Fest der Handwerker, dreymal; List und Phlegma, die Wiener in Berlin, Preciosa, Lenore, Staberl's Reiseabentheuer, die Bürger in Wien, Romeo und Julie, Egmont, die Räuber, Donna Diana, Meister Martin der Küffner, zweymal; Faust, zweymal.

Im Don Juan sang Mad. Streit die Partie der Donna Anna, als Antrittsrolle mit vielem und verdientem Beyfalle. Sie stieg seitdem mit jeder neuen Rolle in der Gunst des Publicums. Hr. Boucher vom Hoftheater in Sondershausen sang als Gast die Partie des Georg Brown in „der weissen Dame,“ und des La Fleur in „der Nacht im Walde“ — und gefiel wegen seines Gesanges und Spiels. Es

heisst, er sey für das nächste Jahr engagirt. — Einen besondern Genuss verschafften einem grossen Theile des Publicums sechs Ballette, angeordnet und ausgeführt von der sehr braven Tänzerfamilie Kobler.

Neu waren für uns die Flibustier von C. Lobe, (über welche Oper in dieser Zeitung 1829 Nr. 40 ausführlicher berichtet ist); die Stumme von Portici; das Fest der Handwerker; Meister Martin der Küffner (enthält bloss ein Paar Volkslieder ohne Begleitung); das Concert am Hofe und Faust. Fast neu war die kleine liebliche Oper von Weigl: „Adrian von Ostade," in welcher Hr. Genast vor 14 oder 15 Jahren und nun wieder den Adrian sang. Es war interessant, Gesang und Spiel des viel versprechenden Anfängers von damals mit der jetzigen Leistung des Meisters zu vergleichen. Das Fest der Handwerker ist ein ergötzlicher Schwank, der hier sehr gut ausgeführt wurde. Das Concert am Hofe wollte nicht ansprechen. Die Intrigue des Stücks ist auch wirklich zu ärmlich, und die Musik des berühmten Auber zu unbedeutend, als dass die kleine Oper viel Wirkung machen könnte. Zu Faust, von Göthe, hat Hr. Musikdir. Eberwein Ouverture, sieben Zwischenmusiken, Lieder, Chöre u. a. m. geschrieben. Einige Zwischenact-Musiken fanden Beyfall, und der Choral „Christ ist erstanden" so wie die kleinen Sätze aus dem Requiem sind von guter Wirkung. Ausserordentliches Glück machte Auber's Stumme von Portici. In der äussern Ausstattung und der scenischen Anordnung dieser Oper hatte man Ausgezeichnetes geleistet, die Solopartieen wurden vortrefflich, und die überzahlreichen zum Theil schwierigen Chöre mit aller Präcision, auch mit sehr bemerklicher lobenswürdigen Theilnahme an der Handlung ausgeführt; die Kapelle unter unsers Hummel's Leitung war brav, wie immer, und so hatten wir den Genuss, diese so berühmt gewordene Oper so vortrefflich dargestellt zu sehen, dass mehre Einheimische und Fremde, die sie an weit grösseren Orten gehört hatten, behaupteten, die hiesige Darstellung habe ihnen wegen des herrlichen Ineinandergreifens und der höchsten Lebendigkeit und Präcision in allen Scenen, mehr Freude gemacht und vollendeter geschienen, als die an jenen grösseren Orten, obwohl dort der Vesuv etwas bedeutendern, wenn auch nicht eben natürlichern Spuk getrieben habe. Ref. erspart den Lesern und sich selbst ein breites Raisonnement über die Oper, von der schon zum Ueberflusse gesprochen ist, und bemerkt nur, dass bloss blindes Vorurtheil für alles Fremde Alles in der Oper einzig und herrlich, so wie das entgegen gesetzte Vorurtheil Alles in ihr flach und fade finden könne. Er meint dagegen, Einiges in der Oper sey wirklich ohne den geringsten Werth, das Meiste aber vortrefflich — und bedauert nur, dass in Handlung und Musik die stärksten Reizmittel in so hohem Grade, ja bis zur Verschwendung gebraucht sind, wodurch viele nachfolgende Opern einen schweren Stand haben werden. Vielleicht aber reisst uns auch diese Oper mit etwa noch einigen ähnlichen gewaltsam und schnell so weit vorwärts, dass wir, des übertriebenen äussern und innern Luxus endlich müde, wieder allgemeiner an dem einfachern vollendet Schönen Genuss und Freude finden.

In der Kirche hörten wir Cantaten von Benda, Homilius, Mozart, Naumann, Zumsteeg, ein Kyrie und Gloria von J. Haydn; zwey Chöre aus Kunzen's Halleluja der Schöpfung, ein Te Deum laudamus von Hasse: ein achtstimmiges Chor von Jac. Gallus (*Laus et perennis gloria*) mit deutschem Text, das aber überarbeitet schien — von Hrn. Musikdirektor Häser die beyden Kirchenlieder „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" und „Mitten wir im Leben sind" einfach kirchlich als Motetten behandelt mit Begleitung von Blasinstrumenten und der Orgel, desselben Salve Regina in Es mit deutschem Texte, ebenfalls für Blasinstrumente und Orgel, und ein neues Te Deum laudamus desselben Componisten mit Begleitung der Orgel und blosser Mesinginstrumente, das ungeachtet seiner Einfachheit, oder vielleicht gerade durch sie von ergreifender Wirkung war. Zu rühmen war grösstentheils die Sorgfalt der Ausführung, und die Abwechselung in den Kirchenstücken, von denen bis jetzt keins wiederholt wurde.

Hofconcerte fanden am 10ten und 27sten Dec. Statt, doch nur im kleinen Saale, wo bloss Hoffähige zugelassen werden, daher Ref. nur berichten kann, was dort ausgeführt wurde und von wem. Die Damen Eberwein, Schmidt, Streit und die Herren Franke, Genast, Laroche, Molike sangen verschiedene Opernsachen, auch zum Theil einige Lieder. Herr Kapellmeister Hummel spielte einen Satz aus Beethoven's Septett in Es, sein Quintuor aus Es moll, ein neues Septett seiner Composition für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Violin, Violoncell, Violon und Trompete, seine neue Phantasie „Oberons Horn" mit Begleitung des ganzen Orchesters — und eine freye Phantasie. Von Or-

chestersachen wurde Hummel's Ouverture B dur, $\frac{6}{4}$, (gedruckt) und seine noch ungedruckte Ouverture D dur, $\frac{4}{4}$, in deren Mitte „God save the King" verwebt ist, ausgeführt.

Im Theater hörten wir in Zwischenakten am 28sten September den berühmten Flötisten Herrn Fürstenau, der zwey eigene Compositionen (ein Concertino und Introduction mit Variationen) mit bekannter Virtuosität vortrug.

Die interessanteste Erscheinung war Paganini, der am 30sten October im Theater Concert gab. Wir hörten Spontini's Ouverture zur Vestalin, Cherubini's Ouverture zu Anacreon, den letzten Satz aus Mozart's Symphonie in C mit der Fuge, eine Arie aus Rossini's Belagerung von Corinth (Dem. Schmidt), ein Duett aus Mozart's Entführung (Dem. Schmidt und Hr. Moltke) und von Paganini ein Concert in Es, die sogenannte Sonata militare in Es, und die Variationen über „*Nel cor più non mi sento.*" Ueber sein wundervolles Spiel weiss Ref. nichts mehr und nichts Neueres zu sagen, als schon in so vielen Tagesblättern, besonders in der Cäcilia von dem Kapellmeister Hrn. Guhr und Hrn. Dr. Gottfried Weber gesagt ist — er bemerkt daher blos, dass der ausgezeichnete in mancher Beziehung einzige Mann auch hier, wie überall zum Enthusiasmus hinriss.

Von neu einzustudirenden Opern nennt man bis jetzt nur Isouard's Joconde. — Zwey Kapellconcerte, zum Besten des von dem wackern Hummel gestifteten Fonds zu Unterstützung der Wittwen und Waisen der Kapellmitglieder werden im Februar und März gegeben werden. — Im März macht Hr. Kapellmeister Hummel eine Kunstreise nach England.

Wien. December 1829.

Am 21en, im Theater an der Wien: zum Vortheil des Hrn. Kapellmeisters Gläser: „Der Blaubart in Wien," parodirende Posse in drey Aufzügen vom Schauspieler Hopp. Totale Niederlage.

Am 31en, im Kärnthnerthor-Theater: „Tancredi." Eine wahre Glanz-Vorstellung. Demois. Hähnel übertraf noch die keineswegs geringen Erwartungen. Sie hatte vieles der gefeyerten Pasta abgelernt, was sie glücklich anzubringen verstand. Dem. Hardmayer, Amenaide; Herr Schuster, Argirio; und Hauser, Orbassano, wetteiferten mit ihr um die reiche Beyfallsspende.

Am 4ten producirte sich im Leopoldstädter-Theater Herr Kunert auf funfzehn harmonisch gestimmten Maultrommeln. Wiewohl die Sache an und für sich gar zu kleinlich erscheint, so verdient doch die durch grossen Fleiss und rastlose Uebung errungene Fertigkeit allerdings bewundert zu werden.

Am 5ten, ebendaselbst: „Die unheilbringende Zauberkrone, oder: Herrscher ohne Reich, Held ohne Muth, Schönheit ohne Jugend, original tragisch-komisches Zauberspiel in zwey Aufzügen von Raimund, Musik von Drechsler. Die im Ganzen verdienstliche Arbeit des wackern Dichters wollte doch kaum theilweise Eingang finden. Unter mehren Ursachen dürften wohl folgende die erheblichsten seyn: Erstens, eine wirklich abspannende Dauer von vier Stunden; zweytens: die, gewissermaassen in drey Haupthandlungen zerfallende Fabel, welche, obschon genau unter einander verbunden, und eben Belege für des Autors phantasiereiche Dictionskraft liefernd, dennoch der Menge fast abgerissen sich gestalten, da es nur dem aufmerksamen Zuhörer möglich wird, den Faden des Zusammenhangs nicht aus den Augen zu verlieren; drittens: eine wenig befriedigende Darstellung, indem die komischen Charaktere grösstentheils nur episodisch gestellt sind, und für die ernsten Rollen taugliche Repräsentanten mangeln. Zweckmässige Abkürzungen bewerkstelligten indessen mehre Wiederholungen, ohne jedoch den erwünschten, unvortheilhaften Impuls verlöschen zu können. Die Musik ist überwiegend bey weitem noch der schwächste Theil, und steht in armseligem Contraste mit den splendiden Decorationen.

Am 6ten, im Kärnthnerthor-Theater: „der Berggeist; romantisches Ballet in fünf Abtheilungen." Diese liebliche choreographische Schöpfung, welche uns vor Jahren, durch Kinder ausgeführt, entzückte, wurde gegenwärtig von ihrem Erfinder, dem königl. bayerischen Hofballetmeister, Herrn. Friedr. Horschelt, mit Modificationen neu in die Scene gesetzt, und erfreute sich abermals der glänzendsten Aufnahme. Die ältere Composition von Riotte erhielt einen willkommenen Zuwachs durch brillante Einlagen vom Grafen von Gallenberg und Mayseder, welcher letztere drey Solo's mit gewohnter Virtuosität und Eleganz vortrug.

Am 12ten, im Kärnthnerthor-Theater: Reproduction des Liebliniga-Ballets: „Die Fee und der Ritter," worin Hr. Albert, Balletmeister und erster Tänzer der Pariser grossen Oper den Cyclus

seiner für drey Monate contrahirten Gastdarstellungen eröffnete. Der Ruf stellt ihn oben an unter allen lebenden Künstlern seines Faches, und das mit Recht. Alles an ihm ist edel; voll Anstand und Solidität; keine gewöhnliche Luftspringer-Pirouetten, sondern ein *à plompe*, und jener grosse Styl, wie er aus Noverre's, des Meisters aller Meister, nie alternder Schule hervor ging. Auch seine Tochter, und ein liebenswürdiger Knabe von dreyzehn Jahren leisten jetzt schon Vorzügliches, und werden dereinst Zeugenschaft geben für des väterlichen Lehrers trefflichen Unterricht, der ihnen zum wünschenswerthesten Musterbilde dient.

Im k. k. grossen Redouten-Saale: Zweytes Gesellschaftsconcert, welches uns zu Gehör brachte: 1. Symphonie von Worzischeck; eine wahrhaft gelungene Arbeit, welche den allzufrühen Verlust des talentvollen Tonsetzers doppelt bedauern macht. 2. Arie mit Chor von Bellini, worin Herr Schoberlechner die ihm eigene italienische Bravour-Gesangs-Weise entwickelte. 3. Pianoforte-Rondeau, gut componirt, aber noch viel besser gespielt von dem jugendlichen Meister, Sigismund Thalberg. 4. Danklied an den Ewigen, Vocalchor von Hrn. Hofrath von Mosel. Gross durch Einfachheit; höchst wirkungsvoll; energisch ausgeführt. 5. Ouverture zum Egmont, von Beethoven. Das Zeitmaass hätte wohl etwas bewegter genommen werden dürfen. 6. Chor aus Spohr's Oratorium: „die letzten Dinge." Gut!

Am 18ten, im Josephstädter-Theater: „Der Leopard und der Hund" Drama in drey Aufzügen von Riotte. Der bekannte Gymnastiker Mayerhofer producirte seine animalischen Künste, *en compagnie* mit einem wohl dressirten Confrater aus der Pudel-Sippschaft. Alles vergebens. Weder die reissenden Thiere der mittäglichen Zone, noch deren Surrogate sind fürder mehr im Stande, den verödeten Tempel zu bevölkern, dessen Pforten man täglich wieder geschlossen zu sehen erwartet.

Am 19ten liess sich im Hofburgtheater der herzogl. braunschweigische Kammermusicus Schmidt auf der Posaune hören. Er ist in seiner Sphäre ein zweyter Paganini; leistet wirklich unglaubliches, ja mehr, als selbst der geschickteste Hornist vermag, und errang ungemessenen Beyfall.

Am 20sten, im Kärnthnerthor-Theater: Die Hochzeit des Figaro. Diese Perle aller komischen Opern ward nach einer mehrjährigen Ruhe wieder mit offenen Armen und einem Antheile empfangen, der sich auf alle Darstellenden erstreckte. Unter diesen zeichneten sich ganz besonders aus: Mad. Ernst, Susanne; Herr August Fischer, Almaviva; Mad. Grünbaum, Gräfin; Herr Gottdank, Basil; Dem. Bondra, Marcelline, und Dem. Grünbaum, Cherubin. Herr Siebert hatte aus Noth die Titelrolle übernommen, und somit mag Gnade für Recht ergehen. Bey der nächsten Reprise löste ihn der treffliche Hauser ab; er war ein Figaro, wie er seyn soll. Das Ganze nun vorzüglich.

Am 28sten und 30sten, im Kärnthnerthor-Theater: Musikalische Akademie des Signor Mosè Tarquinio, Sopransängers der Kammer und der Kapelle Sr. Maj. des Königs beyder Sicilien. Er zeigte sich in vier Arien von Cimarosa, Rossini, Raimondo und Zingarelli mit geringem Erfolge. Sein Vortrag ist wohl schulgerecht, aber kalt; der Ton schneidend, fast ohne Klang. Ueberhaupt ist der Eindruck keineswegs angenehm, aus einer so kolossalen Masse ein fadendünnes Stimmchen zu vernehmen. Es gehört zu den segenbringenden Reformen unserer Zeiten, dass diesen unnatürlichen Verstümmelungen zur Ehre der Menschheit endlich ein erwünschtes Ziel gesetzt wurde.

Am 31sten, im Leopoldstädter-Theater: Frau von Drescherl, oder: die verlorne Briefstasche, locale Posse in drey Aufzügen, nach dem Lustspiele: Ehstandsscenen, frey bearbeitet, Musik vom Kapellmeister Wenzel Müller. Die Grundlage enthält ächt komische Züge, und hat auch durch diese Ummodlung, mit humoristischen Gesängen bereichert, nur gewonnen. Dem. Krones ist, wie immer, das belebende Princip des Ganzen.

Miscellen. Aus Haslinger's thätiger Officin wird nun binnen kurzem Hummel's Pianoforteschule auch in italienischer Sprache hervor gehen. — Der in dessen Verlage seit Jahresfrist erscheinende von J. F. Castelli redigirte musikalische Anzeiger hat grosse Theilnahme gefunden. — Am Weihnachtsfeste wurde in der Hofburg-Kapelle eine neue Messe, und zwar die fünf und zwanzigste, von Eybler aufgeführt. Sie zeigte sich ihres Schöpfers vollkommen würdig; besonders kunstreich ist das Credo mit einem Canto filato gearbeitet, und im Agnus Dei spricht sich die reinste Frömmigkeit aus.

Wie verlautet, wird uns im nächsten März Mad. Pasta zum zweyten Male in Gesellschaft mehrer italienischer Sänger besuchen, worunter David und Zucchelli. Später werden auch Haizinger, Spitzeder und die Sonntag erwartet. — Nach dem Ein-

treffen der Pariser Tänzerin, Mimi Dupuis, soll unverzüglich die „Stumme von Portici“ in die Scene gehen.

Prag. Den Gastrollen der Dem. Kainz verdanken wir eine italienische Vorstellung von Rossini's Tancredi auf unserer Bühne, in welchem sie die Titelrolle gab; was übrigens in doppelter Hinsicht keine glückliche Wahl war; denn, abgerechnet, dass eine etwas breite Aussprache des Italienischen ihr immer nachtheilig seyn wird, liegt ihr auch die Rolle des Tancredi zu tief, da ihre schöneren Chorden die höheren sind. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass nicht nur die Stimme der Dem. Kainz seit ihrer letzten Anwesenheit an Kraft gewonnen zu haben scheint, sondern sie sich auch im mimischen Vortrage sehr vervollkommnet hat, wenn sie gleich noch immer mehr unter die Concert- als dramatischen Sängerinnen gezählt werden muss, die sich eine so grosse Kehlgeläufigkeit erworben hat, dass ihr selbst Variationen — dieser gefährliche Grenzstein zwischen den Kunstgebieten der Menschenstimme und des Instruments — immer gelingen. Hier und da brachte sie, zumahl in der Cavatine: „Di tanti palpiti“ zu viele Verzierungen an. Mad. Podhorsky sang die Amenaide ausgezeichnet schön, und sie sowohl als ihr Gatte (Orbazzano) kamen noch besser, als Dem. Kainz mit dem Recitative zurecht, in welchem Hr. Binder, Argirio, sich am schwächsten zeigte, und überhaupt etwas genirt oder übel gelaunt schien. Eine der interessantesten Nummern war diessmal das Duett zwischen Tancredi und Amenaide, welches die beyden kunstgewandten Sängerinnen im vollen Sinne des Wortes in einem Gusse vortrugen. Sowohl die Decorationen waren besser gewählt, als auch Chöre und Comparserie sorgfältiger besetzt und geordnet, als gewöhnlich. Der Beyfall war laut und stürmisch, die beyden Damen wurden wiederholt hervor gerufen, doch zeigte die Wiederholung ein schwach gefülltes Haus.

Herr Blume, Mitglied des Berliner Hoftheaters, gab den Don Juan und Graf Almaviva in Figaro als Gastrollen, und sprach im ersten (den er auf Verlangen wiederholte) mehr als im zweyten an, wahrscheinlich, weil die echt spanische Haltung, die ihm durchaus fehlt, bey dem Grand von Spanien schwerer entbehrt wurde, als bey dem adeligen Wildfange. Auch als Schauspieler erschien er auf unsrer Bühne und gab den Major im besten Tone, Baron Scheiffelinsky in „der Kammerdiener,“ Posse in vier Acten, und die Titelrolle in André, Lustspiel in einem Act, welche Leistungen nicht hierher gehören. Im Ganzen ist Hr. Blume als Sänger ein sehr gewandter Schauspieler, und hat Uebung und Sicherheit im Gesange, wenn es gleich seiner ziemlich ausgiebigen Stimme an Metall fehlt. Unterstützt wurde der Gast vorzüglich durch Mad. Podhorsky (Donna Anna und Gräfin Almaviva) und Hrn. Binder (Don Ottavio). In der letztern Oper hatte Dem. Kainz, um deren Aufführung möglich zu machen, aus Gefälligkeit die Susanne übernommen, und führte eine Partie, die ihrer Sangweise so wenig zusagt, mit lobenswerthem Fleisse und künstlerischer Bescheidenheit durch. Nur selten entschlüpfte ihr eine Verzierung, die zu viel und nicht am Platze war. Von dem übrigen Personale wollen wir schweigen, da mehre Anfänger und Anfängerinnen zur Aushülfe in wichtigen Partieen beschäftigt werden mussten.

Ein Hr. Klein aus Weimar gab den Johann von Paris als Gastrolle, und wurde in Folge derselben engagirt. Er hat keine schlechte Singweise und ein recht anständiges Spiel; doch ist seine Stimme die schwächste, die je auf unserer Bühne erklungen ist.

Der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik, welcher sich seit einigen Jahren unter dem Schutze des Fürst-Erzbischofs hier zur Aufrechthaltung dieser Kunstgattung gebildet hat, gab am 21sten November zur Vorfeyer des St. Cäcilien-Festes um 11 Uhr Vormittags im Theater ein Concert spirituel zum Besten des neu organisirten Armeninstituts. Wir hörten darin nach einem Prologe und einer Eingangs-Symphonie zu den Jahreszeiten von Jos. Haydn (Winter) sieben Chöre von Philipp Emanuel Bach, Graun, Händel, Righini u. a., und diese sinnige Zusammenstellung guter alter und neuer Kirchenmusik erregte die lebhafteste Theilnahme unter den versammelten Kunstkennern und Liebhabern. Am meisten sprach ein Chor von Gluck und das Alleluja aus dem Messias von Händel an. Ein grosser Chor von Abt Vogler (aus einem Requiem) enthält bey vielen genialen Stellen auch eine Menge künstlicher Spielereyen, die zu dem ernsten Gegenstande nicht passen wollen.

Berlin, den 1sten Februar 1830.

Der eiskalte, schneereiche Januar des neu begonnenen Jahrzehents hat uns auf Allerhöchsten Befehl doch endlich wieder eine neue Oper zur Eröffnung des diessjährigen Karnevals gebracht. „Die Belagerung von Corinth," von Rossini, ist am 25. v. M. mit trefflicher Scenerie, grossem Aufwande von Decorationen, Explosionen und Einstürzen der Katakomben u. s. w. vorzüglich schön im Ensemble, theilweise sehr ausgezeichnet in der Darstellung, doch auch nicht überall vollkommen (wie diess nach den Umständen kaum möglich wäre) mit allgemeinem Beyfalle gegeben worden. Enthusiasmus zeigte sich jedoch nur am Schlusse der Oper, welcher die Griechenfreunde, wie die Liebhaber der Theater-Knall-Effect-Coups gleichzeitig in Bewegung setzte. Ueberdiess ist auch die Musik des dritten Acts bey weitem am gelungensten in dramatischer Hinsicht. Wie in der Oper Wilhelm Tell erhebt sich Rossini hier in der Scene des Patriarchen, welcher die griechischen Krieger durch die Erinnerung an die heldenmüthige Aufopferung des Leonidas und seiner Getreuen zu gleichem Entschlusse begeistert, über die sonstigen conventionellen Sänger-Rücksichten: sein Styl wird edel und gross, das Genie zeigt sich vom Verstande geleitet. Auch einzelne Scenen der beyden ersten Acte enthalten frische Melodieen, originelle Intentionen, vom südlichen Hauche reicher Phantasie belebt. Doch leider bemerken wir auch öfter die alten Fehler der bedeutungslosen Flachheit und die Aufopferung des Charakters, wie der Wahrheit des Ausdrucks, um eine piquante Melodie nicht aufzugeben, welche oft bis zur Lächerlichkeit dem Sinne der Worte, wie dem Ernste der Handlung widerstrebt. Ein solcher Moment ist z. B. der Gesang der Pamyra im zweyten Acte nach dem Fluche des Vaters, ferner die Stelle nach Empfang des Dolches im ersten Acte u. s. w. Auch die Ouverture und mehre Arien sind von Leerheit und Gewöhnlichkeit der Gedanken nicht frey zu sprechen. Dennoch hat diese Oper so viel überwiegende Schönheiten der Melodieen, des figurirten und getragenen Gesangs, der Instrumentirung und Ballets, dass die Total-Wirkung günstig und theilweise gross ist. Mad. Seidler singt die Pamyra mit Fleiss und Kunst, sah auch im griechischen Festgewande sehr hübsch aus; das dennoch fehlende zu ersetzen, lag nicht in der Individualität der für das leichtere Singspiel recht angenehmen Sängerin. Den Neocles, eine sehr hoch liegende Tenorpartie, singt Hr. S[illegible]r künstlerisch ausgezeichnet, wiewohl nicht ohne merkliche Anstrengung. Herr Bader ist im declamatorischen Ausdrucke der Rolle des Vaters (Cleomenes) wahrhaft gross; weniger sprechen diesem Sänger die Figuren in höherer Stimmlage an, welche indess hier nur selten vorkommen. Die ganze Darstellung des Helden ist übrigens edel und feurig. Hr. Devrient d. j. stellt ein eben so treues Bild des Mahomet in Gestalt, Bewegung und Gesang dar, in so weit Dichter und Componist dazu Gelegenheit gaben. Der Part des Patriarchen wird in der meisterhaften Scene der Fahnenweihe und des Schwures im 3ten Acte von Herrn Zschiesche vorzüglich gut gesungen. Die leicht sangbaren und wirksamen Chöre werden sicher und lebhaft vorgetragen; die hübschen Ballettänze dauern nicht gar zu lang. Das Orchester hat ebenfalls Gelegenheit, sich ohne zu grosse Anstrengung effectvoll zu zeigen. Die ganze Aufführung ist frisch und lebendig. So wird denn auch diess Werk Rossini's hier eine würdige Stelle einnehmen, wenn es gleich mit der allbeliebten „Stummen" Hinsichts des dauernden Beyfalls nicht gleich zu stellen ist.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Pièces favorits d'Opéras connus, arrangées pour la Flûte seule par Fred. Belcke. Chez Breitkopf et Haertel à Leipsic. (Pr. 10 Gr.)

Man erhält 18 kleine Sätze aus Opern von Mozart, Rossini, Auber, Herold u. s. w. Sie sind untermischt mit Tänzen: Polonaisen, Ecossaisen, Walzern. Lauter munteré, sehr leicht auszuführende Stücke. Die Wahl ist gut und das Arrangement ist es gleichfalls.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Bornhardt. Erste Lieferung. Braunschweig im musik. Magaz. auf der Hohe. Hamburg bey Spehr und Comp. Neue Burg No. 138. (Pr. 14 Gr.)

Diese Lieder (wirklich Lieder) sind vom Herrn B. nur gesammlet und für die Guitarre eingerichtet, nicht neu komponirt; es ist also genug zu sagen, dafs die Sammlung mit Geschmack und die Einrichtung mit Kenntnis des Instruments gemacht ist. Manche jezt etwas veraltete Verzierungen in der Partie der Singstimme hatten, wenn sie auch von den Komponisten geschrieben worden, wohl abgeändert werden können; wie

z. B. S. 9. 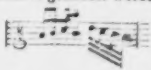 u. dgl.

Auch ist es eine etwas seltsame Idee, Schillers gewaltiges Kriegslied: Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd — aus *Wallensteins Lager*, mit Akkompagnement einer niedlichen Guitarre zu setzen. Doch sollen diese Ausstellungen den Liebhabern den Geschmack an der hubschen Sammlung keineswegs verleiden. Der deutschen Gesange sind sechs, der italienischen vier.

Die Brüder als Nebenbuhler (i fratelli rivali) eine Oper in 2 Aufzugen von Peter Winter, mit ital. und deutschem Text, in Klavierauszug übertragen von Cannabich. Bey N. Simrock in Bonn. (Pr. 10 Fr.).

Winters Opferfest ist allgemein bekannt. Da die vor uns liegende Oper, so viel sich aus dem Klavierauszuge und einigen daraus bekannten Stucken schliefsen läfst, in Ansehung ihres inneren Gehalts, ihrer musikalischen Anordnung, Form u. dgl. m. jener ziemlich ähnlich, ja hin und wieder fast gleich ist, so hält Recensent eine weitläuftigere Anzeige davon für unnöthig. Stich und Papier sind schon; nur dürfte mancher die grofsern deutlichern Lettern des untergelegten deutschen Textes dem italienischen Originaltexte wünschen.

Ueber die Aufmerksamkeit, die jeder dem Sänger schuldig ist.

Es giebt Kapitel, über welche schon unzähligemal geeifert ward und die jedoch noch nie mit hinlänglichen Gründen belegt wurden, um gehörig beherzigt zu werden. Dazu rechne ich insonderheit alles, was jemals über die zu leistende Aufmerksamkeit der Zuhörer für Sänger und Blasinstrumentisten gesagt ward, die, wenn sie auch gleich nicht allen Forderungen des Zuhörers entsprechen, doch auf jeden Fall die Aufmerksamkeit heischen können, die ein Wesen, das einen edlen Theil seiner selbst zum Vergnügen anderer aufopfert, verlangen darf. Es ist schon oft einem Sänger als ein Zeichen der übermüthigen Anmaslichkeit angerechnet worden, wenn er da, wo das Lispeln des Gespräches ihn hinderte, sich seiner eignen Empfindung zu überlassen, kurz und gut zu singen aufhörte: aber wer wird einen Augenblick anstehen zu urtheilen, dafs hier die Anmafslichkeit dem Zuhörer und nicht dem Sänger zu Schulden komme? Mir giebt es ein entscheiden gutes Vorurtheil für den Sänger, der sich nicht überwinden kann — gleichgültig, ob er gehört und gewürdigt wird, oder nicht — seine Partie abzuhaspeln. Bey der Instrumentalmusik ist es allerdings höchst unleidlich, wenn dem Virtuosen nichts unrig bleibt, um vernommen zu werden, als sein Instrument recht derb anzugreifen; wo er den feinern Geist, der eigentlich die Seele aller Musik ist und nur durch die Erhebung des Enthusiasmus beym Spielenden geweckt und vom Zuhörer empfunden wird — verfliegen lassen mufs, weil er doch nicht gefafst wird: aber wie viel schreyender ist die Ungerechtigkeit gegen den, der mit jedem Athemzuge ein Theilchen seines Lebens aushaucht, um es seiner Kunst zu opfern: gegen den, der sein Instrument, die Brust, nicht wie andere, durch die Hand oder das Auge, sondern einzig durch sein Ohr, seine Seele belebt, und ganz aufser Stand gesetzt wird Künstler zu bleiben, so bald ihm sein Ohr und seine ganze Aufmerksamkeit nicht frey gelassen wird! Dies also kann sich jeder sagen und — doch wird geplaudert, als wäre die Minute,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. Nº. 8. 1830.

Ueber den Aufsatz des Herrn Fétis (in dessen *Revue musicale* Tome V. Nr. 26. 1829), *eine Stelle Mozart's betreffend.*

Von A. C. Leduc.

Der Gegenstand des Aufsatzes ist die bekannte Introduction zu Mozart's Quartett in C. Seit langer Zeit, bemerkt Herr Fétis, hat diese die Sagacität der Künstler beschäftigt, die aber vergebens ihre Erklärung versuchten. In der That ist, wenn wir nicht irren, noch vor Kurzem in der Leipziger musikalischen Zeitung deshalb angefragt worden, und wahrscheinlich haben wir dieser Anfrage den Aufsatz in der *Revue musicale* zu danken.

Bekanntlich wurde schon zu Mozart's Zeiten, der aber keine Notiz davon nahm, viel über die nämliche Stelle gesprochen; dennoch war Herr Fétis des festen Glaubens, die darin enthaltenen Mängel seyen nicht ursprünglich auf Mozart's Rechnung, sondern auf die Ignoranz eines Copisten zu setzen; er überzeugte sich aber zu seinem Erstaunen bey Einsicht der Original-Partitur von Mozart's Hand (im Besitze des Hrn. Stumpf in London), dass der Meister wirklich so niedergeschrieben habe.

Herr Fétis untersucht nun die Stelle umständlicher, als es bisher geschehen. Er zeigt nicht nur allein die Fehler, sondern gibt auch ihre Verbesserung an.

Wir fassen alles, was sich davon in der *Revue musicale* befindet, in folgender Darstellung zusammen.

Die Notenbeylage enthält unter Nr. 1. die ersten fünf Tacte der Introduction, worauf eigentlich alles ankommt. Die Wiederholung in b moll ist weggelassen, weil sie auf die nämliche Weise gesetzt ist.

Herr Fétis lässt sich darüber folgendermaassen vernehmen: Erstens. Die ganze Passage ist ein Beyspiel fehlerhafter Disposition der Stimmen. Er habe in seinem Tractate vom Contrapuncte und der Fuge gezeigt, was jedem, der eine Idee von diesen Dingen hat, ohnehin bekannt seyn müsse, dass nämlich, wenn die Nachahmung der Stimmen in der Quinte oder Quarte alternirt, die dritte Stimme stets um einen oder zwey Schläge, manchmal auch um so viele Tacte später eintreten müsse, als die zweyte gegen die erste, weil ausserdem keine gute Harmonie möglich sey. Deshalb habe auch Mozart, da er sonst nicht weiter gekommen wäre, das A im Eintritte der ersten Violine in den folgenden Tact verlängern, mithin die Treue der Nachahmung aufgeben müssen.

Zweytens. Ein noch grösseres Uebel aber entstehe dadurch, dass sich beym Eintritte der ersten Violine ein abscheulich dissonirender Quint-Sextenaccord hören lasse, welcher der Vorbereitung bedurft hätte.

Er war übrigens frappirt von der Leichtigkeit, dem Uebel zu steuern, ohne weder in dem Hauptgedanken, noch in der Form der Begleitung etwas zu verändern, und dennoch das Ganze richtiger, und den Regeln aller Schulen angemessener zu machen.

Man sieht diese Verbesserung in Nr. 2. Sie ist einfach. Die erste Violine tritt bloss um einen Schlag später ein; der Uebelklang ist beseitigt, und die Nachahmung genauer als im Originale.

In dem folgenden sechsten Bande der *Revue musicale*, Heft Nr. 2, tritt ein Herr Perne, von welchem man in diesem mit Recht geschätzten Journale mehre gelehrte und belehrende Abhandlungen findet, in einem sehr höflichen Schreiben als Vertheidiger Mozart's auf. Er gibt zu, die vorgeschlagene Verbesserung sey den Regeln des Contrapunctes und der Harmonie gemäss, er beschwört aber Hrn. Fétis, über Mozart nicht so voreilig zu urtheilen, denn dieser grosse Meister habe wohl gewusst, was er thue. Herr Perne sieht in der

Introduction zwar Kühnheit, Neuheit, aber keine Bizarrerie, noch weniger Fehler in der Harmonie. Wenn die Nachahmung in der ersten Violine nicht exact sey, so komme diess im freyen Style nicht in Betrachtung, besonders in der Instrumental-Musik. In Hinsicht auf die Harmonie zeigt er, dass beym Eintritte der ersten Violine das dissonirende g des Alts eine regelmässig durchgehende Note ist, oder vielmehr ein Vorschlag des hierher gehörigen fis. Was den Effect betrifft, so beruft er sich auf die Werke von Händel und J. S. Bach, worin noch ganz anders complicirte durchgehende Noten vorkommen u. s. w.

Hr. Fétis antwortet sogleich in einer angehängten Note, er habe nicht als Professor des Contrapunctes sprechen wollen, sondern sey bloss dem Gefühle seines Gehörs gefolgt. Seit 50 Jahren, sagt er, haben sich Künstler und Liebhaber gegen diese Passage aufgelehnt, ohne sich gerade zu kümmern, ob sie auch regelmässig gesetzt sey. Bey näherer Untersuchung habe man niemals dahinter kommen können, wo der Fehler eigentlich stecke, er aber (Herr Fétis) habe den Satz nach den Regeln des Contrapunctes analysirt (also doch als Professor), und auf diese Weise gefunden, wie sowohl die Führung der Stimmen, als die Harmonie verbessert werden könne. Hätte er alles, was darin anstössiges ist, rügen wollen, so hätte er viel zu thun gehabt. So z. B. das cis der zweyten Violine zu Anfang des dritten Tactes, welches dem bald darauf folgenden fis der ersten Violine unangenehm begegnet. Im vierten Tacte sey ein Querstand vorhanden, wegen des h, worauf sogleich b folgt. Zuletzt gibt Hr. Fétis die Passage mit fast durchgängiger Verbesserung, wovon in der Folge das Nähere.

Diess sind nun die Actenstücke des Prozesses. So, wie sie vor uns liegen, scheinen sie allerdings zum Spruche reif zu seyn, und der Verfasser gibt selbst den Weg an, auf dem man dazu gelangt, nämlich die Analyse nach den Regeln des Contrapunctes: eine Autorität, welche niemand verwerfen wird. Die Sache ist, theils an sich, theils in Bezug auf den grossen Meister, welcher hier verurtheilt wird, wichtig genug, um das Interesse jedes Kunstfreundes zu erregen, und so wird denn eine Revision jener Urtheile, zu welcher wir uns unwillkürlich aufgefordert fühlen, nicht unangemessen erscheinen.

Wir folgen der anziehenden Debatte Schritt für Schritt. Zuerst also von der fehlerhaften Disposition der Stimmen, aus welcher die Alteration des Thema entstanden ist. Hier können zwey Fragen gestellt werden, nämlich ob die Veränderung des Thema im vorliegenden Falle als ein Fehler anzusehen ist, und ob dieser Fehler, nach der Regel des Hrn. Fétis, der Disposition der Stimmen zugeschrieben werden muss? — Bey Beantwortung der ersten Frage würde man sich darüber einzuverstehen haben, worauf es bey Nachahmungen hauptsächlich ankomme. Vor allem allerdings auf die Treue derselben, als besondere musikalische Schönheit; allein diese Schönheit wächst, wie jedermann weiss, je enger die Wiederschläge in gleichförmigem Abstande auf einander folgen. Um dieser grössern Schönheit willen opfert denn auch der Contrapunctist manchmal etwas von der strengen Nachahmung auf, wenn er nicht gerade einen obligaten Canon vor sich hat, ein Beweiss, dass er hierin auch die grössere Schwierigkeit zu überwinden, und dem Ohre des Kenners einen grössern Genuss zu verschaffen glaubt. Herr Fétis wird zugeben, dass Mozart die in Nr. 2 angegebene Verbesserung eben so leicht gefunden hätte, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre, und dass er also Gründe hatte, seine eigene Lesart vorzuziehen. Auch wir würden in dieser Hinsicht dem Originale unbedingt den Vorzug geben, denn dass zwey Stimmen das Thema nur in dem Abstande eines Schlages imitiren können, scheint uns weit überraschender und künstlicher, als wenn die dritte Stimme so lange warten muss, bis sie bequemer weiter schreiten kann. In so ferne also hier eine Schönheit höherer Art erreicht worden, kann man vorläufig die Veränderung in der Imitation für hinlänglich gerechtfertigt halten, um so mehr, als es überhaupt in der Willkühr des Componisten steht, eine strenge oder freye Nachahmung zu wählen.

Die zweyte Frage ist schwerer zu beantworten. Es kömmt darauf an, zu untersuchen, ob Mozart bey Beobachtung der strengen Nachahmung und der gleichmässigen Engführung der Stimmen in der That, zu Folge der Regel des Hrn. Fétis, nicht hätte weiter kommen können, und ob das Ganze mithin ein bloss mühsam erzwungener Satz ist. Wir werden hierüber am sichersten urtheilen, wenn wir uns die Fälle versinnlichen, die sich ergeben, wenn man die Nachahmung in allen Stimmen treu beybehalten will.

Hierzu diene das Beyspiel Nr. 3. Wir haben,

so gut wir gekonnt, die Figuren der Mittelstimmen dem Sinne des Originals anzupassen versucht, ohne jedoch zu glauben, dass Mozart in diesem Falle nicht etwas anderes geschrieben hätte.

Die Nachahmung ist hier treu, bis auf das a der ersten Violine. Es ist nicht zu läugnen, dass diese Stimme, wenn sie das as des Alts nicht in a verwandelt hätte, durchaus nicht hätte fortschreiten können. An dem Gange der Stimmen ist sonst nichts auszusetzen. Zwischen dem zweyten und dritten Tacte geht die zweyte Violine gegen die erste aus einer reinen Quinte in eine verminderte, die dann gehörig weiter schreitet. Diess ist nicht einmal eine Licenz. Der Bass als Dissonanz tritt herab, und wird zum Grundtone des regelmässig folgenden Sextenaccords. Es zeigt sich aber im dritten Tacte, dass das cis der zweyten Violine, welches hier als Vorschlag des darauf folgenden d erscheint, zwar untadelhaft eintritt, aber nicht in die Terze des Sextenaccordes, zu dem es gehört, auflöst, sondern in jene des folgenden Dreyklanges. Wiewohl nun der melodische Vorschlag, genau genommen, nur zu dem Tone, und nicht zu dem ganzen Accorde gerechnet werden kann, wenn nur überhaupt das d die ihm bestimmte consonirende Stelle einnimmt, so vermisst doch das Ohr die reine Auflösung des im zweyten Tacte vorhergegangenen Secunden-Accords, und die Auflösung des Vorschlags geschieht hier auf einem Accorde, der eigentlich nicht zur Harmonie gehört. Sieht man hingegen das cis als einen bloss stufenweise durchgehenden Ton an, so wäre schwer zu sagen, warum der Durchgang nicht bey fortschreitenden Accorden jeder Art sollte statt finden können. Ueberdiess, und daraus nämlich es hier hauptsächlich an, bleibt die Harmonie in diesem Tacte auf dem stehenden Basse liegen, das fis der ersten Violine ist ebenfalls, wie cis, nur als ein durchgehender nicht zur Harmonie gehöriger Ton anzusehen, und das d der zweyten Violine verlängert sich bis zum letzten Viertel, wo der Sexten-Accord wieder zum Vorschein kommt.

Indessen, wenn wir auch Herrn Fétis überreden könnten, einen Gang der Stimmen, den Mozart verworfen, für einen guten gelten zu lassen, so würden wir dabey nicht viel gewonnen haben, denn die beyden Durchgänge im zweyten und dritten Tacte sind nicht beseitigt, und ihre ihm unerträgliche Wirkung bleibt dieselbe.

Es käme nun darauf an, zu versuchen, ob Mozart mit Beybehaltung der genauen Imitation nicht eine gefälligere Harmonie hätte wählen können, wenn es ihm darum zu thun gewesen wäre. Diess ist aber gerade, was Herr Fétis läugnet, da zufolge seiner Regel bey Alternirung der Stimmen in die Quinte oder Quarte entweder die Treue der Nachahmung leidet, oder eine gute Harmonie unmöglich wird. Eine andere Harmonie kann aber nur durch Veränderung des Basses erhalten werden, denn dieser hat mit der Nachahmung nichts zu thun und ist in Gang und Form unabhängig. Das Beyspiel N. 4. zeigt einen Versuch dieser Art. Im zweyten Tacte ist nichts zu machen, im dritten aber wird das durchgehende cis durch den verminderten Septimen-Accord, den einzigen, der sich hier folgerecht anbringen lässt, in ein harmonisches Intervall verwandelt, woraus ein anderer Gang der Harmonie entsteht.

Wir vermeinen mit diesem Beyspiele wenigstens die Ueberzeugung gewonnen zu haben, dass Mozart nicht in der Fortschreitung gehindert war, wenn er das a der ersten Violine nicht hätte verlängern wollen, ein Ergebniss, welches gegen die Regel des Herrn Fétis zu zeugen scheint, da hier nicht nur die Möglichkeit einer guten Fortschreitung bewiesen ist, sondern auch der Schaden, den seine Verbesserung im Eintritte der Stimmen angerichtet, wieder gut gemacht wird. Zu seinen Gunsten spricht aber noch das as, welches in der Oberstimme in a verwandelt werden muss, und der nothwendige Eintritt dieser Stimme auf der herben Dissonanz, als dem eigentlichen Steine des Anstosses, woraus immerhin hervor ginge, dass Mozart nur aus Nothdurft in so üble Lage gerathen. Die Vermuthung, Mozart hätte auch dieses wilde a zähmen können, hat uns aber bestimmt, unsere Versuche fortzusetzen, und dass wir in der That recht vermuthet haben, wird man aus dem Beyspiele Nr. 5. ersehen.

Mozart durfte nur den Wechsel zwischen den harten und weichen Tonleitern aufgeben, so konnte alles beseitigt werden, was Hrn. *Fétis* missfällt. In diesem Beyspiele sind alle herben Dissonanzen und Durchgänge verschwunden, alle Intervalle sind wesentlich geworden, die Harmonie ist so natürlich und gefällig, als man es wünschen kann, die Nachahmung ist treu, und die Eintritte behalten ihre Vorzüge. Diess konnte nun geschehen, ungeachtet die Imitation in die Quinte alternirt! Hierher hat also die Regel des Herrn Fétis nicht gepasst.

Wir haben vorstehende Deduction abwarten wollen, um unsere Meinung über diese Regel zu sagen, was wir gerne schon früher gethan hätten. Wir halten nämlich dafür, dass sie nicht viel taugt. Es geschieht vielleicht eben so oft, dass man bey engen Nachahmungen in der Octave Anstände findet, als man mit jenen in der Quinte oder Quarte glücklich durchkömmt. Das meiste hängt von der Form und dem Gange des Thema ab. So, wie die Regel gegeben ist, dient sie nur dazu, die Anfänger von der Uebung ihrer Kräfte abzuschrecken, und mag allenfalls für diejenigen passen, welche sich im Fugensatze nach Gretry's Anweisung unterrichten wollen. Wer es aber damit ernstlicher nimmt, darf sich nicht scheuen, alle Tiefen der Harmonie zu durchwühlen, wenn es ihm darum zu thun ist, irgend einen künstlichen Satz durchzuführen, und er muss sich gewöhnen, die Noten nicht nur als harmonische Intervalle, sondern auch in allen anderen contrapunctischen Beziehungen zu betrachten. Nur auf diesem Wege wird er eine Gewandtheit erhalten, von welcher der blosse Harmonist keine Idee hat. In Fällen, wo dieser sich nicht mehr zu helfen weiss, findet dann der Contrapunctist unerwartete Auswege. Diese Maxime halten wir für die ächte Regel, die man Anfängern zu geben hat.

Die vorstehenden Versuche haben uns also zu dem nicht zu bestreitenden Resultate geführt, dass Mozart, indem er die Introduction niederschrieb, mit freier Wahl und Ueberlegung gehandelt, und eine bestimmte Wirkung im Auge gehabt habe; denn wir haben gesehen, dass es nur von ihm abhing, sowohl die Nachahmung vollkommen treu zu erhalten, ohne die Schönheit der Engführung aufzugeben, als auch die Harmonie auf gefällige Weise einzurichten. Hier kann also nicht von fehlerhafter Disposition der Stimmen, noch von Vernachlässigung der Regeln aller Schulen die Rede seyn, sondern man wird, ehe man ihn tadelt, vorher die Motive zu studiren haben, die ihn so und nicht anders zu schreiben bestimmten. Diese Art, den Fall zu betrachten, ist eines solchen Meisters allein würdig. Hr. Fétis konnte wissen, dass man ein Thema, ehe man es zur Nachahmung bringt, vorher untersucht, um zu sehen, welche Partie daraus zu ziehen sey; von Mozart, der so viel in der contrapunctischen Kunst geleistet, konnte er voraussetzen, dass er im St nie war, ein Thema von ein Paar Tacten zur engen Nachahmung einzurichten; endlich konnte er erwarten, dass Mozart in einem Werke, welches er als Zeichen seiner Verehrung und seiner Kunst dem grossen J. Haydn gewidmet, sich keine Nachlässigkeit erlaubt haben würde, welche dieser mit Recht hätte tadeln können. — Wir wollen nunmehr das, was Herr Fétis versäumt hat, nachholen, und uns bemühen, die Anlage und den Geist dieser Composition zu erkennen. — Wir vermeinen, die Absicht Mozart's schon in dem Gange der Harmonie wahrzunehmen. Das Beyspiel Nr. 6 a zeigt diese in allen Stimmen ausgefüllt, und von allen Zufälligkeiten entkleidet. Der vierte Tact dürfte noch richtiger bey b angegeben seyn.

Das Gehör muss anfangs an c dur glauben; im zweyten Tacte sind wir in c moll, und werden nach g moll geführt, die Auflösung im dritten Tacte geschieht aber mit der grossen Terz, also in g dur. Im vierten Tacte wird noch einmal in g moll eingeleitet, und dann schnell in das nahe verwandte b dur ausgewichen, allein im fünften Tacte wird die kleine Terz genommen, und wir befinden uns in b moll. In diesem Tone beginnt die Wiederholung des Thema, welches uns von b moll über f moll, f dur, wieder f moll, nach as dur führt.

Diese Folge von sechs verschiedenen, nicht blos durchgehenden, sondern selbstständig verweilenden Tonarten in nicht mehr als zehn Tacten, der beständige Wechsel zwischen harten und weichen Tonleitern zeigen genügend, dass Mozart etwas ungewöhnliches beabsichtigte. Gewiss ist, dass man beym Anhören dieser Harmonie auf keinen Hauptton schliessen kann, und in steter Ungewissheit oder Spannung erhalten wird, was uns nothwendig eine Absichtlichkeit muss vermuthen lassen. Die ganze Behandlung des Contrapunctes erhebt denn auch diese Vermuthung zur Gewissheit. — Das Stück hat keine Vorzeichnung, der Bass fängt allein an, nach und nach entsteht ein Sextenaccord, der mehrdeutig ist, und eben so gut zu as dur, es dur oder c moll gehören kann; eine starke Dissonanz macht die Wendung nach g moll auffallend, eine andere herbe Dissonanz verzögert die Auflösung, und nun folgt unerwartet g dur statt moll; gleich darauf hören wir einen Dreyklang, der auf nichts zeigt, der Harmonie nicht wesentlich angehört, mithin blos durchgeht; endlich kommt die schnelle Rückung nach b moll. Auch die Führung der Stimmen ist darauf eingerichtet, den Gang der Harmonie zu verschleyern. Zuerst die Stätigkeit des Basses, welcher eine bestimmte Tonalität anzeigen sollte, und dennoch jeden Au-

genblick seine Bedeutung ändert; dann die einzelnen Eintritte der Stimmen, die Bemühung, so viel durchgehende Noten und Vorschläge, als möglich, anzubringen, starke Dissonanzen einzuflechten, und die Rückung von g dur über g moll nach b moll nur zweystimmig und zwar in den äussersten Stimmen zu führen, damit sie desto fremder klinge, und minder leicht aufzufassen sey. Man muss gestehen, hier sind Elemente genug, um Spannung zu erregen und zu erhalten. — Es war aber offenbar auch auf Ueberraschung und drastische Wirkung abgesehen. Es ist kein Zweifel, die Imitation des Thema hat sich Mozart zuerst in der hertenTonleiter gedacht; denn nothwendig hat sie sich ihm von selbst darbieten müssen; er wählt aber beym ersten Sexten-Accorde den Moll-Ton, und muss also in der ersten Violine das as in a verwandeln, das noch obendrein auf einer durchgehenden Note anschlägt. Er lässt die Nachahmung so enge folgen als möglich, und nun bekommen wir, auf das c des Basses, schnell hintereinander ein as, ein es, und endlich ein a, das letztere ganz fremd und unerwartet zu vernehmen, und so ist der Spannung sowohl, als der Ueberraschung im höchsten Grade genügt. Man staunt, man wundert sich, man ist neugierig, zu wissen, ob man recht gehört, und Mozart mag sich oft genug an dieser Wirkung ergötzt haben. Wir sind auch überzeugt, dass ihm, wenn er noch lebte, der Tadel des Herrn Fétis kein Aergernis geben würde. — Dass unsere Ansicht die richtige sey, ergibt sich aus der Leichtigkeit, womit sich alles Detail der Arbeit auf die natürlichste Weise erklären lässt. Mozart, dem es so wenig Mühe machte, künstlich angelegte Sätze kunstreich auszuspinnen, nimmt nur ein kurzes Thema zur Nachahmung, und macht nur einen vorübergehenden Gebrauch davon. Ihm lag hier gar nichts an der Nachahmung, als solcher; er wollte blos einen Anlass, um eine Stimme nach der andern eintreten zu lassen, ohne der Affectation oder Bizarrerie beschuldigt zu werden. Er bringt das Thema gleich in eine meisterhafte Engführung von nicht mehr als einem Schlage, damit die Schnelligkeit der Eintritte überraschen, und besonders das a in seiner ganzen Schärfe wirken möge, und hier kann man sehen, wie weit Herr Fétis mit seiner ersten Verbesserung vom Ziele geschossen. Mozart verlängert endlich das a der ersten Violine, nicht weil er an der Fortschreitung gehindert war, sondern weil er in die Oberstimme wieder eine bessere Melodie bringen wollte, als die Stellung des dritten Wiederschlages gab, nämlich den Hauptgedanken in seinem ursprünglichen Rhythmus. Anstatt den Rhythmus zu verderben, wie Hr. Fétis irrig glaubt, stellte ihn Mozart wieder her, denn ob die erste Note nur ein Viertel oder die Hälfte des Tactes ausfüllt, ist einerley. Es kommt darauf an, dass der Tactstrich, gleichsam die Cäsur, zwischen die gleichbedeutenden Noten der Melodie falle.

Man wird nun begreifen, warum Mozart nicht etwa so, wie in Nr. 5, hat schreiben wollen. Die beabsichtigte Wirkung wäre nicht nur allein ganz verfehlt gewesen, sondern selbst die contrapunctischen Schönheiten würden sämmtlich verloren gegangen seyn. In Nr. 5 steht nämlich die Nachahmung bloss auf dem Papiere; das Ohr vernimmt nichts, als eine gewöhnliche Folge von Accorden. In Mozart's Arbeit sieht man hingegen die Bemühung, das Thema und seine Nachahmungen deutlich zu machen, und seine Behandlung ist dabey ernster, kräftiger und kunstreicher.

Wenn man diese Introduction in dem Sinne betrachtet, der in vorstehenden, wie wir hoffen, mit einiger Klarheit entwickelt worden, so muss sie uns wohl als die Arbeit eines grossen Meisters erscheinen, denn in so geringem Raume so vieles, und mit so vieler Gewandtheit zusammen zu drängen, dazu gehörte gerade ein Mozart.

Hiermit hätten wir nun den Hauptzweck unseres Aufsatzes erreicht. Vielleicht geht daraus noch eine andere Ueberzeugung hervor, dass man nämlich bey Betrachtung eines Meisterwerkes immer an Genuss und Belehrung gewinnt, wenn man sich zu ihm zu erheben sucht, statt es zu sich herabzuziehen. Sehr angenehm ist es nunmehr, dass wir einen Meister, wie Mozart, auch noch wegen Fehler gegen den reinen Satz rechtfertigen sollen; wir werden aber trachten, uns bey diesem misslichen Geschäfte so kurz als möglich zu fassen. — Die Beschuldigungen des Hrn. Fétis sind folgende: Erstens: Das dissonirende g des Alts im zweyten Tacte hätte einer Vorbereitung bedurft. Hierauf hat Hr. Perne bereits genügend geantwortet, wenn es überhaupt nöthig war, auf etwas zu antworten, was jedem Anfänger bekannt seyn muss. Das g ist in doppelter Hinsicht gerechtfertigt, zuerst als stufenweise durchgehender Ton, der noch dazu auf den schwachen Tactheil fällt, dann als melodischer Vorschlag, welcher, wie Hr. Fétis aus tausend Fällen wissen muss, auch ganz frey hätte eintreten können. Als Contrapunctist könnte man die Frage aufwerfen,

ob das a der ersten Violine frey eintreten dürfe, während eine andere Stimme durchgeht. Unbedenklich, muss geantwortet werden, wenn diese Stimme, wie hier das a, eine Consonanz ist. Sie hat sich dann um nichts zu bekümmern, denn sie kann ihrer Natur nach nicht dissoniren, wohl aber, wie hier geschieht, die Dissonanz fühlbarer machen; diese hingegen muss für sich gerechtfertigt seyn. Doch Herr Fétis hat vielleicht nur sagen wollen, das g hätte einer Vorbereitung bedurft, um weniger zu dissoniren; es ist aber zu zweifeln, ob diess hier überhaupt zu erreichen stand. Die Vorbereitung dient wohl, eine Dissonanz mit mehr Fassung anhören, benimmt ihr aber nichts von ihrer Eigenthümlichkeit. Dieser Quint-Sexten-Accord z. B., er möge nun, wie in dem Beyspiele Nr. 7, mit oder ohne Vorbereitung gehört werden, behält immer eine besondere Schärfe, und das a klingt so auffallend, dass man sich kaum erwehren kann, ihm alle Schuld beyzumessen. Betrachten wir ihn genauer, so finden wir einen alten Bekannten, der so zahmer Natur ist, dass man sich hin und wieder schon erlaubt hat, ihn in dieser Form unvorbereitet zu brauchen. Es ist nämlich der Accord, der in der Molltonleiter, nach dem Sexten-Accorde der dritten Stufe, den Uebergang aus der vierten Stufe in die Dominante macht. In seiner ursprünglichen Form ist es jener sonderbare Septimen-Accord mit der kleinen Terz und verminderten Quinte, welchen Förster mit Recht den zweydeutigen genannt hat, weil er sowohl auf der zweyten Stufe der weichen Tonleiter, als auf der siebenten der harten vorkömmt, und die Eigenschaft besitzt, dass, wenn die Septime oben liegt, diese, wenigstens in der harten Tonart, ohne Vorbereitung eintreten darf, wiewohl wir nicht absehen, warum das nämliche nicht auch in der weichen Tonleiter erlaubt seyn sollte. — Worin liegt nun die schneidende Wirkung dieses Accords in einer sonst so gebräuchlichen Gestalt? Herr Fétis, der so leicht von unharmonischen Querständen spricht, hätte vielleicht hier einigen Recht dazu gehabt, denn es gegen a, in unmittelbarer Folge in verschiedenen Stimmen, ist ein übermässiges Intervall, und in so fern wirklich ein Querstand. Allein, wie Herr Perne richtig bemerkt, so kann im freyen Instrumental-Satze, wenn die Harmonie gehörig begründet ist, von Querständen nicht die Rede seyn, da die Intonation keine Schwierigkeit macht. Wir sehen in denjenigen Beyspielen Nr. 7, worin kein as enthalten ist, mithin kein Querstand zum Vorscheine kommt, das a noch immer sehr schneidend klingen. Diess könnte zum Theile dem freyen Eintreten des a zugeschrieben werden, weil der Effect bey voller Harmonie nicht so auffallend seyn würde; wir erkennen aber mit Vergnügen, dass Hr. Perne bereits auf die wahre Ursache gedeutet hat, indem er bemerkt, das a stehe von dem durchgehenden g in der Entfernung einer None; und in der That, spielt man das a um eine Octave tiefer, so ist das Auffallende des Eintritts um vieles vermindert. Manches liegt auch in der Art des Vortrags. Die erste Violine hat eben as gehört, und gibt, aus Furcht zu irren, das a nur schüchtern an; die anderen Stimmen spielen halblaut, wie zu einer gewöhnlichen Begleitung; sie müssen jedoch, damit die Nachahmung verständlich werde, in gleich gemässigter Stärke vortragen, das auf g folgende fis muss im Alte als Leitton ausgezeichnet werden, die erste Violine endlich muss das a mit dem Nachdrucke einer Ligatur angreifen, dann wird ihr Eintritt bloss überraschend seyn, und die Dissonanz sich sogleich zur Befriedigung der Zuhörer lösen. Die Stelle, welche Mozart dem Alte zum Eintritte angewiesen hat, beweist hinlänglich, dass seine Intention war, sämmtliche Stimmen mit dem nämlichen Nachdrucke antworten zu lassen. — So viel, und vielleicht schon zu viel, von diesem übelberüchtigten zweyten Tacte.

Zweytens. Das cis der zweyten Violine im dritten Tacte klingt zu hart. — Als regelmässig durchgehende Note, oder auch als Vorschlag von d, ist dieses cis eben so gerechtfertigt, wie das g im zweyten Tacte; überdiess ist der untere halbe Ton als melodischer Vorschlag noch häufiger im Gebrauche, als der obere ganze; auch ist die Wirkung im Vortrage nicht so hart, als sie Herr Fétis am Klaviere finden mag. Wir möchten ihn aber fragen, wozu wohl seiner Meinung nach die starken Dissonanzen in der Musik vorhanden sind, wenn sie der Componist mit gutem Vorbedachte nicht sollte anwenden können. Hr. Perne hat mit Recht auf Meister, wie J. S. Bach und Händel gewiesen, in deren Werken die vielfach verschlungenen Dissonanzen den ruhigen Fluss der Stimmen und der Harmonie kaum zu trüben scheinen, wenn man sie in ihrem Geiste vorzutragen versteht. Wir begreifen übrigens wohl, dass Hr. Fétis, der sich so viel mit Rossini'schen Partituren beschäftigt zeigt, ein etwas verweichlichtes Ohr hat, und der ernsteren Harmonieen entwöhnt ist.

Drittens. In dem nämlichen dritten Tacte trifft das cis mit dem bald darauf folgenden fis der ersten Violine unangenehm zusammen. — Wir sehen die Ursache davon nicht ein. Cis und fis sind Intervalle, die oft genug in dem nämlichen, oder in unmittelbar folgenden Accorden vorkommen. Von einem Querstande kann hier nicht die Rede seyn; ihr Abstand ist eine reine Quarte, und überdiess liegt ein Accord dazwischen. — Es thut uns leid, einem Professor des Contrapunctes erklären zu müssen, was ihn etwa stört. Nicht das cis im Zusammentreffen mit fis, wohl aber die Folge der beyden Accorde $h^{\frac{6}{5}}$ und $h^{\frac{6}{5}}$ können ihm anstössig scheinen. In der harten Tonleiter ist der Dreyklang der dritten Stufe, wenn er auf den Dreyklang der ersten Stufe folgt, sehr schwer mit diesem zu vereinigen, weil beyde, als Grundaccorde gedacht, in keiner nahen Verwandtschaft stehen, oder einen Harmonieen-Sprung zu machen scheinen; umgekehrt aber, wie es gleich darauf im nämlichen Tacte geschieht, geht es besser an, da auch das fis sich natürlich aufwärts bewegt. Nun erscheint aber der vorhergehende Accord als Sexten-Accord, und so wird die Folge etwas gemildert, um so mehr, als das fis auf dem stehenden Basse nur als im Durchgange anzusehen ist. Diese Folge scheint übrigens zu dem Charakter der Passage ganz gut zu passen. Dass Herr Fétis nichts von der grossen Septime a sagt, in welche die zweyte Violine zu Ende des dritten Tactes springt, was auch der Alt im vierten Tacte wiederholt, geschieht wohl nur, weil er, wie er sagt, sonst zu viel zu thun gehabt hätte. Wir machen darauf aufmerksam, dass wir hier eine Art Fuxischer Wechselnote vor uns haben.

Viertens. Im vierten Tacte sey ein wirklicher Querstand, nämlich zwischen h und b. Ein Querstand! in einem Laufe, worin sich bloss eine harte Tonleiter in eine weiche verwandelt, mithin nach der grossen Terz die kleine genommen wird, zwischen welcher sich noch dazu ein einleitender Zwischen-Accord befindet! — Wir gestehen, uns hier unwillkürlich von Unwillen ergriffen gefühlt zu haben. Wie konnte sich Hr. Fétis durch gereizte Eigenliebe (denn offenbar ist seine Note zu den Gegenbemerkungen des Hrn. Perne aus diesem Motive entsprungen) verleiten lassen, solche Blösen zu geben! — Indessen hat es ihm gefallen, seinen Versündigungen an Mozart auch noch den Schlusstein beyzufügen. Er hat nämlich eine durchgängige Verbesserung der Introduction, so fern sie ihm nothwendig und möglich schien, seiner Note angehängt. Diese sieht man in der Beylage Nr. 8. Sie ist ebenfalls auf ganz einfache Weise erreicht, indem er die zweyte Note des Thema in allen Stimmen syncopirt. Dadurch bekömmt das dissonirende g des zweyten Tactes eine kleine Vorbereitung, das cis wird in eine Achtelnote verwandelt, mithin kaum fühlbar, der Eintritt der ersten Violine aber bleibt um einen Schlag retardirt. — Wir wollten kaum unseren Augen trauen, als wir diese Verbesserung betrachteten. Dass Hr. Fétis von dem Geiste dieser Composition keine Ahnung hatte, haben wir bereits gesehen, wir durften also auch nicht erwarten, darauf Rücksicht genommen zu finden; doch so weit glaubten wir nicht, dass ihn seine Zuversicht treiben könne. Er schont alles, selbst das Unwesentlichste, nur das nicht, was vor allem geschont werden musste, nämlich den Hauptgedanken des Autors. Er wagt es, aus dem ernsten Gange des Thema ein hüpfendes zu machen, und sowohl der Stimmenführung als der Harmonie den beabsichtigten Charakter zu rauben. Die im Originale so sorgfältig hervorgehobenen Dissonanzen scheinen bloss zum Scherze da zu seyn; das Ohr hat nicht Zeit weder Vorbereitung noch Auflösung zu fühlen, die Oberstimme aber ist dabey der Regelmässigkeit ihres Eintrittes beraubt geblieben. Und diess alles, aus welchem Grunde? Weil es Hrn. Fétis beliebt, ein Paar Dissonanzen zu scharf zu finden! Gewiss ist diess der erste Fall, wo man aus solcher Ursache einen kunstreich ausgeführten Satz zu verzerren unternommen hat. — Jedermann, der diese Introduction hört, wird wenn sie ihm auch nicht gefällt, allenfalls fragen, was hat Mozart damit gewollt? oder wie ist a e zu erklären? Denn jedermann setzt voraus, dass Mozart den reinen Satz verstand, und dass er ein anderes Thema hätte wählen können, wenn er eine verschiedene Wirkung hervor bringen wollte; nur Herrn Fétis war es vorbehalten, mit Hülfe der Analyse, nach den Regeln des Contrapunctes die Entdeckung zu machen, dass Mozart gegen die Regeln aller Schulen (welcher, wird nicht gesagt) gesündigt, und sogar wahre Schulböcke gemacht habe. Man glaubt den Präceptor zu sehen, der seinem Schüler mechanisch das Pensum corrigirt, ohne sonst auf etwas zu achten, aber man wird sogleich gewahr, dass der Präceptor kein rechter Meister

ist. Ein solcher nämlich würde das Thema zur gegebenen Bewegung passend gefunden, und dasselbe als einen einfachen männlichen Gedanken, aus dem sich etwas machen lasse, nicht angetastet haben; er würde Gefallen daran finden, dass die Eintritte der Stimmen so enge und regelmässig folgen können; er würde den Eintritt der Oberstimme auf dem dissonirenden g des Alts besonders loben, da er bereits seinen Schüler beym Unterrichte in der Fuge gelehrt, dass der freye Eintritt eines Wiederschlages über oder unter einer Dissonanz eine Schönheit ist, nach der man absonderlich streben solle; er würde die Verlängerung des a der ersten Violine nicht bloss wegen Wiederherstellung einer guten Melodie gerechtfertigt glauben, sondern dabey erinnern, dass man, um vorzüglich schöne Engführung zu erhalten, die Freyheit habe, einige Noten zu verändern, zu verlängern, zu verkürzen, ungebundene Noten zu binden u. d. gl. woraus manchmal besondere Schönheiten entstehen können, wie er denn auch einen grossen Werth darein setzt, dass hier durch die Verlängerung der Oberstimme eine Bindung entsteht, und statt eines zwey dissonirende Intervalle zusammentreffen. Hätte sein Schüler allenfalls den dritten Tact so schreiben wollen, wie Hr. F., so würde er ihn aufmerksam gemacht haben, dass die beyden Violinen nicht so miteinander fortspringen dürfen, wie sie thun, weil bey solchen Sätzen auf den Contrast in der Bewegung der Stimmen zu achten sey, was man in den ersten drey Tacten des ächten Exempels mit sattsamem Vergnügen gewahr werde. Zuletzt, wenn der Schüler in Rücksicht des vierten Tactes einiges Bedenken geäussert hätte, würde er tüchtig gescholten worden seyn, dass er den so oft eingebläuten Begriff vom Querstande noch immer nicht gefasst habe u. s. w. — Wir fragen uns, was Hrn. F., einen sonst so aufrichtigen Bewunderer Mozart's, habe bewegen können, sein bescheiden Maass an diesen Meister zu legen, und zwar aus Anlass eines Werkes, das überhaupt zu den gefeiltesten Compositionen Mozart's gehört. Hat ihn das Urtheil eines so mittelmässigen und leidenschaftlichen Mannes, wie Sarti, verführt? oder hat sich etwa sonst eine gewichtige Stimme dagegen vernehmen lassen? Wir müssen für ihn antworten: keine! Es hat immer viel Leute gegeben, die gefragt haben, aber niemand, der Lust gehabt hätte, zu antworten. Sarti hat in der Epoche von Mozart's Ruhm und Mozart's Neidern gelebt. Ihm gebührt keine Stelle neben Mozart, wohl aber neben Reichardt und Consorten. Diese sind nunmehr sämmtlich verschollen, Mozart's Name aber wird nur mit den wenigen gleichbedeutenden Namen genannt, welche ewige Vorbilder in dieser erhabenen Kunst bleiben werden. — Es ist etwas anderes, wenn man an der Wirkung einer Composition keinen Gefallen findet, denn das ist Sache des Geschmacks. Hr. F. konnte sagen, dass ihm diese Introduction missfalle, und gegen dieses individuelle Urtheil hätte niemand etwas einzuwenden gehabt. Wir haben geäussert, er könne durch die neuere dramatische Musik den ernsteren Harmonieen entwöhnt worden seyn, es dünkt uns aber viel wahrscheinlicher, dass er niemals daran gewohnt war. Nach seinem Urtheile über J. S. Bach (1ster Jahrg. der Revue) zu schliessen, den er incorrect findet, dürfte er mit dem klassischen Theile der contrapunctischen Kunst noch nähere Bekanntschaft zu machen haben, denn so wie J. S. Bach der grösste Harmonist und Contrapunctist aller Zeiten ist, und wahrscheinlich bleiben wird, so ist er auch zugleich der sorgfältigste und correcteste, und man darf sich in so lange nicht als einen vollen Kenner der Harmonie und des Contrapuncts ansehen, als man noch Stellen in seinen Werken findet, die man für incorrect erklären möchte. — Nach der Versicherung des Hrn. F., an einem andern Orte des Journals, mögen die Fugen der Zöglinge des Conservatoriums zu Paris allerdings sehr klar, durchsichtig und wohllautend seyn; er wird uns aber nicht zu seinem Glauben überreden, Paris für den Ort in Europa zu halten, wo die Kunst des Contrapuncts gegenwärtig im höchsten Flore steht. So wie früher Frankreich niemals die Heimath derselben gewesen, so möchte jetzt, nach allen Anzeigen zu schliessen, noch weniger davon zu erwarten stehen.

Obgleich selbst ein Fremder, können wir doch nicht umhin, Deutschland noch immer als das Land anzusehen, wo der Sinn für ächte contrapunctische Kunst, wiewohl auch da sehr gesunken, sich dennoch am besten erhalten hat, und darauf gründen wir die Hoffnung, sie aus dieser letzten Zuflucht mit verjüngter Kraft wieder hervorgehen zu sehen.

Wien, im Jänner 1830.

A. C. le Duc.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II. und die musikalische Beylage Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1830.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, neueste Oper von Auber,

welche den 28sten Januar in Paris auf dem Theater der Opera comique mit dem grössten Beyfalle gegeben wurde, wird mit Eigenthumsrecht für Deutschland (Oesterreich inbegriffen), Italien und die Niederlande mit einer deutschen Uebersetzung, in Partitur, im Klavierauszuge und in mehren anderen Arrangements bey Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

Mainz und Antwerpen, den 3ten Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

Von nachverzeichneten Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Deutschland (Oesterreich inbegriffen), Italien und die Niederlande von den Componisten käuflich an uns gebracht, was wir hiermit zur Kenntniss der Musikverleger bringen:

Beriot, C. de, 6me Air varié pour le Violon avec d'Orch. ou Piano, dédié à son ami Henri Tenant. Oeuvr. 12.

Hünten, Fr., Variations brillantes sur un thème de l'Op.: G. Tell, pour Pianoforte à 4 mains. Oeuvr. 40.

— Var. brill. sur un thème de l'Op.: Crociato pour Pianoforte seul. Oeuvr. 41.

— 2 Rondeaux sur des thèmes des operas de Rossini „Edouard et Christine et Matilde" pour Pianoforte. Oeuv. 42.

Mainz und Antwerpen, im Februar 1830.

B. Schott's Söhne.

Zu gefälliger Beachtung.

Es haben sich Fälle ereignet, welche uns nöthigen, wiederholt bekannt zu machen, dass wir von dem bereits im Laufe vorigen Jahres bey uns erschienenen vollständigen Klavierauszuge der Oper: *Les deux Nuits*, von A. Boieldieu das ausschliessliche Eigenthumsrecht für ganz Deutschland mit alleiniger Ausnahme des Königreichs Preussen an uns gebracht haben, und wir demnach von allen uns befreundeten Herren Collegen des Auslandes, die in den preussischen Staaten ausgenommen, zu erwarten berechtigt sind, dass dieselben nur unsere rechtmässige Ausgabe verkaufen und sich um so weniger für die Folge durch unrichtige Bekanntmachungen hierin irre leiten lassen werden.

Herr H. A. Probst in Leipzig, bey welchem wir ein completes Lager unsers ansehnlichen Musikverlags zur Auslieferung unterhalten, ist zu diesem Zwecke auch fortwährend mit einer hinreichenden Anzahl von Exemplaren des erwähnten Klavier-Auszugs versehen.

Preise:

Boieldieu, A., „Les deux Nuits," Oper im vollständigen Klavierauszuge mit deutschem und franz. Texte. 12 Fl. C. M.

— Dieselbe für Pianoforte allein. 4 Fl.

(Ausserdem sind auch alle Nummern einzeln zu haben.)

Wien im Februar 1830.

Artaria und Comp.

Bekanntmachung.

D. Barbe, Notenstecher in Leipzig

(Peterosstrasse Nr. 121.)

empfiehlt sich den hiesigen und auswärtigen Herren Besitzern von Musikalienhandlungen, den Herren Componisten und überhaupt allen Musikliebhabern mit der saubersten und promptesten Ausführung aller in sein Fach gehörender Gegenstände, so dass man nach portofreyer Einsendung eines Manuscriptes und den ihm dabey ertheilten Bemerkungen, auf Verlangen mit Niemanden anders in Verbindung zu treten braucht, um Exemplare zu erhalten.

Diejenigen Herren, die seine Arbeiten noch nicht kennen, macht er auf den von ihm eingetheilten und gestochenen, unlängst bey dem Hrn. H. A. Probst erschienenen, nur 166 Platten enthaltenden Klavierauszug der Oper: „Die

weisse Dame" aufmerksam, welcher 34 Platten weniger, als die (in Hinsicht der Plattenanzahl) zur Richtschnur erhaltene Simrock'sche Ausgabe enthält.

Musikalische Anzeigen.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind so eben erschienen:

Chladni, E. Fl. Fr., Die Akustik, neue, unveränderte Ausgabe mit 12 Kupfertafeln und dem wohlgetroffenen Portrait des Verfassers. gr. 4. 4 Thlr.

Berbiguier, T., Rondo de Concert précédé d'une Introduction sur l'Air favori Petit Blanc, pour la flûte avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 98. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— le même avec accomp. de Pianof. ..... 1 Thlr.

Kreutzer, Ch., Rondeau polonois sur quatre thèmes favoris tirés de Concertos de Paganini pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 12. 20 Gr.

Marschner, H., drey Gesänge für zwey Soprane, zwey Tenöre und zwey Bässe ohne Begleitung. 55stes Werk. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., Sinfonie Nr. 4. en Ut majeur arrangée en quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— la même arrangée pour Flûte, Violon Viola et Violoncelle. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Onslow, G., 3 Quattors arrangés pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, extraits de Trios pour Pianof. Violon et Violoncelle formant l'Oeuv. 14. de l'Auteur, arranges pour le Pianoforte à 4 mains par J. F. Schmidt. Oeuv. 36. Liv. 1. 2. 3. ..... à 1 Thlr. 12 Gr.

Wolff, C. W. A., huit Danses pour deux Guitares, quer 4. 6 Gr. (7½ Sgr.) Halle, bey Kümmel. Leicht und in sehr gefälliger Harmonie.

Böttcher, C. E., Euphrosyne, oder musikalisches Allerley für Liebhaber der Guitarre. 3s Heft. Halle, bey Kümmel. 8 Gr. (10 Sgr.) Inhalt. Nr. 1. Andantino, comp. von Mauro Giuliani. — Nr. 2. Canzonetta di Bornhardt. — Nr. 3. 4 Walzer, compon. von C. E. Böttcher. — Nr. 5. 6. arrangirt von demselben. — Nr. 7. Walzer, arrangirt von Friedr. Saal. — Nr. 8. componirt von demselben. — Nr. 9. Arie aus Euryanthe von C. M. v. Weber. — Nr. 10. Arie aus der Oper: Don Juan, von Mozart, für Guitarre arrangirt von C. E. Böttcher. — Nr. 11. Polonoise, comp. von Mauro Giuliani. — Nr. 12. Marcia de l'Opéra Tancred, arrangirt von Anton Diabelli. — Nr. 13. Aria von H. E. — Nr. 14. Choral von C. E. Böttcher.

Anzeige einer Sammlung neuer Kirchen-Musik für kleinere Chöre.

Im Verlage von *Jos. Reitmayr*, Buch-, Kunst- und Musikalienhändler in Regensburg Lit. G. Nr. 87.

Obgleich es viele schöne und ausgezeichnete Compositionen für Kirchen-Musik gibt, so sind doch die meisten dieser Werke nur für grössere Chöre bearbeitet, und für Kirchen in kleineren Städten, in Märkten und auf dem Lande, wo die dazu erforderlichen Musiker nicht herbeygeschafft werden können, unbrauchbar, und der Mangel an Compositionen für kleinere Chöre ist um so fühlbarer, da die grösseren Werke durch ihre theuren Auflagen es ohnehin den Geistlichen und Lehrern, die bey dem oft gar geringen Kirchenfonde die Musikalien selbst anschaffen müssen, unmöglich machen, sich selbe zu verschaffen.

Um diesem Mangel an kleineren Werken für Kirchenmusik abzuhelfen, und durch die häufige Nachfrage nach solchen, findet sich Unterzeichneter veranlasst, eine

Sammlung neuer Kirchenmusik für kleinere Chöre

herauszugeben, und um es auch den minder Begüterten möglich zu machen, selbe sich anzuschaffen, den Preiss derselben so billig zu stellen, dass der lithographirte ganze Bogen Musik auf gut geleimtem Papiere im Subscriptions-Preise nur auf 6 Kr., also wohlfeiler als das Abschreiben zu stehen kommt.

Bereits ist von dieser Sammlung fertig und zur Versendung bereit:

Nr. 1. Emmerig, W. J., 4 Stationes pro festo Ss. Corporis Christi à 4 Vocibus et Organo.

Nr. 2. Emmerig, W. J., Litania brevis, Nr. 1. à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 3. Sintzel, 3 Leichenlieder für 4 Singstimmen, und erscheinen im Laufe dieses Jahres von Monat zu Monat.

Nr. 4. Müller, D., Oehlberg's-Musik für 3 Singstimmen, 2 Violinen, 2 C Klarinetten, 2 Hörnern, Orgel und Contrebass. Op. 44.

Nr. 5. Emmerig, W. J., Vespera (Nr. 1.) à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 6. Ruf, C., Missa solemnis in B dur à 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Clarinettis ad libitum, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 7. Emmerig, W. J., Litania brevis (Nr. 2.) à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 8. Beck, P., Missa brevis à 4 Vocibus et Organo.

Nr. 9. Emmerig, W. J., Vespera (Nr. 2.) à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 10. Müller, D., Missa in G dur, à 4 Vocibus, 2 Clarinettis ad libitum, 2 Cornibus, Organo et Contre-Basso.

Nr. 11. Graf, F. X., 2 Graduale à 4 Vocibus, 2 Cornibus et Organo.

(Beschluss in nächster Nummer.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

in der man unterliefse, mittelst des Mundes, die Luft in schnellere Circulation zu setzen, wahrer Lebensverlust! Wahr ist es jedoch, dafs die Sänger zum Theil an diesem Mangel an Aufmerksamkeit selbst Schuld sind, weil sie oft so undeutlich aussprechen, dafs man wohl am Ende des gesungenen Stücks fragen möchte, in welcher Sprache sie es uns vorgetragen? Ja, sie haben diesen Fehler, der so durchgängig dem deutschen Sänger eigen zu seyn scheint, so weit getrieben, dafs es unter den Zuhörern eine Klasse giebt, die ganz und gar vergessen hat, dafs der Dichter hier auch eine Rolle spiele; die nur auf die Töne hört und auch darum allen Recitativen feind ist. Freylich liegt in den Tonen eine Pasigraphie, die von allen feinsinnigen Menschen, ohne Zuthun des Dichters, gefafst und beantwortet wird; aber bey langen, grofsen Vorstellungen will nicht allein das Gefuhl — der Verstand will auch beschäftigt seyn, und das deutlich und gut vorgetragene Recitativ, statt zu langweilen, ist ganz dazu geschaffen die Würze der Speise zu werden. In ihm schreitet die Leidenschaft ungebunden über die Schranken des Takts; aber ohne die Deutlichkeit der Worte ist es eine unleidliche Litaney. Daher auch die Nachahmungen des Recitativs auf einem Instrumente, wo doch nur eigentlich die Schlufsakkorde verdeutlichen, was man wollte, weder von Kennern noch Naturalisten in Schutz genommen werden können. Doch, wird mir mancher einwenden — warum soll man beym deutschen Sänger auf den Text lauschen, der in den meisten Fällen schlechter ist, als das, was sich der einigermafsen gebildete Mensch bey dem Gesange denken kann? Das ist allerdings wahr, und unbegreiflich bleibt es, dafs bey einer Nation, die so unzählbare Dichter aufzuweisen hat, kein Metastasio, kein Quinault aufsteht, um dem grofsen Bedürfnisse abzuhelfen! O wahrlich, hätten sich die Dichter nicht an ihnen versundigt, es könnte anders um die Zuhörer, die verzogenen Kinder, aussehen! Jezt mochte man ja kaum dem Sänger seine Undeutlichkeit verargen oder benehmen: sie überhebt nur allzuoft die Sittsamkeit eines verwirrungsvollen Errothens! Haben wir nur einmal gute musikalische Dichter, dann wird der Sänger keinen Grund mehr haben, die Blofse der Nation zu decken; er wird sich gewohnen deutlich zu artikuliren, und Geist und Herz zugleich zu unterhalten, und nicht mehr klagen, dafs ihn der Zuhörer verderbe! Dann wird der deutsche Zuhörer, gleich dem Franzosen, überzeugt seyn, dafs der Dichter die rechte Hand des Musikers ist, und so wird gewifs die Beschuldigung der Indiskretion bey beyden Theilen gründlich gehoben seyn.

Nina.

Nachricht.

Ludwigslust d. 25 Juny 1801.

Vorgestern erlitt unser Orchester einen empfindlichen Verlust durch den Tod des Herrn B. Fr. Zink. Er war d. 23sten März d. J. 1743 zu *Husum* im Hollsteinischen gebohren. Sein Vater, dasiger Stadtmusikus, bestimmte ihn, von Jugend an, der Musik, und ertheilte ihm, so wie seinem noch lebenden Bruder, königl. Dänischen Sangmeister in Kopenhagen — eine zweckmäfsige musikalische Erziehung. Nachdem er sich einige Zeit in Norwegen, besonders in Christiania aufgehalten hatte — wo er, unter andern, durch die Bekanntmachung und Aufführung des Graunschen *Tod Jesu*, einen bedeutenden, vielleicht den *ersten* Schritt zur Bildung des dasigen Geschmacks gethan hat — wurde er i. J. 1767 als Kammermusikus bey dem Herzogl. Mecklenburg. Schwerinischen Hofe engagirt, welchem er — einige kleine Excursionen nach Dresden, Berlin und London abgerechnet — 34 Jahre mit unausgesezter Aemsigkeit und Treue diente. Er war nicht allein ein braver Violin-, Orgel- und Klavierspieler, sondern auch ein sehr gewiegter Theoretiker, worin er besonders dem sel. C. P. E Bach in Hamburg — der ihn persönlich schazte und liebte — viel zu danken hatte. Er hat verschiedene Sinfonien und Klaviersachen geschrieben, die weniger bekannt sind, als sie es zu seyn verdienten. War er als

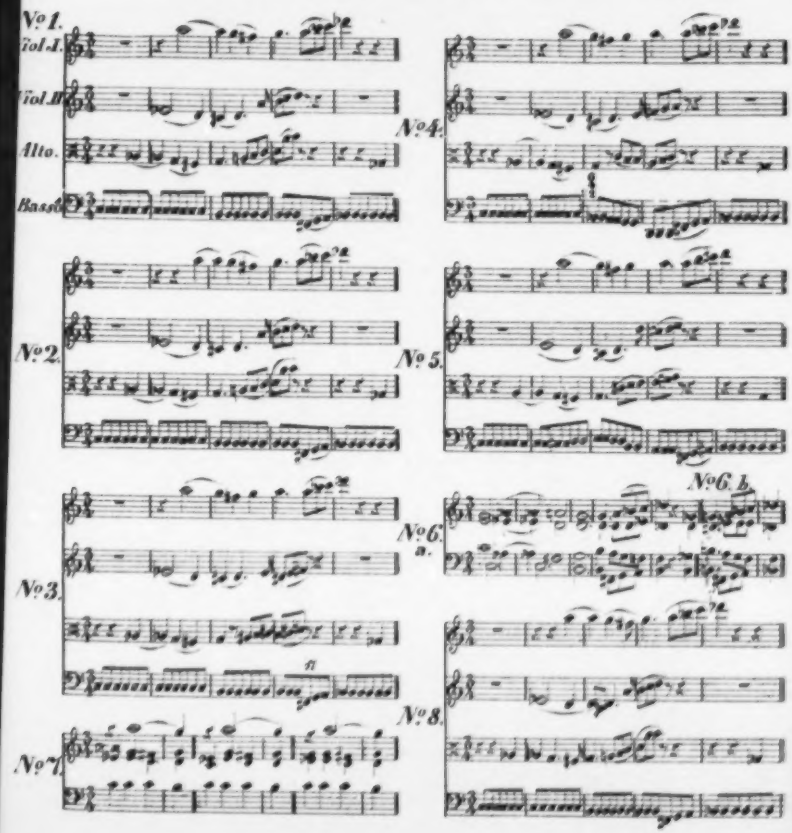
№ 1.
Vol. I.
Vol. II
Alto.
Basso.
№ 4.
№ 2.
№ 5.
№ 6. b.
№ 6. a.
№ 3.
fz
№ 8.
№ 7.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. Nº. 9. 1830.

Recension.

Unterhaltungen für Orgelspieler von August Bergt. Meissen, bey F. W. Gödsche. Preiss 16 Gr.

Mit wahrem Vergnügen zeigt Ref. dieses Werkchen eines kunsterfahrnen Mannes an, der sich bereits schon als trefflicher Gesangscomponist vortheilhaft ausgezeichnet hat. Wie sehr er es verstehe, auch für das erhabenste aller Instrumente, für die Orgel zu schreiben, davon gibt gegenwärtiges Kunstproduct das beste Zeugniss. Es kann mit Recht den Werken unserer grössten Meister in dieser Art an die Seite gestellt werden, es lässt manches andere, das auf der Orgel mit Galanteriestückchen erbauen will, und das bey der Flachheit vieler Orgelspieler beliebt geworden ist, sehr weit hinter sich, und verdiente also mehr, als manches andere, von oben herab empfohlen zu werden.

Diese oben genannte Sammlung enthält auf 35 Seiten 15 Tonstücke, die aber unter sich in einer solchen Verbindung und Ordnung stehen, dass sie eigentlich drey Orgelconcerte bilden, von denen jedes aus fünf Nummern besteht. Zwar sagt dieses keine Vorrede, aber eine genaue Ansicht ihrer Zusammenstellung zeigt es bald, dass dieses die Absicht unsers Componisten gewesen ist.

Das erste dieser Orgelconcerte beginnt mit einem Adagio von wenig Tacten in C dur, worauf ein Allegro non tanto folgt, als Nr. 13 dann tritt als Nr. 2 der Choral: „Gott des Himmels und der Erden," in G dur mit vier Variationen ein. Als Nr. 3 reiht sich ein fugirtes Allegro mit einem Trio, als Nr. 4 an, und ein meisterhaftes fünf Seiten langes Allegro con spirito macht den Schluss. — Das zweyte Orgelconcert beginnt man mit Nr. 6, und das dritte mit Nr. 11, und beyde haben ähnliche zusammen gestellte Sätze, wie das erste. Die hier vorkommenden variirten Choralmelodieen sind: „Nun sich der Tag geendet hat" und „Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut."

Mit so vieler Freude Ref. hier den trefflichen Componisten begrüsst hat, mit so viel Unwillen muss er sich nun darüber aussprechen, dass ein so gelungenes Werk eines Meisters durch eine so unverzeihliche Nachlässigkeit in Hinsicht des lithographischen Drucks verunstaltet worden ist. Wenn ein Verleger andere geringfügige Musikalien, die meist nur zu den Klimpereyen gerechnet werden müssen, so zierlich ausstattet, und dagegen solche Werke, welche das Studium gründlicher Musik befördern, so fehlerhaft uns übergibt, so muss man es doch wirklich unverzeihlich nennen, und es ist durchaus die Pflicht der Kritik, dergleichen Versündigungen gegen Kunstwerke einmal zur Sprache zu bringen und ernstlich zu rügen. Wenn der Lithograph aus Unbekanntschaft mit der grammatischen Musik Fehler begehen kann, so erwartet man von dem Verleger, dass er einen Corrector zur Seite habe, der so viel Kenntniss der Harmonie besitzt, um dergleichen Verstösse pflichtmässig verbessern zu können. Es sind hier nicht bloss kleine Fehler, die etwa mit einem *„dormitat Homerus"* entschuldigt, und von einem aufmerksamen Lehrlinge bemerkt werden können, sondern sehr häufig solche, welche dem Unkundigen der Harmonie ungewiss und zweifelhaft bleiben, oder wohl gar auf Treue und Glauben für richtig gehalten werden. Wenn hier der Corrector sich im Schlafe befunden hat, so möchte man nur wünschen, dass es ein magnetischer gewesen wäre, da bekanntlich dergleichen Schläfer Hellscher genannt werden und gar noch heller sehen sollen, als andere ehrliche Leute.

Um nun das gegenwärtige empfehlenswerthe Werk in den Händen angehender Organisten nicht

mit einer so grossen Menge von Unrichtigkeiten zu sehen, hat sich Ref. die Mühe genommen, ein Verzeichniss davon hier beyzufügen, damit die jetzigen und zukünftigen Besitzer desselben in ihren Exemplaren die dem Corrector eigentlich zugekommene Arbeit gefälligst übernehmen, und der Bezahlung wegen sich mit dem Verleger berechnen können, der deshalb zur Hälfte des Verkaufspreises verbindlich gemacht werden sollte.

Die grösseren und geringeren Fehler sind folgende:

Seite 3, Nr. 1, Notensystem 3, im letzten Tacte müssen die letzten vier Sechszehntel in Achtel verringert werden. — Seite 6, Var. 2, Notensystem 3, Tact 1, müssen nach den vier Zweyunddreyssigstelgruppen die folgenden vier Sechszehntel h, a, g, h heissen. Im vierten Notensysteme, im dritten Tacte müssen die auf das dritte und vierte Bassviertel kommenden Noten der rechten Hand sämmtlich Zweyunddreyssigstel seyn. — Im fünften Notensysteme muss in der rechten Hand die dritte Gruppe der 3atel nicht f, g, d, g, sondern es, g, d, g, stehen. — Seite 7, Notensystem 1, Tact 1, müssen die unter dem dritten und vierten Viertel der Melodie jedesmal stehenden vier Noten vier zusammenhängende Sechszehntel seyn. — Im 5ten Notensysteme, im ersten Tacte, gehört zu h und d des letzten Accords der rechten Hand noch das e auf der ersten Linie. — Seite 8, Notensystem 2, Tact 5, der letzte Accord in Zweyviertelnoten nicht cis, g, e, sondern cis, a, e. — Im 5ten Notensysteme, Tact 2, die vier Achtel der zweyten Stimme unter der Melodie nicht f, es, f, es, sondern f, g, f, es — ferner im 6ten Tacte das erste Viertel der linken Hand nicht b, sondern a. — Im 4ten Notensysteme, Tact 7, muss die zweyte Stimme unter der Melodie c das Wiederrufszeichen haben, damit nicht ges, sondern g genommen wird. — Seite 9, Notensystem 4, Tact 1, das letzte in der Oberstimme nicht d, sondern c. — Im 5ten Notensysteme, Tact 2, fehlt beym zweyten Viertel der zweyten Stimme das Wiederrufszeichen, also h, nicht b. — Seite 10, Notensystem 2, Tact 6, fehlt in der Oberstimme das d auf der vierten Linie, welches mit dem folgenden g abwärts als zwey verbundene Achtel stehen muss. — Seite 11, Notensystem 1, Tact 6, in der zweyten Stimme die letzten drey Sechszehntel nicht e, f, g, sondern e, a, g, und im siebenten Tacte das letzte Achtel der zweyten Stimme nicht h, sondern fis. — Seite 12, Notensystem 3, Tact 2, in der Oberstimme das letzte Achtel nicht f, sondern g. — S. 13, Notensystem 4, Tact 2, fehlt für die unteren Bassnoten c. P., um das Pedal zu bezeichnen. — Seite 17, Notensystem 1, Tact 5, der zweyte Accord nur g, h, g, in der Oberstimme. — Seite 18, Notensystem 1, Tact 7, hat von oben die dritte Stimme nur zwey Zweyviertelnoten, g und e; im zweyten Notensysteme, Tact 5, muss die zweyte Zweyviertelnote ein Kreuz bekommen, um gis anzuzeigen. — Seite 19, Notensystem 3, Tact 4, muss im Basse die dritte nach der Achtelpause folgende Note ein Achtel seyn. — Seite 20, Notensystem 3, Tact 1, die zweyte Halbnote der Melodie nicht d, sondern c. — S. 21, Notensystem 1, Tact 6, der letzte Accord nicht h, gis, d, sondern h, gis, e. — S. 23, Notensystem 5, Tact 4, im Basse die letzte auf die Achtelpause folgende Note ein Achtel, nicht Viertel. — S. 24, Notensystem 1, Tact 4, das dritte Bassachtel cis. — Seite 27, Notensystem 2, Tact 3, muss die zweyte Stimme nur die zwey Viertel g, a bekommen, während der Discant c, und der Tenor e als Halbnoten hat. — S. 29, Notensystem 4, Tact 3, muss das punctirte Viertel des Basses g und das folgende Achtel h seyn. — S. 30, Notensystem 3, Tact 1, müssen die ersten vier Achtel des Discants, der Analogie wegen, einen Schleifbogen bekommen. — S. 31, Notensystem 2, Tact 7, muss der erste Accord nicht f, a, f, sondern f, c, f, stehen, — im dritten Notensysteme, Tact 3, setze man unter die beyden Viertel a, b, noch ein f als Halbnote über das d des Tenors; und Tact 5 müssen im Basse die nach den Sechszehnteln folgenden zwey Achtel f und a seyn. — S. 32, Notensystem 1, setze man unter die ersten Bassnoten c. P. — Seite 33, Notensystem 2, Tact 5, hat der Componist eine hier so ganz fade Harmoniefolge nicht geschrieben, sondern, wie es sich aus dem vorigen ergibt, soll der obere Accord h, a, f, nicht h, gis, e, und der Bass das erste Viertel nicht e, sondern d haben; so muss Notensystem 3, Tact 2, im Basse die zweyte Halbnote nicht a, sondern g seyn, u. oben in der rechten Hand wird beym letzten Accorde das untere g gestrichen, und bloss e, cis, b genommen. — S. 34, Notensystem 2, Tact 5, bey dem Ineinandergreifen der Hände, hat die linke Hand, während die rechte Hand mit f in der Octave auf- und abgeht, a, es, cis (nicht c, — es fehlt also das vorgesetzte 𝄪), so wie vorher im dritten Tacte bey eben diesen Octavensprüngen der rechten Hand, die linke mit gis, d, h, eingreift. S. 35, Notensystem 1, Tact 5, fehlt in der Oberstimme noch dem punctirten Viertel d das es als Uebergangsachtel. — S. 36, Notensystem 2, Tact 3, muss das Wiederrufszeichen in der Oberstimme nicht vor a sondern vor e stehen; im dritten Notensysteme Tact 3, muss im Basse vor der punctirten Halbnote ein Kreuz stehen, um gis anzuzeigen.

Ref. hielt sich für verbindlich, ein solches Werk, wie das gegenwärtige, vor Missgriffen zu bewahren, und allen angehenden Orgelspielern es recht angelegentlich zum Studium zu empfehlen, mit dem aufrichtigen Bekenntnisse, dass es ihm, ganz dem Titel gemäss, eine sehr angenehme Unterhaltung gewähret hat.

Nachrichten.

Berlin vom ersten Febr. 1830. (Beschluss.)

Zum Debut der Anfangs März hier erwarteten Dem. Sonntag wird nun zunächst Rossini's Se-

miramis einstudirt werden. So scheinen denn endlich auch hier (wie früher in Wien) die modernen Opern von Auber und Rossini Gluck's und Mozart's klassische Werke allmählig vom Repertoir zu verdrängen, auf welchem nur Spontini sich noch von Zeit zu Zeit zu erhalten, im Besitze der Autorität ist. Ein Rückblick auf das Januar-Repertoir der Königlichen Oper wird diese Ansicht rechtfertigen. Es wurde gegeben den 1sten Nurmahal, von Spontini; den 3ten der Hausirer, von Onslow; den 5ten Faust, von Spohr; den 8ten die Braut, von Auber; den 10ten Nurmahal; den 15ten die Shakespear'sche Tragödie (nicht die Chelard'sche Oper) Macbeth; den 15ten die Stumme, von Auber; den 25sten die Belagerung von Corinth, von Rossini; den 26sten ein neues Trauerspiel, von Raupach: Kaiser Heinrich VI.; den 29sten die Stumme (zweyte Carnevals-Oper). Eine neue Zauberposse: „Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Lande" von Lembert, mit Musik von Müller, missfiel im Königstädter Theater. — Hr. Rozier aus München tanzt mit Beyfall Gastrollen auf der Königlichen Bühne. — Ein Concert des blinden Flötisten Berkenbusch aus Hannover im Englischen Hause fand menschenfreundliche Theilnahme. Den reinsten Kunstgenuss gewährte auch im verwichenen Monate wieder die Mittwochs-Unterhaltung des Herrn Musikdirector C. Moeser durch den geistreichen Vortrag der Quartette von J. Haydn, Mozart und Beethoven, noch mehr aber durch die von Seiten der Energie und der Lebendigkeit mehr, als Hinsichts der feineren Nuancirungen des Vortrags ausgezeichneten Aufführungen der Symphonieen von Spohr (C moll), Beethoven (Nr. 8, F dur) und Mozart (zu dessen Geburtstags-Feyer am 27sten Januar) in G moll und C dur mit der Fuge. Zugleich hörten wir des letztern grossartiges Pianoforteconcert in D moll von Herrn Hauck, einem Schüler von Hummel, recht fertig, wiewohl etwas kalt, vortragen. Hummel's schöne Cadenzen dazu erwarben dem Spieler verdienten Beyfall. Insofern muss man es mit der Vermischung des modernern Styls nicht so genau nehmen. Blieb uns doch der ungestörte Genuss der herrlichen Tuttisätze wie der geistreichen Instrumentirung überhaupt. Fräulein von Schätzel sang zur Feyer des Tags die Arie aus Figaro: „Dove son' i bei momenti" (leider deutsch) sehr schön, nur etwas reich verziert. Herr Bader hatte die zweyte Arie des Belmonte gewählt, und trug solche mit der Innigkeit vor, welche den Gesang dieses Tenoristen so anziehend erhält.

Am 16ten v. M. gab auch Herr Musikdir. Moeser ein Concert im Saale des Königl. Schauspielhauses, welches durch Beethoven's grosse Symphonie in C moll werthvoll eröffnet wurde. Der Concertgeber zeigte Geschmack, Genialität und Kunstfertigkeit der ältern Schule im sehr gelungenen Vortrage eines Violinconcerts von Mayseder und mehren Componisten, wie der recht ansprechenden Variationen von Mazas. Mad. Schulze und Fräulein von Schätzel liessen uns zwey sehr gewöhnliche italienische Scenen von Donizetti und Mercadante hören, deren ungemein fertiger Vortrag am meisten die Dilettanti ergötzte. Interessanter war es, die neuen Ouverturen zu Wilhelm Tell von Rossini, und Macbeth von Chelard kennen zu lernen. Die erstere gefiel und effectuirt auch in der That recht sehr, wenn gleich eine eigentliche Durchführung der Motive nicht statt findet. Einzeln sind sämmtliche Sätze, besonders aber das Andante mit obligaten Violoncell's, wie der Anklang des Kuhreigens, von schöner Wirkung. Ausgezeichneten Beyfall erwarb sich der treffliche Fagottist Humann durch den Vortrag eines selbst componirten, nur zu breit ausgeführten Concertino's. Der Ton dieses Bläsers ist voll, rund und schön, stark und discret: die Höhe rein und sicher, der Vortrag dem Charakter des Instruments gemäss; die Fertigkeit in gebundenen Läufen und abgestossenen Tönen lässt nichts zu wünschen übrig. Auch in den Symphonieen wirkt dieser Fagottist bedeutsam mit.

Eine Scene aus Agnes von Hohenstaufen von Spontini (dieselbe, welche im Musikfeste zu Halle executirt wurde) erhielt durch den, dem Orchester gegenüber, auf der Tribune für die im Saal-Raume befindlichen Zuhörer nicht sichtbar aufgestellten weiblichen Chor und die die Orgel möglich täuschend nachahmenden Blasinstrumente (wobey der Serpent vorzüglich wirkt) dramatische Haltung. Die folgende Arie sang Fräulein v. Schätzel sehr schön mit Leidenschaftlichkeit und weichem Gefühle. Die an diese Scene sich anschliessende Chelard'sche Ouverture zu Macbeth schien an dieser Stelle nicht der Intention gemäss zu seyn, wie man eigentlich überhaupt Opern-Ouverturen nur dann erst im Concerte hören müsste, wenn man mit der dramatischen Tendenz des Instrumental-Stücks vertraut ist.

Von der Oper Macbeth scheint hier nicht weiter die Rede zu seyn. Auch würden wir die Wahl von Wilhelm Tell angemessener finden.

Am 14ten v. M. hatte die Singakademie ihr drittes Abonnements-Concert veranstaltet, welches diessmal wieder aus lauter Vocal-Musikstücken etwas zu lang und einförmig zusammen gestellt war. Den ersten Theil eröffnete ein Choral von Paul Flemming und Zelter: „Gott ist allein gross und schön.“ Hierauf folgte ein Psalm nach Moses Mendelssohn's Uebersetzung, von Fasch: „Ich will Dich, Ewiger, erheben“, in welchem ein schönes Solo für Sopran und Alt, noch mehr aber das Tenorsolo: „Ach Herr, verzeihe meine Missethat“ durch die weiche, frische Stimme des Hrn. Mantius besonders ansprach. Auch der sechsstimmige Solosatz: „Gütig ist der Ewige“ und die kräftige Schlussfuge erheben diesen Psalm zu einer der gehaltvollsten Arbeiten des gefühlvollen Fasch. Eine sehr schwere, zweychörige Motette von Joh. Seb. Bach: „Lobet den Herrn in seinen Thaten“ wurde gelungen ausgeführt. Der zweyte Theil der geistlichen Musik trat am glänzendsten durch das vortreffliche Gloria von Joseph Haydn, von Zelter aus einer der Haydn'schen Messen für Gesang ohne Begleitung höchst wirksam und verständig eingerichtet, hervor. Weniger aufgefasst wurde das tiefe, lugubre Misericordias von Mozart, welches des Orchesters nothwendig bedarf, theils um die Singstimmen zu unterstützen, theils mehr Schatten und Licht dem Ton-Colorit zu verleihen. Das sechszehnstimmige Hora est, von Felix Mendelssohn-Bartoldy, welcher nach Italien abzureisen im Begriffe ist, fand auch diessmal Anerkennung des fleissigen Studiums und bedeutenden Talentes. Der dritte Studiums und bedeutenden Talentes. Der dritte wurde mit einer Motette von Claudius und Zelter: „Der Mensch lebt und bestehet“ begonnen, welche zwar an sich werthvoll, doch schon öfter gehört ist. Eine Motette von Leonardo Leo war noch nicht sicher genug einstudirt, oder die Stimmen waren bereits zu ermüdet, um den ausdauernd zu tragenden Gesang in den fremdartigen Fortschreitungen stets rein und nuancirt ausführen zu können. Zum Schlusse folgte nun noch eine fast kein Ende nehmende, mit strenger Consequenz durchgeführte Motette von Joh. Seb. Bach mit dem Choräle: „Du heiliger Geist, süsser Trost!“ — Das war des Guten doch fast zu viel, so löblich auch der Vortrag des letzten schweren Gesangstücks war. — Für das vierte Concert der Akademie wird Judas Maccabaeus vorbereitet.

Nachschrift zum Berichte aus Berlin in Nr. 5. *dieser Zeitung.*

Zur Vorbeugung jeden Missverständnisses wird nachträglich bemerkt, dass im Laufe des Jahres 1829 Agnes von Hohenstaufen (d. h. der zweyte und dritte Act) von Raupach und Spontini die vierte neue Oper war, welche zur Hof-Festlichkeit der Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preussen, Sohn Sr. Maj. des Königs, zum ersten Male im Juni vollständig gegeben wurde, seit der Pensionirung der jetzt nach St. Petersburg abgereisten Mad. Milder indess nicht weiter zur Darstellung gelangen konnte.

Prag. Auch Marschner's „Vampyr“ haben wir mit Vergnügen gesehen. Der Vorwurf ist für eine Oper sehr günstig; doch hat es sich der Dichter mit der Anlage der Handlung sowohl, als mit den Versen sehr bequem gemacht, und ein so romantischer Stoff verlangte wohl eine sorgfältigere metrische Ausführung. Wahrscheinlich tröstete er sich mit der leidigen Wahrheit, dass man von den Sängern gewöhnlich nichts verstehe; aber wir besitzen zufällig ein Paar Mitglieder, die sich eine ziemliche Deutlichkeit erworben haben. Die Oper ist im Weber'schen Genre geschrieben, und die Ouverture nicht ohne Anklänge an den Freyschütz, so wie die Introduction an die Hexen in Spohr's Faust erinnert. Uebrigens ist sie reich an Musik, melodiös und kräftig, doch theilt sie mit den Arbeiten des Tondichters des Freyschützen in vielen Stellen den Mangel an Klarheit und Rundung, an Bearbeitung der Motive, der doppelt bemerkbar wurde durch die eingelegten Stücke aus Spohr's Jessonda, in welchen die schön erfundenen Motive fest gehalten, und bis in die leisesten Nuancen schattirt und durchgeführt sind. Vorzüglich schön ist die Spohr'sche Cavatine, welche Hr. Binder (Aubry) im zweyten Acte singt, und die wiederholt werden musste. Die grosse Arie, welche Madame Podhorsky (Malvina) einlegte, hat weder einen grossen Werth, noch passt sie zu diesem Genre von Musik, da sie der italienischen ansugehören scheint. Sehr verdienstlich gab auch Herr

Podhorsky den Lord Ruthven, und die ganze Vorstellung muss unter die besten unserer Opern gezählt werden.

„Prinz und Schlange oder die Amazonen, romantisch-komisches Zauberspiel mit Musik von J. Skraup, 2tem Kapellmeister der hiesigen Bühne, hat eine beträchtliche Zahl von Nummern, doch scheint es bey vielen, als habe sich der Tonsetzer an gute Motive anderer Meister erinnern wollen, und es sey ihm nicht recht gelungen, sich selbe ins Gedächtniss zurück zu rufen: dazu kommt eine Instrumentation, als sey sie aus der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts herüber gekommen, und die Musik missfiel, ein Paar Stücke Feistmantels ausgenommen, deren Wiederholung die oberste Gallerie verlangte. Diese Production war noch im frischen Andenken, als derselbe Compositeur eine romantische Zauberoper (Text von K. Schikaneder): „Nachtschatten" zu seinem Benefice in die Scene brachte. Das sehr leere Haus war auch sehr kalt, einzelne Beyfallszeichen wurden augenblicklich unterdrückt, und erst im zweyten und dritten Acte versöhnte der Compositeur, welcher hier wenigstens sorgfältiger instrumentirt hatte, das Publicum durch einige glückliche Reminiscenzen in so weit, dass das Ganze wenigstens still und ruhig hingenommen wurde. Es ist überhaupt ein böses Zeichen der Zeit, dass man bey den meisten jungen Tondichtern ordentlich froh ist, wenn sie bey ihren schweren Geburten sich wenigstens an Weber, Boieldieu, Auber, Rossini u. a. versehen haben. Herr Binder und Mad. Podhorsky sangen sehr brav, und man bedauerte die Verschwendung ihrer Kunst an ein so unfruchtbares Werk.

Dem. Meitl, Schülerin des Conservatoriums der Musik, bewährte in ihrem ersten Debut das alte Sprichwort: „Wagen gewinnt," indem sie in der schwierigen Rolle der Prinzessin von Navarra im Johann von Paris viel Glück machte. Dem. Meitl hat eine sehr angenehme Gestalt, und eine ziemlich umfangreiche Stimme, die vorzüglich in den höheren Chorden sehr klangvoll ist, doch sind die niederen noch nicht mit jenen egalisirt, und ihr ist bey ihrem weitern Studium die Ausbildung der Mitteltöne und überhaupt sehr fleissiges Scalasingen anzuempfehlen. Sie besitzt auch schon einige Kehlengeläufigkeit, doch wissen wir nicht, ob diese schon für Rossini'sche Partieen ausreichen wird, die leider heut zu Tage für eine Sängerin unerlässlich sind. Dem. Meitl sang die erste Arie mit grosser Befangenheit und mit vielen geschmacklosen Verzierungen, die sie sich abgewöhnen muss, doch, durch ermunternden Beyfall ermuthigt, den Troubadour sehr nett und brav. Am meisten zeigte es sich im Finale des ersten Acts, dass die Prinzessin eigentlich keine Partie für ihre Stimme ist, denn hier soll sie das Ganze beherrschen, und das ging nicht, so wie überhaupt alle Partieen der Oper mit so schwachen oder veralteten Stimmen besetzt waren, dass eigentlich der Chor Alleinherrscher war, und die Ausführung des Ganzen nichts weniger als lobenswerth genannt werden konnte.

Die Zahl der Concerte war in diesem Winter schon bedeutend. Den Anfang machten zwey Einheimische, nämlich eine Dem. Hermannsfeld und der Prof. am Conservatorium, Hr. Hüttner. In dem ersten lernten wir das Adagio und Rondo eines Pianoforte-Concert militaire, von Rummel, kennen, das sehr geräuschvoll, sehr lang ist, und sich weder durch edle Gedanken, noch Neuheit und Geschmack auszeichnet; eine Serenade für Pianoforte, Clarinet, Waldhorn und Violoncell, war noch länger und langweilig im vollen Sinne des Worts. Die Variationen von Hrn. Herz über die Romanze aus Mehul's Joseph hätten das erste seyn sollen, denn die Concertgeberin war schon zu ermüdet durch die beyden ungeheuren Stücke (die sie beynahe ohne Intervallen spielte), um den Forderungen eines Compositeurs, wie Herz, zu entsprechen. Hr. Binder trug eine italienische Ariette vor, die er wenigstens in zehn Concerten unter der Firma des Maestro Raimondi gesungen; diessmal kündigte sie der Zettel aber als Rossini's Werk an!! Hr. Professor Hüttner brauchte zum Eingange seines Concerts die hier noch unbekannte Ouverture aus der Räuberbraut von Ries, in welcher freylich hier und da der Pianoforte-Compositeur nicht zu verkennen ist; übrigens ist es eine missliche Sache um die Beurtheilung der Ouverture einer Oper als selbstständigen Tonstückes, bevor man die letztere gehört hat, die gleichsam die Auslegung jener ist, und deren Bekanntschaft oft manches deutsam macht, was uns darin unzweckmässig und zerrissen vorkommt. Herr Hüttner zeigte sich mit acht Tonstücken von seiner eigenen Composition, wenn auch nicht als genialer, doch recht wackerer Violoncellspieler, der die Bedürfnisse seines Instruments kennt. Dem. Barth erwarb sich

mit den Herz'schen Pianoforte-Variationen über das Thema: „Ma Fanchette est charmante" stürmischen Beyfall, nicht allein durch seltene Kraft und Ausdauer, Sicherheit und siegreiche Ueberwindung der Schwierigkeiten, Präcision und Ausdruck, sondern zugleich durch Besonnenheit, Ruhe und eine ausserordentliche Delicatesse im Anschlage, vor Allem aber durch eine echt weibliche Zartheit und Milde des Vortrags. Ihre Wahl wurde sehr gelobt, da sie schon mehrmals undankbare Tonstücke gespielt hatte, die zwar dem Kenner ihre Kunst anschaulich machten, doch nicht auf das gesammte Publicum wirken konnten, welche beyde Eigenschaften die Herz'sche Composition vereint. Ein Fräulein Zwierzina sang Beethoven's Adelaide, und Herr Binder eine Arie aus Spohr's Jessonda — dieselbe, die er erst wenige Tage vorher in Marschners Vampyr eingelegt hatte.

In dem alljährlichen Drey-Könige-Concerte zum Besten der Unterstützungs-Anstalt für dürftige Hörer der Philosophie war das Interessanteste der erste Satz eines Pianoforte-Concerts von Moscheles, sehr brillant, und man kann sagen, genial vorgetragen von einem Dilettanten, Hrn. Collin. Dem. Sandrini sang die Arie des Malcolm aus der Donna del lago, wie es schien, mit weniger Befangenheit als gewöhnlich, und zeigte darin die gute Schule ihrer kunstreichen Mutter. Die Arie aus Spohr's Faust, die Hr. Strakaty sang, gehört zwar durchaus nicht in's Concert, doch trug er sie recht wacker vor. Neu war eine Ouverture von J. P. Pixis in sehr Rossini'schem Geschmacke.

Auch eine ausgezeichnete fremde Sängerin haben wir wieder einmal gehört, und diessmal zwar eine Nachtigall aus dem Norden, eine Schottin, Mad. Corri-Paltoni, welche sich als die einzige Schülerin der berühmten Catalani ankündigte, und hier zwey Concerte gab, das erste im Theater, das zweyte im Dausch a'schen Saale am Rossmarkte. Wenn nun gleich die Evidenz jener Schülerschaft von vielen Seiten angegriffen wird, so ist doch nicht zu läugnen, dass Mad. Corri-Paltoni sich die glänzende Sangweise der Catalani vollkommen angeeignet hat, und der eigentliche Unterschied beyder Sängerinnen hauptsächlich in der Stimme selbst besteht, da jene der Schülerin weniger Kraft und Metall besitzt, als der Lehrerin zu Gebote stand; doch ist die Stimme der Mad. C. P. keineswegs schwach, und ihre Bildung vielseitig und ausgezeichnet: sie hat nicht nur eine schöne und mannigfaltige Coloratur, sondern auch Geschmack und Umsicht in der Wahl der Verzierungen und vor Allem ein ausgezeichnet schönes Mezza voce. Ihre chromatischen Läufe bildet sie nach Art der Catalani, welche, wie bekannt, in dieser Form von mancher minder berühmten Sängerin an nettem und geperltem Vortrage überboten wurde. Mad. C. P. sang im ersten Concerte das Schluss-Rondeau mit Variationen aus Rossini's Cenerentola, und die Variationen über die Cavatine aus der Molinara: *„Nel cor più non mi sento,"* im zweyten die Cavatine *„una voce poco fà"* aus dem Barbiere di Seviglia; das Duett aus demselben mit ihrem Gatten, Hr. Jos. Paltoni; eine etwas langweilige Arie: *„Mio ben"* von Pacini, und die Rode'schen Violin-Variationen, und erregte in manchen Stellen Ueberraschung und Bewunderung. Doch schadete ihr in den Variationen offenbar die Parallele, die man unwillkürlich mit der Meisterin anstellte. Hr. Jos. Paltoni ist ein ziemlich ausgebildeter Bassänger mit einer nicht sehr klangvollen Stimme, welche ihren Johannistag bereits überlebt hat. Wir hörten von ihm nebst dem oben erwähnten Duette noch die Sortita aus dem Rossini'schen und die grosse Arie: *„Non più andrai, farfallone!"* aus dem Mozart'schen Figaro, dann ein Duett aus Mosè in Egitto, mit seinem Bruder, einer schwachen, zitternden Tenor- oder eigentlich Contraalt-Stimme, mit unangenehmer Falsette, die er überdiess auch sehr schlecht mit der Bruststimme zu verbinden weiss. Der Sängerin ward viel, den beyden Herren sehr spärlicher Beyfall zu Theil.

Leipzig am 25sten Februar.

Seit dem vierten dieses hörten wir, trefflich ausgeführt, folgende Symphonieen: eine der schönsten von Joseph Haydn, die zweyte von Kalliwoda, und die grossartig groteske von Beethoven aus A dur; ferner zwey neue Ouverturen: zu der Oper die „Flibustier," von Lobe (Kammermusicus in Weimar), die mit Beyfall aufgenommen wurde, den sie auch verdient; zu der Oper „Alfred, der Grosse," von J. P. Schmidt in Berlin, glänzend instrumentirt, angenehm melodisch gehalten und wirksam. Wir haben das Vergnügen, in unsrer musikalischen Beylage eine Romanze aus dieser noch nicht auf die Bühne gekommenen Oper mitzutheilen. — Herr Eichler trug das siebente Violin-Concert von Spohr, und der Concertmeister, Hr. Matthäi, ein selbst componirtes Violin-Concert,

beyde sehr beyfällig und gelungen vor, und Herr Queiser wiederholte ein Concertino für die Bass-Posaune von Mayer, mit bekannter Meisterschaft.

Unsere geschätzte Concertsängerin, Dem. Henr. Grabau sang schön u. gefühlt die Scene aus dem Freyschütz von Weber: Wie nahte mir der Schlummer u. s. w., und Mad. Franchetti-Walzel, Rossini's „*Ma forse oime!*“ aus Finanno felice die Scene: „*Cielo, che mi chiedete!*“ und mit Dem. Grabau ein Duett aus Ginevra in Scozia von S. Mayr: „*Per pietà, deh! non lasciarmi*“ Alles, zur Freude des Publicums. Nur das schöne Duett aus Spohr's Jessonda, gesungen von Mad. Franchetti und Hrn. Schreiber: „Was seh ich? Unter Blumen wandelt u. s. w. wurde diesmal etwas lau aufgenommen. — Ausser diesen Sologesängen ergötzten uns das erste Finale aus Mozart's Titus; desselben Hymne: „Ob fürchterlich tobend“ und der „Winter“ aus Haydn's Jahreszeiten.

Am 15ten und 20sten d. erlebten wir die seltene Freude, eine geborne Schottin, Mad. Corri-Paltoni, als Gesangkünstlerin, und zwar nach Verdienst höchst beyfällig, im Saale des Gewandhauses sich zeigen zu hören. Sie ist wirklich eine Schülerin der Mad. Catalani, was sich auch aus ihrer glänzenden Gesangweise ergibt, obgleich diese nicht in allen Dingen der frühern Meisterin treu geblieben ist, da die Sängerin während ihres Aufenthalts in Italien hinlängliche Gelegenheit fand, das Vorzügliche anderer tüchtigen Künstlerinnen, am meisten einer Fodor, für ihre Vervollkommnung zu benutzen. Das erste Concert derselben war nur mässig besucht, theils weil sie die Subscription verschmähete, theils und hauptsächlich, weil der Ruf von ihrem Verdienste noch nicht bis zu den Ohren der Menge gedrungen war. Ihr Gesang reizte jedoch unser Publicum dergestalt, dass ihr zweytes Concert zu den allerbesuchtesten gezählt werden muss, die hier nur je Statt gefunden haben. Nicht allein eine nicht geringe Zahl Herren, sondern sogar Damen mussten mit dem Aufenthalte im Vorsaale zufrieden seyn. Ihre Stimme ist schön, voll und stark; man vermisst nichts, obgleich ihr die Natur eine ausserordentliche Tonhöhe, die auch gar nicht nothwendig zu einer Sängerin gehört, versagt hat. In ihrem ganzen nicht unbedeutenden Tonumfange spricht jeder Ton mit wohlthuender Leichtigkeit metallreich an; ihre Tonstärke ist fest, die gewagtesten Sprünge sind sicher, die Rouladen höchst fertig und geschmeidig, die halbe Stimme von seltener Lieblichkeit; das Abgestossene wie das Getragene gleich schön, der Triller prächtig, die Verzierungen überhaupt stets geschmackvoll — Alles nach italienischer Weise und Einiges vorzüglich in der Art ihrer ersten Lehrerin. Das Zierliche und Genaue einer überall bedachten und vollgeübten Präcision, die keine Note vernachlässigt, die vielmehr einer jeden den wirksamsten Empfang durch die vorhergehende zu bereiten und zu sichern weiss; die kluge Besonnenheit, nichts wider die ihr verliehenen Mittel zu unternehmen; die feine, höchst abgewogene Verschmelzung der Brusttöne mit dem Falset — vollenden den Reiz ihres Gesanges und reihen sie den echten Künstlerinnen an. Man würde einseitig und ungerecht erscheinen, wenn man von italienischem Gesange fordern wollte, dass er zugleich ein teutscher seyn sollte. Meist Rossini'sche Arien und Variationen von Mad. Catalani trug sie vor. Nur die Sächelchen von Paciui wollten uns nicht gefallen; sie sind nicht für uns. Auch ihr Gemahl, Hr. Paltoni, gewann sich durch geschickten Vortrag der komischen Arie des Figaro aus Rossini's Barbier stürmischen Beyfall. Sein Bariton (nicht Bass) ist hübsch, obgleich nicht stark, und seine Fertigkeit die eines guten Bouffon, deren Art uns hier etwas Seltenes ist. Beyde Concerte endeten mit dem beliebten „God save the King,“ was die Sängerin vortrefflich mit ausgezeichneter Stärke und wirksamer Bravour vortrug, in dessen Wiederholungen Alles, was singen konnte, einsetzte, wodurch sich der Genuss dieser angenehmen Abende noch erhöhete. Man hofft, sie noch einmal im Theater zu hören; auch sagt man, sie seyen wieder nach Dresden berufen, woher sie zu uns kamen. *)

In diesem Monate ist die schon bekannte und gerühmte Dem. Gehse Mitglied unsers königlichen Theaters geworden, und im Sargin mit allgemeinem Beyfalle aufgetreten. Marschner's Templer und Jüdin sind nun fünfmal über die Bretter gegangen, und so bald es möglich ist, werden wir über das neue Werk sprechen. Das Haus war stets gefüllt.

*) Am 27sten fand das dritte Concert im Gewandhause Statt; der Saal war sehr gefüllt und der Beyfall nicht geringer. Von hier werden sie nach Berlin reisen, wohin ihnen unsere besten Wünsche folgen.

Anmerk. der Redact.

Am 21sten ist die uns neue Oper: „Prinz Liesschen“ gegeben worden. Sie gefiel nicht, ja es liessen sich einige Male laute Stimmen der Missbilligung hören, und wir müssen bekennen, dass sie das harte Schicksal doch nicht verdient. Drey bis vier Stücke finden wir gelungen, ja schön. Die Ouverture ist besser, als manche, die beklatscht worden ist. Allein der erste Act, der freylich zu farblos ist, hatte verstimmt, und die Aufmerksamkeit war um so mehr dahin, weil die Darstellung der Kleinstädterey, der Hauptgegenstand der Oper, dem heutigen Geschmacke durchaus nicht mehr zusagen will. Ein gültiges Urtheil aber über irgend ein nur einmal gehörtes Werk zu geben, unternehmen wir nie.

Kurze Anzeigen.

Rondo polacca, comp. pour le Pianoforte — — par J. P. Pixis. Oeuvr. 107. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Dass des Hrn. P. Compositionen nicht ohne Eigenthümlichkeiten der Erfindung und Ausführung sind, dass die neuesten zu den modernsten *haut-gouts* sehr geübter Klavierspieler gehören: das ist bekannt. Dass aber diese Eigenthümlichkeiten nicht selten gekünstelt erscheinen, und dass sie, diese Eigenthümlichkeiten, alle Schärfen und Beitzen des Hochgeschmacks — immerwährenden Wechsel der Harmonie, augenblickliches Herumwerfen der Modulation u. dgl. — in reichen Dosen in sich aufnehmen: das ist auch bekannt. Für alle diess ist das genannte Werkchen ein neuer Beweiss. Wen das angeführte Zweyte im Genusse des angeführten Ersten nicht stört, dem wird es gefallen; und wer dergleichen, wie jetzt nicht wenige Gourmands, vor Allem liebt, den wird es befriedigen, vielleicht gar entzücken. Ein sehr geübter und besonders auch pikanter Klavierspieler wird er aber seyn, oder von einem solchen es vortragen hören müssen. Der Polacca ist eine angemessene Einleitung vorgesetzt, die auf dem Titel nicht angegeben ist. Stich und Papier sind sehr gut.

Trois Duos pour Violon et Violoncelle composés — par les Frères Bohrer. 3me *livraison des Duos.* (Propr. de l'édit.) à Berlin et Paris, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Die Gebrüder Bohrer sind als geistreiche Virtuosen, besonders im Vortrage ihrer Duetten, so rühmlich und allgemein bekannt, als der Werth ihrer Gaben, vorzüglich in dieser Compositionsgattung. Wir haben also nur nöthig, diese dritte Sammlung ihrer Duetten den Freunden der Tonkunst ohne Weiteres anzuzeigen.

Variations brillantes pour le Pianoforte sur une Walse connue, comp. — — par C. F. Müller. Oeuvr. 58. Munic, chez Falter. Mayence, chez Schott.

Seit Kurzem sind dem Ref. mehre Werkchen dieser und verwandter Art desselben Componisten vorgekommen. Vorliegendes hält er für das gelungenste. Nach kurzer auf das Thema anspielender Einleitung, folgt diess sehr hübsche Thema, und die fünf Variationen, von Personen, die gern die Hände voll nehmen, auf und ab über die Tastatur hin schalten und walten, rasch und belebt vorgetragen, nehmen sich gut aus. Solchen Personen sind sie daher zur Uebung und Unterhaltung zu empfehlen. Weiter lässt sich nichts davon sagen; man müsste denn ein strenger Grammatiker oder Corrector seyn. Auf solche wird aber wenig gehört, und von solchen Personen gemeiniglich gar nicht.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt — — von Jos. Abenheim, königl. Würtembergischem Hofmusicus. Zweytes Werk. (Eigenthum des Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 14 Gr.

Alle diese Lieder sind natürlich und angenehm gesungen, ohne Ansprüche an hohe Kunst oder Originalität zu machen. Ihro Maj., die Königin von Würtemberg, welcher sie geweiht sind, haben geruht, dem Verf. eine goldene Uhr und Kette verehren zu lassen. Die Ausstattung derselben von Seiten der Verlagshandlung ist vortrefflich.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Musiker schätzbar, so war er als Mensch höchst verehrungswürdig! Sanft und schonend gegen fremde Schwächen, nur gegen sich selbst streng, liefs er den Verdiensten Anderer volle Gerechtigkeit wiederfahren. Aufkeimende Talente junger, ihm oft ganz fremder Künstler, lobte und ermunterte er mit so herzlicher freundlicher Theilnahme, als ob von seinem Kinde oder nächstem Verwandten die Rede wäre. So sanft als sein Leben war sein Ende. Friede sey mit seiner Asche!

Zweyter Nachtrag zu der französischen Uebersetzung der von Mozart komponirten Lieder.

Zufriedenheit.

(*Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier* u. s. w. S. Mozarts Werke, Ausg. v. Breitk. u. Härtel. 5ten Heft, Seite 8.)

Ma vie exempte de chagrin,
S' écoule ici loin des orages,
Et le soleil chaque matin
Luit pour moi sans nuages.

Je savoure en paix les douceurs
D'un asyle libre et champêtre,
Et j'aime jusqu' à mes douleurs,
Quand l'amour les fait naître.

Qu' ils me paroissent malheureux,
Et ces conquérans et ces princes!
Un toit me suffit: mais pour eux
C'est peu que des provinces.

Combien l'on prise un grand, un roi,
Tous ces demi-dieux sur la terre!
Mais un roi vaut-il mieux que moi,
Quand il est dans la bière?

Kurze Anzeigen.

VIII Airs allemands pour le Clavecin, composées et dediées à Mad. la Comtesse Léopoldine de Sednitzka, par George Edel. Oeuvr. V. à Vienne chez Jos. Eder. (Pr. 24 Kr.)

Es thut Rec. leid, dafs er Hrn. Edel, mit dem er hier die erste Bekanntschaft macht, mit gutem Gewissen nichts Verbindlicheres sagen darf, als dafs seine Gesänge von alle dem, was gute Lieder zu diesen macht, nichts haben. Beweise wollen wir, auf Verlangen, ihm und allen geben, denen daran gelegen; den Lesern der musikal. Zeitung möchte aber daran wohl nichts gelegen seyn.

Sonate pour le Pianoforte avec une Flûte obligée, composée par Joseph Wölfl. Oeuvr. 13. à Vienne, chez Jean Traeg, dans la Singerstrafse. (Pr. 1 Fl.)

Diese Sonate des vortheilhaft bekannten Virtuosen und Komponisten ist seiner nicht unwerth, aber bey weitem keine seiner besten Arbeiten. Sie ist übrigens brillant, und nicht so schwer auszuführen, als andere von ihm. Stich und Papier sind gut.

Acht deutsche Kinderlieder am Klaviere zu singen. von *Johann Wanhall.* Braunschweig auf der Hohe und Hamburg bey Spehr und Comp. (Pr. 10 Gr.)

Es ist zwar in diesen Melodien das Ritornellwesen nicht gespart: allein da doch wirklich so wenig und so wenig Gutes für Kinder geschrieben wird, so kann man mit diesen übrigens ganz angenehmen und leichten Melodien, die aber nur nicht für ganz kleine Kinder sind, schon zufrieden seyn. Die Texte sind gröfstentheils von dem, um die deutsche Jugend hochverdienten, Vater Weifse.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Tantum ergo.

Largo. *di A.*

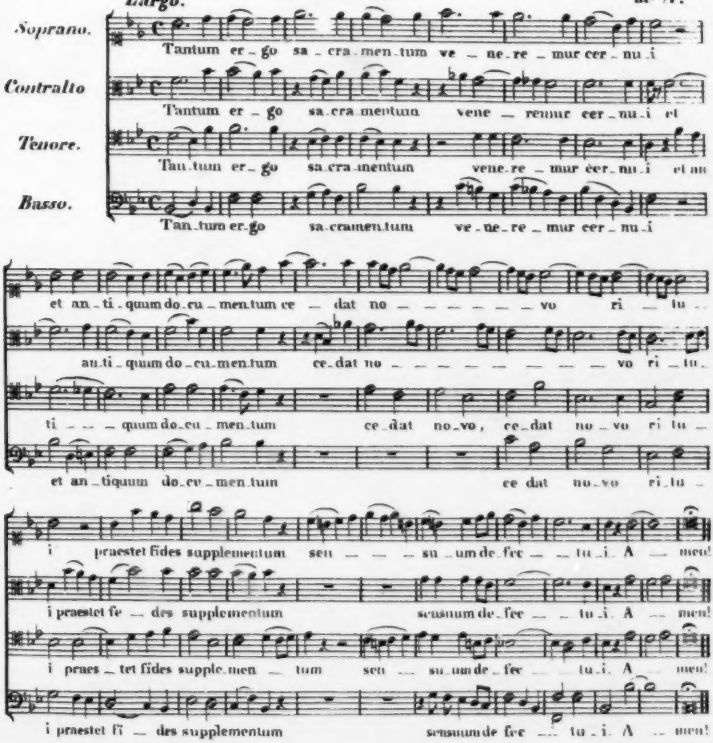

Romanze

aus der Oper: Alfred der Grosse, v. Th. Körner. (Manuscr.)
Musik v. J. P. Schmidt.

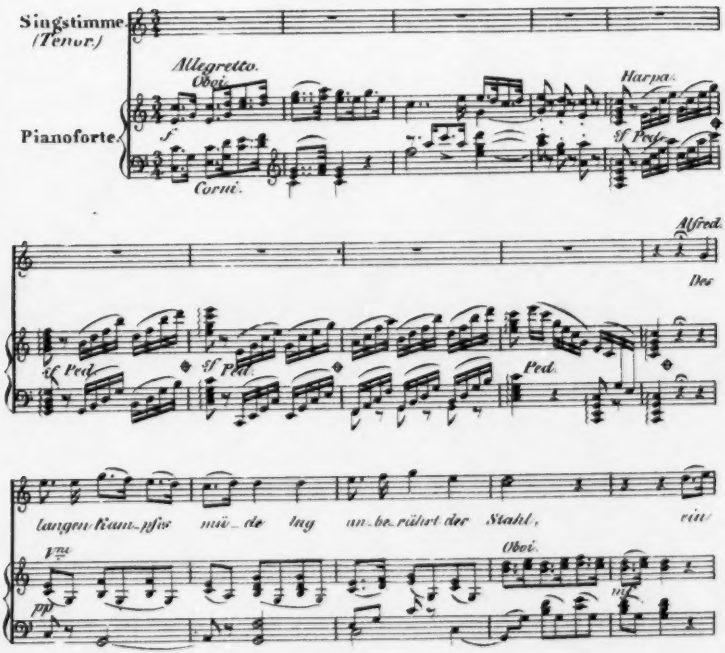

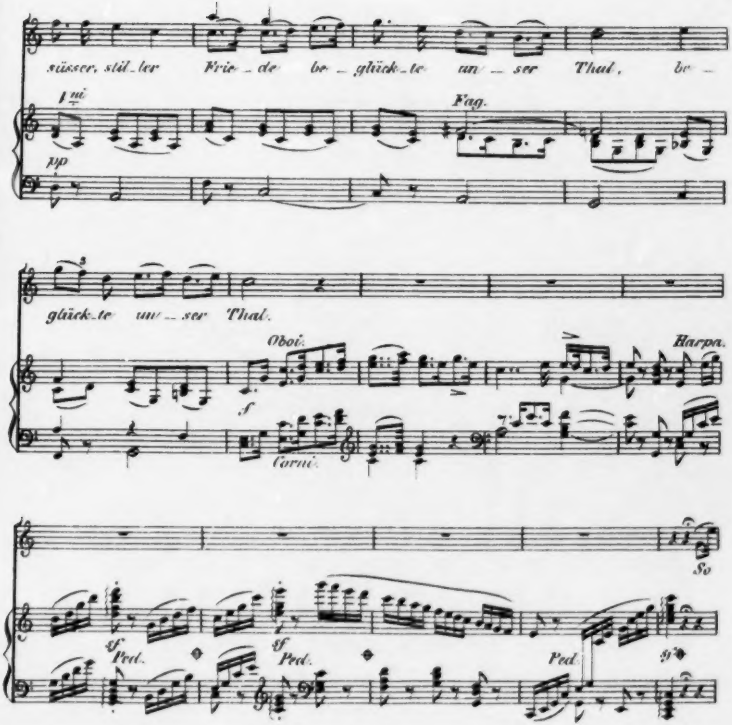
süsser, stil_ler Frie_de be_glück_te un_ser That, be_
pp
Fag.
glück_te un_ser That.
Oboi.
Harpa.
f
Corni.
So
sf
Ped.
sf
Ped.
Ped.

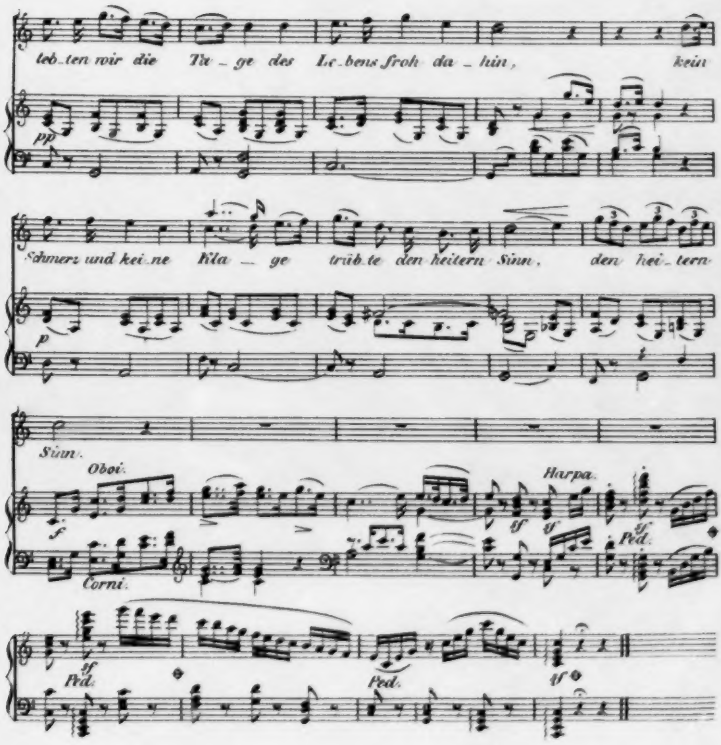
leb_ten wir die Tu_ge des Le_bens froh da_hin, kein
pp
Schmerz und kei_ne Kla_ge trüb_te den heitern Sinn, den hei_tern
p
Sinn.
Oboi.
Harpa.
Corni.
Ped.
Ped.
Ped.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. Nº. 10. 1830.

Recensionen.

1. *Quintetto pour 2 Violons, Viola, Violoncelle et Contrebasse, comp. par G. Onslow.* Oeuv. 53, 54, 55. Propriété des Editeurs. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jeder Nr. 2 Thl).
2. *Dieselben, in demselben Verlage, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen von Mockwitz.* (Pr. jeder Nr. 1 Rthlr. 16 Gr.)

In der 1sten Nr. dieser Zeit. vom jetzigen Jahre kündigt die Redact. im Artikel: „Aussicht," die baldige Erscheinung von: Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst," 3tem Bande, zugleich mit der zweyten, verbesserten Ausgabe der zwey ersten Bände, und gewiss mit herzlichem Antheile an. Sie gibt aber dort auch ein Bruchstück aus diesem neuen Bande „zur Vorkost": einen Brief über die Allgemeinheit der Sprache der Tonkunst — das Wort „Sprache," sowohl in materiellem, als in geistigem Sinne genommen; und über den Einfluss dieser Allgemeinheit namentlich auf die nähere Verbindung cultivirter Nationen, und besonders ihrer Tonkünstler unter einander selbst. Unter den letzteren, die als Beyspiele dieser schon vorhandenen Verbindung angeführt werden, ist auch Onslow. Von diesem wird gesagt: „Ist nicht Onslow, wenigstens in der Gattung, für welche er durch Natur und Kunst eigentlich gemacht ist — nämlich in der Instrumentalmusik — indem er auf rühmliche Weise dem ihm angebornen ernstenglischen Sinne treu bleibt, fast in Allem, wie er ihn ausspricht, unser werther Landsmann?" Es galt hier, das Wesentlichste in O.s Kunstcharakter*) mit wenigen entscheidenden Zügen zu bezeichnen, und wir wüssten nicht, wie diess in solcher Kürze bestimmter, deutlicher und zutreffender geschehen könnte. Wo aber, wie in diesem unserm Aufsatze, von einzelnen Werken des Meisters gesprochen wird: da bedarf diess gerechte und auch für diese einzelnen Werke festzuhaltende Urtheil noch einiger Nebenbestimmungen; wie sich das von selbst versteht. Wir erwähnen hier nur eine derselben, doch, wie uns scheint, wo nicht die bedeutendste, doch gewiss eine der bedeutendsten, zu welcher die oben genannten neuen Werke, doch andere aus den letzten acht bis zehn Jahren O.s noch mehr Veranlassung geben.

Herr Onslow lebt einen Theil jedes Jahres in Paris, wo — nämlich unter den vorzüglichsten Musikern — die allerexacteste und präciseste, reinste und feinste Ausführung bis in die kleinsten Details auch des Schwierigsten und Künstlichsten, namentlich was die Quartett- (Quin-

*) Der geistreiche, auch ausserhalb seiner Kunst wahrhaft ausgezeichnete Mann ist überhaupt, selbst durch den Gang seines äussern Lebens, eine merkwürdige Erscheinung, und es wäre wohl zu wünschen, dass er, der überzeugt seyn muss, welch einen überall verbreiteten, achtungsvollen und ihm zugeneigten Antheil ganz Deutschland an ihm und seinen Werken nimmt, uns selbst eine Uebersicht seines innern und äussern Lebensganges mittheilen möchte. Der hohen Lords-Familie seines Namens angehörend, brachte er dem ihm eingebornen Talente und der daraus entsprungenen unwiderstehlichen Neigung zur Tonkunst bedeutende Opfer; verliess sein Vaterland und die Seinigen; ging nach Wien, seine künstlerische Ausbildung zu vollenden — wo er sich zunächst an Beethoven, und da Haydn und Mozart nicht mehr lebten, an deren Werke anschloss; und begab sich dann nach Paris, wo er seitdem, zunächst im Kreise der ausgezeichnetsten Tonkünstler aller Fächer und aller Parteyen ruhig und zufrieden privatisirt. Mehr über ihn in diesen Hinsichten zu sagen, hält der Rec., ohne besondere Erlaubniss, für unbescheiden, und, in Hoffnung auf Erfüllung des vorhin ausgesprochenen Wunsches, für voreilig.

tett- und dergleichen) Musik betrifft, zu Hause ist. Hier und von solchen Musikern hört er nun seine Compositionen dieser Gattung ausführen. Kein Wunder, dass er bey seinen Compositionen auf solche Ausführung rechnet, dass er auf ihre Reize nicht verzichten, auch die Ausführenden damit gewinnen, befriedigen und von neuem anspornen will; kein Wunder und kein Unrecht. Aber wir fragen ihn selbst: da man in Allem so weit gehen kann, kann man es nicht auch hierin? nicht, wenigstens in Werken, die von vielem Ernste und nicht selten auch von grossartigem Charakter, die auch nicht, gleichsam als Kabinetsstücke der Maler für Einzelne, sondern für alle Theilnehmende in öffentlicher Ausstellung durch den Druck bestimmt sind? Man mag sichs denken können, dass z. B. eine grosse, edle, ernstfeyerliche, malerische Composition in der Art der trefflichen späteren Holländer ausgeführt seyn könne, ohne an Charakter und Eindruck verlieren zu müssen: aber wird es sich verwirklichen lassen? Wir, unsers Theils, zweifeln, auch wenn wir nur wahrhaft kunstverständige Beschauer voraussetzen, wie wir in diesem Zusammenhange müssen, da unser Beyspiel hier nur auf Quartettmusik, nicht auf Oper, Symphonie u. dgl., angewendet werden soll; auf Quartettmusik, die immer ein erwähltes Auditorium voraussetzt. Ein grosser Reichthum an den feinsten, an und für sich reizenden, in der Behandlung rühmenswürdig vollendeten Details zerstreut doch wohl in der Regel überall oder er mindert wenigstens die Aufmerksamkeit auf das Ganze und schmälert den Totaleffect von diesem: er thut das selbst bey Kennern und vorzüglich gebildeten Liebhabern; er thut es um so mehr, je trefflicher an sich diese Details sind. Die Sache liesse sich durch Beyspiele, von der Poesie hergenommen, vielleicht noch besser in's Licht setzen, und da passten auch manche Verhältnisse noch schärfer: aber das führte für unser jetziges Vorhaben zu weit, und mag eine besondere, nicht so gelegentliche Ausführung erwarten. Hier begnügen wir uns nur mit einer Frage: Würde nicht, keineswegs bloss die Menge der Leser, sondern auch ein Jeder von uns ohne Ausnahme, Tasso's, mit Recht weltberühmtes befreyetes Jerusalem weit leichter zusammen fassen, weit leichter als ein Ganzes durchdringen und geniessen, auch weit mehr lieben und öfter sich zu eigen machen, wenn es nicht der — an sich allerdings vortrefflichen — ausgesponnenen, bis in's Kleinste vollendeten, ungemein reizenden Details so viele hätte? Oder: hat nicht Heinrich Voss, keineswegs bloss bey der Menge der Leser, sondern auch bey Jedem ohne Ausnahme von uns, die Wirkung seiner, mit Recht überall verbreiteten, überall hochgehaltenen und geliebten Luise durch die Ausarbeitung „von letzter Hand" gar sehr gemindert? Und wodurch? Einzig durch die vielen eingeschalteten, aufs sorgfältigste und kunstreichste ausgemalten, an sich allerdings trefflichen Details! — Noch einen Punct zur Unterstützung unserer Meynung erwähnen wir nur mit schuldiger Behutsamkeit; denn diesen hat Hr. O., wie jeder Autor, das Recht, kurz abzuweisen — wenn er nämlich will; obschon wir glauben, es sey von Keinem wohlgethan, wenn er auf diesem Rechte besteht und ihn so abweiset. Hrn. O.'s Quartettmusik nämlich kann jenen Grad vollendeter Ausführung nur an wenigen Orten finden; und da doch auf diesen Grad vollendeter Ausführung in der Composition so viel gerechnet ist, so kann diese seine Quartettmusik auch nur an diesen wenigen Orten — ausser von Männern, welche sie studiren: was aber nicht die Sache der Zuhörer, auch der gebildetsten, ist und seyn kann — vollkommen verstanden, vollkommen gewürdigt, vollkommen genossen werden. Das ist Schade, sehr Schade, da sie so voller Geist, Gefühl und Kunst, auch mit dem treuesten Fleisse ausgearbeitet sind. Der Verfasser kann sagen: „So lasst eure Musiker sie so ausführen lernen! ich muthe ihnen nichts Unmögliches, nichts in der Sache selbst sich Widersprechendes zu! Oder könnt ihr jenes nicht erreichen, so lasst meine Werke liegen und haltet euch an andere!" Dagegen ist nichts einzuwenden: aber — Schade ist's doch, sehr Schade! Indessen meynen wir: Hr. O. spricht nicht so! gewiss spräche er nicht so! er müsste sich denn unter den Parisern ganz umgeändert haben. Und zu wiederholen sind wir verpflichtet: Was wir hier erwähnt haben, passt zwar auch auf die oben genannten, neuen Werke, aber auf diese beträchtlich weniger, als auf mehre der etwas früheren desselben Meisters.

Nach jenen Aeusserungen des angeführten Autors über Hrn. O., und nach diesem unserm Zusatze über seine neueren Werke, im Allgemeinen, kommen wir auf die oben genannten im Besondern, ohne jedoch mehr, als eine Art ausführlicher Inhaltsanzeige zu liefern; weil uns ein Weiteres,

eben nach jenem Beyden, weder als nöthig, noch als nützlich erscheint.

I. Oeuvr. 33. Allegro con brio. B dur. Sechsachtel-Tact. In den Melodieen ziemlich heiter, graziös, freundlich: in den Figuren, besonders für die erste Violin und das Violoncell, concertirend. Nicht eben lang. Andante maestoso. D moll, wechselnd mit Dur. Viervierteł-Tact. Schön, in sanfter, nicht weichlicher Schwermuth: der Mittelsatz (in dur) mässig aufmunternd, für sich zwar weniger ausgezeichnet, aber hier vollkommen angemessen. Minuetto. Presto non troppo. B dur: Zwischensatz Es dur. Affectvoll, doch nicht wild und ausgelassen; wahrhaft originell und trefflich durchgeführt. Finale. Allegretto grazioso. B dur. Zweyviertel-Tact. Der Meister kehrt, wie ganz Recht, zu dem Ausdrucke, der im ersten Satze herrscht, zurück, nur dass er die Heiterkeit steigert, das Graziöse pikanter, das Freundliche brillanter gestaltet. — Das Ganze gehört, für das Verständniss und für den Vortrag, nicht unter die schwierigsten O.schen Compositionen derselben Gattung.

II. Oeuvr. 34. A moll. Viervierteł-Tact. Ernst und feurig — nicht aufflackernd, sondern gleichsam unter sich hin brennend; durchgehends in thematischer, fünfstimmiger Aus- u. Durchführung wahrhaft gross und bewunderswürdig: ein Meisterstück, wie irgend eines in dieser Musikgattung; auch, bey aller Kunstgelehrsamkeit, nicht schwer zu fassen, eben der strengen Consequenz wegen, und weil die Themata gesang- und ausdrucksvoll, in lauter bedeutenden, gewichtigen Noten gewählt, die Figuren sehr gemässigt sind: auch durch alles diess nur um so mehr ein Meisterstück. Minuetto. Allegro moderato. A moll, wechselnd mit A dur. Dreyviertel-Tact. Gleichfalls gross und weit ausgeführt; in der ersten und dritten Abtheilung (in Moll) ganz dieselbe Schreibart, wie im ersten Satze: in der zweyten (in Dur) zart und lieblich — wie man es nun, Neigung und Kraft zu behalten, um dem Meister gänzlich zu folgen, allerdings bedurfte. Der Ausdruck jener Abtheilungen nähert sich dem, des ersten Satzes: nur ist er heiterer und mitunter geschärfter. Adagio espressivo. F dur. Viervierteł-Tact. Ja wohl: espressivo! Eine sanfte, doch nichts weniger als schwächliche Schwermuth herrscht in dem Ganzen und neigt sich nur zuweilen (selten) zu etwas trüberm Tiefsinn oder (öfter) zu muthigerer Erhebung. In den Erfindungen ist Alles Gesang, und im Gesange alles überall Seele. Mit Einem Worte: Trefflich! — Finale. Allegro non troppo. A moll, im Wechsel mit Dur. Zweyviertel-Tact. Das keineswegs kurze, ganze Stück ist auf eine einzige laufende, affectvoll treibende Figur, welche das Thema ausmacht, gebauet, die vom Anfange bis zu Ende des Stücks nie ruhet. An sich ist sie nicht gerade unerhört: aber was unser Autor damit und daraus macht, das könnte wohl so genannt, und muss wahrlich bewundert werden. Das auf's Allerengste verbundene Ganze strömt in Einem Gusse hin und reisst mit fort — wird es nämlich, wie es soll, ausgeführt. Zu solcher Ausführung aber, nicht nur des letzten, sondern eines jeden dieser Sätze werden — nicht sowohl Virtuosen, obschon, besonders das Finale, auch nicht wenig Schwieriges bietet, wohl aber Künstler im edeln und (will man so sagen) im vornehmen Sinne des Worts verlangt; selbst auch diese müssen sich zur vollkommensten Uebereinstimmung mit einander eingeübt haben, und anbequemen. Wir brauchen das nicht erst näher zu erörtern: diejenigen, welche die Sache verstehen und das Quintett versuchen, finden es bald selbst, da es aus dieser Sache (nicht aus den Noten, als Noten) hervorgeht: Anderen aber predigt man dergleichen vergebens.

III. Oeuvr. 35. Allegro spirituoso assai. G dur. Viervierteł-Tact. Sehr belebt, kräftig, brillant. Der ganze, lange Satz einzig und allein aus zwey, gegen einander contrastirenden Hauptgedanken herausgesponnen; reich an immer neuen, stets consequenten und kunstreichen Wendungen und Details. Bewunderswürdig und effectvoll. Minuetto. Allegro moderato. G moll, wechselnd mit G dur: dort, energisch, zum Theil heftig, hier, der einfachste, anmuthigste Gesang. Ein wahrhaft reizender, lang ausgeführter Satz: im Ganzen genommen, einigen Haydn'schen Scherzando's sich nähernd, nur, wie es unsere Zeit verlangt, Alles gesteigert, im Ausdrucke, wie in der Ausarbeitung; und dem gemäss auch vorzutragen. Andante cantabile. Es dur. Sechsachtel-Tact. Ein einfach hingesungenes, gefälliges, zierliches Thema, gefällig und zierlich auch fortgeführt. Mittelsatz: Es moll, aufwallend, trotzig, launisch. Rückkehr zu jenem, und diess nun breiter, verzierter, bereicherter zu Ende gebracht. Der ganze Satz ist so angeordnet, dass die erste Violin und das Violoncell gegen einander concertiren. Finale. Presto. G dur. Viervierteł-Tact. Es fängt einstimmig mit seinem kurzen, prallen, neckischen,

curiosen Thema an; und prall, neckisch, curios ist und bleibt Alles in dem ganzen Satze vom Anfange bis zu Ende, so dass Spieler und Zuhörer kaum zu Athem kommen. Durch Worte lässt sich das nicht näher bezeichnen: es braucht's aber auch nicht; denn so 'was sieht, hört, empfindet sogleich ein Jeder. — Auch diess Quintett verlangt tüchtige Spieler.

Auf dem Titel jedes dieser Quintette findet man (nur mit zwey Stichfehlern) die Anmerkung, es könne im Nothfalle die Violoncellstimme durch eine Viola, die Contrebassstimme durch ein Violoncell ausgeführt werden. Nun ja: aber, wie der eigenthümliche Ton dieser Instrumente, wie trefflich der Contrebass im Verhältnisse zum Violoncell und zum Ganzen bearbeitet und gestellt ist, bleibt die Vertauschung doch ein bedeutender Verlust. Der Nothfall wird aber in Deutschland, wo die Contrebassisten jetzt gewohnt sind, Beethoven's Symphonieen gut auszuführen und seine Pianoforte-Concerte gut zu accompagniren, nicht oft eintreten: allein, der grössesten Discretion und Delicatesse haben sie sich hier, selbst um der Ton-Stärke ihres Instruments willen, zu befleissigen; und mehre der obligat-figurirten Stellen, auch bey jener Discretion, Delicatesse und grössten Geschicklichkeit, vollkommen deutlich und den correspondirenden Stimmen adäquat vorzutragen, ist schwer, zuweilen sehr schwer. Wir haben daher, nachdem wir diese Werke mit der ursprünglichen Besetzung, und zwar brav, ausgeführt vernommen, den Versuch gemacht, die Violoncellstimme auf einem Violoncelle von vorzüglich zartem Tone und das etwas schwach besogen, die Contrebassstimme auf einem Violoncelle von vollem, dickem Tone und starker Besaitung ausführen zu lassen, und die Wirkung fiel so befriedigend aus, als dass wir nicht dieser unserer Erfahrung wenigstens als eines Vorschlags hier gedenken sollten.

2. Das Arrangement dieser Quintette für zwey Pianoforte-Spieler ist mit Geschicklichkeit, Sorgfalt und Fleiss gemacht: sie wirken daher auch, was sie in dieser Form können. Herr M. hat durch viele solche Arbeiten einen guten Credit, und bewährt ihn hier von neuem.

Stich, Papier und Abdruck beyder Ausgaben sind anständig und gut.

Wir scheiden von diesen trefflichen Compositionen, indem wir dem Verfasser, sie geschaffen, und uns, sie erhalten zu haben, von Herzen Glück wünschen. Dass hier von keiner blossen Bereicherung der Musikalien, sondern von einer Bereicherung der Musik selbst, die Rede ist: das werden die Leser hoffentlich schon aus unserer, wenn auch einfachen Darlegung abnehmen.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, in Musik gesetzt von Franz Otto. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig. 1 Thlr.

Wir haben abermals einen jungen Mann, den Bruder des Componisten Julius Otto, mit seinem ersten öffentlich aufgestellten Werke in die musikalische Welt einzuführen, was wir jederzeit mit Vergnügen und besonderer Achtsamkeit, ohne jene niederbeugende Ahnprecherey, aber auch ohne jene Persönlichkeitsrücksichten thun, die das Publicum dem Einzelnen nachstellen. Es freut uns, in ihm einen Kunstjünger von glücklichem Talente und schon guter Gewandtheit zu finden, dessen Melodieen angemessen und gefällig, dessen Stimmenverbindung sangbar und leicht, und dessen Harmonieführung oft ungezwungen, oft auch modisch ist. Wir meinen daher, dass diese Erstlingsgaben für gesellige Unterhaltungen recht geeignet sind; ja wir nehmen keinen Anstand, zu gestehen, dass wir diese Gesänge mit mehr Antheil gelesen und gehört haben, als manche anderer schon genannter Meister, deren Werke hin und wieder mit grossem Wortaufwande angepriesen werden. Es klingen hier zweyerley gute Geister durch, die Frische des Jugendlichen, und das Streben nach Tüchtigem. Darum unsere Empfehlung derselben. Dass sich auch manche kleine Anstellungen finden werden, liegt in der Natur des menschlichen Bildungganges: sie sind aber von der Art, dass diejenigen, die solche Gaben geniessen, jetzt kaum noch eine Verringerung ihres Vergnügens darin zu finden im Stande sind. Unsere folgenden Bemerkungen sind also mehr für den Hrn. Verfasser und für junge Componisten überhaupt, als für Ausführer und Hörer solcher Gesänge geschrieben; das singende und spielende Publicum ist jetzt an harmonische Purzelbäume hinlänglich gewöhnt, so dass wir dergleichen wohl mit allgemeiner Zustimmung unter die heutigen Genialitäten rechnen dürften. Und darin ist der junge Verfasser nicht selten modisch genug. Wir rathen ihm aber doch nicht, auf diesem neu- und viel betretenen Wege fortzuwandeln, obgleich er recht artige Leute darauf antreffen wird, wenn er es anders,

wie wir gern glauben, mit der Kunst redlich meint. Aus jeder Gesetzlosigkeit kann nichts Gutes kommen. So viel wir aber sehen, gibt es für viele unserer genialen Componisten nur ein einziges Gesetz, nämlich kein Gesetz anzuerkennen, sondern zu thun, was ihnen beliebt, oder vielmehr, was Convulsionen erregt oder doch wenigstens auf ungewohnte Art den Unterleib erschüttert, in dem so viel magnetische Wunder schlafen.

Um der Kürze willen wollen wir nur die beyden ersten Gesänge durchgehen und zwar nicht nach völlig strengen Forderungen des ernsten Styls. Wir wollen die fehlerhaften Stellen ohne Weiteres bessern, und unsere summarsgebliche Veränderung dazu. Die erste Klammer enthält die Schreibart des Verf., die zweyte unsere Aenderung:

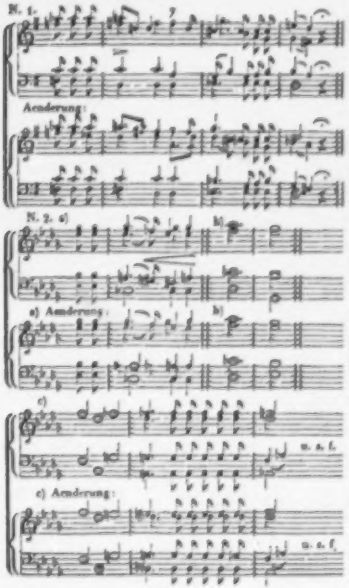

Solcherley findet sich mehr: es wird aber das Angedeutete völlig hinreichen. Möge der Verfasser diese kleinen Entgegnungen für gut gemeinten Antheil nehmen: sie sind nichts Anderes. Uebrigens wiederholen wir unsere Empfehlung und versichern nur noch, dass die Ausstattung dieser Gesänge von Seiten der Verlagshandlung trefflich ist.

Glückliche Fortschritte der Bemühungen der Wohlgesinnten zur Sicherstellung des Musikhandels.

Wir haben bereits im 43sten Stücke S. 713 des vorigen Jahrganges unserer Zeitung theils die Klage über den noch immer bestehenden Mangel an Gesetzen zu Gunsten gerechter Sicherung des Musikalienhandels, theils auch unsere begründete Hoffnung, d.o wir auf Willen und Kraft unserer hohen Regierungen stützen, die gewiss Mittel finden werden, der Unverschämtheit des diebischen Nachdrucks zu steuern, offen ausgesprochen, und mit Freuden den Verein von Männern gerühmt, die sich höchst löblich entschlossen haben, nach besten Kräften ein ehrliches Verfahren dabey einzuleiten. Wir versprachen, den Fortgang dieses wackern Unternehmens dem geehrten Publicum mitzutheilen, wozu wir jetzt erwünschten Stoff durch folgende Bekanntmachung des Vereins erhalten:

Leipzig, am 18ten Februar 1830.

Die Conventionalacte gegen Musikalien-Nachdruck vom 23sten May 1829 (die wir im gedrängten Auszuge am angeführten Orte mittheilten) ist von nachstehenden Handlungen unterzeichnet, und der letzte Termin der im §. 6 ausgesprochenen Begünstigung einer spätern Aufnahme mit gleichem Rechtsantheile noch bis den 23sten May a. c. verlängert worden, so dass nachher diejenigen Herren Verleger ausgeschlossen bleiben, welche bis dahin nicht beygetreten sind.

Herr *C. P. Aderholz*, in Breslau.
- *Chr. Arnold*, in Dresden.
- *C. Bethge*, in Berlin.
- *J. A. Böhme*, in Hamburg.

Herren *Breitkopf u. Härtel*, in Leipzig.
Herr *Carl Brüggemann*, in Halberstadt.
Herren *Cosmar u. Krause*, in Berlin.
Herr *August Cranz*, in Hamburg.

Herr *Fr. Ph. Dunst*, in Frankfurt a. M.
Herren *Falter u. Sohn*, in München.
Herr *C. G. Förster*, in Breslau.
„ *A. R. Friese*, in Dresden.
Herren *Gröbenschütz u. Seiler*, in Berlin.
Herr *Wilh. Härtel*, in Leipzig.
„ *C. H. Hartmann*, in Wolfenbüttel.
Herren *Hoffmann u. Wolff*, Firma: *Magazin für K. G. u. M.* in Berlin.
Herr *Friedr. Hofmeister*, in Leipzig.
„ *Kranzfelder*, in Augsburg.
„ *C. A. Kruschwitz*, in Hannover.
„ *Fr. Laue*, in Berlin.
„ *F. E. C. Leuckart*, in Breslau.
„ *F. S. Lischke*, in Berlin.
„ *W. Logier*, in Berlin.
„ *C. C. Lose*, in Copenhagen.
„ *Carl Meser*, in Dresden.
„ *G. M. Meyer jun.*, in Braunschweig.
„ *Wilh. Paul*, in Dresden.
„ *C. F. Peters*, in Leipzig.
„ *H. A. Probst*, in Leipzig.
„ *J. Reitmayr jun.*, in Regensburg.
„ *A. M. Schlesinger*, in Berlin.
Herren *B. Schott Söhne*, in Mainz, Paris und Antwerpen.
Herr *C. A. Simon*, in Posen.
„ *N. Simrock*, in Bonn.
„ *J. P. Spehr*, in Braunschweig.
„ *P. W. Tondeur*, in Berlin.
„ *T. Trautwein*, in Berlin.
„ *Johann Velten*, in Carlsruhe.
„ *H. Wagenführ*, in Berlin.
„ *C. F. Whistling*, in Leipzig.

Es dürfte bey gesetzlicher Sicherstellung des Musikalienhandels vor allen Dingen auf das Eigenthumsrecht der Melodie Rücksicht zu nehmen seyn. Ist dieser Punct im Klaren, so fallen dabey von selbst eine Menge Schwierigkeiten weg, die ausserdem der vielerley Ausnahmen wegen unübersteiglich scheinen können. Das ganze beynahe furchtbar überhandnehmende Unwesen des immerwährenden Arrangirens gewönne dadurch eine feste Grundlage auch zum Besten des Publicums. Jetzt wird offenbar zu viel und meist zum Schaden der Kunst und der einzelnen Werke arrangirt. Ganze Opern sind schon für zwey Flöten bearbeitet erschienen, und es sollte uns nicht sehr Wunder nehmen, wenn ein geistreicher Mann Beethoven's A dur-Symphonie für ein Paar Pauken oder für den Triangel arrangirte. Wie die Sachen jetzt stehen, müssen meist schlechte Bearbeitungen erfolgen: denn kaum ist ein Originalwerk erschienen, so ist auch schon irgend ein speculativer Kopf da, der, von dem Ersten dem Besten besorgt, ein übereilt hingeworfenes Arrangement binnen einigen Wochen ankündigt, um nur der Erste zu seyn. Da sind denn die rechtmässigen Verleger eines Werks fast gezwungen, die Bearbeitung zugleich mit dem Originalwerke erscheinen zu lassen, und zwar nicht weniger übereilt. Ferner müssen die rechtmässigen Verleger, ist es Jedem, der kein Honorar zu zahlen hat, erlaubt, Arrangements zu veranstalten, darauf sehen, dass sie gleichfalls möglichst wohlfeile Bearbeiter erhalten, damit der Dieb, der leicht wohlfeil geben kann, sie nicht zu sehr übertreffe. Setzte man nur nach Verhältniss des Honorars, das der Verleger zu den Componisten und Bearbeiter zu zahlen hat, einen gewissen Preis für den Bogen Arrangirtes fest: so könnte das Publicum in jeder Hinsicht nur dabey gewinnen. Unarrangirt bleiben Compositionen gewiss nicht, die einigen Erfolg des Absatzes versprechen, wenn auch nur der Besitzer des Originalwerks das Recht hat, dergleichen zu veranstalten, oder es zu verstatten. — Nichts würde, unserer Meinung nach, vom Eigenthumsrechte der Melodie anzunehmen seyn, als Variationen über irgend ein Thema, gearbeitete, aber nicht blos mit einem Coda oder sonst mit einigen Accorden zusammengereihete Potpourris und Chrestomathieen für Schulen, nicht aber zu irgend einem andern Behufe, weil sonst zu oft ganze bezahlte Sammlungen, aus denen das Beste, oft die Hälfte des ganzen Heftes, heraus genommen wurde, ihren Verlagshändlern unverkäuflich gemacht werden müssen. Wir wissen aber nur zu gut, dass uns eben nicht viele juristische Adern zu Theil geworden sind, überlassen also das Uebrige mit geziemender Erwartung erfahrenen Männern, der freudigen Hoffnung lebend, dass verpflichtete Verstände und weise Obrigkeiten in genauer Feststellung dieser wichtigen bürgerlichen Angelegenheit eine rechtliche Klugheit bald vor Aller Augen durch die That beglaubigen werden.

Nachricht.

Paris. Eine nach Walter Scott durch den Theaterdichter Balocchi geschriebene und durch Ca-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August **№. 46.** 1801.

Abhandlung.

Auch ein Wort über das Bogenklavier zur Widerlegung und Berichtigung des vom Herrn Röllig im Febr. Stücke 1801 des Journals des Luxus und der Moden hierüber gefällten Urtheils von C. F. A. Kellermann, in Nordhausen.

Wenn man des Herrn Rölligs Beurtheilung des Meyerschen Bogenklaviers liest; so wird man gezwungen, zu glauben, dafs derselbe ein solches Bogenklavier gar nicht gesehen hat, oder dafs wenigstens das, welches er gesehen hat, von sehr schlechter Beschaffenheit gewesen ist, da ein gutes nach der Erfindung des Herrn von Meyer verfertigtes Bogenklavier, gerade die Mängel gar nicht hat, welche Hr. Röllig demselben aufbürden will.

So bald ich in des Herrn Busch Almanache der Fortschritte in Wissenschaften und Künsten u. s. w. von Ostern 1795 bis Ostern 1796, die Beschreibung des Meyerschen Bogenklaviers gelesen hatte; so machte ich mit Hülfe meiner beyden Brüder zur Verfertigung eines solchen Instruments von 5 Oktaven Anstalt und brachte es auch glücklich zu Stande.

Schon mehrere Jahre hindurch war die Verfertigung musikalischer Instrumente eine meiner Lieblingsbeschäftigungen gewesen und da ich mich dabey besonders bestrebet hatte, mit Hülfe der Mathematik und Physik eine wissenschaftliche Kenntnifs von dem Baue solcher Instrumente zu erlangen; so erhielt schon diese meine erste Arbeit einen Grad von Vollkommenheit, welchen man gewöhnlich von solchen ersten Versuchen nicht erwartet.

Es ist freylich nicht zu leugnen, dafs bey Verfertigung eines solchen Bogenklaviers mancherley Schwierigkeiten eintreten, welche so sehr leicht nicht aus dem Wege geräumt werden können, und so ist es denn wohl kein Wunder, wenn das nach der Erfindung des Herrn von Meyer verfertigte Bogenklavier, welches Hr. Rollig gesehen haben mag, die Vollkommenheiten nicht besessen hat, welche ich in meinem Bogenklaviere durch mancherley damit angestellte und mir endlich gelungene Versuche zu geben vermocht habe.

Schon durch diese meine erste Nachahmung des Meyerschen Bogenklaviers bin ich vollkommen überzeugt worden, dafs auf dem von dem Herrn von Meyer eingeschlagenen Wege das Bogenklavier zur höchsten Vollkommenheit, deren es nach seiner Natur fähig ist, gebracht werden kann, und glaube es der Kunst schuldig zu seyn, des Herrn Röllings schiefe Beurtheilung des Meyerschen Bogenklaviers öffentlich zu widerlegen, damit andere Künstler nicht abgeschreckt werden, die schöne Erfindung des Herrn von Meyer nachzuahmen.

Da die Beschreibung des Meyerschen Bogenklaviers, welche ich gelesen habe, nicht ganz vollständig ist und darinn besonders die Leitung des Bogenrahmens nicht beschrieben worden ist; so kann ich eigentlich nicht sagen, ob mein Bogenklavier eine völlig gleiche Einrichtung wie das Meyersche Bogenklavier hat, wie ich denn auch in mehreren Stücken geflissentlich von der Einrichtung des Herrn von Meyer abgegangen bin. So habe ich z. B. die 4 Rädchen, welche der Herr von Meyer an den beyden Seiten und am Boden seines Instruments angebracht hat und über welche die beyden Darmsaiten, an welchen der Bogenrahmen hängt, gehen, ganz weggelassen, weil sie keinen wesentlichen Nutzen

raffa componirte tragische Oper: *die Braut zu Lammermoore*, hat auf dem italienischen Theater grosse Sensation gemacht. Der Styl des Gedichts sowohl als die Composition der Musik wird im Ganzen sehr gelobt, doch tadelt man, dass letztere an leidenschaftlichen Stellen nicht stark genug sey, und Caraffa zu sehr die Manier Rossini's nachgeahmt habe. Die Vorstellung hat fast vier Stunden gedauert. Die Damen Sontag und Pisaroni, so wie die Herren Donzelli, Zuchelli, Graziani und Santini wurden mit Beyfall überhäuft. Unsere Landsmännin hat sich darunter besonders ausgezeichnet.

Der durch seine Oper Macbeth bekannt gewordene Componist Chelard hat ein so genanntes *Athenée musical* errichtet, welches den Zweck hat, sowohl den fremden Virtuosen zum Concertsaale, als auch den einheimischen jungen Künstlern als Ort zu dienen, wo sie ihre gelungenen Versuche in Composition oder ihre Fertigkeit in praktischer Ausübung dem Publicum vortragen können, wodurch denn manches junge Genie ermuntert und unterstützt werden wird, welches sonst wegen Mangel einer solchen Gelegenheit muthlos gemacht und unterdrückt wurde, da es so schwer ist, ein neues Werk bey den Operntheatern anzubringen.

Herold's Oper: „Emmeline" hat auf dem Theater Feydeau kein Glück gemacht, woran aber hauptsächlich das Gedicht Schuld war. Die Musik enthält viel Schönes an Melodie und Harmonie. Im zweyten Acte lobt man besonders ein canonisch gearbeitetes Quartett, welches des grössten Meisters würdig ist.

Ein Herr Oury, erster Violinist der italienischen Oper zu London, hat sich am 15ten Dec. in einer musikalischen Versammlung mit grossem Beyfalle hören lassen.

Der wohlbekannte Herr Doctor Stöpel aus München hat sich seit geraumer Zeit in Paris niedergelassen, wo er ein Institut zum Unterricht im Fortepianospiele nach neuen Grundsätzen und mit Anwendung des Chiroplastes unterhält, welches den Beyfall der oberen Behörden hat. — Die Lehrlinge — beyder Geschlechter, aber zu besonderen Zeiten — erhalten jedesmal einen Unterricht von zwey Stunden, wofür monatlich 30 Francs (fünf Laubthaler) oder vierteljährig 75 Francs (12½ Laubthaler) bezahlt werden. Hr. Stöpel gibt auch besondern Unterricht zu dem Preise von — 10 Francs für die Stunde. Wenn dieses Institut guten Fortgang hat, so muss der Hr. Unternehmer in kurzer Zeit ein reicher Mann werden, welches Referent von Herzen wünscht.

Der oben genannte, in Sachen der Kunst nach verschiedenen Seiten hin thätige Hr. Chelard hat sich nun auch im komischen Fache versucht. Die von ihm componirte kürzlich aufgeführte Oper heisst: *La table et le logement* (Tisch und Wohnung). Leider hat der Text derselben so missfallen, dass sie nicht ganz beendiget werden konnte. Als aber der Name des Componisten (der noch nicht bekannt war) genannt wurde, erschallte ein allgemeiner Applaus. Hoffentlich wird diese Oper mit einigen Abänderungen des Textes bald wieder auf die Bühne kommen. Indessen wird sie von Hrn. Fétis in der „Revue musicale" streng critisirt. Das von Hrn. Chelard errichtete *Athenée musical* hat den erwünschtesten Fortgang unter dem Schutze des Seine-Departements. Auber hat wieder eine neue Oper geschrieben, welche „Zerline" heisst, und nächstens aufgeführt werden wird. Die Zahl der neuen Opern sind im Laufe des vorigen Jahres folgende gewesen: 1) In der grossen franz. Oper: zwey; 2) in der komischen Oper acht; 3) in der italienischen Oper zwey. — Gefallen haben am meisten: von denen unter 1) „Guillaume Tell," von Rossini; unter 2) „La Fiancée," von Auber. „Les deux nuits," von Boieldieu. „Le Dilettant," von Halevy; unter 3) „Matilde de Shabran," von Rossini. Eine junge deutsche Sängerin, Kuntze, hat sich in Paris hören lassen. Man sagt, sie gebe grosse Hoffnungen, und hat schon jetzt sehr gefallen. Auch ein junger Virtuos auf der Geige, Massart, Schüler von Kreutzer, hat so grosse Sensation erregt, dass man ihn, besonders in Rücksicht seiner Jugend, für ein musikalisches Wunder erklärt hat. Die Sängerin Cinti-Damoreau hat eine Benefizvorstellung erhalten, welche aus einer französischen Oper: *Le concert à la cour*, aus einer italienischen: *Il matrimonio segreto*, und dem Ballete *Nina* bestanden hat. Da indessen bisher Demois. Sontag die Caroline in der letzten Oper gesungen hatte, so sagte man, dass diese Vorstellung zum Benefiz der Mad. Cinti, und zur Ehre der Demois. Sontag Statt gefunden habe.

Man hat jetzt in Paris Guitarren mit zehn Saiten, Decacordes genannt, welche grosse Vorzüge haben.

Am 20sten Januar hat Demois. Sontag im Theater *de l'ambigu comique*, eine Abschiedsvorstellung für die Armen gegeben, welche sehr viel eingebracht hat. Noch vor Ende des Monats wird

Dem. Sontag Paris verlassen, welches alle ihre Verehrer (fast ganz Paris) in Trauer setzt. — Sie geht nach Berlin zurück. Ob sie dort bleiben und ihre theatralische Laufbahn fortsetzen wird, ist ungewiss.

Kurze Anzeigen.

Sechs fröhliche Gesänge für 2 Soprane, Tenor und Bass, comp. — — von A. Matthaei. 23stes Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Fröhliche Gesänge können diese nur heissen, wenn man von diesem Begriffe alles Komische, welches allein in Müller's Arche Noä liegt, und auch das volksmässig Lustige absondert. Die Gedichte, jenes ausgenommen, sind sämmtlich von A. Wendler und, so viel wir wissen, sonst noch nicht gedruckt. Die Composition aller — wieder jenes ausgenommen, das aber nicht zu den gelungensten gehört — nähert sich der Canzonetten-Form, nur eins mehr, als das andere: darum nehmen sie sich auch besser aus, von vieren, als im Chore gesungen. An eigentlichem musikalischem Gehalte sind sie verschieden: einige sind wahrhaft ausgezeichnet gut, die anderen, wenn auch zu wenig eigenthümlich in der Erfindung, doch immer gefällig und unterhaltend. Leicht und bequem auszuführen sind sie auch. Nur gegen die nicht seltene Sorglosigkeit, in Hinsicht auf Declamation und Accentuation des Textes kann man gegründete Einwendungen machen. Die Gesänge erhält man in Stimmen und sehr gut gestochen. Sie sind ohne Begleitung und darum als Tafelgesänge um so brauchbarer.

Der Schäferin Antwort, das Guitarrenband, Herbstlied und der blinde Knabe — gedichtet von Tiek, Hennet und Bahrs, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Karl Ed. Hering. Zweytes Heft. (Eigenthum des Verlegers.) Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Das erste Heft dieser Gesänge des jungen Componisten, des Sohnes des bekannten M. C. G. Hering in Zittau, kennen wir nicht, machen also hier wieder eine neue Bekanntschaft und zwar eine angenehme. Der erste Gesang ist ein anmuthig unterhaltendes Spiel des Mädchens mit dem gefiederten Abgesandten, der durch rhythmische und harmonische Wendungen artig anspricht. In derselben Weise singt auch das zweyte Lied recht lieblich und gewählt. Auch das dritte von Tiek ist in der spielend empfindsamen Weise sehr zusagend gehalten, und das vierte ist eben so einfach, als empfunden. Wir empfehlen also die gut gedruckte Sammlung mit Vergnügen.

1. *Quatrième grand Concerto pour la Flûte, avec accomp. de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons, comp. — — par W. Gabrielski.* Oeuvr. 90. Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

2. Dasselbe, bey denselben Verlegern mit Begleitung des Pianoforte. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es dürfte diess wohl das gelungenste der Flötenconcerte dieses Componisten seyn. Es besteht aus einem kräftigen, lebhaften und lang ausgeführten Allegro (A dur), einem melodiösen, nicht tändelnden oder hinschmelzenden Adagio (D dur), und einem figurenreichen Finale alla Polacca (A dur). Der Concertist hat, wie billig, viel zu thun, darunter auch Manches, was wohl eingeübt seyn will: doch allzugrosse Schwierigkeiten finden sich nicht, und unwirksam abquälende noch weniger. Die Anordnung und Schreibart ist nicht eben ungewöhnlich, die Erfindungen und die harmonische Ausführung ist es auch nicht: aber was gegeben wird, ist mit Einsicht und Geübtheit verfasst und wird überall gern gehört werden. Stich und Papier sind gut.

Notiz.

Dem. Sontag ist am 6ten d. durch Halle gereist, von da über Magdeburg nach Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. Nº. 11. 1830.

Recension.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle (Extraits des Trios pour Piano, Violon et Violoncelle formant l'Oeuv. 14 de *G. Onslow*), *arrangés par le même* (Propriété des Editeurs). Oeuv. 36. Liv. 1. 2. 3. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. à 1 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von *J. P. Schmidt.*

Onslow schliesst sich den Meistern Haydn, Mozart und Beethoven als Quartett- u. Quintett-Componist würdig zunächst an. Indem dieser denkende, fein gebildete Tonsetzer am meisten nach J. Haydn's trefflichem Vorbilde den Hauptgedanken jedes Musikstückes fest hält und treu durchführt, fehlt freylich der frische, heitere Humor des nie leidenschaftlich bewegten, ruhigen Veterans und Schöpfers der Quartette den Onslow'schen Compositionen; dagegen herrscht meistens der elegische Charakter vor, wie die Neigung zum Melismatischen und Chromatischen, in dieser Beziehung also nahe mit Spohr zusammen treffend, doch weniger in enharmonischen Verwechselungen sich gefallend. Ganz eigenthümlich dürfte Onslow eine gewisse Feinheit des Geschmacks und Eleganz der Ausführung originaler Figuren seyn, wie auch Innigkeit und Weiche der Empfindung die tief gedachten Tonstücke des, äussere Effectmittel verschmähenden, Meisters beseelt. Eine gewisse Einförmigkeit der Behandlung ist nicht zu verkennen; nähert sich solche indess auch der Manier, so ist diese doch so angenehm, dass man sich gern daran gewöhnt und näher damit vertraut macht. Nur erfordern Onslow's Quartette sämmtlich einen feinen, geschmackvollen Vortrag und grosse Discretion. In den vorliegenden drey Quartetten bewährt der Componist grosse Mannigfaltigkeit der Erfindung und gediegene Durchführung der Motive.

Das erste Quartett in E moll beginnt mit einem Allegro im $\frac{4}{4}$ Tacte, dessen wohl gewähltes Thema auf verschiedene Weise nachgeahmt und streng festgehalten wird. Das hierauf folgende Andante grazioso in G dur beruhigt das durch den vorhergehenden Satz erregte Gemüth durch Ruhe der Empfindung und schöne Melodie des vom Violoncelle eingeführten Hauptgedankens, welcher, nach einigen kleinen Bizarrerieen, von der ersten Violine graziös variirt wird. Sehr eigenthümlich ist die Menuett, deren Imitationen klar und wirksam erscheinen. Ein schöner, gesangreicher Satz in E$\sharp$ schliesst sich als Gegensatz höchst wohlthuend für das Gefühl dem Scherzo in der weichen Tonart an. Das Rondo, Finale Allegretto, ist pikant und lang ausgeführt, nicht ohne lichte Momente des Humors; auch gibt es den Spielern Gelegenheit, sich im geistvollen Vortrage zu zeigen. Der Schluss im Maggiore wird angenehm beruhigend.

Das zweyte Quartett, in Es dur, ist ein grossartiges Charakter-Musikstück, dessen schönes Thema

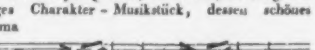

durch wohl gewählte, figurirte Zwischensätze in allen vier Stimmen gehoben, in reichem Wechsel und dennoch consequent benutzt ist. Ein lebendiges, munteres Scherzo folgt diesem ernsten Satze, voll neckender Laune und Originalität. Ein sanft schwermüthiges Thema in G moll wird im Andante zu geschmackvollen Veränderungen benutzt, welche theils zum Thema figurirte Bewegungen der einzelnen Instrumente, theils Nachahmungen der vier Stimmen darbieten. Ein Tempo di Marcia der vierten Variation in Dur erheitert die etwas elegische Haltung des Satzes, der zum Ausdrucke beruhigter

Wehmuth zurückkehrt und sanft verhallend endet. Ein lebhaftes Allegro in Es dur, $\frac{4}{4}$ Tact, erheitert das Gemüth wieder, und erinnert, ohne Nachahmung zu seyn, an gleiche Behandlungsweise mancher Haydn'scher Sätze.

Das dritte Quartett in D dur hält Ref. für eine der gelungensten Arbeiten des, seinem selbst geschaffenen Style stets treu bleibenden, Componisten. Das Thema des ersten Satzes ($\frac{3}{4}$ Tact, Allegro vivace) wird zuvor von der ersten Violine und Viola im unisono, dann von letzterer und dem Vcello. in Octaven eingeführt, worauf die contrapunctische Behandlung folgt, welche frey mit der diesem Tonsetzer eigenthümlichen Gewandtheit benutzt wird. Wie viel interessante Wendungen und Umkehrungen auf so kunstvolle Weise ein geschickt gewählter Haupt-Gedanke darbeut, ist dem Kenner der gebundenen Schreibart bekannt. Ein Andante in A dur, $\frac{4}{4}$ Tact, ist melodisch und graziös gehalten. Eine ächte Menuett wird durch den energischen Mittelsatz in D moll noch mehr gehoben, welcher eine fast dramatische Haltung hat. Ein glänzendes Coda schliesst sich dem kurz wiederholten Menuett-Thema sehr wirksam an. Ein ächtes Finale Presto schliesst das schöne Werk humoristisch und lebhaft. Mit vollem Rechte sind diese drey Quartette gebildeten Violinspielern und wahren Verehrern gediegener Quartett-Musik als geistreiche Unterhaltung und nachhaltige Uebung sehr zu empfehlen, um so mehr, als nach Fesca's und A. Romberg's Ableben, welche dennoch beyde diesen Fond von Originalität nicht besassen, ausser L. Spohr und Bernard Romberg (mit vorzüglicher Berücksichtigung des Violoncell's) wahre Quartett-Compositionen jetzt schwer aufzufinden seyn dürften. Selbst Beethoven's letzte Werke in dieser Gattung überschreiten die Gränzlinie der gewöhnlichen Fassungskraft der Zuhörer; noch schwerer zu befriedigende Ansprüche aber machen diese hohen Kunstgebilde einer überreizten Einbildungskraft an die Spieler, deren physische und geistige Kräfte wohl nur selten zu einer ganz dem Ideale des Tondichters entsprechenden Ausführung geeignet seyn dürften.

Nachrichten.

Strassburg im März. Seit dem Beschlusse der Concerte, über welche wir das geeignete nächstens nachholen werden, ist hier alles, was sich nur Musik bekennt, und je bekannt hat, in Bewegung, um sich auf das grosse Musikfest vorzubereiten, welches am 12ten und 13ten April statt haben soll. Es hat sich nämlich unter dem Namen Elsasser Musik-Verein eine Gesellschaft gebildet, welche aus Dilettanten und Musikern des obern und untern Elsasses besteht, bis jetzo etwa 400 an der Zahl.

Am 12ten April wird durch diesen Verein in dem geräumigen Schauspiel-Hause das Weltgericht von Schneider aufgeführt; es haben bereits schon mehre Proben statt gehabt, welche auf eine gute Execution schliessen lassen. Nach dem Vorbilde der Musikfeste in der Schweiz und in den Elb- und Rheinlanden, gedenkt der Verein sich jährlich in derjenigen Stadt des Elsasses zu versammeln, die geeignet ist der Mittelpunct der Versammlung zu seyn, und welche ein angemessenes Local darbietet. Man hat einen einstweiligen Ausschuss aufgestellt, um bis zur ersten allgemeinen Versammlung die nöthigen Anstalten zu treffen. Der definitive Ausschuss wird durch die allgemeine Versammlung gewählt.

Am 13ten April hat das zweyte Concert statt, worin, ausser der Symphonie Nr. II. in D von Beethoven und der Ouverture des Oberon, ausgezeichnete Gesang- und Instrumental-Compositionen gleichberühmter Meister gegeben werden sollen; über beyde Aufführungen wird Ref. zu seiner Zeit Rechenschaft geben. Das Fest wird am 14ten mit einem Balle beschlossen.

Die Kosten werden aus der Einnahme der Concerte und des Balls bestritten. Da die Besorgung der Einnahme und Ausgabe Dilettanten anvertraut ist, so ist bestimmt worden, dass innerhalb Monatsfrist nach den Concerten, die Rechnung gedruckt und jedem Mitgliede ein Exemplar zugestellt werden soll. Reise- und Aufenthaltskosten hat jedes Mitglied zu tragen; blos unentgeldliche Wohnung erhält man in Privathäusern.

Wird dieser Verein mit Sachkenntniss geleitet, so lässt sich für die Kunst und die musikalische Bildung im Elsass viel Gutes erwarten.

Berlin, den 28sten Februar 1830.

Der kurze Monat Februar endet Heute und mit ihm sind die sparsamen Carnevals-Freuden dahin geschwunden, wie alles Vergängliche. Doch

bleibt uns die Erinnerung an manches wahrhaft Gute und Schöne, als ein befruchtendes Samenkorn für die Zukunft zurück. In protestantischen Ländern fällt die eigentliche Tendenz des Carnevals weg, wie der schroffe Contrast von Scherz und Ernst. Deshalb will ersterer auch nicht allgemein und lebhaft genug gedeihen, so viel Mühe man sich deshalb auch giebt. Die interimistische General-Intendantur der Königlichen Schauspiele hatte den glücklichen Versuch gemacht, statt der, ihrem Zwecke schon längst nicht mehr entsprechenden Redouten, davon für die geringeren Stände nur zwei dies Jahr zu dem gewöhnlichen Eintrittspreise von 16 Gr. statt fanden, zwey Maskenbälle im eleganten Locale des Königlichen Schauspielhauses zu veranstalten, an welchen man nur durch Subscription mit Nennung seines Namens, zum Preise von 1½ Thlr., in bunten Domino's und Charakter-Masken Theil nehmen konnte. Die Gegenwart des Hofes, wie die Veranstaltung von Masken-Zügen, Tänzen vom Corps de Ballet und die Abwechselung der Unterhaltung durch französische Comedie gab diesen Festen einen erhöheten Reiz vor den gewöhnlichen Subscriptions-Bällen, welche an vier Sonnabenden statt fanden und weniger als sonst besucht waren. Prinz Carneval hielt auf dem ersten Maskenballe feyerlichen Einzug. Der zweite am Fastnachts-Abend wurde durch den Wettstreit des Momus mit der tragischen Muse belebt. Dieser Ball war sehr zahlreich besucht und fand allgemeinen Beifall. Die Königliche Oper gab nur eine neue Vorstellung 3 mal, die bereits erwähnte „Belagerung von Corinth" von Rossini mit ziemlichem Erfolge. Ausserdem wurde Fernand Cortez von Spontini 2 mal, Olympia, zum Theil neu einstudirt, 2 mal mit enthusiastischem Beifalle (nach dem 1sten Acte der zweyten Vorstellung wurde Dr. Spontini vorgerufen), „Oberon" von M. v. Weber, die „Stumme" und die „Braut" von Auber 1 mal gegeben. Faust von Spohr ruht wieder. Sämmtliche Gluck'sche und Mozart'sche Opern sind schon seit längerer Zeit nicht mehr gegeben. Noch weniger ist von neueren Werken deutscher Componisten die Rede. Jetzt wird Rossini's Semiramis zum Debut für die am 24ten März hier erwartete Dem. Henriette Sontag einstudirt. Vermuthlich wird dann, ausser den älteren Rossini'schen Opern Otello, la Donna del lago u. s. w. dessen „Wilhelm Tell" und Auber's „Fra Diavolo" zur Darstellung gelangen. Beide letztere Opern lassen allerdings viel interessantes und effectreiches erwarten.

In der Oper Olympia hatte Fräulein von Schätzel die Hauptrolle neu übernommen und sang solche mit voller Anmuth und Frische ihrer jugendlich schönen Stimme. Auch die Persönlichkeit der talentvollen Sängerin eignete sich sehr für die Darstellung der liebenden, duldenden Königstochter. Mad. Schulz hatte als Statira sehr mit der Erinnerung an Mad. Milder zu kämpfen, leistete jedoch im Gesange alles, ihrer Gesangs-Manier und Leidenschaftlichkeit des Vortrages zusagende als fleissige Künstlerin. Dennoch eignet sich für dieselbe Bravour-Gesang weit mehr als declamatorischer. Dem Spiele verlieh die hohe Gestalt der Mad. Milder mehr Würde, welche sie ganz zu antiken Rollen und plastischen Stellungen eignet. Die Mitteltöne dieser Sängerin sind auch besonders klangvoll, wenn ihr gleich die höheren Töne nicht immer zu Gebote standen. Ihr Andenken wird uns als Statira, Alceste, Iphigenia, Semiramis (von Catel) und Armide stets ehrenwerth bleiben.

Herr Devrient der jüngere gab in Olympia den Oberpriester mit Würde. Die ganze Vorstellung der an grossartiger Musik und Scenerie, auch schönen Ballets reichen Oper war unter Leitung des erfahrnen Meisters vortrefflich. — Die Sing-Akademie hatte zum letzten Abonnements-Concerte Händel's „Judas Maccabaeus" wohl gewählt. In diesem kräftigen Oratorium zeichnete sich besonders der Solo-Gesang der Fräulein v. Schätzel, Mad. Türrschmidt, des Tenoristen Herrn Mantius und eines Bassisten aus. Die Chöre wurden ganz vorzüglich gesungen. Die Instrumental-Begleitung, unter Leitung des Herrn K. M. Ritz, war so gut, als es von meistens Dilettanten und nach wenigen Proben nur zu verlangen ist. Um nicht von der Concurrenz mit der Oper abhängig zu seyn, hat sich nämlich die achtbare philharmonische Gesellschaft (welche monatlich 2 mal sich in der Aufführung von Symphonien übt) der Sing-Akademie mit lobenswerther Bereitwilligkeit für die Concert-Aufführungen angeschlossen.

Die musikalischen Unterhaltungen des Herrn Musik-Directors Moeser beschlossen den ersten Cyclus am 10ten Februar mit einer glänzenden Symphonie von Haydn in D dur, einer neuen, contrapunctisch geschickt und fleissig gearbeiteten,

auch recht wirksam instrumentirten, nur etwas zu breit ausgeführten Symphonie eines Bratschisten der Königl. Kapelle, Herrn Kammer-Musicus Gährich, dessen Name als Instrumental-Componist mit Achtung genannt zu werden verdient. Hierauf folgte die liebliche Pastoral-Symphonie von Beethoven, welche den besten Beweis der Zulässigkeit einer verständigen Malerei in der Tonkunst liefert. Der zweyte Cyclus von 6 Versammlungen fing am 17ten Februar mit dem schönen Quartett von Haydn Op. 42 in F dur an, welchem das grosse C dur Quartett von Beethoven und das herrliche Quintett von Mozart in D dur sich anschloss. In der zweyten Versammlung wurde J. Haydn's geistreiche Symphonie in Es dur (die erste der 6 Londoner), die wunderbar phantasiereiche A dur Symphonie von Beethoven, No. 7., und eine neue Ouverture von J. P. Schmidt zu der ungedruckten Oper „Alfred der Grosse" von Theodor Körner, sehr gut ausgeführt und beyfällig aufgenommen. Sie haben sich über diese Composition bey Gelegenheit der beurtheilenden Anzeige des Klavier-Auszuges der Ouverture bereits in No. 43. des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung näher geäussert. Die Romanze mit obligater Harfenbegleitung des neu engagirten Harfenisten Herrn Delacour und das lebhafte Allegro passionato sprach besonders an. Noch ist über die hiesige Darstellung dieser, im Jahr 1828 der Königl. Intendanz eingereichten Oper keine Entscheidung erfolgt. Das Königstädter Theater kann sich noch immer nicht zu einem höhern Standpunct erheben. Eine neu engagirte Sängerin mit dünner Kopfstimme, Dem. Franchetti, spricht wenig an. Herr Forti war früher ein trefflicher Sänger und spielt noch mit grosser Gewandtheit. Seine glänzende Periode ist indess vorüber. Der Tenorist, Herr Greiner, hat eine schöne Stimme, doch noch zu wenig Ausbildung für einen ersten Sänger. Man hätte noch Jäger's Abgang wenigstens Herrn Diez beibehalten sollen. Herr Spitzeder hat jetzt wenig Gelegenheit, sein comisches Talent geltend zu machen und scheint deshalb an Humor zu verlieren. Eine sehr matte Vorstellung war „der (alte) Barbier von Sevilla" angeblich von Paesiello, obgleich grossentheils mit dem Rossini'schen Barbiere amalgamirt. Ein solches Quodlibet von Alt und Neu kann nicht eben günstig wirken. Eine Parodie der weissen Dame, „die schwarze Frau" hat als Posse ziemlich gefallen.

Wie es heisst, geht der geschickte Musik-Director dieser Bühne, Herr Stegmayer, ab, wie Herr und Mad. Mühlenbruck solche bereits verlassen haben. Dem. Vio aus Wien wird erwartet.

Die grosse Noth der Armen in diesem strengen Winter zu mindern, hatten sich auch die Mitglieder der Königlichen Oper, des Schauspiels, der Kapelle und des Theater-Chors am 21sten d. zu einem sehr zahlreich besuchten Mittags-Concerte im Saale des Schauspielhauses vereinigt, in welchem Musik und Declamation abwechselte. Es wurde darin ausgeführt: die Ouverture zu Egmont von Beethoven, ein Terzett für Tenor und zwey Bässe aus Wilhelm Tell von Rossini, von den Herren Stümer, Blume und Zschiesche gesungen. Ferner ein Terzett und Quartett aus der comischen Oper „la villanella rapita" von Mozart, und ein Quintett aus Così fan tutte, von den Damen v. Schätzel und Schulz, und den Herren Bader, Devrient jun., Bassolt und Zschiesche gesungen. Im 3ten Theile wurde Cherubini's Ouverture zu Elisa, ein Chor aus der „Belagerung von Corinth" und der erste Chor aus Haydn's „Jahreszeiten" „Komm holder Lenz" gut ausgeführt. Fräulein v. Schätzel sang Variationen von Moscheles auf das Thema: „Steh nur auf du Schweizerbub'" mit vorzüglicher Kunstfertigkeit. Die Herren Beutler (welcher bey der K. Kapelle als Violinist und zugleich als Dirigent des weiblichen Theater-Chors neben Herrn Elsler angestellt ist) und Gans begleiteten den effectvollen Gesang am Pianoforte und mit dem Violoncell recht geschmackvoll. Die zwischen dem Gesange eintretenden Instrumental-Variationen stehen nur zu sehr von der Hauptsache ab. Auch vierstimmige Schweizerlieder und ein Männergesang von Eisenhofer wirkten angenehm und abwechselnd für die Unterhaltung. Die Declamationen waren sinnig gewählt und wurden von den ersten Talenten der Bühne kunstvoll gesprochen. Im Concerte sollte indess die Rede nur in melodramatischer Form statt finden. Dies gäbe noch Gelegenheit zu neuen, geistreichen Kunstschöpfungen. Nach der Musik hat die unbegleitete Declamation, da sie der Gesticulation entbehrt, immer etwas kaltes, starres an sich. Hierzu kömmt noch die Schwierigkeit der allgemeinen Verständlichkeit in dem nur für die Wirkung der Töne berechneten Locale.

Der auch in ihrer Zeitung von Wien aus belobte Posaunist, Herr M. Schmidt, Churfürstlich-Hessischer Kammer-Musicus und Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Amsterdam, hat sich auch hier allgemeinen Beifall durch schönen Ton und grosse Fertigkeit auf seinem Instrumente erworben. Derselbe trug im Zwischenacte im K. Schauspielhause ein Adagio und Rondo, auch Variationen vor. Das Instrument bleibt indess immer mehr für den ernsten Styl geeignet, so bewundernswerth auch die jetzigen Kunstleistungen darauf erscheinen.

Uebersicht der seit dem 1sten Juli bis zum Ende des Jahres 1829 gedruckten Musikalien.

Aus unserer, S. 600 und 601 des vorigen Jahganges dieser Blätter, gelieferten Uebersicht der gedruckten Musikalien in der ersten Hälfte des verflossenen Jahres hat sich ergeben, dass gegen 800 grössere und kleinere Musikhefte in Umlauf gesetzt worden waren. Die andere Hälfte des vergangenen Jahres hat die erste der Zahl nach sogar übertroffen: es sind gegen 1000 Nummern gedruckt worden, wozu noch 35 Portraits musikalischer Personen kommen. Dass unter einer so grossen Zahl sehr viele Kleinigkeiten, meist blosse Modesachen, eine Menge Tänze, Auszüge aus Opern und ganze Opern ohne Text, überhaupt sehr viel Arrangirtes für das Pianoforte und nicht Weniges dergleichen für die Guitarre gefunden wird, denken sich unsere Leser schon selbst.

An Symphonieen haben wir erhalten: die zweyte von Kalliwoda, gedruckt bey Peters in Leipzig; die dritte von L. Sphor, gedruckt bey Schlesinger in Berlin (beyde bereits in unseren Blättern angezeigt), und die dritte (aus C dur), von B. Romberg, bey Haslinger in Wien, ist zwar unter den gedruckten Musikalien dieses Halbjahrs noch nicht mit aufgeführt, wird jedoch nun wohl erschienen seyn. — Dass nicht noch mehr Symphonieen durch den Druck bekannt gemacht werden, das liegt eben so wenig an unseren teutschen Componisten, als dass nicht mehre teutsche Opern aufgeführt werden. Man kann nicht sagen, dass einheimische Talente unterstützt würden. — Liesse sich echter Künstlermuth leicht beugen: so könnten wir freylich kaum etwas anderes als Kleinigkeiten aufweisen. Verdenken kann man es Ausländern, namentlich den Franzosen, die nach gedruckten Listen oder nach Theaternachrichten urtheilen, daher nicht ganz, wenn sie öffentlich schreiben: „Es sey in Teutschland jetzt in den Erzeugnissen höherer Tonkunst ein Stillstand eingetreten," so unwahr die Bemerkung auch ist. Dass bey der Menge von Musikliebhabern die meisten nur sehr Mässiges leisten, dass also leichte Modestückchen (sogenannt grössere Arbeiten mit eingerechnet) ein grösseres Publicum finden, als gediegenere Werke solcher Männer, deren Name noch nicht allgemein genannt ist, liegt zu sehr in der Natur der Dinge, als dass sich irgend Jemand darüber wundern könnte. Das Bessere wird daher gerade weniger gedruckt. Es freut uns aber doppelt, dass die teutschen Componisten auch in Rücksicht auf gedruckte grössere Werke im verwichenen Halbjahre eine Vergleichung mit jedem andern Lande recht wohl aushalten. Sollte dennoch der grelle Ton einiger ausländischen Anmaassler in gewohnter Manier fort klingen, so wollen wir ihnen das kleine Vergnügen gern gönnen, ruhig thätig seyn und das Uebrige der Zukunft und — dem Satyr überlassen.

Ouverturen für volles Orchester erhielten wir: von Cherubini zur Medea; von Auber zur Stummen von Portici; von Lindpaintner zum Ballet „Joko"; von Marschner zu „Prinz von Homburg" und zu dem „Templer und der Jüdin." Also gerade so viele als in der ersten Hälfte des Jahres 1829.

An Concerten und concertirenden Musikwerken mit Orchesterbegleitung für Bogeninstrumente: das 12te Concert von L. Spohr; Variations brillantes von Kalliwoda; Variat. concert. für Violine und Violoncello von Pechatschek; ein Concert für Violoncell von Meinhard; drey Stück von B. Romberg; und noch sieben andere Nummern ähnlicher Art. Für Violoncello im Ganzen 12 Stücke.

Eigentliche Quartette und Quintette: a) in Partitur: das erste Quintett Beethoven's, dessen sechs erste Quartette und sechs Fugen in Form von Quartetten, von Albrechtsberger, sämmtlich bey André in Offenbach gedruckt, der auch früher alle Quartette Mozart's um äusserst billigen Preis herausgab, was gerühmt zu werden verdient. — b) In Stimmen: ein Quintett von Kelz, vier von Onslow (bey Breitkopf und Härtel), und ein Quartett von Limmer.

Harmonieen für Blasinstrumente sind 17 Nummern erschienen.

An **Concerten** und anderen Stücken für Blasinstrumente bemerken wir Folgendes: Die meisten für die Flöte, was um so seltsamer scheint, da man sie jetzt in öffentlichen Leistungen bey weitem nicht mehr so gern hört, wie sonst. Für sie sind herausgekommen: drey Concerte von Berbiguier; das vierte Concert von Gabrielsky; eins von Spohr, recht gut arrangirt von C. G. Belcke; eins von Reissiger; ein Quartett für 4 Flöten von Reicha; ein Trio für 3 Flöten von Kummer; 3 Duetten von Berbiguier; ein arrangirtes und 2 Duette für Flöte und Clarinette von Kummer. — Für **Clarinette** 3 Nummern, darunter ein Concert von Crusell. — Für Fagott: 2 Nummern, von Koch Fantasie und Variationen; von Enckhausen Introduct. und Variat. — Für **Horn** ein einziges Stück von Wähning, Introd. und Variat. mit Quartett- oder Pianoforte-Begleitung. — Es ist demnach für Blasinstrumente etwas mehr, als in der ersten Hälfte des verflossenen Jahres gesorgt worden.

Für **Pianoforte** mit und ohne Begleitung ist natürlich die Ernte wieder überaus reichlich der Zahl der Garben nach ausgefallen. Mit Orchesterbegleitung ist erschienen: ein Concert (Op. 13, in G, neue Auflage) von Hummel; von J. P. Pixis Op. 100; von Kalkbrenner Introd. et Var. brill.; Grandes Var. von Kulenkamp. — Mit Begleitung der Clarinette eine Nummer von Späth. — Einiges mit Begleitung der Flöte oder Violine. — Mit Violinbegleitung 12 Nummern, darunter ein Duo von Kalkbrenner und Lafont, eins von Herz und Lafont, eins von Kalliwoda, und eins von Paganini; von Meyseder grand Rondeau. — Mit Violoncell-Begleitung: 2 Nummern, eine von Hüttenbrenner, und von Reisiger ein Trio mit Violoncell und Violine. — Vierhändiges und Zweyhändiger zählen wir über 150 Nummern, ohne die Ouverturen und das Heer von Tänzen. — Für Orgel nur 5 Nummern.

Für **Kirchengesang** nicht Weniges; darunter ein Handchoralbuch von Hartmann; die fünfte gedruckte Messe von Eybler, mit Graduale und Offertorium; ein Graduale von Mich. Haydn; die Hymne „la mit" von Neukomm; die vierte Messe von Seyfried; eine deutsche Pastoralmesse von Assmayer; Ecclesiasticon oder Sammlung klassischer Kirchenmusik in Partitur, bey Diabelli; die dritte Messe von Cherubini mit Pianofortebegleitung etc.

Viele weltliche Gesänge, mehrstimmige und für eine Stimme. Darunter: von Händel Acis und Galathea, Serenade im Klavierauszuge; Tafellieder von Gottfr. Weber; Mehrstimmiges über 40 Nummern, und Einstimmiges noch etwas mehr, worunter auch Auszüge aus Opern.

Von Lehrbüchern und Uebungen nennen wir: Für Fagott von Küffner 24 Duetten; für die Posaune Uebungen von Belcke; Anweisung zum Gebrauche des Waldhorns für Componisten, von Jahn; theoretisch-praktische Horn-, Basshorn-, u. Trompeten-Schule von M. Kling; für Violoncelle 12 Exercices faciles von Dotzauer; Anweisung die Guitarre zu spielen von F. Consolli; die siebente verbesserte Auflage der Guitarrenschule von Bortolazzi; desgleichen von J. T. Lehmann. — Gesangunterricht: der kleine Singschüler von Berlin; der erste Lehrmeister im Singen von W. A. Müller; exercizi di Canto P. 1. von Mercadante. Archäologisch-liturgisches Lehrbuch des gregorianischen Gesanges von Antony. — Für das Pianoforte: Etudes von Al. Schmitt; practische Clavierschule von J. B. Cramer (neue Auflage); Pleyels Clavierschule (neu aufgelegt); systematische Anleitung zum Fantasiren von Czerny. — Für Orgel: der practische Organist, von A. W. Bach; Anleitung zum Orgelspiele von Kindscher (neue Auflage). — Zwey Lebensbeschreibungen: Fr. Wilh. **Berner** zu Breslau, nach seinem Leben und Wirken; Lebensbeschreibung von Carl Mar. v. Weber. Mit Portrait.

Vermischtes.

Die gerühmte, in Berlin jedoch pensionirte Sängerin, Mad. Milder, hat auf ihrer Kunstreise in Kopenhagen den ausgezeichnetsten Beyfall geerntet. Die Concerte derselben waren von dem kunstverständigen Theile des Publicum besucht. Sie reist nach Russland. In einer nördlichen Stadt klagen die Musiker über ihre etwas späte und verkürzte Zahlung. —

Die in Frankreich so überaus gerühmte „Orgue expressif" auf der man durch den Druck der Finger cresc. und decresc. anbringen kann, hat jedoch noch den Fehler, dass die Flötenwerke bey stärkerm Winde und beym Nachlassen desselben zu hohe und zu niedrige Töne geben. Hr. Grenié

wird von den Franzosen und leider auch von mehren Teutschen als Erfinder der frey schwingenden Zungen gerühmt. Es ist aber wieder einmal eine teutsche, jetzt schon jedem Orgelbauer bekannte Erfindung. Es ist doch wirklich zum Verwundern, wie gutmüthig wir unseren Landsleuten etwas wegschnappen lassen, und wie ausserordentlich wir die fremden Leute preisen, wenn wir übersetzt lesen, dass sie erfunden haben, was schon hier erfunden war! . . . Wer weiter darüber belehrt seyn will, lese Gottfr. Weber's Vorwort zu dem Aufsatze des Prof. Wilh. Weber's: Compensation der Orgelpfeifen. 11ter B. der Cäcilia, Heft 43.

Bey Schlesinger in Berlin ist 1829 eine Humoreske in zwey Theilen erschienen: die Geweihten, oder der Cantor aus Fichtenhagen, herausgegeben von Gustav Nicolai. Es ist ein ergötzlicher Schwank, in dem man die Wahrheit selbst suchen muss. Herr Ritter Spontini ist darin die Hauptperson, über welche von den Geweihten sehr viel gesprochen wird. Es kann aber auch ein Anderer seyn, denn er heisst im Buche anders; darin nennen sie ihn den Ritter Coelestin. Manchen Personen wird ganz erschrecklich darin mitgespielt und dem Mozart auch. Dem Cantor Graupner aber und seinem Oratorium „Nebucadnezar" passiren sehr seltsame Dinge. Wir haben es gelesen, aber wir recensiren es nicht, weil wir Jedem das Vergnügen auch einmal gönnen wollen, was im Recensiren so überschwenglich webt und lebt — und desshalb wollten wir nur auf die Historie aufmerksam gemacht haben.

In Hamburg wächst die Liebe zur Musik auch, und die musikalischen Vereine nehmen zu. Ein dortiger Berichterstatter hat auch gefunden, dass Schneider und Apel ihre schwierige Aufgabe im Weltgerichte nicht ganz gelöst haben.

Im achten Hefte der Isis 1829 steht ein Aufsatz: Ueber die Bedeutung des Sinnes für Harmonie in der menschlichen Natur von Blasche —, der im Allgemeinen viel Anziehendes und Lobenswerthes enthält für Alle, die das Nachdenken nicht scheuen.

Gegen die in Nr. 45 des vorigen Jahrganges unserer Zeitung mitgetheilte Recension „der Bardale, einer Sammlung auserlesener Volkslieder der verschiedenen Völker der Erde, herausgegeben von E. Baumstark und Waldbrühl u. s. w., ist uns eine Antikritik von Hrn. Dr. Baumstark eingesendet worden. Wir bedauern, dass wir sie ihrer Länge wegen aus Mangel an Raum nicht in unser Blatt aufnehmen konnten. Antikritiken, ausgenommen von wissenschaftlichem Interesse, sind von jeher nothgedrungen in das Intelligenzblatt verwiesen worden. Damit wir aber nicht ungerecht erscheinen, wollen wir es den geehrten Lesern unserer Blätter bekannt machen, wo diese Antikritik gedruckt werden sollte. Damit sie uns aber nicht etwa entgehe, ersuchen wir den Hrn. Dr. Baumstark öffentlich, uns gefälligst den Ort mit ein Paar Worten anzuzeigen, wo seine Gegenschrift zu lesen ist, damit wir vor dem geehrten Publicum auf alle Fälle gerechtfertigt erscheinen, welches mit dem Hrn. Dr. zugleich sehr wohl begreift, dass der uns gegebene Raum nicht zureicht, so lange Antikritiken abdrucken zu lassen.

Es ist zum Erstaunen, auf wie Weniges man sich jetzt verlassen kann, nicht einmal auf Leben und Tod. Vor Kurzem schrieb uns Einer unserer geehrten Herren Correspondenten, dass der Violin-Virtuos, Sigismund von Praun in Krakau gestorben seyn soll. Kurz darauf lesen wir die Nachricht von seinem Tode in der Berliner musikal. Zeitung und in einem lateinischen Gedichte. Wir halten also die Sache für gewiss und geben sie in vier Zeilen als einstweilige Notiz. Da tritt nun der neu aufgelebte Freymüthige mit der Frage hervor: Todt oder nicht todt? — Wir sind nicht, wie weiland Jonas, und freuen uns über die Frage, wünschend, jene Nachricht möge ungegründet seyn. Ach, dass wir nicht mit der ganzen Welt im Briefwechsel stehen können! Leider haben wir bey so vielen Correspondenten doch gerade in Krakau keinen. Möchte doch der Freyherr Sigismund von Praun selbst die Güte haben, uns zu berichten, ob er todt oder nicht todt ist, damit wir officiell berichten können.

Johann Mederitsch, genannt Gallus, ein den Freunden der Tonkunst längst bekannter, mit Recht

sonst hochgeachteter, jetzt wohl, wie Viele, von Vielen über Gebühr vergessener wackerer Componist, der nun in seinem Alter zurück gezogen in oder bey Lemberg lebt, hat noch Manches unter seinen Manuscripten, was sich ohne Zweifel auch heute noch der Hochachtung der Besseren erfreuen würde, wenn es gedruckt erschiene. So hörten wir von ihm vor Kurzem ein noch ungestochenes Quartett für Bogeninstrumente aus A moll, vortrefflich gearbeitet, geistvoll und in eigenthümlicher Art. Besonders zeichnete sich der dritte Satz als vollkommen meisterhaft aus. Er ist derselbe Mann, der den ersten Act der Pyramiden von Babylon und Winter den zweyten schrieb. Quartetten und geistliche Musikstücke sind bereits zwischen 1780 und 1800 von ihm beyfällig bekannt gemacht worden. Wir halten es für Pflicht, dem höchst verdienten Veteran durch diese Zeilen unsere begründete Achtung zu beweisen.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte, comp. — — par C. F. Müller. Oeuvr. 35. Munic, chez Falter, Mayence, chez Schott. (Pr. 54 Xr.).

Die Einleitung, Moderato, moduliert, auf zwey Seiten, von D dur nach dessen Dominante durch alle Tonarten der Scala, und gefällt sich noch am längsten in As dur und As moll: aber die Sache ist hübsch gemacht, bis auf die sehr strafbaren Octaven, S. 3, Syst. 2, Tact 2 und 3 (denn solche sind es, ungeachtet des vorhaltenden Des im Sopran); auch wird eben von dieser Stelle an recht artig zum Thema hingeleitet. In diesem kömmt uns nun der weiland Hrn. Hurka ehrsames: „Das waren mir selige Tage" — einmal wieder entgegen; doch mit einem Stichfehler: Tact 3, das erste Sopran-D, statt Fis. Die Variationen — es sind ihrer viere, und eine Coda — sind gleichfalls nicht übel: übrigens, was man jetzt brillant-bravourmässig zu nennen pflegt, für ungemein fingerfixe Personen, besonders weiblichen Geschlechts. Damit ist Alles gesagt und auch Alles empfohlen, denen, für welche das Heftchen bestimmt ist.

Ouverture pour le Pianoforte composée par V. Bellini. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsig. Pr. 10 Gr.

Der Hr. Verfasser dieses Werkchens ist jetzt in Italien als Operncomponist beliebt; namentlich fand sein Pirata öfter eine ausgezeichnet gute Aufnahme. Die hier anzuzeigende Ouverture beginnt mit einem etwas lang gehaltenen Andante maestoso, $\frac{4}{4}$, D moll, das in ein frisches All., $\frac{4}{4}$, D dur übergeht, was keine Schwierigkeiten bietet. Sie hat die jetzt gewöhnlichen Zerstückelungen nicht, was zu loben ist. Einige sogenannte Schusterflecke könnten weggeblieben seyn. Dass übrigens die Ouverture mit vollem Orchester besser wirken muss, als für das Pianof., hat sie mit allen anderen gemein.

Notiz.

So eben vernehmen wir, dass die theoretisch-musikalische Bibliothek des seligen Schicht, gewesenen Cantors an der Thomasschule in Leipzig, im rothen Collegio allhier öffentlich versteigert werden soll. Die Auction beginnt zwar schon den 22sten März: allein die hier zu bemerkenden Werke kommen erst am Ende des Katalogs vor. Die erste Nummer dieser Schicht'schen Sammlung ist 3458. Wir halten es daher für Pflicht, darauf aufmerksam zu machen.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Von folgenden Werken habe ich das alleinige Eigenthum für Deutschland mit Inbegriff der östreichischen Staaten, erkauft:

J. P. Pixis, Bibiana oder die Kapelle im Walde. Oper in drey Aufzügen.
Klavierauszug und mehre Arrangements vom Componisten.

— Variations brillantes pour le Pianof. Op. 112.

Halberstadt, den 24sten Februar 1830.

C. Brüggemann.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. III.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

haben, sondern vielmehr nur dazu dienen, Geräusch zu verursachen und die Friktion zu vermehren, wodurch die Bewegung des Bogenrahmens ohne Noth erschwert wird. An meinem Bogenklaviere gehen die Darmsaiten, an welchen der Bogenrahmen hängt, von der an den beyden Ecken des Rahmengerüsts befindlichen Rollen unmittelbar gerade herunter zu den Schenkeln des Fusstritts, an welchen sie befestiget sind.

Nichts hat mir bey der ganzen Arbeit mehrere Schwierigkeiten gemacht, als der Leitung des Bogenrahmens eine solche Einrichtung zu geben, dafs bey der Bewegung dieses Rahmens kein Geräusch entsteht, die Friktion möglichst vermindert wird und dennoch die Bewegung des Rahmens mit der erforderlichen Sicherheit geschieht.

Nach mancherley angestellten Versuchen bin ich überzeugt worden, dafs die Leitung des Bogenrahmens, wenn sie allen diesen Forderungen ein Genüge leisten soll, elastisch seyn mufs und habe endlich nachstehende Einrichtung meinem Wunsche vollkommen entsprechend befunden. An den beyden inwendigen Seiten wird in die Säulen des Bogengerüstes eine, ohngefähr 1 Zoll breite und $\frac{1}{2}$ Zoll tiefe Rinne gehobelt. Ueber dieser Rinne liegt auf eisernen Stegen ein $1\frac{1}{2}$ Linien (nach Duodecimal-Eintheilung des französischen Königsfufses) dicker polirter eiserner Drath, welcher vermittelst einer an dem Ende desselben angebrachten Schraube und Schraubenmutter so stark, als er es verträgt, angespannt wird. An beyden Seiten des Bogenrahmens befindet sich sowohl oben als unten folgende Vorkehrung: 1) eine ohngefähr $\frac{1}{2}$ Zoll breite holzerne Gabel, welche mit Leder ausgefüttert ist und 2) ein an einer eisernen Schraube befindlicher Kork von 4 Linien im Durchmesser. Die Schraube, woran dieser Kork befestiget ist, geht durch den Rahmen und hat an der inwendigen Seite des Rahmens einen kleinen Handgriff, durch welchen sie nach Belieben gestellt werden kann. Zwischen der Gabel liegt der ausgespannte Drath und es dienet diese Gabel blos dazu, dafs sie verhindert, dafs der Rahmen sich nicht vor- und rückwärts bewegen kann. Weil nun ein geringes Schwanken des Rahmens von vorne nach hinten nicht nachtheilig ist; so darf, um die Reibung möglichst zu vermindern, der eiserne Drath sich in der Gabel nicht klemmen, sondern mufs vielmehr den gehörigen Spielraum haben. Die Schrauben mit ihren daran befindlichen Korken dienen hingegen dazu, den Rahmen auf das genaueste zu stellen, dafs er nicht seitwärts schwanken kann.

Die Rollen an den beyden Ecken des Rahmengerüstes sind von einer solchen Gröfse, dafs sie sich nur $1\frac{1}{4}$ mal umdrehen, während der Bogenrahmen seine ganze steigende oder fallende Bewegung macht. Die eisernen Axen der Rollen liegen in Zapfenlagern von Messingbleche, welches auf der hohen Kante steht und in einem halben Zirkel so ausgeschnitten ist, dafs die Axen der Rollen genau in diesen Ausschnitt passen.

Sowohl diese Zapfenlager als auch die vorhin genannten Gabeln und Korke müssen mit Oele in einer beständigen Feuchtigkeit erhalten werden. Alsdenn ist der Mechanismus des Bogenrahmens von allem hörbaren Geräusche befreyet und die Bewegung so sehr leicht, dafs in dieser Hinsicht nichts zu wünschen übrig bleibt.

Ich will nunmehro zeigen, dafs mein Bogenklavier keinen einzigen von den Mängeln hat, welche Herr Rollig dem Meyerschen Bogenklaviere aufbürden will.

Diese Mängel sollen in folgenden bestehen:

1) Soll der Rahmen sehr wandelbar und seine Bewegung zu beschwerlich und mit Geräusch verbunden seyn.

2) Soll der Fall der Tasten zu tief und ihre Ansprache zu hart seyn.

3) Soll den Haargebunden die erforderliche Elasticität fehlen, weil der Rahmen, in welchem sie eingespannt sind, nicht die Nachgiebigkeit des Geigenbogens hat.

4) Soll aus eben dieser Ursache ein ganz verschiedener Ton entstehen, je nachdem der Bogen in der Mitte oder näher nach seinen

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № III. 1830.

Eigenthum.

Bey mir sind mit Verlags-Eigenthum folgende neue Werke erschienen:

Kalkbrenner et Lafont, grand Duo concertant pour Piano et Violon. Opus 97.

Kalkbrenner, Scherzo e Rondo, per il Pianoforte. Op. 97.

— Introduction, Variations et Finale sur l'air favori du Pirate, de Bellini, pour Pianoforte. Op. 98.

— „God save the king" Variazioni di Bravura con Introduzione e Finale per il Pianoforte e Orchestra. Op. 99.

— Les Soirées de St. Cloud, trois Bacchanales à quatre mains pour le Piano avec Accompagnement de Harpe, de Triangle et de Castagnettes. Op. 100.

— Introduction et Rondeau brillant pour le Piano avec Accomp. d'Orchestre. Op. 101.

— Adagio e Allegro di Bravura per il Pianoforte e Orchestra. Op. 102.

H. A. Probst.
in Leipzig.

Bekanntmachung.

Die Unterzeichneten machen hiermit bekannt, dass die von ihnen angekündigte Herausgabe der Beethovenschen Quartette für vier Hände unterbleiben wird.

Halle, den 6ten März 1830.

Anton u. Gelbcke.

Zu gefälliger Beachtung.

Es haben sich Fälle ereignet, welche uns nöthigen, wiederholt bekannt zu machen, dass wir von dem bereits im Laufe vorigen Jahres bey uns erschienenen vollständigen Klavierauszuge der Oper: *Les deux Nuits*, von A. Boieldieu, das ausschliessliche Eigenthumsrecht für ganz Deutschland mit alleiniger Ausnahme des Königreichs Preussen an uns gebracht haben, und wir demnach von allen uns befreundeten Herren Collegen des Auslandes, die in den preussischen Staaten ausgenommen, zu erwarten berechtigt sind, dass dieselben nur unsere rechtmässige Ausgabe verkaufen und sich um so weniger für die Folge durch unrichtige Bekanntmachungen hierin irre leiten lassen werden.

Herr H. A. Probst in Leipzig, bey welchem wir ein complettes Lager unsers ansehnlichen Musikverlags zur Auslieferung unterhalten, ist zu diesem Zwecke auch fortwährend mit einer hinreichenden Anzahl von Exemplaren des erwähnten Klavier-Auszugs versehen.

Preise:

Boieldieu, A., „Les deux Nuits," Oper im vollständigen Klavierauszuge mit deutschem und franz. Texte. 12 Fl. C. M.

— Dieselbe für Pianoforte allein. 4 Fl.

(Ausserdem sind auch alle Nummern einzeln zu haben.)

Wien, im Februar 1830.

Artaria und Comp.

Musikalische Anzeigen.

Anzeige einer Sammlung neuer Kirchen-Musik für kleinere Chöre.

Im Verlage von *Jos. Reitmayr*,
Buch-, Kunst- und Musikalienhändler in Regensburg
Lit. G. Nr. 87.

(Beschluss aus Nummer II.)

Nr. 12. Weyh, C., Missa brevis à 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 13. Sintzel, Ave Maria à Canto, Alto, Tenore solo et 2 Violinis, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 14. Ruf, C., Missa solemnis in D moll à 4 Vocibus, 2 Violinis, 2 Clarinettis ad libitum, 2 Cornibus et Organo.

Nr. 15. Emerig, W. J., Vespera Nr. 5 à 4 Vocibus, 2 Violinis, Alto-Viola, 2 Cornibus et Organo.

Es kann diese Sammlung durch jede Buch- oder Musikalienhandlung bezogen werden, daher sich die Herren Subscribenten nur an die ihnen zunächst liegende Handlung zu wenden haben, und ist Niemand verbunden, die ganze Sammlung zu nehmen, jedoch haben die Subscribenten

anzuzeigen; auf welche der bereits angezeigten Werke sie subscribiren wollen, indem der spätere Ladenpreis eines einzelnen Werkes dieser Sammlung nach seinem Erscheinen um ¼ erhöht wird.

Am Anfange eines jeden Jahres wird daher immer bekannt gemacht, was während desselben erscheint. Beyträge zu dieser Sammlung nimmt der Unterzeichnete gerne an, und ladet daher die Herren Compositeurs ein, ihre dahin einschlagenden Arbeiten nebst Honorarbedingnissen an ihn einzusenden.

Jos. Reitmayr.

J. B. Cramer's Pianoforte-Schule. Neue, sorgfältig nach den neuesten Fortschritten in der Musik umgearbeitete, sehr vermehrte, ganz practisch und leicht abgefasste Ausgabe. Brochirt. Preis gegen baare Zahlung 16 Gr.

Cramer's sechs leichte Sonatinen mit Präludien und Fingersatz versehen, als Fortsetzung der Pianoforte-Schule. Zwey Hefte. Ladenpreis eines jeden Heftes 18 Gr. Baarpreis für beyde Hefte 1 Thlr.

Cramer's nützliche Fingerübungen für das Pianoforte, um den Händen die beste Haltung zu verschaffen. Ladenpreis 20 Gr. Baarpreis 14 Gr.

Bey 10 Exemplaren das 11te gratis.

H. A. Probst
in Leipzig.

Im Verlage der Buch- und Musikhandlung von *T. Trautwein* in Berlin, breite Strasse, *Nr.* 8, ist erschienen und zu haben:

Choral-Buch

für das „Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinen" bearbeitet und mit Genehmigung eines Königl. Hohen Ministerii der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten, herausgegeben von A. W. Bach, Musik-Director und Organist an der St. Marienkirche zu Berlin. IV. 181 Seiten in Querfolio. Brochirt. Ladenpreis 2 Thlr. 15 Sgr.

Dieses Choralbuch ist als ein vollständiges evangelisches Choralbuch zu betrachten, indem es alle in der gedachten Kirche gangbaren und gebräuchlichen Melodieen enthält. Ueberdiess ist es zur häuslichen Erbauung am Klaviere besonders zu empfehlen, so wie auch der wohlfeile Preis denselben zugleich seine Anschaffung erleichtert.

T. Trautwein.

Neue Musikalien,

welche im Jahre 1829 bey T. Trautwein in Berlin erschienen und in allen Musikhandlungen zu bekommen sind:

1) Instrumentalmusik.

Bach, J. S., Six Fugues arr. p. Viol., Viola et Violoncelle, par G. Braun. (Seconde Suite des Fugues.) 16 Gr.

Favoritstücke aus „la Muette de Portici" und „la Fiancée" von Auber. Für eine Flöte eingerichtet von Kels. 6 Gr.

Kels, J. F., Introduction und Fuge für 3 Violinen, Bratsche und Violoncello über den Namen „Fesca" Part. Op. 108. 8 Gr.

— Introduction und Fuge für Viol., Bratsche und Bass. Op. 120. 8 Gr.

2) Pianofortemusik.

Auber, Balletmusik aus der Oper: „Die Stumme." Für das Pianoforte zu vier Händen, von A. Neithardt. 1 Thlr. 4 Gr. (Auch sind die 3 Stücke, welche dieses Heft enthält, la Tarantelle, la Guarache und le Bolero, einzeln zu haben.)

Contretänze, sechs, u. ein Cotillon nach Melodieen aus der Oper: „die Braut." 10 Gr.

Cotillon, nach Melodieen aus der Oper: „die Stumme." 4 Gr.

Ermunterung für die Jugend. Eine Sammlung von Tänzen nach Melodieen der beliebtesten Componisten leicht eingerichtet. Erstes Heft. Zwölf Walzer und ein Cotillon. 10 Gr. Zweyter Heft, sechs Contretänze, ein Cotillon, eine Française, eine Masurka und eine Ecossaise. 8 Gr.

Geschwindmärsche zum bestimmten Gebrauche der K. Preuss. Armee. Von A. Neithardt arr. 3 Hefte, jedes 12 Gr.

Hauck, W., Pas de Deux aus dem Ballete „Florinka." 10 Gr.

Kels, J. F., die Barcarole des Masaniello aus der Oper: „die Stumme" für das Pianoforte variirt. Opus 118. 10 Gr.

Müller, C. F., trois petits Rondeaux mignons pour le Pianoforte. Op. 10. 8 Gr.

— à la Turque. Rondeau pour le Pianoforte. Op. 56. 8 Gr.

Neithardt, A., Alpenständermarsch für's Pianoforte eingerichtet. 4 Gr.

— Berliner Tivoli-Musik, mit einer Ansicht vom Tivoli bey Berlin. Erstes Heft. 8 Gr. (Wird fortgesetzt.)

— Festmarsch zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preussen und der Prinzessin Auguste von Sachsen-Weimar. 8 Gr.

— les Charmes du Tivoli de Berlin en hiver. Choix de Pièces musicales, executées au Tivoli orné d'une vue du Salon au Tivoli. 12e Livraison. 12 Gr.

Neithardt, A., Lied des Meermädchens aus Oberon. Für das Pianoforte variirt. 4 Gr.

— six Contredanses tirées des Opéras: Alcidor, le Colporteur, Così fan tutte, Masaniello, Muette de Portici et Oberon. 8 Gr.

(Beschluss in nächster Nummer.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. N°. 12. 1830.

Biographische Notizen.

(Eingesandt)

Seit ungefähr 56 Jahren besitzt das musikalische Publicum etwa 1150 Krämer'sche Instrumente, theils Klaviere und theils Pianoforte. Es wird daher denen, welche im Besitze genannter Instrumente sind, nicht unangenehm seyn, etwas aus dem Leben der Verfertiger hier zu lesen; auch für den Historiker, so wie für den Musiker muss es von höchstem Interesse seyn, alles, was mit der Geschichte und Vervollkommnung der Kunst verwandt ist, aus den Fluthen der Zeit zu retten und der Nachwelt aufzubewahren.

Johann Paul Krämer wurde 1743 zu Jüchsen, einem Dorfe im Herzogthume Meiningen, geboren. Seine erste Anleitung zum Instrumentenbaue erhielt derselbe zu Gross-Breitenbach in Thüringen. Die Theurung vom Jahre 1772 veranlasste ihn, Jüchsen zu verlassen und sich nach Göttingen zu begeben, wo sich ihm die Mittel darboten, seine Kunst auf den höchsten Grad von Vollkommenheit zu bringen, den sie hier bald erreichte. Die Krämer'schen Klaviere, die in den Jahren 1780 bis 1790 verfertigt wurden, werden von dem Klavierspieler eben so gesucht und geschätzt, wie von dem Geigenspieler die Violinen von Amati und Stradivari. Paul Krämer war zwar nicht musikalisch; allein mit Liebe für die Kunst und dem feinsten musikalischen Gehöre ausgestattet, wusste er seinen Instrumenten die reinste Temperatur zu geben. Forkel's Bekanntschaft und der tägliche Umgang mit diesem berühmten Theoretiker war vom grössten Einflusse auf die Vervollkommnung seiner Instrumente. Erst im Jahre 1786, nachdem sein ältester Sohn, Joh. Christian Friedrich Krämer, geboren zu Jüchsen den 10ten Febr. 1770, ihm in einem Alter von 16 Jahren eine Beyhülfe wurde, unternahm er es auch, Pianoforte in Flügelform zu verfertigen, und zwar zu einer Zeit, wo Stein in Augsburg damit auftrat. Auch diese Instrumente fanden nicht nur im Inlande, sondern auch im Auslande den grössten Beyfall, so dass jährlich eine nicht geringe Anzahl in's Ausland versendet wurde. Seit 1790 nahm Paul Krämer die Firma: Joh. Paul Krämer et Sohn an, die er fünf Jahre später in Joh. Paul Krämer et Söhne umänderte, indem sein zweyter Sohn, Georg Adam Krämer, geboren zu Göttingen 1775 den 26sten December, ebenfalls thätigen Antheil am Geschäfte nahm. Im Jahre 1806 trennten sich jedoch diese beyden Söhne von dem Vater, welcher den 9ten März 1819 im 77sten Jahre starb, und errichteten ein eigenes Etablissement unter der Firma: Gebrüder Krämer. Das Werk, welches der Vater begonnen hatte, setzten sie nicht allein fort, sondern sie vervollkommneten die Instrumente so sehr, dass sie den ausgezeichnetsten in England und Wien verfertigten völlig gleich, ja oft noch höher geachtet wurden. Friedr. Krämer hatte den innern akustischen Bau übernommen, Georg Krämer beschäftigte sich vorzugsweise mit der Temperatur der Instrumente, und legte, wie man zu sagen pflegt, die letzte Feile an das Werk. Dieser starb jedoch zu früh für die Kunst schon in seinem 50sten Lebensjahre den 20sten März 1826. Nunmehr fiel die ganze Last des Geschäfts dem ältern jetzt noch lebenden Bruder Friedrich Krämer anheim, der noch zu den wenigen Schülern Forkel's gehört, die in Göttingen vorhanden sind und ihren Lehrer richtig verstanden haben und zu würdigen wissen. Durch den innern akustischen Bau der von ihm allein verfertigten Instrumente weiss er den ihnen eigenthümlichen starken und äusserst wohlklingenden Ton in allen Tongegenden vom Basse bis zum Discante von gleicher Stärke hervor zu bringen, der sich vornehmlich

den Orchester-Instrumenten, ohne abzustechen, in reiner Temperatur sehr vortheilhaft anreihet; auch weiss er seinen Instrumenten eine Spielart zu geben, die wohl die einladendste für die Finger ist. Der metallreiche, edle Ton, verbunden mit einer leichten, elastischen, sehr zusprechenden Spielart erregt besonders die Neigung zur Phantasie in einem hohen Grade. Was Streicher für Süddeutschland ist, wird Krämer für Norddeutschland bleiben.

Recensionen.

Grandes Suites, dites Suites anglaises, pour le Clavecin, comp. par J. Seb. Bach. Berlin, chez Trautwein. Nr. 3. Nr. 4. (Pr. jeder Nr. 14 Gr.)

Diese Suiten — wir kennen ihrer sechs, und mehre werden auch wohl schwerlich vorhanden seyn — heissen englische, weil sie zuerst in London gestochen erschienen und wahrscheinlich auf Bestellung des Verlegers von dem grossen Meister geschrieben worden sind; denn bekanntlich war sein Ruhm bey seinen Lebzeiten unter allen gebildeten Nationen verbreitet, obschon er das, was man populair oder beliebt nennt, nie gewesen ist und nie werden kann — so wenig, als (um uns der Vergleiche Rochlitzens zu bedienen) unter den Dichtern Dante, unter den Malern Albrecht Dürer. Zwey dieser Suiten sind vor etwa zwanzig Jahren im Leipziger Bureau de musique (damals noch Kühnel) neugestochen herausgekommen. Mit dem Stocken der Ausgabe sämmtlicher Klavierwerke des Meisters (besorgt durch Forkel) in diesem Verlage, war auch die Ausgabe dieser Suiten in's Stocken gekommen. Um so mehr werden die Freunde Bachischer Klavierwerke und dieser ganzen Compositionsart überhaupt es Hrn. Trautwein — der überhaupt für ältere, ausgezeichnete Musik viel thut — verdanken, dass er diese Fortsetzung liefert. — Eine Kritik dieser beyden Suiten käme um hundert Jahre zu spät, und eine Schilderung wäre überflüssig, da nicht nur in der Schreibart und im Charakter, sondern auch in der Folge und Form, diese Gattung und diese Zeit ihr Feststehendes hatte, mithin ein Jeder, der überhaupt Werke dieser Art kennt, auch weiss, was er hier zu erwarten hat. Nur eine einzige kurze Anmerkung sey uns erlaubt! Wer glaubt, oder auch nur nachplaudert, dass Vater Bach zwar allerdings der gelehrteste Contrapunctist gewesen sey, aber ohne Ausdruck geschrieben habe, der spiele nur die beyden Sarabanden dieser zwey Suiten, und er wird anders denken lernen. Nr. 3 enthält übrigens folgende Sätze: Präludium. Allemande. Courante. Sarabande. Bouree 1 und 2. Gique. Alle sind, wie damals ebenfalls gebräuchlich, aus derselben Tonart: hier, A moll; nur Bouree 2, Adur. Nr. 4 enthält: Präludium. Allemande. Courante. Sarabande. Menuet 1 und 2. Gique. Alle sind aus F dur; nur Menuet 2 aus D moll.

Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo, auctore Josepho Schnabel, capellae magistro Wratislaviae. Wratislaviae, apud Leukart. Partitura. (Pr. 1 Thlr.)

Herr Kapellm. Schnabel in Breslau ist schon längst bekannt und hoch geschätzt als ein denkender, gründlicher, würdiger, und überhaupt als ein Kirchencomponist, wie ihrer viele seyn sollten. Er zeigt sich als solchen auch in dieser Messe, so einfach und kurz gehalten sie auch ist. Im Ausdrucke und im Geschmacke (was man nun so zu nennen gewohnt ist), ja auch in der Schreibart, glauben wir ihn, wenigstens in diesem Werke, am füglichsten mit Hasse vergleichen zu können; nur dass Hasse auch in solchen einfachen Werken, wie seine Zeit es verlangte, die Sätze weniger zusammen drängt und weiter fortführt. Das Ganze besteht aus folgenden Theilen: Kyrie, Christe, Kyrie, ein Satz, und ein ganz kurzer, aus D moll. Andächtig und demüthig. Einige durch Erhöhung geschärfte Gänge (S. 2, Syst. 2. S. 3, Syst. 2) wünschten wir beseitigt, da sie die Sänger nicht leicht ganz rein treffen, und da sie dieser Schreibart etwas fremd sind, auch durch ihre Beseitigung die harmonische Symmetrie mit den anderen, ihnen correspondirenden Stellen nicht aufgehoben wird. Das ganze Gloria ist weggelassen, nach der besondern liturgischen Bestimmung des Werks. Credo, F dur: Ein Satz, ohne alle Wiederholung der Worte. Er ist gut, doch der am wenigsten ausgezeichnete. Sanctus, feyerlich und schön, mit Osanna, kräftig und edel, Ein Satz, in zwey in einander übergehenden Tempo's. Benedictus, B dur, Chor

und Soli wechselnd, etwas länger ausgeführt: sehr sanft, mild und rührend; Osanna, nicht wiederholt, sondern — wie hier ganz recht — in derselben Weise wie Benedictus, nur etwas gehobener und kräftiger, angeschlossen. Agnus Dei, D moll, mit Dona nobis pacem, D dur, Ein Satz, und wieder ein wahrhaft andächtiger und schöner. Der Eintritt des Dur und besonders auch die gebundenen melodischen Gänge in Dur thun recht eigentlich dem Herzen wohl, ohne im Geringsten der andächtigen Stimmung Eintrag zu thun. — Wir empfehlen um alles dieses Guten und Schönen willen diese Messe Allen (Directoren und Zuhörern), welche wissen, wozu Kirchenmusik überhaupt da ist, und die eben diess, nicht Concert- oder gar Opern-Musik mit kirchlichen Worten, fördern oder empfangen wollen. Wir können das um so mehr, da hier Alles — die wenigen kurzen Stellen im Kyrie, die wir angeführt, ausgenommen, die aber auch durch Unterstützung der Orgel erleichtert werden — so leicht, so fliessend und stimmengemäss geschrieben ist, dass es von jedem, grössern oder kleinern, nur mässig geübten Chore ausgeführt werden kann.

Dasselbe Werk ist auch in Stimmen gestochen, und mit der sogleich anzugebenden Besetzung von Blasinstrumenten bey demselben Verleger unter folgendem, etwas wunderlich aus zwey Sprachen gemischtem Titel herausgekommen:

Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Tenore, Basso et Organo obligato, Corni di Bassetti, Fagotti, Corni et 3 Tromboni ad libitum, auctore Josepho Schnabel u. s. w. (Preiss 2 Thlr. 4 Gr.)

Für Orchester, wo es an Bassethörnern fehlt, sind ihre Stimmen für B-Klarinetten umgesetzt. Stich und Papier beyder Ausgaben sind gut.

Nachrichten.

Hamm in Westphalen. Städte von so geringem Umfange, als die unsrige, haben in musikalischer Hinsicht wenig aus ihren Mauern zu berichten, da ihre eigenen Kunstmittel gewöhnlich zu unbedeutend und die Virtuosen, welche sie mit ihrem Besuche beehren, in der Regel *dii minorum gentium* sind. Das Wenige aber, dessen sie hin und wieder sich rühmen können, mag in einer Zeitschrift, welche seit dreyssig Jahren für allgemeinere Verbreitung der Tonkunst thätig gewesen ist, immerhin seinen Platz verdienen, wenn es ähnliche Erfolge unter ähnlichen Umständen zu veranlassen sich eignet. Dieses ist der Grund, warum Ref. die hiesige Aufführung des Spohr'schen Oratoriums „die letzten Dinge" zur Sprache bringt, welche am 22sten Dec. v. J. von dem — erst seit einigen Jahren hier bestehenden — Gesangvereine unternommen wurde. Durch frühere Erfahrungen belehrt, dass von dem höchst mangelhaften Orchester eher Störung als Aushülfe zu erwarten sey, hatte man sich weislich auf die einfache Flügelbegleitung beschränkt. Wie viel dadurch auch an Wirkung des Ganzen verloren gehen mochte, so war der Gewinn, der in der grössern Sicherheit und freyern Wirksamkeit des (von Instrumenten nicht verdeckten) Gesanges lag, unstreitig viel höher anzuschlagen. Die Chöre waren nicht stark besetzt, aber tüchtig eingeübt, und die Solopartieen solchen Mitgliedern des Vereins übergeben, die durch Gesangfertigkeit oder eine ausgezeichnete Stimme die nicht leichte Aufgabe genügend zu lösen wussten. Wenn nun schon der erste Theil des Oratoriums durch präcise Ausführung der trefflichen Musik einstimmigen Beyfall gewann, so liess sich dieses noch bey Weitem mehr von dem zweyten erwarten, der an Zartheit und Tiefe der Empfindung wie an harmonischer Kraft gewiss jedem Meisterstücke inhaltsverwandter Musik zur Seite gestellt werden darf. Wenn das herrliche Duett: „Sey mir nicht schrecklich in der Noth" und das Quartett mit Chor: „Selig sind die Todten" auch hier die Zuhörer vorzüglich hinrissen, so verfehlten doch auch der köstliche Chor: „Gefallen ist Babylon" und das Hallelujah am Schlusse, wiewohl der Unterstützung der Instrumente beraubt, keineswegs den beabsichtigten überraschenden Eindruck. — Dass die Ausführung des Oratoriums durch kaum 40 Dilettanten nicht allein dem Publicum im Allgemeinen, sondern auch namentlich denen zu genügen vermochte, die noch wenige Wochen zuvor die nämliche Musik in grosser Vollkommenheit zu Münster unter der Leitung des Hrn. Musik-Directors Schmidt gehört hatten, mag den Beweiss geben, dass die innere Schönheit und Kraft des Spohr'schen Oratoriums auch ohne den Glanz der Instrumentirung hell genug hervor tritt, um

den unbefangenen Zuhörer wahrhaft zu ergreifen und auch mässigen Kunstmitteln die rechte Wirkung nicht versagt. Singvereine von geringerm Umfange können daher kaum eine schicklichere Wahl zu ihren Gesangübungen treffen, als die der letzten Dinge, und Ref., der das Oratorium unter des Meisters eigener Direction bereits im J. 1826 kennen lernte, darf versichern, dass, so wie Anderen, auch ihm die Musik bey spätern sorgfältigen Einstudiren immer lieber geworden, immer trefflicher erschienen ist. Wo man mit rechtem Ernste und Eifer an's Werk geht, wird man ihrer Schwierigkeiten schon Herr werden und sich reichlich für die aufgewandte Mühe belohnt finden: geht namentlich der Dirigent mit wahrer Liebe und Hingebung in den Geist der Musik ein, wie es hier von Seiten des Herrn P. Buhlmann, eines frühern Schülers des Componisten, der Fall war, so ist an dem guten Gelingen der Aufgabe nicht zu zweifeln. Sie sey daher anderen Vereinen, die an Umfange dem hiesigen sich vergleichen lassen und gutgemeinten Rath nicht zurückweisen, nach bester Ueberzeugung empfohlen.

Chronik der Opern des Hoftheaters und der Concerte zu Cassel 1830.

Zuvor noch Einiges vom vorigen Jahre. Den 16ten December: „Die sieben Mädchen in Uniform.“ Nachher ein Tanz der Berliner Balletvirtuosen, Mad. Hoguet-Vestris, Demois. Adler und Hrn. Telle.

Am 20sten December. „Die Zauberflöte,“ worin Herr Grill den Tamino, und ein Hr. Faubel den Sarastro als Gäste darstellten. Niemals ist dieses Meisterstück Mozart's hier so schlecht ausgeführt worden. Hr. Grill sang zwar — besonders in der Arie: „Diess Bildniss“ u. s. w. — etwas besser als bisher, jedoch ohne allgemeinen Beyfall, und war im Spiele eben so schwach, wie sonst. Herr Faubel ist noch ein blosser Anfänger (dem Vernehmen nach Musiker aus dem Frankfurter Orchester), welcher uns die Ehre anthat, hier den zweyten Versuch seiner theatralischen Fähigkeit zu machen. Ist es nicht eine Thorheit und unnütze Geldvergeudung, solche Subjecte auftreten zu lassen, deren Unbrauchbarkeit schon in der ersten Probe sich ergibt? Alle übrige Rollen (Dem. Traut als Pamina ausgenommen) waren gleich schlecht besetzt, mithin wurde die herrliche Zauberflöte so verunstaltet, dass sie ihren ganzen Zauber verlor. Am Ende des ersten Acts hatte man ein *Pas de trois* eingeflickt, welches die Berliner Tänzer ausführten. Wie dieses in die Zauberflöte gehörte? und wie die Tanzmusik zu Mozart's Composition passte? Das mag wissen und verantworten, wer es veranstaltet hat. — Se. Königl. Hoheit, der Kronprinz von Bayern, wohnte der Vorstellung bey. Vermuthlich hat er die Zauberflöte in München besser gesehen. — Auch wir erinnern uns, dieses Vergnügen hier oft gehabt zu haben. Aber — *tempi passati.*

Den 27sten Dec. „Das Concert bey Hofe,“ Oper von Auber. Ungeachtet dieses kleine Singspiel nicht zu den besten des Componisten gehört, sondern eine seiner ersten Arbeiten ist, so hört man sie doch mit Vergnügen. Sie würde heute noch mehr gefallen haben, wenn sie durchgehends so gut besetzt gewesen wäre, als sie es durch Hrn. Wild und Dem. Roland war. Nach dieser Oper folgte das neulich schon angeführte Ballet: „Der neue Narciss,“ dessen Musik grösstheils von Spontini ist.

Mit dieser Vorstellung wird der Operncyklus wahrscheinlich für dieses Jahr geschlossen seyn. Ref. wünscht von Herzen, im künftigen Jahre recht viel Gutes in diesem Fache berichten zu können.

Endlich nach einem langen Intervalle hatten wir am 14ten Januar unser drittes Abonnement-Concert. Es bestand aus folgenden Stücken: 1) Ouverture aus Cantemire, von Fesca. Sehr brillant, in so fern viele Noten und Geräusch ein Tonstück brillant machen, für eine Ouverture aber zu lang. 2) Arie von Mozart, von Dem. Roland mit gewohnter Kunstfertigkeit, aber ohne deutliche Aussprache gesungen. 3) Fortepiano-Concert, von Herrn Burgmüller (einem hier privatisirenden jungen Tonkünstler) componirt und vorgetragen. Die Composition war, zumal als erster Versuch, sehr lobenswerth, nur zum Nachtheile der Hauptstimme ein wenig zu stark instrumentirt, besonders im zweyten Stücke, wo das Violoncell so obligat war, dass es für eine zweyte Principalpartie und also das Ganze für ein Doppelconcert gelten konnte. Hr. Burgmüller bewiess eine ausgezeichnete Fertigkeit und viel Geschmack in seinem Vortrage. Der zweyte Theil des Concerts begann 4) mit der achten Symphonie von Beethoven, welche hier noch nicht aufgeführt worden war. Nach dieser ungeheuern Symphonie hat Hr. Dotzauer (neues Mitglied unsers

Orchesters) 5) ein sogenanntes Rondoletto für das Violoncell gespielt. Da jedoch Ref. dem Concerte nicht länger beywohnen konnte, so hat er das Vergnügen nicht gehabt, sowohl dieses als die beyden folgenden Stücke zu hören. Diese waren 6) ein Adagio mit Variationen für die neu erfundene Bass-Klarinette, von Herrn Deichert vorgetragen, und 7) ein Volkslied für Bass- und Contrabass-Klarinette!!, welches jener mit Hrn. Bänder — nicht gesungen, sondern gespielt hat. Die Wirkung soll sehr gefallen haben. Ob aber die Erfindung von praktischem Nutzen für das Orchester seyn werde, ist sehr zweifelhaft, da man schon ähnliche Bass-Instrumente, z. B. Fagott, Bassethorn, Posaune u. dgl. hat. Sonderbar ist es übrigens, dass man neue Instrumente erfindet, während man so manche verlassen hat, welche von der schönsten Wirkung waren: als: Laute, Theorbe, Viola d'Amore, Viola di Gamba u. s. w. Wäre es nicht besser, diese wieder zur Hand zu nehmen? So ist es auch in der Composition. Man hascht unaufhörlich nach Neuigkeiten, die oft nichts taugen, und verschmähet das Alte, welches eben so oft von wahrem Werthe für Ohr und Herz ist.

Viertes Concert am 29sten Januar: 1) Symphonie von Herrn Kapellmeister Spohr. Sie ist in der musikalischen Welt hinlänglich bekannt. Ref. erlaubt sich bey dieser Gelegenheit die einzige Bemerkung, dass nach der neuen Sitte die Symphonieen eine so ungeheure Länge haben, dass sie, wären sie auch noch so gut, doch endlich das Ohr des Zuhörers ermüden müssen. Die Uebersättigung ist der Erbfeind jedes Genusses. — Hr. Föppel sang 2) eine Arie von Rossini aus der Gazza ladra mit gewohnter Kunstfertigkeit, indessen schien diese Arie für den Bariton nicht geeignet zu seyn und that nicht die Wirkung, die sie wahrscheinlich auf der Bühne gemacht haben würde. Nach dieser blies 3) Hr. Kley (Gardemusiker) ein Concertino für die Hoboe von Ferling. Die Fertigkeit des Hrn. K. ist sehr zu loben, in sofern dieses auf der Hoboe lobenswerth, und nicht vielmehr ihrer Natur zuwider ist. Sein Ton aber — ist nicht der Ton einer Hoboe, sondern vielmehr einer Schalmey. Der wahre Hoboeton, der uns hier sonst in dem berühmten Barth entzückte, scheint verloren gegangen zu seyn.

Zweyter Theil. 4) Violin-Concert von Lindpaintner, vorgetragen vom Hrn. Kammermusikus Wiele. Schon so oft hat Ref. die Vollendung des Talents dieses ausgezeichneten Tonkünstlers gerühmt, dass er keine neue Worte finden kann, um die Vortrefflichkeit seines heutigen Spiels anders zu schildern, als indem er sagt, dass Herr Wiele immer sich gleich bleibt, und die Vollkommenheit seines Vortrags heute, wo möglich, noch grösser war, als bisher. Ref. verliess das Concert nach Anhörung dieses Kunstwerks, indem er nicht glaubte, nach demselben noch an den übrigen Stücken Vergnügen zu finden. Diese waren 5) ein Concertino für das Horn, von Hrn. Meineke (Orchestermitglied) geblasen, und die oft gehörte Ouverture zu Faniska, von Cherubini. Schlüsslich muss Ref. noch die Bemerkung machen, dass heute die Trompeten wieder so laut waren, dass oft die Violinen kaum gehört wurden.

Das neue Jahr wurde mit der neuen Oper: „Die Braut" eröffnet. Die Musik derselben ist des Componisten der Stummen von Portici nicht würdig. Zwar sind hin und wieder schöne gehaltvolle Stellen, im Ganzen aber ist die Composition mehr erkünstelt, als kunstreich, und ohne natürlichen Fluss der Cantilene. Dass die Ouverture mit einem Trommelsolo beginnt, befremdete den grössten Theil der Zuhörer sehr, obgleich es nicht unerhört ist, da z. B. die Gretry'sche Oper: „Le Magnifique" eben so anfängt. Der Nachtwachengesang des Hrn. Wild, eine Tirolienne und ein Terzett im dritten Acte haben am meisten gefallen. Die Finale hat man, so wie die Ouverture für eine komische Oper zu lang und zu lärmend gefunden. Dem. Traut hat als „Braut" der Erwartung nicht entsprochen. Die Rolle, welche neben gutem Gesange auch viel Spiel erfordert, scheint ihren Kräften noch nicht angemessen zu seyn. Hr. Wild war ganz in seiner Sphäre; Hr. Föppel, als Kammerherr gefiel sehr, und auch die Uebrigen verdienten Lob. Besonders zeichnete sich Demois. Schuchard als Putzhändlerin zum ersten Male durch Spiel und Gesang vortheilhaft aus. In dem Ballete des zweyten Acts der Oper glänzten die Berliner Tanzvirtuosen in hohem Grade.

Am 6ten Januar. „Das Rothkäppchen," von Boieldieu. Diese Oper ist als eine der angenehmsten des Componisten bekannt. Indessen fühlte Ref. dennoch keinen Beruf, der heutigen Vorstellung beyzuwohnen, weil ausser dem Baron (Hr. Wild) und Rothkäppchen (Dem. Roland) fast alle Rollen nicht sehr einladend besetzt waren. Besonders zeichnete sich unter diesen die Rolle der

Bertha wieder aus, deren Gesang — wenn man es so nennen kann — unter aller Kritik ist. Sollte man glauben, dass auf einer Bühne, die so wahrhaft königlich ausgestattet ist, dergleichen Subjecte erscheinen dürfen? Den Beschluss der Vorstellung hat ein Tanz mit guter Musik gemacht, welcher sehr applaudirt worden ist. Möchten wir doch die herrlichen Tänzer immer behalten! — Uebrigens ist es zu bedauern, dass in der neuern Zeit die Chaconne aus der Mode gekommen ist, welche doch die grossartigste und edelste Tanzmusik war, und von den grössten Meistern in ihren Opern benützt wurde. Die Länge einer Chaconne, welche oft auf 300 und mehr Tacte sich erstrecket, und die beständige Abwechselung von Tutti und Solo gibt sowohl dem Componisten als den Tanzkünstlern die erwünschteste Gelegenheit, ihr Talent auf mannigfaltige Weise zu bewähren, und beschäftiget des Zuschauers Ohr und Auge zugleich höchst angenehm.

Am 10ten Januar wurde Auber's Braut wiederholt. Ref. wiederholt ebenfalls das über die vorige Vorstellung gesagte, indem er keinen Grund fand, anderer Meinung zu seyn. Nur das muss er hinzufügen, dass unser braves Orchester zuweilen zu laut war, und die Singstimmen überdeckte. — Der Tanz wurde wieder *con furore* applaudirt, und das von Rechts wegen.

Am 17ten Januar „Zemire und Azor," von Herrn Kapellmeister Spohr. Es war ein kühnes Unternehmen, die noch immer als sehr schön in der Erinnerung lebende Oper von Gretry neu zu componiren, um dieses Meisterstück zu übertreffen. — In Wien und Frankfurt a. M. hat man Gretry's Recht der Erstgeburt in Ehren gehalten.

Am 24sten Januar „Der Sänger und der Schneider," Operette mit Musik von Dryberg. Das französische Original ist von Gaveaux componirt. Hat Hr. Dryberg es auch besser machen wollen? — *Transeat cum caeteris.* — Ein hierauf folgendes militärisches Divertissement von Hrn. Hoguet, mit zweckmässiger Musik, erhielt grossen und gerechten Beyfall.

Eine erwünschte Neuigkeit für unsere Oper ist das Engagement der wohlbekannten Mad. Cornega. Sie soll unseren jungen Sängerinnen noch Unterricht in den höheren Vollkommenheiten des Gesanges geben, und zugleich, da sie vollkommen gut Deutsch spricht, die Mutter-Rollen in Opern übernehmen, welches Fach schon lange so gut als gar nicht besetzt war.

Vom 30sten Jan. an ist auf allergnädigsten Befehl wegen der grossen Kälte die Aufführung der Opern und Ballets eingestellt worden.

Concert zum Benefiz des Hrn. Faubel, am 4ten Februar. Da Ref. diesem Concerte nicht beygewohnt hat, so kann er darüber nichts sagen.

Concert des Wiegand'schen Singvereins für die Armen den 5ten Februar. Herr Wiegand hat sich durch Errichtung seines Singvereins sehr verdient gemacht, und dieses Institut macht täglich erfreuliche Fortschritte. Heute wurde Händel's Samson mit einer Vollkommenheit aufgeführt, welche ihm und dem Gesangpersonale zu grosser Ehre gereicht. Fräulein von Motz, Demois. Dunker, Hr. Schmelz und Hr. von Dittfurth sangen die Solostimmen. Die Chöre waren stark und gut besetzt. Das Ganze war höchst lobenswerth.

Kopenhagen, den 4ten Januar 1830. (Halbjähriger Bericht). Die diessmalige Theatersaison wurde, wie gewöhnlich, mit dem ersten September v. J. eröffnet; aber der langen Ferien von 3 Monaten ungeachtet, wurde die erste musikalische Neuigkeit nicht früher als am 17ten desselben Monats gegeben. — Es war Beethoven's „Fidelio," welcher bey sehr gefülltem Hause gegeben wurde. — Sicherlich war Jeder, der Sinn für die Instrumental-Compositionen dieses genialen Componisten hat, äusserst gespannt, eine Oper von ihm zu hören, zumal da es die einzige ist, welche er geschrieben hat. Der Ref. hörte diese gediegene Arbeit mit dem grössten Interesse und es ist ihm erfreulich, hinzufügen zu können, dass die Musik denselben Eindruck auf das versammelte Publicum machte. — Es liegt darin der Beweiss, dass dem dänischen Publicum der Sinn für das Ernste in der Musik nicht abgeht. Wenn Kopenhagen das Glück hätte, mehre ausgezeichnete Künstler für die Oper zu besitzen, und die Theater-Direction sie richtig benutzen wollte, so darf der Referent sich überzeugt halten, dass der musikalische Geschmack in Kopenhagen einen hohen Standpunct erreichen würde. — Aber leider ist diess nicht der Fall, wie sich dieser Mangel denn auch auf eine unangenehme Weise bey der Aufführung der vorgedachten Oper offenbarte. — Wiewohl man sagen kann, dass die Musik gut einstudirt war, und sowohl von Seiten

des Theaterpersonals als der Kapelle mit einer ungewöhnlichen Präcision ausgeführt wurde, so spürte der Referent doch, mit Ausnahme des Hrn. Rosenkilde als Jaquino, bey keinem einzigen Rollehabenden, dass er in den Geist der Compositionen gedrungen, und im Stande sey, diesen wieder geben zu können. Kaum ist es daher ungerecht, die Ausführung mässig zu nennen, und darin die Ursache zu finden, dass die nachfolgenden Vorstellungen dieser Oper nur wenig besucht waren.

Der Referent hat seit 20 Jahren die dänische Bühne besucht, erinnert sich aber nicht, dass unser Operupersonal jemals so mässig besetzt gewesen, als jetzt. Weder unter den Sängern noch unter den Sängerinnen findet sich auch nur eine ausgezeichnete Stimme, ausgenommen die der Dem. Ida Fonsen, die eine schöne Altstimme hat. Allen fehlt in hohem Grade Ausdruck und Vortrag.

Es lässt sich daher auch nicht von irgend einer Opernvorstellung sagen, dass sie umtadelhaft gegeben worden. Dem zufolge gehört es zu den Seltenheiten, das Schauspielhaus voll zu sehen. So streng dieses Urtheil auch den dänischen Sängern und Sängerinnen scheinen wird, so hat Referent es doch mit vollkommener Ueberzeugung niedergeschrieben, und ist überzeugt, dass die fremden Künstler, welche Kopenhagen diesen Winter besucht haben, es mit der Wahrheit übereinstimmend finden werden. Gern hätte Referent die schwache Seite seiner Landsleute in dem Gebiete der Kunst dem fremden Publicum verschwiegen, aber er hält es für Pflicht, die Gründe anzugeben, aus welchen es entspringt, dass classische Opern sich theils auf dem Repertoir nicht halten können, theils ein mässig besetztes Haus geben. — Unter diesen ungünstigen Umständen muss das Publicum sich der Theaterdirection dafür verbunden fühlen, dass Fidelio die einzige Neuigkeit war, welche vom 1sten September bis 31sten December gegeben wurde. Nach der Meinung des Referenten würde die Direction der Kunst am meisten nützen, die Oper so lange zu suspendiren, bis sie in den Stand gesetzt worden, neue und vorzügliche Subjecte zu engagiren, und sich für den Augenblick auf Vaudevillen oder höchstens auf kleine Operetten zu beschränken.

Von älteren Stücken wurden wiederholt: „Erlenhügel" (Elverhoi) mit Musik von Kuhlau, viermal; die Jägerbraut, zweymal; Don Juan, zweymal; die Entführung aus dem Serail, einmal; die Zauberflöte einmal; Jeannot und Collin, zweymal; die weisse Dame, dreymal; der Barbier von Sevilla, dreymal; Preciosa, dreymal; Jugend und Thorheit (une folie) mit Musik von du Puy, einmal; der Maurermeister, dreymal; William Shakespeare, mit Musik von Kuhlau, einmal; der Schatz (le tresor supposé), zweymal; zwey Worte oder die Nacht im Walde, einmal: die beyden Savoyarden, einmal; Lulu, mit Musik von Kuhlau, zweymal; die Räuberburg, mit Musik von demselben, einmal; die Nonnen, einmal; der Schlaftrunk mit Musik von Weyse, zweymal: das Mädchen am See (la donna del lago), einmal; Fanchon, zweymal; Vaudevillen; dreyzehnmal.

(Beschluss folgt.)

Doppelbrief von Andreas dem jüngern.

Es wird Ihnen sehr leid gethan haben, werthgeschätzter Hr. Redacteur, dass ich Ihnen so lange nicht geschrieben habe, und das thut mir ebenfalls leid. Aber es ging nicht der Recensionen wegen, die ich zu liefern versprach: ich bin aber abgekommen von der Geschichte, rücksichtlich dessen, weil ich schon sehr schön dabey angekommen bin, denn ich habe bereits einige treffliche Stücke derselben in Zeitschriften abdrucken lassen, wo nichts weiter darauf ankommt. Einen hatt' ich gelobt, und den Andern verblümt getadelt, hatt' auch meinen ehrlichen Namen nicht darunter gesetzt, wie das am besten ist. Weiss der Himmel, wie sie 's doch raus gekriegt haben, dass es der Andreas gewesen ist —; kurz der Gelobte hat mich besucht und ich habe einen ganzen Abend von seinen Kunstansichten fürchterlich ausgestanden, und von dem Andern will ich Ihnen weiter gar nichts vermelden, als dass mich der Cantor eine ganze Woche mit der Geschichte entsetzlich aufgezogen hat. Da ich nun auch vernommen habe, dass sich die Herren Verf. jetzt mitunter lieber gleich selber recensiren und auch anonym, wie das am besten ist, oder ihre Abschreiber u. s. w. dazu abrichten sollen: so habe ich mich wohlwollend entschlossen, Ihnen und Ihres Gleichen das Bisschen Brot nicht weiter wegzunehmen.

Aber hier schicke ich Ihnen durch gütigen Einschluss einen kleinen Brief, um Sie einigermaassen zu entschädigen, und mir auch nebenbey wieder zu ein Paar Groschen von den Thalern zu verhelfen, die mir der theure Mann, der Paganini

gekostet hat, wobey ich zugleich die Nebel des Vorurtheils zu zerstreuen gedenke mit der Sonne der Gerechtigkeit, die ich gleich aufgehen zu lassen die Ehre haben werde. Ich verharre unter Voraussetzung Ihrer achtbaren Zufriedenheit als Dero dienstwilligster etc.

Meine liebe Stimme aus Rom!

Ich habe gehört, dass Sie so gut gewesen sind und haben sich im Morgenblatte über Paganini Lören lassen, wie Ihre Italiener so sehr entzückt sind, dass wir in Teutschland den Paganini gelobt haben. Wir empfinden es tief, und sind sehr gerührt über solches Entzücken. Jemehr ich dabey meiner lieben Stimme aus Rom Zartheit veneire, um desto mehr werde ich es wiederum zu beklagen haben, wenn ich bemerken muss, dass Sie sich nur allzu sehr dabey angestrengt haben, denn es ist mir vorgekommen, als ob der Ton meiner lieben Stimme aus Rom je zuweilen etwas übergeschnappet, was doch nimmer schön klingt, wie das auch sogar die Italiener wissen, ob sie gleich, nach meiner lieben Stimme Behauptung, nicht mehr wissen sollen, dass sie die Geigenkunst erfunden haben, wie Sie uns so vortrefflich belehren, worüber ich Ihnen mein Compliment mache. Es war auch ein grosser Gedanke von Ihnen, auf den Sie sich etwas einbilden können, wenn Sie behaupten: Vielleicht wäre selbst Joseph Haydn nicht gewesen, wenn nicht der Boccherini gewesen wäre. Da haben Sie wirklich einen grossen Geist bewiesen, verehrte Stimme, dass Sie im Stande gewesen sind, eine so ausgemachte Wahrheit durch ein tiefsinniges Vielleicht so vortrefflich zu veredeln. Sie haben ohne alle Widerrede viel Talent zum Weissagen, und wenn Sie das cultiviren, so werden Sie viel Anfragen bekommen. Bis jetzt zwar können Sie noch nicht nach Cumae ziehen des fatalen Sirocco wegen. Sagen Sie doch, kommt denn der auch bis nach Rom? oder hat sich denn dort die Natur so remarquable umgeändert, dass man auch zuweilen in der Tiber faule Fische angelt? Wer hat Ihnen denn so eine curiose Redensart eingegeben: „Alle Kunstkenner Teutschlands kommen darin überein, dass P. der grösste Künstler sey, den die Welt bis jetzt erblickt hat?“ Ey, ey! was haben Sie denn da für ein todtes Thier gefangen! Wir wissen es auch, dass der Tausendkünstler keine Rode'schen Concerte spielen kann: dafür spielt er seine und ganz erträglich, das können Sie glauben. Wir haben auch immer gewusst, und wissen es auch noch, dass wir in Teutschland gleichfalls Violinspieler haben, und es wäre sogar recht fatal, wenn in der Welt weiter nichts als Pommeranzen wüchsen. Weil aber doch eine Pommeranze so weit reisen muss, ehe sie zu uns kommt, so bezahlen wir sie gern theuerer, als einen Apfel, ob der gleich auch schmeckt: speisen jene zu gewissen Zeiten mit etwas Zucker auch sehr gern, aber deswegen noch nicht alle Tage, wo wir anderes Essen haben, das wir um aller Apfelsinen willen auch gar nicht hergeben mögen. Aber den grössten Kichs haben Sie zuletzt gemacht, und es ist recht Schade für eine so liebe Stimme aus Rom, dass Sie damals gerade sehr rauhhalsig gewesen seyn müssen, als Sie ihr romantisches Lehrgedicht im Morgenblatte vorgetragen haben. Den Bravourschweif muss Ihnen sonder Zweifel ein absonderlich böser Geist eingeräuspert haben, worin Sie uns andocten wollen, Paganini spiele auf einer verstimmten Geige, was Sie äusserst spasshaft, so dass man schwören sollte, es wäre Ihr lehrmeisterlicher Ernst, dahin berichtigen, dass der P. nicht auf einer verstimmten, sondern auf einer mit allem Fleisse gestimmten Violine seiltanze. Das nenn' ich doch mal 'en Bockstriller! denn sehen Sie, das weiss bey uns jeder Beckerjunge, der sein Trinkgeld hingibt, um dem blassen Manne von der Gallerie 'runter auf die langen Haare zu gucken.

Uebrigens verbleibe mit schuldiger Devotion meiner lieben Stimme aus Rom im Morgenblatte vielaffectionirter *Andreas* der jüngere.

Zum Bedenken.

Es ist ein Abzeichen eines geistreichen Mannes, dass er nicht in einseitiger Manier verharscht. Man erkenne, was rechtlich heiteres Spiel des Wechsels und was Beständigkeit ist. Die letzte ist wie Grund und Boden, wohin du pflanzen kannst, was dir gefällt.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IV.)

Leipzig, bey Brailkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extremitäten die Saite streicht und eben dieses soll eine schwebende Taste veranlassen, so dafs das Gefühl des Spielers im Finstern tappen müsse, und

5) Soll der Rahmen, weil er durch seine eigene Schwere herabfällt, keiner willkührlichen Leitung fähig seyn.

Hierauf dienet zur Widerlegung:

Zu 1) Bey meinem Bogenklaviere kann ich über die Wandelbarkeit des Rahmens (versteht sich, bey einer ordentlichen Behandlung des Instruments) gar nicht klagen.

Mit nothdürftigem Geräusche ist die Bewegung meines Bogenrahmens im mindesten nicht verbunden, und was die Bewegung betrift, so ist sie so leicht, dafs man Stunden lang auf dem Instrumente spielen kann, ohne dafs der Fufs dabey ermüdet.

Wenn der vor dem Instrumente auf einem Stuhle sitzende Spieler sein Bein, welches bey dem Knie ziemlich einen rechten Winkel macht, auf den Fufstritt stellt: so hält schon die Schwere dieses sich überlassenen Beins ohne alle Anstrengung der Muskeln mit der Schwere des Rahmens das Gleichgewicht, und es bedarf daher bey der geringen Frittion nur einer sehr kleinen Anstrengung der Muskeln, um diese geringe Friktion zu überwinden und den Rahmen in Bewegung zu setzen.

Bey dieser leichten Bewegung ist man im Stande, selbst bey einem etwas geschwinden Tempo Achtelsnoten mit dem Fufse zu stofsen.

Zu 2) Die Tasten meines Bogenklaviers fallen 2 Linien, mithin nicht tiefer als bey einem Klaviere, sprechen sehr leicht an und lassen sich eben so leicht als die Tasten eines Klaviers erdrücken.

Zu 3) Die Pferdehaare sind schon an sich sehr elastisch und es bedarf daher der Einrichtung des Geigenbogens nicht, um den Pferdehaaren die erforderliche Elasticität zu geben. Ueberdieses dürfen bey dem Bogenklaviere, wie die Erfahrung lehret, die Pferdehaare nicht so stark gespannt seyn, als sie es an den Violin- und Violoncellbogen sind. Hieraus kommt noch, dafs bey meinem Bogenklaviere die Pferdehaare, so weit sie frey liegen, 1 Fufs $10\frac{1}{2}$ Zoll lang sind, und nur um eine Linie auf die Seite gedrückt werden. Die hierdurch entstehende Ausdehnung der Pferdehaare ist so sehr unbedeutend, dafs sie für nichts zu achten ist, zumal da die beyden Extremitäten der Pferdehaare auch bey ihrer grofsten Annäherung noch um 5 Zoll von dem Hebel entfernt bleiben, welcher den Bogen an die Saite andrückt.

Zu 4) Es ist gar kein Grund vorhanden, weshalb durch die Annäherung der Extremitäten des Bogens der Ton sich verändern soll. Denn hierbey kommt blos diejenige von beyden Extremitäten des Bogens in Rechnung, welche der gestrichenen Saite am nächsten liegt. Bey dem Bogenklaviere wird nun der Bogen durch einen Hebel an die Saite gedrückt und es ist hierbey die Stelle, wo der Hebel sich an den Bogen anlegt, als die eine und das obere Ende des Bogens als die andere Extremität anzusehen. Der Hebel behält nun bey dem Spielen immer einerley Entfernung von der Saite und liegt ihr jederzeit näher, als das obere Ende des Bogens selbst bey seiner grofsten Annäherung. Mithin kann hieraus keine Verschiedenheit des Tons entstehen, wie sie denn auch wirklich nicht entsteht.

Eine schwebende Taste kann deshalb nicht entstehen, weil die Tasten an dem Bogenklaviere eben so, wie bey dem Fortepiano hinten einen Anschlag haben, welcher verhindert, dafs sie nicht über die vorgeschriebene Grenze steigen können.

Zu 5) Ueber nichts habe ich mich mehr wundern müssen, als über die Behauptung des Hrn. Röllig, nach welcher der durch seine Schwere fallende Rahmen keiner willkührlichen Leitung fähig seyn soll, da man es doch ohne weitere Umstände leicht einsehen kann, dafs der Rahmen nicht schneller fallen kann, als es der nachgebende Fufs des Spielers erlaubt.

Wenn nun mein nach der Erfindung des Hrn. von Meyer verfertigtes Bogenklavier die dieser Einrichtung zur Last gelegten Mängel nicht hat: so hat Herrn Röllig's Xänorphica deshalb noch

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № IV. 1830.

Nothwendige Berichtigung,

die Herausgabe einer Bibliothek für Pianoforte-Spieler betreffend, welche bey *Schuberth* und *Niemeyer* in Hamburg erscheinen soll.

Die Ankündigung des vorstehenden Nachdruck-Unternehmens ist ohne Scheu in öffentlichen Blättern so pomphaft ausgeschmückt erschienen, dass es dem musikalischen Publicum willkommen seyn kann, darüber völlig enttäuscht zu werden.

Es soll diese projectirte Nachdruck-Bibliothek angeblich die besten Werke älterer und neuerer Tonmeister enthalten, was jedoch nicht ausführbar ist, da deren Compositionen rechtmässiges Eigenthum anderer, insbesondere hiesiger Verleger sind, weshalb dergleichen Nachdruck die gesetzliche Confiscation unausbleiblich herbeyführen müsste.

Von den namentlich aufgeführten Compositeurs sind verstorben:

Beethoven, Dussek, Gelinek, Himmel, Lauska, Prinz *Louis, Müller, Steibelt, Weber, Wilms, Wölfl* u. s. w., welche sonach natürlich keine neuen Beyträge zu liefern im Stande seyn werden, und die folgenden noch lebenden:

Czerny, Diabelli, Field, Grund, Horn, Hummel, Kalkbrenner, Kreutzer, Kuhlau, Leidesdorf, Marschner, Methfessel, Moscheles, Onslow, Pixis, Reissiger, Riem, Ries, Rink, A. Schmidt, Schneider, so wie alle übrige achtbare Compositeurs, leisten auf die Ehre Verzicht, in diesem 4 Groschen-Tempel ein Denkmal zu finden.

Wir ersuchen alle solide Buch- und Musikalienhandlungen, das angekündigte Unternehmen nach seinem gegenwärtigen Prospect auf keine Weise zu befördern.

Leipzig, den 16ten März 1830.

Die sämmtlichen hiesigen Musikhandlungen, und im Namen aller Mitglieder der Conventional-Acte gegen Nachdruck.

Gesuch.

Ein junger Mensch von 18 Jahren, welcher ein Schüler des berühmten Oboisten, Herrn Forcit ist, wünscht baldigst eine Stelle als Oboist zu erhalten. Nähere Auskunft ertheilt man auf frankirte Briefe bezeichnet F. R. poste restante zu Hildesburghausen.

Zu gefälliger Beachtung.

Es haben sich Fälle ereignet, welche uns nöthigen, wiederholt bekannt zu machen, dass wir von dem bereits im Laufe vorigen Jahres bey uns erschienenen vollständigen Klavierauszuge der Oper: *Les deux Nuits*, von A. Boieldieu, das ausschliessliche Eigenthumsrecht für ganz Deutschland mit alleiniger Ausnahme des Königreichs Preussen an uns gebracht haben, und wir demnach von allen uns befreundeten Herren Collegen des Auslandes, die in den preussischen Staaten ausgenommen, zu erwarten berechtigt sind, dass dieselben nur unsere rechtmässige Ausgabe verkaufen und sich um so weniger für die Folge durch unrichtige Bekanntmachungen hierin irre leiten lassen werden.

Herr B. A. Probst in Leipzig, bey welchem wir ein complettes Lager unsers ansehnlichen Musikverlags zur Auslieferung unterhalten, ist zu diesem Zwecke auch fortwährend mit einer hinreichenden Anzahl von Exemplaren des erwähnten Klavier-Auszugs versehen.

Preise:

Boieldieu, A., „Les deux Nuits," Oper im vollständigen Klavierauszuge mit deutschem und franz. Texte. 12 Fl. C. M.

— Dieselbe für Pianoforte allein. 4 Fl.

(Ausserdem sind auch alle Nummern einzeln zu haben.)

Wien, im Februar 1830.

Artaria und Comp.

Musikalische Anzeigen.

Neue Musikalien,

welche im Jahre 1829 bey T. Trautwein in Berlin erschienen und in allen Musikhandlungen zu bekommen sind:

(Beschluss aus Nr. III.)

Schmitt, freye Phantasie über beliebte Thema's von J. N. Hummel. 14 Gr.

Tänze, zwölf Steyerische von J. Lauffer und P. Schweitzer aus Steyermark. 8 Gr.

Weihnachtsgeschenk für die musikalische Jugend.

Inhalt: zwey Lieder von E. von Houwald und dem Verfasser der Osterreyer, Musik von Wollank. Walzer aus der Braut, Galoppwalzer aus Graf Ory, Rondino aus: „les deux Nuits“ für Pianoforte allein und Cotillon aus „der Stummen“ für Pianoforte zu vier Händen von A. Neithardt. 12 Gr.

Weller, F., Fackeltanz zur Vermählung des Prinzen Wilhelm von Preussen und der Prinzessin Auguste von Sachsen-Weimar. 8 Gr.

— zwölf Tänze zu derselben Festlichkeit. 12 Gr.

Wollank, F., deux Bagatelles pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 17. 10 Gr.

3) Für die Orgel.

Bach, A. W., der practische Organist, enth. eine Sammlung der verschiedenartigsten Präludien, Chorälle nebst Zwischenspielen, Postludien, Fugen und ausgeführtern Compositionen von den leichtesten bis zu den schwierigsten Leistungen. In drey Abtheilungen. Jedes 1 Thlr.

— Orgelstücke für das Concert, als Anhang zu dem praktischen Organist. Am Schlusse eine noch ungedruckte grosse Fuge von Joh. Seb. Bach. 1 Thlr. 8 Gr.

4) Gesangmusik.

A) Kirchen- und geistliche Musik mit und ohne Begleitung.

Bach, J. Seb., Aria mit obligater Violine: „Erbarme dich mein Gott“ aus der Passionsmusik, mit Pianoforte, von Hellwig. 8 Gr.

Bach, J. S., Duett für zwey weibliche Stimmen „So ist mein Jesu nun gefangen“ mit Doppel-Chor aus der Passionsmusik; mit Pianoforte, von Hellwig. 14 Gr.

Choralbuch für das „Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauche für evangelische Gemeinden bearbeitet und mit Genehmigung des Königl. Preuss. Hohen Ministeriums der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten, herausgegeben von A. W. Bach. 1830. IV. und 151 Seiten, gr. quer Folio stark. 2 Thlr. 12 Gr.

Granier, L., Crucifixus a 6 Voci con Organo. 6 Gr.

Graun, C. H., der Tod Jesu. Ausgesetzte Chorstimmen. Der klassischen Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in Chorstimmen eilftes Heft.

Händel, G. F., Recitativ und Aria, eingelegt in dessen Oratorium: Samson. Klavierauszug. 6 Gr.

Hellwig, L., Requiem für vier Singstimmen. Opus 9. 8 Gr.

Klein, B., Jephta, Oratorium. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Op. 29. 5 Thlr.

— Dasselbe in ausgesetzten Chorstimmen. 2 Thlr.
(In Partheien zu Aufführungen wird das Exemplar à 1 Thlr. erlassen.)

— religiöse Gesänge für Männerstimmen (2 Tenore und 2 Bässe) 5tes und 6tes Heft. Mit Pianof. Op. 26. 27. Jedes 1 Thlr.

Klein, B., geistliche Musik. 5tes Heft. Stabat mater, für vier Singstimmen mit Orgel oder Pianoforte. 20 Gr.

Marcello, B., der achte Psalm, für eine Altstimme, mit italienischem und deutschem Worten, letztere von K. Pr. geheimen Ob. Regierungsrath Körner. Klavierauszug. 16 Gr.

Rungenhagen, C. F., Motetten für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 2tes, 3tes Heft der Motetten. Op. 26. 12 Gr. Op. 28. 16 Gr.

B) Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guiterre.

Arnaud, I. H., Romance Valse. Paroles franç. 4 Gr.

Berton, fils F., Romance. Paroles franç. 4 Gr.

Burde, Jeannette, geb. Milder, vier Lieder von Wilh. Müller. 12 Gr.

Crelle, A. L., des Pförtners Bericht, Gedicht von Langbein — für Männerstimmen. Op. 10. 1 Thlr.

Erinnerung. Liederspiel von H. von Holtei. Mit Pianoforte oder Guiterre. 10 Gr.

Feldherr, der alte, heroisches Liederspiel v. K. von Holtei. Compl. Klavierauszug von C. W. Henning. 1 Thlr.

Händel, G. F., Acis und Galathe, eine Serenade. Klavierauszug und deutscher Text von J. O. H. Schumm. 3 Thlr.

Hellwig, L., der Himmel auf Erden zu Carlsbad. Op. 8. 4 Gr.

— vier deutsche Lieder für die Bass- oder Altstimme. Op. 10. 12 Gr.

Klein, B., der Todesklang, Romanze von G. Schwab. Op. 31. 12 Gr.

Lied vom Mantel. Mit Guit. 4 Gr.

Lied vom Säbel, Seitenstück dazu von K. von Holtei. Mit Pfte. 4 Gr.

— Desgleichen mit Guiterre. 4 Gr.

Lucotte, Nocturne à une ou à deux Voix. 4 Gr.

Meyer, G., Scena ed Aria dal Sr. Metastasio. 8 Gr.

Neukomm, S., die Heerschau um Mitternacht. 10 Gr.

Roger, J. Nocturne à deux Voix. 8 Gr.

Thamm, Ida, Schmerz der Trennung. Gesang für Sopran. 6 Gr.

Portrait von Joh. Seb. Bach 20 Gr. Auf chines. Papier 1 Thlr. 2 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. Nº. 13. 1830.

Recensionen.

Für diejenigen, denen die Composition der Ramler'schen Cantate: „der Tod Jesu," von Graun, der jetzigen Zeit nicht mehr angemessend ist, wird die Anzeige erwünscht seyn, dass sich Hr. C. P. Schobacher der Mühe unterzogen hat, den Ramler'schen Text mit einigen zeitgemässen Abkürzungen neu zu componiren. Es ist dieses höchst wichtige Werk unter folgendem Titel herausgekommen:

Oratorium „Der Tod Jesu" zu vier Singstimmen, 2 Violinen, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, Viola und Bass obligat, 2 Trompeten und Pauken, nicht obligat, von C. P. Schobacher. 7tes Werk. München, bey Falter und Sohn, (und da ein solches Werk ein welthistorisches Interesse haben muss) in Mainz, Paris und Antwerpen, zu haben bey Schott.

Da das Graun'sche Werk schon in der lang ausgesponnenen Form für jetzige Zeiten nicht mehr passt, so hat Herr Schobacher eine weise Oekonomie zu beobachten und den Flug seiner Phantasie so zu hemmen gewusst, dass er die *Quintessenz* seines Geistes auf vier Seiten jeder Singstimme (Chor und Solo inbegriffen) gebracht hat. Man will jetzt gedrungenen Styl und verwirft alle Wiederholungen; weil nun Graun in seiner Composition einige Fugen angebracht hat, welche doch eigentlich nur aus lauter Wiederholungen einer und derselben Melodie bestehen, so konnte Hr. Schobacher nichts besseres thun, als diese Fugen zur grössten Einfachheit zurück zu führen. Man sehe in folgendem Beyspiele die Behandlung der Worte: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen." Statt alles weitern Anpreisens des Werks mögen einige Beyspiele zu weiterm Verständnisse für die, welche Graun's Werk kennen, folgen:

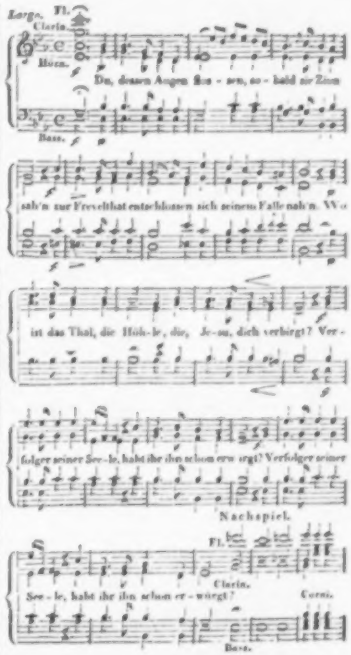

Von dem folgenden Recitative (Gethsemane) wollen wir nichts verrathen; an dieses schliesst sich aber ein Arioso an, von welchem wir den Anfang der Singstimme hersetzen wollen:

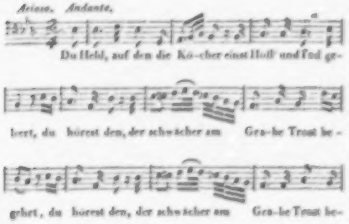

Was bedarf es weiterer Beyspiele, als noch des folgenden. Wie einfach in wahrem Palestrinastyle, wie hat Graun aus diesem Texte eine so lange Fuge machen können?! — man sehe hier, wie einfach, und welche ungezwungene Stimmenführung, welche originelle Declamation und geniale Orthographie!

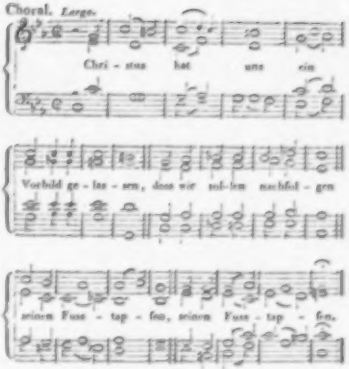

Ich kann mich doch nicht enthalten, wenigstens den Anfang des Chors: „*So stehet ein Berg Gottes*“ beyzusetzen — bey Graun ist es leider nur eine simple Bassarie.

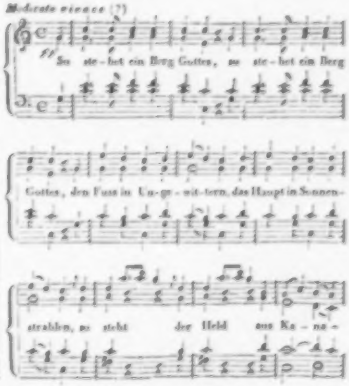

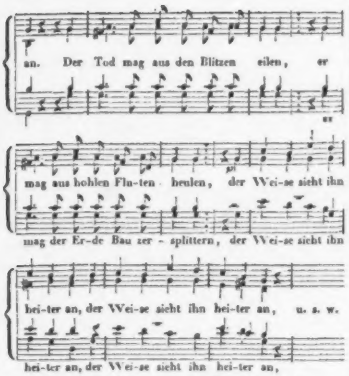

Was bedarf es weiteres Zeugnisses?

Fr. Schneider.

Mehrstimmige Gesänge für grosse Singvereine und kleinere Zirkel u. s. w. von Gottfried Weber. Ausgesetzte Singstimmen, nebst Directionsstimme. 4 Hefte. Op. 41. Mainz in der Grossherz. Hess. Hof-Musikhandlung von B. Schott Söhnen.

Seit längerer Zeit ist in diesen Blättern nicht von den Compositionen des um musikalische Bildung vielfach verdienten Mannes die Rede gewesen, dessen Theorie der Tonsetzkunst in der dritten völlig umgearbeiteten Auflage von der oben genannten Handlung den Musikfreunden bald übergeben werden wird. Wir ergreifen daher die Gelegenheit mit Vergnügen, das gesangliebende Publicum auf einige seiner neuesten Werke aufmerksam zu machen. Alle vier Hefte enthalten vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, sämmtlich ohne Begleitung bis auf eine einzige Nummer, zu welcher ein Pianoforte oder eine Guitarre gehört.

Das erste Heft (Pr. 1 Fl. 12 Xr.) enthält drey Gesangstücke:

1) Die schöne Stunde, einen sogenannt durchcomponirten Gesang, weder schwer aufzufassen, noch vorzutragen, wenn wir, wie wir es der Bestimmung des hier Gegebenen nach müssen, schon etwas geübte Sänger voraus setzen. Bey gewählter, wohl ineinander greifender Stimmenführung herrscht hier durchaus das Gefällige vor.

2) Geselligkeit. Die wenigen Figuren, die dem lebhaften Ganzen zum Grunde liegen, sind mit der gewandtesten Leichtigkeit in vielfacher Gestaltung ununterbrochen und anmuthig bis zum Schlusse wirksam festgehalten.

3) Die Nacht, von Göthe: „Singet nicht in Trauertönen.“ Allerliebst. Man sieht, das erste Heft ist dem geselligFrischen und Anmuthigen geweiht: das zweyte Heft wird uns Ernsteres bringen.

Zweytes Heft (Pr. 1 Fl.), enthaltend vier Gesangstücke:

1) Dankgebet. Die Melodie ist der Choral: „Aus unsers Herzens Grunde“ in $\frac{3}{4}$ Tact, von den übrigen Stimmen durch treffliche Bindungen und harmonische Verwebungen verschönt. Der Gesang erfordert eine gut getragene Tonhaltung, ist jedoch sonst bey allen Eigenheiten der Accordverbindungen so natürlich und zweckmässig gehalten, dass er von nicht ganz unerfahrenen Sängern nicht schwer befunden werden wird, was das Treffen der Noten anbelangt.

2) Polymeter: „Thränen gabst du, o Gott, der armen leidenden Menschheit.“ Eben so gearbeitet wie der erste Gesang, fordert auch er guten Vortrag, wenn die gute Wirkung nicht verfehlt werden soll.

3) Die Macht der Liebe. Schön, eigen und fest durchgeführt, wahr und ansprechend.

4) Gnome. „Sey zufrieden mit der Stelle, die des Schicksals Hand dir wies.“ Angemessen leichter, als die vorhergehenden, dennoch gleich gedacht und keineswegs gewöhnlich gearbeitet, welches Gute manchem sonst nicht ungeübten Sänger, wie wir aus Erfahrung wissen, oft mehr Schwierigkeiten macht, als das Schwierigste in modischer Weise. Denn zum Letzten gehört nichts als Routine, zum Ersten hingegen Geist, welchen Manche ein wenig in Thätigkeit zu setzen, zu bequem oder innerlich zu matt sind. Das ist es aber hauptsächlich, was Kunst und Künstler verdirbt. Das ist auch der Hauptgrund, warum man jetzt gewöhnlich gleich Alles so satt und überdrüssig bekommt, das Eine, weil es zu alltäglich und leer

ist, das Andere, weil man sich in Eigenthümliches hineinzuleben kein Leben hat.

Drittes Heft (Preis 2 Fl.), mit drey Gesangstücken.

1) Minneglück. Sehr gefällig und leicht, wie das ganze Heft. S. 3, Klammer 1, 4ter Tact ist ein Druckfehler zu bessern im Alt, dessen drittes Gis in h umgewandelt werden muss. Wir sind überzeugt, dass der Verf. der Harmonielehre nichts ohne Grund in seinen Accordverbindungen schreibt. Wir können jedoch den Grund nicht finden, weshalb der Verf. im 2ten Tacte der zweyten Klammer zwey unvollständige Accorde in unten angegebener Art hat aufeinander folgen lassen; sind also begierig, diesen von ihm selbst zu erfahren, um so mehr, da der Verf. die fragliche Stelle bey der Wiederholung selbst sehr gut änderte, und eben dadurch einen Beweis lieferte, dass er wohl wusste, warum er so schrieb. Man gewinnt gegenseitig, wenn man sich eben auch über Kleinigkeiten verständigt, und denkenden Lesern, dünkt uns, können solcherlei Auseinandersetzungen nicht anders als wünschenswerth seyn. Es versteht sich übrigens von selbst, dass unter Männern, welche die Sache und ihre eigene Menschenehre gleich hoch halten, nie von jener Anmaassung und ärmlichen Rechthaberey die Rede seyn kann, die ihr Geschrey zu ihrer eigenen Schande grell zu erheben sich nicht entblödet, sondern dass dadurch vielmehr ein lebendiges Zeugniss abgelegt werde, wie unverholene, wahrheitsvolle Eigenansicht mit der vollkommensten Achtung gegen andersdenkende Kenner freundlich Hand in Hand gehen könne, und auch gehen solle. Der nach unsrer Meinung anders zu stellende Fall, dem wir gleich zu schneller Verständigung unsre Aenderung, als genauere Anfrage, beyfügen, ist folgender:

2) Maylied: „Wie herrlich leuchtet die Natur" u. s. w., ein frischer, sehr lebendiger Chor.

3) Sängerfahrt zum Berge. Das einzige mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung gegebene Stück scheint ein Gelegenheits-Gesang zu seyn, der eingänglich und viel anwendbar ist. Ein Paar eingeschlichene Druckfehler findet Jeder von selbst.

Viertes Heft (Pr. 2 Fl.), enthält eine Hymne an Gott, für zwey Singechöre ohne Begleitung. Durch und durch vortrefflich, in Einem Style gehalten, überall gleich wirksam, gleich deutlich und bestimmt, mit höchst klarem Fugensatze, der durch keinerley Art von oft gewöhnlicher Verschnörkelung auch nur im Geringsten getrübt wird, stets der Hoheit des Gegenstandes angemessen, und doch auch stets leicht sangbar.

An diese gehaltreichen Compositionen reihen wir sogleich die Ankündigung der

Tafellieder für zwey und drey Männerstimmen mit Chor und Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte — von demselben Componisten. Op. 42, 1stes Heft. Ebendaselbst. Pr. 48 Xr.

Diese 3 Lieder sind, ihrem Zwecke gemäss, ganz leicht und natürlich gehalten auch in Begleitung; ganz anders, als die vorigen Hefte; ausführbar ohne die geringste Schwierigkeit, und nur denen zu empfehlen, die nicht auch noch bey Tische Parade machen wollen. Die auch beym Essen und Trinken Originellen warnen wir ausdrücklich davor. Der Partitur sind die einzelnen Stimmen beygefügt. Mögen die anspruchslosen Weisen ihren Freunden erwünschte Freude bringen.

Nachrichten.

Kopenhagen, den 4ten Januar 1830. Halbjähriger Bericht. (Beschluss.)

Nach diesem magern Berichte über das Theater geht der Referent mit desto grösserm Vergnügen zu einer Uebersicht der Concerte über, welche durch die Anwesenheit mehrer fremden Künstler des ersten Ranges dem Publicum einen seltenen Kunstgenuss gewährt haben. Wiewohl der Erste, welcher während dieses Winters ein Concert gab, nicht zu der eben erwähnten Classe von Künstlern gehört, will Referent ihn doch nicht ganz mit Stillschweigen übergehen. Es war nämlich ein gewisser Herr Nagel, der sich Schüler von Mayseder und Paganini nannte, und am 6ten September ein Concert auf dem Königl. Theater gab, wobey er jedoch weder Geld noch Ruhm erntete. — Den 8ten desselben Monats gab der Herr Universitäts-Musikdirector Appel von Kiel ein Orgel- und Vocal-Concert in der Schlosskirche, bey welchem der Concertgeber sich als ein recht

wackerer Orgelspieler zeigte, ohne gerade Virtuos zu seyn. — Man hatte dabey zum ersten Male Gelegenheit, die neue von den Orgelbauern Marcussen und Reuter verfertigte Orgel zu hören, und der Referent ist denn diesen Künstlern die Erklärung schuldig, dass ihre Arbeit sehr vollkommen und diese Orgel ohne Zweifel die beste in Kopenhagen ist. — Das Concert war ziemlich besucht. — Den 25sten Octbr. gab der bekannte ausgezeichnete französ. Flötenspieler, Herr Guillou, bey vollem Hause ein Concert auf dem Königl. Theater. — Sein seelenvoller Vortrag sowohl, als seine geistreichen Compositionen, worunter sich besonders ein Concert in H moll und Variationen über ein irländisches Thema auszeichneten, erregten lebhaften und enthusiastischen Beyfall. — Wiewohl man wünschen möchte, dass der Künstler nicht so oft die Töne in hohen Passagen forcirte, wie denn auch einzelne hohe Töne bisweilen etwas scharf sind, lässt es sich doch nicht leugnen, dass Hr. Guillou einer der ersten Virtuosen seines Instruments ist, und im hohen Grade den Beyfall verdiente, welcher ihm zu Theil wurde. — Den 8ten November gab Madame Milder, ebenfalls bey ganz vollem Hause, ihr erstes Concert auf dem Königl. Theater. Bey ihrer Ankunft in Kopenhagen war es die Absicht der Madame Milder, wie einzelne fremde Künstler es gethan haben, in Scenen verschiedener Opern, in deutscher Sprache gegeben, aufzutreten; aber leider entging dem Publicum dieser Genuss, weil die Künstlerin mit der Theaterdirection über das Honorar nicht einig werden konnte. Der Referent sagt leider, weil viele Dänen, welche die Künstlerin in Deutschland gesehen haben, derselben den grössten Ruhm als dramatischer Künstlerin beylegen, sowohl rücksichtlich der Stimme und des Ausdrucks, als des meisterhaften Spiels. — Die Madame Milder trug bey dem von ihr gegebenen Concerte fast nur italienische Compositionen vor, und erntete, für jede Nummer besonders, vielen Beyfall, welcher doch eher eine Folge des ihr vorausgegangenen Rufs, als der Begeisterung über ihren Gesang war. — Am meisten Glück machte der Schlussgesang: „Gruss an die Schweiz“ von Carl Blum, welchen die Künstlerin, dazu aufgefordert, da capo sang. — Es ist zu bedauern, dass das dänische Publicum ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen selten vor dem Schlusse ihrer Kunstbahn hört. Es war dieses der Fall mit Mad. Catalani, wie mit Mad. Milder. Wie bey jener war es auch bey dieser leicht zu hören, dass, als die Stimme der jugendlichen Frische noch nicht entbehrte, sie höchst ausgezeichnet gewesen seyn muss; jetzt aber, da diess nicht mehr der Fall ist, eignet Mad. Milder sich kaum dazu, als Concert-Sängerin aufzutreten, und zwar am wenigsten in italienischen Compositionen, die viel mehr Fertigkeit und eine viel grössere Biegsamkeit der Stimme erfordern, als Mad. Milder jetzt hat. Der Inhalt des zweyten Concerts, welches Mad. Milder am 19ten November auf dem Königlichen Hoftheater gab, war sowohl rücksichtlich des Werthes der Compositionen (von Händel, Mozart und Gluck), als ihrer Stimme, viel glücklicher und auch im hohen Grade zufriedenstellender für das Publicum. Es zeigte sich denn dabey auch ihre kräftige, volle und in den Zwischentönen besonders hübsche Stimme, mit vielem Effecte, so wie man bey ihrem ausdrucksvollen Vortrage dieser klassischen Compositionen sich eine Vorstellung von dem dramatischen Werthe der Künstlerin machen konnte. Zum Schlusse sang Mad. Milder ein dänisches Nationallied in dänischer Sprache mit einer für eine Fremde bewundernswürdig correcten Aussprache, und erntete dafür einen eben so einstimmigen als verdienten Beyfall. — Den 15ten November gab der Herr Prof. Moscheles ein Concert auf dem Königl. Theater. Die Ankunft dieses Künstlers in Kopenhagen erregte eine ungemein starke Sensation bey dem musikliebenden Publicum. — Vor seinem Concerte hatte Hr. Moscheles sich in verschiedenen Privathäusern hören lassen, und durch sein meisterhaftes Spiel die Zuhörer zur grössten Bewunderung hingerissen. Dieses vermehrte in einem hohen Grade die im voraus schon grosse Neugierde, diesen berühmten Meister zu hören, und veranlasste, dass alle Einlasscharten, wiewohl der Preis — welches hier jetzt sehr ungewöhnlich ist, — verdoppelt war, in ein Paar Stunden verkauft waren. Das Concert wurde mit dem ersten Theile (Allegro) einer von dem Hrn. M. componirten Symphonie eröffnet, welche der Concertgeber im Manuscripte mitgebracht hatte. — Diese Arbeit gefiel dem Publicum nicht. — Darnach führte Hr. M. sein bekanntes G moll Concert aus, welches, der meisterhaften Ausführung des Künstlers ungeachtet, nicht mit dem Enthusiasmus aufgenommen wurde, den es verdiente. Ob solches seinen Grund in der Stimmung hatte, worein die vorhergehende Composition das Publicum gesetzt hatte, oder ob ander-

Ursachen dabey vorwalteten, vermag Ref. nicht zu entscheiden. Aber bey den folgenden Compositionen, welche Hr. M. ausführte (Erinnerungen an Irland und die Alexander-Variationen) siegte die grosse Virtuosität des Künstlers und fand die lauteste Anerkennung, die zum höchsten Enthusiasmus bey der Ausführung einer Improvisation über mehre dänische Nationallieder stieg und die stürmischsten Beyfallsäusserungen hervorrief. — Das Publicum verliess das Concert im höchsten Grade befriedigt, mit der Ueberzeugung, dass Herr Moscheles der grösste Meister auf dem Pianoforte ist, den man in Kopenhagen jemals gehört hat, wie denn auch seine Ausführungen auf diesem Instrumente vollendet genannt werden können.

Den 20sten November gaben Hr. Moscheles und der Hr. Guillou vereint ein Concert auf dem königlichen Hoftheater, welches ihr zweytes und letztes Concert war. Wiewohl die Preise auch bey diesem Concerte verdoppelt waren, wurden doch alle Einlasscharten abgesetzt. Beyde Künstler ernteten, wie bey ihren vorhergehenden Concerten, verdienten und ungetheilten Beyfall.

Den 27sten December gaben der berühmte Flötenspieler, Herr Kammermusicus A. B. Fürstenau, ein Concert auf dem königl. Theater. Hrn. Fürstenau's meisterhaftes Spiel war dem dänischen Publicum noch in frischer Erinnerung von seinem letzten Besuche in Kopenhagen vor sieben Jahren. Dass Hr. Fürstenau in dieser Zwischenzeit nicht unbedeutende Fortschritte gemacht hat, war unverkennbar, und er wurde denn auch von dem sehr zahlreichen Publicum mit eben so verdientem, als einstimmigem Beyfalle belohnt. Hr. Fürstenau führte nur eigene Compositionen aus (die, wie es dem Referenten schien, keinen grossen musikalischen Werth haben) und darunter Variationen für zwey Flöten, die von dem Concertgeber und einem dänischen Künstler, dem Herrn Kapellmusikus Petersen, mit einer Präcision und einem Zusammenspiel ausgeführt wurden, welche nichts zu wünschen übrig liessen. Wiewohl Hr. Petersen weder in Ansehung des schönen Tons, des Vortrags, noch des Ausdrucks mit dem Herrn Fürstenau zusammengestellt werden kann, gereicht die Ausführung dieser Nummer dem Hrn. Petersen doch zur grossen Ehre. — Hr. Fürstenau hat sich in Folge öffentlicher Aufforderung bestimmt, noch ein Concert auf dem königl. Hoftheater zu geben.

Sowohl mehre Mitglieder des Theaters als der Kapelle haben Abendunterhaltungen gegeben, bestehend aus einer Mischung von Musik und Declamation; da sie aber sämmtlich in musikalischer Rücksicht nichts Ausgezeichnetes prästirt haben, so werden sie hier mit Stillschweigen übergangen. Wiewohl der Wunsch, ein Concert oder eine Abendunterhaltung mit einer ganzen Symphonie eines klassischen Componisten zu eröffnen, wiederholt öffentlich ausgesprochen ist, ist doch kein dänischer Künstler in dem Grade von Kunstsinn beseelt gewesen, den ersten schweren Schritt zu thun; wahrscheinlich aus dem Grunde, dass ein solches Vornehmen anfänglich keine sicheren pecuniären Vortheile verspricht. Ref. kann daher bey dieser Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, dass einer der fremden Künstler, die es beabsichtigen, Kopenhagen zu besuchen, es versuchen möchte, diesen rühmlichen Gebrauch einzuführen, wofür sicherlich ein Theil des Publicums sich ihm mit Dank verpflichtet fühlen würde.

Gedichte auf Fräulein Henriette Sontag in Cassel.

Sonnet.

Dich nicht man mit der That den Namen führen,
Denn wo du nahst, verstummen Lust're Klagen,
Du schaffst die Stunden um zu Feyertagen
Und Festesopfer eilt man anzuschüren;
Wem dürfte nun wohl höh'res Lob gebühren,
Als Dir? Und dennoch kann ich nur versagen,
Ich bin nicht würdig, Dir es vorzutragen,
Mag heissen Drang ich auch in mir verspüren.
Von deinem Schmuck ein Steinchen los zu trennen
Benähm' ihm schon das wundersame Strahlen,
Die schönste Perle wüsst ich nie zu nennen;
Drum spar' ich Dir des matten Rühmens Qualen.
Zu glänzend lernt' ich Deinen Werth erkennen,
Als dass ich je versuchte, Dich zu malen.

Zweytes Gedicht.

Nur einmal soll, o Holde! uns entzücken
Dein Liebreiz und Dein himmlischer Gesang?
Kannst Du denn nicht noch einmal uns beglücken
Mit Deiner schönen Stimme Silberklang?
Du sprichst: „Es ruft mich fort die Pflicht,
Verweilen darf ich länger nicht."

Das hört der Flussgott, augenblicklich schwellen
Des Stromes stille klare Fluthen an. *)
Und brausend wälzen sich die wilden Wellen
An's Ufer hin, der Fluss verlässt die Bahn,
Ein Meer entsteht — das Leben zu bewahren
Kann man nur Noth nur auf dem Schiffe fahren —
Drum weilst Du noch. Wir danken dem Geschick,
Was sonst zerstört, das bringt uns heute Glück.

Epigramm.

Catalani l'a dit sans être trop sévère,
Et sans nulle injustice on peut le répéter,
Dans son genre Sontag sans doute est la première.
Mais ce genre n'est pas des genres le premier.

Dieses Epigramm gründet sich auf ein Urtheil, welches Mad. Catalani über Fräulein Sontag gefällt hat, und welches viele Kunstkenner hier bewährt gefunden haben.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations sur le thème: „Es eilen die Stunden des Lebens dahin — pour le Basson, avec accomp. de Violon, Viola et Violoncelle, par C. Almenroeder. Oeuvr. 4. Mayence, Paris u. s. w. chez Schott. (Pr. 2 Fl. 12 Xr.)

Das Thema ist eigentlich das uralte, wackere Waldhornstückchen: Es ritten drey Reiter zum Thor hinaus. Hr. A. (aus der Nassauischen Hofkapelle) hat ihm eine kurze, an figurirten Verzierungen für das obligate Instrument reiche Einleitung vorgesetzt, dann diese Thema eingeführt, sechsmal es variirt, und der sechsten Variation einen kurzen, lebhaften Schluss angefügt. Die Variationen sind, mit Ausschluss der fünften, sämmtlich, nur die eine mehr, die andere weniger, bravourmässig, und verlangen wohlgeübte Spieler. Doch ist Alles dem Instrumente angemessen gesetzt. Dass aber bey diesem Variiren und Figuriren des sanftschwermüthigen Ausdrucks des Thema's gar nicht gedacht ist, sondern nur seiner Töne und Accorde an und für sich: das brauchen wir kaum erst zu erwähnen. Die Begleitung ist sehr leicht. Uebrigens gebraucht Hr. A. den Basson oft bis zweygestrichen C hinauf; ja in Verzierungen, die dann aber auch umgeschrieben beygesetzt sind, versteigt er sich noch beträchtlich höher. Es soll nun einmal jetzt in der Musik und in Allem keine Gränze mehr gehalten werden, wo nur irgend eine Möglichkeit ausgefunden werden kann, sie zu überschreiten. Nun: in der Musik mag's wohl am gefahrlosesten geschehen; und wieder in ihr am unschuldigsten, wie hier, wenn man einem Instrumente gegen seine Natur noch ein Paar Töne abzwingt.

Thema und Variationen für Clarinette, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, oder des Pianoforte, comp. — — von C. Eschhorst, grossherzogl. Mecklenburg-Schwerinscher Kammermusikus. Berlin, in H. Wagenführ's Buch- und Musikhandlung. 1sten Werk. (Pr. in Quintett 25 Sgr., mit Pianoforte 15 Sgr.

Dieser, wie man sieht, etwas schlecht stylisirte Titel, den wir treulichst abgeschrieben haben, möge die Liebhaber nicht von dem kleinen Werkchen abschrecken: denn es ist hübsch, wenn auch in einer jetzt ziemlich gewöhnlich gewordenen, aber, für ihren Zweck, nicht mit Unrecht beliebten Form. Der Klarinettist, welcher nicht nur ein fertiger, sondern überhaupt ein wohlgeübter Spieler, wenn auch kein Hexenmeister, seyn muss, findet Gelegenheit, auf mannigfaltige Art sich selbst und sein ton- und umfangreiches Instrument vortheilhaft und für die Zuhörer unterhaltend hervortreten zu lassen. Eine kurze, freye, für den Solospieler überaus reich verzierte Einleitung führt zu dem gefällig, doch etwas zu gewöhnlich liedenden Thema, und dies wird variirt — erst in laufenden Sechzehntheil-, dann in aus Theil springenden Achtel-Triolen-Figuren, hernach mehr gesangmässig in Moll, mit weiterer Ausbeugung am Schlusse, und endlich rasch und bravourmässig, mit etwas länger fortgeführtem Ausgange. Die Figuren sind nicht bloss gewöhnliche, und nehmen sich gut aus. Die Begleiter haben's bequem.

Troisième thème varié pour Violoncelle, avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse, ou Pianoforte, comp. — — par L. Decortis. Oeuvr. 4. à Mayence, Paris et Anvers, chez Schott. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Der uns ganz unbekannte Verfasser zeigt sich

*) Es war eine Ueberschwemmung bey Cassel.

in diesem Werkchen als einen Mann von munterm, heiterm Sinne, als einen Componisten, der weiss, was überall gefällt, und als einen Violoncellisten, der sein Instrument versteht, ihm nichts mit Gewalt auf- oder abzwingt, es in dem geltend macht, wozu es — als Solo-Instrument — zunächst da ist, und der darum auch erreicht, dass, was er für dasselbe schreibt, einem gemischten Auditorium schwieriger auszuführen scheint, als es wirklich ist. Damit ist zugleich bezeichnet, was die Leser von dem Werkchen selbst zu erwarten haben: freylich kein Kunstwerk, im vollen Sinne des Worts, aber ein empfehlenswerthes Uebungs- und Unterhaltungsstück. Es besteht aus folgenden Theilen. Einleitung: Allegretto maestoso (?), D moll, meist melodisch, nicht eben ernstlich gemeynt, mit zu vielen Wiederholungen — überhaupt die schwächste Partie des Ganzen. Diese Einleitung geht über in das Thema, D dur: einen sehr hübschen, romanzenartigen Gesang, angenehm fortfliessend, ohne alles Leyerhafte. Dieser wird fünfmal, mit vieler Abwechslung und zum Theil (wie z. B. Var. 3.) keineswegs in gewöhnlichen Figuren, variirt, und die letzte Variation läuft aus in eine sehr lebhafte, brayourmässige Coda. — Die Begleitung ist einfach. Der Pianoforte-Stimme ist die des obligaten Violoncells, ganz wie sie ist, in kleinen Noten übergesetzt.

Fantaisie et Variations sur des motifs favoris du Vaudeville: „Les Viennois à Berlin,“ pour Piano et Flûte, comp. — — par Charles Koch. Oeuvr. 21. à Mayence, Paris et Anvers, chez Schott. (Pr. 3 Fl.)

Ein mit offenbarer Kenntniss, Geübtheit und vieler Lebhaftigkeit lang und breit ausgesponnenes Unterhaltungsstück für einen sehr fertigen Flötisten und einen gleichfalls nicht ungeübten Pianisten. Die Einleitung ist so pathetisch, als sollte sie zu ganz anderen Dingen, als zu solchen lustigen Volksliedern führen; eine Wunderlichkeit fast aller jetzigen deutschen Instrumentalcomponisten, die wohl nur darum nicht auffällt, weil sie herkömmlich geworden; die aber eben deswegen auch keine Wirkung mehr macht. Es kann wohl Einer einmal, wenn er seine Gäste in den Ballsaal durch ein als düstre Höhle decorirtes Zimmer führt, damit überraschen und Beyfall finden: wenn es dann aber herrschende Mode würde, wenn man jedem Ballsaale vorn eine Höhle andecoriren wollte: was würden wir sagen? — Die Liedchen nun (es sind ihrer vier) hat der Verf. gut gewählt, gut gruppirt und sehr gut unter einander verbunden. Sie werden theils eigentlich variirt, theils in reichen Figuren ausgemalt, theils wird auch frey darüber phantasirt und modulirt, so, dass sie dann nur mehr oder weniger als Grundlage dienen. Diess alles näher anzugeben, würde vielen Raum unnöthig wegnehmen: genug, es ist gemacht, wie wir oben gesagt: es wird geübte Spieler reichlich beschäftigen, und, wenn sie diese ganze Gattung lieben, gewiss angenehm unterhalten.

Missa solemnis — — von J. Schnabel. Breslau, bey C. G. Förster. (Eigenth. des Verf.) 6 Thlr.

Das Werk liegt nur in gut gedruckten Stimmen vor uns, kann also nur bekannt gemacht, nicht beurtheilt werden. Wir haben bereits wiederholt um Einsendung, wenn auch nur der geschriebenen Partitur zu den gedruckten Stimmen gebeten: nimmt man nun auf unsre Bitte keine Rücksicht, so setzen wir voraus, dass man nichts weiter, als eine Anzeige wünscht. Es hat übrigens in unseren Blättern zu Beurtheilungen kirchlicher Werke dieses geschätzten Componisten nicht gefehlt, deren allermeiste rühmlich für den Verf. ausgefallen sind. Die Noten jeder Singstimme füllen zwey Bogen und der Druck ist sehr deutlich.

(Neue Ausgabe) *Nouvelle Méthode pour la Guitare par Fr. Molino. Neue Guitarren-Schule von Molino.* Bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig. Pr. 2 Thlr.

Das Publicum hat bereits für die Brauchbarkeit des Werkchens entschieden. Teutscher und französischer Text stehen einander gegenüber. Da keine Veränderungen in dieser Auflage vorgenommen worden sind, haben wir nur zu berichten, dass Text und Notenbeyspiele sehr deutlich und schön gedruckt sind; auch zeichnet sich die Auflage durch weisses, dauerhaftes Papier, was für solche Werke immer beachtet werden sollte, so wie durch einen einfach hübschen Umschlag aus. Das Ganze enthält 6.5 Langfolio-Seiten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

keinen Vorzug vor dem Meyerschen Bogenklaviere, weil sie von eben diesen Fehlern befreyet ist. Ich glaube vielmehr, dafs die Meyersche Erfindung in anderer Hinsicht, wesentliche Vorzüge hat, welche des Herrn Rolligs Xänorphica nicht wohl haben kann.

Damit ich nun meine desfalsigen Gründe mit der gehörigen Ueberzeugung vortragen kann; so ist es nöthig, dafs ich zuvörderst einige allgemeine Grundsätze, worauf die kunstmäfsige Verfertigung des Bogenklaviers beruhet, festsetze, und diese bestehen in folgenden:

1) Die Bewegung des Bogenrahmens mufs so grofs seyn, dafs lange aushaltende Töne in einem Zuge hervorgebracht werden können.

2) Es ist nicht gleichgültig, in welcher Entfernung vom Stege eine Saite gestrichen wird. Ein Bogenklavier mufs daher so eingerichtet werden, dafs der Bogenstrich in der gehörigen Entfernung vom Ende der Saiten geschieht. Diese Entfernung kann man für die verschiedenen Saiten von der Violine, Bratsche, Violoncell und Violon leicht entnehmen.

3) Der Ton einer gestrichenen Saite wird alsdann am vollsten, wenn die Saite in vertikaler Richtung gegen den Resonanzboden gestrichen wird, so dafs sie in eben dieser Richtung ihre Schwingungen machen mufs. Wenn man an einer Harfe eine Saite so schnippt oder streicht, dafs sie ihre Schwingungen seitwärts machen mufs; so wird man finden, wie weit der hierdurch hervorgebrachte Ton dem Tone nachstehen wird, welcher durch eine gegen den Resonanzboden gerichtete Schwingung der Saite hervorgebracht wird. Bey der Violine ist dieses aus anderen Ursachen nicht so merklich.

4) Eine jede gestrichene Saite giebt alsdann den Ton am leichtesten von sich, wenn sie im rechten Winkel gestrichen wird. Man streiche, um sich hiervon zu überzeugen, die Saiten einer Violine in einer schrägen vom rechten Winkel merklich abweichenden Richtung und man wird finden, dafs die Saite nicht gut ansprechen will und der Ton von seiner Schönheit verliert.

5) Die Röllchen, welche die Bogen an die Saiten andrücken, müssen nicht nur mit den Bogen einen rechten Winkel machen, sondern auch während dem Spielen beständig eine parallele Lage mit den Saiten behalten. Widrigen Falls treiben sie beym Spielen die Bogen mit Gewalt seitwärts. Dieses vermehrt nicht nur die Reibung; sondern es werden auch hierdurch, wider den Willen des Spielers, die Bogen mehr angespannt und das Spiel unsicher gemacht.

Diese richtigen Grundsätze hat Hr. Röllig bey Verfertigungung seiner Xänorphica (wenn ich mir anders davon bey seiner unvollständigen Beschreibung die richtige Vorstellung mache) ganz vernachlässiget. Denn

1) Kann an des Herrn Rolligs Xänorphica die Bewegung des Bogenrahmens schon deshalb nicht grofs seyn, weil sie zirkelförmig ist und der Bogenrahmen nur einen kleinen Theil der Zirkellinie, welcher nicht merklich von der geraden Linie abweicht, beschreiben darf. Bey meinem Bogenklaviere beträgt die Bewegung des Bogenrahmens 12¼ Zoll und der Fufs des Spielers macht während der Zeit eine Bewegung von 5¼ Zoll. Schon der enge Raum macht bey der Xänorphica des Herrn Röllig eine solche Bewegung des Bogens unmöglich und wenn der Ruhepunkt der Wagebalken, auf welchem bey Hrn. R s Xänorphica der Bogenrahmen ruht, in der Mitte zwischen den Fufstritte und dem Rahmen liegt; so beträgt die Bewegung der Bogen nur 7 Zoll.

2) Da bey der Xänorphica die Saiten eben so, wie bey der Harfe, am Resonanzboden befestiget sind; so können die Saiten nicht füglich in der gehörigen Entfernung vom Ende gestrichen werden. Denn wenn der Resonanzboden unten liegt; so bekommen die Saiten eine beynahe senkrechte Richtung gegen den Resonanzboden und es kann derselbe deren Zug nicht wohl aushalten. Wollte man hingegen den Resonanzboden oben hinlegen; so würden die Wirbel zum Stimmen unter den Boden des Instruments zu stehen kommen, welches äufserst unbequem seyn würde.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. Nº. 14 1830.

Recension.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedr. Rochlitz. Dritter Band. Mit einem Notenblatte. Leipzig, bey Carl Cnobloch. 1830.

Angezeigt von *G. W. Fink.*

Der erste Band dieser eben so gehaltreichen, als ansprechenden Schrift kam 1824, und der zweyte 1825 heraus. Es ist uns in mehrfacher Hinsicht sehr erfreulich, dass in so wenigen Jahren eine zweyte verbesserte Auflage dieser beyden Theile nothwendig wurde, namentlich als klares Zeugniss, dass unserm musikalischen Publicum der Sinn für Geordnetes und zu besserer Erkenntniss Führendes, wenn diess nur auch in einem zeitgemäss gefälligen Gewande sich zu zeigen versteht, keinesweges entschwunden ist. Ueber den Styl des geehrten Verfassers zu reden, finden wir um so weniger nöthig, da in den früheren Anzeigen der beyden ersten Theile mehr darauf, als auf die Gegenstände selbst gesehen worden ist und überdiess Jedermann das Sorgfältige seiner Vortragsweise kennt: nur erwähnen müssen wir, dass er in dem vorliegenden Bande wo möglich noch gewogener und eindringlicher ist. Da wir nun hier ganz besonders unsere Leser zu ersuchen haben, alles vom Werke Gerühmte im weitesten und besten Wortverstande zu nehmen, denn nach unserer Eigenheit wird das persönlich freundschaftliche Verhältniss, in welchem wir mit dem Hrn. Verfasser zu stehen uns erfreuen, uns eher des wörtlichen Lobes zu wenig, als zu viel sagen lassen: so müssten wir auf das Publicum wenig Vertrauen setzen, wenn wir nicht überzeugt seyn wollten, es würde von selbst aus dieser überlegt kurz gehaltenen, treulich und gewissenhaft hingestellten Anpreisung des Werks auf das Anzi-hende desselben einen Schluss machen, dessen Richtigkeit durch die Bekanntschaft mit den vorangegangenen Bänden ihm im Voraus völlig beglaubigt seyn muss. Wichtiger scheint uns ein bestimmteres Eingehen in die hier gelieferten Gegenstände, deren so viele und so verschiedenartige sind, dass wir, wollen wir die Grenzen einer Anzeige nicht gar zu weit überschreiten, nicht einmal bey diesen allen, unserm Wunsche gemäss, verweilen können. Unbilligkeit gegen die Sache und gegen das Publicum würde es jedoch seyn, wenn wir nicht für eine genaue Darlegung des Inhalts sorgen wollten, damit Jeder erfahre, was er hier zu finden hat. Dabey wird es uns nicht an Gelegenheit mangeln, einige gewählt kurze Bemerkungen einzustreuen, damit wir Raum gewinnen, bey solchen Gegenständen zu verweilen, die hier zum ersten Male ausführlicher behandelt werden, um unsre bescheidene Meinung zunächst dem geehrten Verfasser, so wie allen darüber Denkenden zur Prüfung vorzulegen.

Die erste Abtheilung des Buchs enthält: „Erinnerungen an Zeitgenossen und einige ihrer Werke."

Zuerst wird von Joh. Gottlieb Naumann und seinem Vater-Unser, nach Klopstock, gehandelt. Da der erste Theil dieses Aufsatzes bereits 1829 in Nr. 14 und 15 unsrer Zeitung mitgetheilt wurde, und Jedermann das Anziehende desselben kennt, so haben wir nichts hinzuzufügen, als dass er hier in einigen Nebendingen noch gefeilter wiedergegeben worden ist.

2) Carl Maria von Weber und sein Oberon. Geb. 1786 in Eutin, gestorben 1826 in London.

In der vortrefflich geschriebenen kurzen Vorrede wird mit Wahrheit behauptet, W. sey durch seine dramatischen Leistungen der Mann des Zeitpunctes geworden. Obgleich wir ihn im Fache des romantischen und des Volksliedes noch höher achten, als in seinen dramatischen Leistungen, insofern wir

sie als ein schönes Ganze betrachten: so hindert das doch nicht, mit der Bemerkung des geehrten Hrn. Verfassers überein zu stimmen, dass W.s früher Tod, unmittelbar nach der Schöpfung des Oberon den liebevollen Antheil an ihn bis zur Schwärmerey steigern musste, die man zu stören sich desto weniger berufen fühlen kann, da sie ohnehin nicht lange dauert. Diese, auch von uns bey anderen Gelegenheiten ausgesprochene Bemerkung diene uns hier zugleich als wiederholte Antwort an Einige, die ein zufahrendes, vorschnell entscheidendes Urtheil über gewisse ähnliche Erscheinungen mit anmaassender Einseitigkeit verlangen, das wir fest verweigern bis zur Stunde, wo wir Wirksames von unserm wiederholt bedachtem Worte hoffen dürfen. Wer nicht mit der Modeschwärmerey schwärmt, muss mit seinem gemessenern Urtheile schlechthin warten lernen, will er nicht mit dem Unkraute auch den Weizen ausgäten helfen. Die Stunden aber schlagen regelmässig fort und die rechte kommt schon. Jeder mache die Anwendung des Gesagten nach Belieben. — Die Recension selbst war 1827 in Nr. 15 und 16 unserer Zeitung mitgetheilt worden, „als eine wohlbedachte, wohlgemeinte Denkschrift auf den geliebten Freund.“ Diess ist sie auch in vollem Maasse, ohne jedoch die Mängel unberührt zu lassen, die freylich mehr von den Umständen und von dem Text-Bearbeiter herbey geführt wurden. Es wird zugegeben, dass Oberon selbst — nur ein Gott aus der Maschine ist. Wir gestehen, dass wir mit den Männerzeichnungen und namentlich mit Hüon weit weniger zufrieden sind. Wir halten nämlich Hüon's Hauptarie, den sanften Satz ausgenommen, nicht nur für verfehlt, sondern die ganze Gesangsweise für übertrieben, den Sängern und dem guten Geschmacke für nachtheilig. Desto freudiger stimmen wir im Uebrigen mit dem bedachten, freundschaftlichen Urtheile des Hrn. Verfassers überein.

3) Friedr. Ernst Fesca (S. 117), geboren zu Magdeburg, am 15ten Febr. 1789, gest. am 24sten März 1826 in Carlsruhe.

Geistreiche Lebensbeschreibungen aus der Feder erfahrener Männer haben wir längst zu dem Unterhaltendsten und Nützlichsten gerechnet. Hier wird uns eine Reihe derselben geboten und wir dürfen voraussetzen, dass ihnen ein herzlicher Antheil kaum entgehen kann. Dass alle diese Gemälde, jedes seinem Wesen nach, anders angeordnet und in Farbenmischung verschieden sind, würden wir hier als eine schon bekannte Sache voraussetzen, wenn nicht eben jetzt durch häufige Vernachlässigung dieses nothwendigen Vorzugs einer guten Darstellung die wiederholte Hindeutung darauf um der Sache und des Darstellers willen von Neuem nothwendig würde.

Der Lebensgang dieses freundlichen Künstlers ist den Hauptsachen nach folgender: F. genoss einer sehr sorgfältigen Erziehung, spielte im eilften Jahre bereits sein erstes öffentliches Violinconcert, war besonders geschickt als Quartettspieler und hierin wieder ausgezeichnet im Vortrage des Adagio. In seinem 16ten Jahre studirte er unter dem Cantor Aug. Eberh. Müller in Leipzig hauptsächlich ältere Kirchencompositionen. 1806 nahm ihn der Herzog von Oldenburg in seine Kapelle. Um seine Mutter noch einmal zu sehen, reiste er 1807 nach Magdeburg, von wo aus er in Cassel angestellt wurde, wo er seine glücklichsten Jahre verlebte. Dort verheirathete er sich 1812 mit Charlotte Dingelstedt, der Tochter eines Mitgliedes der Hofkapelle. Nach Auflösung des Königreichs Westphalen 1814 ging er nach Wien, wo die drey ersten Lieferungen seiner Quartette bey Mechetti herausgegeben wurden. 1815 wurde er als erster Violinist und Concertmeister in Grossherzogl. Badenschen Diensten angestellt. Hier setzte er seine neun übrigen Quartette und fünf Quintette für Bogeninstrumente und vier Quartette und ein Quintett für Flöte; ferner mehre Ouverturen und die Opern: Cantemire; Omar und Leila, nebst einigen kirchlichen und häuslichen Stücken, von welchen besonders die Psalmen sein klares, kindlich frommes Gemüth beurkunden. Er kränkelte, wurde von Manchem verkannt und menschenscheu. Nun folgt ein Verzeichniss seiner Werke, aus 43 Nummern bestehend. Nicht gleichgültig gegen Künstlerehre brachte er ihr doch nie seine Ueberzeugung von dem zum Opfer, was recht und wahr ist. — Das Uebrige muss im Werke selbst nachgelesen werden.

Das sehr zu beherzigende Vorwort zu den vier folgenden Lebensbeschreibungen unterschreiben wir ganz; wir denken und fühlen eben so. Abschriften davon zu geben und so mit gar keiner Mühe die Blätter zu füllen, halten wir für unrecht, da das Gesagte kurz und bündig ist. Man lese und urtheile dann selbst. Die Sache wird es wohl werth seyn. Wir erhalten nun mit dem Gö-

the'schen Spruche: „Ein kleiner Mann ist auch ein Mann," eine Charakterzeichnung von

4) Christian Gotthilf Tag, geboren 1735 zu Beyerfeld im Erzgebirge, Cantor zu Hohenstein von 1755 bis 1808, gestorben 1811 am 19ten Juli. — Es hiesse den Lesern den Genuss verkümmern, wenn man nach diesem herzstärkenden Gemälde einen farblosen Kupferstich im Kleinen machen wollte. Dazu ist das Ganze zu anziehend.

5) Franz Danzi, geboren 1760 zu Mannheim, gest. 1826 in Carlsruhe.

Der auch ausser der Musik wohlunterrichtete, fein gebildete Mann, zeichnete sich als Violoncellist durch gesangvollen Vortrag aus, wie die ganze Mannheimer Schule. Er liess sich auch darin nicht irren, so gut er auch wusste, dass man damit nicht glänze; kümmerte sich auch nicht darum, wenn Andere mit glänzendem Spiele öffentlich ihm den Rang abliefen. Nach der pfälzischen Regierungsveränderung wurde er mit der gesammten Kapelle und der Oper nach München versetzt, wo er viel hörte und schrieb, wohl allzuviel und darum von verschiedenem Werthe. Seine Opern machten nicht eigentlich Glück, obwohl einige gefielen. Es fehlt ihnen der Glanz imponirender Erfindung und Schärfe der Charakteristik. 1796 wurde er Vicekapellmeister. 1807 ging er gern, weil ihn die Collegenschaft mit Peter Winter etwas drückte, als Kapellmeister nach Stuttgart, und von da, politischer Veränderungen wegen, nach Carlsruhe, wo er starb, seit dem Tode seiner liebenswürdigen Gattin, Margarethe Marchand, nie wieder heiter. Seine zahlreichen Compositionen haben nicht in den Gang der Geschichte der Tonkunst eingegriffen. Die vorzüglichsten werden nun näher bezeichnet. Höher, als seine Instrumental-Compositionen, die durch die grosse Umwälzung der Instrumental-Musik dem Untergange nahe gebracht worden sind, wie die schätzbarsten Compositionen Anderer auch, stehen seine Gesangstücke aus seiner spätern Zeit, besonders sechs italienische Quartette mit Begleitung des Pianoforte; seine Solfeggien; seine Oper: „die Mitternachtsstunde" (für häusliche Zirkel). Von seinen frommen Kirchen-Compositionen ist nichts gedruckt, als eine Cantate früherer Zeit, die den spätern weit nachsteht. Sein *Te Deum* mit sieben ausgeführten Sätzen wird am höchsten gehalten.

6) Joh. Peter Salomon, geb. 1745 zu Bonn, gest. in London, am 25sten Nov. 1815.

Ein ausübender, weit ausgreifender und wohlthätig wirkender Künstler, der als Tonsetzer wenig, desto mehr als gebildeter Mann in Betracht kommt. Er unterhielt sich leicht in vier Sprachen. Erst auf der Universität, wo er Jurist werden sollte, gab er sich ganz der von Jugend auf geliebten und kunstgerecht getriebenen Musik hin, besonders der Violine, die er grossartig spielte. Auf seinen Kunstreisen machte er überall als trefflicher Künstler und schöner Mann grossen Eindruck. In Berlin wurde er Concertmeister des Prinzen Heinrich, Bruders Friedrichs II. Als solcher ruhete er in Reinsberg nicht eher, als bis er gegen die Graun'sche und Kirchberg'sche Partey den Meisterwerken J. Haydn's Eingang verschaffte. Nachdem sich Prinz Heinrich zurück gezogen hatte, begab sich unser S. 1781 nach London und auch dort machte er bald Haydn's Werke in der philharmonischen Gesellschaft bekannt. Ja er gab sich die ausdauerndste Mühe, seinen Begünstigten nach London zu ziehen, wenigstens für einen Winter. 1790 gelang es ihm endlich. Haydn war zweymal ein- und ein halbes Jahr lang daselbst, welchem Aufenthalte wir unter Anderm seine zwölf letzten, in ihrer Art unvergleichlichen Symphonieen zu danken haben. — Salomon war auch mit Cramer Hauptunternehmer und Anführer der berühmten Concerte für alte Musik, folglich auch der Händel'schen. — S. war ein höchst unterhaltender, hülfreicher, neidlos fester und heiter gewandter Mann bis an seinen Tod, der die Folge eines Sturzes vom Pferde war. Er ist in der Westminsterabtey glänzend begraben worden.

7) Carl Gottlieb Berger, geb. zu Almarsdorf bey Pirna (ungefähr 1752), gest. am 21sten Jan. 1812 in Leipzig.

Er studirte anfangs auf der Kreuzschule in Dresden, dann nach seines Vaters (Schullehrers) Willen in Bautzen, wo er einen andern, ihm sogar auch im Aeusserlichen ähnlichen, doch nicht blutsverwandten Berger fand, die engste Freundschaft mit ihm schloss und sich mit ihm bildete. Beyde wurden durch ihre Musik die Freude der Stadt, gingen dann zusammen nach Leipzig und blieben ein Herz und eine Seele; sogar eine gemeinschaftliche Kasse hatten Beyde. Unser Violinist überlebte und beerbte den Violoncellisten. Göpfert's Benda-ähnliches Spiel wurde ihm Vorbild. Nie spielte er etwas öffentlich, was er nicht vollkommen überwand, was sich Mancher merken sollte.

Er war ein vortrefflicher Quartettspieler, dem Leipzigs Musik sehr viel verdankt. Stets gesund, ein besonderer Liebhaber der Jagd, erreichte er ein ungetrübtes Alter und starb, beklagt von Allen, auf das Sanfteste.

8) Siegmund Neukomm und sein Oratorium: „Christi Grablegung," nach Klopstock.

N. wurde 1778 zu Salzburg geboren; musikalisch gebildet von den Brüdern Haydn, ging er 1804 als Operndirector des neuen teutschen Hoftheaters nach Petersburg und verwaltete diesen Posten ein Jahr, um für immer genug zu haben. Bald starb sein Vater und hinterliess ihm die Sorge für seine zahlreichen Geschwister und seine erblindete Mutter. 1809 reiste er nach Teutschland zurück, sah Haydn zum letzten Male und begab sich nach Frankreich. — Hier wird nun hauptsächlich von N.s Musik zu Schillers Braut von Messina gehandelt, was keinen Auszug leidet, aber denkenden Musikfreunden erwünschte und lehrreiche Unterhaltung gewähren wird. Es wird hier vom Chore der alten Griechen gesprochen, von dessen musikalischer Behandlung sich N. eine bestimmte Vorstellung gebildet hatte, mit welcher der Verf., der diesen von Philologen und Antiquaren nicht genau genug aufgefassten Gegenstand gleichfalls zu erhellen versuchte, in mehren Hauptsachen übereinstimmt, in den weiteren Erörterungen jedoch das Mein und Dein, wie recht und billig, sondert. Der gechrte Hr. Verf. behauptet: „der dramatische Gesang der Alten war eine höchstbestimmte, höchstgenaue, rhetorische Declamation, diese Beywörter nicht bloss auf den Sinn und die Rhythmen der Verse, so wie auf das Tempo im Ganzen und die Bewegung im Einzelnen, worin sie gesprochen werden sollten, bezogen, sondern auch auf Ton und Modulation der Stimme beym Sprechen, so dass es heraus kam, als ob Einer, nur vielfach verstärkt, es ausspräche" u. s. f. Vielerley uns sehr wichtige Gegenstände würden wir hier weiter zu besprechen Gelegenheit haben: allein der Gegenstand ist viel zu umfangreich und durch die verschiedenartigsten, oft wunderlichen Versuche, ihn aufzuhellen, so vielgestaltig geworden, dass wir es geradehin unter das Unmögliche rechnen, ihn in einer so kurzen Darstellung, wie sie hier nur gegeben werden sollte, völlig klar und einleuchtend zu machen. Es gehört nach unserm Dafürhalten eine Monographie dazu, die Schritt für Schritt genau erörtert, für jedes die Beweisstellen führt und erschöpfend erklärt. Ueber eine solche Monographie, selbst über die gelungenste, würde sich dann doch noch eine Gegen-Monographie schreiben lassen, ja sie würde, sollte die Sache zum Ziele kommen, vielleicht geschrieben werden müssen, um einem Nachfolger es möglich zu machen, aus beyden fleissigen und treuen Forschungen das möglichst Haltbarste zu finden. — Uebrigens wäre es ein übles Zeichen der Zeit, wenn eine solche Abschweifung, wie der Verf. die Behandlung dieses Gegenstandes nennt, noch entschuldigt werden müsste. Jede sinnige Auseinandersetzung der Art ist uns willkommen, und die Beschreibung des Neukomm'schen Versuchs, Schillers Chöre in der Braut von Messina zu behandeln, wird für jeden Musikgebildeten des Anziehenden genug bieten. — N. kam darauf in das Haus des Fürsten Talleyrand, ohne bestimmtes Geschäft, was noch jetzt so ist. Das Uebrige lese man im Buche selbst.

Wir eilen nach gebührender Anpreisung dieses Abschnitts zum zweyten, der so reichen Stoff zu Besprechungen sehr verschiedener Art liefert, dass wir nicht über die Gegenstände einer angenehmen Unterhaltung, sondern über die Einschränkung verlegen sind, die wir uns gegen unsere Neigung anthun müssen, wenn wir, wie schon gesagt, die nöthigen Grenzen einer beurtheilenden Anzeige nicht überschreiten wollen. Dieser zweyte Abschnitt ist überschrieben: Materialien, nämlich zum weitern Nachdenken, wovon wir die dritte Nummer im ersten Stücke dieses Jahrgangs unseren Lesern mitzutheilen begünstigt wurden. Des Verfassers Absicht geht hier dahin, auf unverdient Vernachlässigtes hinzuweisen und dafür zu gewinnen. Man wird also hier nicht ausgeführte Betrachtungen, sondern Umrisse, Entwürfe, Bruchstücke u. dgl. zu suchen haben.

1) Vermittelung. Für diejenigen, die da meinen, unsere Zeit liebe nur ausschliesslich das Allerneueste in der Musik, was nicht anders als nachtheilig wirken kann. „Dagegen, fährt der Vf. fort, geschicht auch gerade jetzt von denen, die Geist haben, mehr für das Bleibende, wahrhaft Grosse in der Kunst, als in der letzt vergangenen Zeit. Man lasse also einem Jeden, was für ihn ist; thue sein Bestes ohne Gegengabe zu verlangen; man rühre sich und greife entschieden zu." Vielleicht haben unsere gechrten Leser es selbst schon bemerkt, dass wir es uns in vielen unserer

Beurtheilungen zur Pflicht gemacht haben, auch das Kleine, bloss Zeitgemässe oder Modische keineswegs gänzlich zu verschmähen, sondern möglichst genau überall anzugeben, für welche Klasse von Kunstfreunden irgend etwas ist. Dass wir dabey länger und mit grösserer Liebe bey gehaltreichen Werken verweilen und eine verbreitetere Lust an ihnen zu befördern suchen, ist zum Besten Aller zu deutlich begründet, als dass wir noch etwas darüber zu sagen, nöthig finden könnten.

2) Vorschläge. „Bey Werken verstorbener Componisten könnten anerkannte Kenner nur sagen: Das ist meisterlich und es würde nicht umsonst verhallen.“ Es wäre schon dankenswerth. Doch noch vortheilhafter, setzen wir hinzu, würde es seyn, wenn mit Wenigem der Grad der Kunstbildung der Ausübenden, den das Werk verlangt, und die Hauptrichtung und Art der Tondichtung im Allgemeinen angegeben würde. — Einverstanden mit allen Denkenden, was sie auch namentlich in unseren Tagen vielfach durch die That selbst beglaubigt haben, wird vorzüglich gute, geistreiche häusliche Musik empfohlen. „Denn was von Aussen her, sagt der Verf. mit Recht, dem innern Menschen wahrhaft wohlthätig zukommen soll, muss von der Familie, vom Hause ausgehn. Es kann nicht anders kommen, wohlgeordnete Musikgesellschaften werden allmählig schon auch auf das Ganze wirken. Also nur immer fröhlich vorwärts! es geht schon!“

Die dritte Nummer „Aussicht“ ist unseren geehrten Lesern in diesen Blättern mitgetheilt worden, was sie zugleich als eine Probe des Styls ansehen mögen.

4) Trost bey gemeinen Angriffen eitelu Dünkels, neidender Schadenfreude, roher Unwissenheit u. s. w. ist in lauter Göthe'schen Gedenkreimen gegeben, und mit dem Versehen beschlossen worden:

Getretener Quark
Wird breit, nicht stark!

5) Geist und Buchstabe. „Wer verlangt, was seyn soll, muss doch auch bedenken, was seyn kann. Die Bestimmung des gegenseitigen Verhältnisses zwischen Geist und Buchstabe in den Künsten und das daraus abzuleitende gerechte Urtheil über Beyde ist schon theoretisch nicht leicht, viel weniger practisch, im Besondern. Am allerwenigsten dürfen wir in einer Zeit drein fahren, wo der schön ausgeprägte Buchstabe so viel Glück macht, indessen der Geist von sehr wenigen erkannt wird. Da hilft kein Auseinandersetzen: man liest es nicht einmal oder findet es doch pedantisch. Für leichte Notizen ist unsre Zeit: nur zu denken und zu prüfen gebe man ihr nichts.“ — (Wie denn? verehrtes Publicum! ist denn das wirklich so? In Bausch und Bogen will es uns freylich manchmal auch so vorkommen: doch gibt es noch Menschen genug, die das Denken nicht gerade für ein Unglück halten. Also rühre dich, liebe Seele! gib Notizen! und gib auch was Tüchtiges. Nur aber frisch und muthig heraus; es wird schon gehen. „Wenn es aber doch nicht ginge?“ Wohl! so lerne Pillen machen und wie man sie vergoldet: denn das ist zur Gesundheit nütze.) „Geist, fährt der Verf. fort, ist die eigenthümliche, erhöhete Stimmung des Künstlers. Womit der Künstler diese seine Stimmung ausdrückt, ist der Buchstabe, die mechanische Kunst. Nicht Talent allein macht tüchtig, worin es sey; jede Kunst hat das Handwerk zur Grundlage und soll es; Einsicht und Urtheil muss von der Geschichte geleitet seyn!“ (Aber wird man da nicht auch erst Geschichte studiren müssen? Es scheint fast so. Wie? ein Künstler soll erst noch studiren? Ein Künstler hat Inspirationen, Offenbarungen! Nun, so braucht er auch nicht zu studiren und der Verf. hat schlechthin unrecht.) „Man verwechselt aber die Leichtigkeit der mechanischen Kunst sehr oft mit dem Geiste selbst.“ (Aber wie kann man verwechseln, wo man inspirirt ist? Und lesen wir nicht gerade die entzückendsten Beurtheilungen über Kunstwerke in schönen Blättern von denen, die auch nicht den allergeringsten Begriff von der Sache haben? Noch immer ist es nicht in ganzer Ausdehnung des Gedankens verstanden worden, was dort der Dichter singt:

Was kein Verstand der Verständigen sieht,
Das übet in Einfalt ein kindlich Gemüth!

Der Verf. scheint die tiefe Wahrheit nicht grossartig genug ins Auge gefasst zu haben, dass der am meisten Geist hat, der keinen besitzt: denn er ist natürlich, empfänglich für alles Grosse, und hat nicht genossen vom Baume der Erkenntniss. Das bedenket wohl und noch Einiges dazu, was hier nicht geschrieben steht, denn es ist kein Fertigwerden mit Geist und Buchstaben bis an der Welt Ende. —

6) Wunsch. „Schon die Alten, heisst es in den Hauptsätzen dieser Nummer, kannten die

Musik als Mittel für Geisteskranke. Aber es fehlt noch eine von einem beglaubigten Manne klare Darstellung, was für Musik wirke und wie? einsam oder in Gesellschaft? was zeigte sich gemeinsam und ähnlich, was nicht? welches Verhältniss findet hier zwischen Vocal- und Instrumentalmusik Statt? welche Instrumente wirkten mehr? Hätten wir hierüber zu verlässige Facta, mit dem Uebrigen fände es sich wohl." — Wir stimmen diesem von Neuem wieder angeregten Wunsche völlig bey. Denn so oft dieser Gegenstand auch behandelt wurde (man sehe nur darüber das Verzeichniss der Schriften in Forkel's allgemeiner Literatur der Musik" S. 11 — 14, was noch leicht vermehrt werden könnte): so ist doch bis jetzt auf einige der vom Verf. aufgestellten, wichtigen Fragen zu wenig Rücksicht genommen. Wir fügen nur noch hinzu: Sobald wieder darauf hingearbeitet werden sollte, dürften die älteren Erfahrungen mit Ausschluss der Fabelzeiten gebührend zu benutzen seyn; ferner würde es mit Bemerkungen eines Einzigen, auch des Besten, noch lange nicht so weit gebracht werden können, dass daraus ein zuversichtlicher Glaube an die Wirkungen irgend einer Art Musik hervorgehen dürfte; und endlich würde selbst der unbefangenste Beobachter sich gar sehr hüten müssen, dass er nicht in die Fehler verfiele, in welche nur zu häufig auch die sonst Kaltblütigsten bey ihren Beobachtungen des Magnetismus verfallen sind etc.

7) Verwandtschaft. „Die Aehnlichkeit der alten teutschen Componisten mit den italienischen ist gross und unverkennbar; in Geist und Sinn, in Hinrichtung auf kirchlich Religiöses, selbst im Style findet sich diese Aehnlichkeit." Vielleicht machen wir selbst ein auffallendes Zeugniss dieser noch nicht gehörig gewürdigten Thatsache, das auch noch in einer andern geschichtlichen Hinsicht nicht ganz unbedeutend scheinen dürfte, bekannt. Die hier gezogenen Vergleichungen sind treffend. — Unter den von Luthern frey übersetzten lateinischen Kirchenliedern wird auch angeführt: „Dies est laetitiae — der Tag, der ist so freudenreich." Es ist aber nicht von Luther. Schon Olearius, Avenarius, Zeibich und Gottschaldt haben bezeugt, dass es schon vor Luther im Gebrauche gewesen ist. Gottschaldt gibt unter Anderm folgende Nachricht: Im Stader Gesangbuche steht unter diesem Liede „M. Weiss oder J. Horn." Ferner ist auch in der ersten grossen lutherischen Agende, die unter dem Titel „Kirchen-Gesenge Latinisch vnd Deudsch etc. Wittenberg 1573 in Fol. herauskam, Luther's Name über diesem Liede nicht zu lesen, während über den von ihm zuverlässig gedichteten Gesängen des Verfassers Name aufgezeichnet worden ist.

8) Erinnerung. Es wäre, schreibt der geehrte Verf., ein dankenswerther Gegenstand, der auch schon in Hinsicht auf berühmte Maler behandelt worden ist, wenn ein dazu tüchtiger Mann einen ähnlichen Aufsatz über Musiker arbeitete, die neben ihrer Kunst auch in anderen Dingen vorzüglich berühmte Männer waren oder sind. An Stoff würde es nicht fehlen, und die Arbeit wäre nicht einmal mühevoll. Als Beyspiele werden angeführt: Calvisius, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig, der auch ein grosser Chronolog war; Herschel, der Astronom, von welchem als Musiker der achte Jahrgang der Leipziger musikalischen Zeitung nachzusehen ist; Stephani, auch als Staatsmann berühmt; Schwenke in Hamburg, der sich auch als grundgelehrter Mathematiker auszeichnete; Sommer, Lehrer der Tonkunst, besonders des Gesanges am musikal. Conservatorium in Prag, und zugleich bekannt als unterhaltender und belehrender Schriftsteller über physikalische und geographische Gegenstände und endlich Hr. von Mosel in Wien.

9) Verhältniss. Instrumentalmusik macht jetzt grössern Eindruck als Gesang, besonders als Oratorium, was die Musikfeste ausweisen, nicht bloss in Teutschland, sondern auch in den Niederlanden, England, Polen und allen nördlich europäischen Reichen. Nur der Virtuosengesang, der sich den Instrumenten nähert, muss davon ausgenommen werden. Die Vorliebe dafür, fährt der Verf. fort, war jedoch schon da: nur ersetzte die Orgel die jetzt grossen Orchester. Im Norden fehlen oft die Stimmen, die Instrumente sind bey der Hand. Dazu kommt der „romantische Geist," der sich in ungebundener Musik freyer entfalten kann. Auch hält der Hr. Verf. die Instrumental-Compositionen zum Theil für vollgehaltiger und trefflicher bezeichnet, als die Gesangcompositionen. Gegengründe werden in Gesprächsform auch gegeben. Der Kapellmeister aber fährt heraus: Was sollen immer neue Betrachtungen? Keine Katze lockt's vom Ofen! Die Leute wollen jetzt jenes Verhältniss und so gehen wir's. Zu anderer Zeit werden sie's anders wollen u. s. w.

10) Neu-Altes. Man sucht hin und wieder das altitalienische und altteutsche nachzumachen,

so weit es gelingen will, wie vor Kurzem in Gemälden. Das Verharrschen in solcher Manier ist in der Musik noch nicht da, mithin auch das Widersetzen nicht. In der Malerey ist dreyfaches Gute daraus hervor gegangen: Viele sind auf die alten Originale aufmerksam gemacht worden; die nicht darin untergegangenen Künstler sind gefördert worden, in Sinn und Bedeutung ihrer Arbeiten, und in Behandlung des Technischen ihrer Kunst; endlich ist mehr Ernst und Gedanke, ein höheres Streben, auch mehr Wissenschaftliches in die Kunst gekommen. Möge das in der Musik auch so seyn! Zum Schlusse folgen Rathschläge für solche nachahmende Künstler, die ihre volle Aufmerksamkeit verdienen.

Wir können diesen reichhaltigen und, wie wir gesehen haben, zu sehr anziehenden Betrachtungen hinleitenden Abschnitt des Werks nicht verlassen, ohne uns mit ein paar Worten an diejenigen zu wenden, die rund heraus zu behaupten kein Bedenken getragen haben, es sey im Theoretischen der Tonkunst bereits Alles erschöpft. Sonderbar! Uns ist es seit lange vorgekommen, als verhielte sich die Sache gerade umgekehrt, und zwar eben jetzt sichtbarer, als je. Wir haben gefunden, dass man eben jetzt fast keinen Kunstweg einschlagen kann, auf welchem man sich nicht einige Dornen in die Füsse tritt, die man erst mit Mühe wieder herausarbeiten muss, ehe man weiter gehen kann. Es ist manches Dickicht wieder gewachsen, was sonst freye Aussicht und gebahnter Weg schien; wird auch wohl noch manche Mühe kosten, ehe wir in's Reine kommen. Wer also helfen kann, lege doch ja Hand an's Werk und wenn er auch nur Steine vom Acker lesen sollte. Möchten nur auch die Uebrigen wenigstens mit bereitwilligen Ohren helfen.

III. Ansichten.

1) Joh. Seb. Bach's Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott u. s. w. Der Herr Verfasser führt in einer Note drey Passionen von Bach an: wir wissen aber, dass er deren fünf geschrieben hat, vier über die Evangelisten; über welchen Text die fünfte von ihm in Musik gesetzt worden ist, ist uns bis jetzt unbekannt. Beym Anzeigen seines grossen Passionswerks nach dem Matthäus werden wir, so weit es möglich, Nachrichten darüber geben. Uebrigens ist der treffliche Aufsatz zuerst 1822 gedruckt worden.

2) Musikalische Aufsätze, von Joseph Bergling er, in der Schrift: Phantasieen über die Kunst u. s. w. Hamburg, bey Perthes 1799. — Der Aufsatz ist zuerst 1800 bekannt gemacht worden, und verdient wiederholt zu werden.

3) Göthe's Lieder, Od. , Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt. Drey Abtheilungen, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. — Zuerst gedruckt 1809.

IV. Gespräche.

1) Der Organist und der Doctor. Unsere Leser werden sich des unterhaltenden Gesprächs wohl noch erinnern; es ist in Nr. 12 unserer Zeitung 1827 zuerst gedruckt worden.

2) Der Besuch. Dieses letzte Gespräch, in welchem der ehemalige Musikdir. Haak in Stettin eine grosse, sehr anziehende, wahrscheinlich etwas weniger lebenstreue, als vielmehr verschönerte Rolle spielt, schlägt Saiten an, die gewaltig schwingen und Töne geben, die sehr ernst und tief eingreifen. Diese nun zu einer Melodie zu vereinen, wäre vielleicht nicht ganz leicht, aber wirksam und heilschaffend würde sie wohl, wenn die Composition gelänge. Wir wollen sie hier auch nicht einmal versuchen, theils weil sie nicht ganz kurz ausfallen könnte, theils auch, weil die hier gegebenen Töne und Figuren, die abgebrochenen Hauptmelodieen mit dem contrapunctischen Gegensatze eine seltsame, wunderlich bewegende Mischung von Gefühl n und Gedanken hervor locken werden, die wir nicht sogleich durch irgend etwas gestört sehen möchten. Es mag immer eine gute Zeit fortklingen, bis es sich in einem Jeden zu einer eigenen Weise gestaltet, oder auch in einigen Gemüthern bis zum Bewusstseyn, dass sich's nicht gestaltet. Nur hüte man sich, die völlige, unbeschränkte Annahme des Thema mit gänzlicher Verwerfung der Gegenmelodie, oder umgekehrt, für eine Gestaltung zu erklären. Auch verdüstere man sich nicht, denn dazu ist es nicht gegeben, sondern zum Denken. — Anklänge unserer Melodie über diesen Haupttext haben wir hin und wieder bereits eingestreut, und das Ganze will sich nicht für immer verborgen halten, weil es etwas Beruhigendes in sich zu haben scheint. Jetzt nehme man nur das Buch zur Hand und wir geben unser Wort, der Besuch wird schon wirken in Allen, die nicht bloss nach der Abendmahlzeit zu geruhsamer Nacht lesen.

Und nun, ehe wir dem Vf. danken, haben wir uns noch zum Schlusse über eine verfehlte Hoffnung

Hoffnung zu freuen. Wir glaubten nämlich, einer frühern Aeusserung zufolge, die 1825 in diesen Blättern S. 626 ausgesprochen worden ist, in diesem dritten Bande „Für Freunde der Tonkunst" einen Aufsatz über das Leben und die Verdienste Martini's zu erhalten: allein er ist nicht erschienen, so gern wir ihn auch gesehen hätten. Das gibt uns aber einigen Grund zu der Hoffnung auf einen vierten Band, der den Vater Martini mitbringen wird, worauf wir uns freuen.

Uebrigens ist der Verf. unsers Dankes schon gewiss und unsers Wunsches gleichfalls, sein Buch möge vielen Seelen die unterhaltende Belehrung gewähren, auf welche der Segen folgt, wie auf den Mittag der Abend, wodurch auch des Gebers Absicht zuversichtlich am schönsten erreicht seyn würde.

Kurze Anzeigen.

Rondo brillant pour le Pianoforte composé — — par Charles Erfurt. Oeuv. 1. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brüggemann. Preis ⅓ Thaler. 15 Seiten.

Eine auf dem Titel nicht angegebene Einleitung, Andante, ¼, C moll, ist schön und so bedeutsam, dass der Verf. sehr wohl that, zwischen ihr und dem eigentlichen Rondo noch eine kleine Vorrede in ⅜ zu setzen, deren Grundlage allein der Septimenaccord von G dur ist, welche melodisch und eilend in 6 Tacten nach und nach sich steigert bis zur vollgriffigen Fermate *fz.*, auf welche das Rondo All. con brio e grazioso, C dur, ⅜, folgt. Ist auch das Hauptthema nicht eben überraschend und neu in Erfindung, so ist es doch, was es seyn soll, und dazu durch wohl angebrachte *fz.* und hübsche Rouladen wechselnd, und für beyde Hände vereint gleich anfangs sehr eingänglich gemacht. Diess wird nun unterhaltend durch allerley Verwebungen der herrschenden Figuren und durch vielfältige Modulation weiter gesponnen, wie das in so langen Rondos nicht wohl anders seyn kann. Sind die Figuren auch nicht in jeder Wendung leicht auszuführen, so kann man sie doch weit weniger schwer nennen; überall klingen sie dem Hörer voller, und mehr Fertigkeit voraussetzend, als in der That dazu gehört. Es ist also ein so genannt dankbares Stück, das Vielen bestens zu empfehlen ist. Nur auf der letzten Seite kriegt der arme Priscian ganz unnütze Weise noch ein Paar Ohrfeigen, die er zwar längst gewohnt ist, die jedoch Hr. E. nicht hätte austheilen sollen. Uebrigens bleibt das Ganze angenehm, will recht unterhaltend; auch Druck und Papier sind gut. Möge es beachtet werden.

Drey Gesänge für vier Männerstimmen, componirt — von W. Gabrielski. In Partitur und Stimmen. 94stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Es sind leichte, gefällige Gaben, die in fröhliche Zirkeln zur Unterhaltung das Ihrige beytragen wollen und wohl auch werden. Ohne Ansprüche auf Tiefe zu machen, die zu solchen Zwecken öfter mehr stört, geben sie in natürlichen, ungekünstelten Melodieen und Harmonieen sogleich Treffbares in munteren Bewegungen. Alle drey Gesänge, von denen uns der erste am besten gefällt (die beyden letzten sind eigentlich Liedchen und keine Gesänge), haben zufällig ⅜ Tact. Druck und Papier gut, wie in dieser Handlung gewöhnlich.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint im Monat May a. c. als Verlags-Eigenthum:

Henri Herz, Opus 55. *Variations sur un thème original pour le Pianoforte seul.*

Henri Herz et Beriot, Opus 56. *Variations concertantes pour Piano et Violon, sur la Tyrolienne de la Fiancée.*

welches ich, zur Vermeidung von Collisionen, hiermit bekannt mache.

Leipzig, den 27ten März 1830.

H. A. Probst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. Nº. 15. 1830.

Recensionen.

Liederkranz. Sammlung von Gesängen und Liedern mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von A. Methfessel. Drey Hefte. Zweyte, vermehrte Auflage. (Eigenthum des Verlegers.) Hamburg, bey August Cranz. Preiss jedes Heftes 20 Gr.

Des *Liederkranzes* zweyte Folge. Erstes Heft. Wie oben. Pr. 20 Gr.

Hr. Methfessel, der sich in den letztverflossenen Jahren um Hamburgs Musik manches Verdienst erworben hat, ist als Componist leichter, gefälliger Liederweisen bekannt. Eine ausführliche Beurtheilung dieser zwey ersten Hefte würde zu spät kommen, da bereits die zweyte Auflage derselben erschienen ist und das Publicum sich also deutlich dafür erklärt hat. Eine allgemeine Angabe der Art derselben wird demnoch an ihrem Orte seyn, theils an und für sich, theils weil sie Erläuterungen über des Componisten neuere Gaben bietet, die vielleicht nicht ganz nutzlos sind. Sehen wir also kürzlich zuvörderst auf das Wesen der drey früheren Hefte. Bey weitem die allermeisten dieser Lieder zeichnen sich durch ungesuchte, dem jedesmaligen Gegenstande entsprechende Melodieen aus, denen eine hübsche und sehr leichte Begleitung zur Seite geht. Die allermeisten sind in der Form der Zeit gesungen, die eben beliebt ist, dabey nicht leer an angepasstem Ausdrucke hervorstechender Einzelnheiten, welcher Ausdruck gleichfalls nicht schwer aufzufinden ist, vielmehr nur so viel und nur das enthält, was alsbald in die Augen leuchtet. Dazu sind auch die Texte, worauf viel ankommt, so gewählt, dass sie allgemein auf eine behagliche Weise ansprechen. Sie setzen also von keiner Seite eine grosse Fertigkeit voraus und liefern doch zugleich dem mässig Geübten hin und wieder etwas, wodurch er sich auf eine ihm willkommene Weise ohne Anstrengung zeigen kann. Gründe genug, warum diesen Liedern ein ausgebreiteter Beyfall zu Theil wurde. Dass übrigens in einer solchen Sammlung nicht alle Jedem gleich behagen, dass sie nicht alle gleichen Reichthum an Erfindung haben werden, ist kein rechtmässiger Tadel. Finden sich einige zu gewöhnliche, so finden sich auch wieder einige und mehre, die eindringlicher und tiefer sind, als die Gattung, die hier aus Absicht oder Eigenthümlichkeit vorherrscht.

Bezeichnen wir nun das erste Heft der zweyten Folge, die im Ganzen eben jenes Gefällige und leicht Eingängliche fest hält, nach den einzelnen Stücken in möglichst genauer Kürze:

1) Die Eine (von F. W. Fischer), ganz leicht, in der frühern Manier: gehört jedoch weder als Gedicht, noch als Composition zu den gelungensten.

2) Auf ewig Dein (von Matthisson). Durchcomponirt, etwas gemalt, wird den Meisten sehr wohl gefallen: uns scheint es etwas gesucht.

3) Warnung (vor Amor), ein recht hübsches, launiges Liedchen, das sich viele Freunde gewinnen wird. Wenn nur der kleine Proteus nicht gleich im Vorspiele die wunderliche Laune gehabt hätte, sich hinter eine so unangenehme Notenmaske zu verstecken! Wahrscheinlich hat der Schalk im tiefsten Incognito kommen wollen, um trotz der Warnung nur desto besser zu wirken. Man sehe einmal die curiose Larve:

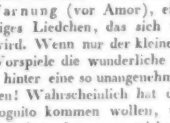

4) Sehnsucht. Durchcomponirt: wird besonders jungen Fräulein sehr willkommen seyn.

5) Lied aus der Ferne (das bekannte von Matthisson). Im leichten Tone, durch eine wirksam harmonische Wendung gegen den Schluss wohlthuend und gehoben.

6) Jägerlust (von Aschenfeldt), nicht ausgezeichnet, doch artig.

7) Sehnsucht der Liebe (von Theodor Körner), wird besonders Frauen sehr ansprechen; es ist gefühlt und bewegt durchgeführt.

8) Wunsch und Gewährung (von Th. Körner). Modisch für einen Theil, für den andern vielleicht auch zu überschlagen.

9) Lenchens Lied (aus van Dyk, von Fr. Kind). Sehr einfach und gut.

10) Serenade (von L. Koch). Einschmeichelnd.

11) Lied von Th. Körner. Melodisch; hätte wohl tiefer gefasst werden sollen.

12) Liebesgruss an Laura (von L. Koch). Sehr gefällig.

13) Trinklied. Gewöhnlich.

14) Liebeserklärung eines Kaufmanns, mit angemessener Composition. Wenn nur wenigstens der Syrup nicht hinein gerührt worden wäre! Es wird aber doch sein Publicum finden. Man kann nicht verlangen, dass Allen Alles gefällt. Ein einzelnes Liedchen

Husarenlob, von Adalbert vom Thale, für eine Stimme mit Pianofortebegleitung, ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

In derselben leichten und gefälligen Weise; wird viele Freunde finden.

Vier Gesänge für zwey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Von demselben, ebendaselbst. Oeuv. 79. Pr. 12 Gr.

Diese kurzen und artigen Gesänge werden am zweckmässigsten für angehende Sängerinnen zu benutzen seyn, wozu sie sich auch den Textwahlen nach eignen. So gebraucht, werden sie Nutzen bringen, und, sind sie eingeübt, auch Freude machen. Wahrscheinlich sind sie zunächst für des Verfassers Schülerinnen geschrieben worden. Das Titelblatt ist mit einem Amor geziert, der bemüht ist, die Flamme seiner Fackel anzublasen. Ein anderes Werkchen der Art ist:

Zwey Gesänge mit italienischem und deutschem Texte für zwey Stimmen mit Pianofortebegleitung. Oeuvr. 92. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Diese beyden kleinen Duetten wollen uns nicht gefallen. Für Anfänger sind sie nicht zu gebrauchen des Textes wegen, und für Andere ist die Erfindung zu gewöhnlich. Zum Ueberfluss ist das erste S. 4 im letzten Tacte der zweyten Klammer noch von einer höchst unholden Fortschreitung gedrückt. — Der Amor des Titelblattes, der mit seiner losen Pfeilspitze auf die Erde zeichnet, wird hin und wieder schon das Seine thun.

Sechs Canzonette mit italienischem und deutschem Texte für eine tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. 72stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

In italienischer Art und zu empfehlen mit Ausnahme des dritten und fünften, die sich durch nichts, als durch zwey hässliche Uebergänge auszeichnen: dagegen werden die vier übrigen für Alt oder Bassstimmen, sowohl zur Uebung als auch um Anderen gefällig zu seyn, gute Dienste leisten. — In derselben Art sind auch die übrigen uns bekannten Sammlungen mit italienischen Worten, das 73ste, 74ste und 86ste Werkchen.

Ziehen wir nun unser Urtheil zusammen: so meinen wir, Hr. M. wird wohlthun, wenn er sich künftig weniger der italienischen Weise hingibt. Meist erscheint er darin zu leichtfertig, oder nicht leichtfertig genug. Dagegen bleibe er lieber bey seiner eigenen, an sich leichten und gefälligen Manier: nur suche er sie nicht geflissentlich auf, sondern gebe stets sein Bestes aus sich selbst heraus, ohne viel nachzuahmen. Eben so wenig erzwinge er sich irgend eine sogenannt grossartigere Manier. Bey redlichem Weiterstreben in anderen Stunden, als die sind, wo man componirt, kömmt das Höhere oder Tiefere wie von selbst. Auch kann wohl dem Leichten und Gefälligen jener Schmuck verliehen werden, der des Olymps Hebe ziert, die Göttin immer frischer Jugend, die doch auch gefällt, und mit Recht!

Ueber
Johann Sebastian Bach.

(Aus einem noch ungedruckten Werke entlehnt.)

Unter diesem Titel wurde uns vor Kurzem aus Berlin ein gedruckter Probe-Halbbogen eines noch auf den Druck harrenden Werkes zugesendet, dessen Verfasser ehrlich zuvor zeigen will, was die musikalische Lesewelt in seinem Buche finden

Die Befestigung der Saiten an dem Resonanzboden hat noch die Unvollkommenheit, dafs bey der Nachgiebigkeit des Resonanzbodens die Saiten sich so leicht, wie bey der Harfe, verstimmen. Mein Bogenklavier ist, welches ich gar nicht erwartet hatte, dem Verstimmen nur sehr wenig unterworfen.

3) Da die Xanorphica des Hrn. Röllig die Einrichtung einer Harfe hat: so werden die Saiten in einer dem Resonanzboden parallelen Richtung gestrichen und machen mithin ihre Schwingungen nicht gegen den Resonanzboden.

4) Da an der Xanorphica die Bogen eine zirkelförmige Bewegung machen: so streichen sie nur in ihrer Mitte die Saiten im rechten Winkel, an den beyden Extremitäten aber weicht deren Strich merklich vom rechten Winkel ab.

Die unter No. 2, 3 und 4 angegebenen Umstände mögen es wohl verursachen, dafs Herrn Rölligs Xanorphica einen so ganz besonderen Ton hat.

5) Bey der zirkelförmigen Bewegung des Bogenrahmens machen auch die Bogen mit den Rollchen, durch welche sie an die Saiten gedruckt werden, nicht beständig einen rechten Winkel, und da die senkrecht stehenden Rollchen durch den Druck der Tasten ihre senkrechte Stellung verändern, so können sie gegen die Saiten keine parallele Lage behalten, woraus denn die oben angeführten Mängel entstehen.

Ich glaube es gern, dafs diesen Mängeln grofstentheils dadurch abgeholfen werden kann, dafs der Xanorphica die Form eines stehenden Flügels und dem Bogenrahmen ein anderer Mechanismus gegeben wird: allein wenn hierdurch die Xanorphica nicht wirkliche Vorzüge vor dem Meyerschen Bogenklaviere erhält; so wird hierdurch immer noch nichts gewonnen.

Wenn Hr. Röllig sagt, dafs auf seiner Xanorphica geschwind oder langsam gespielt und jede Verzierung als Triller, Mordent u. s. w. darauf herausgebracht werden kann: so glaube ich ihm dieses zwar gern und um so mehr, da dieses auch auf meinem Bogenklaviere möglich ist; wenn nun aber Hr. Röllig noch hinzusetzt, dafs dieses mit aller Vollkommenheit geschehen könne: so mufs ich ihm geradezu widersprechen. Denn eine schnelle Spielart ist der Natur solcher Instrumente so sehr zuwider, dafs es durch keine Kunst, als welche die Natur der Dinge umzuändern nicht vermögend ist, dahin gebracht werden kann, dafs auf dem Bogenklaviere schnelle Passagen mit der gehörigen Vollkommenheit gemacht werden können.

Ich will, um dieses zu beweisen, blos bey dem Triller stehen bleiben.

Wenn auf der Violine ein Triller geschlagen wird: so geschieht dieses auf einer und ebendersel̃en Saite. Diese Saite wird durch den Bogen in einer beständigen zitternden Bewegung erhalten und durch den Finger, welcher den Triller schlägt, blos abwechselnd verkürzt und verlängert.

Eine ganz andere Bewandnifs hat es bey dem auf einem Bogenklaviere hervorgebrachten Triller. Denn hier werden in sehr kurzen Zwischenräumen abwechselnd zwey verschiedene Saiten durch die ihnen zugeführten Bogen in eine zitternde Bewegung gesetzt. Die Berührung der Saiten ist hier nur augenblicklich und höret schon wieder auf, ehe durch sie der Ton zu der gehörigen Stärke anwachsen kann. Daher kommt es, dafs auf dem Bogenklaviere der Triller bey weitem nicht so voll als auf der Violine klingt, sondern die Töne, welche ihn bilden, mehr säuselnd sind.

Diesem Uebel könnte einzig und allein dadurch abgeholfen werden, wenn man dem Bogenklaviere die Einrichtung der Leyer geben wollte. Dies liefse sich nun zwar bewerkstelligen, allein alsdann würde auf dem Bogenklaviere nur einstimmig gespielt werden können, mithin der Hauptzweck ganz verfehlet werden. Anderer Unvollkommenheiten gar nicht einmal zu gedenken.

Eine ähnliche Bewandnifs hat es mit anderen schnellen Passagen und es kommt hier noch hinzu, dafs die Gewandtheit, welche die Hand bey Führung des Bogens hat und wodurch sie auch schnell vorüber gehenden Tönen die gehörige Kraft geben kann, der Fufs niemals erlangen kann.

werde. Wir wurden ersucht, das Pröbchen in unseren Blättern bekannt zu machen. Das lässt sich kaum zweckmässiger thun, als wenn wir ohne Weiteres den Anfang und Schluss der Probe Wort für Wort mit grösster Genauigkeit hinstellen und möglichst schnell zum Druck befördern, denn die Passion Sebastians nach dem Matthäus ist vor Kurzem von der Schlesinger'schen Handlung in Berlin ausgegeben worden. Der ungenannte Verf. hebt folgendermaassen an:

„Fast aufgebend durch Bilder-Anschauung jetziger — wie soll ich sie nennen, Künstler? bewahre, nicht einmal Jünger, nicht Schuler, da sie im absoluten Nichts sich herum treiben — also jetziger Gegenfüssler der Kunst, Belehrung zu finden, wird mir unendliches Glük zu Teil, durch einige, leider sehr wenige, echte Jünger der Tonkunst, Johann Sebastian Bach kennen zu lernen.

Welche neue Welt erschliesst sich plötzlich? Was in Paulus, Luther, Raphael, Spinoza, Homer, kurz, was in allen übrigen Meistern vereinzelt, ergiesst dieser Eine Koloss in Tausend Schöpfungen. Wüssten wir gar nichts vom Geiste, und hätte es ausser Bach nicht Einen geistigen Menschen gegeben, ewige Geistes-Macht stände durch diesen Einen ewig vest gegründet!*)

Seit Kurzem reden sie von seiner wunderbaren Passion und glauben, damit sey's Alle. Und doch enthalten seine kleinsten und scheinbar nur eben hingeworfenen Inventionen, Exercitien, Präludien, Fugen, mehr Kunst und Geist, als Alle sogenannte Schöpfungen fast Aller neueren sogenannten Tondichter zusammen. Von diesem Einen Manne ist eben so viel zu lernen, als von allen übrigen, mit Recht höchst verehrten Meistern in Geschichte und Philosophie zusammen genommen. Wahrlich, unter zahllosen Dingen, welche beobachtenden Geistern als unverständlich sich entziehen, ist am Unverständlichsten, Kühnheit irgend eines noch so reich Begabten, nachdem Schöpfungen Bach's, durch allwaltende Vorsehung bis jetzt erhalten, vorliegen, mit diesem rein Göttlichen in Schranken zu treten?!"

Dazu noch den Schluss:

„Und dieses Erbärmlichste (nämlich dessen, was Gegenwart beut) des denkbar Erbärmlichsten nehmen sogenannte Meister zum Vorwurf ihrer Ton-Schöpfungen, und hoffen auf des heiligen Geistes Beystand, ohne welchen Nichts, durchaus Nichts, oder vielmehr nur Nichts, zu schaffen ist? Und diese Erbärmlichen, denen auch nicht Ahnung edler Liebe geworden, werden als Genie's verehrt? Pfui den Erbärmlichen, die Urteile zu fällen wagen, über Dinge, die ihrer Sinnlichkeit huldigenden Natur so lange fremd bleiben müssen, bis sie Obmacht heiligen Geistes erkannt!!"

Dieses merkwürdige Actenstück der Tage spricht so deutlich, dass wir kein Wort hinzuzuthun haben, als höchstens auch unsern Seufzer, dass leider des Erbärmlichen viel ist.

Prag. Musik. Unsere ziemlich bequeme Operndirection, welche ein entschiedener Feind der Neuerungen zu seyn scheint, hat den „Titus" wieder auf das Repertoire gebracht; da er aber — Hrn. und Mad. Podhorsky (Titus und Vitellia) ausgenommen — mit lauter Anfängern besetzt, die ihren Partieen durchaus nicht gewachsen waren, so glich die ganze Vorstellung einem Liebhaber-Theater. Nicht glücklicher ging es dem „Rothkäppchen," welches schon früher selbst die Anmuth der liebenswürdigen Henriette Sontag nicht in der Gunst des Publicums erhalten konnte. Dem. Meitl (Lieschen) hat weder in Gesang noch Spiel den Hoffnungen entsprochen, welche ihre Prinzessin von Navarra erregte.

Der Pianist Herr M. Schmidt hat drey Concerte im Theater gegeben, und sehr gefallen; ob ihn jedoch die schwach besuchten Häuser vergnügt und begnügt haben, steht billig zu bezweifeln. Hr. Schmidt besitzt unstreitig eine höchst bewunderungswürdige Bravour und Sicherheit, grosse Stärke und dann wieder Zartheit des Tones; er überrascht überdiess durch die kühnsten und schwierigsten Sprünge und Gänge, und insbesondere durch eine Schönheit des Trillers, dass alle unsere

*) „Unbedingt wird zugegeben, ohne Bibel, keinen Bach; zugleich aber behauptet: „So wie Bach, haben seit Paulus, dem Apostel, äusserst, äusserst wenige Theologen und Philosophen Bibel verstanden!!" Wäre Bach Theolog worden, ohne Zweifel hätt' er durchdringender noch als Luther, reformirt sich Nennende reformirt, und besonders Blind-Supernaturalisten ihre Haha-Hungstenbergische Namen entsprechende Albernheiten, mit Contrabassistischen Streichen so bewiesen, dass sie maulsperrisch nicht furder zu muxen wagten. —"

Kenner darin übereinstimmen, seines Gleichen auf diesem Instrumente noch nicht gehört zu haben; doch erregt diess als Concert-Instrument keine grosse Theilnahme. Im zweyten Concerte sang Dem. Meitl eine sehr langweilige und altmodige Arie von Fioravanti, die nicht ansprach.

Das erste Concert der Zöglinge des Conservatoriums der Musik (heuer im Theater abgehalten) brachte reichen Genuss für die Liebhaber der rauschenden Musik, nämlich, nebst Winter's bekannter Schlachtsymphonie, noch die Ouverturen aus Lindpaintners Hiltrude und Spontini's Nurmahal. Die letztere ist ein ausgezeichnet schönes Werk, doch schwächt eine Sonderbarkeit am Schlusse die Wirkung, und die einzelne Harfe nach einem solchen Instrumenten-Sturme nimmt sich aus, wie eine einsame Lerche, die mit ihrem „Wachawach" ein volles Orchester zum Schweigen bringen will. Das schönste Stück des Abends war die Ouverture aus Catel's Semiramis, die, herrlich, wie Alles übrige, ausgeführt, wiederholt werden musste. Da hier, gegen die gewöhnliche Concert-Etiquette, die Solostücke den Rang hinter den Ensemble-Stücken einnehmen, so haben wir auch jene vorausgehen lassen; unter den letzteren (sämmtlich die ersten Versuche der Zöglinge) zeichnete sich der Flötist aus, der eine Kraft und Fülle des Tons, eine Reinheit und Sicherheit besitzt, wie man sie an manchen Virtuosen nicht findet, und dem, bey fleissigem Studium, ein hoher Rang unter den Künstlern mit Recht prophezeit werden kann. Auch der Klarinettist und einer der Violinspieler sind recht brav, doch hat das Institut auf beyden Instrumenten schon bedeutendere Schüler geliefert. Der Gesang ist immer das Schwächste in diesen Concerten, und da die beyden weiblichen Zöglinge, welche ein Duett aus Nicolini's „Trajano in Dacia" sangen, erst etwas über zwey Jahre in dieser Bildungsschule sind, so wäre es unbillig, eine andere Bemerkung zu machen, als den Wunsch, die Direction möge, wenn sie selbe schon so zeitig zur öffentlichen Ausstellung bringen zu müssen glaubt, noch leichtere Tonstücke für sie auswählen.

Dresden. Am 14ten, 15ten u. 25sten März ward hier bey stets vollem Hause und unter eigener Leitung des Componisten die neue Oper „der Bergmönch", Musik von Wolfram, Text von C. B. von Miltitz, mit vielem Beyfalle aufgeführt, der sich auch durch Hervorrufen des Tonsetzers bewährte. Diesen Sieg des Verdienstes gern verkündend, gibt der Berichterstatter durch Folgendes nähere Rechenschaft über das Werk. Die leicht fassliche Handlung ist auf gute musikalische Gegensätze berechnet, der Dialog kurz gehalten, das Ganze, durch die in den Finalen gesteigerte Handlung und Einwebung des Gnomenreichs, von Bühnenwirkung. Von den Musikstücken ist zuerst die Ouverture auszuzeichnen. In ihr begegnet sich Melodie und Fluss der Harmonie. Alles ist verarbeitet, nichts roh hingestellt in grellen, abgerissenen Sätzen. Ein lauteres Feuer waltet. Der eigenthümliche Geist der Oper schildert sich in der Ouverture. Als besonders verdienstliche Tonstücke schliessen sich hieran die Introduction und das Quartett Nr. 3. voll lebendigen Ausdrucks; ferner Michael's Arie, eben so richtig in der Declamation, als schön in der Melodie, und das kräftige erste Finale mit dem ihm vorangehenden allgemeinen Chore. Von minderem dramatischen Effecte, doch immer brav gearbeitet, sind: Guntram's Lied, in Haydn's Weise, ein Terzett und ein Spinnerlied, letzteres in der Melodie sehr ansprechend, doch am Schlusse, wie im Anfange, einfach. Das Gnomenchor, mit welchem der zweyte Act beginnt, ist vom Dichter und Componisten gut gehalten, die Ballettmusik sehr eigenthümlich. Das leichte Wesen der Geister, wie das dunkle Walten der unterirdischen Mächte drückt sich in der Orchesterbegleitung trefflich aus. Eine dankbare Tenorarie Michael's schliesst sich daran; wie denn überhaupt Tenor und Sopran in dieser Oper von dem Componisten vorzüglich bedacht wurden. Nicht gleich dankbar ist in zwey Arien des zweyten und dritten Actes die Basspartie gehalten. Wir vermissen hier an mancher, übrigens gut declamirten Stelle, die ergreifende Melodie und Ruhepuncte. Dagegen ist das ganze zweyte Finale, bis auf die zu grosse Länge des zu Franziska's Arie einleitenden Recitativs, vortrefflich. An Wahrheit des Ausdrucks, Schwung der Empfindung, an Feuer und Kraft und melodischem Wohllaute reiht es sich dem Besten an, was gute Tonsetzer erschufen. Der dritte Act wird durch jene zweyte Bassarie eingeleitet, deren wir oben gedachten. Der hierauf folgende Canon aber, eigentlich wohl für Sopran, Tenor und Bariton berechnet, bey uns aber nach getroffener Veränderung von Sopran und zwey Tenoren gesungen, ist in jeder Hinsicht schön. Noch an einer andern Stelle der Oper

lässt der Componist die Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung ertönen. Die Composition zu den Worten:

„Und lass aus dem bestandnen Kampfe
Hervor die Unschuld siegend gehn"

ist von rührender Gewalt. Nach diesem sanften musikalischen Satze tritt um so glänzender der reiche Marsch zu dem Aufzuge der Bergleute ein. Er und das gutgearbeitete letzte Finale, welches wir jedoch des dramatischen Effectes wegen noch in etwas zu kürzen rathen, schliessen würdig das Ganze.

Die Oper, von der Direction gut ausgestattet, ward in allen Rollen mit Liebe und Fleiss, und in den Hauptpartieen von Mad. Devrient und den Herren Babnigg und Wächter sehr vorzüglich dargestellt.

Giusto.

Berlin. Den 1sten April 1830. Die wichtigste Kunst-Begebenheit des Monats März war für Berlin die am 9ten v. M. hier erfolgte Ankunft der längst ersehnten Dem. Henriette Sontag. Sehr herabgestimmt wurde indess die gehegte Erwartung, als sich gleich in den ersten Tagen ihres Hierseyns die Nachricht verbreitete, dass die so ausgezeichnet grosse dramatische Künstlerin nicht in Bühnen-Darstellungen mehr auftreten werde. Bange Zweifel und sich durchkreuzende Gerüchte über den gänzlichen Rücktritt von der Künstlerlaufbahn wurden endlich durch die unerwartete Ankündigung eines Concerts für Rechnung der General-Intendantur der Königl. Schauspiele im Opernhause gehoben, in welchem Dem. Sontag mehre Gesangstücke vortragen sollte. Soweit war also der geheimnissvolle Schleyer gelüftet: wir sollten die Silbertöne der „flatternden Nachtigall", wie Göthe die vielseitige Künstlerin treffend bezeichnet haben soll, doch wieder vernehmen, ihre anmuthige Persönlichkeit anschauend geniessen, und so den Genuss der Gegenwart mit dem Reize der Erinnerung verbinden. Noch wusste man nicht, was Dem. Sontag singen würde, die höchsten Einlasspreise waren noch um ½ erhöht, und dennoch konnten nur diejenigen Concurrenten Billete erhalten, welche sich lange zuvor schriftlich bey der Intendantur gemeldet hatten. Selbst unter dieser grossen Anzahl waren nur wenig Glückliche die Begünstigten. Die Amphitheater-Billets waren in zwey Stunden vergriffen. Das Parterre war auch zu Sperrsitzen für 1½ Rthr. Entrée eingerichtet. Endlich erschien der Concert-Zettel am 20sten März und verkündete uns zwey italienische bekannte Arien von Rossini und Mercadante, ausserdem aber die grosse Arie der Donna Anna aus Don Juan und ein Duett (mit Tenor) aus Jessonda. Sonst war das Concert dürftig ausgestattet. Nach der Ouverture zur „Zauberflöte" erschien die interessante Künstlerin, von dem Hrn. Musikdirector Moeser geführt, auf der Bühne, wo auch die Kapelle versammelt, indem der Orchesterraum ebenfalls für die Zuhörer und Zuschauer benutzt war. Doch welches Wunder! Keine Kränze, keine Gedichte flogen der Gefeyerten entgegen. Ein mässiges Applaudissement bezeichnete allein den Empfang. Es schien, als wäre man unwillig darüber, Dem. Sontag nicht in einer Darstellung wiederzusehen. Man zog Privat-Verhältnisse unzeitig mit vor das Forum der Kunst. Allein die Künstlerin, noch immer höchst anmuthig, wenn gleich sichtbar weniger heiter als sonst — sang, und der Beyfall steigerte sich wieder, besonders nach der Mozart'schen Arie und den Variationen von Mercadante zum Enthusiasmus. Scheint es gleich, als habe die zarte Stimme der Dem. Sontag nicht mehr ganz den frischen Schmelz der Jugend-Blüthe, wie vor drey Jahren, so hat der Ton doch an Stärke, Klang, Intensivität, die Stimme in der Tiefe an Umfang, der Vortrag an Ausdruck und künstlerischer Vollendung gewonnen, das Schmelzende der halben Stimme nichts von dem gewohnten Reize verloren, und die Volubilität der Kehle, die Sicherheit und Fertigkeit der Rouladen, chromatischen Tonleitern, das präcise Abstossen und Nüancireu einzelner Töne ist meisterhaft. Hierzu kömmt die grösste Leichtigkeit und Grazie der Ausführung, verbunden mit dem feinsten, richtigsten Geschmacke in der Wahl der Ausschmückungen, kurz der schönste Verein der anmuthsvollen Natur mit der höchsten Kunst.

Dass ein so seltener Verein bezaubernd wirken muss, um so mehr, wenn noch eine angenehme Persönlichkeit, natürliche Unbefangenheit und weltkluges, fein gebildetes Betragen hinzukömmt, ist leicht zu erklären. So helles Licht ist dennoch, wie Alles in der Natur, auch nicht ganz ohne Schatten. Die Intonation der vielleicht nicht ganz günstig disponirten Sängerin war (im Concertabende) nicht immer ganz rein, zuweilen um

ein Comma herunter schwebend; auch klangen die Töne e—f etwas scharf und belegt. Doppelschläge hörten wir wenige, Triller fast gar nicht. Bey so grossem Reichthume von Ornamenten des Gesanges vermisste man indess diess weniger. Zu kalt und monoton wurde nur das melodisch-schöne, freylich oft gehörte und dramatisch wirksamere Duett aus Jessonda, von L. Spohr, von Dem. Sontag mit Hrn. Bader gesungen. In höchster Vollkommenheit mit allen nur möglichen Abstufungen führte die Künstlerin dagegen die Scene aus Rossini's Cenerentola aus. Für diese Gesangsweise ist Dem. S. vorzugsweise geeignet und durch ihren Vortag tritt erst die Absicht des Componisten in ihr wahres Licht. Doch müssen wir eben so hoch den gemüthvollen, deutschen Charakter achten, in welchem Dem. S. höchst einfach, mit dem Ausdrucke inniger Rührung, voll elegischer Empfindung die vortreffliche zweyte Arie der Donna Anna aus Don Juan vortrug. Die Fermaten waren hinreissend schön durch den zarten Uebergang in das Thema; eben so vollkommen wurden die schweren Passagen am Schlusse des Allegro ausgeführt, jeder abgelangte hohe Ton klang rein und deutlich, die Syncopen wurden musterhaft accentuirt; nichts, als etwas leidenschaftlichere Erhebung der Stimme blieb für die Charakteristik der Donna Anna, nicht aber für den Concertvortrag zu wünschen übrig. Da das Hauptinteresse des Concerts allein auf der Sängerin beruhte, so waren die übrigen Musikstücke nur als accessorisch anzusehen. Um so auffallender erschien daher der stürmische Beyfall, welcher dem übrigens talentvollen, fleissigen Violinisten, Herrn Kammermusicus Leopold Ganz zu Theil wurde. Derselbe spielte in der That recht glänzende, vielleicht selbst für sein Spiel wirksam eingerichtete Variationen (angeblich) von Mayseder recht rein, mit Leichtigkeit, fertig und geschmackvoll. Besonders schien der junge Künstler im Flageolet und Glissato Paganini's Eigenheiten glücklich zu copiren. Jede Variation wurde enthusiastisch applaudirt, und am Schlusse da Capo gerufen. Hr. Ganz musste wenigstens das Coda wiederholen und wurde dann von nicht minder lebhaftem Beyfalle begleitet, als Dem. Sontag nach ihren Schluss-Variationen. Sollte hier nicht ein leidenschaftliches Benehmen als Opposition gewirkt haben, und die Quelle des Beyfalls reiner Kunstsinn gewesen seyn? — Leider zeigt sich auch in der heitern Kunst heut' zu Tage der Parteygeist nur allzu herrschend! — Dem Hrn. Kammermusicus Pausch wurde in obigem Concerte verdienter, jedoch gemässigter Beyfall für seinen schönen Vortrag eines Concertino für die Klarinette, von C. M. von Weber, zu Theil, dessen Composition freylich die äusseren Effectmittel verschmähte. Die herrliche Ouverture zu Fidelio erhielt lebhaften Beyfall und wurde vorzüglich executirt. — Dem. Sontag ist jetzt nach Dessau und Magdeburg gereist, wird nach den neuesten Nachrichten jedoch nun wirklich uns durch ihr theatralisches Auftreten beglücken. Die erste Rolle soll Desdemona in Otello seyn. „La couronne, la couronne" wird es auch hier bald im vaterländischem Rufe ertönen, und das Wort zur That sich gestalten. Die jüngere Schwester der weltberühmten Künstlerin, Dem. Nina Sontag, ist eigentlich hier bereits seit zwey Jahren Mitglied der Königl. Bühne, jedoch auf Urlaub seit 1828 bey ihrer Schwester gewesen. Früher im Lustspiele meistens beschäftigt, trat Dem. N. Sontag jetzt am 20sten März als Aennchen im „Freyschütz" als Sängerin auf. Man fand indess ihre Stimme zu dünn und schwach für das grosse Opernhaus, obgleich der Vortrag gebildet und angenehm, auch das Spiel gewandt, nur noch etwas befangen war. Parteygeist zeigte sich auch beym Debüt dieser anspruchslosen Anfängerin, welche theilweise lebhaft applaudirt, dann aber auch mit Zeichen des Missfallens entmuthigt wurde.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 10ten April. Mad. Corri-Paltoni, von deren ausgezeichnet guter Aufnahme wir in unserm letzten Berichte sprachen, sang bald darauf noch einmal im Theater, gefiel aber hier nicht so, wie im Concertsaale: sie ist Concertsängerin, nicht Schauspielerin, von welcher letzten der Theatersängerin Manches eigen seyn muss. Wunderbar kam es uns vor, dass auch Herr Paltoni sich nicht so gewandt auf den Brettern zeigte, als wir, seinem Concertgesange nach, vermuthen mussten. Es kann an Zufälligkeiten gelegen haben.

Im siebenzehnten Abonnement-Concerte spielte Dem. Emilie Reichold Gage d'amitié von Kalkbrenner, und Variationen mit Violine von Mayseder mit Fertigkeit: übrigens haben wir sie oft besser gehört. Auf der Violine trug Hr. Eichler seinen Theil sehr gut vor. Beyde, aber nicht in

Gesellschaft, sind unerwartet von hier abgereist. Dem. Reichold beabsichtigt, in irgend einer guten Stadt Frankreichs sich als Lehrerin niederzulassen. Herr Eichler, der seinem Contracte nach einige Jahre hier hätte verweilen sollen, hat es vorgezogen, sein Heil auch anderwärts zu suchen. Leipzigs kunstsinnigen Bürgern, die es ihm möglich machten, mehrjährigen Unterricht des Hrn. Kapellmeister Spohr in Kassel zu geniessen, wird er in seinem Herzen wohl verbunden bleiben.

Ein Divertimento für Flöte von Lindpaintner, bliess Hr. Grenser mit gewohnter Fertigkeit und Schönheit. Spohr's Phantasie für die Harfe trug uns Dem. Löwe, die sich als Theatersängerin auch in der Rolle der Anna, so wie Dem. Meisselbach in der Rolle der Elvira in Don Juan beyde lobenswerth versuchten, mit Geschicklichkeit und Zartheit vor.

Der öfter besprochene Sologesang der Damen, Dem. Henr. Grabau und Mad. Franchetti-Walzel brachte Bekanntes, aber meist Gutes. Aus Così fan tutte hörten wir das treffliche erste Finale, den Frühling von Haydn, und als Neuigkeit Scene, Arie und Chöre aus dem Grafen von Ory von Rossini, wohl zu merken mit verändertem, gemildertem Texte.

Ferner erfreuten uns Mozart's G moll-Symphonie, Beethoven's Pastoral-Symphonie und seine Meistermusik zu Göthes Egmont, wozu aber leider nicht gut declamirt wurde. Die Ouverturen zu Anakreon von Cherubini, zu Macbeth von Chelard und zu Fidelio von Beethoven wurden eben so trefflich als die Symphonieen vorgetragen.

Am 18ten März gab unsere geschätzte Concertsängerin, Dem. Grabau, im Saale des Gewandhauses ein Extraconcert, das mit einer neuen Symphonie von H. Marschner eröffnet wurde, die nur mässigen Beyfall fand. Die Concertgeberin sang die angreifende Scene und Arie aus Weber's Oberon mit Fertigkeit und Kraft, so wie Mignons Lied von Göthe und Beethoven mit Gefühl. Ein für uns neues Duett aus Corradino von Rossini wurde durch freundliche Hülfe der Mad. Franchetti-Walzel lobenswerth ausgeführt. In den wiederholten Variationen für die Bassposaune von Meyer, zeigte sich Hrn. Queisers meisterlicher Vortrag abermals glänzend. Eine neue Ouverture zum Trauerspiele „Nero" von Reissiger effectuirte sehr gut und wurde lebhaft applaudirt. Das für die Bühne schöne Terzett aus Marschners Vampyr wurde von den Herren Schreiber und Schuster und der Concertgeberin angemessen gesungen. Es passt sich aber nicht für das Concert.

Auch hörten wir hier zum zweyten Male die sehr jungen Violinisten, die Brüder Eichhorn, die vor einigen Tagen im Saale des Schiessgrabens ein sehr besuchtes Concert gegeben hatten, und darauf im Theater noch zweymal aufgetreten sind, überall mit grossem Beyfalle. Der Vater, Herzogl. Coburg-Gothaischer Hofmusicus, ist bisher der einzige Lehrer seiner beyden sehr talentvollen Söhne gewesen. Der älteste, Ernst, ist kaum 8 — und Eduard nur 6 Jahre. Es ist zum Erstaunen, was die beyden Knaben bereits leisten. Damit sie mit langen Bogen spielen können, lehrte er sie (und der Erfolg zeigt, sehr zweckmässig) das Instrument wider alle Schule halten. Fertigkeit, Reinheit des Tons, ja sogar ein gewisser natürlicher Ausdruck sind beyden nachzurühmen. Dass der Aelteste mehr leistet, ist in der Ordnung. Offenbar sind sie beyde geborne Musiker und der Aelteste zeigt besonders hervorstechende Anlagen zu einem grossartigen Vortrage. Mit Vergnügen machen wir das Publicum auf diese Kinder aufmerksam und wünschen ihnen das beste Gedeihen.

Am Sonntage Palmarum, als am vierten April, entzückte uns, zum Besten der hiesigen Armen, mit Hülfe der Singakademie aufgeführt, das nicht genug zu rühmende Oratorium „Samson" von Händel. Die Aufführung war trefflich von Seiten des Hrn. Musikdir. Pohlenz, der Chöre, des Orchesters und der Solostimmen. Dem. Henr. Grabau hatte die herrliche Altpartie übernommen und führte sie mit ihrem zum Herzen sprechenden Tone herrlich aus; sehr gut sang Hr. Schuster den Manoah; den Samson und die Dalila sangen zwey Dilettanten, als wahre Künstler, Frau Dr. Carus und Hr. Hering, ihren schönen Gesang durch charaktervollen Ausdruck veredelnd. Am Charfreitage wurde das Oratorium in der Universitätskirche wiederholt.

Kurze Anzeige.

---

1. *Divertimenti per due Violini, Viola e Violoncello.* Op. 1. Proprietà dell' editore. Milano. Prezzo 1 Fl. 24 Xr.

Wenn auch der Tonsetzer dieser Kleinigkeiten sich nicht genannt hat, so ergibt sich doch

aus der Reihefolge der Werkchen, dass sie sehr wahrscheinlich vom Verf. der folgenden Nummern herrühren. Es enthält 4 Contretänze, 7 Monferinen (in ♯) und 8 Walzer, sämmtlich leicht vorzutragen, besonders für die begleitenden Instrumente.

2. *Amüsement pour Violon et Basse composé — par le Cte. César de Castelbarco.* Opus 2. à Milan. Pr. 48 Xr.

Es besteht aus einem Poco Adagio u. Rondo aus E moll, von welchen das letzte im Più mosso in Dur übergeht. Die Violine ist nicht ganz leicht, der Bass hingegen nur einfach begleitend. Es ist ziemlich gefällig.

3. *Trois Duos concertantes pour deux Violons* etc. Von demselben. Ebendaselbst. Op. 3. Pr. 2 Fl. 48 Xr.

Die beyden Violinen wechseln gehörig mit ihrem Solo und unterhalten sich gegenseitig mit artigen Melodieen, die jedoch in Erfindung und Führung nicht ausgezeichnet genannt werden können.

Das vierte Werkchen enthält für gleichen Preiss ebenfalls drey Duetten für zwey Violinen, die hin und wieder noch etwas schwieriger vorzutragen sind.

Es folgen nun 6 Walzer und eine Polonoise für die vier Bogeninstrumente (Pr. 1 Fl. 24 Xr.), deren meiste recht tanzbar sind und wohl ihre Freunde finden werden.

Das sechste Werk ist betitelt: *Gran Trio per due Violini e Violoncello.* Pr. 2 Fl. Das siebente ist ein grosses Quartett für die Bogeninstrumente, Pr. 1 Fl. 45 Xr. Auch hier ist das Solo unter die Vortragenden ungefähr so vertheilt, wie es Pleyel zu thun gewohnt war. Die Melodieen sind öfter hübsch, ohne dass man in ihnen eine grosse Erfindsamkeit des Verfassers gewahr werden dürfte. Zuweilen sind die Passagen nicht ohne Schwierigkeit für die erste Violine, besonders im Schlusssatze des Quartetts. Allein die Modulationen sind arm und die Verbindung der einzelnen Sätzchen lässt zu viel zu wünschen übrig: immer ist es aus und immer geht es wieder von vorne an. Tiefes Gefühl wird man auch nicht darin zu suchen haben. Kurz, wir sind in Teutschland längst an Anderes und Besseres gewöhnt. Damit wollen wir aber keineswegs sagen, dass diese Arbeiten nicht auch ihre Freunde finden würden, vorzüglich in Italien, wo sich, nach dem Zeugnisse erfahrener Reisenden, die sich noch jetzt am Dufte blühender Orangenhaine erlaben, die Instrumentalmusik am wenigsten mit der unsern messen kann, so tüchtige einzelne Virtuosen auch daselbst sich auszeichnen. Wir kennen 15 Werke dieses Componisten, der es uns vergeben mag, wenn wir in unserm Nordteutschland einen andern Geschmack haben, den wir jedoch nicht für den Weltgeschmack ausgeben: vielmehr werden wir uns aufrichtig freuen, wenn andere berufene Männer das Gute an diesen Gaben anerkennen und unsere Einwendungen zu nördlich finden.

Der Troubadour, eine Sammlung von Romanzen, Liedern und Notturnos mit Begleitung des Pianoforte. Worte von Carl Kirsch. Nr. 2 und 3, jedes Heft 12 Gr. Leipzig, Industrie-Comtoir.

Diese beyden kleinen Sammlungen enthalten, wie die erste, allerlei gefällige, meist französische Liederchen und Romanzen, die auch am besten französisch gesungen sich ausnehmen, denn der Uebersetzer wird wohl nicht musikalisch seyn, sonst hätte er gleich in den beyden ersten anspruchlosen Liederchen von Panseron besser accentuirt. Das dritte ist von Piccini, das vierte ein Wiegenlied für Liebchen, von Rossini, ganz allein mit teutschem Texte, während die anderen sämmtlich auch französischen Text haben. Das fünfte ist von Boieldieu, und das sechste von F. Berton. Das dritte Heft bringt Liederchen von Lafont, von Mad. Malibran-Garcia, von Blangini, Auber, Romagnesi und Paer. Die Ausstattung ist dem Inhalte angemessen, niedlich; das Titelblatt jedes von einem Rosabändchen zusammengehaltenen Heftes ziert ein bunt ausgemaltes Bildchen, und so eignen sie sich denn in Allem zu artigen Gaben für artige grosse Kinderchen, nur ja nicht für kleine. Es gibt jetzt auch einen Troubadour von Czerny gesammelt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten April. Nº. 16 1830.

Recension.

Zwey Balladen von Uhland und Talvj für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arrangirt von C. Löwe. Opus 8. Fünfte Sammlung. Berlin, bey A. M. Schlesinger. Pr. 1½ Thlr.

Den Freunden der Löwe'schen Muse zeigen wir hier das Erscheinen des fünften und für jetzt letzten Heftes der Balladen an. Es enthält 1) die gemüthlich heitere Dichtung von Uhland „Goldschmieds Töchterlein;" 2) eine grausige Ballade (nach dem Altschottischen) von Talvj, „Der Mutter Geist." In beyden offenbart der Componist wieder treues Auffassen der Charaktere; sangbare Melodie und musikalische Malerey, die nie in Spielerey ausartet. Goldschmieds Töchterlein dürfte wohl die meisten Freunde finden; denn die Musik spricht gleich an, man braucht sie nicht erst oft zu hören, um sie recht zu würdigen. Nr. 2 kann zwar — geistvoll vorgetragen — einen kleinen, sinnigen Zuhörerkreis mächtig ergreifen, allein — Rec. hat sich doch nicht so ganz mit der Dichtung selbst befreunden können; denn obgleich sich die Tendenz des Grausigen in dieser Ballade wohl rechtfertigen liesse, obgleich sie reich ist an ächt musikalischen Situationen, so möchte sie doch als Ganzes etwas zu gedehnt seyn. Da aber Hr. L. die Composition dieser Ballade vielleicht aus Privat-Rücksichten gegen die ihm verwandte Dichterin übernommen hat, so hält Rec. ein streng-kritisches Urtheil zurück. „Nicht Alles ist für Alle." — Stich und Papier ist schön; — der Preis angemessen. Mit dieser kurzen Anzeige könnte man die Balladen ihrem Schicksale überlassen; man wird sie kaufen, man wird sie singen — doch ist damit für die Kunst selbst noch nichts gewonnen, denn auch Schlechtes wird gekauft und gesungen.

Rec. weiss unmittelbar vom Componisten, dass er für jetzt mit dieser fünften Balladensammlung den ersten Cyclus für geschlossen ansieht. Er hat sich der Operncomposition zugewendet, und seine erste Oper: „die Befreyung von Jerusalem," Text von Vocke, sieht hoffentlich bald einer Aufführung auf der königl. Bühne in Berlin entgegen. Hat Hr. L. den Bühnen- und Orchestereffect so studirt, wie den Pianofortereffect, so ist sicherlich nur Erfreuliches zu erwarten, denn fast alle bis jetzt erschienenen Gesänge bekunden sein ächt dramatisches Talent. Von mancher Seite her hat man vielleicht die Leistungen des wackern Componisten zu hoch gestellt; diess hatte zur Folge, dass wieder andere auf Hrn. L., als auf einen Ueberschätzten herab sahen; Rec. hat diese Erfahrung sehr oft, nicht nur an anderen, sondern auch theilweise an sich selbst gemacht; seitdem er aber die sämmtlichen Werke des Componisten gewissenhaft und möglichst vorurtheilsfrey studirte (denn sie wollen wirklich — studirt seyn) — seitdem hat sich auch das Urtheil mannigfach geändert. Vielleicht ist es nicht unzweckmässig, wenn Rec. am Schlusse dieser ersten Compositions-Periode noch einen prüfenden Rückblick auf das bis jetzt Geleistete wirft; möchten die folgenden Bemerkungen etwas zur richtigen Würdigung und Schätzung des Löwe'schen Talents beytragen; möchte aber auch Hr. L. selbst das hier ausgesprochene Urtheil prüfen und nach Umständen vielleicht auch theilweise beherzigen. —

Nicht selten haben sich Stimmen vernehmen lassen, welche die Ballade geradezu für unpassend zur Composition erklärt haben; schon der gemüthvolle Zumsteeg wurde oft angefeindet, obgleich seine herrlichen Tondichtungen in Aller Munde lebten und bis jetzt von unverbildeten

Sängern noch mit grösstem Interesse gesungen werden. Man meint gewöhnlich, die Tonkunst sey rein pathologischer *) Natur, und könne sich deshalb nur mit der lyrischen Poesie verbinden; die epische Poesie, welche doch in der Ballade oft vorherrsche, sey geradezu uncomponirbar. Man vergaass aber, dass eben in der epischen Poesie nicht das Gefühl, welches im Gedanken liegt, sondern die Stimmung, in welcher sich der Declamirende befindet, componirbar ist. Von diesem Standpuncte aus kann die Ballade und Romanze allerdings reichen Stoff zur musikalischen Composition liefern; insofern ist die epische Poesie allerdings auch pathologischer Natur. Dass sich der reichbegabte und vielseitige Componist eben von der Ballade angezogen fühlte, ist sehr natürlich und durchaus nicht zu tadeln, denn er fand hier reichen Stoff zu den mannigfaltigsten musikalischen Situationen; doch ist es auf der andern Seite auch sehr zu billigen, dass Hr. L. sich der Operncomposition zugewendet hat, denn am Ende wären doch, bey aller Mannigfaltigkeit der Situationen in der Ballade, stereotype Formen zum Vorschein gekommen, die unwillkürlich in tadelnswerthe Manier übergehen. Die Dichtungen, welche Herr L. componirte, sind von Herder, Uhland, Alexis, Göthe, Körner, Talvj u. s. w. (Die sogenannten „Hebräischen Gesänge" sind nach Byron von Thermin deutsch bearbeitet). Der Componist hat seine Dichter studirt, er hat sie ganz durchdacht, durchfühlt, und in dieser Stimmung seine charaktervollen Tonweisen geschaffen. Diese tiefe Charakteristik (welche sich nur da ausbilden kann, wo Klarheit des Verstandes die Wärme des Gefühls ganz durchdringt) offenbart sich bey Hrn. L. aber nicht nur in der Melodie, sondern auch in prägnanten Begleitungsfiguren, Rhythmen und Modulationen. Man denke z. B. an Elvershöh, an die Walpurgisnacht. Dass der Componist zuweilen viel Instrumentalmittel braucht, um den beabsichtigten Effect hervor zu bringen, kann man ihm nicht geradezu verübeln; doch möchte Rec. glauben, dass derselbe Effect zuweilen auch mit einfacheren Mitteln hätte erreicht werden können, besonders da, wo die tiefsten Pianofortelagen benutzt worden sind; wie z. B. in den drey Liedern, der Mutter Geist.

In der Declamation hat der Componist sehr oft Vortreffliches, ja Musterhaftes geleistet, doch kann ihn Rec. eben so wenig, wie unsere berühmtesten Vocalcomponisten ganz von Fehlern frey sprechen; auch er behandelt kurze Sylben wie lange und umgekehrt, z. B.

auch er legt den Accent in der Melodie auf Worte, wo er nicht hingehört, z. B. in Herodes Klage um Mariamne, „die Blume von Jerusalem;" wo die Steigerung der Melodie zweymal auf „von" fällt; ebenso in dem sonst wirklich meisterhaft gehaltenen „Saul vor seiner letzten Schlacht" sagt der König zu seinem Sohne: „nie weich' ich von dir, Sohn meines Herzens u. s. w." — offenbar muss hier nicht bloss „weich," sondern „nie" herausgehoben werden; dieses „nie" fällt aber auf den letzten schlechten Tacttheil, und bey „weich" hebt sich die Stimme. Dergleichen Incorrectheiten finden sich jedoch in Menge auch selbst bey den berühmtesten Vocalcomponisten, und eigentliche Klassicität *) in der Vocalcomposition wird erst von da an möglich, „wo man elementarisch, von unten herauf, die Gesetze der Verbindung des Tones mit dem Worte festgestellt, und darauf eine Technik gebaut hat, welche ebenso bestimmt lehrt, wie Tonreihen mit Wortreihen kunstgemäss verbunden werden, als die Technik der Instrumental-Compositionen lehrt, wie Tonreihen mit Tonreihen verbunden werden." Von diesem Standpuncte aus erscheint die Instrumentalmusik in einem schönern Lichte; denn hier existirt schon eine conventionelle Rechtschreibung; nicht so bey der Vocalmusik: hier ist derjenige der erste, welcher in der Textbetonung die auffallendsten Verkehrtheiten vermeidet, die wenigsten Verstösse macht, und das Rechte und Ausdrucksvollste am häufigsten trifft; in sofern darf man Hrn. L. allerdings mit zu den ersten und besten zählen.

Im Tonsatze hat sich unser Sänger Manches erlaubt, was von Orthodoxen wohl verboten werden dürfte; es ist nicht zu läugnen, er greift in

*) Cfr. Platner's Aphorismen, 2r Th. 1s Hauptstück. §. 92. Anmerkung.

*) Das Wort im strengsten Sinne genommen.

der Begeisterung zuweilen etwas keck in die Saiten; und wenn auch fast überall Absicht durchschimmert, so wollen Rec. doch Stellen wie: (cfr. Hebr. Gesänge, Heft 1. No. 4.)

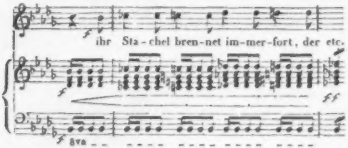

etwas zu stachelicht, zu brennend vorkommen.

Nicht zu billigen ist ferner die Behandlungsweise der tiefen Tenor- und Baritonstimme; die eigentlichen Fülltöne, — die reinen, hellen Brusttöne liegen bey dem deutschen (tiefen) Tenore gewöhnlich zwischen d — e, f̄; die Töne unter d, sind meistens dumpf, umflort, gedrückt; haben sie noch Klang, so ist er fast immer durch Hülfe des sogenannten Gaumentones erzeugt. Die Töne über e f̄ sind selten reine Brusttöne, mit f̄ tritt schon sehr oft der Stimmbruch ein, der weiche — gewöhnlich aber weichliche Falsetton wird hörbar. Fast homogen mit dieser Stimme ist der Concordant der Franzosen. Ueber die (deutsche) Baritonstimme hat Rec. schon früher seine Meinung ausgesprochen*); hier nur Folgendes: zuweilen hat der deutsche Bariton einen Stimmenumfang von E, F, bis f̄, f̄is; die Cantilene liegt aber nicht wie beym Basse zwischen B — b, sondern zwischen d — d̄; die Stimme ist körnig, hell, markig — aber weich (*voce patosa*); sie verhält sich zum Basse, wie Violoncell zum Violon. — Leider leben wir in einer Zeit, wo es fast den Anschein hat, als gingen viele Gesangs-Componisten geradezu darauf aus, allen Stimmunterschied aufzuheben; man treibt den Bass in die Höhen des Baritons, den Bariton in die Höhen des Tenors; was ist die Folge — die armen Sänger, welche dergleichen kehlwidrigen, unnatürlichen Gesang vortragen müssen, ruiniren ihre Stimme vor der Zeit. Jeder Instrumentalcomponist muss den Charakter und die technische Structur der Instrumente studirt haben; will er wahren Instrumentaleffect hervorbringen; dasselbe muss man von Vocalcomponisten fordern; er muss die genaueste Kenntniss von den menschlichen Stimmen haben, und jede Stimme nach ihrer Eigenthümlichkeit behandeln. Diess thun aber sehr viele nicht, und in mancher Rücksicht trifft dieser Vorwurf auch Hrn. L.; denn nicht wenige seiner Compositionen, welche von einer männlichen Stimme am passendsten vorgetragen werden, sind stellenweise in der Cantilene für Bariton zu hoch, für Tenor zu tief; doch ist die Ursache dieser Erscheinung schlechterdings nicht in einer Unkenntniss der menschlichen Stimme, sondern in der Individualität des Componisten zu suchen. Hr. L. ist Gesangskenner, und was noch mehr sagen will, er ist Sänger, und in Rücksicht auf Vortrag und Auffassung ein Sänger in der höchsten und edelsten Bedeutung des Wortes. In ihm erscheint die tiefe Tenor- und Bariton-Stimme gleichsam vermischt, und für seine Stimme passen seine Compositionen; allein Herr L. schreibt ja nicht bloss für seine Stimme, sondern er beweist eben durch den Druck, dass er auch für andere Stimmen schreibt, die nicht auf gleiche Weise organisirt sind; möchte er diess künftig doch mehr berücksichtigen. — Sollte Rec. noch ein kurzes Gesammt-Urtheil aussprechen, so würde es etwa so lauten: Hr. L. besitzt ein bedeutendes Talent für musikalische Charakteristik; er hat sich schon weit über das Gewöhnliche empor gehoben, die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes mit Energie und Glück betreten; bey Voraussetzung seines vorwärts strebenden Geistes ist zu hoffen, dass man ihm sicherlich einen Ehrenplatz unter Deutschlands Componisten einräumen wird.

G. Nnbrg.

*) Cfr. A. M. Z. 1829 Nr. 37 Recension über Benelli's Solfeggien für die Bariton-Stimme.

Nachrichten.

Berlin (Beschluss). Einen bedeutenden Verlust hat die Bühne durch den am 11ten März erfolgten Tod des 70jährigen Bassisten der Königl. Oper, des würdigen, allgemein geachteten Veterans,

Georg Gern, erlitten, welcher früher in Mannheim und München, seit 1801 aber hier als Sänger und Schauspieler höchst brauchbar, früher als Sarastro, Wasserträger u. s. w. ausgezeichnet im Gesang und Spiele war. Vorzüglich hatte die gütige Natur Gern mit einer sonoren, in der Tiefe umfangsreichen Bassstimme (bis Contra-H) beschenkt; seine Mittellöne waren weich und klangvoll, die höheren Töne von e der ersten Octave schwächer. Der Vortrag dieses ächten Bassisten der alten Schule (ich glaube, eines Schülers von Raff) war würdevoll und einfach, sein Triller ausgezeichnet, die Intonation stets rein, das Fundament seines Basses in mehrstimmigen Gesängen gediegen, voll portamento, die Aussprache des Textes deutlich. Gern hatte früher studirt, und besass daher wissenschaftliche Bildung im Allgemeinen, wie auch solide musikalische Kenntnisse. Ein eifriger Verehrer der Kirchenmusik opferte er Zeit und Kräfte der Einrichtung und Erhaltung guter Figural-Musik an den Festen der hiesigen katholischen St. Hedwigskirche. Durch sein Bemühen hörten wir seit Jahren dort Messen von Haydn, Mozart, Vogler, Danzi u. s. w., von Seiten des Gesangs vorzüglich durch Bader's schönes Talent, auch von mehren guten Stimmen und einem dem beschränkten Raume angemessenen Orchester unterstützt, aufführen. Dem Jubelgreise, welcher (leider bereits erkrankt) im Januar d. J. seine 50jährige Bühnen-Laufbahn feyerte, wurde dafür auch von Seiten seiner Kirche noch im Tode ehrende Anerkennung durch ein werthvolles Geschenk an seine Erben und ein feyerliches Requiem (von Mozart) zu Theil, welches zur kirchlichen Gedächtnissfeyer am 22sten März von der Königl. Kapelle und den Theater-Mitgliedern vortrefflich aufgeführt wurde, nachdem Gesänge der Liebe und Wehmuth an seinem Grabe den Aufschwung des Geistes des verewigten Sängers zu den Regionen ewiger Harmonie geleitet hatten.

Das Königl. Theater bot im März wenig Interessantes dar. Mad. Hoffmann, geborne Greis (aus Wien) sang die Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit wenigem Beyfalle. „Die Belagerung von Corinth" wurde zweymal; „Olympia und Nurmahal" einmal; „die Stumme" zweymal; ein neues Ballet: „Röschen Aescherling" mit Hrn. Rozier; „die Braut" einmal; „der Freyschütz" einmal gegeben. Die Beschränkung und Einseitigkeit des Opern-Repertoirs ergibt sich hieraus von selbst, wie auch die Verbannung fast aller deutschen Compositionen, und der gänzliche Mangel kleiner Singspiele, welche eine so angenehme, leichte Unterhaltung gewähren.

Das Königstädter Theater hat ein gutes Kassenstück gewonnen, welches einen Tag um den andern bey vollem Hause gegeben wird: „Der Bauer als Millionär oder das Mädchen aus der Feenwelt" Original-Zaubermährchen in 3 Acten von Raimund, mit Musik von Drechsler. Ein ächtes Wiener Product, zur Erheiterung und Lebenslust geschaffen und durch Spitzeder's wahre Komik neu belebt. Sein Lied als alter Aschenmann hat grossen Beyfall durch die charakteristische Art des Vortrags erhalten. Die Musik ist gefällig, leicht und anspruchslos, hier nur Nebensache. Ein neues Singspiel von Dalayrac: „Gulistan oder der Hulla von Samarcanda" hat auch durch das romantische des aus „Tausend und eine Nacht" entlehnten Stoffes und die angenehm natürliche Musik, welche besonders einige artige Romanzen enthält, angesprochen. Die Herren Forti, Greiner und Spitzeder wirkten in dieser Operette vorzüglich mit. Weniger gefällt Dem. Franchetti.

Die Sing-Akademie gab noch ein öffentliches Concert und, durch ein zufälliges Zusammentreffen, an Gern's, ihres vieljährigen, ehrenwerthen Mitgliedes Sterbetage das herrliche, viel besprochene Requiem von Mozart, nebst einem Psalm von Händel. Die Aufführung des ersten Meisterwerks war von Seiten des Gesangs ausgezeichnet schön. Die Soli sangen Fräulein von Schätzel, Mad. Thürschmidt, Hr. Mantius und Hr. Reichard mit Ausdruck und schöner Stimme. (Bey der Aufführung desselben Requiem's in der Kirche zu Gern's Seelenmesse sangen Fräulein von Schätzel, Dem. Hoffmann, die Herren Bader, Zschiesche und Devrient jun. die Solostimmen, in den heiligen Hallen, mit dem kirchlichen Ritus verbunden, mit noch feyerlicherer Wirkung.) Dass die grossartigen Chöre von den Mitgliedern der Akademie nicht allein stark und sicher, sondern auch gehörig nüancirt vorgetragen wurden, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Die Instrumental-Begleitung hätte freylich stärker und noch exacter seyn können; doch leistete sie nach einer vollständigen Probe und bey einer getheilten Leitung Alles, was man von einem nicht zusammen eingespielten Orchester billig nur verlangen konnte. Manche Zeitmaasse schleppten etwas, dagegen wurde die Schluss-

Eine besondere Eigenheit des Bogenklaviers ist es, dafs sämmtliche Bogen eine gemeinschaftliche Bewegung haben. Daher kommt es, dafs man zu einer mit der rechten Hand gespielten Melodie mit der linken Hand nur eine solche Begleitung zu spielen im Stande ist, welche mit demselben Bogenstriche hervorgebracht werden kann.

Sachen, welche auf dem Bogenklaviere ausführbar seyn und darauf die gehörige Würkung thun sollen, müssen, wie dieses auch bey allen anderen Instrumenten der Fall ist, der Natur des Instruments angemessen seyn und es sind daher bey weitem nicht alle, selbst in einem langsamen Tempo gesetzte Klaviersachen auf dem Bogenklaviere ausführbar.

Dahingegen können nun aber auch die Sachen, welche dem Charakter des Bogenklaviers angemessen sind, auf demselben mit einem solchen Ausdrucke gespielet werden, welcher auf allen anderen mir bekannten Tasteninstrumenten (eine Tastenharmonika habe ich noch nicht gesehen) auch nicht einmal auf eine entfernte Art erreicht werden kann.

Da der Spieler es ganz in seiner Gewalt hat, die Töne nach Belieben anzuhalten und sie, wie auf der Glasharmonika, anschwellen und wieder verschwinden zu lassen: so giebt dieses, verbunden mit der grofsen Vollstimmigkeit der Harmonie und der schönen Reinheit der Töne, dem Spiele eine Anmuth und Majestät, welche jeden, der nur einiges Gefühl für reinen Gesang hat, bezaubert.

Wer den berühmten reisenden Virtuosen Herrn Scheller die von ihm sogenannte italienische Harmonika auf der Violine hat spielen hören, wo alle vier Saiten fortwährend zugleich gestrichen werden, der kann sich eine ziemlich deutliche Vorstellung von der Würkung des Bogenklaviers machen, nur dafs bey dem Bogenklaviere durch den Beytritt der brillanten Bässe die Harmonie noch vollständiger wird.

Es sollte mir Freude machen, wenn ich durch diese kurze Abhandlung zur richtigeren Beurtheilung des Bogenklaviers etwas beytragen und bey manchem Künstler die Lust zur Verfertigung eines solchen Instruments erwecken sollte.

Nordhausen, den 26sten April 1801.

Recensionen.

Principes de Musique pour le Chant avec XII Solfeges et Basse continue par Mr. I. G. Mader. Chez I. I. Hummel à Berlin. (Pr. 5 Fl.)

Um unsere Leser mit der Gründlichkeit dieser Principes bekannt zu machen, bedarf es nur einiger weniger Beyspiele. Gleich vorne S. 3 unter *Figures des Notes etc.* steht. „*Ronde* *vaut une mesure à 4 tems*" also nicht *à 2 tems* und doch heifst es bald darauf S. 5 unter „*des différentes mesures*: „*à deux tems:* *se battent en deux parties égales, un frappé et un levé*" wodurch unser *Allabreve* ¢ verstanden seyn soll. Auf derselben Seite stehn unten, nachdem die gewöhnlichen Taktarten aufgeführt sind, unter *anciens tems hors d'usage*" folgende arithmetische Merkwürdigkeiten:

S. 6 heifst es: „*les bémarres* *effacent le dièse, ou le bimol, accidentel et rétablissent la note dans l'état naturel ou elle se trouve à la Clef.*" u. dgl. m. Ungemein rührend sind endlich auch die *XII Solfeges*, unter denen sich besonders das Vilte auszeichnet!

Kleines Handbuch der Musiklehre und vorzüglich der Querflöte. Aus den besten Quellen geschöpft

Fuge übereilt. Am vollkommensten wurde das wunderbare *Tuba mirum* (die Posaune auf dem chromatischen Tenor-Horne von Hrn. Kammermusicus Belcke bey beyden Aufführungen vortrefflich begleitet), wie das rührende Recordare und das mit Anklängen der Harmonie höherer Sphären die Hörer durchschauernde Lacrimosa ausgeführt. Auf diese überirdischen Töne wollte der an sich schöne, theilweise nur etwas in den Formen älterer Zeit sich bewegende Dank-Psalm von Händel nach dem Englischen, nicht recht ansprechen.

Am Palm-Sonntage wird der Herr Prof. Zelter J. S. Bach's Passions-Musik aufführen, die in Partitur und im Klavier-Auszuge in der Schlesinger'schen Musikhandlung herausgegeben ist, ein für das Studium der Musik im strengen Style sehr verdienstliches Unternehmen. Interessant ist die Vergleichung mit der am Charfreytage zu gebenden Passion von Graun: „der Tod Jesu." Diess Oratorium wird in der Charwoche auch in der Garnisonkirche zu mildem Zwecke gegeben werden. Dem. Sontag wird darin die Sopran-Partie singen.

Am 8ten, 15ten und 25sten März fanden noch drey Concerte statt, welche mehr oder weniger nicht ohne Kunstwerth waren. In dem ersten zeigte sich der Hr. Kammermusicus Bagans als fertiger Virtuos auf der Trompete. Eine ältere Symphonie von Ferd. Ries in C moll wollte nicht besonders effectuiren. Der pensionirte Kammermusicus J. Horzizky hat das traurige Schicksal gehabt, die Stütze seines Alters, den talentvollen Flötisten, Louis Horzizky, Mitglied der Königl. Kapelle, durch einen frühen Tod zu verlieren. In dem veranstalteten Concerte im Logen-Locale wurden einige Compositionen des jung verstorbenen Künstlers mit Beyfall aufgenommen. Fräulein von Schätzel, Herr Bader und beyde Herren Ganz unterstützten gefällig den Concertgeber.

Mad. Corri-Paltoni gab ihr hiesiges Concert zu einer für diese Künstlerin ungünstigen Zeit, da wenige Tage zuvor die gefeyerte Sontag nach langer Entbehrung hier wieder gehört wurde und das Interesse der Musikfreunde fast ausschliesslich auf diese Erscheinung gerichtet war. Als fertige Gesang-Künstlerin wurde Mad. Corri-Paltoni auch hier allgemein anerkannt, nur vermisste man Grazie und modernen Geschmack der Verzierungen, obgleich ihr mezza voce auch sehr angenehm gefunden wurde. Am meisten gefiel die, fast zu sehr die Manier der Catalani, auch in ihren nicht eben lobenswerthen Eigenheiten nachahmende Sängerin hier in der Scene aus Tancred, weil die Mitteltöne hierin vorzüglich geltend gemacht werden konnten und die Höhe etwas scharf vibrirt. Die Variationen von Rode sind hier von Mad. Catalani (1816), Mad. Schulz (früher), Fräulein von Schätzel und Dem. Sontag so oft in grosser Vollkommenheit der Volubilität und des Vortrags gehört, dass wenigstens der Reiz der Neuheit und der frischen Stimme fehlte, um damit mehr als mässigen Beyfall zu erwerben. Auch hatte es vielleicht der lebhaftern Theilnahme für diese gewiss verdienstvolle Sängerin Eintrag gethan, dass dieselbe sich in ihrer Concert-Ankündigung selbst „die berühmte" nennen und Auszüge aus den Leipziger Zeitungen über ihre dortige Aufnahme erscheinen liess. Herr Paltoni zeigte sich im parlanten Gesange nicht ungünstig, wenn gleich seine Stimme nicht zu den klangreichsten gehört. Das Concert war ziemlich besucht, und der Beyfall verhältnissmässig, besonders nach den Scenen der Madame Corri P. aus Cenerentola und Tancred ausgezeichnet. Die Kammer-Musiker Langenhaun und Nehrlich liessen sich auf der Violin und Klarinette in diesem Concerte mit verdientem Beyfalle hören.

Der um die höhere Concert- und Kammer-Musik sich hier bleibendes Verdienst erwerbende Musik-Director Moeser hat im März den zweyten Cyclus seiner Mittwochs-Unterhaltungen fortgesetzt und am 31sten durch eine ausserordentliche Versammlung werthvoll beschlossen. Folgende waren die gewählten und meistens vorzüglich ausgeführten Musikstücke:

Am 3ten März. Quintett von Mozart in C dur. Neues Quartett von Spohr in E dur. (Sprach wenig an, was vielleicht auch am Vortrage gelegen haben kann). Quintett von Beethoven in C dur. Op. 29. (Hinreissend schön.)

Am 10ten: Quintett von Onslow in D moll. Eine der älteren gediegenen Compositionen dieses Meisters. 10tes Quartett von Beethoven in E dur. Höchst genial und noch wohl verständlich. Quintett von Mozart in G moll. Meisterhaft, von tiefem Eindrucke.

Am 17ten: Symphonie von Spohr in Es dur, die erste, geistreich und würdig gehalten. (Gefiel sehr.) Ouverture zum Vampyr von Lindpaintner. Effectvoll instrumentirt und voll Schwung der Ge-

danken. Symphonie von Beethoven in B dur. Anerkannt ausgezeichnet.

Am 24sten März. Symphonie von J. Haydn (mit dem Paukenwirbel anfangend) in Es dur. Ein ächtes Muster für alle Zeiten. Ouverture zum „Bergkönig" von Lindpaintner. Etwas kraus und lärmend, doch recht wirksam. Die erhabene Symphonie von Beethoven in C moll. Mit wohl als die vollendetste Tondichtung dieses Meisters zu erkennen.

Am 31sten. Neue Symphonie von Friedrich Schneider in A dur. Klar und verständig aufgefasst, kenntnissreich durchgeführt, in der Erfindung nicht eben neu, doch wohl geordnet, natürlich und vorzüglich instrumentirt.

Hierauf folgte: die geniale Ouverture zu „Leonore" von Beethoven, ausserordentlich effectuirend; dann das beliebte Septett mit Blasinstrumenten, von den Herren Moeser, Herning, Kelz, Eysold, Lenss, Schik und Humann ganz vorzüglich ausgeführt.

Am Schlusse: Die ächte Beethoven'sche Symphonie in F dur, welche noch am wenigsten bekannt, theilweise auch schon an die Gränze des Excentrischen streifend ist, obgleich auch hier ein Reichthum neuer Gedanken sich darlegt. Besonders sprach das Scherzo und Finale an. Diese Composition muss oft gehört, um völlig verstanden zu werden. Die Ausführung gelang diesmal untadelhaft, was viel sagen will.

Nun ist die grosse Frage entschieden, an die sich fast das ganze Tages-Interesse jetzt fesselt.

Die Königl. Kammersängerin Dem. Henriette Sontag wird zwölf Gast-Darstellungen zu hohen Opern-Preisen auf der Königlichen Bühne geben und damit am 3ten April als „Desdemona" in Rossini's Otello beginnen.

Nur diejenigen sind so glücklich, Billets zu Sperrsitzen und den Parquet-Logen, wie zu den ersten beyden Logen-Rängen zu erhalten, welche sich früher bereits schriftlich verpflichtet haben, sämmtlichen Vorstellungen der Dem. Sontag beyzuwohnen. Einzeln werden nur die Parterre-, Amphitheater- und Plätze des dritten Logenrangs verkauft. Das Nähere über diese ersehnten Darstellungen erfolgt im April-Berichte. So viel scheint gewiss, dass Dem. Sontag leider nicht bleibend die unsere ist, sondern nach beendeten Gastrollen eine Kunstreise nach St. Petersburg und Moskau beabsichtigt.

Stuttgart. Unsere Bühne wurde nach den zweymonatlichen Sommerferien am 16ten August v. J. mit Mozart's „Figaro's Hochzeit" wieder eröffnet. Von jener Zeit an hörten wir bis jetzt (Mitte Februar) keine einzige neue Oper; denn Richard Löwenherz von Gretry, obgleich neu einstudirt und seit länger als zehn Jahren nicht mehr zur Darstellung gebracht, war für uns keine Neuigkeit und wurde leider! von unserm Publicum (im Allgemeinen) sehr kalt aufgenommen, obgleich ein grosser Theil wahrer Kunstfreunde und Liebhaber klassischer Musik sich auf die Darstellung dieses Meisterwerkes lange vorher gefreut und sich auf's Neue von demselben ergötzt fühlte. Zu bedauern war es, dass unser sonst so braver und ausgezeichneter Sänger, Hr. Hambuch so wenig Fleiss auf die Darstellung des Blondel verwandte und sich so manchen auffallenden Verstoss gegen den Charakter im Ganzen, so wie gegen die Maske des Blinden zu Schulden kommen liess. — Als versprochene Neuigkeiten haben wir im Laufe der folgenden Monate noch zu erwarten: „Die zwey Nächte," komische Oper in 3 Akten von Boieldieu, Rossini's „Wilhelm Tell" und — *si fabula vera* — von Weber's Oberon. Von älteren oft gesehenen Opern hörten wir: Tancred, Müllerin, Cortez, weisse Frau, Concert bey Hofe, Vampyr, Rossini's Armida, Fiorilla, Freyschütz, Barbier von Sevilla, Faust, der Grenadier von W. Müller, letzten Tag in Pompeji, Schnee, Maurer und Schlosser, Otello, Eroberung von Corinth, Joseph, Kalif von Bagdad, Italienerin in Algier, Stumme von Portici, Fanchon (mehre von diesen Opern und Singspielen wiederholt) und als Faschingspossen die sieben Mädchen in Uniform, die kleinen Wilddiebe, Schwestern von Prag, und den Kapellmeister von Venedig. Die für diesen Winter angestellte Tänzergesellschaft unter Direction des Balletmeisters Astolfi, zuletzt in Wien, von welcher wir bis jetzt „die Fee und den Zauberer, Cephalus und Prokris" als grössere Ballete, und als Divertissements „den getäuschten Bassa und Maskenball" sahen, sämmtlich mit zusammen geraften Musikstücken bekannter Opern und Ballets, wirkte auch in den meisten der genannten grösseren Opern zur Ausschmückung und zur Verschönerung mit, und es befinden sich unter derselben mehre ausgezeichnete Talente. Namentlich nennt Ref. Dem. Perceval, welche in der Stummen von Portici die Partie der Fenella übernahm und sie mit sehr

glücklichem Erfolge und mit Beyfall durchführte und diese bedeutende Rolle gleichsam wieder zu Ehren brachte. — Von Schauspielen mit analoger Musik führen wir Tell an, zu welchem der verstorbene Danzi noch in Stuttgart Ouverture und die darin vorkommenden Gesänge und Märsche schrieb; ferner Egmont, mit Musik von Beethoven, und Belisar, Trauerspiel von E. Schenk und der hineingehörigen Musik von Freyh. von Poissl in München, (welche Ref. nicht eben ausgezeichnet nennen kann), so wie Hummel's Compositionen zu Grillparzer's Ahnfrau. Auch wurde Preziosa mit Weber's beliebten Tonstücken einmal gegeben. Als Gäste traten auf unserm Theater auf: zuerst Dem. Haus von Frankfurt a. M., und zwar als Donna Anna im Don Juan, als Amenaide im Tancred, als Gräfin im Figaro, und als Sargin Sohn in der Oper gleichen Namens. Neben einer edlen, schönen Gestalt und einem freyen und anständigen Spiele besitzt Dem. Haus eine frische, kräftige, umfangreiche Sopranstimme, welcher es auch nicht an nöthiger Agilität fehlt. Eine wahrhaft gute und sorgfältig ausgebildete Methode fehlt ihr zwar zur Zeit noch, doch wird sie sich's bey ihrer reinen Liebe zur Kunst und dem bey ihr anerkannten Streben, sich mehr und mehr auszubilden, gewiss angelegen seyn lassen, ihr schönes Talent zu der möglichsten Stufe der Vollkommenheit zu steigern. Sie gefiel sehr, und wurde bald nachher zur allgemeinen Freude auf längere Jahre engagirt. Hierauf gab Herr Tourny, gleichfalls vom Frankfurter Theater den Roger, im Maurer und Schlosser; den Joseph in: Jacob und seine Söhne und Johann von Paris. Er gefiel dem grössten Theile des Publicums wegen seiner angenehmen, wiewohl nicht eben starken Tenorstimme und durch sein gewandtes, lebhaftes Spiel, und wurde ebenfalls auf mehre Jahre engagirt. Die Leistungen einer Mad. Guyard, welche bey einer Durchreise als Prinzessin von Navarra auftrat, wollen wir mit dem Mantel christlicher Schonung bedecken.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Romanzen und Lieder von L. M. Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Friedr. Kuhlau. Op. 106. (Eigenthum des Verl.) Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Gleich die erste Nummer dieser Sammlung von Liedern und Romanzen eines bekannten Dichters und Componisten „Liebesproben" ist sehr sangbar und leicht durchgeführt, dem Inhalte in vorherrschend anmuthiger Weise völlig angemessen. Die zweyte, Lied vom gefangenen Vögelein, ist niedlich und nicht minder stimmenrecht, wie alle Gesänge dieses Heftes. Mathildens Klage, Romanze, greift zwar etwas tiefer ein: allein auch sie bleibt doch dabey sehr melodisch, was durch ungekünstelt schöne Harmonieen ansprechend gehoben wird. Der Gesang und die ganze Führung und Begleitung desselben ist empfunden, wie in stiller, freundlicher Rührung. Die vierte Nummer ist Lied überschrieben, es ist aber eigentlich auch eine Romanze vom singenden und liebenden Rittersmann, die das Anmuthigen gleichfalls nicht entbehrt. Nr. 5. Sängerglück. In wehmüthiger Freundlichkeit ungesucht ansprechend. Das letzte „Der Graf von der Haide," Romanze. Der Knappe reitet zu sein Liebchen über die Haide in stiller Nacht. Da erblickt er einen einsamen Pilgersmann, mit dem er sich im Gespräche unterhält. Es ist der Graf von der Haide, den die Liebe in's Grab gebracht und dessen still wandelnder Schatten bey anbrechender Morgendämmerung den frisch lebendigen Mann ruhig weiter reiten heisst. In der lieblich nebelvollen Nachtscene bleibt auch der leichte Schauer noch freundlich.

Kurz alle diese Gesänge gehen im natürlichen Flusse der Melodie gefällig hin, wie ein Bach durch blühende Auen, dessen Ufer beschattet sind von leise lispelnden Trauerweiden und heimlich flüsternden Erlen. Eine leichte Wehmuth spielt aus dem Flüstern hervor und zieht Sänger und Hörer durch Rauschen und Grünen gleich frisch und aufregend an. Das Ganze zählt 27 Folio-Seiten.

Archiv für das practische Volksschulwesen, herausgegeben von Dr. Heinr. Gräfe. Viertes Bandes zweytes Heft. Mit einem Bogen Noten. Jena, 1829, in der Crökerschen Buchhandlung.

Das mannigfach verdienstliche Archiv bringt unter Anderm seinen Freunden diesmal auch recht dankenswerthe Musikgaben. Zuerst sechs Verän-

derungen für die Orgel zu dem Chorale: „Es ist das Heil uns kommen her“ von Ch. H. Rink. Die vier ersten Veränderungen können zum Gesange der Gemeinde gebraucht werden, so einfach und choralmäsig bleiben sie; die fünfte und sechste hat der Componist zu Vorspielen bestimmt und mit Recht. Der Verfasser weiss, was er schreibt, auch wenn er, was jedoch nur selten ist, in Führung einiger Intervalle von unserer Art abweicht. Solcherley tadeln wir nie: es können nicht alle Menschen in allen Dingen mit einander übereinstimmen, wohl aber müssen Verstand und Sicherheit, mit guter Naturanlage verbunden, sichtbar seyn; die Abweichung muss weder aus schwindelhaftem Umhertollen, noch aus aufgeblasener Unwissenheit entspringen. An das Letzte ist hier nicht zu denken: Hr. Rink gehört unter die guten Orgelcomponisten. — Darauf ist von Hrn. Niemeyer der Choral: „Bald oder spät des Todes Raub“ gegeben worden. Aus diesem ist eine gleichfalls choralmässige, vierstimmige Umstellung, wie diese aus jenem Chorale hergeleitete neue Melodie genennt wird, gearbeitet, und nach dieser wieder eine Arie $\frac{3}{4}$ gebildet worden. Dasselbe hat der Verf. mit dem Chorale: „Ich singe dir mit Herz und Mund“ gethan. Die einfachen Choräle sind für den Gesang der Gemeinde, die daraus hervorgegangenen Umstellungen und Arien dagegen für Chor- und Solo-Gesang. Also um Mannigfaltigkeit in den kirchlichen Cultus der Protestanten zu bringen. Die Vorsteher jeder Gegend haben hierin zu sehen, was den Ihrigen das Beste ist. — Es folgen zwey Kinderlieder von Jacob, deren Melodieen leicht und sehr fasslich sind. Das erste ein Morgengebet für kleinere Kinder, einstimmig; die Sterne, zweystimmig. Texte, wie der letzte, gefallen uns für Kinder nicht: es ist zu viel Sehnsucht nach dem Himmel, und zu viel Herabsetzung unserer Erde darin. Wir halten das nicht für den geradesten Weg zum Himmelreiche. Man mag sich's überlegen. — Zum Schlusse bietet Hr. Jacob zwey aus dem Volksmunde genommene Volkslieder: Jägers Heimkehr: „Es ritt ein Jäger wohl über die Flur“ und die bekannte Romanze: „An einem Bach, der rauschend schoss“. Er fordert alle Liederfreunde auf, den Volksgesang ihrer Gegend zu beachten, und was sie Gutes, Wahres und Schönes aufspüren, durch das Archiv mitzutheilen, damit nicht auch das Beste einer volksfreundlichen Vorzeit nach und nach verloren gehe. Auch für Bekanntmachung guter Volksweisen ohne Text, wenn dieser schlecht seyn sollte, wie es sich zuweilen wohl trifft, spricht er, in Hoffnung, es werden sich Dichter dafür finden. So sollen auch gute Texte ohne Melodie willkommen seyn. Der Vorschlag ist gut, wir wünschen ihm fleissige Freunde.

Ouverture de l'opera: Hugo et Adelheid pour le Pianoforte à quatre mains composée et arrangée par Frd. Kuhlau. Op. 107. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 16 Gr.

Diese Ouverture einer uns unbekannten Oper gehört zu denen, die nicht aus einer Menge Themen, wie ein Potpourri zusammengenäht sind. Die Einrichtung für das Pianoforte ist gut, und das lebhafte Ganze spielt sich durchaus nicht schwer, wenn wir nicht an Anfänger denken wollen. Rund und kräftig ausgeführt, wird sie wohl überall gern gehört werden. Druck und Papier sind schön, wie fast in Allem, was aus Leipzig soliden Musikhandlungen der Oeffentlichkeit übergeben wird.

Sechs Wanderlieder von A. Brüggemann, für vier Männerstimmen componirt — von Fr. Schneider. 82stes Werk. (Eigenthum des Verlegers) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. $\frac{1}{4}$ Thaler.

Diese Lieder machen weder dichterisch, noch musikalisch Ansprüche auf bedacht geglättete Kunstgaben: sie sind fröhliche Reisekinder und wollen fröhlichen Wanderern eine unterhaltende Gesellschaft leisten. Das werden sie auch, denn sie sind leichtfertig und doch artig genug. Flatternd lieben sie es, ihre Genossen mit schlichten Wiesenblumen zu überwerfen und ihnen grüne Reiser auf den Huth zu stecken, während sie singen. Dabey hat kein Mensch Lust zum Klugseyn und zum Recensiren. Sie sind gut gedruckt und zwar in Partitur und Stimmen. Auf dem bezeichnenden Titelblatte liegt ein Wandersmann nachlässig hingestreckt der Ruhe pflegend, über ihn wachen einige Arabesken-Engel, lieblich anzuschauen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. No. 17. 1830.

Wie muss ein Instrumentalwerk beschaffen seyn, wenn es einen vollkommenen Kunsteindruck hervorbringen soll?

Von *J. C. Lobe.*

Ferdinand und Ludwig, jener Dichter, dieser Tonkünstler, sassen in dem kleinen Endkabinette, das die grosse Zimmerreihe des H...schen Kaffeehauses in A. beschliesst, am wärmenden Ofen, während ein kalter Nordwind durch die schwarze Herbstnacht brauste und an den Fenstern rüttelte, als wolle er eindringen mit vernichtender Gewalt. Der Unterhaltung, die im Anfange, eines anziehenden Stoffs noch mangelnd, unbestimmt hin und her schweifte, gab Ludwig durch die Frage, welche diesem Aufsatze an der Stirne steht, eine gewünschte Richtung; denn er liebte es, mit wissenschaftlich gebildeten Freunden das, was oft nur noch dunkel und verworren in ihm lag, und was er mehr ahnend und mit glücklichem Instinkte, als nach klar erlernten Principien handhabte, durch Rede und Gegenrede an's Licht des Tags zu fördern und zu läutern. „Draussen Sturm, und innen Behaglichkeit und Ruhe" — sagte Ferdinand — „so mag ichs leiden, wenn der Geist sich im Felde der Speculation ergehen soll, und so lass uns denn einmal deine Frage zu unserm beyderseitigen Nutz und Frommen von allen Seiten betrachten und abthun. — Vor allen Dingen müssten wir wohl erst einig werden, was unter einem vollkommenen Kunsteindrucke zu verstehen sey."

„Indem sich das ächte Instrumentalwerk erschliesst" — begann Ludwig — „öffnet sich uns ein wonniger Himmel voll herrlicher Erscheinungen. Die schlingen und schwingen sich hin und her und auf und ab; wir werden tief und immer tiefer in ihren Zauberkreis gezogen — alles Andere rundum verschwindet. Es ist, als hätte die entfesselte Psyche einen voralmenden Flug in ihre einstige Heimath unternommen und genösse auf Augenblicke die Wonne einer andern, vollkommenern Welt. Und hat sich dieser Himmel wieder geschlossen, und fühlt sich die Seele wieder auf irdischem Boden, so träumt sie noch lange nachher von den gesehenen Wundern und schwelgt erinnernd in der empfundenen Seligkeit."

„Du beschreibst die Sache wie ein phantastischer Musiker" — bemerkte Ferdinand — „in Bildern, nicht wie der Denker, durch klare Begriffe. Für die Erkenntniss wird nichts dabey gewonnen; die muss — däucht mich — auf anderm Wege gesucht werden, — ungefähr so:

Die Seele besteht aus einzelnen Vermögen, als, Einbildungskraft, Gefühl, Verstand. Von diesen Vermögen ist die Einbildungskraft gleichsam der Vorhof der anderen. In der Einbildungskraft spiegelt sich die Kunsterscheinung, durch das Medium der äusseren Sinne eindringend, zuerst ab. Die Arten nun dieser Aufregungen der inneren Vermögen durch äussere Erscheinungen können sehr mannigfaltig seyn. Sie können einzeln, zusammen und auf gemischte Weise berührt und in Thätigkeit gesetzt werden. — *Einzeln* — indem z. B. die Erscheinung bloss die Einbildungskraft aufregt, ohne bemerkbare Weiterwirkung auf Gefühl oder Verstand; *zusammen* — indem in der Erscheinung zugleich ein aufregendes Element für das Gefühl, oder für den Verstand, oder für beyde zugleich liegt; *Gemischt* endlich, indem das eine Vermögen angenehm, das andere zu gleicher Zeit unangenehm aufgeregt wird, wie denn z. B. ein Kunstwerk unser Gefühl rühren kann, während sich der Verstand über die mangelnde Wahrheit des Gegenstandes ärgert."

„Ganz recht" — fiel Ludwig ein. — „Du hast mit diesen Bemerkungen die Kennzeichen angegeben, nach welchen der höhere oder geringere Werth der verschiedenen Kunstwerke richtig ge-

würdigt zu werden vermag. Das beste Kunstwerk nun wird seyn, wenn es so beschaffen ist, dass in ihm gleich angenehm aufregende Elemente für die Einbildungskraft, das Gefühl und den Verstand liegen. Alsdann wird die ganze Seele in ein einheitsvolles, harmonisches Spiel versetzt; sie empfindet die höchstmöglichste Befriedigung, das umfassendste Lustgefühl, und ein solches, durch ein Kunstwerk hervor gebrachtes Lustgefühl nenne ich einen vollkommenen Kunsteindruck."

„Wie aber, Freund" — fragte Ferdinand — „wenn einen vollkommenen Kunsteindruck in diesem Sinne hervor zu bringen, die Macht und die Grenzen der Instrumentalmusik überschritte?"

„Wenn du mir das beweisen könntest" — erwiederte Ludwig — „so wollte ich nie wieder eine Note componiren. —"

Ferdinand. Aufregen im Allgemeinen kann unser Seelenvermögen manches, aber in dem Grade, wie du verlangst, können es nur fest bestimmte, klare Erscheinungen. Nur ein bestimmtes Gefühl erweckt ein solches, und nur bestimmte Begriffe befriedigen den Verstand. Aber weder das eine noch das andere vermag die Instrumentalmusik. Dazu ist ihr ganzes Wesen überhaupt zu unbestimmt.

Ludwig. Meinst Du? O Freund, die Instrumentalmusik ist nicht unbestimmt, nur Deine Begriffe darüber sind es.

Ferdinand. Nun, so widerlege mich.

Ludwig. Ich glaube es zu können. Zuerst also, was das Gefühl betrifft, so willst Du doch der Instrumentalmusik die aufregende Kraft darauf nicht absprechen? Wenige einzelne Töne, als Melodie nach einander verbunden, können es schon bewegen.

Ferdinand. Ey, wer läugnet das? Bewegen, aufregen, ganz gewiss. Aber wie? — Fragmentarisch, zerrissen, unbestimmt. Nenne mir ein Tonstück, das eine Empfindung mit allen ihren Nüancen wahr, deutlich und bestimmt — psychologisch richtig ausdrückte.

Ludwig. Eines? — Funfzig, wenn Du willst, im Augenblicke. Fast alle Mozart'schen, Haydn'schen, Beethoven'schen und noch mancher anderen Meister herrliche Werke liefern mir dazu Beweise.

Ferdinand. Ich wünschte ein bestimmtes Beyspiel.

Ludwig. Ich überlasse Dir die Wahl.

Ferdinand. Nun, welches Gefühl schildert denn das Adagio aus Es dur — in der B dur Symphonie von Beethoven?

Ludwig. Dieses Adagio drückt die Empfindung Allauana mit allen Nüancen wahr und ergreifend aus.

Ferdinand. Du treibst Scherz.

Ludwig. Und doch ist Ernst darin.

Ferdinand. Ich kenne kein Gefühl, das jenen Namen trägt.

Ludwig. Sag, ich kenne keinen Namen für das Gefühl in jenem Adagio, so will ich Dir Recht geben. Oder wie, mit den paar Benennungen, die unsere armselige Sprache für die nächsten gewöhnlichsten, auf der Oberfläche sich bewegenden Regungen unserer Brust gefunden hat, wäre die ganze wunderbare in unergründliche Tiefen sich verlierende Welt der inneren Gefühlserscheinungen erschöpft? — Wir fühlten nicht mehr als wir mit Worten benennen und aussprechen können? — Gibt es weiter keine Sterne und Welten am Himmel, als die wir sehen können mit dem Fernrohre und benennen? — So tief aber und unerforschlich der Himmel über uns, so tief und unerforschlich ist der Seelenhimmel in uns. Seine nächsten Erscheinungen allenfalls mögen wir unbestimmt genug erfassen mit Begriffen und ausdrücken durch Worte. Aber je tiefer und ferner es geht, je mehr bleibt unsre Wortsprache zurück. Das Gewebe der Empfindungen ist so fein und verwickelt — sagt schon Lessing — dass es auch der behutsamsten Speculation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Und ich möchte wissen, was sich dagegen sagen liesse, in Bezug auf Speculation, auf Zergliederung durch Worte und Begriffe. Aber glücklicherweise bedürfen wir einer solchen Zergliederung nicht, um uns von dem Daseyn derselben zu überzeugen, und uns in ihren Zauber versenken zu können. Es gibt eine feinere, geistigere Verkünderin derselben, die sie in uns zu erregen vermag, und das ist die Sprache der Töne. Und diese haben auserlesene Geister in ihrer Gewalt; und vermittelst dieser beschwören sie aus weiter tiefer Ferne wunder- und unaussprechbare, aber darum nicht minder wahre Gefühle herauf, und ein solches, nicht durch Worte auszusprechendes, aber in göttlicher unumstösslicher Wahrheit nach natürlichen Gesetzen sich bewegendes Gefühl malt jenes Adagio in Tönen. Und diese aus Beethoven's tiefster Tiefe

seiner Seele hervorgequollenes Tongefühl leuchtet mächtig in die unsere, füllt, entzückt sie, und zieht unsern Blick ab vom Irdischen, Gemeinen zum Höchsten, Edelsten.

Ferdinand. Aber, wenn diese Erklärung gelten sollte, so gäbe es ja eigentlich gar kein schlechtes Instrumentalwerk, denn jeder Componist könnte von dem seinigen sagen: es ist der Ausdruck eines wahrhaftigen Gefühls, aus dem Tiefsten meiner Seele hervor geholt, es gibt nur keinen Namen dafür und keine Erklärung.

Ludwig. Das kann er sagen, aber ob es wahr ist, wird unser Gefühl entscheiden. Ich sagte ja, um uns von der Wahrheit der Empfindung zu überzeugen, muss sie uns fesseln, in ihren Kreis unwiderstehlich ziehen, ihr Daseyn uns wirklich fühlen lassen können. Und das ist bey vielen schlechten und mittelmässigen Werken nicht der Fall. Es glauben sich Manche berufen, aber Wenige sind auserwählt. Wahre, ächte Kunstwerke zu schaffen, in denen die entzündende Kraft flammt, ist nur ganz besonders vom Himmel dazu ausgerüsteten, tief und fein organisirten und ausgebildeten Naturen verliehen, aber Werke vermittelst erlernter Kunstregeln und Maximen zu machen, können Alle, die die Mühe des Lernens darauf verwenden wollen. Die Letzteren machen, weil sie wollen, die ersteren schaffen, weil sie müssen. Ob ein Kunstwerk nun ein vermöge äusserlichen Wollens gemachtes, oder vermöge innerlichen Dranges tief aus der Seele hervorgequollenes sey, gibt sich eben durch die Wirkung kund; gibt sich dadurch kund, ob es uns allgewaltig fesselt, oder nur den äussern Sinn, das Ohr berührt, an der Seele selbst wirkungslos vorüber gleitet. Jede wahre Empfindung hat ausserdem noch Merkmale, wodurch sie sich als solche erkennen lässt. Es äussert sich in ihr jedesmal etwas Vorherrschendes, etwas, das als Hauptsächlichstes vorschimmert. Das ist die Einheit. In so viele einzelne Strahlen es zerspröht, sie sind doch nur der Ausfluss einer Sonne und tragen ihre Farbe und ihr Gepräge. Und wo diese nothwendige Einheit in der Mannigfaltigkeit einer Empfindung herrscht, fühlen wir sie in der Stetigkeit und dem ununterbrochenen Wohlbehagen unsers Innern. Fehlt sie aber, ist das Ganze nur eine von der Oberfläche geschöpfte, ohne Begeisterung zusammen gelesene Ollapotrida verschiedenartiger, aus einer Hauptquelle nicht geflossener Regungen, so gerathen wir natürlich selbst nicht in ähnlichen Zustand, werden nur zerstückelt, leichthin, bald an- und aufgeregt, bald abgestossen — mit einem Worte, wir empfinden keinen vollkommenen Kunsteindruck.

Ferdinand. In der That, das, was du über das Gefühl in der Instrumentalmusik gesagt hast, klingt zuweilen sonderbar, aber doch ziemlich wahrscheinlich. Ich bin begierig, die Erklärung zu hören, wie nun neben dem Gefühle zugleich der Verstand beschäftigt und befriedigt werden könne.

Ludwig. Das Gesetz dafür ist dasselbe, wie für das Gefühl, insofern es etwas Vorherrschendes verlangt, auf das sich alles Mannigfaltige als analog, als daraus hergeflossen kund geben muss. Dieses Vorherrschende kann bey Tonwerken, als in der Zeit vorübergleitenden Erscheinungen, nicht anders erreicht werden, als durch die mehrfache Wiederholung eines Gedankens, welcher dadurch zum Hauptgedanken — Thema — gestempelt wird. Ein Gedanke aber, der oft und immer auf dieselbe Weise wiederholt erschiene, würde nicht sowohl Einheit, als vielmehr Monotonie hervor bringen und uns, statt zu fesseln, langweilen. Soll uns die Einheit befriedigen, so muss sie die Mannigfaltigkeit in sich schliessen. Und diese Aufgabe ist zu erreichen, wenn der Hauptgedanke in verschiedenen Veränderungen und dadurch in immer neuen Reize erscheint, wozu die Musik unerschöpfliche Mittel besitzt. Sie kann nämlich einen Gedanken unzählig dergestalt verändern, dass er immer derselbe und doch immer ein anderer ist. Sie kann ihm, ohne seine Urgestalt zu zerstören und unkenntbar zu machen, etwas wegnehmen oder hinzuthun, sie kann ihn vergrössern und verkleinern, umkehren auf verschiedene Arten u. s. w.; dieses nennt der Musiker thematisch arbeiten. Diese mannigfaltigen, materiellen Veränderungen eines Hauptthema's nun zu erlernen und zu bemerken, ist Sache des Verstandes, und indem er erkennt, bald als Witz die Aehnlichkeiten, bald als Scharfsinn die Verschiedenheiten, im Ganzen die mannigfaltigen Bezüglichkeiten von Vielen auf Eins, wird er wohlthätig erregt, beschäftigt und befriedigt. Doch dürfen diese einzelnen Beziehungen nicht nach zu verwickelten und versteckten Regeln gehandhabt werden, weil sonst der Verstand zu sehr angestrengt und ermüdet wird. Denn hierin liegt

das Abschreckende und Trockene mancher musikalischen Erzeugnisse — in der Anhäufung der zu künstlichen und zu verwickelten thematischen Combinationen, in denen gemeiniglich das Gefühl untergegangen ist. Nur also: wenn in einem Hauptgedanken mit seinen interessanten thematischen Veränderungen sich ein Hauptgefühl mit seinen analogen Regungen klar und erkennbar abspiegelt, kann ein Instrumentalwerk einen vollkommenen Kunsteindruck hervorbringen, und nach diesen aus dem Wesen der Kunst fliessenden Gesetzen haben die besten Meister ihre besten Instrumentalwerke geschaffen.

Ferdinand. Gut und zugegeben diess; zugegeben, die Kraft, einen vollkommenen Kunsteindruck hervor zu bringen, könne in der Instrumentalmusik liegen und liege in vielen Werken wirklich, so ist mir doch auch nun klar geworden, dass sie ein Wesen sey, dessen Reize ganz sich nur Wenigen erschliessen können, für die Menge aber gar nicht gemacht sind; denn, sollte diese sie geniessen, so müsste sie ja aus lauter Kennern im vollsten Sinne des Worts bestehen. Sie müsste, um mit dem Gefühle und Verstande zugleich zu geniessen, die vollkommenste Kenntniss der ganzen musikalischen Grammatik bis in ihre höchsten contrapunctischen Geheimnisse besitzen.

Ludwig. Allerdings wird nur der wahre Kenner das ächte Instrumentalwerk vollkommen erfassen können, aber gefallen kann es doch allgemein.

Ferdinand. Ich bin begierig, wie Du diess Problem lösen willst.

Ludwig. Es ist nicht so schwer. Die Ansprüche, welche die Menschen an ein Kunstwerk machen, stehen im Verhältnisse mit dem Vermögen und der Bildung, die sie dafür besitzen. Denn für das Unbekannte haben wir keinen Wunsch. Wenn also Jeder soviel erhält, als er zu fassen und zu begreifen vermag und folglich wünscht, so hat er das Höchste und genug. Hieraus lassen sich nun auf ganz bestimmte Weise die ungleichen Eindrücke mancher Werke und gespaltenen Meinungen darüber, und die wieder allgemein übereinstimmenden bey anderen leicht erklären. Man kann die Werke in drey Hauptklassen theilen. Es gibt welche, in denen das Melodiöse — was immer wenigstens einen Anklang von Gefühl mit sich führt, wenn auch nicht ein einheitsvolles — vorherrschend ist, während sie wenig oder nichts Aufregendes für den Verstand mit sich führen. Diese werden den grössern Theil der Hörer befriedigen, denn die Gefühlsaufregungsfähigkeit mangelt wohl nur wenigen Menschen ganz; sie werden aber dem kleinern Theile der Kenner, die zugleich mit dem Verstande geniessen wollen, nicht genügen. Es gibt dann auch Werke, in welchen das Mathematisch-Künstliche vorherrschend ist, während das eigentlich Melodiöse fehlt. Diese können den Kenner — obwohl auch nicht ganz — doch durch die entfaltete Kunst anziehen, die Menge aber müssen sie geradezu abstossen. Endlich aber gibt es Werke, die Beydes vereinen, und die allgemein wirken können, auf die Mehrzahl der Layen durch den Zauber der Melodie und des Gefühls, und auf die Kenner durch die Vereinigung von Melodie und Kunst, wie denn das Mozart am schönsten zu vereinen gewusst hat.

Ferdinand. In der That, wenn man Dich so reden hört, sollte man Wunder meinen, welch ein mächtig Ding die Instrumentalmusik sey, und doch widerspricht dem die Wirklichkeit. Wie oft sehen wir denn wohl ein ganz versammeltes Publicum selbst von dem besten Instrumentalwerke so gefesselt und ergriffen, wie Du es verlangst und für möglich hältst?

Ludwig. Wenn es nicht oder nur selten geschieht, so liegt es weder an dem Instrumentalwerke, insofern es obigen Forderungen entspricht, noch an den Hörern.

Ferdinand. Sonderbar, in was denn?

Ludwig. In der einfachen und gewöhnlichen Erfahrung, dass ein und derselbe Gegenstand ganz verschiedene Wirkungen auf uns äussern könne, je nach den Umständen, unter welchen er erscheint, und die ihn begleiten. Ich habe mich schon anderswo über diesen Punct ausgesprochen, kann Dir aber die Sache mit wenigen Worten andeuten. Wenn die Seele von einer Erscheinung ganz ergriffen werden soll, so muss sie sich ihr doch wohl auch mit der ununterbrochensten Aufmerksamkeit hingeben können? Nun frage ich Dich, wo und unter welchen Umständen kommt Instrumentalmusik zu Gehör? In dem hellerleuchteten Concertsaale, in den Zwischenacten des Schauspiels, oder — in Theezirkeln. Von den Zwischenacten und den Theezirkeln will ich gar nicht reden, denn da kommt man der Musik wegen nicht; aber in dem Concertsaale handelt es

sich doch eigentlich um diese. Wie es aber da um die Aufmerksamkeit, welche zum wahren Kunstgenusse unentbehrlich ist, gar oft steht, wirst Du so gut, wie ich, schon erfahren haben. Oder wärst Du der Glückliche, der noch nie von einer, dem Auge zur unrechten Zeit gebotenen Erscheinung, mitten aus dem Zauber der Töne, der ihn umstrickt hatte, herausgerissen worden wäre, dass alles Nachfolgende wirkungslos an ihm vorübergleiten musste? — Noch neulich — in dem letzten Concerte der Signora N..— O, mein Himmel! die herrliche B-dur Symphonie von Beethoven hatte eben begonnen — tiefe Stille herrschte im Saale. Da — mitten im Allegro — ging die Thüre auf, und herein trat der neue Gesandte, ein schöner junger Mann in blendender Uniform. Das Dehnen und Köpferecken und Lorgnettiren und Wispern und Fispern hättest Du sehen und hören sollen. Mit der Musik aber war's aus; Niemand achtete mehr auf sie. Und sieh, Freund, so lange nicht Einrichtungen getroffen werden, die den Hörer vor solchen und ähnlichen Störungen zu schützen vermögen, wird noch oft die tiefste Wirkung des herrlichsten Tonstücks unrettbar verloren gehen.

Nachrichten.

Stuttgart. (Fortsetzung.) Unter den fremden Künstlern, welche sich bey uns seit der Zeit in Extraconcerten hören liessen, steht Paganini oben an. Er ist bereits durch ganz Deutschland rühmlichst bekannt und hochgefeyert, so dass es wohl überflüssig wäre, zu seinem Lobe noch etwas besonders anzuführen. Er steht in seiner ganzen Eigenthümlichkeit so einzig und unerreichbar da, dass kein Vergleich mit irgend einem andern berühmten Violinspieler statt finden kann, und weder Neid, noch Verkleinerungssucht der Mitkünstler, hier und anderer Orten, im Stande seyn wird, diesem Heros auf seinem Instrumente ein Blatt aus seinem wohlverdienten Lorberkranze zu entreissen. Er gab bey sehr vollem Hause zwey grosse Concerte im Königl. Hoftheater; hernach liess er sich auch ausserdem in einer musikalischen Abendunterhaltung bey Hofe hören. Er trug mit stürmischem Beyfalle ein grosses Concert aus Hmoll vor, in welchem er das Adagio besonders hinreissend schön, mit tiefer Seele und innigem Gefühle vortrug. Alle seine schon bekannten und unübertrefflichen Leistungen wurden mit Enthusiasmus und stürmischem Beyfalle aufgenommen. — Bald darauf liess sich Hr. W. Ernst aus Wien, Schüler des bekannten Hrn. Mayseder, im Königl. Redoutensaale hören, und spielte den ersten Satz eines Violinconcerts, Hmoll, von Rode; Variationen über ein Thema von Rossini; Adagio, von dem Concertgeber componirt, nebst einer Polonaise seines Meisters, und zuletzt Bravour-Variationen von Lipinsky. Hr. Ernst, noch ein junger Mann, besitzt alle die Mittel, die, verbunden mit seinem augenscheinlich hervorstechenden eisernen Fleisse, ihn vielleicht in wenigen Jahren auf die Stufe eines der ersten jetzt lebenden Künstler stellen können; denn er hat ungemeine Fertigkeit in Passagen, Sprüngen, Doppelgriffen u. dgl., nebst einem kräftigen, reinen Tone und gewandter Bogenführung; auch ist sein Vortrag im Adagio, obgleich nicht unbedingt zu loben, dennoch nicht zu verachten. Aber zu beklagen ist es, dass sich Hr. Ernst dessen ungeachtet auf einem falschen Kunstwege befindet, indem er nur als Nachahmer erscheint und *à la Paganini* spielen will. Hr. Ernst sollte sich bey seinem unverkennbar schönen und ausgezeichneten Talente und dem sich offenbarenden Berufe zum Künstler, nach seiner eignen Art einen originellen Kunstweg bahnen, und trachten, in seiner Eigenthümlichkeit so gross zu werden, als jener in der seinigen. Unsere Sänger und Sängerinnen, wie immer sehr gefällig, unterstützten auch diesen Künstler durch ihre anerkannten Leistungen. Im Saale des Museums veranstaltete die junge Flötenspielerin Lorenzini-Meyer aus Palermo, eine musikalische Abendunterhaltung und entwickelte nicht gewöhnliche Kunstfertigkeit. Im Theater gab hierauf Maria Marchesini, erste Sängerin der K. Theater zu Neapel und Mailand und Mitglied der philharmonischen Gesellschaft von Modena und Bologna (wie der Anschlagszettel besagte), ein grosses Concert. Die Sängerin, deren Blüthenzeit längst vorüber ist, und welche höchstens eine *seconda donna* gewesen seyn mag, sang mit sehr mässigem Beyfalle. Herr Joseph Cafficro, ihr Begleiter, besitzt eine schwache, wenig gebildete Tenorstimme, und scheint nur Dilettant zu seyn; auch war er unverkennbar sehr schüchtern und ängstlich. Noch liess sich im Museumssaale der 13jährige Klavierspieler Albert Schilling hören, wel-

chem von München aus ein vortheilhafter Ruf vorher ging. Er trug ein Rondo von Kalkbrenner, eine grosse Phantasie von Moscheles „Andenken an Irland“ und Introduction, Marsch und Polonaise von Hummel mit Fertigkeit, Präcision, Ausdruck und Feuer vor, und erwarb sich verdienten Beyfall, der hoffentlich den jungen, sehr talentvollen Künstler nicht zurück halten wird, auf dem wohl begonnenen Pfade weiter vorzuschreiten.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals 1830.

Das erste Viertheil des neuen Jahrzehents brachte an unserm theatralischen Horizonte mehre interessante Erscheinungen hervor. Sogar die k. k. National-Hof-Schaubühne, woselbst uns, ihrem innern Organismus zufolge, nur höchst selten musikalische Genüsse erblühen, trat wetteifernd in die Schranken, und gab das bekannte Drama: „Yelva“ mit der eben so zarten, als ausdrucksvollen Composition des königl. sächsischen Kapellmeisters Reissiger, welche auch nach Verdienst gewürdigt wurde.

Im Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore herrscht, durch die persönliche Energie des Intendanten, Grafen von Gallenberg, eine beyspiellose Thätigkeit. Gleich einem Wunder hat sich diese Kunstanstalt seit ihrem Entstehen in dem kaum glaublichen Zeitraume von zwölf Monaten auf eine Stufe geschwungen, welche ihr mit den ersten Bühnen Deutschlands zu rivalisiren erlaubt, und von deren Wirklichkeit nur der Augenzeuge Bürgschaft leisten kann, ohne schwerlich jedoch die Möglichkeit davon zu begreifen. Eine wahre Glanzvorstellung war „die Stumme von Portici,“ welche Oper, so wie aller Orten, furore im wörtlichen Sinne machte, und worin die Titel-Rolle von Dem. Mimi Dupui ausgeführt wird, derselben mimischen Künstlerin, für die diese Partie in Paris geschrieben. Herr Binder, Tenorist vom Prager Theater, welcher bereits früher als Georges Browne, Graf Ory, Arnaud, Don Ottavio, Max, Hüon, Almaviva u. s. w. wiederholt und höchst beyfällig gastirte, setzte als Masaniello seinen Leistungen die Krone auf, vorzüglich im Gesange, weniger im Spiele, z. B. der Wahnsinnsscene. Aber hier wird der Sieg, wie einst zur Zeit des französischen Kaiserreichs, durch gewaltsame Massen errungen, und in dieser Beziehung — um den damals cursirenden Bülletins einen stereotypen Ausdruck abzuborgen — haben Orchester und Chöre mit Ruhm sich bedeckt. Der feurige, scharf conturirte Vortrag der — was nicht geläugnet werden mag — wirklich brillanten Ouverture verschaffen ihr jedesmal die Ehre des Dacapo-Rufens; die Präcision in den Ensemble's und Finale's trägt den Stempel der denkbarsten Vollkommenheit; der Markt-Chor, die Barcarolen, das Gebet, die Verschwörung werden mit ergreifender Wahrheit ausgeführt; die Nationaltänze, Boleros, Guarrache und Tarantella, athmen ganz die wollüstig-sinnliche Lebendigkeit des südlichen Himmelstrichs; rechnet man nun noch dazu: die Schönheit der nach der Natur aufgenommenen Decorationen, den Reichthum des Vestiariums und der Comparsie, das meisterhafte Arrangement durch Herrn Regisseur Demmer, welches jede scenische Täuschung entschwinden macht und ins wirkliche, stürmische Weltleben versetzt; zuletzt endlich — als Knalleffect — des Vulcans furchtbare Eruption — und es wird klar, dass ein solch complicirtes Spectakel der Menge imponiren müsse; ja selbst den unbestochenen Richter, dessen Begriffe vom ächten Opernstyle mit dieser, dem entnervenden Zeitgeiste frühnenden Tondichtung aus festen Gründen unmöglich harmoniren können, wenigstens momentan zu verblenden, oder eigentlicher: zu mystificiren im Stande sey. — Die kleine Operette: „Baron Luft,“ von Conradin Kreutzer, ist ein recht nettes, lebendig drolliges Ding, dem nur Eintrag thut, dass die Maske eines Lügners *par excellence* auf den Brettern schon gar zu heimisch geworden. — Ueber eine andere Novität möchten wir lieber, wenn es sich anders mit den Pflichten der Unparteylichkeit vereinbaren liesse, ein pythagoräisches Stillschweigen beobachten, oder — wie es bereits von Seiten des strengen, doch wahrlich hier gerecht richtenden Publicums geschah — den Schleyer ewiger Vergessenheit werfen. — Wir meinen das romantische Singspiel: „Die Räuber und der Sänger,“ in Musik gesetzt von Dem. Leopoldine Blahetka. — Dass die bekannte Zeitungs-Anecdote: wie Garcia, der berühmte Vater der gefeyerten Malibran, in Mexiko auf einer Reise Buschklepfern in die Hände fiel und diese durch den wunderbaren Zauber seines Gesanges entwaffnete, selbst für einen einzigen Act kaum dürftigen

von *Andreas Dauscher*. *Mit Tabellen.* Ulm, in der Stettinischen Buchhandlung. (Pr. 16 Gr.)

Der Verf. spricht in der Vorrede von seinem Buche mit Bescheidenheit und äufsert manche gute Idee über Forderungen an eine solche Schrift. Es thut uns daher leid, sagen zu müssen, dafs seine Arbeit schwerlich ihren Zweck erreichen werde. Sie ist eine, gegen Zweckmäfsigkeit zusammengebrachte und ohne Verhältnis und Wahl aufgestellte Kompilation von Gutem und Nichtgutem, Wahrem und wenigstens Halbfalschem. Beweise von dem zu lobenden findet ein Schriftsteller leicht selber, wir geben ihm also als Beweis von diesem nur das Kapitel vom Gebrauch der Zunge beym Flotenspiel an; führen ihn aber, sich Beweise vom Nichtguten zu suchen, auf die Tabellen über die Instrumente der Hebräer und Romer; auf die Abhandlungen, die nur den Generalbafsspieler oder den Musikdirektor angehen; auf die viel zu unbeschränkte Empfehlung der Flote mit Einer Klappe; auf die Urtheile über einige der „eigentlich grofsen Männer des achtzehnten Jahrhunderts" — wofür Hr. D. nämlich sie erklärt; auf die sehr unrichtige Tabelle S. 69 über den Gebrauch der Flote, über welche wir mehr sagen würden, wenn nicht schon das meiste, was hier als Berichtigung beygebracht werden müfste, von Andern und bey andern Gelegenheiten in diesen Blättern gesagt worden wäre; endlich auch darauf, dafs der Verf. mehrere der wirklich *besten* Quellen, die doch der Titel verspricht, nicht gekannt, oder doch nicht aus ihnen geschopft hat. Der Verf. nennet sich selbst in der Vorrede einen Dilettanten und erwartet daher ein nachsichtiges Urtheil. Wenn aber der Dilettant als Lehrer öffentlich auftritt, darf die öffentliche Beurtheilung doch wohl nicht mehr thun, als die Wahrheit auf die schonendste Weise sagen. Und das ist hier geschehen.

Nachricht.

Fortsetzung der Bemerkungen über den Zustand der Musik in Moskow.

Dritter Brief.

Ehe ich die Bemerkungen über unser Musikwesen fortsetze, mufs ich eines Briefes erwähnen, der im vorigen Jahrgange Ihrer Zeitung S. 394 f. von Riga aus geschrieben, stand. Ich will Manches, worüber dem Hrn. Verf. der Krieg gemacht werden dürfte, übergehen, und nur das erwähnen, was uns angehet. In Moskow, sagt er, hatte sich Herr Kapellmeister Himmel besser, als in St. Petersburg; „durch *sein Benehmen verdunkelte* er das Talent und die Geschicklichkeit Hafslers" und kehrte mit nicht unbeträchtlichen Vortheilen zurück. Das Observatorium in Riga ist von Moskow ein wenig weit; ich kann den Beobachter versichern, dafs durch Herrn Himmels Aufenthalt bey uns gar keine Verdunkelung an unserm Firmament sich gezeigt hat. Wir verstehen hier wirklich so viel — er mag es uns erlauben — dafs Talente und Geschicklichkeit nicht „durch blofses Benehmen verdunkelt" werden können; auch ist Herrn Hafslers Talent wahrlich nicht so wenig hervorstechend, dafs es leicht in Schatten gestellt werden konnte. Uebrigens hat uns Hr. Himmel nicht blos sein „Benehmen" gezeigt, sondern sein vortreffliches und brillantes Spiel hören lassen, und dessen erinnern wir uns noch immer mit Vergnügen. Beyde hier genannte Männer werden mir vergeben, dafs ich hier etwas widerlegt habe, was der Verständige wohl ohnedies nicht gerade hin geglaubt haben wird.

Nach dieser Excursion komme ich auf unser *Theater*. Es thut mir leid, dafs ich von diesem hier nur in so fern sprechen darf, als Musik damit verbunden ist; ich würde sonst viel zum Vortheil unsrer russischen Bühne sagen müssen, indem es hier keinesweges an Subjekten fehlt, um die besten, aus dem Deutschen übersetzten Dramen und Lustspiele anständig vorzustellen. Mit der Oper ist es aber leider das Gegentheil.

Stoff zu liefern vermöge, bedarf keines Beweises, und somit muss schon die Wahl unglücklich genannt werden. — Der grösste Theil von ganz Deutschland ehrt und achtet in der jugendlichen Tonsetzerin eine Pianistin ersten Ranges; auch hat sie sich bereits einiges für ihr Instrument geschrieben, was Beyfall fand; aber Niemand kann Alles und soll darum eben ja auch nicht Alles wollen. — Das ist nun wieder so eine Musik, die stimmt, und nichts weiter; zur dramatischen hingegen gehört mehr, und gerade dasjenige, was dieser fehlt. Solches lässt sich freylich durch blosse fleissige Theater-Besuchen nicht abkriegen; es war eine Aufgabe über ihre Kräfte; sie konnte es nicht verstehen, und — wer ihr immer dabey geholfen, oder als Mentor unter die Arme gegriffen haben mag — der hat's gleichfalls nicht verstanden; würde er wohl sonst so unverantwortlich den Hauptmoment verfehlt haben, wo ein seelenvoller Natur-Gesang den entscheidenden Sieg über rohe Gemüther erkämpfen soll, und der hier, höchst widersinnig, durch eine Fluth von Rouladen und Coloraturen entstellt wurde? — Da das einmal Geschehene nimmer ungeschehen zu machen ist, so folgt diesem ungünstigen Erfolge des ersten Versuchs der talentvollen Künstlerin das aufrichtige Beyleid ihrer wohlmeinenden Freunde, in deren Zahl Schreiber dieses wahrlich nicht zu den Letzten gehört. — Von älteren, neu in die Scenen gesetzten Opern nennen wir nur: die eingebürgerte „Vestalin" und den — Sommers und Winters willkommenen: „Schnee." Ein Hr. Borda debütirte als Licinius; trotz der Befangenheit blieb sein kräftig sonores Organ nicht unbemerkt. — Nach Ostern wird Mad. Pasta, und mit ihr Hr. David nebst noch einigen italienischen Sängern, zu Gastvorstellungen eintreffen. — Den Balletfreunden gewährte die Anwesenheit der Dem. Mimi Dupuy, welcher schon oben als Fenella gedacht wurde, hohes Entzücken. Sie erschien in „der Nachtwandlerin" und in der „Heirath aus Vernunft"; diese beredte Mimik, welche leicht des Sprachausdrucks entbehrt, diese Naivetät, Wahrheit, Grazie und Lieblichkeit im Tanze erinnert wohlthuend an die immer noch nicht vergessene Vigano und Bigottini. — Neue Lorberen errang nicht minder Hr. Albert sammt Tochter und Sohn in dem mythologischen Divertissement: „Daphnis und Cephise." — Die Nebenbühnen der Vorstädte wandeln den gewohnten Schlendrian durch Pfütze und Moor. Nur Director Carl macht noch gute Geschäfte und kann ins Fäustchen lachen. Er hat, als speculativer Impressar, Dem. Krones für einen Cyclus von Gastspielen engagirt, wodurch, ausser älteren Reprisen: Hr. Joseph und Frau Baberl; Staberl in Floribus; der unzusammenhängende Zusammenhang; Evakathel u. Schnudi u. s. w. als Neuigkeiten aufs Tapet kamen: Die elegante Bräumeisterin, und: Kleopatra, eine von der Darstellerin selbst verfasste Parodie, beyde mit artigen Tonstücken von Adolph Müller ausgestattet, dessen Feder rast- und ruhelos in Contribution gesetzt wird, und der auch zu einem interessanten Volksmährchen der eben so beliebten als fruchtbaren Dichterin, Madame Birch-Pfeiffer: „Die Walpurgisnacht," den musikalischen Apparat lieferte. — Noch ging vorüber, nicht ohne Nutzen für die Kasse: Nisida, Seitenstück zur Preciosa; „die goldpapierne Zauberkrone, oder: Nichts ist unmög.ich!" und: „die vier Heymonskinder; beyde letztere vom Herrn Kapellmeister Gläser componirt, welcher, dem Vernehmen nach, von hier abgehen und eine Anstellung in Berlin erhalten soll.

(Die Fortsetzung folgt.)

Grosses Musikfest des Elbvereins in Halle an der Saale 1830, am 3ten, 4ten u. 5ten Juni.

Am ersten Tage wird in der Markt-Kirche aufgeführt werden:

1) die herrliche G moll-Symphonie von Mozart;

2) ein neues Oratorium „David", componirt und dirigirt von B. Klein.

Am zweyten Tage ebendaselbst:

1) Beethoven's anerkannt treffliche Symphonie aus D dur;

2) Offertorium von Morlacchi, und Sologesänge vorgetragen von Dem. Palazesi. Ob aber der Herr Kapellmeister und Signora P. den Festverein mit ihrer Gegenwart erfreuen, scheint noch von Umständen abzuhangen, deren Beseitigung sehr glaublich ist;

3) Psalm, neu, componirt vom Kapellmeister Reissiger, der selbst sein Werk dirigirt;

4) Concert für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Dotzauer;

5) Ouverture von Romberg (wahrscheinlich von A. R.);

6) Posaunen-Solo von Queiser geblasen;

7) Hosianna, Schlusschor aus Christus dem Meister, von Fr. Schneider.

Am dritten Festtage in einem grossen Saale:

1) Ouverture von Frd. Schneider, über akademische Lieder, mit dem Motto: „Gaudeamus igitur — neu, für das Fest componirt;

2) das glänzende Alexanderfest von Händel;

3) Doppelconcert von Spohr, vorgetragen von den Herren Matthaei und Lindner;

4) Arie von Morlacchi, gesungen von Sign. Palazesi.

Kurze Anzeigen.

Variations sur un air de l'opera: La Fiancée du Brigand pour le Pianoforte à quatre mains par Ferd. Ries. Op. 155. Nr. 3. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 12 Gr.

Wir haben seit lange von diesem längst bekannten Pianisten keine Composition gehört, die uns besser gefallen hätte, als diese. Das den dritten Aufzug der Oper „die Räuberbraut" eröffnende Räuberlied gehört an sich schon zu dem Schönsten der Oper. Aus diesem anziehenden Thema sind nun hier eine Reihe Variationen, nur fünfe, was hier eben genug ist, entwickelt, die sämmtlich sehr charakteristisch gehalten, vortrefflich gearbeitet und dem Instrumente sehr angemessen sind. Schwieriges Passagenwerk enthalten sie gar nicht; und dass sie, nach eben gegebener Bezeichnung, nicht das Mindeste vom hergebrachten Variationen-Schlendrian an sich haben, ist eine Versicherung, die nur um einiger flüchtig Lesenden willen hinzugesetzt und von den Uebrigen freundlich entschuldigt werden mag. Sie würden bey allem Wirksamen sich völlig leicht vortragen lassen, wenn nicht gerade jenes Charaktervolle und ein zuweilen etwas seltsamer, aber nicht grundlos und nicht ohne besondere Schönheit wunderlich gemischter Tact eine Schwierigkeit höherer Art herbeyführte, die jedoch von geistvollen Spielern bald gewürdigt und beseitigt werden wird. Mit dem vorherrschend Frischen und Stechenden einer wilden Freyheitslust verbindet sich das angenehme H-dur Adagio der vierten Variation sehr einnehmend und lieblich. Kurz wir empfehlen diese schönen Variationen angelegentlichst und rechnen sie zu unseren Schätzen guter Pianoforte-Musik.

Drey Gesänge für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — — von F. W. Jähns. 1stes Heft. Berlin, b. W. Logier. Pr. 15 Sgr.

Dieser uns hier zum ersten Male begegnende Liedercomponist zeigt so viel Talent zu solchen einfachen Tondichtungen, dass wir mit Vergnügen das Publicum auf ihn aufmerksam machen. Gleich das erste Lied „die Schildwacht" von W. Hauff, ist so angemessen und treffend, dass ihm der Beyfall nicht entgehen wird. Melodie und Begleitung sind völlig ungesucht und selbst der bekannte Schluss steht an seiner Stelle. Gewöhnlicher ist das zweyte, „Sehnsucht" von Raupach. Desto schöner ist der dritte balladenmässige Gesang „die Schneebraut" von J. Gabriel Seidl. Die Idee des Dichters scheint dem Fischer von Göthe entnommen, aber sie ist trefflich durchgeführt. Der Componist hat das Gedicht durch seine Töne so gehoben, dass es guten Basssängern sehr willkommen seyn wird.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von H. von Saint-Julien. Augsburg, bey Gombart et C.

Diese dem Fräulein von Schätzler von den Verlegern gewidmeten Lieder haben das Lobenswerthe der Einfachheit für sich: aber zu ihr muss sich Eigenthümlichkeit und Tiefe der Erfindung, vorzüglich jetzt, gesellen und diese letzten Erfordernisse scheinen uns hier nicht überall bedeutend genug hervor zu treten. Die gelungensten sind Nr. 5. „Auf der Reise" und „das Thal der Liebe." Beyde sind gut erfunden und gefühlt. Auch das Sonnet ist hervor zu heben, nimmt man Rücksicht auf die Schwierigkeit, Gedichte der Art in Musik zu bringen. Die Ausstattung dieser Lieder ist nicht sonderlich gut. Darin steht das südliche Teutschland vor dem nördlichen oft zurück, wenn wir zum Theil München ausnehmen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. No. 18 1830.

Recension.

Asis und Galathe, eine Serenade von Georg Friedr. Händel. Klavierauszug und deutscher Text von J. O. Th. Schaum. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 5 Thlr.)

Händel feyert jetzt sein Auferstehungsfest in Deutschland. Nicht als ob unsere Concertanstalten sich sonderlich beeiferten, seine Werke vollstimmig, wo sie freylich erst alle ihre grosse Wirkung hervor bringen könnten, zu Gehör zu bringen. Diess geschieht wohl hin und wieder, besonders, und mit vollem Rechte, bey den grossen Musikfesten: aber in den gewöhnlichen öffentlichen Concerten bleibt es eine Seltenheit. Natürlich; aber darum nicht rühmenswürdig. Diese Anstalten nämlich kosten jetzt viel Geld; diess zu erhalten, bedarf es vieler Zuhörer; diese herbey zu ziehen, muss man aufführen, was die meisten vor Allem wünschen: und was sie im Gesange jetzt vor Allem wünschen, das ist Rossini, und Rossini noch einmal und noch viele Male; mithin eben der Mann, der Händeln geradezu entgegen steht, und zwar auf äusserster Spitze, wo nur noch irgend Etwas vorhanden seyn und bestehen kann, was sich gut anhören lässt. Aber in Privatvereinen, wo die Theilnehmenden nicht bloss für Noten und Töne, sondern auch für Musik und ihren Sinn gewonnen und gebildet sind: da feyert Händel jetzt sein Auferstehungsfest. Darum begnügt man sich auch, seine Werke in Klavierauszügen neu zu drucken, neu gedruckt zu empfangen. Wer wollte sich nun dieses Festes nicht freuen? wer wohl gar es stören? wer, der den herrlichen Meister in dem unerschöpflichen Reichthume seiner ausdrucksvollen und immer das Rechte ausdrückenden Erfindungen, in der Grossartigkeit, Hoheit, Kraft und Frömmigkeit seines gesammten Sinnes und Charakters, in der Fülle und Tiefe seiner, bey dieser Fülle und Tiefe doch nicht schwer zu fassenden, auch stets effectuirenden Kunst der Harmonie, nur einmal wahrhaft erkannt und wahrhaft empfunden hat? Die Theilnahme an des Meisters Wiedererweckung hindert aber nicht, und soll auch uns nicht hindern, fortzufahren, wie folgt. Händel war kein Gott: er war ein Mensch, obschon in seiner Art einer der grössten, welche die Erde jemals gesehen hat. Als Mensch stand er, wie wir Alle, ungeachtet seiner entschiedenen Eigenthümlichkeit und seines energischen Willens, unter dem Einflusse der Zeit. Wir machen diess nur in zweyerley Beziehungen hier geltend. Erstens: er war nicht, der er war, sondern er wurde es — nach und nach wurde er es, wie wir Alle; zweytens: er wollte auch auf seine Zeit wirken, ihr gefallen, obschon zunächst immer den Besseren in ihr; er wollte daher und musste in Manchem sich nach ihr bequemen. Manches ihr liefern — besonders bis er den Höhenpunct seiner Verdienste erreicht, auf diesem sich selbst deutlich erkannt, auf ihm sich deutlich befestigt hatte, und nun, gehalten von der Gnade seines Königs und dem Anerkenntnisse der Nation, unwandelbar wie eine Säule dastand — er musste Manches liefern, was seiner Natur nicht ganz entsprach und seiner Eigenthümlichkeit nicht genugsamen Spielraum bot, obgleich es immer etwas sehr Achtbares und Dankenswerthes ward, weil er auch darin seine Natur nie ganz verläugnete, seine Eigenthümlichkeit nie von sich warf, sondern sie mehr oder weniger in dem Wie walten liess — in dem, wie er das von Zeit oder Verhältnissen Veranlasste aufnahm und ausführte. Unter diese seine Werke, zugleich aus früherer Zeit und aus Fächern seiner Kunst, die ihm nicht besonders zusagten, gehört nun auch das hier neu herausgekommene. Händel schrieb es schon im Jahre 1709, mithin im 24sten seines Alters;

er schrieb es in Italien für Italiener, und zwar in Neapel für Neapolitaner. Dort ist der Solo-Gesang, und vorzüglich sind Recitativ und Arie, als worin sich die Schönheit der Stimme und die Individualität der Singenden am meisten und wirksamsten hervor thun können, von jeher, wenigstens beym grossen Publicum, die Hauptsache gewesen; und in jener, so wie in der unmittelbar folgenden Zeit — der Zeit der wahrhaft grossen, wahrhaft künstlerischen Sänger Italiens — waren sie um so mehr die Hauptsache. Ferner: Eben damals (und noch geraume Zeit hernach) liebte man in Italien gar sehr die zärtlichweichen Schäferstücke und was mit ihnen auf einer Linie steht. Schon Tasso in seinem Aminta hatte den Ton angegeben, und Guarini im Pastor fido ihn weiter verbreitet. Diese hatten sehr wenig Handlung, ja zum Theil kaum einige dramatische Fortschritte. Alles drehete sich um Ausdruck der Gefühle zweyer Liebenden. Da sie in der Folgezeit, wie leicht zu erachten, als Schauspiele von der Bühne herab nicht mehr befriedigen wollten; das gesammte Schauspiel- und Musikwesen viel weiter ausgebildet, auch die Oper zu Stande gebracht, ja auf den italienischen Theatern schon herrschend geworden war: so half man der Gattung durch die Reize der Tonkunst auf, und die schäferlichen Schauspiele wurden zu schäferlichen Singspielen. Diess konnte bey solchem Inhalte um so leichter geschehen: diese Umgestaltung aber konnte um so bequemer sich überall verbreiten, mithin national, mithin auf lange Zeit feststehend werden, da man mit wenigen Personen ausreichte, denen sich (oft nur zu Anfang und zu Ende) ein mässiger Chor zuzugesellen pflegte. Der Styl der Musik war darum nicht eigentlich dramatisch, und konnte es nicht seyn; er war cantatenmässig, obschon man die Stücke auf der Bühne vorstellte. Man genoss sie auch vor ihr als Concerte. So fand nun auch Händel die Gattung noch in Neapel, und in derselben, obschon etwas mehr dramatisch bewegt, als viele frühere, ist dieser sein Acis und Galathe. Wir brauchen nicht im Einzelnen bemerklich zu machen, wie Mehres des Wesentlichsten, was, später vornehmlich, den Händel uns zum Händel macht, und was wir oben berührt haben, hier wenig zur Sprache kommen konnte: dagegen Mehres angenommen werden musste, wie es nun einmal damals in Italien beliebt war und für diese Gattung als nothwendig erachtet wurde, uns aber, ausser historisch, nicht mehr sonderlich ansprechen kann. Diess macht sich hier bey Händel am offenbarsten bemerklich in der Anordnung des Ganzen und in der Instrumental-Musik — der Ouvertüre, den Ritornellen der Gesänge u. s. w.

Damit aber soll durchaus nicht behauptet werden, dass diess Werk — auch alles Historische bey Seite gelassen — für uns ohne Interesse sey, und zwar ohne recht eigentliches Kunst-Interesse, selbst ohne Interesse für Dilettanten, wenn ihnen nur überhaupt Händel'sche Musik zusagt. Keineswegs soll diess behauptet werden. Erst finden wir hier nicht weniger, als sechs Chöre, von denen einige weit ausgeführt sind (fünfstimmig: zwey Alte). Diese sind alle schön, einige vortrefflich, auch für unsre Zeit geeignet, wie für jene, und für jede. Dann werden uns auch einige sehr gut gearbeitete Duette und Terzette dargeboten, voller Leben, Wahrheit und Charakter. Endlich in den zahlreichen Arien wird wenigstens Jeder das Eigenthümliche, Angemessene und Ausdrucksvolle in den Thema's bewundern und sich darüber freuen müssen. Dass nun aber der eingewohnte und vertraute Freund Händel's noch gar Manches finden werde, was ihn anzieht und erfreulich beschäftigt: das versteht sich von selbst. Hierüber und zu ihm haben wir jedoch nicht zu sprechen; er greift ohnehin auch nach diesem Werke und bedarf unsrer nähern Nachweisung nicht.

Ein nicht unbedeutender Verlust ist es, dass Hr. Sch. bloss seine Uebersetzung, und nicht neben ihr den ursprünglichen italienischen Text hat abdrucken lassen. Ausser dem, dass so manche zärtliche und süsse Sächelchen nun einmal in unsrer Sprache nicht gut über die Lippen wollen, indess sie in der italienischen glatt und gefällig über sie hingleiten: so ist auch hier, wie bey Händel überall, das enge Anschliessen der Musik an den Text und alle seine Einzelnheiten — es ist die Wahrheit seiner Musik auch in diesem Sinne kein geringer Vorzug derselben. Und alle solche Einzelnheiten kann im Deutschen eine gute Uebersetzung aus dem Englischen wohl allenfalls wiederbringen: nicht aber, wenigstens nicht überall, eine aus dem Italienischen. Auch die des Herrn Sch. hat sie nicht, wenigstens nicht überall, wiedergebracht.

Der Klavierauszug ist mit Fleiss abgefasst. Das Werk besteht aus zwey Acten und neun und zwanzig Nummern. Es ist aber jedes kleine, auch

mit dem folgenden nahe verbundene Stück besonders gezählt. Der Verl. hat das Aeussere der Ausgabe gut ausgestattet und den Preis mässig angesetzt.

Zum Schlusse sey uns eine allgemeinere Anmerkung erlaubt, weil mit ihr vielleicht Manchem gedient seyn möchte. Da wir jetzt in Deutschland so viele Händel'sche Werke in Klavierauszügen erhalten: warum wendet man sich, nun, nachdem die berühmtesten erschöpft sind, nicht an die, welche, sollten sie auch weniger berühmt seyn — worauf hier, wie überall, zufällige Umstände so grossen Einfluss üben — an Gehalt, Werth und auch an Eigenthümlichkeit, ihnen theils gleich, theils sehr nahe stehen? Doch wohl: weil man sie nicht kennt. So wollen wir einige vorschlagen. Unter den Oratorien: Jephta, diess köstliche und das letzte grosse Werk des, bis zum Tode vollkräftigen Mannes; das Werk, worin er zum Abschiede von der Erde noch einmal all sein Vermögen aufbot und es in seiner Nacht (er war seit Jahren schon erblindet) dem treuen Schüler, Smith, in die Feder dictirte. (Diess Letztere, wahrhaft Erstaunliche, könnte allein schon die Aufmerksamkeit Vieler dafür erregen.) So viel wir erfahren können, ist auch Saul noch nicht neu gedruckt: und doch enthält diess Werk — entstanden 1740, mithin unmittelbar vor dem Messias — des Erhabenen und Mächtigen in den Chören, des bestimmt Charakteristischen in den Solos, so Vieles und so Herrliches! — Unter den Kirchenstücken schlagen wir vor: das sogenannte Dettinger *Te deum laudamus*; diess feurige und erhabene Werk, das dem bekannten Utrechter *Te deum* wahrlich nicht nachsteht und doch von ihm so verschieden ist. Es sollte uns freuen, wenn wir diese unsere Vorschläge ausgeführt und jene Werke in Deutschland verbreitet sähen. Dann würden wir auch nicht unterlassen, noch manche ähnliche Vorschläge zu thun, um der achtbaren Thätigkeit regsamer Verleger, denen, wie Hrn. Trautwein, nicht bloss Jaran liegt, zu drucken, was allenfalls gekauft wird, mag es übrigens seyn, was und wie es wolle, entgegen zu kommen, und jene rühmliche Richtung des musikalischen Zeitgeistes, die dieser bey nun nicht mehr Wenigen genommen, so weit man es uns verstatten wollte, zu befördern. Würde doch die weitere Verbreitung dieser Richtung selbst auch von Einfluss, und gewiss von wohlthätigem, auf die Meister unserer Tage und ihre Werke seyn! ja, hin und wieder ist sie es schon! *Rochlitz.*

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss.)

Die fünf ersten Abonnements-Concerte der Königl. Hofkapelle boten aufs neue so manchen schönen Kunstgenuss dar. Die Einnahmen sämmtlicher Concerte, desgleichen ein jährliches Benefice im Hoftheater sollen für die Folge einen Unterstützungsfond zum Besten der hinterlassenen Wittwen und Waisen der Hofmusiker bilden, welche nicht durch allerhöchstes Decret und contractmässig auf eine festgesetzte Pension Anspruch zu machen haben. Unser König hat bereits eine bedeutende Summe zu diesem Fond als Grundlage bewilligt, und sich ausserdem grossherzig ausgesprochen, dieses neu aufkeimende Institut unserer Künstler unter seine besondere Protection nehmen und es ferner gnädigst unterstützen zu wollen. Wir hörten in diesen Concerten Ouvertüren von Mozart, Auber, M. von Weber, Stunz, Cherubini, Catel, Vogler, so wie zum ersten Male Beethoven's grosse Pastoralsymphonie. Herr Musikdirector Mollique bewährte abermals seine seltene Meisterschaft auf der Violine in einer von ihm componirten Phantasie über Schweizerlieder. Hr. Heim trug Variationen von Mayseder lobenswerth und rein und rund vor. Eduard Keller, ein junger Mensch von 15 Jahren, Mollique's Schüler, berechtigte durch den freyen geregelten Vortrag von Violin-Variationen von Jansen zu schönen Hoffnungen. Die Herren Krüger und Ruthart ernteten lauten Beyfall durch das treffliche, ineinander greifende Spiel eines Concertante für Flöte und Oboe von Mocheles ein. Die Herren Schunke, Vater und Sohn, gaben ein Potpourri für zwey Waldhörner von Kalliwoda zum Besten; Hr. Reinhart blies schön u. ausdrucksvoll ein Klarinetten-Concert von Riotte, und Hr. Neukirchner Variationen über ein Oesterreichisches Volkslied auf dem Fagott mit vieler Kunst; Hr. Beerhalter trug ein schön componirtes Thema mit Variationen auf die wohl bekannte Arie „Im kühlen Keller sitz' ich hier" auf dem Bassethorne schön und gefällig vor, und endlich erfreuten uns die Herren Krüger (Flöte), Ruthart (Oboe), Reinhart (Klarinette), Neukirchner (Fagott), Schunke (Horn) durch ein brillantes, wohlgefälliges Concertante von Lindpaintner. Von Gesangstücken hörten wir eine grosse Arie aus Faust von Spohr, welche Dem. Haus vortrug. Herr Hambuch sang aus Mozart's Entführung die treff-

liche Arie „Wenn der Freude Thränen fliessen" einfach und innig, und mit Dem. Haus das grosse Duett aus derselben Oper. Herr Jäger erfreute allgemein durch den hinreissenden Vortrag einer an sich nicht vorzüglichen Arie von Rubini. Dem. Canzi sang, wie gewöhnlich, Arien von Pacini und Rossini, und so vollendet, als man es von einer so bewährten Künstlerin erwarten durfte. Mad. Brunner, geb. Beck (ehemals Mitglied der hiesigen Bühne) erwarb sich in der Arie „Di tanti palpiti" und in einer Scene von Portogallo „La tromba" Anerkennung. Ensemblestücke waren folgende: Quartett aus der (uns wenigstens) noch unbekannten Oper von Cherubini „I viaggiatori felici", gesungen von Dem. Canzi, den Herren Hambuch, Häser und Pezold. „Die Harmonie", achtstimmiger Männergesang mit Chor über ein Thema von Beethoven, arrangirt von Seyfried. Ein Terzett von Rubini, gegeben von Dem. Canzi, Hrn. Jäger und Pezold. In dem letzten der bis jetzt stattgefundenen fünf Concerte wurde ein neues Oratorium: „Der Jüngling zu Nain" aufgeführt, gedichtet vom Hofkaplan Grüneisen und in Musik gesetzt von unserm Kapellmeister Lindpaintner. Ref. bedauert, dass er Dienstverhältnisse halber abgehalten wurde, dieser Aufführung beywohnen zu können. Das Publicum soll dem braven Meister am Schlusse durch laute Beyfallsbezeugungen seine Zufriedenheit zu erkennen gegeben haben. — Ausser einem Psalm, vom Hofmusikus Abenheim recht würdig und ansprechend in Musik gesetzt, hörten wir in der königlichen Schlosskirche nichts von Belang. Man scheint den alten Schlendrian nicht gern abschaffen zu wollen. Bequem ist's freylich; was für eine Idee muss aber der Fremde, welcher das Gotteshaus früher, als Concert und Theater besucht, von den Künstlern der königl. Hofkapelle und von dem einheimischen Geschmacke an kirchlichen Musik-Aufführungen bekommen? Dann müsste aber auch für ein besseres Local für die Instrumentalisten und für das Sängerchor gesorgt, vor allem aber auch für eine gute und wohlklingende Orgel Sorgfalt getragen werden; denn manche Orgel in einer Würtemberger Dorfkirche ist grösser und besser, als die kleine, unharmonische und schlecht construirte in der königl. Schlosskapelle. Der rühmlich bekannte Orgelspieler und Componist, Herr Zöllner aus Oels in Schlesien, Schüler des sehr verdienten verstorbenen Börner in Breslau, gab im Herbste zwey Concerte in der hiesigen Garnisonkirche. Er beurkundete sich nicht nur als einen auf seinem Instrumente wohl eingeübten Meister, sondern auch als einen in der höhern Tonkunst sehr bewanderten und erfahrnen Mann. Unter anderen grösseren Stücken trug er Variationen über das herrliche Volkslied: „God save the King" mit origineller Stimmenführung und oft verändertem Basse zur vorherrschenden Melodie, sehr bündig und kunstvoll vor. Am schönsten waren seine freyen Phantasieen und die Durchführung der von einem hiesigen Künstler ihm jedesmal aufgegebenen Thema's. Er spielte auch aus Liebe zur Kunst und seinen Freunden zu Gefallen, einige Male in der katholischen Kirche, wo er auch eine von ihm selbst componirte vierstimmige Messe zur Orgel begleitete. — Die Stöpel'sche Elementaranstalt zur Erlernung des Fortepianospiels und den Anfangsgründen in der Composition hat einen guten Fortgang, und vor einiger Zeit fand wieder eine öffentliche Prüfung der Zöglinge statt. Der Verein zur Verbesserung des Kirchengesanges, desgleichen Liederkranz und Liedertafel blühen fröhlich fort. Es macht Refer. viel Vergnügen, überdem zu bemerken, dass der Sinn für Kunst, vornämlich für Gesangs-Musik, sich immer mehr unter den Bewohnern der hiesigen Stadt, und in den vielen kleineren und grösseren Orten des Königreichs entfaltet und ausbreitet. Noch ganz kürzlich hörte er in einer zahlreichen, gebildeten musikalischen Abendgesellschaft ausser einigen Chören von Händel, und einem Theile des Stabat mater von Pergolese, auch einige Opernstücke aus der Räuberbraut von Ries nach des Verfassers Klavierauszuge, welchem die italienische Uebersetzung unsers Häser beygefügt ist, und zum Schlusse der musikalischen Productionen das in dieser musikalischen Zeitung ganz kürzlich als Beylage gegebene Lied aus der neuen Oper: „Die Flibustier" von J. C. Lobe, Kammermusikus in Sachsen-Weimar, von einem unserer geehrten Dilettanten mit einer sonoren, ausdrucksvollen Basstimme gesungen. Dieses Lied machte allgemeine Sensation durch seinen wild-charakteristischen und originellen Ausdruck. Es ist in der That, als sähe man den in grimmiger Siegesfreude um sein Wild herum tanzenden Indianer vor sich. Wenn die ganze Oper so charakteristisch gearbeitet ist, wie dieses Lied, so haben wir in Lobe einen wirklich dramatischen Componisten, und wir wünschen recht bald eine genaue Bekanntschaft mit dem ganzen Werke

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05405/068

machen zu können. — Mit der Hoftheater-Direction ist seit einigen Monaten ein Wechsel vor sich gegangen, indem an die Stelle des seitherigen Intendanten Herrn von Lehr der Graf von Lentrum zum Director ernannt worden ist. — Der als Sänger und Schauspieler unter uns beliebte und vielseitig sehr brauchbare Bassist Pezold ist seit Kurzem lebenslänglich von Sr. Majestät dem Könige angestellt worden.

Wien. (Fortsetzung.) Das Leopoldstädter-Theater behilft sich im Durchschnitte mit seinem schon alternden Vorrathe; z. B. das Mädchen aus der Feenwelt, die gefesselte Phantasie, Sylphide, der Alpenkönig u. dergl. Neu gezogene Loose, als: Die Waldkönigin, Faschingskrapfen, Reserl, die Nachtwandlerin u. s. w. bringen in der Regel eitel Nieten; wiewohl die zuletzt genannte Travestie keineswegs zu den missrathenen gehört; auch bezüglich der Musik von Gläser, vermuthlich — wenn sich obiges Gerücht bestätigt — dessen Schwanengesang in Wien.

Wirft man einen Blick auf das Unwesen der Josephstädter Bühne, so möchte man beynahe versucht werden, an Wunder zu glauben. Schon seit mehren Monaten reicht das baare Erträgniss nicht mehr zur Deckung der currenten Auslagen, für Miethe, Pacht, Holz, Beleuchtung u. s. w.; das Haus ist verrufen, wie falsche Münze, die Mitglieder erhalten keinen Sold, und dennoch wird taglaglich frisch darauf losgespielt — vor leeren Bänken. Das Räthsel wird gelöst durch die Legion unbekannter Namen, welche fortwährend auf den Affichen prangen, und einer Klasse von Dilettanten angehören, die sich ein Vergnügen daraus macht, gratis vor einem kleinen Häuflein von Bekannten und Verwandten diese oder jene Forçerolle als Zerrbild zu metamorphosiren, und mit Wollust den von ihrer Freypartey vielleicht nur ironisch gespendeten Applaus als Tribut des wahren, bis zur Stunde misskannten Verdienstes einschlürft. — Bey einer solchen Kunstanstalt, wo solche Priester Thaliens fungiren, wo fürder weder Kapellmeister, noch Musikdirector, noch ein stabiles Orchester existirt, ist die Ausbeute eines musikalischen Berichterstatters gleich Null.

Durch Vermittelung des Baron von Lannoy, der Herren Schmiedl und Glöggl, sind auch diesen Winter die Concerts spirituels wieder in Gang gebracht und von den Verehrern klassischer Compositionen zahlreich besucht worden. Von Symphonieen der unsterblichen Meister Mozart und Beethoven hörten wir jene in G moll und C dur, in C moll und D moll mit der Ode an die Freude. Méhul's Jagd-Ouverture, durch acht Paar Hörner verstärkt, so wie das herrliche Tongemälde zu Coriolan, mit überreicher Besetzung der Violen und Violoncells machte einen imposanten Effect. Jedenfalls können wir indessen nicht unbemerkt lassen, dass zur Herstellung des ebenmässigen Verhältnisses entweder auch die Violinen vermehrt und das blasende Orchester dupplirt, oder bey zarten Stellen nur die Hälfte der tiefen Streichinstrumente hätte mitspielen sollen, deren wogende Begleitungsfigur öfters die Cantilene beynahe verschlang.

Wenn Mozart's Pianoforte-Concert in D moll mit seiner einfachen Grösse, wie ein antikes, der Vergänglichkeit trotzendes Monument dasteht, so werden wir unwillkürlich dahin gerissen von Beethovens phantasiereichen Schöpfungen — in Es und G, nebst dessen Tripel-Concert in C, welches Referent leider zum ersten Male hörte, um es ganz würdigen zu können, und das, nach der Versicherung unterrichteter Personen, vor einigen zwanzig Jahren zunächst für Sr. Kaiserl. Hoheit, den Erzherzog Rudolph von Oesterreich, und die Virtuosen Seidler und Krafft (Violon und Violoncell) geschrieben wurde. Um die Ausführung dieser Kunstproducte zu bezeichnen, genügen die Namen: Thalberg, Sallomon, Blahetka, Hellmesberger und Merk.

Unter den Gesangstücken nennen wir als die vorzüglichsten: Gloria, von Hummel, in D dur; Dies irae, von Tomascheck; Simeon's Scene mit Chor, aus: Joseph und seine Brüder; Salve Regina, von Pavesi; eine moderne Bass-Arie, die ihre religiöse Tendenz höchstens durch die ziemlich oberflächliche, geräuschvolle Schlussfuge zu beurkunden versucht; Introduction aus Ferdinand Cortez; Finale aus: Bauls Sturz, von Weigl, nur auf der Bühne von vollständiger Wirkung; Choral: „Leite mich nach deinem Willen," von C. Ph. Emanuel Bach.

Die Tonkünstler-Societät wählte den lange nicht gehörten Messias von Händel zum Benefice, wodurch ihr dankbare Anerkennung, den Wittwen und Waisen eine namhafte Unterstützung erwuchs.

Die jährliche Akademie zum Besten des Bürgerspital-Fonds war, wie gewöhnlich, gemischten Inhalts; Operngesänge und Solo-Instrumentalsätze. Dieselbe Einrichtung fand auch bey jenen zahlreichen Concerten statt, welche der über alles Lob erhabene Wohlthätigkeitssinn der hochherzigen Bewohner dieser Hauptstadt zum Vortheile ihrer, durch die verheerende Ueberschwemmung des Donaustroms — in der Unglücksnacht des letzten Februars um Hab und Gut, Haus und Hof gekommenen Mitbürger veranstaltete, von denen wir nur zur Schonung des Raumes, einige anführen wollen, nehmlich: 1) Im k. k. grossen Redouten-Saale, wenige Tage nach dem furchtbaren Naturereignisse, von der Hofopern-Administration, zur Abhilfe im ersten Augenblicke, eine Mittags-Unterhaltung, welche über 1200 Silbergulden einbrachte. 2) Desgleichen, durch die Gesellschaft der Musikfreunde, wobey zur Förderung des edlen Zweckes selbst adelige Familienglieder öffentlich mitwirkten, z. B. Gräfin Almasy, Freyherr von Schönstein, Frau von Jurkowits u. a. w. 3) Die Gebrüder Khayll, welche die Hälfte der reinen Einnahme zu gleicher Verwendung bestimmten. 4) Im Apollo-, Sperl u. Schaaf-Saale, durch den Beytritt vieler Kunstfreunde; ja sogar das benachbarte Dörfchen Ottakring wollte nicht lässig zurück bleiben, und nur die ungünstigste Witterung trug die Schuld, dass der Erfolg dem gutgemeinten Willen nicht entsprach. Uebrigens gaben noch alle Theater kostenfreye Einnahmen, und die vom Damen-Vereine errichtete Lotterie dürfte leicht an 30,000 Fl. Münze abgeworfen haben.

Privat-Concerte, theils im Kärnthnerthor-Theater, theils im kleinen Redouten- und landständischen Saale: *a)* Herr Horzalka, Klavierspieler, dessen eigene Compositionen weniger ansprachen, als ein ungemein reizendes Lied mit Hornbegleitung von Schubert. *b)* Dem. Sprinz, die ausgezeichnete Pianistin; bey welcher Gelegenheit wir zugleich einen jungen Violinspieler, Hrn. Heinrich Wolff, als Mayseder's würdigen Schüler kennen lernten. *c)* Herr Schmidt, dessen wir bereits jüngst erwähnten, vielleicht auf der Posaune der erste, unübertroffene Meister. **) d)* Dem. Achten, die beliebte Opern-Sängerin, welche in einer, von Ignaz Lachner für sie gesetzten Scene: „Zenobia vor der Römerschlacht," besonders Sensation erregte. *e* und *f)* die Herren Merk und Jansa, Mitglieder der k. k. Hofkapelle. *g)* Herr Ferdinand Schubert, welcher von seinem Bruder Franz interessante, hinterlassene Werke zu Gehör brachte. *h)* Herr Prof. Würfel, der sich durch die schöne Ouverture zu seiner Oper: „Der Rothmantel" und ein neues Pianoforte-Concert wiederholt als geschmackvoller Tonsetzer und Beherrscher seines Instruments — weniger mit dictatorischer Gewalt, als segensreicher Vater-Milde — bewährte. —

(Der Beschluss folgt.)

Paris. Kürzlich nur das Bemerkenswertheste. Sie wissen bereits aus öffentlichen Blättern dieser Hauptstadt, dass das hiesige Conservatorium im Jahre 1828 nach langer Ruhe wieder angefangen hat, grosse Concerte zu geben, deren Ausführung das grösste Lob verdienen. Dass die vorzüglichsten deutschen Meister immer mehr in der Gunst des Publicums steigen, und dass Herr Moscheles **)* in mehren Concerten durch seine Kunst das grösste Aufsehen erregte, kann Ihnen gleichfalls nicht unbekannt geblieben seyn. Nicht minder erwarb sich auch Herr Kalkbrenner durch sein meisterliches Pianofortespiel ungetheilten Beyfall. Heinr. Herz scheint jetzt durch Spiel und und Composition immer mehr beliebt zu werden. Im März hat der längst anerkannte Componist und Pianist, Hummel, hier einige Concerte gegeben, die mässig besucht waren. Manches neu Componirte trug er grösstentheils mit lebhaftem Beyfalle vor. Welche Mühe sich etliche Pianoforte-Handlungen gaben, dass der Meister auf einem ihrer Instrumente spielte, und welche Mittel sie zur Erreichung dieses Wunsches anwendeten, davon könnte ich Ihnen wohl berichten, wüsste ich nicht, das Sie dergleichen, und mit Recht, nicht lieben. Besser wird es Ihnen gefallen, wenn ich melde, dass in Choron's Institute unter Anderu auch Händel's Samson mit grossem Beyfalle aufgeführt worden ist,

---

**)* Ob er vorzüglicher, als unser Queiser ist, glauben wir nicht eher, als bis er die Probe mit ihm siegreich bestanden hat. *Anmerk. der Redact.*

**)* Der in vielen Blättern erwähnte Sturz [illegible]e vom Wagen ist ohne üble Folgen gewesen, wie wir von Augenzeugen wissen.

Anmerk. der Redact.

den sich das herrliche Werk überall gewinnt, wo es nicht zu mittelmässig vorgetragen wird. Die Gebrüder Bohrer haben uns fleissig mit musikalischen Abendunterhaltungen erfreut. Ein grosses Concert zum Andenken Mehüls, das nur Compositionen des Entschlafenen zu Gehör brachte, darf nicht unerwähnt gelassen werden. Meyerbeer's Oper: Robert le diable, wird erst im Herbste zur Ausführung gelangen. Nächstens soll eine von einem Frauenzimmer componirte Oper „Fausto" auf dem italienischen Theater gegeben werden. Allgemein schmeichelt man sich jetzt mit der angenehmen Hoffnung, die berühmte deutsche Sängerin, Dem. Schechner aus München hier bald zu hören. So viel ist gewiss, dass ihr grosse Anerbietungen gemacht worden sind. Möchte ich Ihnen bald melden können, welche neue Lorbern, sich und der deutschen Kunst zu Ehren, der gefeyerten Sängerin auch hier zu Theil geworden. Die deutschen Operisten, die voriges Jahr hier mit grossem Beyfalle aufgenommen wurden, haben im April mit dem Freyschütz eine Reihe Darstellungen eröffnet. Mad. Schröder-Devrient und Hr. Woltereck von Hamburg sind neue Mitglieder der Gesellschaft.

Kurze Anzeigen.

Nr. 1. *Trois Quatuors de Jos. Haydn.* Oeuv. 76. *Arrangés à quatre mains p. l. Pfte.* Nr. 1. 2. 3. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis jeder Nummer 1 Thlr.

Nr. 2. *Trois Quatuors de Jos. Haydn.* Oeuv. 76. *Arrangés pour le Pfte. à quatre mains — par J. P. Schmidt.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Nr. 1. 2. 3. Preis jedes Heftes 1 Thaler.

Zuvörderst muss bemerkt werden, dass die drey unter einer Nummer 76 angegebenen Quartette Haydn's, als in drey Heften von zwey verschiedenen Verlagshandlungen Einer Stadt herausgegebene Arrangements, ganz verschiedene Werke sind, von völlig anderm Inhalte, beyde schön, beyde gut eingerichtet. Werden solche Meisterstücke so geschickt, wie hier, für das Pianoforte bearbeitet, so ist diess offenbarer Gewinn für die Verbreitung gehaltreicher Musik. Dass vorzüglich Hr. J. P. Schmidt sich in diesem Fache ein grosses Verdienst erworben hat, ist in unseren Blättern schon verschiedentlich gerühmt worden. Nicht nur Haydn's, auch Mozart's und Beethoven's Werke mehrfacher Art hat er geschickt den Pianisten zugänglich gemacht. Namentlich auf Beethoven's Quintette und auf ein Concert desselben, für 4 Hände arrangirt, machen wir aufmerksam. Nutzen und Freude gehen beym Vortrage solcher Musik Hand in Hand, am meisten für diejenigen, die sich dergleichen schon gehörte und liebgewonnene Werke am Pianoforte lebendiger wieder in's Gedächtniss bringen wollen. Man kann aber auch das Beste übertreiben und es dadurch wohl auch schädlich machen. Das würde geschehen, wenn man, wie es z. B. manche Lehrer und Musikliebhaber thun, nichts als Arrangirtes spielen und spielen lassen wollte. Wir wollen nicht einmal in Anschlag bringen, dass man auf diese Weise mit der Zeit nicht fortgehen würde: wir wollen nur bemerken, dass arrangirte Meisterwerke sich ernstlich gar nicht so leicht vortragen lassen, als Mancher, der bloss die Noten ansieht, glaubt — und dass zweytens die für andere Instrumente berechneten Figuren doch am Ende die rechte Pianoforte-Fertigkeit nicht zu Stande bringen können. — Man spiele deuhalb nie einzig und allein Arrangirtes, wohl aber abwechselnd, oder genauer zuweilen, vorzüglich um den Geschmack an guter Musik zu fördern. Dazu empfehlen wir auch die oben genannten Hefte, deren Druck sehr deutlich ist.

Gesänge für eine Mezzo - Sopran - oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von C. G. Reissiger. Op. 61. 11te Liedersammlung. (Eigenthum des Verlegers.) Berlin, bey Schlesinger. Pr. 25 Sgr.

Hrn. Reissiger's Liedercompositionsweise ist nicht allein wiederholt bezeichnet worden, sondern sie hat sich auch ihre Freunde gewonnen. Doch scheint es uns nöthig, das Heft kürzlich durchzugehen. Nr. 1. Wanderlied von L. Richter, ist gut charakteristisch gehalten und so durchcomponirt, wie es seit Schubert beliebt geworden ist. Nr. 2. Lied des Jünglings. Einfach und getroffen, doch nicht ausgezeichnet. Nr. 3. Der gute Camerad, von Uhland. So schön auch das Lied schon componirt ist, so wird doch

Sie ist wirklich schlecht bestellt. Einige junge Frauenzimmer ausgenommen, können die Andern kaum eine Note richtig singen, und die meisten haben nicht einmal leidliche Stimmen. Man mufs ihnen daher, und zwar so nahe als möglich, eine Hulfsgeige an die Seite stellen, um ihrem schwachen Gedächtnis und ihrer mifsbrauchlich sogenannten Singstimme zu Hulfe zu kommen; um den Zuhörern doch wenigstens Etwas von der Melodie der gesungenen Arien zu verstehen zu geben. Man hat deswegen auch sehr wenig ausländische Opern; und die Nationalstücke verdienen kaum genannt zu werden, weil sie blos aus alten Volksmelodien zusammengesetzt sind. Auch das Orchester sinkt allmählig wieder in sein altes Nichts zusammen. Recht sehr viel hätte dies unter der Direktion des Hrn. Blyma gewinnen müssen, wenn man sich dieses geschickten Musikers auf längere Zeit zu versichern gewufst hätte. Die Einrichtung des Theaters selbst verstattete es übrigens allerdings, dafs grofse Stücke darauf gegeben würden. Es fafst auf 4000 Zuhörer; und diese würden alle von der Vorstellung nichts verlieren, wenn es nicht Mode geworden wäre, sich laut zu unterhalten. Schade, dafs die herrschaftlichen Theater zu einer gewissen Zeit haben eingehen müssen! Diese wären die besten Pflanzschulen für das öffentliche Theater gewesen. Alle Herrschaften haben nämlich eigene Kapellen; ihre Leute werden daher von Jugend auf mit Musik bekannt und dafür gebildet. Wenige der beym Theater engagirten haben dies Vortheile gehabt, vielen fehlt es an den nothwendigsten Naturgaben, andere sind zu alt, um sich erst noch mit den Anfangsgründen gründlicher Singekunst bekannt zu machen u. s. w.

Die Oper also angerechnet, lebt man in Moskow in so guten musikalischen Zirkeln, als in irgend einer andern grofsen Stadt des Auslandes. Die Betriebsamkeit der hiesigen Musikhändler (ich nenne besonders einen jungen thätigen Mann: Lehnhold) versorgt uns mit allen neuen und guten Produkten. Wir haben auch eine sehr korrekte Notenstecherey, welcher an Reinlichkeit manche ausländische nachstehen mufs. Da diese mit hiesigen Produkten nicht im Gange erhalten werden kann, so hilft sie sich, wie gleichfalls so manche ausländische, mit Nachstechen, was durch ihren Schutzpatron, Merkurius, und die gegenseitigen Repressalien entschuldigt werden mag.

Endlich mufs ich noch eine Erfindung des hiesigen geschickten Fortepianomachers, Herrn Joh. Christ. Hübners, aus Narwa, und des hier privatisirenden Musikers, Herrn Pouleau, erwähnen. Ihr Produkt gehört unter die gelungensten Bogenklaviere, womit seit einiger Zeit so mancher geschickte und erfinderische Kopf im Auslande sich Mühe gegeben hat. Sie nennen es *Clavecin harmonique* oder *Orchestrine*. Ich habe nie etwas Täuschenderes in dieser Art gehört. Wird es quartettmäfsig behandelt, so glaubt man in einem zweyten Zimmer, wo man das Instrument nicht siehet, zuverlässig 2 Violinen, Bratsche und Violoncell zu hören. Das Crescendo ist vortrefflich, und das Forte erreicht die Stärke einer ziemlich grofsen Hausorgel. Und doch ist das Instrument nicht grofser, als 3 Fufs lang, und 2¼ Fufsbreit, und hat den Umfang von *C* bis fünf Oktaven hinauf.

Kefsler.

Kurze Anzeige.

Neue Lieder geselliger Freude. Herausgegeben von Joh. Friedr. Reichardt. 1stes Heft. *ditto* 2s H. Leipzig, bey Gerhard Fleischer dem jüngern.

Die Gedichte sind von Vofs, Göthe, Stollberg, Baggesen und mehrern andern bekannten Dichtern. Die Melodien dazu von Reichardt, Himmel, Zelter, Kunzen u. s. w. sind fafslich und leicht, und entsprechen daher dem Zwecke, die Freude der Geselligkeit auch durch den Gesang zu erholen, vollkommen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

auch diese Composition ansprechen. Sie würde es noch mehr, wäre der Schluss weniger gewöhnlich. Nr. 4. An die Wolken, von Theophania. Gefühlt. Nr. 5. Des Mädchens Klage, von Schiller. Reihet sich den besseren Compositionen dieses Gesanges an. Nr. 5. Die Verlassenen, von H. Stieglitz. Lässt auch die schöne Einleitung noch etwas Tieferes hoffen, so wird dennoch das Lied nicht Wenigen gefallen. Nr. 7. Die Zufriedenen, von Uhland. Die erste Hälfte ist gar zu gewöhnlich, die zweyte besser. Man mag es als Zugabe betrachten. Die Ausstattung des Heftes ist gut. — Daran möge sich sogleich Folgendes schliessen:

Wiedersehn und Wiederfinden, Lied von Arthur vom Nordstern, für eine Sopranstimme (und für eine zweyte ad lib.) mit Begleitung des Pianoforte — comp. von Reissiger. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 4 Gr.

Ein sehr ansprechendes Lied, auf welches wir alle Sängerinnen, die Einfaches nicht verschmähen, aufmerksam machen.

Pas de deux aus dem neuen Ballet: Floreska oder das Bergwerk in Pohlen — — componirt und für das Pianoforte eingerichtet von W. Hauck. (Eigenthum des Verlegers.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Etwas für Tanzliebhaber, deren es viele gibt. Sie werden nach gebührender Einleitung hier nicht nur den bekannten, hierher gehörigen, scharf markirten, hebenden Rhythmus finden, sondern auch pikante Modulationen, wie sie in länger ausgesponnenen Tänzen, um Einförmigkeit zu vermeiden, beliebt sind. Das Ballet ist im Königl. Opernhause zu Berlin getanzt worden.

XVIII Redouten-Tänze — — für das Pianoforte — — von C. Richter. 9tes Heft. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 16 Gr.)

Man erhält: 2 Polonoisen, 4 (langsamere) Walzer, 3 Wiener-Walzer, 2 Galopp-Walzer, 3 Ecossaisen, 2 Ecossaisen-Walzer, 1 Cotillon und 1 Française. Warum sie nun eben Redouten-Tänze heissen, wissen wir nicht. Vielleicht, um sie von volksmässigen Tänzen zu unterscheiden; denn der Verf. moduliert nicht selten scharf und sprungweise, schreibt auch mitunter nicht ganz leicht und bequem für die Hände. Er zeigt in nicht wenigen Stücken ein frisches, lebhaftes Talent für diese Musikgattung. Im Schreiben scheint er aber sich noch nicht genug befestigt zu haben. So schmecken z. B. gleich auf der ersten Seite, Syst. 3, die Steigerungen jetzt enios, und Syst. 4, Tact 2, die ganz offen daliegenden Octaven zwischen der zweyten und dritten Stimme jetzt und zu aller Zeit sauer. Dagegen sind vornehmlich Nr. 3, 5, 10 (russisch, *à la Erserum!*), 15, 17, charmant. Der eigenthümliche Charakter jeder Tanzart ist gut getroffen.

Leichte Uebungsstücke für das Pianoforte, comp. von Fr. Belcke. Livr. 3. Leipzig, b. Breitkopf und Haertel. (Pr. 10 Gr.)

Verschiedene ähnliche Heftchen desselben Vfs. haben gefallen und nicht mit Unrecht. Fast scheint es aber, er lasse sich dadurch zum Schnellschreiben verleiten. Es wäre Schade, wenn er dadurch seinen Ruf und sogar sein Talent sich selbst verminderte. Man erhält hier: Nr. 1, ein sehr kurzes, aber zweckmässiges Präludium. (Es ist ganz Recht, zuweilen auch ältere, gute, seit einiger Zeit aber vernachlässigte Figuren, wie hier geschieht, wieder in Gebrauch zu bringen, und zu deren Uebung zu veranlassen.) Nr. 2, kurzes, gefälliges, munteres Allegretto. (Die letzte Clause, in C dur, ist wohl gut: diese Imitation klingt aber, bloss im zweystimmigen Satze, wie hier, etwas nackt und dürftig.) Es folgen sechs Contretänze nach beliebten Melodieen aus Onslow's Oper, le Colporteur: Onslows Musik aber, hier und überall, so schön sie ist, ist doch gerade gar nicht der Art, dass sie passende Motive zu Tänzen hergäbe. Da sind nun auch diese Tänze — zwar nicht übel geworden, aber es fehlt meistentheils, was dem Tanze seinen Charakter und seine Belebtheit gibt. Und wer etwas Artiges selbst erfinden kann, der sollte es auch thun und sichs nicht mit Borgen bequem machen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № V. 1830.

Anzeige von getheiltem Verlags-Eigenthume.

Nach gesetzlicher Uebereinkunft mit dem Herrn Componisten wird zur Oster-Messe a. c. bey Unterzeichnetem und gleichzeitig bey dem Herrn A. Farrane in Paris erscheinen:

Kuhlau, F., Introduction et Variations brillantes pour Piano et Flûte sur un Duo de l'Opéra Jessonda, de L. Spohr. Op. 101.

— *Trois Duos brillans pour 2 Flûtes.* Opus 102.

Copenhagen im März 1830.

C. C. Lose.

Von nachverzeichneten Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Teutschland (Oestreich inbegriffen), Italien und die Niederlande von dem Componisten uns erkauft, was wir zur Kenntniss der Herren Verleger bringen.

C. de Beriot et G. A. Osborne, Var. bril. pr. Violon et Piano, dédiées a S. M. La Reine des Pays-Bas.

— — *Fant. bril. pr. Violon et Piano, sur des motifs de Guillaume Tell, et dédiée a leur ami Albano Dubrac.*

Eben so haben wir von allen Werken, welche nach Thema's der neuern Oper *Fra Diavolo*, von Auber, für ein oder das andere Instrument bearbeitet in Paris beym Verleger Troupenas erscheinen, das Mit-Eigenthumsrecht erworben.

Mainz, im März 1830.

B. Schott's Söhne.

Gesuch.

Unterzeichneter, welcher so wohl Solo-Spieler als auch Ripienist ist, wünscht unter annehmlichen Bedingungen eine Anstellung in irgend einem guten Orchester, sey es auch ausser Deutschland. Musik-Directionen, welche gütigst darauf achten wollen, belieben sich an die Addresse: *Wilhelm Anemüller*, Flötist in Berlin, Lindenstrasse Nr 91 zu wenden.

Ankündigung.

Im Verlage des Unterzeichneten wird vom Anfange des Aprils ab unter dem Titel:

Iris

im Gebiete der Tonkunst

herausgegeben von

Ludwig Rellstab

ein Wochenblatt erscheinen, welches den Zweck hat, alle interessanten in- und ausländischen Werke bald nach ihrem Erscheinen beurtheilend anzuzeigen, und alles Neue, was sich in der musikalischen Welt begibt, schnell bekannt zu machen.

Durch eine mit der ausführlichern Anzeige von Inhalt und Zweck des Blattes versehene Probenummer, welche an die Buch- und Musikhandlungen versandt werden und von denselben, so wie auch bey dem Verleger selbst gratis zu erhalten ist, werden die Musikfreunde in den Stand gesetzt werden, zu erkennen, was sie sich von der *Iris* zu versprechen haben.

Wöchentlich, an jedem Freytage, wird eine Nummer von einem Viertelbogen in grossem Octavformate auf schönem Velinpapier gedruckt erscheinen, und der ganze Jahrgang von 52 Nummern 1 Thlr. 12 Gr. kosten, wofür dieses Blatt durch alle Buch- und Musikhandlungen durch die Königl. Preuss. Postämter aber mit einer geringen Preiserhöhung zu erhalten seyn wird.

Berlin, den 12ten März 1830.

T. Trautwein.

Musik-Anzeigen.

Im Verlage der Hofmusikhandlung von C. Bachmann in Hannover erscheint eine Sammlung von 100 der beliebtesten Ouverturen im Klavierauszuge, in 16 Heften

zu 6 bis 7 Ouvertüren, zu dem äusserst billigen Subscriptionspreise von 10 Ggr. für jedes Heft. Das 10te Heft wird gleich nach Ostern erscheinen. Auf 5 Exemplare wird das 6te frey gegeben. Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen bis Michaelis d. J. Subscription an und vertheilen einen vollständigen Prospect gratis.

Hannover, den 22sten März 1830.

C. Bachmann.

Bey Joseph Czerny, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen, und bey A. G. Liebeskind in Leipzig um die beygesetzten Preise in Conventionsmünze in Commission zu haben.

Aubert, O., Etudes doigtées pour le Violoncelle. 1 Fl. 50 Xr.

Bishetha, L., Concertstück für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung. Op. 25. 4 Fl. 30 Xr.
— Dasselbe mit Quartett-Begleitung. 3 Fl.
— Dasselbe für das Pianoforte allein. 1 Fl. 30 Xr.
— Six Valses avec Trio et Coda pour le Pianof. Oeuv. 26. 36 Xr.

Beethoven, L. van, Quintuor pour *Flûte*, Violon, deux Violes et Violoncelle, arrangé d'après le Septuor. Oeuv. 20. 3 Fl.

Der Troubadour, eine Auswahl der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Joseph Czerny:

46stes Heft. Auber D. F. E., Romance: „Kann die Treu' ich dir brechen" (Si je suis infidele) aus der Oper: Die Braut (La Fiancée). 30 Xr.

47stes Heft. Cavatina: „Tag der reinsten Wonne" (O jour plein de charmes) aus der Oper: Die Braut (La Fiancée). 30 Xr.

48stes Heft. Duett: „Horch! Trommelschlag" (Entendez - vous?) aus der Oper: Die Braut (La Fiancée). 1 Fl.

49stes Heft. Tyrolerlied: „In der Besi frisch und g'sund." (Villageois en berger) aus der Oper: Die Braut (La Fiancée). 15 Xr.

Czerny, J., musikalische Unterhaltungen, Eine Auswahl der beliebtesten Musikstücke aus Opern und Ballets der neuesten Zeit:

11tes Heft. Schlummerlied und Cavatina aus der Oper: Die Stumme von Portici, von Auber, für Pianoforte und Violin. 45 Xr.
Dasselbe für Pianoforte und Flöte. 45 Xr.

12tes Heft. Cavatina und Aria aus der Oper: Graf Ory (Le Comte Ory), von Rossini, für Pianoforte und Violin. 45 Xr.
Dasselbe für Pianoforte und Flöte. 45 Xr.

Czerny, J., Deux Thêmes de Fr. Schubert, variées pour le Pianoforte. Oeuvr. 62. Nr. 1. 30 Xr.
— do. do. Nr. 2. 30 Xr.

Grutsch, F., Drey Gesänge. Nr. 1. Lied an die Nacht, von F. Grutsch junior. Nr. 2. Das unterbrochene Stündchen, von J. Glöckner. Nr. 3. Der Pilger, aus dem Roman „Erwin. Op. 11. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Fl.
— Sechs Lieder, gedichtet von M. G. Rafl, Uhland, Pinkowitz und J. Peppermann, mit Pianofortebegleitung. Op. 12. 45 Xr.

Hünten, Fr., Fantaisie brillante pour Pianof. sur un Thême de l'Opera: Semiramide, von Rossini. Op. 29. 1 Fl.
— Quatre Rondeaux sur des Thêmes favoris: Richiardo et Zoraide, Le petit Tambour, Cenerentola, le Siège de Corinthe, pour le Pianoforte. Oeuv. 30. 1 Fl. 15 Xr.
— Les mêmes separés à 20 Xr.
— Rondo pour Pianoforte à 4 m. sur un Thême de l'Opera: Elizabeth, de Rossini. Oeuv. 31. 45 Xr.
— Bouddoletto pour Pianof. à 4. m. sur un Thême du Barbier de Rossini. Oeuv. 32. 1 Fl.

Hrachowetz, J., Valses Recueillantes pour Pianof. à 4 mains. Oeuv. 20. 1 Fl.

Khayll, A., Variations brill. sur un Thême connu pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 1. 1 Fl. 15 Xr.

Lubin Leon, de St., 25 Uebungen im leichten, fasslichen und Style für zwey Violinen. Op. 29. 1 Fl

Leutner, L., 10e Polonaise pour Pianof. Op. 11. 36 Xr.

Lichl, C. C., Variations sur un thême de l'Opera: La Siège de Corinth, pour le Pianof. à 4 mains. Oeuv. 41. 1 Fl. 15 Xr.
— Variationen über die beliebte Arie: Wenn's mir die Welt zu kaufen gäbe, aus F. Raimund's komischem Zauberspiele: Die unbelohnbringende Zauberkrone, für das Pianoforte. Op. 43. 30 Xr.
— Offertorium (De uno Martyre) für Viola solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Violoncello, Contrabass und Orgel. 1 Fl. 15 Xr

Lewinsky, J., Variations et Polonaise brill. p. le Pianof. Oeuv. 4. 45 Xr.

Michesa, C., Original-Galoppe in einem Tone für das Pianoforte. 15 Xr.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. Nº. 19. 1830.

Recension.

Allgemeine theoretisch-practische Vorschule der Musik, oder: Inbegriff alles dessen, was dem angehenden Musiker zum Verstehen der Tonschrift und zum Vortrage eines Tonstücks zu wissen unentbehrlich ist. Bearbeitet von Fried. Dionys Weber, Director des Prager Conservatoriums der Musik. (Mit erläuternden Notenbeispielen.) Prag, bei Marco Berra. 1828.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das gut gedruckte, mit dem lithographirten Bildnisse des Hrn. Verfassers gezierte Werk behandelt die jedem angehenden Musiker nothwendigen Gegenstände auf eine so deutliche und fassliche Art, dass es auch denen genügen wird, die sich selbst vorwärts helfen oder manches nur halb behaltene sich wieder ergänzen wollen. Die Dinge, die hier zu verhandeln sind, können und dürfen keine anderen seyn, als die einem jeden Unterrichteten bekannt sind. Wir haben daher nicht einmal nöthig, sie der Reihe nach aufzuzählen und versichern nur, dass sie in guter Ordnung aufgestellt worden sind, wie das von einem so geübten Manne im Voraus zu erwarten war. Wir halten uns daher nur bei denjenigen Gegenständen möglichst kurz auf, wo wir etwas Wesentliches zu bemerken finden. S. 9 wird noch versichert, Papst Gregor der Grosse habe zur Bezeichnung der Töne die Buchstaben, grosse und kleine, mit und ohne darüber gesetzte Striche, um die verschiedenen Octaven zu bezeichnen, eingeführt. Es ist aber erwiesen, dass dem nicht so ist. Gregor bediente sich der sogenannten Neumen, nicht der Buchstaben zur Bezeichnung der Töne, wovon in Nr. 25 unserer Blätter 1828 zu lesen ist. Ferner wird gesagt, man habe eine auf solche Art vorgestellte Tonschrift Tabulatur genannt und sich ihrer bis in's eilfte Jahrhundert, bis auf Guido von Arezzo bedient. Allein man hatte erstlich sehr verschiedene Arten von Tabulatur; dann findet sie nicht bloss bis ins 11te Jahrhundert, sondern weit länger Statt, sogar noch nach den Zeiten der Reformation war sie von den schon erfundenen Noten unserer Art noch nicht völlig verdrängt. Wir besitzen selbst ein solches Manuscript, das 1619 geschrieben worden ist. Seite 11 heisst es: „Sie (die Nebentöne, die nicht zu den sieben Haupttönen der diatonischen Leiter gehören) werden zum Unterschiede von jenen abgeleitete oder auch chromatische, d. i. farbige, Töne genannt. Dieser Ausdruck stammt daher, dass auf dem Klaviere die hohen oder kurzen Tasten von den langen durch eine besondere Farbe unterschieden sind.“ Offenbar ist der Ausdruck chromatisches Klanggeschlecht älter, als die Erfindung der Klaviere. Wie kann also der Ausdruck von der Einrichtung der Klaviere kommen? Bekanntlich führt Rousseau in seinem Wörterbuche drey Ableitungen dieses Wortes an, ohne sich für eine derselben zu erklären. Darauf hätte wohl einige Rücksicht genommen werden sollen. Unter diesen Ableitungen ist auch der gleichfalls von Kircher in seiner Musurgie gebrauchte Grund, die Griechen hätten dieses Tongeschlecht mit rother oder bunter Farbe bezeichnet, wohl der schwächste. Auch werden ja die Obertasten oft zu diatonischen Tönen und die unteren zu chromatischen. Es hätten also die chromatischen vielmehr als Verschönerungen, als Ausschmückungen der diatonischen, wie durch Farben, gedeutet werden sollen. — S. 21 ist es bey Erwähnung der älteren Noten (der Maxima, Longa etc.) wohlgethan, dass Franco von Cöln nicht mit Gewissheit als Erfinder dieser Notengestalten (der Mensural-Noten wäre bestimmter) angegeben worden ist. Er ist nicht Erfinder derselben; er gibt sich selbst nicht dafür aus. Wer den Erfinder kennt, der

nenne ihn und belege seine Angabe: wir wissen ihn auch nicht. — S. 26 ist der Unterschied der Triole und der Sextole ganz richtig erklärt. Es wäre gut, wenn Alle darin so genau und bestimmt verführen, wie hier der Verfasser, was leider nicht der Fall ist. — Wenn S. 32 in Moll der Schluss mit der kleinen Septime vor dem Grundaccorde ein unvollkommener genannt wird: so muss man unsere Gewöhnung an die grosse Septime, als Leitton auch in Mollton-Arten in Anschlag zu bringen nicht vergessen. Wir finden in gewissen Fällen den alten Vorschlussaccord mit der kleinen Septime in der Cadenz sehr wirksam. Wider Gewöhnung lässt sich aber in der Regel nicht viel thun. Wir begnügen uns folglich mit unserer Bemerkung und lassen uns darüber nicht in den geringsten Streit ein. Kurz es wird hier die Molltonleiter hinauf, z. B. von a mit fis, gis — und hinunter mit g, f gemacht, wie das gewöhnlich ist. Hier haben wir wieder einen Punct, worüber die Theoretiker noch immer verschiedener Meinung sind. —

Ueber die Kirchentonarten (S. 49 — 51) liesse sich Vieles sagen, was jedoch nicht nothwendig hierher gehört. Nur bemerken wir, dass die eine Quarte tiefer anfangenden und mit hypo bezeichneten Tonarten nicht plagialische, sondern plagalische genannt werden. — Mit dem, was der Vf. S. 62 und 63 über den fünftheiligen Tact sagt, sind wir völlig einverstanden, so bald wir es auf unsere künstlich ausgebildete, vollstimmige Musik beziehen. Allein in alten Nationalliedern dürfte sich dieser fünftheilige Tact doch hin und wieder finden, ja sogar in so einfachen Sätzen von guter Wirkung seyn. Wir besitzen z. B. ein altes finnisches Volkslied, wo dieser $\frac{5}{4}$ Tact ganz an seiner Stelle ist. Die fünf Viertel bleiben sich der Zeitdauer nach natürlich völlig gleich, die Eintheilung des Tactes muss aber so vorgenommen werden, dass auf den ersten Theil des Niederschlags drey Viertel und auf den zweyten des markirten Aufschwungs zwey Viertel kommen. Manche solcher alten Tactmessungen in nationellen Liedern und Tänzen sind mehr rhythmisch-asymmetrische Messungen, als eigentlich tactische, wie wir sie jetzt haben. — Das angeführte Lied steht in den „Finnischen Runen. Finnisch und deutsch von Dr. H. R. von Schröter. Upsala, bey Palmblad u. C. 1819." — Uebrigens ist die Regel der alten Tonsetzer, dass Tonstücke, deren Tacttheile in Noten von grösserm Werthe vorgestellt sind, einfacher, gewichtiger und nachdrücklicher vorgetragen werden sollen, als jene, deren Tacttheile in Noten von geringerer Gattung ausgedrückt sind, ganz richtig. Es ist daher gar nicht zu loben, im Gegentheile gar sehr zu bedauern, dass neuere Tonsetzer bey der Wahl der Tactart sich nicht mehr genau nach jener Regel richten. — Und so bleibt uns nichts weiter hinzuzufügen übrig, als dass wir wiederholt das deutlich geschriebene und nützliche Buch allen Anfängern bestens empfehlen. Das Ganze zählt 143 Seiten und 27 Notentafeln.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss.) Das dritte Gesellschafts-Concert brachte uns eine neue Symphonie von Moscheles, von demselben aus London als Geschenk eingesandt, welche jedoch die grossen Erwartungen nicht ganz zu realisiren schien. Jedenfalls möchten wir die Aufnahme allzu lau schelten; denn es findet sich manches schön erfundene, trefflich gearbeitete darin, was von Fleiss, gründlichem Studium, und umsichtiger Instrumental-Kenntniss zeugt; und nur das sichtbare Ringen nach Originalität und frappanten Effecten, weniger im ersten, der sich durch einen soliden Fluss Achtung erwirbt, als im letzten, etwas bizarren Satze, dürfte des strengen Beurtheilers ernste Rüge nach sich ziehen. — In viel geringerm Maasse befriedigte die Ouverture zu Wilhelm Tell, welche sich gleichfalls zum ersten Male präsentirte. Das ist also das weltberühmte Finsteraarhorn, woran die Pariser — will sagen: die Herren Dilettanti *) — den Narren gefressen? Wohl bekomm's! Für unsere an deutsche Kost gewohnte Magen ist und bleibt ein also zubereitetes Gericht unverdaulich! — Anfangs gibt Freund Rossini sich die Miene, als wolle er sagen: „Habt acht! es kommt etwas rechtes!" Er trägt eine Maske, die ihn einigermaassen zwar, doch keineswegs bis zur Unkenntlichkeit verhüllt. Aber mit dem Eintritte des Allegro marciale wird er des Possenspiels überdrüs-

*) Ei nicht doch! auch Connaisseurs.

Anm. d. Redact.

sig; unverschämt zieht er die Larve vom Gesichte, sprechend: *me voila!* und macht mit seinen Paar Dreyklängen einen ärgern Teufelslärm, als jemals. Das ist nun so ein Pfiff des musikalischen Machiavell, dass er das Publicum gewaltsam zwingt, durch Beyfallklatschen den tollen Spectakel seiner Cohorten von Trompeten, Pauken, Hörnern, Posaunen, Trommeln u. s. w. noch zu überbieten, wär's auch nur, um der Gefahr, taub zu werden, zu entfliehen. Seine Landsleute besitzen ein Sprüchwort, welches lautet: *Coll' arte e con inganno si vive mezzo l'anno; col' inganno e con arte, si vive l' altera parte.* Es liegt viel wahres darin.

Im letzten Concerte für diesen Winter erfreute uns Beethoven's sonnenklare D dur-Symphonie Nr. 2; die freudig erhebende Ouverture aus den Abenceragen, und Mirjam's Siegesgesang, nach Schubert von Lachner instrumentirt.

Von Kirchen-Compositionen der neuesten Zeit steht obenan Weigl's dritte Messe, in Es dur; ein grossartiges Werk, im edelsten Style gehalten; dabey von reinster Melodie, und die Fugensätze meisterhaft durchgearbeitet.

Der in seiner Art einzige Quartettspieler und Orchesterdirector, Schuppanzigh, ist nicht mehr. Ein Blutschlag raubte ihm zweymal vier u. zwanzig Stunden hindurch jede Besinnung, und die Wiederholung desselben das Leben. Ihm voran ging, nur wenige Wochen früher, sein vieljähriger College in der Kapelle des Fürsten Rasumoffsky, der wackere Bratschist Weiss, auch als Componist nicht unbekannt. Beyde waren jederzeit die Ersten, denen Beethoven seine Arbeiten für Bogeninstrumente vorlegte, und niemand, wie er sich stets äusserte, verstand ihn besser.

Ein anderer, nicht minder bedeutender Verlust zog, drohend nur, glücklich vorüber. Der hiesige Musikhändler Haslinger stand bereits am Rande des Grabes. Durch seine rastlos energische Thätigkeit wurde dieser so mächtig einwirkende Kunstzweig gleichsam erst ins Leben gerufen, wenigstens auf eine Achtung gebietende Stufe gefördert. Mit ihm wäre er nur allzu wahrscheinlich wieder in seine bloss vegetirende Lethargie zurück gesunken. Hoffentlich dürfen wir nun bald aus seinem Verlage dem Erscheinen eines denkwürdigen Nachlasses entgegen sehen, Beethoven's contrapunctischen Studien, deren Bearbeitung Hr. Kapellmeister von Seyfried, welchem zu diesem Zwecke die vorgefundenen handschriftlichen Materialien übergeben wurden, bereits vollendet haben soll. Dass ein Werk, welches seinem Inhalte gemäss die eigentliche theoretische Entwickelungs- und Bildungsgeschichte eines der grössten Tonmeister aller Zeiten liefert, ein, so zu sagen, welthistorisches Interesse gewinnen müsse, ist nicht zu bezweifeln, und man darf wohl dabey mit voller Zuversicht auf die rege Theilnahme aller cultivirten Nationen rechnen, denen des unsterblichen Sängers Zauberschöpfungen nur jemals Staunen und Bewunderung entlockten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Eingesendet im April.)

Mailand. (Teatro alla Scala.) Sehr wenig Bedeutendes lässt sich hier nachtragen. Guglielmi Sohns ältere Oper: Paolo e Virginia, machte kein Glück. Beyde Rollen wurden von der wackern Unger und der Sessaccck gegeben. Letztere, Zögling des hiesigen Conservatoriums, hat eine gute Stimme und eine gute Gesangsmethode, ist aber für grosse Theater bis jetzt noch nicht wohl geeignet; in Betreff des Spiels stand sie im Barbiere di Siviglia der Canzi aus Wien weit nach. Pacini kam, vorgeblicher Unpässlichkeit halber, erst spät hier an, componirte in der Eile für die Scala die Giovanna d'Arco, welche Oper auch durchfiel und mit Noth dreymal gegeben wurde. Bellini's beyde Opern: Pirata und Straniera, wurden am meisten gegeben, besucht und applaudirt; mit der Straniera schloss auch die Stagione, und die Sänger wurden zu wiederholten Malen auf die Scene gerufen. — Der im rühmlichen Andenken hier bleibenden, nach London abgegangenene Sängerin Lalande zu Ehren wurde eine Medaille mit folgenden Inschriften geprägt. Auf der einen Seite ein Lorberkranz und: „Ad Enrichetta Meric-Lalande esimia Attrice-Cantante *); auf der andern Seite: Gli am-

*) Im Vorbeygehen gesagt; unsere mit ekelhaften Superlativen, deren drey manchmal auf einer kleinen Zeile stehen (z. B. .... vom verwichenen 27sten März: „uditorio nobilissimo e numerosissimo, ch' ebbe la graditissima"), und mit divino, immortale, sommo u. s. w. zerschwenderische Artikelschreiber, sind auch seit einiger Zeit freygebiger als sonst mit diesem Ausdrucke, woraus ihre Dampfphantasie sogleich grande Attrice-Cantante macht. Jene, welche wissen, wie

miratori costanti del vero merito dolenti per la vicina partenza di lei D. D. Milano. Anno MDCCCXXX. Die der Künstlerin überreichte Medaille wog 25 Ducaten. — Der aus Madrid zurückgekehrte berühmte Bassist Filippo Galli sang am 23sten März vor seiner Abreise nach Rom in der Akademie der Società del Giardino; er ist noch immer der alte.

Palermo (T. Carolino). Bellini's Opern, die sich bekanntlich der deutschen Schule nähern, scheinen nebst Mailand auch im übrigen Italien Glück zu machen. Sein am Neujahrstage 1829 hier gegebener Pirata fand um so mehr eine glänzende Aufnahme, da Hr. B. ein Sicilianer ist. Seine am Neujahrstage 1830 hier gegebene Straniera, in welcher die Fink und die Herren Boccacini u. Balfe sich besonders ausgezeichnet hatten, machte ebenfalls Glück; jenen Abend wurde Bellini's Bildniss im Kupferstiche unter den Zuhörern vertheilt. Die Straniera soll jedoch in der Folge weniger gefallen haben. In meinem vorigen Berichte nannte ich diesen Balfe (den jedoch einige, wahrscheinlich richtiger, Balf schreiben, und der vielleicht gar Balph heissen muss) einen hiesigen Bassisten; seither versicherte mich aber eine glaubwürdige Person, er sey ein Engländer, noch sehr jung, und habe eine schöne Basstimme. So gibt es einen andern englischen Bassisten Guglielmi (Williams), eine Prima Donna Carradori, ebenfalls Engländerin, die sich Carradori Allan, nach dem Namen ihres Mannes, eines Engländers, nennt, aber doch einen ganz andern englischen Familiennamen haben soll. Dass auch andere Sänger ihre Namen verwechseln, ist bey mehren Gelegenheiten in diesen Blättern gezeigt worden. Wie oft mag nicht der treffliche Gerber, seine Abschreiber Choron und Fayolle, und der armselige Abschreiber beyder letzteren, der Palermitaner Bertini, hintergangen worden seyn! — Die Fischer-Maraffa ist abermals auf ein Jahr für dieses Theater engagirt worden.

Neapel. (T. S. Carlo). Die Oper J Portoghesi in Goa, vom Herrn Giulio Benedict, aus Stuttgart und C. M. Weber's Schüler, zog wenig an, soll aber doch schöne Melodieen und Harmonieen haben; man tadelt das Buch und lobt im Ganzen die Introduction, das Finale, ein Quartett und die Arien der Tosi. Der Impresario Barbaja nahm den Componisten 1826 aus Wien mit sich nach Neapel, liess ihn die Oper „Giacinta ed Ernesto" (wenn ich mich recht erinnere) componiren, und verwendete ihn als Cembalist im Teatro Fondo. Er ist sonst ein sehr guter Klavierspieler und Klaviermeister, hat hier auch viele Schüler. — In der neuen Operetta, „J passi per progetto," von Hrn. Donizetti, fanden zwey von Lablache mit der Boccabadati und mit Luzio vorgetragene Duetten besondern Beyfall. Die nachher gegebene neue Oper desselben Maestro Donizetti: „Il Diluvio universale" betitelt, wurde in der ersten Vorstellung nicht am Besten gegeben, wobey auch die letzte Decoration verunglückte, und das Ganze keine gute Aufnahme fand, die aber in der Folge bey besserm Vortrage und öfterm Anhören der anpassenden Musik immer günstiger wurde. Coccia's Orfana della selva, welche verwichenen Herbst auf dem Teatro Fondo furore machte, ist auf S. Carlo durchgefallen. — (Teatro Fondo). Ueber das erste Auftreten der Fodor im Barbiere di Siviglia liest man in der hiesigen Zeitung einen im orientalischen Style abgefassten und vulkanisch riechenden Lobesartikel. — Die beyden neuen Opern: Bonier, ossia l'Assedio di Anolte, del Maestro Aspa, und la Pastorella delle alpi, von einem gewissen Ortolani, machten fiasco; Vaccaj's Zadig ed Astartea half heraus. Am 15ten März gab man Fioravanti's ältere, seit acht Jahren hier nicht mehr gegebene Oper „Comingio Eremita" mit den Recitativen in Prosa, in welcher sich die Mailänderin, Adelaide Belloli, durch schönen, ausdrucksvollen Gesang besonders auszeichnete. — Den 23sten März sollte die voriges Jahr für's Teatro Nuovo von Hrn. Raimondi componirte Oper: l'Infanzia accusatrice gegeben werden. — (Teatro Nuovo.) Hier gab man die neue Oper: Pulcinella marito e non marito, del Maestro Enrico Petrella; Buch und Musik Machwerke. In der andern neuen Oper: Lo Spettro parlante, del M. Carlo Valentini, fand die Musik mehr Beyfall als die Sänger.

Rom. Hrn. Ricci's beyde neue Opern: l'Eroina del Messico, ossia Ferdinando Cortez (für's Theater d'Apollo), und il Sonnambulo (für's T. Valle) sind verunglückt, und sollen in jeder Hinsicht arme Producte seyn. Unter den Sängern hat die

---

betrübt es im Allgemeinen mit der Schauspielkunst in Italien aussieht, und dass man die wirklich vorzüglichen Acteurs kaum auf den Fingern herab zählen kann, werden diese Ausdrücke unter italienischen Sängern nicht immer ad litteram nehmen.

Favelle besonders gefallen. Die in Rossini's Matilde Shabran zum ersten Male aufgetretene Contralistin, Giovanna Tanari, aus Reggio, fand Aufmunterung.

Florenz. David sang diese Fasten auf dem Teatro Pergola mit vielem Beyfalle; die Giulia Grisi, Schwester der Giuditta (S. Venedig), fand Aufmunterung. — Der hiesige englische Gesandte, Lord Burghersh, hat verwichenen Carneval auch eine Opera buffa, lo Scompiglio teatrale betitelt, componirt, und auf seinem Haustheater von ausübenden Sängern und Dilettanten aufführen lassen; man sagt, sie habe einige gut gelungene Stücke. — Bey dem am 24sten März stattgefundenen feyerlichen Aufdecken des zu Ehren Dante's in der Kirche S. Croce errichteten Monuments wurde ein Requiem abgesungen, wozu der hiesige Maestro Gaspare Pellaschi die Musik neu componirt hat.

Lucca. In der durchgefallenen ältern Mercadante'schen Oper: il Posto abbandonato, fand die zum ersten Male das Theater betretende Prima Donna, Teresa Tavola, vom Mailänder Conservatorium, in der Rolle des Kapitäns, eine gute Aufnahme.

Bologna. Rossini, den die ausserordentliche Kälte des eben verwichenen Winters aus seiner Villa nach der Stadt verjagt hatte, zog um so mehr allenthalben die Aufmerksamkeit auf sich, da er hier seine musikalische Erziehung genossen, anässig ist, und Bologna überhaupt als seine zweyte Vaterstadt betrachtet. Sein neu erbautes Haus wird von jenen, die es gesehen, als sehr elegant und musikalisch-original angerühmt; die Thürschwelle enthält die Aufschrift: Non Domo Dominus, sed Domino Domus. Dass es hier besonders an Besuchen lustiger Brüder nicht fehlt, kann man sich leicht denken, da auch der Hausherr zu ihnen gehört. Diese Fasten gab er sogenannte Soirées musicales, worin mehre Damen und Herren vom hiesigen Adel unter seiner Leitung sangen; die Chöre aus Wilhelm Tell fanden enthusiastischen Beyfall. Rossini sang ein Duett mit seiner Frau (vormals Colbran), zuletzt die Arie des Figaro aus dem Barbiere di Siviglia mit einer seinem Gesange ganz eignen Grace. In der Soirée des 26sten März sang die eben nach Rom durchreisende Unger die bekannte Cavatine dieser letztern Oper. — Die am 9ten Februar auf dem Teatro Comunale zum ersten Male gegebene neue Opera buffa: La Contessina, ossia il finto Bascià, von Hrn. Carlo Capelletti, fand eine sehr gute Aufnahme; Maestro und Sänger (die Pastori, Monelli, Galli d. j., Ranfagna) wurden mehre Male auf die Scene gerufen. In der zweyten Vorstellung übernahm der Maestro selbst, wegen Ranfagna's Unpässlichkeit die Rolle des Bascià. Noch trug sich folgende Comedie zu. Da Hr. C. diese Oper unentgeldlich componirte, so bewilligte ihm die Impresa eine freye Einnahme. Rossini, der sich überhaupt um's hiesige Theater interessirte, erdichtete bey dieser Gelegenheit was Komisches. Hr. Capelletti spielte jenen Abend abermals den erdichteten Bascià, wurde von der Fama gekrönt, die ihn in den Olympus — in den Gasthof forttrug, wo ein köstliches Abendmal gegeben wurde; hier krönte ihn Präsident Rossini abermals, und zwar mit einem Diadem, welches aus einem mit Sellerieestengeln besteckten Kürbiss bestand. Zum Schlusse des Ganzen erhielt er ein Sonett, dessen Verse zur Hälfte im bologneser Dialect ausgedrückt waren. — Die Almerinda Manzocchi, welche sich in der Rolle des Ariodante in Mayrs Ginevra auszeichnete, wurde zur Accademica filarmonica di Bologna ernannt. — Oeffentlichen Blättern zufolge wurde Rossini und der pariser Dichter Scribe vom Kaiser von Brasilien zu Rittern des Südordens ernannt.

Lago. Die hiesige Accademia filarmonica ernannte die Sopranistin, Matilde Cascelli Kyntherland aus Neapel, zum Ehrenmitgliede und fertigte ihr am 21sten Februar das Diplom hierüber aus.

Rimini. Madamigella Elisa Taccani, die zum ersten Male das Theater in der Rolle der Elena in der Donna del lago betrat, fand vielen Beyfall und wurde mehrmalen auf die Scene gerufen.

Parma. Die Elisa Orlandi, welche verwichenen Herbst, als die Pasta auf dem Theater zu Bologna sang, zum ersten Male in der Rolle der Amenaide in Rossini's Tancredi die Bühne betrat, fand hier in dessen Turco in Italia, auch ihres schönen Spieles wegen, starken Beyfall.

Piacenza. Die Elisa Bonoldi, Tochter des hier gebürtigen, bekannten Tenoristen Claudio, betrat zum ersten Male die Bühne in Pacini's Vestalin, und erhielt täglich in der Rolle des Licinio mit ihrer schönen und starken Altstimme und guten Methode vielen Beyfall.

Venedig (Teatro alla Fenice.) Nach dem bereits angezeigten Fiasco der neuen Oper: Costantino in Arles, von Hrn. Persiani, gab man Bei-

lini's Pirata mit Beyfall, wechselte aber doch wieder mit dem Costantino ab, weil dessen Musik der Stimme des Tenoristen Bonfigli unpassender war. — Die neue, sehr wenig gegebene und mit einer Gegenpartey kämpfende Oper Maria di Brabante, von dem königl. franz. Pensionisten Albert Guillou, fand getheilten Beyfall, wurde auch sowohl von Seiten der Sänger als des Orchesters ziemlich schlecht gegeben; es fehlt in ihr die hier überaus beliebte Prima Donna Giuditta Grisi, und die Carradori singt wohl mit Grace, war aber der Hauptrolle keinesweges gewachsen. Die Musik soll wirklich mehre gute Stücke haben, und die hiesige Zeitung, deren Redacteur seine Unkunde in der Musik selbst bekennt, nennt die Scena e grand Aria des Tenors, den Leckerbissen (boccon ghiotto) und den wahrhaft siegenden Theil (la parte veramente trionfante) der Partitur. Man höre. Sie beginnt, wie sich dasselbe Blatt ausdrückt, mit einer Introduction und einem Adagio von concertanten Trompeten, woran zuweilen das Klarinett Antheil nimmt; hierauf folgt das Adagio der Arie ebenfalls mit obligater Trompete, die Arie selbst ist mit einem Gebete des Weiberchors, dem ein sanftes Präludium der musikalischen Bande und ein Chor hinter der Scene voraus geht, untermischt; die Kabalette ist sehr schön u. s. w. — Den 11ten März ging Bellini's neue Oper: I Capuleti e i Montecchi (eigentlich Giulietta e Romeo) in die Scene (Romeo — Grisi Giuditta, Giulietta — Carradori Allan Rosalbina, Tebaldo - Bonfigli Lorenzo, Kammertenorist des Herzogs von Lucca) und machte furore, der mit jeder Vorstellung wuchs und in der letzten in eine wahre Phrenesie ausartete. Man traut seinen Augen und Ohren nicht mehr. Sonst unterschieden sich die grossen und majestätischen Theater Italiens von den kleinen durch wirkliche Majestät, Anstand und feine Sitten; seit dem Einfalle der modernen Musik in Harmonieens Heiligthum wurde auch dieses über den Haufen geworfen. Indess, was Bellini bisher geleistet, wurde zu seiner Zeit jedesmal in diesen Blättern dargethan; auch diese Oper hat manches Schöne, und wenn sie die Venetianer ebenso wie der vierzig Tage zuvor eröffnete Freyhafen in überaus gute Laune versetzt hat, so ist es ihnen von Herzen zu gönnen. In der ersten Vorstellung verhielt es sich so. Bonfigli erwarb sich in der für ihn grösstentheils geschriebenen Introduction verdienten und starken Beyfall. Exceptis exceptandis, sang die Grisi ihre Arie vorzüglich schön, lärmender Beyfall bey ihrem Erscheinen und zu Ende der Arie, die aber minder als jene des Tenoristen zu gefallen schien. Beym Erscheinen der Carradori lärmender Beyfall, allein ihre Cavatina mit Harfenbegleitung wollte nicht anziehen. Im Duette zwischen beyden letzteren wurde besonders die Stretta schön gefunden und stark beklatscht. Im Finale der seconda parte (die neueste Mode will in der heutigen Oper vier Theile anstatt zweyer Acte) ist ein concertantes Vocalstück theils ohne, theils mit weniger Begleitung von schöner Wirkung. Das Rondo der Carradori in der terza Parte gefiel ziemlich. Das Duett zwischen dem Tenor und der Grisi gefiel nicht besonders, allein die sehr schöne Arie der letztern endigt mit einem Duette zwischen ihr und der Carradori, welche, von beyden gut vorgetragen, starken Beyfall fand. Sänger und Meister wurden mehrmalen zu Ende eines jeden Acts auf die Scene gerufen. Wie gesagt, wuchs der Beyfall täglich, und den 21sten März, nämlich in der neunten und letzten Vorstellung, wo die Stagione endigte, da erreichte die Fieberhitze das Acme. Ausgelassene Tauben und andere Vögel flogen von Gebeule, Auffauchzen, Toben und Händeklatschen der Zuhörer erschrocken im Theater umher und geriethen bald in einen Goldregen, bald in einen Platzregen von Sonetten und Bildnissen. Die flatternden seidenen Tücher waren ins besondere mit dem Bildnisse der Grisi geziert, welche Sängerin bey Fackelbeleuchtung von einem Musikchore und ihren zahlreichen Bewunderern unter stetem Geschrey und Händeklatschen nach Hause begleitet wurde, wo die Eviva kein Ende nahmen. Die Carradorische Partey führte das Orchester in ihre Wohnung, liess ihr zu Ehren mehre Stücke spielen, worauf dasselbe mit Erfrischungen u. s. w. bewirthet wurde. Zu merken ist noch, dass der Dichter dieses Stücks, Hr. Romani, erst vor wenigen Jahren eine andere Operette: Giulietta e Romeo, für Hrn Vaccaj zu Mailand geschrieben, hier aber geflissentlich alles vermieden hat, was mit jener zusammen treffen könnte. — (Teatro S. Benedetto). Die neue Opera buffa, la Fiera di Frascati, del Maestro Pietro Bresciani, hat ohne die Physiognomie einer ächten musica buffa und mit einer armseligen Orchesterbegleitung doch einige nicht üble Sächelchen. — Die hiesige Klaviermeisterin Enrichetta Bertolotti, eine Mailänderin, nebst ihrer noch sehr jungen Schülerin, Mada-

migella Mazel, wurden am 13ten October v. J. zu Mitgliedern der hiesigen Società Apollinea ernannt und erhielten hierüber vom Grafen Morosini, Präsidenten benannter Gesellschaft, unter obigem Datum ein sehr schmeichelhaftes Schreiben.

Triest. Unpäßlichkeit der Sänger, der kalte Winter, der doppelte Fiasco der neuen Oper: il Nemico generoso von Hrn. Persiani, und der ältern Elisa e Claudio von Mercadante, waren Ursache, dass das Theater öfters geschlossen war. Mad. Schütz gefiel allgemein in Tancredi, vorzüglich aber im Barbiere di Siviglia, als gute Sängerin und Actrice, fand auch mit einer Arie aus dem Freyschütz und einem tyroler Liede starken Beyfall.

Verona. Die Pasta sang noch in den Opern Giulietta e Romeo und in der Nina pazza per amore, machte aber in letztrer wenig Eindruck. In der von Hrn. Nicolini eigens für sie componirten neuen Oper: Malek Adel wird besonders die gran scena al ritiro del Carmelo nebst einigen Chören angepriesen. Die Oper selbst, grösstentheils aus Bruchstücken älterer Nicolini'schen Opern bestehend, fand eine gute Aufnahme. Maestro, Sänger (die Pasta, die beyden Brambilla Amalia und Marietta, Reina und Mariani) und der Poet Rossi wurden auf die Scene gerufen. Die übrigen gegebenen Opern waren Rossini's Conte Ory (mit vielen Abänderungen), Cenerentola und Mercadante's Elisa e Claudio. — Das hiesige Instituto filarmonico degli Anfioni liess auf die Pasta eine Medaille mit folgenden Inschriften prägen. Auf der einen Seite:

Alterna vice triumphans
MDCCCXXX

auf der andern ein Lorbeerkranz und

Jvditha Pasta
Coll. Amphionvm
Veronense
Inter plaudentes
obstupescens

Mantova. Einige Speculanten engagirten die Pasta, mehre Vorstellungen während der Fastenzeit auf dem hiesigen Theater zu geben; um so mehr, da der verwichene kalte Winter vielen Fremden die Lust benahm, nach Verona zu kommen. Es heisst aber, sie haben ziemlich dabey verloren. Die Pasta sang zum ersten Male den 11ten März in Otello, den 14ten in der Nina, den 21sten und 22sten in Giulietta e Romeo, den 25sten in Otello, und den 24sten abermals in Giulietta e Romeo, fand aber minder starken Beyfall, als in Verona, am allerwenigsten in der Nina, das mit dem, was oben in Verona zu lesen ist, die vom Ref. in der 37sten Nr. dieser Blätter v. J. geäusserte Meinung zu bestätigen scheint.

Vicenza. Eine von einem hiesigen jungen Manne, von bürgerlichen Aeltern, 23 Jahre alt, Namens Francesco Canetti componirte neue Opera semiseria, Emilia betitelt, hat gefallen; man gibt dem zweyten Acte den Vorzug und lobt die Scena der Prima Donna Teresa Casanova (Emilia), die Scene des Bassisten Pio Botticelli (Ugone), das Duett zwischen beyden, und die Romance des Hrn. Fabio Forzoni. Es heisst, der angehende Maestro habe einen Organisten zum Lehrer gehabt, und zwar jemanden, der, wie die meisten italienischen Organisten, höchst oberflächliche musikalische Kenntnisse besitzt; seine Oper wird demnach vielleicht ein Genieerzeugniss seyn.

Brescia. Velutti fand immer mehr rauschenden Beyfall in Mayerbeer's Crociato, worin er in seiner freyen Einnahme den 13ten Februar die bekannte Romance aus Morlacchi's Isolina sang. Jenen Abend vertheilte man mehre Gedichte auf ihn, und der Maestro Bresciani componirte eigens eine Cantate zum Lobe dieses berühmten Sängers, in dessen Wohnung sie nach der Vorstellung aufgeführt wurde. In der letzten Vorstellung wurde auch sein Bildniss vertheilt.

Bergamo. Die Ratti, aus Cremona gebürtig und Zögling des hiesigen musikalischen Instituts, betrat zum ersten Male die Bühne in Rossini's Semiramis, in der Rolle des Arsace, und fand verdiente Aufmunterung. — Hr. David Antonio, Sohn des weltberühmten Nestors der Tenore, des über 80 Jahre alten Giacomo, und Bruder des unter Florenz erwähnten, ebenfalls berühmten Tenoristen Giovanni, liess sich in der am 12ten März von der hiesigen Società filarmonica della Fenice gehaltenen Akademie mit Beyfall hören; er strebt darnach, seinem Bruder nachzuahmen, und gedenkt nächstens auf dem Theater zu singen.

Pavia. Hr. Pietro Campiuti, Studiosus juris auf der hiesigen Universität, hat, wie verlautet, eine schon in Padova (wo er zuvor studirte) begonnene Oper: Bianca e Fernando, beendigt, welche diesen Carneval auf dem hiesigen Theater, nach vorgenommenen Abkürzungen und Verbes-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August No. 47. 1801.

KORRESPONDENZ.

Briefe über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Dresden.

*Erster Brief.**)

Deutsche Journale unterscheiden sich von französischen und englischen in der Regel unter anderm auch dadurch, dafs, wenn diese sich am genauesten und ausführlichsten über das verbreiten, was ihnen das Nächste ist, jene lieber das Entfernteste ergreifen, um das Einheimische zu umgehen. Die weimarischen Journale, z. B., mögen gar gern über alles ausführlich sprechen, nur über Weimar nicht: churs[illegible]sische Zeitungen enthalten vielerley, nur nichts von Sachsen u. s. w. Selbst Ihre Zeitung ist nicht ganz frey davon. Sie selbst geben zwar von Zeit zu Zeit Nachrichten über die Musik in Leipzig, und man wird Ihnen nicht Schuld geben können, dafs Sie nicht mit der Sprache rund herausgingen: aber Ihre übrigen sächsischen Korrespondenten sind verzweifelt kurz. Ueber Weimar z. B. haben wir noch gar nichts zu lesen bekommen; über Dresden nur Notizen von einzelnen Erscheinungen des Moments. Ich habe in Dresden lange genug gelebt, und von jeher viel zu sehr an der Tonkunst, der einzigen Beglückerin meiner Einsamkeit, gehangen, als dafs ich nicht im Stande seyn sollte, Ihnen etwas Bestimmtes über den Zustand derselben bey uns zu sagen. Ich will ganz aufrichtig seyn und Ihnen auch gestehen, dafs ich dabey jetzt noch ein besondere Absicht habe. Es ist auch hier gar Manches nicht, wie es seyn könnte und sollte — wie überall: es wäre gar Manches in dieser Art hier sehr leicht abzuhelfen — wie nicht überall: man sagt, die Aufmerksamkeit verschiedner Personen, die hier würken könnten, sey gerade jetzt hauptsächlich auch auf Musik gerichtet —: vielleicht kann eine aufrichtige, anständige, und alles Persönliche — um Erbitterung zu vermeiden, mehr, als eigentlich geschehen sollte, vermeidende Darstellung eben jetzt etwas Gutes würken.

Ich will 1) von der Kapelle, von allem, was zu ihr gehört und durch sie geschiehet — also von der Musik in der katholischen Kirche, von der italienischen Oper, und von Konzerten spechen: ganz kurz 2) die übrigen vorzüglichen musikal. Gesellschaften — Musik der Kreuzkirche, die churfürstliche sogenannte, Jagdmusik, die Oper auf dem Lehmannischen Bad, u. s. w. erwähnen; und 3) mit einigen Bemerkungen über den Geist der Musikliebhaberey und den Stand der musik. Kultur beym Publikum (so weit man diesen aus öffentlichen Aeuserungen abnehmen kann) beschliefsen.

Um sich einen grofsen Namen zu machen, mufs man grofs werden — dann erregt man hohe Erwartungen, alle Wohlwollende helfen auf, und der Neid sagt noch nicht. Um sich einen erworbenen grofsen Namen zu erhalten, mufs man sich, wenn man eine gewisse Höhe errungen hat, vornehm zurückhalten, von weitern Fortschritten Anderer keine Notiz nehmen, und gleichgültiges Selbstgefühl zur Schau tragen. Die Kapelle des grofsen Friedrich war in des-

*) Wir lassen diese Briefe, die einen sehr wohl unterrichteten und angesehenen Mann zum Verfasser haben, abdrucken, ganz wie sie uns anvertrauet worden sind. Die Ursachen findet der Aufmerksame in diesen selbst

rungen mit Beyfall gegeben wurde. Die Minerva Ticinese, eine hier seit vorigem Jahre erscheinende gute Zeitschrift, lobt manche Stücke in derselben.

Varallo.. In diesem piemontesischen Oertchen wurde am 25sten Januar ein neues Theater mit Mayr's Operette: il Trionfo della Musica eröffnet. (Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

12 *Bagatelles pour le Pianoforte à l'usage des Commençans, comp. — — par A. F. Wüstrow.* Oeuv. 9. Cah. 1. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Der Vf. scheint den Anfängern zugleich nützlich und angenehm werden zu wollen. Das ist löblich und gut; denn zu läugnen ist nicht, dass man in vorletzter Zeit dem Zweyten das Erste zu weit nachgesetzt, und in letzter, besonders in mehren überaus dicken Klavierschulen, das Zweyte über dem Ersten fast ganz vergessen hat; wodurch nur allzuleicht — dort Stümperhafte auf Lebenszeit, hier Geschickte ohne Sinn und Geist erzogen wurden. Hat nun Hr. W., was er (unsrer aus dem Werkchen selbst gezogenen Voraussetzung nach) gewollt, auch wirklich erreicht? Nach unserm Dafürhalten: in gewissem Grade, ja! Nur hätte er in mancherley Hinsicht consequenter verfahren, in mancher auch sonst es genauer nehmen sollen. So z. B. fängt er mit dem Allerleichtesten an, eilt aber bald genug zu verschiedenen, was Anfängern schon beträchtlich schwer fällt, ja, was sie niemals vollkommen, wie es seyn soll, herausbringen, dann aber leicht sich an's Quidlibet pro Quolibet gewöhnen. Hierher gehört Nr. 12, Var. 2, die Verlegung der Melodie des Thema's in den Bass oder Tenor mit freyfigurirtem Sopran; die Vertheilung von Achteln oder Sechszehntheilen der rechten Hand gegen Achtelstriolen der linken. Nr. 11. Zwar kann der Verf. sagen: Ich habe keine schrittweise aufsteigenden, eigentlichen Exercices versprochen; man braucht die Stücke nicht in dieser Folge zu wählen, und soll es auch nicht. Einwenden lässt sich dagegen nichts: aber besser bleibt doch besser; und von irgend einem gleichfalls bestimmten Puncte Schritt vor Schritt fortzuleiten: das halten wir für's Bessere. Zu dem, wo Hr. W. sonst es genauer hätte nehmen sollen, rechnen wir: die gar zu matte Rosalie, Nr. 1, Anfang des 2ten Theils; verschiedenes in seiner musikalischen Orthographie, z. B. Seite 9, Syst. 2, Tact 3, im Tenore, B statt Ais u. dgl. Das ist aber auch Alles, was wir einzuwenden haben; und in einigen Stücken von vorn herein etwas mehr Leben, ist, was wir vermissen. Sonst müssen wir diese kleinen Stücke loben, und zwar in Hinsicht auf beyde verbundene und Anfangs von uns angegebene Zwecke; verschiedene Nummern, wie 9, 11, 12, müssen wir beträchtlich loben. Für Mannigfaltigkeit der Tempo's, des Ausdrucks, der Tactarten, der Formen überhaupt und ihrer Vortragsarten ist gesorgt; für verhältnissmässig gleiche Uebung beyder Hände gleichfalls; die jungen Spieler werden nicht schon auf den äussersten Enden der Tastatur nach oben und unten, sondern, wie ganz Recht, meist in den mittleren Octaven beschäftigt — und was dergleichen Beweise mehr davon sind, dass Hr. W. (der uns übrigens gänzlich unbekannt) ein bedachtsamer und erfahrner Lehrer seyn müsse. — Das Aeussere des Werkchens ist sehr gut.

Notizen.

Die Königl. Sächsisch-italienische Operngesellschaft, unter der Direction des Hrn. Kapellm. Morlacchi, ist von Dresden hier angekommen und wird den 11ten d. ihre Darstellungen mit Rossini's „Semiramis" eröffnen.

Man versichert, und höchst glaublich, denn es ist Würdiges, die Allerhöchste K. K. Verwaltung der Oestreichischen Staaten habe decretirt, es soll in ganz Oestreich der Nachdruck aller Werke, deren Verf. noch leben, verboten seyn. Das durften wir voraus glauben. Auf solchem Pfade wird keine hohe Regierung nachstehen. Wir sehen mit Zuversicht glücklicheren Zeiten entgegen.

(Hiersu eine Extra-Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extra-Beylage zur musikalischen Zeitung.

(Beschluss des in No. 51. vom vorigen Jahre abgebrochenen Aufsatzes: Ausweichungen nach einer geometrischen Figur zu construiren.)

Vorbemerkung.

Wir haben die theoretische Abhandlung des Hrn. Huber, so willkommen uns auch solche Versuche eben jetzt scheinen, wo neue Wege für unsere Harmonik fast nothwendig werden wollen, im vorigen Jahrgange nicht beenden können. Damit nun, wie billig, die, zu unserm Institute neu hinzugetretenen Herren dadurch nicht im geringsten beeinträchtigt werden, liefern wir den Beschluss der Abhandlung auf einem Extrablatte. Diejenigen unserer geehrten Leser, die dergleichen nicht überschlagen, denn für Alle sind allerdings solche Aufsätze nicht, nehmen wohl auch einmal den vorigen Jahrgang gefälligst wieder vor und lesen die Abhandlung im Zusammenhange.

Die Redaction.

IX. *Satz.* Jede Leitharmonie leitet:

α) in ihren harten, oder weichen Dreyklang. In dieser Accordenfolge leitet die C Leitharmonie G^7 in C oder c;

β) in den mit dem harten Dreyklange durch die Diagonale (Durchmesser) verbundenen harten Dreyklang, welcher jedesmal mit dem Grundtone gegensätzlich ist, wie in der Harmonienfolge die C Leitharmonie G^7 (versteht sich unter einer andern Benennung) in Fis leitet;

γ) endlich in den, mit dem harten Dreyklange rechts, mit dem diagonalisirten gegensätzlichen harten Dreyklange links durch die Sehnen correspondirenden weichen Dreyklang. In dieser Accordenfolge leitet die C Leitharmonie G^7 in a, welcher Ton mit C durch die Sehne c a, mit Fis durch die Sehne fis a, verbunden ist. Diese drey Dreyklänge C Fis A, in welche die C Leitharmonie leitet, construiren nach der Tonverwandtschafts-Figur ein rechtwinklichtes Dreyeck.

Aus diesem Satze folgt, dass die C Leitharmonie G^7 in C und c Fis a hinüberleitet. (Vergleiche Beylage die Reihenfolge der Accorde in IX. 1, a, 3, 4, mit der Tonverwandtschafts-Figur.)

X. *Satz.* Da in der C Leitharmonie (G h d f) der harte Dreyklang G = (G h d) in seiner vollen Harmonie schon enthalten ist, so kann sie nicht mehr in G, folglich auch nicht in die mit G durch die Diagonale und Sehnen verbundenen Dreyklänge Cis und e, welche nach der Tonverwandtschafts-Figur ein rechtwinklichtes Dreyeck G cis e construiren, leiten; sondern nur in den links dem Grundtone zur Seite stehenden harten Dreyklang, dann in den, mit diesem links zur Seite stehenden verwandten Dreyklang, diagonalisirten harten oder weichen; endlich, noch in den mit diesem beyden diagonalisirten Dreiklängen durch die Sehnen links und rechts verbundenen harten Dreyklang. In der Accordenverbindungsreihe (Beylage X. 1, a, 3, 4, verglichen mit der Tonverwandtschafts-Figur) leitet die C Leitharmonie G^7 in F, in den diagonalisirten Dreyklang H oder h, und in As.

Also leitet die C Leitharmonie G^7 (Beylage IX. 1, a, 3, 4, und X. 1, a, 3, 4, in Vergleich mit der Tonverwandtschafts-Figur) in C oder c, in Fis, in a, dann in F, H, h und As.

2. Verbindung der Umwendung der Leitharmonie mit harten und weichen Dreyklängen.

XI. *Satz.* Jede Umwendung der Leitharmonie führt wie die Leitharmonie selbst:

α) in ihren harten Dreyklang, wie $h^{o\,7} = C$;

β) in den mit diesem harten diagonalisirten weichen Dreyklang, wie $h^{o\,7} = fis$;

γ) in den mit dem harten und diagonalisirten durch zu einander laufende Sehnen verbundenen weichen Dreyklang, wie $h^{o\,7} = A$.

Diese drey Töne C fis a, in welche die Umwendung der C Leitharmonie $h^{o\,7}$ leitet, bilden wieder, wie bey der Leitharmonie nach der Tonverwandtschafts-Figur, ein rechtwinkliches Dreyeck. Also leitet $h^{o\,7}$ in C fis a (vergleiche Beylage XI. 1, a, 3, mit dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur).

XII. *Satz.* Ferner führt die Umwendung der Leitharmonie nur umgekehrt wie die Leitharmonie:

1) in den rechts vom Grundtone stehenden harten Dreyklang, wie $h^{o\,7} = G$;

2) in den mit dem nächstverwandten harten Dreyklange rechts durch die Sehne verbundenen harten Dreyklang, wie $h^{o\,7} = E$;

3) endlich noch in den mit diesem harten diagonalisirten harten Dreyklang, wie $h^{o\,7} = B$.

Auch diese drey Töne G E B, in welche die Umwendung der C Leitharmonie $h^{o\,7}$ hinüberführet, bilden in der intuitiven Darstellung der Tonverwandtschafts-Figur das rechtwinklichte Dreyeck G E B. Also leitet $h^{o\,7} = G\ E\ B$ (vergleiche Beylage XII. 1, a, 3, mit den Sehnen und dem Diagonallinien-geschlechte der Tonverwandtschafts-Figur).

Wenn man die Accordenfolge der Leitharmonie mit der der Umwendung der Leitharmonie vergleicht, so stellt sich folgendes analoge Tonverhältniss dar:

G^7, C, c, Fis, a, F, H, h, As $= h^{o\,7}$: C, a, fis, G, E, B, (vergleiche Beylage IX. 1, a, 3, 4, X. 1, a, 3, 4, XI. 1, a, 3, XII. 1, a, 3).

3. Verbindung des chromatischen — oder Quadrat-Accords mit harten und weichen Dreyklängen.

XIII. *Satz.* Jeder Quadrat-Accord leitet in denjenigen harten oder weichen Dreyklang, dessen Leitton in dem Quadrat-Ac-

corde liegt. So leitet der Quadrat-Accord C Es fis a = C$^{\square}$ in Des oder des, E oder e, G oder g, B oder b (versteht sich jedesmal unter einer andern Bezeichnung), weil c der Leitton in Des oder des, dis der Leitton in E oder e, fis der Leitton in G oder g, a der Leitton in B oder b ist. (Vergleiche Beylage XIII. 1, 2, 3, 4, 5, 6.)

XIV. *Satz.* Eben so löst sich jeder Quadrat-Accord in denjenigen harten oder weichen Dreyklang auf, dessen Grundton in dem Quadrat-Accorde liegt. So löst sich c$^{\square}$ in C, e, Es, es, Fis, fis, A, a. auf (vergleiche Beylage XIV. 1, 2, 3, 4, 5, 6).

D) *Verbindung der Vierklänge mit Vierklängen nach dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur.*

1. Verbindung der Leitharmonie mit Leitharmonieen.

XV. *Satz.* Nach jeder Leitharmonie eines Dreyklangs kann man gleich die Leitharmonie der zwei nächstliegenden Dreyklänge in der Accordenfolge eintreten lassen. (Man vergleiche die Accordenreihe XV. 1. und 2. Beylage mit dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur, in welcher G^{7} in D^{7} und C^{7} leitet.)

XVI. *Satz.* Nach jeder Leitharmonie eines Dreyklangs kann man gleich die Leitharmonieen derjenigen vier Dreyklänge, welche nach der Tonverwandtschafts-Figur durch Sehnen zu 90° ein Quadrat construiren, nach einander einführen.

Denn da alle Winkel im Quadrat gleich sind, so sind auch gleiche Tonverhältnisse; daher kann nach G^{7} gleich E^{7} oder Cis^{7} oder B^{7} eintreten (Beylage XVI. 1. 2. 3) G^{7} : E^{7} = E^{7} : Cis^{7} = Cis^{7} : B^{7} = B^{7} : G^{7}. Diese Leitharmonieen stehen unter sich in einem 2fachen Combinationsverbande.

2. Verbindung der Umwendung der Leitharmonie mit Umwendungen der Leitharmonie.

XVII. *Satz.* Nach jeder Umwendung der Leitharmonie eines Dreyklangs kann man die Umwendungen der Leitharmonie der zwey nächstliegenden Dreyklänge aufführen. Nach h^{o7} kann gleich e^{o7} von F, oder fis^{o7} von G, weil G und F nach der Tonverwandtschafts-Figur die nächsten Töne zu C sind, angespielt werden. (Beylage XVII. 1 und 2).

3. Verbindung der Quadrat-Accorde mit Quadrat-Accorden.

XVIII. *Satz.* Nach jedem Quadrat-Accorde können gleich die Quadrat-Accorde der zwey nächstliegenden Töne (nach Beylage Fig. 1) eingeführt werden. Nach c$^{\square}$ kann gleich g$^{\square}$ und f$^{\square}$ (Beylage XVIII. 1 und 2) eintreten.

4. Verbindung der Leitharmonie mit Umwendungen der Leitharmonie.

XIX. *Satz.* 1) Jede Leitharmonie löset sich in ihre Umwendung selbst auf, wie G^{7} = ^{o7}.

2) Ferner lässt sich die Leitharmonie eines Dreyklangs in die Umwendung der Leitharmonie desjenigen Dreyklangs auflösen, welcher mit ihm links durch die Sehne correspondirt. So löset sich die C Leitharmonie G^{7} in die Es Umwendung der Leitharmonie d^{o7} auf, weil C mit Es durch die Sehne c es in correspondirendem Harmonieverbande steht.

3) Loset sich die Leitharmonie eines Dreyklangs in die Umwendung der Leitharmonie desjenigen Dreyklangs auf, welcher durch die Sehne mit dem links dem Dreyklange der Leitharmonie zur Seite stehenden nächstverwandten Dreyklange verbunden ist. So löset sich die C Leitharmonie G^{7} in die As Umwendung der Leitharmonie g^{o7} auf, weil As mit F durch die Sehne f as correspondirt, und F der nächste Ton bei C ist.

4) Endlich löset sich die Leitharmonie eines Dreyklangs in die Umwendung der Leitharmonie desjenigen Dreyklangs auf, welcher mit dem links stehenden nächstverwandten durch die Sehne, durch die Diagonale aber mit dem Dreyklange correspondirt, welcher mit dem nächst verwandten durch die Sehne verbunden ist. So löset sich die C Leitharmonie G^{7} in die D Umwendung der Leitharmonie Cis^{o7} auf, weil d mit f durch die Sehne d f mit as durch die Diagonale des, und as mit f wieder durch die Sehne as f verbunden ist, und f der nächste Ton zu C ist.

Daraus folgt das Verhältniss:

Die C Leitharmonie G^{7} leitet in die C, Es, As, D Umwendung der Leitharmonie h^{o7}, d^{o7}, g^{o7}, cis^{o7}, wie es in der Reihenfolge der Accorde (Beylage XIX. 1, 2, 3, 4) der Fall ist, wo G^{7} = h^{o7} = d^{o7} = g^{o7} = cis^{o7}.

5. Verbindung der Umwendung der Leitharmonie mit Leitharmonieen.

Umgekehrt oder gegensätzlich mit obigem Satze ist folgender

XX. *Satz.* 1) Jede Umwendung der Leitharmonie löset sich in ihre Leitharmonie selbst auf. Z. B. h^{o7} = G^{7}.

2) in die Leitharmonie desjenigen weichen Dreyklangs, welcher rechts durch die Sehne mit dem Dreyklange der Umwendung der Leitharmonie correspondiret. So löset sich die C Umwendung der Leitharmonie h^{o7} in die A Leitharmonie E^{7} auf, weil C mit a durch die Sehne c a (Beylage Fig 1) verbunden ist.

3) in die Leitharmonie desjenigen weichen Dreyklangs, welcher mit dem rechts verwandten durch die Sehne verbunden ist. So leitet die C Umwendung der Leitharmonie h^{o7} in die E Leitharmonie H^{7}, weil E mit G durch die Sehne E g verbunden ist, und G der rechtsverwandte Ton zu C ist.

4) Endlich noch in die Leitharmonie desjenigen harten Dreyklangs, welcher mit dem rechts verwandten durch die Sehne, durch die Diagonale aber mit dem Dreyklange correspondiret, welcher mit dem rechts verwandten durch die Sehne verbunden ist. So leitet h^{o7} in die B Leitharmonie F^{7}, weil B mit G durch die Sehne g b mit E durch die Diagonale b E, G mit E und B aber durch die Sehnen g e und g b (Beylage Fig 1) verbunden sind.

Also leitet die Umwendung der Leitharmonie h^{o7} in g^{7}, E^{7}, H^{7}, F^{7}, so wie umgekehrt, G^{7} in h^{o7}, d^{o7}, g^{o7}, cis^{o7} leitet. (Beylage XIX. 1, 2, 3, 4, und XX. 1, 2, 3, 4, und Fig 1.) Daraus folgt also das Verhältniss:

G^{7} h^{o7}, d^{o7}, g^{o7}, cis^{o7} = h^{o7} : G^{7}, E^{7}, H^{7}, F^{7}.

6. Verbindung der Leitharmonie mit Quadrat-Accorden.

XXI. *Satz.* Nach jeder Leitharmonie lässt sich gleich ein solcher Quadrat-Accord aufführen, welcher ein oder mehre Töne mit der Leitharmonie gemein hat. So lässt sich gleich nach C Leitharmonie G^7 der Quadrat-Accord $G^{\subset}$ oder $F^{\supset}$ aufführen. (Vergleiche Beylage XXI. 1 und 2.)

7. Verbindung der Umwendung der Leitharmonie mit Quadrat-Accorden.

XXII. *Satz.* Nach jeder Umwendung der Leitharmonie kann gleich ein solcher Quadrat-Accord in der Harmoniefolge eintreten, welcher ein oder mehre seiner Harmonie zugehörende Töne mit der Umwendung der Leitharmonie gemein hat. So kann man gleich nach der C Umwendung der Leitharmonie h^{o7} den Quadrat-Accord $c^{\cup}$ oder $f^{\supset}$ aufführen, weil sich diese Accordenfolge wieder auf das Gesetz der Tonverwandtschafts-Figur gründet. (Beylage XXII. 1 und 2.) Daraus folgt also das Verhältniss

$G : f^{\supset}$, $g^{\subset} = h^{o7} : F^{\supset}$, $c^{\subset}$.

8. Verbindung eines Quadrat-Accords mit Leitharmonieen.

XXIII. *Satz.* Jeder der drei Quadrat-Accorde lässt sich in eine Leitharmonie auf, wenn man mit einem seiner Harmonie zugetheilten Tone um eine halbe Klangstufe herabsteigt, oder umgekehrt mit drey ihm zugetheilten Tönen um eine halbe Klangstufe hinaufsteigt. Nach XXIII. 1. und 2. Beylage leitet $c^{\subset}$ in D^7, oder $c^{\subset}$ in A^7.

So leitet aber auch $c^{\cup}$ in die G Leitharmonie D^7, und in die F Leitharmonie C^7, weil (nach Fig. 1. Beylage) F und G die nächsten Töne zu C sind.

9. Verbindung des Quadrat-Accords mit den Umwendungen der Leitharmonie.

XXIV. *Satz.* Jeder Quadrat-Accord lässt sich in eine Umwendung der Leitharmonie umwandeln, wenn man mit einem seiner Harmonie zugetheilten Tone um eine halbe Klangstufe hinauf, oder mit drei Tonen um eine halbe Klangstufe hinabsteigt.

In der Accordenfolge (Beylage XXIV. 1 und 2) löset sich $c^{\cup}$ in fa^{o7} und $c^{\subset}$ in d^{o7} auf.

Dieser Satz ist gegensätzlich mit dem vorhergehenden.

Mit diesen Sätzen ist nun dem Ausweichungslustigen der Stoff zum harmonischen Geflechte der successiven Accordenverbindung nach dem Rundgebilde der Tonverwandtschafts-Figur gegeben. Es ist eine unerlässliche Foderung für denjenigen, welcher eine Fertigkeit in den Ausweichungen erlangen will:

1) sich diese Sätze durch Transposition in alle 12 Tonarten recht eigen zu machen;

2) mehre Sätze zur harmonischen Einsicht in einer Accordengruppe zu verbinden;

3) endlich mehre Accordengruppen wieder zu einer höhern Einheit in einem Tonstücke zusammen zu ordnen.

Die Verbindung dieser Sätze nach dem Tonverbindungs-Gesetze der Tonverwandtschafts-Figur, die Accordengruppen, und die Verbindung mehrer Accordengruppen zur harmonischen Einheit in einem Tonstücke, bleibt der Willkühr des Tonkünstlers im freien Fluge seiner Phantasie überlassen.

Da aber die ganze Reihe dieser Sätze für einen angehenden Lehrling zu ausgedehnt ist, um sich gehörig orientiren zu können, so wollen wir die ganze Kunst, Ausweichungen nach der Tonverwandtschafts-Figur (Beylage Fig. 1) zu construiren, in folgenden zwey Sätzen darlegen, welche aber durch Transposition in alle 12 Tonarten eingeübt werden müssen.

1. *Satz.* Man kann (nach Fig. 1 Beylage) von jedem harten Dreyklange in seine zwei nächsten harten Dreyklänge, und in die 3 mit diesen 3 harten durch Sehnen zur Rechten correspondirenden weichen Dreyklänge; und umgekehrt, von jedem weichen in seine zwey nächstliegenden weichen, und in die drey mit diesen drey weichen durch die links laufenden Sehnen verbundenen harten Dreyklänge, entweder unmittelbar, oder mittelbar durch ihre Leitharmonieen, ausweichen. (Beylage I. 1, 2, 3, 4, 5, II. 1, 2, 3, 4, 5, I. a, b, c, d, e, II. a, b, c, d, e, IV. 1, 2, 3, 4, 5, 6, V. 1, 2, 3, 4, 5, 6 und IX. 1, 2.)

2. *Satz.* Nach der Leitharmonie kann man in die Leitharmonie derjenigen Dreyklänge übergehen, deren Grundtöne (nach Fig. 1. Beylage) ein Quadrat bilden. (Beylage XVI. 1, 2, 3.)

Zur Anwendung dieser zwey Sätze wollen wir folgende Anleitungsregel beifügen.

Will man von einem Dreyklange in einen andern übergehen, so sehe man auf der Tonverwandtschafts-Figur (Beylage Fig. 1) nach:

1) wo beyde Dreyklänge, von dem man ausgehen und zu dem man übergehen will, stehen;

2) ob beyde Dreyklänge im nämlichen Quadrate stehen, oder nicht, indem jedesmal die zwey von einem Tone nach zwey anderen ausgehenden, und von diesen zwey zu dem mit ersterem polarisirten (diagonalisirten) Tone laufenden Sehnen (Catheten) ein Quadrat construiren, welches jedesmal durch die Diagonale oder Durchmesser (Diameter) durchkreuzt ist; stehen beyde Dreyklänge im nämlichen Quadrate, so darf man nur die Leitharmonie des ersteren in die Leitharmonie des letztern auflösen; stehen aber nicht beyde Dreyklänge im Quadrate, so sieht man wieder nach, ob nicht ein verwandter Dreyklang, welcher dem Tone (Dreyklange) zur Seite liegt oder sonst durch die Sehnen correspondirt, von dem man ausgehen will, in dieses Quadrate der Tonverwandtschafts-Figur liege; befindet sich ein verwandter darin, so darf man nur nach dem Dreyklange, von dem man ausgeht, die Leitharmonie des verwandten, oder durch die Sehne correspondirenden, in die Leitharmonie desjenigen Dreyklangs auflösen, in welchen man ausweichen will. Wir wollen diesen mit folgendem Falle beleuchten. Will man von C nach Cis ausweichen, so sehe man (Beylage Fig. 1) nach, wo beyde Töne stehen, hier stehen nicht beyde Töne in einem Quadrate. In diesem Falle sieht man sich nach dem verwandten G oder mit ihm durch die Sehne correspondirenden e um, spielt also gleich nach C die G Leitharmonie D^7, oder e Leitharmonie H^7 (1 Satz) an, diese D^7 oder H^7 verwandelt man (3 Satz,

in die Cis Leitharmonie Gis', welche dann in Cis oder cis hinüberleitet. Also C=D' oder H'=Gis'=Cis oder cis. Auf diese Weise lassen sich so viele Ausweichungen construiren, als man die 12 Töne combiniren kann und diese 12 Töne lassen sich 479001600 mal combiniren, folglich lassen sich 479001600 Ausweichungen nur durch diese zwey Sätze construiren.

Nur noch ein Wort über den Schlussfall (Cadenz) nach der Tonverwandtschafts-Figur sey mir hier zum Schlusse dieses Aufsatzes vergönnt.

Durch diese Sätze ist man nun in den Stand gesetzt, mehre Accorde oder Harmonien auf einander folgen zu lassen, wodurch dann Accorde oder Harmoniefolgen entstehen. Eine solche Harmoniefolge ist gerade die Verbindung des Haupt-Dreyklangs mit seinen zwey nächsten rechts und links zur Seite stehenden Dreyklängen (nach Fig. 1, Beylage). Folgen nun diese drey nächstverwandten Dreyklangs-Harmonien in ihrer successiven Verbindung nach einer pendelartigen Bewegung so auf einander, dass sie vom Grundtone ausgehen, und in ihrer Harmoniefolge wieder in den Grundton zurückkehren, und in ihm dann die ganze Harmoniefolge beschliessen, so bewirken sie einen Schlussfall oder eine Cadenz.

Wenn man die drey nächstverwandten Dreyklänge in dieser Accordenfolge mit den drey tonbezeichnenden Radien, welche von dem Einheits- oder Zentralpunkte der Tonverwandtschafts-Figur auf die Peripherie des Tonkreises derselben ausstrahlen, und einen Bogen von 90° beschreiben, vergleicht: so wird sich zwischen der Pendelbewegung der Radien (Halbmesser des Tonkreises) und der Harmoniebewegung der drey nächstverwandten Dreyklänge folgende Analogie herausheben lassen. (Man vergleiche Beylage Fig 1. mit Fig 2.)

Fig. 2. A. Befindet sich der Pendel (siehe I. Pendelschwingung) in seinem Ruhepunkte C, auch die Harmonie der harten Tonart II. befindet sich in C und die der weichen III. in c.

Fig. 2. B. Hier schwingt der Pendel von C nach F: auch die Harmonie der harten Tonart schreitet von C nach F oder d, weil diese beyden Töne F und d nach Fig 1 durch die Sehne f d correspondiren, eben so schreitet auch die Harmonie der weichen Tonart von c nach f.

Fig. 2. C. Hier treibt den Pendel das Gewicht seiner eigenen Schwere wieder von F nach C; auch die Harmonie der harten Tonart kehrt wieder von F nach C, desgleichen auch die Harmonie der weichen, auch sie kehrt, wie der Pendel, von f nach c.

Fig. 2. D. In C bleibt der Pendel aber nicht ruhen, sondern kehrt durch den Druck der Schwere, den er von F erlitten hat, getrieben nach G. Auch die Harmoniefolge der harten Tonart kehrt von C nach G, so wie die der weichen; diese kehrt auch von c nach G, mit welchem G sich noch der Ton f gattet, dann bildet dieser Anklang G h d f die Leitharmonie.

Fig. 2. E. Hier leitet den Pendel seine eigene Schwere von G wieder zurück nach C. Auch die Harmoniefolge der harten und weichen Tonart leitet von G nach C oder c. Hier senkt sich die Pendelschwingung und die Harmoniefolge zur Ruhe.

Auf diesen schlussfallmässigen Harmoniefolgen beruhen nun durch Versetzung der Töne in einer stufenmässigen Tonreihe die Tonleitern der harten und weichen Tonarten. Merkwürdig ist, dass die Tonleiter der harten Tonart nach der Tonverwandtschafts-Figur einen Halbkreis (Hemisphär), indessen die chromatische Tonleiter den ganzen Tonkreis der Tonverwandtschafts-Figur einnimmt.

Unzählige Harmoniefolgen solcher Art lassen sich auf diese Art nach diesem Accordenverbindungstypus noch entwickeln.

Hiermit wollen wir nun diesen Aufsatz beschlossen haben und übergeben nun unsere Methode, Ausweichungen nach dem Verhältnisse der Tonverwandtschafts-Figur zu construiren, dem geehrten Leser nicht als Koran, sondern nur als einen Versuch; möge er das Mangelnde zum Vortheil der edlen Tonkunst ergänzen.

Joh. Nepom. Hubar.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. Nº. 20 1830.

Recension.

Grosses Quartett für zwey Violinen, Viola und Violoncell; von Franz Limmer. Nr. I. Zehntes Werk. Wien, bey P. Mechetti.

Referent fühlt sich jederzeit unangenehm aufgeregt, wenn seine Pflicht ihn bemüssigt, über die Arbeit eines ihm ganz fremden Autors ein decisives Urtheil zu fällen, welches, wiewohl mit rechtlichem Freymuthe abgefasst, dennoch sehr oft entscheidend auf die ganze Laufbahn des angehenden Kunstjüngers ein- und fortwirkt.

Neue Bekanntschaften sind selten nur zugleich auch erfreuliche; und obschon dem zu besprechenden Tonwerke allbereits neun Brüder oder Schwestern vorangingen, so sind doch solche bis jetzt vermuthlich noch nicht zur Publicität gelangt, wenigstens uns nicht zu Gesichte gekommen, und wir haben es sofort mit diesem Quatuor einzig in der Qualität eines Erstling-Productes zu thun.

Vorerst liesse sich über das so oft gemissbrauchte Epitheton: „Gross" so manch gewichtiges Wörtlein verlautbaren. Welchen Begriff verbindet man damit? Was will man denn eigentlich damit sagen? Bezieht es sich auf das Volumen, nämlich, die Seiten- oder Bogenzahl? oder auf den Inhalt, dem Style und der kunstgemässen Ausarbeitung zufolge? — Wir, unserer Seits, können nur der letztern Definition einen beyfälligen Consens geben, und in dieser Beziehung dem wahrscheinlich noch jugendlichen Componisten, selbst wenn es sich — anstatt der Primo-Genitur — um ein *opus posthumum* handelte, von ganzem Herzen aufrichtig Glück wünschen zu der Bahn, welche er hier mit eben so vielem Talente als entschiedenem Erfolge eingeschlagen.

Ohne jenen knechtischen Nachahmern sich anzureihen, denen man meistens Tact für Tact nachzuweisen vermöchte, aus welchem Borne sie geschöpft, nach welchen Formen sie modellirt, aus welchen Stollen ihre erborgten Edel-Stufen sie gehauen, — so scheint dennoch unser Verfasser, bezüglich der consequentesten Durchführung seiner sorgfältig gewählten, der mannigfaltigsten Combinationen fähigen Motive, des trefflichen Spohr's unermüdlich beharrlichen Fleiss zum Vorbilde sich gewählt zu haben: ein Verfahren, welches in so ferne nur zu loben ist, als es andererseits des Künstlers individuellen Charakter nie beeinträchtigt, noch weniger zum Abweg der Einförmigkeit leitet.

Nebst dieser nur auf gründliches Studium basirten, thematischen Ausarbeitung verdient auch die durchaus edle, männlich feste, streng correcte Schreibart, der schöne Fluss sammt der homogenen Ideeenverbindung, die wohlberechnete, klare, technische Anordnung, das, nur als Würze gebrauchte, mit klug verständiger Oekonomie an rechtem Orte und Stelle angewendete Moduliren um so mehr gerühmt und gewürdigt zu werden, als diese Künste — gleich der Glasmalerey — in unseren Tagen grösstentheils beynahe verloren gegangen zu seyn scheinen; und um unsere Leser auf diese, jedenfalls sehr interessante Composition aufmerksam zu machen, dürfen wir uns das Vergnügen nicht versagen, die einzelnen Bestandtheile derselben, wiewohl in gedrängten Umrissen nur, etwas näher zu detailliren.

Der erste Satz, Allegro moderato, steht in der Grund-Tonart G dur, und ist auf folgendes einfache Thema gebaut:

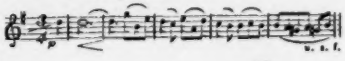

v. s. f.

Kaum hat die erste Violine diesen gesangvollen Gedanken rein und ungeschmückt vollendet, als ihn auch schon die Viola in der Mittellage übernimmt, und bey dieser Adoption die anderen Stimmen durch veränderte Accorde wieder neue Harmonieen hervor bringen. Man sieht also gleich anfangs, dass uns die Musen diessmal vor einem chaotischen *pêle-mêle* bewahren, und wir etwas wahrhaft Solides erwarten können. Bald darauf lässt sich ein anderes Motiv vernehmen:

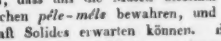

welches ebenfalls nach den Gesetzen des doppelten Contrapunctes dem Quadricinium anvertraut, später von brillanten Wechsel-Passagen unterbrochen, im zweyten Theile, der mit uns einen erfrischenden Zirkel von Tonleitern durchläuft, vergrössert, und mit einer bewegteren Begleitungsfigur decorirt wird, beyde dann, wie aus einem Gusse thematisch nachahmend sich fortspinnen, indem die Zwillingsthemate sogar auch mit einander verbunden erscheinen, und zuletzt auf einen Orgelpunct des Basses durch kanonisches Beantworten der ersten und dritten Stimme, in der None die Rückkehr erfolgt.

Das Scherzo — E moll — nähert sich, als abentheuerlicher Sonderling, der Beethoven'schen Manier, wie der geniale Meister diese von Joseph Haydn geschaffene Gattung mit seiner im wildkühnen Aetherfluge die fernsten Regionen durchschweifenden Phantasie auf das Höchste bis zum *non plus ultra* potenzirte.

Betrachten und untersuchen wir einmal das trotzig verwegene Thema:

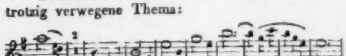

und leicht wird man sich entziffern können, dass selbes in alle und jede Formen der Imitation und Inversion sich schmiege. Einen sanft beruhigenden Contrast dazu bildet das melodische Trio, in G:

welches sich, so zu sagen, in kindlicher Unschuld selbst dann, wenn ein hüpfend tändelnder Gegensatz hinzu kömmt, durch alle Stimmen fortschlängelt und fast nur mit Gewalt dem lockern Gesellen, seinem Milchbruder, wieder das Feld räumt.

Der dritte Satz ist Fantasia benannt; ein rhapsodisches Adagio in H moll von düsterm, unheimlichem Farbentone im ganzen Tacte, welche Bewegung zum öftern, sogar noch am gänzlichen Schlusse mit dem $\frac{6}{4}$tel theiligen Rhythmus alternirt. Das Ganze will seelenvoll, mit tiefem Gefühle, schwärmerischem Accente, gewissermaassen als der Ergus eines beklommenen Herzens, eines schwer verwundeten Gemüths in leidenschaftlicher Sentimentalität vorgetragen werden.

Das Beste kommt zuletzt! — Wir sagen diess mit Beziehung auf das Finale, das an artistischer Vollendung seine Vorgänger noch weit übertrifft, und welches wir einem grossartigen Pallaste von drey Etagen vergleichen möchten; denn aus drey eng verzweigten Fundamental-Theilen ist der kunstreiche Bau construirt.

Im erschütternden Einklange — Allegro con fuoco, G moll, alla breve Tact — kündigt sich herausfordernd das Hauptthema mit feuriger Energie also an:

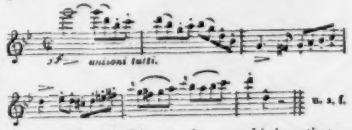

und wird im Verfolge zu den verschiedenartigsten Zwecken benützt; — bald wechselnd — jetzt ganz, dann theilweise verkürzt — allen Stimmen zugetheilt, bald mit einem Contrasubjecte gepaart und in die Enge geführt, bis sich allmählig daraus analog die liebliche Mittel-Cantilene in B dur entwickelt:

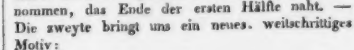

indem mit Phrasen, dem Materiale des Ganzen entnommen, das Ende der ersten Hälfte naht. — Die zweyte bringt uns ein neues, weitschrittiges Motiv:

welches sowohl als Dux und Comes mit dem ersten, so wie später selbstständig, als Quintenfuge höchst geistreich durchgeführt wird:

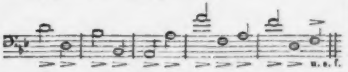

Ganz unvermerkt findet sich zuletzt auch noch ein dritter Gastfreund ein:

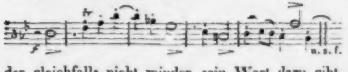

der gleichfalls nicht minder sein Wort dazu gibt, bis sich endlich zwischen dem Triumvirate ein muthiger Wettstreit entspinnt:

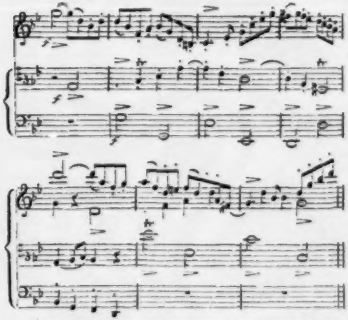

worin sämmtliche Kämpfer gleich rühmlich bestehen. — Der noch übrige Rest ist herkömmlicher Weise aus schon Vorhandenen gewebt. Die Mittel-Periode erklingt nunmehr im hellen G dur, kehrt aber dann — più Allegro — durch labyrinthische Fortschreitungen wieder zurück zum affectvollen Minore, um — gegen den Schluss hin zusammen gedrängt, eben so, wie begonnen wurde, mit dem stärksten Unisono rasch zu enden.

Wenn wir diesem Producte mehr Zeit und Raum, denn gewöhnlich, schenkten, so möge der Verfasser darin eine Ermunterung finden, uns bald mit einem Seitenstücke ein erneuertes Vergnügen zu gewähren, dabey aber steta eben so bedächtig arbeiten und sorgfältig feilen, auf dass er — verblendet von dem Beyfalle, welcher seinem schönen Werke unfehlbar zu Theil werden wird, ja nie in die verächtliche Klasse der Vielschreiber herunter sinke.

Auch dem Verleger herzlichen Dank, der, von reiner Kunstliebe geleitet, mit Hintansetzung aller pecuniären Vortheile, ein Tonstück, dem nichts als ein gefeyerter Name fehlt, zur Oeffentlichkeit bringt, und sich dadurch das lohnende Verdienst erwirbt, ein still verborgen aufkeimendes Talent ans Licht und in die Kunstwelt einzuführen.

D. *F. S.*

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Miscellen.

Im Verlaufe dieses verwichenen Winters erschienen zu Mailand folgende höchst armselige Schriften: Alcune osservazioni critiche intorno alla musica dell' opera la *Straniera* del Sig. M. Vincenzo Bellini. Milano, tipografia Pirola, 1830, 12 S. in 12. — Risposta alle Osservazioni critiche etc. Ebend. 15 S. in 12. — Alcune Aggiunte alle Osservazioni critiche etc. Ebend. 12. S. in 12. — Rivista di alcune Aggiunte etc. Ebend.

Dem Hrn. Pietro de Mojani, einem Musikdilettanten, fiel es erst jetzt ein, Bellini's Straniera, die bey ihrem Erscheinen im Karneval 1829 auf dem mailänder Theater, und bey ihrer Wiederholung im Karneval 1830 so starken Beyfall erhielt, anzugreifen. Seine Osservazioni critiche und Aggiunte drehen sich mehrentheils auf Plagiats (B. soll sogar Hrn. Mojani's Notturnini ausgeplündert haben!). Die Risposta und Rivista eines andern Anonimus sind um nichts besser. Der mailänder Corriere delle Dame vom 15ten März enthielt einen ziemlich starken Aufsatz gegen Hrn. de M. und liess sogar die vermeinten Plagiat's mit den Originalen gegenüber drucken, welches freylich die beste Antwort war. Zum Erstaunen ist es übrigens, wie Hr. Fétis in seiner Revue musicale von jenen Osservazioni sagen konnte: „*Ce petit écrit contient quelques remarques qui ne manquent ni de justesse, ni de piquant.*“

Und da gerade von Hrn. *Fétis* die Rede ist, so erlaubt sich Ref. über die erst spät von ihm gelesenen Missverständnisse und Aeusserungen in Betreff des deutschen Wortes Violon als Bedeutung des Contrebasses folgendes zu bemerken. In der 43sten Nummer der Revue v. J. sagt er: „L'ancien mot italien Violone n'est plus en usage, parcequ'il designe non pas la contrabasse actuelle, mais la Contrebasse de Viol, qui étoit montée de sept cordes, et non de cinq, et qui appartient à la famille des Violes." Das Wort Violone ist in Italien weder alt noch neu, und bedeutet zu jeder Zeit, also auch jetzt, ein Mittelding zwischen Violoncell und Contrebass*). Als vor einigen Jahren Hr. Dall' Occa, russisch-kaiserlicher Kammervirtuos, sich in der mailänder Scala auf dem Contrebasse hören liess, da schrie alles: quest' è un Violone (das ist ein Violon), der war doch etwas grösser als der wahre Violone, und näherte sich schon mehr den für italienische Theater eingerichteten Contrebässen. Ref., der schon seit zwanzig Jahren nicht in Deutschland gewesen ist, glaubt, die deutschen Contrebässe seyen um vieles kleiner als die italienischen, und können daher recht gut mit dem nicht unpassenden Namen Violon belegt werden.

Im XI. Bande (41stes Heft) der Cäcilia, S. 1—14 findet sich ein Artikel des Hrn. Dr. S. Krug „über den klimatischen Einfluss auf die menschliche Stimme. Parallelen zwischen Deutschland und Italien." Ref. würde zu weit gehen, all das unstatthafte dieses Artikels hier auseinander zu setzen, vielleicht unternimmt er es einst bey mehrer Musse. Da aber dieser Artikel mit einigen unbedeutenden Wortveränderungen ganz aus einem andern, von Herrn Kanne, in die Wiener mus. Zeitung Nr. 23. 24. v. J. 1819 eingerückten Artikel: „Ueber die Verschiedenheit der deutschen und italienischen Stimmen" abgeschrieben ist, so verweist er bloss auf seinen damals diesen Blättern (Jahrg. XXII. S. 614) kürzlich mitgetheilten Aufsatz: „Merkwürdige Beschaffenheit der Stadt Bergamo zur Erzeugung der Tenorstimmen," wo in der Note einiges aus letzterm Artikel berührt wird.

*) Diess bestätigte erst vor wenigen Tagen Hr. Andreoli, Lehrer des Contrebasses am hiesigen k. k. Conservatorium, hierin gewiss der erste Gewährsmann in Italien.

Sero venientibus ossa. Ref. war der erste, welcher Paganini mit dem Auslande bekannt machte (S. diese Blätter vom Jahre 1814, S. 231, woraus man unter anderm ersieht, dass dieser Künstler noch heute dieselben Stücke, wie vor 16 Jahren spielt; aus dem Jahrg. 1816 S. 344 ist auch zu ersehen, dass Lafont Paganini im Cantabile übertroffen hatte, was den durch Lafont unlängst in Pariser Blättern eingerückten Brief bekräftigt); öfters ersuchte er ihn um seine Autobiographie, P. versprach es immer, erfüllte aber erst sein Versprechen am 28sten Februar 1828 um 3 Uhr Nachmittags, ungefähr 12 Stunden bevor er nach Deutschland abreiste, denn frühmorgens ging er nach Wien. Dass in dergleichen geschäftigen Stunden nichts besonderes heraus kommen konnte, war wohl voraus zu sehen; Paganini setzte sich jedoch ruhig nieder, und dictirte (zufälligerweise wurde er von Niemanden geplagt). Dieses Actenstück war für die Leipziger musikalische Zeitung bestimmt; leider vermisste es aber Ref. bis jetzt, er trägt aber kein Bedenken, dasselbe nachzutragen, und zwar in der ihm dictirten Nationalsprache.

Nicolò Paganini nato a Genova nella notte di S. Simeone del 1784 da Antonio e da Teresa (Bocciardi), ambidue dilettanti di musica. Con cinque anni e mezzo imparai il mandolino da mio padre, sensale nel commercio. Circa a quel tempo il Salvatore venne in sogno a mia madre, dicendole che gli domandasse qualche grazia, ed ella gli chiese che suo figlio diventasse un gran sonatore di violino, lo che fu concesso. Con sette anni appresi i primi elementi di violino dal padre, ch' era d'orecchio disarmonico, ma appassionato per la musica; in pocchi mesi fui già capace di eseguire qualche pezzo di musica a prima vista. Con otto anni e mezzo sonai un concerto di Pleyel in una chiesa, indi presi 30 lezioni in sei mesi dal maestro Costa, Primo Violino nelle musiche da chiesa. D'ora in poi sino al mio undicesimo anno circa, sonai sempre concerti in tutte le funzioni di chiesa. Con undici anno e mezzo diedi una grand' accademia nel teatro di S. Agostino, ove cantò la Bertinotti. Consigliati di andar in ricerca di buoni maestri, mio padre mi condusse nell' èta di 12 anni a Parma, raccommandato alla corte, a Rolla ed al maestro Paer. Avendo trovato nella stanza di Rolla un nuovo concerto di lui, lo sonai a prima vista; Rolla ne fu sorpreso, ed invece d' insegnarmi il violino, mi consigliò di imparare

il contrappunto dal maestro Ghiretti, napolitano, violoncellista di corte e celebre contrappuntista, non che maestro dello stesso maestro Paer. Diffatti n' ebbi tre lezioni settimanali per sei mesi, insegnandomi il contrappunto colla sola pena senz' istrumento: Ghiretti s' inamorò tanto di me, che mi colmò di lezioni nella composizione, ed io composi sotto di lui gran quantità di musica instrumentale. Due concerti per violino di mia composizione furono da me in quel tempo eseguiti in un' accademia del gran teatro, dopo aver sonato nella Villeggiatura de' Sovrani a Colorno e Sala, dai quali fui munificentemente regalato. Un proprietario di un Violino di Guarnerio mi disse: se sonate prima vista questo concerto di violino, vi do questo istrumento, ed io lo guadagnai. Ritornato in patria, composi musica difficile, facendo continuo studio nelle difficoltà da me inventate, onde rendermene padrone, e composi altri concerti e variazioni. In età di 17 anni feci un giro nell' alta Italia ed in Toscana, fermandomi molto tempo a Livorno, a comporre musica di Fagotto per un dilettante svedese, che si lagnava di non trovare musica difficile. Nei miei *Avvisi d' Accademia* v' era sempre la protesta ch' avrei eseguito qualunque sia si pezzo di musica, che mi fosse presentato. Trovandomi una volta a Livorno per diporto senza violino, un Monsieur Livren m' imprestò un violino per sonare un concerto di Viotti, e me ne fece poi un regalo. Restituitomi in patria mi dedicai all' agricoltura, e per qualche anno presi gusto a pizzicare la chitarra. Quattro anni prima dell' incoronazione di Napoleone a Milano, mi recai a Lucca per la rinomata funzione di S. Croce; esaminato secondo gli statrti, tutti si burlavano del mio lungo arco e della grossa armatura di corde, ma dopo lo sperimento ebbi grandi applausi, in modo che gli altri candidati concertisti non azzardavano più farsi sentire. In una gran funzione di chiesa notturna il mio concerto fece fanatismo tale, che tutt' i frati correvano fuori, gridando silenzio al popolo. La Republica di Lucca mi nominò Primo Violino di Corte, nella quale qualità restai circa tre anni, dando lezioni a Baccicocchi. Dovendo sonare ne' due concerti che si davano settimanalmente, sonai sempre a capriccio, accompagnato dal Pianoforte, per cui scrissi sempre un basso immaginandovi un tema. Un giorno era mezzodì, la Corte voleva un concerto di violino e di corno inglese per la sera, il maestro di cappella lo ricusò per non aver tempo materiale; pregato io di farlo, lo composi in due ore un accompagnamento d' orchestra, e fece furore, eseguito nella sera da me e dal professor Galli. Cercando varietà nelle sonate eseguita alla Corte, una sera togliendo due corde dal violino (la 2a e 3a), improvvisai una sonata intitolata *Scena amorosa*, figurando la quarta corda il maschio (Adone), ed il cantino la femina (Venere), ed ecco d' onde nacque in me di sonare sopra una sol corda, perchè dietro le congratulazioni della sonata, mi si domandò, se fossi pur capace di sonare sopra una corda sola: „certo" fu la mia risposta, e composi una sonata con variazioni, eseguendola nella grand' accademia datasi nel giorno di S. Napoleone (15 agosto), e scrissi poi delle altre di simil genere (NB. la sovrana Elisa, cadendo talvolta in svenimento al mio sonare, allontanossi sovente per non privare gli altri dal piacere). Diressi anco un opera intera a Lucca con un Violino avendo due corde sole, e ne guadagnai una scommessa di una scena di 25 persone. Sempre addetto a questa Corte viaggiai in Toscana. In un' accademia data a Livorno mi s' infila un chiodo nella calcagna, di modo che venni zoppo in teatro (risata del pubblico); mettendomi a sonare, mi caddero i lumi dal leggio (altra risata); commiciando il concerto mi ruppe il cantino, e sotto le risate del publico sonai il concerto su tre corde, e feci furore.

Girai tre volte la Bassa Italia, cambiando genere di musica ogni lustro. Improvvisai con Rossini a Bologna al Cembalo in casa Pegnalver (Hier gestand mir Paganini, dass Rossini von ihm viele Melodieen genommen habe. — Das ist sehr möglich. Als Rossini seinen Bianco e Falliero in Mailand componirte, befand er sich im Redoutensaale, wo man eine Balletmusik, gleich darauf aber eine Scene aus dessen Oper probirte. Man spielte gerade ein Stück des Maestro Br... Rossini war ganz Ohr. Ich sagte zu ihm, du wirst doch wohl nicht den M. Br. bestehlen wollen. Ey was, versetzte er, wenn es nur schön ist, so stehle ich auch von Maestro Br....) Non essendo permesso a Roma di dare un' accademia ne' venerdì del carnevale, il vicario d'allora, in appresso Papa Leone XII, il quale mi fece grazia di una sola accademia, vedendo il fanatismo che produsse, mi mandò spontaneamente un rescritto lusinghiero, concedendomi tutti gli altri venerdì per

sen frühern Jahren eine der vorzüglichsten in Deutschland: mit der Liebe des Königs zur Kunst schlummerte sie nach und nach ein: aber noch lange galt sie für weit mehr, als sie war, und wenn Einer etwas dagegen einzuwenden hatte, so rückte man ihm einen Franz Benda, die Graun, den musikalischen Pabst Quanz und andere verdiente Manner vor: damit war's abgemacht, und man dachte nicht daran, dafs auch diese immer tiefer einschlummerten. Die Dresdner Kapelle war nicht nur eine der vorzüglichsten in Deutschland, so lange man sich hier, wie in Würtemberg, Braunschweig u. a. O. beykommen liefs, mit Frankreich zu rivalisiren; sondern blieb es auch unter den weisen Einschränkungen der jetzigen Regierung. Ja, auch jezt, da kein Aufrichtiger leugnen wird, dafs so vieles in Schlummer gesunken sey und sich blos im langgewohnten Laufe allmählig fortbewege, behauptet sie ihren Plaz unter den vorzüglichern, verdient ganz ihren Ruf in Einem Fache — aber lezteres nur, wenn man aufzählt, was anderswo da ist, nicht so ganz, wenn man erwägt, was hier seyn könnte.

Kirchenmusik ist dies Eine Fach, und man weifs das auch recht gut. Die dresdner Kapelle giebt mit einer Reinheit, Akkuratesse, Präcision — mit einer Kraft, und, noch mehr, mit einer Anmuth, wie jezt nirgends eine andere — *ältere* und *leichte* Sachen. Diese, und nur diese, denn das wenige, was die hiesigen Kapellmeister von Zeit zu Zeit Neues schreiben, ist — nicht selten vortrefflich, aber, wovon hier allein die Rede ist, gleichfalls leicht und in der Weise, die hier herrscht. Kompositionen, z. B. von beyden Haydn, von Mozart, von Jomelli, von den Italienern der grofsen Periode, u. dgl. für die Kirche bekommt man *nie* zu hören — eben so wenig, als etwa Opern von Gluck, Cherubini, Reichardt u. dergl. Man giebt in der Kirche *nichts*, als Kompositionen hiesiger Kapellmeister, und zwar, den einzigen Hasse ausgenommen, nur der lebenden. Hier ist einer der Punkte, wo Jedermann Aenderung wünscht, und sie so leicht zu treffen wäre. Es hat, seit mehrern Jahren, mit der Einrichtung folgende Bewandtnis. An jedem der höchsten Feste dirigirt den ersten und zweyten Feyertag Naumann, und führt allezeit, den ersten, Kompositionen von Hasse, den zweyten, von ihm selbst auf. Die andern Kapellmeister wechseln wöchentlich, und jeder führt wieder Kompositionen von sich selbst auf. So hat denn alles dabey seinen geregelten Gang. Erinnern Sie sich nun, dafs Naumann, Schuster und Seydelmann eigentlich doch zu Hasse's Schule gehören, obschon sie seine Schuler nicht waren; und lassen Sie mich erwähnen, dafs Rastrelli gar keine Schule hat — er, von dem Sie vielleicht gar nichts wissen, wie die Welt nichts von ihm weifs, und von dem ich auch kein Wort weiter sagen will —: so kennen Sie die Stufe der Kultur für Kirchenmusik, die man hier erstiegen hat und allerdings anständig behauptet; so kennen Sie auch, was hier ganz vortrefflich exekutirt werden kann. Alles Spätere vermeidet man, mag es nicht kennen, oder thut, als ob man es nicht kennete. Man würde z. B. die wahrhaft hohen Messen der Haydn, selbst nach dem Geständnis der Aufrichtigern und Einsichtsvollen im hiesigen Orchester — wenn auch von Seiten des Orchesters, doch gewifs nicht von Seiten der italienischen Sänger wirklich gut zu geben im Stande seyn. Nun hat jede Kunstschule ihre eigene Weise, das, was sie geliefert, vorzutragen; diese Weise, wie es sich von selbst verstellt, kann am richtigsten von dem Stifter angegeben und eingeführt werden, wo man sie einmal sich zu eigen gemacht hat, und die Werke derselben immer, immer wiederholt; wo man alles Uebrige möglichst vermeidet, die Jüngern durch Beyspiel der Aeltern wieder dazu gebildet werden und also eine Art geheiligter Tradition statt findet: da ist es kein Wunder, da ist es nicht einmal etwas Sonderliches, wenn gerade dies, auch bey aller Bequemlichkeit, ganz vortrefflich gegeben wird — und zwar allenfalls sogar ohne Probe, die man in Dresden auch oft nicht hält. So mit Händel und seiner Schule in London; so mit Hasse und seiner Schule in Dresden.

Lassen Sie mich diesen Brief mit einigen Bemerkungen über die Werke dieses grofsen Mannes beschliefsen. Man kann ihn gewifs nicht auf-

le accademie. Mi feci pure sentire in un' accademia datasi nel palazzo del conte Kaunitz, ambasciatore austriaco. Il principe Metternich, in allora a Roma, non potendo per indisposizione sopravenuta comparirsi nella sera, vi si recò nella mattina; per aderire al desiderio del principe, presi il primo Violino che mi venne in mano, e dopo aver eseguito un pezzo, S. A. se ne mostrò molto soddisfatto, e venne pure un altra volta nella sera. La moglie del ministro mi disse: è Lei che forma la festa, ed è in questa occasione che fui gentilmente invitato dal principe Metternich di venire a Vienna, ed io gli promisi che il primo paese dopo la mia sortita d'Italia sarà Vienna. Questo mio viaggio nell' Austria fu tardato in grazia di malattie sopravenutemi, non conosciute dai medici. Tornato in Italia dopo i miei viaggi di Germania, Francia ed Inghilterra, mi dedicherò interamente alla composizione di concerti. NB. Il mio diploma di cavaliere dello sperone d'oro è in data 3 aprile 1827.

Le mie composizioni sono: No. I. XXIV Capricci per Violino. No. II. 6 Sonate per Violino e Chitarra. No. III. idem. No. IV. 3 Quartetti per Violino, Viola, Chitarra e Violoncello. No. V. idem. — Molto in MS. Qualche Aria.

Molte sono le poesie stampate in mio onore. — Dichiaro una favola le dicerie, d' essere stato molti anni in arresto, e di averai sudiato il violino.

Fortgesetzte Kunstnachrichten aus München bis Mitte von April.

In der Stummen von Portici hat Mad. Vespermann, die man so lange nicht mehr gesehen, und deren Wiedererscheinen auf der Bühne man mit einer Art von Sehnsucht entgegen sah, im Gesange und Spiele allen Erwartungen entsprochen. Wir sagen nichts weiter über das Verdienst dieser Künstlerin, die ihren Ruf bey Kennern und Nichtkennern seit langem so tief gegründet hat. Auch Hr. Löhle hatte allgemein befriedigt. Die geniale Composition voll Feuer und Lebendigkeit war von grosser Wirkung. Der Terzquarten-Accord, womit die Ouverture anfängt, war neu und überraschend in einer Oper. — (Beethoven hat eine seiner Symphonieen mit dem Septimenaccord eingeleitet.) — Auber (der Componist nämlich) versetzt uns so zu sagen gleichsam schon bey der Vorbereitung in die Mitte der Handlung, und führt uns, ohne Längen und ohne zu ermüden, bis ans Ende fort. Die Ballete waren hin und wieder gekürzt, das Uebrige wurde ohne Veränderung wie im Originale gegeben. Die Aufführung gehört zu den sehr gelungenen; alles wirkte gut zusammen. Dem Orchester muss man alles Lob sprechen; die Chöre thaten das Ihrige; die Stumme wird immer mit Beyfall gehört werden. Sie wurde bisher dreymal aufgeführt.

Im Barbier von Sevilla, am 9ten März, hat Dem. Vial, eine Deutsche, wie man sagt, aus Nürnberg gebürtig, sich sehr zu ihrem Vortheile ausgezeichnet. Sie nennt sich Schülerin der Signora Pesaroni, bey welcher sie sich in Paris eine geraume Zeit soll aufgehalten haben. Es war diess ihr erster theatralischer Versuch, der bald, wie es heisst, eine förmliche nicht unvortheilhafte Anstellung zur Folge hatte. Methode, Vortrag, Genauigkeit im Ausdrucke sind an ihr bemerkenswerth, und bringen der Schule ihrer Lehrerin Ehre. Ihrer Stimme möchte man wohl mehr Kraft und Intensität wünschen, welches man jedoch bey ihrem gefälligen Gesange bald vergisst; vielleicht, dass auch die Jahre ihre Wirkung hervor bringen. — Wiederholungen, worin andere unserer so oft gepriesenen Künstlerinnen auftraten, übergehen wir. Herr Wepper gewinnt täglich mehr an Kunst und folglich an Beyfall. Dem. Haibel machte im Maurer und Schlosser ihren zweyten Debüt, hatte es auch unternommen, die schwierige Rolle der Marzellina in Fidelio in sehr kurzer Zeit zu studiren, und nicht unvortheilhaft darzustellen.

Das Ballet hat eine Veränderung untergangen. Hr. Horschelt und seine Familie sind in Ruhe versetzt. Ob auch die von ihm gegründete Schule aufgehoben, vermögen wir jetzt mit Gewissheit nicht anzugeben. Seine vielen pantomimischen Ballete haben in letzteren Jahren vielen Beyfall gefunden; aber auch, wie man meint, durch ihren mit anderen Kunstzweigen nicht im Verhältniss stehenden Aufwand diese Veränderung herbey geführt. Wir erinnern uns nur zweyer derselben, deren Musik von hiesigen Meistern durchaus neu gesetzt worden, und diese sind „das graue Männchen“ von Hrn. Roth, und „Agle“ ursprünglich für die Familie Taglioni von Hrn. Cramer. Zu den übrigen war sie theils neu eingerichtet, theils von anderen Meistern zusammen gesetzt, weswegen wir

denn auch nicht weiter diesen Gegenstand verfolgen können.

Nicht immer geht die Kunst nach Brot; sie verschafft jetzt nicht selten Unterstützung und Brot. So gab die hiesige musikalische Akademie, nur von menschenfreundlichen Gesinnungen geleitet, zwey grosse Concerte: das erste am 23sten Januar im Odeons-Saale zum Besten der durch diesen harten Winter noch dürftiger gewordenen Armen; das zweyte am 6ten April zur Mithülfe vieler durch den Einsturz eines Neubaues gedrängten Familien, deren Väter, auch jüngere Söhne, entweder ganz unter dem Schutte begraben, oder doch schwer verwundet worden. Eine beydemal reichliche Einnahme entsprach den Strebungen der immer zahlreich vereinten Künstler. (Der Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Ein noch sehr junger Violin-Virtuos, Hr. Heinr. Wilh. Ernst aus Wien, der bereits in Ihrer Zeitschrift von manchen Orten her gerühmt worden ist, hat auch hier sich vielen Beyfall erworben. Paganini selbst, der noch immer unter uns weilt und von Zeit zu Zeit Neues componirt, bewiess ihm wiederholt seine Anerkennung. Auch die Compositionen des jungen Mannes verdienen Lob. Vorzüglich schön fand man ein Adagio, das er mit Wärme und Eigenthümlichkeit vortrug. Compositionen von Rhode u. Mayseder gelangen ausgezeichnet, nicht so sein Spiel in Paganini's Manier, wo ihn wahrscheinlich die Gegenwart des Meisters befangen machte. Ein anderer noch sehr junger Violinist, ein Schüler Mayseders, Hr. Wolf verdient gleichfalls alle Beachtung und rühmliche Erwähnung. Rossini's Wilhelm Tell hat nun hier öfter seinen Apfel heruntergeschossen. Man war äusserst gespannt. Die Direction hat alles Mögliche für diese Oper gethan. An schöner äusserlicher Ausstattung fehlt es nicht; Hr. Kapellmeister Guhr hat im Streichen und Verknüpfen seine grosse Erfahrenheit wieder beurkundet; die Chöre gingen trefflich und das lobenswerthe Orchester that das Seine; nicht minder die Solosänger. Kurz gleich die erste Aufführung war tadellos. Allein die Musik wollte nicht sogleich vollkommen ansprechen, und das Haus war bey der zweyten Aufführung weniger braucht, als man erwartet hätte. Wirkten noch die Stimmen, die sich gegen Graf Ory erhoben hatten, oder verstand man die Musik nicht sogleich? Wahrscheinlich hatte beydes eingewirkt. Je öfter man aber die Oper gab, desto mehr Beyfall hat sie sich erworben, und die rühmlichen Anstrengungen der Direction, uns in möglichster Vollkommenheit und Schnelle mit dem Neuesten bekannt zu machen, was von manchen angeschenen Orten Deutschlands nicht gerühmt werden kann, sind gebührend anerkannt worden.

Hr. Kapellm. Guhr, der sich jetzt (im May) auf einer Erholungsreise über Leipzig und Berlin nach Hamburg (vielleicht) befindet, hat wieder eine neue Oper unter der Feder, die bald beendet seyn wird. Es ist Aladdin, oder die Wunderlampe, nach Oehlenschläger neu bearbeitet. Das Buch, das der Componist unter drey Bearbeitungen wählte, wird gerühmt. Man versichert, die neue Oper solle das erste Mal nicht hier, sondern auswärts, wahrscheinlich in Berlin, aufgeführt werden.

Dagegen sehen wir mit Gewissheit einer noch nirgend gegebenen Oper von Schnyder von Wartensee entgegen „Fortunat's Wünschhütlein," worauf auch in Ihren Blättern bereits aufmerksam gemacht worden ist. – Bekannt ist es Ihnen wohl schon, dass nächstens die Violinschule, nach Paganini's Art zu spielen, von Guhr bearbeitet, die Presse verlassen wird? Wenn aber die Wunder aufgedeckt sind, wer wird sich noch über die Wunder wundern?

Kurze Anzeigen.

„God save the king" Variazioni di Bravura con Introduzione e Finale per il Pianoforte e Orchestra (ad lib.) — — *da F. Kalkbrenner.* Op. 99. (Propr. dell' edit.) Lipsia presso E. A. Probst. Pr. 1¼ Thaler.

Wir haben über diesen vielgerühmten Meister des jetzt so hoch gesteigerten Pianofortespiels, namentlich über seine Compositionsweise, in unseren Blättern zu verschiedenen Zeiten, auch in den letzt vergangenen, so ausführliche Beurtheilungen gegeben, dass es unnütz wäre, wieder von Neuem das Dagewesene mit anderen Wortwendungen vorzutragen. Wir berufen uns besonders auf Nr. 41 vom Jahre 1828 dieser Zeitschrift.

Die Introduction (Maestoso, $\frac{4}{4}$, D dur) ist kurz, geschmackvoll nach neuer Art, brillant, wie das

Ganze, und für einen geübten Spieler (und für solche ist das Werk) von keiner besondern Schwierigkeit. Das Thema selbst, welches zuerst vom Pianoforte vorgetragen, dazwischen theilweise vom Orchester wiederholt wird, hat eigenthümlich neue Harmoniewendungen. Die Variationen sind sämmtlich, was sie seyn sollen, brillant und zum Theil nichts weniger als leicht. Hin und wieder gehört eine grosse Hand dazu, die ausgedehnten Lagen gehörig zu fassen. Das Adagio non troppo der dritten Veränderung, H moll, modulirt bedeutend, jedoch sangbar und wirksam für das Instrument. Die vierte Variation zeigt sich in glänzenden Octavengängen, erst für die rechte, darauf für die linke Hand, so wie die zweyte in Terzenpassagen. Der Schluss, Più Allegro, ist nicht weniger brillant, doch nicht das Schwerste bis etwa auf einen für beyde Hände durch sechs Tacte fortlaufenden Triller, während dessen ein Theil der Melodie vier Tacte lang zu Gehör gebracht wird, worauf es sich bald mit Doppeltriller und Schnellläufer in ein Tutti hineinrauscht, dem wir, wie beym Schlusse jeder Veränderung, mehr Aehnlichkeit mit dem Hauptthema wünschten. Wir wiederholen: Es ist für geübte, fertige Spieler und für solche, die, nahe daran, durch Uebung sich fördern wollen. Die Pianofortestimme zählt 11 Seiten, also nicht zu lang.

Grandes Variations à quatre mains pour le Pianoforte sur une Marche favorite de Guillaume Tell de Rossini — — par Henri Herz. Oeuv. 50. (Propr. des edit.) Mayence et Anvers. Chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Fl. 42 Xr.

Dass über mehre Themata der in Frankreich so beliebten Oper sogleich eine Anzahl Variationen und Potpourris erscheinen würden, war ohne tiefen Blick in das verhängnissvolle Schwarze der Zukunft voraus zu sehen. Von allen bis jetzt über Sätze aus Wilhelm Tell erschienenen möge diesen Variationen des Pianisten Sr. Maj. des Königs von Frankreich die erste Anzeige in unseren Blättern zufallen. Die übrigen Werke der Art werden folgen. Wie sie beschaffen sind, das mögen folgende Beyworte ausdrücken, so gut sie es vermögen: fra..nt, attakirend, piquant, barock, brillant, süss, füchterlich, frivol, schmeichelhaft — Alles mit dämonischer Gewalt wohl zusammengerührt im Zauberkessel der Mode mit schnellfingriger Hand und witzigem Geiste. So ungefähr sind diese Variationen. Werden sie gut gespielt: so wetten wir zehn gegen eins, sie werden furore machen, ja man wird ausser sich seyn. In ihrer Art sind sie wirklich geistreicher, als Manches, was wir von diesem Componisten kennen. Druck und Ausstattung sind gut, und das Uebrige modisch mit Pfeffer und Salz gewürzt.

Geschwind-Märsche, zum bestimmten Gebrauche der Königl. Preussischen Armee, eingerichtet für das Pianoforte von A. Neithardt. 1ste, 2te, 3te Lieferung. Berlin, bey Trautwein. (Jede Lieferung 12 Gr.)

Der Titel: „zum bestimmten Gebrauch" soll doch wohl heissen: wirklich im Gebrauch; denn sonst würde geschrieben worden seyn: bestimmt zum Gebrauch — und in der That kann Ref. von nicht wenigen dieser Märsche bezeugen, dass sie bey der preussischen Armee wirklich eingeführt sind. Das bekömmt darum einiges Gewicht, weil dann die Leser nicht weniges Gute hier erwarten werden, indem es Jedermann bekannt ist, dass die preussische Regimentsmusik jetzt, durch vorzügliche Begünstigung des Königs und ausgezeichnete Fürsorge gar mancher Inhaber der Regimenter, zu der besten in Europa gehört. In diesen Erwartungen werden sich die Leser auch nicht getäuscht finden. Freylich sind die 18 Nummern einander an Werth nicht gleich. Besonders zeigt sich in einigen Märschen eines sonst berühmten Componisten hier, wo die glänzende oder auch nur lärmende Instrumentirung wegfällt, etwas unerwartet Gedehntes und an Gedanken Armes; und einige andere, die aus Opern arrangirt sind, wenn sie auch nicht übel sind, haben doch nicht ächtmilitairisch werden wollen. Aber die meisten sind sehr gut und verschiedene (wie gleich Nr. 1 der 1sten Lieferung) in ihrer Art trefflich. Die Componisten sind nicht überall genannt. Das Arrangement für das Pianoforte, so weit man es ohne die Partitur beurtheilen kann, ist nicht zu tadeln. Es wird Mancher Vergnügen an dem Werkchen haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten May. Nº. 21. 1830.

Recension.

Pianoforte-Schule in vier Abtheilungen verfasst — — von C. W. Greulich. 200tes Werk. Berlin, bey Aug. Rücker. (Pr. 6 Thlr.)

Abermals eine neue Pianoforte-Schule. Allerdings sind wir damit schon reichlich versehen: aber die Wünsche der Lehrer und die Fassungskraft der vielen Lernenden sind so überaus verschieden, dass wir keiner ihr Glück absprechen. Wir haben gewissenhaft anzuzeigen, was die gegenwärtige enthält, und wie sie ihre Aufgabe fassete und durchführte, damit Jeder sehe, in wie weit sie seinen Wünschen und Bedürfnissen entspricht.

Das erste Kapitel der ersten Abtheilung handelt in drey Zeilen vom Notensysteme, das zweyte von den Schlüsseln und der Benennung der Noten. Hier wird zugleich erklärt, was 8va ~~~ loco u. con 8va heisst; dann Notenbeyspiele zum Aufsuchen auf dem Instrumente; darauf werden die gewöhnlichen drey C-Schlüssel angegeben, und in einer Anmerkung noch der Discantschlüssel auf der zweyten Linie, der F-Schlüssel auf der dritten und fünften, und der G-Schlüssel auf der ersten Linie. Wenn aber einmal auf diese alten Schlüssel Rücksicht genommen wurde: so hätten auch die übrigen Zeichen derselben angegeben werden sollen. — Im dritten Kapitel von der Dauer der Noten, dazu die Abkürzungen. Viertes Kapitel von den Pausen. Fünftes Kapitel. Benennung der Tasten (ohne die Obertasten). Sechstes Kapitel. Von den Tonfächern (nämlich von den verschiedenen Octaven, der grossen bis zur viermal gestrichenen). Siebentes Kapitel. Von den Erhöhungs- und Erniedrigungs-Zeichen. Bey den Doppelkreuzen hätte auch die Benennung fisis u. s. w. bemerkt werden sollen. Achtes Kapitel. Von den Intervallen. Nur das Allernöthigste. Die kleine und grosse Terz und die Sexte werden noch unvollkommene Consonanzen genannt. Die Regel: „Reine und kleine Intervalle verkleinert geben verminderte" ist undeutlich: nur ein erhöhetes reines Intervall mit einem kleinen Intervalle verbunden, gibt verminderte. Unterschied zwischen kleinen und grossen halben Tönen. — Neuntes Kapitel. Von den Tonleitern, der diatonischen, chromatischen und enharmonischen. Das Gewöhnliche. Hier hätte Logier's Methode füglich benutzt werden sollen. Die 21 enharmonischen Töne der Octave werden Viertelföne genannt nach dem Sprachgebrauche und also hier mit Recht, ob sie es gleich, genau genommen, nicht sind. Zehntes Kapitel. Vom wesentlichen Dreyklange und Septimenaccorde. Nur das Allernothwendigste. Eilftes Kapitel. Von den Tonarten. Wenn der Verf. sagt: „diejenigen Tonarten, welche eine und dieselbe Vorzeichnung haben, nennt man nächstverwandt, überhaupt verwandt diejenigen, welche in der Vorzeichnung sich am ähnlichsten sind:" so hat auch er ausser Acht gelassen, dass z. B. C dur mit C moll auch verwandt ist, obgleich die Vorzeichnung unähnlich genug ist. Zwölftes Kapitel. Von der Cadenz oder Schlussformel. Das Gewöhnlichste. Dreyzehntes Kapitel. Vom Moduliren in andere Tonarten. Für solche Anfänger, denen noch nicht einmal gesagt ist, wie sie vor dem Instrumente sitzen sollen, durchaus zu früh und unverständlich; es hätte entweder mehr, oder besser noch gar nichts davon gelehrt werden sollen. Eben so steht das vierzehnte Kapitel vom Transponiren viel zu früh. Funfzehntes Kapitel. Vom Tacte. Das Gewöhnliche und Nothwendigste. Das Tactschlagen ist gut bezeichnet. Sechszehntes Kapitel. Vom Tempo. Mälzel's Metronom. (Dass dieser Tactmesser nicht eigentlich Mälzel's Erfindung ist, ist

nun erwiesen.) Siebenzehntes Kapitel. Stellung des Körpers, der Arme, Hände und Finger. Das Bekannte. Der dritte Finger soll senkrecht gehalten werden. Das meint der Verf. gewiss nicht im strengsten Wortverstande. Der Verf. glaubte am Ende dieses Kapitels noch hinzu setzen zu müssen: „Ausserdem ist eine natürliche Freundlichkeit, besonders dem, der vor Zuhörern spielt, sehr zu empfehlen, denn es werden sich diese dadurch näher zu ihm hingezogen fühlen. Ist der Vortragende in der Ausführung des Musikstücks so sicher, dass er seinen Blick auf die Zuhörer richten kann, so wird er um so leichter wahrnehmen, welchen Eindruck sein Vortrag und die Composition auf dieselben machen." — So etwas, meinen wir, will gar nicht ausgesprochen seyn. Natur, angeborne Grazie, innere Empfindung, Wahrheit u. s. w. sind es, die das Wohlgefallen wirken. Diese bilde und hebe man, aber durch ganz andere Mittel, als durch solche geradehin ausgesprochene Lehren, die in den meisten Fällen nichts als Koketterie hervor bringen werden. Ein vom innern Gefühle erhobenes Auge oder ein dem Gegenstande nach bald ernster, bald freundlicher, bald ruhiger Zug um den Mund u. so fort, werden wohl anders wirken. Wirft aber vollends der Vortragende Blicke auf die Zuhörer, um zu bemerken, wie etwas wirkt, wie kann er da von der Wahrheit, vom Werthe der Sache ergriffen seyn? Kurz, wir wünschten diese Sätze des Vfs. gelöscht. Darauf muss aber gesehen werden, dass der Schüler keine Gesichter schneidet u. s. w. Achtzehntes Kapitel. Vom Anschlage. Dabey Unterschied zwischen den englischen und deutschen Pianofortен. Mit dem Neunzehnten Kapitel beginnt erst der practische Theil der Schule. Die Notenbeyspiele sind sämmtlich vom Verf. componirt. Die kurzen, leichten Uebungen wechseln mit Dur und Moll gleicher Vorzeichnung, die nach und nach sich vermehrt; auch auf Abwechselung der Tactarten und der Figuren ist lobenswerth gesehen. Es sind ihrer 24. Es kommt bey solchen Anfangsstückchen nicht viel darauf an, wie sie uns, sondern Alles, wie sie den Schülern zusagen. Das muss jeder Lehrer versuchen. Das zwanzigste und einundzwanzigste Kapitel handelt von der Fermate und von den Hauptabschnitts- und Wiederholungszeichen so weit, als für den Anfang nothwendig.

Die zweyte Abtheilung behandelt im ersten Kapitel die Fingerübungen gut, wie in den besseren Klavierschulen. Die Uebungen selbst, erst für die rechte, dann für die linke Hand, sind zweckmässig. Zweytes Kapitel. Vom Systeme der Fingersetzung, welches hier in zwölf speciellen Fällen entwickelt wird und zwar nach Hummel, nur dass die Regeln anders geordnet und nicht mit so vielen Beyspielen erläutert werden, wie von Hummel. Das Beyspiel 48 scheint uns nicht zweckmässig genug gewählt. Die Sache selbst lehren alle neuere Pianisten. Im dritten Kapitel wird von den Verzierungen gehandelt, 12 angegeben und in zwey Abschnitte gebracht.

Dritte Abtheilung. Kap. 1. Enthält 24 Characterstücke mit Präludien. Warum diese kleinen, leichten Uebungsstückchen Charakterstücke heissen, sehen wir nicht, wohl aber, dass sie für Anfänger zweckmässig sind, und nur am Schlusse jedes Abschnittzeichens die Absicht der Uebung meist zu fühlbar machen. Eben so wenig steigen in ihnen die Schwierigkeiten in fortgehender Folge, was zwar versprochen wurde, uns aber nicht einmal immer fort nöthig scheint. Das erste Drittheil der Präludien halten wir für das Gelungene. — Zweytes Kapitel. Ueber die Methode, ein Musikstück zu erlernen. Der Hauptinhalt: Erstlich lese man die Noten, theile sie ein, und schlage sie dann in einem höchst gemässigten Tempo auf dem Instrumente an; zweytens wähle man genau die bequemste Applicatur; drittens führe man es im angezeigten Tempo aus nach den Regeln zu schönem und gediegenem Vortrags. — Vorzüglich fleissig übe man Passagen und wähle nur die schwierigen Stellen zu häufigen Wiederholungen. Auch lese man fleissig Noten, ohne sich dabey Nachlässigkeiten in der Ausführung zu gestatten. Neues kann hier nicht wohl vorkommen. Das dritte Kapitel über kunstgemässen Vortrag handelt von der Deutlichkeit, Richtigkeit der Tonstärke, des Tactes, der Accentuation und der Interpunction, wobey hauptsächlich folgende Regeln zu beachten sind: „Jeder Satz muss mit Schärfe und Bestimmtheit eintreten (Schärfe ist zweydeutig). Die Endnote einer Phrase setze man präcis ab, und ziehe den Finger nach dem Anschlage sogleich zurück. Die Melodie muss durch viel Ausdruck und Zierlichkeit hervor gehoben werden." Vor der Zierlichkeit hätte wenigstens „zuweilen" stehen sollen. Alle Melodieen können und sollen nicht eben zierlich, alle dagegen ausdrucksvoll vorgetragen

werden. Es folgen einige Beyspiele der Accentuation und der Interpunction. — Viertes Kapitel. Vom Gebrauche der Züge. „Hummel, (Clementi) Mozart und Beethoven haben sich des Gebrauchs der sämmtlichen Pedale fast gar nicht bedient. Andere Meister haben nur die Aufhebung der Dämpfer mit Pedal bezeichnet, welche Aufhebung das * widerruft. Beydes muss genau zu seiner Zeit geschehen. „Wir setzen hinzu: ja nicht zu oft. Fünftes Kap. Erklärung der Kunstausdrücke. Von diesen oft gegebenen Erklärungen heben wir aus: „das Finale unterscheidet sich von dem Rondo dadurch, dass der Charakter desselben ernst und im Ganzen grossartiger ist." Das ist nicht nachweudig. Warum soll es nicht Charakterzeichnungen geben dürfen, die scherzend und leicht angenehm enden? Oder hätte denn jedes Finale eine Aehnlichkeit mit dem Rondo? etc. „Oratorium, heisst es ferner, ist ein geistliches Drama oder eine Cantate religiöser Gattung" u. s. w. wogegen sich Manches erinnern liesse, was schon erinnert worden ist u. s. w.

Vierte Abtheilung. Sie hebt mit zwölf grossen Uebungsstücken an. Gross finden wir sie nicht, wenn auch einige lang sind, wohl aber brauchbar. Es ist freilich nach Vorgängern wie Clementi, Cramer, Moscheles, Al. Schmitt u. s. w. sehr schwer, etwas Ausgezeichnetes der Art zu liefern, oder auch etwas Neues. Es ist in diesem Fache vor der Hand gar keine Lücke mehr auszufüllen: es ist für Alles und vortrefflich bereits gesorgt. — Es giebt jedoch Viele, die immer Neues wollen, weil sie nicht im Stande sind, bey Bekanntem auszuhalten. Anderen ist Manches von jenen Meistern zu schwer, und so ist es denn gut, wenn für mancherley Geister Mancherley gegeben wird. Zweytes Kapitel. Ueber die Nothwendigkeit, das Klavier immer rein gestimmt zu erhalten und kurze Anweisung, es selbst stimmen zu lernen. So oft diess auch behandelt wurde, so wird es doch in jeder Klavierschule nicht überflüssig genannt werden können. Sehr Vielen kommt eine kurze Anweisung der Art eben recht. Die hier meist sehr kurz gegebenen Andeutungen vom dritten bis zum achten Kapitel finden sich z. B. in Hummels grosser Pianofortesschule nicht. Kapitel 3. Einige Bemerkungen über die Charakteristik älterer und neuerer Klavierconpositionen. Sie ist nur zu kurz und berührt ausser dem Bekanntesten zu Wenige. Viertes Kapitel. Ueber das Spiel à *quatre mains*. Das Ganze enthält Folgendes: das Zusammenspiel beyder muss völlig gleichartig seyn. Man gewinnt durch häufiges Zusammenspiel mit ausgezeichneten Meistern ausserordentlich. Des Meisters glänzende Eigenschaften gehen so am leichtesten auf den Schüler über. Nur fange man damit nicht zu früh an. Auch muss nie das Solospiel vernachlässigt werden. Fünftes Kapitel. Ueber das Zusammenspiel mit anderen Instrumenten. Zu wenig. Sechstes Kapitel. Ueber die Begleitung zum Gesange. Auch hier findet man kaum mehr als die Arten der Begleitung, nämlich aus Partituren, aus Klavierauszügen und in eigens für das Pianoforte gesetzten Werken angegeben. So ist es auch im siebenten Kapitel über das Spiel aus Partituren. Man suche hier keine Anweisung, wie man aus Partituren spielen lernt. Achtes Kapitel. Ueber den Styl. „Die genaue Uebereinkunft des Ausdrucks mit dem Gedanken bedingen (bedingt?) bey jedem Kunstwerke den Styl, dieser ist demnach nur für die Form der geistigen Darstellung." Er zerfällt in den strengen und freyen. Ueber den Styl selbst ist nichts gesagt, als dass der Kirchenstyl der erhabenste, der Concertstyl glänzend ist u. s. w. Neuntes Kapitel. Ueber Manieren. Styl, heisst es, bezieht sich nur auf das Geistige, Manier dagegen auf das Aeussere der Composition und des Vortrags. Und doch soll die Manier des Vortrags die originelle Eigenthümlichkeit eines Individuums seyn? Gehört denn das Originelle nur zum Aeussern? — Zehntes Kapitel. Ueber den Charakter des Tons. Die Hauptsache des Gesagten besteht in Folgendem: der Ton muss nicht nur rein und schön, sondern auch dem darzustellenden Charakter angemessen seyn durch richtiges Gefühl, sonst wird es Affectation. So ist es mit dem Gesange und mit den Instrumenten. Im eilften Kapitel sind die freyen Phantasieen auch nur in ihre Arten getheilt worden. Zwölftes Kapitel. Ueber das musikalische Erfindungsvermögen. „Jede Kunst, heisst es, wird als Ausfluss des göttlichen Urquells angenommen." Wo ist denn aber das Uebrige hergeflossen? nicht auch aus dem göttlichen Urquell? — Darin stimmen wir mit dem Verf. überein: die Kunst hat, wie alles Geistige, kein Ziel, dem nicht ein höheres gesteckt wäre. Sie kann nie errungen, nur von der Natur verliehen werden. Es muss aber

dabey auf gute Schule gehalten werden, damit sie nicht in leere Schwärmerey ausarte. Auch auf eine gute Allgemein- und Weltbildung ist mit Recht aufmerksam gemacht. Dreyzehntes Kapitel. Ueber den geläuterten Geschmack. Er wird in subjectiven und objectiven getheilt. „Der subjective Geschmack gehört entweder dem einzelnen Individuum oder der Zeit an, und ist demnach wandelbar wie beydes. Der objective hingegen gründet sich auf die unumstößliche Wahrheit, welche die allgemeinen Gesetze für das Schöne vorschreibt und demnach ist sein Daseyn so dauernd wie die Kunst selbst." Also der objective Geschmack ist nicht in der Zeit, nicht in einem Individuum: wo ist er denn? wo die unumstößliche Wahrheit, dass er sich auf sie gründe? Wir wissen wohl, was man darüber gesagt hat und wiederholen könnte: aber wir wissen auch, dass nichts damit gewonnen wird. „Wer die strengen Regeln der Aesthetik zum Massestabe seiner Leistungen macht, dem wird das Streben nach dem geläuterten Geschmacke, der aus dem objectiven hervorgeht, nicht schwer seyn. Wen aber Subjectivität leitet, jaget einem Modebilde nach, das eben so verschwindet, wie die Zeit, die es erzeugte." Es ist doch sonderbar. Wir meinen, es habe das Wahre von jeher vorherrschend gerade in gewissen begünstigten Subjecten gewohnt und sey uns durch sie zu einiger Anschauung gebracht worden. Seb. Bach war doch gewiss auch ein Subject und Beethoven auch. Haben sie denn deshalb, weil sie dem folgten, was ihre Subjectivität ausmachte, einem Modebilde nachgejagt? Ob wohl Sebastian und Ludwig im Stande gewesen wären, die strengen Regeln der Aesthetik mit unumstößlicher Wahrheit zu entwickeln? Wenn die Kunst erst käme, nachdem eine unumstößliche Aesthetik gekommen wäre: so hätten wir gar keine, denn mit der rechten Aesthetik sieht es noch ein wenig aus, als wären wir noch nicht gewiss guter Hoffnung. — Ueberhaupt sind wir des Glaubens, dass so Weniges, wie hier über manche sehr wichtige Gegenstände gegeben worden ist, nichts helfe. Es scheint uns daher besser, wenn solcherley Dinge in Pinnoforteschulen nicht zu eigenen Kapiteln gemacht werden, sondern an einen andern Ort verwiesen bleiben. Alles auf einmal kann nicht vorgenommen werden. — Auch das letzte Kapitel über die Begeisterung des Künstlers enthält nur Beschreibungen des aus der Begeisterung hervorgehenden Entzückens und dass sie durch Besonnenheit geleitet werden muss. Das Ganze ist schön und splendid gedruckt und der Fleiss des Herrn Verfassers nicht zu verkennen. Wir wünschen ihm aufrichtig, dass sein Werk von vielen Lehrern zweckmässig befunden werde.

Nachrichten.

München. (Beschluss.) Die Ruhe der abonnirten Concerte, wovon in einem der vorigen Berichte die Rede gewesen, war, wie man es vorhersagen konnte, nur temporär. Ein von jeher musikliebendes Publicum kann sich das Beste, was zu hören ist, nicht auf immer versagen, besonders wenn es von dem vielen Mittelmässigen, womit es in so vielen Privatanstalten so häufig unterhalten wird, gleichsam dazu aufgefordert ist. Es wurden fünf solcher Concerte, bey immer zahlreichem Besuche, gegeben. Wir heben einiges davon aus, und zuerst, was der Gesang uns darbietet. Mad. Vespermann erfreute, ja entzückte mit einer Aria, und erntete einen Beyfall, der selbst ihr, die seit langem so sehr an Beyfall gewöhnt ist, fremd und unerwartet kam; denn man hatte ihr in der Probe — es werden nämlich Kunsttheile in einer Stadt von mässigem Umfange schnell verbreitet — misrathen, mit derselben zu debütiren. So hatten sich die von der Akademie bestellten Conservatoren des guten Geschmackes — man sagt, dass es ihnen öfter geschehe — geirrt. Die Arie ist von Paccini mit obligater Violine, blos für den Effect des Concertsaales berechnet, und nicht auf doppelten Contrapunkt gestützt, oder mit Krebscanons verziert.

Dem. Nanette Schechner wurde diessmal nie gehört, dafür sang die Schwester Carolina im dritten Concerte ein Duo von Boieldieu mit Herrn Boyer, und eine Arie vom Kapellmeister Stuna mit noch mehres versprechender Kunst und Einsicht.

Dreimal erschien Dem. Vial mit einem Duo und Arie von Rossini, und es scheint, dass sie für den Vortrag dieser und anderer Compositionen der Art sorgfältig vorbereitet worden — auch in einem Terzette von benanntem Herrn Kapellmeister. Man hörte auch die Herren Boyer und Wepper, und Herrn Pelligrini, der eben von Venedig, wo er während des Karnevals in der Fenice sang, zurück war, in einer Cavatine von Orlandi.

Das Glänzendste dieser Concerte besteht gewöhnlich in den von dem vollständigern Orchester

vorgetragenen Symphonien und Ouverturen, in welchem sich der alte Ruf desselben, ungeachtet der vielen in neueren Zeiten geschlagenen Wunden, in seiner Trefflichkeit noch immer bewähret. Dahin gehören die Symphonien von Beethoven in D dur, und in C moll; zwey andere in Es dur von Haydn und Mozart, alle vollständig, nicht, wie es seit einiger Zeit zur Gewohnheit geworden, nur stückweis aufgeführt — die, das erste mal gegebene Ouverture von Marschner aus seinem Templer und der Jüdin; die Ouverture zu dem Untersberg — denn so, nicht Unterberg nennt sich die bezauberte Gegend des ehemaligen Erzbisthums Salzburg — jene aus Ferdinand Cortez und die Méhulsche Jagd: alles zu grosser Zufriedenheit und mit rauschendem Beyfalle. Man gewöhnt sich wieder an das Erhabene und der vorige Ernst der Zuhörer kehrt zurück.

Eduard Mittermayr, ein Jüngling von etwa 15 Jahren, trug vor ein Allegro auf der Violine von La Pond — Hr. Haubel ein Andante auf der Clarinette mit Variationen, von seiner Composition, anderer schon öfter mit Ehren genannter Künstler nicht zu erwähnen, um auf Dem. Oswald, die Tochter eines hiesigen Musicus zu kommen, die, so viel wir wissen, die erste ihres Geschlechtes hier sich zu einer Violinspielerin heranbildete, viele Fertigkeit und schon Geschmack entwickelte, und, was in dem ehemaligen Vaterlande der Violine wohl Aufmerksamkeit verdient, mit vollem Beyfall aufgenommen wurde.

In den Hauptkirchen wurde die christliche Trauerwoche mit manchem herrlichen Producte älterer heiliger oder ihr nachgebildeter neuerer Musik gefeiert. In der Hofkirche zu St. Michael gehört ein vierstimmiger melodischer Gesang: Adoro te, der alle Jahre am grünen Donnerstage gesungen wird, zu dem rührendsten, was je in dieser Art hervorgebracht worden; er dringt so augenblicklich zum Herzen, dass man der Thränen sich kaum erwehren kann. Der Componist blieb unbekannt, und gehört wahrscheinlich der Mitte des vorigen Jahrhunderts an. Der Chor: Vexilla Regis in F moll, angeblich von Pergolesi, welcher Meinung wir aber aus verschiedenen Gründen nicht beystimmen, ist erhebend und im kirchlichen Ernste entworfen und ausgeführt. Die Responsorien von Palestrina, ein Miserere im Doppelchore, von Orlando, neben anderen werden mit einer Präcision und Stimmenportamento, wie es nur zu wünschen, vorgetragen. Keine der hiesigen Kirchen ist für den Gesang mehr geeignet als diese, in keiner andern bringt er grössere Wirkung hervor. Auch ist es ein geschlossener, mit vielem Fleisse zusammen gewöhnter Singchor, eine Art Kapelle, an welcher Dilettanten nur selten und wenigen Antheil nehmen, welcher die Dienste da leistet. Von besonders guter Wirkung war schon einige Tage vor der Trauerwoche bey einer Abendandacht ein zweychöriges Stabat Mater ohne alle Begleitung von Hrn. Ett. Die Stille, das Dämmern begünstigten ausserordentlich den so schön gehaltenen Gesang, der so innig an das Herz sich schmiegte. — In der Metropolitankirche sang man am Abende des Charfreytags das schon vor einem Jahre gegebene grosse Miserere, in zweyen Chören, von Jomelli, diessmal mit einem Sängervereine von mehr als hundert Individuen, worunter auch Dilettanten sich befanden, welche mit Eifer und grosser Theilnahme den Proben beygewohnt hatten. Erhebend, imponirend war die Wirkung, besonders wo die beyden Chöre zusammentrafen, und mit vieler Mühe und Fleisse das Ganze vorbereitet und zur Ausführung gebracht. Nur Schade, dass das in dieser Stunde unvermeidliche Drängen der Menschen in der Kirche selbst bey einigen zarteren Stellen Manches nicht ganz vernehmbar auf uns kommen liess. Welch' ein grosser erhabener Geist wohnte nicht in diesem Jomelli, den man jetzt kaum mehr nennt. Die Herrlichkeit dieser Composition übertrifft wohl alles, was aus dem vorigen Jahrhunderte von diesem Style auf uns gekommen ist. Ein kurzes Miserere eben dieses grossen Jomelli ist in Paris durch den Stich bekannt gemacht worden; ob es auch mit diesem grössern geschehen, ob es je in eine Musikhandlung gekommen, wissen wir nicht anzugeben. Der Aufschrift des hiesigen Manuscriptes zufolge wurde es für die Peterskirche in Rom geschrieben im Jahre 1750.

Berlin. Der Monat April d. J. wird für die Theaterannalen der hiesigen Residenz unvergesslich bleiben. Der übrigens so wetterwendische Frühlingsmonat führte uns die holde Philomele dramatischen Gesanges auf die Kunst- und Weltbühne zurück: Henriette Sontag, Königl. Preuss. Kammersängerin, eröffnete den Cyclus ihrer Gastdarstellungen im Königl. Opernhause am 5ten April mit der überhaupt gefühlvollen, wahren und kunstreichen Darstellung der Desdemona in Rossini's Otello. Enthusiastisch empfangen liess uns die

vollkommen gebildete Gesangkünstlerin schon in dem ersten Duette mit der Vertrauten, welche leider von keiner angenehmen Sängerin gegeben wurde, den Wohllaut ihrer Stimme und den Zauber ihres schmelzenden Vortrages empfinden. Weit mehr Gelegenheit aber bot der dramatischen Künstlerin das erste Finale dar, nach dem väterlichen Fluche ihre hohe Vervollkommnung des mimischen wie des Charaktergesanges geltend zu machen. Im zweyten Acte war indess ausser dem schönen Terzette, in welchem auch die Herren Bader und Stümer als Otello und Rodrigo ihre Meisterschaft im declamatorischen Gesange bewährten, die Kunstleistung der Dem. Sontag in der Schlussscene des zweyten Finale auf den höchsten Gipfel gesteigert. Die flehende Bitte, dann die Verzweiflung der verstossenen Tochter konnte nicht wahrer und ergreifender ausgedrückt werden. Die Wirkung dieser Scene war auch so begeisternd, dass Dem. Sontag schon nach beendetem zweyten Acte stürmisch gerufen wurde. Sie erschien mit stummen Danke vor dem Vorhange. Im dritten Acte, welcher in der Composition unbezweifelt der am meisten dramatisch wahr gehaltene ist, war Desdemona's tief bewegtes Gefühl der Schwermuth, ihr Gesang zur Harfe und der Vortrag der Cavatine höchst rührend, voll elegischem, tiefem Ausdruck. Den schönsten Beyfall bezeigten der Künstlerin die Thränen der theilnehmenden Mitempfindung der Zuhörer. Im Duette mit Otello erhob sich noch einmal die leidenschaftliche Aufregung der geängstigten Tugendheldin, im gesteigerten Ausdrucke der Coloraturen bis zum tragischen Ende. Dem. Sontag und Herr Bader wurden nach geendeter Oper lebhaft gerufen und hoch geehrt. — Die Partieen des Jago und Brabantio wurden von den Herren Devrient jun. und Zschiesche befriedigend gesungen, erstere Rolle auch gut gespielt. Die ganze Vorstellung, welche am 16ten v. M. mit eben so lebhafter Theilnahme wiederholt wurde, war beyde mal, vorzüglich das letztere, eine der gelungensten unserer Opernbühne.

Sehr mit dieser tragischen Rolle der Desdemona contrastirend waren die folgenden Darstellungen der Dem. H. Sontag, nämlich: Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla," durch die eingelegten Variationen von Rode gehoben, welche zur Bewunderung geläufig, rein und mit allen möglichen Gesangverzierungen vorgetragen wurden (denen auch die Trillerkette nicht mehr fehlte); ferner: Susanne in Mozart's Figaro, und Hannchen in Nicolo Jsouard's Joconde. Leichte Gewandtheit, Grazie und Humor belebte sämmtliche Darstellungen dieser fein komischen Singspielgattung, doch die Sängerin stand im Hintergrunde. Diese aber zeigte sich dann, vereint mit der dramatischen Künstlerin, in hoher Vollkommenheit in der Darstellung der Donna Anna in Mozart's herrlichem Don Juan. Hier entwickelte Dem. Sontag bereits in der ersten Scene beym Verfolgen des Verführers, vor dem Zweykampfe und noch mehr dann beym Anblicke der Leiche des Vaters in dem Recitative und Duette mit Don Ottavio (Hrn. Stümer) ein Studium der Affecte, eine Kenntniss der Mimik, Gesticulation, Declamation, des oratorischen Accent's und vor Allem ein so wahres, tiefes Gefühl, dass dieser Anfang schon das Höchste erwarten liess. Und diese Erwartung wurde nicht getäuscht. In der Erzählung des nächtlichen Ueberfalls u. s. w. im grandiosen Recitative vor der (weniger der Sängerin zusagenden) Arie: „Or sai chi l'onore etc." war Dem. Sontag wahrhaft gross, ein Bild edler, beleidigter Weiblichkeit, heroisch im Aufrufe des Geliebten zur Rache. Im Maskenterzette des ersten Finale schwebte der Gesang der Donna Anna mit reinen, sanften Tönen des Wohllauts geistvoll über den Nebenstimmen. Den Triumph der Kunst aber errang die Sängerin in der reizenden letzten Arie: „Non mi dir, bell' idol mio," sowohl im einfachen Ausdrucke der Cantilene des Adagio, als in den Appoggiaturen, Syncopen, Läufen und allen Kunstfertigkeiten, die sie im Uebermaasse angewandt werden. — Ein hoch unangenehmer Vorfall störte diese übrigens ausgezeichnete Vorstellung. Nach dem Abgange der Mad. Milder war der Mad. Schultz die Rolle der Elvira zugetheilt, welche früher Fräul. v. Schätzel bereits gesungen hatte. Jetzt hatte letztere die von Mad. Seidler abgegebene Partie der Zerline erhalten. Mad. Schultz soll sich geweigert haben, statt der bisher von ihr seit Jahren recht zusagend gesungenen Donna Anna, die, ihrer Stimme und Gesangsweise wenig ansprechende Rolle der Elvira zu übernehmen. Allein Hr. G. M. D. Spontini, welcher diessmal die Oper leitete, bestand darauf und soll auch die Auslassung der ersten, sehr schweren Arie: „Mi tradi quell' alma ingrata" nicht gestattet haben. Mad. Schultz sang, bereits unwohl und ängstlich, das erste Terzett und Recitativ gut, die Arie indess sehr angestrengt und allerdings nicht ganz angenehm. Einige applaudirten. Hierauf erhob sich ein starkes Zischen, selbst

einiges Pochen beym Abgange der Sängerin. Als diese zu Anfange des Quartetts nun wieder auftrat, konnte sie nur den ersten Ton herausstossen und fiel dann mit einem krampfhaften Schrei besinnungslos nieder. Der Vorhang musste herabgelassen werden und nach langer Pause kündigte Hr. Blume (als Don Juan) an, dass Fräul. v. Schätzel die Elvira und Mad. Seidler die Zerline übernehmen werde. Applaudissement! Nach längerer Zeit erhob der Vorhang sich wieder, das vorher unterbrochene Quartett begann von Neuem und Fräul. v. Schätzel trat als Elvira, lebhaft empfangen, vor. Die ganze Partie wurde von dieser musikalisch sicheren Sängerin ohne Anstoss durchgeführt, und die Hülfe des Notenblatts schien entbehrlich. Auch Mad. Seidler gab die Zerline mit gewohnter Anmuth und Gewandtheit. So ging denn die Oper ohne neue Unfälle zu Ende. Die Damen Sontag, v. Schätzel und Seidler, wie Hr. Blume wurden gerufen. Da Capo wurde die Ouverture und Champagner-Arie begehrt, und beyde auch wirklich wiederholt, welches nach dem in die Introduction einleitenden Schlusse der Ouverture in C dur gegen das wieder beginnende D moll einen harmonischen Misklang erzeugte. Am 24sten v. M. wiederholte Dem. Sontag die angenehm naive Darstellung des „Hannchen" in Joconde in Potsdam. Am 26sten v. M. sang die vollendete Gesangkünstlerin die Pamyra in Rossini's „Belagerung von Corinth" und erhob diese hier erst binnen kurzer Zeit einstudirte Gesangpartie durch ihr meisterhaftes Spiel zu einer hohen dramatisch lyrischen Kunstschöpfung. Nun erst gewann diese Rolle, und mit ihr die ganze Oper höhere Bedeutung, in welcher nur eine weibliche Hauptrolle vorhanden ist. Dem. Sontag bezeichnete besonders treffend die, sich und ihre unglückliche Leidenschaft für den Feind des Vaterlandes mit edelmüthiger Entschlossenheit aufopfernde, freye Griechin und zärtlich liebende Tochter des Helden Cleomenes, welchen Hr. Bader höchst würdig darstellt. Sein declamatorischer Ausdruck ist vortrefflich, so wahr, als tief gefühlt und edel.

Auch die Hrn. Devrient, Stümer und Zschiesche befriedigten im Gesange des Mahomet, Neocles und Patriarchen. Des letztern Darstellung könnte in der erhebenden Scene der Fahnenweihe zum Todeskampfe nur noch etwas belebter seyn. — Dem. Sontag hat nun im Ganzen neun Gastrollen gegeben und wir erwarten zum Schlusse derselben nächstens die Oper Semiramis von Rossini, welche hier noch neu ist. Mitte oder Ende May reiset Dem. Sontag nach Warschau. Ausser den Gastdarstellungen dieser ausgezeichneten Künstlerin, hat dieselbe auch ausserdem mit der seltensten Bereitwilligkeit, ohne alle sonst gewöhnliche Künstlerlaunen und Eigenheiten bey mehren Concerten für milde und Privatzwecke mitgewirkt, und durch ihre Theilnahme zu den gründigsten Erfolgen wesentlich beygetragen. So übernahm Dem. Sontag die Sopranpartie bey der Aufführung der Graunschen Passionscantate: „der Tod Jesu" am 7ten v. M. in der Garnisonkirche, unter Leitung des verdienstvollen Hrn. Organisten Hansmann, zum Besten des Bürgerrettungsinstituts und der Wadzeckschen Anstalt, auch der Orchester-Wittwen und Waisenkasse. Unvergleichlich war die Vollendung, mit welcher Dem. Sontag die seit der Mara berühmte Bravourarie: „Singt dem göttlichen Propheten" vortrug. In derselben Partie zeichnete sich auch Fräul. v. Schätzel bey der Aufführung der Graunschen Cantate im Charfreytagsconcerte des Hrn. Professor Zelter in dem Locale der Singakademie aus, welche die Chöre freylich stärker und mit mehr Schatten und Licht, als kurz zuvor das Hansmann'sche Gesanginstitut ausführte, das jedoch, nach Verhältniss der weit geringern Anzahl von Mitgliedern, ebenfalls Rühmliches leistete. Die übrigen Solostimmen waren grösstentheils vorzüglich besetzt.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Rondo de Concert, précédé d'une Introduction, pour la Flûte, avec accomp. de l'Orchestre ou Pianoforte, sur l'air favori Petit Blanc, comp. par T. Berbiguier. Op. 98. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis mit Orchest. 1 Thlr. 8 Gr., mit Pianof. 1 Thlr.)

Hrn. B.s Compositions- und Behandlungsart der Flöte ist aus seinen sehr zahlreichen Arbeiten für dieses Instrument allen Flötisten sattsam bekannt; und da er in Hinsicht auf Beydes sich auch hier ganz gleich bleibt, so wird folgende kurze Anzeige genügen. Die Einleitung — Adagio, E dur — ist nicht kurz, für die Flöte ziemlich reich verziert; das Rondo — Allegretto, E moll, wechselnd mit dur — ist lang, das romanzenartige Thema

richtiger verehren, als es durch mich geschichet. Durch *gerechte* Würdigung, nicht durch allgemeines Vergöttern, verehrt man einen wahrhaft grofsen Mann. Natürlichkeit, edle Popularität, Geschmack, Eleganz, und eine gewisse — nicht matte, nur besonnene Nüchternheit charakterisiren die Werke dieses Künstlers. Er war weit weniger vertraut mit den Tiefen seiner Kunst, (wer das nicht in seinen Werken selbst findet, der mag sich gewisse, ziemlich bekannte Anekdoten aus seinem Leben erzählen lassen) als mit dem Anmuthigern derselben. Der Geist damaliger italienischer Musik lebt in ihnen — schöne Melodie, rührender Gesang, weniger Kraft, und nicht selten allzuwenig. Es ist sehr lobenswerth, das Andenken aller grofsen Männer öffentlich zu erhalten; es ist also auch sehr lobenswerth, dafs man als Regel festgesetzt hat, seine Arbeiten in Dresden an gewissen Tagen immer zu wiederholen. Aber sollte man nicht, gerade bey ihm und gerade jetzt, von der *allgemeinen* Vergötterung desselben ablassen, und in der Auswahl seiner Werke zur Aufführung behutsamer seyn? Gerade jetzt — denn nur der Unwissende oder sich selbst vorsätzlich Hintergehende kann leugnen, dafs der kraftigere, gestaltigere Geist der neuern Musik uns eine grofse Stufe höher gebracht hat. Gerade bey ihm — denn (dafs ich nur Eins anführe!) viele seiner Melodien sind durch jenen Schwung und durch Nachahmer trivieller geworden, (was *ihm* gar nicht zum Vorwurf gereichen kann) und seine Munterkeit hat ihn, zu einer Zeit, wo die hohere Kunstkritik in Deutschland noch gar nicht geweckt war, leicht zu öftern Mifsgriffen verleiten müssen *). Ich will von jedem nur Einen Beleg geben. In einer seiner schönsten Messen, die ich hier sehr oft gehört habe, ist die hundertmal wiederholte Hauptidee der Instrumente *zu dem Satze: Et resurrexit* —! folgende:

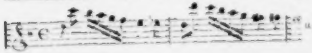

Was ist trivieller? und zu jenen Worten! Die durch das ganze Stück allein prädominirende Idee in dem bekanntesten und tausendmal, auch hier, wiederholten kurzen, muntern, flinken, *Te Deum laudamus*, ist:

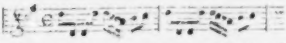

Wer kann nur einen Augenblick das Lachende und wirklich Komische darin verkennen? Und nun im Einzelnen: *Te Deum laudamus* —:

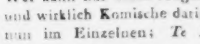

Tibi omnes angeli, tibi coeli et universae potestates incessabili voce proclamant: Sanctus!

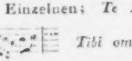

Aber auch: *Fiat misericordia tua super nos* — immer rasch vorwärts:

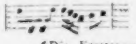

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Theoretisch-praktisches Handbuch zu einem für künftige Landschullehrer nothigen musikalischen Unterricht, von Johann Heinrich Kirchner, jetzigem dritten Diakonus an der Stadtkirche zu Rudolstadt. Arnstadt und Rudolstadt, bey Langb. u. Klüger. 1801. Pr. 15 Gr.)

Der Hr. Verf. sagt im Vorbericht: es sey mit seinem Amte musikalische Prüfung der Kandidaten zu Schullehrern in Rudolstadischen verbunden gewesen; er habe dabey gefunden, dafs es diesen nicht selten an den unentbehrlichsten Kenntnissen fehle; er habe deshalb durch gegenwärtigen Entwurf sie auf das hinleiten wollen, worauf es bey ihnen in Erlernung der Tonkunst eigentlich ankomme, und was man mit Recht von ihnen fordern könne; fehlerhaftem Abschreiben vorzubeugen, habe er das Werkchen drucken

*) Bey Händel, in den bedeutendern seiner Werke, hat man dies weit weniger zu besorgen. Er spricht *nur* aus, ist *nur* Natur, und also, wie diese, selten zierlich, aber immer wahr. Das Seine kann also niemals unwürdig werden, nirgends vergriffen seyn. d. V. e.

gefälligt der Flötist wird reichlich und, bey den kurzen Zwischenspielen, selbst etwas anstrengend, doch nicht mit übermässigen Schwierigkeiten oder dem Instrumente unangemessenen Wendungen, beschäftigt. Das Orchester oder der Pianist hat es bequem. Die Wirkung des Ganzen wird, wenn es nur der Letztere begleitet, nicht sehr verringert. Dieser findet auch zu seiner Erleichterung die ganze Flötenstimme in kleinen Noten über der seinigen. Stich und Papier sind gut.

Fantaisie sur un Menuet favori pour le Pianoforte, Violon ou Flûte obligée — — par Conradin Kreutzer. Oeuv. 76. N. III. (Propr. de l'édit.) Leipzig, Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis 1 Thlr.

Wir haben als 76tes Werk eines sehr beliebten Componisten mehre Nummern für Pianoforte und Violine oder Flöte anzuzeigen, die nach allgemeiner Durchsicht sämmtlich unter die Rubrik einer artigen Geselligkeitsmusik zu rechnen sind. Wir wollen sie einzeln vorstellen, damit wir möglichst Niemanden unrecht thun, weshalb wir auch für genauere Durchsicht ohne Wahl das erste das beste greifen.

Gleich der Anfang All. con impeto rollt leicht hin und ist mit solchen Läufern verziert, die äussere Fingergewandtheit voraussetzen, ganz in der Art, wie sie dem geselligen Verkehre willkommen ist. Aus dem Septimenaccorde von H dur wird bald nach zierlicher Passage in Adagio affettuoso in C dur fortgeschritten, das in klingenden Brechungen sich in Moll und Agitato bewegt, auf welches eine recht hübsche Original-Menuett folgt, in welcher der Spieler die äussere Fingergewandtheit gleichfalls nicht entbehren kann. Den Schluss macht ein schnell vorübergehendes Rondo, All. giojoso. Für den Pianisten ist am meisten gesorgt; er hat es nicht immer gerade leicht. Es ist nicht blos das Pedal, sondern auch die Verschiebung auf eine Saite benutzt. Es gibt nicht wenige Spieler, die einer solchen Vortragsart und überhaupt der ganzen Musikgattung, wie wir sie bezeichnet haben, ganz vorzüglich zugethan sind. Entschliesst sich nun ein Componist, für sie zu sorgen, so finden wir keine Ursache, es zu tadeln: im Gegentheile würden wir es eigensinnig und unrecht gewaltsam finden, wenn wir die Rechte eines andern Geschmacks nicht gleichfalls anerkennen wollten. Jedem das Seine. Unsere Pflicht ist es hauptsächlich, möglichst genau zu bezeichnen, für wen und für welche Kräfte etwas von der Art ist: und das haben wir gethan. Es ist für leichte Erholung, in der jedoch auch zugleich den Vortragenden erwünschte Gelegenheit gegeben wird, ihre Fertigkeit zu zeigen. Auch kann man nicht immer auf dem Cothurne gehen.

Vermischtes.

Chronologie der Hessischen Kapellmeister seit dem 16ten Jahrhunderte.

Jorius Kora, vom Jahre	1520	bis 1530.
Joh. Heugel, v. J.	1560	— 1580.
Georg Otto, v. J.	1590	— 1600.
And. Ostermeyer, Vice-Kapellmstr. v. J.	1599	— 1619.
Christ. Cornet, Kapellmeister v. J.	1630	— 1649.
Mich. Hartmann, Kapellmeister v. J.	1650	— 1676.
N. N. Krieger, Kapellmeister v. J.	1677	— 1678.
Dan. Eberlin, Kapellmeister v. J.	1678	— 1685.
Aug. Kühnel, Kapellmeister v. J.	1695	— 1700.
Jean Abel, Intend. der Mus. v. J.	1698	— 1699.
Ruggiero Fedeli, Kapellmeister v. J.	1700	— 1702.
Fortun. Chelleri, Kapellmeister v. J.	1725	— 1757.
Ignaz. Fiorillo, Kapellmeister v. J.	1762	— 1787.
Carl Guhr, Kapellmeister v. J.	1816	— 1821.
Ludw. Spohr, Kapellmeister v. J.	1822	—

Im Odeon-Saale in München, welcher 150 Fuss lang und 75 Fuss breit und mit acht Kronleuchtern geschmückt ist, stehen im Halbzirkel des Orchesters zehn Büsten berühmter Componisten nach folgender Ordnung:

Händel.	*Mozart.*
Vogler.	*Mehul.*
Winter.	*C. M. v. Weber.*
Gluck.	*J. Haydn.*
Rossini.	*Cimarosa.*

Den Zwischenraum jeder Büste nimmt eine Lyra ein, in der eine Lampe. Die Gallerie des Saals wird von 24 grossen Säulen getragen, über denen 36 kleinere stehen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VI.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № VI. 1830.

Bekanntmachung.

Um den häufigen Nachfragen mehrer Theater-Directionen zu genügen, mache ich hiermit bekannt, dass Buch und Partitur der Oper Wilhelm Tell, von Rossini, in der Art, wie ich sie für unser Theater gestrichen habe, nebst dem Arrangement derselben und der von mir hinzu componirten Scene zwischen Tell und Gessler, nach Schillers Worten, im dritten Akte, in der Musikhandlung der Herren B. Schott's Söhne in Mainz zu haben ist.

Frankfurt, den 3ten May 1830.

C. Guhr,
Kapellmeister.

Musik-Anzeigen.

Bey Joseph Czerny, Kunst- und Musikalienhändler in Wien, sind folgende Neuigkeiten erschienen, und bey A.G. Liebeskind in Leipzig um die beygesetzten Preise in Conventionsmünze in Commission zu haben:

Beschluss.

Müller, J. Neueste Kettenbrücke Walzer für das Pianof. ..... 3o Xr.
— Gratulations-Walzer für das Pianof. ..... 3o Xr.
Plachy, W., Variations sur l'air favori: Du quoi vous plaignez-vous, pour le Pianof. Oeuv. 43. 3o Xr.
— Variations sur un Thème de N. Paganini pour le Pianoforte. Oeuv. 45. ..... 48 Xr.
— Deux Airs de l'Opera: Oberon, arranges en Rondeau pour le Pianof. Oeuv. 49. No. 1. 3o Xr.
— do. do. Nr. 2. ..... 3o Xr.
— L'Esperance et le Bonheur. Divertissement pour le Pianoforte. Oeuv. 51. (4tes Heft der Olympiade). ..... 1 Fl. 15 Xr.
Pfeifer, F., Introduction und Variationen im leichten und gefälligen Style über eine beliebte Cavatina von Caraffa für die Guitarre. O. 29. 3o Xr.
— Variations faciles et agreables sur un Thème original pour la Guitare avec Accompagnement d'une seconde ad libitum. Oeuv. 27. .. 3o Xr.
Prochaska, B. Valses d'Elise pour le Pianoforte. 45 Xr.
Rothkrepf, G., Flora oder vaterländische Tänze aus Ungarns älterer und neuerer Zeit für das Pianoforte. 2tes Heft. ..... 1 Fl.
Rossini, J., Pièces favorites de l'Opera: La gazza ladra (Die diebische Elster) pour le Pianof. arrangés par J. Czerny ..... 1 Fl. 3o Xr.
— do. de l'Opera: Le Siège de Corinth (Die Belagerung von Corinth) pour le Pianof. arrangés par J. Czerny. ..... 1 Fl. 3o Xr.
Rotter, L., Variationen über das beliebte oesterreichische Volkslied: (Ich war kaum 14 Jahr) für das Pianof. Op. 5. ..... 3o Xr.
— Variationen über die beliebte Arie: Ach! wenn ich nur kein Mädchen wär! aus dem Zauberspiele: Der Alpenkönig und der Menschenfeind, für das Pianoforte. Op. 3. ..... 3o Xr.
— Galoppe du Carneval pour Pianof. ..... 15 Xr.
— Nocturne pour Pianoforte. Op. 4. ..... 20 Xr.
Raab, J., Wiener Lieblings-Walzer für das Pianof. Op. 17. ..... 3o Xr.
Schubert, F., Die sürnende Diana, Gedicht von J. Mayrhofer, für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. ..... 45 Xr.
— Nachtstück für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. ..... 3o Xr.
— Greisengesang aus den östlichen Rosen von F. Rückert und Dythyramba von F. v. Schiller für eine Singstimme mit Guitarre-Begl. Op. 60. 45 Xr.
— Lied eines Schiffers an die Dioscuren, von J. Mayrhofer: Der Wanderer von W. A. Schlegel, aus Heliopolis, von J. Mayrhofer für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. Op. 65. 36 Xr.
— drey Gedichte. No. 1. An die Freude von Schiller. No. 2. Lebens-Melodieen von Schlegel. No. 3. Die vier Weltalter von Schiller, für eine Singstimme mit Guitarre-Begleitung. Op. 111. 3o Xr.
— Grand Quintuor pour Pianof., Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 114 ..... 5 Fl.
— do. pour le Pianoforte à 4 m. arrangé par J. Czerny. ..... 4 Fl.
— Variations de l'Oeuvre 114. arrangés pour Pianoforte à 4 m. ..... 1 Fl.
— Der Sänger, Ballade von Göthe, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 117. 45 Xr.
— Sechs Gedichte. No. 1. Geist der Liebe von Kosegarten. No. 2. Der Abend von Hölty.

No. 3. Tischlied von Göthe. No. 4. Lob des Tokayers, von Baumberg. No. 5. An die Sonne, von T. Körner. No. 6. Die Spinnerin, von Göthe, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 118. . . . . 1 Fl.

Schubert, F., Sonate für das Pianof. Op. 120. 1 Fl. 15 Xr.

— Deux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 125. No. 1. . . . . 2 Fl.

— do. do. No. 2. . . . . 2 Fl.

— Les mêmes arrangés pour le Pianoforte à 4 mains par J. Czerny. No. 1. . . . . 2 Fl.

— do. do. No. 2. . . . . 2 Fl.

— „Ein Fräulein schaut vom hohen Thurm." Ballade von Kenner für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 126. . . . . 45 Xr.

Sechter, S., 12 neue Variationen im strengen Style mit einer Schlussfuge über das Thema des 7ten und 12ten Werkes für das Pianoforte. Op. 45. 1 Fl.

Strobinger, M., Variationen über die beliebte Arie: Durch die Wälder etc. aus der Oper: Der Freyschütz, für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 7. . . . . 2 Fl. 30 Xr.

— Dieselben mit Begleitung des Quartetts. 1 Fl. 30 Xr.

— Graduale für Violin solo, 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel. Op. 8. . . . 1 Fl.

Tischler, F. S., Variations sur un Air de Himmel pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 3. . . . . 45 Xr.

Wanczura, J., Frühlings-Walzer für die Guitarre mit willkürlicher Begleitung einer Zweyten. Op. 16. . . . . 36 Xr.

Fra Diavolo,
oder
Das Gasthaus in Terracina.
Oper in 3 Acten,
Musik von
D. F. E. Auber.
Paroles françaises de Mr. Scribe,
Teutsche Uebersetzung von C. Blum.

Diese neueste, ausserordentlich schöne Oper des berühmten und allbeliebten Auber, welche in Paris, auf dem Theater der Opera comique, mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben wurden, wird, mit Eigenthums-Recht für ganz Teutschland, die Niederlande, Oestreich und Italien, mit einer teutschen Uebersetzung, in Partitur, mit französ. und teutschem Texte, Orchesterstimmen, im Clavier-Auszuge, mit französ. und teutsch. Texte des Textbuches französisch und teutsch, Abbildung der Decorationen, der Costume, und einer Beschreibung der Scenerie, und in mehren Arrangements, bey Unterzeichneten unverzüglich erscheinen.

☞ Gemäss einer getroffenen Uebereinkunft mit dem Verleger in Paris, kann derselbe keine Partitur nach Teutschland verkaufen und sind daher nur von uns mit unserm Namenszuge versehene Exemplare rechtmässig zu beziehen.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogliche Hofmusikhandlung
in Mainz.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.
Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Kalliwoda, J. W., Variations brillantes, sur un thème de l'Opera: La Donna del Lago de Rossini, pour le Violon avec acc. d'Orch. Op. 18. 1 Thlr.

— do. do. do. avec. Quatuor. . . . . 16 Gr.

Keller, Charles, Trois Fantaisies pour une Flûte. Op. 28. No. 1. 2. 3. à 8 Gr. . . . . 3 Thlr.

Kuhlau, F., Concertino pour deux Cors avec acc. de gr. Orch. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— do. do. avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Molique, B., Premier Concerto pour le Violon avec gr. Orch. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Nohr, F. (Eleve de L. Spohr.) Première Sinfonie à grand Orchestre. . . . . 3 Thlr. 16 Gr.

Praeger, H. A., Trois Polonaises pour le Violon av. acc. de 2 Vl. Viola et Violoncelle. Op. 48. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. . . . . 3 Thlr.

Ries, Hub., Deux Duos concertants pour deux Violons. Op. 8. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, F., Jagd-Ouverture für das ganze Orchester. Op. 67. No. 2. . . . . 2 Thlr.

Spohr, L., Trois Duos de Violon, arrangés pour deux Flûtes par C. G. Belcke. No. 1. 2. 3. à 20 Gr. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— Concerto in modo di Scena cantante per il Violino con acc. di Pianoforte. Op. 47. 1 Thlr. 4 Gr.

— Faust, Opera en deux Actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Präger. Acte II. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— Jessonda, Opera en trois Actes pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, arr. par H. A. Präger. . . . . 5 Thlr.

— do. do. pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, arr. par C. Gruneclo. . . . . 5 Thlr.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juny. Nº. 22. 1830.

Recensionen.

Nr. 1. *Handbuch des Organisten, von Friedr. Schneider.* — Erster Theil: die Elemente der Tonsetzkunst enthaltend. Halberstadt, bey Brüggemann. 1830. (Pr. 1½ Thlr.)

Dritter Theil, das Choralbuch enthaltend. Ebendaselbst. 1829. (Pr. 2½ Thlr.

Nr. 2. *Choral-Buch, für das Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen bearbeitet und mit Genehmigung eines Königl. hohen Ministerii der geistlichen etc. Angelegenheiten, herausgegeben v. Aug. Wilh. Bach* (Musikdir. u. Organisten an der St. Marienkirche zu Berlin). Berlin, 1830. Verlag von T. Trautwein. (Ladenpreis 2 Thlr. 15 Sgr.)

No. 1. Der erste Abschnitt des ersten Theiles, der später herauskam als der dritte, weil auf den letzten mancherley Beziehungen vorkommen, ist den Vorkenntnissen gewidmet und lehrt im ersten Kap. das Nöthige von den Intervallen, im zweyten von den Tonleitern. Das Herabgehen der Molltonleiter mit der grossen Septime nimmt der Verf. für die allein gültige Form. Wir haben nichts gegen diese Form: aber die allein gültige ist sie keinesweges. Es gibt nicht selten Fälle, wo im Herabsteigen die kleine Septime sehr wirksam gebraucht wird. So verhält es sich auch beym Hinaufsteigen mit der kleinen und grossen Septime. Die Regel scheint uns zu allgemein festgestellt. — Zweyter Abschnitt. Accordenlehre. In der Einleitung sind noch Dissonanzen „Uebelklänge" übersetzt. Auch hier werden nur Dreyklänge und Septimen-Accorde als Stammaccorde betrachtet, womit wir vollkommen übereinstimmen. Das erste Kap. behandelt das Gewöhnliche vom Dreyklange und seinen Verwechselungen, so wie das zweyte Kap. vom Septimenaccorde und seinen Versetzungen. Das dritte Kap. von den leitereigenen Dreyklängen, das vierte von den leitereigenen Septimenaccorden. Gründe, warum etwas angenommen wird, sind nicht angegeben. Wenn in den Septimenaccorden der weichen Tonart auch folgende unter die natürlichsten Auflösungen gerechnet wird:

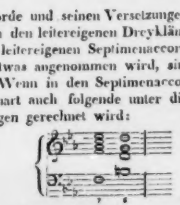

so können wir nicht beystimmen. — Kap. 5. Vom Nonenaccorde. Wird im Nonenaccorde der Grundton weggelassen, so wird er, meinen wir, zu einem Septimenaccorde. Mindestens erhält er durch das Weglassen des Grundtones etwas Mehrdeutiges. Und stände die Regel der nothwendigen grossen Septime im Hinaufgehen der Molltonleiter fest, so gehörte dieser verminderte Septimenaccord auf der siebenten Stufe auch wohl zu den Stammaccorden, wenigstens wäre es dann gar nicht nöthig, ihn von einem unvollkommenen Nonenaccorde herzuleiten, so wenig als $\frac{4}{6}$ stets als unvollständiger Septimenaccord behandelt werden muss. Uebrigens unterscheiden wir die None von der Secunde dadurch, dass erstere in die Octave, letztere in die Terz aufgelöst wird. — Kap. 6. Von der Veränderung der Grundharmonie durch Beyfügung leiterfremder Töne. „Man kann harmoniefremde Töne, die leitereigen und leiterfremd sind, einem Accorde vorangehen (Vorhalte) oder nachfolgen lassen (Durchgangsnoten), wozu jeder kleine oder grosse, höher oder tiefer liegende Ton jeder Stimme dient." Diess wird durch viele Beyspiele erläutert. Dass hier zugleich von Anticipation und Retardation die Rede wird, braucht nur einer flüchtigen Erwähnung.

Kap. 7. Von der harmonischen Mehrdeutigkeit. Sie findet nur dem Gehöre nach, nicht der Rechtschreibung nach Statt, welche letzte durchaus bestimmt und regelmässig bleiben muss, sobald nicht volle Ausgelassenheit in der Kunst herrschend werden soll. Alle unvollständigen Accorde sind natürlich mehrdeutig: aber auch hier sind einzelne Töne, je nachdem der Accord gedacht wird, verschieden zu schreiben. Kap. 8. Von der melodischen Mehrdeutigkeit. Eigentlich gibt es keine melodische Mehrdeutigkeit, denn die angegebenen Töne bestimmen die Melodie genau. Die Töne jeder Melodie können aber in verschiedener harmonischer Verbindung zu anderen gleichzeitigen Tönen gedacht und behandelt werden — und so wäre denn das Mehrdeutige einer Melodie doch nur in Beziehung auf Harmonie erst in's Daseyn getreten. Dass nun dadurch der Melodie ein anderer Ausdruck beygegeben wird, ist gewiss. In dieser Rücksicht wäre der Gegenstand einer genauen Abhandlung werth, die allerdings in Elementen der Tonsetzkunst nicht verlangt werden kann. Dritter Abschnitt. Von der Modulation und Stimmenführung. Deutlich. Dass hier auch von den dreyerley Bewegungen gehandelt wird, versteht sich. Vom Quinten- und Octaven-Verbote ist keine weitere Erörterung gegeben. Kap. 1. Von der leitereigenen Modulation. Die erste Klasse enthält folgende gute Regel: „Es kann nach jedem leitereigenen Dreyklange jeder andere leitereigene Dreyklang folgen, jedoch ohne unnütze Sprünge in der Führung der Stimmen.“ In der zweyten Klasse: „Es kann bey Beobachtung guter Stimmenführung nach jedem Dreyklange jeder Septimen-Accord folgen.“ Zu bedenken gäbe es hier Mancherley, nur dass es ein wenig weit führen würde. Es wird hier viel Vorsicht nöthig. Kap. 2. Von leiterfremden Modulationen. Ausweichungen, d. i. Uebergänge aus einer Tonart in die andere. Man kann aus jeder harten (und weichen) Tonart in alle elf harten und zwölf weichen Tonarten übergehen durch den Gebrauch mehrdeutiger Accorde, was man mittelbare Ausweichungen nennt. Unmittelbare, plötzliche Ausweichungen nennt man solche, wo ein Accord erscheint, ohne dass Accorde vorhergegangen sind, die zu beyden Tonarten gerechnet werden können. „Dabey bewege sich jede Stimme in möglichst kleinen Fortschritten; die chromatische Veränderung eines Intervalls geschehe möglichst in derselben Stimme, die das ursprüngliche Intervall angab, weil man sonst einen Fehler begehen würde, den man harmonischen Querstand nennt.“ Es folgen mehre Beyspiele darüber, in denen uns einige bedeutend hart erscheinen; z. B. S. 56:

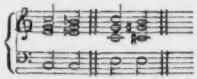

Wir würden uns derselben nicht bedienen: es wäre denn, Samiel und Mephistopheles geriethen in der Wolfsschlucht hart aneinander, um ihres infernalischen Ruhmes willen. Wir sind nämlich des Glaubens, dass die Quinten in den Mittelstimmen keinesweges allesammt für erlaubt zu halten sind. Unter die unerlaubten zählen wir auch diese. Hat aber der Verf. Gründe, die solche Fortschreitungen rechtfertigen, so bitten wir um dieselben. — Dafür unterschreiben wir die folgende Warnung des Verfassers mit vollkommener Uebereinstimmung: „Der Organist enthalte sich des unsteten Herumtreibens und Herumwühlens in den Tonarten,“ welche Warnung jetzt vorzüglich nöthig ist. — Vierter Abschnitt. Vom musikalischen Rhythmus. „Durch die rhythmische Bewegung entstehen musikalische Perioden, den Perioden der Sprache ähnlich. Das Maass der rhythmischen Periode ist der Tact, die metrische Bewegung. Der Accent ist das Mittel, wodurch der Tact erkennbar wird“ u. s. w. — Fünfter Abschnitt. Etwas von den alten Kirchentonarten. Den Unterschied zwischen authentisch und plagalisch erklärt der Verf. ganz nach Kochs bekanntem musikalischen Lexicon, wie denn überhaupt die ganze Lehre daraus entlehnt ist, z. B. auch die Erklärung des hypo, die sämmtlichen Scalenreihen der alten Tonarten u. s. w. In der Erklärung des Authentischen und Plagalischen hätte Mortimers abweichende Meinung wenigstens kürzlich mit bemerkt werden können, wenn auch bey einer so kurzen und für Anfänger immer dankenswerthen Uebersicht auf Burneys Abhandlung über die Musik der Alten nicht gesehen wurde, da sie zu vielerley Bedenken und Auseinandersetzungen erfordert hätte. Wir sind im Ganzen der Ueberzeugung, dass in jeder, unserer Zeit so entfernt stehenden Sache ein nur ganz kurz ge-

haltener Unterricht wenig fruchtet: deutliche Erkenntniss kann nicht daraus hervorgehen. Hier haben wir wieder einen nicht geringfügigen Gegenstand musikalischer Kunst, der noch immer ein eigenes, genau untersuchendes und klar darstellendes Werk erfordert, was freylich nach dem Zwecke des Verfassers nicht gegeben werden konnte. Es ist auch gar nicht ausgemacht, dass diese Tonarten durch den Papst Gregor den Grossen festgestellt worden sind. So viel Gregor I. auch in anderer Hinsicht that, so wenig ist er doch in mancherley Dingen als Erfinder oder erster Begründer anzusehen: wohl aber wusste sein practischer Verstand das Gute, was irgend wo sich fand, für seine Zeit bestens zu benutzen, was wir gebührend zu ehren wissen. — In den kurzen Angaben zur Harmonisirung jener alten Choräle scheint sich der Verf. ausschlich an Mortimer gehalten zu haben. Dass das Ganze Anfängern nützlich seyn wird, leidet keinen Zweifel.

Der zweyte Theil des Werkes enthält eine Orgelschule. Der Druck desselben ist noch nicht vollendet. Er sollte im Monat May oder spätestens Juny erscheinen. Er ist uns noch nicht zur Hand gekommen.

Der dritte Theil: Choralbuch, worin alle gangbaren Choralmelodieen auf 2 Notensystemen vierstimmig ausgesetzt sind, so dass sie, wie es in der Ankündigung lautete, eben sowohl auf der Orgel gespielt, als vierstimmig gesungen werden können. Vollständigkeit wurde nicht versprochen. Das Ganze enthält 271 Melodieen, worunter auch neuere und ganz neue vom Verfasser sind. Die Componisten der Melodieen sind angegeben, so viel es geschehen konnte, und im Vorberichte ist Einiges über ihr Leben und Wirken gesagt worden; die Angaben füllen nur ein enggedrucktes Quartblatt. Dass man sich auf solche kurze Bemerkungen nicht jederzeit verlassen kann, liegt in der Natur der Sache und kann Niemandem in der Welt angerechnet werden. Hier hätten wir also schon wieder einen wichtigen Gegenstand, der ein eigenes genaues Werk erforderte. Diess müsste aber bey jeder Angabe die möglichst gründlichsten Beweise führen. Ohne solche kann bey der obwaltenden Verschiedenheit der Angaben kein Glaube gefordert werden. — Endlich ist ein genaues Schema aller im Choralbuche enthaltenen metrischen Formen der Choräle angehangen worden, um das Aufsuchen einer in metrischer Hinsicht passenden Melodie zu irgend einem Liede zu erleichtern. Sämmtliche Melodieen sind auch nach dem Sylbenmaasse geordnet. Das Anhalt-Dessauische Gesangbuch ist zum Grunde gelegt, es sind aber auch die gangbarsten Melodieen anderer evangelischen Gemeinden dazu genommen worden. Einfachheit bey Vermeidung des Einförmigen in der Harmonie ist festgehalten. Es finden sich nicht wenige neue Choralmelodieen vom Verf. des Werkes darin, worüber er selbst in der Vorrede sich äussert, man möge diese aus Noth entstandene Zugabe mit Schonung aufnehmen, wie er denn auch für das ganze Werk, obwohl er fremde und eigene langjährige Erfahrungen dabey benutzt, um gleiche Nachsicht bittet. Je seltener man jetzt so etwas liest, desto mehr ist es zu loben. Dass übrigens keine einzige neue Choralmelodie sogleich in dem Grade erbaulich wirken kann, als eine alte, der Gemeinde bekannte, an deren Töne sehr wohlthuende Erinnerungen mancher bedeutenden Lebensstunden sich knüpfen, ist klar. Dass aber diese Choräle im Ganzen dem Zwecke gemäss und mit gutem Fleisse behandelt worden sind, dürfen wir versichern. Von den neuen Melodieen des Verf. möge ein Beyspiel hier stehen, damit Jeder nach eigener Ansicht urtheile. Wir nehmen dazu ohne Auswahl gleich die erste Melodie zu dem Liede: Was ist der Tod?

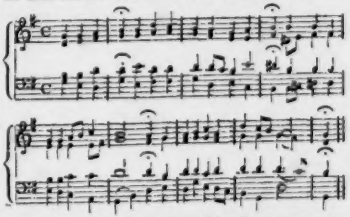

No. 2. Es dürfte vielleicht Manchem unserer geehrten Leser nicht unwillkommen seyn, zuvor erst das Hauptsächlichste von diesem neuen Berliner Gesangbuche zu erfahren, das erst seit dem ersten Januar 1830 in den brandenburgisch evangelischen Kirchen eingeführt wurde. Längst war nach Angabe der Kirchenzeitung das Bedürfniss fühlbar gewesen und ausgesprochen worden. Die Kriegszeiten konnten der Ausführung nicht günstig seyn.

1817 wurde die wichtige Sache von Neuem angeregt und eine Commission dafür ernannt, deren Mitglieder wöchentlich sich versammelten und beynahe 10 Jahre daran arbeiteten. Die Aufgabe war nicht leicht und die neun namhaften theologischen Bearbeiter von den verschiedensten Ansichten: Bresclus, Küster, Marot, Neander, Ritschl, Schleiermacher, Spilleke, Theremin und Wilmsen. Hanstein und Ribbeck waren darüber gestorben. Mit geziemender Schonung hatte man sich Aenderungen erlaubt und die Aufnahme der Lieder wurde durch Stimmenmehrheit entschieden. Das Werk wurde der hohen Behörde vorgelegt und von Derselben gebilligt. Dass nach vollbrachter Einführung die Meinungen über dieses Erbauungsbuch verschieden ausfallen und sich manche Gegner zeigen würden, war um so eher zu glauben, da der Streit über die Agende ziemlich beseitigt war. Dass es aber eine ganze Gemeinde geben soll, die gegen dieses Gesangbuch behauptet, seine Zusammensteller wären keine Christen(!), ist gewiss sehr seltsam. — Die Bearbeitung der Melodieen zu diesem Gesangbuche haben wir nun hier anzuzeigen.

Der als Orgelspieler und Orgelcomponist bekannte Verf. erkennt in der Vorrede das Daseyn mehrer guter Choralbücher für evangelische Kirchen gebührend an und berichtet den ihm gewordenen ehrenvollen Auftrag vom Hrn. Bischof Dr. Ritschl (welcher musikerfahrene Gelehrte den Vf. bey der Ausführung auch mit geübtem Rathe unterstützte), ein Choralbuch zu verfertigen, das dem, zunächst in Berlin und in der Provinz Brandenburg eingeführten Gesangbuche völlig entspräche. Aus dem Grunde wurden hier nur die vorzüglichsten, in dem angezeigten Gesangbuche nicht enthaltenen Melodieen aufgenommen. Demnach ist hier auch die in Berlin und der Umgegend gewöhnliche Sangweise mit Recht zum Grunde gelegt worden. Auch er hat sich der würdevollen Einfachheit befleissigt und nur da Verzierungen und Dehnungen der Melodie beybehalten, wo jene durch Wegnahme der Ausschmückungen ihre Eigenthümlichkeit verlieren würden. Im Harmonischen ist auf Reichhaltigkeit und wirksame Stimmenführung gesehen, so dass die Choräle nicht nur auf der Orgel vorgetragen, sondern auch vierstimmig gesungen oder von vier Posaunisten geblasen, den gehörigen Effect hervorbrächten. Darum ist die enge Harmonie gewählt und die durchgehenden Noten sind möglichst vermieden worden, weil sie von Posaunisten selten gut ausgeführt werden können. Wo zwey gleich gute Melodieen vorhanden sind, und deren sind nicht wenige, wurden beyde beybehalten. Wesentlich verschiedene Singarten sind zuweilen am Schlusse des Chorals beygefügt; ferner sind Andeutungen zu grösserer Mannigfaltigkeit in der Modulation gegeben und der Bass ist beziffert worden, damit Jeder sich auch darin zu üben Gelegenheit erhalte. Der Verf. hätte gern halben Tactnoten den Vorzug gegeben, hätte auch lieber den C - Schlüssel statt des Violinschlüssels beybehalten. Da jedoch der letzte den Pianisten jetzt geläufiger ist, hat er sich fügen wollen, was ihm Mancher danken wird. Auch hier sind die Namen der Componisten über den Melodieen öfter angegeben ohne Quellenanführung, was hier nicht anders möglich war. Nachdem der Verf. sein Werk Einem Hochwürdigen Consistorium der Provinz Brandenburg vorgelegt hatte, wurde ihm von demselben das Recht der Herausgabe ertheilt. Demnach ist es zunächst für die Provinz Brandenburg. Der Verf. hat mit sichtbarem Fleisse gearbeitet. Das Ganze enthält 253 Melodieen und ist schön gedruckt. Den Schluss macht ein Register. Mögen beyde Werke für kirchliche und häusliche Erbauung den Segen bringen, den ihre Verfasser beabsichtigten.

Fünfte Messe (de Sancto Rudolpho) von Jos. Eybler, k. k. erstem Hofcapellmeister. Wien, bey T. Haslinger. Partitur 6 Thlr, Stimmen 6 Thlr. 16 Gr.

Wir haben in unseren Blättern, mit Ausnahme der dritten gedruckten Messe, über die früher erschienenen vortrefflichen Kirchencompositionen dieses Meisters so ausführlich und mit Liebe gesprochen, dass wir uns bey der Anzeige dieses neu erschienenen Werkes, ohne den geringsten Nachtheil für dasselbe, um so mehr der Kürze befleissigen dürfen, da das Rühmliche, was von characteristischer Haltung, geschickter Stimmenführung, einfacher und doch wirksamer Instrumentirung gesagt worden ist, sich hier gleichfalls in schönem Vereine wiederfindet. Der Grundcharacter dieser Composition ist natürliche, kindlich freudige Zuversicht zu dem, der uns also geliebt hat, dass er uns seinen eingebornen Sohn gab.

Ueberall spricht sich hier ein fromm heiterer Sinn aus, der selbst in den demüthigen Gebeten der Messe nicht fehlt. Gleich das Kyrie eleison kündigt diese kindliche Freudigkeit an, als wären die Bittenden schon vor ihrem Gebete der Erhörung des Allliebenden in ihren Seelen gewiss. Keine Zerknirschung des Herzens ist mehr in der anbetenden Gemeinde, sondern das Gemüth der Rufenden ist im Vertrauen fröhlich vor ihrem Gott. Darum ist der Gesang und die Begleitung auch leicht gehalten vom Anfange bis zum Ende; selbst in den etwas langen Fugen spricht sich dieselbe liebliche Frische eines Gefühls aus, dem nur der Ausdruck ungekünstelter, anspruchloser Freudigkeit etwas gilt. Eben darum wird sie hoffentlich für sehr Viele seyn, denn sie ist nirgend schwer zu fassen, selten schwer auszuführen und stellt einen innern Zustand dar, dem die Menschenkinder in der Kunst um so mehr gewogen sind, je erwünschter er an und für sich selbst ist und je weniger beharrlich die Allermeisten ihn im Leben selbst festzuhalten im Stande sind. — Nur diejenigen, die in stürmischer Exaltation reissende Gewaltstücke für das höchste halten, denen Bizarrerie für Originalität gilt, die bey einem auch noch so natürlich eingewebten, aber schon ähnlich gehörten Melodieen- oder Begleitungs-Gange über Reminiscenzen und Alltäglichkeit schreyen und in Vorgunst für keck Stechendes und Tobendes den natürlichen Frohsinn als Schwachheit und ungeachteten Ausdruck als Leerheit verklagen, mögen sich von dieser Gabe entfernt halten; sie kann und will nicht für sie seyn. Dabey dringt sich uns das bekannte Motto auf, was Herder einst auf eines seiner Werke setzte:

Lieber, wie gefall' ich dir?
Lieber, wie gefällst du mir?

Und so finden wir keine Ursache, noch etwas Anderes hinzuzufügen, als dass auch diese Messe, welche das neunte Heft unter dem Allgemeintitel „musica sacra" ausmacht, in Partitur und Stimmen eben so schön gestochen ist, wie man es bereits von dieser Handlung gewohnt ist.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Am 4ten April führte die Sing-Akademie auch die, in neuerer Zeit viel besprochene, grosse Passions-Musik von Joh. Seb. Bach am Palm-Sonntage Mittags sehr sorgfältig und mit lebhafter Theilnahme auf. Die Herren Stümer und Devrient d. j. zeichneten sich darin besonders, im Vortrage der Partieen des Evangelisten und Christus durch einfach edle, wahre Declamation und treu durchgeführte Haltung aus. Auch Fräulein v. Schätzel, Mad. Thürschmidt und Herr Mantius wirkten wesentlich mit. Die Aufführung von J. Haydn's nie veraltender „Schöpfung," welche am 8ten v. M. unter Spontini's und Zelter's Leitung, durch die seltene Vereinigung zwey so grossartiger Instrumental- und Gesang-Institute, als die ganze Königliche Kapelle und die Sing-Akademie, wahrhaft imponirend Statt fand, wurde dadurch noch verherrlicht, dass Dem. Sontag sowohl den Gabriel, als das schöne Duett der Eva im 3ten Theile aus Rücksicht für den wohlthätigen Zweck gefällig übernommen hatte und als Meisterin ausführte, wenn wir ein, dieser Sängerin jetzt öfter eigenes Sinkenlassen der Intonation, das wahrscheinlich von zu grosser Anstrengung der Stimme herrührt, nicht weiter bemerken wollen. Dem. Hoffmann sang den übrigen, weniger wichtigen Theil beyder Sopran-Partieen rein, getragen und geschmackvoll. Uriel sprach durch die treffliche Stimme des Herrn Bader allgemein an. Herr Blume sang den Raphael kräftig, doch mangelte etwas die Tiefe. Adam war dem weichen, schönen Vortrage des Herrn Devrient d. j. ganz angemessen. Chöre und Orchester leisteten das Höchste in Präcision, Feuer und Ausdruck. Die über 4000 Personen fassende Garnisonkirche war gedrängt voll, da man den Eintrittspreis nur auf ½ Rthlr. festgesetzt hatte, und jeder Zuhörer wurde von der herrlichen Wirkung der so einfach grossen Musik lebhaft ergriffen. — Dem. Sontag wirkte mit ihrer, nur zu häufig in Anspruch genommenen Gefälligkeit, auch in zwey vorzüglichen Privat-Concerten mit und gewährte dadurch den Unternehmern sichern, bedeutenden Vortheil.

Das erste Concert gaben die sehr geschickten Künstler, die Herren K. M. Moriz und Leopold Ganz am 19ten v. M.

Nach der herrlichen Ouverture zu Leonore von Beethoven (trefflich ausgeführt) spielte Herr M. Ganz ein Violoncell-Concert von seiner eigenen Composition, mit schönem Ton, höchst fertig, sicher und geschmackvoll, mit dem lebhaftesten

Beyfall. Nun sangen beyde Schwestern Sontag ein unbedeutendes, doch glänzendes Duett von Mercadante, in welchem die Meisterin die Schülerin von leicht beweglicher, doch schwacher Stimme, übertrug. Herr Leopold Ganz spielte hierauf die schon im März-Bericht erwähnten, mit so ausserordentlichem Beyfall aufgenommenen Variationen für die Violin, von seiner eigenen Composition (nicht von Mayseder, wie das erste Mal angegeben war) rein, fertig und mit vielem Beyfalle.

Den zweyten Concerttheil eröffnete die vollständig besetzte und feurig ausgeführte Ouverture zur Oper Alfred von J. P. Schmidt, deren Aufführung nun nächsten Herbst Statt finden soll. Die Schwester der Concertgeber, Dem. Francisca Ganz, zeigte in einem Canon aus der Oper Alcidor von Spontini, worin Dem. Hoffmann und Hr. Bader mitwirkten, eine klangvolle Bruststimme und der fernen Ausbildung werthes Talent für den dramatischen Gesang. Die französische Declamation zweyer Scenen aus Racine's Andromache gehörte nicht hieher. Die Herren Hauck, Leop. und M. Ganz spielten noch Variationen für Pianoforte, Violin und Violoncell, dem Concertgeschmack entsprechend, brillant und fertig. Zuletzt aber zeigte Dem. Sontag ihre hohe Gesangskunst in vollendet schönen Vortrage einer Scene aus Rossini's Gazza ladra. — Das zweyte Concert gab unsere geachtete Altistin, Dem. Hoffmann, vor ihrer bevorstehenden Kunstreise. Nach einer hier nicht bekannten Ouverture von Cherubini zur Oper Demophon sang Dem. Hoffmann eine Arie aus Semiramis von Rossini; die Knaben Eichhorn aus Coburg, welche sich schon zwey Mal im Theater in den Zwischen-Acten mit grossem Beyfall hören liessen, spielten zur Bewunderung der Zuhörer. In der That zeigt der ältere, 7½ Jahr alte, Knabe wahren Beruf zum Violin-Virtuosen, da nicht blos die Mechanik, sondern auch Geist in dem kleinen Spieler sich zeigt. Zwey 4stimmige Gesänge von Beutler erhielten Beyfall. Herr M. Ganz spielte ein buntes Potpourri für das Violoncell als Meister seines Instruments, der in seinen Compositionen nur etwas zu sehr der Mode huldigt. Dem. Sontag sang für sie von Pixis componirte Variationen überaus schön. Diese Künstlerin weiss jedem Style des Gesanges sein volles Recht widerfahren zu lassen und trägt religiöse Musik eben so schmucklos, als Concertgesang bunt colorirt und in höchster Fertigkeit vor. Zuweilen nur bemerken wir zu niedrige Intonation, unfehlbar durch Schwäche veranlasst. In einem kleinen Terzette von Cimarosa nahmen sich die Sopranstimmen der beyden Damen Sontag mit dem klangvollen Alt der Dem. Hoffmann vereint, sehr gut aus. Die Herren Beutler und Delacour spielten auch Variationen von Herz für Pianoforte und Harfe recht fertig und elegant. Nur stimmten leider die Saiten der Harfe nicht, da die Temperatur der Luft in dem heissen, gedrängt vollen Saale diess unmöglich machte. Zum Schlusse des Concerts sangen Fräulein v. Schätzel und Dem. Hoffmann ein Duett von Rossini, das sich dem modernen Geschmacke passend anschloss. — Das Königliche Theater gab eine neue Operette von C. Blum: „Die Liebe in der Mädchenschule" nach Picard's Visitandines vom Componisten bearbeitet, in Potsdam und hier. Man fand das Ganze langweilig und theilweise nicht decent. Die Musik enthält artige Melodieen und manche hübsch instrumentirte Stellen. Eigentliche Haltung des Styls und Ordnung der Gedanken vermisst man öfters.

Das Königstädter Theater gab neu: „Der Dichter und Tonsetzer" von d'Alayrac mit mässigem Beyfall. Obgleich die letzte Oper dieses fruchtbaren Tonsetzers, dürfte solche doch nicht als die beste erkannt werden. Auch eignet sich der Stoff mehr zum Lust-, als Singspiel. Ausserdem erschien ein neues Zauber-Melodram: „Sylphide" und ein sentimentales Melodram: „Der brave Mann" nach Bürgers Ballade bearbeitet, mit Musik von Landsberg. Letzteres gefiel besonders. — Nun hat sich die Oper der Königstädtischen Bühne neu gestaltet. Dem. Vio ist aus Wien wiedergekehrt, engagirt, und trat am 29sten v. M. als Bertha in Auber's „Schnee" und am 1sten d. in Rossini's „Aschenbrödel" mit allgemeinem Beyfall auf, welchen diese angenehme, gebildete Sängerin auch in jeder Hinsicht verdient. Der neu angestellte Tenorist Schuster aus Wien debütirte als „Prinz Ramiro" ebenfalls mit Beyfall. Sein Falsett ist vorzüglicher, als die Mitteltöne es sind. Die Höhe der Kopfstimme des Herrn S. ist bedeutend ausgebildet; dagegen klingen die Töne der Bruststimme etwas matt und verschleyert. Die Fertigkeit dieses Tenoristen ist, der neuern Schule gemäss, schon recht excolirt. Ein Mehres über diesen Sänger behält sich Ref. nach öfterm Hören vor, da vielleicht Befangenheit seinem ersten

Debüt weniger günstig, und ein grosser Ruf ihm vorausgegangen war, der die Erwartungen vielleicht zu hoch steigerte.

Im Königlichen Theater wurde am 30sten v. M. statt der angekündigten „Belagerung von Corinth" nochmals Don Juan gegeben, worin Dem. Sontag die Anna und Fräulein v. Schätzel die Elvira vorzüglich, Mad. Seidler aber die Zerline nur sehr schwach und mit Auslassung der Arien sang. Herr Bader hatte, wegen plötzlicher Heiserkeit des Herrn Stümer, den Ottavio übernommen und sang diese Partie sehr ansprechend, zum Gewinn der Ensemble-Stücke, auch die schöne Arie völlig befriedigend, mit voller, starker Bruststimme.

Der schönen Frühlingszeit ungeachtet stehen uns noch Concerte im May bevor. Auch fährt Dem. Sontag fort, mit ihren Darstellungen uns zu erfreuen. Am Bettage veranstaltet der G. M. D. Spontini ein grosses Concert spirituel zum Besten eines Unterstützungs-Fonds für Mitglieder der Kapelle, in welchem 2 Theile der Haydnschen Jahreszeiten zur Aufführung gelangen. So lange Dem. Sontag in diesen Concerten, wie in den Opern, singt, ertragen wir die frühe Wärme in den heissen, überfüllten Räumen mit stoischem Gleichmuth, und sehnen uns dennoch unermüdet nach neuen Kunstgenüssen. —

Noch haben wir einer 10jährigen Violinspielerin, Dem. Louise Neumann aus St. Petersburg zu erwähnen, welche sich im Theater, wie in einem eigenen Concerte mit Beyfall hören liess, den ihr langer Bogenstrich, die reine Intonation, gelungenes Flageolet und verhältnissmässige Fertigkeit verdiente. Auch Ton und Vortrag hat ihr Lehrer Morandi gut ausgebildet. Die junge Künstlerin verspricht viel Gutes. Der Anblick eines die Violin spielenden Frauenzimmers hat jedoch immer etwas, den weiblichen Anstand Störendes.

Kurze Anzeigen.

Thème varié pour le Pianof. et Violon ou Flûte — — composé par J. P. Pixis. Oeuv. 105. Dresde, chez Guillaume Paul. Pr. 20 Gr.

Ein angemessenes Andante ¾ A moll leitet ein, etwas grossartig gehalten, wie das jetzt Sitte ist, nur hier viel passender, als oft anderwärts, da das folgende Thema Allegretto scherzando ¾ A dur nicht blos angenehm, sondern anspruchlos sinnig ist. Die fünf folgenden Variationen, sämmtlich schön, liefern genug Glänzendes, ohne zu grosse Schwierigkeiten zu bieten. Ein präcisses Spiel und Alles, was man unter dem Ausdrucke Eleganz des Vortrags zusammenfasst, gehört allerdings dazu, wenn sie gut durchgeführt werden und nicht durch den Mangel jenes Erfordernisses zu viel leiden sollen. Man könnte sagen, dass diess überall vorausgesetzt werden müsse und, von einer Seite betrachtet, wollen wir es gern zugeben: auf der andern Seite dürften aber doch eine Menge Clavier-compositionen zu finden seyn, denen nicht viel entgeht, wenn sie auch ohne die hier erforderliche Anmuth gespielt werden. Es gibt Stücke, die gleich so derb und rumpelig erfunden sind, dass es nicht viel zu sagen hat, wenn der Spieler auch nur so mit ihnen verfährt; ja es könnte eine eigene Art Character sich daraus entschwingen, wenn das rumpelig Componirte auch rumpelig vorgetragen würde. Das dürfte hier nicht wohl angehen, denn selbst ein einigermaassen gebildeter Hörer würde es empfinden, dass dem Vortrage etwas mangele. — Die erste Veränderung trägt der Pianist allein vor; sie ist nett und dankbar. In der zweyten kommen beyde Instrumente zusammen, doch so, dass Violine oder Flöte nur anmuthig in die schönen Harmonieenbrechungen des Pianofortes hineintönen. Die Klavierstimme soll p. e sempre staccato vorgetragen werden, und es geschehe so: unserm Geschmacke will es nicht unpassender erscheinen, wenn das Klavier bindet. In der dritten begleitet das Pianoforte die vorherrschende Flöte, die nun Gelegenheit erhält, sich anmuthsvoll zu zeigen. Die vierte Variat. mag ein wenig schneller genommen werden. Dass die fünfte und letzte das Brillante für beyde Instrumente verbindet und steigert, ist in der Ordnung. Violine und Flöte haben ihre eigenen Noteublätter, die mit solchen Veränderungen versehen sind, dass es gleich viel ist, welches von beyden Instrumenten gespielt wird. Das Ganze ist schön gedruckt.

Concertino pour la Flûte avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Pianof. composé — — par C. G. Belcke. Oeuv. 1. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. Pr. avec orchestre 2 Thlr. avec Pfte 1 Thlr. 8 Gr.

lassen. Jeder, der dieselben Geschäfte, wie der Verf., zu verwalten hat, wird gleiche Erfahrungen gemacht, und, bey der grofsen Menge ausführlicher, gelehrter und theurer musikal. Lehrbücher, das Bedürfnis eines kleinen, leichtfafslichen, mit Verstand geordneten und wohlfeilen Handbuchs gefühlt haben. Mit Vergnügen bemerken wir, dafs diesem Bedurfnis hier recht wohl abgeholfen werde. Nicht nur junge Kandidaten des Schullehrerstandes, sondern auch diejenigen Geistlichen, die, wie so oft, ohne eigene musikalische Kenntnisse, jene Männer prüfen sollen, sollten sich wenigstens mit diesem Büchlein bekannt machen. Auch könnte es mit vielem Nutzen als Leitfaden des mus. Unterrichts in Landschullehrer-Seminarien eingeführt werden; und das um so mehr, da bey allen Hauptmaterien die besten grofsern Lehrbücher angeführt sind, aus denen sich die Lehrer, wo es ihnen selbst fehlte, Rath einholen konnten. Vielleicht würden bey solcher Aufnahme die Verleger so billig seyn, den Preis des Werkchens, um seinen Ankauf den gewöhnlich so armen Kandidaten zu erleichtern, noch herabzusetzen; wozu wir sie, im Namen der guten Sache, wohl hiermit ermuntern mochten.

Es enthält das Buch, freylich in aller Kürze, doch für diesen Zweck meistens hinlängliche Belehrung — in der Einleitung, darüber, was Musik sey und womit sie sich beschäftige. Dies ist, nach den vom Verfasser angeführten Schriften, recht gut und äufserst fafslich vorgetragen. Nun folgen im ersten Kapitel die Rubriken: Entstehung der Töne, Bezeichnung derselben und Tonfolge, Verhältnis derselben und Tonarten, Jetzige Tonfolgen, Oktaven, Geltung und Bezeichnung der Noten, Entstehung der Akkorde, musikal. Schlüssel, Pausen, Takteintheilung; im zten Kapitel: der Schullehrer mufs 1) singen können: daher ist ihm nothwendig, Kenntnis *a)* der Töne zum singen und der Hulfs-mittel dabey, *b)* wie man es beym Unterricht anzufangen habe, *c)* worauf beym Verfolg zu sehen sey, (richtige Aussprache: Vortrag, Manieren, Athemholen) *d)* zu welchem Zweck (als Vorsänger und als Musikdirektor) *e)* wie Kirchenmusik zweckmäfsig zu behandeln und einzurichten sey, *f)* Kenntnis des Taktirens und der Partituren. Der Schullehrer mufs 2) Orgelspielen können; (Kenntnis der Tone und Tonarten, Applikatur, Manieren, Pedal) er mufs 3) einige Kenntnis von den andern gewöhnlichsten Instrumenten haben (hier wird das Nothwendigste von der Violine und deren zweckmäfsigen Erlernung und Anwendung, dann auch Einiges von der Bratsche, dem Violoncell und Kontraviolon beygebracht). Das dritte Kapitel behandelt unter dem Titel: Verbindung der Tone zu Akkorden, die Grundlehren des Generalbasses, und dann die Lehren von verschiednen Arten der Bewegung, von verbotenen Fortschreitungen, von Behandlung der Ziffern; giebt dann eine Uebersicht der gewöhnlich vorkommenden Akkorde, und der Pflichten eines Generalbafsspielers. Diese Lehren sind freylich sehr kurz behandelt. Etwas ausführlicher aber ist über das Choralspielen und was dazu zu rechnen ist (Vor- und Zwischenspiele, Tonausweichungen u. s. w.) gesprochen. Angehangen ist eine Erklärung der gewöhnlichsten, in der Musik vorkommenden fremden Ausdrucke und Kunstworter.

Man siehet, dafs nicht leicht ein hier nothwendiger Punkt unberührt geblieben ist. Sollte das Buch eine zweyte Auflage erhalten, woran nicht zu zweifeln ist — so rathen wir dem Verf., durch einige kleine Aenderungen im Plane, wodurch alle Wiederholung vermieden würde, Raum für etwas ausführlichere Behandlung der hier wichtigsten Kapitel zu gewinnen zu suchen — wozu auch eine ökonomischere Einrichtung des Drucks beytragen wird: manche Kapitel, in welche sich, wie er beym neuen Ueberarbeiten ohne uns bemerken wird, kleine Unbestimmtheiten oder Unrichtigkeiten eingeschlichen haben, genauer zu behandeln (z. B. S. 16. §. 4.) und seinen Styl noch kürzer und klärer zu bilden, wo er dies nicht schon ist. (z. B. S. 26. §. 1.)

Dafs übrigens der Verf. in dem ganzen Werkchen die Landschullehrer in Thüringen besonders vor dem Auge behält, ist recht gut, und giebt ihm Gelegenheit zu manchen ganz speciellen Bemerkungen, (wie z. B. von der falschen Aus-

Obgleich hier das erste Werk eines geschickten und bekannten Flötisten angezeigt wird, so ist es doch zuverlässig nichts weniger, als das erste, was er schrieb. Das beweist die Composition selbst, die ohne vielfache Uebung und dadurch gewonnene Fertigkeit in keiner Hinsicht so gelungen hätte ausfallen können. Die Instrumentation ist so voll und so gewandt, dass sie zur guten Wirkung des gefälligen Ganzen (Es dur) gehört. Gleich der Eingang Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, hat etwas melodisch Einschmeichelndes, das sich in dem darauf folgenden All: poco moderato, nur brillanter, fortsetzt. Die beyden ersten Sätze gefallen uns am besten. Nach der Fermate geht es in Rondo scherzando Allegro $\frac{2}{4}$ über, dessen etwas längere Durchführung dem Hauptcharacter angemessen bleibt, doch auch die neueren, jetzt einmal modisch gewordenen, frappanten Modulationen nicht ganz übergehen gewollt hat. Es gehört nicht unter die leichten, vielmehr wird der Solospieler sich damit zeigen können, oder daran zu seinem Gewinn etwas einzuüben bekommen. Auch für das Haus wird es von guter Wirkung seyn. Die Uebertragung für das Pianoforte, über dessen Partie die Flötenstimme mit kleinen Noten gedruckt worden ist, was die Begleitung sehr erleichtert, ist mit Geschick verfertigt, zuweilen etwas häkelig, übrigens nicht schwer. Für öffentliche und häusliche Zwecke können wir daher das Werk gewissenhaft empfehlen.

Uebungstafeln für den Gesang nach Noten in den oberen Klassen der Stadt- und Landschulen, mitgetheilt von M. Hering, Oberlehrer an der allgem. Stadtschule in Zittau. Bey dem Verf. und: Leipzig, bey Adolph Frohberger. Pr. 8 Gr.

In der Vorrede bemerkt der Hr. Verf., der durch seine neue practische Singschule für Kinder (4 Bändchen), die Gesanglehre für Volksschulen (beyde bey Gerhard Fleischer in Leipzig erschienen), ferner durch die neue practische Klavierschule für Kinder, welche die vierte Auflage erlebte und durch andere musikalisch pädagogische Schriften hinlänglich bekannt ist, — es sollen diese Uebungstafeln kein vollständiges Lehrbuch des Gesanges seyn; der erste elementarische Unterricht in Ziffern wird vorausgesetzt, an sie schliesst sich nun die Notenschrift, was, wie er nach seinen Erfahrungen versichert, schnell und leicht von Statten geht. Auf diesen Uebergang ist nun hier vorzüglich Rücksicht genommen. Es soll nur das Nothwendigste aus der Rhythmik und Melodik hier behandelt und das Dynamische für ein musikalisches Schul-Gesangbuch verspart werden, was bald erscheinen soll.

Alle Erklärungen sind kurz und deutlich. Zuvörderst wird von der Bezeichnung der Höhe und Tiefe der Töne durch Ziffern, dann durch Buchstaben und zuletzt durch Puncte oder Noten gesprochen, die unter einander verglichen werden. Schade, dass auch hier immer noch Gregor I. der Einführer der Buchstabennoten nach dem lateinischen Alphabete genannt wird, da doch die Sache erwiesen falsch ist. — Dass der Violinschlüssel aus einem verschnörkelten g entstanden ist, wie der Vf. sagt, würde richtig seyn, wenn er ein G in alter Schrift dafür gesetzt hätte. So finden wir noch in den newen Teütschen Liedlein mit 5 Stimmen von Orlando di Lasso, gedruckt zu München 1567 den G- oder Violinschlüssel, wie folgt, bezeichnet

In den XC Cantiones quatuor, quinque et plurium vocum, Calli Dresleri — Magdeburgi 1570 — steht er schon mit einer kleinen Verschnörkelung, die jedoch den Ursprung noch deutlich erkennen lässt.

Wie die nun gewöhnliche Verschnörkelung aus dieser entstanden ist, sieht jeder von selbst.

Auf die Notenerklärung folgt die Uebung im harmonischen Dreyklange, dann die Trichorde c, d, e; g, a, h, an welche sich die zwey Tetrachorde jeder Durleiter schliessen: c, d, e, f; g, a, h, c. Auf das Nothwendige vom Tacte, von den Dur- und Moll-Tonleitern folgen zweystimmige Canons und Choralmelodieen nebst etlichen drey- und vierstimmigen Responsorien, mit denen das kleine, aber sehr zweckmässige und empfehlungswerthe Schriftchen schliesst. Der Text nimmt zwey Bogen und die Notenbeyspiele nehmen eben so viel Raum ein.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VII. 1830.

Neu errichtete Musikaliendruckerey und Musikalienverlag.

Sämmtliche Musikhandlungen Deutschlands und anderer Länder werden hiermit benachrichtigt, dass in Basel erst kürzlich eine Musikaliendruckerey und Musikalienverlag unter der Firma: Grua et Comp. errichtet worden ist, welche mit den vorzüglichsten Musikverlegern Europa's sowohl in gesellschaftlicher als in gewöhnlicher Geschäftsverbindung stehet und eines der stärksten und vorzüglichsten Musikalienverzeichnisse besitzt.

Der Zweck dieses Instituts, welches schon seit geraumer Zeit mit den ersten Städten Europa's in Briefwechsel stehet, ist vorzüglich dahin gerichtet, denjenigen Musikhandlungen, die sich mit ihren Bestellungen an dasselbe wenden werden, die neuesten musikalischen Producte mit der grössten Schnelligkeit und zu den vortheilhaftesten Bedingungen zu liefern.

Musikdirectoren, Musiklehrer, so wie Vorsteher von Concertvereinen finden zu ihrem Behufe, ausser den handschriftlichen Partituren, welche täglich in Italien herauskommen, überdiess noch ohngefähr 1500 vollständige Operapartituren mit den Orchesterparthieen zu sehr billigen Preisen, wie solche in dem bereits erschienenen Verzeichnisse bemerkt sind.

Nachdem sich auch die vorzüglichsten Fabriken von Instrumentalsaiten von Rom und Neapel bewogen gefunden haben, bey dieser Anstalt eine Niederlage ihrer Fabrikate zu errichten, so ist man auch in dieser Hinsicht im Falle, die Herren Käufer und Besteller auf das Billigste befriedigen zu können.

Sämmtliche Herren Musikalienhändler, Musikdirectoren u. A., welche die näheren Bedingungen zu kennen oder gar das Verzeichniss selbst zu besitzen wünschen, sind ersucht, ihre Bestellungen und Briefe an das Haus Grua et Comp. in Basel in der Schweiz zu addressiren.

Neue Musikalien

von

Breitkopf und Härtel

in Leipzig.

Für Orchester.

Lobe, J. C., Ouverture a d. Oper die Flibustier 1 Thlr. 16 Gr.

Für Harmonie-Musik.

Müller, C. G., Ouverture p. Musique milit. Op. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

Widder, 8 Pièces d'harmonie, tirées des Operas favoris, savoir: la Neige, et le Maçon d'Auber, et Semiramide de Rossini, p. 1 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors. Liv. 1 et 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Für Eigeninstrumente.

Beethoven, L. v., Sinfonie in C moll. Oeuv. 67. No. 5. arr. p. 2 Violons, 2 Violes et Violoncelle. 2 Thlr.

Bohrer, frères, Duo concertant sur des airs Montagnards suisses p. Violon et Violoncelle. . . . . 20 Gr.

Dotzauer, J. J. F., Collection d'airs des Operas favoris, arrangés p. le Violoncelle avec accompagnement de Basse à l'usage des amateurs et de commençans. Cah. I. . . . . 16 Gr.

Haydn, J., Sinfonie in D dur, arrangée pour 2 Violons ou Flûte et Violon, Viola et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 gr. Trios p. 2 Violons et Basse. 3me Livre. La C. des Trios. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— 3 gr. Duos brillans p. 2 Violons. . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Kummer, F. A., Airs russes variés p. le Violoncelle avec accomp. de l'Orch. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

— le même avec accomp. de Pianof. . . . . 16 Gr.

Onslow, G., 3 Quintettos p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 1. nouvelle Edition avec des nombreux changemens et additions de l'Auteur. No. 1, 2, 3. . . . . à 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. Oeuv. 4. 12 Livre des Quatuors, nouvelle Edition avec des nombreux changemens et additions de l'Auteur. . . . . 5 Thlr.

— 14me Quintette pour 2 Violons, Viola et 2 Violoncelles. Op. 37. . . . . 2 Thlr.

Renat, H., 3 Duos concertans p. 2 Violoncelles. Op. 10. Liv. 2. . . . . 1 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Blatt, F. T., 15 Exercices amusans pour l'Hautbois Op. 24. . . . . 12 Gr.

Gabrielsky, W., 3 gr. Duos concertans pour 2 Flûtes. Op. 92. . . . . 2 Thlr.

— 2me Quatuor p. Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 95. . . . . 1 Thlr.

Gallay, 24 Duos faciles p. 2 Cors. Op. 16. . . . . 16 Gr.

Haydn, J., Sinfonie in D dur, arr. pour Flûte, Violon ou 2 Violons, Viola et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

Jacobs, C., Introduction et Polonaise p. le Basson avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 9. 1 Thlr.

Kummer, G., Introduction et Variations pour Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 48. . . . . 16 Gr.

— le même avec accompagnement de Pianof. Op. 48. 8 Gr.

Mozart, W. A., Sinfonie No. 4. in C dur, p. Flöte, Violon, Viola et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Blum, C., Walzerkränzchen mit Begleitung der Violine; für Privat- und Familienzirkel, 11ter Werk. 12 Gr.

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Bertini, Rondino. Op. 77. . . . . 8 Gr.

Boyneburgk, 2 Polonaises, 2 Cotillons et 9 Valses. Op. 23. . . . . 16 Gr.

Haydn, J., Quatuor Op. 42. arr. p. J. P. Schmidt. 1 Thlr. 8 Gr.

— do. do. Op. 54. No. 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Kalliwoda, J. W., Variations. Op. 14. arrangées par F. Mockwitz. . . . . 16 Gr.

Kraegen, C., Rondeau polonais sur quatre Thèmes favoris tirés de Concertos de Paganini. Op. 12. 20 Gr.

(Beschluss folgt.)

Neue Musikalien

im Verlage

des

Bureau de Musique

von

C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Beschluss.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Walch, J. H., Potpourri pour Musique militaire pour Trompette obligée, Clarinette en Es, 3 Clar. en B, 2 Cors, Flûte, 2 Bassons et Serpent, 2 Trompettes, 2 Trombones et Tambour grand. Livr. 15. 2 Thlr.

— Variations sur un Air de Leonore et 4 Pièces d'Harmonie pour Musique milit. Livr. 16. 2 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Czerny, C., Leggerezza e Bravura. Rondo brillante per il Pianoforte con acc. di 2 Vl. Viola e Vcllo. Op. 58. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Pianoforte avec acc. d'Orch. Op. 16. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— do. do. avec Quatuor. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Kuhlau, F., Introduction et Rondo concertans sur le Choeur du Colporteur de Onslow „Ah! quand il gèle, sans se lasser" pour Pianoforte et Flûte. Op. 98. . . . . 16 Gr.

Kuhlau, F. Introduction et Variations concertantes sur l'Air du Colporteur de Onslow „Toujours de mon jeune âge" pour Pianoforte et Flûte. Op. 99. 16 Gr.

— Concertino pour deux Cors avec acc. de Pianof. 1 Thlr.

Spohr, L., Concerto in modo di Scena cantante per il Violino con acc. di Pianoforte. Op. 47. 1 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Cramer, J. B., Practische Pianoforte-Schule. Neue Ausgabe, nach dem neuesten englischen Originale mit Zusätzen und Verbesserungen vom Vf. 1 Thlr.

Czerny, C., Introduction, Variations brillantes et Rondeau de Chasse pour le Pianoforte. Op. 202. 16 Gr.

— Valse autrichienne variée pour le Pianoforte Op. 203. . . . . 12 Gr.

— Potpourri brillant sur les motifs les plus favoris de l'Opera: Faust, de L. Spohr, pour le Pianoforte. Op. 218. . . . . 20 Gr.

Hering, M. C. G., Vierhändige Uebungsstücke oder Elementar-Cursus für das Pianoforte. 6s. Heft. 16 Gr.

Hünten, François, Rondoletto. Oeuv. 35. arr. pour le Pianoforte à deux mains. . . . . 8 Gr.

— Marche militaire. Oeuv. 37. arr. pour le Pianoforte à deux mains. . . . . 8 Gr.

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Pianoforte. Op. 16. . . . . 1 Thlr.

— Grande Valse en forme de Rondeau pour le Pianoforte. Op. 19. No. 1. . . . . 12 Gr.

— Rondeau varié pour le Pianoforte. Op. 19. No. 2. 16 Gr.

— Rondeau brillant pour le Pianof. Op. 19. No. 3. 20 Gr.

Kuhlau, F., Ouverture de l'Opera: Hugo et Adelheid pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 107. 16 Gr.

Potpourri pour le Pianoforte sur des Thèmes de l'Opera: la Fiancée du Brigand (die Räuberbraut) de F. Ries, arr. par F. Mockwitz. . . . 20 Gr.

Ries, Ferd., Die Räuberbraut, Oper in drey Acten. Vollständiger Auszug für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. . . . . 5 Thlr.

— Variations sur un Air de l'Opera: la Fiancée du Brigand, pour le Pianoforte à quatre mains. Op. 155. No. 3. . . . . 12 Gr.

— Polonoise de l'Opera: la Fiancée du Brigand pour le Pianoforte. Op. 158. No. 3. . . . . 12 Gr.

— Variations pour le Pianoforte sur le Choeur des Brigands de l'Opera: la Fiancée du Brigand. Op. 159. No. 1. . . . . 12 Gr.

Schneider, F., Jagd-Ouverture für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 69. No. 2. . . . . 14 Gr.

— Dieselbe für Pianoforte allein. Op. 72. No. 2. 8 Gr.

Sucro, F. A., Sonate pour le Pianoforte Op. 1. . . . 12 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Kuhlau, F., Romanzen und Lieder von L. M. Fouqué mit Begleitung des Pianoforte. Op. 106. 1 Thlr. 4 Gr.

Ries, Ferd., Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre aus der Oper: Die Räuberbraut. 1 Thlr. 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. N°. 23. 1830.

Gesang der Engel.

Der Kauf- und Handelsherr Michael Hadrian Seenderf in der Landstadt Heimsleben war einer der geachtetesten Männer des Orts, vorzüglich deswegen, weil er einer der wohlhabendsten war. Er hatte nämlich als einziger Sohn das ganze nicht unbeträchtliche Vermögen seines Vaters, der ebenfalls Kaufmann war, geerbt und dasselbe durch Ordnung, Sparsamkeit und Fleiss ansehnlich vermehrt. Darauf nun, und dass er ein Jahr lang in der Hauptstadt conditionirt, und folglich, wie er meinte, die Welt gesehen hatte, that sich denn Hr. Seenderf etwas zu gut, was man dem freundlichen Manne um so leichter nachsah, als man es in Heimsleben für etwas hielt, worauf sich einer wohl was zu gut thun dürfe.

Als er nach seines Vaters Tode (die Mutter war schon früher gestorben) aus der Hauptstadt zurückkam, betrieb er das ihm wohlbekannte Geschäft drey Jahre lang mit Hülfe eines Ladendieners, eines Lehrburschens und einer Magd. Da er diesen nicht gern das Haus und den Laden allein überliess, so war er leider in drey Jahren nicht viel öfter als dreymal aus dem Hause gekommen. Diess that ihm aber auf die Länge gewaltig weh, weil er im Sommer gar zu gern gegen Abend Kegel schob, und im Winter Solo spielte. Er musste also, das wurde ihm nach kurzem Nachdenken klar, heirathen. In der Stadt kannte er kein Mädchen, das ihm so recht gefiel. Aber Pastors Hannchen von Salmsdorf, eine Stunde von der Stadt, gefiel ihm. Hannchen war oft bey ihm im Laden gewesen und hatte Einkäufe gemacht. Sie war hübsch, sanft und freundlich, zwar sehr einfach aber überaus reinlich und nett gekleidet — und kurz und gut, Hannchen wollte er heirathen. Das machte sich auch bald, da Hannchen noch niemand im Herzen hatte, die Ehe, wie es schien, von der prosaischen Seite als eine hübsche Versorgung ansah, und ihre braven Eltern sich freuten, die älteste ihrer fünf Töchter an einen wohlhabenden Mann, noch dazu ganz in der Nähe, also offenbar sehr gut anzubringen. Hr. Michael Hadrian Seenderf feyerte daher bald seine Hochzeit, Hannchen fand sich in wenigen Tagen in den Kleinhandel, wie der beste Ladendiener, und Hr. Seenderf konnte nun ohne Sorgen im Sommer Kegel schieben und im Winter Solo spielen. Das that er denn auch sehr regelmässig. Was Herr und Frau Seenderf in ihrer Verbindung gesucht oder erwartet hatten, das hatten sie, die liebe Nachkommenschaft abgerechnet, auch bald gefunden, und sie lebten daher nach ihrer Weise recht glücklich zusammen, noch mehr, als ihr Wunsch, Nachkommen zu haben, endlich nach sechs langen Jahren auch erfüllt wurde.

Ein schöner, zarter Knabe ward ihnen geboren und Gustav Hadrian benannt. Er blieb das einzige Kind seiner Eltern, und wurde desshalb, und weil er in den ersten Jahren seines Lebens schwächlich war, von ihnen etwas verzärtelt und verzogen. Dennoch hatte das auf den äusserst gutmüthigen, stillen und sanften Knaben, wie es schien, keinen ungünstigen Einfluss. Denn er wurde in den späteren Kinderjahren körperlich kräftiger, war willig und folgsam, und lernte gern und leicht, was in der Schule seines Orts und im Privatunterrichte zu lernen war, daher er auch von seiner Mutter schon sehr früh, und nach langem Kampfe derselben mit dem Vater, endlich auch von diesem dem geistlichen Stande bestimmt wurde. Damit war Gustav wohl zufrieden, denn das freundliche Leben und Weben in dem Hause seines ehrwürdigen Grossvaters zu Salmsdorf sprach sein stilles sanftes Gemüth an. Noch eins kam dazu, was ihm den Stand des Predigers wünschenswerth machte, und das war

die Musik. Er ahnte schon als Knabe, was ihm als Jüngling deutlich wurde, dass die Musik in der Kirche, so angewandt, wie es zwar nirgends geschieht, wie es aber leicht überall geschehen könnte, nämlich als wesentlicher mit den Gebräuchen der Kirche verbundener Bestandtheil des Gottesdienstes, unserm protestantischen Cultus eine Würde und Wärme geben müsste, die nur von den segensreichsten Folgen auf Erweckung und Befestigung sittlicher Gefühle seyn würde. Dem Knaben aber galt Kirchenmusik für das Höchste der Kunst, ja sie allein war ihm Musik, weil er ausser schlechter, roher Tanzmusik keine andre Gattung kannte; und wenn er auch später Concert- und Theatermusik kennen und achten lernte, so blieb seine Neigung doch immer der Kirchenmusik zugewandt. Diese Vorliebe aber für die edelste Gattung der Tonkunst schien ihm von der Mutter angeerbt zu seyn, die, so ruhig sie auch in allem Uebrigen seyn mochte, doch für die kirchliche Musik leidenschaftlich eingenommen war, und schon durch Kirchenlieder, weit mehr aber noch durch einfache ältere Werke für die Kirche so hingerissen werden konnte, dass sie sich fast in Thränen auflöste. Diese tiefe, schwärmerische Gefühl, das sich bey der stillen Frau eben nur in diesem Punkte äusserte, ergriff auch unsern Gustav schon zuweilen im Knabenalter, öfter und mächtiger aber in seinen Jünglingsjahren, und war wohl die Hauptursache seines ganzen traurigen Schicksals. So gewaltig Mutter und Sohn von der Musik ergriffen wurden, so gleichgültig liess sie den Vater, der es daher nur auf wiederholte Bitten gestattete, dass Gustav bey dem alten braven Organisten Unterricht in Musik erhielt, und nicht viel darauf gab, als der Lehrer nach kurzer Zeit das Talent und den Fleiss des Schülers ausnehmend lobte. Gustav fing bald auch an, zu componiren, aber meist nur Gesang, und für diesen fast einzig die alten lateinischen Gesänge der katholischen Kirche, die ihm, obwohl sie mit unseren religiösen Ansichten oft in sehr grellem Contraste stehen, doch durch ihre Einfalt, den dichterischen Geist, der in vielen derselben waltet, und durch die Wärme und Innigkeit, die sie beseelen, ungemein ansprachen. Schon jetzt war es sein heissester Wunsch, dereinst einmal diese heiligen Gesänge in dem erhabensten christlichen Tempel der Welt, in der Peterskirche zu Rom mit höchster Vollendung ertönen zu hören, und dieser Wunsch liess ihn, der eine Reise nach Italien für unausführbar in seinen Verhältnissen hielt, wachend und träumend Luftschlösser bauen, deren Resultat anfänglich immer nur die Erfüllung seiner Sehnsucht nach Roma in so mancher Beziehung klassischem Boden war, an deren Bau aber er sich nach und nach gewöhnte und nun fast mehr in fantastischen Gebilden als in der Wirklichkeit selbst lebte.

Nach den gehörigen Vorbereitungen durch den Besuch der Schule des Städtchens und durch Privatunterricht kam er auf das Gymnasium der Hauptstadt. Er war hier Muster des Fleisses und der Ordnung, und deshalb von seinen Lehrern und Mitschülern geachtet, aber weniger geliebt, weil er sich nicht leicht offen hingab und keiner das reiche und tiefe Gemüth des stillen, fast verschlossenen Jünglings ahnte. Ein einziger seiner Mitschüler, Herrmann Meier, der Sohn eines wohlhabenden Landmanns, zog ihn einige Zeit an, und er begann schon, ihn mit schwärmerischer Freundschaft zu umfassen, als er sich überzeugte, dass Meier unsittlich lebe und ihm nur Freundschaft heuchle. Aus dem Tagebuche Seuderts ergibt sich, dass diese Täuschung ihn viel tiefer schmerzte, als man glauben sollte, und dass sie ihn nur noch verschlossener machte.

Für Musik ging ihm in der bedeutenden Stadt eine neue Welt auf. Theater- und Concertmusik, ihm ganz neu, imponirte ihm zuweilen, erfreute ihn jedoch wenig, ja sie ermattete und erschöpfte ihn meistens, nicht selten bis zu einem Grade, der fast Ohnmacht war — aber Kirchenmusik ergriff ihn oft erhebend und gab ihm zwar Wehmuth und Thränen, aber gemildert durch ein frommes, heiliges Gefühl innern Entzückens. Darüber enthält sein Tagebuch mannigfache Herzensergiessungen, deren Resultat hier nur gegeben wurde — so wie in ihm auch viele Bemerkungen vorkommen über Wesen und Form neuer Kirchenmusik. Doch nur wenige Compositionen neuer und neuester Zeit befriedigten ihn ganz. Er klagt z. B. oft, selbst bey den Werken der berühmtesten Meister über allzuweltlichen Styl, zu wenige Berücksichtigung des Textes, über Fugen zu den Worten Kyrie eleison und Dona nobis pacem im hupfenden $\frac{6}{8}$ Tact, Allegro u. dergl. über das Zwitschern der Violinen in hohen Tönen und in den schnellsten Noten u. s. w. und möchte am liebsten in der Kirche vorzugsweise Blasinstrumente, von Saiteninstrumenten aber nur Violen, Violoncell's und Violon's hören, und in

aller Kirchenmusik die Orgel, das Instrument aller Instrumente, nicht nur zur blossen Verstärkung der Bässe und zum erbärmlichen Accordengreifen herabgewürdigt, sondern selbstständig, obligat und als Hauptinstrument behandelt wissen. — Doch wozu kann das alles helfen, sagt er an einer andern Stelle, so lange in unserer protestantischen Kirche die Musik nicht ein wesentlicher Bestandtheil des Cultus ist, sondern nur als ein angenehmes Anhängsel betrachtet wird, das auch wegbleiben kann, wenn man es eben nicht will! So lange wir uns mit lateinischen Kirchentexten behelfen, die wir aus der katholischen Kirche entlehnen, ohne Bedeutung für uns, ja wohl gar unserm Glauben widerstreitend, und unverständlich den meisten Gliedern der Gemeine, so lange wird die Kirchenmusik bey uns immer ohne wahre Wirkung bleiben. Dem Katholiken ist der Text der Missa, des Requiem, Miserere, Te Deum u. a. m. bekannt und heilig — wir haben nichts fest stehendes, was unser Eigenthum wäre. Wohl aber könnten wir Eignes haben für unsere Feste und für unsere gottesdienstlichen Gebräuche, nur müssten wir uns nicht mit neuen wässerigen Reimen begnügen wollen, in denen kein Saft und keine Kraft ist, sondern wir müssen schöpfen aus dem Buche aller Bücher, der Bibel. —

Aus diesen und mehr noch aus anderen seiner Herzensergiessungen scheint sich zu ergeben, dass er sich schon damals zum Katholicismus hinneigte, es ergibt sich vielleicht aus seinen vielen Compositionen in dieser Zeit (von denen jedoch niemand etwas erfuhr), für die er fortwährend fast ausschliesslich lateinische Texte der katholischen Kirche wählte. Seine immer steigende Neigung für die Musik liess ihn nicht selten glauben, die Kunst sey die Bestimmung seines Lebens, und oft wünschte er, ihr alle seine Kräfte widmen zu können, doch war er fest genug, den ihm vorgezeichneten Weg fortzuwandeln und sich für den Stand des Religionslehrers vorzubereiten. Als er im Begriffe war, die Schule zu verlassen und auf die Universität zu gehen, wohnte er einst einem Concerte bey, das die berühmte schöne Sängerin M..... gab. Der tiefe, seelenvolle Vortrag dieser trefflichen Künstlerin ergriff und erschütterte ihn. So müssen Engel singen, antwortete er, als man ihn um sein Urtheil frug. Seinem Tagebuche aber vertraute er seine Gefühle für die Sängerin, die er bis zum letzten Hauche seines Lebens mit reiner, heiliger Liebe im Herzen trug. Da er erfuhr, dass sie nach Italien ginge, so ward seine Sehnsucht nach diesem Lande um so unwiderstehlicher, und der Umstand, dass sie katholischen Glaubens war, hatte gewiss auch auf seine religiösen Ansichten sehr grossen Einfluss. Dennoch blieb er auf seiner Bahn und bezog die Universität.

Hier in dem Kreise froher, lebenslustiger Jünglinge schien sich sein bisheriges verschlossenes Wesen um etwas zu mildern, und es würde sich zum ernsten, festen Charakter umgewandelt haben, der die Träume und Schwärmereyen der Jugend als das betrachtet hätte, was sie sind, wenn er so glücklich gewesen wäre, den einzigen Freund seines Lebens länger zu besitzen. Ein edler junger Mann, Friedrich Bornheim, der Sohn eines reichen Hauses, der keines Brotstudiums wegen, sondern aus reiner Neigung zu den Wissenschaften auf der Universität lebte, fand an unserm Seenderf Gefallen und schloss sich an ihn an. Bald wurden sie wahre Freunde und Seenderf ward zusehends froher und freyer, da Bornheim klaren, hellen Geistes und heitern Gemüths war. Aber leider trennte der Tod diese kaum begonnene treue Freundschaft. Bornheim und Seenderf badeten zusammen im nahen Flusse; Bornheim, ein trefflicher Schwimmer, sprang, noch nicht abgekühlt, in den Strom und versank, wahrscheinlich durch das Anwandeln einer Ohnmacht vor Seenderfs Augen. Dieser, ebenfalls ein guter Schwimmer, stürzte sich nach, um den Freund zu retten, aber auch er versank. Einige Fischer in der Nähe hatten das Verschwinden der beyden Jünglinge bemerkt und eilten zu ihrer Rettung herbey. Es gelang ihnen auch in wenigen Minuten, beyde den Fluthen zu entreissen, aber nur Seenderf kehrte ins Leben zurück. Als dieser wieder zur Besinnung kam und durch Unvorsichtigkeit der Krankenwärters zu schnell das traurige Ende seines Freundes erfuhr, sank er in eine tiefe und lange Ohnmacht, aus der er in ein gefährliches Nervenfieber verfiel, das Wochen lang für sein Leben fürchten liess. Doch er genaass — aber nur langsam und schmerzlich. Seine körperliche Kraft schien gebrochen, und zuweilen bemerkte man an ihm traurige Spuren der Verirrung seines Geistes. Kaum hatte er sich durch die liebevollste Pflege der Familie, bey der er lebte, wieder einigermaassen erholt, da erhielt er die Nachricht von dem plötzlichen Tode seines Vaters, dessen Leben ein Schlagfluss geendet hatte. Seine, schon seit einem Jahre

kränkelnde Mutter bat ihn, sie zu besuchen. Er reiste zu ihr, fand sie leidender, als er geglaubt hatte und musste in wenigen Wochen den Schmerz fühlen, sie in seinen Armen verscheiden zu sehn. Still und ohne Thränen sah er sie ins Grab versenken. Von dem Augenblicke an sprach er nur selten ein Wort, und ging in sich gekehrt wie träumend, nur zuweilen wehmüthig lächelnd einher. Freund, Vater und Mutter hatte er in wenigen Monaten durch den Tod verloren — gegen solche Schläge des Schicksals hatte er bey seinem tieffühlenden Herzen nicht Stärke des Geistes genug.

Die jüngste Schwester seiner Mutter war an den Amtsnachfolger seines Grossvaters in Salmsdorf verheirathet. Dort fand der arme Gustav jetzt freundliche Aufnahme, Pflege und Trost. Der brave Prediger behandelte den körperlich und geistig kranken Jüngling so liebevoll und treu, dass dieser nach drey Monaten ziemlich genesen war, und seine Verwandten ihm daher riethen, auf die Universität zurückzukehren und dort seine Studien zu beenden. Doch dazu war Seenderf nicht zu bewegen. Er wollte jetzt nur der Musik leben und sich selbst. Da das hinterlassene Vermögen seiner Eltern, deren einziger Erbe er war, viel bedeutender ausfiel, als man vermuthet hatte, so konnte Gustav allerdings unabhängig leben. Er war eben mündig geworden, man musste ihm daher seinen Willen lassen, und man that es gern, weil der junge Mann mit grosser Besonnenheit von seinen Plänen für die Zukunft sprach, und weil man von der Beschäftigung mit der erheiternden und erhebenden Tonkunst, und von der Reise in ein milderes, schöneres Klima seine völlige Wiederherstellung hoffte. Zuerst wollte Seenderf nach Rom und dort die strenge Kirchenmusik, die ihm nun einmal das Höchste der Kunst war, studiren. Trieb ihn dann sein Genius, dass er, erwärmt durch die Gesänge und den reinen, schönen Himmel Italiens auch für andere Gattungen der Kunst thätig würde, so konnte er immer noch später sich um ein Amt bewerben, aber auch ohne dieses sorgenfrey, thätig und nützlich leben.

Von den Segenswünschen seiner braven Verwandten begleitet und voll inniger Zufriedenheit und Freude, sich dem längst und heiss erschnten Ziele nahe zu sehen, reisete Seenderf ab, und kam glücklich nach Rom. Es war gegen Ende Septembers, wo die schönste Jahreszeit Unteritaliens, der Herbst beginnt, der meist bis in die Mitte, ja nicht selten bis Ende Novembers so überaus herrlich ist. Seenderf fühlte sich ausserordentlich wohl und zufrieden. Er ward umgänglicher, als er noch je gewesen war, machte Bekanntschaft mit einigen deutschen Künstlern, und lebte nun ernst seinem Plane gemäss. Die Feyerlichkeit und die Pracht des römischen Cultus wirkte indessen mächtig auf ihn, doch schien sie lange Zeit noch nicht in sein ganzes Wesen einzugreifen. Aber in dem Hause, in dem er wohnte, ward er mit einem alten, gelehrten Musiker, einem braven, rechtlichen Manne bekannt, der ihn lieb gewann, und nun aus reiner Liebe zu ihm, ihn in den Schooss der katholischen Kirche zu ziehen suchte, da er als strenggläubiger Katholik nur in ihr das Heil der Seelen fand. Hierzu kam, dass Seenderf während des Carneval's im Theater Argentina die treffliche M..... wieder singen hörte und Triumphe feyern sah. Seine mit unnennbarer Gewalt wieder erwachte heisse Liebe zu der als Jungfrau und Künstlerin gleich verehrten M..... (mit der er jedoch nie ein Wort gesprochen hatte) und der innere, immerwährende Kampf zwischen Verstand und Gefühl in Beziehung auf das Schwankende seines religiösen Glaubens, wirkten zerstörend auf seine körperliche und geistige Kraft. Die Feyer der heiligen Woche in der sixtinischen Kapelle und in der Peterskirche vollendeten den Sieg seiner Schwärmerey. Er schwelgte mit Seligkeit in den Gesängen der päpstlichen Kapelle, erklärte am Ostertage seinem alten Hausgenossen den Entschluss, nach dem Feste zur katholischen Kirche überzutreten, und schien nun glücklich. Aber er war nur in einem aufgeregten Zustande, der wenige Tage dauerte. Er fühlte sich bald schwach und matt, ohne eigentlich krank zu scheinen und wurde immer leidender, da er seine ganze Zeit zwischen dem Lesen von Religionsbüchern und dem Componiren kirchlicher Texte theilte. Seine deutschen Freunde vermochten es nicht über ihn, zur Erholung mit ihnen Spazierfahrten und kleine Reisen in die paradiesischen Gegenden von Albano, Frascati und Tivoli zu machen, und mussten es mit Trauer bemerken, wie seine Kräfte immer mehr schwanden. Sie theilten sich treulich in die Sorge für seine Pflege, und wachten abwechselnd bey ihm. Am Himmelfahrtstage war er bey seinem Erwachen ungewöhnlich heiter und erzählte mit verklärtem Antlitze, er habe in der vergangenen Nacht Freuden der Seligen genossen, und den Gesang der Engel gehört. Auf die Entgegnung, er habe schön geträumt, antwortete er

nur mit Lächeln und verneinender Bewegung der Hand. Er setzte sich an seinen Arbeitstisch, und componirte emsig bis Mittag. Da ging er an seinen Flügel und spielte das Salve regina, das dieser Erzählung beygegeben ist. Am Ende des Gesanges legte er die Hände gefaltet auf seine Brust, sprach mit unterdrückten Thränen: Jesum nobis ostende — that einen Blick zum Himmel und war in Tönen aufgelöst entschlafen.

W. im May 1830. *S. H. G.*

Nachrichten.

Leipzig, am 27sten May.

Unser zwanzigstes und letztes Abonnement-Concert liess uns am 14ten April eine neue Ouverture zu Kalmora von Karpinsky hören, die sehr gut effectuirte und eben so gut aufgenommen wurde. Nach einer Scene und Arie aus Rossini's la donna del lago, von Dem. Henriette Grabau schön vorgetragen, folgte ein Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber, lobenswerth und beyfällig geblasen von Hrn. Heinze. Ein auf Verlangen wiederholtes Duett aus Matilde Shabran, gesungen von Mad. Franchetti-Walzel und Dem. Grabau beschloss den ersten Theil. Den zweyten füllte die letzte grosse Symphonie Beethovens mit Chören über Schillers Lied an die Freude. Wir haben sie öfter, etwa sechs Male gehört und mit aller Aufmerksamkeit, die wir dem unvergesslichen Meister schuldig sind. Unser braves Orchester that das Seine; Alles ging trefflich. Allein die Stimmen über das Werk selbst, hauptsächlich über den letzten Satz, sind hier noch immer sehr getheilt. Nur ist die Partey derer, die sich mit dem letzten Satze nicht befreunden können, etwas zahlreicher geworden und wir selbst sind nicht im Stande, dem Anathem der Gegenpartey uns ehrlicher Weise zu entziehen.

Ausser mehren trefflichen Kirchenmusiken, worunter vorzüglich eine Charfreytagsmusik von unserm verdienten Cantor an der Thomasschule, Hrn. Weinlig, die wir selbst zwar nicht hörten, die aber nach dem Urtheile einiger Kenner und Musikfreunde als kirchlich wirksam gerühmt wird, dann noch einige Sätze aus Beethovens hier immer noch nicht vollständig gehörter Messe zu nennen sind, wurde uns am 9ten May eine grosse Musikaufführung, unter der Leitung des Hrn. Musikdir. Pohlenz, in der Thomaskirche zu Theil, wo zum Besten der Wasserbeschädigten im Königreiche Sachsen gegeben wurde: Missa von J. Haydn, No. 6, B dur; Symphonie von Beethoven, No. 5, C moll, trefflich vorgetragen; Recitativ und Arie für den Sopran, von J. Haydn, schön gesungen von einer geehrten Dilettantin; Concertino für die Basposaune von Meyer, vorgetragen von Hrn. Queiser, dem Bruder unsers Meisters. Erreicht er auch unsern ganz ausgezeichneten Posaunisten noch nicht völlig in Allem, so muss er doch mit vollem Rechte unter die geschicktesten Posaunisten gezählt werden, was in unseren Zeiten etwas bedeuten will. Er wird, wie wir hören, an der Dresdner Kön. Sächs. Kapelle angestellt werden. — Das herrliche Halleluja aus Händels Messias beschloss das Ganze höchst würdig. Der Ueberschuss der Einnahme betrug 210 Thaler.

Von unserm gründlichen und scharfsichtigen Theatermusikdirector, Hrn. Heinr. Dorn wurde, für uns ganz neu, eine heroisch komische Oper „Rolands Knappen" zweymal aufgeführt und mit Beyfall. Nicht wenige Stücke wurden lebhaft applaudirt. Die Oper ist vom Componisten neu überarbeitet worden. Das Sujet ist vom Textverfasser eben nicht so behandelt, wie es nach Musäus Mährchen hätte ausfallen können. Für eine Character-Oper ist der Text nicht; darauf macht sie auch keine Ansprüche. Mehre Musikstücke finden wir sehr gelungen. Wir wünschen ihm ein gutes Buch zu einer neuen Bearbeitung in einem Fache, für welches er beachtenswerthe Anlagen und Geschicklichkeiten besitzt.

Jetzt beschäftigt die Dresdner italienische Operngesellschaft, die einzige noch in Teutschland bestehende, unser kunstliebendes Publicum sehr lebhaft. Wir setzen immer voraus, dass unsern geehrten Lesern an einem vorschnellen Urtheile nicht viel gelegen seyn kann: wir mögen gern unser Bestes geben, was wir eben haben und deshalb behalten wir uns einen ausführlichern Aufsatz über diese Gesellschaft noch vor und begnügen uns jetzt mit allgemeinen Angaben. Im Ganzen ist der Beyfall bedeutend und das Haus weit gefüllter, als wir es vermuthet hätten. Semiramide wurde zweymal, Cenerentola von Rossini zweymal, Matilde Shabran mit stürmischem Beyfalle einmal, Così fan tutte, einmal und Colombo vom Kön. Sächs. Kapellmstr. Ritter Franz Morlacchi, einmal gegeben. Die letzte Oper, ganz im heutigen Geschmacke, hat mehre

wirksame Stücke und das Ganze würde mit grösserm Beyfalle aufgenommen worden seyn, hätte namentlich der erste Act nicht zu grosse Längen und stände die Handlung im zweyten Finale nicht so ausgedehnt und doch so unbeweglich. Sonderbar ist es, dass gerade Mozart's Così fan tutte unter Allem, was bisher vorgestellt wurde, am allerwenigsten gelungen genannt werden darf. Zu unserm Leidwesen waren wir abgehalten, der Vorstellung beyzuwohnen, deren Wiederholung im Voraus versichert wurde und nun besonders rathsam seyn möchte. Nach den Versicherungen sehr sachkundiger Männer wurden die Zeitmasse einige Male zu schnell genommen. Kurz, Mozart's Oper scheint weniger, als alle übrigen gefallen zu haben. Verwöhnt vom herrschenden Geschmacke, fangen selbst Männer von allgemein guter, ja sogar von musikalischer Bildung, obwohl nur noch unter vier Augen, zu gestehen an, Mozart's Musik befriedige sie doch nicht mehr recht; sie komme ihnen hin und wieder zu leer vor, d. h. sie pauke und lärme nicht so toll, als unser Zartgefühl es gewohnt worden ist. Was soll man dazu sagen? Was fruchten uns die Klagen? Wir müssen 's halt ertragen! Vernünftig drein zu schlagen, wär ein vergebnes Wagen. Der Zeit gewaltig Nagen fragt nichts nach unserm Fragen; das Schönste will vertagen. [illegible] schützt uns Herz und Magen, wenn sie den [illegible]stam schlagen. Das Uebrige nächstens.

Cassel. Am 7ten März „die weisse Frau" von Boieldieu. Dem. Bamberger (Anna) erhielt getheilten Beyfall. Ihre Stimme ist dünn und etwas belegt. „Der Maurer" von Auber hat durch den Abgang der Heinefetter sehr verloren. Im „Schnee" gefiel Dem. Bamberger als Bertha so, dass Viele wünschen, sie möchte engagirt werden. In Rossini's Tankred wurde Mad. Corunga lebhaft applaudirt. Obgleich ihrer Stimme die Jugendfrische fehlt, ist sie doch immer noch angenehm; geschmackvoller Vortrag gibt ihrem Gesange doppelten Werth.

Am 18ten hatten wir das letzte Abonnement-Concert, wo eine Symphonie von Ries (gut, nur etwas rhapsodisch), eine Scene aus Don Juan, ein Violin-Concert von Spohr, gespielt von Hrn. Brand, einem würdigen Schüler unsers Kapellmeisters, dessen Violin-Concerte als Meisterwerke bekannt sind. Im zweyten Theile die Jubel-Ouverture von M. v. W., eines seiner besten und unverkünstelten Werke, trefflich ausgeführt; Concertante für Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott und Horn, von Lindpaintner, geblasen von den Herren Blaschek, Bauer, Bänder, Hermann und Meinecke; Finale aus dem Wasserträger, gesungen von den Damen Traut und Roland, und den Herren Wild, Eichberger, Föppel, und G. Berthold. Hr. Beer vom Aachner Theater debütirte als Tamino mit keinem grossen Beyfalle: er ist zweyter Tenorist. — „Aloyse" von Maurer liess kalt. — In der Stummen von Portici zeigte sich Hr. Wild als vortrefflicher Masaniello in jeder Hinsicht, auch Dem. Ehlers erschien als Fenella sehr vortheilhaft. Am 2ten April „die vornehmen Wirthe" von Catel, sehr befriedigend gegeben. Durch Mad. Corunga (Wirthin) ist das Fach der Mütter wieder sehr gut besetzt. Hörten wir nur auch Catel's schöne Bajaderen wieder! Es ist wegen Mangel des Ballets unmöglich. Im Ferdinand Cortez nahmen Dem. Roland und Hr. Eichberger Abschied. Ersere ist mit der Aachner Gesellschaft nach Paris gereist, wo sie, wie wir hören, gefällt und gefallen wird, wenn sie in ihrem Fache bleibt. An ihre Stelle wird Dem. Bamberger kommen. Hr. Eichberger ist dem Vernehmen nach ohne neues Engagement und unternimmt eine Kunstreise. Die Oper wurde nur allgemeinen Zufriedenheit ausgeführt. So viel bis zu Ende der Messe.

Elbing, den 6ten April. Einen neuen Beweis, wie höchst erfreulich Singvereine auf wahrhafte Bildung in unserer heitern Kunst fördernd wirken, gab die, am Palmsonntage im Saale der Freymaurerloge stattgefundene Aufführung des Oratoriums „Pharao" von Friedrich Schneider. Der Gründer und Director des Singinstituts am hiesigen Orte ist der Organist bey der evangelischen Hauptkirche, Hr. C. Kloss, der auch schon durch mehre Compositionen bekannt ist. Ref. hat oft Gelegenheit gehabt, sich an Hrn. Kloss Pianoforte- und Orgelspiele zu erfreuen, so wie Beweise seines ausgezeichneten Lehrtalentes für Gesang und Pianofortespiel gefunden; bey obengenannter Aufführung aber wurde ich durch die Art der Aufführung überrascht, und auf das Directionstalent des Herrn K. aufmerksam. Eine sorgfältigere und präcisere Aufführung ist kaum hier noch gehört worden, und verrieth eine aussergewöhnliche Auffassung des Werkes, so wie es auch mit edelm Eifer und vieler Discretion von dem Singpersonale wiedergegeben

sprache mancher Vokalen beym Gesang, die hier ihren besondern Nutzen haben, aber von einem nur einigermafsen geschickten und aufmerksamen Manne leicht auf die Specialia seiner Gegend angewendet werden können. Ueberhaupt also, der Verf. verdient Dank, und sein Buch viel Empfehlung.

Bemerkungen über die zweckmäfsige Einrichtung der Wirbel an der Violine, der Bratsche und dem Violoncell.

(Von dem Erfinder der neuen von Seide gesponnenen Saiten.)

Es ist ausgemacht, dafs von zwey, an Güte und Stärke gleichen, an Länge aber verschiedenen Saiten, die im Einklange aufgezogen werden, die längste die gespannteste und folglich dem Springen am leichtesten unterworfen ist. Auch das ist bekannt — da sich die Spannung von dem Wirbel bis an den Saitenfessel erstreckt, so mufs eine im untern Wirbel befindliche Saite weniger gespannt seyn, als die, so in obern Wirbel liegt. Und dies ist ohne Zweifel der Grund, warum man das *E* auf der Violine, welches eine Quinte höher als *A* steht, in den ersten, jenes aber in den zweyten Wirbel legte. Warum beobachtet man aber nicht dieselbe Ordnung mit *D* und *G*, da ersteres ebenfalls um eine Quinte höher steht? Man kann hier einwenden: das hat seinen guten Grund! Das *D* ist nicht mehr, wie ehedem, halb besponnen; man mufs ihm deswegen betrachtliche Stärke geben; darum klingt es ohnehin schon dumpf, und dämpft die benachbarten Saiten; nun müfste man es noch stärker nehmen, wenn man es in den untern *G* Wirbel legen und doch das Schlaffwerden vermeiden wollte. Ferner — fährt man fort — das *G*, um es vor dem Springen zu sichern, mufs man ohnedem schon schwächer nehmen, als es zur Hervorbringung eines gehörig starken und vollen Tons erforderlich ist: wie zweckwidrig also, wenn man seine Spannung noch vermehren, und es in den obern *D*-Wirbel legen wollte! — Wäre diesem Uebel abzuhelfen? und wie? Den mit Darmsaiten bezogenen Violinen ist in der That nicht zu helfen; wohl aber den mit seidenen Saiten bezogenen. Bey diesen kann und soll das *D* in dem untern Wirbel liegen, weil dasselbe, wenn es besponnen wird, hinlängliche Spannung erhält; das *G* im Gegentheil kann ohne Gefahr zu springen im obern Wirbel liegen, weil die Seide an sich fester als der Darm ist. Man glaube jedoch ja nicht, dafs ich hierdurch den seidenen Saiten eine Schutzrede halten wolle. Wer kann aber wohl in Ansehung des mit Darmsaiten bezogenen Violoncells einen Grund angeben, warum das besponnene *G* im obern Wirbel liegt? Es springt leicht; man nimmt es deswegen gewöhnlich zu schwach, schadet damit dem *Tone*. Besser, man verkürze seine Länge und lege es in den untern Wirbel: dann wird es einen stärkern Bezug verstatten und dem Tone aufgeholfen werden. Auch das *C* wird bey dieser Abänderung viel gewinnen; denn wenn es in dem obern Wirbel liegt, so wird dadurch nicht nur seine Schwingung freyer und unbeschränkter, sondern es wird auch bey weitem nicht so leicht dem Springen ausgesetzt seyn, indem es sich in keinen scharfen Winkel über dem Sattel biegt, und wie bekannt, eine starke Saite sich ohnehin weniger biegen läfst. Die Erfahrung hat auch diese Abänderung schon hinlänglich bestätigt, und mehrere Künstler und Liebhaber dieses Instruments sind ihr gefolgt. — Die nämliche Abänderung in Ansehung des *C* und *G* ist auch auf der mit Darm- oder seidnen Saiten bezogenen Bratsche vollkommen gelungen. Wenn auch die alte Gewohnheit noch lange herrschend bleiben sollte; so wird sie doch endlich der Erfahrung und den Vernunftgründen weichen müssen.

Endlich giebt es noch eine andere, eben so nützliche und wichtige Abänderung der Wirbel, ob sie gleich nur für die mit seidnen Saiten bezogene Bratsche anwendbar ist. Sollten auch alle Künstler und Liebhaber wider diese Neuerung einstimmig aufstehn; so will ich mich doch näher erklären, vielleicht dafs wenigstens Einige, von den Vortheilen dieser Veränderung überzeugt, meiner Meynung beytreten. Diese ist: man

No. 1. Arie mit obligater Violine „Erbarme dich mein Gott“ aus der Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi Cap. 26 und 27 von Johann Sebastian Bach. Mit Pianofortebegleitung eingerichtet von Ludwig Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein. Preis ½ Thlr.

No. 2. Duett für zwey weibliche Stimmen „So ist mein Jesu nun gefangen“ mit Doppelchor aus Sebastian Bach's Passionsmusik nach dem Matthäus, mit Pianofortebegleitung von L. Hellwig. Ebendaselbst. Preis ⅞ Thlr.

Aus der grossen, jetzt wieder erstandenen und mit Recht das grösste Aufsehn erregenden Meistercomposition Sebastians, die vollständig im Schlesingerschen Verlage in Berlin erschienen ist, werden uns hier einige tief wirkende Einzelnheiten, gut eingerichtet, vorgeführt, die denen besonders höchst willkommen seyn müssen, die das ganze Werk noch nicht kennen und sich zuvor einen Begriff von der Art desselben zu machen wünschen. Der Bittgesang No. 1. muss in jedes Herz dringen, wenn er vorgetragen wird, wie er es soll. Auch No. 2. ist vortrefflich gewählt, um auf das ganze Werk begierig zu machen. Man sehe, höre und fühle selbst. Es ist durch diese Bearbeitung Jedem sehr bequem und leicht gemacht, eine vorläufige Selbstansicht zu gewinnen von einem Ganzen, worüber wir bald nach so Vielem, was darüber gesagt worden ist, das etwa noch Nöthige besprechen werden.

Ballet-Musik aus der Oper: die Stumme von Portici von D. F. E. Auber, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von A. Neithardt. Berlin, bey T. Trautwein. Preis 1½ Thlr.

Diese Musik ist Jedermann bekannt und überall, wie die ganze Oper, über welche wir öfter gesprochen haben, sehr beliebt. Wir haben daher nur zu versichern, dass diese Einrichtung für 4 Hände gut gemacht ist und dass sich das Ganze ohne Schwierigkeit zur Freude des Spielenden und der Hörenden vortragen lässt. Es wird also an Freunden nicht fehlen.

Kurze Bemerkungen zu vorstehender Erzählung.

Dass es fortwährend in der bunten Welt auch Gemüther geben wird, die dem in der Erzählung geschilderten gleichen, die durch Jugendeindrücke und durch schöne Mädchen, die es hoffentlich gleichfalls fortwährend unter Protestanten und Katholiken geben wird, zu allerley Apostasieen rechts und links sich verleitet fühlen, lässt sich auf gute Art nicht wohl ändern. Eine aber liesse sich doch ändern, und das wäre unsere protestantische Kirchenmusik, die zu unserer Liturgie auf das Schlechteste passt. Alle lange Musiken sind durchaus für unsere Einrichtungen, die wir keineswegs zu sinnlichem Pomp versteigert wünschen können, störend; sie zerstreuen, aber sie sammeln nicht.

Man gebe von Zeit zu Zeit auch eine eigene Kirchenmusik-Feyer, abgesondert von unseren Früh- und Mittagskirchen, damit auch die vorzüglichen grösseren Werke ächt kirchlicher Musikdichtungen das Ihre zur Befestigung religiöser Gefühle beytragen. Sie reizen auf eigene Weise und nehmen das Gemüth so sehr in Anspruch, dass es, sind sie mit unseren anderen Kircheneinrichtungen verbunden, für das Uebrige zum grössten Schaden völlig unempfänglich geworden ist, was wir sehr oft zu bemerken Gelegenheit hatten. Man hat genug, ist die Musik gut: ist sie nicht gut, auch, nur auf eine andere Weise.

In unseren gewöhnlichen Kirchenversammlungen sind also kurze Musiken und zwar mit teutschen Texten, die auf die Sonn- und Festtage passen, zu gebrauchen. Wenn dagegen bald ein lateinisches Credo, bald gar ein Kyrie eleison mit einer Fuge, das Unschicklichste, was die Musik je hervorgebracht hat, ertönt: so ist das für Protestanten völlig zweckwidrig. Der vielfache Nachtheil dieser üblen Gewohnheit ist so sichtbar, als dass wir hier dabey zu verweilen hätten.

Möchten die ehrwürdigen höheren Behörden protestantischer Länder auch diese wichtige Angelegenheit durch weise Beschlüsse zum Bessern führen. Dazu behülflich seyn würden gewiss alle Berufene. Möchte aber auch diese, wie wir überzeugt sind, höchst nothwendige Aenderung bald und überall zu Stande kommen.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Salve Regina.

von Gustav Hadrian Seenderf.

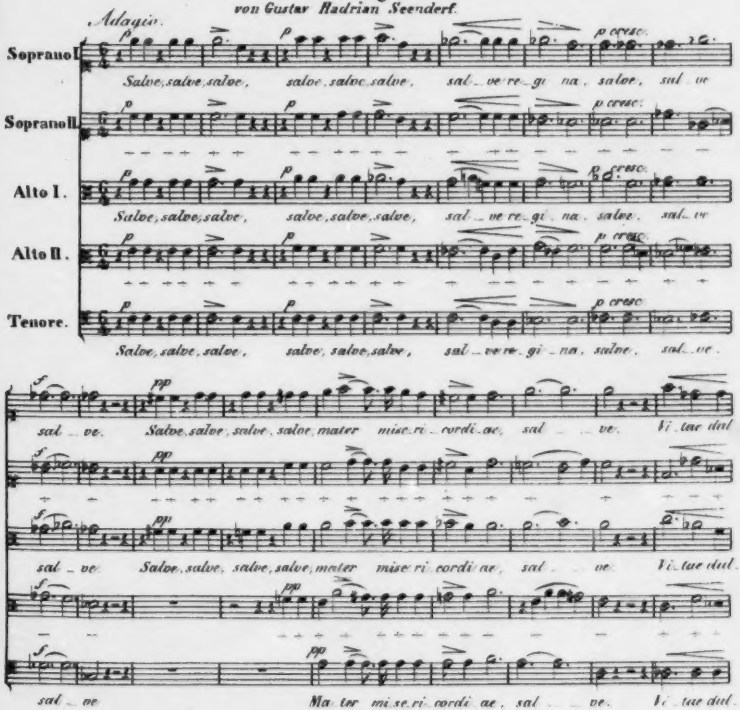

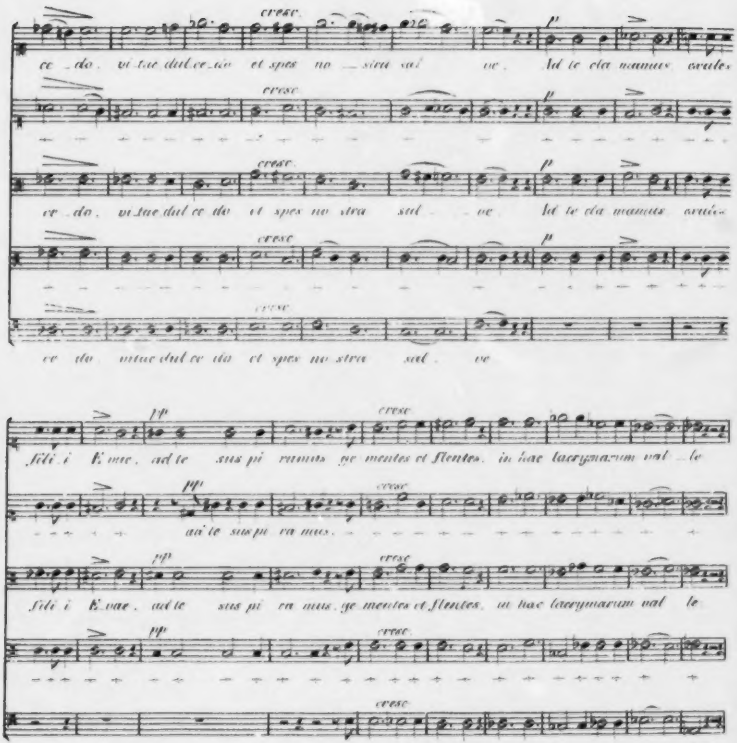
cresc.
p
ce do, vi tae dul ce do et spes no stra sal ve. Ad te cla mamus exules
cresc.
p
ce do, vi tae dul ce do et spes no stra sal ve. Ad te cla mamus exules
cresc.
p
ce do vitae dul ce do et spes no stra sal ve
pp
cresc.
fili i E vae, ad te sus pi ramus ge mentes et flentes, in hac lacrymarum val le
pp
cresc.
ad te sus pi ra mus.
pp
cresc.
fili i E vae, ad te sus pi ra mus ge mentes et flentes, in hac lacrymarum val le
pp
cresc.
cresc.
ge mentes et flentes, in hac lacrymarum val le.

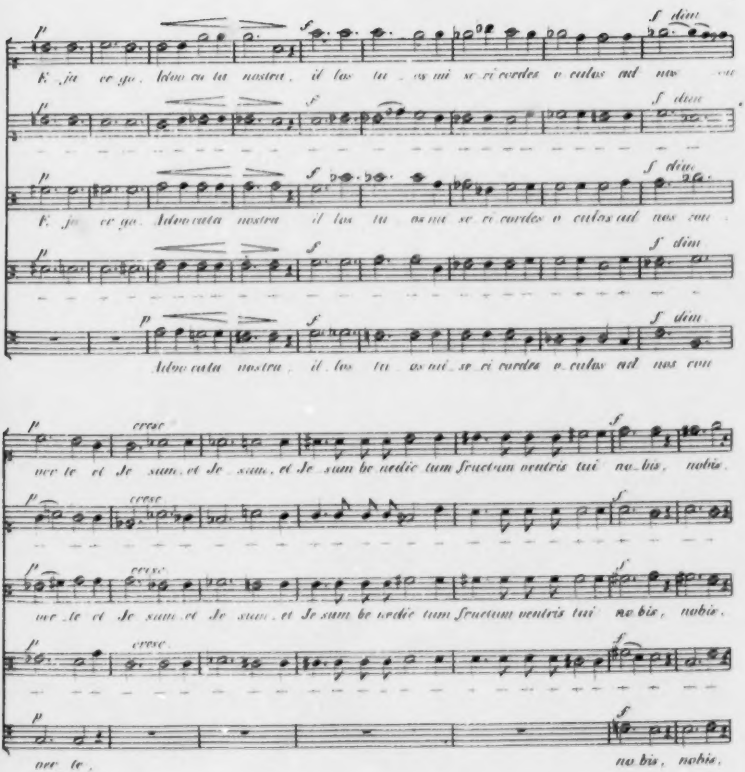
p
f
f dim
E. ja ce ga. Advocata nostra, il los tu os mi se ri cordes o culas ad nos cur
Advocata nostra, il los tu os mi se ri cordes o culas ad nos cur
cresc
ve te et Je sum, et Je sum, et Je sum be nedic tum fructum ventris tui nu bis, nobis.
nobis.

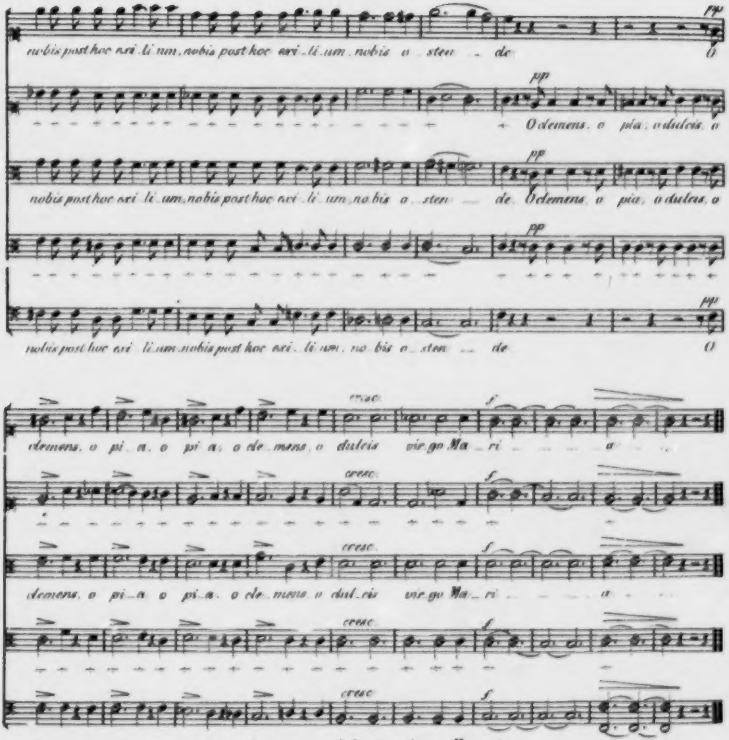
pp
nobis post hoc exi li um, nobis post hoc exi li um nobis o steri de
O clemens, o pia, o dulcis, o
nobis post hoc exi li um, nobis post hoc exi li um, no bis o steri de. O clemens, o pia, o dulcis, o
nobis post hoc exi li um, nobis post hoc exi li um, no bis o steri de
cresc.
f
clemens, o pi a, o pi a, o cle mens, o dulcis vir go Ma ri a
clemens, o pi a, o pi a, o cle mens, o dul cis vir go Ma ri a
clemens, o pi a, o pi a, o cle mens, o dul cis vir go Ma ri a

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. N°. 24. 1830.

Zur Geschichte der Tonkunst.

Wir sind in den letzten Tagen durch eine so eben erst herausgekommene Schrift des oben bezeichneten Inhalts so angenehm überrascht, dann so reich beschäftigt und mannichfach belehrt worden, dass wir, in der Voraussetzung, es werden fast alle Leser unserer Blätter, welchen überhaupt die früheste Geschichte der Tonkunst der neueren Völker etwas ist, dieselben erwünschten Erfahrungen mit uns theilen, uns verpflichtet glauben, baldigst auf diese Schrift aufmerksam zu machen und von ihr genaue Rechenschaft zu geben. Wir thun diess Letztere zugleich ausführlich, nicht nur wegen der Wichtigkeit der Sache, sondern auch, weil sie — diese Sache — nicht Wenigen als ganz neu erscheinen wird, weil sie noch nirgends in diesem Umfange, mit dieser Präcision und Gründlichkeit, mit diesem Reichthume urkundenmässiger Belege ausgeführt worden ist, und weil wir auch nicht wissen, ob die Schrift selbst schon in den öffentlichen Buchhandel gegeben worden; denn uns ist sie durch die Gefälligkeit des geehrten Instituts, das sie hervorgerufen, zugekommen.

Es besteht nämlich, und zwar seit einigen Jahrhunderten, beym Publicum, auch dem musikalischen, aller europäischen Nationen — nur mit Ausschluss der wenigen Geschichtskundigen der Tonkunst — als aller Welt bekannter, von aller Welt angenommener, nun ohne weiteres voraussetzender Glaube, dass alle Tonkunst der Neueren, alle Musik als Kunst, d. h. alle Musik, wo zu den augenblicklichen Eingebungen der Begeisterung des Individuums noch etwas in sich Geordnetes und Begründetes, etwas Feststehendes, allen Musikern Gemeinsames, von klarem Bewusstseyn Ausgehendes, der Wissenschaft Verwandtes, hinzukömmt — mit einem Worte: alle auf Harmonie gebaute Musik — dass diese in Italien, wenn auch nicht gänzlich ihren Ursprung gehabt, doch daselbst und von italienischen Meistern ihre früheste Ausbildung erhalten habe; von dort aus, durch sie, zu den anderen gebildeten Nationen Europa's übergegangen, und nun dann von jeder dieser Nationen nach deren eigenen Fähigkeiten und Fertigkeiten, nach deren eigenem Sinn und Charakter, weiter fort gebildet worden sey, und so allmählig die Gestalt gewonnen habe, welche sie jetzt besitzt: und dieser Glaube ist eine blosse Meinung; er ist eine falsche Meinung; er ist, wenigstens im Wesentlichsten, ein Irrthum und eine unwissentliche Ungerechtigkeit. Zwar hat es zu allen Zeiten einzelne Forschende oder gründlicher Unterrichtete gegeben, die diess gewusst, auch wohl öffentlich ausgesprochen, und auf das Wahre hingewiesen haben; es gibt ihrer auch jetzt noch *):

*) Dass die Verfasser fast aller kleiner, neuer Handbücher der Geschichte der Tonkunst und ähnlicher Schriften hierauf keine, oder so gut als keine Rücksicht genommen, wird Niemand befremden. In den grossen und gelehrten Hauptwerken dieser Geschichte findet sich, unsern Gegenstand betreffend, bey den verschiedenen Nationen folgendes Verhältniss. (Bekanntlich kann hier zunächst nur von Engländern, Italienern und Deutschen die Rede seyn.) Engländer. Hawkins, dessen sehr weitläufiges Werk nur eine nicht sonderlich geordnete, übrigens schätzbare Compilation und Materialien-Sammlung ist, giebt auch hier manche brauchbare Materialien, ohne jedoch zu bestimmtem Zwecke sie selbst zu brauchen. Burney in seiner ausführlichen Geschichte spricht zwar von unserm Gegenstande, aber so umwunden, wankend und unklar, ohngeachtet ihm mehreres Urkundliche vorlag und nicht unbekannt war, dass er — wie es uns scheint — entweder den Faden durch die, der allgemeinen Meinung widersprechenden Documente nicht finden, oder ihr nach diesen zu widersprechen sich so wenig entschliessen, als sie abweisen konnte, und daher ein Hinüber und Herüber beybringt, woraus man nicht recht klug wird. — Italiener. Ihre älteren Geschichtschreiber, und unter den neueren besonders der Pater Martini, umgehen und verhalten

aber — wie nun der Weltlauf ist und von jeher gewesen, wenn einmal eine Meinung eingebürgert, von Alters her ansässig und zünftig geworden — man hört nicht drauf, und die Wenigen, die etwa drauf hören, lassen es als eine Grille und Wunderlichkeit bey Seite liegen oder verwerfen es kurzweg, als grüblerisch und ketzerisch, bis dann endlich Einer auftritt und auf den Nagel beweiset: nicht die Sonne und das ganze Firmament läuft um die Erde, sondern die Erde mit den Geschwisterplaneten läuft um die Sonne! oder noch besser, wenn er, nach dargelegten Gründen, es gäbe auch auf der andern Hälfte der Erde festes Land, die Leute selbst dahinführt und aus dieser neuen Welt gewichtige Schätze mitbringt.

Solch einen Copernicus oder Columbus für die früheste Geschichte der neuern Tonkunst, wo möglich, zu erwecken und aufzufordern, hatte nun die vierte Klasse der königl. niederländischen Akademie zu Amsterdam (koninklijk-nederlandsche Institut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten) schon im Jahre 1824 eine Preisfrage aufgestellt, und da sie durch keine Antwort befriedigt worden war, im Jahre 1826 sie wiederholt, auch zur Untersuchung der schwierigen Aufgabe einen beträchtlichen Zeitraum frey gelassen. Jetzt sah sie ihre Wünsche erfüllt. Eine eingesandte, deutsch geschriebene Abhandlung, die Untersuchung ganz vom Grunde aus erfassend, in allem Umfange Schritt vor Schritt fort- und durchführend, nicht nur jedes Raisonnement und Urtheil, sondern auch jede bedeutende historische Nachweisung und Notiz mit Urkunden belegend: diese erhielt — wie hätte es anders geschehen können? — unbedingtes Anerkenntniss, unbedingten Beyfall, und dem Verf. wurde der höchste Preiss zugesandt, welchen die Akademie zu vertheilen hat. Eine zweyte, französisch geschriebene, ungleich kürzere Abhandlung trifft — wie keine, auf gründliche Kenntnisse gebauete, es anders kann — in den letzten Resultaten so ziemlich mit jener zusammen, und enthält, ohne eben auf die angeführten Vorzüge der ersten besondern Anspruch zu machen, und ohne jene urkundlichen Belege, doch an deren Stelle nicht wenige schätzbare literarische Nachweisungen und nicht wenige gegründete und feine Bemerkungen, in einer angenehmen Schreibart. Auch sie fand Anerkenntniss und Beyfall nach Verdienst und ihr Verf. erhielt den zweyten der bestimmten Preisse. Nach Eröffnung der verfassungsmässig versiegelt beygelegten Anzeigen, fand man, der Verfasser der ersten gekrönten Preisschrift sey Hr. Raphael Georg Kiesewetter, Oestreich. Kaiserl. wirklicher Hofrath, Referendar beym Hofkriegsrathe und Director der Kanzeley dieses Rathes, in Wien *); der Verf. der zweyten, Herr Fétis,

*) Wenn uns nicht Alles trügt, so ist dieser derselbe geehrte, vielfach verdiente Mann, von welchem Rochlitz in seinen Briefen aus Wien („Für ruhige Stunden," im 2ten Theile, Seite 18. und folg.) spricht und den er wohl darum nur nicht nennt, weil er sich überhaupt vom Gesetz gemacht zu haben scheint, dort keinen noch Lebenden (zur Zeit des Druckes der Briefe) namentlich aufzuführen. Es war von dem trefflichen Dilettantenconcerte, das damals der, seitdem verstorbene Kapellmeister Gebauer leitete, gehandelt worden, und man führet der Verf. fort: „Gewissermassen in ähnlicher Weise, nur ohne jenes Oeffentliche und mehr nach der Kunst-Wissenschaft gerichtet, vereinigt während des Winterhalbjahres sich, mit grösstem Rechte geehrter Gelehrter und Staatsdiener " " eine erwählte Gesellschaft zur Ausführung oder Anhörung ganz

die Wahrheit nicht — und das gereicht eben ihnen um so mehr zur Ehre — obgleich sie, wie leicht begreiflich, ihrer nationellen Vorliebe bey der Darstellung der Sachen nicht gern und selten unumwunden entsagen. (Was von Franzosen und Niederländern anzuführen, das möge man bey dem Verfasser der Schrift nachsehen, mit denen Ausnahme wir es hier zu thun haben.) — Deutsche. Unser wackerer, treuherziger Forkel zeigt sich auch hier als einen solchen. Er legt ruhig dar, was weder abzuläugnen, noch zu verkennen ist, und geht mit der Wahrheit, wo sie ihm einleuchtet (je manchem Eleselnen täuscht er sich), zwar bescheiden, aber sicher und gerade heraus. Nur hinderten ihn, leider, erst das Alter, dann der Tod an der Vollendung seines Werks: so dass sein zweyter unbehelflicher Quartant eben inmitten unsers Gegenstandes (gegen das Jahr 1800) abbricht. Unter den neuesten deutschen Autoren ist derselbe Gegenstand von verschiedenen Seiten, zu verschiedenen Zwecken, mehrmals von Rochlitz in Anregung gebracht worden. Erst kürzlich z. B. (im dritten Bande seines Werks: „Für Freunde der Tonkunst," Seite 332 folg.) schreibt er, nachdem von der Verwandtschaft der Geisteserrichtungen Deutschlands und Italiens im 15ten und 16ten Jahrhunderte überhaupt, und von einigen dieser Richtungen im Besondern gehandelt worden, über die Musik in dieser Beziehung: „aber so, wie italienische Malercongregationen Mitglieder nach Deutschland schickten, um unter Johann van Eyck und seinen Schülern sich in der Oelmalerey zu vervollkommnen u. s. w., so lassen italienische Musikercongregationen grosser Klöster und Hauptkirchen (nach Fürsten und Päpsten) deutsche Componisten kommen, um gelehrtere Harmonie zu lernen u. s. w " In wie fern diess auf die früheste Zeit bezogen ist, würde es aber bestimmter, statt: deutsche, heissen: niederländische.

Lehrer des Contrapunktes am königl. Conservatoire der Musik in Paris. Wir verweilen hier bey der ersten dieser Schriften und kehren vielleicht ein andermal zu der zweyten zurück.

Die Frage der Akademie war also aufgestellt: „Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderts, im Fache der Tonkunst erworben? und in wie weit können die niederländischen Tonkünstler dieser Zeit, welche sich nach Italien begeben, Einfluss auf die Musikschulen gehabt haben, welche kurz nachher dort entstanden sind?“ Hr. K., nachdem er zur Einleitung den bisherigen Stand des Urtheils und der Meinung hierüber angegeben und nachgewiesen, wie wir vorhin in der Kürze ein Aehnliches gethan, zerlegt sich die Aufgabe in folgende vier Punkte: 1) Welchen Antheil haben die Niederländer an der Erfindung oder doch zunächst an der Ausbildung der Harmonie oder des sogenannten einfachen Contrapunktes genommen? 2) Kann den Niederländern die Erfindung des künstlichen, oder von uns Neueren sogenannten doppelten Contrapunktes zugeschrieben werden? 3) Gebührt den Niederländern wirklich die Ehre, die ersten practischen Lehrer dieses künstlichen Contrapunktes gewesen zu seyn? 4) Wo und auf welche Weise haben die Niederländer auf die Kunstbildung anderer Nationen und insbesondere auf die in den verschiedenen Ländern entstandenen Kunstschulen Einfluss gehabt? Die gründliche Erörterung und überführende Beantwortung dieser Fragen macht die erste Abtheilung des ganzen Werkes aus. Wir können dem Gange des Verf.s nicht schrittweise folgen: doch wollen wir dem Leser, ausser den letzten Resultaten der Untersuchung, manche kurze Nachweisungen nicht vorenthalten.

1) Unsere Leser wissen, dass der eigentliche erste Erfinder dessen, was wir Neueren Harmonie nennen, unbekannt ist; wie die meisten Erfinder des Mittelalters, und wie selbst in unseren Tagen nicht wenige Erfinder, nämlich von Gegenständen, die (wie der unsrige) überaus klein, und wohl auch (wie der unsrige gleichfalls) in der ersten Idee ziemlich verkehrt angefangen haben, beträchtlich später aber erst weiter ausgebildet und dann zu einer erstaunlichen Höhe gebracht worden sind. Der erste Schriftsteller, der die Idee einer Verbindung gleichzeitiger Töne zu Accorden und ihrer Folge — aber welch einer Folge! — entwickelt hat, war der Mönch Hucbald in Flandern, im 10ten Jahrhunderte. (Es sey hierbey ein- für allemal angemerkt, dass Hr. K. uns bey diesem ersten historischen Momente, und dann durch die ganze Folge der Untersuchung zu einem jeden ohne Ausnahme, in den reichen musikalischen Beylagen die urkundlichen Belege giebt und dadurch jeden Punkt nicht nur beweiset, sondern auch vollkommen deutlich und für Auge und Ohr lebendig macht. Er hat sich dazu mit bester Wahl theils schon früher durch die achtbarsten Geschichtschreiber der Musik bekannt gemachter Stücke, theils seiner eigenen reichen Sammlung, theils des kaiserl. östreich. Musikarchivs, der kaiserl. Hofbibliothek u. s. w. bedient, so dass man, wie erst in seinen wörtlichen Erörterungen, so hier, wenigstens was Hauptpunkte anlangt, in Musikstücken, die fortlaufende, befriedigende Geschichte der harmonischen Tonkunst erhält.) Guido von Arezzo folgt (Anfang des 11ten Jahrhunderts), und diesem folgen die Schriftsteller des 11ten, 12ten und zum Theil noch des 13ten Jahrhunderts, mit kaum merklichen, sehr geringen Fortschritten. Franco — nicht, wie man lange geglaubt hat, ein Franzose, sondern ein Deutscher aus Cölln — wahrscheinlich in der 2ten Hälfte des 13ten, Joannes de Muris, gewiss in der ersten Hälfte des 14ten, und verschiedene Niederländer um dieselbe Zeit, führen den Gegenstand weiter: doch besitzt man von ihnen nur ihre Theorieen mit Beyspielen, sonst keine Compositionen. Allgemeinere Betrachtungen über sie und die nächste Folge. (Treffend und überzeugend). Ausführlichere Nachricht von den nun auftretenden bedeutenderen Theoretikern und Lehrern der Praktik, unter denen sämmtlich Niederländer die vorzüglichsten waren.

ausgezeichneter Gesangs-Musik, vorzüglich kirchlicher, aller Zeiten und aller Nationen, zunächst aber altdeutscher und altitalienischer, in seinem Hause. Er besitzt eine, auch an höchst seltenen Werken früherer Jahrhunderte, so reiche, so trefflich gewählte und musterhaft geordnete, musikalische Bibliothek, wie schwerlich irgendwo eine zweyte gefunden werden möchte, und ist ganz der Mann dazu, nicht nur diese vollkommen zweckmässig für sein Institut zu benutzen, und jederzeit, was ausgeführt werden soll, aufs Angemessenste, mithin aufs Wirksamste, anzuordnen, sondern er weiss die Theilnehmenden fast unvermerkt auch auf den Punkt zu leiten, von wo aus jedes Hauptstück, für die rechte Ansicht, die rechte Ausführung, die rechte Aufnahme betrachtet seyn will“ u. s. w. Wenigstens können wir versichern, dass diess Alles auf Hrn. Kiesewetter vollkommen passt.

Die meisten wurden auf längere oder kürzere Zeit nach Italien berufen, um dort für ihre Kunst zu wirken.

2) Wir kommen nun zum künstlichen, dem von uns Neueren sogenannten doppelten Contrapunkte. Seine Entstehung und Ableitung im Allgemeinen. Ohngeachtet alles dessen, was, auch in neuester Zeit, dagegen anzubringen versucht worden, bleibt Ockenheim (Ockeghem) der erste wahre Contrapunktist in jenem Sinne des Worts, und zwar nach Theorie und Praxis. (Bekanntlich war er ein Niederländer, wie es scheint aus Hennegau, und lebte von etwa 1420 an). Jene Einwendungen werden nicht übergangen, vielmehr genau betrachtet, gesichtet, und was ihnen zuzugestehen, das wird treulich zugestanden. Es muss aber doch bey jenem Resultate bleiben; nur dass von neuem hervorgeht, was man auch früher nie geleugnet hat: dass die erste Erfindung, der Uranfang wie des einfachen, so des doppelten Contrapunktes nicht bekannt ist und dass schon vor jenem grossen Meister und neben ihm mancherley kleinere Versuche in diesem Theile der Tonkunst und dieser Schreibart da und dort gemacht worden sind, doch mehr als Grübeley oder gelehrte Spielerey. Jenes Resultat aber spricht unser Verf. am Ende seiner Untersuchung also aus: „Solchergestalt ist er (Ockenheim) in der Uebung dieser Künste (des doppelten Contrapunktes in seinen verschiedenen Formen) sowohl mittelst der Muster, welche er hiervon lieferte, als auch durch Mittheilung als Lehrer derselben, in der That der Schöpfer einer neuen Compositionsgattung geworden, in welcher die Darstellung einer reinen Harmonie unter einem, in mancherley Formen sich selbst auferlegten Zwange, das Charakteristische der Composition ausmacht; und man muss endlich zugeben, dass er der Erste einer neuen Schule, und zwar der Stammvater der niederländischen Schule war, mit welchem nicht nur die Periode der niederländischen Tonmeister, sondern überhaupt eine neue Aera in der Musik beginnt."

3) Wenn Ockenheim von jeher und überall als das Haupt der niederländischen Schule betrachtet worden ist, aus welcher die grossen Contrapunktisten der nächstfolgenden Periode allesammt hervorgegangen sind, und da, wie gewiss und bestimmt nachzuweisen, die berühmtesten dieser Künstler (auch Josquin) seine unmittelbaren Schüler gewesen sind: so ergibt sich die Antwort auf diesen dritten Theil der Frage schon von selbst und O. ist als der Stammvater aller späteren, auch der auswärtigen Schulen — zumal, da er geraume Zeit auch in Italien und Frankreich, thätig für seine Kunst, gelebt hat — anzuerkennen. Der Verf. führt aber diese Antwort durch alle Instanzen durch, indem er zugleich, was dagegen erinnert worden, widerlegt, was in Zweifel gestellt worden, aufhellt und berichtigt. Wir verweisen den Leser hierüber auf ihn selbst und begnügen uns hier mit dem so eben ausgesprochenen Resultate.

4) Dem vierten, entscheidendsten Theile der Frage — besonders in Hinsicht auf die Aufgabe der Akademie — den desshalb der Verf. auch am ausführlichsten behandelt, hat er ein Verzeichniss der im Fache der Tonkunst, als Gelehrter, Schriftsteller, Tonsetzer oder Tonlehrer, ausgezeichneten Niederländer, wie auch der aus dieser Schule hervorgegangenen merkwürdigen Männer anderer Nationen, bis zum Ende des 16ten Jahrhunderts (dem Tode des Orlandus Lassus), vorgesetzt. Man findet diess nirgends so vollständig (wie weit man nämlich von diesen Männern überhaupt noch weiss) und so genau abgefasst, wie bey ihm. Er theilt sein Verzeichniss, und mithin die grosse Periode niederländischer Tonkunst selbst, nachdem der Vorläufer derselben nochmals kürzlich gedacht worden, in drey Zeitabschnitte: das Zeitalter Josquin's (des Près), ohngefähr von 1450 bis 1500; das Zeitalter Hadrians Willaert, ohngefähr von 1500 bis 1540; das Zeitalter des Orlandus Lassus, ohngefähr von 1540 bis 1590. Es sind der Angeführten nicht weniger, als 293. Bey denen, wo es möglich, sind ganz kurze historische Notizen beygefügt, und die Männer, welche für die Tonkunst und ihre Geschichte am allerwichtigsten waren und sind, finden wir durch grössere Schrift ausgezeichnet. Anziehend und lehrreich sind die Bemerkungen, welche der Verf. diesem Verzeichnisse folgen lässt. Sie sind aus seiner Zusammenfassung gezogen und bilden zu den nachherigen specielleren Erörterungen einen eben so angemessenen Uebergang, als die beste Vorbereitung des Lesers hierzu. Können wir dem Verf. schon bey jenen Bemerkungen füglich nicht in das Einzelne folgen: so können wir es bey diesen Erörterungen noch weniger. Wir begnügen uns auch hier mit dem Hauptresultate, dem fortan nicht mehr zu bestreitenden, und mit Wenigem, was unmittelbar zu demselben führt. Die grössten dieser niederländischen Meister wurden, wie schon erwähnt, nach Italien berufen, und andere hielten

auf kürzere oder längere Zeit sich freywillig daselbst auf. Josquin z. B. wurde selbst päpstlicher Kapellmeister; Goudimel wurde der Lehrer des nachher und noch jetzt weltberühmten Palestrina; Willaert wurde der Stifter der sehr ausgezeichneten Musikschule in Venedig u. s. w.; und dasselbe begibt sich, ja in noch reicherm Maasse, in der folgenden Periode der niederländischen Tonkunst, die von ihrem Flügelmanne, Orlandus Lassus, den Namen trägt, welcher schon in seinem zwanzigsten Lebensjahre als Kapellmeister einer der Hauptkirchen Roms — S. Giovanni Laterano — angestellt, neben Palestrina für den grössten Componisten des 16ten Jahrhunderts anerkannt wurde, und dessen Bilde man auf der bekannten, in Italien geprägten Medaille die Umschrift gab: Hic ille est Lassus, lassum qui recreat orbem. Schon hieraus ergibt sich, dass es die Niederländer waren, welche der Welt die ersten, in ihrer Art vollkommenen Werke des höhern Contrapunkts geliefert, die Kenntniss dieser Compositionsgattung und den Geschmack an derselben zu den übrigen civilisirten Nationen ihrer Zeit gebracht, diese Kenntniss, diesen Geschmack, diese Kunst selbst zuerst und unmittelbar durch Unterricht und Muster mitgetheilt, und auch dann, als die anderen Nationen in der von ihnen empfangenen Kunst selbst schon tüchtige Meister aufstellen gekonnt, noch lange den ersten Platz in der Meinung ihrer Zeitgenossen ungestört behauptet haben. Noch bestimmter aber wird historisch nachgewiesen, und zugleich noch deutlicher wird die Art des Wirkens und des Verdienstlichen jener Niederländer, wenn der Verf. nun noch weiter untersucht: wie stand es um die Musik in den verschiedenen Ländern, als jene niederländischen Meister auftraten? und wie, nachdem dieselben ihren Einfluss auf die Bildung jeder dieser Nationen ausgeübt hatten? Diess führt unser Verf., mit bewundernswerther Kenntniss, Consequenz und Beharrlichkeit, überall die gleichzeitigen Geschichtsquellen nachweisend, durch, indem er die Leser zuerst nach Frankreich, dann nach Spanien und Portugal, hierauf nach England, nun nach Deutschland, und endlich wieder nach Italien, und zwar durch alle seine Hauptstädte, geleitet. Wer wollte da ihm nicht selbst gern folgen, zumal da er die ganz sicheren historischen Data nicht etwa nur trocken referirt, abweichende Meinungen Späterer kalt widerlegt, sondern Alles durch gesundes Raisonnement zu verbinden und Jedes durch Bestimmtheit der Begriffe und der Sprache deutlich, anschaulich, lebendig zu machen weiss. Dass durch diese ganze Darstellung das von uns so eben ausgesprochene Resultat in's Reine gebracht und befestigt wird, brauchen wir kaum zu wiederholen. Wen es übrigens vor aller historischen Kenntniss und Anerkennung — welche letztere nach ersterer sich freylich nicht mehr abweisen lässt — befremden und zweifelmüthig machen möchte, dass eben Niederländer die Schöpfer, die ersten und vorzüglichsten Ausbildner, die ersten und vorzüglichsten Verbreiter der höhern Tonkunst gewesen seyn sollen, der erinnere sich, gleichfalls nur vorläufig, an die Geschichte und Lage der europäischen Völker in jener Zeit überhaupt; besonders auch — da die Künste Kinder des Friedens und Pfleglinge eines ausgezeichneten, gesicherten und regsamen Wohlstandes sind — an den höchst unruhigen, verworrenen, mehr oder weniger selbst wüsten Zustand der anderen Nationen, von welchen hier die Rede seyn kann, und an den (damals noch) gesicherten, ziemlich ruhigen, glänzenden Zustand, auch an den durch Cultur, Industrie, Handel blühenden und regsamen Wohlstand der Niederländer — der burgundischen — und stelle, worauf Rochlitz in dem vorhin angeführten Aufsatze seines Werks hingewiesen, die Geschichte der frühern Tonkunst zusammen mit der bekannten, der Malerkunst. Die letztere Zusammenstellung liesse sich sogar bis in's Einzelne durchführen. So gäben z. B. die beyden grössten, bewundernswürdigsten Meister beyder Künste, Ockenheim und Johann van Eyck, eine anziehende und lehrreiche Parallele; nicht nur weil sie Landsmänner und Zeitgenossen (Eyck nur etwa um zwanzig Jahre früher geboren), sondern auch, weil Einer dem Andern ungemein ähnlich ist, in Hinsicht auf den Geist, den Sinn, die Richtung seiner Kunst, sogar in der Art, sie zu bearbeiten; ferner, in ihrer erstaunlichen Productivität, in ihren vielfältigen Kenntnissen auch ausser ihrer Kunst, in ihrer höchst ausgebreiteten Wirksamkeit und ihrem höchst ausgebreiteten Ruhme, bey einem übrigens einfachen, frommen Leben u. s. w. Hätte unser Verf., als er seine Abhandlung schrieb, mit jenem Aufsatze schon bekannt seyn können: ohne Zweifel würde auch er solche Vergleichspuncte und Beziehungen zu erwägen nicht unterlassen haben. —

So weit unsers Verfs eigentliche Beantwortung jener Frage der Akademie. Aber er legt derselben, unter den Aufschriften eines Anhangs und eines Nachtrags, auch noch Mehreres bey, was

sollte das *D* in den *A* Wirbel, und das *A* in den D Wirbel legen. Dem Anschein nach ist dies meinen eignen Grundsätzen zuwider, aber genauer genommen, ist es denselben ganz gemäfs und unterstützt sie. Denn, da das seidne *D* der Bratsche, wie das auf der Violine, besponnen werden mufs, so erhält es dadurch mehr Spannung, und kann daher mit Fug in den *A* Wirbel gelegt werden. Auch darf man nicht fürchten, dafs das im *D* Wirbel befindliche *A*, welches zwischen seine beyden festen Enden um 18 Linien verlängert wird, dem Springen ausgesetzt sey, da die Seide an sich haltbarer, als der Darm ist. Die Vortheile, welche aus dieser Veränderung für die Bratsche entspringen, sind gewifs nicht unbeträchtlich. Denn das G ist nicht mehr zwischen zwey so starken Saiten eingeschlossen, und das besponnene *D* giebt einen weit vollern und reinern Ton, als das unbesponnene von Darm; ja selbst das Spielen wird hierdurch erleichtert. —

Nachrichten.

(Dresden*), Ende des Julii) Schon seit fast 40 Jahren besteht hier ein Dilettanten-Konzert, welches, besonders in neuern Zeiten, durch die freundschaftliche Unterstützung verschiedener Mitglieder der Churfürstl. Kapelle, viel gewonnen hat. Der Saal, in welchem es jezt gegeben wird, fafst einige hundert Zuhörer, ist aber, wie alle dresdner Sale, nicht hoch genug: alle etwas volle Musik klingt also nicht recht gut. Sollte dieses die Ursache seyn, warum dies sehr brave Orchester die vortrefflichsten, wirklich grofsen Instrumentalkompositionen von Mozart, Haydn, u. a. M., die es gewifs so sehr gut geben könnte, fast ganz vermeidet, und wohl eher die Overtura zum *Sonntagskinde* von W. Müller, oder die zum *Donauweibchen* von Kauer giebt? —

Man kann dieser Anstalt, an welcher Personen aller Stände Theil nehmen, den Ruhm nicht versagen, dafs sie verschiedenen Instrumentisten und Sängern, Gelegenheit gegeben, ihre Talente auszubilden und einen gewissen Grad von Vollkommenheit zu erreichen, so wie bereits anerkannten Meistern eine Gelegenheit mehr dargeboten habe, eine gebildete Versammlung durch ihre Kunst zu erfreuen. Unter den leztern wird besonders Madam Fleischer, die Tochter des verdienstvollen Hiller zu Leipzig, genannt zu werden verdienen, welche jenes Auditorium mehrmals schon durch ihren vortrefflichen Gesang vergnügte, und sich in dem Konzerte am 21ten Julii mit der Arie von Paer aus der Oper: *Griselda: Quello sguardo si innocente etc.* und der Sopranarie von Sacchini: *Quest 'alma sventurata etc.* den ausgezeichnetsten Beyfall erwarb. Ihre reine, volle Stimme von so bedeutendem Umfang; ihr gebildeter Vortrag, der die beste Schule zeigt; ihre Anspruchslosigkeit bey allgemein anerkanntem Verdienst, verdienen so sehr, dafs einmal ein Wort darüber öffentlich gesagt werde. Alle hiesige Liebhaber der Musik und besonders des guten Gesanges beklagen, dafs wir diese schätzbare Tonkünstlerin bald verlieren sollen. —

(Dresden d. 8ten Aug.) Gestern wurde endlich auch bey uns der längstgehegte Wunsch aller hiesigen Musikfreunde, den vortrefflichen Cherubini wenigstens einigermafsen kennen zu lernen, erfüllt: man gab zum erstenmale seine *Lodoiska* — aber freylich nur auf dem kleinen deutschen Theater des Bades. Ich sage nichts von dem schönen Sujet und der ganz vortrefflichen Musik: aber dafs das Orchester die nicht gemeinen Schwierigkeiten so sehr glücklich überwand, dafs die Sängerinnen und Sänger, wie auch die Direktion, alles thaten, was unter den Verhältnissen möglich war, um die Vorstellung anständig zu geben; dafs auch das Publikum dieser Musik, die der ruhigen, sonst hier so beliebten, gewifs nicht ähnelt, so vielen Geschmack abgewann, erlaube ich mir zu erwähnen. Die Gesellschaft wird auch Cherubini's Oper:

*) Nicht von dem Verf. obiger Briefe. d. Redakt.

zum Theil den Leser kaum zu wenigerm Danke verpflichtet, als jene Beantwortung der Frage selbst. Wir erhalten noch Folgendes.

1. Anhang. Nähere, besondere Forschungen über verschiedene, in der frühesten Geschichte unserer Tonkunst wenig oder fast gar nicht bekannte oder auch falsch beurtheilte, verdienstvolle Männer: über Godendach (Bonadies), Loyset und Pierre de la Rue, Benedictus (Ducis). Es folgen ähnliche Forschungen über einige andere besondere und interessante Punkte dieser Geschichte: die Spanier in der päpstlichen Kapelle; Josquin des Prés' Geburt, Heimath, Wirken und Ableben; die Incunabeln des Notendrucks, und über Kunstschulen der Musik überhaupt. Jene spanischen Sänger waren falsettirende Sopranisten und Altisten. Es war dieser Nation ein besonders schönes und kräftiges Falsett eigen; und es ist es noch jetzt, obschon es nicht mehr so kunstmässig ausgebildet wird. Knaben wollte man nämlich nicht gern in die päpstliche Kapelle aufnehmen: Kastraten wurden damals noch gar nicht geduldet; Frauenzimmer waren ohnehin ausgeschlossen. Die besonderen Lebensumstände Josquins waren bisher sehr verschieden angegeben und sind hier ziemlich in's Reine gebracht. Ueber die Incunabeln des Notendrucks, in beweglichen Typen nämlich, erfahren wir hier beträchtlich Mehreres und auch Bestimmteres, als sonst irgendwo. Bekannt ist zwar, dass Ottavio Petrucci den Notendruck zu Venedig um das Jahr 1503 erfunden, sich mit seiner Officin 1513 in den Kirchenstaat begeben, und, vom Papste privilegirt, viele und zum Theil weitschichtige Werke geliefert hat: aber von diesen kannte man nur sehr wenige und sie gelten als grosse Seltenheiten einiger weniger jetziger Bibliotheken. Herrn Kiesewetter ist es aber gelungen, eine beträchtliche Anzahl, selbst Einiges vom Jahre 1503, aufzufinden, und er beschreibt es nun ausführlich. Ueberrascht wird man durch seine Versicherung, selbst von jenem ersten Werke: der Druck sey schon mit solcher Vollkommenheit und Eleganz ausgeführt, dass er von keinem Drucke in anderen Ländern und zu irgend einer Zeit übertroffen worden sey. Es folgen die Incunabeln der anderen Nationen und Städte. Von Leipzig ist das erste Werk vom Jahre 1553, aus der Officin des Nicol. Faber; von Nürnberg das erste, 1537, aus Hieron. Grapheus Druckerey; von Augsburg das erste, 1540, durch Melch. Kriegstein; von Wittenberg das erste, 1541, durch Georg Rhaw, Luthers Freund. — Was die Kunstschulen in der Musik betrifft, so bestreitet der Verf., und mit grösstem Rechte, das Missverständniss oder den Missbrauch, eine neue und eigene Schule anzunehmen, wenn etwa der Schüler eines grossen Meisters sich an einem andern Orte niedergelassen und dort wieder Schüler gezogen hat, die in dem Style, wohl auch nur in der Manier, ihres Lehrers fortarbeiteten, oder wenn man aus mancherley anderen, zum Theil noch unstatthaften Ursachen von neuen und eigenen Schulen spricht. Die Idee, die Musik nach Schulen zu ordnen, ist an sich gut und von der Malerey hergenommen: es herrscht aber in dieser Anordnung dort noch weit mehr Willkühr, als hier, obgleich wir auch bey den meisten Geschichtschreibern der Malerey des Unstatthaften, Verkehrten, Confusen in dieser Hinsicht genug finden. Im eigentlichen Sinne hat es, wie unser Verf. bestimmt, nur folgende Kunstschulen in der Musik gegeben: 1) Die niederländische Schule. Zu dieser gehören alle Autoren in Deutschland, Frankreich, Spanien und Italien, die bis gegen Ende des 16ten Jahrhunderts geblühet haben. 2) Die römische Schule des Palestrina und Nanini, des ältern. Sie ist als eine Tochter der niederländischen anzusehn, deren Styl durch sie nicht beseitigt, sondern nur durch Vereinfachung veredelt worden ist. (Nur diess?) Diese Schule vereinigte in kurzem die Componisten aller Länder, besonders aber alle Meister Italiens. Ihr eigenthümlicher Styl erhielt sich durch das ganze 17te Jahrhundert hindurch, und in der Kirchenmusik lebte er auch noch im 18ten fort, bis der üppigere Styl der inzwischen entstandenen neueren Compositions-Gattungen aus der weltlichen in die geistliche Musik überging. 3) Die neapolitanische Schule, welche zu Anfange des 18ten Jahrhunderts durch Aless. Scarlatti und seine Schüler, Leo und Durante, gegründet, ganz eigentlich eine totale Revolution in der Musik bewirkt hat. Aus dieser Schule sind, und zwar unmittelbar, die grössten Meister des 18ten Jahrhunderts hervorgegangen. Schnell durch alle Länder verbreitet, wurde der Styl dieser neuen Schule überall angenommen; und Venetianer, Römer, Florentiner, Lombarden, ausser Italien vorzüglich die Deutschen, wetteiferten in der Hervorbringung jener herrlichen Werke, welche jenes Jahrhundert auszeichnen, das man mit Recht die schöne Periode der Musik genannt hat. 4) Die deutsche Schule, welche man von dem Orte des Wirkens ihrer Stifter auch die wiener Schule

nennen könnte. Obgleich sie hauptsächlich die Instrumentalmusik reformirt hat, so weiss doch Jedermann, welchen Vortheil von dieser auch die Opernmusik, besonders in Frankreich, nun aber auch schon in Italien gezogen hat. Diess sind die Hauptpunkte der Bestimmung des Verf.s: was er hinzusetzt, muss man bey ihm selbst nachlesen; darunter besonders auch seine Erklärung, wie es gekommen, dass von jeher die Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Schulen verwischt worden und in einander zerflossen sind, so dass die Musik endlich kein anderes Gepräge mehr habe, als das ihrer Zeit, bloss mit den Modificationen, welche der Nationalcharacter und der Nationalgeschmack in die Melodieen und deren Rhythmen bringen; so dass es nun auch keine Schulen, sondern höchstens noch eine italienische, französische und deutsche Musik gebe, „welche die Kenner dereinst," setzt der Verf. hinzu, „etwa nach Decennien oder Viertels-Jahrhunderten classificiren mögen." —

2. Nachtrag; eingesendet während des Druckes der Abhandlung. Veranlassung zu diesem bedeutenden und ziemlich ausführlichen Nachtrage gab das indess herausgekommene, höchst achtungs- und dankenswerthe Werk Baini's: Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina; Rom, 1828, in zwey grossen Quartbänden; ein Werk, von dem seit etwa einem Jahre zwar schon mehrmals in öffentlichen Blättern, auch in dieser musikal. Zeitung, und dann stets (wie es gar nicht anders möglich) mit grosser Achtung gesprochen worden ist, das aber doch, wie fast jedes so umfassend und umständlich angefuhrte, gelehrte, doch einem speciellen Gegenstande gewidmete Werk, sein volles Anerkenntniss, seine durchgreifende Würdigung und Benutzung, wie auch seine weite Verbreitung, erst nach und nach erlangen wird. Baini nämlich, ein bejahrter, geehrter, in seinem Fache grundgelehrter Geistlicher und Vorsteher der päpstlichen Kapelle, hat uns die Archive dieser Kapelle geöffnet, deren Gewölbe bisher, wie unser Verf. sich ausdrückt, gleichsam vermauert gewesen sind, ja deren Existenz sogar, selbst von manchen Vorfahren Baini's im Amte, verleugnet worden ist — sey das nun geschehen aus Mangel an Interesse an der Sache, oder aus jener bekannten, ehemaligen Geheimthuerey, oder aus Bequemlichkeit, um sich den Andrange der Forschlustigen zu entziehen, oder aus was sonst für Ursachen. In diesem Werke wird nun auch, was den nächsten Gegenstand des Hrn. K. anlangt, dargethan — wovon bis dahin Niemand eine Spur gehabt: dass nicht erst in Josquin's Zeit und durch ihn der contrapunktische Figuralgesang in der päpstlichen Kapelle eingeführt worden, sondern dass er wohl schon ein Jahrhundert früher, und von da an in dieser Kapelle immer im Gebrauche gewesen sey. Hr. K. gibt die Geschichte dieser Einführung und des ältesten Gebrauchs dieser Musikart in einer gedrängten Uebersicht aus jenem Werke. Diese Uebersicht, wie das Werk selbst, reicht hinauf bis zum Jahre 1305. So anziehend sie ist, müssen wir endlich doch unsers Raums gedenken und bloss auf unsern Verf. verweisen. Da sich aber Lesern, welche an der Sache Theil nehmen und uns bisher mit Aufmerksamkeit gefolgt sind, sogleich die Frage wird aufgedrängt haben: was ergibt sich denn aus dem Werke Baini's für ein Resultat in Hinsicht auf jene Hauptfrage und deren vorhergegangene Antwort des Hrn. K.? so setzen wir noch kürzlich hinzu: es ergibt sich kein eigentlich neues, kein anderes, als das von Herrn K. ausgesprochene Resultat; diess wird vielmehr von neuem bestätigt: es wird aber durch verschiedene, bisher gänzlich unbekannte, historische Umstände des Hergangs der Sache in allerfrüheste Zeit theils bereichert, theils einigermaassen modificirt.

Jetzt machen nun den Beschluss, lithographirt, die musikalischen Beylagen zur Darstellung der Entstehung und der Fortschritte des Gesanges mit mehren Stimmen und der allmähligen Ausbildung des Contrapunkts. Man empfängt da, auf nicht weniger als 23 Seiten, jene anschaulichen Belege (mit den nöthigsten technischen oder historischen Zwischenbemerkungen) über die in der Abhandlung besprochenen Hauptgegenstände; dieselben Beylagen, deren wir dankbar schon oben gedacht haben; und zwar fängt unser Verf. recht eigentlich vom Anfange an, von der Urzeit, und führt schrittweise fort bis zum Josquin, von welchem an Compositionen nicht mehr selten und auch in Proben bey den bekannten musikalischen Historikern zu finden sind. Man möge diese Gabe und deren Werth schon aus dem Verzeichnisse ihres Inhalts, den wir hersetzen, einigermaassen überschlagen. Folgendes wird uns gegeben. Sogenannte Symphonieen des Mönches Hucbald von S. Aman in Flandern, gest. 930. Diaphonie (Organum) des Guido von Arezzo, um 1024 bis 1037. Mensuralnoten (Figuren) und der Discantus des Franco von Cölln, der in zweyter

Hälfte des 11ten Jahrhunderts gelebt haben soll, wahrscheinlich aber beträchtlich später gelebt hat. In den Kirchen üblicher Discantus, im 12ten und 13ten Jahrhunderte. Composition (weltliche) mit mehren Stimmen in Frankreich, etwa 1280. Symphonieen des Marchettus von Padua, um 1300. Discantus des Johann de Muris in Frankreich, um 1320. Composition (weltliche) mit mehren Stimmen eines Florentiners, um 1360. Discantus aus der zweyten Hälfte des 14ten Jahrhunderts. Englisches Lied zu zwey und drey Stimmen, von 1450. Rota (Canon) in England, um die Mitte des 15ten Jahrhunderts. Contrapunct in der ersten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Einfacher Contrapunct nach dem Stande der Praxis in der Mitte des 15ten Jahrhunderts. Künstlicher (jetzt sogenannter doppelter) Contrapunct der ersten niederländischen Meister, in zter Hälfte des 15ten Jahrh. Ockenheim, Hobrecht, Josquin des Prés, Pierre de la Rue, Brumel, Bunoys, Regis, Josquin d. P. als Chansonnier. (Von den vorzüglichsten dieser Meister sind mehre auch lang ausgeführte Compositionen mitgetheilt.) Contrapunct italienischer Meister im Anfange des 16ten Jahrh.: Tromboncinus, Marcus Cara, Aaron, Josquin d'Ascanio. (Ohne Zweifel derselbe obsogenannte Josquin des Prés'. —

Nun folgt das Mémoire des Hrn. Fétis in Paris, dessen, und dass wir zu ihm nach einiger Zeit zurückzukehren hoffen, im Anfange dieser unserer Anzeige gedacht und das mit dem zweyten Preise der Akademie belohnt worden ist.

Das Werk ist in gross Quart mit lateinischen Lettern schön gedruckt.

Nachricht.

Leipzig, am 15ten Juny.

Die Kön. Sächs. italienische Operngesellschaft wiederholte am ersten Juny Matilde di Schabran, am 5ten Matrimonio segreto, am 7ten gab sie zum ersten Male, für uns ganz neu, Crociato in Egitto von Meyerbeer, am 10ten bey übermäßig vollem Hause Don Giovanni, mit welcher Meisteroper sie am 12ten ihre Vorstellungen beschloss. Wir geben hier noch keine Würdigung ihrer Darstellungen, diese folgt: nur aussergewöhnliche Auszeichnungen berühren wir als etwas merkwürdig Neues, was bey uns selten vorfällt.

Nach vollbrachter Oper begab sich das Orchester und Theaterchor nach der Wohnung des Hrn. Kapellmeisters Morlacchi, um ihm für seine freundliche, die Verdienste des ganzen Orchesters, wie der einzelnen ausgezeichneten Mitglieder desselben anerkennende Leitung ihren Dank auf feierliche Art an den Tag zu legen. Funfzig Bläser und etwa 20 Sänger hatten sich dazu verbunden. Nach einer vortrefflich ausgeführten Ouverture einer Oper des Herrn Morlacchi verfügte sich eine Deputation aus ihrer Mitte in die Zimmer des Gefeierten, überreichte ihm auf einem Sammtkissen ein Abschiedsgedicht, welches von einem Mitgliede des Orchesters gedichtet und von einem andern in Musik gesetzt worden war, wobey ein drittes eine kurze feyerliche Anrede hielt. Darauf wurde die Composition dieses Abschiedsliedes vorgetragen und nach einigen anderen Musikstücken erscholl ein dreyfaches Lebehoch!

Eben so festlich war es im Theater zugegangen. Ein Theil der sehr zahlreichen Versammlung tief entrüstet die Signora Palazzesi, wurde aber fast gleichzeitig vom aufrollenden, mächtigen Rufe: „Alle, Alle" übertönt. Das ganze diesem Abend beschäftigte Personale erschien unter brausendem Beifallsbezeigungen; Gedichte flatterten, ein papierner Regen, von oben herab auf die Häupter der Hörer; Blumen und Kränze flogen auf das Theater. Lange blieb es unmöglich, durch ein vernehmbares Wort der Feier-Scene einige Aenderung zu geben. Endlich drang der Name des Hrn. Kapellm. Peter Morlacchi durch. Er erschien und der Beyfallssturm erhob sich von Neuem. Der ganzen Gesellschaft wurde ein dreyfach donnerndes Hoch unter Trompeten- und Paukenschall gebracht. Darauf wurde die Zwischenzeit einiger Ruhe von einer deutlichen Stimme benutzt und die Signora Schiassetti besonders genannt. In dem gedruckten, in allen Logen vertheilten Gedichte war Signora Palazzesi vor Allen schonend gefeiert worden. Ihr Benieren übernahm es, in einer teutschen Anrede den Dank der Gesellschaft auf eine ungekünstelte Weise auszudrücken. Und so schieden wir in Hoffnung des Wiedersehens.

Die Beyfallsbezeigungen während der Oper waren oft nicht weniger stürmisch. Ganz besonders schön war sie vorgetheilet, der ruhenden Aufführung des Orchesters lobende Erwähnung zu thun. Man sah hier recht klar, was guter Wille vermag. Nicht allein dass Alles genau und schön zusammenging, nicht allein dass Forte und Piano mit allen Schattirungen höchst angemessen, sogar überaus reizend und in jedem Betrachte meisterhaft ausgeführt wurde, sondern auch im Nachgehen gegen die Singer bewies es eine Aufmerksamkeit und Präcision, die man auch unter uns nicht immer hört. Ja selbst ein falschen Eintreten des Sängers kann von Niemanden bemerkt worden seyn, als von denen, die Mozart's Meisteroper Tact für Tact kennen: es brachte nicht die geringste Störung, denn wie hingezaubert, war das gesammte Orchester sogleich mit dem Sänger an einer und der rechten Stelle. Es lebe der gute Wille und die Einigkeit und heisse uns weiter in der Kunst, wie im ganzen Leben! Unsere gemeinten Auseinandersetzungen über die italienische Oper folgen aus Mangel an Raum nächstens. Den 15ten singt der Tenorist Hr. Vetter vom Grossherz. Hessen-Darmst. Theater in der Oper „die weisse Dame" hier als Gast.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VIII. 1830.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Von nachverzeichneten Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Teutschland (Oestreich mit inbegriffen) von dem Componisten uns erkauft, was wir zur Kenntniss der Herren Verleger bringen.

Francois Hünten, Variat. brill. pour le Piano sur une Cavatine de Meyerbeer. Op. 41.

Francois Hünten, 2 Rondeaux pour le Piano sur des motifs de Rossini, Eduard et Christine et Mathilde de Sabran. Op. 42.

Mainz, im May 1830.

B. Schott's Söhne.

Gesuch.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concertsängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich baldigst, mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair J. Nagel junior daselbst zu wenden.

Ankündigungen.

Oboen-Röhre.

Bey Unterzeichnetem sind gute Oboen-Röhre zu haben, welche alle Eigenschaften besitzen, die man von einem guten Oboe-Rohre verlangt. Das Stück kostet einzeln 4 Gr. — das Dutzend 1 Thlr. 18 Gr. — Briefe und Gelder portofrey.

Rückner.
Mitglied des Orch. bey dem Kön. Theater zu Leipzig.

Bey T. Trautwein in Berlin ist so eben erschienen: Mignons Lied von Göthe „Kennst du das Land" u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte componirt von dem Kön. Preuss. General-Musikdirektor *D.* Ritter Spontini. Preis ¼ Thlr.

Ankündigung

der dritten vermehrten und verbesserten Auflage von der

Theorie der Tonkunst

in vier Bänden zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrtere von

Ritter Gottfried Weber.

Dieses vorzügliche, in allen literarischen und Musik-Zeitschriften auf das vortheilhafteste beurtheilte Werk fehlt schon geraume Zeit im Buchhandel, und die anhaltende starke Frage nach demselben veranlasst uns, diese dritte Auflage nun ungesäumt beginnen zu lassen und sie mit typographischer Eleganz auszustatten.

Dem ohngeachtet stellen wir den Preis als Schulbuch möglichst billig: nämlich zu Thlr. 6. Sächs. oder Fl. 10. Xr. 48. im Fl. 24. Fuss.

Um Unbemittelteren die Anschaffung zu erleichtern, wird dieses Werk an Subscribenten, in kleineren Heften alle vierzehn Tage, gegen Bezahlung pro rata abgeliefert werden.

Wir ersuchen alle respective Buch- und Musikhandlungen sich der Sammlung von Unterschriften zu widmen. Wer 6 Exempl. auf feste Rechnung bestellt, erhält das 7te gratis.

Die erste Versendung findet gleich nach der Ostermesse statt.

Mayns, den 15. April 1830.

B. Schott's Söhne.

Im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin, breite Strasse No. 8. ist so eben erschienen und für 1 Thlr. 7½ Sgr. zu haben:

Cantate

zum

Reformationsfeste

insbesondere zur Jubelfeyer der Augsburger Confession

in Musik gesetzt und mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Moritz Friedrich Kähler (Musikdirektor in Zullichau).

Neue Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Beschluss.

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Lobe, J. C., Ouverture zur Oper: Die Flibustier... 12 Gr.
Mozart, W. A., Sinfonie in C dur. Op. 34... 1 Thlr. 8 Gr.
Onslow, G., 14me Quintetto. Op. 37. arrangé par F. Mockwitz... 2 Thlr.

Für Pianoforte allein.

Chwatal, F. X., Introduction et Variations sur un thème favoris. Op. 2... 8 Gr.
Lobe, J. C., Caprice. Op. 15... 10 Gr.
— Variations. Op. 16... 12 Gr.
Richter, C., Cotillon tiré de l'Opéra: La Muette de Portici, d'Auber... 4 Gr.
Sussmann, F., Fackeltanz... 4 Gr.
Trutschel, A. L. E., Fantaisie en forme de Variations sur un thème favori de l'Opera le Franc-Chasseur. Op. 5... 18 Gr.
Wustrow, A. F., 2 Rondeaux brillans. Op. 10... 20 Gr.

Für die Orgel.

Müller, W. A., Fantasie mit Fugen. 57s Werk... 6 Gr.

Für Gesang.

Adam, C. F., Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung... 20 Gr.
Blum, C., der Ritterbube und das Kloster, für 1 Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte, Violoncello und 2 Waldhörner, 114s Werk. 1 Thlr. 8 Gr.
Duetten und Terzetten mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, für Concerte und Privatzirkel eingerichtet von *M. J. L.* Lehmann.

Erstes Heft.

No. 1. von Pär.	Ja mit Freuden	
Duett für 2 Sopr. oder Sopran und Tenor.	Volentieri o mio carino...	12 Gr.
No. 2. von Pär.	Man kann ihr ohn' Entzücken	
Duett für Sopr. und Tenor.	Voi non vedeste mai...	12 Gr.
No. 3. von Rossini.	Ach kannst du so von mir	
Duett für Sopr. und Tenor.	Ah se puoi così lasciarmi.	20 Gr.
No. 4. von Pär.	Wende zu mir, Theure, dein	
Rec. und Duett für Sopran und Bass.	Volgiti a me, deh, fa che.	18 Gr.
No. 5. von Pär.	Jetzt musst du dich erklären	
Terzett für Sopran, Tenor und Bass.	Quel labbro ola scioglieto	16 Gr.
No. 6. von Rossini.	Zu dir, in dem mein Leben	
Terzett f. 1 Sopr. u. 2 Ten.	Celeste providence...	12 Gr.

Haydn, J., Arie aus der Schöpfung: Mit Würd 'und Hoheit etc. mit Begleit. des Pianof. Neue Ausgabe. 4 Gr.

Herold, F., die Täuschung (l'Illusion), Oper in 1 Aufzuge. Klavier-Auszug mit deutsch. und franzö. Texte... 3 Thlr.
— Dieselbe in einzelnen Stücken...
Morlacchi, F., Quintetto aus der Opéra: Colombo „O Nume possente" (Du sterbendes Mondlicht) col' accompagnemento di Fortepiano o Coro ridotto di C. L. Köhler... 14 Gr.
— Romanza e Coro aus derselben „Ah fossi almen sepolta lunga il mar etc." (Ach wär' ich nur am Meeresstrand etc.) ridotto per il Pianoforte. 12 Gr.
— Aria aus derselben. „Non tentata segreta isoletta" (Dort in fernen entlegenen Meeren); ridotto per il Pianof... 16 Gr.
— Recitativo ed Aria col Coro „O tu che tanto mano" (O du, der so viel Meere); ridotto per il Pianoforte... 1 Thlr.
Müller, W. A., 2 Motetten für 4 Singstimmen ohne Begleitung, 56s Werk... 16 Gr.
Schuster, A., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 1o Heft. 1 Thlr.
— 6 Gesänge für Bass mit Pianoforte. 2o Heft... 12 Gr.

Theorie.

Chladni, E. Fl. Fr., Die Akustik. Neue Ausgabe mit 12 Kupfern und einem neuen wohlgetroffenen Portrait des Verfassers. gr. 4. 33 Bogen... 4 Thlr.

Portraits.

Hummel, J. N.... 8 Gr.

Nächstens erscheinen:

Grimmer, Fr., 6 Lieder von H. Heine mit Begleit. des Pianoforte. 6s Werk... 12 Gr.
Jacobi, Variations pour le Basson avec Acc. de l'Orchestre...
Marx, Ad. B., 3 Chorgesänge 4 und 8stimmig mit Pianofortebegleitung. 12 Werk...
— 12 Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 32 Werk...
Mozart, W. A., Concerto. No. 8. arr. à 4 m. par J. P. Schmidt...
Onslow, G., sämmtliche bis mit Op. 37. erschienene Quartetten und Quintetten in Partitur...
Otto, Fr., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen...
Sämann, C., Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 5.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind zu haben:

Bellini, V. H., Pirata, grosse Oper, im Klavierauszuge mit italien. Texte... 7 Thlr. 12 Gr.
— Dieselbe Oper, eingerichtet für das Pianoforte ohne Worte... 4 Thlr.
— Dieselbe Oper, als Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell... 3 Thlr. 18 Gr.
— Dieselbe Oper als Quartett für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell... 3 Thlr. 12 Gr.
Boieldieu, A., Les deux Nuits, Oper in 3 Aufzügen, eingerichtet für das Pianof. ohne Worte. 2 Thlr. 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juny. Nº. 25. 1830.

Recension.

Paganini's Leben und Treiben als Künstler und als Mensch; mit unpartheiischer Berücksichtigung der Meinung seiner Anhänger und Gegner, dargestellt von Julius Max Schottky, Professor; Prag. J. G. Calve'sche Buchhandl. 1830.

Nicht wenige Kunstfreunde werden begierig seyn auf ausführliche Darstellungen der Geschichte eines Mannes, der zum Ländergespräche geworden ist. Wir beeilen daher unsere Anzeige.

Der Verf. hebt seine Vorrede mit der Versicherung an: „Paganini hat, nach einem zweyjährigen Aufenthalte, Deutschland so eben verlassen.“ Die Vorrede ist im April geschrieben. Aus brieflichen Nachrichten solcher Männer, die mit P... in freundlichen Verhältnissen leben, wissen wir aber, dass er Anfangs May noch in Frankfurt a. M. verweilte, wo es ihm überaus wohl gefällt. Er soll in Teutschland zwölf neue Concerte geschrieben haben. Dem können wir nicht gründlich widersprechen. Dass er aber nicht so viele, alte und neue zusammen genommen, unter uns vortrug und dass er meist solche spielte, die schon in Italien von ihm gehört wurden, ist gewiss. Der Verf. kündigt sich selbst als P.s Freund, seiner Kunst und seiner Person, an: will ihn jedoch keineswegs in Allem vertheidigen, sondern wahr seyn, wie sich's gebührt.

Zuförderst wird P... als Künstler dargestellt. Er tritt, heisst es, als verkörperte, technische Fertigkeit auf; Alles ist bey ihm Leidenschaftlichkeit. Daher wäre es ein wahrer Fehlgriff der Natur, wenn sie ihm etwas mehr Fleisch gegeben hätte. Wir glauben jedoch, P... würde der Natur diesen Fehlgriff nicht so sehr übel nehmen. Sehr wahr wird bemerkt, dass übertriebenes Lob schadet. Unsere Zeit liebt aber solchen Schaden. P... begründete in Wien eine wahre Kunstepoche; man nahm ihn mit überwallendem Herzen auf. Wiens Publicum ist im Betreffe der Musik und des Drama das wärmste in Teutschland. — Man wird hier ziemlich Alles, was einigermaassen ausgezeichnet über P... geschrieben wurde, wieder abgedruckt finden, aber so verbunden, dass man es gern liest. P... wurde Mode. Man nahm nicht mehr gern eine Priese, vermisste man P.s Bildniss auf dem Deckel der Dose. Nach seinen Motiven wurde componirt und Carl Czerny fehlte nicht unter den Componisten; auch flogen Gedichte und fielen wieder zur Erde. Auf Wiens Bretern, die die Welt vorstellen, wurde im May 1828 „der falsche Virtuose, oder das Concert auf der G-Saite“ gegeben. Er wird zum K. K. Kammervirtuosen ernannt und der Magistrat ehrt ihn mit einer goldenen Medaille und eine besondere silberne Denkmünze wird geschlagen mit seinem Bilde und Namen, darunter Vienna MDCCCXXVIII — auf der Kehrseite P.s Violine und Bogen mit einem Eichenkranze und der Umschrift verziert: Perituris sonis non peritura gloria — in Silber und Bronze ausgemünzt. — So begeistert wurde auch Rossini 1822 in Wien aufgenommen. — Bald finden sich etliche Nachahmer Paganini's.

Paganini in Prag. S. 71 wird Gottfried Weber Kapellmeister genannt. Er könnte es auch seyn, aber er ist Criminalrichter und Hofgerichtsrath. — Um die Verschiedenheit der Urtheile lebendiger, als durch blosse Aufzählung, darzustellen, wird ein Gespräch zwischen einem Enthusiasten, der zum Glücke bald davon läuft, einem Kalten und einem Kunstfreunde eingeführt, das etwas sehr lang, doch nicht uninteressant ist. Der berüchtigte Prager Bericht für die Hamburger Börsenhalle (1828 am 20sten Decbr.) ist abgedruckt, wird Satz für Satz durchgenommen und meist mit Urtheilen Anderer widerlegt.

Das Uebrige der Kunstreise P.s durch Teutschland wird kürzer abgethan. Bey Berlin will der Hr. Verf. auf's Neue bewähren helfen, dass Wiens und Berlins Kunsturtheile gar nicht so wesentlich von einander abweichen, als mancher Befangene uns zu überreden suchen soll. Ferner bemerkt der Verf. selbst über die Art seiner Zusammentragungen: „Nicht läugnen will ich, dass ich bey den folgenden Mittheilungen dem Vorwurfe entgegen sehe, es sey keine Kunst, sondern wahre Kleinigkeit, sein Werk zu erweitern, wenn es sich nur um's Abschreiben und Zusammenstellen bereits gedruckter Berichte handelt. Der Verf. spielt bey einem solchen Verfahren allerdings keine glänzende Rolle, ich weiss es recht gut! Aber mir ist es nicht darum zu thun, eigene Vortheile geltend machen zu wollen, sobald ich finde, dass durch Andere bereits ganz gut und vielleicht besser gesagt wurde, was ich selbst wahrscheinlich mangelhafter und mithin weniger genügend ausgedrückt hätte. Es ist mir bey diesem Buche nicht um mich, sondern um P... zu thun" u. s. w. Er findet es angemessen, aus dem Wuste unzähliger Tagesblätter zum Besten der Kunstfreunde solche Auszüge einzuschalten (?), die sich über den gewöhnlichen Recensentenschlendrian erheben. Und so fühlen wir uns denn aufgelegt, mit Goethes Hexe zu unserm Faust zu sagen: wir sind erfreut, dass unser Baum auch solche Aepfel trägt.

Die Städte, die P... beconcertirte, sind: Dresden, Leipzig (wo er bey der ersten Durchreise nicht spielte. Dabey haben wir zu bemerken: es ist unwahr, dass die Concert-Direction eine höhere Saalmiethe, als von jedem Andern, verlangte; auch hat man ihm keine Sängerin aufzudringen versucht. Dass er aber bey dreyfachen Preisen auch dem Orchester das Doppelte zahlen sollte, ist richtig. Man hatte das Gesetz aufgestellt: wer mehr als das Gewöhnliche verlangt, kann auch seinen Kunstgenossen etwas von seinem Ueberflusse zufliessen lassen. Das Uebrige sind Missverständnisse), Berlin, Warschau, Breslau, Frankfurt a. M., Halle, Magdeburg, Dessau, Halberstadt, Erfurt, Gotha, Weimar, Rudolstadt, Coburg, Bamberg, Regensburg, Augsburg, Nürnberg, München, Stuttgart und von hier wieder nach Frankfurt a. M., wo er bis Anfangs May ruhete. Ob er nun abgereist ist, wissen wir noch nicht.

2) Paganini als Mensch.

Zunächst wird von seinem europäischen Rufe gesprochen, wobey Seume's Wort angezogen wird: Kein Mensch ist so gross als sein Name, weder im Guten noch im Schlimmen! P..., heisst es, ist sogar ein liebenswürdiger Mensch, aber ein Mensch. Wir unterschreiben Beydes. Er lobt gern, auch schwache Dilettanten, die wohl thun würden, ihm nicht Alles zu glauben. Er versteht auch zu speisen und hat auch die Damen gern.

P... wurde zu Genua im Februar 1784 geboren. Sein Vater Antonio, ein Handelsmann, hielt ihn streng zur Violine. Wir können nach P.s eigenen Erzählungen kaum glauben, dass er sein erster Lehrer gewesen ist. Costa wurde es. Im neunten Jahre trat er zum ersten Male öffentlich im Theater mit Variationen seiner eigenen Composition auf. Er kommt nach Parma und lernt von Girette ein halbes Jahr den Contrapunct. Dann bereisete er (als 14jähriger Knabe) mit seinem harten Vater Mailand, Bologna, Florenz, Pisa u. s. w. Das Reisen gefällt ihm und neue Wanderungen werden unternommen. Seine Jugend wird nicht frey gesprochen von den Fehlern aller jungen Leute (doch der meisten), die sclavisch erzogen sich plötzlich ungebunden fühlen. Dazu genuesisches Blut und laute Anerkennung seiner Kunstbildung. Er gerieth auch in den Fehler des Hazardspieles, der ihn oft in grosse Verlegenheit brachte, was aber nur vorübergehend war. Er wurde am Hofe zu Lucca angestellt, doch mit geringer Besoldung. Er verlangt nach Freiheit und reist wieder. Von seiner Familie wird keine gute Beschreibung gemacht. Alle brauchten ihn als Mittel zu habsüchtigen Zwecken. Nur gegen seine Mutter blieb P... stets in unwandelbarer Liebe. Es folgen allerley Anecdoten aus seinem Künstlerleben. Er componirte viel für die Guitarre, was ungedruckt blieb. Er selbst liebt das Instrument nicht, ob er gleich grosse Fertigkeit darauf besitzt und es als Gedankenleiter zum Componiren gebraucht. Er trennte sich von Panny, der „den Sturm" für ihn setzte, um nicht glauben zu machen, er habe, wie die Catalani, einen Tonsetzer für sich nöthig und verstehe es nicht selbst. General Pino, für den er Vieles componirte, war sein väterlicher Freund. „Ich habe es schon oft verschworen, äusserte P..., fremde Compositionen zu spielen. Es ist meiner Natur entgegen, Entlehntes vorzutragen; nicht, als ob ich das Vorliegende nicht zu spielen vermöchte" u. s. w. Er spielt das Schwerste à Vista. Nach seinen Reisen will P... der Welt ein musikalisches Geheimniss mittheilen.

was in keinem Conservatorium zu lernen ist. Niemand als Gaetano Ciandelli in Neapel kennt bis jetzt sein Geheimniss, der dadurch aus einem mittelmässigen Violoncellspieler binnen drey Tagen (?) ein ganz anderer Mensch wurde. Die Schulen Blumenthals, Guhrs und Wlczek's, nach P.s Art zu spielen, werden es nicht überflüssig machen, bemerkt sein Biograph.

Mit besonderer Vorliebe spricht P... von Mailand, wo er auch die musikalische Gesellschaft Gli Orfei leitete. Der Wettkampf Lafond's und P.s in Mailand 1816 ist bekannt, wird aber interessant und ausführlich S. 296 — 300 erzählt. — Seine Anspruchlosigkeit und allgemeinere Bildung werden gerühmt S. 319 — 45. Sein Sohn Achilles wurde am 23sten July 1825 von Antonia Bianchi zu Palermo geboren, einer liebenswürdigen Sängerin, die 5 Jahre seine Kunstgenossin war. Missverständnisse trennten sie 1828 in Wien. Er zahlte ihr, der zuweilen viel erzürnten, 2000 Scudi oder 3531 Fl. P... liebt den Knaben ungemein und hat ihn stets um sich, beweist auch grosse Geduld.

Von S. 345 an wird der mancherley Gerüchte und Volksmährchen gedacht, die vom Munde zu Munde gehen. Gefängniss und Ermordung einer Geliebten werden für irrthümlich gehalten. Er selbst bezeugte, dass er nie gefangen und nie vermählt war. Bekanntlich erzählt man sich, er soll in Mantua, einer schönen Geliebten wegen, die er für untreu hielt und sie tödtlich verwundete, gefangen gesessen haben. Mehre Jahre sollen ihm dort in Gesellschaft seiner Violine, auf welcher man ihm nur die G-Saite erlaubte, verflossen seyn. Der Gouverneur, der sein Spiel hörte, habe sich für ihn bey Napoleon verwendet, der ihm hörte und begnadigte. Später erst habe er seine Anstellung in Lucca erhalten. — Er selbst hat diesem Gerüchte öffentlich widersprochen, was er doch nicht wohl wagen dürfte, wäre die Beschuldigung gegründet. Amtliche Berichte darüber wären erwünscht. —

Ein geheim gehaltenes Verhältniss mit einer Hofdame in Lucca veranlasste ihn zu dem Scherze, eine Liebesscene auf der e- und g-Saite aufzuführen, wo Grollen, Lispeln, Seufzen, Scherzen und Jubel der Versöhnung der Liebenden angedeutet wurde. Der Scherz fand den lebhaftesten Beyfall. Die Prinzessin Elisa äusserte: wäre es Ihnen nicht möglich, uns auf einer Saite etwas hören zu lassen? Es geschah. Die erste Sonate auf der G-Saite wurde „Napoleon" bezeichnet und machte furore. Rossini soll das Motiv des ersten Satzes in einer seiner Opern benutzt haben. — Jene Sagen (es wird gelegentlich noch einiger gedacht) scheinen auf einer Verwechselung mit dem Polen Durahowski, der, gleichfalls berühmter Violinspieler, sich zu gleicher Zeit mit Paganini in Mailand aufhielt, zu beruhen. Dieser Mann, berichtet der Erzähler, gerieth unter liederliche Leute, mit denen er nächtlich das Haus eines Pächters überfiel. Er wurde eingekerkert und erhielt die Erlaubniss, seine Violine mitnehmen zu dürfen. Hr. Zappi, Theater-Sensal zu Bologna, schreibt, Paganini hat niemals Jemanden weder vergiftet noch erdolcht. Auch das Genua wird das Gerücht widerlegt.

Von S. 387 bis 399 wird vorzüglich noch der Vorwurf des Geizes beleuchtet, den man dem genuesischen Meister zuweilen gemacht hat. Dass es geizige Künstler gibt, ist ganz gewiss; dass es welche gibt, die ihre geizigen Perioden und dazwischen wieder solche haben, die einer ziemlichen Sorglosigkeit gehören, ist nicht minder wahr. Sein Biograph vertheidigt ihn gegen diesen Fehler und behauptet: „er ist sparsam (daran thut er sehr wohl), aber nicht geizig (daran thut er doppelt wohl). Da aber der Begriff von Sparsamkeit nicht in allen Menschen derselbe ist: so wird das Relative desselben von Verschiedenen auch verschieden benannt werden. Uebrigens ist es ein jammervoller Anblick, einen armen alten Künstler hungern zu sehen.

Ueber die muthmaassliche Aufnahme Paganini's zu Paris und London, wovon der Verf. zum Schlusse spricht, wollen wir nicht sprechen, sondern wo möglich sie lieber erleben.

Das Buch ist lang (410 Seiten) und so haben wir auch lange genug darüber gelesen. Wenn nun auch dem Einen diess, dem Andern jenes zu lang ausgesponnen scheinen wird: so wird es doch gewiss auch die Meisten meist wohl unterhalten. Anzüge sind genug darin. Unsere Zeitschrift ist wenigstens 46 Male, aber auch am meisten und zwar nicht immer über den Ritter, denn solches wäre unmöglich, ausgezogen worden. Der Druck ist gut. Paganini's Bild und ein fac simile seiner Buchstaben- und Notenschrift wird Jedem willkommen seyn.

Nachrichten.

Berlin. Die Königl. Kammersängerin, Dem. Henriette Sontag hat Berlin am 23sten May verlassen

und ist über Posen nach Warschau abgereist, von wo sie sich nach St. Petersburg und Moscau begeben, und dann über Riga, Königsberg und Danzig nach Deutschland zurückkehren wird. Wir hoffen, im Herbste diese ausgezeichnete Künstlerin wieder zu sehen und vielleicht ganz die unsere bleibend zu nennen.

Im Monat May hat Dem. Sontag noch folgende Gastrollen auf der Königlichen Bühne gegeben: am 7ten die Desdemona in Otello mit fast noch grösserer Vollkommenheit zum drittenmale, am 11ten und 13ten die Anna in Boieldieu's „weisse Dame" besonders in dem beliebten, da Capo verlangten Duette mit Georg Brown sehr ansprechend. In diese Oper hatte Dem. Sontag eine glänzende, pikant instrumentirte Arie von Carl Blum an die Stelle der Original-Arie des 3ten Act's eingelegt, welche durch die meisterhafte Ausführung und Ausschmückung lebhaften Beyfall erhielt. Das Spiel der Künstlerin, welche diese Rolle früher häufig im Königstädter Theater gab, zeichnete sich durch Feinheit und Anmuth aus, welche alle ihre Bewegungen veredelt. Deren Schwester, Dem. Nina Sontag, stellte die Jenny schon etwas weniger befangen dar; ihre Stimme war in den Ensemble-Gesängen jedoch wenig durchzuhören. Am 15ten, 19ten und 22sten sang Dem. Sontag die Semiramis von Rossini dreymal mit fast jedesmal gesteigerter Kraft, Ausdauer und der glänzendsten Kunstfertigkeit. Die uns hier noch neue Oper wurde im Ganzen langweilig, theilweise sehr melodisch und reich an schönen Gesang-Effecten gefunden, häufig aber auch eine Characterlosigkeit bemerkt, welche fast an die Travestie des Tragischen streift. Höchst triviale Stellen und viel Rhapsodisches enthält die geschmacklose Ouverture, welche eben so gut zu einer burlesken Oper passte. Die Gesangpartieen der Semiramis, des Arsaces (Alt, von Dem. Hoffmann hier sehr fleissig und mit schöner Stimme ausgeführt) und des Assur (Bass, von Hrn. Zschiesche gut gesungen) sind mit Vorliebe und Geschmack sehr dankbar vom Componisten behandelt, welcher alle Rücksichten der Wirkung des brillanten Gesanges unterordnet. Am meisten gefielen die Arien der Semiramis und deren schöne, nur etwas lange Duette mit Arsace und Assur. Wahrhaft dramatisch ist die letztere Hälfte des ersten Finale von der Erscheinung des Ninus ab gehalten, bis zuletzt wieder bachanalischer Jubel ausbricht. Die Chöre sind in Rossini's gewöhnlicher Manier; die Instrumentirung ist effectvoll, theilweise etwas lärmend. Die Aufnahme der Oper hängt allein von der Ausführung der Haupt-Partieen ab. Ist diese so ausgezeichnet, als Dem. Sontag die Semiramis sang und darstellte (obgleich etwas Hoheit der Gestalt, Stolz und Bezeichnung der vorherrschend sinnlichen Neigung dieser liebenden, sanft duldenden Königin abging), so ist der Erfolg unzweifelhaft, da die grössere Menge schon durch den Zauber der Melodieen gefesselt wird und nur geniessen, nicht die Reflexion zu Hülfe nehmen will.

Zum Benefice, welches S. M. der König der Dem. Sontag bewilligt, hatte dieselbe Rossini's „Belagerung von Corinth" gewählt, obgleich die Pamyra eine wenige bedeutende Gesangrolle ist, welche nur durch den geschmackvollen Vortrag der Künstlerin und ihr feines Spiel Bedeutung erhält. Der Zweck: ein gefülltes Haus, war unter jeden Umständen zu erreichen, da der Enthusiasmus für die gefeierte Künstlerin sich auf den höchsten Gipfel gesteigert hatte. Die hohen Opernpreisse waren noch um ½ erhöht und dennoch schon mehre Tage vor der Benefizvorstellung keine Billette mehr zu erhalten. Sperrsitze und die ersten Logenreihen wurden von der Beneficiantin (oder deren Secretair) nur, nach vorheriger schriftlicher Anmeldung, mit Auswahl vergeben. Man fand an diesem Abende die Stimme der Dem. Sontag, in Folge der kurz vorhergegangenen ersten Vorstellung der Semiramis und der täglichen Proben von dieser Oper, etwas matt und angegriffen. Dennoch war der Beyfall sehr lebhaft und ein Blumenbouquet bewiess der Künstlerin bey dem Hervorrufen nach geendeter Oper, die ehrende Anerkennung ihres schönen Talents.

Grösser aber noch war deren Auszeichnung nach der letzten Gastrolle als Semiramis, in der That ihre höchste Leistung in Hinsicht des Kunstfertigen, wie des declamatorischen Gesanges. Als nämlich Dem. Sontag nach der Oper (früher schon nach dem ersten Acte) wiederholt herausgerufen war, bedeckte eine Masse herabgeworfener Blumen und Gedichte das Proscenium. Dem. Sontag dankte zum erstenmale in gefühlvoller Rede. Hierauf trat Hr. Bader als Repräsentant der Oper aus der Seitencoulisse und bekränzte unter metrischer Anrede die Gefeierte im Namen der Gesangsmuse Esterpe. Mad. Wolf trat auf der andern Seite dazu und weihete der Künstlerin auch die dreyfachen Kränze der Polyhymnia, Thalia und Melpomene, worauf Hr. Bader einen Abschiedsgesang, mit sanfter

Orchesterbegleitung, auf die zweckmässig gewählte Melodie des Arioso Adolar's am Schlusse der Oper Euyranthe, gefühlvoll vortrug. So endete der schöne Kreis der Darstellungen einer dramatischen Sängerin, welche nächst der Catalani und Pasta wohl jetzt zu den berühmtesten Künstlerinnen neuester Zeit zu zählen und dieses Ruhms würdig ist, was Grazie, Geschmack und Kunstfertigkeit des Gesanges betrifft, in Verbindung mit seltener Anmuth, Bescheidenheit und Talent zur vielseitigen mimischen Darstellung.

Nach der durch vierzehn Gastdarstellungen der Dem. Sontag für die Theatercasse bewirkten, höchst bedeutenden Einnahme zu hohen Operupreissen, feiert jetzt die königliche Bühne um so mehr, als der Hof sich nach Schlesien begibt und S. M. der König einen grossen Theil des Sommers abwesend seyn wird.

Der Generalmusik-Director Spontini, dessen zehnjähriges Engagement am 28sten May d. J. abgelaufen ist, begibt sich auf Urlaub bis zum Herbst nach Paris und Italien, soll jedoch seinen Contract auf anderweitige zehn Jahre erneuert haben. Es ist nicht zu verkennen, dass dieser, durch die Composition der „Vestalin" und des „Fernand Cortez" von Frankreich aus berühmt gewordene Tonsetzer auf die genau nüancirte, geistreiche Ausführung seiner, mit vollkommenster Bühnenkenntniss in Scene gesetzten Opern hier den wesentlichsten Einfluss ausgeübt, auch auf die Königl. Kapelle und den Theaterchor nützlich eingewirkt, nächstdem sich auch durch uneigennützige Ueberlassung seines jährlichen contractmässigen Benefizconcertes zur Bildung eines eigenen (sogenannten Spontini-) Fonds zur Unterstützung hülfsbedürftiger Theatermitglieder ein bleibendes Verdienst erworben hat. Auch als dramatischer Componist hat Spontini die Opern Olympia (nach Hofmann's Bearbeitung den dritten Act fast ganz neu), Nurmahal, Alcidor und Agnes von Hohenstaufen neu auf die hiesige Opernbühne mit grösstentheils glänzendem Erfolge gebracht. Spontini's Gegner warfen demselben eine zu merkliche Vorliebe für seine Werke und Vernachlässigung, oder wenigstens nicht gleiche Begünstigung der dramatischen Arbeiten anderer, besonders deutscher Componisten vor. Die Folgezeit wird darüber richten, da die Urtheile der Zeitgenossen für oder wider noch zu leicht parteiisch und befangen erscheinen. Zur Ehre der Wahrheit ist jedoch zu erwähnen, dass Spontini Gluck's Armide und Mozart's Don Juan in der Regel selbst geleitet, auch Spohr's Jessonda und Faust zur Aufführung gebracht, die C. M. v. Weberschen Opern „Freyschütz," Euryanthe und Oberon dagegen wohl nur geduldet, nicht eben begünstigt hat. Dass Rossini's und Auber's dramatische Compositionen nicht zu Spontini's Ansichten von der Erhabenheit und Energie des musikalischen Ausdrucks passen, ist leicht zu erklären. Vielseitigkeit ziemt jedoch einer grossen Kunstanstalt. Nur muss das Höhere und Bessere stets der überwiegende Theil seyn, um den guten Geschmack aufrecht zu erhalten. Und in dieser Hinsicht ist Spontini's Stellung bey der Königl. Oper von wesentlichem Nutzen, wenn auch Vieles noch anders gestaltet zu wünschen wäre. Namentlich müssten uns die neuesten, besseren Erzeugnisse der dramatischen Muse zeitiger vorgeführt werden, ehe sie veralten, wie diess die Intendanz mit den französischen Producten zu bewirken weiss. Zum 3ten August wird Auber's Fra Diavolo einstudirt. Wie es heisst, hat Mad. Schultz ihre Entlassung erbeten. Mad. Milder ist bereits pensionirt und Fräulein v. Schätzel auf einer Urlaubsreise abwesend. Es fehlt daher nothwendig wenigstens noch eine bedeutende Sängerin im grossen Style. Auch die talentvolle Altistin, Dem. Hoffmann verlässt uns mit Königlichem Urlaube auf einige Zeit zur weitern Ausbildung ihres schönen Talents.

Das Königstädter Theater hat an Dem. Vio und dem Tenoristen Schuster aus Wien, welcher in Rossini's „Aschenbrödel" als Prinz zuerst mit Beyfalle debütirte, eine recht gute Acquisition gemacht. Die Stimme des Herrn Schuster ist zwar nur schwach, mehr Kopf- als Bruststimme; sein Falset aber ist von seltener Höhe und vorzüglich ausgebildet, auch die Kehlfertigkeit ziemlich geübt. Nur der innige, tiefere Vortrag fehlt. Durch Hrn. Forti und Spizeder ist die dortige Oper nun ganz vollständig, zumal noch ein zweyter guter Tenorist, Hr. Greiner, Dem. Franchetti, Felsenheim u. s. w. mitwirken. Auch die früher so beliebte „Italienerin in Algier" ist auf der Königsstädter Bühne durch Dem. Vio wieder mit Erfolg in's Leben getreten.

Das Königl. Theater hat ein r ues Ballet: „die neue Amazone" nach Taglionis (aus Paris) eigener Anleitung mit vielem Beyfalle gegeben, zu dem besonders eine ambulante Decoration von Gropius beytrug, den Wechsel der Landschaften bey einer Wasserfahrt vorstellend. Am 5ten May, dem jährlichen

Le deux journées, nach deutscher Bearbeitung, nun einstudieren. Die italienische Oper ist jezt so zerrissen, dafs diesen Sommer nicht einmal die gewöhnlichen Vorstellungen in Pillnitz haben gegeben werden können. Hr. Kapellmeister Paer und seine Gattin von Wien sind nun wirklich engagirt: sie an die Stelle der Madam Cappelletti, er um jährlich eine Oper zu schreiben und aufzuführen. Der Sänger Sgr. Conti ist überdies nach Italien geschickt worden, um noch mehrere gute Subjekte herbeyzuschaffen.

Den ganzen Sommer über ist, obiges abgerechnet, die hiesige Musikwelt ziemlich todt. Ich weis unter den neuern Erscheinungen in derselben nur das Violinkonzert des 11½ jährigen Knaben, Julien Baux aus London, (er spielt sehr brav, mit ungeheurer Fertigkeit, und so genau, auch in den grofsten Schwierigkeiten, dafs nur das sehr geübte Ohr hin und wieder ein Tonchen vermissen kann) und die Aufführung des Mozartschen *Requiem* durch Hrn. Musikd. Bierey anführen kann, die recht sehr gut ausfiel, und wo unter den Sängerinnen sich besonders Mad. Bierey durch ihren richtigen und geschmackvollen Vortrag der ersten Sopranpartie auszeichnete.

(Wien, Mitte Julii.) Da ich von unserm deutschen Hoftheater nichts Neueres von mehr Gehalt anzuführen habe, so nenne ich Ihnen die Oper: *die Königinn der schwarzen Inseln* — der Text nach Wielands bekannter Erzählung nicht besonders glücklich, die Musik von Eberl hin und wieder glücklicher bearbeitet. Sie haben schwerlich einen Begriff davon, was alles die Direktion und der Komponist zusammengehäuft hatten, um mit Gewalt Aufsehen zu machen, und, wo möglich, hinzureissen. Wielands „redende Fische sogar" waren Kleinigkeiten. Doch ist es wahr, dafs die Musik glänzende Stellen hat, die von Geist zeugen, und dem Komponisten Nahmen machen konnten, wenn sie unter dem überladenen, hin und wieder auch gedehnten Ganzen nicht gleichsam erdrückt würden.

Einige Worte über die neue französische Lyra. (*Lyre-Guitarre.*) *)

Paris hat kaum jemals mit gröfserm Eifer nach dem Neuesten gejagt, und es zur selbstgegebenen Richtschnur festgesezt, als es jezt nach dem Aeltesten (aus den Zeiten griechischer und römischer Kunst, versteht sich) eilet, es kennen lernt, und es nachzuahmen oder möglichst ganz sich anzueignen bemühet ist. So ist denn das Alte neu worden, und da von dem Alten denn doch fast nur Gutes und Schönes, und vieles Unübertreffliche auf unsere Zeiten gekommen, das Schlechte, woran es jenen Nationen und Zeitaltern wahrhaftig auch nicht gefehlt haben wird, zu Grunde gegangen ist: so ist dieser modische Sinn — abgerechnet, was abzurechnen ist — ein baarer Gewinn für Kultur und Geschmack.

Diese neue Vergötterung des Alten würde gewifs auch ihren Einfluss auf Musik haben, wenn sie ihn haben *könnte*. Aber bekanntlich wissen wir von der Musik der Alten ohngefähr so viel, als nichts; und auf was wir im Dunkel hintappen, und denn doch nur hypothetisch darüber aufstellen, giebt ein so ganz anderes Ding, als unsere Musik, giebt etwas, das wir, in unserer genauern Sprache, nur sehr uneigentlich Kunst nennen können — dafs sich schwerlich irgend Etwas von Bedeutung für unsre Musik aus jener Liebhaberey zum Alten ergeben kann: denn das neue und in Frankreich plötzlich so beliebt gewordne Instrument, von welchem hier einige Worte gesagt werden sollen, dürfte wohl kaum als Etwas wirklich Bedeutendes angenommen werden können. Doch ist es gewifs etwas Artiges, und diese seine Artigkeit (die sich überdies der Spielerin einigermafsen mittheilt) ver-

---

*) Hiezu die Abbildung in der Beylage.

d. Redakt.

Beilage, hatte der G. M. D. Spontini ein Concert auf der Opern-Bühne veranstaltet, welches der Bezeichnung „spirituel" insofern nicht ganz genügte, als die Wahl der Musikstücke zu verschiedenartig war. Der erste Theil bestand nämlich aus der Ouverture, dem Nonnenchor, einer Arie, dem sich anschliessenden Duette und Quartette aus der Oper: Agnes von Hohenstaufen, einer dreystimmigen Motette im galanten Style von Spontini, worin Dem. Sontag mitwirkte, und der (auch in Halle executirten) Cantate von Spontini, ursprünglich zur Krönungsfeyer des Kaisers von Russland gesetzt. Den zweyten Theil füllte J. Haydn's „Frühling" und „Herbst" (wesshalb nicht lieber der „Sommer?") mit den am Beilage sehr unpassenden Chören der Jäger und Bachanalien der Weinlese aus. Dem. Sontag sang die Partie „Hannchen's" unvergleichlich schön, ganz einfach. Auch ein Concert des Hrn. Musikdirector Möser am 12ten May erhob Dem. Sontag, nächst dem geschickten Violinvirtuosen selbst, zu einem glänzenden Kunstfeste durch den ganz ausgezeichnet schönen Vortrag einer Scene aus Rossini's Cenerentola und der Variationen von Pixis auf das Thema des Liedes: „Steh' nur auf, mein Schweizerbub'." Hr. Möser spielte ein gediegenes Violinconcert von L. Maurer und Variationen auf russische Volkslieder mit vieler Fertigkeit und Geschmack. Hr. K. M. Moriz Ganz trug eine Phantasie von Bern. Romberg auf dem Violoncelle in seiner Art höchst ausgezeichnet vor, wenn wir gleich den humoristischen Vortrag des berühmten Componisten selbst vermissten. Fräulein v. Schätzel sang, vor ihrer Abreise nach Cassel, die schöne Arie der Gräfin aus Mozart's Figaro: „Dove son i bei momenti" kunstfertig und mit Ausdruck, nur nicht immer rein intonirend — ein Fehler, den wir in neuerer Zeit mit Besorgniss öfters an dieser jungen, viel versprechenden Sängerin bemerken, da solcher entweder auf zu grosse Anstrengung des Organs, oder mangelhafte Methode zu deuten scheint. Dem. Sontag böte hier ein sehr schätzbares Vorbild dar, das wohl die aufmerksamste Beachtung verdiente! —

Von den im Möserschen Concerte vorzüglich ausgeführten Ouverturen von Spontini zu den Opern: „die Vestalin" und „Agnes von Hohenstaufen" erhielt die erstere lebhaften Beyfall, die andere wurde still aufgenommen, eine Gleichgültigkeit, welche mehr aus persönlicher, als Kunstrücksicht gezeigt zu werden schien. Die Composition dieser, etwas zu langen und chargirten Ouverture ist sehr werthvoll und dramatisch. Es war indess früher die Ouverture zu Wilhelm Tell von Rossini angesetzt gewesen, und das Gerücht hatte sich im Publico verbreitet, dass der Componist selbst oben erwähnte Ouverture dafür eingeschoben hätte, welche acht Tage früher bereits im Spontini-Concerte mit Beyfall ausgeführt war. — Auch der Harfenist Delacour liess sich im Möserschen Concerte mit Beyfall hören. In Potsdam hat Herr Carl Blum ein Concert gegeben, welches durch die Theilnahme der Dem. Sontag ausgezeichnet wurde. Am 26sten d. veranstaltete der K. Sänger, Hr. Heinrich Blume in dem beliebten Tivoli-Locale eine musikalische Abendunterhaltung, welche mehr Erheiterung und abwechselnden Genuss bezweckte, als eigentliche Kunstbefriedigung. Die sogenannte Physharmonica und das Flageolet wurde darin producirt. Gesang von Männerstimmen wechselte mit schlechter Declamation und guter Harmoniemusik ab, welche in dem gewählten Saale jedoch sehr gedämpft klang. Die Ouverturen zu Fra Diavolo und die Jagd-Ouverture von Fr. Schneider eröffneten beyde Abtheilungen der bunten Unterhaltung, zu der auch Chöre aus Marschner's und Lindpaintner's Opern mitwirkten. Hr. Haack liess sich auf dem Pianoforte mit Beyfall hören.

Der hiesige Musikdirector Girschner, welcher einen Musik-Unterrichts-Anstalt nach Logier's Methode vorsteht, hatte am 19ten May im Probesaale des Königlichen Schauspielhauses eine Aufführung von zwey Acten der von ihm neu componirten Oper Undine von Hrn. v. Fouqué in der Art veranstaltet, dass die Singstimmen, mit Ausnahme der Dem. Nina Sontag, von Dilettanten ausgeführt und mit dem Pianoforte vom Componisten begleitet wurden. Der Dialog wurde zwischen den Musikstücken nicht überall verständlich vorgelesen, da eine überaus grosse Menge von Zuhörern eingeladen, auch die Hitze bey der Gewitterluft unerträglich war. In so weit sich nach einer so unvollständigen Aufführung über die Composition urtheilen lässt, schien solche besonders melodisch zu seyn. Das Geisterartige schien Hoffmann in seiner (im Manuscripte noch in dessen Nachlasse vorhandenen) musikalischen Bearbeitung genialer aufgefasst zu haben. Im Jahre 1816 fand letztere Composition durch ihre Eigenthümlichkeit theilweise lebhafte Anerkennung, wenn gleich mancher scenische Effect weniger vom Componisten unterstützt wurde, der hierin ganz eigene

Ansichten hatte und besonders das Streben nach glänzender Wirkung in der dramatischen Musik durchaus verschmähte. Es würde interessant gewesen seyn, jetzt die Hoffmann'sche Musik wieder zu hören und solche mit Girschner's neuer Composition zu vergleichen. Der Dichter soll das höchst phantasiereiche Sujet zum Theil auch neu umgearbeitet haben. Die künftige Aufführung wird zeigen, welches von beyden die wirksamste dramatische Production ist. — Ausser den Opern, in welchen Dem. Sontag glänzte, ist auf der Königlichen Bühne nur noch einmal „der Freyschütz" (die Hrn. Hoffmann und Zschiesche als Max und Caspar) und am 31sten v. M. nach langer Ruhe Auber's „Stumme von Portici" gegeben worden. In Abwesenheit der Fräulein v. Schätzel sang Mad. Hoffmann, geborne Grein, vom K. K. Hofoperntheater zu Wien (jetzt Gattin des hiesigen Tenoristen, nicht bey unseren Bühnen angestellt), die Elvira mittelmässig. Wenn gleich diese Sängerin ziemlich gebildete Volubilität der Stimme besitzt, so scheint es ihr doch an einer gründlichen Ausbildung und der nöthigen musikalischen Sicherheit zu fehlen, da die Intonation öfters schwankt, und die Einsätze in den mehrstimmigen Gesängen unsicher sind. Die erste Arie der Elvira wurde applaudirt und recht geläufig gesungen. — Jetzt beginnen die Gartenconcerte im Freyen.

Paris. Cherubini hat eine neue vierstimmige Missa No. 4. geschrieben, welche sehr gerühmt wird. Auf dem deutschen Theater hat die Oper Bibiana von Pixis sehr gefallen; auch Fidelio hat grosse Sensation gemacht. Haitzinger und Mad. Schröder-Devrient erhalten den grössten Beyfall. Caraffa und Herold haben eine Oper: L'auberge d'Auray componirt, worin die englische Schauspielerin Miss Smidson aufgetreten ist. Bey der Academie de musique ist eine neue grosse Oper: François 1er à Chambord erschienen, deren Componist nicht genannt wird. Der Kaiser von Brasilien hat dem Componisten Mayerbeer den Sonnenorden verliehen.

Ueber die K. Sächs. italienische Operngesellschaft in Leipzig vom 11ten May bis zum 15ten Juny.

Die vorzüglichsten Mitglieder dieser gerühmten Gesellschaft sind unseren geehrten Lesern aus früheren Nachrichten dieser Blätter bereits bekannt. Wir wollen jedoch mit einer kurzen Bezeichnung derselben den Anfang machen. Unter den Damen nennen wir: Signora Palazzesi, die wir unter die angenehmsten Sängerinnen zählen, nicht allein ihrer schönen, vollliebtlichen Stimme und ihrer natürlich anmuthigen Gewandtheit, sondern auch ihres innern, eigenthümlich frischen Musikgeistes wegen, der auf eine ganz ungesuchte Art sich Eingang in die Gemüther aller unbefangenen Hörer zu verschaffen weiss. Man sagt, sie soll die Schulfertigkeit des Notenlesens nicht, wie mehre Andere, besitzen. Das mag seyn oder nicht seyn, wir haben keine Bekanntschaft unter ihnen: aber das ist ihre und des Directors Sache, nicht des Publicums, was sich mit Recht an das hält, was es empfängt und das ist im Ganzen etwas Gutes. Fehlt ihr z. B. in der Semiramis das eigentlich Hochtragische: so stört diess bey der gehaltenen Durchführung des tragisch Anständigen in einer Oper, die bey einzelnen Vortrefflichkeiten doch auf echt tragische Haltung keine Ansprüche machen kann, um so weniger. Ihr ganzes Bezeigen bildet mit ihrem Gesange eine Einheit, die etwas Wohlthuendes gewährt. Wäre sie tragischer, so erschiene Rossini's Musik nur noch zerrissener und der Gesammteindruck ärmlicher. Am allermeisten entzückte sie als Matilde Schabran, worin sie auch ganz vortrefflich ist. — Signora Schiassetti, im Allgemeinen und besonders im Musikalischen reich gebildet. Ihr Vortrag ist ungemein schön; die Stimme nicht stark, weder eigentlicher Alt noch Mezzosopran, sie schwebt zwischen beyden. Ihre Erscheinung wird überall, ausser auf zu grossen Theatern, willkommen seyn und wir verdanken auch ihr viele Genüsse. — Dem. Veltheim, hoher Sopran, gibt an musikalischer Bildung ihrer Vorgängerin nichts nach; ihr Gesang ist höchst sicher und kunstfertig, wie ihr Fortepianospiel; sie hat sich auch bereits als Componistin gezeigt und die Mühe, die sie sich in allen ihren Leistungen gibt, verdient alles Lob. Ihre Stimme ist dünn, unterstützt also ihre genannten Vorzüge nicht genug in die Sinne fallend: dennoch wusste sie sich hauptsächlich als Anna im Don Juan lebhaften Beyfall zu gewinnen, worüber wir uns doppelt, auch um unsers Publicums willen, freuen. — Signora Sandrini zeichnete sich am meisten in matrimonio segreto aus, wo nur zuweilen ein Anstrich von Uebertreibung beygemischt schien.

Der Tenorist, Hr. Rubini, dessen Familie reich an guten Sängern ist, besitzt eine sehr gebildete Kunstfertigkeit, viel Geschmack und etwas angenehm

Schmelzendes im Tone, dessen volle Stärke der halben Stimme Platz gemacht hat. Nur zuweilen treibt er in den sichersten und rundesten Passagen sein übrigens schönes Falsett um mehre Töne zu hoch, die dann gegen die übrigen zu schneidend werden, was ohne Mühe wegfallen könnte. Stärker und frischer ist der Tenor des Hrn. Pesadori, aber an Gewandtheit und Geschmack kommt er dem ersten noch nicht gleich. — Herr Benincasa ist ein anerkannt trefflicher Buffo mit noch immer schöner Stimme und der beweglichsten Rundheit im Vortrage, der nie über die feine Grenzlinie schreitet, wo das wirksam Komische aufhört, sich mit dem Anständigen eines gebildeten Welttones zu vertragen. Ausser dem höchst sicher durchgeführten Character in Matrimonio segreto haben wir ihn noch besonders als Leporello, namentlich in der Scene zu rühmen, wo er gezwungen wird, den Giovanni zu spielen, was er mit äusserst wirksamer Nachahmung auch der Stimme und der Vortragsart seines lockern Herrn zu thun weiss. Hrn. Zezi's Bass ist voll und metallreich, sein Vortrag fein und sehr gewandt. Der Ton an sich ist nicht sowohl wegen seiner natürlichen Stärke, als vielmehr wegen seiner Reinheit und Rundung durchdringend, was uns vielmehr gilt, als blosse Stärke und ein paar tiefe Töne mehr. Hr. Vestri, zweyter Bass, besitzt eine stärkere Stimme, nicht minder gewandt und fertig, nur noch nicht so fein gerundet. Als Assur und vor Allem als Geist im Don Giovanni zeichnete er sich höchst rühmlich aus. — Die übrigen Damen und Herren füllen ihre Stelle angemessen aus.

Das Ganze, und darauf kommt es hier vorzüglich an, hält der Hr. Kapellmeister Morlacchi rühmlich zusammen. Sein Dirigiren ist ruhig, nichts Auffallendes zu bemerken, was die Augen der Menge auf ihn lenken könnte, was auch gar nicht seyn soll. Aber der Erfolg beweist klar, wie wacker Alles eingeübt ist. Darin allein liegt des Directors Ehre. Wie sehr er sich die Liebe unsers Orchesters zu gewinnen wusste, ist schon erzählt worden. Freundlichkeit und Lob am rechten Orte sind wohl auch etwas werth; der Ernst und das kalte Schweigen thun es nicht allein. Die Auszeichnung, die ihm geworden ist, hat er sich verdient. Dass er aber unser Orchester so brav fand, das macht nothwendig unseren hiesigen Directionen alle Ehre: denn kein Orchester, die einzelnen Mitglieder mögen noch so wacker seyn, ist gut, wenn es nicht gut zusammengehalten wird. In so kurzer Zeit kann das aber nicht bewirkt worden seyn. Möge man gegenseitig das Gute und Lobenswerthe anerkennen und dem etwa zu Wünschenden von allen Seiten williges Gehör geben, worin echt Menschliches und Künstlerisches sich zugleich hervorthut. —

Ueber die 13 Vorstellungen dieser Gesellschaft, denen wir mit Ausnahme der Oper Così fan tutte beywohnten, würde sich im Einzelnen sehr Vieles sagen lassen, wollten wir besonders auf die Opern selbst genauere Rücksicht nehmen. Hier kommt es aber, wie gesagt, weit weniger auf das Kleine im Einzelnen, als auf das Zusammenspiel im Ganzen an. Da kann man nun nicht anders sagen: es trifft mit Bestimmtheit, es stockt und schleppt nicht, Eins greift in das Andere; die Intonationen sind auch im Schwierigen rein und sicher; das Spiel auch derer, die eben nicht sich zu zeigen haben, bleibt lebendig; die Bewegungen sind frisch, nicht träge und fahrlässig. Vor Allem fliegt das Recitativ vorwärts und antwortet von jeder Seite her auf die Sylbe, wie ein erregtes Gespräch einer leidenschaftlichern Welt, wo man singt, statt zu sprechen, wodurch die Oper erst ein gehaltenes Ganze werden kann. Kurz sie wissen, dass das äussere Leben die Bedingung des innern ist und dass ein Licht unter dem Scheffel nichts hilft; sie können singen und nehmen Alle an der Sache so viel Antheil, als käme auf Jeden, auch auf den Diener, viel an. Und so ist es auch. Sie thun es gemeinschaftlich und bringen so einen Gesammteindruck hervor, wo die einzelnen verfehlten Töncben verfliegen, wie in einer Periode eine unterschlagene Sylbe. Ja sogar kleine vorlaute Einfälle verlieren sich in der Frische des Ganzen so, dass sie nur noch der Mäkeley angehören, die sich damit ihrer Natur nach schrauben und nach Verdienst es sich gefallen lassen mag, dass der Genuss vor ihr vorübergeht, weil er noch immer seine alte Scheu vor krankhaft gereistem Leben nicht überwinden kann.

Dieses rasche Ineinandergreifen, diese frische recitativische Gesangsrede, diese achtsamen Schattirungen in Vollgesängen können sich immerhin nicht wenige unserer Theatersänger zum Vorbilde nehmen: denn so gut auch gewöhnlich die Chöre gehen, so fehlt doch im Uebrigen noch Manches, das sich wohl gewinnen liesse, wenn man wollte.

Da wirst du erzürnt sagen: „Sind denn die Italiener auf einmal vollkommen geworden? Können

sie nicht auch von den Teutschen lernen?“ u. s. w. Ja, aber wir wissen nur nicht, ob sie wollen, und zweytens ist bloss davon die Rede, was wir lernen können. „Weiss denn der Herr, ob wir lernen wollen?“ Wir gestehen, dass wir einigermassen betroffen sind und müssen freylich einräumen, dass wir das auch nicht wissen. Es ist ja nur ein Vorschlag, der sich eben sowohl aus Liebe zum Teutschen unter Teutschen hören lässt, als die neue Rede, die uns jüngst zu Ohren kam, als sey die italienische Oper in Dresden ein überflüssiges, kostspieliges, ja verderbliches Ding. Wollet doch nicht übertreiben, liebe Herren! Beym Wörtlein „kostspielig“ fällt uns (sans comp.) die Rede etlicher Jünger beym Zerbrechen des Glases mit dem Narrenwasser ein. Auch geht uns das nichts an. Ueberflüssig? Sie haben uns erfreut und erfreuen in der Residenz. Ist aber die Freude überflüssig, so ist es das ganze Opernwesen, die Theater allesammt und noch so Vieles, dass es nicht auf unsern Bogen ginge. Verderblich? Ach nein! In der Oper sind sie jetzt allesammt und überall in Frankreich, Teutschland und Italien wie der Müllerknecht, an dem ist nichts mehr zu verderben. Das Einzelne ist schön, das Ganze, wird die Composition auch mit dazu gerechnet, lässt fromme Wünsche gross werden, von denen wir wünschten, sie wären schon gross. „Also hältst du jene Rede wohl gar für unverständig?“ Man setze uns doch nicht so zu und vernehme unsere Gegenrede: Ganz und gar nicht! Vielmehr erklären wir jene Rede für einen schlagenden Beweiss, dass eine Liebe der andern werth ist. Es gibt nämlich immer noch unter den Teutschen wohlbewanderte Leute, die nichts lieben können, als was weit her ist. Trillert's nun südlich, und hüpft es westlich, so feiert diess Geschlecht geschwind ihre Orgien und rufen einander am Markte zu: Jetzt haben wir diess und das erst singen gehört! Dabey nehmen sie in der Wuth das arme heimische Kindlein und werfen es mitsammt dem Bade zum Fenster hinaus. Andere sehen's erstaunt ob der argen Behandlung, und wenn sich nun das fremde Kindlein einmal badet, so muss es auch fliegen lernen. Es ist nur noch ein Glück, dass beyde gewöhnlich auf den weichen Rasen der Volksthümlichkeit fallen und laufen wieder davon, wie einst der Wallenstein in Tyrol, und die Freunde weissagen daraus, dass das Kindlein zu hohen Dingen bestimmt sey und dass es dereinst eine Krone tragen werde.

Eins an der Sache ist uns lieb. Seit dem Friedensschlusse des dreissigjährigen Krieges haben die Unsrigen mit einigen Gutmüthigkeitswehen nach und nach eingesehen, dass die Anerkennung und Preisung des vielbeliebten Exotischen sein Maass und Ziel haben müsse; dass es auch Dinge gebe, wie die weiland vortrefflichen Reunionskammern unter dem Manne, der lehrreicher starb, als lebte (Ludwig XIV), die man sich nicht weiter solle gefallen lassen und dergleichen mehr. Da haben nun freylich etliche das rechte Maass noch nicht in Allem gefunden und das ist eben der Umstand, warum so viel gedruckt wird, als wodurch bewiesen ist, dass Jeder glaubt, er hat es. Man wird also die Leipziger Elle von der Brabanter unterscheiden müssen. Es würde sich aber doch der alte Franzos, der in einem witzigen Anfalle uns le peuple d'admiration nannte, gewaltig wundern, wenn er in seinen Geistesfahrten wieder nach Teutschland und nicht zufälliger Weise gleich unter die rechten geduldig frommen Leute käme. Nein, mein Lieber! Hier wird nichts mehr admirirt! Hier ist Gideon und der Priesterrock folgt nach. Demnach haben die Meisten sehr wohl von sich geworfen das altvetterliche Wesen und haben das Schwert um sich gegürtet, worüber besonders die Uebersetzerfodern seufzen und es ist ein Zwiespalt im Lande. Weil es nun in vielerley Ding gut ist, wenn die eine Hälfte ausgebrannt wird als falscher Beysatz: so wäre es uns lieb, wenn wir die andere Hälfte des gediegenen Metalls behalten und nicht das ganze Erz vor der Scheidung von uns werfen wollten. Vor Allem kann der Teutsche es nicht wollen, dass die grossartigen Lehranstalten, der Lebens- und Unterrichtsverband der mancherley Völker der Erde, in welchem wir keine untergeordnete Rolle spielen, ein Verband, der jetzt mehr als je in gesegnete Wirksamkeit tritt, durch zu viel Kampf gestört werde. Wenn es freylich wahr wäre, was uns hin und wieder berichtet worden ist, dass das Fremde dem Heimischen den Platz vertritt, wenn es einmal von Rechts wegen auch vor will: so würde sich das nicht schicken und man könnte sich nicht wundern, wenn aus dem Gemurmel nach und nach eine vernehmbare Rede würde. Fremdes und Heimisches muss gleich billig als freundlich mit einander seyn, und Hausgenossen müssen einander helfen, aber sich nicht ohne Noth kränken und plagen, was wider alles Hausrecht läuft. Wir können nicht mit Gewissheit sagen, ob die italienische und teutsche

Oper in Dresden in solchem Hausunfrieden mit einander gelebt hat oder nicht: aus einigen Stimmen hätten wir fast auf einige, gewiss schon völlig beseitigte Widerwärtigkeiten schliessen sollen. Sind sie nicht dagewesen, was wir am liebsten glauben, so können sich beyde Anstalten nur darüber freuen und mit Vergnügen werden wir den Unterricht der Wahrheit, der nicht mangeln wird, uns in's Herz graben. Sollten sie irgend einmal dagewesen seyn, denn die Stunden des Lebens tragen überall verschiedene Farben: so kommen sie ganz gewiss nicht wieder? Der Begriff des Unrechts ist nicht schwer und der gute Wille ist viel zu gut, als dass wir ihn nicht voraussetzen müssten. Nichts hebt die Kunst, ausser Friede und Freude. Die wünschen wir Allen um so mehr, je schöner wir beyde hier in unserm Leipzig während der Gegenwart der K. Sächs. italienischen Gesellschaft reichlich genossen haben. Und so fühlen wir uns noch zum Schlusse verpflichtet, für die Erhaltung dieser Freude bringenden und nützlichen Anstalt in unserm verehrten Dresden öffentlich zu danken, von der Zukunft alles Schöne hoffend und unter diesem ein freundliches Wiedersehn.

Kurze Anzeigen.

Six Fugues da célèbre Jean Seb. Bach arrangées pour Violon, Viola et Violoncelle par Guillaume Braun (deuxième Suite des Fugues). Propr. de l'édit. Berlin, chez T. Trautwein. Preis ¼ Thlr.

Es ist ein sehr verdienstliches und nicht schweres Unternehmen, auserlesene Meisterfugen des allerdings berühmten Grossmeisters auch für Streichinstrumente einzurichten und sie so noch weiter zu verbreiten. Man wird wohl thun, wenn man sich überhaupt auch mit dieser lange zu tief herabgewürdigten, wenigstens von Vielen gern übergangenen Compositionsart wieder vertraut macht. Wo nun in Werken eines solchen Altvordern Gelegenheit gewonnen ist, wer sollte sie nicht ergreifen, der es mit der Kunst redlich meint? Es wäre schlimm, wenn das Werk nicht viele Theilnehmer fände. Uebrigens gibt es noch einen grossen Schatz von Fugen Sebastians, die noch ungedruckt sind. Wahrscheinlich werden die wichtigsten derselben bald erscheinen.

Der alte Feldherr, heroisches Liederspiel in einem Acte von Karl von Holtei. Vollständiger Klavierauszug von C. W. Henning. (Eigenth. d. Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Bekanntlich hat dieses heroische Liederspiel in Berlin viel Vergnügen gemacht. Man muss so etwas gesehen haben, wenn man wissen soll, wie es wirkt. Doch hat uns schon die blosse Durchsicht des Klavierauszuges oft genug Lachen erregt. Es sind hier nämlich lauter sehr bekannte Melodieen zu neuen Texten zusammengereiht worden, die sich oft so ergetzlich gegenseitig vertragen, als gute Leute, die sich durch den allgemeinen Anzeiger der Teutschen geheirathet haben. Wir meinen, des heroischen Liederspiels auf 23 Seiten wohlgedruckter Auszug werde Vielen Spass machen dürfen.

Recitativ und Arie von G. F. Händel — — Klaviersatz. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 6 Gr.)

Der Herausg. hat diese Stück wahrscheinlich dadurch noch empfehlen wollen, dass er anmerkt, es sey von Mad. Milder bey einer Aufführung des Händelschen Samson in Berlin eingelegt und vorgetragen worden. Am Orte mag das seine Dienste thun, und in der Entfernung kann man nichts dagegen haben; denn es ist ein braves Musikstück. Das Recitativ ist ganz kurz und nur vom Basse begleitet. (Es sollte in ihm, vom Uebersetzer „das" nicht durch Gewicht und Accent gehoben, sondern aus dem Viertel C eine Achtelpause und ein Achtel C gemacht worden seyn). Die Arie selbst ist eine der, zwar einfachen, aber lebhaften, nachdrücklichen Character-Arien, wie deren Händel so viele geschrieben hat und wie diese Jedermann kennt. Die Form ist seine gewöhnliche. Leben und Energie muss durch den Ausdruck hineinkommen: Gelegenheit zu solchem Ausdrucke ist vorhanden. Ein Paar Stichfehler sind von der Art, dass sie ein Jeder sogleich verbessern kann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juny. N°. 26. 1830.

Recensionen.

Melodieen aller deutschen Kirchenlieder, welche in der Haupt- und Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien das ganze Jahr hindurch von dem Volke gesungen werden, nebst dazu verfassten neuen Kadenzen und Präambuln für Orgel oder Pianoforte mit unterlegter erster Strophe zum Singen, herausgegeben von Joseph Preindl. (Eigenth. d. Verl.). Neue vermehrte Auflage. Wien, bey Pietro Mechetti q^m. Carlo. Pr. 1 Fl. 15 Xr. C. M.

Vorsteher römisch katholischer Gemeinden werden sich diese Sammlung bestens empfohlen seyn lassen. Sie werden dabey, den Verhältnissen des Ortes und der Beschaffenheit ihrer Gemeinden gemäss, reiflich erwägen, was davon für sie aufzunehmen, was zu verändern und in welcher Art passend Neues zu schaffen sey. Selbst protestantischen Kirchenvorstehern und Freunden kirchlicher Ordnung ist es anzurathen, sich mit dem sorgfältig vertraut zu machen, was practisch in vielen katholischen Gemeinden in dieser Hinsicht geschieht, nicht dass sie Alles ohne Unterschied anwendeten, denn das geht nicht, sondern hauptsächlich dass sie vergleichen und überlegen, was etwa für protestantische kirchliche Volksthümlichkeit jeder Gegend besonders zu thun sey. Solche Bedenken sind in der That nicht unwichtig. Was Luther für kirchlichen Gesang that, wissen wir: was wir jetzt dafür thun, könnten wir auch wissen. Es braucht mancherley Besprechungen über Wesen und Einrichtung des Kirchengesanges, die leicht mehr werth seyn dürften, als das jammervolle Geschrey wider die Rationalisten.

Die hier neu gegebenen Präambuln sind kurz, meist sehr kurz und immer einfach, eben so und noch kürzer die Kadenzen, wie es überall gut ist. Kein Organist sitzt in der Kirche, um zu glänzen, sondern ist bestellt, erbauen zu helfen.

Die Lieder sind im Melodischen und Harmonischen in der allergrössten Einfachheit, bestehen grösstentheils aus Bruchstücken sehr wohl bekannter Volksmelodieen, von denen ein nicht geringer Theil auch unter uns an ganz andere als geistliche Texte erinnert, und die übrigen sind doch so sehr nach bekannten Volksweisen eingerichtet, dass sich fast immer ganze Zeilen finden, die geradezu dem Volksmunde entnommen und durch die schlichtesten Wendungen mit einander verbunden worden sind. Zuweilen trifft man mit der mehr weltlichen Gesangsweise ganze Zeilen aus wohl bekannten Choralmelodieen vermischt, oder etwas arienmässig gemacht.

Solche Kirchenmelodieen, die in ganzen Ländern oder auch nur, wie viele von diesen, hauptsächlich in der Hauptkirche einer der bedeutendsten Hauptstädte Teutschlands gebräuchlich sind und nach diesem Gebrauche gegeben werden, gehören zu den geschichtlichen Documenten, aus denen wir ersehen, welcher Geschmack 1830 noch hier der volksthümliche war, welche Mittel man anwendete, dem Volke das Kirchliche lieb zu machen und dergl. Ein sehr anziehendes Buch und ein höchst unterrichtendes zugleich müsste es geben, wenn ein dazu geschickter Mann es unternehmen wollte, die beliebtesten Kirchengesänge (nicht Choräle) der verschiedenen Länder Teutschlands zusammen zu stellen, das mehr und minder Gute und Mangelhafte deutlich anzudeuten und zwar nicht bloss den Melodieen, sondern auch dem Textinhalte nach. Es würde als ein wesentlicher Bestandtheil des Zustandes der Volksbildung, theils des Beharrens im Gewohnten, theils des Vorwärtsgehens, theils des Rückschrittes anzusehen seyn. Vergleichungen der mancherley Gegenden unseres gemeinschaftlichen Vaterlandes würden sich dann sehr leicht anstellen lassen. Dass etwas so weit aussehendes nicht der

Gegenstand einer beurtheilenden Anzeige seyn kann, ergibt sich von selbst. Musikeinrichtungen solcher Länder, an denen das Volk ungern oder gar nicht Theil nimmt, beweisen freylich nichts oder das Gegentheil der Volksbildung von dem, was verordnet ist. U. s. f.

Der Text des vor uns liegenden Werkchens liefert viel Bemerkenswerthes. Es ist zu bedauern, dass nur immer die erste Strophe und nicht alle abgedruckt worden sind. Vielleicht nimmt die Verlagshandlung bey einer neuen Auflage auch auf die Wünsche Auswärtiger Rücksicht. — Es wird nichts helfen können, wenn wir auseinandersetzen wollten, was hierin einer theilweisen oder einer gänzlichen Aenderung der Worte bedürfen möchte. Die Vorsteher werden das wissen, werden aber Schwierigkeiten und Bedenklichkeiten haben, die ihnen die Aenderung misslich erscheinen lassen. Dagegen, auch nicht einmal darüber ist rechtlicher Weise nichts zu sagen, kennt man die örtlichen Verhältnisse nicht durch und durch. Dass aber die Wortbetonungen mitunter recht übel, d. h. geradehin sprachwidrig sind, z. B. die öftere Länge des Artikels, Jesus, eine Fermate auf „in" in folgenden Worten: „denn es stellt in ⌒ Brodgestalten ⌒" und dergl., das hätte doch wohl geändert werden sollen, nicht auf dem Papiere allein, sondern im Gesange der Gemeinden. Die Verbindung volksthümlicher oft weltlicher Melodieen mit christlichen Texten ist auf alle Fälle klug. Wie weit diese Klugheit gehen dürfe, ohne die Pflichten der Seelsorge zu verletzen, die in möglichster Erhebung und Aufforderung des menschlich Edeln besteht, ist gleichfalls ein Bedenken von höchster Wichtigkeit, das aber wiederum jeder Kirchenvorstand für sich anzustellen hat, da die Regeln dafür von der Stufe der Bildung abhängen, auf welcher sich die zu besorgende Gemeinde eben befindet. Für andere Gegenden werden also andere Rücksichten genommen werden müssen; eine Einerleiheit kirchlicher Einrichtungen würde in dieser Hinsicht gar nicht wünschenswerth seyn. — No. 13 ist im Tacte verzeichnet: es muss statt des Viervierteltactes 4/4 gesetzt werden.

Michael Haydn's deutsches Hochamt (Hier liegt vor deiner Majestät) N. 1, für Stadt- und Landkirchen. Für die Orgel und die gewöhnlichen vier Gesangstimmen, auch nach Belieben mit zwey- bis neunstimmiger Instrumentalbegleitung mit oder ohne Orgel. Zweyte Auflage. (Eigenth. d. Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. für die Orgel allein 30 Xr. C. M., für Orgel und die 4 Gesangstimmen 1 Fl. 30 Xr.; für Orgel, Gesang, und alle Instrumentalstimmen 2 Fl. 30 Xr.

Dieses teutsche Hochamt wurde auch in der vorigen Sammlung von N. 22 an bis zu Ende meist vierstimmig mitgetheilt, alle Sätze um einen Ton tiefer. Nur das letzte „Heilig" fehlt in der vorigen Sammlung. Es ist uns willkommen, dass in dieser Ausgabe die Strophen sämmtlich abgedruckt worden sind, von denen in jener Sammlung nur immer die erste steht. Auch in diesem Hochamte ist Alles äusserst volk-thümlich im Melodischen und Harmonischen gehalten. Man sieht also, dass es Grundsatz ist: Mich. Haydn hätte sonst anders geschrieben. Dieser zweyten, ebenfalls rechtmässigen Ausgabe einer auch für Kirchliches ununterbrochen sorgenden Musikalienhandlung geht ein Vorbericht voraus, dessen hauptsächlichster Inhalt folgender ist: „Das vorliegende sogenannte Michael Haydn'sche Hochamt für Orgel und eine bis 4 Gesangstimmen im Volkstone geschrieben, vom Hrn. Sauer auch mit Instrumentalbegleitung versehen, existirt seit seiner Anstellung als Musikdirector an der vortrefflich eingerichteten k. k. Waisenerziehungsanstalt in Wien, und wird in derselben von 4 bis 500 Zöglingen und Erwachsenen mit ungetheiltem Beyfalle aller sie besuchenden In- und Ausländer, nicht nur andächtig abgesungen, sondern hat sich auch unter dieser Zeit in dem österreichischen Kaiserstaate, im katholischen Deutschlande, und in noch weiter entlegenen Provinzen bis Irland so verbreitet, dass die vom Hrn. Sauer veranstaltete erste Auflage desselben, schon seit mehreren Jahren, gänzlich vergriffen ist. Einer solchen allgemeinen Theilnahme, deren sich fast kein anderes dergleichen religiöses Gesangwerk erfreut, kommt die unterzeichnete Verlagshandlung mit der gegenwärtigen zweyten rechtmässigen Auflage in die Arme, herzlich wünschend, ebenfalls das Ihrige zur erweiterten Volkserbauung und Gottesverehrung, nach Kräften beyzutragen" u. s. w.

Wir sehen also, wie sehr ein Kirchengesang gefällt, der sich an die im gewöhnlichen Alltagsleben herrschenden Melodieen genau anschliesst. Man trägt also Weltliches in die Religion, um die

letzte dem ersten näher zu bringen. Wie einst die Kirchenväter dem Volke, das am heidnisch Ceremoniellen hing, in christlichen Kirchen den heidnischen Tanz erlaubten, so auch hier im Tanze der Töne. Da aber jetzt bekanntlich in den Kirchen nicht mehr getanzt wird: so folgt, dass auch der katholische Ritus eben sowohl veränderlich ist, als der protestantische und dass dieser Tanz der Töne einmal eben so aufhören werde, wie der Tanz der Füsse aufgehört hat; auch folgt, dass eine völlige Einerleiheit der Kirchenverfassungen naturwidrig ist, weil Eigenthümlichkeit, erhöhete oder geringere Empfänglichkeit und Gelehrigkeit der mancherley Gemeinden in mancherley Gegenden sehr verschieden sind. — Es geht demnach hierin wie mit Erziehungsmethoden. Man kann einander helfen durch Andeutungen, durch klar hingestellte Beobachtungen und Erfahrungen: die rechte Methode kommt jedoch immer nur dann, wenn man keiner einzigen Methode sclavisch folgt, sondern vernünftig und wohlwollend sieht, was eben jedesmal im vorliegenden Falle für die zu erziehenden Wesen das Beste oder das für erhöhetes Gute Wirksamste ist. Nur solche Männer werden Erzieher, die übrigen allesammt sehen nur so aus, sind es aber nicht und vermögen es auch nicht zu werden. Und so bliebe denn auch hierin der Paulinische Spruch erster und letzter Grundsatz: Prüfet Alles und das Gute behaltet. Natürlich so lange es gut ist! Dem Einen gebührt Milch, dem Andern stärkere Speise: alle Speise aber diene nicht allein zum Kitzel des Gaumes, sondern zur Stärkung der inwohnenden Kraft und zur glücklichen Gesundheit.

Uebrigens ist der Preis dieser vielfach wichtigen Musikstücke wohlfeil und die thätige Handlung hat den Ankauf Jedem nach seinem Bedürfnisse lobenswerth erleichtert.

---

172 *Vorspiele für die Orgel über 94 Choral-Melodieen, sowohl zum Gebrauche bey'm Gottesdienste, wie auch als Schule zur Vervollkommnung im Orgelspiele, grösstentheils aus den verschiedenen Werken mehrer Componisten zusammengetragen und herausgegeben von C. Karow.* Bunzlau, Appun's Buchhandl. (Preis 1 Thlr. 20 Gr.

Ob alles solche Zusammentragen aus öffentlich und meist seit gar nicht langer Zeit erschienenen, überall käuflichen, für denselben Zweck, wie das Zusammengetragene, bestimmten Werken — ob sich diess von allen Seiten, wenn auch vor bestehenden Gesetzen oder bey Mangel an bestehenden Gesetzen — rechtfertigen lasse oder nicht: diese Frage ist jetzt, auch in Hinsicht auf Musikalien, so oft, so ernstlich angeregt worden, dass wir sie hier nicht von Neuem aufwerfen wollen. Auch ist ihre, alle zusammentreffenden Interessen berücksichtigende, alle diese Interessen möglichst ausgleichende Beantwortung so weitsichtig, verwickelt und schwierig, dass wir sie hier nicht von Neuem versuchen können; und das Zerhauen des Knotens durch genaue Bestimmung und Anwendung allgemeiner Rechtsbegriffe, ohne alle Berücksichtigung besonderer Interessen, ist bis jetzt fast überall so ohne allen Erfolg geblieben, dass wir sie hier nicht von Neuem versuchen mögen. Wir betrachten das oben genannte Buch nur an und für sich selbst, wie es ist und vor uns liegt. Da müssen wir es loben; und zwar nach Allem, was hier wesentlich zu beachten seyn möchte. Es ist in der That ein sehr reichhaltiges, meist wohl gewähltes, seinem doppelten Zwecke angemessenes Hülfsmittel und werth, in die Hände Vieler zu kommen. Alles hier Aufgestellte, vielleicht mit wenigen Ausnahmen (allerdings das Eine mehr, das Andere weniger) kann und wird — erstens, denen, welche über die Elemente der Musik überhaupt und des Orgelspiels (des kirchlichen) besonders hinaus sind — es wird vorzüglich den Mitgliedern guter Seminarien für Schullehrer und kleine Cantoren, aber auch Männern, welche in solchen Aemtern stehen, ohne in dieser Hinsicht genügende Vorbildung erlangt zu haben, doch aber den löblichen Wunsch hegen, das ihnen Mangelnde nachzuholen, passenden Stoff in Fülle bieten zur Besserung und Befestigung ihrer Geschicklichkeit und ihres Geschmacks im Orgelspiele, auch zu Studien für Erweiterung ihrer Kenntnisse und Einsichten in die ernstere, geistliche, kirchliche Musik mit der derselben eigenen oder doch ihr vorzüglich zugehörenden Schreibart; alles hier Aufgestellte kann und wird — zweytens, den Organisten mannichfaltige, schätzbare, und nach Maassgabe der vorkommenden einzelnen Fälle auszuwählende Materialien zum Vortrage beym öffentlichen Gottesdienste selbst darbringen: wobey nur zu wünschen wäre, dass der Organisten immer mehre würden, die beym öffentlichen Gottesdienste sich auch wirklich solcher guter Materialien bedienten und

nicht mit ihren abgelebten Floskeln und Orgelredensarten, oder mit anderen geistlosen Improvisationen, wie sie ihnen eben durch den Kopf oder auch nur in die Finger laufen, die Gemeinde langweileten, wo nicht gar ärgerten.

Die hier gesammelten Vorspiele, da sie aus den Werken, woher sie genommen, schon früher bekannt, diese Werke auch gröstentheils früher in diesen Blättern recensirt worden sind, hier noch einmal zu recensiren: das wäre eine Thorheit. Aber die Wahl — wir wiederholen es — ist für die Zwecke des Buchs gut. Ueber das Mehr von diesem oder das Weniger von jenem Autor wird, wie bey allen Anthologieen, jeder des Fachs kundige Recensent seine eigene Meinung haben und behalten müssen: aber der Sammler muss sie gleichfalls haben und behalten. Wir wollen daher von der unsrigen nicht viel Redens machen, doch wenigstens nicht unterlassen, kürzlich Folgendes, vielleicht für einige Berücksichtigung bey etwaiger neuer Auflage des Buchs, zu erwähnen. Von alten Meistern kömmt nur Sebastian Bach, und auch dieser bloss einige Male vor. (Oft konnte er zu diesem Zwecke freylich nicht benutzt werden.) Sind aber Andere vom Herausgeber absichtlich vermieden worden? Am häufigsten begegnen uns Rink und Fischer. Wenn wir, was den Ersten anlangt, unbedingt beystimmen, so können wir das, was den Zweyten betrifft, bey aller Achtung gegen diesen gründlichen, ausgezeichneten Mann nicht so unbedingt. Für den Zweck dieses Buchs künstelt Fischer nicht selten zu viel, seine Hauptmelodie hebt sich nicht immer genug hervor, durch Beydes wird er dem nicht schon beträchtlich Geübten leicht undeutlich und dem Nichtmusiker etwas trocken. Vierling, unter den Harmonikern allerdings ein sehr achtbarer Mann, ist doch in seinen melodischen Erfindungen und Figuren meistens zu mager, um so oft, wie hier geschieht, eingeführt zu werden. So würden wir auch, aber aus anderen Ursachen, den übrigens schätzbaren Wolff in Stettin nicht so sehr oft aufgestellt haben: wogegen wir Umbreit, der fast überall zwischen zu viel und zu wenig, zu kalt und zu empfindsam u. s. w. so brav das Mittel hält, noch öfter benutzt haben würden, als hier geschehen ist.

Doch das Buch enthält auch nicht bloss schon früher gedruckte Stücke. Die meisten der neuen sind vom Herausgeber. Nach der Vorrede scheint er über diese etwas besorgt zu seyn: gewiss ohne Grund. Seine Vorspiele sind meistens gut, zum Theil sehr gut; sie sind auch den besonderen Zwekken des Buchs angemessen und überdiess nur für gewisse Choralmelodieen geschrieben, die in der Lausitz und in Schlesien oft vorkommen und wozu sich doch keine oder keine hier angemessenen Vorspiele Anderer vorfanden. Wenigstens versichert er das in der Vorrede, und wir kennen die Localität zu wenig, haben auch sonst keinen Grund, ihm zu widersprechen.

Uebrigens sind über die gangbarsten Melodieen mehre Vorspiele aufgenommen worden, so dass, wer sie vortragen will, nach näherer Massgabe des Inhalts des Liedes und nach den Umständen wählen kann. Man findet ihrer aus allen Gattungen der hier anwendbaren Schreibarten. Der Raum ist möglichst geschont, aber dafür gesorgt, dass nirgends während des Spiels ein Blatt umgewendet werden muss; was eben hier keine Geringfügigkeit ist. Der Herausgeber hat dem Buche, ausser dem Subscribentenverzeichnisse, vorgesetzt: Vorrede, worin er sich über die Entstehung und Bestimmung seiner Arbeit näher erklärt; ein Inhaltsverzeichniss des Gelieferten nach den verschiedenen Schreibarten geordnet, und ein zweytes, nach der Folge vom Leichten zum Schweren (ein sehr guter Gedanke, besonders zum Vortheile derer, die sich selbst ohne Leitung üben und weiter bringen wollen); eine Erklärung der vorkommenden Kunstwörter; ein genaues Verzeichniss der Werke, woraus geschöpft worden ist; ein Register über sämmtliche Vorspiele nach den Liedern, für welche sie geschrieben sind, und eine berichtigende Angabe der, leider zahlreichen Druckfehler. Man sieht auch aus alle diesem, dass der Herausgeber mit Bedacht und Sorgfalt verfahren ist. — Der Druck, in Typen, und das Papier sind nicht übel: der Preiss hätte aber, gerade für solch ein Buch, von dem Verleger wohl niedriger angesetzt werden sollen. Gar manche Erfahrung bey ähnlichen Unternehmungen hat gelehrt, dass er damit seinem Vortheile nicht geschadet, und eher ihn befördert haben würde.

Nachrichten.

Fünftes Musikfest an der Elbe, gefeyert den 3ten, 4ten und 5ten Juny 1830 zu Halle.

Dresden. Es überrascht Sie gewiss nicht, wenn ich Ihnen sage: ich bin vom 1sten bis 4ten d.

in Halle gewesen und habe dem grossen Musikfeste beygewohnt, das dort, in den drey letzten Tagen der diesjährigen Pfingstwoche stattfand.

Halle lag der eigentlichen Richtung meiner Reise zu wenig fern, als dass ich mir, bey meiner Ihnen bekannten grossen Liebe zu guter Musik, hätte versagen können dahin zu reisen, wo ein so seltener Kunstgenuss mich beglücken konnte. —

Ich traf am 1sten d. Abends in Halle ein, fand, ungeachtet der grossen Anfüllung der Stadt durch fremde Künstler und Zuhörer, ein gutes Unterkommen und erhielt durch die Gefälligkeit eines Freundes, den ich unerwartet daselbst traf, sogar Einlasskarten zu zwey Proben; der einen, welche am 2ten d. Nachmittags, und der andern, die am 3ten d. (dem ersten Concerttage) Vormittags gehalten wurde. — Die beyden Aufführungen der grossen, von etwa 500 Personen ausgeführten Tonwerke fanden am 3ten und 4ten d. in der, für musikalische Wirkung sehr geeigneten und geräumigen Marienkirche statt. Das vom Orgelchore nach dem Schiffe der Kirche hinab gebaute Orchester schien mir ein wenig zu steil und beengt. Es ist gar zu wichtig, zumal bey einer so grossen Masse klingender Körper, dass einem jeden derselben die ihm zuträgliche Vibrationssphäre zu Theil werde. — Auch möchte insbesondere die Deutlichkeit mancher Bassfiguren gewonnen haben, wären, rechts und links, an die äussersten Grenzen der Orchestermasse ein Paar Contrabässe sammt den zu ihnen gehörigen Violoncellen gestellt gewesen. — Im Übrigen fand, unter den Instrumenten, ihrer Zahl nach, und eben so auch unter den Gesangstimmen, sowohl in Beziehung auf diese selbst als zu der Instrumentalbegleitung, ein gutes Verhältniss statt. — Den Kern des Instrumentalorchesters bildeten die, durch kräftigen und genauen Vortrag als lobenswerth bekannte Herzogl. Anhalt-Dessauische Kapelle und das Leipziger Orchester, dessen Trefflichkeit ich Ihnen nicht zu schildern brauche. — Die Musik des ersten Tages wurde mit der herrlichen und vortrefflich ausgeführten G moll Symphonie von Mozart eröffnet. Kapellmeister Schneider hatte die Mozart'sche Instrumentation durch Posaunen verstärkt. — Gern geb' ich zu, dass diess im Allgemeinen mit Geschick ausgeführt war; nichts desto weniger aber wurden doch gar manche schöne Stellen durch den gewaltigen Posaunenton fast erdrückt. — Wir leben freylich im Posaunenzeitalter. Aber, fragen muss man doch: kann denn gar kein Tonwerk mehr ohne Posaunen Wirkung machen? Muss denn jedem Werke, selbst Werken solcher classischen Tondichter, wie Mozart, Haydn, die die Posaunenwirkung an ihrem Platze meisterhaft zu benutzen verstanden, der Purpurmantel des Hochfeyerlichen sogleich umgehängt werden, wenn es sich darum handelt, mit ungewöhnlich stark besetztem Orchester in ungewöhnlich grossem Raume ein Werk von diesen Meistern auszuführen, zu dem sie Posaunen *nicht* geschrieben hatten? — Die G moll-Symphonie scheint mir ein solches Werk, das als Ganzes durch Hinzufügung der Posaunen nicht gewinnt. — Uebrigens war Herr Kapellmeister Schneider in der Wahl der Zeitmasse bey Aufführung dieser Symphonie sehr glücklich; insbesondere konnte das Tempo di Menuetto, sehr mässig schnell genommen, nicht glücklicher getroffen werden.

Das grosse Oratorium: David, von Bernhard Klein zu diesem Feste componirt, Text von Ch. G. Körner, ein in jeder Hinsicht ausgezeichnet gelungenes Werk, folgte unmittelbar auf Mozart's Symphonie. Der Text selbst hat viel inneres und besonders im zweyten Theile wahrhaft dramatisches Leben; das Ganze, in Beziehung auf Beydes, Dichtung und Composition, eine echt kirchliche Haltung. — Auf mich machten vorzugsweise ergreifenden Eindruck: N. 4, Recitativ und Arioso Davids (sehr gut von Hrn. Nauenburg vorgetragen), mit der herrlichen meisterhaft gearbeiteten Chorfuge: „Israel rühme die Gnade des Herrn," so wie der Schlusschor des ersten Theils, N. 11 mit einer höchst imposanten, wenn ich recht vernommen habe, fünfstimmigen, auf ein wahrhaft grossartiges Thema gebauten Fuge: „Lob, Ruhm, Preis und Dank erschalle laut dem Herrn in Ewigkeit." — Im zweyten Theile entzückte und rührte mich, und wie man deutlich bemerken konnte, alle Zuhörer, die unaussprechlich zarte, einfach melodische Arie N. 15 des Nathan; „Verzweifle nicht, der Herr ist gnädig u. s. w." von Mad. Thürrschmidt seelenvoll vorgetragen. So ist auch der Chor N. 21: „Heil dir, Absalon!" (zuerst wie aus der Entfernung, dann später mit ganzer Chorstärke) Hrn. Klein ausgezeichnet gelungen. — Unvergleichlich reizend macht sich, kurz vor dem Schlusse des Ganzen, das vortrefflich vorgetragene Quartett N. 29 der beyden Soprane (Thirza, Fräul. Grabau, Sulamith, Fräul. Gehse), des Alt (Nathan, Mad. Thürrschmidt) und Bass (Joab, Hr. Reichardt). — Hr. Mantius, dieser ausgezeichnet schöne Tenor, den ich in Berlin

bunden mit jenem Zeitgeschmack, hat ihm eben die Beliebtheit unter den Damen und ihren Verehrern erworben.

Die neue Lyre ist eine Nachahmung der alten, welcher einige Verbesserungen von der Guitarre beygefügt sind, um ihr mehr Umfang zu geben, und sie zum Gebrauch für unsre Musik passender zu machen — daher ihr Name *Lyre Guiterre*. Bekanntlich hatte die alte Lyra funfzehn Saiten, aber kein Griffbret: die neue dagegen hat nur sechs Saiten und ein Griffbret. Die beygefügte Abbildung zeigt, dafs es also mehr in der Figur veränderte Guitarre, als alte Lyra ist, auch siehet man sogleich, dafs das Instrument im Wesentlichen ganz, wie die Guitarre, behandelt wird, und dafs ihr Spiel keiner besondern Anweisung für den bedarf, der nur einigermafsen mit der Guitarre umzugehen weifs. Betrachtet man diesen Neuling aber genauer, so zeigen sich denn doch mancherley Schwierigkeiten für den, der wirklich darauf, und nicht nur damit spielen will. Ich gebe nur einige an.

Soll das Instrument so wohl aussehn, als es freylich soll, und der Spielende auch so wohl lassen, als es ebenfalls soll: so mufs es immer gerade aufgerichtet gehalten werden. Das macht eine für den Arm auf die Dauer ziemlich beschwerliche und bald ermüdende Lage nothwendig. Will man der Bequemlichkeit das Grazioso aufopfern: so wird man, wie schon der Anblick zeigt, von der einen Seite beym Greifen genirt. Auch die bisher gewöhnliche Bezeichnung der Noten hat ihr Beschwerliches: sie thut dem Auge nicht wohl, und ist nicht gut schnell zu lesen. Man wird sich davon besser überzeugen, wenn ich die Skala des Instruments hersetze:

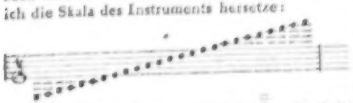

Sein Umfang ist also von *E* bis *a*, vierthalb Oktaven. Nun schreibt man die Noten auf Eine Zeile: wie übel lesen sich daher Stellen, wie etwa: die denn doch, besonders da es fast nur zum arpeggirenden Accompagnement des Gesanges zu gebrauchen ist, vorkommen. Dem wäre jedoch abzuhelfen, wenn man einführen wollte (was auch französische Lehrer vorgeschlagen haben) der Notenbezeichnung zwey Zeilen zu geben, wie dem Klavier oder der Harfe. Doch sollen diese Bedenklichkeiten die Liebhaberinnen in Deutschland, die nun, wie die Französinnen ihren Freunden, den anmuthigen Anblick griechischer sogenannter Citherspielerinnen geben wollen, keinesweges von der Nachahmung abschrecken — und sie werden es auch nicht, wenn man sich das Hübsche der Sache nur erst lebhaft vorstellt. Um solchen Liebhaberinnen das Selbstlernen möglich zu machen, oder doch das Erlernen von Andern zu erleichtern, theile ich die Tafel über den Gebrauch der Saiten und über die Griffe, von dem besten Lehrer, der jetzt in Paris ist, mit. Sie erklärt sich selbst, oder ist doch sehr leicht erklärt.

Kurze Anzeige.

Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, — par Jean Bützener, Musicien de sa Majesté la Reine Mere. Op. 6. Chez I. I. Hummel. à Berlin. (Pr. 4 Fl.)

Tändeleyen und dürftige Harmonien. In *jedem* Betracht sehr mittelmäfsige Komposition.

(Hier ey das Kupfer Tafl. I. die Abbildung der Lyre-Guitarre.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

viele Mal und stets mit wahrer Freude hörte, hatte die schwierige Partie des Absalon übernommen. Auch hier bewährte derselbe sich als trefflichen, gefühlvollen Sänger, und es wurde daher von mir und Vielen gar sehr bedauert, dass Hr. Klein an einigen Stellen unterlassen hatte, die Instrumentalbegleitung dieser Partie ein wenig mehr noch zu beschränken, als das, wie mir es schien, bey der Aufführung des Oratoriums selbst geschehen war. Wenigstens wurde in der Probe die Stimme des Hrn. Mantius, sogar in ihren schönsten, klangreichsten Brusttönen, von der begleitenden Instrumentalmasse mehr noch bedeckt als bey der Aufführung selbst. — Der wackere Componist leitete sein Werk mit Ruhe und Sicherheit. Die Chormassen griffen gut ein. Ein höchst dankenswerthes Verdienst derer, welche wie ich höre, unter erfolgreicher Einwirkung eines gründlich gebildeten Kunstfreundes, seit Monaten, mit unermüdlichem Eifer an der sichern Einübung der Ensembles gearbeitet haben. Es möchte auch sonst unmöglich gewesen seyn, mit den Paar Proben unter Leitung des Componisten, das Ganze so wirksam, sicher und geistvoll auszuführen.

Die Musik des zweyten Tages begann mit der grossartigen, in der ganzen musikalischen Welt mit Recht berühmten Ouverture aus Glucks Iphigenie in Aulis (es versteht sich, mit der Coda von Mozart) unter Leitung des Kapellmeisters Schneider, der auch hier einen Beweis ablegte von richtiger Beurtheilung des Effects einer gewaltigen Tonmasse in einem grossen Raume. Der Einleitungssatz schleppte eben so wenig, als das Allegro im mindesten übereilt wurde. Wie gross war die Wirkung des im Basse liegenden von Posaunen unterstützten Hauptgedankens in diesem gemässigten Zeitmasse. —

Wegen bedeutender Krankheit der Madame Thürrschmidt wurde, an deren Stelle, von Herrn Reichardt eine Bassarie, und zwar die aus Händels Messias: „denn siehe, Nacht bedecket das Erdreich u. s. w.“ rein und sicher vorgetragen und vom Orchester angemessen begleitet. — Nachdem Hr. Dietze aus Dresden ein recht artiges, dem Orte der Aufführung jedoch nicht im mindesten angemessenes Concertino für die Oboe von Kummer, sehr rein, mit Geschmack und mit edelm Tone, besonders in den Höhen des Instruments vorgetragen hatte, begann der Psalm Klopstocks: An Gott den Vater, vom Kapellmeister Reissiger für dieses Musikfest achtstimmig in Musik gesetzt und von demselben sicher und mit maasshaltender Lebendigkeit geleitet. Hr. Kapellmstr. Reissiger hat durch dieses Werk, das erste bedeutende, das wenigstens ich von demselben hörte, auf eine sehr rühmenswerthe Weise gezeigt, dass er seine schönen Naturgaben durch Fleiss gründlich ausgebildet hat, und dass mithin die Kunst noch manchen schätzbaren Beytrag von ihm erwarten darf. Die Instrumenteleinleitung so wie der Vocaleintritt: „Es war noch keine Zeit u. s. w.“ ist einfach würdig in der Erfindung und sehr gut geführt. So bey weitem das Meiste des ganzen, besonders trefflich instrumentirten Werkes. Es hat mir daher recht wehe gethan, dass es dem in so vieler Hinsicht tüchtigen Componisten nicht hat gelingen wollen, den Character eines Psalms ganz fest zu halten und unverrückt durchzuführen. Einige Stellen des Werkes treten zu auffallend in's Weltliche. Z. B. — um nur etwas Specielles anzuführen — würde die musikalische Behandlung der drey Zeilen: „Was wär' des Elends Knecht, hätt' ihn dein Mittler nicht versöhnt u. s. w.“ — diese Worte hinweggedacht — in einem Opernfinale moderner Gattung keinem gebildeten Zuhörer auffällig erscheinen. — Es wäre Schade, wenn Hr. Kapellmstr. Reissiger sich bey Wiederdurchsicht dieses sonst so wohl gelungenen tüchtigen Werkes nicht veranlasst fühlen sollte, an die obengenannte Stelle und an etwa noch eine oder zwey ähnliche, etwas dem Character des Ganzen Angemesseneres zu setzen, um demselben so die Einheit und Rundung zu geben, ohne welche kein Kunstwerk ein gediegenes ist, die aber Hr. Reissiger unbezweifelt seinem Werke verleihen kann, wenn er nur will. —

Die vortreffliche D dur-Symphonie Beethovens — zu welcher ebenfalls Posaunen (?) gesetzt waren — machte den Anfang des zweyten Theils dieses Musiktages. — Die Ausführung derselben, unter Leitung des Kapellmstr. Schneider, wäre ganz ausgezeichnet gut zu nennen gewesen, hätte das Zeitmass des Scherzo und das des letzten Satzes, das oben bey Erwähnung der G moll-Symphonie und der Gluckschen Ouverture ausgesprochene Lob der Mässigung verdient. Allein das Scherzo überschlug sich, gleichsam in dem ihm diessmal aufgenöthigten Uebermuthe und das Schlussallegro kam, durch die Hast, mit der es durchgejagt wurde, um gar manchen Reiz seines so reichen, herrlichen Details. —

In jeder Hinsicht vortrefflich wurde die nun folgende Arie aus Haydns Jahreszeiten: „Willkommen

jetzt u. s. w." ausgeführt. Unvergleichlich zart und innig sang sie Fräul. Graban mit ihrer wahrhaft edeln, rührenden Stimme und das Orchester begleitete sie mit grosser Discretion und durchgängig mit Gefühl und Geschmack. — Allgemein entzückte diese klare, bey allem Reichthume und Glanze der Instrumentation einfach verständliche Composition unsers grossen Joseph Haydn, selbst unmittelbar nach dem so ideenreichen, herrlichen Werke des genialen Beethoven. —

Die Herren Kammermusiker Dotzauer und Drechsler, jener aus Dresden, dieser aus Dessau, trugen nunmehr ein Concertino für zwey Violoncelle, componirt von dem erstern, meisterhaft sicher und elegant vor. Wem von beyden Künstlern der Preis grösserer Virtuosität gebührt, möchte schwer zu bestimmen seyn, da beyde Violoncelle sich im Tone zu ungleich waren. Das des Hrn. Dotzauer zeichnete sich auffallend vor dem des Hrn. Drechsler, durch einen edeln, grossartigen Ton aus. Zu wünschen wäre wohl gewesen, der Styl der Composition selbst, zumal an dem Orte, in welchem sie ausgeführt wurde, hätte von den, eben an dem Instrumente des Componisten gerühmten Eigenschaften etwas mehr an sich gehabt. — Den Glanzpunct der Virtuosität an diesem Musiktage, zeigte uns Hr. Queiser auf der Bassposaune, diesem unendlich schwierigen Instrumente. Ich, der ich das Glück gehabt habe, zwey andere grosse Meister auf diesem Instrumente, und den einen mehre Male zu hören, bedenke mich nicht einen Augenblick, Hrn. Queiser für den ausgezeichnetsten Künstler auf der Posaune zu erklären und halte ihn zur Zeit für unerreicht. Doch Ihnen brauche ich diess nicht zu sagen. Sie kennen Herrn Queisers edelkräftigen, durchaus in allen Lagen des Instruments gleich reinen Ton, dessen bestimmte Deutlichkeit in schnell sich bewegenden Figuren und milden, graziösen Vortrag einfacher Melodieen. Sein Forte ist der schönste Orgelton eines wohlmensurirten Posaunenpedals; bey seinem piano cantabile glaubt man einen Meister auf dem Waldhorne zu hören. — Die Composition des von Hrn. Queiser vorgetragenen Solos war von dem Hrn. Musikdir. Dorn. Originalität konnte man ihr keineswegs absprechen und eben so wenig eine gewisse Zweckmässigkeit, da sie der Posaune alle Gelegenheit gab, sich in ihren Eigenthümlichkeiten und in grossen Schwierigkeiten vernehmen zu lassen. Allein hin und wieder ermangelte die Composition der an jedem Kunstwerke unerlässlichen Klarheit, und im Ganzen dessen, was man guten Fluss der Gedanken nennt. —

Das Hosiannah aus dem Oratorium: Christus der Meister vom Kapellmstr. Fr. Schneider, machte den Beschluss dieses Musiktages. — Es ist mir so vorgekommen, als wenn dieser Schlusschor nicht von seinem Zusammenhange losgelöst werden dürfe, um die volle Wirkung zu machen, die er am Schlusse jenes Oratoriums, den Berichten aus Nürnberg zufolge, wohl gemacht haben mag. — Das Hosiannah schien hier nicht ganz ansprechen zu wollen. Inzwischen habe ich an diesem Chore keines der Merkmale tüchtiger und kräftiger Verarbeitung der gewählten Motive vermisst, durch welche Fr. Schneiders Werke vor Vielen sich auszeichnen. Auch wurde dieser Schlusssatz mit Kraft und Feuer von dem gesammten Orchesterpersonale ausgeführt. —

Ueber den dritten Tag kann ich nichts sagen, es drängt mich vorwärts. Nur noch zwey Worte, das eine: zum Lobe der guten polizeylichen und administrativen Ordnung, die, wie ich höre, überall und namentlich in letzter Beziehung (was nämlich Unterbringung der Fremden und Bewirthung der auswärtigen Künstler anlangt) statt gefunden haben soll; und das andere: um Ihnen noch zu erzählen, dass die philosophische Facultät der Universität Halle dem Kapellmeister Schneider nach der Musikaufführung am 4ten dieses, die Würde eines Doctors der Musik ertheilt hat. —

Nun aber genug. Sollte mir nächstens etwas musikalisch Bemerkenswerthes aufstossen, so soll ein kleiner Bericht darüber von Töplitz abgehen. Vale!

Im offenen Einspänner gemächlich meines Weges fahrend, ruft mir plötzlich eine wohlbekannte Stimme: „halt, halt!" entgegen und kurz mein Freund nimmt mir das Wort ab, mich hier, wie schon manchmal im Leben, an ihn anzuschliessen und meine geringen Bemerkungen über den dritten Tag des Musikfestes für Ihre Zeitschrift zu Papiere zu bringen, damit aus ihm und mir, wie er meinte, ein Ganzes werde. Und so komme ich also zur Beschreibung des dritten festlichen Tages, ich weiss nicht wie. Im Grunde ist es das erste Mal, dass mir mein lieber Vorgänger das Beste geradezu weggenommen hat und dass er mich mit seinem Wortabnehmen in eine kleine Verlegenheit setzt. Nach allgemeiner Aussage stand dieser dritte Festtag den

beyden vorhergegangenen gewaltig nach. Das Leipziger Orchester war der italienischen Oper wegen nicht mehr da, und die Musikaufführung wurde unmittelbar nach dem Mittagessen von 3 Uhr an begonnen, also nicht zur besten Stunde und zwar namentlich am dritten Musiktage, wo die meisten Musiker von aller Musik schon ermattet seyn mochten. Der grosse Versammlungssaal der Frankischen Stiftungen kam mir für den Ton nicht so geeignet vor, als man nach der Ansicht desselben denken sollte. Vielleicht lag es auch am Baue des Orchesters und am Stande der Instrumente: doch wüsste ich kaum, wie man es anders und besser hätte aufbauen sollen. Zwar ging Alles bis auf Kleinigkeiten freylich gut, nur nicht so lebensvoll und nicht so präcis, wie es früher nach Aller Versicherung, auch nach der vorhergegangenen Beschreibung meines Freundes, auf den ich mich schon verlassen darf, gegangen war.

Den Anfang machte Händels Alexandersfest, gedichtet von Dryden, übersetzt von C. W. Ramler. Dryden hat sich bekanntlich mit diesem Gedichte eben nicht verewigt, und die Musik kann Niemand, der nicht Alles schön findet, was Händel schrieb, unter seine gelungensten, am wenigsten unter diejenigen Werke setzen, die der Zeit trotzen. Selbst Mozart's Bearbeitung, die freylich auch nur für ein Zeitbedürfniss, nicht für alle Welt gemacht worden ist, vermag nicht viel zur Hebung des Werkes beyzutragen. Die Sänger leisteten nach meinem Dafürhalten das Beste. Die Solopartieen hatten: Fräulein Grabau, Concertsängerin aus Leipzig, Fräul. Schröder aus Dessau, Hr. Schleinitz aus Leipzig, Herr Mantius und Hr. Reichart aus Berlin, Hr. Nauenburg aus Halle. Wenn ich die Wahrheit sagen will, und das will ich allerdings, so hat mir, und mir nicht allein, nichts in der Cantate wahre Freude gemacht, als folgende drey Sätze: „Töne sanft, du lydisch Brautlied" durch den hohen Reiz der Melodie und der Violoncellbegleitung; dann der Chor: „Brich die Bande seines Schlummers" und als das Genialste und Höchste der Cantate steht mir der Chor da: „Vom Himmel kam Cäcilia u. s. f. Wollen Sie das aufrichtige Urtheil, oder wie Sie sonst diese Ergiessung nennen mögen, durch Ihre Blätter nicht gern weiter bringen, so haben Sie ja volles Recht, damit zu schalten und zu walten, wie es Ihnen gut dünkt *). War ich vom aufmerksamen Anhören dieser Musik, was mir sonst nicht geschieht, bereits erschöpft, oder wirkte die Nachmittagshitze, ich weiss es nicht: allein mir wollte auch der Concertsatz des Hrn. Concertmeisters Lindner aus Dessau weder als Composition noch als Vortrag nicht den erwünschtesten Eindruck machen. Ich, der ich überall Musik höre, wohin ich nur komme, habe den wackern Violinisten schon viel besser spielen gehört. Am meisten gefiel mir die Sopranarie des Fräul. Gehse aus Leipzig, deren Stimme vortrefflich ist, wenn auch die Sängerin noch nicht unter die Künstlerinnen gezählt werden kann. Die Natur hat sie so ausgezeichnet reich ausgestattet, dass ihr wohl die Bildung leicht werden muss, wenigstens sollte man es denken.

Es folgte ein Harfensolo ohne alle Begleitung, gespielt von Hrn. Griesshammer aus Leipzig. Der junge Mann soll, wie mir von Sachverständigen, die ihn hörten, versichert wurde, recht fertig und geschickt spielen: allein hier gingen leider die gelispelten Stellen ganz und gar verloren; ich hörte gar nichts und das war zu wenig. Den Schluss machte ein Instrumentalsatz, für das Fest componirt und dem akademischen Senate der Universität Halle gewidmet von Fr. Schneider. Es ist eine Art Potpourri über akademische Lieder. An der Arbeit ist nichts auszusetzen; es kommen auch im Verlaufe des wohl zusammen gehaltenen Stückes zweyerley Burschenmelodieen zu gleicher Zeit vor, ein Kunststück, dessen Hummel in seinen freyen Phantasieen sich zuweilen bedient; die Instrumente waren voll und mächtig benutzt: nur hätte ich mir für meine Person gedacht, es müsse etwas mehr Humor darin walten und etwas jubelnder darin zugehen. Allein ich bescheide mich gern und höre es lieber noch einmal. Das ist Alles, was ich Ihnen zu berichten habe; denn dass ich mich hernach auf den Berg begab, gehört nicht zur Sache. Mit besonderer u. s. w.

*) Wer eine Sache versteht, muss auch das Recht haben, unumwunden, versteht sich auch anständig, darüber seine Meinung zu sagen. Jedem bleibt das Recht und nur auf diesem Wege wird Wahrheit gewonnen.

Die Redact.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten July. N°. 27. 1830.

Ueber die Schallmündungen der menschlichen Stimme *)

hat ein denkender Dilettant und Autodidactos der Singekunst, welcher von seinen glücklichen Fortschritten in der Ausübung derselben am letzten grossen Musikfeste in Halle erfreuliche Proben zur allgemeinen Zufriedenheit der Kenner und Nichtkenner abgelegt hat, Hr. Nbgr. seine Ansichten dem musikalischen Publicum mitgetheilt und auch durch diesen Aufsatz bewiesen, dass er unter die kleine Anzahl derer gehört, welche über die tiefer liegenden Bedingungen und Gesetze der himmlischen Kunst des Gesangs nachzudenken und mehr Licht über sie zu verbreiten sich bestreben. Unterzeichneter ist seit mehren Jahren ein aufmerksamer, obgleich stiller Beobachter der allmähligen Entwickelung und Vervollkommnung des Gesangs des Hrn. Nbgr. gewesen, hat mit Vergnügen bemerkt, wie sich die reine Aussprache der Selbstlaute immer mehr hervorhob und die rauhen Consonanten zurück traten; wie das helle a sich von den anklebenden Schlacken des o, und dieses von dem u loswand und reiner hervortrat; wie die rohe Kraft der Stimme allmählig sich mit Annehmlichkeit vermählte, und Stärke der Töne durch Gefühl und Ausdruck gemildert und beseelt wurde, so dass selbst in der Miene der Gesang nicht als eine anstrengende Arbeit, sondern als eine freundliche Herzensergiessung sich aussprach. Diese freudige Anerkennung und Achtung des erfolgreichen Studiums des Verf.s jenes Aufsatzes über die Schallmündungen der menschlichen Stimme, und der Wunsch, ihm und Anderen Veranlassung zu geben, genauer und gründlicher über diesen Gegenstand und die damit verbundenen Bedingungen der Ton- und Gesangbildung in den Stimmorganen des Menschen nachzudenken, hat mich bewogen, eine flüchtige Bemerkung, welche ich als Dilettant der Singekunst zu machen Gelegenheit hatte, in diesem lehrreichen, vielgelesenen Blatte mitzutheilen. Insonderheit bitte ich Hrn. Nbgr. sich zu überzeugen, dass Alles, was ich sage, oder als wahr behaupte, so wie das, was ich als falsch und erfahrungswidrig ausspreche, durch eine sorgfältige Prüfung und Beobachtung begründet ist, und obgleich gegen seine Behauptung, dennoch mit der freundlichsten Gesinnung dargelegt ist.

Es ist merkwürdig, der Mensch ist sein eigner täglicher Gesellschafter, kann sich vom Morgen bis zum Abend in allen Lagen, Stimmungen und Beziehungen beobachten — und kennt sich doch selbst so wenig! Täglich spricht er tausend Worte und weiss nicht, wie ein Wort zu Stande kommt! Wir lernen die Selbstlaute und Mitlaute, die einfachen Vocale und Diphthongen schon im ABC-Buche, und wissen noch nicht, was ein Diphthong ist! —

Alles was Hr. Nbgr. über die Schallmündungen; die Bildung des Sprach- und Gesangtons; über den Gaumenvorhang, dessen Muskeln, Verrichtungen und Bewegung; über das Athmen bey offnem Munde; über die Diphthongen u. s. w. sagt, ist insgesammt unrichtig, ganz falsch und gegen die Natur und Erfahrung! — Eine genauere fortgesetzte Untersuchung wird ihn, den wahrheitsuchenden, bald davon überzeugen und er wird es mir Dank wissen, dass ich ihn durch folgende flüchtige Andeutungen und Beweise den Weg dazu eröffne.

Der Verf. sagt: *Als Hauptsache stellen wir Folgendes auf: Jeder reine Gesangton ist in steter Verbindung mit einem, oder bildet sich auf einem Selbst- oder Doppellaute. Diese ertönen aber bey geschlossenem Gaumenvorhange lediglich in der Mundhöhle, durch welche sie auch ganz allein in der Sprache und im Gesange ihren Ausfluss haben.* — Diess ist falsch, ganz falsch! Nicht bey geschlossenem, sondern bey offenem

*) In No. 29. der allgem. musikal. Zeitung.

Gaumenvorhange bildet sich jeder reine Gesangton! — Um seinen Hauptsatz zu beweisen, fährt der Verf. fort: *Dieser Gaumenvorhang spielt bey Erklingung der Vocaltöne eine höchst wichtige Rolle, und es verwundern ist es, dass dieser Theil in der Gesanglehre so mit Stillschweigen übergangen wird* — (mit Recht, denn er ist ganz unthätig dabey). *Der Gaumenvorhang*, fährt der Verf. fort, *hat einen* (falsch) *Muskel, durch welchen er nach hinten in die Höhe gehoben wird, um die hinteren Nasenlöcher zu verschliessen* (falsch); *diess kann er willkührlich nicht, was schon ganz instinktmässig beym Verschlucken der Speisen* (richtig) *und beym Athmen durch den Mund* (falsch) *geschieht. Ausser diesem Aufhebemuskel hat er auch einen* (falsch) *Herabziehmuskel, wodurch wieder der Ausgang in die Mundhöhle verschlossen werden kann* (falsch). *Alle Vocale und Vocaltöne ertönen nun lediglich in der Mundhöhle und fliessen auch allein durch die Mundhöhle ab* (falsch). — *Der Gaumenvorhang verschliesst allemal die hinteren Nasenlöcher* (falsch), *folglich wird somit alle Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben* (falsch!). *Athmet man nur durch die Nase, so legt sich der Gaumenvorhang hinten an die Zungenwurzel und verschliesst die Mundhöhle* (falsch). *Athmet man nur durch den Mund, so erhebt sich der Gaumenvorhang und verschliesst die hinteren Nasenlöcher* (falsch), *wodurch die Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben wird* (falsch); *athmet man durch Mund und Nase zugleich* (diess ist platterdings unmöglich!), *so legt sich der Gaumenvorhang nirgends an.* — *Ist der Gaumenvorhang zu klein, so kann er die hinteren Nasenlöcher nicht verschliessen u. s. w.* — Diess findet bey keinem gesunden Menschen, sondern nur bey denen statt, deren Gaumenvorhang durch Eiterung mehr oder weniger zerstört worden ist; diesen Menschen dringen Speisen und Getränke bey dem Schlingen in die Choanen oder hinteren Nasenöffnungen, ja bisweilen selbst durch die vorderen Nasenöffnungen heraus.

Um nun das wiederholt ausgesprochene Falsch! zu begründen, gebe ich folgende anatomisch richtige Darstellung des hier hauptsächlich in Frage stehenden Gaumenvorhangs und seiner Function.

Der weiche Gaumen oder Gaumenvorhang — welches einerley ist, nicht verschieden! —, welcher über den hintern Theil der Zunge in Gestalt eines doppelten Bogens, zwischen welchem das Zäpfchen herabhängt, ausgespannt ist, besteht scheinbar aus einem vierfachen Bogen, welcher oben im Zäpfchen vereint ist, und nach beyden Seiten der Rachenhöhle herab zwey vordere und zwey hintere Bogen bildet, welche oben durch eine flache Vertiefung vereint sind und auf beyden Seiten in zwey allmählig auseinander weichende und zwischen sich die Mandeln enthaltende Schenkel nach der Zungenwurzel und dem Schlund hinab laufen. Dieser weiche Gaumen oder Gaumenvorhang hat fünf Muskeln; der mittelste (Azygos uvulae) gehört dem Zäpfchen an, und kann es in die Höhe ziehen und verkürzen. Zwey andere Muskeln, der Rachenschnürer (M. Constrictor isthmi faucium) und der Gaumenrachenmuskel (M. pharyngopalatinus) erheben sich von unten, jener in den beyden vorderen, dieser in den beyden hinteren Schenkeln des Gaumenvorhanges, und vereinigen sich oben in der Gegend des Zäpfchens. Letztere sind bestimmt, den Gaumenvorhang zu verschliessen; ein vierter Muskel, der Hebemuskel (M. Levator veli palati), welcher von oben herab seinen Ursprung hat, dient dazu, den Gaumenvorhang gerade in die Höhe zu heben; der fünfte endlich, der Gaumenspanner (M. Circumflexus palati) entspringt von oben und von beyden Seiten von obenher, und ist bestimmt den Gaumenvorhang nach beyden Seiten und oben aus- und anzuspannen.

Keiner von allen diesen Muskeln ist vermögend, den Gaumenvorhang so nach hinten und oben zu ziehen, dass dadurch die Choanen oder hinteren Nasenlöcher verschlossen würden; keiner kann aber auch durch Herabziehung desselben bis zur Zungenwurzel die Communication der Mundhöhle mit den Choanen aufheben. Der Gaumenvorhang kann überhaupt wenig oder gar nicht tiefer herabgezogen werden, als er gewöhnlich hängt. Diess, als durch genaue Beobachtung bewiesen vorausgesetzt, drängt sich die Frage um so mehr auf: Auf welche Art und Weise werden die Choanen und die Mundhöhle verschlossen? —

Jenes, das Verschliessen der Choanen, das heisst der hinteren Nasenlöcher sowohl als überhaupt des, oben hinter dem Gaumenvorhange befindlichen Theils der Rachenhöhle, in welchem sich auch noch die zu verschliessenden Mündungen der, in das Innere des Ohres gehenden, Eustachischen Röhren befinden, wird durch die gleichzeitige, gemeinschaftliche Thätigkeit der gesammten Muskeln des weichen Gaumens bewerkstelligt, und zwar auf folgende Weise: während dass die beyden von unten entstehenden Schliessmuskeln, insonderheit der

Gaumenrachenmuskel die beyden hinteren Schenkel des Gaumenvorhangs von rechts und links einander dergestalt nähern und zugleich ein wenig nach hinten zu ziehen, dass nur eine kleine perpendiculäre Längenspalte bleibt, vor welche sich das Zäpfchen legt, spannen die beyden oberen Muskel den Gaumenvorhang nach beyden Seiten aus, und ziehen ihn in der Mitte ein wenig in die Höhe und nach hinten, damit die Schliessmuskel einen festen Stützpunct erhalten und die Schenkel derselben straff ausgespannt und senkrecht an einander angelegt werden können. Der weiche Gaumen, ob er gleich als ein Vorhang herab hängt, schliesst daher die Choanen nicht als ein Vorhang, welcher herabgelassen wird, sondern wie zwey Vorhänge, welche rechts und links herab hängen, und durch eine Vorrichtung einander entgegen kommen und auf diese Weise den Zugang verschliessen. Es sind eigentlich hauptsächlich die beyden hinteren Schenkel des weichen Gaumens, welche die Choanen verschliessen, nicht der in der Mitte herab hängende Theil. Das Zäpfchen legt sich nur zur genauern Schliessung noch vor die Spalte, welche zwischen beyden Schenkeln bleibt. Der Muskel des Zäpfchens erschlafft sich während der Zeit, damit es möglichst tief herabreiche. —

Diess ist der wahre Mechanismus der Verschliessung der Choanen durch das Gaumsegel, und der Verf. wird sich leicht davon selbst überzeugen können, wenn er des Abends ein Paar hellbrennende Kerzen vor seinen weit geöffneten Mund stellt und dessen Inneres mittelst eines Spiegels genau untersucht, indem er durch den Finger oder irgend ein anderes Instrument die Zungenwurzel niederdrückt und zu schlingen versucht oder gelind reizt, wodurch die beschriebene Schliessung der Choanen, wegen des dadurch angereizten Nisus zum Erbrechen erfolgt. Auch beym Angeben tiefer Töne nähern sich die Schenkel des weichen Gaumens ein wenig mehr noch, als bey den höheren Tönen.

Diese Verschliessung, welche der Mensch bey einiger Uebung selbst willkührlich hervorbringen kann, findet nur beym Schlingen und beym Erbrechen unwillkührlich statt, ausserdem nie, weder beym Athmen durch den Mund, noch beym Singen durch den Mund, noch bey irgend einer andern Verrichtung der Respirations- und Schlingorgane. Hr. Nbgr. kann sich davon leicht auf die oben angegebene Art überzeugen. Nur eine theilweise Annäherung der Schenkel des weichen Gaumens, keine Verschliessung der Choanen oder hinteren Nasenlöcher findet statt, wenn ein Ton, insonderheit ein tiefer angegeben wird.

Diess Alles als wahr vorausgesetzt, so leuchtet ein, dass Alles, was Hr. Nbgr. über die Schallmündungen der menschlichen Stimme sagt, unbegründet sey; dass es aber auch ungegründet und das Gegentheil davon wahr sey, davon kann sich Jeder mit einem feinen Gefühle in den Fingern begabter überzeugen, wenn er das, von Hr. Nbgr. angegebene Experiment macht, und die Nase zuhält, während er Töne auf den Selbstlautern angibt. Insonderheit wenn er die Scala auf allen Vocalen von unten bis oben durchsingt, so wird er bey vielen Tönen, bald mehr bey den mittleren, bald höheren das Resoniren derselben in den Choanen und der Nasenhöhle durch ein zartes Erzittern der Nase empfinden; ja selbst ein feines Gehör wird nicht selten eine Verschiedenheit desselben Tones bey offenen und zugehaltenen Nasenlöchern wahrnehmen.

Ich gehe nun zu einigen anderen unrichtigen Behauptungen des Verf. über. Er sagt: *Athmet man durch die Nase, so legt sich der Gaumenvorhang an die Zungenwurzel und verschliesst die Mundhöhle; athmet man durch den Mund, so erhebt sich der Gaumenvorhang und verschliesst die hinteren Nasenlöcher.*

Dass diess Letztere beym Singen durch den Mund nicht statt finde, ist schon gesagt worden: daraus folgt, dass es auch beym Athemholen durch den Mund nicht geschehen könne, und es ist zu verwundern, dass Hr. Nbgr. diess nicht selbst bey Untersuchung seiner Stimmorgane sah, da es so leicht auf die eben angegebene Weise beobachtet werden kann.

Das Erstere ist auch nicht richtig; denn nicht der Gaumenvorhang legt sich an die Zunge an, sondern der hintere Theil der Zunge steigt in die Höhe und legt sich an den Gaumenvorhang an, welcher ganz unbeweglich bleibt und ihr nicht einmal, oder doch kaum merklich, entgegen kommt; ja er kann sich auf diese Weise nicht herablassen, denn es ist keine Muskelvorrichtung dazu da. Man darf nur den Finger auf den hintern Theil der Zunge legen, indem man durch den Mund athmet und dann plötzlich durch die Nase athmen, so wird man fühlen, wie die Zunge hinten plötzlich sich hebt und an das Gaumsegel andrückt; dasselbe findet auch statt, wenn man mit offenem Munde durch die Nase musikalisch brummt. Geschieht diess aber bey geschlossenem Munde, so findet diess Anlegen der

Zunge an den weichen Gaumen eben so wenig statt, als beym Athmen durch die Nase bey geschlossenem Munde.

Der *Verf.* sagt ferner: *Jeder reine Gesangton bildet sich auf einem Selbst- oder Doppellaute.* Das Letzte ist streng genommen nicht richtig. Nur auf einem Selbstlaute kann sich ein Ton bilden, nie auf einem eigentlichen Diphthonge oder Doppellaute! Hier wird mir der Verf. das ä, das ö und das ü als Beweise für das Gegentheil anführen, allein ich läugne, dass diess Doppellaute sind. Was ist ein Doppellaut? Nicht wahr, ein Laut, der aus zwey verschiedenen Lauten zusammengesetzt ist, welche schnell hinter einander ausgesprochen und gehört werden, z. B. au, ai, ei, eu, ui, in hau, hai, drey, treu, pfui u. s. w.? Auf allen diesen und anderen wirklichen Doppellauten kann nicht ein Ton angegeben werden, sondern nur auf dem ersten Vocale derselben, sobald er länger gehalten werden soll, und nur am Ende wird der zweyte Selbstlaut kurz angegeben; je kürzer, desto besser, je länger, desto fehlerhafter, z. B.

baaau

Alle offene oder geschlossene, breite oder schlanke Laute der fünf Vocale, vom breiten an das o gränzenden a des Oesterreichers bis zum hellen, in das offene e gränzenden a des Engländers; vom breiten, mit dem deutschen ä ganz gleichlautenden französischen è ouvert bis zum geschlossenen, an's i gränzenden é in dem deutschen stehen und dem noch dumpfer klingenden ö der Deutschen in Flöte und eu der Franzosen in feu; so wie endlich vom hellen italienischen o bis zum dunklen deutschen o, und von diesem zum u und ü in Ruhm und rühmen, ist nur ein unmerklicher Uebergang von einem Selbstlaute zum andern; das ä des Deutschen ist eben so wenig ein Doppellaut als das é ouvert des Franzosen, oder als das slender a des Engländers; und das ü der Deutschen eben so wenig ein Diphthong als das ihm gleichtönende u der Franzosen u. s. w. Mit einem Worte: alle Laute, auf welchen ein Ton gehalten werden kann, sind Selbstlaute, daher sind das deutsche ä, ö und ü einfache Selbstlaute, keine Doppellaute, — daher kann auf einem Doppellaute kein Ton angegeben werden, sondern einzig auf einem einfachen Selbstlaute: qu. e. d.

Endlich sagt der Verf. noch: *man könne auf manchen Consonanten z. B. auf m, n, r musikalisch brummen, auf anderen nicht.* Diess ist nicht richtig. Eigentlich kann man auf keinem Consonanten musikalisch brummen, er heisse wie er wolle, denn bey dem musikalischen Brummen durch die Nase, bey geschlossenem oder offenem Munde, wird zwar kein Consonant gehört, sondern nur ein dumpfer Ton; will man aber einen Consonanten dabey hören lassen, so kann das nur durch den Mund mittelst eines dunkeln e, eines Schwa, wie es der Hebräer nennt, geschehen. Dann kann man aber alle Consonanten des ganzen Alphabetes dazu anwenden, nicht bloss die von Hrn. Nbgr. so genannten musikalischen. Er versuche es nur einmal, das d wird sich eben so dazu schicken als das s, u. s. w.

Es scheint also eine genaue Prüfung der Organe der menschlichen Stimme zu beweisen, dass die Schallmündungen derselben, der obere Theil des Rachens, die Choanen sammt der Nasenhöhle mit ihren äusseren Oeffnungen zu einer reinen, klangvollen Aussprache der Consonanten unentbehrlich sind und selbst zur leichtern, vollkommnern und reinen Ertönung der Selbstlaute beytragen.

Halle im Dcbr. 1829.

Nachrichten.

Cassel. Den 12ten April gefiel besonders, in der Oper Auber's: „Die Braut" Mad. Cornega statt der kranken Dem. Schuchard als Putzhändlerin.

Am 17ten: Das unterbrochene Opferfest. Ein Hr. Weber von Freyburg im Breisgau sang den Masferu nicht ausgezeichnet; am 21sten in der Schweizerfamilie den R. Boll. Er soll früher Maler gewesen seyn. Dem. Bamberger, welche an den Platz der Demois. Roland angestellt ist, sang heute die Mirrha. Wir haben, was den Gesang betrifft, bey dem Tausche nichts gewonnen.

Den 26sten: Der Wasserträger. Hr. Wild als Armand und Hr. Föppel als Mikeli waren brav, wie gewöhnlich. Das Uebrige haben wir besser gehabt. Im Ganzen ging indessen die Vorstellung recht gut.

Den 1sten May: Joseph in Egypten, worin ein Herr Richm — aus St. Petersburg die Titelrolle als Gast spielte. Er entzückte das Publicum so sehr, dass ein grosser Theil desselben es nicht ertragen konnte, sondern das Theater verliess, und ihm ein zweytes Auftreten, welches schon angekündigt

war, durch allerhöchsten Befehl untersagt wurde. Konnte man diesen Virtuosen nicht in der Probe schon beurtheilen? Hr. Weber, welcher neulich debütirt hat, ist nun auf ein Jahr engagirt.

Den 5ten May: Die weisse Frau. Hr. Rauscher von dem Hoftheater zu Hannover debütirte darin mit vielem Beyfall. Seine Stimme ist zwar nicht stark, aber wohlklingend und sehr angenehm. Sein Vortrag lässt eine gute Schule vermuthen, und er scheint viel Theaterroutine zu haben. Er würde unter jetzigen Umständen eine gute Acquisition für uns seyn. — Mad. Roller-Schweizer trat in der Titelrolle wieder auf, und bewies, dass sie ihre Stimme nicht verloren hat, sondern noch immer eine brave Künstlerin ist.

Den 8ten: Aloise. Hr. Rauscher als Laface befriedigte wieder sehr, ob er gleich unsern Wild nicht erreicht.

Den 12ten: Der Barbier von Sevilla, worin Hr. Rauscher als Almaviva seine Gastrollen beschloss. Man wünscht allgemein, dass er für unsre Oper gewonnen werden möge. —

Den 14ten May wurde durch den Wiegand'schen Singverein die Cantate von Winter: Die Macht der Töne aufgeführt. Fräul. v. Motz sang den ersten Sopran, Dem. Hess den zweyten, Dem. Schäfer den Alt, Hr. Schmalz der jüng. den Tenor und Hr. von Dittfurth den Bass. Die Aufführung war nicht nur tadellos, sondern sehr befriedigend, erhielt also, wie billig, vollkommenen Beyfall. Hr. Wiegand macht sich durch diesen Gesangverein ein grosses Verdienst um die Bildung unserer Dilettanten und um unser Vergnügen. —

Den 15ten: Otello. Die Besetzung (ausser Hrn. Weber als Brabanzio) war wie gewöhnlich, und Alles ging gut von Statten. Wild war vortrefflich.

Den 17ten: Fräul. v. Schätzel von dem Kön. Theater zu Berlin trat als Mirrha in dem unterbrochenen Opferfeste auf. Der vortheilhafte Ruf, welcher dieser Künstlerin vorausgegangen war, bestätigte sich vollkommen durch den grossen Beyfall, den sie erhielt. Sie wird noch in drey anderen Rollen, nämlich in Faust, der Stummen von Portici und Oberon auftreten.

Den 22sten: Die Stumme von Portici. Fräul. v. Schätzel als Elvira wurde bey ihrer grossen Arie des ersten Acts mit wahrem Enthusiasmus applaudirt, wie sie es auch gewiss verdiente. Sehr schönes Organ, gute Schule und herrlicher Vortrag sind bey ihr im vollkommensten Vereine. Die äusserst beliebte Oper wurde überhaupt so gegeben, dass der strengste Kenner zufrieden seyn musste. Wäre es doch immer so! —

Den 25sten war der merkwürdige Tag, wo man den weltberühmten Paganini hier zum ersten Male bewunderte. Der Zudrang war, ohnerachtet der sehr erhöhten Preise, so gross, dass Ref. kein Plätzchen mehr finden konnte. Er muss also sein eigenes Urtheil für heute noch suspendiren und kann nur sagen, dass man Wunder! geschrieen hat.

Den 26sten trat Fräul. v. Schätzel zum dritten Male, und zwar als Rezia im Oberon auf. Der Applaus war eben so gross und allgemein, als vorhin. Wir beneiden Berlin um diese liebliche Gesangkünstlerin. Wäre sie doch unser!

Den 28sten liessen sich vier Tyroler sogenannte Natursänger: Hauser, Tiefenthaler, Wasserer und Daxer in einer mit Musik begleitenden (sic) Abendunterhaltung mit Alpenliedern hören. Ref. fühlte keinen Beruf, ein Zuhörer zu seyn, hörte aber nachher, dass viele Leute daran Vergnügen gefunden haben.

Den 30sten war das zweyte Concert Paganini's. Ref. kann nun aus eigenem Gefühle sagen, dass das ungeheure Lob, das der Künstler aller Orten erhalten hat, gewiss nicht übertrieben ist, sondern dass er vielmehr über jedes Lob erhaben ist, da dieses Wort die Bewunderung nicht auszudrücken vermag, welche sein Talent erregt. Kein anderer Virtuose kann sich mit ihm vergleichen. Was er aus der Violine macht, hat noch nie einer vermocht. Seine Kunst gränzt an die Unmöglichkeit. Man muss ihn hören, um sich einen Begriff davon zu machen, wenn dieses anders geschehen kann, wo manches unbegreiflich bleibt. Dass der Applaus ein wahrer furore gewesen sey, lässt sich denken. — Die übrigen Stücke des Concerts, nämlich zwey Ouverturen, eine Arie und ein Duett, waren Planeten neben der Sonne.

Den 31sten beschloss Fräul. Schätzel ihre Gastrollen als Kunigunde in Faust mit verdientem grösstem Beyfalle. —

Hiermit ist nun der Cyclus der Opern für jetzt beendiget, indem das Theater nächste Mittwoche geschlossen wird, und die Ferien eintreten. Am 19ten July wird es wieder eröffnet werden, und der Himmel gebe, dass es unter guten Auspizien geschehen möge! —

— —

Fünftes Musikfest an der Elbe, gefeyert den 3ten, 4ten und 5ten Juny 1830 zu Halle.

(Zweyter Bericht.)

Dieses Fest fand eben so wie seine Vorgänger eine sehr rege Theilnahme, sowohl unter den Musikern, welche bey demselben mitwirkten, als bey dem Publicum. Diessmal musste diese Theilnahme durch die Mitwirkung von drey berühmten Componisten, so wie durch die Aufführung einer grössern Zahl von bedeutenden Werken, als sonst üblich war, noch sehr erhöht werden. — Die Mitwirkenden bestanden aus den Gesangvereinen zu Halle, einem Theile desselben zu Leipzig, so wie des Thomanerchors daselbst und einzelnen Dilettanten der Umgegend. Die Solopartieen hatten übernommen: Fräul. Gehse, Fräul. Grabau und Hr. Schleinitz aus Leipzig, Fräul. Schröder aus Dessau, Mad. Türrschmidt, Hr. Mantius und Hr. Reichardt aus Berlin und Hr. Nauenburg aus Halle. Das Orchester bestand, ausser den einheimischen Musikern, aus der ganzen Dessauer Kapelle, aus einem Theile des Leipziger Theaterorchesters und vielen Musikern und Dilettanten aus der Nähe und Ferne. — Der erste Tag begann mit der Symphonie von Mozart aus Gmoll, präcis und feurig ausgeführt. Darauf folgte das neue von C. G. Körner gedichtete und von Bernard Klein neu in Musik gesetzte Oratorium: David. Es ist diess eines der grössten und anziehendsten Werke der neuern Zeit, und verdient um so grössere Aufmerksamkeit, als seine Gattung jetzt so selten mit Glück cultivirt wird. Der Stoff enthält einige der Hauptbegebenheiten aus dem Leben Davids. Der Held (Hr. Nauenburg) tritt im Triumphe auf, wie er die Bundeslade wieder in den Tempel führt, welches Anlass zu zwey vortrefflichen Chören und eben so viel Sologesängen gibt, die letzteren wiederum mit Chor. No. 4. ist ein Recitativ und Arie Davids mit Harfenbegleitung, von welcher man jedoch wegen der Fülle der Instrumentirung wenig zu hören vermag. An eine neue Siegesbotschaft, von Joab (Hrn. Reichardt) überbracht, schliesst sich die dringende Bitte Absalons (Hrn. Mantius), dass David nunmehr gegen Damascus ziehen möge. Seine Arie ist von ausgezeichneter Kraft und Schönheit, und würde von noch grösserer Wirkung seyn, wenn sie nicht von dem eingreifenden Chore zuweilen bedeckt würde. In dem Recitative No. 7. äussert sich David besorglich über die Macht seines Gegners, und befiehlt, um die eigenen Kräfte zu kennen, die Zählung des Volks. Joab, Sulamith und Thirza (Fräul. Gehse und Grabau) suchen in einem schönen Terzette dem Könige das Unrühmliche dieses Befehls vorzustellen, aber in dem folgenden Recitative, nebst der sehr charactervollen Arie erklärt der König, auf seinem Willen zu beharren. Absalon betrauert dies in der Arie No. 10. und das darauf folgende Chor äussert sich missbilligend in den Worten: „Der Herr strafet die Stolzen etc.“, welche mit einem Lob- und Dankchore, an den Höchsten gerichtet, endigen. In diesem ersten Theile ist mehr Demonstration als Handlung. Wenn wir diess in einem Werke, dessen Wesen dramatisch ist, einen Mangel nennen müssen, so erhielt der Dichter dadurch wenigstens mehr Leichtigkeit, die folgende Katastrophe zu motiviren. Diese Leichtigkeit ward noch durch die Einführung der beyden weiblichen Personen, welche auf die Handlung selbst keinen Einfluss ausüben, erhöht; der Dichter benutzte sie aber nicht und verminderte dadurch nothwendig, trotz den überaus gelungenen Bestrebungen des Componisten, die Totalwirkung des Ganzen. — Der zweyte Theil beginnt mit einem herrlichen Altrecitative Nathans (Mad. Türrschmidt), worin er dem Könige den Trotz auf seine Macht und Urias Ermordung vorwirft und den Zorn des Herrn ankündigt. Von der Ermordung war im ersten Theile, der sich billiger Weise die vollständige Exposition enthalten sollte, keine Rede, und was den Trotz anbetrifft, so wäre er wohl durch den Uebermuth der Zählung, wie er biblisch ist, motivirt gewesen, nicht aber durch das Misstrauen in die eigene Stärke, welche nach No. 7. ganz verständig erscheint. — In No. 13. bekennt David seine Missethat, und der Chor No. 14. äussert sich betrachtend über die Botschaft Nathans in den herrlichen Worten: „Jehovah redet, da bebt die Erde“ etc. Auch in der Musik ist dieser Chor einer der ergreifendsten des ganzen Werkes. — Nach einer lieblichen, tröstenden Arie des Nathan kündigt der Chor No. 16. das Annähern feindlicher Schaaren an. David beschliesst zu beten und dann zu kämpfen und der Chor spricht sein Vertrauen auf seine Kraft aus. Auf eine bewundernswerthe Weise ist in dem Solo Davids die gebrochene Kraft des Sündigen, der sich nur noch durch die Erinnerung stärkt, im Contraste des sich selbst bewussten Heldenmuthes im ersten Theile ausgedrückt; diese äusserst richtige und wohl gelungene Intention ist in dem Character Davids während des ganzen zweyten Theiles von Seiten des Componisten

durchgeführt. — Joab kündigt es in dem Recitative No. 18. an, dass die feindliche Macht aus Empörern besteht, den Absalon an ihrer Spitze. Hier fühlt man auf's Neue das Mangelhafte der Exposition, denn der Abfall des Absalon ist im ersten Theile auf keine Weise motivirt. Man muss freylich annehmen, dass er von der Unzufriedenheit Absalons mit der Weigerung gegen Damascus zu ziehn, herrührt; indessen dieses Motiv ist eben so wenig historisch, als eindringlich. Hiermit können wir zu unserm Vergnügen die Darstellung der Mängel in der Anlage des Gedichtes schliessen. Dasselbe ist von hier an reich an Handlung und folgerichtig, und der Text vereinigt sich nun mit der Composition zu einem herrlichen Ganzen. — In dem Chore No. 19. spricht sich das Volk trauernd über den Streit zwischen Vater und Sohn aus, während David in einem Recitative erkennt, dass er nun ganz darnieder gedrückt ist. Das folgende Recitativ Davids ist eine Fortsetzung des vorigen, worin er durch die Erinnerung an die genossene Gnade dieselben Gefühle tiefer und erschütternder ausspricht. Mit dem Gebete, dass ihn der Herr nicht ganz verstossen möge, erreicht der bereits oben angedeutete allmählig gesteigerte Ausdruck des tief gebeugten Herzens seinen Gipfel. — Nun folgt ein sehr characteristischer Chor der Empörer, bey welchem vielleicht nur die beygedruckten Worte: („aus der Entfernung") als eine Erklärung, deren die dramatische Handlung nicht bedürfen sollte, zu entbehren wären. Joab bittet den König zu fliehen, indem man ankündigt, dass ein Heer zu seiner Vertheidigung bereit stehe. David äussert sich als ganz ergeben in den Willen des Herrn, und verschwindet von dem Schauplatze. Der Chor der Empörer tritt nunmehr förmlich auf und preisst den Sieg des Absalon, worauf dieser, das neue ihm entgegenstehende Heer erblickend, seine Krieger in einer heroischen Arie zum wiederholten Kampfe auffordert. Nathan nähert sich ihm mit einer herzergreifenden Ermahnung, und hieraus wie aus dem festen Widerstreben Absalons entspinnt sich ein herrliches Duett zwischen beyden; der Chor tritt dazwischen und der Auftritt endigt sich mit den früheren Worten Nathans: „ein höherer Wille wird entscheiden." Dieser Schluss und die Art, wie der Componist ihn benutzt hat, ist in einem Oratorium, welches Handlung besitzen soll, ohne sie gerade vorzuführen, ein vortrefflicher Gedanke, indem das Abziehen der Empörer dadurch auf das treffendste bezeichnet wird. — Während des Kampfes singen Sulamith und Thirza ein ausfüllendes Duett, worin sie den Höchsten um den Schutz des Königs anflehen. Darauf verkündigt Nathan, dass die Empörer fliehen und ein Priesterchor, welches wiederum einer der herrlichsten Sätze des Ganzen ist, ruft das Wehe über den gefallenen Absalon. In den folgenden vier Sätzen war es die schwere, aber nothwendige Aufgabe des Dichters und Componisten, das stürmisch bewegte Leben in beruhigende Gefühle übergehen zu lassen; nothwendig, weil das Ganze unmöglich mit einer Katastrophe endigen konnte; schwer, weil die Verknüpfung der Geschichte schon gelöst war und nicht mehr viel gesagt werden konnte, ohne Längen herbeyzuführen. Beyde haben ihren Beruf hierzu wacker bewährt, das Meiste hat freylich der Componist dabey gethan; seine Töne sind es, welche die Ruhe in die Handlung und von ihr in das Gemüth des Hörers zurückführen. Ein Arioso mit Chor von Sulamith verkündigt in einem Gesange voll sanft gemilderter Freude, dass der König siegend und trauernd zurückkehrt. David spricht in kurzen Worten seine Betrübniss aus, Nathan sucht ihn zu trösten, und ein überaus liebliches Quartett mit Chor führt damit fort. Nun tritt David zum ersten Male wieder erhoben auf, aber es ist merkwürdig und wahrhaft bewundernswerth, wie verschieden der Character seines Gebetes von dem in No. 4. des ersten Theils ist. Der Chor wiederholt seine Worte und das Ganze schliesst mit einer Fuge und einem Halleluja. — Der Eindruck des Ganzen war, ungeachtet der wenigen oben angedeuteten Mängel, von denen man gestehen muss, dass sie der Componist auf alle Weise zu verdecken gesucht hat, sehr gross. Man darf mit vollem Rechte dem Componisten zu diesem erhabenen Werke, und Deutschland zu seinem Besitze Glück wünschen. — Zu bemerken ist noch, dass die Chöre darin fünfstimmig sind. — Das Orchester wie der Chor beeiferten sich, unter eigener Direction des Componisten, in einer präcisen, nur äusserst wenige Mängel darbietenden Ausführung ihre Theilnahme an dem grossen Werke zu erkennen zu geben. Die Solosänger waren von einem gleichen Eifer beseelt; die Talente eines Jeden sind aus mehren Berichten bekannt, es bedarf also deren kaum einer Erwähnung. Fräul. Gehse glänzte durch ihr wohlklingendes, starkes Organ, Fräulein Grabau und Herr Mantius bezauberten durch die Lieblichkeit und die leichte Aussprache ihrer Töne, Mad. Türrschmidt

Abbildung der neuen Lyra.

Tabellarische Anleitung zum Gebrauch der neuen Lyra.

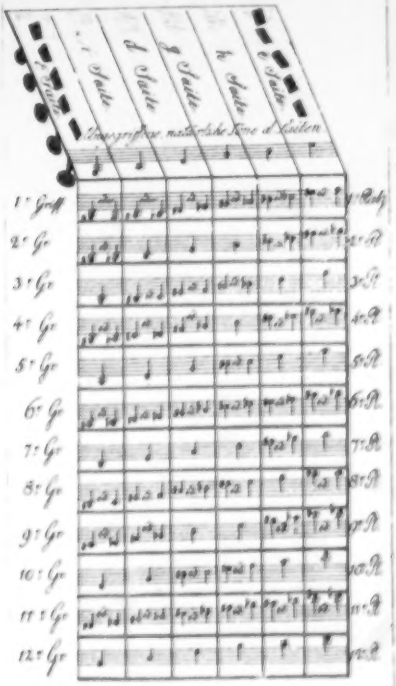

durch ihre grossartige Stimme und ihren seelenvollen Vortrag, Hr. Nauenburg und Hr. Reichardt sangen sicher und mit gutem Vortrage; die Stimme des erstern verlor gegen das Ende des Oratoriums auffallend an Kraft, deren sie im Anfange nicht entbehrte. (Er hatte täglich Landwehrübungen).

Den zweyten und dritten Tag des Festes übergehen wir, als im Urtheil mit der ersten Nachricht in der vorigen Nummer übereinstimmend.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Concert pour la Clarinette avec accomp. de gr. Orch. par B. Crusell. Op. 11. Leipzig chez Peters. Pr. 2 Thlr. 20 Gr.

Ref. hatte öfters Gelegenheit, die Werke Crusells, dessen künstlerische Thätigkeit sich ausschliesslich nur seinem Instrumente, worauf er selbst als Virtuos glänzt, widmet, anzuhören und dabey zu bemerken, dass des Componisten Bestreben mehr dahin geht, durch anmuthige, seelenvolle und kräftige Melodieen das Gemüth des Zuhörers anzusprechen, als durch schwieriges Passagenwerk zur blossen Bewunderung hinzureissen. Es fehlt zwar auch nicht in seinen Werken an glänzenden Passagen, aber ihre Ueberwindung ist darum leichter, da sie in dem gewöhnlichern Umfange und den natürlicheren Tonarten des Instruments bleiben; und wenn sie desshalb auch nicht so auffallend sind, wie viele in den Werken manches andern Componisten für dieses Instrument, so ist dafür ihr Gelingen und damit ihre Wirkung desto sicherer, da sie gut in den Fingern liegen. Doch der melodische Theil ist ihm die Hauptsache, weswegen seine Adagios auch als vorzüglich gelungen gelten können.

Vorliegendes Concert in B dur ist von derselben Beschaffenheit. Der erste Satz Allegro risoluto C Tact, kündigt sich durch ein kräftiges Unisono im Ritornelle grossartig an, worauf bald das Soloinstrument einen ähnlichen Aufschwung nimmt in einer Tirade, durch deren gelungene Ausführung der Zuhörer sicherlich für die ganze Folge aufmerksam gemacht wird. Durch mehre Zwischenspiele des Orchesters, als wohl sonst gewöhnlich ist, wird es dem Solospieler leicht gemacht, seine Kraft zur Entfaltung aller Nüançen eines schönen Tons im Adagio (Es dur C Tact) und zum brillanten Vortrage der Polonoise zu erhalten. Dieser Kunstgriff ist ein tüchtiger Beweiss von der Erfahrenheit des Meisters. Der erste Satz scheint der Tactzahl nach, als Composition für ein Blasinstrument, etwas zu lang zu seyn, doch beym Anhören möchte diess wohl kaum bemerkt werden, eben weil das Orchester durch kräftige Tutti's das Soloinstrument fleissig ablöst, auch die wohl angebrachten kleinen Solo's der übrigen Blasinstrumente dem Satze Mannigfaltigkeit geben.

Die Wahl dieses Concerts zu einer öffentlichen Aufführung wird jedem Solospieler auf der Clarinette Ehre machen; jedoch wollte sich Hr. Crusell vielleicht entschliessen, auch in der für Blasinstrumente jetzt mehr beliebten kürzern Concertinoform zu schreiben, so würde er dadurch die Zahl seiner Freunde noch vermehren.

Notiz für Operncomponisten.

Da in der neuesten Zeit, besonders durch mehre Werke der Franzosen, die frühere Meinung bündig widerlegt worden ist, dass der Text einer Oper eine bloss unbedeutende Nebensache sey; indess doch offenbar nur durch eine kräftige Vereinigung des Tonsetzers mit dem Dichter selbst etwas Höheres und Vollkommneres geliefert, und die Oper erst so zu ihrer wahren Bedeutung erhoben werden kann; so hat sich der Unterzeichnete vorgesetzt, um diesen Zweck mit befördern zu helfen, das ganze Genre der Oper in bedeutenderen Originaltexten durchzuarbeiten, und er ladet die namhaften Meister ein, sich in dieser Hinsicht mit ihm in Verbindung zu setzen, da er mehre interessante Sujets, sowohl im romantischen, als im heroischen und ritterlichen Genre zur Ausführung vorliegen hat.

Dr. *Aug. Klingemann*,
Generaldirector des Herzogl. Hoftheaters zu Braunschweig.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen, mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen England und Frankreich):

François Hünten, Op. 43. Rondeau pour Pianoforte à 2 ms.

— Op. 44. Variations pour Pfte. à 4 ms.

Leipzig, am 26ten Juny 1830.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten July. No. 28. 1830.

Recension.

Libella, grosse Oper in zwey Aufzügen, Musik von C. G. Reissiger, mit deutschem Texte von Theophania. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Berlin, bey Laue. (Pr. 6 Thaler.)

Wir kennen diese Oper nicht von der Bühne, weil sie bisher, so viel wir wissen, nur in Dresden aufgeführt worden ist; wir kennen das Gedicht nicht, ausser, in wie weit es den Gesangstücken unterliegt; wir kennen auch die Partitur nicht; letztes Beydes, weil man uns weder jenes, noch diese hat zukommen lassen. Alles diess ist mithin ganz und gar nicht unsere Schuld. Ohne jene Bekanntschaften aber kann man über eine Oper, als Oper, und besonders über ihre Wirkung von der Bühne, nicht urtheilen, mithin können wir es auch über diese in jenen Beziehungen nicht. Doch wissen wir, dass sie in Dresden mit lautem Beyfall aufgenommen worden ist, und fortwährend von Zeit zu Zeit mit Beyfall aufgeführt wird. Sollte nun auch gegründet seyn, was man gemeldet, dass die Gegenwart der geschätzten Personen der Dichterin und des Componisten zu diesem Beyfalle mitgewirkt hätten: so haben wir uns doch schon aus diesem Klavierauszuge leicht überzeugt, und Jeder, der sich mit ihm bekannt macht, wird sich leicht überzeugen, dass dieser Beyfall nicht unverdient sey. Aus den hier gelieferten Gesängen (aus denen man übrigens selbst die Fabel und ihren Gang nicht mit Sicherheit abnehmen kann) geht aber wenigstens Folgendes offenbar hervor. Das romantische Sujet bietet Gelegenheit vollauf zu glänzendem und auch zu anmuthig reizendem Schmucke der Vorstellung. Die Dichterin hat sich, und grösstentheils mit Erfolg bemüht, den Personen mehr Poetisches, und diess in besseren Versen, zu singen zugeben, als diess gewöhnlich geschieht. (Mehre Stücke sind in dieser Hinsicht, auch einzeln für sich betrachtet, sehr artig). Aber sie hat der Worte etwas viele gemacht; und, was für die Wirkung im Ganzen noch bedeutender seyn möchte: es ist in die Gesänge zu wenig Handlung verflochten, besonders im ersten Aufzuge; es entwickelt sich in denselben zu wenig vor den Augen und Ohren der Zuschauer nach und nach; die Gesänge sprechen zu oft bloss aus, entweder Empfindungen der Singenden, wie sie sie in dem Momente nicht anders haben können und der Zuschauer sie in ihnen schon voraussetzt, oder sie begleiten nur und drücken in Worten aus Erscheinungen, Vorgänge, die er ohnediess vor Augen hat; sie begleiten oder drücken aus das, was eben ist, nicht, was wird — ohngefähr, wie in den meisten Stücken von Webers Oberon. Der Componist ist durch jene erste Eigenheit des Textes genöthigt, wohl aber auch durch eigene Ausführungslust veranlasst worden, nicht selten länger zu seyn, als dem Fortschreiten der Handlung günstig ist — weshalb, so wie auch wegen des von ihm Vorgeschriebenen überhaupt, eine Besetzung der, zum Glück nicht zahlreichen Hauptpersonen durch wahrhaft ausgezeichnete Sänger und Sängerinnen, doppelt nöthig wird; damit nämlich durch ihre Kunst der Anwesende als Zuhörer an das genugsam gefesselt werde, was ihn als Zuschauer auf so geraume Zeit nicht fesseln würde. Aber mit Vergnügen rühmen wir den lebhaften und zarten Geist, je nachdem der eine oder der andere an rechter Stelle ist, die grosse Geübtheit und Gewandtheit im Schreiben, und den beharrlichen Fleiss in der Ausarbeitung, welche Vorzüge Hr. Kapellmstr. R. in diesem Werke durchgängig bewiesen hat.

Betrachten wir nun, wie das hier eigentlich unser Amt ist, den vorliegenden Klavierauszug an und für sich, als Mittel der Unterhaltung geübter Sänger und Sängerinnen am Pianoforte, mögen sie

die Oper selbst nun kennen oder nicht: so ergibt sich schon aus dem so eben Gesagten Folgendes. Was der Oper als Theaterstück in Dichtung und Musik zu Gute kömmt, das kömmt ihr (den äussern Apparat und Ausputz abgerechnet) auch hier zu Gute; und was ihr als Theaterstück, wie wir gesagt, nicht ganz günstig seyn dürfte, das thut ihr hier keinen Eintrag, es vermehrt vielmehr das, was geübte Sänger und Sängerinnen am Pianoforte sich jetzt vorzüglich wünschen. Wir rechnen dazu besonders grosse, lang ausgeführte Stücke für Solostimmen, auch recht eigentliche Arien; mitunter kleine, angenehme Sätze, die sich dem Liede oder der Romanze nähern, u. dergl. An den letzteren fehlt es hier nicht; ja sie sind dem Componisten ganz vorzüglich gelungen. (So ist z. B. das Lied des Fischers Alexis, S. 129 und folg. „O silberner Strom" — allerliebst). Von den übrigen Stücken heben wir folgende aus, von welchen wir glauben, den Liebhabern und Liebhaberinnen am Pianoforte den meisten Genuss versprechen zu können. Die sehr lebhafte Ouverture (für vier Hände eingerichtet: man kann sie aber auch für zwey Hände bekommen). Das einleitende muntere Chor mit untermischten Solos und dem sich anschliessenden, lang ausgeführten Duette. Das Nymphenchor, No. 7. Introduction und grosse Arie, No. 13. Duett, No. 14. Lied, No. 18. Nymphenchor und Trio, No. 21. Es soll jedoch hiermit nicht gesagt seyn, dass nicht auch andere Stücke am Pianoforte von guter Wirkung seyn könnten. — Dass der Auszug vom Componisten, der zugleich ein ausgezeichneter Pianofortespieler ist, sehr gut und effectuirend abgefasst ist, versteht sich von selbst: nicht aber, dass er darum doch auszuführen nicht zu schwer falle, was man aber also finden wird. Stich und Papier sind lobenswerth.

Nachrichten.

Dresden am 3ten Juny. Ein hoher Genuss wurde uns am 19ten März (dem Josephustage) und am 25sten April d. J. durch zweymalige Aufführung einer von Hrn. C. B. v. Militz geschriebenen Messe, in der hiesigen katholischen Hofkirche zu Theil. Der Componist, bereits gekannt und beliebt als Dichter und Verfasser vieler geistreichen Abhandlungen, besonders auch im Fache der musikalischen Aesthetik und Kritik, hat uns in dieser Messe ein Werk geliefert, welches, als Musikstück im Allgemeinen, das jetzt immer seltener werdende Verdienst der Originalität in einem hohen Grade besitzt, zugleich aber auch den, an einer Kirchenmusik unerlässlichen und neuerlich so selten beachteten Anforderungen würdevoller Grossartigkeit und andächtigen Gefühls — entspricht. Wenn der Ref. einer andern Zeitschrift (Merkur, April 29. No. 51. — 1830) diese Composition mit den älteren Messen von Scarlatti, Durante, Jomelli, Pergolese, und dem noch lebenden Zingarelli vergleicht und sie diesen anreihet, so finden wir diesen Vergleich in so fern nicht passend, als von jenen Meistern die ersteren drey hauptsächlich, ja fast ausschliessend nur noch das Verdienst des gelehrten strengen Satzes haben können. Mit denen von ihnen angewendeten Kunstmitteln haben sie zwar für ihre Zeit und ihre Zuhörer Treffliches geleistet, allein sie dürften dem heutigen kunstgebildeten Publicum, das den Zweck aller geistlichen Tondichtung, Erweckung der Andacht in Verbindung ästhetischer Anregung und mit Benutzung aller der grossen Fortschritte, welche seitdem sowohl die Kunst melodischer Erfindung als der Instrumentation gemacht hat, im Auge behält, schwerlich genügen. Zingarelli endlich hat weit mehr im dramatischen Fache als im kirchlichen Style geleistet. Die Aufgabe des Kirchencomponisten ist heut zu Tage gewiss eine der schwierigsten. Es gilt nämlich dabey, das Wesentliche, das von den unsterblichen Begründern dieser Musikgattung fest gehaltene, das eigentlich Klassische, für alle Zeiten Gültige — ohne ihm Eintrag zu thun — in Verbindung zu bringen und zu verschmelzen mit den echten Fortschritten der neuern Musik, und aus dem erweiterten Reiche der Kunstmittel unserer Tage sich so viel anzueignen, als sich mit dem ihr eigenen heiligen Character verträgt. Immer wird daher in einem solchen modernen Kunstwerke der strengere würdevolle Styl der alten Meister vorwalten müssen, jedoch wird ihm die reichere Ausstattung mit Melodieen und dem Zauber neuerer Instrumentation nicht abgehen dürfen, ohne welche eine solche Composition heutigen Tages trocken erscheinen, leer und kalt lassen, und nur vielleicht ein ganz kleines Häuflein gelehrter Musiker befriedigen würde. Ja, selbst diejenigen Theile einer Messe, welche ganz streng kanonisch behandelt würden, und die wirklichen Fugen, dürften dieser Zuthat nicht ganz entbehren. Dass diese letztere Forderung

keine unmögliche sey, haben Mozart, Michael und Joseph Haydn, Hasse und Naumann in neuerer Zeit bewiesen. Aber unendlich schwer bleibt freylich die Lösung der Aufgabe durch die immer lauter werdende Anforderung von Originalität. In dieser Hinsicht scheint uns der Componist das Problem ganz gelöst zu haben; denn nicht eine einzige auch nur entfernte Reminiscenz ist uns bemerkbar geworden, welches um so verdienstlicher erscheint, als er fortwährend die Arbeiten von Hasse, Naumann, Schuster und den beyden Haydn theils oft zu hören Gelegenheit gehabt, theils diese Meister unverkennbar gründlich studirt hat und endlich bey dem so oft bearbeiteten Text es fast unmöglich scheint, ihm neue Seiten abzugewinnen. Wollte man durchaus einen Vergleichungspunct finden, so würde er sich allenfalls mit dem Naumann'schen Style noch am meisten durchführen lassen. Doch gälte diess nur für den allgemeinen Character jenes Meisters in Grossartigkeit, richtigem Ausdrucke, Correctheit und religiösem Gefühle. In Hinsicht der Melodieführung und Benutzung der Instrumente gehört Hr. C. B. v. Miltitz ganz der neuern Zeit und Weise an.

Nach diesen voraus geschickten allgemeinen Bemerkungen sey es erlaubt, aus der uns vorliegenden Partitur eine nähere Characteristik des Werkes, doch ohne Einrückung einzelner Stellen, die wir uns nur ungern versagen, zu versuchen.

Das Kyrie (H moll $\frac{4}{4}$ Larghetto) ist unstreitig unter so vielem Schönen der gelungenste, vollendetste Satz, dem es mit einfachen Mitteln auf eine ganz originelle und doch höchst ungesuchte Weise gelingt, den Hörer in die Stimmung frommer Demuth und Andacht zu versetzen. Hauptsächlich trägt hierzu die vom 5ten bis 8ten Tact der Einleitung angebrachte Figur des Violoncell's bey, welche die zartesten Gefühle der Brust anklingt und dem ganzen folgenden Tongemälde mit scharfer Characteristik einen Malergrund von ganz eigenthümlicher Färbung verschafft. Kräftig treten hierauf die vier Singstimmen im Chore mit einem, einige Zeit lang sehr consequent fest gehaltenem Hauptmotive ein. Durch einen einfachen Uebergang von E moll nach G dur knüpft sich im 57sten Tacte das melodiöse „Christe" an, zweystimmig für Sopran und Tenor, letzterer stets in der Gegenbewegung mit obligaten Violoncello's, worauf in 8 Tacten alle vier Stimmen denselben Gedanken nachahmend und sodann eine Wiederholung des „Kyrie" kräftig imitirend folgt. Am Schlusse nehmen die Violoncelle ihre Anfangsfigur wieder auf und schliessen durch Anregung der Grundempfindung sehr befriedigend. Die für ein Tonstück dieses Characters sehr schwierige Behandlung des Sechsachteltactes ist meisterhaft zu nennen, und hat an der grossen Wirkung, die dieser Satz hervorbringt, gewiss einen Hauptantheil.

Das Gloria (D $\frac{3}{4}$ Allegro) fängt mit einem Crescendo an, und steigert sich nach den ersten vier Tacten immer mehr zu einer reichen und mit aller Pracht der Instrumentation ausgestatteten, von Licht durchströmten Tonschöpfung. Mit dem 47sten Tacte tritt ein äusserst melodischer, in dem Character des Pastorells gehaltener Satz, im selben Tempo und Tacte, für das erste D Horn ein, den nach zwölf Tacten die Flöte in der Dominante mit unbeschreiblich lieblicher, aber der Kirche durchaus nicht fremder Wirkung aufnimmt. Höchst genial wird auf diese Weise — durch die Erinnerung an die heilige Nacht, wo die Hirten auf dem Felde die Engelchöre vernahmen — die Stelle: „et in terra pax" ausgedrückt, aber auch zugleich durch den höhern, wahrhaft himmlischen Anklang in dieser Melodie, die höhere ewige Bedeutung jener heiligen Scene, die Verkündigung des nahenden Lichts und Friedens für die gesunkene Menschheit dargestellt. Ref. weiss, dass diese Stelle und jene den Violoncell's Anfangs zugetheilte Figur im „Kyrie" eben so die gebildetesten Künstler und Dilettanten, den musikalische Bildung entbehrenden Theil des Publicums, zu einer ungemeinen Rührung und Begeisterung hingerissen hat. Gewiss der höchste Triumph für einen Tondichter! Kräftig treten hierauf die vier Singstimmen hinter einander in gegenseitigen Nachahmungen bey den Worten: „benedicimus, adoramus te" gleichsam die vielstimmige, aber von der einzigen ewigen Idee und demselben mächtigen Gefühle erfüllte Anbetung des Unendlichen durch die Völker der Erde darstellend, gegen den Schluss des Satzes ein, und es fügt sich nun im reizenden Contraste das einfach schöne, rührende: „Qui tollis" (G $\frac{3}{4}$ Andante) für Sopran, Tenor und Bass, mit alleiniger Begleitung der Orgel an. Das herrlich erfundene Motiv würde, man hört es gleich in den ersten Tacten, eine unendlich mannigfaltige canonische Behandlung zulassen, aber mit weiser Beschränkung begnügt sich der Meister nur mit einigen sehr gelungenen Nachahmungen und Verschlingungen der drey Stimmen unter einander, die jedoch manche Schwierigkeiten in der Ausführung rücksichtlich

des sichern Eintretens und der reinen Intonation darbieten, bey der sich hier von selbst verstehenden glücklichen Ueberwindung derselben aber von sichrer Wirkung sind. Das darauf folgende „Cum sancto spiritu“ bietet nun in einem ganz andern Sinne einen Glanzpunct des ganzen Werkes dar. Es ist eine Fuge (D♯ ♮ Allegro moderato) im alten italienischen durchaus gebundenen Style nach Art der Fugen von Leo, Marcello, Jomelli und Pergolese, mit glücklich erfundenem, sich deutlich hervorhebendem, in gehöriger Beziehung stehendem Dux und Comes, allen Anforderungen strenger Technik gnügend, grossartig in der Wirkung und selbst bey künstlichen, den Kenner befriedigenden Verschlingungen und gewandter Lösung sich gestellter Probleme, meisterlichen Engführungen in thesi et arsi, immer klar, deutlich, nicht trocken und wirkungslos für den Nichkenner, vielmehr vermöge mancher frappanten Wendungen und einer glänzenden doch würdigen Instrumentation höchst ansprechend. Glücklich sind hier abgenutzte und darum wirkungslos gewordene Formen z. B.: der Orgelpunct auf der Dominante vermieden.

Das „Credo“ ist bekanntlich vielleicht die schwierigste und nur selten ganz glücklich gelöste Aufgabe, die der Text darbietet. Viele Componisten, die den Worten ihr Recht anthun zu müssen glaubten, wurden darüber trocken oder liessen sich zu einer theatralischen Musik hinreissen. Andere, die sich dieses Ziel nicht steckten, lieferten ein characterloses Tonstück, dem man eben so gut jeden andern Text hätte unterlegen können. Alles dieses ist in dem „Allegro energico“ A ♯ 𝔠 unsers Componisten vermieden. Das ernste, kräftige Motiv ist geistreich erfunden, mit stetem Wechsel der Stimmen festgehalten, ohne zu weit abliegende Modulationen, in Nachahmungen glücklich wiederholt und durch das Ganze schlingt sich wie eine zierliche Arabeske eine, durch die mannigfaltig veränderten Stellungen zum cantus firmus immer interessant bleibende Figur der ersten Violin. So bewegt sich dieser Satz bis zum „et incarnatus“ (Fis moll), wo die zweyten Violinen, Violen, Clarinetten und Fagotten in lang gehaltenen Accorden pos. verweilen und der Bass pizzicato den Grundton markirt, während bloss die ersten Violinen in Viertelnoten legato figuriren und so den Schluss verschönern. Jetzt tritt das „Crucifixus“ (piu lento) durch einen sanften Uebergang nach Emoll ein. Alle Singstimmen bewegen sich in langen Noten und streng gebundenen Style in mancherley Verschlingungen durch einander, bey der einfachsten Begleitung der Streichinstrumente im leisesten ppo. bis zum Ruhepuncte auf Fis moll 𝄐. Ueberraschend wirkt hiernach das feyerliche „et resurrexit“ (tempo primo) mit einer in allen Stimmen nach und nach aufwärts steigenden, kräftigen, glücklich gewählten Nachahmung, die bis an das Ende des Satzes fortgeht und das Ganze vollkommen befriedigend abschliesst.

Einen Wunsch können wir bey diesem Satze nicht unterdrücken, und zwar, dass der vom 27sten auf den 28sten Tact von Emoll in die Tonica geführte Uebergang nur durch einen oder zwey Tacte verlängert, mehr motivirt seyn möchte! Hat jedoch der Componist vielleicht hier absichtlich überraschen wollen, so nehmen wir gern eine Ausstellung zurück, die nur unsere Aufmerksamkeit und Unpartheilichkeit bethätigen soll.

Sanctus D♯ 𝄴 Molto Andante. Bey einer seltsamen Wahl der Tactart, ein einfacher, andächtiger, zum Gebete hinziehender Satz mit ausgezeichnet schöner Violinbegleitung. Nach einer Halbcadenz auf Fis♯ erhebt sich das „Pleni sunt coeli“ in D♯ ♮ kräftig und lebhaft, dem sich das „Osanna“ in einer zwar kurzen aber mit guten Engführungen gearbeiteten Fuge anschliesst. „Benedictus“ G ♯ ♮ Andantino cantabile, geht in einen sehr melodiösen angenehmen Satz mit vortheilhaft gewählter Violoncellebegleitung über. Anfangs zweystimmig für Sopran und Tenor, dann Alt und Bass. Endlich treten alle vier Stimmen zusammen, und führen im „Osanna“ Allegro vivace einen lebhaften und höchst effectvollen Schluss herbey.

Das „Agnus Dei“ Hmoll 𝄵 Andante, als letztes Stück, steht dem Kyrie hinsichtlich des innern Gehalts durchaus nicht nach, vielmehr wird uns die Wahl zwischen beyden schwer, welches das gelungenste sey. Wiederum ein frommer innig gedachter Satz, zu welchem das Violoncell abermals eine wundervolle Einleitung beginnt. Eine Tenorstimme, für welche es geschrieben, mit abwechselndem Chore, findet hier besonders Gelegenheit, im rührenden getragenen Cantabile zu glänzen, so wie auch der Bass im Verfolge des Satzes sich vortheilhaft auszeichnen kann. Dazwischen tritt der Chor in einigen Nachahmungen recht bedeutend ein, und verbreitet wie in einem Gemälde, darüber Licht und Schatten. Das sich im leisesten ppo. der Blas- und pizzicato der Streichinstrumente anschliessende „Dona nobis“ mit der Begleitungsfigur der Violoncellos aus dem

Kyrie, bringt einen wahrhaft bezaubernden Schluss hervor, und führt den Hörer auf die so scharf characterisirte Stimmung zurück, in welcher das Ganze begann. Jeder wahrhaft religiös Fühlende wird bey Anhörung desselben ergriffen und begeistert seyn.

Unsern innigsten Dank dem Hrn. C. B. von Miltitz für diese Messe, mit welcher er der Kirchenmusik ein so treffliches, originelles Geschenk gemacht. Erfreulich ist die Hoffnung, diess schöne Werk bald durch den Stich für Jedermann zugänglich gemacht zu sehen, und möge der ausgezeichnete Componist, durch einen so glänzenden Erfolg aufgemuntert, den Verehrern seines Talents bald wieder einen ähnlichen, wahrhaft ästhetischen, eben so musikalisch als fromm erhebenden Genuss bereiten! — *A.* — —

Fünftes Musikfest an der Elbe.

(Beschluss.)

Nun wäre unser Bericht über das 5te Musikfest an der Elbe vollendet, wenn wir nicht der damit verbundenen Ergötzlichkeiten zu erwähnen hätten, welche nicht zum Feste zu rechnen, undankbar seyn würde. Sämmtliche Mitwirkende speisten zusammen in dem schönen Logensaale. An fröhlichen Liedern und Scherzen so wie an Toasten fehlte es nicht. Die meiste Ehre wurde natürlich und verdientermaassen den Meistern Klein, Schneider und Reissiger zu Theil, welche alle drey mit grossem Eifer und in völliger Uebereinstimmung mit einander den musikalischen Theil des Festes geleitet und dasselbe durch ihre Anwesenheit verherrlicht hatten. Das Meiste verdankte der Elbverein im Allgemeinen Friedrich Schneidern; es ward ihm zum Zeichen der Liebe, welche er unter dessen Mitgliedern geniesst, sein wohlgetroffenes schön lithographirtes Bildniss, mit der Unterschrift: „dem Meister der Töne der dankbare Elb-Musik-Verein," überreicht, und nachher mit Blumen bekränzt in dem Saale befestigt. Am folgenden Tage ward auf das Wohl Fr. Schneiders, als Doctors der Musik getrunken, denn die philosophische Facultät der Universität Halle hatte ihm diese Würde einige Stunden vorher ertheilt. Den anwesenden Künstlern und Kunstfreunden war diese Handlung, welche den Geber nicht minder als den Empfänger ehrt, natürlich sehr erfreulich. Auch die Studirenden bestrebten sich, dem wackern Meister, der durch seine Festouverture die Freude ihrer Jugend in Töne übertragen hatte, ihre Ehrerbietung zu erkennen zu geben, indem sie ihm am Abende des dritten Tages in grosser Anzahl ein Vivat brachten. — Nannten wir so eben die Männer, welche sich um das Musikfest besonders verdient gemacht haben, so dürfen wir den Herrn Geheim-Rath Mühlenbruch, den Hrn. Bürgermeister Mellin nicht vergessen, welche als Mitglieder des Elbvereins durch Mühwaltungen aller Art das Fest ins Leben gerufen, und durch ihre besonnenen und kräftigen Anordnungen Allem vorgebeugt haben, wodurch seine Feyer hätte gestört werden können. Wie bey allen Elbmusikfesten blickte die leitende und ordnende Hand durch die Freuden, wie durch die Mühen des Festes in Halle. — Volle Anerkennung gebührt auch Hrn. Universitäts-Musiklehrer Helmholz und Fräulein Mörtzschke, welche die Chöre einstudirt hatten, so wie dem Hrn. Musikdirector Pohlenz, welcher die Theilnahme der Leipziger Mitwirkenden veranlasste, und die nothwendige Vorbereitung der dortigen Sänger besorgt hatte.

Mögen die herrlichen Feste des Elbmusikvereins noch lange bestehen und das 6te derselben neue Freuden bereiten! Die Reihe es zu geben ist an der Stadt Quedlinburg; man sprach aber in Halle davon, dass es vielleicht in Magdeburg statt finden werde.

Zugleich zeigen wir an, dass die zum ersten Male an diesem Musikfeste zu Halle aufgeführte Festouverture im Drucke erschienen ist, in folgenden Ausgaben:

1) *Gaudeamus igitur, Festouverture über Motive academischer Lieder für grosses Orchester, componirt von Friedr. Schneider.* 84stes Werk. Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 2½ Thlr.
2) Dasselbe Werk (85stes) zu vier Händen für das Pianoforte eingerichtet vom Componisten. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Thlr.
3) Dasselbe Werk (86stes) für zwey Hände. Ebendaselbst. Pr. ⅓ Thlr.

Eben ist auch das zehnte Oratorium desselben Componisten im Klavierauszuge fertig geworden und in allen Musikalienhandlungen zu erhalten. Der Preiss desselben, besonders der Chorstimmen ist so äusserst billig, dass man sie abgeschrieben kaum irgendwo dafür haben kann. Der Druck ist deutlich und schön. Das Werk wird zum ersten Male am ersten grossen Musikfeste zu Erfurt am 3ten August aufgeführt werden. Eine gründliche Recension

kann nicht sogleich gegeben werden. Zu vorläufiger Anzeige setzen wir den Titel des Werks:

Gideon, Oratorium in zwey Abtheilungen von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedr. Schneider. Klavierauszug vom Componisten. 88stes Werk. (Eigenth. d. Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Preiss des Klavierauszugs 5 Thlr., der Chorstimmen 1½ Thlr.

Mannheim. Die zweyte Hälfte der abonnirten Winterconcerte begann am 5ten März d. J. Das erste dieser Concerte bot dem hiesigen Publicum eine äusserst interessante Erscheinung dar. Hr. Erasmus Eisenmenger, Hofmusicus und Orchesterdirector feyerte nämlich heute sein 50jähriges Dienstjubiläum, und was das Merkwürdigste ist, derselbe spielte heute dasselbe Concert auf der Violine, welches er vor 50 Jahren in demselben Saale vorgetragen, und noch ein Doppelconcert von Viotti mit seinem würdigen Schüler Hrn. Kapellmstr. Frey. Das Publicum empfing den 70jährigen Jubelgreis mit der herzlichsten Theilnahme und lohnte sein wirklich noch schönes, reines Spiel mit rauschendem Beyfalle. Dass seine Mitcollegen demselben dieses ehrenwerthe Fest bereiteten, gibt einen schönen Beweiss der Harmonie dieses Künstlervereins. — In diesem Concerte ward eine neue Ouverture zum Trauerspiele „Otello," comp. vom Hrn. Baron v. Klein aus Mainz, gegeben, welche sich mehr durch Gediegenheit, als gefällige Motive auszeichnete. Im 5ten Concerte sang eine brave Dilettantin aus Heidelberg, Fräul. Elise Haupt, eine Arie von Mozart und Spohr's Duett aus „Jessonda" mit unserm beliebten Tenoristen Hrn. Dietz. Ihr sehr klangvoller Mezzosopran erhielt verdienten Beyfall. — Kapellmeister Frey spielte heute ein Violinconcertino von seiner Composition und beurkundete aufs Neue, dass wir stolz auf seinen Besitz seyn dürfen. Sein Spiel kommt von Herzen und geht unmittelbar wieder zu Herzen. — Wir lernten auch heute durch eine Ouverture einen neuen Componisten, Prof. Weber kennen, welcher sich als einen solchen sehr gründlich bewiess. Diese Ouverture ist schön gehalten und zeugt von Talent. — Das sechste Concert musste wegen des schnellen Ablebens S. K. Hoheit unsers Grossherzogs Ludwig von Baden unterbleiben. — Vorher gab man noch ein sehr interessantes Concert für die hiesigen Armen, welche überhaupt hier in diesem harten Winter mehrfache und bedeutende Unterstützungen erhielten. — Nach abgehaltener Trauerzeit ertönte die Kunst frey und herrlich wieder; ein guter Regent nimmt sie in seinen väterlichen Schutz. — Am 25sten April Concert zum Vortheile der Pensionsanstalt im Theatersaale. Nach der grandiosen Ouverture zu „Medea" sang ein neu engagirtes Mitglied unserer Oper, Malle. Wepfer von München, eine Arie von Aiblinger. Sie besitzt eine schöne Stimme, wiewohl von nicht bedeutendem Umfange, und gute Schule. Hr. Heidt trug Violinvariationen von Pechatschek mit vielem Beyfalle vor, und nach ihm Hr. Maas ein schönes Concertino für die Oboe von Lindpaintner; rauschender Beyfall ward auch ihm zu Theil; dieser Künstler, zwar schon in München, Stuttgart, Carlsruhe etc. gut aufgenommen, sollte durch grössere Kunstreisen sich dem auswärtigen Publicum mehr bekannt machen. Wir können ihm die Versicherung geben, dass er überall gut aufgenommen werden wird, denn sein Ton ist unvergleichlich, und wenn ich über seine Fertigkeit urtheilen soll, so kann ich nur anführen, dass derselbe häufig Violincompositionen von Pechatschek und Fränzl auf der Oboe mit grossem Beyfalle spielt. Bey der Anwesenheit unsers neuen allverehrten Grossherzogs Leopold fand auch ein grosses Hofconcert statt, worin Hr. Kapellmeister Frey ein Violinconcert und Hr. Maas eines für die Oboe unter Allerhöchstem Beyfalle vorgetragen haben sollen. Zur Wiedereröffnung der Bühne gab man hier zum ersten Male Rossini's „Tell" in deutscher Uebersetzung von Theod. von Haupt. Diese Oper hat wirklich schöne erhabene Momente, weicht grösstentheils von Rossini's früherm Style ab, ist aber durchgehends sehr ernst gehalten und spricht deshalb nur theilweise an. Hr. Kühn als Tell ist ungemein brav, eben so Herr Dietz als Melchthal. Da die Oper, wiewohl viel gestrichen, über 4 Stunden spielt, so könnte sie noch eine tüchtige Kürzung ertragen. — Fräul. Sabina Heinefetter, erste Sängerin der italienischen Oper zu Paris, sang hier im May drey Rollen mit grossem Beyfalle. Als Susanna in Mozart's „Figaro" war derselbe, obwohl sie diese Partie brav sang, getheilt, aber als Desdemona und Rosine artete dieser Beyfall in den stürmischsten aus, den man je hier erlebte. Man rief die Künstlerin unter der Oper heraus, und alle Stimmen vereinigen sich zu dem Urtheile, dass sie als bedeutende Sängerin diesen Beyfall verdient. — Hr. Ernst, Violinspieler von Wien, gab hier ein braves Concert. Er erhielt

vielen Beyfall, ahmt manches von Paganini nach, ist aber bedeutender, wenn er die Violine ernster behandelt.

Für Eigenthumsrecht.

Der löbliche Verein gegen Musikaliennachdruck hat in der letzten Sitzung am 19ten May folgende Artikel, als rechtskräftige, eigenhändig unterzeichnet:

1) Leipzig soll Mittelpunct des Vereins seyn. Die hiesigen ersten Musikalienverleger bilden mit den Herren Schott in Mainz und dem Hrn. Haslinger in Wien (der Letzte in Voraussetzung des Beytritts sämmtlicher Wiener Verleger) eine Comité (einen Ausschuss), der den Verein darstellt und die nöthigen Massregeln verfügt.

2) Der Secretair, Hr. Hofmeister, in allem Bes[illegible]enen gerichtlich und aussergerichtlich mit ausg[illegible]inter Vollmacht versehen, hat jährlich Rechenschaft abzulegen.

3) Die festgesetzten Strafen werden an den Secretair in die Kasse des Vereins nach Wechselrecht gezahlt, wobey der Anspruch auf Schadenersatz dem Betheiligten vorbehalten bleibt.

4) Die Unterzeichneten verbinden sich zu einem jährlichen Beytrage von 2 Thlr. pr. Cour.

5) Die Melodie wird als ausschliessliches Eigenthum des Verlegers anerkannt. Der Druck jedes Arrangements, was bloss auf mechanischer Verarbeitung beruht, wird als Nachdruck mit 5o Louisd'or bestraft. Variationen, Phantasieen, kurz, was auf schöpferische Kraft des Tonsetzers Anspruch machen kann, sind davon ausgenommen. Zweifelsfälle entscheidet die Leipziger Comité.

6) Das Verlageigenthum soll nur dreymal getheilt werden können und zwar für England, Frankreich und Teutschland (mit Inbegriff der österreich. Monarchie). Es soll daher stets für ganz Teutschland gekauft werden mit Vorbehalt der Verbindung zweyer teutscher Verleger unter Anzeigung beyder Firmen.

7) Nachdrücke der Werke der Mitglieder, die nach dem 23sten May 1829 (Anfang des Vereins) gefertigt sind, dürfen nicht debitirt werden, bey Strafe eines zwölffachen Betrags. Der Verkauf aller französischen und englischen Nachdrücke wird eben so bestraft.

8) Es wird ein Bureau d'enregistrement aller Originalartikel in Leipzig errichtet. Alle Monate wird eine Liste der Novitäten, von welchen ein Exemplar einzusenden ist, was nach einem Jahre wieder zurückgeliefert wird, an sämmtliche Mitglieder versendet.

9) Verfälschung des *Titels*, der Firmen und des Namens des Componisten wird mit 5o Louisd'or an die Kasse bestraft. Werke ohne Titel und Firma dürfen nicht verkauft werden bey fünf und zwanzigfacher Strafe des Preises.

10) Wird allen möglichen Ausflüchten entsagt.

Aus *Morges* am Genfersee.

Der musikalische Zustand dieser kleinen, aber freundlich an den reizenden Ufern des Leminer Sees gelegenen Stadt entfaltet sich nach und nach zu einer der schönsten Blüthen der Tonkunst auf helvetischem Boden. Die daselbst florirende musikalische Gesellschaft, deren Ursprung erst von 1821 datirt, ist unter der geschickten und einsichtsvollen Leitung ihres Musikdirectors, des Hrn. Andreas Späth, nicht allein bedeutend vorwärts geschritten in Ausführung der zur Winterszeit in ihrem neuerbauten Casino statt habenden Concerte, sondern hat sich auch mit Glück in dem ernsten Fache der Kirchenmusik versucht.

In ihren fünf verflossenen Winterconcerten gab sie Symphonieen von Haydn, Mozart, Beethoven, André; Ouverturen von Mozart, Carl Maria von Weber, Weigl, Späth; Concerto's für Pianoforte von Hummel, Moscheles, Mozart; für Violine von Spohr, Mayseder, Lafont; für Clarinette von Weber, Späth, Crusell; Finalen und Chöre von Spontini, Mozart, Rossini, Weigl, Späth, Auber; Solosänge von Mozart, Meyerbeer, Rossini.

Kirchenmusik ist in der reformirten Schweiz etwas seltenes, da es bey ihrem einfachen, fast zu nackten Cultus nicht, wie im protestantisch-lutherischen Deutschland oder in der katholischen Kirche, Gebrauch ist, die grossen Festtage durch Aufführung geistlicher Musiken zu erhöhen. Dergleichen Musiken finden also nur dann statt, wenn ausserordentliche Veranlassungen dazu Gelegenheit darbieten. So hörten wir unter anderm in unserer Kirche zwey Cantaten und eine Messe, sämmtlich Producte unsers talentvollen Hrn. Späth, dem sie wegen ihres gediegenen und wohlgehaltenen Characters im ernsten Style dieses Faches zur grössten Ehre gereichen.

Auch besitzen wir nun eine Harmonie, und eine wohl organisirte, geübte Militärmusik, welche

ihren übrigen Landesschwestern zum Muster dienen kann — lauter factische Beweise vom wohlthätigen Wirken eines Mannes, bey dem Kunsteinsicht, Thätigkeit und interesselose Absichten im seltenen Vereine erscheinen.

Möge sich die Tonkunst in unserm Lande noch lange der Obhut solcher kostbaren Tugenden erfreuen und immer tiefere Wurzeln im Gemüthe des Volkes schlagen! *K.....t.*

Kurze Anzeigen.

Anweisung das Fortepiano richtig zu spielen, bestehend in 62 Exercitien, gewählt aus den Werken von Händel, Clementi, Cramer, Schmitt, Kalkbrenner, Steibelt, Moscheles, Becker, Pottar, Ries und Pussy, für Lehrer und Lernende herausgegeben von Alexander von Démény. Pesth, beym Herausgeber und bey Carl Müller. Pr. 6 Fl. C. M.

Der ungarische Titel geht dem teutschen voran, wie in der 12 Seiten langen Abhandlung „über den musikalischen Vortrag" beyde Sprachen einander gegenüber stehen. Da Ungarn noch kein Werk der Art in der Landessprache besitzt, fand es der Verf. mit Recht nöthig, das Zweckdienstlichste aus dem Werke des verdienstvollen D. G. Türk hier aufzunehmen. Wir dürfen also die abgehandelten Gegenstände als unter uns bekannt voraussetzen und haben nur anzuzeigen, dass Alles kurz und deutlich, wenn auch, wie natürlich, nicht erschöpfend zusammengestellt ist. Dabey sind neuere Bemerkungen nicht unbenutzt geblieben. Die Auswahl der Tonstücke ist nicht nur völlig untadelhaft, sondern sie zeugt überall von Einsicht und Geschmack. Unter den oben angegebenen Namen der Componisten, aus deren Werken das Ganze zusammengelesen ist, sind allerdings mehre, aus denen man nehmen kann, was man will und es ist Alles gut. Gerade von diesen Meistern ist das Meiste entlehnt. Wer also jene Meisterwerke nicht selbst besitzt, oder sie sich anzuschaffen nicht geneigt seyn sollte, dem wird hier eine sehr empfehlenswerthe Auswahl angeboten, die ihm höchst nützlich werden muss. Für Ungarn selbst sind diese erfahrnen Ausheburgen ein offenbarer Gewinn. Druck und Papier sind gut. Das Ganze zählt 121 S. in Langfolio.

XII petits morceaux, précédés chacun d'un Prélude pour le Piano (en deux suites) composés expressément pour les Elèves par H. Bertini jeune. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. jedes Heftchens 1 Fl. 12 Xr.

Diese ausdrücklich für Anfänger geschriebenen beyden Heftchen sind in jeder Hinsicht dankens- und empfehlenswerthe Gaben, auf die wir Aeltern und Lehrer aufmerksam machen. Sie sind geschmackvoll und zweckmässig für solche, die schnelle und die langsame Fortschritte machen. Das will jetzt etwas sagen; es gehört Erfahrung im Allgemeinen und Kenntniss der Zeit im Besondern dazu. Die Kinder sind jetzt gewöhnlich mit ganz kurzen Sätzchen nicht mehr zufrieden; auch wollen sie hübsche und etwas modische Melodieverbindungen, die aber auch ihre kleinen Kräfte nicht zu sehr anstrengen. Dem Allen ist hier Genüge geleistet und doch ist das Nützliche, worauf Erwachsene zu sehen haben, keineswegs in den Hintergrund gestellt. Wir haben es aus Erfahrung, dass diese kleinen Gaben des Beyfalls auch solcher Kinder sich erfreuen, die Zeit und Mühe brauchen, etwas gehörig vortragen zu lernen. Und das ist das beste Lob für solche Werkchen. Wir wünschen ihnen Beachtung. An die Hrn. Verleger haben wir hauptsächlich für Kindermusikalien die Bitte, sie möchten die ganzen Tactnoten künftig nicht mehr in die Mitte des Tactes, sondern gleich zum Anfange desselben setzen lassen, wohin sie eigentlich gehören, damit nicht unnütz in den Lehrstunden geredet werden muss. Das Aeussere ist lobenswerth.

Cavatine „Come dolce à mi favelli" (Ha, in süssen Wonnetönen) per Soprano coll' accompagnamento di Pianoforte composta da F. Halévy. Preuss Breitk. & Härtel in Lipsia. Pr. 12 Gr.

Ein sehr angenehmes Adagio gibt allhier jeder zartfühlenden Sängerin die erwünschteste Gelegenheit, die Reize ihres Zaubers mit guter Manier an gern empfänglichen Herzen zu bringen. Allerley Bewegungen und Tactarten wechseln und wer die italienische Weise versteht und es ja nicht teutsch singt (denn teutsch taugt es nicht und teutsch geht es nicht, da wird Alles zu klar), denselbigen Menschen Kunst wird auch diese Cavatine mit verherrlichen helfen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten July. No. 29. 1830.

Recension.

Der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den Liedern für die Jugend von H. A. v. Kamp, drey- und vierstimmig in Musik gesetzt für die oberen Classen der Elementarschulen und für den Familienkreis, von W. Nedelmann. Erstes und zweytes Heft. Essen, bey G. D. Bädecker 1830. Angezeigt von G. W. Fink.

Der oben genannte, uns erst seit Kurzem durch mehrfache Leistungen zu unserer Freude bekannt gewordene Componist hat aus den in demselben Verlage erschienenen Jugendliedern des Hrn. v. Kamp diejenigen ausgewählt, die ihn ihres kindlichen und herzlichen Tones wegen vorzüglich ansprachen, um durch angemessene, einfache und leichte Melodieen und Harmonieen ihre Wirksamkeit noch zu erhöhen. In wiefern ihm Beydes gelungen ist, soll nach bestem Gewissen möglichst gedrängt dargelegt werden. Der Vorschläge, die der Verf. über Vertheilung der Stimmen in der kurzen Vorrede macht, sind wenige und natürliche. Wir würden es nicht wohlgethan finden, wenn wir uns hier der Mühe entziehen und gar nicht in's Einzelne gehen wollten. Beginnen wir zum Besten unserer besonderen Bemerkungen für gegenwärtige Sammlung mit einem ganz allgemeinen Bekenntnisse: wir sind mit der unter den meisten neuen Componisten sehr häufig vorkommenden Art, mitten in vierstimmigen Satze eine Stimme durch Octaven- oder Unisonofortschreitungen plötzlich untergehen und eben so plötzlich wieder das Haupt erheben zu lassen, ganz und gar nicht einverstanden. Wir sind des Glaubens, dass es meist entweder von einer unerfreulichen Nachlässigkeit oder von einer, aus Modegleichgültigkeit gegen die Schule überhand genommenen Harmonieenarmuth zeugt, die sich nicht selten hinter ein unordentlich aufgestaketes Massenbollwerk zu verstecken bemüht. Es gibt allerdings solche, die das überall her zusammengetragene Nothgerüste, der auffallenden Buntscheckigkeit wegen, Reichthum oder auch Genialität nennen. Jeder für sich, wie er will: desshalb aber auch wir für uns, nicht wie wir wollen, sondern wie wir überzeugt sind. Der Verf. gehört nicht zu denen, die sich verstecken oder frappiren wollen: es wäre auch bey Kinderliedern am wenigsten am Orte. Der Mann meint es ehrlich, lesen wir anders sein Menschenwesen aus dem, was er gibt, recht heraus, was wir freudig glauben: aber in seiner Stimmenführung ersehen wir klar, dass er mit unserm oben aufgestellten Satze nicht übereinstimmt. Wir geben wohl zu, dass es bey so einfachen harmonischen Führungen, wie hier, zuweilen, und namentlich im Engsatze, Gänge gibt, die in's Künstliche getrieben werden müssten, wollte man nicht lieber einmal von der Regel abweichen. Solche Fälle liegen denn auch so offen vor Augen, dass sie kaum verkannt werden können. Wo also ein dringender Grund vorhanden ist, verdient die Abweichung von der Regel vielmehr Lob, als Tadel. Nur bedient sich der achtbare Verf. dieser Tageserlaubniss zu oft. Eben so wenig billigen wir es, wenn die grosse Terz zu oft wider die Regel, die dem Grundtone das erste und der Quinte das zweyte Recht der Verdoppelungsfähigkeit zuspricht, verzwiefacht erscheint. Sie hat an sich schon etwas Durchdringendes, das sich recht wohl geltend zu machen weiss. Wird nun durch eine Verdoppelung das Durchdringende der grossen Terz zum Vorlauten: so gibt das schlechte Verhältnisse. — Gleich im zweyten Liede, das übrigens, wie die allermeisten, zweckmässig und hübsch ist, treten beyde Fälle in einer Stelle vor Augen:

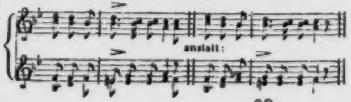

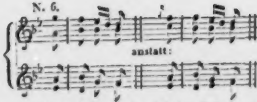

Aehnliches zeigt sich im dritten, vierten, neunten Liede u. s. f. Je einfacher ein mehrstimmiger Gesang ist, desto reiner muss er gehalten seyn, desto bestimmter muss jede Note an ihrer Stelle stehen, soll das Wohlgefallen daran nicht geschmälert werden. Ordnung und Reinlichkeit machen jedes Haus wohnlich und nett, und je sorgsamer die Pflege bis in das Kleinste sich erstreckt, desto mehr gewinnt sie sich den Dank erquickter Gäste.

Wir wollen nicht in Abrede seyn, dass unserer Anforderung sich nicht immer leicht nachleben lässt; die Kunst ist nicht leicht. Es wird darauf ankommen, dass man nicht allein eine und die andere Regel beachtet, das ist das Geringste, sondern dass man sie alle übersieht und das Zweckmässigste für jeden Fall mit Gefühl und Bewusstseyn treffend wählt. Es gibt Fälle, wo eine Quinte in den Mittelstimmen der Verdoppelung einer grossen Terz oder der Vernichtung des fortgehend vierstimmigen Satzes vorzuziehen wäre. Einen Hauptpunct haben wir hier ganz besonders noch zu erwähnen, der, wie wir finden, nicht selten von den Tonsetzern unbeachtet bleibt, so sehr er auch immer der besten Aufmerksamkeit werth seyn möchte. Wir wollen erst fragen: Muss denn bey eng geführter Harmonie, wie sie in Liedern für Sopran- oder Männerstimmen allein nothwendig wird, jede Melodie auch immer vierstimmig gesetzt werden? Vielmehr gibt es Melodieen, die gar nicht anders als dreystimmig gut zu behandeln sind, will man Ueberkünstelungen vermeiden, die in so einfachen Gesängen der grösste Fehler sind. Dahin gehören alle Melodieen, welche durch den vierstimmigen Satz in enger Harmonie zu sehr in den Schatten gestellt werden, wo der lichte Ueberblick des Ganzen wie durch einen feuchten Nebel zu sehr verdunkelt wird. Die Unterscheidung, ob eine Melodie drey- oder vierstimmig wirksamer seyn werde, mag nicht überall leicht seyn. Am besten wird man zu dieser Erkenntniss gelangen, wenn man sich gewöhnt, gleich beym Erfinden der Melodie das harmonische Gebäu sich so zu denken, dass es von dem innern Ohre zugleich mit vernommen wird. Sollte diess anfänglich nicht möglich seyn, so mag man nur, steht das Ganze ausgearbeitet auf dem Papiere, nach vorigen beyden Angaben genau untersuchen, wie sich die Führung der Stimmen zur Grammatik, zur beabsichtigten Wirkung im Allgemeinen und zur erforderlichen Klarheit im gegenwärtigen Falle verhalte. Setzt man diese Selbstprüfungen ernstlich fort, wie es einem Künstler geziemt, so wird es zuversichtlich bald genug gelingen, Melodieen zu unterscheiden, die sich besser für einen dreystimmigen, als für einen vierstimmigen Satz schicken. Man erspart meist viele Worte, wenn man seine Meinung an einem Beyspiele vor die Anschauung bringt. Wir wollen es hier auch thun. Jeder kann auf diese Weise durch Vergleichung des vom Componisten Gegebenen mit dem, wie es der Recensent behandelt wünscht, zur klarsten Einsicht gelangen und hat dabey zugleich den Vortheil, das Erkannte zu erproben, ob es auch vor dem Richterstuhle des Gefühls eben so besteht, wie vor dem Oberhofgerichte des Verstandes. Daraus ergeben sich nicht nur anziehende und segensreiche Folgerungen, die mancherley tüchtige Vorsichtsmaassregeln an die Hand geben, sondern der Recensent, der so verfährt, setzt sich selbst völlig ausser Stand, ungerecht und unbillig zu seyn und gibt sich selbst wieder dem Gerichte des Publicums preis. — Wir behaupten nun vom fünften Liede, der Verf. that nicht wohl, dass er hier den vierstimmigen Satz anwendete. Sollen unsere geehrten Leser darüber in's Klare kommen, so sehen wir uns genöthigt, zum Besten der Sache unsern Widerwillen gegen das Abschreiben, womit sich die Blätter so hübsch füllen, einmal zu überwinden, des Componisten vierstimmiges Lied vorangehen und dann unser vorgeschlagenes dreystimmiges darauf folgen zu lassen.

Der entflohene Sommer.

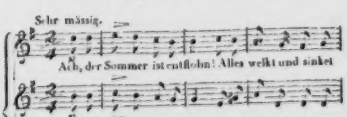

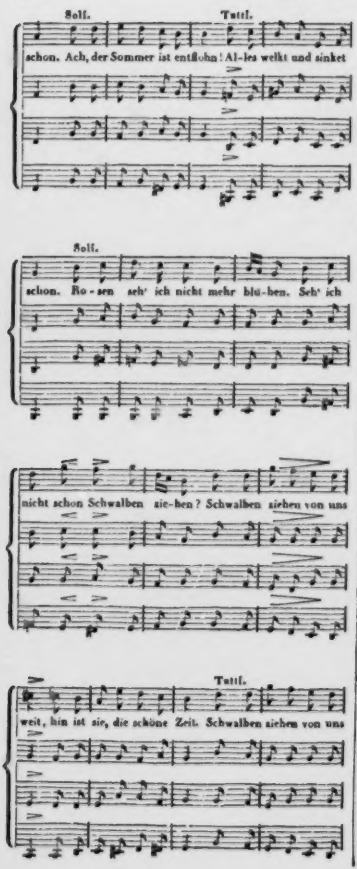
Soll.
Tutti.
schon. Ach, der Sommer ist entflohn! Al-les welkt und sinket
Soll.
schon. Ro-sen seh' ich nicht mehr blü-hen. Seh' ich
nicht schon Schwalben zie-hen? Schwalben ziehen von uns
Tutti.
weit, hin ist sie, die schöne Zeit. Schwalben ziehen von uns
weit, hin ist sie, die schöne Zeit.
(+)
Statt dessen dreystimmig, wie folgt:
Massig.
Ach, der Sommer ist entflohn! Alles welkt und sinket
Solo.
Tutti.
schon. Ach, der Sommer ist entflohn! Al-les welkt und sinket
Solo.
schon. Ro-sen seh' ich nicht mehr blü-hen. Seh' ich
nicht schon Schwalben zie-hen? Schwalben ziehen von uns

Ach, der Sommer ist entflohn!
Alle Sänger schweigen schon.
In dem gelb belaubten Haine,
Wo ich trauernd geh' alleine,
Tönt nicht mehr der süsse Schall
Deiner Lieder, Nachtigall!

Ach, der Sommer ist entflohn!
Alles ist so traurig schon.
Nicht mehr hüpfend voller Freuden
Seh ich Lämmer auf der Weiden;
Auf der sonst so grünen Flur
Wuht der Sturm durch Stoppeln nur.

So verfliesst die schönste Zeit
Wie des Lebens Herrlichkeit,
Wie die holden Melodieen
Unsre Jugendfreuden fliehen;
Doch die Hoffnung tröstend spricht:
Du verblühst, vergehest nicht!

Sollte Jemand, seinem persönlichen Geschmacke nach, denn auf etwas Anderes dürfte es wohl nicht hinauslaufen, in der Mittelstimme einige durchgehende Noten weniger wünschen, so wird er einige Sechzehntheile sehr leicht in Achtel verändern können. Wir haben nichts dagegen, ob wir gleich meinen, es werde, so wie es gegeben worden ist, etwas mehr Bewegung zum Vortheile des Ganzen dadurch erreicht, eine Bewegung, die mit den melodischen Wendungen selbst in eins zusammenfällt und darum noch mehr am Orte zu stehen scheint.

Der wehmüthige Anhauch des Textes, über dessen Einzelnheiten wir nicht rechten, mag zuweilen auch der Jugend zuträglich seyn: nur müssen Erzieher dafür sorgen, dass so etwas nicht zu oft kommt, dass diese Gefühlsrichtung nicht zu früh Hang wird. Kräftige, vernünftig freudenvolle Texte versäume man ja nicht und lasse sie viel öfter singen. Man braucht einen gesunden Muth und ein frisches, fröhlichfestes Gottvertrauen weit mehr zum Leben, als seufzende Sentimentalität über die Vergänglichkeit irdischer Dinge, die sich überdiess ohne unser Zuthun schon von selbst einfindet und zuweilen mehr als gut ist. Auch die freudigeren Gesänge haben mitunter eine gerührte Beymischung, die uns Aelteren weit natürlicher ist, als der Jugend. So heisst es z. B. in dem Liede „die Natur“:

„Oft fliessen warme Thränen
In reiner, hoher Lust.“
Ferner: „Die Lippen beben: Vater!
Das Herz ist o so voll.“

Das dünkt uns der Jugend nicht angemessen; es ist für sie zu viel; nach unserer Art zu empfinden müssen wir die sorglos fröhlichen Kinderseelen nicht beurtheilen.

Eingedenk unseres Raumes und der vielen Werke, die einer Beurtheilung harren, wird es uns unmöglich, so im Einzelnen fortzufahren, wie bisher. Es ist auch nicht nöthig; unsere Bemerkungen würden sich von nun an bloss wiederholen.

Nach dem bisher Gesagten wird wohl Niemand meinen, wir tadelten diese Sammlung: im Gegentheile, wir loben sie und empfehlen sie. Gehörten uns die Männer, die sie uns geben, nicht zu den tüchtigen, die ehrlich Gutes wollen und Kraft zur Vollbringung in sich tragen, wir hätten uns nicht so lange bey ihnen und am wenigsten bey Dingen verweilt, die den meisten Musiktreibenden so gut als gar nicht da sind. Das Gute und Lobenswerthe ist bey weitem überwiegend. Die Melodieen sind leicht, angemessen und völlig ungesucht, zuweilen so natürlich, dass sie den Anschein eines gewissen volksthümlich Bekannten an sich haben, was wir für solche Zwecke nicht bloss zu schätzen wissen, sondern als einen Vorzug heraushaben. Man muss nicht immer originell seyn wollen, das gibt Bizarres: der Verf. hat sehr wohl gethan, dass er sich nicht von dieser Sucht hinreissen liess, sondern sich vorzüglich einer ungekünstelt schlichten Empfindung überliess. Nur in Einigem ist er darin zu weit gegangen. Lieder, die zu sehr an Bekanntes erinnern und dabey nicht frisch und angemessen genug eingehen, wie No. 7, sind davon ausgenommen. Freylich sind auch die Worte in diesem Liede nicht anregend genug und zwar darum, weil

sie das Anmuthige der Natur blos Stück für Stück herzählen, was nie ein frisches Lied gibt. Das darauf folgende Erntelied ist von ganz anderer Art, schön dem Texte und der Composition nach. Des Gefälligen, Frischen, Schönen ist nicht wenig. Wie lebendig klingt No. 13, der May, No. 14, der Frühlingsabend, No. 21, der Abendstern! etc.

Nehmen wir noch dazu, dass wir in diesen beyden Heften lauter neue Melodieen, nicht aus anderen Werken Gesammeltes, was wir jedoch, ist es zweckmässig, durchaus nicht missbilligen, erhalten: so vermehrt dieses Werk unsern Liederschatz für die Jugend bedeutend und wir bekommen hier einen so reichen Vorrath, dass uns genug schöne Wahlen übrig bleiben. Mögen Alle, denen die Jugend und die freudige Kunst des Gesanges etwas gilt, darauf Rücksicht nehmen.

Am Schlusse jedes Heftes sind die Lieder dem Inhalte und den Anfangsworten nach zu bequemer Aufsuchung doppelt registrirt und die wenigen Druckfehler sind am Ende des zweyten Heftes verbessert worden.

Die meisten Lieder feyern die Freuden der Natur, andere sind der Schule, dem Familienleben und dem Vaterlande gewidmet.

Nachrichten.

Strassburg. Seit dem vorigen allgemeinen Berichte über das hiesige Musikwesen, hat sich mancherley anders gestaltet. Ref. wird kurz das Wesentlichste herausheben, um geschichtlich das Vergangene an das Gegenwärtige zu reihen.

Theater. Nach dem im letzten Berichte vorausgesehenen Sturze der französischen Direction des Hrn. Merle (jetzigen Secretärs des Gen. Bourmont bey der Expedition nach Algier) endigten die Mitglieder jener Gesellschaft das Theaterjahr am 31sten März 1829. Neu auf die Bühne brachte diese Gesellschaft mit gutem Erfolge Masaniello und Wilh. Tell; auch die von Boieldieu neu bearbeitete ältere Oper Benjowsky oder die Verwiesenen in Kamtschatka, wurde mit Vergnügen gehört.

Am 3ten April eröffnete die deutsche Opern- und Schauspielgesellschaft des Freyburger Actien-Theaters die Bühne mit Belisar, wozu Hr. Musikdir. Maurer eine passende Ouverture, Entracte, Chor und Märsche componirt hatte. Bis zum 25sten May wurden folgende Opern gegeben: Der Teufelstein von Müller, die weisse Dame, der Maurer, der Freyschütz, die Italienerin in Algier, das Opferfest zweymal, die Zauberflöte, der Unsichtbare, Don Juan, die Schweizerfamilie, die Belagerung von Missolonghi, Schauspiel, wozu ein Dilettant Ouverture, Zwischenacte, Chöre und Märsche sehr zweckmässig und ganz den Situationen gemäss componirt hatte. Ref., welcher die Partitur zu untersuchen Gelegenheit hatte, kann nicht umhin, dem jungen Componisten, welcher nebst dem Dichter manche ungezogene Ausfälle in öffentlichen Blättern zu ertragen hatte, volle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, und ihn von den vorgeworfenen angeblichen Quintengängen frey zu sprechen. Ferner wurde gegeben: Precious, Tancred, der Sänger und der Schneider, David der Hirtenknabe, Musik vom Musikdir. Maurer, ohne Beyfall; die diebische Elster und das Dorf im Gebirge. Am 25sten May der Beschluss mit den Kreuzfahrern. Die Gesellschaft war mittelmässig; Dem. Neubauer war zu sehr Anfängerin, um als erste Sängerin zu glänzen; sie ist jetzo mit dem hiesigen ausgezeichneten Violinspieler Hr. Waldteufel verheyrathet und hat die Bühne verlassen. Dem. Wiedemann als zweyte Sängerin, welche schon besser auf der Bühne zu Hause ist, sang daher mehrentheils erste Partieen, mit Unsicherheit. Ihre Stimme ist scharf, dünn und ungleich, doch in Colloraturen geläufig. Dem. Unzelmann war in zweyten und dritten Partieen, wie immer, allerliebst, ihre Stimme gewinnt immer mehr an Fülle und Ausdruck. Hr. Pollack wollte als erster Tenorist nicht gefallen, besonders in Liebhaberrollen, da ihm bey einem einseitigen dünnen Organe die Jugend abgeht, so kunstgerecht auch sein Gesang ist. Hr. Hoffmann, als zweyter Tenorist, sang daher grossentheils erste Partieen, allein sein häufiges Distoniren macht ihn besonders in hohen Partieen unerträglich. Hr. C. Weber ist ein braver Bassist; in Rossini'schen Singpartieen jedoch fehlt es seiner besonders tiefen Stimme an Geläufigkeit. Hr. Mayer, Bariton, dessen Vortrag in Gesang und Declamation an Volubilität, folglich an Unverständlichkeit immer zunimmt, ergötzte ohnerachtet dessen das lachlustige Publicum sehr; er besitzt eine ausserordentliche Fertigkeit im Jodeln. Im Ganzen genommen war das gute Ensemble ein Hauptvorzug dieser Gesellschaft.

Unter der Direction des Herrn Eloi Deville wurde am 4ten Juny 1829 die französische Bühne wieder eröffnet mit dem Barbier von Sevilla; sie

dauerte glücklich bis zum vierten April 1830 fort, wo sie mit der ersten Darstellung der deux Nuits von Boieldieu geschlossen wurde. Das Opernpersonal war grossentheils von früheren Jahren her bekannt. Mad. Cervetta als erste Sängerin, Mad. Léon und Hr. Mesplon sind aus den früheren Berichten bekannt, ihre Leistungen haben eher ab-, als zugenommen; Herr Paulin ist ein braver Bariton (Martin); er besitzt ein angenehmes Organ und eine gute Methode. Das übrige singende Personal ist keiner Erwähnung werth. Neu auf die Bühne wurde die Oper von Auber: La fiancée und die Stumme von Portici gebracht. Die Direction nahm öfters ihre Zuflucht zum Gastspiele ausgezeichneter Operisten, um das Publicum anzuziehen. So hörten wir mit wahrem Genusse Mad. Montano, eine Altistin vom Theater des Odéon in Paris. Sie sang in zwey Concerten im Theater; dann gab sie die Rosine im Barbier v. Sevilla, worin sie zwey Einlagen, die Arie aus Tancred und eine Romanze la Mélancolie sang, dann den Malcolm in der dame du lac. Nach ihr erschien der berühmte Komiker Potier vom théatre des Variétés in Paris; endlich am 18ten Oct. Mad. Schütz; sie sang im Barbier und in der Dame du lac dieselben Partieen wie Mad. Montano; auch sie kam vom Theater des Odéon in Paris. Beyde Sängerinnen erwarben sich ungetheilten Beyfall; in der Romanze gebührt wohl ersterer der Vorzug, ihre Stimme ist etwas weich; letztere zeichnete sich in kunstgerechtem Gesange, in kräftigem Vortrage, besonders in der Männerrolle und durch eine herrliche Methode aus. Sie sang unter andern zweymal als Einlage im Barbiere eine Eifersuchtscene in deutscher Sprache, worin sie sich in allen Gattungen des Gesangs als wahre Künstlerin zeigte; diese herrliche Scene ist von Paccini componirt, sie wurde zum erstenmale in London von Mad. Pasta gesungen in der Oper Dido. Il soave e bel contento u. s. w. ist der Anfang. Sie ist besonders als Concertscene zu empfehlen.

Hr. Deville hat abermals für dieses Jahr die Direction des französischen Theaters übernommen, die deutsche Gesellschaft ist ihm für dieses Mal nicht zu Hülfe geeilt; ob seine Unternehmung das Ende des Jahrs mit der jetzo noch zu ergänzenden Gesellschaft erreichen wird, wird der nächste Bericht zeigen.

Concerte. Die so viel versprechenden Liebhaberconcerte auf der Réunion des arts, wovon im vorigen Berichte gesprochen worden, sind mit raschen Schritten ihrer Auflösung entgegen geeilt. Die Ursache davon mag wohl zum Theil in der vernachlässigten Wahl der Concertstücke und besonders der Gesangpartieen bestehen, wodurch die Theilnahme ungemein Noth leiden musste. Der Beweis hiervon mag aus der Zusammenstellung der, in den zwey letzten Jahren gegebenen Stücke hervorgehen. Leider achtet der grössere Haufe wenig auf die meistens gelungene Execution der Symphonieen und Ouverturen; allein auch hier musste sich die kleinere Anzahl der Verehrer dieser Gattung von Instrumentalmusik gefallen lassen, alljährlich in der kleinen Anzahl von sechs Abonnementsconcerten ein und dasselbe anzuhören. Dahin gehört die Symphonie von Krommer in D dur; sie wurde gegeben im Jahre 1827, 1828 und 1829; sie wird überdiess täglich im Theater in den Zwischenacten gehört; die Ouverture der Stummen von Portici, welche man auch im Theater hört, wurde den Abonnenten am 9ten März und 18ten November 1829 gegeben.

Sechs Concerte von 1828 — 1829. Symphonieen von Romberg, Haydn zwey, Krommer, Wranitzky und Ries. Ouverturen aus Semiramis von Rossini, Vestalin, Oberon v. Weber, Massaniello v. Carafa, Stumme v. Portici von Auber, und eine von Weber. Instrumentalsolos: Phantasie und Polonaise für die Harfe von Bochsa, gespielt von Mad. Dumonchau. Concert für die Clarinette von Canongia, meisterhaft geblasen von einem Dilettanten. Concert für die Flöte von Keller (No. 2.), eben so musterhaft von einem Liebhaber. Concert für die Harfe von Bochsa, gespielt von Dem. Frost. Das Spiel dieser Schülerin von Nadermann zeichnet sich durch eine gute Methode, nuancirten Anschlag und musterhafte Beobachtung eines regelmässigen Tactes aus, woran sich gewöhnlich Harfenspieler, welche ohne Begleitung spielen, nicht binden. — Polonaise für das Horn von Duvernoy, recht brav geblasen von einem Dilettanten. — Clavierconcert von Ries, durch eine junge Dilettantin, die gute Anlagen verräth. — Variationen für die Flöte von Tulou, durch einen Liebhaber, noch Anfänger. — Concert für das Horn von Duvernoy, geblasen durch Hrn. André, mit Reinheit und Fertigkeit in Passagen, allein ohne Geschmack. — Gesang. In dem einzigen Concerte vom 9ten März 1829 wurden mit Beyfall von Mad. Müller, welche früher bey der deutschen Operngesellschaft angestellt war, zwey Sopranscenen gesungen, die eine von Rossini, die andere mit der Clarinettbegleitung aus Sargin. Das Uebrige war wenig erheblich.

Sechs Concerte von 1829 — 1830. Symphonieen: von Küstner, zwey von Haydn, Willms, obige von Krommer und von Danzi. Ouverturen: die Stumme von Portici, Hiltrude von Lindpaintner, Elise von Kuhlau, Freyschütz, die Rosenmädchen von Lindpaintner und der Hausirer von Onslow. Instrumentalsolo: Clavierconcert von Herz, durch dieselbe Dilettantin, welche obiges Concert von Ries gespielt und merkliche Beweise ihrer Fortschritte gab; Violinconcert von Rode, durch den jungen Weber, Zögling der städtischen Violinschule. Seine Leistung bringt dieser neuen Anstalt viel Ehre; seine Bogenführung und Ton sind jetzt schon musterhaft. — Phantasie für die Harfe über Rossini'sche Melodieen von Labarre, durch Mad. Dumonchau. Die Motive waren wenig ansprechend, auch die Execution diessmal weniger vollendet. Variationen für die Clarinette von Berr, vorgetragen von Hrn. Kieseler, Mitglied einer Militärmusik der Garnison; ein schöner Ton und ein manclrter Vortrag zeichnen ihn aus. — Violinvariationen von Mayseder, gespielt von Sal. Waldteufel, mit wahrer Virtuosität. — Doppelconcert für zwey Flöten von Berbiguier, geblasen von einem Dilettanten und Hrn. Cottignies, beyde ausgezeichnete Talente. — Concert für das Horn von Frédéric, vermuthlich Duvernois, durch Hrn. André vorgetragen, mit Sicherheit aber ohne allen Geschmack. — Phantasie für die Guitarre von Carulli, mit grosser Fertigkeit und Ausdrucke gespielt von Hrn. Luce, Mitglied einer Militärmusik. Variationen für die Flöte von Drouet, sehr fertig geblasen von Hrn. Cottignies. Violoncellconcert von Platel, durch Hrn. Dupont. — Variationen für die Flöte von Drouet, durch einen Dilettanten, ohne Ausdruck. — Phantasie und Variationen für Pianoforte von Herz, durch Mad. Deamoulins, ehdessen Dilettantin, sie spielte diese übrigens mittelmässig schwierige Composition recht nett. — Cavatine aus dem Opferfeste für sechs Hörner errangirt, macht sich recht gut, nur sollte oft die Tenorpartie nicht höher liegen, als die erste Stimme. Gesang. Die schlechte Bestellung der Gesangpartie im vorigen Jahre hatte die Gesellschaft bewogen, eine Sängerin kommen zu lassen; durch eine tüchtige Wahl konnte die unzufriedene Anzahl Abonnenten wieder gewonnen werden und man nährte die Hoffnung, mit Hülfe dieser Sängerin grosse mehrstimmige Gesangstücke, Opernfinale u. dergl. aufgeführt zu hören; ein neues Leben schien die Gesellschaft zu beseelen. Allein durch die unglückliche Wahl dieser Sängerin, einer Dem. Ahlfeld, und auch mit ihr keine einzige bedeutende Composition der Art, wurden die Concerte zu Grabe getragen. Dem. A. hat wohl eine kräftige, aber hohle, nicht immer angenehme Stimme, wenig Höhe, dabey eine gewisse Heulmethode, wodurch der Ausdruck bezweckt werden soll; in Gesangstücken, welche mehr Declamation erfordern als künstlichen Gesang, ist sie erträglicher. Sie hat übrigens gegen das Ende der Concerte merkliche Fortschritte in ihrem Vortrage gemacht, in Deutlichkeit der Passagen und Verständlichkeit der Worte. Sie sang eine Cavatine von Raimondi: Risplendi o sol beato — Variationen über das Thema von Carafa: O cara memoria, von Winter etc. Endlich wurde der Männerchor: O Isis aus der Zauberflöte gesungen, und ein sogenanntes Duo militaire von Generali, durch einen Dilettanten, Tenor, und Hrn. Hauser, Bariton. Letzterer als Lehrer, sollte sich einer correctern Aussprache befleissigen: er singt ohne Geschmack, seine Stimme, obwohl stark in den Mitteltönen, hat keinen Klang. Aus dem Vorhergesagten ergibt sich nun, dass der Mangel an Theilnahme dem Publicum nicht zuzuschreiben ist, dass folglich obiges Urtheil über den Verfall dieser Concertanstalt gerechtfertigt ist. — Ueber die Extraconcerte und das Musikfest nächstens.

Rotterdam. In No. 50. des vorigen Jahrgangs Ihrer Zeitschrift wurde bereits von dem Haag aus des in unserm Holland neu errichteten Vereins zur Beförderung der Tonkunst Erwähnung gethan, und durch das am 30sten April dieses Jahres statt gefundene Musikfest hat der Verein bewiesen, dass die in jenem Berichte ausgesprochenen Erwartungen und Hoffnungen nicht auf ein leeres Nichts gegründet waren.

Es ist doch gewiss für die Freunde und Verehrer der Musik, besonders unseres Landes selbst, ein höchst erfreuliches Gefühl, sich sagen zu können, dass hier, wo die Musik gegen unsere in dieser Kunst weit vorausgeschrittenen Nachbarländer bis jetzt noch theilweise auf einer sehr geringen Stufe stand, es nun endlich den vereinten Kraftanstrengungen der durch das Land verbreiteten Künstler und Kunstfreunde gelungen ist, durch die Concentrirung der vereinzelten Kräfte ein herrliches Ganze zu bilden, welches durch seine Leistung auf das deutlichste bewiess, dass es nur einer einzigen Aufforderung bedurft hatte, um zu den genügendsten Resultaten zu gelangen. —

Ueber den Zweck und die Einrichtung des Vereins hat sich der Verf. des angeführten Aufsatzes bereits deutlich und umfassend ausgesprochen; es ist uns demnach vergönnt, sogleich zur ersten Kraftäusserung des Instituts überzugehen.

Man hatte zur Ausführung vier Stücke ausgewählt, die von der Umsicht der Direction Beweiss geben. Es waren Beethovens fünfte Symphonie, sein Oratorium, Christus am Oelberge, Fesca's 103ter Psalm und Webers Ouverture zur Euryanthe. Das Orchester war nicht aussergewöhnlich stark besetzt, hatte jedoch Virtuosen in seiner Mitte, die sich auch im Auslande bereits den ehrenvollsten Ruf erworben haben; wir nennen nur die Violinisten van Bree, Klein, Lübeck, den Clarinettist de Groot und andere mehr. Das Gesangpersonal war recht zahlreich, und bestand aus Musikliebhabern der vornehmsten Städte Hollands. Die Direction über das Ganze hatte Hr. C. Mühlenfeld übernommen, der als gediegener Componist so wie als ausgezeichneter Pianist anerkannt einen ehrenvollen Platz in der Reihe unserer jetzt lebenden Künstler einnimmt.

Niemand wird die Schwierigkeiten übersehen, die sich dieser ersten Ausführung entgegen stellten, und es schmerzt uns, bemerken zu müssen, dass selbst der leidige Neid einiger Leute, die das Gefühl, nicht selbst Urheber dieses schönen Unternehmens zu seyn, nicht ertragen konnten, dem Ganzen hindernd in den Weg trat. Es ist aber um so ehrenvoller für die Direction, dass sie Alles aufbot, trotz Hindernissen und Anfeindungen ihren Plan durchzusetzen, und unterstützt von dem regen Kunstsinne der Mitglieder des Vereins, gelang es ihr, zur Freude aller Unparteyischen, ihre Bemühungen mit dem schönsten Erfolge gekrönt zu sehen.

Das Musikfest wurde eröffnet mit der Ouverture zur Euryanthe. Alles war aufgeboten, sie des verklärten Meisters würdig durchzuführen, und der Feuereifer unsers Mühlenfeld und die Begeisterung des ganzen Orchesters liessen die Ausführung zu einer untadelhaften werden. Man hörte jedes Instrument einzeln, und doch trat keines aus dem Ganzen grell hervor, alle waren eines zu dem andern im besten Einklange, und besonders die Streichinstrumente dürften wohl nicht sehr oft so gut bey einander gefunden werden. Das einzige dabey zu Bemerkende ist die geringe Güte der Blechinstrumente, die jedoch die besten waren, die man auftreiben konnte. Die Leute thaten wohl ihr Möglichstes und bliessen ihre Partieen durchaus richtig; es fehlte aber die Abgeschliffenheit und Rundung, die nöthig war, um sie mit den Streichinstrumenten und den übrigen Blasinstrumenten in Einklang zu bringen.

Es folgte nun der 103te Psalm von Fesca. — Welche Aufgabe es war, ein so schweres Musikstück da gut durchzuführen, wo früher nur französische Romanzen und leichte Opernmusik gesungen wurden, ist leicht begreiflich! Doch bot der hier bestehende Gesangverein ein gutes Fundament, und den unermüdlichen Eifer des Hrn. Mühlenfeld war es auch hier wieder gelungen, die Schwierigkeiten auf die Seite zu räumen, und die Ausführung war, besonders in Berücksichtigung des ersten Versuchs, gut und vollkommen genugthuend zu nennen.

Der zweyte Theil begann mit Beethovens Symphonie in C moll. Die unübertreffliche feurige und exacte Ausführung dieses Meisterwerks verschaffte den aufmerksamen Zuhörern einen Genuss, wie er früher noch nie geboten wurde. Besonders ausgezeichnet war die Durchführung der Menuet, wo die abgerissenen Pizzicatostellen zum Entzücken meisterhaft executirt wurden. Auch das Finale der Symphonie wurde unverbesserlich durchgeführt, und wir müssen es dem Director besonders Dank wissen, dass er sich durch sein Feuer nicht zur Uebernehmung des Tempo verleiten liess; im Gegentheile nahm er dasselbe, so wie es sich gehört, im Anfange sehr moderirt, was Beethoven sicher auch beabsichtigte durch die Bezeichnung Tempo di marcia, und wodurch allein die gehörige Steigerung des Tempo beym Schlusse der Symphonie mit Effect erreicht und ausgeführt werden kann.

Beethovens Christus beschloss das Fest. Ueber die Ausführung der Chöre gilt auch hier dasselbe, was wir bereits bey Fesca's Psalm erwähnten. Die Sopransolos wurden durch Mad. Kufferath, Gemahlin des Musikdirectors von Utrecht gesungen. Mad. K. besitzt eine herrliche, metallvolle Stimme und die Fähigkeit zu Rouladen, ohne diese lutteren zu viel anzubringen, was in einem Oratorium am unrechten Platze seyn würde. Doch zeigte die Sängerin in der grossen Arie des Seraph, dass der Exavourgesang ihr keineswegs fremd sey, was um so mehr Achtung gegen sie einflössen muss, da man andere nur allzu oft findet, dass eine Sängerin ihre Kehlenfertigkeit auf Kosten des Singstücks selbst glänzen lässt. Die Partieen des Christus und Petrus waren durch Dilettanten besetzt, die ihrer Sache wohl mächtig waren, deren zu schwache Stimmen jedoch das grosse Local nicht zu durchdringen vermochten. Diess hinderte aber nicht, um die Ausführung des ganzen Oratoriums nicht höchst löblich nennen zu müssen, und wir sollen der Direction gern unsere Bewunderung, dass es ihr gelang, aus dem Nichts ein so schönes Ganze hervorzurufen.

Es ist unser aufrichtiger Wunsch, dass die Anstrengungen und die Bemühungen der Direction auch für die Zukunft nicht erschlaffen mögen, auf dass sich an den schönen Beginn eine noch schönere Folge anreihen möge.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten July. No. 30. 1830.

Recensionen.

Quatorzième Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles, comp. — — par George Onslow. Oeuv. 37. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel, à Paris, chez Pleyel et Comp. (Pr. 2 Thlr.).

Es ist erst kürzlich in unseren Blättern (No. 10. von diesem Jahre) bey der Anzeige der drey neuen Quintette des Hrn. Onslow, Oeuv. 33, 34, 35, welche diesem neuesten vorhergingen, ausführlich, und zwar nicht nur über diese drey herrlichen Werke selbst, sondern auch über die ganze Gattung, wie sie in neuester Zeit dieser mit vollem Rechte geehrte Meister bearbeitet hat, gesprochen worden; und wir müssten, was wir dort gesagt, bis auf einen einzigen Punct, hier bey diesem Werke, das offenbar zu dem Trefflichsten gehört, was man nur überhaupt ihm zu verdanken hat, wiederholen, wenn damit nicht ohne Noth unser Raum versplittert würde und wir nicht zugleich ein Misstrauen gegen den Antheil unserer Leser an den Werken O.s aus dieser Gattung und auch an unserer Beurtheilung derselben an den Tag legten. Zu Letzterm sind wir aber nicht im Geringsten befugt: vielmehr haben wir die offenkundigsten Beweise zur Hand, dass diese Werke sich in Deutschland überall unter denen, für welche sie bestimmt und geeignet sind, immer mehr verbreiten, dass sie überall mit gerechtem, und das heisst sehr ausgezeichnetem Beyfalle, in welchem Hochachtung, Liebe und Freude sich mischen, aufgenommen werden, und dass man auch mit unserer Ansicht einverstanden ist. Jener einzige Punct, der dort zur Sprache gebracht worden, doch nicht ohne die Bemerkung, dass er auf jene drey Werke weniger anzuwenden sey, als auf mehre derselben Gattung (besonders Quartette), welche ihnen vorhergegangen — betraf das, im Verhältnisse zum Ganzen der Sätze und zu ihrem Effecte im Ganzen, nicht selten zu weit Ausgesponnene oder zu künstlich Ausgearbeitete einzelner und zwar weniger wesentlicher Ideen, wodurch die Aufmerksamkeit zu sehr zu dem Einzelnen hingezogen, mithin sie für das Ganze erschwert oder gemindert, die Empfindung gewissermaassen irre gemacht und gestört würde. Konnten wir schon dort behaupten, diese Eigenheit des kunstreichen Meisters zeige sich in jenen drey Werken weit weniger als früher: so können wir hier bey diesem neuesten Werke fortfahren, sie finde hier gar nicht mehr statt, ohne dass darüber auf entgegengesetzter Seite die Gründlichkeit, Consequenz und beharrlichste Sorgsamkeit in der Ausarbeitung im Geringsten gelitten hätte. In welchem Grade Hr. O. diese letztgenannten Vorzüge sich zu eigen gemacht hat, und — was am Ende doch die Hauptsache bleibt — mit welcher Freyheit und (scheinbaren) Natürlichkeit er sie anwendet, ohne dass damit dem Feuer oder der Zartheit des Sinnes und Ausdrucks Eintrag geschähe, und wie er dabey, ja eben darin, weit entfernt von aller Undeutlichkeit oder Trockenheit, oft ganz neu, ganz originell zu seyn und sich zu bewegen vermag: das ist, selbst bey dem hohen Stande der Musik in dieser Hinsicht zur neuesten Zeit bewundernswürdig; es ist meister- und musterhaft; es ist es auch in diesem hier angeführten Werke.

Nach allem diesen bleibt uns nichts hinzuzusetzen, als eine Art Inhaltsanzeige dieses Werkes. Sein erster Satz ist ein Allegro moderato, Viervierteltact, F dur: sogleich von den ersten Noten an spannend und dann fast durchgängig ganz originell, mitunter bis zum Seltsamen und Abenteuerlichen. Das Stück, von allen fünf Spielern wohlverstanden, und diesem Verständnisse gemäss ausgeführt, macht — in seinem mehr unter sich hin brennenden, als

aufflammenden Feuer und mit den ihm hin und wieder beygemischten, bald stark hervorbrechenden, bald sanft hinfliessenden Stellen — eine ernste, wunderbar rührende Wirkung. (Wir warnen dabey den Anführer der Fünf, diess Allegro ja nicht schneller zu nehmen als nach dem Metronom angegeben ist, und wenn dieser Anführer jenes vollkommenen Verständnisses bey seinen Gefährten nicht sicher ist, lieber noch ein wenig langsamer. Wir wissen, warum wir so warnen und so rathen; wer der Sache genug kundig ist, wird uns Recht geben.) — Minuetto Allegretto. Dreyvierteltact, dieselbe Tonart, wechselnd mit D moll. Vortreffliche Durchführung der angenehmen, freundlichen Melodie, welche durch das Drängendere des Zwischensatzes nur noch mehr gehoben und noch angenehmer wird. Uebrigens ist der Satz lang fortgeführt: in der Violinstimme fast zwey grosse Seiten. — Andante, cantabile. Dreyachteltact, B dur. Graziöses, gefälliges Thema; die hebenderen, aufregenderen Zwischensätze sind gänzlich aus einer Nebenfigur desselben entwickelt. — Finale, Allegretto. Zweyvierteltact, die erste Tonart. Ein sehr einfaches, melodisches Thema, das sogleich anspricht und sogleich behalten wird. Das Letzte ist für den Zuhörer sehr gut und förderlich; denn was wird nicht Alles aus diesem einfachen Thema, was wird nicht Alles mit ihm, auch zu ihm gemacht! was Alles, und mit welcher Freyheit, Gewandtheit und Kunst, ohne dass es, jenes Thema, irgendwo ganz aus den Augen und Ohren gelassen würde — nur dass man es ein- für allemal darin habe! Diess Letzte aber ist bey Spielern und bey Zuhörern, wie sie dergleichen Musik überhaupt verlangt, um so mehr vorauszusetzen, da diess Thema eben so beschaffen ist, wie wir gesagt haben.

Dass das Werk nicht etwa von sehr geschickten Musikern nur frischweg abgespielt, sondern dass es selbst von den geschicktesten seinem ganzen Geiste und Sinne, aber auch seiner innern melodischen Structur nach, studirt seyn wolle — mag das nun durch öfteres Einüben mit denselben Mitgliedern oder dadurch geschehen, dass man sich's in Partitur setzt und hierdurch vertrauter damit wird, wobey übrigens ein Jeder, wer er auch sey, noch vieles Andere würde lernen können: — das brauchen wir wohl kaum hinzuzusetzen. Hrn. O. aber sey auch für diese Bereicherung unserer ausgewähltesten Samlungen achtungsvoller Dank gesagt.

Vier Lieder von Wilhelm Müller, in Musik gesetzt von Jeannette Bürde, geb. Milder. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 12 Gr.)

„Eine Dame! Sey Er hübsch höflich und artig, Hr. Recensent! Aber freylich, ohne der Wahrheit wehe zu thun!“ — Wie macht man das? — „Nun — z. B., man macht gleich in der Voraussetzung keinen Anspruch auf das, womit Damen in der Regel sich nun einmal nicht befassen; und führt nur das an, was man mit gutem Gewissen loben kann.“ — So will ich's machen. Ich mache daher keinen Anspruch auf irgend einige Berücksichtigung der Gedichte in der Musik, ausser dass ohngefähr und im Allerallgemeinsten für die Empfindung Etwas in dieser liege, was in jenen liegt; ich mache keinen Anspruch darauf, dass die Harmonie der Begleitung rein und fliessend sey; dass, wo sie hervorstechend eingreift, z. B. durch scharfes Moduliren, Abspringen, Figuriren, dazu, wo nicht eine Aufforderung, doch eine genügende Veranlassung im Gedichte gegeben seyn müsse — u. dgl. m.: darauf mache ich keinen Anspruch, sondern führe nur Folgendes an, was ich mit gutem Gewissen loben kann. Die Gedichte im Volkstone, meist munter, werden Jedermann gefallen. In der Musik nimmt sich im dritten Liede der Ausgang Seite 7. nach der Fermate durch die ganz einfache, naive Melodie des Gesanges und die (besonders durch die Bassfigur) belebte Begleitung interessant und angenehm aus. Das vierte Lied, durchcomponirt, ist für die Empfindung im Allgemeinen gut aufgegriffen, die Musik nicht ohne Eigenthümlichkeit erfunden und ausgeführt, in mehren Stellen ist sie sogar wahrhaft bezeichnend und durchgehends ein Beweiss von Talent. — Eins aber, was die Componistin nicht angeht, darf ich wohl tadeln: das sind die ziemlich zahlreichen Stichfehler. Sie sind jedoch von der Art, dass diess jeder Musikverständige leicht verbessern kann und wir daher auf ihre Verbesserung keinen Raum zu verwenden brauchen.

Die Heerschau um Mitternacht, Dichtung vom Freyherrn von Zedlitz, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Sigmund Neukomm. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 10 Gr.)

Der Leser kennt ja wohl jene schauerliche und grauerliche Vision in Form einer Ballade, wo um

Mitternacht der Schatten des grossen Generals (nämlich Napoleons) mit den Schatten der für ihn Erschlagenen grosse Parade hält und diese vom Dichter durch alle Momente einer solchen ehemaligen Prunkanstalt ausgemalet wird, bis endlich der General leise die Parole zu geben hat und zu geben gezwungen ist — diess ist die Pointe des Ganzen, der Aufschluss über diess St. Helena! Was soll ein einsichtsvoller und bedachtsamer Componist mit diesem sonderbaren, aber trefflichen Gedichte machen? Entweder gar nichts oder Alles, wozu Gelegenheit gegeben und was für Einen Sänger und auf Einem Instrumente möglich ist. Ein drittes — dass man nämlich alles Einzelne der Erscheinungen und auch alles Einzelne der dadurch hervorgerufenen Empfindungen bey Seite lässt und eine einfache Musik erfindet, die allen Strophen im Allgemeinen angemessen ist, indem sie so zu sagen, nur Farbe, Ton und Tact des ganzen Gedichts hält, wie z. B. Reichardt Göthe's Fischer, Zelter Schillers Taucher in Musik gesetzt hat und wie es allerdings die eigentliche Balladenform der Musik ist: diess Dritte war hier nicht anwendbar, hier, wo das Einzelne der Erscheinungen und Empfindungen nicht nur mit dazu gehört und mitwirkt, sondern in seiner allmähligen Entwickelung, in seiner Ausmalung vor den Augen, selbst in seiner bis zum Schlusse nur spannenden Unverständlichkeit (nämlich: dass man bis dahin nicht weiss, was das Alles und wohinaus es will), das Wesentliche und Ganze mit ausmacht — wobey wir noch nicht einmal geltend zu machen brauchen, was jedoch auch von Belang ist, dass hier meist Gegenstände vorgeführt werden, welche hörbar und für bestimmte Bezeichnung durch Musik geeignet sind. Mithin, wie gesagt: entweder gar nichts — nämlich dass der Musiker sich jeder Composition enthalte — oder Alles, wozu Gelegenheit gegeben und was für Einen Sänger und auf Einem Instrumente möglich ist.

Eben so mag nun auch Hr. N. gedacht haben; denn Er ist ein Künstler, welcher denkt, ehe er macht — wie uns das erst kürzlich in seiner Biographie Rochlitz („Für Freunde der Tonkunst," 3ter Band) nicht nur berichtet und nachgewiesen, sondern auch nach einigen seiner Hauptwerke vor Augen gelegt hat. Er mag so gedacht haben; denn er hat das Gedicht in Musik gesetzt, er hat jenes Dritte nicht, sondern das Zweyte erwählt, er hat es — man darf wohl sagen: durch alle hier nur zweckmässig anwendbare Mittel bis zur lebendigsten Veranschaulichung der Vorgänge durchgeführt und das (was eine Hauptsache und das Schwierigste war), ohne irgendwo aus Ton und Tact des Dichters zu fallen oder vielleicht gar geschmacklos und gewissermaassen lächerlich zu werden, wie das Manchem im ähnlichen Falle hin und wieder begegnet ist. Man sieht und hört die Tambours mit denselben Schlägen, Rhythmen und Wirbeln die Zeichen geben; man sieht und hört die Trompeter mit denselben Fanfaren und demselben freyen Schmettern ihm folgen; man sieht und hört die Cavallerie herbeysprengen und im Nu sich ordnen — und so weiter; man sieht und hört das, gerade wie es bey den grossen Paraden in Paris zu jener Zeit war. Alles diess wird man, wie sich das von selbst versteht, nur durch das Instrument bezeichnet, welches hingegen dann, wo im Gedichte vorkömmt, was nicht eben jetzt geschieht oder was nicht hörbar ist, den Sänger nur einfach, aber mit ernst feyerlichen, oft fremdartigen Accorden und deren Folgen begleitet und unterstützt; der Sänger aber (wenn es Recht seyn soll: ein tüchtiger Bassist) spricht Alles aus nur in einfachen, gewählten Tönen sehr geringen Umfangs aus der Seele des Rhapsoden, mit vollkommen fester Haltung, Würde und Feyerlichkeit, ohne irgend Einzelnes nachahmen oder nur gewissermaassen bildlich bezeichnen zu wollen, vielmehr mit so viel Ruhe, als man behaupten kann, wenn man von so wunderbaren eingreifenden Dingen redet. Dass nun aber alle diese höchst verschiedenen musikalischen Materialien sich zu einer wahren, ja zu einer innerlichst verbundenen Einheit gestalten und abrunden: das beweiset den echten Künstler, nicht bloss den Mann von musikalischem Talente und vieler Geübtheit.

So viel Worte um dritthalb Bogen für zehn Groschen? Ja, lieber Leser! Dafür aber auch nicht selten unter gewissen Umständen nicht halb so viele Worte um zehnmal mehr Bogen für zehnmal mehr Geld! Je mehr sich jetzt die, wenn auch nicht schlechten, aber geist- und besonders gedankenarmen, in das Allerallgemeinste und Gewöhnliche zerflossenen Productionen blosser musikalischer Routine anhäufen, desto mehr soll man Stücke, worin wirklich Ideen, auch klare und bestimmte Gedanken bey echter, kunstgemässer und kunstwürdiger Ausarbeitung zum Vorscheine kommen, hervorheben, mögen sie nun ganze Hefte oder wenige Blätter anfüllen. Singe diess kleine Stück, spiele es, oder höre es von Anderen singen

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten August Nº. 48. 1801.

KORRESPONDENZ.

Briefe über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Dresden.

Zweyter Brief.

Es scheint Ihnen, als ob ich der Musik der katholischen Kirche zu viel, oder vielmehr zu wenig thue? Ich ehre Ihren Grund — die grofse Würkung, welche sie auf Sie und so viele von Zeit zu Zeit gegenwärtige Fremde gemacht habe; aber ich erlaube mir auch hinzuzusetzen, dafs eben, weil Sie nur Ihr Gefühl entgegensetzen, der Gegensatz nicht bindend ist. Alles in seiner Art Vollendete würkt viel, auch wenn die Art weniger Vorzügliches hätte, als die, von welcher hier die Rede ist. Aber nehmen Sie noch die Menge vortheilhafter Umstände hinzu, die auf die Zuhörer jener Kirchenmusik eindringt und die Würkung so sehr verstärken mufs. Es ist ausgemacht, jede Kunst setzt, aufser der allgemeinen und besondern Receptivität, aufser der allgemeinen und besondern Kultur — noch eine gewisse Stimmung der Seele voraus, wenn sie genossen werden soll. Man sagt, die Seele solle in solcher Stunde uneingenommen und ruhig seyn, und man hat Recht. Ist sie aber mehr als dies; ist sie, wodurch es seyn mag, in solcher Stunde nicht nur dies, sondern schon erhoben, ist schon die Empfindsamkeit lebhaft aufgeregt, ja ist dieser, in ihrer Erhebung, auch schon die Richtung auf das, und der begeisterte Sinn für das gegeben, was ihr nun erst dargeboten wird: so bedarf es gar keines ganz Aufserordentlichen, um aufserordentliche Würkungen hervorzubringen.

Und nun, welche Anzahl günstiger Umstände bereitet hier die Seele vor? Man tritt ein in die in den edelsten Verhältnissen erbauete, grofse Kirche; alles ist Eins — Ein gediegenes, erhebendes Ganze; Menge himmlische Darstellungen; der, für die, die ihn nicht gewohnt sind, eigne Zauber des katholischen Ritus, der hier immer mit so vielem Anstand verrichtet wird; die ganz vortreffliche Silbermannische Orgel — und so weiter: das nimmt *den Fremden* schon vor der Musik gefangen; es dürfte ihm weniger gegeben werden, als ihm gewöhnlich gegeben wird: er wäre doch begeistert und entzückt. Aber der Einheimische, auf den jene Dinge nicht mehr so viel würken, oder der im Stande ist, sich von ihrem Einflufs los zu machen, und, zum Schaden des allgemeinen, aber zum Vortheil des besondern Genusses, allein der Tonkunst Fest zu begehen —: wie der? Haben Sie nie auf das — denn doch gröfstentheils gebildete Publikum, das um Sie her stand, und unter dem gewifs nicht wenig Kunstliebhaberey herrscht, gesehen? Dann haben Sie zuverlässig auch auf so manche der Musik ungünstige Umstände nicht geachtet. Ich führe einige an, weil das und jenes zur Entschuldigung des schätzenswerthen Orchesters dienet. Die Kirche hat zu viel, und folglich falschen Wiederhall; und nur auf den Tribunen, wo man aber blos Männern allenfalls Zutritt verstattet, horen Sie richtig. Die Musik hat ihre nur allzugenau vorgeschriebene Zeit. Kürzer kann sie wohl schwerlich dauern, wenn nur die vorgeschriebenen Worte herausgesungen werden sollen: aber länger würde sie dauern, wenn man die meisten Werke fremder Komponisten geben wollte; und länger soll sie nun einmal nicht dauern — obschon *gewifs* nur *Ein* Wort, ihr zuweilen weitern Raum schaffen würde. Das hat man sich aber bisher nicht

und spielen, allerdings wie es gemeint ist und da steht: dann sage ob wir Recht oder Unrecht haben, wenn wir es unter solche hervorzuhebende Werkchen zählen! —

No. 1. *Trois Quintetti pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles composés — — par George Onslow.* Nouvelle edition avec des nombreux changemens et additions de l'auteur. Oeuv. 1. Liv. 1, 2 et 3. (Propr. des édit.) à Leipsic chez Breitkopf et Härtel; à Paris chez J. Pleyel et C. Jedes der drey Hefte kostet 1 Thlr. 12 Gr.

No. 2. *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse composés — — par G. Onslow.* Oeuv. 4. 1er Liv. des Quatuors. Nouvelle édition avec des nombreux changemens et additions de l'auteur. Wie oben. Pr. 3 Thlr.

Von einem andern Recensenten.

Von einem so allbekannten und geschätzten Tondichter, über welchen bereits so oft und von vielen Seiten in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden ist, namentlich über die Art seiner Quintett- und Quartettarbeiten, würde, abgesehen von der jetzt vorhandenen Menge neuer Erzeugnisse, die zum Theil dargestellt werden müssen, überflüssig seyn, von Neuem weitläufig zu reden, wenn der Anzeigende der Sache nicht gerade eine neue Ansicht abgewinnt, die der Kunst Nutzen bringt. Wir stimmen aber überzeugt in das Lob, das ihm von früherer Recensenten ertheilt worden ist und halten das Wenige, worin wir von jenen abweichen, nicht für bedeutend genug. Allerdings würde uns bey neuen Auflagen, die zahlreiche Veränderungen und Zusätze des Tondichters liefern, die Vergleichung des Neuen mit dem Alten reichen Stoff bieten: nur zu reichen. Denn soll damit etwas gewonnen werden: so müsste zuvor genau vom Geiste jedes einzelnen Ganzen wiederholt gehandelt, dann Altes und Neues in Notenbeyspielen einander gegenübergestellt und Beydes gewürdigt werden. Welchen Raum müsste das einnehmen! Wäre es endlich durchgeführt, so müssten wir uns doch selbst gestehen, dass unser Weg ein Umweg wäre. Bey so beliebten Werken, die sehr Viele besitzen, an deren alter Gestaltung eine grosse Anzahl von Kunstfreunden sich erlabt hat, ist mit Grund vorauszusetzen, dass sie sämmtlich auf die Umänderungen eines so denkenden Künstlers begierig seyn werden. Da ist nun der leichteste und beste Weg wohl folgender: Man nehme erst eine Nummer der alten Ausgabe und spiele sie durch. Unmittelbar darauf trage man sich dieselbe Nummer nach der neuen Bearbeitung vor, bemerke an sich selbst den Eindruck und spreche dann darüber mit seinen gegenwärtigen Kunstfreunden. Fallen die Meinungen verschieden aus, so wiederhole man das Stück auf eben angezeigte Weise, und man wird sich sicher auf solche Art sehr genussreiche Stunden bereiten, deren vielfacher Nutzen nicht fehlen kann. Das ist unser einfacher Vorschlag zum Besten der Sache und der Musikfreunde. Und wenn wir uns auch nicht gerade wundern würden, sollte derselbe nicht überall erwünschten und gehofften Beyfall finden: so müssen wir doch gestehen, dass wir selbst nicht im Stande sind, einen in jeder Hinsicht zweckmässigern ausfündig zu machen. Wir selbst haben die oben anzezeigten Werke in Partitur gesetzt, gebührend und mit Freuden durchgesehen. Wer sich diese Mühe machen will, wird auch davon grossen Vortheil ziehen. Das Leichtere und Genussreichere bleibt aber immer unser erster Vorschlag. Bey unseren Durchsichten der Partituren ist uns hauptsächlich Eins aufgefallen, das wir nicht ganz mit Stillschweigen übergehen wollen, so gut wir auch wissen, dass uns Manche der Kleinigkeitskrämerey und wohl gar der Pedanterey beschuldigen werden; es ist nämlich die Rechtschreibung in manchen Accordenfolgen. Hätte der Verf. vielleicht darum so geschrieben, weil es den Vortragenden den Gang zu erleichtern meinte? Für Blasinstrumente würde uns das mehr, als für Streichinstrumente einleuchten. Uns hat manche Schreibart die Uebersicht erschwert. Freylich haben wir für diese Gegenstände keine Akademie. Da wir aber öfter gelesen haben, dass dergleichen an anderen geringeren Meistern, wohl auch an Anfängern getadelt wurde: so meinen wir, dass solches an Onslow noch weniger für Recht gehalten werden sollte. Wir nennen die Verwechslung der Töne fis und ges, dis und es etc. Wir wollen aber damit nichts weiter, als Folgendes: Was man Geübten und Grossen völlig frey durchgehen lässt, das soll man auch nicht als einen Verdammungsspruch gegen Ungeübtere und Kleinere gebrauchen. Weiter soll die kleine Bemerckung nichts bedeuten. Wir wissen, dass den Hörern solche Dinge ganz gleich sind, und wer Lust hat Partituren zu lesen, kann sich auch schon in eine andere Orthographie finden. Es ist auch ganz richtig, dass der Geist lebendig macht

und nicht der Buchstabe. Geist aber ist hier und zwar ein reicher Geist, der durch kluge Ordnung, durch mannigfache und geschickte Verwebung aus Kleinem Grosses zu machen weiss. Es wird also unserer orthographischen Rechtsforderung zu Gunsten der Kleinen wohl gehen, wie damals, als Göthen ein siebenfüssiger Hexameter gezeigt wurde. Er sprach: „Es ist wahr! Die Bestie mag stehen bleiben.“ Wir lesen sie fort und mit Recht: doch kann's nicht Regel seyn. — Und nun haben wir für diese neu aufgelegten, äusserlich und innerlich vortrefflich ausgestatteten Ausgaben nichts mehr zu thun, als dass wir zu genauerer Erinnerung für diejenigen, die Os Werke kennen, sie aber nicht gleich zur Hand haben, die Anfänge der einzelnen Nummern hersetzen:

Quintetto. I.

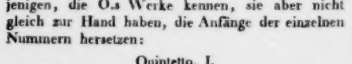

Quintetto II.

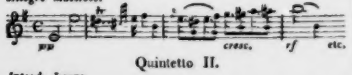

Quintetto III.

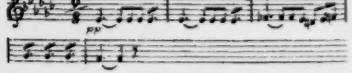

Quatuor I. Op. 4.

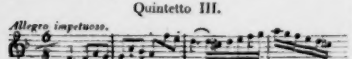

Quatuor II.

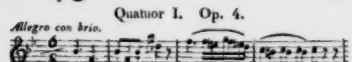

Quatuor III.

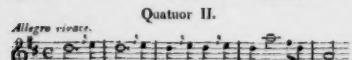

Nachricht.

Berlin. Mit Fräul. Sontag war der Zauber verschwunden, welcher die enthusiastischen Kunstverehrer unaufhaltsam nach dem Königl. Opernhause zog. Da überdiess Fräulein v. Schätzel und Herr Stümer auf Urlaub abwesend sind, Mad. Schultz nicht mehr auftritt und ihre Stelle noch nicht ersetzt ist, auch die Sänger Bader, Hoffmann, Zschiesche und Devrient der jüng. nebst dem Pianisten Hauck nach Fischbach in Schlesien beordert wurden, um mit der, dorthin aus Warschau kommenden und wieder an letztern Ort bereits zurückgekehrten Königl. Kammersängerin Henriette Sontag, die Abendunterhaltungen der Kaiserin von Russland zu verschönern, so pausirten die Opernvorstellungen auf der Königl. Bühne fast ganz, mit Ausnahme der „Braut“ von Auber, welche noch am 15ten Juny, eines sehr gewöhnlichen Liederspiels: „Der Entenhandel,“ und der „schönen Müllerin,“ welche durch unsere einzige Sängerin, Mad. Seidler, noch ohne Tenoristen gegeben werden konnte.

In dieser sterilen Zeit fanden einige, wenig interessante musikalische Abendunterhaltungen der Sängerin Marie Stolberg aus Wien, und eines Clarinettisten Steidel, Schülers des Kammermusicus Bliesener, statt, bey denen die Kunst nicht gewann. Bedeutender war die Erscheinung des Hrn. von Thalberg aus Wien, welcher sich als fertiger Pianofortespieler von vorzüglichem Anschlage zeigte. Der K. M. Hauck trug im Theater ein Violinconcert von L. Maurer sehr gelungen, misslungen dagegen Variationen nach Paganini auf der G-Saite vor. Ein junger Violoncellist, Schappler aus Danzig, ein Schüler des pensionirten Kammermusicus Hausmann, zeigte Talent und Fleiss. Am 10ten v. M. wurde die 50jährige Dienstzeit des jetzt pensionirten Kammermusicus Kolbe (bey der zweyten Violine in der Kapelle angestellt) von seinen Collegen durch ein fröhliches Mahl mit Musik und Gesang gefeyert. Der Generalmusikdir. Spontini, welcher am 14ten v. M. auf fünf Monate nach Paris abgereist ist, und dem zu Ehren ein Abschiedsfest in Tivoli gegeben wurde, wohnte noch der Jubelfeyer des Hrn. Kolbe bey. Am 11ten Juny soll der Hr. Graf von Redern zum wirklichen Generalintendanten der Königl. Schauspiele, mit unbeschränkter Befugniss, zu Fischbach ernannt seyn. Das Curatorium wird aufgehoben und die Generalmusikdirection dem Intendanten untergeordnet. Einheit der Regierung ist freylich jeden Falls von wesentlichem Nutzen. In Ermangelung der Oper gab die berühmte dramatische Künstlerin Sophie Schröder (deren geniale Tochter, Mad. Devrient, in Paris so glänzende

Triumphe in der deutschen Oper gefeyert hat) mit gleichem Beyfalle, wie früher, Gastrollen, Declamationen und mimische Darstellungen verschiedenartiger Gemüthsbewegungen, mit Musik von Harfe und Flöte begleitet.

Eine ausgezeichnete Schauspielerin des Theatre de Madame in Paris, Mad. Jenny Vertpré hat ebenfalls mehre Gastrollen im französischen Theater mit einstimmigem Beyfalle gegeben. Am 22sten v. M. konnte nach Hrn. Bader's Rückkehr denn endlich „die Stumme" wieder gegeben werden und füllte das Opernhaus, obgleich Mad. Hoffmann-Greis der Elvira nicht gewachsen ist. Am Tage der Säcularfeyer der Augsburger Confession ist unser Veteran der Tonkunst, Professor Zelter, von der philosophischen Facultät der hiesigen Universität zum Doctor ernannt worden, und zählt mithin Spontini und Friedrich Schneider zu seinen Collegen. Der Organist Eduard Grell soll zur akademischen Feyer eine würdige Gesangmusik geliefert haben. Bernard Klein ist auf längere Zeit nach Italien verreist, so auch Felix Mendelssohn. Am 25sten v. M. wurde auch C. M. von Weber's Oberon wieder bey vollem Hause und die Rolle des Hüon darin von Hrn. Bader, einer leichten Heiserkeit ungeachtet, sehr ansprechend gegeben. Den Oberon sang Hr. Hoffmann besser als früher, Mad. Seidler die Rezia ganz vorzüglich. Auch Dem. Hoffmann ist noch hier anwesend und sang die Fatime gut.

Der Sänger Blume hatte am 30sten v. M. in dem freundlichen Tivoli eine musikalisch-declamatorische Unterhaltung veranstaltet, welche den Zweck geselliger Erheiterung vollkommen erreichte, wenn gleich die Musik durch den Restaurationsduft in zu nahen Conflict des Physischen mit dem Geistigen gerieth, auch das hörbare Gedröhne der Kreisfahrbahn etwas störend wirkte. Harmoniemusik wechselte mit vierstimmigen Gesängen und Chören (von Männerstimmen) ab. Auch Flageolet und Czakan spielten eine Nebenrolle. Beyde Instrumente bläst Hr. Kapellmstr. Wolff recht fertig. Der Czakan klingt in den mittleren Tönen recht weich und angenehm. Auch Declamation der Mad. Schröder und des Hrn. Devrient belebte die Unterhaltung durch Ernst und Scherz. Am passendsten für Zeit und Ort war die Schlachtmusik des Militaircorps im Freyen, an einem der wenigen schönen Abende des gewitterreichen, stets nassen Juny. Jenen Sommermonat soll eine solche Unterhaltung in Tivoli statt finden, welches jetzt der Lieblingslustort der Berliner geworden ist. Alle Sonntage ist dort grosse Harmoniemusik und Feuerwerk für das Entree von zehn Silbergroschen inbegriffen. Auch in anderen Gärten nahe bey der Stadt finden die gewöhnlichen Concerte von Militairmusik häufig statt. Das Musikcorps von Weller zeichnet sich, wie das Neidhart'sche besonders durch Präzision und vorzügliches Arrangement gut gewählter Opernmusikstücke, Ouverturen und Symphonieen, sogar von Beethoven aus. — Der Waldhornvirtuose Schunke aus Carlsruhe hat im Theater ein Concert und Potpourri mit vielem Beyfalle geblasen. Sein Ton ist voll und schön, der Ansatz sicher und die Fertigkeit vorzüglich, auch sein Vortrag geschmackvoll.

Das Königstädter Theater hat „die diebische Elster" durch Dem. Vio und Hrn. Forti besonders unterstützt, mit Beyfall in Scene gesetzt, auch „die falsche Catalani" und eine misslungene Parodie der „Stummen von Portici" zu den Gastrollen des Hrn. Kirchner, ausserdem ein schauderhaftes Melodram: „Charlotte Corday" und Pär's „lustigen Schuster" gegeben. Jetzt ist Hr. Spitzeder verreist und der geschickte Musikdir. Stegmayer verabschiedet. An seine Stelle ist der Kapellmstr. Gläser aus Wien engagirt, auch noch ein Tenorist, Namens Holzmiller, der in Breslau sehr gefallen hat. — Das Königl. Theater bereitet die Aufführung von Fra Diavolo von Auber zum 5ten August vor. Der July wird uns als Bade- und Reisemonat wenig Neues bringen. Doch kehrt wenigstens Frädl. v. Schätzel dann zurück, und es wird mehr Abwechselung der Opernvorstellungen statt haben können, als bisher.

Kurze Anzeigen.

Grand Rondeau pour le Pianoforte avec Accompagnement de l'Orchestre composé — — par J. W. Kalliwoda. Oeuv. 16. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. avec Orch. 2 Thlr. 12 Gr. avec Quat. 1 Thlr. 16 Gr. p. Pfte. seul 1 Thlr.

Das einleitende Adagio ist nicht lang, mehr angenehm, als pathetisch, wenigstens nicht so tragisch pathetisch, als man es jetzt übertreibend und oft mit dem Folgenden im grellsten Contraste stehend zu geben pflegt; es verträgt sich daher recht

wohl mit dem Sinne des folgenden Rondo Allegretto gracioso, das sich leicht eingänglich und scherzhaft vernehmen lässt, dabey in moderner Laune, welche die jetzt herrschende und geforderte Bravour keineswegs vernachlässigt, sich aber doch von gar zu argen Bizarrerien entfernt hält, ob es gleich nicht ermangelt, tüchtig in die Töne zu gehen, was wieder als ein Modeartikel angesehen werden muss. Zum Schlusse wird das Tempo: Allegro und più Allegro, um erwünschter Steigerung willen. Es ist also für jetzt gewöhnliche Concertmusik und für solche Spieler, die alle Kraft und rauschende Behendigkeit der Finger besitzen, die durch Glanz und flüchtiges Vorüberrollen den Beyfall der Hörer sich zu erwerben gelernt haben. Leicht ist es also durchaus nicht, und das wird vielen Concertspielern schon recht seyn. Dass die Instrumentation dem Ganzen angemessen ist, haben wir hier wohl kaum nöthig hinzuzusetzen. Wir hörten es öffentlich und mit Beyfall vortragen. Wenn aber der von uns geschätzte Componist, der so Anmuthiges und Angemessenes für sein Instrument, die Violine, setzt, dem es ausgezeichnet gelingt, für volles Orchester Gehaltreiches und Schönes zu leisten — wenn er von uns einen aufrichtig freundlichen Rath hören will, so schreibe er lieber für Violine und volles Orchester.

No. 1. Salve regina für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel von A. Bibl, Organisten an der Metropolitankirche zu St. Stephan. 5tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Pietro Mechetti. Pr. 48 Xr. C. M.

No. 2. Drey Ave Maria. Das Folgende, wie oben — 6tes Werk. Pr. 1 Fl.

Die früheren Werkchen dieses Componisten sind uns nicht zu Gesicht gekommen; wir machen also eine neue Bekanntschaft und zwar eine freundliche. Die vierstimmigen Gesänge sind einfach und fliessend, ohne Verkünstelung der Melodie und Harmonie, daher leicht auszuführen und angenehm zu hören. Auf Grossartigkeit machen sie keine Ansprüche. Einzelne Accentuationen könnten anders genommen worden seyn; besonders will uns in No. 1. die Theilung der Worte „Jesum benedictum" für Tenor und Bass, „fructum ventris tui" für Alt und Sopran nicht gefallen. Eben so einfach sind die drey Compositionen des Ave Maria in No. Wenn wir dem Componisten rathen, etwas sorgfältiger bey Wiederholungen einzelner Textworte zu seyn, nur solche zu wiederholen, auf denen das Gewicht des Gedankens ruht: so geschieht es nur, um ihn auf einen Vorzug einfacher Gesänge mehr aufmerksam zu machen. Wir zweifeln nicht, dass diese Kirchenweisen sich viele Freunde erwerben werden. Sie sind in Stimmen und in Partitur gut gedruckt.

Fantaisie sur la dernière pensée de C. M. de Weber composée pour le Pianof. — — par J. P. Pixis. Oeuv. 109. (Propr. de l'édit). Dresde, chez Guill. Paul; Paris, chez Troupenas; Londres, chez Clementi et Collard. Pr. 16 Gr.

Es sind in der neuesten Zeit von manchem in anderen Kunstsachen guten Componisten uns Klavierwerke vorgekommen, die ihre Kraft in Schwierigkeiten suchen, die ganz wider das Instrument sind und die Spieler, die ihren Sinn darauf setzen, diese Schwierigkeiten zu überwinden, sollten sie auch dabey ausser Athem gerathen, nach und nach zu eitel Klavierhusaren, wie Seb. Bach sich ausdrückt, umwandeln müssen. Desto erfreulicher ist es uns, von Hrn. Pixis rühmen zu können, dass wir eben in der neuesten Zeit recht Wackeres und Schönes für das Pianoforte von ihm erhalten haben. Er weiss den Spieler gehörig zu beschäftigen, braucht die jetzt erlangten Fertigkeiten und weiss sie in ihrem Glanze auftreten zu lassen, doch nie gegen das Wesen des Instruments, das er mitten in Bravoursätzen gebührend singen lässt. Wenn auch die Mode dabey ihre Rolle spielt, was den Allermeisten höchst erwünscht ist, so sind doch seine Gedanken in den meisten Fällen durchaus nicht leer zu nennen. So verhält es sich auch mit diesem Werkchen. Die Fabel vom letzten Gedanken C. M. von Webers wird man hier um der schönen Einleitung willen, welche Trauer über den frühen Tod des Elfenvertrauten ausdrückt, während des Vortrags beybehalten müssen. Auf diese Klage fällt der Walzer Reissigers mit seinem frischen Leben so aufregend ein, dass das Gefühl der Vergänglichkeit des Irdischen einen Augenblick noch einschneidender wird, ehe der Freude Raum gelassen wird. Im Folgenden streiten sich Variationen und Phantasie eben so um den Vortritt, wie Leben und Tod im Gefühle; Variationsweise und Lebenslust gewinnen

das Uebergewicht. Die 15 Seiten lang wohl durchgeführte Arbeit bietet zwar nichts Leichtes, aber auch nichts übertrieben Schweres und wird sich hoffentlich des Beyfalls guter, nicht gegen das Neue eingenommener Pianisten, so wie der Hörer zu erfreuen haben.

Leichte Orgelspiele zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste, componirt — — von Adolph Hesse. 24stes Werk. No. 11. der Orgelsachen (?) (Eigenth. d. Verl.) Breslau, bey F. E. C. Leuckart. Pr. 16 Gr.

Alle neun Vorspiele sind leicht und zweckmässig, daher sehr empfehlenswerth. Die genauen Angaben, ob ein Tonstück mit vollem Werke, mit welchen Stimmen, auf dem Haupt- oder Oberwerke, was mit oder ohne Pedal etc. zu spielen ist, sind lobenswerth; nicht minder, dass in dieser Nummer auf eine gute Orthographie, an welcher früher Manches ausgesetzt werden musste, sorgfältige Rücksicht genommen worden ist; eben so ist der Fleiss zu rühmen in Hinsicht auf wohl gehaltene Stimmenführung, und die harmonischen Verknüpfungen treten nicht selten überraschend hervor, so natürlich und fliessend sie im Ganzen (nur einige Verdoppelungen abgerechnet, die jedoch nicht zu den fehlerhaften gezählt werden können) in einander greifen. Wenn alle neun Vorspiele der Reihe nach in einem Niedersitzen durchgespielt werden, zeigt sich in der Erfindung eine gewisse Gleichförmigkeit, ein starkes Vorherrschen einiger Lieblingswendungen, die dem Werke selbst keinen Schaden thun, da die einzelnen Nummern in grossen Zwischenräumen vorgetragen werden. Der Hr. Verf. wird aber doch wohl thun, wenn er für seine Person darauf achtet, damit er nicht in eine Manier verfalle. Dies ist am besten zu vermeiden, wenn man nicht eher zum Ausarbeiten sich anschickt, als bis ein klarer, aus dem Gefühle entsprungener Gedanke frisch vor der Seele steht. Der Steindruck ist sehr deutlich; das Ganze füllt 14 Seiten.

Acht und viersig Uebergänge von C-dur und C-moll nach allen Dur- und Molltonarten. Ein nothwendiges Handbuch für angehende Componisten, Organisten und Pianofortespieler von Joseph Carl Kühn. 10tes Werk. Wien, bey T. Haslinger. (Eigenth. d. Verl.) Pr. 16 Gr.

Der Hr. Verf., Lehrer der Harmonie und Tonsetzkunst in Breslau, meint in dem Vorworte, es mangele der musikalischen Literatur, bey allen ähnlichen Werken älterer und neuerer Zeit, doch unbedingt ein solches, woraus jeder Kunsttreibende bey Uebergängen nach allen Tonarten sich Raths erholen könne. Für Orgelspieler hält er es zunächst für nothwendig: denn, fügt er hinzu, es ist nicht genug, dass der Organist sich leicht aus einer Tonart in die andere zu bewegen weiss, sondern er muss es auch dahin bringen, dass selbst jeder Nichtkenner glaube, es habe gar kein Uebergang statt gefunden. (?) Wenn wir es auch nicht für unumgänglich nothwendig halten können: so ist es doch gewiss eine nützliche Uebung, solche Beyspiele aufmerksam durchzuspielen und seine eigenen Uebergänge damit zu vergleichen. Nur glaube Niemand, es sey zureichend, ohne Kenntniss der Harmonielehre dergleichen einzuüben. Man würde dann immer nur im Finstern tappen. Das Rechte für Organisten, angehende Componisten und tüchtige Pianisten bleibt doch wohl: Studirt Harmonielehre. Die Uebergänge machen sich dann schon und manches Andere auch. Wir wiederholen jedoch, dass wir das Werkchen für ein nützliches halten.

Neue theoretische und practische Guitarreschule, oder gründlicher und vollständiger Unterricht, die Guitarre nach einer leichten und fasslichen Methode gut und richtig spielen zu lernen. Von B. Bortolazzi. Siebente verbesserte und vermehrte Ausgabe. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C. M.

Diese in Wien von allen Lehrern dieses Instruments zum Unterrichte angenommene, auch im Auslande bekannte Guitarrenschule gibt ihre kurzen Unterweisungen deutsch und italienisch und enthält besonders zweckmässige Uebungen. Im Anhange ist die deutsche, französiche und italienische Benennung der diatonischen und der durch Kreuze erhöheten und durch Bee erniedrigten Töne zusammengestellt worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. Nº. 31. 1830.

Recension.

Methode pour la flûte, ou traité complet et raisonné pour apprendre à jouer de cet instrument. Composé et redigé par L. Drouët. Anvers, chez A. Schott. Pr. 9 Fl.

(Ohne Schuld der Redaction verspätet.)

Der gute Ruf, den Hr. D. schon während seines Aufenthalts in England und nun seit mehr als zehn Jahren auf seinen vielen Reisen auf dem Continente Europa's sich erworben, bringt uns auf die Frage: durch welche Eigenthümlichkeiten erwarb er sich denselben? Denn leicht ist die Erfahrung zu machen, dass diess auf allbetretener Bahn nicht zu erreichen ist: es muss etwas Ungewöhnliches geleistet werden, um die Aufmerksamkeit so zu fesseln und zu solchem Enthusiasmus hinzureissen, wie es Hrn. D. gelungen ist. Diejenigen, welche das Glück hatten, ihn zu hören, rühmen vor Allem seine fast unnachahmliche Fertigkeit im doppelten Zungenschlage und seinen grossartigen Vortrag eigener Compositionen. Hingegen ist von Kennern bemerkt worden, dass er in Hinsicht auf schönen, kräftigen Ton und feinen Ausdruck durch denselben, einigen anderen Virtuosen, namentlich Hrn. Nicholson in London und Hrn. Tulou in Paris nachstehe. Aber wenn er nur diesen Herren nachsteht, so muss er noch grosses Lob auch hierin verdienen. Dass Hr. D. übrigens vollendete mechanische Fertigkeit besitzen muss, Schwierigkeiten zu besiegen, ersieht man aus vielen seiner Compositionen. Auch die Grazie im Anstande und die Ruhe beym Spiele, als seltene Eigenschaften, sollen Hrn. D. in vorzüglichem Grade eigen seyn.

Sehen wir nun, was wir Belehrendes in der Methode des Hrn. D. zu Nutz und Frommen der Flötenspieler finden.

Im ersten Theile, worin die Anfangsgründe, als: Kenntniss der Noten, Pausen, Schlüssel u. s. w. oder überhaupt die Musikzeichenlehre abgehandelt wird, sind die Erklärungen meistens sehr dürftig, was leider noch viele andere Methoden berühmter Flötisten mit dieser gemein haben. Wir führen die Lehre von den Schlüsseln an; die Sextole, von der es heisst: „sechs Sechszehntheile mit 6 bezeichnet gelten nur 4 Sechszehntheile. Dieses nennt man Sextolen" u. m. A. In diesem Theile ist also wenig zu finden, womit ein Anfänger wahrhaft gründlich belehrt werden könnte. Das letzte Kapitel davon hätte aber manches Vorhergegangene aussöhnen können, wenn Hr. D. seinen guten Willen, den Flötenspielern eine Anleitung zum Preludiren und Cadenzenmachen zu geben, in Ausführung zu bringen gewusst hätte. Die blosse Aufstellung der zu einer gewissen Modulation nothwendigen Accordfolgen reicht dazu noch nicht aus, sondern es musste gezeigt werden, wie daraus auf der Flöte, die ja nur immer einen Ton auf einmal kann hören lassen, wohlgeordnete Melodieen und Passagenfiguren zu bilden sind, die in sich alle Kennzeichen der zur Modulation nothwendigen Harmonie enthalten. Das wäre ein Kapitel geworden, würdig eines Meisters, und Mancher hätte gern dafür allein so viel bezahlt, als für die ganze Methode zusammen.

Im zweyten Theile sind die Lehren von der Haltung der Flöte und der Gewinnung eines schönen Tons genügend abgehandelt. Im Anhange dazu wird aber, anstatt den Lehrbegierigen eine richtige Ansicht vom Zwecke des Pfropfes in der Flöte zu geben, nichts weiter davon gesagt, als: „Wenn man den Pfropfen näher zum Mundloche schiebt, sprechen die höheren Töne leichter, die tieferen dagegen schwerer an." Diess ist nun so hingeschrieben, ohne dabey die Rücksichten, die man bey dem Verrücken des Pfropfes auf reine Intonation der Flöte nehmen muss, nur im Geringsten zu berühren.

Die nun folgenden Tabellen für die Tongriffe und Triller haben das Verdienst der Reichhaltigkeit, worin er wohl alle seine Vorgänger übertroffen hat. Hier hat man nun die Wahl, um die seiner Flöte zusagenden Griffe herauszusuchen. Die Tabellen könnten zwar noch viel vollständiger seyn, aber auch schon für diese brave Arbeit gebührt Hrn. D. Dank; er hat doch damit seinen Nachfolgern im Schulenschreiben für die Flöte einen Fingerzeig gegeben, dass in diesem Kapitel noch Manches zu verbessern ist.

Wo Hr. D. vom reinen Intoniren auf der Flöte spricht, hätte er deutlicher und ausführlicher seyn sollen; hingegen hat er die Lehre vom zweckmässigen Athemholen während des Spiels genügend aufgestellt. Noch besser sind Hrn. D.'s Bemerkungen in der Abhandlung über dasjenige, was man zu beobachten hat beym prima vista Spielen und um gut zu begleiten; und ich fühle mich gedrungen, die am Ende dieses Kapitels als Recapitulation in Kürze aufgezählten Erfordernisse zu einem tüchtigen Orchesterspieler auszuheben und als Beweis hier mitzutheilen. Nur das erste Erforderniss ist mit Einschränkung zu verstehen. Also: „man muss, um gut begleiten zu lernen 1) hinreichende Geschicklichkeit besitzen, um die Druck- oder Schreibefehler zu vermeiden; 2) der Hauptstimme nachgehen; 3) in andere Tonarten übertragen können; 4) keine Verzierung anbringen als wenn man selbst Solo vorträgt; 5) Tactfestigkeit besitzen; 6) mehre Tacte zugleich übersehen können; 7) zwey- bis dreyhundert Tactpausen nach einander, ohne irre zu werden, abzählen können; 8) nie hörbar Tact schlagen, noch durch die geringste Bewegung des Körpers bemerklich machen; 9) so oft als möglich den Director in's Auge fassen, um seine Absicht zu errathen."

Das Kapitel, welches die Erkennungszeichen angibt, um zu wissen, aus welcher Tonart ein Stück geht, ist für den Anfänger, bey dem noch keine Harmoniekenntnisse vorausgesetzt werden, genügend abgehandelt.

Hr. D. folgt einem alten Herkommen, wenn er den Rath gibt, das a der Flöte, zum Einstimmen anderer Instrumente darnach, anzugeben, und da es auf manchen Flöten nicht ganz rein wäre, durch schärferes oder sanfteres Anblasen die Reinheit herzustellen. Dagegen habe ich die Erfahrung gemacht, dass es weit sicherer ist, das a auf der Flöte zum Einstimmen anzugeben, da diess a weder durch Kälte oder Wärme, noch durch scharfes oder sanftes Anblasen eine so bedeutende Abweichung von der Reinheit erleiden kann, als das a.

Im nächsten Kapitel zeigt Hr. D., wie mannigfaltig man eine einfache Melodie bey ihrer öftern Wiederholung in einem Tonstücke verzieren kann, räth aber zugleich, diess nur selten zu thun. Es gehören dazu auch schon viele Erfahrungen und gute Harmoniekenntnisse, um zu wissen, wenn und wo die Gelegenheit und die passende Stelle vorhanden ist, und wie der herrschende Geschmack die Art und Weise fordert, solche Veränderungen anzubringen.

Die guten Lehren, welche Hr. D. über das Einüben eines Musikstücks gibt, sind die eines wohlerfahrnen Künstlers, und die Wahrheit des Gesagten wird Jedem beym Lesen derselben sogleich einleuchten.

Jetzt kommt Hr. D. an das Kapitel, worin er beschreibt, was man unter dem doppelten Zungenschlage versteht. Da diess schon allgemein bekannt ist, so sehen wir sogleich nach, welche Sylben Hr. D. dazu braucht, und finden, dass es die französisch ausgesprochenen Sylben deu-reu sind; wobey das r ohne Schnarren und bloss durch eine geringe Bewegung der Zunge ausgesprochen werden muss. Für Deutsche, Italiener und Engländer hält er dou-ron für die beste Articulation. Auch de-re nimmt er als brauchbar an, und als immer noch für weit besser, als das te-tel einiger deutschen Flötisten. Vor der in Frankreich gebräuchlichen Articulation dou-gue warnt Hr. D. heftig, und stellt sie als ihrem Zwecke nicht genügend und zugleich der Gesundheit der Flötenspieler schadend dar. Doch Letzteres möchte schwer zu beweisen seyn.

Obgleich es Hrn. D. scheint, dass sich die zwey Sylben deu-reu bewährten, um zwey im Gehalte ganz gleiche Töne hervorzubringen, so will er doch, dass sie nicht anders angewendet würden, als dass deu auf den guten, reu auf den schlechten Tacttheil fällt. Aus diesem zweyten Satze geht aber hervor, dass er den ersten Satz selbst nicht glaubt.

Was hat nun der Wissbegierige aus Hrn. D. Beschreibung der Doppelzunge gelernt? Die Sylben dazu; aber mit diesem Wissen allein möchte es wohl selten Jemand bis zur fertigen Ausübung bringen. Selbst der mündliche Unterricht scheint Hrn. D. nicht immer gelungen zu seyn, da er sich so duldend über einige andere Arten, die Zunge beym Flötenspiele zu brauchen, ausspricht, auch eingesteht,

dass er selbst, nachdem er die Doppelzunge schon geübt, durch diese Uebung vorbereitet, es noch so weit gebracht habe, mit dem einfachen Zungenstosse dasselbe zu leisten, wie mit dem doppelten, und dass selbst auch die Beschaffenheit des Instruments berücksichtigt werden müsse, da eine Art Zungenstoss nicht für jedes Instrument tauge.

Sonach ist meine Ueberzeugung auch von Hrn. D. nicht verändert worden, dass der einfache Zungenstoss der vorzüglichste sey, da er jeden Ton, auf jeder Flöte, rein und gleich stark, nach allen Graden der Stärke, die man anwenden will, angibt, fast allein brauchbar im Orchesterspiele ist, und man es damit in Hinsicht auf Solospiel ebenfalls zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit bringen kann und nicht dabey von einer zugemessenen Geschwindigkeit abhängt; denn die Doppelzunge kann nur, nach den Erfahrungen, die ich an Anderen und mir selbst gemacht habe, in einer gewissen, bestimmten Geschwindigkeit des Tempo, erträglich zu hören, gemacht werden. Irgend eine Doppelzunge, wie sie Jedem am besten zusagt, bleibt demungeachtet von secondärem Nutzen in einzelnen seltenen Fällen, und ihre Uebung ist nebenbey anzurathen. Nur wenn man bemerkt, dass man eine zum doppelten Zungenstosse besonders günstige Organisation der inneren und äusseren Theile des Mundes besitzt, mag man die Zeit darauf verwenden, um es bis zur Virtuosität darin zu bringen.

In dem nun folgenden Kapitel von den halben Tönen beurkundet sich Hr. D. keineswegs als standhaften Vertheidiger einer rein temperirten Stimmung, indem er will, dass in zwey Fällen ein Ton schärfer oder höher klingen soll, als sonst, nämlich erstens, wenn er eine Durchgangsnote bildet, die einen halben Ton unter einem zum Accorde gehörenden Tone liegt; und zweytens, wenn er die Terz eines Dominantenaccords bildet. Für die beym Gebrauche am öftersten vorkommenden erhöheten Durchgangsnoten ist eine kleine Tabelle beygefügt; die darin fehlenden soll man sich in der reichhaltigen Grifftabelle No. 2. selbst aussuchen und die man nicht darin findet, soll man durch schärferes Anblasen ersetzen. Den Gebrauch schränkt aber Hr. D. am Ende dieses Kapitels, und mit Recht, sehr ein, wo er sagt: „Man muss diese Erhöhung unterlassen, wenn man in Terzen, Sexten, im Einklange oder in der Octave zu einem Instrumente spielt, welches eine unveränderliche Stimmung hat, wie das Klavier“ u. s. w.

Hr. D. sagt: „Diejenigen, welche ein fein ausgebildetes Ohr besässen, brauchten diese erhöheten Durchgangsnoten beym Vortrage.“ Ja, nur gehen Viele unter ihnen noch weiter und verlangen wenigstens auch eine kleine Vertiefung des Tons, wenn er als Durchgangsnote eine kleine Secunde über einem zum Accorde gehörenden Tone liegt, und dann, wenn er Septime im Dominantseptimenaccorde ist. Es gibt aber der Fälle weit mehre, wo ein Ton, theils höher, theils tiefer, als ihn die gleichschwebende Temperatur bestimmt, mit Vortheil für das Gehör angewendet werden kann. Denn jeder Ton, der eine Fortschreitung in eine kleine Secunde hinauf nach sich verlangt, kann ein Weniges höher, und jeder Ton, der nach einer kleinen oder grossen Secunde abwärts fortschreiten muss, kann ein Weniges tiefer, als nach gleichschwebender Temperatur, klingen. Diese Subtilitäten jedoch in leichte Ausführung zu bringen, wird wohl immer für den Flötenspieler eine nur sehr unvollkommen zu lösende Aufgabe bleiben, demungeachtet das Trachten darnach um die vollkommnere Kenntniss des Instruments verdienstlich und die gelungenste Lösung mit Umsicht und Geschmack angewendet, auch dankbar seyn.

Nachdem nun noch Hr. D. das Gewöhnlichste über Ausdruck und Geschmack in der Musik, vorzüglich in Anwendung auf die drey Hauptsätze eines Concerts mitgetheilt hat, fangen die Uebungen für die Klappenfinger an. Dann kommen die Uebungen des Trillers und der verschiedenen Arten, die Noten zu stossen und an einander zu schleifen, wo der Uebersetzer immer von geschliffenen Noten anstatt von geschleiften spricht. Es ist mir hierbey eingefallen, dass noch Niemand, so viel ich weiss, des blossen Hauchs, womit man einem Tone auf der Flöte den Anstoss zum Ertönen geben kann, Erwähnung gethan hat. Auch Hr. D. spricht nicht davon. Ich erinnere mich, schon eine Bezeichnung dafür gesehen zu haben, die nicht anders gedeutet werden kann, nämlich durch Pausen getrennte Noten mit einem Schleifbogen überzogen. Diese sanfteste von allen Stossarten hat hauptsächlich auf schlechten Tacttheilen ihre Anwendung, und der ersten Note von einer zu schleifenden Figur, wenn sie mit einem schlechten Tacttheile anfängt, wird oft damit der geeignetste Anstoss gegeben.

Der dritte und vierte Theil der Schule ist durchaus practisch, ausser der Einleitung.

Zwölf leichte, sehr zweckmässige Tonstücke

zur Uebung im Tactspielen sind mit Ziffern bezeichnet, um das Zählen der Haupttacttheile, die man Anfangs durch eine leichte Bewegung mit dem linken Fusse andeuten mag, zu erleichtern. Zwey darin vorkommende Doppelschläge, der eine S. 89, der andere S. 93 müssen hinter dem Puncte der Note stehen, wenn der Schüler sie richtig anbringen soll; genau so wie es auf S. 94 angegeben ist, weswegen diess auch nur zu den Druckfehlern zu zählen ist, deren dieses Werk eine ziemliche Anzahl hat.

Eine begleitende Flötenstimme ist sowohl hier, als auch bey den nun folgenden drey kleinen Sonaten beygesetzt. Hr. D. will jedoch, dass die Sonaten vorzugsweise mit einem Pianoforte begleitet werden möchten, um an diese Art Begleitung zu gewöhnen, zu welchem Zwecke er einen bezifferten Bass beygefügt hat. Hr. D. hätte dabey noch einen wichtigern Nutzen, den die Begleitung mit einem Pianoforte gewährt, erwähnen können, nämlich den, dabey rein intoniren zu lernen.

Die Uebungen aller Art in allen Tonarten, zur Ausbildung des Tons und der Fingerfertigkeit, und um den Klappengebrauch und die verschiedenen Arten der Articulationen kennen zu lernen, sind ein sehr zu schätzender Anhang zu dieser Methode. Die No. 25 dieser Uebungen ist den erhöheten Durchgangsnoten gewidmet. Die Nummern 26 bis 38 sollen lehren, Gleichheit des Tons zu erwerben und sind desswegen aus Tonleitern in allen Tonarten zusammengesetzt. Den doppelten Zungenschlag kann man in den Nummern 39 bis 42 üben, so wie auch in einigen Passagen der nachfolgenden Nummern. Von den beyden Nummern 43 und 44, Ausweichungen überschrieben, ist nur die erste dem Titel entsprechend, denn die zweyte durchläuft nur mittelst des Dominantseptimenaccords den ganzen Zirkel der Tonarten.

Das erste Drittheil des Tonstücks No. 45 enthält eine Uebung der H-Klappe, und dawider habe ich nichts. Die übrigen zwey Drittheile aber sollen zur Uebung derjenigen dienen, die eine Flöte besitzen, welche so lang ist und so viele Klappen hat, dass sie bis g hinab gelangen können. Diesen Liebhabern wünsche ich viel Vergnügen bey diesem Ritte auf ihrem Steckenpferde mit der Kinderklapper in der Hand.

In No. 46 wird gezeigt, wie man eine einfache Melodie verzieren kann, leider aber auch, wie man sie mit Verzierungen überladen kann.

Zum Beschlusse ist eine grosse Uebung beygegeben, die nämlich aus einer grossen Menge der Uebung werther Sätze zusammengesetzt ist. Spielt man sie unaufhaltsam durch, so wird zugleich eine grosse Uebung der Lunge daraus, denn sie ist zwölf Seiten lang.

Die Methode ist in französischer Sprache geschrieben und eine deutsche Uebersetzung dazu gefügt, welche aber nicht gut gerathen ist.

Nach allem Gesagten ziehe ich den Schluss, dass diess Werk nicht eben den Anfängern, vielmehr den schon ziemlich Vorwärtsgeschrittenen im Flötenspiele, hauptsächlich wegen vieler gut geschriebener Uebungen darin, von grossem Nutzen seyn wird, und diess genügt zur Empfehlung desselben.

Nachrichten.

Weimar, Ende Juny. Das Grossherzogliche Hoftheater beschloss am 19ten seine Vorstellungen, und wird dieselben erst Anfang Septembers wieder beginnen. Die Oper war sehr thätig, wie folgende Uebersicht zeigt. Man gab in den Monaten Januar bis Juny: Euryanthe, Don Juan, Oberon zweymal, Vampyr (von Marschner), Fidelio, Titus, Iphigenia in Aulis dreymal, Freyschütz dreymal, Schweizerfamilie dreymal, Schwestern von Prag zweimal, Barbier von Sevilla, lustige Schuster, Aline, Königin von Golconda, Joconde zweymal, Stumme von Portici fünfmal, österreichische Grenadier zweymal, Geheimniss, Calif von Bagdad zweymal, Savojarden, Teppichhändler — und von Stücken mit Musik: Lenore, Wiener in Berlin, Erinnerung zweymal, Galeerensclaven, sieben Mädchen in Uniform, Fest der Handwerker, hundertjährige Greis zweymal, Wallensteins Lager, Jungfrau von Orleans, Kreuzfahrer.

Neu waren für uns der lustige Schuster von Pär, Joconde, der österreichische Grenadier, der Teppichhändler, Erinnerung, der hundertjährige Greis — und seit vielen Jahren nicht gegeben, fast neu: Iphigenie in Aulis, der Calif von Bagdad, die Savojarden.

Des lustigen Schusters Späße fand man doch etwas zu derb, und schwerlich wird sich diese Art komischer Opern je bey uns lange erhalten. Joconde gefiel nur mässig. Der österreichische

Grenadier kam etwas spät im Frieden, gefiel aber, besonders durch treffliches Spiel. Der Teppichhändler, ein Gelegenheitsstück zum Geburtstage des Grossherzogs K. H., Text von unserm ausgezeichnet braven Komiker Hrn. Seidel (einem gebornen Tyroler), der für alle Musikstücke recht hübsche und passende Tyroler Volksmelodieen gesammelt hatte, welche Hr. Musikdir. Eberwein für das Orchester bearbeitete und mit einer Ouverture versah, gefiel mit Recht. Erinnerung ist, gut gespielt wie hier, von Wirkung. Gegen die Idee des Stücks an sich aber, so wie gegen die Lieder liesse sich Mancherley sagen, wenn es bey dergleichen ephemeren Producten sich der Mühe verlohnte. Der hundertjährige Greis gefiel sehr. Die alten, kleinen Savojarden sah man gern wieder einmal, der ergötzliche Calif von Bagdad wurde sehr beyfällig aufgenommen, und Iphigenia in Aulis gefiel glücklicher Weise immer noch einem Theile des Publicums, freylich nicht dem grössten, den man auch durch möglichste Sorge für das Aeussere, schöne Decorationen, prachtvolle Kleidung, mancherley Tänze u. dgl. nicht ganz befriedigte. Dass das so kommen würde und so kommen musste, sah man wohl voraus, und um so mehr ist die Direction zu loben, die sich dadurch nicht abhalten liess, eine werthvolle, alte Oper wieder einmal zu Gehör zu bringen. Ueberhaupt muss man es mit Dank erkennen, dass unser Theater, wie es denn auch einem Hoftheater geziemt, sich nicht immer nur von finanziellen Rücksichten leiten lässt, und wir dürfen daher hoffen, nach und nach manche andere ältere gehaltvolle Opern zu hören.

Mad. Devrient-Schröder spielte als Gast die Emmeline in der Schweizerfamilie zweymal, Leonore in Fidelio und Rezia im Oberon. Sie erwarb sich in allen vier Darstellungen, besonders in Fidelio, enthusiastischen Beyfall, den sie als höchst ausgezeichnete dramatische Sängerin mit vollem Rechte verdient. Wäre es gerecht, beym dramatischen Gesange Spiel und Gesang streng von einander zu trennen, so würden sich über den Gesang unsers gefeyerten Gastes einige Bemerkungen machen lassen; da er aber mit der Auffassung und Darstellung der Rolle ein unzertrennliches Ganzes ausmacht, so lässt sich eben nur sagen, dass diese Verbindung bey der trefflichen Künstlerin so innig ist, dass man Spiel und Gesang nur als Eins betrachtet beurtheilen kann, und es höchst ausgezeichnet nennen muss. — Im Freyschütz sang in den beyden letzten Vorstellungen Dem. Winzer (bisher Choristin) die Partie Aennchens und wurde vom Publicum so ausserordentlich gütig aufgenommen, wie es bey ersten theatralischen Versuchen wohl nur äusserst selten der Fall ist. Dem. Winzer sang mit vielem Ausdrucke und mit grosser Sicherheit, die von ihren guten musikalischen Kenntnissen zeugt, spielte höchst natürlich und richtig, und war daher eine angenehme Erscheinung. Wenn es ihr gelingt, durch fortgesetztes Studium ihrer Stimme mehr Gleichheit und Leichtigkeit zu verschaffen, und einigen der höheren Töne das Schneidende zu nehmen, so wird sie gewiss recht brav werden. — Hr. Kerling (Chorist) sang im May im Zwischenacte die Tenorarie aus der Entführung „O wie ängstlich" mit reiner, angenehmer, nur etwas schwacher Stimme, sicher und mit gutem Vortrage, und erhielt Beyfall. — Ebenfalls in Zwischenacten trug der treffliche Violoncellist, Hr. Kammermusicus Kummer von Dresden ein Potpourri russischer Lieder und ein Concertino, beydes eigne Composition, mit hoher Kunst vor; — der Braunschweigische Kammermusicus Hr. Zitzold blies ein Flötenconcertino von Lindpaintner und ein Divertissement von Böhm mit grosser Virtuosität; — und Dem. Zimmermann, Hummels Schülerin, spielte ihres Lehrers Concert in A moll sehr brav. Alle genannte Künstler fanden den verdienten Beyfall.

Zur Uebersicht des Standes unserer Oper findet es Ref. zweckmässig, hier diejenigen Mitglieder des Grossherzoglichen Hoftheaters namentlich in alphabetischer Ordnung aufzuführen, welche für die Oper thätig sind, über ihre Kunstleistungen aber auf frühere und spätere Berichte zu verweisen. Es sind die Damen: Eberwein, Schmidt, Streit — Breul, Hey, Kladzig, Müller; die Herren: Moltke, Seidel, Stromeier — Nitschke, Opitz (Tenoristen) und die Herren: Franke, Genast, Laroche — Hunnius, Schmidt, Stiebritz (Bassisten) — von denen einige in grösseren Opern, wenn sie keine Solopartieen haben, auch zum Chorsingen verbunden sind. Der Chor, unter dessen Mitgliedern einige auch zuweilen kleine Rollen übernehmen, zählt ungefähr 12 Soprane, 6 Alte, 8 Tenore, 8 Bässe.

Grosse Hofconcerte gab es in diesem Winter nicht, wegen der langen Krankheit und des Todes der hochverehrten Grossherzogin Mutter K. H. Bey der Gedächtnissfeyer der verblichenen Fürstin führte Herr Musikdir. Häser ein vollständiges Requiem von seiner Composition auf, das durch die Innigkeit des in ihm herrschenden Gefühls, seine hohe

erlauben wollen, und ist daher oft sogar genothigt, bey den nach rechter Zeit zugeschnittnen Werken hiesiger Komponisten, wenn etwa durch die Predigt u. d. gl. der Anfang ein wenig verspatet worden, die Tempo's fortzutreiben, um nur nach der Regel fertig zu werden. Die Chöre sind von Sangern bey weitem zu schwach besezt, und die Solopartien werden von den Italienern (einige wackere Manner ausgenommen) viel zu bequem, oft auffallend träge hingesungen. Hier wären denn wohl wieder einige Punkte, wo alle Verstandige und Wohlgesinnte Aenderung wünschten, und sie so leicht zu treffen wäre.

Die Direktion des Hrn. Kapellm. Naumann ist streng und genau. Man bemerkt das Unglück, das ihm ein wirklich hartes Schicksal auferlegt hat und weswegen ihn jeder Mitfühlende herzlich beklagen mufs, an nichts, als etwa daran, dafs er von, ihrer Natur nach, schwachen Instrumenten, auch da, wo sie sich noch mäßigen sollten, ein zu starkes Akkompagnement verlangt. Die Direktion der Hrn. Kapellmeister Schuster und Seydelmann ist zwar weniger streng, doch hat man Grund mit ihr zufrieden zu seyn. Vom Hrn. Kapellm. Rastrelli hab ich versprochen nichts zu sagen. Aber freylich erleichtert der sehr geschickte Konzertmeister, Herr Babbi, die Direktion ungemein, so wie auch das, für *ihr* Fach, so musterhafte Ensemble (das „eingespielt seyn" meyn' ich) des ganzen Orchesters — das gar oft Wiederholen derselben Werke nicht zu erwähnen.

Von dem Orchester selbst will ich wenig sagen, da es ruhmlich bekannt ist, und seiner Vorzüge schon behauptet. Dafs es sehr selten, und vorzüglich nie so vollstandig beysammen ist, wie etwa im Kalender — davon wäre vielleicht Einiges zu sagen; aber ich habe versprochen, alles zu vermeiden, was den Schein von Personlichkeit hätte. Einzelne Mitglieder, als Virtuosen in Konzerten, bekommt man selten zu hören — wovon ich in der Folge mehr sagen werde. Auch sind nicht viele darauf eingerichtet, was dem Ganzen mehr zum Vortheil, als Nachtheil gereicht. Vorzuglich anzuführen kann ich aber nicht unterlassen: (ohne damit den Andern Eintrag thun zu wollen) den jungern Herrn Babbi, als Soloviolinisten, die sehr guten Blasinstrumentisten, die ganz das sind, was sie, der Natur ihrer Instrumente nach, seyn sollen (z. B. nicht, wie jezt viele, Trompeter auf dem Waldhorn u. dgl. m.); unter diesen, Herrn Prinz, der auf seiner Flote mehr den zarten Ton der altern, als den schneidendern der Neuern liebt und dennoch vollkommen rein und gleich intonirt; und dann die Coufreviolons, die hey von dem jezt in vielen Orchestern gewöhnlichen Dreinreissen und Dirigirenwollen — um es kurz zu sagen, klingen, wie die herrlichen Töne eines starkbezogenen Violoncells in der Applikatur, auf der C-Saite. — Nur dafs man auf der unvergleichlichen Orgel auch nicht Einen ihrer würdigen Satz zu hören bekommt, thut Einem wehe, besonders da der katholische Ritus dazu so schone Gelegenheiten bietet.

So brauche ich auch nur kurz zu seyn über die Kirchen-Kompositionen der hiesigen Kapellmeister, da ihr Eigenthumliches durch ihre Werke auch auswärts bekannt ist. Aber das glaub' ich ihnen — wenigstens Naumann und Schuster schuldig zu seyn, dafs ich hinzusetze: man thut ihnen Unrecht, wenn man ganz über sie nach den Werken entscheidet, die im Publikum kursiren, da doch ihr Bestes allein für die hiesige Kirche ist und Niemand mitgetheilt wird. Sie haben selbst in Ihrer Zeitung Manches an dieser und jener von N.s Arbeiten gerugt, und mit Recht, wie ich und jeder seiner *verstandigen* Verehrer zugeben wird. Sie haben auch daraus keine allgemeine Urtheile über den Künstler gezogen, sondern nur immer von dem einzelnen Werke *quaestionis* gesprochen: aber dafs der grofse Haufe nirgends unterscheidet, wie man in Einem Erfordernifs zur Vollendung in seiner Kunst noch Spuren sorgenloserer Zeit, oder sonst etwas Mangelhaftes zeigen, in hundarten aber vortrefflich seyn kann — das ist das Ueble. Weniger Feuer, als Hasse, vielleicht auch weniger Erfindung, aber mehr Anmuth und Zartheit, mehr Kenntnifs und Fleifs in der Harmonie; wenn auch nicht mehr,

Einfachheit und den echt kirchlichen Styl von allgemeiner ergreifender Wirkung war. Die Ausführung der Solopartieen durch die Damen Streit und Eberwein, die Herren Moltke und Genast, der Chöre durch einige funfzig der besten Chorsänger des Theaters, der Kirche und des Gymnasiums, und der Orchesterpartie durch die Grossherz. Kapelle war ausgezeichnet. — Ausser dieser grossen Kirchenmusik wurden an Sonn- und Festtagen, wie gewöhnlich, kurze Kirchenstücke mit kleinerem Orchester und schwächerem Chore aufgeführt, immer aber mit selbstständiger Begleitung der Orgel. Wir hörten Kyrie und Gloria von Haydn und Righini, Cantaten von Zumsteg, Naumann, Danzi; eine Hymne und ein Te deum von Mozart, die Chöre aus dem Tode Jesu, zwey Chöre aus Kunzen's Halleluja der Schöpfung, das Halleluja aus Händels Messias und zwey neue Kirchenstücke von Häser, Klopstock's Ode „dem Unendlichen" und zur Feyer des Jubiläums der Augsburgischen Confession einen aus verschiedenen Versen der Psalme zusammengesetzten Lobgesang — beyde bloss für Blasinstrumente und Orgel, einfach kirchlich bearbeitet und von guter Wirkung. Bey Gelegenheit des eben genannten Festes, das zwar vom 25sten Juny auf den nächsten Sontag, den 27sten, verlegt war, aber sehr würdig gefeyert wurde, sang vor dem Frühgottesdienste ein sehr zahlreicher Chor mit Begleitung stark besetzter Blasinstrumente den Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" und ein zweychöriges Heilig von A. F. Häser (der Text, wenn Ref. nicht irrt, aus C. Ph. E. Bach's grossem Heilig) auf dem Markte, das aber ungeachtet der starken Besetzung nicht ganz die erwartete Wirkung hervorbrachte, weil Sänger und Bläser durch die versammelte Menge gedrängt und auf ungünstige Plätze beschränkt waren. Wir wünschen, Hr. Musikdir. Häser möge diesen Gesang bald einmal in der Kirche wiederholen.

Im Februar gab die Grossherz. Kapelle ihr erstes Concert zum Besten des Fonds zur Unterstützung ihrer Wittwen und Waisen, einer Anstalt, die durch Hrn. Kapellmstr. Hummels Fürsorge entstanden ist, die Sanction des Landesherrn erhalten hat, und sich der thätigsten Theilnahme der höchsten Herrschaften erfreut. Man gab im Theater Händels Alexanderfest. Die Solopartieen sangen Mad. Streit, Dem. Schmidt, Hr. Moltke und Hr. Genast, und der Theaterchor war durch den Stadtchor verstärkt. Obgleich die Ausführung unter Hummels Leitung höchst gelungen war, so machte das Werk, das grosse Schönheiten enthält, aber auch oft vom Texte beengt und gedrückt wird, doch keine grosse Wirkung, worüber sich jetzt wohl Niemand wundern wird. Im Herbste wird das zweyte Concert statt finden, und ferner sollen jährlich wenigstens zwey gegeben werden.

Als nächste aufzuführende Opern werden genannt: der Thurm zu Neustadt von Dallayrac, Lodoiska, und Medea von Cherubini.

Grosses Musikfest in Potsdam, im Herbste dieses Jahres.

Der seit mehren Jahren vielfach geäusserte und nach und nach allgemein gewordene Wunsch der Kunstfreunde Potsdams und der Umgegend, sich auch hier eines grossen Musikfestes zu erfreuen, wie es den westlichen Provinzen des Reichs wiederholentlich zu Theil ward, hat zur Entstehung des unterzeichneten Vereins Veranlassung gegeben. Wir haben den Herrn Universitäts-Musikdirector Naue, der sich bey dem im September v. J. in Halle statt gehabten grossen Musikfeste durch wohlgelungene Zusammenstellung grossartiger Kunstmittel das Vertrauen des Publicums auch in dieser Hinsicht erworben hat, um seine thätige Mitwirkung, insbesondere aber um Anordnung und Leitung der artistischen Leistungen des beabsichtigten Musikfestes ersucht, und auf Eingang seiner gefälligen Zusage ihn ermächtigt, das zur Herstellung ausserordentlicher Kunstleistungen wünschenswerthe auswärtige Gesang- und Orchester-Personale zur wohlwollenden Beförderung unsers Zweckes einzuladen.

Die bereits eingegangenen Versicherungen mehrer ausgezeichneten Talente berechtigen uns, bey dem ohnehin schon durch die achtbare Theilnahme des hiesigen Gesangvereins, der philarmonischen Gesellschaft und einer grossen Zahl hier einwohnender Künstler gesicherten guten Erfolge, zu den besten Erwartungen, und tragen wir daher kein Bedenken, das Publicum hierdurch öffentlich davon in Kenntniss zu setzen, dass das beabsichtigte grosse Musikfest gegen das Ende des Septembers oder in den ersten Tagen des Octobers dieses Jahres in Potsdam statt finden wird.

Seine Majestät der König haben mittelst Allerhöchster Cabinetsordre vom 8ten July a. c. geruht, zu den ersten beyden Tagen des Festes, für welche die Aufführung des Messias von Händel und anderer

religiöser Tondichtungen bestimmt ist, die hiesige Hof- und Garnisonkirche huldvoll zu bewilligen; für die Musikaufführungen des dritten Tages des Festes, welche hauptsächlich in Instrumental- und Opernmusik bestehen werden, wird ein anderes zweckmässiges Local eingerichtet.

Die Namen der Componisten und des ausführenden Kunstpersonals, welche unser Fest durch ihre Leistungen zu verherrlichen geneigt sind, so wie die Wahl der aufzuführenden Musikstücke, die noch zu bestimmenden Tage und Stunden d Musikaufführungen, und die übrigen das Fest betreffenden Einrichtungen werden wir etwa vier Wochen vor dem Feste ausführlich anzuzeigen nicht verfehlen.

Der Verein für das diessjährige grosse Musikfest in Potsdam.

Im Namen sämmtlicher Mitglieder des Vereins,
J. Beer, Commerzienrath. Stöpel, Stadtsyndicus. Schärtlich, Seminarlehrer. Mödinger, Justizsecretair. Jakobs, Kaufmann.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte et Violon composée, par C. G. Reissiger. Op. 45. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Fr. Laue. Pr. 1⅓ Thlr.

So eine frische, gedankenreiche, dabey doch sogleich eingängliche Sonate ist uns in der neuesten Zeit unter Reissigers Pianofortecompositionen nicht vorgekommen. Wir rechnen sie zu den gelungensten Arbeiten dieses Tonsetzers. Sie erfordert einen guten Pianisten. Zu weiterer Verbreitung dieses schönen Werkes ist von Hrn. Fürstenau die Violinstimme für die *Flöte*, und von Hrn. Dotzauer für das Violoncello arrangirt worden. Sie haben wohl daran gethan: die Sonate verdient es. Jede einzeln arrangirte Stimme kostet 6 Gr. Wir wünschen, dass sich Viele daran vergnügen mögen, wie wir.

Fünf und funfzig Uebungen für den Contrabass von Wenzl Hause, Professor am Prager Conservatorium. (Eigenth. des Verl.) Prag, bey Marco Berra. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C. M.

Im vorigen Jahrgange dieser Blätter wurde in No. 25 und 26 die neue Contrabassschule des Hrn. Hause ausführlich und gründlich angezeigt und wir dürfen voraussetzen, dass alle Contrabassspieler, denen auf ihre Kunst etwas ankommt, sich mit diesem Werke, das einem wesentlichen Mangel abhalf, näher bekannt gemacht haben werden. Wer es zufällig versäumte, wird wohlthun, diese Versäumniss zu beseitigen. Aus der angeführten Recension weiss man unter vielem Andern auch, dass Hr. H. seine ganze Lehrmethode auf den vierseitigen Bezug des Instruments berechnete, dem auf alle Fälle der Vorzug vor jedem andern gebührt. Von der verschiedenen Stimmung und der darauf beruhenden verschiedenen Applicatur ist dort ebenfalls genügend gesprochen und unserm Verf. zugestanden worden, dass seine die Mitte zwischen den übrigen haltende Applicatur bis auf wenige Ausnahmen den Vorzug verdient. Schon nach diesen kurzen Erinnerungen werden alle Contraviolonspieler, die die Schwierigkeit ihres Instrumentes am besten kennen, auf diese Uebungen eines so erfahrenen Mannes von selbst so begierig seyn, dass sie weiter keiner Anpreisung des Werkes brauchen, als der, dass sich wohl nichts Zweckmässigeres und Besseres für den Contrabass vorfinden wird, was alle Sachverständige, die wir bis jetzt darüber sprachen, einmüthig behaupten. Dass diese Uebungen gründliches Studium voraussetzen, ist in der Ordnung.

Zwölf Ländler für zwey Clarinetten von Lösch. Augsburg, in der Kranzfelderschen Buch- und Musikalienhandlung. Pr. 30 Kr.

Da für zwey Clarinetten Weniges der Art vorhanden ist, glauben wir manchen Liebhabern dieses Instruments mit der Anzeige dieser artigen Kleinigkeiten gefällig zu werden.

Requiem für eine Singstimme ohne Begleitung, in Musik gesetzt von Ludwig Hellwig. Op. 9. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Es ist hier nicht von einer ganzen Todtenmesse, sondern nur von dem Prosasatze der Einleitung und des Anganges die Rede, bis zu den Worten: „cum sanctis tuis, quia pius es." Daraus ist ein wohlklingender, angemessen und leicht gehaltener Satz in guter Stimmenverbindung verfertigt worden, dem

wir vielen Beyfall versprechen. Die erste Abtheilung führt tröstend und ernst bis zu „luceat ei!“ worauf im $\frac{4}{4}$ Te decet hymnus, bis — omnis caro veniet einen schlichten Mittelsatz bildet, der in den ersten Satz $\frac{4}{4}$ wieder übergeht und einen vollen beruhigenden Ausgang sehr ungesucht daran reiht. Einige kurze Sylben hätten wir anders behandelt gewünscht. Der ganze Gesang wird in Stunden der Trauer einen wohlthätigen Eindruck machen.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni, der Philos. und der Rechte Doctor etc. etc. Mit 12 Kupfertafeln. Neue, unveränderte Ausgabe. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel 1830. Pr. 4 Thlr.

Wir haben bey der Anzeige dieser neuen, unveränderten Ausgabe des berühmten Werkes keine andere Pflicht auf uns, als die Versicherung zu geben, dass es anständig ausgestattet und mit dem wohlgetroffenen Bilde des Verf. auf dem Titelblatte geschmückt ist. Format, gr. 4.

Rondino pour le Pianoforte à quatre mains composé par Henri Bertini. Oeuv. 99. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel Pr. 8 Gr.

Eine empfehlenswerthe Kleinigkeit, die sich gut hört und spielt. Für mässig vorwärts geschrittene Schüler wird sie eine nützliche und angenehme Uebung, und für noch weiter gekommene eine zweckmässige Vorlage zum Notenspielen à prima vista seyn. Wir werden von diesem gefälligen Tonsetzer bald auch Bedeutenderes anzeigen.

Die Stumme von Portici. Oper in fünf Aufzügen. Musik von D. F. E. Auber. Vollständiger Auszug für's Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte). Wien, bey T. Haslinger. Pr. 3 Thlr. 8 Gr.

Zu den vielen schon in diesen Blättern angezeigten Ausgaben dieser zeitgemässen Oper haben wir hier noch auf eine neue ohne Worte den Theil des Publicums aufmerksam zu machen, dem textlose Opernmusik nur Liebhaberey geworden ist. Die Ausgabe ist sehr schön, was Papier und Notenstich betrifft; Alles sehr deutlich und zierlich. Das Titelblatt ist mit einem Kupfer versehen, den Vesuv darstellend, auf dessen rauchenden Krater die Unglückliche zueilt. Am Fusse des Berges Masaniello und sein Gefährte.

Funfzig Schnaderhüpferln in verschiedenen Mundarten und Melodien mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Augsburg, bey Kranzfelder. Pr. 24 Kr.

Curiöse und ordinaire Volkslieder in österreichischer und baierischer Mundart, zuweilen etwas unsinnig, zuweilen mit possierlichem Witze. Gar manchem Liebhaber volksthümlicher Weisen wird die Sammlung Spass machen. Wir haben nur ein Heftchen von 5 Liedchen vor uns, nicht sonderlich gedruckt.

Die Mähr vom Doctor Faust. Romanze für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von Carl Kossmaly. Berlin, bey Cosmar und Krause. (Eigenth. des Verl.). Pr. 6 Gr.

Nicht übel wird hier in einfacher Carricatur die ergötzlich ernste Lehr' insinuirt: „die Naseweisheit führt zum Teufel!“ wornach sich das Uebrige von selbst ergibt. In rechter Art vorgetragen, wird die Mähr Freude bringen.

Merveille de Paganini, Duo pour un seul Violon, une partie d'exécute avec l'archet et l'autre accompagne pizzicato. (Propr. de l'édit). Vienne, chez Pierre Mechetti. Pr. 15 Xr. C. M.

Hier erhalten wir auch ein Violinwunder, das eine recht artige Melodie singt, erst im Adagio, dann im All. molto. Die Melodie wird mit dem Bogen, die Begleitung gerissen oder pizz. vorgetragen. Jeder Violinspieler wird sich daran versuchen wollen und mit Recht.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. Nº IX. 1830.

Gesuch.

In einer namhaften Kapelle werden mehre erste Violinspieler gesucht. Hierauf Reflectirende werden gebeten, ihre Briefe unter der Adresse K. W. B. an die Verlagshandlung dieser Zeitung frankirt zu senden.

Ankündigungen.

Oboen-Röhre.

Bey Unterzeichnetem sind gute Oboen-Röhre zu haben, welche alle Eigenschaften besitzen, die man von einem guten Oboe-Rohre verlangt. Das Stück kostet einzeln 4 Gr. — das Dutzend 1 Thlr. 18 Gr. — Briefe und Gelder portofrey.

Rückner.
Mitglied des Orch. bey dem Kön. Theater zu Leipzig.

Im Verlage der K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien, wird Subscription (ohne Vorauszahlung) angenommen auf:

Jephta,
grosses Oratorium in drey Abtheilungen,
zu
G. F. Händel's
Musik in's Deutsche frey übersetzt, und in dieser die Instrumentalbegleitung vermehrt
von
J. F. von Mosel.

Subscriptions-Preis:

1) Für die vollständige Partitur . . 10 Rthlr. (15 fl. — C. M.)
2) Für den vollständigen Klavierauszug (von C. Czerny) . . . . . 5 Rthlr. (7 fl. 30 kr. C. M.)

Die Subscription bleibt bis zur Erscheinung (Ende dieses Jahres) offen. Bey der Erscheinung tritt der bedeutend höhere Ladenpreis ein.

Der Beruf des Hrn. von Mosel zur Bearbeitung Händel'scher Werke hat sich nicht nur in dem, im Jahre 1814 als glänzendes Hoffest vor den hier versammelten Monarchen gegebenen, und seitdem in Deutschland so vielfach, stets mit ausgezeichnetem Erfolge aufgeführten Oratorium: Samson, sondern auch in dem hier angezeigten bewährt, welches von der Wiener Pensionsgesellschaft der Tonkünstler bereits mehrmal mit einstimmigem Beyfalle gegeben worden, und dessen erste zwey Aufführungen den Kunstfreunden durch die Mitwirkung der gefeyerten Sängerinnen Sontag und Unger unvergesslich sind.

Etwas zur Anpreisung dieses herrlichen Werkes und seiner Bearbeitung sagen zu wollen, würde das Werk selbst und das bereits darüber gefällte ehrenvolle Urtheil entwürdigen heissen.

Der Verleger hofft, sich bey den Verehrern gediegener, edler Musik durch die Herausgabe dieses Oratoriums in seiner jetzigen, dem Geiste und Geschmacke unserer Zeit — (in so fern diess ohne Nachtheil seiner Eigenthümlichkeit und seines unvergänglichen Werthes geschehen konnte —) näher gebrachten Gestalt, einiges Verdienst zu erwerben. Der Antheil, welchen diese Unternehmung findet, wird entscheiden, ob er dem angekündigten in der Folge auch das, hier ebenfalls schon wiederholt mit allgemeinem Beyfalle aufgeführte Oratorium: Salomon, nach Hrn. von Mosel's Bearbeitung, und noch andere, von demselben bereits bearbeitete Händel'sche Werke, von gleicher Vortrefflichkeit, folgen lassen könne.

Wien, im July 1830.

Tobias Haslinger.

Alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes nehmen Subscription an, und vertheilen diese Ankündigung unentgeltlich.

So eben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Leben, Character und Kunst
des Ritters Nicolo Paganini.

Eine Skizze vom Professor *Dr.* F. C. J. Schütz. Mit Paganini's Portrait. gr. 8. Geh. $\frac{1}{3}$ Rthlr.

Der als vielseitiger Kunstkritiker dazu berufene Hr. Verf. folgt dem leuchtenden Kunstmeteor mit äusserstem Interesse durch seine Ausbildung, Methode, Kunstansicht, durch seine früheren und späteren Lebensschicksale und auf seinen triumphähnlichen Zügen durch Italien und Deutschland und gewährt in einer Zusammenstellung des vielfach Zerstreuten den zahllosen Verehrern des Gefeyerten die ansprechendste Unterhaltung, bey der auch das Auge im Anschauen eines treffend ähnlichen Portraits nicht leer ausgeht.

Im Verlage des k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändlers Tobias Haslinger in Wien (am Graben, im Hause der österr. Sparkasse, No. 572) ist so eben erschienen:

Air à la Tirolienne avec Variations

(*Carina, senti un poco come batte questo core*)
(Diese Hera nur fühle schlagen und sein Pochen wird dir sagen)

POUR LA VOIX,

chanté pour la 1re fois par Mme Malibran-Garcia à Londres;

composé et dédié à Elle

PAR

JOH. NEP. HUMMEL.

Oeuvre 118.

1) Pour la Voix, avec accompagnement d'Orchestre 2 fl. 30 kr.
2) Pour la Voix, avec accompagnement de Pianof... 1 fl. — kr.
3) Pour la Voix, avec accompagnement de Guit... — fl. 45 kr.

Diese ist das neueste Werk des berühmten Meisters. Er hat es während seines Aufenthaltes in London ganz eigens für die gefeyerte Sängerin Mad. Malibran-Garcia componirt, und wird von ihr in allen Concerten und sonst in vornehmen Zirkeln mit ausserordentlichem Beyfalle vorgetragen.

Dieses Werk ist auch in folgenden Ausgaben zu haben:

Air à la Tirolienne avec Variations

par

J. N. Hummel.

4) Für das Pianoforte zu vier Händen (Original).
5) Für das Pianoforte allein detto.
6) Für das Pianoforte mit Begleitung des Quartetts.
7) Für Pianoforte und Violine.
8) Für Pianoforte und Violoncell.
9) Für Pianoforte und Flöte.
10) Für Pianoforte und Clarinette.
11) Für Pianoforte und Czakan.
12) Für Pianoforte und Guitarre.
13) Für Violine mit Begleitung der Guitarre.
14) Für Violoncello mit Begleitung der Guitarre.
15) Für Flote mit Begleitung der Guitarre.
16) Für Czakan mit Begleitung der Guitarre.
17) Für Flote allein.
18) Für Czakan allein.
19) Für Clarinette allein.

Von August Swoboda's (Lehrers der Tonsetzkunst in Wien) System der Tonsetzkunst sind bereits 3 Theile erschienen.

Dieses System ist das erste, in welchem die verschiedenen Zweige der Tonsetzkunst auf die zweckmässigste Art von einander abgesondert sind, und jeder insbesondere als ein selbstständiger Gegenstand in seinem ganzen Umfange ausführlich abgehandelt wird.

Der Ite Theil enthält die Harmonielehre (d. i. den sogenannten Generalbass). In diesem lernt der Kunstjünger den Accordenbau und die Verbindung der Accorde (d. i. Modulation, Harmonienführung) kennen. In 8. in gefärbtem Umschlage broch. 1 Thlr. 16 Gr.

Der IIte Theil enthält die Anleitung zum einfachen und doppelten Contrapuncte, zur Verfassung aller Arten Imitationen (d. i. Nachahmungen) und Canon's.

In diesem Theile wird also nur der sogenannte strenge Satz und die gebundene Schreibart ausführlich abgehandelt. Bey Ausarbeitung dieses Gegenstandes war das Augenmerk des Verf. ganz besonders dahin gerichtet, alle über selbem vorhandene Regeln zu sammeln, das von manchem Autor dunkel oder unverständlich Gesagte deutlich zu machen, und durch Ausfüllung mancher Lücken in einen verständlichen logisch richtigen Zusammenhang zu bringen. 8. in gefärbtem Umschlage. broch. 1 Thlr. 2 Gr.

In dem IIIten Theile, welcher bereits unter der Presse ist, wird der Fugenbau bis in seinen künstlichsten Verzweigungen abgehandelt.

In dem IVten Theile, welcher den Titel führt: Instrumentirungslehre (d. i. Partitursetzkunst) wird der Schüler mit der zweckmässigsten Verwendung aller Orchesterinstrumente, mit dem, was jedem insbesondere zusagt oder widerspricht, bekannt gemacht. Diesem Theile sind folgende Partiturmuster beygefügt: Ein Bruchstück einer Ouverture, ein Tantum Ergo, ein Walzer; ein Infanterie- und ein Cavalleriemarsch. Sämmtlich von dem Herausgeber componirt.

Dieser Theil ist bereits vollendet erschienen, und zwar aus dem Grunde früher als der 3te, weil über diesen Gegenstand noch kein Autor etwas geschrieben hat. Quer-Folio. 2 Thlr. 16 Gr.

Der Vte und letzte Theil endlich, mit welchem dieses System geschlossen wird, führt den Titel: Handbuch für den Compositeur.

Dieser Theil enthält Aufsätze verschiedenen, doch meist ästhetischen Inhaltes, z. B.: Von jeder Musik treibenden Nation ein Beyspiel eines Nationalgesanges u. dgl. m.

Dieses System empfiehlt sich ganz besonders durch den äusserst populären Styl, in welchem selben verfasst ist, der überdiess noch so gehalten ist, dass er von Seite des Schülers keine weitere Gelehrsamkeit oder sonstige höhere Bildung voraussetzt.

Wien, im May 1830.

Sämmtliche Werke dieses Verf. sind durch die F. Becks Universitäts-Buchhandlung zu beziehen.

Bey J. F. Hartknoch in Leipzig ist so eben erschienen:

Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beym Gesangunterrichte in Schulen.

Zunächst für die Schulen in Frankens Stiftungen herausgegeben von Carl Abela, Cantor und Gesanglehrer in Halle. 12 Heft. quer 4. brochirt. Preis 14 Gr. oder 1 Fl. 3 Kr. Rhein.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. Nº. 32. 1830.

Recension.

Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina, komische Oper in drey Aufzügen von Scribe, Musik von D. F. E. Auber. Zur beybehaltenen Musik bearbeitet von Carl Blum. Vollständiger Klavierauszug. (Eigenth. der Verl.). Mainz und Antwerpen, bey B. Schotts Söhnen. Paris, bey F. Troupenas; London, bey F. T. Latour. Pr. 14 Fl. 20 Kr.

Seitdem die Stumme von Portici, dieses Tonsetzers Hauptoper, überall Beyfall fand, sind nicht Wenige auf die theatralischen Erzeugnisse des Hrn. Auber lebhaft aufmerksam geworden. Wir beeilen uns daher um so mehr mit einer Anzeige dieses neuen Werkes, je bestimmter wir wissen, dass diese Oper an mehren Orten Teutschlands eben eingeübt wird. Wir selbst sind auf den Erfolg der Darstellung begierig. Die Partitur kennen wir nicht: das Buch der Oper liegt dagegen vor uns. Die thätige Musikalienhandlung hat wie bey der Herausgabe des Wilh. Tell den Text, französich und teutsch, dem Werke vorangeschickt und noch überdiess ein teutsches Textbüchlein besonders abdrucken lassen, was sie gleichfalls schon bey Rossini's letztem Werke that. Es wäre zu wünschen, dass diess gewöhnlich würde. In dieser teutschen Textbearbeitung wird gleich Anfangs bemerkt: „Die Oper bedarf, um vollen Effect zu erreichen, Sorgfalt in der Scenirung, in Beobachtung der geringsten Kleinigkeiten und ein rasches, lebendiges Spiel.“ Die gravitätische Haltung der beyden englischen Charactere, eine ausserordentliche Sorgfalt in der Toilettenscene Zerlinens und die möglichst rasche Gefangennehmung im dritten Acte werden besonders empfohlen, worauf eine genaue Beschreibung des Costume folgt. Alles dankens- und beachtenswerth: denn je lockerer etwas zusammenhängt, je weniger Gehalt es an sich hat, desto mehr kommt dabey auf das Aeussere an, desto schneller freylich muss es vorüber geführt werden, damit die Besinnung nicht zu wach wird.

Indem wir nun die einzelnen Nummern durchgehen, geben wir zugleich eine gedrängte Darlegung des Ganges der Handlung.

Die Ouverture hebt mit einem gewöhnlichen Marsche an, der sich durch nichts auszeichnet, als etwa beym Uebergange in das All. $\frac{6}{8}$ durch pppp, dann ppp und pp. Der Schluss wird $\frac{4}{4}$, und das Ganze scheint nur etwas oberflächlich Unterhaltendes ebenbürtig einzuleiten.

Ein Chor römischer Soldaten macht sich im Wirthshause lustig, zechend auf Hoffnung, den Diavolo zu fangen. Der Officier Lorenzo ist traurig, denn er liebt Zerlinen, des Gastwirths Töchterlein, die morgen an den reichen Pachtersohn Francesco verheyrathet werden soll. Das Mädchen macht aber dem Soldaten Muth. (Klingend und gewöhnlich.) Jetzt im All. $\frac{6}{8}$ ruft ein carikirt-britisches Ehepaar, Lord Kookbourn und Lady Pamela „Ach, zu Hülfe!“ Man singt seine Verwunderung und erfährt, dass Juwelen und aller Putz in Räubers Hände gefallen sind. Hier thun einige Durchgangs- und Vorhaltnoten gute Dienste. Sogleich wiederholt der Chor seinen Sang dazu, und Pamela fährt fort, ihren gleichgültigen Schmerz über ihren Verlust zu erneuern und man vernimmt zur Gnüge, dass Diavolo in diesen Gründen hausen soll. Darum wollen auch die Soldaten fort und die Trompeten blasen. So weit die Introduction.

Nach leichten Zwischengesprächen, worin 10000 Franken Belohnung dem Wiederbringer der Juwelen das Wichtigste sind, singen Mylord und Lady ein Ehestandsduettchen, worin Sie das Gegentheil von dem will, was er will und nicht will. (Der Hauptspasse ist auf den englischen Accent des Wuill

gelegt, was daher auch in der Musik sehr oft wiederholt wird.) Die Couplets singen sich natürlich im Volkstone leicht hin. — Kaum hat der Lord behauptet, dass seine Gemahlin den Marquis von Neapel, der sie überall zärtlich verfolgte, nicht wiedersehen wird, als auch schon der neue Amedis, der, im Vertrauen gesagt, der Diavolo selber ist, angefahren kommt. Es hebt ein Quintettchen an. Der Marquis singt, er werde bis morgen bleiben und der Engländer versichert „das geschieht nicht wegen mir.“ Die Melodieen sind gewöhnlich, wiederholen sich viel und werden immer gleichmässig begleitet. Es wird klingen. Darauf wird dem Marquis etwas über den Diavolo vorgesprochen und Zerline singt eine gefällige Romanze von dem Räuber, die er selbst in der dritten Strophe commentirt. Nun stellen sich noch zwey gemeine Räuber ein, die Quartier erhalten, weil der Marquis für sie gut sagt. Im folgenden Terzette begrüssen sich Pamela und der Marquis in nicht sonderlich verwebten Accordmodulationen mit einem Barcarolchen, wozu der Lord kommt. Im Gespräche gesteht der Engländer, dass sie 100000 Franken Papiergeld in ihre Reisekleider eingenäht haben mit gebührender Bewunderung seiner List, worauf der Marquis sein Plänchen baut. Die Hörner erschallen und mit einem Marsche $\frac{4}{4}$ tritt das Finale ein. Die beyden Räuber melden während desselben die Ankunft der Soldaten, die bald im Chore mit der Dienerschaft des Gasthauses Victoria singen. Zwanzig Räuber sind gefallen und bey einem ist der Schmuck gefunden worden, was der Marquis für ein Unheil, die Anderen für ein Glück erklären. Pamela bietet dem Lorenzo, der wieder aufbrechen will, weil er dem Räuberhauptmanne auf der Spur zu seyn glaubt, die 10000 Franken Belohnung vergebens an; statt seiner nimmt sie Zerline um der Hoffnung willen, dass sie nun doch wohl Officierfrauchen werde. Man freut sich verschieden, die Räuber auf die nächste Nacht. Im Chore fährt das Alles zu einem schallenden Ende. Die teutschen Sänger werden in der Unterlage der Worte hin und wieder Einiges ändern müssen.

Zweyter Aufzug. Hier bekommt Zerlinchen viel angenehme Geschäfte, wozu sie ein artiges Liedchen singt, wie lieb sie den Lorenzo hat. Im folgenden Terzette will der Engländer schlafen gehn, worüber er von der Gemahlin Vorwürfe erhält und Zerlinchen wundert sich über die Zärtlichkeit der beyden Herzen. Alles in gewöhnlicher Musik. Der Marquis geht auf die Lauer und singt ein Barcarolchen. Endlich erscheinen auch seine beyden Raubgesellen, und da Zerlinchen auftritt, verbergen sie sich in ein dunkles Cabinett. Das Mädchen überzählt ihre 10000 Papierfranken, die sie unter ihrem Kopfkissen verwahren will, denn sie ist in ihrem Schlafzimmer, und träumt sich zu Lorenzo's Frau. Mit diesem Hauptgedanken bricht eine Cavatine ein, während welcher sie sich zierlich und anständig zum Schlafengehen anschickt, was auch sogar den versteckten Räubern gefällt, wie vielmehr ehrlichen Leuten. Sie ist so naiv, dass sogar die Räuber einmal im Zwischentrio lachen. Sie erschrickt und tröstet sich. Endlich empfiehlt sie sich im kurzen Gebete dem Schutze der heiligen Jungfrau und begibt sich zur Ruhe. Da schleicht das dreyköpfige Ungethüm aus seinem Winkel und singt (!) gar seltsam, aber nichts Tüchtiges. Dolche werden gereicht, des Lords Zimmer bezeichnet und der Beppo will sogar Zerlinchen morden. Schon zuckt der Stahl. Ach, wer empfindet nicht, wie leicht die Komik tragisch hätte werden müssen, hätte nicht Zerlinchen im Traume gleich noch einmal um den Schutz der heiligen Jungfrau gefleht. Und da draussen vor dem Thore im Augenblicke da pocht's und lärmt's gewaltig. Es sind die Dragoner, die so gewaltig lärmen. Beppo vergisst das Zustossen; Zerlinchen erwacht, der Diavolo gebietet Muth und singt mit den Seinen recht lange, dass sie sich zurückziehen wollen. Jetzt kommt der Lorenzo zu Zerlinchen, Mylord kommt auch und auf einmal, man sollt' es nicht denken, wirft der ungeschickte Beppo im Cabinette einen Stuhl um. Der Engländer hört den Knall, dringt auf Untersuchung und somit beginnt das Finale. Plötzlich tritt der Marquis, ein verschmitzter Diavolo, aus seinem Versteck und lügt ihnen nach gehörigen Umschweifen ein „Stell dich ein“ vor; dem Einen singt er, die Lady, und dem Andern, Zerlinchen habe ihn bestellt. Und über den eifersüchtigen Zorn, in dem so Lord als Officier entbrennen, erfreuen sich die Räuber. Ausforderungen auf Pistolen bringen der komischen Oper viel Gefahr und man sieht Accorde, ach Himmel! so wüthend, als Lorenzo. Aber noch hat die Sach' ihren Gipfel nicht erschwungen und bunter noch will sich die Welt gestalten, denn, wie mag es anders seyn, die Frauenzimmer kommen auch und empfinden Pein in diesem Tumulte, der keiner Aufklärung Raum lassen darf, weil noch ein dritter Aufzug kommt.

Die Scene hat sich geändert. Der dritte Act spielt im Freyen der reizenden Umgebung des Gasthauses. Sogleich werden Sie den Diavolo in seinem Räubercostüme den Berg herab schreiten sehen; er singt und philosophirt, als echter Held der Büsche, aber lang, wie ein Strick, und leer, wie Räuberfreuden. Da er unmittelbar darauf noch einen Monolog hält, so scheint es klar, dass der Diavolo eine vortreffliche Lunge hat. Indem selbiger rechts abeilt, ziehen Wirth und Hochzeitgäste mit Blumen geschmückt den Berg herab und singen ihr Chörchen. Die beyden gemeinen Räuber sind auch da und singen etwas dazwischen, damit der Gäste Chor wieder von vorn anfangen kann. Der bedächtige Schwiegerpapa ermahnt nun den guten Francesco, die heilige Jungfrau zu seiner bevorstehenden Hochzeit anzurufen. Die Leute aber knieen theils im Vordergrunde, theils auf dem Berge vertheilt und singen einen Flehgesang im $\frac{6}{4}$, worin die Männer um ein gutes Jahr, und die Mädchen um einen Mann bitten. Gewiss eine exemplarische Frömmigkeit, die in einer komischen Oper besonders sehr wohl angebracht ist. So etwas ist immer von hoher Wirkung und kann seinen guten Einfluss nicht verfehlen. — Nachdem der Gastwirth Alle in sein Haus geladen hat, ziehen sie unter Wiederholung des schon erwähnten Chores lustig ab, wodurch die beyden Räuber Zeit gewinnen, sich auf das beste mit einander zu besprechen und den Lorenzo zu beobachten, der aus dem Gasthause tritt, eine zärtliche Romanze zu singen. Ach, er entsagt der treulosen Geliebten und hofft auf das Kugel-Rendezvous. Gleich kommt der ganze Schwarm wieder aus dem Wirthshause; Trinktische werden gesetzt; Zerlinchen sucht vom felsenfesten Lorenzo den Grund seines gleichgültig scheinenden Betragens gesprächsweise zu erforschen: sie wird aber immer gestört. In dieser peinlichen Lage tritt das Finale mit dem Chore der Dragoner ein, die Aufbruch zum Kampfe wünschen. Es ist so eben sieben Uhr, die Stunde des Duells. Lorenzo gebietet Aufbruch: Zerline sucht ängstlich ihn zum Reden zu bringen, wird aber von den Gästen umringt, die des Festes Freuden gerade so besingen, wie früher die Soldaten ihre Kampflust in die Lüfte hauchten. Die beyden Räuber, die einige Zeit vorher einen Befehl ihres Hauptmannes in einem hohlen Baume gefunden, gelesen und zu sich gesteckt haben, sitzen beobachtend auf einer fernen Bank, weiden sich an der Verwirrung und werden durch die Angst Zerlinens so verwegen höhnisch, dass sie den nächtlichen Gesang Zerlinens bey der Toilettenscene laut nachspotten. Zerline hört's, schöpft Argwohn, fordert nachdrücklich die Soldaten zu einigem Verweilen auf und entdeckt redend, was sie eben hörte. Singend befiehlt Lorenzo, die beyden Verdächtigen gefangen zu nehmen. Schon glauben sich die Frechen wieder frey, als ein Müller, der mit den Soldaten gegangen ist, weil er den Diavolo kennt, einen Dolch und das Papier, den Befehl des Hauptmanns, findet. Es ist bemerkenswerth, wie gut die römischen Dragoner sind, sie untersuchen die Gefangenen nicht einmal: desto erstaunter sind sie dagegen, als der Müller das corpus delicti vorzeigt. Jetzt freylich geht's andera. Der eine Räuber, Giacomo, muss das Glöckchen der nahen Kapelle zum Zeichen läuten, dass Diavolo sicher nahen kann. Beppo muss auf dem Platze in der Nähe Lorenzo's bleiben. Gäste und Soldaten verbergen sich; man hört das Glöcklein schallen und die Versteckten beten natürlich schon wieder, dass der Plan gelingen möge. Da erscheint der Marquis im Räubergewande auf dem Berge und fragt den Beppo, ob Alles sicher sey. Die auf den Gefangenen angelegte Büchse Lorenzo's zwingt ihn, Ja zu sagen. Der erfreute Hauptmann singt von Glück, steigt herunter, wird erkannt und Alle werden in der grössten Geschwindigkeit gefangen. Gleich singen nun die Leute nach der Melodie einer frühern Romanze

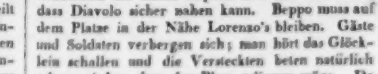

Darauf wird wieder Victoria gesungen und es ist aus.

Wird nun das Ganze auf den Brettern gefallen? Warum nicht? Spielt es nur recht rasch und flink weg und es wird schon unterhalten. Weiter will man ja doch nichts. Ist Zerlinchen recht artig: so wird es gewiss allerliebst. Was nun vollends den Klavierauszug betrifft, der ist leicht spielbar gearbeitet. Werden die Nummern einzeln vorgetragen, so ist keine Einförmigkeit zu besorgen. Gefällige Romanzen, Barcarolen, Couplets, Chörchen u. s. f. sind auch da. Das Werk ist also denen, die gerade daran ihr Vergnügen haben, sogar zu empfehlen. Sie werden sich wohl damit amüsiren.

Nimmt man es dagegen als Oper im Zusammenhange, als Kunstwerk, so müssen wir gestehen, Hr. Auber hat durch dieses Erzeugniss seiner Muse weder seinen Namen, noch den Namen der französischen Musik gehoben, ob es gleich hin und wieder gute Momente hat.

Den Fra Diavolo der bekannten Legende muss man, wie wir gesehen haben, hier auch nicht suchen, bloss einen Diavolo des Hrn. Scribe, der ebenfalls Besseres geleistet hat, als diese Fabrikarbeit, wofür wir den Diavolo zu erklären fortfahren werden, auch wenn er gefällt. Denn das Leichtfertige hat seine guten Freunde und wo Viele wandeln, da ist der Weg glatter und breiter, als wo Wenige gehen. Gewandtheit und glückliche Einfälle sprechen wir darum weder dem Textverfasser noch dem Tonsetzer ab, von deren Thätigkeit und Geschicklichkeit hoffentlich bald Gediegeneres zu rühmen seyn wird.

Nachrichten.

Mailand, den 7ten July 1830.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Palermo. Vor ihrer Abreise von hier gab die Fink-Lohr zu Anfange des Frühjahrs eine musikal. Akademie, in welcher sie sich gleichfalls als wackere Harfenspielerin hören liess, und eben so wie in einem Rondo mit Variationen, aus Mercadante's Adromico, und in anderen Variationen über ein Rodisches Thema vielen Beyfall erhielt. Nächsten Herbst ist sie für's Triester Theater engagirt. — Die Fischer Marulla, die ein Römer Blatt, ihrer grossen Stimmengeläufigkeit wegen, felice miniatrice di un popolo di note nennt, und welche zum zweitenmale in Siciliens Hauptstadt singt, wurde bey ihrem abermaligen Erscheinen auf dem hiesigen Theater Carolino mit grosser Auszeichnung empfangen, erwarb sich auch in Donizetti's älterer Oper, Alahor in Granata, noch mehr aber in Rossini's Barbiere di Siviglia, ungemein starken Beyfall. In Alahor wurden nach dermaliger Sitte viele fremde Stücke eingelegt. Hr. Andrea Monteleoni, Kapellmeister und Director dieses Theaters, componirte eigends eine Cavatine für den Tenoristen Antonio Poggi, welche gefiel.

Neapel. (Teatro S. Carlo) Der Cartellone kündigte wie gewöhnlich zu Anfange des Frühlings das neue, aus 120 Vorstellungen bestehende Theaterjahr an. Die hier beliebte Tosi, die Herren Tamburini und Winter abgerechnet, sieht das Singpersonal eben nicht glänzend aus. Damit aber das hier sogenannte Teatro massimo auf dem Cartellone gross erscheine, werden die Prime Donne in Prime Donne di primo rango, und Prime Donne schlechtweg eingetheilt; zu den ersteren gehören die Tosi, die Boccabadati (der Himmel steh' uns bey!), zu den anderen die Sedlacek, De Vechi etc. etc. (In einem superlativen Journale liest man anstatt primo rango den ganz neuen Ausdruck Primissima Donna.) Im Verlaufe dieses Theaterjahres werden zwey neue Opern und zwey neue Operetten von den Herren Donizzetti, Coccia und einem andern, sodann sechs ältere bekannte und unbekannte Opern von Rossini, Pacini und Bellini gegeben, welche drey ini an der Tagesordnung sind. Das Balletpersonal hat mehre gute Tänzer. Seit Vigano's und Gioja's Tode hat Italien keinen einzigen vorzüglichen Balletmeister mehr. Ausser Rossini's Assedio di Corinto (worin eine Cabalette von Donizzetti (S. Rom) furore machte), Bianca e Falliero, und Pacini's Arabi nelle Gallie und Amazilia, wurde am 30sten May, als am Namenstage S. K. H. des Herzogs von Kolabrien, die neue Oper Costanza ed Oringaldo, von Hrn. Lauro Rossi, Zögling des hiesigen Conservatoriums gegeben; Debutant erhielt mehr als Aufmunterung, und wurde sogar auf die Scene gerufen. — Ein zauberisches, kaum zehn Jahr altes Mädchen, Namens Virginia Pardi, liess sich einmal in den Zwischenacten mit Beyfall auf der Harfe hören. (Teatro Fondo). In der ältern Operette (eigentlich Vaudeville) l'Infanzia accusatrice von Hrn. Raimondi, Musikdir. in S. Carlo, wozu er eine Arie und Duett neu componirte, debütirte die Clotilde Tosi, jüngste Schwester der obbenannten Primadonna Adelaide, in der Rolle des Kindes mit vielem Beyfalle. Donizzetti's verwichenen Karneval componirte Farsa: il Giovedì grasso (vielleicht dieselbe mit il nuovo Pourceaugnac) fand abermals eine gute Aufnahme; desgleichen Rossini's Barbiere di Siviglia (worin aber die Boccabadati nach einer Fodor wenig glänzte), und Mosen's ältere Oper l'Impostore. (Teatro nuovo). Die neue Direction kündigte fürs Theaterjahr von wenigstens 180 Vorstellungen nicht weniger als sechs neue von den sechs verschiedenen Maestri: Pietro Raimondi, Gionigio Pogliano-Gagliardi, Vincenzo Fioravanti, Nicolo Formisani, Mario Aspa, Luigi Bordese und

Pietro Maranesi eigends zu componirende Opern an, lässt noch eine siebente von einem andern Maestro hoffen; allein das Singpersonal ist höchst mager und mittelmässig (Prima Donna, Matilde Ruggiero; Tenor, Giacomo Lombardi; Buffo, Rafaele Mancini, Basso cantante, Giuseppe Fioravanti nebst sieben anderen seconde und terze Parti), die Direction verspricht aber die allenfalls noch nöthigen Subjecte seiner Zeit zu engagiren. Den 29sten May wurde das Theater mit der ältern Oper Amina von Hrn. Valentini eröffnet, und vom zahlreichen Publicum mit Beyfall aufgenommen. Die Operette Tre studenti in due case, vom Hrn. Festa, Orchesterdirector in S. Carlo soll einiges Gute haben. — Hr. Desprèaux, ein Schüler des Hrn. Fétis, der sich vorigen Winter hier aufhielt und eine Oper componiren sollte, musste unverrichteter Sache diese Hauptstadt verlassen. Ein in der Revue musicale aus Neapel (wenn ich nicht irre im Februar) eingerückter, vom hiesigen Theater u. s. w. nicht sehr günstig sprechender Brief war daran Ursache. Bey all seiner Betheurung, er sey nicht der Verf. jenes Briefs, half es nichts und er musste fort. Hr. D. hat übrigens in jenem Briefe, wie olim Archenholz und Kotzebue über ganz Italien, nicht so ganz in die Luft hinein und manches Wahre gesprochen, sich aber mit Manchem auch versprochen. — Die in meinem jüngsten Berichte angeführte Sängerin Belloli heisst Teresa und nicht Adelaide.

Rom. (Teatro Tordinona.) Die Cascelli-Kyntherland (Sopran), Fabrica-Montresor (Contrealt), Montresor (Tenor) und Filippo Galli (Bassist) waren die Hauptsänger; der berühmte Galli abgerechnet, alles mittelmässig, aber besser als Orchester und Chöre. Den 19ten April wurde das Theater mit Rossini's Assedio di Corinto eröffnet (versteht sich mit eingelegten Stücken). Der so eben aus Spanien zurückgekommene Galli wurde von seinen Landsleuten glänzend aufgenommen, schien aber in seiner Cavatina etwas befangen. Diese Oper verdankte ihre gute Aufnahme am meisten einer Cabaletta, die Herr Donizzetti vor zwey Jahren in Genua für die Tosi und Hr. Tamburini zum Duette des zweyten Acts eigends componirt hatte, und die seither auch in Neapel furore, hier aber ein Delirium hervorbrachte; gegen eine halbe Stunde zerschlug man sich die Hände, um sie wiederholen zu lassen, was aber den Theatergesetzen zuwider unterbleiben musste. Ein Journal nennt die Cabalette: ardito parto di Donizzetti, che dall' immenso genio del Pesarese non si potea desiderar migliore (kühnes Donizetti'sches Erzeugniss, das man vom ungeheuern pesarischen Genie nicht besser wünschen konnte). Hier ist sie:

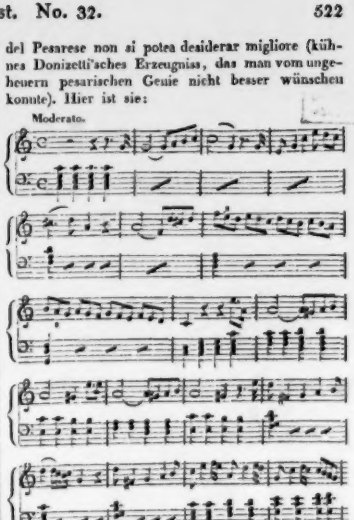

Den 22sten May gab man Rossini's Semiramide, worin Galli und die Fabrica sich besondern Beyfall erwarben. Die mit einem schönen Aeussern und einer schönen Stimme begabte Cascelli-Kyntherland (Semiramis) verzierte Anfangs etwas zu viel. In ihrer freyen Einnahme am 7ten Juny regnete es Gedichte und Bildnisse, und sie erhielt sogar eine goldene Medaille mit den Worten, auf der einen Seite, die ihr Bildniss enthielt: ad Amatilde Kyntherland-Cascelli; auf der andern, in der Mitte eines Lorberkranzes: per voce rara, per arte egregia; nach der Oper machte man ihr zu Ehren vor ihrer Wohnung eine Nachtmusik. Wer zählt jetzt in Italien alle Opern- und Artikelschreiber, Singmeister, Sänger und Sängerinnen, philharmonische Gesellschaften, ihre Mitglieder, Gedichte, Bildnisse, und bald die — goldenen Medaillen? Schade, dass bey all diesem Ueberflusse man eben jetzt in der grössten Verlegenheit ist, für grosse Theater eine Gesellschaft tüchtiger

doch gewifs ein tieferes Gefühl, und nun die geschmackvolle Anwendung der Adjumente der Tonkunst in unserer Zeit, vor der Hasse'schen — vollere Instrumentirung, freyere Bewegung in ihr, vortrefflicher Gebrauch der Blasinstrumente u. s. w.: das wird N., als Kirchenkomponisten — gerade als diesen — unvergefslich machen, und, wie gesagt, ich bedaure es, dafs gerade manche seiner frühlich weniger bedeutenden Arbeiten kursiren, indefs sein Bestes allein hier bleibt. Dafs er sein *Vaterunser* nicht bekannter werden lafst — daran thut er unrecht. Es gehört durchaus zu dem Vollendetsten seiner mittern männlichen Jahre, und sollte es auch, (ich vergöttere nicht) in manchen zu kalten Sätzen Spuren dieser Jahre tragen, so hat es doch noch weit offenbarere Beweise einer Gründlichkeit, einer Gediegenheit, eines Geschmacks, die gerade jetzt selten, und überdies einige, auf grofse Würkung berechnete Geniezüge, die man in spätern Jahren noch seltner findet. Dafs ich mich mit einer Confession von diesem wackeren Manne trenne — : wäre ich Künstler, ich würde lieber seine einzige Arie: *Ah se perdo*, in der *Medea*, geschrieben haben, als manche berühmte Oper, und lieber z. B. seine, wahrscheinlich nur hier (und auch hier kaum) gekannte kurze Vesper mit der sich durchschlängelnden obligaten Orgel, als einen Strafs Messen von manchem gepriesenen Komponisten: denn ich würde dann des Glaubens leben und sterben dürfen, dich regierte wirklich der heilige Geist der Kunst, und wenn es dich auch nie bis zur höchsten Begeisterung des Prophezeyens trieb, so brauchen wir nicht alle Petrus zu seyn, um als würdige Jünger erkannt zu werden.

Herrn Kapellm. Schuster sieht sein Talent mehr zum Leichten, Frohlichen, Komischen hin, und es ist ganz natürlich, dafs dies auch bey seinen Kirchenkompositionen, wider seinen Willen, hindurchschimmern mufs. Seine Kirchensachen sind zwar durchsichtig, aber dafür auch lebhaft, rasch, anmuthig, artlich, freundlich, und nur selten reifst ihn jener Hang zum Scherzhaften zu weit hin, doch nie so weit, wie man dies jezt so oft in katholischen Ländern unsers Vaterlandes zu hören bekömmt. Seine Messen u. dergl. werden deswegen von Liebhabern hier *sehr* gern gehört, und mit Recht, obschon man hin und wieder in ihnen eben nicht dem lieben Gott und dem, was ihm da gesagt ist, zugeführt wird.

Herr Kapellm. Seydelmann hat in frühern Jahren manche sehr gelungene Probe davon abgelegt, dafs er auf rechtem Wege sey, wonach man nicht hätte vermuthen sollen, dafs er sich sobald in blofse kalte Richtigkeit zusammensetzen würde. Indefs er hat das gethan, und daher kann man gegen seine neuern Arbeiten schwerlich einen Tadel aufbringen, der sich geradezu demonstriren liefse: aber bekanntlich ist das in der Kunst — zwar weit besser, als das Gegentheil, aber auch kein eigentliches Verdienst, wie in der Moral wohlbewahrte Legalität.

Von Herrn Rastrelli halte ich mein Wort. —

Werde ich Sie durch diesen meinen zweyten Brief mehr überzeugt haben, als durch den ersten, ich verkenne und verheimliche das Gute nicht, sondern gehe nur darauf aus, das öffentliche Urtheil eben sowohl von der blinden Abgötterey, die Niemand wirklich ehrt, als von übereiltem Tadel, der Niemand schaden sollte und doch oft schadet, zu säubern? — Die Fortsetzung gebe ich Ihnen gewifs, wenn auch nicht unmittelbar folgend, weil ich nun auf unsre Oper komme, und diese gerade jezt in einer entscheidenden Krise ist, welche nicht erst abzuwarten lieblos wäre.

Recensionen.

Der Sieg der Unschuld, eine Ballade, aus den Zeiten des Hussitenkrieges. In Musik gesezt von A. W. Lorenz. Berlin, bey Rellstab. (Preis 20 Gr.)

So viele Werke sind an sich wenig oder nichts! Diese Lorenzische Balladenmusik zum Beyspiel: aber sie können zu mancherley

Sänger zusammen zu bringen, und selbst einen Maestro zu finden. — Am 14ten Juny hatte auch das Ehepaar Montresor seine freye Einnahme; auch hier gab es Gedichte und Bildnisse in grosser Menge. Am 19ten Juny endigte die Stagione mit der Semiramis und dem eingelegten famoso duetto aus Maometo mit der himmlischen Donizzetti'schen Cabalette (in einer italienischen Stadt wird ein Stück schon famoso genannt, wenn es nur daselbst sehr gefällt, sey es auch anderwärts wenig oder gar nicht bekannt), worauf nach einem vorausgegangenen Blumenregen mit untermischten Gedichten, zwey kleine Amors auf der Scene erschienen, und Galli und der Kyntherland Blumenkränze überreichten. (Teatro Valle) Hauptsänger: die Unger, der Tenorist Regoli, der Buffo Spada und der Basso cantante Botelli. Wegen einer der Unger zugestossenen Krankheit, ging der Turco in Italia erst Anfangs May in die Scene, und zwar mit Beyfall, den sich die deutsche Sängerin ganz besonders auch als Actrice in der nachher in einen Act reducirten Pacinischen Oper la Sposa fedele erwarb. Dass Gedichte auf sie gemacht wurden, versteht sich ohnehin; sie ist auf demselben Theater für diesen Sommer, und soll dem Vernehmen nach für's künftige ganze Jahr schon engagirt seyn. Die Unger sang auch in zwey von der hiesigen philharmonischen Gesellschaft, unter der Leitung des Präsidenten Marchese Muti-Papazzuri gegebenen Akademieen, und wurde zum Mitgliede besagter Gesellschaft ernannt. In der zweyten Accademia wurde in Gegenwart des Cardinals Albani eine von S. Em. componirte Ouverture gespielt.

Ancona. Der berühmte Tenorist Giovanni David machte auf dem hiesigen Theater in Pacini's Arabi nelle Gallie (Otello wurde sehr wenig gegeben) einen grossen furore. In seiner freyen Einnahme am 8ten Juny hatten folgende Merkwürdigkeiten statt. Vor dem Anfange der Oper erhob sich auf dem Theaterplatze ein Luftballon mit anspielenden Sinnbildern und Inschriften. In der Vorhalle des Theaters wurde dessen Büste mit folgender Inschrift aufgestellt:

A Giovanni David, per sentire e per valentia primo nel canto, per melodia movente anche i piu schivi a tutte passioni, gli ammiratori innalzano questo simulacro il di VIII giugno MDCCCXXX nella sera di suo benefizio.

Das Theater selbst war schön beleuchtet und der mit stürmischem Beyfall aufgenommene Sänger wurde von der adeligen Theatral-Deputation, von der Società del Casino und von vielen Bewunderern mit Gedichten beehrt; nach der Oper aber von 24 in Theatercostume gekleideten Choristen mit brennenden Fackeln nach seiner Wohnung (dem beleuchteten und mit Tapeten behangenen Gasthofe della Pace) begleitet, wo er mehrmals von dem zahlreichen Volke auf den Balcon gerufen wurde.

Florenz. Lord Burghersh, englischer Minister am hiesigen Hofe, aus diesen Blättern auch als dramatischer Componist bekannt, ist diesen Frühling nach London abgereist; es heisst, England will in Zukunft hier bloss einen Consul halten. — Im Teatro Alfieri betrat eine gewisse Ciurlini in Mercadante's Didone zum erstenmale die Bühne mit Beyfall; sie lässt hoffen. — Im Teatro Pergola ging den 21sten Juny die neue Oper Saul, von der Dilettantin Carolina Uccelli, mit Beyfall in die Scene; nächstens ein Mehres hierüber. Rossini reiste eigends von Bologna hierher, um der Aufführung beyzuwohnen, war aber bereits schon den 24sten wieder in seiner Villa eingetroffen. — Man sagt, die Catalani habe für immer hier ihre Residenz aufgeschlagen.

Lucca. Der Bassist Gio. Batt. Bottari wurde zum Kammer- und Kapellsänger am hiesigen Hofe ernannt, hat aber die Erlaubniss, jährlich in den zwey Stagioni des Karnevals und Frühjahrs auf dem Theater singen zu können.

Bologna. Da der Conte Ory im italienischen meist verhunzt und mit eingelegten Stücken gegeben grösstentheils fiasco macht, so wurde dieses Frühjahr unter Rossini's Leitung eine italienische Uebersetzung dieser Oper unternommen; wahrscheinlich erhielt sie dabey eine ganz andere Gestalt. — Mit Ende Aprils endigten im hiesigen Casino die literarischen und musikalischen Unterhaltungen. Während der Fastenzeit (in welcher, wie bereits gemeldet, auch Rossini wöchentlich sogenannte Soirées musicales gab) und des Frühlings wurden in allem sechs Concerte gegeben, worin sich sowohl ausübende Künstler als Dilettanten hören liessen. Am Namenstage des aus diesen Blättern längst bekannten Marchese Sampieri, Musikdirectors besagten Casino's, liess dessen Gemahlin im eigenen Hause eine französische Farce, und den von Rossini in einen Act reducirten Turco in Italia aufführen (worin unter anderm Monsieur Robert, Entrepreneur des italienischen pariser Theaters, die Rolle des Don Geronio sang); zuletzt noch symbolische Tableaux,

nebst einem eigenen auf eine Poesie dem Marchese zu Ehren von Rossini componirten Chor. — Die Gebrüder Gambati (S. Turin) gaben hier gegen Ende Juny's eine musikalische Akademie.

Forli. Die hiesige Accademia filarmonica gab am 2ten Juny Mayrs Amor conjugale ohne eingelegte fremde Stücke (welch eine Seltenheit!) mit vielem Beyfalle. Die Wahl dieser, von lauter Akademikern aufgeführten Oper wird besonders der Frau Andromaca Colombani, einer guten Pianofortespielerin, zugeschrieben. Die Personen waren: Zeliska und Floreska, die Schwestern Paolina und Antonietta Beltramini — Amorevero, Diomede Colombani — Peters, Giuseppe Gherardi — Ardela, Graf Sante Matteucci — Moreski, Graf Pietro Guarini, Director der Accademie.

Turin. (Teatro Argennes.) Eine Deutsche aus Berlin, Namens Henriette Karl, die sich in Mailand seit geraumer Zeit im Gesange vervollkommt hatte, betrat hier zum erstenmale die Bühne in Coccia's Orfana della selva, Rossini's Conte Ory und Mercadante's Elisa e Claudio. Sie hat eine sehr gute Methode, und fand eine bessere Aufnahme, je mehr sich ihre Aussprache besserte, so dass sie schon in Conte Ory, welche Oper sie mit einem Pacini'schen Rondo endigte, jeden Abend auf die Scene gerufen wurde. — Die Gebrüder Gambati aus Rovigo, vom königl. Pariser Theater, liessen sich mit vielem Beyfalle auf der Klappentrompete hören. Hr. Alessandro spielte die Cavatina aus dem Barbiere di Siviglia, beyde ein Duett aus der Semiramis und Matilde Shabran.

Genua. Besagte Gebrüder Gambati liessen sich auch im hiesigen Hoftheater in Gegenwart Ihrer Majestäten des Königs und der Königin mit vielem Beyfalle hören.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Der practische Organist, enthaltend: eine Sammlung der verschiedenartigsten Präludien, Choräle nebst Zwischenspielen, Postludien, Fugen und ausgeführteren Compositionen, von den leichtesten bis zu den schwierigsten Leistungen. In drey Abtheilungen von Aug. Wilh. Bach. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Dazu gehören noch, als Anhang zu dem practischen Organisten: *Orgelstücke für das Concert* von demselben Componisten, ebendas. Pr. 1½ Thlr.

Der als tüchtiger Organist bereits rühmlich bekannte Mann übergibt hier den Orgelfreunden und seinen minder geübten Amtsbrüdern ein Werk, das alle Aufmerksamkeit verdient. Das erste Heft hebt wirklich mit ganz leicht ausführbaren, kurzen und orgelmässig gesangvollen Sätzchen an, die nach und nach weiter führen und doch vom ersten Präludium an meist öffentlich und zweckmässig zu brauchen sind. Ueberall ist bezeichnet, mit welcher Registerart jede Nummer vorgetragen werden soll. No. 4. ist uns zu schneidend und dürfte sich für öffentlichen Gebrauch weniger schicken. So ist es auch nicht wohl gethan, die Septime zum Schlusse der 5ten Nummer nach oben aufzulösen: denn das d der rechten Hand ist nichts anderes als die Septime von E. — Das Moduliren über die Septime, so dass es mit dem Basse verdeckte Octaven gibt, wie in No. 12., Tact 4 der zweyten Klammer verwerfen wir gleichfalls. Solche Octaven sind gewöhnlich schlechter, als offenbare. Aehnliches in harmonischer Hinsicht könnten wir mehr aufführen. Ueberhaupt scheint uns das erste Heft weniger Werth zu haben, als die folgenden. Vielleicht fühlte sich der Componist durch das Bemühen, leicht zu schreiben, etwas beengt. Das zweyte Heft ist reicher. In No. 5. verbessere man im vierten Tacte der dritten Klammer des Basses es in c. — In No. 10. gefällt uns die Fortschreitung am Ende des achten Tactes der dritten Klammer keineswegs. Die schnell eintretende Octave klingt arm. Auf harmonischen Zusammenhang der Stimmenführung ist bey Orgelwerken genau zu achten. So erklären wir Fortschritte wie folgenden aus No. 12. im Dreystimmigen nicht für rathsam

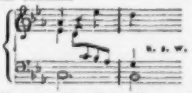

Aehnliche Kleinigkeiten übergehen wir. Für Anfänger bemerken wir den Druckfehler des vierten Tactes der zweyten Klammer in No. 14., wo das letzte Viertel des Basses e in c zu verändern ist. Zuweilen folgen den Vorspielen einfache Choräle mit kurzen zweckmässigen Zwischenspielen; zuweilen auch auf figurirte Weise kunstreicher ausgeführte. Unter schwierigere sind leicht vorzutragende

recht gut gemischt und der Character der Nummern ist verschieden. Der Anfang des dritten Heftes liefert ein herrliches Alla breve, so wie das zweyte Heft mit einer wohl gelungenen Arbeit schloss. An einer gut ausgeführten, dem Orte und Instrumente angemessenen Phantasie wird der Vortragende schon etwas zu üben bekommen. Dagegen missfällt uns No. 6. Das Folgende, das nicht leicht ist, wie es hier seyn soll, wird sich, gut gespielt, ganz anders ausnehmen. Schön ist auch No. 11. und leicht. Viel solche Accordbrechungen wie in No. 13. lieben wir für die Orgel nicht, auch nicht in einem Postludium. Für Andere wird es gerade recht seyn. Dass das Anhangsheft seine besonderen Schwierigkeiten in Fugen, Concertstücken, Variationen etc. bringen wird, zeigt schon der Titel. Ausdrücklich muss noch bemerkt werden, dass die Schlussfuge von Seb. Bach ist. Sie hebt so an:

No. 1. Sechs Lieder für Kinder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Theodor Stein und herausgegeben von A. Methfessel. — Frankfurt a. M. bey A. Fischer.

No. 2. Sechs Lieder für Kinder in Musik gesetzt von Theodor Stein (in seinem zehnten Jahre). Hildburghausen.

Lieder für Kinder von einem Kinde gehören zu den Seltenheiten, die alle Aufmerksamkeit verdienen. No. 1. schrieb Theod. Stein in seinem neunten Jahre, No. 2. im zehnten. Der Hr. Vorredner hat ganz recht, wenn er diesen anspruchlosen Gaben eine schöne Einfachheit und Frische beymisst. Da der Knabe damals (1826) noch fast ohne Unterricht in der Harmonie war, muss das angeborne Talent überraschen. Der Ertrag dieser beyden Sammlungen soll der wünschenswerthen Fortbildung des von Natur so wohl Begabten dienen; wir holen daher die Anzeige dieser wirklich sehr brauchbaren Liedchen mit Vergnügen nach. Auch hören wir von mehren Seiten, dass der Knabe bedeutende Fortschritte gemacht haben soll. Sorgfältige Aufmerksamkeit auf so frühzeitige Entwickelungen ist in mehr als einer Hinsicht eine Pflicht, die um ihres Anziehenden willen leicht und um mancher daraus hervorgehender Erfahrung willen wichtig ist. Möge ein günstiges Geschick und treue Klugheit seiner Führer den ausgezeichnet Begabten an den Klippen so junger Künstlerfahrt nicht scheitern lassen.

Esercizi di Canto composti da Saverio Mercadante. (Propr. dell' edit.). Vienna, presso Pietro Mechetti. Parte I. 1 Fl. 30 Kr. Parte II. 1 Fl. Parte III. 1 Fl. 30 Kr. C. M.

Die Einrichtung dieser Singübungen ist zweckmässig. Es ist ein guter Gedanke, die Singstimme doppelt, einmal im C-Schlüssel, das andere Mal auf dem zweyten Notensysteme im Violinschlüssel zu geben, damit der Sänger Gelegenheit bekommt, sich mit beyden bekannt zu machen. Die Begleitung ist ein bezifferter Bass. Uebungen im Fortschreiten durch ganze und halbe Töne, in Bindungen, Trillern, Triolen, Passagen, für Geschwindigkeit und Leichtigkeit der Stimme, in Sprüngen und auszuhaltenden Tönen wechseln und sind sehr gut mit einander verbunden. Die folgenden Hefte wiederholen, vereinigen und steigern diese Uebungen so, dass die wohlgedruckte Sammlung bestens empfohlen werden muss.

No. 1. Domine, Dixit und Magnificat für Orgel, vier Singstimmen, Streichinstrumente, Flote, zwey C-Clarinetten, zwey Hörner, zwey Trompeten und Pauken in Musik gesetzt von Donat Müller. Op. 22. Augsburg, bey Kranzfelder. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

No. 2. IV Gradualien für Orgel, vier Singstimmen und Orchester, componirt von Franz Bühler. In derselben Handlung. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Wir wiederholen unsere Erklärung: Werke mit vollem Orchester, die uns ohne Partitur, nur in Stimmen eingesendet werden, sind wir zu recensiren nicht im Stande: sie werden bloss kurz angezeigt. Das Papier beyder Ausgaben ist schlecht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. N°. 33. 1830.

Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi von J. Seb. Bach. Berlin, bey Schlesinger. Partitur: 18 Thlr.; Klavierauszug: 7 Thlr. 12 Gr.

Eine Anzeige des Drucks und der Ausgabe dieses grossen Werkes unseres allverehrten Seb. Bach ist in unseren Blättern bereits wiederholt gegeben worden, und eine Beurtheilung desselben wäre in vielem Betrachte für jede jetzige Zeitschrift, die nicht in Heften erscheint, ein unüberlegtes Unterfangen. Soll sie auf Gründlichkeit Anspruch machen und nützlich werden, wie sie es soll, würde sie leicht zu einem kleinen Buche heranwachsen, das ungebührlich zerstückelt werden müsste. Schon die Einleitung, die Sebastians Zeit und den Mann selbst zu schildern hätte, würde nicht mit ein paar Worten abgefertigt werden können, um so weniger, da besonders auf diejenigen Rücksicht genommen werden müsste, die mit diesem Meister noch nicht bekannt genug sind. Den Kennern diente es zur Unterhaltung, die aber eben durch nothwendiges Zerstückeln sehr verringert werden müsste u. s. w. Ich, für meine Person, würde auch, ehe ich einer Beurtheilung der Art mich unterzöge, noch einige Jahre warten. Dass übrigens diese mehr als 100jährige Musik auch in unseren Tagen tiefe Wirkung hervorbringt, davon zeugen die wiederholten Aufführungen in Berlin, Breslau und Frankfurt a. M. Die Partitur kenne und besitze ich, habe sie auch freylich gelesen: gehört habe ich das Werk nicht. Der Klavierauszug ist mir nicht zu Gesicht gekommen, ich kann also auch nichts darüber sagen. Einige geschichtliche Bemerkungen versprach ich über Bs Passionswerk zu liefern. Diese möglichst zu vervollständigen habe ich mich bisher bemüht, der einzige Grund, warum erst jetzt davon geredet wird. Das Warten hat mir jedoch nichts geholfen und so gebe ich denn, was ich weiss und wünsche, dass es Andere ergänzen mögen.

Ich habe schon früher angezeigt, dass Seb. Bach fünf Passionen geschrieben hat. Man wird diese Angabe in Gerber's altem Lexicon der Tonkünstler und in Bach's Leben von Forkel bestätigt finden. Der letzte ist aber bekanntlich einer der ersten, wenn von einer Aufzählung Sebastian Bach'scher Werke die Rede ist. Sein Fleiss, mit Allem bekannt zu werden, was B. schrieb, war so ausserordentlich, wie seine Vorliebe. Vier Passionen sind nach den Worten der vier Evangelisten componirt: über den fünften Text habe ich nirgend auch nur die geringste Andeutung gelesen.

Alle diese Passionswerke hat Sebastian in Leipzig geschrieben, wo er, wie Jeder weiss, seit 1723 bis zu seinem Tode 1750 Cantor an der Thomasschule war. Alle diese und eine grosse Menge anderer kirchlicher Werke sind damals von ihm selbst mit einem vortrefflich geübten Chore aufgeführt worden, die meisten blieben im öffentlichen Gebrauche bis auf Doles, und nach dem Tode desselben ist bis heute nur eine Zahl Motetten u. dergl. (etwa 12) alljährlich zu Gehör gebracht worden.

Es ist gewiss, dass mehre Jahrgänge von Sebastian's Kirchencompositionen der Sammlung der hiesigen Thomasschule eigenthümlich blieben: ich zweifle aber, ob diess auch von allen fünf Passionswerken mit Grund behauptet werden kann. Eine dieser Passionen wenigstens (über den Johannes) ist in dem Nachlasse eines seiner Söhne nach Hamburg gekommen. Dass aber leider schon vor dem Amtsantritte des sel. Schicht alle Partituren Seb. Bach's bis auf drey, eine Festcantate und zwey Kirchenstücke, mit Bach bezeichnet, aus der hiesigen Thomaner Schulbibliothek verschwunden sind, ist eine beklagenswerthe Gewissheit. Gar nichts ist weiter vorhanden, als ein unvollständiger Jahrgang von 44 Nummern, aber ohne Partitur, nur in ausgeschriebenen Stimmen. So unverzeihlich damit umgegangen worden ist, so wenig nutzt jetzt

eine Untersuchung, auf wessen Rechnung das Meiste zu schreiben wäre. Besser, wenn wir erfahren, wo jetzt namentlich Sebastian's Passionen aufbewahrt werden.

Solche Passionsmusiken nach dem Texte der Evangelisten gehörten damals und schon seit der Reformation zur Liturgie der lutherischen Kirche. An allen Charfreytagen wurde beynahe in allen, selbst in Dorfkirchen die Leidensgeschichte unsers Herrn nach irgend einer Musik dramatisch-oratorisch abgesungen, d. h., die Rollen der in der heil. Schrift dabey vorkommenden Personen waren vertheilt. So liest man in der ältesten grossen Kirchengesänge der Protestanten S. 186: „Volget die Historia von dem Leiden und Sterben unsers Herrn und Seligmachers Jhesu Christi, aus dem Evangelio S. Matthäi kurtz gezogen vnd nach den Personen ausgeteilet, Wie man sie in christlichen Versammlungen pflegt die Marterwochen vber zu singen." Später wurden zu den Worten der Evangelisten noch Kirchenliederverse eingewebt, damit auch die Gemeinde an der Musik thätigen Antheil nehme. So war es zu Seb. Bachs Zeiten und in manchen Gegenden, namentlich Thüringens, hat sich dieser Gebrauch bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts erhalten. — Bach schloss sich mit dem Dichter Picander diesem Gebrauche an und gab ihm eine Kunstform, wie wir sie in gegenwärtigem Werke vor Augen haben.

Den Text zu dieser Passion lieferte ihm also Picander, dessen wahrer Name Christian Friedrich Henrici ist. Auch die Choräle, bis auf wenige, die Bach beyfügte, sind die Wahl des Dichters. Man liest das Gedicht im zweyten Theile der Werke P.s S. 101 — 112 der zweyten Auflage, Leipzig 1734. Die Dedication des Dichters ist aber in der Ostermesse 1729 geschrieben: folglich muss das Werk spätestens 1728 am Charfreytage bey der Vesper in der Kirche zu St. Thomä zum ersten Male aufgeführt worden seyn, was (ohne Angabe des Jahres) über dem Gedichte zu lesen ist. Die Originalpartitur besitzt jetzt Hr. Pölchau in Berlin, eine Zier seiner merkwürdigen musikalischen Bibliothek.

Im dritten Theile der ersten Auflage der Picanderschen Gedichte steht S. 49 — 67 der Text zur Passionsmusik nach dem Evangelisten Marco, mit dem Zusatze „am Charfreytage 1731." Der erste Theil vor der Predigt, der andere nach derselben, wie bey jenem Texte. Der Chor hebt hier mit den Worten an: „Geh, Jesu, geh zu deiner Pein" etc. Wo jetzt die Bachsche Musik dazu liegen mag, weiss ich nicht. Dagegen ist Sebastians Passionsmusik nach dem Evangelisten Lucas in der Notensammlung des sel. Schicht, die jetzt verkauft werden soll, einzusehen und zu haben. Die Bachsche Passion nach dem Evangelisten Johannes ist jetzt in den Händen des Hrn. Musikdir. der Singakademie zu Berlin, des *Dr.* Zelter. Von der fünften kenne ich keine Spur.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(*Fortsetzung.*)

Pavia. Die nach einer Kotzebueschen Farse vom hiesigen maestro Felice Moretti neu componirte Operette: Il tenente e il colonello, wird zwar von der hiesigen Minerva Ticinese eine musica brillantissima, piena di vita genannt, und der Componist wurde auch mehre Abende auf die Scene gerufen; allein Anscheine nach gehört sie aber ganz zu dem Jahr aus Jahr ein abgeleierten.

Bergamo. Vor seiner Abreise nach Wien, liess sich der erste jetzt lebende Tenorist, Gio. Batt. Rubini zu Anfange des Frühlings, sowohl in der von S. Mayr gestifteten Unione filarmonica, als in der Accademia della Fenice hören, und erregte, wie leicht zu begreifen, bey seinen Landsleuten den grössten Enthusiasmus. Ein mit seiner Frau (gebornen Chomel) aus Pacini's Talismano gesungenes Duett musste wiederholt werden. Unter anderm liess sich die Frau des berühmten Violinisten und Orchesterdirectors Rovelli, Tochter des sel. Componisten Förster aus Wien, mit vielem Beyfalle auf dem Pianoforte hören. Die Unione filarmonica liess bey dieser Gelegenheit eine Medaille prägen: auf der einen Seite die Bildnisse des Ehepaars mit der Umschrift Adelaide e Giovanni Battista Rubini; auf der andern Seite in der Mitte eines Lorberkranzes: Unione filarmonica di Bergamo MDCCCXXX. Eine von Mayr eigens geleitete schöne Nachtmusik beschloss die dem Künstlerpaare gemachte glänzende Aufnahme. Besondere Erwähnung verdient noch die auch in der Mailänder politischen Zeitung nachher abgedruckte, von einem hiesigen Adeligen, Nomens Ottavio Tasca, auf Rubini verfasste lange, aber sehr schöne Ode.

Venedig. Wenn man in der Leipziger musik. Zeitung den Fanatismus liest, mit welchem Rossini's neue Oper Edoardo e Cristina im Frühjahre 1819 auf dem hiesigen Theater S. Benedetto aufgenommen wurde, wird man sich vielleicht wundern, dass diesen Frühling in eben dieser, auf dem Theater S. Luca gegebenen Oper kaum fünf Stücke der Partitur geblieben sind.

Mailand. (Teatro alla Canobbiana). Die Scala, welche ausgebessert und neu ausgemalt wird, bleibt bis nächsten Karneval geschlossen. — Die für uns neuen Hauptsängerinnen sind noch im Beginnen, jung, schön, und lassen hoffen: Elisa Orlandi (angenehme Stimme, nicht ohne Ausdruck), Clorinda Corradi-Pantanelli, accademica filarmonica di Venezia (reine, starke, umfangreiche, ziemlich geläufige Altstimme, gute Aussprache, zuweilen wenig Seele, Kehlton in den niederen Chorden, manches Fehlende in der Gesangsmethode), Chiarina Albertini (eine Französin von italienischen Eltern, ziemlich gute und ziemlich geläufige Sopranstimme, einige Methode, fand mehr als Aufmunterung). Hauptsänger (aus diesen Blättern schon bekannt): Verger, Duprez, Galli (Vincenzo, Bruder und Diminutivus des unter Rom benannten), Mariani (der von seiner schönen Basstimme keinen Gebrauch machen kann). Man eröffnete die Stagione mit Meyerbeers Crociato, den man so zu geben lieber hätte unterlassen sollen. Verger (Adriano), auch durch gefährliche Krankheit seiner Frau betrübt, war nicht zum anhören. In Rossini's Conte Ory gefielen mehre Stücke, besonders im zweyten Acte: im ersten blieb ausser der Introduction und des Finale nichts, alles Uebrige war eingelegtes Zeug. Anfangs Juny suchte man den längst vergessenen Aureliano in Palmira, ebenfalls von Rossini, auf die Scene zu bringen, worin aber nur Weniges einigen Beyfall fand. Am meisten gefiel die in der zweyten Hälfte des Juny gegebene ältere opera buffa Olivo e Pasquale von Hrn. Donizzetti: erstens ist eine opera buffa dermalen eine Seltenheit; zweytens lässt sich diese Musik bey all ihrer leider leicht zu errathenden Physionomie, und bey allen Reminiscenzen doch gut anhören. Ewig Schade, dass Donizzetti (S. Mayrs Schüler), der seine Opern so zu sagen aus dem Stegreife zu componiren scheint, gerade in der heutigen Musikepoche schreibt; aus ihm hätte ein recht guter Compositeur werden können. Galli's und Verger's Arie, ein Quartett im ersten Acte und ein Duett im zweyten Acte gefielen am meisten. Verger, der viel verloren zu haben schien, zeichnete sich in dieser Oper und auch im genere buffo aus. Galli (Pasquale) übertraf bey weitem Mariani (Olivo). — Seit ungefähr anderthalb Monaten wurden (etwas äusserst Seltenes für Mailand) vier verschiedene musikalische Akademieen gegeben; Ref. konnte bloss der letzten zum Theil beywohnen. 1) Den 21sten May im Theater Canobbiana, Gentile Borgondio, Kammersängerin S. M. des Kaisers von Oestreich, Mitglied der philharmonischen Akademie von Bologna und Cracau — Beyfall, aber leeres Theater. Starken Beyfall fand die Sängerin Elisa Taccani, wegen reiner, geläufiger Sopranstimme, guter Aussprache und guten Stils; sie musste ihre Arie aus Mercadante's Caritea wiederholen. 2) Den 4ten Juny, im Redoutensaale. Hr. Benedict (S. Neapel in meinem vorigen Berichte; schreibt sich auf dem Zettel Schüler von Weber und Hummel) liess sich mit dem ersten Tempo eines Concerts, mit einem Duette für Pianoforte und Flöte (beyde von seiner Composition), einem andern Duett concertante für zwey Pianoforte (von Herz) mit Beyfall hören. Er ist gleich darauf nach Frankreich abgereist. 3) Den 9ten Juny in der Canobbiana. Ernesto Cavallini, Clarinettist und Zögling des hiesigen Conservatoriums, und Luigi Anglois, Contrabassist im Dienste S. M. des Königs von Sardinien — Beyfall (Hr. Anglois im Cantabile recht brav), wenig Zuhörer. 4) Den 5ten Juny im Redoutensaale. Carolina Perthaler, auch in Deutschland als ausgezeichnete Pianofortespielerin bekannt, spielte bey vollem Saale ein Concert von Herz, concertante Variationen für Pianoforte und Violine von Mayseder (mit Hrn. Eugenio Cavallini) und Variationen mit Begleitung des Orchesters von Pixis mit starkem Beyfalle, und wurde nach jedem Stücke hervorgerufen. Diese Künstlerin, deren Spiel man jenem des Hrn. Benedict vorzieht, hatte sich bereits vorher auf dem Theater zu Brescia hören lassen und eine glänzende Aufnahme gefunden.

Ein Triumvirat hiesiger reicher Particuliers hatte, als Barbaja's Impresa zu Ende ging, darauf speculirt, die Scala für künftigen Karneval zu erhalten und engagirte daher vorläufig für starke Summen Rubini, Galli, die Pasta, die Roser (eine Wienerin mit einer herrlichen Stimme, die sich in Mailand seit langer Zeit im Gesange perfectionirt), Bellini, nebst vorzüglichen Subjecten für's Ballet. Da es ihnen aber mit der Scala fehlschlug (sie ist bereits auf fünf Stagioni an einen Andern verpachtet),

so bleibt ihnen jetzt blos das viel kleinere Theater Carcano übrig, wo also künftigen Karneval eine seltene Vereinigung dreyer jetzt lebenden grössten Sänger zu hören seyn wird, wo aber der starke Verlust, sey es auch zum Erdrücken voll, schon zum Voraus berechnet ist, für die Unternehmer jedoch nicht sehr empfindlich seyn dürfte (einer von ihnen hat über 100,000 Gulden jährliche Einkünfte). Für die Scala, sagt man, seyen bereits die Grisi, die Pisaroni, die Schütz nebst Mari und Bionnini engagirt.

(Beschluss folgt.)

Stuttgart. Neuigkeiten der letztverwichenen Monate waren folgende: 1) „Zwey Nächte", komische Oper von Boieldieu; 2) „Zwey Worte oder die Nacht im Walde," Singspiel in einem Acte von D'Alayrac, und 3) „Wilhelm Tell" von Rossini. — Die zwey Nächte hatten sich Trotz der charakteristischen, jovialen, melodischen und anmuthigen, zum Theil sehr gehaltvollen Musik des geschätzten und anerkannten Tonsetzers der überall beliebten und gern gesehenen Opern Johann von Paris, Rosalieb — Rothkäppchen u. a., aus welchen in dieser seiner neuesten Arbeit einige Reminiscenzen wiederklingen, keines entschiedenen und allgemeinen Beyfalls zu erfreuen. Obwohl die Darstellung durch Scenerie und Costüme reichlich ausstaffirt war, Hofkapelle und Chor im Vereine mit den Sängern und Sängerinnen unserer Bühne Treffliches leistete, auch das Arrangement Lob verdiente, so wurde diese Oper bis jetzt doch nur ein einziges Mal wiederholt, und zwar, zum Vortheile des Ganzen, mit mehren musikalischen Abkürzungen. Einen Theil der Schuld des mässigen Beyfalls im Allgemeinen und der ziemlichen Kälte des Publicums trägt unstreitig wohl das Buch, das an sich schon an Breite und Länge leidet, und noch obendrein sehr mittelmässig und holpricht übersetzt ist; den andern Theil mögen die Darsteller der Hauptpartieen im Stücke auf sich nehmen, deren Spiel bey weitem nicht fein, ungebunden, frey und lebendig genug war. Die Rollen waren folgendermaassen besetzt: Lord Fingar und Sir Eduard, die Herren Hambuch und Jäger; Viktor, französischer Kammerdiener, Herr Pezold; Malvina, Dem. Canzi; Stroun, Castellan, Hr. Häser; Jakman, Laufer, und Carill, ein junger Bergbewohner, die Herren Rohde und Tourny; Betty, Strouns Tochter, Frau von Pistrich; und endlich Jobson, Constabel, Hr. Kunz. Die Ouverture, das erste Finale, ein Liedchen von Betty, ganz allerliebst componirt und vorgetragen, und ein Quartett zwischen Stroun, Carill, Betty und Malvina, mit Harfenbegleitung, fanden lauten Beyfall. Ein Duett zwischen Betty und Carill sangen Frau von Pistrich und Hr. Tourny mit vieler Laune und Lebendigkeit. Eduards liebliche Romanze, in welcher er das schöne Frankreich besingt, trug Herr Jäger einfach und sehr gemüthlich vor. Am wenigsten sprach Viktors Arie an. Sie ist zwar sehr verständig und lobenswerth componirt, obwohl ein wenig stark instrumentirt, verlor aber schon dadurch etwas von dem eigenthümlichen musikalischen Character, dass sie anstatt aus C dur aus A dur gesungen wurde, und ermüdet Sänger und Zuhörer durch ihre allzugrosse Länge. Auch sollte sie eigentlich mehr declamirt, als gesungen werden. Hr. Pezold gab sich viele Mühe, aber es gelang ihm nicht, ihre Bedeutung und scenische Exposition in ein klares Licht zu setzen, und das Publicum zu verständigen, was er durch sie sagen und ausdrücken wollte. D'Alayrac's Musik zu den zwey Worten ist ziemlich flach und veraltet. Warum hatte man nicht die liebliche, hier stets gern gehörte Musik von C. Kreutzer beybehalten? Hr. Tourny spielte darin den Valbelle recht frisch und feurig, und sang auch gut; desgleichen zeichnete sich als Wirthin Frau von Knoll durch ihr komisches Spiel zu ihrem Vortheile aus. Die Chöre griffen präcis in einander. — Ueber Rossini's Tell sind die Meinungen sehr verschieden, und nie ist über eine Oper und ihren dramatischen und musikalischen Werth mehr unter uns geeifert und gestritten worden, am meisten dagegen. Möchte Ref. es gleich auch nicht als das Höchste und Vortrefflichste gelten lassen, so weicht doch Rossini's Arbeit und sein Streben nach etwas Vollendeterm und Besserm so sehr von allen seinen übrigen bisherigen Leistungen ab, dass er nicht umhin kann, seinem grossen Talente und seinem wohl gelungenen Werke volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. In diesen Blättern befindet sich von der verehrlichen Redaction derselben eine kritische Beleuchtung des Rossini'schen Tell, bey Gelegenheit der Anzeige des Klavierauszuges dieser Oper, welcher Ref. seinen Beyfall nicht versagen kann; wenn auch im Einzelnen seine Ansicht hin und wieder abweichend seyn sollte, und er vornämlich die deutsche Uebersetzung nicht durchgängig als glücklich aufgefasst und wiedergegeben betrachtet, auch mit der Unterlegung der

deutschen Worte unter den Originaltext nicht immer einverstanden ist *). Die Aufführung dieser Oper war bey uns sehr gelungen zu nennen, und die Abkürzungen einiger Musikstücke zeigten von Einsicht und Theaterkenntniss. Die Besetzung der Partieen waren, wie folgt: Gessler, Hr. Häser; Rudolf der Harras, Hr. List; Tell, Melchthal und Arnold, die Herren Pezold, Kunz und Jäger; Walter Fürst, Hr. Fürst; Leuthold, Hr. Schmidt; Mathilde und Hedwig, die Damen Canzi und Knoll; Gemmy, Tells Sohn, Frau von Pistrich; ein Fischer, Hr. Tourny. Die Wiederholung dieser Oper soll späterhin mit neuen Decorationen und geschmackvollerm Costume statt finden. — Wiederholungen waren: der Schnee, der Vampyr (von Lindpaintner), Johann von Paris, die Stumme von Portici, Barbier von Sevilla, Preciosa, Freyschütz, Belisair mit analoger Musik von Poissl, Tancred, Wiener in Berlin, Bär und Baass, sieben Mädchen in Uniform, Otello, Opferfest, und manche andere in früheren Berichten angezeigte Lieblingsopern und Singspiele. Als Gäste sahen wir zuvörderst Hrn. Reichel und Dem. Stahl, beyde vom Grossherzogl. Hoftheater in Carlsruhe. Beyde traten im unterbrochenen Opferfeste als Massern und Myrrha, im Freyschützen als Caspar und Agathe auf. Sodann gab Hr. Reichel noch den Podesta in der diebischen Elster, und Dem. Stahl beschloss ihr Gastspiel mit der Partie der Amenaide im Tancred. Dem. Stahl hat eine einnehmende Gestalt und sonst ein freundliches Aeussere, besitzt eine sonore, weiche, doch nicht starke Stimme, und trägt mit Empfindung vor. Einfacher, ungekünstelter Gesang sagt ihr am meisten zu. Da sie erst kurze Zeit beym Theater ist, so dürfen die Kunstanforderungen an sie nicht strenge seyn; es ist bey ihr ein schönes Talent vorhanden, und Kunstausbildung reift und wächst erst mit den Jahren. Sie wurde beyfällig aufgemuntert. Was Hrn. Reichel betrifft, so müssen wir die Stärke und Fülle seiner Stimme, welche von bedeutender Ausdehnung ist, bewundern. Als Sänger, im Sinne des Wortes, jedoch bleibt ihm, obgleich er ziemliche Kehlfertigkeit besitzt, noch Manches übrig, als: Licht und Schatten im Vortrage, Rundung und Deutlichkeit in seinen Verzierungen, vor Allem aber Feinheit und Geschmack. Seine Figur imponirt, und ist fast allzu colossal; als Schauspieler ist er nicht eben ausgezeichnet. Er erhielt, besonders als Caspar, vielen Beyfall. — Kurz nachher trat Hr. Butsch, ein noch junger Mann, seit einem Jahre bey dem Stadttheater in Magdeburg engagirt, und früher Zögling der hiesigen Kunstanstalt, bey einem kurzen Besuche in seinem Vaterlande als Richard Boll in der Schweizerfamilie auf, und fand wegen seiner wohlklingenden Bassstimme und des sichtbaren Strebens, sein Talent zu vervollkommnen, aufmunternde Anerkennung seines Fleisses und seiner Fortschritte. — Zuletzt erfreute uns Dem. Heinefetter, ehemals in Frankfurt und Cassel angestellt, auf ihrer Rückreise von Paris mit einigen Darstellungen, und wurde als Desdemona im Otello, Susanne in Mozart's Figaro und als Rosine im Barbier von Sevilla mit Enthusiasmus aufgenommen. Ihre Stimme, die, obschon ein wenig velata, appanata nach dem italienischen Kunstausdrucke ist, hat doch einen eigenthümlichen Wohllaut und Zauber, welcher wirklich hinreissend ist. Sie trägt mit Geschmack und Ausdruck vor, und besitzt eben so viele Kunstfertigkeit in Läufen und Passagen, als sie das portamento in ihrer Gewalt hat. Die in ihren Partieen hin und wieder angebrachten Triller hätten wir ihr übrigens gern erlassen mögen, da sie darin keineswegs Meisterin ist. Was ihr Spiel anbelangt, so wäre zu wünschen, dass ihre Bewegungen weniger ausgreifend gewesen seyn möchten, die Haltung ihres Körpers edler und freyer sich gestaltet, und ihre Worte verständlicher, selbst ihre Aussprache im Gesange reiner und deutlicher gewesen wäre. Ihre jüngere Schwester hatte, da Frau von Pistrich erkrankt war, aus Rücksicht für ihre Schwester, in Figaro's Hochzeit die Partie des Pagen übernommen, genügte aber in keiner Hinsicht. Dem. Heinefetter die ältere wurde jedesmal hervorgerufen; doch vergass unser Publicum keineswegs, den anerkannten Verdiensten der einheimischen braven und ausgezeichneten Künstler und Künstlerinnen durch reichlich gespendeten Beyfall volle Anerkennung zu beweisen. — Nachdem des Balletmeisters Astolfi Verbindlichkeiten gelöst waren, setzte Hr. Horschelt, Kön. Baierscher Balletmeister aus München, welcher mit seiner Gattin und einigen anderen beachtenswerthen Individuen hierher berufen wurde, noch einige grosse Ballets und Divertissements in die Scene, welche durch sinnreiche Erfindung der Composition sowohl, als durch geschmackvolle Anordnung der Tänze und Gruppirungen seinem vorangegangenen Künstlerrufe

*) Ueberall fand die Redact. die Unterlegung des Textes auch nicht gut: nur erkennt sie die undankbare Mühe an, diese Art Uebertragung noch so gut unterzulegen.

vollkommen entsprachen, und den noch anwesenden Tänzern und Tänzerinnen, so wie dem von seinem Vorgänger Astolfi engagirten corps du ballet erst die günstige Gelegenheit verschafften, ihre Talente dem Publicum vollständig und im besten Lichte zu zeigen. Die zwey grossen Ballette, mit welchen uns Hr. Horschelt ergötzte, waren: Aschenbrödel, mit der zum Theil beybehaltenen schönen und ansprechenden Opernmusik von Nicolo-Isouard, und einigen vom Kapellmstr. Lindpaintner neu componirten Stücken; sodann: die Portraits, mit gehaltvoller Musik von Moscheles: und so wurden nicht allein Augen, sondern auch Ohren genussreich durch treffliches Ineinanderwirken von vielen Seiten befriedigt. Auch an prächtigem Costume und Decorationen war nichts gespart. Astolfi sowohl, als Hr. Horschelt erhielten von unserm Könige bey ihrem Abschiede kostbare Geschenke. — Hr. Vögl, Oboist, Mitglied der Kön. Hofkapelle zu Paris, der academie royale de musique, Professor des Conservatoriums, und Ritter der Ehrenlegion, ein sehr ausgezeichneter, vielleicht auf seinem Instrumente einer der ersten lebenden Künstler, gab vor Kurzem auf seiner Durchreise im Saale des Museums ein grosses Concert, das zwar nicht sehr zahlreich, aber von einem ausgesuchten und glänzenden Auditorium besucht war. Die darin vorkommenden Musikstücke waren: Ouverture aus Figaro von Mozart; Concertino für die Oboe, componirt und vorgetragen von Gustav Vogt; Arie von Pacini, gesungen von Dem. Canzi. Ave Maria für eine Sopranstimme mit Begleitung des englischen Horns von Cherubini (ein treffliches, höchst einfaches Musikstück, gesungen und begleitet von Frau von Knoll und Vogt). Variationen fürs Portepiano von Czerny, gespielt von Adolph Hollenstein; Duett aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Dem. Canzi und Hrn. Häser; Sweet Hom, englische Melodie und Variationen für die Oboe, von dem Concertgeber gesetzt und vorgetragen. Dem braven, und dabey so bescheidenen Künstler wurde in allen seinen Leistungen lauter Beyfall gezollt. — Die vier letzten Abonnementsconcerte der Kön. Hofkapelle im Redoutensaale boten abermals viel Gutes und Schönes dar. Man gab uns Symphonieen von J. Haydn, von Mozart (G moll), eine neue Symphonie (No. 3. D moll) von Kalliwoda, ein Werk, das sich durch Feuer, tiefe Kenntniss der Harmonie, und treffliche Anwendung und Benutzung der ihm zu Gebote stehenden Mittel der Instrumente vor vielen Componisten der neuern Zeit rühmlich auszeichnet. Wir hörten die Introduction aus Spohrs Jessonda, Bachus Preis, Chor von Winter mit untermischten Solis, das Oratorium von Grüneisen und Lindpaintner „Der Jüngling zu Nain." Dem. Canzi und Frau von Pistrich erfreuten uns durch mehre Arien etc. Auch war für uns die Composition des Bayerschen Schützenmarsches (aus den Gedichten des Königs Ludwig von Bayern) von Stuntz eine neue angenehme musikalische Erscheinung; vor Allem aber interessirte in einem Concerte zum Besten des Hoftheaterchors die Freunde alter klassischer Musik Emanuel Bach's grosses Heilig, das aber leider vom Orchester und Chor nicht fleissig genug eingeübt schien, und daher nicht präcis und rein genug zusammengriff. Ferner wurde das Vater Unser von Jacobi, von Zöllner, dem bekannten guten Orgelspieler, in Musik gesetzt, uns zum Besten gegeben, das viel Schönes enthält, aber sonderbar genug, keinen einzigen Fugensatz. Von den Instrumentalisten der Kön. Hofkapelle zeichneten sich wie immer die Herren Mollique, durch ein neues sehr brav durchgearbeitetes und trefflich vorgetragenes Potpourri über Melodieen aus der Stummen von Portici, Krüger und Ruthart durch ein Concertante für Flöte und Oboe von Moscheles, Kraft auf dem Violoncelle, Neukirchner auf dem Fagotte, und Beerhalter auf der Clarinette rühmlichst aus. Hr. Kapellmstr. Kalliwoda hatte auch die Gefälligkeit, sich in einem der Kapellconcerte auf der Violine hören zu lassen, und trug mit Geschmack und Kunstfertigkeit ein Concertino seiner Composition vor, nachdem er vorher sich in einem Violoncellconcerte hatte hören lassen. Hr. Concertmstr. Pechatschek aus Karlsruhe, noch vor einigen Jahren der unsrige, spielte gleichfalls in einem Kammerconcerte bey Hofe; desgleichen der sehr geschickte Violoncellist Hr. Meuter von der Kapelle des Fürsten zu Hechingen. — Das allgemeine vaterländische Liederfest zu Esslingen, unweit Stuttgart, wurde abermals am Pfingstmontage mit Reden und Gesängen, an denen auch Frauenchöre Theil nahmen, gefeyert. Auch Schillers Gedächtnissfeyer wurde am 9ten May auf der Silberburg würdig von einer grossen Anzahl von Kunstfreunden, Künstlern und Dilettanten begangen. Das Program enthielt unter Anderm: Cantate, von Gustav Schwab gedichtet, in Musik gesetzt und mit Begleitung von Blasinstrumenten vom Kapellmstr. Lindpaintner (eine wohl gelungene wackere Arbeit, die allgemeine Anerkennung fand); Chor von C. M. von Weber aus

Euryanthe mit analogen neuen Worten; Frühlingslied am Todestage Schillers von Friedrich Ritter, hiesigem Senator, mit Musik von Lindpaintner (gemüthvoll). Liederkranz und Liedertafel halten regelmäßig ihre musikalischen Zusammenkünfte. — In der Spitalkirche hörten wir in der Charwoche einen recht gut gearbeiteten Psalm von Kocher, in der katholischen Kirche am verflossenen Osterfeste J. Haydn's schöne Messe Nr. 3. D moll. — Herr A. Stöpel hat, wegen seiner Reise nach Paris, sein Institut einem Hrn. Dr. Schilling aus Göttingen übertragen, von dessen Lehrmethode und sonstigen Verbesserungen in der Anstalt, welche er dem Publicum versprach, Ref. nichts berichten kann, da er zur Zeit noch nicht Gelegenheit fand, seine Elementarschule zu besuchen. — Nach einer Königlichen Verordnung ist das Hervorrufen einheimischer Mitglieder des Schauspiels und der Oper ein- für alle Mal untersagt, und sonach ein längst gefühlter und weggewünschter Missbrauch, der nur als relative Ehrenbezeugung einem wahrhaften Künstler gelten konnte, indem nur zu oft Animosität und Partheylichkeit dabey ins Spiel kam, abgestellt. — Sr. Maj. der König hat den alten verdienstvollen Hofmusicus und Musik-Verwalter Schaul an seinem 50jährigen Dienstjubiläum, an welchem Tage zugleich sein Geburtsfest war, durch den Kön. Hoftheaterdirector Hrn. Grafen von Leutrum in einer zusammenberufenen Plenarversammlung des sämmtlichen Theaterpersonales die goldene Civil-Verdienst-Medaille als Zeichen seiner höchsten Zufriedenheit und Gnade einhändigen lassen. — Bem. Canzi verheyrathet sich in einigen Tagen mit Hrn. Wallbach, Regisseur des Schauspiels. Vom 19ten Juny an bleibt das Kön. Theater, wie alljährig, auf zwey Monate geschlossen.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opera: Die Flibustier, à grand Orchestre composée par C. Lobe. (Propriété des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Eine gut gedachte, gut gearbeitete Ouverture, die nicht aus leerem Klingklang besteht, wie so viele. Ob sie besser gefallen wird, als Klingklang, wird auf die Leute ankommen, die sie hören. Hoffentlich wird die Oper, die von Kennern als trefflich bezeichnet wird, bald auf mehren teutschen Theatern gegeben werden. Auf alle Fälle erscheint sie im Klavierauszuge, vom Componisten selbst bearbeitet. Die Ouverture ist bereits, vom Componisten selbst à 4 m. p. le Pfte. arrangirt, in derselben Verlagshandlung erschienen. Pr. 12 Gr.

Würde der Frauen, Gedicht von Fr. Schiller, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von Conradin Kreutzer. 28stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey H. A. Probst. Pr. 12 Gr.

Der vorzüglich als Gesangcomponist längst beliebte Kapellmstr. am K. K. Hoftheater in Wien, Hr. Conr. Kreutzer, gibt hier wieder einen angemessen declamirten, wohl ansprechenden Gesang für Alle, die anspruchlosen, leicht singbaren Weisen hold sind. Es gelang ihm in der neuesten Zeit nicht immer, seinen schlichten Melodieen auch den wirksamen Hauch des Geistes und jene Lieblichkeit mitzutheilen, die in den meisten seiner Frühlings- und Wanderlieder so ergötzlich spielen. Wir freuen uns daher um so mehr, das Gute und Angenehme seiner frühern Art hier wieder zu finden. Dass die musikalische Behandlung dieses Gedichts nicht auf Originelles und Tiefes ausging, vielmehr überall das Natürliche mit dem Angemessenen zu verknüpfen sich begnügte, ist gerade bey Schillers Gedichten aus mancherley Gründen, in den meisten Fällen zu loben. Wir glauben daher unter des Verf. neueren, uns bekannt gewordenen Compositionen diesen schlichten Gesang mehr als manchen andern für Freunde leicht eingänglicher Geselligkeitsmusik auszeichnen zu müssen.

No. 1. Variations sur une Valse favorite (Wiener Trauerwalzer) pour le Pianof. composées — par C. G. Hopner. Dresde, en Commission chez C. F. Meser. Prix 12 Gr.

Das erste öffentlich bekannt gemachte Werkchen dieses Verf. zeigt von nicht geringer Fertigkeit auf dem Pianoforte. Die Variationen wechseln gehörig und geben gut Verbundenes auf neue Weise, doch nichts Affectirtes und übermässig Frappantes zu hören. Sie sind nicht schwer, werden

Gedanken Veranlassung geben, die am Ende der Kunst zu Gute kommen.

So ist der Ausdruck: *in Musik gesezt*, so natürlich er ist, und so wenig Besonderes er auszusagen scheint, doch so reichhaltig und giebt einem denkenden Kopf so viel Stoff, zumal wenn er auf dem Titel von Werken, wie dieses hier angezeigte, steht, dafs er eine sehr fruchtbare Abhandlung zuliefse. Denn er leitet geradehin auf den innersten und reinsten Begriff der Kunst, so wie auf dessen Gegentheil, und giebt Aufschlufs über die Frage: ob die Musik etwas für sich Bestehendes, oder ob sie eine Sprache ist, in die sich gut oder schlecht hinein *übersetzen* läfst, und ob sie als eine spröde oder weiche *Form* angesehen werden mufs, in welche sich alle mögliche Bilder der Imagination, alle mögliche Ahnungsgedanken, aller mögliche Sinn oder Unsinn wohl oder übel hineindrücken läfst, so dafs man nur Worte mit Tönen übergiefsen darf, um ein musikalisches Sang- und Klangwerk herauszubekommen. Es ist nichts leichter hingeschrieben, als dieses Wort: in Musik gesezt; aber alle die Herren, die die Lieder und durchkomponirten Balladen und Romanzen, die *Siege der Unschuld* und die *Röschen und Theobald* und was dem gleich kommt, wie mit dem Musikstempel bezeichnete Lämmer vor sich her treiben und auf den öffentlichen Markt bringen, bedenken nicht, dafs sie dadurch sich selber ihr Urtheil sprechen und ihre Unwissenheit in dem Geist der Musik, und in Allem verrathen, was zu einer verständigen Komposition eines Textes gehört. Was läfst sich nicht Alles nach dem gangbaren Mafsstabe in Musik setzen! Ey wenn's blos auf Töne ankommt, so kann man statt des Siegs der Unschuld aus den Zeiten des Hussitenkrieges, — eine lange und langweilige *Erzählung* — den ganzen genommen Hussitenkrieg selber in Musik setzen; kann in Musik setzen, was der Zolleinnehmer mir sagt, wenn ich bezahlen mufs und über schlechte Wege brumme; kann — was doch wohl nicht wenig wäre! — alle Berichte über die Aufführung der *Schöpfung* von Haydn und alle die Nachrichten und Verhandlungen über die Kuh- und Schutzpocken, in Musik setzen, die im Reichsanzeiger stehen.

Also, ihr Herren vom Satze, die ihr alles, was in Verse gekleidet vor euren Augen vorübergehet, gleich darüber her seyd, in Musik zu bringen, *setzt* euch lieber auf die Bank, und lernet was an der Kunst Wissenschaft ist und was man nothwendig wissen mufs, um sich als Komponist nicht lächerlich zu machen. Dann werdet ihr nicht, wie dieser Hr. L. hier, an die ganze Armatur der Musik rütteln dürfen, um einen einfachen Gedanken und Geschichten, die jedes alte Weib eben so gut *erzählen* könnte, mit musikalischem Chiaravari heraus zu staffiren, um die Welt glauben zu machen, ihr hättet ein musikalisches *Werk* geschrieben, und was da von Figuren hängt und rollt und was sich von dissonirenden Akkorden — die sich meist einander ausstehen — als etwas Gelehrtes grofs macht, habe etwas auf sich. Es ist nichts damit, wofern es keinen vernünftigen Sinn hat.

Nach dieser Apostrophe, zu welcher der Unwille über die ewigen Mifsgeburten des Tages, trotz allen wiederholten Belehrungen und Warnungen, hinreifst, sey denn über diese Ballade weiter nichts gesagt, als Dank dem Verfasser und Verleger, dafs sie dem Publikum eine Piece aufstellten, woraus man lernen kann, wie man — *nicht* komponiren mufs.

Die Seligkeit der Liebe. Ein Gesang mit Klavierbegleitung. In Musik gesezt von J. H. C. Bornhardt. Berlin, bey Rellstab. (Pr. 20 Gr.)

Hier in dieser Komposition ist Werth. Der Verf. hat gewufst, was er will. Er hat für's erste einen vernünftigen und empfindungsvollen Text gewählt, der musikalischen Ausdruck zuläfst; für's andere und hauptsächlichste hat er den Sinn und Geist seines Textes getroffen, sehr melodieus und ohne Ueberladung — bisweilen nur etwas zu gewöhnlich und bekannt, um nicht gemein zu sagen — geschrieben, und aus der ganzen Anlage, aus der Behandlung dessen, was sich blos als Recitativ giebt, und was sich in

doch für nicht Wenige eine gute Uebung seyn. Einige Druckfehler sind leicht zu finden und zu verbessern.

No. 2. Acht Vorspiele mit eingewebten Choralmelodieen und zwey Fugen für die Orgel componirt — von C. G. Höpner. Op. 2. Dresden, Verlag und Eigenthum der Meser'schen Kunst- und Musikalienhandlung. Pr. 1 Thlr.

Der Hr. Verf. gibt sich hier als einen Schüler Joh. Schneiders, des wackern Orgelspielers, zu erkennen und zeigt sich seines Meisters würdig. Das Werk bringt, was der Titel verspricht; die Choräle sind schön in die Figurationen verwebt, zuweilen wahrhaft kunstvoll. Schon die erste Nummer „Nun danket alle Gott" bezeugt diess, noch mehr die zweyte, wo die Melodie des herrlichen Gesanges „Befiehl du deine Wege" einen Tact später in der Unterquinte einsetzt und geschickt zu Ende geführt wird, bis das Pedal, das früher zur Doppelmelodie in Vierteln figurirte, nun die Melodie aufnimmt und auf den Manualen in reicheren Verzierungen begleitet wird. Das Pedal hat in allen acht Vorspielen sein besonderes Notensystem, geht also selbstständig, wie es zweckmässig ist. Die beyden Schlussfugen sind klar und kurz. Und so machen denn diese Erstlingserzeugnisse Ansprüche auf gewissenhafte Empfehlung.

Guillaume Tell, Musique de G. Rossini, Ouverture à grand Orchestre. (Propr. des édit.) Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 6 Fl.

Nach ausführlicher Recension dieser Oper bleibt uns nichts übrig, als die einfache Anzeige, dass diese Ouverture, gut gedruckt, auch einzeln zum Besten der Concerte ausgegeben wird.

No. 1. Ouverture et huit pièces favoris de l'opera „la Muette de Portici" par D. F. E. Auber arrangés pour deux Violons. (Propr. des édit.) Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis 1 Fl. 36 Kr.

No. 2. Ouverture et sept pièces favoris de l'opera „la Fiancée" par Auber — wie oben. Preis 1 Fl. 24 Kr.

Auch über diese beyden Opern ist wiederholt in diesen Blättern geurtheilt worden; beyde sind bekannt und beliebt. Wir haben also auch hier nichts weiter auszusprechen, als dass Einrichtung, Wahl, Druck und Papier gut sind. Für Vergnügen und Uebung nicht weniger Violinspieler, besonders derer, die entfernt von grösseren Städten leben und nur selten Opern und Concerte besuchen können, ist dadurch dankenswerth gesorgt.

Drey Lieder aus den Gedichten Seiner Maj. des Königs Ludwig von Baiern, für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarrenbegleitung, in Musik gesetzt von Donat Müller. Op. 30. Augsburg, bey Kranzfelder. Jedes Lied: Pr. 18 Kr.

Das erste „An die Liebe" einfach und gefühlt zu gefühlten Worten; das zweyte „An die Liebende" nicht minder natürlich und ansprechend; das dritte „Vergebliche Warnung" gefällt uns nicht: die Polonaisenmelodie ist gar zu gewöhnlich und nichts sagend. Dagegen werden sich die beyden ersten viele Freunde gewinnen. Das Papier ist gut, der Druck besser als hier gewöhnlich.

Pange lingua, nach der Art, wie es in den hohen Kathedralen abgesungen wird. Für Orgel und eine Basstimme, mit vollständig unterlegtem Texte, componirt von Donat Müller. Op. 33. Augsburg, bey Kranzfelder und Böhm. Pr. 27 Kr.

Der bekannte römisch-katholische Abendmahlsgesang ist hier mit ausgesetzter Orgelbegleitung Jedem, dem es nothwendig oder willkommen ist, zugänglich gemacht und deutlich gedruckt worden. Der Gesang ist choralmässig.

Introduction et Variations sur un thème favori pour le Pianoforte, comp. —— par F. X. Chwatal. Oeuv. 2. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Nach der, die erste Seite einnehmenden Einleitung, deren zweyte Abtheilung zum Thema überleitet, folgt diess Thema, und die sieben Variationen sind in modernen und meistens lebhaften Figuren für Pianisten, oder wohl noch passender, Pianistinnen, von ziemlicher Fertigkeit, geschrieben. Die letzte hat einen etwas verlängerten, rauschenden Schluss.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten August. Nº. 34. 1830.

Recension.

1. *Caprice pour le Pianoforte, comp. par J. C. Lobe.* Oeuvr. 15. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

2. *Variations pour le Pianoforte, comp. par J. C. Lobe.* Oeuvr. 16. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das Geschäft eines ehrlichen Recensenten gedruckter musikalischer Compositionen ist in neuester Zeit viel langweiliger und mühseliger geworden, als es vormals war. Unter der ungeheuern Menge neu erscheinender Werkchen und Werkleinchen finden sich gar zu viele, denen sich weder Uebles, noch Gutes nachsagen lässt; die nicht schlecht und kunstgemäss geschrieben sind; die alle einander nahe stehen, und klingen, als hätte man sie schon ehedem oftmals gehört; die nicht Fisch, nicht Fleisch, nicht kalt, nicht warm, nicht sauer, nicht süss sind. Dergleichen nun in Stössen durchzugehn: das ist das Langweilige. Nun soll doch aber, wenigstens von einer nahm haften Anzahl, Etwas gesagt werden. Was kann man aber davon sagen, ausser: es ist da, das ist sein Inhalt, es ist in diesem oder diesem Grade leicht oder schwer auszuführen, für diese oder diese Liebhaber und Liebhaberinnen geeignet? Solche tiefe Bemerkungen aber zwar der Sache nach, doch nicht immer den Worten nach, zu wiederholen, und vielleicht dem Anzuzeigenden noch eine Seite abzugewinnen, von welcher aus sonst irgend ein verständiges Wort hinzugesetzt werden könnte: das ist das Mühselige. Die Erscheinung selbst, dass jetzt so zahllose Musikstücke jener Art gedruckt werden, ist leicht zu erklären, schwer mit dem gehörigen Gleichmuthe aufzunehmen, und gar nicht zu verhindern. Die Musik und Musikübung ist nun einmal unter uns in das alltägliche Leben eingetreten, und bey dem jetzt fast überall verbesserten Elementarunterrichte lernen die Scholaren auch schreiben, und meist ziemlich fehlerfrey schreiben. Da kömmt nun fast Jedem (wo nicht auch Jeder) zuweilen die Lust an, sich sein Stückchen selbst zu machen. Warum nicht? sagt er. Steht das Ding nun einmal auf dem Papiere, so möchte er's auch gedruckt sehen. Warum nicht? sagt er nochmals. Ist es auch kein Kunstwerk, noch sonst eine bedeutende Sache damit: so wird's ja doch hin und wieder Leute geben, denen es wenigstens einiges Vergnügen macht. Macht's doch deiner Frau, deinen Kindern, Gevattern und Tischgenossen viel Vergnügen! Du willst doch nach einem Verleger fragen! Und der findet sich bald. Warum nicht? sagt auch der. So ein Paar Bogen! Honorar verlangt der Autor nicht; das Dutzend Freyexemplare ist nichts; so viel Abdrücke setzest du leicht ab, dass die wenigen Thaler Kosten und Spesen gedeckt sind, und auch ein Bissen Brod pro studio et labore herauskömmt. Und vielleicht geht's noch besser: man hat der Exempel! — So verläuft die Sache. Jeder hat Recht — in seiner Art; Jeder ist zufrieden — in seiner Art: nur der arme Recensent, dem wird, wie gesagt, Langweile und Mühseligkeit. Was entschädigt denn ihn? was stellt auch ihn zufrieden? Eines zum wenigsten; diess aber sicher und gewiss: wenn er in einem Stosse Mitteldinger unvermuthet — weil er den Mann noch nicht oder doch nur wenig kennt — auf Etwas geräth, das wahrhaft Geist, wahrhaft Kunstsinn, und auch eine reine, gründliche, fleissige Ausführung zeigt.

Diese Entschädigung, diese Zufriedenstellung ist dem Rec. jetzt durch oben genannte Musikstücke des Hrn. L., den er kaum ein wenig kannte, zu Theil geworden. Sie wird durch dieselben auch Anderen zu Theil werden. Beyde Stücke, wenn auch von kleinem Umfange und in nicht auffallender,

nicht anspruchsvoller Form, zeigen jene Vorzüge, die wir vorhin angaben; und diese machen bey eben diesem kleinen Umfange, bey eben dieser Form, nur eine um so angenehmere Wirkung. Hr. L. zeigt sich uns nicht nur als einen Mann von Talent und Kenntnissen, auch nicht nur als einen geschickten, erfahrnen und geübten Musiker, sondern auch als einen solchen, der weiss, was er will, der will, was er soll, der vermag Beydes frey und doch gesetzmässig auszusprechen; das heisst ja wohl: als einen Tonkünstler. Die Caprice ist, wie sie heisst: ganz individuell, mitunter etwas launenhaft, doch aber sehr gut zusammengehalten in der Gemüthsstimmung, wie in den Erfindungen und in der Ausarbeitung. Was die letzte anlangt, so sind besonders die Stellen, S. 5 vom Schlusse des dritten Systems an, bis S. 6 oben, und S. 8 vom Schlusse des vierten Systems an, bis S. 9 oben, so brav, dass wir wünschten, der Verf. wäre an beyden Orten noch ein wenig in dieser Weise fortgefahren: der Stoff hätte es hergegeben, und wir zweifeln nicht, er hätte es vermocht. Auszuführen ist das Stück gar nicht schwer: doch verlangt es solide Spieler. — Die Variationen (sie fangen nicht mit dem gewöhnlichen Oh! und Ach! „Arrige aures, Pamphile!“ an, sondern sogleich mit dem sehr einfachen, gefälligen und doch in gewissem Grade edlen Thema) sind mehr im gewöhnlichen Zuschnitte, aber keinesweges in gewöhnlicher Ausführung. Jede bringt etwas Eigenes, nicht Unbedeutendes für sich, und steht in gutem Verhältnisse zu den anderen. Es sind ihrer sieben; und statt einer achten erhalten wir ein sehr belebtes, ziemlich lang fortgeführtes Scherzo, dem die Hauptsätze des Thema nur zum Grunde liegen und das diess erst gegen das Ende uns wieder näher in Erinnerung bringt. Uebrigens sind die Variationen schwerer auszuführen und mehr das, was man Bravoursprel nennt: doch übertreibt Hr. L. weder die Schwierigkeit bis zum Virtuosenwesen, noch die Bravour bis zum Tumultuarischen. — Beyde Stücke sind schön gestochen und auf sehr gutes Papier gedruckt. Wir wünschen Hrn. L. bald wieder zu begegnen, und noch mehr auf dem ersten, als dem zweyten Wege; denn auf letzterm findet er jetzt viele tüchtige Mitbewerber, auf ersterm nur Einen und den Andern. Und möge er auch ferner, wie hier in dem ersten Stücke, mit so mässigen äusseren Mitteln auszureichen suchen, damit seine Arbeiten auch von Männern benutzt werden können, wie er sie sich nach ihrer Einsicht und ihrem Geschmacke doch zunächst wünschen muss, die aber im Leben mehr zu thun gehabt haben, als täglich Klavier zu spielen und durch tägliches Spiel den Händen die grösste Sicherheit und den Fingern die grösste Beweglichkeit zu erhalten.

Ueber die Function des Gaumenvorhanges. Ein Beytrag zur Theorie der menschlichen Stimme, von Gustav Nauenburg.

Mein physiologisch-akustischer Versuch über die Schallmündungen der menschlichen Stimme in No. 39 (1829) dieser Ztg. hat in No. 27 (1830) Widerspruch gefunden. Ich glaube es der Sache selbst schuldig zu seyn, hier eine Erwiederung auf jenen anonymen Aufsatz erfolgen zu lassen; denn sie ist für die Gesanglehre von Wichtigkeit. Der Streit beruht nur lediglich auf der richtigen oder falschen Ansicht, welche man von der Function des Gaumenvorhanges hat. (cfr. beyde Aufsätze.) Ich behaupte nämlich: dass jeder reine Gesangton bey geschlossenem Gaumenvorhange in der Mundhöhle ertöne; der Gaumenvorhang verschliesst die Choanen oder hinteren Nasenlöcher, wodurch alle Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben wird. — Der Gegner aber sagt geradezu: „diess ist falsch, ganz falsch! nicht bey geschlossenem, sondern bey offenem Gaumenvorhange bildet sich jeder reine Gesangton! — Der Gaumenvorhang ist bey Erklingung der Vocaltöne „ganz unthätig.“ „Keiner von allen Muskeln ist vermögend, den Gaumenvorhang so nach hinten und oben zu ziehen, dass dadurch die Choanen oder hinteren Nasenlöcher verschlossen würden etc.“ —

Wie beweist nun aber X. sein — Recht — und mein — Unrecht? — Er excerpirt auf eine unvollkommene Weise meinen Aufsatz, schaltet („falsch“) („platterdings unmöglich“ etc.) ein, und bringt nun eine — natürlich auch seiner Ansicht — „anatomisch richtige Darstellung des hier hauptsächlich in Frage stehenden Gaumenvorhanges und seiner Function.“ — „Insonderheit (sagt X.) bitte ich Hrn. N. sich zu überzeugen, dass Alles, was ich sage, oder als wahr behaupte, so wie das, was ich als falsch und erfahrungswidrig ausspreche, durch eine so gefältige Prüfung und Beobachtung begründet ist.“

Ich achte jede humane und gründliche

Belehrung, denn Keiner ist vollkommen, wir müssen Alle noch lernen; ein abgesagter Feind bin ich aber von aller blinden Auctoritätsgläubigkeit. Nach der sorgfältigsten Prüfung muss ich die Ansicht des X., obgleich sie im Tone der Infallibilität abgefasst ist, geradezu verwerfen; denn nicht nur meine eigenen Stimmorgane, sondern auch alle mir bekannt gewordenen Physiologieen sagen geradezu das Gegentheil von dem, was X. als „anatomisch richtig" geltend machen will; ich habe in jenem physik. akust. Versuche eigentlich weiter nichts gethan, als die Resultate der Physiologen (welche die Gesanglehre bis dahin mehr oder weniger ignorirt hatte —) in eine nähere Beziehung zur Gesanglehre gebracht. Als Autodidactos der Gesangskunst studirte ich nicht etwa bloss eine Gesanglehre, sondern ich durchprüfte nach und nach fast alle gangbareren Werke, und überzeugte mich, dass sie über den hier in Frage stehenden Punct theils Nichts, theils Widersprechendes und offenbar Falsches lehrten. Nach der herrschenden Ansicht soll die Stimme durch Mund und Nase zugleich ertönen; — was ist natürlicher als dass die Sänger das sogenannte Nasensingen (zumal wenn der Nasenbeyklang nicht grell und widrig ist) für naturgemäss halten; auch ich hatte mir, verleitet durch jene Theorieen, einen Beyklang vom Nasentone angewöhnt; als ich aber bemerkte, dass der helle Klang der Brusttimme dadurch geschwächt wurde, fing ich meine (in No. 39. 1829) mitgetheilten Untersuchungen an, deren Resultate ganz übereinstimmen mit den Forschungen folgender Physiologen:

cfr. 1) A. v. Hallers Grundriss der Physiologie mit Verbesserungen von Wrisberg, Sömmerring und Meckel, umgearbeitet von M. v. Böling. Z. B. Seite 270: „Einige von den Buchstaben nennt man Selbstlauter, die durch die Stimme geschehen, die bloss durch den Mund geht."

2) Lehrsätze der Physiologie von *Dr.* G. Prochaska. Bd. 2. S. 55. „Die Selbstlaute lauten durch den Mund, die Nase ist dabey durch den Gaumenvorhang immer geschlossen, nur der Zungencanal, das ist der Gang, der aus dem Rachen über die Zunge zum Munde oder zur Oeffnung des Mundes führt, leidet sammt dem Munde einige Veränderungen."

3) Physiologie von Burdach S. 683. „Die Selbstlauter oder Vocale sind selbstständige Buchstaben. Sie werden bloss durch die Wirkung des Kehlkopfs etc. hervorgebracht; die Nasenhöhle ist dabey durch das Gaumensegel geschlossen."

4) Physiologia medicinalis auctore M. a. Lenhossék, pars altera p. 93 §. 414 „Ubi palatum molle aut velum pendulum deficiunt, vel saltem claudere choanas nequeunt, omnes fere literae, praeter nasales m et n ingrato resonant sonitu (psellismus nasalis, rhinophonia)." Cfr. p. 86 §. 441.

5) Grundriss der Physiologie von *Dr.* K. A. Rudolphi. Bd. 2. S. 599. „Der Vocal ist ein Laut der Stimme, der durch die Oeffnung der Lippen herausgelassen wird. An einem Selbstlaute haben weder die Nase, noch die Zähne einigen Antheil, sondern es lautet bey ihm die einzige und reine Stimme."

6) Sehr ausführlich handelt gerade über diesen Gegenstand *Dr.* Eggert in seinem Werke (1828): Die organische Natur des Menschen 1 Bd. S. 440 u. d. f. §. 459 heisst es z. B. „die Luft geht durch die Stimmritze und erhält vom Kehldeckel die Richtung gegen den weichen Gaumen. §. 460 (Ende) sagt er ebenfalls, dass durch den Gaumenvorhang die hintere Oeffnung der Nase von der Mundhöhle gänzlich abgeschnitten, dass durch das Verschliessen der Choanen eine geschlossene Wölbung hervorgebracht wird, an welcher der aus der Stimmritze tretende und sich am Kehldeckel stossende Luftstrom einen immer angemessenen Gegendruck findet, und gegen die Mundhöhle geleitet wird. Dieses so für die Stimme und Sprache sich bauende Gewölbe des weichen Gaumens wird (bis zur Mundöffnung) fortgesetzt, durch die pulpöse Membran des harten Gaumens etc."

7) will ich noch die Physiologie von Magendie (aus dem Französischen übersetzt von *Dr.* Hofacker) anführen; auch hier wird 1 B. S. 189 gesagt: „die Zunge muss (bey Hervorbringung der Töne) nach hinten gezogen, das Gaumensegel horizontal und elastisch gespannt und somit die Nasenhöhlen von hinten verschlossen werden. In diesem Falle haben offenbar die Rachen- und Mundhöhle die Function eines Sprachrohrs. Wenn der Ton mit durch die Nase geht, so wird er dumpf werden, indem die Gestalt dieser Höhlen sehr dazu geeignet ist, die Stärke des Tons zu schwächen etc." Was muss nun aber Herr X. consequenter Weise zu diesen

Theorieen sagen? „Sie sind falsch, ganz falsch.“ Wäre es nicht die grösste Thorheit, wenn ich meinen eigenen (Gott Lob!) gesunden Augen und Ohren nicht mehr trauen, wenn ich die gründlichen Forschungen geachteter Physiologen deshalb jetzt als falsch verwerfen wollte, weil mir eine unbekannte Grösse X. zuruft: „Alles was ich sage, oder als wahr behaupte, ist durch eine sorgfältige Prüfung und Beobachtung begründet; meine Darstellung des hier hauptsächlich in Frage stehenden Gaumenvorhanges und seiner Function ist anatomisch richtig“ (!!) — Hat aber X. wirklich triftige Gründe, die Theorie der genannten Physiologen für „ganz falsch“ zu erklären, so möge er doch einmal in einer medicinischen — ich sage — medicinischen Zeitschrift seine „anatomisch richtige“ Theorie zur Prüfung vorlegen; wir wollen doch erst abwarten, was die Physiologen zu dieser „anatomisch richtigen“ Theorie und zu der apodiktischen Behauptung des Herrn X. sagen werden. —

Ich könnte mich nun über mehre einzelne Stellen jenes Aufsatzes ausbreiten und zeigen, wie oberflächlich, falsch und anmaassend X. meine Ansicht beurtheilt hat; das gehört jedoch nicht nothwendig zur Sache, wohl aber Beweise, die Hr. X. nicht zu geben beliebte.

Halle, im July 1830.

G. Nauenburg.

Nachrichten.

Mailand, den 7ten July 1830.
(Beschluss.)

Miscellen.

In meinem jüngsten Berichte geschah Erwähnung von dem Aufsatze über den climatischen Einfluss auf die menschliche Stimme u. s. w. von *Dr.* Krug (eigentlich von Hr. Kanne) in der Cäcilia Bd. XI. S. 1. Ebendas. S. 209, findet sich auch ein anderer, den Einfluss des römischen Climas auf die Gesangsfähigkeit betreffender Artikel von Hrn. Sievers, wo (S. 210) unter anderen sonderbaren Dingen auch als eine erwiesene (!!!) Wahrheit aufgestellt wird, dass Roms Luft und Clima zu den gesundesten der Erde gehören. Gleich darauf heisst es, Rom habe ein sehr heisses Clima. Ebendas. (im Aufsatze: Paganini in Rom) wird sogar (S. 254) behauptet, Rom sey die am meisten musikalische Stadt von ganz Italien, ja von ganz Europa. *Ref.*, selbst Physiker, von dem Manches in climatologischer Hinsicht in Deutschland und in Italien öffentlich im Drucke erschienen ist, und der Italien in jeder Hinsicht gewiss besser kennt als Hr. S., hält es gar nicht der Mühe werth, die Nichtigkeit dieser drey Behauptungen factisch zu zeigen, wie er es zuweilen in diesen Blättern mit anderen Behauptungen des Hrn. S. gethan hat. Allerliebst ist der Ausdruck: „sehr heisses Clima.“ Wie soll man Guinea, das heisseste aller heissen Tropenländer, nennen? Oder meint Hr. S. etwa die warmen Monate July und August, die doch weder ein heisses noch ein sehr heisses Clima ausmachen, da gibt es selbst nördliche Polargegenden, wo es in eben denselben Monaten noch wärmer ist, als zu Rom, und, wie man im gemeinen Leben zu sagen pflegt, sehr heiss macht. Niemand wird übrigens in Abrede seyn, dass Italiens milderes Clima überhaupt, und einige Localitäten desselben, insbesondere auf die menschliche Stimme, die an der Nordspitze liegende Stadt Bergamo vielleicht vorzüglich auf Tenorstimmen, wirken können, besonders wenn von unbekannten individuellen climatischen Einflüssen die Rede ist; man betrachte es aber keineswegs als nächste Ursache Italiens zahlreicher Sänger und bedenke, dass Lebensart, Sitten und andere vom Clima nicht immer abhängige Umstände hier das Meiste dazu beytragen. Vor Allem vergesse man nicht, dass Italien und Theater synonim sind: kein Theater, kein Italien. Die Oper steht oben an, und ist, gut oder schlecht, auch in ganz unbedeutenden kleinen Städten, sogar in Marktflecken, man könnte fast sagen auf allen Plätzen und Strassen zu finden; denn die Favoritstücke werden ja daselbst das ganze Jahr hindurch von den Scharlatanen beyderley Geschlechts und von den Drehorgeln abgesungen und abgeleyert; ein Schwarm Müssiggänger, Kinder des ächt climatischen, selbst den thätigsten Ausländer befallenden dolce far niente, singen, zum Theil auch aus Langeweile, und ihnen wieder andere, Grosse und Kleine, alles nach: kurz, in Italien singt so zu sagen Alles. Gerade jene Länder, welche die meiste Anzahl Theater und Opern haben, wie die Lombardey und der Kirchenstaat, erzeugen natürlicher Weise auch die grösste Anzahl Sänger. Im Königreiche beyder Sicilien ist, ausser den beyden Hauptstädten Neapel und Palermo, allenfalls noch Messina und Catania;

in Toscana, ausser Florenz nur Livorno, Pisa und Siena in dieser Hinsicht nennenswerth, weswegen diese Länder auch weit weniger Sänger als die vorigen aufweisen können. Hätte Deutschland seit zwey Jahrhunderten verhältnissmässig eben so viele Theater, Singanstalten und Opern als Italien gehabt, so würde es verhältnissmässig eben so viele und wahrscheinlich bessere Sänger als das irdische Paradies aufzuweisen haben. Ist es nicht Thatsache, dass Wien, wo die Oper von jeher am meisten blühte, die gröste Zahl deutscher Sänger erzeugte; dass in den letzten Zeiten, wo die Oper in Deutschland immer mehr in Aufnahme kam, viele, mitunter treffliche Sänger entstanden? Die Namen Metzger, Canzi, Sontag, Schechner, Schröder, Unger, Schätzel, Heinefetter, Fischer, Fink, Karl, Roser, Haitzinger, Forti und andere werden jetzt auch hier zu Lande mit Achtung ausgesprochen, während man vor funfzehn Jahren nicht einen einzigen deutschen Sänger nannte. Und zeichnen sich nicht dermalen seit der stärkern Verbreitung der Oper auch französische und selbst — englische Sänger aus? Warum soll nicht jedes gebildete Land durch Gesangscultur verhältnissmässig eben so viel singen, und eben so viele Sänger als Italien erzeugen können? Und wie steht's mit Südfrankreich, Spanien, Portugal u. s. w., die doch auch ein mildes Clima, und schönen Himmel besitzen? — Dass Deutschland, wie oben bemerkt wurde, die besten Sänger erzeugen dürfte, ist nicht allein darum zu vermuthen, weil es überhaupt das gebildetste Land von Europa ist, sondern auch deswegen, weil hier der dramatische Gesang doch mehr zu Hause ist, die Deutschen auch die besten Schauspieler sind, und ein besseres harmonisches Gehör als die Italiener haben *).

*) Dass man in Italien nicht selten die niedere Classe in Secunden-, Quarten-, Quinten und in den abscheulichsten Dissonanzen zusammen singen hört, ist nur allzuwahr, und Leopold Mozart hat dieses auch längst bemerkt (S. Nissen's Biographie von Mozart, S. 245. Brief No. 114 von Venedig). Ich habe auf einem Tanzsaale einen G-Walzer mit einer C-Trompete $\frac{5}{6}$ begleiten und erst vorigen Monat eine Schreckstunde auf einem Platze mit einer ganz falschen Guitarrebegleitung singen hören; die Leute tanzten dabey und — hörten zu. Vor mehren Jahren unterhielt ich mich, für den berühmten Balletmeister Vigano und für unsere Scala Balletmusik zu componiren. Ein einziges Mal componirte ich auch für den ehemalls rühmlichst bekannten Balletmeister Gioja (Jos. Weigl. componirte einst für beyde seine zahlreiche und musterhafte Balletmusik). Dieser gab mir eines Tages ein Stück aus einem Ballete, das er in der Stadt Reggio (im Modenesischen) gesehen hatte, um es abzukürzen. Ich sah es durch und fand darin einige Varianten, wie z. B. die Wegnahme des Tenorschlüssels in mehren Tacten des Fagots, wo er vorgezeichnet seyn sollte; Unrichtigkeiten in der Trompetenstimme, so dass ich fragte, ob denn das Stück so wie hier in der Partitur steht gespielt würde? — Ganz so. — Ist's möglich? es sind ja abscheuliche Fehler darin. — In der That, (hier zeigte er mir auch mit Geberden an, was er sagte) es schien mir als ginge etwas nicht recht zusammen! — Und diesen Ballet wurde ungefähr einen Monat in besagter Stadt gegeben. — Der alte Gallerie in Lib. III. cap. 14. seiner Pract. Mus. unter der Rubrik de Contrapuncto falso, sagt, man habe in den ersten Jahrhunderten in der italienischen Kirche in Dissonanzen (Secunden, Quarten, Septen) gesungen, und um zu beweisen, wie Manchen oft die Natur verläugnen können, führt er auch ein Beyspiel eines solchen Contrapuncts an.

*) Der Ausdruck: in jeder Musikgattung, ist bey Mozart in doppelter Hinsicht im strengen Sinne genommen. Denn welcher andere Componist hat in allen Musikgattungen geschrieben und Meisterwerke geliefert? Man betrachte z. B. Haydn'sche, Beethoven'sche und Mozart'sche Tonmusik: jene des grossen Haydn ist die krönste unter allen dreyen. Vor ungefähr 28 Jahren befand ich mich zur Karnevalszeit mit Hummel auf dem Balle im Wiener Redoutensaale, als wir auf einmal den Anfang der Mozart'schen Menuetten hörten; schnell liefen wir, dem Orchester gegenüber in einem Winkelchen Platz zu nehmen,

In demselben eilften Bande der Cäcilia S. 328 folg. wird Hoffnung gemacht, dass nächstens unbekannte Mozartische Compositionen bey Hrn. André zu Offenbach im Drucke erscheinen werden. Ref., welcher zwey Originalbriefe des Einzigen besitzt, einen sehr schulkhaften an seine Nichte (Mannheim, 13ten Nov. 1777) und einen sehr traurigen an Hrn. Puchberg (Wien, 8ten April 1790), besitzt auch einen von Mozart eigenhändig und sauber geschriebenen Anfang, eigentlich nur drey ersten Auftritte eines Lustspiels in drey Acten, betitelt: die Liebes-Probe. Unter den Personen befinden sich ein Hr. Dummkopf, die Hexe Slinskiestinski, eine Zwergin, eine Riesin. Gleich der Anfang ist zum Lachen. Nach dem Style zu urtheilen ist Mozart gewiss der Verf. dieses (beendigten oder unbeendigten?) Lustspiels, sey er auch auf dem Titelblatte nicht genannt. Ferner eine Uebung im Fingersatze für Klavierspieler, ebenfalls im Originalmanuscripte. Was hat dieser Mann, dessen zahlreiche Meisterwerke in jeder Musikgattung *) mit

einer allzu kurzen Lebensdauer verglichen, an's Fabelhafte grenzen, nicht alles geschrieben! —

---

hörten mit der grössten Aufmerksamkeit alle (der Himmel sah auf uns herab) hinter einander gespielte 36 Menuetten dieses grossen Meisters und genossen viele selige Augenblicke. Welche herrliche Gesänge und (Mozartische) Zierereien! Welche Abwechselung des Erhabenen, Feyerlichen und Majestätischen mit dem Fröhlichen und Scherzenden! Welche Stimmführung! Welche contrapunctische Blumchen, und doch Alles so taeshar! Aber welch ein Abstand zwischen diesen und — mein, kein Contrast und Vergleich mit modernen Waare. — Warum sieht es noch Niemandem ein, diese Menuetten in Partitur herauszugeben? Gewinnen sie denn nicht in ihrer Art eben so viel Belehrung und heutlichen Genuss als andere Mozartische grosse Compositionen? — Ich habe wir nur zweyl dieser Menuetten für's ganze Orchester, die ich in Italien fand, in Partitur setzen können; es sind die, welche

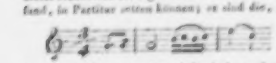

beginnen. Nur einer der minder bedeutenden Trios, um zu zeigen, wie Mozart die in den wenigen 16 Tacten viermal vorkommende simliche Melodie viermal auf andern instrumentirt hat. Hier blass die Violinen und Bass; vom dritten Tacte angefangen gehen wechselweise Fagott und Flöte mit.

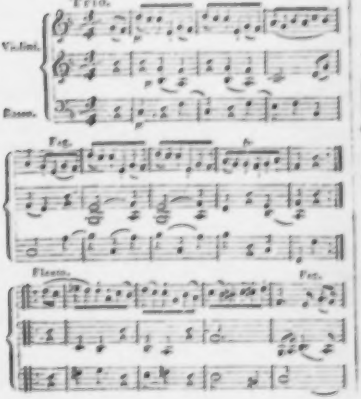

Hr. Mercadante, dermalen Director und Compositeur am Madeider Theater, hat vorigen Monat auf seiner hiesigen Durchreise nach Neapel unter mehren Sängern auch die unlängst aus Deutschland hier angekommene Corry Paltoni für besagtes Theater, wo sie vor einigen Jahren gesungen hat, engagirt.

Nach mehren für Pianoforte im Drucke erschienenen Stücken aus der im vorigen Karnevale zu Venedig mit so vielem Beyfalle aufgenommenen Bellini'schen Oper, I Capuleti ed i Montecchi (Giulietta e Romeo) zu urtheilen, ist der in seinem Pirata und in seinen Straniera auf bessere Wege gerathene Compositeur stecken geblieben; um sich herauszuhelfen, scheint er sich zur grossen Dita et Compagnie zu haben. —

Kurze Anzeigen.

No. 1. Variations concertantes sur l'air de l'opéra, „Le Colporteur" de Onslow „Pour des filles si gentilles" pour le Pianoforte et Flûte, composées par F. Kuhlau. (Propr. de l'édit.) Oeuv. 96. Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 20 Gr.

No. 2. Introduction et Rondo concertans sur le choeur du Colporteur de Onslow „Ah! quand

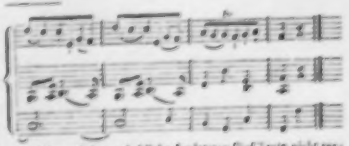

Wer soll beym Anblicke der letzten fünf Tacte nicht ausrufen ist Mozart! — Eben so überraschend und himmlisch schön ist eine Nachahmung der Blasinstrumente in den 8 Schlusstacten einer andern Trios. Der Hauptgedanke ist:

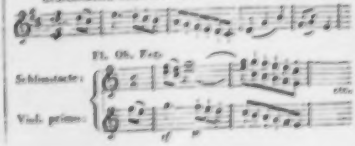

il gèle, sans se lasser" wie oben. Oeuv. 98. Preis 16 Gr.

No. 3. Introduction et Variations concertantes sur l'air du Colporteur de Onslow „Toujours de mon jeune âge" — Wie oben. Oeuv. 99. Preis 16 Gr.

Diese drey Werkchen eines schon rühmlich bekannten Verfassers gehören nicht bloss deshalb zusammen, weil sie sämmtlich auf auserlesene, sehr ansprechende Themen des Hausirers von Onslow gegründet, sondern auch alle drey in derselben Art behandelt und für denselben Zweck bestimmt sind. Was Hr. K. dazu gethan, ist melodiös und geschickt verwebt, wie man dies von ihm gewohnt ist. Beyde Instrumente erhalten Gelegenheit sich zu zeigen, die Schwierigkeiten sind jedoch keineswegs bedeutend. Fertige Spieler werden vorausgesetzt. Der Zweck aller drey Nummern ist angenehme und für die Spieler zugleich nützliche Unterhaltung. Für Beydes sind sie sämmtlich den Freunden eines concertirenden Spiels als interessante Gaben zu empfehlen.

No. 1. Marche et Rondeau brillant et facile pour le Pianoforte à quatre mains composés — par F. Vollrath. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

No. 2. Rondeau à la chasse brillant et facile pour le Pianof. à 4 m. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Ein junger, wenigstens uns noch völlig unbekannter Componist, der frische und eigene Ideen hat, sie natürlich und fliessend hingibt, so dass sie wohlthuend wirken, der aber auch hin und wieder noch Lust hat, einem mit krausen Uebergängen ein unschön verzogenes Gesicht abzunöthigen, ohne dass man sagen könnte: Halt, Quinten! Es gibt aber mehr Quälgeister, von denen viel zu docciren wäre, wenn es überall anginge oder nöthig wäre. Das Ueble wird er sich leicht abgewöhnen, wenn er will: aber sein Gutes ist sehr gut, nämlich die eigenen gesunden Gedanken. Schon das Rondo in No. 1. ist hübsch, aber No. 2. ist noch besser. Man wird sich darüber freuen. Auch spielt sich Alles leicht und ungezwungen und ist für etwas vorgerückte Anfänger wohl zu gebrauchen. Nur wird sich der Componist zu hüten haben, keine auszuhaltenden Noten für Primo zu schreiben, während Secondo in Brechungen dieselbe Taste anzuschlagen hat.

Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des sechszehnten Jahrhunderts. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. Herausgegeben von C. F. Becker, Organisten an der St. Petrikirche zu Leipzig. 12 Heft. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 4 Gr.

Es sind zwar mehre Sammlungen der Art, grössere und kleinere, seit einiger Zeit der wieder erwachten Liebe zu den Leistungen unserer besten Vorgänger übergeben worden. Was in jenen geliefert worden ist, wird hier nicht von Neuem abgedruckt: nur Werke solcher Meister sollen bekannt gemacht werden, die selten sind. Das Unternehmen ist also verdienstlich und mit wahrem Vergnügen machen wir die Freunde älterer Gesangweisen darauf aufmerksam. Nicht allein von italienischen, sondern auch von den nicht weniger berühmten teutschen Meistern jener Zeiten soll Vorzügliches mitgetheilt, dabey nicht nur auf kirchlichen, sondern auch auf weltlichen Gesang Rücksicht genommen und stets mit Treue, ohne Willkührlichkeit, verfahren werden. Davon gibt das erste, vor uns liegende Heftchen ein gutes Zeugniss. Es sind hier zwey kleine Motetten, eine von B. Morelli, die andere von G. Locadello, zweyen Männern, die Vielen kaum den Namen nach bekannt seyn dürften, aus alten, selten gewordenen Sammlungen mitgetheilt worden. Der Druck ist trefflich und überhaupt das Aeussere sehr anständig. Sechs Hefte, von denen monatlich eins erscheinen wird, bilden ein Bändchen. Möchte das sehr nützliche Unternehmen die nothwendige Unterstützung des Publicums finden.

Sechs Lieder mit Begleit. des Pianoforte — — von Albert Chodowiecki. Berlin, bey Laue. (Pr. 16 Gr.)

Sieh, sieh! lebt in seinen Nachkommen auch diess geehrte Künstlerhaus noch fort? Und auch noch der Kunst zugewendet — wenn auch einer andern, als die es berühmt gemacht hat? — Die Dichtungen, welche wir hier erhalten, sind einfach und auf einfache Verhältnisse des innern oder äussern Lebens gerichtet, auch nicht schon gleichsam

zu Grunde gesungen. Sie sind vielmehr wohl hier zuerst in Musik gesetzt, auch die meisten, so viel wir uns erinnern, hier zuerst in's Publicum gebracht. Die Musik ist ihnen überall angemessen: gleichfalls sehr einfach, anspruchlos, ohne alles Auffallende, Schwierige, Künstliche; auch nicht eben neu in den Erfindungen und in der Ausführungsart: aber nirgends ganz ohne Interesse, meistens angenehm und natürlich wohlthuend, zuweilen auch gar nicht gewöhnlich. (Einige Töne im Gesange, einige Accordenfolgen in der Begleitung und einige Stellen in der Declamation hätten mehr ausgeglättet und in ihrem Flusse erleichtert werden können.) Am besten gefallen dem Ref.: der Sänger, S. 8, Wiedersehn, S. 10, und von Sängers Wanderlied die zweyte Hälfte, von S. 13, nach der Fermate, an. Es sind sämmtlich, im Texte und in der Musik, Lieder ohne grosses: Oh! und ohne breites: Ach! Lieder, wie sie der Ref. vor gar vielen, wenn auch künstlerisch weit höher stehenden, seine herangewachsene Tochter gern singen und spielen hören würde, wenn er — eine hätte.

---

15 *Exercices amusants pour l'Hautbois, comp.* — — *par F. T. Blatt*, Professeur du Conservatoire à Prague. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist nicht leicht, für ein einstimmiges Instrument und ohne Begleitung eine Reihe Stücke zu schreiben, die wirklich Vergnügen machen können und in denen mithin wirklich Etwas gesagt, nicht bloss Eins hinfigurirt wird. Der Verf. ist offenbar hierauf ausgegangen und wir müssen zugestehen, dass es ihm mit nicht wenigen dieser Stücke gelungen ist. Ausserdem erfüllen sie auch, und durchgängig, ihren zweyten Zweck, als Uebungsstücke für Scholaren zu dienen, lobenswürdig. Mögen sie nur treulich angewendet werden; denn an wahrhaft guten Hoboenspielern fehlt es jetzt, seit die Clarinette so sehr das Uebergewicht erhalten hat, weit mehr, als ehedem. Der Verf. versteht sein Instrument vollkommen, weiss, was von ihm, seiner Natur, seinen Vorzügen und seinen, Anfangs nicht selten verdrüsslich neckenden Eigenheiten nach, zu verlangen und darum von Lehrlingen zunächst, aber auch sicher, einzuüben ist; diess aber bringt er in seinen, übrigens mannichfaltigen, abwechselnden Exercices an. Er setzt schon einigermaassen geübte Spieler voraus und führt diese bis zu beträchtlich schwierigen, mitunter auch anstrengenden Sätzen. Aber die Anstrengung, oder vielmehr sich selbst für sie, soll man auch üben und in die Gewalt bekommen. Virtuosen-Uebertreibungen, z. B. in die höchste Höhe erzwungener Töne, überlässt er den Virtuosen; und auch daran thut er Recht. Kurz, das Werkchen ist mit Verstand, Sachkenntniss, Erfahrung und Geschicklichkeit abgefasst und kann Allen nützen, welchen es bestimmt ist. Eine gute Praxis in der Musik hat man zu Prag doch immer gelehrt und gelernt: das ist auch noch heute der Fall.

Deux Rondeaux brillans pour le Pianoforte, comp. par A. F. Wustrow. Oeuv. 10. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 20 Gr.)

Beyde Rondeaux sind, wie man sich ausdrückt, in die Breite angelegt und ausgeführt. Das erste füllt 9, das zweyte 10 Seiten. Jenes ist im Ausdrucke mehr ernst, doch angenehm und wechselnd mit ziemlich brillanten Stellen: das zweyte ist mehr heiter und hat solcher Stellen noch mehre. Durch zwey, jetzt nicht eben oft vorkommende und sehr lobenswerthe Eigenheiten zeichnen sie sich besonders aus: der Verf. verabsäumt das edlere, gesangmässige Spiel des Pianoforte nicht, er gehet vielmehr zweckmässig darauf mit aus; sodann: er liebt eine allmählige Entwickelung seiner Ideen, eine wohl geordnete Folge, innern Zusammenhang derselben und Beharrlichkeit bey dem einmal Erwählten. Klavierspieler, welche diess Beydes gleichfalls lieben, und nicht, statt des Ersten, wollen, was nur läuft, springt oder rauscht, und statt des Zweyten, dass in einem und demselben Stücke nur immer wieder was Anderes komme — das Stück in Stücken: solche Klavierspieler, die man solide meint, werden sich von beyden Rondeaux gut unterhalten finden und sich gern mit ihnen beschäftigen. Virtuosen oder Liebhaber, die gern für Virtuosen angesehen seyn möchten, brauchen sie nicht zu seyn: aber geübte, sichere, besonnene — wie wir eben gesagt: solide Spieler. — Stich und Papier sind sehr gut.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № X. 1830.

Bekanntmachung.

Ein zu dem Nachlasse des vormaligen Churfürstlich-Cölnischen Kammermusikus Pokorny gehöriger Contrebass, nach dem Gutachten von Sachverständigen ein ganz ausgezeichnetes höchst seltenes Instrument, verfertigt von Johannes Udalricus Eberle zu Prag im Jahre 1762, soll von Vormundschafts wegen in dem, zu hiesiger Gerichtsstelle vor dem Deputirten Hrn. Justizrath Vageler, auf den 4ten September d. J. Vormittags 11 Uhr, anberaumten Termine, zum öffentlichen Verkaufe ausgesetzt werden.

Kaufslustige werden zu diesem Termine vorgeladen, und können sich Auswärtige mit ihren Aufträgen an die Herren Justiz-Commissarien Busch, Holstein und Ludorff wenden. Auch ertheilt der Vormund der minorennen Pokorny, Herr Oberlandes-Gerichts-Kanzlist Brauer hierselbst, bey dem das Instrument besichtigt werden kann, nähere Auskunft.

Münster, den 3ten July 1830.

Königl. Land- und Stadtgericht.
von Bernuth.

Ankündigungen.

Durch die Stahelsche Buchhandlung in Würzburg, so wie durch alle gute Buch- und Musikhandlungen sind folgende neue Musikalien zu erhalten:

Lech, Jos., 3 Fracto-Domum für 3 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner und Orgel. ..... 20 Gr.

— 3 kurze Messen für 3 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Hörner (od. Tromp.) Pauken und Orgel. 3s Werk ..... 2 Thlr. 16 Gr.

Mahlmeister, S., 32 Präludien für die Orgel aus den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten ... 12 Gr.

Fröhlich, D. Joseph, Director der Kön. Lehranstalt in Würzburg, Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten mit einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre, so wie zur Direction eines Orchesters und Singchors. 1ster Theil. gr. 4. mit 20 Bogen musikal. Tabellen in Folio..... 5 Thlr. 8 Gr. sächs.

Der erste Theil dieses Werkes erschien 1822 und führt den Titel:

Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, so wie der Gesangse in öffentlichen Schulen und der vorzüglichsten Orchesterinstrumente; nebst einer Anleitung zum Studium der Harmonielehre und zur Direction eines Orchesters und Singchores. 1ster Theil. gr. 4. mit 20 Bogen musikal. Tabellen in Folio..... 4 Thlr. sächs.

Im Verlage der K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien wird Subscription (ohne Vorauszahlung) angenommen auf:

Ludwig van Beethoven's

Studien

im Generalbasse, Contrapuncte

und in der

Compositions-Lehre.

Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von

Ign. Ritter von Seyfried.

Subscriptions-Preis 1 Thlr. 8 Gr. oder 2 Fl. C. M.

Inhalt.

Erster Abschnitt. Lehre des Generalbasses in 10 Capiteln.
Zweyter Abschnitt. Theorie der Composition in 15 Capiteln.
Dritter Abschnitt. Fugenlehre in 12 Capiteln.
Supplement. Notaten zur Gesang-Composition; über die Behandlung des Recitatives, richtige Declamation u. s. w.
Anhang. Biographische Notizen; vollständiges Verzeichniss seiner Werke.
Zwey Fac-Simile. Mehre Originalstücke. Briefe. Anecdoten. Zum Titelblatte dessen wohlgetroffenes Portrait.

Die Wichtigkeit, das hohe Interesse, und die Reichhaltigkeit dieses Werkes lassen sich im Allgemeinen wohl schon aus der Inhaltsanzeige entnehmen. Allein ganz besonders muss darauf hingewiesen werden, von welch practischem Nutzen selbes für alle Classen von Tonsetzern und Musikfreunden sey, für den Theoretiker wie für den Practiker; vornämlich auch für jeden Verehrer des classischen Genius Beethoven's, zu dessen Zauber und Meisterschaft dieses Werk gleichsam den Schlüssel bildet. Wie selbes nun eines der allermerkwürdigsten Producte des unsterblichen Beethoven ist, so hat es an dem der Kunstwelt so rühmlich bekannten Hrn. v. Seyfried einen

gebundenem Zeitmafse in bestimmter Melodie singen läfst; auch daraus, dafs er den Sänger, der hier durchaus hervorstechen und interessiren mufs, blofs durch mäfsige Begleitung unterstützt, da man ihn sonst wohl dadurch erdrückt — aus Alle dem gehet hervor, dafs der Verf. eben so vernünftig nachgedacht hat, als er gefühlvoll ist. Daher ist dieser (sehr richtig so genannte) Gesang allen den Sängern und Sängerinnen zu empfehlen, welche das Einfache und Herzliche lieben und gewohnt sind, auf leichte Klavierbegleitung eingeschränkt zu seyn.

Man mögte sagen, jedes Werk hat sogar einen *moralischen* Charakter. Dieses hier sieht nach lauter Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit aus — die nicht gerade für Folge eines Unvermögens zu Mehrerem genommen zu werden braucht —; da hingegen das andere gleichzeitige Gesangstück, was so eben angezeigt wurde, nach lauter Prätension aussieht. Das Verdienstliche ist aber immer auch das Bescheidene!

Nachrichten.

(Wien.) Sie haben schon beurtheilende Notizen über Einiges, was diesen Sommer bey uns alsneu erschien, von Andern erhalten und Ihren Lesern gegeben; hier haben Sie nun auch von mir alles in der Kürze zusammengestellt, damit man unsre jetzigen musik. Angelegenheiten besser übersehen könne. Meine Schuld ist es nicht, dafs ich des wirklich Bedeutenden nur so wenig anführen kann.

Deutsche Oper. Hier war des Bedeutenden noch weniger, als Sie, auch nach meiner Vorklage, erwarten. Die *Königin der schwarzen Inseln* hat Musik vom Hrn. Eberl. Ich bin weit entfernt ihr alles Verdienst abzusprechen; sie enthält manches glücklich Erfundene und manche glänzende Idee: aber wenn ich Ihnen nur anführe, dafs der Gesang ganz vernachlässigt, dafs fast alles unmäfsig überladen, dafs die Worte oft ganz geschmacklos behandelt sind, so werden Sie wenigstens nichts dagegen haben, wenn ich sage, es ist keine theatralische Musik. Sie mifsfiel auch allgemein. Der Text ist von einem Theaterfreunde aus Wielands bekannter Erzählung entlehnt. So artige Sachen hin und wieder im Einzelnen vorkommen, so bleibt doch das Ganze, ohngeachtet Himmel, Erde und Unterwelt aufgeboten werden, ihre Wunder herauszugeben, ohne alles theatralische Interesse. Hätte die Oper gefallen können, so mufste sie schon durch Dem. Saal gehalten werden, die die einzige dankbare Rolle darin hatte, und die in jeder neuen Partie dem Publikum von neuen Fortschritten in ihrer Kunst Beweise giebt.

Phasma, oder die Erscheinung aus dem Verschwiegenheitstempel (!) mit Musik von Herrn Süfsmayr. Diese hat wirklich mehrere recht gute Sachen, nur trift man zu viel alte Freunde und Bekannte darin an, die man doch lieber da sehen mag, wo sie zu Hause sind. Der Text ist ebenfalls von einem Theaterfreunde. Es thut mir Leid, sagen zu müssen, dafs er — das Süjet und die Behandlung — nicht besser ist, als jener.

Uebrigens fehlt es noch immer an einem wahrhaft guten Tenoristen. Auch von manchen andern angenehmen Hoffnungen, die man sich vor einiger Zeit machte, kommt man jetzt zurück.

Italienische Oper. Herr Brizzi, engagirter Tenorist, dessen Sie schon rühmlich gedacht haben, reifst noch alles hin durch seinen vortrefflichen Gesang. Seine Stimme ist jedoch mehr ein starker Baritono, hat aber einen ungewöhnlichen Umfang, und gerade bey seiner schönen, vollen Tiefe mufs so seine Höhe desto mehr überraschen. Seine Methode ist zwar nach Marcheti, aber ohne so sehr überladen zu seyn. Er besitzt dabey eine schöne Figur, einen ausgebildeten Anstand, Feuer, ein sehr gutes Spiel — kurz, er ist eine vortreffliche Acquisition. Paers *Achilles* war zunächst für ihn geschrieben. Wenn die Arien auch nicht so ausgezeichnet sind, als man hier und da gerühmt hat, so müssen sie doch durch solchen vollendeten Vortrag

völlig eingeweihten würdigen Ordner und Herausgeber gefunden, so dass Alles sich vereinigt, diess Werk zu einer eben so nützlichen als anziehenden, dem Musikfreunde überhaupt nicht wohl entbehrlichen Erscheinung zu erheben.

Diese Studien werden gegen Ende dieses Jahres an's Licht treten, ausgestattet mit Sorgfalt und Geschmack, ungefähr wie Albrechtsbergers Schriften (zu denen sie gewissermassen ein Seitenstück bilden). Weil es nun leicht möglich ist, dass die Auflage eines Werkes von so vielseitigem Interesse in Betreff der Anzahl der Exemplare zu gering veranstaltet werde, so wählt man den Weg der Subscription (nicht Pränumeration oder Vorauszahlung), welche hierdurch ausgeschrieben wird. Es wird gebeten, die Namen der Herren Subscribenten deutlich geschrieben einzusenden, da sie dem Werke vorgedruckt werden.

Die Subscription bleibt bis Michaeli d. J. offen, wo dann sogleich zum Drucke geschritten wird.

Der Preis ist für die Herren Subscribenten 2 Fl. oder 1 Thlr. 8 Gr. sächs.; der Ladenpreis wird das Doppelte seyn.

Wien, im July 1830.

Tobias Haslinger.

Alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes nehmen Subscription an, und vertheilen diese Ankündigung unentgeltlich.

Im Verlage von G. F. Aderholz in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Tonkünstler Schlesiens.

Ein Beytrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830.

Enthaltend: biographische Notizen über schlesische Componisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Cantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst.

Verfasst und herausgegeben von

Carl Jul. Ad. Hoffmann,

Mit 2 Steindrücken. gr. 8. 803 Seiten. 1 Thlr. 12 Gr.

Im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig ist erschienen:

Der Templer und die Jüdin.

Grosse romantische Oper in drey Aufzügen von

W. A. Wohlbrück.

In Musik gesetzt von Heinrich Marschner.

Der vollst. Klavierauszug mit Text vom Componisten 7 Thlr. Der vollst. Klavierauszug ohne Text f. Pfte. allein 3 Thlr. 16 Gr. Klavierauszug für das Pfte. zu 4 Händen. 2 Thlr. 12 Gr. Sämmtliche Nummern dieser Ausgabe sind auch einzeln zu haben.

10 beliebte Stücke für Harmonie- oder Militairmusik eingerichtet von Barth. 5 Thlr.

Lieblingsstücke für 2 Flöten eingerichtet von Bolcke. 12 Gr.

Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von Lehmann. 20 Gr.

Die einzelne Nummer à 4 und 6 Gr.

Ouverture für grosses Orchester. 3 Thlr.

Dieselbe f. Pfte. zu 4 Händen 16 Gr., für 2 Hände 12 Gr.

Potpourri für Pfte. arr. von Mockwitz. 12 Gr.

2 Walzer, 3 Galoppen, Polonaise und Cotillon nach den beliebtesten Melodieen. 3 Nummern à 3 Gr.

Six Contredanses d'après des motifs favoris p. Pfte. p. Schubert. 6 Gr.

Czerny, C., Variations brillants p. Pfte. à 4 ms sur la Romance fav. d'Ivanhoe. Op. 125. 16 Gr.

Siegel, Leichte Variationen über das Lied des Narren, Seufzen und Klagen und Wüthen und Toben, f. Pfte. Op. 53. 8 Gr.

Dotzauer, Divertissement über beliebte Themas für Violoncell. Op. 110. Mit Begleitung des Quartetts 1 Thlr., mit Pianoforte 16 Gr.

Bildniss von H. Marschner. Gez. von Jung, sauber lithogr. von Gauci in London. 20 Gr. Chines. Pap. 1 Thlr. 4 Gr.

In meinem Verlage ist bereits auf Subscription erschienen

Orgel-Journal.

1, 2, 3 und 4tes Heft; jedes Heft 20—25 Seiten stark in quer 8. Format à 24 kr. oder 6 Gr.

Inhalt des 4ten Heftes	Eigenthum des Verlegers.
1. Präludium in Asm.	von Ch. H. Rink.
2. Fughetta in Dm.	– ditto.
3. Fantasie in Dm.	– C. Kittel.
4. Choralmässig in Bm.	– Adolph Hesse.
5. Allegro in Es	– C. Winkelmeyer.
6. Vorspiel und Choral in D	– C. Kittel.
7. Adagio in Hm.	– J. Seyboldt.
8. Fuga in A	– J. Ludwig Krebs, geschrieben i. J. 1760.
9. Fughetta à 4 voci Dm.	– J. Seb. Bach.
10. Nachspiel in Asm.	– Ch. H. Rink.

Als Fortsetzung folgt jedes Monat 1 Heft ebenfalls blos aus Originalbeyträgen und bis jetzt noch nicht gedruckten älteren Werken bestehend. 12 Hefte bilden einen Jahrgang oder Band, zu welchen ein Titelblatt und Inhaltsverzeichniss gegeben wird.

Die Namen der Herren Subscribenten werden nach der Zeitfolge, in der sie an die Verlagshandlung einlaufen, den Heften vorgedruckt.

Eine nähere Anzeige liegt dem Werke bey; ebenso das Inhaltsverzeichniss der Hefte 1, 2, 3 und 5, welches unter der Presse ist.

Alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen nehmen Subscription an.

Mannheim, im August 1830.

K. F. Heckel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten September. No. 35. 1830.

Zweyter Bericht über das Reichstein'sche Neu-Tschiang, vom Akustiker Friedrich Mehwald.

(Siehe den ersten 1829 in No. 30. dieser Zeitg.)

Obgleich ich in der Bekanntmachung des neuerfundenen Blasinstruments — Neu-Tschiang — in No. 30. d. B. vom vor. Jahre zugleich den Wunsch aussprach, es mögen sich irgend andere und mehre geschickte Instrumentmacher oder Mechaniker um den Bau, um Verbesserungen, Vervollkommnungen, Vereinfachungen etc. dieses Instruments verdient machen und zugleich die Bitte beyfügte, sofern solches geschehen, durch Bekanntwerdenlassen dem ersten Erfinder, als überhaupt der musikalischen Welt zu nützen; so habe ich doch binnen einem ganzen Jahre, weder in dieser Zeitung, noch in einem andern dem ähnlichen Blatte etwas derartiges gefunden. Ich will daher nicht versäumen, versprochenermaassen die weiter hierüber selbst gemachten Erfahrungen denjenigen resp. Lesern d. B. mitzutheilen, welche sich für diesen Gegenstand interessiren dürften.

Schon in dem beregten ersten Aufsatze vom v. J. gab ich einige gleich von vorn herein in die Augen springende Verbesserungen am Neu-Tschiang an. Da mich aber der Gegenstand besonders interessirte und ich glaubte, die Musik könne durch die Vervollkommnung dieser neuen Erfindung vielleicht mittelbar einen neuen Reiz entwickeln, so habe ich es der Mühe nicht unwerth gehalten, mit eigener Hand das Mögliche zu versuchen, und ich glaube nichts Unwesentliches gesucht und versucht zu haben. Vorerst fand ich, dass wohl doch die in der Beylage zu No. 30. d. B. vom v. J. gezeigte und gezeichnete Form, was ich auch schon in der Beschreibung daselbst angedeutet hatte, nicht besonders geeignet zu Hauptverbesserungen sey, sofern sie nicht selbst verbessert werde, was, wie ich schon früher angab, sehr leicht und vielfach zu bewirken sey. Ich nahm daher einen Halbkreis auf einem Diameter von 5′ pr. M., brachte darauf die Doppellöne nach der Lage unserer Scala horizontal an, legte den halbzollbreiten Windcanal um die Peripherie und die Klappen oben ganz genau nach der Folge und Ordnung unserer Klaviere. Die sämmtlichen Klappen waren an ihrem Kopftheile mittelst Oehse an einem gemeinsamen Drathe fest und am Schwanzdruckttheile auf der untern Seite mit einem Stifte versehen, welcher durch die Oberplatte in den Windcanal ging, um in demselben beym Drucke ein Ventil zu öffnen. Die Ventile aber schlossen im Canale die Eingänge, durch welche die Luft aus diesem in halbrunde Kammern, welche unterhalb der Halbkreisplatte für jeden Ton (d. h. für zwey gleichgestimmte Federn des Aus- und Einathmens wegen) eine, luftdicht aufgelöthet waren, einströmte. Oben waren die Zungen frey in ihren entsprechenden Spalten zu sehen. Ausserdem hatte ich zur Verstärkung des Tons dem ganzen Instrumentchen ein demselben correspondirend gebogenes Schallschild oben aufgesetzt.

Diese Veränderung durfte aber in sofern auch auf den Namen Verbesserung Anspruch machen, als 1) das ganze Instrument noch bedeutend compendiöser wurde, bey gleicher Anzahl und gleichem Umfange der Töne, wie das Reichsteinsche erste, denn ich hatte auch drey volle Octaven darauf; 2) als es Hinsichts der der Flügelklaviatur entsprechenden Klappenfolge für jeden Flügelspieler augenblicklich zu brauchen war, was bey dem R. erst einige Stunden Uebung erforderte; 3) als die warme Luft aus der Lunge nicht unmittelbar auf die Zungen zu stehen kam, wie bey R. wodurch bey dem starken Schwitzen der schwingenden und festen Theile bey R. nach langem Blasen ein Verändern der Töne eintrat, welches ich aber hierdurch beseitigt, und welches, wie ich schon

in der vorjährigen ersten Nachricht vorschlug, sich als wirkliche Vervollkommnung zeigte; 4) als der Ton durch das Schallwurfschild stärker, bestimmter und wirksamer bey meinem Instrumente wurde und 5) indem es sich leichter blies als R., weil ich die Zungen dem Luftstrome entsprechender gelegt hatte und zwar immer die Zunge fürs Ausathmen mit dem schwingenden Ende nach dem geschlossenen Ende der halbrunden Kammer; die Feder für's Einathmen aber umgekehrt.

Hiermit war ich aber noch nicht aufrieden, sondern ging nun weiter, demonstrirte Hrn. Reichstein das Gefundene erst Alles ad oculos und forderte ihn auf, nach einer andern Idee das Neu-Tschiang zu erweitern. Hr. R. ging auf alle meine Angaben und Ansichten ein, meinte aber die von ihm zuerst gebrauchte Form nicht verändern zu dürfen bey der Anwendung meiner Vorschläge. Ich gab ihm Recht und so construirten wir, jeder für sich, nach meiner neuern Idee ein Instrument. Beyde sind sich gleich; nur hat meines vier Octaven vom kleinen C aufwärts und Hrn. R. nur drey vom kleinen G aufwärts. Dagegen hat Hr. R. nun nach meiner Angabe ein Baninstrument vom Contra B bis zur Fagotthöhe in Arbeit, welches schon recht erfreuliche Resultate verspricht, und wenn es (wie ich voraus hoffe und sehe) nach aller Berechnung gelingt, so dürfte es dann leicht möglich seyn, mit zwey Neu-Tschiangs eine ganz vollstimmige Musik ohne Schwierigkeiten blasen zu können.

Ueber die Bauart meines vieroctavigen Instruments diene Folgendes:

Die Hauptplatte (siehe meinen vorjährigen Bericht) ist gebliebene; eben so rechts und links die Klappen, nur bey mir vermehrt. Doch anstatt, wo beym ersten Neu-Tschiang die Zungen in der Mitte der Platte horizontal lagen, ist jetzt dieser Kreisraum ausgeschnitten und an der untern Seite der Platte ein $\frac{1}{4}$ Zoll hoher starker Messingrand perpendicullär um diesen Ausschnitt aufgelöthet. In diesen Rand sind nach gewisser Ordnung die Doppelspalten für die Zungen geschnitten, so dass dieselben alle perpendicullär stehen. Unten wird der ganze innere Raum dieses Randes durch eine eingeschmirgelte mässig ausgetiefte Kappe von dünnem Messing wohl geschlossen. Diese Kappe geht leicht zum Abnehmen und Aufsetzen, damit ohne Schwierigkeit eine beliebige Zunge herausgenommen und eingesetzt werden kann. Ausserhalb dieses Zungenrandes ist ganz gleichlaufend mit demselben an der Hauptplatte in einer Entfernung vom Zungenrande von etwa $\frac{1}{16}$ Zoll ein $\frac{1}{4}$ Zoll breiter, dünner Messingstreifen auf Kant gelöthet, auf den eine Stürze von dünnem Messing, welche diesen ganzen Unterbau, mit einer Höhlung von $\frac{1}{2}$ Zoll, luftdicht einschliesst, geschmirgelt ist. Diese Stürze hat unten in der höchsten Ausbiegungsmitte ein Loch, in welches ein starker Messingrand perpendiculär gelöthet ist und welcher die Höhlung bildet, in welche das Rohr zum Blasen gesteckt wird, wie ich schon im vorjährigen Aufsatze gezeigt habe. In dem ausgeschnittenen Kreis oben auf der Hauptplatte ist ein eigenthümlich gebogenes, etwa 5 Zoll hohes Schallstück von dünnem Messing gesetzt zur Verstärkung des Tons. Unter diesem in der innern freyen Höhlung des Zungenrandes finden sich die Klappendeckel mit besonderen Charnieren, welche die Zungen immer paarweise decken und durch ein schwaches Medium oben auf der Hauptplatte mit den Zieklappenarmhäbeln in Verbindung stehen.

Durch diese Bauart hat nun der Ton eine ganz eigenthümliche Farbe, wie ich mich einmal ausdrücken will, bekommen. Erstlich bricht er sich schon innerhalb des überall gerundeten Raums des Zungenrandes und der Kappe unter der Hauptplatte und verliert dadurch einen grossen Theil der Schärfe; dann verstärkt er sich, gerundet schon und gleichsam abgeschliffen, in dem eigenthümlichen Schallstücke und kommt angenehm, aber wirkend zum Ohre des Hörers; dann ist es durch eine sehr geringe Vorrichtung leicht geworden, die ganze Scala in beliebiger Verbindung und Schnelle zu lauter Flageoletttönen, wie etwa die sanft gespielten einer Guitarre, zu machen. Ausserdem habe ich eine andere Lage und Reihenfolge der Druckklappen angewendet, welche mir bequemer für das Spielen aller Tonarten schien; bin jedoch weit entfernt zu glauben, es dürfte nicht eine noch bessere Folge zu finden seyn, obgleich ich viel und lange darüber gerechnet habe. Sehr erfreulich wurde es seyn, von einer Meisterhand auch darüber etwas zu hören. Exspectandum est.

Die meisten Versuche hat es mich jedoch gekostet, den Kubikinhalt des Windstocks zu bestimmen. Denn ich fand an mir und anderen gar sehr verschiedene Irritationen und Dissimilationen in Absicht auf Druckkraft und kubischen Inhalt der Luft in der Lunge. Fast jede psychische Aufregung im Menschen hat mir gezeigt, dass auch eine bedeutende Veränderung der Wirkung der Lunge auf die

in derselben befindliche Luft statt finde. Ja selbst die Tageszeiten geben einen grossen Unterschied in der Quantität und Spannung der menschlichen Lungenluft. Dass aber gerade dieser Punct bey einem Blasinstrumente, welches allgemein werden soll und kann, am ersten zu bestimmen und festzusetzen ist, leuchtet von selbst ein. Nächst diesem war es schwer, die Luftsäule mechanisch so zu zwingen, dass sie durch die verschiedenen Räume vom Munde bis zu den Zungen eine umgekehrte Kegelform mache, welches sich bey der Anwendung von vorzüglicher Wirkung gezeigt hat, indem ich auf diese Weise nicht nur jede Nüancirung des Tons mehr in der Gewalt habe, sondern auch eine fast beispiellos leichte Ansprache erhielt. — In Hinsicht des oben angegebenen scheinbaren Widerspruchs der gebrochenen Tonschärfe bemerke ich noch: dass der Ton durchschlagender Zungen an sich, in quantitativer Hinsicht unendlich verschieden, qualitativ eine in der Nähe an kleinen Instrumenten im kleinen Raume durchaus unangenehme Schärfe hat, welche aber in alle Grade der Annehmlichkeit gebracht werden kann, sofern man das feste Medium, an welchem sich die Schallwellen brechen, genau berücksichtigt. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass jede Holzart, als Resonanzstock einer durchschlagenden Zunge gebraucht, dem Tone eine andere Farbe gibt und dass dieselbe Feder, welche auf Ebenholz einen scharfen, reinen Oberton gab, auf Quassia einen schwachen, stumpfen Flötenton hören liess. Gleichergestalt geben die Metalle, als Umschlüsse schwingender Luftsäulen, welche durch elastisch-gestörte Zungen vibriren, in Absicht auf ihre Dicke und Dichtheit eine Tonverschiedenheit, gleichviel ob der Federstock in mittelbarer oder unmittelbarer Verbindung mit denselben steht; nur ist dieser Unterschied im ersten Falle weniger merklich als im letzten. Möchte diese Erfahrung von Orgelbauern nicht unbeachtet gelassen werden, da man ja gegenwärtig allgemein die Theorie der durchschlagenden Zungen im Orgelbaue mehr als je beachtet und anwendet.

In Hinsicht auf das Metall zu den Zungen selbst habe ich ziemlich Alles versucht (versteht sich, auch nicht-metallische elastische Körper) und gefunden, dass das Gold bey guter Walzung 12 — 14 karathig, das Silber bey gleicher Behandlung 8 — 10 löthig am besten zu gebrauchen sey. Für Zungen von sehr kleiner Dimension bey trockenem Luftstrome fand ich englischen Stahl sehr brauchbar, sofern derselbe ohne Erhitzung und daher auch ohne Feile bis zu der nöthigen ausserordentlichen Dünne gebracht wird. Für das Neu-Tschiang aber habe ich am tauglichsten gefunden den Iserlohr Nadlerdrath plattgewalzt und ferner zugearbeitet; ich habe dadurch die höchste Höhe und die tiefste Tiefe bey nicht verhältnissmässiger nöthiger Dimension sehr leicht erhalten.

Fernere Nachrichten über die Vervollkommnung des Neu-Tschianga nebst nöthigen Zeichnungen, so wie eine kurze Beschreibung der Anwendung der Theorie durchschlagender Zungen bey ganzen Registern in theils fertigen, theils noch im Baue seyenden schlesischen Orgeln, soll gelegentlich in diesen Blättern von meiner Hand folgen. Möchte ich unterdess über diesen Gegenstand von anderer Hand recht viel Neues und Gutes lesen können!

Zugleich erlaube ich mir die Gelegenheit zu benutzen, den geehrten Musikfreunden in Sachsen, Hessen u. s. w., welche sich brieflich wegen des Besitzes eines Neu-Tschianga an mich wandten, hiermit freundlich zu erwidern, das Vorstehendes ihre wissenschaftlichen Fragen in ihren geehrten Schreiben genügend beantwortet, und Hinsichts des Preises hat mir Hr. Reichstein declarirt, dass es ihm nicht möglich sey, ein solches Instrument nach unserer neuesten Vervollkommnung, nebst dazu gegebener Erläuterung, unter funfzig Rthlr. preuss. Cour. zu liefern.

Breslau, am Anfange July 1830.

Fr. M.

Nachricht.

Fortgesetzte Kunstberichte aus München bis Mitte vom July.

Moses, Iphigenia, die Zauberflöte, Fidelio und die Vestalin waren seit Ende Aprils die grösseren Darstellungen unserer Opernbühne. Man kennt die grossen Eigenschaften unserer Nannette Schechner. Immer sich gleich, blieb sie auch jetzt die Zierde dieser glücklich durchgeführten Meistercompositionen, wobey übrigens jeder Mitwirkende immer sein Bestes gethan. — Aschenbrödel wollte nicht mehr so recht ansprechen. Man hält es für die schwächste Arbeit des Meisters; oder ist man schon zu sehr an ihn gewöhnt und sehnt man sich nach etwas Besserm, wenigstens nach etwas Anderm? Dem. Vial trägt

diese Art Gesang recht gut vor. Sie hat bey vieler Musse Gelegenheit, sich mehrseitiger auszubilden. Eine scharfe, doch eben nicht ungegründete Rüge traf die Aufführung der Bagatelle: Sieben Mädchen in Uniform, an dem Abende der zum Vortheil des theatralischen Pensionsvereines gegebenen Vorstellung. Nicht unbillig hatte so Mancher eine grosse, ernste Oper, oder ein anderes gediegenes dramatisches Werk erwartet. Aber das Haus war dessenungeachtet gefüllt. Ein politisch-ästhetisches Blatt hatte es nämlich schon mehre Tage voraus verkündet, dass Dem. Schechner diessmal unter den Mädchen, folglich in knapper Korporalsuniform erscheinen werde. Auch wir waren geneigt, es einer Sängerin von so trefflicher Art, als die erwähnte ist, übel zu deuten, dass sie in so einem Costüme und so einer Exercirposse sich zeigen mochte. Aber können wohl unsere Theatersängerinnen ihre Stellen sich selbst wählen, dürfen sie in Deutschland, wo es keine Nationaloper gibt, wo das Repertoir ein aus allen europäischen Sprachen in ihre Sprache oft jämmerlich genug übertragenes Aggregat darstellt, wo selten, eigentlich gar nie, für bestimmte Individuen geschrieben wird, und eine Sängerin bald als Mann, bald als Weib, bald als Milchmädchen, bald als Iphigenie contractmässig auftreten muss — dürfen sie da, ohne gültige Gründe, und wenn nicht etwa ein wohlthätiger Schnupfen zur rechten Zeit eintritt, eine ihnen zugetheilte Rolle von sich weisen, besonders wenn damit eine vorgehabte Darstellung gehemmt würde? — Misslungene Debüts übergehen wir. Man sollte, jetzt wo die Sängerzahl eben nicht viel versprechend sich mehrt, ermuntern, wenigstens bescheiden sich benehmen; der angehende Künstler versteht so ein beredtes Schweigen — zum wenigsten eine in ihrer Art ausgezeichnete Sängerin, deren Werth hier früher allgemein anerkannt worden, schonend aufnehmen, wenn etwa in Thätigkeit hingebrachte Jahre einen und den andern Ton geschwächt haben. Man bemerkt überhaupt, dass die Anmaassungen der Tonangeber in dem Grade zunehmen, als der ächte einst bewährte Kunstsinn der hiesigen Einwohner zurück geht.

Nach einer langen Abwesenheit sahen wir endlich am 3ten July Mad. Sigl-Vespermann als Prinzessin in: Johann von Paris. Eine wirklich erfreuliche Erscheinung war uns wieder diese immer beliebte, immer gefällige Künstlerin, sie, die Alles, was sie beginnt, mit Grazie darstellt, und mit einer Art von Vollendung zum Ziele bringt, immer anziehend ist und des Zuhörers Beyfall gewinnt, auch wenn sie sich von dem Flitterstaate kunstreicher Passagen lossagt und mit reinem durch ächte Kunst gestärktem Gefühle ihre Bahn verfolgt. Mit ihr trat auf Hr. Hambuch aus Stuttgart, als Johann; sodann im Freyschütz, und am 11ten July als Masaniello, welche drey Rollen ihm viele Ehre gebracht. Seine Kenntniss der Bühne, Vortrag im Gesange und Gewandtheit im Spiele bewähren den erfahrenen Künstler, dem es weder an natürlicher Anlage, noch an gehörigem Studium fehlt, und der jeder Zeit günstig auf das Publicum wirket.

Hr. Schneider — wir wissen nicht, ob, seit Abgange des Hrn. Horschelt, Regisseur, oder Directeur, oder Meister des Tanzvereines, und setzen also, was er uns vergeben wird, seinen einfachen Namen — versuchte sich mit Glück in einem neuen Ballete: Wladimir, oder die dänischen Fischer. Es wurde seit dem 25sten May schon dreymal aufgeführt und immer gerne gesehen. Die Musik ist von Hrn. Cramer. —

Andere Prädicate kommen uns bey den Concerten entgegen. Hr. Vogt, kön. französischer Hof- und Kammervirtuos, Mitglied der kön. musikalischen Akademie, Professor am Conservatorium zu Paris und Ritter der Ehrenlegion, wie ihn die Affische ankündet, mit einem, wie man mündlich hinzusetzt, und was wohl nicht das Schlimmste ist, gesicherten jährlichen Gehalte von funfzehn tausend Franken, gab am 7ten July sein grosses Concert im grossen Odeonssaale. Mittelmässig zu seyn, ist auf seinem Instrumente nicht erlaubt. Bey der Clarinette und dem Fagotte mag wohl manches Mittelgut mit durchgehen; bey der Oboe aber, da gibt es nur Meister, oder Stümper, und Letztere reisen wohl nicht, weswegen wir denn auch keine Kunstpostulate vorausschicken, sondern uns sogleich an seine erreichte Virtuosität halten. Fertigkeit, ächte Behandlung des Instruments, Geschmack und Reinheit des Vortrags, ein durchaus vernünftiges Spiel bezeichnen überall den vollendeten Meister; nur — denn die Mannheimer Kapelle ist uns noch nicht aus dem Gedächtnisse gekommen — nur an Weichheit und Schönheit des Tones besonders in der Höhe blieb uns Manches zu wünschen übrig; wir haben nämlich: Le Brun und Ram gehört, und hören noch den aus ihrer Schule hervorgegangenen Hrn. Fladt. Auch seine Compositionen wollten nicht so ganz ansprechen. Die Oboe hat nämlich auch diess Eigene an sich, dass sich wohl Jeder

seine Concerte selbst setzen oder zurecht machen muss, worin freylich der eben benannte Le Brun sowohl wie im Spiele Meister war, welches Anderen nicht immer so gut gelingen will. - Ausser Herrn Winter ist wenigstens dem Correspondenten kein eigentlicher Tonsetzer bekannt, der für selbe geschrieben.

Grosse Concerte, im grossen hiesigen Odeon-Saale gegeben, müssen aus guten Gründen immer seltener werden. Wer nicht einen grossen Ruf voranschickt, lässt sich gewöhnlicher Weise im Theater während der Zwischenacte hören, und findet sich mittelst eines Honorars mit der Intendanz ab. So setzen wir also die an diesem Abende vorgekommenen Stücke der Reihe nach her: Ouverture vom Kapellmstr. Stunts, Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Bayer, Concertino für die Oboe, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, Arie von Mercadante, gesungen von Dem. Vial. Die zweyte Abtheilung enthielt: Ouverture aus der Oper: Stratonice von Mehul und erregte den lebhaftesten Wunsch, die Oper selbst auch einmal zu hören; Ave Maria von Cherubini, mit obligatem englischen Horne, vorgetragen von Dem. Schechner und dem Concertgeber, ein religiöses Impromptu von nur einigen 50 Tacten, das sich in den Concertsaal verirrte, folglich nicht so ganz an seinem Platze sich fand. Drey berühmte Namen waren vereint. Dem. Schechner sang gut, doch nicht vorzüglicher als man es bisher von ihr zu hören gewohnt ist. — Polonaise für die Violine von Mayseder, vorgetragen von Hrn. Eduard Mittermayr. Variationen für die Oboe, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, der somit das Ganze schloss. — Am 13ten July ward uns die Zufriedenheit, einen lieben Gast auf der Bühne zu empfangen; er kam aus dem Bernerlande und sang in den Zwischenacten eine Arie von Nicolini, und mit Begleitung der Flöte eine zweyte von Puccita. Dem. Gerwer ist aus Bern. Sie besitzt viel Stimme, Geläufigkeit im Vortrage, etwas Aussprache, liess artige Staccato's hören, zeigte durchaus umfassende Anlagen; aber Alles ist noch im Werden und einer bedeutender weitern Ausbildung empfänglich. Sie wurde ganz ungestüm applaudirt. Es soll dabey wunde Hände gegeben haben. Man erfreute sich der Blüthen, die so reichliche Früchte versprechen.

Die vielen Kirchenfeste der Monate May und Juny wurden überall mit herkömmlicher Pracht und solennen Messen gefeyert; die Trompeten und Pauken nirgend geschont. Aber auch manches zarte und gemüthlicher componirte kam da mitunter vor. Besonders während der Novennen in den Abendandachten, worunter wir eine Litaney von Durante aus F minor in der Hofkirche zu St. Michael nicht übergehen wollen. Dieser grosse Meister war es, dem die sogenannte Figuralmusik für den Singchor mit Violine und Orgel ihre vorzüglichste Ausbildung verdankt, so dass man nur auf der von ihm bezeichneten Bahn fortschreiten durfte, um immer in Behandlung des Textes und im angemessensten Style das Geeignete hervorzubringen, nachdem nämlich erst die Kunst selbst die Fessel der bloss contrapunctischen Schreibart in den alten Kirchentönen, die jedes Aufstreben des Genies gewaltsam hemmen mussten, gebrochen hatte und sich frey bewegen konnte. Wie sehr muss man es bedauern, von diesem grossen Componisten gar nichts zu hören, als die eben benannte Litaney; denn sein grosses Requiem, welches ein hiesiger Freund und Kenner der Kunst verwahret, kann wohl seiner Länge wegen nie zur Aufführung kommen. Eine andere Litaney von Perti aus eben diesem Zeitalter, ist wegen ihres lebhaften und zugleich strengen Styles immer noch bemerkenswerth; aber imponirend erhaben eine dritte von unserm grossen Mozart in B dur. Wer hat eine Fuge geschrieben, die an Gediegenheit, Natur und Fasslichkeit, bey erschöpfter Kunst des Satzes jene überträfe, welche als die vorzüglichste Figur aus diesem trefflichen Tongemälde hervorragt.

Am 26ten Juny feyerte die 1472 von Herzog Ludwig dem Reichen in Ingolstadt gegründete Ludwig-Maximilians-Universität ihren Stiftungstag mit Reden, einem Mahle und Tanz, denen eine Kirchenfeyer bey St. Michael vorausgegangen. Die Composition der grossen mit allem Prunke durchgeführten Messe gehört einem ihrer Zöglinge an, Hrn. Rothmanner, der, irren wir anders nicht, schon in diesen Blättern genannt worden. Er ist zugleich ein geschickter Orgel- und Violinspieler, und frey von allem jugendlichen Eigendünkel. Neben den wissenschaftlichen Studien, denen er mit Eifer obliegt, ist die Tonsetzkunst seine erwählte, vielleicht schon durch Natur ihm angewiesene Beschäftigung geworden. Aber nur für die Kirche, und zwar nur für jene zu St. Michael hat er unsers Wissens Verschiedenes mit und ohne Instrumente, nur für den Singchor, geschrieben, immer mit Anerkennung seiner ausgezeichneten Anlagen und dem

bemerkbaren innern Drange, immer weiter fortzuschreiten.

Mehre Todesfälle haben wir an hiesigen Tonkünstlern erlebt. Nach einer Jahre lang angehaltenen Brustkrankheit verloren wir Hrn. Carl Neuner, Mitglied des Orchesters, zugleich einen sehr geschickten Componisten. Er schrieb Mehres für die Kirche, wovon nur kurz vor seinem Tode eine grosse Messe in der U. Liebfrauenkirche aufgeführt worden; auch Ballete und Pantomimen für die hiesige Bühne immer mit Wohlgefallen. Er für sich selbst hielt sich in seinem Geschmacke und Urtheile an den sogenannten strengen Styl; die neueren Compositionen sprachen ihn nicht an, er war ein eifriger Freund und Verehrer des seligen Hrn. Grätz. Aber nur eine sehr kurze, wahrscheinlich nicht genug geachtete Unpässlichkeit raffte in der Blüthe seines Lebens — er war erst 25 Jahre alt — dahin jenen erst in seiner Kunst aufkeimenden Sänger, dessen wir in No. 30. dieser Blätter rühmlich erwähnten, Hrn. Wepper. Er versprach so Vieles, wurde so viel ermuntert und geachtet, und diess mit Recht. Aber Niemanden schonend, schneidet nicht selten die Parze den Lebensfaden durch, wenn der Lebende, darauf nicht achtend, selbst an demselben rüttelt und zerrt. Anstrengung durch eine zu häufig gebrauchte Fistel, ein zu häufiges auf einander folgendes öffentliches Singen, wie es hier bey beliebten Anfängern zu geschehen pflegt, ein nicht durch Erfahrung älterer Meister geleitetes, oft ganz unbekanntes und nicht beobachtetes Regime in Behandlung und Erhaltung der Stimme, — denn die zarteste der Stimmen ist wohl der Tenor; er fordert eine Sorgfalt und Aufmerksamkeit, über welche sich der derbere Bass ohne Bedenken hinwegsetzen darf — wie Manches mag nicht auch ihm nahe gegangen seyn. Hr. Wepper wurde allgemein bedauert. Das Schicksal der Tenore in Deutschland ist selten glänzend und dabey lange dauernd!

Auch zwey Veterane, die lange, vielleicht auch sich satt gelebt hatten, gingen dahin. Hr. Muck, der gegen 40 Jahre der Bühne und Kapelle gedient. Seine sonore Stimme, eine deutliche Aussprache, lebhafte Darstellung komischer ihm ausschliesslich eigenen Rollen, so wie sein ganzes Biederes einer frühern Zeit angehöriges anspruchloses Wesen haben ihm die allgemeine Achtung erworben und sie ihm auch bis an das Ende seiner Tage erhalten. Hr. Ramlo war ausgezeichnet auf dem wenig geachteten Instrumente, der Viole. Er hatte in früherer Zeit Concerte gespielt, aber Violoncerte sind nicht brillant genug, sie kamen aus der Mode, und seit mehr als 30 Jahren hat man keines mehr gehört. Er erreichte das 72ste Lebensjahr und machte noch wenige Wochen vor seinem Tode seine Dienste wie ein rüstiger Jüngling. Eine lange Erfahrung und ein richtiger aus früherer Zeit angestammter Geschmack würden seine Kunsturtheile bewährt haben, wenn man jenen, die nur die Viole spielen, auch ein Urtheil erlauben wollte. Schweren Unglücksfällen hatte er immer eine heitere sich selbst tröstende Laune entgegengesetzt. Der Himmel segne seine Hinterlassenen!

Todesfälle der Reicheren und der Tonkünstler geben immer Veranlassung, Todtenämter anerkannter grosser Meister zur Ausführung zu bringen. Den drey letztgenannten Verschiedenen — Hr. Neuner starb in einer der Vorstädte — wurde in der U. Liebfrauenkirche mit den Compositionen von Mozart und Drobisch die letzte Ehre erwiesen; Hrn. Baron von Leiden aber, ehemaligem Commandirenden der Landwehr des Isarkreises mit dem heroisch-dramatischen Requiem von Cherubini parentirt. — Noch sind wir mit den Todtenämtern nicht am Ende.

Der Geist in der St. Peterspfarrkirche, wovon ein früherer Correspondent Nachricht ertheilte, hat sich endlich zur Ruhe begeben. Alles ändert und bessert sich auch an diesem Chore. Jüngst wurde da aufgeführt ein Requiem von Gansbacher, eine gefällige, natürlich schöne Composition, ohne gesuchte Harmonieen und baroke Modulationen, klar und hin und wieder sehr ruhrend; sodann ein anderes, die No. 2. von Drobisch, beyde mit Präcision und Ordnung. Das Orchester bessert sich täglich, und wird, wie diess auch anderswo nicht selten der Fall ist, bey grösseren Feyerlichkeiten von Freunden des Directors aus dem Hoforchester verstärkt. Das Gewölbe ist dem Effecte sehr günstig, und mit dem Singchore — damit wird es denn auch noch besser gehen. Unter den hiesigen Kirchen ist die des Apostelfürsten, wenigst was die Musik betrifft, am ärmlichsten dotirt. Ihre Erbauung fällt in den Anfang des dreyzehnten Jahrhunderts, wo man ausser dem Chorale an Kirchenmusik nicht dachte. Aber wer denkt denn auch jetzt, ihr thätig aufhelfend, daran? Das Testament muss erst noch erscheinen, in welchem ein Gutthäter ein auch nur geringes Legat zu diesem Zwecke vermacht.

Unsere patentisirten Tonsetzer schlummern. Aber glor- und erfolgreich wird, wie verlautet, ihr baldiges Erwachen seyn. Wir harren mit patriotischer Sehnsucht dieser Epoche entgegen.

Mancherley.

Das Oratorium „David" von C. G. Körner und B. Klein, welches am fünften Musikfeste des Elbvereins zu Halle mit grossem Beyfalle zu Gehör gebracht wurde, wird auf Subscription bey Carl Brüggemann in Halberstadt gedruckt. Wir gedenken hier dieses Unternehmens hauptsächlich deshalb, weil die Uneigennützigkeit des Hrn. Verlegers zwey Drittheile des Preises von allen durch Subscription abgesetzten Exemplaren dieses Werkes dem Elbvereine zufliessen lassen will. Je lebhafter wir wünschen müssen, dass zum Besten der Tonkunst die grossen Musikfeste Teutschlands einen glücklichen Fortgang haben möchten, desto weniger dürfen wir es unterlassen, auf dieses zweyfach nützliche Unternehmen aufmerksam zu machen. Der Preis des Klavierauszugs von etwa 180 Seiten ist 6 Thlr.

Im October oder November wird sehr wahrscheinlich L. Löwe's erstes Oratorium „die Zerstörung Jerusalems" (Text von Nicolai) zum ersten Male unter Leitung des Componisten in Leipzig aufgeführt werden. Näheres darüber zu seiner Zeit.

Das für den 2ten August angekündigte erste grosse Musikfest in Erfurt, wo Frdr. Schneiders Gideon zum ersten Male gegeben werden sollte, hat verschiedener Hinderungen wegen nicht zu Stande gebracht werden können. Ein Theil der dortigen Musikfreunde hat dafür im Theater den Pharao unter des Componisten eigener Leitung zur Aufführung gebracht.

Der Kapellmeister und *Dr.* Frdr. Schneider ist nun auch von der Leipziger Universität, für welche er zum Jubelfeste der Augsburgischen Confession ein Te Deum componirte, welches in der Universitätskirche solenn aufgeführt wurde, zum Doctor der Philosophie und Magister der fr. K. ernannt worden.

Des Hrn. Prof. Fetis Buch: La musique, mise a la portée de tout le monde, exposé succinct de tout ce qui est nécessaire, pour juger de cet art et pour en parler sans l'avoir étudié — ist von Carl Blum übersetzt worden, gedruckt bey Schlesinger in Berlin.

Also ein Buch, wo alle Welt über diese Kunst urtheilen und sprechen lernt, ohne sie gelernt zu haben.

Welcher, immer zunehmender Ausbreitung und Vervollkommnung erfreut sich die Musik in Teutschland! Es ist jetzt und schon seit mehren Jahren nichts Seltenes, dass grosse Werke in Mittelstädten, ja in Marktflecken gut, öfter sogar schön aufgeführt werden. Der Fleiss vieler Cantoren ist höchst lobenswerth. Gegenden, wo die Musik nicht unter dem Volke heimisch ist, gehören unter die Ausnahmen. So hat sich unter Anderm die Tonkunst in unserm Voigtlande sehr bedeutend gehoben. Unter den Männern, die mit rastlosem Eifer in Schulen und Kirchen viel dafür wirkten, nennen wir die Cantoren Bräuer in Werdau (bey Zwickau) und Joh. Friedr. Fincke in Plauen. Der letzte componirte zur Feyer des Augsburg. Confessions-Jubelfestes ein Oratorium in drey Theilen „die Offenbarung Johannis" und brachte es mit etwa 200 Musikern in seiner Kirche zu Gehör. Ohrenzeugen versichern, dass es, zu grosse Länge und oft zu starke, wohl zuweilen auch schwülstige Instrumentation abgerechnet, sehr viel Gutes habe. Schon der Eifer für die Kunst verdient gerechtes Lob. Man unterstützt sich gegenseitig, und nicht selten werden in jenen Gegenden Werke, wie das Weltgericht, würdig ausgeführt. In der Regel schreiben die Cantoren in ihren wenigen Freystunden die Stimmen selbst aus, üben ein und besorgen oft noch mit Aufopferung das zu solchen Festen mannigfach Nöthige.

Kurze Anzeigen.

24 *Duos faciles pour deux Cors —— par Gallay.* Oeuvr. 16. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die kleinen, angenehmen Duos, womit sonst Hornisten, auch nur mässig geübte, etwa im Freyen an schönen, stillen Sommerabenden, sich und Andern Vergnügen machten, sind sehr mit Unrecht fast ganz ausser Gebrauch gekommen; und ohne Posaunen, grosser Trommel und Schrey-Flageolet, kömmt man jetzt schwerlich von einer Serenade

ab. Denen jedoch, welche es, wie wir, lieber mit jenen Duos halten, können wir die hier genannten zu jenem Behufe empfehlen; und Hornisten zur Uebung und weitern Ausbildung gleichfalls. Leicht und in den natürlichen Tönen des Instruments auszuführen sind sie wirklich; in Erfindung und Ausdruck mannichfaltig; (Andante's, Allegretto's, Märsche, kleine Rondo's, Romanzen u. dgl.) melodisch und gefällig, wenn auch nicht immer ungewöhnlich, sind sie auch. Und so erfüllen sie, was man zu jenem doppelten Bedarfe billiger Weise verlangen kann.

Introduction et Variations pour la Flûte, avec accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle, ou de Pianoforte, comp. par Gaspard Kummer. Oeuvr. 48. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. mit Quartettbegleitung 16 Gr., mit Pianof. 8 Gr.)

Die Einleitung ist ein kurzes, für den Flötisten mit Figuren nicht wenig verziertes Präludium. Das Thema ist artig. Die Variationen laufen unterhaltend nach einander ab, sind meistens munter, sämmtlich dem Instrumente angemessen, setzen einen geübten Spieler voraus und beschäftigen ihn hinlänglich. Die Begleitung ist einfach und leicht.

Odeon. Ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente. Wien, bey Tobias Haslinger.

Dieser trefflich ausgestatteten Sammlung ausgewählter Concertmusik von bekannten und berühmten Meistern haben wir in diesen Blättern schon mehrmals gedacht. Zu den älteren, meist sehr schönen, immer aber empfehlenswerthen Werken fügen wir die neuesten Lieferungen No. 19 bis 24, in deren Inneres einzugehen uns versagt ist, da uns die Partituren fehlen, die schlechterdings dazu nothwendig sind. Die Namen der Meister empfehlen jedoch hier die Werke von selbst. Ihren Instrumenten angemessen und brillant geschrieben sind sie sämmtlich.

No. 19: Concertino pour la Violon avec accompagnement de grand Orchestre (ou de Quintuor) par F. G. Pixis. Oeuv. 1. (Propr. de l'édit.) Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

No. 20: Capriccio sur des airs et danses Polonaises pour le Violoncello avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors — par Bern. Romberg. Oeuv. 47. (Propr. de l'édit.) Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

No. 21: Grand Concert brillant (No. 8.) pour le Violoncelle avec accomp. d'orchestre — par Bern. Romberg. Oeuv. 48. A dur. (Propr.) Pr. 3 Thlr. 8 Gr.

No. 22: Rondo à la Polacca pour le Violon, avec accomp. de Orchestre — par Aug. Matthaei. Oeuv. 18. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

No. 23: Erinnerungen an Wien. Grosses Rondo brillant für das Violoncello mit Begleitung des Orchesters, von Bernh. Romberg. 49stes W. Eigenth. des Verl.) Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

No. 24: Concert für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters v. J. P. Pixis. Op. 100. Pr. 4 Thlr. Hr. P. gehört unter die jetzt beliebten Componisten für das Pianoforte und mit Recht. — Die Ausstattung dieser Nummern steht dem früher bekannt gemachten nicht im Geringsten nach.

Bekanntmachung.

Unterzeichneter macht hiermit bekannt, dass mit Anfange Octobers d. J. in seinem theoretisch-musikalischen Institute ein neuer Cursus beginnt. Es wird angefangen 1) mit Harmonielehre wöchentlich zweystündig; und 2) mit Rhythmus, Melodienbau u. s. w. ebenfalls wöchentlich zweystündig. — Die Bestimmung des Honorars ist auf folgende Weise festgestellt: für wöchentlich zweystündigen Vortrag beträgt das Honorar a) bey einer Theilnahme von 4 bis 6 Schülern, für jeden, monatlich 3 Thlr. 8 Gr. pr. Cour. b) bey einer Theilnahme von 7 bis 9 Schülern zahlt Jeder des Monats 2 Thlr. c) bey Theilnahme von 10 bis 12 Schülern entrichtet Jeder monatlich 1 Thlr. 16 Gr. —

Wer noch Theil zu nehmen gesonnen seyn möchte, beliebe sich baldigst zu melden, dass ich wenigstens 3 Wochen vor Beginnen des Cursus darüber im Klaren bin. —

Dessau, den 16ten August 1830.

Dr. *Friedrich Schneider,*
Herzogl. Hofkapellmstr.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. | N° XI. | 1830.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich):

F. Kuhlau

Opus 103. Grand Quatuor pour quatre Flûtes.
— 104. 105. Variations pour la Flûte avec Acc. de Pfte.

Leipzig, den 18ten August 1830.

C. F. Peters.

Gesuch.

Die musikalische Gesellschaft in Giessen, welche in der Regel alle 14 Tage ein Concert gibt, sucht für ihr Orchester einen guten Violoncellisten, der von ihr jährlich 110 Fl. Gehalt bekommt. Kann derselbe, namentlich auf dem Klaviere, guten Unterricht ertheilen, so wird es ihm nicht schwer fallen, bey der grossen Liebe des hiesigen Publicums für Musik, mehre hundert Gulden (für 16 Stunden werden 5 Fl. gewöhnlich gezahlt) ausserdem zu verdienen, während hiesigen Orts im Ganzen wohlfeil zu leben ist. Das Nähere theilt, auf frankirte Anfragen, der Unterzeichnete mit.

Giessen, im August 1830.

Der Vorstand der musik. Gesellschaft zu Giessen.

Adv. Dr. *Bender.*

Ankündigungen.

Für Theatermusik-Directionen.

Gegen portofreye Einsendung von 6 Thalern Preuss. Courant gibt Unterzeichneter Abschriften von seinen Entr'actes erstes Heft, in 6 Nummern bestehend; mit gewöhnlicher Orchesterbesetzung.

Coburg, den 10ten Juny 1830.

Caspar Kummer.
Kammermusikus.

Einem verehrten Publicum zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher römischer Darmsaiten aller Gattungen, so wie ächte Silbervioline G-Saiten zu äusserst billigen Preisen erhalten habe.

Hessen Cassel, den 20sten August 1830.

Adolph Hornthal,
Kurfürstl. Hof-Musikalienhandlung.

Mälzel'sche Metronoms oder Taktmesser mit Schlagwerk zum Aufziehen, 6 Thlr. pro Stück; ohne Schlagwerk mit einfachem Pendel 1 Thlr. 16 Gr. pro Stück, sind stets vorräthig bey

H. A. Probst
in Leipzig.

Neue Musikalien,
welche bey Carl Gustav Förster in Breslau erschienen sind.

Auber, D. F. E., Ouverture aus der Oper „die Stumme von Portici" für 2 Violinen, Viola und Violoncell eingerichtet ..... 16 Gr.
— Dieselbe für Flöte, Violine, Viola u. Violoncell. 16 Gr.
— Dieselbe für Pianoforte für 4 Hände. ..... 16 Gr.
Brechtholunderbourg, Marche favorite du General Comte de Diebitsch Sabalkansky pour Pianof. 4 Gr.
— à 4 mains ..... 8 Gr.
— Rondoletto bourlesque du Baron de Quelus pour Pianof. ..... 8 Gr.
Breslauer Lieblingstänze auf allen Börsen- und Gesellschaftsbällen aufgeführt, für das Pianoforte eingerichtet ..... 16 Gr.
— Dieselben für eine Violine eingerichtet. ..... 6 Gr.
Fuhrmann, Contretans, nach Melodieen aus der Oper die Stumme von Portici, für das Pianoforte eingerichtet ..... 6 Gr.
Geede, E., 6 Danses pour le Pianof. Oeuv. 4. ..... 6 Gr.
Gernlein, R., „Der süsse Herr" mit Pianoforte- oder Guitarrebegleitung ..... 5 Gr.
— Dahin! Lied mit Guitarrebegleitung. ..... 2 Gr.
— Beliebtes Schweizerliedchen mit Guitarrebegleitung ..... 2 Gr.
— Ländliche Liebe, drey heitere Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre. Op. 70. 6 Gr.
— Ständchen, mit Pianoforte- und Guitarrebegleitung. ..... 2 Gr.

sehr gefallen. Noch mehr Würkung machen einige vortreffliche Duetten und Terzetten, durch den schönen Gesang und das glanzende Feuer des Komponisten.

In *l'amore marinaro* trat Herr Brizzi auch mit allgemeinem Beyfall auf. Die bekannte Oper gewann sehr durch ihn, und nun hoffen wir auch bald wieder *Cesare* oder eine andere Oper von unserm würdigen Salieri zu hören.

Vorstadt. Schikaneder. Sie wissen, dafs er sein neues Theater, das an wohlgefälliger Bauart und nützlicher Einrichtung gewifs wenige seines gleichen in Deutschland hat — mit der Oper *Alexander*, mit Musik von Herrn Franz Teyber, eröffnete. Der Text ist von Schikaneder selbst: er ist darin so ganz der Alte geblieben, dafs man öfter in Versuchung geräth zu glauben, er habe *Alexandern* travestiren, als ihn als Helden einer *Opera seria* darstellen wollen. Ein der Musik sehr nachtheiliger Fehler, den man von dem das Publikum so gut kennenden Sch. am wenigsten hatte erwarten sollen — ist, dafs die Oper kein Duett, Terzett, oder Quartett von Bedeutung hat. Gerade die mehrstimmigen Sätze sind es, wodurch eine Oper, wenigstens bey uns, am meisten gefällt; und es ist das nicht zu verwundern, indem es am Ende doch monotonisch werden *mufs*, wenn man immer eine Arie um die andere zu hören bekommt. Die Musik hat sehr viel Gutes und giebt einen neuen Beweis von Herrn Teybers schätzbarem Talent. Sie hat gute Instrumentirung, ohne durch sie dem angenehmen Gesange zu schaden. Bekommt der Komponist von einem bessern Dichter bessere Veranlassung, so wird sein Talent sich gewifs recht vortheilhaft hervorthun. Von den neuen Mitgliedern dieses Theaters bedarf Herr Simoni keines wiederholten Lobes. Sein Verdienst ist bekannt. Von Mad. Campi aus Prag will ich, da sie viel Ruf auswärtig hat, nur dasjenige sagen: dafs ihre Stimme nicht eben stark, doch angenehm ist, dafs sie viel Leichtigkeit in der Kehle besitzt, dafs aber ihre Methode im Cantabile gewifs nicht die gute ist. Gerade hier verliert sie gegen Simoni desto mehr. Bey ihr ist alles so kurz, kein Ton wird angehalten oder fliefst in den andern u. s. w. Doch zweifle ich nicht, sie werde sich durch so gute Nachbarschaft bilden, da sie so viel Anlage und Kenntnisse hat, auch überdies jene Fehler nur Verwohnungen, die sie vor verschiednen Jahren noch nicht gehabt hat, seyn sollen.

Die *Druiden* vom Hrn. Ritter Seyfried sind herzlich gemein und alltäglich. Angenehme Erinnerungen giebt es genug; dafür hat der Komponist gesorgt.

Leopoldstadt. Hier treibt Herr Wenzel Müller sein Unwesen nach wie vor. Wie Pilze schiefsen ihm die neuen Opern auf. Ist und bleibt irgend ein Komponist unerschöpflich, so bleibt er es: denn jeder neue Landler bietet ihm ja ein Thema zu einer neuen Arie an. Es giebt der Sache nun das gehörige Wasser — einige verbrauchte Figuren u. dgl. — jetzt noch Trompeten und Pauken dazu, und der Satz ist fertig, mag ihn der Held oder der Trofsbube vorzutragen bekommen.

Augarten. Die gewöhnlichen Akademien haben ihren Fortgang. Man bekommt gute Sinfonien fast immer gut zu hören. Uebrigens treten meistens Liebhaber oder Liebhaberinnen, von denen manche freylich erst ihre Schule zu machen gedenken, mit Spiel oder Gesang auf. Es hat dies für manche Zuhörer ein gar nicht zu tadelndes Interesse, aber für den Musiker wenig oder gar keins.

Unter den neuen hier erscheinenden Werken zeichnen sich vortreffliche Arbeiten von Beethoven aus (bey Mollo). Drey Quartetten geben einen vollgültigen Beweis für seine Kunst: doch müssen sie öfters und sehr gut gespielt werden, da sie sehr schwer auszuführen und keineswegs populair sind.

Mein Lieblingswort.

Piano ist in allen Bedeutungen und Anwendungen ein vortreffliches Wörtchen. Ich würde das kleinste Kind durch bildliche Vorstellungen

Gernlein, R., Italienische Favorit-Canzonetten mit Pianof.- und Guitarrebegleit. 12 Heft. No. 1 und 2 von Sandrini ..... 6 Gr.
— do 3te Heft. No. 3 und 4 von Crescentini. 6 Gr.
Hesse, Ad., Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. 2 Bändchen, jedes..... 16 Gr.
— 12 Studien für die Orgel, mit obligatem Pedale. 16 Gr.
— Leichtes Präludium für die Orgel..... 4 Gr.
— Choral „Wie herrlich strahlt der Morgenstern" für die Orgel bearbeitet..... 6 Gr.
— Präludium für die Orgel..... 6 Gr.
— Erste grosse Symphonie für Orchester. 2 Thlr. 10 Gr.
— Fantasie für die Orgel. ..... 6 Gr.
— Rondeau mignon p. Pianof. à 4 mains. ..... 12 Gr.
— „Sehnsucht nach dem Grabe" mit Pianofortebegl. 2 Gr.
— Ein Walzer für das Pianof.. ..... 2 Gr.
Köhler, E., Einleitung und Variationen über einen beliebten Galopp für das Pianof. für 4 Hände. 14 Gr.
— Fantaisie en forme d'un Potpourri d'après des Melodieen de l'Opera „la Muette de Portici" à 4 mains..... 14 Gr.
— Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium „der Tod Jesu von Graun" bestehend in 2 Präludien: No. 1. Präludium und Ausführung des Chorals, Cantus firmus in Discant und Tenor (in dem ersten Theile); No. 2. Präludium (in dem zweyten Theile) nebst dem Chorale für die Orgel bearbeitet ..... 6 Gr.
Michaelis, F. A., der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s Heft ..... 5 Gr.
— Der Lehrer und sein Schüler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für 2 Violinen. Op. 16. 1s Heft..... 6 Gr.
— Polonaise für das Pianof..... 4 Gr.
Panofka, H., Variations brill. pour Violon principal avec accomp. d'Orchestre..... 20 Gr.
— Dieselben mit Pianofortebegleitung..... 8 Gr.
Reissiger, C. G., Rondeau brillant pour le Pianoforte. Oeuv. 59..... 20 Gr.

Neue Musikalien

im Verlage des

Ant. Diabelli et Comp.

1830.

Kirchenmusik.

Ecclesiasticon,

eine Sammlung klassischer Kirchenmusik in Partitur.

(Fortsetzung.)

No. 22. Stadler, Abbé, Graduale (Salvum fac populum tuum) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Flote, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel ..... 45 Kr.
No. 23. — Offertorium (Magna et mirabilia sunt opera tua) für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel ..... 1 Fl. 30 Kr.
No. 24. Mozart, W. A., Regina coeli für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Fagott, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel. (Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscripte)..... 45 Kr.
Wird fortgesetzt.
Blahak, Jos., Offertorium (Justus ut palma florebit) Solo für eine Basstimme mit Begleitung zweyer Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagotts, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, 6stes Werk. (In Auflagestimmen). 1 Fl. 30 Kr.

Gesangmusik.

Franz Schubert's nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte.
(Mit einer sehr schönen Titel-Vignette.)
Erste Lieferung. Ossians Gesänge. 1s Heft: die Nacht..... 1 Fl. 15 Kr.
Zweyte Lieferung. Ossians Gesänge. 2s Heft: Cronnan und Kolma's Klage..... 1 Fl. 15 Kr.
Dritte Lieferung. Ossians Gesänge. 3s Heft: Loda's Gespenst..... 1 Fl. 15 Kr.
Vierte Lieferung. Ossians Gesänge. 4s Heft: Shilrie und Vinvela, Ossians Lied nach dem Falle Nathos, und das Mädchen von Inistore. 1 Fl. 15 Kr.
Fünfte Lieferung. Ossians Gesänge. 5s Heft: der Tod Oskars..... 1 Fl. 15 Kr.
Sechste Lieferung. Elysium, Gedicht von Fr. von Schiller..... 1 Fl.
NB. Da obige Verlagshandlung sämmtliche nachgelassene Werke von Franz Schubert als ausschliessendes Eigenthum an sich gebracht hat, so erscheint von nun an ununterbrochen alle 14 Tage eine Lieferung seiner gediegensten und vorzüglichsten Gesangstücke in einer ganz gleichförmigen und äusserst correcten Prachtausgabe.
Müller, Ad., Der Schmetterling und der Stutzer. Das Röschen. Gedichte von Fr. A. Kleinschmid, für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. .. 45 Kr.
Schubert, Fr., Cantate. Empfindungsäusserungen des Witwen-Institutes der Schullehrer Wiens für den Stifter und Vorsteher desselben. Für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 128stes Werk. ..... 1 Fl. 45 Kr.
Vivenot, R., Die Bergstimme. Die Wasserfahrt und der Traurige. Gedichte von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, 5tes Werk .. .. 45 Kr.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. Nº. 36. 1830.

Recensionen.

Sinfonie à grand Orchestre — composée par F. Nohr (Eléve de L. Sphor). Op. 1. (Propriété de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 3 Thlr. 16 Gr.

Eine neue Symphonie und zwar, wie der Titel sagt, das erste, öffentlich bekannt gemachte Werk des Verfassers! — Fürwahr, wer, wie dieser junge Mann, in einer der höchsten Kunstgattungen gleich bey seinem ersten öffentlichen Auftreten sich zu zeigen Muth hat, der beweist dadurch unwidersprechlich entweder, dass er bereits viele schwere Wanderungen nach den Bergen der Musen vollbracht, dass er oft schon nach den Gipfeln der hoch Versammelten gestrebt, dass er fest und feurig gesonnen sey, sich zu einem würdigen Genossen derer zu erheben, die unter den Zweigen der Begeisterung dem Liede des Unvergänglichen lauschen — oder er beweist dadurch vollständig, dass er ein Thor ist, voll aufgedunsenen Dünkels. Unter die lieben Letzten gehört Hr. Nohr nicht im Geringsten; auch kann er gar nicht dazu gehören, sonst würde er sich nicht einen Schüler L. Spohrs nennen dürfen. Dasselbe ergibt sich nun auch aus der Partitur des Werks, die diessmal erwünscht vor uns liegt. Der Mann hat eine tüchtige Schule durchgemacht und hat ein Recht, sich gleich auf ungewöhnliche Art zu zeigen. Wir heissen ihn und sein redliches Streben mit Freuden willkommen und empfehlen ihn und sein Werk Allen, die es mit der Kunst rechtschaffen meinen, dass etwas Wackeres gefördert werde. Solchen Männern, die den kühnen jungen Mann gewiss nicht unbeachtet lassen, braucht man auch nicht erst weitläufig zu sagen, dass Niemand auf Erden, sey es der Genius selbst, da beginnen könne, wo die grössten Meister aufgehört haben. Kein Anfang ist Vollendung: wohl aber erklärt er die gewonnene Höhe des Standpunctes und ist diese eine solche, wie hier, so verbindet sie Genuss und Hoffnung auf das Angenehmste, und unser Dank für die empfangene Gabe wird dem Schöpfer derselben zur fröhlichen Ermunterung werden dürfen. Herr N. instrumentirt und verknüpft so wohl erfahren, dass ihm in dieser Hinsicht keine Hinderungen, seine Gedanken und Empfindungen auszusprechen, sich entgegenstellen. Man überblickt die Partitur mit dem Vergnügen, das sichere Ordnung überall gewährt.

Im beliebten Es dur wird das Werk mit einem kurzen, schön gehaltenen Adagio $\frac{3}{4}$ trefflich eingeleitet. Auf diesen ausdrucksvollen Satz tritt das Allegro $\frac{4}{4}$, nur von Streichinstrumenten einfach vorgetragen, mit folgender Melodie ein:

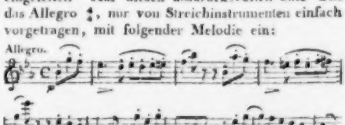

Kann nun auch diese Them-Erfindung keineswegs originell heissen: so ist sie doch nicht nur angenehm an sich, sondern sie wird auch noch ganz vorzüglich durch geschickte, völlig klare Durchführung in Tagen schwülstiger Verwirrung doppelt und dreyfach angenehm. Gleich in der nächsten Wiederholung ist das Thema wechselnd unter die Bläser vertheilt und mit einem neuen, ergiebigen Verbindungssatze zusammengereiht, aus welchem sich bis zu Ende des ersten Theiles allerley anspielender Erweiterungsgesang ganz ungezwungen entwickelt. Der zweyte Theil beginnt mit derselben Grundfigur, die nur mehr mit Nachahmungen und gemessen geänderten Accordenreihen, wie natürlich, geschmückt

ist. Dabey verschmilzt sich alles Dagewesene eben so folgerecht weit rascher und in einander greifender, ohne sich im Mindesten zu verwirren, bis es völlig schlicht die einfache Anfangsmelodie mit allen, jedoch neu verbundenen Nebengedanken wiederbringt, so dass an dem erfreulichen Ganzen besonders zu rühmen ist, dass auch keine Spur von leerer Willkühr und seichter Ueberspannung darin waltet.

Auf diesen wahrhaft künstlerisch gearbeiteten Satz erklingt ein liebliches Adagio ma non troppo:

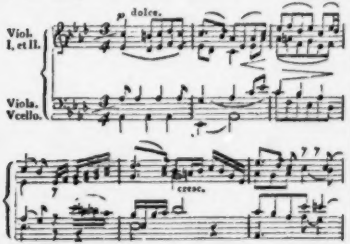

einfach und melodisch zu einem sanften Ende geführt, worauf das All. der Menuett nur desto besser wirkt. Auch diese, kurz und bündig, beweist die gute Schule, die der Verf. wohl benutzte. Das Finale beginnt:

Ist nun auch dieses Thema des Schlusssatzes nach unserm Dafürhalten nicht ausgezeichnet, so hat doch auch hier wieder der Bearbeiter so viel Gewandtheit und Sicherheit dargethan, dass er dadurch seinem Meister und der Kunst alle Ehre macht. Es wäre zu beklagen, wenn nach einem solchen ersten Auftreten ihm und seiner Leistung nicht wohlwollende Aufmerksamkeit zu Theil würde. Wir hegen auch, um der Sache und um des jungen Tonsetzers willen, nicht den geringsten Zweifel. Noch fühlen wir uns verpflichtet, dem Hrn. Verleger dafür zu danken, dass er es unternahm, seit Kurzem zwey neue Symphonieen durch den Druck zu verbreiten. Das Werk ist auf gewohnte Art, d. h. gut und schön, wie die allermeisten Leipziger Notenausgaben, ausgestattet. Möge der Verf. sich verdienter Anerkennung zu erfreuen haben und im redlichen Aufstreben uns Gelegenheit schaffen, ihn wieder mit Freuden begrüssen zu können.

G. W. Fink.

Douzième Concerto avec un Rondo, mêlé d'airs russes pour Violon principal avec accompagnement d'orchestre composé par P. Rode. Op. 27. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez A. M. Schlesinger. Pr. 3 Thlr.

Dieses Concert empfingen wir zur Beurtheilung nur in Stimmen ohne Partitur. Ein ehrlicher Beurtheiler wartet also, bis er Gelegenheit erhält, es zu hören. Darüber geht nicht selten eine geraume Zeit hin. Und was kann er dann im glücklichen Falle darüber sagen? Etwa: es hat gefallen; ein wackerer Violinspieler wird sich damit vortheilhaft zeigen und dem Concert-Publicum Freude machen. Das Werk ist melodiös, eingänglich, gut instrumentirt u. dergl. Also ungefähr dasselbe, was er nach Ansicht der Principalstimme u. s. w. auch hätte sagen können. Wollte man uns doch bey Uebersendung bedeutender Werke die Partitur zukommen lassen! Thut man es nicht, so entstehen Verzögerung der Anzeigen und allerley Nachtheile daraus. Vom eigentlichen Beurtheilen kann unter solchen Umständen nicht die Rede seyn. Das Werk ist übrigens gut gedruckt.

Gedichte Seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern in Musik gesetzt und gesungen von den Mitgliedern des Liederkranzes in München am 25sten May 1829. München, bey F und Sohn; Mainz, bey Schotts Söhnen.

Von diesen viel besprochenen und in mehrfacher Hinsicht merkwürdigen Gedichten des Königs der Bayern sind von dem angegebenen Gesangvereine dreyzehn componirt und in Partitur

und ausgesetzten Stimmen gedruckt worden. Das erste:

Sonnet „an meine Frau" für 4 Männerstimmen mit Chor (und Klavierbegleitung ad lib.) von Joseph Hartmann Stuntz. Pr. 16 Gr.

Die Composition ist angemessen, gefällig, leicht und fliessend. Der Verf. hat sich in Einigem, was wir harmonisch anders gestellt hätten, durch NB. gesichert, woraus man erkennt, dass er diese, übrigens wohlklingende Compositionsweise für gut hält, wogegen auch, da es absichtlich geschah, von uns nichts eingewendet werden soll, ob wir gleich eine vierstimmig fortgeführte Harmonie bey Weitem vorziehen.

2) *Abschied im Herbste — von Franz Graf Pocci.* Pr. 8 Gr.

Gleichfalls leicht und bey gutem Vortrage ansprechend.

3) *Freudelied — von Eduard Rottmanner.* Pr. 12 Gr.

Recht lebendig: Anfangs mehr als vierstimmig, in der Stimmenzahl wechselnd; wird gefallen.

4) *An die Liebende — von Georg Mittermaier.* Pr. 14 Gr.

Auch ansprechend. Aber sollen denn folgende Harmonieverbindungen auch gut seyn?

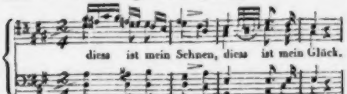

5) *Die schnell Fliehenden — von Franz Cramer.* Pr. 14 Gr.

Leicht und angemessen. S. 3, Tact 6 und S. 5, Tact 3 hätte die vierstimmige Harmonie besser und ohne alle Mühe beybehalten werden können.

6) *Herbstlied. An die Hellenen — von Joh. Bapt. Schröfl.* Pr. 14 Gr.

Sehr gut und auch sehr brav harmonisirt; gehört zu dem Besten der Sammlung.

7) *Des Meeres Einladung — von Leopold Lenz.* Pr. 16 Gr.

Artig. Mit der Stimmenführung muss man es hier nicht genau nehmen.

8) *Liebessehnen — von Aug. Ascher.* Pr. 8 Gr.

Der Unruhe des Sehnens sind die starken Ausweichungen, die aber jetzt in der Ordnung sind, bis auf einige Noten, die wir zu vollerer Harmonie geändert wünschten, die doch keine eigentliche Leere herbeyführen, also nicht falsch heissen sollen, angemessen. Es wird wirken.

9) *Die Nonne in Himmelspforten — von Georg Schinn.* Pr. 14 Gr.

Es muss sonderbar seyn, ein Lied, das in einsamer Zelle der Sehnsucht eines trauernden Mädchenherzens entquillt, von vier Männerstimmen vortragen zu hören. Uebrigens ist der Gesang schön erfunden, auch gut geführt, bis auf über sich steigende kleine Septimen, die sich auch in vielen anderen vorfinden.

10) *Erinnerung an Rom — von Joseph Xav. Brauchle.* Pr. 16 Gr.

S. 7 im ersten Basse der zweyten Klammer, Tact 3, müssen die beyden letzten Viertel es, c heissen, statt f, des. Wer wird im vierstimmigen Gesange so setzen?

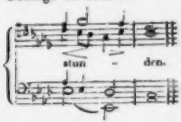

Ueber die Septime hinweg, und besonders zum Schlusse eines Satzes, muss man in die doppelte grosse Terz gar nicht moduliren u. s. w.

11) *Liebesklage — von Franz X. Löhle.* Pr. 14 Gr.

Die Musik klagt nicht, sie singt wie ungefähr Call. Die Führung der Harmonie beweist, dass der Sänger in der Liebe zu seinem Könige so wenig als seine Freunde auch in diesem Beweise nachstehen wollte.

12) *An die Hellenen — von C. Ett.* Pr. 12 Gr.

Auf dem Titel steht: „mit Melodie in altgriechischer mixolydischer Tonart." Es ist wahr, die G-Scala hat nicht die Vorzeichnung fis, die Melodie bewegt sich auch nicht über die Octave und die Cadenz berührt das fis nicht. Das sind aber die Anforderungen, die Koch an mixolydische Tonart macht. Was dagegen Mortimer in harmonischer Hinsicht von dieser Tonart fordert, ist nicht geleistet, auch nicht versprochen. Darin liegt es aber, dass die Wirkung dieses Gesanges keine merklich

abweichende von unserer gewöhnlichen Tonverbindung hervorbringt. — Im kurzen Tutti wechselt auch hier Vier-, Fünf- und Sechsstimmiges, wie es die Accordlagen eben zulassen. Uebrigens ist das Lied wirksam.

13) *Den Bayerischen Schützenmarsch vernehmend im Jänner 1814 — von Jos. Hartmann Stuntz.* Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Zu diesem ausgeführtesten Gesange sind vier Hörner, drey Trompeten und die Bass-Posaune gesetzt. Das Ganze wird erwünschten Effect machen und empfiehlt sich durch gewandte Behandlung.

Die Sammlung wird von einem blauen Titel-Umschlage mit hübschen Arabesken geziert. Der Preis ist nicht wohlfeil.

Sechs Land-Messen für vier Singstimmen, zwey Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, dann zwey Clarinetten, eine Flote, zwey Hörner, zwey Trompeten und Pauken ad libitum, componirt von Carl Ludwig Drobisch. No. 1. in C. (Eigenthum der Verl.) München, bey Falter und Sohn; Mainz und Paris, bey B. Schotts Söhnen und Antwerpen, bey A. Schott. Pr. 1 Fl. 51 Kr. No. 2. Mit demselben Titel. In F. Pr. 1 Fl. 51 Kr.

Der Zweck des bereits wohl bekannten Componisten ist ein sehr lobenswerther. Er will durch leicht gehaltene, dabey kirchlich angemessene Musik solchen Stadt- und Landkirchen nützlich werden, die keine Mittel besitzen, die grösseren Werke Haydn's, Eybler's, Cherubini's u. s. w. würdig aufzuführen. Solcher sind aber viele. Diese werden sehr wohlthun, wenn sie sich nicht an Tondichtungen machen, die ihre Kräfte übersteigen, dann dadurch wird nicht allein die Kunst, sondern auch die Andacht zu sehr beeinträchtigt. Damit nun solche kleine Chöre nicht zu leichtfertiger, unschicklich theatralischer Musik greifen, was besonders in dem südlichen Teutschland nach verschiedenen glaubhaften Nachrichten nicht selten geschehen soll: hat sich der genannte Tonsetzer entschlossen, sich den Bedürfnissen, mit geziemender Beachtung des heiligen Ortes, anzuschmiegen und dabey auf allen Glanz modischer Behandlung und auf kunstreiche Ausführung origineller Erfindung etc. gänzlich zu verzichten, nichts vor Augen habend, als Erweckung der Andacht durch die einfachsten Mittel. Alle Sätze sind daher verhältnissmässig kurz und völlig leicht, die Melodieen sind schlicht und die Harmonieen ganz ungesucht, was wir durch Vergleichung der Singstimmen mit der bezifferten Orgelstimme ersehen haben; denn Partituren sind nicht gedruckt, auch nicht gesendet worden. Auch ist keinem Instrumente etwas Schwieriges zugemuthet worden. Da sich nun auch der Componist ganz an den katholischen Ritus gehalten hat: so ergibt sich aus diesem Allem, welche Gemeinden besonders darauf Rücksicht zu nehmen und dem Verf. dafür zu danken haben. Die übrigen vier Messen sollen nach dem Versprechen der Subscriptions-Anzeige in kurzen Zwischenräumen hintereinander gedruckt werden. Es werden also wahrscheinlich schon mehre jetzt fertig seyn; es sind uns aber nur diese beyden zu Gesicht gekommen.

Nachrichten.

Berlin. Auch der July bietet wenig Stoff zu Kunstberichten dar. Ein grosser Theil der Einwohner höherer Stände und wohlhabender Klassen ist in die Bäder, auf die Landgüter und in Sommerwohnungen zerstreut. Fremde Tonkünstler und Sänger haben uns nicht besucht. Neues hat nur die Königsstädtische Bühne in dem berüchtigten „Fra Diavolo“ dargeboten. Allgemein wird diese Oper als eine schwächere Arbeit des Componisten Auber befunden, der hierin von sich selbst Gedanken entlehnt und diese in beliebter Weise pikant und rhythmisch lebendig benutzt. Die Königsstädter Bühne war der Königlichen mit der Aufführung dieses neuen Products zuvorgekommen, welches durch Scribe's gewandte Behandlung von grossem scenischen Effecte ist und im Ganzen (mit einzelnen Ausnahmen, besonders bey der Scenerie) befriedigend dargestellt wurde. Die Hauptrolle des Räuberhauptmanns führte Hr. Greiner befriedigend aus, wenn gleich das Spiel etwas freyer zu halten wäre. Dem. Vio stellte die Zerlina, besonders in der, an die Grenze des Indecenten streifenden Nachtscene des 2ten Acts mit Anmuth und Anstand, sehr ansiehend dar. Hr. Forti gefiel als phlegmatischer Engländer sehr. Auch der neu engagirte Tenorist Holsmiller aus Wien, welcher als Georg Brown in der „weissen Dame“ mit allgemeinem Beyfalle debütirte, sang den Lorenzo angenehm. Die Stimme dieses jungen Sängers ist in den Mitteltönen rein,

voll und schöner Brustton. Die Höhe ist noch nicht cultivirt genug, wie überhaupt der künstlerische Vortrag des, durch seine Persönlichkeit sich empfehlenden Sängers, noch mehrer Ausbildung bedarf, um dessen schönes Talent geltender zu machen. Der neue Musikdir. Gläser aus Wien leitet das Orchester sehr lebendig und mit wirksamer Beobachtung der Nüancirungen der Instrumentalbegleitung. Nur stört das zu merkliche Bezeichnen der Zeitmaasse und die Aufmerksamkeit, welche der Dirigent auf seine Person zieht, wie denn z. B. derselbe auch nach dem Applaudissement der Ouverture sich auf seinem Platze umkehrt und dem Publico eine Verbeugung macht. Die Ouverture von Fra Diavolo, ein buntes Gemisch beliebter Melodieen, wurde da Capo begehrt. Der Trommelwirbel leitet auch hier in gewohnter Weise die Oper ein, welche am 3ten August auf der Kön. Bühne gegeben wird. Auf letzterer gelangten die fast vergessene „Fanchon" und Boieldieu's „Rothkäppchen" wieder zur Darstellung. Mad. Seidler spielte und sang in beyden Operetten lebendig und anziehend. Jetzt hat uns auch diese Sängerin (auf Urlaub) für einige Zeit verlassen, und Fräul. v. Schätzel, welche von ihrer Kunstreise nach Cassel, Hamburg und Magdeburg zurückgekehrt, am 18ten July als Princessin von Navarra in „Johann von Paris" hier wieder auftrat, ist jetzt die einzige Stütze der Oper, da über Mad. Schultz noch nicht definitiv entschieden und eine neue Sängerin bis jetzt nicht engagirt ist. Als Rezia in Weber's Oberon zeigte Fräul. v. Schätzel die Frische und Stärke ihrer vortrefflichen Stimme, besonders in der grossen Scene des 2ten Acts. Das Spiel bedarf, wie die deutliche Aussprache der Worte noch grösserer Vervollkommnung; doch hat sich ersteres bereits sehr verbessert. Höchst schätzbar ist die musikalische Sicherheit dieser talentvollen Künstlerin, welche das Gesangstudium in Italien und guter Unterricht in Declamation und Mimik zu einer unserer ersten deutschen Sängerinnen erheben könnte.

Dem. Lehmann, früher im Chore, zeigte als Page in „Johann von Paris" und Fatime in „Oberon" eine klangvolle Mezzo-Sopranstimme und gute Anlage für die Bühne. — Ausserdem wurde „die Stumme" einmal und „der Freyschütz" gegeben. In diesem noch immer gern besuchten Singspiele betrat Dem. Franzisca Ganz, eine Schwester der bekannten Instrumentalkünstler, als Agathe zum erstenmale die Bühne, für welche Jugend, Gestalt und eine vorzügliche Sopranstimme sie vollkommen eignen. Nur wünschen wir der Debütantin mehr inneres Leben, das sich nach aussen in Ton und Rede, Bewegung und Ausdruck zu erkennen gibt. An aufmunterndem Beyfalle fehlte es nicht. — Demois. Nina Sontag hat die Nanette im „Rothkäppchen" und Aunchen „im Freyschütz" leicht und gewandt gegeben. Ihre Stimme klingt im kleinern Schauspielhause besser durch, als im grossen Raume des Opernhauses. Herr Bader belebte die meisten Opern durch sein vorzügliches Spiel. Seine eben so sonore, weiche, als kräftige Stimme spricht jedem Zuhörer zum Herzen. Als Hüon war die Leistung dieses seltenen Tenoristen ungemein erhebend. Hr. Hoffmann ist sehr fleissig und bemüht sich, sein natürlich schönes Organ bestens zu benutzen. Dialect und Manier stören nur theilweise noch die Harmonie seiner Kunstleistungen. — Concerte hat es im heissen July natürlich nur in den Gärten gegeben. So fanden z. B. im Schulgarten in der letzten Woche vier Concerte von Militair-Musik unter Weller's präciser Leitung statt. Im letzten wurde Beethoven's erhabene C-Moll-Symphonie, wie die Ouverturen zur „Zauberflöte" und zur neuen Oper Alfred, mit grosser Kenntniss der Instrumente von Weller eingerichtet, wirk am ausgeführt.

Die obere Leitung des Kön. Theaters ist jetzt dem Hrn. Grafen von Redern allein übertragen. Wir erwarten mit Zuversicht von der Einheit dieser Verwaltung und dem feinen Geschmacke des Hrn. General-Intendanten die günstigsten Resultate für die dramatische Kunst. Die Aufführung der Iphigenia und des Tasso von Göthe, wie einer neuen Bearbeitung von Shakespeare's „König Lear" sind bereits gute Vorzeichen für die Aufmerksamkeit, mit welcher auch das recitirende Drama behandelt werden soll. Man spricht auch von der Anstellung der Mad. Sophie Schröder aus Wien und dem Engagement der Dem. Heinefetter.

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

Die Leser dieser Blätter haben zweifelsohne schon aus anderen Zeitungen die unwillkommene Kunde erfahren, wie die unter der Aegide des Grafen von Gallenberg so hoffnungsreich heranblühende Kunstanstalt der k. k. Hofoper plötzlich wieder ins Stocken gerieth, weil die mit dem

Einnahmen ausser Verhältniss stehenden Zahlungen schon im Monate April nicht mehr voll geleistet werden konnten und die betreffenden Individuen, durch traurige Selbsterfahrung gewitzigt, sich nicht neuerdings durch leere Versprechungen täuschen lassen wollten. Unter den mannigfaltigen, bey diesem unerwarteten Ergebnisse zur Sprache gekommenen Ursachen scheint ausser jener, dass die Dotation das kostspielige Ballet-Spectakel nicht zu decken vermochte, noch ein Hauptgrund unbeachtet und unerwähnt geblieben zu seyn, nämlich: die eigentliche Organisation, wodurch eine zahlreiche Sänger- und Tänzergesellschaft, sammt dem Orchester und Chorpersonale, behufs des unerläßlichen Zusammenstudirens über zehn Wochen lang salarirt werden und bereits ein nahmhaftes Deficit entstehen musste, bevor noch ein Kreuzer in die Kasse floss. — Das Resultat ist gleichfalls kein Geheimniss. Vierzehn Tage über blieb die Bühne geschlossen; dann übernahm die Hoftheater-Regie in der Person des Hrn. Treitschke provisorisch die Verwaltung, welche gemäss der bestehenden Obliegenheiten so lange fortgeführt und aus dem Aerarium bestritten wird, bis — wie verlautet — die Unterhandlungen mit dem zukünftigen Pächter, Hrn. Duport zur Reife gediehen sind, der allerdings in sofern, als er wenigstens ein brauchbares Baumaterial vorfindet, auch mit sichererer Wahrscheinlichkeit entriren kann. — Nach diesem, keineswegs überflüssigen Eingange kommen wir nun zu den artistischen Leistungen. —

Wenn es möglich gewesen wäre, die Dauer der schwankenden Anstalt noch zu verlängern, so hat die Stumme von Portici redlich die Hand dazu geboten; denn diese Prunk-Oper überfüllte einige zwanzig Male das Haus. Solches war jedoch nicht durchgehends der Fall bey den Gastspielen der Sign. Pasta, welche die Administration, verblendet von dem vorjährigen glänzenden Erfolge und aus Gefälligkeit gegen die Logen-Abonnenten, zum zweyten Male, und — da der Reiz der Neuheit wegfiel — jedenfalls gar zu schnell wieder verschrieb. Sie kam gegenwärtig begleitet von Hrn. Rubini, dem Basso cantante Zuccoli und einem höchst mittelmässigen zweyten Tenor, Mussati. Im ersten Debut — Desdemona — entrang ihr, wenigstens nach dem Urtheile der Menge, Rubini beynahe die Siegespalme. Dieser Sänger ist unleugbar der erste italienische Tenorist unserer Zeit, da er nunmehr auch besitzt, was ihm früher nicht in solchem Maasse zu Gebote stand: ausdauernde Kraft und Stärke. Aller eminenten Vorzüge unbeschadet, und trotz jener Volubilität, womit er selbst die ungeheurren Schwierigkeiten fast spielend nur überwindet, und von deren Möglichkeit bloss nur der Ohrenzeuge Rechenschaft geben kann, muss Referent jedoch bekennen, dass dieser Otello jenen bleibenden Eindruck, welchen Wild's seelenvolle Durchführung in seinem Gefühle hervorbrachte, weder zu schwächen, viel weniger noch zu verlöschen im Stande war. — Nun folgte: Nina, la pazza per amore. Paisiello's Musik ist — wie man's zu nennen beliebt, veraltet; freylich allzu einfach und geräuschlos, im Vergleiche mit unseren modernen Opern-Partituren; deshalb suchte man ihr durch Einlagen aufzuhelfen; diese wurden freylich am lebhaftesten applaudirt, aber die Einheit des Ganzen litt auch Schiffbruch. Wahrhaft klassisch ragte die Pasta hervor; jede Nüance war der Natur abgelauscht; man vergass der Darstellerin hohe Kunst, und zollte dem gemüthskranken Mädchen heisse Mitleidstränen. — Wiederholungen des Romeo, der Semiramide und des Tancredi verschafften der Meisterin zwar neue Triumphe; allein man hatte sie in diesen Partieen schon früher gesehen, gehört und bewundert, und zwar in der günstigsten Theaterzeit, wogegen jetzt, nach den Drangsalen eines langen Winters, die milden Frühlingslüfte fast gewaltsam ins Freye ziehen; — so war es denn nur Bellini's Piraten vorbehalten, den damaligen Enthusiasmus wieder ins Leben zu rufen, und den Cyclus dieser Gastspiele auch mit pecuniären Vortheilen zu beendigen. Als diese schöne dramatische Composition vor einigen Jahren neu in die Scene ging, machte sie schon entschiedenes Glück, wenn gleich Madama Comelli als Prima Donna fühlbare Blössen gab. So erschien uns denn die Pasta als ein zweyter Prometheus, welcher diesem tragischen Tongebilde wahres Leben, Wärme, Geist und Seele einhauchte, sonderlich in der grossen Schlussscene, die aus der Straniera desselben Meisters hierher transferirt wurde, da es zum Einstudiren dieser Oper an Zeit gebrach. Dass Rubini's Pirata unübertrefflich ist, dass er in dieser Rolle kaum einen Nebenbuhler finden wird, darüber hat sich bereits unser Vorfahr in seinen Referaten ausgesprochen, und wir können ihm nur beystimmen. — Signor Zuccoli gehört zum Mittelgute; die Stimme gesund, klangvoll, übrigens ohne bedeutende Höhe und Tiefe, auch wenig ausgebildet. Giovine Mussati scheint erst kürzlich mutirt, und die heissen Breter

erst kennen gelernt zu haben. Sein linkisches Benehmen erzwang zum öftern ein Kichern und Lächeln. Von den Einheimischen füllten Mad. Ernst, Dem. Häbel und Herr Hauser ehrenvoll ihre Plätze. — Während der gegenwärtigen provisorischen Direction kam Rossini's: Wilhelm Tell zur Darstellung, jedoch, um das die bemessene Dauer weit überschreitende Werk unbeschnitten und unverstümmelt zu geben, nur die beyden Anfangsacte als erste Abtheilung. Was der geschätzte Herr Redacteur dieser Zeitschrift jüngsthin bey Anzeige des Klavierauszuges im Allgemeinen wie im Speciellen darüber zur Sprache brachte, ist ein so umfassendes, mit klarem Ueberblicke ins Detail eindringendes Kennerurtheil, dass wir demselben nach Anhörung der ersten Hälfte aus voller Ueberzeugung beypflichten müssen *). Es ist, wenigstens im Gegensatze zu den früheren, in der Regel etwas gar zu flüchtig hingeworfenen Tondichtungen dieses vielbegabten Meisters jedenfalls eine gedachte, in seiner Weise sogar gefeilte Composition, überreich an schönen Melodieen, die der Handlung und den Worten mindestens doch nicht geradezu widersprechen, oft kräftig analog sind, und durch ein lebhaftes Instrumentenspiel wirksam unterstützt werden. Mit wahrem Vergnügen vermisst man die sonst so stereotypen Brillenbässe (occhiarj) nebst den ekelhaften Bettelcadenzen; auch mit den Coloraturen ist zweckmässiger haushaltet worden; und überhaupt beweiset diese Arbeit, was die strengen Kunstrichter nimmer zugeben wollten, dass Rossini allerdings Besseres vermag, wenn er nur ernstlich will. Zu den vorzüglichsten Sätzen, hinsichtlich des Entwurfes, der künstlerischen Durchführung und des dramatischen Effectes gehören: die reizende Introduction; das Duett zwischen Arnold und Tell; die Preghiera, theilweise das erste Finale (weniger dessen lärmende, etwas zerhackte Stretta); der Jägerchor, mit dem sanften, aus weiter Ferne heraustönenden Abendsegen der Hirten alternirend; das mit Recht berühmte Trio der Verbündeten, worin die stetige Bassfigur keine der kleinsten Zierden ist; endlich die ganze Verschwörungsscene auf dem Rütli, mit dem grandiosen Schwurchore. — Seynwollende Patrioten haben Zeter und Mordio gerufen über das französische Dichterpaar, weil es gewagt, Schillers Meisterpoesie in die beengenden Fesseln der herkömmlichen Operuform zu zwängen. Wir möchten solch Anathem keineswegs nachsprechen; im Gegentheile behaupten, dass, wenn man einmal der reichhaltige Stoff auf ein musikalisches Drama reducirt werden sollte, dies nicht leicht auf eine umsichtigere Weise bezweckt werden konnte. Mehre Characterzüge überraschen sogar durch ihre psychologische Wahrheit; z. B. die zum öftern erschallenden Hörner, welche Gesslers Ankunft befurchten lassen, ohne dass selbe jedoch früher als bey der Hutscene in Altdorf erfolgt, aber immerdar die Freuden des Alpenvolkes störend unterbrechen; oder: die Episode des Scheibenschiessens, worin sämmtliche Bogenschützen das Centrum verfehlen, Gemmy zuletzt seines Vaters Armbrust spannt, und ins Schwarze trifft, wodurch der Hauptmoment des Apfels und die kühne Zuversicht, mit welcher der muthige Knabe dem erprobten Geschosse sich blossstellt, schon motivirt wird. — Von der Aufführung lässt sich nur Gutes sagen. Oben an, als Tell, steht — richtiger ausgedrückt: stand Hr. August Fischer, welcher bereits einem mit lebenslänglicher Anstellung verbundenen Rufe nach Darmstadt gefolgt ist, und durch Hrn. Hauser remplacirt werden wird. Dem. Grünbaum sang ihre Romanze, so wie das Duo mit Arnold (Hrn. Binder) sehr befriedigend; ein Gleiches gilt von den Dem. Bondra und Achten (Hedwig und Gemmy) nebst Hrn. Siebert (Stauffacher.) Die höchst angestrengten Chöre und das trefflich eingeübte Orchester zeichnete sich wie immer ganz besonders aus. Die zwey in der Original-Partitur vorkommenden Ballabile's dürften etwas kürzer seyn; das eingelegte Pas de six, auf eine gredliche Musik, ist nun vollends gar vom Uebel, und bringt eine langweilig ermüdende Stokkung hervor, so sehr sich auch die ersten Tänzer darin abmühen und alle tours de force zur Schau stellen. Den Decorationen, dem Costüme, der Scenerie, und dem Arrangement durch Hrn. Regisseur Demmer gebührt alles Lob. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Von diesem freundlichen Urtheile kann ja Jeder abziehen, was ihm zu freundlich scheint. *Die Redact.*

Kurze Anzeigen.

Crucifixus à 6 voci con Organo da Luigi Gransin. Presso T. Trautwein in Berlino. Pr. ⅓ Thlr.

Wir hören, dass dieser uns bisher unbekannte Componist sich meist durch eigenes Studium früherer

italienischer und teutscher Meister der besten Zeiten für kirchlichen Gesang gebildet habe. Dass er mit dem Vorzüglichen des 16ten und 17ten Jahrhunderts wohl vertraut ist, ergibt sich beym ersten Blicke auf diesen sechsstimmigen Gesang. Verwebung der Stimmen, langsam getragene Accordverschmelzung und die Art der Harmonie selbst bezeugen es. Mit Vergnügen machen wir die Freunde solcher Gesangsweise auf das Werkchen und dessen Verfasser aufmerksam.

Sinfonie, Re maj. (D dur) par Joseph Haydn arrangée en Quatuor pour 2 Violons ou Flûte et Violon, Viole et Violoncelle. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Vielen wird es willkommen seyn, auch in dieser Gestalt in häuslichem Kreise sich dieser allgemein bekannten Symphonie des herrlichen Meisters erfreuen zu können. Um der Erinnerung zu Hülfe zu kommen, geben wir das Thema des ersten All. nach kurzer Adagio-Einleitung an:

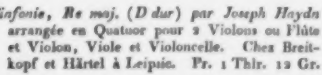

Der Druck ist sehr deutlich, die Ausgabe anständig und das Arrangement gut.

No. 1. Motett „diess ist der Tag" für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von Heinr. Wilh. Stolze, Organisten und Musiklehrer in Celle. Op. 8. Dritte Sammlung der Gesangstücke. (Eigenth. d. Verl.) Wolfenbüttel, bey C. H. Hartmann. Pr. 10 Gr.

No. 2. Sieben vierstimmige Gesänge für Tenor und Bass, zum Gebrauche für Schulen und Gesangvereine componirt von demselben. Op. 11. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Wir haben schon früher dieses Mannes als eines geschickten und erfahrnen Componisten gedacht; als einen solchen zeigt er sich hier wieder. Die Motette beginnt mit einem kurz und wohl gehaltenen Adagio ¾, an welches sich unmittelbar ein sehr gut durchgeführtes All. moderato reihet, in welchem zu der schon dargestellten Grundfiguration der Sopran bald mit dem Choral „Wie gross ist des Allmächtigen Güte" eintritt, der in der Wiederholung des cantus firmus vom Tenore übernommen und darauf vom Discante zu Ende gesungen wird. Alles ist schön verbunden und der vierstimmige Choral zum vollen Schlusse einfach und geschickt harmonisirt. Nur die auf den guten Tactheil fallende zweyte Sylbe in „Lasset uns freuen" hätte leicht vermieden werden können, entweder durch: „Auf, lasst uns" oder: „Lasst, lasst uns" und dergl. Auch No. 2. liefert sehr empfehlenswerthe Lieder und Gesänge, die von guter Schule zeugen. Im sechsten Gesange hätten wir die erste Hälfte lieber im ¾ und die andere erst im ¾ Tacte gesehen, und im 7ten stellen wir dem Verf. zu gefälliger Prüfung hin, ob a) nicht in harmonischer Führung gewonnen hätte, wenn wir es etwa, wie folgt, stellten; ferner ob b) nicht vielmehr orthographisch nach unserer Weise zu schreiben sey — Kleinigkeiten, die der Verf. als Beweise unserer Aufmerksamkeit ansuchen haben wird. Die Annahme, dass es kleine None vom eigentlichen Grundbasse D sey, kennen wir, finden sie aber hier nicht am rechten Orte: lassen uns jedoch darüber in keinen Streit ein. Jeder prüfe.

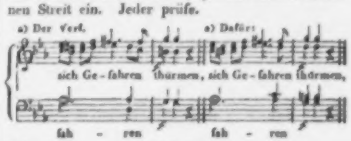

Druckfehler.

S. 69 und 72 lies Unterberg statt Unterborg; S. 70 Decimole statt Decimale; S. 96, Z. 12 von unten muss es gestrichen und in der 13ten Zeile por für por gesetzt werden; S. 549, Z. 12 von oben physiol. statt physik. und Z. 30 lies statt Bölling — Lowsling.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 15ten September. Nº. 37. 1830.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle composés par Louis Spohr. Oeuv. 82. (Propr. des édit.) Berlin, chez Ad. Mart. Schlesinger; Paris, chez Maurice Schlesinger. Preis jeder Nummer 1⅓ Thlr.

Es kann den Freunden häuslicher und öffentlicher Quartettmusik nur Ihnen willkommen seyn, wenn ein so anerkannter Meister des Vortrages und des Satzes ihre Freuden mit neuen Gaben vermehrt. Das Allgemeine über Styl und Art dieses allbekannten Tonsetzers ist von verschiedenen Seiten her in diesen Blättern bereits so mannigfach behandelt worden, dass unsere geehrten Leser ein Recht hätten, uns unnöthiger Wiederholungen zu beschuldigen, wenn wir bey irgend einem Einleitungspuncte verweilen und es nicht vorziehen wollten, sogleich zur Sache zu schreiten.

Der erste Satz des ersten Quartetts (mit Es dur Vorzeichnung) zeigt schon durch seinen Eintritt des Violoncells in c, worauf die Bratsche g, dann die zweyte Violine c und endlich die erste $\overline{\text{aes}}$ einsetzen, was in $\frac{2}{4}$ von h mit dem Vorhalte $\overline{\text{cis}}$ in h übergeht, dass hier in reichen Modulationen gearbeitet wird, wie es sich in den Werken dieses Meisters öfter findet. Dabey ist aber das Ganze so vortrefflich gerundet, dass die Harmonieverbindungen nicht nur meist angenehm überraschen, sondern auch, dem Rhythmischen und Melodischen nach, so schön verwebt sind, als müsste es eben so seyn. Es ist hier nicht wohl möglich, will man nicht das ganze Gebäude vernichten, den Gang des harmonischen Reizes von dem Zusammenhange des Melodischen zu trennen. Wenn daher im Melismatischen fast alle gewohnte Figuren und Verzierungen dieses Tonsetzers wiederkehren: so gibt gerade dieses Gewohnte in so enger Verknüpfung mit dem unerwarteten Harmonienschmucke dem Ganzen einen so wohlthuenden Geist, dass bey gutem Vortrage dieses Satzes die beste Wirkung kaum fehlen kann.

Der zweyte Satz, ein freundliches Andantino ♩ C dur, veredelt die angenehme, einfache Melodie gleichfalls durch reiche Führung des Harmonischen. Besonders ist das imitatorische Verweben der zweyten Grundmelodie mit der ersten sehr anziehend, was durch den interessanten Mittelsatz in Moll noch bedeutend gehoben wird, worauf der wiederholte Eintritt der schönen Hauptmelodie um so gefälliger das Gemüth in Anspruch nimmt. Schade ist es, dass der an sich vortreffliche Schluss durch zu lange Ausdehnung einen Theil seines Erfreulichen verlieren soll. Wollte ihn der Verfasser verkürzen, würde der Eindruck zuverlässig noch befriedigender seyn.

Scherzo All. ♩, C moll. Ein ernstkräftiger, in starken Melodieenwürfen aller Stimmen sich durchkreuzender Meerwellensatz tritt mit einem freundlich tändelnden Trio in schönen Contrast, an welchen nach Wiederholung des Mollsatzes durch einen ganz kurzen Anhang eines Kirchenschlusses überraschend und anmuthig zugleich wieder erinnert wird.

Das Final-Allegro, einfach in schöner Melodie anhebend, wird immer lebhafter, wobey es doch eine gewisse wohl gezogene Freude eines ernsten Gemüthes in allen Verschlingungen nicht überschreitet. Der tiefe Grundton bleibt auch hier jene elegische Stimmung schmeichelnder Wehmuth, die der Künstler und mit ihm Viele lieben. Sie wird hier um so lieblicher erscheinen, da sie nichts angelegentlicher zu suchen scheint, als wie sie sich und dem Leben von frischen Blumen einige Kränze windet. Freudiger schwillt ihr die Brust und bunter wird das Spiel. Die Kränze sind gewunden und

damit bekannt machen; kein Wesen, könnt' ich über Geister herrschen, müfste es vermissen: denn es giebt nicht leicht irgend ein Geschäft in irgend einer Lage des Lebens, wohin nicht der weit auszudehnende Sinn dieses Worts wohlthätig reichte — von der Wiege an, wo ein *Piano* des Säuglings Weinen erträglich macht, bis zum Eintritt jenes Jünglings, der seine Fackel an unserm Erneuerungsfeste sanft in Lethes Fluthen taucht und *pian' piano* sie verlischt. In allen Kapiteln der Katechismen, die von Lebensweisheit handeln, sollte das Wort *Piano* oben an stehen, und durch das Motto, *chi va piano, va sano, chi va sano, va lontano*, unterstützt werden. Horte dann das sanftere Weib, wie der rauhere Mann mit druckendem Zorne die Untergebenen von sich scheucht; so sagte ihm ihr Blick: *piano*, mein Theurer! Wollte der an den Stock vermählte Terrorist der Schule um sich schlagen und es stünde mein Wortchen, *piano*, als Devise mit grofsen goldnen Buchstaben über der Thür und an der Wand, so müfste ihm die Hand ermatten. Liefe eine behende Damenzunge durch Reihe und Glieder der Gesellschaft und knickte unbesorgt die Blumen der Ruhe und Freude an der sorglosen Brust der Gespielin, und die bessere Nachbarin winkte ihr ein warnendes: *piano*, zu, so würde das Auge der Unschuld seltner durch Thränen getrübt. Erhube die Hausfrau schon die herbe Stimme gegen Gesinde und Kinder, eilte vor dem Freund Spiegel vorbey, würfe ihm einen flüchtigen Blick zu, und es blitzte ihr von seiner geschliffenen Fläche das Wort, *piano*, zu, so würde alles ruhig. Schöne Tanzerin, die du die frohen Reihen durchfliegst; junger Mann, der du Fortunens rollenden Wagen besteigst; jugendliche Gespielin, der eine Leidenschaft den weiten Gesichtskreis der Dinge umhüllt — o hört, hört mein liebes Wortchen — *piano*! Doch euch, für deren Gebrauch Weltland das Wort zunächst geschaffen hat, dem jezt das Bürgerrecht in allen Zonen zugestanden ist, die ihr dem Orchester Wohllaut und Begeisterung, dem lauschenden Ohr aber des Dichters Geist zubringen sollt: euch sage ich, bittet jeden Morgen zum Apoll: Führe uns nicht in Versuchung ein *p* für ein *f* anzusehen, damit nicht am grofsen Tage der Vergeltung alle die gegen uns aufstehen und unsre Sünden beurkunden mögen, deren ausdrucksvolles Lied wir überschrien, deren Lunge wir geschadet, und deren Aerger wir erregt haben, weil wir alle Produktionen der sanftesten der Künste durch unser immerwährendes *Forte* verunstalteten! Und besonders uns, fährt fort, denen man den Grund der Harmonie zu führen anvertrauete, führe zu Gemüthe, dafs zwar ohne guten Grund kein gutes Haus, aber der Grund doch nicht das Haus allein sey! uns lehre bedenken, dafs, wenn uns auch ein *f* beleben soll, die Andern darum denn doch noch nicht sterben müssen — lehre uns das bedenken, damit wir klug werden!

Nino.

Kurze Nachrichten.

(München, Anfang d. Aug.) Hr. Kapellm. Winter hat einen sechsmonatlichen Urlaub genommen, und gehet, über Manheim und Strafsburg, nach Paris, wo er einige seiner italienischen Opern aufzuführen gedenkt. Unser verdienstvoller und zu theilen meistens verkannter Kalcher ist in seinem Dunkel jezt doch erkannt und ohne sein Ansuchen als Musikorganist anständig versorgt worden. — Alle Mittwoche ist grofse Akademie in Nymphenburg. Man giebt hier nur Meisterwerke und giebt sie meisterhaft. Unser gütigster Landesvater und seine allgeliebte Gemalin schätzen — wie alles, was gut und schön ist, auch besonders edle und grofse Musik. Ihnen verdanken wir vornehmlich, dafs der Zeitgeschmack hier nicht zu der Frivolität herabsinkt, wie an andern Orten, oder blos am Hergebrachten hängen bleibt, wie wieder an andern; ihnen verdanken wir auch vornehmlich, dafs die feinere und edlere musikalische Kultur, die man seit einer Reihe von Jahren nicht wenigen unsrer Tonkünstler vorzugsweise zugestand, sich so gut erhalte, und durch mancherley Anstalten fortgepflanzt und jezt besonders wieder aufgeregt wird.

das Herz trauert, dass sie — vollendet — dem Verblühen geheiligt sind.

Das Quartett gehört nicht zu seinen schwierigsten, aber auch nicht zu den leichtesten. Vorzüglich hat die erste Violine, namentlich im Schlusssatze zu thun. M. muss an des Meisters enharmonische Verwechselungen, seine melodischen Verzierungen etc. gewöhnt seyn, wenn Alles rund dargestellt werden soll.

Das zweyte Quartett führt uns im frischen $\frac{6}{8}$ einen anmuthigen Weg durch freundliche Wiesen. Gewohnte, aber erquickende Gegenstände zeigen sich unseren Augen, über die auf der ersten Hälfte des Pfades das Violoncell manches Liebliche erzählt: eben so unterredet sich die Gesellschaft besonders wohlgefällig, indem sie sich dem ersten Schlusssteine nähert, wo sie sich gegenseitig zum Weiterwandeln aufzumuntern scheint. In der That wird der Pfad etwas schwieriger, und manche Steine des Anstosses, die zu kleinen Umwegen veranlassen, dürften der idyllischen Anmuth etwas beschwerlich seyn. Der Stege und Uebergänge scheinen ohne Noth zu viele angebracht. Das sehr schöne Adagio würde mit weniger Brücken nur noch schöner führen. In allen Büschen singt uns der Liebe Erinnerung „Dahin, dahin!“ entgegen. Zu viel der Erinnerung. Plötzlich und unerwartet thut sich ein allerliebster Rundbleib auf und ein reizendes Alla Polacca erschallt und ladet die anständig frohe Versammlung zu wohlgehaltener Lust, die in allen Stimmen sich in der schönsten Freiheit der Bewegungen und doch in lieblicher Einigkeit voller Wohlwollen ausspricht. Wie nur die feinfröhliche Gesellschaft auf dem schönen Platze auf dem Kirchenschluss gerathen seyn möge?! Es wird wohl blosse Angewöhnung seyn, die nichts weiter bedeutet. Auch wird die Gesellschaft unternehmend. Als ob unsern der Hain-Rotonda ein waldiger Berg sich erhübe, auf dessen Gipfel die Trümmer eines alten Burg locken. In seltsam stürmender Hast sieht man sie dem Schlosse der Vorzeit zueilen; in frischer Moll-Lustigkeit erklingen ihre Töne; je weiter sie vordringen, desto trunkener bemächtigt sich ihrer ein jovialischer Muth, der ergötzlich sich bisher schwingt, bis er die Bilder des alten Rittersaales und die grünende Natur ringsumher begrüsst. — Dennoch ist diese zweyte Nummer leichter anzuführen, als die erste, und die beyden letzten Sätze sind uns die liebsten.

No. 3. Die Unterhaltung beginnt auch hier ernstfreundlich in gewohnter Weise, erfahren und geschickt durchgeführt, abermals in eine Art Kirchenschluss sich verlierend, die doch so oft vorkommen. Das folgende Andante hat etwas eigenthümlich Rhythmisches, das in unserer Zeit wohl kaum so schön gehalten sich wiederfinden möchte. Es ist hier nämlich $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$ gleich zum Anfange des Satzes vorgeschrieben worden. Dass in diesem Falle $\frac{4}{4}$ statt $\frac{4}{4}$ Vorzeichnung durchaus falsch wäre und dass wir wünschen müssen, es möchten die übrigen Herren Componisten auch in ihren Tartangaben mit mehr Genauigkeit verfahren, wollen wir nur berühren. Eben so kurz werden wir hier nur anzugeben haben, dass in manchen nationellen Tänzen und Tanzliedern dergleichen doppelte Tartangaben, eines geraden und ungeraden, nicht ungewöhnlich sind. Diese Thatsache scheint dem Verf. zu dieser Ausarbeitung Veranlassung gegeben zu haben. Der Versuch, diese uns auffallende Erscheinung für einen ausgeführten Quartettsatz zu benutzen, ist so meisterlich ausgefallen, dass sich Jeder darüber freuen wird. Die beyden Tartarten mischen sich nicht blos in auf einander folgenden rhythmischen Abschnitten, sondern auch zuweilen in einzelnen Tactverbindungen, was nothwendig dem Ganzen einen so wunderlich rhythmischen Fluss ertheilt, dass der Hörer Anfangs kaum recht weiss, woran er ist. Bey allem Schwanken fühlt er sich aber von so erquicklichen Tonwellen umspielt, dass er sich mit Lust von den rauschenden Wechselwogen weiter tragen lässt. Es ist allerliebst. Nicht minder trefflich, in ganz anderer Art, ist das folgende Scherzo Vivace $\frac{3}{4}$. Eine ernstkräftige Jovialität spricht sich hier vom Anfange bis zum Ende sehr geistreich aus. Nichts wäre uns erwünschter, als wenn wir vom Finale dasselbe rühmen könnten. Dass ein so erfahrener Meister nichts Verfehltes liefern wird, brauchen wir wohl kaum zu erwähnen; wir fügen noch bey, dass wir einzelne Schönheiten und eine gehaltene Zusammenreihung der Theile, wodurch es sich Vielen angenehm machen wird, nicht verkennen. Namentlich ist es ein sehr guter Gedanke, dass nach einem so geistkräftigen Scherzo das Schluss-Allegro von einem kurzen Andante eingeleitet wird. Dennoch scheint uns dieser letzte Satz mehr künstlich als kunstvoll gearbeitet und nicht so ganz aus dem Gemüthe stammend. Die überhäuften Modevorhalte, wie man ihnen in den Meistern Jenseits und in C. M. v. Webers Compositionen oft begegnet, wollen am Ende nicht mehr

angenehm wirken; es ist der Würze zu viel. Und schon wieder ein Kirchenschluss! Der Vortrag ist namentlich für die erste Violine nicht ohne Schwierigkeit.

Im Vergleiche mit dem wahrhaft Geistreichen und Schönen sind jedoch unsere geringen Einwürfe von so wenig Bedeutung, als dass die letzten vor dem Glanze des Gelungenen nicht mit Vergnügen in den Hintergrund treten sollten. Auch fragt es sich ja noch, ob wir, selbst in unseren kleinen Entgegnungen, Recht haben. Abgesehen davon, bekennen wir, dass wir in den als vortrefflich bezeichneten Sätzen dem Tonsetzer eine Freude verdanken, die wir allen Freunden schöner Quartettmusik vom Herzen wünschen.

Practische Anleitung zur Composition, sowohl zum Selbstunterrichte, wie auch als Handbuch für Lehrer, nebst einer besondern Anweisung für Componisten des russischen Kirchengesanges, verbunden mit zwey Notenheften, von denen das erste Beyspiele und Aufgaben, und das zweyte die Lösung aller Aufgaben enthält. Von Joh. Leopold Fuchs. St. Petersburg. Gedruckt bey Karl Kray 1830. (4). Zu haben bey dem Musikhändler J. Paez; in Moskau bey P. Lehnhold.

Der Verf. dieses Werkes, geachteter Lehrer der Composition in Petersburg, hat hier nicht die Absicht, Verbesserungen im Wissenschaftlichen der Tonkunst, sondern zu einer möglichst kurzen und deutlichen Anweisung zweckdienliche Beyspiele zu liefern, damit die Regeln der Grammatik gleich von dem Schüler practisch angewendet werden können. Es soll das Werk demnach eine Vorschule zur Erlernung der Composition seyn, wodurch das Studium grösserer Werke erleichtert wird. Alles, was der Verf. in der Vorrede sagt, zeigt einen verständigen Mann, der seinen Gegenstand kennt. Das Abweichende seiner Anordnung, in welcher die Gegenstände zuweilen zerstückelt erscheinen, um dem Schuler nichts Unverständliches vorzutragen, worin er auch bereits mehre Vorgänger hat, rechtfertigt er mit dem guten Erfolge seiner durch Erfahrung bewährten Unterrichtsmethode. Es ist gewiss, dass verschiedene Wege zum Ziele führen. Oefter schon haben wir behauptet, dass steifes Festhalten an irgend einer Methode nie zu rühmen ist: die Kräfte der Schüler sind verschieden. Der Lehrer muss sehen, welcher Weg eben jetzt, indem er lehrt, der beste ist. Wer daher nur eine Methode kennen lernen und eigensinnig festhalten will, wird nur sehr selten Gutes stiften. Vielen Schülern wird dieses Werk der Kürze und Deutlichkeit, besonders auch der vielen Beyspiele wegen willkommen seyn; vielen Lehrern nicht minder, da sie dadurch oft der Mühe überhoben werden, selbst Aufgaben mit ihren Lösungen zu verfertigen. Wenn der Zögling einen Gegenstand durch die vorhandenen Exempel noch nicht völlig erfasst haben sollte, wird ein wohlwollender, oder richtiger nur etwas gewissenhafter Mann zu jedem Werke Manches hinzu zu thun finden; also auch zu diesem, so viel Erleichterung es auch gewährt. Ein Lehrwerk, das für alle Fälle passte, kann nicht geschrieben werden. Daher kommt es auch wohl, dass wir so viele Lehrbücher erhalten. Das gegenwärtige rechnen wir durchaus zu den nützlichen. Man muss gelehrt haben, um zu wissen, was für ein Unterschied zwischen dem gedruckt und dem lebendig wirksamen Worte statt hat. Noch erhält dieses Werk einen besondern geschichtlichen Werth dadurch, dass es das erste der Art ist, das in russischer Sprache, von einem Schüler des Verfassers übersetzt, gedruckt werden wird. Ihre Majestät, der Kaiser der Russen, haben nicht nur zur russischen Ausgabe, sondern auch zum Drucke dieser teutschen die Unkosten huldvoll zu bewilligen geruht. Wo Kunst und Wissenschaft von den Thronen herab unterstützt werden, da ist viel zu hoffen und froh zu danken.

Wenn im Allgemeinen der Grund der harmonischen Gesetze hier nicht erörtert wird, so liegt das eben sowohl ausser dem Zwecke dieser Schrift, als es nothwendig in demselben liegt, die beyden Notenhefte gerade so zu benutzen, wie es der Verf. will: es würde ausserdem dem Schüler Manches gar nicht klar werden können, so schlicht auch der Ausdruck überall ist. Die Beyspiele, worauf hier das Meiste ankommt, sind gut und zweckmässig. Wir werden daher zum Besten der Kunst nur wenig zu bemerken haben.

Bey der Benennung der Intervalle heisst gross c, wie gewöhnlich, eine verminderte Quinte. Wir halten diess für eine Inconsequenz des hergebrachten systematischen Ausdruckes und schlagen folgende Regel vor: Alle Intervalle der diatonischen Tonleiter von 2 bis zu 7 sind grosse; erhalten

sie ein Erniedrigungszeichen, werden sie kleine; durch ein Erhöhungszeichen übermässige: vermindert werden sie nur, wenn eins, namentlich und ganz besonders die Prime, ein Erhöhungszeichen und das andere ein Erniedrigungszeichen erhält. — So wäre also c — ges keine verminderte, sondern eine kleine Quinte: cis — es von C dur wäre mit Recht eine verminderte Terz und cis — b eine verminderte Septime. Demnach wären auch die Accorde zu benennen; folglich wäre h, d und f nicht der verminderte, sondern der kleine Dreyklang. — Die Quintenfortschreitungen (S. 10) wären deutlicher geworden, wenn zuvor ein §. vom Zusammenhange der Dur- und Moll-Tonarten, wie es auch gewöhnlich ist, gegeben worden wäre, damit dem Schüler gleich das Erlaubte der Hornquinten in die Augen fällt. — S. 15 hätten wir die Bemerkung: „durch Brechung der Accorde kann eine Fortschreitung in offenbaren Quinten ganz unbemerkbar werden" — anders gestellt, oder genauer erörtert, viel lieber gelesen. Der Schüler ist meist schon zu sehr geneigt, gebrochene Quintenfolgen für gut anzusehen, und so wenig sie der Verf. durch seinen aufgestellten Satz im Ganzen gebilligt hat, so gern wird ihn doch der Zögling zu seiner Entschuldigung deuten. Dann beweist auch das Beyspiel des Verfassers nichts, denn die angegebene falsche Accordstellung ist in den Brechungen gar nicht mehr nothwendig. Der Satz ist folgender:

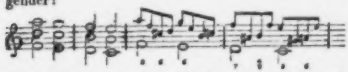

Wir meinen, es sey natürlicher, sich die Accordfolge der Brechungen nach unseren beygefügten Ziffern zu denken. Auf alle Fälle hört Niemand aus dem durch die Brechung zweystimmig gewordenen Satze den früher dreystimmig angegebenen heraus. Wir wünschten daher jene Bemerkung etwa so: Offenbare Quintenfortschreitungen sind auch in Brechungen nicht erlaubt. Gibt aber die Brechung der Accorde zu anderen Accordfolgen Veranlassung: so liegt das Erlaubte nicht in der Quintenfolge, sondern in der Zweydeutigkeit der Harmonie u. s. f. — Ueber den Querstand braucht es noch immer einer umsichtigen Abhandlung, ehe volles Licht und Recht erscheint: er ist aber hier, in einem Werke, das nicht theoretisch begründen will, weit besser behandelt, als in vielen Werken, die auf näheres Untersuchen ausgehen. So sind auch die Regeln vom Leitetone überaus practisch und befriedigender, als in manchen belobten Lehrbüchern. Nur sind wir mit dem Verf. S. 20, Zff. 4 nicht einig, wo er folgenden Sprung im Basse für zulässig erklärt:

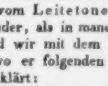

Da hier der springende Leiteton des Basses zugleich mit der dritten Stimme eine verdeckte Octave bildet, die noch dazu den schärfsten Ton des Accordes, die Dur-Terz verdoppelt: so kommt hier Mehres zusammen, was wider die strenge Regel ist, und die Accordfolge hat zu wenig Wohlthuendes. — Dagegen finden wir (S. 24) die Schlüsse mit der Terz oder Quinte in der Oberstimme nicht so unbefriedigend wie der Verf., dessen Regel wir übrigens unterschreiben. Nur, meinen wir, kann es auch, und nicht zu selten, Fälle geben, wo ein etwas weniger befriedigender Schluss, als in der Octave der Oberstimme, der ästhetischen Anforderung sogar zusagender ist. — Das erste Beyspiel, nach bezifferten Basse vierstimmig auszusetzen, ist sehr zweckmässig analysirt; die richtigen und die fehlerhaft ausgeführten Sätze in den Beyspielheften, so wie überhaupt die Lösungen aller Aufgaben, damit der Schüler seine Arbeit mit der gedruckten vergleiche, ob beyde Lösungen gleich wohlklingend sind, gehören zu den Vorzügen des Werkes. — Die Nichtauflösung der Septime hätte wohl durch übergangene Accorde erklärt werden können. — Die Beyspiele, wo die Septime steigen muss, um andere Fehler zu vermeiden, sind gut. Der Verf. erklärt mit Vielen, dass der Quartsexten-Accord nach seinem Gefühle auch dissonirend werden könne, und setzt hinzu, dass manche Theoretiker nicht damit zufrieden seyn werden. Wir gehören unter die letzten, behauptend, dass nicht alle eingeschobene oder Vorhalts-Accorde nothwendig dissonirende seyn müssen: aber wir tadeln ihn deshalb keineswegs. Wer seine Meinung besonnen und offenbar mit Sachkenntniss hinstellt, verdient keinen Tadel, wenn ein Anderer auch anderer Meinung ist. Der Gegenstand bedarf einer ausführlichen Erörterung, die hier unmöglich gegeben werden kann. — S. 62 in der Anmerkung sind wir mit der Schreibart des Verfassers, die, wenn Alles nach dem Grundbasse berechnet wird, vollkommen richtig ist, doch nicht einig, da die kleine None über sich schreitet; es entstehen dadurch Ausnahmen, die bey durchgehender Erhöhung des Basses

und der Sexte wegfallen. Doch auch darin ehren wir den Verf., denn er verfährt nicht grundlos.

Im Anhange wird noch einige Anweisung zur Composition des russischen Kirchengesanges gegeben, von welchem gerühmt wird, dass er unverändert (?) in seinem ernst feyerlichen, der Kirche angemessenen Style geblieben ist, während die Kirchenmusik anderer Länder durch Einmischung weltlicher Musik vom wahren Kirchenstyle abwich. Kenntnis der geschätzte Verf. unsere teutsche Kirchenmusik vollständig, so würde er mit Freuden Ausnahmen zugeben. Es wird hier für Vocalmusik ohne alle Instrumente gestimmt und in den meisten Fällen wohl mit Recht. Doch stehen wir dafür, der Verf. würde einen Choral mit vierstimmiger Posaunenbegleitung zum Gesange der ganzen Gemeinde oder eines vollen Chores sehr wirksam und kirchlich nennen. Für hohe Feyertage dürfen auch Blasinstrumente überhaupt, zu angemessener Vocalmusik, sehr zweckmässig angewendet werden. Für gewöhnlich würden auch wir dem bloss vierstimmigen Chorgesange den Vorzug geben. Dazu könnte sich aber auch zuweilen die Orgel in ihrer ganzen Würde hören lassen. Das gäbe Abwechselung und bliebe doch stets, würdige Compositionen vorausgesetzt, der Heiligkeit der Sache und des Ortes angemessen. — Dass übrigens der Vollkommenheit des Hofsängerchors eine hohe Stufe eingeräumt wird, stimmt mit Allem, was wir darüber von unterrichteten Männern vernahmen. Zur Aufrechthaltung dieses einfach erhabenen Kirchenstyls will der Verf. die zweckmässigsten Mittel angeben. Es wird gerathen, die talentvollsten der russischen Sängerchöre sollen Composition studiren, damit sie sich selbst die erforderlichen Gesänge schaffen können. Bortnänsky's Werke werden als die besten der Art gerühmt, von welchem fleissigen Componisten auch am Schlusse mehre, meist vierstimmige, sehr einfache und schöne Proben mitgetheilt werden. Der Gesang, heisst es, muss um so natürlicher und fliessender seyn, da der Sänger aller Instrumental-Unterstützung entbehrt. Die gegebenen Regeln sind aber nicht für den Russischen allein, sondern für jeden Kirchengesang zu beachten. Einige Druckfehler des übrigens schön gedruckten Buches sind leicht zu verbessern.

Und so schliessen wir denn mit der freudigen Versicherung, dass dieses Werk des achtbaren Mannes auch für Viele unter uns zweckdienlich, für Russland aber von bedeutendem Nutzen seyn werde. *G. W. Fink.*

Nachricht.

Wien. Musikalische Chronik des 2ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Nachdem uns ein theurer, und ein werther Gast (Hr. Albert und Dem. Dupuy) verlassen, sprachen zwey andere zu. Hr. Rauscher, von Hannover, gefiel besonders in der weissen Frau. Hr. Wild, der bereits mit Sack und Pack übersiedelte, erschien als Masaniello, jedoch von der forcirten Hierherreise noch also angegriffen, dass er schon während der Vorstellung erkrankte, und nach seiner Genesung nur noch in der Vestalin, dem Kreuzritter und Otello singen konnte. Er kehrt zur Erfüllung seiner Verbindlichkeiten nach Cassel zurück, und wird uns vom October an nimmer verlassen. —

Auf dieser Bühne producirten sich noch nachstehende Instrumentalkünstler: 1) Präul. von Belleville, die bekannte, treffliche Pianistin, mit einem neuen Concerte von Pixis (C dur) und sehr brillanten Variationen von eigener Composition. 2) Hr. Professor Würfel, welcher dem allgemeinen Wunsche zufolge sein mit ausgezeichnetem Beyfalle gekröntes Concert wiederholte, und auch die schöne Ouverture seiner neuen Oper: der Rothmantel, nochmals zu Gehör brachte. 3) Dem. Leonore Neumann, eine, angeblich zehnjährige Violinspielerin aus St. Petersburg, die für ihr zartes Alter genügte. 4) Hr. Hubert Ries, aus Berlin, Spohr's höchst achtbarer Zögling, und der ihm zu Theil gewordenen enthusiastischen Auszeichnung vollkommen würdig. 5) Die Orchester-Mitglieder: Bauer (Violoncell), Leppen, Schorsch und Johannis (Violinisten), ein erfreulicher Nachwachs. —

Der speculative Director Carl hat im Theater an der Wien eine Quinterne gemacht. Er setzte nämlich mit der ihm eigenen Routine das alte Militair-Spectakel: Graf Walltron neu in die Scene, und zwar ohne den gewöhnlichen Apparat, denn die Stelle der Cortinen und Coulissen vertrat ein Wald von Buchenbäumen, practicabeln Lagerzelten u. s. w. Dazu eine mörderische Schlacht mit Infanterie und Cavallerie, Prachtmärsche der unvergleichlichen Bande des Regimentes Graf Gallay, kriegerische Ouverturen, ein vierspänniger Postzug,

et cetera — wer zweifelt, ob diese glückliche Idee, auf die Schaulust eines Publicums berechnet, das vielleicht mehr als irgend eines auf unserer Halbkugel nach panem et circenses geizt, nicht mit tausend Procenten sich verzinsen musste?

Im geringern Grade gelang ein zweyter Pfiff, nämlich die Coalition mit der hier anwesenden Tourniair'schen Kunstreiter-Gesellschaft, wodurch die Wiederaufführung des Melodrama's: Timur, der Tartarchan, und der Pferde-Pantomime: die Räuber in den Abruzzen möglich gemacht wurde. Wenn gleich das Halb-Drittel- oder Viertel-Part den baaren Ertrag etwas schmälerte, so war eine solche unverhoffte Aushülfe in den bühnenscheuen Sommermonaten doch keineswegs zu verachten, und wenigstens einige dreyssig Spielabende ausgefüllt. Die Musik zu beyden Pieces — von Seyfried, und Gyrowetz — musste so manchen Kaiserschnitt erdulden, ging indessen im Ganzen dennoch erträglich zusammen. Besonderer Erwähnung verdient der neu angestellte Flötist Fahrbach, welcher das, auch früher schon als Entreact eingelegte Solo aus Moses mit eben so vieler Kunstfertigkeit, als Geschmack und tiefem Gefühle vortrug, und jederzeit ehrenvoll lohnenden Beyfall dafür einernte. — Als Lückenbüsser wurden eingeworfen: die Galeerensclaven, und: Deodata, mit einigen musikalischen Abschnitzeln von Lannoy und Gyrowetz; endlich, zum Abschiedsbenefice des Kapellmeisters Gläser: das bekannte Bäuerle'sche Lustspiel: der Leopoldstag, mit unterschiedlichen Liedleins verwässert. — Dass dieser Musentempel zum anderen Male mittelst einer Lotterie ausgespielt wird, ist bereits an allen Strassenecken zu lesen. Das Loos kostet nicht mehr als fünf Silber-Gulden: ein unumstösslicher Beweis, wie sehr in diesen Zwischenjahren die genannte Realität an Nominalwerth gesunken ist, und dass es einigermaassen schwer halten dürfte, die zur Deckung des Spielplans erforderliche Anzahl von Losen abzusetzen.

Im Leopoldstädter Theater zeigten sich folgende Novitäten:

1) Die geschwätzige Stumme von Nussdorf, parodirende Posse in 2 Acten von Meisl, Musik von Riotte. Alltagswaare.

2) Finette Aschenbrödel, Zauberspiel in 3 Aufzügen von Dem. Schreiber. Also wieder eine angehende Dichterin, die sich jedoch ihre Aufgabe in sofern erleichtert hat, dass sie den bekannten Stoff local-komisch costumirte. Würfels Composition ist gehaltvoll: die Darstellung, unter Raimund's eingreifender Mitwirkung gelungen, wie Ausnahme beyfällig.

3) Jderl's Entführung, Fortsetzung der travestirten Vestalin, von Meisl, mit Musik von Gläser. Trotz dem unbändigen fracasso der beyda militare: completter Durchfall.

4) Alcidor; Zauberspiel von — Spontini? — Bewahre! von Wenzel Müller. — Soll ein Seitenstück zum Alpenkönige seyn, mit welchem es indessen keine Aehnlichkeit besitzt. Das Missfallen sprach recht vernehmbar sich aus.

5) Die Stumme von Hallodrieci; zweyte Parodie der Stummen von Portici. Musik von Gläser. Wenigstens nicht langweilend. Am meisten sprachen an die aus Auber's Originale entlehnten Motive.

6) Der schwarze Bräutigam, Posse von Meisl und Wenzel Müller. Die Farbe der Nacht ist gegenwärtig Mode bey uns. Wir haben eine Frau, einen Mann, ein Kind, und — wie figura zeigt — nunmehr auch einen Bräutigam von dieser couleur.

Bey dieser Anstalt lässt ein Glied sich nach dem andern. Der Kronos ist bereits Ignaz Schuster gefolgt, und auch Raimund, das belebende Princip des Ganzen, hat gerichtlich aufgekündet. Ueberdiess soll dem Unternehmer Steinkeller von Seiten des magistratischen Stadt-Unterkämmerer-Amtes die Weisung angestellt worden seyn, das morsche Haus niederzureissen, und einen neuen Bau zu beginnen.

Im verflossenen Monate April hat die geschickte Seiltänzer-Familie Chiarini in diesem Locale akrobatische Vorstellungen nebst kurzen komischen Pantomimen gegeben, und gute Geschäfte gemacht. Da der Eigenthümer jeden Abend als Entschädigung einen äquivalenten Pachtschilling erhielt, so waren beyde Theile zufrieden, und befanden sich ganz wohl dabey.

Die Josephstädter-Entreprise ist nun doch endlich in Trümmer zerfallen. Zwar hat der interimistische Subdirector Fischer die Permission zu einem sogenannten Tagtheater in Hernals erhalten, auch solches bereits mittelst Proclamation verlautbart; dennoch ist bis diesen Augenblick noch nichts zu Stande gekommen, weil — wie die böse Welt munkelt — der nervus rerum gerendarum, nämlich Monteuculi's Universalfinctur mangelt. Da nun aber die tägliche Hanamiethe von Hendlers Erben contractmässig entrichtet werden muss, so spielt, um doch etwas

hereinzubringen, die Carl'sche Gesellschaft ein paar Tage die Woche daselbst. In den letzten Momenten der Agonie wurden meist nur zusammengestoppelte Quodlibets mit ominösen Titeln aufgetischt; z. B.: Bunt über Eck — Palmblätter und Ostereyer — Theatralische Scenenreise — das Mayfest — die falsche Preciosa, von einem Hrn. Müller, der nebst Gattin darin debütirte und ein ziemlich geläufiger Falsettist seyn soll; item suchte man sogar ein altes Schikaneder'sches Machwerk: Sarmäte Feuerbär hervor, bis endlich alle Stücke, eigentlich Spinnefäden, rissen, und — im wörtlichen Sinne — die Komödie aus war. Oh, wie und wann eine Regeneration möglich, da das Privilegium mit dem vor Kurzem erfolgten Ableben des 80jährigen Besitzers — Carl Mayer — erloschen, steht im Buche des Schicksals geschrieben. Jedenfalls müsste ein neuer Grund und Boden gelegt, und das Werk nach einem consequent solidern Plane geführt werden.

Den Schlussstein jener im vorigen Quartalberichte rühmlich gemachten Concerte zur Unterstützung unserer durch die beyspiellose Ueberschwemmung verunglückten Mitbürger bildeten folgende zwey. Das eine veranstaltete Sigmund Thalberg, der geschätzte Klavierspieler, im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais, welcher mit wahrer Meisterschaft ein selbst gesetztes Concert, nebst einer freyen Phantasie ausführte, und Dem. Grünbaum und Hrn. Täte bey dem Vortrage des von ihm componirten Gedichtes des Freyherrn von Zedlitz: „Nacht und Frühroth" am Piano begleitete. Die genannte Sängerin entzückte alle Anwesenden durch das innige Gefühl, womit sie Suleika's Gesang von Franz Schubert begeisterte, und die Adelaide von dem trefflichen Täte zu hören bietet den höchsten Kunstgenuss. Eine Declamation des k. k. Hofschauspielers Anschütz, so wie die köstliche Ouvertüre zu Egmont waren nicht minder erfreuliche Zugaben, und die Versammlung, unbeachtet des hohen Eintrittspreises zu 10 Fl., eben so zahlreich, als gewählt. — Der andern Akademie im grossen Redoutensaale, unter der Aegide Sr. Durchlaucht des Hrn. Hof-, Haus- und Staatskanzlers Fürsten von Metternich, diente die humane Mitwirkung des ersten vaterländischen Adels zur schönsten Zierde; das Unternehmen, von reinster Menschenliebe geleitet, ist zu einzig in seiner Art, und ein viel zu denkwürdiger Moment in den Annalen der Kunstgeschichte, als dass eine ausführliche Inhaltsanzeige davon in diesen Blättern fehlen dürfte. — Die Eingangs-Ouverture war von Rossini zur „Belagerung von Corinth." Dann folgte: Quartett mit Chor, aus Semiramide, gesungen von Frau von Tuchoffen, Herrn Täte, Schoberlechner und Wallnöfer; — 3) Arie aus Niobe von Paccini, vorgetragen von Fräulein von Lang; — 4) Duett mit Chor aus le Siège de Corinthe, gesungen von Frau von Tuchoffen und Hrn. Schoberlechner; 5) Introduction aus Zelmira, vorgetragen von Freyherrn von Schönstein; 6) die Ouverture aus Semiramide, von Carl Czerny vierhändig für acht Pianoforte arrangirt und ausgeführt von den Fürstinnen Windischgrätz und Lobkowitz, den Gräfinnen Herberstein, Esterhazy, Taufe, Wallis, Lebzeltern und Dietrichstein, der Baronesse Malzahn und Frau von Albrecht; den Grafen Esterhazy, Mniszek, Amade, Kurfstein, Györy und Gallenberg; 7) Quartett mit Chor aus Elisabetta, gesungen von Frau von Tuchoffen, Baronesse Hügel, Freyherrn von Schönstein und Grafen Casanzky; 8) Schiller's Ballade: „der Graf von Habsburg," gesprochen von Frau von Arnoth; 9) Duett aus Corradino, vorgetragen von Fräulein von Lang und Grafen Casanzky; 10) Quatuor concertant über beliebte Motive, für vier Pianoforte mit Orchesterbegleitung, von Carl Czerny, ausgeführt durch die Gräfinnen Lebzeltern, Taufe, Dietrichstein und Frau von Albrecht; 11) Duo aus Elisa e Claudio, gesungen von Baron Schönstein und Hrn. Schoberlechner; 12) „Worte des Dankes der durch den Eisgang der Donau Verunglückten an ihre Wohlthäter;" gedichtet von Professor Deinhardstein, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer, vorgetragen von Frau von Tuchoffen, Baronesse Hügel, Hrn. Täte und Schoberlechner. — Der Erfolg übertraf die gespanntesten Erwartungen. Die Gesangstücke wurden höchst geschmackvoll, mit ungemeiner Präcision ausgeführt. Freyherr von Schönstein besitzt einen herrlichen Tenor und die gefälligste Methode. Frau von Tuchoffen kann furchtlos mit einer prima Donna assoluta rivalisiren; bewundernswerth war die egale Stimmung der acht Instrumente von Conrad Graf, und die Accuratesse, womit 32 Hände zusammenwirkten. Unvergesslich wird Jedem, der diesem preiswürdigen Feste der Wohlthätigkeit beywohnen zu können so glücklich war, der herzerhebende Anblick bleiben, in dem hellstrahlenden Redoutensaale, vor einem prachtvoll geschmückten Auditorium, so schöne Talente mit frommem Sinne zum edelsten Zwecke werkthätig vereinigt zu sehen, die in den Dankestähren der

durch sie uns bitterer Noth Geretteten den meidenswerthesten Lohn finden müssen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Fantaisies à deux parties pour Violon seul composées — par F. Mazas. Op. 25. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 16 Gr.

Auf Werke, die, mit Ausnahme des Pianofortes, für irgend ein Instrument allein geschrieben werden, hat man Ursache doppelt aufmerksam zu seyn, der grössern Seltenheit und des Vortheils wegen, den sie, sind sie zweckmässig und geschmackvoll zugleich, dem Lernenden bringen. Hier haben wir ein solches vor uns, wo Nutzen und Vergnügen verbunden sind. Alle drey Nummern sind dem Instrumente völlig angemessen, fördern eine gute Schule und bieten nur solche Schwierigkeiten, die von mittelmässigen Kräften recht gut überwunden werden können. Es gibt jetzt bekanntlich nicht selten übertrieben Schwieriges, das, ist es bezwungen, auf den Hörer nicht sonderlich wirkt und dem Spieler im Fortgange seines Künstlerlebens wenig nützt. Hier ist es anders; Alles ist erfahren für Bildung des Schülers berechnet und fällt dabey so gut in's Gehör, dass es schwieriger klingt, als es ist. Dabey sind alle drey Uebungs-Phantasieen dem heutigen Geschmacke wohl angepasst und also, wie schon gesagt, besonders Violinspielern von mittler Fertigkeit in jeder Hinsicht unbedingt zu empfehlen. Das gut gedruckte Ganze zählt 15 Seiten.

Rondeau Polonois sur quatre thèmes favoris tirés des Concertos de Paganini pour le Pianoforte à quatre mains — par Charles Krägen. Oeuv. 12. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Das dem Verf. der vier Themen, die auf der ersten Seite vorgedruckt worden sind, gewidmete Pianofortewerkchen ist so schön gearbeitet, so klaviermässig und sinnig verbunden und so angenehm gehalten, dass wir es unbedingt allen nicht ungeschickten Pianisten zu ihrer Freude empfehlen dürfen. Es will mit Leichtigkeit vorgetragen, auch wohl ein wenig eingeübt seyn, wenn es völlig gut gehen soll: dann wird es aber auch gewiss überall erwünschten Eingang finden und öfter mit Vergnügen gehört und gespielt werden. Der Druck ist gut und correct.

Vier geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zum Gebrauche in Singinstituten, in Musik gesetzt — von Victor Klauss. (Eigenth. des Verf.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ½ Thlr.

Der erste Gesang gibt die erste Strophe des Kirchenliedes „Weine nicht, Gott lebet noch" von V. Clauss, einfach vierstimmig als bekanntes Choral, dessen Cantus firmus in der zweyten Strophe vom Basse übernommen und vom Sopran und Alt einfach und angemessen figurirt wird. Die dritte ähnlich figurirte Strophe führen Sopran, Alt und Tenor aus, gut gehalten und ansprechend. Mit dem Schlusstacte dieser zweyten Choralfiguration tritt der Choral selbst im sechsstimmigen Chore ein, dessen Sechsstimmiges durch die enge Lage nicht immer deutlich, d. h. nicht immer ohne Octavenfortschritt zweyer Stimmen, sich hervorheben kann. Auf ähnliche Art, zwey-, drey- und vierstimmig wechselnd, sind auch die übrigen Chorälle behandelt. Nur Eins bemerken wir zum Bedenken für künftige Compositionen der Art. Figurationen wie folgende, sind nicht würdig genug:

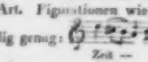

Zeit —

Uebrigens ist das Werkchen zu empfehlen. Der erste und letzte Choral „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (nach der alten Melodie in A moll) sind uns die liebsten.

Scena ed Aria dal Signor Metastasio. coll' accompagnamento di Piano, composta — di Godardo Meyer, Maestro di canto a Lubecca. (Propr. del edit.) Berlino, presso T. Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Sehr hübsch gesungen und begleitet, für Gesellschaftsgesang besonders anwendbar, wobey jedoch manche Sängerin eine etwas veraltete Verzierung geändert wünschen dürfte, die auch sehr leicht zu ändern ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № XII. 1830.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint mit Eigenthumsrecht vom Componisten den 1sten November a. c.

Onslow, C., Grosses Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle. 38stes Werk. C moll. Preis 2½ Thlr. (NB. Es ist statt 2 Violoncelle auch für 2 Bratschen und 1 Violoncell eingerichtet.)

Dieses Werk ist um so interessanter, als es ein Gemälde des schrecklichen Ereignisses gewährt, dessen Opfer Hr. Onslow beynahe geworden wäre. Er selbst hat mir persönlich bey meiner letzten Anwesenheit in Paris versichert, dass die Ideen und Entwürfe dazu auf seinem Schmerzenslager im vergangenen Jahre entstanden sind.

Da ich kein Exemplar à Condition versende, so bitte ich mir die Bestellungen für feste Rechnung aus, die prompt expedirt werden. Nächstens kommt noch ein zweytes Quintett desselben Componisten, so wie künftiges Jahr eine grosse Symphonie für Orchester. Die Arrangements dieser Werke für das Pianoforte zu 4 Händen erscheinen ebenfalls bald in meinem Verlage.

Leipzig, den 1sten Septbr. 1830.

H. A. Probst.

Von nachverzeichneten Werken haben wir das alleinige Eigenthum für ganz Deutschland (Oesterreich inbegriffen), Italien und die Niederlande von dem Componisten käuflich an uns gebracht, was wir zur Kenntniss der Herren Musikverleger bringen.

C. de Beriot, 7me air varié pour le Violon avec accomp. d'orchestre ou Piano. Op. 15.

Nadermann & Tulou, Nocturne pour Piano et Flûte, composé sur la Tyrolienne de Tell.

Maynz und Antwerpen, im July 1830.

B. Schott's Söhne.

Ankündigungen.

So eben sind erschienen und durch alle gute Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Lutz, Jos., 3 Messen f. 4 Singst., 2 Violons, Viola, 2 Clarin., 2 Hörner, 2 Tromp., Pauken und Orgel. 1ter Lief (Münnerstadt). Würzburg, Stahel'sche Buchh. in Commission. 6 Fl. oder 4 Thlr.

Lutz, Jos., sway Te Deum laudamus für vier Singst., 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Clar., 2 Tromp., Pauken und Orgel. Ebendas. Pr. 2 Fl. 24 Kr. oder 1 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien

im Verlage des

Ant. Diabelli et Comp.

1830.

Kirchenmusik.

Ecclesiasticon,

eine Sammlung klassischer Kirchenmusik in Partitur.

(Beschluss.)

Pianofortemusik.

Czerny, C., Quatuor concertant für 4 Pianoforte, über mehre beliebte Melodieen, 23stes Werk. Ihrer Majestät der Kaiserin von Oestreich, Königin zu Ungarn und Böhmen etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von den Verlegern. Vorgetragen von Frau Gräfin von Lebzeltern, Frau Gräfin von Taaffe, Frau von Albrecht, Gräfin Julie von Ditrichstein, in dem grossen Concerte, welches zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung in und ausser Wien Verunglückten, im k. k. grossen Redouten-Saale am 4ten April 1830 gegeben wurde . . . . . 6 Fl.

— Dasselbe für ein Pianoforte zu 4 Händen, vom Verfasser gesetzt . . . . . 3 Fl.

— Dasselbe für ein Pianoforte allein, vom Verf. gesetzt . . . . . 2 Fl.

— Orchester- od. Quartettbegl. zum obigen Quatuor concert. für 4 Pianoforte, oder einem Pianoforte zu 4 Händen, als auch zum Pforte allein . . . . . 2 Fl. 45 Kr.

— Les pianistes associés, ou compositions brillantes et concertantes pour un Pianoforte à six mains. Cahier 1. Rondeau brillant. Oeuv. 227. 2 Fl.

Cahier 2. Variations brillantes. Oeuv. 228. . . . 2 Fl.

Cahier 3. Divertissement militaire. Oeuv. 229. 2 Fl.

— Six grands Potpourris brillans et concertans

pour Pianof., Violon et Violoncelle. Oeuv. 212.
No. 1. 2. 3. *Jedes* ..... 2 Fl. 30 Kr.
NB. No. 4. 5. und 6. werden noch im Laufe dieses Jahres erscheinen.

Fischhof, Jos., Grande Marche pour un Pianoforte à 6 mains. Oeuv. 30. ..... 45 Kr.

Hornaika, J. E., Rondeau hongrais pour le Pianoforte seul. Oeuv. 28. ..... 1 Fl.
— Le même pour le Pianoforte avec accomp. de deux Violons, Alto e Basse ..... 2 Fl.

Pluchy, W., Introduction et Variations pour le Pianoforte seul, sur la Marche fav. de la Muette de Portici. Oeuv. 57. ..... 45 Kr.

Rossini, G., Ouverture zur Oper: Semiramide, für 8 Pianoforte zu vier Händen, gesetzt von C. Czerny. (Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer der Oper Semiramide.) ..... 4 Fl.

Orchester- und Violinmusik.

Musikalisches Archiv, enthaltend klassische Instrumentalcompositionen von verschiedenen Meistern in Partitur zum besondern Gebrauche für jene, die sich der Tonsetzkunst widmen.

No. 1. **Sechter, S.,** Variationen über das englische Volkslied: God save the King, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, 42stes Werk. ..... 30 Kr.

No. 2. **Kirnberger, Joh. Ph.,** 3 Sonaten für 2 Violinen und Bass. ..... 45 Kr.

No. 3. **Sechter, S.,** Einheit und Mannigfaltigkeit des Contrapuncts und des Canons in 81 Sätzen dargestellt, drey-, vier- und fünfstimmig, und dem hochwürdigen Hrn. Abbé Maximilian Stadler zu seinem 81sten Geburtstage im Gefühle der innigsten Dankbarkeit und Verehrung gewidmet vom Verfasser. 46stes Werk ..... 1 Fl.

No. 4. **Beethoven, L. v.,** Rondino für achtstimmige Harmonie. (Nachgelassenes Werk, nach dem Original-Manuscripte.) ..... 30 Kr.
(Wird fortgesetzt.)

Neues periodisches Werk unter dem Titel:
Recueil des Ouvertures favorites, arrangées pour deux Violons, Alto et Violoncelle par Jos. de Blumenthal.

No. 1. **Auber, D. F. E.,** Ouverture zur Oper: die Stumme von Portici. (La Muette de Portici.) ..... 1 Fl.
No. 2. — Ouverture zur Oper: das Pilgerhaus. (Fiorella.) ..... 1 Fl.
No. 3. — Ouverture zur Oper: Maurer und Schlosser. (Le Maçon.) ..... 1 Fl.
(Wird fortgesetzt.)

Auber, D. F. E., Die Stumme von Portici, Oper, für Violine und Pianoforte concert. gesetzt von A. Diabelli (complet.) ..... 4 Fl.
— detto für 2 Violinen gesetzt von dems. (complet.) ..... 2 Fl. 15 Kr.

Kunerth, J. L., Première Symphonie pour deux Violons, Alto, Violoncelle, Basse, Flûte, deux

Hautbois, deux Bassons, deux Cors, deux Trompettes et Timbales, dédiée à Son Altesse Imperiale et Eminentissime Monseigneur L'Archiduc Rudolphe Cardinal, prêtre de l'église romaine et Prince Archevêque d'Olmütz etc. etc. 5 Fl.

Für die Flöte.

Auber, D. E. F., Die Stumme von Portici, Oper für Flöte und Pianoforte gesetzt von A. Diabelli (complet.) ..... 4 Fl.

Fahrbach, Jos., Theoretisch-practische Flötentriller-Schule zum Selbstunterrichte, alle nur möglich vorkommenden Triller mit ihren Nachschlägen in allen Tonarten richtig und rein vorzutragen. 3tes Werk ..... 1 Fl. 15 Kr.
— Introduction und Variationen über Schubert's Trauer-Walzer, für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. 5tes Werk. ..... 1 Fl

Rossini, G., Semiramide, Oper für eine Flöte gesetzt von A. Diabelli. Erste Abtheilung (Der musikalische Gesellschafter), 49stes Heft. ..... 1 Fl.
— Detto für detto. Zweyte Abtheilung (Der musikalische Gesellschafter), 50stes Heft. ..... 1 Fl.
(Im Einverständnisse der Verleger Artaria et Comp. als Eigenthümer dieser Oper.)

Für den Czakan.

Krähmer, E., Neueste theoretisch-practische Czakan-Schule, nebst 40 fortschreitenden Uebungsstücken und Tabellen aller ausführbaren Triller auf dem einfachen und complicirten Czakan. Erstes Werk. Zweyte, neu bearbeitete und durchaus vermehrte Ausgabe ..... 1 Fl. 30 Kr.
— Tonleiter- und Trillertabelle für den einfachen und complicirten Czakan ..... 20 Kr.
— Zweyte Sammlung leichter und angenehmer Originalstücke für 2 Czakans. 25stes Werk... 1 Fl. 15 Kr.
— Fünf Märsche für Czakan und Pianof. 26stes Werk. 1 Fl.

Für die Guitarre.

Auber, D. F. E., Die Stumme von Portici, Oper, gesetzt für eine Guitarre mit Hinweglassung der Worte von A. Diabelli (Apollo an der Damentoilette Nr. 12.) ..... 45 Kr.

Wanczura, Jos., Sei Variazioni facili per Chitarra sopra l'aria favorita. (Oh! cara memoria.) Op. 3. 30 Kr.

Ferner sind erschienen:

Haydn, Jos., Portrait. ..... 1 Fl.
Dessen Grabmahl in dem Kirchhofe der Wiener Vorstadt Gumpendorf. ..... 30 Kr.
Haydn, Mich., Portrait. ..... 1 Fl.
Dessen Denkmahl in der St. Peterskirche zu Salzburg. 30 Kr.
Ansicht des Hauses in Rohrau in Unteröstreich an der ungarischen Grenze, in welchem Joseph Haydn im Jahre 1732 den 12ten April und Michael Haydn im Jahre 1737 den 14ten September geboren worden sind. ..... 30 Kr.

Eigenthum der Verleger.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten September. N°. 38. 1830.

Wohlthätige Wirkung der Musik auf Geisteskranke.

Der in der Ueberschrift bezeichnete Gegenstand ist kürzlich von Neuem, und, obgleich in verschiedener Weise und Richtung, nach den verschiedenen Zwecken der Autoren, doch — wie das auch nicht anders geschehen kann — in gänzlicher Uebereinstimmung über die Hauptsache, nämlich eben über das wohlthätig-Wirksame der Musik auf solche Kranke, öffentlich zur Sprache gebracht worden. Wir führen nur die zwey neuesten Schriften an, worin diess geschieht, indem wir die erste aber bloss nennen, weil von ihr — wenn auch nicht im besondern von dem hierher gehörigen Aufsatze — in diesen Blättern schon gehandelt worden, und weil sie auch, ihrer ganzen Bestimmung nach, schon in den Händen der meisten unserer Leser seyn wird: bey der zweyten hingegen verweilen wir länger, weil von jenen Beyden das Erste bey ihr der Fall nicht ist, das Zweyte schwerlich seyn wird, und weil sie auch, ihrem Zwecke gemäss, den Gegenstand von einer ganz andern Seite fasst und in einer Art uns vorführt, wie sie dem Hrn. Verfasser nicht bloss eigen, sondern man darf sagen: ihm allein möglich ist.

Jene erste Schrift ist: Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst (Leipzig, bey Cnobloch), dritter Band, 1830, wo sich, Seite 321 u. folg., ein Aufsatz jenes Inhalts befindet. In diesem Aufsatze lesen wir, nach einigen allgemeinen Betrachtungen über den Gegenstand überhaupt, die Schilderung zweyer besonderer Fälle, welche sich dem Verfasser selbst zu genauer Beobachtung und eigenen Erfahrungen dargeboten haben, die Entwickelung seiner Gedanken über diese Fälle, und schliesslich den Wunsch, dass zunächst mit Geist aufgefasste, ausführlich und genau mitgetheilte, durch hinlängliche Beglaubigung zuverlässige Facta von Männern, die dazu wahrhaft geeignet und befugt, öffentlich aufgestellt werden möchten.

Eben zu der Zeit, wo dieser Band, ist auch die zweyte jener Schriften erschienen, bey welcher wir nun verweilen. Herr von Nostitz und Jänkendorf, der allgemein verehrte erste Conferenz-Minister des Königs von Sachsen, und, neben seinen anderen hohen Functionen, der Director der, als musterhaft in und ausser Deutschland anerkannten Anstalt für Geisteskranke im Schlosse Sonnenstein bey Pirna — Er, von der Stiftung dieses königlichen Instituts an, durch alle Perioden seiner Vervollkommnung, und noch heute auf der hohen Stufe seiner Vollendung, nicht nur ihr Chef, sondern in allen Theilen seiner Organisation und Verwaltung ihr geist- und liebevoller, wahrhaft unermüdlicher Berather, Leiter, Förderer — hat uns nämlich mit dem ausführlichen Werke bereichert:

Beschreibung der königl. Sächsischen Heil- und Verpflegungs-Anstalt Sonnenstein. Mit Bemerkungen über Anstalten für Herstellung oder Verwahrung der Geisteskranken. Von C. A. E. Nostitz und Jänkendorf, auf Oppach, Wurbis etc. Nebst erläuternden Beylagen und zwölf Kupfertafeln. Drey Bände. Dresden, Walthersche Buchhandlung.

Von diesem wichtigen, in seinen Wirkungen gewiss segenreichen Werke überhaupt kann hier gar nicht die Rede seyn, sondern nur von den, vergleichungsweise sehr untergeordneten Stellen desselben, wo von Musik als einem der Mittel zur Beschäftigung, beyhelfenden Erleichterung und Erheiterung der Irren in der Anstalt gehandelt wird. Die Hauptstelle hierüber findet sich im ersten Bande, S. 530 u. folg., wo alle jene Mittel einzeln durchgegangen werden und Musik No. 6 ausmacht; eine zweyte, weniger ausführliche, im zweyten Bande, S. 110 u. folg., wo eine allgemeine Schilderung des täglichen Lebens der Geisteskranken in Sonnenstein

Unter solchen Anstalten nenne ich die Vokal- und Instrumental-Akademie, die der berühmte Singmeister, Hr. Vallesi, alle vierzehn Tage für junge Liebhaber und angehende Tonkünstler beyder Geschlechter giebt, und die eine vortreffliche Pflanzschule für sich entwickelnde Talente ist. Paers *Camilla* ist jezt auf dem Hoftheater sehr beliebt: aber wie vortrefflich wird sie auch gegeben! —

(Mannheim, Anfang des Aug.) Die Dem. Tagemann, Hofsängerin in Weimar, die vor einigen Jahren hier ihre Bildung fortsezte, hat sich jezt auf ihrer Reise bey uns hören lassen und hier, wie in Frankfurth, ausgezeichneten Beyfall gefunden. Sie gehet auf einige Zeit nach Berlin, wo sie in verschiednen Gastrollen auf dem Nationaltheater sich hören lassen wird, und wo sie um desto sicherer auf lebhaften Beyfall zu rechnen hat, da sie bekanntlich, mit ihrem sehr guten Gesange, ein ausgezeichnetes Talent und die vortrefflichste Schule als Schauspielerin verbindet. Ihre jüngere Dem. Schwester, die in ihrer Gesellschaft reiset, hat eine sehr angenehme Stimme und verspricht ebenfalls eine schätzbare Sängerin zu werden. —

(Leipzig.) Der verdienstvolle Veteran der deutschen Tonkunst, unser Vater Hiller, ist von dem hiesigen Stadtmagistrat, wegen zunehmender Schwäche des Alters, (er steht im 73sten Jahre seines, an Arbeiten und Unruhen reichen Lebens) von seinem bisherigen Amte, als Cantor an der Thomasschule, zur Ruhe, und in den Stand gesezt worden, seine noch übrigen Lebensjahre sorgenfrey und zufrieden zubringen zu können. Wie gut ist es, dafs der würdige Alte, der sich um so manchen bedeutenden — Ort und Menschen, oft mit Aufopferung seiner selbst, verdient machte, und dafür im Alter vergessen wurde, hier die Beschwerlichkeiten des Rests seines Lebens versüfst bekommt — hier, wo man ihm so viel verdankt, wo der Mittelpunkt seiner Thätigkeit war, und wo die Freunde seiner jüngern Jahre ruhen, die, seines spätern Alters sich noch immer so gern um ihn versammlen! Der hiesige Musikdirektor, Herr A. E. Müller, der ihm schon seit einiger Zeit in der Verwaltung jenes Amtes beystand, ist ihm nun in demselben gefolgt.

Kurze Anzeigen.

Concerto à Violoncello Principale, accompagné des plusieurs Instrumens, composé par Joseph Reicha. Oeuvre II. Liv. II. (*C dur*). à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 6 Francs.)

dito Livre III. (*F moll. Mit 2 Hornern in F und 2 in As*). (Pr. 6 Francs.)

Dem, der sein Violoncell nicht genau kennet, nicht ganz Herr desselben ist, und auf den *grofsen* Haufen zu würken wünscht, kann man diese Konzerte wohl nicht geradezu unempfehlen: denn — so leicht sie auch manchem scheinen mochten — sie sind wirklich schwer, und dabey eben nicht, was man heut zu Tage galant oder brillant zu nennen pflegt — besonders das zweyte. Jedoch wird sie gewifs nicht nur der Kenner, sondern auch ein gebildetes auserlesenes Publikum, von einem guten, geschmack- und gefühlvollen Künstler mit Vergnügen spielen hören.

Andante avec Variations pour le Clavecin ou Pianoforte composé par Mr. l'Abbé Gelinech. A Vienne, chez Artaria et Comp. (Pr. 30 Kr.)

Ganz artig, doch ohne sonderlichen inneren Gehalt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

geliefert wird. Nach beyden wird Musik in dieser Anstalt zu dem angegebenen Zwecke als feststehend betrachtet und angewendet. Lesern der musik. Zeitung, welche an dem Gegenstande theil nehmen (und wer könnte oder wollte das nicht?), ohne vielleicht das Werk selbst zur Hand bekommen zu können, hoffen wir einen Dienst zu erzeigen, wenn wir ihnen jene Stellen in einer Uebersicht vorlegen. Diess geschieht ohne Zusatz von unserer Seite: nur dass wir an Männer, wie sie oben Rochlitz bezeichnet, seinen Wunsch am Schlusse jenes Aufsatzes wiederholen und sie auf gewisse bestimmtere Modificationen der Erfüllung, wie sie dort weiter von ihm angegeben sind, aufmerksam machen. Wo aber wären solche Männer sicherer zu finden, als eben in Sonnenstein? —

Nicht leicht über irgend einen andern Gegenstand der psychischen Heilkunde und der dahin gehörigen Mittel für Erleichterung des Lebens der heilungsfähigen Seelengestörten sind die Aerzte aller Zeiten und aller Systeme so gänzlich einverstanden, als über die wohlthätigen Wirkungen der Musik auf die Beruhigung und Heilung dieser Seelengestörten. Auch ist diess Mittel so alt, als die Kunde von dem Zustande der Krankheit selbst. (So sagt der Hr. Verf. und thut es dar durch historische und literarische Nachweisungen. Wir übergehen diese, bis auf zwey ganz vorzügliche. Die erste gehört dem geistvollen Reil — in dessen Rhapsodieen — die zweyte dem vielerfahrnen *Dr.* Görgen in Wien, bewährt nun auch als Vorsteher einer eigenen, trefflichen Privatanstalt jener Art.) Die Musik, sagt Reil, wirkt durch Mensur und Modulation des Tons; sie wird dem ganzen Nervensysteme durch eine physische Erschütterung, und der Seele besonders durch das Organ des Gehöres mitgetheilt, eines der Sinnorgane, das man dem Eindrucke am schwersten verschliessen kann und die hohe Bestimmung hat, indem es fremde Gedanken in der Seele entzündet, Hauptcommunicationsorgan der Geisterwelt zu werden. Die Seele ergötzt sich an der Modulation der Töne, fasst ihre Bedeutung auf, associirt dieselbe mit ihrer Stimmung und bewundert die Kunst *). Die Tonkunst spricht durch unartikulirte Töne zu unserm Ohr, und durch dasselbe zu unserm Herzen, ohne erst, wie die Redekunst, ihren Weg durch die Phantasie und den Verstand zu nehmen. Sie spannt unsere Empfindungen, macht unsere Leidenschaften nach einander rege und lockt sie gleichsam aus dem Hintergrunde der Seele sanft hervor. Die Musik beruhigt den Sturm der Seele, verjagt die Nebel des Trübsinns und dämpft zuweilen den regellosen Tumult in der Tobsucht mit dem besten Erfolge. Daher ist sie in der Raserey oft, und fast immer in solchen Geisteszerrüttungen heilsam, die mit Schwermuth verbunden sind. Bey Starrsuchten des Vorstellungsvermögens und Ideenjagden kann sie aus diesem verderblichen Spiele retten, die Seele beweglich machen, oder ihr auf der Flucht einen Ankerplatz anweisen, wo sie sich anhalten kann. Sie ist endlich für Liebhaber in der Reconvalescenz ein Mittel, das sie beschäftigt, ableitet, zerstreut und stärkt. — Und Görgen sagt in seiner Schrift: Privatheilanstalt etc. Kleine, einfache, häusliche Feste, vorzüglich auf Musik und Tanz berechnet, lasse ich zur Erheiterung meiner Kranken bey jeder Veranlassung, z. B. bey Namens- und Geburtstagen solcher Patienten, welche darauf zu halten scheinen, veranstalten, und wer davon ausgeschlossen wird, leidet dadurch schon eine bedeutende Strafe. Wenn ich die Musik als Heilmittel erwähne, so glaube man ja nicht, dass die Gemüthskranken nur immer Zuhörer dabey seyn sollen. Wenn sie Kenntniss der Musik und Kunstfertigkeit besitzen, so wird es mir sehr leicht seyn, sie dahin zu bringen, dass sie sich gemeinschaftlich durch Instrumentalbegleitung unterhalten. Wer die Möglichkeit bezweifelt, der wisse, dass ich als Vorstand der öffentlichen Wiener Irrenanstalt vor funfzehn Jahren schon die schwierigsten musikalischen Productionen von Wahnsinnigen ausführen liess, und dass sie Quartette und Quintette mit einer Pünctlichkeit ausgeführt haben, welche von Kunstkennern bewundert wurde etc. Uebrigens weiss Jeder, der auch nur einen dunkeln Begriff von Musik hat, wie sehr jede Note die Aufmerksamkeit der inneren und äusseren Sinne desjenigen, der sie vorträgt, in Anspruch nimmt. Es ist daher nicht nöthig, hier weiter zu erwähnen, wie und warum dergleichen musikalische Vorträge wohlthätig auf die Gemüthskranken wirken. —

Jetzt lassen wir unsern Hrn. Verf. allein das Wort weiter führen; erinnern aber den Leser, dass es ihm nicht um eine Theorie, auch nicht um ausführliches, allgemeines Raisonnement, noch um

*) Reil hätte wohl auch noch auf das, eben hier so überaus Wichtige des feststehend, stets gleichmässig wiederkehrend, bindend Rhythmischen in der Musik besonders aufmerksam machen sollen.

Darstellung und Entwickelung einzelner Fälle zu thun ist, sondern um eine „Beschreibung" des in Sonnenstein nach Prüfung wirklich Eingeführten, durch Einführung wirklich Bewährten, im Allgemeinen: doch um eine Beschreibung „mit Bemerkungen über solche Anstalten" — wie Beydes der Titel angibt.

„Für die Sonnensteiner Anstalt ist es bestehende Vorschrift (heisst es S. 336), dass alle vierzehn Tage auf dem Unterhaltungssaale Concerte gegeben und diese von dem Organisten der Anstalt geleitet werden. Nach dem Ermessen des Hausverwalters und Organisten können tonkunstverständige Pfleglinge der Anstalt durch Gesang oder Spiel von Instrumenten daran Antheil nehmen. Ueberhaupt ist (nach der abgedruckten Verfassungsurkunde §. 104) die Ausübung der Musik ganz vorzüglich in der Anstalt zu begünstigen und jedes Talent dazu zu ermuntern; desshalb sind auch drey Fortepiano's in der Anstalt vorhanden: eins im Unterhaltungssaale, eins im Frauenhause, eins in der Genesungsanstalt *). Nach dieser gesammten Darstellung wird die Musik hauptsächlich zur Belebung geselliger Unterhaltung benutzt: dann aber auch bey ruhigen, oder in der Genesung begriffenen einzelnen Gestörten, die musikalisch sind, als angemessene und angenehme Beschäftigung, und, wo möglich, als Mittel zu einer beym Fortschreiten in der Kunst heilsamen Anstrengung. Diess schliesst die Versuche nicht aus, die Tonkunst in einzelnen Fällen auch als unmittelbares Heilmittel anzuwenden. Ist der Sinn für Ausübung der Tonkunst einmal geweckt, dann bricht er sich selbst weiter Bahn, wenn ihm eine freundliche Unterstützung für die einzelnen Leistungen gewährt wird durch Anschaffung und Unterhaltung der Saiten- und Blasinstrumente, Ankauf neuer und guter Musikstücke, öftere musikalische Uebungen, kleine, den fleissigen musikalischen Verpflegten gewährte Auszeichnungen u. s. f. Durch diese mässigen Aufwände wirkt die Sonnensteiner Anstalt kräftig für diesen schönen und heilfördernden Zweck; sie kann Compositionen grösserer Musikstücke vorzeigen, die von stillen oder in der Genesung begriffenen Irren verfasst worden und so gelungen sind, dass sie die Beurtheilung der Kenner nicht scheuen. So ward den nicht überspannten Erwartungen, die man von Anwendung der Musik als Hülfsmittel der Higiene hegte, bisher vollkommen entsprochen." — —

Da finden wir nun auch in der Schilderung des täglichen Lebens der Irren (in der zweyten der oben von uns nachgewiesenen Stellen) gar manche hierher gehörige, jeden an solchen Leidenden theilnehmenden Leser ungemein erfreuende Züge: sie lassen sich nur nicht wohl ausszüglich vereinzeln, sondern müssen in ihrem Zusammenhange mit dem Andern aufgefasst werden. In Hinsicht auf die Beschäftigung als Heilmittel, so ist es (S. 110) „Grundsatz, den Irren mit Nichts zu beschäftigen, was er als Gesunder zu thun sich geschämt haben würde, worin er in hellen Augenblicken nichts als die Absicht ihn zu zerstreuen, und in weniger hellen nur die nichtige Anmassung seiner Wärter erkennt — — der Landmann besorgt die Gras-, Gemüse-, Obst- und Weingärten, die Viehzucht, nebst dieser und jener groben Arbeit. Der Handwerker treibt, wo möglich, sein Gewerbe fort, wie das bey Schneidern, Schuhmachern, Webern, Bäckern, Böttchern, Wagnern, Tischlern, Maurern, der Fall ist — — der Kaufmann, der Gelehrte, der Officier — Leute, welche ausserhalb ihres eigentlichen Wirkungskreises so schwer mit einer angemessenen, wahren Arbeit zu beschäftigen sind, wenn sie nicht etwa zu den Besorgungen eines Copisten oder Rechners dienen — werden mit Spaziergängen, wo möglich auch ausserhalb der Gärten, in die verschiedensten und interessantesten Gegenden, mit Billard-, Kegel-, Schach-, Bret-, Domino- und anderen Spielen, mit kleinen Festen, geselligen Zusammenkünften etc. mit Musik, Zeichnen, Durchsehen von Kupferstichen, angemessener Lectüre, unterhalten. — — Im Versammlungssaale sieht man an jenem Ende mehre mit Streich- und Blasinstrumenten einen Pianofortespieler begleiten etc. Manche gehen wohl im Saale auf und ab, oder rauchen eine Pfeife Tabak in einer einsamen Ecke, ohne sich gerade einer bestimmten Beschäftigung zu widmen: allein die Töne der Musik, der Anblick der zum Theil recht fröhlichen und wohlanständigen Leute etc. bewirken dennoch eine ihnen selbst meistens angenehme Unterbrechung ihrer kranken Gedankenreihen — — die Frauen aus den niederen Ständen arbeiten im Garten und in der Küche etc. die aus den höheren sticken, stricken, verfertigen feinere Kleidungsstücke, üben die Musik, werden zu Spaziergängen veranlasst und zum Theil in den Familienkreis der Beamten aufgenommen. —

*) Jetzt fehlt es auch nicht an anderen Instrumenten.

Im zweyten Bande des Werks, S. 246 u. folg., findet man Stellen aus dem „Fremdenbuche“ der Anstalt, welche von Männern eingezeichnet sind, die eines vorzüglichen öffentlichen Rufs und Credits, durch ihren Geist, ihre Verdienste, ihre Stellung in der Welt — besonders auch als psychische Aerzte — geniessen. Wir schliessen unsern Aufsatz mit dem, was Hr. Hofr. *Dr.* Heinroth in zwey Perioden seines Aufenthalts einzeichnete: die erste im Jahre 1812, wo die Anstalt noch nicht so vollendet, als jetzt, war, die zweyte im Jahre 1821, wo sie schon in allem Wesentlichen war, was sie jetzt ist.

„Ernster Wille, Einsicht und Neigung gründeten und fördern dieses Werk. Wer möchte an seiner Vollendung zweifeln, so weit Menschliches vollendet werden kann? Noch ist nicht entschieden, wie viel die psychische Heilkunst vermag: aber diess ist entschieden, dass ihr Geschäft Erziehung ist, und dass Strenge nur die Handlangerin der Erziehung, Liebe aber die Erzieherin selbst ist.“

„Nach einem Zeitraume von neun Jahren sehe ich diese Anstalt zum zweyten Male, wie man die goldene Weizenflur sieht, die man als grünes Saatfeld gesehen hatte. Was das Herz des Menschenfreundes wünschen, was der Blick des Forschers verlangen kann, wird hier erfüllt und gefunden: milde Fürsorge, klare Umsicht, strenge Ordnung, einfache Behandlung, ruhige Ausdauer. Der Geist des Gedeihens scheint diese Anstalt zu begünstigen; und wie wollte er nicht? Man achtet hier auf die Bedingungen alles Gedeihens: man nimmt die Natur zur Wegweiserin.“

Um diesen ernsten Aufsatz heiter zu endigen, setzen wir schliesslich noch die ersten Zeilen dessen her, was Hr. *Dr.* Hayner im Jahre 1827 einzeichnete: „Zu den vielen Lobeserhebungen der hiesigen Anstalt will ich mit voller Ueberzeugung den Tadel hinzufügen, dass *sie*, der sächsischen Weise getreu, sich selbst zu wenig lobt. Denn obwohl es ihr nicht geziemt, zu bekennen, dass im summarischen Werthe zur Zeit wohl keine in der Welt sie übertrifft: so sollte sie doch, was *sie* leistet und wie sie es thut, in genügender Breite der Welt, und besonders der hierthörigen, sagen.“ —

Nun: dieser freundliche Tadel ist durch das angeführte Werk bestens beseitigt.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalische Chronik des 4ten Quartals.

(Beschluss.)

Die Pensions-Gesellschaft der Tonkünstler wählte zur zweyten diesjährigen Production für ihren Wittwen- und Waisen-Fond Haydn's Schöpfung. Dieses unsterbliche Tongemälde wurde mit einem Enthusiasmus empfangen, als ob es noch niemals gehört worden wäre; worauf freylich auch die musterhafte Ausführung den entschiedensten Einfluss hatte, welche sowohl von Seiten des Orchesters und der Chöre, so wie bezüglich der Soloparte, deren Vortrag Dem. Grünbaum, die Herren Täuber und Borschitzky übernahmen, ein vollkommen abgerundetes Ganzes darbot.

Von den statt gefundenen Extraconcerten mögen nachstehende angehoben werden:

A) Hr. Slawjk, Mitglied der k. k. Hofkapelle. Die ungemeine Kunstfertigkeit dieses Violinvirtuosen ist schon öfter nach Verdienst gerühmt worden. Mit Vergnügen kann man beyseetzen, dass sein Spiel auch sichtbarlich an Solidität zunimmt, ruhiger und besonnener, d. i. voller Ton voller wird, so wie er im Adagio mehr ... somt einen edlen, melodischen, unverzierten Gesang berücksichtigt. Seinen eigenen Tonschöpfungen mangelt zur Zeit noch Einheit, Stetigkeit und Consequenz; es gährt und braust darin über die Gebühr, und der Autor gefällt sich allzu sehr in seinem bizarr phantastischen Herumtreiben. Auch diese Ecken und Auswüchse werden reifere Jahre und Selbsterfahrungen allmählig abschleifen.

B) Die Gebrüder Lewy, deren Leistungen auf dem chromatischen Waldhorne jeder Zeit den wohlverdienten Beyfall finden.

C) Hr. Seegner, Guitarrist, und somit nur für Liebhaber dieses Instrumentes, zu welchen Schreiber dieses sich nicht zählt, interessant.

D) Hr. von Blumenthal, Director des Josephstädter Kirchenmusik-Vereins, der von eigener Arbeit nur eine neue Ouverture hören liess, über welche wir vor der Hand unser Urtheil noch suspendiren wollen.

E) Hr. Glöggl, Archivar am Conservatorium; worin Beethoven's Ouverture zu König Stephan, ein Doppel-Rondo der Gebrüder Lewy, Kalkbrenner'sche Pianoforte-Variationen, von Fräul. Winkler

gespielt, nebst Sommer und Herbst aus Haydn's Jahreszeiten producirt wurden.

F) Dem. Elise Krings, welche ein Harfen-Concert von Lachner, und mit der Pianistin Fräulein Sallamon ein Duo von Herz höchst beyfällig vortrug. Die Ouverturen aus Egmont und Oberon, Arien der Dem. Hähnel und Achten, nebst einer trefflichen Declamation des Hrn. Anschütz wurden nicht minder verdienstlich ausgeführt, und brachten eine angenehme Mannigfaltigkeit hervor.

G) Madame Carolina Bassi, Kammer-Sängerin der Frau Herzogin von Lucca. In drey Sätzen — der grossen Arie aus Camilla, einem Duo des Crociato, und einer Scene mit Chor aus Aureliano in Palmira erkannten wir die nach der gründlichsten Schule gebildete Künstlerin, welche ihre, weniger melodische, als jeder Modification fähige Stimme vollkommen beherrscht, und den Abgang jugendlicher Frische durch alle ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel zu vergüten fähig ist. Die Anfangs-Ouverture, vom Kapellmeister Ruggero Manna, Sohn der Concertgeberin, gestaltet sich zwar als Erstlingsproduct, zeugt jedoch von Eigenthümlichkeit und Erfindungsvermögen.

H) Dem. Clara Siebert, sowohl hier, als im Auslande hinlänglich bekannt. Sie sang eine Scene von Pacini, Variationen von Rhode und ein Rondo von Rossini; ihr Herr Vater eine Arie von Weber und ein selbst componirtes Tongemälde: „der Morgen;" auch war zu hören: der Jägerchor aus Euryanthe, und: Lüzow's wilde Jagd, von 40 Männerstimmen, begleitet mit 12 Trompeten, Hörnern und Posaunen, durch den k. k. Hoftrompeter, Hrn. Prohaska sehr effectvoll arrangirt.

I) Mad. Parravicini, welche äusserst bescheiden, nur ein Violin-Allegro von Kreutzer zum Besten gab. Ungleich reichhaltiger war der Beywagen: die Ouverture zu Wilhelm Tell, Opernge-sänge von Mozart, Mayerbeer, Rossini, Mosca und Pär, worin die Namen: Pasta, Rubini und Zuccoli ihre Anziehungskraft bewährten.

K) Die alljährliche grosse musikalische Akademie des Schottenfelder Kirchenvereins, im Apollo-Saale, enthaltend: 1) Symphonie in C moll, von Krommer; 2) Hymne: der 27ste Psalm, von Ritter von Seyfried; 3) Pianoforte-Concert in D moll, von Kalkbrenner, gespielt von Herrn Weiss, Sohn; 4) Quartett mit Chor, begleitet mit der Physharmonica und vier Waldhörnern, von Hrn. Weiss, Sohn; 5) Flöten-Variationen von Drouet, vorgetragen von Hrn. Koch; 6) Ouverture in Es, von Hrn. Weiss, Sohn; 7) Terzett aus der Schöpfung; 8) Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von Hrn. Mayerhofer; 9) Vocal-Quartett von Schubert: Das Dörfchen; 10) Chor: Preis der Tonkunst, von Hrn. Weiss, Sohn. — Als Leistung einer Privatanstalt konnte der billig Urtheilende seinen Beyfall der Mehrzahl des Gegebenen nicht versagen.

Vermischtes. Auf den Platz des verstorbenen Orchester-Directors Schuppanzigh ist Herr Professor Helmesberger vorgerückt, und als zweyter Anführer Hr. Grutsch, vom Theater an der Wien angestellt worden.

Freyherr von Lannoy bearbeitet eine neue Singschule zum Gebrauche des hiesigen Conservatoriums. Der Bau des künftigen Locale für dasselbe schreitet rasch vorwärts, und soll im kommenden Herbste seiner Vollendung nahen.

Ein Besuch des israelitischen Bethauses am Sabbath-Abende dürfte jedem Musikfreunde ein seltenes Interesse gewähren. Abgesehen davon, dass schon an und für sich der herrliche Tempel selbst, eine geschmackvoll und in hoher Simplicität ornirte Rotunde mit zwey Etagen, imponirt, so sind auch die höchst würdevollen Ceremonieen von der Art, dass sie zu den erhabensten, religiösen Gefühlen stimmen. Der Prediger, Hr. Mannheimer, ein geborner Däne, gehört zu den ausgezeichneten Rednern seiner Zeit, und darf sich des ehrenden Vergleiches mit einem Glatz, Hausknecht, Wächter u. A. rühmen. Seine Concepte, im reinsten, durchaus dialectfreyen Deutsch vorgetragen, haben jene universelle Tendenz, welche sie gemeinnützig für alle Confessionen macht. Den überraschendsten Eindruck bewirkt jedoch der musikalische Theil des Cultus. Der Vorsänger, Hr. Sulzer, ein junger Mann, der zugleich Präfect des ganzen Vocalchores und Lehrer der Musikzöglinge ist, hat eine der schönsten Baritonstimmen: weich und biegsam in allen Abstufungen, vom leise ausgehauchten Pianissimo, bis zum dröhnenden Forte im Umfange von anderthalb Octaven ist jeder Ton hellönendes Erz. Unter den Knaben glaubt man wahre Engelsstimmen zu hören, und gleich bewundernswerth bleibt die feste Intonation, so wie die Sicherheit im Respondiren selbst bey den fremdartigsten Ausweichungen. Ausser den vorgeschriebenen Psalmen nach den Urmelodieen haben die kunstsinnigen Vorsteher, welche auch auf diesen Zweig ihr besonderes Augenmerk richten, noch mehre coäve Tonsetzer

zu Beyträgen für diese Anstalt eingeladen, und somit ist ihr Archiv bereits mit schätzbaren Compositionen von Schubert, Würfel, Gyrowetz, Drechsler, Seyfried, Fischhof u. A. bereichert worden, welche eben so anziehend durch den antik-orientalischen Styl, als durch den wunderbar ergreifenden Vortrag sich gestalten, und in jeder Beziehung einen ganz individuellen Kunstgenuss gewähren, welchen Einheimische selten versäumen, und wissbegierige Fremde aller Nationen zu den interessantesten Merkwürdigkeiten der Kaiserstadt zählen.

Nachdem der Kunst- und Musikalienhändler Tobias Haslinger die allerhöchste Gnade genoss, Sr. Majestät ein Prachtexemplar der von ihm verlegten Hummel'schen Pianoforteschule überreichen zu dürfen, wurde demselben als Beweis der huldvollsten Anerkennung seines rastlosen Strebens zur Beförderung vaterländischer Industrie ein kostbarer Brillantring zugestellt, und seinem Etablissement die Firma: K. K. Hof-Musikalien-Handlung, mit der Decoration des kaiserlichen Doppel-Adlers, allergnädigst verliehen: eine Auszeichnung, deren sich noch Keiner seiner Mitcollegen rühmen kann, die jeder rechtlich Denkende als wohlverdiente Belohnung segenbringenden Fleisses und unermüdlicher Thätigkeit dem Ehrenmanne von ganzem Herzen gönnt, und weswegen nur Missgunst und Scheelsucht ihn beneiden mag.

Wenn man so sieht, wie kein Zweig der Cultur und Veredlung dem Forscherauge des inniggeliebten Landvaters entgeht, wie seine huldreiche Fürsorge aller Orten Kunstsinn und Gewerbfleiss ermuntert, fördert und belohnt — wer möchte da, wenn er gleich auf den Stolz, ein glücklicher Unterthan des beglückenden Kaiserreichs zu seyn, verzichten muss, nicht mit einstimmen in das, Millionen Kehlen und Herzen entströmende Gebet: „Gott erhalte Franz, den Kaiser!“

Berlin. Reich an musikalischen Genüssen zeigte sich der, in politischer Beziehung so wichtige August in unserer, durch gesetzliche Freyheit und Ruhe beglückten Königsstadt, die den sechszigsten Geburtstag ihres allverehrten Monarchen diessmal mit um so grösserer Erhebung feyerte, als an diesem Tage Mittags die erste Nachricht von der grossen Umwälzung in Westen hier eintraf. Schon am 2ten Abends war von dem Sänger H. Blume in Tivoli eine Vorfeyer des Volksfestes veranstaltet, welche durch die abwechselnde Unterhaltung, die gehaltvolle Declamation der (bereits abgereisten, nicht engagirten) Mad. Sophie Schröder aus Wien, das angenehme Local und den Reiz ungezwungener Geselligkeit ansprach, die Beziehung des Festes aber durch eine Cantate von Gubitz darlegte, welche Carl Blum für Männerstimmen und Militairmusik sehr wirksam componirt hatte. Die Ausführung auf dem flachen Dache des Gebäudes im Freyen, vom Mondscheine und einer schwülen Sommernacht begünstigt, in der Nähe des Befreyungs-Denkmals auf dem Kreuzberge, hatte etwas Herzerhebendes. Hunderte von Zuhörern ausserhalb des Locals stimmten zum Schlusse in das ergreifende: „Heil Dir im Siegerkranz“ mit ein und der Volksjubel durchtönte die Lüfte, ohne dass irgend ein Ausbruch roher Sitte den Anstand verletzt hätte.

Am 3ten August, dem Festtage selbst, wurde im Königlichen Theater Fra Diavolo von Auber zum erstenmale gegeben. Eine Festrede von L. Robert ging voran, der sich das vorerwähnte Volkslied anschloss. Spontini's Volksgesang und Festmärsch folgte. Ueber die Oper hat sich Ref. bereits früher geäussert. Artige Melodieen, lebendige Rhythmen und picante Instrumentirung gibt der lockern Tondichtung ephemeren Werth. Doch beruht die Wirkung hauptsächlich auf Scribe's erfahrner Bühnen- und Menschenkenntniss. Auf das Publicum durch Situationen und Contraste zu wirken, selbst durch Lascivität, versteht der gewandte Dichter meisterhaft. Nur befriedigt der Schluss, Diavolo's Gefangennehmung ohne Gegenwehr, nicht. Die Aufführung der Oper auf der Königstädter Bühne übertraf die auf dem Königstädter Theater in Hinsicht der besser geordneten Scenerie des dritten Acts und die kräftigere Darstellung der Hauptrolle durch Hrn. Bader. Herr Devrient d. j. gab den Engländer characteristisch wahrer als Hr. Forti, der mehr den italienischen Buffo bemerkbar machte; Fräul. von Schätzel war als Zerlina im Gesange und naiven Spiele höchst anziehend. Auch Mad. Valentini gab die sentimentale Lady sehr gut. Das Ganze war genau eingeübt. So fand auch hier das unterhaltende Singspiel günstige Aufnahme, wenn auch dessen geringerer Werth gegen die früheren Werke Auber's erkannt wird. Im Königstädter Theater gab man am 3ten August auch eine neue, sehr langweilige Oper: „Karl von Frankreich,“ angeblich von Boyeldieu und Herold, welche nur durch die patriotischen

Beziehungen ansprach und getheilten Beyfall erhielt. Eine sogenannte Fest-Ouverture von dem Musikdirector Gläser fand wenig Beyfall. — Hr. Pezold vom Stuttgarter Hoftheater gab im „Barbier von Sevilla“ von Rossini den Figaro, in „Joseph in Egypten“ den Jacob, und Tancred (aus dem Alte in den Bass transponirt und travestirt) mit Beyfall. Dieser Baritonist ist im Besitze einer wohlklingenden Stimme und ziemlich gebildeter Geläufigkeit, spricht sehr deutlich aus, zeigt Theater-Routine und musikalische Sicherheit. Ein gewisser Mangel geistigen Lebens liess dennoch eine theilweise Kälte der Darstellung vorherrschen, welche vielleicht die fremde Umgebung und Localität mit veranlasste. Fräul. von Schätzel sang die Rosine und Amenaide mit Geschmack und Kunstfertigkeit. Die Schwester der Königlichen Kammermusiker, Dem. Francisca Gans, sang den Benjamin in Mehul's schöner Oper Joseph befriedigend. In der Königsstadt fand Arsens, die Männerfeindin, mit Musik von Gläser, auch eine Parodie des Raupach'schen Stücks: „der Müller und sein Kind,“ Beyfall. Hr. Spitzeder trat, nach seiner Wiederkehr von einer Urlaubsreise, im „Bauer als Millionär“ mit lebhafter Theilnahme wieder auf. Das Interessanteste im Gebiete der dramatischen Muse war jedoch die Erscheinung der Dem. Sabine Heinefetter. Diese schätzbare Künstlerin trat am 15ten d. in Rossini's Otello als Desdemona mit enthusiastischem Beyfalle im Königlichen Opernhause zuerst auf und wird 12 Gastrollen geben. Eine starke, frische Sopranstimme von Umfang in der Höhe, Energie des Vortrags, vortheilhafte Gestalt, bereits bedeutende Kunstbildung und sehr feuriges Spiel erhöht das Interesse an der Darstellung der jungen Sängerin, welche ihr schönes Talent während ihrer Anwesenheit in Paris bedeutend cultivirt und zu einem nicht geringen Grade entwickelt hat. Nur die Deutlichkeit der Aussprache mangelt leider, wie es scheint, durch ein Zusammenhalten der Zähne veranlasst. Die leidenschaftlich liebende Italienerin hob Dem. H. treffend hervor; dagegen vermisste man den Reiz sanfter Schwermuth und duldender Resignation, welcher die Darstellung der Dem. Sontag im 3ten Acte von Otello so ungemein anziehend machte. Als Fidelio erreichte Dem. H. bey weitem nicht die Tiefe dramatischen Ausdrucks der unvergesslichen Schechner, noch das plastisch mimische Spiel der Mad. Schröder-Devrient; doch war der Gesang der Dem. Heinefetter ausdrucksvoll und energisch, ihre Darstellung höchst leidenschaftlich, obgleich nicht ganz von Manier und berechnetem Effecte frey. In der Mozartschen Oper Titus gab Dem. Heinefetter die Rolle des Sextus sehr ansprechend und erhielt besonders nach beyden Arien lebhaften Beyfall. Der declamatorische Vortrag der Recitative lässt noch tiefer empfundenen Ausdruck zu. Hr. Bader ist für die Darstellung des ruhig edlen Titus ganz geeignet. Auch Mad. Schultze, welche nicht pensionirt ist, vielmehr auf höhern Befehl am 22sten d. in der „Zauberflöte“ als „Königin der Nacht“ zuerst wieder auftrat und mit lautem Willkommen begrüsst wurde, sang die Vitellia ausgezeichnet kräftig und mit Anwendung aller Kunstmittel einer ausgezeichneten Bravour-Sängerin. So haben wir denn wieder eine erste Sängerin gewonnen, deren Verlust in der That noch zu vorzeitig gewesen wäre. Das beabsichtigte Engagement der Dem. Heinefetter wird ohnediess, der überspannten Forderungen wegen, schwerlich zu Stande kommen. Mad. Milder soll, von St. Petersburg zurückgekommen, hier ganz unbemerkt sich aufgehalten haben und nach der Rheingegend abgereist seyn. Mad. Seidler und Hr. Stümer sind noch auf Urlaub abwesend. Ein neuer Tenorist, der Ihnen wohlbekannte Hr. Mantius, debütirte als Tamino in sofern mit glücklichem Erfolge, dass seine schöne Bruststimme in den Arien trefflich klang; für die Ensemble-Gesänge drang solche indess nicht überall vernehmbar durch. Kleine Figur, Mangel der Theater-Routine und nur mässige physische Kraft scheinen der theatralischen Carriere dieses jungen Dilettanten von allerdings ausgezeichnetem Talente zum Kammersänger, entgegen zu wirken. Der Beyfall, welchen derselbe in übermässigem Grade erhielt, beruhte vermuthlich auf zahlreicher Bekanntschaft und persönlichem; wohl verdientem Wohlwollen. Dagegen hätte man aus billiger Rücksicht den sehr bewegten jungen Sänger wohl mit der Wiederholung der von ihm sehr ausdrucksvoll vorgetragenen Arie: „Diess Bildniss ist bezaubernd schön“ verschonen sollen. — Wie wir mit lebhaftem Bedauern vernehmen, soll Hr. Mantius nach der Vorstellung, in Folge zu grosser Anstrengung, von einem Blutsturze befallen worden seyn — eine zu ernste Warnung, der gefährlichen Bühnenwelt bey Zeiten zu entsagen! Hr. Mantius wurde nach der Oper stürmisch gerufen und erschien von Fräulein von Schätzel geführt, welche die Pamina, ganz diesem unschuldig zarten Charakter gemäss sang und spielte.

Hr. Zschiesche sang den Sarastro würdig und schön. Für tiefere Basspartieen und ruhige Charactere scheint dieser Sänger am meisten geeignet zu seyn. Papageno wurde von dem Hrn. Devrient d. j. leicht gespielt und geschmackvoll gesungen. Die drey Damen und Genien wurden zum Theil von Anfängerinnen gesungen, die noch zu unsicher in der Intonation waren. Eben so störend wirkte im Titus die weibliche Besetzung des Annius. — Die nächste Gastrolle der Dem. Heinefetter soll Euryanthe seyn, welche Oper auf solche Weise doch auch der Vergessenheit entrissen wird, wie es mit Fidelio der Fall war, worin Hr. Hoffmann den Florestan ziemlich unsicher und nicht edel genug, Hr. Zschiesche den Tyrannen Pizarro nicht hinreichend energisch gab, obgleich der Gesang kräftig und so sicher ausgeführt wurde, wie es sich von einem so musikalisch gebildeten Sänger erwarten lässt.

Auch in Rossini's Semiramis wird Dem. Heinefetter auftreten. Zur Nachfeyer der bevorstehenden Vermählung des Prinzen Albrecht von Preussen, welche im Haag statt findet, soll hier auf der Königlichen Bühne Rossini's Musik zur Oper Wilhelm Tell mit einem neu untergelegten Gedichte gegeben werden, wozu das englische Melodram Andreas Hofer von Planché, vom Hrn. Baron von Lichtenstein bearbeitet wird. Diese Umarbeitung wird einen evidenten Beweis liefern, wie Rossini's Musik zu jedem Stoffe passt. Doch halten wir seinen Wilhelm Tell noch für sein am meisten characterisirtes Werk, und wenn gleich das Nationelle der Schweiz mit Tyrol nah verwandt ist, so sind wir doch auf eine so totale Umformung des Stoffs und der Situationen sehr gespannt.

Die Oper Alfred von Th. Körner und J. P. Schmidt ist an das Gesangpersonal ausgetheilt. Aeltere Opernvorstellungen dieses Monats waren noch: „der Maurer" und Oberon.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Heinrich Marschner. 61stes W. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ⅔ Thlr.

Diese Lieder halten wir für viel schöner, als die deutschen Lieder desselben Verf. in eben demselben Verlage, Op. 30, Pr. 16 Gr. — Gleich das erste der oben angezeigten Sammlung „Wanderschaft" von W. Müller, ist sehr anmuthig. Es hätten aber nicht alle Strophen gedruckt werden sollen: es vertheuert diess die Sammlung ohne Grund. Das zweyte „Abendreihn" wird sehr gefallen; es ist in der beliebten Weise von Schubert. Der Morgengruss und der Frühlingsgruss sind gleichfalls höchst gefällig (wenn auch das vierte einige Erinnerungen wecken sollte) und werden sich besonders viele Freundinnen gewinnen. Weniger wollte uns die „Wasserfahrt am Morgen" ansprechen, und am wenigsten „Hannchen vor Allen." Auch durch gute Ausstattung empfiehlt sich die Sammlung.

Sechs deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt von Ferd. Ries. 154stes W. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ¾ Thlr.

Innige und liebliche Töne klingen uns hier entgegen. Mit grossem Vergnügen haben wir diese Lieder gehört, gesungen und gelesen. Ein gemüthliches Erfreuen über den Zauber der Natur lockt im ersten Liede an: „Der Sommerabend in der Schweiz" von Wille. Ein sinnig sich wiegendes Erinnerungsglück träumt sich im „Mayliedchen" vergangene Freuden der Liebe vor. Rousseau's „O zweifle nicht" greift die Töne noch tiefer und führt die Seele zu den Hoffnungsternen ewigen Bestehens. — In anmuthig gesprächiger Freude tändelt das hübsche Liedchen hin: „Was machen die Kinder?" Bis hieher das Schöne des Heftes. Denn so angemessen auch im Allgemeinen die neuen Töne das bekannte Liedchen singen: „Schöne Minka, ich muss scheiden," so wird doch eben das Bekannte sich mehr als das Neue empfehlen und mit Recht, weil es zur Angemessenheit noch eine Einfachheit bringt, die sich selbst Schmuck ist; und das letzte, ein Wechselgesang „Der Jäger und die Hirtin" ist zu gewöhnlich, als dass es gefallen könnte. Desto schöner sind die vier ersten. Bey so viel Vorzüglichem nimmt man schon das Verfehlte mit in den Kauf.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. Nº. 39. 1830.

Recension.

Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form mit deutlichen Definitionen und den Hauptartikeln beygefügten catechetischen Unterredungen zwischen Lehrer und Schüler, nebst Exempelbuch, bestehend aus 55 Notentafeln von G. (Gotthilf) Fedr. Ebhardt. Leipzig, bey Fedr. Hofmeister 1824. Pr. 5 Thlr.

Dieses Buch ist bis hieher von kritischen Blättern übergangen worden, oder es müssten uns durch einen sonderbaren Zufall alle Recensionen darüber entgangen seyn; wir haben nirgend eine Beurtheilung desselben gelesen. Es muss sich aber das Werk wohl im Stillen seine Freunde gewonnen haben, weil sonst wahrscheinlich die Fortsetzung, oder ein Nachtrag desselben nicht in derselben Handlung erschienen wäre unter dem Titel: „Die höheren Lehrzweige der Tonsetzkunst — 1830. Dieses neue Werk macht es nothwendig, zuvor Einiges über das ältere zu sagen.

Die Vorrede untersucht die Klage Vieler, es sey der Unterricht in der Musik so äusserst dunkel. Diese Dunkele findet der Verf. erstlich in dem Unbestimmten der Musik selbst, die ihren Gegenstand mehr dem Gefühle als dem Verstande entnimmt, und zugleich Vieles auf einmal zu berücksichtigen hat, was kein Gegenbild in der Natur findet. — Zweytens liegt es auch nicht selten im Talente des angehenden Künstlers. „Wem die Eigenschaft, Töne ihrer harmonischen Form nach zu fühlen, mangelt, der wird kein tüchtiger Musicus, viel weniger Tonsetzer werden, wenn er auch das ganze Feld der Harmonie durchwanderte. — Und könnte auch der Mangel an Talent durch Lehrsysteme ersetzt werden, welches unmöglich ist: so wäre es, bey einer so viel umfassenden Kunst, doch eine entsetzliche Forderung, Lehrbücher für alle verschiedene Köpfe zu schreiben." Das verlangt auch Niemand. Der Lehrer wird manche Theile des zum Grunde gelegten Lehrbuches hier zu erweitern, dort zu vereinfachen haben zum Vortheile der verschieden begabten Schüler. Und dennoch, glauben wir, wäre ein Normallehrbuch für Alle, die überhaupt dafür Sinn haben, wohl ausführbar, nur ein wenig schwer zu verfassen. Der Gang des Systems müsste im deutlichsten Zusammenhange vor Augen liegen. Die Hauptregeln müssten kurz und bündig, ohne ein überflüssiges Wort, hingestellt, die Ausnahmen beygefügt und Alles möglichst mit Gründen belegt seyn. Das Ganze, als Grundsystem, in etwa 20 bis 24 Bogen abgethan. — Auf solches System warten wir noch; werden auch so lange warten müssen, bis Jemand Lust und Kraft hat, über 20 Bogen gerade so lange nachzudenken, als über 400 nicht unbedachter. — Höchst wünschenswerth wäre ein solches System freylich. Wer es aber von Jemand verlangt, der mag es zunächst von sich selbst verlangen; wir wollen ihm hernach danken. Bis jetzt muss man es daher immer für sehr wohlgethan und zweckmässig erklären, wenn eine Schule der Tonsetzkunst für eine gewisse Art Schüler vorzugsweise sorgt. Das vor uns liegende Buch ist besonders für Köpfe, die gern denken und in ihrem Denken weite Auseinandersetzungen, analytische Zergliederungen lieben; noch mehr für solche, die schon etwas von der Sache verstehen oder doch einen guten Lehrer dabey zur Seite haben. Für Köpfe, die durch mechanisches Auffassen erst zum Denken geführt werden, ist es nicht. — Uebrigens, fährt der Verf. fort, gehört überall angeborenes Talent und ausdauernder Fleiss dazu, wenn ein Künstler werden soll. Dann stellt der Verf. die beyden Neigungs-Extreme auf, eines Theils, „nur in den Lehrbüchern Mattheson's, Bachs etc. sey die Weisheit zu finden;" — andern Theils, „man könne alle

Lehrbücher recht wohl entbehren.“ Beydes wird widerlegt, wie oft und richtig. S. 19 folgen seine Ansichten zunächst über Lehrbücher der Tonsetzkunst im engern Sinne. Ohne verdienstvollen Männern zu nahe treten zu wollen, erklärt der Verf. die vorhandenen für mangelhaft in Klarheit und Deutlichkeit, was weitläufig beasprochen wird und auch noch eine Zeit lang beasprochen werden wird, denn das Klarste und Deutlichste scheint noch nicht vorhanden. „Kenntniss und schneller Ueberblick der Accorde hinsichtlich ihres characteristisch rein melodischen und harmonischen Zusammenhangs ist das Fundament, auf welches die musikalische Phantasie baut. Ferner dürfen Periodologie nach rhythmischen Gesetzen und die Lehre vom figürlichen Contrapunct und dessen Arten nicht fehlen.“ Der Verf. verspricht möglichst deutlich und vollständig zu seyn und gibt S. 32 Rechenschaft von seinem Systeme. Ein Mittelweg zwischen Theorie und Praxis ist ihm erforderlich, „hinsichtlich dessen weder diesem noch jenem Theile zu viel oder zu wenig gewidmet ist.“ Nach den Accorden auf die Dur- und Moll-Tonleitern folgt Fortschreitung, Ausweichung und Uebergang ohne rhythmischen Gehalt. Desshalb muss die Lehre von der Prosodie oder Tonmessung dieser von der Cadenz und von den Ausweichungen vorausgehen, weil keine Ausweichung mit ihrem Uebergange ohne Cadenz geschehen und die Cadenz ihrem Character nach nicht ohne die Lehre von der Periodologie verstanden werden kann. An diese ersten formellen Elemente der Tonsetzkunst schliesst sich die Lehre vom Zeitmaasse oder von den Tactarten, an diese die Lehre vom arithmetischen Verhalte der Sätze (Metrik, Rhythmik) und wird vollendet durch den Artikel vom ästhetischen Verhalte der Sectionalzeilen. Nun erst folgt die Lehre vom Contrapuncte, dann, wie in der Baukunst die verschiedenen Formen, Musikgattungen und Style. Nach diesem Klymax, (i) sagt der Verf., ist diese Schule der Tonsetzkunst bearbeitet worden. Haben wir nun noch erwähnt, „Um des Angenehmen willen suchte ich das Trockene grammatischer Definitionen durch eingestreute philosophische Raisonnements etc. interessanter zu machen; — die Definitionen sind in katechetischer Form wiederholt worden; — einige Accorde sind ihres mehrseitigen Gebrauchs wegen getheilt abgehandelt; — auf Rameau's System habe ich das meine nicht gebaut“ —: so hoffen wir, es werde Jeder eine Uebersicht gewonnen haben, was in diesem Werke zu finden und auf welche Art diess im Ganzen behandelt worden ist. Dass der Verf. mit uns meint, auch das Talent bedürfe der Bildung, die ihm nicht angeboren werde, sey nur noch berührt.

Zu diesem Uebersichtlichen fügen wir Einiges, was uns im Laufe der Behandlung die meiste Berücksichtigung zu verdienen scheint, wodurch das Werk sich noch näher characterisirt oder wo wir Gelegenheit nehmen, dem Hrn. Verf. und unseren Lesern unsere abweichende Meinung zur Prüfung vorzulegen.

Der erste Cursus enthält: Harmonie und Generalbass im weitern Sinne; Intervallenlehre; Dur- und Moll-Tonleiter; Quinten- und Quartenzirkel.

Der Verf. nimmt an, der harmonische Dreyklang liege in jeder (?) menschlichen Seele. Die harmonischen Gesetze müssen erlernt werden. „Den Generalbass erfand Viadana 1605.“ Der Generalbass ist schon früher versucht worden, was öfter bereits erinnert worden ist. Physikalische und mathematische Erklärungen der Intervalle, so viel auch die Musik dadurch gewonnen hat, lässt der Verf., als nicht hierher gehörig, weg. Die Auseinandersetzung ist gut und die angehangenen Fragen und Antworten darüber sind nützlich. — In der Characteristik der Moll-Tonarten (S. 38) wird ein briefliches Wort *Dr.* Jung's (Stilling's) angeführt: „Wenn man die Ursachen auffinden könnte, warum Dur freudig und Moll traurig klingt, so könnte man wichtige Entdeckungen für die Ewigkeit machen“ — hätte füglich übergangen werden können, da der Verf. selbst es für eine unreife Hypothese ansieht.

Zweyter Cursus. Unterschied zwischen Melodie und Harmonie; Grundton; Con- und Dissonanzen; Dreyklang; enge und getheilte Harmonie; erlaubte und unerlaubte Fortschreitungen, Wechselaccorde. — „Im drey- und vierstimmigen Satze sind verdeckte Quinten erlaubt“ Alle? Doch wohl nicht! Wir stimmen nicht bey. — Vom harmonischen Querstande sagt der Verf.: „Eine völlig erschöpfende und befriedigende Erklärung dieses Fehlers ist eigentlich schwer.“ Ja, das ist mit den Quinten auch so. Der falsche Querstand besteht nicht allein in einer in zwey verschiedenen Stimmen auf einander folgenden Versetzung eines Tones in seinen halben, z. B. in der einen Stimme cis und darauf in der andern Stimme c, sondern es gehört nothwendig eine falsche oder doch sprunghafte

Fortschreitung des Intervalls einer Stimme oder beyder Stimmen zugleich dazu. — Hier, wie bey dem Octavenfehler bleibt noch Manches zu erörtern übrig. — Auf der 7ten Tafel No. 22 wird Folgendes für falsch erklärt, was wir in grammatikalischer Hinsicht geradehin für richtig erklären:

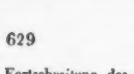

Aesthetische Gründe dürfen mit grammatischen nicht vermischt werden. — Dass einige verschiedene Meinungen über das Unangenehme fehlerhafter Fortschritte angehangen worden sind, ist ein guter Gedanke. — Der Sexten-Accord wird seines vielfachen Gebrauches wegen für einen der schwersten erklärt und durch viele Beyspiele im Exempelbuche erläutert. Das Meiste über diesen Accord folgt später. Wir sind übrigens nicht der Meinung, dass dieser Accord auch dissonirend sey, so wahr wir es auch natürlich mit dem Verf. finden, dass Alles, was Vorhalt etc. geworden ist, nicht mehr als selbstständig betrachtet werden kann. — So wird auch, und allerdings nach jener Annahme des Verf. folgerecht, der Quartsexten-Accord nicht für consonirend erkannt, weil man auf ihm nicht stehen bleiben kann. Dann gäbe es freylich nur einen einzigen consonirenden Accord, den Dreyklang auf dem Grundtone des Basses. —

Dritter Cursus. Einleitung in die dissonirenden Accorde nach mathematischen Principien. Eintheilung der Dissonanzen etc. S. 94. — „Im Quintsexten-Accorde auf der Quarte der Tonleiter muss im strengen Satze die Quinte in derselben Stimme liegen bleiben, in welcher sie bey ihrer Vorbereitung gelegen hat; oder mit anderen Worten: sie darf nicht frey eintreten.“ Der Verf. erklärt daher No. 1 für falsch und No. 2 für richtig:

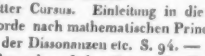

Wir erklären diess für zu streng. Wenn die kleine Septime ohne Vorbereitung eintreten darf, wie sie es darf; so sehen wir keinen Grund, warum es ihr in diesem Falle verboten seyn soll. — S. 114 folgen die übrigen auf der diatonischen Scala ruhenden Sexten-Accorde: a) auf der grossen Secunde. Dieser wird für einen dissonirenden Leitaccord erklärt. Des Verf.s Begriff vom Dissoniren kommt uns viel zu weit vor; dann scheint uns die bekannte Eintheilung in vollständige und unvollständige Accorde nicht immer beachtet, wie wir es nach unserer Ueberzeugung wünschen müssen. Es wird hier Alles darauf ankommen, ob der Dreyklang mit der kleinen Quinte als solcher anerkannt wird oder nicht. Wird er als solcher anerkannt, so muss dieser Sexten-Accord nothwendig wie bey a) fortschreiten dürfen (und wir finden das recht und schön):

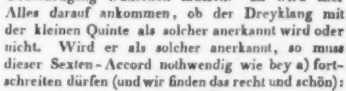

Im zweyten Falle ist dieser Sexten-Accord nur ein scheinbarer, er ist ein unvollständiger Septimen-Accord mit weggelassenem Grundtone (hier in C dur G). Er muss sich folglich auch wie ein solcher auflösen b). Dann wird aber auch die Fortschreitung c), die der Verf. erlaubt, eigentlich nicht erlaubt, sondern eine blosse Licenz seyn. Wird aber a nachgeschlagen, so wird unsers Bedünkens der ♯ Accord von d daraus. — Der Verf. will freylich nur von Andauer der Tonleiter gesprochen wissen: aber diess erschwert unserer Meinung nach die Uebersicht, und der Accord selbst gehörte alsdann doch nur zu den unvollständigen, die genau von den vollständigen gesondert werden sollten. — In No. 13 der Beyspiele auf Tafel 20 setzt der Verf. unter Anderm:

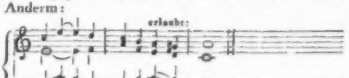

Warum hier die offenbaren Octaven erlaubt seyn sollen und anderwärts nicht, will uns nicht einleuchten. — Ist es denn nöthig, dass der Sextengang fortgeführt werden muss? Der Verf. hat ihn ja in diesem Beyspiele schon einmal unterbrochen, warum will er ihn denn nicht wieder durch $\frac{6}{4}$ oder den Septimen-Accord auf E für H unterbrechen? Auf diese Weise wird der vierstimmige Gang plötzlich dreystimmig und ein Gemisch vom Drey- und Vierstimmigen in einem Comma ist nicht erlaubt. Ein Sextengang kann auch in einem vierstimmigen Satze, allerdings dreystimmig bis zu seinem Abschnitte mit der Octave des Basses im Tenore verstärkt sich hören lassen: harmonisch bleibt er aber dennoch dreystimmig. — Auf ähnliche Weise wird Tafel 23 No. 7 ein Satz, der

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. N°. 49. 1801.

Biographische Nachrichten.

Erinnerung an Faustina Hasse.

Der würdige Mann, der schon meine Kindheit zur Tonkunst hinleitete; meiner Jugend gern mittheilte, was in dieser Kunst mitgetheilt werden kann und ich anzunehmen vermochte: der späterhin bis in die Jahre seines, meist freundlichen, hohen Alters mein Freund ward —: Johann Friedrich Doles hatte als einer der besten Sänger der dresdner Kreuzschule Theil genommen an den glänzenden Festen, die der Musik vom letzten König August auf seinem grosen Operntheater gegeben wurden. Die Fürstin dieses Theaters, Faustina Hasse, hatte vielleicht in dem lebhaften Jüngling zuerst das Gefühl geweckt, er habe ein Herz. Er huldigte ihr, wie der Schwärmer dem Monde, der sein kaltes Licht von der hohen Bahn bewufstlos auch ihm zuwirft, weil er nun einmal unter dem Haufen da ist. Der Jüngling durfte sie hören, sie betrachten, und dadurch ihr näher kommen, dafs er sein Leben derselben Göttin weihete, die auch Faustinen unter ihre Dienerinnen zählte. Späterhin, als Mann, konnte er sie ruhiger beobachten, und seine Beobachtungen durch so Manche, die sie näher gekannt hatten, berichtigen lassen. Indefs sprach er auch als Greis nie ohne Jugendfeuer von dieser Juno-Faustina. Mehr um ihn, als um mich zu befriedigen, liefs ich mir oft von ihr erzählen, und es liegt nicht an ihm, wenn nicht ihr wohlgetroffenes Bild lebhaft vor meiner Seele schwebt. Als ich vor einigen Jahren glücklich unter Dresdens Kunstschätzen war, und zum erstenmale in das bekannte Pastellzimmer der Gallerie trat, wo die interessantesten Weiber am Hofe der Auguste in ewigem Frühling blühen, erinnerte ich mich der Faustina und dessen, was ich von ihr wufste. Ist die Hasse unter diesen Weibern? fragte ich meinen Gefährten. Allerdings! — Zeigen Sie mir sie nicht: ich will versuchen, sie selbst aufzufinden. Ich suchte: endlich fielen meine Augen auf ein Portrait, auf das ich so ziemlich anwenden durfte, was dort Lessings Prinz von dem Bilde der Orsina sagt: „Ich kenne sie, diese stolze höhnische Miene, die auch das Gesicht einer Grazie entstellen würde! Ich leugne nicht, dafs ein schöner Mund, der sich ein wenig spottisch verzieht, nicht selten um so viel schöner ist. Aber, wohl gemerkt, ein wenig — — Auch müssen Augen über den wollüstigen Spötter die Aufsicht führen — Augen, wie sie die gute Grafin nun gerade gar nicht hat" — Wie sie aber diese Faustina hat! Das ist die Hasse, sagte ich: oder ich bin schlecht unterrichtet. Sie haben recht, es ist die Hasse! antwortete mein Gefährte. Die Wiederholung dessen, was ich von ihr wufste, machte mir nun viel Vergnügen; vielleicht läfst es sich auch mancher Leser dieser Zeitung gefallen, wenn ich diese Wiederholung hier schriftlich wiederhole, zumal da ich, wenigstens Einiges ihm geben kann, das niemals öffentlich bekannt worden ist. Hierunter möchte vielleicht schon folgender, in diese Vorrede gehörige Zug seyn.

Die talentvolle Rosalva hatte die meisten Schönheiten jenes Hofs gemahlt: man wünschte, dafs auch Faustina ihr sitzen mochte: diese verschmähete es immer — Ich will von keinem Weibe gemahlt seyn, sagte sie, und die Mahler an Augusts Hofe waren ihr auch nicht recht. Endlich, in nicht mehr ganz jugendlichen Jahren, gab sie sich der Künstlerin hin. Fast alle

von einer fünften Stimme in gleich fortlaufenden Octaven verstärkt wird, fünfstimmig genannt, den wir nur für einen vierstimmigen ansehen. Wollte man einen solchen Gang harmonisch fünfstimmig nennen, so müsste folgerecht angenommen werden, dass Octaven erlaubt sind. —

S. 123. Die chromatische Tonleiter. Alle Accorde, die schon erklärten und noch zu erklärenden, können auf derselben gebraucht werden, nur müssen die zweckmässigen Erhöhungen und Erniedrigungen einzelner Töne der Accorde aufgefunden werden, was nicht so leicht ist. Zunächst wird ausführlich von der übermässigen Sexte gehandelt. S. 126 Z. 11 — 16 hätten wir es gern gesehen, wenn der Verf. den Grund angegeben hätte; in der Sache selbst stimmen wir ihm bey. — Warum Taf. 25 No. 4 schlecht seyn soll, gestehen wir nicht zu wissen:

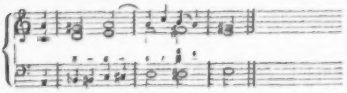

Das Beyspiel No. 7 liefert keine vollständige chromatische Tonleiter. — S. 133. Doppelter Gebrauch des Leittons bey Sexten-Accorden, nebst kritischer Untersuchung und Beleuchtung der (so genannt) griechischen Tonarten. Der Verf. erklärt, dass der Leiteton nicht immer gegen die Octaven ein halber seyn muss, sondern auch ein ganzer seyn kann, besonders im Kirchenstyle. Diess geschieht gewöhnlich durch den Sexten-Accord und gehört unter die unbestimmten (unvollständigen) Ausweichungen, die dann statt finden, wenn man eine Quinte höher z. B. aus F in C dur modulirt. Alles richtig. Nur der Grund kann nicht gültig genannt werden: „Die Ursache liegt eigentlich in dem Character einer feyerlichen Modulirungsart.“ Wie? wäre denn das Unbestimmte oder Unvollständige feyerlich? — Sollen übrigens des Verfassers eigene vorhergegebene Bemerkungen richtig seyn, so muss der fragliche Ton (die Septime vom folgenden und die Quarte vom vorhergegangenen Accorde) nach beyden Accorden berechnet werden. — (Wir, für unsern Theil, suchen manche schwierige Erörterungen in der Musik in dem falschen Begriffe, die diatonische Scala sey allein die natürliche. Warum? Weil sie seit lange die gewöhnliche geworden ist. Die sogenannt griechischen und die chromatische sind nicht minder natürlich. Ja als eigentliche Tonleiter hat die chromatische das Meiste für sich, weil ihre Stufen gleichmässig sind.) — Ob diese Darstellung des Verf. geschichtlich richtig ist, wäre eine Frage, die einer weitläufigen, sehr sorgfältigen Untersuchung bedürfte. Die Erläuterungen selbst verdienen Beachtung.

Der vierte Cursus beginnt mit dem Septimen-Accorde auf dem Leitetone mit der kleinen Septime. Der Verf. schreibt seine Auflösung so:

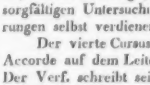

Mit dieser Ansicht können wir nicht übereinstimmen. Wir bekennen unumwunden, dass uns die erste Auflösung mit den offenbaren Quinten noch besser klingt, als die andere mit den sprunghaft verdeckten Octaven; sind auch nicht ohne Gründe dafür. Erstlich ist hier das Quintenverhältniss keineswegs vorherrschend; die Dissonanzen überbieten sie und verlangen bestimmte Auflösung. Diese wird eindringlicher, wenn der Grundton des folgenden Accords und nicht seine Quinte verdoppelt wird. Zweytens würde durch solche für richtig gehaltene Fortschreitung das Verbot der verdeckten Octaven ganz zu nichte; sie würden frey gegeben werden müssen. Drittens ist dieser Accord mit dieser Fortschreitung in C dur gar kein eigentlicher Septimen-Accord, sondern ein unvollständiger Nonen-Accord, dessen Fortschritt ohne Uebergehung folgendermaassen aufzulösen wäre:

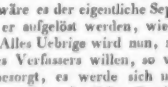

Viertens: wäre es der eigentliche Septimen-Accord, so müsste er aufgelöst werden, wie vorher bey b) u. s. w. Alles Uebrige wird nun, meist um dieser Ansicht des Verfassers willen, so weitläufig, dass er selbst besorgt, es werde sich nicht jeder Anfänger davon einen deutlichen Begriff machen können. Es wäre demnach zu wünschen, die Sache wäre deutlicher. — Der verminderte Septimen-Accord auf dem Leitetone ist allerdings mit seinen Wechselaccorden ausserordentlich vielseitig, weshalb er auch in der neuesten Musik in solchem Uebermaasse gebraucht wird, dass die Einschränkung seines Gebrauchs gerathener ist, als die unbedingte Empfehlung desselben. Eigentlich gehört

er zu Moll. Wie schön sich aber Moll und Dur verschmelzen, zeigt sich besonders nach diesem Accorde, auf welchen ein Dur-Dreyklang noch schöner, als ein Moll-Dreyklang sich ausnimmt. Nach unserer Ueberzeugung sollte man in Schlüssen und dergleichen Gängen diesen verminderten Septimen-Accord nicht mit dem $\frac{6}{5}$ Accord verwechseln. Wir geben ein einfaches Beyspiel:

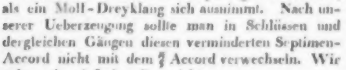

Im Voraus und einmal für immer sey es bemerkt: Wir streiten mit Niemand; geben unsere Meinung, wie sie ist, ruhig und ohne die mindeste Anmaassung zum Ueberlegen. Der Verf. sucht das Es (statt des Dis in No. 2) in No. 3 zu vertheidigen, allein für uns nicht überzeugend: denn die Septime Es soll sich abwärts, nicht aufwärts auflösen; dann ist in unserm Falle die Sexte mit ihrem Basstone nur durchgehend erhöht, um den Uebergang desto nothwendiger zu machen. Schreibt man statt Dis, Es: so muss die Auflösung in G No. 4 oder in $\frac{6}{4}$ von C moll, wie No. 5 folgen. Zuweilen kann man wohl einen leichtern Treffens wegen eine andere Schreibart wählen: sie wird aber deshalb nicht Regel, sie bleibt Ausnahme.

Dass in einer Moll-Harmonie der Dominanten-Accord Dur seyn muss, des Leitetons wegen, so lange man nämlich aus diesem Molltone nicht auszuweichen gedenkt, ist gewiss. Diese Dominante desshalb zu einer eigenen Tonart zu erheben, wie S. 152 etc., und folglich drey Tongeschlechter anzunehmen, scheint uns unnöthig. Die Sache selbst ist nicht unwichtig; man überlege sie.

Der fünfte Cursus enthält (S. 157) die Accorde, welche durch Aufhaltungen, Vorausnahmen und Vorhalte entstehen, wobey der Orgelpunct behandelt wird. Es ist zweckmässig, dass der Verf. nur die vornehmsten und brauchbarsten Vorausnahmen, Vorhalte etc. lehrt. Sie dienen zum Schmucke, sind also nicht wesentlich nothwendig, so löblich sie sind. Wörtliche genaue Beschreibungen dieser Ausdehnungs- und Ausschmückungs-Accorde sind oft unverständlich, gewöhnlich langweilig, wie wörtlich genaue Beschreibungen einer Pflanze etc. Man sehe sie daher auf dem Papiere in ihren Noten und höre sie auf dem Instrumente: dann erst lese man. — Tafel 38 No. 15 hätten wir es gern gesehen, wenn uns der Verf. den Grund angegeben hätte, warum folgende Umkehrung falsch seyn soll.

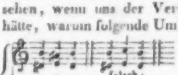

Wir sehen keinen Grund. So stimmen wir auch der Regel S. 194 nicht bey: „Die Bindung darf nicht länger seyn, als die Vorbereitung, weil dies wider den guten Gesang ist.“ Es gibt Fälle, wo eben der gute Gesang das Gegentheil fordert. Wie lange die Bindung dauert, kann füglich frey gelassen bleiben.

Der sechste Cursus (S. 197) nimmt die durchgehenden und Wechselnoten vor. Die ersten sind zufällige „ein Zusatz zu den wesentlichen Tönen der Accorde, also der Figuren wegen da und ihretwegen nothwendig; sie sind melodische Secunden und fallen auf den unaccentuirten Tacttheil. Fallen sie auf die guten Tacttheile, so entsteht dadurch der unregelmässige Durchgang. Beyde Arten können gemischt seyn. Die Wechselnote fällt dagegen regelmässig auf einen guten Tacttheil, unregelmässig auf einen leichten. In der Secundenbewegung sind sich beyde gleich. Die Wechselnoten selbst dürfen auch springen.“ — Die angehangene philosophische Erklärung des absoluten und relativen Characters der Dreyklänge, was die Alten unter authentisch und plagalisch verstanden haben sollen, lassen wir dahin gestellt seyn.

Der Anhang ist ein nothwendiges Supplement zur Accordenlehre und eine „melodische Vorbereitung zu der contrapunctischen Lehre von den Passagen.“ — Druckfehler kommen hin und wieder, ausser den angegebenen, auch im Exempelbuche vor; sie sind aber leicht zu berichtigen und können dem Verfasser durchaus nicht angerechnet werden.

Da nun das klarste und bündigste System noch nicht gefunden ist und der Wege viele sind, die zum Ziele führen, Jeder aber den seinigen für den besten halten wird: so folgt, dass man an jedem Systeme und an allen Bemerkungen über die verschiedenen Systeme, also auch an den unsern, Manches auszusetzen haben wird. Wird man dadurch zum Nachdenken über diese Gegenstände angeregt: so ist es schon gut. Nur blinde und rohe Anmaassung ist vom Uebel. Hoffentlich hat sich aus der möglichst kurzen Darstellung des Inhaltes ergeben, dass hier von keinem Unberufenen gesprochen worden ist. Der Verf. hat uns über verschiedene Puncte

zu manchen nützlichen Vergleichungen und Zusammenstellungen Veranlassung gegeben. Wir haben daher Ursache, auch denen sein Buch zu empfehlen, die bereits wissen, was sie mit Tönen und Accorden anzufangen haben. Im Buche selbst wird öfter von nothwendigen Nachträgen gesprochen, von denen eben in derselben Handlung, wie bereits gesagt, ein Band erschienen ist unter dem Titel: „Die höheren Lehrzweige der Tonsetzkunst," worüber wir möglichst bald Näheres berichten werden.

G. W. Fink.

Nachricht.

Prag. Die Gastrollen des hannöverischen Hofsängers Herrn Rauscher brachten mehre Opern wieder auf die Bühne, welche wir jetzt leider nur sehen können, wenn ein Gast zu uns kömmt, z. B. „Die weisse Frau", den „Barbier von Sevilla," Otello (dessen Hauptrolle wohl auch mit Hrn. Podhorsky besetzt werden könnte), und was die Hauptsache ist: „die Stumme von Portici," welche, zum Vortheile des Gastes gegeben, trotz des schönen und heissen Sommertages ein überfülltes Haus zeigte, und mit gleichem Erfolge wiederholt wurde. Hr. Rauscher, dem ein sehr vortheilhafter Ruf aus dem nördlichen Deutschland voranging, hat demselben auch grossentheils entsprochen. Seine Stimme ist kräftig und wohlklingend, wenn auch nicht von grossem Umfange; sein Vortrag solid und gebildet, vorzüglich die grosse Deutlichkeit in der Aussprache lobenswerth. Sein Spiel ist für einen Sänger recht anständig, doch darf man ihn im Masaniello freylich nicht mit Babnigg vergleichen, der uns einen grossartigen Maasstab für diese Partie zurückgelassen hat. Am vorzüglichsten gelang ihm George in der „weissen Frau."

Unter den Reprisen älterer Opern kam auch: Isouard's „Aschenbrödl" wieder an die Reihe, doch kann die Vorstellung keine sehr glückliche genannt werden. Hr. Klein ist auf jeden Fall dem Prinzen zu schwach, so wie die Herren Schikaneder (Baron Montefiascone) und Feistmantl (Dandini) diesen beyden Partieen durchaus nicht entsprechen. Recht brav sang Hr. Strakaty den Alidor, und ausgezeichnet schön Mad. Podhorsky die Chlorinde. Dem. Beranek (Thisbe) befliss sich einer grössern Modestie als gewöhnlich und sang ziemlich richtig. Mad. Binder war als mimische Darstellerin eine der besten Aschenbrödln, die wir je sahen, und sang es gut, als man es von einer Schauspielerin nur verlangen kann; aber vom Tanzen! — lassen sie mich schweigen.

Der Versuch der Direction, den „Oberon" wieder in die Scene zu setzen, kann nicht eben unbedingt gelobt werden, denn Dem. Meitl (die überhaupt seit einiger Zeit einen grossen Stillstand in ihrer Weiterbildung zeigt) ist der Titelrolle eben so wenig gewachsen als Hr. Klein dem Hüon, und selbst Mad. Podhorsky, so schön sie die Rezia singt, hat doch nicht die Riesenkraft der Kehle, die der Tondichter anspricht, und würde, wenn die Oper oft gegeben würde, ihrer Stimme wahrscheinlich Schaden thun. Die zehnjährige Violinspielerin Demois. Eleonore Neumann aus Moskau (Schülerin des Hrn. Kapellmeisters Morandi) hat hier zwey Concerte im Theater gegeben, und durch Kraft und Präcision, Reinheit und Gediegenheit Aufsehen erregt. Im ersten Concerte hörten wir die Ouvertüre aus der Oper: „Die Braut" von Auber, die aber nicht so allgemein ansprach, als jene der Stummen.

In der musikalischen Literatur ist eine Novität von ganz besonderer Art erschienen, nämlich: „Musikalisches Freundschafts-Opfer" dargebracht den Hochgebornen Comtessen von Brunswick im Jahre 1799 von L. van Beethoven. Andantino, canto und Variationen für das Pianoforte zu vier Händen. Zum erstenmale gedruckt herausgegeben von Joh. Stika. Prag (Verlag P. Bohmanns Erben.) Zum Unglücke befinden sich aber in den Sammlungen mehrer hiesigen Tonkünstler Exemplare eines ältern musikalischen Werkes: Lied mit Veränderungen zu vier Händen geschrieben im Jahre 1800 in das Stammbuch der Gräfinnen Josephine Deym und Therese Brunswick, und beyden zugeeignet von Ludwig van Beethoven. No. 27. Wien, in J. Riedels Musikhandlung am hohen Markte 583, die natürlich zu Vergleichungen beyder Stücke reizen mussten. Da fand es sich denn, dass der Herausgeber von 1830 nichts dabey gethan als die Tempo-Aufschrift des Liedes (Thema) Andantino cantabile in: Andantino canto (?!?) verändert und, nachdem er die 1ste und 2te Variation von Note zu Note, wie sie die Original-Ausgabe enthält, aufgenommen, lässt er dagegen die 3te und 4te gänzlich aus, und erlaubt sich sogar in der sechsten (bey ihm nur die 4te) nach dem Eintritte der

Coda ein paar Abänderungen. Wahrlich ein Plagiat von ganz eigner Art! Ueberhaupt bringen die neuesten Musik-Anzeigen der Bohmanschen Kunsthandlung mitunter Titel, die theils sonderbar genug, theils auch ausserhalb der Grenzen des österreichischen Kaiserstaats wohl nicht überall verstanden werden dürften. Wir finden darin z. B. Proch, Grazien-Walzer — Nowak, Eisball-Tänze — Strauss, des Verfassers beste Laune, oder Charmant-Walzer — Meyer, genannt Zwicker, echte Aufhauer oder sogenannte Ga-Ga-Ländler — Juxer, Wixer und Reisser, echte Oberländler — Lerchenfelder Bierhaus-Ländler u. s. w. Das sonderbarste der neuesten musikalischen Werke ist aber wohl: „Promenade auf der Prager Bastey," Tongemälde in einer Introduction und Rondeau brillant für das Pianoforte von Johann Stika, Chordirector und öffentlichem Gesanglehrer am Tein, für welches die Verlagshandlung um so sicherer auf eine günstige Aufnahme zählt, „als (eigene Worte!) diese musikalische Promenade den unbestreitbaren Vorzug vor anderen gewährt, dass diejenigen, welche sich auf derselben unterhalten wollen, niemals Regen oder sonst ungünstige Witterung zu fürchten haben, und wir glauben versichern zu können, dass man vieles Anmuthige, welches ein wirklicher Spaziergang gewährt, auch in diesem geistigen finden werde" u. s. w.

Die Oper Bibiana von J. P. Pixis, welche bisher unsern Wissens nur auf den Bühnen zu Aachen und in der deutschen Oper in Paris gegeben wurde, ist nun auch auf das Repertoire der Prager Bühne eingewandert, hat aber hier nur getheilten Beyfall, freylich aber auch keine sehr vorzügliche Aufführung gefunden. Obschon sich der Compositeur wieder als ein ausgezeichneter Kenner der Harmonie und der Instrumentation bewährte, und das ganze Werk von grossem Fleiss und Studium zeigt, ist doch um selbem noch nicht zu entnehmen, ob es ihm jemals vollkommen gelingen werde, aus einem Tonsetzer fürs Pianoforte auch ein Operncompositeur zu werden, wohl aber, dass er bis jetzt noch keiner sey. Hier fehlt es an Gluth, an ächtem dramatischem Leben und Character, mitunter auch an Originalität, denn Anklänge an K. M. von Weber und Auber, Boyeldieu und Rossini — die letzteren häufig in der ausgezeichnet lieblichen Tenor-Arie des 2ten Actes, die unter die besten Stücke des Ganzen gehört — sind häufig, wenn man ihn auch nicht förmlicher Plagiate zeihen kann. Man weiss überhaupt nicht, in welches Genre man die Oper reihen soll, da sie zu wenig melodiös für die italienische, zu wenig characteristisch für die deutsche und französische Gattung ist. Die böhmischen Volkslieder, die in der Ouverture und so ein paar anderen Stellen eingewebt sind, können in dieser gemischten Oper nicht recht wirken, und es ist z. B. die altböhmische Melodie, welche Bibianas Romanze untergelegt ist, durchaus dem Character derselben nicht anpassend. Auch dürfte an vielen Stellen der Gesang sich mit Recht beklagen, dass ihn das Orchester erdrückt. Manche Musikstücke sind zu lang, das erste Finale sehr schwach, und besonders der Schluss desselben sehr ungünstig; viel besser gerathen und eines der lebendigsten Stücke das Finale des zweyten Actes, ausser welchen das Duett zwischen Kust und Bibiana, die Arie des ersteren (jene der Bibiana ist im gewöhnlichen Arienstyle unserer Zeit); dann ein Räuberchor und das Duett zwischen Hinz und Gabriel, sehr lobenswerth sind. In der Aufführung waren nur Kust und Bibiana (Hr. und Mad. Podhorsky) ohne Tadel, am schwächsten aber Ottomar besetzt.

Hr. Babnigg hat abermals einige Gastrollen auf unserer Bühne gegeben, und abermals volle Anerkennung seines grossen, reich gebildeten Talents gefunden; doch waren darunter mehre (Georg Brown, Otello, Huon), die doch mehr Jugendfrische und Kraft der Stimme verlangen, als er jetzt noch besitzt.

Mad. Beysteiner-Pohl war uns bereits durch eine vorläufige Anzeige als Bühnengast verkündigt worden, doch soll sie dem Vernehmen nach, sich mit der Direction überworfen haben, und erschien, mehr als vier Wochen später, nur als Concertsängerin in einer von ihr veranstalteten musikalischen Akademie, was um so mehr zu bedauern ist, da ihr sentimentaler Gesangsvortrag sie vorzüglich zur dramatischen Sängerin zu eignen scheint. Mad. Pohl besitzt eine kräftige Stimme von bedeutendem Umfange, die jedoch, wenn sie stark angegriffen wird, etwas grell klingt. Dagegen ist sie Meisterin in der mezza voce, was sie auch wohl weiss, und wohl deshalb etwas zu oft anbringt. Sie scheint viele und vorzügliche Muster gehört und sich viel Gutes von denselben angeeignet, ohne jedoch dasselbe in ein festes System gebracht, und sich eine eigentliche regelrechte Methode erworben zu haben. Ihre Geläufigkeit ist gross, und zwey Arien, die erste mit Chor von Mercadante (die sich ihr am besten zu eignen schien),

dann die zweyte aus der Oper: Alessandro nelle Indie, von Pacini, geben ihr Gelegenheit, selbe zu entfalten, und die lebhaftesten Beyfallsbezeugungen des zahlreich versammelten musikliebenden Publicums zu ernten; doch reichte sie damit für die Variationen über das Thema: Nel cor più non mi sento, nicht vollkommen aus, und ihre Verzierungen sind nicht immer nett und gepeilt genug; insbesondere wollte ihr, nicht ganz regelmässiger Triller — den sie von einer berühmten Sängerin angenommen zu haben scheint — nicht recht gefallen.

Herr Slawik (Mitglied der k. Hofkapelle zu Wien) gab im Theater zwey Concerte, und bewies sich in denselben als ausgezeichneter Violinspieler in brillanten Genre; denn ohne auf grandiösen oder gefühlvollen Ausdruck oder den männlich markigen Ton vorzüglich Rücksicht zu nehmen, hat er sein grosses Talent dem Paganinischen Genre zugewandt, und sich auf das Imponiren durch ungeheure Kunstfertigkeit und Künstlichkeit verlegt. Unstreitig ist es aber auch, dass er auf diesem Wege schon viel weiter vorwärts gedrungen ist, als man bey seiner Jugend für möglich halten sollte. Die schönsten Triller, Arpeggien und mehrstimmigen Gänge führt er mit spielender Leichtigkeit aus, bewundernswerth ist seine Nettigkeit in den chromatischen Läufen; aber vor Allem reisst er durch die ausserordentliche Kühnheit und Sicherheit im Staccato und Doppelgriffen hin. Auch das wider Mode gewordene Flageolet behandelt er mit Glück, und was die Besiegung der ungeheuersten Schwierigkeiten betrifft, so kann man wohl sagen, für den jungen Künstler gibt es beynahe keine Unmöglichkeit, und es bleibt bey ihm kein Wunsch übrig, als der rührende Gesang des Adagio, den er gleichsam absichtlich zu vernachlässigen scheint, und wir doch so ungern vermissten, da er sein Verdienst vollendet, seine Leistung zu einem erfreulichen Ganzen machen würde. Er spielte im ersten Concerte nur eigene Compositionen, ein Concert für die Violine (Allegro, Adagio und Rondo) und Variationen über ein eigenthümliches Thema, darunter auch eine auf der G-Saite, und ich muss gestehen — ohne seine Leistung in diesem anderweiten Genre mit seinem grossen Vorbilde vergleichen zu wollen — es schien mir doch angenehmer, die übrigen drey Saiten nur in einer Variation, als in einem ganzen langen Tonstücke zu entbehren. Um ihn als Tonsetzer zu charakterisiren, brauche ich nur darauf aufmerksam zu machen, dass er ein Violinspieler von ausserordentlicher Kunstfertigkeit ist, der natürlich seine Compositionen nur als Vehikel gebraucht, jene ins volle Licht zu stellen. Im zweyten Concerte hörten wir nebst einem Rondo und Potpourri von dem Concertgeber: „Tartini's Traum, Ballade für Gesang, Violine und Pianoforte, componirt von Panseron, ausgeführt von Hrn. Prof. Schnepf, Hrn. Skraup und dem Concertgeber. Eine gar sonderbare — zu Paganini's Hexenvariationen eigentliche Composition, deren Ursprung bekanntlich ein lebhaftes Traumbild des berühmten Tartini war: diesem kam es nämlich vor, dass der Satan ihm eine gar wunderbare, kunstreiche Sonate vorspielte. Der Tonmeister schrieb die Composition des Traumes am folgenden Morgen nieder, welche die „Teufels-Sonate" genannt wurde, und von Panseron nachher in der gegenwärtigen Gestalt bearbeitet, Tartini aber redend (oder vielmehr singend) eingeführt wurde. Das Ganze kam dem Publicum bizarr und fremdartig vor, und da überdiess Tartini's Partie durchaus nicht so gelungen wurde, wie es die Composition erfordert, so war es dasjenige von allen Musikstücken, welches am wenigsten ansprach, und nach welchem der Künstler nur einmal gerufen wurde. Nach allen anderen Piecen schien es, man wolle ihn im Geiste nach Wien versetzen, und rief ihn — hier ein sehr seltner Fall — wiederholt hervor. Auch alle Mitwirkende, Hr. Strakaty, Mad. Podhorsky, Dem. Sandrini und Dem. Brauck wurden nach ihren Leistungen hervorgerufen.

Kurze Anzeigen.

No. 1. Quatuor de Jos. Haydn, Oeuv. 54. No. 2, arrangé pour le Pianof. à 4 mains — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. *Pr. 1 Thlr. 8 Gr.*

No. 2. Grand Quatuor, Oeuv. 74. No. 10, de Louis van Beethoven, arrangé pour le Pianof. à 4 mains. Von demselben. Ebendaselbst. *Pr. 2 Thlr.*

Man kennt beyde Quartetten; beyde sind schön, beyde meisterhaft und beyde so verschieden, wie ihre Meister. Wie viele Menschen mögen beyde wohl schon ergötzt haben? Jetzt sind sie auch den

Pianisten zugänglich gemacht worden und zwar von einem Manne, der hierin unter die geübtesten gehört und sich bereits für ähnliche Uebertragungen den Dank Vieler erworben hat, die sich durch Töne des Klaviers die genussreiche Erinnerung an ihre Lieblinge lichtvoller machen wollen. Im ersten, gemüthlich heitern Werke mag wohl S. 7 die Angabe der Applicatur ein Druckfehler seyn; die 3 sey 4. Das Ganze spielt sich gut und wirkt auch in dieser Gestalt sehr erfreulich. — Das zweyte, ernste, düster sinnige, will in seinen verschlungenen Gängen wohl eingeübt seyn; beyde Spieler müssen sich mit einander verständigt haben. Manche Tonverwebungen werden nur mit Mühe leidlich gelingen z. B. der letzte Tact S. 8 und 9. Es lässt sich nicht wohl ändern. Das Uebrige spielt sich gut und die Werke empfehlen sich selbst.

Der erste Frühlingstag. Cantate für zwey Soprane, Tenor und Bass mit Chor. In Musik gesetzt — von W. A. Mozart, Sohn. 28stes W. (Eigenth. des Componisten.) Klavierauszug. Gedruckt bey Tob. Haslinger in Wien. Pr. 2 Thlr.

Gleich der erste Chor mit dem Solo ist einfach und folgerecht in harmonischer und melodischer Hinsicht geführt, singt sich daher äusserst leicht und wird angenehm wirken. Den Einfluss einer frühern Schule wird Niemand verkennen. Alles Stechende, keck Einschneidende ist sorgfältig vermieden: es will allein durch schlichten Gang gefallen. Das darauf folgende kurze Recitativ für den Tenor ist schön declamirt und mit Arioso und Zwischenspielen nach dem Vorbilde des geehrten Vaters geschmückt. Die Arie ist in guter Melodie, gehoben durch schöne, ungesuchte Begleitung. Im neuen Recitative hebt der Sopran an, des Lenzes Nahen freudig zu begrüssen in gleicher Weise, worauf Sopran, Tenor und Bass, eben so einfach und gefällig, die Paare der Liebe glücklich preisen. Nach einem neuen schönen Sopran-Recitative erklingt zum Lobe Philomelens ein freundliches Quartett mit eingemischtem Chore, worauf in gleicher Art ein recitativischer kurzer Gesang in ein Duo für zwey Soprane leitet, das ganz schlicht und vertrauend für alle Lieben die Götter um Segen bittet, auf welches nach einem gleich schönen Tenor-Recitative der Anfangschor sich wiederholt und die Cantate freundlich endet.

Und so bietet denn das Ganze eine einfache, angenehme Unterhaltung für häusliche Zirkel und für Singvereine, die Schwerem nicht gewachsen sind, oder die für schlicht Ergötzliches den Sinn sich bewahrten. Möge das Werkchen solchen Zirkeln wohlgefällig werden; möge man es mit Wohlwollen aufnehmen: es ist Eigenthum der Componisten. Ein Sohn eines so hoch berühmten Mannes, lebt er derselben Kunst, hat einen schweren Stand, dem nur die Liebe zum Hingeschiedenen das Drükkende benimmt. Es ist, als ob Jemand sich stets in Gesellschaft eines Riesen zeigte. Mozart, der Sohn, lebt seit mehren Jahren in Lemberg.

Zehn vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Dr. *J. C. Held*, Professor am Gymnasium zu Baireuth. Daselbst lithographirt.

Also ein Werkchen von einem Dilettanten und ein ganz kleines in Queroctav, 14 Seiten, und doch in mancher Hinsicht bemerkenswerther, als manches glänzend gestochene bekannter Vielschreiber oder — Tagelöhner. In Liedern kommt nicht eben Alles auf Kunst oder Mode an, das Meiste wohl auf glückliche, ungeschminkte Erfindung, die weit öfter ihren Grund in einer allgemeinen Menschenbildung hat, als in einer blossen Notentechnik. Je unfangreicher musikalische Erzeugnisse sind, desto mehr müssen sie ohne alle Nebenabsicht aus innerm Drange hervorgegangen seyn, desto anspruchsloser und inniger muss der Geist aus ein paar schlichten Noten blicken, wie ein Gesicht aus ein paar klaren Freundesaugen. Man muss dabey nicht etwas seyn oder etwas erlangen wollen, aber doch etwas bringen, was freundlichen Gemüthern so lieb ist, wie etwa ein Frühlingsveilchen. Nun, der uns persönlich völlig unbekannte Verf. meint es sichtlich mit der Kunst recht eigentlich gut; es ist von keinem Glänzenwollen die Rede: Alles schlicht und anspruchslos, nicht geniesüchtig, sondern unbekümmert aufrichtig in Liebe. Wir schätzen das und haben es kein Hehl, ob wir gleich wissen, dass die Liebe zu dem Unerschöpflichen von der Brüderschaft mit den Musen und Grazien in der Mark nicht von Jedem auf gleiche Weise unterschieden wird. Gleich das erste ganz einfache Lied „der Sommerabend" gefällt uns und es wird wohl auch Anderen gefallen, die mit ihrem Singen nicht gerade prahlen wollen. In manchem dieser Lieder wird man Deylich den Satz in einigen Noten etwas

anders wünschen, was sich auch sehr leicht wird bewerkstelligen lassen, wie z. B. im zweyten Liede, „im Freyen," was uns überhaupt seiner zu monotonisch rhythmischen Accordschlüsse wegen am wenigsten gefällt. Besser spricht uns das dritte an, wo das erste Achtel des Soprans im vorletzten Tacte es statt b nehmen könnte etc. „Die Zufriedenheit" ist wirklich zufrieden; die „Wanderung im Frühlinge" anmuthig; „der Guckuk" spasshaft und Göthes Haideröslein allerliebst. Ruhig singt das „Abendlied" und heiter der „Morgengesang." Göthes „Nachtlied" setzen wir zur Ansicht und zu beliebigem Gebrauche statt aller Worte her und bemerken nur noch, dass der Preis wahrscheinlich sehr gering seyn wird. Zur Probe

Göthe's Nachtlied:

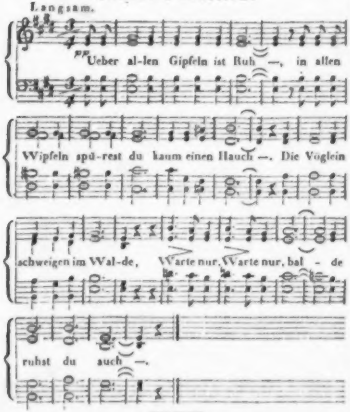

131 *dreystimmige Choräle für Discant und zwey Alte, oder für Tenor und zwey Bässe, und* 21 *Festmelodieen für Discant, Alt, Tenor und Bass, der fleissigen Schuljugend gewidmet von Fr. Hr. Fl. Guhr*, evangel. Cantor und Schulcollegen in Militsch. Breslau, 1830. In Commission bey F. E. C. Leuckart. Pr. 7½ Sgr. oder 6 Gr.

Mit dieser eng, aber deutlich gedruckten, 48 Octavseiten einnehmenden Ausgabe will der Verf. Landschullehrern, denen oft Zeit mangelt, sich selbst ein solches Hülfsmittel zu schaffen, und ihren Schülern nützlich werden. Er wird seine löbliche Absicht erreichen, besonders für Schlesien, für dessen Schulen das Werkchen zunächst ist. Zwar wird es auch anderen Ländern Nutzen bringen: nur werden die Melodieen nicht überall auf gleiche Weise gesungen. Die Schullehrer anderer Länder würden also darauf genaue Rücksicht zu nehmen haben, damit in den Kirchen keine Verwirrung dadurch veranlasst werde. Die dreystimmige Einrichtung ist allermeist zweckmässig. Geschickte Lehrer werden sehr leicht zuweilen eine und die andere Stimmenführung nach ihrer Einsicht ändern und so ohne Zeitverlust eine gute Hülfe durch diese bequeme Ausgabe gewonnen haben. Die 21 vierstimmigen neu componirten Festlieder beziehen sich namentlich auf das Breslauer Gesangbuch, sind nicht alle von gleichem Werthe, auch nicht immer rein vierstimmig, wie es durchaus seyn sollte. Auch des Herausgebers Compositionen bringen mitunter ohne Noth Octaven, z. B. No. 45 und 55 etc. Es wird wohlgethan seyn, wenn nach dem Vorschlage des Verf. jedem Schüler ein eigenes Exemplar in die Hände gegeben wird, was die Wohlfeilheit des Werkchens überall thunlich macht. Wer 15 Stücke zusammen nimmt und sich in portofreyen Briefen an den Herausgeber selbst wendet, erhält das Exemplar zu 4 Sgr. ausserordentlich billig. Möge das uneigennützige Unternehmen vielen Segen bringen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum,
welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke vom Tonsetzer erstanden haben.

Variations caractéristiques pour le Piano-Forte sur la Parisienne, marche nationale, executées au Concert donné à l'hotel de Ville de Paris au profit des Victimes du 27. 28. et 29. Juillet 1830 par Henri Herz. Oeuv. 58.

Dieses Werk wird unverzüglich erscheinen.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen.
Troupenas in Paris.
D'Almaine in London.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. Nº. 40. 1830.

RECENSION.

Der Templer und die Jüdin, grosse romantische Oper in drey Aufzügen von W. A. Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner. Vollständiger Klavierauszug von Componisten. (Eigenth. des Verl.) 60stes Werk. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister; London, bey Johanning und Whatmore. Pr. 7 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Oefter haben wir erwünschte Gelegenheit gehabt, von Hrn. M. als von einem Manne zu sprechen, den die Natur mit einem vortrefflich musikalischen Talente begabte, zu dem durch mannigfache Uebung eine nicht geringe Gewandtheit gekommen ist, seine Ideen mit Leichtigkeit auf das Papier zu werfen, geschickt zu wenden und weiter zu führen. In der Zeit überreicher Instrumentationsfülle hat auch er derselben sich bemächtigt, und sein oft lebhaften Darstellungsvermögen weiss dadurch nicht selten tüchtige Effecte hervorzubringen, die unseren Tagen gerade die liebsten sind. Ja es begegnet uns in seinen Compositionen sogar wahrhaft Originelles, und im Ausdrucke des stürmisch Wilden, des tief Bösen, des wüst Schaurigen, des verlockend Sinnlichen und des Spasshaften trifft er öfter bald mit ausdauernder Kraft, bald regt er dadurch leicht, aber eindringlich an und bringt Wirkungen hervor, die dem Wetterleuchten in sternloser Nacht nicht unähnlich sind.

Schon ehe sich sein Name durch den Vampyr weiter verbreitete, haben wir diese seine Vorzüge erkannt und sie in diesen Blättern mit Freuden zur öffentlichen Kunde und Anerkennung zu bringen gesucht. Die erste ausführliche und mit gerechtem Lobe des Tonsetzers erfüllte Recension seines Vampyrs kam von uns. Trotz der spukenden Larve finden wir auch noch heute keine Ursache, jenes Lob einzuschränken. Es war des Künstlers erstes Tonwerk, was ziemlich allgemein, hier fast völlig allgemein durchgriff. Nur mit der Wahl des Gegenstandes waren Viele des Grässlichen wegen unzufrieden. Ueber diesen Beyfall freueten wir uns, so wie über die lebhafte Auffassung vieler Situationen in jenem Tartarusgemälde. Sind nun auch die Larven der Hölle der Oper nicht immer gerade so erträglich, als sie es der Romantik in anderer Hinsicht sind, so wird man die bleichen Schwefelbrüder doch zeitgemäss nennen müssen. Geht die Zeit solcher ausschweifenden Liebhabereyen auch schnell vorüber, und wir müssen es sogar wünschen: so ist sie doch als etwas Dagewesenes auf alle Fälle geschichtlich merkwürdig; und so wird auch immerhin Marschner's und Lindpaintner's Vampyr merkwürdig bleiben und in einer künftigen Beschreibung des vorigen Decenniums nicht ganz unberührt gelassen werden dürfen.

Auch diese neue Oper fand hier in Leipzig Anfangs getheilten, dann immer allgemeinern Beyfall; sie wurde öfter bey vollem Hause gegeben, nur im Sommer einige Aufführungen weggerechnet: doch gibt es noch bis jetzt Mehre, die dem Vampyr den Vorzug einräumen. Unter diese gehöre auch ich. Mit Fleiss möge von jetzt an in dieser Darstellung das „Wir," das Anderer Urtheile in sich begreift, gestrichen und das gefährliche Ich an seine Stelle gesetzt werden, als schwacher Gegensatz gegen Viele, denen man sich nur mit Resignation entgegenstellen darf. Leider bleibt mir in diesem Falle kein anderer Ausweg, will ich nicht mich selbst, das heist Ehrlichkeit und Geradheit opfern, was ich eben nicht wollen will. Schweigen, was ich auch gelernt habe, wäre der Sache hier nachtheilig. Das Lob werde ich nicht übergehen, den Tadel dagegen mit Gründen belegen, so gut ich sie habe. Man möge also der ehrlichen,

ruhigen Prüfung eben so folgen und das Besprochene in genauere Ueberlegung ziehen.

Zuvörderst scheint mir die Bearbeitung des Stoffes dem Opernwesen nicht zuträglich, sobald man mehr, als eine blosse Unterhaltung verlangt. Ein bestimmtes Hauptinteresse, eine Hauptrichtung des Ganzen wird nicht lebendig genug. Man bleibt schwankend in seinem Antheile. Wäre der Templer durchaus hassenswerth, nichts als ein wüstverwegener Lüstling: so würde sich die Freude an der Rettung der Jüdin ungemischter hervorheben. Darum hätte ich auch den Edelsinn der Jüdin zum Schlusse noch edler gewünscht, damit man innigern Antheil an ihrem Geschicke nehmen könnte. Sie hätte so hochherzig geschildert werden müssen, dass ihre Liebe zu Ivanhoe ihr eigenes Glück wahrhaft in seinem Glücke der Liebe in den Armen einer andern Edlen hätte finden können. Dagegen lassen ihre Schlussworte keinen erwünschten Eindruck zurück:

„Ich seh Euch von liebenden Armen umflochten,
Ich sehe Euch glücklich, dass freu' ich mich sehr;
Ihr habt ja für mich, für die Jüdin gefochten,
Was will die arme Jüdin mehr."

Das Letzte verräth zu sehr wo nicht eine gewisse Bitterkeit, doch ein mattherziges Seufzen, was die oben ausgesprochene Freude über das Glück der Liebenden viel zu zweydeutig erscheinen lässt. Mit einigen Federstrichen hätte das Bild eines edelweiblichen Heroismus vor uns hingestellt werden können, das ganz anders in die Seele des Hörers gedrungen wäre. Die übrigen Alle stehen nur wie Nebenpersonen zur Ausfüllung und doch auch wieder von der andern Seite zu viel in Anspruch nehmend da, dass das Ganze wie ein Stück in Stücken wirkt. Das Schlimmste aber sind die im gedruckten Textbuche zu vielen und zu langen Gespräche, so dass dadurch die Oper noch zwischen sich und dem Schauspiele in's Schwanken geräth. Der Hörer kann also wiederum nicht recht mit sich einig werden, wofür er sich erklären soll. Erklärt er sich für die Oper, wie das jetzt gewöhnlich ist, so sind ihm die langen Gespräche durchaus langweilig. Es ist daher sehr Vieles gestrichen worden. So verhält es sich auch mit der Musik; auch sie hat zum Streichen Veranlassung gegeben, weshalb sie, wie manche andere neue Oper, durchaus kein wahres Ganze seyn kann, worauf es doch hauptsächlich ankommt. — Es scheint mir, als herrsche darin das Verlangen, Effect zu machen, zu sehr vor, nicht selten zum Nachtheile höherer Anforderungen, die wir wohl in fremden, aber nicht in teutschen Opern hintansetzen mögen. Für wahren Kunsternst ist sie uns daher nicht ernstwillig, und für flüchtigen Unterhaltungsgeschmack nicht leichtfüssig genug. In dieser und ähnlicher Hinsicht liegt die Wahrheit oder das Gute nie in der Mitte; ich denke da gern an den Briefschreiber aus Neapel: „Wenn es eine Freude ist, das Gute zu geniessen, so ist es eine grössere, das Bessere zu empfinden und in der Kunst ist das Beste gut genug." Nun zu dem Einzelnen.

Die Ouverture bildet eine Art Potpourri, oder sie ist den Ouverturen ähnlich, wie sie C. M. v. Weber sich einrichtete; überaus stark instrumentirt, nach meiner Ansicht unerfreulich, weil sie keine Idee, oder keine gute Durchführung derselben lebendig werden lässt. Sie bringt mir nicht die Freude eines gelungenen Ganzen, sondern das Unbehagen eines wild Erregten und stark Zerstückelten hervor. Ich muss aber hinzusetzen: Sie wird jedesmal lebhaft applaudirt.

Introduction. Der erste Satz der Wegelauer geht frisch und wirksam vorwärts, der zweyte zu weniger gut erfunden, zuweilen matt und der Situation nicht angemessen, z. B. S. 23

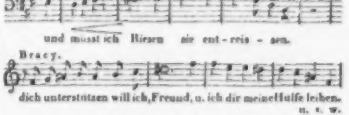

Der erste Satz wiederholt sich mit einigen einschneidenden Accordfolgen, wovon weiter unten. No. 2 Schlachtlied der Sachsen. Warum der Componist zu einem Schlachtgesange der Sachsen G moll genommen hat, davon sehen wir keinen Grund. Der Rhythmus mit der französischen Mischung von Moll und Dur gibt dem Ganzen eher etwas Spielendes als Volkskräftiges und der Schluss-Accord C dur (2 und einen halben Tact ausgehalten) fällt ganz willkührlich, nur des Anstosses wegen, plötzlich hinein, da die ganze Führung des Chores in G moll und B dur wechselt. No. 3 Lied mit Chor. Der Barfüssermönch Tuk, ein zügelloser und scheinheiliger Mensch, singt zwischen den Zeilen „Ora pro nobis," wo natürlich der Kirchenstyl nachgeahmt

worden ist. Die zweyte Strophe dieses Liedes lautet so:

„Der Barfüssler Mönch ehrt den frommen Gebrauch,
Ora pro nobis!
Zur Jagd ziemt ein Schlückchen im Fläschchen auch.
Ora pro nobis!
Juchheisa was winkt so erquickelich hier?
Das Fläschgen (ch) es hängt bey dem heil'gen Brevier,
Ora pro nobis!
Ach ohne die Flasche mit dem blinkenden Wein
Da möchte der Teufel ein Barfüssler seyn
Joho! hoho, joho! Ora pro nobis!"

Mir für meine Person ist das zu viel; ich kann nicht darüber lachen. Dennoch wird mir Niemand nachsagen können, dass ich unter die Frömmler gehöre. Wenn dergleichen zur Entwikkelung eines Characters nothwendig ist, mag es seyn: wo es aber, wie hier, ganz und gar nicht nothwendig ist, wo es nur steht, um Lachen durch einen Gegenstand zu erregen, der irgend einer Menschengesellschaft heilig ist, da erscheint mir so etwas, gerade heraus, widerlich, und ich muss es für einen argen Missgriff erklären. Noch obendrein stumpft sich die Spitze des Einfalls durch die vielen Wiederholungen in allen vier Strophen bedeutend ab. Und dass der schwarze Ritter (der König Richard) nach dem Tacte und durchdringend, also stark dazu lachen und sein Lachen gleichmässig in den drey ersten Strophen wiederholen muss, will mir für einen König, und wäre er ein doppelt schwarzer Ritter, auch nicht schicklich vorkommen. — Man kann einwenden: „Die Kunst steht für sich da und thut, was ihr gefällt." Mit nichten: vielmehr steht Jeder, auch die Kunst, unter einem höhern Gesetze einer vernünftigen Nothwendigkeit des Guten, dem man nie ohne Nachtheil für sich und Andere widerstrebt. In solchen Gegenständen fühl ich mich doppelt verbunden zu sagen, was ich denke: Andere mögen urtheilen, wie sie wollen. Dagegen ist das Lied des gutmüthigen Narren Wamba, No. 4, sehr gefällig und gefällt.

No. 5 Terzett zwischen Cedric, dem Sachsen, der Rowena und dem Normanne Bracy, der fast wie der Sachse sich vernehmen lässt und Rowena, obgleich „bekehrend" (?) über dem Satze steht, singt bald hernach in gleichmässig erzählenden Achteln, nicht anständig genug und zu ruhig abgeschlossen erscheint ihre Phrase

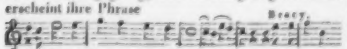

Das Letzte wäre schon besser geworden, wenn es so gestellt worden wäre

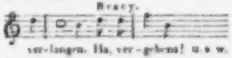

Man arbe ferner den gleichmässigen Viertelgang und halte ihn mit dem, was dargestellt werden soll, zusammen: es ist kein Rachesturm, der in Bracy tobt, und die zwey Tacte Pause, die Cedric zwischen seinen Worten „Ha, nur einen Augenblick," und dann „jetzt mein gutes Schwert zurück" abwartet, sind schwerlich angemessen zu nennen. Die Stelle stehe zu genauerem Verständnisse hier:

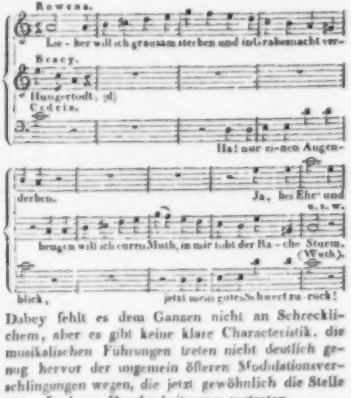

Dabey fehlt es dem Ganzen nicht an Schrecklichem, aber es gibt keine klare Characteristik, die musikalischen Führungen treten nicht deutlich genug hervor der ungemein öfteren Modulationsverschlingungen wegen, die jetzt gewöhnlich die Stelle gut erfundener Durcharbeitungen vertreten.

No. 6. Grosse Scene und Duett mit Chören. Der Eingang recht schön; eben so Guilberts (des Templers) $\frac{6}{8}$ Gesang, die falsche Declamation „mêlé" weggerechnet, was der Sänger leicht ändern kann. Wenn aber Rebecka singt:

so ist das weder stolz, noch sonst angemessen, sondern nur klingend. Eben so wenig Uebermüthiges

Weiber hatten irgend einen poetischen Charakter sich geben lassen: diese liefs sich aufführen als Frühling, jene als Muse u. s. w. Als was wünschen Sie dargestellt zu seyn? fragte die Rosalva. Als was —! entgegnete jene stolz: als Faustina Hasse! —

Sie war zu Venedig 1700 gebohren: war von gutem Hause, und genofs von früher Kindheit an der besten — wenigstens der feinsten Erziehung. Schon als Kind zeigte sie ihr musikalisches Talent: und gar bald zeichnete sich dies Talent aus, selbst in jenem Vaterlande musikalischer Talente. Die Aeltern liefsen sie nun für ein Leben bilden, das damals mehr als je, Bedeutsamkeit, Ehre und Gewinn verschaffte: für das musikalisch-dramatische. Faustina bekam die vortrefflichsten Lehrer: sie bildete sich unter deren gründlicher und strenger Leitung, mit dem unwandelbarsten Fleifs und doch nicht mit Hastigkeit, für jenes: unter der Leitung ihrer Individualität, zugleich für ein etwas lyrisches Leben. Das erste Theater ihrer Vaterstadt drang mit den anständigsten Erbietungen in sie und die Aeltern, Faustina mochte in einigen bedeutenden Kinderrollen auftreten; sie war durchaus nicht dahin zu bringen, und wartete ruhig die Zeit ab, wo die Knospe anfing die verdeckenden Blätter zu durchbrechen. Faustina trat in ihrem sechzehnten Jahre zum erstenmale in Venedig auf, und zwar als Heldin in einer heroischen Oper. Nie ist ein Debut glänzender gewesen. Gesang, unterstützt durch sehr edles Spiel: vielleicht noch mehr der Glanz ihrer Schönheit, verdunkelte, was bis dahin verherrlicht worden war. Faustina duldete und hatte keine ihr gutmüthige Nebenbuhlerin — wenigstens unter der *Jugend* Venedigs hatte sie keine. Sie fühlte im Geheim aber nur allzuwohl, dafs sie der Sängerin, mit welcher sie die ersten Rollen theilen sollte, weder an Stimme, noch an Kunsterfahrenheit gleich komme; sie wählte deshalb die damals neue, dreyere Manier des Vortrags des Bernacchi, wendete den aufsersten Fleifs auf das von jener Rivalin, nach italienischer Weise, etwas vernachlässigte Recitativ, und so errang sie erst *den* Sieg, mit welchem sie selbst zufrieden war. Ihre Manier wurde die herrschende, bald die einzige.

Häusliche Verhältnisse, ihre von Kindheit an gehegte Sehnsucht, die Welt zu sehen, und die erwachende Ahnung, sie gehore an einen Hof, machten, dafs sie bald von Venedig weg, in das glänzende Florenz ging. Ihr Auftreten war Fortsetzung ihres Triumphs in Venedig. Sonnette regneten auf sie herab, Denkmünzen hofs man auf sie schlagen, die vornehmste florentinische Jugend lag zu ihren Füfsen: sie nahm das alles wohlgefällig, doch als Gehörigkeit hin, hielt immer ihre vornehmsten Anbeter in wohlabgemefsner Entfernung, und beglückte *sie* nur durch ihr Kunsttalent und ihre gesellschaftliche Unterhaltungsgabe *).

Ich weis nicht, was es war, dafs ihr auch diesen reizenden Aufenthalt nach einigen Jahren verleidete. Sie kannte Italien und wurde von Italien gekannt, die Herrlichkeit daselbst wurde sie gewohnt, sie wünschte ihren Ruhm auch unter ausländische Nationen zu tragen, auch deren Huldigungen zu geniefsen. Nicht unerwünscht kam ihr daher ein Ruf nach Wien, und die ihr gebotenen 15000 Gulden jährlichen Gehalts liefs sie sich — doch unter manchem Vorbehalt, wodurch sie sich selten machen konnte — ebenfalls wohlgefallen. Sie war vier und zwanzig Jahr,

*) Eins dieser Sonnette, das sich erhalten hat, die neue Circe überschrieben, giebt gar seltsame, von ihr bewirkte Metamorphosen an: der alte Pedagogist, sagt er, wird zum hüpfenden Kinde, der (italienische) Philosoph wirft Zirkel und Triangel weg und bekränzt sich singend mit Rosen u. s. w. Eine jener Denkmünzen giebt auf der einen Seite ihr Bild, mit ihrem einfachen Namen, auf der andern einen Altar, worauf der Genius der Tonkunst opfert, mit der ebenfalls einfachen Ueberschrift: der Lohn. Was jene Unterhaltungsgabe betrifft — so war Faustina und blieb bis in ihr hohes Alter vorzüglich die angenehmste Erzählerin von der Welt.

d. Verf.

wünste ich in des Ritters Antwort nach folgender Melodie zu finden:

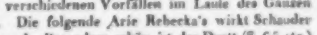

Aehnliche Rhythmen und Melodiegänge kommen bey verschiedenen Vorfällen im Laufe des Ganzen vor. Die folgende Arie Rebecka's wirkt Schauder erregend. Besonders schön ist das Duett (S. 65 etc.) zwischen Rebecka und Guilbert. Auch das Einfallen des Sachsenchores ist schön bis auf einige Begleitungsnoten der Nebenstimmen. Dagegen mangelt der Einleitung der eindringenden Normannen eine musikalisch geschickte Haltung (S. 71). Guilberts Anfangs-Melodie im poco meno All. (S. 72) ist sehr theatralisch, nimmt aber an Eindringlichkeit ab und der Chor der Normannen ist nicht reich an Erfindung, auch nicht an den Stellen, die gut wirken, z. B. „Trompetenschall" u. s. w. Wo aber die beyden Chöre der Sachsen und der Normannen neben einander, nicht in einander eingreifend, singen, da heben sich beyde bey Weitem nicht genug heraus. Hier wäre aber wohl Gelegenheit gewesen, Kunst zu zeigen. Die Sachsen schliessen gar zu matt. Ueberhaupt bricht hier Alles viel zu schnell ab, was anderwärts in Arien und dergl. nicht des Componisten Art ist. Dieser wider die Veranlassung nicht gehörigen Durcharbeitung wegen kann es auch nicht von grossartiger Wirkung seyn.

Ist nun einmal der Kampf so nahe, scheint mir eine so ganz stille Scene, die wie No. 7 gar nichts Hindeutendes auf die lebhaft angekündigten Vorbereitungen zum Sturme hat, nicht an ihrem Orte zu stehen. Das Duett selbst zwischen Ivanhoe und Rebecka macht einen schönen Eindruck. Gleich nach dem Ende des sanften Duetts hört man das Waffengeräusch wieder und Ivanhoe leitet das Finale No. 8 mit den Worten ein: „Horch! welcher Lärm! Ich höre Waffenklang." Der Sachsenchor lässt sich hören, aber so verändert, dass man ihn nicht erkennt, bis zwey Zeilen vorüber sind, was sich leicht hätte in die nöthige Ordnung bringen lassen. Ivanhoe erkennt aber trotz der Unkenntlichkeit den Sachsenchor gleich mit dem ersten Beginnen, was der Täuschung offenbar zu viel nimmt. Auch verstummt der Chor viel zu plötzlich; vom Kriegsgeräusch hört man gar nichts weiter, dafür tritt wieder eine lange Scene zwischen Ivanhoe und Rebecka ein. Die Stille ist noch nicht ganz vorüber; nur einen einzigen Tact (S. 83) haben die Instrumente tremolirt, im zweyten kommen Triolen dazu und Ivanhoe singt schon: „Horch, immer lauter tobt des Kampfes Wuth" und nach 10 Takten tritt schon der schwarze Ritter ein, im Recitativ verkündend, dass das Schloss in Flammen steht und dass es bald zusammenstürzt. Er rettet ihn und der Sturz geht zum Theil vor sich, ein anderer Theil steht in Flammen. Da hört man hinter der Scene den muthigen Chor der schon geschlagenen Normannen, der nicht recht zu passen scheint; und wäre es, so geht er doch gar zu unterbrochen fort, unterbricht sich dagegen gerade an seiner wirksamsten Stelle selbst mit einem eingeschobenen Einfalle, der einem im Kampfe begriffenen Chore gar zu wenig eigen seyn kann. Dieser eingeschobene Einfall eines ganzen Chores steht auch nur, um einen Uebergang zu haben, worauf die Normannen auch ganz still sind. Rebecka tritt auf, Wehe rufend, denn sie glaubt den Ivanhoe unter den Trümmern begraben. Zu ihren Wehgesange um den Geliebten und um den Vater erhallt wieder ein Theilchen des Sachsenchores, der gleichfalls plötzlich abbricht und keine Spur weiter zurücklässt: nur Rebecka klagt weiter. Guilbert kommt, sie zu retten; sie bittet um Rettung für ihren Vater und den kranken Ritter (Ivanhoe). Umsonst. Es geht stark in allerley Accorde (S. 93). Er fasst sie und trägt die lange sich sträubende fort. Gleich darauf kehrt das Gefecht auf die Bühne zurück; Cedric und Bracy fechten, der Letzte fällt, die Sachsen singen „Sieg." — Zum Vortheile dieses Actes oder seines Schlusssatzes, der den Feuerpunct der Composition bildet, hätten die Chöre der Normannen und Sachsen gleich von vorn herein angelegt werden müssen, wenn hier etwas Kunstgerechtes und Wackeres hätte geleistet werden sollen. Die Situation erforderte es durchaus, dass beyde Chöre wie im Gemenge der Schlacht hätten unter einander erklingen sollen. Das thun sie aber nicht: sie lösen sich nur, und zwar stückweise, einander ab. Ein solches Zusammenstellen beyder Chormassen geht freylich gar nicht an, wenn nicht schon im Voraus mit Bedacht Alles darauf angelegt worden ist, wenn nicht das Ganze wie aus einer gemeinschaftlichen Wurzel erwächst. — Wem das zu viel verlangt scheint, der hat sein Urtheil für sich: ich mache auf nichts Anspruch, als auf meine Meinung, die allein für die Sache und für teutsche Kunst spricht. Der noch folgende Anhang des Dankzugens u. s. w.

ist lang, zu lang. Wirksamer würde der Vorhang früher gefallen seyn.

Zweyter Act. No. 9, Chor der Yomen und Geächteten wirkt sehr theatralisch durch ungesuchte Melodie, in Form eines etwas breiter ausgeführten Liedes, dessen ruhiges Bewegen nach dem vorhergegangenen Sturme doppelt wohlthut. Dass wir uns jetzt mit Gebet und Niederknieen ganzer Menschenmassen auf dem Theater unterhalten lassen, gehört nicht zu den wünschenswerthen Erscheinungen der Zeit; man thäte besser, man liesse das, das Lied würde ohne Niederknieen dasselbe wirken und für mich und manchen Andern noch mehr. Die Lady mit Gefolge bricht auf und zieht von dannen. Der Chor singt ihr Heil! Sie dankt in einem angenehmen Andantino $\frac{3}{4}$, wozu sich Cedric, Wamba und die Uebrigen hören lassen. In der ersten Aufführung sang sie ihren Theil auf dem Pferde sitzend, was hernach mit Recht unterblieben ist. Das Lied des Bruder Tuk, No. 10, mit Chor ist sehr lebendig und wirksam. Die Scene, wo Richard Löwenherz erkannt wird, hat wenig musikalischen Werth. No. 11. Arie mit Chor. Eine Arie, nach dem was wir darunter verstehen, ist es nicht, sondern ein Lied, oder was der Franzos im Allgemeinen un air nennt. Es ist volksmässig und gefällig, nur in der Folge etwas überschmückter und länger gezogen, als es nöthig wäre. No. 12. Scene und Arie Guilberts. Sehr lang. Ich finde solche ausgedehnte Erzählungen ohne alle Handlung für die Oper nicht vortheilhaft. Guilbert gibt hier sein curriculum vitae. Nachdem er, schwankend zwischen Zorn und Liebe, klagte, gedenkt er, was er für Rebecken gethan. Die Liebe behält den Sieg. „Doch nennst du mich lieblos? Wer anders, als ein Weib brachte mich dahin?“ Er verliert sich nun in Erinnerungen und Aufzählungen des Vergangenen. Einzelnes in der Erzählung von Adelheid von Montemar ist an sich schön. Das All. furioso, worin er berichtet, dass er die neu Vermählten niederstiess und sich zu den Templern begab, ist nicht ausgezeichnet, doch wirksam, die letzte Zeile abgerechnet, die nicht in derselben Art hätte ausgedrückt werden sollen; sie wird zu einem störenden Anhange, für welchen leicht etwas Angemesseneres hätte gesetzt werden können:

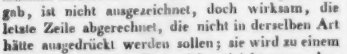

Der recitativische Uebergang in den $\frac{3}{4}$ Tact (Andante) ist wirksam gesungen wie die Klage über das verlorne Jugendglück, die nur zu ausgeschmückt ist, wodurch sie nicht schöner wird, z. B.:

Gewöhnlicher ist das All. brillante in Erfindung und Führung, wie die meisten Allegrosätze dieser Oper. Die Scene nimmt im Klavierauszuge 19 Seiten ein. Sie ist meist stark instrumentirt und also in jeder Hinsicht für den Sänger sehr angreifend. Sie ist berechnet, für Guilbert Mitleid zu gewinnen. Das ist dadurch erreicht. Ob diess aber wohlgethan war, ist eine andere Frage, die ich verneine. Die Interessen an den Personen werden dadurch nur noch getheilter. Es scheint mir überhaupt nicht gut, in der Oper einen einmal aufgestellten Character umzuschmelzen; der Raum und die Mittel sind nicht dazu vorhanden, um Alles gehörig zu entwickeln.

No. 13 Finale. Die Jüdin wird nach dem Einfalle des Grossmeisters vor den Templern als Hexe behandelt. Sie halten Gericht über sie. Das Volk singt von der Feyerlichkeit desselben in angemessen kurzem Chore, worauf Beaumanoir mit dem Templerspruche „Semper leo percutiatur“ einen Unisono-Chor der Ritter einleitet, der durch figurirte Unisono-Begleitung erkräftigt wird. Beaumanoir's Gesang ist ganz im Allgemeinen in hier vorherrschender Art, nicht aber characteristisch abgezeichnet: das kalt und schwächlich Abergläubige, das kleinlich Eigensüchtige anmassende Ordensgewalt hätte wohl hier dargestellt werden sollen. Der Schluss seines Recitatives (S. 149) würde nur im Komischen oder Gezierten an seiner Stelle seyn:

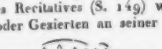

Der Chor will, die Beschuldigte soll sterben. Er ist wirksam; nur der Schluss ist unnatürlich und streift an's Karrikirte:

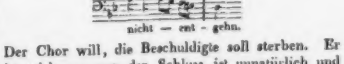

Die Verhandlungen gehen recitativisch weiter und Rebecken wird vom Grossmeister befohlen, sich zu entschleyern. Sie bittet, ihr den Schleyer zu lassen:

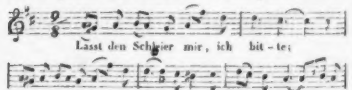

Diese Melodie ist gewiss sehr gefällig und gemüthlich freundlich; sie gefällt auch ausserordentlich und wird von Manchen für einen Glanzpunct der Oper gehalten: ich finde nur leider, dass sie nicht im Geringsten hieher passt; es mangelt ihr nichts, als der wahre Ausdruck. Wie kann Rebecka in dieser Lage so vergnüglich und einschmeichelnd singen? Ist es Einem freylich um Characterdarstellung nicht zu thun, sondern nur um liebliche oder auffallende Töne: so muss ihm meine Meinung sehr nichtig seyn und ich lasse mir alsdann solchen Widerspruch sehr gern gefallen. Uebrigens sind in der Folge dieses Gesanges die Ausschmückungen wieder nicht überall gut, zuweilen sogar tändelnd, wie denn schon in der Tactwahl zu diesem Texte etwas Tändelndes liegt, z. B.:

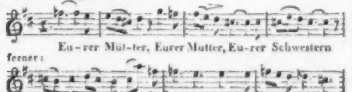

Oder ist das ein Gebot eines Grossmeisters?

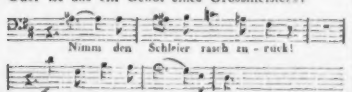

Sie entschleyert sich nun, weil der Grossmeister es will, der alt und würdevoll ist. Dieser Gesang ist viel wahrer und eingreifender. Nachdem das Volk ihre Schönheit mit dem Ausrufe „Ha!“ anstaunte, hebt es an ihre süsse Stimme in Rebeckens schmeichelnder Melodie zu preisen und wird mitleidig. Dazu singt Rebecka, weder der Lage noch ihrem Character angemessen:

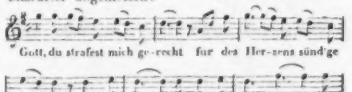

Oder S. 158:

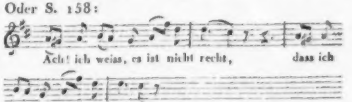

Der ganze Gesang ist bloss auf das Gefallen berechnet. Die Rechnung ist richtig, denn er gefällt; aber darum ist er noch nicht gut. Die Kunst soll nicht bloss gefallen, sondern auch veredeln. Hr. M. hat nicht nöthig zu Solcherley seine Zuflucht zu nehmen; das sollte er billig Aermeren überlassen. Will man das gut heissen, so wird auch in Teutschland die Musik heruntergebracht und sie würde alsdann bald nichts weiter seyn, als ein lockendes, alle Kraft einlullendes Vergnügen. Matt wird des Grossmeisters sonst eindringlicher Gesang an folgender Stelle:

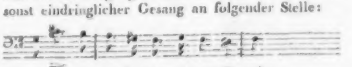

Hätte diess nicht richtiger deckamirt werden sollen? Ueble Scansionen, langgedehnte Präpositionen und Conjunctionen kommen öfter vor, auch im Unisono-Gesange der Templer, die ihr den Feuertod zusprechen. Rebeckens Gesang ist Anfangs etwas geschraubt, wird aber eindringlicher und wirkt vortheilhaft, wie der gleichfolgende Wehe-Chor. Wie oft unwichtige Wörtchen accentuirt in rhythmischen Längen hervorgehoben werden, davon gibt auch Rebeckens Auffordergesang an Gurbert Zeugniss:

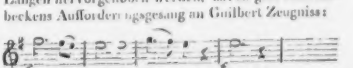

Durchaus nicht schön.

Guilbert ruft ihr zu: „Das Blatt!“ (was er ihr beym Eintritte ins Gericht gegeben mit der Anzeige, dass sie sich einen Kämpen erbitten soll) der Chor wiederholt im Nonen- und Septimen-Accorde erstaunt „das Blatt!“ und fährt dann im unisono fort:

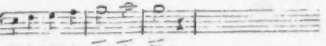

Ich setze diese Melodie her, damit man darin den Hauptgedanken kennen lerne, den die Chöre, der Grossmeister und Rebecka öfter hören lassen, der auch meist recht wohl angebracht ist und als klarer Punct hervortritt, in welchem sich die mancherley Strahlen vereinen.

Sie fordert sich nun einen Kämpen. Das And. con moto ist für Rebecken wieder nicht passend. Fast einen Anstrich von Spöttischem hat die Stelle, mindestens ist sie zu spielend:

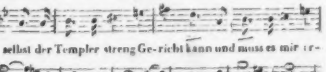

Dagegen geht in der vertrauungsvollen Stelle „Gott wird den Kämpen mir bereiten“ der Gesang unpassend in C moll über, wofür ein frendiger Dur-Gesang nöthig gewesen wäre:

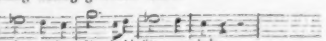

Sehr eingänglich und angenehm ist der Chor zu Rebeckens Gesange: „Mir glänzt ein rosiger Hoffnungsschein,“ und es soll nicht in Anschlag gebracht werden, dass er noch etwas würdevoller gehalten seyn könnte. Guilbert wird von den Templern zu des Ordens Kämpen ernannt und er erklärt sich nun für verloren. Es ist sehr zu loben, dass die Handlung rasch vorwärts treibt. Auch d-r Chor Andante maestoso mit dem verzweifelnden Zwischengesange Guilberts ist sehr schön. Allein unnöthig nicht nur, sondern schädlich, nicht angemessen gesungen ist die Wiederholung dieser Worte im All. col brio. Viel zweckmässiger hätte es gleich mit den Worten begonnen „Auf ihn bauen“ u. s. f. Dazu hätten auch diese Worte besser declamirt und melodiöser behandelt werden können. Auch der Schluss müsste würdiger seyn.

Dritter Act. No. 14. Nach kurzem Vorspiele beginnt ein leichter, anmuthiger Tanzchor: er hält sich aber nicht so natürlich fort, sondern geht viel in allerley Accorde und rhythmische Veränderungen über, was lobenswerth seyn würde, sobald das Auffallende als erster Strebepunct der Kunst angesehen werden könnte. Auf Ivanhoe's volksmässige Romanze tritt der beschriebene Chor wieder ein. In des Narren Liede (No. 15) „Es ist doch gar köstlich ein König zu seyn“ ist der erste Satz angenehmer, als der zweyte: das Ganze jedoch theatralisch. Auch Rebeckens Preghiera wirkt gut. Guilbert kommt ins Gefängniss Rebeckens und erklärt, sie retten zu wollen trotz aller Gefahr, was im Duette No. 17 weiter geführt wird, lebhaft, wenn auch nicht originell; mit vielen modischen Vorhalten geschmückt. Finale. Der Marsch der Templer wird anfänglich *pp* nur von den Bässen gehört, dann abgerissen von noch anderen tiefen Instrumenten *p* etc. Warum diess? leuchtet nicht ein. Den ferner kommenden Zug kann das nicht schildern: der Bass geht 12 Tacte lang völlig allein. Wenn dann im Gesange Rebeckas (S. 211) auf dem Wörtlein „ob“ zwey Tacte, weniger ein Viertel, im zweygestrichenen A; eben so bald darauf, auf „dass“ ein und ein halber Tact ausgehalten wird; so gehört das nur zu den häufigen Wunderlichkeiten musikalischer Declamation, die deutlich genug beweisen, dass der Geschmack, verwöhnt durch ausländische Würze, von natürlich angenehmer und gesunder Kost sich schon ziemlich weit abgewendet hat. Sehr schön ist Guilberts Gesang, schön Rebeckens Antwort bis auf das verzierte „sterben“ beym Uebergange in's Agitato, wo nur das „fein's Liebchen“ des Textes nicht ganz willkommen ist. Er verspricht sie zu entführen; sie verschmäht es, vertraut auf Gott und — flucht ihm, was nicht nöthig gewesen wäre. Ihm naht Wahnsinn. Die ganze Scene ist schön. Im wilden Ausbruche der Verzweiflung ruft Guilbert: „Halloh! will denn kein Kämpe kommen?“ Da hätten statt a) ein paar Nötchen bey b) es wirksamer gemacht.

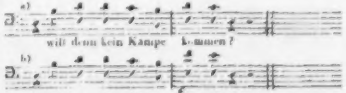

Auch der mitleidige Klagechor, Rebecken

Angstgesang (bis auf das nicht gut verzierte „Weih mich nicht dem Verderben“) und des Grossmeisters Spruch, dass sie sich nun bereite, sind schön. — Trompetenstösse. Ein Kämpe naht. Den folgenden Freudengesang kann ich nicht schön nennen. Das „Hurrah, Hurrah!“ des Chores ist hier nicht schicklich. Der Zwischengesang Guilberts und Rebeckens ist willkürlich verziert und zu geschraubt. Es wirkt durch Massengewalt und durch den Contrast. Ivanhoe tritt auf. Nach kurzem Zwischengesange geht es zum Kampfe; I. siegt, nimmt ihr dankbar die Fesseln ab; sie singt ihm Dank; der Chor singt im Presto, dass des Königs Fahnen heranwallen. Richard macht dem kaum genesenen Ivanhoe liebreiche Vorwürfe, zeigt ihm seinen Lohn in der Lady und will auch Rebecken gnädig sich beweisen. Ihr letzter Gesang ist melodisch, lässt aber andere Aeusserungen ihres Herzens wünschen. Darauf wendet sich der König an die Templer, ihre Richteranmassung strafend. Das theilt das Interesse des Ganzen noch mehr und der kurze Schlusschor kann das nicht beschwichtigen, was der Anlage der Oper mangelt.

Ich habe also keineswegs behauptet, dass diese Musik nichts Schönes enthalte; ja ich bin gewiss, dass dieses Schöne manche belobte ausländische Oper übertrifft. Um so mehr thut es mir leid, dass Hr. M. bey so schönen Gaben doch auch so sichtlich öfter auf blossen Effect hinarbeitet, dabey nach den Gesetzen der Harmonie zuweilen eben so wenig fragt, als nach den Forderungen einer guten Declamation und gemessenen Characteristik. Es findet sich auch hier, dass ein vierstimmiger Gesang bald zu einem zwey-, drey-, fünf- und sechsstimmigen auf kurze Zeit wird, wie es sich eben thun lassen will. Das ist nicht gut. Man sehe folgende Stellungen:

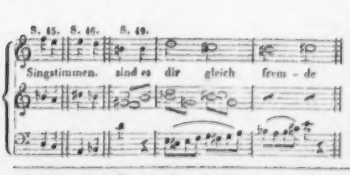

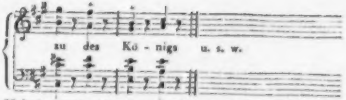

Uebrigens ist die Oper auch meist zu geräuschvoll instrumentirt. Sie betäubt nicht selten. Das liegt aber nicht allein in der Instrumentenfülle, sondern auch oft in einer übertriebenen Modulation, die das Unklare jetzt häufig oben an stellt.

Will man diess und Aehnliches entschuldigen: gut! Ich werde aber nicht eher einstimmen, als bis sich einer der Herren die Mühe gibt und schreibt eine andere haltbare Grammatik u. s. w., mit guten Gründen versehen. Achtete ich aber Hrn. M.s Talent und Gewandtheit weniger, so würde ich dergleichen Umstände gar nicht machen, die Dinge kürzlichst andeuten und ihm ruhig unter die Modecomponisten zählen. Er vergönne mir daher, ihn unter diejenigen zu stellen, die nach dem Meisterlichen zu streben berechtigt oder vielmehr verpflichtet sind, und ihn so lange höher zu achten, als er selbst in seinem Berufe das Höhere in der Kunst anerkennt. Deshalb, nur deshalb und nur so lange meine Einwendungen, ehrlich und um des Guten willen hingestellt, ohne Rücksicht auf die Frage: Was wird mir dafür? Sie geht mich auch nichts an. Denn widerlegende Gründe tüchtiger Männer fürchte ich nicht, vielmehr lieb ich sie: ich will kein Papst seyn. Und um leeres Geschwätz kümmre ich mich nicht.

Mir fällt ein Spruch des alten Dichters ein, der zu unser Aller Bedenken der paar Zeilen werth ist:

Den Sterblichen wächset schnell
Das Loos der Freuden und fällt auch also zu Boden hin,
Erschüttert durch Unheil des argen Raths.
Des Tages Kinder was sind wir, und was nicht?
Des Schattens Traum sind Menschen, aber wo
Ein Strahl von Gott gesandt naht,
Glänzt hellleuchtender Tag dem Mann zum
Anmuthigen Leben.

Notiz.

Ihre Maj., die Kaiserin der Russen haben geruht dem Kön. Preuss. Kammermusikus Belcke in Berlin, nach Ueberreichung einer Klaviercomposition, eine goldene Uhr mit einem huldvollen Cabinettschreiben einhändigen zu lassen. Hr. B. unternimmt in diesem Monate eine Kunstreise nach Breslau, Prag, Wien und München.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. Nº. 41. 1830.

Noch Einiges über Orazio Vecchi und Orfeo Vecchio.

Von Orazio Vecchi, einem zu seiner Zeit sehr geschätzten und überaus fruchtbaren Tonsetzer — die Zeit seines Wirkens fällt in die Jahre 1580 bis 1613 — hat uns Hr. Fetis in der Revue musicale, Jahrgang 1828, T. IV S. 445 eine kurze Biographie mitgetheilt. Sie ist vermuthlich aus den aufgesammelten Heften des grossen biographischen Lexicons der Tonkünstler genommen, an welchem er bekanntlich seit vielen Jahren arbeitet, und wovon man, da er zu den vortrefflichen Vorarbeiten unsers Gerber den Schatz eigener ausgebreiteter Erudition und die Ausbeute der ansehnlichsten und reichsten Bibliotheken der Welt hinzufügen wird, etwas in seiner Art sehr Vollkommenes zu erwarten berechtiget ist.

Möge es Hr. F. der Theilnahme zu gut halten, die wir für sein rühmliches Unternehmen hegen, wenn wir, weit entfernt von der Anmaassung, ihm dabey nachzuhelfen, über die oben gedachte Biographie unsere Bemerkungen, und über die Person des Meisters selbst, so fern dieser (wie von einem andern achtbaren Schriftsteller der neuesten Zeit geschehen) mit Orfeo Vecchi verwechselt werden könnte, unsere Meinung und einige Notizen, als Beytrag zur Geschichte dieses Letztern, hier mittheilen.

Ueber Orazio Vecchi ist seit zweyhundert Jahren mancherley gefabelt worden, wozu denselben Amfiparnaso die Veranlassung gegeben hat: dasjenige unter seinen vielen Werken, davon am längsten und am öftersten gesprochen worden, und davon die wunderlichsten Behauptungen in Umlauf gekommen sind.

Dieser also betitelte Amfiparnaso ist eine Comödie in Versen, in der alten italienischen Manier, von Orazio Vecchi ganz (durchaus) in Musik gesetzt. Sie ist am Hofe zu Modena im J. 1597 aufgeführt, und in demselben Jahre mit der Zueignung an den Fürsten von Este und mit einer Vorrede des Autors, in Venedig bey Angelo Gardano gedruckt worden.

Da solchergestalt dieses Werk älter ist, als die ersten durch den Druck bekannt gewordenen Versuche eigentlich dramatischer Musik — von Jacopo Peri und Giulio Caccini (auch Giulio Romano genannt) zu Florenz 1600 — oder als das älteste in dem stilo recitativo componirte Oratorium des Emilio del Cavaliere zu Rom (L'anima e il corpo) vom J. 1600 — so haben einige Schriftsteller, wie es scheint, schon früh angefangen, Orazio Vecchi für den Erfinder des Recitatives, ja der Oper selbst, und den Amfiparnaso desselben für die erste Opera buffa zu halten. Es ist dieas nur aus der Leichtfertigkeit und aus dem Mangel an Kritik, an musikalischen und an musikalisch-geschichtlichen Kenntnissen dieser Scribenten zu erklären, welche entweder von den Kriterien, durch welche das Wesen der Oper und des Opernstyles bestimmt wird, keine Ahnung hatten, oder die, theils gleichzeitigen, theils vorhergegangenen Versuche, das Drama mit Musik (Gesang) zu verbinden, oder (richtiger) einen von den bisherigen Satzarten verschiedenen dramatischen Styl zu bilden, völlig ignorirten. Zur Verbreitung jener Irrthümer in der Folgezeit mag derselben zu Modena befindliches Epitaph *), auch die Vorrede des Autors zu dem Amfiparnaso, worin derselbe sich als Erfinder einer neuen Gattung ankündigte, wesentlich beygetragen haben; dann als fortwirkende Ursachen: die Seltenheit des in Frage stehenden Werkes **), so wie überhaupt die Sel-

*) Auf dem Epitaph las man die Worte: qui harmoniam primus comicae facultati conjunxisset, totum terrarum orbem in sui admirationem traxit. (Gerber im n. Lex.).

**) Wir erfahren durch Hrn. Fetis, dass von dem Amfiparnaso nur zwey Exemplare vorhanden seyn sollen, das

tenheit der gedruckten ältesten dramatischen Compositionen, ja der gänzliche Mangel der (nie zum Drucke gelangten) unmittelbar vorhergegangenen Versuche in dieser Gattung; da sonst die Ansicht dieser Werke allein hingereicht haben würde, die schiefen Urtheile zu berichtigen.

Unter solchen Umständen war es auch unserm treuen Gerber nicht zu verargen, wenn er — mehr Compilator als Forscher — in seinem ältern Lexicon noch die hergebrachte Meinung verbreitete, und irgend einem seiner Autoren kühn nachsagte: der Amfiparnaso sey der erste Versuch gewesen, ein ganzes Drama in Musik zu setzen; — doch sey der musikalische Ausdruck dieser Oper (sic) durchaus nur syllabisch, und mehr einer Psalmodie ähnlich gewesen. (!!)

Allein der Ehrenmann beeiferte sich, in dem neuen Lexicon die irrigen Angaben seines ältern in Bezug auf Orazio Vecchi zu berichtigen, nachdem mittlerweile ein so zuverlässiger Gewährsmann, ein so belesener und (was noch mehr ist) ein so kritischer Forscher und Urtheiler, als Burney, in seiner allgemeinen Geschichte der Musik (im IV Bande) den Amfiparnaso beschrieben und beurtheilt hatte, nach dessen Zeugnisse diese Komödie in nichts Anderm als in einer Reihe auf einander folgender Madrigale, und zwar durchaus fünfstimmiger Madrigale besteht, davon er selbst eines in Partitur zur Probe mitgetheilt hat: Es ist diess der Monolog eines verzweifelten Amanten. Dieser Monolog, von dem unglücklichen Lucio auf der Scene vorgetragen (vielleicht nur gesticulirt), wurde von fünf Stimmen gesungen; und zwar nicht etwa so, dass vier derselben nur den Gesang des ersten einfach begleitet hätten (in welcher Voraussetzung man, um nicht über Worte zu streiten, die Scene für eine Arie gelten lassen möchte:) — nein! es waren fünf desperate Amanten, die sich um die Wette der Raserey verrathener Liebe überliessen.

Wir haben vor längerer Zeit ein Exemplar des Amfiparnaso auf der kaiserlichen Hofbibliothek in Wien in Händen gehabt und genau untersucht, und können versichern, dass es völlig so ist, wie Burney es beschrieben: so viel Scenen, so viel fünfstimmige Madrigale; nicht bloss der Monolog, auch der Dialog zwischen zwey bis drey Personen (deren mehr kommen nirgend zusammen), Frage, Antwort, Anrufung, a parte, Alles wird von allen fünf Stimmen, mit den Verschlingungen und attacchi, welche dem Madrigale eigen sind, gesungen; nirgend eine Melodie, wohl aber Motive; nirgend ein Versuch, bloss recitirende Stellen des Gedichtes von solchen, die musikalischen Ausdruck einer Empfindung gestatteten und vielmehr erforderten, kenntlich zu unterscheiden.

Hr. Fetis erweiset daher dem (übrigens sehr achtbaren) Autor eine ganz unverdiente Ehre, wenn er bey ihm den ersten Versuch der Arie, oder vielmehr schon Arien, gefunden haben will: zumal der Begriff der Arie — welches auch die Forderungen seyen, die man an eine Composition stellen mag, um sie zur Noth für eine solche gelten zu lassen — schon vor allem von dem Begriffe der Monodie unzertrennlich ist.

Es fällt uns zwar in diesem Augenblicke bey, dass die Franzosen in der Conversation über Theater unter les airs d'un opera nicht selten alle Gesänge, im Gegensatze des bloss recitirten Theiles, mithin nicht bloss Arien, sondern auch Duo's, Terzetten u. s. w. ja Chöre und Finalen, zu verstehen pflegen. Allein Herr Fetis auf seinem Standpuncte spricht nicht die Sprache der Salons; und auch in diesem Sinne hätte es lange vor dem Amfiparnaso Dramen mit airs gegeben*); der Tausende von airs détachés**) nicht zu gedenken, welche — völlig denen des Amfiparnaso ähnlich — in den hundert und abermal hundert Madrigalen, ja zum Theil mit bestimmterer Melodie und Bewegung, unter den Namen von Canzonette, Villanelle, Villote alla Napolitana, Gagliarde, Balletti, Fala, Chansons, airs de court (sic) u. dgl. seit mehr als hundert Jahren im Umlaufe gewesen waren; so dass wir in dem Amfiparnaso durchaus nichts Neues, das Orazio Vecchi darin versucht hätte, zu finden vermögen.

---

eine in der Bibliothek der Akademie zu Bologna, das andere in jener des Königs von Portugal.

*) Tragödien, Komödien, Schäfergedichte, Fischergedichte, Idyllen u. dgl., welche gesprochen wurden, und in welchen Chöre, Madrigale, Oden u. dgl., für mehre Stimmen eingelegt oder eingewebt waren: Producte, von welchen, wie Burney sehr richtig erläutert, noch keineswegs der Ursprung der Oper datirt werden kann; wie in neuester Zeit Hr. Andr. Major, in dem Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della musica teatrale, Padua 1821, abermals hat thun wollen.

**) Air détaché: so nennen die Franzosen einzeln componirte Arien, welche nämlich nicht aus einem Operawerke entnommen sind.

Dass der brave Mann in der Vorrede die Meinung ausdrückt, er habe eine invenzione gemacht (non essendo questo accoppiamento di Commedia e di musica più stato fatto, ch'io mi sappia, da altri, e forse non immaginato), war ein Irrthum, der ihm zu verzeihen ist; seine Studien hatten ihn, wie man sieht, nur eben nicht auf die Literatur der italienischen Poesie seiner Zeit und Vorzeit geführt; und bey dem Mangel musikalischer Zeitungen (ein Vehikel, worauf damals der menschliche Geist noch nicht verfallen war) konnte er die gleichzeitigen, oder die nicht lange vorhergegangenen Versuche des durchaus (obwohl in ganz anderm Sinne) in Musik gesetzten Drama, zu Rom und Florenz, recht füglich ignoriren. Wir aber sind heut zu Tage, Dank sey es den Schriftstellern einer neuern Zeit, auf den Punct gelangt, zu wissen, was wir von der vermeinten Erfindung zu halten haben. Obwohl endlich der gute Orazio darin Recht haben mochte, dass Komödie durchaus in mehrstimmigen Madrigalen componirt früher nirgend statt gefunden, ja vielleicht noch nicht gedacht worden war *).

*) Es kann überhaupt kein dem kritischen Forscher verdächtigeres, ja nach so wiederholten Erfahrungen, an und für sich, verwerflicheres Zeugniss geben, als die Angaben derjenigen, die sich irgend ein Mal als Erfinder im Fache der Musik angekündiget haben. Hier einige Beyspiele: Orazio Vecchi will (1597) der erste seyn, der den Gedanken gefasst hat, dramatische Handlung mit Musik zu verbinden; über diesen Irrthum haben wir uns so eben ausgesprochen. — Giulio Caccini (1601) eignet sich die Erfindung der Gesänge für eine Stimme zu, darin ihm doch, nach dem Zeugnisse florentinischer Schriftsteller, und ihm nicht unbekannt, Vincenzo Galilei mit Versuchen vorher gegangen war. — Die Erfindung des eigentlich dramatischen Styles (stile parlante rappresentativo, oder recitativo) wird zu gleicher Zeit (1600) von Jacopo Peri und Giulio Caccini in Florenz und von Emilio del Cavaliere in Rom angesprochen; obwohl sie bey Vergleichung der Daten und Ansicht der Producte getrost dem Römer zuerkannt werden kann. — Ein Buchdrucker in Rom, Andrea Antico, gibt im Jahre 1516 eine Sammlung von Messen niederländischer Meister in Holzschnitten heraus, incisis in ligneas tabulas notis, quod nullus ante me fecit; er weiss nicht, dass dergleichen schon lange vorher in anderen italienischen Städten und auch in Deutschland, und zwar mitunter in bedeutender Vollkommenheit getrieben worden war; des vortrefflichen Notendruckes mit beweglichen Typen des Erfinders Ottavio Petrucci, zu Venedig (1503) dann zu Fossembrone (1513) nicht zu gedenken. Und siehe ein venezianischer Schriftsteller (Hr. Andrea Majer, Discorso sulla origine, progr. e stato att. della Mus. italiana, Padua 1821) hält jene Holzschnitte des Andr. Antico für den primo saggio della calcografia musicale. — Eine venetianische Dame, Barbara Strozzi, rühmt sich (1653) die Erfinderin der Cantate mit Recitativen und Arien zu seyn, welche von anderen Schriftstellern dem Carissimi, oder schon dem Benedetto Ferrari (1638) zugeschrieben wird, und welche endlich kaum den Namen einer Erfindung verdient, nachdem die Form eigentlich in den Scenen der damaligen Oper schon gegeben war.

Diese wenigen Beyspiele mögen indessen hinreichen, die Behauptung zu bewähren. Fern sey es übrigens von uns, hierdurch den genannten geachteten Namen einen Flecken anhängen zu wollen: es war diesen Personen mit ihren Ankündigungen vollkommen Ernst; nur hatte ihnen entweder Nichtkenntniss der anderwärts Geleisteten, oder vielleicht die Eitelkeit, ihre Leistung für etwas Besseres oder für etwas ganz Anderes anzusehen, unvermerkt einen Streich gespielt.

Allein auch die Erzählungen der musikalischen Schriftsteller in Absicht auf Bestimmung der Erfinder erheischen nicht minder die strengste Kritik; und es liesse sich ein artiges Verzeichniss ähnlicher Irrthümer derselben aufstellen, welche oft in der Leichtgläubigkeit und in der Indolenz, welche sich der Kritik überhebt, öfter vielleicht in blinder Vorliebe eines sonst löblichen Patriotism, ihren Grund haben.

Kaum bedarf es hierbey der Erinnerung, dass überhaupt die Constatirung der Erfindungen in der Kunstgeschichte nicht die Rettung der Glorie des Erfinders, wohl aber die Bezeichnung der Epoche einer aufgekommenen Aenderung oder Verbesserung in irgend einem Theile der Kunst zum Zwecke haben kann, und dass nur aus diesem Gesichtspuncte die Forschungen, welche hierauf Bezug haben, als nützlich und als wichtig angesehen werden mögen.

Dass Orazio Vecchi von Modena, und nicht von Mailand gebürtig war, wie Walther und Gerber, und nach diesen das französische Dictionn. des musiciens angegeben haben, darin wird Hr. Fetis Recht haben: auf den Titeln mehrer seiner Werke, so auch auf dem des Amfiparnaso, nennt er sich Modanese. Nur gibt uns dieser Fall die Veranlassung, den Wunsch auszusprechen, dass es Hr. F. thunlich finden möchte, dann, wenn er den Vorgängern geradezu widerspricht, seine bessere Quelle oder seine besseren Gründe (wenn auch nur leicht) anzudeuten: wir haben unsern emsigen Gerber zwar je zuweilen durch einen unzuverlässigen Gewährsmann irre geleitet, immer aber treu (Wahrheit liebend) befunden: einige Glossen oder Citaten würden den Umfang des Werkes, dessen Erscheinung wir mit wohl gegründeten Erwartungen entgegen harren,

nicht über die Gebühr vergrössern, wohl aber dessen Werth ungemein erhöhen.

Die Angaben derjenigen Schriftsteller, welche Mailand als die Geburtsstadt Orazio's angegeben haben, könnte übrigens durch die Verwechslung desselben mit einem andern gleichzeitig lebenden Componisten des Namens Vecchi entstanden seyn.

Er hiess Orfeo Vecchio oder Vecchi, war Priester und Kapellmeister an der Kirche di S. Maria della Scala zu Mailand, und wird von Piccinelli „ein Wunder (un mostro) seiner Zeit" genannt, wegen seines „fruchtbaren Genies und seiner behenden Feder." Er soll um das J. 1580 geblüht, und bis 24 Werke von Motetten, Psalmen; Missen, Canzonetten u. dgl. von 4 bis 8 Stimmen im Drucke herausgegeben haben. Also Gerber im a. L. mit Berufung auf Piccinelli Aten. p. 436 und Morigia Nobiltà di Milano, Lib. III p. 185 *).

Wir besorgen aber, dass hierunter auch grosse Irrthümer obwalten: die Fruchtbarkeit des Genies, die behende Feder, die angeblichen 24 Werke, passen genau auf unsern alten Bekannten, Messer Horatio, nicht aber füglich auf den Pater Orfeo, von dessen gedruckten Werken nur Draudius zwey angezeigt hat (Cantiones sacrae 5 voc. Antv. 1608 apud Phalasium, und andere 6 voc. apud Bellerum 1604.)

Wir thun uns daher etwas darauf zu gut, dass wir wenigstens noch ein drittes anzugeben vermögen, das wir selbst gesehen und untersucht haben; es führt den Titel: Salmi intieri a cinque voci, che si cantano alli Vesperi nelle solennità di tutto l'anno, con duoi Magnificat, Falsi Bordoni e le quattro antifone per la Compietà. Di Orfeo Vecchio Milanese M. d. C. in S. Maria della Scala Regia Ducale di Milano. Nuovamente ristampati. In Milano appresso Filippo Lomazzo, 1614 **).

Ausser diesen finden wir Orfeo's Namen nur noch in folgenden Sammlungen angemerkt:

Guglielmo Berti (Herausgeber) Messe, Motetti et un Magnificat a 6 voci di diversi eccell. Autori Col Basso per l'Organo. Milano, appresso gli heredi di Agostino Tradate, 1610 4.; dann: Antonii Barré (Herausgeber) liber primus musarum cum quatuor vocibus, seu sacrae cantiones quas vulgo motteta appellant etc. Mediolani 1588.

Hr. Baini, welcher in seinen neulich erschienenen Memorie storico-critiche della vita e delle opera di Gio. Pierl. da Palestrina, Rom 1828, eine erstaunliche Kenntniss der Literatur der practischen Musik des XVI und XVII Jahrh. entwickelt hat, scheint den Orfeo nicht gekannt, ja ihn mit dem berühmten Orazio für identisch gehalten zu haben *).

Wirklich könnte es auf den ersten Blick scheinen, als wäre der Name Orfeo selbst vielmehr ein fingirter, einem allbeliebten Tonkünstler von seinen Verehrern (nach der Weise damaliger Zeit) beygelegter hyperbolischer Bey- und Ehren-Name, als ein christlicher Taufname: obgleich es bekannt ist, dass man in Italien eine Menge berühmter Namen der heidnischen Vorzeit, wie Orazio, Scipione, Cesare, Pompeo, Ettore, Achille, Ercole u. dgl. als Vornamen findet. Wenn daher Orfeo nicht etwa ein angenommener nom de guerre dieses andern Vecchi war, so könnte es recht wohl seyn, dass ein Melomane sein Söhnchen mit diesem Namen zum künftigen Musiker eben so geweiht hätte, wie bekanntlich in einer neuern Zeit ein gleicher Versuch mit einem Raphael gelang.

Gegen die Hypothese von der Identität des Orfeo mit Orazio — wenn man derselben auch nur einen Augenblick Raum gönnen wollte — spräche aber schon unwiderleglich der Umstand: dass Orfeo von Morigia (seinem Zeitgenossen und Mitbürger) in eben derselben Zeit (1595) als zu Mailand blühend angezeigt wird, wo Orazio zu Modena im grössten Ansehen stand; dann, dass eben zu Modena Orazio's Epitaph sich noch befindet.

Wir können uns daher die, bloss in den Nebenumständen bedenklichen Angaben der Mailänder über ihren Orfeo nur auf folgende Weise erklären:

Mayland hatte wirklich einen Bürger des Namens Orfeo Vecchi oder Vecchio, welcher gleich-

*) Morigia, Nobiltà di Milano, ist vom J. 1595; der Verf. führt den Orfeo Vecchi unter den damals blühenden Mailändischen Componisten auf. — Piccinelli, Ateneo dei Letterati Milanesi ist vom J. 1670. Aus diesem Werke ist das pomphafte Lob des Orfeo Vecchi und die eben angeführten Umstände wesentlich und grösstentheils wörtlich entnommen. Von seinen vorgeblich gedruckten 24 Werken ist aber daselbst keines genannt.

**) Das Exemplar befindet sich auf der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien.

*) Bey Erwähnung der (von uns eben angeführten) Sammlung des Ant. Barré, die er selbst nur aus Fürstabt Gerbert De cantu et mus. sacra kennt, hat nämlich Hr. Baini in dem Verzeichnisse der Autoren bey dem Namen Orpheus mit einer Klammer eingeschaltet: legatur Horatius. (Vol. II pag. 203.)

zeitig mit dem Modeneser blühte. Jener Mailänder war ein Kapellmeister — wie Viele — ein tüchtiger Musiker, der zwar nicht besser, doch auch nicht minder gut, als hundert andere seiner Zeit componirte, und die Kirche, deren Kapelle er vorstand, mit seinen Compositionen versah, deren Ruhm jedoch (wie es oft geschieht) ziemlich local blieb. Piccinelli, ein viel späterer Schriftsteller und Mailändischer Patriot, machte bey dem Aufsuchen berühmter Mailänder jenen Orfeo wieder ausfindig, und war vermuthlich sehr erfreut, diesem seinem Landsmanne alles Lob und alle Ehren zuschreiben zu können, die dem Modeneser angehörten, mit welchem er jenen bona fide veswechselte *).

Das von Hrn. Fetis gelieferte Verzeichniss der gedruckten Werke Orazio Vecchi's stimmt mit jenem im Gerber ganz überein, und kann als vollständig angenommen werden.

Einzelne Stücke von Orazio's Arbeit kommen in verschiedenen Sammlungen der damaligen Zeit eingemengt vor: von solchen können wir folgende angeben: Madrigali de' floridi Virtuosi d'Italia I. II. libro a 5 voci, Ven. Giac. Vincenti e Ricc. Amadino 1585. 1586. 4. — Mascherate di Andrea Gabrieli et altri autori etc. a 3 — 8 voci Ven. Ant. Gardano 1601. 4. — Muse (il I — V libro delle) a 5 voci da diversi etc. Ven. Ant. Gardano et figliuoli 1555 — 1577. 4. (Im 5ten Buche.) — Torli (Lodovico) il II libro delle Canzoni a 3 voci. Ven. Giac. Vincenzi et Ricc. Amadino 1584. 8. — Zuccarini Gio. Batt. Corona di dodici Sonetti da XII Autori a 5 voci. Ven. Angelo Gardano 1586.

*) Ein Kunstfreund, welcher sich lange in Mailand aufgehalten, versichert uns, dass er alldort vernommen, dass die Dombibliothek viele Werke des Orfeo besitze. Indess haben nur Mailänder Scriptoren (so viel wir wissen) jemals desselben erwähnt; und dass allen Literatoren die angeblichen 24 gedruckten Werke desselben entgangen seyn sollten, wäre doch ein gar zu sonderbarer, zu oft wiederholter Zufall. — Für den Sammler für Biographieen oder für Literatur möchte es übrigens der Mühe lohnen (deren wir uns für den Zweck des vorliegenden unbedeutenden Aufsatzes entheben konnten) dort über Orfeo bestimmtere und zuverlässige Nachrichten einzuholen.

Recension.

Sonate concertante pour Piano et Flûte (ou Violon) composée par J. Moscheles. Op. 78. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst. Preis 1½ Thlr.

Bekanntlich hat Hr. Moscheles bereits eine Sonate mit Flöte als 44stes Werk bey Artaria in Wien herausgegeben (Pr. 2 Thlr.). Beyde Sonaten, die ältere aus A dur und die neue aus G dur, sind schön, jede in ihrer Art. Die neue aber ist ganz eigenthümlich und vortrefflich, wahrhaft geistreich, im grossartig anmuthigen Style. Man würde sich täuschen, wenn man modische Passagen und brillante Roller über die ganze Tastatur darin suchte: sie hat mehr; sie hat Sinn und Character. Sie ist also nicht schwer, wenn man auf Fingerschnelligkeit sieht: wohl aber will sie richtig aufgefasst, mit gröster Genauigkeit und mit Geist vorgetragen seyn. Dann wird sie auch dafür wahrhaft ergötzen; man wird sie hören und wieder hören. Das erste Allegro ist trefflich; der Uebergangssatz zum zweyten Theile ist besonders trefflich, und die ganze Sonate ist ganz vortrefflich durch alle drey Sätze bis zur letzten Note. Es ist einem zu Muthe, als sähe man die alte gute Zeit in heiterer Kraft der jungen Schwester unserer flüchtigen Tage freundlich die Hand reichen zu schönem Bunde. Ein freudenreiches Leben thut sich auf. Man wird sich einen eigenen grossen Genuss bereiten, wenn man beyde Sonaten dieses Meisters im gehörigen Zwischenraume nach einander an einem Abende vorträgt. Der Geist der Musik wird fröhliche Stunden feyern.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, am 30sten Septbr. Das Sommerhalbjahr bietet uns gewöhnlich nicht viel Stoff zu musikalischen Berichten, obgleich die Musik in Wald und Gärten sich höchst anmuthig hören lässt und das Blasen vom Rathhause höchlich zu loben ist. Bedeutende Concertgeber sind nicht hier gewesen. In einer Privatgesellschaft hatten wir das Vergnügen, Fräul. Pechwell aus Dresden, als vortreffliche Pianistin ehren zu lernen; Bravour und Geschmack sind ausgezeichnet.

Das Theater hat nur Wiederholungen gegeben, den brasilianischen Affen, Joko, ausgenommen, den wir nicht bewunderten. Zwey neue Tenoristen sind

als sie nach Wien kam; man pries ihre Kunst, man huldigte ihrer Schönheit: aber es waren doch dort Weiber, die sie in beyden, wenn auch nicht vereint, übertrafen. Faustina gefiel dort Allen, aber nicht sich selbst: es gab Gegenpartheyen, und selbst der Enthusiasmus ihrer Freunde loderte, wie sich bey Deutschen von selbst versteht, nicht in so gewaltsamen Explosionen auf, wie der italienische: Faustina mochte das alles nicht tragen, sie ging nach zwey Jahren nach London.

Hier gab es eben gewaltig viel Lermen, und gewaltig viel Geinen. Durch eine ungeheure Subscription hatte man die grosse Oper auf dem Hay market, welcher der erste Subscribent, der König, den Titel seiner Akademie gegeben, und über welche Händel die Direktion übernommen hatte — in Gang gebracht. Der Zulauf und der Jubel, eine glänzende National Akademie zu besitzen, war so grofs, dafs es etwas Gewöhnliches wurde, bey den Vorstellungen Ohnmächtige und Verwundete herauszutragen. Die vortreffliche italienische Oper, deren Direktor der zarte Buononcini war, bot aber gleichfalls alles Mögliche auf, der Akademie wenigstens die Wage zu halten. Buononcini entzückte durch süfse Melodien den feinern, Händel begeisterte durch gewaltige Harmonien den kräftigern Theil des Publikums — Händel siegte. Buononcini nahm den ersten Kastraten der Welt, Farinelli, unter seine Gesellschaft; Händel setzte diesem den vortrefflichen Senesino und die Cuzzoni, die schlechthin der Engel genannt wurde*), entgegen — Händel siegte. Buononcini trieb einige Italienerinnen auf, die an Verdienst der Cuzzoni kaum etwas nachgaben; Händel liefs Faustinen kommen — Händel siegte. Aber wodurch nun zwey Weiber, wie Faustina und die Cuzzoni, als Rivalinnen friedlich neben einander erhalten? und wie ihre Partheyen im Publikum? Das trieb Händeln zur Verzweiflung. Durch seine durchgreifende Derbheit hatte er die Damen nur noch mehr gegen einander, und brachte es endlich dahin, dafs sie, die nie einig waren, es doch dann wurden, wenn es gegen ihn ging. Die schöne Welt von London theilte sich und war rund abgeschnitten, in Cuzzonisten und Faustinianer. Die ersten begnügten sich nicht damit, ihrer Göttin den Vorzug zu lassen, sondern wollten die Göttin der zweyten vernichten. Diese thaten ein Gleiches. Die Gemeinern schlugen, nach engländischer Weise, mit Fäusten drein, Vornehmere forderten sich auf Degen und Pistolen. An die Spitzen der Kämpfenden stellten sich endlich zwey Prinzen. Der junge Herzog von B - - reisete dem Sohne des Herzogs von O - - über den Kanal nach, und brachte triumphirend auf der Spitze seines Degens den Beweis zurück, sein Gegner sey ein Prinz von — Geblüt, und Faustina sey der eigentliche Engel. Aber die Sache hatte zu viel Aufsehen gemacht, man mufste vom Hofe aus sich drein legen, die Akademie ging zu Grunde, und würde unter solchen Umständen auch zu Grunde gegangen seyn, wenn man sich nicht drein gelegt hätte.

Faustina verliefs London nach dem kurzen Aufenthalte von noch nicht vollen zwey Jahren, und zwar, aller Guineen, deren sie eine feine Summe mit hinwegnahm, ungeachtet, mit lebhaftem Widerwillen gegen England. Nicht Einer von denen, sagte sie noch spät in Wien, die mir ihr Gold darboten und um mich sich rauften, hat Sinn gehabt für irgend Etwas, das ich mir selbst als Verdienst anrechne. Man lernte um mörderwillen, weil man nicht gerade etwas Anderes hatte, und doch lernen wollte.

*) Es giebt aber gute und böse Engel. Unbeschreiblich reizend, als Weib und Künstlerin, war sie: aber der verwünschteste weibliche Tollkopf war sie auch. Nur an Händel fand sie ihren Mann, denn der war Tollers im Nothfall noch mehr. Sie ist dieselbe, die der kolossalische Händel einmal zum Fenster herabwerfen wollte, weil sie aus Kaprice eine seiner Arien zu singen sich weigerte. *Madame, oh Madame, schrie Händel* und hielt *die Dame*, wie Herkules den feuerspeienden Kakus, hoch in die Luft — *je sais bien, que vous êtes une véritable Diablesse: mais je vous ferai savoir — moi! moi! — que je suis Beelzebub, le chef des Diables.* — &c Verf.

engagirt worden, Hr. Suhr, vom Bremer Theater, und Hr. Schrader, dessen Stimme Höhe und Annehmlichkeit besitzt. Am 22sten d. hörten wir zum ersten Male Rossini's Tell, tüchtig beschnitten, vornämlich im vierten Acte. Die Chöre gingen sehr gut, das Orchester that das Seine löblich, die Ouverture wurde lebhaft applaudirt; die Solosänger schienen meist nicht recht bey Stimme, Hr. Pögner (Walther Fürst) und Madame Ubrich (Gemmy) ausgenommen, und dem Ganzen wurde nur ein getheilter Beyfall; Mehre waren entzückt, Andere nahmen keinen Anstand, sich für Rossini's leichtfertigere Art zu erklären. Wir fanden keine Ursache, unser früher ausgesprochenes Urtheil über diese lange Oper zu ändern. Wir werden auf die weitere Entwickelung der hiesigen Meinung nach mehrmaligem Hören aufmerksam seyn.

Unsere Abonnement-Concerte haben am Michaelisfeste wieder ihren gewohnten Anfang genommen. Die Anstalt besteht nun ununterbrochen funfzig Jahre, ohne dass die Einrichtung derselben wesentliche Veränderungen erfahren hat. Altes und Neues wird im glücklichen Vereine zu Gehöre gebracht. Das Jubeljahr dieser merkwürdigen Anstalt wurde mit der Ouverture zu Iphigenie von Gluck würdig eingeweiht. Es folgte eine Scene und Arie aus Elisa und Claudio von Mercadante „Miei cari figli," von unserer geschätzten Concertsängerin Dem. Henr. Grabau schön vorgetragen. An geschmackvoller Fertigkeit hat sie noch gewonnen. Variationen von Herz (neu d. h. hier noch nicht öffentlich gehört: es war No. 6), auf dem Piano vorgetragen vom Musikdir. Hrn. Dorn, nett und fertig gespielt. Das Instrument schien nicht ganz vortheilhaft. — Hr. Schuster trug mit Fräul. Henr. Grabau das Duett aus Rossinis Semiramide „Se la vita ancor t'è cara" trefflich vor. Hrn. Schusters Bass ist stark und wohlklingend, Fertigkeit und Geschmack sind viel bedeutender geworden. Wir haben also auch für den Gesang schöne Hoffnungen. Die Motette von J. Haydn „Des Staubes eitle Sorgen" stach etwas stark gegen das Vorhergegangene ab, wurde aber sehr gut gesungen. Der zweyte Theil brachte zu allgemeiner Freude Beethovens vierte Symphonie aus B dur, deren Ausführung dem Orchester alle Ehre machte.

Unsere Kirchenmusik und der Thomanerchor behaupten ihren alten Ruhm.

Berlin. Im September gewährten die fortgesetzten Gastrollen der Dem. Heinefetter allein einiges Kunstinteresse, welches von Seiten der bildenden Künste mehr, als der Tonkunst, durch die Eröffnung des neuen, wahrhaft Königlichen Museums und die Kunstausstellung im Akademiegebäude in Anspruch genommen und reichlich befriedigt wurde.

Dem. Heinefetter, deren Engagement hier nicht zu Stande kömmt und die nach Italien abzureisen entschlossen ist, wo sie allerdings zur Vervollkommnung der schulgerechten Kunst des Gesanges noch die meiste Gelegenheit und wahrscheinlich auch vortheilhafte Anerbietungen finden dürfte, sang ausser ihren früheren Debüt's noch einmal die Desdemona in Otello, die für ihr lebhaftes Naturell weniger geeignete Agathe im „Freyschütz," in welchem Singspiele Fräul. von Schätzel als Annchen prävalirte; ferner sang Dem. Heinefetter die Rossini'sche Semiramis mit Energie und Geläufigkeit, wenn wir auch den feinern Geschmack und die seelenvolle Anmuth der Demois. Sontag in dieser Rolle vorzogen. Auch Semiramis wurde bey wenigem Besuche der höchst langweiligen Oper wiederholt, in welcher Madame Schultz die für ihre Stimme und Individualität wenig passende Altpartie des Arsaces übernommen hatte, da die frühere Inhaberin derselben, Dem. Hoffmann, sich jetzt in Mailand aufhält. Hr. Bader sang bey der ersten Vorstellung der Oper, in Abwesenheit des Tenoristen Hoffmann, den wenig bedeutenden Hydrenus. Da auch Hr. Stümer noch in Italien sich aufhält, so ist allerdings die Besetzung der Opern mit einem einzigen Tenoristen sehr schwierig. Ein junger Anfänger, Hr. Hoppe aus dem Chore, hat sich mit Glück in einigen kleinen Rollen versucht. Seine Stimme ist rein und wohlklingend, indess nur schwach und wenig gebildet; auch das Spiel bedarf noch sehr der Uebung. Dem. Heinefetter sang zweymal die Susanne in Mozart's Figaro sehr befriedigend; auch ihr Spiel war belebt und humoristisch. Mad. Schultz sang die Gräfin in gewohnter Manier, theilweise sehr gefühlvoll und künstlerisch, dann aber auch gedehnt und mit Verzierungen überladen. Da am Tage der ersten Vorstellung Hr. Devrient erkrankte, übernahm ein zufällig anwesender Sänger aus Magdeburg, Hr. Früze, den Figaro, und sang solchen rein und richtig, wenn gleich der ganzen Darstellung die edlere, gewandte Haltung mangelte. Das zweyte Mal befriedigte Hr.

Devrient d. j. vollkommen die gemässigten Ansprüche der Zuhörer. Den Pagen Cherubin hätte nothwendig Fräul. von Schätzel geben müssen. Dem. Lehmann ist im Besitze einer schönen Mezzo-Sopranstimme, doch einer solchen Spielrolle noch nicht gewachsen. Die erste Arie des Pagen blieb aus, und die Romanze sang das erstemal Dem. Heinefetter sehr schön, das zweytemal Dem. Lehmann nicht übel und mit aufmunterndem Beyfall. Auch die Agathe im „Freyschütz" wiederholte Dem. Heinefetter, da wegen Heiserkeit des Hrn. Bader keine andere Oper gegeben werden konnte. Hr. Hoppe musste den Max übernehmen. In Fernand Cortez von Spontini war Dem. Heinefetter eine ausgezeichnete Amazily, und Hr. Bader ein wahrer Held der genial heroischen Oper. Auch die lange abwesenden Ballet-Tänzer finden sich wieder ein und neue Tänzerinnen (man sagt, die berühmte Taglioni) sollen engagirt seyn. Die Vorstellung von Cortez entbehrte zwar des belebenden Princips des, noch in Paris abwesenden Meisters, war aber dennoch sorgsam vorbereitet, und vorzüglich von Seiten des Chors und Orchesters wirksam. Der Antheil der beyden Chor-Dirigenten, Beutler und Eisler, hieran ist nicht zu verkennen. Hr. M. D. Beutler steht ausserdem auch dem, früher von Dem. Schmalz und Hrn. Benelli inspicirten Gesang-Bildungs-Institute thätig vor, und verdiente mehr Anerkennung. Die schöne dreystimmige Hymne der Gefangenen wurde durch unsichere Intonation der Sänger Hoppe, Heinrich und Mickler (aus dem Chore) ganz verfehlt. Ausser einer Vorstellung von Fra Diavolo ist sonst im Königlichen Theater nichts Bemerkenswerthes vorgekommen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

No. 1. Religiöse Gesänge für zwey Tenor- und zwey Baststimmen mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Bernh. Klein. 5tes Heft. Op. 26. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

No. 2. Dessgleichen. 6tes Heft. Op. 27. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

No. 3. Geistliche Musik. Stabat mater dolorosa für vier Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Orgel- oder Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von B. Klein. 5tes Heft der geistlichen Musik. Op. 30. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Thlr.

Wir haben die früheren Hefte dieser Sammlung des besonders in frommer Musik thätigen Verfassers in diesen Blättern bereits angezeigt und über die Art des Componisten in dieser Gattung kurze Bemerkungen gegeben. Im Ganzen bleibt er sich auch hier gleich. In fremdartigen Modulationen und nachahmenden Figuren besteht hauptsächlich das Anziehende dieser Gesänge, mehr als in Erfindung eigenthümlicher Melodieen. Das erste Heft enthält zwey ausgeführte Gesänge, in denen wir bemerken, dass der vierstimmige Satz, wie es nun einmal jetzt gewöhnlich wird, zuweilen plötzlich in einen dreystimmigen übergeht in den vier Stimmen. Wir können das nicht lobenswerth finden. Im zweyten Gesange ist Zwey- und Dreystimmiges gleich vom Anfange mit Fleiss vorherrschend und Vierstimmiges tönt nur zuweilen hinein. Hier ist es also besondere Eigenheit des Gesanges, der Anlage des Ganzen gemäss und darum untadelhaft.

No. 2 besteht aus fünf kleineren Stücken. 1) In allen meinen Thaten etc. Auch im Chorale wechselt Drey- und Vierstimmiges, wahrscheinlich der engen Harmonielage wegen. Die zweyte Nummer: „Herr Gott! du bist unsre Zuversicht" was uns für diesen Text nicht grossartig genug scheint. 3) „Hilf mir, Gott, durch deinen Namen" sehr schön, bis auf das letzte All. moder., das zwar angemessen, aber doch nicht feyerlich genug ist, wenn wir es mit dem Vorangegangenen zusammenhalten. Auch hier wechselt Drey- und Vierstimmiges in einem und demselben Rhythmus, wie fast überall in diesen beyden Heften. 4) „Ecce quam bonum." Angemessen. 5) „Te Deum" vom 1 bis 13 V. Wenn hier der zweyte Bass gleich Anfangs in der zweyten Klammer im fugirten Satze mit dem ersten Basse unisono einsetzt: so ist das dem nothwendigen Heraushehen und Absondern der Stimmen völlig zuwider. Wenn aber einmal das Vermischen der Stimmen unter einander angenommen ist: so muss so etwas schon folgen. S. 18 ist Gloriae nicht recht scandirt. Uebrigens bietet der Gesang manchen anziehenden Satz, z. B. und vorzüglich ⅔. Zu gezogen ist der Gesang zu den Worten: patrem immensae majestatis.

No. 3. Stabat mater. Es gehört zu den schönen Compositionen dieses so oft in Musik gesetzten

Gedichtes des Mittelalters. Gleich der erste Satz beweist es. Er ist eben so trefflich erfunden, als gearbeitet. Auch der vierstimmige Satz ist sehr gut geführt. Freylich ist hier die Schwierigkeit, die im vierstimmigen Männersatze sich zeigt, von selbst verschwunden. Aber die Kunst soll die Fesseln entweder abzuschütteln, oder ihnen zu entgehen wissen durch gute Wahl des Dreystimmigen, dem für manche Melodieen der Vorzug eingeräumt werden muss. Der zweyte Satz gibt dem Alte ein einfaches und wohl gehaltenes Solo. Das darauf folgende vierstimmige Adagio ist wieder sehr schön. Nur die Octaven S. 9 zwischen Tenor und Bass gefallen uns nicht. Wir setzen das Beyspiel zu eigner Ansicht her:

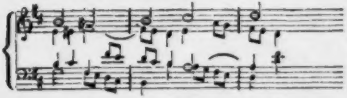

Ein ganz schmuckloses Sopran-Solo bringt passende Mannigfaltigkeit in die Einheit und diess wird wieder von einem vierstimmigen Tutti gehoben, das ausgezeichnet trefflich ist. Auch das Tenor-Solo ist schön: nur hätten wir manche Sylben weniger lang gedehnt zu wünschen. Der Schlusssatz beginnt mit einem vierstimmigen, kurzen und zweckmässigen Largo, worauf das Andante sinnig auf den ersten Satz anspielt und durchaus schön durchgesungen wird. Die vierstimmigen Sätze sind sämmtlich noch gehaltreicher, als die Sologesänge, ob sie gleich ebenfalls schön sind und zu dem Ganzen gehören. Wir empfehlen daher dieses Stabat mater allen Sängervereinen und geselligen Zirkeln, die geistlichen Gesang lieben. In allen 3 Heften finden sich einzelne Druckfehler, die aber sogleich in die Augen fallen, also der lästigen Aufzählung nicht bedürfen.

Des Barden letztes Lied von Euphem mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von Jul. Schneider. No. 2. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Fr. ¼ Thlr.

Ein anziehender, gut gesetzter Gesang, am eindringlichsten von einer Bass- oder Altstimme vorzutragen. Die Klavierbegleitung ist leicht und angemessen. Wir hoffen, der junge Tonsetzer wird sich nicht wenig Freunde gewinnen.

Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beym Gesangunterrichte in Schulen — herausgegeben von Carl Abela, Cantor der Hauptkirche und Gesanglehrer an den Schulen der Franke'schen Stiftungen zu Halle. Erstes Heft. Leipzig, bey J. Friedr. Hartknoch 1830.

Dieses erste Heft enthält lauter zweystimmige, aus älterer und neuerer Zeit stammende und einige noch ungedruckte Lieder, alle leicht, und gut gewählt. Sie sind zunächst für die Unter- und Mittelklasse der Bürgerschule, für sämmtliche Klassen der Töchterschule und für die Freyschulen in Francke's Stiftungen bestimmt. Ein zweytes Heft, hauptsächlich für die Oberklasse der Bürgerschule berechnet, wird ehestens nachfolgen, drey- und vierstimmige Gesänge enthaltend. Wir haben schon viele Sammlungen der Art, auch zweckmässige: dennoch ist diese keineswegs überflüssig. Jede Anstalt und jeder musikalische Familienkreis wird sich ihrer, neben anderen oder allein, vortheilhaft bedienen. Wir können sie in jeder Hinsicht empfehlen. Nur einige, sehr geringe Bemerkungen haben wir zu machen: Gleich die beyden ersten Lieder von Gläser sollten im ¾ Tacte geschrieben seyn. Im 16ten Liede muss im vorletzten Tacte $\bar{e}$ statt $\bar{g}$ gesetzt werden. Das 33ste Lied muss statt des ¾ Tactes ⅔ erhalten mit einigen nöthigen Zwischenverlängerungen der Tacte, z. B. des 7ten, der alsdann mit Pausen zu einem ⅔ Tacte werden müsste; eben so müsste die Note der Fermate punctirt und darauf eine Viertelpause gesetzt werden. No. 43 muss gleichfalls ⅔ werden. Uebrigens ist der Druck deutlich, meist correct und die Ausgabe im Ganzen anständig.

Notiz.

Das grosse Musikfest zu Potsdam wird der Zeitumstände wegen bis zum Frühjahre verschoben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. No. 42. 1830.

Recension.

1. *Motette*: „*Gott rüstet mich mit Kraft*“ — *für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte, von C. F. Rungenhagen.* Op. 26. No. 2. (Pr. 12 Gr.)
2. *Motette*: „*Gross ist der Herr*“ — (wie jene) Op. 28. No. 3. (Pr. 14 Gr.) Beyde: Berlin, bey Trautwein.

Die früher herausgekommene erste dieser, zunächst für die Berliner Singakademie geschriebenen Motetten des Hrn. R. ist in unseren Blättern voriges Jahr, No. 16, mit verdientem Beyfall, und zwar ausführlich angezeigt worden. Das Letzte möge uns, bey dem Andrange so vieler Neuigkeiten, welcher gedacht werden soll, entschuldigen, wenn wir über die angeführten zwey neuen Nummern uns kurz fassen, und diess von Niemand zum Nachtheile der Werke selbst ausgelegt werden. Wie jene erste in ihrer Art, verdienen diese beyden Beyfall in der ihrigen. Jene näherte sich möglichst der Weise der Altvordern: diese sind mehr in der Weise unserer Väter geschrieben, gewissermaassen in der, des Homilius und seiner wackern Schule, mehr aber in der, des Graun und der seinigen. In dieser, wie in jener, verdient das Talent des Componisten, so wie seine Fähigkeit und Fertigkeit, was er gewollt, brav durchzuführen, achtungsvolles Anerkenntniss. Da derselbe sich hier mehr seiner und unserer Zeit nähert, so bewegt er sich hier noch ungezwungener in der erwählten Form, und das hat auch Einfluss auf den Vortrag: dieser ist bey den zwey hier genannten Motetten leichter und fliessender. Die erste von ihnen (No. 2) enthält ein lebhaftes, nachdrückliches Chor, wo besonders die Bewegung und Verkettung der Stimmen unter einander zu rühmen und von kräftiger Wirkung ist; ein kürzeres, sanftes, schön geführtes Solo für zwey Soprane und Tenor mit mässig obligatem Instrumente („der Herr erhöret mein Flehen: mein Gebet nimmt der Herr an;“) und ein nicht langes, ernstes Chor, Allabreve, mit gebrochenem Thema und in einfach-natürlicher Ausführung, fast wie Händel Beydes in den populaireren seiner Allabreve's liebt: „Gott gibt mir den Schild seines Heils“ etc. Die zweyte Motette (No. 3) enthält ein kräftiges, schwunghaftes Chor (das man, um es so zu finden, nur nicht schnell im Tempo nehmen darf, besonders bey stark besetzten Stimmen), und dem wir, nach der sehr guten Anlage und dem würdigen Character, eine etwas weitere, beharrlichere, in Haltung und Ausarbeitung der Harmonie vertiefiere Ausführung wünschen möchten. Der zweyte Satz ist wieder ein sanftes Terzett, diessmal für Alt, Tenor und Bass, länger als jenes in No. 2 ausgeführt und mit weniger Obligatem des Instruments. Der dritte Satz bringt eine gut effectuirende Fuge, mit besonders schönem, den Worten vollkommen angemessenem Thema. Sie ist leicht zu fassen und vorzutragen, und die Ausarbeitung scheint uns vorzüglich von da an zu loben, wo das Thema gedrängter und in die Enge geführt wird. Die kurze Einmischung des Solos aus dem zweyten Satze wird man überraschend und an's Herz dringend finden. — Beyde Nummern sind, wie die erste, in Partitur gestochen; was man mit Dank erkennen wird. Beyde werden allen nicht allzu wenig geübten Singvereinen willkommen seyn. Sie sind auch gut beym öffentlichen Gottesdienste anzuwenden; da nämlich, wo man ein gutes Chor besitzt und die Liturgie es verstattet.

Nachrichten.

Stettin. Am 14ten September wurde in der grossen und schön resonirenden Jacobikirche von einem sehr zahlreichen Personale das neue Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ gedichtet von

G. Nicolai, componirt von C. Löwe zum ersten Male aufgeführt. Es wäre eben so voreilig als gewagt, wenn Ref. das in jeder Rücksicht grossartige Werk nach einmaligem Anhören, ohne nähere Bekanntschaft mit der Partitur, schon jetzt beurtheilen wollte; er erlaubt sich hier vorläufig nur einige allgemeinere Bemerkungen. Man würde sowohl dem Dichter als dem Componisten zu nahe treten, wollte man ihr Werk nach der altherkömmlichen Oratorienform, oder nach dem beurtheilen, was man gewöhnlich „Kirchenmusik" oder „Kirchenstyl" nennt. Die Kirchenmusik ist ein integrirender Theil des kirchlichen oder gottesdienstlichen Ritus; so z. B. die Messe bey den Katholiken; der Choral, die Motette etc. bey den Protestanten; nicht so das Oratorium, welches, als ästhetisches Kunstwerk, das seinen Stoff nur aus dem kirchlichen Leben entnimmt, ganz unabhängig ist vom gottesdienstlichen Ritus.

Von diesem Standpuncte aus muss nach des Ref. Ansicht auch das neue Werk von Nicolai und Löwe beurtheilt werden. Der Dichter hat ein kirchenhistorisches Factum zum Grunde gelegt, welches schon darum einen vortrefflichen Oratorienstoff abgibt, weil sowohl in den Chören als in den Sologesängen die grösste Mannigfaltigkeit bedingt wird; wir hören Chöre jüdischer Aufrührer und Soldaten; Chöre der Priester und Leviten, des jüdischen Volkes, jüdischer Frauen, der römischen Krieger, der Christen, der Propheten; einzelne Geisterstimmen. — Obgleich nur ein weiblicher Hauptcharacter (die Berenice) vorgeführt wird, so herrscht doch eine grosse Verschiedenheit in den männlichen Characteren. Hauptpersonen sind der Agrippa, König der Juden (Tenor), Phamias, Hoherpriester (Bass), Josephus Flavius, jüdischer Feldherr, bey den Römern gefangen (Bariton), Titus, Feldherr der Römer (Tenor), Gessius Florus, römischer Statthalter in Judäa (Bariton), Anakletus, christlicher Bischof von Jerusalem (Tenor). Den ersten Theil des Ora. bildet die „Verheissung," den zweyten die „Erfüllung." Da die Begebenheit von der Zerstörung Jerusalems als bekannt vorausgesetzt werden darf, so enthält sich Ref. einer ausführlichen Exposition des Gedichts. Das Ganze ist planvoll gearbeitet; Handlung reiht sich an Handlung; dabey sind die Contraste schön neben einander gestellt; die Diction ist edel und gewählt; die Ensemble's sind mit Sachkenntniss in einander gefügt, die Arien nirgends zufällig, sondern immer durch die Situation bedingt und wesentliche Theile des Ganzen. Liessen sich auch vielleicht nicht ohne Grund einzelne Ausstellungen am Textbuche machen, so bleibt doch sicherlich das Gelungene bey weitem überwiegend; es sind dem Componisten Scenen geboten worden, wie sich deren nicht eben viele in den neueren Oratorien finden dürften. Ref. verweist z. B. auf die Sterbescene der Berenice; auf die Absendung des Josephus nach Jerusalem; auf die ungemein sinnige Anwendung der drey Geisterstimmen etc. Ein vielseitiges Talent setzte der Dichter voraus! und es fragt sich nun, wie hat Hr. Löwe diese schwierige Aufgabe gelöst? — Ref., der Hrn. L. nur aus seinen Balladen kannte, war auf ein grosses Werk sehr gespannt; denn man kann ein ausgezeichneter Balladencomponist seyn, man kann eine recht charaktervolle Pianofortebegleitung erfinden, ohne deshalb auch ein grosser Orchester- und Oratoriencomponist zu seyn. —

Durch die Bekanntschaft mit dem neuen Werke ist Ref. aber angenehm überrascht worden; wie in den Balladen, so hat sich der Componist auch hier ganz in die Dichtung und in die dadurch bedingte Nationalität der Charactere vertieft; dabey hat er sich möglichst frey zu erhalten gewusst von stereotypem Formalismus. Die Melodieen sind schön und leicht behaltbar; die Rhythmen oft ganz eigenthümlich und von frappanter Wirkung; in der Instrumentation ist aber Vorzügliches geleistet und überall treten die Singstimmen bedeutsam hervor. Diese Behandlung der Instrumente ist gerade jetzt eine um so erfreulichere Erscheinung; denn die Sänger werden gewöhnlich so mit Posaunen und Trompeten übertönt, dass sie sich kaum durch Geschrey hörbar machen können, und alle feineren Gesangsschattirungen aufzugeben, gezwungen werden. Von einem Oratorium verlangt man aber auch — und nicht mit Unrecht — das, was die Musiker „Arbeit" nennen, und Hr. L. hat in den Ensemble's und den beyden grossen Schlusschören zur Genüge bewiesen, dass er die Technik der Kunst mit Freyheit und Gewandtheit handhaben kann, sobald es die Sache erfordert. Etwas geradezu Verfehltes hat Ref. bey dieser ersten Bekanntschaft mit dem Werke nicht entdecken können; zweymal wurde er nur an alte Bekannte erinnert, ohne sie gerade wieder zu finden. Für vorzüglich gelungen hält Ref. die Ouverture, die nationell gehaltenen Chöre der Römer, Juden und

Christen; das schön gearbeitete Quintett im 2ten Theile und die Vocalsätze der Geisterstimmen. Unter den Solopartieen scheint der Componist die des Josephus mit besonderm Interesse geschrieben zu haben, doch sind ihm auch die anderen Charactere trefflich gelungen. — Die Aufführung war im Ganzen recht brav: alle schienen vom Geiste des dirigirenden Componisten beseelt zu seyn; das Orchester spielte mit grosser Präcision und Achtsamkeit. Unter den Solosängern sind Hr. und Mad. Löwe, Hr. Nauenburg aus Halle und Reichardt aus Berlin mit Auszeichnung zu nennen. Den tiefsten Eindruck machten auf Ref. die energische Baryton-scene des G. Florus (Hr. Ng.) „Unwürdig Volk:" die schöne Arie und die Sterbescene der echt weiblichen Berenice (Mad. L.), das Arioso und canto figurato des Anaklet (Hr. L.), das Gebet des Hohenpriesters (Hr. R.) und das „grosse Solo" des Josephus (ebenfalls Hr. Ng.). Möge dem gediegenen Werke, welches sich den neueren Oratorien von Spohr, Ries, Schneider, B. Klein würdig anreiht, bald ein ähnliches folgen.

Dr. *Müller.*

Die Schweizerische Musik-Gesellschaft in Winterthur den 25sten bis 27sten August 1830.

Einen Beweis, wie auch an kleineren Orten eine Aufführung grösserer Musikwerke nicht ins Reich der Unmöglichkeit gehöre, hat jüngsthin Winterthur, im Canton Zürich, auf eine sehr befriedigende Weise gegeben. Es war um so verdienstlicher, da Aarau, welches zuerst zum Versammlungsorte war gewählt worden, aus verschiedenen Ursachen diese Wahl nach Verfluss mehrer Monate im vorigen Jahre von sich ablehnte, und mehre andere Orte, die darüber waren angefragt worden, die Einladung ebenfalls nicht angenommen hatten. Man wandte sich in dieser grossen Verlegenheit an Winterthur, welches aus Liebe zur Sache sich bereitwillig finden liess. Freylich konnte diess nur durch die unermüdliche Thätigkeit des Hrn. Musikdirectors Mass, und die zu der Tonkunst enthusiastische Liebe des ausgezeichneten Dilettanten Hrn. *Dr.* Ziegler von Winterthur, welche durch eine unverdrossene Theilnahme des dortigen Musik liebenden Publicums kräftig unterstützt wurden, auf eine solche Weise ausgeführt und alle localen Schwierigkeiten so glücklich überwunden werden. Die Musikgesellschaft in Winterthur hatte zugleich eine treffliche, aber wohl gewagte Auswahl, sowohl in der Sinfonie héroique von Beethoven, als in dem Oratorium: Pharao von Fr. Schneider getroffen, weswegen auch Anfangs desto mehr Bedenklichkeiten über die Mittel der Ausführung entstanden. Indess lässt sich wohl mit vollem Rechte behaupten, dass die Symphonie ohne auffallende Mängel, und die Solo's und Chöre des Letztern mit Präcision und Gefühl gegeben worden. Die Cant-Solo's waren von Fräul. Hirzel aus Zürich, die Alt-Solo's von Mad. Näf, geborner Haggenmacher von Winterthur, die Tenor-Solo's von Hrn. Hochreutiner von Morsee, die Bass-Solo's von Hrn. Ringier aus Lenzburg übernommen worden, und zeichneten sich rühmlich aus. Mit Freude konnte man vorzüglich an Mad. Näf und Fräul. Hirzel eine treffliche und geübte Schule bemerken. Im ersten Theile nahm sich die Stelle der Miriam: „Wem ist das Thal von sanften Höh'n umflossen" u. s. w. durch die Melodie sowohl als den lieblichen Vortrag der Mad. Näf vortheilhaft aus, so wie die Solostelle der Mahela: „Wo ist das holde Morgenroth" u. s. w., die von Fräul. Hirzel mit Kunst und Zartheit vorgetragen wurde. Grossen Effect bewirkte auch die von Hrn. Ringier vorgetragene Solostelle des Pharao: „Zertrümmert die Altäre," und besonders die ausdrucksvolle Stelle: „Gieb mir ein Zeichen," die mit dem Chore wechselt. Einen lieblichen Schluss bildete der Chor: „O lass zur Milde," desto mehr aber erschienen die Worte des Pharao, mit denen der erste Theil endet, zu abgebrochen. — Im zweyten Theile entwickelte sich in den Chören grosse Mannigfaltigkeit und die gewaltige Tonfülle des schönen Satzes. Vorzüglich sprach der Chor aus: „Freyheit, Vaterland," und der ergreifende Doppelchor der Israeliten und Aegypter. Unter den Solopartieen zeichnete sich ganz besonders die von Fräul. Hirzel vorgetragene Thirza aus: „Welch neue, himmlische Gefühle," worin sich grosse Kunstfertigkeit mit Lieblichkeit und jugendlicher Tonfülle vereinigte. Mit einem Worte, die Aufführung beyder Meisterwerke, die ungeachtet der ungeheueren Schwierigkeiten für Dilettanten, zumal an der geistigen Auffassung der Beethoven'schen Symphonie, im Ganzen gelungen genannt werden kann, erregte den lebhaften Wunsch, dass solche klassische Kunstwerke öfters gehört würden, um in den grösseren und kleineren Städten der Schweiz den wahrhaften Kunstsinn immer mehr zu erwecken und zu beleben. —

Auch das zweyte Concert bot grosse Mannig-

faltigkeit dar, und unter dem vielen Schönen und Herrlichen, was uns zu Theil ward, verdienen besonders das Solo der Mad. Näf-Haggenmacher, Sopran-Aria aus der Oper il pirata von Bellini, das kräftige und künstliche Spiel des Hrn. Musikdirectors Nass auf der Violine, des Hrn. Reuter auf der Oboe und des Hrn. Meuter auf dem Violoncelle (beyde Mitglieder der Kapelle des Fürsten von Hechingen) hervorgehoben zu werden. Letzterer zeichnete sich mit dem brillanten Divertissement, einer wohlgelungenen Composition von Kummer, vorzüglich aus. Er wandelt noch in der Blüthe seiner Jugend auf einer Künstlerbahn, die ihn zu einem bedeutenden Gipfel führen wird. Denn sein Spiel ist geregelt, schwierige Passagen sind ihm leicht, und das Ganze athmet Liebe und Anmuth. Auch zeichneten sich einige Dilettanten, auf der Flöte Hr. Probst Metzger und auf der Clarinette Hr. Ott-Imhof sehr lobenswerth aus. Der Kunstgenuss des Abends wäre ganz erfüllt worden, wenn uns das beliebte Alma-Lied, das A. Liste in einer grossen Gesangscene im Alpencharacter mit sehr brillanter Pforte-Begleitung genialisch verwoben, vollständig hätte zu Theil werden können. Leider konnte aber die so effectvolle Composition wegen eines sehr schlecht gestimmten Flügels, wo der Discant wenigstens einen halben Ton tiefer gegen den Bass stand, kaum zur Hälfte vorgetragen werden, wodurch natürlich Gesang und Spiel verkümmert wurde. Wir bedauerten auch das Letztere um so mehr, je seltener man das ausgezeichnete Klavierspiel des Componisten, der selbst accompagnirte, zu hören Gelegenheit hat. Demnach sang Frädelein Hirzel, eine treffliche Schülerin desselben, einige Stellen in Variationsform auf eine allgemein ansprechende Weise mit Anmuth und Sicherheit. —

Für die geselligen Freuden hatte Winterthur alles Mögliche aufgeboten, und es wäre auch nicht das Geringste zu wünschen übrig, wenn nur das obligatorische Nachtessen den Vorproben zum folgenden zweyten Concerte nicht etwas hinderlich geworden wäre. Stets aber werden jene Tage in Winterthur bey allen Anwesenden in froher Erinnerung bleiben. —

Berlin. (Beschluss.) Die Königsstädter Bühne gab eine neue komische Oper: „Die beyden Nächte" von Boyeldieu, und ein schauderhaftes Melodram: „Der Leichenräuber" von der Effect-Dichterin Charlotte Birch-Pfeiffer, mit Musik von Gläser, dessen komisches Singspiel: „Arsena, die Männerfeindin" gefallen hat. Die Boyeldieu'sche Oper wurde im Ganzen recht befriedigend ausgeführt und gefiel durch ihre geistreiche, etwas lärmend instrumentirte Musik, welche freylich viele Reminiscenzen aus Boyeldieu's früheren Opern und einige Längen hat. Der erfahrne Tonsetzer und Mann von Geist und Geschmack ist darin nicht zu verkennen. Den meisten Beyfall erhielten die lange Ouverture, die schöne Cavatine Edward's, die von Hrn. Greiner durch gewandtes Spiel unterstützte, fein komische Arie des französischen Kammerdieners Victor, das den zweyten Act beginnende Lied mit den von Dem. Vio vortrefflich gesungenen Variationen, Betty's darauf folgender Chanson, von Dem. Franchetti naiv vorgetragen, eine eingelegte Arie Lord Fingar's von der Composition des Herrn Gläser, welche das besondere Verdienst hat, sich ganz dem Style der Oper anzuschliessen und selbst einige Motive daraus mit Geschick benützt, auch von Hrn Schuster vorzüglich gesungen wurde; ferner das folgende glänzende Duett von Malvina und Fingar, ganz besonders aber die meisterhafte Romanze der Minnesänger mit Harfenbegleitung. Wäre die Handlung weniger langweilend, so würde diese Oper mit der „weissen Dame" rivalisiren können, mit welcher sie in der ganzen Anlage und Haltung viel Aehnlichkeit hat, ohne den eigenthümlichen Reiz letzterer Oper zu erreichen, wovon der Dichter wohl die meiste Schuld trägt. Doch scheint auch die Erfindungskraft des Tonsetzers etwas an Frische und Originalität nachgelassen, dagegen die Beobachtung des Effects noch an Erfahrungen gewonnen zu haben, so dass die Instrumentation fast überreich hervortritt.

Ein Violinist F. Leo Herz aus Lemberg hat sich mit mässigem Beyfalle im Theater in einem Viotti'schen Concerte und Variationen von Beriot hören lassen. Bey guter Bogenführung und geübter Fertigkeit liess der Ton nur noch mehr Ausbildung und Ausdruck zu wünschen übrig.

Am 22sten feierte Hr. M. D. Möser zu wohlthätigem Zwecke Händel's Messias in der Garnisonkirche auf und wurde dabey von den Damen Heinefetter, von Schätzel und Tarrschmied, wie von den Herren Zschiesche, Breiting, dem Theaterchore und der Königlichen Kapelle willfährig unterstützt. Das Oratorium war um ¼ der Dauer abgekürzt. Die Chöre wurden sicher und rein,

wenn gleich nicht sehr stark besetzt und in kurzer Zeit eingeübt, die Solegesänge vorzüglich ausgeführt. Am meisten aber imponirte die treffliche Instrumentalbesetzung und Mozart's wirksame Bereicherung dieses wesentlichen Theils der erhabenen Tondichtung.

Leipzig. Am 3ten d. hatten wir das Vergnügen, die schon von mehren Orten her, und mit Recht gerühmte Pianistin aus München, (?) Fräulein von Belleville zu hören. Konnte man ihr Extra-Concert im Saale des Gewandhauses, trotz ihrer bekannten Meisterschaft, der Zeitumstände wegen auch nur zu den mässig besuchten zählen, so gehörte es doch in Ansehung des erlangten Beyfalls zu den ausgezeichneten. Ihr Spiel ist wahrhaft meisterlich und hat etwas Eigenthümliches. Bravour und Geschmack gehen mit einander Hand in Hand. Wir bewunderten sie in einem Concerte von Pixis, was uns noch ganz neu war, und ergötzten uns an den vortrefflich vorgetragenen Variationen von Herz (No. 20), die uns nicht neu waren. An demselben genussreichen Abende wurden wir noch mit zwey neuen Ouvertüren erfreut: die erste, vom Musikdirector unsers Theaters, Hrn. Dorn, aus der Oper „die Bettlerin," die uns noch völlig unbekannt ist. Man kann über Einleitungssätze in ein bestimmtes Ganze kein gültiges Urtheil fällen, um so weniger, je mehr sie zu jenem Ganzen gehören. Sie wirkte jedoch auch für sich bestehend, nur dass man von den Beziehungen mancher einzelnen Gänge natürlich nichts verstand. Die zweyte war eine allgemeiner gehaltene, mehr für sich dastehende Ouvertüre von Stunz aus München, voller Leben. Beyde Ouvertüren gut instrumentirt und schön vorgetragen. Demnach wurden beyde nicht angeklatscht, wie das hier bey neuen Ouvertüren fast etwas Gewöhnliches ist, ohne dass wir zuweilen den Grund anzugeben im Stande wären. Am 5ten d. spielte Frädl. v. B. im Theater ein grosses Concert von Kalkbrenner, dessen Werke bekanntlich bey H. A. Probst allhier erschienen sind, und Variationen von Pixis mit rauschendem Beyfalle. Wir hatten, die angenehme Meisterin noch einmal zu hören.

Unser 24stes Abonnement-Concert am 10ten brachte uns Mozart's treffliche Symphonie aus D dur, herrlich ausgeführt; eine Scene und Arie mit Chor von Paisiello, gesungen von Mad. Franchetti-Walzel (neu), „Al suon di mesti accenti," die wir als Composition nicht eben loben können. Der Vortrag gelang besser, als der einer andern, auch nicht ausgezeichneten Arie desselben Componisten von derselben Sängerin im Concerte der Frädl. v. B. Beyde Arien wurden mit Beyfall aufgenommen. Der K. S. Kammermusicus, Hr. Dotzauer aus Dresden, sonst Einer der Unsrigen, bewies seine bekannte Fertigkeit auf dem Violoncelle in einem von ihm selbst componirten Concerte und im zweyten Theile in einem Divertimento über deutsche Lieder, gleichfalls von ihm componirt, mit gewohntem Beyfall. Der schöne Vortrag einfacher Melodieen sprach uns für unsere Person diesmal mehr an, als die Bravouren. Auch wurde der zweyte Theil mit einer neuen Ouvertüre Hrn. D...s beyfällig eingeleitet. Ausserdem erfreuten wir uns an Beethovens Terzett aus Fidelio „Gut, Söhnchen, gut" von Frädl. H. Grabau, Mad. Franchetti-Walzel und Herrn Schuster schön gesungen. Den Schluss machte der bekannte Marsch mit Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen, von Beethoven.

Breslau, am 26sten September. Es ist nothwendig, dass der Leistungen junger Componisten zu ihrer eigenen und zu Anderer Aufmunterung gedacht werde. Ich melde Ihnen daher kürzlich, dass am 18ten d. in unserm Theater eine zweyte Symphonie des als Orgelvirtuosen bereits rühmlich bekannten Hrn. Adolph Hesse zu Gehör gebracht wurde. Seine erste aus Es dur, bey C. G. Förster erschienen, zeichnete sich mehr im Harmonischen, als im Melodischen aus: diese zweyte übertrifft die erste offenbar. Sie ist weniger das Werk einer guten Berechnung, geht also viel freyer und eigenthümlicher aus der Empfindung hervor und bietet ein erfreuliches Ganze, das von frischerer Einbildungskraft zeugt, wenn auch einige Erinnerungen an berühmte Werke der Art hin und wieder noch aufgefunden werden könnten. Sie beginnt mit einem sehr ernsten Grave, das in ein langes, stürmisches All. $\frac{2}{4}$ D dur übergeht, vielleicht zu sehr an Spohr erinnernd. Das liebliche Andante, G dur, rein instrumentirt, hat viel Schönes in Melodie und Bearbeitung. Die Menuett zeichnet sich durch rhythmische Kraft aus, wenn man auch dem Trio vielleicht weniger Harmoniewechsel wünschen sollte. Das Schluss-Allegro ist überaus heiter und feurig durchgeführt. Das Ganze

erhielt unter eigener Leitung des Componisten verdienten Beyfall. Vielleicht sende ich Ihnen bald eine gedrängte Darstellung des Zustandes unserer jetzigen Musik. —

Manchester.

Am 11ten May wurde in Warschau das meisterhaft ausgeführte, vor dem Gebäude der Freunde der Wissenschaften errichtete Standbild des Kopernikus feyerlich enthüllt. Nach gehaltener Rede des Präsidenten der Gesellschaft, Julian von Niemcewicz, verherrlichte das Fest eine vom Musikdirector Karpinski componirte Vocal- und Instrumental-Musik, die von den Mitgliedern des Nationaltheaters ausgeführt wurde.

Schon oft ist in mehren Literaturblättern über die Menge der Druckfehler sonst schön gedruckter Werke geklagt worden, hauptsächlich aber darüber, dass die hohen Postpreise es fast unmöglich machen, dass ein vom Drucke weit entfernter Verf. die letzte Durchsicht übernehme. In England sind alle Correctur-Versendungen frey. Wenn es doch in Teutschland auch so werden könnte oder wollte! Es würde viel Nachtheiliges für Wissenschaft und Kunst dadurch verhindert. Unsere Regierungen sorgen thätig für Bildung und Besserung. Käme die Sache zur Beachtung einflussreicher Männer: wir dürften hoffen.

Als Mozart am 12ten May 1789 hier in Leipzig Concert gab, wurde unter Anderm in zweyten Theile eine ganz neue Symphonie aus C dur von ihm aufgeführt, deren letzter Satz im $\frac{6}{8}$ spielt. Nach einer Pause des Basses tritt unerwartet der Contrabass mit einem neuen Thema in $\frac{3}{4}$ Tact ein, während das übrige Orchester den $\frac{6}{8}$ Tact fortsetzt. Hr. Wach, noch jetzt unter uns lebender Contrabassist, hat selbst sie mit gespielt. Ihm sagte Mozart: „Richten Sie sich nur nach der Bewegung meiner linken Hand, wenn der $\frac{3}{4}$ Tact eintritt.“ Wo wir und Andere auch nachgefragt haben: Niemand weiss etwas Genaueres von dieser Symphonie. Sie ist seit dieser Zeit gar nicht wieder zum Vorschein gekommen. Ist sie ganz verloren gegangen, oder weiss irgend Jemand etwas Näheres davon zu sagen?

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung, in Musik gesetzt von Aug. Schuster. 2tes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Ge.)

Die Texte des Ungenannten enthalten lauter Liebesklagen und hinreichend Liebesqualen. Sie sind vom Componisten theils durchcomponirt, theils strophisch behandelt. Durt ist die Begleitung obligat und mit fortgeführter Figur: hier ist sie einfach, doch auch nicht blass unterstützend. Für den Bass oder Bariton schreibt man eigentlich nicht, da jede dieser Stimmen einen besondern, von dem der andern wesentlich verschiedenen Charakter hat: diese Lieder sind sämmtlich für den Bariton, nur dass der Verf. zuweilen einen etwas tiefern Ton mit anbringt, als gewöhnlich jener Stimme angetheilt wird. Gesang und Begleitung sind leicht auszuführen.

Herzensergiessung, der gefiederte Bote, Kuss oder Tod, drey Lieder von Wilh. Gerhard, für eine Singstimme mit Pianofortebegleit. comp. — — von H. Marschner. 5stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Ge.)

Ein schönes Talent, ein munteres, frisches Leben (mit dem Tode ist's nur Spasse) und eine ausgezeichnete Gewandtheit im Schreiben, hervorstechend auch in dieser Composition des Hrn. M. Es wird sie Jedermann mit Vergnügen hören. Uebrigens sind die drey Stücke beträchtlich verschieden. No. 1 ist, im Texte und in der Musik, ein einfaches, naives, gemüthliches Liebesgeständniss des Freyers an die Mutter der Geliebten. Zuversichtig sagt sie: Ja. No. 2. Der Bote ist ein Gesangvogel, den der Bräutigam der Braut schicke und dem er die artigen Versehen mitgibt. Der höchst einfache Gesang hat viel Inniges, ohne alle Schmachterey. Die Begleitung durchgeführt. Beyder zusammen steht im besten Verhältnisse und gibt ein Bild eines tüchtig verliebten, aber heitern, beglückten Bräutigams. Dass die Begleitung mit viel Discretion ausgeführt seyn will, versteht sich von selbst. No. 3, durchcomponirt, ist vom Componisten in bester Laune aufgefasst und sagt ganz, was es soll.

Besonders spasshaft sind: das lange: Ach! (S. 10, unten) und dazu ein chromatischer Lauf über das halbe Pianoforte weg; die hoch gespannte, pathetische Harmonieführung in der Strophe: Und färbet — (S. 11 Mitte, u. folg.) und der Schluss. — Verschiedene frühere, grössere und kleinere Gesangstücke des Herrn M. (auch einige in seinen Opern) haben schon seit geraumer Zeit in dem Rec. die Ueberzeugung erregt, sein Naturtalent bestimme ihn zunächst für das Muntere, Fröhliche, Komische; und jene drey Lieder bestätigen diese Ueberzeugung. Es werde daher der Wunsch nicht unterdrückt: Möchte es Hrn. M. gefallen, uns einmal eine recht eigentliche komische Oper — eine Art Matrimonio segreto für unsere Tage, ohngefähr wie Rossini's Barbier, zu schenken. Des Tragirenden und Possirenden, so wie der Teufeleyen, hätten wir vor der Hand Vorrath genug auf dem Theater, und an nichts mehr Mangel, als an wahrhaft Frischem, Fröhlichem, heiter Belebendem: doch allerdings mit wahrem musikalischem Gehalte. Gerade diess, sollten wir denken, brauchte auch die jetzige, schrecklich ernst gewordene Welt; und — mit aller Achtung gegen unsere neuesten Opern-componisten sey es gesagt — wir wüssten unter den Deutschen keinen, der eben diess so vorzüglich liefern könnte, wie wahrscheinlich Hr. M., wenn er nämlich wollte, und, ohngeachtet des Spasses, Alles, was er vermag, ernstlich darauf verwendete. Der Italiener sagt: die komische Oper macht jetzt bey uns wenig bedeutendes Glück, und noch weniger gibt sie bedeutendes Anschn. Es mag dort so seyn; aber hier, bey uns, ist's anders; und es ist gut, dass es anders ist. Vielleicht erwiedert Hr. M.: Wir haben keine Dichter mehr, die wahrhaft komische Opern schreiben könnten. Es mag auch das so seyn; aber Männer, die artige, leicht hinfliessende Verse machen können — deren haben wir genug, und noch etwas mehr. Da gibt's nun Rath. Hr. M. blättere z. B. ein Bündel älterer italienischer Operntexte durch — wir meinen solche, die aus der Zeit stammen, wo die komische Oper durch Cimarosa, Salieri, Paisiello u. A. auf dem höchsten Gipfel stand — und gefällt ihm einer oder der andere dieser Texte, wie das gar nicht fehlen kann: so lasse er sich ihn durch so einen gewandten Versemann für deutsche Lebensverhältnisse und für unsere jetzige Musik zuschneiden, färben und appretiren; wobey er selbst dem Manne am besten beyräthig seyn kann. — — Es sollte dem Rec. sehr lieb seyn, wenn Hr. M. diese gelegentlichen Aeusserungen zur Beachtung und Prüfung zöge. Sie sind nicht nur gut gemeint, sondern auch gut bedacht; und was jenen letzten Rath des Rec. betrifft, nämlich, über die Dichtungen: so hält er ihn für probat, ohngeachtet er hier umsonst geboten wird, und auch ohne die geringste Rücksicht auf eigenes Interesse; denn der Rec. macht durchaus keine solchen Verse, wie sie hier zu wünschen und am Platze wären.

Rondoletto für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte, comp. — — von A. Sandelin, Kön. Preuss. Kammermusicus. Berlin, bey Wagenführ. (Pr. 12½ Gr.

Ein hübsches, munteres Thema, nach Rossini's Art, das man immer gern hört, wenn es im Laufe des Stücks wiederkömmt. Dazwischen wird nun aber Allerley abgesungen und abgespielt, dem wir durchaus keinen Geschmack abgewinnen können; denn es sind nur an einander gereihete, ziemlich abgebrauchte Figuren für die Singstimme; Figuren, die überdiess grossentheils von Instrumenten hergenommen, darum auch schwer auszuführen sind, und zum Theil für die Singstimme (wie man sich ausdrückt) wider den Mann gehen. Diesen Tadel zu rechtfertigen, wird es schon genügen, wenn wir folgende Bröcklein heraclzen:

Singstimme:

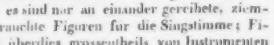

welche Stelle zwar erleichtert in kleinen Noten, aber da auch desto mattherziger und schaaler, beygesetzt wird. Fermate:

Singstimme:

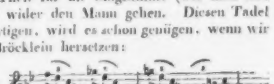

Zu was für Floskeleyen greift man, wenn man eigentlich nichts zu sagen hat! Ueber Verschiedenes in der Harmonie unsers Autors liesse sich auch sprechen, wenn's nöthig wäre. Nun wissen wir zwar, dass sich jetzt nicht wenige zarte Fräulein mit solchem Figuriren gern abquälen und von Harmonie gar keine Notiz nehmen: um diese Fräulein haben wir aber so wenig uns zu bekümmern, al

Dieses tumultuarischen Lebens überdrüssig ging sie in ihr vaterländisches Venedig, und lebte da einige Zeit in anständiger Stille. Sie trat nicht öffentlich auf, sondern gewährte nur auserlesenen Zirkeln gebildeter Menschen den Genuſs ihres schönen Talents.

Man sprach ihr in diesen Zirkeln gar viel Angenehmes vor von einem jungen, schönen, edeln und talentvollen Ausländer, der um seine Bildung zu vollenden von Neapel zurückgekehrt sey, und nun in Venedig zwar arm, doch sehr anständig lebe, und seine Bekannten durch seinen vortrefflichen Gesang, noch mehr durch sein vorzügliches Klavierspiel, wohl auch durch manche geistreiche, zarte und feurige Komposition erfreue. *Ah, il Sassone! il caro Sassone!* wiederholten besonders die Damen unaufhörlich. Man versprach Faustinen, den lieben Sachsen kennen zu lernen. Man lud eine Gesellschaft ein, und ihn unter dieser. Bescheiden, im einfachsten, unscheinbarsten Aufzuge erschien er, und trat, von dem Schimmer der Gesellschaft geblendet, zurück, bis man ihn zum Klavier führte. Er setzte sich, seine Phantasie riſs ihn hin, er spielte zum Entzücken, sang auch einige Stücke von seiner Komposition auf das reizendste. In sich und seine Kunst verlohren, bemerkte er vielleicht gar nicht, wie die glänzende Faustina unverrückt und bezaubert hinter seinem Stuhle stand, und wie alle Gefühle, die er seinem Instrumente mittheilte, auf ihrem ausdrucksvollen Gesicht wiederstrahleten. Sie aber fuhr mit dem Entschluſs nach Hause: dieser Hasse wird dein Gemahl oder keiner.

Und er wurde es, und sein Glück war für immer gegründet. Man gab ihm die Kapellmeisterstelle am *Conservatorio dell' Incurabili*; er schrieb deshalb meistens Kirchensachen, und sein Ruf verbreitete sich durch deren Vortrefflichkeit immer weiter. Auch nach Deutschland, namentlich nach Dresden. Der König August berief ihn zum Oberkapellmeister und seine Gattin zur ersten Sängerin; beyden wurden 12000 Thaler jährlichen Gehalts zugesichert. Faustina, die ihren jungen Gemahl gern verherrlicht sehen wollte, die des geräuschlosen Lebens doch vielleicht überdrüssig zu werden anfing, und die vielleicht auch darauf rechnete, daſs ihr an diesem Hofe der Freude und des feinern Genusses gar Manches zu Theil werden dürfte, was man eben nicht in Kontrakten specificirt —: Faustina vergaſs, daſs sie allein in London mehr Gehalt bekommen habe, folgte dem glücklichen Gatten gern, beyde kamen 1731 in Dresden an, wurden auf das ehrenvollste empfangen, fanden ein Opern-Personale, ein Orchester, ein gebildetes Publikum, wie kaum eins in der Welt, und debütirten — er als Komponist, sie als erste Sängerin — in seiner neuen Oper *Alessandro nelle Indie*. Beyde wuſsten, daſs man die gröſsten Erwartungen von ihnen hege; beyde hatten das Glück zu bemerken, sie haben auch diese Erwartungen übertroffen.

Es fand sich wirklich das und jenes für Faustinen, was im Kontrakt nicht stipulirt war. Man lieſs Hassen allein wieder nach Italien reisen. Er liebte nun einmal dies schöne Land so sehr, Ohngeachtet er etwas schwermüthig dahin kam, erwarb er sich doch in Rom, Venedig und Neapel neuen Ruhm. Man berief ihn auch auf einige Zeit nach London. Hier glückte es ihm mit seinen zarten Melodien, mit seiner wohlaufgesparten Kraft, mit seiner meistens durchsichtigen Harmonie weniger. Nach sieben oder acht Jahren, da sich Einiges in Dresden geändert hatte, sehnte man sich nach dem lang entbehrten, nicht glücklichen Reisenden, der ihm so angelegentlich, so schmeichelnd, zurückzukommen: er kam zurück, wurde in volle Thätigkeit gesetzt, genoſs des ausgezeichnetsten Beyfalls, und lebte nun mit seiner Gattin, wie man bemerkt haben will, recht glücklich *) Es läſst sich das denken — Er

*) Sein, nach dem Zeugnis aller, die ihn kannten, ganz vollkommen getroffenes Bildnis, das, in diesen Jahren von einem Mitgliede der Mengsischen Familie ganz vortrefflich in Mosaique gemahlt worden ist und sich unter der dresdner Sammlung befindet, könnte diesem zu widersprechen scheinen. Hasse hat da, besonders über den

sie sich um uns. Ihnen wird es auch gleichgültig seyn, dass sich der Verleger für acht Seiten weit gestochene Noten zwölf und einen halben Groschen bezahlen läßt: sie haben ja diese Groschen nicht zu erwerben. — Auf dem Titel steht: „78 Werk:“ wie ist das zu verstehen? Doch wohl nicht, wie sonst: dass nämlich der Autor 77 schon früher herausgegeben habe?

Die Burgruine und die Veilchen, Gesang für eine Sopranstimme mit Begleit. des Pianoforte und zweyer Waldhörner, comp. — — von Carl Blum. Berlin, bey Cosmar und Krause. (Pr. 10 Gr.)

Wir nennen hier den Lesern ein anziehendes, keineswegs gewöhnliches Gesangstück, von durchgehends angenehmer Wirkung, für eine Sängerin, die beträchtlich geübt ist, weiss, was sie singt, und im Stande ist, was sie weiss, in ihre Töne zu legen. Das artige Gedicht (den Verf. finden wir nicht genannt) ist eine kleine Romanze, und der Componist hat es nicht nur durchcomponirt, sondern — was freylich für die Gattung etwas zu weit gegangen ist und viele Wiederholungen der Worte veranlasst hat — er hat es gewissermassen wie eine kleine Cantate behandelt: doch verläuft er sich wenigstens nicht zu weit vom eigentlichen Romanzentone und von seiner Hauptmelodie. Der Gesang in seinem Wesentlichen ist aus dem Gedichte gezogen, wie es seyn soll: auch ist er ein wahrer Gesang; nicht, wie man das jetzt so oft empfängt, Clarinetten-, Geigen- oder Pianofortemusik, einer Singstimme vorgeschrieben. Die Begleitung des Pianoforte ist gewählt, bedeutsam, im guten Verhältnisse zum Gesange. Für die Waldhörner ist keine besondere Stimme beygelegt und in der Klavierstimme nur an einigen Stellen angemerkt, dass diese Stellen eigentlich für die Hörner sind. Da sie aber ohne Zweifel auch ausser diesen obligaten Sätzchen ihren Antheil haben werden und sich, wie das Ganze nun angeordnet ist, sehr gut ausnehmen müssen, so hätte man ihre Stimme beylegen sollen, wenn sie auch von Liebhabern selten gebraucht werden möchten und nicht geradezu nothwendig sind. Auszustellen finden wir gar nichts, ausser dass S. 5 oben, das „Thal“ zu einem „Thale“ gemacht ist, was das Metrum aufhebt und den Reim verwischt. Doch kann diess von der Sängerin sehr leicht in's Gleiche gebracht werden.

Fantaisie sur des airs de la Muette de Portici pour le Pianoforte et Violoncelle, comp. — — par Fréd. Aug. Kummer et Charl. Lasseck. Dresde, chez Meser. (Pr. 18 Gr.)

Die interessanten Melodieen finden wir angemessen gewählt, vortheilhaft gruppirt und verbunden, in angenehmer Art variirt, fortgesetzt etc. Alles mehr nach der Weise guter Potpourris, als eigentlicher Fantaisieen. Jedes der Instrumente ist in dem geltend gemacht, was ihm am günstigsten ist. Die Ausführung für beyde Spieler ist zwar nicht ganz leicht, doch auch nicht schwer. Nach alle diesem ein empfehlenswerthes Unterhaltungsstück. Verleger und Lithograph haben das Ihrige gethan.

Notiz (eingesandt.)

S. Maj. der König der Niederlande haben dem Musikdir. A. Neithardt vom Kaiser Franz Grenadier-Regimente, für einen zur Höchsten Vermählungsfeyer Ihrer Kön. Hoheiten des Prinzen Albrecht von Preussen mit Marianne, Prinzessin der Niederlande, componirten Festmarsch einen Brillantring überreichen lassen.

Anzeige zur Verhinderung möglicher Collisionen.

Bey dem Unterzeichneten erscheint zur Leipziger Herbstmesse 1830:

Salomon

grosses Oratorium in drey Abtheilungen von G. F. Händel.

1) Im Klavier-Auszuge mit deutschem Texte. Ladenpreis 24 Francs od. 6¾ Thlr. Pr. Cour.
2) In einzelnen gestochenen Chorstimmen à 25 Cents. (od. 2 Sgr.) pro Blatt, — bearbeitet für heutige Zeit.

N. Simrock.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October. Nº. 43. 1830.

Anzeige zweyer Lehrgedichte über Musik, die in Dr. *Lichtenthals Bibliographie nachzutragen sind.*

Die musikalische Literatur hat seit Forkel bedeutenden Zuwachs erhalten, und *Dr.* Lichtenthals Bemühungen, diesen zu sammeln und eine bis auf die neueste Zeit fortgesetzte musikalische Bibliographie zu liefern, verdient den Dank Aller, für welche die Sache Interesse hat. Bey der ungeheuern Büchermasse ist es dem Einzelnen fast unmöglich, Alles zu überschauen ohne irgend etwas zu übersehen. Es mag also nicht unverdienstlich seyn, zur Ergänzung des Fehlenden ein Scherflein beyzutragen, um so mehr, wenn es Schriften betrifft, welche auch anderwärts unbeachtet geblieben und mit völliger Vergessenheit bedroht sind. Diese, so wie sonstige Notizen, einem künftigen Fortsetzer des Forkel-Lichtenthal'schen Werkes, oder überhaupt dem musikalischen Publicum zur Kenntniss zu bringen, dürfte kein Ort geeigneter seyn, als eben ein Blatt, das, der Musik und ihren Erzeugnissen gewidmet, von keinem musikalischen Literator übergangen werden kann, und ich wähle daher die Musikalische Zeitung, um einige Ergänzungen zu geben.

Ich mache den Anfang mit zwey französischen Lehrgedichten, deren eines, merkwürdig genug, selbst an dem Orte, wo es erschien, fast völlig unbekannt geblieben ist. Die Art, wie ich es, mit nicht geringer Mühe, aufgefunden, wird diess zeigen.

In Choron's Dict. hist. des musiciens steht im Artikel Yriarte Folgendes: L'auteur d'un poëme en quatre chants sur la Musique, publié en 1811, cite dans ses notes des fragments d'une traduction en vers français de l'ouvrage d'Yriarte. Neugierig, diess französische Gedicht kennen zu lernen, hoffte ich es bey meiner Ankunft in Paris leicht zu finden. Aber ich irrte. Die kön. und andere Bibliotheken hatten es nicht; Buchhändler, deren ich nicht wenige fragte, wussten nichts von der Existenz desselben, und überhaupt wer bey ihnen etwas sucht, das vor 10 oder 20 Jahren erschienen, kann versichert seyn, diess meist vergebens zu thun. Denn der französische Buchhandel, von dem deutschen wesentlich verschieden, ermangelt eines Centralorts, wo man, wie in Leipzig, längst gedruckte Werke in Magazinen aufbewahrt; die Verleger meinen Alles schnell veräussern zu müssen; was sie nicht gleich absetzen, überlassen sie den Büchertrödlern (Bouquinistes), die selten wissen, was sie haben, und wo es auf blossen Zufall ankommt, etwas zu finden oder nicht.

Ich fragte Hrn. Fétis. Er schlug in Lichtenthal nach (was ich freylich selber gekonnt und gethan), und als dieser ihn ohne Auskunft liess, wusste er eben so wenig zu sagen. Das Sicherste schien, mich an die Quelle meiner Notiz, nämlich an die Herausgeber des Dict. des Musiciens selbst zu wenden; allein Choron verwies mich an Fayolle, den eigentlichen Verfasser, der aber abwesend war. Durch die fehlgeschlagenen Versuche nur hartnäckiger geworden, setzte ich die Jagd fort. In Baubier's Dict. des Anonymes fand ich, dass der Verfasser Bondenave heisse; nun hoffte ich in Quérard's Bibliographie unter diesem Namen in's Reine zu kommen, allein hier wie dort war Ort und Jahr, nicht aber der Verleger angegeben. Endlich trieb ich die bey Treuttel erscheinende Bibliographie générale de la France auf und das Langgesuchte war gefunden. Ich ging zu dem Verleger, und war so glücklich, eines Exemplares habhaft zu werden.

Und dieser Fund, war er des Suchens Mühe werth? — Warum nicht? Wenn dem Philologen schon ein paar Varianten, dem Bibliographen eine berichtigte Jahrzahl belohnend sind, wie viel mehr musste mich der Fund eines ganzen Buches freuen, das mich wenigstens ein paar Stiefelsohlen

gekostet. Ich lege den Inhalt des Gedichtes dar, und man wird dann über den Werth des Kleinods selber urtheilen können.

Es führt den Titel: La Musique, poëme en quatre chants. Paris. Le Normant. 1811. VI u. 103 S. gr. 8. Auf der Rückseite des Titels die Worte: Le Poëme a été composé en l'annee 1793.

Der erste Gesang beginnt mit einer Einladung Aller, „welche die schöne Kunst, die Zierde des Lebens pflegen, die süsse Melodie mit dem Reize der Verse vereinigen, ihre Stimme mit der Harfe der Schönen vermählen oder im Tempel Euterpe's und Erato's sich den Preis streitig machen.“ Der Dichter verspricht ihnen: „die Geschichte ihrer Lieblingskunst zu entwerfen; von dem Gesange und der Stimme zu reden; den Instrumenten ihre Gesetze vorzuschreiben und die Spiele der Polyhymnia zu schildern,“ unter denen er, wie der Verfolg zeigt, die Opern versteht.

Ohne Anrufung einer Muse schreitet er aus eigenen Kräften sogleich zum Werke, und geht zur Geschichte über, die den Stoff des ersten Gesanges bildet. Die Musik, in Aegypten entsprossen, wird von da nach Griechenland herübergebracht, wandert von hier nach Rom, wo sie unter den Kaisern, besonders unter Nero, blüht, später durch den Einbruch der Barbaren den Untergang findet, aber sich in die christliche Kirche flüchtend durch Ambrosius neu ersteht, durch Guido vervollkommnet wird u. s. w. bis sie zur Vollendung hinangewachsen, in welcher sie Gluck's unsterbliche Werke zeigen. Weiter führt der Verf. seine Geschichte nicht, sondern lässt als Episode die Anecdote von dem Sänger Stradella (der durch den Zauber seiner Stimme den Arm seines Mörders entwaffnet) folgen, und beschliesst damit den Gesang.

Dass von der Geschichte nur die Hauptmomente angehoben werden konnten, wenn nicht der Gesang zum Bande erwachsen sollte, ist natürlich. Allein die Wahl und Darstellung derselben verräth nur oberflächliche Kenntniss und an der historischen Richtigkeit hapert's mitunter auch. Der Verf. lässt z. B. den Guido von Arezzo sich auf dem Klaviere seinen Gesang begleiten und den Contrapunct unter seinen Fingern entstehen. Am besten geschildert ist das Zeitalter Ludwigs XIV; auch die Stelle, wo mit Begeistrung über Gluck gesprochen wird, ist schön.

Mit dem zweyten Gesange tritt der Verf. sein Amt als Lehrdichter an. Die Tonkunst, sagt er, (doch mit einer weit poetischern Phrase, die ich kürzer zusammenfasse) sey „ein treuloses und schiffbruchreiches Meer, wo man nicht auf's ungefähr sein Schiff den Wogen Preis geben dürfe; Rousseau soll als Leitstern und Compass dienen.“ Ihm selbst dient derselbe gleich als Vorbild zu einer langen Stelle über das Genie, die jedoch in Rousseau's Prose weit schöner ist, und die Rathgebungen an Kunstjünger fasst dann als Quintessenz folgender Vers zusammen:

Lis, medite long-temps les écrits de Rameau,
Prends Gluck pour ton modèle et pour juge Rousseau;

welches Letzte übel zusammenstimmt mit dem Vorhergegangenen:

Jeune homme, que ton coeur soit ton juge et ta loi,

nicht zu gedenken, dass der Richter für's erste schon das Gesetzbuch verwerfen würde.

Nachdem gesagt ist, dass die Musik aus Ton und Zeitmaass bestehe u. s. w., kommt der Verf. auf die Singstimme und gibt für Sänger und Componisten allerley Lehren, die nicht in der besten Ordnung auf einander folgen und mitunter auch an sich wunderlich genug sind. So z. B. klingt es komisch, wenn er in wohl gemeintem Ernste den Rath gibt, nicht zu versuchen, das viertelstönige Geschlecht der feinerfühlenden Griechen wieder aufzubringen, weil dasselbe — den Franzosen übel behage. Doch gibt es auch heilsame Vorschriften, wie folgende:

Mais ne prodigues pas les ornements frivoles;
Fidèle traducteur, imitez les paroles;
Etudiez la langue et ses divers accens
Et surtout evitez l'absurde contre-sens.
D'un amant malheureux je vous peins la tristesse,
Et vos temps sautillants respirent l'allegresse etc.

eine Stelle, die, wenn sie jetzt geschrieben wäre, leicht als Seitenhieb auf einen allbeliebten Tonsetzer gedeutet werden könnte.

Einer Verwünschung der Unsitte, für den Gesang Menschen zu verstummeln, folgt sodann ein hohes Lob der französischen Singkunst (!); auch andere Sänger und Sängerinnen werden verschiedene mit Namen aufgeführt. Gossec's, Pergolesi's, Durante's, Scarlatti's u. a. Gesangcompositionen gepriesen, zuletzt über Cantaten, Lieder und Romanzen gesprochen und hierauf eine Episode (über Heinrich und Gabriele) geknüpft, die den Gesang beschliesst.

Der dritte Gesang beschäftigt sich mit den

Instrumenten. Eine ziemlich lange Einleitung preist das Glück der Einsamkeit, wie sie, den Studien und Künsten gewidmet, etwa Horaz zu Tibur genossen, wo er dem Virgil beym Gesange vorgegeigt.

Unter den Instrumenten macht die Pansflöte (Syrinx) den Anfang, die sich der Verf. mit Tonlöchern gedacht haben muss, weil er sie unter den Fingern des Erfinders tönen lässt. Ueber die neueren Blasinstrumente geht er hinweg, um bey der Orgel zu verweilen, deren Schilderung, in wohlklingenden Versen und mit Begeisterung entworfen, etwas weniger poetisch, nämlich mit Donnerwettern, Sturmwinden, Wasserfällen und was noch sonst ihm die Orgel malt, sparsamer seyn sollte. Einige Orgelspieler, doch nur französische, werden vorgeführt, und es ist kein Wunder, wenn der Verf. in seiner poetischen Ansicht als Ideal eines solchen Künstlers den Ballhâtre preist, der ein jüngstes Gericht und die Erschütterung des Weltalls so vorzustellen vermocht, dass die Zuhörer den Einsturz der Kirche befürchtet.

Es folgen nun die Saiteninstrumente, unter denen die Violine den Anfang macht. Eine Warnung gegen das zu häufige Quitschen in der Höhe (was Mattheson sehr gut Stegefideley nannte) möchte nicht selten gute Anwendung finden. Die anderen Bogeninstrumente werden kürzer abgethan und der Verf. geht dann zu verschiedenen Gattungen von Tonstücken über, Sonate, Concert, Menuett. Letzteres führt ihn zur Tanz- und Ballettkunst, worauf von ländlichen Tänzen bey Dudelsack und Hirtenflöte gesprochen, dann durch das Lob von Monarchen, welche die Tonkunst gepflegt und von Künstlern, die sich ausgezeichnet, auf die Symphonie geleitet wird, als deren Meistercomponisten Haydn und — Pleyel gepriesen werden. Von den nun folgenden Lehren, durch Musik die ganze Natur, Zephyrgesäusel, Löwengebrüll u. s. w. zu malen, wird das Gegentheil zu befolgen seyn. Auch ein förmliches Recept zur Schilderung eines Liebe schmachtenden Herzens ist gegeben. Wider den Missbrauch geräuschvoller Instrumentation hingegen wird gut gesprochen:

— Chassez ces bruyantes cymbales,
Ces triangles aigus, barbares instruments
Qui dans les camps d'Achmet charment les Ottomans.
Ils ne conviennent point dans nos concerts paisibles,
Laissez-les à Bellone etc.

Was würde der Verf. erst heute zu Rossini sagen! Eine Schlachtbeschreibung schliesst den Gesang.

Der vierte ist der Oper gewidmet. Die Geschichte des griechischen Theaters, vom Thespiskarren beginnend, geht voran und der Verf. springt dann schnell ins neuere Rom, nach Neapel und Florenz hinüber, um noch schneller — nach einigen Versen — bey Gluck und Piccini anzulangen, „denen Frankreich den Ruhm und das Glück verdankt, trotz Rousseau's Vorwürfen, seine kalte, nâselnde und wenig sonore Sprache nicht von dem singenden Parnasse durch Euterpe verbannt zu sehen.“ St. Evremont's Einwürfe gegen die Oper werden abgefertigt und der Verf. kommt dann auf Gluck zurück, dem er eine drey Seiten lange Stelle, eine der glänzendsten des ganzen Gedichts, widmet. Weiter hinab trifft man Gretry, dessen „göttliche Harmonie“ gepriesen und der nun auch als Meister und Führer gepriesen wird. Einige französische Sänger und Sängerinnen werden dann gerühmt, deren Lob wieder mit Lehren an Tonsetzer abwechselt; hierauf folgt, nachdem Sacchini's erwähnt ist, Racine und Corneille, als Parallele zu Gluck und Piccini u. s. w. u. s. w., denn in Alles ohne Ordnung durch einander Geworfelte einzeln einzugehen, würde zu vielen Raum nehmen. Zuletzt wird die Aufführung des Händel'schen Messias beschrieben, worauf mit einer kurzen Nachrede über den Verf. selbst, dieser Gesang und das Gedicht sein Ende nimmt.

Es folgen noch, auf 30 Seiten, Anmerkungen, in welchen nichts besonders Wichtiges enthalten ist. Das Beste darin sind die zwey in Versen übersetzte Stellen des Ytiarte, deren Anführung in Choron mich auf die Nachsuchung des Gedichts geführt.

Das andere der beyden Lehrgedichte hat folgenden Titel:

Art lyrique, Poëme, avec des notes et des variantes, par Alexis Lucot. Paris. Fantés, 1821. III und 125 S. in 12.

Der Verf. sagt in der Vorrede, Frankreich habe bis jetzt eines musikalischen Lehrgedichtes ermangelt; also auch ihm blieb das vorige unbekannt!

Seines zerfällt ebenfalls in vier Gesänge. Der erste schildert, nach Anrufung Euterpe's, die Macht der Tonkunst (Arion; Orpheus; David vor Saul); die Wirkung auf Thiere (wobey die Geschichte einer kranken Kuh in Schottland vorkommt, die keine Milch mehr gab und nach vergeblicher

Anwendung von Arzeneyen endlich durch den blossen Gesang der Melkerin geheilt und milchgiebig wurde. In einer Note verbürgt der Verf. die Wahrheit des Factums, welches freylich schwergläubige Leser antreffen dürfte. Tarantel. — Es verdient als ein Beweis gründlicher Kenntniss angeführt zu werden, dass er den Schweizer Kuhreigen eine gelehrte Fuge nennt!

Citons de Pfeffel'ste vos fugue savante
Que les lois ont proscrite. Un jeune pastoureau
Des sons flatteur du Ranz enfle son chalumeau u. s. w.

Nach diesem wird zu dem Ursprunge der Musik hinübergelenkt, die Geschichte der Kunst flüchtig berührt, als Episode eine Liebesgeschichte eingeflochten und zum zuletzt noch „das Gesetzbuch der Tonmuse" gegeben, nämlich etwas Weniges über Notenlinien, Tonleiter, Kreuz und Be, so wie über die Schlüssel genug, und mit der Erinnerung, dass das angeborene Genie vor Allem nöthig sey, geschlossen.

Der zweyte Gesang handelt über Kirchenmusik. Vorwurf der Entartung des ächten Styls; Klage über Missbräuche in Frankreich. Eine polemische Stelle gegen St. Eustache und eine andere pariser Kirche, wohin

S'empresse le dimanche une sainte affluence
Qui pour adorer Dieu vient bruyler en cadence,

ist nicht ohne komische Kraft und ich widerstehe kaum der Versuchung, sie ganz abzuschreiben.

In den Tadel des Serpents, wie er hier gebräuchlich, stimme ich völlig ein; aber wunderlich ist es, wenn der Verf. dagegen die Harfe in die Kirche eingeführt wünscht, „weil ihr Klang die Echos von Sion entzündet habe." Die Schilderung der Orgel und des Orgelspieles enthält viel Schönes. Beschreibung der Messe — Te deum — Todtenfeyer — Vermählung. Seltsames verlangt er von dem Organisten bey der Einsetzung eines Brautpaars und ich hebe die Stelle als Curiosum aus.

Mais quand le peuple heureux vient jurer à l'autel
De la fidélité le serment solennel,
Par des sons expressifs, des chants pleins de noblesse,
Organiste, aux époux inspires la largesse:
Si vous forciez le sons à garder son serment,
Qu'on verrait de maris benir votre talent!

Vierter Gesang: Fortsetzung der Theatermusik; Tonmalerey; Schilderung der verschiedenen Charactere und Affecte: Stolz, Zorn, Wuth, Hass, Furcht, Trauer, Verzweiflung, Lust, Freude, Freundschaft und Liebe; Alles meist nach Goetry's Essai sur la Musique. — Recitativ; Chöre; Ballettmusik. Uebergang zur Kammermusik: Concerte, Symphonieen, Solos u. s. w. Was über die Anordnung eines Concerts, über die Wahl der Tonstücke, so wie über musikalische Privatzirkel gesagt wird, ist echt französisch.

Nachdem nun noch von Serenaten und Jägerstücken gesprochen ist, macht ein Gebet an den Gott der Harmonie, einige Complimente an lebende französische Tonsetzer und Weihrauch für den Kunst liebenden und schätzenden Ludwig (XVIII) den Beschluss.

Zugegeben ist, ausser 37 Seiten Anmerkungen, ein mangelhaftes, auf gut Glück zusammengerafftes Verzeichniss berühmter Componisten.

G. E. Anders.

Nachrichten.

Bologna, den 4ten August. Unlängst las ich hier die Ankündigung eines neuen musikalisch-biographischen Dictionnärs des Hrn. Fétis, bekenne aber aufrichtig, dass mir eben diese Ankündigung, welche der Verf. mit der Bibliografia della Musica bey der Hand, hingeworfen zu haben scheint, um die Vollständigkeit des Werkes selbst nicht wenig bange macht. Erlauben Sie mir blos einige Worte über die vom Hrn. Fétis benutzten Quellen zu sprechen; alles Uebrige in dieser Ankündigung enthaltene, und was überhaupt von der Genauigkeit, Gründlichkeit und dem kritischen Theile dieses Wörterbuchs zu erwarten ist, mögen Andere beurtheilen und prognosticiren.

Anfangs wird gesagt: „Ohne zu sprechen von den alten Biographieen von Mattheson, Wilisch, Adami, Moller, Walther, Hiller etc." Warum gerade die in jener Bibliografia hinter einander stehende drey (davon zwey dunkle) Schriftsteller Wilisch, Adami, Moller wählen? Und ist denn Walther's Lexicon nicht älter als Mattheson's Ehrenpforte? — Gleich darauf heisst es: „Deutschland würde mir zwey allgemeine biographische Wörterbücher darbieten" (versteht sich, Walther und Gerber; also abermals Walther) „in England drey Sammlungen, in Italien vier grössere oder kleinere, in Frankreich Choron und Fayolle's Wörterbuch." Die Richtigkeit dieser Zahlen wird man aus dem Folgenden ersehen. Nun zu den vom Verf. angeführten Quellen, die, wie sie da stehen, Frankreich etwa abgerechnet, eben keine grosse Ergiebigkeit für Neueres darbieten.

Für Deutschland. Gerber (wird wahrscheinlich, wie es Choron und Fayolle vor zwanzig Jahren gethan, ganz übersetzt oder im Auszuge gegeben werden; Hr. Fétis hat aber, wie er sagt, Gerbers Quellen selbst nachgesucht und mehre seiner Unrichtigkeiten berichtigt), Lipowsky (zum Theil auch schon von Gerber benutzt), die biographischen Artikel der Leipziger und Wiener musikal. Zeitungen, der Cäcilia und Eutonia, des Conversationslexicons (dessen äusserst wenige in den vorigen nicht vorhandenen musikal. Biographieen mangelhaft, zum Theil auch fehlerhaft abgefasst sind) und eine Menge einzeln gedruckter Lebensbeschreibungen. Da sich nun die in benannten Zeitschriften seit 1812, bis wie weit Gerber ungefähr reicht, kaum hundert kürzere oder längere biographische Notizen befinden, so würde Hr. F. in dieser Hinsicht vor Gerber sehr wenig voraus haben, hätte er nicht die Geduld gehabt, in ihnen, wohl auch in anderen analogen deutschen Zeitschriften, alle seit jenem Jahre über deutsche Musiker so reichlich enthaltene Nachrichten zu sammeln und zu ordnen. Von dem für sein Werk wichtigen, Anfangs zu Leipzig mit zehn Nachträgen 1818 — 28, sodann von Whistling in einer vermehrten zweyten Auflage zusammen gedruckten Handbuche der musikalischen Literatur etc. schweigt er ganz. Hat er's benutzt und, vorausgesetzt er gibt, wie es auch seyn soll, die verschiedenen Ausgaben der gedruckten Werke an, so muss sein Dictionnär schon darum mehr als die angekündigten vier starken Octavbände einnehmen, weil schon Gerber allein sechs Bände, und besagtes Handbuch zwey starke, klein gedruckte Octavbände ausmachen. Eine andere Kleinigkeit: Wie wird es mit der Orthographie deutscher Namen und Titel aussehen, die sonst in der Revue musicale so grausam entstellt werden?

Für Italien (et hinc illae lacrimae!) Mazzucchelli (enthält nur die Buchstaben A und B, und eigentlich nur, unter der Rubrik Aretino, eine ausführliche Lebensbeschreibung Guido's); Affò (enthält in Allem drey bekannte Musiker); die Geschichtschreiber Martini, Burney, Hawkins, Forkel (alle vier schon von Gerber benutzt); Bertini's zu Palermo 1814 gedrucktes musikalisch-biographisches Dictionnär (ist ein elender, abgekürzter, mangelhafter Auszug aus Choron und Fayolle, deren Werk wieder aus Gerbers altem Lexicon abgeschrieben ist, und enthält beyläufig funfzig bey seinen Vorgängern nicht erwähnte italienische Musiker); Gervasoni (hat seiner, notabene 1812 erschienenen Nuova teoria di musica, die keine neue Theorie enthält, Nachrichten über ungefähr 300 italienische Musiker in alphabetischer Ordnung vorausgeschickt, die aber theils schon aus Gerber bekannt, grösstentheils aber auch sehr kurz und mangelhaft, und selbst bey dunkeln Individuen mit übertriebenen Lobessprüchen abgefasst sind); die zu Neapel 1819 erschienenen Lebensbeschreibungen neapolitanischer Componisten und Sänger (sind bloss 25 von den älteren, äusserst nachlässig abgefasst, und bey Gerber weit vollständiger); Baini's Nachrichten über die römische Schule, in dessen Lebensbeschreibung Palestrina's. Alle diese Werke, fährt Hr. Fétis fort (wo bleiben denn jene von Fantuzzi, Fabroni u. A.?), haben mir köstliche Materialien verschafft, um mit Genauigkeit von Italiens Musikern zu handeln. — Wer sieht nicht, dass, Baini's Werk abgerechnet, es hier mit den (neueren) köstlichen Materialien, mit der Genauigkeit und Vollständigkeit sehr betrübt aussieht, wenn anders der Verf. nicht andere gute Quellen benutzt hat, worunter aber freylich das von ihm seit der Entstehung seiner Revue immerwährend für Italien auszugsweise übersetzte erbärmliche Mailänder Theaterjournal nicht zu verstehn ist. — Aber eben nach Baini's Schrift zu urtheilen, müssen wir von den übrigen älteren italienischen Schulen so Manches nicht wissen. Ewig Schade, dass nicht ein Forkel anstatt Burney Italien bereist hat. — Um nur eins zu sagen, welch ein Schatz liesse sich nicht in der Bibliothek des hiesigen Liceo musicale auffinden!

Für Frankreich. Laborde (schon von Gerber benutzt); Choron und Fayolle (die Gerbers altes Lexicon fast gänzlich übersetzt haben, und sein neueres ist für Frankreich vollständiger als ihr Dictionnaire des Musiciens); Michaud, Beauvais, Quérard, Barbier (deren nebenher besprochene Musiker theils bekannt, die übrigen aber in geringer Anzahl sind); die (von obbenannter Bibliografia mit besonderm Fleisse angezeigten) Almanachs des spectacles, und andere von den Herren Boisgelou, Van Praet und Beffara dem Verf. dargebotene Hülfsquellen u. s. w. lassen hingegen eine gute Ausbeute, und wenigstens den französischen Theil als den vollständigern hoffen.

Für England. Burney und Hawkins (schon von Gerber benutzt; und Jones und Busby?); die im J. 1814 gedruckte Musical Biography (ist sehr mangelhaft und mit grosser Nachlässigkeit geschrieben);

das musikalische Wörterbuch vom J. 1824 (?) — Die neueren englischen musikalischen Zeitschriften werden gar nicht erwähnt. Eben so schweigt diese Ankündigung von allen seit zwanzig Jahren in Deutschland, Italien, Frankreich und England erschienenen Musik-Katalogen. Noch liesse sich in Betreff der Quellen so Manches sagen, aber genug. —

Schlüsslich äussert Hr. F. sein Werk werde das vollständigste bisher erschienene musikalisch-biographische seyn; das soll und muss es ganz natürlich in Betreff der Artikel, weil seit Gerber's neuem Lexicon viele Jahre verflossen sind; ob aber die Artikel selbst am vollständigsten abgefasst seyn werden, muss die Zeit lehren.

Bremen, im Juny. Die berühmte Sängerin Mad. Schmidt, geb. Kati Kettel, hat hier in Concert und Oper grossen Beyfall geerntet. Den Tancred musste sie zweymal in einer Woche singen; das Haus war stets besetzt. Am 9ten März reiste sie nach Hannover, von da nach Aachen, dort engegirt. Hr. Pott aus Hannover zeigte sich als braven Violoncellspieler mit vielem Beyfalle. In Hrn. Fehrmanns Concerte (des Sängers) wurde die Ouverture zu Wilh. Tell zwar hoch geschätzt, aber doch auch manirirt befunden. Hr. Aug. Ochermal spielte eigene Violincompositionen sehr brav, wie immer. Die Steyermärkischen Alpensänger Fischer, Schweizar, Laufer und Daburger haben sich mit ihrer Nationalmusik sehr beliebt gemacht. Fischers Tenor hat eine sehr hohe Fistel. Daburger zeichnet sich auf der Mundharmonica aus und die Anderen spielen eine Art Hackebret, das mit den Fingern gerissen wird. — Das Concert zum Vortheile der Ueberschwemmten trug 270 Thlr., wozu noch andere reiche Hülfe kam, gegen 11000 Thlr. Die lange erwartete Oper des gebornen Bremers, Hrn. Heinrich Berck, ist am 3osten März zum Vortheile des Schauspielers und Komikers Hrn. Boje aufgeführt worden. Seither hörte man schon lange von diesem Schüler und unbedingten Anhänger Rossini's sehr gewagte und harte Urtheile gegen alle andere Componisten, auch selbst gegen Mozart und Beethoven, indem dieser musikalische Absolutist nur seinen Rossini als Souverain im Reiche der Töne gelten lassen wollte. Man war also desto mehr gespannt auf die Erscheinung seines eigenen Werkes, um zu wissen, ob er sich darin als ächten Vasallen Rossini's bewähren, oder vielleicht gar als Original zeigen würde, zumal da es das erstemal ist, dass von einem gebornen Bremer eine selbst componirte Oper aufgeführt wird. Diese neue Oper hat den Titel: „Balduin, Herzog von Spoleto; heroische Oper in zwey Acten, Musik von H. Berck." (Der Name des Componisten ist auf dem Zettel genannt, nicht aber der Verf. des Stücks oder des Buches). Der Tenorist Hr. Knaust, gab den Balduin, Dem. Buscher die Mathilde, seine Gattin, deren Vertraute Olympia von Dem. Jungblum recht brav gegeben wurde, so wie Rambold, Balduins Waffengefährte, von dem trefflichen Bassisten Hrn. Köckert, und Rodrigo, Hr. von Foligni, ein erklärter Feind Balduins, von Hrn. Suhr, einem wackern Tenoristen, dessen Spiel und Bewegung nur lebhafter seyn müssten. Die Wahl des sehr mittelmässigen Textbuches war nicht glücklich getroffen: die Sprache ist höchst prosaisch und alltäglich, die Handlung verbraucht und schleppend. Da überdiess auch zwischen den Gesangstücken kein Dialog, sondern nur Recitative statt fanden (was bekanntlich italienische Mode ist), so war Alles dunkel und unverständlich, und nur mit Mühe konnte man folgenden Gang der Handlung errathen. Balduin wird von Rodrigo verfolgt, weil Mathilde, vormals die Geliebte des Letztern, ihm untreu geworden und sich mit seinem Feinde Balduin vermählt hat, dem sie zwey Kinder geboren, die in mehren Scenen eine angenehme Wirkung thun. Balduin und Rambold werden gefangen und gefesselt, entkommen aber und flichen nach einer Bauerhütte, wo Mathilde, die alle Liebesanträge Rodrigo's zurückgewiesen und ihrem Gatten treu geblieben, diesen letztern wieder findet (eine effectvolle rührende Scene). Durch ein Liebesverständniss mit Olympia wird Robert (Hr. Hartig, Bariton) zum Verräther an seinem Herrn und Gebieter Rodrigo, so dass dieser letztere im Kampfe zwischen den beyderseitigen Truppen gefährlich verwundet wird, zuletzt aber doch von Balduin auf dem Schlachtfelde Verzeihung erhält, indem beyde sich versöhnen und umarmen, Robert aber mit Olympia verbunden wird. Dieser Stoff bietet dem Schauspieler leider weniger Vortheile, als dem Compositeur. Die kriegerische Musik und die Märsche sind gut gelungen, in der Ouverture und in den pathetischen Stellen ist das Heroische glücklich ausgedrückt, aber an recht originellen Melodieen ist Mangel, das Orchester ist zu sehr überladen, die Gesangpartieen können also nicht durchdringen, man hört die Stimmen oft gar nicht, weil sie von der

reichen Instrumentirung zu gedeckt sind (die grosse Trommel und Posaunen sind nicht vergessen); ausserdem ist die Nachahmung Rossini's auffallend und es fehlt nicht an offenbaren Reminiscenzen aus Opern Rossini's und Auber's. Im 2ten Acte glaubt man sogar das bekannte Fischermarktlied aus der Stummen von Portici zu hören; indess sagt man, diese Oper Balduin solle doch schon eher componirt seyn, als die Stumme von Portici. Also: „die schönen Geister begegnen sich.“ Der 2te Act ist offenbar besser gelungen und reicher bedacht, als der erste; die Kunstmittel und die Hebel der Kunst sind besser gehandhabt, hier treten z. B. Pizzicato's, Hornsolo's, Blasharmonieen u. dgl. ein. Allein das Quartett im Finale des zweyten Acts zeigt keinen Reichthum an Gedanken, indem je zwey und zwey Personen das Thema nur im Unisono singen, obwohl die Melodie angenehm ist. Der erste Act wurde auch nicht so gut executirt, wie der zweyte; einige Fermaten und Verzierungen des Gesanges waren nicht in Harmonie mit dem Orchester und erzeugten Misstöne, wiewohl sonst nicht gegen den reinen Satz gefehlt ist. Die Blasinstrumente sind im Allgemeinen zu wenig beschäftigt; indess ist das Werk doch für ein italienisches Theater berechnet, die schwierigen, Rossini'schen Coloraturen sind nur für italienische Sänger bestimmt, unsere Schauspieler konnten nicht damit zu Stande kommen und haben sich mühsam genug damit abgequält. Einige Arien waren undankbar, auch die Instrumentirung oft nicht klar und einfach genug. Das Violoncello ist viel beschäftigt. An guten Duetts ist Mangel; die Chöre der Krieger sind grossartig, die der Landleute angenehm und gefällig. An Tänzen und Tanzmusik fehlt es ganz, da es eine Opera seria ist. Der junge Componist hatte die verdiente Genugthuung, am Schlusse hervorgerufen zu werden: er erschien und dankte nur mit einer Verbeugung. Mehre Arien wurden lebhaft applaudirt, und schon am zweyten Tage, den 15ten April, wurde diese Oper wiederholt, auch diessmal bey ziemlich besetztem Hause. Sie soll in Italien componirt seyn, wo der Künstler sich mehre Jahre hindurch, meist in Rossini's Nähe, in Bologna, Padua und anderen Oertern aufhielt. Er verdient Ermunterung, denn er ist gewiss fähig, sich noch mehr zu vervollkommnen. Das vorletzte oder 15te Privatmittwochsconcert im Krameramthause fand am 31sten März statt, worin das Vorzüglichste die grossartigen Gesangstücke aus Glucks Iphigenie in Tauris waren, die unter Leitung unsers Riem gut vorgetragen wurden, so wie auch eine Arie von Haydn, gesungen von D. Buscher. An Instrumentalmusik dagegen hörten wir eine Ouverture von Onslow und eine Mozartsche Symphonie. An Concert- und Kammermusik endlich: ein Adagio nebst Polonaise, auf dem Violoncelle von unserm Hrn. Weingart recht brav gespielt, so wie ein Clarinettconcert, von Hrn. Heilrich mit vielem Ausdrucke und mit Fertigkeit geblasen. Die Instrumentalmusik ohne Gesang dirigirt Hr. Ochernal in diesen Privatconcerten. Mit Recht dringt Hr. Riem auf die ältere Opernmusik, als die eigentlich gediegene, da er, einem besonnenen Systeme anhängend und einen bessern Geschmack vorziehend, dem frivolen Flitterstaate unserer modernen Opernmusik natürlich nicht huldigen kann. Einer zweyten Aufführung der Jessonda von Spohr im Concertsaale durch Hrn. Grabau sieht man erwartungsvoll entgegen. Auf unserer Bühne soll nächstens auch die komische Oper: das Pfefferrösel, die in Hamburg und Hannover so enthusiastisch aufgenommen und so oft wiederholt ist, in die Scene gesetzt werden. Desgleichen auch die Oper: Die Braut (la fiancée) von Auber, die in Berlin ungemein gefiel. Sie sehen, unsere thätige Theaterdirection will hinter den anderen Bühnen nicht zurück bleiben. Von Spontini kennen wir nur erst zwey Opern: Cortez und die Vestalin. Die Stumme von Portici wird noch oft wiederholt, der Vampyr von Marschner ist aber zur Ruhe gegangen.

Leipzig, am 22sten Octbr. Unser drittes Abonnement-Concert wurde mit der schönen Symphonie von J. Haydn eröffnet, die mit dem Paukenwirbel anfängt und in dem höchst gefälligen Andante das lieblichste Violinsolo einwebt, was von unserm Concertmeister Hrn. Matthäi so zierlich und geschmackvoll vorgetragen wurde, als es nur gewünscht werden konnte. Nach einer grossen Arie mit Chor aus Zelmira von Rossini, von Fräul. H. Grabau schön gesungen, entrückte uns das meisterliche A moll-Concert von Hummel, in jeder Hinsicht meisterlich ausgeführt von Fräul. von Belleville (nicht aus München, sondern seit längerer Zeit stets auf Reisen). Der zweyte Theil begann mit der wahrhaft grossen Ouverture Beethovens zu Coriolan, die zur Freude Aller vortrefflich gespielt wurde, wie die Symphonie. Ein Terzett aus Zelmira wurde von Fräul. Grabau, Mad. Franchetti-Walzel und Hrn. Schuster lobenswerth gesungen.

Dann hörten wir von der gerühmten Concertspielerin selbst componirte Variazioni brillanti, im Zeitgeschmacke, mit grosser Fertigkeit und voller Schönheit vortragen, und der Saal war vom Schalle gerechten Beyfalls erfüllt. Ein Chor aus Mozarts Idomeneo beschloss die glänzende Abendunterhaltung.

Rossini's Tell ist nun zweymal wiederholt worden. Die Beschneidung desselben war die Frankfurt'sche. Die Musik dieser Oper gewinnt schon mehr Freunde.

Im vierten Abonnement-Concerte beglückte uns die hohe Gegenwart unseres geliebten Fürsten, des Herzogs von Sachsen, Friedrich August. Ein dreymaliges Hoch begrüsste unter Trompeten- und Paukenschall den Allverehrten und die Stadt beeiferte sich durch eine nöglichst glänzende Beleuchtung ihre Freude zu bethätigen. Die Ouverture aus Marschners Vampyr, gut vorgetragen, führte zu L. Spohrs Scene und Arie aus Zemire und Azor „Vergebens sucht in weiter Ferne," von Fräulein H. Grabau schön, nur etwas ängstlich, gesungen. Hr. Grenser blies Reissigers neues Flötenconcertino mit viel Geschmack und anerkannter Fertigkeit. In Rossinis Duett aus Semiramis „Bella immago degli Dei" zeichnete sich besonders Hrn. Schusters trefflicher Bass vortheilhaft aus und der Marsch und Chor aus Idomeneo „Nettuno s'onori" wirkte herrlich. Eine neue Symphonie von Hrn. Gährich, einem ehemaligen Mitgliede unsers Orchesters, jetzt in Berlin, bewies abermals, wie gut es um teutsche Instrumentalmusik steht. Lebhaft rühren sich die Kräfte unserer Künstler von allen Seiten und es ist nichts als gänzliche Unbekanntschaft mit teutschen Leistungen, wenn vor einiger Zeit ein ausländisches Blatt die Versicherung zu geben sich anmasste, es sey in Teutschlands Musik-Productionen ein Stillstand eingetreten. (!) Die Symphonie ist nicht nur voll und schön instrumentirt, sondern auch wohl erfunden, allerdings im Geschmacke Beethovens, aber auch im eigenen! Die ganze Verbindung der Gedanken zeugt von Geschick und Geübtheit. Nur der erste Satz hat einige Längen, die der Componist vielleicht ändert: die übrigen Sätze erfreuten sich sämmtlich eines lebhaften Beyfalls. Es ist merkwürdig, wie viel talentvolle Componisten im Fache der Symphonie sich seit einiger Zeit unter uns hervorthun! Wir haben von demselben Tonsetzer eine zweyte Symphonie in den Händen, die sich schön liest und von der wir guten Effect erwarten. Wir werden sie künftigen Sonnabend von dem Vereine junger Musiker hören, die im Saale des Schiessgrabens in regelmässigen Zusammenkünften durch den Vortrag grosser Orchesterwerke sich vervollkommnen und bereits Treffliches leisten. Wir haben schon einmal gewünscht, dass dieser höchst lobenswerthe Verein anderen Städten zur Nacheiferung dienen möge.

Kurze Anzeigen.

Adagio et Variations sur un thème de Ch. M. de Weber pour la Flûte avec accomp. de Pfte. composés — par C. G. Belcke. Op. 3. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 20 Gr. oder 25 Sgr.

Die Einleitung ist sehr geschmackvoll und gefühlt bis zum recitativ-artigen Satze, der das Adagio mit dem angenehmen Thema der Variationen in eine gute Verbindung bringt. Die Variationen selbst sind allein für die Bravour der Flöte berechnet, was schon der Titel zeigt. Die geschickte Durchführung derselben setzt einen durchaus fertigen Flötisten voraus, der sich aber auch durch gelungenen Vortrag derselben ehrenvollen Dank seiner Hörer gewinnen wird. An die dritte Variation schliesst sich eine gefällige Polonaise. Der geschickte Künstler verdient auch als Componist alle Beachtung. Das con fuoco über der dritten Variation in der Pianoforte-Stimme, die statt des Orchesters nur begleitet, muss gestrichen werden. Ausserdem finden sich noch einige Stichfehler, die zum Glücke leicht bemerkbar und zu verändern sind. Uebrigens ist der Druck gut.

Deux grandes Valses brillantes pour le Pianoforte composées — par Charles Erfurt. Oeuv. 5. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez Brüggemann. Pr. ⅓ Thlr.

Ein paar artig ausgeführte Kleinigkeiten für Tanzliebhaber, die wir, vielleicht unnöthiger Weise, nur erinnern, S. 4 die vorletzte Bassnote e in es zu verwandeln.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. N°. 44. 1830.

Recensionen.

No. 1. Sechste Messe (de Sancto Rainero) von Jos. Eybler, k. k. erstem Hofkapellmeister. Partitur. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 6 Thlr.

No. 2. Offertorium No. 6. Partitur. Von demselben, ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

No. 3. Graduale No. 6. Partitur. Wie oben. Pr. 16 Gr.

So nöthig es auch allerdings ist, dass bey der Menge anzuzeigender Compositionen, musikalischer Schriften u. s. w. mit nutzlosem Wortgepränge der Raum nicht beengt werde; so wenig unbekannt es uns auch geblieben seyn kann, wie viele ausgeführte rühmende Beurtheilungen über dieses hoch geachteten Verf.s Werke in diesen Blättern von verschiedenen Männern bereits geliefert worden sind: so ist es uns dennoch unmöglich, ein Werk, wie das vorliegende No. 1 nur mit ganz kurzen allgemeinen Anpreisungen abzufertigen. Setzen wir auch, wie billig, Alles voraus, was über Hrn. Es Behandlungsweise seiner Gegenstände unseren Lesern bereits mitgetheilt worden ist: so bleibt uns doch noch Stoff genug übrig, wenn wir den Gang und Character des neuen Werks gebührend auseinandersetzen wollen. Wer diese Messe einer eigenen Durchsicht, einer genauern Würdigung unterwirft, und wir rathen Jedem dazu, wird deutlich erkennen, wie wir uns bey manchen, hier eigenthümlichen, von den bekannten Arbeiten desselben Componisten abweichenden Führungen manche Erörterung über harmonischen Bau, über Anlage des Ganzen und dergl. nur darum, und ungern versagt haben, weil sie zu einer Abhandlung heranwachsen würde, die in ihrer Ausführung besser für sich allein steht. Dagegen würden wir selbst es für sträflichen Mangel an Aufmerksamkeit erklären, wenn wir nicht in unserer kurzen Darstellung des Ganzen, Andeutungen dessen einfliessen lassen wollten, worauf beym Studium dieser Messe vorzüglich Rücksicht genommen werden dürfte.

Nach einem kurzen, nur aus acht Tacten bestehenden Vorspiele der Streichinstrumente tritt der Gesang des Kyrie in der noch einfacher gehaltenen Melodie des Präludiums ein, und wird ganz ungesucht im Character einer gemüthlich heitern Bitte zu Ende geführt, die sich aus Liebe zu dem, der kindliches Gebet erhört, freudig dabey verweilt. An Fuge ist dabey nicht zu denken, wie es sich für ein Kyrie eigentlich auch gar nicht schickt. Dabey werden aber schon einige kurze Unisono-Gänge der vier Singstimmen bemerkbar. Nicht minder einfach ist das Gloria, seinem Inhalte nach sich freudiger erhebend. Es klingt nur zuweilen, wie andeutend, eine unerwartet harmonische Wendung in den frisch natürlichen, nur durch angemessene Instrumentation schmuckreichern Gesang, der erst bey den Worten „cum sancto spiritu“ immer mehr zu einem fugirten Satze wird, der durch manche seltsame, früher nur leicht angedeutete, nun aber höchst folgerecht fortgeführte Durchgänge sich auszeichnet. Bey dem Allen ist jede einzelne Stimme, wie das überall, am meisten gerade in eigenthümlichen Verschlingungen gefordert werden muss, so natürlich und melodieenrecht gestellt, dass sich Alles leicht trifft, als wäre es eben so nothwendig. Und doch ist das Einsetzen und Verweben der Stimmen so mannigfaltig, zuweilen so unerwartet und — klar! Dazu lösen sich diese Verschlingungen wie von selbst in den einfachen, frühern Gesang auf und enden so natürlich ohne allen eiteln Schein, dass ein stiller, wohlthuender Genuss daraus hervorgehen muss. Das Credo heben Alt und Sopran unisono im cantus firmus an, nur von den Streichinstrumenten so begleitet, dass die erste und zweyte

schrieb die ersten Rollen seiner Opern *fur sie* (in dem Sinne des Ausdrucks, in welchem ihn der Musiker gebraucht) und nahm den gerührtesten Antheil an dem Beyfall, den sie immerfort zu erhalten wuſste — sie war erkenntlich. Sie vernachlässigte nie den äuſsern Anstand in Ansehung ihrer gegenseitigen Verhältnisse und that alles, um die Arbeiten ihres Gemahls immer mehr zu heben — er war erkenntlich. Blickte sie zuweilen umher mit einem:

> An ego, quae Divûm incedo regina Jovisque
> Et soror et conjux —

so war er der erste, der ihr huldigte; schwärmte er, zuweilen etwas hypochondrisch, über so manches, denn doch Beschwerliche und Drükende seiner Lage, so brachte sie ihn durch Aufmerksamkeiten und Gefälligkeiten wieder dahin, das Glückliche derselben genieſsen zu können. Je älter beyde worden, je mehr die Phantasie beyder sich kühlte und ihre Leidenschaftlichkeit sich mildeste; je mehr die süſse Gewohnheit sie einander näher brachte und ihre Herzen, wie ihre *kleinen* Wünsche, gegenseitig aufschloſs: desto lieber, desto unentbehrlicher wurden sie einander, bis endlich in spätrem Alter und zurückgezogener Ruhe der Freund die Freundin, die Freundin den Freund wirklich sehr glücklich machte.

Diese Ruhe wurde ihnen, als sie den Sachsen, nach Beendigung des siebenjährigen Krieges zu Theil wurde. Die nur allzunothige Einschränkung des Hofes setzte auch sie auſser Thätigkeit und in Pension. Sie gingen nach Wien, lebten da in ehrenvoller Zurückgezogenheit und beschlossen ihre Tage in Faustinens Vaterstadt.

Der Charakter dieser bedeutenden, in gar manche wichtige Dinge tiefer, als man laut vermuthen möchte, eingreifenden Frau gehet schon aus dieser kleinen Erzählung der Begebenheiten ihres Lebens hervor. Stolz, begründet auf wahre Verdienste; Sinnlichkeit, im Zaume gehalten durch sehr reizbares Gefühl für äuſsere Ehre und Anstand; Eifersucht, erzeugt durch Gefühl von Kraft und Ueberlegenheit des Geistes; drückender Despotismus gegen die, die ihr gefährlich werden wollten, ohne ihr wirklich überlegen zu seyn; alle eigene Vortheile aufopfernde Treue, ja zuweilen kecke Verwegenheit zu Gunsten derer, die sich ihre vertrautere Freundschaft zu erwerben wuſsten; Kälte des Temperaments im Gegengewicht mit Energie der Einbildungkraft; periodischer Hang zu Verirrungen aus Laune, aber selbst bey diesen ein wahrhaft vornehmer und adelicher Geist —. das charakterisirte sie, als Weib.

Zum Ueberfluſs mögen einige Anekdoten, die verschiedene dieser Züge anschaulicher machen, hier stehen.

König August unterhielt sich einesmals während der Oper, in welcher Faustina sang, mit einer fremden interessanten Fürstin, sehr angelegentlich. Faustinens Feuerblick bemerkte es, und ich weis nicht, ob sie mehr als Künstlerin, oder mehr als Weib darüber empfindlich wurde. Sie hatte als Heldin des Stücks in einem Recitativ die Worte zu sprechen: Schweigt, ich befehl' es — und Faustina sprach sie, ohne nur einen halben Blick von den Mitspielenden zu wenden, mit solcher Hoheit, daſs jenes Gespräch augenblicklich stockte und während der ganzen Oper nicht wieder in voriger Gemüthlichkeit fortgesezt werden konnte.

Die allmächtige Hofparthey, die den gütigen, zutrauensvollen August in der unedigen Täuschung zu erhalten wuſste, in seinem ganzen Lande sey man so glücklich und froh, als an sei-

---

schwärmerisch genieſsenden Augen des Musikers und um den übrigens etwas rohen Mund, einen gewissen Zug, der, mit wenigstens, deutlich ausgesagt: dieser Mann ist im Geheim sehr unglücklich. Doch kann ich dem nicht widersprechen, der diesen Zug jener ewig unbefriedigten Sehnsucht, jener nie gestillten Trauer in dem Herzen eines wahren Künstlers — besonders eines Mannes zuschreiben will, der sein ganzes Leben *der* Kunst widmet, die eben so unergründlich bleiben wird, als sie aus den Gränzen alles Wirklichen, durch Wirklichkeit Festumbindenden und allenfalls Befriedigenden, hinauslockt.

d. Verf.

Violine sich mit ihrer einfachen Figur einander antworten. Bey „vivibilium“ setzen Tenor und Bass mit dem Anfange des Choralgesanges nur 4 Tacte „Credo, credo!“ ein, und mit dem vierten Tacte führen die weiblichen oder Knaben-Stimmen das Glaubensbekenntniss auf gleiche Weise fort bis „ante omnia saecula,“ wo die Männerstimmen ihr Credo wiederholen, was von den Oberstimmen aufgenommen wird. Nun führen die Männer das Glaubensbekenntniss, ohne dass sich ein anderer Gedanke einmischt, bis zum Schlusse des Satzes, den ein wiederholtes Credo, erst drey-, dann vierstimmig vollkommen macht. Auf diesen choralmässigen Unisono-Gesang fanden sich schon in der Führung des ersten Satzes einige Anspielungen. — Et incarnatus ♯ A dur. Oboen, Clarinetten und Fagotten blasen vier Tacte Solo, ganz einfach, worauf der choralmässig vierstimmige Satz von den Sängern ganz allein bis zum „Homo factus est“ geführt wird. Mit der letzten Sylbe nehmen die Blasinstrumente ihre vier Einleitungstacte wieder auf und mit dem vierten erklingen die gedämpften Streichinstrumente dreystimmig (die beyden Violinen in Octaven); die vierte Stimme der Harmonie bildet der Unisono-Gesang, wozu bald Fagotten und Clarinetten in halben Tacten zu „passus est“ tief ersetzen. — Et resurrexit. Um des jetzt gewöhnlich über Alles geschätzten Contrastes willen hätten wahrscheinlich Viele hier sogleich die Gelegenheit mit Freuden ergriffen und einen pomphaften Satz in vollster Kraft des Chores und der Instrumente angestimmt. Nicht so hier; das Glaubensbekenntniss ist noch nicht zu Ende. Im All. halten die Bläser volltimmige Accorde; die Violinen tragen vereint eine passende, freudig und ernst bewegte Figur vor, die im Wechsel der Töne sich stets gleich bleibt; Viole und Bass gehen zusammen in Vierteln auf und nieder und der Chor singt im choralmässigen Unisono, was schön mit dem vierstimmigen Satze in trefflich rhythmischer Ordnung wechselt. In diesem Wechsel des Unisono und des Vierstimmigen kommen manche sehr bemerkenswerthe Eigenheiten der Stimmführung vor, die gerade hier Beydes noch enger verknüpfen und in treuer Fortbeachtung derselben Bauart höchst anziehend werden. Unsere Bemerkungen darüber würden sich in die Länge dehnen müssen, vor welcher wir uns scheuen. Zu dem „et iterum venturus est,“ das der Bass allein vorträgt, ändert sich die Begleitung der Streichinstrumente ganz einfach und nimmt darauf zu dem „et in spiritum sanctum“ die erste Figur im Credo wieder auf, die von einer gleichmässigern zu den Worten „et unam sanctam — Ecclesiam“ unterbrochen wird. Nach einer Fermate gleich nach „mortuorum“ tritt zu dem „et vitam venturi saeculi, amen“ eine Fuge ein, die vollkommen klar und bey aller Kunst leicht ist. Das Sanctus ist äusserst lieblich und kurz, sogleich in's All. viv. übergehend „pleni sunt coeli,“ worin der Schmuck allein in der Instrumentation liegt: der Gesang hebt abermals unisono an, wird jedoch im nächsten rhythmischen Gange vierstimmig. Daran reiht sich Benedictus in sanftmüthiger Heiterkeit. Stille Bitte erklingt im Agnus Dei und Dona. Die Saiteninstrumente mit Sordinen eröffnen den frommen D moll-Satz, der, dem Ganzen völlig angemessen, in selbstständiger Einfachheit schön zu Ende geführt wird, hin und wieder an die einfachen Verhältnisse des ganzen trefflichen Baues ungesucht erinnernd oder vielmehr das Ganze im Wiederscheine abspiegelnd. Es sollte uns angenehm seyn, wenn wir durch unsere möglichst kurze Beschreibung dieses Werks die Freunde kirchlicher Musik zum eigenen Studium desselben angeregt hätten. Sie werden es nicht ohne mannigfachen Nutzen aus der Hand legen. Besser wird es seyn, wenn man es zu Gehör bringt und zwar mit vollem Orchester, für welches es geschrieben ist. Mindestens hüte man sich beym Vortrage am Pianoforte vor einem voreiligen Urtheile.

Die Messe nimmt den elften Heft der Musica sacra ein.

Das Offertorium: Timebunt gentes nomen tuum, ist doppelchörig, C moll, gegen den Schluss C dur; trefflich durch natürlichen Fluss der Gedanken und in gewohnter Stimmenführung, besonders durch wohlgehaltenen Gebrauch des Nonenaccordes eigenthümlich wirksam.

Das vierstimmige Graduale: „Non in multitudine“ in gewohnter Freundlichkeit und Kürze eines solchen Kirchengesanges. Wir haben nicht nöthig, zur Empfehlung dieser Werke noch etwas Anderes hinzuzufügen, als dass sie eben so trefflich gestochen sind, als die hinlänglich bekannten Sammlungen der musica sacra dieser mit Grund geachteten Verlagshandlung.

Dritte Messe (in D) von J. N. Hummel. 111tes Werk. Partitur. (oder 8tes Heft der musica

sacra.) Wien, bey Tobias Haslinger. Preis 6 Thlr.

Die beyden ersten Messen dieses Verf. befinden sich im dritten und fünften Bande dieser Sammlung ausgewählter, neuer, grosser Kirchenwerke. Die gegenwärtige dritte gehört nicht zu den schweren. Das Kyrie ist einfach, nicht fugirt, was uns stets in einem Kyrie willkommen ist; die letzte Hälfte dieses Satzes erhält in der Führung der Gesangstimmen nur gute Nachahmungen, bleibt aber so gefällig, wie das Vorhergegangene. Es herrscht im Ganzen ein Kirchenstyl im Geschmacke unserer Zeit. Auch das voll instrumentirte Gloria ist sehr eingänglich und im neuern Style ohne Fuge durchgeführt bis zum „Qui tollis," das den $\frac{4}{4}$ mit $\frac{3}{4}$ Andante, H moll unterbricht und mit dem Quoniam wieder in das erste Tempo des Gloria zurückkehrt. Mit „Cum sancto spiritu" beginnt die Fuge, gut und leicht durchgesungen. In demselben gefälligen Sinne ist alles Folgende. Nur ein paar ganz unbedeutende Stichfehler bemerkten wir S. 84, wo vor dem $\bar{e}$ des Soprans ein b stehen muss und in der Bezifferung des drittletzten Tactes sollte das b hinter der 5, und nicht hinter der 6 stehen. Vielleicht ist auch das b des Tenors im zweyten Tacte S. 5 ein Druckfehler, wenigstens würde es in dieser Zusammenstellung durchaus nicht gut klingen, wenn es zu Gehör käme. Wahrscheinlich soll es $\bar{c}$ heissen. So ein paar ganz geringfügige Versehen sind aber so gut, wie nichts gegen manche andere Officinen, wo man der Druckfehler zuweilen wohl zu fünfzig und darüber findet. Auch im correcten Drucke, wie in der Schönheit der Angaben zeichnet sich mit den Leipziger Werken die Verlagshandlung rühmlichst aus. Der Stich ist ausserordentlich schön, deutlich und wohlgefällig.

Nachrichten.

Königsberg, von Ostern 1829 bis Michael 1830.

Ich würde mich selbst anklagen, die Mittheilungen über das hiesige Musiktreiben für ein mir so werthes Institut, wie das dieser Blätter, deren vieljähriger Correspondent ich bin, so ungebührlich lange verschoben zu haben, wenn nicht unzubeseitigende Hindernisse dieses veranlasst hätten. Auch haben die Leser nichts Bedeutendes dabey verloren, da ich besonders Ausgezeichnetes nicht zu berichten hatte. —

Das Theater versuchte um Ostern 1829 noch ein Abonnement auf 20 Vorstellungen, welches aber schon nach der 6ten Vorstellung aufgegeben werden musste. Die Herren Wohlbrück und Heitmüller gaben zum Benefiz: das Gespenst auf den Hufen, Localposse nach Meisl's Gespenst auf der Bastey bearbeitet, Musik vom Musikmeister Wurst. Man lachte und pochte. Am 25sten May 1829 zum erstenmale Oberon von C. M. von Weber, worin Mad. Jost als Rezia und Herr Mehlig als Hüon sich auszeichneten, Hr. Wiedemann als Scherasmin und Mad. Geissler als Fatime lobenswerth waren. Die musikalische Ausführung, unter Leitung des seitdem nach Leipzig abgegangenen Musikdir. Hrn. Heinrich Dorn war sehr gut. Im August 1829 traf Fräul. Pauline von Schätzel und mit ihr unsere Schauspieler-Gesellschaft von Marienwerder wieder ein. Fräul. Schätzel trat auf als Rosine im Rossini'schen Barbier von Sevilla, worin Hr. Wiedemann für den kranken Hrn. Geissler die Partie des Figaro übernahm; als Henriette im Maurer (worin sie jedoch hinter unserer Mad. Geissler zurückblieb); als Auna in der weissen Dame; als Agathe im Freyschütz; als Prinzessin im Johann von Paris; als Mirrha im Opferfeste (wir hätten die Verzierungen in der Cavatine: Ich war, wenn ich etc. weggewünscht.) Ausserdem sang sie noch die Burgruine und die Veilchen, Composition vom königl. Hofcompositeur Hrn. Carl Blum, der bey den Darstellungen des Fräul. von Schätzel das Orchester dirigirte, und Variationen von Rhode u. m. Der Referent aus einer Provinzialstadt, die sich zwar auch eine Haupt- und Residenzstadt nennt, hat einen schlimmen Stand, wenn er über eine so freundliche Erscheinung aus der Metropole sprechen soll. Denn er hat es erstens mit den Enthusiasten zu thun, die, ohne Kenntnisse von Musik und von Gesangskunst zu besitzen, durch Jugend und Liebreiz bestochen, alle Productionen des gefeyerten Gastes für etwas nie Gehörtes, Unerreichbares erklärten; zweytens mit den Stumpfsinnigen, die, frühere Hochgenüsse preisend, an dem Gaste gar nichts Ausgezeichnetes finden wollten; endlich steht ein solcher Referent immer in Gefahr, von den Referenten der Residenz mit der Masse des Publicums, „welches nur mittelmässige Productionen zu hören gewohnt ist," in eine Kategorie geworfen zu werden. Und mit Recht;

doch haben wir uns auch ein wenig in der Welt umgesehen. Wir fanden bey Fräul. Schätzel Jugend, angenehme Persönlichkeit, eine schöne volle Stimme, die sich oft nur zu wenig geltend machte; freylich, es ist jetzt das Zeitalter des mit halber Stimme Singens, Ref. hätte aber gewünscht, dass Fräul. von Schätzel lieber dem declamatorischen, grossartigen Gesange ihrer, ihm unvergesslichen Grossmutter (Schick) ihr Studium gewidmet hätte. Eine hübsche messa di voce (Anstönenlassen der Stimme) haben wir auch vermisst. Bey dem Allen erkennen wir das schöne Talent der jungen Künstlerin freudig an. Dass sich Fräul. von Schätzel auf ihrer Kunstreise nach Königsberg und Danzig das Ziehen und Retardiren angewöhnt haben solle, wie ihr in der Berliner Musik. Zeitg. bey Gelegenheit des Musikfestes in Halle vorgeworfen wurde, begreifen wir nicht; wir glauben vielmehr, sie habe diese Fehler, wie Unaufmerksamkeit auf deutliche Aussprache, schon mitgebracht. — Die Gesellschaft ging nun wieder nach Danzig. —

Von Concerten im Jahre 1829 finde ich zu erwähnen das Concert des Hrn. M. D. Dorn im Saale des Schauspielhauses am 3ten May. Eine Symphonie des Concertgebers (C moll) war lobenswerth und gefiel, so auch ein Duett aus der unvollendeten Oper Waldrade, gesungen von Mad. Jost und Hrn. Geissler. Eine freye Phantasie auf dem Pianoforte über Robin Adair zeugte von Talent. Ein vierstimmiger hübscher Gesang für Männerstimmen von Geissler, ein Rondo von Lafont, durch Hrn. Sobolewski, und ein Clarinett-Concert von Fischel, durch Hrn. Rehage executirt, so wie eine Arie von Mozart, von Dem. Cartellieri gesungen, füllten die übrige Zeit des Concerts aus. — Am 7ten May Concert der Dem. Sophie Herz, unter Direction des Hrn. Musikdir. Riel. Die schöne Stimme der Concertgeberin ist schon oft von uns gelobt worden. — Am Busstage 1829 führte Hr. Musikdir. Riel in der Domkirche, zum Besten der in Litthauen bey den Ueberschwemmungen Verunglückten, eine Messe, componirt von Hrn. Jos. Geissler, auf, die sehr gut gearbeitet war und Anerkennung fand. Ein Concert unserer schätzenswerthen ersten Sängerin, Mad. Theophila Jost, war leider leer, sonst sehr befriedigend. Fräul. von Schätzel trug in ihrem Concerte am 1sten Septbr. 1829 verschiedene Compositionen gut vor. Ein blinder Flötist aus Hannover, Grüneberg, zeigte Fertigkeit auf seinem Instrumente. Grössere Theilnahme an seinem Schicksale würde aber der unglückliche Mann gewiss erregen, wenn er weniger anspruchvoll aufträte und über andere verdiente Künstler und classische Componisten bescheidener und verständiger spräche. Am 6ten November führte Hr. Musikdir. Riel die Jahreszeiten auf. — Hr. Hyacinthe Brice, „erster Tenor der französischen Oper in St. Petersburg, früher Mitglied des königl. Theaters Odéon zu Paris," und Mad. Desquintaine, „erste Künstlerin des russisch kaiserlich französischen Theaters zu St. Petersburg" gaben am 14ten Decbr. im Saale des deutschen Hauses eine musikalische Abendunterhaltung, worin von Beyden verschiedene Arien, Duetten, Romanzen, Notturnos recht hübsch vorgetragen wurden, und am 17ten Decbr. im Saale des neuen Schauspielhauses auf einem kleinen, dazu errichteten Theater: Le mariage inattendu, mit eingelegten Singstücken verschiedener Componisten, und Scenen aus Adolphe et Claire von Dallayrac, — mit Beyfall. — Hr. Sobolewski brachte in seinem Concerte eine Symphonie von seiner Composition zur Aufführung, die Zeugniss seines tüchtigen contrapunctischen Studiums ablegte; er spielte ausserdem ein Concert von Mayseder und Variationen von Lafont. — Im November hatte in Elbing ein Musikfest statt gefunden, worin die Schöpfung aufgeführt worden ist. —

Mit dem 1sten Januar 1830 wurde die hiesige Bühne wieder eröffnet. Abgegangen waren Hr. Schmidt, zweyter Tenorist, und Dem. Tweedie. Später gingen auch Hr. und Mad. Weise ab, nach St. Petersburg. Die Letztere war das Juwel unserer Bühne in alten Rollen. Hinzu kamen, an die Stelle des Hrn. Schmidt Hr. Neufeld, und einige junge Damen, von denen ich nichts zu berichten weiss, als dass eine Dem. Möwes als Tancred nicht ganz missfallen hat. — Nach dem Abgange des Musikdir. Dorn haben in Danzig fungirt: Hr. Zeh aus Prag, Hr. Ahlsdorf aus Leipzig, und hier ein paarmal Hr. Sundelin aus Berlin, und Hr. Geissler, Mitglied der Bühne. Hr. Sobolewski hat endlich die Musikdirector-Stelle übernommen. Wiederholt wurden Sylvana, Oberon, Vampyr. — Zum Benefiz für Hrn. Kronfeld unter andern ein musikalisches Intermezzo „das Liebesabenteuer," Musik von Hrn. Geissler, gesungen von demselben und Mad. G. (mit Beyfall.) Zum Benefiz für Madame Weise unter andern das Concert am Hofe, von Auber, in 1 Act (gefiel nicht besonders) und Lenore, von Bürger, vorgetragen von Mad. Sophie

Schröder aus Wien, deren übrige vortreffliche Leistungen nicht hierher gehören. — Der Berggeist oder die drey Wünsche, Zauberspiel von Gleich, Musik von Drechsler, worin Herr Kronfeld die Hauptrolle hatte, sprach nicht an. — Dem. Walter, Tochter des oft erwähnten Komikers aus Karlsruhe, „erste Sängerin des kaiserlichen Theaters zu St. Petersburg," trat auf als Agathe im Freyschütz, Anna in der weissen Dame, Henriette im Maurer. Sie ist zu loben, besonders wegen ihrer deutlichen Aussprache beym Gesange, eine Vorzüglichkeit, die dem sonst vielleicht höher stehenden Fräul. von Schätzel mangelt. Hr. Kirchner aus Wien trat als falsche Prima donna mit Beyfall auf. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dass er weibliche Rollen täuschend copirt und sein Falsetgesang ist zu loben. Indess wollten die anderen Parodieen gleichen Schlages: die falsche Sonntag oder die deutsche Nachtigall, das Theater zu Lammsfeld oder die Stumme von Portici nicht munden. — Aubers Stumme von Portici machte ungeheures Glück. Sie wurde funfzehnmal in kurzen Zwischenräumen gegeben und hat viel Geld gebracht. Die Ausstattung der Oper war, mit Berücksichtigung der Kräfte der Bühne, zu loben und Hr. Mehlig als Masaniello ausgezeichnet im Spiele und Gesange. Hr. M. kann viel leisten, wenn — er will. Der Werth dieser Oper, sowohl des Stücks, als der Musik, ist zu anerkannt, als dass darüber noch weiter zu verhandeln wäre. Wen das Stück nicht anspricht, wer in dem Texte nur Unsinn und in der Musik nur Getöse (woran es freylich nicht fehlt) findet, der hat den Dichter nicht begriffen und den Musiker noch nicht verstanden, der uns gerade ganz in die Intention des Dichters eingegangen zu seyn scheint. Das (halb-historische) Sujet ist gewiss eines der glücklichsten für die Oper. — Faust, von Spohr, zweymal ausserm Abonnement gegeben, gefiel nicht besonders. Die Musik war nicht mehr neu, da Hr. Musikdir. Riel sie öfters als Concert gegeben hatte. Ein Vaudeville von Hrn. Devrient jun., Berliner Tabagie-Abenteuer, gefiel ziemlich. — Ich komme auf die Gastrollen der Mad. Milder, nach ihrer Rückkehr aus Russland: Elvire im Don Juan, Iphigenia in Tauris (trefflich), der Sängerin Beruf, ein Pasticcio von hübschen Melodieen — Fidelio, Emmeline in der Schweizerfamilie, Alceste (trefflich, freylich, in usum Delphini, sehr beschnitten.) Die Stimme der Mad. M. ist noch immer köstlich. Ihr Ton spricht zum Herzen. Hr. Mehlig war als Orest und Admet des grössten Lobes werth. — Vier Tänzer vom königl. Berliner Theater, Dem. Lampery, Dem. Galster, Hr. Stullmüller, Hr. Rehfeld, fanden Beyfall. Sie tanzten in verschiedenen besonderen Ballets, dann in Preciosa, Oberon, Aline und viermal in der Stummen von Portici.

Im Anfange des August ging die Gesellschaft wieder nach Danzig. An der Stelle des nach Riga als Regisseur abgehenden Hrn. Moller hat Hr. Ludwig aus Riga die Regie des hiesigen Theaters übernommen. —

Concerte. Am 23sten Januar gab Hr. Musikdirector Riel Spohr's Faust. Am 5ten Februar Mittags-Concert der Mad. Anna Milder auf ihrer Hinreise nach Russland. Die Wahl einiger Stücke war unglücklich zu nennen, vorzüglich der Arie von Bellini! ! ! Wieder ein blinder Flötist, Hermann, aus Berlin, gab zwey Concerte, Mad. Sophie Schröder eine dramatisch-musikalische Mittags-Unterhaltung. Am 1sten April gab Dem. Sophie Herz im neuen Schauspielhause (d. h. im Hause selbst, nicht im Concertsaale), unter Hrn. Riels Leitung, Concert. Volle Einnahme. Concert des Hrn. Friedrich Neumann, Violoncellisten des Theater-Orchesters. Am Charfreytage der Tod Jesu, vom Hrn. Musikdir. Riel aufgeführt. Am ersten Osterfeyertage Mittags in der (schönen) Börse: die Auferstehung, Oratorium vom Hrn. Musikdir. Sämann. Sehr voll. Am Busstage zum guten Zwecke in der Löbenichtschen Kirche durch Hrn. Musikdir. Riel Mozart's Requiem. — Unsägliche Garten-Concerte etc. — Am 15ten July grosses militairisches Concert im neuen Schauspielhause, executirt von den vier hiesigen Militair-Musikchören. Hr. Kammer-Musicus Wieprecht aus Berlin führte darin, theils für Harmonie- theils für Cavalleriemusik verschiedene Ouverturen, Triumphmärsche, Notturnos, Potpourris etc. grösstentheils von seiner eigenen Composition, auf und brachte die Wirkung der von ihm erfundenen Ventile an Blechinstrumenten zur Anhörung — allerdings eine wesentliche Bereicherung der Scalen derselben. Das Haus war voll, die Einnahme aber vieler Freybillets wegen gering, der wohlthätige Zweck lobenswerth. — Hr. Louis Maurer, königl. hannöverischer Concertmeister, hat bey seiner Rückreise von Russland hier kein Concert gegeben, wie er, ebenfalls zu einem wohlthätigen Zwecke, zu thun Willens war, weil die Sommerconcerte nicht die Kosten decken. — Auch Mad.

Crelinger (Stich) reisete, ohne hier Declamatorien zu geben, und uns Gotter's und Benda's Medea hören zu lassen, nach Russland durch. Ebenso haben die Mitglieder unsers Theater-Orchesters ihre wöchentlichen, auf Subscription angezeigten Concerte (eine Fortsetzung der vieljährigen Stieber'schen Concerte), die vorzüglich desshalb unterstützungswerth waren, weil einzig in ihnen man hier noch vollständige und vollstimmige Symphonieen zu hören bekam, beym Mangel an Subscribenten aussetzen müssen, denn — unsere Stadt ist jetzt im Freudentaumel, blind und taub für alles Andere, als das Eine, was heraumalt. Wenn Bourdaloue predigte, verliess Jedermann seine Geschäfte, alle Boutiquen wurden geschlossen und Alles strömte nach der Kirche, den berühmten Redner zu hören. So auch nun bey uns. Man knappt es sich am Taschen- und der Frau am Wirthschaftsgelde ab, man beschränkt sich auf den unentbehrlichsten Putz, man macht kleine Anleihen, man nimmt die in der Sparkasse niedergelegten Thaler auf, um des höchsten Genusses theilhaft zu werden, der unserer Stadt bevorsteht. Es herrscht jetzt eine Sabbathstille. Bald nämlich, so hofft man, wird es heissen: Sonntag ist da. Die verwitterte Aussenseite des Schauspielhauses bekommt eine neue Bekleidung und alle, selbst die höchsten, relativ niedrigsten Plätze des geräumigen Locals sind für zwey Concerte zu enorm hohen Preisen vergeben. — Viele wollen die Ankunft der Hochgefeyerten noch bezweifeln.

Lausanne. Die hiesige musikalische Gesellschaft, welche seit dem Abgange des Hrn. Beutler, ihres Directors, sich beynahe aufgelöst hatte, feyerte ihr Wiederaufleben den 30sten September durch ein Concert spirituel in der Kirche St. François. Man wählte zu diesem Zwecke „Haydn's Schöpfung." Das Gesammtpersonal zählte ungefähr 55 Instrumentalisten und 65 Sänger und Sängerinnen, und die Hälfte des Orchesters bestand aus Liebhabern aus den benachbarten Städten, worn besonders Morges das grösste Contingent lieferte. Die Stärke des Orchesters, so wie auch des Chores, war freylich nicht hinreichend, die weiten Räume der Kirche zu füllen; auch hatte das Orchester keinen Zusammenklang und begleitete den Sologesang immer zu stark, und die Blasinstrumente waren zum Theil nicht rein. Der Chor war viel zu wenig geübt, schwankte daher an vielen Stellen und einige Sologänger intonirten in den Recitativen nicht richtig *).

Die Solopartieen des Discants wurden vorgetragen von den Frauen von Seigneux, Bacon, Lagoanére und de Molin; die des Tenors von den Herren Hochreutiner aus Morges, Felix Chavannes aus Yverdun, und Guizan aus Lausanne; die des Basses von den Herren Walleton aus Yverdun und Chavannes aus Lausanne. Unter den Damen zeichnete sich besonders Mad. Lagoanére durch ihre reine und biegsame Stimme aus; weniger befriedigend waren die Männer-Solostimmen: Hr. Guizan detonirte zu häufig, und die Stimme des Hrn. Chavannes aus Lausanne hatte weder Klang noch Kraft.

Das Ganze leitete Hr. Lagoanére, welcher in dem verflossenen Sommer an die Stelle des Hrn. Beutler gekommen ist. Derselbe hat sich in zwey Benefiz-Concerten auf der Violine hören lassen. Ref. konnte diesen nicht beywohnen, erfuhr aber, dass er gut Violine spiele. Als Director in diesem Concert spirituel bewies er wenig Geübtheit im Dirigiren. Seine Tactbewegungen waren nicht bestimmt genug; desshalb schwankte das Orchester bey jeder Zeitmaasveränderung. Auch scheint es ihm an einem schnellen Ueberblicke in der Partitur zu fehlen, und hier und da nahm er das Zeitmaas zu schnell oder zu langsam.

Im Allgemeinen war das Publicum mit der Aufführung nicht unzufrieden, besonders diejenigen, welche Haydn's Meisterwerk nirgends als in Lausanne hörten. Die Kirche war ganz voll, und hiernach hätte die Einnahme, für die Armen bestimmt, nicht anders als sehr ergeblich seyn müssen. Jedoch gibt die Gazette de Lausanne ihren Betrag nur auf 890 Schweizer Franken an, wovon 490 für Unkosten abgingen (?!).

Schliesslich muss noch der rastlose Eifer des Hrn. von Seigneux mit dankbarer Anerkennung erwähnt werden, welcher, als Präsident der musikalischen Gesellschaft, immer die Triebfeder von solchen Unternehmungen war. Man wollte durch dieses Concert spirituel den eingeschlafenen Sinn

*) Die Recitative in der Schöpfung, welche keine obligate Instrumental-Begleitung und nur einen bezifferten Bass haben, hätten auf der Orgel begleitet werden sollen. Der Liebhaber, welcher seine Stimme nicht in der Gewalt hat und übrigens keine Kenntniss in der Harmonie besitzt, muss in den Recitativen, wo nur der Bass begleitet, detoniren.

für die Musik wieder wecken, ob er aber lange wach bleiben wird, muss die Zeit lehren.

Kurze Anzeigen.

1. *Drey Aargauische Volkslieder über die Notennamen — — mit Begleitung des Pianoforte, und*
2. *Neun deutsche Lieder von W. H. Wakkernagel, mit Begleitung des Pianoforte, 5tes Werk, beyde von Theodor Fröhlich*, beyde bey Bethge in Berlin. (Preis, No. 1, 6 Gr., No. 2, 14 Gr.)

Seit Kurzem ist eine ganze Reihe Heftchen Lieder und andere Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von diesem Componisten erschienen. Keines dieser Heftchen ist ohne Interesse im Ganzen; keines, ganz ohne Stücke von Gehalt und Werth im Einzelnen: nur das Mehr oder Weniger in Letzterm macht den Unterschied. Und diesem nach gehören die zwey hier genannten Heftchen nicht zu den vorzüglicheren, obschon — wir wiederholen es — jedes interessant ist und auch Etwas vorzüglich Gutes und Schönes hat. Zu diesem zählen wir besonders, in No. 1, das erste Lied, in No. 2, die Stücke: 2, 3 und 9. Gute Wahl der Gedichte — gut, so ziemlich an sich, aber noch mehr, in Hinsicht auf musikalische Behandlung; ein fliessender, oft ausdrucksvoller Gesang; eine bedeutsame, in der Harmonie meist anziehend fortgeführte, obligate Begleitung, und ein verständig angeordnetes Verhältniss zwischen Gesang und Begleitung: das finden wir den Gesängen des Hrn. F. besonders nachzurühmen. Das mag wohl auch denselben in seinem nähern Kreise vorzüglichen Beyfall verschafft und ihn bewogen haben, so Zahlreiches mit einander, und nicht ohne Uebereilung, auszugiessen. Nicht ohne Uebereilung: das beweisen mehre Stücke, die den anderen zu weit nachstehen, und manche starke Verstösse gegen die Reinheit harmonischer Fortschreitung, die bey ihm, der offenbar Einsicht, Geschmack und Geschicklichkeit für gute Harmonie besitzt, um so mehr auffallen und wohl nur aus Uebereilung zu erklären sind. Wir wollen, den letzten Tadel nicht ganz ohne Belege zu lassen, nur auf folgende Stellen hinweisen: In No. 1, Seite 5, erste Zeile, Tact 5, auf die schlimmen Octaven zwischen Singstimme und Bass; in No. 2, Seite 7, zweyte Zeile, Tact 6 und 7, desgleichen; Seite 8, erste Zeile, die drey letzten Noten in ihrem nackten, missautenden Verhältnisse zwischen Singstimme und Begleitung etc. Im neunten Liede finden wir durch die, übrigens beharrlich und richtig durchgeführte Tactbezeichnung — Neunsechzehntheil-, statt Dreyachtel-Tact mit Triolen — die Ausführung für nur mässig Geübte, die man doch bey Liedern im Auge zu behalten hat, ohne Noth erschwert. — Diese unsere Anmerkungen sollen den Arbeiten des Hrn. F., auch den hier angezeigten, durchaus nicht an ihrem Credite schaden oder ihren Eingang verhindern; wir empfehlen sie vielmehr: aber wenn man über Etwas urtheilt, so soll man wenigstens beweisen, dass man es mit Aufmerksamkeit betrachtet hat; und was kann unter verständigen Männern ein Lob gelten, neben dem nicht auch bemerkt wird, was nicht zu loben ist? Uebrigens nimmt sich ein wackerer Künstler aus dergleichen Anmerkungen hoffentlich auch das Seinige für die Folge ab. Ein Kunstproduct, das man, wie einen Damenhut oder eine Herrenweste, bloss mit dem Ausspruche ziehen lässt: Es ist hübsch! aus dem macht man auch nicht mehr, als aus einem Damenhute oder einer Herrenweste. Das ist wenigstens unsere Meinung. — Die drey Liedchen, No. 1, sind im Schweizerdialecte gegeben.

Grande Fantaisie originale (à grand Orchestre) arrangés pour le Pianoforte, comp. — — par Louis Böhner. Oeuvr. 87. (?) Hildburghausen, chez Kesselring.

Den Haupttitel, und zwar in jeder seiner Angaben, können wir nicht rechtfertigen. Was man erhält, das ist ein Trauermarsch mit Trio, und ein Allegrosatz, nach Art einer kurzen Ouverture. Der Marsch ist gut erfunden und gut ausgeführt: sein Ernst ist mehr kräftig, als klagend. Das Trio wird auch gefallen: es ist sanfter und beruhigender. Zwar erinnert es an das Beethoven'sche in der Sinfonia eroica, doch ist es nicht geradezu seine Nachahmung zu nennen. Das Allegro setzt mehrmals gut an, ist aber aus zu heterogenen Stücken, mehr zusammengesetzt, als ausgearbeitet, so dass es keinen besondern Eindruck machen kann, obschon man auch in ihm einen geschickten, geübten Musiker erkennt. — Der Steindruck ist nicht fehlerfrey

und die alten Abbreviaturen darin hätten nicht von Neuem angewendet werden sollen.

XVI Präludien, Fugen und Fantasieen für die Orgel und das Pianoforte, comp. — — J. L. Böhner. Oeuvr. 32. Hildburghausen, bey Kesselring. (Pr. 12 Gr.)

Die Sätze sind kurz, die meisten sehr kurz, und von verschiedenem Gehalte. Ein geschickter Musiker, wohl auch ein geübter Orgelspieler, scheint der Verf. zu seyn: aber sein Geschmack zeigt sich nicht selten etwas kraus und seine Ausführung unbeständig — sollen wir nicht sagen: fast confus. Einzelne, besonders die kürzesten Stücke sind zu loben; am meisten, nach unserm Urtheile: No. 2 und 3. Unter den längeren dürften No. 10, 13 und 16, die gelungeneren genannt werden. Dass „und" auf dem Titel „oder" heissen soll, brauchen wir wohl kaum zu erinnern.

Liederkranz für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. — von Hubert Beckers. München.

Unter Anderm sind uns auch diese Lieder zur Anzeige zugekommen mit der Bemerkung, dass sie der Falter'schen und Aibl'schen Musikhandlung in Commission gegeben worden sind. Sie machen keine Ansprüche auf Kunst, sind leicht, wie es eben das Gefühl des Darstellers mit sich brachte, in Noten gesetzt und dem Zirkel seiner Freunde geweiht worden. Daher scheint uns auch eine ausführliche Beurtheilung nicht am rechten Orte: denn auf der einen Seite würden wir im Liedergeschmacke unseres nördlichern Vaterlandes ein Hinderniss finden, wenn wir sie empfehlen wollten, und auf der andern Seite würden wir vielleicht dem südlichen Liedergeschmacke, mindestens den Freunden des Hrn. Verf. ohne Noth, ja ohne zureichenden Grund zu nahe treten, wenn wir zu kritisch mit einer Sammlung verfahren wollten, die eben nur für gefällige Unterhaltung befreundeter Gemüther bestimmt ist. Die Sammlung zählt 31 Seiten und enthält Gedichte von Th. Körner, K. Kappe, G. Zimmermann, Herder, Schiller u. s. w.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Eilftes Heft. Der Tod Jesu, Passions-Cantate von C. H. Graun. Mit der Partitur und den vorhandenen Klavier-Auszügen übereinstimmend. Berlin, bey T. Trautwein. Subscription-Preis 14 Gr.

Wir freuen uns, dass dieses nützliche Unternehmen der achtbaren Verlagshandlung einen guten Fortgang findet. Es wäre auch zum Verwundern, wenn es anders wäre. Die gewählten Werke gehörten bisher stets zu den anerkannten, und der Preis ist so billig, dass man geschriebene Noten nicht wohlfeiler haben kann; der Druckbogen kostet 2 Gr. Der Druck ist sehr deutlich.

Grandes Suites, dites Suites angloises, pour le Clavecin composées par J. Seb. Bach. Berlin, chez T. Trautwein. No. 5 und 6. Preis jeder Nummer $\frac{1}{3}$ Thlr.

Blosse Mode-Klavierspieler kaufen sie nicht, und die übrigen wissen schon, was sie daran haben. Für sie käme eine beschreibende Darstellung zu spät. Das Nöthige ist bey der Anzeige der beyden ersten Hefte bereits gesagt. Der Druck ist gut: den Inhalt empfiehlt der allgerühmte Name.

No. 1. Invitation à la danse. Rondeau brillant pour Pianoforte composé — par P. E. Hünten. Op. 39. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

No. 2. Variations brillantes sur l'air de la Dame blanche „Ah, quel plaisir" pour Pianof. Von demselben, ebendaselbst. Op. 40. Pr. 10 Gr.

Schon das 39ste und 40ste Werkchen? Es muss doch auch Leute geben, die so etwas spielen. Ref. spielt sie nicht wieder: gesteht jedoch dankbar, dass ihn die Orthographie zuweilen zu lachen gemacht hat. Man verwechsle ihn nicht mit Franz Hünten.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ XIII.* 1830.

Gesuch.

Die Allgemeine Musik-Gesellschaft in Zürich wünscht auf den bevorstehenden Winter eine Concert-Sängerin anzustellen, deren Leistungen sich darauf beschränken, vom Anfange Novembers bis Ostern in ungefähr 12 Concerten aufzutreten, wofür ein Honorar von 50 Louisd'or bezahlt wird, ausser einem Benefiz-Concerte, welches je nach den Umständen 20 bis 40 Louisd'or erträgt. Das hiesige Publicum ist an ausgezeichnete Leistungen gewöhnt, und liebt vorzüglich das italienische Genre: auf mittelmässige Talente kann keine Rücksicht genommen werden. Gefällige Anträge erbittet man sich baldigst in frankirten Briefen an unterzeichnete Adresse.

Zürich, den 6ten Septbr. 1830.

Ed. Ott Imhof.

Ankündigungen.

Bey N. Simrock in Bonn ist erschienen:

Ferd. Ries, Ouverture zu Don Carlos für grosses Orchester à 9 Francs.

— dº dº dº für 4 Hände eingerichtet à 3 Francs.

Unter der Presse ist:

Beethoven, Fidelio, Oper in 3 Acten zu 4 Händen eingerichtet.

— dº dº Für Pianoforte und Flöte (oder Violine.)

NB. Von beyden Letzteren ist der erste Act bereits fertig und in vier Wochen das Ganze.

Die musikalische Wochenschrift

Iris,

herausgegeben von Rellstab,

erscheint unausgesetzt im nächsten Jahre zu dem Preise von 1½ Thaler für 52 Wochennummern, wofür sie durch alle Buchhandlungen zu erhalten seyn wird. Journalzirkel und Musikliebhaber werden ersucht, ihre Bestellungen zeitig einzureichen.

Berlin, im Octbr. 1830.

T. Trautwein.

Musikalien-Verkauf. Der Unterzeichnete ist beauftragt, den sehr werthvollen musikalischen Nachlass des hier in Olbernhau verstorbenen Hrn. Pastor Zeis zu verkaufen, und beehrt sich hiermit, diess zur Kenntniss eines musikalischen Publicums zu bringen. Dieser musikalische Nachlass enthält an Kirchenstücken: Oratorien, Messen, Psalmen, Te Deum's etc. — ferner an Sonaten, Symphonieen, Ouverturen, Fugen etc. die Meisterwerke eines Händel, Graun, Hasse, Pergolesi, Rosetti, Mozart, Haydn, Naumann, Wolf, Weinlig, Himmel u. A., und ist den Directoren grosser Chöre, den Musik Studirenden, Musikfreunden gleich sehr zu empfehlen. — Auf portofreyes Verlangen steht ein ausführlicher Katalog zu Diensten, und reellen Käufern wird der Unterzeichnete jede nähere Auskunft mit Vergnügen ertheilen.

Olbernhau, den 1sten Septbr. 1830.

Karl Dankegott Kretzschmar,
Cantor.

In Beziehung auf das „Gesuch mehrer ersten Violinspieler in eine namhafte Kapelle" in No. 31 dieser Zeitung wird hierdurch bekannt gemacht, dass diese Stellen bereits besetzt sind.

K. W. B.

Aus dem Verlage von J. F. Hartknoch in Leipzig, habe ich die ganze Auflage folgender Artikel an mich gekauft, und sind beyde jetzt nur bey mir zu haben.

Koch, H. C., Kurz gefasstes Handwörterbuch der Musik für practische Tonkünstler und für Dilettanten. gr. 8. 28 Bogen geheftet.

Um auch den Unbemittelten den Ankauf dieses trefflichen Wörterbuchs (aus welchem spätere Compilatoren schöpften) zu erleichtern, habe ich den Preis auf einen Thaler ermässigt.

— Handbuch beym Studium der Harmonie. gr. 4. geh. 2 Thlr. 12 Gr.

Leipzig, im September 1830.

Fr. Hofmeister.

Anzeige
von Verlagseigenthum neuer Musikalien
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.
Michaelis-Messe 1830.

Für Orchester.

Lobe, J. C., Original-Potpourri. Op. 20.... 2 Thlr. 12 Gr.

Otto, F., 12 Tänze. Op. 8 ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, C. G., Ouverture zu Nero. .. 2 Thlr. 12 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Kummer, F. A., Divertissement pour les Amateurs, sur des Airs de la Muette de Portici, p. Violon avec Acc. de 2 Violons, Viola et Basse. Op. 11. 12 Gr.
— Le même avec Acc. de Pianoforte. ..... 8 Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 13. 1 Thlr. 16 Gr.
Hübschmann, Variationen für die Bratsche mit Orchester ..... 16 Gr.
— Dieselben mit Pianoforte ..... 12 Gr.
Kummer, F. A., Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters. Op. 10.... 2 Thlr. 12 Gr.
— Dasselbe mit Pianoforte. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Freudenthal, J., Divertissement pour la Flûte avec Acc. de Pianoforte. Op. 10..... 12 Gr.
Lobe, J. C., Variations pour la Flûte avec Orchestre Op. 18 ..... 20 Gr.
— Les mêmes avec Pianoforte ..... 12 Gr.
Franke, L., Rondeau pour l'Hauthois avec Acc. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 11.... 18 Gr.
— Le même avec Acc. de Pianoforte ..... 12 Gr.
Wagner, P. J. P., Andante et Variations sur un thème favori „O cara memoria" de Carafa pour, l'Hauthois avec Orchestre..... 1 Thlr.
Jacobi, C., Variations pour le Basson avec Acc. de l'Orchestre. Op. 10 ..... 1 Thlr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Freudenthal, J., Potpourri tiré de l'opera la Muette de Portici, avec Violon. Op. 12 ..... 16 Gr.
Mitscha, R. de, Variations sur le thème: la danse de Juif, avec Flûte. Op. 11..... 20 Gr.
Schonfeld, Thème et Variations, tiré de l'opera: la Muette de Portici, avec Flûte. Op. 19. .. 12 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Crelle, A. L., Sonate de Lodi, arrangée avec augmentations en forme de Canons et Imitations, Partition..... 1 Thlr. 8 Gr.
Götze, C., Ça ira! ça ira! en forme d'Ecossaise. ... 8 Gr.
— Fantasie über die Marseiller Hymne ..... 12 Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quatuor Op. 13. arrangé par l'Auteur ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Mozart, W. A., Concerto. No. 8. pour Pianoforte avec Orchestre, arr. par J. P. Schmidt..... 2 Thlr.

Für Pianoforte allein.

Baroni-Cavalcabò, J., 1er Caprice. Op. 2 ...
— — — Sonate. Op. 3..... 10 Gr.
— — — Fantaisie. Op. 4 .....
Marschner, H., Introduction et Rondo brillant. Op. 64..... 20 Gr.

Otto, F., 12 Tänze. Op. 8 .....
Schmidt, J. P., Fugue tire d'une Fantaisie de W. A. Mozart ..... 8 Gr.
Wustrow, A. F., 12 Bagatelles. Op. 10. Cah. 2.

Für Gesang.

Freudenthal, J., „Von dir getrennt, mein Leben" Scene und Arie für eine Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte ..... 12 Gr.
Georgi, Gesangschule, zunächst für Militär- aber auch für alle andere Männer-Gesang-Vereine bearbeitet. Ein Leitfaden bey der Einrichtung und dem Unterrichte sowohl der militärischen Singchöre, als auch anderer Männer-Gesang-Vereine. Gleich brauchbar für Alle, die leitend und lehrend bey dem Gesange interessirt sind. 12 Gr.
Grimmer, F., 6 Lieder von H. Heine mit Begleit. des Pianofrte. 6s Werk..... 12 Gr.
Marschner, H., Ernst und Scherz. Drey Lieder von W. Müller und eine Arie aus der Oper der Kiffhäusserberg, für eine Bass- oder Barytonstimme mit Pianofortebegleitung, 63s Werk 2s Heft. (7s Samml. der Basslieder) ..... 16 Gr.
Marx, A. B., Drey Chorgesänge vier- und sechsstimmig mit Pianoforte. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
— Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1s und 2s Heft à ... 12 Gr.
Otto, Fr., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. 1 Thlr. 8 Gr.
Sämann, C., Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 5s Werk..... 12 Gr.

Ferner sind erschienen:

Carulli, Ferd., Fantaisie sur la dernière pensée musicale pour Guitare de C. M. de Weber. Op. 323. 8 Gr.
Rigel, Rondeau brillant avec Orchestre pour Pianoforte avec Accomp. Op. 45..... 1 Thlr. 8 Gr.

Nächstens erscheinen:

Böhner, L., Fantaisie et Variations sur un thème original pour Violon avec Orchestre. Op. 96.
Gallay, 1er Concerto pour le Cor avec Acc. de l'Orchestre. Op. 18..
Lobe, J. C., Ouverture z. d. Oper die Flibustier, für Harmonie eingerichtet von Franz Hinkel....
— Dieselbe für das Pianoforte eingerichtet ....
— Die Flibustier, Oper im vollst. Klavier-Auszuge
— Dieselbe in einzelnen Partieen.....
Neithardt, A., Variations sur l'air tyrolien de l'opera La Fiancée d'Auber pour musique d'harmonie. Op. 80.....
Onslow, G., sämmtliche bis mit Op. 37. erschienene Quartetten und Quintetten in Partitur .....

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. Nº. 45. 1830.

Nachricht von einem bisher unangezeigten Codex aus dem XVI Jahrhunderte.

Die Literatur jeder Wissenschaft hat es sich von jeher zur Aufgabe gemacht, auch solche Werke, welche nur in Handschriften, irgend einmal und irgend wo, vorhanden waren oder sind, in ihre Verzeichnisse aufzunehmen. Dass ihre Verzeichnisse in dieser Beziehung noch mancher Ergänzung bedürfen, ist leicht begreiflich, da von manchen Handschriften nirgend Nachricht gegeben worden, und der Strom der Zeit hier und dort einen in demselben untergegangenen alten Schatz auswirft, den, meistens nur sehr zufällig, ein Kenner und Schätzer aus den Händen roher Unwissenheit rettet. Ist ein solcher Fund nicht bloss durch sein Alterthum merkwürdig, sondern für die Wissenschaft oder deren Geschichte in irgend einer Beziehung von einigem Werthe, so ist es um so mehr ein Dienst, den man der literarischen Welt leistet, wenn man die Anzeige davon entweder unmittelbar in ein bibliographisches Werk, oder in eine derjenigen Zeitschriften niederlegt, welche dazu ausersehen sind, von künftigen Literatoren als Quellen benutzt zu werden.

Darum glaube ich gewissermassen eine Pflicht zu erfüllen, indem ich hier von einem bisher noch unangezeigten Codex des XVI Jahrhunderts Nachricht gebe, welcher sich in der an den besten und seltensten, sowohl handschriftlichen als gedruckten Werken musikalischer Literatur reichhaltigen Sammlung des Herrn Georg Pölchau in Berlin befindet, und von welchem die Bibliothek der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien — jetzt eine Abschrift besitzt.

Der Original-Codex (dessen Beschreibung ich gebräuchlicher Weise mit aller Genauigkeit voraussenden muss) ist im Quartformate, auf starkem Papiere, mit gut erhaltener Dinte, rein und deutlich geschrieben; vielleicht autograph; letzteres wenigstens in Ansehung der an vielen Stellen mit kleinerer, doch sehr ähnlicher Schrift (wie es scheint, später bey Gelegenheit und zum Behufe von Vorlesungen) beygefügten Anmerkungen, Zusätze und theils Correcturen. Wenn man sich mit den übermässig doch beharrlich gebrauchten Abbreviaturen vertraut gemacht hat, ist der Text sehr wohl leserlich; die Notenbeyspiele, so wie die mancherley Zeichen sind sauber geformt. Das Werk ist complet: nur voran sind zwey Blätter ausgeschnitten, welche vielleicht den daran vermissten Haupttitel und etwa einen Index enthalten haben könnten: das Ganze in Ternionen gelegt, ist in eine halbsteife, mit einem Pergamentblatte aus einem alten Musikbuche übersogene Decke eingenäht und geheftet: diese Decke ist ziemlich abgegriffen und an einigen Ecken abgestossen.

Das Buch enthält eigentlich zwey Tractate, welche unter sich eben keinen wesentlichen Zusammenhang haben, doch auch nicht Theile eines umfassenden grössern Werkes ausgemacht zu haben scheinen, davon sich nirgend eine Andeutung findet: jedenfalls sind sie von einer Hand und in einem Zuge fort geschrieben.

Der erste und bey weitem stärkere Tractat hat die Ueberschrift: Explicatio compendiosa Doctrinae de Signis musicalibus, probatissimorum auctorum exemplis illustrata. Er entwickelt das ganze System der Mensur, wie dieses sich seit Einführung des Figuralgesanges allmälig ausgebildet, im Eingange des XVI Jahrhunderts in der Theorie und in der Praxis als gültig festgesetzt hatte.

Diese Materie ist in acht Kapiteln abgehandelt, und zwar in folgender Ordnung: Cap. I. De gradibus musicalibus. Cap. II. Signorum explicatio, eorundemque ad gradus musicales accommodatio. Cap. III. De Augmentatione. Cap. IV. De Diminutione. Cap. V. De Imperfectione. Cap. VI. De

nem Hofe, war durch ein kühnes Wagstück eines edlen Ausländers unerwartet aufgeschreckt und der König in einige Unruhe versetzt worden. So geheim der Streich geführt, so gut alles vor dem Publikum verdeckt worden war: so schnell pflanzte sich der lähmende elektrische Schlag durch alle fort, die nah oder fern mit jener Kette verbunden waren. Auch Faustina erfuhr, was vorgefallen sey und besprach sich eben mit ihrem Gatten darüber, als ihr ein Billet von nur allzubedeutender Hand zukam: sie möchte alle ihre Zaubereyen in der heutigen Oper aufbieten. Mann, sagte sie mit edler Begeisterung; ich singe heute gar nicht — bin krank! Hasse fuhr erschrocken zurück. Unsre Herrlichkeit hier kann darüber zu Grunde gehen, fuhr sie fort; aber wir werden Etwas beytragen, Tausende von Klagenden beruhigen zu helfen. Uns nimmt die ganze Welt gern auf! — Sie war nicht abzubringen von dem heroischen Vorsatz, bis man nach wenig Stunden zuverlässig erfuhr, alles sey berichtiget. Da sang sie denn, und alles blieb im alten Geleise.

Als Sängerin war sie keineswegs das, was wir heut zu Tage *grofs* nennen: aber das, was man zu allen Zeiten *vortrefflich* nennen wird. Was sie seyn konnte, war sie ganz vollkommen; und sie besafs Verstand und Mäfsigung genug, nichts seyn zu wollen, als was sie vollkommen seyn konnte. Ihre Stimme war mehr voll, als stark, mehr nachdrücklich, als hell: der eindringendste (jetzt leider fast unbekannt gewordene) Mezzo-sopran. Der Umfang derselben überstieg nicht zwey Oktaven, und zwar von *a* bis *a*; letzteres, so wie noch etwa einen Ton der Höhe, gab sie schon ungern an, weil sie ihr nicht ganz natürlich waren. Sie verachtete eine erzwungene Höhe, in der unsre jetzigen Sängerinnen sich so wohl gefallen; und behauptete mit vollkommenem Rechte: *Ein* Ton voller wahrhaft schöner Tiefe ist mehr werth, als drey Töne der dreygestrichenen Oktave, auch wenn diese nicht gezwungen scheinen. Aber jene Töne standen ihr auch zu Gebote, wie sie nur immer dem geschicktesten Violinisten zu Gebote stehen können. Vollkommen gleich, vollkommen rein, vom schwächsten bis zum stärksten, in so langgehaltenen Noten, dafs sie eine schwache Brust gesprengt haben würden, wie in den schnellesten Läufen, und diese, gebunden oder abgestofsen, Uebergänge durch Theile eines halben Tons, für die die musikalische Sprache noch keine Benennungen hat, oder in weiten Sprüngen —: alles dies war ihr gleich, alles dies hatte sie sich durch den angestrengtesten Fleifs, von Kindheit an angefangen und *täglich* fortgesetzt, in grofser Vollkommenheit zu eigen gemacht. Nur Einen Beweis für diesen Fleifs, von dem vielleicht kaum Einige unsrer jetzigen ersten Sängerinnen, denen fast ohne Ausnahme das Glänzende anstatt des Vortrefflichen, das Verwegene anstatt des Vollendeten gilt — einen Begriff haben.

In einer brillanten Arie sollte sie folgende Stelle in schnellem Tempo vortragen:

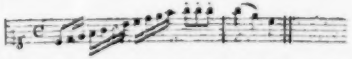

Die Triole gelang ihr, beym Einstudiren, nicht zu ihrer völligen Zufriedenheit, und sie liefs sich von ihrem Lehrer mehrere Bogen voll Beyspiele aufschreiben, wo Eine Note mehr- und immer mehrmals anzugeben und abzustofsen vorkam; übte diese Figur länger als ein Jahr, Tag für Tag, bis sie es dahingebracht hatte, so lange Allegrosechzehntheile zu- und abnehmend auf Einem Tone vollkommen präcis anzugeben, als ihr Athem dauerte — ein Bravourstück, das sie späterhin oft im Scherz dem Erstaunen der Zuhörer Preis gab.

Ihr Allegro war glänzend, ihr Andante hinreissend (eigentliches Adagio, wie man es damals schrieb, sang sie nicht gern); ihr Gedächtnis war das zuverlässigste, und ihre gründlichen Kenntnisse setzten sie in den Stand, durch stete und passende Veränderungen, selbst immer neu zu bleiben, und auch dem, was noch so oft wiederholt wurde, einen Anstrich von Neuheit zu geben. Dabey sprach sie die Worte, nicht nur

Alteratione. Cap. VII. De Punctis. Cap. VIII. De Tactu. Zum Schlusse: Commonefactiones aliquot de iis, quae consideranda sunt in cantilenis diversa signa habentibus.

Dieser Tractat nimmt 97 Blätter (in unserer Abschrift 171 Folio-Seiten) ein.

Zur Erläuterung des Textes, und diesem gleich an den betreffenden Orten beygefügt, dienen beyläufig 50 Beyspiele, nämlich ganze Stücke, Compositionen probatissimorum auctorum, deren Namen man jedoch vermisst, nur bey wenigen sind Josquin de Prés und Heinrich Isaac angezeigt; mehre sind mit A. S. bezeichnet. Schade, dass diese Beyspiele nirgend in Partitur dargestellt, sondern (nach dem Gebrauche in den Lehrbüchern damaliger Zeit) nur in einzelnen neben einander geschriebenen Stimmen, und durchaus ohne Tactstrich überliefert sind.

Der andere Tractat, De Musica Poetica — eine Anleitung zur Composition, so gut (oder so dürftig), als die Theorie damals eine solche zu versuchen vermochte — mit den Anfangsworten: Musica Poetica est ars ipsi fingendi musicum carmen — besteht aus 9 Kapiteln, welche 37 Blätter (in unserer Abschrift 49 Folio-Seiten) einnehmen.

Der Inhalt der Kapitel ist folgender: Cap. I. tractat de vocibus, h. e. sonis (et) eorum divisionibus. Cap. II. est de concordantiis perfectis et imperfectis. Cap. III. docet de discordantiis, ubi simul de natura quartae agitur, et quomodo fiat concors. Cap. IV. praescribit regulas quinque, quomodo concordantiae sese in cantu consequantur. Cap. V. describit partes cantilenae, scil. Tenorem, Discantum, Bassum et Altum, alias (que) non proprias partes seu voces. Cap. VI. tractat clausulas formales, et quasdam regulas de iisdem. Cap. VII. docet regulas septem, quomodo consonantiae in cantilenis soleant commiseri. Cap. VIII. tradit de usu Pausarum h. e. quomodo Pausae commode inserantur cantilenis. Item praescribit praecepta de fugis in cantu. Cap. IX et ultimum habet regulas octo, quomodo praecepta praecedentia ad unum sint transferenda.

Die eingerückten Beyspiele, meistens nur kurze Fragmente (doch abgeschlossene Sätze) aus den Werken eines Josquin, Heinrich Isaac und Joannes Galliculus entlehnt, stehen in Partituren, welche durch ihre Gestaltung besonders merkwürdig sind: nämlich in einem vereinigten Systeme von 10 Linien, mit folgender Vorzeichnung: auf der untersten (ersten) Linie das Gamma (des Guido von Arezzo); auf der vierten der F Schlüssel; auf der sechsten der C Schlüssel; auf der achten der G Schlüssel; auf der zehnten das zweygestrichene (doppelte) d; wie folgt:

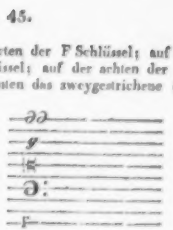

Man sieht, dass dieses System dritthalb Octaven (und darüber), mithin den, für die vier Singstimmen angenommenen Umfang umfasst, zu dessen Darstellung wir heut zu Tage vier Systeme zu fünf Linien gebrauchen. Natürlich musste man bey einer solchen, in ein vereinigtes System gebrachten Partitur von vier Stimmen, davon häufig eine die andere übersteigt, auf Mittel denken, die Stimmen für das Auge kenntlich zu unterscheiden: unser Autor will daher die Notenköpfe in verschiedener Figur gezeichnet haben, nämlich: Discant und Bass rhomboidalisch; Alt dreyeckig (aufwärts gespitzt); Tenor rund. Da jedoch diese Unterscheidung immer nicht hingereicht hätte, nimmt er verschiedene Farben zu Hülfe; nämlich: „Discantus roth, Altus grün, Tenor schwarz, Bassus roth." (Da die Farben in dem Codex vom Alter theils nachgedunkelt, theils gebleicht, die Figuren nicht immer deutlich gezeichnet waren, so war in der That die Entzifferung etwas mühsam.)

Von den Schicksalen dieses merkwürdigen Codex in den ersten drey Jahrhunderten ist nichts bekannt: zu Anfange des gegenwärtigen besass ihn Hr. von Mürr in Nürnberg, der ihn am 10ten August 1805 dem Doctor Forkel in Göttingen verehrte (wie die von diesem auf der innern Seite des Deckels eigenhändig aufgetragene Notiz besagt). Aus Forkel's Nachlasse gelangte derselbe in die Hände seines dermaligen würdigen Besitzers, Hrn. Pölchau.

Dass dieser Codex wirklich aus dem XVI Jahrhunderte und zwar aus dessen erster Hälfte herrührt, ist nicht blos aus dem Schriftcharacter, sondern aus unverkennbaren inneren Kennzeichen erweislich. Der Tractat de signis musicalis ist nämlich zu einer Zeit geschrieben, wo die Practiker (Componisten) bereits anfingen, von der übermässig breiten Mensur — von dem also genannten Tempus

und Modus, davon jenes unter gewissen Vorzeichnungen und in der Perfection (Tripelmaass) bis 27, letzterer bis 81 Tacten gleich galt — abzugehen, den Noten eine bleibende gleiche Geltung zuzugestehen, und den Sänger jener gefährlichen Augmentationen, Diminutionen, Sesquialterationen und ähnlicher Räthsel zu entheben u. s. w., wodurch der schwierigste Theil der alten Theorie ausser Curs kam, und vernachlässigt zu werden anfing. — Hierauf deutet eben die Stelle auf der ersten Seite (nobis pag. 2.): ut artes ac disciplinae vitae utiles, a majoribus inventae et excultae magno studio et conatu, conserventur et non ignavia aut negligentia nostra prorsus intereant. Dazu eben angedeutete Zeitpunct allmäliger Reform fällt eben schon in die ersten Jahrzehende des XVI Jahrhunderts *). In dessen zweyter Hälfte und gegen das Ende desselben Jahrhunderts war aber jene übermässig künstliche (und höchst sinnreich verkünstelte) Theorie — wenigstens in Ansehung eines grossen Theiles — in der That nur eine Antiquität, die von den musikalischen Schriftstellern, und in der Schule, entweder schon aufgegeben war, oder nur noch zum Behufe des Studiums der Original-Werke der für classisch geachteten alten Meister, gleichsam wie die Grammatik einer todten Sprache, hier und da je zuweilen recapitulirt wurde. Unser Verf. entwickelt nur noch eben die Begriffe, die man bey den Schriftstellern (Systematikern und Commentatoren) gegen die Mitte des XVI Jahrh. allgemein findet, und die nachmals durch die Werke Zarlin's von Chiozza eine bedeutend veränderte Richtung erhielten.

Ein Schluss auf die Zeit unsers Verf. muss auch aus den Namen gezogen werden, welche er selbst kannte und irgend einmal in seiner Schrift citirt. Da findet man nun (ausser dem vermeintlichen Joannes Pontifex, dessen Musica wir jetzt Joann. Cottonis nennen und bis in das XII Jahrh. zurück datiren, und ausser dem gar alten Boetius, den damals noch jeder Schulfuchs zunftgebräuchlich wenigstens einmal herauf beschwören musste) nur noch drey; nämlich: Franchinus Gafurius, jener Hauptmatador, quem penes arbitrium est, et jus et norma loquendi; zunächst erscheint Venceslaus de nova domo, auch unter dem Namen Philomates bekannt, ein Böhme (aus Neuhaus), dessen Libri quatuor Musicorum, ein Inbegriff der musikalischen Wissenschaft seiner Zeit in lateinische Hexameter gebracht, in Wien schon 1512 im Drucke erschienen, nachmals an mehren Orten nachgedruckt worden waren. Der neueste, dessen unser Verf. gedenkt, ist endlich Lystenius, dessen Rudimenta Mus. etc. 1533 zuerst in Wittenberg herausgekommen sind. — Er kannte also alle diejenigen und viel respectablern Autoren nicht, deren Werke nur wenige Jahre später, und theils in der Mitte des Jahrhunderts, bekannt und gemeinnützig wurden: einen Ornithoparchus, Luscinius, Hermann Finck, Coclicus, Sebald Heyden u. s. w. — Von Practikern hat er, ausser Josquin und Heinrich Isaac, nur noch Senfl und Joannes Galliculus genannt, die auch schon im ersten Drittel des XVI Jahrh. blühten.

Ich mögte demnach das Dafürhaltens: dass die Entstehung des vorliegenden Werkes mit Sicherheit in den Zeitraum von 1533 bis 1540 gesetzt werden darf.

Schwerer scheint es zu seyn, die Person des Verf. anzuzeigen: doch ist der Versuch der Mühe nicht unwerth.

Dass er in Deutschland lebte und lehrte, geht daraus hervor, dass man in seinem Werke den gleichen Plan und manche Kunstausdrücke findet, die den deutschen Schulmännern eigen, von den italienischen Theoretikern nicht gebraucht worden waren. Es ist nicht zu zweifeln, dass es in jener Zeit in Deutschland — noch ausser den von den Literatoren angezeigten Schriftstellern — wohl noch sonst Männer gab, die da Musik lehrten, und ein Werk, wie das vorliegende, liefern konnten. Wie Hr. Pölchau mir eröffnet, hat Dr. Forkel auf einen gewissen Georgius Stahlerus gedeutet, dessen Sebaldus Heyden in der Ars canendi etc. epist. nuncupatoria (1537) mit folgenden Worten gedenkt: Georgius Stahlerus autem, quamquam inter recentiores sit et hoc unicum tantum agat, ut cuique gradui musico (ut vocant) suum antiquum et verum signum detur, tamen hunc meum laborem aliquo modo levare potuisset, si satis in tempore illius copia fuisset facta, quod non multum diversa ab his nostris ille tractat. Dieser Mann, von dem zwar nähere Notizen (meines Wissens) nicht vorhanden sind, könnte also wohl der Verf. eines solchen Tractates gewesen seyn: dass er aber darum der Verfasser des vorliegenden Werkes gewesen, wäre immer noch eine nur schwach begründete Vermuthung.

*) Sed quandoquidem perfectorum temporum usus est tenior, ad imperfectum tempus deflectamur. Otton. Luscinius in Musurgia, p. 38.

Scharfsinniger und treffender erscheint mir die Bemerkung des Hrn. Pölchau, welcher das Werk nicht als völlig anonym ansieht, indem er annimmt — worin ich ihm vollkommen beystimme — dass die, mit A. S. bezeichneten Beyspiele von des Verf. Arbeit seyen. Und in dieser Beziehung deutet Hr. Pölchau drey Musiker in Deutschland an, die sich mit A. S. zeichnen, und deren einer der Verf. seyn konnte. Diese drey A. S. (ausser welchen auch ich keinen mehr ausfindig zu machen wüsste) sind folgende:

1) Andreas Schlick, ein Böhme von Geburt und Organist des Pfalzgrafen am Rhein. Ornithoparchus hat ihm das vierte Buch seines Micrologus (zweyte Auflage, Cöln 1535) dedicirt, wo er ihn einen Musicus consummatissimus ac Palatini Principis Organista probatissimus nennt. Er lebte noch um das Jahr 1535 zu Heidelberg. (Gerbers neues Lexicon.)

2) Andreas Sylvanus, von dessen Composition Glarean im Dodecachordon eine Probe liefert, und den Lucinius in seiner Musurgia (gedruckt zu Strassburg 1536, vermuthlich aber nicht viel später als dieselben Institutiones v. J. 1515 geschrieben) in einem Dialoge redend auftreten lässt. Bey Gerbern (im neuen Lexicon) heisst er Andreas de Sylva, unter welchem Namen in einer, auf der Zwickauer Bibliothek befindlichen, gedruckten Sammlung von Gesängen in verschiedenen Sprachen, einiges enthalten seyn soll. Diese Sammlung soll von den Jahren 1530 bis 1540 seyn. Ich kann aber hier die wichtige Notiz beyfügen, dass Andreas de Sylva schon in dem I. Buche der Motetti della Corona v. J. 1514, von Petrucci (dem privilegirten Erfinder des Notendruckes) zu Fossembrone gedruckt, unter den Niederländern vorkommt.

3) Andreas Schwarz, ein Franke, welcher zu dem bey Montanus in Nürnberg 1582 herausgegebenen Thesaurus musicus einige Stücke von seiner Composition geliefert habe.

Was nun den Andreas Sylvanus (No. 2) betrifft (den ich in dem Andreas de Sylva nur wieder erkennen kann), so muss ich ihn, in der Gesellschaft, in der er bey Petrucci erscheint, nothwendig als einen Niederländer ansehen: die deutschen Contrapunctisten (welche zwar damals auch schon in die Schranken getreten waren) warten in Italien, wenigstens bey Petrucci (1503 bis 1519) noch nicht accreditirt; er druckte nur die contrapunctischen Arbeiten der Niederländer; und nur in den Motetti della Corona, davon das I Buch 1514, II, III, IV, 1519 erschienen, debütiren einige italienische Principianti, rari nantes in gurgite vasto — unter den Niederländern *). — Dass Lucinius den Andreas Sylvanus in einem Dialoge mit ihm selbst und einigen anderen redend einführt, beweist weder, dass Sylvanus sein Landsmann und Nachbar gewesen, noch dass er jemals mit ihm conversirt habe **). Die Verf. von Dialogen haben das Vorrecht der Dichter, ihre Personen zu fingiren. In jenem Sylvanus nun, der ein Niederländer und seines Zeichens ein tüchtiger Practiker gewesen, kann ich mir unmöglich einen musikalischen Donat vorstellen: wie denn das Geschäft des Componisten und jenes des musikalischen Theoretikers und Schriftstellers in der Regel sich nicht in einer Person zu vereinigen pflegen; ein Satz, der (ungeachtet mancher Ausnahme) aus der musikalischen Literärgeschichte aller Zeiten nicht schwer zu erweisen wäre.

Aus dem gleichen Grunde möchte ich auch unsern Codex nicht dem Andreas Schwarz zuschreiben, von welchem, ausser jenen angeführten Kleinigkeiten von practischer Arbeit, überhaupt nichts bekannt geworden ist, und der überdiess auch fast zu spät in der Zeit auftritt, um den Tyronen noch die veraltete Mensur aufzuwärmen.

Dagegen finde ich kein Bedenken, den Arnold Schlick als den Autor unsers Codex gelten zu lassen: er muss eben in den musikalischen Doctrinen ein tüchtiger Mann gewesen seyn; denn nur einem solchen wollte Ornithoparchus, selbst ein musikalischer Gelehrter und Schriftsteller, durch seine Dedication ausweichen, und ein solcher war er in seinen Augen ein vollendeter Musiker, ein Musicus consummatissimus. Erwäge ich ferner, dass der Verf. unsers Codex so oft und so gern den Wenzel von Neuhaus citirt, den er an mehren Stellen mit Affectation „Venceslaus noster" nennt; — eine Redensart, die irgend eine nähere Verbindung und vielmehr eine besondere Gemeinschaft andeutet, so wie etwa Glieder einer

*) Das I Buch der Mott. della Corona enthält 26 Nummern von Brumel, Carpentrast, Divitis, Ant. de Fevin, Hilaire, Josquin, Longueval, Mouton, Andreas de Sylva, und eine Nummer von einem P. de Terranina, der wohl ein Italiener gewesen seyn mag, der aber auch von da an wieder verschollen ist.

**) Obgleich niederländische Musiker auch häufig nach Deutschland gekommen sind.

Ordens, einer gelehrten Gesellschaft u. dergl. von Jemand als von dem Ihrigen sprechen; so wird es mir klar, dass der Verf. Wenzels Landsmann, ein Böhme, und endlich kein anderer, als eben jener an dem pfälzischen Hofe zu Heidelberg einheimisch gewordene Arnold Schlick gewesen seyn müsse *)

Nachdem ich bisher den Original-Codex beschrieben, darf ich mich nicht einer weitern Aufgabe entschlagen, die der Leser an mich zu gesinnen befugt ist, nämlich auch irgend etwas über des Werkes eigenen innern Werth zu äussern: eine Aufgabe, deren zuverlässige und genügende Erfüllung ich freylich nicht zu verheissen vermag, doch aber Folgendes als meine geringe Meinung auszusprechen mir erlaube.

Was zuerst den Tractat de Signis musical. betrifft, so meine ich vor Allem, dass an ein Werk, das sich nur als eine „compendiose Darstellung" der Lehre von jener Materie ankündiget, an ein blosses Lehrbuch einer von den Vorgängern schon vollendet überlieferten Doctrin, welche zumal als eine auf musikalisches Zeitmaass angewandte Mathematik oder Arithmetik betrachtet werden muss, keine sonderlichen Forderungen von Originalität gestellt werden können. Als originelle Lehrer und Schriftsteller dieses Faches können überhaupt nur diejenigen geachtet werden, welche das System erdacht haben, deren Namen jedoch die Geschichte nicht überliefert hat; und zunächst diejenigen, welche dasselbe ausgebildet, und zu dessen Vervollkommnung wesentlich beygetragen haben. Solche sind: Franco von Cöln, Marchettus von Padua, Johann von Muris, Prosdocimus de Boldomandis; später: Tinctoris, Franchinus Gafurius, auch auf polemischem Wege Pietro de Ramis und Joannes Spatarus; endlich noch Pietro Aaron: nicht zu gedenken derjenigen, von deren Schriften nichts auf uns gekommen ist, welche aber von den oben genannten, entweder um deren Lehrsätze zu widerlegen und zu berichtigen, oder um sich auf dieselben, als auf Autoritäten, zu berufen, öfter angeführt werden. Einige spätere; wieder sehr achtbare Schriftsteller können gleichwohl, in Beziehung auf jene Materie, immer nicht für viel mehr als für Commentatoren angesehen werden. Diejenigen aber allzumal, welche gegen die Mitte des XVI Jahrh. (mit mehr oder minderen Ansprüchen) Lehrbücher unter mancherley Titeln herausgegeben haben, und deren Zahl besonders in Deutschland nach Verhältniss nicht eben gering war, kann man, unbeschadet ihres etwaigen Verdienstes, nur noch als Schulmänner, Compilatoren oder Compendisten gelten lassen: selbst in ihrer Darstellungsmethode ist ihre gemeinsame Zeit und gemeinsame Schule wahrzunehmen; und schon die Ansicht des Verzeichnisses der Kapitel in Forkels allgem. Literatur d. M. oder in Lichtenthals Bibliographie, zeigt deutlich genug, dass man kaum bey einem derselben irgend mehr als bey jedem seiner Collegen zu suchen hat.

Da diese Lehrbücher, Libelli, Compendia, Compendiola u. dergl. meistens in einen sehr unbedeutenden Umfang gedrängt, gleichwohl das ganze Gebiet musikalischer Wissenschaften umfassen wollen, und darum, vermeinter Vollständigkeit wegen, grossentheils mit den scholastischen Spitzfindigkeiten einer sehr frühen Vorzeit, und mit einer Menge von Dingen angefüllt sind, die in der That schon damals für die Praxis ohne Werth und ohne Nutzen waren: so ist es begreiflich, dass die wichtigsten und schwierigsten Materien, wie eben jene von den Zeichen oder der Mensur, in denselben höchst compendiarisch abgehandelt sind; und dass der daraus zu schöpfende Unterricht für einen heutigen Leser eben so unzureichend ist, als er es schon damals für die Tyrones, zu deren Nutz und Frommen vorgeblich jene Bücher gedruckt wurden, nicht minder gewesen seyn muss. Auch ist es offenbar, dass die Verf. entweder schon gute Vorkenntnisse, oder die wesentliche Nachhülfe des Lehrers vorausgesetzt haben mussten.

Schon aus diesem Gesichtspuncte ist mehr in unserm Codex zu erwarten, welcher in einem nach Verhältniss bedeutenderen Umfange einen Ausschnitt, das Kapitel de Signis mus. isolirt und eigends abhandelt. Auch stehe ich nicht an, diesen Tractat als das in seiner Art vollständigste Compendium zu empfehlen. Und da der Verf., frey von der Sucht zu polemisiren, frey von der Ostentation einer stupenden Erudition und von jener einer seyn sollenden classischen Latinität, seine Regeln

*) Hr. Pölchau, dem ich diese meine Meinung mitgetheilt, ist gleichwohl mehr geneigt, seinen Codex dem Andreas Sylvanus zuzuschreiben, welchen er für einen Deutschen hält. (Vom Walde oder Waldmann.) Ich überlasse Jedermann, sich zu der einen oder der andern Hypothese zu bekennen, oder sich eine neue zurechtsinnen zu bauen.

mit einer aufrichtigen Deutlichkeit ausspricht, welche sonst nicht als die hervorstechende Eigenschaft der Schriftsteller jener frühen Zeit gerühmt werden kann; so kann sein Tractat de signis mus. (dass ich's kurz ausdrücke) als der beste „Donat" über diese Materie angesehn werden; und es möchte derselbe noch am meisten den Forderungen entsprechen, welche ein heutiger Kunstfreund, der sich in den musikalischen Alterthümern umsehen will, an ein solches Werk irgend noch stellen kann: ja er würde überhaupt nichts zu wünschen übrig lassen, wenn die in bedeutender Zahl beygefügten, zur Erklärung der mannigfaltigen Regeln und Unterscheidungen höchst zweckmässig gewählten, auch als Compositionen immer merkwürdigen Exempel, in modernen Zeichen erklärt, und in Partitur nach heutiger Art zur Seite gesetzt wären: ein Unternehmen, dem ich mich jetzt noch nicht ganz gewachsen finde, das ich aber für jeden Fall einem künftigen Liebhaber alter musikalischer Literatur angelegentlich anempfehle, überzeugt, dass er seine Mühe gelohnt finden wird.

Kaum darf ich, nach dem, was ich hier über des Werkes eigenen und relativen Werth ausgesprochen, noch erwähnen, dass auch die Seltenheit der musikalischen Bücher aus jener frühen Zeit, welche kaum in anschnlichen Bibliotheken noch erhalten worden sind, den Werth unsers Manuscripts für unsere Bibliothek erhöht.

Der zweyte Tractat, de Musica poetica, kann — mit dem günstigsten Auge betrachtet — nicht für mehr anerkannt werden, als für einen noch sehr schwachen Versuch, die Kunst des Satzes, welche man sich damals nur auf völlig empyrischem Wege, durch Versuche unter Aufsicht und Leitung eines Meisters, und durch mühsames Studium der Werke der berühmtesten Vorgänger, aneignen konnte, nach Regeln zu lehren. Die Theorie war damals noch nicht auf den Punct gelangt, Axiome aufzustellen, aus welchen Corollarien für alle Fälle gezogen werden konnten: sie unterschied noch nicht genug das Zufällige von dem Wesentlichen, und vermochte nicht viel mehr zu bieten, als eine enumeratio casuum, welche sie als eben so viele Regeln darstellte, und welche der Studirende mit Begierde als solche aufnahm. Müssen wir ja doch gestehen, dass die Regeln der Composition erst im abgewirkenen XVIII Jahrh. in eine Art von System gebracht worden sind, an dem noch die neueste Zeit genug zu bessern fand, und die künftige zu bessern finden wird.

Die Benennung Musica poetica, für musikalische Setzkunst, ist nie allgemein geworden; sie scheint in Deutschland versucht, und durch einige wenige Lehrer fortgepflanzt worden zu seyn. Ich finde sie — nach unserm Autor — zunächst in Forkels Literatur unter dem Namen Nucius: (sein Werk ist mir nicht zur Ansicht gekommen.) Desselben Musices poeticae sive de compositione cantus praeceptiones absolutissimae sind zu Neisse im J. 1613 gedruckt, scheinen aber, wie der Zusatz nunc primum in lucem editae schliessen lässt, vielleicht lange vorher im Manuscripte vorhanden gewesen zu seyn: sie haben mit unserm Tractate im Plane viel gemein. Wieder finde ich einen ähnlichen Titel in einem handschriftlichen Codex, ebenfalls in der Sammlung des Hrn. Pölchau; er lautet: Brevis in Musicam poeticam de fundamentali componendi ratione Introductio; in deutscher Sprache: er enthält schon viel mehr als jene, aber Alles zu kurz, ich möchte sagen rhapsodisch, und in einer sehr veralteten Schreibart. Er wird — was jedoch selbst der Besitzer dahin gestellt seyn lässt — dem, in den ersten drey Jahrzehenden des XVII Jahrh. als fruchtbaren Tonsetzer bekannt gewordenen, Johann Hermann Schein zugeschrieben, und scheint dasselbe Werk, vielleicht dasselbe Exemplar zu seyn, das — wie in Matthesons Ehrenpforte zu lesen — sich in des Johann Valentin Hausmann Bücherverzeichnisse befand, unter dem Titel: „Schein (ohne Vornamen) Manuductio ad musicam poeticam," und das auch in Forkels allg. Liter. unter den Manuscripten vorkommt.

Die uns sonderbar bedünkende Art der Partition, in einem gemeinsamen Systeme von 10 Linien, habe ich oben schon angezeigt. Man weiss, dass aus so früher Zeit nirgends eine Partitur (nämlich ein Original) aufgebracht worden ist. Dieser Umstand, verbunden mit der Erwägung der, wie man meinte, unüberwindlichen Unbequemlichkeit der damaligen Noten von übermässig langer Geltung, deren manche allein über mehr als eine ganze Zeile gereicht hätte, hat sogar den Zweifel erregt: ob überhaupt die alten Contrapunctisten eine Partitur angelegt, oder — wenn sie etwas Aehnliches mussten — sich nicht einer andern Notation, und etwa der deutschen Tabulatur bedient haben. Diese Meinung zu widerlegen, ist eine Aufgabe,

deren Lösung ich in einem abgesonderten Aufsatze versucht habe; und wobey mir auch unser Codex zu einem Behelfe diente. Dieser Codex ist nämlich das vermuthlich älteste Specimen einer eigentlichen Partitur: und da der Verf. sich keineswegs als deren Erfinder ankündiget, weder davon als von einer nicht lange üblichen Sache unter den Componisten spricht; so berechtiget dieser unser Codex zu dem Schlusse, dass eine gleiche Methode schon lange in der niederländischen Schule gebräuchlich, und aus dieser auch nach Deutschland herüber gebracht worden war. Und so dient unser Codex auch als ein willkommenes Monument zur Beseitigung eines, in der Kunstgeschichte bisher nicht gänzlich gelösten, Zweifels.

Wien, im April 1829.

R. G. Kiesewetter.

Nachricht.

Bremen. July. Der Wiener Componist, Ehrenmitglied mehrer akademischer Gesellschaften, Hr. Jos. Panny gab im July schnell hinter einander zwey Concerte, was hier ein sehr seltener Fall ist, und zwar in Verbindung mit Hrn. J. Heinefetter, ersten Violoncellisten am Mannheimer Hoftheater; beyde mit vielem Beyfalle. Auch die Volkslieder des Hrn. P. gefielen sehr.

In einer hiesigen Instrumentenhandlung ist ein sehr schönes sogenanntes Chordaulodikon, d. h. wörtlich Saiten- und Flötenspiel, aus einer süddeutschen Fabrik angekommen und wird nach Havanna abgehen, für den Privatgebrauch eines dortigen Rechtsgelehrten eigends bestellt. Es hat 10 cylinderförmige grosse Walzen, die 34 verschiedene Stücke spielen und nach Belieben aus- und eingesetzt werden können. Der Preis dieses seltenen Instruments ist tausend Thaler. Der Ton ist recht angenehm, von Saitentönen hört man aber eigentlich nur das Staccato und das sogenannte Schütteln der Violinen (tremolando), dann auch den Triangel der Janitscharenmusik. Die Arbeit ist sehr künstlich und sauber, das Aeussere höchst geschmackvoll, in Mahagoni mit einem Tempel und der kleinen Statue des Apollo in Alabaster. Das Ganze, etwa 10 Fuss hoch, wird durch ein plattes Bleygewicht in Bewegung gesetzt, das mit einer Kurbel aufgezogen wird. Eine Uhr ist jedoch nicht damit verbunden. Instrumente von dieser Art verfertigt bekanntlich auch nebst den gewöhnlichen Automaten, der bekannte Akustiker Hr. Friedr. Kaufmann in Dresden, der früherhin mit solchen Automaten einige Kunstreisen machte und unter andern auch in Bremen vor mehren Jahren seinen künstlichen Trompeter dem Publicum zeigte.

Sie haben schon so viele ausführliche Berichte über Hrn. Paganini erhalten, dass ich nur ganz kurz berichte. Paganini gab hier zu Ende des Monats July zwey sehr besuchte Concerte im hiesigen Schauspielhause, die natürlich ausserordentlich vielen Beyfall fanden und, wie überall, grosses Aufsehen erregten. Diesem wohlverdienten Beyfalle muss ich aber am Schlusse noch eine wohlverdiente Rüge über das Benehmen dieses sonst so bedeutenden Künstlers hinzufügen, indem er sich gegen einige der mitwirkenden Personen seines Concerts so engherzig und hart bewiesen, dass der schärfste Tadel nothwendiger Weise nicht ausbleiben kann. Paganini traf von Hamburg am 25sten July hier ein und gab am Freytage den 25sten sein erstes Concert, auf die an ihn ergangene Einladung mehrer Kunstfreunde und durch gütige Vermittelung des brasilischen Consuls, an welchen er adressirt war. Diesem ersten Concerte wollte man den Vorzug vor dem zweyten geben, weil einige der vorgetragenen Stücke brillianter und künstlicher waren. Nach einer Ouverture von B. Romberg, und einem Duette aus Jessonda, trefflich gesungen von Dem. Adelheid Grabau und ihrem Bruder Hrn. Georg Grabau, folgte ein „grosses Violinconcert in 3 Theilen: Allegro Maestoso, Adagio appassionato und Rondo brillante" componirt und vorgetragen von Paganini. Diese Composition ist grossartig, imposant und feurig. In der 2ten Abtheilung folgte nach einer Ouverture von Lindpaintner eine Sonata militare bloss auf der G-Saite, componirt und gespielt von Paganini. Dann eine grosse Arie von Dem. Buscher mit vieler Bravour gesungen. Und zum Beschlusse das Thema: Mich fliehen alle Freuden (Nel cor più non mi sento) mit Variationen ohne Orchesterbegleitung, componirt und gespielt von Paganini. In diesen letzteren machte er die künstlichsten Capriccio's, die er im andern Concerte nicht auf dieselbe Weise wiederholt hat. Das Beste sind aber wohl seine Flageolettöne, die er geschickt mit anderen verwebt und mit Staccato und Pizzicato so schnell durchkreuzen läst, dass man kaum folgen kann und beynahe verwirrt wird. — Im zweyten und letzten Concerte am 28sten July folgte nach einer Ouverture von Hummel ein grosses Violinconcert

in D moll in zwey Theilen, nämlich Allegro maestoso, Adagio sentimentale und Rondo galante nebst Andantino gajo mit obligater Begleitung des Triangels, was sich besonders gut ausnahm und neu war. Die zweyte Abtheilung eröffnete eine Ouverture von Böhner im heroischen Style. Dieser folgte eine „Sonate über die Preghiera aus Rossini's Oper Moses und ein Thema mit Variationen bloss auf der G-Saite von Pag.“ Alles mit Orchesterbegleitung, meistens im ernsten und grossen Style, mit dem Ausdruck erhabenen Schmerzes und voll Pathos. Zum Schlusse Variationen über die sehr anspruchslose, naiv-kindliche und lieblich-melancholische Canzonetta der Neapolitaner: O Mamma, Mamma cara! von Pag. Auch diese waren wieder ungemein künstlich, originell und capriciös, so dass wohl schwerlich ein anderer Künstler sie ihm nachspielen wird. Einige der früheren Künsteleyen brachte er hier, wie gesagt, nicht wieder an. Sein sforzando ist meistens sehr hart und eckig, steif und gezwungen, etwas zu gemacht und affectirt, auch das fortissimo ein wenig kratzend, nicht natürlich genug und zu hart eingesetzt. Diess möchte hingehen; was aber wirkliche Rüge verdient, ist der Umstand, dass der Künstler sich weigerte, den Dem. Buscher und Grabau ein Honorar zu vergüten, da sie doch bedeutende Partieen in seinem ersten Concerte zu singen hatten. Sie haben nichts dafür bekommen. Nicht einmal Freybillets für ihre Verwandten wurden ihnen gegönnt! Sehr viele Fremde aus den umliegenden oldenburgischen und hannöverschen Gegenden waren nach Bremen gekommen, um Pag. zu hören. Auch der Grossherzog von Oldenburg und der Erbprinz beehrten Bremen mit ihrem hohen Besuche und waren in beyden Concerten Abends in der Theaterloge mit ihrem Gefolge gegenwärtig. Pag. war auch am 27sten Juny bey der solemnen Feyer des Jubelfestes der Augsburg. Confession in der hiesigen Petridomkirche persönlich gegenwärtig und soll den Vortrag der dazu von Hrn. Riem eigends componirten Gesangstücke, die unter Leitung des Letztern trefflich gesungen wurden, nach Verdienst belobt und seinen vollen Beyfall darüber ausgesprochen haben.

Im May und Juny spielte hier Hr. Johannes Weinrich aus Heiligenstadt im preussischen Eichsfelde auf einem ganz neuen und sonderbaren, angeblich von ihm (?) erfundenen Instrumente, Psallmelodicon von ihm genannt (nicht von Psalm, sondern vom griechischen Worte psallo, ich singe und spiele, und von melodie). Diess, in Form einer kurzen Trompete gearbeitete und mit unzähligen Flötenklappen versehene Blasinstrument scheint auf der Theorie der bekannten Physharmonica zu beruhen und den Ton durch eine mit einem Messingblättchen belegte Stimmritze herauszuzwingen. Ein Patent darauf soll er vom Könige von Preussen erhalten haben, nachdem er vor ihm spielend diesen hohen Beyfall erhielt. Verbunden sind damit zwey Orgelpfeifen in jeder Rocktasche, deren Blasebälge unter den Armen kaum sichtbar gedrückt werden und welche die schönsten Waldhorntöne geben, jedoch nur einen Accord. Man glaubt, diese Töne aus der Ferne oder aus einem andern Zimmer zu hören, so sehr täuschen sie das Ohr des nicht damit Bekannten. Der Wind in diese Bälge wird vermittelst einer biegsamen, elastischen Röhre durch den Aermel des linken Armes hinüber geleitet. Diese Aufklärung überrascht den Zuschauer wieder eben so sehr, wie vorher der wirklich angenehme Ton des unsichtbaren Orgel-Waldhorns, welches noch lange fortspielt, wenn die Trompete schon von den Lippen abgesetzt ist. Schade, dass er hier nichts in der Zeitung bekannt machen liess und nicht in öffentlichen Concerten spielte, sondern bloss in Privat-Gesellschaften und Lustgärten, wodurch viele Personen um die Bekanntschaft des neuen Instruments und um den Genuss gekommen sind. In Berlin liess der sinnreiche Künstler sich vor mehren hohen Personen mit Beyfall hören. Aehnliches sahen wir noch nicht. Es klingt wie ein vollstimmiges Orchester von Blasinstrumenten.

Kurze Anzeige.

Leitfaden bey dem ersten Unterrichte im Gesange. Von J. C. Schärtlich, Lehrer am Schullehrer-Seminar (in Potsdam.) Potsdam, bey Riegel 1830. Pr. 4 Gr.

Brauchbar, namentlich für Elementarlehrer auf dem Lande, und gut gedruckt. S. 19 muss oben die Vorzeichnung ♯ weg. Das Buch enthält 43 S. in 8.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XIV. 1830.

Gesuch.

Die Allgemeine Musik-Gesellschaft in Zürich wünscht auf den bevorstehenden Winter eine Concert-Sängerin anzustellen, deren Leistungen sich darauf beschränken, vom Anfange Novembers bis Ostern in ungefähr 12 Concerten aufzutreten, wofür ein Honorar von 50 Louisd'or bezahlt wird, ausser einem Benefiz-Concerte, welches je nach den Umständen 30 bis 40 Louisd'or erträgt. Das hiesige Publicum ist an ausgezeichnete Leistungen gewöhnt, und liebt vorzüglich das italienische Genre: auf mittelmässige Talente kann keine Rücksicht genommen werden. Gefällige Anträge erbittet man sich baldigst in frankirten Briefen an unterzeichnete Adresse.

Zürich, den 6ten Septbr. 1830.

Ed. Ott Imhof.

Anstellungs-Gesuch
als Concert-Geiger, Componist oder Director.

Ein Künstler, dessen Hauptinstrument Geige ist, der Schüler eines der ersten lebenden Meister auf diesem Instrumente, so wie auch Componist und Musik-Director, und in letzterer Eigenschaft bey einem Liebhaber-Vereine angestellt ist, wünscht Verhältnisse halber seinen jetzigen Wohnort zu verlassen, und eine andere Anstellung als erster Geiger im Orchester, so wie eine Director-Stelle bey einem Liebhaber-Vereine oder bey einem stehenden Theater, sowohl in Deutschland als in Frankreich, da derselbe der französischen Sprache gewachsen ist, zu finden, indem er jede Probe zu bestehen bereit ist.

Diejenigen Personen oder Behörden, welche von seinem Anerbieten Gebrauch zu machen geneigt seyn sollten, wollen sich gefälligst in frankirten Briefen unter der Adresse: H. F. R. an die Verlagshandlung dieser Zeitung wenden.

Ankündigungen.

J. B. Cramer's Pianoforte-Schule, neue, nach den neuesten Fortschritten in der Musik umgearbeitete, sehr vermehrte, ganz praktische und leicht abgefasste Ausgabe. ..... 1 Thlr.

— Sechs leichte Sonatinen mit Präludien, als Fortsetzung der Pianoforte-Schule. 2 Hefte à ..... 18 Gr.

J. B. Cramer's nützliche Finger-Uebungen für das Pianoforte, um den Händen die beste Haltung zu verschaffen. 20 Gr.

— Studien, neue vollständige Ausgabe. 6 Hefte à 1 Thlr.

— Führer zur Vervollkommnung: Auswahl interessanter Passagen aus den Werken der besten Componisten. 1½ Thlr.

Alle diese Werke sind mit dem richtigsten Fingersatze sorgfältig versehen.

Verlag von H. A. Probst in Leipzig,
durch jede Buch- und Musikalien-Handlung zu erhalten.

Die musikalische Wochenschrift

Iris,

herausgegeben von Kellstab,

erscheint unausgesetzt im nächsten Jahre zu dem Preise von 1½ Thaler für 52 Wochennummern, wofür sie durch alle Buchhandlungen zu erhalten seyn wird. Journalzirkel und Musikliebhaber werden ersucht, ihre Bestellungen zeitig einzureichen.

Berlin, im Octbr. 1830. *T. Trautwein.*

Vorläufige Nachricht an die respectiven Subscribenten auf meine: Aesthet. histor. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst; 1ster Theil: Versuch einer Aesthetik im Zusammenhange der schönen Künste; 2ter Theil: Uebersicht einer Chronik der Tonkunst, welche Unterschriebener vor einigen Jahren unter dem Titel: *Pentaide oder das Quintett* angezeigt hatte, — und nun in einigen Wochen im Verlage der Hrn. Breitkopf & Härtel in Leipzig vollendet an die resp. Subscr. versandt werden wird. Die ursprüngliche Idee, durch ein Gedicht einer humoristischen Reise von 5 Kunstfreunden, nebst Erläuterungen die Musikliebhaber in den Kunsttempel einzuführen, gefiel unter diesem Titel einigen Freunden nicht, und die Verleger hielten eine umgekehrte Ordnung für besser. Ich gab daher seit 3 Jahren dem Stoffe eine neue Gestalt, um das Ganze mit dem Belehrenden und Bildenden anfangen zu lassen und mit dem Unterhaltenden zu schliessen.

Das Epos, worauf eigentlich die Musikfreunde subscribirt haben, soll nun als dritter Theil nachfolgen, wenn sie mit dem Wesentlichen, in oben angezeigten beyden ersten Theilen zufrieden sind. Doch soll Niemand gezwungen [illegible] denselben zu nehmen. Wer ihn nicht verlangt, möge [illegible] zeigt beym Verleger oder mir anzeigen.

In Rücksicht des Preises werden die resp. Subscribenten die Erhöhung um ⅓ billig finden, da das Werk [illegible] Vollkommenheit in der neuen Anordnung, in der Erweiterung von

versprochenen 36 auf 52 Bogen, durch viele Exempel von Ur- und Nationalmelodieen und Compositionen aus dem 10ten bis 16ten Saec. — durch das bisher in Deutschland unbekannte Portrait des Notenerfinders Guido von Arezzo, durch das getroffenste Bild des Musikfreundes Mozarts in seiner Blutheuzeit von 30 Jahren, und durch ein ausführliches Namen- und Sachregister, wodurch das Ganze als historisches Lexicon brauchbar wird — gewonnen hat. Nutzen, Bildung und Befriedigung ist Zweck und Lohn des Verfassers.

Dr. *W. C. Müller*,
Lehrer an der Hauptkirche in Bremen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Bendz, F. et L. Ende: 60 Caprices pour le Violon. Oeuvre posth. Edition nouv. Liv. 1 und 2. à 16 Gr.

Dotzauer, J. J. F. Trois Quat. p. deux Violons, Viole et Violoncelle. Oeuv. 108. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr. 4 Gr.

Kalliwoda, J. W. Concertante pour deux Violons avec Orchestre. Oeuv. 20. . . . . 3 Thlr. 8 Gr.

Kuhlau, Fr. Grand Quatuor pour quatre Flutes. Oeuv. 103. . . . . 1 Thlr. 20 Gr.

— Variations sur un air Irlandais „Le Rosier“ pour la Flute avec acc. de Pianoforte (ad libit.) Oeuv. 105. . . . . 10 Gr.

— Variations sur un air favori Islandois „Le Rosier et Sommer“ pour la Flute avec acc. de Pianoforte (ad libit.) Oeuv. 103. . . . . 12 Gr.

— Trois Fantaisies progressives pour la Clarinette par F. L. Blatt. . . . . 18 Gr.

Lindpaintner, P. Trois divertissements pour la Flute avec acc. d'Orchestre. Oeuv. 67. No. 3. 2 Thlr.

— do do do avec Pianoforte. . . . . 20 Gr.

Lipinski, C. Variations sur un thème de l'Opera: la Contessina de Rossini, pour le Violon avec Orchestre. Oeuv. 11. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— do do do avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Meyer, C. H. Neue Tänze für Orch. 28ste Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Sowinski, A., Marche heroique des Parisiens, dediée au General Lafayette. Oeuv. 24. arr. pour Musique militaire par F. Betz. . . . . 16 Gr.

Walch, J. H. Neue Tänze für Orch. 13te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Kalliwoda, J. W. Variations concertantes pour le Pianoforte et Violon. Oeuv. 21. . . . . 20 Gr.

Meyer, Charles, à St. Petersbourg, Grand Rondeau brillant pour le Pianof. avec Orch. Oeuv. 28. 3 Thlr.

— do do do avec Quatuor. . . . . 2 Thlr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Czerny, C., Six Rondeaux d'Amusement p. le Pianof. Oeuv. 201. No. 1 — 6. (broschirt) . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— do do do einzeln. . . . . à 12 Gr.

Hunten, François, Rondeau brillant pour le Pianoforte, sur un air provençal de l'Opera: Damoiseau. Oeuv. 45. . . . . 14 Gr.

— Variations à quatre mains pour le Pianoforte, sur un thème russe de l'Opera: Damoiseau Oeuv. 44 . . . . . 20 Gr.

Lindpaintner, P., Six Pièces favorites du Ballet Zephir et Rose, pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 75. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Six Pièces favorites du Ballet Zephir et Rose, pour le Pianoforte à deux mains. Oeuv. 76. . . . 16 Gr.

— Ouverture du Ballet: Zephir et Rose, pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 73. . . . . 10 Gr.

— La même pour le Pianoforte à deux mains. Oeuv. 72. . . . . 6 Gr.

Meyer, Charles, à St. Petersbourg, Grand Rondeau brillant pour le Pianoforte sans accomp. Oeuv. 28. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 28ste Sammlung. . . . . 12 Gr.

Müller, A. E., Kleines Elementarbuch für Klavierspieler, als wesentliche Grundlage der Kunst des Klavier oder Pianoforte zu spielen. Neue vierte Ausgabe, in Stereotypie, mit Zusätzen von C. Czerny. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— Kleine fortschreitende (Piano instructive) für das Pianoforte. Für die 10 ten Auflage. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Supplement zum kleinen Elementarbuche. Neue vierte Ausgabe. . . . . à 12 Gr.

Payer, J., La Tarentine, la Resistance et la Victoire, Tableau des 27, 28 et 29 Juillet 1830, pour le Pianoforte. Oeuv. 147. . . . . 16 Gr.

Siegel, D. S., Variations faciles et progressives sur l'air: „Mit der Sonne kommt Sie Nie“ pour le Pianoforte. Oeuv. 31. . . . . 12 Gr.

Sowinski, A., Marche heroique des Parisiens pour le Pianoforte, dediée au General Lafayette. Oeuv. 24. . . . . 6 Gr.

— La Parisienne, Marche nationale variée pour le Pianoforte. Oeuv. 25. . . . . 12 Gr.

Sutor, F. A., Rondeau melodieux et brillant pour le Pianof. sur . . . . . 12 Gr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 13te Sammlung. . . . . 16 Gr.

Für Gesang mit und ohne Begleitung.

Fink, G. W., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Oeuv. 19. . . . . 20 Gr.

Lindpaintner, P., Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre, aus der Oper: das Vampyr. 1 Thlr.

Berichtigung. Im tonkünstler-Blatte No. XIII. Spalte 36 Zeile 12 v. o. lies statt 1830 1830.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. N°. 46. 1830.

Recension.

Ueber Pflege und Anwendung der Stimme von Dr. *G. C. Grosheim.* Mainz, Paris und Antwerpen bey Schotts Söhnen, 1830.

Die Herausgabe dieser Schrift hat nach des Verf. eigener Versicherung in der Vorrede keinen andern Zweck, „als auf die Basis eines guten Gesanges aufmerksam zu machen und die damit verbundene Diät, deren häufige Vernachlässigung an der Tagesordnung ist.“ Das Werkchen zerfällt in zwey Hauptabschnitte, von denen der erste in 20 §§ die Pflege der Stimme behandelt; der zweyte in 15 §§ sich über die Anwendung der Stimme verbreitet. Was nun zuvörderst den ersten Abschnitt betrifft, so ist er eigentlich nicht des Verf. Eigenthum, sondern fast wörtlich aus „Liscovius Theorie der Stimme“ entnommen. Hr. G. glaubte (laut Vorrede), dass es dem Hrn. *Dr.* Liscovius nicht gleichgültig seyn würde, seine Lehren und Ermahnungen unter mehr tonkünstlerischer Form, selbst da verbreitet, vielleicht auch beachtet zu sehen, wo Lehren und Ermahnungen gewöhnlich keinen Eingang finden; Rec. hat aber nicht recht einsehen können, in wiefern diese Form eine „mehr tonkünstlerische“ zu nennen sey; Hr. G. hat ja (einige Anmerkungen abgerechnet) eigentlich nur verkürzte, oder zusammengezogene Abschnitte aus Liscovius Theorie der Stimme gegeben. Unterzeichneter ist nicht gesonnen, hier eine ausführliche Recension über diesen Auszug des Hrn. *Dr.* G. zu schreiben; das Original, welches 1814 erschien, ist schon anderweit besprochen worden; nur eine allgemeine Uebersicht des ersten Abschnittes, und einige specielle Bemerkungen mögen hier ihren Platz finden. — Bevor wir zum Gesange schreiten, muss unser bestehender Gesundheitszustand in Erwägung gezogen werden. Ein von Natur schwächlicher Körper, eine gedrückte Brust, eine angeborne Heiserkeit dürfen schlechterdings keinen Anspruch auf den Gesang machen. Vorübergehende Krankheiten sind nur für den Augenblick zu beachten.

Der Sänger soll nicht nach starker, körperlicher Anstrengung, nicht zu anhaltend singen, und sich nicht überschreien. Er soll ferner Brust und Hals leicht und bequem, keineswegs aber zu warm bekleiden. Er soll sich hüten, in einem dunstigen, heissen Zimmer zu singen. Es wird ihm die Mässigkeit im Essen und Trinken anempfohlen, und die zu warme Speise untersagt. Der zu kalten Speisen soll er sich zu der, ihm nothwendigen Erhaltung seiner Zähne enthalten. Er wird vor fetten, sauren, scharfen und erhitzenden Alimenten jeder Art gewarnt. Er soll beym Gesange ohne die höchste Nothwendigkeit nicht sitzen, sondern aufrecht stehen. Jetzt zu den speciellen Bemerkungen. In § 4. wird behauptet, dass hohe Stimmen stärker schallen, als tiefe, und zwar des grossen Kraftaufwandes wegen, den sie erfordern; diess ist aber wohl unrichtig; nur die hohen Töne einer jeden Stimme erfordern einen verhältnissmässig grossen Kraftaufwand, weshalb eben Tonsetzer (welche stimmgemäss zu schreiben verstehen) diese hohen Töne nur als Bravour gebrauchen und zum Ausdrucke leidenschaftlicher Stellen aufsparen, sonst aber in der Regel jede Stimme sich grösstentheils in ihren Mitteltönen bewegen lassen; auch hängt (wie ebenfalls in § 4. gesagt wird) die Stärke der Stimme nicht vorzüglich von der Beschaffenheit der Brust ab; denn wäre diess wahr, so müsste ja jeder Sänger in allen Stimmlagen gleiche Stärke haben können; die Erfahrung lehrt aber, dass z. B. mancher Bassist eine volle Tiefe, dagegen einen dünnen, schwachen Mittelton hat, ja, dass manche sehr brustschwache Sängerin eine sehr starke Stimme besitzt, welche der

im Recitativ, sondern auch in der Arie, so deutlich aus, dafs sie in den entferntesten Winkeln der grofsen Theater in Europa, in welchen sie auftrat, recht gut verstanden werden konnten. So war sie als Sängerinn, in dem, was sie seyn konnte und seyn wollte, vollkommen.

Aber alle diese Vorzüge wurden noch weit mehr dadurch gehoben, dafs sie zugleich eine vortreffliche Schauspielerin war. Heldinnen nicht nur, sondern auch edle Liebhaberinnen stellte sie bezaubernd dar. In Zärtlichkeit zerfliefsende oder idyllische Rollen verachtete sie, und schmalte Metastasio'n öfters darum aus, dafs er sie nicht auch verachtete. Ihre Manier war, um es kurz zu sagen, die französische, aus den Zeiten der grofsen Tragodie, über welche Zeiten uns jetzt die, Faustinen in vieler Rücksicht ähnliche Clairon so manches Interessante gesagt hat. Ihr feiner Sinn, ihre gute Erziehung, ihr Umgang mit den gebildetsten Menschen, ihr äufserst sorgsames Studium, und ihr natürlicher Anstand, machten es ihr möglich, als Schauspielerin in diesem schweren Fache grofs zu seyn. Allerdings trug ihre von der Natur so sorgsam gebildete Gestalt nicht wenig dazu bey, ihr dies zu erleichtern. Ihre Gesichtsbildung war nicht ausgezeichnet schön, noch weniger reizend; aber regelmäfsige, bestimmte, starke, interessante Züge gaben dieser einen grofsen Styl, und die seelenvollsten Augen von der Welt, mit denen sie alles zu machen nur gar zu wohl verstand, ein begeisterndes Leben.

Noch in den siebenziger Jahren, als sie sich längst in Stille und Häuslichkeit zurückgezogen hätte, war sie eine schöne Matrone, Ernst und Achtung einflofsend, und doch dabey die munterste Gesellschafterin, besonders wenn sie spönelte oder erzahlte. Sie starb mit so viel Fassung und Anstand, als sie so oft auf der Bühne gestorben war.

Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung der übersetzten Gedichte a. d. 15ten St. d. 3ten Jahrg.)

Trennung und Wiedervereinigung.

(*Selbst Engel Gottes weinen* u. s. w. S. Mozarts Werke, Ausg. v. Breith. u. Härtel. 5ten Heft, Seite 15. u. folg.)

1.

Aux adieux des amans *) le ciel même s'attriste;
Et tu veux que j'existe,
Mon Elise, sans toi!
Sevré de jouissances,
Je succombe aux souffrances,
Elise, et toi,
Peut-être à jamais tu t'éloignes de moi!
Elise à jamais fuit loin de moi.

2.

Et la nuit et le jour **). je crois voir, chere amante,
Ton ombre séduisante
Voltiger près de moi.
Trompé par mon yvresse,
Sur mon coeur je te presse,
Elise, et toi.
Peut-être à jamais tu t'éloignes de moi!
Elise à jamais fuit loin de moi.

3.

Ah! que j'aimai d'entendre l'aveu timide et tendre,
Que je sens se surprendre,
De ton amour pour moi!
Objet de ta tendresse,
Quelle fut mon yvresse!
Et maintenant
Peut-être à jamais tu t'éloignes de moi!
Elise hélas! fuit loin de moi.

---

*) 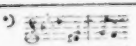

**) 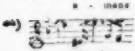

So auch bey den folgenden Versen zu dieser Stelle.

bruststärkste Bassist nicht übertönen kann; die Beschaffenheit des Tones hängt sicherlich von der richtigen Construction aller Stimmwerkzeuge und Schallmündungen ab; ob aber die Nasenhöhlen und überhaupt die oberen Kopfhöhlen zu diesen Schallmündungen der menschlichen Stimme gehören, muss Unterzeichneter immer noch bezweifeln; er hat seine, in diesen Blättern (cfr. 1829 No. 39) aufgestellte Theorie oftmals wieder für sich und besonders in Verbindung mit dem hallischen Anatomen Hrn. *Dr.* Moser und Anderen sowohl am todten als lebenden Körper durchprüft, und das Resultat blieb immer dasselbe. — In § 10. wird das Sitzen beym Gesange für unzulässig erklärt; Rec. kann sich jedoch aus eigener Erfahrung durchaus nicht davon überzeugen; hält man nur den Oberkörper in gerader Richtung, wird die Brust nicht durch Vorbeugen des Kopfes zusammengedrückt, so dürfte das Singen im Sitzen wohl unschädlich seyn. Was der Verf. in der Anmerkung zu § 12. vom Ueberschreien sagt, ist leider nur zu wahr; denn dass jetzt das Schreien und Ueberschreien, zumal in der Oper, sowohl im Generellen als Individuellen an der Tagesordnung ist, kann nicht geläugnet werden. Aber die Schuld liegt mehr an den Componisten — weit weniger an den Sängern; wie will z. B. ein Chor von Sängern sich hörbar und verständlich machen bey der Begleitung des Tam-Tam, ohne aus voller Kehle zu schreien? Ja, sind nicht selbst manche Sologesänge jetzt mit Blechinstrumenten etc. überfüllt? Durch solche unkünstlerische Instrumentation müssen endlich die Sänger — oder ihre Kunst verloren gehen; denn sie werden ja gezwungen, die feineren Schattirungen des Gesanges, die doch einen Haupttheil des eigentlichen Zaubers ausmachen, aufzugeben. — Ungern vermisst Rec. in diesem ersten Abschnitte so manche hochwichtige Dinge; wenig oder nichts sagt der Verf. z. B. vom Verhalten des Sängers nach dem Singen; vom Genusse des Thees, der Milch; von der Schädlichkeit des Blasens musikalischer Instrumente; von sinnlichen Ausschweifungen; vom Einflusse des starken und anhaltenden Lachens und Sprechens; von der Verbesserung und Wiederherstellung der Stimme etc. — Entlehnte Hr. *Dr.* G. so Vieles aus Liscovius Theorie der Stimme, warum zog er nicht auch hier seinen Gewährsmann zu Rathe? —

Im zweyten Abschnitte hat der Verf. seine, durch ein halbes Jahrhundert hin gemachten Bemerkungen niedergeschrieben; hier tritt Hr. G. endlich selbstständig auf, und es ist nicht zu verkennen, er offenbart grösstentheils einen echt praktischen Blick und sehr gesunde Kunsteinsicht; seine Ansichten sind so einfach und klar hingestellt, dass manche Leser glauben werden, Herr *Dr.* G. habe eigentlich weiter nichts gethan, als eben die Meinung ausgesprochen, die sie (die Leser) schon längst in ihrer Seele trugen, obgleich sie erst durch dieses Wortes Kraft, vom Verworrenen erlöst, zu einer heitern Klarheit gelangt sind. Vorrede S. V sagt der Verf. „Es will mir immer noch scheinen, als berechne der Sänger die Gewalt zweyer zusammen wirkender Künste viel zu wenig; wende sich im Gesange häufig zur Musik allein, und zwar mit einer Uebermacht, welche der Poesie den Rücken kehren will. Hierdurch aber setzt er jedoch nicht allein seinen Vortrag, sondern auch sich selbst herab; denn, wozu das Unverständliche, das Zwecklose, und ihr Producent?! — Die Vereinigung der Ton- und Dichtkunst nimmt im Reiche der Musik den ersten Platz ein."

Uebersicht des zweyten Abschnittes: Des Sängers Sprache soll der Bildung sich rühmen dürfen, die dem Redner eigen ist. (Hört!) Zu verbessernde Mängel seines Sprachorganes soll er alles Ernstes auszugleichen suchen. Seine Aussprache beym Gesange sey gleich der, seiner Rede. Es ist nicht genug, das Wort, das Tonzeichen so vorzutragen, wie sie materiell dargestellt sind, sie müssen belebt und in dem Geiste hörbar werden, worin sie geschaffen sind. Selbst die Gesichtszüge des Sängers sollen auf den Inhalt der Sache Bezug haben. Den Componisten soll er mit dem Dichter, wie diesen mit jenem zu vereinigen wissen, und da, wo beyde fehlten, sie nach seiner Kunstüberzeugung verbessern. Dem Recitative widme der Sänger eine ganz besondere Aufmerksamkeit; denn hier kann er den Beweis führen, ob er des Gesanges fähig sey, oder nicht. Ein Sänger soll Logik, das ist die Kunst, wohl zu denken, und Rhetorik, die Kunst, wohl zu reden, besitzen; wo nicht? so soll er sich wenigstens nicht mit dem Recitative befassen. Schlechte Textunterlagen soll der gebildete Sänger immer mit besseren, vocalreicheren und vocalschöneren zu vertauschen suchen. Bey gewissen Manieren in Gesang und Rede lasse er der Bühne, was der Bühne ist; in der Auswahl vorzulegender Leistungen

beobachte er die höchste Behutsamkeit; nur solche Gesangstücke mag er produciren, denen er in Rücksicht auf Ausdruck, Kehlfertigkeit, Stimmumfang, Stimmklang und Athemkraft gewachsen ist; — er sey Musicus in der edeln und vollen Bedeutung des Wortes. Durch alle diese Mittel kann er seinem Vortrage die möglichste Vollendung geben; ohne Anwendung derselben wird er wohl singen können, jedoch ist er noch weit entfernt, Sänger genannt zu werden.

Schon dieses zweyten Abschnitts wegen kann man das Werkchen allen Sängern angelegentlich empfehlen, und es wäre nur zu wünschen, dass Hr. *Dr.* G. gerade diesen Abschnitt noch ausführlicher behandelt hätte. Druck und Papier ist schön; der Preis angemessen.

G. Nauenburg.

Nachrichten.

Dresden, 3ten Nov. Schon seit langer Zeit hatten vernünftige italienische Sänger, so wie die vernünftigen Gönner des italienischen Gesanges zugegeben, dass auch andere europäische Nationen und unter diesen sogar die Deutschen nicht nur Kehlen- und Gesangsorgane, sondern sogar Anlagen zum Gesange besässen. Ohne älterer Beyspiele zu gedenken, die für dieses Zugeständniss zu sprechen schienen, wollen wir nur die neueste Zeit betrachten und da fallen uns gleich die Belege so häufig in die Augen, dass man ohne Uebertreibung behaupten darf, nächst Italien habe keine einzige der europäischen Nationen eine solche Zahl vortrefflicher Sängerinnen hervorgebracht, als Deutschland! Glaube sich keine verdiente Künstlerin beeinträchtigt, wenn wir hier nur die nennen, die uns ohne weiteres Nachsuchen beyfallen, eine Häser, Schönberger, Metzger, Siegel, Schröder-Devrient, Sontag, Heinefetter u. m. a. Dass auch der rauhe Himmel Deutschlands ziemlich viele und sehr schöne Stimmen hervorbringe, das liegt am Tage. Dass aber auch deutsche Sängerinnen in Italien ungetheilten Beyfall erringen, ja furore machen können, beweisen alle diejenigen der oben genannten Sängerinnen, die jenseits der Alpen aufgetreten sind. Sonderbar genug, dass der Begriff der einzig guten alten italienischen Gesangschule, von dem die Schaar vornehmer Connaisseurs — die immer um so lauter spricht, je weniger sie versteht — gar nicht mehr existirt, und dass diejenige italienische Methode, welche jetzt so beliebt ist, weder gut genannt werden kann, noch auch mit jener alten die geringste Aehnlichkeit hat. Die alte bestand nämlich im sogenannten getragenen Singen, im portamento und canto spianato und verlangte das formare, fermare und finire des Tones. Sie liess ebenfalls viel Biegsamkeit zu, doch mussten es Passagen seyn, deren Character in dem der Singstimme selbst ihren Grund hatten. Die heutige dagegen besteht nur nebenher in melodiösen Phrasen, deren Bildung höchst einförmig von Rossini über einen Leisten geschlagen ist, den man trotz aller Verbrämung augenblicklich wieder erkennt. Ausschliessend characteristisch ist in den neuesten Gesangcompositionen, und folglich auch in der Singmethode, da diese bestimmt ist, jene herauszubringen zu lernen — die Sucht, es den Instrumenten gleich zu thun — was freylich ein gänzliches Missverstehen des Gesanges und der menschlichen Stimme darlegt. Daher jene Violin-, Flöten-, Clarinetten-Passagen, welche Rossini, dieser Geschmacks-, Gesangs- und Stimmen-Verderber, der neuesten Singschule aufgedrungen hat. Sonst hielt man die Menschenstimme für das edelste aller Instrumente und begleitete, um ihren Reiz recht zu geniessen, sie so schwach als möglich. Jetzt begräbt und erstickt man sie unter unsinnigem Instrumentengeprassel, indem man sie, ohne Rücksicht auf Situation, Texteswort und Ausdruck, die conterbuntesten Figuren abgurgeln lässt. Alle ältere, noch lebende italienische Meister, wie Mosca, Zingarelli, Traetta, mit ihnen unzählige Aufsätze in den öffentlichen italienischen Blättern, kämpfen wiederholt und laut gegen diesen Missbrauch an, der alle Wahrheit des leidenschaftlichen Ausdruckes verbannte, die Menschenstimme zum seelenlosen Instrumente herabwürdigte — vergebens! Die neue Methode — das heisst hier der Unsinn — siegte über den Menschenverstand, über Wahrheit und Natur, siegte, obgleich evident schlecht und dem Organe Gefahr bringend, über die alte auf Grundsätze basirte, und die vornehme und grosse Welt beging die kleine Inconsequenz an seinen Lieblingen immer noch, die gute, alte Schule zu erheben und sich die Hände braun und blau zu applaudiren. Indess muss dieses quid pro quo Niemand wundern, der die Welt, zumal die heutige, kennt. Heut zu Tage schweigen die Alten und desto lauter sprechen die Jungen. Le beau monde besteht natürlich nur aus

jungen Leuten und somit klingen denn auch die Urtheile etwas — jung. Aus alle dem folgt nun — nicht dass alle moderne Sängerinnen nicht gut singen, weil sie die neue Manier haben, sondern nur, dass sie noch weit besser singen würden, wenn sie nach der alten Art, d. h. für's Herz, sängen und — andere Compositionen wählten. Freylich würde man vor viertig Jahren eine Sängerin, die Violinvariationen zu singen angekündigt hätte, ohngefähr eben so betrachtet haben, als wie heut zu Tage einen Contrabassisten, der ein Flötenconcert für sein Instrument arrangirt spielen wollte. Man würde es für eine Mystification des Publicums gehalten haben. Aber point du tout, die Sache ist in unseren Tagen möglich geworden, und alle unsere Gesangshelden produciren die Rode'schen Violinvariationen, welche Mad. Catalani zuerst ins Publicum gebracht hat — freylich arrangirt und, was Referenten Wunder nimmt, ohne Doppelgriffe — aber noch immer so echt, dass sie der Natur der Stimme ebenso widerstreben, als eine harte Nuss einem stumpfen Zahne. Auch Dem. Heinefetter singt die ominösen Variationen, und wenn wir auch nicht ganz tadeln können, dass sie ein so viel eintragendes Talent, als eine schöne Stimme ist, nach heutigen Geschmacksbegriffen accommodirt, so müssen wir doch bedauern, dass ein so herrliches Organ sich zu solchem nichts sagendem Geschnörkel, was, als dem Instrumentalsatze entnommen, doch von einem Instrumente noch besser gemacht wird, hergibt. Denn wirklich, wenn brillante Coloraturen kaum sonst bey Arien geduldet wurden, deren Character eine solche Verbrämung allenfalls gestattete, so weiss man dagegen nicht, was man sagen, noch welche Empfindung von einer Menschenstimme durch folgende Gänge ausgedrückt werden soll?

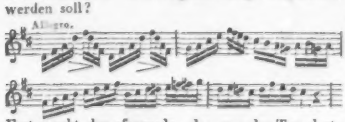

Erst macht das sforzando, das, um den Ton deutlich herauszubringen, angewendet wird, einen widrigen Effect im Gesange; dann geht aber auch der Character der Originalvariation, die sich brillant, immer kräftiger aus der Tiefe zur Höhe ansteigend, emporrankt, ganz verloren. Man vergleiche nur, wie Rode geschrieben hat:

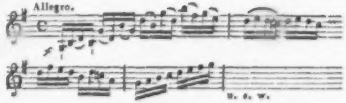

Und nun vollends der schöne zweyte Theil des Thema's, den die Violine so leidenschaftlich vorträgt:

und der im Gesange in chromatische Läufe herauf und herab aufgelöst ist:

Wie leer, wie eintönig, wie nichts sagend!! Was nun die theatralischen Leistungen der Fräul. Heinefetter betrifft — jene Rodeschen und die unbedeutende Posthorncantilene aus Auber's Concert am Hofe waren eingelegt — so haben wir sie leider nur in drey Vorstellungen gehört, unter welchen, Apollo sey es geklagt! keine Mozart'sche und keine Weber'sche war. Sie trat auf als Rosine in Rossini's Barbier von Seviglia, einer für solch eine Sängerin viel zu unbedeutenden Partie, dann in Semiramis (wieder eine Rossiniade!) italienisch, und endlich im Johann von Paris, bey weitem nicht des Componisten bestes Werk. Die Stimme der Fräul. Heinefetter ist nun an sich herrlich, voll Metall, von bedeutendem Umfange, köstlicher Tiefe, bewundernswürdiger Gleichheit, schneller Ansprache, grosser Biegsamkeit. Dabey ist ihre Intonation vollkommen rein und ihr Vortrag höchst ausdrucksvoll, so dass sie mit Recht eine der grössten heutigen Sängerinnen zu nennen ist. Freylich singt sie, um all den Rossini'schen Kram herauszubringen, nur mit halber Stimme, allein wenn sie im Ensemble durchdringen wollte, so that sie es sehr siegreich und man hörte wohl, dass es ihr auch nicht an Kraft fehle. Sonach könnten wir nur die Wahl der Stücke tadeln, und auch hieran hat sie vielleicht keine Schuld; denn dem Vernehmen nach hat sie D. Giovanni, Fidelio und manche andere Opern der Direction vorgeschlagen. Wir sind dieser ausgezeichneten Sängerin drey schöne Abende schuldig. Sie reiste ab, obgleich sie noch wenigstens

zweymal aufzutreten, dem Publicum öffentlich versprochen hatte, und wir sinken in unsere Asthenie zurück, wie man den Zustand einer Oper, die keine erste Sängerin, und eines recitirenden Schauspiels nennen kann, das weder eine erste noch eine zweyte Liebhaberin hat. Für ein Hoftheater ein unerklärlicher, böser Umstand!! —

Mailand, den 25sten September 1830.

Theatralische Sommerstagione — Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien *).

Die Städte, in denen Messen gehalten werden, abgerechnet, ist bekanntlich die warme Jahrzeit in Italien die ärmste an Theaterneuigkeiten; die heurige ist aber so arm, dass, bey sonstiger Vermeidung der Wiederholungen, die meisten Artikel sich mit sehr wenigen Zeilen abfertigen lassen. Bekannt ist noch den Lesern, dass hier zu Lande die Herbststagione von den übrigen Theaterstagioni sehr abweicht, und sogar von der Hälfte August (wie oftm durch mehre Jahre zu Mailand) anfangen kann.

Neapel (Teatro S. Carlo). Den 6ten July wurde Bellini's Straniera mit vielem Beyfalle gegeben. In dieser Oper betrat zum erstenmale die Bühne, und zwar in der Titelrolle, Dem. Antonia Galzerani, Tochter des Balletmeisters dieses Namens, und Schülerin des mailänder Conservatoriums und des Tenoristen Nozzari. Jugend, Schönheit, eine besonders in den tieferen Chorden angenehme Mezzo-Sopranstimme, gute Gesangsmethode, eben so Action und Declamation, verschafften ihr eine glänzende Aufnahme und ein mehrmaliges Hervorrufen. — Den 31sten July, bey Gelegenheit der Rückkunft Ihrer Maj. aus Spanien, gab man die Cantate: Il ritorno desiderato, von Hrn. Donizzetti componirt, deren Musik zu den gewöhnlichen dieser Gattung gehört, und von Niemandem beachtet wurde. — Die hier seit mehren Jahren beliebte Primadonna Tosi, aus Mailand, wurde von Hrn. Mercadante (S. den vorigen Bericht S. 556) nach Madrid auf sechs Monate engagirt; ihren rührenden Abschied vom hiesigen Theater kann man sich leicht vorstellen. — Von der Herbststagione angefangen bis Palmsonntag, singt die Fodor zweymal wöchentlich auf den königlichen Theatern, wofür sie jeden Monat 4000 Franken erhalten soll. Sie ist bereits in der Semiramis mit vielem Beyfalle aufgetreten. Eine gewisse Santolini, Contraltistin, betrat in dieser Oper in der Rolle des Arsace zum erstenmale die Bühne; sie soll eine schöne Stimme und gute Aussprache haben. — Die am 5ten September in die Scene gegangene neue Oper Imelda de' Lambertazzi, von Hrn. Donizzetti, machte fiasco; Tamburini, zum Theil auch die Galzerani, fanden jedoch in einigen Stücken Beyfall.

Palermo. Die hiesige philharmonische Gesellschaft hat ihrem Mitgliede, Donna Eleonora Paratori-Vernagalli principessa di Patti, ihres schönen und guten Gesanges wegen, den Titel einer Accademica filarmonica ertheilt.

Rom (T. Argentina). Nach dreymaliger Aufführung der Cenerentola, in welcher ein gewisser Cappelli (vielleicht Anfänger) sang, wurde das Theater geschlossen. — Die vom Hrn. Valentini neu componirte Oper gli Aragonesi in Napoli, mit welcher am 9ten September die Herbststagione eröffnet wurde, fand keine gute Aufnahme. — (T. Valle) Dieselbe Gesellschaft der vorigen Stagione gab einige Vorstellungen von Rossini's Bianca e Falliero. — Der seit vielen Jahren vielleicht schon zum drittenmale Europa durchwandernde Concertist auf der Mandoline, der weit und breit bekannte Mailänder Vimercati, gab am 10ten July eine musikalische Accademie mit vielem Beyfalle. — Coccia's Orfana della selva eröffnete die Herbststagione ebenfalls mit ungünstigem Erfolge.

Cesena. Auf der hiesigen Augustmesse gab man Mercadante's Ezio. Es ist bemerkenswerth, dass, die Primadonna soprano abgerechnet, das gesammte Singpersonal nebst Chor vor hier gebürtig waren. Hauptsänger: Margheri. Venturi, Primadonna soprano (Schülerin der bey anderen

*) Längst war in diesen Blättern die Rede davon, dass in Italien das Engagement der Sänger, Tänzer, Componisten, Balletmeister u. s. w. mittelst Sensalen (sensali — etwas ehrbarer — corrispondenti teatrali) geschieht. Mailand und Bologna sind die beyden Hauptquartiere der Sänger und Tänzer, mithin auch der Sitz der beyden Hauptsensale. Da Italien und Theater synonim sind, so kann man sich leicht denken, dass in grossen Städten, am meisten aber in Mailand und Bologna, Theaterneuigkeiten Jahr aus Jahr ein gäng und gäbe und Conversationssprache sind. Beyde letztgenannte Städte (Mailand vorzüglich) sind daher auch am ersten geeignet, Theaterneuigkeiten dem Auslande mitzutheilen. Diese Bemerkungen, und dass sich Ref. in dieser Lage befindet, ohne von einheimischen Zeitschriften abzuhängen, mögen eben jetzt um so mehr wiederholt werden, weil gerade neuerlich in dieser Zeitung letztere, ohne Ruhm zu melden, öfters berührt wurden.

Gelegenheiten schon erwähnten Singmeisterin Carlotta Marchesi aus Ancona); Giovanna Palladini, primo musico; Maddalena Paladini, Primadonna contralto; Lorenzo Bianchi, primo Tenore; Tobia Pagliarini, primo Basso. Das Caliber dieser cesenatischen Gesangskünstler wird wenigstens bis jetzt noch nicht als sehr pfündig beschrieben.

Florenz. Von der bereits angezeigten neuen Oper Saul, Poesie und Musik von der Frau Carolina Uccelli (geb. Pazzini), wurden in Allem mit Noth vier Vorstellungen gegeben. Der anfänglich ertheilte Beyfall endigte mit einem grossen fiasco. Die Florentiner machten sich lustig in Versen und in Prosa über diess weibliche Erzeugniss und über Rossini's hohe Protection *). — Die Gebrüder Gambati liessen sich auch hier und in Livorno auf der Klappentrompete mit Beyfall hören.

Livorno. Auf die Contraltistin Carolina Carobbi, welche sich in Meyerbeer's Crociato besonders ausgezeichnet, wurde ein Gedicht gedruckt.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, am 12ten November. Das fünfte Abonnement-Concert, dem wir leider nicht beywohnen konnten, wurde mit Fr. Schneiders Fest-Ouverture über Motive akademischer Lieder sehr beyfällig eingeleitet. Bekanntlich ist dieses neue Werk für Orchester und in Klavieraussügen bey C. Brüggemann in Halberstadt gedruckt erschienen. Mad. Franchetti-Walzel sang aus L'ultimo giorno di Pompei von Pacini eine Arie, und unser Concertmeister, Hr. Matthäi, spielte eine Phantasie und Variationen über das Thema: „Ich war ein Jüngling noch an Jahren" mit gewohntem Beyfalle. Darauf folgte Scene und Duettino aus Rossini's Jungfrau vom See, gesungen von Dem. H. Grabau und Mad. Franchetti-Walzel, und Scene mit Chören aus der Festfeyer der heiligen Cäcilia, von Schreiber und Winter. Den zweyten Theil füllte Beethoven's Meistersymphonie aus C moll. Sie soll vorzüglich schön vorgetragen worden seyn, wie es gewöhnlich der Fall ist.

Am achten dieses wurde von Clara Wieck, der eilfjährigen Tochter des hiesigen Hrn. Pianoforte- (und Physharmonica-) Händlers und erfahrnen Lehrers des Pianoforte, unter dem Titel einer musikalischen Akademie, ein Extra-Concert im Saale

---

*) Ich habe schon gemeldet, dass Rossini eigends hierher kam, um der ersten Aufführung beyzuwohnen. Oeffentliche Blätter behaupten, er habe der Frau Uccelli im Instrumentiren geholfen, was aber unwahrscheinlich ist, weil sein hiesiger Aufenthalt allzukurz war; wiewohl anderseits auch nicht zu läugnen ist, dass die moderne Operinstrumentation, wenn man nur die grosse Trommel nicht übersieht, sich halb im Schlafe und blitzschnell machen lässt. Sey der Saul aber auch von Anderen instrumentirt worden, so ist Rossini's Protection (ob der schönen Frau Componistin wegen oder nicht, mögen Andere entscheiden) nur allzu wahr, wie sein nachher an Hr. Uccelli, im Anhange zur 3osten Nummer des Indicatore Pisano abgedruckter Brief beweist. Dieser lautet wie folgt:

Pregiatissimo Signor Professore — Ella troverà strano come, non conoscendola personalmente, le indirizzi questa mia; ma trattandosi di una causa che deve interessarlo particolarmente, ho preso l'ardire di scriverle la presente. Si tratta, come lei deve figurarsi, di parlare dell' opera del Saul, composta dalla sua signora sposa, e si tratta in fine per desiderio della stessa di avere la mia opinione sul valore di questo spartito. — Io mi faccio adunque un dovere di pronunciarla con quella franchezza ch'è propria del mio carattere. — La musica del Saul, sebbene non la riguardi come un capo d'opera, la ritengo però atta ad avere un felice successo; la musica suddetta è ricca d'idee, la parte instrumentale trattata con franchezza e conoscenza degli strumenti, e la parte declamata e melodica del canto tutta con sentimento ed eleganza. Manca forse in parte questo spartito di quell' artifizio che solo guadagnasi coll' abitudine, ma non si può pretendere nell' incominciamento d'una carriera ciò che poche volte si realizza nel termine della stessa; e poichè si tratta di sottoporre le opere teatrali non già ad un pubblico dotto, ma bensì ad una riunione che solo cerca il diletto e le sensazioni (hört! hört!), io ripeto che trovo in questo spartito di che appagare costoro, e giustificare le cure di una signora che un popolo ben nato non mancherà di incoraggire. La sola cosa che raccomando a V. S. nel caso che questo spartito venisse eseguito in Firenze, è di non permetterne l'esecuzione se non che con ottimi cantanti, poichè la più bella musica priva di questo soccorso sarebbe perduta, e non vorrei che la brama lodevole di vederla eseguita trascinasse una buona cosa alla sua perdizione.

Non lascerò ignorare a V. S. che si sono eseguiti a questo Casino una sinfonia ed un coro della sua signora che hanno meritato i suffragi di questa Società (che non è delle più indulgenti). Mi riguardo beato, signor Professore, di esservi per mezzo di questa lettera messo in rapporto con uomo di tanto grido, desiderando aver occasione per provarle essere il

suo umilissimo servo
Gioachino Rossini.

Was dieser professore di tanto grido (von so grossem Rufe), wie Rossini hier Hrn. Uccelli nennt, sey, konnte mir selbst ein von Florenz angekommener Professor nicht sagen.
Der Ref.

des Gewandhauses gegeben, in welchem abermals ein lebendiger Beweis geführt wurde, wie weit es Talent, Fleiss und guter Unterricht schon frühzeitig zu bringen vermögen. Sie trug uns im ersten Theile Rondo brillant Op. 101 von Kalkbrenner und Variations brillantes Op. 23 von Herz, mit einer so vollgeübten Fertigkeit und jenem brillanten Concertausdrucke der heutigen Virtuosität vor, dass ihr der Beyfall der Versammlung nicht entgehen konnte. Fräul. H. Grabau sang die bekannten Variationen von Lindpaintner über „An Alexis send ich dich," und Hr. Hammermeister aus Donna del Lago eine Arie, beyde zur Freude der Versammlung. Darauf wurde uns das Quatuor concertant für vier Pianofortes mit Orchester, über mehre beliebte Melodieen, von Carl Czerny, Op. 230, von Hrn. Musikdirector Dorn, den Herren Knorr und Wendler und der Concertgeberin vorgetragen. Der Vortrag dieses Divertimento's erhielt mit Recht lebhaften Beyfall. Das Stück selbst ist mit Gewandtheit und Zeitkenntniss artig zusammengestellt und unterhaltend. Wer es zu ernst mit der Musik nimmt, dürfte das Werk etwas kürzer wünschen. Die Physharmonica wirkte zum Pianoforte in der von Hrn. Wieck vorgetragenen Romanze sehr vortheilhaft. Das Instrument empfiehlt sich auch dadurch, dass die Behandlung desselben wenig Schwierigkeiten bietet. — Auch schon Compositionen der jungen Virtuosin hörten wir: ein Lied mit Pianofortebegleitung, gesungen von H. Grabau und Variationen über ein Originalthema für Pianoforte Solo, von der Concertgeberin vorgetragen und mit Beyfall aufgenommen. Mit Recht freuen wir uns des jungen Talents und des bewiesenen Fleisses, und wünschen ihr aufrichtig für die Zukunft Segen und Gedeihen, die der Laufbahn einer Künstlerin ganz besonders nöthig sind.

Das sechste Abonnement-Concert brachte uns nach der Ouverture zur Räuberbraut von Ries, die im Theater besser als im Concertsaale wirkt, die vortreffliche, von Fräul. H. Grabau schön vorgetragene Arie Mozart's aus dem Titus: „Deh per questo istante solo." Hr. Queiser blies auf der Bass-Posaune ein neues, von C. Meyer geschickt componirtes Concertino mit längst anerkannter und oft gerühmter Meisterschaft. Nach einem gut vorgetragenen Duette aus Pärs Camilla folgte die vortreffliche Hymne von Seyfried: „Ueber den Sternen," die uns nur im Mittelsatze etwas zu lang und zu künstlich vorkommt; und im zweyten Theile erfreute uns die erste und die schönste der Spohr'schen Symphonieen, sehr lobenswerth vorgetragen.

Das Theater wiederholte zum vierten Male den Wilhelm Tell und zum 23sten Male die Stumme von Portici, wobey besonders das Directorium jeder Art gerühmt zu werden verdient. Auch Jessonda u. s. w. wurde wiederholt. Sie soll vorzüglich gut gesungen worden seyn, besonders von den Damen Gehse-Walker und Franchetti-Walzel.

Unsere öffentlichen, vom Hrn. Kapellmeister Matthäi geleiteten Quartette haben leider noch nicht begonnen

Vom Vereine der jungen Musiker haben wir unter Anderen ein wirksames Violen-Concert und die zweyte Symphonie des Hrn. Gährich gelungen vortragen gehört. Die Symphonie ist durchaus lebhaft, sehr gut instrumentirt, besonders frisch gehalten durch schöne Einsätze der Blasinstrumente, und im Ganzen sehr lobenswerth erfunden und gearbeitet. Sie ist noch gefälliger und gehaltener als die erste, ernstere. Beyde Symphonieen und das Violen-Concert Hrn. Gährichs werden in der Breitkopf-Härtelschen Verlagshandlung gedruckt.

Hr. H. Marschner ist zum Königl. Grossbrit. Hannov. Hof-Kapellmeister, an Hrn. Prägers Statt, ernannt worden.

Kurze Anzeigen.

No. 1. Ouverture der Oper Bibiana von J. P. Pixis, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ⅔ Thlr.

No. 2. Dieselbe Ouverture für zwey Hände. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Gewöhnlich fühlt sich Ref. bey Anzeige solcher Ouverturen, deren Opern er nicht kennt, in einiger Verlegenheit, die auch nur einigermaassen schwindet, wenn man das Ganze vorläufig als Unterhaltungssatz am Pianoforte betrachtet. Als solcher ist die vor uns liegende Ouverture sehr zu empfehlen. Sie ist durchaus modisch, potpourriartig, unterhaltend gemischt in Tempo, Tonarten und Melodieen, unter denen auch wenigstens eine Volksmelodie sich findet; Harmonieenwechsel ist oft auffallend, dann rauschende Gänge und wieder sanfte. — Kurz, das Ganze wird einer erwünschten

Aufnahme sich erfreuen. Auf nähere Bekanntschaft mit der Oper sind wir um so begieriger, jemehr die Urtheile darüber bis jetzt sich widersprechen: alle uns bekannt gewordene kommen jedoch darin überein, dass sich viel Gefälliges in derselben findet, was für den Vortrag am Klaviere vortheilhaft ist.

Neue Tänze für das Pianoforte von C. H. Meyer. 28ste Lieferung. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, im Bureau de musique von C. F. Peters. Pr. 12 Gr.

Meyers Tänze, so wie viele seiner grösseren Compositionen, sind bekannt und beliebt. Die neuen Tänze sind nicht weniger frisch und sehr tanzbar. Sie werden den Liebhabern und Liebhaberinnen solcher Musik sehr erwünscht seyn. Sie erhalten hier 24 Nummern verschiedener Art: Polonaisen, Walzer, Galopp, Cotillon u. s. f., gut gedruckt.

Le garçon suisse. Variations pour le Pianoforte à quatre mains, composées par J. P. Pixis. Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. 12 Gr.

Eine ganz einfache, ernstgefällige Einleitung führt in ein artiges Thema, das auf leicht ansprechende Weise vierfach verändert wird, so dass beyde Spieler sich ohne alle Anstrengung in freundlichen Zirkeln damit Dank gewinnen werden. Für Primo ist noch etwas mehr gesorgt. Sehr mässige Spieler werden recht wohl damit zu Stande kommen und es mit Vergnügen vortragen.

Anweisung zum Gesangunterrichte für Lehrer in Volksschulen, von W. Hoppe. Königsberg, bey Aug. Wilh. Unzer. Pr. 12 Gr. S. 54 in 4.

Auch der Verf. dieser Gesangschule ist Lehrer am Seminar; auch er fand keines der vorhandenen Lehrbücher seinem Plane angemessen, wie gewöhnlich. Es werden Andere mit seiner Arbeit wieder nicht zufrieden seyn: Alles passt nicht für Alle. Will man nun um jedes Einzelnen willen gleich ein neues Werkchen schreiben, so hat es kein Ende. Will man einen guten Rath hören? Man bekümmre sich um das Vorhandene, nehme das beste Werkchen für seinen Bedarf und dictire den Schülern da, wo man vom gedruckten abweichen zu müssen glaubt, seine Aenderung. Wir haben dergleichen Bücher nun wirklich genug. Zum Glücke gehört das hier genannte zu den empfehlenswerthen. Der Verf. hat gelesen, gedacht und gut zusammengestellt.

Singebuch für Schulen, eine Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigen Sing-Vorübungen, herausgegeben von C. Schade und E. Bauer, Gesanglehrer an der höhern Bürgerschule zu Halberstadt. Bey C. Brüggemann in Halberstadt 1829.

Die Verf. sind erfreut, den Gesang als ein Gemeingut aller Schüler, als vorzügliches Mittel zur Bildung und Veredlung des Herzens betrachtet zu sehen: meinen aber, es könne dieser hohe Zweck nur durch gründliches und tüchtiges Erlernen erreicht werden, wozu sie in den Vorübungen nicht unwillkommene Winke und Andeutungen an die Hand gegeben zu haben wünschen. Erläuterungen und Erklärungen werden nicht abgeschrieben, weil die Verf. voraussetzen, dass Jeder, der im Singen unterrichten will, auch von Allem unterrichtet ist, was dazu gehört. Es wäre freylich zu wünschen, die Herren hätten Recht: mögen sich diejenigen, die nicht zu wählen und zu ergänzen wissen, an die Liedersammlung halten, die schon auf der 24sten Seite beginnt und zwar mit zweystimmigen Chorälen, die sehr leicht sind und bald in kurze Gesänge übergehen, mannigfaltig Brauchbares enthaltend und gut gedruckt; also zweckmässig und empfehlenswerth.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum

Von Auber's und Scribe's neuester Oper „Le Dieu et la Bajadère" in zwey Acten mit Ballet, haben die Unterzeichneten das alleinige Eigenthum für Deutschland, mit Inbegriff der Oestreichischen Staaten und für die Niederlande, überhaupt für alle Länder, ausgenommen Frankreich und England, käuflich an sich gebracht.

Mainz, den 25sten Octbr. 1830.

B. Schott's Söhne.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. Nº. 47. 1830.

Recensionen.

Gideon, Oratorium in zwey Abtheilungen, von A. Brüggemann, in Musik gesetzt von Frdr. Schneider. Klavier-Auszug vom Componisten. 88stes Werk; 1otes Oratorium. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Preis 5 Thlr., Chorstimmen 1⅓ Thlr.

Nach kurzer Ouverture läßt der Chor der Baal dienenden Israeliten seinen Wonnegesang in die Lüfte rauschen, der wohl eingehen wird. Darauf tritt Joas (Bass) auf, sein Grauen schildernd über den Verfall seines Volkes, besserer Zeiten gedenkend. Auf seine angemessene Klage ertönt der Chor der Kinder Joas: „Frohlocket nicht, ihr Heiden.“ wirkungsvoll fugirt. Sulamith und Gideon (Sopran und Tenor) erinnern den Vater, auf den Herrn zu hoffen. Aus dem Duo wird bald ein Terzett, kurz und angenehm canonisch gesungen, mit einfacher Instrumentation. Der Chor der abgefallenen Israeliten verwundert sich, dass diese Gläubigen, die doch mit ihnen in gleichem Drucke leben, nicht zagen. Die Chöre der wankelmüthigen Götzendiener haben das Eigene, dass oft zwey Stimmen im unisono mit einander gehen und sich dann plötzlich wieder auf kurze Zeit zum Vierstimmigen wenden, wie in Erinnerung des verlassenen Rechts. Die Ausnahme von der Regel hat also hier ihren guten Grund. Es sollte uns freuen, wenn unsere Auseinandersetzung von der Nothwendigkeit verschiedener Characteristik in den Chören der verschiedenen Parteien eines Ganzen, wie wir sie in unserer Beurtheilung des Pharao gegeben haben, etwas dazu beygetragen hätte. In der Frage dieses Chores S. 30: „Wess ist die Kraft, die sie getröstet?“ erlauben wir uns eine andere Frage: Wäre es eben um der Frage willen nicht gerathener, den Sopran in die Terz, statt in die kleine Quinte fallen zu lassen? Der Bass würde dann natürlich zugleich folgende Aenderung, wie bey b) erleiden, die gleichfalls angemessen wäre — a) zeigt die Frage des Componisten, b) unsern unmaasgeblichen Vorschlag:

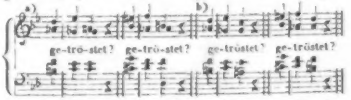

Der Engel Ithuriel erscheint und singt würdig einfach: „Der Herr sey mit dir, Gideon, du streitbarer Held!“ Gideon nimmt es für Spott; Sulamith dagegen erkennt sogleich in der Erscheinung den höhern Gesandten, was sie melodiach im Arioso ¾ E dur vorträgt. Die plötzliche Ausweichung in C dur, die jetzt so gewöhnliche, scheint uns in diesem kurzen Gesange nicht recht am Orte; auch die Declamation finden wir etwas zu gesucht; ferner will uns der Uebergang zu den Worten: „Er, den keine Sprache nennt, hat zur Hülf' ihn uns gesendt“ nur eben als Uebergang, also nicht zusammenhangend genug mit der Melodie des Ganzen vorkommen. Auch den Eintritt dieses Gesanges hätten wir begeisterter gewünscht. In No. 7 tröstet Ithuriel und verkündet, dass der Herr den Gideon erwählt, sein Volk aufzurichten. Kurz und angemessen. Gegen das Ende dürfte vielleicht Manchem die Declamation der Worte „Dass du aufrichtest das Volk“ abermals zu gesucht scheinen. Der Chor der Kinder Joas fasst Vertrauen und singt gehalten und nicht zu lang durchgeführt: „Herr, du wirst beugen ihre Veste.“ Gideon selbst zeigt in No. 9 seinen gewonnenen Kriegsmuth etwas zu kühl. Ithuriel gebietet im Namen des Herrn die Zerstörung des Götzenhaines. Doppelchor der Kinder Joas und der entarteten Israeliten. Die ersten stärken sich ihren Muth zur That, die anderen drohen mit dem Zorne

ihres Götzen und mit Blut. Sehr wirksam und geschickt durchgeführt. Joas Kinder behalten das Feld und singen ihren Vernichtungsvorsatz zum Schlusse allein und ungestört. Das folgende Terzettino zwischen Sulamith, Gideon und Joas lässt uns errathen, dass die That vollbracht ist. Schön ist der kurze Gesang, dessen Inhalt in den Worten liegt: „Wo weilt dein Gott? Er komme sich zu rächen!“ Darauf abermals ein Doppelchor. Die Kinder Joas singen Grave, E moll, im unisono dem Haufen der Israeliten zu: „In der Wüste fand er dich, in dürrer Einöd, da es heulet. Er führte dich und gab dir das Gesetz, einherzugehn in seinem Bunde.“ Das ist nun wie ein Bet- und Klaggesang behandelt; wir meinen, wider die Situation. Es ist ihnen ja eben gelungen, die kühne That zu vollbringen. Freudige Kraft und festes Vertrauen auf ihren Gott sollte also in ihnen lebendig seyn; in zuversichtlich würdigem Frohmuthe sollten sie vielmehr das bethörte Volk an die Wohlthaten ihres Gottes erinnern. Das würde sich noch dazu viel eindringlicher gezeigt haben gegen den Reuegesang der Sündigenden, die sich, auch gegen die biblische Geschichte, doch ein wenig zu schnell bekehrt haben. Es ist dadurch eine schön musikalische Scene übergangen worden. Sollte aber, der eigenen Anlage des Gedichtes wegen, diese Zusammenrückung der Vorfälle einmal stehen, so hätte doch der von uns kräftiger, muthfroher gewünschte Gesang der Sieger sich sehr wohl mit der Klage der betroffenen Israeliten zusammenweben lassen, da der Chor der ersten stets im unisono fortschreitet. — Ithuriel tröstet die Bekehrten angemessen kurz mit der Gnade des Herrn. Allgemeiner Schlusschor des ersten Theils: „Herr, du willst unser Gott seyn!“ sechsstimmig (zwey Soprane und zwey Tenöre) bis zum Vivace vortrefflich durchgeführt. Das Vivace geht vierstimmig bis zu Ende, wo es zum völligen Schlusse das Sechsstimmige wieder ergreift. Warum der Anfang dieses letzten Satzes nach dem ersten sechsstimmigen nur dreystimmig beginnt (Tenor und Bass singen dieselben Töne), wissen wir uns durchaus nicht zu erklären. Diese Führung, die übrigens an und für sich völlig erlaubt ist, sieht man auf das Rhythmische, fällt doch hier von dem Vorigen zu unerwartet ab, welches Unerwartete gleichwohl nichts aussagt. Schwierigkeiten würde die vierstimmige Führung statt der dreystimmigen gar nicht gehabt haben. Hätte es der Componist vielleicht deshalb gethan, weil die folgenden Fughetten meist dreystimmig fortlaufen (die vierte Stimme ruht gewöhnlich und löst dann mit ihrem Eintritte eine andere ab), so kommt uns dieser Grund darum nicht haltbar vor, weil erstens doch immer der Abstand vom voll Sechsstimmigen sich zu stark zeigt, und weil hauptsächlich zweytens im Gange des Vivace das Vierstimmige keineswegs ausgeschlossen ist, sondern in mancherley Rhythmen voll und kräftig hineintönt, ja endlich zum Schlusse vollkommen vierstimmig bleibt. Warum hätte es unter solchen Umständen nicht auch die Einleitung in die dreystimmigen Fughetten thun sollen? Uebrigens ist das eine Kleinigkeit, die dem Hrn. Verf. nur unsere Aufmerksamkeit auf seine Werke freundlich zu erkennen geben soll; auch wird der ganze Chor von sehr schöner Wirkung seyn; er steht als der bisher ausgeführteste ganz an der rechten Stelle.

Der zweyte Theil führt uns also ein gebessertes Israel vor. Im allgemeinen Chore singt das Volk: „Mein Gemüth ist fröhlich in dem Herrn!“ heiterkräftig und in älterer, Händeln ähnlicher Weise rhythmisch gehalten, was ihm wohl ansteht. No. 16 Duett: Sulamith und Gideon. Der erste Satz desselben ist sehr lieblich, der zweyte spricht uns weniger an. Der folgende Chor: „Herr, du vertilgest die Sünde, wie eine Wolke“ in seinem Dursatze mit seltsamen Fortschreitungen, die zwar nicht durch den Inhalt bedingt sind, wohl aber auffallen und durch angenehme Lösungen bald wieder beruhigen, also zeitgemäss. Gideon ruft in No. 18 zum Kampfe auf, worauf der Chor antwortet: „Führ uns zum Kampfe,“ im unisono, bald von drey-, bald von vierstimmigen Accorden unterbrochen, was hier Sinn hat, die wilde Streitlust einer wachsenden, unruhig wogenden Menge bezeichnend. Ithuriel gibt im Andante con moto, recitativisch wechselnd, die Weisung, dass nicht des Menschen schwache Hand des Höchsten Schickung wenden möge, und verkündet den Sieg des nächsten Morgens. Des Engels Gesange mangelt hier jene hehre Gewalt, die dem Boten Gottes gebührt. Ein voller Chor unterwirft sich dem Willen des Herrn, vertrauend seinem gewaltigen Kommen. Ein Kriegsmarsch erschallt in eigener harmonischer Haltung, sonderbar und freundartig. Darauf ein düsteres Terzett zwischen Sulamith, Gideon und Joas, das Grauen der Feinde beym nächsten Erwachen dichterisch schildernd, dessen Erfüllung der Chor der Israeliten unmittelbar darnach verkündet: „Ha, sie erwürgen sich!“ Schrecken und freudiges Staunen sind hier schön gemischt.

Warum aber der Verf. im Terzette S. 97 bey dem enharmonischen Wechsel die neuere Sitte Einiger gleichfalls angenommen hat und die eine Stimme enharmonisch verändert, während die andere die alte Lage der Bee gegen die Kreuze behält, davon sehen wir auch nicht den geringsten Grund. Leichter wird es den Sängern durchaus nicht durch ein solches Verfahren gemacht und für den Ueberblick der Accorde ist es offenbar nachtheilig. Wir setzen die Schreibart des Hrn. Verf. mit der unsern billig hieher, damit man sie vergleiche und selbst urtheile:

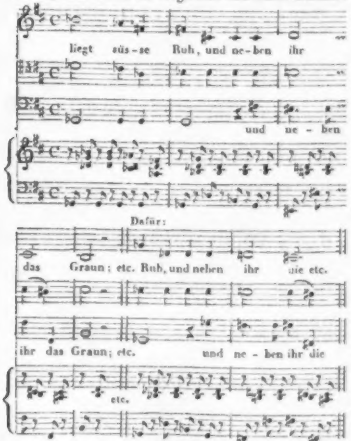

oder wenn die enharmonische Verwechselung auf derselben Note angegeben werden soll, so:

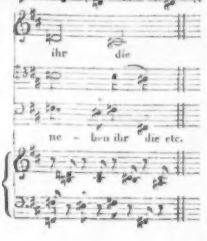

Man könnte vielleicht sagen: Ist es denn nicht Sylbenstecherey, dass du dich bey solchen Kleinigkeiten verweilst, auf die am Ende wenig oder nichts ankommt? Wir geben allerdings sogleich zu, dass solche Dinge für den Genuss des Hörers so gut, wie gar nicht vorhanden sind; auch mögen sie immerhin nicht wenigen Musikern völlig gleichgültig seyn. Dennoch sind wir anderer Meinung. Wir halten nämlich nicht etwa nur in der Kunst, sondern überhaupt in Allem, was des Menschen ist, sehr viel auf den Satz: Aenderungen ohne Grund, ohne dass dadurch irgend etwas besser wird, sind jederzeit unrecht. Sie machen unvermerkt änderungssüchtig, wozu der Mensch von selbst schon nicht unbedeutende Neigung hat. Solche Beyspiele von Männern, deren Name etwas gilt, geben Anderen, auch weniger Umsichtigen, ja diesen um so mehr und öfter, vermeintliche Rechte, die dann, einmal um das andere ausgeübt, von einem Missbrauche zum andern führen und sich nach allen Seiten hin immer mächtiger ausdehnen, auf Künste, Staat und Kirche. Sie nähren die Willkühr, einen Dämon, den wir aus der menschlichen Gesellschaft verbannen helfen möchten, wenn es möglich wäre. Wo aber noch genug wichtige Dinge zu bessern sind, wie eben überall, also auch in unserer Kunst, da soll sich die Aenderungslust nicht an Gegenständen zeigen, die im Beharren am Herkömmlichen mindestens eben so gut sind, als in der Neuerung. — Das sind unsere Gründe. Man wende nicht ein: Die Sache ist für diesen Ernst zu klein. Es ist nichts so klein, das nicht, auch wider unsern Willen, zu Grossem führen könnte. Findet aber Jemand diese Gründe nicht richtig, wohl: so mag er sie verwerfen und uns eines Bessern belehren. Wir sind jederzeit zu lernen sehr willig. Uns selbst aber kann es gar nicht einfallen, in dergleichen Dingen, die jedem Anfänger bekannt sind, geübte Componisten belehren zu wollen: es wäre lächerlich: nur bitten wollen wir sie, sie möchten diess und Aehnliches nicht zu gering achten, damit sie nicht durch solche Geringfügigkeiten Unerfahrenen und Zügellosen eine schwörbare Entschuldigung für weit grössere Vernachlässigungen an die Hand geben. Wir glauben auch keine Fehlbitte zu thun, da diese billige Schonung der Schwachen jetzt besonders nöthig seyn dürfte. Auf den Inhalt der Composition kann dergleichen, wie wir recht wohl wissen, keinen Einfluss haben.

Der Schlusschor, No. 24, singt die Freude

4.

Oublierai-je jamais que toujours tu fus sage,
Malgré l'ardeur de l'âge,
Et tout mes feux pour toi!
J'accusois ta sagesse,
Tu guidois ma foiblesse;
Et maintenant!
Peut-être à jamais tu s'éloignes de moi!
Elise, hélas! fuit loin de moi.

5.

Les délices d'amour (hélas! trop tôt passées!)
Je ne les ai goutées
Qu'un instant près de toi!
Dans la mélancolie
Je vais user ma vie;
hélas!
Elise à jamais s'éloigne de moi.

6.

Mon esprit se refuse à l'idée effrayante
De l'oubli d'une amante
Envers elle, envers moi.
Non non; la plus aimable
Ne peut-être coupable,
Elise est incapable
De manquer à sa foi.

7.

Adieu! *) . . . . soyons toujours, vertueux et fidèles,
Des amans les modèles;
Mon coeur reste avec toi.
J'attends l'heure prospère,
où toute plainte amère
s'éteint. Alors, ma chère,
Tu seras pour toujours, pour toujours à moi.
Oui, Elise, o mon Elise!
Tu seras pour toujours, pour toujours à moi.
Oui pour toujours.
Oui pour toujours.
Oui pour toujours.

*)

Kurze Anzeige.

Bertha und Hildemar, eine Ballade von Friedrich Gutsche. Für das Klavier in Musik gesezt von Carl Daniel Belling, Rector und Prediger zu Neustadt-Eberswalde. Op. CCLXXII. 1¾ Bogen. Berlin, im Verlage der Rellstabschen Musikhandlung. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Wer Lust hat, gleichsam einen Extrakt aller nur möglichen, fast gedenkbaren Versündigungen gegen den guten Geschmack, Rhythmus, reine Harmonie, richtige Melodie u. s. w. kennen zu lernen, der mache sich mit diesem erschrecklichsten der erschrecklichen Produkte bekannt. Zum Beweise nur ein kleines Probchen. S. 38 steht buchstäblich wie folget:

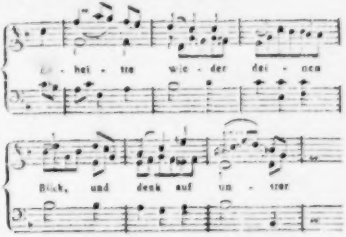

Druck und Papier sind der seltenen Komposition vollkommen analog.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

der Erlösung Jacobs. In allen Sätzen, höchstens ein paar unscheinbare Nötchen weggerechnet, durchaus vortrefflich.

Druckfehler haben wir nicht bemerkt, nämlich im Klavierauszuge, die Chorstimmen haben wir bis jetzt noch nicht zu Gesicht bekommen. Das Gedicht von A. Brüggemann, dem Dichter des Pharao, ist dem Auszuge vorangedruckt mit Angabe des biblischen Textes, dem es entlehnt ist, oder vielmehr, auf welchen es sich gründet.

Die Wahl des Gegenstandes können wir nicht anders als gut nennen. Der Stoff hätte, auf andere Weise gewendet, ein vollkommen dramatisch oratorisches Gedicht gegeben, nur ein zu reiches, weshalb wohl der Verfasser, statt auf gehörig beschränkende Zusammenfügung des ganzen, überreichen Inhalts bedacht zu seyn, lieber auf eine mehr lyrisch, als dramatisch frische Form sann. Die zu schnelle Bekehrung der auf ihren Baal eben erst noch ganz erhitzten Israeliten haben wir bereits erwähnt. Kleine Unrichtigkeiten, z. B. Herren für Herrn (die erste Form ist die vielfache Zahl); das Zweydeutige „und befreye den Raub des Starken" etc. übergehen wir. In der Darstellungsweise ist die Beybehaltung der Bibelsprache das Eindringlichste ihrer Natur nach. Im Ganzen herrscht durch die Art der dichterischen Composition eine eigene, wie es scheint, vom Verf. besonders geliebte Nacht, die durch Wärme der Luft, durch Schimmer der Ferne und durch weltgestellte, sich wechselnd und schnell bewegende Schattengruppen, denen die aufgeregte Phantasie mancherley Farben ertheilt, etwas sehr Anziehendes erhält. Tritt nun also auch selbst das Bild Gideons, namentlich im zweyten Acte der Rettung, nicht so deutlich vor die Seele, als es Mancher wünschen mag: so wird das doch auch wieder durch die hier einmal festgehaltene Darstellungsweise entschuldigt und durch die allgemeine Bekanntschaft mit dem Gegenstande selbst sehr gemildert. Wäre also auch diese Art der Zusammenstellung nach unserm Dafürhalten nicht die eigentliche Norm dieser Gesangsdichtung: so bildet sie doch zuverlässig einen so angenehm schattigen Nebenzweig (den man von selbst nicht mit dem Stamme dieses Baumes verwechseln wird), dass man nicht ohne Wohlgefallen unter seinem sanften Rauschen verweilt.

G. W. Fink.

Noch ist in derselben Verlagshandlung von demselben Componisten erschienen:

Christus das Kind, Oratorium in drey Abtheilungen von Dr. *Philipp Mayer* — Klavierauszug vom Componisten. 35stes W. Pr. des Klavier-Auszuges 1½ Thlr; der Chorstimmen 1½ Thlr.

Es ist den Lesern dieser Blätter bekannt, dass der Componist den Plan fasste, das ganze Leben Jesu Christi in vier grossen Oratorien zu besingen, von denen die beyden ersten gefertigt und bereits an verschiedenen Orten zu Gehör gebracht worden sind, worüber auch nachrichtlich gesprochen worden ist. Das zweyte Werk dieser Tetralogie ist bekanntlich „Christus, der Meister." Das dritte, so viel wir wissen, noch nicht geschriebene wird seyn „Christus, der Erlöser" (im engern Sinne, also das Leiden und Sterben Jesu), und das vierte „Christus, der Verherrlichte" oder welchen ähnlichen Namen man etwa wählen möchte. Ob nun gleich diese vier Werke ein grosses Ganze bilden sollen: so muss doch auch jedes einzelne ein Ganzes für sich seyn aus vielfachen Gründen, die, wie die Sache selbst, am Tage liegen. Wir könnten also über das im Klavier-Auszuge uns übergebene und mit Genauigkeit durchgesehene unsere Ueberzeugung ausführlich aussprechen, wenn wir nicht gewohnt wären, in bedeutenden Dingen ernster und genauer zu Werke zu gehen. Wir wollen es hören, wieder lesen und wieder hören und dann ausführlich darüber sprechen. Vor der Hand genüge die Anzeige, damit die Erscheinung des Werkes keinem von den vielen Freunden des Componisten durch unsere Schuld oder Gewissenhaftigkeit unbekannt bleibe. Wir versichern, dass es völlig in der hinlänglich gekannten, auch oft besprochenen Art des geschätzten Componisten verfasst ist. Die sehr gut gedruckten und sehr wohlfeilen Chorstimmen werden zuverlässig allen Singvereinen und Liebhabern geistlicher Musik eine sehr willkommene Zugabe der thätigen Musikhandlung seyn. Möge sich auch dieses Werk zahlreicher Freunde zu erfreuen haben.

NACHRICHT.

Mailand, den 28sten September 1830.

Theatralische Sommersaison. — Anfang der Herbstsaison u. s. w. in Italien.
(Fortsetzung.)

Prato. Hier wurde am 3ten September ein

neues Theater mit Rossini's Aureliano in Palmira eröffnet.

Bologna. Rossini ist den 1ten September eiligst von hier über Mailand nach Paris gereist, wird aber Anfangs October wieder zurück erwartet.

Castel S. Pietro. In diesem von Bologna 15 Miglien entlegenen Orte wurde am 18ten September ein neues Theater mit der Matilde Shabran eröffnet. Ein öffentliches Blatt schrieb anfangs: eine Deputation habe sich zu Rossini begeben, mit der Bitte, diese seine Oper in die Scene zu setzen, wozu er sich gegen ein Geschenk, das er nach Paris mit sich bringen will, bereit gezeigt. Verlegen, und nach vielem Hin- und Herreden über dieß Geschenk, habe sie gemeynt, das wäre so viel als wollte er ihr nicht beystehen, worauf aber der Maestro sagte: erschrecket doch nicht so, ich verlange nichts als zwölf der besten Käse eures Ortes. — Diese Anekdote scheint sehr wahr, denn sie ist Rossini aus der Seele geschrieben. Gewiss ist aber, dass er sie nicht in die Scene hat setzen können, denn er hat plötzlich nach Paris abreisen müssen (S. Bologna).

Genova. Den 15ten August hörte man hier zum erstenmale in der Kirche S. M. delle Vigne die von den Gebrüdern Serassi aus Bergamo neu erbaute grosse und vortreffliche Orgel. Sie ist bereits das 41ste Opus dieser berühmten, durch mehre sinnreiche Erfindungen besonders ausgezeichneten Orgelbauer (S. die Lebensbeschreibung ihres Vaters im XIX Jahrgange dieser Zeitung, S. 529). Um ihre volle Zufriedenheit zu bezeugen, liess die Pfarre bey dieser Gelegenheit eine Medaille mit dem Bildnisse des ältern Bruders Karl (des geschicktesten) prägen, und mehre gedruckte Gedichte auf sie verbreiten. Dieselben Künstler erbauten vor zwey Jahren eine Orgel für die Kirche S. Catarina in Bologna, und eine andere für die Kirche S. Carlo in Turin, welche von den öffentlichen Blättern dieser beyden Städte ungemein angerühmt wurden.

Turin T. Carignano. Den 28sten August begann die Herbstsaysone mit der neuen Oper Amor e Mistero, von Hrn. Strepponi. Die Lange, vom Anfange bis zu Ende pestilenzialisch modern tiefsinnende Musik hat Einiges, was eine gewisse Klasse schön nennt, fand aber im Ganzen keine gute Aufnahme. Die Unger hat sich so wohl in dieser als in den nachher gegebenen Cantatrice villane abermals Lorbern errungen.

Novara. Hier findet gewöhnlich alle Jahre am 15ten August (bey den Katholiken ein Frauentag) ein grosses Kirchenfest statt. Kapellmstr. Generali componirt die Musik dazu, nach heutiger Manier, sehr lärmend. Dieses Jahr wollte das Kapitel und besonders der Bischof keine zu grossen Ausgaben machen, und namentlich von keiner Janitscharenmusik was mehr wissen; allein Generali wollte ohne Banda die Musik nicht componiren, und so unterblieb die Musik ganz. —

Piacenza. Eine Französin, Josephine Noël-Lahrer, und ein Engländer, William Balfe (ein, wie schon gemeldet, italienisirter Name), deren schöne Stimmen ungemein gelobt werden, fanden hier in der Gazza ladra und Matilde Shabran am meisten Beyfall.

Vicenza. Rubini entzückte hier Alles in den Opern Arabi nelle Gallie, Pirata und Otello. Diesen Herbst singt er in Bologna, wo er bereits vor sechs Tagen angekommen ist.

Como. Die bereits im vorigen Berichte erwähnte vortreffliche Pianofortespielerin Perthaler fand auch in einem, in hiesigem Casino gegebenen Concerte ausgezeichneten Beyfall: bey welcher Gelegenheit ihr zu Ehren gedruckte Inschriften vertheilt wurden. Der hier seit einigen Jahren sesshafte rühmlich bekannte Arzt und Schriftsteller Joseph Frank, Sohn des weltberühmten Peter Frank, interessirte sich ganz besonders für diese Künstlerin, und verdient in diesen Blättern um so mehr Erwähnung, da sowohl er als seine Frau leidenschaftliche Musikliebhaber, und im Gesange und Spiele als treffliche Dilettanten bekannt sind.

Mailand (T. Carcano). Eine Gesellschaft, aus welcher allenfalls das Ehepaar Duprez nennenswerth ist, gab am meisten die Italiana in Algeri (zuletzt auch einen Act mit Generali's Adelina); am wenigsten Violenza e Costanza von Mercadante, weil sie mit dessen sehr bekannten jüngern Oper Elisa e Claudio eine allzu starke Aehnlichkeit hat. — Hr. Gaetano Goldei, Sopran der königlichen Kapelle zu Lissabon, Mitglied der königlichen Akademie von S. Cecilia daselbst, liess sich am 11ten August in der Canobbiana in den Zwischenacten der Komödie hören, und gefiel nicht. — Nachträglich trägt hier ein schrecklicher Fall, der sich hier verwichenen Juny ereignet, und in meinem jüngsten Berichte aus Vergessenheit wegblieb. Die Gallenis, für welche Rossini hier im J. 1815 die Rolle des Pippo in der Gazza ladra schrieb, selber

mit einem reichen Kaufmanne hier verheirathet, war so eben im Begriffe, mit ihrer Familie auf die Jagd zu gehen, als ihrem nahe bey ihr stehenden zehnjährigen Sohne eine in der Hand habende geladene kleine Flinte losging, und sie im Bauche tödtlich verwundete, worauf sie Tags nachher ihren Geist aufgab. Sie war eine treffliche Mutter und musterhafte Gattin.

Am 1sten September begann im Theater Canobbiana die Herbstsaglone mit Donizzetti's Alina, regina di Golconda, und diese fand eben so wie bey ihrer ursprünglichen Erscheinung vor zwey Jahren in Genua, keine gute Aufnahme. Die Hauptcharacteristik der Stepponi'schen Oper (S. Turin), und häufige Grüsse der Plagiate sind auch ihr eigen. Die Titelrolle schien für die so eben mit einem ungefälligen starken Embonpoint aus Madrid zurückgekehrte Primadonna Albina Stella nicht am besten geeignet; das nämliche sagte man in der nachher gegebenen Mercadante'schen Oper Elisa e Claudio, wo sie ebenfalls kein Glück machte, und man erwartet also noch eine Oper, wo sie endlich ihre Kunst zeigen soll. Wahrscheinlich machte Tamburini in Genua den Wolmar, weil diese Liebhaberrolle einem Bassisten gegeben wurde. Herr Cesare Badiali (Wolmar), ein für uns neuer Sänger, hat eine in den mittleren und höheren Chorden schöne Basstimme, dabey guten Gesang und ziemlich gute Action. Ob der aus Cadix zurückgekommene, für uns ebenfalls neue Tenor, Antonio Pincnti, so wie die Albini sich in einer andern Oper vortheilhafter zeigen wird, muss die Zukunft entscheiden. Galli der jüngere fand allgemeinen Beyfall in seiner Arie im zweyten Acte. Die erwähnte, am 11ten dieses gegebene, Oper Elisa e Claudio verunglückte um so mehr, da sie ursprünglich hier in Mailand mit ganz anderen Sängern gegeben wurde. Der einst gute Tenor Moncli, dermalen auf der Neige, und ganz und gar nicht mehr, könnte wohl das Theater ganz aufgeben. — Heute, den 25sten gibt man die hier unbekannte ältere Oper L'Innocente in pericolo, von Hr. Conti, worin eine Wienerin, Namens Jerusalem, die sich aber auf dem Zettel Conti nennt, debütirt. Die Debutantin abgerechnet, prophezeiht man nichts Gutes.

Miscellen.

Der Mailänder Censore universale de' teatri enthält in seiner No. 68 einen langen Artikel über das von Hrn. Fétis neu angekündigte musikalisch biographische Wörterbuch. Schon der (von ihm geglaubte ganz neue) Titel schreckt ihn ab; vier Octavbände können unmöglich so viel fassen, zumal wenn auch von der musikalischen Literatur Rechenschaft gegeben werden soll. Anlangend die Genauigkeit werden mehre, grösstentheils Italien betreffende Unrichtigkeiten der Data, Urtheile und Namensentstellungen aus der Revue musicale angeführt. Mit einem solchen Fleisse, mit einer solchen Achtsamkeit (heisst es zum Schlusse) will dieser Fétis als Biograph des ganzen (musikalischen) Universums auftreten! — In seiner 73sten und 76sten Nummer werden die Curiosités historiques de la musique etc. des Hrn. F. etwas arg mitgenommen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Guillaume Tell, opéra en quatre actes, — musique de G. Rossini avec accomp. de Piano par L. Niedermayer. Klavierauszug der einzelnen Gesänge und Chöre, letztere bloss vierstimmig eingerichtet. (Eigenth. des Verl.) Mainz und Antwerpen, bey Schott's Söhnen etc. Pr. 12 Fl.

Diese zweyte, fast um die Hälfte kleinere Ausgabe der neuesten Oper Rossini's wird zuversichtlich vielen Freunden theatralischer Musik sehr willkommen seyn. Für häuslichen Gebrauch und für die meisten Sängervereine wird sie schon darum zweckmässig befunden werden müssen, weil alle Ensemblestücke auf vier Stimmen zurückgebracht worden sind, was die Ausführung ausserordentlich erleichtert. Dazu sind die Verkürzungen der einzelnen Nummern dieser allerdings viel zu langen Oper mit Verstand gemacht. Der in der ersten Ausgabe vorgedruckte Text ist natürlich hier weggeblieben. In der Ouverture findet sich keine Veränderung. Gleich der erste Chor „Mild erglänzt die Morgensonne" hat eine kürzere Einleitung erhalten und im Laufe dieses und anderer Chöre sind unnöthige Wiederholungen gestrichen. Des Fischers Barcarole ist um eine Terz niedriger gestellt worden (statt C- A dur), damit sie von jedem Tenoristen gut vorgetragen werden kann. Dasselbe ist bey mehren anderen sehr hoch liegenden Nummern geschehen, was gewiss Vielen erwünscht seyn muss. Der Zwischengesang Tells, dann Gemmys und

Hedwige sind weggefallen, desgleichen der Chor „Der Heerden froh Geläute“ bis zum Maestoso Melchthals „Erschallt ihr frohen Festeslieder.“ Mehre Recitative, manches Einleitende in den Vorspielen und im Gesange und namentlich nach dem letzten Gebete die ganze Schlussscene sind weggeblieben. Durch solche Zusammenziehungen, Veränderungen der Tonarten, durch das bloss Vierstimmige u. s. f. ist das Werk ausserhalb des Theaters viel zugänglicher und bequemer für den Gebrauch geworden. Dazu trägt selbst der Umstand bey, dass die Noten nicht so eng stehen, als in der ersten grossen Ausgabe; dennoch ist von den 21 Nummern keine einzige ganz ausgefallen: sie stehen aber öfter mit veränderten Anfängen, die eben durch einleitende Uebergehungen entstehen mussten. Die neue Ausgabe zählt 207 Seiten, während die frühere und zwar noch enger gedruckte 410 Seiten zählte.

Dieser Anzeige fügen wir eine Anzahl Variationen und ähnlicher Bearbeitungen über Lieblingsmelodieen dieser Oper bey, die unverlässig Keinem unerwartet und Vielen sehr erwünscht erschienen sind:

Rondoletto brillant sur deux motifs favoris de l'Opéra Guillaume Tell de G. Rossini, composé pour le Pianof. par Ch. Czerny. Oeuv. 216. Anvers et Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Man kennt die gewandte Art dieses viel besprochenen Tonsetzers. Man hört ihn gern. Was wir über die folgenden Nummern zu sagen haben, gilt auch von dieser.

Rondeau de Chasse sur le Choeur favori „Quelle sauvage harmonie“ de l'Opéra Guillaume Tell de G. Rossini, composé pour le Pianoforte par Ch. Czerny. Oeuv. 217. Anvers et Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl.

Nach einer geschmackvollen, sehr gefälligen Einleitung tritt das zu einem Jagdrondo artig und gewandt bearbeitete Allegro vivo ein und wird durch allerley brillante Figuren und frappante Uebergänge, dem Instrumente und der neuen Spielart angemessen durchgeführt. Schwierigkeiten bietet es durchaus nicht, so glänzend es auch öfter klingt; wohl aber fordert es die Routine, die einem Spieler neuer Klaviersachen gar nicht mehr fehlen darf (und auch selten fehlt), wenn er Vergnügen machen will. Geselligen Zirkeln und solchen Vortragenden, die diesen gefallen wollen, wird die Erscheinung dieser Jagdlust recht willkommen seyn. Gerade so verhält es sich mit folgenden beyden Nummern desselben Componisten:

Introduction et Variations sur le Pas de trois favori de l'opéra G. Tell. Von demselben; ebendaselbst. Oeuv. 219. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Auf eine kurze, nicht minder wohlgefällige Einleitung folgt das harmonisch stechende Tanzthema, nach welchem im bunten Wechsel sieben, zeitgemäss geschmackvoll gehaltene, immer lebhaft eingängliche, oft sehr brillante Veränderungen folgen, zu deren glücklichem Vortrage aber nichts weiter, als jene Routine gehört, die im Beyfalle ergötzter Hörer frische Lust zu neuer Uebung gewinnt.

Variations brillantes sur la tirolienne favorite de l'opéra G. Tell. Von demselben; ebendaselbst. Oeuv. 220. Pr. 1 Fl.

Wir haben uns nur zu wiederholen. Alle vier Nummern werden mit Vergnügen gehört und mit Vergnügen vorgetragen werden. Sie sind den Freunden dieses Tonsetzers sämmtlich zu empfehlen. Auch die Ausstattung hat etwas Gefälliges.

Fantaisie pour le Piano sur la Tyrolienne de G. Tell de Rossini, composée par Henri Karr. Op. 232. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl.

Wieder auf eine andere Art und wieder sehr gefällig behandelt, für eben solche Musikfreunde; durchaus nicht im Geringsten schwierig und so hübsch und niedlich durchgeführt, als es ihnen wünschenswerth ist. Das Aeussere ist gleichfalls nett. Auch muss der Componist längst viele Freunde haben: denn wo käme sonst Op. 232 her? Zufällig kennen wir selbst nur sehr Weniges von ihm.

Variations brillantes pour le Piano sur un thème favori de G. Tell de Rossini composées par

Ch. Chaulieu. Oeuv. 92. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Wasser, Wasser! Wir wollen eilen, dass wir nach Hause kommen.

Tyrolienne tirée de l'opéra: La Fiancée par Auber, variée pour le Pianoforte par Ch. Chaulieu. Oeuv. 74. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Die Einleitung leiert, bildet jedoch mit dem Uebrigen ein übereinstimmendes Ganze. Den Liebhabern zu gefallen, zeigen wir noch schuldigst an, dass S. 8 die Vorzeichnung der dritten Klammer zu streichen und dafür b, es und as zu setzen ist.

Introduction, Variations brillantes et Rondeau de Chasse composées pour le Pianof. par Ch. Czerny. Op. 202. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 16 Gr.

Eine sehr gefällige, sangbar und glänzend durchgeführte Arbeit des beliebten Componisten, die seinen Freunden ganz besonders willkommen seyn wird. Sie hat Alles, was man für gesellschaftliche Musik wünschenswerth findet. Es ist Schade, dass der gewandte, melodiereiche Mann die Tinte für eine Goldtinctur ansieht und zuweilen im Schlafe das schöne liniirte Papier auf gutes Glück damit einstreicht. Er versteht es, sein Instrument recht gut geltend zu machen, wenn — die Herren Verleger ihn nicht gerade mit Bestellungen überhäufen, die er doch fertig machen muss. Wir sind erfreut, in diesem Blatte nicht von ihm sagen zu müssen: „Baal schläft!" was in den letzten Zeiten wohl zuweilen seinen Verehrern zugelispelt werden muss. Allhier ist er nicht eingeschlafen.

Der Rhein, Volksgesang von Th. v. Haupt, in Musik gesetzt von Jos. Panny. Op. 25. (Eigenth. der Verl.) Mainz, bey Schott's Söhnen.

Ein, als Gedicht und Composition sehr gelungenes Volkslied, das nicht nur den Rheinbewohnern, wenn auch diesen vorzüglich, sehr wohl gefallen wird, oder vielmehr sich bereits zu einem Lieblingsgesange erhoben hat. Der Componist ist durch grössere Arbeiten und durch seine Kunstreisen schon rühmlich bekannt. Man kann das beliebte Lied in folgenden Ausgaben haben, so dass es auf vielerley Weise ausgeführt werden kann. Für Orchester: Partitur 36 Kr.; Orchesterstimmen 1 Fl. 24 Kr.; Militärmusik (Partitur) 36 Kr.; für vier Singstimmen allein oder mit Klavierbegleitung 1 Fl.; für eine Singstimme mit Klavier- oder Guitarrebegleitung 16 Kr. Alles gut gedruckt, mit farbigem Umschlage und dem Vater Rhein geschmückt, und bestens zu empfehlen.

Concertino pour la Flûte avec accompagnement d'orchestre ou de Pianof. composé — par C. G. Reissiger. Op. 60. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez A. M. Schlesinger. Pr. 3 Thlr. avec acc. d'orchestre; 1½ Thlr. avec acc. de Pianof.

Ein angenehmes, aus drey Sätzen bestehendes Concertstück von nicht übermässiger Schwierigkeit, aus d Dur und d Moll, dem Instrumente sehr angemessen und effectreich. Der Stich ist lobenswerth. Mit Pianof. eignet es sich auch sehr gut für häuslich musikalische Zirkel. Es ist angenehmer, als manches neue Concertstück.

Concertino pour le Violon avec accompagnement de l'orchestre composé par Louis Spohr. Oeuv. 79. No. 12 des Concertos. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez A. M. Schlesinger. Pr. 3 Thlr.

Es liegt nur in Stimmen vor uns, was uns ein genaueres Eingehen verwehrt. Im gegenwärtigen Falle hat diess nichts auf sich, da das Concertino ganz im hinlänglich bekannten und belobten Geiste des Verfassers geschrieben ist, wie weit sich diess aus der Ansicht der Principalstimme ergibt. Es kann also kein Nachtheil für die Sache seyn, wenn wir das Werk nur kurz anzeigen, wie es unter solchen Umständen gar nicht anders möglich ist. Wir haben nicht einmal Gelegenheit gehabt, es zu hören.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. Nº. 48. 1830.

Recension.

Harmonielehre. Herausgegeben von August Swoboda, Lehrer der Tonsetzkunst. (Eigenthum des Verfassers. Wien, 1828. Pr. 1 Thl.. 16 Gr. S. 171. (8).

Der Verf. macht in der Vorrede nicht geringe Anforderungen an ein solches Werk. Die meisten der ihm zu Gesicht gekommenen älteren und neueren Lehrbücher der Art befriedigen ihn nicht ganz, theils der Inconsequenzen wegen, theils weil *sie zu* viel mit gelehrten Ausdrücken aufgestutzt, theils zu kurz, oder zu weitschweifig, oder zu streitsüchtig und ohne Beweise sind etc. „Es wird wohl Niemand zweifeln," heisst es S. VI, dass eine wahrhaft unerschöpfliche Geduld erforderlich war, sich durch so mancherley Geistvolles und Geistleeres durchzuarbeiten, um endlich ein selbstständiges System aufzustellen, welches alle bisher in einem Werke der Art noch nie zu gleicher Zeit vereinigt gefundenen Eigenschaften enthält; welches nämlich: a) gleich deutlich und verständlich für den mit vielseitigen Kenntnissen ausgerüsteten, so wie den weniger wissenschaftlich gebildeten Schüler ist; b) alle als unumstösslich aufgestellten Regeln durch logisch richtige Gründe unterstützt, und stufenweise eine aus der andern folgert; c) keine Widersprüche enthält, und endlich d) nicht einen enormen Preis kostet" u. s. w. Diese treu abgeschriebenen Sätze haben wir also nothwendig bey Beurtheilung des Werkes im Auge zu behalten, doch weit weniger aber den Schluss der Vorrede unbeachtet zu lassen: „Es wäre lächerlich, wenn ich behaupten wollte, diese meine Abhandlung der Harmonie wäre die beste, unumstösslichste unter allen bestehenden, wovon ich vielleicht nur den kleinsten Theil kenne; aber aus der zweckmässigen Folgerung der Sätze, wo immer nur Vereinfachung, genauester Zusammenhang und Folge der Gegenstände unter sich mit immerwährendem Bezuge auf früher Gesagtes steht, könnten vielleicht Irrthümer, die mir selbst nicht auffielen, erkannt, und durch einen hellern Kopf das eigentlich Wahre aufgefunden werden, wozu ich durch dieses Werk Veranlassung gegeben hätte." Bevor wir zur Sache schreiten, bemerken wir nur noch, dass wir einige falsche Schreibarten und unteutsche Verbindungen übergehen.

In der Einleitung hält sich der Verf. beym Entstehen des Gesanges auf und findet es mit uns begreiflich, dass der Gesang der ersten Menschen nicht unser heutiges, genau abgemessenes Grössenverhältniss der Töne hatte. Ihr Gesang müsse weicher, als unsere heutige weiche Tonart gewesen seyn und müsse sich wohl auf Viertelstöne und noch kleinere Verhältnisse zurückführen lassen. „Diess ist die Ursache," fährt er fort, „warum ich meinem Harmonie-Systeme die chromatische Leiter als Urtonleiter zum Grunde lege." Darin irrt er. Die Annahme läuft sowohl gegen die ältesten Ueberbleibsel der Angaben practischer Musikverhältnisse, als auch gegen alle Muthmaassungsgesetze. Wie sollte wohl das feine, genau Abgemessene halber Töne oder gar der Viertelston-Fortschreitungen das Urnatürliche gewesen seyn? Kurz, es lassen sich den Phantasieen des Verf. mindestens eben so natürliche entgegenstellen, worauf uns jedoch hier nichts ankommen darf. Trotz dem sind wir nicht dagegen, nur aus anderen Gründen, wenn der Verf. die Harmonielehre auf die chromatische Tonleiter gründet. So entwickelt er auch aus unseren Erfahrungen das Entstehen der Harmonie: Aus den Naturtönen eines Rohres, z. B. einer Flöte ergibt sich $\bar{d}$; bey stärkerem Blasen $\bar{\bar{d}}$; bey noch stärkerem $\bar{\bar{\bar{d}}}$, dann $\bar{d}$; $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$, $\bar{\bar{\bar{\bar{c}}}}$. — Und daraus soll

die erste Harmonie hervorgegangen seyn. Es lässt sich hören. Wenn nur auch die Leute in früher Zeit darauf aufmerksam gewesen wären! Das war jedoch lange und sehr lange nicht der Fall, was wir nicht hier, sondern anderwärts darzuthun haben. In solcherley Speculationen fährt der Verf. noch eine Zeit lang fort und will damit bewiesen haben, dass es eine natürliche Harmonie gibt (und die gibt es freylich, ohne dass sie deshalb die geschichtlich erste werden muss), und darauf baut er sein System.

Harmonielehre. § 1 — 9. Was man darunter begreift und was dazu gehört (Bekanntes); Abhandlung über Melodie § 10 — 17. Hier wird die chromatische oder bunte Tonleiter als Stamm- oder (?) Ur-Tonleiter betrachtet. § 18 — 20. Von der harten Tonleiter und ihrem Baue. (Das Bekannte). „Diess ist die erste und natürliche diatonische Tonleiter.“ Die erste? Soll wohl heissen, die erste unserer abgeleiteten Tonleitern, denn nach des Verf. Systeme war ja die chromatische die Ur-Tonleiter. Und warum die natürliche? Hatte der Verfasser nicht Alles zu begründen versprochen? § 21 — 24. Das Bekannte von der weichen Tonleiter. Nur bleiben nach ihm Sexte und Septime auch aufsteigend klein. Wir finden gegen diese Ansicht nicht so viel einzuwenden, wie wahrscheinlich viele Andere. Nothwendig finden wir die Erhöhung der Septime auch nicht. § 25 — 27: Natürliche Fortschreitung jedes Tones der Tonleiter. Indem behauptet wird, jeder Ton beyder Tonleitern erregt mehr oder weniger das Gefühl einer nothwendigen, wenigstens ihm am meisten zusagenden Fortschreitung, und jeder, der nur um einen halben Ton von einem zunächst stehenden entfernt ist, geht am gefälligsten und ungezwungensten nach diesem, — wird das Schema so gestellt. Demnach geht

die I	Stufe lieber in die	II	als in die	VII, also aufwärts
— II	—	—	—	I	—	—	III	— abwärts
— III	—	—	—	IV	—	—	II	— aufwärts
— IV	—	—	—	III	—	—	V	— abwärts
— V	—	—	—	IV	—	—	VI	— —
— VI	—	—	—	V	—	—	VII	— —
— VII	—	—	—	VIII	—	—	VI	— aufwärts
— VIII	—	—	—	VII	—	—	IX	— d. II abw.

Nur fehlt das Warum, was der Verf. überall anzugeben versprach. Es lassen sich Gründe angeben. Nur mit der Secunde und Quinte können wir nicht mit des Verf. Meinung übereinstimmen; diese gehen eben so gern auf- als abwärts, was sich leicht, nur nicht ganz kurz zeigen liesse. Dass diese Tonstufen durch Veränderungszeichen ihre Neigungen ändern, ist einleuchtend. Der Verfasser nennt diese Veränderung eine gewaltsame List. Wie sollte aber wohl der Gebrauch der von ihm angenommenen Urtonleiter eine List seyn? Sind doch die mannigfachen Formen und Uebergänge der Natur aus einem Gebiete, von einer Art in die anderen auch weder List noch Gewalt! Darin kann unsers Erachtens also auch nicht der Grund liegen, warum man bey Kirchenmusik wenig oder gar keine chromatischen Töne anbringen soll. Vielmehr verlangen grössere Massen des Raumes und der Zeit auch grössere, dabey aber nicht so sprunghafte Tonverhältnisse, des Grossartigen und des Zusammenhanges wegen. — § 28 — 35: Von den Intervallen (Tonentfernungen) in Hinsicht auf Melodie. Ausser dem Gewöhnlichen wird hier § 34. recht gut bemerkt: „Ein enharmonischer Ton ist immer ein chromatischer, unterscheidet sich aber von diesem wesentlich dadurch, dass er dem Gehöre als ein diatonischer erscheint, was er jedoch nicht mehr ist, seine Chromatisirung aber erst im folgenden Accorde zu erkennen gibt, welches bey einem chromatischen Tone nie der Fall ist, da sich dieser dem Gehöre sogleich als leiterfremd aufdringt, während man die Chromatisirung eines diatonischen Tones durch die Enharmonik gar nicht merkt (nämlich bis zum Eintritte des folgenden Accords). — Hier wird nun aber schon S. 16 — 18 von Accordauflösungen gesprochen, obgleich davon noch nichts gelehrt worden ist. Hier scheint sich doch nicht stufenweis Eins aus dem Andern zu folgern, wie es der Verf. versprach. — § 36 — 41: Aufzählung aller möglichen Fortschreitungen und Sprünge der Melodie. Zuvörderst werden die Melodieenschritte aller Secunden durchgenommen, von der kleinsten an, z. B. ais und bes (der Verf. nennt das gewöhnliche H B und B Bes). Bes wird um ein Comma höher angegeben als Ais. In der Ausübung erklingt aber gerade Ais in der Regel höher als unser gewöhnlich benanntes B, weil jenes in H herauf drängt. — Die Sprünge von der Tera an bis zur None werden in natürliche und künstliche getheilt und beyde einander gegenüber gestellt. Alle weitere Sprünge rechnet der Verf. in das Fach der Bravour, wohin wir schon die None gezählt wünschten, da sie, wie der Verf. auch selbst sagt, in melodischer Hinsicht doch nichts anders ist, als eine in ein zweytes Octavenverhältniss hinaufgerückte Secunde.

§ 42 — 56: Von den Intervallen in Hinsicht auf Harmonie. Sie werden in Stamm- oder Haupt-Intervalle, in abgeleitete, natürliche und künstliche getheilt, was der Reihe nach durchgenommen wird. Zum Baue der Harmonie nimmt er die bekannte, schon seit Rameau gewöhnliche Terzenverbindung, weshalb Prime, grosse Terz, grosse Quinte und kleine Septime als Haupt-Intervalle stehen. Die Umkehrungen derselben geben die abgeleiteten, also Octave, Sexte, Quarte und Secunde. Natürliche Intervalle sind grosse und kleine. In der Umkehrung wird eins aus dem andern, aus dem grossen ein kleines etc. Verkleinerte und vergrösserte sind künstliche. Vergrösserte entstehen durch eine Erniedrigung von unten und eine Erhöhung von oben, z. B. B und Gis und so umgekehrt verkleinerte (wobey Ausnahmen zugestanden werden). Es folgt eine Tabelle aller dieser und eine andere der Vorhalts-Intervalle, die § 57 — 64 behandelt und, gleichfalls vierfach eingetheilt werden, wie oben. § 65 — 74: Vom Character der Intervalle. Prime, Terz, Quinte und ihre Umkehrungen sind leicht fasslich und singbar und daher Wohlklänge; vor allen die Prime und grosse Quinte, daher vollkommene. Mit der Terz und Sexte ist diess schon zuweilen etwas Anderes. Sie darf in gewissen Fällen nicht verdoppelt werden. (Ganz richtig. Es ist diess eine Sache, die von nicht Wenigen übergangen wird. Wir haben bereits vor der Erscheinung des Werkes wiederholt darauf aufmerksam gemacht. Nur dürften deshalb Terzen und Sexten noch nicht unvollkommene Wohlklänge zu benennen seyn.) Die Dissonanzen nennt der Verf. in der Folge, da Uebelklänge keine passende Benennung (oder Uebersetzung) ist, Auf- oder Vorhalte und vergleicht sie mit dem Schatten, und die Consonanzen mit dem Lichte in der Malerey. — §. 75 — 111: Von den Standpuncten der Intervalle. Hier wird gezeigt (aber freylich ohne Angabe des Grundes), welche Intervalle unvorbereitet oder frey eintreten, auf schwere oder leichte, oder meist auf diese oder jene Tactzeiten fallen und fallen können, als z. B. die verkleinerte und vergrösserte Prime, verkleinerte und vergrösserte Terz, Quinte und Septime. Diese werden wieder in wesentliche und zufällige getheilt. Von den ersten kann ein bestimmter unveränderlicher Sitz „angewiesen" werden, nämlich im Vereine mit anderen, ihnen zugehörigen Accordtönen. Die Unterscheidung der durchgehend künstlichen von den wesentlich künstlichen Intervallen § 84. ist besonders lobenswerth. — Decimen und Duodecimen sind nichts Anderes, als Terzen und Quinten über ihrer Octave stehend, welcher Stand eben durch jene Benennung angezeigt werden soll. — Jedes Intervall muss aber stets mit Rücksicht auf seinen Ursprung behandelt werden und zwar nach den Umständen jedes, ohne Rücksicht auf die Grösse desselben, auf dreyerley Art: Entweder darf mit jedem Tone des Intervalls gesprungen werden, oder nur mit dem obern Tone, während der untere sich in eine zunächst liegende Stufe bewegen muss, oder der untere Ton springt, während sich der obere meist abwärts, zuweilen jedoch auch aufwärts bewegt; nur bey der Secunde nicht, denn wenn hier ein Ton Vorhalt ist, so ist es immer der untere. Der Vorhaltston darf aber nicht mit dem natürlichen Intervalle verwechselt werden. Man kennt ihn an Folgendem: Er muss schon ein Bestandtheil des vorhergehenden Intervalls gewesen seyn, darf nicht frisch anschlagen, sondern vom ersten Intervalle in das folgende hinüber ausgehalten werden und darf nur um eine Stufe der Tonleiter fortschreiten, also nicht springen. — Das ist sehr deutlich und kann zu Vielem nützen. Wenn dagegen der Verf. meint, in dem von ihm bisher Gesagten sey die ganze Lehre des doppelten Contrapuncts erschöpfend enthalten: so mag er es vergeben, wenn wir anderer Meinung seyn müssen, so sehr wir auch die klare Darstellung loben und in dem Meisten unsere eigenen Ansichten wieder finden.

§ 112 — 158: Von Accorden und dem Verfahren, selbe zu bauen. Des Verf. Hauptsatz ist, wie schon angedeutet: „Jede Harmonie entsteht durch eine terzenweise Ueber- oder Untereinanderstellung der Töne. Die Septime ist der Mittelpunct, wo das Consoniren aufhört und das Dissoniren anfängt, wo also Beydes in einander fliesst. „Die Natur baut nicht über sie hinaus, folglich — wir bauen also nun unter den Grundton und setzen z. B. zu dem Septimen-Accorde von G noch E, dann C und endlich A, wodurch die Prime eine andere wird. Weiter geht es nicht, weil sonst ein Ton käme, der in höheren Octaven schon da wäre." (Also Rameau und Portmann). Die drey letzten Zusätze, fügt der Verf. bey, beunruhigen stets und können zuweilen ganz unerträglich werden. Gewiss! Wenn der Verf. verlangt, jedes Tonstück müsse mit dem harten (oder weichen) Dreyklange anfangen

und enden: so wird er wohl in Hinsicht auf den Anfang Ausnahmen gestatten. Nennt er doch selbst den Septimen-Accord einschmeichelnd. — Den kleinen Dreyklang, den Einige fälschlich den verminderten nennen, (h, d, f z. B.) will der Verf. für keine selbstständige Harmonie, sondern für einen unvollständigen Accord gelten lassen. Darüber ist hinlänglich geredet worden; wir wiederholen es nicht, stimmen aber auch mit dem Verf. nicht überein. Er kann beydes seyn; es kommt lediglich dabey auf die Verbindung der Accorde an. — Den harten Dreyklang nennt der Verf. die natürliche Harmonie, weil die Beytöne jedes angeschlagenen Tones ihn erklingen lassen. Dagegen haben wir nichts. Was aber von der Harmonie gilt, darf desshalb noch nicht auf die Tonleiter, die melodisch ist, bezogen werden. Diese wird von der Natur nirgend gegeben. — Den Accord der Unterdominante (Wechselharmonie) nennt der Verf. einen Lückenbüsser. Ist er einer, so ist er ein vortrefflicher, den wir in Ehren halten, was der Verf. zuversichtlich auch thut.

§ 159 — 190: Von den abgeleiteten Accorden. Umkehrungen oder Umwendungen der Dreyklänge. Das Bekannte. Mit den Umkehrungen lässt sich freylich nicht schliessen, wohl aber anfangen, meinen wir. Dass übrigens die Accorde durch Umwendungen, ja sogar durch die verschiedenen Lagen der übrigen Töne in den verschiedenen Stimmen einen verschiedenen Character erhalten, glaubten wir und Viele längst mit dem Verf. In den gegebenen Beyspielen steht Einiges mit Verdoppelungen, wovon doch erst gelehrt werden soll, was also füglicher hätte aufgeschoben werden sollen. Die vollgeprüfte und überall anerkannte Regel: Es ist gut, wenn in den Zwischenräumen keine zu grossen noch zu ungleichen Lücken entstehen — schreiben wir ihrer Wichtigkeit halber auch in unsere Anzeige. § 191 — 211: Von den Verdoppelungen. Hauptregel: Jedes Intervall, welches ein Leitton ist, darf nicht verdoppelt werden (wovon jedoch später einige Ausnahmen angegeben werden). Ein wichtiges Kapitel und sehr deutlich. — § 212 — 222: Von den künstlichen Accorden, Sie sind um der Abwechselung und unvermutheter Harmonie-Wendungen willen erfunden und entstehen meist in den gegenseitigen Melodieen durch eingewebte durchgehende chromatische Töne. Dahin gehört zunächst der verkleinerte (mehrdeutige oder enharmonische) Septimen-Accord auf der erhöheten Septime einer weichen Tonart (z. B. gis, h, d, f); der vergrösserte Sexten-Accord mit der grossen Terz, die vierstimmig gewöhnlich verdoppelt wird; auch nimmt man die Quinte, seltener die Quarte dazu. Ferner, als Mittelding zwischen selbstständigen und Vorhalts-Accorden, der Sexten-Accord mit der verkleinerten Terz und verkleinerten Sexte mit erhöhetem Basse, also z. B. gis, b, es. Dazu kann nun bey lauter verkleinerten Intervallen, die nicht verdoppelt werden dürfen, nichts anderes genommen werden, als die verkleinerte Septime. Also

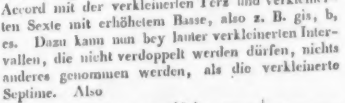

Dass er enharmonisch behandelt werden kann, wo gis in as verändert wird, wie bey b), ergibt sich leicht etc.

§ 223 — 245: Von Accorden, die durch Aufhaltung entstehen. Die aufgehaltenen Töne dürfen vom folgenden Accorde nur eine Secunde entfernt seyn, folglich keinen Sprung thun. Sie werden unschicklich zufällige Dissonanzen genannt, was der Verf. sehr gut erörtert. Diese Vor- oder Aufhalte sind wie Mitteltinten, die Harmonie zu verschmelzen, und können bey allen Accorden und deren Ableitungen angebracht werden; sie drücken Sträuben und Begier aus, und können leicht gemissbraucht werden. Sie können zugleich von oben und unten vorkommen, was bisher streng verboten war (von Mehren schon anerkannt): sie kommen so in den Werken der besten Meister vor. Vorzüglich häufig werden sie in der Harmonie der Dominante zur Tonica angebracht, weil sie sich da am besten ausnehmen. (Warum?) Darunter gehört auch der Dreyklang mit vergrösserter Quinte. Ueber alle diese Anhaltungen in den Oberstimmen und im Basse sind Tabellen gegeben. — § 246 — 278: Von der Modulation. Jetzt erst? — Uebergehen in verschiedene Tonarten. — Man muss wissen, wie das zu bewerkstelligen und welche Tonfolgen als fehlerhaft angenommen werden und folglich (der Annahme wegen?) zu vermeiden sind. — „Die Modulation, lehrt der Verf., ist dreyerley: leicht, weitläufig und plötzlich.“ Diese können wieder natürlich und künstlich, unzweydeutig und zweydeutig ausgeführt werden. Der Unterricht von der

plötzlichen Modulationen insbesondere zeichnet sich durch Deutlichkeit aus und wird Anfängern von grossem Nutzen seyn. — Von den vielfältigen Wendungen des enharmonischen Accords wird § 279 — 289 gehandelt (nämlich gis, h, d, f). Jeder Ton dieses Accords kann als Leiteton, als Tonica, Dominante und Septime einer Dominante angenommen und nach der Natur jener Töne aufgelöst werden. Dadurch kann man in alle Tonarten gehen, ohne einen zweyten nöthig zu haben. Dafür eine Tabelle. Bey der Auflösung des Accords mit grosser Terz und vergrösserter Sexte ist angemerkt, dass man vor der Auflösung die dazu genommene Quinte erst in die Quarte gehen lassen müsse, um reine Quinten zu vermeiden. Gut! Es ist ja aber davon noch nichts gelehrt worden. Versprach der Verf. nicht, dass sich Eins aus dem Andern, schon Dagewesenen erklären solle? Uebrigens kann man jede Dominanten-Harmonie durch enharmonische Verwechselung sogleich in eine mit der grossen Sexte verwandeln und im folgenden Accorde Terz und Quinte liegen lassen. — § 290 — 306: Erlaubte Harmonieenfolgen. Die Einrichtung der ganzen Darstellung ist sehr übersichtlich: nur stimmen wir in Einigem nicht überein; auch dann nicht, wenn der Verf. hinzusetzt: „Hier ist eine gewisse Härte, ein Zwang fühlbar“ etc. Der Verf. hatte Gründe versprochen, und diese vermissen wir hier. Folgende Dreyklangsfortschritte halten wir nicht für gut, den ersten um der Quintensprünge und der verdeckten Octave, den andern um der verdeckten Quinte und des Querstandes willen, der zugleich mit dem Tenore eine verdeckte Octave bildet:

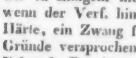

Den letzten Fortschritt nennt der Verf. selbst nicht empfehlenswerth, gibt aber nicht die geringste Ursache an u. s. w.

§ 307 — 314: Fehler, welche bey Ausarbeitung eines Tonstücks vermieden werden müssen. Dieses Kapitel hätte um mancherley früherer Beziehungen willen, die der Verf. anbringen musste, viel eher abgehandelt werden sollen. Vor der Hand sind sie nur verboten, weil sie schlecht klingen; der Beweis wird später zugesagt. Wir finden diesen Abschnitt nicht ausgezeichnet. — § 315 — 318: Querstände. Meist liegt dabey in einer Stimme die Dur-, in der andern die Moll-Leiter zum Grunde. „In der Melodie sind alle künstliche (meist vergrösserte) Intervalle, wenn sie getrennt, d. h. gebrochen geschrieben werden, Querstände, die ein gewöhnlicher Sänger nicht trifft, weil er sie nicht gelernt hat. Sie sind also nur vorzugsweise für Sänger verboten, weil sie schwer getroffen werden.“ Das wäre ein armer Grund. Denn haben die Sänger den Instrumentalisten ganz unnützer, ja schädlicher Weise Schwierigeres nachgemacht, warum sollten sie ihnen nicht auch dieses nachmachen, besonders wenn es dem Ausdrucke förderlich wäre? Dass wir jedoch das Letzte nicht glauben, wollen wir um des Missverstandes willen nur kurz bemerken. § 319 — 322: Mittel, die vorher aufgezählten Fehler zu vermeiden oder zu verbessern. Zu Vermeidung zweyer reinen Quinten und Octaven dienen a) Gegenbewegung, b) Verdoppelung und c) einen folgenden Accord unvollständig nehmen. (Weiter findet sich darüber nichts, da bald darauf namentlich von Quinten gehandelt wird. Democh würden einige Beyspiele dem Anfänger erwünscht seyn). Von den Querständen heisst es: „Sie sind Folgen von Uebereilungen und beschränkter Einsicht in die Harmonie, und es gibt kein anderes Mittel als Aufmerksamkeit und strenges Studium der Harmonie.“ Darum sind eben bestimmte Regeln nöthig, die näher und bestimmter anzugeben sind. Der Verf. rühmt die Umschreibung der Querstände in der Melodie, des leichtern Trellens wegen. Nur sieht Jeder, dass diess dem harmonischen Baue nichts nützt. § 323 — 336: Von den verbotenen Quintenfolgen insbesondere. Im Vorangegangenen versprach der Verf., einen hinlänglichen Grund oder Ungrund des Quintenverbotes anzugeben, dessen Widerlegung eine schwere Aufgabe seyn solle. Erstlich ist es nicht zu loben, dass der Erklärungsversuch nur auf wahrscheinliche und willkührliche Annahmen, auf geschichtliche Phantasieen und nicht vielmehr auf Geschichte selbst gebaut ist. Auch ist es falsch, wenn der Verf. ohne Weiteres sagt: „Die Folge zweyer gleichen Terzen ist also im zweystimmigen Satze nicht sonderlich zu empfehlen.“ Ist denn $\frac{c}{a}$ $\frac{h}{g}$ nicht zu empfehlen? Mit den Sexten ist es natürlich derselbe Fall. Ferner sagt der Verf. von den Quinten:

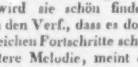

Kein Mensch wird sie schön finden. (Wir versichern den Verf., dass es doch Zeiten gegeben hat, die dergleichen Fortschritte schön fanden). Warum? Die untere Melodie, meint er, ist in C dur, die obere in G dur gesetzt. Dem ist aber nicht so: denn g, a, h müssen nicht nothwendig zu G dur gehören, sondern sie sind vieldeutig und gehören bekanntlich nicht minder zu C- und

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *No. XIII.* 1801.

Berichtigung.

Der nicht tattsam bestimmte Ausdruck: „Berliner musikalische Zeitung" in unserer Erklärung, Hrn. Kapellm. Reichardts Antheil an *unserer* Zeitung betreffend (No. XI. des Intellig. Blattes) könnte auf die vom Herrn Hofrath Spazier vormals herausgegebene Berliner musikalische Zeitung bezogen werden; Herrn R.s Wunsche gemäss, wird hiermit näher bestimmt, dass jenes Journal von ihm *nicht* gemeynt sey.

Die Redaktion der musik. Zeitung.

Dankadresse an den Herrn Grafen Carl Leopold v. Oertzen in Sachsen.

Wir haben die gütige Beurtheilung des Konzerts, welches am 21sten May auf Veranstaltung des durchlauchtigsten Fürsten Radzivils im hiesigen Opernsaale statt fand, und welches Sie, Hr. Graf, bey Ihrer damaligen Anwesenheit hier in Berlin, mit Ihrer Gegenwart zu beehren beliebt haben, in der 66sten No. der Zeitung für die elegante Welt, mit Vergnügen gelesen. — Der allgemeinen Sage nach, sind Sie der Einsender und Anfertiger jenes Aufsatzes, der eben so viel Kunstliebe als hohes Gefühl für die Tugend athmet — Die Unterzeichneten können nicht umhin, gerührt von dieser Aufmerksamkeit, Ihnen hiermit öffentlich unsern verbindlichsten Dank abzustatten. Wärlich, der Beyfall eines solchen Kenners und Fühlers des *Schönen* und *Erhabnen*, wie Sie, kann nicht anders als für Polyhymniens Schutzlinge schmeichelnd und zugleich aufmunternd seyn, durch ferneres Bestreben das Maximum der Kunst zu erreichen, um sich so der Ehre, dem pythischen Gott anzugehören und der fortdauernden Achtung wahrer Kunstkenner, würdig zu machen.

Gern, Königl. Preuss. Hofschauspiel-Sänger,
Seidler, } König. Preuss. Kapell-Musici.
Möser }
Dornaus, Churfürstl. Trierscher Kammermusikus.

Aufforderung.

Ein Korrespondent aus Königsberg in Preussen wünscht sehnlichst, dass Herr Kapellm. Cannabich in München sich, Schweitzers wegen, seiner gütigst erinnerte.

Anzeige.

Von dem
musikalischen Kunstwerke im strengen Styl von J. S. Bach und andern Meistern
ist der erste Heft, welcher den ersten Theil des wohltemperirten Klaviers enthält, erschienen und wird so fort an die Subscribenten versandt werden.

Breitkopf und Härtel.

Folgende Portraits von Musikern sind in unserm Verlage zu haben.

Bach	12 Gr.	Händel	16 Gr.
J. S. Bach	6 Gr.	Hassler	8 Gr.
C. P. E. Bach	12 Gr.	Mad. Mara	6 Gr.
Dulon	6 Gr.	W. A. Mozart	8 Gr.
C. Fasch	6 Gr.	Piccini	6 Gr.
Gluck	8 Gr.	J. Pleyel	8 Gr.
Gretry	8 Gr.	Schulze	6 Gr.
J. Haydn	12 Gr.	Zumsteeg	6 Gr.

Ferner sind in Commission bey uns folgende Portraits zu haben:

Gebr. Pixis	1 Thlr. 8 Gr.	Viotti	8 Gr.
J. Wölffl	1 Thlr.	Abt Vogler	1 Thlr. 8 Gr.

u. a. m.

Nächstens erscheint in unserm Verlage:

Jos. Alexandres Anweisung für das Violoncelle.

Auch wird von den kürzlich in Paris herausgekommenen:

Principes généraux de la Guitarre, dédiés à Madame Bonaparte par Doisy, Professeur.

der vollständigsten und besten der bisher bekannten Anweisungen für dies Instrument nächstens eine deutsche Ausgabe bey uns erscheinen.

Breitkopf und Härtel.

D dur, wie sie zu G dur gehören. Aus welcher Tonleiter sie genommen sind, ergibt sich erst durch die harmonische Verwebung der Töne. Es bleibt also dem Verf. hier nichts weiter, als der gleichmässige Stufengang beyder Stimmen, der längst als Grund angegeben worden ist, für sich allein hingegen keinen vollgültigen abgibt u. s. w. „Die Folge zweyer Octaven mag wohl verboten worden seyn, weil beym vierstimmigen Satze jede Stimme selbstständig seyn und ihren besondern Weg gehen soll, was mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze und mehr Beweglichkeit in jede einzelne Stimme bringt.“ Der Grund ist richtig. Es gibt aber Octaven, die strenger als andere vermieden werden müssen. Es ist also auch in diesem Puncte noch manche Auseinandersetzung und nähere Begründung nothwendig. — § 337 — 346: Von den durchgehenden Noten. Das Bekannte. § 347 — 372: Characterisirung einiger Accorde. Darin kommt manches Beherzigenswerthe, aber auch manches Seltsame vor, was im Buche selbst nachgesehen werden muss. An die Lehre von den Cadenzen schliesst sich ein kurzes musikalisches Handlexicon zur Erklärung aller hier vorkommenden Kunstausdrücke.

Haben wir auch in die genaue Darlegung dessen, was und in welcher Ordnung gehandelt worden ist, einige Einwendungen und Wünsche nicht unterdrücken zu dürfen geglaubt: so fühlen wir uns dennoch gewissenhaft gedrungen, auf das neue Werk, als auf ein sehr nützliches, aufmerksam zu machen, und es Jedem anzuempfehlen, der eigenes Denken über musikalische Gegenstände nicht scheut. Denn bey allem bekannt Beybehaltenen geht augenscheinlich der Verf. doch auch seinen eigenen Gang und hat durchaus nicht bloss etwas Abgeschriebenes, nur in andere Worte und andere Folge Gebrachtes geliefert. Auch bringt sein Werk nicht allein einige schärfer, als gewöhnlich, in's Auge gefasste Gegenstände in ein helleres Licht, sondern es gibt auch gute Winke und Veranlassungen zu manchen noch immer nothwendigen Erörterungen. Wir haben daher alle Ursache, dem Werke zum Vortheile der Tonkunst viele Freunde zu wünschen.

Nachricht.

München, vom 12ten November. Gegen Ende vom July führte das Geschick die gerühmte Dem. Heinefetter in unsere kunstliebende Stadt, und vor Ende des Monats war sie uns schon wieder ferne. Sie trat auf als Desdemona am 13ten, als Rosine in Rossini's Barbier am 18ten. — Der einmüthige Wunsch aller Kunstfreunde, sie noch öfter auf der Bühne zu sehen, ward, ungeachtet ihrer laut ausgesprochenen Unzufriedenheit, nicht erfüllt. Um uns kurz zu fassen, und über eine Künstlerin, die ihren Ruf durch Verdienste nicht in Deutschland allein sich erworben, unsere Meinung zu äussern, sagen wir nur: Sie sang vernünftig! Ihre schöne Stimme, gutes Portament und bedeutende Geläufigkeit, auch immer noch ziemlich deutliche Aussprache, nachdem sie lange in fremder Sprache gesungen, vereinen sich zu einem harmonischen Ganzen, welchem Einsicht, Studium und reiner Geschmack, der sie nie zu Albernheiten und Modekünsteleyen verleitet, zum Grunde liegen. Ihr Spiel ist immer lebhaft, und selbst beym Schweigen noch immer sprechend, wie geübte Schauspieler, die nicht das Stichwort abwarten, um wieder in den Text einzufallen, sondern auch an dem Vortrage ihres Mitspielers Theil nehmen und mit ihm sichtbar sympathisiren. Ein vortheilhaftes Aeussere erhebt dabey diese allgemein ihr zugestandenen, durch Natur und Kunst ihr eigen gewordenen Vorzüge. Man rühmte an ihr, welches freylich zu den seltensten Seltenheiten gehörte, wir aber eben nicht verbürgen wollen, dass sie selbst noch nicht allseitig sich für ausgebildet hält, und durch Reisen und Würdigung anderer Gesang- und Bühnenkünstler jene Glätte, jenes Lüster, jenes Einfacherhabene zu erwerben sich bestrebet, welches alles Studium und Anstrengung scheinbar verschwinden und die Kunst selbst in Natur übergehen lässt. Wir glaubten deswegen, sie würde Italien, wo ungeachtet einer grossen Vernachlässigung des vorigen Guten, doch noch so manches dem Sänger Merkwürdiges sich vorfindet, wenn er anders vorurtheilsfrey es aufsuchen und beachten will, besuchen werde. Auch war diese Sage allgemein verbreitet. Doch Dem. Heinefetter lenkte um, sie singt jetzt da, wo unsere weiteren Bemerkungen überflüssig seyn würden.

Ueber die Stimme und die daraus hervorgehende Gesangsweise der Dem. Fuchs war schon früher bey einer von ihr in einem Concerte gehörten Arie die Rede: sie hat auch viel in Kirchen theils Soloparthieen, theils im Chore immer sehr vernehmbar gesungen. Man wollte nicht kritisch sie behandeln, und hielt, was man dachte, zurück.

Doch da sie jetzt als Sophie in Sargines aufgetreten, und die hiesigen öffentlichen Blätter ihre Urtheile abgaben, kann wohl auch der Correspondent mit Stillschweigen sie nicht übergehen. Er muss es zuerst bedauern, dass sie noch Niemanden gefunden, der, was ihr zukömmt, ihr auch beybringt. Sie bedarf nicht eines Singlehrers, wie man sie hier unter allen Farben und Gewerben bis zur Handwerksklasse hinunter findet — darin ist sie erfahren und vorgebildet genug; mit der Note hat sie nichts mehr zu thun; Alles, das Schwierigste vom Blatte selbst mit einigem Sinne wegzulesen, ist ihr ein Spiel — aber eines ächten Sängers, der es war oder noch ist, einer ächten Sängerin, die nicht in einer Routadenschule aufgewachsen ist, derer bedarf sie, diese sollten sie lehren, wie sie ihre Stimme zu behandeln habe, sie mit allen jenen in Italiens Singschulen einst eingeführten Uebungen und Studien bekannt machen, welche eine Gleichheit der Töne zur Folge haben, und das verborgene Metall der Stimme aus ihrer Schlacke entwickeln. Sollen nämlich ihre so vollen Töne aus dem Grotesken gehoben, und mit den schwächeren, höheren und tieferen in eine zusammenhängende Reihe gefasst, moderirt von der einen, und verstärkt von der andern Seite werden; soll nicht ihr Stimmumfang einem Positive von dreyen Registern ähnlich bleiben, so ist Mühe, Geduld und eine einsichtsvolle Leitung nöthig. Das Gelenke, Geschmeidige im Vortrage und in den Verzierungen wird dann von selbst sich ergeben. Der Beyfall, der ihr geworden, war demnach nur sehr prekär, und konnte es wohl auch nicht anders seyn. Man sagt, sie werde noch einigemal singen, und dann nach Wien sich begeben. Da mag sie wohl noch finden, was sie bedarf; viel Treffliches aus früherer Zeit ist da aus einer Kunst noch übrig, was bey uns ausgegangen ist. Es wäre Schade, wenn sie bey so vielen Kenntnissen und Einsicht in das Technische der Kunst auf dem Puncte sollte stehen bleiben, auf dem sie sich jetzt befindet. Und das müsste hier ihr geschehen. Sie muss ihr Organ bändigen, durch Uebung, Arbeit und Geschmack; dann wird ein dauernder Beyfall, und der mit demselben verbundene Lohn ihr nicht entgehen.

An Dem. Neuvilher, einer gebornen Münchnerin, welche im „Schlosser und Maurer" als Irwa debütirte, gewahrte man bey diesem ihren ersten Erscheinen viele Anlage, eine angenehme, bisher nicht zu sehr in die Höhe getriebene Sopranstimme, eine schon ziemlich weit gediehene theatralische Geschicklichkeit, kurz Vorbereitung und viel versprechende Eigenschaften, die mit Fleiss und einer geschickten Führung weit gehoben werden können. Die Direction kann sich an ihr eine sehr brauchbare, vielleicht zu manchem herabgekommenen Fache nöthige Sängerin heranbilden.

Wären wir nicht überzeugt, dass alle von dieser Feder ausgehenden Meinungen, mitunter Kritiken, nie eine Beachtung oder Eingang gefunden haben, so möchten wir, wenn wir anders anmassend wären, glauben und zugleich es bedauern, durch unsere in dem letztern Berichte einer jungen Schweizersängerin ertheilten Lobessprüche zu einem Schritte mit Anlass gegeben zu haben, der hätte sollen vermieden werden. Dem. Gerwer versuchte sich als Amenaide im Tancredi. Zwey Arien in den Zwischenacten eines Schauspiels gesungen, ein nur zweymonatliches Hierseyn, und nun schon eine Rolle dieser Art! — Die Bühne ist wohl keine Idyllenwelt, wo man mit Anlagen, Wünschen, sentimentalen Empfindungen sich hinwagen soll. Eine rauhe Wirklichkeit erwartet da Jeden. Die Hässlichkeit verdunkelt hier das schönste Augenpaar; ein scharfes Abwägen der Kräfte, ein langes Prüfen und Vorbereiten sind unerlässlich, wenn man anders nicht mit Reue von ersten Versuchen zurückkommen will. Wir wissen nicht, wer diese junge, übrigens mit vielen Anlagen begabte Sängerin geleitet, oder sie zu diesem allzu frühen Auftreten verleitet; wer diese Glasperlen eingesetzt, dieses Flittergold aufgetragen, das Bild selbst aber ganz ungestaltet gelassen. Niedrige Begriffe muss er selbst von Kunst und ihrer Würde in sich tragen. Wir haben deswegen es unterlassen, uns darum zu erkunden, um ja nicht auf einen Namen zu gerathen, der, wie es wohl möglich wäre, dem Ernsthaften ein Lächeln abnöthigen könnte. —

Hrn. Auber's Verlobte hat hier nicht angesprochen, so wenig als es anderswo geschehen. Sie wurde schon nach ihrem zweyten Erscheinen zu ihrem wahrscheinlichen Grabe getragen. Wer viel spricht, wird nicht immer gut sprechen, und wer Composition auf Compositionen häuft, schreibt nur zu oft, ohne dass er es bemerkt, sich selbst ab. Keine neuen Motive, keine sinnreichen Wendungen, nur bekannte und abgenützte Harmonieengänge, nichts als was man oft schon gehört, wollte man an diesem Werke entdeckt haben. Seine Bajadere, der wir entgegen sehen, wird ohne Zweifel diesen

Fall gut machen, und der Componist in neuem Glanze sich zeigen.

(Beschluss folgt.)

Joh. Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis
und
Händels Dettinger Te Deum.

Die Herausgabe dieser beyden hohen Meisterwerke der Tonkunst wurde vor Kurzem von der rühmlich bekannten Buch- und Musikhandlung T. Trautwein in Berlin angekündigt. Wir müssten gleichgültig gegen das Schönste unserer Kunst seyn, wenn wir dieser neuen, ehrenvollen Unternehmung der, auch um geistliche Musik mannigfach verdienten Verlagshandlung nicht vorläufig gedenken und alle Freunde gediegener Musik darauf aufmerksam machen wollten. Da uns selbst eine Ausgabe der Partitur der Bach'schen Passion höchst willkommen wäre, diese aber nur unter der Voraussetzung zugesagt wird, dass die Anzahl der Besteller den grössern Theil der Kosten deckt: so heben wir diess aus der ausführlichern Ankündigung, die von Seiten der geehrten Verlagshandlung im nächsten Intelligenzblatte folgen wird, ganz besonders hervor. Der Subscriptionspreis ist nur auf 4 Thlr. gesetzt. Mögen diese höchst erwünschten Unternehmungen der nützlich thätigen Verlagshandlung die Unterstützung finden, die sie in jeder Hinsicht verdienen.

Die Redaction.

Kurze Anzeige.

Militär-Musik für sechs chromatische Trompeten, zwey Klappen-Flügelhörner, vier Inventionshörner (nicht obligat) und vier Posaunen, componirt — von N. Storssel. (Eigenth. d. Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 2 Fl.

Die Ausgabe ist in Partitur, sehr deutlich und gut gedruckt und der Inhalt wird den Freunden militärischer Musik sehr willkommen seyn. Man sieht beym ersten Blicke den erfahrnen Tonsetzer in diesem Fache. Alle Sätze werden gut wirken. Auch ist für Mannigfaltiges gesorgt. Die erste Nummer bringt ein angenehmes Kirchenstück; die zweyte einen hübschen Parademarsch; die dritte einen Geschwindmarsch; die vierte eine gefällige Polonaise; die fünfte einen Walzer aus C. M. von Webers Oberon, und die sechste eine Gallopade. Sämmtliche Sätze von angemessener Länge und Kürze. Die ganze Partitur enthält 23 eng, aber deutlich gedruckte Seiten. Das Ganze empfehlenswerth.

Erklärung.

Nachdem die Ankündigung der hiesigen k. k. Hofmusikhandlung, Tobias Haslinger, die Herausgabe des von mir bearbeiteten Händel'schen Oratoriums: Jephta, in Partitur und Klavier-Auszug betreffend, bereits seit July d. J. allgemein verbreitet ist, worin zugleich angezeigt wird, dass bey günstigem Erfolge dieses Unternehmens auch meine Bearbeitung des Oratoriums: Salomon, von Händel, folgen werde; erscheint in No. 42 der Leipz. allg. mus. Zeitung, vom 20sten October d. J. von Seite des Herrn N. Simrock in Bonn eine „Anzeige zur Verhinderung möglicher Collisionen," dass bey demselben nur diessjährigen Leipziger Herbstmesse zu haben seyn werde: Salomon, grosses Oratorium von Händel u. s. w. 1) im Klavier-Auszuge mit deutschem Texte, 2) in einzelnen gestochenen Chorstimmen — bearbeitet für heutige Zeit.

Diese Anzeige veranlasst mich, hiermit zu erklären, dass diese Bearbeitung nicht meine, von der Gesellschaft der hiesigen Tonkünstler wiederholt im k. k. Hoftheater aufgeführte deutsche Uebersetzung und Bearbeitung dieses Oratoriums sey, da ich weder Text noch Partitur an irgend eine Musikhandlung verkauft habe; so wie auch die beyden anderen von mir bearbeiteten Händel'schen Werke, deren in oben angeführter Ankündigung erwähnt worden (Hercules und Belsazar) noch in meinem Pulte verschlossen liegen.

Wien, den 13ten November 1830.

J. F. von Mosel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. N°. 49. 1830.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composés et dédiés à S. A. Mgr. le Prince Antoine Radzivil etc. etc. par J. J. E. Dotzauer, premier Violoncelle de S. M. le Roi de Saxe. Oeuv. 108. No. I, II, III. Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Königlich Sächsische Kammermusicus und erste Violoncellist Dotzauer war in Dresden der erste, welcher das Publicum mit der Romberg'schen Behandlungsweise dieses Instrumentes auf eine Weise bekannt machte, die ihr allgemeine Anhänger gewinnen musste. Die frühere Erscheinung des in seiner Weise originellen und brillanten Bichi Lolli war vergessen. Calmus, als reisender Violoncellspieler bekannt und später in der Dresdner Kapelle angestellt, zwar ein fertiger Spieler, aber von wenig Geschmack und noch weniger Ton, war gestorben. Demnach fand Hr. Dotzauer den Boden, auf welchen er Rombergs Methode verpflanzen wollte, wohl vorbereitet. Er überraschte durch grosse Fertigkeit und erwarb dem reizenden Instrumente Freunde durch Benutzung und Hervorhebung seines schönen Tones und einen geschmackvollen Vortrag. Aber er liess es dabey nicht bewenden, sondern unterstützte die neue Lehre durch Wort und That. Er spielte nicht nur viel öffentlich, zog viele Schüler, unter denen mehre jetzt berühmte Namen glänzen, sondern schrieb auch nicht minder fleissig, den ganzen Kreis vom Duette für Anfänger bis zum Concerte und Quartette für den Meister durchlaufend. Höchst rühmenswürdig ist seine grosse Violoncellschule (Méthode de Violoncelle, deutsch und französisch. Mainz, bey Schott) und seine Sammlung Etudes und Caprices, die trefflich gearbeitet und meist auch sehr geistreich erfunden sind. Durch die hier anzuzeigenden Quartetts liefert nun Hr. Kammermus. Dotzauer abermals einen Beweis, sowohl seiner ungeschwächten Vorliebe für sein Instrument, als eines höchst achtungswerthen Fleisses. So wie der Componist als ausübender Spieler sich ganz den grossen Meister Romberg zum Vorbilde gewählt, eben so schliesst er sich ihm auch in der Composition an. Gewiss in beyden Fällen ein ehrenwerthes Muster! Eigenthümlich ist Herrn Dotzauer eine Vorliebe für die strenge Schreibart, das thematische Durchführen, wodurch seine Compositionen sich überall auszeichnen. Er ist des Satzes vollkommen mächtig, handhabt ihn mit sicherer Führung; nur verleitet ihn seine Vorliebe für deutsche Gründlichkeit, eben derselben, bisweilen auf Kosten der Phantasie nachzuhängen. Er will weniger gefallen, als den Verstand beschäftigen und zeigen, dass er sein Fach vollkommen verstehe. Indessen muss man an den vorliegenden Quartetten rühmen, dass sie sich in dieser Hinsicht heiterer, als viele frühere Arbeiten des Tonsetzers halten. In der äussern Einrichtung haben sie die gewöhnliche Form, ein Allegro, Adagio, Menuett oder Scherzo und Final. Das erste Quartett Es dur $\frac{6}{8}$ All. non tanto beginnt mit einer angenehmen singbaren Idee, die der Componist schon im achten Tacte im Basse einführt. Das ganze melodische Gewebe, welches zwey Theile von mittelm Umfange ausfüllt, ist gut geführt, enthält gar keine Schwierigkeiten und ist mehr darauf berechnet, durch einen schönen singenden Vortrag zu glänzen. Ihm folgt ein sehr angenehmes Adagio. As dur $\frac{3}{4}$, woran sich ein heiteres Menuetto, Allegro Es dur $\frac{3}{4}$ Tact schliesst, das manchen heitern Zug enthält. Ihm folgt das Final All. vivace, Es dur C. Gut und lebendig, vortheilhaft für die Instrumente und ebenfalls nicht schwer. Wir erwähnen einmal für immer, dass Hr. D., wie schon gesagt, keine Gelegenheit

vorbey lässt, seine Erfahrung in Imitationen und thematischen Inversionen zu zeigen. Es fehlt demnach auch hier, wie in allen drey Quartetten, nicht an glücklichen Nachahmungen und frappanten Eintritten.

Das Quartett No. II. C dur All. C Tact ist ernster und grossartiger als sein Vorgänger gehalten. Das Instrumentenspiel ist lebhafter, brillanter, die Harmonie reicher, oft sehr picant. Die Hauptfigur

ist oft sehr überraschend, ja einschneidend, beybehalten. Z. B. Tact 86 im 2ten Theile:

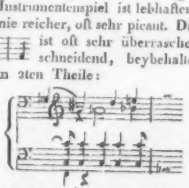

Picant die Modulation im Tacte 36 desselben 2ten Theils, so wie schön, Tact 72 und folg. Hierauf folgt das Menuetto All. C moll $\frac{3}{4}$, kräftig und in angenehm wechselnden chromatisch-melodischen Gängen dieser Art

die vier Instrumente beschäftigend. Vielleicht könnte man die erste Hälfte der Reprise des 2ten Theils im Minuetto harmonisch abwechselnder wünschen, doch hat ein so tüchtiger Harmonist als Herr D. diess wahrscheinlich mit Absicht so einfach wiederholt. Das darauf folgende Larghetto Es dur $\frac{3}{4}$ sehr reich harmonisch, voll gesangreicher Figuren, bey denen der Violoncellist. wenn sein Instrument eine schöne Tiefe besitzt, zumal hervorstechen wird. Final Rondo Allegro $\frac{4}{4}$, rasch genommen, feurig und glänzend.

Im Quartette No. III. Fis moll $\frac{4}{4}$ All., das wieder in ruhiger, aber schwermüthig-ruhiger Weise dahin fliesst und manche gut contrapunctirte Stelle hat, nähert sich der Character im Ganzen wieder dem No. I. — Das Adagio A dur C, Anfangs cantabile, nimmt im weitern Verlaufe gegen den Gesang des Violoncells eine gut gewählte, reicher verzierte Notenfigur auf, die sich in den Stimmen fortspinnt. Das Minuetto All. $\frac{3}{4}$ wieder Fis moll. Das heitre Trio D dur nimmt sich gut aus. Die Stelle darin Tact 19 für's Violoncell

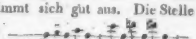

möchte Manchem eine Familienähnlichkeit mit Romberg ins Gedächtniss bringen. Das Finale, Fis moll C mit dem gut erfundenen Thema, das recht ordentlich herhalten muss, und bald ganz, bald halb, oben, unten, in der Mitte, recht wacker gearbeitet erscheint, beschliesst den Satz und diese Anzeige. Da alle drey Quartetten keineswegs sehr schwer zu nennen sind, doch den Spielern nächst der Gelegenheit, Aufmerksamkeit zu erregen, immer zu thun geben, dabey, wie sich von selbst versteht, im Instrumente jedes einzelnen liegen, dem Verstande viel Nahrung und hier und da auch der blos Genuss suchenden Phantasie solchen darbieten, so werden sie, ganz nach Verdienst, gewiss ein zahlreiches Publicum finden. Der Preiss ist mässig, der Stich, so wie das Papier — keine kleinen Vorzüge — schön und vollkommen deutlich, das letztere fest und weiss. —

Carl Borromäus von Miltitz.

Concerto de W. A. Mozart No. VIII pour le Pianoforte avec accomp. de l'Orchestre, arrangé à IV mains — — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

Wir sind vollkommen der Ueberzeugung Rochlitzens, welche dieser gegen Salieri geltend machte (S. dessen: Für ruhige Stunden, 2ter Bd.), nämlich: dass eben die Klavier-Concerte Mozarts an Reichthum und an Schönheit ihm allein eigenthümlicher Ideen, an Zartheit, Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks, und an Fülle harmonischer Kunst und Wissenschaft bey aller Verständlichkeit und Anmuth, Heiterkeit und Reiz — der köstlichen, ihm zuerst eigenen Instrumentation noch gar nicht zu gedenken — zu dem Allervortrefflichsten gehören, was wir diesem herrlichen Meister — und das heisst ja auch: was wir der neuern Musik überhaupt — irgend zu verdanken haben. Gleichwohl hört man sie jetzt nirgends mehr. Man erstaunt hierüber, man schreibt dagegen: die Virtuosen lassen erstaunen, lassen schreiben, wem's beliebt und — spielen. Man spricht davon zu denen aus ihnen, welche zugleich Einsichten besitzen und wirkliche Künstler sind: sie zucken die Achseln, geben Recht, gehen hin und thun wie vorher. Wie soll man sich das erklären? Aus gar Vielerley — Allgemeinem und Besonderm — was nun eben jetzt, nicht einmal blos in der Musik, zusammentrifft:

ganz besonders aber dünkt uns, und in Betracht der Virtuosen, aus folgenden zwey Ursachen. Die erste sprechen wir mit Beethovens derben Worten aus (S. ebendaselbst): „Es darf halt Jeder lieber sein eignes Gemache?“ dann zweytens, und zugleich in Beziehung auch auf die nicht eben zahlreichen Klavierspieler, die jenes nicht thun: Mozart gibt den Virtuosen bey weitem nicht genug zu thun für die jetzige Höhe des Pianofortespiels in Hinsicht auf Fertigkeit, Künstlichkeit, Schwieriges und Frappantes im Mechanischen der Ausführung: dagegen verlangt er unausweichlich genaues Studium, dadurch erlangte genaue Kenntniss, keineswegs blos der Klavierstimme, sondern der gesammten Composition durch alle, auch die sonst kaum beachteten Nebenstimmen; er verlangt ferner für den Vortrag von Seiten des Solospielers, ausser vollkommener Uebereinstimmung mit jenen Spielern allen, Geist und Seele, auch gänzliche Unterscheidung des Gesanges von den Figuren und schöne, geschmackvolle Hervorhebung von jenem; er verlangt durch alles diess und durch noch gar Manches, was hinzuzusetzen wäre, Verzichtleistung des Solospielers (wie nun eben jetzt die Sachen stehen) auf das, was der ordinairen Masse imponirt, sie in Staunen und Jubel versetzt — mithin Beherrschung der Eitelkeit; Selbstbeschränkung darauf, dass der Klavierspieler nur der Erste und Geltendste unter den Spielern, nicht Alles in Allem sey, und dass ihm darum an dem herzlichen Wohlgefallen und ruhigerm Danke der Einsichtsvolleren und wahrhaft Gebildeten (auch für die Tonkunst), dass ihm an dem herzlichen Wohlgefallen und ruhigerm Danke derer, die, wie er selbst, mit Geist und Seele, nicht blos mit Gliedmassen und Gehörwerkzeugen gegenwärtig sind, genüge — wie das Mozart selbst that. Aber — aber —! Wir brauchen den Satz nicht auszuschreiben. — So gibt es also kein Mittel, jene herrlichen Werke vollständig, wie sie sind, zu Gehör zu bringen? O ja; ich weiss eins: ein an sich sehr leichtes und zugleich — wenigstens in grossen Städten — ganz zuverlässiges Mittel. Irgend ein in musikalischen Angelegenheiten (wo möglich, auch in anderen) vorzüglich angesehener und beliebter Mann nehme einen Bogen Papier und schreibe darauf ungefähr: „Wir Unterzeichneten haben uns vereinigt, von heute an zwey Jahre lang (oder drey, oder allenfalls auch nur eins) mit unseren gesammten Familien durchaus kein Concert eines Virtuosen auf dem Pianoforte zu besuchen, wenn derselbe nicht, neben Anderm, was ihm selbst beliebt, auch ein Mozart'sches Pianoforte-Concert vorträgt: geschieht diess aber, und sind wir nur nicht durch Anderes unabwendbar verhindert, mit den Unsrigen gewiss gegenwärtig zu seyn; auch dem Virtuosen, gelingt ihm der Vortrag solch eines Concerts vorzüglich, unser theilnehmendes Anerkenntniss durch lauten Beyfall zu bezeugen.“ Diess Blatt, von ihm unterzeichnet, sende er den Gleichgesinnten und denen, welchen er zutraut, dass sie es werden könnten, höflich zu; und wenn eine beträchtliche Anzahl Unterzeichneter zu Stande gekommen, lasse er es in die öffentlichen Blätter einrücken. Ich verwette meine Nase — vorausgesetzt, man hält auch Wort: das Mittelchen wird probat erfunden werden. Aber — aber: diese Vereinigung. Ich brauche auch hier den Satz nicht auszuschreiben. Inzwischen kann man doch nicht wissen, ob nicht wenigstens an einem oder dem andern Orte der Versuch gemacht würde, eine solche musikalische Communal- und Ehrengarde Freywilliger zu errichten: und darum habe ich, im Zeitalter der Verbesserungs-Vorschläge, auch den meinigen nicht unterdrücken wollen.

Bis dahin aber — und auch dann zur Vorbereitung oder Wiedererinnerung — haben wir so verständig angeordnete und so sorgfältig ausgeführte Auszüge, wie der hier angeführte eines tüchtigen Musikers, der auch in solchen Arbeiten längst eingeübt und mit Recht geschätzt ist, mit Dank anzunehmen. Zwar bleiben sie bey allen vollstimmig gearbeiteten, und vornämlich bey so unübertrefflich auch auf den besondern Klang jedes Instruments angelegten Werken nur Surrogate, und gerade bey Concerten, wie die Mozart'schen, treten noch unabwendbare Unvollkommenheiten hinzu, die beym Ausziehen der Symphonieen, Ouverturen, selbst der Quartette, nicht oder doch nicht in dem Maasse statt finden. Dass sich die concertirende Stimme von den begleitenden nicht genug abheben kann; dass viele Stellen, wo Solo und Tutti mit denselben Ideen wechseln, nun als blosse Wiederholungen herauskommen müssen: das sind solche Unvollkommenheiten. Gleichwohl ist der Mozart ein so stupend reicher Mann, dass er gar Vieles hergeben kann und er bleibt dennoch reich, prächtig, splendid. So bleibt er's auch hier, in diesem köstlichen Concerte; er bleibt es durch alle drey, im Character und Style so vollkommen zu einem ächten Ganzen verbundene und abgerundete Sätze:

in dem feyerlich pomphaften, ernst glühenden Allegro, wie in dem sanften, einschmeichelnden Andante mit seinem unruhig aufwallenden Mittelsatze, und in dem mit hellem Feuer auflodernden Finale. — Es lässt sich voraussehen, dass dieser Auszug günstige Aufnahme finden, viel benutzt werden, und dann Hr. Sch. sich bewogen fühlen werde, mehre dieser Concerte folgen zu lassen. Sie sollen uns willkommen seyn. Aber einen Wunsch wollen wir nicht verbergen: Möge Hr. Sch. zunächst nicht diejenigen wählen, welche sich der jetzigen Concertform mehr als andere nähern und brillanter für den Solospieler sind — wie die drey nach Mozarts Tode herausgekommenen, besonders das aus C dur, und das aus C moll: sondern möge er, eben für seinen Zweck, die einfacheren, von dem Meister selbst noch, doch in reifen Jahren herausgegebenen, wie das köstliche aus B dur, mit den Variationen aus G moll, und ähnliche, zunächst uns vorlegen. — Papier und Stich sind sehr gut.

Nachrichten.

Mailand, den 25sten September 1830.

Theatralische Sommersaison — Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Literarische Anzeigen.

Trattato del sistema armonico di Antonio Calegari, maestro dell' insigne cappella della basilica di S. Antonio di Padova, proposto e dimostrato da Melchiorre Balbi, nobile veneto, con annotazioni e appendice dello stesso. Padova, pel Valentino Crescentini, 1829. 141 S. in 8. (98 Text, das Uebrige Anhang) mit 9 Musik-Tabellen und dem Bildnisse des Verfassers.

Der im July 1828 in seinem 69sten Jahre verstorbene Verf. gab im J. 1801 in Venedig sein Giuoco pitagorico musicale (1802 und 1803 auch im Französischen in Paris) heraus, welches Spiel in Italien Aufsehen gefunden, in Deutschland aber ein ähnliches schon im vorigen Jahrhunderte aufzuweisen hat.

Die Schrift ist folgendermaassen in 25 Artikel eingetheilt: 1) Ursprung der Harmonie (längst Bekanntes.) 2) Bildung des musikalischen Alphabets. 3) Theilung der Octave. 4) Erklärung der Monosylben C, sol, fa, ut u. s. w. 5) Dreyfache Benennung eines jeden Tons (auch drey Octaven: reine (giusta) C c, mangelnde (mancante) C ♯ c, übermässige (eccedente) C c ♯. 6) Einfache Harmonie und ihre Umkehrungen. 7) Von den drey Cadenzen (harmonische, arithmetische, gemischte). 8) Zusammengesetzte Harmonie. 9) Tonarten. 10) Modulationen nach Beschaffenheit des Tons. 11) Tongeschlechter. 12) Von den Zu- und Abnehmenden (Accresciuti e degradati),

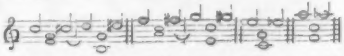

13) Von den Gängen (Andamenti): sie sind auf- oder absteigend:

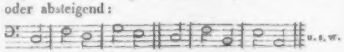

sämmtlich mit Dreyklängen begleitet. 14) Von der Rosodia (aus dem Griechischen, soll sagen: vollkommene harmonische Kraft), besteht ebenfalls in auf- und absteigenden Dreyklängen. 15) Cadenzen mit Terzensprung (wie im vorigen Beyspiele). 16) Sechs verschiedene Cadenzen mit Terzensprüngen (drey auf- und drey absteigend). 17) Von der verminderten Harmonie (handelt vom verminderten Septenaccorde). 18) Wie man mit zwey Cadenzen aus einem in den andern Ton gehen kann. 19) Von dem Sesto siciliano (sogenannt, weil ihn die Sicilianer in ihren Gesängen häufig brauchen), und wie man mit ihm auf sechserley Art weiter moduliren kann. 20) Von dem Metamorphosen (sind vier: des Tons = Verwandlung des Minor in Major und umgekehrt; der Vorzeichnung = enharmonischer Uebergang; der verminderten Harmonie

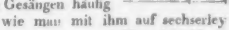

der zusammengesetzten Harmonie, oder des aufsteigenden sechsten Tons,

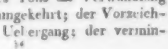

21) Von den Dissonanzen (der Verf. theilt die Töne so [illegible] Consonanzen, als: Prim, Terz, Quint und [illegible]; Discordanzen (Discordanti), Secund, Quart, Sext, Sept; Dissonanzen oder Vorhalte (ritardi) der Consonanzen, die sich immer eine Note abwärts auflösen müssen. Gleich darauf heisst es, vier sind die Dissonanzen: die Sept, Non, Eilfte und Dreyzehnte. — Ist das grösste Kapitel, und

nimmt allein 15 Seiten ein). 22) Von den unterbrochenen Cadenzen (C. rotta).

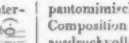

23) Von der verdeckten Cadenz (C. coperta), ist eigentlich unser sogenannter Orgelpunct. 24) Von der Plagalcadenz. 25) Wie man mit einem halben Tone auf- und absteigen, und den Dreyklang beybehalten kann, z. B.:

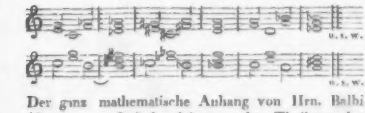

Der ganz mathematische Anhang von Hrn. Balbi (S. 99 — 139) handelt von der Theilung der Octav, und vergleicht das sogenannte alte Sistema equabile der Griechen mit dem heutigen.

Diess ist nun das seyrsollende calegarische harmonische System, mit dem hochtrabenden Titel Trattato. Das Ganze ist vielmehr practisch, und liesse sich mit Weglassung aller unnützen alten Eintheilungen und Benennungen, und ohne so viel Wortgepränge, auf wenigen Seiten, in weit besserer Ordnung darstellen, wozu aber freylich noch Manches hinzugesetzt werden müsste.

Saggio teorico-pratico-musicale, ossia nuovo metodo di Contrappunto, adorno di tavole analoghe, e di varie annotazioni, composto da Vincenzo Colla, maestro di cappella, professore di Pianoforte e di bel canto, socio onorario di varie accademie. Seconda edizione coretta ed ampliata. Milano, Malatesta, 1830. 94 S. in 4. nebst 45 Seiten Notenbeyspiele. Zu Ende noch zwey kurze Zeugnisse der beyden Kapellmeister Nicolini (in Piacenza, woher der Verf. auch gebürtig ist) und Ottani (in Turin), welche den Nuovo metodo bestens empfehlen.

Das Buch selbst, dessen erste Auflage ohne Jahreszahl (ungefähr um 1820) zu Turin erschienen ist, zerfällt in zwey Theile, deren erster in drey Kapiteln von der Melodie und Harmonie, vom Tone, von den musikalischen Geschlechtern, von den Bewegungen, von den Con- und Dissonanzen, von den Intervallen, von den Accorden, vom Grundbasse, von den Cadenzen und Modulationen; der zweyte Theil hingegen vom Contrapuncte und seinen Gattungen, von der Fuge und dem Canon, von der Behandlung der Instrumente, von der Vocalmusik, von der Instrumentalcomposition, von der pantomimisch-moralischen oder sentimentalischen Composition (nach dem Autor die erhabenste und ausdrucksvollste), und endlich von der komischen Tanzmusik (welche, wie es im Buche buchstäblich heisst, in monferrine, contraddanze, pontpuri (wahrscheinlich potpourri), minuetti e vals besteht) handelt.

Um aber dem Leser auch einen Begriff von der Weisheit des Verf. zu geben, folgt hier die Uebersetzung der ersten und letzten Zeilen des Buches.

„§ 1. In unserer modernen Musik unterscheidet man, im Allgemeinen zu sprechen, zwey Hauptgegenstände, Melodie und Harmonie. Die Melodie besteht in einer Menge, mit gleichförmiger oder mannigfaltiger Bewegung vorgetragener, im Einklange oder in der Octave auf einander folgender Töne, so dass aus ihrer Vereinigung nur eine einzige Cantilene entspringt, die in der Composition meist den Hauptpart des Gesanges oder des Spieles ausmachen (la melodia consiste in una quantità di suoni eseguiti con un movimento eguale, o vario, che l'uno all' altro di questi succede procedendo all' unisono o all' ottava, cosiché non risulti dalla loro unione che una sola cantilena, che per lo più nelle composizioni distinguesi nella parte principale del canto o del suono). Die Harmonie besteht in einer Fortschreitung verschiedener Accorde, welche aus zwey oder mehren, von Stimmen oder Instrumenten gleichzeitig vorgetragenen Tönen gebildet werden. Um eine angenehme Harmonie zu bilden, wird der Contrapunct erfordert, welcher in der Kunst, mehre Theile zu vereinigen, besteht, denn ohne diesen würde die Harmonie weder vollkommen seyn, noch könnte man eine gute Melodie schaffen."

Letzter § und Schluss des ganzen Buches. „In der That wissen wir, dass die Deutschen mit all ihrer Sublimität im Contrapuncte, wenn sie einen Pas double oder Walzer für ihre Militärmusik componiren sollen, sich meist italienischer Melodieen, grösstentheils in Piemont oder in der Lombardey gesammelt *), bedienen, weil in dieser Compositionsart Cantilene nothwendig, so wie sie in der Vocalmusik unentbehrlich ist: und da die Deutschen an Cantilenen Mangel leiden, so müssen sie selbst bey kleinen Compositionen zur Mutter der

*) Jedermann kennt den guten Geschmack der Piemontesser für Tanzmusik, und den Werth (pregio) der Lombarden für den Gesang.

Anmerk. des Verf.

Musik und Wissenschaften, Italien, die Zuflucht nehmen."

Man denke sich nun, wie viele Schönheiten man in diesem Nuovo metodo di Contrappunto zu lesen bekommt. Sehr bescheiden sagt übrigens der Autor in der Vorrede, er wage es nicht sich zu schmeicheln, dass man seine Werke in die Conservatorien einführen dürfte.

Betreff der vielen Titel des Verf., mögen hier, ohne ihm im geringsten nahe treten zu wollen, einige allgemeine Italien betreffende kurze Bemerkungen stehen. Ich kenne z. B. einen Kapellmeister, dessen Kirchenmusik sogar ämtlich in der Zeitung einer grossen Hauptstadt als was Vortreffliches angerühmt wurde, der aber vom Generalbasse und der Composition kaum einige spärliche Kenntniss hat, und musikalische Schnitzer begeht, die man den ersten Anfängern nicht verzeihen würde. Wie spottwohlfeil hier zu Land die ehrwürdigen Namen Maestro und Professore sind, ist bekannt. Vor gar nicht langer Zeit verliess das Zeitliche ein in einer berühmten Musikanstalt angestellter Professore di pianoforte, der sich auch seine Privatlectionen sehr theuer bezahlen liess, aber kaum ein leichtes Pleyel'sches Stück zu spielen im Stande war, daher auch nie spielen wollte; er starb verrückt..... Dass es bey uns von musikalischen Gesellschaften und ihren Mitgliedern wimmelt, ist bereits in meinem vorigen Berichte erwähnt worden. —

München (Beschluss). Eine günstigere, doch immer nicht sehr bedeutende Aufnahme fand: der Seeräuber, von Bellini. Kaum wird man diesem unter uns noch wenig bekannten Tonsetzer ein schönes, grosses Talent absprechen können. Er schildert, was selten in neuerer Zeit bemerkt wird, Charactere, fasst mit Genialität manchen Gesang auf, hat neue Gedanken, und scheint wohl fähig, seinen eigenen Gang zu gehen. Aber sich zu halten, das Angefangene eben so gut durchzuführen, als es angegeben, diese Kunst versteht er noch nicht. Er fällt nämlich nur zu bald wieder in das Herkömmliche und Gewöhnte; dehnt seine Cadenzen und modernen Lieblingsgänge, wo sie sich ihm darbieten, so in die Länge, wiederholt sich selbst übermässig, dehnt Alles so in das Breite, dass der Langeweile Thür und Thore geöffnet werden, welcher die kalt vorgetragenen Recitative — denn die Oper wurde wie im Originale gegeben — nicht steuern konnten. Vielleicht würde sie, beschnitten und auf kürzere Dauer zurückgebracht zum Ausfüllen das lange Theaterjahr über Dienste leisten. Mad. Vespermann hat ihre ermüdende Rolle mit vieler Einsicht und allem Aufwande ihrer Kraft gegeben, auch Hr. Bayer sein Möglichstes zur allgemeinen Zufriedenheit geleistet; doch wurde die Oper auch bey ihrer zweyten Darstellung nur mit weniger Theilnahme aufgenommen.

Während der Anwesenheit der Dem. Heinefetter sang auch eine Dem. Hofmann, königlich preussische Kammersängerin aus Berlin, in den Zwischenacten des Schauspiels: Clementine, eine Arie von Rossini, eine andere von Mozart. Sie ist im Besitze einer sehr guten metallreichen Stimme, entwickelte dabey noch manche andere vorzügliche Gesangseigenschaften, und fand Zufriedenheit und theilnehmende Anerkennung ihrer Verdienste. Aber ein Herr Gloy aus Hamburg, der in dem Barbiere, eben da Dem. Heinefetter sang, den Bartolo, in der Müllerin den Gerichtshalter gab, gesticulirte so abgeschmackt, übertrieb so arg und sang so mittelmässig, dass man es in der Nachsicht gegen Fremde zu weit müsste gebracht haben, wenn nicht ein lautes Missfallen über derley Carricaturen zuerst im Theater selbst, dann in öffentlichen Blättern ihn zurecht zu weisen versucht hätte.

Unseren Matadoren des Schauspiels, besonders Hrn. Esslair, wurde bey ihrer Anstellung contractmässig die Begünstigung zugestanden, alle Jahre eine Kunstreise zu machen. Was man dem Schauspiele freywillig oder gebunden zugesteht, kann man der Oper nicht leicht versagen. Seit längerer Zeit hiess es demnach, Dem. Schechner würde einem Rufe nach Italien, ein andermal wieder, sie würde einem Rufe nach Paris folgen. Doch auch wieder, sie würde auf Vortheile dieser Art verzichten, und als Schadloshaltung eine Benefiz-Vorstellung annehmen. So geschah es auch am 6ten dieses Monats. Titus ward gewählt und Schwester Carolina musste debütirend die Vitellia singen. Noch zwey Jahre! Dann möchte sie so einer Aufgabe Genüge leisten. Wir sagen nicht mehr, und glauben, dass selbst die eifrigsten Gönner dieser Kunstfamilie hierüber nicht verschiedener Meinung seyn können. Aber auch Nanette selbst ging diessmal von ihrer schönen, so allgemein geschätzten Gesangsweise ab und verirrte sich in Coloraturen und Verzierungen, die wahrlich nicht immer von

Wirkung waren. Wir können nicht glauben, dass es aus ihr selbst so gekommen. Sie rief wahrscheinlich einen sogenannten Maestro zu sich, der, um diese Vorstellung recht vornehm auszustaffiren, mit diesem falschen Prunke das Einfache und Schöne des Gesanges entstellte. Wer er auch seyn möge, wir möchten ihn bitten, zu bedenken, dass zwischen einer Arie von Puccitta und einer andern von Mozart ein Unterschied obwaltet, und eine nicht wie die andere behandelt werden könne, auch die Eigenschaft und Folge der Accorde nicht zu vergessen, damit er seine Sängerin nicht mit Solöcismen schmücke, wenn die Verzierungen mit dem Gange des Basses in Quinten und Octaven zu stehen kommen. Das Haus war überfüllt, die Einnahme reichlich, wie man nur erwarten konnte. So hat die Vorstellung ihrem Zwecke vollkommen entsprochen.

Am 3osten October gab Fräul. Blahetka in dem grossen Odeons-Saale öffentliches Concert. Sie selbst spielte, wenn wir nicht irren, zum dritten Male das Concert von Hummel in A moll, und dann noch grosse Variationen, wir glauben von ihrer Composition, mit glänzenden Force- und Bravourstellen, Alles mit Fertigkeit und im richtigen Vortrage. Diese Gelegenheit benutzte Dem. Vial, um durch ein Paar Arien, einer von Morlacchi, der andern von Mozart, ihren Namen dem Publicum wieder in das Gedächtniss zu bringen, so selten, so eigentlich gar nicht wird sie, die vorher so Gepriesene, seit ihrer Anstellung auf dem Theater gehört. Man sollte denken, — doch der Bericht hat schon weit seine vorgezeichnete Gränze überschritten. —

Die Fortsetzung, worin Nachrichten über die hier neu entstandenen Sing- und musikalischen Unterrichts-Anstalten gegeben werden, mit dem Beschlusse nächstens.

Kurze Anzeigen.

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte. (Erstes Heft: Der Jüngling; zweytes Heft: Das Mädchen) in Musik gesetzt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Op. 9. (Eigenth. d. Verl.) Berlin, bey Schlesinger. Preis jedes Heftes ⅔ Thlr.

In diesem kleinen, von mancherley Dichtern zusammen gelesenen Liederromane fragt der Jüngling im ersten Liede sehr eingänglich, ob es wahr sey, dass sie ihn liebe. Das Mädchen singt ihre einsame Sehnsucht etwas gesucht. Das Geständniss des Jünglings (No. 2) würde noch schöner wirken, wenn nicht der unpassende Schluss den Eindruck verminderte. Sie fasst (No. 2) Frühlingshoffnungen, deren Inhalt (von Uhland) an Kreutzers Frühlingslieder erinnert. In einer hübschen Romanze ruft er sein Liebchen auf: „Komm bald.“ Sie singt (No. 3) melodisch dem Fernen ihre Treue. In No. 4 erfährt man in einem lebhaften, auch etwas gesuchten Frühlingsgesange des Jünglings, dass ihm all' seine Träume erfüllt sind und dem Herzen ist Ruhe gebracht, was gegen diese Bewegung der Töne einen seltsamen Contrast bildet. Das Mädchen dagegen singt in feuriger Klage ihren Verlust. Des Jünglings Herbstklage (No. 5) über die Flucht der Zeit wird nicht minder gefallen (der angehangene Schluss wäre vielleicht besser wegzulassen oder etwas anders zu stellen). Sie entsagt in No. 5 der irdischen Liebe und will sich zu dem Herrn retten, wenn die Welt sie schlägt, worüber wir unsere eigenen Gedanken haben. Die Sache ist angemessen gesungen. Im sechsten Liede singt der Jüngling ruhig sein Scheiden vom Jugendlande in die Ferne. Die Nonne aber wandelt im stillen Klostergarten, singend, dass der treue Buhle todt und ein Engel ist, den sie wieder lieben darf; sie sinkt vor dem milden Marienbilde nieder und schaut mit Himmelsruhe auf, bis ihr die Augenlieder im Tode zufallen. — Wenn wir nun im Ganzen den meisten dieser Lieder des talentvollen jungen Mannes etwas weniger Gesuchtes wünschen, so werden sie gerade darum Anderen um so willkommener seyn. Einige Druckfehler finden und bessern sich leicht.

Anfang im Gesang-Unterrichte für Bass oder Bariton (Solfége pour Voix de Basse-taille) mit Begleitung des Pianof., bey dem Kön. Conservatorium der Musik in Paris eingeführt, verfasst von Ferd. Carulli. 316tes Werk. Mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bey H. A. Probst. Pr. 1½ Thlr.

Diese Uebungen sind eigentlich, wie es auch der französische Titel aussagt, für den Bariton, nicht für den tiefen Bass bestimmt. Zwar bewegt sich gleich die erste Uebung bis herunter zum grossen

So eben sind bey Langhein und Kluger in Arnstadt und Rudolstadt erschienen:

I. H. Kirchners zwölf Arien zum Gebrauch für Singechöre. 2te Sammlung. 4. 10 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Abeille, L., Amor und Psyche. Ein Singspiel. Klavierauszug. 5 Thlr.

Winter, P., Gesänge beym Klavier. 3r Theil. 1 Thlr. 4 Gr.

Neubauer, F., 3 Duos p. 2 Flötes. Op. 7. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., Grande Sinfonie pour plus. instruments. Op. 98. L. 1-3. à 2 Thlr.

Amon, J., 3 Quatuors concertans p. Alto, Viol., Viola et Violoncelle. Op. 15. 1 Thlr. 20 Gr.

Dussecк, Concert pour le Pianoforte avec acc. de gr. Orch. Op. 15. 1 Thlr. 20 Gr.

Hoffmann, P. C., 2 Rondos pour le Pianof. Op. 9. 19 Gr.

Wranitzky, A., 3 Quatuors concert. p. 2 Viol., Alto et Violoncelle. Op. 5. 2 Thlr.

Rauscher, 6 Marches à 10 parties. 1 Thlr. 4 Gr.

Pichl, W., 6 Fughe con un Preludio fugato per un Violino solo. Op. 22. 14 Gr.

Schönebeck, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 5. 1 Thlr. 11 Gr.

Kirchner, I. H., 12 Arien zum Gebrauch für Singechöre. 2te Sammlung. 10 Gr.

Mozart, Fughe pour 2 Clav. arr. à 4 mains p. un Clav. p. Jos. Berger. 8 Gr.

Cannabich, C., Sei Canzonette a 3 ed a 4 Voci c. acc. di Clavicembalo. Op. 5. 19 Gr.

Backofen, H., 15 Variations pour la Harpe à crochets sur l'air: Ach du lieber Augustin. Op. 4. 10 Gr.

Winters Gesänge beym Klavier. 2r Theil. 1 Thlr.

Wölffl, 3 Sonates pour le Pianoforte seul. Op. 15. 1 Thlr. 8 Gr.

Usdorf, 12 Variations pour la Flûte acc. de 2 Violons, Viola, Basse, 2 Clar. et 2 Cors. 1 Thlr.

Bornhardt, Arien und Romanzen aus den beliebt. Opern mit Begleitung der Guitarre. 2tes Heft. 1 Thlr.

Martin, l'Arbore di Diana, Drama giocoso, ridotto in Quartetti per 2 Violini, Viola e Violoncello. 2 Thlr.

Ambrosch, Fleischmann und Walter, Romanze und Oden mit Begleitung der Guitarre. 8 Gr.

Kauer, Ouverture und Favoritgesänge aus der Oper: die Nymphe der Donau. 1r Theil. 1 Thlr.

Fodor, 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianof. la 1re av. acc. de Viol. et Violoncelle; 2me av. Flûte et la 3me av. Viol. seul. Op. 11. 2 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, Sinfonie concertante pour le Clav. ou Pianof. et Violon obligé av. acc. Op. 60. 2 Thlr. 1 Gr.

Tröster, C. A., vermischte Klavier- und Singstücke. 1-25 Heft. 1 Thlr.

Pleyel, J., 6 nouv. Sonates progress. avec Violon. Op. 48. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Dieselben in 2 Lief. à 1 Thlr.

— — 6 Son. avec Viol. Suite de l'Oeuvre 48. Liv. 3-4. 2 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v., Variations à 4 mains p. le Pianof. 16 Gr.

Salieri, A., Overture e 4 Marcie dell' Opera Palmira, p. il Clavicemb. 8 Gr.

Grofsheim, Ouverture de l'Opéra Titania arr. pour Clav. 8 Gr.

Mauer, F. A., Elisa's Abschied, fürs Klavier und eine Singstimme. 10 Gr.

Stumpf, 12 Duos pour 2 Flûtes, arrang. de l'Opéra Camilla. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Duos pour 2 Flûtes, arr. de l'Opéra: die Mitternachtsstunde. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., 3 Quintuors arrang. des grandes Sinf. Liv. 4. 3 Thlr. 8 Gr.

— — gr. Sinfonie à plus. instr. No. 3. 2 Thlr.

Bachmann, G., 2 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Violoncelle. 2 Thlr. 4 Gr.

Kauer, F., Scuola pratica oder 40 Fantasien und Fermaten für eine Violine. 1 Thlr. 12 Gr.

Hirsch, L., 3 Duos p. 2 Violons. Op 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Sperber, 12 Ländersche für 2 oder 3 Violinen, 2 Fl., 2 Clar., 2 Fagotts und 2 Hörner und Baſs. 12 Gr.

— — dieselben fürs Klavier. 8 Gr.

Lubi, (Mariane) 12 Lieder fürs Klavier. 20 Gr.

Zapf, J., 3 Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. 2 Thlr. 20 Gr.

(*Wird fortgesetzt.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

E und keine übersteigt das e: dennoch bewegen sich alle Nummern am meisten in dem klangvollen Register des Bariton. Bey der verbreiteten Liebe zu vierstimmigem Männergesange ist eine solche Anleitung sehr zeitgemäss und wird ausser den Solosängern noch Manchem willkommen seyn. Sie beginnt mit den allerersten Anfangsgründen, mit den Vorkenntnissen in der Musik. Da teutscher und französischer Text einander gegenüber stehen, wird das Uebungswerk zugleich dazu dienen, manchem Musikliebhaber die französischen Kunstausdrücke, die nicht Jedem bekannt sind, geläufig zu machen. Die erste Uebung enthält die Tonleiter mit der Bemerkung, dass jeder Ton nach italienischer Art schwach anfange, sich verstärke und wieder abnehme (<>). Die Uebung ist nothwendig. Doch wird man wohlthun, wenn man auch die Tonleiter, ehe man zu den folgenden Uebungen fortschreitet, in gleich gehaltener Stärke und dann jeden Ton stark einsetzend und nach und nach abnehmend singen lernt (>). Die Pianofortebegleitung ist in zwey Liniensystemen ausgesetzt, nicht beziffert, angegeben, was Vielen erwünscht seyn wird. Es folgen die Intervalle der Tonleiter, Terzen, Quarten bis Octaven; darauf Uebungen im Vocalisiren. Die Uebungen (38) sind sämmtlich gut, also das schön gedruckte Ganze gewissenhaft zu empfehlen.

Andante et Variations sur un thème favori „O cara memoria" de Carafa, pour l'Hautbois avec accomp. de 2 Violons, Viole, Violoncelle et Basse; Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors — par P. J. P. Wagner. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Das leichte und gefällige Andante gibt dem Bläser Gelegenheit, einen schönen Ton in fliessender Melodie zu zeigen, so wie die fünf kurzen Variationen in den gewöhnlich wechselnden, sich genau an das Thema haltenden Figuren eine nicht eben zu weit getriebene Gewandtheit erfordern. Den Schluss macht ein kleines alla Polacca. Das Ganze wird als kurzes Concertstück für einen Spieler von mittler Fertigkeit sich empfehlen.

Variations pour le Basson, avec accomp. de l'orchestre, composées — par C. Jacobi. Op. 10. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Die Introduction besteht aus einem ansprechenden Andante-Solo der Concertstimme, wornach das Orchester ein kurzes All. assai hören lässt. Dann folgt das bekannte und beliebte Thema:

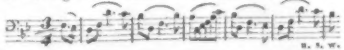

u. s. w.

auf welches fünf dem Fagotte sehr angemessene Veränderungen geschickt gebaut sind, von welchen die letzte die glänzendste und ausgeführteste ist. Das auf dem Titel nicht angegebene Orchester besteht aus den Streichinstrumenten, einer Flöte, zwey B-Clarinetten, zwey Hörnern und zwey Fagotten. Druck und Papier sind schön.

Bericht und Bitte.

Das zu Ehren der sehr verdienten Männer, Chladni's und Berner's, in Breslau beabsichtigte Denkmal ist im October wirklich aufgestellt worden. Ueber dem ausgemauerten Grabe liegt eine Granitplatte, auf welcher zwey grosse polirte Würfel von Schlesischem Marmor ruhen, der obere für Chladni, der untere für Berner. Die Hauptseite des ersten Würfels enthält die Inschrift:

Ernst Florens Friedrich Chladni, Doctor der Rechte und der Philosophie, geb. 1756 den 30sten November zu Wittenberg, und gest. auf seiner Durchreise zu Breslau d. 4ten April 1827.

Auf der entgegengesetzten Seite:

Unsterblich durch seine Forschungen in der Akustik und Meteorologie.

Das Ganze kostet etwas über 200 Thaler. Von Berner's Freunden, meist Schülern und Schullehrern, sind 130 Thlr. eingegangen: das Fehlende werden Chladni's Freunde doch wohl zusammenbringen. Wir haben gewiss nicht nöthig, sie erst dafür zu stimmen; unser geehrter Landsmann ist jedem Wissenschafts- und Kunstfreunde lieb und werth. Die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel ist bereit, Beyträge anzunehmen.

Die Redaction.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XV.* 1830.

Gesuch.

Zwey junge Musiker von 17 und 18 Jahren suchen als Violoncellisten in einer Kapelle oder einem sonst gutem Orchester Anstellung; sie vereinigen mit ausgezeichnetem Solospiele auch Orchester-Routine. Der ältere ist auch fähig, eine Stelle bey der ersten Violine zu übernehmen. Auf frankirte Briefe ertheilt nähere Auskunft die privil. Mullersche Musikhandlung in Rudolstadt.

Ein Musikmeister wird gesucht.

Wer die zum Musikmeister einer vollständigen Hornmusik nöthigen Kenntnisse, vorzugsweise aller Blechinstrumente, besitzt, Generalbass versteht, und Zeugnisse seiner rechtlichen und guten Aufführung vorzeigen wird, kann unter recht vortheilhaften Bedingungen, Anfangs 1831, Anstellung finden.

Die hierauf Reflectirenden haben sich in portofreyen Briefen oder in Person an Unterzeichneten zu wenden.

Fulda, am 19ten November 1830.

Schirmer,
Major und Commandeur des Füselier-Bataillons vom Kurhessischen 2ten Infanterie-Regimente.

Anzeigen.

Seine Majestät Nicolaus I., Kaiser aller Reussen etc. etc. geruhten in Allerhöchsten Gnaden, von dem berühmten Virtuosen und Compositeur Carl Lipinski die Dedication eines neuen Violin-Concerts Op. 14, Allerhuldreichst anzunehmen. —

Dieses ausgezeichnete Musikstück wird in werthvoller Ausstattung bis Ende nächsten Februars im Verlage des Endesunterzeichneten erscheinen.

Leipzig, im November 1830.

Bureau de Musique
C. F. Peters.

Vorläufige Nachricht an die respectiven Subscribenten auf meine: Aesthet. histor. Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst; 1ster Theil: Versuch einer Aesthetik im Zusammenhange der schönen Künste; 2ter Theil: Uebersicht einer Chronik der Tonkunst, welche Unterschriebener vor einigen Jahren unter dem Titel: Pentaide oder das Quintett angezeigt hatte, — und nun in einigen Wochen im Verlage der Hrn. Breitkopf & Härtel in Leipzig vollendet an die resp. Subscr. versandt werden wird. Die ursprüngliche Idee, durch ein Gemisch einer humoristischen Reise von 5 Kunstfreunden, nebst Erläuterungen, die Musikliebhaber in den Kunsttempel einzuführen, gefiel unter diesem Titel einigen Freunden nicht, und die Verleger hielten eine umgekehrte Ordnung für besser. Ich gab daher seit 3 Jahren dem Stoffe eine neue Gestalt, um das Ganze mit dem Belehrenden und Bildenden anfangen zu lassen und mit dem Unterhaltenden zu schliessen.

Das Epos, worauf eigentlich die Musikfreunde subscribirt haben, soll nun als dritter Theil nachfolgen, wenn sie mit dem Wesentlichen in oben angezeigten beyden ersten Theilen zufrieden sind. Doch soll Niemand gezwungen seyn, denselben zu nehmen. Wer ihn nicht verlangt, möge es gütigst beym Verleger oder mir anzeigen.

In Rücksicht des Preises werden die resp. Subscribenten die Erhöhung um $\frac{1}{3}$ billig finden, da das Werk an Vollkommenheit in der neuen Anordnung, in der Erweiterung von versprochenen 36 auf 52 Bogen, durch viele Exempel von Ur- und Nationalmelodieen und Compositionen aus dem 10ten bis 16ten Saec. — durch das bisher in Deutschland unbekannte Portrait des Notenerfinders Guido von Arezzo, durch das getroffenste Bild des Musikfürsten Mozarts in seiner Blüthenzeit von 30 Jahren und durch ein ausführliches Namen- und Sachregister, wodurch das Ganze als historisches Lexicon brauchbar wird — gewonnen hat. Nutzen, Bildung und Befriedigung ist Zweck und Lohn des Verfassers.

Dr. *W. C. Müller,*
Lehrer an der Hauptkirche in Bremen.

Weihnachtsgeschenk.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemanns 100 auserlesene Volkslieder

mit Begleitung des Klaviers. gr. 12. in schönem Umschlage geheftet $\frac{1}{4}$ Rthl.

Hrn. Wedemanns 100 Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude, die er gemüthlichen Kinderherzen gewidmet hatte und von denen kürzlich das 2te und letzte Heft erschienen ist — hatten ganz Deutschland angesprochen und von allen Seiten erfolgten an ihn Aufforderungen zu deutschen Volksliedern. Diese Aufgabe hat er über alle Erwartung derjenigen gelöst, die sie bis jetzt kennen lernten. Gegenwärtiges freundliche, wohlfeile Heft umschliesst die köstlichsten Perlen deutscher Dichtkunst und Composition.

Der unterzeichnete Eigenthümer, der seit 50 Jahren unter der Firma N. Simrock in Bonn bekannten und im blühendsten Zustande sich befindenden Verlags- Musikhandlung beabsichtigt, dieselbe aus freyer Hand zu verkaufen. Ueber das Nähere beliebe man sich in portofreyen Briefen an ihn selbst zu wenden.

Bonn, im November 1830.

N. Simrock.

Bey N. Simrock in Bonn erschien mit Eigenthumsrecht vom Componisten:

Kähler, M. J., Op. 5. 3 Duos concertants pour Viola et Violoncelle. . . . . 8 Fr.
Krentzer, J., Op. 23. Rondos p. Guitare. . . 1 Fr. 50 Ct.
— Variat. p. Guitare. (Mein Schatz ist). . . . . 1 Fr.
Kummer, C., Op. 57. Divertissement concertant et facile p. Pforte et Flöte sur des airs de l'Opéra: Fiorella. . . . . 2 Fr.
— Op. 58. Trio p. 3 Flötes in D. . . . . 3 Fr.
— Op. 59. dº dº in A. . . . . 3 Fr.
— Op. 61. Introduction et Allegro p. Flöte principale av. Orchestre. . . . . 5 Fr.
Ries, F., Op. 94. Ouverture zu Don Carlos für grosses Orchestre. . . . . 9 Fr.
— Op. 94. Ouverture zu Don Carlos für Pforte zu 4 Händen arrangirt. . . . . 3 Fr.
Rink, Chr. H., Op. 93. 30 Preludes faciles dans les tons majeurs et mineurs pour l'Orgue. . . . . 2 Fr.
Schulz, Ch., Op. 11. 6 Walzes brill. p. le Pfte. 1 Fr. 50 Ct.
Seiffart, S., Sonate p. le Pfte av. Violon oblige. . . . 6 Fr.
Zeuner, Grande Walze p. le Pfte seul. . . . . 50 Ct.

Im Laufe dieses Jahres ist bereits früher bey demselben erschienen:

Blumröder, E. G., Sonate facile p. Harpe et pédale av. Violon oblige. . . . . 2 Fr. 50 Ct.
Decortis, L., Op. 12. Polonoise p. le Violoncelle av. accomp. de 2 Violons, Alt et Basse (2 Flötes et 2 Cors ad libitum). . . . . 4 Fr.
Dotzauer, J. J., Op. 116. 6 Exercices p. Violoncelle seul. 4ème partie des Etudes. . . . . 2 Fr.
Dotzauer et son fils Bernard, Variat. brillantes p. Pfte et Vlle, sur le thème de Himmel. „An Alexis send'". . . . . 4 Fr.
Eberwein, M., Ouvertures de l'Opéra: Piedro et Elvira, arr. à 4 mains par F. Rahles . . 2 Fr. 50 Ct.
Erk, L., Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge für Schule und Haus. 1stes Heft. . . . . 2 Fr.
— dº dº 2tes Heft. . . . . 2 Fr.
Festa, J. L., Op. 41. Ouverture celèbre arr. à 4 mains par F. Rahles. . . . . 2 Fr. 50 Ct.
Fraust, F., Variat. et Rondo p. Violon av. accomp. de l'Orchestre tiré de l'Op. 13. . . . . 7 Fr.
Gaude, T., Op. 55. Variat. p. Guitare seule, sur des motifs des Opéras: La muette de Portici, le Colporteur, et la Dame blanche. . . . . 5 Fr.
Graboler, P., Op. 6. Der 145ste Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Pfortebegleitung, Klavier-Auszug. . . . . 4 Fr. 50 Ct.
— Die einzelnen Singstimmen. . . . . 3 Fr.
Hiller, F., Op. 3. Second Quatuor p. Pforte avec Violon, Alt et Vlle. . . . . 8 Fr.
— Op. 4. 12 Livre. 3 Caprices ou Etudes caracteristiques p. Pforte. . . . . 5 Fr.
Köhler, H., Concertino brillant et très facile pour Pforte av. accomp. de 2 Flötes, 2 Violons, Alt et Basse (2 Cors ad libitum). . . . . 5 Fr.
Kummer, C., Op. 54. Quatuor p. Flöte, Violon, Alt et Vlle in G. . . . . 5 Fr.
— Grande Sonate pour Pforte et Flöte arrang. d'après le Quatuor de l'Op. 54 . . . . . 4 Fr.
Neukauffler, F., Schmauchlied von Blumauer für eine Singstimme mit Begleit. des Pforte oder der Guitarre. . . . . 75 Ct.
Rink, Chr. H., Andante mit 6 Variat. und Finale für Orgel mit oblig. Pedal. 1stes Heft. Op. 89. . . . 2 Fr.
— Op. 90. Neun Variationen und Finale für Orgel. 2tes Heft. . . . . 2 Fr.
Salvini von Sonnenthal, 10 Gesänge für vier Männerstimmen ohne Begl. 1stes und 2tes Heft à 5 Fr.
Santheuvel, U. B., (van den) Fantaisie et Variat. p. 1 Pforte av. accomp. de 2 Violons, Alt et Bass. Op. 1. . . . . 6 Fr.
— Op. 2. Fantaisie p. le Pforte av. accomp. de 2 Violons, Alt et Vlle (Tambour et triangle ad libitum). . . . . 8 Fr.
Zöllner, C. A., Op. 25. Messe zu 4 Männerstimmen, Klavier-Auszug. . . . . 4 Fr.
— Hierzu die 4 einzelnen Singstimmen. . . . 2 Fr. 25 Ct.
— Op. 24. 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. . . . . 4 Fr.

Um Collisionen zu vermeiden, zeigt derselbe ferner an: dass bey ihm unter der Presse ist:

Beethoven, L. van, Fidelio Oper in 3 Acten arr. für Pforte mit Violin oder Flöte. . . . . 15 Fr.
— Fidelio, Oper in 3 Acten arr. für Pforte zu 4 Händen.
— dº dº arr. in Quartetten für Flöte, Violin, Alt und Bass (oder 2 Violinen, Alt und Bass).
(in Quintetten arrangirt für 2 Violinen, 2 Alte und Bass ist dieselbe Oper bereits vor mehren Jahren bey mir erschienen) so wie der vollständige Klavier-Auszug.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. Nº. 50. 1830.

Ueber den jetzigen Begriff von Accent im Allgemeinen, von Dr. *Karl Friedrich Salomo Liskovius.*

Was versteht man heut zu Tage im Allgemeinen unter Accent?

„Hebung der Stimme" sagt man. Aber was bedeutet denn eigentlich der Ausdruck „Hebung der Stimme?" Er erinnert an die Erhöhung der Stimme oder des Tones im musikalischen Sinne, ist aber nicht dafür anerkannt, am wenigsten von der musikalischen Kunstsprache. Meint man vielleicht die Verstärkung der Stimme? Oder Beydes zugleich? Kurz, von allen etwa möglichen Bedeutungen jenes Ausdrucks ist keine ausgemacht, und dennoch gebraucht man ihn ohne nähere Erklärung darüber. Fast scheint es zuweilen, als ob man eben diese Vieldeutigkeit jenes Ausdrucks geflissentlich benutze, um den Mangel an Bestimmtheit der auszudrückenden Begriffe dahinter zu verbergen. Und so ist denn der Ausdruck: „Hebung der Stimme," in sofern er als Erklärung des Accents dienen soll, nichts als ein Quid pro quo, eine Formel, die etwas zu sagen scheint, und doch nichts sagt, weil sie keinen bestimmten Sinn hat.

Auch als „Gewicht oder Schwere der Stimme" benennt man den Accent. Aber auch dieser Ausdruck, obwohl jenem geradezu widersprechend, ist doch eben so bildlich und eben so unbestimmt, wie jener. Am füglichsten noch könnte man hierunter die Vertiefung der Stimme verstehen, weil das Gewicht oder die Schwere abwärts strebt. Vielleicht verbindet man auch damit einen dunkeln Gedanken an die Verstärkung der Stimme. Aber ausgemacht ist darüber durchaus gar nichts. Also ebenfalls eine dunkle Bezeichnung dunkler Begriffe.

Auf jeden Fall sind alle nur etwa möglichen Bedeutungen jener Ausdrücke doch bey Weitem nicht hinreichend, um die angenommenen Begriffe von Accent alle zu umfassen. Denn das, was man jetzt unter Accent versteht, ist verschieden, in den verschiedenen Sprachen, in der Musik, in der grammatischen und in der oratorischen Bedeutung. Bald ist es die stärkere, bald die längere, bald die stärkere und zugleich längere Aussprache einer Sylbe, bald die mehr oder weniger offene Aussprache der Vocalen, bald die mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme, oder mit beyden nach einander, verbundene Aussprache einer Sylbe, bald die stärkere, längere und mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme verbundene Aussprache eines ganzen Wortes, bald die Verstärkung und Verlängerung eines Tones der Stimme oder der musikalischen Instrumente. Bald betrifft es den Inhalt, nämlich die Bedeutung, der Sylben, Worte oder Töne, bald nur ihre grammatische Form, ohne wesentlichen Bezug auf den Inhalt.

Diese Verschiedenheiten der Accente werden gewöhnlich, bey der Erörterung ihres allgemeinen Begriffes, theils gar nicht berücksichtiget, theils nicht gehörig unterschieden und geordnet, sondern ohne Unterschied vermengt, so, dass das Resultat nicht anders, als mangelhaft und verworren ausfallen kann.

Gehen wir die Gattungen, Arten und Abarten der Accente, auf schlicht empirische Naturforscherweise, nach der Reihe durch, um auf solchem Wege zur Uebersicht und gemeinschaftlichen Begriffsbestimmung zu gelangen!

Für's Erste ist zu betrachten der Sylbenaccent, auch Wortaccent oder grammatischer Sprachaccent genannt, eine Auszeichnung der Sylben unter einander, die in verschiedenen Sprachen verschieden ist, bald stärkere Aussprache einer Sylbe (im Ital., Span., Deutschen, Holländ., Dän., Schwed., Russ., Poln., Böhm., Wend., Hebr., Phöniz., Chald., Syr., Arab., Aethiop., Armen., Pers., Türk.), bald längere Aussprache einer Sylbe (im

Magyarischen oder Ungarischen), bald stärkere und zugleich längere Aussprache einer Sylbe (im Engl., im Neugriech. und im Lat. nach jetziger Aussprache), bald mehr oder weniger offene Aussprache der Vocalen (im Franz. und Portug.), bald mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme verbundene Aussprache einer Sylbe (im Deutschen, aber nur bey den Lausitzern, Brandenburgern und Schlesiern, ferner im Böhm. und im Wend., im Hebr. beym Synagogengesange, im Ind. beym gottesdienstlichen Gebrauche und im Altgriech., nach der Meinung einiger Sprachforscher). Die ausführlichere Erörterung dieses Accents gehört mehr in die philologischen Verhandlungen, als hierher, wird daher hier übergangen, und ist zu lesen in den Jahrb. für Philologie 3 Jahrg., 2 Bd., 4 Hefl.

Zu bemerken ist hier doch ein merkwürdiges Ergebniss dieser Forschung. Es ist Folgendes:

Die germanischen Sprachen sind die einzigen, wo der Sylbenaccent und das Sylbenmaass mit dem Inhalte der Sylben zusammenhängen.

Im Germanischen nämlich wird jede Sylbe, je grösser ihr Antheil an dem auszudrückenden Sinne, desto stärker und länger, je geringer jener Antheil, desto schwächer und kürzer ausgesprochen. Daher haben wir Sylbenaccente von verschiedener Stärke, und lange Sylben von verschiedener Länge. Der stärkste oder Hauptaccent trifft mit der längsten, der schwächere oder Nebenaccent mit einer weniger langen Sylbe zusammen, immer nach Maassgabe des Sylbeninhalts. Z. B. Ursache. Da sind die beyden ersten Sylben bedeutender, inhaltsvoller, als die dritte, aber die erste ist die bedeutendste. Daher sind die beyden ersten lang und accentuirt, aber die erste ist die längste und hat den Hauptaccent.

In den übrigen Sprachen dagegen richten sich der Sylbenaccent und das Sylbenmaass nicht nach dem Inhalte der Sylben. Z. B. Pilis. Da ist nicht die bedeutendere erste, sondern die letzte, diese blosse Formationssylbe, die längste und accentuirte. Und nur zufällig trifft es sich zuweilen in jenen Sprachen, dass die bedeutendste Sylbe des Wortes auch die längste und die accentuirte ist. In jenen Sprachen dient dieses gewaltige Hebelspiel, Sylbenmaass und Sylbenaccent, meistens nur äusserlich, zur Ausprägung der Form, im Germanischen aber zugleich zum Ausdrucke des innern, geistigen Lebens. Mögen auch daher die germanischen Sprachen an Ausbildung und Gefälligkeit der Form jenen — zum Theile — nachstehen. An Innigkeit des Ausdrucks aber stehn sie ihnen schon desshalb voran.

Ferner (und diess gilt wohl von allen Sprachen) wenn ein ganzes Wort unter mehren Wörtern eines ganzen Satzes oder Nebensatzes durch seinen Inhalt vorherrscht, so sprechen wir es stärker, länger und mit erhöhter, oder, nach Umständen, wohl auch vertiefter Stimme aus, und diesen stärkern, verlängerten und höhern oder tiefern Ausdruck eines Wortes, seinem Inhalte zu Folge, nennt man Accent; und zwar, als Gegensatz des vorigen, nämlich des grammatischen oder Wortaccents, heisst er der oratorische oder Redeaccent, weil er nicht bloss auf die einzelnen, für sich bestehenden Wörter, wie jener, sondern auf die Rede in ihrem Zusammenhange, sich bezieht. Anstatt des oratorischen sollte er wohl vielmehr der declamatorische heissen, weil er nicht das ganze oratorische Gebiet, sondern nur die eigentliche Declamation angeht. Da nun in Einer Gedankenfolge mehre Gedanken in verschiedenen Abstufungen vorherrschen können, so können auch in Einer Wortfolge mehre Wörter in verschiedenem Maasse den oratorischen Accent verdienen. Z. B. Das Leben ist des Güter höchstes nicht, der Uebel grösstes aber ist die Schuld. Hier haben die Gegensätze Leben und Schuld die erste, Höchstes und Grösstes die zweyte, Güter und Uebel die dritte Rangstufe der declamatorischen Accentuation. Obgleich dieser oratorische Accent nicht bloss einzelne Sylben, wie jener grammatische, sondern ganze Wörter einnimmt, so kommt doch seine Hauptstärke auf die Hauptsylbe, d. h. auf die bedeutendste Sylbe des Wortes, immer dem Inhalte gemäss. Mit dieser Regelmässigkeit verbindet er diejenige Freyheit der Bewegung, welche dem Geistigen, dem er zum Ausdrucke dient, angemessen ist. Auf solche Art gibt er der Sprache einen höhern Grad von Bedeutsamkeit und Anmuth.

Beyderley Accente, jener grammatische und dieser oratorische oder declamatorische zusammen machen den Sprachaccent aus. Den Sprachaccent, sowohl den grammatischen, als den oratorischen, nennt man auch Ton oder Betonung. Manche gleichwohl verstehen unter Ton oder Betonung die längste Sylbe eines Wortes, als verschieden vom Accente; denn in diesen Namen und Begriffen (Accent, Ton, Betonung) herrscht eine grosse Verwirrung.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05406/067

Endlich aber auch in der Musik gebraucht man das Kunstwort Accent, und versteht darunter hauptsächlich den Nachdruck, den man gewissen Tönen durch Verstärkung und einige Verlängerung gibt. Die Musiker unterscheiden den grammatischen, oratorischen und pathetischen Accent. Der grammatische kommt regelmässig auf den sogenannten guten Tacttheil, oder die Arsis der Alten, Thesis der Neueren.

Unter Arsis und Thesis, welche von Manchen irriger Weise mit den Accenten oder auch mit dem Tacte verwechselt werden, begreift die Metrik der Musik und Verskunst zwey unmittelbar nach einander folgende Zeittheile, deren zweyter als vom ersten abhängig gedacht wird. Arsis und Thesis, jedes an und für sich allein, sind blosse Zeittheile: denn sie können, abgesondert von allem Andern, gedacht werden. Die Zeittheile können entweder als Arsis und Thesis, oder auch nicht als solche, sondern als blosse Einheiten (Einzelnheiten) gedacht werden, je nachdem sie in der Vorstellung (paarweise) verbunden werden, oder nicht. Ein und derselbe Zeittheil kann entweder als Arsis, oder als Thesis gedacht werden, je nachdem er in der Vorstellung mit dem unmittelbar nachfolgenden, oder mit dem unmittelbar vorhergehenden zunächst verbunden wird. Sobald aber zwey unmittelbar nach einander folgende Zeittheile in der Vorstellung zunächst mit einander verbunden, und also nicht mehr als blosse Einheiten, sondern als Erstes und Zweytes in der Zahl Zwey gedacht werden, so erscheint dem Geiste das Zweyte als vom Ersten abhängig. Woher nun diese Abhängigkeit? Sie beruht auf einem der Gesetze unserer geistigen Einrichtung. Denn, wie die Zeit, oder die Nacheinanderfolge in der Vorstellung, überhaupt die gesetzmässige Form der innern Anschauung ist, so die Zeitmomente insbesondere, je zwey und zwey in der Vorstellung unmittelbar mit einander verbunden, sind die gesetzmässige Form der Anschauung des Bedingenden und Bedingten. Daher können zwey in der Vorstellung unmittelbar nach einander folgende und zunächst mit einander, zu der Zahl Zwey, verbundene Einheiten nicht anders gedacht werden, als bedingend und bedingt, und zwar allemal das Erste in der Vorstellung, als Bedingendes, das Zweyte, als Bedingtes. Und daher die Abhängigkeit in dem Begriffe der Arsis und Thesis. Man will das Verhältniss der Arsis und Thesis durch die Causalität erklären, so dass Arsis und Thesis sich zu einander verhalten sollen, wie Ursache und Wirkung. Aber der Zeit an sich fehlt das Wesentliche der Causalität, die Thätigkeit. Man will das Verhältniss von Arsis und Thesis durch das Verhältniss von Satz und Gegensatz erklären. Aber wodurch entsteht hier der Begriff von Satz und Gegensatz? Eben durch das Bedingende und Bedingte in der Zahl Zwey, nach der Gesetzmässigkeit der innern Anschauung. Und so kommen wir immer wieder auf diesen letzten Erklärungsgrund zurück. Die Zwey ist zugleich das einfachste Verhältniss von Einheit und Mehrheit, woraus die fernere Mehrheit oder Vielheit sich entwickelt. Diese Entwickelung geschieht auf zweyerley Art: positiv, durch Vervielfältigung, negativ, durch Theilung, wo nämlich die Ganzen in Halbe, die Halben in Viertel, die Viertel in Achtel etc. getheilt werden. Bey der Vervielfältigung wiederholt die Vorstellung jenes ursprüngliche Verhältniss, aber, als Zweytes, vom Ersten wieder bedingt. Bey der Theilung verhalten sich die Theile eben so unter sich, aber auch zugleich als niedere Ordnung gegen ihr Ganzes. Auf diese Art schreitet die Entwickelung fort bis in das Unendliche, so, dass die Haupttheile unter sich, und eben so ihre Abtheilungen und Unterabtheilungen, als Bedingendes und Bedingtes auf einander folgen, und die Theile ihrem Ganzen untergeordnet sind. Die Fortschreitung geschieht entweder nach geraden oder ungeraden Zahlen. Im letzten Falle verhalten sich zwey Zeittheile als ein Ganzes, bedingend gegen einen dritten, aber auch zugleich als Theil einer Unterabtheilung, bedingend und bedingt unter sich selbst. Daher erscheint jener dritte Zeittheil zwar als ein Bedingtes, aber von höherer Ordnung, als der zweyte, weil dieser in einer niedern Abtheilung begriffen ist. Und daher auch kommen jene zwey bald als Ganzes, bald als dessen Theile vor, sowohl in der Musik als in Versen. Z. B.

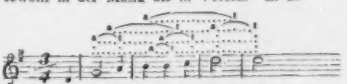

(a bedeutet hier Arsis, t Thesis.)

Die grösseren ungeraden Zahlen sind entweder aus dem Gedritten zusammengesetzt, wie 9 (Neunviertelt.act, Neunachtelt.act und Nonolen), oder aus dem Gezweyten und Gedritten, wie 5 und 7 (Quintolen

und Septimolen; doch kommt auch $\frac{4}{4}$ — und $\frac{4}{4}$ — Tact vor. Sonate von Neukomm, bey Härtel. Phantasie D mit Flöte, Opus 12; Traité de haute composition musicale par Ant. Reicha. I^e Partie. pag. 27, Exemple à $\frac{4}{4}$). Die alten Griechen und Lateiner nannten dabey das Erste Arsis, das Zweyte Thesis, von ihrem höhern und niedern Range in der Vorstellung, also von etwas Wesentlichem. Bey den neuen Musikern hingegen ist die Benennung umgekehrt; da heisst das Erste Thesis, das Zweyte Arsis, von dem Heben und Senken des Tactschlages, also von etwas Zufälligem und Willkührlichem. Auch heisst bekanntlich das Erste in der neuern Musiksprache der gute Tacttheil, oder der Niederschlag, das Zweyte der schlechte Tacttheil, oder der Aufschlag oder Auftact. Letzteres heisst in der Metrik auch: Anakrusis. Die mehrfache Verbindung von Arsis und Thesis zu einem entschiedenen Verhältnisse von Einheit und Mannigfaltigkeit ist der Rhythmus. Arsis und Thesis sind also die Urbestandtheile des Rhythmus, machen aber an und für sich — ohne Vervielfältigung — noch keinen Rhythmus aus. Denn zum Rhythmus gehört Entschiedenheit des auszubildenden Verhältnisses, in der einfachen Arsis und Thesis aber ist das auszubildende Verhältniss noch nicht entschieden, sondern es kann, je nach verschiedener Art der Verbindung, jedes ihnen mögliche Verhältniss daraus gebildet werden. Der Rhythmus wird zwar eigentlich nur dem Zeitlichen, aber der Analogie zufolge auch dem Räumlichen zugeschrieben, in sofern seine Theile in der Ordnung des Zeitrhythmus verbunden sind, und der innern Anschauung als Zeitmomente erscheinen. Der Rhythmus der heutigen Musik, so verschieden er auch sey, ist doch jedesmal geordnet nach einem gemeinschaftlichen Zeitmaasse mit rationalen Eintheilungen, welches man Tact nennt. Der Tact im engern Sinne, oder der einzelne Tact, ist der Zeitabschnitt von einer Hauptarsis zu der nächst folgenden. Der Tact im weitern Sinne, oder der Gesammttact, ist das übereinkommende Zeitverhältniss eines ganzen Musiksatzes. Ein einzelner Tact kann mehre gute und schlechte Tacttheile enthalten, je nachdem er aus den Zahlen 2, 3, 4 u. s. w. zusammengesetzt ist. Es kann auch, wie im obigen Beyspiele, ein Satz mit einem schlechten Tacttheile (im Auftacte) anfangen, welcher dann als Zubehör eines vorher ausgelassenen guten Tacttheiles zu betrachten ist.

Weil nun die Arsis und Thesis, oder der gute und schlechte Tacttheil, an und für sich, Theile der Zeit sind, und die Zeit die Form der innern Anschauung ist; weil ferner das, wodurch zwey Zeittheile zu dem Begriffe von gutem und schlechtem Tacttheile verbunden werden, nämlich ihre gegenseitige Beziehung und das daraus entspringende Verhältniss von Bedingendem und Bedingtem, nur in der Vorstellung beruht, so sind die guten und schlechten Tacttheile Eigenthum der innern Wahrnehmung.

Um aber die guten Tacttheile auch der äussern Wahrnehmung, dem Gehöre, anzudeuten, und dadurch den jedesmaligen Rhythmus bestimmter anzugeben, dazu gebraucht die Musik ihren grammatischen Accent. Er muss, seinem Zwecke gemäss, am stärksten auf den Hauptarsen, schwächer und schwächer auf den mehr und mehr untergeordneten Arsen, überhaupt aber schwächer als der oratorische Accent seyn, theils, damit er nicht bey seiner öftern und regelmässigen Wiederkehr ermüdende Einförmigkeit erzeuge, theils, weil er dem oratorischen untergeordnet ist, indem der oratorische dem Inhalte, der grammatische aber dem Zeitverhältnisse, also der Form, angehört. Der oratorische und der pathetische Musikaccent werden von Manchen für gleichbedeutend angesehen. Andere erklären den zweyten für einen höhern Grad des ersten. Auf jeden Fall aber meint man damit den durch Verstärkung und einige Verlängerung hervorgebrachten Nachdruck, welcher den bedeutenderen Tönen eines musikalischen Satzes, ihrem Inhalte zufolge, gehört. Der oratorische Musikaccent kann sich zwar auf mehre Töne nach einander erstrecken, aber seine Hauptstärke kommt immer nur auf einen Ton, auf den bedeutendsten. Er verbindet mit Regelmässigkeit eine Freyheit der Bewegung, welche den dadurch auszudrückenden Gemüthszuständen entspricht. Durch ihn erhält der musikalische Vortrag das Seelenvolle, welches durch alle übrige Verzierung und Kunstfertigkeit nicht ersetzt werden kann. Der oratorische Accent in der Musik sollte wohl vielmehr der declamatorische heissen, aus demselben obigen Grunde, wie in der Sprache. Die Zeitlänge, welche man einem accentuirten Tone, vermöge des Accentes, zusetzt, wird gewöhnlich dem folgenden Tone, oder, wenn sehr kurze Töne folgen, mehren zunächst folgenden abgebrochen. Zuweilen muss auch schon der dem Accente vorhergehende Ton einige Zeitlänge dazu hergeben. Das Letztere geschieht aber nur bey

dem oratorischen Musikaccente, und auch nur bey dem höchsten Grade desselben, oder bey dem sogenannten pathetischen Accente, wo nämlich ein Ton ganz vorzüglich ausgezeichnet werden soll. Diese Ausgleichung ist nöthig, damit das gemeinschaftliche Zeitmaass durch den Accent nicht gestört werde. Man hat für die musikalischen Accente auch Zeichen erfunden: *rf.* ≥). Aber nur die beyden ersten sind gebräuchlich, nur bey dem oratorischen Accente, und auch da nicht immer.

So haben wir nun den Accent nach jetzigen Begriffen, als grammatischen, als oratorischen in der Sprache und in der Musik betrachtet, und finden dabey folgende Verschiedenheiten:

1) Die stärkere Aussprache einer Sylbe, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form; 2) die längere Aussprache einer Sylbe, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form; 3) die mehr oder weniger offene Aussprache einer Sylbe, oder wenigstens ihres Vocals, nach Maassgabe der grammatischen Form; 4) die mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme, oder mit beyden nach einander, verbundene Aussprache einer Sylbe, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form. Grammatischer Sprachaccent in vierrerley Arten. 5) Die stärkere, längere und mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme verbundene Aussprache eines ganzen Wortes, nach Maassgabe seiner Bedeutung. Oratorischer Sprachaccent. 6) Die Verstärkung und Verlängerung der Töne auf den sogenannten guten Tactheilen, nach Maassgabe der grammatischen Form. Grammatischer Musikaccent. 7) Die Verstärkung und Verlängerung der in einer Tonfolge besonders vorherrschenden Töne, nach Maassgabe ihrer Bedeutung. Oratorischer oder pathetischer Musikaccent.

Die Vereinigung dieser verschiedenen Begriffe unter einen gemeinsamen höhern Begriff findet sich in ihrer geistigen Beziehung.

Unser geistiges Leben strebt nach gegenseitiger Mittheilung. Als Mittel dazu haben wir unter anderen die Stimme und die Sprache, nebst dem ihnen entsprechenden Gehöre. Mit der Stimme bringen wir Töne, mit der Sprache, subjectiv genommen als Sprachfähigkeit, bringen wir Sprachlaute, und zwar einfache und zusammengesetzte, oder Grundlaute, Sylben und Wörter hervor. Der Inbegriff von Sprachlauten, als Mitteln zur gegenseitigen Verständigung, ist die Sprache in objectiver Bedeutung. Der Vortrag von zusammenhängenden Worten, in Begleitung angemessener und aber auch zugleich abgemessener Töne der Stimme heisst Gesang. Die Stimme und die Sprache, als Repräsentanten des geistigen Lebens, stehen dabey in ungleichem Verhältnisse zum Verstande und zum Gemüthe. Die Stimme gehört dem Gemüthe, die Sprache mehr dem Verstande an. Mit der Stimme drücken wir nur die Gemüthszustände aus, und zwar mehr direct, aber weniger distinct, als mit der Sprache. Mit der Sprache drücken wir zwar beyderley, die Vorgänge des Verstandes und des Gemüthes aus, letztere jedoch mehr indirect, durch Dazwischenkunft und Vermittelung des reflectirenden Verstandes, dafür aber auch mehr distinct, als mit der Stimme. Der Ausdruck des Geistigen mittelst der Stimme und der Sprache erreicht seine höchste Klarheit, Deutlichkeit und Kraft durch eine verhältnissmässige Auszeichnung der Töne und der Sprachlaute, je nach dem Grade ihres Inhalts, nämlich ihrer Bedeutung, und nach den Erfordernissen ihrer grammatischen Form. Die dazu dienlichen Unterscheidungen sind theils quantitativ, theils qualitativ. Quantitativ unterscheiden sich sowohl die Töne, als auch die Sprachlaute, durch ihre verschiedene Länge und Stärke, qualitativ aber die Töne durch ihre verschiedene Höhe, und die Sprachlaute durch ihre verschiedene Aussprache. Im Sprechen nun benutzen wir zu jener Auszeichnung diese sämmtlichen vier Unterscheidungen, nämlich: die Verstärkung, die Verlängerung und die verschiedene Aussprache der Sprachlaute, nebst der Erhöhung oder Vertiefung der damit verbundenen Töne der Stimme. Bey dem Gesange hingegen ist gewöhnlich die Höhe und die Länge der Töne schon so weit vorgeschrieben, dass nur noch die Verstärkung und einige Verlängerung, zum Behufe jener Auszeichnung übrig bleibt. Das Recitativ, als Uebergang der Sprachdeclamation zum Gesange, entlehnt von der Sprachdeclamation das Vorrecht des freyern Schaltens über die Länge der Töne, je nach dem Grade ihrer Bedeutung. Nach dem Gesange richtet sich hierin der Vortrag auf den musikalischen Instrumenten. So entsteht das, was wir in der Sprache und in der Musik Accent nennen. Der Accent ist also eine, den Ausdruck des geistigen Lebens befördernde, Auszeichnung der Töne und der Sprachlaute durch ihre verschiedene Höhe, Länge, Stärke und Aussprache. Seine Stellung und seine

richten sich zunächst entweder nach dem Grade des Inhalts, das heisst, nach dem Grade der Bedeutung, der Sylben, Wörter und Töne, oder blos nach den Regeln ihrer grammatischen Form, ohne unmittelbaren Bezug auf den Inhalt. Im ersten Falle darf er wohl wesentlich, im zweyten unwesentlich genannt werden. Wesentlich ist demnach der oratorische, unwesentlich der grammatische Sprach- und Musikaccent, mit Ausnahme des germanisch grammatischen Sprachaccents, welcher, wegen seines unmittelbaren Zusammenhanges mit dem Inhalte der Sylben, zu den wesentlichen zu rechnen ist.

Diess Alles zusammen genommen, gibt folgenden schematisch geordneten Inbegriff:

Accent nach jetzigen Begriffen.

Eine, den Ausdruck des geistigen Lebens befördernde Auszeichnung der Töne und der Sprachlaute durch ihre verschiedene Höhe, Länge, Stärke und Aussprache, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form.

Sprachaccent (Ton, Betonung). Auszeichnung der Sprachlaute durch Verstärkung, Verlängerung, mehr oder weniger offene Vocalenaussprache und Erhöhung oder Vertiefung der Stimme, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form.

Musikaccent. Auszeichnung der Töne durch Verstärkung und einige Verlängerung, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form.

Grammatischer Sprachaccent. Auszeichnung einzelner Sylben durch verstärktes, verlängertes, mit Erhöhung und Vertiefung der Stimme verbundenes Vortrag, oder bald mehr bald weniger offene Aussprache ihrer Vocalen, nach Maassgabe ihrer Bedeutung oder ihrer grammatischen Form.

Oratorischer Sprachaccent. Auszeichnung eines Wortes durch stärkere, längere und mit Erhöhung oder Vertiefung der Stimme verbundene Aussprache, nach Maassgabe seiner Bedeutung.

Grammatischer Musikaccent. Auszeichnung der Töne auf den sogenannten guten Tacttheilen durch Verstärkung und einige Verlängerung, nach Maassgabe der grammatischen Form.

Oratorischer Musikaccent. Auszeichnung der in einem Musiksatze besonders vorherrschenden Töne, durch Verstärkung und einige Verlängerung, nach Maassgabe ihrer Bedeutung.

Der grammatische und der oratorische Accent stehen in einem entgegengesetzten Verhältnisse von Gesetz und Freyheit. Der grammatische ist dem grammatischen Gesetze unterworfen. Wie er einmal angenommen wurde, so bleibt er für allemal festgestellt. Nicht so der oratorische. Hier waltet die Freyheit des Gemüths; denn vom Gemüthe geht er aus, entsprechend den Regungen desselben. Zwar betrifft er nicht blos die eigentlichen und näheren Gegenstände des Gemüths, sondern — in der Sprache — auch die des Verstandes. Aber auch an den entschiedensten Verstandesgegenständen nimmt das Gemüth mehr oder weniger Antheil, und wird dadurch verschiedentlich angeregt. Die Regungen des Gemüths haben einen besondern Einfluss auf die Athmungswerkzeuge, nämlich auf die Brust und deren obere und untere Nachbarschaft. Die Regungen des Gemüths erzeugen entsprechende Anregungen der Werkzeuge des Athems. Dadurch wird der Athem verschiedentlich bewegt, und sein Durchgang, namentlich die Kehle nebst den Sprachorganen, verschiedentlich gestaltet. So entstehen aus dem Conflicte des Athems mit der Kehle Töne, mit den Sprachorganen Sprachlaute, und zwar Töne und Sprachlaute von verhältnissmässiger Art, Stärke und Länge, je nach der Art und den Graden der Gemüthsregungen und nach Maassgabe der Individualität. Indem nun die vorherrschenden Momente der auszusprechenden Gedanken, Gefühle und Bestrebungen, nach dem Maasse ihres Vorherrschens, auch mit vornehmlicher Anregung der Athmungswerkzeuge verbunden sind, so entsteht dadurch im Sprechen eine verhältnissmässige Verstärkung, Verlängerung und Erhöhung oder Vertiefung. Und das ist es, was wir den oratorischen Sprachaccent nennen. So verschieden jene vorherrschenden Momente in ihren Arten und Graden, so verschieden auch dieser Accent. Daher die dem Seelenleben entsprechende Freyheit und Mannigfaltigkeit desselben. Auf ähnliche Art, wie im Sprechen, verhält sich der oratorische Accent auch im Gesange, nur mit dem Unterschiede, dass hier die Höhe und

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. **No. 50.** 1801.

Fortsetzung der Nachrichten über die neuesten musikalischen Angelegenheiten in Paris.

Anfang des Augusts.

Théatre de la Société olympique.

Geschichte der hiesigen Opéra Buffa.

Es ist ohngefähr ein halbes Jahrhundert, dafs eine sehr kleine Truppe Italiener, die in ihrem Vaterlande nicht viel besser als Strafsensänger waren, ihr Glück in Paris versuchte. Diese kleine Gesellschaft liefs uns eigentlich zuerst empfinden, was wahre Musik sey; mit ihr fangt sich eine neue Epoche unserer musikalischen Geschichte an. Einige Männer von Geist, Geschmack und Gefühl wurden durch die süfsen Melodien bezaubert; der grofse Haufe, an die traurigen Psalmodien Rameau's gewohnt, wufste gar nicht, wie ihm geschahe, als er diese Gesänge zu hören bekam, die ihm seine Gefühle auf eine Weise darstellten, wovon er bis dahin gar keine Idee gehabt hatte. Aber alle Mitglieder der königlichen musikalischen Akademie — Administratoren, Sänger, Komponisten, Musiker u. s. w., stellten sich an wie Kakus, da ihm Herkules Licht in seine Hohle brachte; sie stritten *pro aris et focis* mit solchem Eifer und solchem Erfolg, dafs die armen frohlichen Sänger wieder nach Italien geschickt wurden und die Pariser Oper ihren schwerfalligen Gang ganz ungehindert fortsetzen konnte. Diese Truppe hatte nur zwey wirklich gute Mitglieder: Manelli, ein mittelmafsiger Schauspieler, aber geschmackvoller Sänger; die Tonelli, eine allerliebste Schauspielerin und noch vorzuglichere Sängerin. Die Musik der Stücke, die sie gaben, war ohne Ansprache, ohne Geräusch und glanzende Passagen; aber alle Arien hatten einen dramatischen Charakter. Die Stücke waren weit kürzer, als jezt, und weniger wild; man fand darin immer wenigstens einige hübsch angelegte Scenen und wirklich komische Situationen. Man kann darüber urtheilen, wenn man an die *Serva Padrona* von Pergolesi denkt. Die Musik ist einfach, natürlich, ausdrucksvoll und mahlerisch; das Ganze macht nur Einen, und einen ganz bestimmten Eindruck; die Schätze der Harmonie sind nicht luxurios verschwendet und die prachtvollen Finale, worinn die heutigen Komponisten ihr Genie am meisten glänzen lassen, hatte man noch gar nicht. Man war vielmehr so natürlich, dafs man sich einbildete, es wäre lacherlich und abgeschmackt, eine grofse Musik zu der Unterhaltung mehrerer Personen zu setzen, die alle zusammen sprachen und denen man gemeiniglich nicht ein Wort verstunde; eine Musik, von der man nichts anders bestimmt sagen konnte, als dafs sie schwierig sey.

Etwa 30 Jahre nachher kamen andere italienische Bouffons zu uns. Die Gesellschaft war nur mittelmafsig. Jene hatten Stücke aus der frühern Schule des Durante aufgeführt (von Pergolesi, Galuppi, Jomelli u. s. w.): diese gaben Werke aus der spatern Schule dieses grofsen Meisters (von Paisiello, Piccini, Anfossi u. s. w.). Obgleich der Geschmack an Musik sich bis dahin um vieles weiter verbreitet hatte, so wurden doch auch diese Italiener wenig unterstützt. Ihre Kostbarkeit und die Oekonomie der Regierung vertrugen sich nicht zusammen; die Sache hatte bald wieder ein Ende. Eine dritte Gesellschaft von Bouffons und zwar die beste, die jemals nach Frankreich gekommen war, trat auf dem

Länge der Töne überhaupt strenger gemessen, und die des Accents in der Melodie selbst schon dermaassen angebracht wird, dass dem Vortrage nur noch die Verstärkung und einige Verlängerung, zur Vollendung des oratorischen Accents, übrig bleibt. Den Uebergang vom Sprechen zum Singen, hinsichtlich der freyern oder gemessenern Ausübung der Töne überhaupt, und des oratorischen Accents insbesondere, macht das Recitativ, zumal das Recitativo parlante. Nach dem Gesange richtet sich die Instrumentalmusik, wie ausserdem, so auch in Ansehung des oratorischen Accents.

Endlich noch einige Worte über die Rangstreitigkeiten des oratorischen und des grammatischen Accents. Mit Recht hat man die Frage aufgeworfen, wie der grammatische und der oratorische Accent, bey ihrem gegenseitigen Begegnen, sich zu einander verhalten, und welcher von beyden dem andern nachgeben müsse? Ich glaube, die Entscheidung dieser Frage liegt in dem Verhältnisse von Inhalt und Form, welches zwischen ihnen statt findet. Der oratorische geht immer aus dem Inhalte hervor; nicht so der grammatische. Dieser ist, wie wir oben gesehen haben, in der Musik, in der griechischen, lateinischen, in den romanischen, slavischen und morgenländischen Sprachen nur der Form angehörig, steht in sofern mit dem oratorischen in keinem nothwendigen Zusammenhange, und trifft daher, nach Zufall, entweder mit dem oratorischen zusammen oder nicht. Im ersten Falle wirken sie beyde mit vereinter Kraft, im zweyten muss der grammatische, als der unwesentliche, dem oratorischen, als dem wesentlichen, nachgeben, wenn er auch nicht ganz dadurch unterdrückt wird. In Germanischen dagegen kann dieser Zwiespalt der beyderley Sprachaccente und diese Schmälerung des grammatischen durch den oratorischen niemals vorkommen; denn da beruht der grammatische Accent mit dem oratorischen auf Einem Grunde, auf dem Inhalte, und muss daher mit der Hauptstärke des oratorischen nothwendig stets zusammentreffen.

Nachricht.

Berlin, den 14ten November. Im Gebiete der Tonkunst hat uns der verflossene Monat October zwey bedeutende Neuigkeiten, ein neues Oratorium, David, von C. G. Körner und Bernhard Klein, und eine neue grosse Oper: Andreas Hofer (Wilhelm Tell) von Rossini gebracht, und am 3ten d. M. hat auch die Aufführung des Oratoriums Pharao von Friedrich Schneider statt gefunden. In der That, für unsere an gediegenen Productionen arme Zeit ein seltener Reichthum, der uns zu lebhaftem Danke für die Spender solcher geistiger Genüsse verpflichtet.

Um bey vorgenannten ersten beyden Haupt-Werken geziemend verweilen zu können, berichten wir die übrigen musikalischen Leistungen nur in gedrängter Kürze und chronologischer Folge.

Am 2ten October liess sich der Kammer-Virtuos, Hr. Schalk, aus Parma, auf dem Bassethorne im Theater hören und erhielt Beyfall wegen seines schönen Tones und der zarten Behandlung des piano. Der Künstler reiste bald darauf nach St. Petersburg ab. Am 3ten gab Dem. Heinefetter die Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit eingelegten Variationen von Rode und einer Scene aus Auber's „Concert am Hofe." Am 6ten Fra Diavolo auf der königlichen Bühne. Diese Oper wird auch wöchentlich im Königsstädter Theater wiederholt. Am 8ten debütirten die beyden Tänzerinnen, Dem. Fanny und Therese Elsler aus Wien in dem Ballet: „Das Schweizer Milchmädchen," mit ausgezeichnetem Beyfalle. Besonders gefiel die Anmuth und Leichtigkeit der jüngern Künstlerin. Am 9ten musste Dem. Heinefetter zu dem ihr bewilligten Benefize eine Wiederholung des Barbier von Sevilla sich gefallen lassen, da Mad. Schultz nach der Probe von Weber's Euryanthe unpässlich geworden war, und diese, vielfältigem Missgeschicke ausgesetzte Oper abermals nicht gegeben werden konnte, da die Partie der Eglantine nicht doublirt ist. Dennoch war das grosse Opernhaus bey der Benefiz-Vorstellung der Dem. Heinefetter gefüllt, und der Beyfall allgemein. Dem ausgesprochenen Wunsche des „Hierbleiben's" konnte die anderweitig (man sagt, in Neapel) bereits verpflichtete Künstlerin nicht Genüge leisten. Mit Bedauern sahen wir diese, für unsere Oper sehr brauchbare Sängerin scheiden, deren hohe Forderungen zu erfüllen unmöglich war. Am 15ten gab die Königsstädter Bühne ein neues Singspiel zur Feyer des Geburtstages des Kronprinzen K. H., genannt: „König Branor's Schwerdt." Text von Blahetka, Musik von Léon de Saint Lubin, Concertmeister des Königsstädter Theaters, d. h. Dirigent bey der ersten

Violine. Die Dichtung dieser Zauber-Oper ist von der Art, dass wir nur darüber — schweigen können. Die Musik zeigte einen gewandten Instrumental-Componisten, welcher, mit dem Gesange und dramatischer Wirkung wohl nur theilweise vertraut, den Effect in der oft überladenen Orchester-Begleitung sucht, obgleich auch viele gelungene Stellen und kühne Modulationen den Harmoniker und geübten Musiker zeigten. Die Aufführung war höchst mittelmässig. Die Oper ist nicht wieder gegeben, da die Opposition des Publicums überwiegend war, was uns des Componisten wegen Leid thut.

Das königliche Theater gab an diesem Tage ein neues Trauerspiel: „Abdallah" von Heinrich Seidel, das sich mehr durch schöne Diction und Charakterzeichnung, als durch fortschreitende Handlung auszeichnet. Am 18ten zum erstenmale als Fest-Oper beym ersten öffentlichen Erscheinen des Prinzen Albrecht von Preussen mit seiner neu vermählten Gemahlin, der Prinzessin Mariane der Niederlande, welche am 16ten an der Seite Ihres fürstlichen Gemahls ihren feyerlichen Einzug in die hiesige Residenz gehalten hatte, Andreas Hofer, nach dem englischen Melodram von Planché, unter die Musik von Rossini's Wilhelm Tell untergelegt, und frey bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Weiter unten ein Mehres darüber. Am 20sten auf Befehl: Fra Diavolo. Am 22sten Andreas Hofer wiederholt.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

J. G. Werner's theoretisch practische Pianoforte-Schule nach dem Standpuncte unserer Zeit gänzlich umgearbeitet von Jul. Knorr. Erster Cursus des Lehrbuches der Musik. Dritte Auflage. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister, 1830. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Das Lehrbuch hat in seiner ersten Gestalt ausgebreiteten Beyfall gefunden; es verdient diesen durch die neue Umarbeitung noch mehr. Wenn die ersten Anfänge in der hier gegebenen Reihefolge nicht für alle Schüler zweckmässig sind: so ist das kein Tadel für das Buch. Es kann gar keine erste Methode geben, die für alle junge Leute, ohne dass der Lehrer geschickte Aenderungen anbringt etc., gleich passend ist. Was aber gegeben wird, ist an sich gut, besonders was den so wichtigen Artikel „Applicatur" anlangt, und hierin wieder besonders die Brechungen. Eben hierin fehlen sogar manche sonst recht fertige Klavierspieler, ja sogar nicht selten Componisten durch falsche Ueberschriften der Fingerordnung. Dass Manches auch in diesen Angaben mit unterläuft, was eben so gut auf andere Art bewerkstelligt wird, ist gewiss. Darin wähle Jeder, was ihm beliebt. In den Accordbrechungen aber straft sich willkürlicher Fingersatz, oder auch nur anderer, als der ganz richtig angezeigte, nur zu sehr. — Alle Tonleitern sind mit Noten genau angegeben. Recht gut. In solchen Dingen darf der Raum um eines Blattes willen nicht geschont werden: es ist eine schlechte Sparsamkeit. Die ersten Beyspiele sind überhaupt gut. Dass sie aber der Schüler nicht hinter einander fort, wie sie folgen, sondern nebenher, aber tüchtig lernen soll, versteht sich eigentlich von selbst. Sollten wir für Applicatur ein Muster angeben, so nennten wir Clementi, so weit er nämlich für unsere Zeit ausreicht. Als eine sehr zu beachtende Bemerkung heben wir S. 44 aus: „Was Uebungen im Eingreifen und Ueberschlagen der Hände betrifft, so findet man dazu in den Compositionen für's Pianoforte hinlängliche Gelegenheit. Hat aber der Schüler einen gewissen Grad der Fertigkeit erreicht, dann wird er durch ein aufmerksames und fleissiges Spielen der Studien von Cramer, Clementi, A. E. Müller, Al. Schmitt, Kalkbrenner, Herz, Moscheles u. A. (in beliebiger Ordnung durch einander geübt, damit die Manier nicht einseitig werde) bald zu höherer Ausbildung gelangen." S. 54 — 76 wird eine Anzahl vermischter Uebungsstücke geliefert, die gar nicht dazu bestimmt sind, ununterbrochen nach einander gespielt zu werden. Sie sind Ergänzungen, z. B. der Müller'schen etc. Die hier mitgetheilten sind demnach gar nicht sämmtlich für die ersten Anfänger, was wir um mancher Lehrer willen ausdrücklich anzeigen. Wir erwähnen bey dieser Gelegenheit wiederholt der leichten Stücke Bertini's, die wir mit diesem Lehrbuche bestens empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten December. Nº. 51. 1830.

Recensionen.

Geistliche Gesänge für die Alttstimme mit Begleitung des Pianoforte, comp. — — von Theodor Fröhlich. 4tes Werk. Berlin, bey Bethge. (Pr. 16 Gr.)

Man singt jetzt wieder am Klaviere auch geistliche Gesänge; man singt sie gern; Viele singen sie. Der sicherste Beweis hiervon ist, dass die Verleger deren nicht wenige drucken. Wer hätte noch vor zwanzig Jahren diess gedacht? Nun: wir wollen uns darüber freuen. Da gibt es aber Leute, welche uns zurufen: Ihr habt's nicht Ursache: es ist nichts als eine neue Mode! Man ist der bisher gewohnten Kost satt geworden: drum greift man zu dieser ungewohnten, blos als einem fremden haut-goût! Haben diese Leute Recht? Bey Einzelnen mögen sie's haben. Was kann man nicht von Menschen, Gutes oder Schlimmes, überhaupt sagen, das nicht bey Einzelnen zuträfe? Davon ist nicht die Rede. Haben aber die Leute Recht, wenn sie es so im Allgemeinen behaupten? Lieben Freunde: wer kann denn das Allgemeine wissen? und wer, der es nicht wissen kann, darf es denn behaupten, besonders wenn es ein so sehr Nachtheiliges, Herabwürdigendes ist? Sagt selbst: wer behorcht und beobachtet Alle, wer die Mehrzahl, wer auch nur Viele, in ihrem stillen Kämmerlein? oder gar im noch stillern Kämmerlein ihrer Herzen? Nein; es bleibt dabey: wir freuen uns darüber. Aber, fährt man fort zu rufen, so seht doch hin, wie die empfindsamen Damen und zarten Fräulein ihre geistlichen Gesänge auftischen — wo? in Theezirkeln, als Zwischen-Unterhaltung, und zwischen was für welcher! Hört doch hin, was für geistliche Gesänge sie am liebsten auftischen! solche, wie die ersten Nummern auch dieser Fröhlichschen Sammlung: hinschmachtende Seufzer, in einer Sprache, die der verrenktesten und abgeschmacktesten, welche nur jemals in verflossenen Jahrhunderten zum Vorscheine gekommen, nachgebildet ist! Seufzer, besonders an die Mutter Maria! und das nicht z. B. in Böhmen, in Oestreich, wo vielmehr dergleichen jetzt gar nicht erscheinen, sondern z. B., ja vorzüglich, hier, hier in — Berlin! Wir antworten: Ist dem Allem wirklich so: so können und wollen wir das freylich nicht preisen: aber diese eure Damen und Fräulein sind ja doch nur Einzelne. Doch solches Hin- und Herstreiten nimmt gewöhnlich kein Ende, ausser in der Erschöpfung —, nicht der Sache, sondern der Streiter, oder bis sich ihnen ein neuer Gegenstand des Streitens zeigt, mit dem es nun wieder von vorn angeht. Wir erleben es jetzt ja alle Täge, namentlich auch um Dinge, die mit unserm Gegenstande in einiger Verwandtschaft stehen. Um kürzer heraus zu kommen, wollen wir für den Augenblick mit den Gegnern annehmen — nicht aber, dass wir's zugäben — wir wollen annehmen, es sey so, wie sie sagen; es sey, die jetzige Liebe zu geistlichen Gesängen wirklich nur eine neue Mode: wir freuen uns doch, wenn auch mit gedämpfterer Freude; denn Alles und Jedes, was Mode werden soll, bis herunter zu neuen Kleidermoden und der Art, sie anzulegen, setzt doch gewiss voraus — erstens, dass man das Unzweckmässige oder sonst Unbefriedigende des Bisherigen erkennt und empfindet — wie ihr das selbst zugebt; zweytens, dass sich das Bedürfniss eines Zweckmässigern oder sonst Befriedigendern lebhaft gemeldet hat... „Aber ist denn das ein Zweckmässigeres? Ist es denn... Geduld! Wir sagen vorläufig nicht Ja, wir sagen nicht Nein; sondern wir fahren fort: Glaubt ihr denn nicht, dass von alle dem, was, wenn auch erst blos als Mode, mit Liebe erfasst, eine Zeit lang geübt und angewendet

wird, Etwas im Innern, Etwas als wahres und andauerndes Eigenthum zurück bleibt, und etwas Gutes, wenn nur wirklich Gutes darin ist? Und wollt ihr, könnt ihr behaupten, dass in den neuen oder altneuen geistlichen Gesängen unserer Tage, wenn wir sie in Gedanken zusammenfassen — dass darin nichts Gutes, nicht vieles Gute sey? Das könnt ihr nicht; und so werdet ihr es hoffentlich auch nicht wollen. Wir hören euch so eifrig und unermüdlich politisiren oder über Literatur kritisiren. Einer eurer Waidsprüche dabey, und gewiss keiner der schlechtesten, ist: Selbst nur Gutes herbey und es macht sich Bahn! Wohl! Aber bey unserm Gegenstande gilt der Spruch nicht? Warum nicht? Vielleicht, weil sich das Gute hier schon Bahn gemacht hat, und euch nur das Durchhauen, das Ausrotten, Freude macht? Nein; so thöricht seyd ihr wohl nicht. Ihr wollt nur Alles gleich fertig, so gereift und ausgekernt haben, wie man sich's leichtlich denken kann und wünscht. Das geht aber nicht, liebe Herren! Es geht nirgends, und auch nicht bey unserer Sache. Lernt Geduld. Man muss sie mit euch auch haben; und etwas viel! Ihr seht ein aufgerissenes, bestelltes Weizenfeld; ihr seht die Saat, die aufgegangen: da lauft ihr mit der Sichel herbey und wollt schon schneiden! „Aber es ist ja nicht reiner Weizen; es ist Unkraut darunter: das wollen wir nur heraus haben!“ Ja doch! Aber unter welchem Weizen ist nicht Unkraut? Kein Mensch kann das hindern, und nirgends! Darum — wie es dort heisst — lasset vor der Hand Beydes mit einander wachsen; den Weizen und das Unkraut! Ihr möchtet sonst mit dem Unkraute den Weizen ausraufen! Der Weizen überwächst das Unkraut; dann vertrocknet diess und verkrümelt sich bey der Ernte! — So lautet wenigstens unser Glaube, dem gemäss verfahren wir, und darum schliessen wir auch, wie wir begonnen haben: Wir freuen uns jener Erscheinung. — —

Wir wenden uns endlich zu diesen Gesängen selbst. Hrn. F.s Musik macht ihm — wenn auch in dem einen Stücke mehr, als in dem andern, Ehre. In jedem ist, was in dem Gedichte für die Empfindung liegt, richtig aufgefasst, nach seinen allgemeineren Hauptzügen dem Gesange zugetheilt, und in der mehr oder weniger reichen und ausgearbeiteten Begleitung wird es unterstützt, verstärkt oder auch in manchen bedeutenden Einzelnheiten weiter ausgemalt. Dass übrigens Gesänge eben dieser Art für eine Altstimme sich vorzüglich eignen und von ihr vorgetragen sich besonders gut ausnehmen, brauchen wir kaum anzumerken. Folgendes wird uns geboten. No. 1: Ave Maris stella! Das ist allerdings in der Art, wie sie sie oben der Gegner ausheckt: eine verrenkte, verwässerte, versüsselte Paraphrase des schönen, würdigen und innigen: Salve regina. Man höre die erste Strophe:

Meerstern, ich dich grüsse!
Gottes Mutter, süsse,
Maria!
Allzeit Jungfrau reine,
Himmelspfort' alleine:
Ave! ave! salve!

Wir wissen recht wohl, wer so gedichtet hat (der Componist hat die Dichter nirgends angegeben): aber Namen, auch berühmte, machen die Sache nicht besser. Die Musik ist gut, doch zählen wir das Stück auch in Hinsicht auf sie nicht zu den vorzüglicheren der Sammlung. No. 2: Sehnsucht nach dem heiligen Kreuze — von demselben Dichter und in derselben Weise. Hier hebt sich aber die Musik, melodisch und harmonisch, höher: doch sind uns einige Stücke der Folge, auch in Hinsicht auf sie, lieber. Dazu gehört schon No. 3, obschon das kürzeste Stück von allen: Maria bitt' für uns! Es ist eine wahrhaft edle Einfalt und viele Innigkeit in dieser Musik; und zwar in ihrer Melodie und Harmonie. No. 4 ist ein Psalm, oder heisst vielmehr einer. Er ist ziemlich in derselben Weise gedichtet. Die Musik ist kräftig und sehr nachdrücklich; ein durchgängig rühmenswürdiges Stück. No. 5 enthält Stellen des 130sten Psalms, wie er ist. Das ist zuverlässig die bessere Wahl. Was bieten überdiess die Psalmen, wie sie sind, nicht Alles dem Musiker dar, wenn er sie nur recht versteht und durchzufühlen vermag! Das Stück ist drey Seiten lang geworden, und da es sich ziemlich in einer und derselben Empfindung hält, so hat Hr. F., um Mannigfaltigkeit in die Musik zu bringen, den Mittelsatz mit gehendem Basse (wie man diess ehemals nannte) geschrieben. Das ist recht gut; und auch das ganze Stück recht gut: doch finden wir nur einzelne Stellen wahrhaft vorzüglich — z. B. „So du willst Sünde zurechnen“ u. s. w. den Ausgang: „dass man dich fürchte.“ Die kleinen verzierenden Figuren der Singstimme in alter, gewissermaassen Händel'scher Art, S. 9 oben und die Zeile darauf, tadeln wir nicht, obschon sie nachgeahmt sind. No. 6 enthält Stellen

aus dem herrlichen achten Psalm. Das Stück ist fünf Seiten lang; belebt und kräftig im Ganzen, den Textesworten nahe angepasst im Einzelnen, die Schreibart wohl gewählt und fest gehalten: Alles lobenswerth. — Diess möge genug seyn zur Empfehlung der kleinen Sammlung; zu ihrer Empfehlung nämlich an die, für welche Gesänge dieses Inhalts und dieser Art überhaupt Etwas sind. —

Geistliche Lieder von Novalis, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Theodor Fröhlich. 6tes Werk. Berlin, bey Bethge. (Pr. 14 Gr.)

Wer dieser Hr. F. ist, wissen wir nicht (der geachtete, öffentliche Musiklehrer in Würzburg heisst Joseph); dass er aber ein Mann von Geist und Seele, dabey ein ausgezeichneter Musiker sey — ein Componist vornehmlich, der seinen Dichter versteht, dessen melodische Erfindungen keinesweges gewöhnlich, oder blosse Nachklänge Anderer sind, dessen Harmonie stets gewählt und besonders in gesangmässiger Führung vierstimmiger Begleitung nicht selten trefflich sich auszunimmt, und dass er bey dem Bemühten neu zu seyn, einen reinen, aufs Edle gerichteten Geschmack nicht aufgibt: das lernen wir aus diesen sechs Liedern, und da sie, wenn auch sonst verschieden, in jenem übereinstimmend sind, lernen wir es mit Sicherheit kennen. Damit ist zugleich in der Kürze angegeben, was man sich von ihnen, diesen Liedern, versprechen kann und für welche Klassen von Freunden oder Freundinnen des Gesanges die Sammlung sich eignet. Nur wenige Anmerkungen über die einzelnen Nummern haben wir hinzuzusetzen. Keine einzige dieser Nummern ist ohne Gehalt und Werth. No. 1: „Fern in Osten wird es helle" — Schön! Nur die Rückkehr zur herrschenden Tonart, S. 2, Schluss, finden wir, zwar nicht etwa tadelhaft, aber für diese Ausbildung der Schreibart etwas zu schnell, und mag der Begleitende das Ritard. im letzten Tacte benutzen, um durch den Ausdruck vermittelnd einzutreten. No. 2: „Unter tausend frohen Stunden" — sehr gut, und besonders aus dem Mittelpuncte des Gedichtes für die Empfindung aufgefasst; was hier um so mehr zu loben ist, da mehre Einzelnheiten des Dichters in den drey ersten Strophen leicht davon hätten ableiten und zu einem schmerzlichern Ausdrucke in der Musik verführen können. No. 3: Wenn ich Ihn nur habe" — diess treffliche Lied Hardenbergs, in Geist und Sinn gleichsam die Quintessenz seines gesammten Innern, und in Sprache, Form und Haltung (bis etwa auf den „Himmelsknaben" der vierten Strophe, welcher, wie lieblich an sich, doch wohl ein wenig in's Tändelnde fällt) nach unserm Urtheile das vollendetste von allen Liedern, die wir ihm verdanken: dieses ist schwerer durch Musik zu erreichen, oder vielmehr zu erfüllen, als es scheinen mag. Es vereinigt mit der grössten Einfalt und liebevollen Innigkeit eine gewisse verborgene Grösse und stille Erhabenheit: diess mit jenem in Eins verbunden durch Töne befriedigend darzustellen, — das macht die Schwierigkeit. Die Musik des Hrn. F., wie die der besten früheren, uns bekannt gewordenen Compositionen (darunter auch die, wahrhaft auszeichnenswerthe und wenig bekannte der verstorbenen Louise Reichardt), hält sich an die beyden ersten Erfordernisse; und innerhalb dieser Gränzen ist sie sehr zu rühmen, besonders der Aufschwung gegen das Ende. No. 4: „Wenn Alle untreu werden" — ist in seiner Einfalt treu wieder gegeben worden: doch hätte sich ihm, dieser Einfalt unbeschadet, etwas mehr Nachdruck ertheilen lassen. No. 5: „Wenn in bangen, trüben Stunden" — schön und gut! Nur um die Mitte — Seite 10 unten und 11 oben — finden sich einige Wendungen des Gesanges, die zwar gut an sich, aber (so zu sagen) etwas redensartlich in der neuesten Musik geworden sind. No. 6: „Ich sehe dich in tausend Bildern" — in seiner edlen Einfalt und Würde, wie in seiner Herzensinnigkeit rühmenswürdig dargestellt.

Wir wünschen Hrn. F. Glück, diese Lieder hervorgebracht zu haben, und den Liedern selbst recht viele Sängerinnen: aber nur solche, die sie ohne Heucheley, aus innerer Herzenstheilnahme, und was das Musikalische betrifft, so wie es erforderlich ist, vortragen können und vortragen mögen. Steht es um das Erste, wie es soll, so wird sich's mit dem Zweyten bald finden, wenn nur die Sängerinnen bey guter und gebildeter Stimme die Töne fest zu halten und zu binden, die Gradationen von Schwach zu Stark, oder umgekehrt wohl abzumessen und fliessend, schwellend auszuführen vermögen. Die Lieder sind der königl. bayerschen Hofsängerin, Fräulein Schechner gewidmet. Diese, so weit wir sie zu kennen das Vergnügen haben,

wird sie musterhaft vortragen, und wir wünschten uns wohl Gelegenheit, sie von ihr zu hören.

Nachrichten.

Berlin (Beschluss). Am 25sten Oct. im Königsstädter Theater: Fiorella von Auber, neu einstudirt, zur Bewillkommnung des oben genannten Fürstlichen Paares, bey festlich erleuchtetem Hause und lebhafter Theilnahme des zahlreichen Publicums, welches auch am 18ten sowohl die Neuvermählten, als besonders den theuern König laut jubelnd, und mit Anstimmung des „Heil dir im Siegerkranz" begrüsst hatte. Am 24sten in Potsdam: Concert im Schauspielhause, gegeben von der jungen (zwölfjährigen) Klavierspielerin Caroline Beutler, welche sich durch Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag als eine talentvolle Schülerin ihres thätigen, geschickten Vaters zeigte und lauten Beyfall erhielt. Besonders gefiel in diesem Concerte auch ein, von den schönen Stimmen der Fräul. von Schätzel und Dem. Lehmann in der wirksamsten Uebereinstimmung ausgeführtes Duett aus Semiramis von Rossini, für Sopran und Alt. Die Ausbildung der letztgenannten jungen Sängerin von Talent ist ein Verdienst, das sich Hr. Beutler um die Bühne erworben hat. Dem. Caroline Beutler spielte sowohl Variationen für Piano und Violine von Mayseder, als eine vierhändige Sonate von Czerny mit ihrem väterlichen Lehrer geschmackvoll und fertig. Fräul. von Schätzel und Hr. Bader unterstützten die junge Concertgeberin, welche auch durch die huldreiche Anwesenheit Sr. Maj. des Königs ermuntert wurde. Am 26sten: „Der Hausirer" von Onslow und ein Tanz-Divertissement der Dem. Elsler. Am 27sten: Concert zum Besten des Friedrichastifts, in welchem sich vorbemerktes Duett aus Semiramis auf's neue, nächstdem ein Duo für Pianoforte und Violine, von Herz und Lafond, durch eleganten, höchst fertigen Vortrag der Herren Wörlitzer und Leopold Gans auszeichnete. Ein von dem Instrumentenmacher Reichenstein aus Gnadenfeld in Ober-Schlesien neu erfundenes Blas-Instrument, welches er „Tschiang" nennt, und auf welchem der Erfinder zwey Musikstücke ausführte, gefiel wegen seines sanften, angenehmen Tones, der durch Vibration von Metallstäben hervorgebracht werden soll. „Die Glocke" von Schiller, mit der Musik von Andreas Romberg, wollte nicht so lebhaft ansprechen, als in früherer Zeit. Allerdings eignet sich die technische Beschreibung des Glockengusses nicht für die musikalische Bearbeitung, obgleich einzelne, höchst lyrische Stellen in dem Gedichte hervortreten. Die Ausführung war gelungen.

Am 28sten gab Mad. Türrschmidt im Saale der Sing-Akademie das, für das letztere Musikfest des Elb-Vereins von Bernhard Klein componirte, und in Halle ausgeführte Oratorium: David, nach der musikalisch wirksamen Dichtung von C. G. Körner. Die sinnig aufgefasste, im ernsten Style treu durchgeführte musikalische Composition fand auch hier allgemeinen Beyfall. Besonders ist Würde und Erhabenheit der Haupt-Character dieses tief durchdachten und empfundenen Werkes, in welchem die Chöre durch gründliche Arbeit, kräftigen Ausdruck und Einheit der Haltung am meisten hervortreten. Unter den Solo-Partieen zeichnet sich Absalon (Tenor) und David (Bass) vorzüglich durch Characteristik und Wahrheit des Ausdrucks aus. Hr. Mantius, glücklich wieder hergestellt, sang den Absalon mit seiner klangvollen Brusttstimme, welche indess leider etwas von ihrem Schmelze durch die letzte Krankheit verloren zu haben scheint, höchst ansprechend. Der Rhythmus seiner ersten Arie in $\frac{4}{4}$ Tact ist von ganz eigenthümlicher, belebter Wirkung. David, dessen Part Hr. Devrient d. j. mit edel-würdevollem Vortrage ausführte, erscheint gleich Anfangs in einem Arioso unter Harfen- und Hörnerklang treffend bezeichnet. Seine Reue, wie seine kräftige Erhebung nach dem Abfalle des gegen ihn empörten Sohnes, ist im 2ten Theile des Oratoriums gelungen und wahr ausgedrückt. Tief ergreift sein Schmerz über den Tod des gefallenen Frevlers. Auch der Prophet Nathan und Joab sind für Alt- und Basstimmen zweckmässig behandelt. Mad. Thürschmidt und Hr. Reichard sangen beyde Stimmen mit vollkommen richtiger Auffassung der Charactere. Weniger bedeutend erscheinen die beyden Sopran-Partieen der Sulamith und Thirza, obgleich sehr melodisch und zart gehalten. Fräul. von Schätzel und ein Mitglied der Sing-Akademie führten solche, besonders erstere die Gesänge der Sulamith, mit Anmuth und Sicherheit aus. Erheiternd wirkt das letzte Arioso mit Chor: „Es wehen die Palmen des Sieges" etc. Die Total-Wirkung des Oratoriums wird durch Einförmigkeit der zu anhaltend düstern Handlung des zweyten Theils etwas geschwächt.

Auch hätte der schätzbare Componist die Instrumentalbegleitung, wenn gleich in der Einfachheit des ernsten Style, wohl noch etwas zeitgemässer bereichern und vervielfältigen können, wenn wir damit auch nicht den Wunsch einer Ueberladung von Blechinstrumenten und Modernisirung der Figuren aussprechen wollen. — Was die neue Oper „Andreas Hofer" anlangt, so hat es damit eine eigne Bewandniss. In London hat der Bearbeiter der Weber'schen Oper Oberon, Planché, die Tiroler Insurrection von 1809 zu einem grossen Spectakel-Melodram für die Bühne benutzt, wogegen an sich nichts zu erinnern wäre, wenn dieser zweyte Castil-Blaze nur nicht die unglückliche Idee gehabt hätte, die Musik einer ganz heterogenen, romantischen Oper, nämlich Rossini's Wilhelm Tell zu seinem Fabricate zu benutzen. Um nun die auffallendsten Effecte nicht aufzuopfern, hat sich die Composition Verlegungen, Auslassungen und Unterschiebung ähnlicher Situationen in der Handlung gefallen lassen müssen. Statt des Apfelschusses vom Kopfe des Sohnes in Tell, schiesst z. B. Hofer einen französischen Chasseur nieder, der seinen Knaben auf Befehl des Marschalls tödten will. Letzterer wird vom Pferde geschossen, um Gessler's Tod zu imitiren. Hr. Bishop soll das Verdienst (?) dieser Umgestaltung der Rossini'schen Musik haben. Ein eignes Schicksal, das Rossini gerade in seiner am meisten dramatisch gehaltenen Oper widerfährt! — Hier hatte nun der deutsche Bearbeiter noch neue Schwierigkeiten zu überwinden, indem er den Dialog ganz auslassen und eine grosse Oper mit Recitativen aus dem englischen Melodram und der französischen Oper zusammenstellen sollte. Wir müssen gestehen, dass sich der Herr Baron von Lichtenstein diesem kritischen Auftrage mit grosser Bühnenkenntniss und so viel als möglich ohne der Composition zu schaden, unterzogen hat. Dennoch aber liegt die nur theilweise Wirkung des „Andreas Hofer" in der Grund-Idee der unpassenden Umgestaltung. Eine gedrängte Analyse wird unser Urtheil rechtfertigen. Die Ouverture ist geblieben und macht lebhafte Wirkung, obgleich weder zu dem langen Violoncell-Solo, noch zu dem Galopp-Walzer des Schluss-Allegro's irgend eine Veranlassung in der Handlung ist. Der erste Chor ist unverändert; der junge Gemsenjäger singt die Romanze des Fischers, welche Hrn. Bader für das Falsett etwas zu unbequem liegt. No. 2 ist nun die spätere schöne Romanze der Mathilde (Bertha), welche Frāul. von Schätzel innig vortrug. No. 3 grosses Duett von Walther und Hofer. (Arnold und Tell.) Letztern singt Hr. Blume kräftig und stellt den patriotischen Tyroler treffend dar. Die folgenden Musikstücke des ersten Acts sind ziemlich unverändert dieselben geblieben. Statt Gessler erscheint der französische Marschall, eine höchst unbedeutende Figur. Als Geissel wird Bertha fortgeschleppt. Zweyter Act: Chor der Jäger und Hirten ist unverändert und von guter Wirkung. Statt des Duetts No. 10 in Wilhelm Tell von Mathilde und Arnold ist hier das höchst characteristische Terzett No. 11 von Tell, Arnold und Walther Fürst (hier Hofer, Walter und der Kapuziner Haspinger) benutzt. Es folgen nun ganz fremdartige Scenen im französischen Bivouac mit stückweiser Benutzung der Rossini'schen Musik; demnächst das frühere grosse Duett von Arnold und Mathilde, hier von Walter und Josephine Negretti gesungen. Das Finale, die Zusammenkunft der verbündeten Tyroler auf dem Brenner, ist nun der Rütli-Scene in Tell treu und mit vielem Effecte nachgebildet. Der Schwur und der Aufruf: „Zu den Waffen" ist von ergreifender Wirkung und wurde sehr gelungen ausgeführt. Der dritte Act weicht ganz von der Oper Tell ab und stellt die Vertheidigung der Tyroler im Pusterthale in Handlung dar. Felsenstücke werden auf die Feinde herabgerollt, welche dann die Anhöhen erstürmen. Pelotonfeuer, Tumult und Pulverdampf hebt alle ästhetische Wirkung auf und macht die Bühne zum wilden Tummelplatze. Hofer wird gefangen genommen, auch sein Sohn; der letztere soll gar getödtet werden, als Walther vom Felsen herab den feindlichen Anführer niederschiesst und die Tyroler die Feinde in die Flucht schlagen.

Der vierte Act beginnt mit der schönen Scene der Mathilde No. 13 in Tell, der sich das Duett von Walther und Bertha mit musikalischer Wirkung anschliesst. Nun stellt die Scene den Marktplatz zu Inspruck dar. Die hier ganz localen Tyroler Tänze und Gesänge erheitern ungemein, und selbst die Geschwister Rainer aus dem Zillerthale werden repräsentirt. Noch einmal Tumult und Allarm. Die französischen Lanciers fliehen. Kanonen werden aufgefahren. Da erschallt der Ruf: „Friede!" und die österreichischen Truppen defiliren unter einem langen Parade-Marsche über die Bühne. Hofer erhält ein Ehrenzeichen und die Oper ist aus. Leider verlieren wir den schönen

Schluss-Chor in Tell, wie mehre werthvolle Musikstücke, welche freylich die Dauer der Vorstellung, die bereits vier Stunden währt, über die Gebühr ausdehnen würden. — Dass, der trefflichen Scenerie, effectvollen Musik und guten Darstellung ungeachtet, von Andreas Hofer nur erst drey Vorstellungen statt gefunden haben, zeigt den Mangel einer Total-Wirkung. — Mad. Seidler ist am 30sten October in Auber's „Braut," wie auch Hr. Hoffmann, nach längerer Abwesenheit wieder aufgetreten. Das ganze Kassen-Interesse beruht jetzt auf den Tanz-Vorstellungen der beyden Dem. Elsler, da nur bey diesen das grosse Opernhaus gefüllt ist. Jetzt wird ein neues Ballet: „Ottavio Binelli" mit grossem Aufwande einstudirt, und diesem hat vorläufig die bereits einstudirte und probirte Oper Alfred wieder weichen müssen, um so mehr als darin kein eigentliches Ballet, sondern nur Pantomime und Waffentanz anzubringen ist. Mad. Devrient-Schröder wird auf mehre Gastrollen hier erwartet. Der Tenorist, Hr. Rosner, vom Theater zu Amsterdam, gastirt hier gleichfalls. Mad. Milder hält sich gegenwärtig hier auf und wird in einem Concerte in der Sing-Akademie Bruchstücke aus Händel's Messias und Gluck's Alceste aufführen lassen. Die Klavier-Virtuosin, Fräul. von Belleville, hat durch ihren fertigen, geschmackvollen Vortrag lebhaften Beyfall erworben. Möser's Quartett- und Symphonie-Soiréen sind wieder eröffnet. Ueber diess Alles das Nähere im November-Berichte.

Prag. Musik. Die letzte musikalische Novität unserer Bühne ist „*die Braut*," komische Oper in drey Acten von Scribe; Musik von Auber, die sich aber wohl schwerlich so lange und so glänzend auf unserm Repertoire erhalten dürfte, als die „Stumme von Portici." Die Musik — in den ersten Nummern nicht ohne Anklänge aus dem Schnee u. s. w. — hat einige recht angenehme Stücke; doch entsteht durch den Umstand, dass das männliche Personale blos aus einem Bariton und zwey Tenoren besteht, eine grosse Monotonie; dazu fordert die epigrammatisch auf die Spitze gestellte Handlung so ausgezeichnete Schauspieler, die man in solcher Anzahl wohl bey wenigen deutschen Bühnen finden dürfte — hier wenigstens nicht — und wenn man die Sache beym Lichte betrachtet, so stand von unserm Personale Niemand auf seinem Platze. Mad. Podhorsky ist „eine Künstlerin, die viel grösseren Aufgaben im Gesange gewachsen ist; aber Henriette will, wenn sie interessiren soll, eine gewandte naive Schauspielerin zur Repräsentantin haben. Mad. Allram spielte die Mad. Cravate sehr brav, ist aber der Singpartie durchaus nicht gewachsen. Die Herren Irschka (Obrist) und Klein (Fritz) haben viel zu wenig Darstellungsgabe, letzterer auch viel zu wenig Stimme: auch Hr. Podhorsky (Faldorf) erschien nicht in günstigem Lichte, und die Oper sprach sehr wenig an.

Die Musik zu der Wiener parodirenden Posse: „Juler! (!) die Putzmacherin" wird sich gewiss auf jeder Wachtparade oder beym Zapfenstreiche recht gut ausnehmen. Sonst ist nicht viel davon zu sagen. „Die Wiener in Berlin" haben hier gar nicht angesprochen, und die Wahl der Lieder (wenn nicht hier Tausch oder Auslassungen vorgegangen) dürften im Ganzen nicht sehr lobenswerth genannt werden.

Noch trauriger sind die Musikstücke zu der Posse: „Wenzel! noch ein Wenzel! und wieder ein Wenzel, oder: Welcher ist der Rechte?" (nach dem hübschen Lustspiele: „Der Bürgermeister von Sardam" verarbeitet) von Skraup, der doch endlich das Componiren aufgeben sollte, da es ihm leider an allem Talente dazu mangelt. „Fortunats Abenteuer zu Wasser und zu Lande" haben einige recht artige Nummern.

Ein paar OpernGäste, die Dalles Gned vom Pesther Theater fanden eine sehr günstige Aufnahme, die sie um so mehr verdienten, als es den Anschein hat, dass ihnen bisher nur wenig systematischer Unterricht zu Theil geworden, und diese reich begabten Naturalistinnen gleichwohl durch eigenen Fleiss und Eifer sehr lobenswerthe Fortschritte gemacht haben. Die ältere Dem. Louise Gned erschien zuerst als Desdemona im Otello, und gab dann noch die Agathe im Freyschütz, Donna Anna im Don Juan, Prinzessin von Navarra im Johann von Paris, Rezia im Oberon, Amenaide im Tancred, Anna in der weissen Frau u. s. w. Sie besitzt eine schöne Brust-stimme von grossem Umfange und ungeheurer Kraftfülle, die bey sorgsamer Pflege ihr einst einen hohen Rang unter den deutschen Sängerinnen anweisen dürfte. Wie wenig sie noch Gewalt über dieselbe hat, zeigte sich vorzüglich in der schwierigen Partie der Donna Anna; am vortheilhaftesten erschien sie als Agathe, in welcher ihre schöne Naturgabe vollen Spielraum hat sich zu entfalten, und hier war auch ihr Spiel recht erfreulich und herzlich.

Ihre jüngere Schwester Dem. Nina Gned hat weder eine so starke noch so klangreiche Stimme, daher war es ihr leichter, sich durch fleissige Uebung eine Volubilität der Kehle anzueignen, die selbst zu den schwierigen Variationen von Rode, (womit die Regina del canto so viele Sängerinnen angesteckt hat) so ziemlich ausreichte, obschon ich alle jungen Sängerinnen vor diesem Genre warnen möchte, welches — davon abgesehen, dass die Stimme dabey Nebensache ist, und selbes nur ältere Sängerinnen erwählen sollten, welche darin durch Kunstfertigkeit am leichtesten die Verheerungen der Zeit in ihrer Stimme verbergen und ersetzen können — mit einer ungemeinen Genialität behandelt werden muss, wenn es mehr seyn soll, als die Herablassung der Menschenstimme unter das Instrument, welches sie nachzuahmen strebt. Wir sahen sie als Rosine im Barbier — ihre beste Rolle — Aennchen, Zerline, Page Olivier, Tancred, Jenny u. s. w., und wenn diese gleich jener, für ihr Alter schon recht viel leistet, und bey guter Lehre und fleissigem Studium, noch mehr für die Folge verspricht, so müssen wir sie insbesondere auf eine sehr überladene Declamation und Action aufmerksam machen, die mitunter an die grelle Manier kleiner Bühnen erinnert, und die sie sorgsam überwinden muss. Beyde Schwestern sind für unsere Bühne engagirt, und dürften helfen, das Repertoire unserer Oper sehr zu erweitern, welches jetzt äusserst beschränkt war.

Dem. Hähnel, Hof-Opernsängerin aus Wien, welche als Gast den „Tancred" (zweymal), Rosine im „Barbier", Sextus im „Titus" und Röschen in der „schönen Müllerin" (ebenfalls wiederholt) gab, besitzt eine sehr schöne und kräftige Contre-Altstimme, die sie kunstreich und geschmackvoll ausgebildet hat und, wie Tancred und Rosine bezeugen, die grossen Muster einer Pasta und Fodor nicht ohne Nutzen gehört hat. Ihr fehlt nur die Festigkeit und Zuversicht, welche vieljährige Uebung auf den verhängnissvollen Bretern gibt, und es ist ihr ein Engagement zu wünschen, in welchem sie viel Beschäftigung findet, um diesen Mangel nachzuholen. Röschen und Sextus waren schwächere Leistungen, sowohl von dem Gaste, als in Bezug auf unser Opernpersonale. Zumal wollten die älteren Theaterbesucher, welche die Molinara noch von einer Perini, einem Ponziani, Bassi, Baglioni, Campi u. s. w. darstellen sahen, und — hörten, über den Notar und den Verwalter in Verzweiflung gerathen, und Titus lieferte einen neuen Beweis, dass unsere jüngeren Sänger und Sängerinnen blos für das Rossini'sche Genre gebildet — um nicht zu sagen abgerichtet, wie einer unserer Literatoren sich etwas unartig auszudrücken pflegt — nicht mehr im Stande sind, Mozart'sche Musik vorzutragen. Titus und Publius — des Annius! und der Servilia!! gar nicht zu gedenken — waren sprechende Beyspiele dafür, und wenn Mad. Podhorsky vielleicht noch am ersten für diess Genre taugt, so fehlt es doch an Kraft und Leidenschaftlichkeit für die Vitellia, und mit Leidwesen bemerkten wir in der Arie: „Non più de' fiori etc." dass ihre schönen, metallreichen, tieferen Chorden fast ganz verloren sind.

Hr. Schmuckert, Manheimer Hofsänger, gastirte als George in der „weissen Frau, Max in Weber's „Freyschütz und Johann von Paris" und fand in der ersten Partie ziemlich lebhafte Theilnahme, die aber von einer Rolle zur andern abnahm, und endlich auf Null herabsank.

Zwey kleine Violinspieler, Ernst und Eduard Eichhorn haben die Theilnahme des musikalischen Publicums in vier Concerten im höchsten Grade in Anspruch genommen. Der ältere achtjährige Knabe zeichnet sich in der That durch eine Bogenführung und Präcision aus, die weit über seine Jahre geht, und, wie er, besitzt auch sein sechsjähriger Bruder eine bewundernswürdige Reinheit der Intonation. Wenn es wahr ist, dass diese Virtuosen en miniature das Flageolet nicht früher als von Paganini hörten, so ist das ein Beweis von der soliden Bildungsweise ihres Vaters, welcher derley Spielereyen ganz überging, um sie erst das Nothwendige zu lehren. Wir erhielten im ersten Concerte Variationen von Mayseder — eine seiner schwächsten Compositionen — von dem ältern, und dann Variationen für zwey Violinen von beyden Brüdern vorgetragen. Im zweyten eine Polonaise von Mayseder, und abermals Doppel-Variationen. Im dritten Concerte hörten wir auch den Vater, Sachsen-Gotha'schen Hofmusicus, auf dem Bashorne — einem gar sonderbaren Instrumente — das er mit ziemlicher Fertigkeit behandelt. Ernst Eichhorn trug Variationen von Rode vor, in denen er zwar dieselben lobenswerthen Eigenschaften, wie in den früheren Tonstücken, an den Tag legte, doch zeigte es sich deutlich, dass Rode's Composition mehr Ausdruck als den des talentvollsten Kindes, mehr Ton als den einer — Kindergeige verlangt. Noch

merkbarer wurde diess im vierten Concerte, wo der ältere Knabe ein Concert von Rode spielte.

Kurze Anzeigen.

Prémier Rondino pour le Pianoforte sur les Thémes favoris de l'Opéra: Le Siege de Corinthe, comp. — — par Constantin Holland. Breslau, Leuckart. (Pr. 8 Gr.)

Was diess kleine Stück zu einem Rondo machen soll, das wissen wir nicht; denn es hat nicht die Gestaltung und Ausbildung eines solchen. Es ist nun so 'was überhaupt, das sich spielen und hören lässt, aus einigen Rossini'schen Melodieen jener Oper zusammengesetzt. Aber diese Melodieen sind hübsch; besonders ist es die marschmässige. Die Harmonie ist öfters, z. B. gleich vom Anfange, picant: bringt aber auch mitunter verzweifelte Accorde, Durch- und Uebergänge an's Tageslicht. Der Maestro macht sich's bekanntlich damit bequem, und wie er es in seinen hoch aufgethürmten Partituren zu stellen versteht, schleicht es auch oder kreischt es mit durch: aber in einem skelettirenden Klavier-Auszuge hätte es nicht so nackt wieder hingeschrieben, sondern abgeändert werden sollen. Doch die Damen und Herren, welche sich mit solchen Sächelchen die Zeit vertreiben, bekümmern sich um all dergleichen nicht im Geringsten. Gefallen kann ihnen übrigens das kleine Ding. Es ist auch leicht zu spielen.

Scherzo, Variazioni e Fantasia sopra un tema originale per Fortepiano composta da Francesco Pollini. Op. 56. Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. Pr. 16 Gr.

Ein angemessen durchgeführtes Scherzo leitet in ein ansprechendes, sehr vollgriffiges Thema Maestoso, weit gearbeiteter, als man es an italienischer Musik seit längerer Zeit gewohnt ist. Die erste ganz einfache Variation weiss die Aufmerksamkeit schon zu steigern, die in der zweyten angestrengter wird durch eigenthümliche und häkliche Schwierigkeit, die sich in den folgenden nur noch vermehrt. Ueberhaupt gehört das mit Fleiss geschriebene Werk zu denen, die dem Vortragenden mancherley Unbequemes bieten; dahin gehört vornämlich der Anschlag einer Taste, die von der andern Hand ausgehalten werden soll, mancherley ungewöhnliche Sprünge und ungemeine Handspannungen. Das Stück verlangt durchaus eine grosse Hand. Nach der vierten, meist dreystimmig und gebunden gehaltenen Veränderung bildet sich die verlängerte fünfte zu einer Art Fantasie, welches Alles tüchtige Uebung auch selbst von guten Spielern fordert, wenn es genau und charactervoll wieder gegeben werden soll. Wer es spielt, wie es der Componist verlangt, verdient grosses Lob. Der Druck ist vortrefflich.

Duo concertant sur des airs montagnards suisses, composé pour Violon et Violoncelle par les frères Bohrer; à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Die Duetten der Gebrüder Bohrer sind so bekannt und beliebt, dass wir nur die Versicherung zu Gunsten dieses neuen Werkchens auszusprechen haben: Für beyde Instrumente ist gleichmässig gesorgt, für gefällig und unterhaltenden Wechsel ebenfalls; es reiht sich also empfehlenswerth an seine Vorgänger. Die Ausstattung ist gut, wie hier gewöhnlich.

Ça ira! ça ira! en forme d'Ecossaise composé pour le Pianoforte à 4 mains par C. Götze. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

No. 2. Fantasie über die Marseiller Hymne von Rouget de Lisle für das Pianoforte zu vier Händen, componirt von C. Götze. (Eigenth. der Verl.) Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Ein paar sehr artige, zeitgemässe Kleinigkeiten, die durchaus keine Schwierigkeiten bieten und daher viele Freunde finden werden. Man wird eine erwünschte Unterhaltung mehr an ihnen haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Theater auf, das man damals das Theater des *Monsieur* nannte (jetzt *De la rue faydeau*) kurz vor der Revolution. Die Sänger Mandini, Raffanelli, Viganoni, Rovedino, Mengiazo, Morelli; die Sängerinnen Balletti und Morichelli waren die vorzüglichsten. Sie machten sehr viel Glück und würden sich vortheilhaft erhalten haben, wenn sie zu einer günstigern Zeit angekommen wären. Aber der Sturm der Revolution übertönte die sanften italienischen Gesänge allzulaut und auch die französische Politik trug mit bey, den Italienern wieder ein Ende zu machen.

Endlich sind glücklichere Zeiten für uns gekommen. Ruhe, Sicherheit und Vertrauen stimmen wieder zum Vergnügen; der Enthusiasmus für Musik, die Wuth für Schauspiele aller Art sind auf's höchste gekommen; aber die italienischen Sänger haben den Reiz der Neuheit verlohren, seit Franzosen sich wie sie für den Gesang gebildet haben. Die aufserordentlichen Fortschritte, die man in Frankreich in der Singekunst gemacht hat, können uns unmöglich geneigt machen, Ausländer, die denn doch nichts ganz aufserordentliches haben, anzustaunen. Männer wie Garat, Lays, (bey der grofsen Oper), wie Martin und Elleviou (bey der komischen Oper) müssen allerdings den Lazzarini und Cicerelli gefährlich werden! und Damen, wie Walbonne, Scio, Philis auf dem Theater *de faydeau* und der komischen Oper, bilden allerdings eine wichtige Opposition gegen die Strinasacchi und Parlamagni. Die Schuler sind Meister geworden und die Italiener kommen jezt zu spät.

Das Haus der *Société olympique* ist elegant, reich verziert und im glänzendsten Geschmack. Es ist erleuchtet wie ein Ballsaal. Sein kleiner Zirkel scheint für eine mafsige Anzahl auserlesener Männer und Frauen aufgespart zu seyn. Es ist weniger ein Theater für das Publikum, als ein prachtiger Saal für die auserlesenste Gesellschaft. Es ist himmelblau gemahlt. Was für ein schönes Schau piel mufste diese kleine Kapelle der Tonkunst darbieten, wenn die Zirkel mit jungen glanzenden Schonheiten angefullt wären, die sich wie Sterne auf dem azurnen Grund ausnehmen würden, indefs himmlische Gesänge aus dem Heiligthum selbst herüber tonten! Aber die Wirklichkeit bleibt weit hinter diesem Traume zurück. Die erste Idee der Unternehmer war gewesen, die Pforten dieses Himmelreichs nur den Reichen aufzuschliefsen. Sie glaubten ihre schone Musik nicht hoch genug anschlagen zu konnen. Wir wissen nicht, ob sie unsre Borsen oder ihre Musik zu hoch taxirt hatten; aber obschon es in Paris an Midassen gar nicht fehlt, so haben diese doch nicht Lust, ihr Gold für Töne wegzugeben. *Die* Zuhörer, deren Geschmack in baarer Münze besteht und deren Ohren mehr lang als fein gebildet sind, haben eine so grofse Uebung im Rechnen, dafs sie dieses auch bey ihren Vergnügungen nicht lassen konnen.

Vielleicht gereicht es dem Luxus dieser Hauptstadt zur Schande, dafs der ungewöhnliche Preis der Platze (er war 15 Livres, man hat ihn hernach auf die Hallte herabsetzen mussen) eines neuen Theaters nicht, wie man gehofft hatte, ein Tummelplatz für die Eitelkeit und der Gegenstand einer vornehmen Nacheiferung wurde; denn darauf hatten die Unternehmer sehr stark gerechnet! Wer hatte es ihnen voraus sagen mogen, dafs es in Paris, und zwar unter unsern jetzigen Reichen, so viel Beurtheilung, Ordnung und Oekonomie gabe? Wir sind in Gefahr, im Auslande unsern alten Ruhm zu verlieren. Man wird sagen, dafs wir, sehr verschieden von unsern Nachbarn, den grofsmuthigen Englandern, Kunstler besser zu beurtheilen als zu bezahlen wissen und dafs wir weniger Gold haben als Geschmack. Bescheidenheit und Ordnungsliebe, die man sonst an unsern neuen Reichen nicht ruhmen kann, traten also gegen die Spekulationen der Unternehmer auf. Diese Herren setzten den Preis um die Hallte herunter, konnten aber den üblen Eindruck, den ihre vormaligen übertriebenen Forderungen gemacht hatten, nicht ganz vernichten. Die komische Oper ist zuganglicher geworden und hat sich zur Popularitat bequemt, und doch will man sich nicht hereindrangen. Freylich ist beym Beschneiden des Preises auch

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten December. No. 52. 1830.

Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. Von J. A. Gleichmann.

Zweyte Abtheilung.

Die Musik als Wissenschaft immer fester zu begründen, ist fortwährend die angelegentliche Sorge der Theoretiker; sie sind eifrig bemüht, die Regeln derselben immer mehr fest zu stellen und aus Grundsätzen, welche die Natur an die Hand gibt, herzuleiten.

Ein Beweis hiervon ist unter Anderm auch die „Bemerkung zu dem Berichte der Berliner allgem. mus. Zeitung u. s. w.“ welche sich im Jahrg. 1828, No. 12, dieser Zeitung befindet. Es ist dort die Rede von einer Entdeckung der terzenweisen Verbindung der Töne zu Accorden, und man ist in Zweifel, ob nicht, in Ansehung des ersten Gebrauchs dieser Verbindungen, ein Irrthum herrsche. In Bezug auf jenen Aufsatz, möchten folgende Bemerkungen nicht am unrechten Platze seyn.

Abgesehen davon, dass diese Herleitung der Accorde, als zu wenig in der Natur begründet, mehr als ein mechanisches Hülfsmittel, die Dissonanzen zu finden, angesehen werden muss: so waltet hier allerdings ein Irrthum ob, denn weder Hr. *Dr.* Breidenstein, noch J. G. Portmann *) ist Entdecker dieser Lehre, sondern diess ist J. B. Rameau, dessen Tonsystem bekanntlich von mehren Theoretikern angenommen, von anderen verworfen, von einigen verbessert, überhaupt aber in früherer Zeit viel besprochen worden ist. Der von ihm erfundene Terzenbau, obgleich viel angefochten, war dennoch nicht ganz ohne Grund. Er setzte nämlich erst dem verminderten Dreyklange, dann einigen Septimen-, Nonen- und Undecimen-Accorden ihren, wie es schien, mangelnden Grundton unter, und dadurch gestaltete sich sein Bau. Es wird ihm daher, wie billig, das Verdienst zugestanden, der Erste gewesen zu seyn, welcher ein geordnetes System der Tonkunst aufgestellt, namentlich auch die Verwechselungen der Grundaccorde eingeführt hat, die jetzt noch überall beybehalten werden. Ihm ist unter Andern auch schon H. Ch. Koch, in seinem Werke: „Versuch einer Anleitung zur Composition, Rudolstadt, 1782,“ zum Theil gefolgt. Auch er leitet die dissonirenden Verbindungen der Töne, und zwar auf eine noch etwas begründetere Weise, ebenfalls durch Hinzufügung von Terzen, ab.

J. G. Portmann führt zwar in dem beregten Werke ebenfalls einen Terzenbau nach seiner eigenen Weise auf, aber ohne sich auf seine Vorgänger zu berufen, die er nicht gekannt zu haben scheint. Er nimmt an, dass sein Terzenbau, wie jedes Ding, seine zwey Seiten hat, eine consonirende und eine dissonirende. Ueber das Werk selbst befindet sich eine ausführliche Recension im ersten Jahrgange dieser Zeitung, No. 29, worin erwiesen wird, es enthalte so viele Irrthümer, offenbare Widersprüche und falsche Erklärungen, dass es Anfängern nicht empfohlen werden könne.

Wie man aus dem erwähnten Aufsatze sieht, so kommt auch in der neuesten Zeit diese Methode, die Dissonanzen zu finden, wieder in Anwendung. Nur weicht sie insofern von der ältern ab, dass die Terzen dem Dreyklange obenan gesetzt werden, während sie bey der ältern, aus guten Gründen, untenan gesetzt wurden. Am Ende kommt aber doch bey beyden Arten dasselbe Resultat heraus;

*) Von Hrn. Prof. *Dr.* Breidenstein selbst wissen wir nun zuverlässig, dass er diess nie behauptete; Portmann aber baute ein ihm eigenthümliches System auf den Terzenbau, das als eines Teutschen bey guter Gelegenheit wieder in das Gedächtniss gerufen werden sollte. Die Widerlegung jener unrichtigen Angabe war nur eine Bemerkung, nicht eine Abhandlung, die wir hier dem geehrten Verf. mit Vergnügen verdanken. *Die Redact.*

es scheint überdem für die neuere Methode noch weniger Grund vorhanden zu seyn, als für die ältere.

Wollte man diese Methode überhaupt aber eine Entdeckung nennen, so würde schon Rameau als Entdecker genannt werden müssen. Allein man wird weder diesem, noch seinen Nachfolgern einen solchen Namen zugestehen können, da die Sache selbst keine Entdeckung, sondern eine blose Erfindung ist, die, nicht in der Natur der Tonverhältnisse begründet, genau betrachtet blos darauf beruht, dass die Intervallen des Dreyklangs nicht allemal gegen einander die Terzenlage haben, sondern dass bey dessen Veränderungen auch eine Quart vorkommt, z. B. c, e, g — c, e, g. Fährt man aber fort, Terzen aneinander zu reihen, so trifft man natürlicher Weise auf Töne, die neben den Intervallen des Dreyklangs liegen, also Dissonanzen und eigentlich die Vorhalte dieser Intervallen sind, nämlich: c, e, g — h, d, f, a.

Wenn es nun überhaupt Schwierigkeiten für den Anfänger hätte, die Dissonanzen zu finden, so könnte dieses Verfahren, wie schon oben bemerkt wurde, ein Hülfsmittel werden, ihn darauf hinzuleiten. Aber diese Schwierigkeiten sind keinesweges vorhanden; denn jeder Anfänger wird, wenn ihm bekannt gemacht worden ist, was musikalische Intervallen sind und wie sie heissen, dieselben ohne Mühe finden können. Für ihn ist es genug, wenn er die Accorde kennt, wenn er sie auch nicht vorher auf eine künstliche Weise erschaffen hat.

Man wird daher ruhig bey dem stehen bleiben können, was anerkannt gute Theoretiker festgesetzt haben, und was auch schon Koch in seinem musikalischen Lexicon für das Beste hält. Er sagt daselbst pag. 106, in Ansehung des Gebrauches der Accorde stimmten alle gute Tonsetzer und Theoristen überein; nur in Ansehung ihrer Herleitung, oder in der Art, wie man angehende Tonsetzer damit bekannt mache, seyen Verschiedenheiten herrschend, und diese liessen sich auf drey Hauptarten zurückführen. Die erste sey diejenige, bey welcher der Lehrer die verschiedenen Arten der Accorde vorträgt, ohne dabey auf einen systematischen Zusammenhang derselben Rücksicht zu nehmen. Nebst mehren Anderen habe sich C. P. E. Bach dieser Art bedient. Die zweyte Art sey die des Rameau. Der Grundsatz, nach welchem dieser die Stammaccorde, die aus übereinander gesetzten Terzen beständen, erbaue, sey die Sympathie der Töne u. s. w. Die dritte Darstellungsart der Accorde sey diejenige, die er in dem angeführten Werke vorgetragen habe, und bey welcher man nur die beyden ersten Stammaccorde des Rameau'schen Systems mit ihren Umkehrungen beybehalte, die übrigen dissonirenden Sätze hingegen als Aufhaltungen einer oder mehrer Noten aus den vorhergehenden Accorden erkläre. Mit dieser Art hielt es auch Kirnberger und mehre Andere nach ihm.

Der gründliche Chladni verwirft die Herleitung der Grundsätze der Harmonie von den mitklingenden Tönen einer Saite und behauptet: es müsse vielmehr dasjenige, woraus man diese Theorie herleiten wolle, allen klingenden Körpern ohne Ausnahme und ohne Rücksicht, ob man mehr oder weniger Gebrauch von ihnen macht, gemeinschaftlich zukommen, und hat bewiesen, dass mehre andere klingende Körper ganz andere mitklingende Töne, als die Saite, hören lassen. (Dessen Akustik § 185.)

Ob nun gleich sich dagegen noch einwenden lässt, dass diejenigen klingenden Körper, welche andere mitklingende Töne, als die Saite geben, gewöhnlich aus sehr ungleichen, oft unverhältnissmässigen Theilen bestehen (wie z. B. die Glocke, die nur des einzuhängenden Klöppels wegen ihre gebräuchliche, in allen Theilen ungleiche Gestalt erhalten hat), und darin der Grund ihrer ganz anders mitklingenden, grösstentheils dissonirenden Töne zu suchen seyn möchte; ferner auch angenommen werden kann, dass zur Hervorbringung der reinen mitklingenden Töne ein eben so einfacher, in seinen Theilen eben so regelmässiger und gleichgespannter Körper, wie die Saite, durchaus erforderlich ist (denn auch die natürlichen Töne einer einfachen Röhre, z. B. des Waldhorns, der Trompete u. s. w., sind dieselben, als die mitklingenden einer Saite), so hat derselbe doch gewiss vollkommen Recht, wenn er, a. a. O. § 7 und 9 sagt: „Da der Vortrag der Tonlehre für alle klingenden Körper, ohne Rücksicht auf ihre besonderen Schwingungsgesetze, allgemein geltend seyn muss, so betrachte ich hier die Töne nicht nach Saitenlängen, sondern nach den Verhältnissen der Anzahl ihrer Schwingungen. Ein Intervall ist consonirend, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, dass das Gehör sie am leichtesten fasst und dadurch beruhigt wird; dahingegen ein Intervall dissonirend ist, wenn die Zahlen der Schwingungen in einem weniger einfachen Verhält-

nisse stehen, so dass das Gehör dadurch nicht unmittelbar, sondern erst durch Auflösung desselben, d. i. durch einen Uebergang zu einem einfachen Tonverhältnisse, beruhigt wird u. s. w."

Hieraus ist leicht einzusehen, dass nur allein das musikalische Gehör, oder, wenn man will, das Gefühl in dem, was in der Tonkunst wohl oder übel klingt, Gesetzgeber und Richter seyn kann, und dass dabey Alles darauf beruht, wie dasselbe die verschiedenen Schwingungsverhältnisse der zusammengestellten Töne aufnimmt und anerkennt. Dass es aber schwer sey, die Grenzen des Wohlklanges mit mathematischer Gewissheit genau zu bestimmen, und dass es darüber noch Kämpfe geben könne, lässt sich ebenfalls und zwar deshalb nicht verkennen, weil die Gefühle der Menschen nicht immer genau übereinstimmen. Daher hört bey dieser Bestimmung die natürliche, absolute Gesetzgebung auf und das Reich der Klänge wird constitutionell; denn nur das, was übereinstimmend oder durch Stimmenmehrheit anerkannt ist, kann Gesetz werden. Der obige Grundsatz indessen steht fest, und die Anwendung der mathematischen Klanglehre erhält dadurch ihre vollkommene Rechtfertigung, um so mehr, da sogar nachgewiesen wird, wie viel Schwingungen ein gegebener Ton in einer gewissen Zeit, z. B. in einer Secunde, macht, und also die Zahlenverhältnisse der Intervallen nicht zweifelhaft sind.

Wenn nun auch immerhin die wahrhaft merkwürdige, ja wunderbare Naturerscheinung, die wir in den mitklingenden Tönen einer Saite erkennen, als Grundlage der Tonwissenschaft von der streng rechnenden Mathematik nicht anerkannt wird: so wird sie in anderer Beziehung dennoch nicht ohne Beachtung bleiben dürfen. Sie bietet uns nicht nur, bey genauer Beobachtung, in einem einzigen Klange ein ganzes natürliches Tonreich dar (das durch die Töne der Aeolsharfe dem Gehöre noch näher versinnlicht wird), dessen Tonverhältnisse, wie wir mit Bewunderung sehen, mit unserer gewöhnlichen Zahlenreihe übereinstimmen: sondern sie gibt auch dem Tonsetzer ein Schema an die Hand, wie er die Lage seiner Harmonieen, die Verdoppelungen der Intervallen, selbst den Gebrauch der Dissonanzen anzuordnen hat. Sie lehrt, in welcher Entfernung vom Grundtone sie sämmtlich, ihrer Natur nach, zu gebrauchen sind, und die Erfahrung bestätigt es.

Dieses nämliche Schema wiederholt die Natur in den mitklingenden tieferen Tönen zu zwey oder mehr angegebenen höheren. Als Umkehrung hört man dabey immer den natürlichen Grundton leise mitklingen *).

Bekanntlich sind (diess sey beyläufig hier noch hinzu gesetzt) aus diesen beyden Arten der mitklingenden Töne zweyerley Erfindungen hervorgegangen, die in ihren Anwendungen als unzweckmässig theils allgemein erst angesehen werden müssen, theils schon angesehen worden sind. Die erste war die Erfindung der grausamen Mixturen in den Orgeln, bey welchen man jene mitklingenden Töne einer Saite nachzuahmen strebt, die aber, anstatt dem Tone der Orgeln mehr Fülle zu geben, nur den reinen Klang derselben trüben **). Chladni sagt darüber a. a. O. pag. 207: „Durch die Meinung, dass zum Wesen eines Klanges ein Mitklingen anderer Töne gehöre, sind auch die Mixturregister in Orgeln veranlasst worden. Meines Erachtens taugen alle Mixtur-Register nichts, indem sie (so wie noch manche andere gewöhnliche Register, die auch füglich wegbleiben könnten) mehr das Geräusch vermehren, als den Klang auf eine angenehme Art verstärken." Wir rathen also sie alle aus den Orgeln zu verbannen, wie man alles Unreine aus dem Gottesdienste verbannt.

Die zweyte Erfindung war des berühmten Abt Voglers Simplifications-System der Orgeln, wo durch höhere Töne ein tieferer mitklingend erzeugt werden sollte, das aber ebenfalls nicht zweckmässig und anwendbar befunden wurde.

Bey beyden Erfindungen vergass man, dass die mitklingenden Töne nur sehr schwach sind, dass sie bey der ersten Art den Hauptton kaum hörbar begleiten, ihn gleichsam nur wie ein feiner Nimbus umschweben, der bey dem Hinzutreten mehrer anderer Töne sogleich verschwindet, d. h. unhörbar wird; bey der zweyten Art aber der mitklingende tiefere Ton, im Verhältnisse zu der Stärke der höheren Töne, die ihn hervorbringen, ebenfalls nur so leise gehört wird, dass er bey dem Zusammentreten mehrer Töne gleichfalls untergeht; die übrigen Missverhältnisse, die dadurch entstehen müssen, ungerechnet.

J. A. Gleichmann.

---

*) Mehres hierüber im 7ten Jahrg. dieser Zeit. No. 18.

**) Hierin wird der Herr Verf. Gegner finden.

Die Redaction.

Nachricht.

Kopenhagen, im August. Die erste musikalische Neuigkeit in diesem Jahre war die „Aloise," mit Musik von Louis Maurer, die am 29sten Januar, zur Feyer des hohen Geburtstages Sr. Kön. Majestät, zum ersten Male aufgeführt wurde. Diese Oper hatte hier kein besseres Schicksal, als in Wien, wo sie sehr kalt aufgenommen ward. Zwar ist es nicht zu läugnen, dass die, sowohl von Seiten des Spiels als des Gesangs, höchst mittelmässige Aufführung der Hauptrollen zum Missgeschicke der Oper das Ihrige beytrug; allein auch bey der besten Ausführung möchte diese Oper wohl schwerlich viel Glück machen, denn es gebricht ihr an eigentlichen Gesangmelodieen, und überhaupt an ansprechenden Motiven. Ein paar Nummern tragen zwar das unverkennbare Gepräge des talentvollen Instrumental-Componisten; im Ganzen ist jedoch die Musik trocken und langweilig. Die Oper wurde am 30sten Januar und am 8ten Februar, jedesmal vor einer sehr kleinen Zahl von Zuschauern, wiederum gegeben, und dann zur Ruhe bestattet. — Die nächste Neuigkeit, die am 15ten Februar erschien, war eine originale Arbeit: „Die Nacht vor der Hochzeit," Singspiel von Prof. L. Kruse, in Musik gesetzt von dem Herrn Chor-Singmeister F. Frölich. Der Componist, ein junger Mann, hat sich früher durch verschiedene Violin-Compositionen und durch ein paar Ouverturen für's Orchester bekannt gemacht, welche Compositionen, wenn gleich correct, jedoch kein Zeugniss von Talent abgeben. Dieses Singstück ist Hrn. Frölichs erste dramatische Arbeit, und es thut dem Ref. leid, berichten zu müssen, dass es allgemeinen fiasco machte, so dass auch nicht ein einziges Musikstück Beyfall erhielt. Der Text ist eben so schlecht, als die Musik, und es war daher keine Ungerechtigkeit, dass beydes gänzlich ausgepfiffen wurde: eine Behauptung, die der Ref. nicht motiviren will, um dem Leser und sich selbst eine unnöthige Langeweile zu ersparen; und er beschränkt sich darauf, die sehr treffende Aeusserung eines hiesigen geschätzten Recensenten über diese Arbeit hier abzuschreiben: „Das Stück ist ohne Handlung und Character; diess allein hätte es aber nicht zu einer Armseligkeit stempeln, und des Erscheinens auf der Bühne unwürdig machen können. In der Burleske und zunächst in demjenigen, was die Italiener Opera buffa nennen (und eine solche hat Hr. Prof. Kruse augenscheinlich dichten wollen), findet man selten Handlung und Characterzeichnung, sondern bald eine ausgelassene Laune, bald einen sprudelnden Witz, und aus diesen schöpft der Componist die Motive zur weitern Ausmalung der Situationen. Daher kann ein solches Product unterhalten und belustigen, wenn nur der Dichter und der Componist sich gegenseitig verstanden und zu dem nämlichen Ziele gearbeitet haben. Allein unglücklicher Weise hat der Dichter durch Mangel an Laune und durch erzwungenen Witz seine Idee verfehlt — der Componist hat diese Idee nicht geahnet, und dadurch ist eine complete Armseligkeit entstanden." Am 21sten März ward, nach mehrjähriger Ruhe, die beliebte Oper Cherubini's: „Lodoiska" mit einer neuen Rollenbesetzung wieder auf die Bühne gebracht, und mit vielem Beyfalle aufgenommen, jedoch wegen Krankheit unter dem Personale nur diess einzige Mal gegeben. Den 22sten May zum ersten Male „die Stumme von Portici." Diese Musik, mit der es ganz darauf angelegt ist, der grossen Masse zu imponiren, verfehlte auch bey uns ihre Wirkung nicht, und ward mit ausserordentlichem Beyfalle aufgenommen. Die Ausführung war, wenn man die Kräfte unserer Bühne berücksichtigt, gut, und zum Theil vorzüglich. So war unsere reich begabte und talentvolle Schauspielerin, Dem. Pätges, eine ganz vortreffliche „Fenela," die durch ihr meisterhaftes Spiel so ausserordentlich viel zum Glücke dieser Oper beytrug, welche eben so sehr darauf berechnet ist, gesehen, als gehört zu werden. Hr. Kirchheiner (Masaniello) gefiel sehr, nicht nur als Sänger, sondern auch als Schauspieler, und übertraf in der That Alles, was er früher geleistet hat; daher man den ihm ertheilten Beyfall als eine verdiente Belohnung für sein lobenswerthes Vorwärtsstreben auf der Künstlerbahn betrachten kann. Die Chöre gingen vortrefflich, und das Orchester, von Hrn. P. Funck dirigirt, spielte mit vieler Präcision. — Die Oper ward am 24sten, 25sten, 27sten und 28sten wieder gegeben, und ungeachtet der schönern Jahreszeit war das Haus jedesmal gedrängt voll. Mit einer so willkommenen Erscheinung ward diese, an musikalischen Neuigkeiten übrigens bhutarme Saison für das Publicum und die Direction gleich angenehm und befriedigend beschlossen.

Von älteren Opern wurden gegeben: „Cendrillon" mit Musik von Nicolo Isouard; „das Mädchen am See" (la donna del lago) viermal; „Erlenhügel"

mit Musik von F. Kuhlau; „Jugend und Thorheit“ (une folie) mit Musik von Du Puy; „Tancredi,“ viermal; „der Schlaftrunk,“ mit Musik von Weyse; „Don Juan;“ „der Freyschütz;“ „Jeannot und Colin;“ die weisse Dame;“ „das Erntefest,“ mit Musik von A. P. Schultz;“ „der kleine Matrose;“ „der Maurermeister,“ einmal; Vaudevillen fünfzehnmal.

Die Concerte verlieren immer mehr an Gunst beym Publicum; daran ist jedoch gewiss nicht das Publicum Schuld, sondern vielmehr der Mangel an wahrem Kunstsinne bey der Mehrzahl unserer Künstler, die mehr darauf sehen, dass das Haus gefüllt werde, als wer es füllt, und daher sich scheuen, gediegene Compositionen zu geben, die nicht sogleich Jedermann ansprechen. So ist es seit vielen Jahren Sitte gewesen, dass in der Charwoche, zum Besten der Wittwencasse der Kapelle, eine geistliche Musik in der Kirche aufgeführt wird. Allein diessmal fand man es angemessener, die Kirchenmusik in eine Abendunterhaltung (eine Art Potpourri von Musik und Declamation) zu travestiren. Als Ursache dieser Veränderung ward angegeben, dass die Kirchenconcerte der letzteren Jahre so wenig besucht würden. Man wollte also dem Publicum die Schuld dieses unkünstlerischen Entschlusses beymessen; und es war ja auch weit bequemer, eine Abendunterhaltung zu geben, als eine Kirchenmusik gehörig einzuüben. Man mache sich nur das Ding nicht so leicht! Man wähle einige der classischen Meisterwerke in diesem Genre, die dem Publicum unbekannt sind, und deren wir selbst so vorzügliche besitzen; man verwende die nöthige Zeit und Mühe darauf, sie auf eine ihrer würdige Art zu geben, so wird das Publicum ihnen nach und nach Geschmack abgewinnen. Wenn man sich aber stets aus Gemächlichkeit an das Alte hält, und diess auch noch höchst unbefriedigend gibt, so darf man sich nicht wundern, wenn das Publicum es am Ende satt hat. Da die Wittwenkasse der Kapelle sich nicht in dürftigen Umständen befindet, war es dem Ref. recht lieb, dass die erwähnte Abendunterhaltung das Haus nicht füllte; denn das Misslingen dieser Speculation auf Kosten des wahren Guten lässt doch wenigstens hoffen, dass dem Publicum die, im ganzen Jahre fast einzige Kirchenmusik, deren es sich noch zu erfreuen hat, aus nichtigen und unwürdigen Gründen künftig nicht entzogen werde; auch darf man sich schmeicheln, dass die Männer, denen die Leitung dieser Sache anvertraut ist, dem Wunsche des gewiss nicht schlechtern Theils des Publicums geneigt seyn, und, zum wahren Besten sowohl der Kunst als der Kasse, dazu beytragen werden, die Kirchenmusik in Kopenhagen eben so beliebt zu machen, als sie es früher gewesen ist. —

Von fremden Künstlern liessen sich hören: Dem. Johanna Schoeltz aus Schweden, die am 10ten Januar ein Concert auf dem königlichen Theater gab. Diese Sängerin, Schülerin des Hrn. Prof. Siboni, hat seit ihrem letzten Concerte bedeutende Fortschritte gemacht, und erregt daher die besten Hoffnungen, dass sie mit der Zeit eine vorzügliche Sängerin werden wird. Sie hat von Natur eine schöne Stimme, und singt in Hrn. Siboni's bekannter Manier. Das Publicum belohnte ihre Fortschritte auf der Bahn der Kunst mit vielem Beyfalle. Den 13ten desselben Monats gab Hr. Kammermusicus Fürstenau sein zweytes Concert auf dem königlichen Hoftheater. Hr. F. spielte diessmal noch schöner, als in seinem ersten Concerte, und gewann einen eben so ehrenden, als verdienten Beyfall. Aus mehren zufälligen Ursachen war das Concert leider nicht sehr zahlreich besucht. — Am 31sten gaben die Herren A. Hertz und J. Huber aus Wien ein Concert auf dem königlichen Theater und bald nachher ein zweytes auf dem Hoftheater. Als Liedersänger sind diese Herren nicht ohne einiges Verdienst; auch ertheilte ihnen das Publicum Beweise seiner Zufriedenheit mit ihrer Ausführung von mehren Liedern; als Concertsänger aber sollten sie sich ja nicht produciren. — Den 12ten April gab der eilfjährige Theodor Stein aus Altona ein Concert auf dem königlichen Theater, in welchem er Proben von seinem Talente als Componist, Improvisator und Klavierspieler ablegte, und vielen Beyfall erntete. Ref. ist der Meinung, dass der Vater des jungen Künstlers besser gethan hätte, seinen Sohn nicht so früh öffentlich auftreten zu lassen, da seine Fertigkeit auf dem Klaviere nicht besonders gross ist, und man auch sogleich hört, dass es ihm gänzlich an Schule gebricht. Nichts desto weniger hat sich Ref. überzeugt, dass der kleine Stein, dessen Phantasieen er ein paarmal mit Vergnügen gehört hat, von der Natur mit einem ungemein grossen musikalischen Talente begabt ist, das in einem hohen Grade verdient, ausgebildet zu werden. Es ist daher sehr zu bedauern, dass der Vater ein ihm von einem hiesigen Verwandten gethanes Anerbieten, den Sohn zu behalten und für seine musikalische sowohl als seine intellectuelle, auch sehr vernach-

lässigte, Bildung zu sorgen, nicht hat annehmen wollen, sondern vorgezogen, mit dem Sohne, wie mit einem Wunderkinde, herumzuziehen, um für den Augenblick Geld zu haschen, bis die Neugierde überall befriedigt worden ist. Die weiteren Folgen mag der Vater selbst verantworten. Am 5ten May gab der bekannte Posaunist, Hr. Kammermusicus M. Schmidt, ein zahlreich besuchtes Concert auf dem königlichen Theater. Es war das erstemal, dass Ref. ein Concert auf diesem Instrumente hat ausführen hören. Wiewohl er gesteht, dass Herr Schmidt den ihm vorausgegangenen Ruf völlig rechtfertigte, und Alles leistete, was man von diesem höchst schwierigen Instrumente billig fordern kann, ist ihm jedoch durch öfteres Hören die Ueberzeugung geworden, dass die Posaune, selbst mit so vieler Virtuosität behandelt, kein Concert-Instrument ist, und nur einmal, der Seltenheit wegen, zu interessiren vermag. Hr. Schmidt erhielt ausserordentlichen Beyfall, und die Schlussnummer, die dem Instrumente auch am angemessensten schien, wurde sogar da capo verlangt, ein Wunsch, den der Künstler sogleich erfüllte.

Dänische Reisende, die im Auslande Gelegenheit hatten, Paganini, Dem. Schechner und Dem. Sontag zu hören, haben den glänzenden Ruf, den diese Künstler schon früher in Kopenhagen hatten, so wie die Neugierde des musikalischen Publicums, durch Berichte aus fremden Blättern gesteigert. Eine Kunstreise nach dieser Hauptstadt würde ihnen daher gewiss keine verlorne Mühe seyn.

Kurze Anzeigen.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Carl Saimann. 5tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Das erste dieser Lieder ist Schillers: Der Knabe am Bach. Sehr wenige Lieder dieses Dichters eignen sich so vollkommen, wie diess, zur eigentlich liedermässigen, strophischen Behandlung in der Musik. So hat es aber Hr. S. nicht behandelt, sondern jeder Strophe — bis auf eine, die mit einer zweyten verbunden ist — ihre besondere Musik in freyem Gesange mit obligatem Pianoforte gegeben, so dass im Ausdrucke überall das Einzelne bezeichnet und hervorgehoben, aber darüber das Ganze — zwar nicht aufgeopfert, doch der Empfindung im Allgemeinen anheim gegeben und überlassen ist. Wer dieses, freylich modische und beliebte Verfahren eben hier dem Componisten glaubt zugeben zu dürfen, oder wer nach dergleichen Dingen gar nicht fragt, sondern nur will, dass ein dargebotener Gesang recht hübsch klinge, der wird mit Hrn. S. sehr zufrieden seyn; denn dieser sein Gesang klingt wirklich recht hübsch und manche Stelle selbst wahrhaft schön. — Das zweyte Stück — Schreibers: Die Geliebte — und das dritte — Hermes: Lenzgesang — sind als Lieder, strophisch, aber gleichfalls mit obligatem Pianoforte behandelt. Die Melodieen der Singstimme sind einfach und müssen ein näheres Interesse durch guten Vortrag erwarten; sonst überbietet sie das Instrument durch Figuren und gewählte Harmonie. — Ein Canon ist auf dem Titel, und die Auflösung eines andern, der im vorhergegangenen Werkchen gestanden haben soll, sind zugegeben. Das Aeussere ist elegant.

Walzerkränzchen für Pianoforte, Violine oder Flöte, für Privatzirkel, comp. von Carl Blum. 115tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Walzerkränzchen klingt freylich zierlicher als Tanzsuiten, wie man ehemals sich ausdrückte: es ist aber dieselbe Sache und auch dieselbe Anordnung; so nämlich, wie sie von Oestreich und Böhmen ausgegangen und ehedem, besonders auch in Prag, allerliebst geliefert worden ist. Man erhält eine namhafte Folge Walzer mit Trios, so eingerichtet, dass die Nummern zwar auch jede für sich gebraucht werden können, eigentlich aber alle in Beziehung auf einander stehen durch Wechsel des Ausdrucks u. s. w. Vermittelst abstechender Tonarten u. s. w. wird von Zeit zu Zeit das Interesse neu erregt, und am Ende mit einer rauschenden Coda geschlossen. So war das sonst, und es war gut: so ist es auch hier gewissermassen. Sonst ging man aber dabey vor Allem auf anziehende Melodieen und hebende Rhythmen aus, und alle Welt hörte dergleichen Sächelchen zuweilen gern: jetzt ringt man vor Allem nach fremdartiger, frappirender Harmonie und piccirender Instrumentation, und da zweifeln wir sehr, dass alle Welt sie noch so gern höre. Hr. Bl. aber, der in allen seinen Werkchen

der verschiedensten Arten zeigt, er wisse recht gut, was die Leute gern haben, schliesst sich mit seinem Kränzchen weit mehr an jenes Frühere, als an diess Jetzige; und er thut Recht daran. Freylich: stets neue und anziehende Melodieen lassen sich durch Wissen und Wollen nicht erzwingen; doch fehlt es hier nicht ganz daran, und was auch nicht gerade neu ist, lässt sich doch gut hören — wenigstens das Meiste. Leicht auszuführen ist Alles, wie sich das bey so Etwas gehört; die Vertheilung an die Instrumente (das Melodische vorzugsweise an die Flöte oder Violine, deren jede eine besonders bearbeitete Stimme hat, so dass sie allenfalls auch beyde zugleich mitgehen können) ist gut, wie sich das gleichfalls gehört. So haben wir über das Werkchen nichts hinzuzusetzen, ausser: Wer dergleichen liebt, der bediene sich seiner.

Der Ritterbube und das Kloster. Gedicht von Gotter. Gesang für eine Sopranstimme mit Begleit. des Pianoforte, Violoncell und zweyer Waldhörner, in Musik gesetzt — — von Carl Blum. 114tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Bl. hat vor kurzem das Fräulein und die Burgruine ganz in derselben Weise, wie diesen Ritterbuben angeputzt, in die grosse Liebhaberwelt ausgesandt. Das Fräulein ist, und nicht mit Unrecht, sehr beliebt geworden: nun ist er gleich zur Hand, ihr den Buben als Cumpan nachzusenden. Der Bube wird auch beliebt werden, und auch nicht mit Unrecht: er gleicht ihr wie aus den Augen geschnitten. Gleichwohl ist er kein zartes Fräulein, sondern bleibt ein Bube, und hat als solcher gewisse Mucken, an welchen wir, aufrichtig gestanden, einigen Anstoss gefunden haben. Wir wollen sie hernach bezeichnen. In Hinsicht alles dessen, was zu Hrn. Blums Vaterschaft Beyder zu rechnen, brauchen wir uns nur auf unsere Beurtheilung des Fräuleins zu beziehen: was dort genau angegeben, passt gänzlich auch hier. Ohne weiteres Bildern: das Stück ist lang und für eine schon beträchtlich geübte Sängerin ausgeführt, mit durchaus obligatem, das Einzelne — und im Verhältnisse zum Ganzen zuweilen nur allzusehr, ausmalendem Pianoforte u. s. w. Unser Anstoss betrifft aber bloss das Gedicht, und was zunächst von ihm ausgegangen: mithin Etwas, wovon die geübten Sängerinnen wenig, die Sänger auch nicht viel mehr Notiz zu nehmen pflegen: und das der Componist nur da besonders gepflegt hat, wo es ein Späschen und galante Neckereyen (wie mit dem „Herrn Bischof," und Vielem dergleichen) galt. Sonst springt er gar arg mit seinem Texte herum: vielmalige Wiederholungen dessen, was nicht Einmal zu wiederholen war, Umkehrungen und Versetzungen der Worte, Auflösung alles Rhythmischen und Metrischen und dergl. die Fülle. Diess Alles aber und auch, dass so Manches in diesem Gedichtchen selbst vorkömmt, was von einem Frauenzimmer aussprechen zu lassen oder ausgesprochen zu hören, besonders wie es hier in der Musik stechend hervorgehoben wird, sich keine weges geziemen will: diess Beydes wird, wie gesagt, nicht hindern, das Stück beliebt werden zu lassen: es wird sogar Manche und Manchen noch mehr herbeylocken, welche dann an der Zahl reichlich die Einzelnen überbieten werden, die doch wohl die, wenn auch sehr artige, gewandte und pikante Musik aus jenen Ursachen beyseits liegen lassen. — Mit den auf dem Titel angegebenen Nebeninstrumenten nimmt sich das Stück allerdings am vortheilhaftesten aus: doch können diese Instrumente auch recht wohl entbehrt werden, da der Componist die Stellen, wo sie hervortreten, für das Pianoforte allein gut umgeschrieben beygesetzt hat.

Zwölf Trios für drey Waldhörner componirt — von C. Oestreich. 1stes Heft. (Eigenth. des Verl.) Frankfurt a. M., bey Fr. Ph. Dunst. Pr. 1 Fl.

Hr. Oestreich, sonst an der Königl. Dresdner, jetzt an der Frankfurter Kapelle als Hornist angestellt, zeigt sich hier öffentlich zum ersten Male als Componist für sein Instrument. Man sieht in jeder Nummer, dass sie von einem Manne kommt, der sein Instrument, wofür er schreibt, gehörig beherrscht, was freylich immer so seyn sollte; der aus Erfahrung weiss, welche Art neuer Gaben am meisten fehlen; der endlich auch hinlängliche Erfindung und Fertigkeit in der Darstellung beweist, weshalb wir hoffen, dass er bald unter den Hornisten sich beliebt machen werde.

Quartetten für Hörner sind noch reichlicher, als Trios vorhanden. Die sechs vor uns liegenden Nummern des ersten Heftes haben sämmtlich etwas

Angenehmes, sind sämmtlich dem Inhalte und Ausdrucke nach von einander verschieden und erfordern nicht ungeübte Bläser, obgleich die Schwierigkeiten nirgend übertrieben sind. Das dritte Horn hat der Natur der Sache nach das Meiste zu thun; es finden sich einige Nummern, die aus den gestopften Tönen nur selten herauskommen. Mit einem Ventilhorne, das fast überall eingeführt ist, wird freylich Alles viel leichter.

Wir empfehlen diese Trios allen Hornisten zum Vergnügen und zur Uebung angelegentlich, und wünschen, der Verf. möge Lust und Muse gewinnen, noch etwas leichtere kleine Terzetten und Duetten für Hörner zu schreiben, die für Unterhaltungen im Freyen hauptsächlich berechnet wären.

Der junge Virtuose. Erste Lieferung. Wien, bey T. Haslinger.

Unter diesem Titel erscheint in fortgesetzten Heften eine Sammlung Concertstücke für junge, talentvolle Pianofortespieler, die sich versuchen wollen, mit Orchester etwas ihrem Alter Angemessenes vorzutragen. Diese erste Lieferung enthält ein Concertino in G dur mit Begleitung der Streichinstrumente (nebst Flöte, zwey Hoboen, zwey Hörnern und Fagott ad. lib.) von Joh. Nep. Hummel (73stes Werk.) Pr. 2 Thlr. — Es hat ganz den Zuschnitt eines Concerts, für angehende, doch nicht ganz unbedeutende Kräfte sehr wohl berechnet, ohne übertriebene Schwierigkeiten und doch dankbar und mit gewissen Glanzpuncten versehen. Die aufgehende Sonne des Titelblattes wird gleichfalls junge Gemüther erfreuen. Und so eignet sich denn diese Sammlung sehr wohl zu aufmunternden Gaben für talentvolle Kinder. Möge sie gut fortgeführt werden.

Doppel-Fugen mit zwey und drey Subjecten für das Pianoforte, componirt par (?) Joh. Mattheson. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 20 Gr.

Joh. Mattheson, den fruchtbaren Schriftsteller der Ehrenpforte, des vollkommenen Kapellmeisters, der Musica critica etc. etc. kennt doch wohl jeder nur einigermaassen unterrichtete Musiker. Ob aber auch Viele Gelegenheit gehabt haben, Compositionen dieses einst so gefürchteten Mannes zu sehen, dürfte schwerer anzunehmen seyn, wenn gleich mehre practische Werke seiner Tonkunst in Kupfer gestochen worden sind, z. B.: Odeon morale, jucundum et vitale, d. i. sittliche Gesänge, angenehme Klänge, gut zur Lebenslänge; Text und Ton von Mattheson. Hier wird nun Jedem auf eine bequeme Weise Gelegenheit dazu geboten und zwar nicht nur in sieben Fugen, sondern auch als Zugaben in einer Allemanda, Corrente und Gavotta. Die Fugen sind das Vorzüglichste und werden hoffentlich Vielen auf mancherley Art dienen.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, componirt von G. W. Fink. Op. 19. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 20 Gr.

Es kann in unseren Blättern nichts weiter geschehen, als dass ich selbst meinen Freunden das Daseyn des neuen Werkchens kürzlichst anzeige und mich ihrem geneigten Andenken empfehle. Die gemischten Tafellieder sind schön, aber nur in Stimmen, ohne Partitur gedruckt.

Zum Titelkupfer.

Wenn wir diesen Jahrgang unserer Zeitung mit dem Bilde des Hrn. *Dr.* Zelter, Vorstehers der grossen Sing-Akademie zu Berlin zieren und dem geehrten Greise dadurch unsern Dank für vielfältig vortreffliche Gesangcompositionen aussprechen wollen: so dürfen wir der Zustimmung des Gesang liebenden Publicums eben so gewiss seyn, als wenn wir die Bitte an den geschätzten Tondichter zu wiederholen uns erlauben:

Möchte es ihm gefallen, sich selbst ein würdiges Denkmal durch eine ausgewählte Sammlung seiner vorzüglichsten gedruckten und ungedruckten Gesänge zu setzen, das den Zeitgenossen und der Nachwelt gleich willkommen seyn würde.

(Hiersu das Intelligenzblatt Nr. XVI, die Inhalts-Anzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit *Dr.* Zelter's Bildnisse.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVI. 1830.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Von der, mit Beyfall zu Dresden und Leipzig aufgeführten, neuen Oper „der Bergmönch," Text von Maltitz, Musik von Wolfram, habe ich das Eigenthumsrecht zur Herausgabe käuflich an mich gebracht. Der vollständige Klavier-Auszug erscheint zu Ostern 1831; die Ouverture, sowohl für das Orchester als auch für das Pianoforte à 4 ms. und à 2 ms., schon im Januar.

Leipzig, im December 1830.

Friedrich Hofmeister.

Im Januar 1831 erscheinen folgende Werke als mein Verlags-Eigenthum:

Czerny, C., Rondo brillant für Pianof. mit Orch. Op. 233. ..... 2 Thlr.
— Dasselbe ohne Begleitung. ..... 1 Thlr.
Herz, H., Trio für Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 54. 2½ Thlr.
Moscheles, J., Militair-Rondo für Pfte über das beliebte Duett „Entendez vous" aus Auber's Oper: Die Braut. ..... 12 Gr.
Onslow, G., 16tes Quintett für 2 Viol., Alto und 2 Vcelles oder 2 Altos und 1 Vcelle. Op. 39. 2½ Thlr.
— 15tes Quintett für Pfte zu 4 Händen arr. von Fr. Mockwitz. ..... 1½ Thlr.
Ries, F., Grosse Sonate f. Pfte zu 4 Händen. Op. 180. 1½ Thlr.

Leipzig, im December 1830.

H. A. Probst.

Anzeigen.

Da ich meinen bisherigen Wohnort Leipzig mit Hannover vertausche, so ersuche ich hiermit alle resp. Theaterdirectionen und Freunde, mit denen ich zu correspondiren die Ehre habe, vom 1sten Januar 1831 an ihre Briefe gefälligst nach Hannover zu addressiren.

Leipzig, im December 1830.

Heinrich Marschner,
Königl. Grossbritt. Hannöv. Hof-Kapellmeister.

An die Verehrer Joh. Seb. Bach's.

Von Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi haben sowohl die öffentlichen Aufführungen als die im Drucke erschienenen Partitur und Klavier-Auszug bey dem musikalischen Publicum den verdienten Beyfall gefunden. Mindestens eben so hoch als Kunstwerk steht

Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis

und verdient daher eben so sehr wie jenes den Freunden dieses Meisters durch den Druck zugängig gemacht zu werden. Die unterzeichnete Handlung, im Besitz einer correcten und ächten Partitur dieses Werkes, wovon nur einige wenige Abschriften existiren, hat daher durch L. Hellwig davon einen Klavier-Auszug arrangiren lassen, welcher in einer saubern Ausgabe zu dem Ladenpreise von 4½ Thalern bis Ende dieses Jahres erscheinen und zu haben seyn wird. Um jedoch die Anschaffung zu erleichtern, wird diese Werk denjenigen, welche bis Ende Decembers bey der unterzeichneten oder jeder andern Buch- und Musikhandlung darauf Bestellung machen wollen, für den um den dritten Theil geringern Preis von drey Thalern, zahlbar bey der Ablieferung, erlassen. Da sich erwarten lässt, dass eine gedruckte Ausgabe

der Partitur dieses Werkes

ebenfalls Vielen sehr willkommen seyn dürfte, so ist unterzeichnete Handlung erbötig, eine solche zu veranstalten, dafern sich dazu eine Anzahl von Bestellern fände, wodurch der grössere Theil der Kosten gedeckt wäre. Diese Ausgabe der Partitur würde im Ladenpreise 6 Thaler kosten; die darauf bis zum Schlusse des Jahres Unterzeichnenden würden jedoch nur 4 Thaler bey der Ablieferung zu zahlen haben, welche dann längstens bis Ende März nächsten Jahres erfolgen sollte. Berlin, am 1sten November 1830.

T. Trautwein,
Buch- und Musikhandlung, Breite Strasse Nr. 8.

Eine Hoboe von Ebenholz mit 7 silbernen Klappen und mit Elfenbein belegt, Meisterstück von Bormann in Dresden, welche 60 Thlr. gekostet, ist nebst Futteral um den bestimmten Preis von 30 Thlrn. zu verkaufen. Desgleichen ist ein guter Neukirchner Contrabass für den bestimmten Preis von 16 Thlrn. zu verkaufen. Das Nähere wird auf portofreye Briefe von dem Musicus Hrn. Haubold, wohnhaft in Leipzig in Reichels Garten im alten Hofe, ertheilt.

Neue interessante Musik-Werke,
im Verlage von H. A. Probst in Leipzig.

Bertini, H. brillante Variationen über ein Thema eigner Composition, für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 73. ..... 20 Gr.
Im elegantesten Style von mittlerer Schwierigkeit.

Czerny, C., Drey leichte und angenehme Rondo's für vorgerückte Schüler am Pianoforte. Op. 158.
1stes Heft. ..... 12 Gr.
— Drey dergleichen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 158. 2tes Heft. ..... 14 Gr.

Herz, H., Thema mit brillanten Variationen für das Pianoforte. Op. 55. ..... 20 Gr.
Geschmackvoll und nicht zu schwer.

Hünten, F., Rondo über ein Thema aus Elisabeth für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 28. ..... 12 Gr.
Leicht und voll angenehmer Melodie.

Kalkbrenner, F., Melancholie und Munterkeit. Romanze und Rondo für das Pianof. Op. 96 .. 10 Gr.
Leicht und sehr gefällig.

Kreutzer, C., Zwölf Lieder und Romanzen mit Pianoforte. Op. 76. 2 Hefte, jedes ..... 16 Gr.
Schöne Texte, mit lieblichen Melodieen, leicht zu singen.

Kuhlau, F., Drey Duetten für Pianoforte und Flöte oder Violine. Op. 110. No. 1. 2. 3. jedes... 1¼ Thlr.
Ganz concertirend; die Flöte sowohl, wie die Violine, sind jede besonders gearbeitet. Die Ausführung ist durchaus nicht schwierig, aber höchst dankbar.

Mazas, F., Fünf Fantasieen, doppelstimmig für eine Violine. Op. 25. ..... 16 Gr.
Eine treffliche Gabe für jeden Violinspieler von einiger Fertigkeit.

Moscheles, J., Concert-Fantasie über schottische Barden-Gesänge f. das Pfte mit Orch. Op. 80. 2 Thlr.
Dieses Werk ist auch mit Quartett zu spielen, so wie für das Pianof. allein, oder für Pianof. und Flöte leicht eingerichtet, erschienen.

Onslow, G., 15tes Quintett für 2 Violinen, Bratsche und 2 Cello's (oder auch mit 2 Bratschen und 1 Cello). Op. 38. ..... 2½ Thlr.
Wer kennt und liebt nicht Onslow's Compositionen?

Payer, J., Sturmglocke, Widerstand und Sieg. Gemälde der grossen Woche in Paris für das Pianoforte. Op. 147 ..... 16 Gr.

Pixis, J. P., Der Schweizerbue. Arie mit Variat. für Gesang und Pianoforte, für Dem. Sontag componirt. ... . 8 Gr.
— Dasselbe Werk für das Pianoforte allein. ..... 8 Gr.

Vorstehende Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten.

In der Musikhandlung von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig,

sind so eben erschienen und nebst den neueren und älteren Musikalien ihres eigenen sowohl als fremden Verlags daselbst zu haben:

Crelle, A. L., Sonate de Lodi arrangée à 4 mains avec Augmentations en forme de Canons et Imitations. Partition. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Götze, C., Ça ira! ça ira! en forme d'Ecossaise p. le Pianof. à 4 mains. ..... 8 Gr.
— Fantasie über die Marseiller Hymne für das Pianof. zu 4 Händen. ..... 12 Gr.

Herold, F., die Täuschung (l'Illusion), Oper in 1 Aufzuge. Klavierauszug in frans. und deutschem Texte. ..... 3 Thlr.
— Ouverture dazu für das Pianof. ..... 6 Gr.

Lobe, J. C., Die Flibustier, Oper in 3 Aufzügen mit deutschem und italien. Texte. Klavierauszug in sauberm Umschlage brochirt. ... 4 Thlr. 12 Gr.
— Dieselbe Oper in einzelnen Nummern à 4 bis 16 Gr.
— Ballet daraus für das Pianof. ..... 10 Gr.
— Ouverture daraus f. das Orchester ... 1 Thlr. 16 Gr.
— dº dº f. das Pianof. zu 4 Händen. 12 Gr.
— dº dº f. das Pianof. allein. ..... 8 Gr.
— dº dº f. Militairmusik einger. von Fr. Hinkel. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
— Variations p. la Flûte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 18. ..... 20 Gr.
— Les mêmes avec acc. de Pianoforte. ..... 12 Gr.
— Esquisse p. le Pianof. Op. 19. ..... 6 Gr.
— Potpourri original à gr. Orch. Op. 20. 1 Thlr. 12 Gr.

Marschner, H., Introduction et Rondeau brillant p. le Pianof. Op. 64. ..... 20 Gr.
— Ernst und Scherz, 3 Lieder von W. Müller, und eine Arie aus der Oper der Kiffhäuserberg, für eine Bass- oder Barytonstimme mit Pianofortebegleitung. 53stes Werk. ..... 16 Gr.

Reissiger, C. G., Ouvert. zu Nero f. Orch. 2 Thlr. 12 Gr.

Auch sind wieder eine Anzahl Exemplare von
V. Bellini, il Pirata,
Klavier-Auszug mit italienischem Texte, à 7 Thlr. 12 Gr. angekommen, und können nunmehr die früheren Aufträge auf dieses Werk bey erneuerter Bestellung ausgeführt werden.

Zugleich macht dieselbe die Freunde des Klavierspiels auf ihr reichhaltiges
Lager von Pianofortes eigener Fabrik,
in Flügel-, Tafel- und aufrechtstehenden Formen, aufmerksam und erlaubt sich in Betreff der Güte und Vorzüglichkeit ihres Fabrikats als Empfehlung hinzuzufügen, dass die Ausführung zahlreicher Aufträge vom Auslande eine Aufstellung zur Auswahl nur erst jetzt möglich gemacht hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

die Musik um die Hälfte beschnitten worden. Anstatt zweyer Stücke giebt man jetzt nur Eins. Aber auch diese Verminderung ist zum Vortheil des Publikums: denn die ersten Tage war man durch Genuss übersättigt und durch Snaffe am Ende gelangweilt. Wie kommt das auch anders seyn, da das Schauspiel um 8 Uhr anfing und erst um Mitternacht sich endigte. Eine italienische Oper in einem Akte, dauert ebenlich so lange, als eine französische in 3 Akten. Wenn alles Uebermaafs nichts taugt, so sollte man bedenken, dafs das Uebermaafs bey unsern Vergnügungen am allerwenigsten taugen müsse.

Wir haben eine neue Oper unter dem Titel: *Non irritar la donne, overo il se dicente filosofo*, die Musik von Marco Portogallo, gehört. Das Gedicht ist eine schlechte Nachahmung des verliebten *Aristoteles*, einer alten Farce vom italienischen Theater. Zwey oder drey Scenen waren gut, das andere will nichts sagen. Zwey dumme Liebhaber, ein junges ausgelassenes Mädchen, das nur da ist, um am Ende des Stücks geheyrathet zu werden u dgl., sind eben nicht erbaulich. Raffanelli, der die Rolle des Philosophen spielte, ist ein vortrefflicher komischer Schauspieler, der in Paris schon sehr vortheilhaft bekannt war. Man erzählt, dafs der verstorbene Preville*) so Meilen weit gereist sey, ihn spielen zu sehen. Das ist nun wohl ein wenig stark! Aber wahr ist es, dafs Raffanelli's Talent verdiente, von Preville Beyfall zu erhalten. Die Signora Strinasacchi spielte die Rolle der Gräfin, die den Philosophen in sich verliebt macht, um sich über ihn lustig zu machen. Sie hat Talent, Lebhaftigkeit und Schelmerey; aber unser Geschmack verlangt doch mehr Edles, Zartes und Graziöses. Ihre Stimme ist weniger ausgezeichnet, als die Reinheit und der vollkommen ausgebildete Geschmack in ihrem Gesange. Das nämliche kann man von der Signora Lazzarini sagen. Die Musik dieser Oper ist glänzend und leicht, das Duett zwischen der Gräfin und dem Philosophen, die Tenorarie und das Finale sind ausserordentlich schöne Stücke. Das Akkompagnement ist mit Geist und Delikatesse bearbeitet. Freylich fehlt es auch nicht an geschulten Sätzen, an überflüssigen Zierrathen und an leerem Geräusch. Indessen wenn ein elendes Gedicht dem Geiste eines Komponisten nichts darbietet, im Gegentheil diesen schwächt, was soll er denn da machen, wenn er doch etwas Bedeutendes in seine Musik legen will? Man hatte sie zum erstenmal gegeben zugleich mit der Oper: *Furberia e Puniglio*, die Musik von Marcello di Capua. Die Musik hatte sehr angenehmen Gesang und mehrstimmige Sätze voll Feuer und hohen Schwung.

Die Bibliothek dieses Theaters ist reich an vortrefflichen Werken. Die Direktion kündigt eine grofse Anzahl neuer Opern von den besten italienischen Komponisten an, aber der gröfste Theil der jetzigen Liebhaber scheint sich noch mehr nach den vorzüglichsten Werken deutscher Komponisten, besonders nach Mozart, Winter, Schulz, Reichardt, Weigl u. a. m. zu sehnen. Bis man deren Werke öffentlich und im Ganzen zu hören bekommen wird, müssen wir uns freylich mit dem fleifsigen Studium der Partituren dieser Meister begnügen.

Theater der Opéra comique.

Nach der Gewalt, die einer unsrer Komponisten **), der etwas Besseres hätte thun können, der liebenswürdigen und naiven *Annette* angethan, hatten wir nicht geglaubt, dafs ein andrer Künstler sobald solchen Misbrauch mit der Simplicität unserer ländlichen komischen Oper

*) Er starb 1791 und war der vorzüglichste komische Schauspieler, der jemals auf einer französischen Bühne erschienen ist. d. Verf.

**) Martini, der Verfasser einer neuen Musik zu der vortrefflichen Oper *Annette und Lubin*. Man mufs unsern Martini nicht mit dem berühmten Vincenzo Martini verwechseln. Jener hat sich durch seine Opern: *L'amoureux de 15 ans, la Bataille etc. Droit du seigneur* und *Sappho* empfohlen. d. Verf.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

DREI UND DREISSIGSTER JAHRGANG

GOTTFR. AUG. HOMILIUS,
Musikdirektor in Dresden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1831.

INHALT

des

drey und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1831.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Balthasar, C. M., Noch etwas über die von Hrn. Fétis verrufene Stelle in Mozart's sechstem Quartett. (Extrabeilage.) S. 493.

Frago, wohlgemeinte, nach *Dr.* F. W. Barthold's Schrift: der Römerzug König Heinrichs von Lützelburg. S. 753 und Antwort darauf von

Fink, G. W., hauptsächlich über die Verfasser der Hymnen Dies irae und Stabat mater. S. 754.

— Einiges über die Begründungsweise des ältesten Zustandes der Tonkunst, insonderheit über den Werth geschichtlicher Ueberreste der frühesten gebildeten Völker, namentlich der Hindostaner und Chinesen (auf Veranlassung der Recension der Schrift: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst u. s. w. von G. W. Fink). S. 785.

— Fünfzigjährige Jubelfeier des Instituts der Abonnement-Concerte Leipzigs im Saale des Gewandhauses, am 24. Novbr. 1831. Nebst einer geschichtlichen Uebersicht. S. 801.

— Ueber das Pianofortespiel Beethovenscher Werke in den Jahren des Unterrichts und der Kindheit. S. 821.

Gleichmann, J. A., Werth der Kirchenmusik. S. 837.

Hohenthal, Wilh. Graf v., Leipzigs Musikwesen im Jahre 1772 (aus Burney's musikal. Reiseberichte). S. 553.

— Das Musikwesen in Dresden im J. 1772 (aus Burney's: The present state of Music in Germany), übersetzt. S. 569.

Kiesewetter, R. G., Die Tabulaturen der älteren Praktiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtspuncte der Kunstgeschichte betrachtet.

1) Vorrede und Einleitung. S. 33.
2) Erster Artikel: Die deutsche Tabulatur. S. 65.
3) Zweyter Artikel: Die Lauten-Tabulatur. S. 133.
4) Dritter Artikel: Orgel-Tabulaturen (angebliche) in Italien im XV. Jahrhunderte. S. 181.
5) Vierter Artikel: Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe. S. 249. Beschluss: S. 273.
6) Fünfter Artikel: Die Noten-Tabulatur oder Partitur der alten Contrapunctisten. S. 365.

Kühnau, Ueber die Nothwendigkeit der Mixturen in Orgeln. S. 227.

Ledue, Neue Erörterungen über die Einleitung eines Quartetts von Mozart. Gegen den Aufsatz des Hrn. Fétis in der Revue mus. 17 Juillet 1830. S. 81. Beschluss S. 101.

Lichtenthal, Peter, *Dr.*, Beiträge zu *Dr.* Lichtenthals Bibliografia della Musica. S. 445. Forts. S. 468. Beschluss S. 827.

Lobe, J. C., Ein Wort über die Fuge in der Kirche. S. 685.

Mozart's, W. A., drei Bände Original-Handschriften. S. 733.

Rochlitz, Friedr., Auf Veranlassung des Werkes: Grosse Passions-Musik nach dem Evang. Johannes, von Seb. Bach. Einleitung und I): Aus welchen Ursachen sucht unsere Zeit die ernstesten, ja gelehrtesten Werke der Vorzeit? S. 265. II) Geschichte der Bach'schen Passions-Oratorien und der ursprünglich deutschen Passions-Oratorien überhaupt. S. 285. III) Ueber dieses Bach'sche Passionswerk selbst. S. 301.

— Der Geschmack. Schreiben an einen Tonkünstler. S. 477. Beschluss S. 501.

Stein, D. E., Einige Bemerkungen zu dem „Wort über die Fuge in der Kirche" von J. C. Lobe. (Mit Anmerk. der Redact.) S. 749.

Töpfer, J. G., Beitrag zur richtigen Beurtheilung und zweckmässigen Anwendung der Orgelmixturen. S. 857.

Tucker, G. Freiherr v., Fasch und dessen noch nicht bekannt gemachte Compositionen. S. 450.

Veränderung, d. i. Ein Wort über das Theater. S. 701.

Wilke, Ueber Orgelmixturen. S. 653. Nebst einem nothwendigen Worte der Redact. auf Veranlassung dieses Aufsatzes. S. 660.

II. Gedichte.

Ode, italienische, an Signora Palazzesi. S. 515.

Dauer im Wechsel, von G. W. F. S. 568.

Tonspiel. Von G. W. Fink. S. 613.

Die Oper. Von G. W. Fink. S. 648.

Künstlers Schlussonnett. Von demselben. S. 684.

Die vier Geschwister oder das Quartett. Von demselben. S. 814.

III. Nekrolog.

André, Carl, zu Stuttgart. S. 529.

Barthel, Joh. Christ., zu Altenburg. S. 667.

Benelli, Antonio Peregrino, zu Börnichen im sächsischen Erzgebirge. S. 27.

Catel, Charles Sim., zu Paris. S. 200.

Grell, Otto, zu Berlin. S. 685.

Jelensperger, Daniel, zu Mühlhausen, im Depart. des Oberrheins. S. 551.

Kandler, Franz Sal., in Wien. S. 700 u. 765.

Klingemann, Aug., *Dr.*, zu Braunschweig. S. 148.

Körner, zu Berlin (Oberregierungsrath). S. 428.

Koleffsky, Joseph, zu Petersburg. S. 693.

Krentzer, Rudolf, zu Genf. S. 132.

Kremmer, Franz, zu Wien. S. 179.

Moltke, Theatertenorist zu Weimar. S. 668 u. 684.

Müller, Wilh. Christian, *Dr.*, in Bremen. S. 752.

Rode, Pierre, bei Bordeaux. S. 43.

Schnabel, Joseph Ign., zu Breslau. S. 465 u. 598.

Scholz, Musikdir. zu Moskau. S. 395.

Seidel, Friedr. Ludw., zu Berlin. S. 411.

Szymanowska, zu Petersburg. S. 504.

Tolemann, Georg Michael, zu Riga. S. 438.

Weiss, Henriette (geb. Schicht), zu Leipzig. S. 744.

Wollanck, Friedr., Justizrath, zu Berlin. S. 727.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Bochsa, N. Ch., Méthode pour la Harpe (Harfenschule), particulièrement à l'usage des jeunes élèves renfermant les règles du doigté, des exercices en tous genres et terminée par des leçons d'une difficulté progressive. Oeuv. 61. S. 737.

Caffi, Franc., Della vita e del comp. di Benedetto Marcello etc. S. 178.

Dammas, F., Hülfsbuch für Singervereine der Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Städten. S. 215.

Ebhardt, G. F., Die höheren Lehrzweige der Tonkunst: 1) die musikalische Cadenz; 2) die Fortschreitung u. s. w. mit Rücksicht auf Cadenzen und melod. Tonführungen; 3) die Rhythmik u. s. w.; 4) der einfache und doppelte Contrapunct u. s. w., nebst Anhange über die Verwandtschaft der griech. Tonarten mit unserm harmon. System. Schule der Tonkunst, erster Nachtrag, oder 21er Th. S. 413. Beschluss S. 429.

Fink, G. W., Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben dargestellt. Mit 8 Kupfertafeln. S. 765.

Fischer, *Dr.*, Ueber Gesang und Gesang-Unterricht. S. 717.

Georgi, Fr., Gesangschule, zunächst für Militär- und andere Männergesang-Vereine bearbeitet. Ein Leitfaden u. s. w. S. 180.

Gianelli, Pietro Ab., Dizionario della Musica sacra e profana. Terza edis. corr. ed accresc. S. 174.

Harrys, Georg, Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in s. redseligen Stunden, in gesellschaftl. Zirkeln und s. Concerten. Aus dem Reisejournale. S. 229.

Haupt, Theod. v., Musikalischer Hausfreund für 1829 u. 1830; ferner von Jahre 1831. S. 59.

Hoffmann, Carl Jul. Adolf, Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom J. 960 bis 1830. Enthaltend biograph. Notizen über schles. Componisten, musikal. Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst. (8.) S. 317.

Kiesewetter, R. G., gekrönte Preisschrift: Verhandelingen over de Vraag: Welke Verdiensten hebben zich de Nederlanders in de 14de, 15de en 16de Eeuw in het Vak der Toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen zich de nederlandsche Kunstenaars van dien Tijd, die zich naar Italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de Muzijkscholen, die zich kort daarna in Italien hebben gevormd? (Angehangen die Abhandl. über dieselbe Frage, deren Beantwortung in franz. Sprache den zweiten Preis erhielt, von *F. J. Fétis*) S. 441.

Lehmann, J. T., Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst einer ausführlichen Beschreibung über den Bau der Orgel u. s. w. Handbuch für angehende Organisten u. s. w. S. 648.

Lophaleque, G. Imbert de, Notice sur le célèbre violiniste Nic. Paganini. (8.) S. 230.

Lichtenstein, Freih. v., Andreas Hofer. Grosse Oper mit Ballet in vier Aufzügen, nach dem Inhalt einer englischen Oper von Planché, zur beibehaltenen Musik von Rossini zu Wilh. Tell, für die deutsche Bühne bearbeitet und eingerichtet. (8.) S. 845.

Luber, Anton, Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. In zwey Theilen. Erster Theil (4). S. 844.

Lump, L., Sammlung der bei kirchlichen Feierlichkeiten üblichen Choralgesänge für katholische Geistliche. Zum Behufe des Choral-Unterrichts im erzbischöfl. Seminar zu Freiburg und zum Privatgebrauche, mit einer erklärenden Einleitung herausgegeben. (gr. 8.) S. 841.

Mehwald, Friedr., Biographie Hrn. Joseph Ign. Schnabels u. s. w. Mit der Vorzeigung wohlgetroffenen Bildnisses. (8.) S. 535.

Mozarts, W. A., thematischer Catalog, wie er ihn eigenhändig geschrieben hat, nebst einem erläuternden Vorberichte von A. *André*. Neue Aufl. (4.) S. 566.

Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1829, 1830 u. 1831. (8.) S. 283.

Natorp, B. C. L., und Fr. Kessler, Choralbuch für evangel. Kirchen. Die Choräle kritisch bearbeitet und geordnet u. s. w. (4.) S. 197.

Rohleder, Fr. Traug., Die musikalische Liturgie in der evangel. protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchenmusiker u. s. w., als eine theoretisch-practi-

sche Kirchen-Musikschule bearbeitet. Nebst einer Musikbeilage. S. 456.

Ruswurm, J. W. Barthol., Nachtrag zur musikal. Alter-Agende. (4.) S. 658.

Schneider, Frdr., *Dr.*, Handbuch des Organisten. Zweyter Theil. Auch unter dem besondern Titel: Orgelschule. (4.) S. 97.

Verzeichniss, thematisches, von CLXXII vorzügl. Symphonieen und Ouverturen für Orchester, welche von berühmten Tonsetzern unsers Zeitalters gedruckt erschienen sind. (Mit Notenanfängen.) S. 546.

Weber, Gottfr., *Dr.*, Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende in vier Vorcapiteln. Dritte, neu überarbeitete Aufl. Vermehrt mit einer Erklärung aller in Musikalien vorkommenden italien. Kunstwörter. (8.) S. 669.

Whistling, C. F., Ergänzungshand zum Handbuche der musikalischen (gedruckten) Literatur, die während des Druckes erschienenen Werke bis zum Ende des Jahres 1828, und die Namen-Register über das ganze Werk enthaltend. (8.) S. 282.

NB. Als Fortsetz. dieses Werkes: Musikalisch-literarischer Monatsbericht.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Bach, J. Seb., Grosse Passionsmusik nach dem Ev. Joh. Partitur. (Mit dem Bildnisse des Componisten.) S. 598.

— Dieselbe Passion. Vollst. Klavierauss. v. C. Hellwig. S. 265.

— Kirchenmusik. 2 Bände, mit 6 Nummern, herausgegeben von W. Bernh. Marx. Partitur, Klavierauss., auch einzelne Stimmen. S. 511.

Bader, A., Hymnus: Veni Creator spiritus, für 4 Singst. mit Orch.-Begl. (Orgel- oder Klavier-Auss.) auch die Singst. einzeln. S. 747.

Basily, Franz., Confitebor, Salmo CX. a 4 voci con grand Orchestra. S. 49.

Cherubini, L., Troisième Messe solennelle à 3 parties de chant en chœur. Partition p. la Pfte arr. par Ch. Zulehner. S. 461.

— Quatrième Messe solennelle à 4 parties, arr. p. la Pfte par Ch. Zulehner. Zu beiden Messen die Singst. einzeln. S. 461.

Fammas, F., Leichte Chöre zu Sonn- und Festtagen für Choranstalten auf dem Lande und in kleinen Städten. S. 218.

Dömeny, Sandor, Karczkeszkönyv melyet a Helvetziaise etc. Choralbuch, zum Gebrauche der Gemeinden helvet. Confession, stimmig für Orgel gesetzt u. s. w. S. 349.

Drobisch, Carl Ludw., Sechs Lobmessen für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat u. s. w. N. 3, 4 u. 5. S. 96.

Grossheim, G. C., Vierst. relig. Gesänge von verschiedenen Meistern zum Gebrauche b. im Gottesdienste christl. Confessionen. 2ten Heft. S. 817.

Händel, G. F., Te Deum zur Feier des Sieges bei Dettingen im J. 1743, im Klavierauss. von C. F. Rux. S. 17.

— Salomon, Grosses Oratorium in 3 Abth. Mit frei übersetztem deutschen Texte, im Klavierauss. von Xav. Chelchaf. S. 165.

— Jephta, Orator., übers. u. bearb. von J. F. v. Mosel. Partitur, Klavierauss. u. Singst. S. 617. Beschluss S. 537.

Haydn, Giov., Stabat mater a 4 voci coll. acc. dell' orch. Partitura. S. 165.

— Jos., dasselb. Werkes Klavierauss. von C. Zulehner. Mit latein. u. deutschem Texte. Die Singst. auch einzeln. S. 165.

Held, J. C., Sechs relig. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit und ohne Begl. des Pfte. S. 488.

Karow, C., Ein Theil des XXI. Psalms, nach M. Mendelssohns Uebersetzung, zur Geburtstagsfeier des K. v. Preussen, für den Männerchor. 4tes Werk. S. 459.

Klein, Bernh., David. Orator. in 2 Abth., ged. v. G. Körner. 34stes Werk. Klavierauss. S. 706.

Klose, C., Die Chöre zur evangel. Liturgie des Prenss. Staates. Einstimmig mit Begl. der Orgel oder des Pfte, mit beziffertem Basse. S. 829.

Lump, L., Sammlung der bei kirchl. Feierlichk. üblichen Chorgesänge für kathol. Geistliche. Zum Behufe der Choral-Unterrichts im erzbischöfl. Seminar zu Freyburg und zum Privatgebrauche, mit einer erklärenden Einleitung. S. 841.

Mosel, J. F. v., "Saehlied an den Ewigen, aus dem 90ten Psalm. Sechst. Chor ohne Instrumentalbegl. S. 397.

Niemeyer, Carl, Chorälle in den alten Kirchentonarten. Ein Versuch. S. 836.

Pearsall, R. L., Miserere mei, Domine etc. Canon perpetuus a tribus vocibus in hypodiatessaron et hypodiapason. op. 1. S. 299.

— Tantum ergo. S. 300.

Rink, Ch. H., Choralbuch für evangel. Kirchen. Die Chorälle kritisch bearb. u. geordnet von B. C. L. Natorp u. Fr. Kessler, 4stimm. gesetzt und mit Zwischensp. versehen von Rink. S. 197.

— Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso cum obligato organorum comitatu. op. 91. S. 281.

Rungenhagen, C. F., Motette: „Kommt, lasst uns hinauf zum Berge des Herrn gehen," für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pfte. op. 30. N. 4. der Motetten. S. 230.

Sauerbrey, J. W. C. C., 156 Choral-Melodieen, 4stimm. ausgesetzt u. zunächst zum Gebrauche in den Herzogth. Bremen und Verden bestimmt. S. 160.

Spohr, L., Vater Unser von Mahlmann. Partitur und Klavierauss. S. 821.

Tomaschek, W. J., Hymni in usum pro defunctis cantari soliti 4 vocum concentu, fidibus barytonis adjuto, redditi. op. 72. S. 739.

Weber, Carl M. v., Jubelcantate des 50 jähr. Regierungs-Antritts Sr. Maj. des K. von Sachsen etc. Partitur. S. 598.

Zöllner, C. H., Missa a 4 voci (due Tenori e due Bassi) op. 25. N. 2. Partitur u. die Singst. einzeln. S. 668.

b) Oper.

Auber, la Muette de Portici. Die Stumme von Portici. Für das Pfte allein mit Hinweglassung der Worte, im leichten Style für die Jugend bearb. S. 264.

— D. F. E., le Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, opera en deux Actes, Paroles de Mr. Scribe. Part. réduite av. acc. de Pfte. par V. Rifaut. Die liebende Bajadere u. s. w., für die deutsche Bühne bearb. von Freih. v. Lichtenstein. 8. 353 u. 8. 537.

Lobe, J. C., i Flibustieri, opera in tre Atti. Die Flibustier, Oper in 3 Acts. Dichtung von E. Gehe. Klavierauszug mit deutschem u. italien. Texte. S. 391.

Pixis, J. P., Bibiana, romant. Oper in 3 Acts. Vollständiger Klavierauszug, vom Komponisten. S. 255.

Rossini, G., Guil. Tell, gr. opéra, arr. pour Pfte et Violon par A. Brand. S. 247.

Schmidt, J. P., Alfred der Grosse, v. Theod. Körner ged., Klavierauszug vom Komponisten. S. 825.

Wolfram, Joseph, Der Bergmönch, romant. Oper in 3 Act. von C. B. v. Miltitz. Vollst. Klavierauszug v. Komp. S. 585 u. 601.

c) Concert.

Blum, Carl, Der Prager Musikant, Gesang für eine Tenorst. mit Begl. des Pfte, der Clarinette und zweyer Waldhörner. „ 12tes W. S. 857.

Haendel, G. F., Jephta, Orator., Chors. u. bearb. v. J. F. v. Mosel. Partitur, Klavierauss. u. einzelne Singst. S. 617 u. 637.

Hummel, J. N., Air à la Tirolienne av. Variations (Carina, sonti un poco — Diese Herz nur fühle schlagen), pour la voix av. acc. d'orch. Op. 118. S. 196.

Penny, J., Kriegerlied mit deutschem, franz. u. englischem Texte v. F. Dürr, Männerchor u. Solost. mit Begl. des gr. Orch. od. vollst. Militär-Musik. Op. 26. S. 300.

Panseron, Aug., le Songe de Tartini. Ballade av. acc. de Violon solo (et Pfte). Mit einer deutschen Uebersetzung von Th. v. Haupt. S. 869.

Spohr, L., Vater Unser v. Mahlmann. Partitur. Mit gr. Orch. S. 521.

Weber, Carl M. v., Jubelcantate zur Feier des 50 jähr. Regierungs-Antritts Sr. Maj. des K. v. Sachsen. Partitur u. Klavierauss. S. 598.

Weber, Franz, Rheinpreuss. Kriegerlied v. J. J. Reiff, für den Männerchor mit Begl. der Militär-Musik. Op. 5. S. 746.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Bader, A., Hymnus: Veni Creator spiritus, für 4 Singst. mit Pianof. Begl. Die Singst. auch einzeln. S. 747.

Becker, C. F., Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrh. Zweytes Heft. S. 162.

Behrendt, Jac. Jos., Sammlung ein-, 2-, 3- u. 4stimm. Kirchen- und Schulliedar, Motetten, Intonationen, Chorälo, Litturgieen, Chöre, Mess-, Vesper- und andere geistl. Lieder auf alle Festtage im Jahre, mit deutschem, polnischem u. lateinischem Texte von verschiedenen vorzügl. Componisten, zunächst für Volksschulen u. Seminarien gesammelt, nach Ziffern u. Noten eingerichtet. 2 Theile. S. 402.
Vergleiche damit S. 551.

Beutler, Fr., Drey Gesellschaftslieder für 4 Männerstimmen. 13tes W. S. 816.

Bierey, G. B., Das Dasein Gottes. Motette für 4 Solostimmen und 2 Chöre. Für Singvereine. S. 577.

Blüher, A., Sechs leichte 4stimm. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 854.

Blum, Carl, Die Gewalt des Augenblicke für 4 Männerst. Auch für eine Stimme mit Begl. des Pianof., der Clarinette und 2 Hörner; auch des Pfte allein. 117tes Werk. S. 825.

Boieldieu, A., L'ange de premiers amours. Nocturne à deux voix av. acc. de Pfte. S. 699.

Erk, Ludw., Sammlung drei- u. vierst. Gesänge für Schule und Haus. 2 H-te. S. 774.

— Sammlung drei- u. vierst. Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten herausgegeben. 1. Heft. Partitur und einzelne Stimmen. S. 774.

Glitzer, Carl, Melodienbuch zu Lieb's Kindergedichten für das zarte Alter. S. 773.

— Musikalisches Schulgesangbuch, methodisch geordnet nach Notorp's Anleitung zur Unterweisung im Singen. 1. u. 2. Band. S. 773.

Grossheim, G. C., Erholungen für die Jugend. 7tes Heft, enthaltend Lieder für Schulen und häusl. Zirkel gesammelt. Zweystimmig. S. 478.

Händel, G. F., Jephta, Orator. Übersetzt v. bearb. v. J. F. v. Mosel. S. 617 u. 637.

Held, J. C., Sechs religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit willkührl. Begl. des Pfte. S. 458.

Karow, C., Ein Theil des 121sten Psalms, nach Moses Mendelssohns Uebers., für den Männerchor zur Geburtstagsfeier des K— von Preussen. 4tes W. S. 469.

— Vier Lieder für 4m 4st. Männerchor. 3tes W. S. 459.

— 12 deutsche Lieder für 4 Singst. gesetzt u. vorzüglich den Schulen gewidmet. 1stes Heft. S. 782.

Klage, Carl, Trost in Thränen. „Wie kommt's, dass du so traurig bist?" Von Goethe. Duettino für Sopran u. Bass mit Begl. des Pfte. S. 536.

Klein, Bernh., David, Orator, in 2 Abth., grö. v. G. Körner. Klavierauss. 34stes W. S. 706.

Löwe, C., Sechs Gesänge für 3 u. 4 Männerst. 19tes W. S. 396.

Meyer-Beer, Giac., Le vœu pendant l'orage. Nocturne à 2 voix av. acc. de Pfte. S. 699.

— Même grande. Nocturne à 3 voix av. acc. de Pfte. S. 699.

Mosel, J. F. v., Danklied an den Ewigen aus dem 92sten Ps., sechsst. Chor ohne Instrumentalbegl. S. 397.

— Tag u. Nacht, God. v. J. Gab. Seydel. Für 4 Singst. mit Begl. des Pfte. S. 397.

Nadelmann, W., Der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den Kindergedichten für das zartere Alter, von C. L. T. Lieb, drei- u. vierst. für die obern Klassen der Elementarschulen und für den Familienkreis. 3tes Heft. S. 772.

Otto, Franz, Sechs Gesänge für 4 Männerst.; von Jul. Diedrich. Op. 3. S. 215.

Fanny, J., Kriegerlied, mit deutschem u. engl. Texte, mit Begl. des Pfte. S. 300.

Pearsall, R. L., Miserere mei, Domine. Canon perpetuus a 3 vocibus. Op. 1. S. 299.

— Take o take those lips away, Glee for 3 voices comp. Op. 6. S. 798.

Rungenhagen, C. F., Motette: „Kommt lasst uns hinauf zum Berge des Herrn gehen." Für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pfte. Op. 30. S. 230.

Spohr, L., Vater Unser v. Mahlmann. Klavierausz. vom Componisten. S. 521.

Spontini, Quatre Romances, trois à une voix et un nocturne à 2 voix av. acc. de Pfte. N. 4. Salut vertes Campagnes. S. 698.

Stahlknecht, A. H., Vierstimmiger Festgesang auf den Geburtstag Sr. Maj. des K. v. Preussen, Friedr. Wilhelm III. Ged. v. Ferd. Joost. Für Singchöre preuss. Armee u. Männersingvereine. Op. 3. S. 599.

Weber, Carl M. v., Jubel-Cantate des 50jähr. Regierungs-Antritts Sr. Maj. des K. v. Sachsen. Ged. v. Frdr. Kind. (Nebst anderm Texte: Erntecant., von Wendt.) Klavierausz. S. 598.

Weber, Franz, Rheinpreuss. Kriegerlied von J. J. Reiff, für den Männerchor mit Pfte-Begl. Die Singst. auch einzeln. Op. 5. S. 746.

Zöllner, C. H., Missa a 4 voci (2 Tenori e 2 Bassi). Op. 25. N. 2. Partitur u. einzelne Singst. S. 688.

β) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Blum, Carl, Der Prager Musikant, Gesang für eine Tenorst. mit Begl. des Pfte. 117tes W. S. 827.

Burkhardt, Sal., 6 Lieder für eine Basst. mit Begl. des Pfte. S. 714.

Claudius, Otto, 3 Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 12. S. 820.

Dreschke, G. A., Der Ritter und der Mönch. 2 Romanzen f. eine Basst. mit Begl. des Pfte. S. 80.

Freudenthal, Jul., Von dir getrennt, mein Leben etc. Scene u. Arie f. eine Tenorst. mit Begl. des Pfte. S. 179.

Fröhlich, Theod., 6 Lieder f. die Altstimme mit Begl. des Pfte. 81es W. S. 16.

Gernlein, Rud., 3 Canzonetten mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. Op. 62. S. 193.

— ländliche Liebe. 3 heitere Lieder mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. Op. 70. S. 554.

— Italien, Favorit-Canzonetten mit italien. u. deutschem Texte. Mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. 2 Hefte, S. 856.

Glöser, Carl, Melodienbuch zu Lieth's Kindergedichten f. das zartere Alter. S. 773.

Gransin, Ludw., 14 Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 29.

Grimmer, Frdr., 6 Lieder v. H. Heine, mit Begl. des Pfte. 61es W. S. 195.

Hellwig, C. F. L., 4 deutsche Lieder f. die Bass- oder Altstimme mit Begl. des Pfte. Op. 10. S. 80.

Helmholz, C., Lieder u. Gesänge mit Begl. des Pfte, 1ste u. 2te Lieferung. S. 651.

Hummel, J. N., Air à la Tirolienne av. Variat. (Caressa, sentì un poco — Diese Hora nur fühle schlagen) pour la Voix av. acc. de Pfte. Op. 118. S. 196.

Journal des Dames et des Modes, publié par C. E. Alisky. Mit Gesängen u. Tänzen jede Nummer. S. 835.

Keller, Carl, 3 Gesänge mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. Op. 29. S. 532.

Klein, Joseph, 8 Lieder u. Ges. f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 6. S. 132.

Klose, C., Die Chöre zur evang. Liturgie des preuss. Staates. Einstimmig mit Begl. der Orgel oder des Pfte, mit beziffertem Basse. 3. 829.

Knuth, Fr., 3 Lieder v. Theod. Körner, mit Begl. des Pfte. S. 636.

Löwe, C., 6 Serbenlieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 15tes W. S. 716.

Marseillaise, la, chant national av. acc. de Pfte ou Guit. Auswahl von Gesängen mit Klavier oder Guitarre. N. 3. S. 48.

Mühling, A., Museum für Pianof.-Musik u. Gesang. 3ter Jahrgang. S. 855.

Niemeyer, Carl, Chorlie in den alten Kirchentönen. S. 836.

Orgeltöne. Geistl. Lieder, ged. v. Ant. Passy. In Musik gesetzt von Assmayer, Gräfin v. Batthyani, Eitzenberger, Fiedler, Roller, v. Seyfried, Abt Stadler u. Zeugner. Nebst alten wenig bekannten Mel. S. 599.

Panny, J., Der junge Fischer, russisches Nationallied mit Veränderungen und einer Romanze als Introduction. Op. 29. S. 783.

Panseron, Aug., le Songe de Tasso. Ballade av. acc. de Violon solo (et Pfte). Mit einer deutschen Uebersetzung von Th. v. Haupt. S. 869.

Rungenhagen, C. F., Des Sängers Klage für eine Tenorst. mit Begl. des Pfte. Op. 29. S. 196.

Schubert, Franz, Der Hirt auf dem Felsen. Für eine Singst. mit Begl. des Pfte u. der Clarinette (oder des Vcells). 129stes W. S. 196.

Schulz, C., Die Sprache der Blumen, Lied mit Begl. des Sehnsuchtswalzers von L. v. Beethoven. S. 817.

Schuster, A., 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 6tes W. S. 855.

Spontini, 4 Romances, 3 à une voix et un nocturne à 2 voix av. acc. de Pfte. N. 1. La petite sorcière; N. 2. L'heureux gondolier; N. 3. Il reviendra. S. 698.

Stahlknecht, A. H., Sechs Gesänge für eine Bass- oder Baritonst. 1. Heft. S. 852.

— 7 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorst. 2tes Heft. S. 852.

Veltheim, Charlotte, 6 Lieder aus Sintram u. s. Gefährten, von de la Motte Fouqué, mit Begl. des Pfte. S. 854.

Weinlig, Chr. Theod., 25 kurze Singübungen f. die Basst. mit Begl. des Pfte, zunächst als Hülfsmittel zum sichern Auffassen und Treffen der Intervalle. S. 700.

Weitzmann, Carl, 5 Romanzen für eine Alt- oder Basstimme, mit Begl. des Pfte. 3tes W. S. 732.

Weppen, F. A., 7 Lieder aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, mit Begl. des Pfte. S. 78.
— 4 Lieder v. Goethe, mit Begl. des Pfte. S. 444.
Woringen, Ferd. v., Lieder mit Begl. des Pfte. S. 763.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonien und Ouverturen.

Bellini, Vincenzo, Ouverture à grand orch. de l'opéra: Il Pirata. S. 164.
Bieroy, G. B., Les Adieux, l'Absence et le Retour (das Lebewohl, die Abwesenheit und das Wiedersehen), comp. par L. v. Beethoven (oeuv. 81), arr. à gr. orch. S. 764.
Henkel, Andreas, Charakteristische Ouvert. zu Frdr. Schillers Wallensteins Lager u. s. w. 6tes W. S. 380.
Hesse, Adolf, Première Sinfonie à gr. orch. S. 565.
Lobe, C., Potpourri original à gr. orch. Oeuv. 30. S. 828.
Miltitz, C. B. de, Ouvert. dans le genre de poésie d'Ossian à gr. orch. S. 52 ½.
Mozart, grande Fantaisie, arr. à gr. orch. par de Seyfried. (C moll und F moll.) S. 64.
Reissiger, C. G., Ouvert. de la Tragédie „Neron," à gr. orch. S. 689.
Ries, Ferd., Ouvert. für das gr. Orch. zu dem Trauersp. Don Carlos. Op. 94. S. 63.
— Ouvert. für das gr. Orch. zu dem Trauersp. v. Schiller: Die Braut von Messina. Op. 162. S. 707.
Spith, André, Symphonie concertante pour deux Clarinettes av. acc. d'orch. Oeuv. 108. S. 870.
— Dasselbe Werk arr. für Hoboe u. Clarinette mit Orchesterbegl., von A. Foreith. S. 870.

b) Concerte u. and. Solo-Stücke mit Orchesterbegl.

Böhner, L., Fantaisie et Variations sur un thême original pour le Violon av. acc. de l'orch. ou Pfte. Oeuv. 94. S. 799.
Chopin, Frédéric, „La ci darem la mano," varié p. la Pfte av. acc. d'orch. etc. Oeuv. 2. S. 805 u. S. 808.
Czerny, Charles, Grandes Variations di Bravura sur deux motifs favoris de l'opéra: Fra Diavolo — pour Pfte av. acc. d'orch., ou de Quatuor. Oeuv. 232. S. 704.
Decortis, Louis, Polonoise pour la Violoncelle av. acc. de 2 Violons, Alto et Basso, 2 Flûtes et 2 Cors (ad lib.). Op. 12. S. 746.
Fürstenau, A. B., Divertissement av. des thêmes de la Muette de Portici (Schlummerl. u. Barcarole des Masaniello), p. la Flûte av. acc. de l'orch. ou Pfte. Oeuv. 82. S. 709.
Gabrielsky, W., Fantaisie p. la Flûte sur des thêmes de Pop. la Muette de Portici av. acc. de 2 Violons, Viola et Basso, 2 Hauth., 2 Cors et 2 Bassons. Op. 96. S. 635.
Golde, H. J., Introd. et Var. brillantes p. la Clarinette principale av. acc. de l'orch. Op. 1. S. 748.
Herz, H., Variat. de Concert p. le Pfte, av. acc. d'orch. sur une marche fav. de Guill. Tell de Rossini. Oeuv. 87. S. 709.

Maurer, Louis, Concertante p. 4 Violons av. gr. orch. Op. 55. S. 690.
Münchs, C., Thême var. p. la Flûte av. acc. d'orch., ou Pfte. S. 716.
Panny, Jos., Scène suisse. Concertino pour le Vcelle entremelé de thêmes originaux de l'op. Guill. Tell, av. acc. de gr. Orch., ou Quatuor, ou Pfte. Oeuv. 27. S. 871.
— Dieselbe Scene für Hoboe arr. von A. Foreith. S. 871.
Panny, Jos., Sonate pour le Violon sur la 4me Corde av. acc. de gr. Orch. Oeuv. 28. S. 872.
Reissiger, C. G., Concertino per il Clarinetto obligato con acc. dell' orch. Op. 63. S. 708.
Spith, André, Scene chantante sur deux airs suisses pour Clarinette av. acc. de 2 Violons, Alto, Vcelle et Contreb., Flûte, 2 Hauth., 2 Cors et 2 Bassons. Oeuv. 113. S. 855.
Wallerstein, A., Var. brillantes sur un thême original p. le Violon av. acc. d'orch. Oeuv. 2. S. 834.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Baldenecker, Nic., 12 Entr' actes, tirés des oeuvres de Piano de L. v. Beethoven pour 2 Violons, Alto, Basse, Flûte, 2 Hauth. (ou Clarinettes), 2 Cors et Basson. S. 64.
Küffner, J., Grande Valse sur 2 airs nationaux français (la Marseillaise et la Parisienne). S. 49.
Merz, Carl, Divertissement de la reunion. Eine Sammlung Tänze, 7stimmig. Partitur. S. 318.
— Drey Geschwindmärsche. Partitur. S. 869.
Otto, Franz, 12 Tänze für Orchester. 8tes W. S. 443.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Assmayer, Ign., Le Lièvre. Der Hase. Prémiere Rondine pour le Pfte et Violon. Oeuv. 44. S. 316.
Auber, D. F. E., Le Dieu et la Bayadère, Ouvert. arr. pour le Pianof. av. acc. de Violon ad lib. par V. Rifaut. S. 247.
Böhner, L., Fantaisie et Variat. sur un thême original pour le Violon et Pfte. Oeuv. 94. S. 799.
Czerny, Ch., Grandes Variat. di Bravura sur deux motifs favoris de l'opéra: Fra Diavolo — pour Pfte av. acc. d'orch., ou de Quatuor. Oeuv. 232. S. 704.
Decortis, L., Polonoise pour le Vcelle av. acc. de Pfte. Op. 12. S. 746.
Dotzauer, J. J. F. et son fils Bernard, Variations brill. pour le Pfte et Vcelle sur un thême de Himmel: „An Alexis send ich dich." S. 116.
Freudenthal, J., Potpourri p. Pfte et Violon, tiré de l'opéra: „la Muette de Portici." Oeuv. 12. S. 129.
Fürstenau, A. B., Sixième nocturne concertant p. Flûte et Pfte. Oeuv. 81. S. 709.
— Divertissement av. des thêmes de la Muette de Portici (Schlummerlied etc.), p. la Flûte av. acc. d'orch. ou Pfte. Oeuv. 82. S. 709.

Gabrielsky, W., Potpourri sur des thèmes favor. de l'op. „la Fiancée" d'Auber, pour la Flûte av. acc. du Pfte. S. 635.

— Fantaisie pour la Flûte av. acc. du Pfte. Op. 96. S. 636.

Grabeler, P., Ouvert. de l'op. „la Muette de Portici," arr. en trio pour Flûte, Violon et Guitare. S. 705.

Herz, Henry, Variations de bravoure pour le Pfte sur la Romance de Joseph av. acc. de 2 Violons, Alto et Vcelle (ad lib.). Op. 20. S. 7.

— Grand Trio, p. Pianof., Violon et Vcelle. Oeuv. 54. S. 231.

— Variations de Concert pour le Pfte av. acc. de l'orch., ou du Quatuor. Oeuv. 57. S. 710.

Hünten, Franc., Variations brill. sur un thème de Meyerbeer, pour le Pfte et Violon. Oeuv. 46. S. 331.

Hünten, F. E., Rondo pour Piano et Flûte, ou Violon, sur un thème de M. Carafa. Op. 46. N. 1. und

— Air favori de l'op. Vampyr, en forme de Rondo pour Piano et Flûte, ou Violon. Op. 46. N. 2. S. 747.

Krigar, Carl, Pièçen für die Physharmonika und das Pfte (von einer Person zu spielen). 1stes Heft. S. 15.

Küffner, J., XXme Potpourri pour Guitare et Flûte, ou Violon, sur deux airs nationaux français. Oeuv. 226. S. 52.

Kummer, F. A., Divertissement sur des thèmes de l'opéra: la Muette de Portici, pour le Vcelle av. acc. de 2 Violons, Alto et Basse, ou de Pfte. Oeuv. 9. S. 668.

Kummer, Casp., Quintuor pour Flûte, Violon, 2 Altos et Basse. Oeuv. 66. S. 556.

— Trio pour Pfte, Flûte et Vcelle, arr. d'après son Quintuor. Op. 66. und

— Sonate pour Pfte et Flûte, d'après son Quint. S. 556.

— Trio pour trois Flûtes. Oeuv. 65. S. 697.

Löwe, C., Grand Trio pour Pfte, Violon et Vcelle. Op. 12. S. 217.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Quatuor pour 2 Violons, Viola et Vcelle. Oeuv. 12. S. 524.

Münchs, C., Thème var. pour la Flûte av. acc. de l'orch. ou Pfte. S. 716.

Onslow, George, XVme Quintette pour 2 Violons, Alte et 2 Vcelles. Op. 38. S. 117.

— Quintette etc. N. 1—6. Partition. S. 552.

Panny, Jos., Scène suisse. Concertino p. le Vcelle entremêlé de thèmes originaux de l'op. Guill. Tell av. acc. du Quatuor, ou Pfte. Oeuv. 27. S. 871.

— Sonate pour Clarinette et Fortep. Oeuv. 28. arr. par A. Forsith. S. 672.

Pixis, J. P., Quintuor pour le Pfte, Violon, Alto, Vcelle et Contreb. Oeuv. 99. S. 149.

— Grand Trio pour Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 76. S. 149.

— Troisième Trio pour Piano, Violon et Basse. Oeuv. 95. S. 233.

— Second grand Trio pour Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 86. S. 329.

Rigel, Rondeau brill. p. le Pfte seul, ou av. acc. de Flûte, 2 Violons, Viola, Basse et Contreb. Oeuv. 45. S. 129.

Rossini, G., Guill. Tell, gr. opéra, arr. p. Pfte et Violon par A. Brand. S. 247.

Rummel, Ch., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Le dernier jour de Pompei — pour Pfte, Flûte ou Hauth., second Hauth., Clarinette, Cor chromatique (ou Cor en Fa) et Basse. Oeuv. 99. S. 705.

Seiffart, Selmar, Seconde Sonate concertante p. le Pfte et Clarinette, ou Violon. Oeuv. 6. S. 687.

Spith, André, Fantaisie sur un air de Mozart pour Pfte et Clarinette comp. Oeuv. 129. S. 783.

β) Für Ein Instrument.

Assmayer, Ign., La Hortense. 6me Rondeau pour le Pfte seul. Oeuv. 43. S. 284.

Auber, Le Dieu et la Bayadère. Ouvert. arr. p. le Pfte av. acc. de Violon ad lib. par V. Rifaut. S. 247.

— Die Stumme von Portici. Für das Pfte allein (mit Hinweglassung der Worte), im leichten Styl für die Jugend bearb. S. 264.

Aufforderung zum Walzer. Für das Fortep. S. 868.

Baroni-Cavalcabo, Julie, Premier Caprice pour le Pfte. Oeuv. 2. S. 580.

— Sonate p. le Pfte. Oeuv. 3. S. 580.

— Fantaisie p. le Pfte. Oeuv. 4. S. 580.

Becker, C. F., Sei Scherzi per il Clavicembalo. Op. 6. S. 799.

Beethoven, Louis v., sämmtliche Werke. Erste Abtheil. Sonaten für das Pfte allein. Neue sorgfältige Ausgabe. S. 30.

— Grand Concert pour le Pfte. Oeuv. 37. Arr. p. le Pfte à 4 m. par J. P. Schmidt. S. 232.

Carulli, Ferd., La Marseillaise variée pour la Guitare. Op. 330. S. 79.

— La Parisienne, marche nationale, var. p. la Guitare. Op. 332. S. 79.

— Fantaisie sur la dernière pensée musicale de C. M. v. Weber, pour la Guitare. Oeuv. 325. S. 130.

Chopin, Frédér., La ci darem la mano, varié p. le Pfte. Oeuv. 2. S. 805 und 808.

Czerny, Charles, Second Décameron musical. Recueil de compositions amusantes à 4 m. pour le Pfte. Oeuv. 178. S. 128.

— 100 Uebungsstücke für das Pfte, in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes etc. 139stes Werk. 3te rechtmäss. umgearbeitete Aufl., 4 Lieferungen. S. 131.

— 50 vierhändige Uebungsstücke für das Pfte, in fortschreitender Ordnung etc. Eine pract. Pfte-Schule zu 4 Händen. 239stes W. 4 Liefer. S. 132.

— 48 Etudes en forme de Préludes et Cadences dans tous les tons maj. et min. pour le Pfte. Oeuv. 161. S. 162.

— Introduct. et Variations brill. sur un thème favori de l'opéra: la Muette de Portici, pour le Pfte. Oeuv. 208. S. 264.

Decker, Const., Le charmes de la danse. Op. 1. S. 599.

Das Domes Wiederhall im Hause des Christen. Klassische Kirchenwerke und Oratorien für das Pianof. Mit Hinweglassung der Worte. Erste Lief., enthaltend das vollst. Klavierauss. der 4ten Messe Cherubini's. S. 665.

Dotzauer, J. J. F., VI esserciai per il Vcello solo. Op. 116. S. 266.

Dreschke, G. A., Neuer Rutschgalopp à la Tivoli. S. 868.

Fürstenau, A. B., Caprice pour la Flûte seul. Oeuv. 80. S. 709.

Götze, Conrad, Ouvert. du Drame de Holtey: Die Majoratsherren — pour le Pfte. S. 613.

— Ouvert. du Drame de Holtey: Die Majoratsherren — p. le Pfte à 4 m. S. 781.

Hanslson, F. C., Rondo pour le Pfte. Oeuv. 2. S. 733.

Herold, Ouvert. u. Balletmusik aus dem Ballet: Therese, die Nachtwandlerin. Für das Pfte. von Carl Klage. S. 552.

Herold, F., Rondo brill. pour le Pfte, précédé d'une Introduct. sur un thème d'Emeline. Oeuv. 55. S. 616.

Herz, Henry, Variations de bravoure pour le Pfte, sur la Romance de Joseph. Oeuv. 20. S. 7.

— Exercices et préludes pour le Pfte. Oeuv. 21. S. 7.

— Variations brill. p. le Pfte, sur le chœur favori d'il Crociato de Meyerbeer. Oeuv. 23. S. 7.

— la Parisienne, marche nationale; Variat. caracteristiques pour le Pfte. Oeuv. 53. S. 7.

— Six airs de Ballets de Guill. Tell de Rossini, arr. en Rondeaux pour le Pfte. 6 Hefte. S. 393.

— Variat. de Concert pour le Pfte seul. Oeuv. 57. S. 710.

Hesse, Adolf, Rondeau mignon pour le Pfte à 4 m. S. 565.

Hünten, Franç., Variat. à 4 m. pour le Pfte, sur un thème russe de Pop. Danilowa. Oeuv. 44. S. 60.

— Trois thèmes nationaux, italien, allemand et vénetien, variés pour le Pfte. Oeuv. 45. S. 330.

— Variat. brill. pour le Pfte. sur une Cavatine de Meyerbeer. Oeuv. 41. S. 564.

— Deux Rond. p. le Pfte. Oeuv. 42. S. 564.

— Variat. militaires sur un thème françois p. le Pfte à 4 m. Op. 47. S. 697.

Journal des Dames et des Modes, publié par G. E. Almy. Enthaltend allerlei Tänze für das Pfte und die Guitarre (auch Gesänge). S. 855.

Kalliwoda, J. W., Grande Valse pour le Pfte à 4 m. Op. 27. S. 165.

— Seconde Sinfonie, Oeuv. 17, arr. p. le Pfte à 4 m. par Charles Czerny. S. 263 u. 684.

— Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 23. S. 614.

Klage, Carl, Ouvert. aus der Oper Fidelio von Beethoven, für das Pfte zu 4 Händen. S. 536.

Klein, Joseph, Adagio et Rondo pour le Pfte. S. 164.

Kraegen, Charles, III Polonoises p. le Pfte à 4 m. Oeuv. 9. S. 52.

— Polonoise brill. sur des thèmes de Pop. la Muette de Portici — pour le Pfte à 4 m. Oeuv. 13. S. 715.

Küffner, J., Grande Valse sur 2 airs nationaux français (la Marseillaise et la Parisienne), arr. pour le Pfte. S. 48.

Kulenkamp, G. C., Introduct. et Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 26. S. 443.

— XII Danses p. le Pfte. Oeuv. 24. S. 460.

Leiden, Carl v., Champagner-Walzer. S. 567.

Lichtenthal, Pierre, Sonate pour le Pfte. S. 194.

Lindpaintner, P., Six pièces favorites du Ballet: Zephir et Rose — pour le Pfte à 4 m. Oeuv. 75. S. 63.

Lobe, J. C., Esquisse pour le Pfte. Oeuv. 19. S. 60.

— Potpourri original, arr. pour le Pfte. S. 828.

Marschner, H., Introduct. et Rondeau brill. p. le Pfte. Oeuv. 64. S. 79.

Mayer, Charles, Variat. pour le Pfte sur une Valse. S. 696.

— Variat. sur une Valse de Mr. le Comte de Gallenberg pour le Pfte. S. 696.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Quatuor. Oeuv. 13. arr. pour le Pfte à 4 m. S. 526.

Merz, Carl, Divertissement de la réunion. Eine Sammlung Tänze u. a. w. Klavierauss. S. 518.

— Drey Geschwindmärsche. Klavierauss. S. 869.

Michaelis, F. A., Der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter u. gefälliger Stücke für Anfänger. Erstes Heft. S. 855.

Motiven-Journal für das Pfte. Auswahl des Schönsten und Anmuthigsten aus Opern, Balletten und andern Werken. 1. u. 2. Heft. S. 816.

Mühling, A., Museum für Pfte-Musik und Gesang. 3ter Jahrg. S. 853.

Musik'al. Jugendfreund. Eine Sammlung leichter u. gefälliger Handstücke nach beliebten Opern-Mel. u. s. w., für das Pfte. 1—3tes Heft. S. 819.

Onslow, G., XVme Quintetto arr. à 4 m. pour le Pfte, par F. Mockwitz. Op. 38. S. 117 u. 119.

Pixis, J. P., Le garçon suisse. Variat. p. le Pfte à 4 m. S. 564.

Reichardt, Ch. A., XII Pièces méthodiques en forme des Danses pour le Pfte. S. 667.

Reissiger, C. G., Ouvert. de la Tragédie „Neron," arr. à 4 m. pour le Pfte. par Mockwitz. S. 689.

Ries, Ferd., Introduct. et Var. pour le Pfte à 4 m. sur une danse favorite l'Allemande à trois. Oeuv. 158. S. 16.

— Rondeau p. le Pfte. Oeuv. 157. N. 2. S. 81.

— Ouvert. für das Pfte zu 4 Händen eingerichtet zu dem Trauersp. Don Carlos. Op. 94. S. 64.

— XIVme Fantaisie p. le Pfte sur la Parisienne. Oeuv. 163. S. 380.

Ries, Hub., XII Solos pour le Violon (d'une difficulté moderée). Oeuv. 9. l. 1. S. 281.

Rigel, Rondo brill. p. le Pfte seul, ou av. acc. de Flûte, a Violons etc. Oeuv. 45. S. 129.

Rummel, Ch., Grande Valse en forme de Rondeau p. le Pfte. Oeuv. 73. S. 284.

Savart, Eugène, Triomphe national de Juillet 1830. Grande Fantaisie pour le Pfte. Oeuv. 8. S. 31.

Schmidt, J. P., Fugue, tirée d'une Fantaisie de W. A. Mozart et arr. pour le Pfte à 4 m. S. 94.

— Quatuor de Mozart, oeuv. 38 (G moll), arr. p. le Pfte à 4 m. S. 428.

Schmitt, Al., Allegro brillante par il Pfte. S. 284.

Schubert, F. L., Variations sur le hymne de Marseille pour le Pfte. Oeuv. 14. S. 636.

— Six Contredanses p. le Pfte l. 3. S. 636.

Strauss, Jos., Potpourri für das Pfte. S. 818.

Sueco, F. A., Sonate pour le Pfte. Oeuv. 1. S. 61.

treiben würde.' Man hat es Martini nicht vergeben können, schwache und oft gemeine Arien den niedlichen *Vaudevilles* untergeschoben zu haben: man betrachtete überdies als eine Art von Hochverrath, das Erhabene und Grofse der Musik verfälscht und entehrt zu haben u. s. w. Nach alle dem hatte man sich nicht einbilden sollen, dafs Nicolo Isouart würde versuchen können, an die Fanchette von Audinot*) Hand zu legen. Martini hatte wenigstens seinem Produkt nicht den Namen italienischer Musik gegeben, welche dieser Nicolo gerade zu, so wie seine Malthesische Bürgerschaft ankündigte. Wenn italienische Musik *die* heifst, die in Italien gemacht worden ist, so hat der Malteser Bürger Recht: dann haben Paisiello und Cherubini keine italienische Musik geschrieben, denn der erste schrieb ja eine Zeitlang in Petersburg und der leste in Paris. Wir nennen italienische Musik, mag sie in einem Lande geschrieben seyn, in welchem sie will, jede aufserordentlich geistreiche, mahlerische und individualisirte; bey uns ist es ein Ehrenwort, durch welches wir zugleich dem Vaterlande der Melodie und der Heimath des Gesangs Gerechtigkeit wiederfahren lassen wollen. So nennt man hier die Kompositionen italienischer Opern von den besten deutschen Komponisten, nicht anders, als italienische Musik, und schlechte Kompositionen, mögen sie in Italien zusammengeschrieben seyn oder nicht, heifsen nach unserm Sprachgebrauch keine italienische Musik. Es ist überhaupt etwas Barbarisches, die Kunste, die Eigenthum der Welt sind, nach dem Stück Erde zu bezeichnen, auf welchem dieses oder jenes ihrer Produkte zufällig gebohren wurde, wie man ehemals in Frankreich die italienische und französische Gattung unterschied. Die Musik, welche sich zum Zweck sezt, Leidenschaften durch ihre Tone auszudrücken und zu rühren, ist, wie wir meynen, die einzig wahre, und wir nennen sie gerade italienisch, weil sie in Italien zuerst bis zu einem hohen Grade der Vollkommenheit ausgebildet wurde, und weil dieses Land die vortrefflichsten Muster von dieser Gattung geliefert hat, obschon sie ihm jezt fremd geworden ist. Die jetzigen italienischen Komponisten gleichen ihrem Jomelli, Pergolesi, eben so wenig, als unsere jetzigen Dichter dem Corneille und Racine. Die Ouverture des neuen Tonnelier verspricht viel, ist lebhaft und glänzend, voll neuer seltsamer Ideen und vortrefflicher Behandlung der Instrumente gegen einander: aber wenn man nur einige Sätze der Oper selbst gehört hat, so bemerkt man nur allzuleicht, dafs sie zu viel versprochen hat: der Komponist wird bedeutungslos, matt, kalt, unbestimmt, ohne Ausdruck und ohne Würkung, und an die ältere, wirklich italienische Musik darf man vollends gar nicht denken. Die artigen Liederchen und *Vaudevilles* darin, sind an und für sich selbst wohl recht gut, schaden aber dem Ganzen desto mehr. Die italienische Musik ist eine Königin, die sich nicht unter die kleinen Bauermädchen mengen darf und die sich viel zu viel vergiebt, wenn sie sie in ihre Gesellschaft aufnimmt. Indessen zeigen so manche Sätze und besonders auch das Finale, dafs es dem Nicolo keineswegs an Talent fehlt, dafs er sich aber in dem Sujet vergriffen und sein Talent nicht an seinem Platze anzuwenden gewufst hat.

Was würden Männer, wie Pergolesi, zu allen solchen unbestimmten Musiken sagen, die man heut zu Tage aufstellt und in denen doch die Natur nicht verläugnet seyn soll! wie soll man diese herausfinden aus den aufgehäuften Zierrathen und Künsteleyen, deren die Schönheit niemals bedarf, von denen diese zu Boden gedrückt, wenigstens verdeckt wird? was wollen alle diese hundertmaligen Wiederholungen der Worte immer mit anderm Gesang und verschiedenem Akkompagnement sagen? was sollen solche Widersprüche gleich in der Anlage des

*) Audinot, Verfasser der ältern sehr süfslichen und interessanten Musik, zu der Oper *Le Tonnelier*, in welcher Fanchette der Name der Liebhaberin ist. d. Verf.

Succo, F. A., Rondeau melodieux et brill. pour le Pfte. Oeuv. 2. S. 61.

Thiele, Eduard, Sonate für das Pfte. Op. 2. S. 800.

Thieme, L., Sonate für das Pfte. Op. 1. S. 650.

— Introduct. u. Variationen über das beliebte Mantellied aus Leonore für das Pfte. Op. 2. S. 650.

Timme, Fr., Rondoletto pour le Pfte. S. 649.

Wallerstein, A., Variations brill. s. un thème original p. le Pfte. Oeuv. 3. S. 834.

— VI Valses brill. p. le Pfte. Oeuv. 4. S. 834.

Wiener Tivoli-Musik für das Pfte. 1. Heft. S. 855.

Wüstrow, A. F., XII Bagatelles p. le Pfte. à l'usage de Commençans. Oeuv. 9. Cah. 2. S. 395.

— XII Divertissemens progressifs p. le Pfte. Oeuv. 11. l. 1 und 2. S. 614.

7) Für die Orgel.

Endig, Carl, Sechs leichte Fugen für die Orgel. S. 584.

Hesse, Adolf, Leichte Orgel-Vorsp. zum Gebrauche für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande. 25stes W. N. 12 der Orgelsachen. 2 Hefte. S. 460.

— Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen. N. 10 der Orgelsachen. 1. und 2. B. S. 564.

— XII Studien für die Orgel mit obligatem Pedale. 1 Heft. S. 565.

— Fantasie für die Orgel. N. 11 der Orgelsachen. Op. 22. S. 565.

Köhler, Ernst, Versuch einer Einleitung zu dem Orator. Der Tod Jesu von Graun, bestehend in 2 Präludien u. s. w. Op. 15. N. 1 der Orgelsachen. S. 782.

Organist, der vollkommene, Vorrath gediegener und effectvoller Fugen, Präludien, Cadenzen, Versetten, Pastoralen, Fantasieen, Chorälen u. s. w. 1 — 5. Lieferung. S. 816.

Orgel-Journal, oder Auswahl guter Orgelcompositionen nach Original-MS. und Beiträgen der vorzüglichsten Componisten. S. 263.

— u. s. w. 10 — 12. Heft und 4 Hefte des zweiten Jahrganges 1831 — 1832. S. 718.

Rink, Ch. H., 80 kurze und leichte Orgel-Präludien durch alle Tonarten für angehende Orgelspieler. Op. 93. S. 196.

— Andante mit 6 Variationen und Finale für die Orgel mit obligatem Pedal. Op. 89. S. 745.

— Neue Variationen und Finale. Op. 90. S. 745.

Wendt, C. A., 24 leichte Orgel-Präludien für Anfänger im Orgelspielen. Op. 1. Erstes Heft. S. 196.

V. Correspondenz.

Berlin, S. 12, 41, 53, 121, 207, 261, 277, 359, 376, 426, 483, 550, 629, 693, 789, 863.
Bologna, S. 134, 811.
Borromäische Inseln, S. 815.
Bremen, 56, 387.
Breslau, 79, 89, 396.

Cagliari, S. 156, 513.
Carpi, 155.
Charlottenburg, 652.
Cremona, 812.
Dessau, 122, 559, 856.
Dresden, 107, 289, 315, 517.
Erfurt, 560, 628, 661.
Florenz, 154, 299, 779.
Genua, 136.
Gotha, 193.
Halberstadt, 108.
Jena, 516.
Italien, 182, 170, 298, 513, 522, 777, 811, 831.
Königsberg, 222.
Kopenhagen, 721, 762.
Leipzig, 108, 146, 242, 406, 420, 679, 744, 795, 801.
London, 775, 851.
Lucca, 779.
Magdeburg, 486, 510.
Mailand, 182, 170, 814, 822, 813.
Manheim, 105.
Modena, 155.
Morges am Genfersee, 643.
München, 340.
Neapel, 153, 298, 778.
Palermo, 298, 778.
Pavia, 814.
Petersburg, 675, 691.
Prag, 130, 219, 327, 345, 454, 611, 627, 832, 843.
Rom, 299.
Rotterdam, 695.
Stockholm, 453.
Strasburg, 644, 710.
Stuttgart, 185, 544, 574.
Triest, 813.
Turin, 155, 299, 812.
Venedig, 136, 313.
Verona, 812.
Weimar, 813.
Wien, 21, 58, 186, 176, 205, 390, 403, 484, 593, 607, 623, 779, 793.

VI. Miscellen.

Andreas der Jüngere Schreiben an den Redacteur. S. 831.
Anecdote. S. 831.
Ankündigungen, vorläufige, wichtiger musikal. W. S. 518.
Anonyme Beurtheilungen und Nachrichten sollen nicht beachtet werden. S. 112.
Auber's neue Oper: le Philtre (der Liebestrank). S. 567.
Aufrichtig! Gespräch und Zuruf der Redaction. S. 490.
Baini's Memorie storico-critiche etc., übersetzt von Franz Kandler (noch M. S.) und beabsichtigte Unternehmung der Herausgabe aller Werke Palestrina's. S. 78.
Berichtigung. S. 77, 616, 745.
Bitte an Liedertafeln und feststehende Vereine für Männergesänge. S. 558.
Concert der Königin von England. S. 830.

Druckfehler. S. 316, 536.
Dzondi, Prof. in Halle, Antwort auf die Entgegnung des Hrn. Nauenburg in N. 34 (1830) dieser Zeitung, die Schallmündungen der menschlichen Stimme betreffend. S. 557.
Ehrenauszeichnungen. S. 77, 563.
Empfehlung eines Organisten oder Musikdirectors. S. 787.
Erläuterndes zur Sammlung von Kirchen- und Schulliedern, Motetten u. s. w., von Behrendt. S. 531.
Euterpe. S. 748.
Fink, G. W., Der Sylvesterstreusn. Einleitung. S. 1.
Die Hand. S. 562.
Lächerliches. Schreiben des Hrn. Schladebach aus Charlottenburg, und Antwort des Redacteurs. S. 639.
Leistung. n der K. Sächsischen italien. Operngesellschaft in Leipzig. S. 408, 420.
Liskovius, K. F. S., Dr., Ein Zug aus dem Leben Hiller's. S. 600.
Literarische Notizen über neue ital. Werke. S. 175, 832.
Mancherlei. S. 530, 748, 759.
Marx, derselben 25ster Geburtstag, gefeiert in Reval. S. 396.
Messing-Instrumente. Neue Erfindung für sie. S. 832.
Miscellen, italienische. S. 325, 831.
Musikalien mit farbigen Bildertiteln. S. 815.
— mit schwarzen Bildertiteln. S. 868.
Musikalien — Uebersicht der i. J. 1830 gedruckten. S. 820.
Musikfeste betreffend. S. 396, 489, 628, 661.
Nachdruck, wider denselben. S. 533.
Nauenburg's Aufforderung an Hrn. Prof. Dzondi, der Schallmündungen der menschlichen Stimme wegen. S. 666.
Notizen. S. 112, 164, 300, 395, 567, 634.
Pär, Nachfolger Catel's. S. 205.
Paris beschränkt Chorus's kirchlich-musikalisches Institut u. das Conservat. da musique. S. 567.
Protestation. Gegen Auber's u. Scribe's Bajaderen. S. 537.
Punsot, Major, Leichenbegängniss. S. 748.
Queisser, Posaunist in Leipzig, Kunstreise. S. 164.
Reichardt, J. Fr., Andeutungen über musikal. Kritik. Ein Wort zu seiner Zeit. S. 248.
Rochlitz, Frdr., Anzeige neuer Choralmel. in alten Kirchentonarten von Carl Niemeyer. S. 475.
Rossini's Büste von Bartholini. S. 568.
Schallmündungen der menschlichen Stimme. S. 533, 577, 585.
Schneider, Frdr., Dr., Nachricht über sein theoretisch-pract. Musik-Institut in Dessau. S. 112, 559, 856.
Scribe und Castil-Blaze, Oper: „Mad. de Brinvilliers," wird von 7 Componisten in Musik gesetzt. S. 568.
Sing-Verein zu St. Pauli in Leipzig. S. 758.
Spontini Lithographirt in Paris. S. 247.
So schreibt man Geschichte! Gegen Dr. Wilh. Christ. Müller in Bremen. S. 554. Replik darauf von Dr. Muller. S. 556.
Der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 695.
Thüringisch-Sächsischer Verein, zweytes grosses Musikfest zu Erfurt. S. 560.
Verlags-Anzeigen. S. 32, 332, 396, 412, 476, 620, 636, 660, 668, 682, 732, 784, 820.
Vorschlag. S. 531.
Was ist das? Gegen Hrn. Einstein. S. 530.
Weber, Prof. in Leipzig, Chladni's Grab. S. 284.
Wölfle, C. L. H., Dr., Ankündigung seines Versuchs einer rationellen Construction des modernen Tonsystems. Mit Vorwort der Redaction. S. 672.
Zum Titelkupfer dieses Jahrgangs. S. 872.

VII. Beylagen.

I. Beispiele und Entzifferungen deutscher Tabulatur. Zu N. 5.
II. Notenbeispiele zur Vertheidigung des sechsten Quartetts Mozarts. Zu N. 6.
III. Lauten-Tabulaturen und Entzifferungen derselben. Zu N. 9.
IV. Noten-Tabulatur der alten Contrapunctisten in Beispielen und Entzifferungen. Zu N. 23.
V. Zwey Kirchengesänge von Carl Niemeyer. Zu N. 50.

VIII. Intelligenzblätter.

9 Nummern.
1. zu N. 7.
2. — — 13.
3. — — 19.
4. — — 26.
5. — — 35.
6. — — 42.
7. — — 43.
8. — — 46.
9. — — 49.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. N°. 1. 1831.

Universitäts-Bibliothek München

Der Sylvestertraum.

Manchen schönen December-Abend hatt' ich in meinem stillen Stübchen vergnüglich am Fenster gestanden und über Garten, Teich und Wiesen der Sonne frühem Scheiden zugeschaut, wie sie Wolken und Gefilde verklärt. War der Schimmer erloschen, saass ich erquickt und pries in meinem Herzen den Wechsel des Erscheinens und das unerschütterliche Wunder des wesenkräftig ewigen Erhaltens. Immer darauf hatt' ich die friedlich sich kreuzenden Gedanken auf die Tonkunst in's Besondere gelenkt. Ueber den jetzigen Stand oder Flug derselben sollte nachgedacht werden. Das Ganze wurde gesondert, getheilt, gewogen, verglichen, gegen einander und neben einander gestellt bald nach Arten, bald nach Zeiten, bis der Zirkel wieder geschlossen war oder wenigstens dem Apfel der Hesperiden zu ähneln schien.

Blüthen zum Strausse und Früchte zur Tafel wurden auserlesen, manche möglich genau gezeichnet, manches fremde Reis verpflanzt, und ich erfreute mich von einem Abende zum andern des glücklichen Gewinnes.

Und eines Abends der Wahl unter Vielem war ich in Ungewissheit entschlafen. Draussen tobte der Sturm, und ein grosses schwarzes Geflügel hob sich durch das Sausen nach oben, und ward der Zeitaar genannt. Der schüttelte eine mächtige Lauine in meine Gärten, und ich schaufelte hastig nach meinen Pflanzen, bis ich ermattet erwachte, um fröhlicher bald wieder zu entschlummern.

Und die Bilder wuchsen, wie der Mährchen böse Geister; und in ungeheuern Nebelmantel gehüllt, blutroth gefüttert, stand die ganze Weltkugel vor meinen Augen. Und eine dumpfe Stimme sprach vernehmlich durch den Nebel: Wer wagt's, mich zu begreifen? — „Doch wohl, wer sich selbst begriffen hat!“ wollt ich eben sagen, als plötzlich ein wildwüstes Geräusch meine Worte übertäubte. „Was ist das?“ fuhr ich auf. Und eine gellende Stimme rief: Das sind die Lebendigen, die einen Todten begraben, und die Todten, die einen Lebendigen taufen lassen. — Da befahl ich, dass Wachskerzen im ganzen Hause angezündet werden sollten zu Ehren des Prinzen, und war erstaunt, dass Alles bereits so schön erleuchtet war. „Ich hab's schon für dich bestellt,“ sagte mein Vater, den ich seit Kindesbeinen nicht gesehen, „denn es ist Sylvesterstunde mit dem Motto für's neue Jahr: Von Freunden borge nichts, und deinen Feinden bleibe nichts schuldig!“ —

Und schnell zur Stiege herauf und über den Hofraum her, da rasselt's und klappert's gewaltig, und zur Thür herein trat die Violin, getragen von einem unsichtbaren Südwinde.

Die verneigte sich und sprach: „Ich habe die Unmöglichkeit in meine Schule genommen und zur Charis erzogen. Höhen und Tiefen sind eins. Mein g ist höher geworden als mein e, und im neuen Jahre soll man mit Staunen vernehmen, wie ich aus meinem e ein g machen werde. Darum bitte ich dich: Lobe mich, lobe mich, lobe mich!“ Und während der letzten Worte prasselten von einem cyklopischen Gelächter alle Flügelthüren auf einmal auf und es traten und flogen herein die Schaaren der Instrumente und der Stimmen der Sänger, die schrieen und gellten und quintelirten durch einander und versetzten sich mächtige Stösse: „Ich kann Alles! Ich mache, was des Andern ist, zu gross für das, was mir gehört! Drum lobe mich, lobe mich, lobe mich!“ Da geschah es mir, wie dem Johannes, als er das Buch verschlang, und vor Krümmen und Weh macht ich mit viel Geschick die Gebehrde eines grossen Redners: aber es verfing nicht bey dem Holze und dem Metalle. Wie lieb war mir's da, ganz unerwartet einen abscheulich langen klapperdürren Gesellen fürchterlich in die Wirre hineinkreischen zu hören. Er schrie, wie Zweyhundert, was ganz natürlich zuging, denn der lange Gesell war überall aus lauter Köpfen zusammengesetzt, meist italienischen, französischen und etlichen neuteutschen; auch waren einige engländische dabey, die tranken aber Punsch. Wenn nun der oberste Kopf seinen Mund aufthat und schrie, so schrieen die anderen allesammt zu gleicher Zeit mit, und so drang der Mann durch, wie eine neue Ouverture. Auch war es sehr seltsam, dass die Köpfe keine Augen hatten: der oberste allein war einigermaassen damit versorgt. Und alle seine Münder schrieen folgende Worte: „Still da! Kennt ihr euren Freund nicht, den Mann mit den grossen Gedanken, der euch tagtäglich in Athem erhält? Hunderte von Namen nennen mich nicht aus! und alle zusammen heissen: Ich! Rossini der Zweyte und der Grosse! Denn der Erste und der Kleine ist in Paris gestorben; das habt ihr gelesen! Ich aber stehe auf seinen Schultern und erfülle ganz Welschland mit namenloser Lust und alle Ueppigkeit der Erde mit süssem Raub des Honigseims!“ —

Und als der Dürre alle seine Lippen schloss, da hob er seine Schädelhand empor mit einem Tactstocke, und siehe die Trommel trat hervor und rasselte ein Solo, wohl 16 Tacte lang; darauf kam ein Marsch von allen Instrumenten aufmarschirt, und es war Alles gut, denn es war Generalpause. Sogleich nahm die Pickelflöte das Wort und pfiff lebhaft: „Vivat! es lebe der Herr Grossmusikmeister, S. Durchlaucht, der Herr Reminiscenz!“ Und alle Wände und der ganze Hofraum mit allen Knechten und Mägden donnerte es fröhlich nach. Der Dürre aber bückte sich schmunzelnd und setzte hinzu: „der stets originell ist!“ Da durchbrauste ein wüthender Spuk das ganze Haus, als ob das wilde Heer seine Töne zum zweyten Male aus der A dur-Symphonie geholt hätte. Mitten im Zimmer aber kniete ein Frommer, der sang ganz für sich allein eine Fuge: „Ich danke dir, Herr! dass ich nicht Peters Säcke auf meinen Schultern trage, sondern meine selbsteigenen.“

Und ganz im Winkel, wie jetzt seine Werke in den Verlagshandlungen, duckte sich ein kleiner frisirter Schatten, der lachte, dass er niesete. Es konnte aber Niemand zu dem Frisirten, denn zwischen ihm und dem Spuke lag das todte Meer der Eitelkeit, an dessen versengtem Ufer nur Aschenfrüchte wachsen.

Und ich vernahm alle Sprachen durch einander, Parther, Meder und Elamiter und was auf Erden zu componiren vermeint, die sprachen einmüthiglich: „Lobe mich vierfach, denn ich vor Allen bin es werth!“ Da sang's vom Winkel des Frisirten: „Ach, zur Strafe meiner

Sünden, kann ich nicht die Hausthür finden!“ Sieh, sieh! sagt' ich fröhlich zu mir selbst: Was für angenehme Gesellschaft lockt dir der Gesang in dein Haus! Denn plötzlich schritten vier wohlbekannte Quartettspieler auf meinen Tisch zu, setzten vier Stühle und spielten Whist bey meinen Wachslichtern. Da ging ich umher, mir einige Musikfreunde zu suchen und war sehr erstaunt, fast lauter Handelsleute mit und ohne Bart zu erblicken, von denen Jeder sein jüngstes Wunder zum Vergnügen ausbot. Am meisten gefiel mir ein hoffnungsvoller Knabe, der ein Pact Leipziger September-Walzer mit illuminirten Kupfern jodelnd anpries: „Stück für Stück zwey Groschen! Spottwohlfeil, edle Herren und Damen!“ Wer ihm eins abnahm, dem schlug er sogleich noch ein Rad und sang weiter. Das gefiel Allen über die Maassen und mir auch.

Während ich mich nun über Industrie und allgemeinen Geschmack angemessen erfreue, klopft mich sehr unsanft ein starker Seufzer auf die Schulter, als hätte er eine Reise aus Werthers Zeit bis zum Sylvester gethan. „Piano! mein Schatz!“ rief ich im Umdrehn, und mit Verwunderung sah ich einen meiner besten Bekannten in Wanderkleidern vor mir stehen, der streckt die Hand aus und spricht mit Pathos: „Leb wohl in deinem Getümmel! Mir ist es widerlich. Mich treibt's zur Ruhe. Und bist du klug, so komm zu mir auf's Land!“ „„Mein Diocletian, wie bist du weise! Wie hat die Tugend der Entsagung die Welt so lächerlich gemacht! Wo eilst du hin, mein Freund! unter die gemüthliche Weide von Triptis, oder unter weiland Cramer's Apfelbaum? Wie lieblich wird das seyn, wenn du mit den Grazien der Mark Claurens Fliedermühle liesest, während wir im bunten Haufen Leben an Leben zu knüpfen und dem Lande des bedroheten Rechts einen Bürger und Verfechter mehr zu gewinnen streben, damit dem Thiere der Offenbarung nicht ohne Kampf die Macht verwilligt sey. Gehab dich wohl, mein Held!““ „Nun, nun! versteh mich recht! Es ist mir nicht um mich: es ist mir um die Kunst! Ich kann nicht länger sehen, wie sie entweiht, zertreten wird von aller Frechheit zügellosem Unsinn!“

Schon wollt ich mich zur Gegenrede schicken, als plötzlich ein wunderlichter Glanz die ganze Gegend verherrlichte. Und eine Stimme sprach aus dem Glanze:

Um mich sorgt ihr umsonst und meist aus Schein und in Schwachheit. Ich bleibe, die ich bin, gleich gross und unantastbar; dem klaren Aug' und Herzen stündlich nah und heiter. Sorgt ihr für euch und eure Kinder, dass sie nicht durch eure Mattigkeit versinken in den Sumpf. Und was ihr Gutes seyd, das gibt kein Seufzer kund, das zeigt durch eure That und guten treuen Bund!

Das Licht zog himmelwärts; der Traum entfloh vom lauten Hall der Glocken, die Mitternacht anschlugen, und die Menschen draussen begrüssten mit Jubel und in Hoffnung das neue Jahr. Ich grüss es auch mit Freude und mit Dank. Zu wünschen hab' ich für mich nichts, als dass mir bleibe, was ich habe und dass ich das ersielte Beste immer besser treffe. Allen aber, die unserer Wirksamkeit nachsichtsvoll gewogen sind, wünsch' ich zur schönsten Freude ein heiteres, selbstthätiges Eingreifen in des Lebens Stand und Bildung, damit der eigene fröhliche Genuss des Guten das Heil der Zeiten ausdehne und verherrliche bis auf Kindeskind. Das Uebrige wird uns der Höchste sorgen.

G. W. Fink.

Recensionen.

No. 1. Variations de bravoure pour le Pianoforte sur la Romance de Joseph avec accompagnement de deux Violons, Alto et Violoncelle (ad lib.) — — *par Henry Herz.* Oeuv. 20. à Leipsic, chez Fréderic Hofmeister. (Pr. sans Accomp. 16 Gr.)

No. 2. Exercices et préludes pour le Pianoforte dans tous les tons majeurs et mineurs — — *composés par Henry Herz.* Op. 21. Leipsic, chez H. A. Probst et Fr. Hofmeister. (Pr. 1¾ Thlr.)

No. 3. Variations brillantes pour le Pianoforte seul sur le choeur favori d'il Crociato de Meyerbeer. — — *composées par H. Herz.* Op. 23. Leipsic, chez Fr. Hofmeister. (Pr. 16 Gr.)

No. 4. La Parisienne, marche nationale; Variations caracteristiques pour le Pianoforte par Henry Herz. Oeuv. 58. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. (Pr. 1 Fl. 36 Kr.)

Nachdem sich Hr. Herz mit einer gehörigen Anzahl zeitgemässer Pianofortecompositionen, meist Variationen über beliebte Opernmelodieen, einem nicht geringen Theile des jüngern musicirenden Publicums bedeutend empfohlen hatte: wiederholte sich in unserer sublunarischen Druckerwelt auch an ihm jene Erdnaturerscheinung, die uns den Zwiespalt menschlicher Anschauungs- und Empfindungsweisen in das hellste Licht gesetzt haben würde, wenn sie nicht schon längst in voller Beleuchtung jedermänniglich vor Augen läge. Verschiedene nahmhafte Kunstrichter hatten nämlich mancherley Herz-Erzeugnisse mit „ärmlich, nichtig, leer, läuferisüchtig" etc. abgefertigt und hatten freylich am Ende in jenen nahmhaften Fällen so wenig Unrecht, dass es eine andere Art Recensenten bald sehr zuträglich und bequem fand, über alle Erzeugnisse jenes Tonsetzers die angeführten Worte zu variiren und bald mit, bald ohne Witz je nes sämmtliche opuscula zur tiefsten Verdammniss zu verdammen. Aber der jugendliche Heldenmuth unserer Tage, stark in Oppositionslust und Eitelkeit, stieg lachend hernieder in den traurigen Ort der kritischen Qual und zog die gerichteten Variationen wieder herauf ans Licht. Und die neuromantische Lust der Spielenden war um so fröhlicher, je erstaunlicher die Menge der verwunderten Hörer ausser sich gerieth durch die Pracht der Rouladen. Franzosen, Italiener, Teutsche, Polen und Russen gaben sich einmüthig die Hände darauf, sich an der Bravour förder bestens zu amüsiren. Die jungen Heroen haben's durchgesetzt; man spielt ihn oft und mit furore. Dass es wirklich so ist, geht unabweisbar aus den Handelsangaben hervor, die sich ungefähr so vernehmen lassen: „An diesem von den Herren Kritikern so vornehm behandelten Herz ist seit etwa vier Jahren mehr verdient worden, als an allen übrigen Verlagsartikeln zusammen seit zehn Jahren!" — Das ist viel und allerdings ein tüchtiger Beweis ad hominem. Es ist wirklich zum Erstaunen, wie viele Thaler das Concert op. 34. nur allein dem Nachstich eingebracht hat! Man verdenke es auch den Herren Verlegern, die gern Sachen drucken, denen die Krebsnatur fremd ist, wenigstens so lange nicht, so lange ihnen die Werke der Männer vom Parnass zu Maculatur in den Läden modern. Wer die Dinge anders will, der thue auch etwas dafür, d. h. er rede nicht blos, sondern er kaufe auch für einige Thaler, wenn ihm etwas geboten wird, was Jedermann für meisterhaft erkennen muss. Will er das nicht, so missbrauche er wenigstens Davids allbekannte Klage nicht: der Gerechten sind wenige im Lande und die Gläubigen haben abgenommen. Sela. Uebrigens haben wir den Grundsatz, den wir schon früher auszusprechen Gelegenheit fanden: Was irgend in das Leben einzugreifen Kraft hat, verdient nicht nur auf alle Fälle eine genauere Beachtung, sondern es muss ihm auch irgend etwas einwohnen, was nicht zu verachten ist. Wir sind daher auf Herrn Herz und seine Manier von Neuem aufmerksam geworden, so wenig sie uns in den früher uns bekannt gewordenen Nummern gefallen konnte. Um nun nicht alle seine zahlreichen Kinder hinter einander in einer Sitzung examiniren zu müssen, denn das ginge über das Vermögen unserer Sessions-Anlagen: so haben wir darnach gefragt, was die besten Liebhaber seiner Muse für das Beste erklären. Diese Hauptstücke haben wir nun in nähern Betracht gezogen, und an diesen haben wir vor der Hand Folgendes erlebt: Manche seiner belobten Söhne und Töchter haben einen guten Theil Leichtfertigkeit und Redseligkeit und dabey zuweilen eine so stachelichte Natur, wie herangewachsene indische Feigenblätter. Und doch zeigt sich auch in dieser Art nicht selten ein gewisser Geist anziehend wunderlicher Verknüpfung, dass wir wohl begreifen, wie sie anders gestimmten Seelen ausnehmend ge-

fallen können, wenn sie uns selbst auch nur kalt unterhalten. Wer wäre so thöricht, zu verlangen, dass Alles nach seinem Geschmacke seyn müsste? Hat es irgend eine Art Geist, so ist es gut, wenn auch nicht für uns. Hierher gehören z. B. die wunderlichen Variationen zu vier Händen über einen Lieblingsmarsch aus Wilh. Tell, Oeuv. 50, Mainz, bey Schott. Sie werden ihre zahlreichen Freunde gefunden haben und noch finden, auch nicht mit Unrecht, ob wir gleich nicht zu ihnen gehören.

Dagegen ist uns unter dem viel Belobten und für ausgezeichnet Ausgegebenen auch Manches bey öfterem Hören und Sehen so gewöhnlich vorgekommen, z. B. die so beliebten Concert-Variationen op. 6., dass wir ohne Unehrlichkeit nichts weiter als ein Auge zudrücken können, damit der Gegengeschmack an unserm Ungeschmacke vielleicht ein Gleiches versuche. Man würde jedoch fehlschliessen, wenn man darin einen Tadel gegen Hrn. Herz sehen wollte. Spricht er sich doch in diesen Dingen ganz unumwunden und ehrlich aus! Er will gar nichts anders seyn, als ein gefälliger, wohl routinirter, höchst galanter Gesellschafter, der modisch lächelt und verbindlich spricht, was eben gilt. Ist aber die Kunst für Viele eine Spielerey geworden, so muss es auch Leute geben, die mit Anstand mit uns spielen.

Herr Herz hat aber auch seine schönen Tage, recht glückliche Zeiten, wo er in seiner Welt- und Zeit-Gefälligkeit ein so munteres Leben offenbart, dass sich Jeder daran erfreuen wird, der nicht dem Chalifen in Alexandria gleicht, der alle Bücher verbrennt, weil sie nicht der Koran sind. Es weht zuweilen in seiner Galanterie ein wahrhaft eigenthümlicher Gesellschafts-Geist, der uns reist, so sehr wir auch wissen, wie stark wir dadurch gegen manche Eiferer verstossen. Es liegt uns ob, diesen Geist etwas näher zu bezeichnen. Mit flatterhaft Unstetem verbindet sich ein schneller Witz, der fein und überraschend das Fernste zu verknüpfen weiss. Dem zierlich Tändelnden gesellt sich jenes kühn Sprunghafte bey, das in gewandter Ausführung eine seltsame Stellung an eine graziöse reiht; etwas akrobatisch Verwegenes, das einen salto mortale mit lächelndem Gesicht abmacht. Mitten in diesem bunten Wechsel zierlicher Formen, bey denen er, ein guter Gesellschafter, nie verweilt, klingen allerley Anspielungen und kurze Sprüche durch, die deutlich zeigen, dass ihm das Wesen höherer Zirkel nicht völlig fremd ist. Hat dieser Geist seine Mucken, so erinnere man sich nur, dass die Mucken jetzt Mode sind.

Unter das Beste, was wir von H. kennen, rechnen wir No. 1, op. 20 und No. 2, op. 21. Die Bravour-Variationen sind im vollsten Sinne des Wortes, was sie seyn wollen, höchst glänzend, wechselnd, stets anziehend und so zum Erstaunen schwer für alle Zuschauer und Zuhörer, dass sie voller Verwunderung und Freude, werden die Bravouren mit kühnem Treffer und graziöser Nettigkeit ausgeführt, schlechterdings applaudiren müssen, wenn der Spleen dem Hörer nicht bis in die Fingerspitzen gefahren ist. Es wird eine Herzstärkung für die neue Schule seyn, die an Bewunderung sich ergötzt. Die Leute von der ältern Schule mögen sich ja nicht daran machen, denn es wird nicht viel daraus werden; sie können andere Dinge, die sie selbst auch für besser halten und nicht ohne Grund. Nur verdammen mögen sie die neue Schule nicht; sie würden etwas sehr unnützes thun. Jeder thut wohl, wer leben lernt, denn der Lebende hat Recht.

Eben so sehr rühmen und empfehlen wir No. 2, oeuv. 21. Schon der Titel ist zu loben; er zeigt den bescheidenen Mann. Der Verfasser hat seine Gaben nicht Etudes genannt, obschon manche Nummern diesen Namen verdienen, sondern Exercices et préludes. So Vortreffliches, ja Unübertreffliches in dieser Art von Kunstwerken wir bereits besitzen: so gehören doch diese Uebungen durchaus mit in die Reihe, und für Pianofortespieler unserer Zeit sind sie nicht wohl zu entbehren, wenn sie sich nicht selbst schaden wollen. Es ist in diesen Stücken ein für die herrschende Spielart so geschickter, das Schwierige so überlegt erleichternder Fingersatz angegeben, dass sie schon deshalb mit Nutzen studirt werden müssten, wenn auch die Erfindung und Fortführung lange nicht so schön wäre, als sie es in den meisten Nummern wirklich ist. Eine einzige durchgeführte Figur, wie in den bekannten älteren Hauptwerken der Art, wird man hier vergeblich suchen, wohl aber in jedem Stücke neue Figuren, die schnell, nach dem beschriebenen Verfahren dieses Tonsetzers, mit einander wechseln. Nur Fugen möge er nicht schreiben: die verstehen Andere besser.

No. 3, oeuv. 23 gehört in den zweyten Rang seiner Gaben. Die Variationen sind brillant, modisch eingänglich und von mittler Schwierigkeit, die den Glanz keineswegs ausschliesst. Sie wer-

den daher ein noch grösseres Publicum finden, als op. 20, da sie belohnend und doch nicht so ungemein schwierig sind. Eine gewisse Coquetterie ist dem Vortrage solcher Dinge fast nothwendig. Es wird hier die Kunst nicht um der Kunst, sondern um des Gefallens willen getrieben. Das ist Hauptaugenmerk unserer neuen Kunst geworden; auch wollen die Hörer nicht viel Anderes.

No. 4, ouv. 58. führt uns in die neueste Zeit. Schon um der höchst denkwürdigen Ereignisse willen, die am 27sten, 28sten und 29sten July des eben verflossenen Jahres nicht nur Paris in die grösste Bewegung setzten, werden die volksmässigen Töne dieses Nationalmarsches, und die zum Vortheil der Opfer jener Tage im Hôtel de Ville vom Verfertiger selbst öffentlich vorgetragenen Variationen die Aufmerksamkeit Vieler auf sich ziehen. Es wird auch Allen besonders lieb seyn, dass die Worte des Herrn Casimir Delavigne zu diesem Marsch und eine teutsche Nachbildung von Th. v. Haupt der schön gedruckten Ausgabe beygefügt worden sind. Wir begreifen, welchen Eindruck der nach jeder Variation sich wiederholende Volkschor auf die aufgeregten, patriotischen Gemüther jener Versammlung gemacht hat. Natürlich herrscht das Kriegerische als Hauptcharakter der Veränderungen, in des Componisten bekannter Art gehalten, überall vor, mit Ausnahme der fünften Variation, wo das Gefühl der bewegten Hörer zu den Gräbern der Gefallenen geführt wird, um weinend Lorbern des Ruhms auf ihre Gruft zu streuen. Im Verhältniss gegen andere Werke desselben Verf. sind diese Variationen nicht besonders schwierig: nur Weniges wird Spielern von mittler Fertigkeit einige Mühe kosten.

Wie es auch übrigens um die Verschiedenheit menschlicher Meinungen stehe, in einer grossen Hauptwahrheit sind wir doch sämmtlich einig, dass nämlich der Geschmack zu jeder Zeit, nur etwas mehr und minder, sehr verschieden gewesen ist und bleiben wird, wodurch die mancherley Darstellungen ein solches Ende gewinnen könnten, dass wir uns lernen ertragen. Eins wäre nur dabey gar sehr zu wünschen: Möchten doch die Männer von der ältern Schule mit dem Besten ihrer Art eben so thätig und rüstig ins Leben eingreifen, wie es die Jüngeren in ihrer Weise nicht versäumen; es dürfte mit dem Bessern wohl bald besser gehen, denn das Gute hat Kraft auch über die Gewohnheit. Ein Zurückziehen, gleich den Essäern, hat nie viel gewirkt; und wer ungeduldig verzweifelt, hat halb verspielt.

G. W. Fink.

Nachricht.

Berlin, vom November 1830. Auch diesmal wird ein gedrängter Bericht über die neuesten musikalischen Productionen in chronologischer Folge am zweckmässigsten erscheinen, da nur wenig Neues, wenn auch manches Gehaltvolle oder doch Interessante im Gebiete der Tonkunst hier zur Oeffentlichkeit gelangt ist. Wir beginnen mit dem Theater, und lassen die Concerte folgen.

Auf der Königl. Bühne erweckte Mad. Seidler als Fanchon wohlthuende Erinnerungen an vergangene Zeiten eines weniger überreizten Kunstgeschmacks. Im Königstädter Theater gab man „die heimliche Ehe" von Cimarosa, durch Mitwirkung der Dem. Vio, wie der Herren Greiner, Spitzeder und Genée mit glücklichem Erfolge. Fast das ganze Kassen- und Kunst-Interesse reducirte sich im Königlichen Theater auf die jedesmal mit gleichem Andrange besuchten und mit ausdauerndem Beyfall aufgenommenen Tanzkunstleistungen der Demoiselles Therese und Fanny Elsler aus Wien, welche in den Opern Oberon und Fra Diavolo, und den grossen Balletten: „die neue Amazone," „die Nachtwandlerin," dem „Schweitzer Milchmädchen," endlich in einem neu von beyden Damen eingerichteten, grossen pantomimischen Ballet in drey Acten: Ottavio Pinelli, mit theilweise recht ansprechender Musik vom Grafen von Gallenberg, in öfteren Wiederholungen mit dem lebhaftesten Beyfall aufraten. In der That ist die Kunst und Gewandtheit der Dem. Therese Elsler bey ihrer etwas zu grossen Figur, wie die Grazie, Leichtigkeit und der mimische Ausdruck der Dem. Fanny Elsler lobend anzuerkennen, wenn wir auch nicht einen solchen Werth darauf legen können, um darüber das Höhere dramatisch-musikalischer Kunst zu vergessen. Am 26sten erhielten die Dem. Elsler von des Königs Majestät die dritte Vorstellung des genannten Ballets zu ihrem Benefiz bewilligt, und ausser der Einnahme zu hohen Preisen, ein ansehnliches Gnadengeschenk. — Die Opern mussten den Balletten nachstehen, oder dienten letzteren nur als Vorspiele. Zu diesem Zwecke wurde „Adolph und Clara" von Dallayrac, durch Spiel und Gesang der Mad. Seidler und des Herrn Bader

gehoben, ferner Auber's „Concert am Hofe," die „Wiener in Berlin," ein verunglücktes Vaudeville: „der Maler auf Reisen" und endlich auch die neue Oper Alfred von Theodor Körner, mit Musik von J. P. Schmidt, am 28sten zum erstenmale, von Seiten der Fräulein von Schätzel als Alwina, der Herren Bader als Alfred und Devrient d. J. als Harald, wie von dem reichbenutzten und stark besetzten Orchester, unter aufmerksamer Leitung des Herrn Kapellmeister Schneider, mit ausgezeichneter Wirkung und Beyfall gegeben. Die Ouverture, erste Arie der Alwina, erste Scene Alfred's, die Romanze Alwina's im Thurm mit sich anschliessendem Terzett wurde im ersten Act applaudirt, der nur in der Handlung zu einförmig erscheint und von Seiten der Chöre und Scenerie viel zu wünschen übrig liess. Der zweyte, lichtere Act erhob sich zu gesteigerter Wirkung nach der grossen Scene Alwina's, welche Fräulein v. Schätzel eben so gemüthvoll als kunstgeübt vortrug, und dem Gebet Alfred's mit besonders ansprechendem heroischem Coda: „Hinaus, hinaus in Kampf und Schlacht," welches durch den erhebenden Gesang des, König Alfred so wahr als feurig darstellenden Herrn Bader, sich bey der Stelle. „Gott ist mit uns und seine Macht" zu heroisch frommer Begeisterung erhob. Nach dem Schlusse der (zwey Stunden währenden) ernsten Oper mit wenig metrischem Dialog, erhielt solche ungetheilten Beyfall. Ueber die Composition werden Sie selbst aus dem, im Manuscript mitgetheilten Klavier-Auszuge ein competentes Urtheil zu fällen im Stande seyn, indem dem Componisten viel daran liegt, diess vaterländische Originalwerk auf mehre deutsche Bühnen zu verbreiten. — Am 29sten wurde Auber's „Braut" wiederholt. — Ein Tenorist, Herr Rosner vom Theater zu Amsterdam, gefiel weniger als Georg Brown in Boyeldieu's „weisser Dame," wie als Almaviva in Rossini's „Barbier von Sevilla." Seine Stimme scheint früher sehr klangvoll gewesen zu seyn; sie ist nicht ohne Geläufigkeit und würde durch ganz geschmackvollen Vortrag noch mehr gewinnen, wenn Freyheit des Spiels hinzukömmt. — Da das Königstädter Theater nichts Bedeutendes zur Darstellung brachte, als die für die Kasse einträglichen Spectakel-Melodramen: „die Kreuzfahrer" von Kotzebue und „Abällino, der grosse Bandit" u. s. w., auch die grotesken Tänze der Familie Kobler hier keine Erwähnung finden können, so gehen wir nun zu den Concerten und sonstigen Musikleistungen über. Der Zeitfolge und dem innern Gehalte nach, stehe hier die erste Aufführung des Oratoriums Pharao von Friedrich Schneider, von dem thätigen Organisten Hansmann zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche am 3ten November veranstaltet, und Händel's „Alexanderfest" am 4ten zum ersten Abonnements-Concerte der Singakademie gegeben. oben an. Ueber die Composition von Pharao ist bereits anderweitig in dieser Zeitung mit voller Würdigung ihres Werths gen theilt worden. Hier sprach solche weniger, als die früheren Oratorien von Fr. Schneider an, woran eine gewisse Monotonie des Gedichts und die zu complicirten Chöre Schuld zu seyn schienen, welche zwar gut ausgeführt wurden, doch nicht stark genug besetzt waren und abgesondert genug hervortraten, um den verschiedenen Charakter der Israeliten und Egyptier genau zu bezeichnen. Die schwere Instrumental-Begleitung wurde von der Königlichen Kapelle gut ausführt. Auch der Solo-Gesang liess wenig zu wünschen übrig. Die hell erleuchtete Kirche war Abends nur sparsam besucht. Wie es hiess, soll der geschätzte Componist gegenwärtig gewesen seyn. In diesem Falle hätten wir gewünscht, dass er selbst die Leitung der Aufführung übernommen hätte, da manche Tempi augenscheinlich zu langsam genommen wurden. Das Alexanderfest wurde Seitens der Chöre vortrefflich, von den Solostimmen gut, von der Instrumental-Begleitung mittelmässig, zum Theil schwankend ausgeführt, und sprach, wie immer, auch diessmal durch hohe Einfachheit und Originalität der erhabenen Tondichtung allgemein an.

Am 5ten und 21sten d. M. liess sich Fräulein von Belleville auf dem Pianoforte in Concerten von Pixis und Kalkbrenner, wie in glänzend modernen Variationen von Herz und eigner Composition der Virtuosin mit lebhaftem Beyfalle hören, der dem schönen Anschlage, wie dem eleganten und kunstfertigen Spiele der anmuthigen Virtuosin gezollt wurde. Fräulein Johanna von Schoulz aus Stockholm, Schülerin von Siboni, zeigte in einer Bravour-Arie von Pucitta mehr Kehlfertigkeit, als Geschmack. Herr Professor Kressner trug ein Adagio und Variationen auf der Flöte in Drouet's Manier mit sanftem Tone, in Sprüngen und Doppelzunge recht fertig, mit Beyfall vor. Den beyden Theater-Concerten folgten die Opern: „der Maurer," und „Joseph in Egypten."

Aechten Kunstgenuss gewährten die Möserschen Soiréen, in welchen, ausser den classischen Quartetten der drey Musikfürsten Haydn, Mozart und Beethoven, bis jetzt nur erst einmal Symphonieen, und zwar die herrliche Mozartsche Symphonie in C dur mit dem fugirten Rondo, die feurige Ouverture zu C. M. v. Weber's hier noch immer nicht wieder zur Darstellung gelangter Oper Euryanthe, und die erste Beethovensche Symphonie, ganz vollkommen ausgeführt und mit Begeisterung aufgenommen wurden.

Auch selbst in dem schönen Conditor-Locale des Herrn Werner unter den Linden ist in jeder Hinsicht für den guten Geschmack selbst durch geistige Unterhaltung gesorgt. Es sind dort auf Subscription Soiréen in einem geschlossenen Zirkel gebildet, in welchen durch die Mitwirkung des geschickten und thätigen M. D. Beutler leichtere Gesang- und Instrumental-Musikstücke, z. B. vierstimmige Lieder, Opergesänge, Variationen, Duette und dergl. geschmackvoll vorgetragen werden. Da auch Herr Bader und Dem. Lehmann an diesen Soiréen thätig Theil nahmen, so fand das Unternehmen günstige Aufnahme, und wird nach Weihnachten fortgesetzt werden.

Die Dlles. Elsler sind noch auf einige Vorstellungen engagirt. Der Balletmeister Taglioni aus Paris ist hier gewesen, jedoch wieder abgereist, da Herr. Titus wieder auf ein Jahr angestellt seyn soll, so auch die Solotänzerin, Dem. Miès St. Romain, welche auf Urlaub zuvörderst nach London reist. Dem. Taglioni wird im Carneval hier erwartet, um in Auber's „verliebter Bajadere" aufzutreten. Spontini wird im Januar hier wieder erwartet. Herr Professor Marx legt zu Neujahr die Redaction der hiesigen musikalischen Zeitung nieder.

Kurze Anzeigen.

Piecen für die Physharmonica und das Pianoforte (von Einer Person zugleich zu spielen), von Carl Krägen. 1stes Heft. (Eigenth. des Verl.). Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Es sind diess die ersten, für diese beyden Instrumente eigens eingerichteten Compositionen, die uns gedruckt zu Gesichte gekommen sind. Finden sie hinlängliche Liebhaber, werden schon mehre folgen. Die Wahl und Ausführung dieser ersten kleinen Sammlung sind sehr lobenswerth. Den Anfang macht der Choral aus L. Spohrs Faust, wo die Physharmonica die Orgel im Innern des Doms ersetzt. Das zweyte Stück ist C. Schulz's Andante zum Monolog in Schillers Jungfrau von Orleans und das dritte No. 25 aus J. B. Cramers Etuden. Der Druck ist schön, wie hier gewöhnlich.

Die Herren Lickl und Link haben früher Einiges für beyde Instrumente bey Mechetti in Wien herausgegeben.
Die Redaction.

Sechs Lieder für die Altstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von Theodor Fröhlich. 8tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Fr. Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. hat sich im Liederfache als einen Mann von Talent gezeigt; diess offenbart sich auch in diesem Werkchen. Er sucht tiefer als gewöhnlich in die Saiten zu greifen: diesem guten Sinne mischt sich jedoch fast überall ein starker Anklang des zeitgemäss Gefälligen, ein gesuchter Ausdruck und eine sorglose Modulationsmodelust bey, die dem Tiefen nichts weniger als förderlich sind. Man vermisst dabey zu sehr die nothwendige Einheit anspruchlos hervorströmender Empfindung. Diese Jugendmängel finden wir fast in allen Heften. Dennoch ist das Gute überwiegend. Wird der Componist mit mehr Sorgfalt, mit treuerer Wahl, mit ernsterer Prüfung seiner Leistungen zu Werke gehen: so wird er selbst den ersten Vortheil davon haben. Desshalb verwerfen wir seine Gaben eben so wenig, wie andere Beurtheiler; ja wir empfehlen auch dieses Heft allen denen, die seine früheren liebgewonnen haben: sie werden dasselbe Gute darin finden.

Introduction et Variations pour le Pianoforte à 4 mains sur une danse favorite l'Allemande à trois — composées — par Ferd. Ries. Op. 155 No. 1. (propr. de l'édit.) Francfort s. M. chez Fr. Ph. Dunst; à Leipsic, chez Fr. Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Eine recht angenehme Kleinigkeit, hauptsächlich zur Uebung für mässig fortgeschrittene Schüler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ganzen, wie z. B. hier die tragische Ouverture als Vorrede zu einem fröhlichen Stück? oder anderswo, was diese in Kleinigkeiten ausgemahlte mehr tändelnde Einleitung an der Spitze einer tragischen Handlung? was bedeuten jene ewigen Rouladen in den Gesängen z. B. eines Königs, wo ich Erhabenheit zu erwarten berechtigt bin? was will man mit den häufigen Widersprüchen zwischen den Singstimmen und dem Orchester, wo jene vielleicht einen ernsthaften Satz vortragen, indefs dieses in kleinen tändelnden Figurchen neben her spielt? soll man zugleich lachen und weinen? zugleich erschüttert werden und mit sich spafsen lassen? Hier soll die Handlung schnell vorwärts gehen und der Komponist lahmt sie durch lange und ermüdende Ritornelle! Hier spannt mich der Eingang zu einer Arie oder einem Duett und dergleichen zu hohen Erwartungen und ehe ich mich's versehe, bekomme ich rondoartige Gemeinplätze und nichtssagende Passagen! In diesem Satze soll ich ruhig geniefsen: da reissen mich fremdartige, grelle Modulationen bald da bald dort hin und ich bekomme den Grundton kaum zu hören! Ich soll singen und den Gesang durch Instrumentalbegleitung unterstützen und verherrlichen hören: da setzt der Komponist einen Tumult von Instrumenten hin, und ich höre nichts als einen Orchestersatz hin und wieder mit Singstimmen begleitet! Womit kann man die allgemeine Verkehrung der Dinge entschuldigen? womit jene ausdrucksvollen und bedeutenden Instrumentalpartien, wo sie gar nicht zur Situation der Handelnden passen? womit die Vernachlässigung des Einfachen und Ruhigern, welches doch erst das Bedeutende, Tiefere und Kräftigere wirksam hervorstechen lafst? Wir wissen auf dies keine befriedigende Antwort. Uns scheint dies alles nicht sowohl ein ungebildetes als ein verbildetes, verkünsteltes und verschobenes Wesen anzudeuten, das durchaus erst wieder weg mufs, ehe wir auf dem Wege musikalischer Kultur weiter kommen können. Wenn jener angeführte, oder ein anderer älterer Musiker wieder aufstünde, so würde er, dünkt uns, unsern jungen Komponisten zurufen: studirt die alten Muster und diejenigen unter den neuern, die jenen und der Natur treu geblieben sind; studirt die Empfindungen aller Klassen von Menschen, aber noch mehr die Natur menschlicher Empfindung selbst. Ihr müst erst eine grofse Kenntnifs von dem erlangt haben, was ihr ausdrucken und darstellen sollt, ehe ihr glückliche Versuche machen könnt, es darzustellen: euer Genie allein kann euch nicht leiten, wenn ihr nicht ausschweifend und unbestimmt werden wollt: Kenntnisse und Erfahrung müssen hinzukommen, und zwar, Erfahrung eben sowohl an dem gemeinsten Soldaten, als an dem Anführer eines Heers, an den Accenten der Liebe eines Hausvaters in seiner stillen Familienwohnung, wie an den auffallenden Tonen eines berühmten Redners in der Versammlung gemacht. So gelangt ihr zu der Kenntnis, wie sich die Neigungen und Leidenschaften der Menschen durch verschiedene Töne und Rhythmen äufsern. Ein Künstler, der dieses Studium verachtet und alles in seinem Talent und seinem Klavier zu finden glaubt, bleibt, wenn man so sagen darf, in seiner eignen Heimath fremd und dann ist es kein Wunder, wenn er entweder in das Unbestimmte und Wilde hin modulirt und stürmt, oder wenn er in dem unfruchtbaren Stoppelfeld der musikalischen Arithmetik herumwühlt.

Ein wirklich wichtiges, neues Werk, das seit unserm letzten Briefe auf dieses Theater gebracht worden wäre, können wir Ihnen nicht anführen. Die Administration hebt die wichtigern Neuigkeiten für den Winter auf. Als eine solche nennt man die Oper von Della Maria: *La fausse magie*, die nach seinem Tode gefunden worden und zwey neue Werke von Berton*), der aufser Zweifel einer unsrer bessern Komponisten ist. Der Vorzug, den das Publikum in dieser Jahreszeit den schönen Gärten von Bagatelle, Tivoli, Frascati u. s. w. giebt, macht, dafs sich die Angelegenheiten aller unserer Theater jetzt etwas langsam fortbewegen und zugleich scheinen sich fast alle grofse Akteurs unsrer Thea-

*) Er ist der Verfasser der Opern: *Delire, Montano und Stephanie* u. s. w. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. Nº. 2. 1831.

Recension.

Te Deum zur Feyer des Sieges bey Dettingen im Jahre 1743 von G. F. Händel, im Klavierauszuge von C. F. Rex. (Eigenth. d. Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 2¼ Thlr.

Schon seit längerer Zeit hat sich zur Ehre vieler Musikfreunde ein neuer lebendiger Antheil an den Meisterwerken des achtzehnten Jahrhunderts gezeigt; vor Allen sind Seb. Bach und Händel als Heroen der Tonkunst am lautesten wieder begrüsst worden. Rühmlich fährt man fort, jener Auserwählten beste Werke unseren Tagen auf mancherley Weise zugänglicher zu machen. Das hier anzuzeigende Dettinger Te Deum wird den Meisten der jetzigen Musikliebhaber etwas Neues seyn; vielleicht dürfte es auch nicht zu Wenige geben, die, in andere Lebensthätigkeiten verwickelt, keinen klaren Begriff von dem Siege bey Dettingen haben. Da wir aber längst überzeugt sind, dass die nähere Bekanntschaft mit dem Geschichtlichen die Theilnahme an einem Kunstwerke ausserordentlich befördert, anderer Vortheile nicht zu gedenken: so wird man es vielleicht nicht für unnütz erklären, wenn wir einmal als Ausnahme eine gedrängte Darstellung der Geschichte jener denkwürdigen Zeiten, so viel hieher gehört, vorausschicken.

Händel hatte, nach tüchtiger Vorbereitung bey dem Organisten Zachau in Halle, seine Künstlerlaufbahn bekanntlich zuerst in Hamburg 1703 angetreten, wo er als 19jähriger Jüngling 1705 bereits grossen Beyfall in der Oper Almira erntete; grössern Ruhm gewann er 1710 in Italien, besonders von Venedig aus. 1711 war er kurfürstlicher Kapellmeister in Hannover, reiste auf Erlaubniss seines Hofes einige Male nach London und machte sich namentlich durch seine Oper Rinaldo dort so beliebt, dass er seit Ende des Jahres 1712 nicht wieder nach Hannover zurückkehrte. 1714 bestieg der Kurfürst von Hannover, als Georg I., den königlichen Thron Englands. Händel blieb in London und erhielt die Gnade seines früher kurfürstlichen, nun königlichen Herrn bald wieder. Auch Georg II. (1727 — 1760) war ihm gewogen, wie die ganze Nation, die auch durch Künstler und Kunstanstalten merkwürdiger zu werden wünschte. Denn im Wohlstande und im politischen Ansehen hatte sich England ungemein gehoben. Seine nordamerikanischen Colonieen gediehen trefflich und noch besser gefiel ihnen der einträgliche Schleichhandel nach dem spanischen Amerika. Natürlich suchten die Spanier und Franzosen, die damals in Amerika etwas bedeuteten, diese Beeinträchtigungen zu hemmen, wogegen die englischen Kaufleute auf Krieg drangen, der auch durch William Pitt und seine Partey gegen den friedliebenden Minister Walpole 1739 durchgesetzt wurde. Der Erfolg dieses Unternehmens war glücklich genug. Da er aber dem Handelsstande nicht die für den Augenblick gewünschten Vortheile brachte, so fuhr man unzufrieden fort, die Regierung zu beschuldigen, dass sie durchaus nicht genug für die nothwendig zu erlangende Herrschaft über die Meere thue, da sie ihre Kräfte zersplittere und sich viel zu sehr in die Angelegenheiten des festen Landes mische. Diese letzten waren aber eben damals äusserst bedeutend durch den östreichischen Erbfolgekrieg, der Alles in Bewegung setzte.

Kaiser Karl VI. war nämlich am 20sten Octbr. 1740 ohne männliche Nachkommen gestorben. Während seiner ganzen Regierung hatte er mit grossen Opfern dafür gesorgt, dass die wichtigsten Höfe (und unter diesen vorzüglich das damals höchst übermüthige und sittlich verarmte Frankreich) seiner geliebten Tochter, der mit Grund geehrten Maria Theresia, die Nachfolge in ihren Erbstaaten feyerlich

verbürgten, was man die pragmatische Sanction nannte. Allein schon am 16ten December desselben Jahres 1740 stand Friedrich II., König von Preussen, feindlich in Schlesien und nahm schnell das unvertheidigte Land bis auf drey Festungen ein. Fleury, der alte, ehrgeizige Minister Frankreichs, der, mit Ausnahme der höchst einflussreichen Maitressen, Alles regierende, war der erste, der mit Preussen in Unterhandlungen trat. Baiern erklärte sich gleichfalls gegen Oestreich, und selbst der Kurfürst von Sachsen, August III. war vom Marschall Belleisle mit zum Bunde gebracht worden, dem sich auch Spanien anschloss 1741. Fleury sorgte dafür, dass Russland durch die Schweden beschäftigt wurde, die damals für französisches Geld gewöhnlich Frankreichs Diener waren, damit die Russen Oestreich nicht beystehen könnten. Nur die brittische Regierung blieb der auch von ihr verbürgten Sanction treu: es war aber den Engländern sehr unwillkommen, dass ihr Hof Wort hielt und die Unzufriedenheit mit Walpole, der übrigens für den innern Wohlstand Englands sehr gut gesorgt hatte, vermehrte sich, ob sich gleich Georg neutral erklärte, des vom Bunde bedroheten Hannovers wegen. Selbst das war den Engländern gegen ihre Wünsche, dass brittische Gesandte in Teutschland sich zu Vermittlern aufwarfen. Man ruhete nicht eher, bis der König den Minister Walpole ehrenvoll entliess. Carteret wurde Minister 1742.

Unterdessen waren die Angelegenheiten in Teutschland noch bedenklicher geworden. Preussen und Oestreich hatten einen heimlichen Waffenstillstand geschlossen und im Frieden sollte Schlesien bis auf Jägerndorf und Troppau an Preussen abgetreten werden. Oestreich machte aber die missliche Sache bekannt, um unter die Verbündeten Uneinigkeit zu bringen. Friedrich II. griff daher 1742 desto kräftiger wieder zu den Waffen, je weniger er nun auf die Verbündeten rechnen konnte, und je grösser die Macht war, die sich Maria Theresia durch die Begeisterung der Ungarn für sie und ihren kleinen Sohn (Joseph II.) erworben hatte. Franzosen und Baiern wurden schnell aus Oestreich geschlagen und der neue Kaiser Karl VII, der baierische Kurfürst, gerieth in eine missliche Lage, da Preussen nach einem glücklichen Treffen am 28sten July desselben Jahres zum zweyten Male mit Oestreich Frieden schloss, vermöge dessen Ober- und Nieder-Schlesien abgetreten wurde, mit Uebernahme einer schlesischen Schuld (1700000 Thlr.) an England. Ueber diesen Frieden beklagte sich Niemand lauter, als Frankreich, dessen Plan, Oestreichs Kräfte zu schwächen, völlig gestört war. Die Sachsen verliessen den Kriegsschauplatz, und Oestreichs Waffen nöthigten die französischen Truppen, sich bis an den Rhein zurückzuziehen; Carterets mehr kriegerische Gesinnung benutzte diese Gelegenheit, die Franzosen nicht nur mit Zustimmung aller Engländer lebhafter zur See anzugreifen und ihnen 1743 bedeutenden Verlust beyzubringen, sondern Georg II. stellte sich selbst an die Spitze eines aus Engländern, Hannoveranern, Hessen und Oestreichern vereinigten Landheeres, das den Namen der pragmatischen Armee führte, zog in das Mainzer Gebiet und zwang bey dem am Main gelegenen Dorfe Dettingen das französische Heer unter Anführung des Marschalls von Noailles am 27sten Juny zu einer Schlacht, nach welcher die Franzosen sich über den Rhein zurückziehen und mit dem Kaiser Karl VII. Friedensvorschläge thun mussten, die jedoch weder von England noch von Oestreich angenommen wurden. Die daraus folgenden Verwickelungen, besonders durch Preussens Politik, gehören nicht hieher. Aber auch selbst dieser glänzende Sieg ihres Königs hatte die Stimmung der meisten Engländer gegen die Maassregeln der Regierung nicht geändert: man fuhr fort, die Theilnahme an den Angelegenheiten des festen Landes zu tadeln; man erklärte den Besitz Hannovers dem Inselreiche für nachtheilig und selbst die hannöverische Schärpe, die Georg während der Schlacht getragen hatte, war ein Gegenstand des Vorwurfs geworden. Desto mehr bemühete man sich von Seiten des Hofes dem Land-Siege Anerkennung zu verschaffen, wozu auch die Feyerlichkeiten durch Aufführung des neuen Te Deum Händels, des Lieblings der Nation, das Ihrige beytragen sollten.

Der Werth des Werkes ist längst von allen Kennern anerkannt. Das Grossartige in Anlage und gehaltener Durchführung des Ganzen leuchtet sogleich ein. Die Chöre sind sämmtlich fünfstimmig: 2 Soprane, Alt, Tenor und Bass. In den Zwischengesängen gehen oft beyde Sopran-Stimmen unisono, so wie die Tenöre und Bässe; in anderen Nummern entstehen durch Unisono-Gesang der beyden Soprane, mit denen auch zuweilen der Alt geht, und durch wechselnde Einsätze des Altes und Tenores zwey-, drey- und vierstimmige Vermischungen, die jedoch, wie es vorauszusetzen ist, stets in rhythmischer Ordnung (also nicht willkürlich)

wechseln und zum Fünfstimmigen überleiten. Die zwey kurzen Solosätze für den Bass sind der Zeit und Händels Weise gemäss; gleichfalls das kurze Altsolo vor dem Schlusschore No. 15. Die Pianofortebegleitung ist einfach und gut, wie der Druck, und die äussere Ausstattung. Englischer und Teutscher Text ist einander gegenüber vorangedruckt; die Unterlage selbst ist teutsch. Die Chorstimmen werden folgen oder sind bereits fertig: wir haben sie noch nicht gesehen. Es wäre nur zu beklagen, wenn die Erscheinung dieses noch wenig gekannten Meisterwerks den Singvereinen und gediegeneren musikalischen Privatgesellschaften nicht willkommen wäre; wir dürfen voraussetzen, dass man solche löbliche Unternehmungen gebührend beachten werde. Damit es aber auch zu kirchlichem Gebrauche gelange, bleibt immer noch zu wünschen, dass es mit Händels Instrumentirung, die durch Hinzufügung der jetzt gebräuchlichen Blasinstrumente unseren Ohren zu Liebe verstärkt werden müsste, in voller Partitur erschiene. Zwar ist es 1780 im Schwickertschen Verlage von Hiller herausgegeben worden, aber nach Hillers Art, des lateinisch untergelegten Textes wegen, zu sehr verändert. Wir wissen, dass Herr Schaum in Quedlinburg eine solche Bearbeitung unter der Feder hat, wo an dem Originalwerke keine Note, vielweniger ein ganzer Rhythmus anders gestellt werden soll. Möchte das Werk auch in dieser Gestalt bald in guter Ausgabe erscheinen.

G. W. Fink.

Nachricht.

Wien. Drittes Quartal 1830. Nach einem Zwischenraume von wenigen Wochen ging auf unserer Hofopernbühne nächst dem Kärnthner Thore endlich auch die zweyte Hälfte von Rossini's Wilhelm Tell mit solch einstimmigem Beyfall in die Scene, dass selbst die hartnäckigsten Widersacher des bald abgöttisch gehuldigten, bald schmählich zum Tartarus hinabgeschleuderten Modegötzen zugeben müssen, wie wohl verdient eine so glänzende Auszeichnung, und das hier gegebene Treffliche, mitunter Meisterhafte, zum mindesten der weit überwiegendere Theil sey. — Bezüglich der graziösen Anmuth, und zarten Lieblichkeit dürfte der Alpen-Chor — von den Parisern Tyrolienne getauft — schwerlich einen Nebenbuhler finden, so wie sämmtlichen Tanzmelodieen originelles Leben, noch gehoben durch das reizendste Instrumentenspiel, innewohnt. Grossartig aufgefasst, und höchst wirkungsvoll behandelt ist die ganze Scene bey dem Apfelschuss; Tell's Arioso, worin das bange Vaterherz noch einmal in des Sohnes Armen sich letzt, und die durch Thränen halb erstickten Klagelaute mit den ängstlich wogenden Wehmuthstönen des obligaten Violoncells so überaus rührend in Eins zusammenschmelzen, möchten wir als den Culminationspunct annehmen, den der Meister bisher im Ausdrucke von Gefühl und Wahrheit erreichte; daran reihen sich nicht minder preiswürdig: die Preghiera der Hedwig mit Chor, Mathildens leidenschaftliche Arie, und das canonische Trio für drey Soprane. Dagegen macht jene Scene, womit Arnold den letzten Act eröffnet, zwar — wie man zu sagen pflegt — Effect; allein, es ist doch nichts dahinter, und der alte Adam guckt gar zu kenntlich hervor. — Am Gelingen hatte die fleissige Darstellung wesentlich entschiedenen Antheil. Herr Hauser sang und spielte den Tell vorzüglich; besonders in jenen Momenten, wo er sein herrliches portamento di voce geltend machen konnte. Dem. Achten, Grünbaum und Bondra liessen wenig zu wünschen übrig; Herrn Binder — Melchthal — ist ein beschränkter Wirkungskreis angewiesen; dagegen griff die Kraft und Energie des Chors, die Präcision und Delicatesse des Orchesters mächtig zur Totalwirkung mit ein, und indem die Theilnahme an dieser Composition bey jeder Wiederholung sich noch mehr steigerte, so erachtete die provisorische Verwaltung es für vortheilhaft, das ganze Werk, mit Hinweglassung mehrer episodischer Scenen, nach dem Wunsche der Bühnen-Liebhaber, ungetrennt an einem Abende aufführen zu lassen, welche Ansicht sich auch in so ferne vollkommen richtig bewährte, als zeither diese Oper einen bleibenden, ergiebigen Artikel des Repertoires bildet. Indessen so zweckmässig die vorgenommenen Abkürzungen auch immerhin sind, so wurde immer noch allzuschonend verfahren; es zeigen sich fortwährend — durch Schuld des Dichters — störend ermüdende Längen, sonderlich im dritten Finale, welche sehnsüchtig der wohlthätig beschneidenden Scheere entgegen harren; und Referent, der erst jüngst, während eines kurzen Geschäft-Aufenthaltes in Frankfurt a. M., einer Vorstellung des Tell, nach Herrn Kapellmeister Guhr's Einrichtung, beywohnte, kann nicht verhehlen, dass jenem Arran-

gement ganz unbestritten der Vorzug gebühre, indem dort nicht nur alles gedrängter, ohne breite Tiraden und den Eindruck schwächende Reprisen erscheint, sondern auch der vom Poeten vernachlässigte Charakter des Gesler durch das dazu componirte Duett mit Tell mehr gehoben wird, bestimmtere Umrisse erhält, und diese Einlage keineswegs mit den vorhergegangenen, oder nachfolgenden contrastirt, indem sie im genauesten Einklange zum Style, so wie zur formellen Darstellungsweise des Ganzen steht, ja für den mit der Original-Partitur Unbekannten demselben vaterländischen Boden entsprossen zu seyn scheint. —

Eine zweyte Neuigkeit war: Der hölzerne Säbel; das bekannte Lustspiel als Operette eingekleidet, und von Herrn Kapellmeister von Seyfried mit Mozart'scher Musik ausgestattet. Derselbe Componist hat vor einigen Jahren bey seinem Ahasverus eine gleiche Verfahrungsart angewendet; Schreiber dieses vernahm zwar von der glücklichen Ausführung der originellen Idee nur rühmliches, befand sich jedoch nicht in der Lage, als Ohrenzeuge Selbsterkenntniss gewinnen zu können, und war demnach um so wissbegieriger, durch eigenes Anhören über die eingeschlagene Procedur sich klare Begriffe zu verschaffen. Aus diesem Grunde versäumte er auch keine einzige Vorstellung, und wurde immer mehr mit Bewunderung erfüllt über die sinnige Anordnung, treffliche Auswahl, und jenen unendlichen Bienenfleiss, womit scheinbar so heterogene Bestandtheile zu einem so vollständig abgerundeten Ganzen zusammen gestellt sind, dass Niemand vereinzelte Bruchstücke zu vernehmen wähnt, sondern darauf schwört, alles könne gar nicht anders, und müsse von jeher so gewesen seyn. Referent ist wahrlich kein Fremdling in Mozarts zahlreichen Tonschöpfungen; hat vieles aus Quartetten und Symphonieen selbst in Partitur gesetzt; dennoch kam ihm hier einiges, wiewohl nur weniges vor, wovon ihm, die Quelle zu ergründen, schlechterdings nicht gelingen wollte; was aber, und wie er es fand, soll treulich, in wie ferne es dem Gedächtniss einzuprägen möglich war, hier berichtet werden. —

Zur Ouverture lieferte der erste Satz sammt Einleitung aus der vierhändigen Sonate in F dur, (opus 42, nach dem von André edirten Auto-Katalog) das benöthigte Material; jedoch, vermuthlich rücksichtlich der practicableren Nebentonarten, nach E dur transponirt; in dieser Gestalt ein meisterhafter Instrumentalsatz, der thematischen Bearbeitung und contrapunctischen Führung zufolge das würdigste Seitenstück zum Don Giovanni. Da die rasch abbrechende Final-Cadenz hier nicht zweckdienlich sich erwiess, so musste ein freyer Schluss geschaffen werden, und dieser ist denn auch aus den Haupt-Elementen kunstvoll, eben so glänzend als imposant gewebt. Die Introduction bildet eine, Referenten unbekannte Marschmelodie, von einer vollständigen Militair-Bande Anfangs entfernt, dann immer näher heranrückend, vorgetragen, welcher sich später das Orchester, der Chor des neugierig zuströmenden Landvolkes, und die Liebes-Seufzer Rosens, des zärtlichen Gärtner-Mädchens, anschliessen, die vergebens in den vorüberdefilirenden Krieger-Schaaren ihren Herzens-Bezwinger, Petern, den stattlichen Grenadier, zu erspähen sich abmüht. Als Alternativ ist fragmentarisch das an musikalischen Schönheiten so überreiche Andante des Pianoforte-Trio, opus 84, benützt, welches mannigfaltige Gelegenheit zu ariosen Perioden und Wechselstellen der Chöre darbot. Daran reiht sich wieder das erste Marsch-Motiv, welches allmählig, mit dem Abmarsche des Truppenkorps, bis ins leiseste Pianissimo sich verliert. — No. 2, Rosens Ariette, ist das gemüthliche Liedchen; „An Chloe," ungemein zart instrumentirt, mit einer wunderhübschen, ganz analogen Coda, wahrscheinlich vereinzelten Gesängen entlehnt, doch jedenfalls unbezweifelt Mozarts Geist athmend. — Zu Mekens, der griesgrämigen Mutter, Jeremiade über die bösen Zeiten hätte wohl nimmermehr etwas passenderes aufgefunden werden können, als das characteristische Lied: „Die Alte," opus 52, welches übrigens auch noch in declamatorischer Hinsicht musterhaft bleibt. Das Quartett, No. 4, beginnt mit dem Vocal-Canon: „Essen, Trinken, das erhält den Leib," mit unumgänglichen nothwendigen Modificationen der Stimmlagen, da die Eintritte der ursprünglichen drey Soprane für einen Contra-Alt, zwey Tenore und einen Bass eingerichtet werden mussten. Ueberhaupt mag die Compilation dieses Tonstückes kein geringes Kopfbrechen verursacht haben; denn im Verfolge desselben hören wir bald einige Tacte aus dem 2ten, bald aus dem 6ten Quatuor; sogar das Trio der grossen C Symphonie hat beygesteuert, und dennoch herrscht durchaus der ebenmässigste Zusammenhang; nirgends gewahrt selbst das aufmerksamste Ohr eine Lücke; es bildet das schönste Ganze. Sehr effectvoll tritt

No. 5, das Kriegslied mit Chor, heraus, welchem opus 78 der Gesänge, „Meine Wünsche“ zu Grunde liegt, und worin besonders die vier Hörner interessant begleitend gestellt sind. — No. 6 ist das köstliche, zur Oper: la villanella rapita componirte Quartett: „Dite almen, in che mancai,“ hier auf fünf Stimmen vertheilt, und so glücklich den Textworten angepasst, als ob es ganz eigentlich dazu erfunden worden wäre. Die Feldmusik, No. 7, erkannte Referent für einen einzelnen Pianoforte-Marsch (in C dur); das klingt recht majestätisch, und so gewaltig solide, wie die preussische Tactik im goldenen Zeitalter Friedrichs des Einzigen. Gern drückt man ein Auge zu über den Anachronismus, dass damals die Regiments-Banden weniger luxuriös waren, und Trommeln sammt Querpfeifen heut zu Tage eine gar zu armselige Rolle spielen würden. Der kurze, rauschende Schlusschor ruft den jubilirenden Zwischensatz aus dem fugirten Finale des ersten Violin-Quartetts (G dur) nebst Anklängen aus der grossen Doppel-Sonate (in D) für zwey Klaviere, angenehm überraschend ins Gedächtniss zurück, und entlässt somit die eingeweihten Zuhörer in der vergnüglichsten Stimmung.

Unter den Darstellenden gebührt der Ehrenplatz Hrn. Regisseur Demmer, welcher seine Sprech-Partie in der naturgetreuen Maske des alten Fritz bis zur allerdenkbarsten Täuschung individualisirt mit ächt künstlerischer Vollendung ausführte, und auch durch das militairische Arrangement der Ensemble-Scenen neuerdings seine grosse Umsicht beurkundete. Hr. Hauser gab seinen Grenadier mit wahrer Jovialität, und umschiffte glücklich die gefährliche Klippe der halbtrunkenen Momente. Dem. Achten, Rose, sang, wie immer, silberrein, und spielte wirklich allerliebst; das naive Fach ist ihre eigentliche Sphäre; für den Kothurn hat Mutter Natur sie nicht bestimmt. Der humoristische Gottdank lässt nie eine Pointe fallen, und animirt seine ganze Umgebung. Eben so die routinirte Bondra, deren Vortrag des Liedchens: „Zu meiner Zeit,“ klassisch genannt zu werden verdient. Hr. Stolz (Wirth) gemahnt an das fünfte Wagenrad, dessen Brauchbarkeit sich erst notorisch beym Brechen des Vierten erweist. Das Orchester trug die keineswegs leichte Ouverture in feuriger Begeisterung vor, und accompagnirte die melodischen Gesangstellen mit seltener Discretion. — An dem damit verbundenen, und als zweyten Aufzug — freylich nur ad libitum — angehängten Divertissement: Das Lagerfest, wurde das zu Viel, und zu Wenig getadelt; will sagen: Zu viele Tänze, und zu wenig Tänzer, — nämlich: seriöse, in pas nobles; was bey unseren choreographischen Tonangebern für ein Majestätsverbrechen gilt. Indessen nahmen es die Alltagsmenschen nicht gar so genau, amüsirten sich an der Mannigfaltigkeit der russischen, schottischen, polnischen und altfranzösischen Quadrillen zu Genüge, und liessen Herrn Aichinger, der mit geringen Mitteln dennoch ein so belebtes Gemälde zu Stande brachte, volle Gerechtigkeit wiederfahren. Der musikalische Bedarf ist aus dem ältern Vorrathe befriedigend gewählt. —

Mit dem ersten September begann die neue Entreprise des Herrn Duport, welchem die Pachtung unter sehr vortheilhaften Bedingnissen, nebst bedeutend erhöhtem Zuschusse und sonstigen Emolumenten, auf zehn Jahre überlassen wurde, welchen Termin derselbe jedoch, wenn es ihm convenirt, nach jedem Semester aufkündend zu verkürzen ermächtigt ist. Gleich den Eintritt bezeichneten Ersparungen bezweckende Verfügnisse, die den Abgang der Damen Grünbaum, Mutter und Tochter, Hähnel, Hardmayer, Halfinger und Waldmüller, der Herren Stolz, Bartholemy, Wanderer, Mayseder, Weigl und Conradin Kreutzer zur Folge hatten, und nicht minder auf fühlbare Reductionen im Chor- und Orchester-Personale sich erstreckten. Dagegen wurde acquirirt: Herr Binder, mit stabilem Contracte; die Herren Walter, Adolf und Köhler, in jeder Beziehung höchst unbedeutend, und Dem. Henkel, eine zweyte Sängerin mit kleiner, aber wohlklingender Stimme, und recht anständigem Spiele.

Die ersten Wochen wurden mit den vorhandenen Repertoire-Stücken ausgefüllt, auch einige bereits in emeritirten Ruhestand versetzte Operetten wieder nachstudirt; z. B. Das Geheimniss: Alle fürchten sich; der Gutsherr; das Lotterieloos; der Soldat allein; desgleichen gastirte Herr Höfer als Gaveston in der weissen Frau ganz ohne Beyfall, und mit nicht viel besserm Erfolge Herr und Mad. Hoffmann aus Berlin, welche nur in der Oper: Marie theilweise ansprachen, indessen sein Licinius, ihre Agatha und Rosine rein verunglückten. Endlich ging Auber's lange versprochener: Fra Diavolo in die Scene. Die erste Aufnahme war ziemlich lau; ja die Scene, worin Zerline Stück für Stück sich auskleidet, und zuletzt sogar im Unterröckchen ihr Bette besteigt, erregte, trotz der beobachteten strengen Decenz, demungeachtet Missbilligung.

Indessen — man gewöhnt sich an Alles — warum nicht auch an eine etwas extravagante Dichter-Idee, welche übrigens noch in der Lösung des Knotens bedingt ist? Man fand, nach wiederholtem Anhören, die Musik zwar leicht gehalten, und wenig originell, aber sehr melodisch und gefällig; den Stoff, obschon keineswegs reichhaltig, durch Scribe's unversiegbare Witzader recht unterhaltend und geschmackvoll appretirt; so kam es denn, dass diese Räuber-Anecdote, nachdem man von der überspannten Erwartung, einer zweyten Stummen von Portici zu begegnen, geheilt war, immer mehr Antheil gewinnt, und im Conversations-Genre beynahe ein Liebling des Publicums geworden ist. Des meisten Applauses erfreuen sich: die Couplets zwischen dem Lord und der Lady, das Quintett, das Trio, die Romanze der Zerline, ihre ganze Abend-Toilette-Scene und die Barcarole des Fra Diavolo. Die militairische Ouverture hat zwar geringen artistischen Werth, macht jedoch, so bestimmt schattirt, wie hier vorgetragen, gute Wirkung. Herr Hauser war ganz das Portrait-ähnliche Conterfey des bizarren Britten. Costume, Gang, Haltung, Manieren, Geberden, das mühsam geradbrechte Deutsch mit dem eigenthümlichen National-Dialecte, diese Trägheit und derbe Arroganz, der komische Zorn und seine noch drolligere Eifersucht — Alles vereint gab eine, Hogarths Griffel würdige, Carricatur, und was des Künstlers Leistung noch höher stellt, ist, dass selbe nie in die Charybdis der Uebertreibung fiel, nie die Grenzen des Schicklichen überschritt. Auch Mad. Ernst, Milady Pamela, traf so ziemlich den pittoresken Farbenton und wusste die phlegmatische Liebeständeley mit dem als Marquis verkappten Räuberhauptmanne genau von jener stolzen Verachtung zu sondern, womit sie, im Gefühle der Oberherrschaft, den arg bornirten Herrn Gemahl demüthigend behandelt.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Antonio Peregrino Benelli

wurde 1771 am 5ten September zu Forli geboren. Die Natur hatte ihn mit inneren und äusseren Anlagen für die Tonkunst so reich begabt, dass er als theoretisch und practisch gebildeter Musiker schon frühzeitig in Italien Aufsehn erregte. Seine theoretischen Kenntnisse hatte er vorzüglich dem Unterrichte Martini's und Mattei's zu danken. 1790 kam er als erster Tenorist nach Neapel, wo seine theatralischen Leistungen ihn in immer grössere Achtung setzten, und seine Compositionen verschafften ihm die Ehre, zu einem philharmonischen Mitgliede ernannt zu werden. Die Kriegsunruhen machten ihm eine Aenderung seiner Lage wünschenswerth. 1798 hatte er das Glück, an das italienische Theater nach London berufen zu werden, wo sein Ruhm als Sänger und Componist sich noch erhöhete. Ein neuer Ruf brachte ihn 1801 an das italienische Hoftheater in Dresden, wo er sich seiner schönen Stimme, trefflichen Methode und seines geschickten Spieles wegen des ausgezeichnetesten Beyfalls erfreuete. Hier that er sich auch als Tonsetzer hauptsächlich kirchlicher Werke und als Gesanglehrer rühmlich hervor. 1823 kam er als Professor des Gesangunterrichts nach Berlin, wo er bis 1829 wirkte. In diesem Jahre schrieb er „kritische Briefe über Gegenstände der Tonkunst," deren Aufnahme in unsere Blätter wir ihm, als einem alten, geehrten Mitarbeiter, um so mehr mit Vergnügen zusagten, jemehr wir auf erfahrene Bemerkungen über den allgemeinen Zustand des heutigen Gesanges rechnen durften. Sie sind 1829 in unseren Blättern gedruckt worden. Spontini wurde als Operncomponist nicht wenig darin angegriffen. Dagegen sandte der Hr. Gen. Musikdir. Sp. eine von B. früher verfasste, überaus lobende, gedruckte Recension seiner nun scharf getadelten Olympia ein, mit dem Wunsche der Bekanntmachung derselben. Es geschah auszüglich; die kritischen Briefe schwiegen und B. versprach Aufklärungen über diese Sache. In demselben Jahre wurde er seines Amtes entlassen. Er begab sich mit den Seinen wieder nach Dresden, wo er eine Pension genoss. Da seine Kränklichkeit immer mehr zunahm, wandte er sich mit seiner Familie nach Börnichen im sächsischen Erzgebirge, wo er am 16ten August 1830 starb. Sein Ruhm als Sänger, Gesanglehrer und Componist folgt ihm. Seine meisten und vorzüglichsten Werke sind: einige Messen; ein fünfstimmiges Pater noster; ein vierstimmiges Salve regina (beyde bey Breitkopf und Härtel); Ave Maria; ein vierstimmiges und instrumentirtes Stabat mater (Partitur, bey Probst); Arie mit Flöte oder Violine und Pianoforte; Cavatina mit Pianoforte, Flöte oder Violine; mehre Duettinen; 4 Notturni a 4 voci; il Giorno natalizio, Cantata a 5 voci con Pianoforte; Pianto d'Elpino etc., Cantata; 8 Arietten, Rondoletten etc.; Metodo per il Canto, con

Ritratto, Mailand; Gesanglehre, 2te Aufl. 1819. Dresden, bey Arnold; Solféges für den Bass, Op. 34 und 35 etc.

P. Rode's Nekrolog in folgendem Stücke.

Kurze Anzeigen.

Vierzehn Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von Ludwig Gransin. Berlin, bey Trautwein. (Pr. 1 Thlr.)

So viel der Rec. weiss und erfahren kann, ist von Hrn. G. noch keine Composition öffentlich erschienen, ausser ein vielstimmig ausgearbeiteter, sehr achtungswerther, kirchlicher Gesang im Style der alten italienischen Meister. Eben um deswillen ging er, der Rec., mit um so mehr Aufmerksamkeit und mit nicht geringer Erwartung an die Bekanntschaft mit diesen Liedern. Der Componist hat jene Aufmerksamkeit durch alle Nummern derselben ohne Ausnahme zu erhalten gewusst und jene Erwartung nicht getäuscht. Fast nur Gutes kann der Rec. von diesen Liedern sagen; von verschiedenen derselben sehr viel Gutes. In der Wahl der Dichtungen, so wie in ihrer richtigen Auffassung, sorgfältigen Declamation und Accentuation, zeigt sich ein, auch ausser seiner Kunst, gebildeter Mann; in Festhaltung der eigentlichen Liederform, (nur mit Ausnahme der No. 12, wo eine besondere Absicht von ihr einigermassen ablenkte) im richtigen Maasse der Kunstmittel überhaupt, und des Verhältnisses der Begleitung zum Gesange besonders, auch in der Beschränkung auf einen so mässigen Kreis von Gesangtönen, dass jede musikalisch gebildete, männliche oder weibliche Stimme die Lieder vortragen kann, zeigt sich ein denkender und sorgsamer Musiker; im stets angemessenen Ausdrucke und dem nicht selten wahrhaft Eigenthümlichen der Erfindung der Gesangmelodieen, im einfach-natürlichen Flusse derselben, und in richtiger, öfters auch bedeutsamer Harmonie, zeigt sich der Componist von Talent, Einsicht und Geschicklichkeit. Endlich, was das Individuelle des Geschmacks im Ganzen — die Manier, nach dem gewöhnlichen Ausdrucke der Musiker — anlangt: so nähert sich Hr. G. wohl am meisten dem wackern Zelter, nämlich in dessen einfacheren und kleineren Liedern; was, wie Jedermann weiss, gleichfalls eine Empfehlung der seinigen ist: eine Empfehlung nämlich an die, welche in Liedern Lieder haben wollen, nicht aber eine Art Opern-Arien, concertirender Stücke und dergl. Aussusetzen finden wir im Allgemeinen nichts, als das Einzige, dass einige der kurzen Zwischen- oder Schlusspiele zu gewöhnlich klingen; z. B. in No. 9. Dem Inhalte und folglich dem Ausdrucke nach, sind die Lieder sehr mannigfaltig: Munteres und Ernstes, Zärtliches und Kräftiges erhält man hier; so dass nur Religiöses, schwächlich Hinschmachtendes, Burleskes, Komisches und derb Volksmässiges ausgeschlossen ist. — Nach dieser einfachen, ganz ruhigen Darlegung, wie wir das Dargebotene befunden haben, wollen wir nur noch, mehr um den Componisten, als um der Leser willen, diejenigen Nummern anführen, welche uns am vorzüglichsten gefallen haben; vielleicht, dass dieser bey späteren darauf Rücksicht nimmt. Es sind: No. 3, 4, 6, 7, 8, 10, 13 und 14. Warum wir eben diese auszeichnen, das werden wir Hrn. G. nicht erst zu sagen brauchen. In No. 12 ist das Absichtliche, wohl auch von vorn herein ein wenig Erkünstelte und Zerstückte zu bemerkbar. Die No. enthält nämlich, nach der Ueberschrift: Erinnerungen aus einer Sammlung böhmischer Nationalgesänge. Vielleicht wären einige dieser Nationalgesänge, ganz wie sie sind, gefälliger gewesen. Aus mehren Wendungen, besonders der zweyten Abtheilung (in Dur) möchte man vermuthen, auch M. von Weber habe in seinen Opern zuweilen solche böhmische „Erinnerungen" benutzt. — Die Sammlung ist nicht übel, aber auch nicht correct gestochen: nicht correct nämlich im Texte. Nur um die Noten scheint sich der Corrector bekümmert zu haben. Da sich mit Verbesserung eben solcher Fehler viele Musiker, Sänger, und vollends Sängerinnen, nicht zu befassen pflegen oder nicht sich zu helfen wissen, so wollen wir sie verbessert hersetzen. Seite 2, Zeile 21 lies: zu sich, statt: vor sich; Z. 4: und, statt: er. S. 5, Z. 5: hernieder, statt: herunter. S. 6, Z. 4: Wänglein, statt: Vöglein. S. 9, Z. 6: Blumenraine, statt: Blumenhaine. S. 10, Z. 7: goldene Spangen, statt: goldene Schlangen. S. 15, Z. 4: Samstag ist's, statt: Sonntag ist's. S. 23, Z. 21 beengt, statt: bewegt.

L. v. Beethoven's sämmtliche Werke. Erste Abtheilung: Sonaten für das Pianoforte allein.

Neue sorgfältige Ausgabe. Wien, bey T. Haslinger.

Dieser neuen Folge geht eine Beglaubigung Beethovens (mit fac simile der Unterschrift) voran, dass sämmtliche Stücke wirklich von ihm sind. Den Anfang machen drey im zehnten Lebensjahre des Ausgezeichneten componirte Sonaten. Im Ganzen liegen vierzehn Nummern vor uns, unter welchen die überaus vortrefflichen, anerkannt herrlichen Sonaten No. 11 aus C moll (Op. 13), No. 15 aus As dur, No. 16 aus Cis moll und No. 20 aus D moll ganz besonders hervorleuchten. Ausführlicher darüber zu reden, wäre überflüssig. Dass aber die Ausgabe, dem Inhalte angemessen, durch Schönheit des Papiers und des Druckes der ausgezeichneten Verlagshandlung Ehre macht, darf nicht übergangen werden. Das Format ist Langfolio.

Rondeau pour le Pianof. par Ferd. Ries. Op. 157. No. 2. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. ⅓ Thlr.

Das in seiner Hauptmelodie tanzmässige, durch mancherley scherzhafte Wendungen in allerley Tonarten übergehende Rondo wird am meisten denen gefallen, welche die neue Art Scherzo lieben. Das Ganze verlangt nur mässige Kräfte.

Triomphe national de Juillet, 1830. Grande Fantaisie pour le Piano — — par Eugène Sauart. Oeuv. 8. (Propr. des édit.) Mainz, bey Schott. Pr. 1 Fl.

Der Verlauf der grossen Volksangelegenheit wird hier der Reihe nach auf dem Klaviere tonbildlich vorgestellt. Was man durch Töne nicht versteht, machen die über die Noten gedruckten Worte klar. Zuerst wird der allgemeine Auflauf und die laute Unzufriedenheit geschildert. Dann wird Generalmarsch geschlagen. Im Marsche bewaffnet sich die National-Garde und im ersten Theile des Trio rücken die Truppen drohend an, die im zweyten Theile Befehl erhalten, auf das Volk zu schiessen. Im folgenden All. ♩ erster Anfall der Bürger und Klein-Gewehr-Feuer; die Wuth steigt von beyden Seiten und Kanonen und Kartätschen brüllen drein. Darauf läutet die Sturmglocke und der zweyte Angriff beginnt, wo die Truppen in Triolen in die Flucht gejagt werden. Man hört das Stöhnen der Verwundeten, wie in der Prager Bataille. Abschieds-Gesang und Kriegs-Hymne erschallen. Jetzt zieht die dreyfarbige Fahne auf in einem ♩ Allegretto con brio und der Pariser Triumph-Marsch macht den Beschluss. Das Titelblatt ist mit einem Triumphbilde geziert; das Ganze der Pariser National-Garde gewidmet und merkwürdig in seiner Art; übrigens leicht spielbar und für Jedermann.

XXme Potpourri pour Guitare et Flûte ou Violon sur des airs nationaux français composé par J. Küffner. Oeuv. 226. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 48 Kr.

Für beyde Instrumente angemessen und angenehm. Die Ausgabe ist schön.

Trois Polonaises pour le Pianof. à 4 mains composées par Charles Krägen. (Propr. de l'édit.) Oeuv. 9. Leipzig, chez C. F. Whistling. Pr. 18 Gr.

Sehr gefällige, gut durchgeführte Polonaisen, die sich ein ausgebreitetes Publicum gewinnen werden. Am vorzüglichsten gefällt uns die dritte.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheinen am 1sten Januar 1831 mit Eigenthumsrecht für Teutschland:

J. B. Cramer

1) Rondeau à la Valse, pour le Pianoforte.
2) Rondeau sur un Air venitien, pour le Pianoforte.
3) Fantaisie sur des thèmes de l'op. Don Juan, pour le Pianoforte et Flûte.

Wien, den 19ten December 1830.

Tobias Haslinger,
K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. N°. 3. 1831.

Die Tabulaturen der älteren Practiker seit der Einführung des Figural- und Mensuralgesanges und des Contrapunctes, aus dem Gesichtpuncte der Kunstgeschichte betrachtet von R. G. Kiesewetter.

Vorrede und Einleitung.

Das technisch-mechanische Verfahren, dessen sich die practischen Musiker verschiedener Kunstfächer zur Aufzeichnung ihrer Aufgaben oder ihrer Erfindungen bedienten, ihre Notirungs-Methoden oder einst sogenannten Tabulaturen, und die Veränderungen, welche sich in Absicht auf diesen Theil der Kunst, je nach dem Grade der Bildung, auf welchen diese sich erhob, im Verlaufe der Zeiten ergeben haben, sind mir immer als ein Gegenstand erschienen, der, historisch betrachtet, für den über seine Kunst gern denkenden Künstler und Kunstliebhaber von einigem Interesse, für den Liebhaber der Geschichte und der Literatur der Kunst aber von besonderer Wichtigkeit seyn müsse.

Dem Erstern muss es ein eigenes Vergnügen gewähren, die mancherley Versuche zu überblicken, welche in der musikalischen Schreibekunst vorhergingen, ehe diese den Grad der Brauchbarkeit erlangte, der, wenn er zwar aus der allmäligen Vervollkommnung der Musik selbst hervorging, hinwieder Bedingniss und Hülfsmittel wurde, diese zu stets höherer Vollkommenheit zu fördern; und wenn er manche Verirrung der Vorfahren, die Beharrlichkeit, mit welcher dieselben einer mangelhaften und beschwerlichen, ihnen durch Gewohnheit und Autorität werth gewordenen Methode anhingen, gutmüthig belächelt, so wird er sich desto mehr freuen, einer Zeit anzugehören, welche eine allgemeine musikalische Weltschrift besitzt, durch deren Mittel das Höchste, was das Genie zu ersinnen vermag, überall hin bearbeitet werden kann, und welche das Band geworden ist, das alle gebildeten Nationen zu Einer grossen Kunst-Republik vereinigt.

Dem Liebhaber der Kunstgeschichte kann schon ohnehin die musikalische Zeichenlehre jedes Zeitalters durchaus kein gleichgültiger Gegenstand seyn, in sofern dieselbe, selbst da, wo befriedigendere Monumente mangelten, den Rückschluss auf den Zustand der Kunst und Kunstbildung mit ziemlicher Sicherheit erlauben würde.

Dem Literator und Bibliographen dient deren Kenntniss dazu, den Gegenstand eines musikalisch-historischen, theoretischen, oder practischen Werkes aus seiner Ueberschrift zu erkennen, und nicht etwa einer frühen Zeit Kenntnisse zuzusprechen, welche der Unterrichtete darin zu unterstellen durch eine irrige Auslegung verleitet werden könnte.

Die zahlreichen Forscher im Fache der alten Musik, oder richtiger der Musik der alten Völker, haben mit unsäglicher Mühe und mit einem Luxus von Gelehrsamkeit die Notation der alten Griechen zu ergründen und zu erläutern sich bemüht; sogar über die Notation der alten Hebräer ist von Vielen grundgelehrt — gemuthmasset worden *). Von der christlichen Musik im Oriente in den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, von jener der lateinischen Kirche im Mittelalter, hat man uns in den Geschichten der Kunst wenigstens einige Proben zur Anschauung gebracht, für deren Entzifferung vielleicht nur darum Nichts (oder so wenig als Nichts) gethan worden ist, weil auf diesem Wege weder für die Kunst noch für die Wissenschaft

*) Nur bis zum Jahre 1792 zählt Forkel in der allgem. Liter. d. M. nicht weniger als 195 Bücher, welche von griechischer und römischer, dann 76, welche von der hebräischen Musik eigens handeln; ungerechnet die drei angeführten 2; Werke allgem. Gesch. d. M. in denen jedem die Musik der alten Völker bey weitem den grössten Raum einnimmt.

eine Ausbeute zu suchen war, und der Gregorianische Gesang nach Abschaffung der Neumen im XIV oder XV Jahrh. in die Choral-Notenschrift ohnehin übertragen worden ist.

Sonderbar genug, dass nur die Tabulaturen und Notirungs-Methoden zeit dem Aufleben der Figural- und Mensural-Musik — also unserer Musik — von den Geschichtschreibern entweder nur nebenher und höchst oberflächlich berührt, oder gänzlich mit Stillschweigen übergangen worden sind! An die deutsche Tabulatur (welche unseren Nachbarn überall fremd geblieben) hat Burney der Engländer gar nicht gedacht, aber auch Forkel deren kaum im Vorübergehen Erwähnung gethan, indem er nur davon ein kleines Specimen zum Anschauen gibt, ohne weitere historische Beleuchtung des Gegenstandes. Der Lauten-Tabulatur haben beyde gar nicht die Ehre erwiesen, ihrer nur zu gedenken; und Hawkins allein vertreibt über sie eine kärgliche und dabey falsche geschichtliche Notiz, die er bey einem musikalischen Polyhistor aufgelesen, ohne Erklärung, ohne Kritik. Von der Ziffer-Tabulatur (bezifferten Bässen) hat Burney (dem Forkels Geschichte reicht nicht bis zu deren Epoche) nicht mehr noch Besseres einfliessen lassen, als man über diese Sache in geschichtlicher Beziehung in jedem musikalischen Wörterbuche findet; obwohl dieselbe einer historisch-kritischen Untersuchung so sehr bedurft, und eine solche vorzüglich verdient hätte. — Von der Partitions-Methode der alten Contrapunctisten haben uns alle musikalischen Geschichtschreiber und Literatoren bisher Nichts gesagt, und Neuere nur Zweifel darüber aufgeworfen, welche bisher ungelöst geblieben sind.

Ich habe mich daher entschlossen, über die sogenannten Tabulaturen und über die Partitions-Methoden unserer Vorfahren den Liebhabern der Kunst, ihrer Literatur und Geschichte dasjenige mitzutheilen, was ich darüber aufzubringen vermocht, und was ich davon meine. Ich gebe es als einen kleinen Beytrag zur Ausfüllung einiger Lücken in der Geschichte der Musik, in welcher der Semeiologie, wie ich meine, in jeder Epoche ein bedeutender Platz gebührt. Viele Leser durften hier über manchen längst verschollenen, ihnen nur eben der Benennung nach bekannt gewordenen Gegenstand eine hoffentlich nicht zu weitläufige, doch eben genügende Nachricht, und über manchen Gegenstand heutiger Practik eine historische Ansicht erhalten, welche ihnen immer anziehend genug seyn möchte; und vielleicht dass auch die gelehrteren unter ihnen hier manches neue, für sie interessante Datum finden, das ihnen willkommen seyn könnte, weil selbst die Werke, aus denen es entnommen, in den Bibliotheken schon vorlängst selten, und theils nie bekannt geworden sind.

Das Wort Tabulatur, von Tabula abgeleitet, ist ohne Zweifel daher entstanden, weil musikalische Sätze von einiger Länge, auf ein Blatt in gehöriger Ordnung mit was immer für Tonzeichen geschrieben, sich dem Auge wie eine beschriebene Tafel darstellen. Auch scheint es, dass unter der Benennung Tabulatur bey deren Ursprunge nur eine Uebersicht-Tafel mehrer zugleich lautender Stimmen, eine Art Partitur, verstanden wurde; diejenigen Tafeln nämlich, auf welchen die Klasse von Tonkünstlern, welche polyphonische Instrumente behandelte, ihre Musikstücke für sich oder für ihre Schuler lesbar aufgezeichnet hatte; wie die Organisten, Lautenisten, Cytheristen und dergl. Die Tonzeichen, deren sich jene bedienten, konnten natürlich eben sowohl auch für einzelne Stimmen, oder für homophonische Instrumente, wie z. B. Geigen, Flöten und Pfeifen, Schallmeyen, Baumbart, Trompeten, Possaunen und dergl. angewendet werden. So geschah es, dass man nachmals unter Tabulatur auch die Tabulatur-Schrift, und endlich jede Gattung von Notation verstand. Musik aufschreiben hiess dann: intabuliren, intavolare, und Tabulatur, intavolatura, die geschriebene oder gedruckte Musik selbst *).

Nimmt man das Wort Tabulatur in Beziehung auf die Gattung der Tonschrift, deren sich die

*) Das Wort Tabulatur gibt sich auf den ersten Blick als ein in der schlechtesten Zeit der Latinität, ja noch deren völligen Ableben ausgeprägtes Wort zu erkennen. Man findet es daher nicht ein Mal in Du Cange Gloss. med. et infim. latinitatis; eben so wenig aber auch in Jos. Tinctoris Definitorio suo, dem ältesten mus. Wörterbuche aus dem XV Jahrh. (S. Forkels oder Lichtenthals allg. Lit. d. M. Art. Tinctoris.) Auch haben sich denselben die älteren didactischen Schriftsteller, welche von Mensur und Contrapunct handelten, noch nicht bedient; und schwerlich möchte es bey Schriftstellern vor Anfange des XVI Jahrh. irgendwo zu finden seyn. Alles deutet darauf hin, dass es nicht von den gelehrten Musikern, sondern von den Practikern, und zwar von den Instrumentisten und für diese — wahrscheinlich in Deutschland — ausgeprägt worden ist.

ter beredet zu haben — wie sie es nennen, *Vacanz* zu halten, das heißt, in Provinzen umherzuziehn. Während dieser Abwesenheit der besten Mitglieder, haben sich die Unternehmer des komischen Operntheaters ausgesonnen, die Neugierde des Publikums durch einige kleine italienische komische Opern, in denen sie die Hauptrollen von einem deutschen Sänger, Johann Emmerink *), spielen lassen, zu reitzen. Er ist ein sehr braver Schauspieler und dabey auch als Sänger ein wahrer Virtuos. Seine Stimme hat einen bewundernswürdigen Umfang; allenfalls kann er eben so leicht Contratone im Baß, als Sopran singen. Er hat *tasto-solo* eine Burleske von Paisiello, *il Calzolaro* betitelt, gespielt und er war sehr belustigend in diesem kleinen Stück. Mit Demois. Phillis, einer vortrefflichen Sängerin dieses Theaters, hat er mit vielem Glück die Operette von Cimarosa: *il maestro di capella* gespielt: seine drollige Karrikatur, seine aufserordentliche Stimme und sein guter Vortrag des Gesangs ziehen eine Menge Menschen in das Schauspielhaus. Die Natur hat ihm wirklich ein *Contre-Violon* in die Kehle gegeben. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

12 *Variationen fürs Klavier oder Fortepiano, komponirt und — der Frau Geh. Kriegsräthin von Breitzen — zugeeignet von Friedr. Ben. Grahl, jun. Erste Sammlung.* Dresden, gedruckt beym churfürstlichen Hofbuchdrucker E. Ch. Meinhold. 1801. (Ladenpr. 16 Gr.)

Mit den zahllosen Variationen und ähnlichen Kleinigkeiten sollte man, wenn sie einmal da sind, meiner Meynung nach, verfahren, wie mit den zahllosen Gebet- und Kommunionbüchern, unter denen freylich wenige ganz vorzüglich gut sind, aber doch die meisten, auch nicht ganz auszeichnenswerthen, manches Gute verbreiten können, weil gewöhnlich der Verf. eines solchen Werkchens seine eigene, grössere oder kleinere Gemeinde hat, die ihn näher kennet, und auf die das, was Er sagt, doch weit besser eindringt und fruchtbarer bleibt, als was Hunderte, die sie nicht näher kennet, eben so gut gesagt haben. Nur über dem wirklich geradezu Schlechten in diesen beyden Gattungen mufs eben darum desto unerbittlicher der Stab gebrochen werden. — Das Werkchen, von dem hier die Rede ist, ist vielleicht das Debüt eines jungen Komponisten. Aber auch ohne dies, nur mit jener allgemeinen Nachsicht verdient es wohlwollend empfangen, und von denen, die dergleichen bedurften, benutzt zu werden. Das Thema ist etwas gemein: einfach sollte zwar ein zu variirendes Thema seyn, aber nie gemein. Es erinnert auch an ein bekanntes Thema, das Herr Hoffmeister (aus *Es dur*) vor mehrern Jahren für das Klavier recht gut variirt hat — oder vielmehr der erste Theil von beyden ist fast ganz derselbe. Auch noch einige andere Reminiscenzen sind dem Verfasser entschlupft z. B. eine Variat. von Himmel über das Mailiedchen fällt Einem bey S. 16, und eine andere von Mozart mit Violin. bey S. 15, allzuleicht ein. Die 9te und 10te Variat. haben auch zu wenig Gehalt: aber die fehlerhafte Stelle S. 5. Z. 9. ist, da sonst alles mit Sorgfalt und rein gestochen ist, wahrscheinlich ein Druckfehler. Endlich, so ist der Excursus nach der letzten Var. bis zur Wiederholung des Thema's nicht wohl gerathen, und der Schluss, nach jener Wiederholung, ist zu tändelnd.

Der Verf. sey nicht unwillig darüber, dafs ihm hier nichts von alle dem, was Rec. zu tadeln fand, verschwiegen bleibt. Hielte man ihn nicht für einen Mann, von dem sich gar manches Gute erwarten läfst, und hatte nicht auch dies Werk-

*) Wir glauben, dafs der Name dieses Sängers, Ellmenreich, und er derselbige ist, von dem mehreremal in Ihrem Journal gesprochen worden, wie z. B. in dem Artikel aus Weimar, im 7ten Stück des 3ten Jahrgangs. S. 119. d. Verf.

Practiker verschiedener Fächer zur Intabulirung oder Notirung ihrer Sätze bedienten, so hatte man dreyerley Tabulatur (Tabulatur-Schrift), nämlich: die deutsche Tabulatur, die Lauten-Tabulatur und die Notenschrift.

Nimmt man hingegen das Wort in der engern (und ursprünglichen) Bedeutung, in der Anwendung auf Uebersicht-Tafeln vereinigter Stimmen, so hatte man die deutsche Tabulatur, die Lauten-Tabulatur, die italienische Tabulatur (bezifferten Bass, seit dem Anfange des XVII Jahrh.) dann die Noten-Tabulatur (oder Noten-Partitur überhaupt).

Bey der Gelegenheit, als wir von der deutschen, dann von der Lauten-Tabulatur handeln, werden wir uns natürlicher Weise nicht entschlagen können, das System ihrer Notirung zu erklären, da dieses, als längst verschollen, nicht jedem Leser bekannt seyn dürfte *). Diess wird bey der italienischen Tabulatur (wie man bey uns in Deutschland ehemals die bezifferten Bässe, im Gegensatze zu der deutschen Organisten-Tabulatur, zu nennen pflegte) allerdings nicht nöthig seyn; und eben so wenig ist es hier die Aufgabe, die Notenschrift selbst und deren System zu beschreiben; da die Mensural-Note, welche die Schriftsteller des XIII **) und XIV Jahrh. uns überliefert haben, und deren sich die zunächst gefolgten Contrapunctisten bedienten, in ihrer Wesenheit noch dieselbe ist, auf welcher unser heutiges allgemeines System beruht ***).

*) Manchem wissbegierigen Kunstliebhaber kann es auch ganz angenehm seyn, sich in den Stand gesetzt zu sehen, irgend ein Mal eine solche Tabulatur zu entziffern, und zu sehen, wie jene Musik beschaffen gewesen, von welcher uns einer Zeit, wo die herrliche Note schon bekannt gewesen, so manches Ueberbleibsel in einer so wunderlichen Schrift auf uns vererbt worden ist.

**) In das XIII Jahrh. nämlich setze ich den ältesten bisher bekannten Schriftsteller über Mensural-Musik, Franco von Cöln, welcher bisher überall in das XI Jahrh. gesetzt worden ist. Man sehe hierüber die Abhandlung in der allgem. mus. Zeit. von Leipzig, Jahrg. 1828, No. 47, 48 und 49, über Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten.

***) Die Erklärung der Zeichen der älteren Mensuralisten gehört in ein Lehrgebäude der ältern Mensural-Musik; ein Werk, daran es (in einer für uns Neuere verständlichen Darstellung) bisher gänzlich gebrach; dergestalt dass die Ueberbleibsel aus der frühesten Zeit des Contrapunctes, wo sich dergleichen etwa noch vorfinden, oder vorfinden werden, vielleicht von den gelehrtesten Musikern unserer Zeit nicht dürften entziffert werden können; (wie denn z. B. die seit 56 Jahren vorliegende französische Chanson auf der XIX Kupfertafel zum II Theile des Gerbertischen Werkes de Cantu et Musica sacra meines Wissens noch von Niemandem entziffert worden ist.) Ein solches Werk, das erste dieser Art, haben wir indess — hoffentlich bald aus der Feder eines so gelehrten als scharfsinnigen deutschen Literatoren zu erwarten.

Auch die Choral-Note, eine einfachere Art Mensural-Note, und auf dem Systeme unserer heutigen Note wesentlich beruhend, wird von mir in gegenwärtiger Abhandlung übergangen.

Meinen gegenwärtigen Aufsatz habe ich in fünf Artikel abgetheilt; deren Gegenstände sind folgende: 1) die deutsche Tabulatur; 2) die Lauten-Tabulatur; 3) die (angeblichen) Orgel-Tabulaturen in Italien im XV Jahrh. von denen ich zwar blos handeln kann, um meine Zweifel an deren Existenz darzuthun und zu begründen; 4) die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe; 5) die Noten-Tabulatur oder Partitur der älteren Contrapunctisten.

In Beziehung auf diese Gegenstände, und insbesondere auf die drey letzteren, bey welchen es sich nicht mehr um die Erklärung der Schrift-Characters und der Zeichen-Bedeutung handelt, ist meine Aufgabe blos die der Geschichte, und meine Absicht, manche darüber in Umlauf gekommene schwankende und theils irrige Meinung zu berichtigen.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss). Dem. Achten trug ihre Gesangstücke unverbesserlich vor; im Spiele fand sie an Dem. Henkel, welche während ihrer Gastspielreise nach Pesth den Part der Zerline übernehmen musste, ihre Meisterin. Hr. Cramolini verdirbt in der Regel nichts; er wird als Brigadier Lorenzo auch gern gesehen; nur bemerkt man mit wahrem Bedauern immer mehr das Abnehmen seiner Stimme; hier namentlich in der etwas stark instrumentirten, von Hrn. Kapellmeister Lachner für ihn zum dritten Acte componirten Arie. Hr. Binder, Fra Diavolo, repräsentirt, besonders im Incognito als Cavalier, eine wunderliche Figur, und lässt nur allzu deutlich gewahren, wie ihm nicht wissentlich verwohne, das Ding am rechten Flecke anzufassen, und dass die Zeichnung und Festhaltung eines Doppel-Characters weit über seinen Horizont gehe. Weil nun diese Tenor-Partie mitunter etwas

tief gelegt ist, so liess er sich solche grösstentheils punctiren, um mit den beliebten Falsettönen effort machen zu können, was sein eigentliches Steckenpferd ist. — Die Nebenrollen waren gleichfalls nicht vernachlässigt. Hrn. Ferdinand Fischer's sonore Bass-Stimme that vorzüglich in Ensemble-Sätzen wohl, und dem vielseitigen Mimen-Talente Gottdanks, der mit lobenswerther Bescheidenheit sich selbst zum Gedeihen des Ganzen, so oft einen subordinirten Wirkungskreis anweist — ein Muster, woran die Herren Regisseurs in corpore sich spiegeln könnten — gelang es, seinem Carbonaro eine veritable Galgen-Physiognomie aufzudrücken, und seinen Confrater, einen gewissen Hrn. Walther, dadurch nur noch mehr in den Schatten zurück zu drängen. Dennoch entblödete sich der letzte nicht, bey einer musikalischen Akademie die seriöse Bass-Arie aus Rossini's: Inganno felice zu — singen? — Nein! Unsere Sprache besitzt kein Wort dafür. Aber er erhielt auch eine Zurechtweisung aus dem Fundamente, die wohl wirken wird. Dagegen erhielten eine wohl verdiente Auszeichnung die schon erwähnte jugendliche Flötenspielerin Lorenza Mayer; der tüchtige Violinist Jäll, aus Laybach, Dem. Sedlack, und Hr. Hartinger, welche das Piano und das Violoncello mit mehr als Dilettanten-Kunstfertigkeit behandeln. —

Man hätte erwarten sollen, dass das Ballet von Hrn. Duport, der doch selbst einst diesem Zweige als Chef vorstand, väterlicher gepflegt werden müsste, als es bis jetzt der Fall war, da das Repertoire fortwährend nur auf Wiederholungen oft gesehener Pieçen sich beschränkt. Ein Entschuldigungsgrund liegt allerdings wohl in der Abwesenheit der Schwestern Elsler, welche einen früher bewilligten Urlaub zu Gastvorstellungen auf der königlichen Bühne in Berlin benutzten, wodurch das Fach der ersten Tänzerin unbesetzt ist. Somit werden dem Terpsichorens Verehrer mit frohen Aussichten auf eine schöne Zukunft getröstet.

Im Theater an der Wien gibt es ungleich mehr zu sehen, als zu hören — Pferdegetrampel, Flintenschüsse, Schlachtgetümmel etc. ausgenommen. — So ändern sich die Zeiten! Zu demselben Musentempel, dem noch vor einem Decennium Fremde und Einheimische im Vorgefühle eines zu erwartenden, köstlichen Ohrenschmauses freudig zuströmten, eben dahin eilt, drängt und treibt nunmehr ein wirrer Haufen aus allen Ständen, um Schiller's Räuber — das heisst: die Haupt-Scenen daraus, auf die Dauer von zwey Stunden zusammen gedrängt — bey Aufstellung eines lebendigen Theaters zu schauen, d. h. frische, grüne Bäume anstatt gemalter Leinwand. Was doch ein raffinirter Kopf nicht Alles erspeculiren kann! Sothane Wald-Decoration bleibt mehre Wochen stehen, bringt jeden Abend Fluth in die Kasse, und, wenn endlich die Blätter gefallen, erwärmt der entlaubte Rest noch hübsch die Stuben. Auf dass jedoch die Herren Orchester-Musici ihre nach sehr verjüngtem Maassstabe angesetzte Gage nicht rein umsonst beziehen, so müssen sie in den Zwischen-Acten sechs Ouverturen abspielen. Ob selbe übrigens zur Handlung passen, das kümmert eine hochweise Direction blutwenig; und so trifft es sich denn, dass sehr honorige Personen mitunter in ganz schlimme Gesellschaft gerathen, wie z. B. Spohr's Faust zum Fra Diavolo. Hr. Carl hat eine Parodie „die Räuber in den Strapatzen" fertigen lassen, worin Einer einen Bullenbeisser vorstellt. Es ist aber ganz gefallen! —

Zwischen dem Eigenthümer der Leopoldstädter Bühne und dessen artistischem Director, Hrn. Raimund ist es denn doch endlich zum offenen Bruche gekommen; er hat wirklich sein Amt niedergelegt, und ist für immer aus dem Engagement getreten. Die Nachwehen werden gewiss nicht ausbleiben; und wenn nun der Verlust einer Krones und Esmökl, eines Ignaz Schuster und Ferdinand Raimund, dieser Kronperlen für jedes Volkstheater, stets fühlbarer sich erweist, so kann Hr. Steinkeller nur sich selbst anklagen. Die meisten, keineswegs zahlreichen Novitäten, wie z. B. Werther's Leiden, Posse von Meisl und Wenzel Müller, hatten kaum eine Seifenblasen-Existenz, ohne mit diesen den Reiz des prismatischen Farbenspiels zu theilen. Nur eine Pantomime: Harlekins Geburt, von Hrn. Schadetzky, welcher seit des erfindungsreichen Rainoldi Abgang als Balletmeister fungirt, auf ältere, meist bekannte Musik gesetzt, erhielt sich aufrecht, und wird noch öfter dargestellt. —

Nachdem der Subdirector Fischer, als kein Aushülfsmittel mehr zureichte, sich aus dem Staube gemacht, blieb das Josephstädter Theater geschlossen. Anfangs hiess es, ein mit einer reichen Erbschaft gesegneter junger Baron würde, um der lästigen Geldsorge überhoben zu seyn, die Zügel des Regiments ergreifen; bald darauf verlautete, dass demselben die obrigkeitliche Bewilligung hierzu verweigert worden wäre. Da nun aber die Contracts-

Verbindlichkeit mit dem Hausbesitzer rechtskräftig fortdauert, und Hr. Carl, als Associé der Hansler'schen Erben, Cavent dafür bleibt, so muss er mit seiner Gesellschaft wenigstens viermal die Woche darin spielen; gibt demnach meist, an der Wien überall gesehene Stücke, und wähnt, die Bewohner dieses etwas fernen Districtes noch obendrein dadurch zu beglücken. Etwas mag doch immer in seinen Säckel abfallen, weil die täglichen Auslagen sehr geringe sind, und der Status, ausser Herrn Reinoldi als Pantomimenmeister, nur mit wenigen Individuen, welche zugleich für doppelte Dienstleistung auf beyden coalliirten Bühnen sich verpflichten mussten, vermehrt werden durfte. Gesungen wird wenig, und nur mittelmässig; accompagnirt noch etwas schlechter, denn das Orchester hat Manches mit einem Freybataillon gemein, und kennt das Wörtlein: „Disciplin" kaum dem Namen nach. —

Im Concertwesen bestand das letzte Vierteljahr über eine förmliche Waffenruhe, und das war recht vernünftig; schon aus dieser Ursache, weil derley musikalische Diners selbst in der günstigsten Jahreszeit so geringe Unterstützung finden, dass man sich noch glücklich preisen muss, wenn Null von Null sich aufhebt.

Die Kirchen-Musik lieferte nichts Neues, ausser Carl Czerny's zweyter Messe, welche Referent zu hören verhindert war, die von einer Partey sehr gelobt, von der andern im gleichen Verhältnisse getadelt wird.

Berlin. Im December 1830 häuften sich hier besonders die Concerte. Am 2ten hatte der Kammermusicus Mohs ein Uebungs-Concert seiner Schüler im Pianofortespiel und Gesange, am 3ten der 13jährige Gustav Liebrecht, Schüler des Kammermusicus Hauck, im Saale des Englischen Hauses ein Concert veranstaltet, in welchem der talentvolle Spieler bereits guten Ton und Fertigkeit auf der Violine zeigte. Am 6ten zeigte August Birnbach, Schüler des Hrn. Concertmeister Henning, ebenfalls ausgezeichnetes Talent zum Violiniaten. Diesen Schüler-Productionen schlossen sich gehaltvollere Leistungen an. Am 9ten gaben die Herren W. Hauck (der Pianoforte-Virtuos, ein Schüler von J. N. Hummel) und H. Panofka im Saale des königl. Schauspielhauses ein interessantes Concert. Durch die wirksame Ouverture zu Don Carlos von (dem jetzt hier anwesenden) Ferdinand Ries wurde diess Concert bedeutsam eröffnet. Hr. Hauck spielte das treffliche Pianoforte-Concert von Beethoven in Es-dur mit Geschmack und Fertigkeit. Die schwere Begleitung gelang vorzüglich, unter Hrn. Musikdir. Möser's Leitung. Hr. Panofka zeigte sich in Mayseder'schen Compositionen als einen viel versprechenden Zögling dieses, im eleganten Violinspiele hoch zu achtenden Meisters. Am 11ten gab die Sängerin, Fräul. Johanna von Schoultz aus Stockholm, Schülerin von Siboni, ebenfalls ein eigenes Concert, worin sie eine frische, starke Sopranstimme (etwas scharf im Klange) von bedeutendem Umfange und Kehlfertigkeit, jedoch wenig Geschmack der Methode zeigte, und nicht durchaus rein intonirte, was indess wohl der Befangenheit der jungen Sängerin zuzuschreiben ist. Hr. Kammermusicus Moriz Ganz zeichnete sich in diesem Concerte durch den meisterhaften Vortrag eines Concertino von Panny mit Anklängen aus Rossini's Wilhelm Tell auf dem Violoncell aus, welches sich der Spieler indess selbst für seine Art des Vortrags eingerichtet hatte. Am 14ten gaben die Gebrüder Griebel, Mitglieder der königl. Kapelle, ein sehr zahlreich besuchtes Concert. Der Oboist hat einen schönen Ton, viel Reinheit und Geschmack des Vortrages. Der Violoncellist verspricht einst Meister seines schweren Instruments zu werden. Mad. Milder und Hr. Mantius verschönten das Concert durch ihren angenehmen Gesang eines Duetts aus Axur, eines Gesanges von F. Schubert: „Der Hirt auf dem Felsen," und besonders der gefühlvollen „Adelaide" von Beethoven, welche Hr. Mantius, jetzt als Sänger der königl. Oper angestellt, mit seelenvollem Ausdrucke am Klaviere sang. Der talentvolle Kammermusicus Julius Griebel excellirte besonders in Violin-Variationen von Mayseder auf dem Violoncello. Heut zu Tage will nun einmal Alles höher hinaus, als die natürliche Grenze ist. Dem. Lehmann zeigte sich in einem Duette von Pavesi, welches sie mit Dem. Nina Sontag vortrug, als bereits wohl gebildete Sängerin mit schönem Mezzo-Sopran. Die Stimme der Dem. Nina Sontag ist nur schwach, doch angenehm und leicht beweglich. Am 16ten wurde in der Sing-Akademie Bernhard Klein's früher bereits besprochenes Oratorium „David" wiederholt, nachdem am 4ten Joseph Haydn's „Jahreszeiten" ganz vorzüglich angesprochen hatten, da die Aufführung fast ganz vollkommen war, besonders von Seiten der Chöre. Nur bedauerte man die Auslassung der Weinlese, wie des Spinnerliedes und der originellen Erzählung

Hannchens. Diese Partie war durch Fräul. von Schätzel, Lucas durch Hrn. Mantius und die Bass-Partie durch Hrn. Devrient d. j. bestens besetzt. Am 18ten gab Fräul. von Belleville im Vereine mit dem Flötisten, Hrn. Kressner, im Saale des königl. Schauspielhauses ein wenig besuchtes Concert, in welchem die sehr fertige Pianofortespielerin uns durch den gelungenen Vortrag des neuesten Concerts von Hummel in As dur erfreuete. Die complicirte Orchester-Begleitung dieser geschmackvollen, wenn auch nicht durch Neuheit der Erfindung besonders ausgezeichneten Instrumental-Composition hätte noch etwas exacter seyn können. Am Schlusse des Concerts trug Fräul. von Belleville Variationen von Pixis im neuesten Geschmack, mit der höchsten Präcision und schönem Anschlage vor. Von demselben Componisten wurde eine ziemlich geordnete, gut instrumentirte Ouverture ausgeführt. Hr. Kressner blies ein selbst componirtes Concertino für die Flöte in H moll, dessen zu überladene Tutti's (sogar die grosse Trommel nebst Becken war nicht vergessen) mit dem pianissimo der zart und rein geblasenen Flöten-Solo's sonderbar contrastirten. In einem Divertimento zeigte Herr Kressner bedeutende Fertigkeit im Staccato, der Doppelzunge und Sprüngen alla Drouet. Dem. Hähnel, K. K. Opern-Sängerin aus Wien, gab in einer Arie aus „la Donna del Lago" eine starke, klangvolle Mezzo-Sopranstimme kund, deren Ausbildung bereits mit glücklichem Erfolge in italienischer Schule begonnen zu seyn scheint. Ein forcirter Triller, der mehrmals wiederholt wurde, behagte nicht ganz. Dem. Hähnel hat in Potsdam bereits die Rosine in Rossini's „Barbier" mit Beyfall gegeben. Herr Schmuckert, Grossherzoglich Badenscher Opern-Sänger, zeigte in Mozart's Arie des Sextus in der Oper Titus eine, im mittlern Bereiche des Tenors nicht üble, in der Höhe indess weniger ansprechende Stimme.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Pierre Rode.

Der in den Zeiten seines Glanzes Alles in Entzücken setzende Violin-Virtuos Peter Rode ist todt. Geboren 1774 am 26sten Februar zu Bordeaux, zeigte er von früher Jugend an die glücklichsten Anlagen für die Tonkunst, insbesondere für die Violine. Sein erster Unterricht war nur mittelmässig. Desto glücklicher war er in Paris, wohin er sich 1787 begab. Viotti nahm sich seiner väterlich an und unterrichtete ihn. 1790 liess ihn sein Meister zum ersten Male im Theater de Monsieur öffentlich auftreten; er spielte seines Lehrers 13tes Concert und wurde noch in demselben Jahre als Führer der zweyten Violine in dem vortrefflichen Orchester des Theaters Feydeau aufgenommen, wo er sich mit mehren Concerten Viotti's in der heiligen Woche hören liess. Am meisten entzückte das 18te Concert Viotti's, der Composition und des Vortrags wegen. 1796 unternahm er seine erste Kunstreise nach Holland und Hamburg mit dem berühmten Sänger Garat. In Berlin spielte er vor Friedrich Wilhelm II. und schiffte sich darauf in Hamburg ein, um seine Vaterstadt zu begrüssen. Vom Sturme an Englands Küste geworfen, kam ihm der Wunsch, seinen Lehrer und Freund Viotti wieder zu sehen; er begab sich nach London, wo er Alles aufbot, sich öffentlich hören zu lassen. Obschon er sein Concert zum Vortheile der Wittwen und Waisen gab, war es doch nur sehr wenig besucht des Nationalhasses wegen, den man auch auf die Künste übertrug. Verdrüsslich reiste er nach Hamburg zurück, gab auf seiner Heimkehr durch Holland und die Niederlande häufige Concerte, die seinen Ruhm mehrten. In Paris angekommen, wurde er zum Professor der Violine am Conservatorium ernannt, das eben durch einen Beschluss des Convents errichtet worden war. Er verweilte jedoch nur kurze Zeit und reiste nach Spanien, nachdem er sich mit glänzendem Erfolge in den berühmten Concerten des Feydeau hatte hören lassen. In Madrid befreundete er sich mit Boccherini, der ihm die Instrumentation zu mehren seiner Concerte schrieb, namentlich zu dem sechsten in B. 1800 wurde er Solo-Violinist der Hauskapelle des ersten Consuls. (Diese Angabe stimmt nicht, mit Gerber's Nachrichten, der die Einrichtung der Kammermusik des ersten Consuls erst 1802 ansetzt, zu deren Concertmeister R. ernannt wurde. Es kommt auf das Genaue dieser Jahres-Angabe zu Abweisung oder zu grösserer Wahrscheinlichkeit bald darauf sich verbreitender Vermuthungen über mehre Pariser Virtuosen etwas an, von denen man sich erzählte, dass sie nicht blos um der Musik willen fremde Länder besuchten. Auch scheint es nicht, als ob Roden die vortheilhaften Anträge des russischen Hofes schon in Paris gemacht worden

wären. Denn bey seinem Abschieds-Concerte in Paris im December 1802 wurde er noch als „erster Violinist bey der Privatmusik des ersten Consuls“ angeführt (s. V Jahrg. unserer Zeitg. S. 260 und 64); seine Reise nach Petersburg war auf vier Monate bestimmt; bey seinem Concerte in Leipzig am 22sten Februar 1803 nannte er sich noch „Concertmeister des ersten Consuls und Lehrer am Conservatorium in Paris;“ ferner hielt er sich in Teutschland noch bis zum October auf. Erst zu Anfange des Jahres 1804 kam er in Petersburg an, wo er den Kaiser Alexander so entzückte, dass ihn dieser mit einem Jahr-Gehalte von 5000 Rubel nebst eben so bedeutenden Vergünstigungen auf immer als ersten Violinisten anstellte). Diese Zeit war seine glänzendste in jeder Hinsicht. Den grössten Enthusiasmus erregte sein siebentes Concert. Die vortheilhaften Anträge des russischen Hofes bestimmten ihn 1803 mit seinem Freunde Boyeldieu nach St. Petersburg zu gehen. Hier ernannte ihn der Kaiser Alexander zu seinem ersten Violinisten ohne alle weitere Geschäfte, als die des Concertspiels bey Hofe und im Theater. Das Aufsehen, das sein Vortrag bey Hofe erregte, lässt sich schwer beschreiben, und sein Ruf wuchs während seines fünfjährigen Aufenthalts daselbst. (In dem ersten Jahre war das Entzücken über sein grossartiges und höchst gefühlvolles Spiel so ausserordentlich, dass er auch selbst harte Gemüther bewegte. Allein den letzten Zeiten scheinen ihn die politischen Spannungen und ein gewisses, wenn auch wahrscheinlich sehr ungegründetes Misstrauen schwer niedergebeugt zu haben. Wenigstens äusserte R. selbst, dass er in Petersburg keinen einzigen Freund, als den Kaiser gehabt habe. Auch wurde bereits im Auslande, bey seiner Rückreise der hohe Schwung und die früher so hinreissende Kraft seines Spiels schmerzlich vermisst. Der Verdacht, den ein nicht geringer Theil auf ihn geworfen, hatte seinen Geist wie seinen Leib ermattet). Er erschien wieder in Paris und trat im Concerte des Odeons gegen Ende des Jahres 1808 auf. Der Zusammenfluss von Menschen war überaus gross, allein die Erwartungen der Versammlung wurden nicht ganz erfüllt. Immer war es noch dieselbe Reinheit des Tones, dieselbe schöne Bogenführung, derselbe Geschmack: aber Glanz und Begeisterung hatten abgenommen. Der Mangel des gewohnt lebhaften Beyfalls verwundete ihn so, scheint es, dass er nicht wieder öffentlich auftrat. Nur vor Freunden spielte er noch; und nichts war reizender, als seine Quartetten, die er mit Baillot und Lamarre vortrug.

1811 unternahm er von Neuem eine grosse Kunstreise durch Teutschland, Oestreich, Ungarn, Steyermark, Böhmen, Baiern und die Schweiz. In Wien schrieb Beethoven für ihn die köstliche Romanze für die Violine, die Baillot mit so ausserordentlichen Erfolgen in den Concerten des Conservatoriums zu Gehör brachte. 1814 liess er sich in Berlin nieder und gab bey seiner Ankunft ein Concert für die Armen. Von da an lebte er ganz zurückgezogen im Schoosse seiner Familie. Nach beendigten Geschäften seines (theils erheyratheten) Vermögens wegen ging er nach seiner Vaterstadt zurück und blieb daselbst bis 1818, wo er eine Reise nach Paris unternahm, die leider seinen Tod beschleunigte. Seit zwölf (vielmehr 9 bis 10) Jahren war die Herausgabe seiner Werke die einzige Beziehung gewesen, in welcher er noch mit dem Publicum stand. Gern glaubte er den Vorspiegelungen seiner Freunde, dass er von seinem Talente nichts verloren habe; den Vergleich mit Anderen kannte er nicht mehr und die nöthige Nacheiferung war verloren. Verlangend, wie ein Jüngling, strebte er, sich wieder in Paris öffentlich hören zu lassen. Sein Erscheinen war ein Fest für seine alten Bewunderer, das sich durch den Erfolg bald in Schrecken verwandelte. Bogenstrich und Finger waren furchtsam; nur mit Vorsicht gab sich der Künstler dem Schwunge seiner Phantasie hin; ungeachtet der eigenen Täuschung hatte er in sich selbst das Vertrauen auf seine Kraft verloren. Aus Achtung vor seinem Rufe applaudirte man zwar, allein nur wie aus Pflicht, nicht in Begeisterung. R. fuhlte den Unterschied der jetzigen und sonstigen Zeit und begriff zum ersten Male, dass er nicht mehr sey, was er gewesen war. (Das muss von Frankreich verstanden werden, denn im Auslande war ihm diese traurige Erfahrung schon geworden). Der Schlag kam ihm unerwartet; mit zerrissenem Herzen reiste er ab; der Kummer, der ihn nicht verliess, griff seine Gesundheit an. Gegen das Ende des Jahres 1829 traf ihn ein Schlag, der einen Theil seines Körpers lähmte und sogar das Gehirn angegriffen hatte. Der Zustand der Entkräftung dauerte fort und rieb endlich am 25sten November 1830 sein Leben auf. Trotz dieser Künstlerreizbarkeit, wovon er gegen das Ende seiner Tage so traurige Proben gegeben, war Rode doch ohne Stolz selbst in der Zeit der lautesten Anerkennung. Nie

sprach er von sich selbst, bewunderte aufrichtig jedes wahre Talent und liebte leidenschaftlich das Schöne jeder Art. Eifersucht und Ränkelist, die leider! auf der Künstlerbahn so gewöhnlichen, waren ihm fremd. Warme Freundschaft vereinte ihn mit Baillot, seinem Nebenbuhler, ohne Wanken. Jeder sorgte für den Ruhm des Andern; jeder begleitete die Solo-Sätze des Andern und Lamarre schloss sich an sie an.

Auch als Componist verdient er eine ausgezeichnete Stelle, obgleich seine musikalische Erziehung für schriftliche Darstellungen vernachlässigt war: aber seine Melodieen haben eine vorzügliche Lieblichkeit, der Plan seiner Sätze ist gut aufgefasst und voll origineller Züge. Seine Concerte sind von allen Violinmeistern gespielt worden und aller Welt bekannt. 12 Concerte sind von ihm im Drucke erschienen. Zu den vier ersten Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle und den variirten Arietten kommen noch vier Quartetten, Op. 24, No. 1 und 2; Bonn, Simrock und Op. 28, No. 1 und 2; Berlin, Schlesinger; dann: Trois Duos pour deux Violons, Liv. 1 und 2, Paris, bey Frey und Leipzig, Breitkopf und Härtel; und einige Andanten, Rondos, Polonaise etc. Ferner 24 Caprices en forme d'Etudes dans les 24 Tons de la Gamme, Leipzig, bey Peters 2 Thlr. 8 Gr. Dass er mit Baillot und Kreutzer die Violinschule verfasste, die vom Conservatorium zu Paris zum Unterrichte angenommen worden ist, ist Jedermann bekannt. Sie ist bey Breitkopf und Härtel und Peters in Leipzig erschienen mit einem Ergänzungshefte: Exercices. (Nach der revue musicale, tom. X, 6e liv. mit berichtigenden Zusätzen).

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour Alto et Violoncelle composés — — par M. F. Kühler. Op. 5. (Propr. de l'édit.) Bonne, chez N. Simrock. Pr. 8 Francs.

Dergleichen Uebungswerke sind immer von Zeit zu Zeit wieder nothwendig; sie werden um so willkommener seyn, je weniger gerade für diese Zusammenstellung der Instrumente gesorgt worden ist. Für Bratsche und Violoncell ist aber auffallend wenig geschrieben worden. Auch sind alle drey Duetten mit lobenswerthem Fleisse gearbeitet. Der erste Satz des ersten Duetts ist gut erfunden, sehr gut geordnet und erwünscht unter beyde Spieler vertheilt, so dass sie an der Ausführung Freude und Nutzen zugleich haben werden. Dass dabey nicht die grösste Fertigkeit vorausgesetzt wird, ist in solchen Gaben gleichfalls sehr zweckmässig. Das Rondo, obgleich klar und im Ganzen angenehm, ist doch schon fast zu viel gearbeitet, was wir um künftiger Sammlungen willen berühren und der Ueberlegung des Hrn. Componisten anheim stellen. No. 2 beginnt mit einem sehr sangbar angelegten, meist vortrefflich geführten, zuweilen aber auch nur gearbeiteten Adagio. Um innige Vereinigung der Begriffs- und Gefühls-Vermögen handelt es sich in der Kunst ganz besonders. Das Rondo vivace ist sehr frisch: nur der eingeschobene Zwischensatz S. 21 der Violoncellstimme bringt eine vom Vorigen zu verschiedene Weise, die sich mit dem Hauptsatze zu wenig verschmilzt, als dass sie die Aufmerksamkeit in geziemenden Anspruch nehmen könnte. No. 3 besteht ebenfalls aus zwey geschickt gearbeiteten Sätzen, ganz in der Art der kurz beschriebenen. Das Werk ist also zur Uebung bestens zu empfehlen. Sehr lobenswerth ist es, dass der Violoncell-Stimme die Violen-Partie in einem eigenen Notensysteme beygefügt worden ist.

No. 1. Grande Valse sur deux airs nationaux français (la Marseillaise et la Parisienne) par J. Küffner. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 56 Kr.

No. 2. Grande Valse arrangé pour le Pianof. Derselbe Walzer von Demselben, ebendaselbst. Pr. 16 Kr.

No. 3. La Marseillaise, chant national — — avec accomp. de Piano ou Guitare. Auswahl von Gesängen mit Klavier oder Guitarre. No. 285. Mainz, bey Schott. Pr. 16 Kr.

Der Walzer No. 1 für Orchester: 2 Violinen, Bass, 2 Clarinetten in A, die kleine Flöte, 2 Hörner, 2 Fagotten, 2 Trompeten, Basspossaune und Pauken — derselbe Walzer für Pianof. No. 2 wird in beyden Gestalten guten Eingang finden. Er ist leicht und sehr tanzbar. Der Gesang No. 3 mit französischem und teutschem Texte ist nicht minder zeitgemäss, so dass die einfache Anzeige so bekannter und beliebter Gegenstände genügt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Januar. Nº. 4. 1831.

Recension.

Confitebor, Salmo CX. a quattro voci con grand Orchestra composto — — da Francesco Basily, Censore dell J. R. Conservatorio di Musica in Milano, presso Gio. Ricordi, ed in Firenze presso Ricordi e C. (Propr. dell' edit.)

Wir kennen Hrn. Basily längst als einen tüchtigen Tonsetzer, der keineswegs zu jenen Neukräftigen gehört, deren glorreiche Stärke allein in unaussprechlicher Dreistigkeit sich offenbart, mit welcher sie jeder Ordnung und jedem Gesetze Trotz bieten, nichts anerkennend, auch wohl nichts weiter kennend, als ihre eigene Willkühr und die musikalische Frivolität der Zeit, welcher zu huldigen ihnen Wunsch und Ziel ist. Unser Componist hat sich in vielen seiner früheren Werke, gedruckter und ungedruckter, als wackerer Harmoniker und überhaupt als einen Mann gezeigt, der mit den Forderungen einer guten Schule wohl vertraut ist und durch vielfache Uebung es zu einer so grossen Gewandtheit gebracht hat, dass wir ihn unbedingt zu den besten Tonsetzern zählen, die das jetzige Italien aufzuweisen hat. Sein Gesang ist fliessend, seine Stimmenführung ungesucht und gut, denn das Wenige, was mit unseren teutschen Ansichten nicht völlig übereinstimmt, kommt kaum in Betracht; und seine Instrumentation ist angemessen und oft glänzend. Wir nahmen also mit freudigen Erwartungen das neue Werk zur Hand. Unsere Aufmerksamkeit wurde noch gespannter, als wir auf dem Titel lasen: „gewidmet dem berühmten Meister Cav^e Nicola Zingarelli, dem Director des Königl. Conservatoriums der Musik in Neapel"; das „niedergelegt in der K. K. Bibliothek" ist keine Auszeichnung, sondern der dortigen Ordnung gemäss. Wir vernahmen auch, dass das Werk in Italien grosse Wirkung hervorgebracht habe, und wurden dadurch nur noch begieriger zu erfahren, auf welche Weise ein das Alte kennender und ehrender Meister diess bewirkt haben möge. Wiederholt haben wir den Psalm durchgesehen und zwar mit mannigfachem Nutzen für uns selbst; wir sind dadurch zu so vielerley Bemerkungen veranlasst worden, dass wir nur die uns am wichtigsten scheinenden auswählen und auf das Kürzeste unseren Lesern mittheilen können. Vor Allem fanden wir, wie es nicht anders seyn konnte, jene geschickte Gesangführung, jene gewandte und kenntnissvolle Instrumentation wieder, durch welche sich Hr. B vor vielen italienischen Tonsetzern auszeichnet. In der Art der ganzen Auffassung des schönen Psalms und in der Darstellungsweise der musikalischen Gedanken bemerkten wir aber auch zugleich eine Nachgiebigkeit gegen den herrschenden Geschmack seines Landes, die es uns gar wohl erklärt, wie dieses Werk sogar mehr, als manches seiner früheren, in Italien gefallen musste, die uns aber auch einen wiederholten Beweis lieferte, wie verschieden der Standpunct ist, den Italiener und Teutsche, namentlich in der Kirchenmusik, jetzt behaupten. Zwar blickt aus manchen Einzelnheiten, am meisten aus einigen vollstimmigen Sätzen, jener kräftigere Geist früherer ungeschminkter Frömmigkeit und erhebt die Zeit wohlthätig über sich selbst; zwar spielen in die jetzt vorherrschenden Verzierungen gewisse, vergangenen Tagen angehörige, Ausschmückungs-Formen hinein: allein der erste Vorzug ist zu vorübergehend und die zweyte Abweichung von dem jetzt Gewöhnlichen kann kein Vorzug, sondern nur ein Tausch einer Mode mit einer andern genannt werden, so dass die Wirkung dieses Tonwerkes schwerlich eine allgemeine, nur eine an Ort und Persönlichkeit gebundene seyn kann. Einigen südlichen Gegenden Teutschlands wird es aus bekannten Gründen sehr willkommen seyn: für unser

nördliches Vaterland ist es nicht. Den Beweis wird eine kurze Darstellung dieser Musik weiter unten geben.

Sollen wir nun den Hrn. Verf. wegen dieser Nachgiebigkeit gegen den leichtern Zeitgeschmack seines Landes tadeln? Das wollen wir nicht. Es ist sehr schwer für einen Menschen, mit Beharrlichkeit und ungebeugter Kraft gegen das Drängen der nächsten Umgebungen dem vorgesteckten Ziele treu zu bleiben und nach dem Beyfalle derer, die uns in mancher andern Hinsicht mit Recht lieb und theuer sind, nichts zu fragen. Nur möge der geehrte Verf. eben so geneigt seyn, uns zu vergeben, wenn wir die Tondichtung dieses Psalms nach unseren Begriffen und Gefühlen nicht für kirchlich genug erklären, sobald wir ein Kunstwerk vor Augen haben, das der hohen Würde unserer Religion vollkommen angemessen ist.

Dennoch gehört sein Werk für den Süden und seine sinnlicheren Weisen zu den nützlichen: denn es bringt nicht allein das herrschend Gefällige, sondern es macht auch empfänglich für ältere Formen, und, was die Hauptsache ist, es mischt Höheres mit ein und hebt dadurch unvermerkt den Sinn für Gediegeneres. Es gibt Lagen und ganze Zeitalter, wo das Beste nicht das Beste ist. Man würde zum Tempel hinauslaufen, wenn es hartnäckig gegeben würde. So fest also auch die Regel für alle Künstler steht, die des Namens würdig sind: Erstrebe mit heiliger Liebe und Treue stets das Höchste deiner Kunst, das Vollendete deiner Art, und buhle während des Schaffens nicht nach dem Beyfalle des Publicums —: so findet sie doch ihre nothwendige Ausnahme, wenn der Künstler sich als Lehrer hinstellt, Andere nach und nach ins Heiligthum zu führen. — Als einen solchen Führer zum Höhern denken wir uns nun hier unsern Tonsetzer. Er nimmt die Dinge, wie sie eben sind; er baut auf die Wirklichkeit der Gegenwart von dem, was er selbst höher auszuführen wünscht, einen Theil, der ihm gerade angemessen scheint. Und wenn wir dabey allerdings den Wunsch nicht unterdrücken können, er möge noch mehr des Guten gethan haben: so sehen wir doch auch recht wohl ein, dass wir über das zweckdienliche Maass der Höhe des Baues keine gültige Stimme haben. Uns, die wir dem Lande fremd sind, so gut wir es auch aus der Ferne zu kennen glauben, muss gar Manches anders vorkommen, als einem Manne, dem einheimisch das Leben selbst an's Herz greift.

Wir gehen nun zur einfachen Darstellung der Satzweise dieses 110ten Psalms nach der Vulgata, der nach unserer lutherischen Uebersetzung der 111te ist. (Es sey uns im Vorbeygehn zu bemerken vergönnt, dass die lateinische Uebertragung der katholischen Kirche den 9ten und 10ten Psalm in einen Gesang zusammengezogen hat).

Der erste Satz ist ein gefälliger Chor, der melodisch und ungesucht, in guter, doch hin und wieder freyer Harmonie (d. h. nicht in fehlerhafter oder wohl gar verwegener) etwas lang, wie alle Nummern, durchgeführt worden ist. Er wird fast überall von guter Wirkung seyn. Darauf folgen mehre Solosätze, sämmtlich mit solchen Verzierungen und rhythmischen Zusammenstellungen, die nach unserer Weise dem leichten, weltlichen Sinne zu viel einräumen. Zur eigenen Ansicht eines Jeden setzen wir einige Beyspiele. Im ersten Tenorsolo, das S. 52 beginnt, heisst es gleich Anfangs:

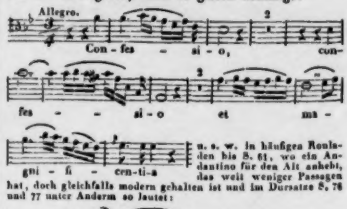

Das S. 106 anhebende, mit einer obligaten Violine versehene Sopransolo ist noch reichlicher mit Coloraturen ausgeschmückt bis S. 138. Ungleich kirchlicher und erhebender ist das Andante sostenuto „Sanctum et terribile nomen ejus," sechsstimmig (mit zwey Sopranen und zwey Tenoren), wenn auch nicht gleichmässig sechsstimmig gehalten.

Wir achten es für das schönste. Der $\frac{3}{4}$ Satz (dur) ist dagegen sehr theatralisch und dem angemessen verziert. — Hier schliesst der eigentliche Psalm. Es sind ihm aber die Worte als Anhang beygegeben: Gloria patri, et filio et Spiritui sancto, die in einem sehr langen und leicht gehaltenen Duette für Alt und Bass (S. 164 — 186) oft wiederholt werden. Sicut erat in principio et nunc et semper in saecula saeculorum, amen ist vierstimmig und canonisch sehr ansprechend und gut durchgeführt. Schön ist das Confitebor tibi, Domine! so wie das Gloria eingemischt. Die Haltung dieses Schlusssatzes ist kirchlich und muss eine vortheilhafte Wirkung hervorbringen, ganz vorzüglich, wenn wir ihn nach dem oben angegebenen Hauptgedanken beurtheilen, welcher nach unserm Dafürhalten der Compositionsweise dieser hauptsächlich für Italien bestimmten Kirchenmusik zum Grunde gelegt werden muss.

Das Ganze (214 Folio-Seiten) ist auf weisses Papier ziemlich gut und deutlich gestochen. Druckfehler haben wir mehre bemerkt. Vorzüglich müssen vor dem Gebrauche manche ungewiss stehende Noten sicher gestellt werden, damit man sich bey schneller Uebersicht nicht irrt.

Möge die löbliche Absicht des geehrten Verf. mit dem Segen gekrönt werden, der die Hoffnung aller wahren Kunstfreunde und Verehrer des Heiligen ist. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss). An die Concerte schliessen sich zunächst die Möserschen Soiréen an, in welchen nur zweymal Symphonieen, sonst die classischen Quartette der drey deutschen Meister Haydn, Mozart und Beethoven mit gewohnter Sorgfalt executirt wurden. Haydn's heitere B dur-Symphonie, Spohr's analoge Ouverture zu Jessonda und Beethovens zweyte Symphonie in D dur entzückte die Zuhörer. Noch höher aber war der geistige Genuss einer Erinnerungsfeyer des genialen Beethoven am 20sten December 1830, in welcher dessen erhabene Ouverture zu Egmont, das beliebte Septett mit Blasinstrumenten (besonders gelungen angeführt) und die mächtige Sinfonia eroica vortrefflich vorgetragen wurden.

Die Oper der königl. Bühne bot diesen Monat nichts Neues und wenig Ausgezeichnetes dar. Die Tänzerinnen, Dlles Elsler aus Wien debütirten nochmals in den Balletten: „Die neue Amazone," „Octavio Pinelli" und „die Nachtwandlerin." Vor letzterm Ballet wurde die Oper Alfred von Th. Körner und J. P. Schmidt wiederholt, und — der Schwächen der Dichtung, in Bezug auf die dramatische Fortschreitung der Handlung, ungeachtet — die Musik mit wiederholtem Beyfalle aufgenommen, welcher sich nach den Arien des Alfred und der Alwina laut zu erkennen gab. Hr. Bader, welcher die Hauptrolle trefflich sang und edel darstellte, und Fräul. von Schätzel wurden nach der Oper von der lebhaft bewegten Versammlung gerufen. Im Ballet war eine Theater-Kabale gegen die beliebten Tänzerinnen angesettelt, welche indess im Ausbruche unterdrückt wurde. Dem. M. St. Romain erhielt ebenfalls Beweise der Anerkennung ihres Verdienstes um die graciöse Tanzkunst. Auch flog ihr ein Kranz zu Füssen, den die Künstlerin indess liegen liess. Beym letzten Auftreten der Dlles Elsler wurden diese mit Gedichten und Kränzen überschüttet. So hoch werden hier die Geweiheten der Terpsichore geehrt!

Von Singspielen wurden sonst noch gegeben: Fra Diavolo als stehende Repertoir-Oper, Nicolo Isouard's „Lottonummern," Dallayrac's „Herberge im Walde," worin Dem. Fanny Elsler pantomimisch mitwirkte, Oberon zweymal (das letzte Mal zum Empfange der Königin der Niederlande und Prinzessin Friedrich der Niederlande); ferner: „Die Zauberflöte," worin Hr. Mantius als Tamino zuerst mit Beyfall wieder auftrat, und „Nurmahal" von Spontini, dessen Rückkunft noch unbestimmt ist. Fräul. von Schätzel singt in letzterer Oper die Fee Namuna besonders angenehm. Auch Mad. Seidler gibt die Hauptrolle mit natürlicher Leichtigkeit, Hr. Bader den Dachehangir in Spiel und Gesang meisterhaft. Mad. Schultze war als Königin der Nacht nach einem langen Intervalle wieder aufgetreten und erhielt nach beyden grossen Arien verdienten Beyfall. Die Zelia in Nurmahal sang die Künstlerin sehr unpässlich, nicht mit dem gewohnten Schwunge und liess ihre Haupt-Arie aus. Der Dem. Nina Sontag war der Genius zugetheilt. So angenehm ihre Persönlichkeit auch ist, so wenig spricht jedoch diese tonlose, schwächliche Stimme an, die des natürlichen Reizes entbehrt, wenn auch die Kunstbildung und der angewandte Fleiss alle Anerkennung verdient. Aber der Name Sontag allein

bildet noch nicht die Sängerin, sondern steigert vielmehr die Ansprüche durch den unwillkürlichen Vergleich mit der gefeyerten Henriette S., jetzigen Gräfin Rossi, welche auf ihren Lorbern ruht und ihre Kunst-Triumphe in Hamburg — wie es scheint — beschlossen hat.

Die königl. Bühne hat nun zunächst Herold's „Täuschung," eine einactige Oper mit tragischem Schlusse, zur Aufführung gewählt. Möge unsere Erwartung davon nicht getäuscht werden, sondern diess ein inganno felice seyn.

Ferdinand Ries hält sich jetzt hier auf; wie es heisst, um seine „Räuberbraut" in Scene zu setzen. Im Carneval soll uns Auber's „Bajadère amoureuse" in der Gestalt der Dem. Taglioni erfreuen, wenn die Waffentänze der ernsten Zukunft diess nicht verhindern. Ein Solo-Tänzer, Ballote aus Mailand, hat keine Sensation erregt. — Das Königsstädter Theater hat eine Dem. Schindler als Sängerin engagirt, welche zu zweyten Rollen ganz brauchbar ist, auch Dem. Vio während ihrer Krankheit mit ziemlichem Erfolge ersetzt hat. Ein Wiener Zauberspiel: „Der Diamant des Geisterkönigs" mit Musik von Drechsler, ist ein Kassenstück geworden, ohne Kunstwerth zu haben. Sonst hat Herr Genée noch einige frivole Bearbeitungen aus dem Französischen geliefert. So wird denn auch hier, wie an anderen Orten, nach und nach bey dem grossen Haufen jedes Fügkchen reinen Kunstsinnes und natürlichen Geschmacks erstickt, um den financiellen Zweck zu erreichen. Auf diese Weise geht es dann mit raschen Schritten abwärts von der Höhe des Kunst-Parnasses, anstatt dass die Vorsteher der grösseren Bildungs-Anstalten an Schiller's Zuruf denken sollten:

„Ziehet, ziehet, hebt!"

Zu höherem Geistigen erhoben muss die Menge werden. So wirkten sonst Iffland, Schröder u. m. Gluck, Mozart u. m. auf den dramatisch-lyrischen Geschmack nützlich wirkend ein. Am Schlusse des weltgeschichtlichen Jahres 1830 sey dieser Rückblick vergönnt und Hoffnung kröne die Erwartungen der Zukunft!

Nachschrift. Mad. Schröder-Devrient ist hier angekommen und tritt am 21en Januar als Euryanthe auf.

Am 29sten v. M. beschloss der Hr. Musikdirector C. Möser seine Soiréen mit der gelungenen Ausführung der Mozart'schen Symphonie in Es dur, der herrlichen Ouverture zum „Wasserträger" von Cherubini und der 4ten Symphonie von Beethoven in B dur. Diese Instrumentalmusik-Aufführungen sind fast noch das einzige Refugium der Verehrer gehaltvoller Kammer-Musik. Möge es im Jahre 1831 nur nicht heissen: intra arma silent Musae!

Bremen. Ich eile, Ihnen von einer vorzüglichen Altsängerin Nachricht zu geben, die durch grosse Geläufigkeit und Zartheit der Stimme seit Anfang December hier Alles bezaubert hat. Es ist Madame Pohl-Beisteiner aus Wien, die auf einer Kunstreise auch Bremen berührt. Ihre Gastrollen begann sie am 8ten Decbr. v. J. mit Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla, worin sie ungemein gefiel; denn auch Jugend und Anmuth zieren sie, wenn gleich nicht Schönheit. Läufe und Triller werden ihr sehr leicht, sie führt sie mit grosser Sicherheit und Präcision aus; nur wollen Einige finden, dass sie mit musikalischen Verzierungen und Figuren den Gesang überladet. Doch fand Ref. diess keineswegs auffallend. Ihr Benefizconcert am 11ten December oder vielmehr „Musikalische Abend-Unterhaltung" brachte uns fast lauter neue, hier noch nicht gehörte Musikstücke, nämlich drey neue Ouverturen: aus der Räuberbraut von Ries, leider nur allzu düster und bizarr, wiewohl grossartig und sentimental; aus der Braut, la Fiancée, von Auber, eine gesuchte französische Künsteley; und aus der Oper Fra Diavolo, auch von Auber, originell und kraftvoll, doch gleichfalls kokettirend. Eine grosse Arie von Pacini war mit eben so viel Geschmack componirt, als wie vorgetragen von Mad. Pohl. Der Italiener geht doch weit über den Franzosen! Was ist Auber dagegen? Dann folgten die bekannten Rode'schen Variationen, welche auch die Catalani hier sang. Ref. muss gestehen, dass ihm Mad. Pohl vollkommen eben so wohl gefiel, und dass sie einige Stellen noch gefühlvoller und inniger behandelte. Nur das Tempo der 9ten Variation wurde wohl etwas zu geschwind genommen, vielleicht absichtlich, um mehr Geläufigkeit zu zeigen. Den Beschluss machte ein grosses Rondo aus der Oper „Eduardo und Angelica," worin sie sich als eine wahre Philomele zeigte, so dass der rauschende Beyfall kein Ende nehmen wollte. Die Composition war im hohen, veredelten Rossini'schen Style. Rossini hat eine Oper: Eduardo e Cristina geschrieben. Von wem die obige Oper jedoch war, erinnern wir uns nicht;

chen so Manches recht sehr artige, so würde man kürzer darüber gewesen seyn. Auch das ist zu loben, dafs alles recht gut in der Applikatur liegt, folglich ganz leicht ist und doch sich voll und rasch hin macht: aber dafs das *Fis* und *G* der dreygestrichnen Oktave so oft vorkommt, wird Manchen genieren.

Anekdote.

(Aus dem Fränkischen, als Beytrag zu Hrn. Buse's vollständigem Handbuch der Comtoirkunde, nebst einem Gegenstück.)

In dem ersten Bande des angezeigten vortrefflichen systematischen Werks über die Handlung findet man zwar alle Arten derselben mit grofser Sachkenntnis und Genauigkeit angeführt. Jedoch ist bey aller Vollständigkeit, womit dieser Gegenstand abgehandelt wurde, dem Hrn. Buse eine Gattung entgangen, nämlich der *Konzerthandel*, der nun schon seit zehn Jahren in W. etablirt ist und bey welchem ein gewisser Herr L. der den Herrn S. zum *Associé en Commandite* hatte, Handlungsprincipal ist. Dieses Gewerb gehört eigentlich zu dem, was man in der merkantilischen Kunstsprache *Baratterie* nennt und ist nur eine Untergattung von dieser. Es hat damit folgende Beschaffenheit: wenn nämlich ein fremder reisender Tonkünstler nach W. kam, der daselbst ein öffentliches Konzert geben wollte, so ward er nothgedrungen, sich an den Untercargo S., als ehemaligen Konzertmeister zu wenden, der ihn aber jedesmal an seinen Obercargo L. verweisen mufste. Dieser zuckte dann gemeiniglich bey einem solchen Ansinnen die Achsel, that seinen Mund auf und sprach: „Mein „Herr! hier ist nicht viel zu machen, die Zeiten „sind schlecht, die Liebhaberey nicht grofs und „ich zweifle, ob Einnahme und Ausgabe *ci pari* „seyn werden. Jedoch damit Sie die Reise nicht „vergebens machten und Sie vor Schaden zu „sichern, erbitte ich mich, auf ein Propolium „mit Ihnen mich einzulassen. Ich bezahle „Ihnen eine gewisse kleine Summe, nehme „dann die Veranstaltung des Konzerts und mit „ihr zugleich alles Risiko auf mich." — Voll Verwunderung über einen so unerwarteten Antrag ging dann nun schon mancher brave Fremdling zu dem Untercargo zurück, um sich von diesem einen andern Rath auszubitten. Allein dieser erwiederte gemeiniglich: „Herr L. ist ein „Mann von Gewicht und Einflufs. Wenn Sie „nicht Cedent werden, so ist es mit ihrem Kon„zerte so viel als nichts und aller Aufwand Ihrer „Kunst wird Ihnen nicht so viel eintragen, davon „Sie nur Ihren Gastwirth befriedigen könnten. „Ich rathe also, lieber auf ein Auditorium zu „prävaliren, oder — wieder abzureisen." — Das letzte fanden schon mehrere ehrliebende Tonkünstler weit rathsamer, als das erste. Aber ist es nicht Schande, dafs selbst besoldete Musiker ihre Kunst zu einem so schändlichen Gewerbe herabwürdigen?

Wie ganz anders handelte dagegen Herr Banquier David in Hannover an Hrn. Wölffl und den Herren Gebrüdern Gugel. Diese hatten bereits das zweyte Konzert daselbst gegeben und standen schon auf dem Punkte, ihre Reise weiter fortzusetzen, als Hr. David sie überreden wollte, zum drittenmale öffentlich aufzutreten. Jene würdige Künstler lehnten den Antrag auf eine bescheidene Art und unter der sehr wahrscheinlichen Entschuldigung eines positiven Schadens von sich ab. — „Je nun, sagte Herr „D., wenn Sie nur das befürchten, so bezahle „ich jedem von Ihnen die Summe des reinen „Gewinns vom lezten Konzert und nehme es „dann über mich." — Dies geschahe, das dritte Konzert wurde gegeben und was man gewifs voraus sehen konnte, traf auch wirklich ein. Hr. D. hatte ein beträchtliches Deficit nach der Absetzung seiner Entréebillets; aber mit der grofsten Gutmüthigkeit erfüllte er seine Zusage. —

doch erinnerte sie uns viel an Tancred. Da es Sonnabend war, so war leider das Haus schwach besetzt. Mad. Hildebrand, die hier als Sopranistin auch sehr gefiel, aber nun leider abgereist ist, nachdem sie in den bekanntesten Opern mit Glück als Gast aufgetreten war, kann doch nicht mit dieser Künstlerin in Parallele gestellt werden, da ihr die grosse Kehlfertigkeit mangelt, wiewohl ihre Höhe stärker seyn möchte. Sie gefiel namentlich in Rossini's Wilh. Tell als Mathilde, im Opferfeste als Myrrha, in der Zauberflöte als Pamina etc. Ihr Gemahl trug die Partie des Sarastro und ähnliche Rollen mit Glück vor. Der brave Bassist, Hr. Köckert aus Leipzig, ist auch von uns geschieden, daher man nun diese erledigten Stellen wieder besetzt zu sehen erwartet. Ein neues Mitglied der Oper ist Hr. Naumann, Tenorist aus Dresden, wie auch die Sängerin Mad. Becker. Dem. Jungblum und Buscher, Hr. Knaust und der Musikdir. Pillwitz, der aber nicht mehr singt, sind uns treu geblieben.

Dass der berühmte Guido von Arezzo in Bremen Vorsänger am Dom gewesen ist, wissen Sie. Von ihm mag sich immerhin noch die grosse Liebhaberey für Musik herschreiben, die noch jetzt in Bremen herrscht. Auf Beydes können wir gewissermaassen stolz seyn, auf jenen berühmten Namen, und auf dieses Interesse für Musik. Dennoch hat diese sich bisher auch noch immer bewährende Vorliebe und Protection der Kunst kürzlich einen merklichen Stoss erlitten: die Winterprivatconcerte kommen nämlich nicht zu Stande, da die 5 Jahre des letzten Abonnements abgelaufen sind und zu wenig Unterschriften auf dem neuen Subscriptionsbogen erschienen. Seit undenklicher Zeit, wenigstens seit 1780 oder 1790 haben diese Privatconcerte mit wenig Unterbrechungen bestanden, zuerst im obern Locale der Börse, dann verlegt nach dem Kramer-Amthause, unter Leitung der Herren Riem und Ochernal, die nun vielleicht und hoffentlich eine neue Unternehmung gründen. Indess dauern doch die Winter-Concerte der Union fort und haben bereits wieder ihren Anfang genommen. Unter andern wurde Beethoven's berühmte Symphonie in C moll zu Ende Novembers vortrefflich ausgeführt. Hr. Kammermusicus Pott aus Hannover, ein rühmlich bekannter Violinist, errang auf's Neue günstigen Erfolg und entschiedenen Beyfall, nachdem er schon vor 2 — 3 Jahren hier in Bremen seinem braven Spiele Anerkennung verschafft hatte.

Im November gab hier ein musikalisches Wunderkind, Theodor Stein, etwa 13 bis 14 Jahre alt, zwey Concerte im Kramer-Amthause, worin er sich mit vielem Beyfalle auf dem Pianoforte hören liess. Besonders ganz neu und merkwürdig war das Anerbieten auf dem Zettel, vierhändig mit einem andern beliebigen Klavierspieler aus freyen Stücken phantasiren zu wollen, was dem jungen Künstler alle Ehre macht und was ihm auch nach dem Urtheile der Kenner recht gut gelungen seyn soll. Auch die anderen, mit vieler Präcision und einer für sein Alter seltenen Fertigkeit vorgetragenen Musikstücke erhielten Beyfall, so dass er sich im Stande sah, dem ersten noch ein zweytes Concert folgen zu lassen, das aber nicht so zahlreich besucht war.

Der Sohn des hiesigen Organisten und Tenorsängers Hrn. Lange, gleichfalls ein junger Klavierspieler und Schüler des Hrn. Aloys Schmitt, gab ein Concert im Kramer-Amthause, worin er unter andern ein Concertino seines Lehrmeisters zur völligen Zufriedenheit der leider nicht zahlreichen Zuhörer vortrug. Der junge Künstler verdient mehr Ermunterung, als man hier den Einheimischen und Eingeborenen zu ertheilen pflegt, da leider die Ausländer hier den Vorzug haben. Er denkt sich dem musikalischen Unterrichtsfache als Lehrer zu widmen und ist allen Anfängern sehr zu empfehlen. Dem. Buscher sang mit Dem. Adelheid Grabau ein Duett aus Pär's Camilla mit dem gewohnten Beyfalle. Schade, dass Dem. Buscher seit einiger Zeit nicht mehr auf der Bühne in der Oper auftreten ist. Sie gab im October auf einer Kunstreise ein Concert zu Lübeck im Locale der Börse, wo sie sich vielen Beyfall erwarb und zu einer Anstellung am dortigen Theater Aussicht hatte. Doch ist sie einstweilen nach Bremen zurückgekehrt. Die Aufführung des Rossini'schen Tancred am 7ten December, worin die treffliche Altistin Dem. Jungblum auf's Neue als Tancred entzückte, ist noch rühmlich zu erwähnen. Rossini's Wilh. Tell ruht seit zwey Monaten ganz, denn er hat hier wenig gefallen und ist nach der ersten Aufführung im October auf der Bühne nur dreymal wiederholt worden. Man will in Bremen entweder etwas Ausserordentliches oder nichts. Gesang und Harfenspiel der Dem. Therese Lody und ihrer Schwester, zweyer Schönheiten aus Prossnitz in Böhmen unweit Prag, hat im October viele Zuhörer angelockt; besonders gefielen die ungemein

zarten tyrolischen, salzburger und böhmischen Volkslieder mit ihren ganz eigenthümlichen National-Melodieen. Eben so gefielen auch die Volkslieder des Bassängers Friedrich Theil aus Hamburg, der seinen Gesang mit der Lyra begleitete.

Nachschrift. Mad. Pohl-Beisteiner ist noch aufgetreten als Susanne in Figaro's Hochzeit von Mozart am 18ten December, worin auch Hr. Hacke, neu engagirtes Mitglied, den Grafen Almaviva gegeben hat; beyde nicht ohne Beyfall. Es heist, Mad. Pohl wird noch als Desdemona in Rossini's Otello auftreten. Der Vorwurf, dass sie zu viel unpassende Coloraturen und Figuren anbringe, ist übertrieben. Ihr portamento ist gut, und besonders kunstvoll und gemässigt ist ihre mezza voce.

Kurze Anzeigen.

Musikalischer Hausfreund für 1829 und 1830, herausgegeben von Th. von Haupt. Mainz, im Verlage bey B. Schott's Söhnen (8).

Musikalischer Hausfreund für 1831. Von demselben. Ebendaselbst (4).

Der musikalische Hausfreund hat demnach seine Gestalt verändert: innerlich ist er ziemlich derselbe geblieben. „Er ist für Laien in der Kunst zu momentan angenehmer und wo möglich nützlicher Unterhaltung.“ Darum, meint der Hausfreund, würden es übrigens wohl die Recensenten unter ihrer Würde halten, über ihn zu sprechen. Kurs zuvor versichert er aber doch, er habe sich eine lederne Stirn angeschafft, durch die keine Flüssigkeit, selbst keine der allerschärfsten Recensentenlaugen dränge. Gegen eine solche, durch ihr Alterthum ehrwürdig gewordene, beliebte Erfindung wollen wir keine Versuche machen; er mag sein Schutzleder behalten. Hat er aber nebst der Stirn nicht auch das ganze Haupt in dergleichen gehüllt: so könnte ein waschsüchtiger Recensent es immer noch versuchen, ihm den Kopf zu waschen. Wir waschen nicht gern; geben also nur schlicht an, was der ehrliche Leser hier findet:

Voran steht der neue katholische und der evangelisch verbesserte Kalender mit Reimen unter jedem Monat, unter denen manche komisch sind. Dann liest man Empfindungen bey den verschiedenen Gattungen der Musik, nämlich der Kirchen- und Tanz-Musik, für Viele unterhaltend. Dann wird die bekannte Legende von der heiligen Cäcilia erzählt und die wenig bekannte Legende in Reimen von Justinus Kerner „der Geiger zu Gmünd“ abgedruckt. Es folgen allerley Reime bis S. 31, auf welcher kurze Notizen beginnen. S. 32 — 43 Anecdoten und Charakterzüge (Bekanntes und weniger Bekanntes). S. 44 neue wichtige Erfindungen im Bereiche der Musik. Manches witzig; so auch die neu erschienenen, sehr vortheilhaft recensirten Musikalien. Darauf „Potpourri,“ 8 kurze Calembourgs, 2 kurze bekannte Nekrologe, die Auflösung der Calembourgs, ein Canon zu 4 Stimmen von Nadermann, einer über Bach, Dorfharmonieen, ein harmonischer Kirschbaum (der anders aussieht) und Krähwinkler Karricaturen musikalischer Art, z. B.: Wie ein Krähwinkler die Bratsche streicht. — Wie ein Krähwinkler einen Gang auf dem Klaviere macht. — Wie die Prima donna in der Bravour-Arie den Bürgermeister hinreisst etc. Der diessjährige scheint uns unterhaltender, als der vorletzte.

Esquisse pour le Pianoforte composée par J. C. Lobe. Oeuv. 19. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 6 Gr.

Hr. Lobe gehört nicht unter die Nachbeter, auch nicht unter diejenigen, die einem einmal angenommenen Schlendrian folgen: er gibt meist irgend etwas Bestimmtes und Eigenes. Das ist es aber eben, weshalb er von denen, die nur Klingeley wünschen und aus Gemächlichkeit sich und Anderen lieber mit geisttödtendem Einerley die Zeit vertreiben, nicht geliebt werden kann. Er ist nicht für sie und sie nicht für ihn: er gehört anderen Leuten, die ihn zu schätzen wissen. Auch dieser kleine Entwurf hat etwas Eigenthümliches, etwas Characteristisches, will also mit Sinn aufgefasst und ausgeführt seyn. Geschieht das, so wird diese leichte Skizze nicht nur gut unterhalten, sondern geübten Musikern auch wohl Veranlassung zu einer Phantasie oder irgend einer weitern Ausführung des Gedankens werden, die nützlicher und leicht gehaltreicher ausfallen wird, als manches neue belobte Variationen- und Potpourri-Werk.

Variations à quatre mains pour le Pianoforte sur un thème russe de l'opera: „Daniłowa“

composées par François Hünten. Op. 44. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 20 Gr.

Ueber das oft variirte und allbekannte „Schöne Minka" sind fünf artige Veränderungen gegeben, an die sich als Finale eine gefällige Variations-Polonaise schliesst; Alles leicht spielbar und am zweckmässigsten für Schüler zu gebrauchen, die auf einer mässigen Stufe junger Fertigkeit stehen.

No. 1. Sonate pour le Pianoforte composée — — par F. A. Succo. Op. 1. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de mus. de Peters. Pr. 12 Gr.

No. 2. Rondeau melodieux et brillant pour le Pianof. Von Demselben. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

An diesen beyden Erstlingslieferungen finden wir Vielerley, was nothwendig zu einer ausgezeichneten Composition gehört, zu loben. Der Hr. Verf. verschmäht es, sich dem Publicum auf dem alltäglich betretenen Wege zu zeigen; er gibt durchaus kein blosses Werk der Mode. Was er bringt, ist in guter Ordnung an einander gereiht; Alles ist gearbeitet und der einmal ergriffene Gedanke verschiedentlich gewendet. Das sind Vorzüge, die man jetzt nicht immer findet. Auch der gewöhnliche Modelärm des oft unnützen Trommelns und einer überladenen Vollgriffigkeit ist vermieden: vielmehr sind die Passagen und die Begleitungen der Melodieen meist blos einfach und reinlich gehalten. Und doch lassen alle diese Vorzüge noch Wünsche übrig, die wir zum Vortheile der Sache, aus Achtung für den Componisten und für das Publicum, in Worte zu fassen uns bemühen wollen. Die gerühmte Ordnung scheint uns noch in einer gewissen Manier befangen, etwa in der Haydn'schen und zum Theil Cramer'schen, wie sie sich in manchen früheren Sonaten zeigt; die Arbeit ist noch zu sehr mit der Nüchternheit verbunden und die mannigfache Wendung des ergriffenen Gedankens ist zu gleichförmig, zu äusserlich. Es fehlt ihr nach unserm unmaassgeblichen Dafürhalten das tiefere Eingehen in das Wesen der Nachahmungen; Umkehrungen, Erweiterungen, Verengungen, schnelle Blitze, neue Wendungen mitten in jenen Wiederholungen beleben das Ganze zu wenig und die Uebergänge dieser Wendungen in neue Tonarten sind gewöhnlich nichts mehr als eben Uebergangssätzchen; sie greifen demnach zu wenig in's Ganze und erscheinen zuweilen nur als schmale Stege, die über den Bach auf die entgegengesetzte Seite führen. Alles diess ergibt sich schon aus dem ersten Satze der Sonate. Das lange Adagio veranlasst zu denselben Bemerkungen und das All. assai scheint uns nicht wohl zum Vorigen zu passen. Das Thema hat etwas zu Kleines, Gewöhnliches. Wir setzen den Anfang her, aufrichtig wünschend, dass Andere nicht mit uns übereinstimmen mögen:

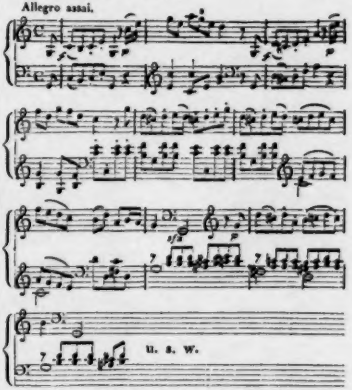

Im Fortgange sind auch hierin der blossen Uebergangsphrasen zu viele. Die Sonate ist übrigens gar nicht leicht, wenn sie reinlich vorgetragen werden soll. Sie gibt also solchen Spielern, die sich in jeder Vortragsart üben wollen, etwas Nützliches zu thun.

Das Rondo ist ziemlich in gleicher Weise, und die Beywörter „melodiös und brillant" hätten weggelassen werden können; Beydes ist nicht vorherrschend und das Letzte nicht im Sinne der Mode, sondern gleichfalls in früherer Weise. Reinlichkeit des Vortrages ist auch hierin unumgängliches Erforderniss, wie recht und billig. Der Druck ist schön, wie hier immer.

Six pièces favorites du Ballet: „Zephir et Rose" pour le Pianoforte à quatre mains par P. Lindpaintner. Op. 75. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Eine schöne, frische Balletmusik, wie man sie nicht immer trifft; überall ansprechend im Muntern wie im Zarten; angemessen erfunden und geschickt geführt, modisch und anständig zugleich. Gleich die Ouverture gibt von dem Allen Zeugniss; sie ist wirksam für Alle und interessant auch für diejenigen, die das Effectvolle nicht immer anziehend finden. Der zweyte Satz ist überaus lieblich; das Rondoletto sehr freundlich und tanzlich hebend; die Romanze sehr sangbar und ungezwungen; das Scherzo leicht, munter und ohne die Confusion, die eigentlich ein jetziges Scherzo haben muss, was wir aber Jedem gern erlassen oder auch unsertwegen überlassen; das Allegretto hat einen gemischten Ausdruck; es kommen dem Spielenden ordentlich mancherley Theater-Situationen zu Gesicht, vom Klange herbeygelockt; die anmuthige sechste Nummer reiht sich recht zierlich an ein hübsches Allegretto grazioso und bringt ein glückliches Ende. Das Ganze ist leicht, gut arrangirt, gut gestochen und wird nicht nur alle Liebhaber von Balletmusik, sondern auch ernstere Musikfreunde, die sich zuweilen gern mit leicht Eingänglichem unterhalten, erwünscht ergötzen.

Ouverture für das grosse Orchester zu dem Trauerspiele von Schiller: Don Carlos — — von Ferd. Ries. 2 Violini, Viola, Violoncelli e Bassi, Flauti, Oboi, Clarinetti, Fagotti, 4 Corni, 3 Tromboni, Trombi e Timpani, nebst einer Directionsstimme. Op. 94. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 9 Francs.

Die beygefügte Directions-Stimme gibt uns nicht allein einen erwünschten Ueberblick der Hauptgedanken-Verwebung des Componisten, sondern sie ist auch, der Zusammenhaltung der Orchester wegen, etwas so Vortheilhaftes, dass ein solcher skizzenhafter Auszug (wie er hier sehr gut gegeben worden ist) bey blossem Stimmendrucke überall nachgeahmt zu werden verdient. Ihm zufolge sind wir wenigstens einigermaassen in den Stand gesetzt, der Ouverture nachrühmen zu können, dass sie lebendig, angemessen, zeitgemäss eingreifend gehalten ist und sich wohl überall lauten Beyfall der Hörer gewinnen wird. Wenn sie auch gleich nach des Tonsetzers Willen namentlich als Einleitung in Don Carlos benutzt werden soll: so wird sie sich doch eben so zweckmässig zu jedem andern Schau- und Trauerspiele schicken und dadurch einen allgemeinern Wirkungskreis erhalten.

Dieselbe Ouverture ist auch für das Pianoforte zu haben unter dem Titel:

Ouverture für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet zu dem Trauerspiele Don Carlos, componirt von Ferd. Ries. Op. 94. Bonn, bey N. Simrock. Pr. 5 Francs.

Sie ist gut eingerichtet und spielt sich leicht.

Douze Entr'actes, tirés des Oeuvres de Piano de L. van Beethoven pour deux Violons, Alto, Basse, Flûte, deux Hautbois ou deux Clarinettes, deux Cors et Basson — — par Nicolas Baldenecker. (Propr. des édit.) Francfort s. M., chez Fr. Ph. Dunst. Pr. 5 Fl. 24 Kr. ou 3 Thlr.

Diese zu Orchester-Zwischenspielen für das Theater eingerichteten Beethoven'schen Pianoforte-Sätze werden allen Concertmeistern u. s. w., die nicht immer schnmal Gehörtes wiederbringen mögen, sehr willkommen seyn. Besonders sind sie kleinen Orchestern zu empfehlen und, was sich von selbst versteht, den grossen für solche Zeiten, wo sie durch nothwendige Theilung klein werden. Die wohlgedruckte Sammlung ist zu diesem Behufe sehr brauchbar, wenn gleich Hr. B. seinen Vorgänger, den Ritter von Seyfried weder in glücklicher Wahl noch in tüchtiger Instrumentirung erreicht. Wir geben die beyden Werke der Art, durch welche Hr. von S. einem oft gefühlten Bedürfnisse rühmlich abhalf, hier gleich mit an, damit sie von Neuem in verdientes Andenken kommen:

L. v. Beethoven, Morceaux choisis arrangés à grand Orchestre. Liv. 1 und 2 bey Probst in Leipzig. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. und 1 Thlr. 18 Gr.

Mozart, grande Fantaisie, arrangée par de Seyfried, C moll und F moll. Bey Breitkopf und Härtel. Jede 2 Thlr. 8 Gr.

Beyde Werke sind trefflich in jeder Hinsicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. N°. 5. 1831.

Erster Artikel.
Die deutsche Tabulatur.

(Fortsetzung aus No. 3.)

In keinem andern Lande in Europa, als in Deutschland, ist das musikalische A B C so recht heimisch geworden. In Italien, wo im VI. Jahrh. P. Gregor der Gr. (nach einiger Scribenten Meinung) dasselbe zuerst erfunden oder eingeführt haben sollte, verliert sich sehr frühzeitig wieder dessen Spur: und ob es auch von da an, bis auf Guido von Arezzo, in den Singschulen, zur Benennung der Töne in der Tonleiter, sich mühsam erhalten haben mag, so war es jedoch — wie nunmehr mit ziemlicher Sicherheit dargethan ist — in jener Epoche keineswegs — wie man bis auf die neueste Zeit geglaubt hat — als Tonschrift angenommen; indem es sich gefunden hat, dass das bis jetzt bekannte älteste, seit dem VIII. Jahrh. in St. Gallen liegende, dem Originale vor dem Altare St. Peters in Rom nachgebildete Antiphonar mit Neumen, und nicht mit Buchstaben notirt ist *). Erst Guido von Arezzo, im ersten Drittel des XI. Jahrh. brachte jenes ABC wieder in Aufnahme, welches ein Haupt-Vehikel in seiner Unterrichts-Methode ward, und das er auch als die beste Notation **) angelegentlich empfahl: Schade, dass dieser ehrwürdige Mann nachmals die funeste Entdeckung des ut re mi fa sol la machte, durch welche er wieder den Begriff der musikalischen Leiter von sieben Tönen verdunkelte, und das bessere alte System P. Gregors, und sein eigenes, zerstörte ***); und ein Unglück, dass eben diese beschwerliche Spielerey von seinen Jüngern am allereifrigsten aufgegriffen, verfochten und verbreitet wurde. Von da an marterte man sich und die Schüler allenthalben mit der sogenannten Guidonischen Hand, mit dem ut re mi fa sol la und der leidigen Mutation; die Buchstaben, welche man aus Achtung für Guido daneben behalten wollte, wurden mit einem Zusatze aus der Solmisation zu vierfüssigen Wörtern verlängert, welche in den späteren Singschulen den Lehrer oft ausser Fassung gebracht haben mögen, wenn er statt eines Tones eine kurze Sentenz hören musste *). In Frankreich und in den Niederlanden meinte man dem Inconvenient der Mutation abzuhelfen, indem man das ut auf dem Tone c unabänderlich fixirte, und die Buchstaben ganz aufgab; daraus erwuchs aber die unglaubliche Verlegenheit, dass man für den siebenten Ton keine Sylbe hatte, bis endlich ein Wohlthäter der Menschheit erstand, der dafür das si erfand, welches gleichergestalt auch in Italien angenommen wurde **).

Bey uns, in Deutschland, war durch Guido und dessen Nachfolger das System der Buchstaben zugleich mit der Solmisation in Umlauf gekommen; und obgleich diese letztere (mit der Mutation, jener Geissel für die arme Schuljugend) bey uns nicht

*) Eine Beschreibung und Erklärung dieses so lange unbeachteten alten Codex findet sich in der Leips. allg. mus. Zeitung, Jahrg. 1828, No. 25, 26, 27 in einer Abhandlung über die Tonschrift P. Gregors des Grossen.

**) Die Note kannte Guido nicht. M. s. die oben angeführten Abhandlungen in der Leips. allg. mus. Zeitg.

***) Joannes Caramuel de Lobkowitz: Arte nueva de Musica inventada anno de 600 por S. Gregorio, desconcertada anno da 1028 por Guidon Aret' , restituida a su primiera perfection anno 1620 por Fr. Pedro de Urena, reducida a este breve compendio anno 1644 por J. C. etc. Wien, bey Cosmanovius 1645; — S. Forkels allg. Liter. d. Mus.

*) Questa nota, rief ein solcher in seiner Ungeduld dem Schüler zu, chiama la diavolo, ma canta!

**) Auf die Ehre dieser Erfindung (von welcher die französischen Schriftsteller immer mit einiger Wichtigkeit gesprochen haben) machen nicht weniger als 6 Musiker und Gelehrte Anspruch; namentlich Erycius Putsanus, Pedro de Uregna (Urenna), Anselmo (Fiammengo), Waelrant, Banchieri und Lemaire. Der Streit scheint noch unabhängig zu seyn. — —

eher verschwand, als bis Mattheson die sechs Magnaten mit gebührendem Gepränge zur Erde bestattet hatte, so konnten doch unsere Schüler sich von jeher an dem alten guten ABC erholen und ergötzen, das fleissig nebenbey getrieben wurde, und welches unsere wackeren Schulmänner immer und bis auf den heutigen Tag aufrecht gehalten haben. Wir Deutschen nennen jeden Ton mit Einem Buchstaben (oder Einer Sylbe) und wissen dann auch gleich, welcher Tonleiter, und welcher Stufe in dieser, er angehört; über den Sitz des Halbtones (mi fa) kann dabey keinen Augenblick ein Zweifel obwalten, die Schüler zeigen ihn euch, so oft ihr wollt, allsogleich an *). Und fürwahr nirgend weniger als in Deutschland hätte es, bey solcher Practik, jemals jener abgeschmackten Mutation bedurft, mit der man unsere Jugend so lange marterte, und deren Abschaffung vornehm thuende Pedanterey und Schlendrian, gegen bessern Rath, sich so lange widersetzt hatte.

Jener schon in den frühesten deutschen Singschulen eingeführte Gebrauch des musikalischen ABC gab sehr natürlich bey uns der Buchstaben-Tabulatur die Entstehung, indem man sich der angewöhnten Buchstaben (nach Guido's Anrathen) zugleich als Notenschrift bediente: ein Gebrauch, der in Italien, Frankreich und den Niederlanden, wo man sich vorlängst der Buchstaben entäussert und an die Sylben gewöhnt hatte, ein Unding gewesen wäre. In diesen Ländern wurde darum mit Begierde die (vermuthlich nicht sehr lange nach Guido) erfundene oder aufgefundene Note aufgenommen, welche man in Deutschland noch lange Zeit hindurch leicht und gern misste, wo man schon im Besitze einer (wie man meinte) deutlicheren, und mit der Methode der Singschule wesentlich zusammenhängenden Tonschrift war, welche auch, nach dem damaligen Stande der Musik, jedem Bedürfnisse noch genügte. Es ist darum begreiflich, dass die Einführung der Mensural-Note in das practische Leben, in Deutschland einige Schwierigkeit fand, zumal man sich hier bis gegen das Ende des XV. Jahrh. mit dem Contrapuncte (welcher im XIV. und XV. Jahrh. in Frankreich, dann in den Niederlanden schon fleissig getrieben wurde) noch nicht befasste, die Kirchensänger ihre Choral-Note, für den noch allein herrschenden cantus planus, nicht lange vorher aus Händen der Kirche empfangen hatten, und damit, und mit dem darauf bezüglichen ut re mi fa genügend beschäftigt und zufrieden gestellt waren, die practischen Instrumentisten aber, so wie auch die Liedersänger (wenn sie ja schon das Bedürfniss einer Tonschrift hatten) sich leicht der von Alters her bekannten und beliebten Buchstaben bedienen konnten.

So war, klein im Beginnen, die nachmals sogenannte deutsche Tabulatur schon gegeben.

Sie bediente sich der alt hergebrachten 7 Guidonischen (oder alten Gregorianischen) Buchstaben: *a b c d e f g.* — Für die tiefere Bass-Octave dienten die grossen (Initial-) Buchstaben: im weitern Aufsteigen folgten die gewöhnlichen kleinen Buchstaben; dann eben dieselben mit einem darüber gesetzten Querstrichlein, dann dieselben mit zwey Strichlein, oder die Buchstaben verdoppelt.

Das *b* in dem Guidonischen Systeme war ein zweyfaches, nämlich: das *b* rotundum, welches mit unserm heutigen *b* übereinkommt, und das *b* quadratum, ♮, welches den Halbton zum nächsten *c* bildet. Die Deutschen behielten für jenes den Namen *b* bey; dem *b* quadratum ♮ aber gaben sie den noch eben vacanten nächstfolgenden (8ten) Buchstaben *h*; und damit war Alles wieder im Gleise. (Jenes *b* war auch lange noch auf den Orgeln und Klavieren die einzige in die Scala eingeschobene kurze Taste).

Die fingirten oder transponirten Tonarten gaben in der Folge den Halbtönen (oder den kurzen Tasten auf den Orgeln und dem Clavicord) das Daseyn. Die Deutschen waren aber darum nicht in Verlegenheit: man hängte dem erhöhten Tone oder Buchstaben ein *is* an, und nannte diese neuen Töne *cis, dis, fis, gis;* — das ♮ (*b* quadratum) hatte

---

*) Lustig lautet es in unseren Singschulen, z. B.:

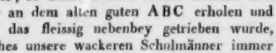

während die muntere Schuljugend in Frankreich also singt:

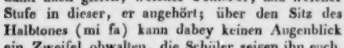

mibémol, fa, sol, labémol, sibémol, ut, re, mibémol;
oder nur: *mi, fa, sol, la, si, ut, re, mi:*
welches letztere aber auch (nach unserer Abcedirung ausgedrückt) heissen könnte:

e f g a h c d e; oder: *e fis gis a h cis dis e;*
3 4 5 6 7 1 2 3 1 2 3 4 5 6 7 1
oder: *e fis g a h cis dis e;* oder: *e fis gis a h c d e;*
1 2 3 4 5 6 7 1 5 6 7 1 2 3 4 5
oder: *es f ges as b c des es;* — und wohl noch mehr. —
2 3 4 5 6 7 1 2.

früher schon unter dem Namen *h* das Bürgerrecht; dem durch ein *b* herabgesetzten Buchstaben wurde ein *es* angehängt: *ces, des, es* (statt *ees*), *ges, as* (statt *aes*) u. s. w. — In der Schrift wurde die Erhöhung mit einem an den Buchstaben nach abwärts angefügten Schnörkel bezeichnet *).

Nun hatte man folgendes System:

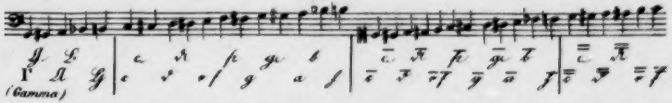

Eine kleine Modification nur erlitt dieses System, als man anfing, die Octaven nicht mehr von *a* zu *a*, sondern von *c* zu *c* zu zählen. Von dieser Epoche datirt sich nun die (ebenfalls nur in Deutschland) noch dermal übliche Benennung der Octaven: Grosse (Bass-) Octave; — kleine (Bass-) Octave; — eingestrichene, zweygestrichene, dreygestrichene Octave; dann die diesem entsprechende Benennung, zum Beyspiel: das eingestrichene *a*, das zweygestrichene *d*; das dreygestrichene *c* und dergl., das heisst: das *a*, *d*, *c*, der ein-, zwey-, dreygestrichenen Octave. Nämlich:

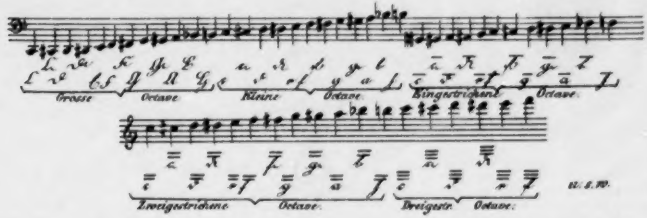

Zu Anfange des 16ten Jahrh., da die Orgeln mit dem grossen (Bass-) *F* begannen, hatten einige Organisten — wie namentlich Paul Hofhaimer in Wien, K. Maximilians I. Hof-Organist, nach dem Zeugnisse Ottomari Luscinii in dessen Musurgia — folgendes System für ihre Tonschrift, indem sie von *f* zu *f* zählten, und zeichneten:

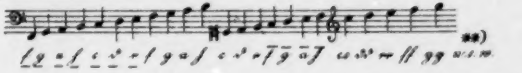

*) Es war ein Fehler, der in den deutschen Musikschulen sehr lang fortdauerte, dass man *cis* auch für *des*, *dis* für *es*, u. s. w. in der Tabulatur schrieb, und im Abecediren brauchte, da hiess es z. B. bis f g gis b c d bis; statt: es f g as b c ? es; — doch bedienten sich die späteren Anhänger der Tabulatur (zur Zeit Michaels Praetorius um d. J. 1618) schon eines aufwärts gekrümmten Schnörkels, um die Herabsetzung anzudeuten, z. B. statt c, schrieb man b♭; statt b♮; also: a♭ u. s. w. Nur in den Singschulen dauerte der Missbrauch zum Theil bis auf unsere Zeit fort; obgleich man darum nicht minder über den Unterschied zwischen cis und des, bis und es u. s. w. belehrt wurde.

**) Die auf uns gekommenen deutschen Tabulaturen sind durchgängig mit deutschen Buchstaben, und zwar gewöhnlich mit sogenannter Currentschrift geschrieben oder gedruckt.

Die Einführung der Mensur hatte inzwischen ausser dem Tonzeichen, und zu demselben die Einführung noch eines Zeichens für die Geltung nöthig gemacht; hiefür bediente sich die deutsche Tabulatur folgender Zeichen, welche über das Tonzeichen gesetzt wurden:

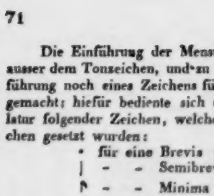

Für die Longa und Maxima findet sich kein Zeichen; und diese Tabulatur konnte dessen entbehren, indem sie sich des Tactstriches bediente, und den Tact nicht über die Dauer einer Brevis verlängerte: wenn daher ein Ton über mehr als einen Tact dauern, oder mittelst der Ligatur in den folgenden Tact hinüber gezogen werden sollte, so wurde in diesem folgenden Tacte das Tonzeichen auf's Neue hingeschrieben, in welchem Falle man auch schon je zuweilen den Bindungsbogen nach heutiger Art angewendet findet.

Den Tact findet man in den auf uns gekommenen Mustern schon ordentlich vorgezeichnet, nicht aber auch das ♭ oder ♯, welches übrigens nach der Einrichtung dieser Tabulatur auch völlig überflüssig gewesen wäre.

Die Stimmen wurden in horizontalen Zeilen reihenweise geschrieben. Linien (wie in der Notenschrift) waren dabey nicht anwendbar: nur einige Organisten — wie z. B. der oben bereits genannte Paul Hofhaimer — schrieben ihre Oberstimme in einem gewöhnlichen Linien-Systeme, mit wirklichen, und zwar durchaus schwarzen, Notenköpfen, an welche sie die in der Tabulatur gangbaren Geltungszeichen oben anfügten: nämlich ● galt so viel als 𝅜, 𝅗𝅥 gleich ○; ♪ gleich 𝅗𝅥; 𝅘𝅥𝅯 gleich ♪; 𝅘𝅥𝅰 gleich 𝅘𝅥𝅯.

Die Beyspiele, davon ich aus Virdungs „Musica getutscht etc.," dann aus Martins Agricola „Musica instrumentalis deudsch etc." Fragmente hier in der Beylage mittheile, werden vielleicht besser, als meine vorstehende Erklärung, dazu dienen, von der deutschen Tabulatur, und von der oben erwähnten Organisten-Tabulatur in Deutschland, einen deutlichen Begriff zu geben.

Die ältesten bekannten Anleitungen zur deutschen Tabulatur findet man in den eben erwähnten Werken, nämlich: in Virdungs „Musica getutscht" etc. Basel 1511 *); in Martins Agricola „Musica instrumentalis deudsch" etc. **) geschrieben zu Magdeburg 1528, gedr. zu Wittemberg, 1529; dann in Ottomari Luscinii (Nachtigall) Musurgia, Strassburg 1536. — Spätere Werke, welche hiervon handeln, sind mir nicht bekannt. Kurze Nachricht mit einer kleinen Probe geben: Walter im mus. Lexicon, XXI. Kupfertafel; Gerbert (Fürstabt) de Cantu et mus. sacra im II. Th. S. 64 (wo aber Kapsbergers Lauten-Tabulaturen irrig mit den deutschen Orgel-Tabulaturen verwechselt werden), XXII. Kupfertafel; Forkel in der Gesch. d. Mus. II. Th.; — Petri in der Anleitung zur pract. Musik, Lauban 1769; nach letzterm Koch im mus. Lex. Art. Tabulatur; ein Weniges auch in Marpurg's kritischen Briefen, im II. Bande, im 90sten Briefe, S. 200 u. f.

Die deutsche Tabulaturschrift war hauptsächlich den Organisten eigen, die mit derselben eine Art von Partitur bildeten; sie war aber für alle Gattungen von homophonen Instrumenten als: Geigen, Pfeifen, Schallmeyen, Bombart, Possunen, Zinken, Trompeten u. s. w. nicht minder im Gebrauche; und selbst Gesänge für einzelne Singstimmen wurden auf gleiche Weise intabulirt: Die oben angezogenen Autoren geben daher die Anleitung, wie „aus den Noten" für jede Gattung gedachter Instrumente „in die Tabelthur sey abzusetzen" ***). Für deren Gebrauch wäre diese Art von Notation damals auch noch gut genug gewesen: dass aber, lange nach Einführung der Notenschrift und des Contrapunctes in Deutschland, die Organisten, und zwar unter diesen auch die vortrefflichsten ihrer

*) Der vollständige Titel lautet: „Musica getutscht vnd ausgezogē durch Sebastianū Virdung vō Amberg īn allen Gesang vnss den Noīs in die tabulaturē dieser benannte dreyer instrumentē d'Orgeln, vñ der Lauten d'Flötē transferieren zu lernen kürtzlich gemacht." (Ohne Druckort und Jahrszahl. Die Dedication ist unterschrieben: „Gegeben zu Basel im 1511 Jar." — Mit Holzschnitten).

**) Der vollständige Titel lautet: „Musica instrumentalis deudsch, vnn welcher begriffen, wie man nach dem Gesange auff mancherley Pfeiffen lernen soll. Auch wie auf die Orgel, Harffen, Lauten, Geigen vnd allerley Instrument vnd Saitenspiel nach der recht gegründeten Tabelthur sey abzusetzen." — Das Ganze ist in deutschen Reimen abgefasst.

***) Aus guten Noten in die Tabulatur!!

Zeit, die doch „das Bessere" erlernt haben mussten, und darunter mehre sich auch als Compositoren von Werken für mehre Singstimmen hervorgethan haben, fortfuhren, sich einer so mühsamen und schwerfälligen Schrift zur Aufzeichnung ihrer Sätze zu bedienen, ist gewiss eine sehr denkwürdige Erscheinung, die sich, nach meiner Meinung, nur aus der den Künstlern damaliger Zeit überall eigenen Geheimnisskrämerey erklären lässt: sie bedeuten sich gern einer Schrift, die ihnen selbst als ein Hülfsmittel für das Gedächtniss gut genug taugte, den Unberufenen (Lehrling, Layen oder Pfuscher) aber durch ihre Zauber-Charactere abschreckte, nach dem Zusammenhange der Stimmen zu forschen, den er auch, wenn er das Blatt unter seine Hände bekam, nicht herausfinden konnte, weil eine solche Tafel ihm durchaus keine Uebersicht gewährte, und höchstens ein „ungefährliches" Buchstabiren erlaubte *).

Da ferner der Zunftschlendrian auch das Seinige beytrug, das Daseyn dieses kostbaren Ueberbleibsels aus der Zeit der Finsterniss zu fristen, so wird man sich vielleicht nicht mehr wundern, dass Compositionen nicht blos in einzelnen Stimmen, sondern auch Orgelstücke in Partitur, in Deutschland noch spät im XVI. Jahrh. in deutscher Tabulatur geschrieben, und sogar gedruckt worden sind **).

Es ist mir nicht bekannt (und ich bezweifle es), dass dergleichen auch noch später, nach Einführung der bezifferten Orgelbässe, im XVII. Jahrh. gedruckt worden wäre; wohl aber finden sich Andeutungen von dem noch eine Zeit lang fortgedauerten stillen Gebrauche der deutschen Tabulatur unter den Organisten; und es möchte schwer mit Bestimmtheit nachzuweisen seyn, wann dieselbe vollends erloschen.

Dass aber der berühmte und erstaunlich fruchtbare deutsche Componist Georg Philipp Telemann, Cantor und Musikdirector zu Hamburg (geb. 1681, gest. 1767), ein Zeitgenosse des grossen Joh. Seb. Bach, sich noch der deutschen Tabulatur bedient haben solle — wie man uns, auf das Zeugniss des ebenfalls berühmten Musikers und Schriftstellers Caspar Prinz erzählt, welcher letztere eigenhändig ein Fragment von einer Advents-Cantate Telemanns in deutscher Tabulatur copirt und mitgetheilt hat*), davon werde ich (ohne darum das Factum in Abrede zu stellen) mich niemals überreden lassen: es kann jene Tabulatur wohl eher eine blosse Uebung, zum Behufe der Entzifferung vorfindlicher alter Ueberbleibsel dieser Notation, gewesen seyn, oder ein Impromptü, niedergeschrieben bey augenblicklichem Mangel rastrirten Papieres (wofür ich selbst mich jener Tabulatur zu bedienen im Nothfalle leicht entschliessen könnte). Ein Telemann, der schon im 10ten Lebensjahre (also 1691) eine Oper componirt hatte, war an die Note, an Orgel- und an grosse Partituren, im Lesen und im Schreiben zu sehr gewöhnt und geübt, um die lächerliche Buchstaben-Tabulatur noch ex professo zu treiben.

Im Allgemeinen darf man als gewiss annehmen, dass die Einführung der bezifferten Bässe für die Begleitung, und die fast zugleich entstandene Methode, künstliche Orgelsätze in zwey Linien-Systeme mit Noten zu schreiben (wovon ich im weitern Verfolge ausführlicher handeln will), noch in der ersten Hälfte des XVII. Jahrh. die alte deutsche Tabulatur verdrängt hatte, welche dann um so mehr gegen dessen Ende nur noch eine fast vergessene Antiquität gewesen seyn kann.

Bey den anderen musikalischen Nationen — Niederländern, Franzosen, Engländern, Italienern, Spaniern — hat sich keine Spur von dem Gebrauche einer solchen oder ähnlichen Tabulatur, seit dem Aufleben der Figural- und Mensural-Musik, in irgend einer Periode gefunden: sie blieb bis an ihr Ende ganz den Deutschen zu eigen, und hat nie die Gränzen des Geburtslandes überschritten.

*) Sonderbar genug, dass auch die gelehrten Musiker in Deutschland wie Virdung, Martin Agricola, und der berühmtere Ottomarus Luscinius, im Anfange des XVI. Jahrh. noch ernstlich von der deutschen Tabulatur handelten: Extat autem, sagt der Letztere in seiner Musurgia, non inutile inventum, quod multo nos levat labore, si diversas voces in unam compaginem redegerimus. Tabulaturam nostrates appellant ejusmodi contextum, quo loco notularum, quibus cantus describitur intra lineas, simplicibus utimur elementis (!) juxta vulgatam Guidonis Musici institutionem.

**) Das wichtigste gedruckte Werk dieser Art dürfte wohl Jakob Paix Orgeltabulaturbuch seyn, gedr. 1583. (S. Gerber im neuen Lex. Art. Paix). Es enthält ausser den Original-Compositionen dieses zu seiner Zeit berühmten Organisten, auch grosse und vielstimmige Compositionen von berühmten Meistern für die Orgel eingerichtet (arrangirt).

*) Diess Datum wiederholen Forkel, Petri und Koch an den oben angeführten Orten.

Nachricht.

Uebersicht des Musikzustandes in Breslau.

Ich erinnere mich nicht in neuerer Zeit in irgend einer der gelesensten Zeitschriften über den Zustand der Musik in Breslau etwas Ausführliches gelesen zu haben. Gleichwohl dürfte es der Mühe werth seyn, die sehr bedeutenden musikalischen Kräfte dieser Stadt übersichtlich darzustellen und, was damit geleistet worden, unparteyisch zu beleuchten.

Dass in Breslau kein Hof und daher keine so ausgezeichnete Kapelle, wie durch jenen Umstand fast bedingt würde, zu suchen ist, muss übertriebene Ansprüche mässigen. Nur wenige Tonkünstler sind hier so gestellt, dass ihre Existenz durch festen Gehalt gesichert wäre; ihr Erwerb muss oft auf mannigfache Weise geschehen, und wie sehr namentlich eine übermässige Anzahl zu entheilender Lectionen, sowohl dem schaffenden als ausübenden Künstler nachtheilig entgegensteht, ist längst anerkannt worden.

Zum Vortheile der Kirchenmusik wirken namentlich drey Gesang-Vereine: 1) Die Sing-Akademie des Hrn. Musikdir. Mosevius. Das seltene Verdienst dieses Künstlers um Gesanglehre verdient eine öffentliche Anerkennung. Die, wenn auch nicht zahlreiche, aber aus Mitgliedern der gebildetsten Stände bestehende Akademie hat ihre Thätigkeit bereits in mehren Aufführungen grösserer, meist Händel'scher, Kunstwerke, am meisten in wiederholter Aufführung der Passionsmusik von Seb. Bach bewährt. Mit wie grossen Schwierigkeiten hier zu kämpfen seyn mochte, der Erfolg war ein, unter den gegebenen Verhältnissen glänzender, und die Theilnahme des Publicums, wenn erwogen wird, dass dasselbe sich an solche Musik erst gewöhnen muss, die ihm des Sinnenreizes so wenig beut, eine angemessene. 2) Der unter Leitung des Hrn. Cantor Siegert stehende Gesang-Verein hat sich ebenfalls wesentliche Verdienste erworben. Herr Siegert führt vor dem Haupt-Gottesdienste in der Bernhardiner Kirche sonntäglich eine gewählte Kirchenmusik, meist Vocalmusik auf; und wenn etwas hierbey noch zu erinnern wäre, dürfte es die Bedenklichkeit seyn, vor einer gemischten Gemeine auch Werke aufzuführen, zu deren näherm Verständnisse eine tiefere musikalische Bildung erfordert wird; indessen sey es auch zugestanden, dass diess vielleicht das einzige Mittel ist, das Publicum allmählig in dieser Beziehung heranzubilden. 3) Der Singverein des Hrn. Kantor Posner, der auch zuweilen bey öffentlichen Aufführungen kräftig mitgewirkt hat. — Schon oft ist der Wunsch ausgesprochen worden, diese verschiedenen Singvereine zu concentriren, wenigstens zuweilen zu gemeinschaftlichen Aufführungen. Mannigfache Verhältnisse scheinen diesem Zwecke entgegen zu stehen. Eine gemeinschaftlich zu unternehmende Aufführung eines Händel'schen Werkes ward einige Mal besprochen und verheissen, ist aber noch nicht ins Leben getreten, und das allgemeine Interesse leidet hier, wie so häufig unter Privat-Interessen. — In den drey evangelischen Hauptkirchen ist es gegenwärtig um die sonntägliche Kirchenmusik besser, als früher bestellt. Das Lob dafür gebührt zum Theil der Vorsorge des Magistrats, zum Theil dem guten Willen tüchtiger Dilettanten. — In den katholischen Kirchen hieselbst wird zwar nicht überall, fast immer aber in der Domkirche eine gute Musik unter der Leitung des würdigen Kapellmstr. Schnabel gehört. Seine kräftige Kirchen-Compositionen, namentlich seine Messen, sind dem Besten, was die neuere Zeit in dieser Gattung erzeugt hat, an die Seite zu setzen. — Eine neue Messe des hiesigen Tonkünstlers Hrn. Wolf, erst einmal aufgeführt, wird von Kennern gerühmt; auch muss die Kirchen-Cantate, die Herr Organist Köhler bey Gelegenheit der Einweihung der neu hergestellten grossen Orgel zu St. Elisabeth componirt, als ein sehr zweckmässiges Werk hier rühmlich erwähnt werden. — Jene eben erwähnte Orgel, ein herrliches Meisterwerk, das durch Kraft und Gediegenheit des Tones sich vor vielen auszeichnet, ist zwey tüchtigen Männern, den Herren Köhler und Hesse anvertraut. Beyde entfalteten kürzlich in einem grossen, von dem K. Kammermusicus Belcke zu wohlthätigem Zwecke veranstalteten Concert spirituel ihre bedeutende Kunstfertigkeit. Hr. Hesse, der als Componist sich mehrfach sehr rühmlich hervorgethan und, noch sehr jung, zu den herrlichsten Hoffnungen berechtigt, thut sich, ausser seinem practischen Kunsttalente, auch als Lehrer des Orgelspiels hervor durch seine zweckmässigen und gehaltreichen Orgel-Compositionen (meistentheils, wie die oben gerühmten Schnabel'schen Messen in der thätigen Förster'schen Musikhandlung erschienen). Keine Zeit bietet aber den Breslauern so reiche musikalische

Auszug aus einem Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Ottensen, (ein grofses, stark bevölkertes Kirchdorf, dicht unter Altona an der Elbe) den 21ten August, 1801. Gestern gaben hier Herr Braham (eigentlich Abraham) und Mad. Storaci, welche aus Neapel über Wien zu uns gekommen sind, und für welche der berühmte Cimarosa sein letztes Opus komponirt, in dem schönen Saale des Hrn. Bainville ein sehr brillantes Konzert so wohl in Ansehung der berühmten Künstler, die sich darin hören liefsen, als auch der zahlreichen Zuhörer, obgleich die Entrée 1 Dukaten kostete. Hr. Braham hat eine sehr biegsame Stimme von einem aufserordentlichen Umfange; alle beynahe nur erdenkbare Passagen, Koloraturen und Triller macht er mit einer bewundernswürdigen Präcision, Bestimmtheit und Deutlichkeit: nur überladet er den einfachen natürlichen Gesang mit allerhand Verzierungen und Manieren gar zu sehr. Madame Storaci ist eine seit beynahe 20 Jahren bekannte, nicht aufserordentliche Sängerin. Aufser ihnen liefsen sich Herr Jarnovick mit einem *neuen*, selbst komponirten Konzerte auf der Violin und Herr Dussek auf dem Fortepiano hören. Die Einnahme hat sich circa auf 700 Dukaten belaufen.

Bey Gelegenheit der musikal. Beylage No. IX.

Da die musikal. Beylagen zu unsrer Zeitung, wie wir auf besondere Veranlassung wiederholen, den Zweck nicht haben, und nicht haben können, grofse und wichtige musikalische Werke mitzutheilen, sondern den: wenn Etwas, zur Erläuterung der Aufsätze gehörige, im Texte nicht wohl Platz finden kann, es hier anzuhängen, oder durch kleine Bruchstücke aus gröfsern Werken auf diese selbst aufmerksamer zu machen, oder endlich manchem Liebhaber, dem das und jenes in den Blättern selbst zu ernsthaft ist und nicht nahe genug liegt, von Zeit zu Zeit durch eine kleine musikalische Unterhaltung Ersatz zu geben: so ist wohl auch die artige Romanze, die wir als Beylage No. IX. geben, an ihrem Orte. Sie ist aus der neuen Operette: *Annette und Lubin*, von Martini, die in dem Berichte aus Paris erwähnt worden. Es kann seyn, dafs das Ganze von den französischen Kritikern mit Recht nicht gebilligt worden ist: aber die kleinen Lieder darin, die in Paris das Glück oder Unglück der Operetten beym gröfseren Theile des *Publikums* eben so sicher machen, als bey uns die Finalen — sind mit Geschmack erfunden und mit Zartheit ausgeführt. Bey dem deutschen Texte, den wir unterlegen, hat man sich mehr Mühe gegeben den Ton des kleinen Ganzen zu treffen, als eigentlich zu übersetzen. Was für allerliebste Produkte bringen von Zeit zu Zeit die franz. Dichter ihren Komponisten dar! und was für Mifsgeburten sind nicht von deutschen Opernbücherfabrikanten seit ganz kurzem wieder ausgeheckt worden! Wann wird denn auch das einmal besser werden? Vielleicht dann, wenn man daran denkt, auch den Dichter, wie es in Frankreich längst Sitte ist, anständig zu belohnen, und wenn die Komponisten, wie ebenfalls dort geschiehet, ihn nicht als ihren unterthänigen Diener zu behandeln, sondern ihm als ihrem Freunde und Bundesgenossen, sein Recht wiederfahren zu lassen, anfangen werden.

d. Redakt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. XIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Genüsse in Beziehung auf Kirchenmusik als die Charwoche. Die gestiftete Aufführung des „Tod Jesu" von Graun am Charfreytage in der Elisabethkirche, wie die gleichfalls gestiftete Musik am Charmittwoch in der Bernhardinerkirche, wozu Hr. Kantor Siegert meist ältere klassische Vocalsachen benutzt, versammeln immer Tausende in den geräumigen Hallen. Die Aufführung des Messias von Händel (an dessen Stelle das letzte Mal die Passionsmusik von Bach trat) durch die Akademie des Hrn. Mosevius am Palmsonntage, und endlich die der „Schöpfung" von Haydn am Gründonnerstage durch Schnabel, erwecken gleichfalls jedesmal, ob sie gleich nicht umsonst geboten werden, die lebhafteste Theilnahme.

(Beschluss folgt.)

Mancherley.

Das verflossene Jahr 1830 brachte dem Hrn. Kapellmeister Fr. Schneider viele Auszeichnungen. Ausser den beyden in unseren Blättern angeführten Doctor-Diplomen der Universitäten Halle und Leipzig, liess ihn der Rath der Stadt Nürnberg, wo der Componist einige seiner Oratorien dirigirte, einen prächtigen und geschmackvollen Pokal überreichen; von Sr. Majestät, unserm gnädigen König empfing er eine sehr schöne goldene Dose für Zusendung einer Messe und von der Huld der Kronprinzessin von Preussen ein ehrendes Handschreiben.

In unserer Anzeige des Dettinger Te Deum von Händel, das im Klavier-Auszuge von Rex durch die thätige Verlagshandlung von T. Trautwein in Berlin den Freunden des ernsten Gesanges höchst willkommen seyn wird, hat sich ein Erinnerungsfehler eingeschlichen, den wir hiermit berichtigen. Der sel. Hiller hat nämlich nicht das Dettinger, sondern das Utrechter Te Deum in der Schwickert'schen Handlung in Leipzig 1780 in Partitur herausgegeben. Das Dettinger Te Deum ist in gedruckter Partitur nur in der englischen vollständigen Ausgabe von Händel's Werken zu haben, wovon in Teutschland nicht wenige Abschriften vorhanden sind. Wir freuen uns dieser Berichtigung zugleich noch beyfügen zu können, dass der Klavier-Auszug der Passion nach dem Joh. von J. Seb. Bach bereits erschienen ist (wovon in unseren Blättern ehestens), und dass die Partitur und die Chorstimmen dieses herrlichen Denkmals teutscher Kunst in derselben geehrten Handlung gegen Ostern erscheinen werden. Der Stich hat bereits begonnen.

Baini's wichtiges Werk: Memoire storico-critiche della Vita e delle Opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc. ist in unseren Blättern bereits 1829 besprochen worden. Hr. Franz S. Kandler in Wien hat eine teutsche Uebersetzung desselben besorgt, die der öffentlichen Bekanntmachung immer noch entgegen sieht. Dass sie zum Vortheile Vieler bald im Drucke erscheine, ist unser aufrichtiger Wunsch, der gewiss bereits erfüllt wäre, wenn die Zeit nicht mancherley Hindernisse nur einigermaassen grösseren Unternehmungen entgegensetzte. Wir sind sehr begierig, ob Baini's Ankündigung, sämmtliche Compositionen Palestrin'as heraus zu geben, hinlängliche Unterstützung findet. Dass der eifrige Mann die ernstlichsten Zurüstungen dazu macht, ist uns aus zuverlässigen Nachrichten aus Rom bekannt geworden. Das Unternehmen ist eben so gross, als das Gelingen desselben von Vielen ersehnt werden muss.

Kurze Anzeigen.

Sieben Lieder aus Wilhelm Meisters Lehrjahren von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von F. A. Weppen. (Eigenthum des Verl.) Hannover, in der Hofmusikhandlung von C. Bachmann.

Angenehm, in freundlich versagender Pflichttreue erklingt das Bekannte: „Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen." Als allgemeine Melodie wird der Gesang Vielen willkommen seyn: nur Mignon singt hier nicht; Mignon singt überhaupt selten. Auch das zweyte „Nur wer die Sehnsucht kennt" ist bereits treffender gesungen. Es wird weniger gefallen, als das erste, da dieser Zustand sich nicht wohl in's Allgemeine hineinspielen lässt, wie diess mit dem ersten Gesange noch geschehen kann. Vom dritten „So lasst mich scheinen bis ich werde" gilt, was vom ersten gesagt wurde. Des Harfners Lied „Wer sich der Einsamkeit ergibt" gefällt uns nicht; es will zu sehr effectuiren. Mehr getroffen ist das folgende: „An die Thüren will ich schleichen." Und so fort.

Der Ausdruck erscheint uns im Ganzen zu gesucht, weder frisch noch anspruchslos genug. Damit wollen wir aber gar keinen Tadel ausgesprochen haben; soll es einer seyn, so theilt ihn der Verf. mit Vielen. Man weiss, Göthe's Lieder sind nicht ohne glückliche Stunden in glückliche Töne zu bringen: diese aber aus Wilhelm Meisters Lehrjahren verlangen doppelt glückliche Zeiten: sorglose Freyheit von Geschäften, anhaltend behagliches Beschäftigen mit dem gegebenen Stoffe, bis der in das Innere gesenkte Saame erkeimt und von der Sonne des Lenzes gezeitigt an's Licht gedrängt wird, dass er, ist der May günstig, fröhlich wachse. Es ist kein Wunder, wenn diese Lieder nicht immer getroffen werden.

No. 1. La Marseillaise variée pour la Guitare par Ferd. Carulli. Op. 330. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 40 Kr.

No. 2. La Parisienne, Marche nationale, variée avec introduction et finale pour la Guitare. Von Demselben, ebendaselbst. Op. 332. Pr. 40 Kr.

Die beyden Themen sind so zeitgemäss, dass sie auch von einem weniger beliebten Guitarren-Componisten willkommen seyn würden. Des Componisten allermeiste Nummern (und man sieht, dass ihrer nicht wenige sind) bieten ähnliche Kleinigkeiten für die Guitarre, die in Frankreich besonders sehr gern gespielt werden. Hr. C. versteht es, sein Instrument zu behandeln.

Introduction et Rondeau brillant pour le Pianoforte, comp. par Henri Marschner. Oeuv. 64. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Die nicht lange Einleitung ist ernst, aber nicht tragirend, sondern wie sie zu solch einem Musikstücke passt; übrigens harmonisch sehr gut fortgeführt. Das Rondo ist in hohem Grade, was der Titel verspricht und wie man jenes Beywort jetzt versteht. Das Thema ist munter, gefällig, picant; der Hauptgegensatz (Seite 6 unten zuerst vorkommend) ist sanftfreundlich, gesangsmässig, und was dann aus ihm und über ihn entwickelt wird, besonders zu rühmen; die grossen, figurenreichen Zwischensätze sind belebt und bravourmässig. Hin und wieder sind letztere vielleicht allzu weit aus- oder vielmehr allzu lang fortgesponnen. Das Ganze verlangt nicht blos sehr fertige, sondern überhaupt tüchtige Spieler. Das Rondo allein ist sechzehn Seiten lang: das wird jenen Spielern jetzt eben recht seyn. Stich und Papier sind schön.

Vier deutsche Lieder für die Bass- oder Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von C. F. L. Hellwig. Op. 10. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. 12 Gr.

Alle diese Lieder sprechen ein und dasselbe Gefühl, nach dem Gegenstande verschieden, jedoch nicht auffallend abgestuft, aus; überall klingen die Töne im Abendscheine durch das Thal der Erinnerung. Das erste Lied „Der scheidende Sänger an seine Lieben" von H. Welcker, ganz einfach still, ein anspruchloser Abschied; das zweyte, durchcomponirt: „Heimweh" ist noch stiller, auch noch inniger und allgemeiner ansprechend; das dritte: „Spät" von F. Kugler, beschwichtigend, versöhnlich, nur zu gelegenheitlich für ein Lied; die Schluss-Romanze von Dittmer spielt nicht minder leise, wie ein Abendhauch um die Trümmer einer Burg, deren Bewohner entschliefen: nur die Veilchen des Thals blühen fröhlich fort.

Wer gern in Einsamkeit verschwundener Tage gedenkt, wird sich ihrer erfreuen, vorzüglich des zweyten und vierten Gesanges.

Der Ritter und der Mönch. Zwey Romanzen für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte — — von G. A. Dreschke. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Wahrscheinlich sind die beyden Romanzen das Erste, was von Hrn. D. öffentlich erscheint. Verschiedene harmonische Führungen und die Art musikalischer Malerey, die der Verf. anwendet, scheinen die Voraussetzung zu bestätigen. Wir sind nicht gegen die Tonmalerey im Ganzen: aber die hier gebrauchte gefällt uns nicht. Der Componist, der nicht ohne Talent ist, wird sich schon gehaltener schreiben. Der erste Satz zur zweyten Romanze ist uns der liebste.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ 1. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. 1831. № 5.

Deutsche Tabulatur.

№ 1. *Beispiel aus Sebastian Virdung's „Musica getutscht" etc. Basel, 1511.*

Schlüssel:

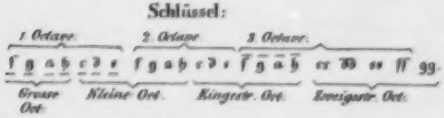

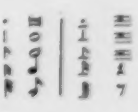

Das Liedlein auff die drey Respons von vnser lieben frawen.

(Vom Holzschnitt.)

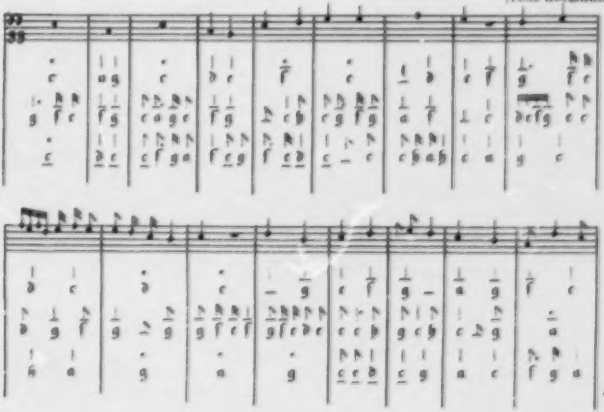

II. 4. 19.

Entziffert in Partitur:

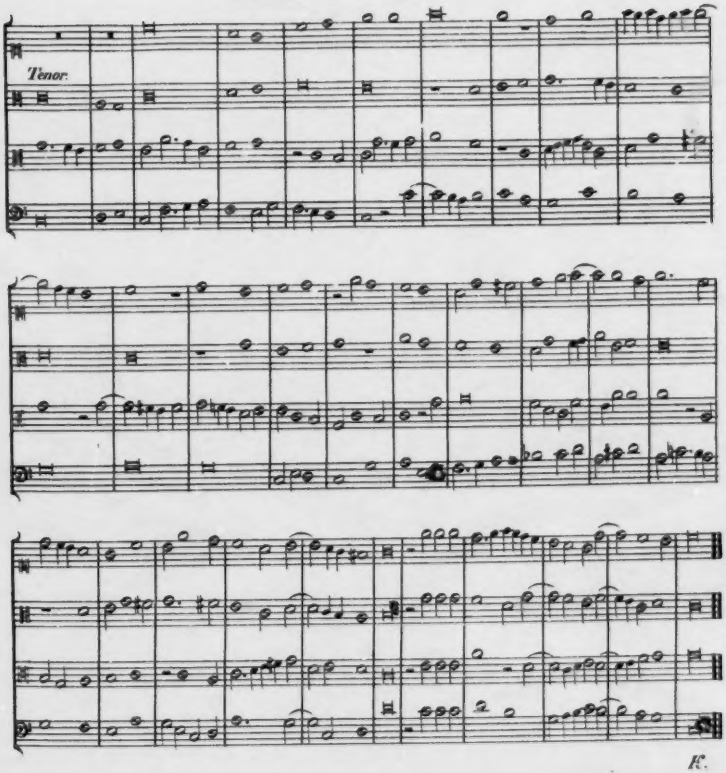

№ 2. Noch ein Beispiel von deutscher Tabulatur.

Aus Martin Agricola's Musica instrumentalis, deudsch u. s. w. Wittemberg. 1529.

Facsimile genau nach dem Holzschnitt des vorgelegenen Exemplars.

(Partitur nach alter Art.)

(In die Tabulatur übersetzt.)

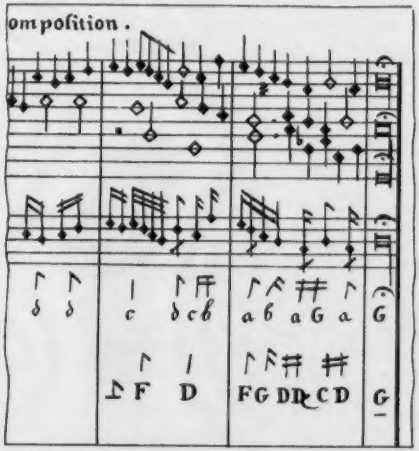

In moderner Partitur.

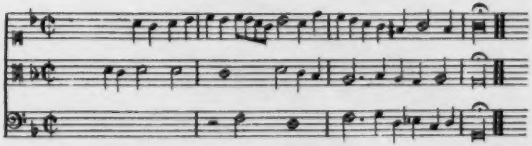

K.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. N°. 6. 1831.

Neue Erörterungen über die Einleitung eines Quartetts von Mozart.

So ist ein Aufsatz des Hrn. Fétis in der Revue musicale 11e livraison 17 Juillet 1830, überschrieben, als Antwort auf die Beurtheilung, welche seine früheren Artikel über diesen Gegenstand in der Leipz. musik. Zeitg. (No. 8, 1830) erhalten haben, und worin ihm bewiesen worden, dass alle Fehler gegen die Regeln des Contrapunctes und des reinen Satzes, die er Mozart zur Last gelegt, gar nicht vorhanden sind.

Diese Antwort ist in sofern merkwürdig, als sich nicht wohl denken liess, was gegen klare und mit Beyspielen documentirte Beweise eingewendet werden könne. Auch hat sich Hr. Fétis keineswegs darauf eingelassen. Ihm genügt, vor seinem Publicum, das keine deutschen Blätter liest, den Schein von Autorität nicht zu verlieren, woran er es gewöhnt hat, und glücklicher Weise ist der Gegenstand selbst nicht vielen Kunstliebhabern zugänglich. Er glaubt also wenig zu wagen, wenn er in seiner Gegenkritik alle Puncte verschweigt, worauf sich keine gute Antwort geben lässt. — Diess ist in wenig Worten sein Vertheidigungs-System.

Im Eingange scheint er über den ihm bisher unbekannt gebliebenen Namen des Verfassers jener Beurtheilung zu stutzen. Er hat Recht. Sein Gegner ist in der That ein neuer Mann, der in keiner Beziehung je etwas über Musik geschrieben hat. Es war Hrn. Fétis vorbehalten, ihn zum Schriftsteller zu machen. Fecit indignatio versum!

Dann folgt eine wiederholte Uebersicht der ganzen Streitfrage. Er hebt den bekannten überraschenden Effect der Mozart'schen Passage hervor, und versichert, dass sie noch jetzt, wenn das Quartett von Hr. Baillot in seinen Kammer-Concerten vorgetragen wird, bey den wahren Kunstliebhabern eine laute Befremdung (brouhaha) erregt. Ohne Zweifel fällt es Niemandem ein, diesen Effect in Abrede zu stellen; er hat, wie früher gezeigt worden, in der Absicht des Meisters gelegen und konnte, wenn es ihm so beliebt hätte, leicht vermieden werden. Man mag nun daran Gefallen oder Missfallen finden, diess steht in Jedermanns Willkühr, nur darf nie zugegeben werden, dass diese Wirkung durch Fehler gegen die Regeln des Contrapunctes entstanden ist. Diess ist das Object des Streites. Hr. Fétis war der erste, der die Passage von dieser Seite angegriffen hat, denn er versichert (in No. 26 des vorigen Jahrganges), Sarti, der erklärte Gegner Mozarts, welcher über die fragliche Passage einen eigenen Aufsatz gefertigt, der sich im Manuscripte in den Händen des Hrn. Asioli befindet, habe weniger die Absicht gezeigt, die Fehler durch die Regeln der Kunst zu erklären, als seiner üblen Laune über denjenigen, der seine ausonischen Ohren auf die Folter gespannt habe, Luft zu machen.

Hr. Fétis gibt noch einmal die, wie er versichert, von ihm zuerst entdeckte Regel, wie sie in seinem Tractate vom Contrapuncte und der Fuge aufgestellt ist, mit folgenden Worten:

„Wie auch das Thema beschaffen seyn möge, das man zur Nachahmung oder zum Canon mit Alternirung der Stimmen in die Quinte und Octave *) bestimmt, so wird man bald gewahr, dass die Eintritte nicht in den nämlichen Entfernungen statt haben können, ohne zu uncorrecten, mangenehmen, ja selbst unleidlichen Harmonieen Anlass zu geben. Daher die Nothwendigkeit, zwischen dem Eintritte der zweyten und dritten Stimme einen Schlag, oder auch einen ganzen Tact (je nach der Geltung der

*) oder, was einerley ist, in die Quarte und Octave, da in diesem Falle der Gefährte, oder die Tonart der Dominante vorausgeht, und jene des Grundtones, oder der Tonart, nachfolgt. *Ledne.*

Noten des Thema) mehr zuzugeben, als zwischen der ersten und zweyten Stimme. Wohl zu merken, dass es sich hier nur von der genauen Nachahmung des Thema handelt. Indem ich diese Regel auf die fragliche Passage anwende, glaube ich bewiesen zu haben, dass Mozart, als er die erste Violine um einen Schlag zu früh eintreten liess, einer unvorbereiteten Sextquinten-Harmonie nicht habe ausweichen können, und dass er deshalb gezwungen war, diese Note um einen Schlag zu verlängern, um im Stande zu seyn, seine Nachahmung fortzusetzen."

Jener Sophist, welcher die Bewegung läugnete, wurde am bündigsten widerlegt, als sein Opponent stillschweigend vor ihm auf und niederging. In ähnlicher Weise sey hier (No. 1 der Beylage) der Satz wiederholt, welcher dem Hrn. Fétis schon in der ersten Beurtheilung entgegengestellt worden ist, und welcher Alles enthält, was er läugnet, nämlich das Mozart'sche Thema, in genauer Nachahmung und gleich entfernten Eintritten bey gefälliger Harmonie!

Was kann gegen solchen Beweis gethan werden, wenn man Recht behalten will? Nichts — als ihn verschweigen. Diess thut auch Hr. Fétis. Er gedenkt desselben mit keiner Sylbe, und tröstet sich vielleicht mit dem Sprüchworte: dass eine Schwalbe keinen Sommer macht. Freylich wäre es unangenehm, eine so laut angekündigte, und in einem Werke, das zum Unterrichte des Conservatoriums adoptirt worden, niedergelegte Entdeckung zurück zu nehmen; doch konnte er es immerhin thun; er hätte blos einen Irrthum, keinen Fehler eingestanden. Es mögen ihm in der That keine Beyspiele dieser Art bekannt geworden oder seine eigenen Versuche nicht geglückt seyn, weil sich ihm kein passendes Thema angeboten hat. Jedenfalls gehört dazu eine Sagacität, die nicht Jedermanns Sache ist; allein ein einziges gutes Beyspiel beweist auch für tausende. Was sich einmal ergeben hat, kann sich in anderen Fällen wieder fügen, und wäre es dem Hrn. Fétis blos um die Sache zu thun gewesen, so würde er sich eher angeregt gefühlt haben, weitere Nachforschungen und Versuche anzustellen, als das Factum, das nun einmal nicht wegzuläugnen ist, durch das von ihm gewählte Mittel bequem zu beseitigen. Ein unwillkommener Zufall ist es allerdings, dass die angegriffene Passage in sich selbst ihre Vertheidigung hat finden können.

Hr. Fétis nimmt nun einmal, wie gesagt, keine Notiz davon; dagegen citirt er ein von mir gegebenes Beyspiel (No. 2 der Beylage), um es seiner eigenen Verbesserung (No. 3) entgegenzustellen, und ironisch zu fragen, ob in dieser nicht etwas mehr von Mozart übrig geblieben sey. Zwar könnte er Recht haben, wenn er die unwesentlichen Ausfüllungs-Stimmen für etwas, die veränderten Hauptsachen aber, nämlich das Thema und die Gleichheit der Eintritte, für nichts rechnete; allein das Beyspiel No. 2 machte gar keine Ansprüche auf die Ehre, neben seiner Verbesserung zu stehen: es bildete blos den Anfang einer stufenweise fortschreitenden Schul-Demonstration zu Gunsten des Herrn Professors vom Conservatorium zu Paris. Beyläufig so, wie in No. 2, hätten die Stimmen gestanden, wenn Mozart die erste Note der Oberstimme nicht verlängert hätte. Es ging daraus hervor, dass in diesem Falle noch eine gute Fortschreitung möglich war, dass mithin Mozart die Note nicht gezwungen, sondern willkührlich, und aus einem dort angegebenen Grunde verlängert habe. Sodann folgte ein Beyspiel mit verändertem Basse, um auch auf andere Weise die regelmässige Fortschreitung zu zeigen, und endlich der Satz No. 1, der allein eine vollständige Widerlegung seiner Regel enthält. Von diesen drey Sätzen hat nun Hr. Fétis zwey verschwiegen, aber auch von No. 2, welches er ein sinnreiches und ausserordentliches nennt, weiss er nichts Anders zu sagen, als: die Nachahmung ahme hier eigentlich nichts nach, indem die erste Violine den übrigen Stimmen gar nicht ähnlich sehe. Sehr wohl! Wir dürfen erwarten, der erfindungsreiche Mann werde uns in seinem Tractate vom Contrapuncte und der Fuge mit der neuen Entdeckung bekannt gemacht haben, wie man es anfängt, die Stimmen in ihrer ursprünglichen Gestalt zu erhalten, wenn die Nachahmung enger als um einen ganzen Tact geführt ist. Die alten classischen Contrapunctisten hielten es für eine grössere Kunst und besondere Schönheit, die Nachahmung so enge als möglich zu führen, und die Stimmen in arsi und thesi erscheinen zu lassen, und nicht mit Unrecht, da diese verschiedene Stellung eine willkommene Mannigfaltigkeit in der Melodie und Harmonie des nämlichen Gedankens anbietet. Das Alles lässt Hr. Fétis nun nicht mehr gelten. Nous avons changé tout cela! scheint er mit dem gelehrten Sganarelle *) auszurufen. Wir werden

*) in Molière's Médecin malgré lui.

uns jedoch einstweilen, bis uns die neue Entdeckung zu Theil wird, schon auf die bisherige Weise behelfen und in solchen Fällen entweder das Thema gleich in die Oberstimme nehmen, oder aber, wie Mozart gethan, in der Stellung des letzten Eintritts etwas verändern müssen, falls daran liegt, die ursprüngliche Form zuletzt wieder hören zu lassen. Wesentlich verändert für das Auge erscheinen auch nur solche Thema's, welche Bindungen enthalten, oder, wie hier bey Mozart, mit einer anfangen. Sollen aber alle Stimmen das Thema in seiner ursprünglichen Gestalt und Bewegung wieder geben, so müssen die Eintritte um so viele Noten, als einen Tact ausmachen, aus einander stehen, wie das folgende Beyspiel No. 4 zeigt.

Dieses neue Beyspiel wird dem Hrn. Fétis hoffentlich um so mehr gefallen, als es abermals aus dem Mozart'schen Thema besteht, und sogar eingerichtet ist, per tonos zu gehen, nämlich am Schlusse um einen Ton zu steigen. Nicht eben so gerne dürfte er vielleicht bemerken, dass die Stimmen bey guter Harmonie in gleichen Distanzen eintreten. Er genehmige indessen diesen zweyten Beweis gegen die Regel.

Wenn er behauptet, gleiche Distansen der Stimmen geben zu uncorrecten, unangenehmen, ja selbst unleidlichen Harmonieen Anlass, so stellt er Fehler gegen den reinen Satz, und scharfe Dissonanzen auf eine Linie, was ihm ein weites Feld zur Ausschliessung ganz tadelfreyer Sätze geben würde, und doch muss man zufrieden seyn, wenn es gelingt, so künstliche Sachen mit regelmässiger Succession der Harmonie durchzuführen, die nicht immer gefällig seyn kann. Ueberall gefällige Harmonie fordern, heisst den Zöglingen ihre Arbeiten ungemein erleichtern, denn diese werden nun gewiss nichts zu Stande bringen, was ihnen nicht gleichsam von selbst in die Feder fällt. Das Thema von Mozart mit dem durchgehenden Quint-Sexten-Accorde ist es, woran sich Hr. Fétis ausschliesslich hält; in diesem Accorde sucht er den Beweis seiner Regel und schliesst die Augen für alles Andere; nur Schade, dass man ihm auch diesen Trost nicht gewähren kann! Wir wollen, um zugleich der Verlängerung der Oberstimme auf andere Art auszuweichen, den Satz umkehren, und das Thema in seiner wahren Gestalt in die Oberstimme nehmen. Man sehe das Resultat in No. 5. Es ist merkwürdig genug! Der Quint-Sexten-Accord (ursprünglich Septime mit kleiner Terz und verminderter Quinte) kommt nun in die Lage, dass die Dissonanz oben liegt, in welchem Falle sie, ihres Wohlklanges wegen, in den meisten Fällen keiner Vorbereitung nöthig hat, jedenfalls aber alle Schärfe im Durchgange verliert. Was ist nun aus der Unvermeidlichkeit der unleidlichen Harmonie geworden? Ein Glück für Hrn. Fétis, wenn Mozart die Passage in solcher Gestalt hätte geben wollen; dieser wäre zwar um den beabsichtigten Effect, jener aber um die unglückliche Anwendung seiner Regel gekommen. Beyläufig sey ihm dieser dritte Beweis dagegen bestens empfohlen.

Ein bewundernswürdiges Thema in der That! Es ist keine Note darin, die sich nicht gegen ihn empörte. Und hier haben wir es nur in der Vertheidigung gegen die Regel gesehen. Wie viel leistet es nicht in anderer Beziehung! So z. B. als Nachahmung in der Ober-Secunde nun Unter-Septime, in der Ober-Terz und Unter-Sexte, in der Ober-Quarte und Ober-Octave, wie die Beyspiele No. 20, 21, 22 und 23 am Ende der Beylage zeigen; auch sind hiermit noch bey weitem nicht alle Combinationen erschöpft, deren es fähig ist.

Sehr lustig macht sich Hr. Fétis über meine Aeusserung, dass man lieber alle Hülfsmittel der Harmonie aufbieten, als die Schönheit dergleichen Eintritte aufopfern solle. Er vergleicht mich mit Mascarill *), der nicht etwa einen halben Mond (demi-lune) sondern gleich einen ganzen Mond erobert haben will. „Ohne Zweifel, mein lieber Hr. Leduc," fährt er herablassend fort, „wäre das vortrefflich und ausserordentlich, besonders wenn die Nachahmung von der Art wäre, dass die Ohren nicht davon beleidigt würden; allein die Regelmässigkeit besteht weniger in dem Raume der Eintritte, als in der Gleichheit der Dauer der Noten, und der Bewegung der Stimme." Fürwahr ein liebenswürdiger Professor des Contrapunctes für seine Zöglinge! Keine Künsteleyen, das Thema in gehöriger Weite, und die Eintritte nach Bequemlichkeit! Eben, da ich so goldene Worte erwog, erhielt ich aus der Hand eines Freundes, der seine reiche Mustersammlung alter Klassiker zu durchsuchen die Güte gehabt hat, mehr als ein Dutzend in die Quinte oder Quarte alternirender Nachahmungen mit gleichen Eintritten der Stimmen. Sie erfüllen zwar nicht ganz die gegebene Bedingung genauer Nachahmung, denn sie gehören zu grösseren

*) in Molière's précieuses ridicules.

Sätzen, und sind nach dem Character der Stücke freyer behandelt, oder unterliegen als Fugen-Themas den tonmässigen Veränderungen. Die guten Leute, wie Palestrina, Praetorius, Felis, Benevoli, Bernabei, Caldara, Riccieri, Berardi, Scarlatti waren nicht in der Schule des Herrn Fétis gewesen; sie zogen die Gleichheit der Eintritte der genauen Nachahmung, die engere Verbindung der Stimmen der unveränderten Stellung des Thema vor. Wollte man solche Beyspiele genauer untersuchen, so würde sich manches davon mit einiger Veränderung regelmässig machen lassen. Zum Beweise diene No. 6, ein Thema von Berardi, das nur Hälfte verändert, das ist neu contrapunctirt worden ist; desgleichen No. 7, aus einer achtstimmigen Imitation von Scarlatti, endlich No. 8, ein Theil eines dreystimmigen Thema von Caldara, das sich vierstimmig sehr in die Enge führen lässt.

Hier wäre der Ort, den Begriff von genauer Nachahmung näher zu bestimmen. Auch in der zweystimmigen Nachahmung in der Quinte kommen bekanntlich gewisse Schwierigkeiten vor, worauch man die Lage der halben Töne, oder selbst der grösseren Intervalle in den Fugen nicht genau wieder geben kann, wenn man im Tone bleiben will; dennoch gehört die Nachahmung in der Fuge zu der genauen, zum Unterschiede von der freyen, welche viel weniger gebunden ist. Diese genaue Nachahmung ist indessen noch keine canonische, welch' letztere aber auch nichts mit der Bedingung des Herrn Fétis zu thun hat, der nur behauptet, dass beym Eintritte der dritten Stimme Fehler entstehen, falls die Nachahmung genau ist. Wenn also die Veränderung, welche das Fugen-Thema in der Antwort erleidet, nicht gerade auf die Stelle fällt, wo die dritte Stimme eintritt, und dann kein Fehler entsteht, so ist die Regel schon widerlegt, und Beyspiele, besonders aus Doppelfugen, würden dann wohl zu finden seyn. So fällt in dem Beyspiele No. 10 die Veränderung, welche die zweyte Stimme erleidet, gerade auf den Eintritt der dritten Stimme; und in No. 13 würde sie gleich auf den Eintritt der zweyten Stimme fallen, wenn man das Thema als eine Fuge betrachten wollte.

Es ist aber gewiss möglich, die Wiederschläge in der Quinte so einzurichten, dass sie das Thema canonisch nachahmen, wie wir bereits in No. 1, 4, 6 und 8 gesehen haben, wo die Eintritte der dritten Stimme nicht das mindeste Hinderniss erfahren. Mir sind sonst keine Beyspiele dieser Art bekannt, als das in No. 9 verzeichnete, welches Kirnbergern zum Verfasser hat. Ich bin überzeugt, man würde deren noch mehre finden, allein das Durchsuchen grosser musikalischer Archive ist eine zu beschwerliche Arbeit, und heut zu Tage hat Niemand mehr Veranlassung, sich auf solche Arbeiten einzulassen, als leider ich, den die fatale Regel endlich gezwungen hat, selbst Versuche anzustellen. Ich lege die Ergebnisse davon zur gefälligen Einsicht und Nachsicht vor. Es sind kurze Sätze von verschiedener Beschaffenheit.

No. 10 ist blos die Engführung eines Führers mit seinem Gefährten. Zufällig muss, wie gesagt, die zweyte Stimme den Quartensprung in einen Terzensprung gerade an der Stelle verwandeln, wo die dritte Stimme eintritt, um im Tone zu bleiben. Dass aber diese Veränderung blos wegen der Regelmässigkeit der Tonalfuge, und nicht etwa wegen Unverträglichkeit der Harmonie nöthig geworden, zeigt No. 11. Die Verwechslung der Auflösung einer in den Mittelstimmen präparirten Dissonanz ist bey obligaten Figuren keine so ungewöhnliche Sache, um hier als Licenz zu gelten. Das Beyspiel No. 12, von Bernabei, wird blos aus dem Grunde angeführt, weil es mit No. 11 Aehnlichkeit hat. Diese ist indessen durchaus zufällig, denn No. 11 war gemacht, als ich es zur Hand bekam, und sie ist auch nur scheinbar, da die Stimmen anders alterniren, und statt eines Quartensprunges einen in die Terz machen; auch ist No. 11 um einen Schlag enger geführt. Ich finde, dass Kirnberger das nämliche Thema von Bernabei vierstimmig bearbeitet hat, wobey jede folgende Stimme um eine Quarte steigt.

In allen folgenden Sätzen ist die Nachahmung canonisch.

Wenn man No. 13 als ein Fugen-Thema betrachten wollte, so dürfte blos beym Eintritte der zweyten Stimme das erste *d* in *c* verwandelt werden, um eine regelmässige Antwort zu erhalten. — In No. 14 und 15 ist die Nachahmung vierstimmig.

No. 16 ist ein fünfstimmiger Zirkel-Canon, per tonos, bey dessen Schlusse die Stimmen in der Ober-Quarte oder Unter-Quinte nach Bequemlichkeit der Stimmenlage eintreten können. Dieser Canon lässt sich übrigens leicht noch vielstimmiger machen.

No. 17 endlich ist ein Beyspiel, wo die dritte

No. IX.

Beilage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Romanze aus der Operette: *Annette et Lubin.*

von Martini.

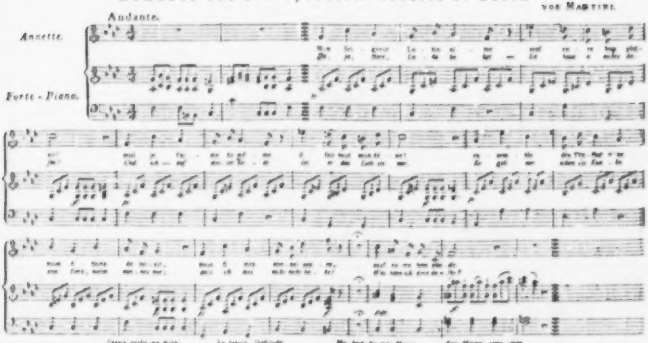

Stimme nicht in die Octave alternirt, sondern die zweyte Stimme in der Ober-Quarte wiederholt.

Alle diese Beyspiele haben bey genauester Nachahmung gleiche Eintritte der Stimmen, und eine regelmässige gefällige Harmonie. Hiermit scheint also der Punct, die Regel des Hr. Fétis betreffend, genügend erledigt. Es hätte so mannigfaltiger Beweise nicht bedurft, um zu zeigen, dass er das brevêt auf seine Entdeckung umsonst gelöst habe.

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Uebersicht des Musikzustandes in Breslau.

(Beschluss.)

Ich wende mich nun zur Theatermusik. Unsere Bühne ist fast seit zwey Jahren aus der Verwaltung des Musikdir. Bierey in die des Hrn. Piehl übergegangen. Ausser vielen anderen Hindernissen steht dem besten Willen ein ungünstiges Local entgegen. Ich habe kaum ein Theater gesehen, das für Musik so ungünstig gebaut gewesen wäre, als das Breslauische. Die Blechinstrumente, die Pauken klingen darin unbeschreiblich dumpf. Dazu ist der Raum des Orchesters so beschränkt, dass die erste Violine höchstens viermal besetzt werden kann, wofern man nicht das Parquet räumen will, und das Verhältniss zu den Blasinstrumenten muss also immer unrichtig seyn. Das Orchester, an dessen Spitze die Musikdirectoren Luge und Seidelmann stehen, leistet sonst im Ganzen Gutes. Die Schwäche der Besetzung aber wird dennoch bey grossen Opern unangenehm fühlbar. Eine Aenderung in der Stellung der Musiker dahin, dass Alle, mit Ausnahme des Dirigenten, dem Publicum, wie der Bühne die Seite zukehren — eine Einrichtung, die jetzt als die zweckmässigste auch die verbreitetste ist — wird beabsichtigt. Wie überall, so ist auch hier der Geschmack des Publicums der Oper, und in dieser Gattung dem Neuen und Neuesten zugewandt. Wenn einzelne Kunstrichter über den Verfall der Tragödie, selbst des Lustspiels klagen, so rechtfertigen wieder die bedeutenden Einnahmen, an Tagen, wo im Theater gesungen wird, die Wahl der Direction. Auber's Sachen werden alle gern gehört, Mozart darf nicht zu häufig kommen, eher Wenzel Müller. Weber, Boieldieu, sind hier noch immer Lieblinge des Publicums. Man gibt jetzt Fra Diavolo von Auber mit mässigem Beyfalle, und will die jammernden Kritiker dann mit Weber's Euryanthe und Spohr's Jessonda zu Boden schmettern. — Unter den Sängern und Sängerinnen befinden sich sehr wackere Künstler. Der Baritonist Hr. Wiedermann, die Prima donna Mad. Piehl Fluche, ferner die Damen Sutorius und Leissring werden, und nicht mit Unrecht, gern gehört und gesehen. Der Chor ist besser, als er in früherer Zeit war. Mit dem Neubau des Theaters würde mancher jetzt fühlbare und doch nicht zu beseitigende Uebelstand schwinden; indessen gibt es immer noch keine ganz sicheren Aussichten auf denselben, wiewohl es an Projecten nicht fehlt. Die schlimme Zeit wird als Haupthinderniss immerwährend vorgeschützt. — Allerdings ist es schlimm, dass das Theater in einer Stadt wie Breslau eigentlich als Geldspeculation behandelt wird, und behandelt werden muss, denn einem Pächter kann Niemand zumuthen, dass er sein Geld zusetzen soll. Indessen müssen wir uns mit ähnlichen Klagen, die aus anderen Orten herschallen, trösten.

Was das Concertwesen anbelangt, so ist, wie überall, der Sommer ärmer an Genüssen dieser Gattung als der Winter — wofern die Militär-Concerte in öffentlichen Gärten, eine Lieblings-Unterhaltung des Publicums, nicht dazu gerechnet werden —, der Winter aber fast überreich an Concerten. Im Ganzen freylich wird eher Vieles als Viel gegeben, doch findet der Musikfreund hier noch manchen Genuss, nach dem er sich anderwärts umsonst umsieht. Zunächst bestehen hier drey Gesellschaften, die jährlich während des Winters dem Kapellmstr. Schnabel die Veranstaltung einer Reihe von Concerten an bestimmten Tagen in der Woche auftragen. Den ersten Rang dürfte in musikalischer Beziehung die von dem Professor Richter vor etwa 57 Jahren gegründete Akademie, deren Concerte des Donnerstags gegeben werden, einnehmen. Die vor ungefähr 54 Jahren gegründete Deutschische Concert-Gesellschaft gibt ihre Concerte Montags; jedoch muss erwähnt werden, dass an bestimmten Concert-Abenden der musikalischen Ergötzung Tanzbelustigung folgt. Die dritte gibt ihre Concerte Freytags, und zwar wird jedesmal nach dem Concerte getanzt. In diesem Zirkel spricht sich auch die Vorliebe für den Tanz fast zum Nachtheile der Kunst aus. Schnabel hat sich nun seit einer langen Reihe von Jahren ein Orchester

gebildet, das im Allgemeinen Vorzügliches leistet, und durch die fortwährende häufige Uebung ist hier ein erfreuliches Zusammenspiel entstanden. Obgleich nur wenige Musiker darin mitwirken, welche Virtuosen genannt werden dürfen, so ordnen doch Alle sich der Leitung eines erfahrenen Dirigenten, dessen Ruhe und Umsicht wieder sehr vortheilhaften Einfluss übt, mit mehr Bereitwilligkeit als zuweilen in berühmten Kapellen geschieht, unter. Es ist ferner ein sehr löbliches Prinzip des Kapellmeisters Schnabel, jedes Concert mit einer ausgezeichneten Symphonie zu beginnen, und überhaupt unbedeutende Erzeugnisse des Modegeschmacks so viel irgend thunlich zu verbannen. Als Concertisten stehen ihm nicht allein tüchtige Künstler vom Fache, sondern auch talentvolle Dilettanten zur Seite. Lassen Sie mich von jenen die ausgezeichneten Klavierspieler E. Köhler, A. Hesse und Wolff, den gediegenen Violinspieler Hrn. Lüstner, den Flötisten Hrn. Gohl, den Clarinettisten Kapellmeister Metzler lobend erwähnen, von denen einige auch namhafte Componisten sind. Von den Dilettanten Einzelne namentlich aufzuführen, verbietet mir die billige Rücksicht, die man Dilettanten im Allgemeinen in dieser Beziehung schuldig ist; nur einen sehr kräftigen Violinspieler aus Spohr's Schule, Hrn. Nass, hier mit gebührendem Lobe zu erwähnen, kann ich mir nicht versagen. Viel schlimmer als um die Instrumental-Musik ist es in diesen Concerten um den Gesang bestellt. Der Grund dazu ist wieder in den Verhältnissen zu suchen. Sänger und Sängerinnen vom Fache zu bezahlen, dazu reicht der Fond keiner jener Gesellschaften aus, und Dilettanten nehmen wegen der Kritik Anstand, weil diese Gesellschafts-Concerte so gut wie öffentlich heissen können. Es muss daher zu einzelnen Ensemblestücken aus Opern Zuflucht genommen werden. Aufführungen von Cantaten scheitern meist an jenem Umstande. Aus diesem Allem ergibt sich, dass für das Concertwesen in Breslau es nur erspriesslich seyn könnte, wenn jene drey Gesellschaften sich in eine grössere vereinigten, welche, den Tanz natürlich ausschliessend, in grösserm Locale, während des Winters Concerte gäbe. Mit dem grössern Fond würde es möglich werden, bedeutende Sängerinnen zuweilen zu engagiren, während jetzt selbst der Theaterdirection es nicht übel zu nehmen ist, dass sie nur ungern ihre Operisten in jenen Concerten mitwirken lässt. Die bestehenden Gesang-Vereine würden ihre Mitwirkung gewiss nicht, wie jetzt der Fall, versagen, und grössere Gesangstücke, selbst Opern, würden aufführbar werden. Möge die Zeit diesen Wunsch in Erfüllung gehen lassen! — Was nun namentlich die Leistungen der letzten Monate betrifft, so sind bereits Beethoven's Symphonieen in C dur, B dur, D dur, C moll, A dur; Mozart's in C dur, G moll; Fesca's in Es dur; Krommer's in E dur; Kalliwoda's in F moll; Spohr's in C moll, Es dur, D moll; Hesse's in D dur gegeben worden, die übrigen der genannten Meister und wohl auch noch Andere, wird die zweyte Hälfte des Winters bringen. Hier ist der Ort zu erwähnen, dass Spohr's letztes grosses Meisterwerk in dieser Gattung die vortreffliche Symphonie in C moll mit Enthusiasmus aufgenommen worden. — Kalliwoda erscheint mir, namentlich in seiner neuen Symphonie in Es dur, an Eigenthümlichkeit reich. Dass er sich aber in vielen kleineren Arbeiten, und die, nur für den Modegeschmack berechnet, höherer Vollendung entbehren, zu zersplittern droht, hat mich der Messcatalog leider gelehrt. — Hesse hat in seiner neuesten Symphonie aus D dur eine Fülle der Erfindungskraft offenbart, die man ihm kaum zugetraut. Das Werk ist bereits in der Leipz. musikal. Zeitung besprochen. Von Mehren ist dem Componisten übermässiger Gebrauch der Blechinstrumente vorgeworfen, feinere Schattirung gewünscht worden. Es steht nach den bereits gemachten Fortschritten Hesse's und seinen gründlichen Kenntnissen zu erwarten, dass er auch hierin Maass zu halten lernen werde. — Hummel's neues Concert in As dur ist von Köhler, Hummel's neues Septett von Wolff gut vorgetragen worden. Beyde Werke sind weniger grossartig als sanfterer Natur. Der Schmerz erscheint hier zur Wehmuth, die Freude zur Heiterkeit herabgestimmt. Alles Einzelne, was gegeben worden, aufzuzählen, wäre ermüdend und zwecklos, da manches Unbedeutende darunter war. Hr. Nass und Hr. Lüstner spielten Spohr'sche Violin-Concerte, Hesse das Klavier-Concert von Moscheles in E dur — Leistungen, die gerechtes Lob ernteten. — Der Musik-Verein der Studirenden gibt vier Abonnement-Concerte, worin es mehr darauf abgesehen ist, ein zahlreiches Publicum anzulocken, als gewählte Kenner zu befriedigen. Für Abwechslung ist daher gesorgt. Man gibt Neueres und benutzt die zu Statten kommenden Mittel, namentlich den starken Männerchor zweckmässig. Ouverturen von Berner, Hesse, Kahlert, die über akademische Lieder von Schneider,

Chöre von Panny, vierstimmige Männergesänge, Einzelnes aus Fra Diavolo wechselten ab. Die Zuhörerzahl war stets überaus gross. — Ein im Gefreier'schen Locale sich versammelnder Familien-Verein, der nur aus höheren Ständen seine Mitglieder wählt, veranstaltet ebenfalls sechs Concerte während des Winters, worin meistens Gelungenes geleistet wurde. Es möge hier der trefflichen Ouverture zum Vampyr von Lindpaintner, als eines Lieblingsstückes unserer Concertbesucher, Erwähnung geschehen. — Aus Allem Angeführten geht wohl zur Genüge hervor, dass es in Breslau an Concerten nicht fehlt; der Tadel, dass man zu viel Musik mache, dürfte in sofern gerechtfertigt erscheinen, als nicht immer, was unvermeidlich, Ausgezeichnetes gehört wird, indessen gebührt am Ende auch dem Mittelmässigen seine Stelle. — Der hier bestehende Künstlerverein, der viele geachtete Musiker zu Mitgliedern zählt, hat in diesem Winter nicht, wie im vorigen, Quartett-Unterhaltungen gegeben, welches die Freunde gewählter Kammermusik sehr bedauern. — Was die Literatur der Musik, ich meine damit die Bestrebungen der Schriftsteller für das Wohl der Tonkunst, anbelangt, so habe ich die von dem Seminarlehrer Hrn. Hientzsch herausgegebene Zeitschrift: Eutonia, welche die Belehrung der Kantoren u. s. w. zum Zwecke hat, als ein sachgemässes Unternehmen rühmlich zu erwähnen, obgleich nicht immer die Pläne und Vorschläge des Hrn. Herausgebers leicht zu realisiren seyn dürften. — Ein Werk, das von bewundernswerthem Fleisse zeugt, und in Breslau bey Aderholz erschienen: „Die schlesischen Tonkünstler" von Hoffmann, darf hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Alphabetisch geordnet erhält man hier biographische Notizen über Musiker und Musikfreunde Schlesiens, die seit dem 9ten Jahrhunderte bis heute gelebt. Dieser wichtige Beytrag zur Geschichte der Tonkunst sollte in keiner musikalischen Bibliothek fehlen. — Eine sehr erfreuliche Erscheinung ist ferner: dass die hier bestehende, rühmlichst bekannte Gesellschaft für vaterländische Cultur auch eine musikalische Section gebildet hat, deren Theilnehmer — Männer von gründlicher Kunstbildung — Abhandlungen über historische, theoretische, oder ästhetische Gegenstände, die in Bezug auf Musik von Wichtigkeit sind, vortragen. Die meisten Theilnehmer sind freylich ihrer Stellung nach Dilettanten; es sind aber einige davon mit gediegeneren Kenntnissen, als mancher Musiker vom Fache, ausgestattet. Lassen Sie mich hier nur des Hrn. Professor Branias und Oberlandesgerichtsraths von Wieserfeld erwähnen. Letzterer besitzt die schätzbarste Sammlung von Musikalien, die namentlich für die früheren Perioden der Musikgeschichte von Wichtigkeit sind, und es ist der Wunsch sehr Vieler, dass dieser gründliche Musikkenner seinen reichen Erfahrungsschatz der Welt nicht vorenthalten möge. — Möchte dieser Wunsch recht bald in Erfüllung gehen! — Fremde Künstler suchen uns im Verhältnisse seltener als andere grosse Städte heim. Bedeutender Ruf muss allerdings ihnen vorangehen, wenn ihre Concerte viel Besucher erhalten sollen. Denn abgesehen von der Menge bestehender Concert-Gesellschaften, wo Musik in Menge zu hören, ist in einer Stadt wie Breslau, wo Handel und dessen Interessen mit dem der Musik in Conflict kommen, keine übergrosse Theilnahme zu hoffen. Die bedeutendsten Sterne am musikalischen Horizonte haben freylich Breslau besucht. Die Sontag, Paganini hatten sehr gute Einnahme hier, wie überall. Im vergangenen Sommer jedoch ist Dem. Sontag durch Breslau ohne Concert zu geben gereist. Der Tenorist Holsmüller, der Violinspieler Ries gaben mässig besuchte Concerte und ernteten mehr Beyfall als Geld. — Der Musikunterricht an der Universität ist gegenwärtig in den Händen der Herren Schnabel und Mosevius. Bey den einmal bestehenden Einrichtungen kann derselbe allerdings nur das Allernöthigste und auch diess nur unvollkommen berühren. Ein grösseres Musikinstitut, eine nur einigermaassen ausreichende höhere musikalische Lehranstalt wäre unstreitig etwas höchst Wünschenswerthes.

A. K.

Kurze Anzeigen.

Fugue, tirée d'une Fantaisie de W. A. Mozart et arrangée pour le Pianoforte à IV mains par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Es ist die kunstreiche, auch in der Wirkung treffliche Fuge, die den zweyten Satz der Phantasie (für zwey Hände) aus C dur ausmacht und in der mit Typen gedruckten vollständigen Sammlung Mozart'scher Klavier-Compositionen bey Breitkopf und Härtel den achten Heft anfängt. Die Fuge ist für Klavierspieler, die an den rechten Vortrag von

Stücken dieser Gattung, wenn sie mit solcher Beharrlichkeit, Consequenz und Fülle durchgeführt, auch in den Stimmen so eng verflochten sind, sich nicht gewöhnt haben, allerdings schwer auszuführen: und zur Erleichterung solcher Spieler findet sich hier für zwey Spieler vertheilt, was Mozart Einem zumuthete und damals auch zumuthen konnte, wo noch sehr Viele wirklich Pianoforte, und nicht blos auf und mit ihm spielten. Jene Absicht wird hier vollkommen erreicht; und da nicht Weniges im Gange der Stimmen, was im Originale sehr eng verschlungen ist, mitunter auch sich durchkreust, hier aus einander gelegt worden ist: so wird damit auch das Verfolgen dieses Ganges und das Verständniss des Stücks überhaupt beträchtlich erleichtert. Hr. Schmidt hat mit Fleiss und Genauigkeit arrangirt; wie er zu thun pflegt. — Es sey erlaubt, bey dieser Gelegenheit eine Frage anzubringen. Ein der Sache gleichfalls kundiger und für sie geübter Musiker (erinnert Ref. sich recht: Hr. Kegel) hat vor zwey oder drey Jahren eine Auswahl Sebastian-Bachischer Fugen ganz auf dieselbe Weise für zwey Spieler ausgesetzt, und ganz mit demselben Erfolge: das nützliche und zeitgemässe Unternehmen scheint aber in's Stocken gekommen zu seyn. Sollte es nicht die verdiente Unterstützung gefunden haben? Und wenn diess: sollte es vielleicht nur nicht genug bekannt worden seyn, um diese Unterstützung zu finden? Für letztern Fall sollte es uns lieb seyn, wenn unsere Frage die Aufmerksamkeit Mehrer darauf lenkte. Sie mögen nur versuchen, einige dieser Fugen in dieser Form durchzuspielen: der oben angegebene doppelte Vortheil wird ihnen sogleich einleuchten.

D. F. E. Auber, Ouverture de l'opéra: La Muette de Portici, arrangée en trio pour Flûte, Violon et Guitare par P. Grabeler. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 3 Francs.

Die allbekannte, auf die mannigfachste Weise bereits arrangirte Ouverture der beliebtesten Oper Auber's ist hier in neuer Zusammenstellung, für alle drey Instrumente angemessen, geliefert worden. Sie wird auch in dieser Gestalt neues Vergnügen gewähren. Die Ausgabe ist sehr anständig.

Sechs Land-Messen für vier Singstimmen, zwey Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, dann zwey Clarinetten, eine Flöte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken ad libitum, componirt von Carl Ludw. Drobisch. No. 3 in Es; No. 4 in G; No. 5 in A. (Eigenth. der Verl.) München, bey Falter und Sohn; Mainz, Paris und Antwerpen, bey Schott's Söhnen. Preis jeder Nummer 4 Fl. 30 Kr.

Bey der Anzeige der beyden ersten Nummern dieser leicht vorzutragenden Messen (in No. 36. des vorigen Jahrganges) haben wir bereits das Zweckmässige derselben gerühmt. Gleiches Lob verdienen die drey vor uns liegenden, deren Partituren wir durchzusehen Gelegenheit fanden. Die vierte derselben haben wir selbst mit beyfälligem Antheile ausgeführt. Sie werden sämmtlich an ihrem Platze von angemessener Wirkung seyn. Der Verf. ist seiner Idee überall treu geblieben und hat sich durch keine Ruhmsucht, durch keinen blossen Knalleffect, noch durch frappante und schwierige Modulationen von seinem Ziele abwendig machen lassen. Je öfter dergleichen Gaben in unseren original-süchtigen, deshalb aber noch nicht immer originellen Zeiten verkannt werden könnten, desto lebhafter fühlen wir uns verbunden, die gute Absicht und den festgehaltenen Plan des uneigennützigen Componisten anzuerkennen, der hier auf hohe Kunst gar keine Ansprüche macht. — Dass die Blasinstrumente sämmtlich wegfallen können, besagt der Titel: dass man aber auch aus diesen nur die beyden Hörner, oder auch die Trompeten mit den Pauken recht wohl allein zu den Streichinstrumenten nehmen kann, fügen wir zum Besten mancher Chordirigenten bey, die diese Füllungen besonders wünschenswerth finden dürften, weil diese Instrumente nicht selten auch auf dem Lande gut besetzt werden können. Die versprochene sechste Messe der Art wird bald im Drucke erscheinen. Mögen diese nützlichen Leistungen die oft gar zu widersinnigen Kirchenmusiken mancher Gegenden mit anderen, ihnen ähnlichen, verdrängen helfen.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ 1.

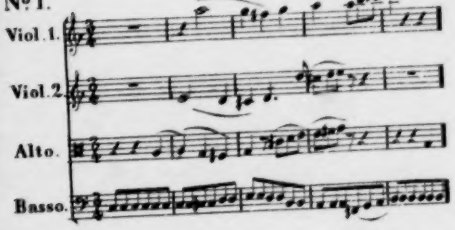

№ 2.

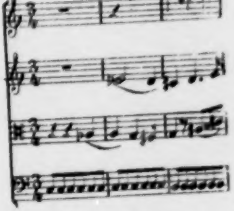

№ 3.

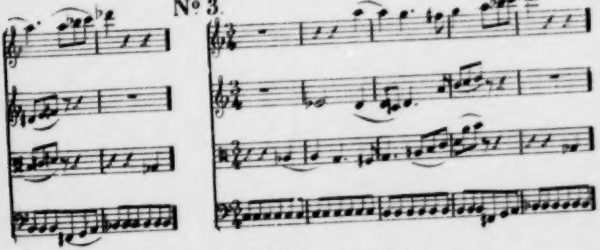

№ 4.

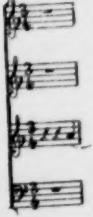

№ 5.

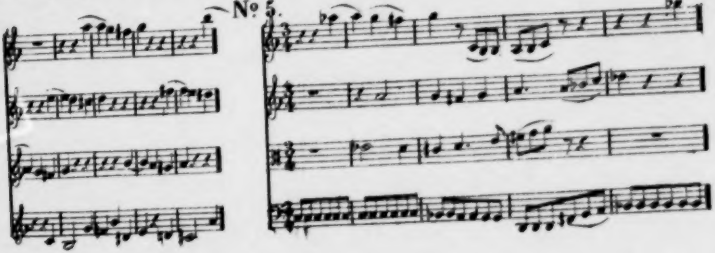

[2] № 6.

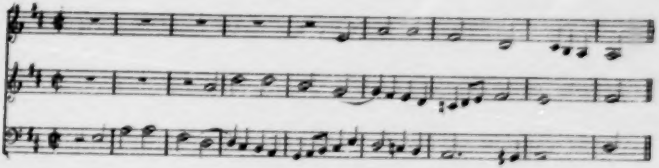

№ 8.

№ 7.

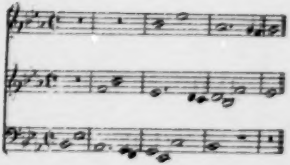

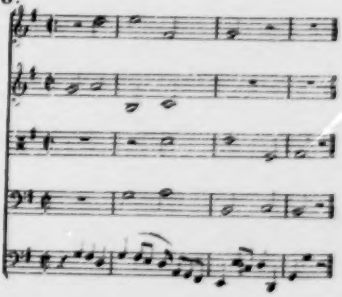

№ 10.

№ 9

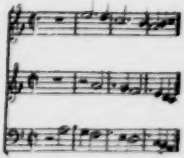

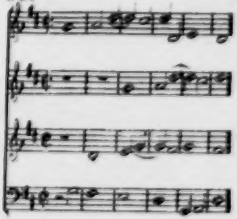

№ 11.

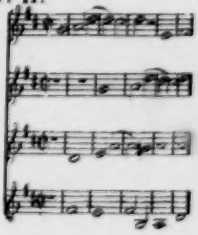

№ 12.

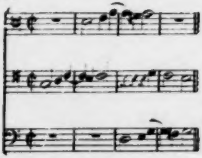

№ 13.

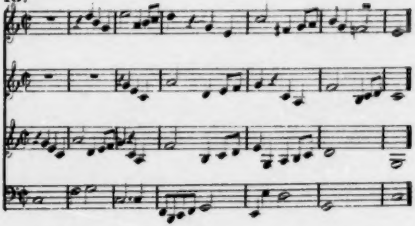

№ 14.

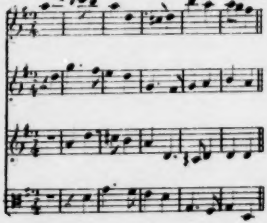

№ 15.

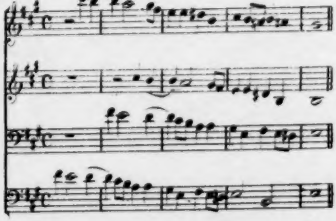

№ 16.

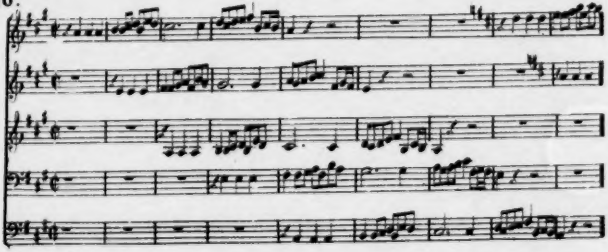

№ 17.

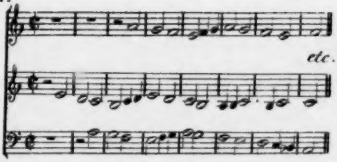

№ 18.

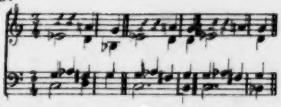

№ 19.

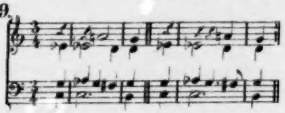

№ 20.

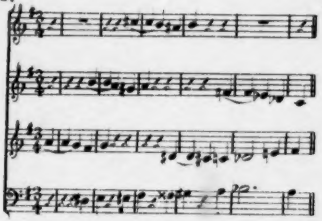

№ 21.

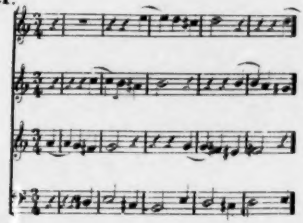

№ 22.

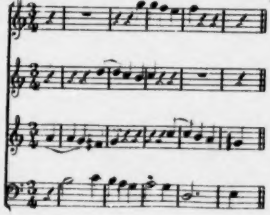

№ 23.

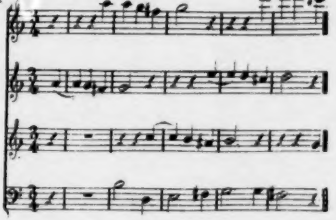

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. Nº. 7. 1831.

Recension.

Handbuch des Organisten von Frdr. Schneider. Zweyter Theil. Auch unter dem besondern Titel: Orgelschule, verfasst von Fr. Schneider. Halberstadt, bey C. Brüggemann. 1830.

Der erste und dritte Theil dieses Werkes ist im vorigen Jahrgange dieser Zeitschrift beurtheilt worden. Der dritte wurde eher gedruckt, als dieser zweyte, weil der Verf. sich in diesem öfter auf jenen bezieht. Die Einleitung beginnt mit einer kurzen Beschreibung der Orgel, in der es unter Anderm heisst: „Jeder Ton klingt in der ursprünglichen Stärke fort und lässt keine Gradation der Stärke und Schwäche zu.“ Allerdings ist das gewöhnlich so, und diese gewöhnliche Beschaffenheit dieses Instruments hat auch mit diesen Worten angezeigt werden sollen. Dennoch ist die Behauptung zu allgemein hingestellt, wodurch sie ihre Genauigkeit verliert. Mattheson erzählt bereits in seiner Musica critica, tom. II, p. 150, dass man in der Orgel der St. Magnuskirche zu London auch schwellende Register habe, wo der Ton immer stärker wird, je länger man ihn aushält. Dafür spricht auch die jetzt in Frankreich so hoch gerühmte Orgue expressif, bey deren Beschreibung Hr. Grenié als Erfinder der frey schwingenden Zungen gepriesen wurde, ganz mit Unrecht: die Erfindung war in unseren Blättern längst als eine in Teutschland bekannte besprochen worden. Man sehe darüber Cäcilia, Heft 43: Ueber die Compensation der Orgelpfeifen von Prof. Wilh. Weber, mit dem Vorworte von Gottfr. Weber. — Wenn dann bald darauf gesagt wird: die Orgel soll ohne Künsteley die einfach edlen Melodieen mit kräftiger Harmonie deutlich zu Gehör bringen, dagegen schnelle Passagen und mehre abgestossene Accorde hinter einander vermeiden: — so haben wir nur zu wünschen, dass die Organisten, vor Allen die angehenden, diess wohl beherzigen und durch unschickliche Behandlung des grossen Instrumentes die Andacht der Gemeinden nicht so oft stören möchten. — Erster Abschnitt. Zur Mechanik des Orgelspiels. Zu den gewöhnlichen Vorkenntnissen des ersten Kapitels bemerken wir nur, dass es schon vor hundert Jahren auch Orgeln gab, die das dreymalgestrichene *d*, *e*, auch *f* hatten. Eben so fanden sich damals schon Pedale mit dem eingestrichenen *d*, *e*, auch *f*, was man in der Musica mechanica Organoed. von *M.* Jacob Adlung, gedruckt 1768, ersehen kann. Wir führen diess an, damit man diese Tonvermehrung mancher Orgeln nicht für eine Verbesserung zu neuer Zeiten halte. — Die S. 5 gegebene Tabelle des wahren Klanges der verschiedenfüssigen Pfeifen, von 32 bis zu 1 Fuss, wird jedem Anfänger sehr erwünscht seyn. Im zweyten Kapitel wird von der Applicatur für das Manual gesprochen. Nach kurzen Regeln folgen Uebungen mit still stehender Hand, sehr leicht und zweckmässig; darauf Tonleiter-Uebungen mit begleitendem Basse durch alle Durtöne, desgleichen für die linke Hand mit Accord-Begleitung der rechten; ferner Uebungen mit Anwendung des Fingerwechsels auf derselben Taste ohne erneuerten Anschlag (S. 17), erst drey- dann vierstimmig. S. 21 Uebungen mit Ueberlegen der längeren Finger; S. 23 drey Choräle mit beygefügter Applicatur und Bezeichnung des Händewechsels, im Falle, wo einer und der andere Ton mit der linken Hand nicht bequem zu erreichen ist. Im dritten Kapitel Applicatur für das Pedal. Nach guten allgemeinen Erfahrungsregeln wird zuerst von der einfachen Applicatur (blos mit der Fussspitze), darauf von der künstlichen (wo Fussspitze und Ferse wechselnd gebraucht werden) gehandelt. Ueberall mit gehörigen Beyspielen, in denen der Verfasser einige

Fortschreitungs-Freyheiten, der Leichtigkeit der Aufgaben wegen gesetzt, zu entschuldigen bittet. S. 44 vom Uebersetzen und Untersetzen der Füsse; zweckmässig. S. 48 Tonleiter-Uebungen in Dur und Moll (für das Manual waren die Molltonarten übergangen worden). Darauf folgen Themen mit variirten Bässen und Bässe zu mehren Chorälen. S. 59 beginnen die Regeln für künstliche Applicatur: deutlich. Dass im §. 40 No. 2 zu den Worten „von einer Untertaste zu einer Obertaste" noch stehen sollte: „und umgekehrt von einer Obertaste zu einer tiefern Untertaste" ist eine Kleinigkeit, deren Zusatz nur für manche Schüler nöthig seyn möchte. Ueber das Wenden und Drehen der Ferse und der Fussspitze, was als eine Art Unter- und Uebersetzen anzusehen ist, folgen hinlängliche Beyspiele. Das Springen von einer Taste zur andern darf nur da angewendet werden, wo es durchaus nicht zu vermeiden ist. Als Anhang sind 2¼ Bogen gute Noten-Beyspiele geliefert worden, die fleissig geübt werden müssen. Der Schüler merke sich jedoch vor allen Dingen, worauf auch der Verf. selbst ausdrücklich aufmerksam macht, dass beym Vortrage der Orgelstücke weder die eine noch die andere Art der Applicatur ausschliesslich gebraucht werden soll, sondern die vermischte, die sich jeder Spieler aus den gegebenen Regeln den jedesmaligen Umständen gemäss wählen muss. Das 4te Kapitel (S. 75) liefert Bemerkungen über die zweckmässige Behandlungsart der Orgel. Sehr wahr ist die Bemerkung, dass der beständige Gebrauch des vierstimmigen Satzes, bey allen seinen Vorzügen, doch zu grosse Einförmigkeit bringen, ja dass dadurch manche herrliche Wirkung gänzlich aufgeopfert werden würde. Eben so pedantisch würde es seyn, wenn man verlangen wollte, dass bey volligriffiger Behandlung der Accorde in der rechten und linken Hand immer auf eine sorgfältige Führung einer gewissen Anzahl von Stimmen gesehen werden müsse. Auch erlauben solche Verdoppelungen allerley Octaven, ja sie machen sie sogar nothwendig. Nur dürfen dadurch durchaus keine falschen Fortschreitungen in den äusseren Stimmen (als Octaven und Quinten der Melodie gegen den Grundbass) entstehen. Es ist sehr gut, dass der Verf. diess nicht unerwähnt gelassen hat. Von drey-, vier- und fünfstimmigen Sätzen sind nur kurze Andeutungen gegeben worden des Raumes wegen. Einiges mehr hätten wir hier doch zu lesen gewünscht. Der Verf. vertröstet auf eine fortgesetzte Sammlung von Orgelstücken, wenn diess Werk Theilnahme findet, die es verdient. Zweyter Abschnitt. Von der Structur der Orgel. (S. 85—90). Von diesen, einem Organisten durchaus nöthigen, Kenntnissen ist hier nur wie ausszüglich eine ganz kurze Ueberaicht gegeben. Für die ersten Anfänge ist das gut: es wird aber ein Organist, der seine Pflicht thun will, es nicht dabey bewenden lassen, sondern sich zu ausführlicherer Belehrung des vom Verf. selbst angezogenen Werkes von Schlimmbach bedienen: „Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel (8). Pr. 1 Thlr. 8 Gr. Auch auf das kürzere Werk von J. C. Wolfram ist verwiesen worden: „Vollständige Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgel (8), 1819. Gotha, bey Stendel. Pr. 20 Gr. etc. Im gegenwärtigen Werke wird erstlich von den mechanischen Vorrichtungen gesprochen, „welche erforderlich sind, um die Tonkörper erklingen und nach Gefallen mehr oder weniger lange ertönen zu lassen," und dann von der Beschaffenheit der Tonkörper selbst. Im ersten Hauptstücke ist von Bälgen, Windcanälen, Windladen, Windsperrung (durch Sperr-Ventile), Regierwerk die Rede, wozu die Klaviatur, das Angehänge (Abstracten, Wellen, Wellenbret mit Zubehör) und die Registratur gerechnet wird. Im zweyten Hauptstücke von der Beschaffenheit der Tonkörper (Pfeifen) und der Stimmen (S. 90 — 94). Die mancherley Namen der Register, z. B. Salicet, Sifflöte, Bordun etc. sind hier nicht erklärt. Die Erklärung der meisten Namen liest man in der oben schon angeführten Musica mechanica Organoedi von Adlung. Im Werke selbst ist zum Nachlesen das Buch von Schlimmbach empfohlen. S. 94 — 96 Anhang: Von der zweckmässigen Benutzung der Stimmen-Registrirung. Davon das Hauptsächlichste. Bemerken wollen wir noch, dass auch der Verf. sich mit uns und Vielen für die Beybehaltung der Mixturen erklärt. Der dritte Abschnitt (S. 97 — 108) handelt kürzlich von der zweckmässigen Anwendung des Orgelspiels beym Gottesdienste in besonderen Fällen, wo nämlich die Orgel als wesentlicher Bestandtheil mitwirkend und fördernd erscheint. Man findet daher das Bemerkenswertheste über Choralbegleitung, Zwischenspiel, Vor- und Nachspiel und Begleitung instrumentirter Musik, so wie der Responsorien und dergl. Das Ganze ist angehenden Orgelspielern bestens zu empfehlen.

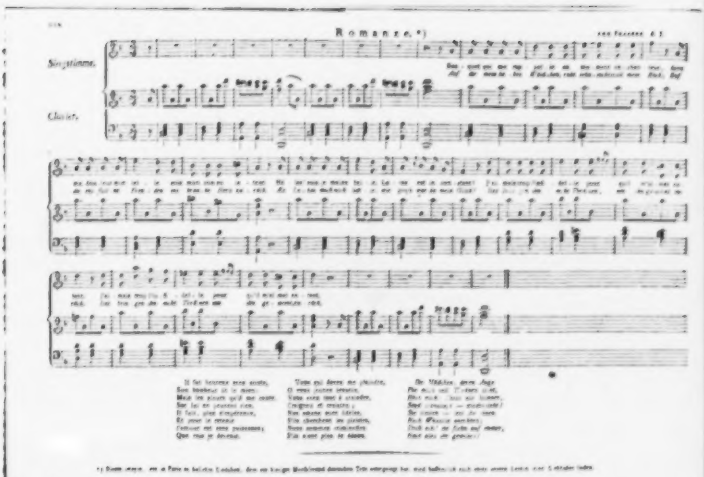

*) Diese Romanze, wie die Perle in Schiller's Lenchen, dem sie besonders Veranlassung dazu gegeben hat, wird hoffentlich noch oft einen warmen Platz in Schiller's Herzen finden.

Neue Erörterungen über die Einleitung eines Quartetts von Mozart.

(Beschluss.)

Wir haben noch zu vernehmen, was er auf die Puncte meiner Beurtheilung geantwortet hat, worin er seines Unrechts in Rücksicht auf die Reinheit des Satzes überwiesen worden ist. War er mit seiner Regel im blossen Irrthume begriffen, so hatte er dagegen bey diesen Beschuldigungen Mozart's solche Fehler begangen, die man kaum einem Anfänger in der Composition verzeihen würde. Seinem Systeme getreu, berührt er aber meine Widerlegung in keinem Puncte, und sucht mit einer geschickten Wendung darüber hinaus zu gehen. Warum, sagt er, sollte man Mozart wegen Fehlern nicht tadeln dürfen, die ihn eben so wenig herabsetzen, als Solöcismen, die man in Racine's Versen aufgefunden hat? Die grössten Künstler haben ihre schwachen Augenblicke u. s. w. Anstatt nun, wie man von dieser Einleitung erwartet, Punct für Punct erörtert zu finden, sieht man ihn seine Partie auf eine characteristische Weise ergreifen. Ich hatte ihm vorgeworfen, überall Querstände zu sehen, wo keine sind, und den einzigen nicht bemerkt zu haben, der wirklich vorhanden ist, nämlich im zweyten Tacte *as* und *a*. Was thut Hr. Fétis? Um den Querstand vergessen zu machen, den er unglücklicher Weise hat entdecken wollen, gibt er sich den Anschein, als habe er von jenem des zweyten Tactes gesprochen; er behauptet ihn gegen mich, als hätte ich ihn abläugnen wollen, und erklärt mir ihn fast mit meinen eigenen Worten! Das heisst doch die Täuschung weit treiben! In welchem Lichte würde er vor seinem Publicum erscheinen, wenn es mir beliebte, meine Artikel in französischer Sprache herauszugeben?

Er, der überall Autoritäten braucht, versichert nun auf einmal, Sarti habe vorzüglich in diesem Querstande die scharfe Wirkung der getadelten Stelle gefunden. Sarti's Kritik ist nicht gedruckt, auch liegt nichts daran. An sich kann bey einer so herben Dissonanz, wie das durchgehende *g*, dieser Querstand nicht in Betrachtung kommen, was schon dadurch bewiesen ist, dass, wenn die Dissonanz wegbleibt, die Succession der Harmonie ganz natürlich ist. Man weiss, dass nicht alle Querstände übel klingen, und dass im vierstimmigen Satze, selbst im strengen Style, die meisten davon erlaubt sind. Zwey in solcher Relation befindliche Accorde lassen immer zwey verschiedene Tonleitern fühlen. Sind diese verwandt, so hat der Querstand meistentheils nichts Unangenehmes, ausgenommen für den Sänger, wenn die Intonation schwierig ist. Enthält der Accord noch überdiess die characteristische Dissonanz, welche die neue Tonleiter bezeichnet, so ist die Harmonie deutlich begründet, und der Querstand hat auch bey entfernterer Ausweichung nichts Auffallendes. In der vorliegenden Passage liegt der Querstand zwischen C moll und G moll; die eine Tonleiter hat *as*, die andere *a*. Hört man die Succession selbst in blossen Dreyklängen wie bey No. 18, so ist die Wirkung eine ganz natürliche. Tritt, wie in den zwey folgenden Stellen, die characteristische Dissonanz dazu, so ist der Uebergang noch deutlicher. Mattheson theilt die Querstände in unleidliche, erträgliche, und sogar vortreffliche. Die Querstände, welche im vorletzten Tacte der Beyspiele 18 und 19 enthalten sind, scheinen mir wenigstens zu den guten zu gehören.

Somit, was das Wesentliche der Streitsache betrifft, deren Hauptpuncte in folgenden Fragen enthalten sind: Ist die Regel des Hrn. Fétis gegründet? Nein! Konnte Mozart sein Thema ohne Fehler genauer nachahmen? Ja! (No. 1, 2, 5.) Hat er die durchgehenden Dissonanzen aus freyer Wahl angebracht, und konnte er sie vermeiden? Ja! (No. 1 und 5). Ist die durchgehende Dissonanz im zweyten Tacte ein Fehler gegen den reinen Satz? Nein! Hat Mozart durch Verlängerung der Oberstimme den ursprünglichen Rhythmus des Thema zerstört? Nein! Hat Hr. Fétis früher vom Querstande des zweyten Tactes gesprochen, und trägt dieser Querstand zum Dissoniren des Accordes wesentlich bey? Nein! Hat er die Succession im dritten Tacte richtig erklärt? Nein! Ist im vierten Tacte ein Querstand vorhanden? Nein! Es fügt sich selten, dass in einem literarischen Streite die eine Partey so gänzlich Unrecht hat, wie es hier der Fall ist. Dass so etwas einem angesehenen Lehrer des Faches begegnen konnte, ist fast unglaublich.

Ich habe nunmehr noch einiger Besonderheiten aus dem Aufsatze meines Gegners zu erwähnen.

Er sagt, mein ganzer Beweis gegen die Regel bestehe darin, dass, wenn sie gegründet wäre, Mozart sie eben so gut gefunden haben würde. „Man begreift," setzt er hinzu, „dass ich für ein Raisonnement von dieser Stärke keine Antwort habe. Hr. Leduc ist so zufrieden damit, dass er noch öfter darauf zurückkommt." Nicht so, Hr. Fétis! Ich

habe etwas Anderes gesagt, nämlich: Mozart würde das spätere Eintreten der Oberstimme auch gefunden haben, wenn ihm nicht um die Gleichheit der Eintritte zu thun gewesen wäre.

In einen andern Irrthum ist er vermuthlich aus Unkenntniss der deutschen Sprache gefallen. Er glaubt, ich habe ihn beschuldigt, Albernheiten (sornettes) gesagt zu haben. Mein Ausdruck war: wie konnte Hr. Fétis solche Blösen geben? (donner prise sur soi; se decouvrir.)

Er versichert ferner, dasjenige, was ich über seine Verbesserung gesagt, sey ihm zu hoch, und er bittet Geschicktere, ihm das Räthsel zu lösen. Ich werde ihn schwerlich überreden, dass seine Verbesserung nicht vortrefflich sey, auch gehört sie eigentlich nicht zum Gegenstande des Streites; doch will ich ihm gerne noch einmal meine Meinung darüber sagen. Er wollte den drastischen Effect der Passage vernichten, und hat sich dabey nicht geschickt benommen. Nicht an das Thema, sondern an das Unwesentliche musste Hand angelegt werden. Was er gethan, ist eine blosse Spielerey für das Auge ohne Gewinn für das Ohr. Die verspätete dritte Stimme tritt immer noch auf einem dissonirenden Accorde ein, der nach meinem Gefühle nicht besser, und bey der hohen Stellung der Oberstimme nur leerer und unbestimmter klingt. Dort ist es die Septime, hier die zugleich mit einer Septime eintretende Undezime. Die kurze Vorbereitung vermindert den Effect nicht, und weit eher, als dort, würde man glauben, dass falsch gegriffen wird. Man sehe zum Vergleiche No. 19. Es war in der That der Mühe werth, um diesen Gewinn das Thema und die Eintritte zu verderben! Das Zusammendrängen der syncopirten Noten in der Nachahmung endlich würde statt der ernsten beynahe eine komische Wirkung hervorbringen, besonders da zuletzt, wie ich bereits bemerkt habe, zwey Stimmen mit einander springen. Wenn Hr. Fétis meine Meinung abermals nicht versteht, so ist es nicht meine Schuld.

Ich hatte es gut gemeint, als ich seine Missgriffe der Uebereilung zuschrieb, und diese mit gereister Eigenliebe entschuldigte. Diess will er aber nicht gelten lassen. Er sagt, wenn er wegen einer solchen Kleinigkeit, wie die schlechte Passage von Mozart, irgend eine Eitelkeit hätte empfinden können, so würde sie durch den Beyfall gerechtfertigt worden seyn, der ihm darüber von Seite der Herren Cherubini, Catel, Boieldieu und Reicha zu Theil geworden sey. Ich zweifle keineswegs an der Höflichkeit dieser Meister, wohl aber daran, ob Hr. Baillot geneigt seyn möchte, beym Vortrage des Quartetts seine Leseart jener des Originals vorzuziehen. Uebrigens möge er sich keine Illusion machen. Die Sache ist für ihn keine Kleinigkeit. Die sogenannte schlechte Passage gehört einem classischen Meister; sie ist berühmt und oft besprochen. Er war der erste, der sie von Seiten des reinen Satzes condemnirte. Hatte er Recht, so lebt seine Kritik zu seiner Ehre mit der Passage fort; ist er aber im Unrechte, so wird er den Flecken auf keine Weise mehr los werden. Wenn nichts von seinen Schriften übrig bliebe, seine Kritik würde so lange nicht vergessen werden, als man das Mozart'sche Quartett spielt, und in das von dem Meister angezettelte brouhaha ausbricht. Bey dieser Gelegenheit hofft denn auch sein Gegner ein wenig auf die Nachwelt zu kommen.

Indessen gibt er mir selbst den Rath, mich vor übereilten Urtheilen in Acht zu nehmen. „Zum Beyspiel," sagt er, „wenn ich immer gleich beurtheilen wollte, was ich manchmal lese, so könnte ich versucht werden zu glauben, dass Jemand, der ein langes Pathos über eine Frage niederschrieb, die er nicht versteht, nur ein aufgeblasener, unwissender Dummkopf ist, wiewohl im Grunde dieser Dummkopf ein guter Pinsel (bon homme) seyn mag." Man muss gestehen, die Wendung ist nicht französisch, so viele Mühe er sich auch gegeben haben mag, seine besten und stärksten Gründe epigrammatisch anzuspitzen. Ein Freund neuer Entdeckungen, scheint er diese kräftige Manier zu beweisen, die man in einer gewissen Epoche den Schriftstellern Schuld gegeben, die aber längst aus der Mode gekommen ist, auf französischen Boden verpflanzen zu wollen. Sie dürfte aber daselbst eben so wenig Grund und Boden finden, als seine Regel, wiewohl er die aufgewärmte Erfindung mit einer Verbesserung importirt; er gesellt nämlich zur Grobheit die Arglist und Arrogans.

Hören wir nun seine Schlussrede:

„Ich spreche nicht von der langen Analyse des Geistes dieser Composition, weil das Dinge sind, worüber Jedermann seine freye Ansicht hat. Bekanntlich bedienen sich die Deutschen vollauf dieser Freyheit. Im Verhältniss, als das wahre Wissen in ihrer Schule in Verfall geräth, affectiren sie mehr Gewicht auf die Aesthetik zu legen. Das ist begreiflich, denn so etwas lässt sich leichter

handhaben, als die positive Wissenschaft. Diess ist ein Trost, den wir ihnen nicht zu beneiden brauchen. Zwar gibt es noch geschickte Leute in Deutschland, aber sie schreiben wenig." Hr. Fétis ist sichtbar übler Laune. Dieser Seitenblick auf Deutschland klingt ganz anders, als was er sonst davon zu sagen für gut fand. Ich habe nicht geglaubt, Aesthetik zu machen, wie man in seiner Sprache sagt, als ich blos die Absichtlichkeit Mozart's in der bestrittenen Stelle darzulegen suchte. Inzwischen begrüsse ich die positive Wissenschaft des Hrn. Fétis. Wir haben eine Probe davon gesehen. Jedenfalls wird ihm der Ruhm nicht bestritten werden, dass er zuerst vermuthete, Mozart habe sich verschrieben, und sich nicht eher zufrieden gab, bis er die Original-Handschrift zu Gesicht bekam!

Ledue.

Nachrichten.

Mannheim. Wenn im Gebiete der Kunst etwas Ausgezeichnetes erscheint, so ist die Erwähnung desselben dem Berichterstatter eben so angenehm, als eine Relation über mittelmässige Talente für beyde Theile unerfreulich ist, zumal in einer Zeit, wo der Kunstjünger bewährten Meistern weit über den Kopf gewachsen zu seyn wähnt, keinen Tadel verdient zu haben glaubt und also auch, in Ueberschätzung seiner Kräfte, nicht den geringsten Einwurf anhören mag. Zur Eitelkeit gehört der Schein; man müht sich ab für Flitterwerk und das Gute lässt man dahinten aus Scheu vor der Arbeit. Man huldigt dem Modegeschmacke, mag er beschaffen seyn, wie er will. Dass er jetzt nicht der beste ist, weiss Jeder, der etwas weiss. Desto grösser ist die Freude über wahrhaft echte und begeisternde Kunstdarstellungen. Eine solche schenkte uns Mad. Schröder-Devrient als Fidelio in Beethoven's herrlichem Meisterwerke. So muss es sich der unsterbliche Componist gedacht haben! Zweymal gab die Gefeyerte diese Rolle bey gedrängt vollem Hause, mit Beyfall überschüttet. Ihr wahrhaft declamatorischer Gesang ist besonders in dieser Rolle vortrefflich. Nicht minder schön gab sie die Julia in der Vestalin. Kleinigkeitskrämer wollten ihren Anzug bekritteln, worüber sich besonders ein benachbartes Blatt etwas stark ausliess: wir haben über Spiel und Gesang die Kleidung nicht sonderlich beachtet. Gleichzeitig gab uns Hr. Pixis (ein geborner Mannheimer) Gelegenheit, seine eminente Fertigkeit auf dem Pianoforte wahrzunehmen. Er spielte in einem Abonnement-Concerte mehre seiner Compositionen mit grossem Beyfalle und beurkundete sich auch hierin als einen tüchtigen Harmoniker. In demselben Concerte sang Mad. Schröder-Devrient ein Schweizerlied mit Variationen von Pixis mit dem grössten Beyfalle. Der Violinist, Hr. Heid, sprach uns nicht wie gewöhnlich an; wir sind Besseres von ihm gewohnt. Hr. Dietz sang eine Tenor-Arie von Pixis mit schöner Stimme. Rossini's Ouverture zu Wilh. Tell gefällt hier stets. Ungemein interessant wird das Horn- und Violoncell-Solo vorgetragen. Schade, dass R. beym All. wieder in den gewöhnlichen Schlendrian verfiel! Mit Anfange Novembers begannen unsere abonnirten grossen Concerte, von denen bis jetzt vier gegeben worden sind. Symphonieen hörten wir zwey, von Beethoven und Fesca. Dem grössten Theile der Zuhörer sind sie zu lang. Neu waren die Ouverturen zur Räuberbraut von Ries, eine von Stuntz und Zimmermann: sie wurden gut vorgetragen. Die neu engagirten Hofmusiker, Hr. Fornkeller, Fagottist, und Hr. Heinefeder, Violoncellist, producirten sich mit Beyfall. Letzterer scheint ein schönes Talent zu besitzen; bleibt er in den Grenzen der Bescheidenheit und verleiht er seinen Passagen mehr Kraft und Ton: so haben wir an ihm, wie an dem erst genannten Künstler, etwas Gutes gewonnen. Der Clarinettist, Hr. Lichhorn, spielte ein Potpourri von Danzi, mit schönem, durchaus gleichem Tone, seelenvollem Vortrage und geregelter Fertigkeit. Der Clarinettist, Hr. Gassner gab uns ein schön componirtes Potpourri von Späth zum Besten. Seine Fortschritte sind so bedeutend, dass sie zu schönen Erwartungen berechtigen. Auf der Violine trug uns Hr. Ripfel ein Concertino seiner Composition, und Hr. Gallenberg eine Polonaise von Mayseder vor, beyde mit ausgezeichnetem Beyfalle. Der erste ist ein kühner, grossartiger Geiger, der viele Schwierigkeiten überwindet; der andere geht bedächtig zu Werke und entwickelt viel Fleiss und Studium. Der Gesang wird grösstentheils von Mitgliedern unserer Oper ausgeführt und meist mit Anerkennung belohnt. Wir hören Arien und Duetten etc. Wir wünschen indessen, die Concert-Direction möchte auch auf Ausführung grösserer Werke bedacht seyn; seit einigen Jahren hörten wir keins. Im vierten, überfüllten Concerte zu Weihnachten wurden Ouverturen von Beethoven und Spohr gut vorgetragen;

ein Doppel-Concert für zwey Oboen von Herrn Fladt (Sohn) aus München und Hrn. Maas; von dem letzten im zweyten Theile ein neues, von Hrn. Ripfel sehr schwer, aber schön und brillant componirtes Concertino meisterhaft gespielt und mit vielem Beyfall belohnt. Das modische Concertante für vier Flügel von Czerny verfehlte, gut gespielt, seinen Zweck nicht. Rossini's grosses Terzett aus Tell wurde von den Herren Kuhn, Diez und Freund in grosser Vollkommenheit vorgetragen und gefiel ungemein. Nach diesem Concerte überraschte uns in einem besuchten Concerte im Theatersaale Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien durch ungeheure Fertigkeit auf dem Pianoforte, so wie durch grosse Präcision und geschmackvollen Vortrag. Sie erhielt rauschenden Beyfall. Hr. Diez sang darin ein Lied von Zimmermann, einem sich hier aufhaltenden talentvollen Tonsetzer, welches ein Lieblingslied des hiesigen Publicums geworden ist. Hr. Gassner blies ein Clarinetten-Solo von unserm wackern Kapellmeister Frey, und Hr. Sommer trug Variationen für die Violine von Stahl, beyde mit Beyfall vor. Am Neujahrstage hatte die lang ersehnte Aufführung der Zauberflöte mit neuen Decorationen und neuem Costüme und der alten herrlichen Musik statt. Mad. Eschborn ist im Bravourfache so ausgezeichnet, dass sie zu dem grössten Beyfalle hinreisst. Mit Sicherheit getrauen wir uns zu behaupten, dass wenige Sängerinnen ihr die Rolle der Königin der Nacht nachsingen. Hr. Dietz als Tamino war höchst ausgezeichnet, Mlle Wepfer aber als Pamina höchst mittelmässig. Ein junger Bassist, Hr. Scharmüller erhielt als Sarastro vielen Beyfall. Möge es ihm zum Weiterschreiten führen. Unsere Oper ist im Ganzen brav, allein das Fach einer jugendlichen Sängerin noch nicht vollkommen besetzt. Kunst und Kunstwirken gedeihen hier, als in einem Lande, wo Ruhe und Zufriedenheit herrschen.

Dresden. (Auszug aus einem Schreiben.) Am 28sten Januar wurden die beyden ersten Acte des Wilh. Tell von Rossini von der italienischen Operngesellschaft höchst lobenswerth und mit sehr grossem Beyfalle aufgeführt. Am Schlusse wurden Alle gerufen. Man ist auf die Fortsetzung sehr begierig. Näheres erwarten wir darüber. Signora Palazzesi wird als Mathilde Schabran besonders gerühmt und der Contrealt des Fräul. Fürst aus Hamburg, die sich als Eduardo auf dem Theater versuchte, wird gelobt.

Halberstadt. (Auszug aus einem Schreiben.) Im November vorigen Jahres wurde im Schauspielhause Frdr. Schneider's neuestes Oratorium „Gideon" unter des Componisten eigener Leitung mit allgemeinem Beyfalle gegeben. Die Theilnahme der Sänger, des Orchesters und der Hörer wird als selten bezeichnet; vorzüglich wird die starke und glockenartige Stimme des Fräul. Grahn gerühmt.

Leipzig. Seit dem 18ten November vorigen Jahres ist in unserer Stadt so vielerley Bemerkenswerthes im Fache der Tonkunst vorgekommen, dass nur die Menge anderweitiger erheblicher Mittheilungen uns den Aufschub der Bekanntmachung unserer eigenen Angelegenheiten aufdringen konnte. Auch noch jetzt sind wir genöthigt, uns möglichster Kürze zu befleissigen, ohne dabey irgend einem Wichtigen Eintrag zu thun.

Unsere Abonnement-Concerte sind fortwährend sehr besucht. Wer von den Damen Platz finden will, begibt sich in der Regel eine Stunde vor dem Anfange der Musik in den Saal des Gewandhauses. Die Herren hören und sehen meist stehend.

Vom siebenten bis zum funfzehnten Concerte wurden folgende Symphonieen, in der Regel vortrefflich vorgetragen: 1) von Bernhard Romberg (neu), geübt und erfahren bearbeitet; 2) die erste von Kalliwoda, schön, und ausgezeichnet gespielt; 3) von Beethoven No. 8 aus F dur, mit grosser Genauigkeit gegeben; 4) die neueste von Ries, die wir Unpässlichkeits halber nicht hörten; 5) heroische Symphonie von Beethoven — nie ist sie wohl schöner hier gehört worden; das Orchester schien eine einzige Seele zu haben; 6) von J. Haydn, höchst erfreulich; sie ging untadelig: denn der leichte und frische Humor, der die meisten Symphonieen Haydn's beseelt, ist bey veränderter Lieblingsrichtung der Zeit im Allgemeinen nicht mehr so lebendig, wie früher; 7) von Beethoven No. 2, sehr ergötzlich; 8) eine neue, noch ungedruckte Symphonie von C. G. Müller, einem kunstgeübten Mitgliede unsers braven Orchesters, dessen, bey Breitkopf und Härtel gedruckte Quartetten ihn bereits als sehr talentvollen und tüchtigen Componisten bekannt gemacht haben. Die schön erfundene und wacker gearbeitete Symphonie wurde mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen, den sie auch verdiente. Am 3ten Februar wurde 9) Beethoven's

Pastoral-Symphonie wiederholt, im Ganzen gelungen, wenn wir sie hier auch schon besser gehört haben. Die Tage sind nirgend sich gleich.

Ouverturen hörten wir: zwey von Cherubini, zwey von Beethoven, namentlich die schönste zu Fidelio; eine für uns neue zu Masaniello von Carafa: einmal mag sie gehen, zum zweyten Male wird sie hier wohl nicht wieder kommen; von C. M. von Weber zu Euryanthe und zu Oberon; zur Oper William Shakespeare von Fr. Kuhlau (neu), schön und eigenthümlich. Sie macht begierig auf nähere Bekanntschaft mit der Oper. — Ganz besonders muss noch erwähnt werden „Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehn," ein characteristisches Tongemälde von L. v. Beethoven. Diese ursprüngliche Pianoforte-Sonate (Op. 81) des Meisters ist von dem Musikdir. Hrn. G. B. Bierey, welcher sich diesen Winter über in unserer Stadt aufhält, für das grosse Orchester arrangirt worden und zwar so trefflich, als man es einem so erfahrenen Manne nur zutrauen kann. Das Stück wirkte für volles Orchester weit mehr, als im Originale für das Pianoforte, das für manche musikalische Darstellungen zu arm ist. Wir und mit uns viele Freunde der Tonkunst sind dem Hrn. Musikdir. dafür sehr verbunden. Da aber diese Beethovensche Sonate nicht wie eine Symphonie endet, so sagte die vortreffliche Arbeit den Meisten weniger zu, als wir es wünschenswerth finden mussten.

Als Concertisten traten auf: Hr. Mehner mit einem Clarinetten-Concerte von Ivan Müller. Der junge Mann hat einen schönen Ton und nicht geringe Fertigkeit; er verspricht bey fortgesetztem Fleisse einen tüchtigen Meister. Der Herzoglich Sachsen-Meining'sche Kapellmeister, Herr Eduard Grund liess sich zweymal in eigenen Compositionen hören. Im Concerte für arme und kranke Musiker hatte er die Gefälligkeit, eines seiner neuesten Violin-Concerte zu Gehör zu bringen. Dieser schon früher ausgezeichnete Violinist ist ein Schüler Spohr's. 1825 hatte er das Unglück, durch übermässiges Ueben seines Instruments von einer Arm- und Fingerlähmung befallen zu werden, die ihn nöthigte, seiner frühern Bestimmung, dem Studiren, sich wieder zu ergeben. Als er aber, namentlich durch Dampfbäder, glücklich sich genesen fühlte, war auch die Liebe zur Musik wieder vorherrschend. 1829 unternahm er eine neue Kunstreise nach Holland, den Niederlanden und Paris. Von dieser zurückgekehrt, wurde er im Juny 1830 als Kapellmeister in Meiningen angestellt, wo er sich schon als 19jähriger Concertmeister die Liebe seines menschenfreundlichen Fürsten erworben hatte. Im 8ten Abonnement Concerte gab er Introduction und Variationen zum Besten. Er besitzt eine grosse Fertigkeit und seine Compositionen haben etwas Grossartiges, das sich immer mehr runden und durch Vermeidung des zu Schwierigen schöner gestalten wird. — Fräulein Stahl aus Dresden liess sich mit einem Concerte von Ries und mit Variationen von Kalkbrenner hören. Ihr Spiel ist fertig: am meisten sind die schnellen Octavengänge zu rühmen. Leider hatte sie an einem witterungsgemässen, an sich leichten Unwohlseyn zu leiden, das aber doch dem Vortrage so anstrengender Compositionen sehr hinderlich seyn musste, so dass wir es für Sünde erachten, über den Ausdruck ihres Spiels zu urtheilen. — Adagio und Polonaise für den Fagott, componirt und geblasen von Hrn. Schmittbach, sehr fertig. Wir wünschen nächstens von ihm auch Anderer Compositionen zu hören. — Concertino für das Waldhorn von Gallay, vorgetragen von Hrn. Stäglich. Sein Vortrag erhielt Beyfall, die Composition war ärmlich. — Am 13ten Januar hatten wir das unverhoffte Vergnügen, von Fräul. Belleville, die von Berlin zu uns zurückgekehrt war und sich bereits im Theater durch den Vortrag des neuen Concerts aus As dur von Hummel und der glänzenden Bravour-Variationen von Hers stürmischen Beyfall erworben hatte, im Saale des Gewandhauses wiederholt zu hören. Sie trug ein Concert von Kalkbrenner und Variationen von Pixis vor, Alles meisterlich, so dass ihr der verdienteste Beyfall gar nicht entgehen konnte. Wir freuen uns nicht nur ihrer vollendeten Fertigkeit, zu welcher bekanntlich die grösste Sicherheit und Präcision gehört, sondern auch einer Frische und Feinheit des Vortrages, die selbst noch im Pianissimo auf das Reizendste zu schattiren weiss. — Herr C. Belcke hatte sich ein für unsere Zeit zu langes Flöten-Concert von Tulou mit gewandter Einsicht zu einem Concertino eingerichtet, das er trefflich vortrug und dafür verdienten Beyfall erntete. — Ein Potpourri über zeitgemässe Themen wurde uns von dem Herzoglich Dessauischen Concertmeister, Hrn. Lindner (eigene Composition) und eine Polonaise von Spohr vorgetragen. Ein lauter Beyfall ehrte den sehr fertigen Künstler, dessen Staccato besonders ausgezeichnet ist.

Unsere beyden Sängerinnen, Dem. Henr. Grabau

und Mad. Franchetti-Walzel werden fortwährend mit Vergnügen gehört. Mancherley Arien und Duetten von Rossini, Pär, S. Mayer, Mercadante, aber auch von Mozart und Beethoven wurden zu Gehör gebracht und sämmtlich mit Beyfall aufgenommen. Hrn. Schusters schöne Bassstimme wirkte in Duetten, Terzetten und grösseren Vocalmusiken kräftig und lobenswerth. Ganz besonders schön, durch und durch gehalten, trug Fräulein Grabau Beethovens herrlichen Gesang „Ah! perfido" vor. Am 3ten Februar überraschte uns Hr. Breiting aus Berlin mit einem Duette aus Jessonda, mit Mad. Franchetti-Walzel schön vorgetragen. Sein Tenor ist vorzüglich schön, voll und angenehm; seine Gesangmethode scheint gut. Er wird zweymal im Theater auftreten und uns noch einmal vor seiner Abreise nach Frankfurt a. M. in unserm Concerte erfreuen. Der Beyfall war lebhaft. Von vollstimmigen Gesangstücken hörten wir: das zweyte Finale aus Mozart's Titus und die Cantate „Heiliger! sieh gnädig hernieder"; von Neukomm den Hochgesang der Nacht; von Naumann ein Sanctus und Agnus Dei; von J. Haydn ein Credo; von C. M. v. Weber das erste Finale aus Oberon und das erste Finale aus Euryanthe; von Fr. Schneider Te Deum; von Pär das erste Finale aus Achilles und den Schlusschor aus Zemire und Azor von Spohr. Das Terzett aus Marschner's Vampyr „Ihr wollt mich nur beschämen" gehört wohl nicht in's Concert.

Im Concerte für alte und kranke Musiker wurde Mancherley bunt genug zusammengestellt nach dem heutigen Geschmacke, der immer weiter um sich greift. Man wünscht dem Institute natürlich eine gute Einnahme und traut dem Publicum nicht mehr zu, dass es durch anerkannt Meisterhaftes angezogen werde. Man sorgt also für Neues und für bunte Reihe. Ob mit Recht, mag dahin gestellt seyn. Nach der Ouverture zu Fra Diavolo kam Scene und Arie aus Mozart's Figaro „E Susanna," schön gesungen von Mad. Walker; Concert für die Violine, componirt und gespielt von Herrn Eduard Grund (schon besprochen); Psalm von Klopstock, componirt von Reissiger (neu), für den Saal zu viel Messing. Einmaliges Hören berechtigt zu keinem Urtheile, am wenigsten im ungünstigen, d. h. hier für diese Massen zu kleinem Locale; darauf erster Satz des Militair-Concerts für die Harfe von Bochsa, mit viel Fertigkeit gespielt von Hrn. Griesshammer jun.; dann die Melodie der constitutionellen Hymne von Don Pedro, mit untergelegten Worten von W. Gerhard (Sachsenhymne), für Orchester sehr voll arrangirt vom Musikdir., Hrn. A. Pohlenz. Im 2ten Theile Beethoven's A dur-Symphonie.

(Beschluss folgt.)

Notiz.

Ich bin seit längerer Zeit häufig mit Zusendung von Manuscripten aller Art zu einer Privatdurchsicht beehrt worden. So sehr ich auch das freundliche Zutrauen zu schätzen weiss und so gern ich Jedem nach Kräften diene: so sehe ich mich doch genöthigt, solche Zusendungen für die Zukunft abzulehnen, da ich durchaus nicht im Stande bin Alle nur einigermaassen zu befriedigen, wenn ich auch den vierten Theil meiner Zeit daran wenden könnte. Was dieser Art von jetzt an eintrifft, soll Jahr und Tag ruhen; ist es dann nicht abgeholt worden, steh ich für nichts. Zugleich bemerke ich wiederholt, dass auch für mich anonyme Nachrichten und Beurtheilungen gar nicht beachtet werden. Der Redacteur muss wissen, mit wem er zu thun hat.

G. W. Fink.

Vorwort der Redaction.

Die eben folgende Ankündigung des theoretisch-practischen Musik-Instituts von *Dr.* Friedr. Schneider braucht unsers Vorwortes nicht. Man bevorwortet aber auch nicht blos eines gewissen Patrociniums wegen, sondern öfter und besser aus Antheil an der Sache. Das Letzte ist stets unser Fall. Wir erinnern, dass es in unserm Teutschland, wo die Musik so verbreitet ist, doch immer noch viel zu wenig höhere Lehranstalten für die Tonkunst gibt. Wenn nun hier eine solche angekündigt wird, so kann diess nicht anders als höchst willkommen seyn, besonders unter Umständen, die in der Ankündigung selbst bezeichnet werden. Das Nützliche der Unternehmung ist so in die Augen springend, dass wir unsern Wunsch für glückliches Gedeihen im Voraus als eine Erfüllung ansehen dürfen.

Nachricht und Ankündigung wegen meines theoretisch-practischen Musik-Instituts.

Der erfreuliche Fortgang des zu Michael 1829 angefangenen Versuches gibt mir die Hoffnung, dass

sich das anspruchlose Institut fernerhin erhalten und immer mehr und mehr erkräftigen werde. Wenn ich über das, was bisher geleistet worden und die Art, wie dieß ferner geschehen soll, einige Worte niederschreibe, so geschieht dieß nicht, um grosses Gerede davon zu machen, noch etwa bedeutendere Erwartungen zu erregen, sondern nur um denen, welche das Bedürfniss fühlen, sich einige musikalische Ausbildung zu verschaffen, den Standpunct meines Instituts anzugeben, woraus sie ersehen möchten, ob ihnen hier Genüge geleistet werden könne. Weiterer Fortbestand wird die Art, Anordnung und den Umfang des Unterrichts auch weiter ausbilden, da man nicht gemeint ist, stehen zu bleiben, sondern sich, will's Gott, Einsicht und Behandlungsweise immer mehr und mehr erweitern, verbessern und vervollständigen werden.

Es hatten bisher 16 Schüler (aus Anspach, Bernburg, Breslau, Burg, Dessau, Egeln, Eisleben, Gröbzig, Hamburg, Lüttich, Mannsfeld, Nienburg) in 3 verschiedenen Abtheilungen in folgenden Gegenständen Unterweisung: I. a. über die Fuge. b. über Formenwesen, Styl u. s. w. II. a. Rhythmik und Periodenbau; b. einfacher und doppelter Contrapunct. III. Harmonielehre.

Auf die seitherige Erfahrung hat sich nun folgender Plan gegründet: Es ist ein Cursus von 3 Jahren festgestellt, in welchem Zeitraume Alles für den Musikstudirenden Wissenswerthe vorkommen soll und zwar in folgender Ordnung, wobey aber auch manche Gegenstände mit Erfolg neben einander betrieben werden können:

I. Harmonielehre (Accordenlehre. — Modulation).
II. Melodieenbildung (Rhythmik. — Periodenbau).
III. Verbindung von Melodie und Harmonie. (Grundlehren der Stimmenführung.)
IV. Einfacher und doppelter Contrapunct (wenig- und mehrstimmiger Tonsatz, einfach und figurirt bis zum Canon und der Fuge).
V. Ueber die verschiedenen Compositionsgattungen.
  A. Hinsichtlich des verschiedenen Styls, Ausdruckes, Zweckes etc.
  B. Hinsichtlich der Verschiedenheit im Gebrauche der Tonmittel.
    a. Vocalsatz (Kenntniss und Behandlung der Singstimmen. — Verbindung des Rhythmus in der Sprache mit dem in der Musik. Declamation).
    b. Instrumentalsatz (Kenntniss und Behandlung der Instrumente).
    c. Vocal- und Instrumental-Musik verbunden.
VI. Formenlehre.
  A. Allgemeine Grundformen.
  B. Anwendung auf
    a. Gesangcomposition,
    b. Instrumentalcomposition,
    c. Vereinigte Gesang- und Instrumentalcomposition.
VII. Besondere Classification.
  A. Kirchliche Musik.
  B. Theatermusik.
  C. Concertmusik.
  D. Häusliche oder Kammermusik.
  E. Militär- und Tanzmusik.

Bedingungen wegen des Beytritts.

1) Nur solche können Antheil nehmen, welche den Cursus ganz vom Anfange an beginnen wollen. Der ganze Cursus dauert, wie oben angeführt wurde, 3 Jahre. Der frühere Austritt kann aber, wenn sich die Neigung verliert oder kein Erfolg sichtbar ist, nicht gehindert werden.

2) Der Cursus beginnt in jedem Jahre den 1sten May und hat man sich des Beytritts halber wenigstens 6 Wochen vor diesem Termine bey mir zu melden, mit Darlegung dessen, was die Neigung für die gewählte Bestimmung rechtfertigt, so wie der bisher erworbenen Kunstkenntnisse und Fertigkeiten.

3) Die weiteren Bedingungen werden brieflich festgestellt.

Privatstunden im theoretischen Theile werden auf Verlangen nach Ermessen und Bedürfniss von mir ertheilt. Zum Unterrichte für die verschiedenen Instrumente finden sich hier geschickte Lehrer, eben so auch in anderen nützlichen Lehrgegenständen, als: Sprachen, Mathematik u. s. w. Zur allgemeinen musikalischen Bildung dienen Concerte und die regelmässigen Uebungen der herzogl. Kapelle, wo man Gelegenheit hat, gute Werke aller Art zu hören und auch bey Befähigung mitzuwirken, so wie die Sing-Akademie Gelegenheit gibt, an der Ausführung ernster Vocalwerke selbstthätigen Antheil zu nehmen, als auch seinen Sinn für diese

edle Gattung zu stärken und zu beleben, wie sicht weniger durch die gewöhnlichen Kirchenmusiken oder die von Zeit zu Zeit grösseren Aufführungen im Vereine von allen Kunstmitteln Dessau's. Wenn man hiezu noch rechnet die mannigfachen Quartett-Unterhaltungen, welche, von thätigen und Kunstbegabten Kapell-Mitgliedern veranstaltet, immer im Gange sind, so regt sich hier das Kunstleben nach verschiedenen Seiten hin und gibt genugsamen Anlass zu fruchtbarer Betrachtung und dadurch belebter Thätigkeit.

Dessau, im Februar 1831.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Anhalt. Hofkapellmeister, *Dr.* der Tonkunst.

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, von Julius Riedrich und Franz Otto. Op. III. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Stücke sind abwechselnd, theils zu Ernst, theils zu Scherz, theils für vier Solostimmen, theils für einen Chor, theils strophisch behandelt, theils in der Musik fortlaufend: die letzte Nummer sogar gewissermaassen scenisch. Der uns ganz unbekannte Dichter hat zwar nichts Ungewöhnliches vorzubringen: aber was er vorbringt, ist nicht übel, und ausgedrückt ist es meistens artig, besonders auch dem Musiker günstig und bequem. (Nur hätte er wohl sich des Spassmachens mit dem Gegenstande der No. 6 enthalten sollen; zumal da dieser Spass nur allzu oft schon dagewesen ist). Der Componist hat früher manchen Gesang derselben Gattung, wie hier, geliefert, der beliebt worden ist. Dasselbe lässt sich verschiedenen Nummern dieser Lieferung versprechen; vielleicht am sichersten No. 1, 3 und, *concessis concedendis*, jener No. 6, ihrer Belebtheit wegen, obgleich man hier in mehren Stellen noch die feste Hand des Componisten vermisst. Missfallen oder auch nur ganz gleichgültig lassen, wird keine aller sechs Nummern. Sollte Herr O. noch mehre Hefichen dieser Art folgen lassen (was schwerlich fehlen wird) und in denselben den Credit, den er durch einige seiner Stücke erworben, sich erhalten, oder vielmehr diesen Credit steigern wollen (ohne welches derselbe nicht erhalten wird), und sollte er dann auf unsern Rath zu achten geneigt seyn: so würden wir ihm zunächst diesen doppelten geben. 1) Er sey bey der Auswahl dessen, was er im Drucke dem Publicum vorlegt, strenger gegen sich selbst und halte zurück, was, wenn auch nicht übel ist und einem engen Kreise von Freunden gefallen mag, doch aber nur bietet, was jetzt Hunderte liefern könnten und auch nicht Wenige im Wesentlichen so schon geliefert haben. 2) Er sorge für mehr Bewegtes, Geschweiftes, Obligates in Anordnung und Gang der Stimmen, namentlich auch der Mittelstimmen. Eine Behandlung derselben, wie hier besonders in No. 5 (die übrigens manche gute Stelle hat), wird leicht eintönig, und Eintöniges leicht gedehnt und matt. — Das Werkchen ist in Stimmen gut gedruckt.

Variations brillantes pour Pianoforte et Violoncelle sur un thème de Himmel „An Alexis und' ich dich" composées par J. J. F. Dotzauer et son fils Bernard. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 4 Francs.

Die ansprechende Melodie dieses schon oft variirten Liedes wird vom Violoncelle nach einer sehr kurzen Einleitung vorgetragen, worauf sieben Veränderungen folgen, in denen beyde Instrumente sich abwechselnd hören lassen. Die Variationsformen weichen zwar hin und wieder von den gewöhnlichen etwas ab, doch nicht so, dass dadurch irgend eine grössere Schwierigkeit für die Darstellenden erwachsen könnte. Ueberhaupt ist von beyden Spielern nichts übertrieben Schwieriges gefordert weder in Hinsicht auf Fertigkeit noch auf Ausdruck. Es liefert also das Heftchen eine gefällige Unterhaltungs-Musik mehr und kann sich demnach viele Liebhaber versprechen. Druck und Papier sind gut; auch ist es zu loben, dass die Violoncell-Stimme in kleinen Noten über die Klammern des Pianoforte gesetzt ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ I.* 1831.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Im Januar a. c. erschienen als mein Verlags-Eigenthum:

Kalkbrenner, F., Caprice p. le Piano. Op. 103. 12 Gr.
— La Brigantine ou le Voyage sur mer. Fantaisie romantique p. le Piano. Op. 104. ..... 12 Gr.
— Morceau de Concert. Thème original avec Introduction et Variations brillantes p. le Piano. Op. 105. ..... 16 Gr.

H. A. Probst,
in Leipzig.

Verlags-Eigenthum,

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen und welches unverzüglich im Drucke erscheinen wird.

Variations pour le Piano Forte sur une Cavatine de la Cenerentola de Rossini dediées à Miss Anna Herrisson et composées par Henry Herz. Op. 60.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen.
J. Meissonnier in Paris.
Dalmaine in London.

Wiederholte Ankündigung des Verlags-Eigenthums,

welches die unterzeichneten Verleger von dem nachbenannten Werke besitzen und welches unverzüglich im Drucke erscheinen wird.

Variations de Concert pour le Piano Forte avec accompagnement d'Orchestre sur une Marche favorite de Guillaume Tell de Rossini dédiées à Mademoiselle Georgina Kynaston et composées par Henry Herz. Op. 57.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
Goulding Dalmaine in London.

Ankündigung für Theater-Directionen.

Zu der neuesten Oper von Scribe und Auber:

La bayadère amoureuse

wurde die deutsche Uebersetzung und Unterlegung des Textes vom Freyherrn von Lichtenstein, Regisseur der königl. grossen Oper in Berlin, besorgt; die vollständige Partitur und Orchesterstimmen, Klavier-Auszug und Textbuch sind gegenwärtig im Drucke begriffen.

Unterzeichnete, Verlags-Eigenthümer von dieser Oper, erbitten von allen verehrten Theater-Directionen Deutschlands, so wie des Auslandes, ihre Bestellungen darauf entweder in directen Briefen oder durch bekannte Buch- oder Musikhandlungen.

Mainz, im December 1830.

B. Schott's Söhne.

Gesuche.

Ein Musiker, 29 Jahr alt, mit guten Attesten versehen, sucht als erster Violinspieler in einer Kapelle oder einem sonst guten Orchester Anstellung. Er vereinigt mit ausgezeichnetem Solospiele auch Orchester-Routine. Derselbe ist auch fähig, eine Stelle als erster Clarinettist auch Violoncellist zu übernehmen; ferner würde derselbe sich zu einem brauchbaren Organisten qualificiren. Auf frankirte Briefe ertheilt nähere Auskunft die Reichel'sche Musikhandlung in Danzig.

Der bey hiesiger königlichen Hof-Bühne als Kapellmeister angestellt gewesene Hr. Heinrich Aloys Präger hat sich veranlasst gefunden, seine Anstellung bey dieser Hof-Kapelle aufzugeben. — Derselbe sucht nunmehr bey irgend einer soliden Bühne anderweitiges Unterkommen. Sein entschiedenes Talent als Dirigent und zugleich Solospieler, sowohl auf der Geige als Bratsche (als tüchtiger Componist hat er schon längst seinen Ruf begründet) dürfen seine Hoffnungen zur baldigen Erfüllung seiner Wünsche aufrecht halten und für die auf ihn reflectirenden Directionen ein Sporn seyn, die gute Gelegenheit, ihn zu gewinnen, nicht vorübergehen zu lassen.

Etwaige Aufforderungen wolle man gefälligst an den Herrn Kapellmeister H. A. Präger in Hannover addressiren. —

Ein ausgezeichneter Oboe-Bläser, Schüler eines anerkannten Meisters, gegenwärtig angestellt an einem bedeutenden Theater, wünscht anderweitig eine Stelle zu übernehmen. Das Nähere erfährt man bey Herrn

Hammer,
erstem Oboebläser des Stadt-Theaters zu Magdeburg.

Anzeigen.

An die verehrlichen Bühnen-Directionen Deutschlands.

Diejenigen resp. Hof- und Stadt-Theater, welche die, auf der hiesigen königl. Hof-Bühne zuerst gegebene Oper: „Alfred der Grosse" von Theodor Körner, in 2 Acten, zu acquiriren wünschen, wollen sich gefälligst an den Unterzeichneten wegen Einsendung des Manuscripts der Partitur und des Stücks wenden.

Berlin, den 15ten Januar 1831.

J. P. Schmidt.
Markgrafenstrasse No. 61.

In meinem Verlage ist bereits erschienen (mit Eigenthumsrechte):

Pixis, J. P., Tyrolien favorit varié p. le Pianoforte.
Oeuv. 113. ..... 1 Fl. 12 Kr.
— La Fiancée Suisse. Air national varié pour le Chant et Pianof. ..... 45 Kr.
— d? arrangé p. le Pianoforte à 4 mains. 1 Fl. 3 Kr.
— d? p. le Pianoforte seul. ..... 54 Kr.
— Erinnerung an Mannheim. 7 Walzer f. das Pfte. 36 Kr.

K. Ferd. Heckel,
in Mannheim.

Bey J. Hölscher in Coblenz ist erschienen und an alle Buchhandlungen versandt:

Luber, A., Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. In 2 Theilen.
1ster Theil. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese neue Lehrmethode, worin Alles in möglicher Kürze, und doch ausführlich und für jeden verständlich und fasslich dargestellt wird, ist zunächst bestimmt für Schüler, sodann auch für Lehrer zum Gebrauche beym Unterrichte. Da bisher noch keine Abhandlung über diesen Gegenstand erschienen ist, die für den Anfänger nicht abschreckend, sondern leicht, fasslich und belehrend wäre, so dürfte gegenwärtige Anleitung, da sie auf einem ganz leichten Wege zu einer Kenntniss verhilft, die jedem Musiker zu seiner Vervollkommnung höchst wichtig seyn muss, nicht genug zu empfehlen seyn.

Neue interessante Musikalien für das Pianoforte.

In meinem Verlage ist *erschienen*:

Czerny, C., Second Decameron musical, Sammlung unterhaltender Compositionen für das Pianoforte. Ladenpreis. ..... 5¼ Thlr.
Enthält:
Cahier 1. Romance: „Toujours toujours" variée. 8 Gr.
— 2. Rondo en Valse. ..... 12 Gr.
— 3. Fantaisie-Rondo d'après l'Adélaïde de Beethoven. ..... 12 Gr.
— 4. Impromptu sur un thème russe. ..... 8 Gr.
— 5. Polonoise. ..... 10 Gr.
— 6. Ecossaise de Beethoven variée. ..... 8 Gr.
— 7. Neuf Romances. ..... 16 Gr.
— 8. Toccata. ..... 12 Gr.
— 9. Rondo original ..... 12 Gr.
— 10. Esquisse romanesque. ..... 8 Gr.

Eine ähnliche Sammlung Originalsachen ist auch zu vier Händen erschienen, die sowohl im Ganzen brochirt als auch in einzelnen Heften verkauft wird.

Die günstige Aufnahme, welche die ersten Sammlungen dieser Art allgemein fanden, lassen mich dieselbe um so mehr für obige Fortsetzungen ebenfalls hoffen, als diese Kleinigkeiten höchst geschmackvoll, leicht fasslich nur für mässige Fertigkeit mit wahrhaft classischer Applicatur berechnet sind.

H. A. Probst in Leipzig.

Bey Carl Hoffmann in Stuttgart ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands zu beziehen:

Stuttgarter Liedertafel.

Auswahl vierstimmiger Männergesänge. Erste Sammlung. 4. Basseler Velinpapier. Preis 1 Thlr.

Inhalt 1) Chor aus der Zauberflöte (O Isis etc.), vierstimmig eingerichtet von Rohde. 2) Abendlied von Mehul. Mit verändertem Texte und vierstimmig gesetzt von Rohde. 3) Ständchen von Mozart. Vierstimmig gesetzt von Rohde. 4) An den Frühling von C. M. v. Weber mit verändertem Texte. 5) Sanct Paulus von Zelter. 6) Herr Schwiegervater! von Schreinzel. Musikfreunde und Vorsteher von Liederkränzen, welche sich direct an den Verleger wenden, erhalten bey grösseren Bestellungen einen verhältnissmässigen Rabatt; auch einzelne Stimmen werden partieweise abgegeben.

Subscriptions-Anzeige.

Hr. Cantor Fischer in Weimar gibt 24 Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner und Bass heraus, die bis Ende April 1831 1 Thlr. preuss. Cour. kosten. Später tritt der Ladenpreis 1 Thlr. 6 Gr. preuss. Cour. ein. Man wende sich deshalb an den Hrn. Verfasser oder an die

Kesselring'sche Hofbuchhandlung in Hildburghausen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. **No. 51.** 1801.

Fortsetzung der Nachrichten über die neuesten musikalischen Angelegenheiten in Paris.

Neuigkeiten und musikalische Anekdoten.

Endlich sehen wir einer Vorstellung der *Mysterien der Isis* (nach Mozarts *Zauberflöte* bearbeitet) auf dem grofsen Operntheater mit Gewifsheit entgegen: sie wird ohngefähr in einem Monate aufgeführt werden *). An Dekorationen, Kleidung und so weiter, wird gearbeitet; die Vorstellung soll mit gröfster Pracht gegeben werden. Das grofse Operntheater hat überhaupt seit unserm letzten Briefe nichts neues gegeben, aufser einige grofse pantomimische Ballette, von denen aber in diesem Journal nichts zu sagen ist. — Eine Sign. Salvini, die, wie man sagt, viel Ruf in der Welt haben soll und vom russischen Hofe kommt, hat angekündigt, dafs sie ein grofses Konzert im Hause *de la Société olympique* geben will. — Mad. Grassini hat sich seit jenem schönen Abende, von dem wir Ihnen vor einiger Zeit ausführlicher geschrieben haben, nicht wieder hören lassen. Es scheint, als wenn diese berühmte Sängerin seit diesem letzten Triumph auf ihren Lorbeern ausruhen wollte. — Der deutsche Violoncellist, Herr Romberg, vermehrt das Vergnügen der Kenner und Liebhaber um sehr vieles, so oft er sich in unsern Konzerten oder Gesellschaften hören läfst. Er hat mehrere seiner Werke stechen lassen, die mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen worden sind. — Wir erwarten mit Ungeduld die Fortsetzung der berühmten Konzerte *de la Rue de Clery* und glauben, den bevorstehenden Herbst und Winter sehr viel Vorzügliches davon schreiben zu können.

Die goldne Münze, welche alle Künstler, die sich zur Aufführung der Haydnschen *Schöpfung* versammelt hatten, auf diesen grofsen Mann schlagen liefsen und wovon wir Ihnen zu seiner Zeit geschrieben haben — ist ihm nun zugeschickt worden. Sie war mit dem Briefe begleitet, den wir Ihnen in Abschrift beylegen und den alle damals versammlete Professoren, Künstler und Liebhaber der Musik unterzeichnet haben. — Vielleicht macht es Ihnen und wohl auch dem Orpheus Deutschlands einigen Spas, wenn wir Ihnen folgendes von dem letzten Konzert *de la Rue de Clery* nachholen. Die Mitglieder dieser Gesellschaft, die Haydn durchaus

*) Sie ist nun wirklich auf dem grofsen Theater gegeben, und zwar nicht nur mit einer Precht und Herrlichkeit, sondern auch mit einer Vollkommenheit in der Aufführung der Musik, wie man Opern nur in Paris, und nur in den glücklichsten Zeiten sehe. Fast alle französische Journale sind voll von dem Preise Mozarts und der vorzüglichen Künstler, die sein Werk verherrlichen halfen. Vor allen solchen Aufsätzen zeichnet sich ein gründlich urtheilender und ausführlicher aus, der schon durch seinen Platz, im Moniteur, bemerkenswerth seyn würde. Da wir aber immer nur eigene Korrespondenz benutzen, so werden wir auch hier nach dieser vorläufigen Nachricht die ausführlichere, die uns die Vf. des obigen Artikels in unsern Blättern versprechen, abwarten. Der Bericht wird denn nicht mehr so neu, aber er wird auch kalter erwogen seyn, und den Vortheil gewähren, dafs man erfährt — nicht nur, was würkte der erste, sondern auch, was würkte der oft wiederholte Eindruck; nicht nur, was würkte er auf die vergleichungsweise kleine Anzahl Musikliebender, die bey den ersten Vorstellungen Platz finden konnten, sondern was würkte er auch auf das grofse, gemischte pariser Publikum. d. Redakt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. Nº. 8. 1831.

Recension.

No. 1. Quinzième Quintetto pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou pour 2 Violons, 2 Alto's et Violoncelle), dédié à Monsieur Norblin, et composé par George Onslow. Op. 38. (Paris, chez Pleyel et Comp.) Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

No. 2. Quintetto arrangé à quatre mains pour le Piano par F. Mockwitz, composé par G. Onslow. Op. 38. No. 15 des Quintettos. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst. Preis 1½ Thlr.

Ueber die Quartetten und Quintetten dieses Meisters ist in unseren Blättern so vielfach und von so anerkannten Beurtheilern gesprochen worden (man sehe nur die Recensionen des vorigen Jahrganges in No. 10, 11 und 30), dass wir vom Allgemeinen der Art seiner musikalischen Darstellungen schweigen können. Nur der ausdrücklichen Versicherung bedarf es, dass der hochgeschätzte Componist alle seine Vorzüge sich kräftig bewahrte. Teutsche Schule, eigenthümliche Erfindung, geschickte Durchführung der ergriffenen Weisen, erfahrne Vertheilung geschmackvoller Figurirung, Folgerichtigkeit im Characteristischen etc. Alles diess, wodurch er sich so viele Freunde gewann, ist ihm geblieben. Sogar seine eigenthümliche Orthographie findet sich hier wieder, die in Kleinigkeiten von der Regel abweicht, ohne im Gange der Accordverbindung oder im Baue der Perioden wider Harmonik und Aesthetik zu verstossen. — Macht also das vor uns liegende neue Quintett in Hinsicht auf Kunsteigenthümlichkeit des mit allem Rechte in seiner Weise sehr beliebten Mannes keinen neuen Abschnitt seines Künstlerwirkens, was eben den Meisten sehr erwünscht seyn muss: so ist es doch das erste Erzeugniss eines zum Besten der Kunst ihm neu geschenkten Lebens. Im 31sten Jahrgange S. 714 haben wir unseren Lesern den unglücklichen Vorfall bekannt gemacht, der O.s Leben an den Rand des Grabes brachte. Im August 1829 wurde er nämlich auf einer Eberjagd von einer Flintenkugel getroffen; sie ging ihm durch die Wange und senkte sich in den Hinterhals. Erst nach langer Rückfahrt wurde sie ihm ausgeschnitten. Er litt heftig; man sagte ihn bereits todt. — Diesen Vorfall sucht er in diesem Werke in Tönen zu schildern. Der erste Satz ist ohne bezügliche Ueberschrift gelassen. Er scheint seinen Zustand auf der Jagd zu bezeichnen, oder vielmehr die mannigfachen Gefühle, die das Gemüth des tonkundigen Jägers auf die ihm eigenthümliche Weise durchdrungen haben mögen. Das Düstere waltet vor. Das Unheil schreitet schnell und im Augenblicke hat die geheime Macht das Weh gesendet. Im zweyten Satze schneiden die Schmerzen scharf ein, sie steigen, brennen bis zur Betäubung, bis zu gänzlicher Unempfindlichkeit. Der dritte Satz ist „Wiedergenesung" überschrieben, und der 4te feyert die glückliche Heilung. Also eine Art musikalischer Erzählung, eine Schilderung bestimmt gegebener Ereignisse. Der Einfall ist seltsam, wenn auch nicht unerhört. Aehnliches wenigstens ist, wie wir wissen, mit und ohne Glück bereits verschiedentlich versucht. Ob Töne ohne Worte solcherley malen können, lassen wir unerörtert, gestehen aber, dass wir ohne die über die Sätze gedruckten Worte den eigentlichen Sinn schwerlich errathen haben würden, ob wir gleich wussten, dass dieses Quintett seine erste Arbeit war, die er während seiner Wiedergenesung unternahm. Vorzüglich zu rühmen ist es, dass der richtige Tact des Componisten sich nicht verleiten liess, in seinen Schilderungen die Linie zu überschreiten, die das Schöne durch Spielerey carrikirt; vorzüglich zu loben ist es, dass der

Gang seiner geschichtlichen Darstellung die freye Bewegung der Töne nicht so weit mengte, dass der klare Tonzusammenhang darunter gelitten und von seiner selbstständigen Unabhängigkeit etwas verloren hätte. Man braucht die Geschichte nicht zu wissen; das Stück wird zwar seine buchstäbliche Erklärung, aber durchaus nicht das Geringste seines musikalischen Werthes, noch seines innern Reizes einbüssen. Alles ist gehalten, wie in seinen früheren gerühmtesten Werken; es herrscht Deutlichkeit ohne Trockenheit, Natürlichkeit ohne Gewöhnlichkeit, Originalität ohne Ueberspannung. Gleich der erste Satz ist so vortrefflich gearbeitet, wie man es von ihm nur gewohnt ist. (Wir haben die Partitur vor uns.) Die Instrumente sind meisterlich benutzt. Der Styl ist grossartig, mehr düster, als freundlich, der Eindruck dem angemessen. Vorzüglich schön wird es vom zweyten Satze an und das Anziehende bleibt bis zum Ende mehr steigend, als sich gleich. Die Menuetto Presto hat noch zur Ueberschrift „Schmerz" (dolore); darauf verwandelt sich C moll in C dur, darüber steht „Fieber und Delirium," als ob der Schmerz Fröhliches träume, bis er sich selbst wieder erweckt; Moll wiederholt sich, An- und Abspannung wogen auf und ab, bis die Erschöpfung den Leidenden in den Armen der Unempfindlichkeit entschlummern lässt. Ein kurzes, schönes Andante sostenuto $\frac{6}{4}$ schildert den Zustand der Genesung; zusammenhangend mit dem Schlusssatze $\frac{2}{4}$ C dur, All., der die völlige Wiederherstellung frisch und dankbar feyert. — Leicht ist das Ganze nicht; auch gute Spieler haben sich einzuspielen, soll Alles gehen, wie es der Geist fordert.

Was die Uebertragung für das Pianoforte zu vier Händen betrifft, so hat Hr. Mockwitz abermals dadurch bewiesen, dass er solchen Arbeiten völlig gewachsen ist. Es spielt sich Alles sehr gut und wirkt auch auf diese Weise so vortheilhaft, dass es manchem Originalwerke für Pianoforte den Preis streitig macht. Papier, Druck und vor Allem Correctheit sind zu loben. In den Stimmen sind nur einige Kleinigkeiten zu ändern, die von keiner Bedeutung sind.

Bey der Ankündigung dieses vortrefflichen Quintetts unterlassen wir nicht, die vielen Freunde dieses Instrumental-Componisten darauf aufmerksam zu machen, dass sämmtliche Quartetten und Quintetten O.s, von No. 1 bis mit 57 bey Breitkopf und Härtel in Partitur herausgegeben werden, was allen Musikfreunden höchst erwünscht und nicht Wenigen sehr erspriesslich seyn wird.

G. W. Fink.

NACHRICHTEN.

Prag. „Der Ritter von Rhodus in Egypten" (Il Crociato in Egitto) war wegen Mangel eines ersten Tenors lange vom Repertoire verschwunden; endlich wagte Hr. Podhoraky die ihm zu hoch liegende Partie des Montbarry zu übernehmen. Dem. Louise und Nina Gned erhielten die Palma und Felicie, und die glänzende, wenn auch nicht solid componirte Oper trat zum Benefize der Mad. Podhoraky (Armand) wieder in die Scene; doch war diese erste Reprise nicht sehr glücklich, denn Montbarry und Armand waren gar nicht bey Stimme, und Aladin (Hr. Kains) distonirte so gewaltig, dass die Zuhörer in ein lautes Gelächter ausbrachen. Palma war die Zierde des Abends, obschon sich die junge Sängerin in einem neuen Wirkungskreise nicht ganz ohne Befangenheit bewegte. Die zweyte Vorstellung ging, bis auf einige Kleinigkeiten, rund zusammen.

Auch Dittersdorfs alte Oper: „Der Apotheker und der Doctor" ist wieder an's Lampenlicht getreten, und hat bey den älteren Musikliebhabern manche frohe Reminiscenz aus den schönen Jugendtagen erweckt. Es kann der Composition nicht abgeläugnet werden, dass sie ächt dramatisch und characteristisch ist, auch mitunter ganz allerliebste Motive hat; doch sind wir jetzt an eine ganz andere Instrumentation gewöhnt, und zwey moderne Musikstücke: „La placida Campagna" von Pucitta und eine grosse Bravour-Arie, wahrscheinlich von Rossini, welche sich die Dlles Gned (Rosalie und Leonore) eingelegt hatten, und die sich ausnahmen wie ein gescheiteltes Haupthaar zu einem Reifrocke, waren die einzigen Nummern, welche rauschenden Beyfall erhielten, wenn gleich ein hiesiger Referent meint, das Publicum habe sich eben so gut unterhalten als: „im Barbier von Sevilla!"

Hr. Krow, vom Theater in Amsterdam, hat hier einige Gastrollen gegeben, und getheilten Beyfall erhalten. Hr. Krow war vor 6 Jahren im Besitze einer sehr schönen, klangvollen Stimme, die er aber leider durch das Einzwängen in höhere Stimmregister zum Theil geschwächt hat, indem er seine höchst metallreichen tiefen Chorden verloren,

und dafür eine nicht sehr angenehme Falsette eingetauscht hat. Auch hat er an Gesangsvortrag und mimischer Darstellung wenig zugenommen, und weder die dilettantenhafte Unsicherheit, noch selbst im Auslande seinen böhmisch-deutschen Dialect abgelegt, so dass, wenn man ihn an der Seite einiger unserer Anfänger hört, man darauf schwören sollte, sie seyen aus Einer Schule hervorgegangen. Seine glücklichsten Rollen waren: „Jacob in Méhuls Joseph, und der Yuka in Wintera Opferfeste. In Spohr's Faust, in welchem er schon im ersten Finale ermattet schien — fehlte Gemüth und Poesie, in der Rossini'schen Oper Geläufigkeit der Kehle und moderner Vortrag. Einen sehr schlimmen Dienst hat er sich durch die Wahl des „Tancred" erwiesen, den man durchaus von keinem Manne sehen mag. Uebrigens haben wir noch nie einen so ruhigen Otello gesehen, als er im 3ten Acte war.

Der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik brachte in dem heurigen Concert Spirituel zum Besten des neu organisirten Armen-Instituts am Cäcilienfeste zwey Spohr'sche Werke: eine grosse neue Symphonie (No. 3 aus C) und dessen Oratorium: „Die letzten Dinge" nach Worten der heil. Schrift zusammengestellt von Rochlitz, in welchem wir leider abermals die Wahrheit bestätigt fanden, dass, mit Ausnahme des Hrn. Straka ty, keiner unserer Sänger sich den Vortrag grossartiger und ernster Musik zu eigen gemacht hat. Selbst Mad. Podhorsky bewegt sich in diesem Genre nicht so glücklich als in der modernen Opernmusik. Der Beyfall war nicht so gross, als es diese Kunstwerke verdienen, sondern nur eben so wie man ihn von einem leeren Hause erwarten kann, denn der Ausdruck „Concert spirituel" ist ein Wort des Schreckens für das grosse Publicum, das ihm sorgsam aus dem Wege geht.

Berlin. Das neue Jahr wurde auf der Königlichen Bühne durch zwey Opern von C. M. von Weber eingeweiht. Am 1sten Januar wurde „der Freyschütz," am 2ten Euryanthe gegeben. In letzterer, lange ruhenden Oper trat Mad. Schröder-Devrient mit grossem Beyfall auf, und begann ihren Cyclus von höchst interessanten Gastspielen. Weniger Sensation erregt die ausgezeichnete Künstlerin durch ihren, zwar recht ausdrucksvollen, einfach innigen und declamatorisch wahren Gesang, als durch ihr mimisch und plastisch ergreifendes Spiel. Als Julia in Spontini's „Vestalin" hatte Mad. Devrient treffliche Momente, z. B. in der Scene des ersten Act's, als Julia im geheimen Liebesverständnisse Licinius krönt, im 2ten Acte den Ausdruck höchster Angst vor der Entdeckung des Geliebten im entweiheten Tempel, und im 3ten Acte die Verläugnung desselben beym Herabsteigen in die Gruft — indess erfordert diese Gesangrolle doch mehr Kraft und Ausdauer der Singstimme, um nicht zu ermatten, und hierin eben ist Dem. Schechner als Julia unerreichbar.

Als Rezia in Oberon sah Mad. S. Devrient im orientalischen Costüme sehr schön aus, hatte indess nur in der grossen Scene des 2ten Acts: „Ozean" Gelegenheit, ihre ganze lyrisch-dramatische Kunst geltend zu machen. Diese Darstellung erreichte dennoch wohl das Ideal des Dichters und Componisten fast vollkommen. Am vollendetesten aber erscheint die hohe Kunstleistung der Mad. Devrient als Fidelio in Beethoven's meisterhafter Oper. In beyden Vorstellungen derselben erschütterte, rührte und begeisterte das treffliche Spiel, verbunden mit dem innigen Gesange der Künstlerin, die zahlreichen Zuschauer. Die Kerker-Scene des zweyten Acts war der Culminationspunct der in sich abgerundeten, vortrefflichen Darstellung der Leonore. Auch die übrige Besetzung der Oper war diesmal gewählter und passender, als früher. Fräul. von Schätzel erhob die Marceline und vereinigte ihre schöne, frische Stimme sehr vortheilhaft für die Wirkung der mehrstimmigen Gesänge mit den weichen Brusttönen der tief empfindenden Mad. Devrient in dem schönen vierstimmigen Canon und Terzett des ersten Acts. Hr. Hoffmann sang den Florestan rein und gemüthvoll, wenn gleich die Sprache und Darstellung noch mehr Ausbildung wünschen lässt. Hr. Devrient der jüngere hatte den Rocco zum Gewinne der Rolle in Gesang und Spiel übernommen. Hr. Blume ist ein energischer Don Pizarro. Hr. Zschiesche eignete sich ganz für die Darstellung des Ministers. Jaquino wurde von dem Tenoristen Heinrich nicht störend gegeben. Die Chöre waren sorgsam eingeübt und das Orchester beeiferte sich mit wahrer Liebe für das Werk, eine nüancirte, vollkommene Ausführung der für die Instrumental-Begleitung so besonders eingreifenden Musik zu bewirken, was dann auch rühmlichst gelang und lebhaft anerkannt wurde.

Um in der Zeitfolge zu bleiben, erwähnen wir noch die Aufführung einer neuen Oper von

Franz Gläser, dem Musikdirector des Königstädter Theaters: „Die Brautschau auf Kronstein" nach Holbein's früher mit Beyfall gegebenem Lustspiele: „Das Turnier auf Kronstein." Auch die Oper erhielt und verdiente Beyfall, da die Musik wirksam instrumentirt und melodisch, wenn auch nicht eben besonders originell ist. Die Composition zeigt einen Mann von Bühnenkenntniss und Praxis, musikalische Gewandtheit und Fleiss. Das Stück hatte gewaltige Längen und eignet sich mehr zum Schauspiele als zur Oper. In der Ausführung zeichneten sich Dem. Vio, die Herren Greiner, Holzmüller und Spitzeder durch Gesang, letzterer durch natürliche Komik aus. Auch die Scenerie war anständig und die Präcision des Ganzen lobenswerth.

Am 13ten gab die Sing-Akademie ein Abonnement-Concert, in welchem das in Ihrer Zeitung bereits rühmlichst erwähnte, historisch interessante Dettinger Te Deum von Händel erhebend wirkte, da die Ausführung, bis auf die zu schwache Besetzung der Saiten-Instrumente, recht gelungen war. Zwey Hymnen, die erste von Eduard Grell componirt, die andere: „das Göttliche," ein tief gedachtes Gedicht von Göthe, von C. F. Rungenhagen in Musik gesetzt, zeigten beyde das verdienstliche Streben neuerer Tonsetzer, wiewohl auf ganz verschiedenem Wege. Herr Grell hat sich dem modernen Geschmacke mit glänzender Wirkung und reicher Instrumentirung, für eine, zur Feyer des Confessionsfestes, nach Worten des 119ten Psalms bestimmte Kirchenmusik, jedoch zu weltlich angeschlossen. Herr Rungenhagen hat das Göthe'sche Gedicht in seiner ernsten Tiefe würdig und edel aufgefasst, und zeigt sich durch diese musikalische Bearbeitung auf's Neue als denkender Tonkünstler, der es verschmäht, auf Kosten der Wahrheit des Ausdrucks zu glänzen. —

Ausser den Gastrollen der Mad. Devrient wurden im Königlichen Theater die Oper Nurmahal von Spontini und Joconde von Nicolo Isouard, Fra Diavolo von Auber und die Ballette „Kiaking" und „der Müller" gegeben. In Joconde gab Fräul. von Schätzel die Rolle des „Hannchen" recht angenehm.

Wir haben nun noch zwey bedeutender Darstellungen der Mad. S. Devrient näher zu erwähnen: der Euryanthe und Iphigenia in Tauris von Gluck. Die Euryanthe bezeichnet die fühlende Künstlerin ganz im romantischen Geiste der Dichtung aus der Zeit der Troubadour's, als die unschuldig leidende, unverdient gekränkte Dulderin; ihr Gesang-Vortrag ist ungemein zart in der ersten Cavatine: „Glöcklein im Thale," ihre mimische Darstellung im Finale des zweyten Acts, ihr Gebet in höchster Angst und die zweyte Scene in der Einöde im 3ten Acte, wie der Ausdruck der übermässigen Freude, die zu gänzlicher Erschöpfung übergeht, in der Cavatine: „Za ihm, zu ihm" ist das vollendetste, was die darstellende Künstlerin, vereint mit innigem Ausdrucke des declamatorischen Gesanges, leisten kann. Mad. Schröder-Devrient wurde daher auch nach dem 3ten Acte und nach geendeter Oper, mit unserm, als Adolar vorzüglich ausgezeichneten Bader, durch Hervorruf geehrt. Mad. Schulz, wie die Herren Zschiesche und Devrient der jüngere, genügten ganz den (zwey ersteren, sehr schwierigen) Rollen der Eglantine, des Lysiart und Königs. Als Iphigenia hatte Mad. Devrient treffliche Momente, wohin wir vorzüglich die Scene im 3ten Acte mit Orest und Pylades, bey der Wahl des Opfers, und die Erkennung des theuern Bruders rechnen. Für eine völlig gleichmässige Durchführung der, sehr ausdauerndes Portamento und Fülle des Tons erfordernden Gesangrolle fehlte es der Stimme der Mad. Devrient unsers Erachtens doch an den nöthigen Naturmitteln, wenn gleich manche Stellen mit vieler Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks vorgetragen wurden. Spiel und körperliche Haltung war (weniger das zu freye Costüm) ganz der ruhig edlen Würde der Iphigenia angemessen, deren Darstellung sowohl in der Oper, als im Göthe'schen Drama, hier freylich von den ersten Künstlerinnen, als einer Schick, Milder, Schechner, Crelinger und Wolff gesehen ist, und es daher jeder Nachfolgerin schwer wird, diesen hohen Musterbildern gleich zu kommen, welche ohnedies den Vortheil des frühern Eindrucks für sich haben. Hr. Devrient der jüngere gab zum erstenmale den Orest. So grosse Achtung wir auch vor dem Fleisse und Talente dieses denkenden Künstlers hegen, so halten wir doch seine Individualität nicht ganz für die ergreifende Darstellung des, von den Furien der Gewissensbisse verfolgten Muttermörders geeignet. Schon die Gestalt und der gutmüthig weiche Ausdruck der Gesichtszüge dieses Darstellers widerstrebt dem Bilde eines Orest; aber auch die durchdringende Kraft der Stimme fehlt, welche zu den erschütternden Scenen im 2ten und 3ten Acte nothwendig erfordert wird. Die früheren Darsteller dieser Rolle waren grosse Mimen und halfen sich mit blos declamatorischem Ausdrucke

des Gesanges. Nur Fischer (der jüngere) hätte Spiel und Gesang vollkommen vereinen können, wenn er nicht zu viel Manier und falschen Pathos in seinen Orest gelegt hätte. Den Ausdruck des Schmerzes, der Klage und der innigen Freundschaft konnte Hr. Devrient d. j. ganz treu wieder geben. Herr Mantius sang den Pylades (auch zum erstenmale) recht zart und ausdrucksvoll, wenn gleich bey einigen Stellen noch etwas zu schwach. Vorzüglich schön und rührend trug derselbe die erste Arie und das Duett mit Orest vor. Zum gewaffneten Helden am Schlusse des 4ten Acts eignet sich die kleine Gestalt des Darstellers weniger. Hr. Blume war ein kräftig wilder Thoas. Diana sang sehr falsch. Die Chöre waren rein, aber zu schwach besetzt. Das Orchester beeiferte sich, das erhabene Kunstwerk würdig auszuführen; es ist jedoch ein Theil der, oft sehr wichtigen Nüancirungen durch die Einwirkung der Zeit verloren gegangen. In der Regel wurden die Allegro-Sätze zu lebhaft genommen, da man sich vor dem Schleppenden der, jetzt ungewohnt einfachen Musik verwahren will. Auch Mad. Devrient eilte über manche Stellen der Recitative und Arioso's zu flüchtig vorüber, wodurch die Tiefe des Ausdrucks leidet. Die Furien-Scene im 2ten Acte wirkte durch das veränderte scenische Arrangement weniger ergreifend, als sonst.

Am 2-sten v. M. hatten die Herren Gebrüder Ganz ein recht interessantes Concert im Saale des Schauspielhauses veranstaltet, in welchem der Violoncellist, wie der Violinist in Fertigkeit, geschmackvollem Vortrage und gutem Tone excellirten. Hr. Moriz Ganz spielte den ersten Satz eines neuen (bey A. M. Schlesinger im Stiche herausgegebenen, Sr. Maj. dem Könige von Preussen gewidmeten) Concerts für das Violoncell mit seltener Sicherheit, Reinheit und Präcision. Das Concertino von Panny, nach Melodieen aus Wilhelm Tell von Rossini, haben wir früher bereits erwähnt. Auch diessmal trug solches Hr. Kammermusicus Ganz, besonders was die Behandlung des Flageolet's betrifft, meisterhaft vor. Auch das, von Hrn. Leopold Ganz selbst componirte Concertino für die Violine zeigte viel Geschmack und Kenntniss der Wirkung, welche der geschickte Spieler noch zu erhöhen wusste. Eine Concertante von L. Maurer für 2 Violinen und Violoncell, von beyden Herren Ganz und dem Kammermusicus Ries (Bruder des Componisten) ausgeführt, sprach durch glänzende Behandlung der Instrumente allgemein an, ohne gerade bedeutenden Kunstwerth zu haben. Dem. Hähnel wiederholte in diesem Concerte die auch bereits erwähnte Arie von Rossini mit dem Triller auf *ges* — *f* mit lebhaftem Beyfalle. (Diese Sängerin von vorzüglicher Mezzo-Sopranstimme soll bey dem Königsstädter Theater engagirt seyn. Bey dem Königlichen Theater hofft man Mad. S. Devrient zu fesseln, welche zuvor indess noch erst Paris zum zweyten Male besuchen will). Ein Duett, von derselben mit Hrn. Mantius gesungen, aus dem „Piraten" von Bellini, sprach nicht sehr an, da die Composition zu viel abgerissene Einzelnheiten, obgleich einige gefällige Melodieen enthielt. Mehr Eindruck machte Spontini's Composition des Liedes der Mignon von Göthe, durch den gemüthvollen Vortrag des Hrn. Mantius. Diese tief empfundene Tondichtung nähert sich mehr dem dramatischen Character und müsste mit Orchesterbegleitung ebenfalls sehr wirken, da die Gränze des Liedes durch diese schwungvolle Lyrik doch bereits überschritten ist. Die neue Ouverture von C. G. Reissiger zum Trauerspiele Nero ist an Contrasten des Starken und Melodiösen, wie an Instrumental-Effect fast zu reich; im Concertsaale macht solche einen, stellenweise überladenen, betäubenden Eindruck, obgleich das Ganze wirksame Erfindung und genaue Instrumental-Kenntniss zeigt. Mad. Devrient sang noch recht gefällige, für ihre Stimme vortheilhaft berechnete Variationen auf das Thema eines Schweizer Liedes, von Pixis, mit Geschmack und Leichtigkeit, obgleich in der Regel diese Sängerin sich mehr für leidenschaftlich bewegten und innig empfundenen Ausdruck eignet. Desshalb macht ihre Leistung als Fidelio und Euryanthe auch den tiefsten Eindruck.

Zur Nachfeyer von Mozart's Geburtstage hatte der Hr. Musikdir. Möser, dessen Soiréen der, öfters denselben Abend gegebenen Opern halber, im Januar bisher nur in Quartett-Unterhaltungen bestanden hatten, eine Zusammenstellung verschiedenartiger Compositionen des gefeyerten Meisters im Fache der dramatischen, Concert- und höhern Instrumentalmusik (diessmal blos auf geistigen Genuss berechnet) veranstaltet, an welcher die zahlreichen Verehrer des seltenen Genius lebhaften Theil nahmen. Der Ouverture zu Don Juan folgte eine wenig bekannte Cavatine des Don Ottavio aus derselben Oper, welche, statt des heiser gewordenen Herrn Bader, Mad. Schröder-Devrient unvorbereitet, wie auch die erste grosse Scene der Donna Anna mit

Empfindung und leidenschaftlichem Ausdrucke, letztere ganz vortrefflich sang. Statt des von Herrn Taubert recht befriedigend vorgetragenen, älteren Pianoforte-Concerts in Es dur:

Erstes Allegro: 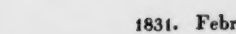

hätten wir lieber ein anderes Concert zu hören gewünscht, in welchem Mozart das Orchester selbstständiger und wesentlicher benutzt. An schönen Melodieen, Character und glänzender Behandlung des Instruments nach damaliger Weise, fehlt es auch in obigem Concerte nicht. Dasselbe enthält nur zu viel Cadenzen, welche von dem Spieler noch verlängert und durch eigene, etwas zu lange, jedoch gut erfundene Cadenz am Schlusse des ersten Satzes, bereichert wurden. Die feurige, grossartige Symphonie in G moll beschloss erhebend die Kunst-Feyer.

Am 3osten v. M. gab die Königsstädtische Bühne ein Mittags-Concert zum Besten der Stadt-Armen, in welchem vorzüglich die ausgezeichnete Virtuosität des Flötisten, Hrn. Oelschig, wie des Concertmeisters, Hrn. Léon de St. Lubin auf der Violine, sich geltend zu machen Gelegenheit fand. Dem. Vio sang Variationen auf das bekannte Thema: „Nel cor più non mi sento" mit Geschmack und Fertigkeit. Ein Terzett aus Rossini's Armida für 3 Tenöre wurde von den Herren Schuster, Grenier und Holzmiller, von letzterm auch die grosse Scene des Max im ersten Acte des „Freyschütz" im Costüme, und zuletzt eine komische Scene aus Fioravanti's Oper: „Die wandernden Virtuosen", durch Hrn. Spitzeder's Spiel belebt, gut ausgeführt. Bey einer Kälte von 11 Grad Reaumur war indess der Besuch der Unterhaltung nicht so zahlreich, als es des Zweckes wegen zu wünschen gewesen wäre.

Um so besuchter war das von dem Sänger, Hrn. Breiting (welcher jetzt hier ohne Anstellung privatisirt) am 31sten v. M. im Saale des Königl. Schauspielhauses gegebene Concert, in welchem Hr. Breiting seine schöne, klangvolle Tenorstimme in einer Scene aus Rossini's Otello, der Schlummerarie Masaniello's aus der „Stummen von Portici" und Beethoven's Adelaide, auch in einem Duette mit Mad. Devrient aus Spohr's Jessonda zeigte. Zum Concertsänger ist dieser Künstler besonders geeignet.

Ein eigentliches Carneval findet in diesem Jahre nicht statt, obgleich die Subscriptionsbälle im Concertsaale des Schauspielhauses begonnen haben. Hr. Ferdinand Ries hat seine Oper: „Die Räuberbraut" hier einstudirt und wird die ersten Aufführungen, in Folge Allerhöchster Erlaubniss, selbst leiten. Am 8ten Februar soll diese Oper, in welcher Mad. Schröder-Devrient die Hauptrolle der Laura übernommen hat, zum erstenmale mit hinzugefügten Ballets (welche Ferd. Ries hier dazu componirt hat) zu hohen Preisen gegeben werden. Ein Beweis, dass man die Oper glänzend ausgestattet hat (was bey deutschen Originalwerken zu den Seltenheiten gehört) und sich davon einen bedeutenden Erfolg verspricht. Ueber den Erfolg im nächsten Berichte.

Auch die Donnerstags-Soiréen des Hrn. Musikdirector Beutler im Locale des Hrn. Werner finden lebhafte Theilnahme durch die abwechselnde Unterhaltung von Instrumental-Musik, Gesang, Soupér und gesellschaftlichem Tanze, im gewählten heitern Kreise, welcher durch die Anwesenheit interessanter Künstlerinnen, wie z. B. Mad. Devrient und die sehr fertige Harfen-Virtuosin, Fräul. von Holst aus London, noch einen besondern Reiz erhielt. — Spontini ist noch nicht wieder zurück, und soll noch auf zwey Monate verlängerten Urlaub erhalten haben.

Kurze Anzeigen.

Second Décameron musical. Recueil de compositions amusantes à quatre mains pour le Pianoforté par Charles Czerny. Oeuv. 176. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 4½ Thlr.

Was der Titel besagt, ist hier wirklich geleistet. Alle diese Stücke, von denen auch jedes einzeln zu haben ist, unterhalten beyde Spieler auf das Angenehmste. Wahl und Bearbeitung sind in jeder Hinsicht nur zu loben, gibt man zuweilen etwas Modisches frey, aber auch nur zuweilen. Wir sind um so erfreuter, diesen Ausspruch ehrlicher Weise thun zu können, da wir in neuerer Zeit auch wohl manches Werkchen dieses vielschreibenden Componisten in die Hände bekommen haben, dem wir dieses Lob nicht ertheilen konnten. Mit dieser Gabe hat er uns mehre sehr vergnügte Abende gemacht, die wir uns von Zeit zu Zeit wiederholen werden. Wir rechnen es mit zu den Annehmlichkeiten, dass in keinem dieser Sätze die Vortragenden mehr als nöthig angestrengt werden. Wer in guter Schule einige Fertigkeit erworben hat, wird sich

spielend und doch sinnig damit unterhalten. Gleich die erste Nummer: fünf Variationen über „Vien qua Dorina“ ist allerliebst; die zweyte: Beethoven's Adelaide ist so schön für die vier Hände eingerichtet, dass das vortreffliche Stück in der That auch in dieser Form einen vorzüglichen Genuss gewährt; es ist reizend —; die dritte Nummer gibt ein modisch durchgeführtes Rondoletto; die vierte geschmackvolle Variationen über das Volkslied „Bekränzt mit Laub“; die fünfte bringt eine sehr hübsche Romanze, die äusserst gefällig und leicht in angemessener Länge vorübereilt. Die übrigen erfahren gewählten Themen sind folgende: Rondoletto über Mozart's „La ci darem la mano“; „An Alexis send ich dich“ variirt nach geschickter Einleitung; Potpourri über Lieblings-Melodieen aus der Stummen von Portici; drey kurz gehaltene Scherzi und zum Schlusse „thème pastoral varié“! Sämmtlich nicht schwer, meist brillant und sehr unterhaltend. Dass die äussere Ausstattung schön ist, brauchen wir hier kaum zu versichern.

Potpourri pour Pianoforte et Violon, tiré de l'opéra: La Muette de Portici par Auber — — par J. Freudenthal. Oeuv. 12. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Das Potpourri ist so wirksam zusammengestellt, so wechselnd und brillant für beyde Instrumente, als irgend eines der neuesten Zeit, folglich als Unterhaltungsmusik mit Grund zu empfehlen. Die Schwierigkeiten der Ausführung sind für einigermaassen Geübte von keiner Bedeutung. Stich und Papier sind vortrefflich. Wir haben keinen einzigen Druckfehler bemerkt, ausser, sonderbar genug, einen recht in die Augen springenden gleich vor der ersten Bassnote der Klavierstimme, wo aus dem ♮ vor *a* ein *b* gemacht werden muss, eine Kleinigkeit, die Jeder ohne uns verbessert.

Rondeau brillant pour le Pianoforte seul, ou avec accompagnement de Flûte, 2 Violons, Viola, Basse et Contre-Basse, composé par Rigel (Membre de l'institut d'Egypte et de la Société academique des enfants d'Apollon.) Oeuv. 45. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Obgleich wir hier das 45ste Werkchen eines Componisten anzuzeigen haben, dessen Name uns nicht fremd geblieben ist: so gestehen wir doch, dass wir mit diesem Rondo erst seine eigentliche Bekanntschaft machen, was heut zu Tage, selbst bey fleissigem Spielen, nicht unerhört befunden werden möchte. Sind wir dadurch auch ausser Stand gesetzt, von der Wirksamkeit dieses Tonsetzers im Allgemeinen zu sprechen, so kann dies doch keinen nachtheiligen Einfluss auf die Beurtheilung des uns übertragenen Werkes haben. Das Rondo ist, was es seyn soll, brillant und im neuen Geschmacke, nur noch mehr als gewöhnlich gearbeitet, also lebhaft, sehr bewegt in Figuren und Modulationen, die des Ficanten nicht entbehren. Gleich die Introduction beweist diess, ein Grave, das sich aber völlig zu dem Folgenden passt, wodurch es sich bey dem jetzt vorherrschenden Uebertragischen von der Mode ein wenig zurückhält. Das vielfach benutzte und im Fortgange reich verzierte Hauptthema ist folgendes:

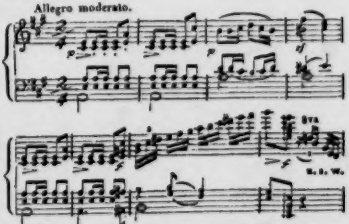

Die weiten Griffe und die ganze Art der Führung bestimmen das Heft für erwachsene und fertige Spieler der neuen Schule, die sich dadurch ihren Zirkeln angenehm machen werden, mögen sie es mit oder ohne Begleitung der angegebenen Instrumente vortragen.

Fantaisie sur la dernière pensée musicale de C. M. von Weber, composée pour la Guitare par F. Carulli. Oeuv. 323. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

Der beliebte und für die Guitarre sehr fruchtbare Componist empfiehlt sich den neuen Kitharöden oder vielmehr Kitharisten durch eine neue Phantasie über den letzten musikalischen Gedanken Carl M. v. Weber's, der nicht sein letzter Gedanke

gewesen, sondern dem noch glücklich und freundlich lebenden Kapellmeister Reissiger zugehört, wie schon früher gemeldet. Zuvörderst wird der Walzer mit dem Trio, dem Instrumente sehr zusagend, gegeben; darauf eine frische Variation, die am Schlusse in einen Trugschluss übergeht und mit Bruchstücken des Thema's in allerley Modulationen phantasirt, bis eine Cadenz die zweyte Variation einleitet, die sich noch lebhafter als die erste bewegt. Als Gegensatz erklingt ein kurzes Largo, das zu einem Theile der Grundmelodie vielfältigen Harmonieen-Wechsel anbringt und zu einem gefälligen Final-Allegro führt. Das Werkchen wird sich unter den Liebhabern dieses Instruments viele Freunde gewinnen.

Hundert Uebungsstücke für das Pianoforte, in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erleichterung des Unterrichts für die Jugend geschrieben von Carl Czerny. 139stes W. Zweyte rechtmässige, umgearbeitete Original-Ausgabe. 4 Lieferungen. Wien, bey T. Haslinger. Pr. jeder Lieferung 16 Gr.

Was Hr. Czerny für die Jugend schreibt, ist meist gut. Die neue verbesserte Auflage spricht für dieses Werkchen, aus welchem auch bereits mehre Pianoforte-Schulen Mancherley geschöpft haben. Allerdings sind diese Uebungen sehr brauchbar und angelegentlich zu empfehlen. Eine Bemerkung für manche Lehrer, die solche Hülfsmittel durchaus reichlich haben müssen, wollen wir nicht verschweigen, so natürlich sie an sich ist: In keinem Werkchen der Art darf unbedingt hinter einander eine Nummer nach der andern genommen werden, wenn dem Schüler wahrhaft genützt werden soll. Fähigkeiten und Fortschritte sind zu verschieden. In einem Falle muss Manches eingeschoben, in einem andern Manches übergangen werden. Der Lehrer muss zu wählen verstehen und zu wählen haben. Wie und was er wählen soll, kann nur im Allgemeinen gerathen werden, nicht im Besondern. Lehrer also, die sich nicht mit allem Zweckdienlichen versorgen, was zur Förderung ihrer Kunst erscheint, sind nicht zu loben. Druck und Papier sind schön; es liest sich Alles sehr leicht, worauf für die Jugend besonders viel ankommt.

Funfzig vierhändige Uebungsstücke für das Pianoforte, in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes. Eine practische Pianoforte-Schule zu vier Händen geschrieben von Carl Czerny. 239stes Werk. (Eigenthum des Verlegers.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. In vier Lieferungen. Preis jeder Lieferung 16 Gr.

Das gleichfalls schön gedruckte Werkchen ist dem eben besprochenen in jeder Hinsicht an die Seite zu setzen. Es ist eben so zweckmässig und beweist deutlich, wie viel Lehrer-Erfahrung Hr. Czerny sich erworben hat. Er weiss die Jugend zu unterhalten und das Angenehme mit dem Nützlichen wohl zu verbinden. Seine Gewandtheit und Leichtigkeit, hübsche Melodieen zu erfinden und zu benutzen, kommt ihm und dem Schüler in solchen Gaben sehr zu Statten. Ein Lehrer, der aus guten Gründen in einigen Fällen eine veränderte Applicatur wünscht, weiss sie schon zu wählen: für die übrigen ist gewiss der angegebene Fingersatz weit besser als ihr eigener. Uebrigens gilt vom Gebrauche dieser Sammlung dasselbe, was wir bey der vorhergegangenen angedeutet haben. Wir empfehlen also auch dieses Werkchen ganz besonders.

Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Joseph Klein. Op. 6. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey Simrock. Pr. 2 Francs.

Alle diese Lieder sind sehr einfach für Gesang und Begleitung, nicht immer tief, aber angemessen in Freude und Trauer. Am meisten sprachen uns an No. 1 „Der Frühlingsmorgen“ von H. Stieglitz; No. 6 „Wünsche“ von H. Heine, was man auch wohl etwas sonderbar nennen könnte; No. 7 „Ständchen eines Mauren“ von H. Heine und No. 8 „Der traurige Garten“ aus des Knaben Wunderhorn. Zwey Lieder von Carl Simrock sind von fröhlicher Art; die Musik gewöhnlich.

Rudolph Kreutzer,

Professor der Violine am Conservatorium zu Paris (geb. 1787), ist seinem Rival, P. Rode, bald nachgefolgt. Er starb zu Genf im Januar nach langwieriger Krankheit, im 64sten Lebensjahre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. Nº. 9. 1831.

Zweyter Artikel.
Die Lauten-Tabulatur.

(Fortsetzung aus No. 5.)

Die Laute, ein in sehr früher Zeit in der weltlichen Musik, und besonders in geselligen Zirkeln, wegen seines Wohlklanges, wegen seines harmonischen Vermögens, dann wegen seiner leichten Tragbarkeit, vor allen anderen beliebtes Instrument, scheint in der Periode des Auflebens und der ersten Ausbildung der Figural-Musik mehr von „Naturalisten," als von den gelehrten Musikern cultivirt worden zu seyn, und von jenen die für das Instrument angenommene sonderbare Art der Notation herzurühren, auf welche diese letzteren schwerlich verfallen seyn würden.

Die zunehmende Vorliebe für die (allerdings ohne Vergleich vollkommeneren) Klavier-Instrumente, besonders seit der Erfindung und stufenweisen Vervollkommnung des Pianoforte, hat schon in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Verfall der Laute herbeygeführt; und es scheint vorzüglich der Beschwerlichkeit des Reinstimmens und Umstimmens, dann der abschreckenden Tabulatur, zugeschrieben werden zu müssen, dass dieses an sich herrliche Instrument (gegen welches sich die vor etwa dreyssig Jahren hervorgeholte Guitarre, wie die Brettelgeige zur Violine verhält) nicht wieder zum Vorschein gekommen ist, und schon lange als verschollen betrachtet werden kann *).

Die Tabulatur der Laute — welche ebenfalls eine Art von Partitur bildet — wenigstens ihrem Systeme nach kennen zu lernen, dürfte aber immer noch der kleinen Mühe lohnen: das Instrument ist in der Kunstgeschichte nicht ganz ohne Interesse; die Schriftsteller früherer Zeit (und auf deren Ansehen hin auch einige der neueren Zeit) haben davon mit einiger Wichtigkeit gesprochen; und es würde unserer Zeit zur Schande gereichen, wenn wir das Lob, das die Lautenisten sich gern haben beylegen lassen, und die Erwähnung ihrer Producte unter jenen der eigentlich musikalischen Literatur, nur so hinwegnehmen müssten, ohne hierüber eines eigenen Urtheiles fähig zu seyn; und wenn wir eingestehen müssten, die von ihnen in alten Sammlungen geerbten Bücher seyen für uns unlesbare Hieroglyphenschrift geworden.

Die Erklärung der Lauten-Tabulatur setzt nothwendig eine Darstellung der Einrichtung, Besaitung und Stimmung dieses Instruments, so wie der sich hierin in verschiedenen Perioden ergebenen Veränderungen voraus.

Der Laute Gestalt ist noch immer bekannt genug, dass ich mich einer Beschreibung derselben enthoben halten kann; Jedermann weiss auch, dass das an derselben befindliche Griffbret, der Hals (wie jener an der Guitarre) durch quer über gezogene und geknüpfte Schlingen von Darmsaiten, oder durch dünne Leistchen, untergetheilt ist, welche man die Bünde nennt, und vom Wirbelkasten herauf zählt.

Die tieferen Saiten, meistens von der dritten anfangend, sind verdoppelt, theils im Unison, theils in der Octave zusammengestimmt. Einen solchen Bezug nennt man einen Chor; eine Benennung, die aber endlich ohne Unterschied auch bey der Zählung der Chorden für die einfachen gebraucht wird: man sagt daher z. B.: die Laute ist eilfchörig, wobey die oberste (chanterelle) und die ebenfalls einfache zweytfolgende mitgerechnet sind.

In der Zahl der Chöre und deren Stimmung

*) Herrn Whistling's neuestes Handbuch der mus. Literatur (gedruckter Musikalien). Leipzig, 1828, zeigt nicht mehr als zwey Lautenwerke an: das eine von (Carl von) Kohaut, das andere von (Ferd.) Seidler. Jenes ist v. J. 1761, dieses v. J. 1789. S. Gerb. Hist. Lex. d. Tonkünstler, I. Th. S. 744, und II. Th. S. 495.

haben sich im Laufe der Zeiten mehrmal Aenderungen ergeben:

Im XV. Jahrh. war das Instrument nach Virdungs Zeugnisse (wenigstens in Deutschland) fünfchörig *). Dieser Autor selbst (1511) fand sie jedoch schon sechschörig, mit folgender Stimmung:

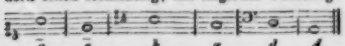

Quarte. Quarte. Grosse Terz. Quarte. Quarte.

Dieselbe Stimmung noch finde ich bey den gleichzeitigen italienischen Lautenisten, namentlich in den ältesten, bey Ottaviano Petrucci (dem Erfinder des Notendruckes mit beweglichen Typen) zu Venedig 1509 gedruckten Lautenbüchern.

Um die Mitte desselben Jahrhunderts, und bis um die Mitte des folgenden XVII. finde ich in Deutschland, in den Niederlanden und in Frankreich, desgleichen in Italien, die Stimmung zwar noch in denselben Verhältnissen, jedoch um einen Ton tiefer, und einen siebenten Chor im Basse beygefügt:

1 2 3 4 5 6 7.
g d a f c G F.

Die letzte und allgemein gebliebene Stimmung von der zweyten Hälfte des XVII. Jahrh. bis zu dem endlichen Verfalle des Instrumentes, war folgende, im D minor-Accorde:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12.
f̄ d̄ a f d A C F E D C B.

Die Chorden 1 bis 9 liegen auf dem beträchtlich breiten Halse; jene 10, 11, 12, laufen frey neben dem Halse, sind länger gespannt, und an einem eigenen Schnecken befestigt. Bey Tonstücken mit ♯ oder ♭ wurden die Basschorden, von 7. Chor an, nach Erforderniss umgestimmt. Einige Lautenisten hatten noch einen Chor im Discante (a), auch wohl noch einen im Basse (A) beygefügt; und so hatte man 11, 12, 13 bis 14chörige Lauten.

Auch die Art, für die Laute zu intabuliren, erlitt im Verlaufe der Zeiten Aenderungen, welche gleichwohl nicht in das Wesen der Sache eingriffen: Alle Lautenisten, von jeher und zu aller Zeit, bedienten sich der Zahlen, oder der Buchstaben des Alphabets, um den Ort, nämlich den Bund zu bezeichnen, auf welchen der Spieler, auf dieser oder jener Saite, den Finger (der linken Hand) setzen sollte. Diese Buchstaben aber hatten auf das musikalische System ganz und gar keine Beziehung, sondern waren willkührlich angenommene Zeichen, statt deren man eben sowohl die Zeichen der Planeten, der Metalle, oder die Apothekerzeichen hätte einführen können, nachdem es hierbey nicht auf ein Zeichen für den Ton, sondern für den Handgriff ankam.

Zu Virdungs Zeit war es eine zwar unverbürgte Sage, die Lauten-Tabulatur sey vor langer Zeit von einem blinden (nach Agricola sogar blind gebornen) Lautenisten, „Maister Conrat von Nürenberg gehaissen," (in München sollte desselben Grab seyn) erfunden worden. Dieser Meister Conrat nämlich habe seine Schüler heissen das ganze Alphabet quer über die (damaligen) fünf Bünde schreiben, und dann, wo solches ausgegangen, wieder mit doppelten Buchstaben fortfahren. Als einige Zeit nach Conrats Tode der sechste Chor beygefügt worden, habe man die alten gewohnten Zeichen für die fünf Chöre beybehalten, und nur dem sechsten Chore dieselben Buchstaben beygelegt, die schon der fünfte hatte; doch dass für den sechsten, statt der kleinen, grosse (Versal-) Buchstaben geschrieben wurden.

Für die leeren Saiten aber wurde die Ziffer gebraucht; wobey vom fünften Chore im Basse zum Discante hinauf gezählt wurde. Der sechste Chor leer erhielt ebenfalls 1, doch mit einem Hütchen, oder auch mit einem durchgezogenen Querstrichlein.

Zur Bezeichnung der Geltung des Tones bediente sich diese älteste deutsche Lauten-Tabulatur derselben Zeichen, welche in der oben erklärten (allgemeinen) deutschen Tabulatur angenommen waren, und auch bey jener über jedes Tonzeichen gesetzt wurden. Sie entbehrte daher völlig der Linien, ja solche wären ihr nur hinderlich gewesen.

Das Schwerfällige und Mühevolle einer solchen Lauten-Tabulatur springt in die Augen, wenn man das in der Beylage als Beyspiel gegebene Fragment aus dem Virdung betrachtet; und man begreift, dass solche weder jemals allgemein werden, noch auch dort, wo sie entstanden war, sich in die Länge erhalten konnte.

Gleichwohl hingen die deutschen Lautenisten dieser Tabulatur eben so beharrlich an, als die Organisten der ihrigen: Hans Gerle, Bürger von Nürnberg (das. 1552) — Sebastian Ochsenkuhn 1558 — Wolf Heckel von München, Bürger zu

*) Nach Mich. Prätorius in dessen Theatro instrumentorum, hatte die Laute in noch früherer Zeit nur 4 Saiten.

verherrlichen wollten, hatte umsonst sich alle mögliche Mühe gegeben, sich eine Büste dieses grofsen Mannes zu verschaffen, um sie in dem Tempel, der vornehmlich ihm geweihet war, zu krönen. Die Krönung ging nach der Aufführung einer seiner schönsten Symphonien unter tausendfachem Applaudiren einer ungeheuren Menge der gebildetsten Liebhaber wirklich vor sich. Aber der allgemeine Enthusiasmus hatte niemanden bemerken lassen, dafs die bronzene Büste nichts weniger als ein wahrer Haydn, sondern ein Kopf des Kato nach der Antike war, da man überdies auf dem Piedestal der Büste mit grofsen goldenen Buchstaben las: *Dem unsterblichen Haydn.* Wir brauchen gar nicht erst anzuführen, dafs diese feyerliche Huldigung darum nicht um ein Haar weniger herzlich war. Wenig Menschen in Frankreich, verschiedene deutsche Künstler unter uns ausgenommen, haben das Glück gehabt, Haydn persönlich kennen zu lernen. Die Medaille ist nach einem, Haydn ähnlichen Portrait, das man aus Deutschland hat kommen lassen, gearbeitet. — Der berühmte Klavierspieler Dussek wird in Paris erwartet: vielleicht bekommt man einen interessanten Streit zwischen ihm und Steibelt zu bemerken, der den letztern wieder aufwecken kann, da er unter dem Paniere Merkurs einzuschlafen scheint. Er macht nämlich den Musikhandler und hat Theil an der Unternehmung der Demoiselle Erard, der Tochter des berühmten Klavierm[illegible]. — So lange wir mit Ihnen in diesem musikalischen Briefwechsel stehen, haben wir noch keine Gelegenheit gehabt, von Gretry zu sprechen, weil er unsere Theater seit verschiedenen Jahren mit keiner neuen Arbeit unterstützt hat. Dieser sehr fruchtbare Komponist scheint jetzt überhaupt zu Arbeiten in seiner Kunst Verzicht gethan zu haben. Er ist fast 70 Jahr und also allerdings um seine Gesundheit besorgt. Er bringt den grofsten Theil des Jahres auf einem kleinen Landhause in dem angenehmen Thal *Mont Morency*, bey *Genelay* zu. Er hat dieses Haus von der Wittwe J. J. Rousseau's gekauft. Rousseau hat diesen seinen Zufluchtsort, der unter dem Namen der Einsiedley bekannt ist, lange Zeit bewohnt. Gretry bewahrt in seinem Pulte ein *Requiem*, das er schon vor 15 Jahren, als er einer langwierigen und harten Krankheit entrissen worden war, komponirt hat. Seinem Willen gemäfs soll diese Messe nur erst nach seinem Tode bekannt und bey seinem Leichenbegängnis aufgeführt werden. Er hat uns zuweilen mit diesem vortrefflichen Werke und mit jenem Wunsche in Ansehung seiner Bestimmung unterhalten. Viel Geist und eine im Leben selbst erworbene Philosophie beleben sein Alter. Fast jedermann kennt seine *Versuche über die Musik*. Es ist freylich wahr, er spricht darin viel von sich selbst und man hat ihm das vorgeworfen. Wir erlauben uns nur hier ein Wort: dafs es nämlich weit interessanter ist, mit Gretry zu schwatzen, als seine Versuche zu lesen. Marmontel, der eben soviel Kenntnisse als Liebhaberey für die Musik besitzt, meynte auch, er möchte lieber eine Oper von Gretry, als sein Buch vorlesen hören.

Ernst Baron von Bagge, königl. preuss. Kammerherr, starb vor einigen Jahren hier in in Paris. Er war einer der eifrigsten und freygebigsten Musikliebhaber, die es nur je gegeben hat. Ganz Paris erinnert sich der glänzenden und vortrefflichen Konzerte, die er in seinem Hause gegeben hat (*Place des victoires*). Der Mann war übrigens ganz original und burlesk in allem was er that. Er wollte es erzwingen, Violinkonzerte und Symphonien zu schreiben; er spielte sehr mittelmäfsig Bratsche und noch viel schlechter Violine; aber er hatte die Thorheit, sich für einen grofsen Virtuosen gerade auf diesem Instrumente zu halten. Er behauptete sogar, er habe eine neue Methode, die Violin ganz vollkommen zu spielen, erfunden. Sein ganzes Dichten und Trachten ging dahin, eine neue, und, wie er sagte, noch weit höhere Schule, als die des Corelli, Vivaldi, Pugnani zu bilden. Die ersten Künstler Frankreichs, Deutschlands und Italiens hatten die Gefälligkeit, sich in dem, was er seine eigenen Grundsätze nannte, unterrichten zu lassen und Viotti, dem er eine Wohnung in seinem Haus einräumte, nahm förmlich bey ihm Stunde. Das Spashafteste bey

Strassburg (das. 1562) — Melchior Newsidler, Bürger und Lautenist zu Augsburg, welcher früher Verschiedenes in ital. und franz. Tabulatur hatte drucken lassen (Strassburg 1574) — ja noch Sixtus Kargel 1586 — und vermuthlich mehre andere bis dahin — haben Lautenbücher in jener deutschen Lauten-Tabulatur herausgegeben.

Anderwärts, und zwar, wie die Umstände vermuthen lassen, in Italien, war man früh auf den Gedanken verfallen, sechs Linien parallel über einander quer über das Papier zu ziehen, welche die sechs (zu übergreifenden) Chöre des Instrumentes vorstellen sollten; und in diese Linien zeichnete man die Ziffern 0, 1, 2, 3, 4, 3, 6, 7, 8, 9, x, x̄, (11), x̄, (12), welche den eben so und so vielten Bund anzeigten. Diese Tabulatur ist es, welche man in den bereits oben erwähnten bey Petrucci gedruckten Lautenbüchern v. J. 1509 vorfindet; woselbst solche auch in einem kurzen Vorberichte (jedoch nicht wie eine neue Erfindung) erklärt ist.

Dieser Ziffer-Tabulatur sind, von da an, die ital. Lautenisten immer getreu geblieben.

Die französischen und niederländischen Lautenisten nahmen das System der Linien nicht viel später auch allgemein an, bedienten sich jedoch immer der Buchstaben des Alphabetes, um auf jeder Linie den Bund zu bezeichnen; nämlich:

Ziffer-Tabulatur:	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	x	x̄
Buchstaben-Tabulatur:	a	b	c	d	e	f	g	h	i	k	l	m	n

In Deutschland wurde diess System der Lauten-Tabulatur erst gegen das Jahr 1600 angenommen, und jenes alte kam bald in Vergessenheit.

Die später an dem Instrumente angebrachten Basschorden erhielten (in der neuen Buchstaben-Tabulatur) folgende Zeichen unter den Linien:

der 7. Chor *a* (gleichsam wie bey den Noten der sogenannte Nebenstrich); später:

der 7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.
a	*a*	*a*	*a*	4	5	6	7.

Eine wesentliche Abweichung der italienischen Lauten-Tabulatur (mit Ziffern) von jeder andern besteht aber darin, dass bey derselben — höchst sonderbarer Weise, und aller sonst gebräuchlichen Stimmen-Ordnung entgegen — die Sangsaite (Chanterelle) unten, und die Bässe in verkehrter Ordnung oben zu stehen kommen.

Zur Bezeichnung der Geltung wurden auch in diesen (neueren) Tabulaturen dieselben Zeichen, wie in der alten deutschen Tabulatur, angenommen *): das Geltungszeichen wurde aber nur an einem Orte, nämlich über den Linien, angebracht; dabey ist zu bemerken, dass, wenn mehre Noten (sit venia verbo) gleicher Geltung unmittelbar nach einander folgten, das Geltungszeichen nicht über jede derselben, sondern nur über die erste dieses Calibers gesetzt wurde, und so lange fortwirkte (subintelligirt wurde), bis eine Note anderer Gattung erfolgte, welche dann das ihr zukommende Zeichen erhalten musste.

Durch diese Einrichtung der Tabulatur mit den 6 Linien war allerdings eine grosse Vereinfachung erzielt, und das Geschäft des Intabulirens sowohl als jenes des Lesens sehr erleichtert; allein — abgesehen von dem Mangelhaften der ganzen Notirungs-Methode — war dadurch ein neues Gebrechen in die Schrift gebracht worden: dass nämlich das Geltungszeichen nur das Zeitmaass für die Griffe vorschrieb, nicht aber die Geltung oder Dauer des Tones in jeder einzelnen Stimme; indem man immer nicht erkennt, ob dieser oder jener nach Vorschrift angeschlagene Ton gleich wieder als verschwindend, oder als fortdauernd, und wie lange, gedacht oder gegeben werden solle: eine Sache, welche dem solidern Musiker in mehrstimmigen Sätzen keineswegs als eine gleichgültige erscheinen kann **).

Schlüssel und Vorzeichnung waren bey der Lauten-Tabulatur — nach deren Einrichtung — völlig entbehrliche Dinge; und spät genug entschlossen sich die Lautenisten, die Vorzeichnung, oder vielmehr den Hauptton, am Anfange des Stücks anzugeben; und auch diess blos, um dem Spieler wegen Umstimmung der Basschorden ein Zeichen zu geben.

---

*) Dass Einige statt [illegible] solche Zeichen, als: [illegible] einführten, oder die Zeichen in Gitter verbanden [illegible], oder so [illegible], u. s. w. oder sich zum Theil der Notenform bedienten, z. B. [illegible], ändert nichts am Wesen der Schrift.

**) Theils um diesem und einigen anderen Mängeln abzuhelfen, theils als Hülfsmittel für die rechte Hand, theils als Spiel-Manieren, sind noch verschiedene Nebenzeichen erfunden, jedoch nie allgemein geworden; und in dieser Beziehung zumal sind die Lautenisten zu keiner Zeit recht unter einen Hut zu bringen gewesen.

Der Lauten-Tabulatur bedienten sich, mit geringen Modificationen, auch die verwandten Instrumente, nämlich die Mandore und die Guitarren verschiedener Gattung: auch auf einige Gattungen der Violen wurde dieselbe angewendet, welche letzteren jedoch bald davon abkamen, und die Notenschrift adoptirten. Die Theorbe, deren Erfindung in eine spätere Periode fällt, hat von der Lauten-Tabulatur keinen Gebrauch mehr gemacht. Nur die Lautenisten endlich haben von derselben niemals abgebracht werden können *).

Die in den Beylagen von mir gelieferten Beyspiele, mit dem überall vorangesetzten Schlüssel zur Entzifferung, werden die hier vielleicht immer nicht hinreichend deutliche Erklärung am besten vollenden. Bey deren Anblick, und einem beliebigen kleinen Versuche der Entzifferung, wird man nicht umhin können, sich zu wundern, wie man, selbst zu einer Zeit, als die Tonkunst, besonders die Instrumental-Musik, noch in der Kindheit war, auf eine solche Art der Notirung verfallen konnte, welche bey dem Beschauenden ganz und gar keine musikalische Idee erwecken, auch nicht mit dem Verstande, sondern nur mit den Fingern gelesen werden konnte; fast unglaublich aber ist es, dass eine solche Schrift, für Instrumente, auf welchen sich nachmals wirkliche und sehr schätzbare Virtuosen hervorthaten, sich in der Zunft im Gebrauche erhielt, nachdem die verständigeren Musiker anderer Fächer — selbst die Organisten, welche früher der deutschen Tabulatur angehangen — sich vorlängst der herrlichen, jeder Forderung einer gesteigerten Kunst vollkommen genügenden Notenschrift bedienten. — Darum konnte schon der alte Martin Agricola (in dem angeführten Werke) sein Gespött über die Lautenisten nicht unterdrücken:

„Weiter hab ich mich manchmal bekummert
Vnd heimlich bey mir selber verwundert.
Der alphabethischen Tabulathur (der Lautenisten)
Wie sie doch ersmals sey komen herfur.

Auch mag ich billig mit solchem Bescheid
Also sagen, wie mir's im hertzen leyd,
Das die Organisten viel clüger seyn,
Als die Lutinisten mit yhrem scheyn.
Denn diese (wie ich mir lasse duncken)
Sind auff dismal gewesen gantz druncken.
Da sie yhr Tabelthur haben erticht.
Auch haben sie villeicht gehabt kein licht.
Das sie die Noten nicht haben erkant
Vnd die Claves gesetzet forn an den rand
Sie möchten sich wol damit verkrichen
Denn sie sind weit von der kunst gewichen.
Weiter wie ich mir hab lassen sagen,
Wirwol mir's nie hat wöllen behagen.
Das yhre Tabelthur erfunden sey
Ists war, so hat ich's auch bleiben dabey
Von eym Lautenschlager blind geborn
So han sie den rechten Meyster erkorn.
Sol nu ein blinder (welchs nicht glaublich ist)
Von solcher kunst reden aus rechter list.
Der die Musicam nie recht hat erkant
Ou welche all Instrument sind ein tand.
Hat doch ein sehnder gang zu schaffen" u. s. w.

So viel über die Tabulatur der Lautenisten.

Was deren Compositionen betrifft, so bestanden solche meistens in Tanzstücken unter verschiedenen, seither zum Theil längst verschollenen Benennungen; als: Calate, Pavane, Gagliarde, Passameze, Sarabande, Gigue, Courante, Chaconne, Branle, Volte u. dgl. m. — mitunter in kleinen Handstücken, welche sie Preludii oder Fantasie nannten. Und diese Handstücke sind noch das Beste, was sie zu leisten vermochten. Ansonst setzten sie auch zu den Liedern des Tages Begleitungen, welche nur eben wieder dem Werthe des zu begleitenden Objectes angemessen waren.

Die solideren Meister des Instrumentes scheinen sich aber darin besonders gefallen zu haben, dass sie Compositionen der studirten Gattung, von den geschätztesten Componisten ihrer Zeit, für die Laute arrangirten; wie man in unseren Tagen, für moderne Dilettanten, Symphonieen und Ouverturen, komische und ernste Opern, ja Oratorien, Messen und Requiem, für das Pianoforte (bey Unzulänglichkeit der Original-Compositionen im Verhältniss zur Nachfrage) „mit Hinweglassung der Worte" einrichtet. Und in diesem Falle war den Lautenschlägern nichts zu vornehm, nichts zu schwer, nichts zu heilig: sie lieferten ganze Bände von Madrigalen, ja Psalmen und Motetten. Wenn man indess glaubte, in einem solchen Bande jene Originalwerke aufbewahrt zu finden, die man durch Entzifferung wieder gewinnen könne, so hätte man sich sehr

*) Die Theorbe ist eine Gattung sehr grosser Laute, welche wegen ihres starken Tones lange Zeit in den Orchestern zum Spielen des Generalbasses und zur Begleitung des Recitatives verwendet wurde: sie stand eine Terze tiefer als die Laute: sie bedurfte nämlich nicht der Chanterelle, und hatte dafür mehr Saiten im Basse; den Generalbass spielte sie aus der Partitur oder vom bezifferten Basse. Die Mandora war eine verkleinerte Laute mit 8 Chören (15 Saiten). Ihre Stimmung war in letzterer Zeit wie jene unserer modernen Guitarre: *I h g d A E*, mit zwey angefügten Basschorden *D C*.

geirrt: vergeblich sucht man darin die angedeuteten quattro, cinque, o sei voci des classischen Originals: man muss sehr froh seyn, wenn man nur den Gang des Basso continuo erkennt; jene Stimmen existiren blos in der Ueberschrift; selten findet man deren drey durch zwey Tacte fortgesetzt; alle Augenblicke reisst eine oder die andere ab; vier- oder fünfstimmig kommt nur hier und da ein ausgestreifter Accord vor, der dem Lautenisten eben „in der Faust" liegt.

Ob der berühmte musikalische Gelehrte, und gelehrte Musiker, Vincenzo Galilei (Verfasser des Discorso della mus. ant. e moderna, Vater des grossen Astronomen Galileo Galilei) in seinem Fronimo mit dem Erzvater Palestrina *) glimpflicher (glücklicher) verfahren? vermag ich nicht zu sagen, da ich zu meinem Bedauern diess Werk nicht zur Einsicht erhalten konnte: wohl aber gründet sich meine Behauptung auf die Einsicht und Untersuchung der Werke seiner im Fache der Laute berühmtesten Zeit- und Kunstgenossen; Werke, welche mit hochtrabenden Titeln angekündigt wurden, und deren Verfasser (Arrangeurs und Compilatoren) sich in vorgedruckten Episteln, Sonetten, Epigrammen, Anagrammen, Chronodistichen u. s. w. in allen Zungen, in einem Style loben liessen, der an die Prologe, mit welchen in Quinault's und Lully's Opern der grosse König sich anaingen liess, erinnert, und den im Brillantfeuer flammenden Inschriften zur Feyer der Rückkehr eines sieggekrönten Fürsten nichts nachgibt. Nur beyspielsweise will ich von den Werken, aus welchen ich Verschiedenes zu meiner Lust und aus Neugier entziffert, hier folgende anführen: Rudenii (Rude) Flores musicae, Heidelb. 1600; desgleichen: Thesaurus Harmonicus Divini (sic) Laurencini Romani, nec non aliorum praestantis. mus. etc. novum plane et longe excellens opus etc. Herausgegeben von Joa. Bapt. Besardus Vesontinus, Cöln 1603. Dieses grosse Werk enthält einen „Schatz" von Compositionen, und noch mehr Transpositionen, von den berühmtesten Lautenisten der damaligen und der kurz vorhergegangenen Zeit; als von besagtem Laurencinus, auch oft nur Eques romanus (auratus) genannt; von Diomedes Venetus, Baksarius Pannonius, Dlugorai Polonus, Dooland, Bocquet u. v. a., wie auch von dem Herausgeber Besardus selbst, welcher nicht nur als Virtuos und Compositeur, sondern auch als Schriftsteller (Isagoge in artem testudinariam) sich in der Literatur der Laute verewigt hat.

Uebrigens habe ich die Kunst und Erfindung ihrer Nachfolger, eines Jakob Büttner (Nürnb. 1683), Sylvius Leopold Weiss, Joh. Mich. Kühnel (um d. J. 1710 — 1720), oder des berühmten Dilettanten, Virtuosen und Compositeurs, Grafen Logi (gest. zu Prag 1721), welcher, wie Baron sagt, „schon die neue italienische und französiche Methode dieses Instrument zu tractiren, so glücklich combinirt, dass er nicht allein sehr anmuthig und Cantable in's Gehör, sondern auch Künstlich und fundamental componirt hat," — um nichts besser gefunden, als den ältern Kram **). Bey weitem doch vorzüglicher sind die mir vorgewiesenen Compositionen aus der letzten Zeit, d. i. aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts: Die Bässe, welche die Haupt-Force des Instrumentes ausmachen, sind in diesen trefflich benützt; die Harmonie rein, und von natürlich fliessender Folge; übrigens besteht das Spiel meistens nur in gebrochenen Accorden (Arpeggio) oder in sehr einfachen melodischen Figuren in der Oberstimme, welche dann gewöhnlich nur vom Basse begleitet ist: die Harmoniefülle, deren das Instrument mächtig ist, scheint mir zu wenig benützt, und in dieser Hinsicht die Alten reicher zu seyn.

Immer bleibe ich der Meinung, dass die durchaus verfehlte Notirungs-Methode — die Tabulatur, welcher die Lautenisten mit orthodoxer Hartnäckigkeit anhingen — das unübersteigliche Hinderniss war, weswegen diess Instrument selbst unter den Händen geschickter Virtuosen und (wie ich annehmen will) sonst auch sehr wohl unterrichteter Musiker, jene Vollkommenheit nicht erreichen konnte, deren dasselbe gewiss weit fähiger gewesen wäre, als die in der musikalischen Welt sonst minder geschätzte Guitarre, für welche in neuerer Zeit ein S. Molitor, nach ihm ein Mauro Giuliani, Compositionen lieferten, welche gewissermaassen als vollständige Partituren (obwohl in Einer Zeile)

*) S. Forkels allg. Liter. d. Mus. S. 317. — Auch Herr Baini führt dieses Werk an, in seinem Memoire über Palestrina (Rom 1828); es scheint jedoch nicht, dass er den Versuch gemacht, die darin enthaltenen Tabulaturen näher zu untersuchen.

**) Verschiedene Notizen über die hier genannten, und einige andere berühmte Lautenisten kann man auch in Baron's Unters. über d. Instr. d. Lauten. Nürnb. 1727 nachlesen.

angesehen werden können *), und welchen die Lautenisten der vorigen Jahrhunderte nichts Aehnliches entgegen zu setzen haben. Dennoch bin ich darum nicht minder überzeugt, dass diess Instrument in der Hand eines talent- und geschmackvollen Künstlers (und zugleich Componisten) auch heut zu Tage, und bey dem hohen Grade der Ausbildung der Instrumental-Musik, Liebhaber und Kenner zu ergötzen völlig geeignet wäre; und vielleicht, dass einer der braven Guitarristen (welche mit ihrem Instrumente schon die Mode überlebt haben) am leichtesten zu jenem übergehen könnte, welches darum, dass er seine gewohnte Guitarre- (oder Mandora-) Stimmung mit hinüber nähme, nicht aufhören würde, Laute zu seyn **).

Indem ich diess lange Kapitel von der Laute und deren Tabulatur beschliesse, erlaube man mir nur noch einige Anzeigen von Werken beyzufügen, welche theils Anleitungen zu der Behandlung dieses Instrumentes und seiner Notation, theils sonst Beyträge zu der Geschichte desselben liefern.

Für das wichtigste ist seit hundert Jahren gehalten worden: Barons historisch-theoretisch-practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten, Nürnberg 1727: es wäre zu spät (auch fühle ich wenig Lust in mir), noch eine Recension dieses Werkes zu liefern; frey gesteh' ich aber, dass es mich in keiner der auf dem Titel ausgedrückten dreyfachen Beziehungen befriedigt hat. Uebrigens mag es leicht in seiner Art das beste seyn und bleiben, da vor der Hand, bis das Instrument nicht wieder ersteht und die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich zieht — sich Niemand berufen finden dürfte, als dessen Panegyriker, in die Fusstapfen des Hrn. Baron zu treten.

Joannis Bapt. Besardi Vesontini Isagoge in artem testudinariam kenne ich nicht, wohl aber desselben Thesaurus harmonicus, dessen ich schon oben erwähnt, und an dessen Schlusse sich eine (in einem ziemlich pretiösen Latein) abgefasste Anleitung zur Laute befindet. Forkel in seiner Literatur d. M. äussert die Meinung, es sey jene Isagoge nur die besonders abgedruckte Abhandlung aus dem Thes. harm. Diess kann aber nicht durchaus so seyn, weil man bey Baron Stellen aus der Isagoge wörtlich ausgezogen findet, welche in dem Thes. mangeln.

Bemerkenswerth für den Literator und belehrend ist in des P. Mersenne Harmonie universelle 1636, das Kapitel von der Laute, und dem wissbegierigen Leser wohl zu empfehlen. Er will — wie nun die Franzosen seiner Zeit waren — seinem Landsmanne dem Adrien le Roy, einem verdienstvollen Buchdrucker und Notendrucker zu Paris, das Verdienst zuschreiben, der Welt zuerst (in einer Anleitung für die Guitarre 1570) die wahren Regeln der Tabulatur erklärt zu haben. Hawkins in der Hist. of Musik, welcher sehr viel auf den Ausspruch eines alten Buches hält, hat diess dem P. Mersenne treuherzig nachgesagt: allein ich habe an dem von Hawkins eingeschalteten Beyspiele aus Le Roy's Werke durchaus nichts Neues oder Eigenes entdecken können, als etwa den Umstand, dass er auf fünf Linien notirt, seine Buchstaben nicht in die Linien, sondern in die vier Zwischenräume, dann über und unter die Linie setzt, wodurch er ebenfalls sechs Reihen gewinnt: eine Methode, von welcher aber weder Frankreich, noch die Welt, noch P. Mersenne, jemals Gebrauch gemacht haben, und nach welcher, wie man bey uns zu Lande sagt, überhaupt kein Hahn gekräht hat *).

Abgesehen nun von Virdung 1511, — Martin Agricola 1529, — Ottomarus Luscinius 1506 (deren Werke Hawkins doch annte) — und abgesehen von dem Judenkönige (Wien 1523) — von Hans Gerle, Sebastian Ochsenkuhn, Melchior Neusidler und Wolf Heckel, deren bereits oben erwähnt

*) Wenn die Lautenisten sich hätten entschliessen können, einen dem Umfange des Instrumentes angemessenen Schlüssel zu wählen, und für die tieferen Basschorden (wie sie endlich ohnehin gethan) Buchstaben oder Ziffern unter der Linie anzuwenden, so hätten sie auch mit der Notenschrift, eben sowohl als die Guitarristen unserer Zeit, in Einer Zeile recht füglich auslangen können: endlich aber wär' es auch kein Schade, wenn sie sich entschlössen, in zwey Zeilen zu schreiben.

**) Ich würde ihm folgende Einrichtung vorschlagen:

$\bar{e}\ \bar{a}\ \bar{h}\ g\ d\ A\ G\ F\ E\ D\ C\ H\ A$ Oder vielleicht
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 13

noch besser folgende:

$\bar{a}\ \bar{e}\ \bar{h}\ g\ d\ A\ G\ F\ E\ D\ C$ — Schwächere Besaitung versteht sich, wegen der etwas längern Mensur. Die Chorden d und A wären im Unison, die folgenden Basschorden mit der Octave zu verdoppeln. Sollte die Verdoppelung allzu beschwerlich befunden werden, könnte man recht füglich auch einfach besaiten, wie die letzten Lautenisten und Mandoristen de facto gethan haben: obgleich an der Fülle des Basses dadurch viel geopfert wird.

*) Uebrigens entnehme ich aus besagtem Exempel, dass Le Roy's Guitarre folgendermassen gestimmt war: $\bar{e}\ \bar{g}\ \bar{d}\ a\ f\ c$.

worden, und welche bey Herausgabe ihrer practischen Werke mehr oder minder ausführliche Anleitungen zu ihrer (deutschen) Lauten-Tabulatur gegeben haben — hat schon Petrucci (wie oben angeführt) den zuerst in seiner Werkstätte gedruckten Lautenbüchern (Ven. 1509) eine kurze, doch deutliche Erklärung der Linien-Tabulatur vorsetzen lassen; bey weitem die ausführlichste und beste aber fand ich in einem Lautenwerke, betitelt: Carminum quae chely vel testudine canuntur, duarum, trium et quatuor partium, Lib. I. II. III. Cum brevi introductione in usum testudinis. Gedruckt Lovanii ap. Petr. Phalesium, 1547 (also 23 Jahre vor Adrian Le Roy). Der ungenannte Verfasser entwickelt das System der Tabulatur auf 6 Linien mit dem Alphabete, in welcher auch die darin gelieferten Lautenstücke deutlich und schön gedruckt sind.

Eine Apologie der Lauten-Tabulatur kann man, wenn's beliebt, in Marpurg's hist. krit. Beytr. B. 2, S. 119 — 135, lesen: Ich finde darüber nur zu bemerken, dass, wenn die dort angeführten Gründe Stand hielten, die Lauten-Tabulatur für alle Saiten-Instrumente mit Griffbretern, auf welchen ein und derselbe Ton mehrmal (in verschiedenen Lagen) vorkommt, und bey welchen es in der Ausführung auf die verständige Wahl des Aufsatzes, oder der sogenannten Applicatur, wesentlich ankommt, mithin für alle in das Geschlecht der Violen gehörigen Instrumente (Violine, Bratsche, Violoncello und Contrabass) hätte angenommen werden müssen: der Nutzen, ja die Nothwendigkeit derselben soll nämlich wesentlich darin bestehen, dass — wie Baron (Unters. d. L., Seite 148) es ausdrückt „man durch die Tabulatur die tonos unisonos am füglichsten unterscheiden kann, welches aber nicht mit den Signis, die denen übrigen Instrumenten gemein, angeht; wiewohl (fügt er gleich hinzu) solches ebenfalls ein Maitre praestiren muss;" — das heisst also: dass der „Maitre" die Applicatur, auch wenn sie nicht vorgeschrieben wäre, zu finden wissen müsste. Worin steckt aber dann der Nutzen, oder gar die „Nothwendigkeit" der Tabulatur? — Auf einem sehr ähnlich organisirten Instrumente, der Guitarre, hat Hr. Mauro Giuliani den Lautenisten gezeigt, wie man auf allen Bünden aufzusetzen verstehen und doch ihre Tabulatur entbehren kann.

Nachricht.

Leipzig. (Beschluss). Seit dem November des verwichenen Jahres bis jetzt sind auf unserm Theater folgende Opern gegeben worden: Otello, einmal; Jessonda, dreymal und gut; die Stumme von Portici, dreymal; die weisse Dame, viermal; Don Juan, dreymal; der Freyschütz, einmal; das unterbrochene Opferfest, zweymal; die Wiener in Berlin, einmal; der Templer und die Jüdin, einmal. — Hr. Breiting aus Berlin erwarb sich in der weissen Dame so grossen Beyfall, dass er auf vielfältiges Verlangen seinen trefflichen Tenor wiederholt in dieser Oper hören liess. In der Stummen gefiel vorzüglich sein Vortrag des Schlummergesanges und die Wahnsinns-Scene. Im Abonnement-Concerte sang er in der Introduction der Oper Cortez von Spontini überaus vortrefflich, ein Cortez, wie wir ihn hier noch nicht hörten. Die Kraft seiner Stimme ist wahrhaft ausgezeichnet. Er traut der Festigkeit derselben alles Mögliche zu. So setzt er z. B. die höchsten Tenortöne mit einer Stärke ein, die bey aller Seltenheit doch zuweilen gemässigter gewünscht werden muss; auch die Stärke und das Anschwellen seines Falsetts bekommt mitunter durch zu grosse Anspannung etwas Scharfes, wobey es immer bewundernswerth bleibt, dass der Ton nicht überschnappt. Ferner hat er sich angewöhnt, in gewissen Wortverbindungen, also nicht immer, den Ton auf dem Consonanten, namentlich auf dem *n* fortklingen zu lassen und nicht auf dem Vocale, wie es seyn soll. Bey dem Allen ist sein Tenor überaus herrlich und sein Gesang schön. Möge er sich und den Gesangliebhabern die ausgezeichnete Stimme lange erhalten. Er reist von hier nach Frankfurt a. M. und weiter nach Paris.

Zu diesen Wiederholungen kommen noch zwey neue Opern: „Der Bergmönch," gedichtet von Borr. v. Miltitz, in Musik gesetzt von Wolfram — und „die Bettlerin" von Holtei und Dorn. Die erste Aufführung der Oper: „Der Bergmönch," leitete der Componist selbst am 18ten December. Der Beyfall war lebhaft; sehr Vieles wurde applaudirt und der Componist zum Schlusse namentlich gerufen. Am 21sten wurde sie mit demselben Beyfalle wiederholt. Mad. Franchetti-Wolzel sang und spielte mit einem Feuer, das besonders in der vortrefflichen grossen Scene alle Gemüther in Flammen setzte. Hr. Hammermeister spielte den Bösewicht

so gehalten, dass ihm der Vortrag dieser Rolle alle Ehre macht, obgleich sie nicht zu aufgereiztem Geklatsche der Menge Veranlassung gibt. Herr H. würde jedoch seinen Vortheil nicht wohl verstehen und wahrscheinlich sogar bald genug seiner wahren Ehre nur schaden, wenn er einzig auf Rollen sehen wollte, die durch pomphafte Anstrengung laute Anerkennung des grössten Theils der Hörer erzwingen. Er würde sich dabey bald zu Grunde singen, seine vielseitige Gewandtheit bliebe ungenützt und ungeübt und die Theaterfreunde, deren Beyfall wirklich Ehre bringt, würden weit weniger mit ihm zufrieden seyn können, wenn er nur die äusserlichen Effectrollen begünstigen wollte. Referent ist mit seinen Bemerkungen gern sparsam; bringt er eine, so geschieht es aus guter Meinung. — Die Oper ist fünfmal bey vollem Hause und stets mit Beyfall gegeben worden, den sie auch sehr wohl verdient. Von den Worten haben wir wenig verstanden: aber die Situationen sind überaus wirksam geordnet, was eben das Hauptsächlichste einer Operndichtung ist. Die Musik wird im Klavier-Auszuge bey Frdr. Hofmeister in Leipzig gedruckt erscheinen; wir werden dann ausführlich über sie sprechen. Die Bettlerin von Holtei und Dorn (Musikdir. unsers Theaters) wurde am 25sten Jan. aufgeführt. Sie ist schon früher in Königsberg gegeben und in diesen Blättern besprochen worden (im 31sten Jahrgange S. 485). Nicht Weniges wurde applaudirt und der Componist gerufen. Die Musik hat mehr Gutes, als seine früher hier gegebene Oper „Rolands Knappen." Die einfacheren Sätze haben uns am besten gefallen, was wir als ein gutes Zeichen für künftige Leistungen ansehen. Mad. Walker-Gehse sang die Bettlerin mit ihrer schönen Stimme sehr gut, wenn auch ihre Gestalt sich nicht ganz täuschend zur Darstellung einer von Noth und Kummer Niedergebeugten schicken mag, — was in anderer Hinsicht allerdings auch sein Gutes hat. Das Buch selbst, vom Titel bis zum Schlusse, kommt uns nicht sonderlich vor.

Ferner wurde das schaulustige Publicum von Wiener Tänzern, Fleury, Amiot etc. erfreut. Das Ballet „der Müller oder das nächtliche Rendezvous" hat die Augen unserer schönen Welt zweymal ergötzt; Pygmalion; Liese und Colin; ein Pas de deux und ein Divertissement einmal.

Unsere halbjährlichen öffentlichen Quartett-Unterhaltungen, die unser trefflicher Concertmeister, Hr. Matthäi leitet, sind wieder im erwünschten Gange. Die Vortragenden sind die Herren: Matthäi, Lange, Queiser und Grenser, der Bruder des Flötisten, und bey Quintetten die Herren Müller (Violinist), Grabau (Violoncellist). Die Versammlung der Hörer ist zwar nicht zahlreich, aber auserlesen. Die Ausführung der meisten Stücke ist in der Regel nicht minder trefflich, als die Auswahl. Dass solche Musik-Unterhaltung keiner Stadt fehle, ist höchst wünschenswerth; sie trägt dazu bey, echte Kunst zu halten und zu heben. Welche Meisterwerke würden in Vergessenheit kommen, oder doch nur in häuslichen Zirkeln unter Wenigen noch fortleben, wenn der Lärmgeschmack so überhand nähme, dass dergleichen Vorträge nicht einmal so viel empfängliche Gemüther fänden, dass sie fortbestehen können! Mit uns ist es zum Glück noch nicht so weit gekommen.

Unsere Euterpe, die Vereinigung junger Musiker zu Orchester-Vorträgen aller Art, die als Vorschule für das grosse Concert anzusehen und hochzuachten ist, besteht und gibt nicht geringe Beweise eines glücklichen Gedeihens. Möge sie sich fortwährend den Geist der Einigkeit erhalten.

Unsere Kirchenmusik ist unter der Leitung des Cantors der Thomasschule, Hrn. Weinlig, gewählt und gut. Der Thomanerchor übt jetzt die grosse Passionsmusik nach dem Evangel. Matthäus von J. S. Bach ein, und wir hoffen, dass der Ausführung dieses Werkes kein Hinderniss entgegentrete.

An musikalischen Privatunterhaltungen und Uebungen leiden wir auch keinen Mangel. Altes und Neues kommt zu Gehör. Wir haben kunstgeübte Dilettanten.

Dr. *August Klingemann*,

Generaldirector des Herzogl. Hoftheaters zu Braunschweig und bekannter dramatischer Schriftsteller, der im July des verflossenen Jahres sich den Operncomponisten als Textverfasser aller Operngattungen in unserer Zeitung empfahl, ist in der Mitte des Januar plötzlich gestorben.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ III. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung. 1831. № 9.

Lauten Tabulaturen.

№3. Alte Lauten-Tabulatur in Deutschland.

Beispiel aus Seb. Virdung's „Musica getutscht" &c. Basel 1511.

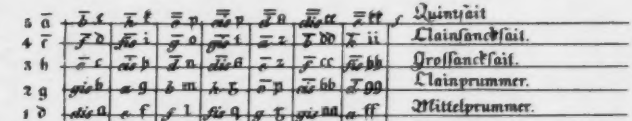

Das vorige „Liedlein von vnser lieben frawen." *(bei №1)*

(Vom Holzschnitt.)

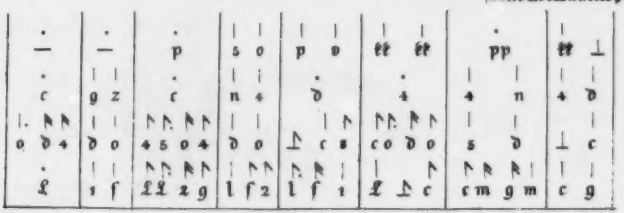

U. s. w.

Entziffert wie №1. (S. die Beilage №1.)

№4 Entziffert.

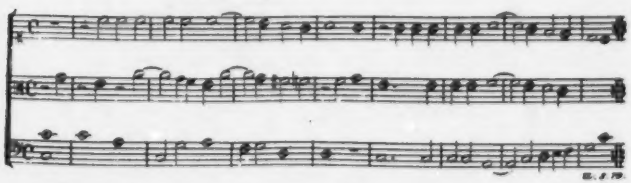

U. s. w.

K.

№4. Italienische Lauten-Tabulatur zu Anfange des 16ª Jahrhunderts.

Beispiel aus dem ersten gedruckten Lautenwerke, bei Ottaviano Petrucci, Venedig 1509, betitelt: „Tenori e contrabassi intabulati col Sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto libro primo. Franciscí Bossinensis opus. (Mit einer vorgesetzten kurzen Erklärung der Tabulatur.)

Schlüssel:

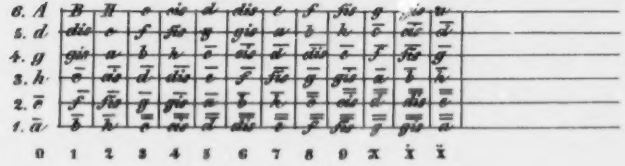

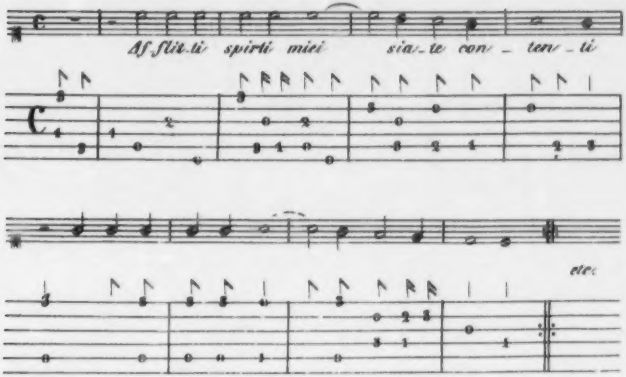

№ 5. Italienische Lauten-Tabulatur

aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

Beispiel aus einem gedruckten Werke über die Tanzkunst, betitelt: Il Ballarino di M. Fabrizio Caroso da Sermoneta &c. Venedig 1581. (Der Grossherzogin von Toscana Bianca Capello de Medici zugeeignet.)

Schlüssel:

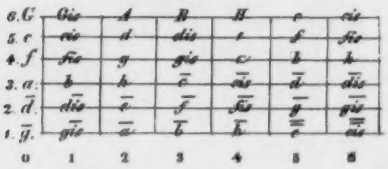

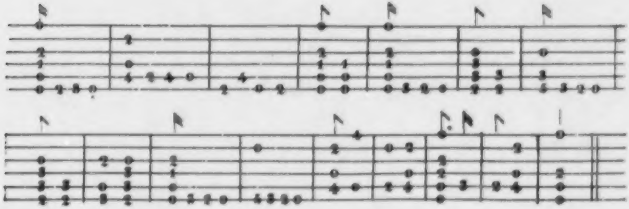

Entziffert.

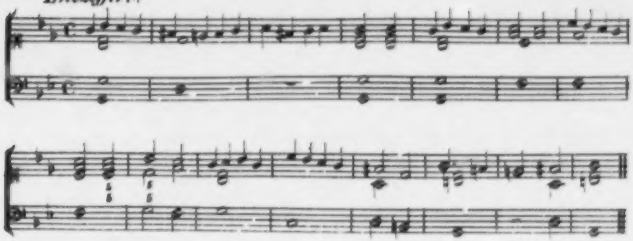

K.

№ 6.

Lauten-Tabulatur

in Frankreich und in den Niederlanden um das Jahr 1540, später gegen das Jahr 1600 auch in Deutschland, — und gegen das Jahr 1670.

Schlüssel.

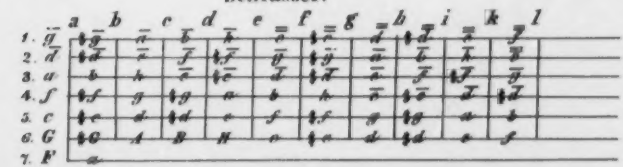

Fragment von Melchior Neusiedler v. J. 1574, aus Barons hist. theor. pract. Unters. des Instr. d. Lauten, Nürnb. 1727. S. 61.

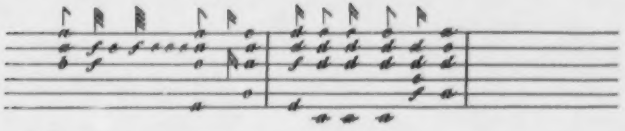

Entziffert.

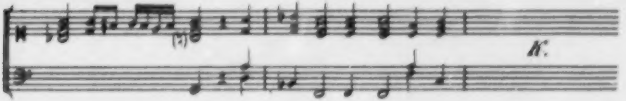

Ein andres aus einem gedr. grossen Lautenwerke, betit. Flores musicae etc. per Joannem Rudenium Lipsiensem, Heidelb. 1600.

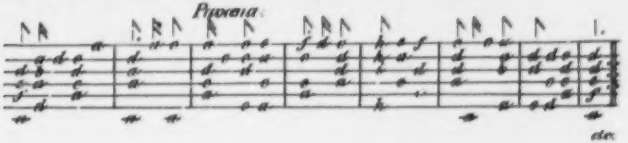

der Sache war, dafs der seltsame Lehrer dem Schüler für jede Lektion einen Louisd'or bezahlte. Wie schwer mag es aber bisweilen Viotti'n geworden seyn, ernsthaft dabey zu bleiben; denn nie hat wohl ein Baron schrecklicher grimassirt, als dieser, so bald er die Geige ansetzte und den Bogen ergriff. Sein Gesicht, seine Muskeln, sein ganzer Körper waren in der peinlichsten Spannung und wenn er beym Spielen feurig wurde, so kamen Töne zum Vorschein, die mit den Klagen eines Katers zu verwechseln waren. Er gab nie ein Konzert, ohne dafs er ein Violin-Solo herausgekratzt hätte; und doch war es sehr gefährlich, dabey zu lachen, weil er sogleich in Feuer und Flammen war und den Lachern ohne Umstände die Thüre wies. Der Baron v. Bagge war sehr reich und verwendete jährlich 50000 Livres auf seine Konzerte. Er war seit langer Zeit von seiner Gemahlin geschieden und lebte in stetem Procefs mit ihr. Sie lebte in einem Kloster und machte grofse Forderungen an ihren Gemahl. Nach vielen Jahren verliert der Baron seinen Procefs. Sein Advokat kömmt und will ihm dies traurige Ereignifs ankündigen, da er eben ein Violinsolo von seiner Komposition, das er in seinem Konzert zu spielen gedenkt, in Gegenwart mehrerer Musiker wiederholt. Der Advokat tritt zu ihm, redet ihn an: Herr Baron, ich bringe Ihnen eine traurige Nachricht, Sie haben Ihren Prozefs verlohren und sind zu Kosten und Schadenersatz verurtheilt. — Na, antwortete der Baron, sehen Sie was Sie machen? da habe ich falsch eingesetzt! Meine Herren, wenn Sie erlauben, fang' ich das Solo noch einmal an! — Dieser Zug hätte recht gut in Champin's allerliebster *Melomanie* aufgeführt werden können. Ohngeachtet dieser und hundert anderer Lächerlichkeiten, war dieser seltsame Mensch doch nur für seine eignen Kompositionen und sein Violinspielen blind. Uebrigens war er ein wahrer Kenner und der wärmste Beschützer aller guten Musik und Künstler. Bey ihm liefsen sich die gröfsten Sängerinnen und Virtuosen hören, ehe sie öffentlich auftraten, wie z. B. eine Todi und Mara oder wie die Herren Viotti, Giornovichi, Kreutzer, Duport, Jamsons, Punto, Ozy, Devienne, Besozzi u. s. w. Alle diese und viel andere Künstler in Paris bedauerten den Tod dieses seltsamen aber wackern Mannes von Herzen.

Copia de la lettre adressée à J. Haydn par les artistes françois, en lui faisant agréer l'hommage de la Medaille-d'or, qu'ils lui ont decernés.

*Les artistes françois réunis au théâtre des arts *), pour éxecuter l'immortel ouvrage de la Création du monde, composé par le célebre Haydn, pénetrés d'une juste admiration pour son genie, le supplient de recevoir ici l'hommage du respect, de l'enthousiasme qu'il leur a inspiré, et la medaille qu'ils ont fait frapper en son honneur.*

Il ne se passe pas une année qu'une nouvelle production de ce Compositeur sublime ne vienne enchanter les artistes, éclairer leurs travaux, ajouter aux progrès de l'art, étendre encore les routes immenses de l'harmonie, et prouver qu'elles n'ont pas de bornes en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et sait enrichir l'avenir. Mais l'imposante conception de l'oratorio surpasse encore, s'il est possible, tout ce que le savant compositeur avoit offert jusqu'ici à l'Europe étonnée.

En imitant dans cet ouvrage les feux de la lumière, Haydn a parû se peindre lui-même, et nous prouver à tous que son nom brilleroit aussi longtems que l'astre, dont il semble avoir emprunté les rayons.

*P. S. Si nous admirons ici l'art et le talent, avec lequel Mr. Gatteaux **) a si bien rempli nos intentions en grâvant la médaille que nous offrons à Haydn, nous devons rendre hommage aussi à la*

---

*) Der grofsen Oper. Wir geben diesen Brief im Original, da er eine Art Aktenstück ist. d. Redakt.

**) Der geschickteste Graveur in Europa. d. Verf.

Pintziffert.

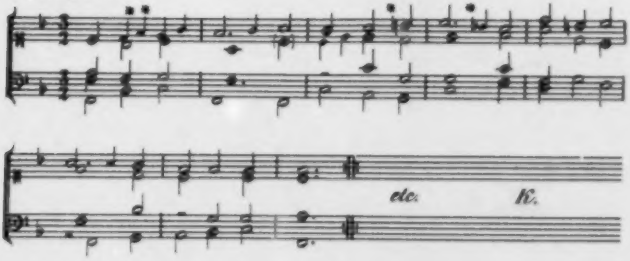

№ 7.

Aus P. Mersenne Harmonie universelle. Paris 1636. Air d' Anthoine Hœsset, Intendant de la Musique de la Chambre du Roy & de la Reyne.

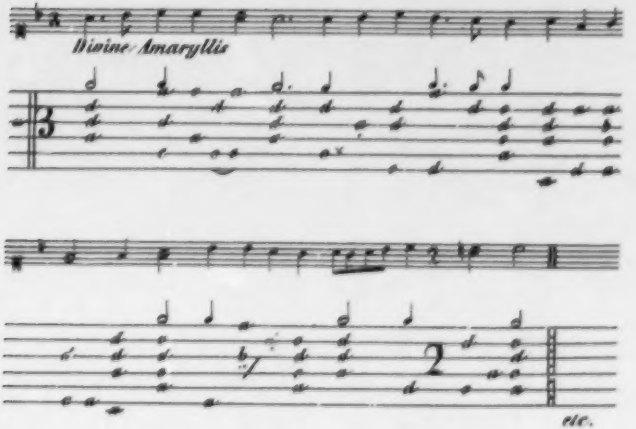

Entziffert.

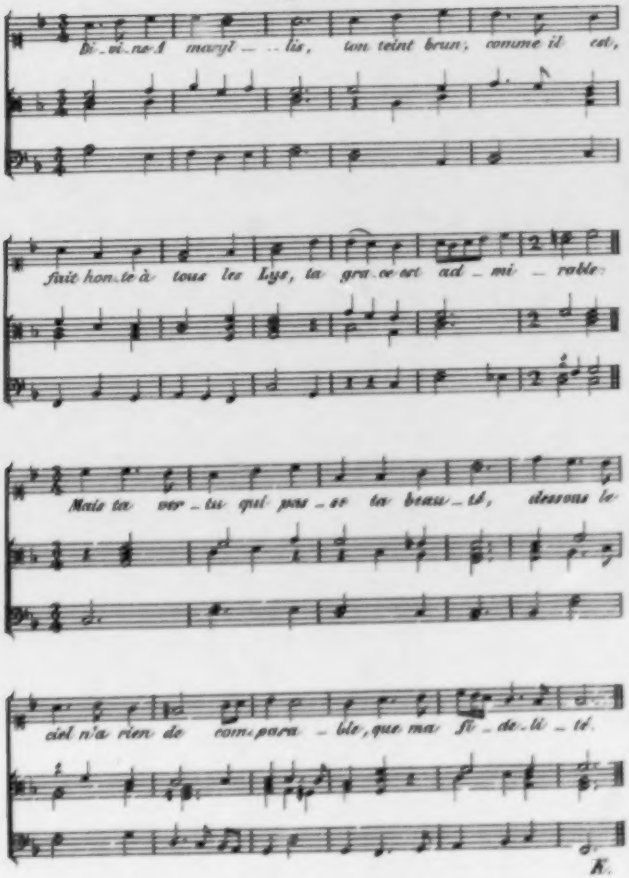

K.

№8. Der Laute

letzte und allgemeine Einrichtung und Stimmung, von der zweiten Hälfte des 17ten Jahrh. bis auf des Instrumentes letzte Periode.

(Mit der Buchstaben-Tabulatur.)

Schlüssel:

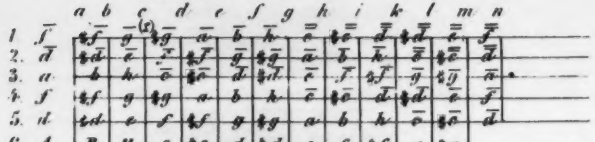

Bezeichnung der Bass-Chorden unter dem System der sechs Linien.

Nach Baron S. 122.

6 5	4				
A B H	C ♯C	D ♯D	E	F ♯F	G ♯G
Chor: 12	11.	10.	9.	8.	7.

Bezeichnung einiger Spielmanieren. *Baron S. 109 u. f.*

⌣ *Einfallen.* ⌒ *Abziehen.* ↄ *Triller.* ⁎ *und* × *Bebungen oder Schnebungen.*

Beispiel aus einem grossen Lautenwerke: Pieces de Luth, composées par M. Jacque Bittner &c. In Kupfer gestochen. (Nürnb. 1688)

Facsimile

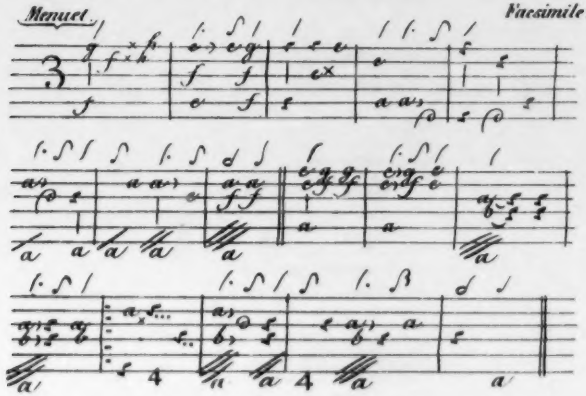

Entriffert.

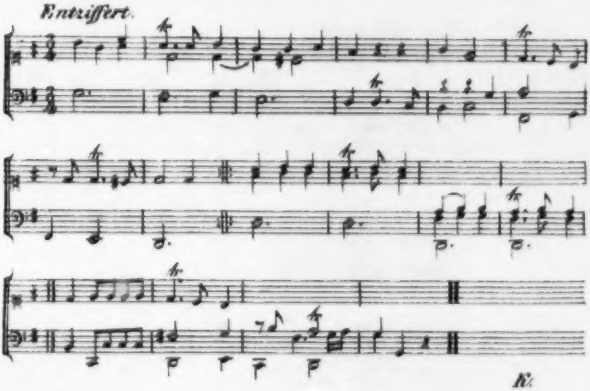

K.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. No. 10. 1831.

Recensionen.

No. 1. *Quintuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse, composé — — par J. P. Pixis.* Oeuv. 99. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez Tob. Haslinger. Preis 3 Thlr. 16 Gr.

No. 2. *Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé — — par J. P. Pixis.* Oeuv. 75. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Hr. P. hat uns in den angegebenen Nummern ein paar Werke geschenkt, für die wir ihm danken, auf welche wir alle tüchtige Pianofortespieler mit Vergnügen aufmerksam machen. Je mehr man mit diesen Werken vertraut wird, je mehr man in den Geist derselben einzudringen sich Zeit nimmt, desto höhern Genuss werden sie gewähren. Wir getrauen uns das Allen zu versprechen, die im Stande sind, dergleichen geschickt auszuführen, und die nicht in einer einseitigen Manier befangen sind, oder sich allein einem gewissen Modelärme ergeben haben, der den Schein statt des Wesens liebt und durch seine Einförmigkeit, die bekanntlich bey aller Buntheit und allem Toben vorhanden zu seyn pflegt, den Geist betäubt und in Schlummer senkt. Dieses Unheil, das aus einer blossen fingergewandten Leerheit, wodurch der Zweck der Kunst ganz und gar vernichtet wird, nothwendig hervorgehen muss, könnte sich beym Anhören und Vortragen solcher Musik unmöglich ereignen, wenn nicht bey vielen schon Verwöhnten eine Nachlässigkeit, Bequemlichkeit und gedankenmatte Nichtigkeit sich zu tief eingenistet hätten, denen es in der Regel geradezu lästig fällt, sich aus ihrer Trägheit aufgerüttelt zu fühlen. Es gibt Leute, die es sehr übel verspüren, wenn sie stärker als gewöhnlich angerührt werden; sie fordern, dass man fein säuberlich mit Absalon verfahre. Das ist eine der Hauptursachen, warum die besseren Werke nur äusserst selten sich sogleich eines allgemeinen Beyfalls erfreuen. Wer hingegen auf Eigenthümlichkeit der Darstellungsweise, auf characterische Musik, auf durchaus gewandte und fleissige Durchführung, die bey dem Allen den Zeitgeschmack und die neue, erhöhete Fertigkeit keineswegs verachmäht, etwas hält, der wird an diesen Werken Freude finden und von zweckmässiger Uebung derselben Nutzen haben.

Der erste Satz des Quintetts ist grossartig, für das Pianoforte so völlig concertmässig, dass nicht nur viel Fertigkeit, sondern auch kräftige Ausdauer dazu gehört, wenn das treffliche All. con moto gut gelingen soll. Die beygefügten Instrumente sind keine blosse Zuthat, keine nur verstärkende Begleitung: sie greifen in den Gang der Composition selbstständig ein. Es ist ein wirkliches Quintett. Das Scherzo, All. vivace assai, ist, was es seyn soll, aufregend, sonderbar und allerliebst humoristisch. Auch hier sind die Instrumente so nothwendig, wie im folgenden lieblichen Andante, wo Violoncell und Violine sehr sangbare Solo-Sätze vortragen, die mit glänzender Bravour des Pianoforte wechseln oder sich auch mit ihm verweben. Wer das Pianoforte als vorherrschendes Instrument betrachtet, auf welchen Gedanken er durch die reiche Beschäftigung desselben in den vorhergehenden Sätzen gebracht worden seyn könnte, dürfte vielleicht zu lange auf das Klavier-Solo warten müssen. Will man sich dagegen nicht blos an dem einen Instrumente, sondern an der Musik im Ganzen erfreuen, so wird man auch dieses Stück im Melodischen und Harmonischen gleich unterhaltend finden. Der letzte Satz ist wieder grossartig in Erfindung und eigenthümlicher Führung. Wir haben nur nöthig das Hauptmotiv desselben herzusetzen, aus dem sich das Uebrige vortrefflich entwickelt:

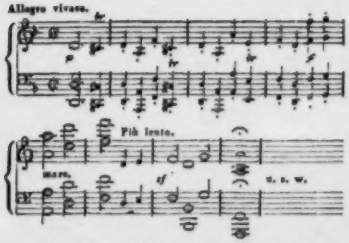

Etwa in der Mitte wendet sich der Satz aus der herrschenden Tonart D moll in einer Zwischen-Melodie nach A dur und geht in D dur über, worin er freundlich endet. Wenn der Geschmack nicht weniger Pianisten den Schluss noch brillanter wünschen sollte, so können wir nicht zugeben, dass diess ein Fehler des Componisten ist: vielmehr ist die Anforderung fehlerhaft. Es ist nicht wohlgethan, wenn Alles in übermässiger Anspannung endet. Ein rechter Hörer braucht des Schlussknalles nicht; er vergisst nicht so schnell, was er empfangen hat. — Dass übrigens das Werk nicht leicht vorzutragen ist, haben wir schon berührt. Der Druck ist schön, wie im Haslinger'schen Verlage gewöhnlich, und correct bis auf einige Kleinigkeiten. In der Pianoforte-Stimme fehlen einige [illegible], die Jeder leicht selbst beyfügt. Im Andante kommt S. 26, im ersten Tacte der letzten Klammer eine ungewisse Stelle vor, die nach der Angabe in den übrigen Stimmen und selbst der Nachahmung wegen wohl, wie folgt, stehen sollte:

In der Violin-Stimme muss S. 10 der zweyte Tact der vierten Zeile von unten mit einem „*bis*" bezeichnet werden. Im Violoncell setze man S. 3 im zweyten Tacte der letzten Zeile statt *e* ein *d*.

No. 2. Das Trio ist in jeder Hinsicht gleich vortrefflich; dem Gehalte nach sind sich beyde Werke völlig gleich. Ja das Trio dürfte höchst wahrscheinlich, wenigstens hat uns unsere Erfahrung diess gelehrt, noch allgemeiner wirken des Geschmackes wegen. Es herrscht nämlich in diesem Werke ein ganz eigener schöner Rhythmus, der gleich von der ersten Periode an bis zum Schlusse geistvoll festgehalten worden ist. Was aber der Rhythmus in der Musik bedeutet, brauchen wir nicht erst aus einander zu setzen. Dieser eigenen, durchaus symmetrischen Anordnung des Rhythmischen wegen verlangt das Ganze, dass sich die drey Vortragenden gut verstehen lernen. Es ist ein besonderes Lob, dass man nicht eben grosses Gerede von einzelnen Schönheiten machen kann: es gehört eben Alles zusammen und auch der zweyte Satz, Andante con moto, ist gleichfalls wieder durch besondern Rhythmus trefflich gehoben. Es ist uns nicht wohl denkbar, dass die kunstvolle Behandlung des schönen Motivs aus seiner Oper „das Orakel," die überaus reizende Verwebung desselben in allen Instrumenten irgend einem Musikfreunde nicht höchst erfreulich seyn sollte. — Das capriciöse Finale beginnt mit einem kursen Adagio, worin das Pianoforte Gelegenheit bekommt, sich mit einer glänzenden Cadenz zu zeigen, die in ein herrliches Presto $\frac{6}{8}$ einleitet, das originell, reizend und mit höchst brillantem Ausgange versehen ist, der allerdings etwas Fortreissendes hat, was Spieler und Hörer in eine aufgeregte Stimmung versetzt. Darin liegt wohl der Hauptgrund, warum das Trio noch frischer anspricht. Kurz wir können nicht umhin, unsere Empfehlung beyder Werke allen geübten Musikfreunden angelegentlich zu wiederholen. Wo Hr. P. in beyden Nummern die Finger über die Noten setzt, da sind sie auch sicher eben die besten. Der Druck des letzten Werkes ist gleichfalls schön, wie hier gewöhnlich, und sehr correct. Nur im Violoncell fehlt S. 9. in der vierten Zeile von oben ein Tactstrich und in der Pianoforte-Stimme S. 18 im letzten Tacte der ersten Klammer eine Fermate.

C. W. Fink.

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbstsaison. — Anfang der Karnevals-Opern u. s. w. in Italien.

Mailand. (T. alla Canobbiana). Die vorläufig angezeigte ältere Oper von Hrn. Conti, l'Innocente in periglio betitelt, machte eben so wenig Glück, als die beyden nachher gegebenen, ebenfalls älteren Opern, Nitocri von Mercadante, und Zadig e Astarte von Vaccaj. Stimme, Gesangsmethode und Action sind bey der Albini allerdings untadelhaft, allein die unglückliche Présence.... Die Carolina Conti

(soll eine Hebräerin und ihr wahrer Name Jerusalem seyn) hat wirklich in Conti's Oper gefallen. Ihre, in gewissen Chorden starke Stimme ist fast immer rein, auch singt sie mit Ausdruck und Seele, und läßt überhaupt viel hoffen, obwohl sie mit der Aussprache und der Action noch zurück ist. Die am 13ten Novbr. v. J. in die Scene gegangene neue Oper: La donna bianca d'Avenello, von Hrn. Pavesi, fand eine gute Aufnahme. Das Buch ist eine Umarbeitung der Dame blanche; die Musik hat einige nicht üble Stücke, namentlich ein Terzett, Quintett und Duett. Einiges in der Introduction und im Finale. Pavesi gehört noch zur ältern italienischen Schule, muss aber freylich dem heutigen Moloch opfern, um auch der Jugend etwas zum Schmause vorzuwerfen; so hatte man in dieser Oper wenigstens zuweilen den ewigen Plagegeist vom Halse.

Neapel (Teatro S. Carlo). Der am 4ten Octbr., als am Namenstage des Königs, wieder in die Scene gegangene Otello verunglückte dergestalt, dass in der vorletzten Scene des dritten Acts der Vorhang herabgelassen werden musste. Aus allen darüber entstandenen Klatschereyen geht hervor, dass Winter, der angeblich unpass in's Theater gekommen war, seine Titelrolle nicht am besten gegeben, und überhaupt darmalen, eben so wie die sonst in den Himmel erhobene Fodor, minder gefällt. Bey dieser Vorstellung war auch der damals hier anwesende Dey von Algier zugegen. — Die im October von einem gewissen Maestro Salvini gegebene neue Oper: Leonilda fel ganz durch. — Rossini's Conte Ory wurde um die Hälfte Novembers ausgepfiffen, ungeachtet die Fodor und Tamburini in ihm sangen. — (Teatro Fondo). Die neue Oper: il Figlio di mio padre, von Hrn. Valentini, machte fiasco. — (Teatro nuovo). Il carcere d'Ildegonda, ebenfalls neue Oper von Hrn. Mario Aspa, hatte für dieses Teatro comico zu wenig Lustiges, und einige komische Scenen abgerechnet, theilte sie ihre ungünstige Aufnahme mit der nämlichen, vor drey Jahren von Maestro Michele Costa componirten Oper. — Il Biondello, neue Oper (oder Operette) von Herrn Fabbrizzi, einem Schüler Zingarelli's, wird gelobt. — Am 8ten December wurde die neue romantische Oper: la Strega di Demegleugh, von Hrn. Dionisio Pugliano Gagliardi, mit Beyfall gegeben, und Maestro und Sänger mehrmals auf die Scene gerufen. — Da eben von Zingarelli die Rede ist, fällt mir unwillkührlich Crescentini ein. Von diesem, seit mehren Jahren gut besoldeten Obersingmeister des hiesigen Musik-Conservatoriums verlautet es, er habe seither ziemlich wenig geleistet, und überhaupt keinen einzigen tüchtigen Sänger gebildet, während aus Zingarelli's Schule eine bedeutende Zahl Componisten, worunter Conti, Mercadante, Bellini, hervorgingen. — Der in den letzten Jahrgängen dieser Blätter als Componist einiger Opern angekündigte Hr. Festa, ist ein Neffe des Orchesterdirectors von S. Carlo, und nicht er selbst, wie ich aus nähestimmten Angaben irrig zu berichten verleitet wurde.

Florenz. Einem öffentlichen Blatte zu Folge unterhält die in hiesiger Gegend sesshafte berühmte Catalani eine Musik-Schule auf eigene Kosten, unterrichtet arme Mädchen im Gesange, gibt ihnen Kost, Wohnung und Kleidung, verschafft ihnen sogar nach beendigter Lehre ein Engagement, wie diess unlängt mit der Maselli-Catalani der Fall gewesen, die mit einem Pariser Theater eine Scrittura gemacht haben soll. Der Name Maselli-Catalani kommt daher, weil jeder Zögling beym Austritte aus dem Institute nebst seinem Familiennamen jenen der Catalani annehmen muss.

Bologna. Rubini machte hier im eigentlichen Sinne des Wortes fanatisme im Pirata und in der Donna del lago. Eine von ihm aus Pacini's Niobe in letztere Oper eingelegte Arie erhielt stürmischen Beyfall; man zerschlug sich die Hände von Mitternacht bis 1 Uhr, und zweymal musste der Vorhang herabgelassen werden, weil das Wiederholen verboten ist, endlich wurde er zum dritten und letzten Male herabgelassen, und die Oper geendigt, ohne wirklich zu endigen. In der letzten Vorstellung am 27sten November wurde Rubini zwölfmal zu Ende der Oper hervorgerufen. Die hiesige Società del Casino liess eine goldene Medaille auf ihn prägen, auf der einen Seite ein Lorberkranz, auf der andern Seite

A
G. Bat. Rubini
Di care Modulazioni
Ritrovature
I soci del Casino
Di Bologna
Ammirati
Fan Plauso
MDCCCXXX.

In der Donna del lago betrat die Römerin Paolina Mancinelli Testa zum erstenmale die Bühne in der Rolle der Elena, und fand Aufmunterung. Die

Contraltistin Laura Pasò, die seit Anfangs 1829 mit Beyfall auf anderen kleineren Theatern gesungen, und über welche seither viele, grösstentheils übertriebene Gedichte in den Journalen zu lesen sind*), sang hier zum erstenmale in ihrer Vaterstadt in der Rolle des Malcolm, fand aber wenig Beyfall. — Das hiesige Theaterjournal vom 4ten November entlehnt die in der Leipziger mus. Zeitung aus Berlin mitgetheilte Nachricht, dass das englische Melodram Andreas Hofer mit Rossini's Musik zu Wilhelm Tell in's Deutsche übersetzt in jener Hauptstadt werde gegeben werden. Dieser Umstand (fährt dasselbe Blatt fort) beweist, dass die Musik des grossen Meisters zu jedem Gegenstande passt (si affà ad ogni oggetto). — — — Die Primadonna Adelina Catalani, die sich seit zwey Jahren hier aufgehalten, ist für's königl. napolitaner Theater engagirt worden. — Die neue italienische Uebersetzung des Conte Ory nach Rossini's Angabe, ist bereits beendigt, und man erwartet nur dessen Rückkunft aus Paris, um sie öffentlich bekannt zu machen.

Modena. Die neue Oper Isabella di Lara von dem aus dieser Zeitung bereits bekannten modenesischen Patrizier und herzoglichen Guardia nobile Alessandro Gandini, wurde mit grossem Beyfalle aufgenommen, und der Maestro mehrmals auf die Scene gerufen. Die Introduction, das Duett zwischen der Primadonna und dem Tenore, das Finale im ersten Acte, das Quartett und die grosse Scene des Musico und der Primadonna im zweyten Acte, werden besonders angerühmt. Die Leser verstehen doch, von welcher Gattung Musik hier die Rede ist. Hr. Gandini erhielt vom Herzoge ein mit musikalischen Sinnbildern verziertes und mit Brillanten reich eingefasstes Portefeuille zum Geschenke.

Carpi (im Modenesischen). Die Contraltistin Giuseppina Bertì aus Bologna betrat zum erstenmale das Theater in der Semiramide, fand in der Rolle des Arsace, namentlich im Duette „Ebbene a te ferisci" mit ihrer Schwester Geltrude (Semiramide) vielen Beyfall. Person und Stimme sind schön, das Uebrige wird sich mit der Zeit vervollkommnen.

Turin. Nach der Gazzetta piemontese vom ... October des eben verflossenen Jahres, hatte der hiesige Machinist Giuseppe Masera die Ehre Ihren KK. MM. unter anderm vorzustellen: 1) Einen Pantofono nebst Musicografo, erster von 3½, und der andere von 6 Octaven, beyde an zwey Pianoforte angebracht. 2) Das Muster eines zweyten, einfachern und minder kostspieligen Pantofono, welcher an Kirchen-Orgeln angebracht, zur Begleitung der heiligen Gesänge dienen kann, ohne eine in Musik bewanderte Person zu benöthigen. Von dem Pantofono und Musicografo werde zu seiner Zeit in diesen Blättern gesprochen.

Cagliari. Die seit ungefähr 15 Jahren in dieser Hauptstadt der Insel Sardinien ausgestatte Oper beginnt abermals mit diesem neuen Jahre 1831. Hauptsänger, zum Theil dunkle, sind: Amalia Mortelli, primo soprano; Rachele Mortelli, primo contralto; Carolina Cuppini, primo musico; Pietro Barocci, primo tenore; Gio. Coppini, primo buffo; Pietro Lei, primo basso; Pietro Ansilloni, basso in genere.

Genova. Hr. Theophil Bocher hat hier mit seinem Flötenspiele ganz ausserordentlichen Beyfall eingeerntet.

Venedig (Teatro S. Samuele). Dem rühmlich bekannten Tenor Crivelli fiel es ein, die seiner Stimme ganz und gar nicht angemessene Rolle des Assur in Rossini's Semiramide zu singen; natürlicher Weise verunglückte er ganz, und die Oper mit ihm. In den nachher gegebenen Baccanali von Generali, zeigte er sich jedoch wieder in seinem vorigen Glanze. Die junge angehende Sängerin Bonoldi hält sich immer wacker. — (Teatro S. Lucca). Hier gaben Sänger, deren ältester vierzehn Jahr alt seyn soll, Pioravanti's Cantatrici villane, nachher diese Oper in einen Act reducirt mit Pucita's Prigionieri. In der ersten Vorstellung ergriff das gesammte Singerpersonal ein panisches Schrecken, in der zweyten erhielt es Aufmunterung und in der folgenden missfiel es nicht. Im ersten Acte wurde herzlich applaudirt ein Terzett zwischen der Primadonna Antonietta dalla Nocc und den beyden Buffi Giuseppe und Gaspare Pozzesi.

(Beschluss folgt.)

*) Hr. P. hat unlängst in seinem Censore sogar fünf Gedichte auf sie, aus den von einer bessern mano (sic!) ihm zugekommenen Nachrichten mitgetheilt.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

Die einzige Novität, womit uns die Administration der Hof-Oper im Laufe des verflossenen Vierteljahres beschenkte, war das kleine

Singspiel: Der Kammerdiener; eine sehr artige Bagatelle, mit freundlicher Musik von Caraffa. Trotz solcher Sterilität darf der Pächter dennoch keineswegs über Mangel an Zuspruch klagen; denn jedesmal, wenn gesungen wird, ist das Haus besetzt, welcher Fall bey Ballet-Vorstellungen jedoch um so seltener sich ereignet. Insbesondere ziehen zwey Magnete mit unwiderstehlicher Gewalt: Wild und Sabine Heinefetter. Beyde prangen zwar nur als Gäste auf den Affichen, um das Publicum zu mystificiren und recht lüstern zu machen; allein es gehört zu den öffentlichen Geheimnissen, dass beyde im fixen Engagement stehen; letztere jedoch blos die Winter-Monate über, indem sie für die Stagione della Primavera einen Ruf nach Italien angenommen hat. Das Doppel-Debüt war Otello, worin Herr Wild unübertrefflbar genannt werden muss; denn es dürfte schwer, wohl gar unmöglich seyn, auch nur den kleinsten Flecken, die allergeringfügigste Inconsequenz in der Auffassung und Durchführung dieser Partie zu bemängeln. Alles gestaltet sich bey ihm streng characteristisch, im harmonisch reinen Einklange; Gesang, Spiel, Vortrag und Ausdruck athmen einzig nur, mit scharf bestimmten Umrissen bezeichnet, des Südländers unbezähmbar glühende Leidenschaftlichkeit, gepaart mit Heldengeist und Seelenadel; heisse Liebe und qualvolle Eifersucht im rastlosen Kampfe; jede Nüance in solcher erschöpfenden Vollendung accentuirt, dass jeder Vergleich undenkbar erscheint. Als Declamator, sonderlich im Recitative, bezüglich der klaren und deutlichen Betonung, so wie des innigen Gefühles, kann der Künstler für ein Musterbild gelten. Wollte man aus dem grossartigen Ganzen Vereinzeltes herausheben, so würden die Auftritts-Arie, das Duett mit Jago und die Final-Scene des dritten Actes als Triumph-Momente alle anderen überragen. —

Dem. Heinefetter hatte fürwahr keinen leichten Stand; es galt ein nur zu gerechtes Vorurtheil, eine mächtige Opposition zu besiegen; denn Mad. Pasta mit ihrer hinreissend tragischen Macht, lebt noch im frischen Andenken, und wird gewiss lange nicht vergessen werden. Dennoch brachte sogleich das erste Erscheinen der jugendlichen, von der gütigen Natur mit mütterlicher Zärtlichkeit ausgestatteten Sängerin einen günstigen Eindruck hervor. Mit Wohlgefallen ruhte das Auge auf den schlanken, durch Hoheit imponirenden Formen, auf den edlen Zügen und dem sprechenden Blicke; zum Ohre drangen die reinen Silberklänge einer hellen, vollen, umfangreichen Glockenstimme, welche zwar noch nicht ganz, doch durch Fleiss und Uebung bereits schon bis zu einem bedeutenden Grade ausgebildet, von den ihr zu Gebote stehenden Kunstmitteln zum zweckmässigsten Gebrauche benützt wurde. Im Vertrauen müssen wir wohl auch gestehen, dass der Beysatz: „Prima Donna der Pariser Oper" als captatio benevolentiae, im Durchschnitte seine beabsichtigte Wirkung auf keinen Fall verfehlte. — Es war sehr verständig, die Mittelstrasse einzuschlagen, und in ihrer Desdemona mehr sentimentale Unschuld und ein kindlich heraliches Gemüth vorschimmern zu lassen. Eben so gereicht es ihr zum Lobe, dass sie die ohnehin mit Ornamenten reich dotirte Partie nicht noch mehr verschnörkelte und aller nur gar zu gewöhnlichen Seiltänzer-Gaukeleyen sich enthielt. Dagegen trat aber auch jede Passage, jede Ausschmückung in schönster Rundung, Präcision und höchster Eleganz hervor, dass der enthusiastische Beyfall hier nur als ein gerechter Tribut erschien. Dennoch — einen Wunsch können wir nicht bergen: möchte die talentvolle Sängerin doch bedenken, dass selbst die Sonne dunkle Flecken hat, und vorzüglich auf die Pronuntiation der Worte ein sorgfälligeres Augenmerk richten! —

Ferner zeigten sich diese beyden Glanzsterne in Meyerbeer's „Kreuzritter." — Ueber Wild's klassische Darstellung des Grossmeisters herrschte schon bey seinem vorjährigen Gastbesuche nur eine Stimme. — Wiewohl die tieferen Chorden der Dem. Heinefetter ungemein sonor und metallreich sind, so ist diese Partie denn doch eigentlich für einen Contralt berechnet, und darum weniger für ihre Individualität geeignet. — Solches war zwar als Sextus keineswegs der Fall; aber Titus, durch seinen Repräsentanten Wild, ein so wunderherrliches Kunstgebilde geworden, welches jede Umgebung in Schatten zurückdrängte, dass sogar Mad. Ernst, deren Vitellia zu ihren gelungensten Leistungen gehört, mindere Auszeichnung fand. Bey dieser Oper, welche in den Salon's veraltet gescholten wird, machten wir die unangenehme Bemerkung, wie in mehren Stücken, namentlich im ersten Finale, das Zeitmaass auf eine, für den Eingeweihten höchst störende Weise vergriffen wurde. Sollte denn, entweder im Orchester oder bey der Regie, gar Niemand mehr seyn, der sich noch aus der guten alten Zeit her erinnert, wie es der Meister

gemeint, und den amtirenden Hrn. Kapellmeister, der vielleicht diese Composition nie selbst gehört, darauf aufmerksam gemacht hätte? —

Dass Dem. Heinefetter ganz besonders mit dem modernen Style vertraut geworden, und unter Rossini's Compositionen heranreifte, bewiess sie unwiderlegbar im Barbier von Sevilla und in der diebischen Elster. Als Rosine und Ninette darf sie wahrlich keine Nebenbuhlerin scheuen; nur Schade, dass beyde Piecen schon gar zu sehr abgeleyert sind.

Ohne seine gefeyerte Gefährtin sahen wir Hrn. Wild als Licin und Masaniello. In letzterer Rolle kann sein Vorfahr schlechterdings nimmermehr goutirt werden. Die Barcarole's, das Schlummerliedchen nebst der vorhergehenden, sonst ausgelassenen, leidenschaftlichen Arie, vor Allem aber die Wahnsinn-Scene tragen den Stempel der Meisterschaft. Warum muss so viel Herrliches der Vergänglichkeit unterliegen und kann nicht durch den Griffel verewigt werden? —

Es wurde schon oben bemerkt, dass die Liebhaberey für die Ballets abzunehmen beginnt: die natürlichste Ursache dürfte wohl in den sogenannten grossen Opern mit Tänzen, wie z. B.: die Vestalin, Wilhelm Tell, die Stumme von Portici u. s. zu suchen seyn; denn ein graciöses Pas, ein gelungenes Ensemble von Coriphäen, verschönert das interessante Tonwerk, während eine unverständliche mimische Handlung die Langeweile auf Stunden hinausdehnt. In diese Kategorie gehört Corally's jüngste choreographische Erfindung: Childerich, König der Franken, ein sogenanntes historisches Sujet, worüber nicht einmal das gedruckte Programm befriedigenden Aufschluss ertheilt. Es errang sich nur einigen Antheil. Voraus führte das Orchester Beethoven's Sinfonia eroica aus; das folgende war von Gyrowetz und Riotte; — man denke sich den Contrast! —

Um nun dieser noch obendrein sehr kostspieligen Spectakel-Gattung etwas unter die Arme zu greifen, wurde die beliebte Tanzkünstlerin Mimi Dupuj neuerdings verschrieben und als Fenella, Nachtwandlerin, und übel gehütetes Mädchen wieder vorgeführt. Die Wahrheit ihres Spieles, voll Feuer, Leben, Natürlichkeit, Decenz und Naivetät, stets ungesucht, ausdrucksvoll und liebenswürdig, ihre lautlose, dennoch so beredte Mimik und — hier warlich nur Zugabe — eine zephyrgleiche, mechanische Tanzfertigkeit — Alles vereint in so einem niedlichen Figürchen, kann nie wirkungslos bleiben. Als fille malgardée entwickelt sie eine so reiche Dosis von Schalkhaftigkeit und Muthwillen, dass es nur ihr gelingen konnte, den so oftmals aufgewärmten Stoff noch geniessbar zu machen. Ganz unbarmherzig wird über die Musik zu diesem Ballete der Stab gebrochen; allerdings klingt sie etwas einfach, ist aber dabey gewiss characteristischer, als die gegenwärtig cursirende, trotz all ihrem fracasso; wiewohl nicht in Abrede gestellt werden kann, dass die Instrumentirung einer Ueberarbeitung bedürfte. — Ein noch viel bejahrterer Revenant war weiland Salvator Vigano's: Nussbaum von Benevent, oder: Die Zauberschwestern, von Süssmayr componirt; vor mehr als drey Decennien hier ein Lieblings-Gericht, und auch in Mailand eben so bekannt als beliebt, dass Paganini über ein Favorit-Thema seine berüchtigten Hexen-Variationen fabricirte. Gegenwärtig ergab sich ein höchst ungünstiges Resultat; denn das eigentliche Grotesk-Genre — damals durch treffliche Subjecte der Culminationspunct des Beyfalls — ist bey uns ausser Mode, und die Darsteller der komischen Parte sind viel zu wenig accreditirt, um als zuverlässige Stützen gelten zu können. — In den fast allwöchentlich stereotyp gewordenen Akademieen producirten sich: 1) Der königlich preussische Kammermusikus Belke auf der Posaune und dem Tenor-Horne. Seine Virtuosität würde noch mehr überrascht haben, wäre ihm nicht erst kürzlich ein Rival sonder Gleichen zuvorgekommen. 2) Dem. Marie Fürth und N. Sedlack, zwey tüchtige Pianistinnen. 3) Hr. Hartinger, Eleve des Conservatoriums, und Professors Merk achtbarer Schüler. 4) Die bekannten Wunderknaben, Eduard und Ernst Eichhorn, welche für ihr Alter — ersterer zählt sechs, der andere acht Jahre — sonderlich die reine Intonation anlangend, beynahe Unglaubliches leisten, und auf diesem Wege ausgezeichnete Violinspieler zu werden verheissen. 5) Hr. Ignaz Tedesko, jetzt schon ein fertiger Klavierist, in der gediegenen Spielweise seines Meisters, Carl Maria von Bocklet.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

136 *Choral-Melodieen vierstimmig ausgesetzt, und zunächst zum Gebrauche in den Herzogthümern Bremen und Verden bestimmt. Herausgegeben*

noblesse des sentimens, avec lesquels il s'est contenté pour son ouvrage de la simple gloire, qu'il recueille aujourd'hui.

(Nun folgen die Unterzeichnungen.)

Nachricht.

Joseph und Heinrich Gugel.

Diese beyden Waldhornisten, die als Kammermusici in Sachsen-Hildburghausischen Diensten stehen, gehören unstreitig zu den grofsten jezt lebenden Meistern in Deutschland auf diesem Instrumente. Der Aeltere bildete sich unter der Anleitung seines Onkels, des Hrn. Musikus Scholl in Wien, der Jüngere hingegen hatte seinen ältern Bruder zum Lehrer. Ihr Kunsttalent entwickelte sich so frühzeitig, dafs sie von ihrem Vater, dem nunmehr auf Pension gesetzten Hrn. Kapellmeister Gugel in Wirtenbergischen Diensten, schon als Knaben auf Reisen geschickt wurden, um mit ihrem jugendlichen Talente zu wuchern. Ohne Reisegefährten, ohne Welt- und Menschenkenntnifs, nur mit einigen Louisd'or in der Tasche, das Werkzeug ihrer ungewissen Subsistenz unter dem Arme, nebst einem bischen Leibgerathe — so trat der eine im zehnten und der andere im siebenten Jahre, jeder ein wahrer *Asmus omnia sua secum portans*, seine Wanderung zu Fufse an. Es war daher kein Wunder, dafs Menschenliebe und Mitleid ihr Fortkommen in der Welt mehr begünstigen mufsten, als wirkliches Interesse für ihre damalige Kunstfertigkeit und von dem *per varios casus* hat vielleicht noch kein reisender Virtuos mehr Erfahrungen gemacht, als dieses sich so ganz überlassene Bruderpaar.

Die zärtliche Besorgnifs, ihren Aeltern Sorge und Unruhe zu machen, hielt sie immer zurück, sie mit der wahren Beschaffenheit ihrer stets abwechselnden, mehr ungünstigen, als günstigen Lage bekannt zu machen und das, was den Muth jedes Sterblichen bis zu den Wolken trägt, Hoffnung auf's Bessere, flöste auch ihnen den Muth ein, mit eiserner Stirne gegen ihr Schicksal zu kämpfen. Ihre Hoffnung ward auch erfüllt: denn mit den Jahren und bey ihrer unausgesezten Uebung und bey so manchen Gelegenheiten, durch Anhörung guter Musiken ihren Geschmack im Vortrage stets feiner auszubilden, schwangen sie sich nach und nach auf denjenigen Gipfel ihrer Kunst empor, der ihnen nunmehr den gerechten Anspruch auf die Achtung und den Beyfall aller Kenner giebt.

Sie gehören zu den wenigen, die das Vorurtheil abgelegt haben, blos durch voluble Passagen und durch eine erzwungene und widernatürliche Ausdehnung der Tone in die Höhe oder Tiefe glänzen zu wollen, vielmehr lieben sie den sanften und empfindungsvollen Vortrag, wiewohl sie mit unglaublicher Leichtigkeit, Präcision und geflügelter Zunge alles dasjenige und noch mehr leisten, was unlängst in diesen Zeitungsblättern an Herrn Dornaus von Kunstfertigkeit auf diesem patriarchalischen Instrumente ist angeführt worden. Ihre Intonation ist vorzüglich schon, rein und kraftig, so dafs der prachtvolle natürliche Ton des Horns unter der Hülle der Kunst niemals ganz unkenntlich wird und wenn man sich überzeugen will, wie glücklich sie alle Capricen ihres Instruments überwunden haben, oder wenn man den Zauber desselben in seiner ganzen Fulle geniefsen will: so mufs man sie ein Doppelkonzert von Braun, oder die niedlichen kleinen Duetten spielen hören, die sie gleichsam als Souvenir mehrerer berühmter Tonsetzer auf ihren Reisen mit sich führen.

Ihnen gebührt auch die Ehre der Erfindung von den nunmehr bekannter gewordenen Sordinen, die zur Hervorbringung exotischer Töne mit der Hand mobil gemacht werden können und die sie vielleicht in kurzem dadurch noch vollkommener machen werden, dafs sie diese Maschine mit einer Klappe versehen werden, wodurch ihnen dann nicht nur ein grösseres Feld zu den Nuancirungen eröffnet, sondern auch die Unbequemlichkeit mit dem Einsetzen und Herausnehmen derselben gänzlich gehoben wird.

Christmann.

von J. W. C. C. Sauerbrey, Organisten an der St. Nicolai Kirche in Stade.

Es sind seit einiger Zeit mehre Choralbücher für einzelne Gegenden Deutschlands herausgegeben worden, welchen das anzuzeigende sich anschliesst. Wir können diess nicht anders als zweckmässig finden. Da nun einmal im Laufe der Zeit in verschiedenen Gebieten unsers gemeinschaftlichen Vaterlandes verschiedene Abänderungen der Urmelodieen sich unter dem Volke verbreitet haben, und diese Abweichungen nur auf Kosten der Andacht, vielleicht ein halbes Menschenalter hindurch, zu beseitigen sind: so scheint es uns schon um dieses einzigen Grundes willen weit gerathener, die christlichen Gemeinden ganzer Provinzen um geringfügiger Varianten willen nicht zu stören. Dazu kommen noch die grossen Schwierigkeiten, die genau richtigen Lesarten überall mit Gewissheit zu bestimmen. Wir wenigstens getraueten uns ein solches Unternehmen nur nach mehrjähriger und angestrengt mühseliger Arbeit grossentheils befriedigend zu Stande zu bringen. Ob aber dadurch für alle Fälle etwas Erwünschtes, die Andacht wahrhaft Förderndes gewonnen würde, stände immer noch zu bezweifeln; ja manche ursprüngliche Choralmelodie würde, unseren Erfahrungen zu Folge, unserer Zeit nur unkirchlicher klingen. Grund genug, die neueren Unternehmungen, für das Kirchenthümliche einzelner Gegenden zu sorgen, löblich zu nennen.

Für Bremens Bezirk war ein neues vierstimmiges Choralbuch Bedürfniss geworden, da Olbers 1790 herausgegebenes Werk vergriffen ist: fremde Choralbücher hingegen der vielen Abweichungen wegen nicht wohl zu gebrauchen sind. Der Verf. hatte Anfangs diese Arbeit zu seinem Privatgebrauche unternommen, wobey er Manches aus Fischers Choralbuche entlehnte, was er nun bey gewünschter Verbreitung durch den Druck zum Vortheile des Buches nicht wieder vernichten wollte. Er hat wohl daran gethan. Manchen einzelnen Zeilen der Strophen ist nicht selten eine Veränderung am Schlusse des Chorals angehangen, was gleichfalls willkommen seyn wird. Der Hr. Verf. bemerkt in der Vorrede selbst, hoffentlich werde man es nicht anstössig finden, dass er oft in der Harmonie eine reine Quinte auf eine verminderte folgen liess. Umgekehrt ist das Verfahren in der besten Regel: wie aber der Verf. das Gegentheil handhabt, wird wohl nur selten Jemand etwas dagegen haben, wir wenigstens nicht. Wenn er übrigens noch um Nachsicht ersucht um des nothwendigen Grades der Reinheit willen, den ein solches Werk erfordert, den er bey der Menge seiner gewöhnlichen Berufsgeschäfte im Drange so kurzer Frist nicht habe möglich machen können: so zeigt er selbst uns damit deutlich an, dass er ohne unsere Andeutungen die im Ganzen nur geringen harmonischen Verbesserungen in einer zweyten Auflage aus eigener Einsicht geben wird. Wir haben demnach nur nöthig, das Werk in gegenwärtiger Gestalt als ein durchaus brauchbares bestens zu empfehlen. Format, Papier und Druck sind gut, wie die Arbeit.

Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrhunderts — herausgegeben von C. F. Becker. Heft 2. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 4 Gr.

Wir haben auf die Nützlichkeit dieser Herausgabe für Singvereine und angehende Componisten bereits beym Erscheinen des ersten Heftes aufmerksam gemacht und freuen uns über den Fortgang derselben, wobey wir den Wunsch einer schnellern Aufeinanderfolge der Heftchen nicht bergen mögen. Vielleicht bringt uns das nächste eine etwas ausgeführtere Composition. Wir erhalten hier einen ganz kurzen Gesang (sechsstimmig) auf Trinitatis von Melchior Bischoff, einen Ostergesang, gleichfalls kurz und sechsstimmig von Jacob Gallus und einen achtstimmigen Ostergesang für zwey Chöre von Melchior Vulpius. Der Druck ist gut und correct, was solchen Sammlungen hauptsächlich nothwendig ist. Möge das Unternehmen immer zahlreichere Theilnehmer finden.

---

48 *Etudes en forme de Préludes et Cadences dans tous les tons majeurs et mineurs composées pour le Pianoforté par Ch. Czerny.* Oeuv. 161. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1¼ Thlr.

Der Ausdruck Etudes ist hier im weiten Sinne zu nehmen, nicht in dem engern, wie man ihn nach den Cramer'schen etc. zu nehmen gewöhnt worden ist. Der Titel bestimmt auch den Sinn des Werkes sogleich selbst näher durch den Zusatz.

Dennoch sind auch einige Etuden im engern Sinne darunter, in welchen ein einziger Hauptgedanke gut durchgeführt wird. Nützlich aber und angenehm sind sie durchaus, obgleich so viele anderer vortrefflicher Meister vorangegangen sind. Man muss dergleichen Uebungen spielen, will man anders etwas Tüchtiges lernen. Nun ertödten aber auch die besten Etudes, spielt man nur von einem und dem andern Meister, bey weitem die Meisten der Erfahrung zu Folge. Darum ist in solchen Dingen hauptsächlich der Wechsel höchst nöthig. Dafür ist durch dieses zweckmäßige Heft auf gute Art gesorgt. Selbst manche neue Formen finden sich neben anderen in neuen Melodieen wiederholten, welches Letzte nach dem Obigen gar nichts Unnützes ist. Dazu sind die Nummern sämmtlich elegant, eine Eigenschaft, die man zu schätzen weiss; sie versüsst die Uebung. Wir haben demnach alle Ursache, auch diese Etuden bestens zu empfehlen.

Grande Valse pour le Pianoforte à quatre mains par J. W. Kalliwoda. Op. 27. (Propr. de l'édit.) Leipsig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 20 Gr.

Also ein grosser Walzer von Kalliwoda, dem Symphonie-naetzer? Ja, und ein recht frischer dazu! Es gibt Leute, die da meinen, es zersplittere ein Mann seine Kräfte, wenn er nach ernsterer, gewichtiger Arbeit auch der kleinen, leichten und Jedermann zugänglichen sich gewogen erweist. Wir meinen das nicht: im Gegentheile schätzen wir jede Gewandtheit jeder Art und halten es für ein natürliches Lebensbedürfniss frischer Kräfte, mannigfach sich zu ergehen im weiten Gebiete der Kunst. Nach Vollendung grösserer Arbeit steht die Liebe zur kleinen Jedem wohl an. Wir könnten auch in Anschlag bringen, dass man auch im Kleinen gross seyn kann. Wozu sich also Kraft und Lust zeigt, das schaffe der Künstler (es versteht sich, dass hier nicht von verderblicher Lust die Rede ist), und was ihm gelingt, das darf er wieder bringen und auf Antheil hoffen. Der Walzer ist gelungen. Er ist wohl erfunden, geschickt gehalten, greift lebendig ein, bleibt bey allen Wendungen immer munter, spielt sich gut und ist nicht im Geringsten schwer, es wäre denn für Anfänger. Das ergötzliche Werkchen wird also mit Recht seine Freunde finden; wir empfehlen es Allen, die Tanzmusik lieben. Die Ausstattung ist geschmackvoll.

Ouverture à grand orchestre de l'opéra: Il Pirata, Musique de Vincenzo Bellini. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 7 Francs.

Die schön gedruckte Stimmen-Ausgabe dieser leicht auszuführenden und nicht zu langen Ouverture wird vielen Orchestern willkommen seyn. Bekanntlich hat Hr. B. bis jetzt nichts geschrieben, was mehr Anerkennung gefunden hätte, als sein Pirata. Die Besetzung ist folgende: Ausser den Streichinstrumenten zwey Flöten, zwey Clarinetten in C, zwey Hoboen, zwey Fagotte, zwey Hörner in F und zwey in D, zwey Trompeten in D, drey Posaunen, Pauken, grosse Trommel, Becken und Triangel.

Adagio et Rondo pour le Pianoforte composés — — par Joseph Klein. Berlin, chez Ad. Mart. Schlesinger. Pr. 14 Gr. (1¼ Sgr.)

Das einleitende Adagio deutet recht gut auf den bewegten Sinn des Hauptsatzes, der mit unruhiger Lebendigkeit dargestellt seyn will, wenn die Wirkung des Ganzen nicht völlig verloren gehen soll. So wenig Schwierigkeiten es hat, so wenig kann es doch jungen Spielern empfohlen werden, auch nicht solchen, die Schwierigeres zu leisten im Stande sind, weil die Erfahrung des auszudrückenden Zustandes eines solchen Gefühls ihnen mangelt. Ohne diesen Ausdruck verliert es aber sein Bestes. Selbst unter lebensgeprüften Spielern wird es nur gleich gestimmten willkommen seyn, aber diesen desto mehr. Wir glauben daher, dass es einen erlesenen Kreis von Liebhabern erlangen wird.

Notiz.

Unser vortrefflicher Posaunist, Hr. Queisser hat einen ehrenvollen Ruf erhalten, seine ausgezeichnete Kunstfertigkeit auch in Hamburg zu bewähren. Er wird in diesen Tagen die Reise antreten, also, ist die Anzeige gedruckt, schon angetreten haben, und sich wahrscheinlich noch in Lübeck, Bremen und einigen anderen Städten hören lassen. Wir wünschen ihm überall die gute Aufnahme, die seine Meisterschaft wie seine Bescheidenheit im vollen Masse verdienen.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. **No. 11.** 1831.

Recensionen.

No. 1. Stabat Mater a 4 voci coll' accompagnamento dell' orchestra composto da G. Haydn. Partitura. Mit unterlegtem deutschem Texte. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr.

No. 2. Stabat mater für vier Singstimmen mit Chören, componirt von Haydn. Klavierauszug von C. Zulehner. Mit lateinischem und deutschem Texte. Bonn, bey N. Simrock. Preis 8 Francs. (2⅔ Thlr.)

Preis der vier Singstimmen (gedruckt bey Simrock) 4 Francs oder 1 Thlr. 2 Sgr.

No. 3. Salomon. Grosses Oratorium in drey Abtheilungen von G. F. Händel. Mit frey übersetztem deutschem Texte, im Klavierauszuge von Xav. Gleichauf. Bonn, bey N. Simrock. Pr. 24 Francs oder 6½ Thlr.

Preis der Singstimmen mit deutschem Texte (ebendaselbst.) 10 Francs oder 2½ Thlr.

So überflüssig es seyn würde, über die beyden ersten Nummern der, in diesen Blättern schon längst besprochenen Composition des Stabat mater von J. H. von Neuem ausführlich zu sprechen, so nothwendig wird doch bey Gelegenheit der neuen Ausgabe allen gebildeten Kunstfreunden eine kurze Erinnerung an dieses Werk unsers genialen, höchst verdienstvollen Haydn erscheinen, namentlich in Tagen, wo auch jüngere Musikliebhaber mit den älteren Meisterwerken sich zu befreunden geneigt sind. Bekanntlich hat J. H. zwey grosse Stabat mater geschrieben: wir wenigstens kennen nur zwey. Das hier anzuzeigende hebt mit einem Largo aus G moll an und zeichnet sich ganz besonders durch Kraft und Schönheit der Chöre und der mehrstimmigen Sätze aus. Die Arien dagegen tragen fast alle den Zuschnitt ihrer Zeit und haben viel Aehnliches mit der Art, die durch den Tod Jesu von Graun allgemein bekannt ist. Am meisten gilt das von den Arien des Soprans und des Altes, am wenigsten von den Bass-Arien. Es ist aber auch unterhaltend und belehrend, die verschiedenen Verzierungsformen der Zeiten kennen zu lernen. Die weit frühere Ausgabe der Partitur bey Breitkopf und Härtel und der Klavierauszug bey Simrock liefern ein und dasselbe Werk auch der Unterlegung des deutschen Textes nach. Es wäre daher verdienstlicher gewesen, wenn die thätige Verlagshandlung statt des Auszuges No. 2. das andere grosse, ebenfalls und vielleicht für Viele noch vortrefflichere Stabat mater unsers Meisters gewählt hätte, das wir nur in Abschriften kennen. Uebrigens ist der Klavierauszug sehr spielbar, durchaus nicht überladen, was aber auch hier ganz besonders leicht war, da das Orchester nur aus den Bogen-Instrumenten und zwey Hoboen besteht, die einige Male mit den sogenannten englischen Hörnern wechseln. Mit desto geringerer Mühe hätte daher der Eintritt der wenigen Blasinstrumente im Auszuge bemerkt werden können und sollen. Der Druck ist gut und correct, auch in den einzeln gedruckten Singstimmen, wo wir nur einen einzigen kleinen Stichfehler, so wie im Klavierauszuge nur ein versetztes *b* S. 10 und im Duette die weggelassene Ueberschrift „Tenore" anzuzeigen haben.

No. 3. Von diesem, Vielen noch ganz unbekannten Händel'schen Oratorium, dessen Herausgabe nach des verdienten Herrn von Mosel Bearbeitung auch von der achtbaren Verlagshandlung T. Haslinger in Wien angekündigt wurde (S. darüber im vorigen Jahrgange S. 788), mag eine übersichtliche Darstellung des Gehalts und Inhalts vielleicht nicht unwillkommen seyn. Es gehört dieses Werk zu den letzten des allberühmten Tondichters, geschrieben 1749, das drittletzte seiner 26 Oratorien.

Ein ganz einfaches Largo, dessen Wiederholung besser wegfällt, leitet in ein kurz und schön

fugirtes Allegro. Der erste zweychörige Satz: „Ihr Harfen und Cymbeln ertönt zu des grossen Jehovah Preis“ wird erst allein von den Bässen beyder Chöre unisono vorgetragen und hebt sich immer höher, prächtig verschmolzen, überaus freudig. Bass-Arie, Larghetto: „Danket dem Herrn für seine Güt'.“ Wie die meisten Arien die Form der Zeit tragen, so auch diese. Chor, No. 4. Nach einem achtstimmigen, choralmässigen Satze, trefflich harmonisirt, tritt ein herrlich fugirter Chor im tempo ordinario ein, mit Klarheit und aller Kunst meisterlich gehalten. Jeder wird ihn mit Nutzen und Vergnügen betrachten und vernehmen. No. 5: Kurze Arie Salomos, Largo assai, ganz einfach, fast recitativisch und völlig characteristisch angemessen. Der König dankt dem Herrn für seine Gnade und bittet für den Tempel. No. 6 und 7: Im schönen Recitative verkündet Zadock (Tenor), dass Gottes Herrlichkeit den Tempel erfülle und singt seine Wonne in der zeitgemässen Arie. No. 8. Im Lobgesange Jehovahs vereinigen sich Anfangs beyde Chöre vierstimmig in einer musterhaften, einfach und doch in den kunstvollsten Verhältnissen gehaltenen Fuge, würdigen Sinnes voll. Darauf gehen die beyden Chöre, bald mehr bald weniger, in einzelnen Stimmen von einander ab und lassen den Wechselgesang in gleicher Weise erschallen. N. 9 und 10, Recitativ und Arie Salomo's (Tenor), einfach, sein Glück im Preise des Herrn, nicht in Eitelkeit des Schmucks und des Wissens findend. Im Recitative No. 11 fährt Salomo fort, seiner geliebten Königin, der Tochter Aegyptenlands, einen köstlichen Palast zu versprechen. Dafür singt die Königin in der Arie No. 12 dem Tage Heil, der sie mit ihm verband. Die Arie kann wegbleiben, oder man wird den Text des angehangenen Satzes, unseren Sängerinnen zu Liebe, die etwas weniger naiv sind, vielleicht etwas umändern müssen: „Aber zweyfach Heil dem Tage, da er mir am Busen lag, meine Reize göttlich fand und gelobte nur mein zu seyn.“ Man war damals in England von früheren Zeiten her solcherley gewohnt, besonders vom Theater. Der Schluss der Arie geht nach bekannter Art in Cis moll und weist auf dal Segno zurück. No. 13, Recitativ zwischen dem Könige und der Königin, wo sie, „die schöne Bewahrerin des Nils“ genannt wird. No. 14, Duett zwischen Beyden. Eigen, unserer Weise fern, ist dieser Beglückungsgesang in H moll geführt, mit Dur mannigfach wechselnd und zum Schlusse Adagio. No. 15 und 16: Zadock singt im Recitative, dass Schönheit ohne Tugend eitel ist und wünscht in der Arie beyde gepaart. Der Grundton ist Fis moll, wahrscheinlich so gewählt, um das Fremdartige des Orientalischen zu bezeichnen. Uebrigens werden alle eigentlichen Arien (das Arioso davon getrennt) aller Zeiten, diejenigen nicht im geringern Maasse, die jetzt in Concerten und auf Theatern die Menge der Hörer entflammen, gleich allen Modeartikeln, der Hinfälligkeit am ersten unterworfen seyn. Sie behalten, wie die Bravouren, hauptsächlich historischen Werth: man sieht aus ihnen, wie es um den herrschenden Geschmack irgend eines Zeitalters stand; auf welche Weise, wie sehr oder wie wenig man sich in der Fülle des Schmuckes und der conventionellen Art des Benehmens von der Natur entfernte. Nur Charaktermusik hat Bestand. No. 17. ein sehr kurzes, wie hier gewöhnlich sehr gut declamirtes Recitativ Zadocks, der das Volk auf die Hoheit des königlichen Paares aufmerksam macht. Der Chor (No. 18), vier- und fünfstimmig, wünscht ihnen das süsseste Loos, äusserst lieblich.

Der zweyte Theil wird von einem Doppelchore No. 19 eröffnet: „Vom Altare steigt der Weihrauch wallend auf zum Herrn der Welt. Heil und Segen Davids Thron!“ Mitten im glänzenden Freudengesange erhebt sich eine vierstimmige Fuge, die mit der ersten Melodie schön verschmolzen ist. No. 20 und 21, Recitativ und Arie Salomo's, den Preis des Herrn abermals im eigenen Wechsel von Moll und Dur singend. No. 22 tritt im Recitative ein Trabant auf (Tenor), der zwey Frauen meldet, die des königlichen Urtheils harren. Salomon lässt sie vor und das erste Weib singt ihre Klage. No. 23, Terzett zwischen den beyden Weibern und Salomon. Die Erste fleht angstvoll um Gerechtigkeit, die Andere straft ihre Worte frech der Lüge, und Salomo erinnert an des Gesetzes Wort: „Sey gerecht!“ Im Recitative (No. 24) ruft er die Andere auf, zu reden und thut den bekannten Ausspruch, den die Freche in ihrer characteristischen, nur etwas langen Arie (No. 25) klug und weise findet. In No. 26 und 27 singt die Angst der wahren Mutter in einfach schönen Wendungen, höchst innig. Salomo spricht im Recitative No. 28 das Urtheil und singt No. 29 mit der beglückten Mutter ein Duett. No. 30, Chor des Volks, vier- und fünfstimmig, Salomo's Weisheit preisend. In diesem Preise fährt Zadock (No. 31 und 32) fort,

und den Schluss (No. 33) macht ein vierstimmiger kurzer Chorgesang.

Im dritten Theile tritt die Königin von Saba mit einem Recitative auf (No. 34), das Salomo beantwortet. No. 35: Arie der arabischen Fürstin. Sie singt ihre Verwunderung über alle Herrlichkeit G moll, mit Dur wechselnd, was hier durchaus vorherrscht. Auch die Cadenz mit Adagio kehrt wieder. Im kurzen Recitative (No. 36) gebietet der König, zur Besänftigung der Herzen die Saiten zu rühren. Der Chor zeigt sich im Sanften (No. 37), vier- und fünfstimmig gemischt. In Salomo's kurzer Arie No. 38 ruft er die Seinen zu einem Siegesgesange auf, der in No. 39 doppelchörig einherbraust. Abermals von ihrem Könige recitativisch aufgefordert, singen sie No. 41 den Klaggesang hoffnungsloser Liebe, fünfstimmig. Auf des Königs kurzes Recitativ: „Aber es tröste sich die Seele", folgt eine eben so kurze Arie (No. 43), die von wieder erlangter Ruhe singt. Der Chor No. 44 ergreift die Anfangs-Melodie der Arie, die bald sehr verschieden gewendet wird, fünfstimmig fugirt mit Vierstimmigem wechselnd. Darauf preist die Königin von Saba, recitirend, die Gesänge des grossen Königs göttlich und bringt ihm ihre Gaben. An ihren Preis schliesst sich das Lob, das Zadock seinem Könige weiht und er rühmt in seiner Arie (No. 46) die Herrlichkeit des Tempels, das Wunderwerk des frommen Sohnes Davids. Der Doppelchor (No. 47): „Lobt den Herrn mit Harfenspiel" zeichnet sich durch eigenthümliche Stimmenführung und einfach kindliche Haltung aus. Im Recitative wünscht die Königin von Saba über Salem ewigen Frieden und versichert in der Arie No. 49, dass sie seiner nie vergessen könne; wieder Moll und der Ausgang Adagio. No. 50 nimmt Salomon kürzlich von ihr Abschied und beyde duettiren No. 51 sehr einfach. Der Doppelchor, einfach und mit einigen eigenthümlichen Accord-Verbindungen, freut sich der Wahrheit: „Der Name des Bösen wird schnelle vergehn, doch der Name des Weisen wird ewig bestehn."

Das Personen-Verzeichniss und die Einsätze der Instrumente hätten nicht weggelassen werden sollen. Auch würde es Manchem lieb seyn, wenn der Urtext mit unterlegt worden wäre. Der Klavierauszug hat nichts Schwerfälliges und die Ausstattung ist gut. Druckfehler haben wir nur äusserst wenige und unter diesen keine von der Art bemerkt, dass wir sie namhaft machen müssten.

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbstsaisone. — Anfang der Karnevals-Opern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Karnevals-Opern.

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger: Giuditta Grisi, Amalia Schütz Oldosi, Natalina Tassistro, Rosamunda Pisaroni, Giuseppina Fröhlich — Luigi Mari (Kammertenorist des Königs von Spanien), Lorenzo Bonfiglio (Kammertenorist des Herzogs von Lucca) — Luigi Maggiorotti, Carlo Ottolini Porto. Dieses seit verwichenem Frühjahre geschlossene, seither auf Kosten der österreichischen Regierung ausgebesserte, neu ausgemalte, neu vergoldete und prachtvoll ausgeschmückte Theater wurde wie gewöhnlich am St. Stephanstage wieder eröffnet, und zwar mit Hrn. Bellini's Capuleti e Montecchi (Romeo e Giulietta), die bekanntlich vorigen Karneval in Venedig, und in ihr die Grisi eine sehr glänzende Aufnahme gefunden, hier aber weit minder glänzend ausfiel, obwohl man tagtäglich die Sänger zu wiederholten Malen herausruft. Mit der Musik dieser Oper ist man sehr wenig zufrieden, und sieht Vaccaj's Romeo e Giulietta mit Recht bey weitem vor. Bellini hat nun seit seinem Pirata und seiner Straniera nichts mehr geliefert. Seine Zaire ist in Parma durchgefallen. Die Capuleti, die, im Vorbeygehen gesagt, das seynsollende beste Stück aus der Zaire aufgenommen haben, gehören in Leib und Seel zur bekannten grossen Dita e Comp., und da sie nichts Neues enthalten, auch zu den langweiligen Opern. Wenn Bellini in diesem Karneval nichts Besseres liefert, so ist er etwas gar zu früh fertig geworden. In dieser Oper sangen die Grisi, die Schütz und Hr. Bonfiglio. Die von hier gebürtige Grisi ist von einer trefflichen Sängerin noch sehr weit zurück; ihr fehlt mit einem Worte der ausgebildete, feine, geschmackvolle Gesang; mitunter hat sie auch Kehlstimme, schreyt nicht selten, distonirt zuweilen, und scheint mit ihrer Mimik aufdringen zu wollen, als sey sie eine grosse Sängerin, welche Schmeicheley ihr aber kein einziges hiesiges Journal noch gesagt hat, vielmehr wurde ihr das fernere Studium ihrer Kunst angerathen. Ganz anders verhält es sich mit der Schütz, welche eine herrliche Mezzo-Sopranstimme, eine geregelte Gesangsmethode, eine besonnene Action,

eine lobenswerthe italienische Aussprache besitzt, und die Jedermann als eine vorzüglich gute Sängerin anerkennt. Warum macht aber eine so wakkere Künstlerin zuweilen unnöthige Läufe, die ihr auch nicht am besten gelingen? .... Von Bonfiglio ist überhaupt nicht viel Rühmliches zu sagen; er will David nachahmen. — (Teatro Carcano). Hauptsänger: Pasta Giuditta, Roser Lina*), Orlandi Elisa, Martinet Eugenia-Humberta, Laroche Enrichetta, Taccani Elisa, Hazon Marianna — Rubini Gio. Battista, Valencia Leonardo (ein Spanier), Cervati Paolo, Musatti Gioachino (soll ein Hebräer seyn) — Galli Filippo, Frezzolini Giuseppe, Mariani Luciano. Zufälliger Weise habe ich dieses Theater noch bis heute nicht besuchen können, und spreche daher vom allgemeinen Hörensagen. Die Impresa hat sich verbindlich gemacht, wenigstens zehn Opern diesen Karneval zu geben. Schon jetzt in den ersten Tagen ging in die Scene: Anna Bolena, neue Oper von Hrn. Donizzetti (Manches im 2ten Acte, besonders ein Terzett wird angerühmt); Gianni da Calais, ältere Oper von eben demselben (soll gar nichts heissen); Malek Adel, ältere Oper von Nicolini (will gar nicht anziehen), und die Gazza ladra (so so!). Rubini erhielt allgemeinen stürmischen Beyfall, im strengen Sinne des Wortes; die Pasta und Galli (die ziemlich alt wird) erhalten ihn in einem mindern Grade als Rubini. Die Roser, welche in Malek Adel zum erstenmale das Theater betrat, hat eine gar schöne Sopran-Stimme und sehr gute Methode, lässt also viel hoffen. Das nächste Mal ein Mehres. — Schwerlich hat das Mailänder Theater je einen solchen starken Verein von guten Sängern in einer Stagione beysammen gehabt als diesen Karneval, darunter Rubini, der König der modernen Sänger, die Pasta, die Pisaroni, Galli; alle drey vom ersten Range. Wer soll es aber glauben? Bey alle dem diessjährigen milden Winter, und mit den sogenannten Omnibus, in welchen man für 10 bis 25 Pfennige nach dem Carcano fahren kann, wird dieses Theater doch grösstentheils wenig besucht, während die Scala immer voll ist. Wahr ist es, Jedermann ist begierig, das verschönerte grosse Theater zu sehen, und Carcano ist doch entlegen; allein der Abstand zwischen den Sängern beyder Theater ist doch wahrlich ungeheuer. Während der Venetianer Republik ging's freylich lustiger zu; da waren einmal in Venedig sieben Theater mit sieben verschiedenen Opern offen, und die wohlhabende Klasse brachte die ganze Nacht damit zu, mit der Gondel aus einem Theater in's andere zu fahren, und zur bestimmten Stunde das sogenannte Pezzo che ferma (Favoritstück) anzuhören. Heut zu Tage, wo man, wie z. B. eben jetzt in Piacenza, eine aus lauter Favoritstücken zusammengesetzte Pacini'sche Oper gibt, könnte man die Gondel wohl ersparen.

Von allen Seiten, von Florenz angefangen, fliegen schon die Fiascos heran. In Turin vermuglückte die neue Oper Annibale in Torino vom Maestro Ricci. — In Venedig missfiel die ältere Oper il Conte di Lenosse von Nicolini, und in ihr der — berühmte Sopran Velluti.

*) Das hiesige, so eben in die Oberwelt abgegangene Theaterjournal übersetzte vorigen Monat den unlängst aus Dresden in der Leips. mus. Zeitung enhaltenen Bericht über den Verfall des heutigen Gesanges, und machte dazu gar schöne Anmerkungen. Unter anderm, da wo jener Correspondent ganz unschuldig äussert, dass auch deutsche Sänger in Italien Beyfall erhalten, heisst es in einer Note so recht sarcastisch: „Ausser der Unger soy ihre Liste eben nicht lang." Ohne hier aus den vorigen Jahrzehenden der Häser und Metzger zu gedenken, hat doch, so viel Ref. beyfällt, dasselbe Theaterjournal in der neuesten Zeit so oft den Beyfall der Siccard, Canzi, Beisteiner, Carl, Fischer, Fink, Schütz, Sedlaczek, Fröhlich, Conti (Jerusalem) auf italienischen Theatern berichtet. Letztere sechs Sängerinnen nebst der Unger und der Roser erhalten ihn noch zu dieser Stunde in Italien. Diesen Karneval singen auf der Scala und Carcano drey deutsche Primedonne und die ersten Tänzerinnen auf diesen beyden Theatern sind ebenfalls Deutsche, nämlich die Heberle und Hasenhut, alle zwey aus Wien. Dass die Siccard, Canzi, Fischer, Schütz, Unger, Beisteiner, Conti, Roser ebenfalls Wienerinnen sind, mag hier zu Bekräftigung dessen, was Ref. neulich in diesen Blättern von Wiens zahlreichen Sängern als Thatsache aufstellte, nebenher bemerkt werden. — Von der Roser und Schütz ist noch zu erwähnen, dass die erstere fast gänzlich und letztere zum Theil ihren Gesang in Mailand ausgebildet hat.

Vermischte Nachrichten.

Nach der Madrider Zeitschrift Correo hat sich die rühmlich bekannte Sängerin, Tosi aus Mailand, in Pacini's beyden Opern: Ultimi giorni di Pompei und Arabi nelle Gallie, wie auch in Bellini's Straniera auf dem Theater besagter Hauptstadt besonders ausgezeichnet und vielen Beyfall erhalten. — Brieflichen Nachrichten aus Warschau zu Folge, betrat Dem. Costanza Gladokowska, Schülerin des dasigen Conservatoriums, namentlich des Hrn. Soliva, zum erstenmale die Scene in Pära Agnese mit vielem Beyfalle, und schien viel zu versprechen. —

Bey den verwichenen 4ten October, als am Namenstage S. M. des Kaisers, im Saale des k. k. Instituts der Künste und Wissenschaften statt gehabten Prämienvertheilungen erhielt Hr. Antonio Gibertini aus Parma die silberne Medaille, für eine nach Stradivarischer Manier verfertigte Geige. — Einige Theaterjournale enthielten unlängst die Liste von ungefähr anderthalb hundert italienischen Sängern, welche diesen Karneval kein Engagement haben, wobey die Sängerinnen die grössere Zahl ausmachen. Mehre befinden sich unter ihnen, die Jahr aus Jahr ein in unseren öffentlichen Blättern als ausgezeichnete Künstler ausposaunt werden, unter andern auch die Kyntherland Cascelli, die, wie sich die Leser noch erinnern können, verwichenes Frühjahr in Rom eine so glänzende Aufnahme gefunden, und der zu Ehren sogar eine goldene Medaille geprägt wurde. Somit stand die damals vom Ref. gemachte Anmerkung nicht am unrechten Orte. — Seit einiger Zeit scheint die Taxe für eine Oper in Mailand in die Scene zu setzen, auf 2000 Zwanziger (ungefähr fünfthalb hundert Thaler) festgesetzt zu seyn. Hr. Pacini läßt sich diesen Karneval 4000 Zwanziger bezahlen, um seine Crociati und seinen Chester, die beyde nichts werth sind, in die Scene zu setzen; überdiess noch 1000 römische Scudi (mehr als 1000 Thaler) für die in Rom zu componirende Oper. Hr. Bellini gewinnt dieses Jahr sogar bey 6000 Thalern: für die Capuleti in die Scene zu setzen, 2000 Zwanziger; für eine neue Oper in Carcano 2000 Thaler; für zwey neue Opern im Herbst und Anfangs des Karnevals, für die Scala, 20,000 Zwanziger. Die sieben deutschen Riesen: Händel, Bach, Gluck, Haydn, Vogler, Mozart, Beethoven konnten sich freylich solcher glänzenden Honorarien nicht rühmen. Mozart insbesondere, in dessen Opern ein Stück, ja zuweilen eine Note aufwiegt, was die heutigen Maestrini zusammengeschrieben, wie ist nicht dieser Mozart oft honorirt worden! —

Literarische Notizen.

Della vita e del comporre di Benedetto Marcello, patrizio veneto, sovranominato Principe della Musica. Narrazione di Francesco Caffi, venesiano. Venezia, dal Picotti, 1830, 31 S. in 8 (bloss 50 Exemplare unter Freunden vertheilt).

Hr. C. hat vor 10 Jahren ebenfalls eine Lebensbeschreibung des verstorbenen Venetianer Kapellmeisters Furlanetto, und eine andere, mir unbekannte, von Lotti herausgegeben. Aus der Dedication zu gegenwärtiger Schrift erhellt, dass der Verfasser, dermalen Appellationsrath zu Mailand, seit vielen Jahren an einer Geschichte der Musik der Venetianer gearbeitet, eingetretener Umstände wegen aber seine Arbeit längst ausgesetzt hat, und schwerlich je vollendet und im Drucke bekannt machen wird, was vielleicht nicht sehr zu bedauern ist. Denn ohne Fabroni zu gedenken, der eine weitläufige und sehr gute Lebensbeschreibung Marcello's, mit der vollständigen Anzeige seiner Werke und MSS. geschrieben hat, und die auch vom P. Sacchi in's Italienische übersetzt ist, hat selbst Gerber verhältnissmässig mehr von ihm gesagt als Hr. Caffi in dieser seiner Biographie, die also ganz und gar entbehrlich ist. So könnte es nun auch mit Venedigs Musikgeschichte der Fall seyn, die noch dazu, was nicht unwahrscheinlich ist, mehr Unrichtigkeiten enthalten dürfte. Zum Beweise nur eine Kleinigkeit. Zu Ende dieser Brochure heisst es: Marcello starb in Brescia an seinem Geburtstage, den 24sten July 1759, also gerade 53 Jahr alt. Er wurde in der Kirche S. Giuseppe begraben, wo die ihn bedeckende Marmorplatte folgende Aufschrift hat:

Benedicto Marcello. Pat. Ven. Pientiss. Philologo. Poetae. Musices. Principi. Quaestori. Brixiensi. V. M. Anno CIↃIↃCCXXXIX. VIII. Kal. Augusti. Posuit. Vixit A. LII. Menses XI. D. XXIII.

Das stimmt mit dem einige Zeilen vorher auf derselben Seite angegebenen Todesfalle am Geburtstage ganz und gar nicht überein, und das ist noch dazu das Finis coronat opus. Der Verf. nennt als erste Oper von Galuppi: La fede nell' incostanza, ossia gli amici rivali. Gerber macht zwey verschiedene Opern daraus, und Burney (Hist. of Mus. Vol. IV. p. 539) sagt, die erste sey zu Brescia, die zweyte zu Venedig componirt worden. Obschon Burney nicht immer zu trauen ist, so möchte er hier doch recht haben, weil er Galuppi sehr gut persönlich kannte. Der hiesige Zeitungsschreiber, ein Venetianer, welcher diese mangelhafte Biographie ungemein gelobt, bedauert, dass nur 50 Exemplare von ihr vorhanden sind, da doch so manches andere Buch, von welchem mehr als 1000 Exemplare gedruckt werden, kaum 50 Leser habe.

Dizionario della Musica sacra e profana, dell' Ab. Pietro Gianelli. Terza edizione corretta ed

accresciuta. Venezia. Santini, 1830. Sieben kleine dünne Bändchen in 12.

Ist ganz dasselbe Dictionnär, welches der im verwichenen Frühjahre verstorbene Verfasser im J. 1820 zum zweyten Male aufgelegt hat (die erste Ausgabe ist von 1810, also nach Dekaden), und nun der Verleger mit verändertem Titelblatte zur dritten Auflage umgestempelt. Auch diess Werkchen ist höchst mangelhaft, und von sehr geringem oder gar keinem Werthe. Zum Beweise auch hier eine Kleinigkeit. Der Artikel „Cembalo" (Klavier) lautet also: „Der König David bediente sich des Wortes Cembalo im 150sten Psalm: Laudate enim in cymbalis jubilationis. Fragt man nun, von welchem Instrumente spricht David? Hierauf antwortet der heilige Augustin: Cymbala invicem se tangunt, ut bene sonent. Also hat das alte Klavier (Cembalo) nichts zu thun mit jenem sehr bekannten Instrumente, welches bey uns diesen Namen führt. Doni behauptet, dass unser Klavier von einem gewissen Nicolo Vicentino ums Jahr 1492 zu Zeiten des Kardinals Hypolit von Este, seines Mäcens, erfunden worden sey." Hierüber liesse sich Manches sagen. 1) Mit diesem ganzen Artikel weiss noch Niemand, was ein Klavier sey. 2) Der König David hat nie Latein gesprochen und geschrieben. 3) Der 150ste Psalm spricht nicht von cimbalis. 4) Der Ausdruck „von einem gewissen Nicolo Vicentino" passt nicht, denn Don Nicolo Vicentino ist in der mus. Literatur und selbst in der Geschichte der Musik wohl bekannt. 5) In seinem Werke: l'antica Musica ridotta alla moderna etc. Roma, 1557, befindet sich des Verfassers Bildniss mit der Umschrift: Nicolaus Vicentinus anno aetatis suae 44 etc.: er wurde also im J. 1513 geboren, und kann nicht ums J. 1492 gelebt haben. — Wie werden nun die übrigen Instrumente behandelt!

Fagott. Ein musikalisches Instrument, von Asciano Pavese (!) erfunden. — Hoboe. Bekanntes Instrument. — Horn. Bekanntes Instrument, welches der Musik Stärke gibt und die Harmonie bindet. — Pianoforte. Bekanntes Instrument, jetzt sehr in Mode.

Methode. Facile pour apprendre a chanter la musique par un maitre célèbre de Paris 1664. Welch ein Lexikograph hat je einen solchen Artikel geschrieben?.... Das Clarinett, Bassethorn, alle neueren Instrumente fehlen gänzlich. Anderer sonderbaren Dingerchen nicht zu gedenken, gibt es aber in diesem Dizionario auch erschrecklich lange Artikel, wie z. B. Accorde, Harmonie, und die Kirche betreffende Gegenstände; da werden denn Rameau nebst anderen Autoren, die heiligen Erzväter stark citirt. Von den neueren Fortschritten in der Musik herrscht hingegen eine gänzliche Stille im ganzen Buche

---

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

(Fortsetzung.)

Aus der Entzweyung des Hrn. Steinkeller und Raymund keimt hundertfache Ernte für Hrn. Carl, der — man sage, was man will — hinsichtlich des eigenen Vortheils, das Directionsgeschäft aus dem Fundamente versteht. Das Theater an der Wien wird im nächsten May abermals durch das Lotto ausgespielt, das Glückskind aber, den Fortuna begünstigt, gewiss so vernünftig seyn, der Realität die Prämie von 25000 geränderter Kaiser-Ducaten vorzuziehen; Freund Carl jedoch hat bereits schon auf dem Hause ein feines Kapitälchen liegen, und ist, ehe man's noch denkt, im rechtskräftigen Besitze desselben. Zur Zeit erstreckt sich sein politisches Manöver dahin, aus jedem Missgriffe irgend eines kurzsichtigen Collegen den grösstmöglichsten Nutzen zu ziehen. Somit verabsäumte er keineswegs, Hrn. Raimund für eine ansehnliche Serie von Gastrollen zu gewinnen: eine Speculation, welche sich reichlich verzinset. Fast alle dramatische Arbeiten dieses glücklichen Volksdichters — die gefesselte Phantasie, Moissasur's Zauberfluch, der Diamant des Geisterkönigs, das Mädchen aus der Feenwelt, der Alpenkönig und der Menschenfeind, und Bäuerle's „verwunschener Prinz" gingen der Reihe nach in die Scene, wurden mit den besten Bühnenkräften dargestellt, sehr anständig ausgestattet und jedesmal stark besucht. Der gefesselten Phantasie widerfuhr erst hier ihr volles Recht durch eine zweckmässige Besetzung, was beym ersten Erscheinen nicht der Fall war, und worin auch der einzig zureichende Grund liegt, dass das ideale Gedicht nunmehr sehr anspricht, indess früher das intensive Wesen und die poetische Tendenz desselben kaum oberflächlich erfasst, viel weniger begriffen werden konnte. — Neu erschien uns der vielgestaltige Mime in seinem „Moissasur," als Gluthahn, welchen ungemein schwierigen Character er mit so fest bestimmten Farben auszumalen wusste, dass die hervorstechenden Züge:

Bosheit, Neid, Tücke und Habsucht mit dummer Gemeinheit und plebejer Komik innig sich verschmolzen, ohne die Grenzlinien des Schicklichen und einer ästhetisch veredelten Bühnen-Natur irgendwo zu überschreiten. Nebst dessen übrigen Kasse-Stücken kamen überdiess noch auf das Repertoire: Die Waise und der Mörder, und: der Wald bey Bondy; zwey oft, und nie ohne Theilnahme gesehene Melodramen; ein Quodlibet unter dem Titel: Gallerie komischer Scenen, worin die Herren Raimund und Scholz am meisten ergötzten; endlich eine Occasional-Posse: Tivoli; zu Ehren des im verwichenen Herbste nächst Schönbrunn von Berliner Speculanten angelegten Erlustigungsortes, der hier in effigie, durch den Storchschnabel verkleinert, zu schauen, und wozu der Kapellmeister Adolph Müller Ouverturen, Märsche und Tänze geliefert, welche alternirend von dem Orchester und einer completten Militär-Bande herabgedonnert werden. So etwas macht freylich Effect; aber wohin nun weiter? Sollte in der That das irgendwo scherzweise ausgesprochene Prophetenwort von wegen des Accompagnements mit obligaten Canonen seiner Verwirklichung sich nähern? — Ueber vier neue Alpen-Sänger, welche sich vorlängst hören liessen, ist nichts mit Ehren zu vermelden; sie waren so herzlich schlecht, dass es nicht einmal zu zischen sich verlohnte. — Auch der für die einstmaligen Mitglieder gegründete Pensions-Fond erhielt wieder eine Benefice-Vorstellung, da vermöge allerhöchster Resolution dieses Institut fortbestehen muss, und dem jeweiligen Eigenthümer das Privilegium nur conditionsliler verliehen wird: die statutenmässigen zwey Einnahmen alljährlich unwiderruflich zu verabfolgen. Bezüglich sämmtlicher Rückstände soll der Prozess noch im vollen Gange, und am Ende die Herren Advocaten der allein gewinnende Theil seyn. —

Das Leopoldstädter Theater ist gegenwärtig fast nur mehr die Kehrseite von dem, was es sonst war: ein Tempel zur Erheiterung und nationellen Volksthümlichkeit. Mit Raimund's Dahinscheiden fiel nun auch das letzte Glied einer Kette ab, welche jener Verein bildete, der dieser Bühne — man möchte wohl sagen — einen europäischen Ruf errang. Mehre hat der Tod zum Opfer sich erkoren, wie erst kürzlich die, in ihrem Genre schwer zu ersetzende Krones; andere hat Neid, Unverstand und Eigendünkel vertrieben, so dass das restirende Häuflein kümmerlich noch ausreicht, die Maschine mühsam fortzuschleppen. Zwey Parodieen von Meisl: Fra Diavolo und der Müller und sein Kind, von Drechsler und Gläser componirt, missfielen gänzlich; desgleichen eine Posse: Die schädlichen Zaubergaben, mit Musik von Wenzel Müller. Etwas leidlicher erging es einem von den zweyten Komiker Tomaselli verfassten Zauberspiele: Mahiro, wozu Drechsler den Klingklang von gewöhnlicher Sorte hinzufügte. Das beste Loos hatte noch eine Pantomime: Die goldene Maultrommel oder Pierot als Milchweib, welche wenigstens noch von Zeit zu Zeit wieder auftaucht und fleissiger besucht wird, wie die andere Waare. Aber die Verzweiflung greift auch nach desperaten Mitteln. Nochmals, doch ohne Erfolg, wurde der Zigeuner-Virtuose Jantsy mit seinen magiarischen Geigern und Cymbalisten citirt; sogar Advinent's Affen- und Pudel-Compagnie unternahm den fruchtlosen Versuch, die verödeten Hallen wieder zu bevölkern; das Publicum hat sich einmal entwöhnt und flieht gewissermassen den Ort, wo es seine Lieblinge schmerzlich vermisst. —

Ein Seitenstück dazu bietet die Josephstädter Bühne. Director Carl ist amtlich verpflichtet, mindestens fünfmal in der Woche dort zu spielen, und somit gezwungen, seine Gesellschaft abzutheilen. Da trifft es sich denn mitunter, dass in beyden Localen gesungen werden soll; ein kluger Kopf weiss sich aber auch bey noch so verwickelten Affairen zu rathen und zu helfen. Die Chöre stehen alsdann blos gedruckt auf dem Zettel; das Orchester streicht sein Accompagnement herunter, und die Singstimmen pausiren, weil die betreffenden Individuen gerade zur selben Stunde ihre Lection an der Wien recitiren. Nur das Ballet bildet eine selbstständige Branche, und leistet noch Erträgliches.

Das diessjährige Prüfungs-Concert der Zöglinge des Sanct Anna-Vereins führte keineswegs so erfreuliche Resultate herbey, wie das erste. Die Wahl der Tonstücke konnte schlechterdings nicht gebilligt werden; denn Beethoven's Tripel-Concert übersteigt weit die physisch-artistischen Kräfte der zehn- bis zwölfjährigen Schüler, und die Cantate: Der Tod Jesu, nicht Graun's unsterbliche Meister-Arbeit, sondern das Machwerk eines ganz unbekannten Autors, laborirt an einer Monotonie, welche gleiche Wirkung mit einem Mohnsaft-Extracte hervorbringt. In der Einleitungs-Ouverture, welche Referenten auch das erstemal zu Gehör kam, und die, besser vorgetragen, vielleicht nicht übel klingen

dürfte, hatten die Herren Hornisten falsche Bögen aufgesteckt, was eine wirklich allerliebste Harmonie bewerkstelligte, und im Gloria sammt Credo der Joseph Haydn'schen D moll- oder sogenannten Nelson-Messe intonirte der Solo-Sopran um einen starken Viertelston zu tief, und zur billigen Ausgleichung, Monsieur Alt um einen detto höher, mit welcher Bilanz man immerhin zufrieden seyn konnte. —

Die zwey ersten Gesellschafts-Concerte brachten uns von Beethoven: Die siebente Symphonie, die Jubel-Ouverture in C und den Marsch-Chor aus den Ruinen von Athen; von Mozart: Die G moll-Symphonie und den fugirten Chor: „Dir, Herr der Welten;" — — die Einschiebsel, wenn schon an und für sich nicht zu verachten, standen dennoch in demselben Verhältnisse, wie Mikromegas zu einem Mondbewohner.

Noch fand eine musikalisch-declamatorische Mittags-Unterhaltung für eine dürftige Familie statt, worin Kammerstücke für Pianoforte, Violine, Flöte und Harfe ausgeführt, auch verschiedene Gedichte gesprochen wurden. —

Dem hiesigen Künstler-Vereine ist abermals eine herrliche Blüthe entfallen. Der k. k. Kammer-Compositor, Franz Krommer, starb am 8ten Januar im 72sten Lebensjahre, nach einem kurzen Krankenlager, wie verlautet, durch ärztliche Vernachlässigung oder Ignoranz. Eine zahlreiche, tief betrübte Schaar seiner Freunde und Kunstgenossen geleitete die sterbliche Hülle zur letzten Ruhestätte. Er war noch fortwährend thätig, schrieb erst vor Jahresfrist eine neue Symphonie in G moll, und arbeitete mehre Kirchenwerke aus. Friede seiner Asche! —

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Von dir getrennt, mein Leben etc. Scene und Aria für eine Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Julius Freudenthal. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

Das erste gedruckte Gesang-Werkchen eines schon routinirten Mannes, wenigstens das erste, das uns vorgekommen ist. Die Scene ist gut angelegt und wirksam durchgeführt. Ohne dass man die Musik eigenthümlich nennen könnte, bringt sie doch überall das Passende und eben das, was Effect macht und den Meisten gefällt. Das Recitativ eines, wahrscheinlich auf eine wüste Insel verschlagenen Liebhabers ist gut declamirt; das klagende Larghetto zeitgemäss geschmückt. In den wechselreichen Uebergangssätzchen hebt sich das Herz zur Freude; er erblickt der Heimath Flagge freundlich Wehen und im Schluss-Allegro spricht er die Sehnsucht nach seiner Emma in Entzücken aus, die Abfahrt marschmässig vorbildend. Der Text könnte mitunter besser seyn, wie in dergleichen Scenen gewöhnlich. Das Werkchen wird sich hoffentlich vieler Liebhaber erfreuen. Es ist sehr anständig und deutlich gedruckt, wie hier in der Regel.

Gesangschule, zunächst für Militär- und andere Männer-Gesang-Vereine bearbeitet. Ein Leitfaden bey der Errichtung und dem Unterrichte sowohl der militärischen Singchöre, als auch anderer Männer-Gesang-Vereine, für Alle, die leitend und lehrend bey dem Gesange interessirt sind. Von Fr. Georgi, Lehrer an der Bürgerschule in Langensalza und Musiklehrer. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel 1831. Pr. 12 Gr.

Zwar sind der Gesang-Schulen genug: allein für Militär-Singchöre besonders eingerichtet, wird die gegenwärtige einem besondern und zeitgemässen Bedürfnisse abhelfen. Sie bringt nicht nur das Gewöhnliche, was alle Gesang-Schulen geben müssen, sondern lehrt auch, wie Militär-Chöre am zweckmässigsten einzurichten sind. Gleich im ersten Kapitel ist die Zahl der Sänger und die Besetzung der Stimmen gut aus einander gesetzt. Eben so wird von der Wahl der Sänger und vom nöthigen Apparate gehandelt. Das übrige Bekannte ist deutlich vorgetragen. Die Moll-Tonleiter lässt der Verf. mit der kleinen Sexte und grossen Septime hinauf und eben so herunter singen. Angehangen sind ein-, zwey- und dreystimmige Choräle und wohl gewählte Lieder zu Sing-Uebungen. In dem Dreystimmigen hätten wir die Harmonie zuweilen anders gesetzt. Das Werkchen wird seiner Bestimmung genug thun.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Recensionen.

Terzette für drey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von August Bergt. Erstes Heft. Leipzig, bey Carl Friedrich Enoch Richter. (Pr. 1 Thlr.)

Soll es mit dem deutschen Gesange besser werden, als es ist; sollen die gebildeten Freunde des Gesanges Befriedigung finden, ohne sie bey Ausländern zu suchen; soll der Gesang der, in den neuesten Zeiten, vornehmlich in Deutschland, so sehr weit vorausgeeilten Instrumentalmusik wieder näher gebracht, soll diese von jenem vielleicht mit der Zeit ereilt werden —: so muss man vornehmlich zweyen Bedürfnissen unter uns abhelfen. Wir müssen Schulen für die höhere und feinere Bildung der Sänger bekommen, wie sie Italien so lange gehabt und Frankreich nun nachgeahmt hat; und die Komponisten müssen uns mehr *Gesänge*, im strengsten Sinne des Worts, liefern. Das Erste müsste von oben her kommen — wenn auch nicht nothwendiger Weise von Fürsten, doch von gebildeten Reichen, die sich, wie etwa jene Gesellschaft in Wien zur Aufmunterung und Belohnung Haydns, zu diesem wahrhaftig wohlthätigen und patriotischen Zwecke verbanden — denn wie selten vereinigt sich in einem einzelnen Künstler alles von innen und aussen zu solcher Unternehmung, wie es etwa bey dem weithen Fasch der Fall war. Das zweyte wäre dann Sache der besten deutschen Künstler, und an deren Bemühungen würde es, unter günstigen Verhältnissen, gewiss nicht fehlen. Man würde und müsste mehr *Gesänge*, in strengster Bedeutung des Worts bekommen — das heisst: nicht Kompositionen, wo unter eine Reihe auf einander folgender Töne, denen im artistischen Sinn kaum eine Melodie zugeschrieben werden kann, Worte gelegt sind; nicht Kompositionen, wo die Stimme vom Geräusch des Akkompagnements erstickt, oder in nichtssagenden Gemeinplätzen und Tiraden hindurchgezogen, oder ohne Ursache zu übermässigem Erzwingen einer unnatürlichen Höhe und Tiefe genöthigt und dadurch für das in Ewigkeit Schönste, für die reinen, vollen Mitteltone, vom Grund aus verdorben wird u. s. w.; denn an solchen Produkten haben wir einen nur gar zu reichen Ueberfluss, der unglücklicher Weise sich täglich mehrt: sondern Kompositionen, wo die Melodie die Hauptsache und selbst die Harmonie melodisch behandelt wäre, (wobey sich denn erst der *wahre* Werth kontrapunktischer Kenntnisse zeigt) wo diese Melodieen, in der Regel, ganz allein den Singstimmen gegeben wären und das einfache Akkompagnement diese nicht überall — was eben unsre Sänger so faul macht, begleitete und diese, wenn sie auch nur ein halbes Ohr hatten, nicht auffallend fehlen liess, sondern wo das Akkompagnement den Singstimmen nur bey wahren Schwierigkeiten durchhülfe und nur ihre bedeutendsten Stellen stärker und eindringender hervortreten machte; Kompositionen, wo der Musiker durchaus nichts hinschrieb, das nicht seine Bedeutung hätte und worüber er sich deshalb nicht Rechenschaft ablegen könnte, wo er, um dies leichter leisten zu können und neu zu bleiben, gefühlvolle und sehr mannichfaltige Texte wählte und an diese sich genau bände; wo er den Sängern nichts zumuthete, als was in der Natur jeder für die Kunst bildungsfähigen Stimme liegt, gewiss, dass die wenigen, denen mehr, als das Gewöhnliche verliehen worden, dies ohnehin nicht ungebildet lassen würden; wo er endlich selbst Erfahrung genug besässe, das auf dem Papiere oft leicht Scheinende, und der Menschenstimme doch Unnatürliche und sehr Schwierige zu vermeiden —: solcher Kompositionen, solcher wahren Gesänge, müssen wir mehrere bekommen, wenn unsre Sänger und Sängerinnen sich durch Uebung für das Beste ihrer Kunst bilden sollen. Rec. mochte auf den zuletzt angeführten Punkt ganz besonders aufmerksam machen, da er, auch von Theoretikern und Kritikern, gemeiniglich vergessen wird, indefs es doch so wahr, als Etwas, ist, dass, so wie manche kleine Figur z. B. auf der Geige kinderleicht, auf der Clarinette fast unmöglich auszuführen ist, auch manches auf den meisten Instrumenten gar keine Schwierigkeiten macht und den Organen des Menschen sehr zu-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten März. N°. 12. 1831.

Dritter Artikel.

Orgel-Tabulaturen (angebliche) in Italien im XV. Jahrhunderte.

(Fortsetzung aus No. 9.)

Welcher Methode sich die älteren Organisten in Italien bedienten, um sich irgend einmal einen Satz zu notiren? Und ob sie überhaupt eine solche hatten? (da deren Nothwendigkeit, mit Rücksicht auf die unmittelbare Bestimmung ihres Instrumentes, nicht behauptet werden kann) — darüber hat man keine Gewissheit. Die Literatoren glauben zwar, Anzeichen von dem Daseyn früher Orgel-Tabulaturen in Italien — wenigstens schon in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. — zu finden. Allein ich besorge, dass hierunter ein grosses Missverständniss obwaltet. Auch sehe ich nicht ein, wie diese vermeintlichen Orgel-Tabulaturen beschaffen gewesen seyn könnten: die deutsche Tabulatur hatte doch wohl den Weg über die Alpen nicht gefunden; und solche ist zwar, seit Einführung des Notendruckes, je zuweilen in Deutschland, nie aber (so viel man weiss) in Italien gedruckt worden *); andererseits sind Partituren in Noten (und Partituren oder Partitur-Auszüge müssten jene Tabulaturen gewesen seyn) aus jener frühen Periode überhaupt bisher weder in Manuscripten, noch weniger gedruckt, irgendwo vorgewiesen worden, und Gründe vorhanden, deren Existenz durchaus noch zu bezweifeln (wie im nachfolgenden fünften Artikel noch insbesondere besprochen werden wird.)

*) Ein Irrthum ist es nach meiner Meinung jedenfalls, wenn ein italienischer Schriftsteller, indem er von Orgel-Tabulaturen in Italien zu Anfange des XVI. Jahrh. spricht, sich auf Ottomarus Luscinius beruft, der, ein deutscher Gelehrter, in Deutschland, und von den Tabulaturen der deutschen Organisten schrieb. (Man sehe die Anmerkung zum ersten Artikel, S. 73.)

Es dürften daher jene angeblichen frühen Orgel-Tabulaturen in Italien wohl nur eine Chimäre der Literatoren seyn, dergleichen sich durch missverstandene Stellen in alten Büchern oder deren Titeln, im Verlaufe der Zeiten je zuweilen ansetzen und durch Jahrhunderte fortpflanzen.

Das päpstliche Privilegium von Leo X. v. J. 1513, wodurch dem Erfinder des Notendruckes, Ottavio Petrucci von Fossembrone, durch alle damals christlichen Reiche für 15 Jahre das ausschliessende Recht verliehen wurde, Notenwerke für den Cantus figuratus und Organorum intabulaturas zu drucken und zu verlegen, hat einen sehr achtungswürdigen Schriftsteller unserer Zeit auf die Voraussetzung geleitet (oder in derselben bestätigt), dass Orgel-Tabulaturen in Italien schon im Gebrauche gewesen seyn müssten. Allein es ist noch nirgend eine solche aus Petruccis Officin (von 1503 bis 1519) ausfindig gemacht worden; und darüber dürfte kaum ein Zweifel obwalten können, dass in dem päpstlichen Privilegio unter Organa (im Gegensatze von Cantus) nicht mehr und nicht weniger als musikalische Instrumente jeder Art, der reinen Latinität gemäss, verstanden worden seyen; denn die Orgel heisst nicht Organa, sondern Organum (per excellentiam) und instrumenta für Organa wäre ein des Zeitalters Leo X. unwürdiger Barbarismus gewesen *).

*) In diesem Sinne nimmt auch der deutsche Gelehrte, Ottomarus Luscinius, das Wort Organa: .... „notandum est quaedam organa esse polyphona quae videlicet unius pluriformes voces edunt. Alia (Organa) sunt quae singulis tantum vocibus reddendis sunt idonea. Eine ähnliche Eintheilung des Organa findet sich auch bey dem Kirchenvater Chrysostomus (in der Prothesoris in Psalmos.) D. Mich. Praetorii Syntagma T. II. p. 2a5. Musica organica est, quae fit organis ad edendos sonos affabre factis. A. a. O. — Bey Lucretius (Bk. II et V), dann bey Juvenal (Sat. 6) werden musikalische Instrumente (und zwar wo eben von cytharis die Rede ist) organa genannt. So

Das bisher vollständigste Verzeichniss der Petrucci'schen Ausgaben — in Kiesewetter's Abhandlung: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst" — hat auch wirklich nur einige Lauten-Tabulaturen anzuzeigen vermocht. Ein von den Literatoren oft citirter italienischer Bibliograph des XVI. Jahrh. (auf welchen sich auch der oben genannte Schriftsteller bey Gelegenheit von Orgel-Tabulaturen beruft) Antonio Francesco Doni, in seiner Libraria v. J. 1550, hat zwar unter dem Artikel Ricercari auch vermeintliche Orgel-Tabulaturen angeführt: „Intavolature da Organi e da Leut d'Anton da Bologna, di Giulio da Modena, di Francesco da Milano, di Giacches Buus, più di dieci volumi e la continua" *). — Indess hat schon der Verf. obgedachter Abhandlung (Verdienste der Niederländer etc.) nachgewiesen, dass Doni von den Petrucci'schen Ausgaben insgesammt auch nicht eine, und überhaupt keine älteren Werke, als solche aus der Druckerey des Gardano zu Venedig kannte, welche erst im J. 1539 begann **). Von daher also müssten sich auch die von Doni oben angezeigten Ricercari erst datiren. Allein die von ihm a. a. O. bezeichneten (oben genannten) Autoren, mit Ausnahme des Giaches Buus, waren (erweislich) nichts mehr als Lautenisten, rüstige Arrangeurs, welche alle erdenkliche Gattungen von Compositionen, von der heiligen Motette bis zu dem allerprofansten Liede und Tanze ohne Unterschied, zum Gebrauche für Liebhaber dieses Instruments appretirten: nur von jenem Giaches Buus oder de Buys, einem Niederländer und achtbaren Componisten in allen damaligen Fächern, hat die Literatur unter mehren ein Werk angezeigt, das ausdrücklich auf die Orgel deutet (er war Organist an S. Marco in Venedig), nämlich: „Ricercari da cantare e sonare d'Organo ed altri Stromenti," Lib. I e II. Ven. 1547. 1549. Nun ist aber zu wissen, dass man damals unter der Benennung von Ricercari (verschiedentlich auch Fantasie oder Toccate betitelt) Compositionen in mehren Stimmen verstand, welche so eingerichtet waren, um sie entweder (nach Art von Solfeggi, ohne Text) zu singen, oder mit beliebigen Instrumenten auszuführen *); welches dann recht füglich auch auf der Orgel (mehrstimmig) geschehen konnte; doch wurden auch derley Ricercari immer nur in einzelnen Stimmen gedruckt; ein Orgelpart ist dabey nicht zu suchen, selbst nicht ein sogenannter Basso continuo.

Eigentliche Orgelparte, das ist, Orgel-Partituren (wie man sie etwa heut zu Tage in zwey Linien-Systemen oder Zeilen für den Clavecinisten schreibt), gab es zu jenes Doni Zeiten gewiss noch nicht; auch war das Bedürfniss solcher Orgelparte vielleicht kaum noch gefühlt worden, weil in der Kirchenmusik die Begleitung oder Unterstützung des Sänger-Chores bey den contrapunctischen Gesängen mit der Orgel, wo ein solcher Gebrauch der Orgel bestand, nicht schwer über den (unbezifferten) Bass-Part mit Hülfe des geübten Gehöres zu leisten war **).

Ausser dem bestand das wichtigere und edlere Geschäft des Organisten darin, in den Zwischenräumen zu präludiren, und hiermit die Sänger in den Ton des zunächst folgenden Gesangstückes einzuleiten. Und es ist wohl glaublich, dass es in dieser Gattung (des improvisirten Spieles) auch schon damals, und viel früher, sehr geschickte und hochberühmte Künstler gab, von deren mehren die Kunstgeschichte die Namen überliefert hat. Dass aber die italienischen Organisten irgendwo sich der

auch schon bey Quintilianus: Cum organis, quibus sermo exprimi non potest, adeó animos in diversum habitum sentiamus. Instit. Lib. I. cap. 12.

*) Ich muss erinnern, dass unter la continua, an diesem Orte und in damaliger Zeit, nicht etwa ein basso continuo, sondern nur die „Fortsetzung" gemeint seyn kann (la continua, ein von der Akademie della Crusca approbirtes Wort, welches mit continuazione übereinkommt.

**) Man hat diesem Doni (welchen man auch sonst den ältern nennt) von jeher zu viel Ehre erwiesen, wenn man im Fache der Literatur der practischen Musik sich auf desselben Autorität berief; er ist immer ein sehr unzuverlässiger Gewährsmann, und seine Angaben, wenn nicht durchaus verdächtig, sind doch viel zu oberflächlich, um darauf zu bauen, indem er nur Namen von Autoren nennt, ohne die Titel der Werke, Druckort und Jahr oder Verleger zu bezeichnen.

*) Burney's Hist. of Mus. Vol. II. pag. 447. — Auch besitze ich mehre dergleichen aus jener Zeit.

**) Der berühmte deutsche Meister Hieronymus Prätorius fand es noch zu einer Zeit, wo der bezifferte Bass auch in Deutschland schon ziemlich allgemein vorbreitet war, für überflüssig, den seinen Opera musica (Hamburg 1613 — 1628) beygefügten Bassus continuus zu bezeichnen: ... „quis enim Bassi hujus collusa nec in instrumentali nec in vocali musica usus est sine reliquarum vocum concentu plane nullus, credo ego Musicis peritum et Organistam commodius et facilius ex auditu discernere intervalla posse, quam vim illa assequi, inprimis cum auspiria celerrima visus moram non patiantur, ut alia tacesm impedimenta.

deutschen (oder einer dieser ähnlichen) Tabulatur bedient hätten, ist durchaus zu bezweifeln; wenigstens ist — so viel wir wissen — in Italien so wenig als in Frankreich oder in den Niederlanden dergleichen Tabulatur jemals gedruckt worden; von einer Intavolatura, welche Petrucci erfunden oder eingeführt hätte, ist uns nichts bekannt, da er sich überall nur als der Erfinder der Kunst, Noten und Tabulatur zu drucken, angekündigt: und überhaupt ist dort, wo die italienische Literatur des XVI. Jahrhunderts Intavolature anzeigt, darunter zuverlässig nicht mehr und nicht weniger als Lauten-Tabulatur zu verstehen, die der Organist nie, und auf keine Weise brauchen konnte *).

Nachrichten.

Stuttgart. Die hiesige Bühne wurde am 22sten August v. J. nach den zweymonatlichen Ferien wieder mit Spohr's Faust eröffnet. Die folgenden Opern-Vorstellungen waren: Johann von Paris (Mad. Wallbach, geb. Cansi, zeichnete sich als Prinzessin von Navarra rühmlichst aus), Freyschütz, Stumme von Portici, der neue Gutsherr, Tancred, Fiorella (einige Male), zwey Nächte von Boieldieu, Bär und Bassa, Eroberung von Korinth, die weiße Frau (wiederholt), der Unsichtbare, Italienerin in Algier, Belisar (Hr. Eßlair die Titelrolle als Gast), Rossini's Tell mit mehren neuen musikalischen Abkürzungen, Schiller's Macbeth mit Musik von Sutor, welche aber mit Reichardt's anerkannter dramatischer Composition, besonders mit den Hexenscenen, keinen günstigen Vergleich zuläßt, Barbier von Sevilla, Mozart's Figaro, eine Wiederholung der Oper Faust, und endlich! die längst ersehnte Zauberflöte.

Dem. Haus trat als neu engagirtes Mitglied im Don Juan als Anna, in Fioravanti's Dorfsängerinnen als Rosa, und Gräfin Almaviva in Figaro's Hochzeit sehr wacker auf. In der Zauberflöte leistete sie noch ganz kürzlich als Königin der Nacht, besonders in der zweyten grossen Arie wahrhaft Ausgezeichnetes. Die Herren Jäger und Häser verdienen als Tamino und Sarastro ehrenvolle Erwähnung, auch hörten wir einmal den Papageno, welchen neuerdings Hr. Pesold gibt, recht brav und ausdrucksvoll singen. Schade, daß Frau von Pistrich als Pamina ihre Partie so viel verkünstelte.

Als Gäste sahen wir seither auf dem königl. Theater Dem. Sontag d. j. aus Berlin, Madame Schröder-Devrient vom Dresdner und Hrn. Löhle vom Münchner Hoftheater. Dem. Sontag sang im unterbrochenen Opferfeste die Myrrha, und im Maurer und Schlosser „die junge Frau.“ Sie scheint noch Anfängerin zu seyn, und zeigte sich überdem etwas befangen. Ihr Figürchen ist einnehmend, auch ihr Stimmchen rein und klangvoll, doch ist ihr eine weitere Ausbildung zu wünschen. Gut würde sie gethan haben, die liebliche Cavatine „Ich war, wenn ich erwachte,“ anstatt sie mit geschmacklosen Aussierungen zu überladen, ganz einfach und gefühlvoll vorzutragen. — Mad. Schröder-Devrient gewährte uns als Emmeline in der Schweizerfamilie, Donna Anna im Don Juan, und Julia in der Vestalin einen hohen Kunstgenuß. Als declamatorische Sängerin dürfte ihr wohl nicht leicht eine andere den Vorzug streitig machen. Ihre wohltönende, zu Herzen dringende Stimme, welche sie in den verschiedenartigsten Empfindungen der Situationen, vom leisesten Hauche bis zur kräftigsten Fülle vollkommen zu beherrschen weiss, wird ihr, verbunden mit der hohen Bedeutsamkeit, die sie sich als Darstellerin errungen hat, überall den Enthusiasmus sichern, den sie bey uns erregte. Meisterlich war Gesang und Spiel in Emmelinens

*) In Deutschland hat man bisher für die ältesten in Noten gedruckten (einer Beachtung werthen) Orgel-Compositionen jene des hochberühmten Frescobaldi gehalten, dessen bekannte Werke in den Jahren 1628 bis 1637 zum Drucke gelangt sind; er schrieb seine kunstreich fugirten Sätze partiturmässig in zwey Zeilen, jede zu 5 Linien, mitunter auch zu sechs Linien für die rechte und zu 3 Linien für die linke Hand. Indess versichert Burney, die Älteste und erste regelmässige Fuge, die er gesehen habe, sey von Peter Philipps gewesen, einem geborenen Engländer, der um's Jahr 1600 Hof-Organist des Erzherzogs Albrecht, Gouverneurs der Niederlande war, und dessen gedruckte Werke (worunter zwar kein Orgelwerk angezeigt ist) zu Antwerpen von 1591 bis 1623 erschienen sind. (Gerb. n. Lex.) Der Gebrauch zweyer Linien-Systeme für Tasten-Instrumente war aber jedenfalls zu Frescobaldi's Zeit nicht mehr neu: Diruta in seinem Transilvano 1615 theilt Vorspiele mit, von den damaligen berühmtesten italienischen Organisten (nach Forkel's Versicherung geringen Werthes; s. dessen allg. Liter. Diruta.). Und Mattheson zeigt ein viel früheres Werk an: Toccate d'Intavolatura d'Organo di Claudio Merulo L. n. H. B. Rom 1598 und 1604, in Kupfer gestochen, mit einem doppelten Linien-Systeme von 5 und von 8 Linien, wie später bey Frescobaldi (Gerb. n. Lex. Merulo).

ausdrucksvoller Arie „Wer hörte wohl jemals mich klagen.“ Als Donna Anna erregte sie besonders in den Recitativen vor dem Duette mit Don Guzmann, und in der Stelle: „Er ist der Mörder meines Vaters!“ allgemeine Bewunderung. Ihr Triumph war jedoch die Vestalin, in welcher Partie sie ein vollendetes Ganze gab. Nur bedauern wir, dass die schöne Frau sich von allzugrosser weiblicher Eitelkeit verleiten liess, in einem für eine vestalische Jungfrau etwas indecenten Costüme zu erscheinen. Unsere einheimischen Künstler und Künstlerinnen unterstützten den ehrenwerthen Gast auf's Lobenswertheste. Frau von Knoll hatte mit edler Resignation in der Schweizerfamilie die Gertrude übernommen; Hr. Haubuch und Häser als Jakob und Richard waren ganz an ihrer Stelle, und nichts blieb zu wünschen übrig, als dass Hr. Pezold auch diesmal, wie sonst, den Paul wieder gegeben hätte, da dergleichen Partieen ihm so trefflich zusagen. — Hr. Löhle, früher Mitglied der hiesigen Bühne, trat als Licinius in der Vestalin, Max im Freyschütz (in welchem Dem. Haus als Agathe vielen Beyfall fand), und Wilhelm im Vetter Jakob oder: Je toller, je besser, von Mehül auf, gefiel aber nur mässig. Das Metall seiner Stimme ist so ziemlich entschwunden, und seine Darstellungsgabe übersteigt das Gewöhnliche nicht. Im Vetter Jakob erhielt er den meisten Beyfall; auch trug er eine eingelegte Polonaise recht angenehm vor. —

Von neuen Opern sahen wir in der ganzen Zeit nur zwey.

1) Die Portugiesen in Goa, Oper in 2 Acten, aus dem Italienischen für das hiesige Hoftheater von W. Häser übersetzt, mit Musik von Hrn. Julius Benedikt, Sohn eines hiesigen sehr geachteten Banquier's. Er componirte dieselbe in Neapel für das grosse Theater S. Carlo im vorigen Jahre, als er daselbst bey dem Theater-Unternehmer Barbaja als maestro di cembalo und Vicekapellmeister engagirt war. Schon vor einer Reihe von Jahren berechtigte der talentvolle junge Mann, ein eifriger und gelehriger Schüler C. M. v. Weber's, zu schönen Hoffnungen für die Kunst, und einige seiner damals schon im Stiche erschienenen, theils auch ungedruckte deutsche und italienische Lieder und manche Arbeiten für das Fortepiano wurden unter uns gern gehört, auch anderer Orten beyfällig aufgenommen. In diesen Blättern geschah davon bereits Erwähnung. Die Composition der Portugiesen nun schliesst sich allerdings an den modernen musikalischen Geschmack jenes Volkes, für das er zunächst schrieb, und dessen Glanz- und Wendepunct in der Tonkunst, ja dessen Idol Rossini ist, im Wesentlichen an; doch ist darin deutscher Kunstfleiss und genauere Bekanntschaft mit den Regeln der Harmonie und ihrer tiefern Bedeutung nicht zu verkennen: und manche Geistesblitze verrathen den höhern Beruf des Tonsetzers, welcher sein Selbst zum Theil verläugnen musste, um seinem Werke eine freundliche Aufnahme zu verschaffen. Auch bey uns fand sie dieselbe in einigen Darstellungen, doch war der ihr gespendete Beyfall nicht ausgezeichnet. Dem Sujet liegt die Wittwe von Malabar, Lanassa, oder Marie von Montalban und Jessonda zu Grunde; der Uebersetzer löste seine Aufgabe wacker, und seine Verse sind fliessend und verständlich, und sowohl in den Recitativen, als in den Arien und Ensembles musikalisch, und gut zu singen: der Dichter aber hat seinen Stoff verwahrlost, und besonders den Knoten der Katastrophe mit ungeschickter Hand zerhauen. Die handelnden Personen sind: Alfonso Albuquerque, Vicekönig in Goa (vom Hrn. Hamburch in Gesang und Spiel kräftig durchgeführt), Anna, zum Christenthume bekehrt, seine Verlobte (Mad. Wallisch, welche trefflich sang), Idalcan, Fürst und Heerführer der Indianer (in welcher Partie sich Herr Pezold durch seinen lobenswerthen Gesang auszeichnete. Für Helden-Rollen jedoch fehlt es ihm bis jetzt an edlem Anstande, freyem ungezwungenem Spiele und an Kraft und Ausdauer), der Oberbramin (Hr. Häser), und einige Nebenpartieen. Die Chöre sind fast durchaus leicht gehalten und flach, und konnten nur durch die Masse des hiesigen braven Chorpersonals Effect machen. Am meisten sprachen folgende Stücke, und mit Recht an: Act 1. Introduction, Recitativ und Arie (Gebet des Oberbramin, kurz und würdig, der kurz darauf folgende Schlachtgesang der Indianer, ferner: eine kriegerische Scene des Idalcan mit Chor, Recit. und Arie der Anna alla Polacca (ein musikalischer Anachronism), ein Duett zwischen Anna und Idalcan, grossartig und wirklich dramatisch, und das erste feurige und brav gearbeitete Finale. Sodann im zweyten Acte eine grosse Scene des Alfonso mit Chor und ein Quartett aus Es dur vor dem Schlusse der Oper, unstreitig die schönste und gediegenste Nummer des ganzen Werkes. Das letzte Finale hat der Componist eben so wohl, als der Dichter fallen lassen. Der Held Albuquerque, welchem schon im

ersten Acte seine Braut, die er, in die Schlacht eilend, ganz allein und ohne Schutz im Castell zurück liess (!!), geraubt wurde, wird in einem Treffen geschlagen, endlich von Idalcan, seinem Feinde und Nebenbuhler, gefangen und in Fesseln geschlagen, um mit Anna zugleich den Feuertod zu erleiden. Plötzlich wandelt den verlichten Tyrannen Idalcan ein menschliches Gefühl an, er befreyt beyde selbst vom Holzstosse, lässt ihre Fesseln, vereinigt sie, und — welche Grossmuth! — lässt den Unterjocher Indiens mit Braut und allen Portugiesischen Truppen in's Vaterland zurückziehen. Wir wünschen ihnen eine glückliche Fahrt! —

2) Die Verlobte, Oper in 3 Acten, mit Musik von Auber, frey nach dem Französischen von Friederike Ellmenreich. Die Composition derselben steht an innerm Werthe zwischen Maurer und Schlosser und Fiorella in der Mitte, und bietet manche schöne und wohl gelungene Einzelnheiten in Absicht auf Harmonie sowohl, als auch wegen vieler gefälligen Thema's in den Arien und Ensembles, auch sind die Chöre besser und bedeutender als in den angeführten Opern. Sie war gut einstudirt, und wurde tadellos executirt. Obgleich nun auch die Intrike recht nett und ansprechend ist, so hatte sie sich trotz dem bey einer Wiederholung keiner echttastern Aufnahme zu erfreuen, als bey der ersten Vorstellung. Dem. Haus zeichnete sich besonders als „Henriette" aus, und erhielt mehrfache Beweise der Anerkennung. Die übrigen Partieen waren wie folgt, besetzt. Kammerherr von Saldorf, Hr. Fesold, Adalbert von Löwenstein, Hr. Jäger, Mad. Charlotte, Modehändlerin — Frau von Pistrich, Fritz, Tapezier — Hr. Tourny (dessen Gesangspartie für ihn zu schwierig war), Mama, Arbeiterin bey Mad. Charlotte — Dem. Laurent. Das Arrangement der Scenerie hätte hin und wieder accurater seyn können. Ref. wüsste unter andern keine Stadt, in welcher eine Modehändlerin mit ihren Gehülfinnen auf freyer Strasse, ohne irgend ein Dach und Fach, zu arbeiten pflegt. Hier trat dann der Uebelstand ein, dass diese Damen selbst ihren Arbeitsvorrath mit Sack und Pack, sogar Tische und Stühle bey Verwandlung der Scene mit sich hineinschleppen mussten. — Alle Kunstfreunde und Theaterliebhaber würden es der Direction des K. Hoftheaters gewiss Dank gewusst haben, wenn sie anstatt jener Neuigkeiten lieber irgend ein Ihres wieder einstudirtes classisches Meisterwerk, z. B. Beethovens Fidelio oder eine der Gluck'schen Iphigenien hätte in die Scene setzen lassen. — Noch verdient Hrn. Reissiger's Musik zu dem Melodram: Yelva, die russische Waise, welches zweymal mit Beyfall aufgeführt wurde, einer rühmenden Erwähnung.

Die Trefflichkeit der K. Hof-Kapelle ist hinlänglich bekannt, so wie die Virtuosität der einzelnen Mitglieder derselben, welcher schon oft in diesen Blättern gedacht wurde. Deshalb begnügen wir uns, unseren Lesern blos die vorzüglichsten Musikstücke anzuzeigen, welche in den bis jetzt statt gehabten Abonnements-Concerten zum Besten der Wittwen- und Waisen-Fonds der Kön. Hofmusik gegeben worden sind. Concert No. 1. Grosse Symphonie von Beethoven A dur, erstes Finale aus Cherubini's Wasserträger. Ouverture aus Spohr's Jessonda. No. 2. Symphonie von Mozart Es dur, Cavatine, Canon und Finale aus Lindpaintner's Oper: Timoutes (Demophon), Doppel-Violin-Concertante von Spohr, ausgeführt von E. Keller und Debüissire. No. 3. Ouverture aus Egmont von Beethoven; Variationen für das Fortepiano über ein Thema aus „der Belagerung von Corinth," componirt und gespielt von der bekannten Klavierspielerin, Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien, Scene und Arie aus dem Freyschütz, gesungen von Mad. Schröder-Devrient, Violin-Concert von Lafont, vorgetragen vom Concertmeister Mollique. No. 4. Symphonie von Kalliwoda F moll. — Allegro brillante eines Violin-Concertes von Rode, gespielt von Hällmer, erstes Finale aus Lilla von Martin (nicht Martini), und Cherubini's Ouverture zu Anacreon. — No. 5. Grosse Pastoral-Symphonie von Beethoven (ganz), Chor und Cavatine aus Gluck's Iphigenia in Aulis, gesungen von Dem. Laurent. — Der Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, mit Musik zur Declamation von Anselm Weber, gesprochen vom Hofschauspieler Maurer, und Fr. Schneider's vier- und zwanzigster Psalm. —

Eine erfreuliche Erscheinung ist es, dass unsere Hoftheaterdirection den jüngsten Mitgliedern der K. Hof-Kapelle, grösstentheils Zöglingen hiesiger Künstler, Gelegenheit gibt, im Theater sich während der Zwischen-Acte hören zu lassen, wodurch nicht nur ein edler Wetteifer veranlasst, sondern auch der Muth und das Selbstvertrauen jedes Einzelnen genährt und gestärkt wird. Das Orchester kann sich zu dem Zuwachse junger gewandter Männer von Talent, wie die Herren Eduard Keller, Debüissire und Edele sind, welche durch fortwährenden Unterricht und Anleitung eines Lindpaintner

und Mollique hoffentlich sich immer mehr und mehr zu braven Künstlern heranbilden werden, wahrhaft Glück wünschen. — Extra-Concerte fanden folgende statt: Zum Besten der durch Hagelschlag verunglückten Gemeinden des Vaterlandes gab die K. Kapelle eine grosse Akademie im Hoftheater, in welcher nachstehende Musikstücke aufgeführt wurden: Ouverture aus Faniska, ein Concert für's Fortepiano componirt und vorgetragen von dem anwesenden Kapellmeister J. Benedikt, welcher in seinem Spiele viele technische Fertigkeit, verbunden mit Geschmack und Ausdruck, entwickelte. Die Composition war nicht ganz klar, und etwas gesucht, bizarr; Duett von Rossini, gesungen von Mad. Wallbach und Frau von Pistrich, Violin-Concert componirt und gespielt von Mollique (in jeder Hinsicht ausgezeichnet und vortrefflich), Introduction aus Cortez. — Beethoven's Ouverture zu Fidelio, die Harmonie, achtstimmiger Männergesang mit Chor von Seyfried nach dem Mittelsatze einer Beethoven'schen Symphonie bearbeitet. Potpourri für Fortepiano mit obligater Flöte, componirt und ausgeführt von den Herren Benedict und Krüger. Romanze aus Uthal von Mehül mit Guitarre, gesungen von Hrn. Jäger; zum Schlusse Terzett und Chor aus Haydn's Schöpfung „die Himmel erzählen." — Zu demselben Zwecke gab Dr. Schilling mit seinen Zöglingen eine Abend-Unterhaltung im Saale des Museums. (Derselbe hat die Leitung des ehemaligen Stöpel'schen Institutes, in welchem nach Logier's Methode das Klavierspielen erlernt wird, übernommen). — Bald darauf gab Dem. Leopoldine Blahetka aus Wien im Museum Concert. Sie spielte im ersten Satze des neuesten Concerts für's Fortepiano aus As dur von Hummel viele Sicherheit und Fingerfertigkeit, auch trug sie mehre Cantabile-Stellen mit Zartheit vor, doch schwankte sie hin und wieder im Tacte, und erschwerte das Accompagniren ein wenig. Noch begleitete sie Hrn. Jäger Beethoven's „Adelaide," welche derselbe mit vieler Innigkeit und Erhebung vortrug. — Sodann hörten wir den Klavierspieler Louis Schuncke (ältesten Sohn des hiesigen Kammermusikus und ersten Waldhornisten), welcher bey seinem dreyjährigen Aufenthalte in Paris sich in der Composition sowohl bey dem um die Kunst hochverdienten Reicha wacker ausbildete, als auch durch Beyspiel, Aufmunterung und freundliche Belehrung des rühmlichst bekannten Kalkbrenner Gelegenheit fand, sich in Absicht auf Vortrag und Geschmack immer mehr zu vervollkommnen, und mehrfache öffentliche Beweise desselben von seinem eisernen Fleisse und seinem fortgesetzten einzigen Studium darzubringen. In einem grossen meisterhaft gearbeiteten Concerte von Beethoven entfaltete der Concertgeber, erst 20 Jahr alt, und wegen seiner ungemeinen Fertigkeit und Deutlichkeit, seiner schönen Kraft, des präcisen Anschlags und der gehörigen Anwendung von Licht und Schatten, und der bewundernswerthen Festigkeit im Tacthalten, selbst bey den grössten Schwierigkeiten, wohl unbedingt den ersten und besten Klavierspielern der Zeit an die Seite zu setzen, seinen anfänglichen Beruf zur Kunst, und erntete wiederholten stürmischen Beyfall ein. Auch eine Phantasie eigener Composition verdiente und fand allgemeine Anerkennung, und zeigte von seinem Bestreben, sich auch dereinst als Tonsetzer einen guten Namen in der Kunstwelt erwerben zu mögen. Es macht Ref. Freude, auch zu bemerken, dass der junge brave Künstler von aller Anmassung und gewöhnlicher zurückstossender Eigenliebe frey ist, und einen bescheidenen liebenswürdigen Character hat. Dem Vernehmen nach wird er eine grosse Kunstreise machen, und wir wünschen ihm im voraus überall die beste und freundlichste Aufnahme, zu welcher es ihm gewiss nicht fehlen wird. — Schlüsslich gab im Hoftheater Mad. Garcia-Vestris, erste Sängerin der Theater Italiens und der K. ital. Oper zu Paris ein Concert, in welchem sie eine Cavatine aus Rossini's Torvaldo und Dorliska, ein Duett aus Moses mit Hrn. Hambach, eine Cavatine aus dem Barbier von Sevilla, und Variationen über „nel cor più non mi sento" vortrug. Mad. Garcia besitzt eine volltönende, sehr geschmeidige und seltene Contrattstimme, und überwindet mit Sicherheit grosse Kehlschwierigkeiten. Dem Wesen einer solchen Stimme zu Folge ist der Umfang nicht bedeutend, daher kommt es wohl auch, dass sie in den höheren Chorden etwas unrein singt, um nicht gerade zu sagen, falsch. — Endlich erwähnen wir noch einiger Orgel-Concerte hier und in dem benachbarten Kannstadt, welche vor seiner Abreise der ausgezeichnete und in dieser Zeitung schon einigemal rühmlichst erwähnte Virtuos Hr. Zöllner gab, und sich auf die glänzendste Weise unserm Andenken empfahl. Eine sehr brav gearbeitete und eigens gedichtete Cantate wurde von Zöllners Composition in der Schlosskirche am Geburtsfeste unsers Königs aufgeführt. — In der katholischen Kirche hörten wir Mozart's Requiem. —

Gotha. Am 20sten Februar wurde auf dem hiesigen herzogl. Hoftheater eine neue Oper in drey Acten: Der Alpenhirt, von L. Bechstein, in Musik gesetzt von F. Nohr, herzogl. s. meining. Concertmeister, unter Leitung des Componisten zum erstenmale aufgeführt und mit den lautesten Beyfallsbezeigungen aufgenommen, die dieses Tonwerk auch gerechter Weise verdient. Der Dichter hat als Theaterschriftsteller, der Tonsetzer als Theatercomponist darin viel Talent gezeigt, Letzterer ist durchaus kein Nachahmer der Fremden und sucht nicht durch Süssigkeiten zu bestechen. Wenn man ja annehmen wollte, er habe sich bey Bearbeitung dieser Oper einen anerkannt grossen Meister zum Muster genommen, so hat er C. M. v. Weber dazu gewählt, ohne sich jedoch als Nachahmer zu zeigen. Nach beendigter Aufführung wurde der Componist einstimmig und stürmisch hervorgerufen und mit Beweisen der allgemeinen Zufriedenheit überhäuft. Das ist bey dem Theater-Publicum in Gotha viel! Geht da einer aufzuführenden Theater-Piece kein grosser Ruf voraus oder wird dasselbe zuerst kunstrichtend in Anspruch genommen, so ist es, wie wir schon einigemal gesehen haben, sehr streng, ich möchte sagen zu streng. — Es wäre noch zu wünschen, dass die eben besprochene Oper recht bald auf vielen grösseren Theatern zur Aufführung käme, deren Directionen es noch einigermassen fühlen, wie entehrend es ist, mittelmässige ausländische Producte den besseren vaterländischen vorzuziehen; möchte doch dadurch die Mühe, die sich der junge Componist bey dieser Arbeit gab, einigermassen belohnt und er ermuntert werden, uns mit ähnlichen erfreulichen Tonwerken zu beschenken.

Kurze Anzeigen.

Drey Canzonetten in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre — — von Rudolph Geralein. Op. 62. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Drey artige Lieder, nicht hoher aber angenehmer Art, von denen das letzte „der Pilger" das sinnigste in Rücksicht auf Musik ist. Sie sind sämmtlich äusserst leicht zu singen und zu spielen. Auch das wird Vielen willkommen seyn, dass eine Guitarren-Begleitung dem Pianoforte beygefügt worden ist. Zu solchen Liedern ist das sehr zweckmässig und rathsam.

No. 1. Dreissig kurze und leichte Orgel-Präludien durch alle Tonarten für angehende Orgelspieler, componirt von Ch. H. Rink. Op. 93. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 2 Francs oder 16 Sgr.

No. 2. Vier und zwanzig leichte Orgel-Präludien für Anfänger im Orgelspielen, componirt von C. A. Wendt (Seminar-Lehrer in Neuwied). Op. 1. Erstes Heft. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

No. 1. Der rühmlich bekannte Orgelcomponist liefert hier abermals ein sehr nützliches, angehenden Orgelspielern bestens zu empfehlendes Werkchen, das durchaus Leichtes und Zweckmässiges enthält. Passagenwerk wird man vergeblich suchen: nur harmonisch gute, dem Orte und dem Instrumente angemessene Bindungen hat der erfahrne Mann gewählt. Cis dur und Ais moll, so wie Ces dur und As moll haben hier für diesen Zweck mit Recht ihre eigenen Nummern erhalten.

No. 2 hat gleichen Zweck und eine ähnliche Einrichtung, nur dass das entgegengesetzte Moll nicht immer seine besonderen Nummern bekommen hat. Die meisten Sätzchen sind etwas länger, als die in No. 1, wobey wir zuweilen die Schlüsse etwas gedehnt finden. Im Harmonischen hätten wir nur, und auch nur zuweilen, einige Kleinigkeiten einzuwenden. Die Uebungen in Kreuzvorzeichnungen gehen bis H dur, die mit Been bis Es dur und C moll. Die Ausstattung beyder Nummern ist anständig und der Druck correct.

Sonate pour le Pianoforte composée — — par Pierre Lichtenthal. (Propr. des édit.) Milan, chez Jean Ricordi, et Florence, chez Ricordi et Comp. 3 Francs, 50 Cent.

Was in No. 22, 1829, über eine andere bey Breitkopf und Härtel herausgekommene Sonate desselben (als Schriftsteller in mancherley Fächern sehr verdienten) Verfassers gesagt worden ist, gilt auch von dieser. Auf ein lebhaftes All. vivace folgt ein gefälliges Andante, darauf eine scherzhafte rasche Menuett und ein munteres Rondo Allegretto, dessen Thema sich, wohl verbunden, durch allerley Ton-

arten angenehm wiederholt und in einem più mosso, am Schlusse mit einer unerwarteten Anspielung, frisch endet. Sämmtliche Sätze sind einfach gehalten, ohne die Vollgriffigkeit, die jetzt seit lange Sitte ist. Wir können daher der Befürchtung nicht widerstreben, es werde das lobenswerthe Werkchen den Meisten an die neue Weise Gewöhnten nicht rauschend und brillant genug erscheinen. Dem Strome der Zeit bleibt sein gewaltiges Recht.

Sechs Lieder von H. Heine mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von Frdr. Grimmer. 6tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Eigen und schwärmerisch, in seltsamer Accordzusammenreihung und oft unerwarteter Rhythmik, dabey ganz einfach in Melodie und Begleitung sind diese Lieder alle. Gleich das erste „die einsame Thräne" wird das Gesagte bestätigen. Dass der Schluss nach dem drängenden $\frac{4}{4}$ Tacte sich plötzlich in $\frac{3}{4}$ verändert, ist sehr zu loben. Es bringt den Zustand eines durch verheimlicht starke Leidenschaft niedergetrauerten Gemüthes, das gern Ruhe machen will. Das zweyte „die Palme," von welcher des Nordens Fichte träumt. Aber Rhythmen, wie folgende a), lassen sich auf keine Weise entschuldigen. Jeder wird sie singen, wie bey b)

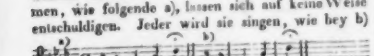

„Der Schwanengesang" möchte bey aller Einfachheit doch etwas gesucht seyn. Aber Niemand kommt lieber ungesucht, als die Trauer. Auch das freundlichere Lied „Mein Herz" verräth Absicht. „Die Holde" hat viel Inniges. Nur ist der Uebergang von C dur unmittelbar nach A dur in einem so einfachen Liede nicht so gut an seinem Platze, als die jetzt so häufig gebrauchten Uebergänge in As oder in E dur. Das Letzte hätten wir im ersten Tacte der zweyten Strophe vorgezogen. „Die Bergstimme" im schauerlich weichen, Tod liebenden Sinne, angemessen gehalten. Alle diese Gaben tragen also die Farben der Dämmerung und freuen sich der Trauer im Sehnsuchtstraume nach Ruhe. Sie werden daher wohl ihre Freundinnen finden. Ich wollte, ich könnte ihnen was Fröhlichés in's Leben singen.

Des Sängers Klage. Für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von C. F. Rungenhagen. Op. 29. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Ein ganz einfacher, empfundener Gesang, der, gut vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen wird. Auch die völlig einfache Begleitung ist anziehend.

Der Hirt auf dem Felsen. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette (oder des Violoncells) von Franz Schubert. 129stes Werk. (Alleiniges Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Pr. 1 Thlr.

Der durchcomponirte Gesang ist in den Hingeschiedenen Weise, von welcher bereits ausführlich gesprochen worden ist. Den Freunden seiner Muse wird er schon bekannt seyn: den Meisten wird er, gut gesungen und begleitet, eine sehr angenehme gesellige Unterhaltung gewähren. Die Stimmen sind einzeln und schön gedruckt.

Air à la Tirolienne avec Variations (*Carina, senti un poco come batte questo core — Diess Herz nur fühle schlagen*) *pour la Voix — par J. N. Hummel.* Op. 118. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. avec acc. d'Orchestre 1 Fl. 30 Kr.; avec acc. de Pianoforte 1 Fl.

Mad. Malibran-Garcia, die das Stück zum erstenmale in London vortrug, wird es wohl vortrefflich vorgetragen haben; sie hat grossen Beyfall geerntet. Dasselbe wird auch anderen Sängerinnen geschehen, welche die stimmgerechten Variationen wohl einüben und mit Geschmack vorzutragen wissen. Sie werden Allen willkommen seyn, die sich zeigen wollen und können. Wer reizend zu seyn versteht, kann hiermit sehr reizend werden. Das Stück ist übrigens mit Begleitung des Orchesters nicht allein, sondern auch für mancherley Instrumente eingerichtet, in derselben Verlagshandlung gedruckt erschienen: Für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung allein; für das Pianoforte zweyhändig und vierhändig; für Pianoforte mit Quartett-Begleitung; für Pianoforte und Violine, und Flöte, und Clarinette, und Csakan, und Guitarre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten März. Nº. 13. 1831.

Recension.

Choralbuch für evangelische Kirchen. Die Choräle kritisch bearbeitet und geordnet von B. C. L. Natorp und Fr. Kessler, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rink. Essen, bey G. D. Bädeker, 1829.

Die Namen der Herren Herausgeber dieses Werkes haben einen so guten Klang, dass alle Gebildete, denen der behandelte Gegenstand etwas gilt — und deren werden hoffentlich nicht Wenige seyn — ihre Aufmerksamkeit dem wichtigen Unternehmen schenken oder bereits geschenkt haben werden. Eine beurtheilende, wenn auch der Weitschichtigkeit der Sache wegen nicht in's Einzelne gehende Anzeige eines solchen Buches darf in diesen Blättern nicht fehlen.

Die Vorrede gibt folgende Aufschlüsse: Die, mehre Jahre sorgfältig damit beschäftigten Herausgeber haben kein vollständiges Choralbuch für alle Gegenden liefern wollen; sie bekennen, dass sie eine vollständige, chronologisch und nach lyrischem Character geordnete, mit historischen Nachrichten versehene Sammlung, so werthvoll sie auch dem musikalischen Literator seyn müsse, zu geben nicht im Stande sind, ob sie gleich mehr als 3000 Kirchenmelodieen zusammengebracht haben. Jeder Erfahrene kennt die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens; jeder wird darin mit ihnen übereinstimmen, dass eine solche, wenn auch noch so merkwürdige und höchst wünschenswerthe Sammlung doch dem kirchlichen Bedürfnisse der Gemeinden keineswegs entsprechen würde — eine Behauptung, die wir längst und öfter unumwunden ausgesprochen haben. Sie haben es also, und mit Recht, vorgezogen, zunächst für ihre vaterländischen Gegenden zu sorgen. Diesen beschränkteren Zweck erklären sie für den alleinigen. Mit diesen Ansichten sind wir völlig einverstanden. Ein allgemeines teutsches Choralbuch, für alle evangelischen Gemeinden, ist nicht allein äusserst schwierig herzustellen, selbst bey dem grössten Fleisse und in den denkbar glücklichsten Verhältnissen, sondern es wäre, Alles reiflich abgewogen, nicht einmal wünschenswerth. Es ginge damit offenbar die Andacht einer ganzen Generation in einem sehr wichtigen Theile der Gottesverehrung ziemlich zu Grunde. Das Neue, die Aenderungen würden oft ohne Noth die Aufmerksamkeit von den Sachen auf die Noten und auf den Klang der Melodieen ziehen. Kurz wir sind der Meinung, solche Berichtigungen und Vermehrungen bekannter Melodieen eines jeden Landes müssen mit der grössten Vorsicht und nur nach und nach eingeführt werden. Ein Menschenleben ist nicht ausreichend. Man fange also vernünftig an und setze klug und beharrlich fort. Das hier gelieferte Choralbuch will also nur beym öffentlichen Gottesdienste eines Theils von Westphalen und am Rhein ausreichend seyn, und auch da sollen die Abweichungen vom rechten Gange der Melodie nur allmählig beseitigt werden. Es sind darum 1) nicht wenige Melodieen aufgenommen worden (es sind ihrer 225). Dazu wird angemessen bemerkt: „Sollte man hier und da etwa eine weniger allgemein gebräuchliche, aber in einzelnen Gemeinden besonders beliebte Melodie vermissen, so kann man sie auf beym Einbinden des Buches einzuheftenden Blättern nachträglich einschreiben.“ Es sind am Ende des Buches 5 notenleere liniirte Blätter jedem Exemplare zu diesem Behufe beygefügt. 2) sind nur gute Melodieen aufgenommen worden, d. i. solche, die in den begeisterungsvollsten Zeiten der evangelischen Kirche componirt und eingeführt, oder aus früherer Zeit mit und ohne Aenderung beybehalten wurden; theils solche spätere, über deren Werth der allgemeine kirchliche Volkssinn entschieden hat, theils neuere, von denen sich mit

Grund eine weitere Aufnahme erwarten läst, die sie schon in vielen Gegenden gefunden haben. Die schlechten sind also ausgeschlossen: aber auch solche, die der beschränkte Zweck nicht forderte. Dagegen mussten als geläufig gesungene manche unbedeutende mit aufgenommen werden, sagen die Herausgeber. Es wäre erwünscht, wenn diese näher bezeichnet worden wären. Durch diese Unterlassung ist man nun nicht im Stande, über das, was die Herausgeber gut und unbedeutend nennen, zu urtheilen. — 3) sind die Melodieen, so weit es möglich war, nach sorgfältiger Benutzung aller gedruckten und geschriebenen, alten und neuen Choralbücher, Gesangbücher, Kirchen-Agenden, Antiphonarien, die ihnen zu Gebote standen, nach der ächten unverfälschten Lesart aufgezeichnet worden. Abweichungen sind nur aufgenommen worden, wo sie als wirkliche Verbesserungen anerkannt werden müssen (?). 4) ist jeder Melodie, so weit es ausfindig gemacht werden konnte, ihre rechte Benennung gegeben, d. h. nach dem Liede, zu welchem sie ursprünglich componirt wurden: doch mit Ausnahme solcher, die nach einem neuen Liede viel bekannter sind, oder die ursprünglich Melodieen weltlicher Lieder waren. Die Namen der Componisten sind nicht beygefügt der öftern Unsicherheit wegen und weil es der besondere Zweck des Werkes nicht forderte. 5) Bey Melodieen, deren Empfindungs-Ausdruck sich bestimmt und stark genug ausspricht, ist in der Ueberschrift der lyrische Character angedeutet worden, um eine verkehrte Wahl zu Liedern gleichen Metrums, aber verschiedenen Inhalts zu verhüten und dem Organisten einen Wink zu geben, welchen Ausdruck er durch seinen Vortrag hervorzubringen bemüht seyn müsse. Eine Eigenthümlichkeit dieses Choralbuches liegt 6) im Plane der Anordnung. Die Melodieen sind nach Festtagen und heiligen Zeiten, theils nach den heiligen Handlungen der Kirche, denen sie nach dem Willen des Componisten oder nach dem Verjährungsrechte eigenthümlich angehören, theils auch nach dem darin vorherrschenden Ausdrucke der Empfindung geordnet worden. Diese dreyfache Classification ist den Melodieen vorgedruckt. In allen diesen Dingen sind viele sachkundige Männer zu Rathe gezogen worden. 7) Die Choräle sind vierstimmig ausgesetzt in einer einfachen, fasslichen Harmonie. 8) Um der minder sachkundigen Organisten willen sind sie mit Zwischenspielen versehen worden, die der Würde der Kirche angemessen, kurz, meist zwey- und drey-, selten vierstimmig sind, immer ohne Pedal, damit der Anfang der neuen Choralzeile desto bestimmter hervortrete. Die Arbeit der beyden letzten Nummern, ist von dem als Orgelcomponist anerkannten Hoforganisten und Cantor in Darmstadt, Hrn. Rink. Sie ist sehr lobenswerth. Nur in Hinsicht auf die Orgelbegleitung der Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls und in der Begleitung des Vater Unsers sind wir mit dem Verf. nicht einverstanden. Sie ist zu künstlich, zu gesucht, moduliert zu viel. Auch scheint es uns gerathener, die Gesänge des Liturgen nicht zu begleiten, schon um Einförmigkeit zu vermeiden. Einige wunschenswerthere, ächte Lesarten in verschiedenen Stellen dieser alten Melodieen liessen sich auch geben. Es ist nicht leicht, sich darüber zu vereinigen. Die Gewöhnungen der mancherley Gegenden protestiren zu lebhaft. Am Ende kommt nicht so viel darauf an, als Mancher meint. Wir verweilen dabey um so weniger, je sichtbarer die ganze Arbeit von redlichem Fleisse und grosser Genauigkeit zeugt, so dass Jeder, der etwas Aehnliches will, wohl thun wird, das Werk genau durchzugehen und mit seinem Eigenen zusammenzuhalten. Dass bey dem Allen nicht Einer diesen, der Andere jenen Wunsch hegen, dieses und jenes für zweckdienlicher und Anderes für richtiger halten sollte, wie wäre diess bey einem solchen Unternehmen anders zu denken? Genauere historische Untersuchungen wären an der Zeit, aber nicht am rechten Platze. Eins hätten die geehrten Verfasser nicht versäumen sollen. Sie haben uns in ihrem Vorberichte die Werke nicht namhaft gemacht, deren sie sich bey Abfassung des Buches bedient haben. Diese Angaben hätten sie uns nicht vorenthalten sollen. Möchten sie diesen Wunsch in einem Nachtrage noch eben so geneigt befriedigen, als wir dem Werke den Segen wünschen, den seine Verfasser beabsichtigten.

Carl Simon Catel,

geb. zu Aigle (Ala) im Waadtlande (pays de Vaud), im Juny 1773, gestorben zu Paris am 29sten November 1830, im 58sten Jahre seines Alters.

Das Ehrendenkmal, was dem Hrn. Catel als hochgeschätztem Künstler und durchaus rechtschaffenem Manne von seinen Freunden und Landsleuten gesetzt wurde, darf auch unter uns nicht unbeachtet bleiben. Dass wir unsere theilnehmende Trauer

wider Luft und nur zu deren grofsen Schaden durch hartnäckiges Ueben leidlich erzwungen werden kann —: daer, dieser Punkt, auch von vielen grofsen Meistern aus der Acht gelassen wird — auch oftmals von dem, dem jetzt alles, wenn auch mit den mattesten, von der Natur selbst gestutzten Fittigen nachfliegen will: von Mozart (nicht so von Hasse und Graun, die selbst Sänger waren, und unter den jetztlebenden Deutschen vornehmlich nicht so, von Winter, der sich nach Italienern bildete); da endlich dieser Punkt uns auf die hier anzuzeigenden Terzette hinleitet.

Diese sind denn wirklich *Gesänge*, in dem angegebenen Sinne des Worts, und zwar nicht Lieder für drey Stimmen, sondern dreystimmig durchgeführte Ensembles. Ausdrucksvolle Melodien, in allen jenen Rücksichten fast überall sorgsam gewählt: interessante Harmonie, doch meistens ebenfalls melodios gestellt und voll Beweise gelehrter Kenntnisse, so gut aller Schein von diesen vermieden ist: im Ganzen — gute Wahl der Gedichte, und sehr sorgfältige Behandlung ihres Sinnes und auch ihrer Worte im Einzelnen: nicht leeres, aber auch nichts verdeckendes und übertäubendes Akkompagnement, und die schwere Kunst, das Schwierige durch glückliche Aufstellung der Ideen den Sängern leicht zu machen —: dadurch zeichnen sie sich vor gar vielen, hohe Ansprüche machenden Sammlungen sehr zu ihrem Vortheile aus, und eignen sich eben so sehr zu Uebungsstücken für Sänger, die sich wirklich bilden, als zur angenehmen Unterhaltung für schon Gebildete, die sich und die Gesellschaft der Liebhaber erfreuen wollen. Der Geist, in welchem sie geschrieben sind, ahnelt vielleicht am meisten dem Geiste Winters, in seinen leichtern Opernensembles, aber die einzelnen Worte sind weit richtiger behandelt, als dort oftmals geschehen ist. Wir empfehlen die kleine Sammlung also allen, die Gesang lieben, mit voller Ueberzeugung, und ermuntern den Verf. recht sehr zur Fortsetzung. Sein offenbares Streben, immer vollkommner in seiner Kunst zu werden, wird ihn gewifs, auch ohne unser Erinnern, in Zukunft vor kleinen Flecken verwahren — wie z. B. S. 33. Z. 7. S. 34, Z. 2. die Forderung zu hoher oder wenigstens durch ihre Stellung sehr schwieriger Tone in der Tenorstimme, die, wenn sie ausgebildet, aber nicht verbildet ist, gerade in den Mitteltönen und vornehmlich in den tiefern Mitteltönen, ihren höchsten Reiz hat (was man den Zuhörerinnen am leichtesten abmerken kann); vielleicht etwas zu viel Künstlichkeit in der Klavierstimme von S. 6 bis 9.: die zwar versteckte, aber darum doch falsche Behandlung des Worts „Natur" S. 29., in dem vortrefflichen Satze, wo das hin und wieder einfallende: Wehe dem! so aufserordentliche Würkung thut, und wo man nur die zu ofte Wiederholung der Zeilen wegwünschen mochte u. dgl. Dergleichen Kleinigkeiten an einem Werke nach genauer Prüfung ausstellen, heifst, seinen Verf. sehr loben. Die Terzette sind übrigens für zwey Sopran und eine Bafsstimme, oder für Sopran, Tenor und Bafs geschrieben. Die Verlagshandlung hat alles gethan, dem Werkchen auch äufsere Eleganz zu geben. Wir haben wenig kleine Sammlungen, die so schön in's Auge fielen.

Die Schifferth, (Lied von Overbeck) in Musik gesetzt von F. F. Hurka. Hamburg, bey J. A. Bohme. (Pr. 3 Gr.)

Eine sehr artige Kleinigkeit. Ausdrucksvolle, den Grundton des Gedichts treffende Melodie; (zärtliche, doch muntere Tandeley) leichtes und gefälliges Akkompagnement, und vornehmlich das Leichtsingbare, das, was in der Kehle liegt und ohne Zwang und Anstofs gegeben werden kann — würden verrathen, dafs das kleine Stück von einem talentvollen und kenntnisreichen Sänger sey, wenn er sich auch nicht genannt hatte. Es wäre Pedanterey, *hier* viel Redens darüber zu machen, dafs, vornehmlich bey einigen Versen, die musikalischen Einschnitte zu stark, im Verhältnis gegen die rhetorischen, markirt sind — wie nach „trage" — nach „behende" — u. s. w.

über einen solchen Verlust nicht eher öffentlich beseufzten, ist nur dem Drange der Umstände, nicht unserm Willen beyzumessen. Er ist unsers Andenkens vollkommen würdig und eine genauere Beschreibung seines Lebens wird hoffentlich unseren geehrten Lesern um so willkommener seyn, je weniger Zusammenhängendes über ihn bisher bekannt gemacht worden ist.

Sehr jung kam er nach Paris und überliess sich daselbst seiner leidenschaftlichen Neigung zur Musik. Sacchini, dem er empfohlen war, verschaffte ihm die Aufnahme in die königliche Schule des Gesanges und der Declamation, die Hr. von La Ferté (intendant des menus-plaisirs) 1784 gegründet hatte. Hier studirte er das Pianoforte unter der Anleitung des Hrn. Gobert, und Gossec, der ihn lieb gewann, gab ihm Unterricht in der Harmonie und Composition. In kurzer Zeit erwarb er sich Geschick im Begleiten und in der Setzkunst, und seit 1787 wurde er Accompagnateur und adjungirter Professor an derselben Schule. 1790 ernannte ihn die Verwaltung der Oper zum Accompagnateur an dieser grossen Anstalt, welches Amt er bis 1802 behielt, von welcher Zeit an wichtigere Geschäfte ihm nicht mehr erlaubten, jene Obliegenheiten zu erfüllen. In jenem Jahre 1790 war nämlich durch die Sorgfalt des Hrn. Sarrette der Musikchor der Nationalgarde gebildet worden; seitdem gründete dieser Mann auch das Conservatorium, dessen Vorsteher er wurde. Dieser, Catel's Freund, setzte ihn seinem Lehrer Gossec als Hülfs-Professor an die Seite. Catel erhielt dadurch die Verpflichtung, eine Menge Märsche und dergleichen zu schreiben, welche von allen französischen Regimentern während der Revolutionskriege angenommen wurden. Sein erstes grosses Werk mit vollem Orchester war ein De profundis, 1792 aufgeführt bey Gelegenheit des Leichenbegängnisses, das die Pariser Nationalgarde ihrem tapfern General-Major Gouvion zu Ehren feyerte. Die Nothwendigkeit, bey Nationalfesten Musik zu Gehör zu bringen, die Unzulänglichkeit und das Unpassende der Streichinstrumente für solche Aufführungen bestimmten Hrn. Catel, Harmonieen für Blasinstrumente und Chöre mit grossem Orchester ohne Saiteninstrumente zu setzen. Der erste Versuch dieser Art wurde in den Tuilerien am 11ten Messidor im zweyten Jahre der Republik (also am 30sten Juny 1793) gemacht mit der Hymne an den Sieg auf die Schlacht von Fleurus, wozu Lebrun das Gedicht verfertigt hatte. Im dritten Jahre der Republik, die Zeit der Einrichtung des Conservatoriums der Musik, wurde er zum Professor der Harmonielehre ernannt. Kaum war diese Anstalt festgestellt, als die geschickten Professoren ihr besonderes Augenmerk auf Elementarwerke richteten, welches Zweig der musikalischen Literatur, wie alle anderen, in Frankreich in einem beklagenswerthen Zustande sich befand. Die Herren Cherubini, Méhul, Gossec, Catel und viele andere ausgezeichnete Musiker beschlossen, dem Mangel abzuhelfen und gaben jene Sammlung methodischer Abhandlungen für alle Theile der Elementar-Unterweisung in der Musik heraus, welche für immer das schönste Denkmal des Ruhmes des Conservatoriums bleiben wird. Rameau's Träumereyen über die Theorie der Harmonie, bis dahin in ganz Frankreich angenommen und im übrigen Europa verworfen, hatten dem so einfachen Verfahren der italienischen Schule das abscheuliche (? monstrueux) System des Grundbasses untergeschoben, dessen geringster Fehler im Widerstreite mit dem praktischen Gebrauche und dem natürlichen Gefühle des Wohllautes bestand. Catel unternahm es, die Harmonielehre zu den einfachen Uebereinstimmungen der Anwendung der Intervalle zurückzuführen; indem er die Accorde in natürliche und künstliche eintheilte, stellte er alle diejenigen unter die natürlichen, die das Ohr ohne Vorbereitung erlaubt: die künstlichen betrachtete er aus den ersten hervorgehend mittelst der Aufhaltung einer oder mehrer Consonanzen. Diese Theorie war nun wohl nicht gerade ganz neu, weil sie nur die systematische Entwickelung der Accompagnement-Methoden war, deren man sich seit lange schon in der italienischen Schule bediente; überdiess hatten Kirnberger (Grundsätze des Generalbasses als erste Linien der Composition, Berlin, 1781) und Türk (Anweisung zum Generalbassspielen, Halle 1791) bereits früher die Basis dieser Theorie aufgestellt: aber damals, als Herr Catel sein System in Vorschlag brachte, waren ihre Werke in Frankreich noch unbekannt, so dass ihm das Verdienst der Erfindung bleibt. (Nämlich für ihn, den Verf. und für diejenigen, die nicht wissen, dass es schon erfunden ist: nicht aber für die Welt. Uebrigens stand ja Hr. Catel von früher Jugend an mit Sacchini in naher Verbindung. Da nun die einfachere Unterweisung in den italienischen Schulen schon längst im Gange war, wie Hr. Fétis selbst sagt: hätte denn der wissbegierige Catel gar nichts

davon erfahren sollen? Auch hat der rechtschaffene Mann in seinem ganzen Grundrisse der Harmonie sich nirgend für den Erfinder ausdrücklich ausgegeben. Eben so wenig haben es die Mitglieder der Commission gethan, auf deren Beschluss das Werk zum Gebrauch im Conservatorium angenommen wurde. Es heisst nach Anführung der mancherley Kämpfe widerstreitender Meinungen nur ganz schlicht: „Der Bürger Catel erklärt sein System der Harmonie. Nach reiflicher Berathung nimmt es die Generalversammlung zum Gebrauche beym Unterrichte in den Klassen dieser Anstalt einstimmig an.“ Wenn also Hr. Jouy in seiner Rede am Grabe des Betrauerten unter Anderm sagt: „Er ist der Verfasser einer Abhandlung über die Harmonie, qui a fait école en Europe:“ so ist das doch wohl ein wenig zu viel. Und wenn Hr. Fétis selbst am Grabe des Verehrten spricht: „Sein traité de l'harmonie ist das Handbuch aller Schulen Europens geworden“: so scheint es, als ob sich diess mit seinen obigen Angaben nicht recht vereinigen lassen möchte. Wie hätte das möglich seyn sollen, da man es ja schon längst in Italien übte? und in Deutschland wusste und übte man es gleichfalls schon seit lange. Mit Erfindungen und Entdeckungen hat es überhaupt mitunter seine eigene Bewandniss, worüber wir einige Beyspiele anführen könnten. Mit diesen unmassgeblichen und geringen Einwendungen sind wir jedoch nicht gemeint, der Ehre und dem Verdienste des rechtschaffenen Catel auch nur einigermaassen zu nahe zu treten. Seine heisse Vaterlandsliebe hat den Seinen durch diese neue Arbeit nützlich werden wollen. Das hat er erreicht; sein Andenken steht in Ehren und die Verdienste, die er sich dadurch namentlich für Frankreich gewann, sind auch uns, aus Liebe zur Kunst im Allgemeinen, werth und theuer). Im 10ten Jahre der Republik wurde sein einstimmig angenommenes Werk unter dem Titel: Traité d'harmonie zu Paris in Folio herausgegeben. (Bald darauf kam es auch französisch und deutsch, gleichfalls in Folio, bey Kühnel, jetzt Peters, in Leipzig heraus. Denn der Deutsche nimmt mit Vergnügen auf die merkwürdigen Werke des Auslandes fleissige Rücksicht). Fast 20 Jahre lang war es der einzige Leitfaden der Professoren dieser Wissenschaft (nämlich in Frankreich). Seitdem hat man diese Theorie noch vervollkommnet (was schon darum für Frankreich sehr nothwendig war, weil im ganzen Werke nur äusserst selten Gründe für irgend eine Angabe beygefügt sind), indem man bewiesen hat, dass alle mögliche harmonische Verbindungen der Accorde vom Dreyklange und vom Septimenaccorde stammen u. s. w. (Auch diess war in Deutschland von Türk, Kirnberger und seinem bittern Gegner Marpurg schon lange vorher gelehrt worden. S. 125 seiner Anweisung spricht Türk z. B. ausdrücklich nur von zwey Grund- oder Stammaccorden, auf welchen alle übrigen beruhen. Die andern alle, sagt er, entstehen durch Aufhaltungen oder Verzögerungen gewisser Intervalle etc.)

1810 wurde eine vierte Aufseherstelle am Conservatorium errichtet und Hr. Catel zum Inspector ernannt. Als aber 1814 die Verwaltung dieser Anstalt geändert wurde, bestimmte ihn seine Freundschaft für Hrn. Sarrette sich zurückzuziehen und seitdem hat er alle ihm angetragenen Aemter ausgeschlagen, ausgenommen seine Ernennung zum Mitgliede des Institutes 1815. Im Jahre 1824 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt.

Als dramatischer Componist nimmt er eine der ehrenvollsten Stellen unter den französischen Künstlern ein. Seine Werke zeichnen sich hauptsächlich durch anmuthigen Gesang und sehr reinen Styl aus. Für die Oper gab er Folgendes: Semiramis in 3 Akten; les Bayadères in 3 Akten (1810); Zirphile et fleur de Myrte in 2 Akten (1818); Alexander chez Apelles, Ballet in 2 Akten; der komischen Oper: l'Auberge de Bagnières in 3 Akten; les Artistes par occasion in einem Akte; les Aubergistes de qualité in 3 Akten; le Premier en date in einem Akte; Wallace in 3 Akten und l'Officier enlevé in einem Akte. Es wird bemerkt, dass in Frankreich nicht alles so beyfällig aufgenommen wurde, als es diess verdient hätte, denn der Geschmack war noch zu wenig entwickelt.

Die Sammlung der Musikstücke zum Besten der Nationalfeste enthält Symphonieen, Ouvertüren, Märsche, Hymnen und Lieder für Blasinstrumente. Ferner schrieb er: 6 Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Bass; 3 Quartetten für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott. 6 leichte Pianoforte-Sonaten. Sämmtlich zu Paris gedruckt. Auch hat er einen grossen Antheil an den solfèges du conservatoire (zweyte Auflage 1815).

Was ihn aber am achtungswürdigsten machte, war die von Allen hochgerühmte Redlichkeit, die strengste Rechtschaffenheit, die grösste Reinheit der Seele und die wärmste Vaterlandsliebe. Vierzig

Jahre hindurch verleugnete er keinen Augenblick die aufrichtigste Freundschaft für Hrn. Sarrette, der ihn anfangs unterstützt hatte. Sein Wohlwollen für junge Musiker, die ihn um Rath und Schutz ersuchten, kannte keine Grenzen. Die Klagen über seinen Verlust brachen daher selbst unter denen aus, die ihn nicht näher kannten, denn jeder war überzeugt, in ihm einen Führer und Beschützer verloren zu haben. Nicht nur alle Pariser Musiker, sondern auch viele Gelehrte und Bürger aller Klassen erwiesen ihm die letzte Ehre. Eine Abtheilung der pariser Garnison begleitete den Leichenzug, der sich Mittags um 12 Uhr nach der Kirche Bonne-Nouvelle begab. Nach beendigter Feyerlichkeit ging der Zug um 2 Uhr auf den östlichen Gottesacker (cimetière de l'Est), wo seine sterbliche Hülle zur Erde bestattet wurde. Die Herren Berton, Cherubini, Jouy und Fétis hielten am Grabe kurze angemessene Reden, welche nebst einem Trauerschreiben des Herrn Baillot dem Nekrolog in der Revue musicale, Tom. X, 4e livraison, beygefügt sind, woraus wir unsere Angaben schöpften.

* * *

Um Catels Stelle hatten sich, wie gemeldet wird, Pär, Spontini, Reicha, Fétis, Rigel und Herold beworben. In der zweyten Sitzung hatte Pär von 34 Stimmen 18 für sich, Spontini 12 und Reicha 3. Pär ist also Catel's Nachfolger.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals. (Beschluss.)

Unser inländischer Activ-Handel beschränkt sich im gegenwärtigen Zeitlaufe fast ausschliesslich auf — Tanzmusik. Die Helden des Tages heissen: Lanner und Strauss; und, um das Kleeblatt voll zu machen, sucht selbe ein dritter Mitbewerber, Namens Morelly, im Dupplirmarsche einzuholen. Der Haupt-Wettstreit besteht darin, recht anlockende Titel zu erspeculiren, und sofort besitzen wir allbereits Schnellsegler, Wurla, Schnepfen-Walzer, Gute Meinung für die Tanzlust, Tivoli-Rutsch-Walzer, Nachtwandler, Souvenir de Baden, Toiletten-Ländler, Wiener Tagsbelustigungen, Tempetes über Motive beliebter Opern, Volksgarten-Tänze etc.

Solches wird nun für ein geringes Legegeld an vielen öffentlichen Orten in der That recht gut producirt. Die Verleger beeilen sich, Clavierauszüge mit colorirten Titelblättern oder niedlichen Vignetten erscheinen zu lassen und verdienen wahrscheinlich mehr daran, als an alten rechtlichen Sortimentsartikeln. — Als sprechendes Document des Zeitgeistes liegt ein gedrucktes Programm vor mir; ich halte es für ein Actenstück von Unsinn, werth, der Nachwelt aufbewahrt zu werden und die Mühe soll mich nicht verdriessen, es mit diplomatischer Genauigkeit zu heilsamer Erschütterung des Zwerchfells abzucopiren. (Der geehrte Hr. Ref. erlaube uns, das Quodlibet in's Kurze zu ziehen).

„Der Schwärmer, oder eine Carnevalsnacht in Wien. Componirt von Joseph Lanner." Im Eingange drückt das Orchester den Carneval, und die Clarinette die Gemüthsstimmung des Schwärmers aus. Belustigungstrunken lässt er einen Schlitten kommen, die meisten Belustigungsörter zu besuchen. Es schlägt 9; das Posthorn schallt, die Schellen rauschen und er fährt zunächst nach dem Apollosaale. Kaum ist der Tanz zu Ende: so schallt das Posthorn, die Peitsche knallt und fort geht es zum Schaaf, wo man sich in einem Schnellsegler herumtummelt. Der Schwärmer gefällt sich hier: aber das Posthorn schallt, die Peitsche knallt und die Fahrt geht zum Bock, gleich darauf zum Sträussl, zur Mehlgrube, zum Neubad, einer gemeinen Kneipe, wo grössere Freuden seiner warten. Aber das Posthorn schallt, die Peitsche knallt und so geht's immer weiter, bis er im Bierhause Streit anfängt, hinausgeworfen wird und schnell nach Hause fährt. Es schlägt 4. Er klingelt und singt sich Trost über die hingeschwundene Baarschaft. Endlich wird der Hausmeister und des Schwärmers Weib und Kind wach geklingelt. Quartett zwischen dem Schwärmer (Clarinette im gebrochenen Tone), dem Hausmeister (Contrabass, murmelnd), dem Weibe (Violoncell, das viele Noten schnattert) und dem Kinde (Oboe, die ihr Bestes thut). Das Thor knarrt zu. Ende. — Bey allem Barocken hat diese musikalische Don Quixoterie doch manche drastische Witzfunken; vorzugsweise soll das scandaleuse Bierhausgefiedel mit Hogarths Ironie ausgemalt seyn. Jedes Ding hat doch seine gute Seite. Indess der Geist der Unruhe rund umher spukt, lebt der pflichtgetreue Oestreicher ruhig und zufrieden, in Gott vergnügt, mit Leib und Seele nur für seinen angebeteten Monarchen, schmaucht fröhlich bey einem stärkenden Labetrunk sein Pfeifchen, lässt muntere Weisen sich aufspielen, nimmt Theil an den Freuden sei-

ner Mitbürger und hält fest auf den alten Wahlspruch: Mag es auch allenthalben gut seyn, ist's doch gewiss am besten im lieben, theuern Vaterlande!

Berlin. Reich an Kunstgenüssen war der Monat Februar, wenn wir gleich die eigentlichen Carnevals-Lustbarkeiten, d. h. die Redouten, welche schon längst allen Credit verloren hatten, und die Opern nur an den sonst für diese Zeit festgesetzten Tagen, Montag und Freytag, entbehrten. Die Subscriptions-Bälle oder vielmehr Assembléen der höheren Stände, durch die Anwesenheit des Königlichen Hofes ausgezeichnet, fanden auch diessmal im eleganten Concertsaale des Königlichen Schauspielhauses statt, und wurden ziemlich zahlreich besucht.

Die Königliche Oper erhielt dauerndes Interesse durch die fortgesetzten Gastdarstellungen der Mad. Schröder-Devrient, welche Fidelio zum drittenmal mit enthusiastischem Beyfall vortrefflich gab, ausserdem aber Iphigenia in Tauris von Gluck gelungen wiederholte, dreymal als Laura in der, hier noch neuen Oper „die Räuberbraut" von Ferdinand Ries, und zweymal als Donna Anna in Mozarts Don Juan auftrat.

Herr Ries war hier seit fast zwey Monaten persönlich anwesend, um das Einstudiren und die Proben seiner Composition vorzubereiten und selbst zu leiten. Ein wesentlicher Gewinn für jede Aufstellung einer dramatischen Production! Dass der Componist die, im Spiel so hoch wichtige, für die günstige Aufnahme der Oper vorzugsweise entscheidende Hauptrolle der Räuberbraut der Mad. Devrient zutheilen durfte, sicherte den glücklichen Erfolg der Oper schon allein, wenn auch nicht die in Hinsicht der harmonischen Behandlung, der sehr kenntnissreichen Instrumentirung, und durch charakteristische Chöre werthvolle Musik, wie die auf Bühnen-Effecte, für den jetzigen Zeitgeschmack glücklich berechnete, wenn gleich an sich crasse, und in lyrischer Hinsicht sehr schwache Dichtung, den Beyfall des Publicums hinreichend motivirt hätte. Hierzu kam noch das persönliche Interesse für den berühmten Tonsetzer, der als fertiger Klavierspieler (in früherer Zeit) glänzte, und als Componist für das Pianoforte, wie in grösseren Instrumental-Compositionen, für seine Zeit thätig mitgewirkt hat. Erst in neuerer Zeit ist Hr. F. Ries auch als Gesang- und dramatischer Componist ehrenvoll aufgetreten, hinlänglich in allen musikalischen Formen und der Benutzung des Orchesters geübt und erfahren, um auch im Oratorium und in der Oper sich mit Gewandtheit bewegen zu können. Nur dünkt dem Ref. der melodische Fluss der Gesang-Cantilene nicht immer genug berücksichtigt zu seyn; dem declamatorischen Ausdrucke und der Harmonie wird häufig die Melodie zum Opfer gebracht; auch findet mehr geschickte Combination einzelner musikalischen Sätze, als Durchführung scharf hervortretender Hauptmotive statt. An frappanten Modulationen und glücklichen Instrumental-Effecten reich, bewährt sich der Componist ganz als Nachfolger von Beethoven's genialem Vorbilde, welches nur zu leicht dem in höhere Regionen sich erhebenden entschwindet, der diesen Leitstern allein im Auge zu behalten sucht, ohne den Reichthum eines so seltenen Genius zu geniessen.

Am wenigsten sprach die, nicht ohne Bizarrerie und in abgerissenen Einzelnheiten, sich dennoch kühn und imposant gestaltende Ouverture an. In die heitere Introduction hatte Herr Ries hier, auf höhere Veranlassung, ein langes Ballet einlegen müssen, welches recht interessante, doch weniger den Tanzrhythmen zusagende Orchestermusik im spanischen Geschmack (die Oper spielt in Unteritalien) enthielt, und mit der Situation des, in die Acht erklärten Grafen, der sich zu flüchten im Begriff ist, wunderbar contrastirte. Das erste Duett Laura's mit dem Grafen zeichnet sich durch dramatischen Ausdruck, wie die meisten Gesangstücke, aus. No. 3. Gesang des Räuberhauptmanns mit Chor trat als ein grandioses Charaktermusikstück hervor. In der Scene Laura's No. 4. erhob Mad. Devrient das schwer modulirende Gebet zu wahrer Seelensprache. Das folgende Duett des Fernando und Carlo dünkt uns sich nicht über die Gewöhnlichkeit zu erheben. Das erste Finale ist viel zu lang und wirkt nur, von dem Schuss Roberto's ab, ergreifend. Dieser Knall-Effect entschied zuerst für die günstige Aufnahme der an spannenden Situationen reichen Oper. Der zweyte Akt beginnt mit einer angenehmen Cavatine Laura's, welche Mad. Devrient mit vieler Innigkeit vortrug. Fernando's Arie alla Polacca gehört so wenig in diese Oper, als solche sich für den heroisch-declamatorischen Ausdruck des Herrn Bader eignete. Höchst interessant ist der Ensemble-Gesang No. 10; wie die Arie Roberto's mit Chor, in der Scene, wo die Räuber bey leisem Gesange auf Fernando lauern. Auch das zweyte Finale hat ergreifende

Stellen. Besonders wirkt der Schluss. Das (in C. M. v. Weberscher Weise gehaltene) Räuberlied im dritten Akte sprach durch Einfachheit der Melodie und Modulation allgemeiner an, und wurde jedesmal da Capo gerufen. Das Duett Fernando's und der Laura No. 14. erhebt sich wieder zu dramatischer Kraft. Das letzte Finale verliert an Wirkung durch das zu lange aufgehaltene krampfhafte Streben Roberto's (an Caspar's Tod im „Freyschütz" erinnernd) vor den Augen der Zuschauer. — Nach der ersten Vorstellung der mit allgemeinem Beyfall aufgenommenen Oper wurde der das ausgezeichnete Orchester persönlich sicher leitende Componist gerufen und erschien, Mad. Devrient vorführend, auf der Bühne. Auch die zweyte Vorstellung der Oper hat Hr. F. Ries geleitet und ist dann nach Frankfurt a. M. zurückgekehrt. — Die Leistung der Herren Blume und Devrient d. j. als Roberto und Graf ist noch ehrend zu erwähnen. Die übrigen Rollen sind unbedeutend. Die Chöre, obgleich sehr schwer, waren sicher eingeübt, und wurden mit Ausdruck rein gesungen. Auch die Scenerie war zweckmässig geordnet und aus Allem sichtbar, dass die Königl. General-Intendantur diesem vaterländischen, von derselben zur Aufführung selbst erwählten Werke, höchst löblich eine günstige Aufnahme zu bereiten, und es auf dem Repertoir zu erhalten, sich bemühte. Möchte doch allen Originalwerken gleiche Sorgfalt und Liebe gewidmet seyn! Diess ist um so mehr zu hoffen, als der Herr Graf von Redern, welcher seit dem Abgange des unvergesslichen Grafen v. Brühl, die Intendanz-Geschäfte interimistisch verwaltete, nunmehr als wirklicher General-Intendant der Königlichen Schauspiele (d. h. auch der Oper und des Ballets) bestallt ist. Spontini, welchem zunächst die musikalische Kapelle in artistischer Beziehung untergeordnet bleibt, ist bis jetzt noch nicht aus Paris zurückgekehrt. —

Wir kommen auf die Kunstleistungen im verwichenen Monat im Allgemeinen zurück, indem wir uns über Don Juan das Nähere am Schlusse dieses Berichts vorbehalten. Vor allem gedenken wir ehrend der Möserschen Soiréen, deren erster Cyclus mit der Ausführung der heitern D dur Symphonie von J. Haydn, einer effectvollen, gut gearbeiteten Ouverture zum Melodram Yelva von Reissiger, und der genialen Pastoral-Symphonie von Beethoven schloss. Der zweyte Cyclus dieser Unterhaltungen edlerer Art begann am 9ten v. M. mit einem Quartette von Onslow und dem schönen Mozartschen Quintett in C dur. Am 16ten wurde die erhabene Symphonie von Spohr in Es dur, die Ouverture zu Don Carlos von F. Ries und die 8te Symphonie von Beethoven in F dur gut ausgeführt. Besonders letztere ergriff durch Gedankenreichthum und Schwung der Phantasie allgemein. Am 23sten hörten wir das schöne Quintett von Onslow in D moll, das geniale grosse Quartett von Beethoven in C dur und das treffliche Quintett von Mozart in D dur, grösstentheils exact aufgeführt. — Auch die Beutlerschen Soiréen im Wernerschen Locale wurden fortgesetzt, und besonders durch die Theilnahme der Madame Schröder-Devrient, Dem. Nina Sontag, der Herren Bader, Hoppe, K. M. Langenhaun, Pfaffe u. m. interessant, wenn gleich die musikalische Unterhaltung in neuerer Zeit nur als das Vorspiel zum Soupér und gesellschaftlichen Tanz erschien. — Im Königstädtischen Theater producirten sich die Steyrischen Alpensänger wieder, welche sich späterhin auch im neuen Saale des sogenannten „Elysiums" im Thiergarten hören liessen. Ein neues Melodram: „Moses" von Klingemann, mit guter, die Handlung unterstützender Musik vom Ritter v. Seyfried, hatte viel Theatereffecte. Die Wahl des religiösen Stoffs aus dem alten Testament eignet sich jedoch nicht für die Bühne. Die vorkommenden Chöre der Israeliten und Aegyptier sind von Wirkung. Die ausgezeichnete Altistin, Dem. Hähnel aus Wien, trat in der „Italienerin in Algier" und „diebischen Elster" (als Pippo) mit dem Beyfalle debütirend auf, den ihre klangvolle, reine und starke mezzo Sopranstimme von zwey Octaven Umfang, und ihr lebendiges Spiel verdiente. Wie es heisst, soll Dem. Hähnel bey der Königsstädter Bühne auf 3 Jahre engagirt seyn. —

Auf der Königlichen Bühne wurde nach langer Entbehrung Mozart's nie veraltende, für alle Zeiten treffliche Oper Don Juan am 22sten und 25sten v. M. durch die Mitwirkung der Damen Schröder-Devrient, Seidler und v. Schätzel als Donna Anna, Elvira und Zerline ausgezeichnet, bey übervollem Hause mit enthusiastischem Beyfalle gegeben. In der That haben wir auch lange nicht fast alle Theile dieses herrlichen Kunstwerks zu einem schönen Ganzen so vereinigt gesehen, als bey dieser, mit Sorgfalt vorbereiteten Vorstellung. Mad. Devrient war eine höchst interessante Erscheinung, ihr declamatorischer Gesang vollkommen befriedigend; ihr mimischer Ausdruck, wie ihr plastisches Spiel ist

meisterhaft. Besonders ergreifend wirkte dasselbe in dem ersten Recitativ und Duett mit Don Ottavio, beym Anblick des ermordeten Vaters, und bey der Aufforderung zum Schwure der Rache. Auch die grosse Scene der Erzählung des nächtlichen Ueberfalls wurde mit ergreifender Wahrheit dargestellt und gesungen. In den Finale's und mehrstimmigen Gesängen dominirte die im leidenschaftlichen Ausdrucke hinreichend ausfüllende Oberstimme der Mad. Devrient. Nur der letzten Arie war diese dramatische Sängerin nicht ganz gewachsen, da das Tragen der Töne in der Höhe ihrer Stimme schwer wird und die Kunstgeläufigkeit für Coloraturen nicht hinreichend cultivirt ist. —

Mad. Seidler ist eine so musikalisch gebildete, sichere Sängerin, dass die schwere Partie der Elvira durch ihre Kunstleistung nur gewinnen konnte. Besonders gewandt und rein sang dieselbe die, später der Oper von Mozart hinzugefügte, in der Modulation stellenweise sehr überraschende Arie mit der meisterhaft durchgeführten Melodie des Hauptmotivs. Auch von der Mad. Milder hörten wir früher diese Arie mit schönem Tone, nur zu ruhig vorgetragen. Auch Fräulein v. Schätzel sang solche befriedigend. Jetzt hat letztere die Zerline übernommen, und giebt diese mit jugendlich frischer Anmuth und Natürlichkeit. Das Maskenterzett im ersten Finale wurde von den Damen Devrient, Seidler und Herrn Bader als Ottavio vortrefflich gesungen. Der genannte Künstler erfreute uns auch durch die, sonst ausgelassene Arie (oder vielmehr Cavatine) des Ottavio im ersten Akte, welche voll schöner Melodie und weichem Ausdruck ist. In dem Sextette des zweyten Akt's, wie in den beyden Finalen und dem ersten Duette mit Donna Anna, tönte die starke Bruststimme des Herrn Bader mächtig durch, der überhaupt als ein vollkommener dramatischer Sänger, durch innige Verbindung der Charakterdarstellung mit dem Gesangausdruck erscheint. Herr Blume stellt höchst wahr die Sinnlichkeit des sich äusserlich mit Anstand präsentirenden Don Juan, wie dessen kühne Verwegenheit und Leichtsinn dar. Der parlante Gesang eignet sich auch noch am meisten für seine Stimme. Leporello wird von Herrn Wauer drollig dargestellt, wenn gleich nur schwach gesungen. Herr Devrient d. j. veredelt selbst den etwas tölpischen Masetto. Das scenische Arrangement ist besonders dadurch verbessert, dass das ländliche Fest im erleuchteten Garten angeordnet ist. Das Orchester lässt nichts zu wünschen übrig. Weshalb aber bedient man sich nicht des verständigen, der Musik so wohl angepassten Textes, wie des Dialogs der Rochlitzschen Uebersetzung in der gedruckten Partitur? Noch immer hören wir die unsittlichen Equivoquen, Plattitüden der Späße Leporello's, des Anführers der Gerichtsdiener u. s. w. Und wozu denn der Mord des Eremiten und Don Ottavio's, der dem leichtfertigen Don Juan, diesem dissoluto punito, noch aufgedrungen wird? — Der steinerne Gast hatte wenig Ton in der Körperwelt erklingen zu lassen. Leider fehlt uns noch immer ein Bassist, um so mehr als Herr Zschiesche fast beständig heiser ist. — An Concerten war im Februar kein Mangel. Die ausgezeichnetesten waren: 1) das Concert des Componisten Joseph Panny aus Wien, welcher nur eigne Compositionen darin hören liess. Unter diesen zeichnete sich die schottische Ballade aus „Rokeby" von Walter Scott, für Chor und Orchester durch Nationalität des Styls und eigenthümliche Melodie aus, am meisten an Händel's einfach grossartige Weise erinnernd, doch mit modern effectuirender Instrumental-Begleitung des Schlusses. Eine dramatische Scene: „die Heimkehr der Schweizerin," sang Mad. Milder mit tiefbewegter Empfindung und so klangvoll starker Stimme, dass wir nur bedauern können, dass ein so bedeutendes Gesangtalent den Gluck'schen Opern auf unserer Bühne so unersetzlich, was den getragenen Gesang betrifft, und vor der Zeit entzogen ist. Herr Panny hatte das etwas lange Gedicht der erwähnten Scene von Friedrich Förster verständig aufgefasst und besonders den ersten Abschnitt desselben glücklich behandelt. Das Dankgebet war würdig, nur der Ausdruck einzelner Worte, als „Gott, Noth, Macht," zu sehr hervorgehoben und zu künstlich modulirt: eine Sitte, welche mehre deutsche Tonsetzer in den Opern-Preghieren nach C. M. von Weber's Euryanthe eingeführt haben, gerade in der Situation, wo die höchste Demuth durch einfache Melodik, ungekünstelte Harmonie ausgedrückt werden sollte. Der Schluss obiger Scene bezeichnete treffend die höchste Freude, und steigerte den lebhaft bezeigten Beyfall. Ein Kriegslied, von den Militairsängern des zweyten Garde-Regiments kräftig ausgeführt, sprach durch Rhythmus und originelle Melodie an, so dass die Wiederholung desselben verlangt wurde. Eigenthümlich ist das Unisono der Singstimmen, anfangs in wilden D moll, dann sich in das heroisch siegende D ♯ erhebend.

Herr Panny, welcher eine Kunstreise nach England beabsichtigt, hat diesen Krieger-Hymnus Sr. Maj. dem Könige widmen zu dürfen, die ehrende Auszeichnung erhalten. „Der Rhein," ist ein melodisch ansprechender Volksgesang. Ausgeführter behandelt war „die Jagd," den Ruf der Jäger, Tagesanbruch und Sonnenaufgang malend; wieder ein langes Morgengebet, mit Andeutung auf die im Mittelalter gehaltenen Jagdmessen, und endlich die Jagd selbst schildernd. Auch dieses Tongemälde zeigt Talent und Eigenthümlichkeit des Componisten, dessen lebhafte Phantasie nur noch nicht überall geordnet ist, und theilweise zu sehr auf auffallende Effecte hinarbeitet. Die Instrumental-Compositionen des Concertgebers, z. B. ein Rondo für die Clarinette, von Herrn Tausch vorgetragen, erschienen zwar wirksam, doch weniger ausgezeichnet. In einem Concertino für das Waldhorn, mit Benutzung mehrer Themata aus Wilhelm Tell von Rossini, hatte der jüngere K. M. Schunke Gelegenheit, seine bedeutende Virtuosität zu zeigen. Auch eine Schülerin von L. Berger, Dem. Zeidler, zeigte im Vortrage des ersten Allegro des Pianofortecon-certs von Kalkbrenner in D mol, guten Anschlag und gründliche Schule.

2) Das Concert des Possunisten Friedr. Belcke, der in diesem Herbst in Breslau, Wien und Pres-burg auszeichnende Anerkennung seines Kunstfleisses und seltener Fertigkeit erhalten hat. Auch hier wurde sein Verdienst geschätzt, wenn gleich die zu gesuchten Schwierigkeiten zwar bewundernswerth, doch weniger der Bestimmung des Instruments angemessen erschienen. Da Herr K. M. Belcke auf einer neuen Possune blies, so war die Mensur noch nicht ganz geordnet und die Intonation nicht durchaus so rein, wie wir es sonst von diesem fleissigen Musiker gewohnt sind, der fast das Unmögliche erstrebt, wohin z. B. die Violin-Variationen von Rode auf der Basspossune, (!) freylich verändert dafür eingerichtet, gehörten. Wozu aber dergleichen dem Instrumente fremdartige Kunststücke? Nur um aufzufallen. Auch Mad. Schröder-Devrient, die Herren K. M. Leopold Ganz (der Violinist) und Herr Mantius unterstützten das Unternehmen des Herrn Belcke, dessen Concert noch mehr besucht, als das des Herrn Panny war, welches sich dagegen eines gewählteren Publicums erfreute. Die neue Fest-Ouverture von Dr. Fr. Schneider über Motive akademischer Lieder, für das letzte Musikfest zu Halle componirt, wurde zwar als eine verdienstvolle Arbeit erkannt, nur zu einförmig gefunden. Auch sind hier die gewählten Motive zu wenig bekannt, um daran Interesse zu gewinnen. Mehr sprach ein vaterländisches Lied für Männerstimmen aus einer neuen Sammlung Kriegslieder (wären es doch lieber Friedenslieder!), gedichtet von Ernst Vincke, von A. Neidhardt in Musik gesetzt, von Herrn Devrient d. J. gesungen, mit Chor und Begleitung von Hörnern und Posaunen, durch klare Melodie und die nahe liegende patriotische Beziehung an.

3) Eine musikalisch scenische Abend-Unterhaltung im Königstädter Theater am 28sten v. M. welche ein wahres Quodlibet, zwar Vielerlei, doch eigentlich nicht Viel darbot. Es wurden nämlich, ausser den Ouverturen zu Joseph in Aegypten von Mehul, der „Stummen von Portici" und „Oberon" zwey Instrumentalstücke für Violin und Violoncell, von den Herren Léon de St. Lubin und F. Wranitzky, namentlich von ersterm sehr fertig ausgeführt, blos einzelne Scenen aus (meistens Rossinischen) Opern im Costüm aufgeführt. Dass ein solches Gemengsel von musikalisch-scenischer Unterhaltung sein Publicum findet, zeigte das volle Haus und der lebhafte Beyfall. Besonders verdiente diesen auch der reine, natürliche Gesang der Dem. Hähnel, welche sich als Tancred recht gut ausnahm, und im Vortrage zwar das Vorbild italischer Schule, doch nicht das Feuer der Südländer, die hinreissende Glut des Gefühls zeigte, welche so unwiderstehlich zur Mitempfindung hinreisst.

Dem. Hähnel wird nun Berlin auf einige Zeit verlassen, um später ihr Engagement bey der Königstädter Bühne anzutreten. Welche Opern diese indess, ausser der Italienerin in Algier, für Dem. Hähnel auswählen kann, ist nicht recht klar, da die Concession dieses Theaters sich nur auf komische Opern beschränkt, und dergleichen nicht viel vorhanden sind, in welchen die prima donna für den Alt oder mezzo Sopran geschrieben ist. — Heute giebt das Königliche Theater Herold's „Täuschung" zum erstenmale nach der Bearbeitung des Freyherrn von Lichtenstein, welcher auch mit der Uebersetzung von Scribe's und Auber's Bajadère amoureuse beschäftigt ist, zu welcher die Tänzerin Taglioni erwartet wird. Das wird wieder ein Fest für die Kunstfreunde werden, denen Ballet nebst Musik von Rossini und Auber über Alles geht. —

Wie es heisst, wird zunächst Marschner's „Templer und die Jüdin" unter des Componisten persön-

licher Leitung eingeübt und aufgeführt werden. — Es steht dahin, ob Mad. Schröder-Devrient auch noch Gluck's Armide oder die Statira in Spontini's Olympia geben wird, ehe sie sich nach Paris begiebt, wo auch die deutsche Operngesellschaft aus Aachen wieder eintreffen soll. Das Engagement dieser Künstlerin scheint sich leider zu zerschlagen.

N. S. Das Singspiel „Täuschung" war sehr sorgfältig in Scene gesetzt und hat theilweise, durch die angenehmen Romanzen, wie durch die vorzügliche Darstellung der Fräul. v. Schätzel, Mad. Seidler und des Herrn Bader angesprochen, wenn gleich das Stück auf vielen Unwahrscheinlichkeiten beruht, weder in ästhetischer, noch sittlicher Hinsicht zu billigen ist, und der tragische Schluss in einer Operette von einem Acte unnatürlich erscheint. Dennoch hat diess Singspiel effectvolle Situationen für die Bühne, wohin besonders der Hochzeitzug mit Tanz, und der Sturz Adelens vom Felsen in den Strom bey Mondschein zu rechnen ist. Hérold's Musik ist leicht, melodisch und fliessend, nur oft zu wenig original. Auber und Rossini haben, nebst Tyroler Nationalmelodieen dem Componisten am meisten vorgeschwebt, welcher jedoch das Ganze mit Geschmack und Kenntniss der Wirkung zusammengestellt hat. Für die Unterhaltung am Piano sind diese Romanzen, Duette u. s. w. recht wohl geeignet und werden gewiss ihr Publicum finden. Diese sowohl, als der complete Klavierauszug (à 3 Thlr.) sind bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen.

Kurze Anzeigen.

1) *Hülfsbuch für Sängervereine der Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Landstädten von F. Dammas, Cantor in Bergen auf der Insel Rügen.* Berlin, bey G. Bathge.

2) *Leichte Chöre an Sonn- und Festtagen für Choranstalten auf dem Lande und in kleinen Städten von demselben*, bey demselben.

(Eingesandt.)

Beyde Werke sind von der Art, dass sie namentlich den Herren Cantoren und Schullehrern in kleinen Städten und auf dem Lande mit Recht empfohlen zu werden verdienen.

Was das erstere betrifft, so drückt sich der Verf. selbst so aus: „ich will die Menge der schon vorhandenen ausführlichen Singeschulen nicht vermehren, weil es mir jetzt weit mehr ein Bedürfniss scheint: stufenweise melodische u. rhythmische Treffübungen dem vorwärtsstrebenden Lehrer in die Hände zu geben." — Und diess thut er denn auf solche Art, dass keiner das Buch unbefriedigt aus der Hand legen wird. Nachdem der Verf. anfangs vieles Gute über Lehrervereine, so wie über *Einrichtung* von Kinderchören für die Kirche gesagt hat, kommt er auf musikalische Vorübungen, die sich auf das Singen bloss nach dem Gehöre beschränken, sodann auf die Aussprache und den Vortrag, wenn er meist bekannte, kleine, leichte, aber recht gefällige Lieder und gangbare Choralmelodieen gewählt, u. zuletzt auf die Treffübungen selbst, welche zuerst aus ein-, später aus zwey- und zuletzt aus dreystimmigen Sätzen bestehn, und zwar entweder von Knabenstimmen allein, oder in Begleitung des Lehrers (Bass) gesungen werden. Sie sind übrigens nicht nur grammatisch richtig u. melodieenreich, sondern entsprechen zugleich ihrem Zwecke vollkommen. Zu Ende hat der Verf. ein kleines Dankchor, Choräle zu kirchlichen Festen (alles dreystimmig) u. noch vier Sätze für vier Männerstimmen hinzugefügt („zur Erbauung in den Sängervereinen der Schullehrer"). — Das zweyte Werk ist gleichsam die Fortsetzung von dem ersten und enthält, wie der Titel sagt, leichte Chöre. Hier zeigt sich nun der Verf. als Componist und zwar als talentvoller u. wohlerfahrener. Alle Chöre sind durchgängig recht gut u. nicht schwer und ganz das, was sie hier seyn sollen; dabey sind sie nicht zu lang, beziehen sich auf fast alle kirchlichen Feste u. werden sich gewiss viele Freunde erwerben. Einige wenige Stellen nur sind etwas matt, wie z. B. S. 62, Tact 7, 8, 9, u. vorzüglich S. 63 die 3 letzten u. S. 64 die 4 ersten Tacte. Auch haben sich zwey Quintenfehler mit eingeschlichen u. zwar S. 9 Tact 1 1: desgleichen S. 57 vom 7ten in den 8ten Tact, was leicht zu ändern ist. Sieht man jedoch auf den Nutzen, den beyde Werke schaffen werden, so ist man gewiss nachsichtig gegen diess wenige, dankt dem Verf. für seine Gabe herzlich und bittet ihn um eine baldige andere.

Nur Ein Druckfehler kommt vor u. zwar im Hülfsbuche S. 90 Nr. 5. im ersten Tacte, wo es im Discante statt h, g heissen muss. Der Preis ist nicht angegeben.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *№ II* 1831.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Les deux familles, opera comique en 3 Actes, paroles de Mr. Eugène, musique de Theod. Labarre.

Le Diable à Seville, Opera en 2 Actes, paroles de Mr. Cavé, musique de J. M. Gomis.

Vorstehende 2 neue Opern werden bey Unterzeichnetem in Partitur im Clavierauszug und auch in anderen Einrichtungen nächstens erscheinen. Die deutsche Unterlegung des Textes besorgt der Freyherr von Lichtenstein.

Mainz, im März 1831.

B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
Goulding Dalmaine in London.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten

Op. 45. No. 1 — 3. Trois thèmes nationaux variés pour Pianoforte.
— 46. Variations brillantes pour Pianoforte et Violon sur un thème de Meyerbeer.
— 47. Variations militaires sur la Marseillaise pour Pianoforte.

Leipzig, den 21sten März 1831.

C. F. Peters.

Zu Ostern a. c. erscheinen folgende Werke als mein Verlags-Eigenthum:

Moscheles J., Première Symphonie arr. pour le Piano à 4 mains par l'auteur. Op. 81. ..... 2 Thlr.
— Rondo Sentimental pour le Piano. ..... 8 Gr.
— Souvenirs de Danemarc. Fantaisie pour Piano avec Orchestre. Op. 83. ..... 2½ Thlr.
— Dasselbe für Pianoforte allein ..... 1 Thlr.
— Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle Op. 88. Cherubini gewidmet. ..... 2½ Thlr.

H. A. Probst in Leipzig.

Anzeige für Theater-Directionen.

Le Dieu et la Bayadere.
Gott und die Bayadere,
grosse Oper
mit Pantomime und Ballet in zwey Aufzügen nach dem Französischen des Scribe zur beybehaltenen Musik von Auber für die deutsche Bühne bearbeitet von dem
Freyherrn von Lichtenstein.

Von vorstehender neuen Oper erscheint im Laufe dieses Monats der vollständige Clavier-Auszug, Partitur, Textbuch und die Zeichnungen der Decorationen und Costumes.

Wir ersuchen alle Directionen, uns entweder direct oder durch die Ihnen nächstgelegenen Buch- oder Musikhandlungen sobald als möglich ihre Aufträge aufzugeben.

Mainz, im Februar 1831.

B. Schott's Söhne.
Hofmusik-Handlung.

Anstellungs-Gesuch.

Ein junger Mann von 22 Jahren, der fertig Basposaune bläst und eben so Contre-Violon spielt, auch auf Clarinette und Serpent nicht ungeübt ist, wünscht eine Anstellung in einem Orchester oder Militair-Musik-Corps. Ueber seine Fähigkeiten kann er genügende Zeugnisse beybringen. Man beliebe sich deshalb zu wenden an die Musikalienhandlung von Wilhelm Härtel in Leipzig.

Anzeigen.

Da die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig mir erklärt haben, dass die Oper Fidelio von Beethoven zu vier Händen arrangirt bey ihnen als Eigenthümer derselben erschienen ist, so zeige ich hierdurch an, dass ich solche nicht herausgeben werde.

Bonn, im Februar 1831.

N. Simrock.

Allgemeine Musiklehre

zum

Selbstunterricht für Lehrer und Lernende

Dritte, neu überarbeitete Auflage

vermehrt mit einer Erklärung aller in Musikalien vorkommenden italiänischen Kunstwörter

von

Dr. Gottfried Weber

des Verdienstordens Ritter höherer Classe, Ehrenmitglied der königlich Schwedischen Akademie in Stockholm etc.

Preis: 1 Thlr. Sächs. oder 1 Fl. 48 Xr.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen.

1831.

Die bewährte grosse Zweckmässigkeit dieses einem jeden Musiker und Musikfreunde wahrhaft unentbehrlichen Werkes, und das ihm so allseitig zu Theil gewordene Anerkenntniss, hat auch diese wiederholte Auflage nöthig gemacht.

Der Zweck dieses Buches ist, den allgemeinen Theil der Musiklehre geordnet, und aus seinen Grund-Ideen entwickelt, darzustellen. Es enthält denjenigen Theil, welcher jedem Zweige der Tonkunde oder Tonkunstfertigkeit als gemeinschaftliche Vorkenntnisse angehört und demnach dasjenige umfasset, was jeder der sich mit Musik beschäftigt, ohne Unterschied des besondern Zweiges, welchem er sich widmet, insbesondere auch jeder Musiklehrer, wissen und klar begreifen muss — oder wenigstens sollte, um seinen Schülern solche Begriffe richtig mittheilen zu können.

Das dieser neuen Auflage hinzugefügte kleine Lexicon, eine mit vollkommenster Sach- und Sprachkenntniss abgefasste und practisch unschätzbare Erklärung aller italiänischen Kunstwörter enthaltend, steht in seiner Art bisher eben so einzig da wie das Hauptwerk selbst.

Das Ganze, 194 Seiten gross Median-Octav-Format, nebst Vorrede und Inhaltsanzeige und drey Notentafeln, elegant broschirt, ist mit typographischer Schönheit ausgestattet, im Preise als Lehrbuch äusserst billig gestellt, und bey Abnahme in grösseren Partieen werden besondere Vortheile gewährt.

Dieses Werk ist in allen Buch- und Musik-Handlungen zu haben, wohin es bereits versandt ist.

Loewe C., (Musikdirector in Stettin) Abendphantasie für das Pianoforte op. 11. Preis ..... 12½ Sgr.
— 6 Serbenlieder (übersetzt v. Talji) für 1 Singst. mit Begleit. des Pianof. 15tes Werk ... 17½ Sgr.
— gr. Sonate (E dur) f. d. Pianof. 16tes Werk 1 Thlr.
— Romanze f. d. Pianof. und Gesang. Aus der Sonate op. 16 besonders abgedruckt ..... 7½ Sgr.
— sechs Gesänge für 3 und 4 Männerstimmen. 19tes Werk. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Sgr.

Neithardt A., 6 Kriegslieder v. E. Vinke für Männerchöre comp. 82stes Werk. Part. u. Stimmen 25 Sgr.

Schneider L., die zwey Farben, Lied v. B. Jacobi, für 1 Singstimme mit Begleit. des Pianoforte (Titelvignette) ..... 5 Sgr.
Die Sprache der Blumen, Lied m. Begl. d. Sehnsuchtwalzer v. L. v. Beethoven f. d. Pianof. eingerichtet v. C. Schulz (Titelvignette). ..... 10 Sgr.
Berliner Lieblingstänze, Neueste, für eine Violine eingerichtet. 3 Hefte à ..... 7½ Sgr.
dg. dg. do. für eine Flöte. 3 Hefte. à 7½ Sgr.
Knuth F., 2 Polterabendwalser f. d. Pianof. .... 10 Sgr.
— 3 Lieder von T. Körner für 1 Singstimme mit Begleit. d. Pianof. ..... 12½ Sgr.

H. Wagenführs. Buch- u. Musik-Handlung in Berlin.

Neue interessante Musikalien

welche in meinem Verlage erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind:

Blum, Carl, „5 Nuits à Naples.“ Serenaden für Flöte, Violine und Guitarre. Op. 110. ... 1 Thlr.
Carulli, F., Vollständige Guitarren-Schule, nach der 5ten Pariser Ausgabe neu übersetzt und sehr vermehrt. Op. 241. Le. 1 ..... 1½ Thlr.
— Fortschreitende Uebungsstücke und sechs Studien für die Guitarre, zur Schule gehörig. Op. 241. Le. 2. ..... 1½ Thlr.
Beyde Theile zusammen gebunden .... 2 Thlr.
Czerny, C., Drey sehr leichte und mit Fingersatz versehene Sonatinen für das Pianoforte, zum Gebrauch der Schüler. Op. 158. 3 Cahiers No. 1. 10 Gr. No. 2. 8 Gr. No. 3. 10 Gr.
— Drey dergleichen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 158. Cah. 4. No. 1. 2. 3. à ... 16 Gr.
Herz, H., Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. L. Cherubini gewidmet. Op. 54. 2½ Thlr. Dasselbe lässt sich auch für Pfte Solo ausführen.
Hünten, F., 4 Rondos über beliebte Themas für Pianoforte. Op. 30. ..... 16 Gr.
Kalkbrenner, F., Indroduction et Rondo brillant. Op. 101. ..... 16 Gr.
Krantzer, C., Kein Heimweh. Lied mit Begl. des Pianoforte. Op. 8. No. 2 ..... 6 Gr.
Marschner, H., Capriccio für das Pianof. Op. 59. 12 Gr.
Moscheles, J., 4 Divertissements für Pianof. und Flöte. Op. 82. ..... 1 Thlr.
Onslow, G., 15tes Quintett Op. 38. für Pianof. zu 4 Händen arr. von Fr. Mockwitz ..... 1½ Thlr.
Payer, J., 6 Walzer und Trios nebst Coda; nach Themas aus der Oper „Il crociato“ von Meierbeer. ..... 16 Gr.
Ries, F., Grosse Sonate für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 160. ..... 1½ Thlr.

H. A. Probst in Leipzig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Elwine, eine Ballade vom Freyherrn von Ulmenstein in Musik gesetzt von I. H. Zumsteeg. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Wenn sich ein Tonsetzer bey seinen Kompositionen für den Gesang mit Klavierbegleitung eine so beschränkte Bahn vorzeichnet, als Herr Z. und vorzüglich nur an eine bestimmte Gattung von Gedichten sich hält: so ist es der Natur der Sache nach unvermeidlich, dafs er manchmal auf eine gewisse Identität der Objekte stofsen mufs. Man nehme z. B. nur die Weizelsche Sammlung von Balladen in die Hand, so wird man sich leicht überzeugen können, welche Coexistenz gleichartiger Charaktere, Handlungen, Situationen, leidenschaftlicher Ausdrucke, selbst gewisser Nebenschilderungen physischer Erscheinungen in dieser Gattung von Gedichten vorhanden ist. So ungezweifelt es nun aus diesem Grunde ist, dafs ein Tonsetzer vom mittlern, d. h. vom gewöhnlichen Schlage und vom gewöhnlichen Geistesschwung es nicht lange würde aushalten können, ohne sich bald erschöpft zu haben: so gewifs darf man auch annehmen, dafs eben diese Identität es ist, die dem Kritiker den Standpunkt anweist, aus welchem er den Erfindungsgeist des vorzüglichern Kunsttalents und den Idiotism seiner Darstellungsart am sichersten wird beurtheilen können. Nur mufs in solchen Fällen die Kritik nicht zu viel fordern — mufs nicht Mücken seigen und Kamele verschlucken wollen — mufs ihre Ansprüche nicht über dasjenige ausdehnen, was gleichsam aufser den Grenzen der Möglichkeit der Kunst liegt — mufs nicht fordern, dafs z. B. die Varietäten bey mahlerischen Schilderungen, etwa eines Sturms u. dgl. eben so mannigfaltig seyn sollen, als auf dem Seecompasse; sie mufs vielmehr dieselben als Nebensachen ansehen und ihr Augenmerk vorzüglich auf das richten, worin sich die Kunst eigentlich zeigen kann und soll. Sie mufs zum Beweise ihrer Schönheit nachforschen, ob diese nicht blos Sache einzelner Wahrnehmungen sey, oder nur von der subjektiven Beschaffenheit ihres Empfindungsvermögens als schön percipirt wurde; sondern ob sie ihrer innern Schönheit nach, wirklich in die Reihe der Erfahrungen gehöre, d. h. ob ein solches Tonstück als Objekt, sowohl nach seinem Zwecke, als nach den Mitteln und ihrer Anwendung auch von jedem andern Freunde der Tonkunst auf gleiche Art werde percipirt werden. Nur dies kann für den Werth einer Komposition am sichersten entscheiden und wenn in dieser Hinsicht alle bisherige Produktionen der Zumsteegschen Muse nur Eine Stimme vor sich haben: so hat die Kritik weiter nichts zu thun, als blos das Publikum auf die anziehendsten Stellen ihrer neuesten Werke aufmerksam zu machen und wenn sie ihre Pflicht ganz erfüllen will, etwa noch den Grad von Leichtigkeit oder Schwere zu bestimmen, den die exekutive Behandlung derselben erfordert.

An reellen Schönheiten fehlt es auch dieser Balladenkomposition nicht im mindesten. Schon die zarte, pastorellartige Bearbeitung der ersten Stanzen, ist Beweis davon, noch mehr aber die Stelle S. 9. unter den Worten:

> da wankt sie von dannen auf heimlichem Pfad,
> sich selbst nicht des dunklen Gedankens bewufst,

wo dieses dunkle Bewufstseyn durch die Modulation aus *Cis* in *H dur* unübertrefflich schön und wahr ausgedrückt ist. Eben so meisterhaft ist das kleine Zwischenspiel zu Schlusse von S. 24, das noch wehmuthiger Nachhall der am Ufer wimmernden Stimme zu seyn scheint.

Die mechanische Einrichtung ist so beschaffen, dafs dieses Singstück mehr als die ältern Balladen des Herrn Z. Festigkeit im Vortrage und Sicherheit im Treffen von Seiten des Sängers erfordert: denn es enthält Stellen, da dem Sopran entweder seine eigene Bahn vorgezeichnet ist, oder wo er sich an den Bafs als Führer anschliefsen mufs, das aber nicht überall mit Sicherheit geschehen kann, weil er öfters durch einen Strom von Harmonien in den Mittelstimmen überwältiget wird.

Die typographische Kunst erscheint auch hier in ihrer bekannten Eleganz, aber wann werden die Herrn Verleger musikalischer Werke einmal

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. N°. 14. 1831.

Recension.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle composé par C. Loewe. Op. 12. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fred. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 18 Gr.

Wenn ein junger Tonsetzer in irgend einem Fache der Musik zu Hoffnungen berechtigt, und das Werk, wodurch er diese anregte, irgend einem Theile des musikalischen Publicums ergötzlich oder nützlich zu werden verspricht, ist es stets eine unserer angenehmsten Pflichten gewesen, auf einen solchen Mann möglichst aufmerksam zu machen. Wenn nun ein schon bekannter, in einem andern Felde der Tonkunst bereits beliebter Componist in einem von ihm noch nicht betretenen Gebiete des Tonreiches sich bewegt, wie es hier Hr. L., Musikdir. zu Stettin, thut: wird es nicht weniger nöthig seyn, einen genauern Bericht von der Art abzustatten, wie er sich hierin zeigt, damit Jeder sehe, ob des Verfassers Weise seinen Wünschen und Eigenthümlichkeiten entspreche und wie sie sich zu den Forderungen der Kunst verhalte. Je anerkannter und beliebter ein Mann in irgend einem Fache seiner Leistungen geworden ist, wie namentlich Hr. L. in seinen Balladen; je grösser die Zahl seiner Freunde in diesem Fache geworden ist, mit desto grösserem Missbehagen scheint in der Regel ein gewisser Theil der Musikthätigen einen solchen Mann zu betrachten oder auch zu belauschen. Schlägt nun da der Beachtete einen noch nicht betretenen Weg ein und ist dieser Weg nicht der eben vorzüglich beliebte, sondern ein weniger gangbarer: so ist es um so leichter, Misstrauen gegen einen solchen Mann zu erregen, je lieber der noch zweifelnde Ausüber eines neuen Werkes sein eigenes unbeholfenes Fortkommen auf der ihm ungewohnten Bahn für eine Verirrung des Componisten zu halten geneigt ist. Ist der Ausübende noch dazu, wie häufig, an Bequemlichkeit gewöhnt, so kehrt er unmuthig um und lässt die Sache liegen. Auf diese und ähnliche Weise ist schon mancher, ein neues Fach versuchender Mann entmuthiget worden, der im Stande gewesen wäre, uns Vortreffliches zu liefern.

Bey weitem das Meiste des Gesagten dürfte sich auf gegenwärtigen Fall anwenden lassen. Wir haben es daher doppelt für unsere Pflicht gehalten, uns auf mehrfachem Wege mit dieser neuen Gabe des geschätzten Componisten vertraut zu machen. Was wir fanden, wollen wir treulich berichten.

Bey der ersten schnellen Uebersicht dieses Trio gestehen wir, die Besorgniss gefühlt zu haben, es möchte sich diese Erstlingsgabe schwerlich so viele Freunde gewinnen, wie seine Balladen. Der Componist schlägt nicht den Weg ein, welcher der Mehrzahl jetzt der willkommenste ist; der Fortgang ist nicht der gewöhnliche. Je näher wir aber damit vertraut wurden, desto mehr wünschten wir, dass alle wackere Musikfreunde sich gleichfalls damit vertraut machen möchten.

Das Trio ist grossartig, gut erfunden, gehalten und sinnig durchgeführt. Gleich der erste Satz ist vortrefflich. Das phantastisch Schwermüthige, das kühn mit dem Schmerz Spielende, was den Balladen oft eigen ist, klingt auch hier durch. Da aber das Düstere die Ruhe eines gebildeten Anstandes unverkennbar an sich trägt: so bringt es eine wohlthuende Empfindung hervor, der das Verweichlichende der Mode fern bleibt. Der letzte Vorzug wäre schon hinreichend, kräftige Spieler zur Ausführung zu locken.

Den zweyten Satz, All. molto agitato (G moll, wie der erste), rechnen wir zu den schönsten Scherzo's der neuern Zeit, die an dergleichen, wenn auch in bunterer, mehr hyperbolischer Art, bekanntlich

reich ist. Das hier besprochene hat den Vorzug der Originalität mit der einer geschickten und klaren Haltung gemein, wodurch es sich von vielen rühmlich unterscheidet. Wir halten es für das schönste Stück des Ganzen.

Das Larghetto ($\frac{3}{4}$, B dur), im Zusammenspiel gleichfalls schön, ist nicht modisch, was ihm keinen Eintrag thun kann, oder doch nicht thun sollte.

Das Finale (All. assai vivace, G moll, $\frac{4}{4}$) zeichnet sich nicht durch eigenthümliche Erfindung aus; es erinnert z. B. namentlich an eine Stelle des sechsten Quartetts von Mozart aus der Vater Haydn gewidmeten Sammlung. Es scheint uns etwas bunter, als die übrigen Sätze; verschieden zusammengestellte Motive scheinen hin und wieder sogar einen kleinen Geschwindigkeitswechsel des Tactes wünschenswerth zu machen; es will also noch mehr zusammen eingespielt seyn, als die übrigen Sätze, wenn es die rechte Wirkung hervorbringen soll. Für einige Clavierstellen, namentlich im ersten Satze, könnten wir auch wohl eine genauere Berücksichtigung des Instruments und des ihm zusagenden Ausdrucks wünschen: allein diese wenigen Wünsche sind lange nicht erheblich genug, um dem schönen Ganzen einen wesentlichen Eintrag zu thun. Wir empfehlen daher das Trio allen wahren Kunstfreunden angelegentlichst. Zur Verringerung der ersten Hindernisse zeigen wir noch einige Druckfehler an, die man vor dem Spiele berichtigen möge: In der Violinstimme ist S. 6 im dritten Notentacte der ersten Zeile und im siebenten der zweyten anstatt

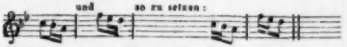

S. 8 im zweyten Tacte des vierten Liniensystems von unten muss die letzte Note ein Zweyunddreissigtheil seyn, und S. 9 im ersten Tacte der siebenten Zeile von unten muss die Achtelpause gestrichen und das vorhergehende Achtel mit einem Abstossungszeichen versehen werden.

Nachrichten.

Aus Prag. Die hiesige Tonkünstlergesellschaft ist in ihrem letzten Wittwen- und Waisen-Concerte von dem alten Plane abgegangen, nur Kirchen- und Oratorien-Musik aufzuführen, und hat dadurch nicht allein die Einnahme sehr vergrössert, sondern auch dem Wunsche des grössten Theiles des Publicums entsprochen. Die bekannte Pastoralsymphonie von Beethoven wurde sehr gut gegeben, und erhielt reichen Beyfall, selbst von Nichtkennern, welche durch das rege Leben des Tonwerkes hingerissen wurden. Die rühmlich bekannte Clavierspielerin Dem. Barth trug einen Satz des neuesten Hummelschen Pianoforte-Concertes und ungeheuer schwierige Variationen von Herz mit wahrhaft ausgezeichneter Virtuosität vor, und bewies, dass sie keineswegs auf ihrer bedeutenden Kunststufe stille steht, sondern muthig und ausdauernd nach Vollkommenheit strebt. Die Webersche Arie und Chor, von Mad. Podhorsky recht gut gesungen, ist nach allen Regeln recht solid gearbeitet, doch war ihr die Stellung zwischen den Heroen der musikalischen Welt, Mozart (Arie und Chor aus David, gesungen von Dem. Gned), Gluck (Ouverture zur Iphigenie) und Beethoven, nicht günstig.

Herr Anton Wallerstein, Kammermusicus Sr. Maj. des Königs von Sachsen, erschien in zwey Concerten im Theater und wurde als ein Jüngling anerkannt, der schöne Hoffnungen für die Zukunft giebt; doch scheint es, dass er seine Kunstreisen früher beginne, als es zur Begründung seines Kunstrufes, zumal in einer Zeit, wo Paganini die Foderungen an die Violine so hoch gespannt, erspriesslich seyn dürfte.

Rossini's „Belagerung von Corinth" ist auf unserer Bühne gegeben worden, ohne (wie es hier bey neuen Opern gewöhnlich der Fall ist) erst 5 bis 6 mal auf dem Repertoire zu stehen, ehe sie auf die Bretter kommen; dagegen schien es auch an Proben gemangelt zu haben, und die erste Aufführung, zumal die Chöre, griffen durchaus nicht in einander. Diese „Belagerung" dürfte wohl, von der ziemlich zerrissenen Ouverture anzufangen, unter die schwächsten Opern des Schwans von Pesaro gehören. Rossini hat in allen seinen Werken gewisse stets wiederkehrende musikalische Stereotypen, neben diesen aber enthält jede seiner Opern mehr oder weniger mit italienischer Gluth und Fülle ausgestattete Melodieen, und diejenigen, welche die letzteren in grösserer Anzahl besitzen, werden unter die erfreulichsten seiner Schöpfungen gezählt. Dieser Mahomet enthält aber so wenig Neues, und die Repetitionen bekannter Stellen haben so sehr darin die Oberhand, dass man jenes

aus der Masse der letzteren kaum herausfindet. Auch hat der Compositeur noch in keiner seiner Opern das Vorrecht der italienischen Musik in ausgedehnterem Maasse geltend gemacht, durch die Worte und Situationen in der Wahl seiner Melodieen unbeirrt zu bleiben, und es reizt in der That zum Lachen, wenn Pamira, nachdem sie den väterlichen Fluch empfangen, ihren Schmerz in einem brillanten Rondeau ausströmen lässt, in welches endlich der Vater und der verschmähte Bräutigam ganz gemüthlich einstimmen. Mahomed II. und andere Personen der Oper bieten uns der Art noch Manches. Unter die schönsten Nummern des Ganzen gehört das Terzett des Kleomenes, Diokles und Hieros im ersten Acte, und vorzüglich der grosse Chor im zweyten Acte, wo man die vertheidigenden Griechen auf der Citadelle erblickt; letzteres wurde jedoch das erstemal ganz umgeworfen! Zum Ueberfluss macht diese Oper viel grössere Ansprüche an die Sänger, als die meisten anderen rossinischen Werke, und unser Personale (zumal da Mad. Podhorsky, die in diesem Genre so ausgezeichnet ist, unbeschäftigt war) reichte durchaus nicht zu. Weder Dem. Louise Gned (Pamira), noch die Herren Strakaty (Mahomed), Podhorsky (Cleomenes) und Draka (Diokles) waren ihren Partieen gewachsen; Herr Kainz (Hieros) liess uns eine Unzahl von Missiönen vernehmen, und der Vortrag der Recitative war durchaus ungenügend. Ob der Vertraute Omar ein Schelm sey, ist nicht zu ergründen, doch die Shakespeare'schen „vermaledeiten Gesichter", welche Herr Illner schnitt, schienen darauf hinzudeuten. Was Dem. Gned betrifft, so scheint sie den Umstand, dass in der Kunst jeder Stillstand Rückschritt sey, nicht genugsam zu beherzigen, wodurch auch die Gunst des Publicums abnimmt. Dieses schöne jugendliche Talent sollte den Unterricht des Herrn Kapellmeister Triebensee sorgsam benutzen, da Mad. Ernst, und selbst die allgefeierte Henriette Sontag, durch die ungeheueren Fortschritte, die sie unter seiner Leitung gemacht, hinlänglich bewiesen, dass er ganz der Meister sey, eine Sängerin, die schon einen guten Grund gelegt, schnell der Vollkommenheit näher zu bringen, und vorzüglich seine Schülerinnen jene Reinheit, Nettigkeit und Sicherheit besitzen, welche Dem. Gned jetzt mehr als in der ersten Zeit zu wünschen übrig lässt, und sich dadurch in der Königin der Nacht (zu der sie wohl die Stimme, aber durchaus nicht genug Kunstfertigkeit besitzt) eine öffentliche Beleidigung von ein paar ungezogenen jungen Herren aus einer Loge zuzog. Die Direction, welche früher aus Sparsamkeit bey mehren Rossinischen Opern die türkische Musik wegliess, hat an der „Stummen" und dem „Kreuzritter" gesehen, welch herrliches Zugmittel die türkische Trommel und Metall-Instrumente seyen, und diese diessmal in Fülle beygeschafft; wir wünschen ihr, dass diess Hausmittel anschlage. Da auf unserer Bühne ohnediess nur alle sechs bis sieben Monate eine neue Oper erscheint, so ist der Schlag um so empfindlicher, wenn diese sich nicht auf dem Repertoire erhält.

Von älteren Opern sahen wir neu einstudirt Mozarts „Figaro" und die „Zauberflöte", zu welchen unsere Kräfte durchaus nicht zureichen. In beyden excellirte Mad. Podhorsky als Gräfin und Pamina, Herrn Podhorsky fehlte es an Anstand zum Grafen, an Laune zum Papageno, Dem. Nina Gned an Anmuth zur Susanne, wenn ihr gleich nicht abgeläugnet werden kann, dass sie sich viel Mühe gegeben zu haben scheint, um das Beste zu leisten, was in ihren Kräften steht. Unter aller Kritik war Hr. Illner als Figaro, etwas weniges besser Dem. Beranek als Page.

Besser gelangen ein paar böhmische Vorstellungen von „Così fan tutte" und Isouards „Aschenbrödl".

Dem. Wilhelmine Meitl, welche ungefähr seit einem halben Jahre die Bühne nicht mehr betreten, und von dem Theaterpublicum beynahe vergessen war, erschien endlich wieder in einer zu ihrem Vortheile veranstalteten musikalisch-dramatischen Abendunterhaltung. Miss Fama hatte vorhinein posaunt, dass sie unter der Anweisung des Herrn Kapellmeister Triebensee, die Sontag und Heinefetter, Schechner und Vespermann, Malibran und Pasta längst eingeholt, wo nicht überholt habe, sie sah wieder schön wie ein Engel aus; aber — die Stimme ist noch immer so dünn und schwach, wie sonst, und wird, da sie fast immer mezza voce singt, fast ganz unhörbar, wie selbe aber unser Ohr erreicht, erscheint auch gewöhnlich ein — falscher Ton.

Königsberg, von Michaelis bis Weihnachten 1830. — Und sie kam, die lange erwartete, die heissersehnte Henriette Sontag und gab im neuen Schauspielhause zu hohen Preisen und so überfülltem

Hause, dass sich mancher glücklich schätzte, aus Regionen, in welche sich sonst der gebildete Musikfreund nicht versteigt, für seinen Thaler ein paar Tönchen der ätherischen Stimme erhaschen zu können, drey Concerte, am 24. 25. und 27. Oct. Am dritten Abende wurde die Gefeierte von vielen jungen Damen bekränzt und mit Gedichten überschüttet; eben so gewiss ist es, dass ihr Hotel mehre Abende erleuchtet war, dass der hier eben anwesende gymnastische Künstler, Herr Christoph de Bach durch besondere Anschlagzettel bekannt machte, Fräul. Sontag werde am 26. Oct. seinen Circus mit ihrer Gegenwart beehren, und dass, gemäss dem vor uns liegenden Programm, Fräul. S. in jedem Concerte 4 Piecen sang (Arien von Bellini, Rossini, Mercadante, Pacini, eine von C. M. v. Weber aus dem Freyschütz, Variationen von Rhode, Pixis, Rossini), wozu als angenehme Abwechselung in jedem Concerte vier Ouverturen executirt wurden. — Fräul. Sontag gehört der Geschichte an, die die Vorzüge und die Schwächen dieser liebenswürdigen, in der von ihr gewählten Kunstgattung unstreitig grossen Künstlerin sichten mag. Da sie hier nur gesungen, was man überall von ihr gehört und was schon hundertmal beurtheilt und bekrittelt worden ist, so wäre es überflüssig, darüber noch ein Wort zu verlieren. Es machts ihr halt so keine nach und das — hat auch sein Gutes. — Dass das Publicum (wenigstens ein Theil desselben) hier und in den Nachbarstädten sich um Fräul. Sontag halb närrisch benommen, ist wahr; allein ist das nicht bey jeder aussergewöhnlichen Erscheinung der Fall?

Den kleinen niedlichen Concertzettelchen des vorberegten niedlichen Fräuleins folgten colossale Zettel der sieben robusten steyrischen Alpensänger Schulz, Krapfenbauer u. s. w., welche im neuen Schauspielhause sich fünfmal, anfänglich vor einem kleinen, nachher aber vor einem recht zahlreichen Publicum mit Beyfall hören liessen. Die Preise waren für die zwar guten, jedoch nicht aussergewöhnlichen Leistungen dieser Herren, die wir eigentlich nur Natursänger nennen können, zu hoch gestellt. Keineswegs können sie mit den drey Wienern, Herz, Hubert, Wodtke, die vor einigen Jahren hier ohne Begleitung mit grossem Beyfall sangen, verglichen werden. Vom Texte war nichts zu verstehen, eben so fehlte Nuancirung; alle vorgetragenen Stücke (Märzthaler- und Admonter-Gebirgsjodler, Sehnsucht nach der Alm, Frohsinn auf der Alm, Schnee auf der Alm, Schwägerin auf der Alm, Tyroler Teppichhändler etc.) hatten die grösste Familienähnlichkeit mit dem beliebten: Steh nur auf, du Schweizerbub, wurden aber dadurch monoton. Jedoch gefielen sie durch eine gewisse Naivetät und die Nationalcostumirung der Sänger, wozu eine passende Gebirgsdekoration kam. Die Begleitung zu diesen Liedern bestand in Violine, Guitarre und einer wohl uneigentlich sogenannten Zither, indem das Instrument eher einem Hackebrete glich, und Herr Söllner, der es fertig spielte und auch Solostücke darauf vortrug, dasselbe auf einem Tische vor sich liegen hatte. Der Ton dieser Zither ist angenehm, auch brachte Hr. Söllner durch Berührung einer Drathsaite mit einem Geigenbogen (statt der Finger) ein hübsches Flageolet hervor. Herr Debiasy liess sich auch auf dem Piano-Posthorn (mit einer Sourdine) hören, Herr Lux ergötzte durch ein Steyrisches Kochlöffelspiel (eine artige Posse) und Herr Schulz durch Bauchrednerkünste. — Herr Peter Krbetz (ein unmusikalischer Name), Zögling des Herrn Saluschan, aus dem Prager Conservatorium, gab ein Concert, in welchem er ein Waldhorn-Concert von Höfner, Variationen von seiner Composition und eine Polonaise von Lindpaintner nicht ohne Beyfall vortrug. Nicht ganz beyfällig wurde es aber aufgenommen, dass Hr. K. sich ein Auditorium von — Schulkindern zum Subscriptionspreise von 5 Sgr. verschafft hatte, während das erwachsene Publicum 15 Sgr. bezahlen musste. Kinder spielen indess jetzt in der Welt eine Rolle. — Herr Moritz Reiniger trug in seinem Concert ein Fagott-Concert vor. — Das Concert des jungen Dilettanten, Herrn Adolph Fischel, jetzigen Mitglieds des Theater-Orchesters, am 14ten Dec. bot angenehme Abwechselung dar und war sehr besucht. Zwey neue Ouverturen: zur Räuberbraut von Ries, und zum Templer und der Jüdin, von Marschner, eine Arie von Mozart aus Idomeneo, gesungen von Dem. Cartellieri, Variationen von Pixis für zwey Pianofortes, sehr brav gespielt von den beyden Schwestern Marie und Friderike Malinsky, ein Potpourri aus Jessonda von Gerke, geblasen von Herrn Rehage, ein Concert für zwey Violinen von Kalliwoda, sehr gut vorgetragen vom Concertgeber und Herrn Conrector Hutzler, ein hübsches Concertino und Variationen über ein Thema aus der weissen Dame, beyde componirt und brav gespielt vom Concertgeber, bildeten den Inhalt des Concerts. — Die vom Orchester beabsichtigten

Concerte, als Fortsetzung der Streberschen, in denen man noch die einzige Gelegenheit hatte, ganze Symphonieen zu hören, kamen aus Mangel an Subscribenten gar nicht zu Stande. — ! — Herr Musikdirector Riel gab drey Subscriptionsconcerte; im ersten verschiedene einzelne Vocal- und Instrumentalsachen, im zweyten Spohrs letzte Dinge, im dritten Haydns Schöpfung. Er setzte bey diesem Unternehmen über 30 Thaler zu. — Nach allem diesen ist der Zustand unseres Musiktreibens erbärmlich. Aber — die Hand aufs Herz gelegt — wer trägt davon die Schuld? Wurde nicht seit 30 Jahren alles hintertrieben, was den Geschmack des Publicums heben, einen Fonds für Greise, Wittwen und Waisen des Orchesters bilden, den Mitgliedern des Orchesters selbst eine ehrenvolle Stellung in der bürgerlichen Gesellschaft schaffen konnte, sobald es augenblicklich nicht den eignen Beutel füllte? Woraus ist der erbarmungswerthe Zustand unsers Theaterwesens entsprungen? Daraus, dass der würdige, nun in Hamburg entschlafene und auch dort als Mensch und Künstler tief betrauerte Anton Schwarz gezwungen wurde, Königsberg zu verlassen, weil er nicht zweckmässig fand, was jetzt allgemein als unzweckmässig anerkannt ist. Die Worte jener Scribenten sind verklungen, die für so schlechte Geschichten die Feder geführt; doch die Folgen fühlen Publicum, Concert- und Theaterunternehmer und werden sie noch lange fühlen. Zwar das Publicum am wenigsten, denn dieses hat sich — und wer könnte es ihm verdenken? — so ziemlich vom Theater und vom Besuche der Concerte entwöhnt und ergötzt sich am häuslichen musikalischen Treiben oder in den beliebten Soirées, wo man Stückchen Händel, Rossini, Auber, Mozart, Herz, kurz Alt- und Neugebacknes durcheinander aufgetischt findet. So wenig aber ein Magen, der sich ewig und ewig an Confect und Marzipan satt isst, gesunde Speise verdauen kann, so wenig kann auch unser Publicum jetzt noch Geschmack an reeller Musik, an Symphonieen und Oratorien finden. — Bey so traurigen Verhältnissen können die Leistungen unserer Künstler nicht so befriedigend seyn, als sie es sonst gewiss seyn würden — es fehlt alle Aufmunterung. Zahllose, auf Subscription gegebene Concerte bieten gewöhnlich nur Armseligkeiten dar. Dennoch sind die Ansprüche mancher dieser Concertgeber gross. Der Ref. in der Musik. Zeit. soll nicht allein ihre Concerte anzeigen, er soll ihnen auch beywohnen (eine harte Aufgabe?), er soll auch das Spiel der Concertgeber zergliedern u. s. w., was nach unsrer Meinung besser für Provinzialblätter passt, als für eine Allgem. Musik. Zeitung. Sie sehen, Ihr Correspondent hat eine harte Nuss zu knacken. Er legt Ihnen zur Ergötzung einen an ihn ergangenen Brandbrief bey. Dass der Verfasser desselben (wenn es nicht etwa eine Mystification ist) sich mit Sprache, Styl und Logik noch nicht im Reinen befindet, thut nichts, man versteht doch, was er will. Haben Sie den Würdigern gefunden, den der Briefsteller wünscht, so wird mit Vergnügen seinen Platz räumen der Ihnen seit mehr als 20 Jahren befreundete Correspondent *).

Nachschrift, in der Mitte des Januar. So eben trifft ein Theil der Schröderschen Schauspielergesellschaft in völliger Déroute hier ein und will den Musentempel eröffnen. Sey es denn schon wie es sey, wird man der Gefahr nur frey, gilt es alles einerley. —

Ich kann es mir nicht versagen, die Aufmerksamkeit des musikal. Publicums schon jetzt auf einen jungen 21jährigen Violoncellisten zu richten, der als Spieler durch seltne Fertigkeit sich den besten Meistern seines Instruments anreihend, für die Zukunft die grössten Hoffnungen erregt. Es ist Herr J. Benj. Gross, ein geborner Elbinger, dessen ich schon vor einigen Jahren gedacht habe, bey dem Königsstädter Theater-Orchester in Berlin angestellt gewesen, der eine Kunstreise nach Wien, vielleicht auch weiter, beabsichtigt. Auch als Componist hat Hr. Gross ein bedeutendes Talent gezeigt. Dabey ist er ein sehr bescheidner Mann, der noch nichts von dem Dünkel mancher Virtuosen weiss; möge Apollo ihn immer davor bewahren. — Auch Dem. Mariane Kains, von der ein Danziger (doch wohl nur aus Verdruss) gesungen hat: 'Sist mir allmal eins, ob ich die S — g hör' oder die K — s, ist in Begleitung eines Herrn Holland hier. Heiserkeit verhinderte sie noch, aufzutreten. Herrn Holland haben wir in Privatzirkeln gehört und an ihm einen guten Musiker und verständigen Sänger mit einer guten Tenorstimme kennen gelernt. Mehr in meinem nächsten Berichte.

*) Ein Ref., wenn er gescholten wird, empfängt gewöhnlich damit ein ehrenvolles Testimonium seiner guten Sitte und Ehrlichkeit. Wir gratuliren daher unserm geehrten Hrn. Corresp. und wünschen ihm die Freude und Ruhe des Guten. Die Redact.

Ueber die Nothwendigkeit der Mixturen in Orgeln.

In No. 52. S. 842 des vorigen Jahrganges spricht sich Herr Gleichmann gegen die Orgelmixturen aus und führt den Dr. Chladni als Gewährsmann an. Darauf giebt Herr Gleichmann den Rath, alle Mixturen aus den Orgeln zu verbannen u. s. w.

Recht gut! — wenn alle Mixtur-Register in den Orgeln nichts taugen, wie Dr. Chladni unter andern auch behauptet, so gebe man uns etwas Besseres dafür.

Fern sey es von mir, die Orgelmixturen für ein nothwendiges Uebel auszugeben; im Gegentheile werde ich zu beweisen suchen, dass dieselben ein nothwendiger Bestandtheil einer guten Orgel sind.

Zuerst frage ich, ob man sich beym Vortrage fugirter Nachspiele der Rohrwerke (Trompete, vox humana, Fagotte u. s. w.) ausschliesslich bedienen soll? Abgesehen, dass letztere sich bey jeder Wetterveränderung verstimmen, so können solche, selbst im reingestimmten Zustande, der Orgel die Kraft nie verleihen, welche Mixturen darbieten. Brillante Nachspiele wirken mit starker Orgel nur imposant, wie z. B. die Seb. Bach'schen und die anderer Meister. Auch in anderer Hinsicht sind Mixturen nothwendig, um, wenn die Rohrwerke verstimmt sind, bey unbekannten Melodieen, mehre Verse hindurch der Gemeinde den Cantus firmus recht fühlbar zu machen. *)

Dass also sämmtliche Mixturen nichts taugen, ist zu viel gesagt, und lässt sich vielleicht damit entschuldigen, dass Dr. Chladni kein Orgelspieler war. Will man jedoch einräumen, dass Letzterer ein Freund gut vorgetragener Seb. Bach'scher Fugen gewesen, auch wohl vielfältig Gelegenheit gehabt haben mag, dergleichen Orgelstücke auf der Orgel selbst zu hören, so muss man sich wundern, wenn er das Kind mit dem Bade ausschüttet; denn, einige Mixturen sind gar sehr brauchbar, z. B. der Cornet drey- oder fünffach und Scharf (letzterer etwas jünger klingend) drey-, vier-, fünf-, sechsfach u. s. w. Diese Register, welche eine grosse Terz zum Hauptton mit sich führen, dürfen auf keiner guten Orgel fehlen. Unterstützt man diese Register mit offenen oder gedeckten Flötenstimmen im 16. Fusston, so haben besagte Mixturen durchaus nichts, was den reinen Klang trübt; im Gegentheil bekommt das volle Werk oder volle Hauptmanual durch 16 füss. Manualstimmen etwas Männliches.

Ferner wird der Wunsch ausgesprochen, dass manche andere gewöhnliche Register füglich auch wegbleiben könnten. Welche damit gemeint sind, vermuthe ich. Zuerst etwa der Tremulant und sodann zweytens der Zimbelstern (auch Sonnenzug, Sonne genannt) sind entbehrlich, vorzüglich das Letztere, welches eine nichtssagende Klingeley unter der Sonne ist. Das Glockenspiel, doch nur unter der Bedingung, dass es im zweyten Fusston sich über sämmtliche Manualoctaven verbreitet, und mit einer sanften 8 und 4 füss. Flötenstimme gedeckt wird, ist nicht zu verwerfen. Es muss aber vom Orgelbauer so angelegt werden, dass man zum Mechanismus (Behufs der Nachhülfe des richtigen Anschlages) bequem gelangen kann. *)

Ferner Sifflöt 1 Fuss ist nur dann am brauchbarsten, wenn es gehörig gedeckt wird durch 8 Fuss, 4 Fuss, Quinte $2\frac{2}{3}$ Fuss, 2 Fuss, Terz $1\frac{1}{5}$ Fuss, Quinte $1\frac{1}{3}$ Fuss, wobey die Bedingung fest stehet, dass der Terz halber, wenigstens Ein offen 8 und 4 Fuss auf dem Manual seyn muss. Jemehr Deck- und Hülfsstimmen da sind, desto besser. So kann 2 Fuss auch doppelt stehen, Quinten von einerley Fusston aber nicht.

Ist Sifflöt gut gearbeitet, so giebt es dem vollen Werke oder vollem Manuale eine nicht zu verachtende schneidende Schärfe.

Die übrigen gemischten Stimmen (unter dem Namen: Mixtur und Zimbel drey- oder mehrfach **), welche der Terz zum Hauptton ermangeln, klingen zwar jung, doch in Verbindung mit Cornet und

*) Es versteht sich, es sind hier nur Orgeln gemeint, welche mehr als ein Manual haben, wovon das zweyte als begleitendes schwächer registrirt wird. Bey gewissen Stellen im Texte der Lob- und Danklieder bezeichnet eine starke vierstimmige Begleitung den Sinn der Worte am Treffendsten sowohl für den Orgelspieler als auch für die Gemeinde, und trägt zur Erhebung der Andacht ungemein viel bey. Eine magere Begleitung mit Rohrwerken würde in solchen Fällen übel angebracht seyn, wo der Ausdruck im Texte hervorgehoben seyn will.

*) Das beste Glockenspiel, welches mir bekannt ist, befindet sich zu Magdeburg in der Orgel der Johanniskirche.

**) Sesquialtera oder Sextqualt ist die schlechteste Mixtur, welche man in Orgeln findet.

Scharf (Cornet als die edelste Mixtur, kann man als Diskantflötenstimme den stärksten Achtfuss-Mixturton nennen) klingen sie erträglich, vorzüglich, wenn gute 16 füss. Manualstimmen dazu gezogen werden, laufen sie mit, und werden geduldet.

Mit Recht wird von Hrn. Gleichmann des Vogler'schen Simplifications-Systems für Orgeln gedacht, welches als nicht zweckmässig und anwendbar gefunden wird. Vogler disponirte statt der Mixturen: 32, 16 und 8 füss. Rohrwerke; Terz 3⅕ Fuss und Nasat 5⅓ Fuss, und wollte der Welt einreden, dass nach solchem System disponirt eine Orgel stark und dennoch deutlicher sey, als eine Mixturorgel. Doch dieses System, als unbrauchbar befunden, ist, wie zu erwarten stand, mit Vogler's Tode untergegangen.*)

Der Organist Kuhnau in Berlin.

Kurze Anzeigen.

Paganini in seinem Reisewagen und Zimmer, in seinen redelligen Stunden, in gesellschaftlichen Zirkeln und seinen Concerten. Aus dem Reisejournale von Georg Harrys. Braunschweig, bey Friedr. Viehweg. 1830. 68 S. (kl. 8.)

Der Verf. des unterhaltenden Schriftchens war im July und July des verflossenen Jahres Geschäftsführer des genuesischen Virtuosen; hatte also Gelegenheit, ihn in Allem kennen zu lernen, was sein Thun und Lassen betrifft. P.'s Alltagsleben wird hier geschildert, und zwar gut. Das kleine, sehr sauber gedruckte und auch äusserlich einfach geschmackvoll ausgestattete Werkchen verdient die Aufmerksamkeit Aller, die P. näher kennen lernen wollen. Auf den Rath des Prof. Himly hat er im vorigen Herbste Baden-Baden besucht seiner Gesundheit wegen. Sein Vermögen besteht jetzt in 160,000 Gulden und ungefähr 10,000 Thalern, die er in den letzten 11 Concerten gewann. Hat er seine Kunstreise durch Frankreich nach England vollendet, will er daheim ein Conservatorium errichten, seine Werke herausgeben und Opern componiren. Kurz, das Werkchen enthält viel Anziehendes.

Dagegen liefert die kleine Broschüre:

Notice sur le célèbre violiniste Nicolo Paganini, par G. Imbert de Lephaléque. Paris, 1830, chez E. Guyot (66 S. 8.) nichts als Oberflächliches und übertriebene Declamationen.

Motette: „Kommt, lasst uns hinauf zum Berge des Herrn gehen," für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von C. F. Rungenhagen. (Op. 30, No. 4. der Motetten.) Erster Theil einer Musik am Pfingstfeste. (Eigenthum des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Es ist unseren geehrten Lesern durch die ausführlicheren Beurtheilungen der früheren Motetten des Herrn R. bekannt, dass es der Componist verschmäht, nach neuen Effectmitteln zu greifen; er hält sich an die ernste ältere Art kirchlicher Figural-Musik. Dasselbe that er auch hier, nur weniger nachahmend, als es in einigen vorhergehenden geschehen war. Die Sätze sind sämmtlich kurz, die Chöre gewöhnlich fugirt, wie gleich der erste Chor beweist, doch nicht völlig in alter Weise sondern bey aller Regel mit mehr Freyheit, was kein Tadel seyn soll, im Gegentheil zeigt es von tieferem Eingehen in das Wesen solcher Behandlungsweisen. Ein kurzes Recitativ und Arioso des Altes, feyerlich und höchst einfach, trennt ihn vom nächsten, etwas bewegteren, gleichfalls nur wenig ausgeführten Chorgesange. Ein zehntactiges Sopransolo beginnt den dritten einfach ansprechenden, der fortwährend vom Solosopran unterbrochen wird. Ein ganz kurzes Recitativ des Discants beschliesst ihn, zugleich als Einleitung in den Dankgesang dienend, der einen Fugensatz mit zwey Themen ohne weite Durchführung bildet. Den Schluss macht der vierstimmig gesetzte Choral

*) Terz 3⅕ und Nasat 5⅓ Fuss auf einem Manuale trüben den reinen Klang auf die unerträglichste Weise, worein die im Jahre 1800 von Vogler simplificirte Orgel der Marienkirche in Berlin das unverwerflichste Zeugniss abgelegt hat. Späterhin ist diese Orgel in ihren ursprünglichen Zustand wieder zurückgesetzt worden. Neuerdings ist durch Umarbeitung dieses vortrefflichen Wagner'schen Werks durch Herrn Orgelbauer Buchholz die letzte Meisterhand angelegt. Doch hört man das volle Werk der hiesigen Parochialkirche, so kann man mit Recht sagen: eine gut disponirte und rein gestimmte Mixturorgel klingt wesentlich im Grossen, wie ein Silbermann'sches Klavier (Klavichord) im Kleinen. Wie sehr tritt dagegen eine nach Vogler simplificirte Orgel in den Hintergrund! —

Luthers: „Eine feste Burg“ zu dem Texte: „Auf ewig ist der Herr mein Theil“. Der übrige Text ist zweckmässig aus den Propheten zusammengelesen. Das Werk ist Singakademieen und Freunden des kirchlichen Gesanges zu empfehlen.

Douze Solos pour le Violon (d'une difficulté moderée) composés — — par Hub. Ries. Op. 9. Liv. 1. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Der Verfasser ist Mitglied der Kapelle Sr. Maj. des Königs von Preussen, der Bruder des gerühmten Componisten und Pianofortespielers. Der erste Satz hat viel Melodie und sorgt zweckmässig für Fertigkeit und Bogenstrich; die etwas lange Dauer desselben (er geht bis auf die siebente Seite) hat nichts Ermüdendes, des Wechsels und der gefälligen Anordnung wegen. No. 2. poco Adagio ist dagegen nur zwey Seiten lang. Das Stück geht aus B dur und hebt doch, sonderbar genug, im zweygestrichenen h an. Der seltsamen Uebergänge sind viel; es ist offenbar für reine Intonation auch in schwierigen Verhältnissen geschrieben. Das dritte Uebungsstück bringt Doppelgriffe und Variationenähnliche Verzierungen im neu gefälligen Style. Die vierte Nummer, ein All. spiritoso ⅔, gleicht einem feurigen Schlusssatze einer guten Sonate. Das Werkchen leistet demnach, was es verspricht und wird Violinspielern von mittler Fertigkeit nützliche und angenehme Dienste leisten. Die beyden übrigen Hefte dieser guten Uebungen haben wir nicht vor uns liegen.

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle — — composé par Henri Herz. Oeuv. 54. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 2½ Thlr.

Der jetzt viel und weit beliebte Componist hat dieses Trio dem würdigen Cherubini gewidmet. Die Arbeit selbst ist in seiner bereits geschilderten Art und Weise, gehört aber zu seinen vorzüglichsten und zugleich zu den schwer auszuführenden. Ein Pianist, der solche Dinge mit voller Kraft, zierlicher Nettigkeit und rauschender Bravour vollbringt, wird damit Ehre einlegen. Auch die beyden anderen Instrumente, obwohl das Pianoforte an Schwierigkeit sie weit übertrifft, sind keineswegs leicht, namentlich hat der erste Satz einige Stellen, deren angemessener Vortrag seinen Mann fordert. Zum Besten Vieler ist die Pianofortestimme mit Hülfe kleiner Noten zugleich so eingerichtet, dass das Werk auch ohne Begleitung vorgetragen werden kann.

Der erste Satz, All. moderato, ¾, A dur, ist sehr elegant, bunt, unterhaltend und höchst brillant. Das Adagio non troppo, mehr ein Andante, ¾, F dur, ist einnehmend gefällig, angenehm spielend und recht gut zusammen gereiht; auch hier fehlt die Bravour nicht. Noch höher steigt sie, wie billig, im Schlusssatze. Dem Rondo, ¾, A dur, ist eine gewisse reizende Possierlichkeit eigen, die, verbunden mit schlagender Bravour, allerliebst unterhält. Kurz, wer die Art und Weise dieses Componisten liebt, wird diese Nummer bald zu seinen Lieblingen zählen. Dass der Druck schön ist, haben wir hier kaum mehr zu erwähnen: er ist aber auch äusserst correct, was Anerkennung verdient.

Grand Concert pour le Pianoforte par L. van Beethoven. Oeuv. 37. *Arrangement pour le Pianoforte à quatre mains — — par J. P. Schmidt.* (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brückemann. Pr. 2½ Thlr.

Man kennt, man liebt das vortreffliche Concert unsers unvergesslichen Beethoven. Viel zu selten hat man Gelegenheit, es mit Orchesterbegleitung vortragen zu hören. Wem sollte es nicht willkommen seyn, ein Arrangement dieses Meisterwerkes zu erhalten, das ihm die Wiederholung eines solchen Genusses so leicht macht? Wenn dazu die Arbeit von einem Manne unternommen worden ist, der in diesem Fache als ausgezeichnet längst anerkannt ist, von dem in diesen Blättern öfter ausführlich auf das Rühmlichste gesprochen worden ist: so haben wir keine Ursache, zur Empfehlung des Werkes auch nur das Mindeste hinzuzufügen; es empfiehlt sich selbst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. Nº. 15. 1831.

Recension.

Troisième Trio pour Piano, Violon et Basse — — par J. P. Pixis. Op. 95. Leipzig, chez H. A. Probst. Pr. 1⅓ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es kann einem Recensenten nichts Erfreulicheres begegnen, als wenn er zum Ruhme des Künstlers von der Schönheit eines Werkes sich ganz durchdrungen fühlt. Wer es kennt, welchen Jammer die Rolle eines viel verneinenden Wesens in sich trägt, wird die Freude des bejahenden mit ihm empfinden. Im Voraus ergötzt uns die feste Zuversicht, dass Alle, Publicum, Verfasser und Verleger vollkommen mit ihm zufrieden seyn und einstimmig unser Wort mit Vergnügen unterschreiben werden. Denn wir haben es hier mit einem Meisterwerke zu thun, d. i. mit einem Werke, das tüchtige Künstler immer lieber vortragen, und gebildete, oder auch nur für Musik empfängliche Hörer mit wachsender Lust vernehmen werden.

Man wird sich hoffentlich erinnern, was wir erst vor Kurzem in No. 10 unserer Blätter über ein Quintett, Op. 99, und über ein früheres Trio, Op. 75, desselben Verfassers rühmten. Was wir dort priesen, gilt auch hier. Wenn wir nun noch hinzufügen, dass alle diese vortrefflichen Werke sich durch eigenthümlich verschiedenen Character von einander unterscheiden: so haben wir damit nichts Geringes ausgesprochen. Hr. Pixis hat sich durch diese Leistungen einen Ehrenplatz unter den Besten unserer Zeit gesichert.

Dieses sein neustes Trio zeichnet sich durch eine so ruhig würdevolle Haltung, durch eine in unseren Tagen selten gewordene Klarheit und Innigkeit aus, dass es sich in diesen nicht genug zu achtenden Vorzügen den echten Meisterwerken unserer entschlafenen Lieblinge anschliesst. Dabey sind die neueren Fortschritte einer geschickten Instrumentirung, die gefundenen Formen frischer Passagen und eines eigenthümlichen Rhythmus in ihrer vollen Eindringlichkeit lebenskräftig gefasst und mit jenem rein Characteristischen in den wohlthuendsten Einklang gebracht. Alles dürse ergibt sich gleich aus dem ersten Satze, All. vivace, ♩, H moll. Bey allem Wechsel der Harmonie, der Solosätze der vortrefflich bedachten Instrumente und ihrer schön rhythmischen, schwunghaften Verwebung trägt er den unverkennbaren Stempel des geistreich Gediegenen.

Der zweyte Satz, Andante con moto, alla Marcia, G dur, ♩, erscheint wie eine schöne Folge des ersten; ungesucht knüpft sich Eins an's Andere; munter wird der Sinn, Zufriedenheit und Heiterkeit erfüllen das Herz; man horcht dem lieblichen Concert in stiller Freude, deren Fülle sich höher aufzuschwingen und lauter auszutönen wünscht. Frisch und treu geschieht das im Scherzo vivace, ♩, H dur. Wie losgebunden, wie flüchtig auch die Lust neckend sich ausspricht, wie reich und selbstsam unstät die Modulationen ohne Verweilen durch einander rauschen: dennoch ist nichts Verworrenes, nichts roh Wildes, nichts leer Verwegenes in ihr zu spüren; Alles quillt aus einem klaren Gemüthe unverkümmert hervor. Man weiss in der That nicht, welchen Satz man mehr lieben soll; sie sind sämmtlich herrlich erfunden, bilden in ihrer natürlichen Aufeinanderfolge eine treffliche Gruppe und füllen das ganze Gemüth. Man muss den Componisten achten.

Auf würdige, durchaus pikante, in jeder Hinsicht höchst ergötzliche Weise beschliesst ein alla Mauresque, ♩, H moll, ein Werk, das zu den schönsten gerechnet werden muss, die unsere Zeit in dieser Art Musik hervorgebracht hat.

In dem geschmackvoll und sehr richtig ge-

stochenen Werke tilge man nur in der Violinstimme S. 5 im fünften Tacte des zweyten Liniensystems von unten das ♮ und zeichne S. 7 im vierten Tacte des sechsten Systems von oben statt des letzten Achtels ein Sechsachtheil; im Violoncell indeve man S. 5 im fünften Tacte des sechsten Systems das e in es: so wird man Alles in der genauesten Ordnung haben. Das treffliche Werk ist dem ehrenwerthen Klengel in Dresden, dem würdigen Schüler Clementi's, dem Meister des Pianofortespiels, gewidmet.

Wir gehen sogleich zur Anzeige seiner neuesten Oper über:

Bibiana, romantische Oper in drey Aufzügen, componirt — — von J. P. Pixis. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenthum des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 8 Thlr.

Nach einer etwas bunten, lebhaften und für das Pianoforte gut eingerichteten Ouverture (wir haben nur den Klavier-Auszug vor uns) hebt die Introduction mit einer volksmässigen Romanze an, die Bibiana vorträgt; sie singt vom Mädchen, das sich dem stummen Geliebten hingibt. Ein kurzer Chor, gleichfalls volksmässig, warnt das leidenschaftliche Herz. Bibiana fährt fort zu berichten, Emma habe sich scheuend in die Kluft gestürzt vom Schatten des Geliebten, und endet auf „dem frühen Tod" mit einer modischen Roulade a piacere. Der antwortende Chor ist etwas gesucht declamirt zu schlechtem Reim: „Im Leben trafen dich Gottes Wetter hart, ruh' nun im Hafen von deiner Leidensfahrt!" Bibiana fragt den Ritter Ottomar (Tenor): „Warum so düster, lieber Herr?" Er antwortet in gewöhnlicher Melodie, dass er vom armen Ritter gelesen, dem es ein niederes Mädchen angethan, die sein wird, ob auch die Ahnen schelten. Dazu duettirt Bibiana tragisch: „Von der Liebe Wunden heilet nur spät ein Leichenstein." Conrad (Bibiana's Vater, Bass) fragt nach des Ritters Namen. Sie sagt scherzhaft, dass es nur ein Mährchen sey. Darüber wundert sich Ottomar; man merkt, dass er der stumme Geliebte ist, denn er ergiesst sich lebhaft in einem Andante sostenuto ♭, Fis dur, etwas geschmückt: „Wahrer Liebe sind Opfer nicht zu gross." Bibiana beantwortet die Strophe mit schmelzendem Verlangen (D dur). Ottomar fragt dringend: „Habt ihr diess je gefühlt?" Leise und zögernd antwortet sie: „Das sagt' ich nicht." — Ein Allegro vivace, ♭, lässt Beyde duettiren; Bibiana für sich findet es traurig, dass sie ewig schweigen muss; Ottomar, auch für sich: „Sie fürchtet mir zu zeigen, was ihre Ruhe trübt etc." Dann singen Conrad und der Chor choralmässig, dass nur Gleiches mit Gleichem ungetrübt glücklich ist, was wir billig dahin gestellt seyn lassen. Klangvoll ist Alles, wenn auch nicht eben ausgezeichnet characteristisch. Viel Handlung wird man in dieser Introduction auch nicht spüren. Von der Instrumentation ist nicht die geringste Andeutung gegeben: es lässt sich also nichts ersthen. Dennoch scheint es uns zu Gunsten des Klavier-Auszuges, dass sich das Ganze besser in geselligen Zirkeln, als auf der Bühne ausnehmen werde.

No. 2. Quartett, Duett und Scene. Ottomar will einen abhanden gekommenen Brotopfel (Schachspiels) wegen nächtlicher Weile nach dem verrufenen Berge, wo Räuber hausen. Alle rathen ab, Bibiana dringend (man merkt wo). Der Gesang nach gewohntem Zuschnitte, etwas gesucht, aber gefällig, characteristisch nicht. Das Duett zwischen B. und Ott. wird sehr ansprechen. Sie gesteht dem Bittenden Liebe, bittet ihn, zu bleiben: aber er geht. Sie singt ihm Lebewohl und entschliesst sich kurz, sie will selber an den Berg, des Vaters Dank für ihn zu gewinnen. Der moralischen Uebergänge sind genug, zu viel für eine Oper und zuweilen ohne allen Grund. Doch nein! Der Grund liegt in der Mode.

No. 3. Chor der Räuber. Die Scene verändert sich also. Der Räuberchor berathet sich heimlich und stellt sich, wer von ihnen den Ritter spielen soll. Das Loos soll entscheiden. Der Chor wiederholt sich und es geht hier so lebendig zu, dass es wohl gefallen wird. Die Bandmänner treten ab, Bibiana erscheint und das Finale geht an: In ihrer Scene recitirt sie, dass sie nicht weiter kann, und setzt sich auf eine steinerne Bank, zählt ihre Schrecken auf, sieht die Kapelle und fasst Muth. Das Brotspiel sucht sie vergebens; sie hört Tritte und verbirgt sich in die Kapelle. Kast (der Räuberhauptmann, Bass) tritt auf mit Leocadia, einem leichtsinnig verliebten Sopran, dem der Räuberbass Sitte Trauung zugesagt. Der Priester fehlt; dem Mädchen wird es doch ein wenig ängstlich. Da zeigt er ihr zum Lohne den Dolch. Eine so gräuliche Räuberscene, dass es den Lesern gewiss dabey angst und bange werden wird; man wird sich dabey nützliche Bewegung machen. Da Leocadia sieht, dass es nun einmal nicht anders seyn

anfangen, zum Behufe der Kritik und der Geschichte, das mystische Vorurtheil anzulegen, ihre Verlagsartikel ohne Chronologie herauszugeben?

Etwas zu dem Aufsatz: über das Intermezzo der Italiener in No. 52. S 884. des 2ten Jahrg.

Es ist wirklich im Deutschen ein Versuch mit ein paar Intermezzi gemacht — obgleich freylich nicht eigentlich zu dem in jener Abhandlung beabsichtigten Gebrauche; sie zwischen den Aufzügen als Zwischenacte zu spielen; — wenigstens sind Schreibers dieses zwey davon durch ihre Aufführung auf dem Theater zu *Mainz* bekannt geworden. Das eine heißt: *der falsche Werber*, der Text von einem Herrn Halbe, die Musik von dem damaligen Tenoristen dieser Bühne, Herrn Neumann, (jetzt — wiewohl mit weniger Beyfall — bey dem H. N. Theater in Wien) und es wurde von diesem, nebst Hrn. Müller, einem braven Bassisten, allein exekutirt. Das andere hat den Titel: *Ehestandsszenen*. Der Text ist von dem gleichfalls bey jener Bühne angestellt gewesenen Herrn Castenoble, (jetzt bey dem Hamburger deutschen Theater) die Musik von einem Herrn Kallenbach, deren Unbedeutsamkeit und Seichtheit aber wohl am meisten an dem wenigen Effekte dieses Probestückes Schuld seyn mochte. Es wurde übrigens von der als treffliche Sängerin rühmlich bekannten Md. Lippert und dem Verfasser selbst dargestellt und gesungen.

S. D. Schmieder's *Theaterjournal*. III B.

Kurze Anzeige.

Gesänge beym Klavier in Musik gesetzt von Winter. Th. 3. Augsburg, bey Gombart. (24 S. in queer fol. (Pr. 1 Fl. 45 Kr.)

Unter diesem Höchst unbestimmten Titel giebt uns Herr Winter sechs Singstücke aus dem Sturm von Shakespear, worunter einige Terzetten und eine Arie mit untermischtem Chore sich befinden. Jedes einzelne hat seine ihm eigenthumliche Schonheit, aber das letzte Terzett ist unstreitig unter allen das vortrefflichste. Noch grofsern Dank aber würde sich der Herr Verf. durch diese schriftstellerische Arbeit erworben haben, wenn uns derselbe statt des dreystimmigen Trinklieds auf der toten und folg. Seite etwas anderes gegeben hätte, das im Heiligthum der Musen weniger profanirt gewesen wäre. Es fehlt zwar demselben nicht an dem charakteristischen Dithyrambenschwung, besonders am Schlusse, im Ganzen aber ist doch so etwas darin, das man meynt, schon oft gehort zu haben.

An Haydn.

Wie stroms dein wogender Gesang
in unsre Herzen ein! wir sehen
der Schöpfung mächtgen Gang,
den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
jetzt durch ein bittend Wort das erste Licht entstehen,
und die Gestirne sich um ihre Bahnen drehen;
wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg erhebt,
und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen.
Der Donner rollet uns entgegen,
der Regen stürzt, jedes Wesen strebt
ins Daseyn, und, bestimmt des Schöpfers Werk zu krönen,
sehn wir das erste Paar gerührt von deinen Tönen.
O jedes Heiligefühl, das in den Herzen schlief,
ist wach! wer rufet nicht: wie schön ist diese Erde!
und schöner, nun ihr Herr auch dich ins Daseyn rief,
auf dass sein Werk vollendet werde.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HARTEL.

kann, so kniet sie endlich vor dem Marienbilde nieder und betet. Wieder ein Stückchen von denen, die aus den stillen Kammern jetzt auf die Breter gekommen sind. Noch lange wird duettirt; des Wüthrichs Härte wächst zum Hohne; endlich schleppt er sie fort. Zitternd kommt Bibiana aus der Kapelle und singt mit halber Stimme ihre Angst. Da erblickt sie den abgerissenen Schmuck der Beklagenswerthen und das Schachspiel, das die Leichtfertige aus Liebe zu dem Räuber mitgenommen hat; natürlich nimmt sie Beydes in der Geschwindigkeit zum Zeugniss der blutigen That und flieht. Der Räuber hat unterdessen das arme Mädchen gemordet, kommt zurück und findet den Schmuck nicht. Er blickt sich um und sieht Bibianen den Berg hinunter eilen. Da singt er recht ergrimmt noch eine Weile, dass sie gewiss nicht entwischen soll und der tiefste Abgrund soll ihr Grab seyn. Jetzt eilt er nach. Bibiana stösst in der Ferne einen Schrey aus; man hört einen schweren Fall, bald darauf einen grellen Pfiff; einige Räuber kommen; der Pfiff wiederholt sich mehr in der Ferne; die Räuber singen kurz: „Der Hauptmann ruft! Auf, steht ihm bey!“ Alle stürmisch ab, der Vorhang fällt. Man sieht, die beliebte Theaterangst ist recht hübsch gesteigert.

Der zweyte Act eröffnet sich mit einem sonderbaren Knappenchore, worin nach Art mancher altböhmischen Tänze $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ sich mischen. No. 6: Scene, Quartett und Canon. Bibiana stürzt ausser sich herein, Bretspiel, Schmuck und Schleyer Leocadia's haltend und wirft sich im Vordergrunde auf die Kniee, dankt Gott athemlos für ihre Rettung, steht dann wieder auf und ruft mit der Gewalt krankhafter Leidenschaft unter *ff*-Rasseln der Instrumente: „Ich bin frey!“ Ottomar, ihr Geliebter, Conrad, ihr Vater und Heinrich, ein Ritter (wahrscheinlich Gebieter der Leocadia) sind sämmtlich erfreut. Sie gibt dem Heinrich sein Bretspiel zurück und erzählt ihre Flucht, natürlich in stark modulirter, zerstückelter Musik, die so schliesst:

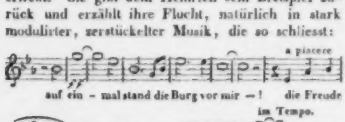

Heinrich rühmt sie als Heldin und Ottomar fragt sich selbst, ob er nicht recht gethan, sie gewählt zu haben. Ein hübscher, zuweilen nicht fliessend declamirter Canon „Nur wer auf Gott vertraut, darf in Gefahr nicht zagen“ macht den Beschluss der Nummer. Die Hauptmelodie des Canons hat schon etwas Spielendes. No. 7 singt Ottomar eine zärtliche Cavatine, ganz im beliebten Style verfasst und auf diese Art recht angenehm; besonders hat das All. den jetzt gewohnt tändelnden, ergötzlichen Zuschnitt. Die Nummer wird gefallen. No. 8: Scene und Chor der Räuber. Eine wilde Scene. Die Räuber wollen durchaus ihren Hauptmann Kust nicht ziehen lassen, Rache an der Frechen (an Bibiana) zu nehmen. Er tobt; die Bursche thun's auch mit Hohn. Endlich glauben sie seinem Schwure, sie nie zu verlassen, und ein Furioso macht der Waldlust ein Ende. Nach den Gesetzen des Contrastes wird nun etwas Sanftes folgen. Bibiana singt No. 9 eine gewöhnliche Arie, erst im Andante $\frac{3}{4}$ D dur, gehörig geschmückt; darauf ein muthiges Agitato, $\frac{4}{4}$, durch etliche Durchgangsnoten sonderbar gemacht, auch sonst nicht eben vorzüglich erfunden, mit nichts sagenden Bravouren, z. B.:

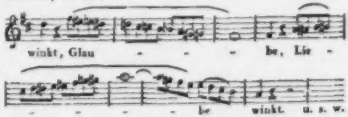

No. 10. Finale. Ritter Heinrich gibt ein Fest, ruft zur Fröhlichkeit und zur Verbannung alles Zwanges auf. Die Leute singen dann ein gewöhnliches Chor mit Tanz, das im Fortgange durch Accordenwechsel ungewöhnlich wird. Sie singen etwas unromantisch: „So wenig gewährt uns das arme Leben,“ also greift zu. Verstünde man das Letzte besser, so würde man das Erste nicht so oft aussprechen, am wenigsten auf den romantischen Bretern. Dazwischen bittet Ottomar die Geliebte, sie möge ihrem Plane nicht folgen und sich nicht der Hand des fremden Mannes anvertrauen. Sie sucht ihn zu beruhigen und versichert, sie folge einem höhern Drange, auf höhern Beystand sich verlassend. — Heinrich muntert wieder zur Freude auf. Ein Fremder in glänzender Rittertracht kommt und wird freundlich aufgenommen. Es ist Kust. Bibiana erkennt den Räuber. Man becomplimentirt sich hübsch theatralisch. Heinrich theilt dem

Fremden seine Dame zu, Bibianen selbst. Es ist aber nur gut, dass alle Ritter und Frauen schon wissen, dass der Fremde ein Bösewicht ist, denn sie singen, während noch zwischen Heinrich und Kust complimentirt wird: „Seht, o seht den Bösewicht!“ Heinrich muntert abermals zur Lust auf und der frühere Tanzchor lässt sich von Neuem hören. Unter diesem Gesange nähert sich Kust seiner Dame, erkennt Schmuck und Schleyer und geräth darüber in rachsüchtiges Staunen, was Bibianen nicht entgeht. Er ruft wie Caspar: „Teufel, hilf!“ und Bibiana hat Muth, sich als Werkzeug der Rache seines Verbrechens anzusehen. Zwar vergisst sich Kust für einen so ausgelernt boshaften Räuberhauptmann zu lange: aber es klingt doch gut. Desto besser entschuldigt er sein Betragen gegen Bibiana, die geziert antwortet. Die Unterhaltung ist theatralisch genug. Kust glaubt, sie habe ihm Liebe bekannt, er wird dringender und im All. assai $\frac{4}{4}$ ist er so keck, ihr die Flucht vorzuschlagen; sehr bald gibt sie nach, um Mitternacht soll er sie treffen. Der Wüthrich frohlockt für sich, während Bibiana seine verwegene Bosheit absingt: „Jauchzet, ihr Engel der Nacht! das Opfer ist mein!“ (Also wie eine Art Vampyr). Jetzt verlangt der kecke Geselle einen Kuss, aber auch die Hand wird ihm abgeschlagen und Alles bis nach der heiligen Stunde verspart. Jetzt tritt Ottomar, der schon lange unruhig lauschte, rasch hervor: All. con brio: „Ihr kennt wohl Adels Sitte nur wenig, wie es scheint!“ etc. Kust schlägt an sein Schwert: „Ihr sollt mir Rede stehen!“ Ottomar: „Bangt nicht, es soll geschehen!“ Bibiana kommt mit Heinrich zurück und verhindert die Fortsetzung des Streites. Die drey singen: „Seht, wie er bange um sich blickt!“ Schon meint Kust selbst, er sey erkannt: ermuthigt sich jedoch schnell wieder und versichert, dass im schlimmsten Falle Bibiana mit ihm sterben soll. Da melden sich Zigeuner. Ein hübsches Zigeunermädchen singt ein ominöses Liedlein, vom Chore und Tanze der Waldkinder zierlich begleitet. Sehr hübsch und wunderlich. Mit Recht bedankt sich Heinrich dafür, besonders bey der kleinen Solo-Sängerin. Sie sollen beym Feste bleiben. Kust ergreift die Gelegenheit, Bibianen an die Mitternacht zu erinnern. Sie ist bereit und Heinrich singt leise zu Ottomar: „Er ist dem Tod geweiht.“ Gleich drauf ladet er laut zur Freude des Mahles und nach fröhlichem Ausrufe drücken Alle ihre besonderen Gefühle aus. — Wie locker und lose der Textverfasser das Ding immerhin zusammengereimt hat: so sieht man doch auch deutlich, welchen Situationswechsel er dem Componisten geboten, der auch Alles so benutzte, dass dieses Finale unverkässig am lebhaftesten wirken und, wie es seyn soll, den Culminationspunct der Oper machen wird. Wir meinen, dass es auf den Bretern und in geselligen Kreisen die jetzt gewünschte Wirkung nicht verfehlen werde.

Der dritte Act beginnt mit einem Terzett und Chor der Ritter und Knappen. Ottomar vertheilt die Posten; seinen Vater (wahrscheinlich den Ritter Heinrich) und Conrad mit ihren Knappen stellt er an, dass keiner der Räuber entkomme. Die Kapelle ist der Standpunct; da sollen sie schweigend stehen, bis sie ein Glöcklein hören. Die Musik malt hier zu spassig für eine so gefährliche Sache. Alle sind sehr eilig. Ottomar ermahnt die Geliebte, fest zu bleiben, ihr treuer Ritter will nahen; auch eröffnet er ihr zugleich, dass „nach gelungner That das Fest der Liebe lohnt.“ — Heinrich und Conrad singen von Gefahr und bitten den Himmel um die Erhaltung des Mädchens (angenehm und kurz). Dafür wird im All. con fuoco desto frischer in den buntesten Modulationen vorwärts gesungen, ganz wie es jetzt seyn soll. Wir glauben aber doch nicht, dass es recht theatralisch ist. Bessern Spass wird (No. 12) ein Räuberduett zwischen Hinz und Gabriel machen. Das Finale, No. 13, wird von einem Räuberchore räubermässig eingeleitet. Sie wollen ihren Hauptmann befreyen, den sie gebunden wähnen. Horch! da kommt er gleich selbst (etwas weniger romantische Ritter hätten den Tollen nicht fortgelassen) und lässt sich in einem All. con brio kürzlichst vernehmen. Sie fragen leise nach dem Mädchen (nach Bibiana), die richtig mit ihm gegangen ist. Sie zittert vor den Räubern; höhnend nennt er sie ihr seine Hochzeitgäste. Darauf in unschön zerrissener Musik meldet er ihnen, dass sie die lauschende Verrätherin ist. Das Gesindel verlangt ihren Tod. Kust belehrt sie, dass sie einen qualvollen leiden müsse. Das begreifen sie, loben, dass ihr Hauptmann das Täubchen so schön verhöhnt, fangen aber von Neuem an, ihren Tod zu fordern. Lange geht die Wuth so fort, lange vergebens ersehnt sich die Geängstete die helfenden Freunde; der Hörer wird, wie billig, ein wenig auf die Folter gespannt. Es ist die Nemesis, die uns mit solchen Furien geisselt. Wir haben's verdient. Es ist kein Wunder, wenn es Männer

gibt, die die Oper einen Unsinn nennen. Ehe die Retter kommen, müssen wir erst noch einen Chor der Frauen hören, die zu dem Gnadenbilde flehen. Um so dringender fordern die Gesellen Bibianens Mord. Endlich rollt doch wenigstens ein Stein vom Dache der Kapelle, was das Zeichen der Ankunft der Retter ist, wie Bibiana freudig meldet. Wie nun Alles auf's Höchste gespannt ist, bemerkt Kust, dass sie etwas in der Hand verbirgt. Sie gibt ihm ein silbernes Glöckchen und — entflieht schnell nach der Kapelle. Im Augenblicke sind auch die Rächer da und singen: „Ergebt euch!" Die Räuber verzweifeln in aller Geschwindigkeit. Kust aber drängt sich durch die Massen auf einen Felsen und singt: „Wer mich will, der folge mir!" und stürzt sich in den Abgrund. Die Frauen heben einen dreystimmigen Chorgesang an, zwischen welchem die übrigen Standespersonen singen: „Er hat sich selbst gerichtet, dem Rächer zu entgehn." Ein lärmender Schlusschor ist in ewiger Ordnung das Letzte.

Ich weiss recht wohl, was ich thue, wenn ich öffentlich bekenne: Von solchen Opern, wo der Text alles Fürchterliche zusammenwürfelt um eines Bretspiels willen etc., hat der Mensch nichts, als dass er einen wüst gewordenen Kopf mit nach Hause nimmt. Mit solchen Dingen vergeudet man die Zeit. Beliebt es den Vertheidigern solcher Romantik, eine unumwundene Gegenbemerkung nicht mit Gründen, sondern mit Witzeleyen abzufertigen: so werde ich ihnen ihre Geistesüberlegenheit eben so wenig, als ihre Rechtlichkeit beneiden und für meine Vertheidigung nicht einen Augenblick verlieren.

Ich ehre Hrn. Pixis als einen der vorzüglichsten Instrumental-Componisten unserer Zeit: in der Oper scheint es ihm dagegen an bestimmter Characteristik und an fliessender Melodie des Gesanges noch zu fehlen.

Uebrigens ist der Klavier-Auszug gut gefertigt und am Pianoforte wird sich Vieles, für sich allein stehend, herausgehoben aus dem wirren Ganzen, recht gut und für den Geschmack des Tages sehr angenehm machen. Einiges wird auch länger gefallen. Deshalb ist der Klavier-Auszug zu empfehlen: die Oper, als solche, empfehlen wir nicht, so wenig wir ihr auch einzelnes Gelungene absprechen. Die Töne sind nicht im Stande, Alles gut zu machen, was ein geschmackloses Buch verdorben hat.

Nachricht.

Leipzig, am 4ten April. Vom sechszehnten Abonnement-Concerte bis zum zwanzigsten und letzten wurden folgende Symphonieen vortrefflich vorgetragen: eine weniger bekannte und weniger grossartige von Mozart; eine neue, die zweyte, von Gährig, von welcher wir schon gesprochen haben; von Abt Vogler, ausgezeichnet schön und höchst empfehlenswerth, und die allbekannte und geehrte von Beethoven No. 1.

Ouverturen kamen in diesen fünf Concerten folgende vor: aus Cortez von Spontini, der am Charfreytage von Paris hier durchreiste nach Berlin zurück; eine neue Ouverture von F. Müller, irren wir nicht, aus Braunschweig, wurde mit mässigem Beyfalle aufgenommen; zum König Stephan von Beethoven und die Ouverture zu Fidelio, also die zweyte für diese Oper geschriebene. Man könnte die erste: „Ouverture zur Oper Leonore" nennen, da ihr der Meister selbst Anfangs diesen Titel gab. Beyde wären damit auf das Kürzeste unterschieden.

Für das grosse Orchester arrangirt hörten wir im 20sten Concerte noch die grosse Pianoforte-Phantasie von Mozart, jedoch nicht vollständig. Die Arbeit ist zu rühmen; sie zeugt von Umsicht und Kenntniss der Instrumente: es wollen aber dergleichen Zurichtungen unserm Publicum im Allgemeinen nicht recht zusagen, was wir in diesem Winterhalbjahre einige Male zu bemerken Gelegenheit hatten. Die Arbeiten waren sämmtlich lobenswerth; wir wüssten wenigstens nicht, wie sie besser zu machen wären.

Als Concertspieler traten auf: Hr. Grabau zum ersten Male mit dem sehr gefälligen neusten Concertino für das Violoncello von B. Romberg und erfreute sich eines verdienten Beyfalls. Unser Violinist, Hr. Lange erwarb sich von Neuem Ehre und Beyfall durch schönen tonreinen Vortrag des Rondeau à la mode de Paris von A. Romberg. Unser Musikdir. des K. Hof-Theaters, Hr. H. Dorn gab uns ein von ihm selbst componirtes, neues Rondo für das Pianoforte, das sich durch gehaltene Einfachheit auszeichnete. Nur in der Cadenz war Bravour angebracht. Dennoch erhielt es allgemeinen Beyfall, was einen Beweis liefert, dass dem Einfachen noch keineswegs der Tod geschworen ist. Im zweyten Theile desselben Concerts zeigte sich Hr. Barth jun., ein noch sehr junger

Schüler des durch mehre Kunstreisen und Compositionen rühmlichst bekannten Flötisten Fürstenau an der Hofkapelle zu Dresden, mit einem ausserordentlich schwierigen Divertissement seines Meisters und setzte uns in Verwunderung, dass er solche Bravouren in solcher Jugend bereits zu überwinden im Stande war, ob sie gleich seine Kräfte hin und wieder noch übersteigen mussten, sobald man vom Vortrage fordert, dass der Spielende über der Bravour stehe und sie mit spielender Leichtigkeit beherrsche. Seinen eifrigen Bemühungen wurde die gerechteste Anerkennung zu Theil. Wir haben auf einen meisterlichen Flötisten mehr uns alle Hoffnung zu machen. Auch ein Andante und Variationen für die Hoboe, componirt von Wagner, sehr geschickt von Hrn. Rückner vorgetragen, wurde mit vollem Beyfalle geehrt.

Mad. Franchetti-Walzel, erste Sängerin unsers K. Theaters, das jetzt schon im Auseinandergehen begriffen scheint, erfreute uns mit einer neuen Scene und Arie vom Kapellmeister Reissiger, die sehr ansprach. Dann zeigte sie mit Präul. H. Grabau, unserer nicht minder geschätzten Concertsängerin, in einem grossen Duett mit Chor aus Zenobia von Rossini die jetzt unerlässliche Bravour.

Präul. H. Grabau bewies in C. M. v. Webers „Ocean, du Ungeheuer!“ feste, ausdauernde Kraft, was, wie bekannt, nicht wenig heissen will; darauf trug sie uns mit sicherer Haltung eine neue, schwierige und gelungene Scene und Arie von H. Dorn vor: „Dunque mio figlio io rivedrò!“; eine Arie von Caraffa und das beliebte Duett aus Mathilde von Schabran mit Herrn Schuster, dessen schöner Bass sich immer mehr auszeichnet, von Beyden trefflich gesungen; endlich „Glöcklein im Thale“ von C. M. v. Weber, überaus lieblich vorgetragen.

Von grösseren Gesangwerken wurden aufgeführt: Introduction aus Ferd. Cortez, worin sich, wie schon besprochen, der treffliche Tenorist, Hr. Breitung von Berlin rühmlich hervorthat; der Sommer aus den Jahreszeiten von J. Haydn; Meeresstille und glückliche Fahrt von Göthe und Beethoven, wo unserm Thomanerchore ganz besonderes Lob ertheilt werden muss; die Introduction der Oper Olympia von Spontini hörten wir hier zum ersten Male und gut. Endlich im letzten Abonnement-Concerte dieses Winters am Sonntage Palmarum hatten wir den hohen Genuss, das herrliche Requiem des K. K. ersten Hofkapellmeisters, Eybler's zu hören. Längst waren wir auf den Vortrag dieses Meisterwerkes gespannt. Wir haben die Wahl desselben dem Hrn. Hofrath Friedr. Rochlitz, einem der thätig umsichtigen Vorsteher dieses so nützlichen und Freude bringenden Instituts, zu verdanken, dem wir überhaupt die erste Einführung dieses lange unbekannt gebliebenen Tonmeisters in die musikalische Welt ausserhalb der Kaiserstadt, wo ihn jedoch auch nicht eben Viele verdientermassen verehrten, bey Gelegenheit der Recension dieses Werkes zu verdanken haben. Man liest seine Beurtheilung dieses Werkes in No. 19 und 20 des 28sten Jahrganges dieser Zeitung; dann in No. 21 einige nähere Nachrichten über den Lebensgang des gelehrten Componisten gleichfalls von Rochlitz. Ueber das Eigenthümliche und echt Kirchliche der wahrhaft frommen Composition haben wir also nicht nöthig, uns in nähere Erörterungen einzulassen; es ist ein Meisterstück, dem in neuen Zeiten nicht viele gleichen Gehaltes an die Seite gesetzt werden dürfen. Möchte es an vielen Orten, deren Kräfte solche Aufführungen gestatten, zur Kenntniss des grössern Publicums gebracht und so schön ausgeführt werden, wie es hier, unter der Leitung unsers Concert-Musikdirectors, A. Pohlenz, vom Thomanerchore, unsern schon rühmlich genannten Solosängern und dem ehrenwerthen Orchester zur Erbauung Aller gegeben wurde. Es war ein grosser Genuss, nicht etwa blos für Kenner, sondern für die ganze, wie immer, sehr zahlreiche Versammlung, die augenscheinlich von der Kraft dieser Töne und der von allen Seiten vortrefflichen Darstellung ergriffen worden war. Ganz vorzüglich haben wir den in frommer und überhaupt in einfacher Musik zum Herzen gehenden Ton unserer H. Grabau zu rühmen. Das natürlich Schlichte, rein und schön Getragene des Tons, was ihr eigen ist, wirkt auf jedes nicht verschrobene Gemüth. Der zweyte Theil brachte uns den Ostermorgen von Tiedge und Neukomm mit Hinweglassung einiger Nummern. Auch diese Ausführung war musterhaft. Wir feyerten demnach den Abend des Palmsonntages auf eine erhebende Weise, wofür wir den Anordnern und Ausübern auf das Herzlichste verbunden sind.

Ausserdem ist am 17ten Februar im Concerte zum Besten der hiesigen Armen gegeben worden: Beethoven's nicht genug zu preisende Meistermusik zu Göthe's Egmont, mit poetischer Erläuterung von Frdr. Mosengeil, gesprochen vom Regisseur Hrn. Rott. Wir sind nicht im Stande, die Declamation

zu rühmen. Hr. Rott ist uns sehr oft als trefflicher Schauspieler gepriesen worden; wir widersprechen nicht im Geringsten, denn wir gehören zu denen, die sich vom Theater ziemlich entwöhnt haben. Ist nun jenes Lob gegründet, wie wir billig voraussetzen: so muss Hr. R. selbst wissen, dass diese Darstellung nicht zu den gelungenen gezählt werden kann. Im zweyten Theile begeisterte uns Mozarts Requiem, das von unserer Sing-Akademie (deren Director Hr. Pohlenz, Musikdir. des Concerts, ist) und vom Thomanerchore ausnehmend sicher und schön vorgetragen wurde. Das Orchester stand dem geübten Sänger-Vereine nicht im Mindesten nach.

Am 21sten März hörten wir im Extra-Concerte unserer mit Recht sehr beliebten Sängerin, Fräul. H. Grabau, die Ouverture zu Don Carlos (neu). Wir haben durch Anhörung derselben unsere bereits ausgesprochene Meinung bestätigt gefunden. Die Ouverture enthält nichts, was sie für dieses Trauerspiel besonders eignete: sie ist eine gute, ganz allgemeine Einleitung für jedes beliebige Schauspiel. Eine Scene und Arie aus „il pirata" von Bellini trug die Concertgeberin eben so schön vor, wie das auf Verlangen wiederholte Duett aus Mathilde Schabran, mit Hrn. Schuster. Eine grosse Freude gewährte uns der überaus gelungene Vortrag des von unserm Concertmeister Hrn. Matthäi componirten Concerts No. 1, nach unserm Dafürhalten des schönsten unter allen, die er öffentlich bekannt machte. Der Schüler dieses Meisters, Hr. Ullrich, noch sehr jung, bewährte sich als einen sehr wackern Violinisten. Seine Fertigkeit ist bedeutend, der Bogenstrich trefflich und der Ton rein. Beharrlicher Fleiss wird ihn zu einem der geachtetsten Violin-Virtuosen erheben. Den zweyten Theil eröffnete: Grande Sinfonie composée de trois morceaux choisis de L. van Beethoven, arrangés par C. Götze aus Weimar (neu). Die Arbeit war sehr gut: nur wollen solche Arrangements, wie schon gesagt, hier wenig Beyfall finden. Scene, Duett und zweytes Finale aus Spontini's meisterlicher Vestalin, Alles mit Kraft und Gediegenheit durchgeführt, machte einen sehr befriedigenden Schluss.

Am Charfreytage wurde auf des Hrn. Musikdirector Pohlenz Veranstaltung das Ende des Gerechten von Rochlitz und Schicht mit Hülfe eines Theils unserer Sing-Akademie, aus welcher mehre geschätzte Mitglieder, zur Freude Vieler, Solo-Arien übernommen hatten, in der Paulinerkirche wieder zu Gehör gebracht. Die Menge der Hörer bewies, dass in unserer Stadt geistliche Musik noch etwas gilt. Die Liebe dafür wird aber auch treulich unterhalten. Der Thomanerchor, unter des Cantors, Hrn. Weinlig Leitung, trägt das Seine reichlich dazu bey. Um so mehr haben wir es zu beklagen, dass unsers Seb. Bach's grosse Passion nach dem Evangel. Matthäus noch immer nicht zur Aufführung gebracht wurde, ob sie gleich von den Thomanern fleissig einstudirt worden ist. Hätte man denn wirklich von irgend einer Seite her gültigen Grund, musikalischen Leistungen dieser Art zu widerstreben? Wir sollten es kaum denken, obschon es versichert wird. — Morgen, als am 5ten, wird zur feyerlichen Einführung des neu erwählten Stadtrathes eine Motette von Schicht „Lobet den Herrn" und ein Te Deum von Weinlig in der Nicolaikirche aufgeführt.

Vom Theater haben wir nichts Neues zu berichten: es sind nur Wiederholungen gegeben worden und Gastsänger sind auch seit unserm letzten Berichte nicht hier gewesen. Nur ein neues Ballet ist zu erwähnen, das sehr gefallen hat und daher mehrfach gegeben worden ist: „Der Zauberkessel," grosse Zauber-Pantomime in zwey Aufzügen von Balletmeister Herrn Weidner, Musik von Herrn Kupsch. Die Musik wird gelobt.

Gegen Ende des vorigen Monats unternahm ein sehr geschickter Guitarrist, Carl von Gärtner in Klassig'schen Saale zwey Extra-Concerte. Seine Gemahlin (früher in Kassel, Dem. Elsner) erwarb sich als fertige Sängerin lauten Beyfall. Stimme (Mezzo-Sopran) und Gestalt eignen sich gut für das Theater. Leider war der Saal nicht sehr besetzt.

Endlich haben wir noch unserer ausgezeichneten Quartett-Unterhaltungen zu gedenken. Das 13te und letzte Abonnement-Quartett gab uns unter Anderm auch das in neuern Zeiten sonderbar angefochtene, dagegen von Mehren tüchtig vertheidigte sechste Quartett Mozarts und zwar so vortrefflich, dass die ganze Versammlung davon entzückt war. Kein Ton der fraglichen (?) Einleitungs-Harmonieen liess sich weder zu stark noch zu schwach, am wenigsten unsicher und schwankend hören. Dass es hier keinen Einzigen gab, der in ein lautes „Bravo!" ausbrechen beliebte, wie das allermal in den Quartett-Unterhaltungen des berühmten Baillot dieser Eingangsstelle von den Pariser „gewissenhaften" amateurs geschehen soll, können wir versichern. Hier zu Lande wünschen wir

nur die Freude noch recht oft zu geniessen, dieses und ähnliche Meister-Quartetten auf solche Weise vortragen zu hören. Möge diese schöne Unternehmung im nächsten Winter angemessene Theilnahme finden, woran wir keinen Zweifel haben.

Nachschrift. Der Generalmusikdir. Ritter Spontini ist in Paris von Lemercier lithographirt worden und zwar so vortrefflich, dass das Bild allen seinen Freunden empfohlen werden muss. Es kostet 1 Thlr. bey Fr. Hofmeister.

Kurze Anzeigen.

La Dieu et la Bayadère, musique de D. F. E. Auber. Ouverture arrangée pour le Piano avec acc. de Violon ad lib. par V. Rifaut. (Propr. des édit.) Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl.

Eine bunte, modische, meist in tanzmässigem Rhythmus dahin klingende Ouverture, die gewiss den Freunden Aubers sehr willkommen seyn wird. Tiefe hat sie nicht, sie soll sie nicht haben: dafür athmet sie eine zeitgemässe Lebenslust, die des Flüchtigen sich erfreut. Sie spielt sich nicht schwer, und ist gut gedruckt.

L'Angelus (der Engel des Her.n) pour trois voix avec acc. de Pianof., musique de Sigism. Neukomm. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 16 Kr.

Ein ganz einfacher und sehr ansprechender Gesang mit französischem und teutschem Texte. Die Uebersetzung ist nachgebildet und gut.

Guillaume Tell, grand opéra par G. Rossini, arrangé pour Pianoforte et Violon par A. Brand. (Propr. des édit.) Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 9 Fl.

Das Arrangement dieser bekannten und hinlänglich besprochenen Oper ist gut, also die Ausgabe den Liebhabern solcher Zurichtungen zu empfehlen. Sollen Opern mit weggelassenen Worten einmal seyn: so ist es immer noch besser, wenn ein Streich- oder Blas-Instrument zum Pianoforte genommen wird, als wenn das letzte allein sich vergnügt. Doch — da in solchen Dingen nur von Liebhaberey die Rede ist, so ist es im Grunde einerley, ob es so oder anders gemacht wird. Wenn es seine Freunde findet und Vergnügen gibt, ist der Zweck erreicht. Arrangeur und Verleger haben das Ihre redlich gethan und so wird denn die neue Ausgabe der Oper allen Liebhabern besonders empfohlen.

Andeutungen über musikalische Kritik von Joh. Fr. Reichardt.

Ein Wort zu seiner Zeit.

Die Kritik soll in demselben Verhältnisse, in welchem die Kunst reicher, mannigfaltiger, freyer bearbeitet worden ist, auch liberaler und vielseitiger erscheinen; sie soll die verschiedenen Genre's in der Kunst genau scheiden und auf ihre Reinheit halten, ohne an den Werken des Genie's und heitern Talents mit pedantischer Aengstlichkeit edle Mäkeley zu treiben; sie soll Alles für das gelten lassen, was es in den Augen, oder vielmehr vor dem Sinne des gebildeten Kenners nur immer gelten kann, ohne dem festen, sichern Geschmack etwas zu vergeben; sie soll aber jedem Kunstproduct den ihm zukommenden Grad der Achtung anweisen, nicht drüber und nicht drunter, damit jedes nach seinem wahren Werthe gelte, dem Künstler Gerechtigkeit und dem Kunstfreunde Belehrung werde, und der rein und innig geniessende, so viel es nur immer die Kritik vermag, gesichert werde gegen den Schwall von armseligen Producten, die Alles zu seyn scheinen wollen und nichts sind.

Man bestrebe sich, nie zu vergessen, dass man es mit einer heitern Kunst zu thun hat, von der Pedanterey eben so entfernt bleiben sollte, als leichtsinnige Gleichgültigkeit. Die Erfreuerin und Veredlerin des Menschen werde diesem auch freudig und anständig verkündet, und die scharfe Geissel werde nur da ergriffen, wo es Noth thut, den Pöbel aus einander zu treiben, damit die edle Herzerfreuerin heiter und freyer einherschreiten möge.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten April. Nº. 16. 1831.

Vierter Artikel.
Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe.

(Fortsetzung aus No. 12.)

Eine neue Gattung der Orgel-Tabulatur kam in Italien um das Jahr 1600 auf: ich meine die bezifferten Bässe; welche nachmals, da sie auch in Deutschland üblich wurden, hier gewöhnlich die italienische Tabulatur genannt wurden, im Gegensatz der unter den Organisten des Landes bis dahin noch gebräuchlichen (deutschen) Tabulatur.

Die Erfindung oder Einführung der bezifferten Bässe ist in der Kunstgeschichte ein Moment, welcher eine kritischere Beleuchtung verdient, als der Sache bisher überhaupt zu Theil geworden; und ich halte mich, nach den Daten, die ich hierüber aufgebracht, nunmehr auf den Punct gelangt, die Frage aufzunehmen und — vielleicht zu erledigen.

Das Verdienst der Erfindung der bezifferten Bässe, oft auch Basso continuo oder Generalbass genannt, ist schon von Schriftstellern aus dem ersten Drittel des XVII. Jahrh. — und von da an, im Wege der Tradition, insgemein und bis auf unsere Zeit — dem Ludovico Viadana, einem italienischen Geistlichen aus dem Orden der Minoriten, zugeschrieben worden; er soll die Methode, die Begleitung über einem bezifferten Bass zu spielen, oder den sogenannten Generalbass, zuerst in einem Tractate durch den Druck bekannt gemacht haben, dessen erste Erscheinung von mehren Schriftstellern in das Jahr 1606 gesetzt wird; obgleich unsere musikalischen Bibliographen, Forkel und Lichtenthal, nur spätere Ausgaben, von den Jahren 1609, 1613, 1620, haben anzeigen können.

Eben im J. 1606 hat aber auch Agostino Agazzari, in einem durch den Druck bekannt gemachten Werke seiner geistlichen Gesänge, eine Anweisung zum Gebrauche der bezifferten Bässe mit einer Vorrede vorausgesendet: derselbe hätte daher wenigstens die Ehre mit Ludovico Viadana theilen sollen; welches aber so wenig der Fall ist, dass vielmehr Agostino Agazzari in dieser Beziehung kaum genannt wird, und unsere Literatoren nur ein viel späteres Werk desselben (vielleicht eine spätere Ausgabe) vom J. 1638 angezeigt haben.

Wie dem auch sey, — und ich will diese Bedenken weiter unten erörtern — so muss der Gebrauch der bezifferten Bässe, ob er auch, wie alles Neue, an manchen Orten Widerstand gefunden, dennoch nicht blos in Italien, sondern auch in Deutschland ziemlich früh Eingang und Beförderung gefunden haben.

Man hat schon vom J. 1607 von dem braven deutschen Componisten Gregor Aichinger (Jakob Fugger's zu Augsburg Organisten) ein Werk, gedruckt zu Dillingen: Cantiones eccles. 3 et 4 vocum, welchem ein Bassus generalis et continuus in usum organistarum accommodatus, und zwar mit Bezifferung beygefügt ist, an dessen Schlusse sich eine kurze Erklärung des Autors über die Entstehung und den Zweck seines Werkes befindet, darin auch des Lud. Viadana ehrenvolle Erwähnung geschieht, welchem er, Aichinger, (in Absicht auf die Manier der Composition) habe nachfolgen wollen.

Wenige Jahre später, 1611, hat ein deutscher Organist, Caspar Vincentius, zu dem von Abraham Schadäus herausgegebenen, also betitelten Promptuarium musicum den bezifferten Bass verfertigt; in einem Anhange (von nicht ganz zwey Druckseiten) gibt er von der Veranlassung des Unternehmens Nachricht, und einige (sparsame) Bemerkungen über seine Art beym Gebrauche der Ziffern, welche auch in dem Werke selbst ganz gut angewendet sind. Den Lud. Viadana nennt er peritissimus hujus scientiae artifex, primusque hujus tabulaturae autor. Von der Bezifferung selbst spricht er übrigens wie von einer nicht mehr unbekannten

Sache; und man muss in obigem Anhange sich ja nicht eine Anleitung zum Generalbasse vorstellen, wie man nach Gerbers Angaben (im n. Lex. Art. Viadana) zu thun verleitet werden könnte. Eben dieser Caspar Vincentius hat etwas später auch einen bezifferten Bass (Bassus ad Organum) zu dem Magnum opus musicum Orlandi de Lasso, welches nach dem Tode dieses berühmten Meisters von dessen Söhnen zu München 1604 herausgegeben worden, angefertigt und zu Würzburg im J. 1625 drucken lassen. Diesem Bassus ad org. ist eine Vorrede beygefügt, worin gleichfalls der (als bekannt vorausgesetzten) Erfindung Viadana's Erwähnung geschieht: der Verf. eifert nämlich darin gegen die Organisten, durch deren Fahrlässigkeit so viele vortreffliche Compositionen ausser Gebrauch gekommen seyen, weil sie nur dasjenige, was ihnen eben beliebte, in die Tabulatur abgesetzt haben, und diess wenige alsdann so oft wiederholen, bis es den Zuhörern endlich verleidet worden. „Meines ermessens (fährt er fort) hat der Ehrwürdige vnd Edel Herr Ludwig von Viadana dieser Gesellen hinlässigkeit strafen und ihren hochmuth dämpffen wöllen, indem er eine newe Manier erfunden, die Organisten der mühe des auss setzens zu entheben, vnd der Music vnerfahrene, ehe sie die Hand anlegen, dieselbige besser zu lernen, gleichsam zu nöthigen. Diesem haben sobald andere nicht in Welschland allein, sondern auch in Teutschland nachgefolgt, welche nit allein ihre eygene, sondern auch fremde Gesänge auff solche weiss und vber ein gemeinen Bass gesetzt, wie ich dann selbst dergleichen vier Bücher vnder dem Namen Promptuarii musici auss gehen lassen." — Man sieht hieraus abermal, dass Kaspar Vincentius den Hrn. Ludwig von Viadana für den Erfinder der bezifferten Bässe gehalten hat.

Auch noch Michael Prätorius zu Braunschweig, welcher den Stand der practischen Musik in Italien auf das Genaueste kannte, und in dem dritten Tomus seines Syntagma musicum, 1619, in einem eigenen Kapitel von dem Generalbasse („Bassus continuus oder Bassus pro Organo") handelt, nennt den Ludovico Viadana: novae inventionis primarium, „als er die Art, mit einer, zween, dreyen oder vier Stimmen allein in eine Orgel, Regal, oder ander dergleichen Fundament-Instrument zu singen (?) erfunden, an Tag bracht, vnd in Druck ausgangen ist; do dann nothwendig ein solcher Bassus generalis vnd continuus pro Organoedo vel Cytharoedo etc. tanquam fundamentum vorhanden seyn muss." *)

Diess mag wohl noch von vielen anderen Schriftstellern damaliger und späterer Zeiten (wer möchte sie alle gelesen haben) wiederholt worden seyn. Und so ist es dann kein Wunder, wenn man sich endlich daran gewöhnt hat, überall, wo von dem Generalbasse die Rede war, Ludovico Viadana ohne weitere Untersuchung als dessen Erfinder zu betrachten.

Erst in den neueren Zeiten haben Schriftsteller von etwas strengerer Kritik einige Zweifel in Beziehung auf Viadana's angebliche Erfindung auszusprechen gewagt:

Sulzer in der Theorie der schönen Künste bemerkt zuerst scharfsinnig genug: der Generalbass möchte wohl vor Viadana bereits vorhanden gewesen seyn, jedoch — wie es das Schicksal der Erfindungen gewöhnlich ist — erst damals die Aufmerksamkeit der Zeitgenossen auf sich gezogen haben, als er schon einen gewissen Grad von Brauchbarkeit erlangt hatte, und auf den Punct gediehen war, dass davon die ersten und nothwendigsten Regeln gegeben werden konnten: das Verdienst der ersten Mittheilung möchte es allenfalls seyn, das zuerst dem Viadana zuzugestehen wäre **).

Burney ***) will zwar schon vor Viadana einige Beyspiele vom kleinen Beginnen des Hülfsmittels, den Generalbass nach Ziffern zu spielen, gefunden haben; doch hat er das Wo oder Wie dieses seines (angeblichen) Fundes an keiner Stelle seines Geschichtwerkes angezeigt, vielmehr auf die schwache Autorität des Titels eines im Draudius angeführten Werkes des Viadana, in welchem ein „nach einer neuen Erfindung eingerichteter Basso continuo" angekündigt ist †), gleich wieder als entschieden angenommen: „dass Viadana der erste gewesen, welcher einen von dem singenden Basse (voice-part) verschiedenen Orgelbass componirt habe, in dessen Ausführung die neu erfundenen Ziffern den Spieler in den Stand setzten, den Sängern die ganze Harmonie der verschiedenen Stimmen einer mehrstimmigen Composition (a full composition) anzugeben, ohne die Partitur zu sehen."

Forkel in der allg. Liter. d. Musik S. 349, indem

*) A. a. O. S. 124.

**) Theor. d. schön. Künste. Art. Generalbass.

***) Hist. of. Mus. Vol. III. p. 517.

†) Der vollständige Titel wird sogleich angezeigt werden.

er die ihm bekannt gewordenen Auflagen des Viadanischen Werkes folgendermassen angibt: „Opera omnia sacrorum concentuum, cum basso continuo et generali, organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accommodata. Adjuncta insuper in basso generali hujus novae inventionis instructione et succincta explicatione, latine, italice et germanice; Venedig und Frankfurt am Mayn 1609, 1613 und 1620," — fügt doch zugleich bey: „es verdiene die Geschichte dieser Erfindung indessen noch immer eine nähere Untersuchung, da sich Spuren finden (?), dass sie schon vor dem Anfange des XVII. Jahrh. bekannt gewesen seyn müsse. Man würde sodann vielleicht finden, dass Viadana nicht erster Erfinder, sondern nur der erste war, welcher sie öffentlich lehrte und bekannt machte."

Man sieht aus den hier angeführten Stellen, jener älteren sowohl als dieser neueren Schriftsteller, schon vor Allem, dass dieselben überall die Bezifferung mit dem Generalbasse (Basso continuo) — und Beydes mit dem Accompagnement — vermengt, und diese drey Dinge als gleichbedeutend, als gleichzeitig entstanden, und als unzertrennlich angesehen haben; daher sie, indem sie den Viadana zum Erfinder (oder zum ersten Lehrer) des Generalbasses machten, demselben mit einem Male das Verdienst in Bezug auf jene vereinigten Theile der Practik ohne Unterschied zuerkannt haben.

Auffallend ist es dabey, dass die genannten (und andere) neueren Literatoren und Schriftsteller das angeführte Werk des Viadana gar nicht gesehen hatten, durch dessen Einsicht sie sich hätten überzeugen können, was es denn eigentlich sey, das dieser Autor gelehrt, und was es sey, für dessen Erfinder er sich ausgegeben habe. Auffallend ist es ferner, dass ihnen allen (den M. Prätorius ausgenommen) Agazzari's Abhandlung vom J. 1606 gänzlich entgangen ist. Allerdings scheinen diese beyden Werke überall sehr selten geworden zu seyn; auch ich habe dieselben in drey ansehnlichen Bibliotheken vergeblich gesucht. Allein ich wundere mich, dass jene sehr achtbaren Forscher andere Quellen und Daten, wodurch sie ihr und ihrer Leser Urtheil über den Gegenstand der Frage berichtigen und feststellen konnten, unbemerkt und ungenützt an sich haben vorüber gehen lassen.

Wie konnte Burney, welcher die Original-Ausgaben von den zu Rom und Florenz gedruckten ersten und ältesten Werken des neuen dramatischen Styles eines Emilio del Cavaliere, eines Jacopo Peri, und eines Giulio Caccini, vom J. 1600, vor Augen gehabt, und aus solchen in seiner Geschichte d. M. Fragmente mitgetheilt hat, — wie konnte er den wichtigen Umstand übersehen, dass in denselben der Bass schon beziffert, und zwar recht gut beziffert ist *)?

Wie haben die Literatoren und mus. Schriftsteller seit 200 Jahren, welche des Mich. Prätorius (achtbaren Andenkens) oft genanntes Syntagma musicum kannten, es übersehen können, dass derselbe in dem (oben angeführten) Kapitel vom Bassus generalis „aus vorgedachtes Ludovici Viadanae vnd auch Augustini Agazzarij in ihren operibus vorhergesetzten Instructionibus vnd Vnterricht, den vnwissenden zum Besten die fürnemste vnd nothwendige Puncten herausser gezogen, vnd ex italico sermone in vnser Teutsch gesetzet." Und diese Auszüge sind doch vollständig genug, dass man weder über Gegenstand und Beschaffenheit ihrer Lehre, noch über deren Ansprüche auf etwaige Erfindung, länger im Zweifel hätte schweben sollen.

Einen neuen Behelf, vorzüglich in dieser letztern Beziehung, hat aber neulich allen denjenigen, welche Viadana's Werk nicht einsehen können, der verdienstvolle Literator, Hr. *Dr.* Peter Lichtenthal, verschafft, in seinem zu Mailand 1826 (in ital. Sprache) herausgegebenen Dizionario della Musica in dem Artikel Basso continuo. Derselbe führt ein Werk des Lud. Viadana an, welches nach seiner Meinung die erste und Original-Ausgabe jenes (oben Seite 253 mit seinem ganzen Titel angeführten) lateinischen Werkes seyn könnte; es führt den Titel: Cento concerti ecclesiastici **) a una, a due, a trè e quattro voci con il Basso continuo per sonar nell' Organo. Nova invenzione commoda per ogni sorte di Cantori e per gli Organisti. Di Ludovico Via-

*) Bezifferter Bass findet sich auch in den genannten Caccini Nuove musiche, gedruckt zu Florenz 1601; in den Orazio Vecchi Veglie di Siena, gedruckt Venedig 1604; und muthmasslich in noch mehr anderen (vielleicht noch früheren) Werken, die wir gerade nicht wissen.

**) Nach Gerber enthält das lateinische Werk nicht 100, sondern 144 Nummern; ein Umstand, welcher aber nicht nothwendig auf ein neues und verschiedenes Originalwerk, sondern, wie auch Hr. Lichtenthal richtig anmerkt, auf eine vermehrte (mit späteren Compositionen bereicherte) Ausgabe und Uebersetzung deuten kann: darum lautet auch dort der Titel: Opera omnia.

dana. Opera duodecima. In Venetia appresso Giacomo Vincenti, 1603, 5 Bändchen (Parte) in 4. — Bis auf den Zusatz in der lateinischen Ausgabe „Adjuncta insuper“ (bemerkt Hr. Lichtenthal) stimme der Titel ganz überein: aber auch das italienische Werk enthalte, und zwar ebenfalls in dem fünften, für den Organisten bestimmten Parte, eine kurze Anleitung zur Ausführung des Basso continuo: von Bezifferung indess sey in den zwölf Regeln Viadana's gar keine Rede, sondern es enthalten diese nur gute Rathschläge für den Organisten, welcher zu den von ihm hier mitgelieferten Concerti den dazu gesetzten (quod notandum unbezifferten) Basso continuo auszuführen haben würde, zum Theil Andeutungen für die Sänger, und für den Anordner der Aufführung. — Mit den Citaten des Herrn Peter Lichtenthal stimmt nun wirklich der oben gedachte Auszug bey M. Prätorius durchaus überein; und ich kann meines Ortes nicht mehr zweifeln, dass jene opera omnia sacrorum concentuum etc. — wie Hr. Lichtenthal vermuthete — nichts anderes sind, als eine mit den späteren Compositionen Viadana's derselben Gattung vermehrte Ausgabe und (bezüglich der Vorrede) Uebersetzung des italienischen Werkes vom J. 1603 *). Ich verweise den Leser, der sich hierinfalls näher unterrichten und überzeugen will, auf jenes Werk des M. Prätorius, um es mit der kurzen Darstellung in dem Dizion. di Mus. zu vergleichen: er wird aber dasjenige dort schwerlich finden, was er von dem (vermeinten) ersten Lehrbuche des Generalbasses erwartet: von den numeriche Segnature zumal geschieht nur beyläufig, und wie von einem ohnehin bekannten Dinge, in so fern Erwähnung, als der Autor (Viadana) vermeint, „dass es nicht nöthig sey, die Signa zu adhibiren“ — der Organist soll semplicemente la partitura spielen; „gar simpliciter und schlecht, doch so rein und just es immer möglich, wie die Noten nach einander gehen, auch nicht viel Läuffin oder Colloraturen machen, fürnemblich in der linken Hand, in welcher das Fundament geführt wird“ u. s. w. **). —

Es wird dem Leser hoffentlich nicht unlieb seyn, wenn ich ihm hier das, von Hrn. Lichtenthal wörtlich aus dem italienischen Original mitgetheilte Exordium des vielbesprochenen Vorberichtes in einer möglichst treuen Uebersetzung zur Ansicht bringe; denn es ist eben nur in diesem Fragmente von der Erfindung die Rede, welche Viadana sich zuschreibt ***).

„Mancherley sind die Ursachen, günstige Leser, welche mich veranlasst haben, gegenwärtige Gattung von Concerten zu componiren; eine der vorzüglichsten darunter war jene, dass ich sah, wie mancher Chordirector, indem er mit dreyen, zweyen oder nur mit einer Stimme zur Orgel singen lassen sollte ***), bey Mangel von Compositionen für sol-

*) Immer kann, wenn man auf Viadana's eigenes Zeugniss provociren will, doch nur das erste Werk, darin er von seiner Erfindung Nachricht gegeben, berücksichtigt werden; denn man wird doch nicht wollen, dass er sich nach einigen Jahren eines Mahren könnte besonnen haben. Indessen lassen auch die Citaten in Casp. Vincentii Basis generalis zu dem Promptuario mus., welche sich auf die lateinische Edition von Frankf. 1609 beziehen, nur wieder auf der letzteren Identität mit d. Orig. Ausg. von 1603 schliessen.

*) Unter dem Ausdrucke Sonar la partitura konnte damals und an diesem Orte nicht eine dem Organisten aufgelegte Partitur sämmtlicher Stimmen (in unserm Sinne) verstanden seyn; denn aus dem ihm bestimmten, für ihn eigens gesetzten und gedruckten Part sollte er ja die Partitur spielen; welches daher nicht mehr und nicht weniger bedeutete, als einen Generalbass (im eigentlichen Sinne, d. i. gewöhnliche harmonische Begleitung) ausführen; was man auch noch heut zu Tag in Italien Sonar la partitione nennt.

**) Auch dieses Exordium kann man in des Mich. Prätor. Synt. m. in einem andern Kapitel (Tom. III p. 4) in der Manier des Verfassers übersetzt, eingerückt finden.

***) Im Original lautet es: che volendo alle volte qualche Cantore cantare in un organo o con trè voci, o con due o con una sola u. s. w. — Der gute Prätorius (man sehe oben S. 70) ist durch diese Stelle verleitet worden, dem Viadana die Erfindung zuzuschreiben „mit einer, zween, drey oder vier Stimmen in die Orgel zu singen.“ Sollte diess nach seiner Meinung etwa heissen: ein-, zwey-, drey- oder vierstimmig die Orgel zu spielen? Wie hätte so tolles Zeug dem Viadana nur träumen können? und wie liesse sich eine solche Absurdität mit demjenigen, was weiter im Texte folgt, vernünftiger Weise in Uebereinstimmung bringen? Dann ist gerade in dieser Stelle von einer Erfindung nicht die Rede; Viadana hatte es vielmehr jeanwollen mit ansehen müssen, wie man mit einer, zwey oder drey Stimmen (Motetten von 4 bis 8 Stimmen) zur Orgel sang. Die Uebersetzung des Prätorius war also an diesem Orte ganz unrichtig: dahingegen eben derselbe diese Stelle anderwärts (T. III S. 4) ganz richtig aufgefasst hatte, auf eine Weise, welcher jene andere (T. III S. 124) gänzlich widerspricht. — Noch bemerke ich, dass qualche Cantore hier nicht etwa einen Sänger, sondern in der ausgedehnteren Bedeutung „Mitglied einer Kapelle,“ und zwar, in der Verbindung mit dem Folgenden, dasjenige Mitglied bedeutet, welches die Musik der Kapelle anordnet.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten September. **№. 52.** 1801.

ABHANDLUNG.

Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

Der gesellschaftliche Verein der Menschen — mag darin noch so viel Nachtheiliches für einen isolirten Geist, wie Rousseau, zu liegen scheinen — im Ganzen hat er doch immer der Menschheit überwiegende Vortheile gebracht. Das allermeiste aber hat er ohnstreitig für die Künste und Wissenschaften gethan. Welche grosse Entdeckungen sind nicht durch die vereinten Bemühungen der Geschichtsforscher, der Alterthumskenner, der Naturfreunde, der Sternkundigen u. s. w. gemacht worden? welche Ausbeute haben wir nicht so mancher gelehrten Gesellschaft zu verdanken, deren Mitglieder sich in besondere Fächer vertheilt und einzelne dunkle Regionen des menschlichen Wissens mit der Fackel des Nachforschens erhellt haben? Was hat der Ackerbau, was hat die Heilkunde in unsern Tagen nicht durch die wohlthätige Vereinigung sachkundiger Personen gewonnen und welche gemeinnützige Anstalten blühen nicht jetzt noch durch den gemeinsamen Beytritt wohldenkender Menschen, die der Geist der Menschenfreundlichkeit zu einem schönen Bunde vereinigt hat? Bey diesen erfreulichen Aussichten für die Zukunft mochte mancher Freund der schönen Künste mit Verwundrung fragen: woher kommt es, dafs bis diesen Augenblick noch keine *Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst* *) errichtet worden ist? Es gehört nicht zu meinem Vorhaben, diese Frage zu beantworten. Aber ich würde mich glücklich schätzen, wenn es mir gelange, durch die Zergliederung meiner Idee, die ich mir von einer solchen Gesellschaft gebildet habe, hier und da ein gutes Saamenkornchen zu befruchten, welches zu seiner Zeit hervorkeimte, um eine schone Blüthe zu erhalten.

Ich habe oft mit Verwunderung bemerkt, was ein einziger Mann von Geschmack, der Sinn für Tonkunst hat, in dem Kreise von Menschen, worunter er lebt, mit seiner Liebe für die Musik auszurichten und zu würken vermag — wie er alles um sich her elektrisirt, wie er die Menschen, die ihn umgeben, erst zur Aufmerksamkeit und zur Bewunderung, bald darauf zur thätigen Theilnahme mit sich fortreifst, und sie auf dem sanften Wege der Harmonie zu einer höhern Stufe der sittlichen Kultur hinleitet. Was müfste nicht erst geschehen, wenn mehrere von gleicher Liebe für die Kunst beseelt, sich zu einem gemeinsamen Zwecke vereinigten und durch wechselseitigen Austausch ihrer Ideen, Vorschläge und Entwürfe, durch gegenseitige Aufmunterung und Unterstützung, durch Verdopplung ihrer Kräfte und ihres Vermögens die Menschen aus der Schlafsucht weckten, worin sie noch an so vielen Orten in Ansehung ihrer Talente und Fähigkeiten für musikalische Bildung versunken liegen. Für den süfsen Wohllaut der Töne ist ja doch jedes Menschenohr gestimmt, und jede Menschenkehle öffnet sich für den Gesang, sollte es auch nur in der Kinderstube und bey unsern religiösen Zusammenkünften seyn. Wie viel könnte für die zweckmäfsige Ausbildung dieser himmlischen Gabe der Natur geschehen, wenn zur Beförderung der Tonkunst einige Gesell-

*) Musikalische Gesellschaften und Akademien giebt es in Italien und an andern Orten, aber diese befördern nur das Interesse ihrer Mitglieder, nicht der Musik überhaupt. d. Verf.

chen Bedarf genöthigt war, sich auf eine, zwey oder drey Stimmen (Parte) von einem fünf-, sechs-, sieben-, auch achtstimmigen Motett zu beschränken; welche Stimmen aber einzeln, vermöge ihrer nothwendigen Verbindung, als obligat in den Fugen, in den Cadenzen, in den Contrapuncten und anderen Gattungen der Composition, häufige und wiederholte Pausen enthalten, der Schlussfälle, des Gesanges, endlich des Zusammenhanges, fast ganz ermangeln, und nur eine geschmacklose Folge gewähren; — nicht zu gedenken, dass die Worte, alle Augenblicke unterbrochen, oft ganz verloren gehen, oft mit unpassenden Zwischensätzen zum Vorschein kommen, wodurch der Gesang entweder unverständlich, oder langweilig, oder dem Zuhörer unangenehm werden musste; und wobey überdiess dem Sänger selbst die Ausführung höchst lästig fiel. Nachdem ich nun über diese Uebelstände angelegentlich nachgedacht, bemühte ich mich mit besonderm Fleisse, zu erforschen, auf welche Weise einem so erheblichen Mangel abzuhelfen wäre; und nun glaube ich diese endlich, Dank sey Gott, gefunden zu haben; indem ich zu solchem Ende einige dieser meiner Concerte blos für die Soprane, für die Alt-, für die Tenor-, für die Bassstimmen componirte; andere für dieselben Stimmen mit verschiedentlicher Begleitung: wobey ich zugleich immer bedacht war, jeder Gattung von Sängern Genüge zu leisten, durch die angebrachte Abwechselung in der Verbindung der Stimmen; so dass es keinen Sänger geben wird, der darin nicht eine Anzahl für ihn sehr passender, seinem Geschmacke zusagender Gesänge fände, um sich Ehre einzulegen."

So weit Viadana. Führt man den Wortschwall auf kurze Sätze zurück, so sagt der Verf. Folgendes: Ich habe es oft mit angesehen, dass man Compositionen von 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen, bey Mangel von Sängern, mit einer, zwey oder drey Stimmen in Begleitung der Orgel aufgeführt hat, weil es an Stücken für 1, 2, 3 Stimmen gänzlich gebricht. Für solche arme Chöre nun wollte ich Compositionen liefern, welche mit 1, 2 oder 3 Stimmen in ihrer Art ganz und vollständig seyn sollten, in welchen die einzelnen Stimmen sich zeigen können, und mit denen jede Gattung von Sängern sich Ehre einlegen kann.

Ganz in diesem Sinne, richtiger als der schon durch einen irrigen Ruf und daher vorgefasste Meinung befangene Prätorius, hat der oben genannte Gregor Aichinger im J. 1607 die angeführte Stelle sich erklärt, und deren Sinn, mit nur wenig geänderten Worten in der Vorrede zu seinem oben angezeigten Werke wieder ausgesprochen: „Demnach es (so lauten seine Worte) sich mermahlen vnd an vilen orten begibt, dass etwan aus mangel an cantoribus, nur ihrer zween oder drey sollen zu der orgel singen, vnd haben nicht gleich in promptu ein composition die zu eines iedwederen natürlichen stimm dienlich vnd annehmlich ist, dann ietzt fügte diesem besser ein Alt, dem andern besser ein Bass, ietzt fählts an Discantisten, nimmbt man dann ein Motetten, oder ein stückh mit 5, 6, 7, 8. u. s. w. vnd sein nit alle Stimmen besetzt, so lauts gar vbel" u. s. w. — — — „Also hat man newlichen in Italia einen sonderbaren modum componendi erdacht, diser vnd dergleichen inconvenienzen abzuhelfen, welches nhun vor andern gar schön vnd fürtrefflich praestiret hat Ludovicus Viadana, welchem Viadanae Ich in gegenwertigen opusculo hab wöllen nachfolgen. — — — Dieweylen aber der meiste theil dieser Gesänglen (ausgenommen die ersten bis auff das ander Magnificat primi Toni) ohne die orgel nit kinden noch sollen gesungen vnd coucieniert werden, dann sonst wurde es vbel lauten vnd nichts rechts sein, welches denjenigen gesagt ist, die dergleichen compositiones noch nit practiciert haben. Derowegen so hat der Organist allhie den general Bass, will er daraus schlagen, so mercke er fleissig auff, vnd geben achtung auf die ♯ oder ♭, wie sie verzeichnet sein *), vnd insonderheit auff die transpositiones der clavium. Will ers dann gar aus setzen, so kann ers auch thun, doch aber auff ein vnd den andern weg, was für imperfectiones (heisst hier so viel als Unvollständigkeiten) fürfallen, die muss er mit vleiss in acht nemmen, vnd mit dem clavir vnd der orgel solche vollkommen machen, auch in diesem fall dem gehör nachgeben; dem wird aber ein ieder verständiger selbst wissen recht zu thon, dann auff dise weiss zu componieren kann man nicht allzeit Regulata mente procedieren."

„Letalichen ist norh eins zu considerieren, nemblichen wenn man dergleichen gesang mit so wenig stimmen vnd sonderheitlich den Viadanam selbst cum gusto vnd mit lust will hören, dass auch

*) Auch sind in dem Werke nur ♯ und ♭ (zur Bezeichnung der grossen oder der kleinen Terze) — aber keine Zahlen über dem Bassus ad org. zu finden.

die cantores müssen darnach beschaffen sein, vnd ein discretion brauchen im singen, damit manss nicht lieber sehe vnd höre, wann sie auffhören, als wannss anfangen, inmassen er Viadana solches selbst auch in Italienischer Sprach, weitläuffig vnd mit vilen vmbständen vermeldet.“ — — — — So weit Gregor Aichinger.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dresden, am 25sten März. Heut Nachmittag ward in der katholischen Hof-Kirche ein Stabat Mater von der Composition des Hrn. von Miltitz gegeben, von dem früher eine Missa aufgeführt worden. Der schöne Text war in vier Abtheilungen zerlegt: „Stabat mater,“ Solo mit Chor, C moll $\frac{6}{8}$. „Quis est homo,“ Fuge in C moll $\frac{4}{4}$ vierstimmig, Chor und Orchester. „Eja mater“ etc., Terzett für Sopran, Alt und Bass, As dur $\frac{3}{4}$. Dann „Fac ut portem,“ Grave C moll $\frac{C}{C}$ Chor mit Orchester und Posaunen, welche hier höchst selten in der Kirche gebraucht werden und um so mehr Effect machten, als der Componist die Vorsicht beobachtet hatte, alle vier Sätze nach dem Gesetze einer Steigerung zu schreiben, die sowohl die Ideen als die Instrumentirung umfasste. Sonach kam der höchste Lichtpunct auf den letzten Satz. Die Ausführung war trefflich. —

Den 27sten März. Auch dies Jahr ward eine grosse geistliche Musik zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen der Kapellmitglieder gegeben. Das Orchester wird bey solchen Gelegenheiten sehr verstärkt und die Ausführung ist dann immer so, dass der Kenner so wie der Liebhaber ernster Musik in gleichem Maasse befriedigt seyn können. Man hört bey dieser Gelegenheit dann auch — was man leider, und mit grossem Unrechte das ganze Jahr hindurch entbehrt — eine grosse Symphonie in mehren Sätzen. Ein hoher Genuss! Zur diessjährigen Aufführung war das Requiem von Mozart für den ersten Theil, die Symphonie von Beethoven in B für den zweyten Theil und der Frühling und Sommer aus Haydn's Jahreszeiten für den dritten Theil gewählt worden. Diese Eintheilung war, wie es sich auch bewährt hat, nicht gut. Erstlich widersprach sie dem Titel. Denn auf den Textbüchern stand: „Textbuch zu der grossen geistlichen Musik“ etc. Nun ist aber die Symphonie von Beethoven keine geistliche Musik, ja die Jahreszeiten halten sich nicht einmal ganz streng im Character des eigentlichen Oratoriums, geistliche Musik sind sie aber gar nicht zu nennen, wogegen sowohl die Personen-Namen Simon, Hanne, Lucas, als auch selbst die Composition des Freudenliedes mit seinem Refrain „Kommt, ihr Mädchen, kommt, ihr Bursche“ etc. ansträuben. Der Titel war also nur zur Hälfte oder vielmehr nur zu einem Drittheil wahr. Ferner aber hatte das Requiem und die Beethoven'sche Symphonie durch ihre Vortrefflichkeit das geistige Vermögen der Zuhörer so sehr in Anspruch genommen, dass etwas ganz Anderes als eben die Jahreszeiten dazu gehört hätten, um diess auf's Neue anzuregen. Dass die Jahreszeiten sehr tief unter der Schöpfung stehen, aus welcher sie eine Menge matter Nachklänge bieten, wird kein Sachverständiger läugnen. Am Besten wäre es gewesen, mit der Beethoven'schen Symphonie zu schliessen; die Musik hatte dann zwey volle Stunden gedauert, und das war, ausserhalb des Theaters, lange genug. Warum denn das Publicum übersättigen? Der Erfolg war, dass viele Zuhörer weggingen. Wollte man aber, etwa als Trilogie, etwas von Haydn geben, warum nicht sein herrliches Salve Regina, das viel besser hierher gepasst hätte und unendlich kürzer ist? Endlich aber, wenn denn nun die Jahreszeiten gewählt waren, warum, da sie in Deutschland von einem deutschen Componisten auf deutschen Text geschrieben sind, warum sie mit italienischem Texte geben? Dazu lässt sich kein Grund denken. Der deutsche Text ist matt genug, der italienische ist noch zehnmal schlechter. Was sollte denn damit also bezweckt werden? Etwa die siegende Herrlichkeit der Italiener bey Aufführung deutscher Musik zu zeigen? Wem will man heut zu Tage, wo die berühmtesten Sänger und Sängerinnen Deutsche sind, dergleichen überreden? Was nun die Ausführung aller dieser Sätze betrifft, so war sie meisterhaft zu nennen. In Mozarts Requiem, dessen erstere Sätze wahrhaft gigantesk sind, hielten sich Sänger und Orchester gleich brav. In der Beethoven'schen Symphonie ist es auf den Triumph der Instrumentalmusik abgesehen und das herrliche hiesige Orchester errang ihn vollständig. Ensemble's und Soli's, Licht und Schatten, kurz Alles war meisterhaft zu nennen und man kann kühn die hiesige Kapellmusik auffordern, sich mit jedem andern Orchester

in die Schranken zu stellen. Bey der heutigen Aufführung ist nicht zu übersehen, dass sowohl die Cantoren der hiesigen Stadtschulen mit ihren Chören, als auch mehre Mitglieder von dem Musikcorps des Artillerie-Regiments, so wie des hiesigen Stadtmusikus Theil nahmen und also an dem hohen Verdienste der sehr schwierigen Execution ebenfalls ihren wesentlichen Antheil haben. Ihnen Allen ist der lebendigste Dank der wahren Musikfreunde für den ihnen gewährten seltenen Genuss — sicher und gewiss.

Berlin. Weniger reich an musikalischen Neuigkeiten, als der Februar, war hier der Monat März mit seinen Stürmen und Regenschauern, bangen Erwartungen und Hoffnungen des Friedens und ruhigerer Zeiten. Die allgemeine Gewitterstille wirkt auch bereits auf die heitere Tonkunst ein. Die ernste Zeit sucht sich durch bunte Possen zu täuschen, und Täuschung tritt dadurch für vermeinten Kunstgewinn ein. Die Leistungen beyder Bühnen boten kaum Erwähnungswerthes dar, wenn wir die Wiederholungen der Mad. Schröder-Devrient als Donna Anna in Don Juan und Laura in der „Räuberbraut" abrechnen. Herold's „Täuschung" wurde dreymal mit getheiltem Beyfall, ein neues Ballet: „Die jungen Pensionairinnen" mit Musik vom Concertmeister Henning, auf dem Königl. Theater gegeben; sonst füllten nur Wiederholungen das einförmige Repertoire aus. Die Königsstädter Bühne wiederholte noch zweymal die im vorigen Berichte erwähnte scenisch musikalische Unterhaltung, unter Mitwirkung der, vom May ab auf ein Jahr engagirten Dem. Hähnel aus Wien. Ein schauderhaft crasses Melodram „Robert der Teufel" von C. von Holtey, und ein Quodlibet im neusten beliebten Geschmack, unter dem Titel: „Der unzusammenhängende Zusammenhang," ein musikalisch-dramatisches Quodlibet, als Trauer-, Schauer-, Rühr-, Lust-, Lach- und Wein-Gemälde u. s. w. mit Musik von Mozart, Spontini, C. M. v. Weber, Auber u. s. w. waren die Novitäten dieser, in finanzieller Hinsicht ziemlich richtig speculirenden, nach ihrer jetzigen Tendenz indess die Kunst herabziehenden Bühnen-Anstalt. Auch hierin, wie in der Aufnahme der italienischen Opern neuester Zeit, folgen wir, um ein Decennium später, dem Beyspiele der Kaiserstadt Wien. Zauber-, Geister-Geschichten, Possen und Mischmasche aller Art sind nun hier an der Tagesordnung, jenseits der Spree. „Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten," und dieser findet noch Nahrung in den höheren Kunstleistungen, zu denen im verflossenen Monate besonders die Concerte des Kammermusikus Hubert Ries, Musikdir. C. Möser und Concertmeister L. Maurer aus Hannover, wie die Passions-Musiken in der stillen Woche zu rechnen sind.

In dem erstern Concerte hörten wir eine neue Ouverture zum Trauerspiele: „Die Braut von Messina" (noch Manuscript) von Ferdinand Ries, voll grossartiger Intentionen und frappirender Instrumental-Effecte. Die Ausführung gelang, unter Leitung des Hrn. Concertmeister Henning, sehr gut. Mad. Schröder-Devrient sang hierauf, bey ungünstiger Disposition der Stimme, eine Scene von Mozart, mit obligater Pianoforte-Begleitung, welche von Hrn. Arnold kraftvoll und fertig ausgeführt wurde. Hr. Ries spielte nun mit dem Kammermusikus Hrn. Moriz Ganz die neueste Concertante für Violin und Violoncell von Bernhard Romberg, deren Composition mehr im modernen Zeitgeschmack, als gediegen befunden wurde. Die Ausführung liess nichts zu wünschen übrig. Hr. Kammermusikus Ries bewährt sich als ächter Schüler von Spohr durch solides, reines Spiel und lange Bogenführung. Sein Ton ist weich, die Fertigkeit ausgebildet, ohne Aufsehen erregen zu wollen. Eine ausdrucksvolle, tief empfindende Sängerin, Mad. Arnold, die Gattin des Klavier-Virtuosen und Tochter des bekannten Pianoforte-Verfertigers Kisting, welche besonders für den Lieder-Vortrag geeignet ist, sang eine italienische Opern-Scene von der Composition ihres Gatten, welche harmonische Kenntniss und Streben nach dramatischer Wahrheit des Ausdrucks zeigte. Die Sängerin trug diese, für das Concert fast zu ernste Scene mit Empfindung und Begeisterung vor. Allgemeiner Beyfall erkannte den Werth der Composition, wie des Gesanges an. In der zweyten Abtheilung hörten wir die genial erfundene Ouverture zu Leonore von Beethoven, ein Gebet und Quartett aus dem Oratorium: „Der Sieg des Glaubens" von Ferd. Ries, welches, ohne Kenntniss des Gedichts, nicht wohl verstanden werden konnte, jedoch mehr dramatisch, als im geistlichen Style gehalten zu seyn schien, auch sehr stark modulirte. Der ausgezeichnete Fagottist, Hr. Kammermusikus Humann, trug ein Adagio und Rondo von C. M. v. Weber mit schönem Tone in der Höhe und sicherer Fertigkeit vor. Die Concertante für 4 Violinen von L. Maurer, von den

Herren Ries, Ganz, Léo de St. Lubin und Panofka sehr übereinstimmend ausgeführt, machte den Schluss des interessanten Concerts und fand lebhaften Beyfall. In der That zeigt diese Composition auch grosse Kenntniss des Instruments, Geschmack und Erfahrung des verdienstvollen Virtuosen, der jetzt hier anwesend ist und auch ein Concert veranstaltet hat, über welches wir weiter unten berichten.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Orgel-Journal, oder Auswahl guter Orgel-Compositionen nach Original-Manuscripten und Beyträgen der vorzüglichsten Componisten. (Mit Eigenthumsrecht.) Mannheim, bey K. F. Heckel. Subscriptionspreis 24 Kr., Ladenpreis 36 Kr. jedes Heftes.

Die Unternehmung ist zunächst für Schullehrer, Seminaristen und für alle Orgelspieler, die sich zum eigentlichen Organisten zu bilden keinen Beruf haben, denen aber die Leitung des Gesanges und das Orgelspiel beym öffentlichen Gottesdienste anvertraut ist. Es sollen durchaus zweckmässige, leichte und etwas schwere Orgelstücke zur Uebung geliefert werden. Es liegen 9 Hefte vor uns, denen wir Nützlichkeit und Zweckdienlichkeit nachrühmen müssen. Wir machen die Herren Schullehrer, die zugleich das Orgelspiel zu verwalten haben, darauf aufmerksam. Unter den Componisten sind: Rink, Vierling, Kittel, Keller, Gebhardi, Kähler, Seb. Bach, Krebs, Tauscher, Hesse etc. Jedes Heft enthält 20 bis 25 gut gedruckte Quart-Seiten.

Seconda Sinfonia composta par J. W. Kalliwoda, Oeuv. 17, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par Charles Czerny. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Die zwey, öfter und stets mit Beyfall aufgeführten Symphonieen, die auch durch den Druck Allen zugänglich gemacht worden sind, haben dem Tonsetzer einen Namen gesichert. Von der Trefflichkeit dieser beyden Werke ist hinlänglich gehandelt worden. Wenn nun ein so viel gewandter Pianofortespieler, Lehrer und Componist, wie Hr. Cz., ein solches Werk arrangirt, darf man sich versprechen, dass es sehr spielbar und gut eingerichtet und also für häuslichen Gebrauch nützlich und ergötzlich seyn werde. So ist es wirklich. Wir empfehlen das Werk auch in dieser Gestalt mit Vergnügen.

Introduction et Variations brillantes sur un thème favori de l'opéra: La Muette de Portici de M. Auber, pour le Pianof. par Charles Czerny. Oeuv. 208. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez P. Mechetti. Pr. 1 Fl.

Die Nummer ist angenehm, nicht schwer und doch brillant in den gewohnten Formen. Sie wird zugleich als zweckmässige Uebung für vorgeschrittene Schüler sich eignen. Man erhält nach gefälliger Einleitung sechs Variationen.

(*La Muette de Portici*) *Die Stumme von Portici etc. von Auber.* Für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte) im leichten Style für die Jugend bearbeitet. Wien, bey T. Haslinger, Pr. 16 Gr.

In wie vierlerley Ausgaben diese Oper gedruckt und zum Theil auch angezeigt worden ist, ist jedermänniglich bekannt. Hier also auch für die Jugend. Leicht genug ist sie eingerichtet. Ausser der Ouverture erhält man No. 1: Bolero (Air de ballet); No. 2: Chor der Fischer: No. 3: Chor und Marsch; No. 4: Barcarole und Chor: „O sehet auf dem Meere." Der Druck ist äusserst deutlich.

VI Esercizi per il Violoncello solo composti da J. J. F. Dotzauer. Op. 116. Parte 4ta. (Propr. del edit.) Bonna, presso N. Simrock. Preis 2 Francs.

Hrn. D.s Virtuosität und Lehrergewandtheit sind bekannt. Auch hierin gibt er einen Beweis davon. Die 6 Uebungen werden sich Violoncellisten, die etwas Bedeutendes zu leisten erstreben, nicht entgehen lassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. Nº. 17. 1831.

Recension.

Auf Veranlassung des Werkes:
Grosse Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis, von Joh. Seb. Bach. Vollständiger Klavier-Auszug von C. Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein. (Pr. 4½ Thlr.)
Von Friedrich Rochlitz.

Ueber ein, wenn auch noch so bedeutendes Werk, das seit ohngefähr hundert Jahren da und eines Meisters ist, welchen Jeder kennt — Jeder, dem zuzutrauen, er werde Antheil an dem Werke nehmen: über solch ein Werk eine eigentliche Recension zu schreiben, und blos eine Recension: das halte ich — wenn auch nicht für unstatthaft, doch für unnöthig und ziemlich überflüssig. Kömmt nun noch dazu, dass der Meister eine ganz bestimmte, ihm eigenthümliche Weise besitzt; eine Weise, die er sich selbst gebildet, vollkommen festgestellt, vollkommen abgerundet, also festgestellt und abgerundet auf den höchsten Gipfel der Vollendung geführt hat — welcher Weise er nun überall, auch in dem zu besprechenden Werke, unverrückt treu bleibt; kömmt dazu, dass über den Meister und seine Eigenthümlichkeit auch so Vieles einsichtsvoll, wahr und gut geschrieben worden, dass selbst, wer mit ihm und seinen Schöpfungen sich wenig oder gar nicht befasst, doch wenigstens die Umrisse eines Bildes von ihm und ihnen in sich trägt: dann wird, über solch ein Werk eine eigentliche Recension zu schreiben, und blos eine Recension, um so unnöthiger und überflüssiger. Darum schreibe ich über Seb. Bach und jenes sein Werk keine solche Recension. Aber zu wie vielen, und, dünkt mich, wahrhaft beachtenswerthen, wohl auch Lesern aller Art nicht uninteressanten Betrachtungen veranlasst solch ein Werk! zu wie vielen bietet es Stoff! Einige Theile des hier dargebotenen Stoffs will ich benutzen und sie dem Leser so einfach, deutlich und anschaulich vorlegen, als ich's vermag. Ich werde erst bey dem Hervordringen des neuerweckten Antheils an Werken dieser Art überhaupt verweilen; dann die Geschichte der ursprünglich deutschen Passions-Oratorien von erster Entstehung bis auf unsere Tage ausführlicher erzählen; und endlich jenes Bach'sche Oratorium, in seiner Art, nach seinem Zwecke und nach der Organisation seiner Haupttheile, genau übersehen lassen. Dass Letztes auf Veranlassung nur des Klavier-Auszuges geschieht, möge Niemand bedenklich machen. Die Partitur, liegt sie mir auch nicht zur Hand (sie wird in demselben Verlage eben erst gedruckt), ist mir doch von Alters her bekannt, und der Auszug so verständig und sorgfältig abgefasst, dass er der Erinnerung bestens zu Hülfe kömmt. Möchte ich auch aus der Partitur noch manche Bemerkungen über Einzelnheiten hinzuzusetzen bekommen: etwas Anderes, als was hier gesagt wird, würde ich zuverlässig nicht sagen können.

I.

Für Alle, die an Musik Theil nehmen — mögen sie über diese Kunst denken, wie sie wollen, oder auch gar nicht über sie, sondern nur überhaupt denken: für Alle ist es eine befremdliche, gewiss nicht unmerkwürdige Erscheinung, dass eben seit der Zeit, wo die Tonkunst in Composition und Ausführung ganz entschieden die Richtung nach sinnlichen Reizen, deren möglichster Steigerung, Verfeinerung, Befriedigung, genommen, in dieser Richtung und Vervollkommnung sich über alle Nationen Europa's verbreitet hat und unter ihnen ihre schimmernden, zwar flüchtigen, doch stets wiederkehrenden Triumphe feyert — dass eben seit dieser Zeit auch so viele, gerade der ernstesten, feyerlichsten, ja gelehrtesten Werke grosser Meister der Vorzeit, vorzüglich Händel's und Sebast. Bach's,

zahlreicher gedruckt worden sind, als zu irgend einer Zeit, selbst der ihres Entstehens; denn, wenn gedruckt, auch gekauft (sonst würden die Verleger wenigstens nicht fortfahren), wenn gekauft, auch geachtet und geliebt, wenn geachtet und geliebt, auch benutzt. Was ihm befremdlich und zugleich merkwürdig vorkömmt, das sucht sich der Mensch zu erklären. Man hat sich auch jene Erscheinung zu erklären gesucht und thut es noch. Der Eine behauptet: „Es machen's die Namen — die berühmten Namen!“ Diese ganz flach obenabgeschöpfte Behauptung kann wenigstens bey weitem nicht ausreichen. Wohl mag Manches — Wunders halben, wie man sich ausdrückt, auch Etwas von Bach und Händel einmal ansehen, vielleicht besitzen wollen: aber ein Solcher hat dann an Einem ihrer Werke genug; und diese Manche füllen bey weitem keinen Markt für die Verleger. Uebrigens waren ja die berühmten Namen auch früher da: warum hat man sie so lange Zeit wohl nachgesprochen, aber nichts von ihren Trägern bekannt gemacht, noch verlangt? — Ein Zweyter sagt: „Sonst übten, verglichen mit jetzt, nur wenige Leute Musik: jetzt thut's alle Welt. Da theilt sich's ein.“ Diese Erklärung hat wohl noch weniger auf sich. Bach's und Händel's Werke sind nicht im mindesten Grade Allerweltsmusik; vollends die ersten, die auf äusserster Spitze dieser entgegen stehen. Nach ihnen greift kein Mensch, der Musik nur so hinmacht, um sich die Zeit zu vertreiben. — Ein Dritter meint: „Der Grund ist die bekannte ungeheure Gier blos nach Neuem: jenes Alte aber und seine ganze Weise sind uns jetzund neu geworden.“ Diese etwas abschätzige Meinung kann auch schlechterdings nicht befriedigen, obschon, was sie aussagt, bey dem Einen und dem Andern mitwirken mag. Alles Neue oder neu gewordene Alte, das blos darum, weil es dies ist, eingreifen und beträchtlich unterstützt werden soll, muss sich einigermassen an das schliessen — sich einigermassen an das knüpfen lassen — was man eben kennt, liebt, übt, gewohnt ist, oder wofür man doch den Sinn im Allgemeinen, bewusst oder unbewusst, in sich hegt und trägt. Das Neue oder neu gewordene Alte mag höher oder tiefer stehen, es mag nach anderer Richtung, in anderer Manier abgefasst seyn, als das eben Gekannte, Geliebte, Geübte, Gewohnte: aber ganz von Grund aus davon verschieden und abgetrennt, so ein äusserst Entgegengesetztes — das darf es nicht seyn, sonst findet man sich nicht drein, und will man versuchen, sich dazu zu nöthigen (was doch nur sehr Weniger Bemühen seyn möchte), so fühlt man zwischen Vorsatz des Willens und Widerstreben der Neigung sich unbehaglich eingezwängt, wird gelangweilt, wird verdrüsslich, und lässt den Versuch fallen. — Ein Vierter lässt uns hohe, weithin gellende Worte vernehmen von des jetzigen musikalischen, wahrhaft unermesslichen Publicums ächter Universalität, kraft welcher es Alles — Alles und Jedes, Eins wie das Andere — haben, geniessen, kritisiren, vermehren will, und auch es zu haben, zu geniessen, zu kritisiren, zu vermehren vermag u. s. w. Da stehet nun mir kein Urtheil zu; denn ich muss meine gänzliche Unfähigkeit bekennen, mir auch nur denken zu können eines so unzählbaren Publicums Universalität ohne — Trivialität.

Vielleicht sind noch mehre Erklärungen jener Erscheinung aufgestellt worden: sie sind mir aber bey meiner geringen Belesenheit in Zeitschriften nicht vorgekommen. Ich bitte um Nachsicht desshalb, und dass ich, anstatt der vielleicht fehlenden Erklärungen, die meinige hersetzen dürfe.

Nach meiner Meinung gibt es zwey von Grund aus verschiedene Gattungen von Musik, und hat sie wohl immer gegeben; nur dass die erste sonst höchst untergeordnet war, und man darum, wurde von Musik überhaupt geredet, ihrer wenig gedachte: handelte sich's aber von Musik als Kunst, sie gar nicht in Anschlag brachte. (Ob mit Recht, ob mit Unrecht, bleibe dahingestellt.) Die erste Musikgattung will gar nichts, als durch Töne und Rhythmen sinnlich erregen und ergötzen; sie hat es nur damit zu thun, dass denen, die sie hören, und noch mehr denen, welche zugleich sie ausführen, eine erweckliche, ihnen gefällige Beschäftigung, eine ihnen angenehme Unterhaltung bereitet werde. Sie ist keine Kunst — nämlich keine schöne: sie ist eine Geschicklichkeit, oder, will man den Ehrennamen nicht fahren lassen, eine blos angenehme Kunst, wie die des Feuerwerkers, des Theatertänzers, des Decorateurs, des Kunstreiters u. dgl.; eine Kunst, welche allerdings Talent, Kopf, Gewandtheit, Geschmack nicht ausschliesst, vielmehr verlangt, soll sie Gesittete anziehen und eine so lebhafte Wirkung hervorbringen, als sie vermag. Die zweyte Musikgattung ist eine Kunst, eine schöne Kunst: sie spricht Ideen aus und Gefühle; sie bietet Bilder des gesammten, geistig erregten und gesteigerten Innern des Menschen — des Verstandes

auch — und nimmt damit ebenfalls das gesammte Innere des Menschen in Beschlag — den Verstand auch. Die erste bedarf eigentlich keiner Gesetze, als der des Wohllauts und der gemessenen Bewegung; auch wo sie mit Worten sich vereinigt, nur so viel Einsicht und Bedacht, gegen diese nicht widersinnig aufzutreten, mithin nicht Unsinn zu paaren und zu Tage zu fördern. Die zweyte bedarf, ausser den Gesetzen des Wohllauts und der gemessenen Bewegung, noch anderer, höherer Gesetze — allgemeiner, als Kunst, besonderer, als Tonkunst, und noch besondrerer, wo sie sich mit Worten vereinigt. Seit nun die Musik — und besonders auch die Ausführung derselben, das „Musik-Machen" — in's allgemeine Leben getreten, in's allgemeine und gemeine, hat die erste Gattung (wie wäre das anders möglich?) bey weitem den Ueberschwang erhalten; seit sich das Leben selbst, mit denen, die es führen, so überaus verfeint, umgebildet, an Stoff bereichert, in gar manchen Hinsichten auch wahrhaft veredelt hat: seitdem hat gleicher Weise jene Musik sich überaus verfeint, umgebildet, an Stoff bereichert, in gar manchen Hinsichten auch wahrhaft veredelt, indem sich Männer von ausgezeichnetem Talent, Einige selbst von Genie, und von grosser Geschicklichkeit, in sie geworfen, theils aus Neigung, theils um sich der Vortheile des Moments zu bemeistern. Dadurch hat diese Musikgattung ihre Herrschaft noch viel weiter verbreiten und noch viel mehr befestigen müssen. Sie ist dieser Herrschaft jetzt weit würdiger, als je: aber in ihrem Wesen und ihren Zwecken ist sie doch nichts Anderes, als was sie früher gewesen. In ihren vorzüglichsten Productionen — was sollte sie jetzt nicht Alle interessiren? nicht Alle ergötzen? auch die, welche für die zweyte Musik Geist, Sinn und alle Fähigkeiten besitzen? Nur befriedigen kann sie diese nicht, ausser höchstens im Augenblicke. Sie hat es nie gekonnt, ausser höchstens im Augenblicke. Aber, unterbricht mich, das Leben besteht aus Augenblicken. Wohl! doch nicht blos für den Augenblick. Indessen braucht hierauf nicht einmal bestanden zu werden: wir verharren blos bey der eigenen, unmittelbaren Erfahrung. Da sind nun in den letzten Decennien zwey besondere Umstände eingetreten. Die, auch für die zweyte Musikgattung Geeigneten sind durch das gränzenlose Schreiben, Hören, „Machen" der ersten, ihrer, ausser wo sie in grösster Vollendung auftritt, ziemlich überdrüssig geworden. Ueberdruss an dem Einen erregt den Wunsch nach dem Andern. In grösster Vollendung kann jedes Ding nur selten vollführt werden; auch jene Musik. So fühlt man Leere, man vermisset; der Wunsch nach dem Andern kehrt öfter zurück und wird stärker; vorhanden ist es: man greift darnach. Das ist der eine Umstand. Man greift darnach, man versucht es, man versucht sich selbst an ihm. Wird man aber darum gerade in so ganz Fremdartiges, so weit Entlegenes, wie die Werke der zweyten Musikgattung bey den Altvordern, hinüber können, hinüber mögen? wird man darum ihnen Sinn und Geschmack abgewinnen? Darum nun wohl nicht; aber es ist auch der zweyte besondere Umstand eingetreten. Die ausgezeichnetsten Werke jener zweyten Musikgattung aller Zeiten sind sehr ernst; fragen wenig nach dem, was nur reizt, ergötzt und vergessen wird; dringen tief ein, rufen alle Kräfte des Menschen auf, beschäftigen alle: siehe! gerade so ist nun auch unser Leben geworden, und durch dasselbe gar Mancher von uns. Gar Mancher? Viele, Viele sind es! Viele nämlich, die nicht blos in den Tag hineintrollen oder tollen! Wie man ist, so wünscht man, was man liebt; wess man sich freuen soll. Ist, was man liebt, wess man sich freuen soll, so wie man ist: dann liebt man es, dann freuet man sich sein, noch um Eins so sehr. So mit Allem: warum nicht auch mit Musik? — „Das lässt sich hören. Aber steht's nun auch wirklich um gewisse Freunde der Tonkunst so, so bleibt doch noch die Frage: Warum sollten sie nur nach den alten Werken jener Gattung greifen und nicht nach den neuen, die gleichfalls ihr zugehören und obendrein mit so vielem Schönen geschmückt sind, das jenen abgeht?" Nur? wo hätt' ich denn gesagt: nur nach jenen? Ausser den neuen, die wirklich hieher gehören, auch nach den alten; neben ihnen: das ist die Meinung. Der Eine lieber nach diesen, der Andere lieber nach jenen: da folgt Jeder seiner Individualität, und Jeder thut Recht, der seinigen zu folgen; nur: ausser diesen, neben ihnen, auch jene! Indessen wollen wir doch uns auch noch an Zweyerley erinnern. Von dem, was wirklich hieher gehört, und was wir, da es mit Bach's und Händel's Werken verglichen werden soll, zunächst in der Gesangsmusik zu suchen haben, ist nicht eben viel Vortreffliches aus neuerer Zeit vorhanden. Besonders was die letzte Zeit an solchen Werken hervorgebracht, wenn es auch würdig und rühmlich,

besteht doch grossentheils aus umgestalteten Nachklängen, wo nicht Nachahmungen, des Frühern: in beyden Fällen ist es unvermeidlich von minderer Uebereinstimmung mit sich selbst, ist folglich unvollkommener, schwächer; es entspringt ja nicht aus der Fülle des gesammten innern Wesens! es ist nicht ein rücksichtsloser, gleichsam nothwendiger Ausbruch dieses Wesens selbst! Zweytens: Wie zuzugestehen, dass diese neueren Hauptwerke von gewissen Herkömmlichkeiten, mitunter auch Schwerfälligkeiten der älteren, frey und mit vielem Schönen geschmückt sind, das diesen mangelt: so mangelt dagegen auch ihnen — und, mehr oder weniger, fast allen — Etwas, das die alten Hauptwerke besitzen, — das sie ganz entschieden und vollkräftig besitzen: und diess ist ein sehr grosses, ein herrliches Etwas. Soll ich es nennen? Ich werde; oder vielmehr: es wird sich von selbst kundgeben, wenn wir später auf jene Bach'sche Passion im Besondern kommen. Darum, obschon es wohl das Beste bleiben wird: das Eine neben dem Andern! ein jedes in seiner Art! so wollen wir es wenigstens denen nicht geradezu verübeln, welche etwa sagen: Da jenem nun so ist, so lasst uns doch zuerst zu den Quellen selbst zurückkehren! sie uns zuerst wieder zu eigen machen: sie, in all ihrer Eigenthümlichkeit, ihrem Geist' und Sinne, ihrem Vollgehalt und ihrer Kraft; auch in ihrer technischen Tiefe und Vollendung! Damit uns das gelinge, lasset uns vorläufig aufgeben, was ihnen an später ausgefundenen Vortheilen, Wirkungsmitteln und Reizen gebricht; gelassen ihnen nachsehen, was auch in ihnen blos Zeitform war, selbst wo es dem, was bey uns blos Zeitform ist, noch so sehr entgegen steht! festhalten lasset uns vor Allem an ihrem reinen, edlen, treuen Wesen: hieran aber auch recht fest!

Und wirklich sagen seit fast zwey Decennien Viele so, besonders in der nördlichern Hälfte Deutschlands. Mit solchen Gedanken und Gesinnungen, in solchen Absichten, gehen sie hin zu den alten Meistern, namentlich zu Händel und Bach, und finden da, was sie suchen, und suchen nicht, was sie da nicht fänden. Solcher Suchenden und Findenden sind aber in letzter Zeit selbst schon so viele geworden, dass ein Verleger von mässigen Anforderungen an Gewinn bey Befriedigung ihrer Wünsche bestehen kann: da befriedigt nun ein oder der andere solche Verleger diese ihre Wünsche.

So erkläre ich mir die angegebene Erscheinung.

(Fortsetzung folgt.)

Die italienische Tabulatur oder die bezifferten Bässe.

(Beschluss.)

Man sieht also aus den nun v[illegible]enden Aeusserungen Viadana's selbst, dass er [illegible]nichts Anderes Anspruch macht, als auf die Erfi[illegible]ng einer Compositionsgattung mit einer oder w[illegible]n Stimmen; bey welchen die nicht selten (noth[illegible]diger Weise) unvollständige Harmonie auszufüll[illegible] die Sorge des Accompagnisten seyn muss. Diese neue Compositionsgattung führte damals die Benennung Concerten, und zwar in der geistlichen Musik: geistliche Concerten, concerti ecclesiastici; eine Benennung, welche hiefür auch noch geraume Zeit im Gebrauche blieb, bis später die Motetten eine ähnliche Gestalt erhielten, oder die also genannten Cantaten (geistliche Cantaten) an deren Stelle traten. Im weitern Verfolge seines Vorberichtes führt Viadana an, dass er jene Erfindung sechs Jahre vorher (also 1597) in Rom gemacht, welche damals nicht wenig Beyfall, aber auch sogleich nicht wenig Nachahmer gefunden habe.

In dieser Beziehung kann ich zwar nicht umhin, zu bemerken, dass Intermedii und Concerti für 1, 2, 3 Stimmen in der weltlichen Musik schon vor dem J. 1597 vorkommen; die Kirchen-Concerte aber kann ich dem achtbaren Viadana nicht absprechen: obgleich ich zu erwägen gebe, ob die Anwendung einer ähnlichen Form auf geistliche Musik, oder der ex professo für ganze Sätze angenommene Gebrauch einzelner oder weniger Singstimmen, welcher theilweise in Compositionen mehrer Stimmen, bey vorkommenden längeren Pausen in einigen derselben, besonders im Canon oder in der Fuge, schon vorhanden war, den Namen einer Erfindung wirklich verdiene*).

Um Viadana's zweyhundertjährigen Ruhm als Erfinder der Bezifferung ist es nun freylich geschehen: allein dieser würdige Meister hat ja solchen niemals und nirgend angesprochen, und ist völlig unschuldig an dem Aberglauben seiner Verehrer.

Nicht ohne noch zu widerstreben möchten vielleicht diese ihm jetzt auch noch weiter die Erfin-

*) Ob Viadana in seinen Concerti zugleich einen neuen Styl gegründet, vermag ich nicht zu beurtheilen, da mir solche unbekannt geblieben sind: in den mir zur Ansicht gekommenen Compositionen desselben habe ich diess eben nicht herausfinden können.

dung des Generalbasses — so fern man hierunter, nach Sonderung der Begriffe, theils das Accompagnement, theils die Einführung eines ununterbrochenen Basses (Basso continuo, eigentlich Generalbass) zu verstehen hat — streitig machen lassen, da er doch jedenfalls hiefür in dem obgedachten Vorberichte zuerst jene erwähnten zwölf Regeln gegeben habe.

Hierauf, wenn's dessen noch bedarf, diene zur Antwort:

Begleitung der Singchöre mit der Orgel war sehr lange vor Viadana, in den meisten, beynah' in allen Kirchen eingeführt. Die Regeln der Begleitung waren zu aller Zeit jene des reinen Satzes, mithin die ersten Prinzipien des Contrapunctes (in dessen ausgedehntester Bedeutung, des Satzes mit mehren Stimmen.) Dieser aber war den Organisten (von Pfuschern oder Masetten kann hier nicht die Rede seyn) nothwendiger Weise nicht nur sehr wohl bekannt, sondern auch sehr geläufig in der Anwendung; indem sich unter ihnen nicht Wenige als Componisten ausgezeichnet hatten, Alle aber desselben zum Behufe des edelsten Theiles ihres Amtes (ich meine das Präludiren und Improvisiren) nicht entbehren konnten. Die Regeln des Generalbasses (in dem Begriffe als Begleitung oder fortgesetzte einfache Harmonie) brauchten also nicht erst erfunden zu werden; sie gingen aus der ältern Schule der Composition (des Contrapunctes) in die später als eine gesonderte Doctrine constituirte sogenannte Generalbasslehre über.

Als eine Erfindung wird man es aber hoffentlich nicht achten (wo auch dergleichen etwa zuerst entdeckt werden möchte), wenn ein Organist — um der Unbequemlichkeit zu entgehen, sich nebst dem (oft durch Pausen unterbrochenen) Basso cantante etwa noch den Tenor, oder sonst noch einen dritten Singpart aufzulegen, oder sich aus den Stimmen eine Art Tabulatur oder etwas dem Aehnliches anzufertigen — sich entschloss, einen eigenen Part zusammen zu schreiben, in welchem die Stimmen, welche jedesmal die Unterlage ausmachten, nach einander hingesetzt wurden, so dass er nun durchaus von dem vorliegenden Blatte spielen konnte, ohne sein Gedächtniss oder sein geübtes Gehör auf eine allzu gefährliche Probe zu stellen. Solche Bassi continui kommen um das Jahr 1600, und theils noch nach dem Bekanntwerden der Bezifferung, unbeziffert häufig als eine Zugabe bey gedruckten Werken vor: es ist aber mehr als wahrscheinlich, dass schon lange vorher, und vielleicht ehe noch Basso continuo ein technischer Ausdruck geworden, die Practiker sich einen solchen di proprio pugno zusammengeschrieben und aufgelegt haben: in Italien in guten Noten, in Deutschland in der beliebten Tabulaturschrift.

Die Unzulänglichkeit eines solchen einfachen Bass-Partes für den Organisten, zumal bey Compositionen, die ihm noch unbekannt waren, und mit denen er sich erst vor der Aufführung durch Einsicht der übrigen einzelnen Parte (denn Partituren hatte man nicht) bekannt machen sollte *), musste indess oft mit ihren nachtheiligen Folgen gefühlt worden seyn: besonders gewissenhafte und fleissige Organisten fertigten sich daher auch zuweilen für eigenen Gebrauch einen Auszug aus den Stimmen, in Art einer Partitur **). Anderwärts war ein Organist, dem diess zu umständlich gewesen, und der etwas mehr Vertrauen auf sein Gedächtniss, Gehör und Kunst setzte, auf das viel einfachere Mittel verfallen, sich in seinem Bass-Part, zur Erinnerung bey einigen zweifelhaften Stellen, ein zufälliges ♯, ♭ oder ♮ mit der Feder anzumerken, auch wohl schon eine Ziffer, z. B. die 6 (um nicht einen „perfecten Accord" zu erwischen, wo er nicht hingehörte); oder eine nicht zu supponirende Dissonanz, Syncope, Vorhalt u. dergl. hin zu zeichnen. Derjenige nun, der sich dieses Notabene's zuerst bedient hat — vielleicht ein ganz schlichter Mann, unbekannten, und schon zu Viadana's Zeit längst vergessenen Namens — war der wahre Erfinder der nachmals so hoch getriebenen und so übermässig gepriesenen Kunst: den Generalbass nach Ziffern zu spielen. Und so natürlich und einfach ist der Gedanke, sich ein solches Notabene in seinen Part zu zeichnen, dass ich gar nicht zweifle, dass dergleichen an mehr als an einem Orte zugleich versucht und bewährt gefunden worden war; und dass, wenn man jetzt den Erfinder aus der Unterwelt

*) L'organista farà bene, sagt Viadana in einer der zwölf Regeln, di dar prima un' occhiata al Concerto da cantarsi per intenderne la natura.

**) Einen solchen fand ich, noch aus einer Zeit, wo der (von manchen Musikern eine Zeit lang angefochtene) bezifferte Bass schon bekannt war, in einem gedruckten Werke, betitelt: Messe, Motetti ed un Magnificat a 6 voci di div. Auth. raccolti da Guglielmo Berti etc. Milano 1610; der Orgelpart enthielt partiturmässig den 1sten und 2ten Sopran über dem unbezifferten Bass.

herauf beschwören könnte, mehr als ein Dutzend obscure Schatten herein stolpern würden.

Nun war aber eben gegen Ende des XVI. Jahrh. die Kunst des Accompagnirens, oder — wie wir es jetzt nennen — die Kunst, einen Generalbass zu spielen, welcher bis dahin, bey Begleitung eines ganzen Chores von Stimmen, weniger beachtet (auch nicht überall und nicht immer sonderlich correct) gewesen seyn mochte, durch die damals entstandene Monodie, und durch die sogenannten Concerte (weniger Stimmen) zu grösserer Wichtigkeit gelangt: man forderte nunmehr, empfindlicher als vorher, eine sorgfältigere und mit einigem Geschmack ausgeführte Begleitung. Die ältesten Tractate, nämlich jene des Ludov. Viadana und des Agostino Agazzari, hatten daher auch (von einem heutigen Lehrbuche des sogenannten Generalbasses wesentlich verschieden) hauptsächlich nur die Anweisung zu einer mit Sinn und mit Geschmack einzurichtenden Begleitung — nämlich nach Beschaffenheit der jedesmal auszuführenden Partie, und besonders nach der Gattung und Lage der eben den Gesang auszuführenden Stimme (selbst mit Rücksicht auf Wahl der Orgel-Register) — zum Zweck und zum Gegenstande *). Man besann sich nunmehr aber auch, dass man dem Accompagnisten durch das mittlerweile unter den Practikern bekannt und üblich gewordene Hülfsmittel der Ziffern ganz bestimmt den Accord bezeichnen könnte, dessen willkürliche Fürwahl man sonst unbekümmert desselben Gedächtniss, Geschmack oder Einsicht überlassen hatte.

Solchergestalt ward, nicht lange nachher, die Lehre, einen guten Generalbass (beständige Begleitung) zu spielen, mit jener, denselben vom bezifferten Basse zu spielen, verbunden und verschmolzen; und da diese letztere Methode über den bis dahin gangbaren ältern Schlendrian, über die unsichere Routine, vom unbezifferten Basse nach Gehör und Erinnerung (a mente) zu spielen, den gerechten Sieg allmählig errang, so wurden auch die, von manchem Organisten etwa noch angewendeten (selbst verfertigten) Auszüge überflüssig; und nicht nur in Italien, sondern auch in Deutschland, kam seit dem dritten Decennium des XVII. Jahrh. kaum noch irgend ein bedeutendes Werk im Drucke zum Vorschein, bey welchem Autor oder Herausgeber nicht den Bassus ad organum mit Ziffern beygefügt hätten *): obwohl gegen die Mitte desselben Jahrhunderts (und von da an bis auf die neueste Zeit) der Gebrauch der Ziffern in monodischen Compositionen, wie z. B. in den Cantaten oder Opern-Arien, desgleichen in eigentlichen Partituren, besonders unter den italienischen Componisten, sich wieder verlor; so dass die bezifferten Bässe fast nur in der Kirchenmusik heimisch und dem Organisten zu eigen blieben.

Dass der Gebrauch der bezifferten Bässe, als Orgelparte betrachtet **), einer Art musikalischer Stenographie, nach dem Standpuncte, welchen seitdem die practische Musik im Verlaufe von zwey Jahrhunderten erreicht hat, wieder höchst unzweckmässig geworden ist; dass deren Abschaffung, und statt derselben die Einführung eines im Sinne des Componisten vollständig in guten Noten auf zwey Zeilen geschriebenen Orgelparts, sehr wünschenswerth wäre, haben wohl schon mehr Andere lange vor mir geäussert ***): auch zweifle ich gar nicht, dass man, ehe hundert oder anderthalb hundert Jahre weiter verflossen seyn werden (denn viel Zeit braucht es zu dem Entschlusse, sich von altem Herkommen losszureissen und mühsam Erlerntes als Plunder aufzugeben), auf unsere mit Ziffern gespickten Orgelbässe ungefähr mit derselben Verwunderung herabsehen wird, mit welcher wir unserer ehrsamen Altvordern so lange beliebte „Tabelthur" anschauen †).

*) Nur Agazzari (Viadana nicht) geht etwas Weniges auf die Materie von der Fortschreitung der Accorde und von der Bedeutung der Ziffern ein.

*) Dass die bezifferten Bässe durch einige Zeit — wie alles Neue — Widersacher fanden, braucht kaum erinnert zu werden; Hieronymi Praetorii Meinung hierüber noch im J. 1618 habe ich oben S. 284 schon angeführt. — Ein sehr arger Irrthum aber, und welchem die musikalisch-practische Litteratur (seit Greg. Aichinger 1607, Schädäus 1611, Bodenschatz 1618 und so viel anderen) in hundert und abermal hundert Beyspielen widerspricht, ist die Behauptung in Koch's musikal. Lexicon (Artikel Generalbass), unter den Deutschen scheine Volpelius der erste gewesen zu seyn, der sich, in seinen zu Leipzig im J. 1682 herausgegebenen Chorälen, dieser Erfindung bedient habe!

**) Als Hülfsmittel zu dem Studium der Harmonie habe ich dafür gebührende Achtung.

***) Am treffendsten vielleicht Hr. Gottfried Weber, in einem Aufsatze in der Leips. allg. mus. Zeitg. Jahrg. 1813. No. 7. „Ueber das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführungen von Kirchen-Musiken und über würdigere Anwendung der Orgel."

†) Ich würde es nicht anders, als mit Vergnügen sehen, wenn es dem Leser beliebte, mit meinem vorigen dritten,

schaften sich vereinigten, in der Absicht, den Geschmack an der Musik zu verbreiten und dieser Freundin der Menschheit einen nähern Zutritt zu den Herzen und einen heilsamern Einfluſs auf unsern Charakter zu verschaffen.

An jedem Orte, dessen Einwohner aus mehrern Klassen von Menschen bestehen, giebt es immer einige Personen, die sich durch ihre musikalischen Kenntnisse und Geschicklichkeiten vor andern auszeichnen, ganz besonders aber in volkreichen Städten, wo der Zusammenfluſs von Menschen und die Vereinigung günstiger Umstände Befriedigung der edlern Bedürfnisse erleichtert. Wie leicht wäre es, daſs diese Personen sich einander den Gedanken mittheilten, durch ihren gemeinsamen Begriff eine Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zu formiren.

Doch ich will näher in's Einzelne gehen.

Wahl der Mitglieder.

Es würde der Gesellschaft sehr zum Vortheile gereichen, wenn anfänglich nur wenige Mitglieder zusammenträten, diese wenigen aber Personen von anerkannten musikalischen Verdiensten wären, die nicht aus Gewohnheit, nicht aus Gewinnsucht, nicht aus Mode, nicht um zu glänzen, sondern aus wahrem Eifer für Musik, aus wahrem innigen Vergnügen sich mit der Ausübung dieser Kunst beschäftigten und sich darin nicht gemeine Einsichten und Geschicklichkeiten erworben hätten. Mittheilsamkeit müſste ihr gemeinsamer Charakter seyn, und ihre gröſste Freude, andern Freuden zu verschaffen und sie für ihren Genuſs empfänglicher zu machen. Mit einem Worte, es müſsten warme Liebhaber der Musik seyn. Möchten sich doch zu ihnen auch einige gesellen, denen zur Kennerschaft noch manches fehlte. Es können Umstände bisweilen eintreten, die den Liebhaber der Musik an der praktischen Ausübung der Tonkunst hindern. Aber kein Reichthum von Kenntnissen und Fertigkeiten kann den Mangel an lebendigem Interesse ersetzen, der die wahren Freunde der Tonkunst von dem gewöhnlichen Trosse der Musiker unterscheidet. Durch die kluge Auswahl solcher Mitglieder entgeht die Gesellschaft auch zugleich der Klippe, woran sie früher oder später scheitern würde, ich meyne der Eifersucht, dem heimlichen Neide, der hämischen Mifsgunst und andern bösen Tücken, die in jeder Gesellschaft das Band der Vereinigung zerreissen, mit welchem sich ihre Mitglieder umschlungen haben. Und durch die Aufnahme solcher Personen, die nicht gerade Musiker von Profession sind, gewinnt die Gesellschaft vielleicht an Kraft und Vermögen und verwahrt sich vor der Einseitigkeit im Urtheile über die Ideen und Entwürfe, die zur Beförderung der gemeinschaftlichen Zwecke dienen.

Zweck der Vereinigung.

Wenn Menschen dieser Art, wes Standes und Geschlechts sie auch immer seyn mögen, näher zusammentreten, so entsteht daraus schon von selbst eine gröſsere Aufmunterung und Nacheiferung zur weitern Ausbildung ihrer Talente und Fähigkeiten, wodurch sie sich in den Stand setzen, den Geschmack an Tonkunst immer mehr auszubreiten und zu befördern. Wir wollen aber dabey nicht stehen bleiben. Unsre Gesellschaft soll den bestimmten Zweck haben: Lust und Liebe für die Musik unter allen Klassen von Menschen zu erwecken und die Ausübung der Kunst vorzüglich denen, die besondern Gefallen daran finden, durch alle Mittel und Wege zu erleichtern, die dazu vorhanden sind.

Dieses würde geschehen, wenn die Gesellschaft dafür sorgte: 1) *daſs mehrere Menschen eine gute Musik zu hören bekämen.* Das Ohr muſs zuerst gebildet werden, wenn Herz und Sinn zur nähern Theilnahme erwecket werden soll. Der Mensch muſs erst mit dem Guten bekannt werden, ehe man von ihm verlangen kann, daſs er einen Unterschied zwischen dem Bessern und Schlechtern machen soll.

2) *Daſs mehrere Personen Gelegenheit erhielten, Musik zu lernen, sowohl Vocal- als Instrumentalmusik.*

Nachricht.

Berlin. (Beschluss). Das Concert des Herrn Musikdir. Möser enthielt weniger neue, als gut ausgeführte Musikstücke.

Die Ouverturen zu den Opern: „Der Vampyr" von Lindpaintner und „Olympia" von Spontini wurden von dem stark besetzten Orchester sehr feurig und genau executirt. Fräul. von Schätzel sang die schöne Arie der Vitellia aus Mozart's Titus mit obligatem Bassethorn, energisch und fertig, obgleich die tieferen Töne nicht im Stimmenbereiche dieser Sängerin liegen. Der Vortrag war etwas zu reich mit Trillern und Verzierungen ausgeschmückt, was bey Mozart's harmoniereicher Composition nicht überall passend erscheint. Dass Fräul. v. Schätzel die Töne tragen kann, haben wir bey ihrem einfach schönen Gesange der Sopran-Partieen in den Oratorien gehört; es käme also nur auf wahrhaft grosse Vorbilder der italienischen Schule und belebteres Empfindungs-Vermögen an, um diese frische, von der Natur so ausgezeichnet begabte Gesangstimme ganz ihrem Berufe gemäss zu cultiviren. Hr. Musikdir. Möser spielte ein Violin-Concert von seiner Composition in bekannter Weise, besonders im Adagio geschmackvoll und mit humoristischem Vortrage des Rondo's. Dass die technische Fertigkeit, auch des grössten Virtuosen, im Verlaufe der Zeit nicht höher sich steigern lässt, ist in der menschlichen Natur begründet. Dagegen steigt die geistige Kraft, wenn sie weise benutzt und geübt wird. So bleibt auch Hr. Möser immer noch ein vorzüglicher Quartett- und eigenthümlicher Concertspieler, wenn gleich Paganini in neuester Zeit alle Violin-Virtuosen auf gewisse Weise in den Hintergrund gestellt hat, wie diess nun auch die Pariser Künstler erfahren haben. — Ein Duett von Pär, von Mad. Milder und Fräul. von Schätzel angenehm gesungen, erschien etwas veraltet, obgleich melodisch schön. Eine junge Virtuosin, Miss Holst aus London, zeigte grosse Fertigkeit und geschmackvolle Behandlung des Instruments, in einem Harfen-Concerte aus D moll von Bochsa. Ein schönes Sextett aus Così fan tutte erregte den lebhaften Wunsch, die ganze Oper bald wieder zu hören, welche seit Jahren vom Repertoire verschwunden ist. Die vorerwähnte Concertante für vier Violinen wurde von den Herren Ries, Ganz, Langenhaun und Möser wiederholt, und eben so übereinstimmend, mit allgemeinem Beyfalle vorgetragen. Das Concert war sehr zahlreich besucht. Auch Mad. Milder gab im Saale der Sing-Akademie wieder ein Concert, worin sie eine Panny'sche Composition und Scenen aus Gluck's Iphigenia in Aulis und Orpheus mit Beyfall vortrug. Der Musiklehrer H. Birnbach producirte in seinem Concerte besonders einige talentvolle Schüler. Der zwölfjährige Theodor Stein zeigte sein Talent auf dem Pianoforte frey zu improvisiren auch in ungewöhnlichen Tactarten, z. B. $\frac{4}{4}$, $\frac{7}{4}$ u. s. w. Statt solcher Kunststücke würde dem talentvollen Knaben eine gründliche Kunstbildung sehr heilsam und zu wünschen seyn.

Der Hr. Musikdir. Möser hatte, seines Concerts und anderer Hindernisse halber im März nur drey Soiréen. In der ersten wurde das schöne Mozart'sche Quintett in Es dur, Beethoven's E moll-Quartett und dessen vortreffliches Quintett Op. 29 in C dur sehr gut ausgeführt. In der zweyten Abend-Unterhaltung hörten wir die zweyte Symphonie von Gährich in D dur, besonders contrapunctisch gewandt bearbeitet und von guter Wirkung in Bezug auf Instrumentation, auch voll Feuer und Kraft. Das Andante in H moll und Scherzo sprach besonders an. Darauf folgte die wilde Ouverture zum „Vampyr" von Marschner, voll gehäufter Lärm-Effecte, doch von schlagender Wirkung und durch den schönen,

---

und mit diesem vierten Artikel insbesondere, dasjenige zu vergleichen, was über Ricercari, über Intavolature, über Petrucci's vermeinte Erfindung einer Tabulatur, über Entstehung und Ausbildung des sogenannten Basso continuo, und über einige verwandte Gegenstände Hr. Baini — in seinem Memoire storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina, gedruckt Rom 1828, zwey Bände in 4 — der Welt theils an Thatsachen, theils an Meinungen mittheilt. Meine Achtung für diesen verdienstvollen Gelehrten ist zu gross, als dass ich hätte gemeint seyn können, eine Controverse gegen ihn zu eröffnen, dem ich mich vielmehr für die Belehrung, die ich in recht sehr vielen Dingen bey ihm gefunden, höchlich verpflichtet erkläre. Meine Abweichung von seinen Meinungen über jene Gegenstände hoffe ich aber hier gerechtfertigt zu haben. Sollte gleichwohl von Petrucci eine andere Art von Tabulatur, als Lauten-Tabulatur, die er schon zu Venedig gedruckt hatte, — und sollte aus jener frühern Zeit etwas von einer Orgel-Tabulatur in Italien wirklich existiren, — was ich zu bezweifeln mir erlaubt habe, so wünsche ich auf das Lebhafteste, dass es Hrn. Baini gefällig seyn möchte, der musikalisch-literarischen Welt, welche dergleichen nie gesehen, und sonst nirgend davon gehört hat, davon nähere Nachricht und einige Proben mitzutheilen.

melodischen Mittelsatz sehr ansprechend. Dann aber ging ein heller Stern am Kunst-Horizont auf: die herrliche Symphonie von Beethoven in C moll, deren Beschreibung höchst überflüssig wäre. Dieß wunderbare Werk ergriff wieder, als hätte man es zum erstenmale gehört. Welcher Zauber waltet in diesen Harmonieen! Die Ausführung war höchst gelungen! —

Mad. Schröder-Devrient hat ihre Gastrollen am 26sten März mit der vierten Darstellung der Leonore in Beethoven's herrlichem Fidelio beschlossen, nachdem sie überhaupt neunzehnmal aufgetreten ist, nämlich zweymal als Euryanthe, zweymal als Julia in der Vestalin, zweymal als Rezia in Oberon, viermal in Fidelio, zweymal als Iphigenia, dreymal als Donna Anna in Don Juan und viermal in der „Räuberbraut" von Ferd. Ries. Die als mimische Darstellerin und characteristisch dramatische Sängerin ausgezeichnete Künstlerin wurde das letztemal lebhaft empfangen, mit stürmischem Beyfalle durch Hervorruf und Gedichte geehrt. Sie dankte sehr bewegt mit ungefähr folgenden Worten: „Ich danke herzlich für Ihre nachsichtvolle Güte. Sehnlich hätte ich gewünscht, dass es mir vergönnt gewesen wäre, hier zu verweilen. Mit Schmerz scheide ich von meinem Vaterlande (?), das ich nie vergessen werde." Hier hob die sichtbar tief ergriffene, lebhaft fühlende Frau eines der auf das Proscenium gefallenen Gedichte und einen Blumenkranz auf und entfernte sich gerührt. Den Morgen darauf ist Mad. Devrient nach Paris abgereist, wo die deutsche Opern-Gesellschaft aus Aachen auf einige Zeit eintrifft. Leider ist das Engagement der für unsere Oper höchst brauchbaren Sängerin nicht zu Stande gekommen. Dagegen heisst es, dass Mad. Milder vor ihrer Abreise nach Wien wieder als Alceste und Armide auftreten, dafür ein Benefiz erhalten, und von Zeit zu Zeit wieder in den ihr besonders zusagenden Rollen benutzt werden wird. So dürfen wir doch hoffen, die Gluck'schen Opern und Spontini's Olympia nicht ganz vom Repertoir zu verlieren. Spontini wird in diesen Tagen zurück erwartet (ist jetzt da). Sehr verspüren wir den Mangel eines Bassisten, da auch Hr. Zschiesche seit längerer Zeit der Bühne durch Krankheit entzogen ist. Sonst wurden im vorigen Monat nur Ballette ohne sonderliche Bedeutung, von älteren Singspielen „die schöne Müllerin" von Paesiello (Mad. Pohl-Beisteiner aus Wien darin als Röschen, eine gute Mezzo-Sopranstimme und routinirte Schauspielerin), ferner „der Maurer," „Johann von Paris," „Fra Diavolo" und „die Braut," auch schon wieder eine neue Hohenstaufen-Tragödie von E. Raupach: „König Friedrich" mit einem prachtvollen Krönungszuge und Musik von C. W. Henning mit Beyfall gegeben, den besonders patriotische Anspielungen der etwas unzusammenhängenden Dichtung erwarben.

Am Palmsonntage wurde Joh. Seb. Bach's erhabene Passions-Musik von der Sing-Akademie in den Mittagsstunden würdig und ergreifend aufgeführt. Fräul. von Schätzel, eine Dilettantin, Dem. Hoffmann, Hr. Mantius u. s. w. sangen die Solo-Partieen. Hr. Concertmeister L. Maurer aus Hannover gab Tags darauf ein Concert, worin er sich mit einem schönen Violin-Concert von seiner eigenen, geschmackvollen Composition, einer Fantasie über Melodieen aus der Oper: „Die Stumme von Portici," und seinen zwölfjährigen, talentvollen Sohn in Variationen für die Violine von Mayseder hören liess. Der Knabe spielt so rein, zuversichtlich und hat so schönen Ton, freyen, langen Bogen, dass der junge Künstler einst ein tüchtiger Violinist zu werden, natürliche Anlage zeigt. Die Virtuosität seines Vaters ist längst nach Verdienst anerkannt und bewährte sich auch diesmal. Die Concertante für 4 Violinen von L. Maurer wurde auch in diesem Concerte vom Componisten, den Herren Ries, Ganz und Langenhahn vorzüglich ausgeführt. Ausgezeichneten Beruf zur Instrumental-Composition zeigte Hr. Maurer auch in seinen beyden, effectvollen Ouverturen zur Oper: „Die Runenschrift" (noch unbekannt) und „Aloyse." Hr. Weidinger, ein des Augenlichts beraubter Fagottist aus St. Petersburg, zeigte schönen, starken Ton, reine Höhe und Tiefe, und verhältnissmässige Fertigkeit auf seinem Instrument in einem Potpourri von B. Romberg. Mad. Pohl-Beisteiner bestätigte obiges Urtheil über ihren Gesang in einem Duett von Rossini mit Hrn. Mantius und einer Aria von Mercadante. Manche ihrer Mitteltöne sind wohlklingend, im Ganzen ist die Intonation nicht durchaus rein und der Vortrag entbehrt der Anmuth, obgleich eine gute Schule unverkennbar ist. Nur werden die Läufe zu sehr abgestossen und es tritt leicht Nasenton ein. — Das Concert des Hrn. Maurer war leider nicht sehr besucht, da Mittwoch darauf und am Charfreytage Graun's Passionsmusik von den Herren Hansmann und Zelter, resp. in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck und im Saale der Sing-Akademie zum Vortheile des Herrn Prof. Zelter

aufgeführt wurde, und diese geistliche Musik der heiligen Woche angemessener erschien. Beyde Aufführungen waren in ihrer Art gelungen; die Chöre gewannen allerdings durch den Vortrag der Sing-Akademie. Fräul. von Schätzel sang beyde Male die Sopran-Partie, insbesondere die Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" mit grosser Geläufigkeit und voll Ausdruck, auch die schweren Recitative mit richtiger Declamation. In der Kirche sang Hr. Mantius die Tenor-Partie weich und schön, im Saale Hr. Stümer (der vom 1sten April ab pensionirt ist) dieselbe mit wahrhaft künstlerischem Vortrage. Die 2te Sopran-Partie wurde von Dilettantinnen ausgeführt, welche natürlich und mit frischen, jugendlichen Stimmen ihrer Aufgabe genügten. Die hohe Bass-Solostimme hatte in der Kirche ein Dilettant von starker Stimme, bey Herrn Zelter Herr Devrient d. j. übernommen; letzterer sang die tief empfundenen, schwer zu intonirenden Recitative besonders schön.

In der, am 30sten März statt gefundenen 6ten Soirée des Hrn. Musikdir. Möser im zweyten Cyclus wurde eine gut gearbeitete, klare Symphonie von Fesca in D dur, ein erster grösserer Compositions-Versuch des jungen Pianofortespielers W. Taubert, eines Schülers von L. Berger, recht melodisch und wirksam instrumentirt, nur noch nicht ganz selbstständig und durchgeführt, endlich die geniale Symphonie von Beethoven in A dur (die 7te) sehr feurig und kraftvoll ausgeführt. Am 26sten d. wird Hr. Möser noch eine musikalische Unterhaltung veranstalten und darin Beethoven's Cantate: „Christus am Oelberge" aufführen. So geniessen wir denn auch noch im begonnenen, freylich sehr rauhen Frühjahre die Winterfreuden der Kunst. Das Königl. Theater wird nächstens Auber's „verliebte Bajadère" zur Aufführung gelangen lassen. Auch soll die Taglioni'sche Tänzer-Familie für einige Zeit engagirt seyn. So folgt denn, auch leider ohne dass ganz „die Waffen ruh'n," den unlängst an der Weichsel geschlagenen blutigen Schlachten, bey uns im Schutze des beglückenden Friedens noch „Gesang und Tanz." Möge es lange noch so heiter bleiben!

Kurze Anzeigen.

Missa pro Soprano, Alto, Tenore et Basso cum obligato organorum (?) comitatu composita — — a C. H. Rink. Op. 31. Moguntiae, Lotellier et Antverpiae, ex taberna musicae B. Schott filiorum. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Die einzeln gestochenen Singstimmen dieser Messe, ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 42 Kr.

Dass Missen und Kirchengesänge überhaupt, nur mit Begleitung der Orgel, zuweilen mit Begleitung der Posaunen, höchst zweckmässig sind, ist in diesen Blättern mehr als einmal besprochen worden. Verschiedene Componisten haben auch bereits durch die That bewiesen, dass sie damit einverstanden sind. Auch Hr. Rink, der rühmlich bekannte Orgelcomponist, tritt dieser Meinung bey und übergibt uns hier eine so einfach und kirchlich gehaltene Messe, dass die Ausführung derselben kleineren Chören, die eine mittelmässige Uebung besitzen, gut gelingen wird. Sie wird sich also wohl, und mit Recht, einer weiten Verbreitung erfreuen. Gerade dass der ganze Zusammenhang der Sätze, in schlichter Art nicht ausergewöhnlich und doch angemessen geführt, leicht in einen Sinn fällt, dem höhere Erhebung oder lebendigere Anregung der Phantasie nicht einmal wünschenswerth ist, gerade diess, was vielleicht von Anderen getadelt werden dürfte, wird das Werk nicht Wenigen nützlich und angenehm machen. Können wir auch nicht sagen, dass wir alle Sätze bey der Durchsicht der Partitur und beym Darstellen der Musik gleich schön gefunden haben: so ist doch auch kein einziger unangemessen zu nennen und mehre sprechen sogleich zum Herzen. Namentlich sind uns im ersten Satze Orgel-Gewohnheiten aufgefallen, die sich für Singstimmen nicht wohl schicken, besonders wenn sie so oft wiederkehren, wie es hier geschieht, z. B.:

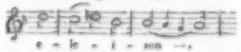

Die Dehnung der letzten Sylbe bey einem rhythmischen Absatz und noch dazu in einer ganz gewöhnlichen Figur ist nicht zu loben. „No. 1 der Messen" lässt noch auf Nachfolger hoffen, was den Freunden des Componisten willkommen seyn wird. Die Ausstattung des Werkes in Partitur und Stimmen ist schön.

Ergänzungsband zum Handbuche der musikalischen (gedruckten) Literatur, die während des Druckes erschienenen Werke bis zum Ende des Jahres 1828, und die Namen-Register über

das ganze Werk enthaltend, herausgegeben von C. F. Whistling. Leipzig, bey C. F. Whistling (jetzt bey Fr. Hofmeister) 1829. Pr. 16 Gr.

Dieser Ergänzungsband zur zweyten ganz umgearbeiteten, vermehrten und verbesserten Auflage des Handbuches der musikalischen Literatur, dessen Anzeige 1829 in No. 4 dieser Zeitschrift S. 63 u. folg. gegeben wurde, ist bürgerlicher Hindernisse wegen erst 1830 vollendet worden. Diesen Hindernissen muss es auch zugeschrieben werden, dass er nicht in der Ordnung versendet wurde, wie es sonderdem geschehen wäre. Wir haben erst vor einigen Tagen ein Exemplar desselben in unsere Hände bekommen und beeilen uns jener Störungen wegen um so mehr, den völligen Abschluss des nützlichen Werkes zur willkommenen Kunde zu bringen. Der geduldreiche, ausdauernde Fleiss des Hrn. Wh. verdient alles Lob. Nur die gleichgültigste Ungerechtigkeit wäre im Stande, dem arbeitsamen Manne den Dank zu versagen, der ihm gebührt. Nach der Angabe der nicht wenigen, während des Drucks des Handbuches erschienenen Werke folgt ein Namen-Register der Musikalien-Verleger von S. 1238 — 1242; dann bis zum Ende S. 1298 das Namen-Register aller im Werke vorkommenden Autoren, was keine kleine Mühe verursacht haben muss. Zu den Namen sehr Vieler sind die Vornamen, die in den beyden vorigen Bänden öfter fehlen, beygesetzt worden; bey Anderen haben sie nicht ausgemittelt werden können. Zu jedem Namen sind die Seitenzahlen des Handbuchs gesetzt, wo man irgend etwas von jedem Verfasser liest. Wie bequem und nützlich diess ist, brauchen wir nicht erst zu sagen. Mit welcher Sorgfalt dieses Register gearbeitet und wie äusserst aufmerksam die mühselige Correctur dieses Zahlendruckes behurtlich durchgeführt worden ist, mag man aus Folgendem abnehmen: In mehr als 250 Zahlen, die wir nachschlugen, haben wir keinen einzigen Druckfehler gefunden. Der Druck ist deutlich.

Das Werk wird noch bis diesen Stunde fortgesetzt unter dem Titel:

Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1829, 1830 und des laufenden Jahres 1831. Jetzt bey Fr. Hofmeister. Jeder Jahrgang 9 Gr.

La Flortense. 6me Rondeau pour le Pianoforte seul par Ign. Assmayer. Oeuv. 43. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez T. Haslinger. Pr. 8 Gr.

Eine artige Kleinigkeit im zeitgemässen Style, so eingerichtet, dass Schüler mit Gewinn für erhöhete Fertigkeit sie gebrauchen werden. Der Titel hat zum Schmuck ein Blümchen.

Allegro brillante per il Pianoforte composto da Aloys Schmitt. (Propr. del edit.) Halberstadt, presso C. Brüggemann. Pr. ⅔ Thlr.

Eine gefällige Kleinigkeit im Walzer-Tempo zur Unterhaltung und zur Uebung etwas vorgeschrittener Spieler, 14 Seiten lang.

Grande Valse en forme de Rondeau pour le Piano composé par Ch. Rummel. Oeuv. 73. (Propr. des édit.) Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl.

Eine gute, mannigfachen Wechsel bietende Uebung für solche, die Tanz-Rhythmen lieben; schön ausgestattet.

Chladni's Grab.

Mit seltener Theilnahme wurde Chladni, welcher am 4ten April 1827 auf einer Reise in Breslau starb, zur Erde bestattet. Ein Chor von 80 Sängern und ein Musikchor gingen dem Sarge des berühmten Akustikers voraus. Damit nun die Stelle, welche die irdischen Ueberreste des berühmten Mannes bedeckt, auch noch dem Wandrer in später Zeit gezeigt werden könnte, hat Hr. Oberlehrer Hientzsch in Breslau ein Denkmal setzen lassen. Die Kosten sind noch nicht völlig gedeckt, und es werden daher von ihm die Freunde Chladni's eingeladen, einen kleinen Beytrag zu Ehren ihres Landsmanns zu geben, welchen die Handlung Breitkopf und Härtel in Empfang zu nehmen und die vom Hrn. Oberlehrer Hientzsch zu gebenden Nachweisungen über die Verwendung derselben öffentlich bekannt zu machen, gefälligst versprochen hat.

Leipzig, den 26sten März 1831.

Professor Weber.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten May. Nº. 18. 1831.

Recension.

Auf Veranlassung des Werkes:
Grosse Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis, von Joh. Seb. Bach. Vollständiger Klavier-Auszug von C. Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein.

Von Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung.)

II.

Ein zweckmässigeres Hülfsmittel, einem bedeutenden Kunstwerke Aufmerksamkeit, Eingang und Recht bey denen zu verschaffen, die überhaupt es sich aneignen können, gibt es schwerlich, als dass man diese in die Geschichte seiner Entstehung einführt. Nicht nur dass es ihnen dadurch aus der unabsehlichen Fläche der Allgemeinheit in eine bestimmterkennbare Umgränzung und Nähe gerückt wird, nehmen sie daraus auch ab, was man das Menschliche an einem Kunstwerke nennen möchte. Hierbey können aber beyde Theile nur gewinnen: der Kunstfreund und der Künstler mit seinem Werke. Besitzt das Werk Eigenheiten, die den Beschauer sonst befremden, wo nicht abstossen würden: nun werden sie ihm natürlich, folglich nicht unlieb; und für das, was es auf sein Gemüth zu wirken bestimmt ist, wird diess erregt, wo nicht gestimmt. Dabey können wieder beyde Theile nur gewinnen. So will ich die Geschichte der Bachschen Passions-Oratorien, und um diese Geschichte anschaulicher zu machen, zugleich die, der ursprünglich deutschen Passions-Oratorien überhaupt, von ihrem Entstehen bis auf unsere Tage, im Umrisse aufzeichnen. Der Gang meines frühern Lebens hat mir dazu nicht wenigen Stoff gebracht: spätere Studien und Uebungen haben mich in den Stand gesetzt, diesen Stoff mir zu verdeutlichen, ihn zu sichten, zu mehren, in Zusammenhang zu bringen. Da er noch nie und nirgends zusammengestellt worden ist: so werde ich ihn nach allen seinen Haupttheilen übersehen lassen, auf die Gefahr hin, damit einen grössern Raum einzunehmen, als er sonst einem Zeitungs-Artikel zukommen mag.

Bey Luthers und seiner Gehülfen neuer Anordnung des öffentlichen Gottesdienstes zuerst nur für Gemeinden des Kurfürstenthums Sachsen war bekanntlich eine Haupt-Absicht, das Volk selbst mehr als bisher zu bethätigen; und diess erkannte man als um so nöthiger, da der Cultus übrigens so sehr vereinfacht wurde. Sollte das Volk selbst mehr thätig mit eintreten, so musste vor Allem die lateinische Sprache dabey — in den Städten möglichst beschränkt *), auf dem Lande entfernt werden. Zu dieser Bethätigung des Volks wählte man vornehmlich auch, dass es selbst sänge: aber sänge, was es verstehen und mitfühlen könne — dass es mithin deutsch sänge. Luther übersetzte

*) Sie zu beschränken, nicht, sie zu entfernen, war Luthers Absicht und Anordnung in den Städten; und es scheint nicht, dass er damit nur dem von jeher Gewohnten habe nachgehen wollen. Vielmehr: da die lateinische Sprache, wie bekannt, damals nicht nur den Gelehrten, sondern den Gebildetern aller Stände geläufig war; da Luther ihre Kraft und Würde, besonders auch ihre eigenthümliche Wirkung auf das Gemüth nach ihrem mittelalterlichen Idiom, erkannte und empfand — eine Wirkung, die sie durch Alter, durch Getrenntheit von den Sprachen des gemeinen, wie des verfeinten Lebens, selbst durch den Klang und die Stellung ihrer Worte vornehmlich in der Poesie, selbst auf uns noch heute ausübt: da das so war, sag' ich, scheint Luther sie aus Ueberzeugung und Antheil geschont zu haben. — Uebrigens sind es, wenigstens in Leipzig, noch nicht funfzig Jahre, dass die lateinische Sprache vom öffentlichen Cultus ganz entfernt worden ist; ganz, ausser etwa bey der Figuralmusik, wo sich aber die Zuhörer um die Sprache überhaupt, und meist auch um das, was sie aussagt, wenig oder gar nicht zu bekümmern pflegen.

oder bearbeitete zu dem Ende eine Anzahl trefflicher früherer Kirchengesänge, dichtete selbst neue, und erfand sogar köstliche, auch leicht zu erlernende Melodieen dazu. Freunde halfen ihm dabey oder folgten ihm nach. Mit diesen Liedern sollte beym Gottesdienste nach Zeit und Umständen gewechselt werden, wie bisher mit den lateinischen Gradualen, Offertorien u. dgl. gewechselt worden war. Vor Allem übersetzte oder vielmehr bearbeitete er aber drey Hauptheile der Messe; und diese sollten, wie bisher, als wesentlich zur gemeinsamen Gottesverehrung, für die vormittäglichen Versammlungen an allen Sonn- und Feyertagen feststehend bleiben. Luther begriff sehr wohl, dass sich Zweckmässigeres, ja Nothwendigeres, dafür nicht ersinnen lasse. Was wäre denn auch da zweckmässiger, was nothwendiger, als — erst, in Demuth sich zu fassen und sein Inneres überhaupt auf Gott zu richten, im Kyrie (nun Luthers Lied: Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit); — dann, das Herz zu erheben zu Preiss und Anbetung Gottes des Schöpfers und Vaters, des Retters und Helfers, dessen, der heilig und selig macht, im Gloria (nun Luthers Lied: Allein Gott in der Höh sey Ehr); — jetzt, sich einmüthig und laut zu bekennen zum Glauben der Christen, im Credo (nun Luthers: Wir glauben All' an Einen Gott); — endlich, die feyerlichste Stimmung und eine fromme Rührung in sich zu erwecken für den Antheil am heiligen Abendmahl, im Sanctus und Agnus Dei (nun Luthers: Christe, du Lamm Gottes?) *) — Ausser diesem Choralgesange, seiner Begleitung durch die Orgel (an hohen Festen auch durch die Zinken und Posaunen) und den Präludien derselben, wurden von Musik beym öffentlichen Gottesdienste nur noch die sogenannten Motetten **) des Chors vernommen; eine lateinische, zur Eröffnung der vormittäglichen, eine deutsche, zur Eröffnung der nachmittäglichen Versammlung. Ein Verbot anderer Musik und anderer Instrumente finde ich in Luthers Schriften, oder in liturgischen, geraume Zeit nach seinem Ableben, zwar nirgends: wovon aber gar nicht die Rede ist, das braucht man nicht zu verbieten; es unterbleibt von selbst. — Für die Fastenwochen nun bemerken wir in Gegenständen, die hieher gehören, nur folgende Abänderungen. Anstatt des Gloria (Allein Gott in der Höh —) wurde die (wohl sechsmal längere) allgemeine Litaney gesungen, und das Ganze des Cultus noch durch mehre alte, lateinische Hymnen vermehrt. In der Charwoche, wenigstens am Palmsonntage und stillen Freytage, kamen des Vormittags, ausser dem: Ecce quomodo moritur justus — und dem: Rex Christe, factor omnium — noch hinzu, das gleichfalls beträchtlich lange: Crux fidelis — und anstatt der Epistel wurde die Leidensgeschichte des Herrn, abwechselnd aus einem der Evangelisten, und zwar dieser Text ganz wie er stand, vom amtführenden Geistlichen vor dem Altare abgesungen; wie überhaupt Episteln und Evangelien in der bekannten eintönigen Weise abgesungen wurden. Hieraus entwickelten sich nach und nach mancherley Inconvenienzen. Wir führen nur einige an. Ohngeachtet Luthers eiferndem: „Ein Pfarrherr muss auch singen können" etc. konnte es später kaum da und dort Einer nur leidlich; Viele, vielleicht die Meisten, konnten nicht einmal Ton halten. Nun denke man sich solch einen Gesang, ununterbrochen fortlaufend, bey einigen der Evangelisten beträchtlich über hundert Verse! Durch diese, durch die vorher angeführten Verlängerungen und durch die an jenen Festtagen so überaus zahlreichen Communicanten, dauerte der Vormittagsgottesdienst über vier, ja bis fünf Stunden, Alles in Eins fort, ganz ohne die früheren, von Zeit zu Zeit erweckenden, neu aufregenden Hülfsmittel des katholischen Cultus; und ein späteres Kommen als zu Anfang oder ein früheres Weggehen als zu Ende gab Anstoss und wurde oft streng gerügt. Nun hatte Luther zwar

*) Sanctus, mit Benedictus und Osanna, übersetzte Luther nicht, sondern liess es als Theil der sogenannten Praefatio (Einleitung zur Haltung des heiligen Abendmahls), so wie diese Praefatio auch, lateinisch fortbestehen. Dass er diess ohne besondern Grund gethan, wird Niemand glauben. Aus seiner Ansicht und Streitart vom heiligen Abendmahle darf man wohl schliessen, er habe dieser gottesdienstlichen Handlung damit mehr Besonderes, Fremdartiges, Dunkles und Geheimnissvolles geben oder vielmehr lassen wollen.

**) Motetten, schreibt Luther; doch wohl von Motaro, mithin in gewissem Sinne Variationen; nämlich über einen Cantus firmus, der stets zu Grunde lag und entweder fugirt oder in Imitationen der anderen Stimmen durchgeführt wurde. (Der Cantus firmus war gewöhnlich dem Tenor zugetheilt, und bey der „Cantorey" in seinem Hause trug ihn Luther gern selbst vor.) Der Styl war im Wesentlichen derselbe, dessen die Leser aus den bekannteren Werken des Orlandus Lassus und, vereinfacht, des Palästrina (Beyde noch fast gleichzeitig) sich erinnern. Als Text enthielten diese Motetten stets biblische Stellen, vorzüglich aus den Psalmen.

geschrieben: „Wir richten die deutsche Messe an so gut wir können: Andere werden's besser machen" etc.; aber nach seinem Tode, und über ein Jahrhundert hin, haften man mit sonderbarer Aengstlichkeit oder Beschränktheit, in diesen wie in vielen anderen Dingen, an jedem Buchstaben, der von ihm ausgegangen; und als man endlich gedrungen war zu ändern, geschah es so spärlich, als irgend auszusinnen war *). Jene lateinischen Gesänge wurden fast sämmtlich anderen Versammlungen zugewiesen (z. B. das Rex Christe — der Vesper, das Crux fidelis dem Gründonnerstage u. s. w.) und jenes Absingen der Leidensgeschichte vor dem Altare ward in ein Ablesen vor dem Pulte verwandelt. Gelesen aber, hörte, oder verstand doch, nur ein sehr mässiger Theil der Anwesenden den Vortrag, in den grossen, angefüllten Kirchen: die Uebrigen blieben sich gänzlich überlassen und üble Unordnungen meldeten sich, zumal da die frühere protestantische Strenge sehr nachgelassen und ein dreissigjähriger, meist wildgeführter Krieg viel Rohheit in die Volkssitten gebracht hatte **). — —

Jetzt wird es Zeit seyn, zum musikalischen Theil unserer Betrachtung zurückzukehren und nachzuholen, was sich, die Kirche betreffend, in diesem bis dahin ereignet hatte und bald darauf ereignete. Worauf die Tonkunst beym öffentlichen Cultus seit Luther und nach seinen Anordnungen beschränkt war: das ist oben angegeben worden; dann auch, wie lange man möglichst buchstäblich bey diesen Anordnungen verblieb. Indessen hatte aber die Figuralmusik sich ausserhalb der Kirche allmälig — man kann nicht unbedingt sagen, höher gehoben, aber freyer, leichter fasslich ausgebildet und dadurch viel weiter verbreitet; und da sie überall grosse Gunst gefunden, auch beym Volke, da übrigens kein gesetzliches Verbot vorhanden war: so verstattete man ihr Eingang auch in die Kirche, nicht beym gewöhnlichen Cultus, sondern bey besonderen Feyerlichkeiten. Die Aufnahme war auch hier die allergünstigste; wir finden ausdrücklich gerühmt „das gute Vermerken und die andächtige Lust, womit die Gemeinde Gesang und Saitenspiel christfreundlich hingenommen." Darum vergönnete man dieser Musik nach und nach — wie es scheint, geraume Zeit nur nachlassend, wenigstens ohne bestimmt ausgesprochene Verordnungen — auch an den gewöhnlichen christlichen Festtagen, und endlich selbst an den Sonntagen, in den Hauptkirchen aufzutreten, ohne dass man sonderlich darum besorgt war, sie zugleich, nach ihrem Text und Ausdrucke, mit den anderen Theilen der Liturgie zu wahrer Einheit zu verbinden, viel weniger, sie mit dem, was eben an diesem Tage durch Gebet, Gesang und Predigt besonders bewirkt werden sollte, in Uebereinstimmung zu setzen. Diess Besondere erfuhr der Cantor und Musikdirector erst dann, wenn es die ganze Gemeinde erfuhr: dann aber war der Hauptheil seiner Musik schon vorüber und der Rest nicht mehr abzuändern; was uns wohl um so auffallender vorkommen muss, da sie, die Musik, nicht wie beym katholischen Ritus (bey der Handlung der Messe) von dem Uebrigen getrennt, sondern mit ihm gemischt war. Dessen ungeachtet blieb es dabey und hing einzig vom Belieben des Cantors und Musikdirectors ab, was aufgeführt werden sollte; auch, ob in lateinischer oder deutscher Sprache, ohngeachtet jene nun bey weitem nicht mehr so Vielen, als ehedem, bekannt war. Nur durfte an alles Andere, was in den liturgischen Verhandlungen von früher Zeit bestand, nicht gerührt werden, sondern diess behielt daneben einmal wie das andere seinen gewöhnlichen Verlauf; *)

*) Von hier an bezieht sich das Berichtete zunächst auf Leipzig. Ich habe aber, bey allem Bemühen, nicht auffinden können, dass es in anderen, besonders den sächsischen Städten, beträchtlich anders gewesen sey; vielmehr, dass, was nun dort anders ward, hier später aufgenommen wurde, gänzlich oder zum Theil.

**) Einen Aushunftsmittels, zu dem man um diese Zeit, doch, wie es scheint, auf nur wenige Jahre gegriffen, möge blos nebenbey gedacht werden. Zwar war diess Mittel nach Luthers zuerst angeführtem Princip gewählt: aber die Ausführung musste bald zeigen, dass es vollkommen undienlich zum Zwecke sey. Die Gemeinde selbst sollte die Leidensgeschichte singen. Es war hiezu (von Paul Stockmann) ein Lied gedichtet worden, das wirklich alle Hauptmomente dieser Geschichte in sich fasste: aber ausserdem, dass es an sich (Jesu Leiden, Pein und Tod —) in keinerley Hinsicht auch nur einigermassen gelungen genannt werden kann, stelle man sich vor: vier und dreyssig achtzeilige Strophen, nach der trübsten, eintönigsten Melodie des ganzen Gesangbuchs in Eins fort abgesungen!

*) So geschah' es nun auch, dass z. B. — man wird es kaum glauben, und doch ist es über hundert Jahre so gewesen; ich selbst habe es noch als Knabe und Jüngling (und wie oft!) also mit ausführen helfen — dass, sage ich, unmittelbar nach dem deutschen Gloria (Allein Gott in der Höh sey Ehr —) das lateinische, unmittelbar vor dem deutschen Credo (Wir glauben All' an Einen Gott —) das lateinische, munter musicirt wurde; anderer, zum

nur dass man, seit der Kurfürst Friedrich August (im Jahre 1697) zur katholischen Kirche getreten war und den Gottesdienst in seiner Hofkirche auf's Glänzendste eingerichtet hatte — wozu auch eine so vortreffliche Musik gehörte, als man im nördlichen Deutschland noch niemals vernommen — unserer Kirchenmusik gleichfalls, aus leicht begreiflichen Ursachen, einen noch weiteren Raum verstattete, doch stets mit dem so eben angeführten Vorbehalt und ohne die gleichfalls angeführte Fürsorge. — Mit der Feyer der Passion blieb es übrigens, wie vorhin gemeldet, und wir haben hier nur noch hinzuzufügen, dass während der Fasten- und Advents-Wochen nicht nur alle und jede Musik, sondern selbst die Orgel zur Begleitung des Chorals (auch der vier und dreyssig Strophen des angeführten Liedes) schweigen musste.

Endlich trat an der Spitze der örtlichen Geistlichkeit ein Mann hervor — ein Mann, hochgeachtet als gelehrter Theolog und sehr eindringlicher Kanzelredner, gefürchtet wegen seiner Strenge in Lehre und Leben, ein Mann, durchgreifenden, ganz entschiedenen Characters, selbst durch seine Gestalt und Haltung Jedermann imponirend: Salomon Deyling, Doctor und Professor primarius der Theologie, Superintendent zu Leipzig u. s. w.*) Er mochte das zum Theil oben berührte Unstatthafte beym öffentlichen Gottesdienste an den Tagen der Charwoche nicht länger dulden; und da man nun auch (im Jahre 1723) den grossen, schon weltberühmten Johann Sebastian Bach, auch einen Mann von durchdringendem Geiste, kräftigem, entschiedenem Wesen und festem, christlich-frommen Sinne, zum Cantor an der Thomasschule und Musikdirector an den beyden Hauptkirchen in Leipzig erhalten hatte: so vereinigte jener sich mit diesem, seine Gedanken und Absichten in's Werk gerichtet zu sehen. Seine Gedanken und Absichten — der Erfolg zeigt's deutlicher, als der Bericht — kamen darauf hinaus: Unsere erste Einrichtung war die beste, aber für jene Zeit und ihre Verhältnisse; wir müssen diese Einrichtung zurückführen, aber sie unserer Zeit und deren Verhältnissen anpassen. Es bleibt dabey: An jedem Palmsonntage und Charfreytage wird die Leidensgeschichte des Herrn wechselnd nach Einem der Evangelisten verkündigt — ganz mit des heiligen Autors Worten; wer hätte bessere? Auch gesungen soll sie werden: wie könnte sie sonst von Allen vernommen werden? Aber gesungen soll sie werden von Leuten, die singen können: von euch; und damit Alles wohl laute und willigern Eingang finde, musikalisch gesungen und begleitet.*) Euer jedesmaliger bester Sänger, und der recht gut ausspricht, tritt auf mit den Worten des Evangelisten (mithin als Rhapsode, recitativisch); noch mehr Anschaulichkeit und Leben, auch Mannigfaltigkeit hinzu zu bringen, lasst, was die anderen Personen der Geschichte sagen, auch durch Andere aussprechen, und die Stimme des jüdischen Volks durch den Chor. An den Hauptmomenten haltet Ruhepuncte und legt ihren Inhalt der Gemeinde näher an's Herz (nämlich in der Arie); und damit wir Alle uns immer von Neuem dazu erfrischen, immer von Neuem die Herzen erheben und richten, flechtet fleissig wohlgewählte Verse Allen bekannter Kirchenlieder ein, in welche die Gemeinde einstimmen kann. Wie nun das Alles genau zu verbinden und kunstmässig auszuführen: das ist eure Sache!**)

Theil noch wunderlicherer Verstösse nicht zu gedenken, und gewisser, selbst heute nicht ganz gehobener Folgen, die zu billigen unmöglich, auch nicht. Der, was die letzteren anlangt, so oft vernommene Einwurf: Man sieht es jetzt überall so — ist keiser; und der: So müsste man alle Kirchenmusik abschaffen — ungegründet.

*) Er lebte von 1677 bis 1755.

*) Zu den folgenden näheren Bestimmungen mögen wohl Bach's Anmerkungen wenigstens vorzüglichen Anlass gegeben haben.

**) Auch über Vermeidung jenes Disparates zwischen der Musik und den übrigen Theilen des Gottesdienstes an Sonntagen und anderen Festtagen vereinigten sich beyde Ehrenmänner. Sie beseitigten diess Disparate durch folgendes einfache Verfahren. Deyling entwickelte in der Regel seine ganze Predigt — wenn auch oft künstlich genug — aus dem Fest- oder Sonntags-Evangelio: demselben Evangelio gemäss wählte und ordnete nun auch Bach seine Musik, so dass sie schon darum sich zu der Uebrige anschliessen musste, wenigstens niemals ihm feindlich konnte. Da nun aber doch der Fall nicht selten eintreten musste, dass Deyling von der Regel abging und irgend einen abweichendern, nicht zu erwartenden Gegenstand durchführen wollte, wenn er nur die Veranlassung — eine Einzelnheit, ein Bild u. dgl. — aus dem Evangelio nahm: so sandte ihm Bach jedesmal zu Anfang der Woche mehre auf den Tag gerichtete Texte seiner Kirchenstücke zu (gewöhnlich drey), und der Doctor wählte daraus. Dass gehörte nun freylich ein grosser Reichthum an solchen Stücken: diesen aber schuf sich Bach selbst und schrieb dergleichen unaufhörlich. So ist die erstaunliche Menge dieser seiner Werke entstanden. Es ist kaum begreiflich und dennoch wahr:

So wurden Bach's Passionen, und das wurden sie; ganz das. Nur über ihre Musik an sich will ich noch einige Worte hinzusetzen. Wahrheit — der treueste, innigste und ein möglichst vollständiger Ausdruck — war hier Bach's Ziel: durchaus nicht, wie sonst wohl öfters, technischen Reichthum, tiefsinnige Combinationen, künstlerische Gelehrsamkeit zu zeigen. So wenig es in seinen Passionen an alle dem fehlt: er sollte und wollte hier für Alle schreiben; er sollte und wollte hier populär seyn. Dass seine Popularität, besonders in den Arien und ausgeführteren Chören, weit entfernt ist von der unsrigen: das liegt nicht an ihm, sondern an uns: an unserer Zeit, an unserer Gewöhnung durch die Zeit. Wer Bildung besitzt und den Willen hat — nämlich einen Willen, der wirklich will und nicht blos wünscht — der kann sich über blos durch Gewöhnung Angenommenes hinwegsetzen, wie überall, so auch hier. Vermag er das nicht, so gebe er, was ihm fern bleibt, geruhig auf: er behält hier doch noch Vieles — Vieles — was ihm gar nicht fern bleiben kann. So wäre es z. B. kaum mit Worten auszudrücken, was für ein Schatz der ächtesten Kunst in diesen Recitativen und in den kurzen, ihnen eingewebten Ausrufungen des Volks uns dargeboten wird. Greift nun auch unser Meister in seinen Passionen zuweilen dennoch über die Popularität auch seiner Zeit, und weit genug hinaus — es geschieht nicht zu oft und nur an den zulässigsten Orten, z. B. hier, im Einleitungschore des Ganzen: — so bedenke man freundlich,

„dass von sich selbst der Mensch nicht scheiden kann,"

und nehme diese Stücke als eine Zugabe an. Und welch eine ganz besondere, werth- und gehaltvolle Zugabe! — Vielleicht wird Mancher auch die öfters eingestreuten Choralverse, wie sie in Hinsicht auf Harmonie so melodisch-künstlich durch alle Stimmen und zuweilen sonderbar geführt sind, hieher rechnen. Wir geben ihm nicht Unrecht; erinnern ihn aber, dass in jener Zeit die Gemeinde durchgehends nur die Melodie des Soprans all' unisono sang, ohne alle Einmischung in die Harmonie, selbst bey den Schlussfällen der Zeilen. Da konnten ja die Organisten bey der freyen, oder die Chorsänger mit Orgel und Instrumenten bey der vorgeschriebenen Begleitung ohne alle Störung ihre eigenen Wege neben der feststehenden Melodie hinwandeln; und sie thaten es gern, um das Gewohnte aufzufrischen und auch denen, welche die Kunst verstanden, etwas sie besonders Anziehendes darzubringen. Jetzt ist jenes anders: so muss es dieses auch seyn. —

Da hiermit der Grundriss einer Geschichte der ursprünglich deutschen Passion- Oratorien bis zu dem Puncte gezeichnet ist, wo das angeführte Werk entstanden: so darf ich mir vom Fortbaue bis auf unsere Tage nur die Hauptlinien zu ziehen erstatten.

Bach's Passionen erfüllten vollkommen, was man sich von ihnen versprochen. Wie wenige deren auch seyn mochten, die sie als Kunstwerke zu fassen, zu würdigen, zu geniessen im Stande waren: die Gattung sowohl, als Bach's Art, sie zu behandeln im Allgemeinen, fand bey der Gemeinde lebendigen Antheil, so dass die Aufführung solch eines Oratoriums jedesmal wahrhaft zu einem erbaulichen, christlich-künstlerischen Feste für die Stadt ward. Gerber (im Tonkünstler-Lexicon) meldet uns, Bach habe fünf Passionen geschrieben. Gerber mag Recht haben: ich aber habe, als Knabe, unter Dolen, nur drey kennen gelernt und ausführen helfen. — Es ahmten den Meister jedoch bald die vorzüglichsten seiner ehemaligen Schüler nach. Man besitzt (oder besass) Passionen derselben Anordnung und Form von Krebs (dem ältern), Stölzel, Homilius [*]) u. A. Auch Dolen' Passionen, aus dessen früherer und besserer Zeit, hatten dieselbe Anordnung: nicht mehr aber denselben oder auch nur einen ähnlichen Styl. Es war nämlich unterdessen die ursprünglich- und national-deutsche Musik — auch die der Kirche — um ihre Herrschaft gekommen. Deutsche Fürsten, die glänzenden Hof hielten — und deren waren damals nicht wenige — errichteten sich, als zu solcher Hofhaltung gehörend, italienische Opern-Gesellschaften und pflegten italienische Kammermusik, wo vorzüglich auch Ora-

---

man fand noch seinen Tode fünf ganze Jahrgänge derselben für alle Feste und Sonntage — neben so vielen anderen, zum Theil gedruckten, höchst gelehrten, höchst tiefsinnigen Arbeiten. Sein Sohn, Karl Philipp Emanuel, traf eine Auswahl der vorzüglichsten jener Kirchenstücke: der also ausgewählten waren hundert und vier. — Nachdem Deyling und Bach verstorben waren, liess man jene zwischen ihnen bestandene, eben so einfache als zweckmässige Ordnung einschlafen und das Frühere stellte sich wieder her. Bequemer war diess allerdings!

[*]) Die des Homilius sind, in ihrer Art, wahrhaft vortrefflich.

torien ausgeführt wurden. Sie stellten italienische Componisten und Kapellmeister an, oder liessen die deutschen in Italien studiren und nach Italienern sich bilden. Alles diess geschahe auch, und zwar in jeder Hinsicht vorzüglich, in Dresden. Es blieb nicht ohne entschiedenen Einfluss auch auf die Kirche: es konnte nicht ohne diesen bleiben, zumal da die damalige italienische Gattung edel und schön, die Schreibart geistreich, ausdrucksvoll und gründlich war. Es konnte auch nicht ohne entschiedenen Einfluss auf das Publicum bleiben, da neben diesen Vorzügen hier Alles leicht zu fassen war, und einladend, gefällig, reizvoll gestaltet hervortrat: Letztes vornehmlich durch Herrschaft des Melodischen, so wie durch freyere Formen und Vereinfachung des Harmonischen. In so fern stand es dem Deutschen sogar entgegen. Indem man überdiess die Ausführung durch die damals (auch für die Kirche) vortrefflichen italienischen Sänger vollkommen und der Apparat zu den Darstellungen (nicht blos der Oper) reich, würdevoll, imposant ausfiel: wie hätte die Wirkung nicht die gröste und die Folge für die deutsche Tonkunst eine andere seyn sollen, als die wir gemeldet? Die deutschen Componisten, Bach fast allein ausgenommen, glaubten sich wenigstens einigermassen anbequemen zu müssen: sie mussten es wohl auch wirklich, wollten sie noch Eingang finden. Doles, ein Zögling der Dresdner Schule (besonders Hasse's), that diess gleichfalls, auch in seinen Passionen. Da trat nun aber das Missverhältniss zwischen den alten, höchst einfachen Worten der Bibel und des Kirchengesangbuchs, und der neuen Musik mit ihren, im Grunde von der ernsten Oper herübergenommenen Formen, wenigstens in den Arien, Duetten und dergl., unverkennbar hervor, störte die Einsichtigeren und minderte die Wirkung bey Allen. Diess Missverhältniss wurde eben damals um so deutlicher erkannt und darum auch um so lebhafter empfunden, da man in Deutschland angefangen hatte, über die Künste überhaupt und ihre bedeutenderen Werke nach gewissen, axiomatisch vorausgesetzten Ansichten und Maximen blos des Verstandes wissenschaftlich zu discutiren. Baumgarten hatte schon früher die neue Disciplin der Aesthetik ausgefunden; durch Vorlesungen über sein noch immer schätzbares Lehrbuch auf den meisten deutschen Universitäten war diese Wissenschaft allmälig unter den Männern von Wissenschaft überhaupt — man wurde sie auch durch populaire Schriften unter der gesammten feinern Welt verbreitet. Hier wirkten eine Zeit lang vorzüglich die Schriften des Batteux, übersetzt und zum Theil erläutert von Adolph Schlegel und von Karl Wilhelm Ramler. Eine ganze Reihe von Ausgaben dieser Schriften wurde in Deutschland nöthig. Vor Baumgartens allenfalls, nicht aber vor diesen Ansichten, Raisonnements und Maximen konnte ein mit Musik singender Evangelist, der selbst kleine, aller Poesie entlegene, historische Umstände absänge, und doch wieder häufig unterbrochen würde, bald vom Volke und den anderen handelnden Personen — unterbrochen mit dem, was ja blos seines Amts wäre gleichfalls zu berichten, bald, man wisse eigentlich nicht von wem, mit Betrachtungen über das eben Erzählte: vor diesen Ansichten, sage ich, konnte ein solcher Evangelist, es konnte die gesammte bisherige Fassung und Anordnung der musikalischen Passionsfeyer, keine Gnade finden. Die deutschen Directoren (Doles auch) legten Bach's und ihre eigenen Oratorien ähnlicher Form leise bey Seite und griffen nach dem, was nun, jenen Ansichten, Raisonnements und Maximen Gemässes neu zukam, zumal da es von zum Theil ausgezeichneten Dichtern und Componisten wahrhaft vorzüglich bearbeitet wurde, und auch, nicht sowohl beym Volke, wohl aber in der feinern und gebildetern Welt, grossen, nach seiner Art auch vollkommen verdienten Beyfall fand. Was diess neue war? Ich brauche nur das in Dichtung und Musik ausgezeichnetste aller dieser Werke zu nennen: so hat es Jedermann vor Augen; denn Jedermann kennet diess Werk — nämlich Ramlers und Grauns Tod Jesu. Der Dichter lässt nur die Hauptmomente der Leidensgeschichte an uns vorübergehen und zwar in poetisch-ausgebildeter Sprache. Beydes darf er; denn die Personen, welche uns jene Momente vorführen, sind nicht historische, sondern blos gedachte, oder, wenn man lieber will, ideale. An jeden Hauptmoment knüpft der tiefer denkende und fühlende Christ — gleichfalls der ideale — Betrachtungen oder Ergiessungen des Gefühls (in den Arien und anderen Sologesängen), und die von Beydem ergriffene — ebenfalls ideale — Gemeinde spricht in sehr passend erlesenen Schriftstellen (in den Chören) die Rührung und Stimmung ihres Innern dabey aus; welche Rührung und Stimmung dann die reale, die wirkliche Gemeinde in Choralstrophen sich aneignet. Der Componist behandelt, was wir hier zuerst angeführt — das Geschichtliche — in sorgsam

Singen lernt beynahe jeder, wenn er es auch nur vom Hören lernt. Aber es darf uns nicht gleichgültig seyn, *wie* oder *was* die Menschen singen lernen. Und bey dem blofsen Gesange sollten wir es auch nicht bewenden lassen, wenn wir den Geschmack an Tonkunst allgemein verbreiten wollten. Der süsse Klang von Instrumenten, besonders von schönen Blasinstrumenten, würkt mit unwiderstehlichem Zauber auf jedes unverdorbene Gefühl. Wenn das Leblose tönt, so fühlt sich das Lebendige zum unwillkührlichen Wetteifer in der Nachahmung hingerissen.

3) *Dafs die musikalischen Ideen der besten Tonkünstler aller Zeiten und Völker ein canonisches Ansehen erhielten und zu einer Regel erhoben wurden, wornach sich alle ausübenden Tonkünstler bilden lernten.* Die Menge schlechter Vorbilder verdirbt in der Musik, so wie in jeder andern Kunst, den guten Geschmack. Beschränkte Kenntnifs in der Musik, Vorliebe für bekannte und zufällige Weise beliebte Tonsetzer, Mangel an Vermögen und an Gelegenheit, die Meisterwerke unsterblicher Komponisten kennen zu lernen — dieses sind die vornehmsten Hindernisse der musikalischen Aufklärung. Wer sich nach guten Mustern nurgebildet hat, der kann kein verächtlicher Tonkünstler bleiben.

4) *Dafs alle diejenigen einer besondern Unterstützung sich erfreuen könnten, welche die Natur mit hervorstechenden musikalischen Talenten begabt hat und die keinen Fleifs und keine Mühe sparen, in der Musik zu einer grofsen Vollkommenheit zu gelangen.* Aufmunternde Unterstützung wird nothwendig erfordert, wenn das Talent sich gehörig entwickeln soll. Findet der geschickte Tonkünstler diese nicht, so wird er lieber jedes andere Fach erwählen und die Musik nur als eine Nebensache treiben, auf die er Verzicht thut, wenn dringendere Arbeiten und Geschäfte seine Zeit und seine Kräfte in Anspruch nehmen.

Mittel zur Erreichung des Endzwecks,

I. *Gute Musik hören zu lassen.*

Es fehlt uns nicht an Gelegenheit, Musik zu hören, aber wir hören nur gar zu oft so viele schlechte Musik, dafs man aus Menschenliebe wünschen möchte, weniger zu hören, wenn nur das wenige so beschaffen wäre, dafs der gute Geschmack nicht so auffallend dadurch beleidigt würde.

Die vornehmsten Gelegenheiten, Musik zu hören, finden sich in der Kirche, bey öffentlichen Feyerlichkeiten und Vergnügungen. In der Kirche hört man den Choralgesang mit und ohne Begleitung der Orgel, zuweilen auch Figuralmusik.

Der edle einfache Choralgesang, dieses feyerliche Solfeggio ganzer Gemeinen, verdient gewifs unsre erste und vorzüglichste Aufmerksamkeit. Eine Gesellschaft, die sich zur Beförderung der Tonkunst vereinigt hat, wird auf Mittel bedacht seyn, dafs den Kindern in den Schulen gute, reine Melodien ohne alle musikalische Verkrüppelung, ohne alle melodische Verunstaltung gelehrt werden; sie wird dafür sorgen, dafs nach und nach alle fehlerhafte Idiotismen, alle örtliche Varianten aus den gewöhnlichen Kirchenmelodien verbannt werden; sie wird die Anschaffung der besten und geprüftesten Choralbücher den Gesanglehrern und Orgelspielern erleichtern; sie wird eine Schule von geschickten Sängern und Sängerinnen bilden helfen, die zuweilen bey öffentlichen Versammlungen einen vierstimmigen Choral ohne Begleitung der vorschreyenden Gemeine, rein und anmuthig vortragen; sie wird den geübtesten Orgelspielern Gelegenheit verschaffen, in der Kirche öfter die Stelle des Organisten zu vertreten und durch edle Führung des Gesanges, durch auserlesene Vor- und Nachspiele das Ohr des Zuhörers zu einer reinern Harmonie zu stimmen; sie wird dafür sorgen, dafs den künftigen Vorsängern und Orgelspielern ein besserer und zweckmäfsigerer Unterricht in der Musik ertheilt werde, sie wird die ersten Versuche dieser angehenden Tonkünstler mit ihrem unpartheyischen Urtheile, mit ihrem Rathe und ihrem Beyfalle unterstützen und dadurch bewürken, dafs wenigstens der künftigen Generation ein geläuterter Geschmack an ächter Tonkunst eingeflofst werde. Der gewöhnlichen Figuralmusik wird sie, wenn sie dieselbe nicht

gearbeiteten Recitativen, auf welche Gesangsart überhaupt der Zeitgeschmack wenig Einfluss hat; das zu Zweyt' und Dritt' Angeführte behandelt Graun nach jener italienisch-deutschen Weise: besonders aber die Chöre andächtig, würdevoll, kunstreich, und doch leichtfasslich. Durch diess schnell verbreitete V k zweyer hochgeachteter, selbst berühmter Männer wurde die Gattung, wenigstens in der nördlichern Hälfte Deutschlands, überall herrschend, und, neben vielen schwächeren und schwachen, wurden ihm ähnliche geliefert, welche, vornehmlich in der Musik, vielleicht gleichen Rang verdienen, und wenn sie in gewissen Hinsichten ihm nachstehen möchten, in anderen ihm wohl noch vorzuziehen sind *). — Wie gross nun auch und wie gerecht der Antheil war, mit welchem diese Oratorien aufgenommen wurden: Eines musste nach und nach von den Achtsamern bemerkt und empfunden werden: eine gewisse Kühle, die durch das Ganze, etwa mit Ausschluss einiger Hauptmomente, sich hindurchzog. Sie hatte ihren Grund — wenigstens den nächsten — in der Gattung selbst: in dem Hinwegheben des Stoffs aus dem Historischen in das Ideelle, aus dem eigentlich Darstellenden in das blos Ausdrückende. Man blickte umher, um, was man vermisste, vielleicht anderswo zu finden, und ohne dass man nöthig hätte, sich durch Kenntnisse, Bemühungen und mancherley Verzichtleistungen in jene Vorzeit zurückverseizen zu müssen. Man fand es in den italienischen Oratorien, wie sie von Apostolo Zeno und Metastasio (in ihrer Art) trefflich, von einigen Anderen minder vorzüglich, doch ausreichend, gedichtet, und von grossen Meistern Italiens und Deutschlands gleichfalls trefflich in Musik gesetzt worden sind. Wie bekannt, sind diese ganz dramatisirt; wie nicht weniger bekannt, regt alles Dramatische, ist es von Werth, lebendig an. Das thaten nun auch diese Werke; und darum traten jetzt auch deutsche Dichter mit dramatisirten Passionen auf, fanden auch leicht geeignete Componisten. Wo Beyder Arbeit gelungen war, erhielt sie den erwünschtesten Eingang, auch beym gemeinen Mann; und seitdem lässt man Werke dieser Gattung mit denen der vorhergehenden, so viel ich weiss überall, wechseln: überall nämlich, wo man überhaupt noch Passions-Oratorien in Kirchen und Concertsälen hören mag und mithin die Anordner sie noch zur Aufführung bringen können und dürfen.

(Beschluss folgt.)

*) Es möge hier nur an die weniger bekannten von Seyfert in Augsburg, von Schweitzer in Gotha, von Wolf in Weimar, von Rolle in Magdeburg erinnert werden.

Nachricht.

Beschluss der Karneval- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

Am 30sten März. Die seit geraumer Zeit in diesen Berichten vermiedenen Wiederholungen, die immer zunehmende Neuigkeitendürftigkeit des immer abnehmenden Schattens der Oper, eingetretene Umstände, würden Ref. in die grösste Verlegenheit versetzt haben, mehr als eine Seite über ganz Italien zu sagen, wenn nicht Mailand in der so eben verflossenen Stagione eine für die dermaligen betrübten musikalischen Zeiten sehr glänzende Theater-Epoche gebildet hätte; wäre sie nur nicht durch so Manches verdunkelt worden! Das was über einige andere Städte Italiens zu sagen ist, beschränkt sich auf folgende wenige Zeilen; — im Vorbeygehen sey bemerkt, dass diesen Karneval auf unserer Halbinsel verhältnissmässig wenige Rossini'sche Opern, desto mehr aber von Pacini, Bellini, Donizzetti, Mercadante und Vaccaj (im neuesten Bologneser Theaterjournale vom 24sten März der Unsterbliche genannt) gegeben wurden.

Palermo. Die Fischer und die Altistin Manzocchi stehen noch immer in der hohen Gunst des hiesigen Publicums. Letztere, eine Neapolitanerin, die noch vor gar nicht langer Zeit als Seconda Donna neben der Pasta, Tosi und Fodor auf S. Carlo sang, fand letzthin in der Scena de' Solitarj in Mayr's Ginevra di Scozia ganz besondern Beyfall, und musste sie wiederholen, wurde auch zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademica filarmonica ernannt. (Eine hieher gehörige, Mayr betreffende Bemerkung, ist in den am Ende folgenden Miszellen zu lesen).

Neapel (S. Carlo). Il Leonida, neue Oper von einem gewissen Salvoni oder Selvoni, machte fiasco. — L'esultanza pubblica, Kantate von Hrn. Coccia, wird zwar von Hrn. Zingarelli in einem Privatbriefe gelobt, soll aber, was sehr wahrscheinlich ist, gar nichts heissen. (T. Nuovo). Il ventaglio, neue Oper von Hrn. Raimondi, fand eine gute Aufnahme. Das Buch ist eine Travestie nach Goldoni,

und im neapolitaner Dialect geschrieben. (T. Fenice.) Orlando furioso, Travestie im neapolitaner Dialect, neue und erste Oper von Hrn. Agostino. Loffredo, einem Anfänger, fand Aufmunterung.

Rom. Die wegen erfolgten Todesfalls des Papstes im ganzen Kirchenstaate geschlossenen Theater, wurden zwar nach einiger Zeit auch während des Conclavs eröffnet, gegen Ende des Karnevals aber, aus bekannten Ursachen, hier wieder geschlossen. (T. Tordinona, auch Teatro d'Apollo genannt). Die neue Oper il Corsaro, del maestro cavaliere Pacini, fand zwar wegen Länge, Reminiscenzen und Wiederholungen, in der ersten Vorstellung keine gute Aufnahme, und gefiel auch nachher sehr wenig; bey alldem wurde der Maestro doch mehrmalen auf die Scene gerufen. In Italien ist so' was freylich nichts Neues, diessmal war aber ein den Mailändern und Römern wohl bekannter Umstand mit im Spiele. (T. Valle). Die neue Oper Adelasia e Aleramo, del maestro Luigi Vecchiotti, machte fiasco, und in ihr die Primadonna Carl. Diese aus meinen vorigen Berichten bereits bekannte deutsche Sängerin, fand zwar nachher in Mercadante's Elisa e Claudio Beyfall; allein sie erkrankte und musste durch die Meugbini ersetzt werden, welche keine bessere Aufnahme fand. Es verlautet übrigens, die Impresa habe der Carl manche Verdrüsslichkeiten verursacht. — Ein gewisser Brisi liess sich hier mit Beyfall auf der Trompete hören, und wurde auf die Scene gerufen.

Prato. Ein Bassist Balducci, der hier diesen Karneval zum erstenmal das Theater betrat, fand Aufmunterung.

Florenz (T. Pergola). I due Forzati, eine ältere, aber hier neue Oper, von Hrn. Mirecki, einem dermalen zu Genua ansässigen Polen, ist durchgefallen.

Turin (T. regio). Hier verunglückte die neue Oper Annibale in Torino, von Hrn. Ricci.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

No. 1. Miserere mei, Domine etc. Canon perpetuus a tribus vocibus in hypodiatesseron et hypodiapason — invenit R. L. Pearsall. Armiger. Op. 1. Moguntiae ex taberna musices B. Schott filiorum. Pr. 8 Kr.

No. 2. Tantum ergo, hymnus musici (?) adaptatus — — a R. L. Pearsall de Willsbridge Armigero. Moguntiae etc. Pr. 3o Kr.

Der erstgenannte dreystimmige Canon für Alt, Tenor und Bass ist auf dem Titel in einem Zirkelsystem angegeben, dann für alle drey Stimmen in ordentlicher Partitur deutlich ausgesetzt worden mit der Bemerkung, dass er das erste Mal mit 3, dann mit 6 oder 9 Stimmen und zum dritten Male mit dem ganzen Chore vorgetragen werden soll. Das Tantum ergo ist ein vierstimmiger, einfach und kirchlich wohl gehaltener kurzer Gesang, in Partitur und Stimmen gut gedruckt. Beyde Gesänge sind sehr zweckmässig und empfehlenswerth.

No. 1. Krieger-Lied mit deutschem, französischem und englischem Texte, Musik von J. Panny (gedichtet von F. Dürr), Männerchor und Solo-Stimmen mit Begleitung des grossen Orchesters oder vollständiger Militär-Musik. Op. 26. Mainz etc. bey B. Schotts Söhnen. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

No. 2. Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 36 Kr.

Das marschmässige Lied wird leicht und schnell wirken; mit gehörigem Feuer vorgetragen, stark anregen. Es ist ganz ungesucht und frisch natürlich, was besser ist in solchen Dingen als gesucht originell. Mit vollem Orchester muss es bedeutend eindringen. Auch mit Pianoforte-Begleitung wird es seine Wirkung nicht verfehlen. Die Singstimmen sind besonders gedruckt; zur Partitur mit Klavier-Auszuge nur mit deutschem Texte; der Orchester-Partitur liegen Singstimmen mit englischem und mit deutschem Texte bey: französische haben wir aber in unserm Exemplare nicht gefunden. Das Lied ist auch für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung zu haben. Ein zeitgemässer Gesang.

Notizen.

Die K. Sächsische italienische Hof-Opera-Gesellschaft ist in Leipzig angekommen und wird am 4ten d. mit Rossini's Zelmira die Reihe ihrer Vorstellungen eröffnen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. N°. 19. 1831.

RECENSIONEN.

Auf Veranlassung des Werkes:

Grosse Passions-Musik nach dem Evangel. Johannis, von Joh. Seb. Bach. Vollständiger Klavier-Auszug von C. Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein.

Von Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

III.

Endlich kehren wir zu des ehrwürdigen Bach's Passion nach dem Evangelisten Johannes zurück. Aber haben wir uns denn eigentlich von ihr entfernt? Ich dächte nicht. Bach's Passionen sind ja — wie die Quelle von Allem, was auf jenem Felde emporgewachsen, so der Mittelpunct und Anhalt von alle dem, was wir bisher geäussert haben. Dass die hier dem Publicum gebotene, nach dem vorbemerkten ihnen allen Gemeinsamen, auch nach ihrer besondern Beschaffenheit dem Leser näher bekannt werde: darum will ich mich nun bemühen. Es wird kaum eines Weitern bedürfen, ausser einer Art genauer Inhalts-Anzeige, mit einigen eingestreueten Bemerkungen.

Sogleich voraus und ein- für allemal mag Folgendes angemerkt seyn. Wenn ich das Werk nach seiner Gattung, seinem Zwecke, seiner Organisation betrachte und es aus sich selbst erkläre: so erscheint mir das eigentlich Biblische und Historische, mithin das Darstellende, nicht blos Ausdrückende — es erscheinen mir die Recitative und die zahlreich in sie verflochtenen, kleineren oder grösseren Chöre, als sein Gipfel und als nicht genug zu preisen. Diese Wahrheit, diese Treue, diese Veranschaulichung der Charactere und Dinge blos durch Töne und Rhythmen, diese scheinbar einfache und verborgene, dennoch so reiche, so tiefe und offenbare Kunst: wer hat diess — eben diess — jemals vollkommener dargelegt? wer vermag es, vollkommener dargelegt, sich auch nur zu denken?

Die Einleitung wird gebildet durch einen grossen Chor in zwey Abtheilungen. Er ist im Klavier-Auszuge 9 Seiten lang, und ein sonderbares, sehr künstliches, doch, begleitet von den Orchester-Instrumenten, zugleich ein sehr wirksames Musikstück. Aus ihm selbst geht hervor: Bach hatte sich folgende Aufgabe gestellt. Die Textesworte sind nach jener bekannten, feyerlich-ernsten, starken, erhebenden Stelle des Psalms: Herr, unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name in allen Landen u. s. w.: so müssen sie auch feyerlich-ernst, stark, erhebend ausgedrückt werden. Nun dienen sie aber hier zur Vorbereitung auf die niederbeugende, Wehmuth und Trauer erregende Leidensgeschichte unsers Herrn; sie sollen die Gemüther hierzu einladen und stimmen: das will auch ausgedrückt seyn. Liess man Beydes wechseln, so würde Eins das Andere stören, wo nicht aufheben: Beydes muss durchgehends zusammengehen, Jedes selbstständig, Jedes von dem Andern ganz unabhängig, aber Beydes zu enggeschlossener Einheit verbunden. Da gab der Meister nun das Erste gross und frey auszuführen den vier Singstimmen — wo jede aber nichts destoweniger obligat, und alle stets contrapunctisch, oft canonisch verflochten sind; das Zweyte trug er den Saiten-Instrumenten auf, die — erinnere ich mich recht, mit Sordinen — das Ihrige in einer gleich Anfangs ergriffenen, wie heimlich-unruhigen Figur, düster, schmerzvoll bewegt, nur als ein leises, fernes Rauschen, durch das ganze Stück unabweichlich durchführen. Was der ehrwürdige Vater Bach hierbey, wie so oft,

für eine Tiefe der Combination, was für ein, um höherer Zwecke willen, unbesorgtes, kühnes Hinausgreifen über die Buchstaben seiner eigenen Harmonielehre, was für eine Ausdauer in der überaus schwierigen Ausarbeitung — und ohne dass dem Ausdruck Eintrag geschähe — er bewiesen hat: das muss, wer dafür Auge besitzt, bey ihm selbst nachsehen. — Nach dieser Einleitung tritt die Handlung ein. Man kann sie füglich in vier Haupt-Scenen abtheilen. Wir wollen es.

Erste Scene: Christi Gefangennehmung zu Gethsemane und Ueberlieferung an den hohen Rath, mit den dabey vorgehenden Ereignissen. Diese Abtheilung besteht aus drey Recitativen mit kurzen Chorsätzen, drey eingeschalteten Chorälen (ein jeder, wie überall, in Einer Strophe), einer Alt- und einer Sopran-Arie. Die Recitative und Chöre glaube ich, nach dem oben voraus Bemerkten, übergehen zu können, und werde es auch in der Folge, wo mir nicht eine ganz besondere Aufforderung zur Abweichung entgegentritt. Nur die zweyte jener Arien entfernt sich einigermaassen von der damals gewöhnlichen Form und dem damals gewöhnlichen Gange dieser Gesangsart, indem der Componist zur Begleitung der Melodie das Bild des Textes aufnimmt; nämlich „den Lauf," in welchem der Freund des Herrn diesem „mit freudigen Schritten" nachfolgt. Der nicht kurze Satz bekömmt dadurch mehr Mannigfaltigkeit und Belebtheit. Im Gedanken selbst liegt wohl etwas Spielendes: aber wie ein freundliches, emsiges und beharrliches Kind spielt. Niemand wird ihm leicht ohne Lächeln des Wohlgefallens und wohl auch der Liebe zusehen.

Zweyte Scene: Christi Verhör und Petri Verleugnung. Drey Recitative, mit eingewebten kurzen Chören, zwey Choräle und eine Tenor-Arie. Die letzte ist zwar nur in der damals gebräuchlichen Form und die Begleitung sehr künstlich: der melodische Gesang aber einfach und von wahrer Innigkeit. In jenen Chören wird man vielleicht am meisten bewundern, mit welcher Wahrheit und Freyheit Bach die Frage: Bist du nicht seiner Jünger Einer? („nicht? nicht? bist du nicht?" u. dgl.) als wär' es in einem Recitative, ausgesprochen, dabey das Hastige, Zudringliche und Spöttische, was in der Frage und Situation liegt, ausgedrückt hat: und doch ist der ganze Chor streng und kunstreich fugirt!

Dritte Scene: Vieles und Entscheidendes umfassend in den Ereignissen — nämlich alle Verhandlungen vor und mit Pilato, von der Anklage bis zum Todes-Urtheil. In gleichem Verhältnisse wie die historischen Momente, wird nun Alles in der Musik gesteigert. Sie wird nicht nur in der Haltung überhaupt grossartiger, reicher, sondern auch (so zu sagen) immer mehr innerlich bewegt; sie wird durch Alles diess eingreifender. Sechs, zum Theil kurze Recitative, unterbrochen von, meist weiter als bisher ausgeführten Chören; drey Choräle; ein Arioso und zwey Arien, die letzte mit Chor. Hier wäre viel zu sagen und am meisten über jene, den Recitativen eingeflochtenen Chöre. Ich glaube mich auf Folgendes beschränken zu müssen. Es sind diese Chöre ein Triumph ganz eigentlicher Bachischer Kunst, und ich wüsste nicht, was in dieser höher stünde; höher nämlich, nicht nur in dem, was man von ihr zunächst erwartet — in Eigenthümlichkeit, Reichthum, Fülle der Harmonie und gelehrter Ausarbeitung, sondern auch in sprechender Declamation und Accentuation, in Wahrheit, Lebendigkeit und Kraft des Ausdrucks, damit, in anschaulicher Darstellung, wie der Charactere und Stimmungen, so der Situationen und der historischen Momente überhaupt. Da viele Leser eben diess, eben bey diesem Meister, nicht suchen, so möge beyspielsweise — nicht einer dieser Chöre, sondern nur die Anlage und Zurüstung zu einem derselben, hier angeführt werden; und ich erwähle grade diesen, nicht als ob ich ihn allen andern vorzöge, sondern weil sich, was nachzuweisen, eben an ihm mit wenigen Tacten einigermaassen vor das Auge führen lässt. Pilatus hatte gesagt: So nehmet ihn hin und kreuziget ihn: ich finde keine Schuld an ihm. Da fällt das aufgereizte Volk ein: „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz (nicht nach eurem römischen) soll er sterben; denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht." Jedermann sieht: richtig gesprochen und accentuirt, können Worte kaum unrhythmischer gestellt werden, und mithin, hat man sie nicht recitativisch auszusprechen, sondern sollen sie sich in unsere eigentlichen Gesangsformen fügen, oder vielmehr diese sich in sie, und will man zugleich, wie man muss, das Kecke, Zudringliche, hochfahrend-Trotzige, das hartnäckig-Störrige, was in den Worten liegt, möglichst bestimmt und deutlich ausdrücken: so fällt das wohl schwer genug. Indess: mancher unserer Componisten von Einsicht,

Sorgfalt und Gewandtheit würde das befriedigend zu leisten wissen im — Einstimmigen Gesange, mit freyer, mehr oder weniger nachhelfender, die Wirkung näher bestimmender und verstärkender Begleitung, möchte diese Begleitung nun blos den Instrumenten oder zugleich den anderen Singstimmen gegeben, und im letzten Falle Etwas daraus geworden seyn, was wir freylich auch einen Chor nennen. Hier galt es aber einen eigentlichen Chor, und einen Chor eigentlichen Kirchenstyls. wo mithin in jeder Singstimme für sich dieselbe Melodie herrschend bliebe und alle verbunden erst die Einheit gäben; wo mithin in dieser Melodie allein schon alles vorhin Angeführte liegen, wenigstens angedeutet seyn musste. Damit versuche sich, wer der Mann ist! Es gelingt ihm? Wir wollen ihn preisen: aber unserm Meister war das bey weitem noch nicht genug. Er macht aus diesem Chor eine strenge, ziemlich lange Fuge, und eine Fuge, die, ohngeachtet ihrer Strenge, (scheinbar) ganz frey und ganz bestimmt das ausdrückt, was, wie gesagt, hier auszudrücken war. Das war ihm noch nicht genug. Er gibt der Fuge noch eine drängende, treibende Instrumental-Begleitung, die zwar zum Theil die Singstimmen unterstützt — besonders bey den Eintritten des Thema, um diess mehr hervorzuheben: zum Theil aber auch für sich allein, wieder obligat, das Ihrige ausspricht; und diess Ihrige ist dasselbe, was die Sänger aussprechen, nicht nur dem Ausdrucke, sondern auch dem Thema nach: sie läuft hin in abgebrochenen Stücken aus ihm und in canonischen Nachahmungen darauf. Wie nun? wer versucht sich daran? „Und wenn man's thäte, und wenn man's auch zu Stande brächte: wer sollt' es denn verstehen, ausser der Hand voll, die es studiren oder fast bis zum Auswendiglernen hören? wer sollt' es schätzen? wer belohnen, wenn auch nur mit Beyfall?“ Das ist der Punct! Glaubt man denn, dass es damals, ausser von jener Hand voll, verstanden, geschätzt, belohnt worden? Von Bach und Händel, wenigstens in ihren späteren Lebensjahren und gerade in ihren grössten Werken, weiss man sogar historisch, dass es nicht geschehen. Aber daran lag ihnen wenig oder nichts. Dem Publicum zu geben, was es mit Grund zuerst erwarten, was es verlangen kann: den richtigen und lebendigen Ausdruck; doch zugleich der Kunst und sich selbst nach grösster Möglichkeit zu genügen — auch im Technischen: daran lag ihnen! Am treuen Arbeiten um des Arbeitens willen, am sorgsamen Vollenden um des Vollendens willen: daran lag ihnen! und, galt es religiöse Werke, ihre allerbesten Kräfte dem zuzuwenden, was ihnen wahrhaft heilig war; durch diese Verwendung ihrer allerbesten Kräfte dem Gott zu dienen, den sie als Urquell derselben verehrten: daran lag ihnen! Noch einmal: das ist der Punct!

Es folge nun hier der Anfang jenes Chors, nur so weit, bis die vier Stimmen eingetreten sind. Was hiermit und hierauf weiter gebaut wird, das möge man im Werke selbst nachsehen.

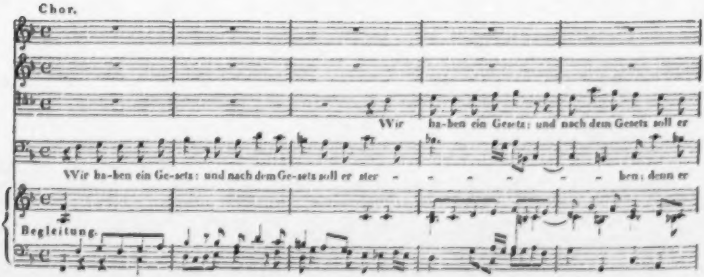

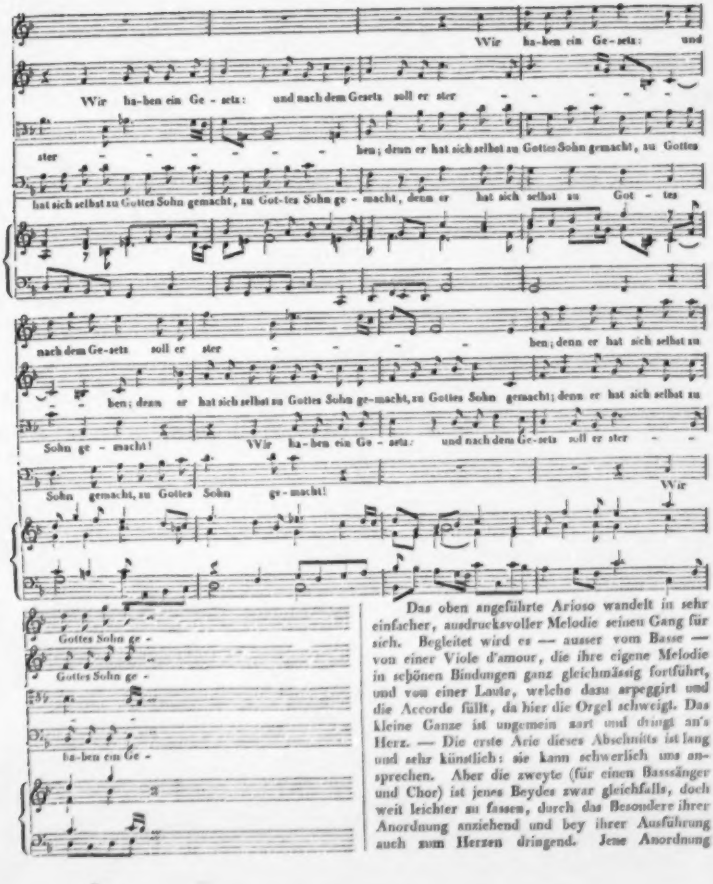

Das oben angeführte Arioso wandelt in sehr einfacher, ausdrucksvoller Melodie seinen Gang für sich. Begleitet wird es — ausser vom Basse — von einer Viole d'amour, die ihre eigene Melodie in schönen Bindungen ganz gleichmässig fortführt, und von einer Laute, welche dazu arpeggirt und die Accorde füllt, da hier die Orgel schweigt. Das kleine Ganze ist ungemein zart und dringt an's Herz. — Die erste Arie dieses Abschnitts ist lang und sehr künstlich: sie kann schwerlich uns ansprechen. Aber die zweyte (für einen Basssänger und Chor) ist jenes Beydes zwar gleichfalls, doch weit leichter zu fassen, durch das Besondere ihrer Anordnung anziehend und bey ihrer Ausführung auch zum Herzen dringend. Jene Anordnung

einigermaassen zu bezeichnen, müssen wir den Text*) zu Hülfe nehmen. Der Sänger spricht:

Eilt, ihr angefochtnen Seelen,
Geht aus euren Marterhöhlen...

„Wohin? wohin? wohin?“ lässt Bach den Chor drängend und heftig einfallen, ohne dass der Ermahner und Tröster dadurch im Geringsten gestört wird. Es trifft vielmehr im gleichmässigen Fortgange seines ermunternden Gesanges wie von selbst die sanfte Antwort ein, und passt zu, als könne es gar nicht anders seyn: „Nach Golgatha!“ Diess Beydes und was ihm verwandt spinnt sich nun durch das ganze Stück hin und mit jener ganz einfachen Antwort schliesst es auch. Was oben von einer Arie in der ersten Hauptscene gesagt worden, das gilt auch von dieser; und gilt von ihr noch mehr.

Die vierte Scene enthält Kreuzigung, Tod, Grablegung Christi, und einen Schlussgesang. Sieben zum Theil ganz kurze Recitative, unterbrochen von beträchtlich lang ausgeführten Chören; fünf Choräle, ein kleines Arioso, zwey grosse Arien, und jener Schlusschor. Es ist auf alle diese Stücke anzuwenden, was wir von denen der vorhergegangenen Abtheilung gesagt haben; nur folgende unterscheiden sich von ihnen. Das Arioso, mit dem, was es umgiebt, bezieht sich auf die besonderen Naturerscheinungen beym Verscheiden des Herrn und es ist ihm desshalb eine reiche Instrumentalbegleitung gegeben worden, welche diese Erscheinungen bezeichnen soll. Dergleichen ist allerdings weit mehr die Stärke unserer, als jener Zeit. — Die zweyte grosse Arie ist ganz eigener Structur, durch welche sie nicht nur sehr kunstreich, sondern gewiss auch sehr wirksam hervortritt; wirksam auf die, für welche dergleichen Musik überhaupt Etwas seyn kann. Die Arie ist der Bassstimme gegeben. Diese geht ihren freyen Weg (im Zwölfachteltact) gleichmässig von Anfang bis zu Ende. Die Begleitung geht in jeder der äusseren Stimmen gleichfalls ihren eigenen, freyen Weg. Niemand würde Etwas vermissen, wenn es damit sein Bewenden hätte. Aber der Text enthält lauter beunruhigende Fragen an den verscheidenden Heiland; und das ist unserm Meister nicht genug. Er bedarf auch der Antwort darauf; der beruhigenden Antwort. Er sucht und findet sie in einer Strophe eines sehr alten Kirchenliedes. Diese Strophe lässt er nun, ganz wie sie nach Melodie und Harmonie ist — nicht etwa zeilenweise zwischen den Einschnitten der Arie, sondern, ohne dass diese die geringste Unterbrechung oder sonstige Abänderung erführe, vierstimmig dazu singen; und diese Melodie und Harmonie ist die von allen gewöhnlichen Gängen Beyder so beträchtlich abweichende: Christus, der uns selig macht! — Kann man anders, als den Umfang und die Tiefe der Combinationsgabe des grossen Mannes bewundern, und in der ganzen Idee seinen frommen Kinderainn lieben? — Schlusschor. Wäre es dem Meister um irgend Etwas zu thun gewesen, ausser um die Sache, und besonders hier um deren bleibende Nachwirkung in den Gemüthern der Hörer: gewiss, er hätte noch einmal all' seine Kraft aufgeboten, zu guter Letzt sein Werk und damit sich selbst zu verherrlichen. Aber nein; er schrieb einen höchst einfachen, so kunstlosen Gesang, wie keinen im ganzen Werke; einen Gesang, wie er von Jedermann sogleich zu fassen, ja im Geiste mitzusingen ist: aber einen andächtigen, tief rührenden Gesang. Doch wie es bey allen wahrhaft guten, jede Nebenabsicht verschmähenden, jede Selbstigkeit opfernden Handlungen zu geschehen pflegt: was Bach hier am allerwenigsten gesucht, was er durchaus vermeiden wollen, das, meine ich, findet er doch auch nebenbey; nämlich, eben eine Verherrlichung seines Werks und seiner selbst.

Mit diesen einfachen Worten über den einfachen Gesang möge unsere Anzeigo enden. —

* * *

Der Klavier-Auszug ist unverkennbar mit bester Einsicht und vieler Sorgfalt abgefasst. In den Recitativen sind die Accorde der Begleitung aus den Ziffern in Noten ausgesetzt. Die obligaten Gänge der verschiedenen Stimmen der Begleitung sind möglichst angedeutet, auch wo sie sich durchkreuzen. Treten besondere Instrumente hervor, so sind sie angegeben. — Stich und Papier sind gut; Titel und Umschlag anständig verziert. Stichfehler hat man nicht ganz vermieden: doch habe ich keine gefunden, die Jeder, für den solche Musik überhaupt

*) Der Text — hier und überall, wo er nicht aus dem Evangelio genommen — ist freylich nicht anders, als damals (besonders in beyden sächsischen Kreisen Deutschlands, in der Lausitz und in Schlesien) bey weitem die Meisten geistlich dichteten, oder vielmehr zu dichten sich einbildeten und blos reimten; eine Weise, die bald darauf Zinzendorf mit den Seinigen auf die äusserste Spitze trieb, damit Anstoss gab, den Spott reizte, den Verfall herbeyführte, und so, ohne es zu wissen, das Bessere vorbereiten half.

gehört, nicht leicht verbessern könnte; weshalb ich den Raum damit nicht verspliltern will.

Rochlitz.

No. 1. Kirchen-Musik von Joh. Seb. Bach. Der erste Band enthält: 1) Litanei; 2) Herr, deine Augen; 3) Ihr werdet weinen — herausgegeben von W. Bernh. Marx. Bonn, bey Simrock. Pr. 9 Franken.

Der zweyte Band, ebendaselbst, enthält: 4) Du Hirte Israel; 5) Herr, gehe nicht in's Gericht; 6) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit. Pr. 10 Fr.

No. 2. Der Klavier-Auszug dieser beyden Bände, gleichfalls bey N. Simrock. Jeder Bd. 8 Franken.

No. 3. Abdruck der vier Singstimmen, ebendaselbst. Pr. des ersten Bandes 3 Franken.

Von G. W. Fink.

Zugleich bringen wir die dankenswerthe Ausgabe eben benannter Kirchenmusiken unsers allgerühmten Meisters allen Freunden heiliger Tonkunst in gute Erinnerung. Alle hier gegebenen Nummern sind durchaus des grossen Meisters würdig. Die Litanei ist hier Luthers Lied: „Nimm von uns, Herr du treuer Gott" u. s. w. Die bekannte schöne Choral-Melodie ist nach zweckmässiger Einleitung in aller Kunst so geistreich durchgesungen, als man es an Seb. Bach kennt. Das Orchester besteht nur aus den vier Streichinstrumenten und aus drey Hoboen. 2) „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" etc. mit Streichinstrumenten und zwey Hoboen. Ein langer, herrlicher Chorgesang erfüllt die Seele, klagend über der Menschen unbussfertige Wege. Ein Bass-Recitativ auf gereimten Text gleichen Inhalts ist vortrefflich declamirt. Der dritte Satz besteht aus einer Bass-Arie, allein von Saiten-Instrumenten begleitet: „Verachtest du den Reichthum seiner Gnade, Geduld und Langmüthigkeit?" u. s. w. Für alle Zeiten schön. Darauf der vierstimmige Choral: „Dieses Wort bedenk', o Menschenkind." In einer Tenor-Arie, nur von Violine und Bass begleitet: „Erschrecke doch, du allzu sichre Seele," sind die alten Formen so sinnig verwebt, dass ihre Wirksamkeit wohl dauern wird. Das Alt-Recitativ ist ausser den Saiten-Instrumenten noch von zwey Hoboen begleitet, bildet eine Mittelgattung zwischen Recitativ und Arioso und mahnt eindringlich zur Busse wie der Schluss-Choral: „Heut lebst du, heut bekehre dich." Also eine geistliche Cantate. — No. 3: „Ihr werdet weinen und heulen, aber die Welt wird sich freuen" u. s. w. Im ersten Chore ist zu den Streich-Instrumenten und zwey Hoboen noch eine Flöte gesetzt. Nach gehöriger Einleitung setzt der Gesang gleich mit einer Fuge ein, deren Behandlung, Unterbrechung, neue Anknüpfung verschiedener Subjecte u. s. f. in einer so ordnungsvollen Freyheit leuchten, wie es eben des echten Meisters Sache ist, der, über den Formen stehend, als Herrscher sie zu guten Zwecken lenkt. Ein sehr kurzes Tenor-Recitativ leitet in eine Alt-Arie. Der Ausgang des Recitativs ist merkwürdig: wir setzen ihn zu Jedermanns Selbst-Ueberlegung her:

Es gab im Mittelalter, viele Jahrhunderte hindurch bis in die neue Zeit nachklingend, sogenannte Jubilationen oder Sequenzen, die auf irgend eine Sylbe lange Tonreihen ohne alle weitere Worte hören liessen, wodurch man das Unaussprechliche bezeichnen wollte. Eine ähnliche Sequenz in diesem Sinne möchte dieser Gang wohl auch seyn. Sollte er aber doch Einigen unserer von Jenem entwöhnten Zeit störend erscheinen: so liesse sich, solchen Empfindungen zu gefallen, der Schluss leicht umgehen, wenn man ihn unmaassgeblich so, wie bey b) stellete, oder wie man sonst Belieben tragen mag unter den Neologen. Wir für unsern Theil wissen uns auch an den Eigenthümlichkeiten der verschiedenen Zeiten zu erbauen. — Die folgende Alt-Arie ist nur mit Bass und Hoboe begleitet, beyde obligat. Der Herr wird die Seelen derer, die ihn suchen, nicht verlassen. Diese Hoffnung drückt auch das folgende Alt-Recitativ aus. Die tröstende Tenor-Arie fügt zu den Streich-Instrumenten und der Hoboe, die mit der ersten Violine unisono erklingt, eine obligate Trompete hinzu: „Erhebet euch, betrübte Stimmen" u. s. w. Man kennt die damaligen Trompeter. Der vierstimmige Choral: „Was mein Gott will, das gescheh' allzeit" macht den Beschluss

Was sollten wir noch weiter vom zweyten Bande beschreibende Worte machen? Die Art ist dieselbe, die Instrumentalbesetzung auch (Hoboen werden vorzüglich gebraucht), nur den letzten Gesang ausgenommen, welcher zum Basse mit Flauto I und II, Viola da Gamba I und II begleitet ist. Jede Nummer der Partitur-Ausgabe ist zur Erleichterung des Ankaufs auch einzeln zu haben; No. 1 für 2 Franken; No. 2 für 3½; No. 3 für 3½; No. 4 — 6 jede für 3 Franken. Wie kommt es denn, dass die vereinzelt verkauften Stücke zusammen weniger kosten, als die ganzen Bände? Wahrscheinlich des Hauptstücks wegen? Oder ist in den Preis-Angaben ein Druckfehler? —

Der Klavier-Auszug ist mit Treue verfertigt: nur spielt er sich öfter unbequem, weil Alles möglichst hat wiedergegeben werden sollen. Einige Druckfehler wird man leicht verbessern. Für Ausgaben solcher Werke sind wir stets zu aufrichtigem Danke verpflichtet.

Nachrichten.

Beschluss der Karneval- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Cagliari (Hauptstadt der Insel Sardinien). Die bereits angezeigte Eröffnung des hiesigen Theaters, geschah mit Mercadante's Elisa e Claudio, worin die beyden Schwestern Marielli besonders gefielen.

Venedig (T. alla Fenice). Dass der berühmte Sopran Velluti gänzlich missfallen, wurde schon im vorigen Berichte erwähnt. — In der neuen Oper la Muta di Portici, von Hrn. Pavesi, gefielen kaum zwey oder drey Stücke. Bonoldi spielte den Masaniello recht gut. Die Venetianer Zeitung nennt das Buch des Hrn. Rossi eine Quintessenz des Romanticismus. In Generali's neuer Oper: il Beniowski (nach Kotzebue's bekanntem Schauspiel, ebenfalls von Rossi bearbeitet) wird die Introduction, das Finale, zwey Duetten und Bonoldi's Arie gelobt. Bey dieser Oper fand das Sonderbare statt, dass sie zwey erste Vorstellungen hatte: in der ersten gab man sie theilweise, und wurde ausgepfiffen; in der zweyten gab man sie ganz, und gefiel. Da aber die Stagione gerade zu Ende ging, so zählte sie in Allem äusserst wenige Vorstellungen.

Triest. Die Unger hat sich in den Opern Cantatrici villane, Pirata, Mosé, zum zweyten Male in dieser Stadt Ruhm erworben.

Pavia. Der Bassist Giorgio Ronconi, Sohn des zu Mailand ansässigen rühmlich bekannten Singlehrers Domenico, betrat hier zum ersten Male das Theater mit Beyfall in Bellini's Straniera.

Mailand. Da wir verwichenen Karneval von den jetzt lebenden und geltenden sechs Sängern erster Grösse: Rubini, Pasta, Galli d. ä., Pisaroni, Lablache, David, die vier ersteren, überdiess noch eine bedeutende Zahl erster Sänger zweyter und dritter Grösse, zwey auserlesene und zahlreiche Balletpersonals, zuletzt sogar Crivelli besassen, für beyde Theater wenigstens 14 Opern, darunter vier eigends componirte und andere hier nie gehörte angekündigt waren, hierzu noch die Verschönerung der Scala, — so deutete diess allerdings auf eine ganz ausserordentlich glänzende Theatral-Epoche; aber Alles reduzirte sich auf: — Anna Bolena, Pasta, Rubini, Horschelt, welche vier mit Recht, wohl gemerkt! einstimmig den Preis davon trugen. Wie diess zu verstehen sey, werden die Leser, nach dem was hierüber vorläufig im vorigen Berichte gesagt wurde, sogleich besser einsehen. — (T. alla Scala). Was die unpartheyischen ruhigen Sachverständigen voraussgesehen, ist eingetroffen. Der Beyfall der Grisi nahm allmälig merklich ab, und sie wurde einige Male sogar mit Zeichen der Missbilligung aufgenommen, zu Ende der Stagione jedoch wieder von Freunden beklatscht. Die Schütz fand im Barbiere di Siviglia abermals eine glänzende Aufnahme, doch während diese ausgezeichnete Sängerin immer mehr die Gunst des hiesigen Publicums gewann, überfiel sie plötzlich eine gefährliche Krankheit, von welcher sie erst sehr spät genass, und folglich diese Stagione nicht mehr singen konnte. Am 15ten Januar wurde Generali's neue Oper il Romito della Provenza zum ersten und letzten Male gegeben. In ihr sangen die Pisaroni, die Grisi, der Tenorist Mari, der neue Bassist Luciano Fornasari aus Verona und die Josephine Fröhlich, angeblich Kammersängerin S. M. des Königs von Dänemark. Aus der ganzen sehr langen Musik, konnte um so mehr Niemand klug werden, da alle Sänger vom Anfange bis zu Ende etwas arg distonirt hatten, und ihre harmonischen Dissonanzen gar viele Longitudinal- und Traversalschwingungen in der Luft vernehmen liessen. Die noch vor sehr wenigen Jahren im Cantabile einzige Pisaroni ist leider fertig. Die Fröhlich weinte bitterlich. Generali, der nach dem Herabfallen des Vorhanges seine nicht gute Aufnahme deutlich hören konnte,

nahm ganz ruhig im Orchester von seinen Freunden Abschied, küsste sie, und reiste noch in derselben Nacht nach Venedig, um eine neue Oper daselbst zu componiren (S. oben Venedig). Zur Noth gab man einstweilen Rossini's Bianca e Faliero, worin die Grisi, Pisaroni und Mari ohne Beyfall sangen.

(Beschluss folgt.)

Dresden. Am 23sten April gab Fräul. Palazzesi zu ihrem Benefiz Rossini's Zelmira. Wenn diese ganz vorzügliche Sängerin in dem reinen Schmelz ihrer herrlichen Jugendstimme sich heute noch übertraf, so können Sie auf die Wirkung schliessen, welche ihr vortrefflicher Gesang hervorbrachte. Die plötzlich eingetretene Familien-Trauer wegen des Todes eines Familiengliedes ausserhalb Sachsen, hielt heute den Hof zurück, an diesem schönen Abend Antheil zu nehmen, dessen sich das Publicum in ungestörter Ruhe erfreuen konnte, welche überhaupt bald wieder allgemein eintrat, so dass das Schauspiel nur einige Abende unterbrochen wurde. Signora Palazzesi wurde stürmisch gerufen. Ein niedliches Familien-Töchterchen übergab der Gefeyerten, von der geehrten Empfängerin geliebkoset, Gedicht und Kränze. Sonnetten und Blumen strömten herbey und der enthusiastische Beyfall sprach lebhaft den Wunsch aus: Möchte dieser herrliche Künstler-Verein fortbestehen! Das bemeldete Gedicht der Kleinen in italien. Sprache folgt zum Schlusse und sagt nicht zu viel.

Bald werden Sie die Herrliche in ihren Mauern sehen und ihre Stimme hören. Der rege Sinn der Leipziger für Alles Gute und Schöne verbürgt ihr eine freundliche Aufnahme.

Ausser Hrn. Rubini werden Sie einen neuen Tenor hören, welcher angekommen, aber noch nicht öffentlich aufgetreten ist. In Mose hoffen wir ihn nächstens zu hören.

Ode.

TU che i cuori ognor rapisci
Con l'angelico tuo canto;
TU che infondi un dolce incanto;
Col canoro gorgheggiar;
Non sdegnar, da chi ti ammira,
Giusto omaggio a TE dovuto;
Questo è il debito tributo
Al tuo raro modular.
Quando ai patrii lari giunta
Ne sarai, o TU beata!
Pensa a Dresda qualche fiata,
Che cotanto ti ammirò.
Ah! quel dì ch'orbi saremo
Del tuo aspetto, e del tuo canto,
Sarà dì per noi di pianto,
Sarà giorno di dolor!
Vivi pure ognor felice;
Ma di noi pur ti rammenta
Vivi ognor lieta e contenta;
Ma di noi non ti scordar!
Pensa, che, da qui partendo,
TU ci strappi il cuor dal seno;
E che a ognuna l'alma vien meno,
All' idea del tuo partir!
Ver TE propizio
Sia sempre il Fato;
Viver beato
Ti accordi ognor.
D'Atropo l'invida
Forbice orrenda,
Mai non imprenda
Taglio per TE.
Vivi felice;
Vivi contenta;
Ma di rammenta
Di Dresda ognor!

Kurze Anzeige.

Le Lièvre. Der Hase. Prémier Rondino pour le Pianoforte et Violon par Ign. Assmayer. Oeuv. 44. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez T. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Die Einleitung ist für beyde Instrumente sehr niedlich und scherzhaft in angemessener Kürze. Das leichtfüssige Rondino ist noch scherzhafter, beschäftigt beyde Instrumente ohne Schwierigkeit sehr hübsch und wird noch mehr gefallen, als la Hortense, Oeuv. 45 desselben Componisten. Der Titel zeigt einen wohlgetroffenen Hasen, an dessen Eigenthümlichkeiten man sich bey dieser scherzhaften Musik wahrscheinlich erinnern soll.

Druckfehler-Berichtigung.

In No. 18 d. Z., S. 286, Z. 5 von oben lese man statt: „er" „dieser" (Raum).

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. III.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

gänzlich aus den Kirchen verbannen kann, ein ernsthafteres und würdigeres Ansehen zu geben sich bemühen; sie wird für die Anschaffung besserer Kirchenstücke, für die Unterstützung der Musik durch eine hinlänglich ausfüllende Zahl von Instrumenten, vielleicht auch durch die Aufführung grofser Oratorien bey Gelegenheiten sorgen, wo eine wohlangeordnete Musik ihre Würkung nicht verfehlen kann.

Aber von noch weit gröfserm Einflufs auf die Bildung des Geschmacks zur Tonkunst sind die Gelegenheiten, aufser der Kirche Musik zu hören. Bey aller Achtung für den Choralgesang wird doch kein unbefangenes Gemüth in Abrede seyn, dafs auch nur das kleinste, leichteste, metrische Tonstück ungleich mehr Anziehendes für die Menschen habe, als die schönste Kirchenmelodie. Hier vereinigt sich mit einer schnellern Abwechslung der Töne, Mannigfaltigkeit im Ausdrucke, fühlbares Zeitmafs und lebhafter Vortrag. Gewöhnlich sind es Tanzstücke, welche mit diesen Eigenschaften noch eine gewisse Faslichkeit verbinden, die dem Ohre des ungelehrten Musikfreundes besonders wohlthut, und daher kommt es, dafs gerade diese Gattung von Musik unter dem Volke am beliebtesten ist. Gern wollen wir ihm diese Freude gönnen, denn auch gröfsere Tonkünstler haben zuweilen Tanzstücke und Märsche komponirt, die gewifs kein menschliches Ohr verstimmen werden, wenn sie nur gut ausgeführt werden. Aber so, wie wir gewöhnlich Tänze spielen hören, giebt es keine erbärmlichere Ohrenzerfleischung und unter dem ewigen Gekreische der Geigen und Schalmeyen mufs nothwendig aller musikalische Sinn verlohren gehen. Es ist daher eine sehr angenehme Erscheinung, dafs beynahe aller Orten das Volk sich zu versammlen pflegt, wenn es einmal zur Abwechslung eine Arie aus der *Zauberflöte*, wäre es auch nur mit einer Drehorgel begleitet, auf offner Strafse zu hören bekommt; noch mehr, wenn eine vollständige schöne Musik von Blasinstrumenten besonders des Abends unter freyem Himmel sich hören läfst. Mit Verwunderung sieht man, welche Ruhe und Stille in solchen Fällen unter einem Haufen der zügellosesten Menschen herrscht, wie sie alles stehn und liegen lassen und stundenlang in geduldiger Aufmerksamkeit horchen, ohne Ueberdrufs und Langeweile zu empfinden. Sollte man von dieser Erfahrung nicht einen heilsamen Gebrauch machen können? Wie mancher schöne, heitre Sommerabend, wie mancher anmuthsvolle Versammlungsort im Freyen ladet die Freunde der Tonkunst zu dem edeln Vergnügen ein, das beste und geniefsbarste, was sie haben, dem musikliebenden Volke hören zu lassen. Hier braucht es keines Aufrufs, keiner Einladung, keines oberherrlichen Befehls. Die Menschen kommen von selbst und der stille Beyfall, den sie uns schenken, das unvertilgbare Gefühl von Erkenntlichkeit, womit sie uns verlassen, die selige Erinnerung an diese unschuldsvolle Freuden, die einzigen vielleicht, die sie in ihrem kummervollen Leben rein und ungetrübt genossen, sind eine höhere Lobrede für die Musik, als alle öffentliche Anpreisungen.

Unter dem Volke giebt es immer einige, deren Geschmack schon in etwas geläutert und verfeinert ist. Lafst diese Menschen nur bisweilen Antheil nehmen an den höhern Freuden der Tonkunst, verstattet ihnen ohne eigensinnige Auswahl des Standes und der Geburt, ohne Rücksicht auf Alter und Lebensweise, freyen Zutritt zu euren musikalischen Zusammenkünften. Was kann es euch für Schaden zufügen, wenn die schönen Töne, die euer Ohr vergnügen, auch noch von andern Ohren vernommen werden? Menschen, die aus reiner Liebe für's Schöne eure Gesellschaft suchen, sollten euch willkommner seyn, als die glänzenden Zirkel von Herrn und Damen, die (unter dem Rauschen der Stöcke) sich lauter unbedeutende Possen einander zuflüstern, während dafs der Virtuose sein Solo vortragt.

Unter denen, welche sich der ausübenden Tonkunst widmen, giebt es einige, die im Fantasieren eine besondere Stärke haben oder eine besondre Kunst des Vortrags besitzen. Mancher Schüler der Tonkunst könnte von ihnen, wenn er nur bisweilen zuhören dürfte, mehr lernen, als er von seinen gewöhnlichen Meistern lernt.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *N° III.* 1831.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Henry Herz et Ph. Lafont, Variations concertantes pour Piano et Violon, sur la Barcarolle favorite de Fra Diavolo de D. F. E. Auber, dediées à Mademoiselle Lisa Varsavaux. Op. 59. —

Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen.
Paris, bey E. Troupenas.
London, bey Dalmaine.

Auf nachstehende Original-Werke machen wir das musikalische Publicum aufmerksam, indem dieselben binnen Kurzem im Verlage der Unterzeichneten erscheinen werden.

Joseph Kuffner, Der Komet, komische Oper in einem Aufzuge, Gedicht von *Dr.* Fuchs, vollständiger Klavier-Auszug nebst Textbuch. — Von derselben Oper die Ouverture und die Gesänge einzeln.

Joseph Panny, Das Fischerlied von Mathisson für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters, in Partitur und Auflegestimmen.

Dasselbe Werk mit Begleitung von kleinem Orchester oder mit Klavier-Begleitung.

Mainz, im May 1831.

B. Schott's Söhne,
Hofmusikhandlung.

Ankündigungen.

Neue Musikalien im Verlag von Breitkopf und Härtel *in Leipzig.*

Jubilate-Messe 1831.

Für Orchester.

Beethoven, L. v., les Adieux, l'Absence et le Retour. Op. 81. arr. p. G. B. Bierey . . . . . 2 Thlr.
— Ouverture et Entr'actes d'Egmont. Partition. 3 Thlr.
Gährich, W., 1ere Sinfonie. Es dur, ... 4 Thlr.
Marschner, H., Ouverture zur Oper: des Falkners Braut. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
Militz, C. B. v., Ouverture im Ossianischen Character. . . . . 2 Thlr.

Für Harmonie-Musik.

Lobe, J. C., Ouverture de l'Opéra: les Flibustiers, arr. par Hinkel, ... 1 Thlr. 16 Gr.
Neithardt, A., Variations sur l'air Tyrolien de l'Opéra: la Fiancée d'Auber. Op. 80. 1 Thlr. 20 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Beutler, F., Pot-Pourri p. Violon av. Orch. sur des thèmes fav. de l'opéra: la Dame blanche. Op. 15. . . . . .
— le même avec Pianoforte. . . . . .
Böhner, L., Fantaisie et Variations sur un thème original p. Violon av. Orchestre. Op. 94. . . . 18 Gr.
— le même av. Pianoforte . . . . . 8 Gr.
Götze, C., Variations instructives pour Violon avec 2d Violon. Cah. 1. Op. 20. . . . . 1 Thlr.
Kummer, F. A., Trois Duos conc. et brill. p. Violon et Violoncelle. Op. 15. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
No. 1. Adagio et Rondo sur un thème de la Muette de Portici. . . . . .
No. 2. Fantaisie sur des Airs français et espagnols. . . . . .
No. 3. Adagio, Recitatif et Variations. . . .
Onslow, G., Quintuors pour Violon en Partition. No. 1 — 6 à . . . . . 1 Thlr.
Gährich, W., Concertino pour Viola avec Orch. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— le même av. Pianoforte. . . . . 20 Gr.
Dehn, 22 Etudes pour Violoncelle d'après les 40 Etudes p. Violon de Rode, Kreutzer, Baillot etc. 1 Thlr. 8 Gr.
Dotzauer, J. J. F., Collection d'airs d'Opéras favoris avec acc. de Basso. Cah. II. . . . . 16 Gr.

Für Blasinstrumente.

Camus, Trois Fantaisies et Variations pour la Flûte seule sur les plus jolis motifs d'Emmeline de Herold. Op. 24. 2. 2. 3. à . . . . . 8 Gr.
Fürstenau, A. B., Caprices pour la Flûte seule. Op. 80. . . . . 20 Gr.
— Nocturne concert. No. 6. p. Flûte et Pianoforte. Op. 81. . . . . 20 Gr.

Fürstenau, A. B., Divertissement sur des thèmes de la Muette de Portici p. Flûte avec Orch. Op. 82. . . . . 2 Thlr.
— le même avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr.
— Trois grands Duos conc. p. 2 Flûtes, 90 Liv. des Duos. Op. 83. . . . . .

Kummer, C., Trio pour 3 Flûtes. Op. 65. . . . . 12 Gr.
— Quintuor p. Flûte, Violon, 2 Altos et Basse. Op. 66. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Lobe, J. C., 1er Concertino p. Flûte av. Orch. Op. 21.
— le même av. Pianoforte. . . . . 20 Gr.
— Fantaisie p. Flûte et Pianoforte sur des thèmes de l'opéra: les Flibustiers. Op. 22. . . . . .

Blatt, F. T., Exercices amusants p. la Clarinette. Op. 26. . . . . 16 Gr.
— Trio pour 3 Clarinettes. 2e Liv. des Trois. Op. 27. . . . . 12 Gr.
— Introduction et Variations brill. pour la Clarinette sur un thème de l'Opera: le Barbier de Seville, av. Acc. de Orchestre. Op. 28. 1 Thlr. 8 Gr.
— le même avec Pianoforte. . . . . 12 Gr.
— 3 Duos concertans pour 2 Clarinettes. Op. 29. 1 Thlr. 4 Gr.
— 20 Exercices pour l'Hautbois et le Cor anglais. Op. 30. . . . . 16 Gr.

Jacobi, C., Divertissement pour le Basson avec Orchestre. Op. 11. . . . . .

Gallay, 1er Concerto pour le Cor av. Orchestre. Op. 18. . . . . 2 Thlr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Kummer, C., Sonate p. Pianoforte et Flûte arr. d'après son Quintuor. Op. 66. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Trio p. Pianoforte, Flûte et Violoncelle arr. d'après le même ouvrage. . . . . .

Für Pianoforte zu vier Händen.

Brunner, C. T., Exercices progressifs et doigtés Liv. 1. . . . . 12 Gr.
Götze, C., Ouverture zu: der Majoratsherr. . . . . 16 Gr.
Kalliwoda, J. W., 3 grandes Marches. Op. 28. . . . 16 Gr.
Kraegen, C., Polonaise brillante sur des thèmes de l'opéra: la Muette de Portici par Auber. Op. 13. 20 Gr.
Mozart, W. A., Fugue tirée d'une Fantaisie, arr. par J. P. Schmidt. . . . . 8 Gr.
— Divertissement avec gr. Trio pour Violon, Viola et Violoncello. Op. 19. arrangé par J. P. Schmidt . . . . . .
— Sinfonie No. 4. (D dur.) Op. 87. arrangée par C. T. Brunner . . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— dº No. 5. (Es dur.) Op. 82. arr. par le même 1 Thlr. 12 Gr.
— Quatuor p. Flte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 83. (Gmoll) arr. par J. P. Schmidt. 1 Thlr. 16 Gr.
Müller, G. A., Sonatine. Op. 67. . . . . 16 Gr.
Reissiger, C. G., Ouverture de Neron, arr. par Mockwitz . . . . . 16 Gr.

Für Pianoforte allein.

Blatt, F. T., Dix Allemandes et Coda pour le Carneval. . . . . 8 Gr.
Götze, C., Ouverture zu: der Majoratsherr . . . . 8 Gr.
Herold, F., Rondo brillant précédé d'une Introduction sur un thème d'Emmeline. Op. 53. . . . 12 Gr.
— Ouverture de l'Opera: l'Illusion, (die Täuschung). 6 Gr.
Kalliwoda, J. W., Rondo. Op. 23. . . . . 16 Gr.
Lobe, J. C., Ouverture de l'Opera: les Flibustiers. . . 8 Gr.
— Ballet (Pas d'Espagnol) du même Opera. . . . . 10 Gr.
— Esquisse. Op. 19. . . . . 6 Gr.
Richter, Jahreszeiten-Walzer. . . . . 8 Gr.
Siegel, D. S., Variations sur un Choeur de l'Opera: Figaro. Op. 54. . . . . 12 Gr.
Suchanneck, Franç., grande Sonate . . . . . 16 Gr.
Wustrow, A. F., 12 Divertissements progressifs. Liv. 1. 2. Op. 12. . . . . .

Für Orgel.

Bach, J. S., musikalisches Opfer. Neue Ausgabe mit einer Vorrede, die Entstehung dieses Werks betreffend. . . . . .
Schneider, Joh., Fantasie und Fuge, 3s Werk. . . . 16 Gr.

Für Gesang.

Basili, Kyrie, Partitur. . . . . 10 Gr.
— Offertorium dº . . . . . 8 Gr.
Beutler, F., 3 Gesellschafts-Lieder für 4 Männerstimmen. „Die Lebensfahrt." „Ohne Frohsinn fröhlich seyn." „Gute Nacht." 13s Werk. . . 16 Gr.
Bierey, G. B., das Daseyn Gottes, Motette für 4 Solostimmen und 2 Chöre. Partitur. . . . . 20 Gr.
— Alt und Jung, Wechselgesang f. 8 Männerstimmen zum Gebrauche f. Liedertafeln. Partitur und Stimmen. . . . . .
Blüher, A., 6 leichte vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. . . . . 20 Gr.
Blum, C., die Gewalt des Augenblicks für 4 Männerstimmen mit Chor. 116s Werk. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— der Prager-Musikant, Gesang für eine Tonorstimme mit Begleitung des Pianoforte, Clarinette und 2 Waldhörner, oder auch für Pianoforte und Singstimme allein; als Concertscene componirt. 117s Werk. . . . . 1 Thlr.
— Prager-Musikanten-Walzer für 4 Männerstimmen. 117s Werk. . . . . 16 Gr.
Burckhardt, Sal., 6 Lieder für 1 Baritonstimme mit Pianoforte. . . . . 12 Gr
Grimmer, Fr., Acht Lieder von H. Heine mit Begleitung des Pianoforte. 5s Werk. . . . . 8 Gr.
Lobe, J. C., Die Flibustier, Oper in drey Aufzügen, Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. . . . . 4 Thlr. 12 Gr.
— Dieselbe in einzelnen Partieen . . . . . .
Riem, 7 vierstimmige Lieder. . . . . 1 Thlr.
Rossini, Trost und Erhebung, nach einem Miserere von demselben. . . . . 2 Thlr.

Schmidt, J. P., Alfred der Grosse.....
No. 8. Romanze u. Terzett. „In des Sturmes Nacht“ ..... 8 Gr.
No. 12. Recitativ und Arie. „Je tapfere Britten“..... 16 Gr.
No. 14. Duette. „Welch ein Erwachen“.... 8 Gr.
No. 15. Arie. „Hure unsre treuen Flehen“ 12 Gr.
aus dem Klavier-Auszuge besonders herausgegeben.....
Schuster, A., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 6s Werk. ..... 12 Gr.

Theorie.

Lehmann, M. J. T., Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst einer ausführlichen Beschreibung über den Bau der Orgel etc. Ein Handbuch für angehende Organisten, Schullehrer etc..... 4 Gr.
Müller, *Dr.* W. C., Ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Thle. mit 2 Titellithographieen und Musikbeylagen. gr. 8..... 5 Thlr.

Portraits.

Zelter, *Dr.* C. F.....

Später erscheint:

Marschner, H., des Falkners Braut, kom. Oper in drey Aufzügen, Klavier-Auszug und übrige Arrangements.....

Tübingen, bey H. Laupp ist erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Silcher, Fr., 12 Volkslieder für 4 Männerstimmen gesetzt. 3s Heft. 4. mit farbigem Umschlag. 1 Fl. 12 Kr.

Neue interessante Musikalien.

Czerny, C., 48 Studien in Form von Vorspielen und Cadenzen in allen Tonarten für das Pfte. Op. 161..... 1 Thlr. 20 Gr.
Herz, H., Brillante Variationen für das Pfte über ein Original-Thema. Op. 55..... 20 Gr.
Hünten, F., Brillante Fantasie für das Pfte über Thema's aus Rossini's Semiramis. Op. 29. .. 12 Gr.
Kalkbrenner, F., Les Soirées de St. Cloud. 3 Bachanales für das Pfte zu 4 Händen (Harfe, Triangel und Castagnetten ad lib.) Op. 100. 1 Thlr. 12 Gr.
Marschner, H., Characteristische Skizzen für das Pfte. Op. 49..... 16 Gr.
Moscheles, J., Militair-Rondo für das Pfte über das beliebte Duett: „Entendez vous“ aus Auber's Braut..... 12 Gr.
Paganini, N., Quatuor à 2 Viol., Alto u. Basso. 1 Thlr. 8 Gr.

Payer, J., Musikalische Guirlande für das Pfte mit Vignetten..... 12 Gr.
— dº dº zu 4 Händen, mit Vignetten. 16 Gr.
Pixis, J. P., Uebungen in Walzer-Form für das Pfte. Op 80. Liv. 1. 2. 3..... 12 Gr.
Reissiger, C. G., 4tes Trio für Pfte, Violine u. Vcelle. Op. 56..... 1 Thlr. 12 Gr.
Ries, F., Grosses Octett für Pfte, Violon, Alto, Clarin., Horn, Fagott, Vcelle u. Contrabass. Op. 128 ..... 2 Thlr.
— Dasselbe für Pianoforte allein..... 1 Thlr.
Rossini, J., Der Barbier von Sevilla. Neuer vervollständigter Klavier-Auszug vom Componisten, mit einer Titel-Vignette, italienischem und deutschem Texte. Angabe der Instrumentation und mehren eingelegten Stücken, wie diese Oper auf allen guten Bühnen jetzt aufgeführt wird. .....

Verlag von H. A. Probst in Leipzig und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Bott, A., Six Caprices pour le Violon seul d'après la manière de jouer de Paganini ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Grund, E., Quatuor brillant pour 2 Violons, Viole et Violoncelle. Oeuv. 1..... 1 Thlr. 4 Gr.
Janza, L., Six Duos progressifs pour deux Violons. Oeuv. 46. No. 1 — 3. complett..... 1 Thlr. 12 Gr.
— dº dº einzeln à..... 14 Gr.
Kalliwoda, J. W., Variations brillantes pour le Violon avec accompagnement de 2 Vl., Alto, Velle et Basse (2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons à volonté). Oeuv. 29..... 1 Thlr. 8 Gr.
Kuhlau, Fr., Ouverture de l'Opéra: William Shakespeare à grand Orchestre..... 3 Thlr.
Lipinski, C., Premier Concerto pour le Violon avec grand Orchestre. Oeuv. 14.... 4 Thlr. 12 Gr.
Maurer, L., Concertante pour quatre Violons avec grand Orchestre. Oeuv. 55.. ..... 2 Thlr. 20 Gr.
Spohr, L., Second Concerto pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 2. 1 Thlr. 8 Gr.
— Troisième dº dº Oeuv. 7.... 2 Thlr. 12 Gr.
— Septième dº dº Oeuv. 38... 1 Thlr. 12 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire. Liv. 17..... 2 Thlr. 20 Gr.

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Czerny, C., Impromptü brillant sur un motif à la Rossini pour le Pianoforte. Oeuv. 205.... 16 Gr.

Czerny, C., Thème russe varié pour le Pianoforte. Oeuv. 206 ..... 12 Gr.

Dotzauer, J. J. F., Trois fantaisies pour le Pianoforte et Violoncelle. Oeuv. 115. No. 4. 5. 6. à 18 Gr.
No. 4. sur des thèmes: de l'Opera: Semiramide,
No. 5. - - - - - la Fiancée,
No. 6. - - - - - la muette de Portici.

Hummel, J. N., Amusement en forme de Caprice pour le Pianoforte. Oeuv. 105. No. 3. Arrangé à quatre mains d'une manière facile par V. Wörner. ..... 12 Gr.

Hünten, François, Trois thèmes nationaux variés pour Pianoforte. Oeuv. 45. No. 1 — 3. à ... 10 Gr.
No. 1. thème italien.
No. 2. - allemand.
No. 3. - venitien.

— Variations brillantes pour Pianoforte et Violon, sur un thème de Meyerbeer. Oeuv. 46 ..... 16 Gr.

Kalliwoda, J. W., Seconde Sinfonie. Oeuv. 17. Arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par Charles Czerny. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

— Variations sur un air Tyrolien pour le Pianoforte. Oeuv. 18. ..... 20 Gr.

— Grande Valse pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 27 ..... 20 Gr.

Reissiger, C. G., Danses et Marches pour le Pianoforte. Edition nouv. ..... 12 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Keller, Carl, Drey Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Oeuv. 29 .... 1 Thlr. 8 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1. Ariette: „Sanfter milder Gott der Träume" etc. ..... 10 Gr.
No. 2. Boleros: „Wie in stiller Nacht" etc. 14 Gr.
No. 3. Rondo: „Das Herzens reine Freude" etc. ..... 12 Gr.

Neue interessante Musikalien für das Pianoforte.

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Czerny, C., Second Décameron, musical, Sammlung unterhaltender Compositionen für das Pianoforte zu 4 Händen. 176ste Werk. Brochirt. Ladenpreis. ..... 4⅓ Thlr.

Dasselbe enthält einzeln:

Cahier 1. „Vien qua Dorina bella," Canzonette variée. 12 Gr.
- 2. Adelaide von L. van Beethoven. ..... 12 Gr.
- 3. Rondoletto. ..... 12 Gr.
- 4. Variationen über: „Bekränzt mit Laub." 12 Gr.

Cahier 5. Romanze. ..... 8 Gr.
- 6. Rondoletto über: Reich mit die Hand" aus der Oper Don Juan von Mozart. ..... 16 Gr.
- 7. Introduction u. Variationen über: „An Alexis" von Himmel. ..... 20 Gr.
- 8. Potpourri über Thema's aus der Stummen von Portici von Auber. ..... 1 Thlr.
- 9. 5 Scherzi. ..... 12 Gr.
- 10. Thème pastoral varié. ..... 16 Gr.

Eine ähnliche Sammlung Originalsachen ist auch zu zwey Händen erschienen, und wird wie obige sowohl im Ganzen brochirt, als auch in einzelnen Heften verkauft.

Die günstige Aufnahme, welche die ersten Sammlungen dieser Art allgemein fanden, lässt mich dieselbe um so mehr für obige Fortsetzungen ebenfalls hoffen, als diese Kleinigkeiten höchst geschmackvoll, leicht fasslich nur für mässige Fertigkeit mit wahrhaft klassischer Applicatur berechnet sind.

H. A. Probst in Leipzig.

Nachricht
über das
Erscheinen der ersten Lieferung
der dritten Auflage
von
G. v. Weber's
Theorie der Tonsetzkunst.

Diese erste Lieferung enthält: Die den ersten Band bildenden 19 Bogen Text, nebst dazu gehörigen Notentafeln 1 — 10 und Inhalts-Verzeichniss.

(Titelblatt, Vorrede und Titelkupfer werden nachgeliefert.)

Den Musikfreunden soll diese Anzeige zur Nachricht dienen, dass diese erste Lieferung, elegant brochirt, bereits an die Buch- und Musikhandlungen versendet ist, dass die zweyte bald nachfolgen wird, so wie dann auch der Rest.

Der Preis ist für die vier Bände zusammen 6 Thaler sächsisch oder 10 fl. 48 kr. rheinisch, und es wird Subscription auf die successive Lieferung noch fortwährend bis zur Beendigung des Druckes, in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes angenommen.

Mainz, im Februar 1831. *B. Schott's Söhne.*

Subscriptions-Anzeige.

Ich beabsichtige binnen 3 Monaten 12 Fugen für 2 Violinen, Bratsche und Bass in Stimmen und Partitur herauszugeben, welche in einfachen, Doppel-Fugen und in Fugen über den Cantus firmus und Namen berühmter Componisten bestehen werden. Dieselben erscheinen in 4 Lieferungen, wovon jede 3 Fugen enthalten wird. Der Subscriptions-Preis jeder Fuge ist sowohl in Stimmen 5 Sgr., wie in Partitur 5 Sgr. Nach dem Erscheinen der 4ten Lieferung tritt jedoch der etwas das Doppelte erreichende Ladenpreis ein.

Auswärtige Bestellungen nehmen gefälligst an: die Herren Lischke, Stechbahn No. 3, und Trautwein, breite Strasse No. 8.

Berlin, im Februar 1831.

Kele,
Königl. Preuss. Kammermusikus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. Nº. 20. 1831.

Recension.

Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beytrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830. Enthaltend biographische Notizen über schlesische Componisten, musikalische Schriftsteller und Pädagogen, Virtuosen, Sänger, Kantoren, Kammermusiker, Instrumentenmacher, so wie über Beförderer und Liebhaber der Tonkunst. Verfasst und herausgegeben von Carl Jul. Adolph Hoffmann, Chordir. an der katholischen Stadtpfarrkirche und Lehrer des Gesanges am königl. Gymnasium zu Oppeln. Breslau, 1830. In Commission bey G. P. Aderholz.

Wenn der Verf. in der Vorrede über die Mangelhaftigkeit der Nachrichten in musikalischer Beziehung klagt; wenn er des geringen Beystandes gedenkt, der ihm von vielen dazu aufgeforderten Männern vom Fache geleistet wurde; wenn er sogar über gänzliche Nichtbeachtung seiner Bitte sich beschwert, die ihn nicht selten in ungehoffte Verlegenheit setzte; so hat er erfahren, was ihm Viele vorausgesagt haben würden, die etwas Aehnliches oder auch noch Umfassenderes unternahmen. Die Mängel des Buchs, die der Verf. mit den Hindernissen, die nicht alle zu beseitigen waren, zu entschuldigen bittet, entschuldigen wir um so williger, je genauer wir durch eigene Versuche mit den Mühseligkeiten solcher Arbeiten vertraut geworden sind. Und dennoch kann man Namen-Zusammenstellungen und biographische Notizen keineswegs zu dem Schwierigsten in Aufhellungen und geschichtlichen Bereicherungen der Wissenschaft der Tonkunst zählen.

Unsers viel benutzten Gerber's Plan, den der redliche Biograph in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon befolgte, ist diesem Provinzial-Lexicon gleichfalls zum Grunde gelegt worden, was Jeder schon aus dem Titel des Buches sieht. Dass aber hier nicht allein von schlesischen Musikern, sondern auch von Ausländern die Rede ist, in so weit sie unmittelbaren Einfluss auf Schlesiens Musikverbesserung haben, muss bemerkt und für gut erkannt werden. Dankbarer Erwähnung verdienten die angeführten ausländischen Männer gewiss. Vielleicht wäre es noch besser gewesen, wenn der Verf. die Verdienste der Fremden, die sie sich durch thätigen Aufenthalt im Lande um die Tonkunst dieser Provinz erwarben, in einem besondern Anhange geschildert und sie dadurch von den Eingebornen und für ihr Vaterland wirkenden Musikkundigen gesondert hätte. Unter diesen hier mit aufgenommenen Ausländern steht z. B. unser Joh. Adam Hiller, weil er in den Jahren 1787 und 88 mit seinen beyden Töchtern in Breslau 16 Concerte gab und die Aufführung des Händel'schen Messias daselbst rühmlich besorgte. So wird auch C. M. v. Weber aufgenommen, der in seinen jüngeren Jahren eine kurze Zeit als Musikdir. dem Breslauer Theater vorstand. Mit noch grösserm Rechte wird von Dittersdorf, dem sehr achtbaren Componisten mehrer komischer Opern, gehandelt; ferner von Gottlob Benedict Bierey, der über 20 Jahre lang, von 1807 an, unter dem Titel eines Kapellmeisters an der Spitze der Breslauer Theatermusik stand u. s. w. Von solchen Männern wird jedoch nicht ihr ganzes Leben und Wirken beschrieben, sondern nur eben das, was sie zum Besten Schlesiens leisteten und was sie daselbst componirten.

Unter den Schlesischen Söhnen der Tonkunst sind nicht wenige, ganz unbekannte, völlig gleichgültige Leute oder doch solche, die höchstens für ihre Umgegend und für manche Familien etwas Anziehendes haben können, mit verzeichnet worden; einige mit einigen sehr trockenen Bruchstücks-Angaben aus ihrem Leben; andere, die nur den Namen

nach die Zahl vermehren helfen. Der Verf. wünscht ihre Namen zum Besten künftiger Bestrebungen aufgezeichnet zu haben. Der Wunsch ist gut: er wird aber wenig helfen. Wer einen einflussreichen Mann nicht oder nicht gehörig dargestellt findet, wird auch ohne Namens-Angabe seine etwaigen Aufspürungen oder Bereicherungen mittheilen, wenn er nur sonst auf dergleichen aufmerksam ist. Das Buch scheint uns dadurch ohne Gewinn bogenreicher geworden zu seyn. Auch hätte wohl in den mit Recht ausführlichen Lebensbeschreibungen mancher Männer manches gar zu Umständliche und für die Welt Gleichgültige gestrichen und Anderes in einem kürzer gehaltenen Style erzählt werden können. Was den Verf. zu solcher Ausführlichkeit vermochte, sehen wir wohl, wissen es auch, von von der einen Seite betrachtet, zu schätzen. Er sagt selbst, er wolle zeigen, dass Schlesien Männer hervorgebracht habe, auf die das Land stolz seyn und dass es sich neben jedem andern Lande zeigen könne. Geht also der Verf. in seinen Lobsprüchen des Einen und des Andern zuweilen ein wenig zu weit; hält er mitunter Angaben für wichtig, die es anderen, als den nächsten Umgebungen nicht seyn können: so hat er es aus Vaterlandsliebe gethan, was ihm wohl nachzusehen ist, wenigstens soll es von uns nicht getadelt werden.

Besonders ist auf Breslau's Vorschreiten seit etwa 30 Jahren Rücksicht genommen worden, wobey er wünscht, dass sein Werk zugleich ein Bildungsbuch für junge Anfänger zur Erhebung ihres innern Sinnes für die Kunst werden möge. Wieder ein Beweis seines wohlmeinenden Eifers für die Provinz.

Sehr zu loben ist es, dass der Verf. ein Verzeichniss der Werke vorausgeschickt hat, die er zu seinen Darstellungen benutzte. Es nimmt, eng gedruckt, 3 Bogen ein.

Der Verf. hat mit Fleiss zusammengetragen und sich dadurch den Dank aller Literatoren der Tonkunst verdient, die das Unwichtige um des Wichtigen willen gern übersehen werden.

Ausser den am Ende des Buches angegebenen Druckfehlern, worunter mehre Jahreszahlen sind, die man im Werke selbst vor dem Lesen verbessern mag, um Irrungen zu vermeiden, haben wir nur sehr wenige und keine bedeutenden gefunden, wie z. B. Weinlich statt Weinlig. Druck und Papier sind gut.

Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1830 gedruckten Musikalien.

Nach den musikalisch-literarischen Monatsberichten, Leipzig, bey Fr. Hofmeister.

Wir haben uns schon mehrmal einer solchen eben nicht sonderlich unterhaltenden Titelmusterung und Sonderung der Musik-Literatur unterzogen, weil wir meinen, den Lesern mit einer solchen Uebersicht einen kleinen Dienst zu thun. Daraus hat sich denn ergeben, dass, ausser den nicht eingesendeten Artikeln, im verflossenen Jahre 2026 Nummern und 24 einzeln lithographirte Bildnisse gedruckt worden sind, also über 225 mehr, als im Jahre 1829. Wenn das so fort steigt, so besorgen wir eine musikalische Sündfluth. Zu einiger Verringerung der Gefahr mögen folgende Bemerkungen dienen: 1) sind in verschiedenen Monatsberichten einige Titel doppelt verzeichnet worden; 2) sind nicht wenige Artikel, auch von sehr hochgeschätzten Meistern, zu herabgesetzten Preisen, also nicht im verflossenen Jahre gedruckt, angekündigt worden und 3) kommt ein und dasselbe Werk in vielfacher Gestalt vermittelst des Arrangements vor. Das Letzte fand jedoch auch in den Listen des Jahres 1829 statt, so dass demnach immer noch eine Mehrzahl von etwas mehr als 200 Heften im Jahre 1830 gegen 1829 erschienen ist.

Am zahlreichsten, wie gewöhnlich und seit lange, ist das Pianoforte bedacht worden. Der Schreibseligste unter Allen ist C. Czerny. In diesem Jahre sind von ihm 4 Nummern mit Quartett- und Quintett-Begleitung, 44 Nummern zwey- und vierhändig und noch zwey Stücke mit voller Orchester-Begleitung gedruckt worden, thut gerade 50. Wie muss der Mann notiren! Gleich nach ihm folgt H. Herz; selbiger hat 29 Werke edirt. J. P. Pixis nur 9 und die übrigen Alle, jeder für sich, weniger. Im Ganzen kommt eine Zahl von 686 Klavier-Werken heraus. Dabey sind noch nicht die Concerte mit Orchester, nicht die arrangirten Opern und, wohl zu merken! nicht das unsägliche Heer der Tänze! Von diesen letzten Geistes-Productionen sind für das Pianoforte allein 311 Hefte und mit Begleitung anderer Instrumente 43 verzeichnet worden. Und davon sind wieder ausgenommen die Märsche für Pianoforte allein, die jetzt auch ihre Rolle spielen. Dazu ist des Arrangirten nicht wenig, als da sind Opern ohne Text, Quartetten aus Symphonieen und Opern, sogar eine

Sammlung von 100 Ouvertüren für's Klavier. Für die Phys-Harmonica mit dem Pianoforte ist auch ein Anfang gemacht worden und zwar von teutschen Componisten.

Für Guitarre mit und ohne Begleitung hat man auch gehörig gesorgt, am meisten Carulli, dessen zahlreiche Compositionen hauptsächlich aus Kleinigkeiten für dieses Instrument bestehen. Auch sind mehre Guitarrenschulen gedruckt worden.

Für die Harfe zählen wir 15 Nummern, unter denen eine Harfenschule und das dritte Concert von Bochsa zu nennen sind.

Für Orgel 25 Nummern; unter Andern von Albrechtsberger, A. W. Bach, Ad. Hesse, Rink und ein Orgel-Journal u. s. w.

Compositionen für Streich-Instrumente vom Einstimmigen bis zum Fünfstimmigen (unter den ersten: Uebungen für den Contrabass vom Hause) erschienen 65, namentlich von Onslow, Spohr, R. Kreutzer, Paganini, Mayseder, Mazas, B. Romberg, Dotzauer, den beyden Bohrer u. s. w. Auch ist eine vollständige Sammlung der Quartetten von J. Haydn in Partitur begonnen und eine ähnliche der Werke Onslow's angekündigt worden.

Die Blas-Instrumente sind in diesem Jahre auch reichlicher, als im vorhergegangenen, bedacht worden. Namentlich erschienen Uebungen für die Hoboe von Blatt; für den Cuskan von Krähmer und Diabelli; Duetten für Clarinetten von Gambaro; für obligate Trompete von J. H. Welch; Einiges für 2 und 3 Hörner; besonders Mancherley für 1, 2 und 3 Flöten; für Fagott in Verbindung mit anderen Blas-Instrumenten, auch mit Saiten-Instrumenten u. s. f.

An Harmonieen und Militärmusik rechneten wir 21 Hefte.

Concerte, Potpourri's und Variationen mit Orchesterbegleitung für allerley Instrumente sind 64 Nummern erschienen, darunter auch Variationen für die Trompete von Fischel.

Ouverturen für das ganze Orchester wurden gerade ein Dutzend gedruckt: 2 von Frdr. Schneider, 2 von Reissiger, 1 von Ferd. Ries, 1 von Lobe; 2 von Auber, 2 von Carafa, 1 von Boieldieu und 1 von Rossini.

Symphonieen sind 5 erschienen und zwar nur von Teutschen: von Adolph Hesse, Nohr, B. Romberg, A. Späth und J. L. Kunerth. Ausserdem ist von A. Boulley grande Sérénade, facile à exécuter, zu Paris herausgekommen.

Die Oper ist im vorigen Jahre durch gedruckte Neuigkeiten nicht sonderlich bereichert worden. Von älteren und früher bekannten Werken sind z. B. gedruckt worden: von Bellini der Pirat und die Straniera (seine beyden besten Opern); Einiges von Rossini, Auber, Catel, Cherubini, Hummel, Herold's Täuschung u. s. w. Besonders merkwürdig dünkt uns Mozart's Figaro für Anfänger auf dem Pianoforte.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung erhielten wir 29, mit Begleitung 9 Hefte. Einstimmige Gesänge und Lieder 107 Werkchen, ohne die Sammlungen beliebter Opern-Gesänge.

Für die Kirchenmusik ist Bedeutendes geleistet worden, sowohl mit als ohne Orchester-Begleitung. Besonders ist manches meisterlich Alte neu aufgelegt worden, z. B.: von Seb. Bach, C. Ph. E. Bach, Marcello, Händel und Mozart. Von noch lebenden Componisten führen wir an: Cherubini, Eybler, Eberwein, Neukomm, Drobisch, Hummel, v. Mosel, J. A. André, Nägeli, Zöllner, M. F. Kähler, Rink u. s. w. Im Ganzen 58 Nummern.

Auch an Lehrbüchern und Unterhaltungsschriften ist nicht wenig gedruckt worden, 39 bis 40 Werke, von denen die wichtigsten in diesen Blättern beurtheilt wurden und einige Recensionen noch erscheinen werden.

Im Pantheon berühmter Menschen finden sich auch in der siebenten Section Bildnisse berühmter Tonsetzer, Tonkünstler und Schauspieler.

Nachrichten.

Beschluss der Karneval- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Gegen Ende Februars gab man Pacini's Contestabile di Chester, welches ärmliche Product, noch dazu der Sänger wegen von fremden Händen übel zugestutzt, fast gänzlich verunglückte. Dem. Tassistro, Schülerin des hiesigen Conservatoriums, welche in dieser Oper zum erstenmale das Theater betrat, hat eine gute Schule, aber für die Scala zu schwache Stimme, und ist überhaupt noch Anfängerin. Ein hiesiges Journal bemerkt bey dieser Gelegenheit, der Contestabile di Chester habe Walter Scott und Pacini hohen Ruf (alta fama) verschafft.

Da aber diese für die Tosi und Lablache im November 1829 componirte Oper bisher blos einigemal in Neapel gegeben wurde, so wird sich ihr hoher Ruf vielleicht mehr aufs Ausland als auf Italien erstrecken. Da nun Alles fehl schlug, engagirte man die Carradori, die Corradi Pantanelli und Crivelli. Die Carradori Allan (eine Mailänderin und keine Engländerin, wie Mehre und Ref. nach ihnen irrig behaupteten, soll von deutscher Herkunft seyn, und den Theater-Namen Carradori nebst dem ihres französischen Gatten Allan oder Allard angenommen haben) übernahm die für sie ursprünglich geschriebene Rolle der Schütz in Bellini's Capuleti; sie hat eine für die Scala zwar nicht starke, aber angenehme Sopran-Stimme, gute Gesangs-Methode, und läßt den Abstand zwischen ihr und ihrer Vorgängerin sogleich merken. Den 6ten dieses gab man Meyerbeer's Crociato nicht am besten, d. h. man legte fremdartige, eben nicht schöne Stücke ein, und nahm die meisten Tempo's zu schleppend; bey alldem fand doch Mehres vielen Beyfall. In dieser Oper sangen die Carradori, die sehr lobenswerthe Altistin Corradi Pantanelli und unser alter berühmter Crivelli (er selbst sagt, er sey 66 Jahr alt), der noch immer wie vor vielen Jahren singt. — Hr. Horschelt aus München hat sich mit seinem grossen Ballete: Emma, Principessa del Nord, allgemeinen Beyfall erworben und wurde mehrmalen auf die Scene gerufen. Ganz besonders gefielen die Tänze, von welchen, wenn sie unsere berühmten Vigano und Giuja gemacht hätten, gewiss Jahre lang die Rede gewesen seyn würde. Das Costum und die Decorationen waren wunderschön, und die letzte Scene gewährte einen zauberischen Anblick, der nur in der Scala gesehen werden kann; Schade übrigens, dass dieses Ballet keine schönere Musik aufzuweisen hatte. (Teatro Carcano). Donizzetti's Anna Bolena, von der bereits im vorigen Berichte vom Hörensagen Auskunft gegeben wurde, gewann dergestalt, dass sie einstimmig als die schönste aller in dieser Stagione in beyden Theatern gegebenen Opern betrachtet, auch am allermeisten und mit vollem Theater gegeben wurde. Bekanntlich gehörte Donizzetti zur heutigen grossen Diät, und noch im ersten Acte der Anna Bolena sagt er sich von ihr nicht ganz los; aber im zweyten Acte steht er selbstständig da, und zeigt sich als einen würdigen Schüler Mayr's. Zu wünschen ist es, dass er den ersten Act grösstentheils umarbeiten, und seine betretene neue und eigene Bahn nie mehr verlassen möge. Leider kam ihm eine grosse Fliege in die Suppe; wahrscheinlich war es Konvenienz, die ihn das schöne Terzett mit einer gewissen Kabalette schliessen liess. Hauptsänger in dieser Oper waren die Pasta und Rubini; Galli hatte eine unbedeutende Rolle, und ist überhaupt durch vorgerücktes Alter nicht mehr derselbe, wie vor mehren Jahren, was sich besonders in der nachher nur wenigmal gegebenen Gazza ladra bemerkbar machte. Starken Beyfall hatte immerwährend die Pasta, aber weit stärkern fand der ungeheure Gesangskünstler Rubini. Es ist zum Erstaunen, welche herrliche Sachen die Pasta mit ihren wenigen guten und vielen abgenützten Tönen zu machen im Stande ist, ihr Gesang ist auch dramatischer, als der von Rubini; aber letzterer steht dermalen einzig da, und ist im ganzen Umfange seiner Kunst, selbst in den feinsten Nüancen ein Riese. Von den übrigen ersten Sängern ist Folgendes zu bemerken. Die Raser machte auch in der am 11ten Februar gegebenen neuen Oper Rosamunda, von Hrn. Luigi Majocchi, Violoncellisten dieses Theaters, kein Glück; man lobte ihre schöne Stimme, fand aber ihren Gesang etwas einförmig, und ihre Action nicht die beste; wahrscheinlich wird sich das Alles nach und nach und bey einer besseren Gelegenheit ändern. Die zu den gar andern zahlreiche Oper fand am ersten Abende rauschenden, am zweyten wenig Beyfall, und wurde mit Noth drey- oder viermal gegeben. In der Semiramide zeigte sich Galli abermals als das, was er war, und auch die Ekerlin erwarb sich Beyfall. Nach dem wackern Buffo Feozzaloni, dem vorwärts schreitenden Bassisten Mariani und der Orlandi, kommen an die Reihe die wenig sagende Altistin Laroche, die versprechende Anfängerin Toscani, die beyden mittelmässigen Tenoristen Musetti und Valencia (ein Spanier). Zur Abwechslung mit der Anna Bolena (die Pasta sang nur viermal wöchentlich) gab man am meisten Mathilde Shabran, zuletzt zweymal Giuletta e Romeo, und einmal Otivo e Pasquale, durch schlechte Besetzung verunglückt. Am 6ten dieses ging endlich die längst erwartete neue Oper le Sonnambule von Hrn. Bellini in die Scene, und wurde noch mehrmalen bis zum 25sten, als am Schlusse der Stagione, stets mit rauschendem Beyfalle gegeben. Das Stück spielt in der Schweiz, und der Inhalt desselben ist kurz folgender. Elvino (Rubini), Bräutigam der Amina (Pasta), ist eifersüchtig auf den Grafen Rodolfo (Mariani), weil seine Braut

eines Abends in dessen Vorzimmer gefunden wurde. Die Betheuerung des Grafen, als sey Amina eine Nachtwandlerin und stets ihrem Bräutigam treu geblieben, hilft nichts, Elvino verspricht seine Hand der Lisa (Taccani); zuletzt sieht er aber selbst Amina auf gefährliche Stellen nachtwandeln, dabey ein Gebet gen Himmel erheben, damit Elvino ihr wieder sein Herz schenke, wodurch er von ihrer Unschuld überzeugt wird und sie endlich heirathet. Die Musik dieser Oper hat, ausser einem unbedeutenden Trillerduett zwischen der Pasta und Rubini, weder was Neues noch was Ausgezeichnetes aufzuweisen, und befriedigte Viele sehr wenig oder gar nicht. Soll Bellini wirklich, wie es scheint, schon nach seiner Straniera fertig geworden seyn? Er hat aber einen grossen Anhang hier, und verdient sehr viel Geld. Diese Oper, die ihm ungefähr einen Monat Zeit gekostet, brachte ihm schon bis jetzt 4000 Gulden von der Impresa, 2000 Zwanziger für die Hälfte des Verkaufspreises der Partitur, also bereits netto 1000 sage tausend Ducaten, 80 Gulden und 20 Kreuzer, und so oft die Partitur an andere Impresa verkauft wird, bezieht er immer einen Theil des Verkaufspreises. Rossini hat selbst in den letzten Zeiten nicht einmal die Hälfte so viel als Bellini für eine Oper bezogen. Und Weigl, hat er für seine herrliche Idylle, die Schweizerfamilie, auch 1000 Ducaten bekommen? Was sind aber auch 1000 Sonnambule gegen eine Schweizerfamilie! —

Miscellen.

Verwichenen Sonntag gab das neue Pio Instituto der Scala eine musikalische Academie, worin neben andern Künstlern die Pasta zum erstenmale auf diesem grossen Theater, und zwar mit rauschendem Beyfalle sang. Da nun die Vermuthung, als werde man sie auf der Scala nicht hören, wegfällt, so heisst es allgemein, sie sey noch am selben Abende von der Impresa dieses Theaters für künftigen Karneval engagirt worden. In derselben Academie spielte man eine neue Ouverture von Hrn. Cesare Pugni, ehemaligem Zöglinge des hiesigen Conservatoriums, Anfangs mit einem Orchester, sodann mit zwey Orchestern in canone, d. h. das zweyte fing nach dem ersten um einen Tact später an. Das Ganze machte keine Wirkung und ist, bey aller Leichtigkeit der Composition, eine mühsame Arbeit, in der wahrscheinlich selbst grosse Contrapunctisten, wenn sie nicht besondere Geister wie Haydn, Mozart oder Beethoven sind, scheitern müssen. — Nachträglich zu meinem vorigen Berichte in Betreff der Prämien-Vertheilung, hat Hr. Antonio Rovetta, Instrumentenmacher zu Mailand, die silberne Medaille für einen an der Guitarre anzubringenden beweglichen Capotasto erhalten, mittelst dessen man leicht in allen Tonarten spielen, auch nach Belieben augenblicklich die Tonart wechseln kann. — Der spanische Maestro Carnicer hat unlängst in Madrid eine neue Oper Colombo componirt, über welches Buch bereits Morlacchi, Mercadante, Ricci ihre Musik geschrieben haben. Mercadante, welcher dem Vernehmen nach die Testa di bronzo componirt hat, wird dieses Frühjahr in Italien mit seiner neuen Oper Francesca di Rimini erwartet. — In den letzten Nummern der zu Ende 1830 eingegangenen Berliner allg. musikal. Zeitung, findet sich ein Artikel über Operncomponisten, worin Simon Mayr als ein Plagiarius abgefertigt wird. Wenn ein sich nennender Mr. de Stendhal in seiner sogenannten Vie de Rossini eine lächerliche Anecdote über Mayr auftischt, mag man das einem flüchtigen Franzosen nachsehen; wenn aber ein Deutscher über einen noch immer thätigen berühmten Deutschen so kurz aburtheilt, hieran kann vielleicht Unkunde Schuld seyn. Was nun die Plagien betrifft, so könnte man fragen, haben andere in jenem Artikel aufgezählte hochgefeyerte Componisten, hat Winter etwa keine aufzuweisen? Dass Mayr, welcher erst nach einem Alter von 30 Jahren, wo sich Andere schon Ruhm erworben, als Theater-Componist auftrat, und bis jetzt (in seinem 68jährigen Alter) gegen die 80 Opern, 15 Kantaten, 20 Messen, 5 Requiem, 150 Psalmen, mehre Concerte und andere Instrumentalmusik, eine ungeheure Menge sogenannter Pezzi volanti componirt, nicht immer originel hat seyn können, mag seine Richtigkeit haben. Dieser Mann hat aber zu seiner Zeit eine glänzende Epoche gemacht, hat unstreitig eine nicht unbedeutende Menge meisterhafter Stücke (mehre Ouverturen mitgerechnet) geliefert, die wenigstens jenen seines oberwähnten Landsmannes an der Seite stehen können; hat, was Niemand läugnen wird, der italienischen Oper durch vorhin in derselben nie geahnte deutsche Harmonieen, Modulationen, Durchführungen, Begleitungen, Instrumentation und dramatische Bedeutenheit, eine neue Gestalt gegeben, dadurch auf die neueren italienischen Theater-Componisten, Rossini mitbegriffen, mächtig gewirkt. G. Weber sagt daher richtig: Teutschland hat England einen Händel, Frankreich einen

Gluck und Italien einen Mayr gegeben (Cäcilia B. IV. S. 92). Dieser Mayr ist überdiess seit 25 Jahren Director und Lehrer eines Musik-Instituts, aus dem so manche schätzbare Künstler hervorgingen; seit geraumer Zeit Director eines von ihm gestifteten Musik-Vereins, wo grösstentheils Compositionen grosser deutscher Meister vorgetragen werden; war in den letzten Jahren Präsident des Bergamasker Athenäums, was für einen Ausländer-Componisten keine kleine Ehre ist; wird wahrscheinlich als gebildeter Mann überhaupt, und als gelehrter Musiker insbesondere nicht viele seines Gleichen unter Theater-Componisten finden; dieser noch immer studirende und thätige, in seinen häuslichen Verhältnissen zuweilen vom Schicksale hart gebeugte Mann, würde aber auch als Schriftsteller glänzen (und es existirt so manches unvollendetes Vortreffliches in MS. von ihm), wenn ihn nicht eine allzu grosse Bescheidenheit und Schüchternheit davon abhielte. Ewig Schade, dass er die musikalische Literatur nicht wenigstens mit einer Musikgeschichte Italiens bereichert hat.

Prag. Die wichtigste musikalische Neuigkeit unserer Bühne war: „Wilhelm Tell." Es ist nicht zu läugnen, dass der Schwan von Pesaro in dieser seiner letzten Arbeit ganz aus sich herausgegangen ist, und zwar mit einer Consequenz und Strenge, die ihm viel Anstrengung gekostet haben mag. „Graf Ory" muss als eine Vorschule zu diesem Tell angesehen werden, durch welche Rossini ging, um sich ein anderes Genre einzustudiren. Im ersten hat er sich die Auber'sche Manier anzueignen gesucht, ist aber sehr oft in seine gewohnten Formen zurück verfallen. Im Tell hat er das Sujet ziemlich strenge vor Augen behalten, und scheint sich Weber und Spohr, in einigen Stellen der Ensemblestücke Meyerbeer (der leider in Italien dem Geiste seines Lehrers Vogler ganz entsagt hat) und hie und da, zumal in der Ouverture, selbst den ihm ganz heterogenen Beethoven zum Vorbilde gewählt zu haben; aber er bewegt sich fremd in einem fremdartigen Gebiete der Tonkunst, die Musik ist oft zerrissen und unklar, und entbehrt der Rundung (die er so ganz in seiner Gewalt hat, wo er sich in seinem eigenthümlichen Wirkungskreise befindet), wenn gleich nicht des Melodieen-Reichthums, der ihm angeboren, der jedoch hier nur nicht so durchgearbeitet erscheint, als in seinen älteren Werken. Die Alpen- und Volkslieder sind zum Theil deutsam und schön, in manchen aber ist der Gedanke zu gemein, und an der Verwendung aller erkennt man, dass der Tonsetzer die innere Natur dieses Bergvolkes nicht genug studirt hat, um mit ihren rührenden Weisen auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken. Es ist ihm grossentheils ergangen, wie Hrn. Pixis mit den böhmischen Melodieen in der Bibiana. Die Ouverture gleicht einem Pastorale mit obligater Flöte (die überdiess noch sehr schwach war. Das Conservatorium mit seinem riesenhaften Flötenspieler sollte selbe einmal aufführen) und weder die hineinblitzende türkische Musik, noch der galoppartige Schluss konnte das Publicum zu grossem Beyfall electrisiren, wie denn überhaupt die ganze Oper etwas lau aufgenommen wurde. Unter die vorzüglichsten Nummern der Musik gehört das Duett zwischen Tell und Arnold im ersten Acte, im zweyten das Duett zwischen Arnold und Mathilde, dann dessen Terzett mit Tell und Walter Fürst, im vierten aber Arnolds Arie mit Chor und der Frauenchor am See. Der dritte Act, obschon er die Katastrophe enthält, ist auf jeden Fall der schwächste in musikalischer Hinsicht. Die Besetzung und Aufführung war in den Hauptrollen recht lobenswerth. Mad. Podhorsky gab die kleine und nicht sehr glänzende Partie der Mathilde von Brunek brav, wie Alles, wenn sie gleich das erstemal nicht sehr bey Stimme war. Hr. Podhorsky war ein Tell, wie ihn Dichter und Compositeur gemacht, das heisst, mehr Ferdinand Cortes als Wilhelm Tell; doch dafür kann er nicht. Hr. Draka (Arnold) übertraf alle Erwartungen, die man mit Billigkeit auf einen so jungen Sänger gründen kann. Auch Hr. Strakaty (Melchthal) und Dem. Nina Gned (Hedwig) thaten redlich das Ihrige, dagegen möchten wir Dem. Beranek herzlich bitten, ihrer sonst recht hübschen Stimme nicht bis zum Geschrey die Zügel schiessen zu lassen, die Direction aber, die Partieen des Gessler und Rudolph (wo möglich) anders zu besetzen, denn diessmal brachte Hr. Kains nicht einen gesunden, Hr. Klein aber gar keinen hörbaren Ton heraus. Die letztere Rolle könnte ja ein Chorist übernehmen, und wenn er auch nicht besser wäre, als Hr. Köhler von Wien, der vor Kurzem als Georg Brown in der weissen Frau gastirte. Die Stimme des Herrn Illner (Walter Fürst) wird leider immer hohler und unangenehmer.

Die Posse: „Das schwarze Kind" hat eine sehr gefällige, ansprechende Musik von Gläser, vorzüglich

Wer ihm Gelegenheit dazu verschaffen kann, der erwirbt sich wahre Verdienste nicht blos um seine Person, sondern um die Tonkunst überhaupt, deren Anbau durch alle diese Mittel befördert wird.

II. *Gute Musik lernen zu lassen.*

Vieles, was in diese Rubrik gehört, ist schon in der vorigen enthalten. Hier läfst sich nur noch bemerken, dafs es einer vereinten Gesellschaft von Musikfreunden unendlich leichter wird, überall das Talent aufzusuchen, fähige Menschen vor andern auszuheben und zur möglichst vollkommnen Ausbildung ihrer natürlichen Anlagen zu ermuntern. Die Vereinigung mehrerer zu einem Zwecke wird es leichter möglich zu machen wissen, dafs an mehrern Orten gute Singschulen errichtet werden, dafs geschickte Lehrmeister dazu auserlesen und bestellt werden — wie viel darauf ankomme, das weis jeder Musikkenner am besten — dafs auch die Kinder gemeiner oder dürftiger Aeltern Gelegenheit finden, aufser dem Gesange, worin jeder unterrichtet werden sollte, ein Instrument zu lernen; dafs sich ferner kleine musikalische Gesellschaften bilden, die zu gewissen Zeiten ihre Uebungen halten und mit guter Musik versehen werden; dafs man solchen Leuten Gelegenheit verschafft, sich zuweilen öffentlich hören zu lassen, und dafs man es ihnen weder an Aufmunterung, noch an strenger Beurtheilung fehlen lasse; dafs man sich endlich Mühe gebe, schlechte Volksgesänge und elende Tonstücke nach und nach durch bessere zu verdrängen, und denen, die schon eine stärkere Kost vertragen können, Anleitung gebe, die Meisterstücke gröfser Tonkünstler nicht blos kennen zu lernen, sondern auch zu studiren und zur Bereicherung ihres Vorraths musikalischer Ideen zu benutzen.

III. *Das höhere Studium gröfser Tonkünstler zu befördern*, müfste die Gesellschaft sichs angelegen seyn lassen, die Meisterwerke aller gröfsen Tonkünstler zu sammlen und den Gebrauch derselben allen Liebhabern zu verstatten. Viele von diesen Meisterstücken sind nur in der Handschrift zu haben, viele sind so kostbar, dafs es einzelnen Privatpersonen unmöglich wird, sich den Besitz derselben zu verschaffen. Und doch kann der Tonkünstler nie etwas gröfses leisten, wenn er sich alle Bekanntschaft mit denselben versagen mufs. Nur durch gegenseitige Mittheilung, durch wechselseitigen Austausch und gemeinsame Unterstützung, durch strenge Auswahl und fleifsiges Nachforschen sachkundiger Personen wird man dahin gelangen, dafs der aufstrebende Tonkünstler sich nach den besten Mustern bildet und hoch über das gemeine und alltägliche erhebt, welches von den unverständigen nicht selten den Vorzug vor dem Bessern enthält. Wie viele Zeit wird dabey gewonnen, wie viele Mühe dadurch erspart werden, wenn der lernende Tonkünstler gleich unmittelbar an die Quelle geführt und vor dem Sirenengesange der Leyermänner bewahrt wird, die ihren Beyfall nur der Unkunde und dem verdorbenen Geschmacke ihres Zeitalters zu verdanken haben.

IV. *Beförderung der Tonkünstler selbst.* Noch immer müssen unsre Tonkünstler für ihre eigne Beförderung sorgen. Keiner nimmt sich ihres bessern Fortkommens an. Keiner trägt darauf an, dafs die geringen Stellen, die in unsern Ländern mit Tonkünstlern besetzt werden, gleich andern Stellen erhöht und verbessert werden; dafs neue Stellen errichtet, und mit einem anständigen Gehalte begabt werden. Keiner sorgt dafür, dafs geschickte Tonkünstler aus entferntern Gegenden, besonders aus solchen, wo die Musik zu Hause ist, herbeygezogen werden. Noch immer wählt man zum Stadtmusikus und Organisten an vielen Orten solche, die nur in's Brod zu kommen suchen.

Eine Gesellschaft, die sich zur Beförderung der Tonkunst vereinigt hätte, könnte durch ihr Ansehn, durch ihre ausgebreitete Bekanntschaft, durch ihre nachdrücklichen Vorstellungen, durch ihre beschämende Uneigennützigkeit unendlich viel zur höhern Achtung und zur bessern Aufnahme der Tonkünstler beytragen. Sie könnte der gemeinsame Rath des Publikums in musikalischen Angelegenheiten seyn. Auf ihr Urtheil, auf ihren Ausspruch, auf ihr Gutachten würde man sich verlassen können. Ihre Bekanntschaft

lobenswerth ist im ersten Acte das Terzett zwischen Sabine (Dem. N. Gned), Sperber (Hr. Spiro) und Klapperl (Herr Feistmantl), das Quintett im zweyten Acte — Sabine, Sperber, Sportel (Herr Illner), Georg (Hr. Klein) und Jary (Dem. Roscher) und ein Chor im dritten Acte.

Hr. Krow gab eine musikalisch-declamatorische Abend-Unterhaltung im Convict-Saale, in welcher ein hiesiges Blatt uns im Voraus das Beethovensche Septett versprochen hatte, es kam aber nur der erste Satz. Uebrigens hatte sich Hr. Krow das Orchester sehr compendiös eingerichtet, Fräulein Elise Patzelt accompagnirte ihm auf dem Pianoforte einige Lieder von Tomaschek und Spohr (worunter die Nacht von Tieck vorzüglich ansprach), eine Arie aus Otello, die Barcarole und das Schlummerlied aus der Stummen von Portici, und spielte als Intermezzo: Romanze und Rondeau aus Hummel's neustem Pianoforte-Concert in As dur. Die declamatorische Abtheilung bestand nur aus Sapphir's Gedicht: „Die guten und schlechten Freyer," von Mad. Binder sehr artig vorgetragen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Second grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, composé — — par J. P. Pixis. Op. 86. Leipzig, chez H. A. Probst. Preis 1½ Thlr.

Ueber ein Quintett, Op. 99, ein Trio, Op. 75 und das neuste Trio, Op. 95 des geehrten Componisten haben wir in No. 10 und 15 dieser Blätter ausführlich gesprochen, wie es diese trefflichen Werke verdienen. Das hier anzuzeigende verdient es nicht minder. Es wird aber nach jenen Darstellungen zur Empfehlung desselben genug seyn, wenn wir es jenen an die Seite setzen. Scheint es vielleicht Manchem nicht so völlig aus einem Gusse, wie namentlich das letzte aus H moll: so wird es doch Niemanden geben, der es nicht unter die schönsten Compositionen unserer Zeit setzen müsste; es ist nicht nur durchaus geistreich, sondern auch brillant und noch brillanter, als die früher belobten. Der Beyfall kann ihm wohl schwerlich entgehen, wenn es vorgetragen wird, wie es seyn soll. Der Vortrag ist jedoch nicht leicht: es ist offenbar das schwerste dieser drey Trios, die uns Hr. P. bisher lieferte. Das Violoncell hat gehörig zu thun; die Violine ist schwer (das Werk ist L. Spohr gewidmet) und das Pianoforte ist recht schwer. Es ist demnach ein wahres Trio, wo Alle im vollen Maasse beschäftigt sind, aber auch für ihren Fleiss eines tüchtigen Zusammenspiels etwas gewinnen an Gewandtheit und an Dank. Die Musik ist reizend. Das All. con brio hat Feuer, die Menuett (vivace) ist capriciös und das Finale geht nach einem kurzen Einleitungs-Andante mittelst einer prächtigen Cadenz des Pianoforte in ein Allegretto scherzando über, das höchst reizend in voller, sinniger Bravour immer gesteigerter die Freude mehrt. In der Violinstimme ändere man im zweyten Systeme von oben S. 6, Tact 4, von den 8 Tact-Pausen an gezählt, das dreymal gestrichene *g* in *e*, füge S. 7 zwischen dem zweyten und dritten Tacte des zweyten Systems von unten einen Bindungs-Haken und S. 8 vom zweyten Achtel des dritten Tactes im dritten Systeme von unten ein nothwendiges *p* hinzu. Im Violoncello ändere man S. 1 nach den drey Tact-Pausen im letzten Systeme die Viertel-Pause in eine Achtel-Pause um, setze S. 6 im vierten Systeme von oben von dem neunten Tacte an poco ritard. und vom kleinen *a* an a tempo hinzu, ändere im fünften Systeme von più mosso an das kleine *f* in *a* und setze im dritten Systeme von unten das *p* einen Tact früher. Bey einem solchen Werke sind diese Verbesserungen an sich geringfügiger Druckfehler nichts Ueberflüssiges. Mögen uns Hr. P. bald wieder mit ähnlichen Tondichtungen erfreuen. Wir sind ihm für diese Gaben sehr dankbar.

Trois thémes nationaux, No. 1, théme italien, No. 2, théme allemand, No. 3, théme venetien, variés pour le Pianoforte par Francois Hünten. (Propr. de l'édit.) Op. 45. Bureau de Musique, C. F. Peters, à Leipzig. Jedes Heft 10 Gr.

Wir haben bereits 1829 in No. 20 dieser Zeitschrift die Art der Compositionen Franz Hünten's geschildert. Er hat sich durch sein leicht Gefälliges alle diejenigen unter den Pianofortespielern gewonnen, denen Schweres, meisterlich Gehaltenes und tief Empfundenes nicht zusagt. Namentlich jungen Spielern sind seine Werkchen um des brillant Klingenden und dabey leicht in die Hände Fallenden willen meist angenehm und nützlich. Die Gedanken und ihre Verbindung sind auch für sie nicht neu und eigen, aber nett, zierlich

zusammengereiht, zuweilen naiv, zuweilen tändelnd und mit artigen Einfällen geschmückt. Sie machen auf grosse Kunstwerke nicht die geringsten Ansprüche, sie wollen ihre Freunde unterhalten und thun es, wie die Erfahrung lehrt.

So zeigte sich der Componist früher, so ist seine Schreibart geblieben. Die drey oben angegebenen Hefte werden diess beweisen. Und so wird denn auch sein Publicum dasselbe bleiben; er hat sich seinen Kreis abgeschlossen.

Wer die verschiedenen Bedürfnisse unserer musikreichen Zeit, wer das Mannigfaltige des Geschmacks so Vieler, auf so verschiedenen Bildungsstufen Stehender in's Auge fasst, kann kaum die Thorheit begehen, zu verlangen, dass Alle wie Bach oder Mozart componiren sollen (abgesehen davon, dass es nicht angeht), wenn er ihre Leistungen nicht niederzublitzen sich anstrengen soll. Es ist gut, wenn man die Wahl hat. Trifft Jeder, was ihm behagt und doch seinem Aufwachsen nicht nachtheilig, vielmehr förderlich ist, desto besser. Für diese drey Nummern haben sich in Teutschland, Frankreich und England Verleger gefunden, in Paris Prère, in London Cocks et Comp. Der Verf. hat also in allen drey Ländern seine Freunde.

Wir haben schon früher gesagt, dass die meisten seiner Kleinigkeiten etwas vorgerückten Zöglingen auch zum Spielen von den Noten weg zu empfehlen sind. Dasselbe gilt von diesen drey hübschen Nummern. Ueberhaupt werden gute Lehrer, denen die Fortschritte ihrer Zöglinge am Herzen liegen, wohlthun, sich auch für ihre Uebungs-Aufgaben damit bekannt zu machen. Sie werden bald bemerken, dass es nicht zu wenige unter ihren Schülern gibt, die sich eben am besten durch solche Gaben unterhalten und weiter führen lassen. Das verständige Wählen für das Individuum kann freylich Niemand für sie verrichten: es ist ihre Sache, unsere dagegen, Fingerzeige zu geben und die Art des Componirten gehörig anzuzeigen. Das Aeussere dieser Hefte wird gefallen und mit Recht.

Variations brillantes sur un thème de Meyerbeer pour le Pianoforte et Violon par Franc. Hünten. Op. 46. (Propr. de l'édit.) Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Etwas schwerer, als die vorher angezeigten; beyde Instrumente wechselnd beschäftigt, dass sich Jeder hören lasse. Nur müssen wir die jetzt zwar gewöhnlichen grossen Sprünge im letzten Tacte der vierten Klammer der dritten Variation, als nicht hieher gehörig, tadeln. Sie sind nicht für solche Spieler, denen das Ganze willkommen seyn dürfte.

Drey Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre von Carl Keller. Op. 29. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, im Bureau de musique von C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

No. 1 bringt eine angenehme Ariette, die einen Tenor von sehr mässiger Fertigkeit fordert. Die Melodie ist fliessend, wenn auch nicht originell, weshalb sie sich am besten zu ansprechenden Uebungen und zum Vortrage in geselligen Kreisen eignet. Die Begleitung ist überaus leicht, so dass jeder Sänger, der nur ein wenig mit den Tasten des Pianoforte bekannt ist, sich selbst ohne Hinderniss begleiten kann. No. 2 Bolero, nicht minder gefällig, leicht und in beliebter Haltung. No. 3 ein freundliches Rondo, ganz in der beschriebenen Art. Die Singstimme herrscht überall vor in völlig bekannt melodischen Wendungen; selbst die Verzierungen, die alle für jede Art Hörer in gemischten Versammlungen berechnet sind, liegen im natürlichen und gewöhnlichen Bereiche jeder etwas gebildeten Stimme und sind nicht im Geringsten schwer. Zu solchen Gesängen ist die Begleitung der Guitarre ganz am rechten Orte. Der Verfasser lebt mit Kalliwoda zusammen in Donaueschingen. Druck und Papier sind schön, wie hier gewöhnlich.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich):

F. Kuhlau:

Opus 111. Trois Rondeaux pour Pianoforte à quatre mains.
= 112. Trois airs variés pour Pianoforte.

Leipzig, den 14ten May 1831.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten May. **No. 21.** 1831.

Recension.

La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, opéra en deux Actes, Paroles de Mr. Scribe, Musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec accompagnement de Piano par V. Rifaut.

Die liebende Bayadere, oder der Gott und die Bayadere, Oper mit Ballet und Pantomime in zwey Aufzügen, nach dem Französischen des Scribe zur beybehaltenen Musik von D. F. E. Auber für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavier-Auszug. (Eigenth. der Verl.) Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Febr. 1831. Pr. 12 Fl. 36 Xr.

Die Fabel des Stücks, das nun auch auf teutsche Theater verpflanzt werden soll und vor Kurzem in Berlin bereits aufgeführt worden ist, möge (und nicht ohne Grund) im Umrissen der Würdigung der Musik vorangehen.

Auf einem freyen Platze Kaschmirs, in dessen Mitte ein Tribunal errichtet ist, harret eine Menge Volks, unter welcher im Vordergrunde ein schlicht gekleideter Unbekannter bemerkbar wird, vor dem Palaste des Oberrichters; sie klagt, dass Niemand ihre Klagen hören will. Die Herren Gerichtsdiener ermahnen die ungeduldigen Leute, schuldige Achtung vor der Obrigkeit zu haben, die eben damit beschäftigt ist, ihr Mittagsmahl zu beschliessen. Von diesem zuträglichen Ereignisse sieht sich der Unbekannte veranlasst, etliche Allgemein-Sentenzen frey zu geben. Endlich, als alle Tafelgeschäfte beseitigt sind, kommt der Oberrichter, und der Tschobedar (Gerichtsdiener) befiehlt den Profanen, sich in den Staub zu werfen. Olifur, der Grossrichter, tritt mit allem Glanz auf und singt sehr behaglich von glücklich überstandener Last des leckern Mahles und erlässt in Folge dessen das natürliche Gebot:

„Der Wein hat trefflich mir behagt,
Dass mir daher kein Niemand klagt!"

Das Volk aber klagt doch, was der Gebieter, auch mit voller Seele am Wohlgeschmacke seines Werkes hangend, anfangs glücklich überhört. Da die Masse zudringlicher wird, erklärt er, keine Zeit für dergleichen zu haben; und da sie sich immer noch nicht fügen will, befiehlt er, Alle zu bestrafen und gibt sich sogleich wieder dem anziehenden Gedanken an das genossene irdische Glück hin. Vorzüglich ergreifend ist der Schluss seines phantastischen Wiedergenusses:

„Das waren Speisen, war ein Wein!
„Und hiermit befehl ich euch, sehr glücklich heut zu seyn!"

Das unerhörte Volk erfleht vom Brama's Hülfe. Der erhabene Gott Indiens ist aber gerade jetzt inearnirt, steht in der Person des Unbekannten selbst hülfloo da und verhält sich merkwürdig passiv. (Wer sieht nicht, wie Hr. Scribe die Volksstimmung seiner Zeit benutzt! Unbekümmert, ob schädlich oder nützlich, rührt er Himmel und Erde zusammen, um seinen pantomimischen Tänzen eine tagesgemässe Einleitung zu schaffen!) Olifur besteigt nun die Tribune und will ein Mandat verlesen. Da erschallt von der Seite der Pagode Tanzmusik. Bayaderen nahen, obschon sie der Oberrichter aus der Stadt verjagte, was ihm daher „ausserm Spass ist." Desshalb singen und tanzen sie doch. Unter ihnen Ninka und Zoloe, die aus fernen Zonen gekommen ist. Die Mädchen sollen auf Olifur's Befehl von den Gerichtsdienern eingesteckt werden; sie lassen sich aber nicht erwischen und Olifur lässt sich herab, die pantomimische Grazie des Tanzes, die fernzonige und daher stumme Zoloe, die alle Zeichen und alle Worte versteht, so lieb zu gewinnen, dass er ihr zusingt:

„Du sollst in Lust und Wonne fast vergehn
Und die Justiz zu deinen Füssen sehn."

Zoloe wünscht der Justis diese Lage zu ersparen, was den überraschten Olifar zu der verfänglichen Frage veranlasst, wem er wohl ähnlich sehen müsse, um ihr zu gefallen. Dass nun Zoloe zugleich in hoher Einfalt auf den Unbekannten weist, ist um der Verwicklung des Stücks willen sehr nothwendig. (Welche Erfindungsgabe!) Sogleich will Olifar's Zorn den Rebellensinn der Zoloe durch Martern ohne Gleichen strafen. Alle singen in Ach und Weh dasselbe. Da nun Zoloe von den Armen der Gerechtigkeit gefasst werden soll, hat der Unbekannte die Verwegenheit, sich dazwischen zu stellen und rund zu erklären: „Ich duld es nicht!“ Olifar ist ausser sich über den Wurm, der solche Sprache führt und sich sogar vermisst, sein Glück für Anderer Glück zu opfern.

„Das klingt verdächtig mir, nehmt Ihn gefangen,
Bohrt ihn erst, dann werde er gehangen!“

sagt der Gewaltige und die Gefangennehmung geht vor sich. Da stürzt Zoloe in Angst und Schrecken zu Olifar's Füssen nieder und verspricht Alles für die Befreyung des Ergriffenen. Die Justis ist entzückt, lässt den Unbekannten frey und hebt das Gericht auf. Unterdessen singen Alle die inhaltschweren Worte: „Sie hat dem Unhold sich ergeben, Furcht durchbebte ihre Brust.“ Das Gericht begibt sich in den Palast, die Bayaderen in die Pagode, ohne Zoloe.

Jetzt singt der Unbekannte eine lange Arie, lässt eine reiche Spange von seinem Arm und überreicht sie der schönen Zoloe, die sich anfangs weigert, dann aber die Gabe mit Entzücken an die hochwallende Brust drückt. Da tritt Olifar aus dem Palaste, gefolgt von vielen Sclaven, die Kisten und Kasten tragen mit reichen Geschenken für die Holde. Der Unbekannte will fort. Zoloe fleht ihn an, zu bleiben, damit er sehe, wie sie die Geschenke den übrigen Bajaderen schenkt, die sich im mimischen Tanz um den Besitz der Kostbarkeiten streiten. Mitten im Tanze Trompetenstösse von aussen. Ein Officier mit der Leibwache des Grossveziers tritt ein und verkündet, das Volk könne Geld verdienen, es seyen auf den Kopf eines Herumtreibers 10000 Zechinen gesetzt. Der uns als incarnirter Gott bekannte Unbekannte vernimmt's mit heimlichem Schrecken, das der aufmerksamen Zoloe nicht entgeht. Volk und Soldaten treten ab, die letzten, um das Kopfgeld auch anderwärts bekannt zu machen. Zoloe, mit dem Unbekannten allein, gibt ihm durch Zeichen zu verstehen, dass er der Gesuchte ist, was er offen bejaht. Sie bietet ihm zum Schutz ihre Wohnung, obgleich das Leben für solchen Frevel auf dem Spiele steht. Der Unbekannte gibt endlich nach und sie versucht, ihn aus den Mauern der Stadt zu bringen. Alles ist mit Wache besetzt; die Gefahr wächst, bebend winkt ihm Zoloe, sich in dem nahen Bananen-Haine zu verbergen. Der ganze Raum füllt sich; Volk, Bajaderen, Olifar und sein Gefolge kommen zusammen. Das Finale geht an. Ninka besingt mit den Schwestern das Glück der Zo' ; die Olifar in einem Baldachin abholen will. Zur angelegensten Zeit wird ihm ein Firman überreicht, der ihn zum Grossvezier beordert. Widerstrebend geht er auf Ninka's Ermahnen, nachdem er der heiss Geliebten einen goldgestickten Schleyer überreichte, den sie in den Locken zu befestigen sich anschickt. Verstohlen winkt sie dem Unbekannten, in den Baldachin zu schlupfen, verbirgt ihn mit dem Schleyer und nimmt vor ihm Platz. Auf ein Zeichen Olifar's wird das Thor geöffnet und tausende Bajaderen umgeben den Baldachin.

Im zweyten Acte sehen wir den Unbekannten in Zoloe's Hütte. Er wankt vor Hunger. Sie hat zum Unglück nicht das Geringste vorräthig, will grossmüthig ihr Geschmeide verkaufen, wogegen sich sein Ehrgefühl sträubt. Sie aber geht und verschliesst die Thür von aussen. Er sinkt erschöpft auf den Stuhl zurück, hat aber doch noch Kraft genug, sich in seiner Abgeschlossenheit mit einem langen Recitativ und einer noch längern Arie zu unterhalten. Was hätte er auch sonst anfangen sollen? Zoloe kann doch nicht gleich wieder kommen! Da kommt sie schon, bringt die Ninka und Fatme mit, Körbe mit Lebensmitteln tragend. Entzückt über die treue Zoloe, will der unter Menschen viel Getäuschte das reizende Kind auf die schwerste Probe stellen; er will sehen, ob ihre Treue noch über Verachtung und Hohn den Sieg davon trägt. Ein grosser Gedanke! Der Erdumherwandelnde hebt an, mit Essen und Trinken sich gütlich zu thun und liebelt mit Ninka's leichtfertigster Gutmüthigkeit. Er preist ihren Gesang und Fatme's Tanz, mit welchem sich Zoloe in eifersüchtigen Wettstreit einlässt. Aber der Incarnat bemerkt Zoloe's Zephyrschritte kaum und erhebt Fatme's Sprünge. Die gutmüthige Ninka macht der Trübsal ein Ende mit den Worten:

„Zu enden ihre Qual, bleib sie mit ihm allein,
Auf, folge mir! Man muss bescheiden sein.“ (Beyde ab).

Ganz gerührt will er der Gekränkten eben sein Herz offenbaren, da wird draussen gepocht. Olifor ruft: „Schliess auf, schon schlug die zehnte Stunde.“ Auch in Todesgefahr will die grossmüthig Treue, obgleich bitter gekränkt im wunden Herzen, den Geliebten nicht lassen: sie fleht so lange, bis er sich entschliesst, durch eine Nebenthür in ein schmales Gewölbe hinabzusteigen. Solche Dinge brauchen Zeit. Das dauert den Leuten draussen zu lange und die Wache schlägt die Rückwand der Hutte ein. Man weiss, dass der Unbekannte hier ist. Sie verräth nichts. Dafür soll sie gleich verbrannt werden. Aus den Trümmern der Hutte wird ein Scheiterhaufen gebaut, und Zoloe drauf. Da donnert's und aus der Tiefe steigen Nebel empor. Der befehligende Officier kehrt sich aber an das Mirakel nicht und befiehlt anzuzünden. Man gehorcht. Der Holzstoss brennt; heftiger hallt der Donner, Blitze durchzucken den Nebel. Zoloe, von Flammen umgeben, ist im Begriff zusammen zu sinken, als eben Brama in aller Herrlichkeit neben ihr erscheint und sie hält. Und der ungläubige Officier hat noch die Keckheit, zu fragen: „Wer verübt solchen Frevel ungescheut?“ Da sagt Brama deutlich, wer er ist und dass er die schön-treue Zoloe zu seiner Braut erkiest. Natürlich werfen sich nun Alle auf die Erde und singen vom seligen Vereine. Der Nebel entweicht und in der Tiefe des Horizontes leuchtet das himmlische Licht des Paradieses nach ostindischer Art. Darauf singt Brama noch was und schwebt mit seinem Lieb dem Lichtpuncte seiner himmlischen Behausung zu. Der Chor der unten Bleibenden wiederholt sich.

Denkt man sich nun, dass zu diesen dichterischen Schönheiten noch galant gesungen und reizend getanzt wird, so wird man sich einen oberflächlichen Begriff von der Wirksamkeit eines Werkes machen, das wir noch auf das Kürzeste in musikalischer Hinsicht einigermaassen zu schildern unternehmen.

Die Ouverture ist so leichtfertig wie Ninka; ganz verständlich ohne Anstrengung; erst ein $\frac{6}{8}$ Marsch, dann ein Uebergangs-All. von 22 Tacten $\frac{2}{4}$, und ein Tanz-All. $\frac{4}{4}$; dem Ganzen vollkommen angemessen. Die Introduction ist — ja wie nun? — gewöhnlich? — Es ist nicht das rechte Wort! — leichtsinnig? — Auch nicht völlig. — Zerstreutbeyfallsbegierig? — Ungefähr so! Alles zusammen genommen wird ziemlich treffen. No. 2, Scene und Chor: ganz wie die vorige Nummer, und noch um einen Grad mehr; auch wird dazu getanzt. No. 3: Wie? täuscht mich ein Betrug? Wieder so, und wieder um einen Grad mehr. Seltsam, aber consequent! No. 4: vierter Grad der Verwandtschaft; Superlativ des Superlativs! Es ist doch nicht möglich! Das muss seine Ursachen haben. Nach gutem Kunstmaasse zu messen, würde es, abgesehen von der Stummen bis auf Fra Diavolo und von diesem Bruder bis auf die jüngste Schwester, im Wesen der letzten bis hieher lauter retrograde Bewegungen geben. Unsere Nacht des Staunens wird von einem plötzlichen Lichtstrahl erhellet! Sollte wohl am Ende das Ganze ein öffentlich hingestelltes, langes Fragezeichen seyn, wie weit sich das jetzige Publicum ungestraft nicht blos, ja sogar noch dafür von demselben reich belohnt und belobt, mystificiren lasse? sollte vielleicht dadurch auf eine ergötzliche Weise der eindringlichste Beweis geführt werden, was man den Leuten Alles bieten dürfe, wenn man neben einigen Rouladen, Walzern und Märschen nur zierliche Füsse und graziöse Schwenkungen auf die Bretter bringt? — In welchem ganz andern Lichte sehen wir jetzt das ganze Werk an! Wir freuen uns, von diesem Gesichtspuncte aus, das Stück unter die Meisterwerke zählen zu müssen, das Niemand unbefriedigt aus der Hand legen, Niemand ohne die grösste Ergötzung sehen und hören kann! — In allem Ernste, die musikalische Behandlung ist so überaus merkwürdig, dass Jedermann, der den Gehalt unserer Zeit von allen Seiten her kennen lernen will, das Werk schlechterdings besitzen muss! Der Satyr der Musik schwingt hier seine Geissel so lustig, dass man keine bessere Parodie auf die Tonkunst des Tages haben kann. Selbst der Tanz No. 5 wird davon zeugen. Wenn nun aber diese Art Musik dennoch gefällt, was hast du dagegen? Desto besser! So ist die Satyre nur um so treffender. In No. 6 wird dem Grossvezier, der den Leuten alle Freude verscheucht, von dem trefflichen Volke der Indier auf gleiche satyrische Weise Heil und Segen gesungen. Das kurze Terzett zum Anfange des Finals, wo Ninka hofft, dass die Justiz nun bald vor Liebe einschlafen werde, ist, wenn auch nicht eben neu und erfindungsreich, doch im Ganzen viel zu gut für eine solche Tendenz. Auch im Fortgange des Finals ist der Componist offenbar aus seiner bisherigen Rolle gefallen. Es ist ordentlich Arbeit darin und etwas gefälliges Leben, zwar characteristisch nicht (was soll's auch?), aber doch so hübsch zusammengehalten, dass man

an den schalkhaften Satyr kaum noch denkt. Kurz diese Nummer zeichnet sich vor allen übrigen bedeutend aus und wird als ungegeisselte Musik ehrlich zu behandeln seyn, bis auf etliche neu harmonische Carikaturen, die den Ziegenfüssigen klüglich verrathen. — Sollte nun vielleicht der Satyr schweigen? Mit nichten! Gleich in der ersten Nummer des zweyten Aufzuges ist er wieder wach und bleibt wach bis zur letzten Note. Prächtig singt der verkörperte Brama; man muss lachen. Er ist vom Schicksale verdammt, so lange auf Erden zu wallen, bis er ein treues Herz gefunden. Das hat in Asien schwer gehalten. Warum ist er nicht zu uns gekommen? wir haben sie in Menge. Der Walzer No. 9 wird den Leuten schon recht seyn, wie die ganze Ninka, ein allerliebster Leichtfuss, der auch noch zum Ueberflusse die neueste Bravour treibt. Muss furore machen! Und so geht es denn weiter, bis das erhabene Paar dem Freudensaale entgegenschwebt, was herrlich sich ansehen lassen muss. Wenn Hr. Auber ernst schreibt, wird er es schon anders machen. Diessmal hätte er aber keine bessere Musiksatyre schreiben können mit Ausnahme des ersten Finale und etlicher Annehmlichkeiten des zweyten Actes. Wir empfehlen sie daher mit tiefer Erschütterung Allen, denen (nach der Ueberschrift in unserm Concertsaale *) die ernste Sache ein wahrer Spass ist.

Der Druck ist schön, Papier und Ausstattung sind es gleichfalls und der Text ist französisch und teutsch einander gegenüber der Musik vorangedruckt, wie es in Opern und anderen grossen Gesangwerken überall zu wünschen ist. Die thätige Verlagshandlung hat zur guten Aufnahme dieses merkwürdigen Operetten-Ballets alles Mögliche gethan und verdient den Dank aller Kunstfreunde.

Die Partitur dieser Ballet-Oper ist jetzt in derselben Handlung gleichfalls im Druck erschienen. Sie kostet 45 Fl. Vielen Theater-Vorstehern wird es höchst erwünscht seyn; sie gelangen auf diese Art leichter und besser dazu, als auf dem Wege des Abschreibens und Honorar-Zahlens an den Componisten. Alle Theater, die im Stande sind, Tänzerinnen zu zeigen, werden wohlthun, sich den Gott und die Bajadere kommen zu lassen. Wir sind überzeugt, dass es für sie gaprieslich seyn wird. Kassenstücke müssen auch seyn und der grössten Wahrscheinlichkeit nach ist diess eins. Nur für zwey gute Tänzerinnen gesorgt und für eine hübsche Ninka, die allerley Bravour hat; dann hoffen wir es zu erleben, dass man, von Entzücken berauscht, unsere Abgeschmacktheit zum Orkus wünscht, damit Rhadamanth uns lohne, was unsere Thaten werth sind.

*) Res severa est verum gaudium.

Nachrichten.

München, den 19ten April. Aus dem vorigen Jahre sind noch nachzuholen vier von der musikalischen Akademie gegebene Concerte, wovon das erste am 6ten December. In diesem kam vor die grosse Symphonie in A von Beethoven. Ein Reisender, Hr. Schäffer, sang eine Arie von Mehul, Mad. Brauchle spielte Concert auf der Harfe von Bochsa und Dem. Hetzler liess das erstemal sich hören in einer Arie von Rossini. In der zweyten Abtheilung erschien Hr. Böhm mit seiner Flöte, worauf er ein Adagio mit darauf folgenden Variationen, beydes von seiner Composition, gab. Eine zweyte Arie von Rossini wurde vorgetragen von Signora Pellegrini, die Ouverture aus der Stummen von Portici schloss den Abend. Das zweyte Concert öffnete sich am 13ten Decbr. mit der bekannten Symphonie in G moll von Mozart. Es folgte ein Terzett vom Kapellmeister Stunz; Janson der jüngere trug vor ein Allegro und Rondo von Rode. Dazu kam ein Adagio und Rondo von Hummel, gespielt von Dem. Legrand, eine Arie von Rossini, vorgetragen von Dem. Vial, ein Concert auf dem Clarinett von Faubel. Das dritte Concert am 20sten desselben Monats brachte uns eine grosse ganz neue Symphonie in A, componirt von Hrn. Ritter von Spengel, von dessen Arbeiten und Bearbeitungen schon so Manches in der musikalischen Welt bekannt geworden. Ordnung und Zusammenhang der Gedanken, ein schönes Ebenmaass in der Durchführung mit einem glänzenden Instrumentale, zeichnen dieses mit grossem Fleisse geschriebene Kunstwerk vortheilhaft aus. Das erste Allegro ist grossartig angelegt und durchgeführt, das Adagio enthält viele ansiehende, der Menuett manche launige, überraschende Stellen; die Bearbeitung des Finale musste man gelungen nennen, Kunst und Einsicht in das Fugenhafte des Satzes leuchteten überall hervor. Möge dieser geachtete Tonsetzer fortfahren, seine Muse einer Kunst zu widmen, wovon eigentlich

nur die materielle Leitung ihm übertragen ist. Es ist seltsam, dass der Vorstand der Kapelle und der Bühne, nämlich der in der Tonwelt so berühmt gewordene Intendant, Freyherr von Poissl, das Opern-Theater mit seinen Kunstproducten, und der Intendanz- und Oekonomie-Rath der nämlichen Königl. Kunst-Anstalt — der dieses Amt bekleidet, Hr. von Spengel, der Componist dieser neuen grossen Symphonie — den Concertsaal mit bedeutenden Producten bereichert, indess so viele Virtuosen und Componisten aus Beruf höchstens mit einem demüthigen Potpourri, oder mit bescheidenen anspruchlosen Variationen auftreten, das Theater aber, gleichsam wie von einer Scheu befallen, ganz unangetastet lassen! — Auf diese glänzende, mit allem Feuer und Genauigkeit ausgeführte Composition folgte ein Duo von Orlandi, vorgetragen von den Damen Vespermann und Pellegrini, ein Potpourri aus Tell, von Hrn. Sigl auf dem Violoncell ausgeführt. In der zweyten Abtheilung spielte eine Dem. Haydn Variationen von Herz; die Arie von Pacini, wovon früher schon die Rede gewesen, in welcher Hr. Stahl mit seiner Violine den Glanzgesang der Mad. Vespermann begleitet, war auch diessmal von grosser Wirkung. Zuletzt die Ouverture von Weber aus dem Beherrscher der Geisterwelt. — In der vierten hörten wir die Ouverture zu Samori von Vogler, ein Terzett von Stunz und ein Concert von La Fonte, von Herrn Homm mit vielem Fleiss und Ausdrucke vorgetragen. Hierauf gab Dem. Cäsar ein Klavier-Concert von Weber, Mad. Vespermann sang eine Arie mit Variationen von Hummel, der junge Bärmann spielte Variationen auf dem Bassethorne von Berthaller. Die Ouverture zu Ferdinand Cortez machte am Abend des 27sten den vollen Beschluss dieser vier Winter-Concerte.

Der gerühmte Componist von: Macbeth, Hr. Kapellmstr. Chelard, ist seit einiger Zeit aus Paris wieder hier angelangt. Von seinen neueren Arbeiten, den Früchten seines Kunststrebens, die er soll mitgebracht haben, gab er zuerst eine Messe in ganz ungewöhntem Geschmack, und ohne die geringste Rücksicht auf die bisher in Kirchen eingeführte Schreibart. Da nämlich der Psalmist sagt, man soll Jehova lobpreisen mit Zinken, Pauken und anderen wohlklingenden Instrumenten, so glaubte er wörtlich dem heiligen Texte zu entsprechen, wenn er neben den bisher bey Kirchenmusiken gebrauchten Blech- und Saiten-Instrumenten auch noch eine grosse türkische Trommel, Triangel, Cimellen u. s. w. mit anbrächte, womit er auch besondere bey Et resurrexit, Sanctus und Domine salvum fac Regem das Tempelgewölbe wiederhallend erschütterte. Das nächste war nun, auch alttestamentarische Gesangsweisen zu erfinden, ungefähr so wie Mehul in seinem Joseph das Patriarchalische auszudrücken suchte. Aber was diesem so meisterhaft gelang, ist an dem Erstern als ganz entstellt und misslungen anerkannt worden. Rauhe, abgerissene Tonreihen, ohne Zusammenhang, sehr oft nur im Unison hervorgebracht, schildern eigentlich nichts als die verkehrte Ansicht eines Künstlers, der über das Wesen seiner Kunst selbst noch nicht hinreichend nachgedacht hat. Denn so wie der Tonsetzer die Stille einer lieblichen Nacht nicht damit ausdrückt, dass er sein Orchester mehre Tacte hindurch pausiren lässt, so soll er auch das Trockene einer Psalmodie nicht wieder in trockenen Tönen geben. Wer weiss es denn übrigens, ob in dem Tempelgesange zu Jerusalem nicht auch rührende Melodieen, erhabene Gesänge vorkamen, wenn gleich nur, da Harmonia noch nicht auf der Erde erschienen war, im Unisono gesungen oder declamirt? Nie darf der Tonkünstler aus den Formen seiner Kunst heraustreten, er muss die Unordnung im geordneten Rhythmus, und das Geschrey selbst in schönen Melodieen darstellen. Er muss — doch Mehul hat ja in der benannten Oper das Muster aufgestellt, aber es gehört auch sein Genie dazu, um es zu erreichen. — Diese durch öffentliche Berichte bekannt gewordene Messe wurde zu Paris in der Kirche zum heiligen Rochus ausgeführt, und gefiel — hier wurde sie es in der Domkirche zu Unser Liebfrau, mit einem verstärkten Musikchore, dem sich Spieler, Sänger und Sängerinnen aller Art, von hohem und mittlerm Stande angeschlossen hatten, und sie gefiel nicht. Man verzeihe dieses theatralische Wort bey einer Sache, die ganz theatralisch behandelt worden. Vieles Gerede wurde gehört, manche öffentliche bittere Kritik liess sich vernehmen, denn man hatte nicht bedacht, dass der Componist nur neu, ultraneu seyn wollte, indem er ja sonst ganz was Anderes, viel Besseres hätte hervorbringen können. Doch somit war noch nicht Alles vorüber, die Messe erschien am 14ten März des Abends als Concert spirituel wieder, und es geschah so, in hiesiger Stadt gewiss das erstemal, dass die geheiligten Texte dieses Opfers, mit Kyrie, Sanctus und Agnus Dei, ganz wie bey einem feyer-

lichen Gottesdienste, in dem Tanz- und Musik-Saale des Odeons zum Besten des Componisten abgesungen wurden. Ihm, und seinen gründlichen Kenntnissen, seinen Erfahrungen und Einsichten, sey übrigens durch das bisher Gesagte nichts benommen, seinen Verdiensten sey unsere vollste Anerkennung gebracht; sein reinerer Geschmack, so wie sein gesunder Verstand wird ihn, wenigstens unter uns, von weiteren Versuchen dieser Art zurückhalten. Er wird, sollte er einst als wirklicher Kapellmeister functioniren, sich erinnern, dass der Christ in seinen Tempeln und Kapellen den Allerhöchsten im Geiste verehrt, und Kirchenstyl kein leerer Name seyn darf.

Am 6ten Februar: Italienische Oper.

Eine Signora Garcia-Vestris kam, mit oder ohne Empfehlungsschreiben, hier an, und um ihren Wünschen zu entsprechen, wurde der Barbier von Sevilla auf die Bühne gebracht. Katarrhe hatten ihr sehr zugesetzt, ihr Aufenthalt verlängerte sich über Erwarten, und sie reiste bald nach der Darstellung ab, ohne übrigens eine Sehnsucht nach ihrer Kunst, wohl aber eine andere nach italienischer Oper selbst zurück zu lassen. Die Freunde derselben hatten sich nach der seit sechs Jahren erloschenen Anstalt nicht vermindert, wie es ihr zahlreicher Besuch zu erkennen gab. Vielleicht um ihnen einigermaassen zu Gefallen zu seyn, wurde dieser Barbier jetzt, nachdem die Signora abgereist war, von dem deutschen Opern-Personale durchaus allein aufgeführt, mit einem Beyfall und einer Theilnahme, wie sie sich nicht immer aussprechen. Dem. Vial, als Rosine, Hr. Pellegrini, der schon längst ein Deutscher geworden, als Figaro, die Herren Bayer, Staudacher und Mittermayr — alle waren trefflich, ein schönes Ganze, eine ausgezeichnete Darstellung! Ruhm und Ehre ihrer Geschicklichkeit; denn wo ist wohl eine Bühnen-Gesellschaft, die sich in zweyen Sprachen mit gleicher Gewandtheit zu bewegen weiss? —

Am 24sten März: Messiade, Oratorium in drey Abtheilungen, nach Ramler's Dichtung. Wie? nach Graun's Tod Jesu, nach Händels Messias noch eine Messiade! — Der Tonkünstler, der es gewagt, war der Mehrzahl nicht einmal dem Namen nach bekannt, kein vorhergegangenes Kunstwerk hatte ihn unserer Aufmerksamkeit empfohlen. Oefter hatte er diese Aufführung auf dem Wege der Subscription angekündigt, es unterzeichnete Niemand, die Tagblätter schwiegen, man versah sie nicht mit Inseraten: doch kam die Sache zu Stande, aber mit so einem pecuniären Nachtheile, dass, ungeachtet die Solosänger und das Orchester mit lobenswerther Gefälligkeit ihre Dienste ohne alle Rücksicht geleistet hatten, doch bey den übertriebenen Unkosten — dafür hält sie nämlich jeder Concertgeber — des Saales, der Beleuchtung, der Heizung, Feuerwache u. s. w. die Börse des Künstlers Nachhülfe leisten musste. Und diess war wohl bey diesen Verhältnissen der natürliche Gang der Sache. — Aber Verdienst — man habe es nur, aber auch Gelegenheit, es zu zeigen — es wird selten verkannt werden. Der Ruf dieser ausgezeichneten Messiade verbreitete sich schnell durch die Stadt, in allen Ständen; man war betroffen, fast beschämt, das Unternehmen so ohne Unterstützung, ohne Theilnahme gelassen zu haben. Eine zweyte Aufführung fand Statt (am 29sten). Der Königl. Hof, höhere Stände, ein zahlreiches Publicum beehrten sie, wir glauben im soliden Antheile, mit ihrer Gegenwart, und der Meister erhielt sein volles Recht. — Aber worin bestand denn das Seltene, das Eingreifende dieses Werkes? Messias wird wohl selbst, wie der Genius der Zeit es will, in zierlichen Rouladen gesungen, Maria und Johannes in schmachtenden Weisen ihren Schmerz ausgehaucht, die Pauke und Trommel bey dem Erdbeben ihre Schuldigkeit gethan haben? Nichts von alle diesem! Man könnte strenge und neologisch genommen, die Composition an sich trocken, allenfalls auch monoton nennen. Allein die Kraft des Satzes, die tiefe Kunst der Fuge, die reichhaltigsten Flüge, mannigfaltigsten Wendungen des Contrapunctes, die erhabenen Chöre, das Besiegen aller harmonischen Schwierigkeiten, rissen den Zuhörer mit sich fort; Gesänge, Cavatinen und Recitative wurden zur Nebensache, waren es auch nicht selten, denn nur immer auf Erateres war die angeregte volle Aufmerksamkeit gerichtet. Das Gedächtniss allein ist wohl nicht kräftig genug, aus so einer überreichen langen Musik das Bestimmte und Beste anzumerken, oder in ein Detail einzugehen. Deswegen nur Einiges. Neben so vielem Gefälligen des ersten Theiles, welcher die Geburt des Messias erzählt, hebt sich vortheilhaft heraus der Schlusschor desselben mit einer Fuge von drey Subjecten. Viel Pathos, mitunter sehr Ausdrucksvolles in vierstimmigen Chorälen und begleiteten Recitativen findet sich im zweyten Theile, den ein Chor in Es, dessen grosse Fuge unter allen uns am meisten ausgearbeitet schien, in erhabenen Motiven

schliesst. Die Auferstehungs- und Himmelfahrts-Gesänge in Quartett, mit untermischtem fugenartigen Chor und Chorälen, hielten die lange geprüfte Aufmerksamkeit noch immer rege, die endlich durch den mit Canon und Doppelfugen reichlich ausgestatteten Schlusschor zwar etwas ermüdet, doch vollkommen befriedigt wurde, so dass alle nur mit Achtung und wahrster Anerkennung des grossen Künstlerverdienstes von dem Kunstwerke schieden. Der Componist darf für den Repräsentanten des gründlichen, noch nicht untergegangenen musikalischen Satzes gelten, er hält den Ruhm der ächten, ernsten deutschen Kunst aufrecht, man möchte ihn den Albrecht Dürer unter den lebenden vaterländischen Tonsetzern nennen. — Erfreulich ist es aber auch zugleich, sich unter einem Publicum zu finden, das, wenn es gleich mit dem Frivolen und Geschmacklosen mitunter hinreichend bedient worden ist, doch seinen Sinn für Wahres und Aechtes in der Kunst noch nicht verloren hat. Bey so richtigen Urtheilen und so einem feinen Tacte mögen jene, denen es in Kirche und Theater nicht immer nach Wunsche gelingt, nur glauben, dass sie selbst aus dem Tacte müssen gefallen seyn, wenn ihre Producte mit Kaltsinn aufgenommen werden.

Der Tonsetzer dieser neuen Messiade nennt sich Röder. Er war Mitglied der ehemaligen Würzburger Kapelle, und privatisirt gegenwärtig, so viel bekannt ist, in Augsburg. Er soll in früherer Zeit Manches, was auch in Paris gestochen worden, für die Kirche geschrieben haben, wovon aber dem Schreiber dieses nichts zu Gesicht oder Gehör gekommen ist. —

Fra Diavolo hat sich gut aus der Sache gezogen und sehr gefallen.

Prag (Beschluss). Die Krone des Concerts zum Vortheile des Instituts für weibliche Waisen war nächst Mad. Podhorsky, die eine Rossini'sche Arie mit ihrer ganzen Virtuosität sang, Dem. Barth, welche Variationen und Polacca für das Pianoforte und die beliebte Cavatine aus der Oper il Pirata von Bellini, componirt von Karl Czerny, vortrug, wenn gleich die junge Künstlerin nicht sehr bey Laune; das Instrument nicht ganz rein gestimmt schien. Dem. Herbst sprach einen Prolog von Pr. Swoboda und Hr. Krow sang die Arie aus Spohr's Faust und nochmals Tiecks Nacht von Tomaschek. Die Ouverture aus Weber's Oberon ging schlecht zusammen. Eine musikalisch-declamatorische Akademie zum Vortheile des neu organisirten Armen-Instituts im Theater gegeben, brachte drey neue Ouverturen: von Rossini aus: „Der Templer und die Saracenin;“ von Bellini aus: „Der Pirat“ und Auber aus: „Fra Diavolo,“ die wir nach einer so mangelhaften Production, die den Kunstfreund verdrusslich machen musste, nicht beurtheilen wollen. Dem. Kaudelka, die wir aber schon viel besser haben spielen hören — erntete Beyfall mit Variationen für das Pianoforte von Herz, und Mad. Podhorsky wurde nach dem herrlichen Vortrage ihrer Arie aus dem „Crociato“ gar zweymal gerufen. Weniger sprach ein Duett derselben mit Hrn. Dreka aus „Margarethe von Anjou“ an, welches auch wohl unter die schwächeren Tondichtungen Meyerbeer's gehört. Den Beschluss machte eine Cantate von Haselmann: „Der Allmacht Wunder;“ sie wirkte aber eben kein Wunder. Der dramatische Theil der Akademie gehört nicht hieher.

Die erste musikalische Akademie der Zöglinge des Conservatoriums der Musik gehörte unter die ausgezeichnetsten in der ganzen Reihe dieser Concerte, seit deren Entstehung vor etwa 15 Jahren. Die Wahl der Ensemble- und Concertstücke war sehr glücklich, da sie eines Theils die ganzen Vorzüge dieses jugendlichen Orchesters in's vollste Licht stellten, andern Theils fast durchaus effectvoll und für ein grosses Publicum berechnet, zugleich grossentheils den Forderungen der Kenner entsprachen. Die grosse neue Symphonie von Romberg ist ein modernes, solides und brillantes Werk. Von Ouverturen hörten wir jene aus den „Flibustiern“ von Lobe, die sich zwar nicht sehr über die Mittelmässigkeit erhebt, und eigentlich nur durch die rasche, kräftige und präcise Aufführung wirksam wurde. Von grösserer Bedeutung, kraft- und effectvoll ist die Ouverture aus Lindpaintner's „Vampyr,“ die, im vollem Sinne des Wortes, das Ende krönte. Auf die Symphonie folgte ein Divertimento für das Clarinet (aus dem Freyschützen), worin Julius Pisarowitz recht schöne Fortschritte an den Tag legte. Noch mehr sprach Karl Duchek in Drouet'schen Variationen für die Flöte an, der abermal durch seine Riesenkraft, besonders die unermüdliche Doppelzunge und die ungeheure Gewalt in Ueberwindung von Schwierigkeiten in Erstaunen setzte, und wiederholt gerufen wurde. In Kalliwoda's modernem und brillantem, wenn gleich nicht sehr solidem Concertante für zwey Violinen erschienen

Franz Hoffmann und Franz Ressel, und obschon dieser seinen ersten Versuch machte, hat er doch jenen schon weit überflügelt, und gibt Hoffnung, ein ausgezeichneter Violinspieler zu werden, wenn er mit anhaltendem Fleisse sein schönes Talent cultivirt. Romberg's Variationen für das Violoncell über russische National-Lieder wurden als erster Versuch von Franz Bühnert gespielt, „welcher im May 1828 aufgenommen worden ist," sagte der Anschlagzettel. Wenn dieser Zusatz die Forderungen verringern sollte, so verfehlte man den Zweck, denn sie wurden durch ihn erhöht, da man nur erwarten konnte, ein ganz ausgezeichnetes Talent werde, gegen den Gebrauch des Instituts, schon im dritten Jahre seines Studiums dem Publicum als selbstständiger Concertspieler vorgeführt werden. Zum Glück erfüllte der Knabe die Erwartung der versammelten Kunstfreunde durch schönen Vortrag und grosse Reinheit, nur an Kraft für ein so grosses Locale fehlte es — natürlich — noch. Nicht so unbedingt können wir die Wahl der Gesangstücke billigen. Wozu für Anfängerinnen, die vielleicht ein leichtes Rondeau oder eine Polonaise vorzutragen im Stande wären, grosse, mitunter undankbare Arien mit langen Recitativen, an welchen selbst vieljährige deutsche Sängerinnen so leicht scheitern? Dem. Katharine Hlawa, welche eine Arie aus Generali's „Baccanali di Roma" sang, schien sehr befangen, was vielleicht die Stimme mehr umflorte, und ihre Kraft schwächte. Die Verzierungen sind noch gar zu wenig ausgearbeitet. Angenehmer überraschte Dem. Minona Blumauer in ihrem ersten Versuche mit einer Arie mit Chor aus: „La pastorella feudataria" von Vaccaj, und wir müssen gestehen, dass wir sie — da die vielberühmte, leider nun, wie es scheint, auf immer verstummte deutsche Nachtigall, Henriette Sontag, doch nicht so eigentlich hieher gerechnet werden kann — für die beste von allen Schülerinnen des Instituts halten, welche wir bis jetzt gehört haben. Sie hat keine sehr grosse und imposante, doch metallreiche, leicht anschlagende Stimme, in welcher man sogar einige Aehnlichkeit mit dem Organ der oben erwähnten Europäischen Sängerin finden will, und sang die angezeigte Variations-Arie, die eigentlich nicht für eine Schülerin geeignet ist, mit grosser Reinheit und gutem Vortrage. Von ihr darf das Conservatorium sich mehr Freude und Ehre versprechen, als von all' ihren Vorgängerinnen. Bemerkenswerth ist hier, dass diese junge Sängerin den ersten Unterricht nicht hier erhalten, und es scheint beynahe, dass dieser die früheren weiblichen Zöglinge auf einen falschen Weg geleitet, und es daher der Lehrerin des hohern Gesanges erschwerte, sie weiter zu bilden. Der stimmdichten und geschmackvollen Verzierungen, die mitunter liefen, kommen jedoch ganz auf Rechnung der letzteren, und es ist höchst lobenswerth, dass die Gesanglehrerin — eines so ausgezeichneten Instituts sich gar nicht um den Zeitgeschmack zu bekümmern scheint. — Diese erste Akademie war so gut ausgefallen, dass es der zweyten nicht leicht werden konnte, mit jener gleichen Schritt zu halten, was auch durchaus nicht der Fall war, insbesondere da, mit Ausnahme der grossen Symphonie in G moll von Mozart (von welcher ein Satz, so wie die Lindpaintnersche Ouverture aus dem Vampyr — die auf Verlangen abermals aufgeführt wurde — repetirt werden musste) die Wahl der Musikstücke fast ohne Ausnahme nicht glücklich war. Die Ouverture aus Caroli's Oper: „La Violette" gleicht, wie alle Compositionen dieses Meisters, einem Honigkuchen mit Zucker gestreut, und wenn wir ihn mit einem Dichtergreis vergleichen sollten, so müsste es Ernst Schulze — s. von dem man einst nicht unwahr sagte: seine Dichtungen erscheinen wie eine Orangen-Allee mit Blumen-Festons verbunden. Von den Concertsätzen waren ausgewählt: Franz Budinsky, welcher Variationen für das Clarinett von Youbel sehr brav vortrug. Das Potpourri für das Violoncell von F. A. Kummer ist ungeheuer schwierig, aber nicht wirksam, doch wurde der schöne Ton und die Sicherheit des jungen Concertisten, Franz Lochon, anerkannt. Ferdinand Fuchs, welcher Variationen für die Violine von Polledro spielte, ist zu weichlich, und scheint sich zu einem jener süssen Damen-Violinspieler ausbilden zu wollen: doch bekenntige er, dass dieses Genre insbesondere die höchste Delicatesse in der Intonation erfordere. Auf jeden Fall hat uns F. Ressel mehr angesprochen. Die Variationen für den Contrebass von J. Kalliwoda, welche Joseph Alscher sehr wacker vortrug, gehören unter die musikalischen Sonderbarkeiten. Die Jagd, Quartett von 3 Stärn für 4 chromatische Waldhörner von F. D. Weber, ist gut gesetzt, aber viel zu lang, und überhaupt gehört diese Gattung von Musik in's Freye. Das Duett aus Rossini's „Edoardo e Cristina" (Dem. Hlawa und Dem. Blumauer) und die Arie aus Meyerbeer's: „Margeritha d'Anjou" (Dem. Blumauer) sind noch viel weniger den Kräften dieser Gesangszöglinge angemessen, als die Stücke des ersten Concerts, besonders dürfte wohl ausser Mad. Podhorsky keine Sängerin in Prag seyn, welcher man die letzte Arie zumuthen dürfte.

Auch in dem Concerte des Privat-Vereins zur Unterstützung der Hausarmen liessen sich drey Concertisten aus dem Conservatorium hören. K. Duchek blies ein Adagio und Polonaise für die Flöte von Keller, Fr. Budinsky und Jul. Pisarowitz ein Concertante für 2 Clarinetten mit gleich günstigem Erfolge, Hr. Prof. Scharpf sang eine Arie von Farinelli, und das gesammte Orchester der Zöglinge spielte mit all' seiner Energie und Fülle drey Ouverturen von H. Stuna, Mozart (aus Figaro) und P. Lindpaintner, die wir von ihm schon öfter, aber wieder mit Vergnügen hörten.

Am Charfreytage wurde in der Theinkirche das Allegrische Miserere (mit 2 Stimmen bereitet) aufgeführt. Der Chordirector dieser Kirche, Hr. J. Stika, welcher von der Landesregierung die Bewilligung erhalten hat, zur Emporbringung der Kirchenmusik eine öffentliche Gesangschule für Sopran- und Altstimmen zu errichten, liess seine 50 Schüler und 27 Schülerinnen hier ihren ersten öffentlichen Versuch wagen. Der erste Chor war mit 27 Sopran-, 12 Alt-, 12 Tenor- und 12 Bassstimmen, der zweyte mit 50 Sopran-, 12 Alt- und 12 Bassstimmen bereitet. Das Oster-Concert der Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Gesellschaft ist wegen der Bauten im Theater auf den Pfingstsonntag verlegt worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

mit der musikalischen Welt würde Stadt und Land vor allen herumziehenden Landstreichern bewahren, die den Nahmen der Virtuosen oder Kapellmeister annehmen: dagegen aber manchen verkannten Tonkünstler aus seiner Dunkelheit hervorziehn und in eine bessre Laufbahn einleiten. Ihre Empfehlungen würden dem jungen Künstler, der sich durch Reisen vollkommner machen wollte, einen freyen Zutritt bey den Meistern der Kunst verschaffen und ihre Fürsprache dem schüchternen und bescheidenen Talente eine günstige Aufnahme bereiten. Die Gesellschaft selbst aber würde sich durch ihre gemeinnutzige Wirksamkeit die Achtung ihrer Zeitgenossen und die Dankbarkeit der Nachwelt erwerben.

Recensionen.

Deux Rondos pour le Pianoforte dediés à Mad. Dulken née le Brun par P. C. Hoffmann. Oeuvr. 2. Offenbach, chez J. André. (Preis 1 Fl. 12 Kr.)

Die Rondeaus waren in ihrem Ursprunge leichte spielende Sätze, die, auf allerhand launenhafte Weise unterbrochen, ihren angenehmen Kreis bildeten und wo bey jedem Wiedereintritt des lustigen Wildfangs, des Thema's, die Zuhörer von Vergnügen ergriffen werden mußten, ging sonst alles mit den rechten Dingen zu. Ein Spiel darf nun aber nicht schwer seyn, oder es hört auf Spiel zu seyn, wenigstens für die Empfindung; denn es giebt auch schwere Verstandesspiele, Schach u. dgl. Davon ist aber hier die Rede nicht. Die Rondeaus, die weiter nichts als launigte, scherzhafte Spiele mit einem angenehmen Satze sind, würden sich nicht so allgemein eingeführt und noch weniger so lange — es sind schon einige Dezennien her — erhalten haben, wären sie schwerfällige Klaubereyen gewesen, womit sich ein Komponist oder Spieler hätte zeigen wollen. Aus dieser Volksmäßigkeit, wenn man dies Wort nicht für Gemeinheit, sondern für Gemeinverständlichkeit nehmen will, und aus dem Glück, welches diese immer fand, hätte man sich für immer die Regel bilden sollen, entweder leicht empfindbare Rondeaus für jedes Instrument zu schreiben, womit die Mühseligkeit für Ohr und Hand nichts zu thun hätte, oder es gar damit bleiben zu lassen. Dem Schweren kann selbst für ein gebildetes Ohr und eine gebildete Hand immer noch ein Charakter von Leichtigkeit gegeben werden, und das Chromatische braucht darum noch nicht Ohrzerreissend und jammerlich zu seyn.

Dies ist nun sehr viel bey diesen beyden Klavier-Rondeaus der Fall. Nicht als wenn man dem geübten Verfasser nicht mancherley Gutes — harmonische Kenntniß, Ausführung z. B. zugestünde, und von ihm verlangte, daß er nichts als Planes und für das gemeinere Ohr Erkennbares schreiben sollte; sondern es ist erstlich des — man mochte sagen — des *Geprickelten* in diesen Sachen zu viel. Es ist ein immerwährendes Hin- und Wiedergelaufe durch die sogenannten halben Töne; die Hand hat selten einen frischen Griff, vielmehr können die Finger nicht dicht genug an einander liegen und kribeln. Sodann ist der Chromatismus denn doch mitunter ein wenig stark z. B. S. 8. 9. 13 und 16. Wo bleibt da der Geist und Zweck des Roudeaus! Und was hat man am Ende davon, wenn man alle das Zeug nach einander durchspielt, als höchstens das Gefuhl, etwas, das ein wenig schwer ist, vom Blatte herunter gebracht zu haben. Wo kann man je dabey von Freude über ein schönes Ganze, über angenehm unterhaltende Ideen sprechen! Von Gefuhl kann bey so etwas nun vollends nicht die Rede seyn.

Doch es giebt allerhand Geschmack, und wem also mit ein wenig Bizarrerie und Klavierstücken gedient ist, wobey er sich mitunter etwas Mühe geben muß, um Alles fein manierlich herauszubringen, der kann diese wenigen Blätter leicht auch noch mit kaufen. Denn schlecht ist die Komposition eigentlich gar nicht; nur sollte Manches darinn, wie gesagt, anderwärts placirt seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juny. N°. 22. 1831.

Recension.

Karénekeskönyv mélyet a'Helvetziai Vallástételt Tartók köz hasznokra négy Énekszóra, 's Orgondra kidolgozott, és kiadott Dömény Sándor (Alexander). A' Szerzö tulajdona Pesten, 1830. (*Choralbuch, zum Gebrauche der Gemeinden helvet. Confession, vierstimmig für die Orgel gesetzt und herausgegeben von Alexander v. Dömény*).

Angezeigt von G. W. Fink.

Herr Alexander v. Dömény hat sich bereits um die Musik seines Vaterlandes durch seine Anweisung, das Pianoforte richtig zu spielen, der wir im vorigen Jahrgange unserer Blätter mit gebührendem Lobe gedachten, sehr verdient gemacht und sich dadurch zugleich als einen erfahrnen, geschmackvollen und mit den besten Erzeugnissen der Tonkunst vertrauten Mann bewährt. Jene gehaltreiche Auswahl der trefflichsten Etüden der besten Meister, die überall gute Dienste thun wird, wurde noch besonders merkwürdig, weil sie das erste Werk ist, dass in ungarischer Sprache (gegenüber teutsch) eine kurz gefasste, zweckmässige Anleitung zum guten Vortrage gibt. Zu dieser dankenswerthen Gabe fügt der eifrige Mann hier eine neue, höhere, die es sich zum Ziel gesetzt hat, Ungarns Kirchen-Gesang in den dortigen reformirten Gemeinden zu verbessern. Die Unternehmung spricht für sich selbst. Zu genauerer Einsicht sowohl in das Verdienstliche des Vorhabens, als auch in den dortigen Stand der Kirchenmusik überhaupt wird es wohlgethan seyn, einiges Allgemeine der Beurtheilung des vor uns liegenden Heftes vorauszuschicken, um so mehr, je weniger man auch in den neuesten Schriften über Ungarn (am wenigsten in dem scherzhaften Buche: Die Ungarn wie sie sind) über diesen Gegenstand erfährt.

Der Zustand der dortigen Kirchenmusik scheint im Allgemeinen, in allen kirchlichen Vereinen viele Wünsche zu veranlassen, nachdem man in diesem gesegneten Lande angefangen hat, Kunst und Wissenschaft zu fördern. Wir freuten uns öfter seit geraumer Zeit über die mannigfachen Bestrebungen dieses sich geistig erhebenden Volkes. Hr. Alex. v. D. ist der erste, der seine Aufmerksamkeit der Verbesserung der Kirchenmusik thätig zuwendet, und zwar zunächst der dortigen reformirten Kirche, zu welcher er sich bekennt.

Man wird sich nicht wundern, dass diess bis jetzt noch frommer Wunsch blieb. Bekanntlich lebten die Protestanten Ungarns bis auf Joseph II. ohne religiöse Freyheit. Erst unter diesem Monarchen erhielten sie ihre Superintendenten, Seniores und ein eigenes Consistorium. Bis dahin lag es also ganz in der Natur des Menschen, um so fester am Hergebrachten zu hangen, je weniger diess vom Staate anerkannt wurde. So blieben denn die kirchlichen Gebräuche der ungarischen Reformirten, wie sie in der Schweiz eingerichtet worden waren. Seitdem hat sich das ehrwürdige Consistorium der helvetischen Kirchengemeinschaft rühmlich thätig erwiesen. Es geht aber mit kirchlichen Verbesserungen überall langsam der mancherley Rücksichten wegen; noch Manches hofft auf thätige Köpfe und empfängliche Herzen. Der Kirchengesang war bisher am wenigsten beachtet worden. Zwar ist es mit Dank anzuerkennen, dass vor etwa zwey Jahren im Collegio zu Sáros Patak ein Musik- und Gesang-Lehrstuhl errichtet worden ist, von dessen Wirksamkeit wir noch keine namhaften Zeugnisse haben. Setzen wir aber auch den glücklichsten Fall eines einflussreichen Wirkens: so bleibt dennoch das Unternehmen v. D.'s ein so nothwendiges, ja es wird nur um so nothwendiger, dass es der eifrigsten Unterstützung der einsichtsvollen Vorgesetzten des reformirten Kirchenvereins

zuverlässig nicht ermangeln wird. Der Kirchen-Gesang, auf den so viel ankommt, braucht des kräftigen Beystandes jetzt fast überall, in Ungarn, scheint es, noch besonders, und vielleicht in den reformirten Gemeinden am meisten. Man weiss es nur zu wohl, dass das Widerstreben dieser Kirche gegen Alles, was nur einigermaassen auf die Sinne wirken mochte, allerdings in treuer Meinung, so weit ging, dass man auch nicht einmal Orgeln in den Kirchen dulden wollte. Man ist, wenn auch noch nicht überall, mit Recht davon zurück gekommen; auch in Ungarn hat man angefangen, Orgeln in ihre Kirchen aufzunehmen. Die Schwierigkeit der Anschaffung mag wohl das wichtigste Hinderniss seyn, dass noch so wenige reformirte Kirchen mit diesem erhabenen Hülfsmittel zur Beförderung einer menschlich-christlichen Andacht versehen sind. Die 14 bis 1500 reformirten Gemeinden Ungarns werden bis jetzt kaum 30 Orgeln aufzuweisen haben. Zum Ruhme der dortigen Gemeinden darf es dagegen nicht übergangen werden, dass seit einigen Jahren immer mehr milde Beyträge gesammelt werden, damit durch eine grössere Zahl Orgeln ihr Gottesdienst verherrlicht werde. Möchte dieser gute, fromme Sinn sich immer weiter verbreiten! Denn nicht überall singt die Gemeinde, wie in einigen Schweizerkirchen, wo der vierstimmige Gesang, der aber doch auch Kunst ist und gar nicht mehr zum allereinfachsten gehört, so sehr gerühmt wird.

Wir haben das Volksgesangbuch der reformirten Ungarn vor uns, das 1828 zu Debrecsin gedruckt worden ist. Vor den Liedern stehen die Melodieen im Tenorschlüssel, woraus man sieht, dass noch jetzt dort die alten Weisen aus der Zeit gesungen werden, wo der Tenor die Melodie vortrug und hielt, woher sein Name. Das andere Gesangbuch, das zum Gebrauche für die Studirenden bestimmt ist, wurde 1774 gleichfalls zu Debrecsin gedruckt und enthält die vierstimmigen alten helvetischen Melodieen. Natürlich sind die Stimmen neben einander, nicht partiturmässig unter einander gesetzt, wie das sonst immer geschah. Die Schlüssel stehen bald auf den jetzt gewöhnlichen Linien, bald um eine Linie tiefer; der G-Schlüssel des Discants wird zuweilen durch eine Linie höher zum C-Sopranschlüssel. Auch hier führt der Tenor die Melodie und die Harmonisirung ist alt. Zu genauerer Einsicht setzen wir gleich den ersten Gesang in unserer Noten-Partitur her mit Tactstrichen versehen, die im Buche selbst nach alter bekannter Art nur am Ende jeder Vers-Zeile des Gesanges gesetzt sind. Natürlich haben wir nicht das Geringste verändert, nur die Pausen haben wir der beygefügten Tactstriche wegen hinzugethan, weshalb wir auf diesen Pausen auch nicht bestehen, so nothwendig sie uns übrigens vorkommen. Die Scansion des Ungarischen könnte vielleicht hin und wieder eine Veränderung wünschenswerth machen.

Ä li nem jár hitlenek tanátsán. 'Soltár I.

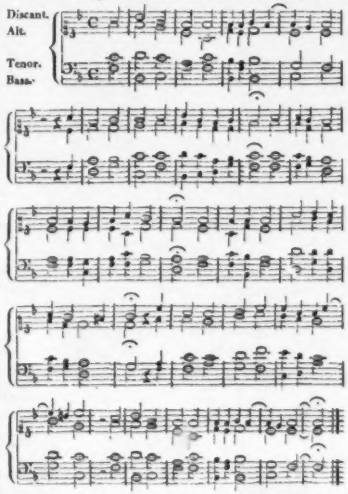

Dieser alten Harmonie, namentlich der am Ende der Zeilen und am Schlusse des Chorals mit allem Fleisse vermiedenen Terz und des Umstandes wegen, dass der Tenor, unseren Gewöhnungen entgegen, die eigentliche Melodie führt, wodurch jetzt freylich in den Gemeinden nicht geringe Vermischungen des Discant's und Tenor's entstehen mögen, so dass viele Melodieen wohl kaum vom Untergange zu retten seyn dürften — fühlte sich der eifrige Unternehmer dieses Werkes bewogen, die Nothwen-

digkeit einer zeitgemässen Bearbeitung der alten ehrwürdigen Kirchenweisen dem General-Convent in Pesth 1829 vorzulegen und auf geneigte Unterstützung des Kirchenvorstandes vermittelst einer einzuleitenden Pränumeration anzutragen. Zu fünfhundert Pränumeranten wurde der Preis eines vierstimmig ausgesetzten Exemplars zu 36 Musikbogen 4½ Fl. angesetzt. Der gute Vorschlag wurde von der hochwürdigen Versammlung angenommen. Nach Verlauf eines Jahres hatten sich nur gegen 30 Pränumeranten gefunden. Der eifrige Unternehmer hatte unterdessen auf eigene Kosten die nothwendigen Noten- und Buchstaben-Stempel angeschafft, das oben benannte Probeheft drucken lassen und es dem letzten General-Convent vorgelegt mit wiederholter Bitte um Unterstützung eines Werkes, das der Unterstützung im hohen Grade verdient, die ihm auch zuverlässig eine das Gute wollende und kräftig fördernde Vorsteherschaft wird angedeihen lassen, da sie sich schon so geneigt dafür bewies.

In diesen zwölf gedruckten Chorälen ist nun die Melodie in den Sopran gelegt; die vierstimmige Harmonie gut geführt und die beygefügten Zwischenspiele sind kurz, leicht und anständig, ohne Verschnörkelung. Der thätige und kenntnissvolle Verfasser verdient den Dank und allen unterstützenden Eifer jedes Freundes eines erhebenden Kirchengesanges.

Mit guten Wünschen für das nützliche Unternehmen würden wir hier schliessen, wenn es nicht einer kirchlichen Angelegenheit einer Religionspartey eines ganzen Volkes gälte, wo einem Jeden jedes kleine Bedenken als äusserst wichtig erscheinen muss.

Wir geben daher dem geehrten Unternehmer und allen Freunden dieses Musikfaches folgende Puncte zu nochmaliger genauer Erwägung:

1) Wenn die alten Choräle in ihren melodischen Zeilen das Rhythmische der gleichförmigen Tactnoten durch zweyerley Tonmaass (durch halbe Schläge und Viertel z. B.) etwas tactischer oder doch mannigfaltiger machen: ist es wohlgethan, die verschiedene Währung in eine gleichförmige zu verwandeln? auch wenn darunter das rhythmische Ebenmaass leiden sollte? — Haben sich die Gemeinden nicht schon zu fest an einen gleichförmig fortgehenden Gesang gewöhnt: so dünkt uns diese Tonmaassverschiedenheit in vielen Fällen wirksam. So scheint es uns gleich in dem ersten Gesange, den wir nach seiner alten Weise hier mittheilten, dessen Viertel Hr. D. gleichfalls in halbe Tacte verwandelte.

2) sind wir in den meisten Fällen, wo die Alten die kleine Septime, an deren Statt jetzt gewöhnlich die grosse genommen wird, erklingen liessen, für die Beybehaltung der kleinen. So hätten wir die kleine Septime im 9ten Tacte der Bearbeitung des ersten Gesanges lieber gehört, als die grosse, in welche nun die Melodie umgewandelt worden ist, was aus dem letzten Viertel des achten Tactes im Tenor der Urmelodie zu ersehen ist, wo der Ton freylich durch andere Harmonie die Terz bildet.

3) Sollten nicht in vierstimmigen Chorälen zwey auf einander folgende Sexten-Accorde bey weitem in den allermeisten Fällen, bald ihrer Unbestimmtheit oder Leerheit, bald ihrer geauchten Stellung des Basses wegen, lieber zu vermeiden seyn? Sexten-Accordstellungen, die wir im Chorale nicht wünschenswerth finden, sind der Deutlichkeit wegen z. B. folgende:

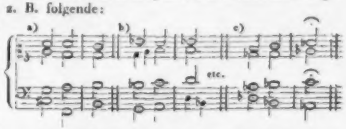

Diese drey Puncte sind nun aber auch alle unsere wohlgemeinte Bedenken, damit man sie wieder bedenke und zwar in einer Sache, deren Wichtigkeit Jedem einleuchtet, zu deren bester Ausführung wir dem tüchtigen, von uns begrüssten Unternehmer die kräftigste Unterstützung eines hohen Consistoriums und seiner Gemeinden und den Beystand dessen wünschen, der alles Gute segnet.

So schreibt man die Geschichte!

Wir schlugen den zweyten Band des hier neu angekommenen Werkes auf, welches den Titel führt: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst, von *Dr.* Wilh. Christ. Müller, Lehrer an der Hauptschule in Bremen, 1830, und zufällig war das Erste, was uns in die Augen fiel, folgender, auf der 162sten und 163sten Seite befindliche Satz:

„Abt Stadler, g. 1749. (1) in einem Kloster an der Donau gebildet; (2) Abt in Wien; (3) k. schon 1785 Gellerts Lieder, Son., Fugen, 3stimmige K. St. (4) und die Cantate: Das befreyte Jerusalem 1795. (5) (wurde 1829 im Schweizerischen M.-Vereine gegeben) (6) schöne Einfalt. (7) Er gerieth mit Weber noch 1827 in einen ärgerl. Streit über die Aechtheit des Moz. Requiem; — wo er dessen Aechtheit und nur einzelne Stellen (8) von Süssmayer behauptete. (9) Dass St. den armen Mozart, s. Freund, um 2 goldene Uhren brachte (s. Moz. Leben, p. 683.), wäre eine schändl. That, wenn St. diese Beschuldigung nicht bestreitet." —

Sich so sehr entwürdigen wird er sicher nicht! — Wir halten uns überzeugt, dass jeder rechtliche Mann bey Lesung dieser Schändlichkeit dieselbe Indignation fühlen werde, welche uns ergriffen hat. Wie soll man denjenigen nennen, der die Stirne hat, von einem Manne, dessen edler, würdiger Character der Gegenstand allgemeiner Hochachtung ist, solch eine infame Blasphemie, entweder aus unverzeihlicher Unachtsamkeit, oder — was viel wahrscheinlicher ist — aus Absicht der Beleidigung drucken zu lassen? — — Die hier angeführte Stelle der (im XLIX. Bande der Jahrbücher der Literatur nach Verdienst gewürdigten) Biographie Mozart's ist auf der 685sten Seite nicht geendigt, sondern schliesst auf der folgenden mit den Worten: „Für eben denselben (10) componirte er noch (nach Mozart's eigenem thematischen Kataloge No. 144) im October für die Clarinette ein Concert, gab ihm die Composition und Reisegeld nach Prag, und machte, dass er da gebraucht wurde." — Wie konnte Hr. Müller diesen Schluss mit dem Stande und den Verhältnissen des Abtes St. in Einklang bringen? und wer, der diese Stelle der Biographie liest, kann auch nur einen Augenblick im Zweifel seyn, dass hier von dem bekannten, ausgezeichneten Clarinettisten Stadler, Mozart's Tischfreunde, die Rede sey; dem er — wie ebenfalls in der citirten Stelle vorkömmt — häufige Wohlthaten erwies, dergleichen der Hr. Abt in seiner Stellung weder jemals bedurfte, noch jemals würde angenommen haben? — Wer wird es glaublich finden, dass ein Mann, welcher es unternimmt, ein Buch, wie das Eingangs genannte, zu schreiben, wozu die gewissenhafteste Kritik der gesammelten Daten eine der ersten Bedingungen ist, mit solchem unverzeihlichen, gewissenlosen Leichtsinne verfahren sey, und dieser Injurie nicht vielmehr Absicht zum Grunde liege? — Setzen wir aber auch den besten Fall, es sey blos Irrthum gewesen: auf welche Weise lässt solch ein Irrthum sich entschuldigen? — Aber jener Mann hiess auch Stadler! — Wohl; wenn man also einmal liest, dass Einer, Namens Müller, irgendwo einen silbernen Esslöffel gestohlen habe, so berechtiget das, in einem Buche drucken zu lassen, dass dieser Hr. Wilh. Christ. Müller gewesen sey? — — Gewiss! ein Mann, solchen Verfahrens fähig, ist nicht berufen, biographische Notizen zu schreiben!

Wien, am 24sten April 1831. *J. L.*

---

(1) Wo? (2) In welchem? (3) Niemals! (4) Abt St. componirte schon 1789 ein Salve Regina für 4 Stimmen mit Instr.-Begl., 1760 u. 1763 mehre bedeutende Musikwerke, 1767 viele Kirchenstücke, Messen, Sonaten, worunter 13 Clav.-Sonaten, welche Albrechtsberger zur Instruktion seiner Schüler verwendete; er war daher lange vor 1785 als Componist bekannt. (5) In diesem Jahre hatte v. Collin an die Dichtung jener Cantate noch gar nicht gedacht, u. Abt St. dieselbe erst nach des Dichters Tode im J. 1813 componirt. (6) Und der Componist zum Ehrenmitgliede desselben ernannt. (7) Man ist ein erbärmlicher Kunstkenner, wenn man an diesem classischen Tonwerke nur diesen Theil seines Werthes allein erkennt. (8) Stücke. (9) Wer nur allgemein hin vom Irrerlichen Streite spricht und sich für keinen von beyden Theilen erklärt, ist ungerecht gegen beyde. Wer sich nicht entscheiden will, spreche auch nicht vom Aergerlichen. (10) Stadler nämlich, von welchem jener Betrug erzählt wird.

Replik auf: So schreibt man die Geschichte!

Bremen, den 12ten May. Ich freue mich, dass ich durch meinen im 2ten Theile einer ästhetisch-historischen Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst p. 163 beym Artikel: Abt Stadler eine Anregung in Wien veranlasst habe, den würdigen 84jährigen Greis von einem Flecken zu reinigen, den er leicht hätte mit in's Grab nehmen können. Ich habe geschrieben: „dass St. den armen Moz. s. Freund um 2 goldene Uhren gebracht" (s. Moz. Leben p. 683; also nicht aus der Luft gegriffen), und: „es wäre eine schändliche That, wenn St. diese Beschuldigung nicht bestreitet." Es lag also für den ruhigen Denker und für St. selbst ein Weg zur Aufklärung der fatalen Notiz offen. Ich wünschte seine Unschuld, indem ich selbst ihn dieser That unfähig hielt, so wie mich Alle, die mich kennen,

in meinem 8osten Jahre einer Verleumdung unfähig halten müssen.

Indessen könnt' ich bey aller guten Absicht doch unvorsichtig gehandelt haben. In dieser Rücksicht muss ich mich also legitimiren. Vorm Anfang dieses Jahrhunderts, wo wir hier in Norddeutschland weder Noten- noch Instrumenthandel hatten, kannten wir hier keine Wiener Instrumente und ausser Haydn und Mozart fast keine Componisten. Mir wurde der Name Stadler 1800 zuerst zufällig bekannt. Ein in Wien vor 40 Jahren nicht unbekannter Baron — — der viel Geld geopfert hatte, um mit Haydn und Mozart auf vertrautem Fuss zu leben, und beym letzten Composition zu lernen — erzählte mir mancherley höchst interessante Beobachtungen und Anecdoten — unter andern, wie die Gutmüthigkeit Mozart's oft hintergangen wäre: Er habe einem Musikus Stadler vielerley Pretiosa, goldene Uhren u. s. w. zu versetzen gegeben, und dieser habe ihn hernach drum gebracht.

Diese Sage war mir desswegen so auffallend, weil mir auf Universitäten auch ein Freund meine Uhr zu seiner Rettung vom Carcer ablieh, sie mit meiner gutmüthigen Erlaubniss versetzte — sie nicht nach heiligem Versprechen wieder einlöste, sondern heimlich die Universität verliess. Ich schrieb also die Geschichte in mein Notizenbuch.

Als ich vor einigen Jahren den Stoff zu meinem ästhetisch-historischen Werke ordnete, traf ich auf diese Notiz; und da ich *sie* nur für ein Gerede hielt, so nahm ich sie nicht in mein erstes Manuscript auf (wie beyliegendes Blatt vor der Abschrift zeigt — wo dieser fatale Satz mit kleinen Buchstaben eingeschoben ist). Kurz vor der Abschrift desselben Bogens las ich in der von Mozart's Wittwe und ihrem zweyten Manne, dem Etatsrath von Nissen, bey Breitkopf und Härtel herausgegebenen Biographie Mozart's 1828 p. 683:

„Seine unglaubliche Langmuth und Nachsicht mit dem, welchem er einmal gut war, erhellt aus Folgendem: Als er nach Frankfurt 1790 reisen wollte, und Geld dazu brauchte, was ihm nur zu ungeheueren Zinsen angeboten ward, schlug seine Frau ihm vor, ihre silberne Toilette und Pretiosen zu versetzen. Es geschah; er reis'te. Als er zurück kam, und nicht viel gewonnen hatte, erhielt Stadler den Auftrag, einen Theil, z. B. Besteck etc. einzulösen, und das Andere umschreiben zu lassen. Der Versetzzettel für den Rest ward ihm wahrscheinlich von diesem Hausfreunde entwendet aus seiner stets offenen Chatoulle. Mozart bekam einst 50 Ducaten vom Kaiser. Um diese meldete sich sogleich der lauernde Stadler und sag'te, er wäre gänzlich verloren, wenn er sie nicht bekäme. Mozart bedurfte selbst das Geld; sein gutes Herz vermochte ihn, ihm zway schwere Repetir-Uhren zum Versatz zu geben: *Da geh' und bring' mir den Zettel und lose sie zu rechter Zeit.* Da diess nicht geschah und Mozart seine Uhren nicht verlieren wollte, so gab er ihm zu der erforderlichen Zeit die 50 Ducaten und Zinsen. Dieser war so niederträchtig, sie zu behalten. Mozart zankte ihn zwar aus, aber blieb sein Freund, Wohlthäter und häufiger Gastgeber."

Voll Ingrimm setzte ich obige Worte noch zu dem Artikel Stadler in meinem Buche p. 163. Denn unter dieser Autorität, dacht ich, muss das Factum auf irgend einer Wahrheit ruhen — da die Biographie schon Jahr und Tag im Publicum ist, und da auch in Hamburg vorm Jahr einige Freunde daraus den nämlichen Argwohn geschöpft. Doch als ich die folgenden Worte las: „Für eben denselben componirte er noch im October für die Clarinette ein Concert, gab ihm die Composition und Reisegeld nach Prag und machte, dass er da gebraucht wurde," hatte ich folgende Gedanken: Mozart war Stadler's Freund und Vertrauter in der Noth, er übergibt ihm seine Kleinodien zum Versatz und wieder 50 Ducaten, um sie einzulösen — dass er ein Abt (vielleicht war er's auch vor 40 Jahren noch nicht), macht nichts zur Sache. Er war ja auch ein Virtuos, der so gut in Geldnoth kommen kann, als ein anderer. Mozart's hat's vielleicht gemacht, wie mein Freund auf Universitäten.

Aber — kann das der jetzige Abt St. seyn? Ich und keiner hier kennt einen andern. Dass er Kirchen- und Fugen-Componist war, wusst' ich — hat er wohl in seiner Jugend Clarinette geblasen, ist er als Concertgeber gereist? Warum nicht? Der Abt Vogler gab ja in halb Europa Orgel-Concerte für Geld. — Nun schlug ich Whistlings Handbuch der mus. Lit., Leipzig 1828 und musikal. Liter. Monatsbericht 1829 nach. — In jenem steht p. 274 Stadler (A.) — also Abt Stadler — 3 Fantasies für die Flöte — p. 306. Stadler (A.) 3 Caprices für Clarinette; — in diesem p. 21: Stadler (ohne A. — wie oft der Character ausgelassen wird) Fugen, das ist also doch der Fugensetzer, der Abt. — Da überraschte mich das Gefühl der Liebe zu Mozart und das Gefühl der Strafgerechtigkeit gegen den Bösewicht. Doch hofft' ich, wie meine Bedingung und Aufforderungsworte lauten, dass die Unschuld gerettet und der Irrthum an's Licht gefördert werde. Wenigstens muss der Herausgeber

der Mozart'schen Biographie für's Publicum klar machen, wer jener St. gewesen ist.

W. C. Müller,
Dr. und Prof. an der Hauptschule.

Nachricht.

Berlin, den 1sten May. Am 1sten April (Charfreytag) führte der Hr. Prof. Zelter Graun's „Tod Jesu," wie alljährlich, wieder vor einer sehr zahlreichen Versammlung gelungen auf. Wahrhaft erbaulichen Eindruck machte die ganze klassische Musik auf die andächtigen Zuhörer, welche diess Oratorium am heiligen Tage mit Recht als einen religiösen Actus ansehen.

Am 3ten April sang Mad. Seidler wieder die Rezia in C. M. v. Weber's Oberon. Mittags hatte eine etwas zu humoristische Unterhaltung der Komiker Gern und Rüthling im Concertsaale des K. Schauspielhauses statt gefunden, wobey die Musik nur Nebensache war. Fräul. v. Schätzel sang darin Variationen von C. Blum auf polnische und russische Volkslieder, dem Zeit-Interesse entsprechend, mit Geschmack und Fertigkeit, auch Mad. Pohl-Beisteiner eine Arie von Pacini. Am 4ten wurde Joconde und ein Ballet, den 8ten zum erstenmale auf der Königl. Bühne: „Der Gott und die Bajadere" von Scribe und Auber, ob Oper oder Ballet-Pantomime, bleibt zweifelhaft, mit Beyfall gegeben, der wohl weniger dem Werke selbst, als der glänzenden Ausstattung und der Grazie der Tänzerin Dem. St. Romain, wie der Gesangfertigkeit der Fräul. v. Schätzel galt. Der Gott (Hr. Bader) erscheint sehr passiv, mit allen menschlichen Schwächen. In der That ist aber auch die Dichtung, wie die Composition ungemein schwach, ein rein sinnliches Product, das sich weit eher zum pantomimischen Ballet, als zur Oper geeignet hätte. Ohne den Rigoristen spielen, und zu diesem Stoff eine ernste Musik voll Tiefe und Ausdruck verlangen zu wollen, hält Ref. doch dafür, dass es der gefeyerte Componist, welcher im „Maurer" und der „Stummen von Portici" wirklich höchst anziehende Werke geliefert, sich mit dieser indischen Gottheit zu leicht gemacht hat, da auch keine Spur höherer, geistiger Natur in seiner Musik zu finden ist. Nichts als hüpfende Tanz-Rhythmen, recht artig tändelnde Melodieen, viel verbrauchte Reminiscenzen aus seinen früheren Singspielen, keine Durchführung von Themata, sondern kurze Phrasen, die stückweise, wie buntes Mosaik, zusammengesetzt sind. Dazu pikante Instrumentirung und harmonische Ueberraschungen, die mitunter grosse Härten und Uebelstände hervorbringen. Eine Stelle am Schlusse des ersten Final's, wo von A dur nach Cis dur, Des dur und, ohne vermittelnden $\frac{4}{4}$ Accord nach F dur modulirt wird, und der Vorhalt des bey der Stelle:

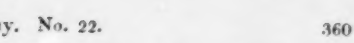

mag neu seyn, aber schön klingt er nicht. Höchst unbedeutend, fast trivial erscheint die Ouverture, wie die Introduction. Die Erscheinung der Bajaderen ist von hübscher Tanzmelodie gehoben, die sich nur ermüdend oft wiederholt. So hat in dem folgenden Ensemblestücke sich Auber auch nicht satt an der Stelle hören können:

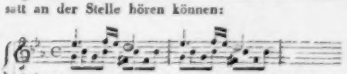

in welcher die stets wiederholte übermässige Secunde *fis* wahrhaft peinigend für ein reizbares Gehör ist. Nichts ist gewöhnlicher, als die erste Arie des Gottes. Selbst das grosse Air de Danse enthält keine originelle musikalische Idee, ist jedoch dem Tanz angemessen. Neu aber hat der Schluss des ersten Final's mit den Harmoniefolgen von F- A- und wieder F dur seyn sollen, sie:

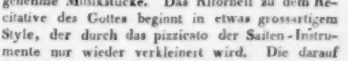

Der zweyte Act der Oper enthält einige recht angenehme Musikstücke. Das Ritornell zu dem Recitative des Gottes beginnt in etwas grossartigem Style, der durch das pizzicato der Saiten-Instrumente nur wieder verkleinert wird. Die darauf folgende Arie oder vielmehr Cavatine erinnert an Masaniello's beliebte Schlummer-Arie und mehre ähnliche Gesänge in Auber's leicht angenehmer Weise. Für den Gott Brama erscheint die ganze Haltung jedoch sehr wenig characteristisch. Herr Bader spielt den Unbekannten so edel als möglich und trägt die für seine Stimme unbequem hoch liegende Tenor-Partie innig, und mit Benutzung des Falsetts vor. Das Air und Duo der Ninka mit dem Gott, sehr melodisch und glänzend, gefiel durch

den kunstfertigen Gesang der Fräul. von Schätzel ganz vorzüglich. So sprach auch das leicht gehaltene Duettino: „Am Ganges wohnt die Freude“ durch den hüpfenden Rhythmus und artige Melodie an. Das hierauf folgende grosse Pas de deux der beyden Bajaderen, wobey der Gesang nur accessorisch ist, wurde von Dem. St. Romain und Mad. Taglioni (geborne Galster) sehr anmuthig und kunstvoll getanzt. Die Mimik der erstern Tänzerin ist jedoch ziemlich einförmig; dagegen sind ihre körperlichen Bewegungen stets graziös; im Costume wurde zu grosse Freyheit, Anfangs sogar Mangel der Schicklichkeit gerügt. Weshalb aber tanzen zwey Bajaderen in der Oper nur, ohne Sprache, und die dritte singt für alle drey allein? Angeblich soll Zoloe aus fernem Lande seyn, allein sie versteht doch jedes Wort, ohne darauf anders, als durch Geberden zu antworten, und ist denn Fatme stumm, dass Ninka allein auch für diese das Wort führt? Weit natürlicher spräche Niemand und selbst Brama würde nur pantomimisch dargestellt. Ganz sonderbar und leer klingt die schwirrende Violinbegleitung bey der Transfiguration des Gottes, der sich vom Scheiterhaufen mit der, vom Flammentode geretteten, lieblichen Sünderin doch nicht bis zum indischen Himmel hinauf zu erheben vermag, welcher von dem Decorateur, Hrn. Carl Gropius, sehr reizend in Licht und Farbenglanz dargestellt wurde. Die ganze Vorstellung erscheint als ein schönes Sinnenspiel, in welchem der Tanz wesentlich, Musik und Gesang nur unterstützend ist. Die Oper ist bereits viermal bey ziemlich gut besetztem Hause gegeben, da hier das Ballet sehr geliebt wird.

Im Königsstädter Theater wurde eine ältere komische Oper von Fioravanti: „Die reisenden Virtuosen“ (hier Operisten genannt) mit vielen Einlagen von Rossini und Gläser mit Beyfall gegeben, den besonders Dem. Vio und Hr. Holzmiller durch ihren Gesang, wie Hr. Spizeder durch seine Komik als Director der wandernden Truppe sich erwarben. Die Handlung war nicht zum Vortheil der Opera buffa auf deutschen Grund und Boden verlegt und litt sehr an Langweiligkeit. Die neuere Musik contrastirte mit der ältern Original-Composition fast zu stark. In einer Arie wurden die Orchester-Instrumente ziemlich ohne Sinn mit den Gerichten eines Speisezettels verglichen, z. B. der Contrabass mit Carbonaden, die Violinen mit dem Rindfleisch u. s. w. —

Der Hr. Concertmeister L. Maurer aus Hannover spielte noch im Königl. Schauspielhause nebst seinem talentvollen Sohne mit lebhaftem Beyfall einige concertirende Violinsätze mit Orchester-Begleitung, worauf derselbe zurück gereist ist. Mad. Pohl-Beisteiner hat noch die Rosine im „Barbier von Sevilla“ von Rossini und die Desdemona in „Otello“ mit gemässigtem Beyfall als Gastrollen gegeben. In der letztern Darstellung schadete der Debütantin besonders die Erinnerung an das seelenvolle Spiel und den rührenden Ausdruck im Gesange der unvergleichlichen Henriette Sontag. Hr. Mantius sang den hohen Tenor-Part des Rodrigo theilweise sehr innig und zart, nur in den mehrstimmigen Gesängen etwas schwach, und durch seine Gestalt zum Nebenbuhler des Helden Otello wenig begünstigt, welchen Hr. Bader mit der glühenden Leidenschaft des Africaners, höchst ergreifend spielt und singt. Dieser ausgezeichnete Künstler trug daher auch den Preis davon.

Am 13ten April gab Hr. J. Panny sein zweytes, weniger beauchtes Concert, welches zum Theil eine Wiederholung des ersten war. Zu viele solcher einzelnen Gesang- und Instrumentalstücke bewirken, öfter gehört, eine gewisse Einförmigkeit. Ein Fischerlied von Salis war für vierstimmigen Chor recht interessant gesetzt. Auch das früher erwähnte Kriegerlied machte wieder lebhaften Eindruck. Ein russisches Nationallied mit Variationen für den Sopran gefiel allgemein. Am wenigsten sprachen die, von Hrn. Carl Schunke recht schön vorgetragenen Variationen für das Waldhorn über eine venetianische Barcarole an, da es der Composition an Klarheit fehlte. Auch ein Matrosenlied war characteristisch gehalten. Für Lieder sind häufig die Orchester-Ritornelle des Hrn. Panny zu lang, obgleich wirksam instrumentirt. Die Direction des Componisten hat durch die Heftigkeit seiner körperlichen Bewegungen viel Auffallendes. Es ist jedoch ein Streben des tief fühlenden Tonkünstlers nach Ausdruck und Eigenthümlichkeit in seinen Gesang-Compositionen nach Verdienst anzuerkennen. Nur opfert Hr. Panny oft dem Effect zu viel und dehnt seine Einleitungen der Chöre zu weit aus. — Ein Militair-Musikdirector J. G. Haupt liess sich im Zwischenact im Königl. Schauspielhause mit einem selbst componirten Concertino auf der Violine mit Beyfall hören, den ihm meistens seine Nachahmung der Paganini'schen Methode, das Flageolet und dergl. erwarb. Herr Musikdirector C. Möser schloss seine Soiréen mit einer Gedächt-

niafeyer Beethoven's am 18ten April. Die Ouverture zu Coriolan ging der originellen Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor, Op. 80 von Beethoven voran, welche Hr. Musikdir. Beutler eingeübt hatte und die Pianoforte-Partie mit Sicherheit recht fertig ausführte. Die phantastische Composition fand, besonders vom Eintritte der Singstimmen an, allgemeinen Beyfall. Hierauf folgte das bekannte Oratorium: „Christus am Oelberge" von Beethoven, das wir, seiner grossen musikalischen Schönheiten ungeachtet, nicht für ein würdiges Werk in dieser Gattung erkennen können. Die Instrumental-Einleitung ist vortrefflich; besonders sind die enharmonischen Verwechselungen, durch dumpfe Paukenschläge (*es-dis* und *b-ais*) vorbereitet, von der überraschendsten Wirkung. Christus aber, dessen Tenor-Partie Hr. Mantius mit tiefem Gefühle sang, drückt Schmerz und Verzweiflung zu menschlich aus; die Ruhe des göttlichen Heilandes, die erhabene Resignation des sich opfernden Mittlers fehlt gänzlich. Ueberhaupt sollte dieser hohe Gegenstand nur gleichsam dramatisch behandelt werden. Den Seraph sang Fräul. von Schätzel mit Geläufigkeit und schönem Klange der Stimme. Auch diese Partie, noch mehr aber der Character der Chöre der Krieger, Jünger und Engel (welche Zusammenstellung im Gedicht!) ist ganz opernmässig gehalten. So auch Petrus, den Hr. Devrient d. j. sang. Der Schlusschor der Engel dagegen imponirt durch grossartigen Ausdruck und dem Style des Oratoriums gemässe, kunstvolle und kräftige Durchführung. Die Ausführung der Cantate von Seiten des Chors und Orchesters war, für den beschränkten Raum und wenig Proben, recht gelungen. Dennoch liess die Auffassung des Werks keinen tiefen Gesammt-Eindruck zurück, wie solcher von Beethoven's Genius zu erwarten wäre.

(Beschluss folgt.)

Ehrenauszeichnung.

Es gereicht uns zu ganz besonderer Freude, den vielen Freunden und Verehrern des Hofrath Friedr. Rochlitz in diesen von ihm begonnenen und lange Zeit rühmlichst redigirten Blättern bekannt zu machen, dass S. Königl. Hoheit, der Grossherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach aus höchsteigener Bewegung geruht haben, die mannigfach schriftstellerischen Verdienste des uns befreundeten, ausgezeichneten und vielseitigen Kunstkenners durch Ertheilung des Ritterkreuzes Ihres Hausordens, vom weissen Falken, zu ehren.

Möge sich der verdiente Mann noch lange eines gesegneten Wirkens erfreuen!

Die Redaction.

Kurze Anzeigen.

Le Garçon Suisse. Variations pour le Pianoforte à quatre mains, composées par J. P. Pixis. Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. 1½ Thlr.

Der für das Fräul. Henriette Sonntag componirte Schweizerknabe ist hier vom Verf. mit einer angemessenen Einleitung in sein hübsches Thema versehen worden, auf welches vier gefällige und leicht ausführbare Veränderungen folgen, von denen die dritte in Moll anziehend harmonisirt ist. Der Gesang selbst, der, gut vorgetragen, überall Glück machen wird, ist bey A. M. Schlesinger in Berlin und bey H. A. Probst in Leipzig erschienen.

Variations brillantes pour le Pianof. sur une Cavatine de Meyerbeer, composées par Franc. Hünten. Op. 41. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Einleitung ist glänzend, ohne grosse Schwierigkeit, die Variationen sind für etwas vorwärts geschrittene Spieler, geben ihnen Einiges zu üben ohne zu grosse Anforderungen zu machen und haben manchen pikanten gefälligen Einfall.

Deux Rondeaux pour le Piano sur des Motifs de Rossini, Op. 42. Von demselben, ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Sie sind leicht und klangvoll, gut für kleine Spieler. Beyde letzten Werkchen ziert ein bunter Umschlag.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juny. N°. 23. 1831.

Fünfter Artikel.

Die Noten-Tabulatur oder Partitur der alten Contrapunctisten.

Es ist ein den Sammlern musikalischer Antiquitäten sehr wohl bekannter, von musikalischen Schriftstellern auch gelegentlich angemerkter Umstand: dass, unter mancherley schätzbaren Ueberbleibseln dieser Gattung, noch nirgends eine alte, das ist, eine aus dem XIV., XV., oder aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts herrührende Original-Partitur hat vorgewiesen werden können; da nämlich die Werke des Contrapunctes (im ausgedehntesten Sinne: der Composition mit mehren Stimmen) bis tief in das XVII. Jahrh. nicht anders als in einzelnen Stimmen, in Schrift oder Druck, überliefert worden sind.

Und gleichwohl kann man sich kaum vorstellen, dass jemals ein (auch sehr geübter) Tonsetzer ein Werk des Contrapunctes habe zu Stande bringen können, ohne die Stimmen in einem Gitter, das wir heut zu Tag eine Partitur nennen, sich selbst zur gleichzeitigen Anschauung hinzuzeichnen.

Aber weder die Benennung Partitur (welche überhaupt vor dem XVII. Jahrh. kaum irgendwo zu finden seyn möchte) *), noch die Beschreibung einer solchen Uebersicht-Tafel, oder eine Anleitung zu dem Verfahren bey dem Geschäfte des Contrapunctirens in Anschung dessen technischen Theiles, ist in den Schriften aus jenen früheren Perioden bisher nachgewiesen worden.

Selbst den Tactstrich findet man (mit Ausnahme der Tanzmusik, welche sich desselben immer bediente) kaum früher als im Anfange des XVII. Jahrh.; und auch von da an, noch lange Zeit hindurch, nur erst in demjenigen Part, welcher mit der Ueberschrift Basso continuo, oder Bassus ad Organum, auf die Orgel gelegt wurde; dessen Gebrauch nämlich nicht lange vorher eingeführt worden war: und auch in diesem Part wurden oft noch mehre lange Tacte zusammengefasst, und die Tactstriche in geringer Zahl (gleichsam nur wie periodische Rendez-vous, von einer Phrase zur andern) angebracht.

Nun aber ist einerseits eine Partitur ohne Tactstriche, durch welche der Gesang der Stimmen regelmässig getheilt und geordnet wird, kaum denkbar: anderseits scheint es hinwieder, als wären die Noten-Figuren, welche in der frühern Zeit des Contrapunctes im Gebrauche waren — jene maxima (𝅜), welche zwey oder drey Longen (𝅝) oder 4 bis 9 Breven (𝅗𝅥), oder 8 bis 18 Semibreven (𝅝), ja unter gewissen Vorzeichnungen bis 81 Minimen (𝅗𝅥, diese als Tactstriche gezählt) gleich galt; — desgleichen jene Ligaturen, welche aus mehren Figuren der grösseren Gattungen zusammengefügte isolirte Zeichen bildeten — auf keine Weise geeignet gewesen, sich in ein mit Tactstrichen gezeichnetes Gitter zwängen zu lassen; indem eine einzige solche Figur ihre Geltung über eine ganze Zahl sogenannter Tacte, ja vielleicht über mehre Zeilen, ausgedehnt hätte; da doch jene Figur nur an einem Platze gezeichnet werden konnte, so dass in den anderen Tacten der Raum hätte leer gelassen werden müssen.

Es ist deswegen, mit Hindeutung auf diese Schwierigkeiten, vor nicht langer Zeit der Zweifel angeregt worden: ob denn die alten Contrapunctisten auch wirklich schon Partituren (nach unserer Weise und mit Noten) angelegt, oder ob sie sich nicht beym Componiren einer andern Notation, vielleicht

*) Vielleicht ist der englische Schriftsteller Morley (1594) der älteste, bey welchem der Ausdruck Partition vorkommt; die neueren Engländer nennen es a score; die Franzosen Partition, die Italiener Partitura, auch lo Spartito.

der also genannten deutschen Tabulatur bedient haben könnten? *)

Richtig ist es, dass die ältesten (vollkommenen) Partituren, die wir eben kennen, diejenigen sind, davon einige Specimina aus dem Anfange des XVI. Jahrhunderts in der deutschen Tabulatur auf uns gekommen sind. Man muss sie als wahre und in ihrer Art vollkommene, d. i. allen Forderungen der Kunst (auf dem Grade, auf welchem diese damals stand) genügende Partituren gelten lassen: durch den Versuch kann man sich in wenig Minuten überzeugen, dass man aus einer solchen Tabulatur die Stimmen mit gleicher, ja mit grösserer Leichtigkeit und Zuverlässigkeit in moderne Noten ausziehet oder übersetzt, als aus den geschriebenen oder gedruckten Noten-Parten damaliger Zeit.

Es ist daher durchaus nicht in Abrede zu stellen, dass es recht wohl möglich gewesen, bey einiger Uebung in dieser Schrift zu componiren; und mögen vielleicht insbesondere die darauf geübteren Organisten zu ihrer Zeit dergleichen versucht haben. **)

Allein bey Erwägung der Beschaffenheit dieser Schrift, der Schwerfälligkeit der Arbeit, indem jeder Ton zwey bis drey und zwar gesonderte Zeichen (das Tonzeichen, das Geltungszeichen und das Ortszeichen) und meistens noch mehr als so viel abgesetzte Striche erforderte, des Mangels an Deutlichkeit im schnellen Schreiben nicht zu gedenken; — wird man sicher nicht verkennen, wie sehr diese Notation an und für sich dem mechanischen Fortschreiten der Arbeit des Contrapunctisten hinderlich gewesen seyn müsste.

Was aber dieselbe für das Geschäft des Contrapunctisten noch weniger geeignet gemacht hätte, ist der Umstand, dass eine Buchstaben-Notation der Seele des Beschauenden, besonders bey mehren über einander gestellten, in ein gemeinsames System gehörenden Reihen, kein sinnliches Bild von dem Steigen oder Fallen der Töne, daher auch nicht von den Verhältnissen der Stimmen gegen einander, zu gewähren vermochte; sein geistiges Ohr konnte bey dem Anschauen dieser Tabulatur die Harmonie nicht erfassen.

Der Contrapunctist, mit der Kenntniss und dem Gebrauche der Mensural-Note aufgewachsen und erzogen, durch sein Geschäft genöthigt, seine ganze Aufmerksamkeit und all' sein Sinnen auf den geistigen Theil desselben zu wenden, daher sich den mechanischen Theil möglichst zu erleichtern, hätte sich nur dann zu dem Gebrauch einer so beschwerlichen und so schwer zu übersehenden Schrift entschliessen können, wenn er in derselben Vortheile gefunden hätte, welche ihm seine Mensural-Note nicht gewährte. Nun würde er aber in jener eben auch kein Zeichen für die Longa und Maxima und für die Ligaturen (zusammengebundene vereinigte Tonzeichen) gefunden haben: er hätte das Tonzeichen, wenn es von einem Tact in den andern hinüber gezogen werden sollte, bey Eintritt des neuen Tactes doch immer neu anschreiben müssen; was er beym Gebrauche seiner in jedem Betrachte bessern und bequemern Notenschrift eben auch thun konnte.

Wenn ich ferner erwäge, dass der Contrapunct in Ländern entstand, in welchen von deutscher oder ähnlicher Tabulatur nie eine Spur gefunden worden ist; so wird es mir ganz glaublich, ja ich möchte daran gar nicht zweifeln, dass die alten Meister, auch zur Zeit, als jene breiten Noten (von langen Geltungen) im Gebrauche waren, darum nicht minder Partituren in Cancellen, ungefähr nach heutiger Weise, gesetzt haben müssten: Sie müssten nämlich ihre Partitur ungefähr auf die Note mittlerer Geltung, zum Beyspiel auf die Brevis 𝅜 eingerichtet, und die allzu langen, in das Gitter nicht passenden Noten in mehre kleinere aufgelöst haben, die sie (vielleicht auch damals schon) mit einem Bogen, einer Klammer, oder dergl. verbanden; oder sie konnten — wie moderne Uebersetzer jezuweilen pflegen — wo es eben anging, eine solche über zwey Tacte sich erstreckende Note in die Mitte beyder Tacte setzen; besonders bey der sogenannten Syncope, oder bey gebundenen Dissonanzen.

Aus einer solchen Partitur wurden die Parte

*) Revue musicale.

**) S. Mich. Praetorius, Syntagma mus. T. III. pag. 176. „Dieweil aber die meisten Organisten in Deutschland der deutschen Buchstaben-Tabulatur (welche an ihme selbsten richtig, gut, leicht und bequemer ist, nicht allein daraus zu schlagen, sondern auch darauff zu componiren) sich gebrauchen, und ihnen sehr schwehr für fallen wollte, von newen zu der Noten-Tabulatur oder Partitur sich zu gewehnen. So ist es wol zum besten gerathen, dass sie im Anfang die concert und Gesänge gantz und gar in ihre gewehnliche Buchstaben-Tabulatur absetzen, und sich darinnen nothdürfftig ersehen, wie es allerseits mit dem General-Basse eberein komme, ob sie darnechst durch fleissige auffmerck- und übung sich zu solchem General-Basse (bezifferten Basse) auch gewehnen köndten."

Beyläufig möchte man hier, wie so oft, fragen: warum diese Stücke ausdrücklich für das *Fortepiano* bestimmt seyn sollen? Was haben sie denn besonders Fortepianomäfsiges an sich? Schämt man sich doch nach gerade des Klaviers, wie man sich lange schon des alten guten C Schlüssels schämt. Dafs die Klaviere aber so abkommen, und schnöde behandelt werden, das wird uns noch zu Hause kommen!

Sei Canzonette a tre ed a quattro Voci, comp. e dedicate a Sua Altezza Serenissa. Federiga Guglielma Carolina Elettrice di Baviera ecc. del suo — serv. Carolo Cannabich. Op. V. München, bey Falter. (Pr. 1 Fl. 18 Kr.)

Nur die letzte Canzonetta ist vierstimmig, die andern sind alle dreystimmig. Aber eigentlich für den Gesellschaftsgebrauch, für den sie bestimmt zu seyn scheinen, um so besser; denn wo findet man leicht eine weibliche zweyte Sopran- oder Altstimme, und wenn sie da ist, wie oft können denn Frauenzimmer eine Mittelstimme singen? Für den Fall also, dafs man hübsche, angenehme, recht eigentlich italienische Gesänge haben will — wir nehmen das in sehr gutem Sinn; denn der ital. Gesang ist und bleibt doch der reizendste — und einen Sopran, Tenor und Bafs beysammen hat, die das *Leichte*, als wäre es schwer zu behandeln, verstehen, können diese artige Gesänge empfohlen seyn. Sie sind sehr leicht. Mehrere Stimmen wollen sich manchmal mit einander üben und vergnügen; hier ist etwas Weniges für sie, das ihnen Vergnügen machen wird.

Auf dem Titel ist unangezeigt geblieben, dafs eine Fortepianobegleitung, welche sehr einfach und zugleich füllend ist, dabey ist.

Die Texte sind freylich weiter nichts, als was sie meist immer sind: das ewige Gericht der italienischen Macaronis. Der elendeste deutsche Versler, wenn er so etwas in seiner Muttersprache an den Tag stellen wollte, würde sich schämen, so wenig das Schämen auch sonst der schlechten Dichter Sache ist.

Die Worte des sechsten Gesanges: *Sciogliero le mie catene, già le sento rallentar etc.* sind auch von Paesiello, aber als ein sehr angenehmer Canon, behandelt worden. Rec. erinnert sich ihn einmal in der ehemaligen *Berlinischen musikalischen Zeitung* gefunden zu haben.

Kurze Nachrichten.

Altona. Da doch einmal jezt die leidigen *Donauweibchen* im Gange sind, und, weil sie den Direktionen viel Geld einbringen, wodurch sie diese in den Stand setzen, öfter auch etwas vorzüglich Gutes zu geben, das wenig einträgt — so hat ein bekannter Theaterdichter *des Ritters Albrecht Aufenthalt in Hulda's Wasserreiche*, unter dem Titel: *Das Nixenreich*, als Zwischenspiel zwischen dem ersten und zweyten Theil des *Donauweibchens*, bearbeitet. Der vortheilhaft bekannte Musikd., Hr. Hiller in Altona, hat eine treffliche Musik dazu gesetzt, und so wird diese Oper so eben in Altona gegeben werden. — *Dresden.* Herr Kapellmeister Paer und seine Gattin werden erst künftige Ostern hierher kommen, und die italienische Oper ist jezt so zerrissen, dafs man wahrscheinlich in dem bevorstehenden Winter gar keine, oder sehr wenig Vorstellungen wird geben können. Herr Pinelli erhält sich in dem ausgezeichnetsten Beyfall bey dem ganzen Publikum; wie Schade, dafs man unter jenen Umständen die in ihm vereinigten Talente nicht genug wird benutzen können. Mad. Fleischer, gebohrne Hiller, hat einen vortheilhaften Ruf zur Breslauer deutschen Oper erhalten, ist dahin abgegangen und wird als *Mira* in Winters *Opferfest* debutieren. — *Berlin.* Das neue Schauspielhaus wird nun auch in Ansehung der innern Einrichtung bald vollendet seyn und den ersten November dieses Jahrs mit der Oper des Herrn Kapellm. Reichardt, das *Zauber-*

für den Sänger unmittelbar von dem Componisten selbst heraus geschrieben; auch kamen aus des Componisten Hand nur die Parte zum Vorschein, indem er seine Partitur, wie einen zu nichts mehr brauchbaren Brouillon (vielleicht auch um sein Geheimniss nicht Preis zu geben) alsbald vertilgte. *) Manches musste zwar von ihm beym Herausschreiben für den Sänger anders gestaltet werden; allein es konnte ihm gar keine sonderliche Beschwerde verursachen, dabey — je nachdem er zumal den Text unterlegte, was er vermuthlich erst beym Herausschreiben vollends bewerkstelligte — zwey (oder drey) Breven in eine Longa, eben so zwey (oder drey) Longen in eine Maxima zusammen zu ziehen, Ligaturen jeder Art nach den bekannten Regeln zu formen, auf die Imperfizirung, Alteration u. s. w. Rücksicht zu nehmen, kurz Alles zu beobachten, was für den Sänger galt: den Tactstrich nur durfte er ihm nicht zeichnen, weil dieser in denselben angelernte Practik nicht passte und ihn nur beirrt haben würde; indess er, der Contrapunctist, sich dessen dahein recht füglich bedient haben konnte, ja (wie ich meine) bedient haben musste.

Auf den sehr frühen Gebrauch mehrer (nach Bedarf) über einander gesetzter Linien, zur Darstellung zweyer oder mehrer gleichzeitig singender Stimmen, deutet schon der Name Contrapunct; ein Name, der zwar erst im XV. Jahrhundert in Gebrauch gekommen, der aber nur das ursprünglich hergebrachte Verfahren ausdrücken wollte, bey welchem Punct gegen Punct (Note gegen Note) gesetzt wurde.

Schon Franco von Cöln, den man als den ältesten unter den bekannt gewordenen Mensuralisten ansieht, und insgemein sogar in das XI. Jahrh. setzt, den ich aber kaum früher als im XIII. suchen möchte **), — schon Franco soll zur Darstellung von vier Stimmen zwanzig Linien gebraucht haben: davon je fünf mit dem betreffenden Schlüssel für eine Stimme bestimmt gewesen seyn sollten. Eine solche Tafel soll, wie Burney anführt, in einem dem Franco zugeschriebenen Tractate, Compendium de discantu, auf der Bodleyischen Bibliothek zu sehen seyn, worin aber leider (wie wir zugleich erfahren) die Noten nicht eingetragen sind. Gleichwohl wäre zu wünschen, dass es dem *Dr.* B. gefallen hätte, ein Facsimile, oder eine deutlichere Beschreibung davon zu liefern, dass man wenigstens urtheilen könnte, ob diess wirklich (wie *Dr.* Forkel annimmt) schon die Anlage zu einer förmlichen Partitur nach heutiger Art, mit vier abtheiligen Linien-Systemen gewesen sey: eine Vollkommenheit, die ich in einer so frühen Periode kaum vermuthen kann *).

Man weiss übrigens, wie oft spätere Abschreiber sich die Freyheit genommen haben, in die Copieen alter Tractate die neueren Zeichen und Schreibarten ihrer Zeit, zu Nutz und Frommen ihrer Zeitgenossen, zu substituiren; es wäre daher wichtig, zu wissen, aus welcher Zeit jener Bodleyische Codex sich datirt, welcher jedenfalls kein francönischer, sondern nur eine viel spätere Copie von einem francönischen Tractate, oder wohl gar nur von einer Reliquie eines Francönianers seyn mag.

Eine Tafel (Beyl. No. 9), welche, in einem gemeinsamen System von 24 Linien, vielleicht eine Partitur mehrer vereinigter Stimmen vorstellt, mit Figuren jeglicher Geltung von der Maxima bis zur Semiminima, ohne Tactstrich, befindet sich als Titelkupfer vor dem III. B. der von dem Fürstabt Gerbert herausgegebenen Scriptores eccles. de Mus. etc. Der Autor nennt sich Magister Nicolaus de Leduno. Die Abbildung ist genommen von einem Mscr. der Biblioth. von S. Blasien aus dem XIV. Jahrhundert **).

Eine andere (der äussern Form nach) schon ziemlich geregelte Partitur ist in Kalkbrenner's (also betitelter) Histoire de la Musique zu sehen: eine Probe aus einem auf der königl. franz. Bibliothek befindlichen Codex der Gedichte von Guillaume Machaud, aus der ersten Hälfte des XIV. Jahrh., in welchen, unter verschiedene notirte weltliche Lieder-Melodieen, sich auch jenes Fragment von

*) „Man muss Kunst halten das Kunst bleibt." So lautete ein Sprüchlein, das der muntere Martin Agricola, in der Zueignungsschrift an Hrn. Georgium Rhaw Buchdruckern zu Wittenberg (im a. W.) als einen Sinnespruch der Musiker seiner Zeit, spottweise in Erinnerung bringt.

**) Ueber Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten. Eine Abhandlung in der Leipz. allg. musikal. Zeitung vom Jahre 1828, No. 48, 49, 50.

*) Forkel, Geschichte d. Mus. II. Theil. S. 460.

**) Nicolaus de Leduno (Lodi) hat einen musik. Tractat in Mscr. hinterlassen, welchen der Cod. Barberinus N. 84: Mscr. hinterlassen, welchen der Cod. Barberinus N. 84: enthält, s. Martini Storia della Mus. T. I. p. 65: (Gerb. n. Lex.) — Näheres ist weder von dem Meister, noch von dessen Tractate bekannt geworden. — Jene Tafel zu entziffern, oder auch nur deren Bedeutung zu erklären, halte ich für völlig unmöglich.

einem Credo in vier Stimmen (und zwar, was bemerkenswerth ist, in vier Zeilen) in Partitur verirrt hat. Hr. Kalkbrenner hat sich zwar die Mühe erspart, eine Entzifferung zu versuchen; um so glaublicher ist es aber, dass er ein genaues Facsimile jenes (von dem frühern Copisten schon augenscheinlich ganz entstellten) Fragments geliefert habe *). S. Beyl. No. 10.

Endlich hat uns Hr. Fétis in der Revue musicale v. J. 1827, eine in wirklicher Partitur (obwohl auch noch mit sparsamen Cancellen) dargestellte Composition, von einem franz. Trouvère (Dichter und Sänger) Namens Adam de la Hale, beyläufig im J. 1280, aus einem (im XIV. Jahrh. notirten) Codex der k. französ. Bibliothek, zur Ansicht gebracht **). Siehe den Abdruck B. 19, S. 219 und B. 20, S. 81 — 85 der Leips. allgem. Zeitung, für die Notenbeyl. No. 11.

Alle hier aufgezählten bisher bekannt gewordenen Ueberbleibsel können indess nicht für viel mehr, als für ziemlich rohe, dem noch sehr niedrigen Stande der Kunst jener frühen Perioden entsprechende Versuche angesehen werden; obgleich sie mehr oder minder das characteristische Erfordernis einer Partitur — in perpendiculärer Richtung über einander gesetzte auf einander bezügliche Figuren (und zwar in Noten jeglicher Geltung) doch schon an sich haben.

Mit der fortschreitenden Ausbildung der Mensur und der Harmonie, und eigentlich des Contrapunctes, musste, schon gegen Ende des XIV., mehr noch im folgenden XV. Jahrh. auch die technische Methode der Partition wesentlich vervollkommnet worden seyn: man darf diess, obgleich gerade aus dieser und den nächstfolgenden Perioden uns nichts einer Partitur Aehnliches vorgewiesen worden ist, um so mehr als unbezweifelt voraussetzen, wenn man erwägt, welche künstliche Gewebe die Meister schon zu liefern vermochten.

Ich hatte es nun gewissermassen für eine Pflicht, den Liebhabern der Kunstgeschichte einen Fund mitzutheilen, welcher mir vor Kurzem zugefallen ist:

Es sind diess nämlich mehre Sätze aus den Werken eines Josquin, Heinrich Isaac und Johann Galliculus, welche von einem Lehrer und Schriftsteller des XVI. Jahrhunderts in Partitur gebracht worden sind.

Diese Partitur-Sätze (nebst dem sehr ähnlichen, oben als Beyspiel aus deutschen Tabulatur mitgetheilten Partitur-Satze in der Musica instrumentalis des Martin Agricola) — wenn ich nicht irre, die ältesten Partitur-Sätze in Noten, welche bisher haben angezeigt werden können *), befinden sich, als Exempel, in einem handschriftlichen Codex de Musica poetica, dessen Einsicht und zeitliches Gebrauch ich der besondern Gefälligkeit des dermaligen Besitzers, des in der literarischen Welt rühmlich bekannten Hrn. Georg Pölchau zu Berlin, zu verdanken habe, und davon jetzt ein abschriftliches Exemplar auf der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaates, in Wien, niedergelegt ist. Jener schöne und merkwürdige Codex, welcher von den Literaturen bisher niegend angezeigt worden ist, und ausser dem Tractate de musica poetica noch einen andern und grössern de signis musicalibus enthält, ist das Werk eines tüchtigen Schulmannes aus den Jahren 1553 bis 1560; höchst wahrscheinlich (ich meine gewiss) Arnold Schlick's, Organisten des Pfalzgrafen am Rhein zu Heidelberg **), wie ich in einem eigenen Aufsatze, worin ich jenen Codex beschrieb, zu erweisen gesucht habe ***).

Obige Exempel, in Partituren dargestellt (ein Umstand, welcher damals, und noch geraume Zeit nachher, auch in den Lehrbüchern noch nicht gewöhnlich war) sind wegen der sonderbaren Art und Gestalt der Partitur sehr merkwürdig: diese besteht nämlich in einem Systeme von 10 Linien, deren

*) Gleichwohl kann ich dieses Fragment nicht als das Facsimile einer Original-Partitur (des Componisten) erkennen, sondern bloss als eine Copie der einzelnen Stimmen, unter einander gesetzt mit einiger Rücksicht auf die Beziehung der Parte auf einander, in Absicht auf den Raum, welchen die einzelnen Verse einnehmen. Ob der von mir beygefügte Versuch zur Verbesserung der verdorbenen Stellen, dann die Uebersetzung in moderne Partitur, gelungen, getreue ich mir kaum zu behaupten; weil man wohl Regelmässiges, nicht aber völlig Regelloses mit einiger Sicherheit ergänzen kann.

**) Auch diese halte ich nicht für die eigentliche Abbildung der Original-Partitur des Componisten.

*) Ob vielleicht einige sehr alte Archive, wie z. B. jenes der päbstlichen Kapelle, einige Original-Partituren ihrer eigenen Meister (Autographen) aus alter Zeit besitzen, weiss man nicht. Bey Hrn. Baini (im angeführten Werke) habe ich davon keine Andeutung gefunden.

**) S. Gerber's Lex. Artikel Schlick.

***) S. den 32sten Jahrg. d. Zeitg. No. 45, S. 725 u. f.

unterste mit dem Gamma (*G*) des Guido von Arezzo, die vierte mit dem *F*-Schlüssel, die sechste mit dem $\bar{c}$-Schlüssel, die achte mit dem $\bar{g}$-Schlüssel, die zehnte mit dem zweygestrichenen $\bar{d}$ (oder *dd*) bezeichnet ist:

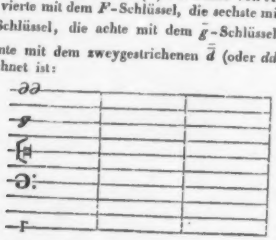

Dieses System begreift also gerade den Umfang der gewöhnlichen vier Singstimmen (Discant, Alt, Tenor und Bass), zu deren Partition wir heut zu Tag vier Zeilen, jede zu 5 Linien, gebrauchen; da nämlich die obere der 5 Linien im Discant-Schlüssel gleichfalls das zweygestrichene *d*, die unterste Linie des Bass-Schlüssels das *G* der tiefen oder grossen Bass-Octave anzeigt.

In dieses gemeinsame System von 10 Linien sind die Stimmen sämmtlich eingetragen: Da es aber für den Schüler oft schwer werden könnte, den Fortschritt jeder einzelnen Stimme darin sicher wahrzunehmen, indem diese einander nicht selten überschreiten, so will sich der Autor verschiedener Gestalten von Noten bedienen: sie sollen nämlich im Discant und im Basse rhomboidalisch, im Alt dreyeckig (aufwärts gespitzt), im Tenor rund geformt seyn. Er mag diess aber allzu mühsam gefunden haben, und nimmt, um den Schülern die Sache noch leichter zu machen, in den Beyspielen überdiess verschiedene Farben zu Hülfe: Der Discant und Bass sind roth, der Alt grün, der Tenor schwarz. S. Beyl. No. 12.

Man wird gestehen müssen, dass an und für sich diese Form der Partitur (welches auch sonst ihre Mängel seyen) dem Auge das Erkennen der Intervalle weit leichter macht, als unsere gesonderten Linien-Systeme, bey welchen in jeder Zeile ein anderer Schlüssel gedacht werden, mithin erst noch eine Verrichtung des Verstandes vor sich gehen muss, deren Geläufigkeit wieder nur durch eine lange und emsige Uebung erlangt werden kann. (Obgleich wir, aus begreiflichen Ursachen, nicht wieder zu jener auf andere Weise mühsamern Einfachheit können zurückkehren wollen.)

Der Verf. unsers Codex gibt nicht nur seine (wirklich interessanten) Beyspiele durchaus in dem angezeigten Systeme von zehn Linien; sondern er empfiehlt seinen Schülern auch, zum Behuf ihrer Studien, Compositionen der vornehmsten Tonsetzer (Symphonistarum), eines Josquin, „Musicorum principis," Isaac's, Senfl's u. a. aus den einzelnen Stimmen in zehn solche Linien aufzulösen; und in dem letzten Kapitel, welches die Anleitung zur Practik der Composition enthält, schreibt er ihnen ausdrücklich vor, ihre Sätze gleichfalls in einer solchen Leiter zu bewerkstelligen: „Deinde scalam decem linearum in promptu habeat (Symphonista) ita cancellis distinctam, ut singulis unum tempus inscribatur, ne confusa notarum commixtio eam perturbet, ac impediat. Praeterea haec distinctio ideo fit, ut cantilenae ad amussim respondeant; nam in imperfectis signis binarii numeri, in perfectis ternarii rationem constare necesse est."

Doch spricht der Verf. von diesem Verfahren nirgends als von seiner Erfindung, oder auch nur wie von einer neuen oder nicht gewöhnlichen Sache: woraus geschlossen werden darf, dass er hierzu schon von seinen Lehrern eben also angeleitet worden sey. Es selbst musste seine Studien in den ersten Decennien des XVI. Jahrh. oder wohl gar noch früher gemacht haben, entweder unter der Anleitung eines Niederländers, oder eines jener braven deutschen Musiker, welche die Kunst des Contrapunctes nicht lange vorher von den Niederländern überkommen und dann weiter fortgepflanzt hatten; und wir sind berechtigt, weiter zu schliessen: nicht nur, dass schon in der niederländischen Schule der Gebrauch mit Noten zu contrapunctiren hergebracht war, sondern auch, dass eben jene Methode, den Satz in einem Systeme von zehn Linien zu bilden, schon bey den Niederländern üblich, und, aus deren Schule weiter verbreitet, in der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. wenigstens noch in den deutschen Musikschulen allgemein im Schwange gewesen seyn müsse; was auch durch die vorhandene oben bereits erwähnte gleiche Partitur M. Agricola's sich bestätigt *).

*) In Deutschland war jene ältere Methode, die „Noten-Tabulatur auf 10, 12, bis 14 Linien" zu setzen, zu Michaels Prätorii Zeit noch nicht ganz ausser Gebrauch; obwohl man auch die rechte „Spartitur" hatte, „da die

Die Methode, in gesonderten Linien-Systemen zu contrapunctiren, — der wesentlichste, man könnte sagen der letzte Schritt zur Vervollkommnung der Kunst in technischer Hinsicht — scheint indess nicht viel später, in der Mitte des XVI. Jahrh. allgemein aufgekommen zu seyn und jene ältere verdrängt zu haben: Man hat aus einer wenig spätern Zeit ein Madrigalenwerk von Cyprian de Rore, das, von einem seiner Verehrer herausgegeben, in Partitur in Venedig bey Gardano gedruckt worden ist; es ist vom J. 1577; vermuthlich das erste, aber auch für geraume Zeit das einzige, dass in dieser Gestalt in den Kunsthandel gekommen ist *).

Im J. 1600 wurde, wie man weiss, die Oper Euridice des Peri, eben dieselbe Oper des Caccini, und gleichzeitig das Oratorium L'anima e Corpo von Emilio del Cavaliere, die ersten Werke des eben damals erfundenen neuen dramatischen Styls — jene zu Florenz, dieses zu Rom — mit ihren Chören und Ritornellen in Partitur und mit Tactstrichen gedruckt. Eben so im J. 1601 die Nuove musiche des Caccini; im J. 1608 die Arianna des Claudio Monteverde u. s. w.

Von da an kommen schon zu verschiedenen Zeiten in Partitur gedruckte Werke vor. Dass der Luxus mit vielstimmigen Sätzen nicht viel später auf 16, 20, 24 bis 48 Real-Stimmen würde getrieben werden (wogegen sogar unsere modernsten Opern-Partituren ein Kinderspiel sind), diess konnten die guten Leute, denen früher ihre vereinigte Noten-Tabulatur von 10 Linien genügend war, wohl noch nicht ahnen: allein wir müssen zugeben, dass dadurch an dem Wesen der Partitur nichts mehr geändert ward. Und sollten unsere Nachkommen dereinst den von uns vererbten Instrumenten zur Vermehrung der Effecte noch ein Dutzend Paar neue hinzufügen, immer werden ihre Partituren, in technischer Beziehung, auf der im XVI. Jahrh. festgestellten Methode beruhen; so wie diese hinwieder unläugbar aus derjenigen hervorgegangen war, welche die ältesten Mensuralisten und Contrapunctisten ausgedacht, der Wesenheit nach und hinreichend für ihr Bedürfniss, auch schon angewendet, und ihren nächsten Nachfolgern mit dem ganzen Keim einstiger Vervollkommnung überliefert hatten.

R. G. Kiesewetter.

Nachricht.

Berlin (Beschluss.) Am 19ten April hatten wir endlich den seltenen Genuss, Madame Milder als Armide in der Gluck'schen Oper wieder auf der Königlichen Bühne zu sehen und ihre noch immer sehr klangvolle Stimme zu hören. Des Königs Majestät hatte der verdienstvollen Künstlerin eine Benefiz-Vorstellung dieser Oper bewilligt, welche sehr zahlreich besucht war. Nicht

---

Stimmen vor sich alleine über einander absonderlich geschrieben werden." Syntagma mus. III. T. S. 143. — Ich glaube annehmen zu dürfen, dass, je nach Erfordernisse, zu den 10 Linien oben zwey beygefügt wurden, um das $\bar{a}$, dann unten zwey, um das grosse C zu erreichen. In dem mehrgedachten Codex finde ich aber auch ein Beyspiel von 8 Linien, welches von dem Gamma bis in das (eingestrichene) $\bar{g}$ reicht.

*) Das Unternehmen fand damals vorerst noch keine Nachfolger, weil die musikalischen Werke in jener Zeit nicht zum Studium, sondern zum unmittelbaren Gebrauche für die Aufführung, gedruckt oder abgeschrieben wurden, und die Direction damals noch kein sonderlich beschwerliches Geschäft war, dass man dabey der Partitur nothwendig bedurft hätte. Von da an ist mir zunächst nur nachbenanntes Werk mit einer Partitur vorgekommen: Intermedii e Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle Nozze di Don Fernando Medici e Madama Cristiana di Lorena, Gran Duchi di Toscana (Con tavola. 33 numeri. In Venezia appresso Giacomo Vincenti 1591); die Autoren sind Luca Marenzio, Cristofano Malvezzi, Emilio del Cavaliere, Jacopo Peri, und der in der Geschichte der Oper berühmte Beförderer der Kunst und nachmals des neuen dramatischen Style, Giovanni Bardi (Conte di Vernio.) Die in diesem Werke befindlichen Partituren aber bestehen nur in zwey vierstimmig in einfachem Contrapuncte, nach Canzonetter-Art, componirten Madrigalen, von welchen (was sehr bemerkenswerth ist) berichtet wird, dass sie a voce sola, mit Begleitung eines Chitarrone, gesungen worden seyen: das eine, mit dem Titel Eco (obgleich dabey in der Musik nichts von einem Echo wahrzunehmen ist) war von der Arbeit des Jacopo Peri „detto il Zazzerino" (und von ihm selbst gesungen); das andere componirt von Emilio del Cavaliere (mithin Compositionen von zweyen der ersten Urheber des einige Jahre später aufgekommenen dramatischen oder recitirenden Styles.) Ein Datum, welches allein hinreichen würde, dem Giulio Caccini die Erfindung der Gesänge für eine Stimme streitig zu machen, welche dieser in seinen Nuove musiche (1601) ansprich; wenn ihm nicht ohnehin schon, nach dem Zeugnisse des jüngern Doni, auch Vincenzo Galilei vorausgegangen wäre, welcher hinwieder den Prioritäts-Streit mit Jocopo Peri und Emilio del Cavaliere austragen mag.

allein, dass Mad. Milder selbst mit gewohnter Kraft und edler Haltung die Hauptrolle von Anfang bis zu Ende durchaus vollkommen durchführte, so gewährte auch das treffliche dramatische Kunstwerk in allen seinen Theilen hohe Befriedigung, da alle Rollen so gut als möglich besetzt und sämmtliche Mitwirkende von dem rühmlichsten Eifer beseelt waren, zum schönen Ganzen nach besten Kräften mitzuwirken. Hr. Bader sang zum erstenmal die hohe Partie des Rinald sehr gelungen, und stellte mit Wahrheit das edle Bild des kühnen, nur kurze Zeit in Weichlichkeit versunkenen Ritters dar, dem kriegerischer Ruhm auf dem Kreuzzuge nach dem heiligen Grabe das höchste Ziel seines Strebens ist. Ubald und den dänischen Ritter gaben die Herren Devrient d. j. und Hoffmann mit heroischem Ausdrucke. Mad. Schulz befriedigte ganz in der schweren Partie des Hasses. Ungemein lieblich erschienen dagegen die Najade (Fräul. v. Schätzel) und der Dämon Lucinde (Mad. Seidler) in ihren anmuthigen Gesängen. Der zweyte Dämon Melisse erscheint nicht, um Ubald zu verlocken, da man einige Abkürzungen der fünfactigen Oper für nöthig erachtet hat. So würden sich auch die unbedeutenderen Gesänge der Vertrauten Armiden's noch etwas kürzen lassen, welche von Dem. Nina Sontag und Dem. Lehmann rein und sicher gesungen wurden. Hrn. Blume liegt die Stimme des Hidraot zu hoch. Die bey en Krieger wurden von den Herren Heinrich und Hoppe gut gesungen. Die Chöre waren kräftig und das Orchester erhob die gediegene Musik durch ausdrucksvolle Ausführung. Das Einlegen fremdartiger Tanzstücke in Gluck's Opern wirkt stets sehr störend, so schön übrigens auch die Ausführung derselben war. Mad. Milder wurde durch lebhaften Beyfall ausgezeichnet, auch nach der Vorstellung gerufen, wo sie eine kurze Abschiedsrede hielt. Wie wir vernehmen, wird die pensionirte Sängerin noch die Alceste, vielleicht auch Iphigenia darstellen und Armide wiederholen, ehe sie Berlin verlässt. In der That bleibt der Abgang der Mad. Milder von unserer Oper immer ein, bis jetzt unersetzlicher Verlust, da ohne ihre Mitwirkung weder Gluck's Opern gegeben werden können, noch die Statira in Spontini's Olympia, Oriane in Alcidor, die Mutterrolle in Agnes von Hohenstaufen, die Oberpriesterin in der „Vestalin," Loduiska, Medea u. s. v gut zu besetzen ist.

Das Königstädter Theater lockt die Schaulustigen durch ein neues Wiener Zauberspiel: „Lindane" mit arrangirter Musik von Kugler an, worin die Maschinerieen die Hauptrolle spielen. Auch ein neues Melodram: „Der braune Wilm" ist mit weniger Theilnahme gegeben.

Am 20sten gab der blinde Fagottist Weidinger aus St. Petersburg ein wenig besuchtes Concert. Der Ton dieses unglücklichen Künstlers ist ungemein voll und schön; er bläst sehr rein und benutzt Höhe und Tiefe seines Instruments, im Umfange vom Contra-*B* bis zum zweygestrichenen *f* sehr sicher und gleichmässig, trägt die Töne, lässt solche anschwellen und abnehmen, hat den Triller sehr fertig geübt, wie auch gebundene und Staccato-Passagen, trägt das Adagio mit Empfindung vor, und lässt somach nur bedauern, dass ein so geschickter Virtuose nicht in einer Kapelle nützlich mitwirken kann. In seinem Concerte sangen die Dem. Nina Sontag und Lehmann Variationen für zwey Soprane von Beutler mit verhältnissmässiger Fertigkeit, welche der Thätigkeit ihres Lehrers und dem Fleisse der jungen Sängerinnen alle Ehre macht. Auch Mad. Hoffmann sang eine Arie mit Variationen von Tadolini mit Geschmack und kunstgeübt. Hr. Arnold spielte ein gut erfundenes Capriccio für das Pianoforte, mit Benutzung bekannter Melodieen, von seiner eigenen Composition, recht fertig und ausdrucksvoll. Ein Schüler des Hrn. Möser, Hr. Kammermusicus Zimmermann, liess sich mit einem Concertino für die Violin von Kalliwoda hören, das von dem gewöhnlichen abwich, und sehr rein und characteristisch, mit besonders gutem Bogenstrich und Ton, ausgeführt wurde. Variationen für den Czakan von Hrn. Weidinger, obgleich rein und fertig vorgetragen, eigneten sich nicht ganz für das Concert.

Am Buss- und Bettage, den 27sten April, gab Hr. General-Musik-Director Spontini sein jährliches Concert zum Besten des Unterstützungs-Fonds für hülfsbedürftige Theater-Mitglieder, welches nur sparsam besucht war, da der schöne Frühlingstag in das Freye lockte. Die treffliche Mozart'sche Symphonie in C dur mit dem fugirten Rondo eröffnete das Concert, und wurde von der ganzen Königl. Kapelle so ausgezeichnet ausgeführt, wie wir solche auch in Halle während des Musikfestes gehört haben. Hierauf folgte „das Alexanderfest" von Händel, mit starker Besetzung der Chöre und der von Mozart bereicherten Instrumental-Begleitung, ganz vorzüglich unter Spontini's feuriger Direction executirt. Auch diessmal machte das erhabene

Werk einen tiefen Eindruck, welchen die vorzügliche Ausführung der Solostimmen durch Fräulein von Schätzel (welche ganz besonders anmuthig und kunstgeübt sang), Mad. Schultz, die Herren Bader, Hoffmann, Mantius, Zschiesche, Devrient d. j. und Blume noch verstärkte. Ein neu von Spontini componirter Gesang „an den Frieden" blieb weg, wie man sagt, politischer Beziehungen des Gedichts wegen, welche weise Vorsicht dankbar zu erkennen ist. Gott erhalte uns den Frieden und segne den König! — Ueber die veränderten Verhältnisse Spontini's zum neuen General-Intendanten will noch nichts verlauten. Wie es scheint, will sich ersterer ganz passiv verhalten, da die Anfertigung des Repertoirs von der Intendanz ausgeht, und der Mangel einer ersten Sängerin, eines Bassisten, wie eines guten Komikers für die Oper sehr fühlbar, auch der frühzeitige Abgang der Mad. Milder und des Tenoristen Stümer in Gluck'schen Opern noch nicht ersetzt ist. — Im April wurde, ausser dem „Gott" mit seiner Bajadere, nur noch „die Zauberflöte" und „Fra Diavolo" im Königl. Theater gegeben. Die Königsstädter Bühne erhält sich gute Einnahmen durch wiederholte Vorstellungen des „Pantoffelmachers im Feenreiche" (Lindane) von Bäuerle, mit leichter Musik von Kugler. Gedankenlose Unterhaltung, sinnlicher Reiz oder lebhafte Erschütterung der Nerven durch unnatürlich spannende Situationen in den beliebten Melodramen ist die Haupt-Tendenz des zeitigen Theater-Geschmacks, welchem für's erste schwerlich eine andere Richtung zu geben seyn dürfte, da zu viel einwirkende Ursachen den Grund dazu legen. Auch diese Zeit wird vorübergehen und einst ein neuer Genius den Geist künftiger Generationen zum Heil der dramatischen Tonkunst wecken.

Auch im Gebiete der Concert- und Kammer-Musik leiden wir hier an grosser Einseitigkeit, welche im Schleudrian der Gewohnheit und Bequemlichkeit, in der Unbekanntschaft mit den neuesten werthvollen Werken ihren Grund hat. Noch kennen wir weder Eybler's noch Tomascheck's Requiem, des erstern und Cherubini's Messen, keines der neusten Quartette von Beethoven, nicht die letzteren Compositionen von Spohr, keine Oper von Lindpaintner und Marschner u. s. w. Stets nur Wiederholungen der freylich zu jeder Zeit trefflichen Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven, des letztern geniale Symphonieen, und der gleiche Kreislauf der Opern von Auber, Rossini und einiger Mozart'schen und französischen Singspiele. Es wollte einmal verlauten, dass Bellini's Pirat auf der Königsstädter Bühne zur Aufführung gelangen sollte, obgleich die Oper ernst seyn soll.

Kurze Anzeigen.

XIVme Fantaisie pour le Pianoforte sur la Parisienne composée par F. Ries. Oeuv. 163. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

Gleich anfangs der Einleitung stehen einander zwey Parteyen drohend entgegen, die sich geschäftig rühren, lauschen, murren und zum Angriff reizen. Das Marschmässige klingt an, versucht sich bald hier, bald dort, bis es endlich entschieden durchbricht. Auf diesen Marsch folgen sechs Veränderungen, die ziemlich Alles in Tonbildern vorüberführen, was der bekannte Text zu diesem Marsche aussagt. Der Vortrag verlangt wohl Fertigkeit, hat aber keine eigentlichen Schwierigkeiten zu überwinden.

Characteristische Ouverture zu Fr. v. Schiller's Wallensteins Lager für 2 Violinen, Bratsche, Vcelle, Contrab., 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Basposaune, Trompeten und Pauken, Octav-Flöte, Becken und grosse Trommel — von Andreas Henkel. 6tes Werk. Im Verlage des Verf. zu Fulda. Pr. 3 Fl.

Diese in deutlich lithographirten Stimmen vor uns liegende Ouverture beginnt mit einem kurzen Larghetto maestoso, das angemessen in ein marschmässiges Presto risoluto leitet; Alles kriegerisch, leicht und eingänglich, so dass sie als Einleitung zu jedem Kriegsschauspiele dienen kann. Die Ouverture ist populär, wie sie es hier seyn soll.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Nº 9. Ein Ueberbleibsel aus dem 14ten Jahrhundert.

Mitgetheilt von dem Fürstabte Gerbert von S. Blasien, als Titelkupfer vor dem 3ten Bande seiner Scriptores eccles. de Mus. sacra potissimum. S. Blas. 1784.

Facsimile.

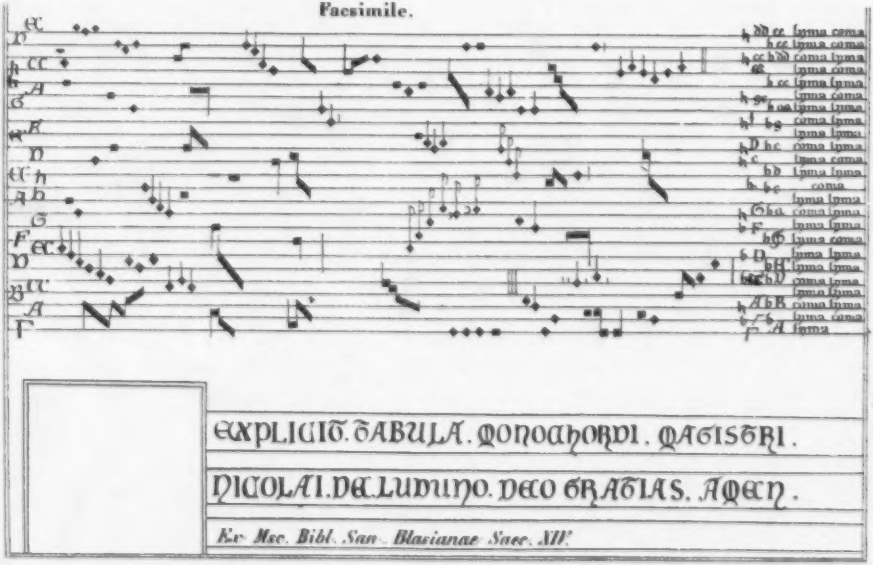

Ex Msc. Bibl. San. Blasianae Saec. XIV.

Beilage N. 4. zur musik. Zeitung 3. Jahrg. N. 23.

№ IV. Beilage zur allg. musik. Zeitung №23.

№12. Facsimile einer Partitur

in dem handschriftlichen Tractate „De Musica poetica" muth. masslich von Arnold Schlick, aus den Jahren 1533 bis 1540.

Josquini exemplum.

Discantus cott.
Altus grun.
Tenor schwartz.
Bassus cott.

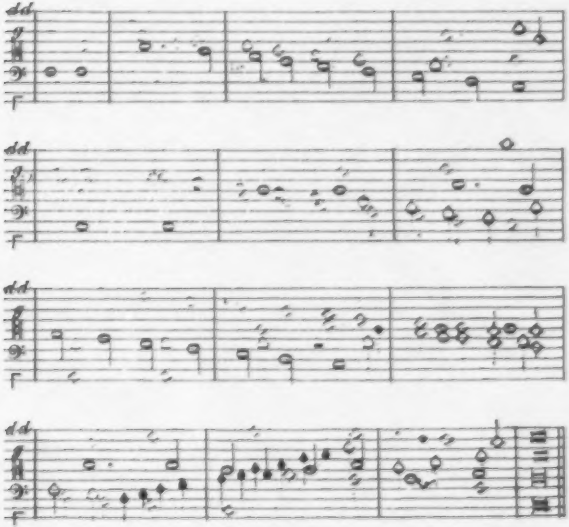

In moderner Partitur:

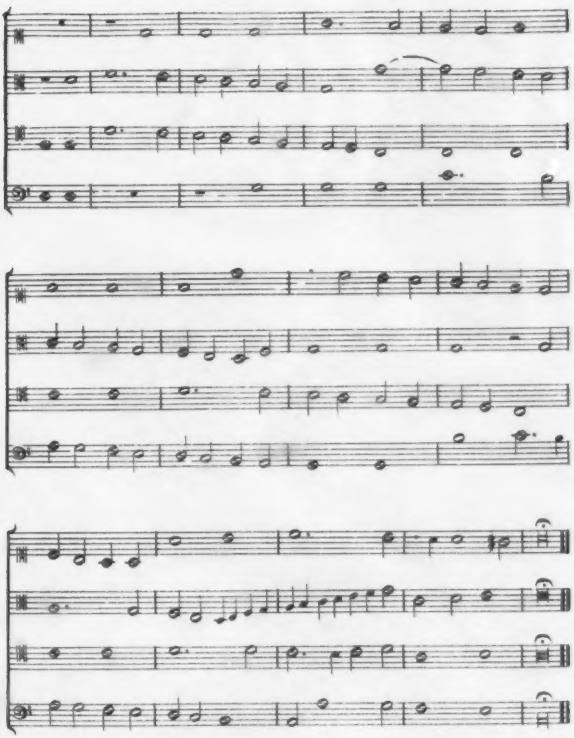

K.

(N.º 10 steht, dieser Entzifferung wegen, auf der folgenden Seite)

Nº10. Probe einer Composition aus dem 14ten Jahrhundert,

aus einer Handschrift der Gedichte und notirten Lieder Guillaume de Machaud's, Valet de chambre K. Philipp's des Schönen, nachmals Secretär's Johannes von Luxemburg, König's von Böhmen. Mitgetheilt von Kalkbrenner.

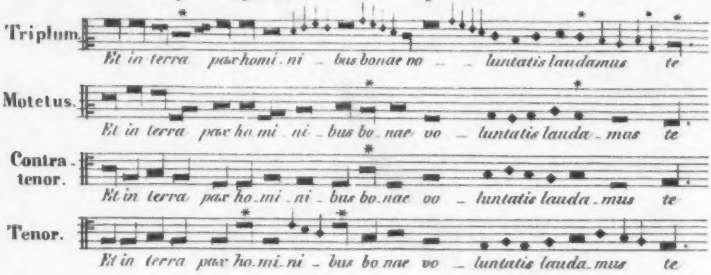

Versuch einer Wiederherstellung des Originals:

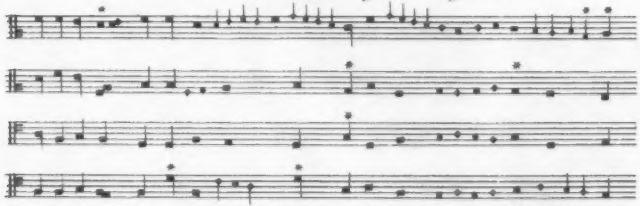

Kieseweetter.

Oder in moderner Partitur:

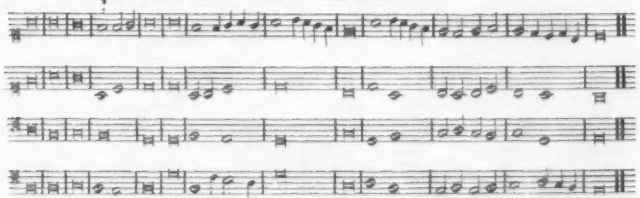

(!!!) K.

Nº II ist im 29sten Jahrg. S. 219 u. im 30sten S. 81 u. f. nachzusehen.

schlofs, eröffnet werden. Im nächsten Carneval bekommen wir auf dem hiesigen italienischen königl. Operntheater Wiederholungen von Herrn Kapellm. Reichardts *Brenno* und Herrn Kapellm. Righini's *Tigrane*. Der König hat zu der ersten Oper neue Dekorationen und neue Kleider zu verfertigen, selbst befohlen. — *Mayland.* Unter den Neuigkeiten, die auch im Auslande Erwähnung und in den Annalen der Tonkunst ein Denkmal verdienen, ist gewifs auch die vor kurzem auf unsre Bühne gebrachte komische Oper: *il Podestà di Chioggia*. Die angenehme Poesie ist von Tomaso Menucci, die Musik von Ferdinando Orland. Seit vielen Jahren hat kein neues musikalisches Werk so allgemeinen Beyfall erhalten. Der Komponist, ein Zögling Cimarosa's, hat seinem Lehrer nachgeahmt. In dieser seiner ersten öffentlich erscheinenden Arbeit, in seinem 22sten Jahre, zeigt er ein bewundernswürdiges Genie und tiefe Kenntnifs seiner Kunst. Alles ist neu, alles ist reizend: auch war das Publikum ganz hingerissen. Die vortreffliche Prima Donna, Signora Gafforini, und der berühmte erste Buffo, Signore Verni, trugen viel mit bey zu dem lauten Triumph dieses Stücks. Ein Duett im zweyten Theile zwischen diesen beyden Personen ist in seiner Art vielleicht nie übertroffen worden.

Antwort Joseph Haydns, auf den im 52sten St. d. Z. mitgetheilten Brief der Musiker des Théatre des arts an ihn.

Meine Herren! Es kömmt besonders grofsen Künstlern zu, Ruhm zu ertheilen, und wer darf auf dieses schöne Vorrecht mehr Anspruch machen, als Sie; Sie, welche die gründlichste und einsichtsvolleste Theorie mit der geschicktesten und vollkommensten Exekution verbinden, einen Schleyer über die Mängel der Werke der Komponisten werfen, und oft Schönheiten in denselben entdecken, welche sie selbst nicht vermuthet hatten? Auf solche Art haben Sie sich durch Verschonerung der *Schopfung* das Recht erworben, an dem Beyfall Theil zu nehmen, welchen diese Komposition erhalten hat. Diese Gerechtigkeit, die ich Ihnen wiederfahren lassen mufs, lafst Ihnen auch das Publikum wiederfahren. Die Hochachtung desselben für Ihre Talente ist so grofs, dafs Ihr Beyfall den seinigen bestimmt, und dafs Ihr Beyfall für diejenigen, die ihn erhalten, gewissermafsen ein anticipirter Ruhm der Nachwelt ist. Ich habe oft gezweifelt, dafs mich mein Name überleben würde; allein Ihre Güte flöfst mir Vertrauen ein, und das Denkmal, womit Sie mich beehrt haben, berechtigt mich vielleicht, zu glauben, dafs ich *nicht ganz sterben werde*. Ja, meine Herren, Sie haben an Einem Tage die Arbeiten von 60 Jahren belohnt; Sie haben meine grauen Haare gekrönt und den Rand meines Grabes mit Blumen bestreuet. Mein Herz kann nicht alles ausdrükken, was es empfindet, und ich kann Ihnen meine tiefe Dankbarkeit und Ergebenheit nicht beschreiben. Sie werden selbige würdigen: Sie, meine Herren, welche die Künste aus Enthusiasmus und nicht aus Eigennutz kultiviren, und Glücksgüter für nichts, aber Ruhm für alles halten. Ich bin u. s. w.

Kurze Anzeige.

Concert pour le Violon principal avec Accompag. de deux Violons, Viola et Basse, deux Flûtes et deux Cors — par Charles Haacke. Oeuvre 6. Chez J. J. Hummel, à Berlin. (Pr. 3 Fl.)

Freylich nichts aufserordentliches, aber doch auch nicht ganz gewöhnlich. Stich und Papier sind sehr gut; Schade nur, dafs — besonders in der Principalstimme — so sehr viele Versetzungszeichen fehlen, die mancher schwerlich errathen dürfte.

(Hiezu wird das Intelligenz-Blatt No. XIV., Titel und Inhalt des ganzen Jahrgangs gegeben.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juny. N°. 24. 1831.

Recension.

I Flibustii, opera in tre Atti. Die Flibustier, Oper in drey Aufzügen. Dichtung von E. Gehe, Musik von J. C. Lobe. Klavier-Auszug mit deutschem und ital. Text. (Eigenth. der Verl.) Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 4 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Herr Lobe, Grossherzoglich Weimar'scher Hofmusikus, hat sich bereits in mancherley Instrumentalwerken als einen Mann erwiesen, der, mit trefflichen Anlagen begabt, sich durch Fleiss und eifriges Bemühen zu einem tüchtigen Tonkünstler herangebildet hat, zu einem von denen, niemals zu zahlreichen, welche eigenthümliche Erfindungskraft mit guter Bildung vereinen, dabey hinlängliche Schule und Handwerksfertigkeit genug besitzen, ungehindert darzusteller., was im Innern lebt. Das Letzte wird kein Denkender geringfügig nennen: es ist höchst achtbar, nothwendig und zwar überall nothwendig, wenn auch unter anderen Namen. Die Flibustier sind die erste grössere dramatische Arbeit, die von diesem Manne der Oeffentlichkeit übergeben wird, und wir dürfen sie in der That so vielversprechend nennen, dass wir uns der Hoffnung überlassen, Teutschland könne der Welt in ihm vielleicht einen eingreifenden Theater-Componisten schenken (wer vermag vom Künftigen mit Bestimmtheit zu reden?), wenn das Vaterland seine Söhne nur so viel beachten will, als es auch den geringsten Ausländer beachtet.

Stellen wir sogleich die Art der Musikstücke der Oper, nach unserer Ansicht, auf das Kürzeste dar; mehr andeutend, als ausgeführt: es wird für Kunstfreunde und für den Componisten hoffentlich zureichend, ja sogar erwünschter seyn, als eine breite gezogene Darstellung, die sich in anderen Fällen schon aufnöthigen weiss und dann durch Nützlichkeit sich entschuldigt, die durch Kürze nicht zu erreichen ist, wie hier.

Die Ouverture ist gut erfunden und gut gearbeitet. Der Eingang in sanfter $\frac{4}{4}$ Bewegung einfach und ansprechend; das All. moderato ungesucht, gedankenvoll, mit geheim Schauerlichem durchwebt: nur sind zuweilen die einzelnen Glieder etwas locker oder vielmehr zu sichtlich verbunden. Das scheint uns der einzige Grund, warum diese schöne Ouverture an manchen Orten weniger angesprochen hat, als manche innerlich geringere.

Die Introduction ist treffend, characteristisch und gut gehalten. Sie hat es mit der Rohheit der Flibustier, Mariens Angst und dem entzündbaren Heldengefühl Alonso's zu thun. Die Schlussphrasen des Chores der Flibustier ziehen den ausgelassenen Sang in die Breite und machen ihn dadurch nur um so matter, je gelungener alles Vorige war. Ueberhaupt sind die Schlussphrasen von Bedeutung und das rechte Ende zu finden, ist nicht leicht.

No. 2. Duett zwischen Marien und Alonso — gut gesungen, angemessen, ohne Klinglang und doch höchst gefällig, wie es der Lage zukommt. Ein sehr liebliches Stück aufblühender Liebe.

No. 3. Morgan, Seeräuberhaupt, entflammt seinen Neffen Alonso zur Rache gegen Gusmann, der im Kampfe des Jünglings Vater erschlug. Der $\frac{6}{8}$ Eingang ist frisch und aufregend; das Maestoso angemessen; das All. molto: „Ernste Schatten, blut'ge Schatten" nicht passend, zu gewöhnlich; die schöne Begleitung siegt nicht über die Melodie des Gesanges. Das ganze Sätzchen zählt nur 18 Tacte. Wir würden diese Kleinigkeit anderwärts kaum erwähnen: hier nehmen wir es für Pflicht. Vom più vivo an sehr lebendig, rachelustig. Auch der gewohnte Ausgang ist nicht zu tadeln: er ist an der

Stelle und lässt sich oft nur mit unnützen Opfern vermeiden.

No. 4. Maria, Gusmanns liebliche Tochter. Ihr Recitativ ist trefflich declamirt; das Andante herzinnig; vom più vivo bis zum Ende angemessen und eingänglich. Völlig eigenthümlich ist der letzte Satz nicht, was durchaus keinen Tadel aussagen soll. Immerwährend eigenthümlich wäre vielleicht der Oper nicht einmal günstig: es ermüdet theils, denn tiefe Erregung reizt zu mächtig auf, theils versenkt es das Gefühl zu sehr in ein Bestimmtes, so dass die Seele sich nur ungern losreisst. Es muss also etwas Losbindendes, Freymachendes geben, damit der Hörer mit Lust von einem Gebilde zum andern sich gezogen fühlt. Dazu dient unter Anderm auch die Bravour. Am rechten Orte wirkt sie daher dreyfach bebend: sie macht frey vom Vergangenen, Liebgewordenen, in dem man nicht versinken soll; sie reizt äusserlich durch und für sich selbst in der Gegenwart auf und macht für das nächste Tiefere wieder frisch empfänglich. —

No. 5. Tanz. Artig. No. 6. Finale. Vom Chore der Spanier bis zum Andantino $\frac{3}{4}$, G moll, ist leichte, nicht eben characteristisch vollgehaltene Musik. Das Beste daran scheint uns der schnelle Fortgang der Verwickelung zu seyn. Das Quartett zwischen Maria, Alonso, Don Gusmann, dem jetzigen Herrscher, und Boa, dem lauernd rachsüchtigen Oberhaupte der Indianer, ist trefflich. Der Chor (Allegretto $\frac{4}{4}$ Es dur) mit dem Hineinsingen der Uebrigen wirkt in seiner Tanzweise gut ein. Ein Ballet der Spanier und der Indier beschliesst den Act. Beyde Tanzweisen nicht eben ausgezeichnet, aber tauglich. Die Schlussphrase ist zu lang; sie thut dem ganzen Finale Schaden. Zum Schlusse entweder kurz weg, oder mit rauschendem Prunke, wenn auch nur zum Betäuben. Es hilft.

Der zweyte Act beginnt mit einem Duett (No. 7) zwischen Alonso und Marien. Gemischte Empfindung; je gehaltener, desto mehr für rechte Leute, für andere um so minder. Einiges, und namentlich wieder zum Schlusse, streift an das theatralisch Gewöhnliche. In solchen Fällen ist das ganz Theatergewöhnliche besser, denn man fordert alsdann nichts weiter. No. 8. Alonso. Recitativ und Arie. Der erregte Jüngling weiss nicht, wohin er sich wenden soll; er schwankt, ob ex Morgans Wuth, der Rache für den gemordeten Vater oder Mariens Bitten folge. Er verhehlt sich selbst die schon getroffene Wahl und flüchtet sich eine Weile in's schönere Reich der Vergangenheit aus unentschlossener Gegenwart und singt in Erinnerung unschuldiger Freuden ein liebliches Andantino dem Reize entschwundener Tage. — „Wie anders jetzt!“ In diesem All. dringen bald die fernen Hörner der Flibustier an sein Ohr. Ein wirksames Nachtstück in voller Mondscheinbeleuchtung. Der Kraftsatz, der ersteres anders gestellt werden können. Dergleichen Ausbrüche wirken

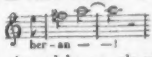

einmal besser, als wiederholt. — No. 9. Grosse Scene Morgans mit Chor. Das Nahen der Flibustierbarken ist schön gemalt. Morgan schreitet allein vor; sein Gesang ist grausig; er gedenkt der empfangenen Schmach und ruft Wehe! denn stolz (Allo vivace) als König des Meeres steht er Rache dürstend da; sein Ton ist Brausen und sein Blick ist Dolch. Wild (molto viv.) ruft er die schrecklichen Söhne der See zur Feyer des köstlichen Festes. Verwegen, trefflich roh, höllenlustig. Hat Morgan eine Sümme wie Donner, so muss diese Entsetzenslust furchtbar einschlagen. — Mariens Romanze (No. 10), von der Harfe begleitet, ist weich innig und einfach treu. Ein Sang für beklommene Herzen. Am entgegengesetzten Pole frischen Lebens erklingt das Lied der Indianerinnen, als Einschiebsel in Wort und Ton eben zuträglich für sich und die folgende Nummer 12. Mariens Sorge und der Chor flüchtender Frauen singen ihr Bangen in steigender Angst: und doch nicht wirr, nicht männlich wild; sehr wohl gehalten. No. 13. Finale. Morgans drohender Einleitungsgesang ist nicht zu tadeln: aber es fehlt ihm das Wilde des racheglühenden Siegers und dann sind die schon da gewesenen Figuren doch etwas gesucht; das treffend Erfindungsgründende fehlt. Darauf lassen sich Boa und Maria für diese Scene zu freundlich hören; mindestens stehen die einzelnen Theile in keinem innern Bezug. Die Art, wie folgende Stelle, nach unserm Dafürhalten, weder schön noch wahr, gesungen ist, würde das Lustrum, in welchem diese Oper componirt wurde, ziemlich bestimmt errathen lassen:

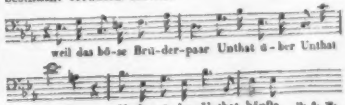

Vom Chore der Flibustier an hebt sich die Musik

und wird besonders sprechend, wo die Scene verwickelter wird. Immer lebhafter wird der Erguss bis an's Ende und der Antheil der Hörer an diesem Hauptmomente des Stücks wird nicht fehlen.

Der dritte Aufzug wird von einem kurzen, aber originellen Entreacte eingeleitet, dessen Dunkelheit etwas Orakelmässiges hat, das sich bald aufhellen und dadurch für jede Wiederholung der Musik anziehender werden wird. No. 15. Recitativ und Lied des heimlich Verderben-brütenden Boa ist echt characteristisch: nur übersehe Niemand beym Vortrage das All. feroce und nehme es so schnell, aber auch so rachekräftig als möglich. No. 16. Terzett zwischen Maria, Don Gusmann und Boa. Angemessen und wirksam, wenn auch einige Kleinigkeiten anders gewünscht werden dürften, z. B. Mariens Roulade auf „dich." — No. 17. Arie Alonso's. Gut in Art und Ausdruck, an rechter Stelle; nicht eigenthümlich, aber klar und gefühlt, so weit der Ariengang es zulässt. No. 18. Finale. Die auf Mora's Felsen lauernden Indianer heben ihren nächtlichen Rachegesang an, in denselben Tönen, welche den Aufzug einleiteten. Auch Morgan betritt, von Boa verlockt, die Felsenschlucht und singt seinen Rachedurst auf seine Weise. Boa bringt Marien und ihren Vater in die Schlucht und entschwindet schnell hinter die Felsen. Schaudernd sehen sich die Verlassenen in Morgans schrecklicher Nähe, der, selbst betrogen, ihnen seine Wuth zeigt. Da tobt Boa, an der Spitze seiner blutdürstigen Indianer, im All. feroce heimtückisch jubelnd: „Herab, herab auf sie, die uns verfallen!" u. s. w. Der Chor der Indianer lärmt abgerissen in den Sang. Der Haufe führt die überlisteten Männer ab, um sie an den schwarzen Todespfahl zu binden. Die Indianer zucken vor Mordlust. Ihre schauderhafte Martergier ist in Ton und Bewegung verwünscht getroffen. Morgan nimmt seine Zeit wahr und bringt sich selbst um. Dass die Wilden ein Opfer weniger zu quälen haben, reizt ihre Marterwuth gegen Don Gusmann nur um so furchtbarer auf. Mit gezuckten Messern, geschwungenen Kolben und mit Wuthgebrüll, das jedoch, wie es heute nicht immer geschieht, die Grenze des Kunstgebietes nicht überschreitet, dringen sie auf den Gebundenen ein; schon rasen sie: „Jetzt! jetzt!" als zum dritten „Jetzt!" ein unerwarteter Accord (trefflich!) einschlägt; Hörner schallen aus der Ferne, Feinde nahen; Boa will zwar erst Don Gusmann hingeopfert haben: aber das geht nicht; Don Alonso siegt noch viel schneller, als der berühmte Tancred in der Oper und das will etwas sagen! Jetzt wird natürlich die Scene rührend, und nachdem wir gehörig von aller möglichen Wildheit weich gepeitscht worden sind, wird die Sache noch ein wenig lustig. Dazu kann aber der Componist nichts. Sein Finale ist gehalten und effectreich, voller Leidenschaftlichkeit. Wir klagen auch den Dichter nicht an, wohl aber jenen argromantischen Dämon, der seit geraumer Zeit sich dieses Faches bemeisterte, das er zu seinem liebsten Spuk klüglich erfunden zu haben scheint. Nirgend bewegt er sich mit so viel Glück, als höchstens noch im Hirne einer Sorte von Frömmlern, die im Ueberschwänglichen wohnen.

Uebrigens sind wir ausser Stand, eine Beurtheilung des Buches zu geben, das wir nur aus den Gesängen kennen, aus welchen allein uns der Zusammenhang nicht völlig klar geworden ist. Der Text ist nach van der Velde's Erzählung: „Die Flibustier und Bukanier" gearbeitet. Dass aber dem Tonsetzer mancherley vortheilhafte Situationen geliefert worden sind, leuchtet ein und muss anerkannt werden. Der Componist hat sie geschickt benutzt. Er hat in seiner Erstlings-Oper (wir kennen wenigstens keine andere von ihm) ein so bedeutendes dramatisches Talent an den Tag gelegt, dass wir ihm beharrlichen Muth zum Verfolgen eines Pfades wünschen, der leider ganz besonders in Teutschland des Mühseligen mehr hat, als des Erfreulichen, sucht man den Lohn nicht im eigenen Gefühl und in der Theilnahme wahrer Kunstfreunde.

Möge Beydes den thätigen, vielbegabten und aufwärts strebenden Tondichter heben und fördern. Wir begrüssen ihn mit Freuden. Möchten nur auch teutsche Opern auf teutschen Theatern mehr gegeben werden! Bis jetzt ist das Werk leider noch nirgend weiter, als in Weimar zur Aufführung gekommen, wo es nach dem Berichte unsers wahrheitliebenden und kunstgeübten Hrn. Correspondenten mit lebhaftem Beyfall aufgenommen wurde. Es ist eine alte Klage, dass für das Aufkommen teutscher Opern-Originalwerke nicht viel gethan wird. Möge sie verringern, wer Kraft und Gelegenheit dazu hat; er wird sich ein Verdienst erwerben.

Der Klavier-Auszug ist gut; die Hauptinstrumente sind angegeben, zuweilen sind auch einige Sologänge der Instrumente in kleinen Noten über die Accordbegleitung gesetzt, was gleichfalls zu loben

ist. Der Steindruck ist schön, auch meist correct, bis auf wenige Kleinigkeiten, deren Anführung nicht nöthig ist; sie sind zu unbedeutend und zu sichtbar.

Wir wünschen dem talentvollen jungen Manne und seinem Werke die beste Beachtung und zu seinem innern Eifer auch für künftige Unternehmungen so viel äusseres Glück, als zur Erhaltung der Liebe zu solchen Arbeiten unentbehrlich zu seyn scheint. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Bremen, den 20sten April 1831. Mein letzter Bericht ging bis Weihnachten vorigen Jahres. Da sich nichts Ausserordentliches seitdem ereignet hat, so werden Sie mein langes Stillschweigen natürlich finden. Ueberdiess sind auch sowohl die Privat-Concerte, als auch die Uebungen des Grabau'schen Gesang-Vereins eingegangen, und nur durch sehr wenige Extra-Concerte wieder ersetzt worden. Die Oper hat zwar im letzten Winter Erfreuliches dargeboten, jedoch auch keinen sonderlichen und ungewöhnlichen Aufschwung genommen. Eine von Hrn. Musikdirector Pillwitz hier componirte, ganz neue Oper unter dem Titel: „Die Hochzeit im Gasthof," dürfen wir jedoch nicht mit Stillschweigen übergehen. Sie wurde zum erstenmal am Mittwoch den 23sten Februar gegeben, und da sie einige angenehme Melodieen enthält, der Componist auch ausserdem hier beliebt und als braver Director geachtet ist, so wurde sein Werk mit Beyfall aufgenommen und würde auch gewiss öfter wiederholt worden seyn, wenn der Inhalt des Stücks mehr angesprochen hätte, indem das Publicum in dieser Hinsicht, wie es scheint, hier äusserst schwer zu befriedigen ist, und es auch überhaupt immer sehr genau nimmt. Gleichwohl verdient der Componist alle Ermunterung, sein Talent an einem neuen Stoffe zu üben; möge sein Geist nicht ermüden, wenn auch die Glücksgöttin einmal etwas eigensinnig seyn sollte. Doch freylich hängt von der Wahl des Stoffes auch recht viel ab; dieser ist mit einem schönen Körper zu vergleichen, dem die Musik als Gewand und Drapperie umgehängt wird: eines erhöht die Reize des andern. Geschmack und Gefühl, nicht blos Verstand muss die Wahl leiten. Am 25sten Februar folgte die „schöne Müllerin" Mad. Krahe vom Augsburger Theater, eine angenehme Gestalt mit viel Jugendfrische, gefiel als Müllerin ungemein, wenn auch ihre Stimme bey geringem Umfange nicht zu den ausgezeichneten gehört. Dieser Mangel wird bey ihr durch Ausdruck und natürliches Spiel ersetzt. Sie ist daher nebst ihrem Gemahl bey der hiesigen Bühne angestellt. Hr. Krahe trat den 11ten März als Egmont mit Beyfall auf, wobey indess die so beliebte Beethoven'sche Musik nur zur Hälfte gegeben wurde, denn der spanische Marsch und die Lieder Clärchens wurden ganz ausgelassen, indem Mad. Remde aus Dresden als Clärchen nur das „Freudvoll und leidvoll" nach der Reichardt'schen Melodie ohne alle Begleitung sang. Entschädigt wurde man durch die Arie des Sextus aus Mozarts Titus und durch eine andere aus der diebischen Elster, welche beyde Mad. Krahe im Zwischenacte mit Beyfall vortrug. Da es zwey ernste Arien waren, so vertrugen sie sich wohl mit dem Trauerspiel und ihre Wahl war also gerechtfertigt. Rossini's Belagerung von Korinth hat auf's Neue Gönner gefunden und ist mehrmals in diesem Winter wiederholt worden. Hr. Naumann als Sultan, Hr. Knaust als junger Grieche und Mad. Becker als Pamyra gefielen, Hr. Brüning suchte als Priester und Hr. Eggers als Vater zu gefallen. Mad. Eggers ist vom Braunschweiger Theater zu uns zurückgekehrt und hat durch ihren seelenvollen Vortrag auf's Neue alle Herzen gewonnen. Ihre Sopran-Partieen gehören zu den ausgezeichneten und noch immer macht sie eine angenehme Figur. Auch Dem. Jungblum ist uns treu geblieben und gefällt nach wie vor, besonders als Tancred, durch ihre liebliche Altstimme. In der Stummen von Portici hat Mad. Krahe die Fenela trefflich gegeben, ganz vorzüglich gefiel sie als bezähmte Widerspenstige in Shakespeare's gleichnamigem Stück. Auch der beliebte Tenorist Hr. Steinert ist nach Bremen zurückgekehrt und mit Beyfall wieder aufgenommen worden, z. B. als Prinz in der Stummen, als Ferdinand Cortez u. s. w. So wäre denn also die Oper nunmehr nach Wunsch besetzt.

Auber's Fra Diavolo wird einstudirt. Pataplan gefällt ungemein und immer mehr. Zauberflöte, Freyschütz, Schweizerfamilie kamen wieder an die Reihe. Mad. Pohl-Beisteiner aus Wien, die als Desdemona und als Rosine im Barbier einstimmig gefiel, ging nach Hamburg und Berlin; ihr Gemahl konnte als Otello nicht genügen.

Hr. Riem gewährte uns einen hohen Genuss durch seine neue Composition: „Der Neujahrsgesang," gedichtet von Rückert („Wiederum, wiederum

leuchtet von Neuem"), und durch den von ihm ebenfalls componirten Choral: „Habe deine Lust am Herrn," worin vierstimmige Sätze mit Chören abwechseln. Beyde Stücke wurden von der Sing-Akademie trefflich vorgetragen am Abend des 30sten Decbr. 1830 auf dem Börsensaale, nebst einer Motette von Rolle (Gnädig und barmherzig ist der Herr), einer Motette von Homilius (Der Herr wird mich erlösen), trefflich fugirt als Kanon, und zum Schlusse Vossens Neujahrslied, vierstimmig gesetzt von Schulz, dem Componisten der Athalia. Am Charfreytag wurde wieder, so wie gewöhnlich, Graun's Tod Jesu von der Singakademie unter Hrn. Riem's Leitung in der Petridomkirche vorgetragen, in welcher vergangenen Sommer das Weltgericht, Oratorium von Fr. Schneider, mit Beyfall aufgeführt worden ist. — Unter den Concerten war das am 12ten Januar ausgezeichnet, welches mit Beethoven's Meisterstück, der A dur-Symphonie, eröffnet ward, worauf eine Arie Rossini's von Hrn. Knaust und ein Duett aus Euryanthe von Dem. Buscher und einer Dilettantin vorgetragen wurde, dem ein Concertante für Violoncello und Violin von A. und B. Romberg folgte, worin Hr. Weingart und Ochernal d. Sohn verdientes Lob sich erwarben oder vielmehr sich erneuerten. Im zweyten Theile folgten Ouverture und Gesangstücke aus Rossini's Wilh. Tell, zwar schön vorgetragen von Künstlern und Dilettanten, doch bewirkte eine unzeitige plötzliche Pause eine fühlbare, dem Ganzen nicht günstige Störung. Doch dergleichen gehört ja zu den Wechselfällen dieses Lebens. — Aus dem hanseatischen Militär sind mehrmals Musikchöre bey der Oper einstudirt und mit glücklichem Erfolge wirksam benutzt worden.

Im Februar waren die Componisten R. von Flor und A. Alvars, Virtuosen auf dem Pianoforte und der Harfe, aus London hier und gefielen sehr. Sie gaben zuerst Vorträge in der Union und dann auch noch ein eigenes Concert im Saale des Krameramthauses. Im 4ten Privat-Concerte der Union am 24sten Februar spielten sie ein Divertimento für Pianoforte, eine Phantasie für Harfe und ein Duo concertante für diese beyden Instrumente mit wahrer Meisterschaft. Ueberhaupt, wer aus der Fremde kommt, ist in Bremen geborgen und braucht nicht zu sorgen, und wer nun gar aus dem reichen London oder Hamburg kommt, empfiehlt sich schon von selbst und hat ein stillschweigendes Patent in der Tasche. Denselben Abend wurde Beethoven's mit Recht beliebte Pastoral-Symphonie und eine Arie aus seiner Oper Fidelio mit dem grössten Beyfall vorgetragen. Die Geschwister Pratte aus Stockholm suchten sich durch Gesangstücke zu empfehlen. Die Gesellschaft der Liedertafel hat im Saale des Museums einigemal halb öffentliche Vorträge gegeben und verschiedene Gesangstücke trefflich ausgeführt, worin der Tenorsänger Herr Lange sich auszeichnete.

Wien. Erstes Quartal, 1831.

Der Eintritt des neuen Jahres konnte von Seiten der k. k. Hof-Oper unmöglich würdevoller gefeyert werden, als durch eine gelungene Reprise des Don Juan, jenes nie alternden Meisterwerkes, das, vielmehr stets sich verjüngend, in ewiger Jugendfrische strahlt, und mit geheimnissvoller Macht seine wunderbare Zaubergewalt von Generationen auf Generationen fort vererbt. In der Titelrolle sucht unser Liebling Wild seines Gleichen. Nur einige Stellen des ersten Finale bieten seiner Stimmlage unübersteigliche Hindernisse; alle übrigen weiss er mit wahrer Genialität kunstreich zu besiegen, und hinreissend gestaltet sich sein Vortrag im Duo mit Zerlinen, in der Canzonette und dem Trio des zweyten Aufzuges, so wie in der Champagner-Arie und der Geister-Scene, worin auch sein Spiel mit erschütternder Wahrheit wirkt. Sein Factotum, Leporello, wird von Hrn. Siebert gut gesungen; Gesten und Lazzi gemahnen an Hannswurst. Donna Anna, Elvira und Zerlina wurden von Mad. Fischer, geborne Achten, Mad. Ernst und Dem. Henkel durchaus befriedigend dargestellt. Hr. Binder gab auch die nachträglich für Don Ottavio componirte Arie in G dur zum Besten, um welche wir bisher immerdar verkürzt wurden, und die er mit lobenswerther Simplicität ausführt, ohne uns mit lauter Falsett-Passagen zu übersättigen; eine ihn ehrende Selbstverleugnung und dem unsterblichen Barden gebührende Aufmerksamkeit. —

Auch Figaro's Hochzeit, die Kron-Juwel aller Conversations-Opern, ging neuerdings in die Scene, jedoch, leider nicht unter den günstigsten Auspicien. Der pensionirte Hoftheater-Sänger Forti, dessen Verbindlichkeiten mit der Königsstädter Bühne in Berlin abgelaufen sind, ist wieder zum Vaterheerde zurückgekehrt, und begann als Graf Almaviva den Cyclus einer mit dem Pächter, Hrn. Duport contrahirten unbestimmten Zahl von Gastspielen. Die

unerbittliche Zeit hat seiner einst so melodischen Stimme so Manches geraubt, wofür selbst das routinirteste Darstellungs-Vermögen nothdürftig nur zu entschädigen im Stande ist; vorzüglich bemerkbar wird der Mangel an Kraft und Klang in mehrstimmigen Sätzen, und die unentbehrliche Grundbasis geht rein verloren. Dem. Heinefetter singt die Susanne in der That recht allerliebst; allein Mad. Fodor sang bezaubernd, gleich einer Sirene; und, wenn man nun einmal auf den Abweg der Vergleichungen geräth, so war Chatinka Buchwieser in ihrer Glanz-Epoche unbestritten die erste, nach der französischen Schule gebildete Soubrette, deren graciöse Gewandtheit, ihr feiner, richtiger Tact, diese lebendige, naturgetreue, haarscharfe Characterzeichnung vielleicht auf lange hinaus mit ihr zu Grabe getragen wurde. An Hrn. Hauser als Figaro ist nichts zu tadeln; indessen, eine Reihe von Jahren privilegirte, so zu sagen, den verstorbenen Weinmüller zu allen Mozart'schen Bass-Partieen, und obschon ihn Mutter Natur keineswegs zum postillon d'amour ausgerüstet, so wusste der Meistersänger dennoch jeden störenden äussern Eindruck unwirksam zu machen; endlich erschien auch Lablache, der Einzige in dieser Rolle, und muss Allen, die ihn gehört und gesehen, als unübertreffliches Musterbild unvergesslich bleiben. — Basil ist, wie bekannt, der einzige Tenor in der Oper; soll also, von Gott und Rechts wegen, dominirend heraustreten; Hr. Gottdank, als Mimiker jeden Anforderungen genügend, lässt es wohl nicht fehlen an gutem Willen; allein das Fleisch ist schwach, und die vor ein paar Decennien noch unverwüstlich scheinende hohe Kopfstimme nicht einmal mehr in den Ruinen erkennbar. — Mad. Ernst, Gräfin, und Dem. Henkel, Cherubin, erhielten und verdienten Beyfall. —

Aus mehrjähriger Ruhe erwachte gleichfalls Cherubini's Wasserträger. Ehre dem Ehre gebührt! Hr. Forti gibt den Mikely mit künstlerischer Vollendung und reicht hier vollkommen aus mit seinem mehr declamatorischen Vortrage. Die Besetzung war durchgehends zweckmässig; Hr. Wild, Armand; Cramolini, Antonio; Borschitzky, Hauptmann; Mad. Ernst, Constanze; Dem. Henkel, Marzelline u. s. w. und das Ganze gewährte einen in unseren Tagen gar selten gewordenen Hochgenuss. —

Nicht minder willkommen geheissen ward Isouard's freundlicher Joconde, der bey allen Theaterbesuchern, so über das Jünglingsalter hinaus, noch immer im besten Credit steht, und sich jeder Zeit darin erhalten wird, wenn die Hauptrollen, Graf Robert und Joconde in so guten Händen sind, wie gegenwärtig hier; denn Wild und Forti, ein Orest und Pylades von der lockersten Art, liefern ein Zusammenspiel, wie man es abgerundeter kaum zu denken vermag; die Witzfunken sprühen nur hervor und jede Scene ist ein Conglomerat von Schalkheit, Humor und Ironie. Unter den Frauen machte sich Mad. Fischer-Achten als muthwilliges Hannchen am meisten bemerkbar; ganz delicios gelang ihr das persiflirende Liedlein von der alten Grossmutter. Mad. Ernst, Edile, Dem. Henkel, Mathilde, füllten anständig ihre Plätze; eben so Lucas, Mad. Frontini, welche nur im lieblichen Notturno-Quartett durch unreine Intonation eine Blösse gab, wovon wohl die Position im Hintergrunde, und die daraus entspringende grosse Entfernung von dem leise flüsternd accompagnirenden Orchester Ursache seyn mochte. Der Amtmann, Hr. Walther, war ein trauriger Spassmacher; um so ergötzlicher jedoch sein wortkarger Gerichtsschreiber, Hr. Gottdank, der mit der trockensten Einsylbigkeit nachdrücklicher auf die Lachmuskeln einwirkte, als sein sich abzappelnder Vorgesetzter durch allen Wortschwall, und übrigens auch noch mit einem glücklichen Impromptu das ganze Publicum überraschte. Als nämlich nach dem zweyten Acte die beyden Abenteurer gerufen wurden, erschien, nach wiedergeöffneter Cortine, der Diener der Gerechtigkeit mit seinem stattlichen Schlüsselbunde, schreitet dumm gravitätisch gemessenen Schrittes über die Bühne, öffnet mit hohem Wichtigthun das Gefängniss-Pförtlein, woselbst er erst vor Kurzem das lockere Arrestantenpaar verschloss, lässt die Inculpaten heraus, um der Versammlung die schuldige Danksagungs-Reverenz abzustatten, und verriegelt sie alsdann abermals auf's Sorgfältigste; das ganze pantomimische Intermezzo mit allen diplomatisch-ängstlicher Gewissenhaftigkeit durchgeführt, als ob von derley Haupt- und Staatsaction Europa's Wohl und Wehe abhinge. — Die leichte, gefällige und doch so ausdrucksvolle Musik thut noch immer ihre Schuldigkeit; erheitert und vergnügt auch ohne Trompetengeschmetter und Trommelgerassel. —

Mit einem fast an Fanatismus gränzenden Beyfalls-Sturme wurde Beethoven's: Fidelio empfangen; die Ouverture, der Canon, das Jubel-Duett mussten wiederholt werden; allen Tonstücken ward die vollste Würdigung zu Theil, und nichts ging unbemerkt vorüber. Des verklärten Meisters einziges drama-

tisches Werk wiegt Actenstösse von Opern-Partituren auf und feyert mit jeder Regenerirung eine neue Apotheose seines unsterblichen Schöpfers. Aber auch die Kunstpriester wirkten kräftig mit zur Verherrlichung. Mad. Ernst, Leonore, — Hr. Wild, Florestan, — Hr. Binder, Jaquino, — Dem. Henkel, Marzelline, wetteiferten um die Palme des Vorzuges, und wurden mit Beyfalls-Spenden überschüttet; Hr. Borschitzky, Don Fernando, benahm sich höchst anständig; Hr. Staudigel übertraf als Kerkermeister jede Erwartung; Orchester und Chor gingen wie am Schnürchen, — nur Hr. Forti, Pizarro, erlag seiner Riesen-Aufgabe und kämpfte mit ohnmächtiger Anstrengung gegen Instrumentalmassen, mit welchen nur Stentor-Lungen sich messen und siegreich in den Schranken sich behaupten zu können, hoffen dürfen. —

Dem. Sabine Heinefetter, welche auch für die Sommer-Monate gewonnen seyn soll, zeigte sich in Rossini's Semiramis als wirklich grossartige Sängerin. Die Längen und ermüdenden Dehnungen dieser Oper offenbarten sich noch mehr bey der Uebertragung in die deutsche Sprache, und auch die Umgebungen der Königin des Abends beförderten den lauen Eindruck. Dagegen entzückte sie als Annchen im Freyschütz Augen und Ohren; ihr Schwesterchen Clara versuchte sich nicht ohne Erfolg in der Partie Agathen's, wozu jedoch ihre physischen Mittel nicht zureichend scheinen. —

Aus dem bisherigen Referate zeigt sich als facit: dass das ältere anerkannte Gute die inwohnende Anziehungskraft zu keinen Zeiten verliert, und neuerdings wieder als vortheilhaft rentirend sich erwies, was indessen den sparsam verabreichten Novitäten keineswegs nachgerühmt werden kann. Dahin gehörten: Wahnsinn, nach: Le delire, von Berton, und Auber's Fiorella. Diese ist bereits vor geraumer Zeit im Theater an der Wien unter der Firma: „Das Pilgerhaus," mit Protest remittirt worden; erstere, von düstern Colorit und tragischer Haltung, nahe an der Fastnachtswoche dem Vergnügen nachjagenden Publicum vorzuführen, verdient eine Tollhäusler-Idee gescholten zu werden. —

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Six Airs de Ballets de Guillaume Tell de Rossini, arrangés en Rondeaux pour le Pianof. par H. Herz. (Propr. des édit.) Anvers et Mayence, chez les fils de B. Schott. Jedes der sechs Hefte Pr. 1 Fl.

No. 1. La Valse suisse mit Einleitung, gefällig und nicht schwer; für mittelmässige Fertigkeit. No. 2. La Contredanse. Wem der gekannte Tanz genehm ist, dem wird es auch diese Erweiterung seyn. Sie ist auch nicht schwer. No. 3. La Tyrolienne. Mit einer brillanten Einleitung. Der Tanz selbst ist variationenartig artig durchgeführt und wird den Liebhabern besonders willkommen seyn. No. 4. La Valse Hongroise. Es ist das Pas de Soldats, was zum Grunde liegt. No. 5. Le Pas d'Archers und No. 6. La Polonaise. Das letzte mit Einleitung ist das brillanteste unter diesen Nummern, erfordert eine etwas weiter gediehene Fertigkeit, ist aber auch nicht schwierig zu nennen. Alle Hefte sind mit einem farbigen Umschlage versehen und werden den Liebhabern der Compositionen dieses Componisten erwünscht seyn. Sie haben auch in Paris und London ihre Verleger gefunden.

Sechs Gesänge für fünf und vier Männerstimmen comp. von C. Löwe. 19tes W. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Hr. L. ist als Gesangcomponist hinlänglich bekannt. Seine Erfindungen sind meist angemessen und eigen durch einen etwas gesuchten romantischen Schwung, zuweilen tief und ergreifend. Mit Kräftigem mischt sich nicht selten etwas wunderlich Willkührliches und neu Seltsames, was der Durchführung zuweilen das Gehaltene entzieht, dafür ihr aber den beliebten Reiz des Pikanten verleiht. Es ist Schade, dass seine Stimmenführung nicht ganz fliessend ist und sein mehrstimmiger Satz das Correcte nicht immer achtet. No. 1) Jägerlied aus dem Schwedischen übersetzt von A. v. Helwig: Kräftiges wechselt mit Tändelndem, wird gefallen; No. 2) gleichfalls von A. v. H. übersetzt, ist vortrefflich, einfach und schön gehalten bis auf die Ausschmückungen am Ende jeder Strophe, die wir nicht schön finden; No. 3) Germania von Ernst Wagner: Angemessen kräftig mit einem kurzen und einfachen Fugensätzchen in jeder Strophe und mit denselben Freyheiten des Satzes, die dem Verfasser eigen sind. Die drey folgenden Gedichte sind von Heine. No. 4) der Fichtenbaum: Sinnig; die Fortschreitung nicht immer fliessend, was wir nun nicht weiter

bemerken, denn für den Hrn. Verf. ist es mit einem Male genug und für seine Freunde wahrscheinlich überflüssig oder tadelnswerth. No. 5) wird sehr gefallen und No. 6) wird unterhalten. Den einzelnen Stimmen dieser ausgenden Gesänge liegt eine Partitur bey, was eben so zu loben ist, als die Deutlichkeit des Druckes. Fünfstimmig ist nur der letzte ausgeführtere Gesang: die Nachtreise.

---

12 *Bagatelles pour le Pianof. à l'usage des Commençans comp. — par A. F. Wustrow.* Oeuv. 9. Cah. II. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Was in der Beurtheilung des ersten Heftes dieser Kleinigkeiten für Anfänger (No. 19 des vorigen Jahrganges) gerühmt wurde, ist auch von diesem zweyten Hefte, und noch mehr, zu rühmen. Mit Bedacht wird das Nützliche mit dem für Kinder Angenehmen verbunden. Man meine nur nicht, dass Kindern angenehm oder gewöhnlich und matt erscheint, was uns Erwachsenen so vorkommt. Man muss Erfahrung haben und seine Leutchen beachten, nach ihnen und für sie wählen, nicht aber nach uns und für uns. Für eine grosse Zahl Anfänger werden diese Nummern äusserst zweckmässig seyn, um so mehr, da sich der Verf. sichtlich bestrebte, das sprunghaft Schwierige und zuweilen Unorthographische des ersten Heftes zu vermeiden. Im Ganzen ist es ihm sehr wohl gelungen. Eins wollen wir nicht unerwähnt lassen: Beyde Hände sollen in Pianoforte-Sätzen nie auf einer Taste zusammentreffen. Solches Augenwerk stört Anfänger in der Ausführung des unnütz Hingeschriebenen. Zum Glück kommt diese Störung nur S. 15 vor, wo das für beyde Hände notirte Tonzeichen in der linken Hand besser zu streichen ist. Alles Uebrige ist leicht dem Gedanken und dem Vortrage nach, jedoch übend und dem Zwecke entsprechend; selbst die kleinen Variationen des letzten Stücks bieten nur Angemessenes. Der Steindruck ist schön, wie das Papier.

Notizen.

Der Kapellmeister N. Hummel hat abermals eine Kunstreise nach Paris und London unternommen. — Unter Andern ist in Moskau von der Cholera der dortige Musikdirector Scholz hingerafft worden. — Auch den berühmten Pianoforte-Virtuosen, John Field, den ausgezeichneten Schüler des würdigen Clementi, sagte man todt: er lebt aber noch und befindet sich wohl. — Bey Tob. Haslinger in Wien sind folgende Portraits, schön lithographirt, jedes für 30 Kr. vor Kurzem erschienen: der Ritter von Seyfried; der Violinist Joseph Böhm; Eduard Freyherr von Lannoy; Ig. Fr. Edler von Mosel (sämmtlich mit einem Facsimile ihrer Namens-Unterschrift) und A. Boieldieu. — C. M. v. Weber's Euryanthe, übersetzt von Castil Blaze, hat in Paris sehr gefallen und in München Auber's Fra Diavolo. Die Völker verschmelzen sich. — Das grosse Musikfest in Potsdam und das andere des Elbvereins in Magdeburg werden in diesem Jahre nicht gefeyert; damit aber doch die Elbvereine nicht völlig unterbrochen werden, hat *Dr.* Fr. Schneider mit der Herzogl. Dessau'schen Kapelle am 5ten Juny seinen Pharao in Halle aufgeführt. Das zweyte Musikfest des thüringisch-sächsischen Vereins in Erfurt ist auf den 2ten bis 5ten August angesetzt. Ueber das letzte erwarten wir noch bestimmtere Nachricht. — Am 25sten Febr. wurde in Reval der 83ste Geburtstag der berühmten Mara feyerlich begangen. Zwey Abgeordnete der Ritterschaft geleiteten die geehrte Künstlerin in das Actienhaus, wo Ihr, von ihren Schülerinnen und mehren Damen empfangen, zwey von Göthe eingesandte und von Hummel componirte Gedichte überreicht wurden.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Am 1sten Juny a. c. erscheint bey mir als Eigenthum für Deutschland:

H. Herz, trois Rondeaux caracteristiques p. le Pfte.
Op. 61. No. 1 à la française. No. 2 à l'anglaise.
No. 3 à l'allemande. Chaque Rondeau à . . . 3 Frcs.
N. Simrock in Bonn.

Ferner ist so eben bey mir erschienen:

T. Berbiguier, Souvenir du Tyrol, Melodie p. la flûte avec acc. de Piano. Op. 103. Prix 3 Fr. 50 Ct.
— les Regrets, Melodie concertante p. Flûte et Piano. Op. 104. . . . . 4 Fr.
N. C. Bochsa, Tirolienne favor. de Mad. Malibran, var. p. la Harpe. . . . . 1 Fr. 50 Ct.

Bonn, den 25sten May 1831. *N. Simrock.*

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juny. Nº. 25. 1831.

Recensionen.

No. 1. Danklied an den Ewigen, aus dem neunten Psalme. Sechsstimmiger Chor ohne Instrumental-Begleitung von J. F. v. Mosel. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.

No. 2. Tag und Nacht, Gedicht von Joh. Gab. Seydel. In Musik gesetzt für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte von J. F. v. Mosel. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 20 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Herr v. Mosel hat sich durch seine Schriften, durch seine Bearbeitungen vieler Hauptwerke Händels und durch eigene Compositionen der gebildeten Musikwelt bereits so bekannt gemacht, dass wir eine ausgeführtere Vorrede auch selbst dann für ziemlich überflüssig halten würden, wenn auch nicht schon öfter bey wichtigen Veranlassungen von diesem ausgezeichneten Literator und Kenner der Tonkunst in diesen Blättern die Rede gewesen wäre. Wir freuen uns, ihn wieder als Componisten zu begrüssen, als welchem wir ihm lange nicht begegneten.

Zwar gehören diese beyden genannten Werkchen keineswegs zu den grossartigen und hoch originellen: es ist auch nicht das Geringste darin zu spüren, was Staunen und Verwunderung erregen soll. Und gerade darüber freuen wir uns eben. Fast gibt es in der ganzen heutigen Tonwelt keine ärgere Plage, als die verzweifelten Originalitäten, die uns nicht selten unter die Augen laufen, wie unerzogene Knaben, die mit Geschrey lächerlichen Muthwillen treiben, den sie unter einander für Kühnheit und Heldenkraft ausgeben, oder wie hochfahrende Gesellen, die im erborgten Flitterstaate sich seltsam gebehrden, um unerfahrenen Leuten weiss zu machen, sie gehörten unter die reichsten und ersten Männer des Jahrhunderts. Von dieser windigen Originalthuerey haben wir hier nichts zu leiden; auch nicht vom Wasserschwall, als der zweyten Noth der notenreichen Tage. Der Verf. singt seine Weisen, nicht um vor den Leuten zu scheinen, sondern weil er zu singen Lust fühlt. Bey solcher Aufrichtigkeit ohne Ziererey und Gebehrdung kommt in der Regel, ist der Mann, der so handelt, kein Pfuscher, etwas Ansprechendes, für irgend eine Gefühlsstimmung oder Bildungsstufe Wohlthätiges zum Vorschein, worin am Ende das Haupt-Anziehende für jeden nicht Unmündigen wohnt. So ungefähr finden wir diese beyden Gesänge, die wir ihrer Art nach in der Kürze näher bezeichnen wollen.

Das Danklied ist frisch und innig gesungen, gut gehalten, d. h. sich selbst und seiner Art treu, ein ungesucht kurzer Chor, der nur auf unverkünstelt schlichten Ausdruck Rücksicht nimmt. Rein sechsstimmig ist er nicht. Gleich vom Anfange gehen beyde Soprane und beyde Tenöre so zusammen, dass ein ordentlicher vierstimmiger Gesang herauskommt. Nur zuweilen tönt Sechsstimmiges durch, namentlich zu den Worten: „Aber ewig herrscht der Herr! Fest steht zum Gericht sein Thron. Er richtet nach Gerechtigkeit, Er richtet den Erdkreis.“ Gleich darauf setzt wieder der vierstimmige Gesang in oben beschriebener Art ein. Von den Worten an: „Der Herr wird Zuflucht den Bedrängten seyn“ u. s. w. tragen die zwey Soprane und der Alt ihren Satz dreystimmig vor, welchen der dreystimmige Männerchor, nur etwas kürzer, beantwortet. Um dieser Einrichtung und um des kurzen, schönen und an einer Stelle selbst nothwendigen Hineinklingens der sechstimmigen Führung willen hat der Tonsetzer den Chorgesang sechsstimmig genannt, obgleich das Drey- und Vierstimmige eigentlich vorherrscht. Nur am Schlusse werden die vier letzten Tacte wieder sechsstimmig. Auch in seinem vierstimmigen Satze hat der Verf.

in seiner Stimmenführung zuweilen etwas Eigenes, was mit unserer Art nicht übereinstimmt. Wir gehören aber nicht zu den Wundermännern, die keine Glaubensverschiedenheit anerkennen und nichts gut nennen, als ihre eigene Weise oder diejenige irgend eines Idols. Eins hingegen verlangen wir von Jedem ohne Unterschied: dass er nicht wüst und unordentlich herumfahre, sondern dass er gewiss sey im Glauben und darnach thue, auch Anderen dasselbe zugestehe. Der Verf. weiss, was er will; was und wie er es gibt, singt sich leicht, ist gefühlt und wird eine angenehme Wirkung hervorbringen. Partitur und einzelne Stimmen sind, wie in diesem Verlage gewöhnlich, schön gestochen.

No. 2 ist ebenfalls ein schlichter, leichtfliessender Gesang, der in einfach natürlicher Weise (Allegretto $\frac{6}{8}$, G dur) den geschäftigen Tag als ein Bild des Lebens schildert, worauf im sanft gehaltenen Andante $\frac{3}{4}$, Es dur, der Frieden der Nacht, des Bildes der Ruhe, gefällig besungen wird. So leicht die Singstimmen zu treffen sind, so leicht ist auch die Pianoforte-Begleitung. Sehr vielen Liebhabern werden demnach beyde Gesänge sehr willkommen seyn und der Vortrag derselben wird ihnen immer mehr Freunde gewinnen. Auch diesem Hefte sind einzelne Singstimmen beygegeben.

Orgeltone. Geistliche Lieder, gedichtet — — von Anton Passy. In Musik gesetzt von Assmayer, Gräfin von Batthyani, Eitzenberger, Fiedler, Roller, v. Seyfried, Abt Stadler und Zeugner. (Nebst alten wenig bekannten Melodieen.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr.

Es gibt Gegenstände, über welche ein Buch geschrieben werden muss, aber keine Recension. Wo nicht mehr als Alles berücksichtigt und klar hingestellt seyn will, um nur erst einen zugegebenen Standpunct und ein solches Ziel zu gewinnen, von welchem aus und nach welchem hin die Sache zu betrachten ist; wo Kirche, Staat, Volk und allerley Volk erst einzeln und im Besondern, dann verbunden und im Ganzen in's Auge zu fassen sind, da hört das Bereich der Kritik für Zeitschriften auf. Und hätte sie den Geist aller Aphorismen in eine Quintessenz gezogen, was könnte es ihr helfen? Man versteht sie nicht und zum Theil will man nicht. Beydes ist nicht zu ändern. Wollte sie also in solchen Dingen ein vermeintliches Universalrecht an sich reissen: so handelte sie thöricht gegen sich und gegen die Sache und thäte beyden grossen Schaden. Einen solchen Fall glauben wir nun hier vor uns zu haben. — Wären wir einen guten Theil weniger tolerant oder etwas indifferent: so würden wir die Sache leichter nehmen. Da wir aber durchaus tolerant bleiben und durchaus nicht indifferent seyn wollen, denn das ist schändlich: so müssen wir uns hier schlechterdings vom Dreyfuss herab auf den gewöhnlichen Stuhl des Erzählers setzen; wir können nur berichten, von welcher Art diese Orgeltöne sind, für welche Religionspartey sie zunächst erklingen und in welcher Hinsicht sie ein allgemeines Interesse haben. Hingegen im Einzelnen zu zeigen, was wir für gut und nicht gut halten, erlaubt uns der Raum und die Ehrlichkeit nicht, die sich in der Kürze durchaus nicht genügen kann. Die Hauptbeurtheilung würde auch den Text, weit mehr wenigstens, als die Noten betreffen. Da nun der Text zu diesen Melodieen unter demselben Titel bey Ph. Bauer in Wien gedruckt worden ist: so gehört auch eine genauere Berücksichtigung eigentlich nicht uns, sondern den Literatur- und Kirchen-Zeitungen.

Text und Ton ist durchaus für das Volk berechnet. Die Melodieen und ihre Begleitungen sind im höchsten Grade einfach, nicht choralmässig, sondern liederartig, deren Gänge von der Gesangsweise des gewöhnlichen weltlichen Volkstones sich nur selten entfernen und nur zuweilen einen kirchlichen Aufschwung nehmen. Schon die Aufschriften zeigen, dass die Sammlung zur Erbauung katholischer Christen bestimmt ist, z. B.: Lied zum Kindlein Jesu; Die in der heiligen Fastenzeit in das Leiden Ihres göttlichen Erlösers vertiefte Seele; Von dem Ferdinandi-Kreuz; Die in das Innerste der göttlichen Liebe eingeführte, entrückte Seele; Ave Maria-Läuten; Von den Schmerzen Maria; An die göttliche Mutter; Mariä Himmelfahrt; Am Rosenkranzfest; Zu Ehren des heiligen Michael, Gabriel, der heiligen drey Könige; Zum heiligen Johannes von Nepomuk u. s. w. Wie der Text beschaffen ist, davon ein paar Proben, nicht ausgelesen, sondern gleich die ersten Strophen der beyden ersten Lieder: No. 1. Die Einfältigen an der Krippe.

Ein Kindlein schön und heilig sehr,
Schwebt aus den Wolken zu uns her.
O Gott meine Lieb.

No. 2. Weihnachtsbilder.

Vom hohen Himmel hergefahrt,
O Kindlein fromm und gut.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. No. XII. 1801.

Ankündigung.

Da bis jetzt von der *Akustik* nur manche einzelne Bruchstücke bearbeitet worden sind, aber noch kein einziges Werk vorhanden ist, worin sie im Ganzen nur einigermaßen gehörig wäre vorgetragen worden, so habe ich mich bemühet, diesem Mangel etwas abzuhelfen und gedenke in künftiger Ostermesse in der Breitkopf- und Härtelschen Buchhandlung ein jetzt größtentheils schon ausgearbeitetes Werk herauszugeben, worin ich diesen Theil der Physik so vortrage, daß soviel als möglich alles, was von mir und von Andern hierin entdekt worden ist, gehörig benuzt wird. Die Ordnung des Vortrags ist folgende:

In der *Einleitung* werden die allgemeinsten Begriffe (z. B. Schall, Klang, Ton u. s. w.) erklärt.

Im *ersten Theile* (oder dem *arithmetischen Theile*) wird die *Lehre von den Tönen* abgehandelt, und zwar

1) Die ursprünglichen Verhältnisse der Töne.

2) Die in der Ausübung nothwendigen Abänderungen derselben, oder die Lehre von der Temperatur.

Im *zweyten Theile* (oder *der ersten Abtheilung des mechanischen Theiles*) wird die *Lehre vom Klange* (oder von den *eigenthümlichen Schwingungen* elastischer Körper, in so weit sie bestimmbar sind, vorgetragen, und zwar

1) Die *allgemeinen Gesetze*, nach welchen sich alle klingenden Körper bey ihren Schwingungen richten.

2) Die *Schwingungsgesetze einer jeden Art von klingenden Körpern insbesondere*. Diese Körper können seyn

a) biegsam und *durch Spannung elastisch*

aa) fadenförmig, (Saiten)

ab) membranenförmig (Pauken und Trommelfelle)

b) dehnbar, flüssig und *durch Druck elastisch*, (die Luft in Blasinstrumenten).

c) steif und *für sich elastisch*.

ca) fadenförmig

caa) gerade (Stäbe)

cab) krumm (Gabeln, Ringe u. s. w.)

cb) membranenförmig

cba) gerade (Scheiben)

cbb) krumm (Glocken, Gefäße u. s. w.)

3) Bemerkungen über das *Zusammenseyn mehrerer Bewegungsursachen* an einem klingenden Körper, und zwar

a) mehrerer Schwingungsarten

b) schwingender und anderer Bewegungen.

Der *dritte Theil* (oder die *zweyte Abtheilung des mechanischen Theiles*) handelt von den *mitgetheilten Schwingungen*, oder von der *Verbreitung des Schalles*

1. Durch Luft und alle andere ausdehnbare Flüssigkeiten.

2) Durch feste und tropfbar flüssige Körper.

Der *vierte Theil* (oder der *physiologische Theil*) handelt von der *Empfindung des Schalls*

1) vermittelst der äußern Gehörwerkzeuge

2) vermittelst anderer Theile des Kopfes.

Soviel als möglich habe ich den Vortrag so eingerichtet, daß er auch solchen, die nur wenige physische und mathematische Vorkenntnisse haben, verständlich seyn wird, daß aber auch eigentliche Physiker sowohl genug Neues, als auch eine ziemlich vollständige Angabe der Quellen, aus denen sich noch weitere Belehrung schöpfen läßt, antreffen werden.

Geschrieben zu Wittenberg,
im Sept. 1801.

E. F. Chladni.

Berichtigung.

In dem Liedchen: *Wärst du, holde Minna, mein*, welches sich unter den *Liedern und Gesängen* von J. E. Geyer 3. Theil, Leipzig bey Lehmann, befindet, und das der Verfasser zu nichts weniger als zur öffentlichen Bekanntmachung bestimmt hatte, sind folgende Verbesserungen zu machen. Statt der ganz unschicklichen Ueberschrift der Glückliche, die: *An Minna*. V. 1. *nur einer Schimmer*. V. 2. *mich zu Wonnen heben — in dem*

Ja süsses Kindlein Dir gebühret
Von Liedern ein Tribut.
O Hirtenschaar, komm her und sieh,
Ihr Könige fallt auf die Knie:
Gloria in excelsis.

Von den Melodieen wählen wir die 23ste, weil sie als National-Melodie auch zugleich einen anderweitigen Antheil für sich hat. Von den alten Melodieen, die nicht selten vorkommen, bemerken wir, dass sie keine alterthümlichen, sondern völlig in unserer Tonweise gesungene Volkslieder sind.

No. 23. Steierisches Wallfahrtslied.

National-Melodie.

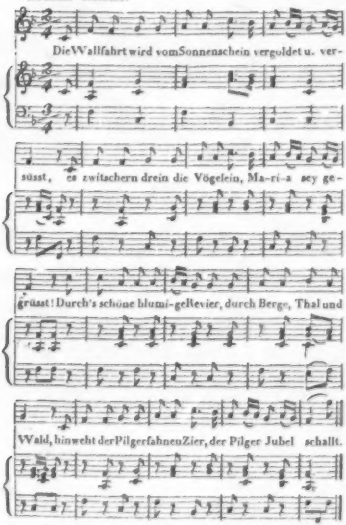

Aus diesen kurzen Angaben wird hoffentlich Jeder sehen, für wen diese Lieder zur Erbauung geeignet sind. Der allgemeine Werth solcher Sammlungen liegt im Geschichtlichen. Man sieht daraus, auf welcher Bildungsstufe ein Volk steht, auf welche Art man es leitet, durch welche Mittel und wohin man es im Religiösen führt u. s. w. Man gewinnt vielfachen Stoff zum Nachdenken und Vergleichen. Theologen, Kirchenvorsteher und Alle, denen der Religionsstand der Völker am Herzen liegt, werden sich die schön ausgestattete Sammlung nicht entgehen lassen.

Daran reihen wir am zweckmässigsten sogleich eine neue Sammlung verwandter, jedoch allgemeinerer, für mehre Zwecke sorgender, also umfangreicherer Art, die uns zur Kenntniss des Musik- und Religions-Zustandes einer andern Gegend erwünschten Stoff liefert:

Sammlung ein-, zwey-, drey- und vierstimmiger Kirchen- und Schullieder, Motetten, Intonationen, Choräle, Liturgieen, Chöre, Mess-, Vesper- und anderer geistlicher Lieder auf alle Festtage im Jahre, mit deutschem, polnischem und lateinischem Texte von verschiedenen vorzüglichen Componisten zunächst für Volksschulen und Seminarien gesammelt, nach Ziffern und Noten eingerichtet und herausgegeben von Jac. Jos. Behrendt, Lehrer am Königlichen Schullehrer-Seminar zu Graudenz. In 2 Theilen (gr. Querquart). Glogau, im Verlage der Heymannschen Buchhandlung. 1ster Th. S. 208; 2ter Th. S. 248. Preis beyder Theile 5 Thlr.

Diese Sammlung umfasst also Haus, Schule und Kirche, bringt uns eine Ansicht von dem, was in Schlesien und dem angrenzenden Polen von diesen Gegenständen besonders geschätzt wird und ist demnach für Viele auch unter uns im hohen Grade anziehend und unterrichtend. Der thätige Sammler beweist Umsicht und Geschmack. Er würde zwar allerdings manches Gegebene mit Anderm vertauscht haben, wenn ihm theils ein noch grösserer Schatz von Werken zu Gebote gestanden hätte, wie er Jedem unter uns weit leichter zu Gebote steht, und wenn ihn theils der ganze Musikzustand seiner Umgebungen nicht Rücksichten zu nehmen genöthigt hätte, die ein Entfernter oft übersieht, noch öfter nicht einmal kennt. Darin liegt aber eben ein wichtiger Theil des Belehrenden für uns. Was und wie er diess gibt, ist für seine Umgebungen bedeutend zu rühmen und wird, so viel wir vom dortigen Musikzustande wissen, Nutzen bringen. Wir treffen auf nicht Weniges, was auch unter uns mit Andacht gesungen wird. Dass am meisten auf schlesische Componisten in Aufnahme neuer

Weisen Rücksicht genommen worden ist, liegt in der Natur der Sache. Die polnischen Gesänge werden nicht Wenigen willkommen seyn. Die in Ziffern mitgetheilten Lieder stehen in guten, deutlichen Ziffernoten, ein-, zwey-, drey- und vierstimmig, leicht zu übersehen und vorzutragen. Diese vielbesprochene Art der neuesten Tabulatur (nach langem Gebrauche unserer trefflichen Noten) wird von denen, die sie noch nicht gehörig kennen, nach diesen Darstellungen sehr schnell erlernt werden, da auch überall bekannte Choräle in solchen Zifferzeichen notirt worden sind. Die allermeisten Stücke (namentlich in der andern Hälfte des ersten Theiles, der zweyte Band ist vermischter) sind in guten Noten gegeben. Auch in dem, was Reinheit der Harmonie betrifft, werden wir einiges nicht Unwichtige von den Annahmen jener Gegenden, und zwar nach der Meinung der Geübtesten, unter welche wir den Verf. zu rechnen haben, bemerken können. Dazu kommt noch die Reichhaltigkeit dieser Sammlung; sie zählt über 350 Gesänge, denen der vollständige Text gut beygedruckt ist, dass wir folglich in sehr mannigfacher Hinsicht alle Ursache haben, das Werk bestens zu empfehlen und ihm den Segen zu wünschen, den der Herausgeber selbst seiner Arbeit wünscht.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Erstes Quartal, 1831.

(Fortsetzung.)

Das Ballet scheint sich etwas zu heben seit der Ankunft des Hrn. Samengo und seiner Gattin, der beliebten Brugnoli. Eine seiner früheren Compositionen — das befreyte Jerusalem, mit Musik vom Grafen Gallenberg, erfreut sich auch jetzt noch vielen Antheils und eines zahlreich sich wiederholenden Besuches. —

Nebst Ottavio Pinelli, und Fee und Ritter, welche beyde das Bürgerrecht erhalten haben, wird auch das Schweizer Milchmädchen, von Taglioni und Gyrowetz, recht gern gesehen. Vorzüglich glänzt darin Dem. Fanny Elssler, sowohl durch ihre ausdrucksvolle Mimik, als durch den zephyrgleichen Grazientanz. Sie ist, was auch Berlin anerkannt hat, bereits also vollendet ausgebildet, dass sogar die Rivalität der gefeyerten Samengo-Brugnoli ihr keinen Eintrag thut. —

Im Theater an der Wien beendigte Hr. Raimund, der nunmehr einen Ausflug nach München gemacht, seine Gast-Vorstellungen, mehre dreyssig an der Zahl, als Gespenst auf der Bastey, und Barometermacher. Das muss jedenfalls eine glückliche Speculation genannt werden. Das Publicum opferte freudig für sein Vergnügen die kleinen Spenden; Hr. Raimund verdiente in wenigen Wochen mehr, als einen tüchtigen Jahrgehalt, und für die Direction fiel auch nicht wenig ab. Also erblickte man hier das seltene Schauspiel von drey Parteyen, deren jede an und für sich vergnügt, den Nächster nicht einmal beneidet, sondern ihm vielmehr von ganzem Herzen den redlich erworbenen Profit gönnt. Uebrigens liefert diese Bühne einem musikalischen Referenten seit ihrer Metamorphose nur dürftige Ausbeute, abgesehen davon, dass Director Carl nach dem Grundsatze: varietas delectat, die schaulustige Menge allerdings anzulocken und zu fesseln versteht. Auch eine gute, bey Theater-Unternehmern gar rar gewordene Eigenschaft kann man ihm schlechterdings nicht absprechen; die nämlich, dass er seine Leutchen prompt, auf die Minute, wenn gleich mit der allersparsamsten Sparsamkeit bezahlt. Darum hält auch Alles bey ihm fest, wie eine Klette; denn die Noth ist gross. Gesungen wird demnach hier nur wenig; höchstens, was man so nothdürftig für's Haus braucht, und zwar aus dem ganz einfachen Grunde: weil keine Sänger mehr existiren, der Chor eben so schwach als schwankend, und das Orchester beynahe bis unter die Mittelmässigkeit herabgesunken ist. — Nachdem nunmehr das gesammte Thierreich fast rein ausgeplündert war, traf die Reihe zur Abwechslung einen Affen, und zwar einen amerikanischen, Domi geheissen, der seinem brasilianischen Cousin, Joko, wie aus den Augen geschnitten ähnlich sieht, und kein anderes Unterscheidungs-Merkmal gewahren lässt, als jenes, dass ein sehr verständlicher Ballet-Stoff zu einem durchaus miserabeln Drama umgemodelt wurde. Allein, trotz solcher intensiven Nullität erlebte besagte Bestialität zahlreiche Wiederholungen; denn die Scenerie ist vortrefflich, das Arrangement unglaublich effectvoll, und der Schluss-Moment, ein Meer-Sturm, mit einer bis zur furchtbar gräslichen Wahrheit gesteigerten Täuschung ausgeführt.

Den sentimentalen Orang-Outang, in dessen behaartem Busen so merveillöser Seelenadel thront, repräsentirt Hr. Springer, angeblich Groteak-Tänzer

aus St. Petersburg, dessen Grimassen ein tiefes Studium der Natur-Historie beurkunden, und der durch die kühnsten Salti mortali seinem Namen vollkommen entspricht. Noch findet sich ein episodischer Haus-Inspector, dem Herr Scholz eine komische Seite abzugewinnen strebt, welch' undankbares Bemühen dem Lieblinge des Jokus nicht wenig Schweisstropfen erpressen mag. Herr Kapellmeister Adolf Müller hat eine recht hübsche Musik dazu gesetzt, wie er denn wirklich den eigentlichen Volkston recht glücklich zu treffen weiss und in dieser Beziehung als ebenbürtiger Nachfolger seines greisen Namens-Collegen erscheint. Sonderlich gefällt ein kleiner Jäger-Chor, denn das: Trara! Trara! ist seit dem Freyschutz an der Tages-Ordnung, und darf so leicht nirgend fehlen. Gleiches Lob gebührt seiner Composition zur Parodie: Vanilli, das redende Stummerl, eine Farse von niedrigster Gattung, mit abgedroschenem Krähwinkler-Witz. Indessen das Ding thut mehr noth, als seine Schuldigkeit; denn Carl, Scholz, Hopp und Mad. Kneisel tragen al fresco zwar, aber auch ganz con amore auf, und um's Weitere kümmert sich keine Christen-Seele. —

Im Leopoldstädter Theater ist abermals eine Umwälzung vorgegangen. Der Eigenthümer hat sich in aller Stille entfernt; sein Bruder, ein Warschauer Banquier, hat die Zügel der Regierung ergriffen, und die Schuldenlast übernommen; der zweyte Sohn des einstigen Gründers dieser Anstalt, Franz Edler von Marinelli, ist anfänglich mit demselben in Compagnie getreten, seit Ostern aber mittelst Kaufvertrags wieder alleiniger Besitzer seiner väterlichen Verlassenschaft geworden. Alles soll nun allmälig in's alte Gleis kommen; Ignaz Schuster ist bereits neuerdings für eine Bühne gewonnen, die ihm zunächst und vorzugsweise ihre edlere National-Gestaltung verdankt, und hat seinen zahlreichen Freunden durch die unversiegbar humoristischen Kunstgebilde im „Fiaker als Marquis," „Sylphide," „Gisperl und Fisperl," „Doctor Faust's Mantel," „Freund in der Noth," „Juleri," „Kirchtag von Petersdorf," „Bürger in Wien," „Leopoldstag," „Herr Joseph und Frau Baberl," „Männerfeind in der Klemme" u. a. einen herzlich ersehnten Genuss bereitet, und nicht minder auch neuen Producten durch seine kräftige Mitwirkung fühlbar aufgeholfen, wiewohl diese im Durchschnitt wenig zu einer dauerhaften Existenz sich hinneigen dürften. Solche waren: 1) Die goldenen Aepfel, Posse in 3 Acten. Magerer Stoff; angenehme Gesänge von Wenzl Müller. — 2) Desgleichen: Die Bettlerbraut; von Gleich, und eben demselben Tonsetzer. — 3) Der Nimmersatt, Zauberspiel von Erwin, mit Musik von Gläser und Adolph Müller (versteht sich: zusammengesucht) u. s. w. —

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 14ten Juny. Ehe wir auf die Darstellungen der K. Sächs. italienischen Opern-Gesellschaft kommen, haben wir noch von einigen Extra-Concerten kürzlich Meldung zu thun. Am 11ten April hatte im Saale des Gewandhauses ein Vocal- und Instrumental-Concert Statt, in welchem der K. Sächs. Concertmeister, Hr. Anton Rolla und die K. Sächs. Kammersängerin, Fräul. Charlotte Veltheim aus Dresden zu unserer Freude sich hören liessen. Hr. R. trug uns ein in Form einer Gesangsscene für die Violine von ihm selbst componirtes Concert gediegen vor. Die Composition zeichnete sich durch fliessenden, angenehmen Gesang vortheilhaft aus. Wir würden ihr nur hin und wieder einige Wiederholungen oder zu weite Ausführungen weniger wünschen, um sie unter die schönsten neuen Concert-Compositionen dieser Art zu setzen. Der Vortrag des Hrn. R. ist meisterhaft; mit grosser Fertigkeit paart sich Reinheit des Tones und zarter Ausdruck. Wir bezeichnen es am kürzesten und am verständlichsten, wenn wir sagen, er stellt die gute, ältere italienische Schule vollkommen dar. Fast noch grössere Fertigkeit bewies der Meister in den gleichfalls von ihm selbst componirten neuen Variationen für die Viole. Dem. Veltheim ist als kunstbegabte, besonders für Concertmusik geeignete, überaus fertige Sängerin bereits von mehren Orten aus rühmlich bekannt. Als solche erwies sie sich auch unter uns. Vorzüglich danken wir ihr den höchst gelungenen Vortrag einer Arie von Naumann aus der Oper: Acis und Galathea, die wahrhaft mozartähnlich und ganz vortrefflich ist. Ausser den sehr schwierigen Bravour-Variationen, die J. P. Pixis für das Fräulein Henr. Sonntag, die jetzige Gräfin Rossi, auf das Thema „der Schweizerbub" componirte, erfreute sie uns noch mit dem Appenzeller Kuhreigen (der Alpenhirt und der Wandrer) von Meyerbeer, den die Sängerin sehr anmuthig vortrug. Der Beyfall war lebhaft. — Am 18ten

May wurde in der Thomaskirche von halb 11 Uhr an zum Besten der hiesigen Sonntagsschule unter der Direction des Hrn. Musikdir. Pohlenz ein sehr besuchtes Concert gegeben, das mit einer Ouverture von Gluck trefflich eröffnet wurde. Ausser einer Sopran- und Tenor-Arie hörten wir ein schönes Bass-Posaunen-Concertino, componirt von C. C. Müller (einem hiesigen Orchester-Mitgliede), geblasen von unserm Queiser. Oefter schon trug er es meisterlich vor, allein diessmal übertraf er sich selbst noch. Wir glauben nicht, dass man etwas Gediegeneres, etwas Bewundernswertheres und zugleich Schöneres auf diesem Instrumente hören kann. Die Bewunderung trat in den Hintergrund vor der Herrlichkeit, Fülle, Reinheit und jenem Schmelz des Tones, der unmittelbar zum Herzen spricht. Die Leichtigkeit und Sicherheit, womit er das Schwierigste vollbringt, kennt nur, wer ihn hörte. Es folgten dann die drey grossen Hymnen von Beethoven. Wir fanden, dass es des Guten zu viel sey, wenn sie sämmtlich hinter einander ausgeführt werden. Da es aber eine Anzahl Anderer nicht fanden, so sind wir deshalb vollkommen beruhigt und haben nichts weiter zu beklagen, als dass wir so viel auf einmal nicht mit Vortheil zu geniessen im Stande sind. — Dann hat sich auch eine Gesellschaft Alpensänger zuerst im Gewandhause, wo sie leider ein ganz leeres Haus hatten, hernach in allerley Sälen und öffentlichen Gärten mehre Wochen lang hören lassen. Sie haben gefallen. — Ferner wurde gleichfalls im Gewandhause am 25sten April die „erste grosse Dichtung des deutschen Improvisators *Dr.* Langenschwarz," und am 9ten May die „zweyte (ausserordentliche) Dichtung" gegeben, wovon nur das Musikalische hieher gehört. Von einem Quintett Onslow's wurden die beyden ersten Sätze im ersten Theile, und die andere Hälfte im zweyten ausgeführt. Der Vortrag war, wie gewöhnlich, gut, aber in solcher Zerstückelung und vor einer, auf etwas ganz Anderes gespannten Versammlung wollte es nicht recht wirken. Madame Franchetti-Walzel sang eine nicht sonderliche Cavatine von Pacini mit gewohnter Fertigkeit und die junge *Pianistin*, Fräul. Clara Wieck trug das Rondo aus dem Concerte von Pixis (Op. 100), ohne Orchester-Begleitung, und im andern Theile brillante Variationen (sur la Cavatine favorite de la Violette de Carafa) von Herz mit rühmlicher Fertigkeit und bedeutender Kraft und Ausdauer sehr beyfällig vor. Und nun zu den

Leistungen der K. Sächsischen italienischen Opern-Gesellschaft unter der Direction des Hrn. Kapellmeisters Morlacchi.

Die funfzehn Vorstellungen dieser geehrten Gesellschaft, der einzigen italienischen, die in Teutschland noch übrig ist, waren, den Opern und der Zeit der Darstellung nach, folgende: 1) Zelmira von Rossini, gegeben am 4ten May; 2) Moses in Aegypten, tragische Oper in 3 Aufzügen von Rossini, gegeben am 7ten und wiederholt am 17ten; 3) Mathilde von Schabran, auf Verlangen, am 8ten May und am 4ten Juny; 4) la Straniera von Bellini, am 11ten May; 5) die Italienerin in Algier, von R., am 14ten May; 6) die diebische Elster, am 21sten; 7) Don Juan am 24sten; 8) Wilhelm Tell von R. in 2 Abtheilungen, am 30sten und 31sten May; 9) la Cenerentola von R. am 2ten und 9ten Juny; 10) Il Turco in Italia, am 7ten und 11) die Hochzeit des Figaro, am 10ten Juny.

Hätten wir nun einen festern Glauben an die Nützlichkeit ausgeführter Theaterkritiken und wüssten wir nicht, dass schon genug Eulen in Athen sind: so würden wir uns vielleicht einmal verleiten lassen, über die einzelnen Opern und deren Darstellungsweisen die geprüfte Geduld der Leser auf eine neue Probe zu stellen. Erbitten wir uns also lieber geneigtes Gehör für einige allgemeine kurze Bemerkungen, die dadurch, dass sie der Volksstimme Manches entnommen haben, einen gewissen geschichtlichen Tageswerth erhalten.

Man sieht aus obiger Liste, dass ausser dem Don Juan, der Hochzeit des Figaro und der Straniera, die uns völlig neu war und die wir gern wiederholt gehört hätten, nur Rossini'sche Opern gegeben wurden, über welche Einförmigkeit sich mehre Musikfreunde wenigstens in sofern nicht ganz mit Unrecht beschwerten, weil etliche Opern unter diesen waren, die unbestritten unter die schlechtesten Klimpereyen, die R. nur je zu Tage förderte, gehören, am allermeisten der Türk in Italien, der als Buch und Musik an Langweiligkeit seines Gleichen sucht. Hätte die hohe Gegenwart unsers geliebten Prinzen Johann und der Gesang des Vaterlandsliedes, das aber leider über alle Gebühr verschnörkelt wurde, nicht das Ihre gewirkt: so stünde zu befürchten, das Machwerk wäre rein durchgefallen. Niemand unter den Darstellenden vermochte es, eine Hand in Bewegung zu setzen, ausser die herrliche Palazzesi; Sie allein erzwang sich durch die Schönheit ihres Gesanges ein wieder-

holtes Beyfallsklatschen, das jedoch auch nicht so frisch hervorbrauste, wie in den übrigen Stücken. Für einen solchen Türken hätte daher füglich Bellini's Pirata gegeben werden mögen, auf welchen ohnehin nicht Wenige hofften. So sehr wir demnach auch in diesem Puncte der allgemeinen Stimme beytreten, so wenig wollen wir doch dadurch der Direction zu nahe treten. Geht es doch in allen Dingen nicht immer, wie man will; und auch eine Theaterdirection muss zuweilen, wie sie nicht will. Es waren mancherley Unpäßlichkeiten, deren es jetzt auch unter uns nicht wenige gibt, eingerissen. Wie sehr diese bey einer Gesellschaft, die nicht zu der zahlreichsten gehört, nicht ein Fach doppelt und dreymal besetzen kann, hindern, weiss Jeder. Wir wollen also nicht unbillig seyn. Dagegen würden wir uns undankbar zeigen, wenn wir nicht in den allermeisten auch der Rossini'schen uns vorgetragenen Opern das Gute und für uns ganz Neue anerkennen und hervorheben wollten. Schon die Zelmira hat neben manchem gewöhnlichen Dudeldey ganz vortreffliche, ja geniale Stücke. Noch mehr hat Moses aufzuweisen, dessen Introduction so schön ist, dass wir entzückt gewesen wären, hätten die Musen und ihr Chorführer den schnellfertigen R. ein wenig fester fassen wollen. Die Vorstellung war überhaupt ganz vortrefflich: wir sprechen von den Auszeichnungen Einzelner später. Vorzüglich muss auch noch der unbeschnittene Tell, der in zwey Abenden nach einander gegeben wurde, unter die dankenswerthesten Gaben gezählt werden. Was man auch sagen mag, in seiner unverkümmerten Gestalt steht er ganz anders da; er hat auf diese Weise ohne allen Vergleich und zwar allgemein weit besser gefallen, als früher in der Zerstückelung. Das heisst nicht, als ob alle Musikstücke gleich schön befunden worden wären, das wäre nicht möglich: es gibt auch hierin, wie in den meisten Rossiniaden, lange Leerheiten, die keineswegs durch ihre Stellung (z. B. zwischen zwey vorzüglich charactervollen Sätzen) bedingt oder doch entschuldigt werden, sondern solche, die leer bleiben, mag man auch die Sache beschauen, von welcher Seite man nur immer kann und will. Bey dem Allen fühlt man jedoch durch den vollen Wechsel eines bald spielenden, bald ernstern Glanzes der unverkürzten Musik einen weit befriedigendern Zusammenhang, was doch mindestens zum Vortheil des Tonsetzers so viel beweist, dass man nicht alles Mögliche mit dieser Composition anfangen kann, ohne ihr zu viel zu thun. Dasselbe sprachen auch alle diejenigen unter den Gebildeten aus, die die Musik nur mit dem Gefühl aufzufassen verstehen; sie entschieden sich unbedingt für die Oper in ihrer langgedehnten Form. Was nun dann ein gewisser italienischer Belletrist sagen wird, der vor Kurzem in Ekstase gerieth, als er aus diesen Blättern vernommen hatte, dass der Tell in Berlin in einen Hofer verwandelt worden war, worüber er in folgenden Jubel ausbrach: „Hier sieht man recht klar, wie schön sich aus jedem einzelnen Stück des unvergleichlichen Rossini Alles in Allem machen lässt?" — das wollen wir erleben. — Nicht minder für Bellini's Fremde, die teutscher ist, als Viele erwartet hatten, für Mozart's höchste romantische und grösste Conversations-Oper, den Don Giovanni und die Hochzeit Figaro's haben wir wahrhaft zu danken.

Noch wichtiger als dieses Allgemeine dünkt uns die nähere Beschreibung des Kunststandes und der hauptsächlichsten Leistungen der ausgezeichnetsten Mitglieder dieser Gesellschaft. Einige neu hinzugekommene, die wir hier zum ersten Male hörten, mögen die Einleitung machen. Zuvörderst nennen wir Fräul. Fürst, einen ausgezeichnet schönen Alt. Wird das Fräulein ihre herrliche Stimme mit Fleiss und in guter Schule gehörig ausbilden, so kann ihr die Gunst des Publicums kaum entgehen. Fräul. Dittmar, Sopran von nicht bedeutendem Umfange, wie es scheint, ist noch Anfängerin, aber eine anmuthige Erscheinung. Hr. Mollo, umfangreicher Tenor mit der Tiefe eines Bariton. Fertigkeit und Ton an sich wären zu loben, wenn sein äusseres theatralisches Benehmen und sein Geschmack im Vortrage des Gesanges mehr Ansprechendes hätten. Die übrigen Mitglieder sind dieselben, die wir im vorigen Jahrgange dieser Blätter S. 410 u. s. f. schilderten. Die Meisten behaupteten sich, so weit diess streng genommen möglich ist, auf demselben früher angezeigten Standpuncte: Einige haben sich noch gehoben. Unter den Letzten setzen wir oben an das Fräulein Palazzesi. Wir dürfen das nicht allein nach unserer Ueberzeugung, sondern auch nach der allgemeinen Stimme aller nur einigermassen Gebildeten. Ihr Ton ist frisch, voll, schön, höchst ansprechend. Ihre Sicherheit und Rundung im Vortrage auch des Schwierigen trifft auf den Punct und das Alles mit spielender Leichtigkeit, die zu jenen Vorzügen erst das echt Erquickliche gesellt. Das Hervorheben der rechten Töne sowohl,

als das leichte Hinhauchen, das bestimmt Nachdrückliche, die festen Stellungen glücklicher Endphrasen nach rollender Bravour (das à plomb) wirken das Effectvollste. Dazu ihr äusseres Erscheinen von ungesucht graziöser Art, also von der guten; das naiv Anständige, angenehm Listige, jugendlich Edle mit dem Gutmüthigen im schönsten Bunde — das Alles wirkt so eindringlich, dass wir z. B. für das schöne Quartett in der Mathilde Schabran mehr als eine Oper hingeben würden. Nicht minder reizend erschien sie als Cenerentola, als Mathilde im Tell u. s. w. Wir werden gegen den Ausspruch mehrer musik- und lebenserfahrener Herren und Frauen nicht das Geringste einzuwenden haben, wenn sie versicherten: „Sie sang, wie ein Engelchen!“ wenn sie uns nur vergönnen, dass sie uns als Signora lieber ist. Möge sie noch recht Viele mit ihrer Kunst erquicken. — Sehr hoch steht als Künstlerin Sigra Schiasetti. Ihr Gesang ist voller Feuer, höchst geübt, gehalten; ihre Darstellungen sind charaktervoll, nicht minder verständig als gefühlt, also wahr. Rollen, wie ihre Elcia im Moses, sind als unübertrefflich zu rühmen. Nur mit Bedauern mussten wir bemerken, dass ein nicht volles Wohlseyn (besonders in der letzten Zeit wurde es ihr unmöglich aufzutreten) sie hinderte, sich in ihrer ganzen Kraft zu zeigen. Das Gehaltvolle ihrer Darstellungen wurde meist von einer gewissen Anstrengung umrauscht, die dem freudigen Genuss überall hindernd in den Weg tritt, ohne dass dadurch der würdigen Künstlerin etwas von der Ehre entzogen werden darf, die ihr gebührt. —

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Friedrich Ludwig Seidel,

Königlich Preussischer Kapellmeister, die letzteren Jahre pensionirt, ist am 7ten May 1831 in einem Alter von etwa 70 Jahren seiner Familie und der Tonkunst durch den Tod entrissen. In seinen früheren Jahren ein Schüler und Reisegefährte des verdienstvollen Kapellmeisters Johann Friedrich Reichardt, widmete der Verewigte sich mit dem glücklichsten Erfolge der geistlichen Musik und bekleidete geraume Zeit die Organistenstelle an der Marienkirche zu Berlin, bis ein befreundetes Verhältniss mit dem, um die Einführung der Gluck'schen Opern und Spontini's „Vestalin“ auf der hiesigen Königl. Bühne so hoch verdienten Kapellmeister Bernhard Anselm Weber, unsern Seidel zu dessen treuem Gehülfen und thätigem Mitarbeiter bestimmte, so dass derselbe zuletzt ganz dem Kirchendienste entsagte und unter Iffland Intendanz als Musikdirector (demnächst Kapellmeister) bey der Königl. Oper mit unverdrossenem Eifer fungirte. Theilnehmende Gefälligkeit, Ausdauer und Fleiss, wie ein ungemein weiches, sanftes Gemüth waren die schätzbaren Eigenschaften des Verstorbenen, durch welche er mehr mit Liebe, als Autorität, im Dienste wirkte, und seinen Freunden in werthem Andenken bleiben wird. Als Componist zeigte F. L. Seidel besonders in Psalmen, Hymnen, Motetten und Liedern, wie in einigen Melodramen und Singspielen, natürliche Melodie, reinen Satz und richtige Auffassung der Gedichte, mehr sentimentale Empfindung, als kräftige Behandlung. Auch mehre wirksame Theater-Musiken zu Schauspielen hat der Entschlafene geliefert, welche zu ihrer Zeit dem Zwecke entsprachen, ohne auf den Glanz besonderer Genialität Anspruch machen zu wollen. Friede dem Andenken des guten Mannes und im Stillen wirkenden thätigen Künstlers! *J. P. S.*

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum
der neuesten Compositionen von J. N. Hummel.

Bis Ende July a. c. erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen England und Frankreich)

J. N. Hummel

Op. 119. Trois thèmes variés pour le Pianoforte.
No. 1. thème anglais.
– 2. thème allemand.
– 3. thème: la belle Catherine.

Diese Compositionen sind von dem berühmten Autor besonders instructiv für vorgeschrittene Schüler oder zur angenehmen Unterhaltung für Dilettanten im gefälligen und brillanten Styl geschrieben, — weshalb sie dem musikalischen Publicum vorzüglich empfohlen werden können.

Leipzig, den 15ten Juny 1831.

Bureau de Musique.
C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juny. Nº. 26. 1831.

Recension.

Die höheren Lehrzweige der Tonsetzkunst: 1) die musikalische Cadenz; 2) die Fortschreitung etc. mit Rücksicht auf die verschiedenen Cadenzen und melodischen Tonführungen; 3) die Rhythmik in Bezug auf Tactarten und ganze Sätze; 4) der einfache und doppelte Contrapunct etc., nebst einem Anhange über die Verwandtschaft der griechischen Tonarten mit unserm harmonischen System, von G. F. Ebhardt. Schule der Tonsetzkunst. Erster Nachtrag oder zweyter Theil. S. 259 (8). Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. 1830. Nebst dem Exempelbuche (in Quer-Folio) Pr. 5 Thlr.

Den ersten Theil dieses Werkes haben wir in No. 39 des vorigen Jahrganges nach bester Erwägung besprochen und uns dahin erklärt, dass durch die ganze Art der Verhandlung das Lehrbuch sich besonders für solche Köpfe eigne, die gern denken und in ihrem Denken weite Auseinandersetzungen, analytische Zergliederungen lieben; noch mehr für solche, die schon etwas von der Sache verstehen oder doch einen guten Lehrer dabey zur Seite haben. Der geehrte Verf. fährt nun in derselben Weise in diesem zweyten Theile fort, auf jene materiellen Gesetze der Harmonie und Melodie hier die formell tonischen Regeln folgen zu lassen und sie mit jenen zu verbinden. Diese Regeln werden in grammatische und ästhetische getheilt. Die Verwandtschaft beyder Zweige soll pädagogisch immer nachgewiesen werden. Der Verf. gesteht zu, dass es glücklich begabte Naturalisten gibt, die treffend componiren, ohne Gründe ihres Verfahrens angeben zu können: immer aber bleiben die wissenschaftlich Gebildeten die kritischen Aufseher und Hüter der Kunst. Nach weitläufiger Auseinandersetzung eifert der Verf. für das Positive in Religion und Kunst und kommt, wieder einlenkend, zur Sache, dass nämlich in allen Kunstproducten Materie und Form eine ästhetische Einheit bezwecken müssen, welche Vernachlässigung den Grund zu allen Sophistereyen gibt. — Der Grundriss der hier gewählten Lehrmethode ist nach S. XXVI bis XXXI folgender: 1) musikalische Cadenz nach Grundsätzen der Prosodie und Periodologie theoretisch und praktisch behandelt; 2) Ausweichungen, natürliche, künstliche, kühne; 3) Rhythmus, in Bezug auf Tactarten und auf Verhalt der Sätze nach äusserm (arithmethischem) und innerm (ästhetischem) Maasstabe, theoretisch und praktisch; 4) Contrapunct, worunter der Verf. überhaupt die Figurenlehre versteht, überall Materielles und Formelles verbindend; 5) Bemerkungen über die Bezifferung der Accorde ohne Beybehaltung der frühern katechetischen Lehrform; 6) Weiterführung des Vorigen, wo den Verf. die Regel leitete: „Thue nie zu viel, noch zu wenig;“ 7) wird dargethan, warum hie und da philosophische Raisonnements angebracht werden, um nämlich dem Anfänger zu zeigen, „nach welchen Principien die Gesetze der Tonkunst in der ob- und subjectiven Natur begründet sind,“ wofür der Verf. eher Lob als Tadel zu verdienen glaubt; 8) Anhang, die griechischen Tonarten und deren Verwandtschaft mit unserm harmonischen System. — Nach dieser kürzlichst dargestellten Uebersicht des ganzen Lehrganges bemerkt der Verf. noch zum Schlusse der Vorrede, „Jeder könne irren, auch bey den besten Vorsätzen,“ was wir eben so getrost unterschreiben, als wir der Anforderung desselben an jeden Recensenten beypflichten, „man solle nicht allein das Verfehlte gründlich nachweisen, sondern auch das Gute treulich bemerken,“ was wir jeder Zeit (ohne Zweifel auch bey der Beurtheilung des ersten Theiles) uns zur Pflicht gemacht haben, die wir auch nie zu versäumen Willens sind, es geschehe

denn aus Irrthum, dem wir so gut unterworfen sind, wie Cajus und Sempronius. Deshalb geben wir auch unsere Recensionen nicht als Götterssprüche, sondern stets als wohlgemeinte, der Ueberlegung Anderer anheim gestellte Ansichten oder Darstellungen und versehen die meisten mit unsers Namens Unterschrift, die auch diessmal nicht mangeln wird.

Bevor wir zu den einzelnen Verhandlungen des Werkes schreiten, haben wir vor allen Dingen anzuerkennen, dass hier von Gegenständen die Rede ist, die noch manche Rede erfordern, die lange noch nicht so häufig erörtert worden sind, als es z. B. mit den Anfangsgründen der Harmonielehre geschehen ist; wir haben anzuerkennen, dass das Vorgetragene auf eine dem Verf. eigenthümliche Art gegeben oder zusammengestellt worden ist, welche also auch, bey der Verschiedenheit der Menschen, ihre eigenthümlichen Freunde finden wird, denen gerade diese Art zu verbinden und auszuführen mehr zusagt, als eine andere; wir haben zu rühmen, dass manche einzelne Theile ausgeführter überdacht worden sind, bey anderen es versucht worden ist, sie auf feste Regeln zu bringen, deren sie bisher ermangelten, wohin z. B. vorzugsweise der ästhetische Gebrauch der Halbcadenz zu rechnen ist u. s. w. Wir erklären also des Verfassers Arbeit für nützlich, für Gedanken anregend, auch selbst in den Puncten, wo wir anderer Meinung sind, sey es der Regel, sey es der Darstellung nach. Und nun zur Sache, in deren Darlegung man hoffentlich die Schwierigkeit und Nothwendigkeit des Zusammendrängens, ohne Uebergehung des Wesentlichen in der Aufeinanderfolge nicht übersehen wird.

I. Die musikalische Cadenz in ihren Gattungen und Arten, nach Grundsätzen der Prosodie und Periodologie. S. 1 — 38. Im weitern Sinne wird schon jede Auflösung eines dissonirenden Accordes in einen consonirenden — Schlussfall oder Cadenz genannt, wenigstens mit Recht Halbcadenz, die man überall zu suchen hat, wo nach den Gesetzen rhythmischer Theilung ein gewisses Maass von Sylben- oder Tonfüssen Statt findet. Des möglichst deutlichen Begriffs wegen werden nun Poesie, Rhetorik und Musik verglichen. Zuvörderst wird von der Prosodie gehandelt. „Bekanntlich werden die Worte nach kurzen und langen Sylben, d. h. nach Accenten ausgesprochen.“ (Nämlich nicht in allen Sprachen.) Viel zu allgemein steht folgender Satz: „Eine Sylbe wird darum kurz, weil eine vorhergehende lang ist, und umgekehrt.“ Darum behauptet auch wohl der Verf., es gäbe im Teutschen nie ganz reine Spondeen. Er misst nämlich ganz allein nach dem Accente. Reine Spondeen sind z. B.: Gottmensch, Kampfwuth, falschklug u. s. w. Wäre der angegebene Satz allgemein richtig, so könnten ja auch nicht zwey kurze Sylben auf einander folgen und es gäbe keine Dactylen u. s. w. Der gleich auf jenen folgende Satz des Verfassers widerlegt den ersten selbst: „Die lange Sylbe heisst nicht deswegen lang, als ob sie länger an Zeit wäre, als die kurze, sondern ihres Gewichts oder Accents wegen.“ Nun nehme man einmal $\frac{6}{8}$ Tact und singe oder spreche in Achteln:

Freundlichst Sonne, dir himmlisches Licht —

so ist der erste Satz von selbst gefallen. Der Verf. hat nämlich hier das Unmögliche versucht; er hat den Musikern zu Liebe die ganze Lehre von der Prosodie ganz kurz darthun wollen: das geht aber nicht; die Schüler der Tonkunst werden sich gefallen lassen müssen, sie ausführlicher zu studiren. Es lässt sich nicht Alles kurz und leicht machen. Der Verf. hat hier durch zu grosse Freundlichkeit gegen die Lernenden der Sache nicht ihr volles Recht gelassen; so kurz geht's auch mit der Lehre von den Versmaassen nicht, wenn sie etwas nützen soll. — S. 10: Die Periodologie nach grammatischen und logisch-rhetorischen Gesetzen in der prosaischen und poetischen Form. Die Vergleichung der Rede und ihrer Perioden mit der Tonsprache ist gut und zweckdienlich. Weitläufig wird aus einander gesetzt, dass nur logische Interpunctionszeichen nöthig sind, keine ästhetischen, die im Geiste der Worte und der Töne schon enthalten sind. Mit Vergnügen stimmen wir dem Verf. bey, auch in der Bemerkung, dass die ästhetische Andeutung in der Musik weit nöthiger wird, als in der Rede, denn die Musik ist relativer Art und polyphonischer Natur, weshalb ihr Vortrag mehre Subjecte fordert. — Wenn aber (S. 16) Frage- und Ausrufungszeichen blos als Zeichen und nicht im höhern Sinne als Interpunction, wie die übrigen Zeichen, gelten sollen; wenn der Verf. versichert, sie seyen zwar vom logischen Sinne abhängig, könnten aber nicht aus der grammatischen Wortfolge erklärt werden: so können wir das Erste nicht, das Zweyte nicht überall zugeben. Denn Frage und Ausruf schliessen den Sinn eines Satzes oft so gut, als ein Punct. Dazu deuten sie auch eine Hebung der Stimme, wie das Zeichen des Punctes eine Senkung derselben an.

Oft ist auch ohne Zeichen durchaus nicht zu bestimmen, ob der Satz gesenkt oder gehoben werden soll, z. B.: Er geht fort. Er geht fort? Oft ist auch die Frage aus der grammatischen Wortstellung deutlich, z. B.: Geht er denn fort? — Dass das Aesthetische in die logischen Regeln der Interpunction hineinspielt, ist gewiss, nicht minder der Unterschied der vollkommenen und unvollkommenen Interpunction: aber einen unvollkommenen Punct erkennen wir nicht an. Zu vollkommenem Licht über diesen Gegenstand hat der Musiker mehr als diese Andeutungen zu studiren, was der Verf. auch selbst meint. S. 18 wird die Anwendung dieser Lehre von den Interpunctionen auf die Musik gemacht. Der vom Verf. so genannte vollkommene Punct scheint nach der Vergleichung der Sache mit der Musik mehr einen Abschnitt der Rede zu bezeichnen, der aus mehren Puncten besteht, die nicht mit dem Semicolon verwechselt werden können. Sehr zu beachten ist: Statt der Partikeln, die den Redesatz verlängern, stehen in der Musik die betrügerischen und halben Cadenzen, Aufhaltungen und Vorausnahmen. U. s. f.

II. Die Lehre der Tonführung. (S. 39 u. s. w.) Es wird hier von Verbindung der Tonarten, oder von Fortschreitungen, Ausweichungen und Uebergängen gehandelt. S. 41: Verwandtschaft der Tonarten. Haupttonart mit ihren Hülfstonarten. Alle Töne der Durleiter, die eine vollkommene Quinte mit sich führen, können als Hülfstonarten angesehen werden. Also alle mit Ausnahme der Septime. Welche als Dur oder Moll stehen, beantwortet die dazu genommene Tern der Diatonik. Also in einer Dur-Tonleiter drey Dur- und drey Moll-Hülfstonarten. (Eigentlich bleiben nur zwey Hülfstonarten in Dur, der 4 die Haupttonart ist der Mittelpunct, um und für welche jene sich bewegen.) In der Molltonleiter gleichfalls. Die Secunde bleibt als Dreyklangsgeber aus, weil sie nicht die reine Quinte hat; wird sie rein genommen, ist der Accord zu gebrauchen u. s. w. In welcher Ordnung oder nach welchen Graden der Verwandtschaft geschieht das? Das erste Recht hat die Quinte. Mit Recht ist dem Quintenzirkel sein Recht gelassen. Dann wird der mit der Haupttonart verwandten Molltonart das nächste Recht und darauf der Quarte zugesprochen. Wäre es vielleicht nicht besser, wenn Dur- und Moll-Verbindungen gesondert und jeder Verbindungsart ihr erster und zweyter Grad der Verwandtschaft bestimmt würde? — Für die Molltonart wird eine doppelte Folge angegeben S. 45. — „Was über die dritte Quinte und Quarte hinausliegt, hat das Recht der Verwandtschaft verloren." S. 46: Unterschied zwischen Fortschreitung und Ausweichung, welche letzte immer in ein anderes Gebiet führt, in eine andere Tonart, also durch eine Schlussformel. Man lese selbst: wir können nur aufmerksam machen, damit man selbst überlege und gebrauche. — Der Uebergang geschieht durch den dissonirenden Accord. Kommt die vollkommene Cadenz hinzu, so ist die neue Tonart im Gefühle bestätigt und zur herrschenden gemacht. Da die Art des Ueberganges nach logischen Gesetzen von dem Melodieengange abhängt (fährt der Verf. fort), so ist es nöthig, die wesentlichen Eigenschaften eines guten Gesanges hier aufzustellen. Also S. 54: Gesang (Melodie), nur in Beziehung auf Tonsetzkunst betrachtet. Der Verf. nimmt an: „Ein Gesang ist nur gut, wenn er leicht, angenehm und deutlich ist." Ueberall? Wir haben immer gemeint, er ist gut, wenn er angemessen eingreifend ist. „Im engern Sinne hat der Tonsetzer zunächst auf den Character zu sehen." Wir haben das immer für das allgemeine Erforderniss eines guten Gesanges gehalten. S. 56 und 57 wird der Melodie nicht der Vorzug vor der Harmonie zugestanden. Wir meinen, beyde gehören zusammen, wie Mann und Weib, von denen jedes seine eigenthümlichen Vorzüge besitzt, die sie einander gern mittheilen, aber nicht vorrechnen. Tags Compositionen werden als musterhaft (angenehm, melodisch leicht, characteristisch und würdevoll) hervorgehoben. Der Verf. war des wackern Mannes dankbarer Schüler. Wenn aber Gellert's Gedichten vor Klopstock's im Ganzen der Vorzug zugesprochen wird: so geht der Verf. zu weit und verwechselt die Arten mit Vorliebe für die eine, was nicht hieher gehört. — Die Modulation (S. 58) wird in nicht rhythmische (prosaische) und rhythmische (poetische) abgetheilt u. s. w. In der praktischen Aufstellung der Ausweichungen nach ihren Gattungen und Arten und deren speziellen Erklärung, mit Berücksichtigung der melodischen Gesetze (S. 59), werden sieben Erfordernisse aufgezählt, die sich auf harmonische und melodische Tonführung beziehen. Darauf folgen: 1) natürliche oder gewöhnliche Ausweichungen in die Quinte einer Grundtonart in mancherley Lagen (Quinten wie im Beyspiele 35 und 36 sehen wir nicht als fehlerhaft an. Vergl. unsere Abhandlung: Ueber das

Erlaubte und Unerlaubte der Quintenfolgen in der Cäcilia, Heft 46). Die Ausweichungen in die Quinte der anhebenden Tonart reichen von S. 61 bis 70; 2) Ausweichungen in die Quarte (S. 70 — 73) brauchen keiner weitern Darstellung (Einiges in den Beyspielen übergehen wir); 3) und 4) Ausweichungen von einer Durtonart in deren verwandte Molltonart und umgekehrt. Beydes kurz und mit Recht. Die meisten Ausweichungen waren bisher directe, jedoch mit einigen Ausnahmen, was der Verf. selbst sagt: jetzt folgen indirecte: 5) Gewöhnliche Ausweichungen mit Rücksicht auf eingewebte verwandte Nebentonarten (S. 76). Diess macht einen Hauptzweig der Modulation aus, wodurch Steifheit und Einförmigkeit vermieden wird. Solcher Modulationen sind viele, und sind ohne viele Worte deutlich. Nur in Bezug auf die Verschiedenheit des Melodieenganges in der Modulation werden zum Vortheile der Anfänger einige Winke ertheilt. Gleich darauf bemerkt der Verf., „dass, obgleich die Tonbegriffe, der Hauptsache nach, durch die Harmonie bestimmt werden, diese Hauptbegriffe demohngeachtet in den einzelnen Tönen, aus welchen sie zusammengesetzt sind, nach den Gesetzen der Melodie gebildet werden müssen." Man überlege, ob dieser Satz nicht auch gleich folgenden modificiren könnte: „Ob nun gleich die Melodie auf der einen Seite eine Hauptrolle in der Tonkunst spielt: so verdankt sie doch auf der andern ihre wahre Anmuth fast ganz; ihre Schönheit und Deutlichkeit aber — ausser den Gesetzen der Zeit — wenigstens zum Theil der Harmonie und sie verhält sich hier wie die einzelnen Buchstaben und Worte in der artikulirten Sprache zu den Begriffen, oder wie jedes Ding zu seinem zureichenden Grunde." — Wir wollen uns nicht in weite Erörterungen einlassen, ob und wie weit die Anmuth, Schönheit und Deutlichkeit der Melodie aus der Harmonie komme; der Streit ist oft genug da gewesen. Man vergönne uns nur das Wenige: Wir sind überzeugt, und der geschichtliche Gang spricht gleichfalls dafür, dass eine regelmässige Melodie (denn eine contrapunctische ist nicht allein regelmässig) nicht nothwendig erst aus den Gesetzen der Harmonie fliessen müsse, was der Verf. jedoch im Verfolge als feste Wahrheit annimmt. Wir glauben vielmehr, dass es in unseren Tagen bey Hervorbringung einer in jeder Hinsicht meisterlichen Musik auf die innigste Verbindung des Harmonischen, Melodischen und Rhythmischen ankomme, so dass sie sich gegenseitig durchdringen, dass sie ein Einziges ausmachen, dass also keines von diesen Dreyen weder das Erste noch das Letzte ist, sondern eben Ein Geist, der sein Leben (Bewegen), sein Denken und Empfinden zugleich in seinen Schöpfungen ausspricht. — Wenn übrigens gleich Alles vom zureichenden Grunde ausgeht: so geht doch gerade umgekehrt alle menschliche Bildung von den Erscheinungen aus, die erst auf einen Grund und von Grund zu Grund führen, also nicht gleich zu dem tiefsten, noch viel weniger von allen Seiten durch und durch erkannten. Die äusseren Erscheinungen werden also auch ihren Werth behalten und eben um des rechten Grundes willen dem Grunde nicht zu sehr untergeordnet werden müssen. — Darüber denke nun Jeder, wie er will; so viel ist klar und unumstösslich, dass ohne Kenntniss der Harmonie nicht eine Melodie auf die andere gebaut werden kann. Und gerade auf die Erfindung verschiedener Melodieen nach einem gegebenen Grundbasse beziehen sich die wenigen Winke des Verf., und sie sind gut. — 6) Ausweichungen in die Nebenquinte und Nebenquarte einer anhebenden Dur- und Molltonart (S. 80), und zwar direct. Das ist: Man kann z. B. von *C* sogleich nach *D* und von *C* sogleich nach *B* ausweichen u. s. w.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss). Fräulein Charlotte Veltheim, eine sehr geübte, musikreiche Künstlerin, wurde besonders als Donna Anna mit grossem Beyfall ausgezeichnet. Ganz vorzügliches Lob müssen wir ihr als Gemmy im Tell in jeder Hinsicht zuerkennen. Ihr Spiel war frisch, natürlich; ihr Gesang schön, vollkommen angemessen, Alles so gehalten, dass wir uns keinen bessern Gemmy wünschen. — Signora Sandrini übernahm die Susanne im Figaro, weil Signora Schiasetti von Unpässlichkeit abgehalten wurde. Wir hätten also ohne ihre freundliche Bereitwilligkeit die von Vielen gewünschte Oper gar nicht hören können. Wir sind ihr demnach nur unsern aufrichtigsten Dank dafür schuldig, da wir Alle recht gut wissen, dass sich eine Ninon de l'Enclos nur höchst selten, zum Glück für die Söhne, unter Evens Töchtern findet. — Unter den Herren verdienen das grösste Lob: Signor Beninceasa, von dessen Trefflichem wir durchaus

Auge — Ehrfurcht nie mir — V. S. um die Seligkeit — nicht betrogen — denn, o Holdinn. Die entgegengesetzten Fehler sind unnöthige Veränderungen eines vorteiligen Abschreibers.

L. im Sept. 1801.

Der Verfasser.

Anfrage.

Sollte jemand eine noch in gutem Stande befindliche *Pedalharfe* zu billigem Preise zu verkaufen gesonnen seyn, so ersuchet man sich nähere Anzeige deshalb unter Addresse der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung.

Ankündigung.

Der Mehreinstimmende Wunsch meiner musikalischen Freunde und Liebhaber der Flöte, eine Fortsetzung meines letzt erschienenen Werks für die Flöte zu besitzen, hat mich veranlaßt, ein ähnliches Werk zu arbeiten. Ich habe wieder 12 angenehme, mehrentheils bekannte und beliebte Melodien gewählt, welche ich mit möglichstem Fleiß für die Flöte variirt habe. Man kann mit 16 Gr. Sächs. bis Monat Oktober darauf pränumeriren, weil nachher der Ladenpreis 1 Thlr. ist. Wer auf 6 Exemplare pränumerirt, erhält das 7te frey. Briefe und Gelder bitte ich portofrey an mich einzusenden. Im December sollen die Exemplare abgeliefert werden.

Leipzig, im September, 1801.

Gottlieb Heinrich Köhler,
Stadtmusikus.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Kleinheinz, Fr. Xav., Fantasie, Sonate für das Pianoforte. Op. 7. 1 Thlr.

Pfeiffer, Fr., Der Friede, eine Cantate für das Klavier. 2 Thlr. 12 Gr.

Kreith, C., 3 Terzetti p. 2 Clarin., 1 Fagotto & Viol. 1 Thlr.

Kreith, C., 24 Divertimenti per Flauto traverso solo. 13 Gr.

— — Tonleiter für's Flageolet.

Hummel, F. H., grande Sonate p. le Clav. ou Pianof. av. Flöte. 1 Thlr.

Schall, C., Exercices de l'Archet et de Doigter ou 58 Exemples, mêlés de Caprices pour le Viol. 1 Thlr.

Stumpf, Les Visitandines. Opera par Devienne, arr. p. 2 Clarin., 2 Cors et 2 Bassons. 1 Thlr. 12 Gr.

Babbini, 6 Romances av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Bindernagel, Jos., 3 Sonates p. le Violon avec acc. de Basse. Op. 5. 2 Thlr.

Blasius, F., 3 Sonates p. le Violon. Op. 42. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Caprices ou études du Violon. 1 Thlr.

— — 5me Concerto à Violon principal. 2 Thlr. 12 Gr.

Boieldieu, Adr., 6 Walzes, pour 2 Viol., Octavin, Cors, Basson et Basse. 14 Gr.

— — 15 et 16me recueil de romances avec acc. de Fortepiano. 2 Thlr. 16 Gr.

— — Airs de Berlowsky arr. avec acc. de Fortepiano. No. 1-6. 5 Thlr. 12 Gr.

— — Airs, Duos, Choeurs et Marche du Calife de Bagdad, arr. pour harmonie p. Gebauer. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Ouverture du Calife de B. arr. p. harmonie p. le même. 20 Gr.

— —, 12 Concerto pour Harpe. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 12 Pot-Pourri p. le Fortépiano. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates pour le Fortépiano avec accomp. de Violon obl. Op. 5. 2 Thlr.

— — Trio p. le Fortépiano av. acc. de Violon et Violoncelle obl. Op. 5. 2 Thlr.

— — Airs de Calife de Bagdad arr. av. acc. de Fortep. No. 1-4. 2 Thlr.

Cartier, Caprices ou études du Violon. 1 Thlr.

Chalon, recueil d'Airs d'Opéras nouveaux arrangés p. 2 Clarinettes. 20 Gr.

Clementi, M., Three Sonates for the Pianoforte with an acc. for a Violin or Flute and Violoncello. Op. 21 et 22. à 2 Thlr.

(*Wird fortgesetzt.*)

nichts wegzulassen oder zu vermindern haben, was wir in unserm jährigen Berichte von ihm rühmten. Eins haben wir hinzuzufügen: Er war ein sehr gehaltener, Ehrfurcht einflössender Melchthal, im Spiel und Gesang gleich ausgezeichnet. — Den grössten Beyfall verdiente sich von Neuem Signor Zezi. Gestalt und Gesang sind schön; Stimme und Geschmack trefflich. Seine Enthaltsamkeit von allem äusserlich Geltendmachenden in der Rolle des alten Königs von Lesbos (in der Zelmira) ist nicht weniger zu rühmen, als das kräftig Würdige seiner herrlich gelösten Aufgabe als Moses. In dieser Rolle ist er in der That ein Bild zum Malen. Wenn wir glauben, dass er in manchen Scenen des Tell etwas inniger, tiefer, und im Don Juan etwas lockerer hätte seyn können, so verdammen wir damit keinen andern Glauben und erheucheln keinen, fühlen uns auch dadurch nicht im Geringsten gehindert, seine vortrefflichen Sängerleistungen in verdienten Ehren zu halten. — Signor Vestri hat in Spiel und Gesang offenbar gewonnen. Seine kräftigen Töne sind runder und gleicher, sein Vortrag ist gewandter geworden. In allen seinen Darstellungen erntete er grossen Beyfall. Als steinerner Gast steht er so fest und sicher, dass man sich kaum wundert, wenn sich in Figaro's Behendigkeit etwas Commendatorisches beymischt. — Hr. Rubini, erster Tenorist, vollgeübter Sänger der neu italienischen Schule, womit zugleich ausgesprochen ist, dass er für uns mitunter zu viel verziert und im Spiele zu viel er selbst ist. In allen seinen Leistungen wurde er sehr lebhaft applaudirt und selbst in der kleinen Rolle des Musikmeisters in Figaro's Hochzeit ergötzte er allgemein. Er tritt nun vom Theater zurück und begibt sich in einigen Wochen bereits auf die Reise nach seiner Vaterstadt Bologna, wo er zu privatisiren gedenkt. — Hr. Pesadori, zweyter Tenorist, von Natur mit heller Stimme begabt, detonirte diesmal oft, was wir einem verwöhnten Hervorpressen der Töne zuschreiben möchten, was auch seinem natürlich guten Tone etwas Schneidendes gibt. Die übrigen Herren und Damen füllen gut aus.

Die Gesellschaft brachte uns also abermals vielfache Kunstgenüsse; öfter wurden Alle gerufen und nach der letzten Vorstellung flogen eine Menge Blumen und Kränze auf das Theater, von denen nicht wenige mit den Namen der Ausgezeichnetsten versehen waren.

Noch wichtiger ist uns das Zusammenspiel, das Ineinandergreifen des gemeinschaftlichen Gesanges. Was wir im vorjährigen Berichte darüber zu sagen hatten, alles das Lobenswerthe hat sich die Gesellschaft erhalten. Selten stockt und zögert etwas in ihren Darstellungen; rasch und sicher geht mit sehr wenigen Ausnahmen Alles vorwärts. Kein Mitglied steht blos für sich da; keins ist blos damit beschäftigt, sich für seine Person zum Nachtheile des Ganzen hervorzudrängen. Man nimmt Antheil an den Vorfallenheiten; man spielt, auch wenn man nicht sich zu zeigen Gelegenheit hat. Man legt es nicht darauf an, gegenseitig einander niederzusingen, oder in den Hintergrund zu agiren: man richtet sich nach einander, ohne ein ängstliches Lauern und Hinhorchen merkbar zu machen. Kurz man singt und hat sich zusammen eingesungen. Man schreyt nicht und überschreyt sich nicht. Die Recitative sind frische musikalische Gespräche. Man hält Maass und guten Anstand, was in allen künstlichen Lebensverhältnissen unerlässlich ist. Es ist also Alles auf ein äusserlich anziehendes, mit möglichst brillant verziertem Gesange geschmücktes Wohlgefallen berechnet. Dieses Streben nach Wohlgefallen mag wohl zuweilen an dem Einzelnen durch zu starkes Auftragen etwas vom Gegentheile des Beabsichtigten hervorbringen, wiewohl es auch dann weit seltener geschieht, als manche Unerfahrene vermeinen: sobald es aber als allgemeine Aufgabe eines ganzen Kunstvereins dasteht, verliert es nicht allein jeden Anschein des Aufdringlichen, sondern es erhebt sich sogar zu einer angenehm wirkenden, bestimmt ausgesprochenen Achtung vor den versammelten Hörern. Dabey bleibt der Gesang die vorherrschende Hauptsache; mit Recht, denn man ist in der Oper. — Man wird uns vielleicht einwenden: „Ist denn aber gerade in dem, worauf hier so grosser Werth gesetzt wird, der alleinige, oder der wahrhaft tiefe Geist echter Kunst anzuerkennen?“ — Ehe wir auf diese gar sehr bedeutende Frage antworten, vergönne man uns noch eine kurze Erörterung, die uns fast als eine nothwendige Folge aus dem eben Berührten, theils an sich, theils in besonderer Hinsicht auf das Wesen unserer Tage, vorkommt. Wir geben es sogleich zu, dass die von uns gepriesene und als nothwendig erklärte Anstandsrücksicht auf das äussere Wohlgefallen in der Regel allerdings jenes grossartige, dem Teutschen vor Allen eigenthümliche Eingehen in das tief Characteristische, in das geistreich Gemüthliche der Darstellungen, wenig oder nicht beachtet. Wir geben zu, dass diese Nichtbeachten des tief Cha-

racteristischen den höchsten Gehalt der Kunst gar nicht zu erreichen im Stande ist. Dagegen hoffen wir, wird auch Niemand von denen, die unsere Tage kennen, in Abrede seyn, dass es namentlich jetzt eine Menge Opern und Schaustücke gibt, die schlechthin auf weiter nichts, als auf jenes sinnlich Reizende und äusserlich Wirksame gerichtet sind. Wäre nun jene Vorliebe, oder jene Hauptaufgabe der Kunst, jenes gehaltene Charaktervolle unsere ganz entschiedene Neigung, nicht allein den Worten sondern der Wahrheit nach: so würde uns das Leben selbst nicht so oft das Gegentheil vor Augen führen; wir würden jene blos äusserlichen Kunstproducte nicht mit so grosser Auszeichnung behandeln, nicht so grossen Antheil an ihnen nehmen, als es fast überall ohne Widerrede geschieht. Die Teutschen sind also gar nicht so blos einsig und allein in ihren Kunstliebhabereyen auf das rein tief Charaktervolle und romantisch Erhabene gewendet; sie sind keine Thoren, sie wissen das Uebrige auch zu schätzen, ohne es für das Einzige zu halten. - Setzt man freylich das gediegen Geistreiche nicht allein in das Ernste, Grossartige und Romantische; rechnet man leichte Anmuth, veredelte Conversation, flüchtig Tändelndes, frischen Humor und volksthümliche Gewöhnlichkeitsspiele mit dazu, wie man soll: so wünschen wir allerdings auch den geringsten Vorstellungen immer Gediegenheit von Seiten der Dichtung und der Darstellung zu desto höherm und allgemeinerm Vergnügen. Allein: würde denn dieses Gediegene jenes von uns belobte äusserlich Reizende, jene feine Anstandshaltung, jenes gemeinschaftliche Streben nach Wohlgefallen *ausschliessen*? Wir glauben es nicht: vielmehr erscheint es uns nur um so nothwendiger. Es erscheint uns als das Band, das Keinem gestattet, über die Grenze hinauszuschreiten, wo die Schönheit jeder Art von Darstellung ihren Untergang findet. Wir schätzen also jenes, wenn auch öfter conventionelle Streben nach Wohlgefallen, dem sich eine ganze Gesellschaft freywillig unterwirft, in Kunst und Leben gleich hoch. Das gewöhnlich Verwundende losgebundener Kraft liegt meist in dieser Vernachlässigung. Die Sache bleibt demnach beachtenswerth, auch wenn das Beste und Gediegenste allgemeine Liebhaberey wäre. Die Schönheit der äussern Erscheinung beruht grösstentheils darauf. — Wenn es nun aber noch dazu mit den Lieblingsstücken einer Zeit so weit gekommen ist, dass das characteristisch Gediegene in keinen besondern Anschlag gebracht wird: was können denn da die Darstellenden geben? was wird man da wohl vermissen, wenn das äusserlich Reizende in seinem Glanze erscheint? Es ist ja alsdann, wenn nicht das Einzige, doch das Anerkannteste, was noch Vergnügen gewähren, was wenigstens von einer Seite her noch allgemein befriedigen kann. — Unter diese Art der Leistungen gehören bekanntlich die allermeisten Rossini'schen Opern. Der äussere Schmuck, der gefällige Reiz muss hier das Beste thun. Was seinen Grund in diesem Zauber des Pikanten, des leicht Dahinrollenden, des zierlich Routinirten und Brillanten findet, kann in keiner andern als in solcher Weise dargestellt Eingang erwarten und finden. Ja, je lockerer die Dichtung, desto mehr von jenem Wohlgefälligen, Reizenden muss der Darstellende hinzubringen, desto feiner und bestimmter muss er sich bald durch Zierlichkeit, bald durch überraschende Bravour einzuschmeicheln wissen; er muss gewissermassen durch Lebendigkeit und guten Ton ersetzen, oder doch schön verhüllen, was der Dichtung mangelt. Angenehme Erholung, freundliche Anregung findet dann aber der unbefangene Hörer gewiss; und das ist nichts Geringes, vorzüglich in einer Zeit, die ein Gesicht macht, wie die unsrige. Diesen wohlgefälligen Gesangsreiz wird Niemand diesem Künstler-Vereine absprechen wollen; er ist da und wirkt, was er soll. Die gebildetsten Bewohner unserer Stadt haben diess auch dankbar anerkannt. Es wird nicht leicht einen Unparteyischen geben, der sich diesen Genuss nicht von Zeit zu Zeit erneut wünschen sollte.

Dagegen können und wollen wir eine Bemerkung nicht unterdrücken, die sich in diesen beyden Jahren uns aufgedrängt hat, eine Bemerkung, die zu manchen wichtigen Gedanken und Vergleichungen Veranlassung bietet: Im Ganzen gelingen die Mozart'schen Opern dieser Gesellschaft weniger, als die italienischen Producte. Wenn Don Juan noch am besten, ja im Einzelnen ausgezeichnet dargestellt wurde: so liessen sich die Ursachen schon deutlich machen, wenn wir weiter ausholen dürften. Die Oper hat des Charakterkräftigen und Bestimmten in der Musik selbst so Vollendetes und schlagend Geniales, dass sie nur gut gesungen zu werden braucht und sie wirkt! Wie viel mehr wird sie wirken, wenn nur einer und der andere Hauptcharacter wohl aufgefasst und gehalten dargestellt wird, was hier der Fall war! Figaro's Hochzeit hingegen muss durchaus unter die Darstellungen gerechnet werden,

denen selbst ein genaueres Einstudiren gewünscht werden muss. Zwar ist sie Conversations-Oper, das Haupt der Conversations-Opern: allein mit wie feinen Schattirungen in den verschiedenen Characteren? Man muss aus sich selbst heraus und in das Wesen des Darzustellenden bestimmt eingehen, nicht blos das allgemein Wohlgefällige festhalten, wenn eine solche Aufgabe glücklich gelöst werden soll. Eben dieses „aus sich und seinem Wesen Herausgehende" ist mehren Mitgliedern dieser höchst achtbaren Gesellschaft nicht völlig eigen; sie sind meist (nicht Alle) sie selbst, wie das überall, wo das treu gezeichnet Characterische vor dem äusserlich Wohlgefälligen keinesweges den Vorzug behauptet, leider in der Ordnung zu seyn scheint. — Dagegen versenkt sich der teutsche Sänger gern und mit Vorliebe in den darzustellenden Character. Das ist rühmlich, hat aber auch seine grossen Gefahren. Lässt sich nämlich der Sänger von seinem vorzubildenden Character überwältigen, steht er nicht mit nothwendiger Beherrschung über dem ganzen Gebilde seiner Vorstellung: so ist gewöhnlich Alles verloren. Man vergisst sich, man singt nicht mehr, sondern man schreyt, schluchzet u. dgl. Die Natur zieht dann nicht selten die Kunst aus und der Hörer steht plötzlich, unangenehm überrascht, auf dem Markte. Will nun noch Jeder zum Ueberfluss gerade seinen Character in das beste und auffallendste Licht stellen ohne Rücksicht auf seine Mitgenossen: so ist es um das wohlthuende Ineinandergreifen des Spiels geschehen. Daher schwanken unsere gewöhnlichen teutschen Theaterleistungen vom tiefen Ergriffenseyn in das Platte, Störende, Missbehagliche und entbehren des äusserlich Wohlgefälligen, des gewandt gehaltenen Kunstreizes. Dass hier nicht von unseren teutschen Meistersängern und Sängerinnen die Rede ist, versteht sich von selbst. Diese dürfen wir für die grössten unter allen halten: denn geschichtliche Erscheinungen werden nicht einmal von der Sprache des kecksten Muthwillens und der leersten Anmassung widerlegt. — Was fehlt also unseren gewöhnlichen teutschen Theatern in Ansehung der Oper? Gerade das, was diese K. Sächsische italienische Operngesellschaft in ausgezeichnetem Grade besitzt, womit sie uns auch diessmal höchst angenehme Kunstgenüsse verschaffte, wofür wir öffentlich zu danken nicht unterlassen dürfen. Welche Wünsche für diese letzte, in Teutschland noch bis jetzt bestehende, italienische Operngesellschaft daraus hervorgehen, haben wir wohl nicht nöthig näher zu bezeichnen; unser Bekenntniss liegt am Tage, sieht auf den Vortheil der Kunst und mischt sich durchaus nicht in Staatsangelegenheiten, die Andere zu vertreten haben. Und so hätten wir denn auch, täuscht uns nicht Alles, jene obige Einwurfsfrage beantwortet, indem wir die Antwort aufzuschieben schienen.

Uebrigens, meinen wir, kann jetzt kein einziges Land behaupten, dass seine Theater-Anstalten auf der Stufe ständen, dass sie wahrhafte Kunst- und Bildungs-Anstalten im vollen Sinne des Wortes wären. Sie sind gesunken; es sind meist nur Belustigungs-Anstalten geworden. Jedes gebildete Volk hat aber etwas seiner besondern vorherrschenden Eigenthümlichkeit nach Beachtenswerthes, Vorzügliches, was sich ein anderes Volk zum Muster nehmen, woran es etwas lernen und sich selbst heben kann. Will man nun aber für das Theater, um es wieder zu heben, nichts thun; glaubt man, es sey nicht nöthig, dass Einer von dem Andern lerne; ist man mit blossem Zeitvertreibe zufrieden gestellt: so würde uns diess zwar leid thun, aber es würde uns nicht sonderlich stören. Unser Abkommen wäre dann getroffen: Wir gehen dann nicht in's Theater, denn die Zeit vertreiben können wir uns selber.

Berlin, Anfangs Juny. Diessmal werden Sie sich über die Länge meines Monatsberichts zu beklagen keine Ursache haben, denn die Materialien dazu sind ungewöhnlich sparsam. Einigen Antheil hieran hat allerdings wohl die schöne, einige Zeit fast zu warme Witterung, welche in den Pfingst-Feyertagen die Städter in das Freye lockte, welche nicht von der Influenz-Krankheit an das Zimmer gefesselt wurden; doch trägt noch grössere Schuld auch die Indolenz der hiesigen Kunst-Institute, welche auf früheren Lorbeern ruhen. Einen echten Kunstgenuss gewährte die einmalige Darstellung der Oper Alceste von Gluck durch Mad. Milder, die mit der ganzen Kraftfülle ihrer Stimme und rührender Innigkeit diese ihre beste Rolle gab. Hr. Hoffmann sang zum erstenmale den Admet mit glücklichem Erfolge seines, auf das Studium dieser schweren, sehr hoch liegenden Tenor-Partie verwandten Fleisses, wenn gleich nicht allen Anforderungen der Kritik durchaus genügend, wohin besonders das zu heftige Herausstossen einzelner Töne zu rechnen ist. Bey dem schönen Organ des fleissigen Sängers ist indess seine fernere Ausbildung

mit Grund zu hoffen. Auch die Armide wiederholte Mad. Milder noch einmal und sang dann nur noch in einem, vom Musikdirector und Organisten, Hrn. A. W. Bach in der Marienkirche zu mildem Zwecke veranstalteten Concert eine Arie von dessen Composition und ein Benedictus von dem ehemaligen Königl. Kapellmeister F. L. Seidel, welcher in der Mitte des Monats May zu Charlottenburg, wo er, seit einigen Jahren pensionirt, sich aufhielt, ziemlich hoch bejahrt gestorben ist *). — In dem erwähnten Kirchen-Concerte dominirte das Orgelspiel mit Recht. Besonders fertig und kraftvoll führte Herr A. W. Bach die Fuge a tre soggetti und ein Solo mit Orchester-Begleitung von der Composition seines grossen Altvordern, Joh. Seb. Bach aus. Geistliche Gesänge von Händel, Fasch und J. S. Bach wurden von geübten Dilettanten, unter Leitung des stets bereitwillig mitwirkenden Musikdir. Rungenhagen, gelungen vorgetragen. Im Ganzen war diese Musik-Aufführung etwas zu lang und einförmig, um einen lebhaften Eindruck zurückzulassen.

Das Königl. Theater lieferte keine Neuigkeit und musste einen Tag sogar sich blos mit einer französischen Vorstellung behelfen, da mehre Mitglieder krank oder verreist waren.

Mad. Walker-Gehse, früher bey der Königsstädter Bühne, jetzt Königl. Sächsische Sängerin der deutschen Oper, gab als Gastrollen die Anna in der „weissen Dame," Agathe im „Freyschütz" und Donna Anna im „Don Juan" mit vielem Beyfall, den ihre starke, klangreiche Stimme, gute Gestalt und deutliche Aussprache verdient. Wenn diese, von der Natur so günstig begabte Sängerin ihre Stimme durch Solfeggiren und in der Vocalisirung noch gleichmässiger und vollkommener ausbildet, auch mehr Schatten und Licht in ihrem Vortrage anwendet, so berechtigt ihr Talent zu höheren Erwartungen.

Die Königsstädter Bühne verschaffte sich gute Einnahmen durch Wiederholungen der beliebten Lindane, das Wiederauftreten der von Neuem angestellten Frau von Holtey und die gymnastischen Künste eines Affen-Menschen, van Klischning.

Im Saale des Königl. Schauspielhauses fand noch ein Concert der Mad. Ganzel, Grossherzoglich Strelitz'schen Hofsängerin, einer in früherer Zeit ausgezeichneten Dilettantin statt, welches für die Kunst wenig Bemerkenswerthes darbot.

Leider haben wir noch das überraschend schnell erfolgte Ableben des würdigen Vaters des unvergesslichen Theodor Körner, des Geh. Ober-Regierungsraths Körner, eines eifrigen Beförderers der Ton- und Dichtkunst, zu berichten. Er starb, mit den edelsten Entwürfen zum Nutzen der Wissenschaften beschäftigt, nach zweytägiger Krankheit, am Lungenschlage, sanft und schmerzlos, von der tief trauernden Wittwe und vielen Freunden beweint. Nach einer rührenden Leichenfeyer in seinem Arbeitszimmer, wurde die Hülle des Verewigten nach Wöbbelin im Mecklenburg'schen abgeführt, um unter der Körner's-Eiche neben seinen vorangegangenen Kindern zu ruhen. Die Sing-Akademie feyerte das Gedächtniss eines ihrer thätigsten Mitglieder durch ein Requiem von Fasch, ein Agnus Dei von Rungenhagen und die Motette von Zelter: „Der Mensch lebt und besteht nur eine kurze Zeit."

*) Siehe den Nekrolog in der vorigen Nummer.
Die Redaction.

Kurze Anzeige.

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle de Mozart. Oeuv. 88 (G moll), arrangé pour le Pianoforte à 4 mains — par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Wie verschieden auch der Geschmack seyn mag, wir können uns dennoch nicht vorstellen, dass es einen gebildeten Musikfreund geben könne, der dieses Quartett nicht meisterlich, nicht reizend finden sollte. Es ist eins der schönsten, die es gibt. Wer es kennt, und die meisten kennen es, stimmt zuversichtlich ein. Der gebildeten Jugend, die zufällig noch nicht darauf aufmerksam gemacht worden wäre, steht eine grosse Freude bevor. Man spiele oder höre es nur. Auch in dieser Gestalt wird man die Schönheit dieses Meisterwerkes erkennen und fühlen. Das Arrangement ist trefflich. Hr. J. P. Schmidt ist längst schon durch viele geschmackvoll gewählte und geschickt behandelte Werke der Art so anerkannt, dass wir nur noch zu sagen haben, dass auch die Ausstattung dem Werthe des Gegenstandes angemessen ist.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. Nº. 27. 1831.

Recension.

Die höheren Lehrzweige der Tonsetzkunst u. s. w. von G. F. Ebhardt. Schule der Tonsetzkunst. Zweyter Theil. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister.

(Beschluss.)

Seite 82: Principien über den ästhetischen Gebrauch der Halbcadenz (folgt, weil sie auf der eben behandelten Quinte und Quarte der Hauptionart gebildet wird), und die darauf sich beziehende Andauer und Nichtandauer der Tonarten — in Bezug auf die symmetrische Anlage eines Tonstücks. Diese Darstellung ist neu und muss im Werke selbst nachgesehen werden. S. 86: Uebungs-Beyspiele im Quinten- und Quarten-Zirkel nach verschiedenen harmonischen Richtungen, wie auch nach rhythmischen Gesetzen, als Vorbereitung auf die Lehre vom Rhythmus. — Des Verf. Absicht, eine systematische Methode zu liefern, wo in jedem Artikel zugleich der mit ihm verbundenen übrigen Zweige gedacht wird, macht die Darstellung dem Anfänger öfter schwer. Man muss daher schon mancherley Kenntnisse mitbringen, weil in solcher Weise eingemischte Voraussetzungen noch nicht erklärter Gegenstände und Verweisungen auf künftige Auseinandersetzungen nothwendig vorkommen müssen. — S. 88 — 94 folgen nun zweytens: Künstliche oder weniger natürliche Ausweichungen, wozu der verminderte Septimen- und der übermässige Sexten-Accord mit ihren Modificationen am brauchbarsten sind, was nun durchgegangen wird; ferner Ausweichungen mittelst Verwandlung der Tongeschlechter und mittelst chromatischer Läufe, Absätze u. s. w. (S. 94 — 100) Drittens: Enharmonisch kühne Ausweichungen, besonders durch den übermässigen Sexten- und verminderten Septimen-Accord. Der Verf. entschuldigt sich, dass er diese Auseinandersetzungen nicht auf mehre Tonarten angewendet habe: wir danken ihm, dass er es unterliess; dergleichen gehört dem mündlichen Unterrichte. — S. 100 — 106: Ueber die symmetrisch und eurhythmisch schöne Ordnung in der Aufeinanderfolge der Tonarten bey gemessenen kürzeren und längeren Tonstücken. Die formelle Einrichtung ganzer Tonstücke nach gewissen Hauptprincipien im weitern Sinne, ohne Rücksicht auf besondere Musikgattungen. — Es ist natürlich, dass hier mehr Hülfen geleistet, als feste Regeln aufgestellt werden können. Aber die Hülfe ist gut.

III. Rhythmus, in Bezug auf Tactarten und auf äussern und innern Verhalt der Sätze. (S. 107 — 148). In der Einleitung eifert der Verf. zu viel über die „absurde" Frage des Rationalismus unserer Tage: ob der Verstand oder das Gefühl oberstes Princip sey? Indessen sind wir doch nicht im Stande, des Verf. Satz zu unterschreiben: „Das den Unterschied der Worte, folglich den Sinn der Ideen und Gedanken bezeichnende Element, die Accentuation, ist eine Gefühlssache." Es dünkt uns, als trenne der Verf. zu viel zu Gunsten des Gefühls, während Andere zu viel trennen für den Verstand. Wir wollen uns aber darüber nicht im Geringsten streiten; es ist blos eine Meinung zum Ueberlegen, wenn es anders Jemandem gefällig seyn sollte. Desto mehr sind wir mit dem geehrten Verf. darin einverstanden: „Auf Ordnung gründet sich Alles. Die Ordnungs-Gesetze in der Musik werden leicht gefühlt, aber schwer definirt." Leider! wie überall. Darum halten wir auch auf gute Definitionen sehr grosse Stücke. — Um die Sache klar zu machen, nimmt der Verf. die Natur des Pulsschlages zu Hülfe. Bey einem nicht zu phlegmatischen Menschen soll man zwischen jedem Pulsschlage sehr schnell 4 zu zählen im Stande seyn, dagegen man bey einem cholerischen vielleicht nur 3 zu zählen vermag. Auf dieses Vielleicht und

auf das relative „sehr schnell" lässt sich wohl die Eintheilung in vier- und dreytheilige Zeiträume nicht fest gründen. — Die künstlichen Tactarten sollen wegen der Schilderung verschiedener Charactere nothwendig werden. Die Auseinandersetzung ist deutlich. In Einigem weichen wir vom Verf. ab. Was z. B. den $\frac{9}{8}$ und (nicht „oder") $\frac{3}{4}$ Tact in Triolen betrifft, so ist nach unserm unmaassgeblichen Dafürhalten folgender Unterschied: Im ersten Falle bekommen die Achtel als nahmhafte Theile der Tactart mehr und festen Markirtes — die Triolen im $\frac{3}{4}$ Tacte hingegen sollen ohne besondere Accente ihrer Theile in sich selbst weit gleichmässiger vorgetragen werden. — S. 126: Rhythmus im Bezug auf äussern (arithmetischen) Verhalt der Sätze. Der Verf. nennt die Abstammung des griechischen Wortes „Rhythmus" ungewiss: man hat aber die Abstammung bereits recht gut gegeben. — Zu dem Beyspiel 142 dürften sich alle angegebene Tactarten bey einigermaassen guter Führung gleich wohl schicken. Auch sind die dreytactigen Rhythmen oder Einschnitte sehr wohl anzuwenden und nicht eben schwer aufzufassen. Sie müssen aber, wie Alles, soll es gut seyn, im Characteristischen des Satzes sich begründen und nicht leere Sonderbarkeit seyn. S. 135: Rhythmus in Bezug auf den innern (ästhetischen) Verhalt der Sätze. Das griechische Wort ist wohl verdruckt; anstatt *αοθησις* muss es heissen *αἰσθησις* oder pl. *αἰσθήσεις*. Weniger bedeutende Druckfehler übergehen wir billig. — Es ist dieses Verhältniss eine Nachahmung im weitern Sinne, wo bey der grössten Mannigfaltigkeit die Aehnlichkeit nicht zu verkennen ist. — Das Gefühl muss immerwährend gereizt und wieder besänftigt werden. Dahin gehören allerley rhythmische Einschnitte, kurze, lange, zusammengezogene, des Wechsels wegen ohne steife Aufeinanderfolge. Ferner muss zweckmässige Veränderung der Figur bey Wiederholung eines Gedankens hinzukommen. Freye oder formelle Nachahmungen müssen nicht nur in der Melodie, sondern auch in den übrigen Stimmen vorkommen. Sehr gut sind die Beyspiele 161 bis 164. In längeren Sätzen sind passende Nebengedanken zu erfinden, worin, wie der Verf. selbst ganz richtig sagt, die Hauptsache einem denkenden und feinfühlenden Kopfe überlassen bleiben muss. —

IV. (S. 148): Vom Contrapunct. Materie und Form sind hier verbunden. Der Contrapunct umfasst, sagt der Verf., Alles, was Accord-, Melodie- und Zeitlehre in sich enthält. Also gehört alles Figuren- und Passagenwerk in die Lehre vom Contrapunct. Hierin sind, nach dem Verf., in allen didaktischen Abhandlungen bisher eine Menge Lücken gelassen worden. Es wird behauptet, Melodie und Contrapunct sey stets getrennt worden: allein in der Lehre von den Nachahmungen ist das nicht geschehen. Auch hat bekanntlich Logier viel auf Erfindung und Führung von Figuren gehalten; und J. Leop. Fuchs hat in seiner practischen Anweisung zur Composition nicht Unerhebliches darin geleistet. S. 155 schreibt der Verf.: „Von einer weitläufig theoretisch-practischen Ausfüllung dieser Lücken kann wegen Mangel an Raum hier keine Rede seyn: indessen werden dem Anfänger überall Winke zum Selbstdenken gegeben werden." Einiger Raum würde dafür gewonnen worden seyn, wenn der Verf. z. B. die Ausfälle auf die Rationalisten u. s. w. weggelassen hätte, die gewiss Niemand in solchen Lehrschriften nothwendig findet. S. 156 folgt ein „summarischer Ueberblick auf die, in diesem Artikel behandelten, zum Wesen des Contrapunctes gehörigen theoretischen Zweige." S. 158: Erklärung der angegebenen Zweige. Den Satz (S. 174) schränken wir doch etwas ein: „In wiefern Kunst eine Nachahmerin der Natur ist, in sofern gehört auch alles Hörbare in derselben, vom Gebrüll des Löwen bis zum Gelispel des Insekts, in's Gebiet der musikalischen Malerey." — Dagegen äussert der Verf. selbst (S. 176), dass diese Schilderungen ohne Articulation mehr oder weniger unbestimmt und relativ sind, und dass man ohne Worte nicht errathen kann, was eigentlich mit den Tönen ausgedrückt werden soll. S. 177 liest man eine kurze (nicht als erschöpfend betrachtete) characteristische Schilderung der Tonarten. Es ist diess einer von den Lieblingsgedanken fast aller Zeiten; er ist uralt und noch immer jung. Es wäre vielleicht anziehend, die verschiedenartigsten Auslegungen einmal zusammen zu stellen. — S. 188: Practische Darstellung contrapunctisch einfacher und freyer Figuren nach Gattungen und Arten, nebst eingeschobenen Erläuterungen über Melodie, Harmonie und Character. 1) Wo Note gegen Note steht (Contrapunctus aequalis) u. s. w. Das Uebrige kennt man; auch vom doppelten Contrapunct S. 208. — Noch folgt S. 227: die Kritik. Der Verfasser fordert unter Anderm von ihr Unparteylichkeit und ein Herausheben dessen, was das Individuelle des Productes ist. Mit völligem Rechte.

Was den zweyten ausgehobenen Punct betrifft: so glauben wir zwar, ihm bereits durch ein treues Andeuten des Ganges der hier gelieferten Verhandlungen und durch sorgsames Bemerken dessen, was des genauern Bedenkens und der Auszeichnung uns vorzüglich werth schien, Genüge geleistet zu haben. Wenn wir in dieser Beziehung noch etwas Uebersichtliches hinzufügen, geschieht es aus Antheil am Werke, dessen Verf. mit Fleiss, Kenntniss und Liebe seine Gegenstände bearbeitete, die, wie Jeder sieht, sehr mannigfach und eigenthümlich zusammengereiht sind. Des Verf. Vorliebe für eingestreute philosophische Raisonnements und seiner besondern Abneigung gegen die Rationalisten haben wir gedacht; seine Art darzustellen ist durch kurze und anderweitig nützliche, auch übrigens zum Gange der Sache gehörige wörtliche Aushebungen eben sowohl vor Augen gebracht worden, als sein Zusammenziehen des Materiellen und Formellen. Ob übrigens durch stetes Verbinden des Harmonischen, Rhythmischen und Aesthetischen die Deutlichkeit befördert wird, ist eine Frage, die wir für unsern Theil nicht überall mit Ja beantworten. Uns will es gerathener scheinen, um möglichst klarer Uebersicht und Einsicht willen zuvörderst Jedes für sich in möglichst bündiger Durchführung und dann erst in genauer Vereinigung darzustellen. Da aber die Köpfe und Wünsche der Unterrichtsbegierigen so höchst verschieden sind: so ist uns jede Art willkommen, die uns zum Denken Veranlassung gibt, wie es diese wirklich thut, die uns durch eigenthümliche Bewegung zu dem Schlusse zwingt, dass es nicht Wenige geben wird, die eben in einer solchen Verbindung der Dinge sich weit heimischer fühlen, als in einer ungeschmücktern, die Stück für Stück abgesondert und ruhig hinstellt. Und so bleibt uns denn nichts übrig, als das Werk des fleissigen und achtbaren Verfassers wiederholt allen denen zu empfehlen, die über die wichtigsten Gegenstände der Tonkunst sich in angezeigter Art und Weise gern belehren oder ihre Gedanken mit den Gedanken Anderer zusammenhalten wollen. Denn den Anhang von den griechischen Tonarten wünscht der Verfasser selbst in seinem Anhange von Gottfr. Weber beurtheilt, welchem geehrten, von uns begrüssten Kritiker wir diese Prüfung mit Vergnügen überlassen.

G. W. Fink.

NACHRICHT.

Wien. Erstes Quartal, 1831.

(Beschluss.)

Die Josephstädter Bühne vegetirt fortwährend als Filiale des Theaters an der Wien, und bleibt gewöhnlich an einem oder zweyen Wochentagen verschlossen. —

Von Concerten nur das Vorzüglichste aus der Menge. Die von Hrn. Kapellmstr. Lachner im k. k. kleinen Redouten-Saale veranstaltete Mittags-Unterhaltung brachte uns seine grosse Cantate: „Die vier Menschen-Alter," wodurch er sich selbst den Weg zum Tempel des Ruhmes bahnte. Anmassend, ja platterdings unmöglich müsste der Versuch seyn, über ein so complicirtes Werk, ohne Partitur, blos nach einmaligem Anhören ein detaillirtes Urtheil fällen zu wollen. Darum nur so viel im Allgemeinen: der Styl ist edel, würdevoll und correct, das Instrumentale glänzend, kraftvoll und wirksam schattirt, und den Singstimmen wird ihr volles Recht zu Theil. Bezüglich der Einzelnheiten erfreuten sich des lautesten, oft stürmischen Beyfalls insbesondere der Introductionschor, in fugirter Schreibart gehalten; das wahrhaft originelle Wiegenliedchen; die gemüthliche Romanze; der energische Kriegerchor; die Preghiera; das Finale alla capella der dritten Abtheilung, nebst mehren trefflich declamirten Recitativen. — Aber auch jedem Verdienste seine Kronen. So dem wackern Dichter J. Gab. Seidl; den mit Eifer, Liebe, Seele und reinem Kunstsinne mitwirkenden Solisten: Madame Fischer-Achten, Herren Tietze und Hauser; nicht zu vergessen unsern Meister Merk, der auf seinem Violoncello Sänger ist. —

Hr. Aloys Schmitt aus Frankfurt führte uns von seinen Compositionen vor: eine Concert-Symphonie und die Ouverture zur Oper: Der Doppelprocess; ein grosses Concert, nebst Concertino für Pianoforte. Wir lernten in ihm einen reich begabten, mit seiner Kunst und ihrer wahren Tendenz innig vertrauten Tonsetzer, als Producent einen Meister von ersterm Range kennen. Spiel und Vortrag sind durchaus solid, rein und deutlich; minder brillant, als gediegen. In der Schluss-Phantasie that er auch für Galanterie-Liebhaber ein Uebriges. —

Hr. Mozatti, ein geschätzter hiesiger Gesanglehrer, wirkte nur in Ensemble-Sätzen mit, und

wurde von seiner Schülerin, Dem. Segatta, den Mitgliedern der Hofoper, Mad. Frontini und Hrn. Adolf, so wie durch die Pianistin Dem. Sedlak freundschaftlich unterstützt. —

Hr. Lewy, Virtuose auf dem Waldhorn, veranstaltete in einem angesehenen Privathause eine interessante Musik-Soirée und erfreute sich eines ausgesucht zahlreichen Auditoriums. Der vortreffliche, doch leider! öfters kränkelnde Künstler war so glücklich, vor mehren Monaten in der Kammer Ihrer kaiserlichen Hoheit, der Erzherzogin Sophie, sich produciren zu dürfen, und von dieser erhabenen Gönnerin ausser einem ansehnlichen Geschenke auch mit einem lebenslänglichen Gehalte belohnt zu werden. —

Hr. Johann Promberger, Sohn des bekannten Klavier-Instrumentenmachers und Erfinders des Sirenion's, machte seinen beyden Lehrern C. Czerny und Carl Maria von Bocklet viele Ehre, und möchte bereits wohl jetzt schon zu den ersten Pianisten dieser Kaiserstadt gehören. Auch die Erstlings-Versuche in der Composition — Jubel-Ouverture und Fest-Concert zur Krönungsfeyer Sr. Majestät, König Ferdinands, — Concertant-Polonaise für Pianoforte und Clarinette, — Jägerleben, Vocalchor mit Hörnerbegleitung, — Erinnerungen an Ungarn, Solo-Phantasie für das Pianoforte, — verdienen Aufmerksamkeit, da sich eine gute Schule, Fleiss, Geschmack und Talent offenbaren, und zu schönen Erwartungen für die Zukunft berechtigen. In der Phantasie und Ouverture, deren Mittelsatz der überraschende Eintritt eines obligaten, vollzähligen Trompetencorps bildet, sind characteristische National-Motive vollherrschend; das Concert wird abwechselnd von Doppelchören begleitet, und am Schlusse werden dreyerley Themen zusammen verschmolzen; die Polonaise ist ungemein zart und melodisch; das Jagdlied frisch und lebendig; die acht Hörner sind sehr wirksam zum zweyfachen Echo benützt. Kritteln möchten ihm gern vorwerfen: er habe die Orchester-Partie im Durchschnitte mit allzu verschwenderischer Vorliebe behandelt, und darüber zum eigenen Nachtheil öfters die Principalstimme vergessen; wir aber meinen: eben daran habe er sehr recht gethan, und demungeachtet bewiesen, was er im Bravour-Spiele zu leisten vermöge, wenn er nur wolle, und — gerade nichts Besseres zu thun wisse. Ist diess dennoch ein Fehler, so theilt er ihn, und wahrlich nicht zu seiner Schande, mit den grössten Meistern. —

Dem. Lorenza Meier, die in diesen Blättern schon erwähnte Flötenspielerin. Wenn man auch die Sache nicht liebt, denn in Weiberhänden bringt dieses Instrument wirklich keine plastisch schöne Attitüde hervor, so kann man doch der Kunst den Bewunderungszoll nicht versagen. Die jungfräuliche Concertistin besitzt eine seltene Fertigkeit, einen vollen reinen Glockenton, und ihr bezauberndes Pianissimo ist nur vergleichbar dem Säuseln einer fernen Aeolsharfe. Unter den Zugaben steht oben an ein allerliebstes Liedchen, gesungen von Dem. Ehnes, componirt und auf dem Waldhorn begleitet von Hrn. Lewy. —

So ungewöhnlich wenige Gäste auch den verflossenen Winter uns mit ihrem Besuche ehrten, so war doch einer darunter, der, früher schon, gleichsam nur vorüber Italiens klassischem Boden zuflog, und den wir sehnsuchtsvoll so gern auf längere Zeit gefesselt hätten. Hr. Felix Mendelssohn Bartholdy, aus Berlin, war hier. Er besuchte auf seiner Durchreise nach Italien, wohin ihn das Studium seiner Kunst zieht, unsere Hauptstadt, woselbst ihm werthe und angesehene Verwandte leben. Man bewunderte die Fertigkeit seines Klavierspiels und noch mehr die ausgezeichnete Gabe des Phantasirens. Leider hörte ihn Ref. nicht selbst einer sehr ungelegenen Unpäslichkeit halber.

Die Tonkünstler-Gesellschaft führte nach fünf Jahren wieder einmal Händels Salomon mit Hrn. von Mosels Instrumentirung auf. Am wenigsten befriedigten die Solo-Stimmen, und noch weniger der erste Sopran. —

Die jährliche Akademie zum Vortheile des Bürgerspitals erschien, wie gewöhnlich, im bunten Kleide. Ouverturen von Beethoven und Lindpaintner, Singsang von Rossini, Pacini und Mercadante, worin Mad. Kraus-Wranitzky, Fräulein Weiss, die Herren Wild, Tietze und Siebert figurirten, Concertstücke für Violine, Hoboe, Violoncello etc. —

Die grossen Gesellschafts-Concerte boten, ausser den Symphonieen — von Beethoven die Pastoral, und jene in A dur, von Mozart in C und Es, wenig Erhebliches.

Ungleich gehaltvoller waren dagegen die Concerts spirituels, deren Anzahl jedoch nur auf vier reducirt wurde, zum heraklischen Leidwesen aller theilnehmenden Kunstfreunde. Die Auswahl traf folgende Tonwerke: Von Mozart: Symphonie in D. Quartett aus Idomeneo. Von Händel: Chor aus

Jephta. Von Cherubini: Ouverture und Introduction aus Lodoiska; Ouverture zum Anacreon. Dies irae. Ave Maria. Von Haydn: Quartett und Fuge aus dem Oratorium: il ritorno di Tobia. Von Catel: Verschwörungschor aus Semiramis. Von Beethoven: Symphonieen in D, F und B; Ouverturen zu Egmont und Leonore; Violin-Concert in D; Pianoforte-Concert in C moll; Phantasie mit Orchester; Marschchor aus den Ruinen von Athen, welche Meisterwerke insgesammt mit lobenswerther Genauigkeit ausgeführt wurden. —

Im Bereiche der Kirchenmusik erregte Cherubini's vierte Messe die gespanntesten Erwartungen, welche jedoch die erste Production in der Augustiner-Hof-Pfarrkirche nicht vollkommen realisirte. Die Tonangeber wollen den wahren Kirchenstyl darin vermissen; der Haufe plappert nach; nur der kunstsinnige und empfängliche Laye, dessen Führer das eigene Gefühl ist, und dem der gelehrte Wortstreit speculativer Schismatiker rein unverständlich bleibt, frägt in seiner natürlichen Herzens-Einfalt ganz unschuldig naiv: worin doch wohl eigentlich die Echtheit des Kirchenstyles bestehen solle? — Die Anbeter des Alterthums meinen, in der Schreibart alla Palestrina, Allegri, Marcello, Lotti, Durante u. a. w.; sie verlangen blos canonische Arbeit, im romanischen Styl, alla cappella, für selbstständige Realstimmen, je mehr, desto besser, und rufen Wehe über den Instrumentalprunk. Andere behaupten, das Characterische der Kirchenstücke bestehe in dem Basso continuo, und sey in jenen hüpfenden und springenden Violin-Begleitungsfiguren gegründet, welche seit länger als einem halben Säculum vorzüglich bey den älteren katholischen Componisten gewissermaassen stereotyp geworden sind. Der verlangt weiter nichts, als schulgerechte, wenn gleich lendenlahme Fugen, und sein Abgott ist der doppelte Contrapunct; jener spricht das Anathem über die Melodie, welche er eine Tochter der sündigen Weltlust schilt; verdammt zum Tartarus jeden ihm freundlich klingenden Gedanken, und will Alles ton- und farblos gehalten wissen; dieser hält sich fest an die Form; ein Anderer begehrt den Sinn der Worte ausgedrückt, indess der Dritte den Grundsatz aufstellt: weil Alles, was da lebt und schweht, die Allmacht lobt und preisst, jedes Geschöpf, jedes Wesen nach seiner Art und Weise, so sey dem Unnennbaren auch jeder Weihrauch wohlgefällig, wenn er ihm nur aus kindlich gläubiger Seele dargebracht wird. —

Bey einer so abweichenden Verschiedenheit der Ansichten und Meinungen, und dem gänzlichen Mangel einer erschöpfend befriedigenden Definition möchte es wohl allerdings wünschenswerth, ja zeitgemäss seyn, wenn ein Mann vom Fache den gewiss nicht unwichtigen Gegenstand ausführlich besprechen, und die Streit-Frage rationell erörtern wollte. — Ueberhaupt wäre es ganz in der Ordnung, wenn den unberufenen Urtheil- und Richtersprüchen endlich einmal Schranken gezogen würde, in einer Epoche, wo Halbheit und Oberflächlichkeit das Regiment führt, wo Arrogans und Egoismus am Ruder sitzt, wo jeder Schulknabe an Gluck, Händel, Bach, Mozart, Haydn und Beethoven sein Müthchen kühlen möchte. —

Im Musikhandel geht es den alten Schlendrian, und gedruckt wird beynahe nichts, als Tänze von dem Triumvirat: Strauss, Lanner und Morelly. Die Reveniüen des Erstgenannten sollen sich gegen 25000 Papier-Gulden belaufen, und seine Collegen ihm nicht viel nachstehen. Wenn es bey diesen Herren nicht heisst: Wie gewonnen, so zerronnen, und sie nur etwas hauszuhalten wissen (was jedoch kaum der Fall seyn dürfte), so können sie jedenfalls einem sorgenfreyen Alter entgegensehen. Wem wird es wieder so gut? wie Vielen, die im Schweisse ihres Angesichts mit rastloser Mühe, angestrengtem Fleisse, durch Jahre langes Studium und unausgesetzte Uebung was Rechtes erlernt haben, wird ein solches glückliches Loos zu Theil?

Mit einer Merkwürdigkeit ganz eigenthümlicher Art wollen wir unsern heutigen Bericht schliessen. Ein hiesiger Verleger hat eine Symphonie gedruckt, wir haben des Autors Namen früher noch niemals gehört, wohl aber seine Arbeit gesehen. Wenn solcherley öffentlich zum warnenden Beyspiele dem Flammentode geopfert würde, so wäre diess ein Act der Gerechtigkeit, wie jener, als Käufer und Verkäufer aus Salem's Tempel gestäupt wurden.

Nekrolog.

An gänzlicher Entkräftung starb in Riga, den 4ten März dieses Jahres, der emeritirte Cantor und Organist, Georg Michael Triemann. Er wurde 1748 den 20sten April zu Plön in Holstein geboren, woselbst sein Vater Prediger war. Wie dieser ihm in seinem siebenten Jahre durch den Tod entrissen wurde, nahm ihn sein Grossvater, Georg

Philipp Telemann (geb. zu Magdeburg 1681), vormaliger Cantor und Musikdirector in Hamburg, zu sich. Hier fand er die vortheilhafteste Gelegenheit, sich im Componiren und auf den dortigen prächtigen Orgelwerken im Orgelspielen üben zu können. Er bekleidete auch einige Jahre hindurch bey dem dasigen Musikchor die Stelle eines Accompagnisten, und musste, nach dem im Jahre 1767 erfolgten Ableben seines Grossvaters, in der Zwischenzeit (bis zu Emanuel Bach's Antritte) die Besorgung der Kirchen-Musiken übernehmen, wobey er, wie auch schon bey Lebzeiten seines Grosvaters, Veranlassung und Aufmunterung fand, sich vorzüglich auf den Kirchenstyl zu legen. Nach geendigten Schulstudien ging er 1770 nach Kiel, um sich der Theologie zu widmen. Nach zurückgelegter akademischer Laufbahn kehrte er nach Hamburg zurück, woselbst er seinen Unterricht im Generalbasse drucken liess. Bald darauf im September 1773 wurde er ganz unvermuthet und ohne sein Ansuchen durch den damaligen Rector Schlegel (nachmaligen General-Superintendenten von Pommern) von E. Wohledlen und Hochweisen Rathe der Kaiserl. Stadt Riga zum Cantor und Musikdirector bey den dortigen Stadtkirchen, und zugleich zum Lehrer der zweyten und dritten Klasse der Domschule berufen, welche Aemter er auch sogleich im November desselben Jahres antrat.

Bey Hartung in Königsberg erschien von ihm 1785: Beytrag zur Kirchenmusik, bestehend in einer Anzahl geistlicher Chöre, wie auch für die Orgel eingerichteter Choräle und Fugen. Klopstock's Lied: Auferstehn, ja auferstehn u. s. w., choralmässig, sowohl der Melodie als Harmonie nach, gab er 1809 heraus, und es ist der allererste in Riga gedruckte Choral. Sein ziemlich starkes Choralbuch über das seit 1810 zu Riga eingeführte neue Gesangbuch, welches in Mitau 1812 gedruckt wurde, ist in Deutschland nicht bekannt geworden, eben so auch eine kleine Schrift, die er 1821 drucken liess, betitelt: „Ueber die Wahl der Melodie eines Kirchen-Liedes," die gute Gedanken enthält und die wir in diesen Blättern nächstens mitzutheilen hoffen. Auf sein Ansuchen erhielt er 1828 wegen Augenschwäche seine Entlassung, mit Beybehaltung seines ganzen, bisher genossenen Einkommens, nebst einer freywilligen Zulage von 100 Rubeln jährlich, als dankbare Anerkennung seines 54jährigen, mit wahrer Berufstreue verwalteten Amtes. Er erreichte ein Alter von beynahe 83 Jahren.

Der wackere Prediger Thiel sagt bey Gelegenheit seiner Todes-Anzeige in den Rigaischen Stadtblättern von ihm: „Dieser hochverehrte und innig geliebte Greis war ein Mann der öffentlichen Achtung und des Vertrauens, der sich mehr als ein halbes Jahrhundert unter uns durch unermüdeten Eifer im Wirken für Kirche und Schule den Dank unserer Mitbürger und insbesondere unserer Jugend erworben hat. Der erkenntliche und ehrenvolle Nachruhm gebührt ihm hier um so gerechter und lauter, je angelegentlicher er sich im Leben jeder verdienten Auszeichnung, selbst dem öffentlichen Erscheinen entzog, und daher den meisten seiner Zeitgenossen nur dem Namen nach bekannt, unbemerkt, wie er gelebt, aus unserer Mitte geschieden ist. Den gefeyerten Namen eines berühmten Grossvaters erhöhete er durch eigenes Verdienst, und wusste denselben auch für die spätere Folgezeit im ausgezeichneten Andenken zu erhalten. Er entsprach nicht nur den Erwartungen, die man von ihm hier hegte, da man ihn, durch den Ruf seiner ersten musikalischen Schrift, die er schon im 25sten Jahre seines Alters herausgab, aufmerksam gemacht, hieher berief, sondern übertraf denselben auch durch seine nachherigen Bemühungen als Schullehrer und durch seine Arbeiten, auch als Schriftsteller über wissenschaftliche Gegenstände und über Sprachforschung, denen er selbst im spätesten Alter seine einsamen Stunden widmete. Gründliche von wahren Kennern geschätzte Kenntnisse zeichneten eben so sehr seinen Geist, wie strenge Rechtlichkeit und bis zur Peinlichkeit gehende Berufstreue seine Gesinnung, eine Reinheit und Tiefe sein Gemüth aus, das nur von der lebendigsten und freudigsten Gottesfurcht erfüllt und beseelt war. Nie achtete wohl ein Christ auf den Ruf Gottes in seinen Unternehmungen und Schicksalen aufmerksamer, als dieser wahrhaft Fromme. Ein vielleicht zu reizbares und daher oft und tief verletztes Gefühl, das Eigenthum der zartesten Seelen, entfernte ihn schon früh aus dem Umgange mit der Welt und der Geselligkeit, für die er, als ein heiterer und lebensfroher Mann in den ersten Jahren seiner Amtsführung so viele Empfänglichkeit gezeigt hatte. Darum lebte er in einsamer Zurückgezogenheit, in der nur Gott und sein Berufseifer ihm Beschäftigung und Trost gewährten. Aber auch in der Abgeschiedenheit empfand sein Herz warm und nachsichtsvoll für die Menschen, die er liebte und denen er gern wohlthat." Kurz vor seinem Tode schickte er

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIERTER JAHRGANG

vom 1. Oct. 1801 bis 22. Sept. 1802.

G. F. Händel.

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

einem Freunde und ehemaligen Schüler in Berlin gegen 100 Kirchenstücke von der Arbeit seines Grossvaters aus der letztern Zeit, in welchen derselbe allererst wahrhaft gross erscheint und die bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben sind. In seinem, dieses Geschenk begleitenden Briefe sagte er: „Um jedoch diese Sachen, die sicher noch manches sympathisirende Herz rühren und erquicken werden, dem Untergange, der ihnen von herzlosen Ignoranten bereitet werden möchte, zu entreissen — so erbitte ich mir den Schutz der Aegide des Herrn Pölchau; glücklich, wenn mein Wunsch erfüllt wird." Dieser wird auch gewissenhaft erfüllt werden. —

Ausser 60 bereits vorhandenen der vorzüglichsten gedruckten und handschriftlichen Werke dieses Meisters, worunter auch einige seiner humoristischen Opern für das Hamburger Theater, befindet sich auch in der Sammlung des jetzigen Besitzers der merkwürdige Briefwechsel mit dem Kapellmeister Graun. Der Hamburger T. war einer der würdigsten Repräsentanten der evangelischen Kirchenmusik und einer der fruchtbarsten Componisten. Als Polygraph übertraf er noch Allessandro Scarlatti und Ottavio Pittoni, von dem schon mehr als zwanzig 16-, 20- und 24stimmige Messen vorhanden sind, so wie den ehemaligen Churfürstl. Sächsischen Kirchen-Componisten Schürer in Dresden, von dem sich gegen 1000 Werke für den dortigen Hof nachweisen liessen und unter welchen allein 500 Kirchenstücke für die Hofkapelle sich bey seinem Ableben im Jahre 1784 vorfanden.

Kurze Anzeigen.

Verhandelingen over de Vraag: Welke verdiensten hebben sich de Nederlanders in de 14e, 15e en 16e Eeuw in het Vak der Toonkunst verworven; en in hoe verre kunnen de nederlandsche Kunstenaars van dien Tijd, die sich naar Italien begeven hebben, invloed gehad hebben op de Musijkscholen, die sich kort daarna in Italien hebben gevormd? door R. G. Kiesewetter en F. J. Fétis, bekroond en uitgegeven door de vierde Klasse van het koninklijk-nederlandsche Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en schoone Kunsten. Amsterdam, J. Muller en Comp. 1829.

Also Verhandlungen über die Frage: Welche Verdienste haben sich die Niederländer, namentlich des 14ten, 15ten und 16ten Jahrhunderts, im Fache der Tonkunst erworben? und in wie weit können die niederländischen Tonkünstler dieser Zeit, welche sich nach Italien begeben haben, Einfluss auf die Musikschulen gehabt haben, welche kurz nachher dort entstanden sind? — „Bin ich denn ganz irre? Ich dächte, wir hätten schon lange eine ausführliche Beurtheilung dieses vortrefflichen Werkes in dieser Zeitschrift erhalten!" Ganz recht! schon vor einem Jahre und zwar die erste unter allen, ja, wenn keine weiter vorhanden, als die uns bisher vorgekommen sind, noch die einzige ausgeführte. Sie hat in No. 24 des vorigen Jahrganges gestanden, unter dem Titel: Zur Geschichte der Tonkunst. — „So sollen wir also wohl noch eine lesen, damit die neueren Werke noch ein bischen älter werden?" — Nein! — „Nun, so ist die ganze wiederholte Anführung nichts nütze." — Nicht zu rasch! Wir könnten doch wohl unsere guten Gründe haben! — „Die möchten wir hören!" — So gönne uns der Herr ein geneigtes Ohr: 1) hat es nicht wenige Leser gegeben, die haben aus jener ausgeführten Beurtheilung genau die Vortrefflichkeit der Abhandlung des Hrn. Geheimen Hofraths Kiesewetter, aber nicht so genau den eigentlichen Titel des Werkes ersehen. Diesen wollten sie gern wissen; es sind desshalb mehre Anfragen eingelaufen. Diese beantworten wir hierdurch, auch zugleich für diejenigen, welche nicht angefragt haben. Darum ist eben der ganze Titel sorgfältig abgeschrieben worden; 2) war das höchst merkwürdige Buch damals noch nicht in den Buchhandel gekommen, sondern nur Einzelnen durch die Gefälligkeit des geehrten Instituts, das die Preisfrage stellte, zugesendet worden. Jetzt ist es aber, wie wir genau wissen, mehren literarischen Anstalten zur Beurtheilung übersendet worden. Es wird also nun auch in den Buchhandel gekommen seyn; wenigstens ist ein und das andere Recensenten-Exemplar zu haben. Und 3) würden wir es gern noch einmal besprechen und Stoff genug dazu finden, denn es ist reich, wenn wir nur einigermaassen Raum zu einer zweyten ausführlichen Anpreisung hätten.

Uebrigens haben einige Journale, auch teutsche, berichtet, beyde gedruckte Abhandlungen, die teutsche des Hrn. Hofrath Raphael Georg Kiesewetter und die französische (kürzere) des Hrn. Prof. F. J. Fétis hätten den ersten Preis erhalten. Das ist nun einmal nicht gut möglich und zweytens ist es auch

nicht wahr, sondern dahin zu berichtigen: die teutsche des Hrn. K. hat den ersten Preis, die goldene Medaille, und die französische des Hrn. F. den zweyten Preis, die silberne Medaille erhalten.

Introduction et Rondeau pour le Pianof. comp. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 26. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. ¼ Thlr.

Die Einleitung ist einfach und ungesucht, nicht tragisch und steht mit dem Rondo nicht im offenbaren Contrast, wie das jetzt Mode ist. Durch den vollkommenen Schluss in Es dur, aus welchem Tone auch das Rondo geht, bildet sie ein abgesondertes, jedoch durch Aehnlichkeit der Phrasen mit dem Folgenden in Verbindung stehendes Sätzchen für sich. Die Hauptmelodie des Rondo ist gleichfalls ungesucht und gefällig und wird auf die Art gewendet und durchgeführt, wie es etwas fertige Spieler jetzt lieben. Auf der letzten Seite (11) ist die Angabe der Erleichterung für Ungeübtere nicht deutlich; es hätte über die sechs Anfangs-Tacte der letzten Seite gedruckt werden sollen: „Diese sechs Tacte können auch übersprungen werden." Nach der Angabe des Hrn. Verfassers, der jetzt in Göttingen lebt, soll die Stelle, wie folgt, lauten:

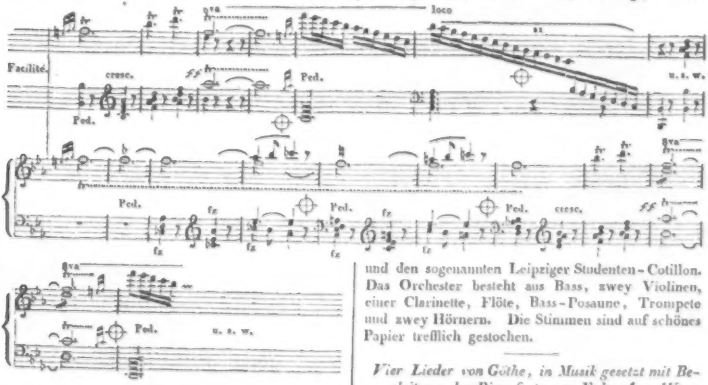

Zwölf Tänze für Orchester; comp. von Franz Otto. 8tes W. (Eigenth. d. Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Alle diese Tänze sind frisch und hebend; die Melodie wirksam unter die Instrumente vertheilt, ohne zerrissen zu seyn. Die Haupt-melodie ist grösstentheils der Clarinette und Flöte gegeben. Man erhält eine Polonaise, 5 Walzer, einen Wiener Walzer, 5 Ecossaisen, 2 Galoppen, eine Kalmaika und den sogenannten Leipziger Studenten-Cotillon. Das Orchester besteht aus Bass, zwey Violinen, einer Clarinette, Flöte, Bass-Posaune, Trompete und zwey Hörnern. Die Stimmen sind auf schönes Papier trefflich gestochen.

Vier Lieder von Göthe, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von Frdr. Aug. Weppen. (Eigenth. des Verl.) Hannover, bey C. Bachmann. Drey einzelne Bogen, jeder 4 Gr.

Gefällig und leicht zu singen und zu spielen, zuweilen mit eigenen Wendungen. Der erste Bogen enthält: Die schöne Nacht — und: Mensch, ergiesse; der zweyte: Nachtgesang. „O gieb vom weichen Pfühle," was uns am meisten anspricht; der dritte: Abschied. „Zu lieblich ist's, ein Wort zu brechen." Es ist durchcomponirt. Der Polonaisen-Anfang sagt uns nicht zu. Der Druck ist deutlich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. N°. 28. 1831.

Beyträge zu Dr. *Lichtenthal's Bibliografia della Musica.*

Vom Verfasser selbst angezeigt.

In der 43sten Nummer der allg. mus. Zeitung 1830 gibt Hr. G. H. Anders Nachricht von zwey französischen musikalischen Lehrgedichten, als Nachtrag zu meiner Bibliographie. Es sey mir von der verehrlichen Redaction dieser Blätter vergönnt, dem schönen Beyspiele des Hrn. A. zu folgen. Für die Leser, welche Interesse daran finden, bemerke ich zum voraus, dass das Wenige hier Gelieferte fast gänzlich ältere italienische Schriftsteller betrifft, wovon die unbekannten und (meines Wissens) nirgends citirten mit einem Sternchen * bezeichnet sind, die schon citirten aber blos vollständigere Titel, Zusätze, Berichtigungen und Bemerkungen erhalten. Möchte dieser und Hrn. Anders Artikel noch andere ähnliche zur Folge haben! —

Bontempi (Gio. Andrea Angelini), perugino: Historia musica, nella quale si ha piena cognitione della Teorica, e della Pratica Antica della Musica Harmonica; secondo la dottrina de' Greci, i quali, inuentata prima da Jubal auanti il Diluuio, e poi dopo ritrouata da Mercurio, la restituirono nella sua pristina, e antica dignita: E come dalla Teorica, e dalla Pratica antica sia poi nata la Pratica moderna, che contiene la Scientia del Contrapunto. Opera non meno utile che necessaria a chi desideva di studiare in questa Scientia. In Perugia, pe' L. Constantini 1695. 278 S. in Fol.

Diess ist der vollständige Titel eines zwar seltenen Buches, was aber als blosse Abhandlung über die alte Musik, von sehr geringem Werthe, keinesweges den Namen einer Geschichte der Musik verdient. Was noch aus demselben anzumerken wäre, besteht in Folgendem. In einem der Vorrede vorhergehenden Sonette auf den Verfasser wird er Musico, poeta e Oratore Eccellentissimo, già (ehemaliger) maestro di cappella del conte Montemellini, e di poi (nachheriger) ingegnero della serenissima Altezza Elettorale di Sassonia genannt. — S. 188 sagt der Verfasser, er sey in den Jahren 1643 — 50 Sänger der Venetianer Kapelle (cappella di Venezia) gewesen. — S. 18 findet sich eine lange deutsche Stelle mit einem einzigen (vielleicht Druck-) Fehler. — S. 190 und folg. gibt er einen Auszug von seiner Nova 4 vocib. compon. Methodus. Dresdae 1666. (Baini citirt in seiner Lebensbeschreibung Palestrina's (B. II. S. 52) folgende Schrift von Bontempi: Tractatus in quo demostrantur occultae conuenientiae sonorum systematis partecipati. Bononiae, 1690; sie ist aber einerley mit dieser). — S. 190 heisst es, er habe eine Abhandlung über die Civil-Baukunst, Poesie und Musik zur Oper Paride; sodann eine Geschichte der Rebellion in Ungarn (auch zu Bologna gedruckt) geschrieben. Auf derselben Seite heisst es ferner: „In den Römer Singschulen mussten die Schüler täglich eine Stunde schwere Sachen singen, eine Stunde den Triller, eine andere Passagen üben, eine Stunde die schönen Wissenschaften studiren, und eine andere Stunde sich im Gesange vor dem Meister und vor einem Spiegel üben, damit sie keine unschicklichen Bewegungen weder mit dem Körper, noch mit dem Kopfe, noch mit den Augen und dem Munde machen. Diess Alles Vormittags. Nachmittags verwendete man eine halbe Stunde zur Theorie, eine halbe Stunde zum Contrapunct über den Canto fermo, eine Stunde zu den contrapunctischen Ausarbeitungen auf den Kartellen und zum Componiren. Diess waren die gewöhnlichen Uebungen jenes Tages, an welchem die Schüler nicht ausgingen. Die Uebungen ausser dem Hause bestanden darin, dass man ausserhalb der Porta Angelica, gegen Monte Mario singen ging, um die Antwort des dasigen Echo zu hören, und so Richter seines eigenen Gesanges zu seyn; fast allen Kirchenmusiken

Roms beyzuwohnen, daselbst die besten damaligen Sänger zu hören, ihnen nachzuahmen, aber auch dem Meister über das Gehörte Rechenschaft zu geben, und seine Bemerkungen hierüber zu vernehmen." Diess (heisst es nachher) waren die Uebungen, diess die Schule, welche wir in Rom von Virgilio Mazzocchi, dem vortrefflichen Professor und Kapellmeister in S. Pietro in Vaticano, welcher über die Musik so vieles Licht verbreitet hat, erhalten haben.

Nassare (Fr. Pablo), Religioso de la Regular Observancia de N. Serafico P. S. Francisco, y Organista en su real convento de la Ciudad Zaragoça: Fragmentos musicos repartidos en quatro tratados, en que se hallan reglas generales, y muy necesarias para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto y Composicion, compuestos por.... y aora nuevamente añadido el ultimo tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificado con los Caracteres Musicos de que carecía. En Madrid. Año 1700, 288 S. in 4. (In Fragen und Antworten).

Ist eine zweyte Auflage. (Das beim P. Martini ebenfalls, aber kurz und schlecht citirte Buch hat die Jahrszahl 1704, und mag vielleicht eine dritte Ausgabe seyn.) Die Haupt-Abtheilungen sind: Primer Tratado. Del canto llano (8 Kapitel). Tratado segundo. De la musica metrica o mensural (10 Kapitel). Tratado tercero. Del contrapunto y composicion (10 Kap.). Tratado quarto. De la Musica (11 Kap.). Meine in der Bibliographie (B. II. S. 107) geäusserte Vermuthung, dass die bey Yriarte von demselben Verf. citirte Escuela musica ein anderes Werk sey, scheint daher seine Richtigkeit zu haben, weil Y. von einem ersten Bande, zweyten Buche, 19ten Kapitel spricht, was mit der eben beschriebenen Eintheilung nicht übereinstimmt.

* Manni (Domenico Maria), fiorentino, accademico errante di Fermo: Ragionamento della disciplina del canto ecclesiastico antico. Firenze, 1756 dalla stamperia di G. B. Stecchi. 24 S. in 8.

* Minelli (P. Angiolo Gabrielle), Minor osservante: Ristretto delle regole piu essenziali della musica. Bologna, nella stamperia di Lelio della Volpe, 1748. 32 S. in 4.

Bonaventura de Brixia (Bibliogr. B. II. S. 124). Die Mailänder Biblioteca Ambrosiana besitzt zwey lateinische Venetianer Auflagen von 1510 in 4 und 1518 in 8 und eine italienische mailänder von 1525 in 12; alle drey aber mit lateinischen Titeln. Mazzucchelli citirt auch eine Venetianer Auflage von 1511.

Doni (Antonio Francesco) aus Florenz: Libraria. Venedig, 1580, 12 (das Druckjahr muss wohl falsch seyn, wenn der Verf., wie Walther will, 1574 schon gestorben seyn soll). Ist ein Verzeichniss und eine Beschreibung aller musikalischen Schriften, die zur Zeit des Verfassers in Italien sowohl gedruckt als in MS. bekannt waren. Auch enthält es eine Liste aller damals existirenden mus. Akademieen, nebst ihren Stiftungen, Denksprüchen und Absichten. Eine zweyte Edition kam nach Burney (Hist. of Mus. Vol. III. S. 555) 1557 heraus. Ein neuer Beweis, dass das von Walther angegebene Druckjahr der ersten Ausgabe nicht richtig seyn kann.

So weit Forkel in seiner Allg. Literat. der Mus. — Vor Allem ist hier zu bemerken, dass Walther das Druckjahr 1580 richtig, aber nicht als erste Ausgabe angegeben hat; auch soll Doni wirklich in Monselice bey Padova im J. 1574 gestorben seyn. Ich habe jenes Buch nach Negri, dem freylich nicht viel zu trauen ist, mit einem langen Titel citirt, seither aber die unbedeutende Seltenheit aufgefunden, woraus sich abermals zeigt, wie selbst die fleissigsten und genauesten Schriftsteller hintergangen werden. Der Titel ist folgender:

Autori vulgari con cento discorsi sopra quelli tutte le tradutioni fatte dall' altre lingue nella nostra, e vna tauola generale come si costuma fra librai. Opera vtile a ciascuno che si diletta della lingua vulgare e che desidera fornire vno studio di libri composti in essa lingua. Di nouo stampata, corretta e molte cose aggiunte che mancano. Vinegia de Terraris 1560. 72 Blätter in 12.

Diess wäre also nicht einmal die erste Auflage. In jener von 1580 heisst es: Di nouo ristampata e aggiunti tutti i libri vulgari posti in luce da trenta anni in qua e cautine fuori tutti gli autori e libri proibiti. Vinezia, presso Altobello Salicato, 1580, 12.

Der musikalische Theil dieser Bibliothek nimmt blos drey Seiten in Duodez ein, worauf man die Namen einiger niederländer und italischer Sänger, einige Madrigale, Motetten, Ricercari, Messen und die Titel von ungefähr acht theoretischen Schriften findet; von den Akademieen wird äusserst kurz gesprochen.

La seconda libreria del Doni ristampata nouamente con giunte di molti libri. Vinegia, 1555. Ein Büchlein, aus dem Niemand klug wird, scheint eine beissende Satyre zu seyn; von Musik (und wer

versteht's?) kommt nur wenig darin vor. Es wurde auch unter folgendem Titel gedruckt: La libreria del Doni con alcune Nouelline piaceuoli e esemplari, delle quali il lettore in molte occorrenze potrà prevalersi. Venetia, 1572 in 12.

Delle lettere volgari (Bibliographie, B. I. S. 211). Jener merkwürdige und interessante Brief, welcher dié schon vor 300 Jahren über profane Gesänge componirten Messen belacht, ist „Cirillo" unterschrieben, von welchem, sonderbar genug, der sonst so fleissige Gerber, der doch manche Musiker aus Walther mit Angabe der Quelle entlehnt, gerade diesen Cirillo übergangen hat. Bey Walther heisst es: „Cirillo (Bernardino), ein von Aquila bürtig gewesener Protonotarius und Secretarius Apostolicus zu Rom, Archipresbyter zu Loreto, Canonicus bey S. Maria Maggiore, und endlich Commendator des berühmten Hospitals di S. Spirito in Sassia zu Rom, welcher anno 1575, 75 Jahr alt, daselbst gestorben, hat, wie Possevinus fol. 223 Bibliothecae Selectae berichtet, eine italienische Epistel an Ugolinum Gualtervcium vom Missbrauche der Kirchenmusik geschrieben." Diess ist nun einmal gewiss derselbe Cirillo. Im ersten Bande der Baini'schen Lebensbeschreibung Palestrina's S. 104 in der Note heisst es: „Der Bischof Cirillo Franco, oder Franchi, gest. zu Rom als Commendatore und Verwalter des Spitals S. Spirito in Sassia, schrieb besagten, aus Loreto 16ten Februar 1549 datirten Brief an Ugolino Gualtruzzi; er findet sich auch aus dem Spanischen in's Italienische übersetzt im 3ten Buche der Lettere volgari u. s. w.," was nun ebenfalls mit meinem Citate übereinstimmt. In der von Johann IV., König von Portugal, gegen Cirillo Franco gerichteten Schrift (Bibliogr. B. I. S. 129), findet sich (nach Baini) besagter Brief ebenfalls abgedruckt.

Testori (Carlo Giovanni), maestro di musica, e professore di Violino in Vercelli: La Musica Ragionata espressa famigliarmente in dodici passeggiate a dialogo, opera di.... per cui si giungerà più presto, e con sodisfazione dagli studiosi Giovani all' acquisto del vero Contrapunto. Vercelli, presso Giuseppe Panialis, 1767, 151 S. in 4 mit 22 Notentafeln. — Primi Rudimenti della Musica e Supplemento alla Musica Ragionata opera di... Libro secondo. Ibid. 1771, 70 Seiten in 4 mit 6 Notentafeln. — Supplemento alla Musica Ragionata. Libro terzo. Ibid. 1773, 42 S. in 4 mit 2 Notentafeln. — L'arte di scrivere a otto reali e Supplemento alla Musica Ragionata. Libro quarto. Ibid. 1782, 56 S. in 4 mit 29 Notentafeln.

Viel abgeschmacktes Zeug. Sehr naiv erzählt der Verf. im ersten Buche, wie er von seinen Lehrjahren aus Mailand zurückkam, in Musik Unterricht gab, eines Tages von seinem Schüler befragt wurde, warum denn beym Tone *D* zwey, und beym Tone *E* vier Kreuze vorgezeichnet sind, da doch *D* eins und *E* zwey haben sollte. Das wusste nun der Herr Meister zu seiner grossen Beschämung nicht zu beantworten; darauf ging er auf sein Studirzimmer, empfahl sich dem Schutze der Mutter Gottes und dachte ernstlich darüber nach.

* Banchieri (P. D. Adriano), monaco olivetano: Organo Suonarino. In questa quarta impressione accordato con ogni diligenza, e diuiso in cinque registri. Libro utilissimo a qual si voglia organista per alternare in voce corista alli canti fermi di tutto l'anno, nelle chiese secolari, regolari, Monache e Confraternità, secondo l'uso di Santa madre chiesa. Et nel fine dopo la tavola generale di tutta l'opera aggiuntori il sesto registro. Op. XXXXIII. In Venetia, appresso Aless. Vincenti, 1637, in 4. (Baini citirt eine Ausgabe von Venezia, per l'Amadino, 1605.)

* Brunelli (Antonio), maestro di cappella al duomo di Prato: Regole et Dichiarationi di alcuni contrapunti dopii utili alli studiosi della musica et maggiormente a quelli che vogliono far contrapunto all' improuiso. Con diuersi canoni sopra.... canto fermo. In Firenze, appresso Cristofero Marescotti, 1610, 29 Blätter in 4.

In der Vorrede an den Leser sagt der Verf., er habe vier Jahre zuvor Regeln über den practischen Gesang (regole dove si trattava della prattica del cantare) herausgegeben.

☞ Folgende bereits citirte Schriften ergänze ich nach dem schriftlichen Bücherkatalog eines reisenden irländischen Bücherliebhabers. Die bey den Verfassern stehenden römischen und arabischen Ziffern deuten den Band und die Seitenzahl meiner Bibliographie an.

(Fortsetzung folgt.)

Fasch und dessen noch nicht bekannt gemachte Compositionen.

Wem ist das herrliche Kyrie und Christe aus Faschen's 16stimmiger Messe in Reichardts Kunstmagazin bekannt geworden, der nicht von dem

sehnlichsten Wunsche ergriffen worden wäre, von einem Meister, der diesem Bruchstücke zufolge den grössten Componisten des vorigen Jahrhunderts an die Seite zu setzen seyn dürfte, Mehres kennen zu lernen? Wer hat von der Berliner Sing-Akademie jemals dessen grosse prächtige Compositionen aufführen hören, der nicht in die unbegränzteste Verehrung vor den Schöpfer derselben versetzt würde? Und wer liest Zelters, dessen durchaus würdigen und verehrungswerthen Schülers Denkmal, oder den Bericht in Gerbers neuem Lexicon, ohne auf das Höchste gespannt zu werden, jenen grossen Meister in seinen Werken näher kennen zu lernen?

Begierig sieht man sich nach den Werken dieses Meisters um, erfreut, einen grossen Namen in der glanzvollen Periode des vorigen Jahrhunderts mehr zu treffen, und im stolzen Gefühle dessen, was die letzte Generation unsers deutschen Vaterlandes geleistet, in welchem Gefühle man leicht vergisst, was die unsrige jetzt dagegen leistet, tröstet man sich — allein vergebens bemüht man sich, Etwas von dem grossen Meister zu finden: Fasch ist ein blosser Name, ist ein für seine Landsleute, für die ganze gebildete Kunstwelt verloren gegangenes Gut, denn ein einziger Mann (so heisst es) stolz auf den ausschliesslichen Besitz der Werke dieses Meisters, halte diese mit der eifersüchtigsten Sorgfalt verwahrt, gestatte nicht einmal, Abschriften davon nehmen zu lassen, indem er dann nicht mehr der einzige Besitzer derselben wäre — glaube (wer kann es begreifen?), ein geistiges Kunstwerk, das rechtmässige Besitzthum der ganzen gebildeten Welt, könne wie ein Raritätsstück von einem Einzigen als Eigenthum betrachtet und seinen Landsleuten, der gesammten Kunstwelt als rechtmässig vererbt, vorenthalten werden. Ja noch mehr, er glaube sich auf die unverantwortlichste Weise an dem ehrwürdigen Verstorbenen, der im Leben zur öffentlichen Bekanntmachung seiner Werke zu bescheiden gewesen, so weit versündigen zu können, ihm den Ruhm der Nachwelt auf solche Weise abstehlen, ihn um das bringen zu dürfen, was des Künstlers befriedigendstes Gefühl, seinen Stolz, beym Scheiden aus dieser Welt ausmacht; bedenke nicht, dass, wenn erst in späterer Zeit die Werke des Meisters bekannt würden, der Geschmack sich so sehr verändert haben wird, dass dieselben für das Publicum ganz ungeniessbar und nur einzelnen historischen Liebhabern interessant seyn werden.

Und fragt man nun erstaunt über solche Sage: wer ist denn dieser Mann, der sich so sehr an jenem Meister, an der ganzen Kunstwelt vergeht? so traut man seinen Ohren kaum, wenn man den Bescheid erfährt: Zelter ist's!! Zelter, der ganz verehrungswürdige edle Schüler Faschen's, dessen vortreffliche, nun dreissigjährige Leitung der von Fasch gestifteten und ihm wie ein Erbe vermachten Berliner Sing-Akademie, genugsam den edelsten Sinn für die Kunst, die hellste Begeisterung für das Erhabene, die uneigennützigsten Opfer, die unermüdlichsten Bestrebungen für die Zwecke der Kunst genugsam an den Tag gelegt hat.

Ein von dem Göttlichen der Kunst wahrhaft durchglühtes Gemüth ist allem Egoismus fremd. Der Unterzeichnete ist nun zu sehr von der grössten Achtung gegen Hrn. Prof. *Dr.* Zelter erfüllt, als dass er deshalb das Verfahren desselben nicht besondern, ganz eigenthümlichen Veranlassungen und Verhältnissen zuschreiben, als dass er nicht glauben sollte, der geehrte Veteran könne nur durch solche ganz besondere Gründe abgehalten werden, die profitlose Herausgabe der Faschischen Werke zu unternehmen, oder wenigstens die Vervielfältigung durch Abschriften zu gestatten. Wie sollte überhaupt der Gedanke aufkommen können, dass nur Mangel an einem Verleger, der tüchtiges Honorar zahlt, die Ursache der Zurückhaltung sey? Ganz unwürdig wäre solcher Gedanke!

Und doch — man ist ja stets das Schlimmste anzunehmen geneigt, — die allgemeine weitverbreitetste Stimme des deutschen Kunst-Publicums hegt jene Meinung — es haftet eine Schmach auf dem Namen des verehrungswürdigen Mannes, die gern jeder wahre Kunstfreund getilgt sehen möchte; daher glaubt sich der Unterzeichnete, der sich als grosser Verehrer Zelter's ganz besonders den Letzten beyzählt, für verbunden, im Interesse der gesammten Kunstwelt Hrn. Prof. *Dr.* Zelter in Berlin hiermit öffentlich zu bitten:

> Er möge sich gefälligst über den Grund der Vorenthaltung der Faschischen Werke äussern, und damit den zuverlässig ganz unbegründeten Vorwurf des Egoismus, des Geizes und der Kleinlichkeit, die ihm vorgeblich von der Herausgabe der Faschischen Werke oder sonstigen Mittheilung durch Abschriften abhielten, mit einem Male vernichten.

Nürnberg, den 24sten May 1831.

G. Freyherr v. Tucher.

Nachrichten.

Stockholm, im May 1831. Der Violin-Virtuos August Pott, Mitglied der Königl. Kapelle zu Hannover, gab hier im vorigen Monat mehre Concerte im grossen Opernhause, und hatte auch die Ehre, bey Hofe zu spielen. Der Ruf, welcher ihm namentlich von Copenhagen, wo ihm sein seltenes Talent den Titel eines Königl. Professors der Musik eingetragen hatte, vorausging, wurde vollkommen von ihm gerechtfertigt, und wir fanden die Schilderungen, welche auswärtige Blätter über seine Leistungen enthielten, keinesweges übertrieben. Herr Pott ist sicher einer der grössten Virtuosen, den wir hier zu hören Gelegenheit hatten; nie haben Stockholms Musikfreunde einen solchen Genuss gehabt, wie er ihnen durch den jungen Künstler bereitet wurde. Ein klarer, gesangreicher und gediegener Ton, ein sicherer und dabey gewandter Bogenstrich, ein grosser, aber einfacher Styl, ein gleichkräftiger und wohlklingender Ton, voll von Gefühl und Ausdruck, anmuthig und genial, aber mit sicherer Haltung und völlig rein — diess sind die Eigenschaften, die Hr. Pott besitzt und wodurch er seine Zuhörer wahrhaft zu electrisiren weiss. Er ist Schüler Kiesewetter's und Spohr's, hat sich aber besonders des Letztern Methode zu eigen gemacht. Findet indess Spohr eben nicht viele Verehrer unter uns, so müssen wir doch seines Schülers Verdienste hoch schätzen. Vergleichen wir die Leistungen desselben mit denen unsers Concertmeisters Beer, so bemerken wir zwar bey diesem eine grössere Fertigkeit in der linken Hand, doch ist Pott's linke Hand gleichsam ehrlicher, wenn es auf Besiegung grosser Schwierigkeiten ankommt. Sein Adagio ist voll Wärme und Ausdruck und sein Spiel hat etwas Offenes, Freymüthiges. Besonders bemerkenswerth ist, dass er bey allem regen Gefühl und der grössten Begeisterung doch immer eine Ruhe behält, die man bey einem so jungen Künstler selten antrifft. Er spielte Compositionen von Spohr, unter andern dessen 8tes Concert, eins der schönsten dieses Meisters, und führte solches mit gleicher Virtuosität, wie die Compositionen von Mayseder und Rode aus, so dass er das Glück hatte, das aufmerksame Publicum von Anfang bis zu Ende jedesmal bey gleich reger Theilnahme und einen Beyfall zu erhalten, wie er wohl selten in Stockholm einem fremden Künstler gespendet wurde. Die Beyfallsbezeigungen waren in der That so rauschend, dass der Künstler fast nie ein Solo zu Ende spielen konnte, ohne unterbrochen zu werden. Unser aufrichtiger Wunsch ist, dass der junge Mann überall die wohl verdiente Anerkennung seines Talents finden möge, wie er sie in Stockholm gefunden, wo ihm bald nach seiner Abreise noch die Ehre zu Theil wurde, zum Ehrenmitgliede der Königl. Akademie erwählt zu werden und das darüber ausgestellte Patent durch den Englischen Gesandten, Lord Bloomfield, zugeschickt zu erhalten. Ausserdem wurde ihm bey seiner Anwesenheit hieselbst von Sr. Königlichen Hoheit dem Kronprinzen eine kostbare brillantne Busennadel persönlich überreicht.

Prag. Theater. „Die Müllerin und ihr Kind," parodirende Posse mit Gesang in drey Aufzügen, Musik von Mozart, Rossini, Gretry, Mehul, Schenk, Wenzel und Adolph Müller u. s. w. Streng genommen gehört diese Posse in die Gattung der Liederspiele, und da sie (mit Ausnahme der 7 Mädchen in Uniform) das erste ähnliche Product ist, das hier Glück machte, so werden die Leser dieser Blätter es erklärlich finden, warum wir einem übrigens untergeordneten Genre eine genauere Prüfung zugestehen. Alle früheren sowohl aus dem Französischen entlehnten als ursprünglich deutschen Vaudevilles scheiterten an dem Umstande, dass sie nur ganz kurze Liederweisen der Handlung einflochten, welche hier durchaus nicht beliebt sind, denn der musikliebende Böhme, an die umfangreicheren italienischen Musiknummern gewöhnt, will erst recht zuzuhören anfangen, wenn jene schon wieder verklungen sind. Anders hat es der Arrangeur der Musik der „Müllerin" gemacht, und wenn er gleich hie und da in den entgegengesetzten Fehler verfallen ist, so hat doch der Erfolg gezeigt, dass er den Geschmack seines Publicums genau kannte. Schon die lebhafte Ouverture aus der Italiana in Algeri verbreitete eine günstige Stimmung, und machte das Publicum empfänglich für das, was ihm in der Folge geboten wurde. Wie der Vorhang hinaufging, macht der Zapfenstreich des vorbey marschirenden Militairs den Uebergang zu dem Duett der Isabella und des Taddeo aus derselben Oper von Dem. N. Gned und Hrn. Feistmantl gesungen. Die nächste Nummer war aus einer uns unbekannten Wiener Posse entnommen und liess sehr kalt, desto lebhafter begrüsste das Publicum

seinen Liebling Feistmantl darauf in der Arie des Lorenz aus dem Dorfbarbier von Schenk. Das Klageduett aus Bäuerle's Gisperl und Fisperl wollte hier weniger ansprechen als in seiner ursprünglichen Stellung. Das Finale bringt uns eine Operngesellschaft auf der Flucht vor die Augen, welche sich im Costume der Zauberflöte aus einer Feuersbrunst rettete, und besteht eigentlich aus einem Quodlibet von Motiven aus jener Oper, mit einzelnen Stellen aus Wiener Possen durchwebt. Noch günstiger hätte der Erfolg seyn müssen, wenn der Compositeur nicht alle modernen Opern verschmäht hätte, da eigentlich diese Gattung durch den Contrast des alten und neuen Geschmacks, so wie des Edlen und Gemeinen ihr wahres Interesse erhält. Auch war das Finale für eine Posse viel zu lang, und wurde das erstemal jämmerlich ausgeführt. Besonders sang Sarasto das: „In diesen heiligen Hallen" ganz abscheulich. Bey der zweyten Vorstellung ging das Finale besser zusammen, auch hatte sich Dem. Gned eine Romanze (wenn ich nicht irre, von Bellini) eingelegt, welche Dem. Hähnel aus Wien mitgebracht und in der Molinara gesungen, wodurch die Theilnahme am ersten Acte sehr erhöht wurde. Das erste Musikstück des 2ten Actes, nach einem Schlummerliede (nicht aus der Stummen von Portici) als Ouverture, ist das Duett des Mohren mit Papageno, worauf eine karrikirt ironische Arie (wahrscheinlich italienischen Ursprungs, doch uns unbekannt) folgte. Beyde wollten nicht sehr ansprechen, wie auch ein paar Chöre und das eine Zankduett zwischen Dem. Schikaneder und Dem. Beranek aus dem Ditterdorf'schen „Apotheker und Doctor" und Mehul's Oper: „Die beyden Füchse." Die besten Musikstücke des 2ten Actes sind das Lied des Kripa aus Weber's Silvana und, als Finale, der herrliche Marsch aus Cherubini's klassischem Wasserträger; doch wurden beyde kalt aufgenommen, weil die übrigen Musikstücke dieses Actes, am wenigsten glücklich gewählt, das Publicum ziemlich erkältet hatten. Desto glücklicher war die Wahl des dritten, welche den Erfolg der Piece entschied. Schon das erste Duett des Hrn. Feistmantl und Spiro, das allbekannte: „Ich bin liederlich u. s. w." regte die Lachlust in hohem Grade an. Die Arie: „Nein, ich singe nicht, mein Herr!" aus Isouards Lotterieloos von Dem. Gned sehr kunstfertig vorgetragen, erhielt das lebhafteste Applaudisement, und ein ganz allerliebstes Quodlibet mit einem brillanten Schlusse aus Rossini's „Matilde di Shabran" wurde unter einem wahren Beyfallssturme zur Wiederholung verlangt. Der Schluss ist wieder etwas matt, doch konnte er die Theilnahme des Publicums nicht mehr schwächen, das seinen Liebling Hrn. Feistmantl hervorrief. Er erschien mit Dem. Schikaneder. Der Text — der nicht vor unser Forum gehört — ist gut, und wurde mit einstimmigem Beyfall aufgenommen, der in Städten, wo der „Müller und sein Kind" allgemein ansprach, und man eine noch sorgfältigere Wahl der Musiknummern vornähme, noch erhöht werden dürfte. —

Endlich ist auch „die Stumme von Portici" wieder einmal gegeben worden, und Herr Draka versuchte sich in der Partie des Masaniello, wofür es ihm — wenn man sich auch in Betreff der mimischen Darstellung wohl begnügen konnte, das erstemal an Stimmkraft fehlte. Die zweyte Vorstellung ging viel besser, doch dürfte diese Partie auf jeden Fall — oft wiederholt — zu anstrengend für ihn seyn.

Kurze Anzeigen.

Die musikalische Liturgie in der evangelisch-protestantischen Kirche. Für Liturgen und Kirchenmusiker, insbesondere alle Prediger, Cantoren und Organisten, als eine theoretisch-practische Kirchen-Musik-Schule bearbeitet von Fr. Traugott Rohleder, Pastor zu Lähn in Niederschlesien. S. 222 (8). Nebst einer Musik-Beylage, einige Beyspiele zur anschaulichen Erläuterung enthaltend (12 Bogen in 4). Glogau und Lissa 1831. Neue Günter'sche Buchhandlung.

Da das Liturgische unserer evangelischen Kirchen seit mehren Jahren wieder ein Gegenstand weit verbreiteter Berathungen geworden ist, dem wir herzlich wünschen, dass er mit noch eifrigerm Antheile von denen beachtet werden möchte, die ihrer bürgerlichen Stellung wegen durchzugreifen im Stande sind: so verfehlen wir nicht, unseren Lesern ein Buch wenigstens kürzlich anzuzeigen, das diesen wichtigen Gegenstand mit Ernst behandelt und neben manchem Bekannten, wie es in solchen Dingen nicht anders seyn kann, manche nützliche Winke gibt, die des weitern Nachdenkens werth sind. Der erste Theil: „Vom Choral" nimmt Rücksicht auf die Erfordernisse einer guten

Dichtung des geistlichen L...es, auf die Melodie und den Vortrag der Gemeinde und des Organisten. Unterschreiben wir auch nicht Alles, was der Verf. lehrt, z. B. von gänzlicher Verwerfung aller Dactylen in geistlichen Dichtungen; in seiner Verwerfung mancher bekannten und geschätzten Melodieen; in seinem Rathe, dass wir in der Lehre von den alten Kirchen-Tonarten lieber bey Bach, Kirnberger, Türk u. s. w. stehen bleiben sollen: so sind doch dergleichen zu bestreitende Gegenstände bey weitem der geringste Theil der Verhandlung.

II. Theil, S. 137: Vom Altar-Gesange des Liturgen und den Responsorien. Grösstentheils zweckmässig. III. Th., S. 163: Von der Kirchenmusik im engern Sinne, oder der Kirchenfigural-Musik. Von dieser, wie sie jetzt ist, wird nicht viel gerühmt. Geht der Verf. auch manchmal zu weit, so meint er es doch ehrlich. Man prüfe und behalte das Gute. Auf strengen Styl, einfache Innigkeit und Grossartigkeit sollte freylich gehalten, dabey alles Gezierte, Zerrissene, Sentimentale und wild Leidenschaftliche vermieden werden. — In seinen angegebenen Zeiträumen guter Kirchenmusik hätte der Verf. wohl vorsichtiger seyn und im Verwerfen mancher Zeiten nicht so allgemein absprechen sollen. Wir hätten hier nicht Weniges zu bemerken, wenn uns nicht Reinecke in's Gedächtniss käme:

> Domino placebo begann die Gemeine, sie sangen
> Alle Verse davon. Ich könnte ferner erzählen,
> Wer die Lection gesungen und wer die Responsen;
> Aber es währte zu lang', ich lass es lieber bewenden.

In einem Anhange S. 208 gibt der Verf. einen Entwurf zu einer Liturgie, den diejenigen zu beachten haben, die durch amtliche Verhältnisse darauf zu merken verbunden sind; er leidet keinen Auszug. In einem berichtigenden Nachtrage bittet der Verf., Fehler der musikalischen Rechtschreibung nicht gänzlich auf seine Rechnung zu setzen: aber die Vermischung des Drey- und Vierstimmigen in einer Choralzeile ist gewiss kein Druckfehler. Wenn wir es auch zu viel nennen müssen, dass das Werk als eine theoretisch-practische Kirchenmusikschule angesehen werden soll: so ist doch das Buch um sehr vieler guter Verhandlungen willen allen denen bestens zu empfehlen, denen dieser Gegenstand wichtig ist. Das ganz schlechte Papier ist eine falsche Ersparniss nicht weniger Verleger in Provinzialstädten.

Zugleich zeigen wir hierbey an:

Nachtrag zur musikalischen Altar-Agenda. Von Joh. Wilh. Bartholomäus Russwurm, Pastor zu Hamburg. Daselbst, bey Frdr. Perthes 1831.

Wer das 1826 bey Perthes in Hamburg erschienene liturgische Werk besitzt, wird den kleinen, 3½ Bogen füllenden Nachtrag nicht unbeachtet lassen. Diejenigen, die das Buch nicht kennen, verweisen wir auf die 1827 in No. 45 und 46 gegebene Recension dieser Blätter. Nach der Vorrede des Nachtrags folgt: Sonntags-Liturgie vom Anfange bis zu Ende; dann noch mehre Sätze zum Charfreytage. Druck und Papier sind schön.

Sechs religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte von J. C. Held. Baireuth, in der Grauischen Buchhandlung.

Der Verf. dieser Gesänge, Professor am Gymnasium zu Baireuth, hat uns im vorigen Jahre mit einer kleinen Sammlung mehrstimmiger Lieder erfreut, die sich durch Einfachheit und anspruchlose Freundlichkeit auszeichneten, wie die Beurtheilung in No. 39, S. 642 und 43 des vorigen Jahrganges bezeugt. Es ist diess also das zweyte Werkchen, was dieser Liebhaber der Tonkunst den Freunden des Gesanges bietet, offenbar mit derselben Liebe als das erste gearbeitet. Die meisten dieser vierstimmigen, kursen oder doch nicht zu langen Gesänge sind Versetten aus den Psalmen; nur der fünfte hat die Strophe Gellert's zum Grunde gelegt: „Was ist des Lebens Herrlichkeit.“ Die drey ersten Nummern sind die einfachsten und nach unserer Ansicht und unserm Geschmack durchaus die schönsten dieser Sammlung. Sie werden in ihren schlichten Weisen von Vielen mit Wohlgefallen gehört und gesungen werden. Die drey letzten sind verzierter, besonders in den Mittelstimmen; die vierte und sechste länger durchgeführt, sogar zuweilen dem Fugirten ähnlich bearbeitet. Das gelingt dem Verf. bis jetzt weniger. Auch diese künstlichere Satzweise muss genial treffend seyn, oder es muss etwas gemüthlich Nothwendiges darin walten, wenn sie in unseren Tagen nach so hohen Meisterwerken der Art anlocken soll. Das steht nicht Jedem zu Gebote. Dennoch sind auch diese letzten Gaben im Ganzen angemessen, die Schwierigkeit des Vortrags ist nur gering und so wird denn auch dieses zweyte Bändchen

Universitäts-
Bibliothek
Kassel

ebenfalls vielen Liebhabern des ernsten Gesanges willkommen seyn. Die Singstimmen sind einzeln gedruckt und die Partie des Pianoforte, woraus man den Stimmengang übersieht (einige Fortgänge sind leicht zu verbessern), ohne die Worte des Textes, ist zur Nachhülfe der Sänger eine gute Zugabe.

Ein Theil des XXI. Psalm's, nach M. Mendelsohn's Uebersetzung, zur Geburtstags-Feyer für den Männerchor, in Musik gesetzt von C. Karow. 4tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Bunzlau, Appun's Buchhandlung. Pr. ⅛ Thlr.

Dieser Festgesang ist der Geburtstags-Feyer Sr. Maj. des Königs der Preussen geweiht, was der Text-Inhalt und die Art des Titel-Schmucks anzeigen. Ein gekrönter, Blitze tragender Adler mit ausgebreiteten Flügeln hält an einem Ringe eine Krone, die durch eine kleine Kette von eisernen Kreuzen am Ringe hängt, von welchem aus nach beyden Seiten eine Blumen-Guirlande läuft, an deren Endringen, mit der Krone in Verbindung, reiche Festons von Eichenlaub prangen. — Ein mässig langsamer, kurzer Satz leitet in einen marschmässigen Chorgesang, leicht und angemessen; an ihn reiht sich ein etwas langsamerer angenehmer Sologesang (Alles ⅔ Tact), Dank für langes Leben aussprechend. Der Chor, ⅔: „Sein Ruhm wird gross durch deine Hülfe," wechselt dreymal mit vierstimmigem Solo, worauf ein kleiner, langsamer Chorsatz, D moll, ⅔, in eine kurze und leicht gehaltene Fuge leitet, die das beyfallswerthe Ganze beschliesst. Es ist nachahmungswerth, dass die Zeitmass-Angaben nach Gottfr. Weber's einfachem Pendelschwingungs-Vorschlage angegeben sind.

Vier Lieder für den vierstimmigen Männerchor in Musik gesetzt von C. Karow. 5tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Bunzlau, Appun's Buchhandlung. Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Lauter Kriegs- und Vaterlands-Gesänge. Das erste Lied von L. Uhland: Vorwärts! ist kräftig gesungen; ebenso der Schlachtgesang von Max v. Schenkendorf; das dritte: An mein Vaterland, von Henning, schlicht-innig, ohne Gezwungenes; das vierte von Uhland: Siegesbotschaft. Es zerfällt in mehre Sätze mit sehr einfacher Hörner- und Posaunen-Begleitung, zu denen im letzten Victoria-Satze noch Trompeten und Pauken kommen. Die kleine, wohlfeile Sammlung verdient Beachtung.

Leichte Orgel-Vorspiele zum Gebrauche für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande — von Adolph Hesse. 25stes Werk; No. 12 der Orgelsachen. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey Carl Gustav Förster. 2 Hefte. Jedes 12 Gr.

Die wirklich leicht ausführbaren Stücke bestehen aus Präludien, fugirten Choral-Vorspielen, ausgeführten Chorälen und vierstimmig ausgesetzten Chorälen mit Zwischenspielen, sämmtlich angemessen und in der Art, wie seine anderen leichten Orgelwerke. Mehr Mannigfaltigkeit in der Erfindung wäre allerdings zu wünschen. Man sagt der Kirchenmusik überdiess zu viel Einförmiges nach und nicht immer mit Unrecht. Eine strenge Auswahl sollte sich vorzüglich hierin jeder Componist zur Gewissenssache machen. Druck und Papier sind gut. Das Ganze zählt 15 Nummern; jedes Heft hat 25 Seiten gr. 8 in Querformat.

XII Danses pour le Pianof. comp. par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 24. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. ½ Thlr.

Diese Tänze sind nicht vom gewöhnlichen Schlage, mehre eigen und hübsch erfunden und die meisten zugleich tanzlich: nur wenige dürften zum Behufe des Tanzes etwas zu viel gearbeitet seyn und sich daher mehr für Liebhaber passen, die dergleichen Rhythmen zu ihrer Unterhaltung lieben, ohne die Füsse Andever in Bewegung setzen zu wollen. Unter die letzten gehört z. B. namentlich der fünfte Walzer. Sie verlangen sämmtlich schon einige Fertigkeit, oder doch eine gute Uebung, wenn sie gut herauskommen sollen. Der Walzer sind acht, meist mit einem Trio versehen; die vier übrigen sind Galoppen, den Freunden solcher Musik zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № IV. 1831.

Gesuche.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concert-Sängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich baldigst, mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair J. Nagel sen. daselbst zu wenden.

Es wird für die Stelle eines Organisten an der St. Marien-Kirche zu Lübeck ein Mann gesucht, der als Orgelspieler höheren Forderungen zu genügen, und zugleich als Musiker theoretisch und praktisch gebildet, im Stande seyn würde, die Direction grösserer musikalischer Aufführungen zu übernehmen.

Wer auf diese Stelle reflectiren möchte, und seine vorzügliche Tüchtigkeit in beyden obigen Beziehungen nachweisen kann, dem wird auf einen schriftlichen Antrag mit der Adresse An das Werkhaus zu St. Marien in Lübeck die nähere Auskunft über die mit dieser Stelle verbundenen Leistungen und Einkünfte zu Theil werden.

Anzeigen.

Aecht Romanische Darmsaiten
1ª Qualität
von der unstreitig besten Fabrik Italiens, sind wieder angekommen und sowohl in Partieen, als einzeln zu den bekannten Preisen zu haben in der Musikalien-Handlung von
Wilhelm Härtel
in Leipzig.

So eben ist erschienen und versandt:

Louis Spohr's Vater Unser von Mahlmann. Partitur 5 Thlr. = 9 Gld. Rh.; vollst. Klavier-Auszug 2 Thlr. = 3 Gld. 36 Kr. Rh.

Weber, C. M. v., Jubel-Cantate, zur Feyer des 50jährigen Regierungs-Antritts S. M. des Königs von Sachsen. Gedicht von Fr. Kind, auch unter dem Titel: Erndte-Cantate. Gedicht von Fr. Wendt. Partitur 7 Thlr.; vollst. Klavier-Auszug v. Comp. 2½ Thlr.

Reissiger, C. G., Quatuor p. le Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 70. 2⅔ Thlr.

Spontini's, Meyerbeer's, Paer's und Boieldieu's neueste französ. Romanzen und Nocturno's, mit Begl. des Piano und untergelegtem deutschen Text von C. Blum.

Spontini, La petite sorcière, Chansonette. 6 Gr.
— L'heureux gondolier, Barcarolle. 6 Gr.
— Il reviendra, Romance. 6 Gr.
— Salut vertes campagnes, Nocturne à 2 voix. 8 Gr.

Meyerbeer, Mère grand' Nocturne à 2 voix. 8 Gr.
— Le voeux pendant l'orage. 8 Gr.

Päer, L'odalisque, Romance. 6 Gr.
— Les joyeux passagers, Barcarolle. 6 Gr.

Boieldieu, L'ange des premiers amours, Nocturne à 2 voix. 6 Gr.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Anzeige für Theaterdirectionen.

Le Dieu et la Bayadere.

Der Gott und die Bayadere,
grosse Oper mit Pantomime und Ballet
in zwey Aufzügen
nach dem Französischen des Scribe, zur beybehaltenen Musik von Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem
Freyherrn von Lichtenstein.

Von vorstehender Oper sind Partitur, Klavierauszug, Textbuch, Zeichnung der Decorationen und Costumes etc. erschienen, und alle Theater-Directionen sind höflich ersucht, entweder direct oder durch eine bekannte Musik- oder Buchhandlung ihre Aufträge ertheilen zu lassen.

Um diese Oper jeder Bühne zugänglich zu machen, hat der Uebersetzer die Scene des Tanzstreites abgeändert, ohne dem Werke selbst nachtheilig zu seyn, und diese Abänderung wird der Partitur beygegeben.

Der steigende Beyfall, welcher dieser Oper in Berlin gezollt wird, wo dieselbe jetzt schon achtmal nach einander bey immer vollem Hause gegeben wurde, lässt nicht zweifeln, dass solche allerwärts eben so gut aufgenommen, und dieses Werk zum Vortheil der Directionen sich würdig seinen Vorgängern (Stumme von Portici und Fra Diavolo) anreihen wird.

Mainz, den 14ten May 1831.

B. Schott's Söhne.
Musikhandlung.

Neue Musikalien.

Im Verlage der unterzeichneten Buch- und Musikhandlung sind so eben erschienen:

Drey Divertissements für das Pianoforte

zu vier Händen componirt

von

Adolph Hesse.

5ten Werk. Preis: 12½ Sgr.

No. 1. In Form eines Walzers. No. 2. Rondeau mignon über beliebte Motive aus der Oper: Der Alpenkönig. No. 3. Einleitung und Polonoise.

Vorliegende neueste Composition unsers geschätzten Adolph Hesse dürfte Klavierspielern von mittlerer Fertigkeit eine willkommene Gabe seyn. Der Componist hat Alles gethan, um dieses Werkchen sowohl in melodischer als harmonischer Hinsicht ansiehend zu machen, auch ist keins dieser Divertissements schwer auszuführen.

F. E. C. Leuckart,
Buch- und Musikhandlung in Breslau.

An das musikalische Publicum.

Im Verlage der unterzeichneten Handlung erscheint im Laufe dieses Sommers:

A. André Lehrbuch der Harmonie,

mit einem Anhang über die melodische und harmonische Behandlung des Chorals, nebst 66 vierstimmigen Chorälen älterer und neuerer Contrapunctisten.

Ladenpreis 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr. sächsisch. Subscriptionspreis 4 Fl. 48 Kr. oder 2 Thlr. 16 Gr. sächsisch.

Der Prospectus dieses Lehrbuches kann bey allen Buch- und Musikhandlungen gratis bezogen, und bey diesen zugleich auf den Subscriptionspreis bis Ende September d. J. unterzeichnet werden.

Offenbach a. M., den 1sten Juny 1831.

Johann André'sche Musikalienhandlung.

Nachricht über das Erscheinen der zweyten Lieferung der dritten Auflage von Gfr. Weber's

Theorie der Tonsetzkunst.

Diese 2te Lieferung enthält die den 2ten Band bildenden 19⅞ Bogen Text, nebst dazu gehörigen Notentafeln 11—32 und einer gedruckten Tabelle und Inhalts-Verzeichniss.

Den Musikfreunden soll diese Anzeige auch wieder zur Nachricht dienen, dass diese 2te Lieferung ebenfalls brochirt, bereits an die Buch- und Musikhandlungen versendet ist und die dritte bald nachfolgen wird.

Der Preis ist für die vier Bände zusammen 6 Thaler sächsisch oder 10 Fl. 48 Kr. rheinisch, und es wird Subscription auf die successive Lieferung noch fortwährend bis zur Beendigung des Druckes, in allen Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes angenommen.

Mainz, im May 1831. *B. Schott's Söhne.*

Bey J. F. Hartknoch in Leipzig sind so eben erschienen:

Generalbassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre, ein Leitfaden für Lehrer beym Unterricht, ein Hilfsbuch zur Wiederholung und zum Selbststudium der musikal. Composition, von L. E. Gebhardi. 2ter Band 4. brochirt. Preis 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Kr. Rhein.

Dieser 2te Band, welcher 24 Bogen stark, auf ganz gutes Velin-Schreib-Papier gedruckt ist, handelt ausführlich von der mannigfaltigen harmonischen Begleitung der verschiedenen Melodieen, vom fünf- und sechsstimmigen reinen Satze, von den Zwischenspielen, so wie vom freyen und strengen Contrapuncte u. s. w. Ueber den ersten Band sind schon viele günstige, das Werk sehr empfehlende Urtheile in mehren Schriften (in d. Jen. Lit. Zeitg., im Archiv für das prakt. Volksschulwesen u. s. w.) auf folgende Weise ausgesprochen worden: „Dieses Werk kann mit Recht ein gediegenes genannt werden, denn Alles ist mit grosser Umsicht, klar, fasslich und praktisch dargestellt. Man sieht aus der leichten und anschaulichen Darstellung, dass Alles dem Vorf. klar und bestimmt in der Seele lag. Jede Regel ist mit Beyspielen hinlänglich erläutert, so dass zum Richtigverstehen nichts fehlt u. s. w." — Da nun der zweyte Band gewiss mit nicht weniger Fleiss gearbeitet seyn wird, als der erste, so kann Musikfreunden dieses Werk wohl ohne Bedenken sehr anempfohlen werden.

Sammlung zwey-, drey- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauch beym Gesang-Unterricht in Schulen. Zunächst für die Schulen in Frankens Stiftungen herausgegeben von C. Abela, Cantor der Hauptkirche und Gesanglehrer an den Schulen der Franke'schen Stiftungen zu Halle. 2tes Heft. quer 4. brochirt. Preis 14 Gr. oder 1 Fl. 5 Kr. Rhein.

Einem verehrten Publicum zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher römischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind stets Violin G-Saiten mit echtem Silberdraht übersponnen, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt ist, nebst übersponnenen Contrabass-, Violoncell- und Guitarren-Saiten bey mir zu haben.

Hessen Cassel, den 11ten May 1831.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalien- und Schreibmaterialien-Handlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten July. N°. 29. 1831.

Recensionen.

No. 1. *Troisième Messe solennelle a trois parties de chant en choeur — par L. Cherubini. Partition pour le Piano arrangée par Ch. Zulehner.* Bonn, chez N. Simrock. Pr. 6 Frcs. 50 Cts.

Die einzelnen Singstimmen dieser Messe, ebendaselbst. Pr. 3 Frcs.

No. 2. *Quatrième Messe solennelle à 4 et à 5 parties — comp. par L. Cherubini. Arrangée pour le Piano par Charles Zulehner.* Bonn, chez Simrock. Pr. 8 Frcs.

Die einzelnen Singstimmen dieser Messe, ebendaselbst. Pr. 5 Frcs.

Diese dritte Messe des berühmten Tonsetzers ist mit vollem Orchester zum erstenmale zur Krönung Karls X. feyerlich aufgeführt worden. Die Partitur dieser und der folgenden Messe haben wir, trotz mancher Mühe, nicht zu Gesicht bekommen können. Wie der Tondichter des Wasserträgers, der Lodoisca u. s. w. instrumentirt, weiss Jeder. Wir dürfen voraussetzen, dass die Instrumentation besonders glänzend seyn wird der Art des Verfassers und der Gelegenheit gemäss, für welche das Werk zunächst geschrieben wurde. Da übrigens bey Gesangwerken das Hauptcharakteristische, der Melodie und Harmonie nach, eben im Gesange liegen muss: so kann uns wenigstens das Arrangement nicht irre leiten, fügen wir dem in die Augen Fallenden den Glanz der Instrumentation in Gedanken möglichst hinzu. Die eigentliche Gestalt steht vor uns, ihre Ausschmückung allein bleibt der Vorstellung überlassen. Wir würden aber von der Gesinnung eines Mannes nicht das Beste denken können, wenn er im Stande wäre, den Schmuck der lebendigen Gestalt vorzuziehen.

Die ganze Messe ist in eigenthümlich freundlicher Art gehalten, die wir fast kirchlich volksthümlich nennen möchten, der Feyer des Festes wohl angemessen, also nicht so tief, nicht so ernst fromm, als es dem christlichen Gemüth eigen ist, wenn es im vollen Ergusse der Anbetung vor dem Herrn der Herren sich kindlich demüthigt, oder der allgegenwärtigen Kraft des Unendlichen vertrauungsvollen Preisgesang des innigsten Glaubens jubelt. Daher drängt denn auch nicht ein Gedanke den andern und die Empfindungen glühen nicht so feurig vorwärts, vielmehr wiederholen sich nicht selten die Gedanken und werden auf ähnliche Art wieder vorgeführt, erklärt, erweitert; die verschiedenen Stimmen theilen sich in einen einmal ergriffenen Gang der Melodie und bringen ihn in gleichen rhythmischen Verhältnissen in einer andern Tonart wieder. Dadurch erhält natürlich das Ganze etwas Ueberschaubares, leicht zu Fassendes, was auch den Vortrag nothwendig sehr erleichtert. Darum wird die Messe nicht allein zu solchen glänzenden Feyerlichkeiten, für welche sie geschaffen wurde, sondern auch im Allgemeinen um so mehr ansprechend befunden werden, da sie die Seele nicht zu tief und ernst in den heiligen Gegenstand versenkt. Wenn endlich noch besonders hervorgehoben werden muss, dass die ganze Stimmenführung durch eine diesem Meister eigene Modulation, die bekanntlich im Dreystimmigen am ungebundensten und am überraschendsten von kundigen Tonsetzern geliefert werden kann, Kenner und Liebhaber des harmonischen Gehaltes durchaus verständig unterhält, während eine gefällige Melodie die Sinne angenehm umspielt: so wird Jeder sogleich überzeugt seyn, dass ihre Ausführung in Sing-Akademieen und in Concerten, wo man sogar nicht selten das Tiefere ungern erscheinen sieht, völlig an ihrer Stelle ist. — Das Credo trägt zuerst der Chor der Bässe im unisono vor, welches von einem andern Begleitungs-

unisono durch figurirte Bewegung des Orchesters frischer gemacht wird. Ein harmonisches Credo der drey Chorstimmen beantwortet diesen Satz. Auf ähnliche Weise fassen nun die Tenöre den folgenden Abschnitt des Glaubensbekenntnisses auf und erhalten auf gleiche Art vom Chore der Gläubigen allgemeine Bestätigung u. s. f. Diese Behandlungsart des Credo ist schon öfter mit Vortheil angewendet worden. Vom Resurrexit an (molto vivace, $\frac{2}{4}$) wird der Satz vollharmonisch bis zum Ende. Die immer wiederkehrende, nur in andere Tonarten versetzte Harmonie zu dem Credo, credo! ist der Lichtpunct des ganzen Satzes. Dagegen haben uns einige Accente gestört, am meisten

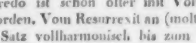

welches vitam gleich darauf richtig betont wird. Dergleichen unrechte Accente sind freylich nicht ganz ungewöhnlich, aber richtig werden sie dadurch nirgend. Auf solche Weise darf Niemand mit der Sprache umspringen. Mehre Beyspiele der Art übergehen wir; sie fallen in die Augen. Gleich das folgende angenehm gesungene Offertorium wird dergleichen zeigen.

No. 2. Diese vierte Messe ist ebenfalls freundlich gehalten, anspielend an lebensfröhlichen Gesang und doch durch Harmonieen-Führung dem Kirchlichen keineswegs fremd, vielmehr heiter andächtig. Im ersten Satze tragen Sopran und Bass ihr Kyrie und Christe solo vor und der Chor tönt trefflich hinein, schön bis zum Ende. Das Gloria mit vierstimmigem Chor und doppeltem Solo-Quartett, nämlich zwey Soprane und zwey Alte zusammen, dann zwey Tenöre mit zwey Bässen. Chor und Solostimmen wechseln mannigfach und gehen wieder verbunden, zu dem Qui tollis sogar sämmtlich im unisono bis zum Qui sedes, das wieder vierstimmig einsetzt. Der Satz bewegt sich mit Leichtigkeit bis zum Amen alla cappella, trefflich gesungen, völlig ungesucht in wohlgeregelten Nachahmungen der Stimmen und in unerwartet schönen Harmonieen, wie sich diese bey guten contrapunctischen Sätzen so oft fast von selbst ergeben. Selbst der Schluss, das Amen-Presto wird seine Verehrer finden, ob wir es gleich lieber entbehren möchten. Das Credo wird durch zwey Soprane zuweilen fünfstimmig; Alles leicht, nicht tief, aber wirksam und wieder mit einem Presto zum viel wiederholten Amen schliessend. Aber Betonungen, wie filium, sind unerträglich. Das Offertorium „Laudate dominum" bringt ein sehr freundliches Sopran-Solo mit einem dreystimmigen Chor. Sanctus und Osanna sind sehr kurz, bald vier- bald mehrstimmig, wie es trifft. No. 6: O salutaris hostia. Diese Abendmahls-Hymne war auch in der vorhergehenden Messe nicht weggelassen worden. Es ist dabey ausdrücklich bemerkt worden, dass sie von 3 Solostimmen oder auch vom Chore vorgetragen werden könne. Hier ist sie einem Solo-Sopran und Solo-Tenor gegeben. Also hat die gallicanische Kirche diesen Gesang bey Erhebung der Hostie noch bis jetzt beybehalten, den der römisch-katholische Cultus nicht hat. Es ist bemerkenswerth, dass der römische Cultus bey der Feyer der Messe im Allgemeinen jede Theilnahme des Volks (die stillen Zeichen abgerechnet) entfernt gehalten wissen will. Man höre darüber den Cardinal Bona, der im zweyten Buche seiner liturgischen Schrift sagt: Solent quaedam Galliarum ecclesiae, dum tollitur in altum hostia, eos versiculos canere: O salutaris hostia etc. idque rogante Ludovico XII. ab Episcopis illius regni ingruentibus undique bellis statutum fuit: cum tamen satius sit, Christum in silentio adorare, sicut consuevit Romana Ecclesia etc. Auch die Mailändische Kirche, die bekanntlich ebenfalls in Einigem vom Ritual der römischen abweicht, hat diesen Gesang bis in die neuesten Zeiten fest gehalten. Dass hierin in unseren Tagen dort eine Aenderung vorgenommen worden ist, glauben wir nicht, können es aber mit voller Gewissheit nicht behaupten, da sich in unseren Zeiten oft in Kurzem Manches umgestaltet. Sonst wurde diese Hymne auch vom Volke gesungen: jetzt ist sie dem Chore und in dieser Messe den Solosängern zugetheilt. — An das kurze Agnus Dei (Andantino, $\frac{3}{4}$, C moll) knüpft sich in Dur, $\frac{4}{4}$, Allegretto: „Dona nobis pacem." Alles gefällig, im neuen, nur zuweilen an ältere Zeiten erinnernden Styl verfasst, so dass man dem Werke viele Freunde versprechen darf, was unter Anderm auch folgender Vorfall beweist, der unserer Aufmerksamkeit werth ist.

Diese vierte Messe Cherubini's ist nämlich das erste kirchliche Werk geworden (den Choral natürlich ausgenommen, zu dem nur der Anfang des Liedes gesetzt zu werden braucht), das mit Hinweglassung der Worte zum häuslichen Gebrauch, am Pianoforte ohne allen Gesang vorzutragen, eingerichtet worden ist. So wie die Opern ohne Text zuerst in Wien ausgezogen wurden und sich von

dort aus bald weiter verbreiteten: so ist auch in dieser Musikart die kaiserliche Hauptstadt die erste Versucherin solcher Auszüge geworden. Wir werden sehen, ob auch dieses neue Unternehmen Nachahmung findet. Wenn der Beyfall vom Verständigen und nützlich Unterhaltenden der Unternehmungen abhinge, so müsste dieser Wiederhall des Domes weit mehr Freunde finden, als jene viel verbreiteten Opern-Auszüge ohne Text gefunden haben: denn den Text einer Messe kennt Jedermann; er kann sich also den Inhalt zu seinem Spiele sehr leicht denken, was bey textlosen Opern nicht wohl möglich ist, es wären denn bereits völlig bekannt gewordene. Wir sind daher aus manchem Grunde sehr begierig zu erfahren, wie weit dieses Unternehmen in unsern Zeiten gelingt. — Der erste Versuch ist von der k. k. Hof- und privilegirten Kunst- und Musikalienhandlung des Herrn Tob. Haslinger gemacht worden und zwar unter folgendem allgemeinen Titel:

Des Domes Wiederhall im Hause der Christen. Klassische Kirchenwerke und Oratorien für das Pianoforte (mit Hinweglassung der Worte.) 1ste Lieferung, enthaltend den vollständigen Pianoforte-Auszug dieser 4ten Messe von Cherubini. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 2 Fl. oder 1 Thlr. 8 Gr.

Der Druck ist, wie gewöhnlich, schön. Zu Anfang der Sätze liest man Kyrie; Gloria; so wie mitten in den Sätzen die ersten Worte der Text-Abschnitte, als: Qui tollis — Quoniam tu solus — Amen etc.; so dass demnach der Spieler bey dem bekannten Text immer weiss, woran er sich zu halten hat. Die zweyte, noch nicht erschienene Messe dieses Wiederhalles wird die erste von C. M. v. Weber seyn. *G. W. Fink.*

Nekrolog.

Schlesien hat einen Mann verloren, auf den es stolz seyn durfte, die Kunstjünger ein Vorbild der seltensten Art, zugleich Viele einen Freund voll Menschenliebe und Gottesfurcht. Am 16ten Juny 1831 starb nämlich der Dom-Kapellmeister und Königl. Musikdir. Hr. Joseph Ignaz Schnabel, an Lungenlähmung. Es sey vergönnt, dem edlen Entschlafenen ein Wort der Erinnerung zu weihen.

Schnabel wurde am 24sten May 1767 zu Naumburg am Queis geboren, wo sein Vater Kantor war. Dieser, frühzeitig in dem Knaben Spuren eines musikalischen Talents wahrnehmend, unterrichtete ihn in den Anfangsgründen der Tonkunst; beynahe hätte aber ein Sturz in's Wasser, welcher dem Kinde das Gehör raubte, der Welt in demselben einen grossen Tonkünstler entzogen. Die Vorsehung ist dafür zu preisen, dass sie nach einigen Jahren die Taubheit allmälig wieder von ihm weichen liess. Unterdessen war der Knabe nach Breslau gekommen, war Discantist an der dasigen St. Vincent-Kirche geworden und hatte das katholische Gymnasium bis zur 6ten Klasse besucht; der Mangel des Gehörs brachte ihn von seinem Entschlusse, Priester zu werden, ab; er ging nach seinem Geburtsorte zurück, und wurde nach wieder erlangtem Gehör, als Schullehrer im Dorfe Paritz angestellt. Hier ward er nun für Musik sehr thätig, bildete aus Bauerkindern ein Orchester, und führte endlich mit ihnen grosse Meisterwerke der Tonkunst auf. Der Musikdirector der benachbarten Hohlsteiner Kapelle, Herr Scholtz, nahm sich seiner thätig an, machte ihn mit Mozart's Compositionen immer bekannter, und dieser Heros ward von jetzt an Schnabels Vorbild. Schon damals schrieb er viele Kirchenstücke, die zum Theil das vorbrechende Talent ihres Schöpfers verriethen. Sehnsucht nach erweitertem Wirkungskreise trieb ihn nach Breslau, wo er am 5ten May 1797 als Organist an der Klarenkirche, und zugleich als Violinspieler bey St. Vincens angestellt ward. Der Musikdirector Förster machte sich um seine weitere Ausbildung verdient. Schnabel führte 1799 ein Oratorium von eigener Composition in der M. Magdalenen-Kirche auf, und ward erster Violinspieler am Breslauer Theater, wo er auch zuweilen dirigirte. Als 1804 C. M. v. Weber (damals erst 18 Jahr) daselbst Musikdirector ward, ging Schnabel vom Theater ab, und wurde 1805 den 1sten April Kapellmeister am Dom zu Breslau. Nach einer im J. 1812 mit Bernern, auf Kosten des Ministerii nach Berlin unternommenen Reise, die ihn mit den dasigen Musikern, namentlich mit Zelter, in nähere Berührung brachte, ward er zum Musikdirector an der Breslauer Universität und zum Musiklehrer am katholischen Seminar ernannt. Er hatte sich längst ein Orchester gebildet, das zu den ausgezeichneteren in Deutschland zu rechnen war, die Leitung der drey bestehenden Concert-Gesellschaften war ihm übertragen, und die von ihm alljährlich am Gründonnerstage (seit 1800) veranstaltete

Aufführung von Haydn's Schöpfung war ein Fest für Viele geworden. Die Leitung der Concerte fremder Tonkünstler übernahm er stets willig, und sein ihm vorangegangener Freund Berner, später sein Sohn Aug. Schnabel, unterstützten ihn auf dem grossen Felde seiner Thätigkeit.

Als Musiker war er zugleich als Dirigent, als Componist und als Lehrer thätig, und in jedem dieser Fächer ausgezeichnet. Wie umsichtig und zweckmässig er als Dirigent wirkte, ist längst anerkannt. Seiner genauen Kenntniss aller Mittel der Tonkunst ward es möglich, überall, wo gefehlt wurde, schnell rathend einzuschreiten, seiner unerschütterlichen Sicherheit bey der Wahl und Beobachtung der Tempi, die grössten Massen zu beherrschen und zusammen zu halten. — Hätte Schnabel das Orchester beym Beginn seiner Thätigkeit bereits so vorgefunden, wie es jetzt ist, so wären die damit hervorgebrachten Wirkungen weniger sein Werk, als es jetzt der Fall ist, da er es erst herangebildet, und den Sinn des Publicums für Musik immer mehr erweckt und gepflegt hat.

Als Componist ist Schnabel nicht minder hoch zu schätzen, und wird im Laufe der Jahre immer verbreitetere Anerkennung finden. Er benutzte die Mittel der Tonkunst mit einer bewundernswürdigen Leichtigkeit; das Technische der Kunst hatte er sich so zu eigen gemacht, dass er frey und sicher darüber herrschte. Sein Geschmack hatte sich an den Klassikern der Tonkunst gebildet, und seine Erfindungskraft war frisch und gesund bis in seine späteren Jahre. Die religiöse Stimmung seines Gemüthes wies ihm das Feld, auf dem seine köstlichen Früchte gereift sind, an, nämlich die Kirchenmusik; seine Messen, seine Vespern u. s. w. sind namentlich für die katholische Kirche ein wahrer Schatz. Bey aller Eigenthümlichkeit des Styls sind sie von allem Gemachten frey und athmen eine erhebende religiöse Begeisterung. Es würde hier zu weit führen, ein Verzeichniss seiner sämmtlichen zahlreichen Compositionen zu geben. Besonders aber sey seiner grossen Messe in As dur (1806 während der Belagerung Breslau's entworfen), der Messe in F moll und der prachtvollen in D dur hier gedacht — als solcher Werke, deren jedes einzelne genügen würde, Schnabel's Namen vor der Vergessenheit zu sichern. Viele Kantaten, Gesangstücke, Piecen für Blasinstrumente, Variationen, Märsche (meistens bey Breitkopf und Härtel, bey Leuckart und bey C. G. Förster gedruckt), geben noch Zeugniss von seinem bedeutenden Talente. Viele seiner Compositionen sind noch ungedruckt, deren Erscheinen sehr wünschenswerth wäre.

Auch als Lehrer hat Schnabel segensreich gewirkt. Vielen seiner Schüler war er ein rathender, väterlicher Freund, und die Anzahl derer ist gross, die von ihm zur Erkenntniss des wahrhaft Schönen und Grossen in der Kunst geleitet worden sind.

Bey diesen ausgezeichneten Vorzügen war Schnabel ein Mann von durchaus edler Gesinnung, von seltener Anspruchlosigkeit, und daher von Tausenden, denen er Freude und Genuss so oft bereitete, geliebt und geehrt. Er achtete das Verdienst, wo er es fand, und rief es, wenn es sich verbarg, an's Licht. Er wirkte kräftig und uneigennützig mit, wo es einem guten Zwecke galt. Kein Groll, kein Neid war in seiner Seele, und die Thorheit und Schwäche belächelte er gutmüthig ohne Erbitterung. So war denn sein Streben durchaus das eines Ehrenmannes, und die vielfache Anerkennung, die er im Leben fand, wird sich gewiss auch nach seinem Tode bewähren, wozu die beabsichtigte Errichtung eines Denkmals seinen Verehrern Gelegenheit geben wird. Bis auf's Innerste der Seele rührte ihn an seinem letzten Geburtstage der schöne Beweis von Achtung, den ihm der, von ihm so hoch geschätzte würdige Meister L. Spohr durch Uebersendung einer, für diesen Tag eigens componirten Kantate, gab. Ein so schönes Verhältniss zwischen ausgezeichneten Männern kann als ein herrliches Beyspiel nicht ohne Wirksamkeit bleiben. — Erfreulich ist es, dass der Musikhändler Hr. Förster die Büste Schnabels, nach dem Modell eines ausgezeichneten Künstlers, in Gyps-Abgüssen zu vervielfältigen denkt, wodurch Viele ein schönes Andenken an den Verstorbenen erhalten können. — Und so ruhe denn sanft, edler deutscher Künstler, ausgezeichnet durch That und Gesinnung! Dein Beyspiel aber wirke segnend fort noch in späten Zeiten!

August Kahlert.

Beyträge zu Dr. Lichtenthal's Bibliografia della Musica.

(Fortsetzung.)

Tigrini (Orazio) II. 360. In Venetia, appresso Piciardo Amadino: 1588. X und 136 S. in 4. Hat in der ersten Ausgabe denselben Titel wie in der zweyten.

Penna (Padre Fra Lorenzo) II. 357. Die bereits angezeigte fünfte Auflage hat folgenden neuen Titel: Li primi albori musicali per li principianti della Musica figurata; distinti in tre libri; dal primo spuntano li principii del canto figurato; dal secondo spiccano le regole del contrapunto; dal terzo appariscono li fondamenti per suonare l'organo o Clavicembalo sopra la parte. Quinta impressione. In Bologna, per Pier-Maria Monti 1696, 199 S. in 4. (Sonderbar! diesen Titel finde ich im Cataloge abermals in der seyn sollenden 2ten Auflage v. Bologna, per Giacomo Monti, 1672. in 4.)

Bononcini (Gio. Maria) II. 538. Nach „si ricerca" muss es heissen: Opera ottava.

Aiguino (Bresciano) II. 125 und 498, hat in Allem 88 Blätter in 4.

Perrego (Camillo) II. 127, hat 166 S. in 4.

Pontio (R. M. Don Pietro) II. 385, hat 152 S. in 4.

Picerli (Silverio), Rietino, dell' ordine de' Minori osservanti riformati: Specchio secondo di Musica, nel quale si vede chiaro il vero, e facil modo di comporre di canto figurato, e fermo, di fare con nuove regole ogni sorte di contrapunti, e canoni, di formar li tuoni di tutt' i generi di musica reale e finta, con le loro cadenze a proprii luoghi, e di porre in prattica quanto si vuole, e può desiderare de' detti canti figurato e fermo. In Napoli, appresso Matteo Nucco, 1621. 196 S. in 4.

NB. Gerber citirt ganz kurz: Specchio primo e secondo di Musica. Napoli appresso Ottavio Beltrami, 1630.

Gasparini (Francesco) II. 250. Es existirt auch eine Ausgabe von Bologna, per li fratelli Silvani, 1713, 100 S. in 4.

Mengoli (Pietro) II. 8. Speculationi etc. Bologna, per l'herede del Benacci, 1670, 295 S. in 4 ohne die Dedication an Kardinal Azzolini, Vorrede (4 S.), Naturgeschichte der Musik (8 S.), Register (2 S.), Protest des Verfassers (2 S.).

Nach dem Inhalte der 25 Kapitel des Registers zu urtheilen, scheint das Buch interessant zu seyn. In der Vorrede sagt der Verf., er sey seit seinem 10ten Jahre Sänger gewesen. Im J. 1658 habe er einen Tractat über Musik geschrieben, darüber öffentliche Vorlesungen gehalten, und einigen Personen Abschriften davon gegeben.

Cerretto (Scipione) II. 100. Hat 336 S. in 4. Auf der Rückseite des Titelblattes findet sich das Bildniss des Verf. in Holzschnitt: aetat. L., wonach er also im J. 1551 und nicht 1546 geboren ist.

Berardi (D. Angelo) II. 561 — 63 nennt sich Prof. armonico e maestro di cappella del duomo di Spoleti. — Miscellanea etc. 216 S. — Il Perchè etc. 60 S. — Arcani etc. 32 S.

Aaron (Pietro) II. 558. Nach „stampato," folgt: con la gionta da lui fatta e con diligentia corretto — Ad totius Italiae juventae de Petit Aaron egregii Musici laudibus Jo. Gazoldi Epig.: Si uis scire modum. — (Ist ohne Numeration 36 Blätter stark).

Artusi (Gio. Maria) I. 125. Nennt sich Canonico regolare nella congregazione del Salvatore; die Schrift ist 75 Blätter stark.

Diruta (R. P. Girolamo) II. 211. Perugino, dell' ordine de' Frati minori Conventuali di S. Francesco, organista del Duomo d'Agobbio: Prima parte del Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar organi e instromenti da penna del R. P.... nel quale facilmente, e presto s'impara di conoscere sopra la tastatura il luogo di ciascuna parte, e come nel diminuire si deuono portar le mani e il modo d'intendere la intauolatura; prouando la verità, e necessità delle sue regole, con le Toccate di diuersi eccellenti organisti, poste nel fine del libro. Opera nouamente ritrouata, vtilissima, e necessaria a Professori d'Organo. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1612, 36 Blätter in Fol. (Ist also eine frühere Ausgabe. NB. Die Dedication „al Seriniss. Principe di Transilvania, il Sig. Sigismondo Batton" ist aus Venedig v. 10ten April 1593 datirt.)

Seconda Parte del Transilvano dialogo diviso in quattro libri del R. P....; nel quale si contiene il vero modo, e la vera regola d'intauolare ciascun canto, semplici, e diminuito con ogni sorte de diminutioni; e nel fin dell' ultimo libro v'è la regola, la qual scopre con breuità e facilità il modo d'imparare presto a cantare. Opera nouamente dall' istesso composta, vtilissima, e necessaria a' professori d'organo. In Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1609, 94 S. in Fol.

Lusitano (Vincenzo) II. 122. Introdutione facilissima, e nouissima di canto fermo, figurato, contraponto semplice e in concerto, con regole generali per far fughe differenti sopra il canto fermo, a 2, 3 e 4 voci, e compositioni, proportioni, generi, diatonico, cromatico, enarmonico. (Zu Ende) Stampato in Roma, per Antonio Blado, 1553 (ohne

Numeration) 43 S. in 4. Hat zur Devise: „Virga Aron Refloravit," sodann des Verfassers Bildniss in Holzschnitt.

Aaron (Pietro) II. 425. Lucidario in musica di alcune oppinioni antiche, et moderne con le loro oppositioni, e resolutioni, con molti altri secreti appresso e quistioni da altri anchora non dichiarati, composto dall' eccellente e consumato musico.... In Vinegia, appresso Girolamo Scotto, 1545, 93½ Blätter in Fol.

Das Ganze ist in vier Bücher abgetheilt.

Angelo da Piccitono. II. 123. Hat ohne Numeration 96 Blätter.

Dentice (Luigi) I. 104. Duo Dialoghi della musica del Sig.... Dalli quali l'uno tratta della Theoria, e l'altro della Pratica. Racolti da diversi autori greci e latini. Nuovamente posti in luce. In Roma, appresso Vincenzo Lucrino 1553. Ohne Numeration 39 Blätter in Fol.

Colonna Linceo (Fabio) II. 66. nach „perfetto." Libri III. Ne' quali oltre la descrittione, e costruttione dell' istromento si tratta della divisione del monacordo: della proportione de' tuoni, semitnoni e lor minute parti, della differenza de tre generi di musica, de gradi enarmonici e chromatici; e in che differiscono da quelli degli antichi l'osservati et descritti dell' autore; con gli esempi di numeri, di musica, e disegni, dedicati alla Santità di N. S. Papa Paolo V. Borghese, con l'organo Hydraulico di Herone Alessandrino dichiarato dall' istesso autore. In Napoli, appresso Constantino Vitale, 1618, 116 S. in 4.

Zarlino (Gioseffo) II. 282. Dimostrationi etc. nach „importanza" lese man: Opera molto necessaria a tutti quelli, che desiderano u. s. w. Man übergehe nicht die vorhergehende Note, gleich zu Anfang derselben Seite; denn es ist zum Erstaunen, wie fast Alle, selbst Apostolo Zeno, im Geburts- und Sterbejahr Zarlino's gefehlt haben.

II. 263. Armonici Rudimenti, ne' quali si contengono le regole e suoi esempi per imparare accompagnare sul Cimbalo il Basso continuo, il modo di transportarlo in altri tuoni, un esempio dal quale si conosce qual sia il metodo da praticarsi per acquistare un buon portamento di mano sopra detto strumento, scale di mostrative per bene impossessarsi della proprietà de' tuoni si di terza maggiore come di terza minore, e tutto per maggior facilità e comodo di chi desidera applicarsi a tale studio. Usus plura te docebit. In Firenze, dalla stamperia di Ant. Pagani e comp. 1790, 24 S. in 4.

Marinelli (P. Giulio Cesare) II. 127, nach „fermo" füge man hinzu: ovvero Osservationi intorno al retto 'esercitio del Canto fermo, divise in cinque parti, ove si dà un esattissima, e facilissima instruttione di quest' arte, con un nuovo modo di reggere e mantenere il coro sempre in una medesima voce, si per la parte del Corista, come anco dell' organista. In Bologna, per Giacomo Monti, 1671, 4. (Beschluss folgt.)

Vorwort des Redacteurs zu nachfolgender Anzeige.

Der geehrte Verf. des vorläufig anzukündigenden Werkes hat die Güte gehabt, mir das Manuscript zur Ansicht zu übersenden. Ich habe das Buch so anziehend gefunden, dass ich es langsam und bedacht hinter einander durchgelesen habe, was keinesweges in meinem vorbestimmten Plane lag. Man findet hier keinen Schlendrian; der Verf. bringt Eigenes, veranlasst zum Denken, indem er Gedanken gibt. Mehr kann man doch wohl von einem Werke der Art jetzt nicht verlangen! Soll unser System der Harmonie als begründetes dastehen, so sind dergleichen Versuche nothwendig. Kurz ich finde das Werk mit löblicher Consequenz anziehend durchgeführt und mache alle Freunde des Wissenschaftlichen darauf aufmerksam, als auf etwas Eigenthümliches, das ihnen Veranlassung zu mancherley Vergleichungen und Belzuchtungen geben wird. Es ist ein Buch, das man mit gutem Gewissen empfehlen kann. Und doch muss es der uneigennützige Verf., der nicht einmal Honorar verlangte, auf eigene Kosten drucken lassen! — Es wird Zeit, dass die wissenschaftlichen Freunde der Tonkunst nicht länger so ruhig drein sehen, besser zusammenhalten und einander fördern.

G. W. Fink.

Zur Leipziger Michaelis-Messe 1831 wird erscheinen (ohngefähr 10 bis 12 Bogen stark)

Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems vom Dr. *C. L. H. Wöltje*, Oberappellationsgerichts-Procurator zu Celle.

Mir die Lösung der, gewiss jeden gebildeten Freund der Tonkunst interessirenden Frage — worin der Grund liege, dass unser jetziges Ton-System entstanden und sich geschehenermaassen ausgebildet oder dass die moderne diatonische Leiter

mit ihren Transpositionen über die, nach und nach völlig ausser Gebrauch getretenen Leitern der alten Tonarten (die ionische etwa ausgenommen) so entschieden den Sieg davon getragen habe — zur Aufgabe stellend und von der Ueberzeugung beseelt — dass dem modernen Tonsysteme nur die Stimmung nach völlig gleichschwebender Temperatur zu Grunde liege, dieserhalb aber sein eigentliches Lebensprincip nicht der Canonik, vielmehr der Aesthetik angehören werde — habe ich eine Idee, auf welche mich ursprünglich eine beym Singen gemachte Erfahrung geleitet, Jahre lang geprüft, sie nach allen Seiten hin verfolgt und bin endlich, nachdem ich von manchem als Irrweg erkanntem Pfade bedächtig zurückgekehrt, zu vollkommner eigener Befriedigung, nämlich zu einer, wenigstens meinem Verstande durchaus genügenden Lösung eben gedachter Aufgabe gelangt, indem ich mich im Stande fühle, aus dem aufgefundenen Lebensprincipe unserer diatonischen Leiter eine Lehre der Composition (Rhythmik abgerechnet) aufzubauen, welche auf einem, ihres innern rationellen Zusammenhanges wegen leicht fasslichen Wege alles das liefert, was man in den bisherigen Theorieen in grossentheils todten, mit bald mehr bald minder lockeren Gliedern zusammen geketteten Regeln aufgestellt findet, und, umgekehrt, alle einzelne Erscheinungen im modernen Tonsatze in dem Systeme, welches aus jenem Lebensprincipe entsprungen, nachzuweisen, ja sogar über die bisherigen Grenzen der Doctrin hinaus zu schreiten, z. B. den Grund nachzuweisen, warum unser Ohr ein Abwärtsschreiten der kleinen Septime und der beyderley Nonen forcere, desgleichen den Grund, aus welchem ihm die Quint-Parallelen zuwider seyen, und eine systematische Theorie der Ausweichungen und der Stimmenführung zu entwickeln.

Diejenige Gedankenreihe nun, mittelst welcher ich zu dem hier bezeichneten Standpuncte gediehen, diese ist es, welche ich in dem oben benannten Buche meinen Lesern mitzutheilen beabsichtige. Mein nächster Zweck ist der, dass mein oberstes Princip und die daraus entwickelten Grundlagen zu meinem Systeme geprüft werden und das, was sich davon als wahr bewährt, Anerkennung und Annahme finden und zu einer endlichen Aufhellung der noch immer neblicht gebliebenen Doctrin der Tonkunst leiten möge. Darum aber bin ich genöthigt gewesen, einstweilen meine Ansicht argumentirend, theils vergleichend, theils sie in ihren Resultaten verfolgend, als richtig zu erweisen und die Form eines eigentlichen Lehrbuches zu meiden, durch dessen schon jetzige Abfassung ich ohnehin nur eine voreilige Anmaassung hätte bekunden können; indessen glaube ich die Versicherung geben zu dürfen, dass auch die, welche ganz unmittelbare Belehrung jeder, auch noch so fasslichen Argumentation vorziehen, schon in denen meinerseits aufgefundenen, und in Notentafeln anschaulich gemachten, Resultaten, eine ihnen zusagende Unterweisung, irgend gebildete Musiklehrer aber in meinem Buche eine genügende Anleitung finden werden, ihre Schüler in die Elemente der Tonkunst auf eine leichte, vorzüglich aber klare Begriffe beschaffende Weise einzuweihen. Uebrigens will ich das musikliebende Publicum auf eine, meines Wissens ganz neue und mir angehörige Entdeckung aufmerksam machen, deren Richtigkeit in meinem Buche und einer dazu gegebenen Notentafel unbestreitbar nachgewiesen ist, auf die nämlich — dass, wenn man drey einen Dreyklang bildende Stimmen in Gemässheit des obersten Principes meines Systems melodisch fortschreiten lässt, man in einer dem Ohre zusagenden Folge und unter Vermeidung verbotener Parallelen alle möglichen, sämmtlichen transponirten Tonarten angehörigen Dreyklänge, und zwar jeden in seinen drey verschiedenen Lagen, erhält. — Beruht diese Entdeckung nicht auf Täuschung, so wird sie Jedermann als interessant erkennen müssen, indem sie ein Räthsel entschleyert, nämlich die Frage beantwortet, warum eine Folge von Harmonieen (auch derselben Tonart) dem Ohre gefälliger sey als eine andere. —

Die Männer endlich, welchen ich mein Buch zur eigentlichen Prüfung in die Hand geben möchte, ersuche ich, nicht vor einer Belästigung mit leeren Declamationen oder luftigen Hypothesen oder gar einer hirngespinnstigen Wort-Algebra zu bangen. Nur meine Ansicht von unserm weichen Tongeschlechte beruht auf einer eigentlichen, aber mit Gründen unterstützten Hypothese, welche schon um desswillen, weil sie in ihren Resultaten mit meinem Systeme durchaus übereinstimmt und daneben den Ursprung der verminderten Septime und der übermässigen Sexte nachweist, vor den früher aufgestellten Hypothesen den Vorzug verdienen, wenigstens der Beachtung nicht unwürdig seyn möchte. Im Uebrigen ist mein Buch so geschrieben, dass mich jeder wirkliche Künstler und jeder nur einigermaassen gebildete Dilettant verstehen kann.

INHALT

des

vierten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Abhandlungen.

Apel, Aug., Ueber Musik und Deklamation. Seite 129-139. 145-161. 161-170. 177-188. 193-204. 209-216.

Franz, K. W., Ueber Gemüthsstimmung in musikal. Hinsicht; ein psychologisch-ästhetischer Versuch. 657-669.

— — Singechöre, eine nützliche Anstalt. 673-979.

Horn, Fr., musikalische Fragmente. 401-408. 416-426. 433-437. 449-457. 785-791. 801-811. 817-831. 841-848.

Triest, Ueber reisende Virtuosen. 737-749. 753-760. 769-775.

Ungenannte, Bemerkungen über die Musik der Türken, zur Berichtigung mehrerer Reisebeschreiber. 17-25.

— — Fragen eines Layen über musikalische Gegenstände. 641-650. 721-726.

— — Gedanken über den Hrn. Abt Voglers Orgel-Simplifications-System, besonders über die Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin. 49-58.

— — Geschichte einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. 265-272. 281-288.

— — Ist es Hauptzweck der Musik uns zur Erholung zu dienen. 81-87.

— — Ueber ein physiologisches Kennzeichen des musikalischen Talents; nach Hrn. D. Galls Entdeckungen. 65-69.

Weber, Dr. F. A., Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medizinischen Anwendung. 561-569. 577-589. 593-599. 609-617.

II. Biographische Nachrichten.

Christian, Fürst zu Wittgenstein-Berleburg. S. 36-42.

Georg Eginhard, Graf zu Erbach. 33-36.

Cimarosa's Tod. 606, 607.

Madame Danzi. 124-126.

Prof. J. J. Engels Tod. 687-688.

Nicolo Jomelli. 635-637.

Rochlitz, Fr., Erinnerung an Elisabeth Mara. 465-474. 481-489.

Naumanns Tod. 112.

Sarti's Tod. 766.

J. R. Zumsteegs Tod. 324-328.

III. Recensionen.

1) Theoretische Werke.

Backofen, G. H., Anleitung zum Harfenspiel. 44-46.

Chladni, E. Fl. Fr., Akustik. 791-796. 812-815. 832-838. 848-851.

Forkel, Dr. J. N., allgemeine Geschichte der Musik. 2r Band. 87-93. 97-109. 113-124. 139-144.

Gretry, Versuche über die Musik, im Auszuge von D. K. Spazier. 297-310.

Herder, J. G., Abhandlung über Tanz und Melodrama (in dessen Adrastea. St. 4.) 529-538. 545-553.

Horatig, Taschen-Choralbuch. 243-245.

Woldemar, Méthode de Clarinette. 475-478.

2) Musikalien.

a) Gesang.

α) Kirchenmusik (Oratorien).

Hayden, J., Die Schöpfung, ein Oratorium. Partitur. 385-396.

Schliesslich ersuche ich Jeden, der sich zum Reden berufen fühlt, seine Ansichten über den in meinem Buche behandelten Gegenstand wo möglich öffentlich auszusprechen, damit ich Veranlassung erhalte, entweder mich von eigenen Irrthümern zu heilen, oder selbige zu verbessern, oder aber Zweifel zu beleuchten und Gegengründe zu beseitigen und somit der Wahrheit förderlich zu werden.

Celle im Königreich Hannover im Juny 1831.

C. Woltje, Dr.

Kurze Anzeige.

Erheiterungen für die Jugend. VIIIes Heft, enthaltend vier Lieder für Schulen und häusliche Zirkel, gesammelt von G. C. Grosheim. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 16 Kr.

Wir dürfen glauben, die Kinder und was ihnen zusagt zu kennen. Diese vier Lieder werden der Jugend willkommen seyn nach Text und Melodie. Alle sind zweystimmig ohne Begleitung. Die Wahl zeugt von Erfahrung. Das Heftchen lockt uns, die übrigen gleichfalls kennen zu lernen. Das erste Lied stände besser im $\frac{6}{4}$- anstatt im $\frac{4}{4}$ Tact.

Neue Choral-Melodieen von Carl Niemeyer.

Hr. Carl Niemeyer, Lehrer am Franke'schen Waisenhause in Halle und einer der würdigen Neffen des verstorbenen verdienstvollen Kanzlers Niemeyer — ist den früheren Lesern der musik. Zeitung bekannt und werth, wie mir, durch seine, hier (und sonst) mitgetheilten trefflichen Uebersetzungen oder vielmehr Nachbildungen beliebter deutscher Gedichte in lateinische Verse, welche er überdiess gleichfalls beliebter Musik vollkommen zwanglos unterzulegen vermocht hat. Er ist wohl aber diesen Lesern auch, wie mir, bekannt und werth als gründlicher, ja gelehrter Musiker. Seine Ausmittelung der alten, griechischen Kirchen-Tonarten in nicht wenigen unserer besten Choräle und seine Bemühungen, diese nach jenen wieder herzustellen, sind, so viel ich irgend weiss, von Allen, die dergleichen Arbeiten überhaupt zu schätzen wissen, mit Achtung und mit Dank empfangen worden. Jetzt hat nun dieser verdiente Mann eine, dem Volumen nach sehr kleine (nur einige Bogen füllende) Lieblingsarbeit freyer und begeisterter Stunden während einer Reihe von Jahren, vollendet; nämlich eine kleine Sammlung Choral-Melodieen zu vorzüglichen Kirchenliedern, welche Melodieen er selbst erfunden und die Harmonie vierstimmig in jenen Tonarten mit grossem Fleiss ausgearbeitet hat. Ich kenne diese Choräle: aber ich enthalte mich jeder Anpreisung und will selbst nicht nachweisen, wie nützlich ihr Studium Manchem werden könnte. Die kleine Sammlung wird im Verlage der hiesigen Breitkopf- und Härtel'schen Musikalien-Handlung anständig lithographirt erscheinen und um 8 Groschen in Kurzem versendet werden.

Rochlitz.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Nachverzeichnete Werke eines aufsteigenden Sterns unter den Pianoforte-Virtuosen, eines Deutschen, der in England durch sein brillantes Spiel das grösste Aufsehen erregt, erscheinen in der Mitte des Monat August in meinem Verlage mit dem Eigenthum für Deutschland und übrige Länder, England ausgenommen.

D'Alquen, Franç. Maria, 6 Walses brillants pour le Pianof. Oeuv. 5.
— Fantaisie et gr. Variations sur un thême orig. pour le Pianof. Oeuv. 7.
— Introduction et Variations brillantes sur le Thême: le Garçon suisse pour le Pianof. Oe. 8.
— Grande Fantaisie sur le Thême ecossais: O! Logie, O! Buchan pour le Pianof. Oeuv. 9.

Leipzig, im July 1831.

Friedr. Hofmeister.

J. N. Hummel.

„La Galante." Rondeau brillant pour le Pianoforte seul. Oeuvre 120. Prix 16 Gr.

wird Ende dieses Monats mit Eigenthums-Recht in in meinem Verlage erscheinen.

Leipzig, am 14ten July 1831.

H. A. Probst.
Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten July. Nº. 30. 1831.

Der Geschmack.
Schreiben an einen Tonkünstler.
Von Friedrich Rochlitz.

Auf diesem Wege, werther Herr, gelangen wir zu keinem Ziele. Was und wie man auch über Künste und Kunstwerke — ja, über diese nicht allein — erläutere, urtheile, zu begründen suche: stets, und mit stets gleichem Rechte oder Unrechte werden Sie, wie in Ihrem letzten Briefe, erwiedern können: „Ich muss das freylich zugestehn, ich muss es achten und kann es nicht widerlegen: gleichwohl lehnt sich nun einmal der Geschmack dagegen auf. Und wenn ich die Wirkungen dieses Geschmacks, so wie die Anzahl, die Bildung und die Bedeutung der in diesem Geschmacke Gleichgesinnten betrachte: so kann ich mich ihnen und diesem ihrem Geschmacks-Urtheile nicht entziehen. Was bleibt daher mir übrig, als, wie ich selber auch denken und empfinden möge, mich im Schaffen und Handeln darnach zu bequemen"? — Damit, wie gesagt, kommen wir nicht weiter; oder vielmehr: wir kommen zurück. Zurück? Ja wohl! denn wir schreiten nun unsicherer, nachdem wir gefragt haben; unsicherer, als wer dasselbe thut, ohne zu fragen und durch sein getrostes, entschiedenes Wesen zuweilen wohl höher gehoben wird, als er selbst es weiss und will. *Sie* haben gefragt; und im Vorbeygehen bemerkt: ich sehe auch kaum ein, wie jetzt ein Künstler hindurchkommen will, ohne zu fragen; er müsste denn mit so ungeheueren Kräften ausgerüstet seyn, wie Beethoven es war. Der fragte allerdings nicht, sondern *machte* nur: aber was, und wie! und dennoch ging er als Mensch zu Grunde, eben als er als Künstler die Welt mit seinem Ruhme zu füllen begann. *Sie* haben gefragt, und erfahren nun an sich, was Jeder erfährt, der — worüber es sey, im innern oder äussern Leben — zu denken und ernstlich zu erwägen begonnen hat: er wird zweifelhaft, er wird unsicher, er geräth in Widerspruch, und zwar gemeiniglich in einen zwiefachen Widerspruch — den einen, mit seiner Natur, den zweyten, mit der gewöhnlichen ihn umgebenden Welt. So lange er blos der ersten folgte, verdarb er auch selten es mit der zweyten. Vortreffliches — jenen höchst seltenen Beethovenschen Fall ausgenommen — brachte er nicht zu Stande, aber Schätzenswerthes; glorreich konnte er nicht hervortreten, aber auch kaum unbemerkt bleiben; und in jedem Falle befand er sich nicht übel. Ich kann weiter gehen; ich darf behaupten: er stand dem Wahren, Guten und Schönen wirklich näher, als jetzt, nachdem er die Frucht vom Baume der Erkenntniss gekostet hat. Nun ist das geschehen; nun drängt die Frage: Was weiter thun? *Sie*, mein Werther, fühlen den Drang dieser Frage; Sie sprechen zutraulich sie aus: ich achte darum Sie noch um Eins so hoch. Was weiter thun? Wieder zurück, mit vorsätzlich geschlossenen Augen in das Ehemalige? Das darf Keiner, ohne sich selbst herabzuwürdigen. Er vermag's auch nicht, wenn er dürfte; und es gelänge nicht mehr, wenn er's vermöchte. Er muss weiter; er muss *hindurch*: hindurch zu Klarheit und Entschiedenheit über sich selbst und die Dinge, hindurch zu erneueter Sicherheit und Festigkeit in seinem Schaffen und Thun, zu Muth und Freyheit auf anderer, auf höherer Stufe des Daseyns. Und dabey sollten wir nicht hoffen: hindurch auch auf höhere Stufe der Wirkungen und Erfolge? Ich kann nicht anders: ich hoffe. Sagen Sie selbst: Menschlich steht doch gewiss ein Jeder höher, wenn er nicht blos drauf los lebt und macht, sondern auch denkt; menschlich: aber künstlerisch nicht? und steht er selbst höher, doch sein Product nicht? Das wäre mehr als sonderbar. Wir sehen ja doch, dass Jeder, der Etwas treibt — dass selbst der Krämer, der Handwerker, der Landmann, in seinem Geschäft weiter

kömmt, wenn er darüber denkt und nicht es betreibt, obgleich geschickt und fleissig, doch blos so, wie es ihm einmal angelernt ist und wie es eben Alle machen, die nicht dabey denken. Er kömmt weiter, das sehen wir täglich: und mit dem Tonkünstler, dessen Thun — wenn auch nur als Geschäft betrachtet — doch offenbar geistigerer Natur ist, wäre es anders? Wie gesagt: das wäre mehr als sonderbar. Selbst in jenem höchst seltenen Falle der genialen Ausnahme von aller Regel: Glauben Sie denn, dass Beethoven bey seinen grösseren Arbeiten nicht dachte? nicht forschte, wählte, verwarf, von Neuem forschte, von Neuem wählte, sich lange im Geiste, aller Welt vergessend, damit trug, sich entzückte über seine Ideen, oder betrübte, wenn sie ihm nicht klar werden wollten, sich abquälte, später selbst grüblerisch und hypochondrisch — Alles, bevor er schrieb; wo es dann freylich in Einem Feuer fort und meistens bis zu Ende ging? Denken Sie sich den grossen Mann anders: dann haben Sie ihn schlecht oder gar nicht gekannt. Sie wissen, dass ich ihn möglichst beobachtet und dass er mir sein Vertrauen geschenkt habe. Allerdings vermochte er, was in ihm vorging, nicht in Begriffe zu zwängen oder in Worten deutlich auszudrücken: man musste ihn aus abgebrochen hingeworfenen, oft unzusammenhängend scheinenden Aeusserungen errathen. Errieth man ihn aber und hielt ihm kenntlich das Bild seines Innern vor: wie freudig zustimmend erkannte er es an, und wie dankbar!

Sehen Sie, so leicht wird man verführt von dem, was man liebt! Ohne einen Uebergang zu suchen, fahre ich fort, wo ich hätte stehen bleiben sollen. Vielleicht sagen Sie: „Ich gebe zu, was Sie vom Künstler behaupten, und muss es wohl: aber die Welt“ —! Nun denn, die Welt? liegt sie so ganz im Argen, dass eben ein Höheres nicht auf sie wirke? oder gehören Alle und Jede sammt und sonders zu dem, was man die Welt nennt — schlechtweg? Glaube das ein Anderer; ich kann's nicht, und die Geschichte, wie die eigene Erfahrung, unterstützen meinen Glauben. Wie nun, besorgter, redlicher Frager: wollen Sie nicht zu mir in meinem Glauben halten? „Ich wollte gern: aber ich kann ja nicht!“ Ja so! der Geschmack! der Geschmack! Ganz recht: ich verstehe Sie. Aber was ist denn eigentlich dieser Geschmack? und wie ist's mit ihm — dieser Juno oder Wolke? diesem Genius oder Popanz? Ich will versuchen, mich deutlich zu machen über diess wunderliche Ding, das Jeder sich selbst zuschreibt und dem Andern abspricht, wenn dieser nicht gerade so meint, wie er selbst; diess Ding, von dem man so oft muss behaupten hören: man kann's nicht weiter beschreiben, aber wer verstând' es nicht? Verwünscht! ich meines Theils bin stets geneigt, wann oder wovon mir irgend Einer in den Bart sagt: wer verstând' es nicht? zu antworten: Ich versteh' es nicht! Und nun vollends ein Ding, das Jeder verlangt, nicht nur wie er's hat, sondern wie er's eben in dem Augenblicke hat, ohne sich zu erinnern, dass es in ihm selbst schon öfters gewechselt, wohl gar sich in ein Entgegengesetztes umgekehrt hat! Verwünscht! —

Doch zur Sache! Da wollen wir uns nun nicht um Worte drehen und etwa sagen — wie das gewöhnlich geschieht: Es gibt einen guten und einen schlechten Geschmack (wer glaubte nicht jenen zu besitzen?), einen reinen und einen verdorbenen, einen edlen und einen gemeinen, einen neuen und einen alten — und so weiter. Dabey kömmt nichts heraus, als höchstens eine genauere Wortbestimmung: für das Praktische macht es nur unsicherer und den Künstler wohl gar confus. Wir nehmen die Sache völlig, wie sie liegt; und da beginnen wir also:

Mögen wir die Schönheit definiren, wie wir wollen, oder auch nicht definiren, sondern umschreiben, oder auch nicht umschreiben, sondern über sie zu entscheiden vor Allem dem Gefühle anheimgeben: über ihr Wesentlichstes sind wir Alle einig. Und worein setzen wir diess? Darein: sie ist Etwas durch die äusseren Sinne Wahrnehmbares, das vollkommen übereinstimmt mit dem innern Sinne. Der innerste Sinn aber ist die Vernunft; und so könnten wir auch sagen: das Wesentlichste der Schönheit beruht auf vollkommener Uebereinstimmung des sinnlich Wahrnehmbaren mit der Vernunft; oder: es beruht auf vollkommener Vernunftgemässheit, welche sinnlich wahrnehmbar ist. Diess erprobt sich uns auch an jedem wahrhaft Schönen — der Natur oder der Kunst. Durch die Sinne erregt und leitet, durch die Vernunftgemässheit befriedigt es uns: solches Erregt- und Befriedigtseyn aber erweckt allezeit eine reine, geistige Freude — ja es ist solch ein freudiger Zustand selbst. Wie anders? Beydes vereint erfüllt ja die wesentlichsten Bedürfnisse unserer Natur und die Anforderungen derselben; es kömmt auch nie isolirt in uns auf, sondern gibt zugleich unseren übrigen Kräften ihren wohlgemessenen (harmonischen) Antheil: solche Er-

füllung und harmonische Beschäftigung aber vermehrt allezeit jene reine, geistige Freude, sie erhöht jenen freudigen Zustand. Sie erweckt dann auch ein reines, geistiges Wohlgefallen an dem Gegenstande, der uns diese Freude verschafft hat; und solch ein Wohlgefallen verhilft uns, selbst wenn wir darauf gar nicht ausgehen oder sogar uns dessen nicht bewusst werden, zu einer überaus angenehmen Stimmung, zu einem überaus behaglichen Wohlbefinden unsers ganzen Wesens. — Auf alle dem, vorzüglich aber und ganz wesentlich auf jenem Ersten — der vollkommenen Uebereinstimmung des durch die äusseren Sinne Wahrnehmbaren mit dem innern Sinne — beruht demnach aller wahre Kunstgenuss; nicht minder geht davon alles wahre Kunsturtheil aus: es begründet auch und erweiset sich dadurch. Darum sind die Geniessenden und die Urtheilenden sämmtlich — wie höchst verschieden sie übrigens seyn mögen — über jenes, über das Wesentliche der Schönheit überhaupt, und, verfahren sie folgerichtig, über das Wesentliche eines ächten Kunstwerkes, worin jenes vollständig oder doch zum grössten Theile erreicht worden ist, nichts weniger als uneinig. Oder kennen Sie einen Einzigen — nämlich unter denen, für welche die Kunst überhaupt wirklich Etwas ist, und welche für die Kunst wirklich Etwas sind: (denn dass die Kunst wirklich für **alle** Menschen sey und sie alle für die Kunst: möge das ferner, wie bisher, von tausend Zungen gepredigt werden; es bleibt dennoch ein grosser Irrthum;) kennen Sie, sag' ich, einen Einzigen von diesen, der den Laokoon, den Apoll von Belvedere, oder der Raphaels Transfiguration, die Kreuztragung im Escurial, das Begräbniss in der Villa Borgheso, oder der Händel's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's Hauptwerke, nicht schön fände? Gewiss nicht!

Was sagt denn nun aber der „Geschmack" hiersu? Antworten Sie nicht in seinem Namen! Es ist vollkommen gleichgültig, was er dazu sagt: er hat hierein gar nicht zu reden. Er ist der Schuster, der am Schuh des grossen Apelles mäkelte: und das mit Recht; dann aber über das Werk überhaupt absprechen wollte: und das mit Unrecht; weshalb er auch die gerechteste aller Abfertigungen erhielt: Schuster, bleib' bey deinem Leisten! — Ich will mich erklären.

Schon das Wort, **Geschmack**, kann uns auf den rechten Weg leiten. Geschmack als eine gewisse Eigenschaft oder Beschaffenheit des innern Sinnes, führt den Namen vom äussern Sinne; und zwar vom letzten der äusseren Sinne — vom untersten: ein Platz, welchen ihm nur vielleicht der Geruch streitig machen könnte, den jener aber, als ihm gebührend, behaupten würde. Der Rang nämlich, den jeder unserer äusseren Sinne einzunehmen berechtigt ist, bestimmt sich nach dem Stoffe, welchen er dem Geiste zuführt: ob dieser Stoff mehr für die höheren Kräfte desselben — und die höchste: die Vernunft — geeiguet ist, oder mehr für die niederen Kräfte; ob durch ihn, den äussern Sinn, und was er herbeyführt, nur sinnliche Empfindungen und Vorstellungen, oder Gefühle und Gedanken, oder Ideen und Thätigkeiten der Vernunft geweckt werden. Da gebührt nun offenbar der oberste Platz dem Auge: der unterste dem Geschmack. Verfeinert kann er werden — der Geschmack des innern Sinnes und des äussern; verfeinert bis auf's Aeusserste: was für höchst gesteigerte, auch kränklich reizbare und raffinirte Schmecker, in beyderley Verstande des Worts, umnörgeln und stören uns nicht! aber seiner Natur nach bleibt er, und ihrer Gewöhnung nach bleiben sie, immer nur in den unteren Regionen der geistigen Welt; in den Regionen, wo zwar Vergnügen wächst, viel Vergnügen — man sagt: für die ganz Eingeweiheten (ich bin keiner) sogar augenblickliches Entzücken; aber höhere geistige Freude nimmermehr — worauf übrigens die Schmecker beyder Arten auch gar nicht ausgehen, sie nicht bedürfen, sie mithin nicht wünschen; die sie an Anderen wohl gar bespötteln, weil sie sie nicht kennen, sondern für erkünstelte Träume leerer Einbildung oder höchstens für mattes Mondenlicht ohne Wärme und Farbenschein halten. Fern sey es von uns, diesen verfeinten Geschmack und seine Aeusserungen, wie lästig und störend sie oft uns werden *), un-

*) Das treffendste und getroffenste Characterbild einer solchen raffinirten, bis zu ekelhafter Gereiztheit und an Verrücktheit gränzender Delicatesse der äusseren Sinne hinaufgeschraubten Kunst-Geschmäckeley, hat uns Jean Paul an seinem „deutschen Herrn" de Bouvorot, im Titan, hinterlassen; an demselben Herrn, der einmal, indem er sein schönes antikes Satyr-Figürchen kritisirt, mit Gewicht und Lächeln zu bekennen sich gedrungen fühlt: „Nach meiner Einsicht bleibt doch der antike Satyr die höchste Aufgabe für alle Kunst, und er geht mir noch über den Christus." Und dieser Character — jetzt kann ich das hinzusetzen; denn der deutsche Herr fault — dieser Character war nach einem, mir und Richter'n wohlbekannten Originale gezeichnet! —

bedingt zu verwerfen, er kann mitunter auch Recht haben — Recht in den Bemerkungen: nun und nimmermehr aber in den Principien. Hätte doch auch jener Schuster Recht — nämlich, als er über die künstlerische Ausführung des Schuhs urtheilte: nur aber muss es, dieser verfeinte Geschmack, wie der für die Schuhmacherarbeit verfeinte Meister, ohne Umstände zurückgewiesen werden, sobald er sich nicht beschränkt auf...

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 3ten July. Fast scheint es, als dürfte mein Bericht mit jedem Monat kürzer ausfallen, so arm sind wir hier an interessanten und neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst. Dass die Jahreszeit nicht zu Concerten, die bewegte Zeitperiode, in welcher wir zwischen Furcht und Hoffnung leben, nicht zu neuen Producten in der dramatischen und musikalischen Literatur geeignet ist, indem das Interesse der Menschheit durch Politik und Cholera zu lebhaft in Anspruch genommen wird, bedarf keines Beweises. Dass aber auch die hier vorhandenen herrlichen Kunstmittel so schwach benutzt werden, hat anderweitigen Grund, und wir können auch hier nur auf bessere Zeiten hoffen, wobey freylich auch zu erwägen, dass jeder Stillstand schon ein Rückschritt ist. — Die Königl. Bühne gab neu: Bettina, ein langweiliges Singspiel in einem Act, an dessen Dichtung man Scribe nicht erkennt, mit recht artiger Musik von C. Blum. Ohne die Mitwirkung der Fräul. v. Schätzel und des Hrn. Mantius würde diese Operette wenig angesprochen haben; deren Gesänge aber erhielten verdienten Beyfall. Sonst ist nur noch zu erwähnen, dass Mad. Walker ihre Gastrollen mit der Sophie in Sargin und als Rezia in Oberon schloss. Ihre stark tönende Stimme, wie ihre bereits vervollkommnete Kunstfertigkeit wurde allgemein anerkannt, und nur etwas tieferer Ausdruck der Empfindung zuweilen vermisst. Hr. Mantius sang die ihm sehr zusagende Partie des Sargin Sohn mit ergreifender Innigkeit, ungemein zart und weich. Nur der heroische Ausdruck eignet sich weniger für diesen Sänger der Liebe. Fräul. v. Schätzel sang bey der Wiederholung der Oper Sargin die Sophie noch ansprechender im Vereine mit der jugendlich frischen Stimme des Herrn Mantius. Aus dem Blum'schen ältern Singspiele: „Die Pagen des Herzogs von Vendome" ist von Hrn. Taglioni d. j. ein Ballet umgestaltet. Der bewusste „Gott" mit seiner „Bajadere", „Fra Diavolo" und „der Maurer" sind bey der Königlichen Bühne Stereotyp-Artikel des Opern-Repertoirs, dessen fast alleiniger Stützpunct Auber's Werke sind, mit Ausnahme der gänzlich zurückgesetzten „Stummen von Portici." Gluck, Mozart und Spontini sind verschwunden, da es, in Folge der Pensionirung der Mad. Schulz und Milder, der Oper gänzlich an einer eigentlich dramatischen, ersten Sängerin fehlt. Jessonda von L. Spohr ist zum Theil neu besetzt und am 14ten d. mit höchst reger Theilnahme aufgenommen; so sehr sehnte man sich schon längst nach ächt geistiger Unterhaltung. Mad. Seidler ersetzte Mad. Schulz als Jessonda im zarten Ausdrucke vollkommen und sprach allgemein durch natürliche Anmuth und Leichtigkeit des Vortrages an. Den Mangel jugendlich frischer Stimme und der Kraft des leidenschaftlichen Ausdrucks weiss diese musikalisch gebildete, sichere Sängerin durch geschmackvolle Verzierungen möglichst zu ersetzen. Fräul. v. Schätzel ist zur Amazily ganz geeignet und ihre Stimme und Vortragsweise verbindet sich sehr übereinstimmend mit dem Gesange der Mad. Seidler. Auch die übrige Besetzung der gehaltvollen, mit Sorgfalt wieder einstudirten Oper verdient alles Lob. Besonders genügten die Herren Bader, Zschiesche und Blume ganz den Rollen des Nadori, Dandau und Tristan. — Das Königsstädter Theater lieferte eine neue komische Oper von Conradin Kreutzer: „Die lustige Werbung," ein sehr nüchternes, langweiliges Product nach dem Französischen. Die Kreutzer'sche, sehr stark instrumentirte Musik ist im Style gut durchgeführt, und zeigt den erfahrnen Instrumental-Componisten, wenn auch auf Originalität nicht immer Anspruch gemacht werden kann. Fliessende Melodieen und natürliche Behandlung ohne Affectation ist ein schätzbares Verdienst, welches sich immer seltener zeigt. Ausserdem ist Rossini's „Graf Ory" auf dieser Bühne neu einstudirt und ganz vorzüglich im Ensemble gegeben. Besonders glänzte darin das Talent der Dem. Vio als Gräfin, des Hrn. Holzmiller als Ory im leicht ansprechenden Gesange der hoch liegenden Tenor-Partie, und die köstliche Komik des Hrn. Spitzeder. Dem. Kniesche zeigte als Page gute Anlagen, die der Ausbildung fähig sind. Nur die Bass-Partie des Raimbaud, früher von Hrn. Zschiesche ausgeführt,

hätte eines gebildetern Vortrags bedurft. Der Abgang des Hrn. Forti ist bey dieser Bühne noch nicht völlig ersetzt, so brauchbar sich auch Herr Genée in gewissen Rollen, besonders durch sein Spiel bewährt. — Jetzt ist Dem. Hähnel zurückgekehrt und wird als „Italienerin in Algier" wieder auftreten. Auf dieser Bühne ertönt nun also wahrscheinlich wieder die gewohnte Rossini'sche Leyer, und unser musikalisches Gewissen wird von beyden Seiten der Spree französisch-italienisch in den Schlaf gesungen. Nur selten dringen kräftige deutsche Harmonieen einmal ermuthigend durch, indem so huldreiche Toleranz des Nationellen ganz besondere Anerkennung verdient. —

Eines würdigen, hohen Beschützers erfreut sich die Tonkunst hier an dem jetzt seit längerer Zeit anwesenden Hrn. Fürsten Anton von Radzivil, welcher selbst genialer dramatischer Componist (des „Faust" von Göthe), kunstgeübter Violoncell-Virtuose und gefühlvoller Sänger in einem Grade der Vollkommenheit und von so geläutertem Geschmack ist, wie es selten bey so hohen Dilettanten angetroffen wird. Leider findet indess die keusche Muse nur im Palaste des Fürsten ein stilles, Wenigen zugängliches Asyl. —

Noch einen Verlust für die Gesangskunst haben wir lebhaft zu beklagen. Otto Grell war zwar nur Gesang-Dilettant und kurze Zeit in den Jahren 1807 bis etwa 1810 Kammersänger des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, auch versuchsweise dramatischer Sänger bey der K. K. Oper zu Wien und dem hiesigen National-Theater zu Iffland's Zeit, wo er in mehren Tenor-Partieen, z. B. als Belmonte mit Erfolg debütirte; allein wer den gefühlvollen Tenoristen in der Sing-Akademie in Fasch's edlen Compositionen, oder Grell in den Freymaurer-Zirkeln, und in geselligen Kreisen für ihn geeignete, sentimentale Lieder vortragen hörte, dem wird sein innig rührender Ausdruck, der einfach und gemüthvoll, ohne Schmuck, doch ganz von edler Natur gebildet und von weicher Empfindung durchdrungen war, unvergesslich bleiben. Grell endete im Juny d. J., 58 Jahre alt, in Folge eines Nervenschlages, nach langer Krankheit sein irdisches Daseyn in den Armen seines Bruders und Neffen, des verdienstvollen Organisten Grell bey der Nicolai-Kirche. Viele Freunde geleiteten den entschlafenen Sänger zur Gruft. Mögen Ihm nun reine himmlische Harmonieen erklingen! —

Wie es heisst, wird zur Feyer des 5ten August Marschner's „Templer und die Jüdin" vorbereitet. Auch Auber's „Stumme" und „Braut" soll wieder zur Darstellung gelangen.

Magdeburg. Die Kunstliebe in meiner geliebten Vaterstadt ist seit meinem letzten, ziemlich alten Berichte dieselbe geblieben, wo nicht gestiegen, die Kunst aber steht noch auf dem alten Fusse, und vielleicht ist sie gesunken. Von der einen Seite ist diess zu entschuldigen, von der andern nicht; jenes will ich Ihnen mittheilen, dieses nicht, denn es ist nicht daran zu bessern. Bey uns Magdeburgern ist die Kunst, trotz unserer Anhänglichkeit an dem Altherkömmlichen, und trotz unserer Wälle und ihrer Kanonen, die mit verteufelt klugem Auge die Welt rings umher betrachten — das Opfer der bewegten Zeiten. Ein gutes Orchester, dessen Mitglieder in jeder Kapelle einen ehrenvollen Platz eingenommen haben würden, wurde uns durch die Translocation der Truppen von hier nach dem Rheine entzogen, denn es bestand zum grossen Theile aus den Musikern der hier garnisonirenden Regimenter. Andere Corps nahmen zwar die Stelle der letzteren ein, aber aus kleineren Orten kommend ersetzten ihre Musiker nicht die Stelle der alten. Auch suchte das Theater, einen neuen Wechsel fürchtend, sein Orchester aus Künstlern zu bilden, welche nicht dem Militairstande angehörten; eine Absicht, welche ihm nicht zu verargen war, deren Verfolgung aber vorläufig, abgesehen von einigen vorhandenen wackeren Talenten, nur ein ganz mittelmässiges Ensemble herstellen konnte. Hierin mag wohl die Hauptursache liegen, weshalb die Oper in der letzten Zeit gar nicht prosperiren wollte, denn dem sehr thätigen Comité, und dem eben so thätigen, und für die Dauer seines Amts recht routinirten Musikdirector Schubert kann man billiger Weise diess nicht aufbürden. — Referent hat in der letzten Zeit kaum etwas Neues gehört als den Fra Diavolo von Auber, mit seiner gemeinen Ouverture, seinen zuweilen hübschen, öfter aber noch trivialen und meistens unbedeutenden Melodieen, und seiner flachen Arbeit — die Deux nuits von Boyeldieu, welche dieser Meister zur Ehre sines Ruhmes zwanzig Jahre früher, und nicht zwey Jahre später als die Dame blanche hätte schreiben sollen — und das Melodram: Yelva mit einer Musik von dem genannten Musikdirector Schubert, die im Publicum viel Beyfall fand, und in den Augen manches

Einzelnen, wozu auch der Ref. gehört, wenigstens das Talent des jungen Componisten bekundet. Ganz kürzlich versuchte man sich auch an Beethoven's Fidelio, aber wohl dem, welcher ihn nicht zu hören brauchte. — Die Ausführung der Gesangmusik in den vorerwähnten Opern und in mehren älteren war meistens befriedigend, und so wie man es von einem Provinzial-Theater fordern kann. Die Chöre jedoch waren dünn und unsicher. — Die Solosänger der Oper waren hauptsächlich: im Sopran Dem. Löw, Dem. Pistor und Mad. Ditmarsch. Erstere hat uns leider schon verlassen, um nach Braunschweig zu gehen; ihre Stimme ist, besonders in der mittlern Region, ausgezeichnet schön und voll, ihre Bildung genügend, sobald man ihr keine Bravour-Passagen zumuthet. Dem. Pistor hat sich seit Jahr und Tag sehr gebessert, ihre Stimme bleibt jedoch, nach wie vor, dünn, und ihr Ton ist, wenn man den Ton der menschlichen Stimme überhaupt mit dem der Blas-Instrumente vergleichen darf, am meisten dem Klange der Schalmey gleich zu stellen. Mad. Ditmarsch hat eine völlig ausgesungene Stimme, der frühere Schönheit und noch heutige Bildung nicht aufzuhelfen vermögen. — Die Tenoristen waren Hr. Schäfer und Hr. Boucher. Jener, mit einer schönen, obwohl etwas belegten Stimme begabt, ist durch eine bedeutende musikalische und daraus hervorgehende Sicherheit geeignet, auf lange Zeit Haus- und auszuhalten. Wohl der Bühne, welche diesen fleissigen und künstlerisch bescheidenen jungen Mann besitzen wird; die hiesige hat er zum Bedauern seiner vielen Freunde verlassen. Herr Boucher, welcher ihn, vom Sondershäuser Theater kommend, ersetzt, hat einen bessern Klang der Stimme, ist aber zuweilen sehr unsicher, in allem Betracht. — An Bassisten waren und sind noch jetzt vorhanden: Hr. Fritze, der vom Aachener Theater zurückkehrend die alte innere Fähigkeit, die alte Nonchalance und eine etwas älter gewordene Stimme wiedergebracht hat; Hr. Cläpius, der ein sehr guter Musiker, und ein nicht ganz so guter Sänger ist, und Hr. Gubitz, den eine grosse Unsicherheit an dem vollen Gebrauche seiner recht guten Stimme verhindert.

Mehr Abwechselung als das Theater boten die Abonnements-Concerte dar, auch fanden sie gewissermaassen noch mehr Theilnahme. Manche Leute wollen behaupten, dass die letztere durch das gesellige Beysammenseyn nach der Musik bedingt werde; aber wenn Ref. auch dieser Meinung nicht ganz widersprechen kann; so muss er doch hinzufügen, dass sie, die seit langer Zeit seine eigene war, von Jahre zu Jahre bey ihm schwächer wird. Er will mit diesem Ausspruche nicht sagen, dass seine ursprüngliche Ueberzeugung falsch gewesen sey, sondern nur mit Freuden anerkennen, dass, so lange die Musik auch mehr oder weniger Nebenzweck der meisten Concert-Besuchenden gewesen ist, sie doch mehr und mehr zum Hauptzwecke derselben wird. Diese Thatsache stellt sich um so eindringlicher als völlig gegründet dar, da die vorerwähnte Aenderung des Orchesters die Mittel zur Ausführung der Concertmusik im letzten Winter beträchtlich schmälerte.

Von den Sinfonieen mussten wir aus dem letztern Grunde die schwer zu executirenden meistens entbehren. Wir hörten die von Beethoven in A, von Mozart die kleine in C, die von Abt Vogler in C, die von Mühling in D, von A. Romberg in D, von Haydn in B und C♭, von Kalliwoda in Es und die erste Fantasie von Neukomm. Neu war uns nur die Symphonie von B. Romberg in C, welche das Publicum nicht goutiren wollte, wovon Ref. jedoch den letzten Satz interessant fand. — Ouverturen wurden gegeben: von Lindpaintner aus Kunstsinn und Liebe, und zum Vampyr, von Mozart aus Idomeneo, von Fesca die in C♯ und aus Omar und Leila, welche Ref. für die beste von seinen Ouverturen hält, von Spontini aus der Vestalin, von Beethoven zu Egmont und Coriolan, von Schulz zu Faust, von Gluck aus Iphigenie, von Weber aus Oberon, von Righini aus Armida. Neu waren die Ouverturen von Reissiger zu Yelva, sehr schön, und vortrefflich instrumentirt, und die glänzende von Fränzel, zum Fassbinder.

Von den Solospielern verdienen folgende besondere Erwähnung. Hr. Alvars, Harfenist und der Hr. Baron von Flohr, Klavierspieler, beyde von London kommend und zusammen reisend. Der erstere ist ein ausgezeichneter Musiker durch seine Fertigkeit und das Gefühl in seinem Vortrage. Der letztere ist ein Klavierhusar im vollsten Sinne des Wortes, wobey jedoch zu bemerken, dass er seine Klinge nicht ordentlich zu führen versteht. Herr Brenner jun. und Hr. Ehrlich, beyde Klavierspieler und hier wohnhaft. An dem erstern ist ein Ausdruck des Vortrags zu rühmen, welcher weit über sein jugendliches Alter hinausgeht, an dem letztern eine ausserordentliche Fertigkeit. Er trug unter Andern selbst componirte, geschmackvolle Variationen

über das Aschenlied aus dem Bauer und Millionair vor, dessen Melodie sich, beyläufig gesagt, eher zum Gassenhauer als zum Variiren passt. Herr Dotzauer aus Dresden, welcher eigene Compositionen in seiner gemüthlichen und ruhigen Weise, und seine längst anerkannte Kunstfertigkeit bewährend vortrug. Hr. Musikdir. Mühling: er spielte Violin-Variationen von Maurer und das Concert von Rode in A♯. Sein Spiel ist uns, wie der Mann selbst, sehr werth, und wenig Künstler spielen ein Adagio mit so vieler Seele, als er, — wenn er einmal dazu kömmt, im Concerte zu spielen. Zum Schlusse nennt Ref. noch Hrn. Weydinger, einen blinden Fagottisten und Czakanspieler, der auf beyden Instrumenten ausgezeichnet ist, auf dem Fagott aber an schönem Vortrage, Reinheit, Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten und voller Sicherheit Alles übertrifft, was man bisher hier gehört hat. Hierzu ist auch Bärmann zu rechnen, und so viel diess auch gesagt seyn mag, ein Jeder wird es bestätigt finden, welcher einem Concerte des Hrn. Weydinger beyzuwohnen das Glück hat.

(Beschluss folgt.)

Das zweyte grosse Musikfest des Thüringisch-Sächsischen Musik-Vereins

wird am 3ten, 3ten, 4ten und 5ten August, trotz den Hindernissen der Zeit, in Erfurt gefeyert. Die Menge der sich daselbst versammelnden Künstler muss sehr bedeutend seyn, da Zusagen aus folgenden Städten dem Vereine zugesichert worden sind: aus Altenburg, Altstädt, Arnstadt, Berlin, Cassel, Coburg, Darmstadt, Dresden, Eisenach, Erfurt, Frankenhausen, Gera, Gotha, Greiz, Halle, Heiligenstadt, Hildburghausen, Jena, Langensalza, Leipzig, Meiningen, Merseburg, Mühlhausen, München, Naumburg, Nordhausen, Ohrdruff, Quedlinburg, Rudolstadt, Sangerhausen, Schleiz, Sömmerda, Sondershausen, Töplitz, Weimar, Weissenfels, Weissensee, Wittenberg und Zeitz. — Dabey stützt sich der Verein insbesondere auf die Theilnahme der Grossherzogl. Weimar'schen, der Herzogl. Meining'schen und anderer benachbarter Kapellen, so wie auf einen Theil des Leipziger Orchesters. Ludw. Spohr, Wolfram und Chélard werden gegenwärtig seyn.

Die Aufführungen des ersten und dritten Tages werden in der Barfüsser Kirche, der beyden übrigen Tage im neu eingerichteten Schauspielhause Statt finden.

Der erste Tag bringt ein Salvum fac regem von Naue; das Vater Unser von Mahlmann und Spohr; eine Hymne von Hummel und die heroische Symphonie von Beethoven.

Der zweyte Tag, Geburtstag des Königs der Preussen, wird mit einer auf diese Feyer bezüglichen grossen Scene von Wolfram eingeleitet, worauf mancherley Künstler sich hören lassen und den Schluss macht eine Symphonie von Spohr.

Am dritten Tage wird J. Haydn's Schöpfung gehört werden und
der vierte ist zu Quartett- und Quintett-Aufführungen von verschiedenen Meistern bestimmt. Das Billet kostet einen Thaler.

Der Verein unterzeichnet in seiner Bekanntmachung: v. Berlepsch, Hadelich, Hertel, Holshausen, Mirus, Müller, Pabst, Ziegler.

Aufrichtig!

Zur Beylage dieser Nummer.

A. Sie wissen, dass wir die beyden Einzigen sind, welche die mus. Zeitg. am liebsten schon in der letzten oder vorletzten Correctur lesen: es gibt dabey manchen Scherz und manche nicht üble Bemerkung. — Sie kennen auch den Redacteur genauer, als ich —

B. Ja! Aber wozu das; wohin soll das?

A. Nun, so sagen Sie mir doch: Warum hat denn wohl der Mann diese neue, überaus nützliche Erörterung über die Einleitung des sechsten Mozart'schen Quartetts als klein gedruckte Beylage und nicht als Hauptabhandlung an der Stirn des Blattes gegeben, wie sie 's verdient?

B. Um Keinem unbequem oder missfällig zu werden, wie das bereits mit den beyden höchst gründlichen Vertheidigungen desselben Gegenstandes von Hrn. Læduc geschehen seyn soll. Der Redacteur sagte mir: Graeca sunt, non leguntur.

A. So? — Ich begreife wohl, dass jene eingreifenden Verhandlungen von mehren übrigens hoch geehrten Lesern überschlagen werden mussten, denn sie sind für Contrapunctisten. Aber sollten denn diese in einer musikalischen Zeitschrift gar nichts erhalten? Oder bringt denn nicht jede allgemeine Literatur-Zeitung bald über Griechisches, Hebräisches, Algebra u. s. w., ob es gleich viel Leser

geben muss, die keinen Buchstaben von der Sache verstehen? Sind jene von einem Vernünftigen zu tadeln, dass sie nicht allein von Trauer- und Lustspielen, von Romanen und Anecdötchen reden?

B. Wer das und weiter nichts will, weiss, wohin er sich zu wenden hat.

A. Sollte man nicht im Gegentheil meinen, jeder Teutsche werde sich freuen, wenn er seinen übel angetasteten Heros der Kunst, dem er so viel zu danken hat, auf den er stolz seyn darf, nach aller Wissenden Zeugniss gründlich vertheidigt sieht, selbst dann, wenn ihm die Sache unzugänglich ist, weil er sie nicht gelernt hat?

B. Ja! Da müsste erst jeder Teutsche würdig seyn, sich der Vaterlands-Ehre freuen zu können!

A. Ei, mein Freund! so weit ist Teutschland nicht herunter, so tief ist unser Vaterland nicht gesunken, dass es seinen redlich verdienten Ruhm, dass es Gründlichkeit und Wissenschaftsernst nicht mehr zu ehren wissen sollte!

B. Seitdem Kiesewetter's *meisterhafte*, die Kunst im hohen Grade fördernde Abhandlungen in diesen Blättern der musikalischen Welt ein lange ersehntes Licht aufgesteckt haben, bin ich doch über Teutschlands heutige Liebe zur Gründlichkeit etwas stutzig geworden.

A. Wie so? Jene Aufsätze sind so ehrenvolle Bereicherungen unserer musikalischen Literatur, dass es lange Zeit brauchen wird, ehe dergleichen wieder erscheinen werden.

B. Das wird kein Gescheuter leugnen. Man hat sie aber langweilig gefunden.

A. Was? Dann wär' es freylich mit der Liebe zur Gründlichkeit nicht mehr weit her! Dann.. Ja, wer hat sie denn aber langweilig gefunden?

B. Wer? Nu! so genannt studirte Leute!

A. Ei so muss der böse Feind drin sitzen! Da wär 's ja wohl besser, man erzählte den Leuten, wie kurz oder wie lang der Rock einer Tänzerin in den göttlichen Bajaderen gewesen ist!

B. Ich will Ihnen noch mehr sagen: hätten dieselben Leutchen nur halb so Vortreffliches in einem französischen oder englischen Journale gelesen: was für ein Hallo würde man uns davon vormachen! Ein Muster, würden sie sagen, sollten wir uns daran nehmen! Nun es aber in Teutschland geschieht —

A. will kein ††† etwas davon wissen? Nun, bey Gott — —

B. Bemerken *Sie* wohl: Man lese es in fremden Blättern auch nicht; man brauchte ja dann nur zu thun, als ob man Ausländisches verstände; man brauchte ja nur nachzubeten und zu bewundern!

Mit Erlaubniss, meine Herren! wenn ich das Gespräch abbreche: es wird anzüglich. Vergönnen Sie mir ein paar schlichte Worte: Ich habe geglaubt, der Zweck unserer Blätter sey Beförderung der Kunst, nicht blos Unterhaltung; und dafür, denk' ich, habe ich gesorgt. Hofrath Kiesewetter's Belehrungen werden geehrt werden, wenn viel Anderes längst verschollen ist. Das Beste, dünkt mich, ist besser als das Gute. Wo aber das Beste steht, kann nicht auch zugleich das Gute stehen, wenn man wöchentlich nur einen Bogen zu geben hat. Wollen es hingegen unsere jetzigen Componisten und Liebhaber der Musik anders: so erkläre man sich nur deutlich mit seines Namens Unterschrift; mir kann es recht seyn, wenn sie dergleichen nicht wollen: ich habe als Redacteur die Pflicht, mich nach dem Publicum zu richten. Ich würde alsdann neben dieser Zeitung eigene Hefte für geschichtliche und theoretische Tonkunst herausgeben und in diesen Blättern nur äusserst selten einen Aufsatz der Art abdrucken lassen, nämlich, wenn man dergleichen nicht mehr will! Das Echte hat die Art, sich wohl anzubieten, aber nicht, sich aufzudringen. Man sey nur so freundlich und erkläre sich; was zeit- und zweckmässig ist, werde ich nach den Wünschen der geehrten Leser mit allem Fleisse in's Werk setzen.

Um demnach möglichst allen Lesern zu gefallen, habe ich folgende Abhandlung in einer Extra-Beylage gegeben, damit auch diejenigen kein Blatt einbüssen, die solches überschlagen. Wollten aber auch unsere Componisten dergleichen nicht mehr studiren: gewiss, dann stände es schlecht um die Kunst! Uebrigens ist uns dieser treffliche Aufsatz erst im April dieses Jahres eingehändigt worden.

G. W. Fink.

(Hierzu eine Extra-Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extra-Beylage zur musikalischen Zeitung.

Noch Etwas über die von Hrn. Fétis verrufene Stelle in Mozart's VI. Quartett.

Prag, den 17ten September 1830.

Sehr geehrter Herr Redacteur!

Ohne Zweifel ist auch Ihnen nunmehr jene Antikritik (wenn ich sie so nennen soll) zu Gesicht gekommen, welche Hr. Fétis in seiner Revue musicale T. VIII. livraison 11, vom 17ten Julius d. J. gegen den in Ihrer mus. Zeit. No. 8 enthaltenen Aufsatz des Hrn. Leduc über die von Hrn. Fétis hart angefochtene Stelle in der Introduction von Mozart's VI. Quartett eingerückt hat.

Sie werden, eben so wie ich und jeder Leser, darüber das Urtheil gefällt haben, dass Herr Fétis darin keinen der vom Hrn. Leduc gegen denselben Censur angeführten Sätze widerlegt hat; man müsste denn unfeinen Witz und übermüthigen Spott für siegreiche Gründe gelten lassen.

Vermuthlich wird Hr. Leduc auf eine angemessene Weise darauf antworten; und diess vorausgesetzt könnte es überflüssig scheinen, dass noch irgend ein Dritter (oder eigentlich ein Vierter *)) sich mit dieser Sache befasse; auch möchte ich ihm auf keine Weise darin vorgreifen.

Wenn Hr. Leduc indess die Discussion wieder aufnimmt, so dürfte dieselbe wohl hauptsächlich nur wieder gegen die von Hrn. Fétis ausgeprägte Regel in Beziehung auf den Eintritt der nachahmenden Stimmen in contrapunctischen Sätzen gerichtet seyn; schwerlich wird er, der die Sache wirklich aus dem höhern Standpuncte des doppelten Contrapunctes aufgefasst hat, sich die lästige (fast minutiöse) Aufgabe machen, dem Zweifler die Regelmässigkeit des angefochtenen Mozartischen Satzes auch von Seite der Harmonie nochmals und umständlicher, als es schon Hr. Perne und er (Hr. Leduc) selbst ohnehin gethan, begreiflich zu machen.

Und dennoch scheint es mir nicht gleichgültig zu seyn, ob man es bey dem Ausspruche des Hrn. Fétis wolle bewenden lassen: dass der in Frage stehende Satz in der Harmonie durchaus fehlerhaft sey, dass er den Scharfsinn der Kenner schon lange beschäftigt, und dass diese die Erklärung desselben vergeblich gesucht haben; ja dass derselbe (wie Hr. Fétis jetzt versichert) sogar öffentlich angefochten worden sey. Von allem dem weiss man bey uns in Deutschland nichts; und die letztere Behauptung müssen wir um so mehr in Zweifel ziehen, weil, wäre diess irgendwo geschehen, die geforderte Erläuterung längst vorläge, und der Streit nicht erst von Hrn. Fétis hätte angezettelt werden müssen.

Ist aber bis auf den Zeitpunct, wo sein Scharfsinn den vermeinten Uebelstand und die Quelle seines Entstehens entdeckte, nirgend woher ein öffentlicher Tadel über jenen Satz ausgesprochen worden, so war auch keine Veranlassung vorhanden, mit einer Rechtfertigung desselben hervor zu treten; und aus diesem Schweigen wäre vielmehr zu schliessen, dass verständige Leute daran nichts so gar Sonderbares und Bizarres gefunden hatten, um der Welt im Namen des Autors eine nicht verlangte Rechenschaft darüber abzulegen; zumal es noch nicht üblich ist, die Werke der klassischen Tonsetzer einer neuern Zeit mit gelehrten Anmerkungen herauszugeben, wie P. Martini und Paolucci mit einigen als klassisch gehaltenen Compositionen der Vorzeit in ihren Lehrbüchern gethan haben.

Sie, mein geehrter Herr, und die musikalischen Freunde, mit welchen Sie vielleicht von dieser Sache aus Anlass der sonderbaren Bedenken eines französischen Professors gesprochen haben, werden gewiss weit davon entfernt gewesen seyn, in jener angefochtenen Stelle einen Fehler in der Harmonie, oder auch nur eine Licenz, oder, wie Herr Perne (welcher sich übrigens als einen sehr aufgeklärten Kenner in diesem Streite gezeigt) wohl nur aus höflicher Nachgiebigkeit zugestanden hat, eine „Innovation" zu finden. Es ist freylich gerade für tüchtige Praktiker in der Composition eine verderbliche Aufgabe, sich in die Schule zurück zu versetzen, und in der Analyse einer Composition von Seite der Harmonie Regeln wiederzunehmen, die bey ihnen längst dergestalt in succum et sanguinem übergegangen, dass es ihnen leichter wird, die kühnsten Sätze mit der Gewissheit ihrer Gültigkeit zu ersinnen, als eben dieselben schulmässig zu erläutern; und vielleicht hätte Mozart selbst, der Schule und der Katheder längst entwachsen, die von ihm mit Ueberzeugung der Richtigkeit und des beabsichtigten Effectes niedergeschriebene Stelle nicht so geflissig zu erklären vermocht, als es heut zu Tage (bey uns) jeder musikalische Padagog nach seiner Theorie zu leisten vermag. Es kommt aber eben dem Lehrer — den Befähigenden der Kunst zu, aus den Werken der grossen Meister die Theorie abzuziehen; es geziemt ihnen, eben an denen am meisten auffallenden Sätzen die Richtigkeit ihrer erworbenen Lehrsätze zu prüfen, und, wenn diese zu deren Erklärung nicht hinreichen, statt dieselben darum für fehlerhaft zu erklären, und den Meister als einen musikalischen Wagehals und Libertin zu verschreyen, vielmehr das darin zu vermuthende verborgene Princip zu ergründen, und auf diese Weise die Theorie (welche eben so wenig, als die Kunst selbst, als absolut abgeschlossen betrachtet werden darf) vielleicht mit einem neuen Lehrsatze zu bereichern.

Und wahrlich, so musste es der gemüthliche Alte, J. Haydn gemeint haben, wenn er (wie uns Hr. Fétis erzählt, um seine Meinung über eben jene Stelle befragt, die zwar einfache, aber sinnige Antwort gab: „Hat Mozart sie so geschrieben, so hatte er dazu seine gute Ursache."

Ueberzeugt, dass bey uns in Deutschland hundert und mehr brave Harmonisten nicht einen Augenblick anstehen, eine schulgerechte Erklärung darüber zu geben, theile ich dennoch Ihnen, mein Herr, zu beliebigem Gebrauche die meinige mit; weil irgend Jemand einmal damit herausrücken muss, und es keine gute Maxime ist, sich auf Andere zu verlassen, wo es gilt, dass Einer spreche.

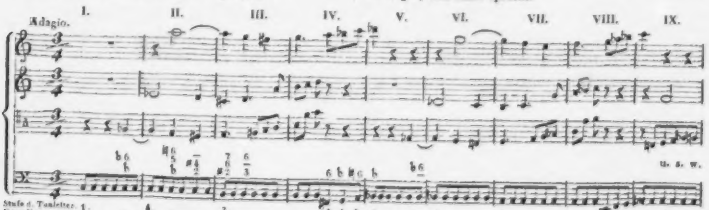

*) Da nämlich früher schon Hr. Perne als Mozart's Vertheidiger in der Revue musicale ehrenvoll aufgetreten.

Haydns, J., Missa No. 1. Partit. 705-718.
Mozart, W. A., Missa pro defunctis requiem, Part. 1-11. 23-31.
Zumsteeg, J. R., Trauerkantate für 4 Singstimmen mit Begleit. des Orchesters. 679-681.

β) Vierstimmige Gesänge.

Kirchner, J. H., 12 Arien zum Gebrauch für Singechöre. 19 Samml. 42-44.

γ) Opern.

(Im Klavierauszuge.)

Berton, Ouverture et Airs de Montano et Stephanie. } 523-528.
— — — — du Délire. }
Bierey, Das Blumenmadchen, eine Operette von Fr. Rochlitz. 619-621.
Bruni: Ouvert. et Airs du Major Palmer. } 523-528.
— — — — de l'auteur dans son ménage. }
Cherubini, Ouv. et Airs de Medée. 457-461.
— — Der Wasserträger (les deux Journées) ein Singspiel. 750-752.
Dallayrac, Ouvert. et Airs de l'Actrice chez elle. 457-461.
— — Ouv. et Airs du Rocher de Leucade. } 523-528.
— — — — d' Ambroise ou voilà ma Journée. }
— — — — de Maison à vendre. }
— — — — de Gulnare ou l'esclave Persane. }
Danzi, Fr., die Mitternachtsstunde, komische Oper. 188-190.
Le Brun, Airs et Romances de Renelle. 523-528.
Méhul, Ouv. et Airs d' Ariodant. 457-461.
Reichardt, Jery und Bätely, ein Singspiel. 257-261.
Solié, Ouv. et Airs du Chapitre second. 457-461.
Tarchi, Ouv. et Airs du Trente et Quarante. 457-461.
— — — — du Cabriolet jaune. 523-528.

δ) Kantaten, Lieder und andere Gesänge, mit Begleitung des Klaviers.

Adrien l'aîné, 5e recueil de romances. 640.
Beczwarzowsky, Würde der Frauen, v. Schiller. 761-763.
v. Beecke, 6 Liedervon Klopstock, Herder und Matthison, 4r Th. 79, 80.
Benecken, Lieder der Unschuld und Liebe. 330-332.
Bianchi, 3 Arien fürs Fortepiano oder für die Guitarre. 637, 638.
Bornhard, Wonne der Nacht. 708.

Danzi, F., 6 Canzonette. Op. 13. 656.
Heine, Fr., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe. 205-206.
Kunzen, Hymne auf Gott. 127, 128.
Righini, 6 deutsche Lieder mit Variat. 489-490.
— — Cantate av. choeurs et danses russes } 726-731.
— — Adieux d' Essex à Elisabeth, Romance. }
Sterkel, 6 Lieder von Voss und Salis. 638-640.
Wachler, 3e recueil de romances. 640.
Zelter, 12 Lieder am Klav. zu singen. 272-278. 289-291.

b) Instrumentalmusik.

α) Konzerte.

Destouches, Grand Concert pour le Pianoforte. 776-778.
Gyrowetz, Concert pour le Pianof. Op. 39. 47-48.
Mozart, Concert pour Clarinette. 408-413.
— — le même arr. p. la Fl. par A. E. Müller. 413, 414.
Regini, Concert pour Flûte principale avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, Alte et Basse. 855, 856.
Schneider, Concert pour Flûte principale. Op. 12. 731-732.

β) Quartetten, Trios, Duos.

v. Beethoven, Sonate p. le Pianoforte av. Viol. Op. 23. } 569-570.
— — — do Op. 24. }
Danzi, 5 Quatuors p. 2 Viol., A. B. Op. 6. 498.
Eberl, gr. Sonate pour le Pianof. av. acc. de Viol. Op. 14. 592.
Gelinek, gr. Trio pour le Pianoforte av. Viol. et Vlle. Op. 22. 617-619.
Hanff, gr. Sonate pour le Pianof. avec Viol. obl. Op. 3. 570-571.
Kreutzer, gr. Sonate p. le Pianof. av. Viol. 778, 779.
Krommer, 4 Quatuors conc. p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 19. 528.
Neubauer, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 7. 32.
Romberg, 3 Quatuors pour 2 Viol., A. et B. Op. 2. Liv. 2. 535-539.
Schneider, 3 Quatuors pour 2 Viol., A. et Vlle. Op. 10. 733.
Sozzi, Quatuor p. Fl., Viol., A. et Vlle. Op. 4. } 701-702.
— — Variations sur 3 Airs ital. pour Viol. acc. de Basse. }

I. Tact.

Der Satz beginnt mit dem c im Basse, tasto solo: die Folge lässt aber keinen Zweifel übrig, dass darunter c minore zu verstehen ist.

Im letzten Viertel erscheint über dem c nur die Sexte as in der Viola: die Harmonie ist dann jene der 6ten Stufe weicher Tonart, hier in deren erster Versetzung, dem Sext-Accorde der ersten Stufe.

II. Tact.

Im ersten Viertel kommt in der 1ten Violine noch die Terze es hinzu, wodurch der vorhin angezeigte Sext-Accord vervollständigt, und dem Gehöre deutlicher eingeprägt wird; obgleich es dessen nicht eben nothwendig bedurfte).

Die Harmonie in diesem ersten Viertel ist also nur eben wieder dieselbe, die im letzten Viertel des vorhergegangenen ersten Tactes gehört worden, und zwar in derselben Lage: ein wiederholter Sext-Accord.

In neuerer Zeit (ich meine schon Mozart's Zeitalter) pflegt man nicht gern, nicht ohne besondern Grund, im Niederstreich nur wieder den Accord aus dem vorhergegangenen Aufstreich zu brauchen: und ich ahne auch hier — ausser der (consonirenden) Ligatur und der damit beabsichtigten Figur — noch etwas Anderes, das den Gebrauch dieses wiederholten Accordes motivirt, indem es zugleich, wenn nicht das Wesen, doch die Bedeutung desselben ändert: der $\frac{6}{5}$ Accord hier ist nämlich, nach meiner Meinung, nicht mehr als Sext-Accord auf der ersten Stufe von c minore, sondern als Sext-Accord der Tonleiter g minore, auf der 4ten Stufe gedacht: es ist der in der Molltonleiter, auf der 4ten Stufe, in dieser Form, nämlich mit herabgetatter Sexte (as statt a) nicht selten, schönern Gesanges wegen, gebräuchliche Sext-Accord, dessen verkleinerte Sexte (as) in der Singstimme gegen den darauf folgenden Leitton (fis) in dem Verhältniss einer verminderten Terz erscheint (as fis) g; zwischen welchen beyden hier der dazwischen liegende Ton im Durchgange beruhrt wird (as g fis) g. Auf diese Art entsteht im zweyten Viertel (abgesehen vorerst von der Oberstimme, welche an und für sich dabey nicht nothwendig ist, und füglich eben sowohl, ohne die Harmonie dem Wesen nach zu ändern, ausgelassen werden könnte) ein scheinbarer Dreyklang $\frac{5}{c}$ $\frac{3}{g}$, worauf unmittelbar der Secund-Quart-Accord $\frac{5\sharp}{4}$ $\frac{2}{f}$ folgt, eine Dominanten-Harmonie, welche zur Tonleiter g gehört.

Allein wir dürfen hierbey die Oberstimme, jenes verrufene $\overline{\overline{a}}$ in der ersten Violine, nicht übersehen: jenes $\overline{\overline{a}}$, dessen Erklärung hier am meisten Noth thut. So wie jenes $\overline{\overline{a}}$ hinzukommt, haben wir im zweyten Viertel vervollständigt den wohl bekannten $\frac{6}{4}$ Accord der 4ten Stufe (zur Tonleiter g) einen Abstämmling desjenigen Septimen-Accordes, welcher auf der 2ten Stufe der Tonleiter (in beyden Tonarten) seinen Sitz hat; in unserm Beyspiele $\frac{7}{d}$ $\frac{5}{f}$.

Hier nun geht besagter $\frac{6}{4}$ Accord bey unverändertem Basse, in den (von A. E. Förster in Wien also getauften) characteristischen $\frac{6}{5}$ über, welcher bekanntlich ebenfalls der 4ten Stufe angehört. Jenes $\overline{\overline{a}}$, der Grundton des Stamm-Accordes, dient beyden Accorden als Sexte, und ist daher — welches auch beym Eintritte, nachdem man unmittelbar vorher in der Viola ein as gehört hat, seine Wirkung seyn mag, ein absolut consonirendes Intervall *).

*) Es ist hier nicht das erste und einzige Beyspiel (ich könnte deren wohl mehre aus meinen Heften beybringen), wo die consonirende Chorde das Gehör stärker frappirt, als die zugleich vorhandene Dissonanz, so dass der Zuhörer getäuscht wird, und eher geneigt wäre, die Consonanz für die Dissonanz zu halten, und umgekehrt. — Hr. Le Duc hat deutlich gezeigt, dass dieses a in einer Mittelstimme kaum bemerklich wird, und der frappante Effect im vorliegenden Beyspiele hauptsächlich aus desselben Lage in der Oberstimme entspringt; wodurch jedoch das Wesen des Accordes nicht geändert wird, indem der $\frac{6}{5}$ Accord der 4ten Stufe, beyder Tonarten, in jeder Lage gebräuchbar und gestattet ist.

In Beziehung auf das g in der Viola, 3ten Viertel, könnte leicht Jemand erinnern, dass in dem $\frac{6}{5}$ Accord der 4ten Stufe die 5 (g) in der Regel vorbereitet seyn sollte; allein mir scheint die Disquisition über diesen Punct ziemlich gleichgültig zu seyn: jenes g ist hier zwar nicht als vorbereiteter Vorhalt, wohl aber im stufenweisen Fortgange (as g fis) als durchgehend hinlänglich gerechtfertigt.

Man kann aber auch dieses g nur als Wechselnote im Durchgange zu fis, als einen Vorschlag *), mithin als eine blos durch die Melodie entstandene Note, so wie das es im 2ten Viertel als eine Verzögerung des folgenden d, durch dessen Eintritt erst der beabsichtigte $\frac{6}{5}$ Accord vollends zum Vorschein kommt, betrachten. Diese letztere Ansicht ist, nach meinem Dafürhalten, auch wirklich die richtigere. Die Dominanten-Harmonie, welche im letzten Viertel in der Gestalt des $\frac{6}{5}$ Accordes $\frac{6}{d}$, unverhüllt zum Vorschein kommt, war schon (wie oben gesagt) im ersten Viertel beabsichtigt, und ist eigentlich im zweyten Viertel in dem $\frac{6}{5}$ Accorde $\frac{6}{b}$ schon vorhanden, obgleich noch durch den Vorhalt es und durch die Wechselnote g verdeckt oder verzögert.

Nach dem Systeme der Grundharmonie betrachte ich daher beyde letztere Accorde $\frac{6}{5}$ $\frac{6}{d}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{6}{g}$ als zu einer gemeinschaftlichen Grundharmonie gehörig: der wirkliche (obgleich in jenem $\frac{6}{5}$ Accorde nicht sichtliche) Grund- oder Zeugeton beyder Accorde ist D; und die Grundharmonie selbst ist diejenige, welche Portmann eine Wechsel-Dominante nennt, und welcher ich die Benennung der zurückweisenden beylege, weil sie nicht in eine Tonica-, sondern in eine Dominanten-Harmonie (mit grosser Terze) führt, welche dann erst wieder auf die vorige Tonica, deren Gefühl sich ungeachtet der scheinbaren Ausweichung noch erhalten hat, zurückweist.

Diese Grundharmonie ist folgende:

Dissonirende Seite $\left(\frac{9}{c}\ \frac{7}{e}\right)$ zu C minor gehörig.

Consonirende Seite $\left(\frac{5}{G}\ \frac{3}{B}\right)$

Diesem Systeme zufolge ergibt sich, in Anwendung auf das vorliegende Beyspiel, folgendes Resultat:

1) Jenes g in der Viola, hier im $\frac{6}{5}$ Accord reine Quinte, gegen den (verschwiegenen) Grundton D aber ursprünglich Undecime, ist vollkommen dissonirend, und hier, nicht zwar als Vorhalt, doch als eine durchgehende Note auf dem schlechten Tacttheile (innerlich kürzeren), oder — wenn man mit Rücksicht auf das langsame Tempo das 2te Viertel des $\frac{3}{4}$ Tactes als einen guten Tacttheil gegen das dritte Viertel betrachten will — als gewichtiger Vorschlag, auch ohne Vorbereitung gerechtfertigt **).

*) Als eine appoggiatura wird jenes, wegen mangelnder Vorbereitung dem Hrn. Fétis unstössige g auch von Hrn. Perne erklärt.

**) Es ist eine dem praktischen Componisten sich nicht selten darbietende, in den Lehrbüchern der Harmonie jedoch, wie ich glaube, noch nirgend besprochene bemerkenswerthe Erscheinung: dass gerade die stärksten Dissonanzen (Haupt-Dissonanzen, welche in der Tonleiter am weitesten von dem Grund- oder Zeugeton abstehen) z. B. die 11 oder die 13 recht füglich frey (ohne Vorbereitung) auf dem guten Tacttheil erscheinen können. Ich weiss, dass man sie in

2) Das $\overline{cis}$ in der zweyten Violine im 2ten Viertel, hier im $\frac{6}{3}$ Accorde als Terze vorkommend, gegen den Grundton D ursprünglich kleine None, ist mit Rücksicht auf die deutlich ausgesprochene Harmonie-Folge als eine Dissonanz, ob zwar als eine sogenannte unvollkommene, zu betrachten, ebenfalls sogar (zum Ueberfluss) als vorbereitet oder als liegend, daher jedenfalls als unanstössig zum Vorschein kommt.

3) Eben so muss jenes $\overline{a}$, die Sexte im $\frac{6}{3}$ Accord, als ursprünglich Quinte der Grundharmonie (von D) auch nach diesem System für consonirend, ja — nachdem der Bass c, ursprünglich Septime der Grundharmonie (von D) ebenfalls als eine (unvollkommene) Dissonanz erscheint — in dem vorliegenden $\frac{6}{3}$ Accord als das einzige consonirende Intervall erklärt werden, von dessen Vorbereitung also gar keine Rede seyn kann.

Denn es ist eine Hauptregel jeder soliden Theorie, so wie der durch Marpurg und Portmann weiter ausgebildeten Rameau'schen insbesondere, dass in allen Accorden jedes Intervall die consonirende oder dissonirende Eigenschaft hat, die ihm in der Grundharmonie zukam *).

*) Kirnberger, der sich selbst sein Leben lang überredet hatte, der ärgste und siegreichste Widersacher des Rameau- und Marpurg'schen Systems zu seyn, rückt endlich in seinem letzten Werke: „Die wahren Grundsätze zum Gebrauche der Harmonie" (dem einzigen von ihm eigentlich der Harmonie gewidmeten Werke) mit seinem wahren „Glaubensbekenntnisse" — wie er es in dem Vorberichte dazu benennt — hervor: — — „woraus die Nothwendigkeit erhellt, von jedem Accorde die Grundharmonie zu kennen, ohne die man nicht wissen kann, welche Intervalle man in vielstimmigen Accorden zu verdoppeln habe, und Gefahr läuft, Dissonanzen für Consonanzen zu verdoppeln; wodurch denn nicht allein verbotene und unverständliche Fortschreitungen entstehen, sondern auch ganz andere Accorde herausgebracht werden, als man sich vorgesetzt hatte, und als die Fortschreitung erforderte." (pag. mihi 14.)

dieser Gestalt (um mit seiner Hausmanns-Theorie daraus zu kommen) mit der Erklärung als Vorschlag abzufertigen pflegt; allein man täusche sich nicht mit einem kahlen Wortspiele: ein solcher Vorschlag, obgleich er sein Daseyn (wie im Grunde der sogenannte Vorhalt ebenfalls) dem Gesange verdankt, auf den guten Tactheil gestellt und den Tactheil füllend, wird eben so ein dem Accorde gehöriges Intervall, wie sonst die vorbereitete Dissonanz; man hat wirklich einen Verzögerungs-Accord vor sich und jener also genannte Vorschlag muss in Absicht auf die Auflösung eben so regelmässig, als die gebundene Dissonanz oder Vorhalt behandelt werden. Beyspiele hier unten, bey a b d. In solcher Gestalt dürfte freylich die 11 oder 13 nur etwa in der den Gesang führenden Hauptstimme vorkommen können; doch wird auch gegen die Versetzung in den Bass (welcher als solcher nicht minder den Rang einer Hauptstimme behauptet) eben so wenig einzuwenden seyn, wenn zumal die Figur durch Nachahmung oder sonst besonders motivirt wäre. Beyspiele hier bey c e.

Fr. de Majo. Gesù sotto il peso della Croce; nell' Aria di Tenore.

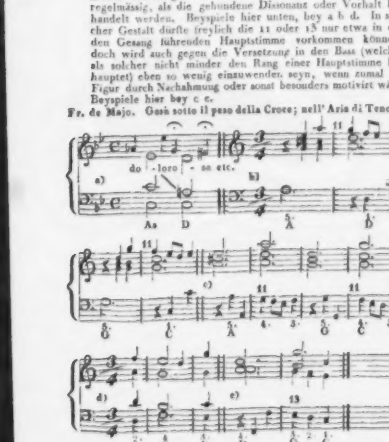

III. Tact.

Im 1sten Viertel erscheint hier eine ziemlich sonderbar aussehende Combination als $\frac{6}{6}$. Untersucht man deren Wesen und Zusammenhang genauer, so begreift man, dass durch diesen Accord nur der Sext-Accord des 2ten Viertels dasselbe verzögert ist;

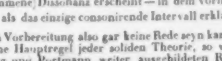

Die stark dissonirende 7 (a) im vorhergegangen 3ten Tacte vorbereitet, hier Vorhalt ist im 2ten Viertel aufgelöst, indem sie bey unverändertem Bass in die 6 (g) herabtritt, welche zwar in der Viola auch schon vorhanden ist, so dass die 6 zweymal erscheint, einmal schon im guten Tacttheile gegehen in der Viola, das andere Mal zugleich verzögert in der 1sten Violine; ein Verfahren, gegen welches auch Hr. Fetis nichts erinnert hat **).

Das ein hingegen im 1sten Viertel dient zur Verzögerung des d, das im 2ten Viertel erst enthüllt erscheinenden Sext-Accordes $\frac{6}{4}$. Es ist kein Intervall, das einer Vorbereitung bedurfte; es ist kein Vorhalt, sondern eine Wechselnote; es ist der untere halbe Ton, welcher, wenn es der Componist für gut findet, überall in Art eines gewichtigen Vorschlages angebracht werden kann, wenn zumal noch die Hauptnote in derselben Harmonie in das Gehör gebracht wird; diese Art von Vorschlag (appoggiatura) ist zwar weniger im Gebrauche, als der Vorschlag von oben, welcher eben sowohl ein ganzer, als ein halber Ton seyn kann, und in der heutigen Musik so gebräuchlich (ja missbräuchlich) geworden ist, dass man unser Zeitalter die Periode der appoggiatura nennen könnte (vielleicht einst so nennen wird). Aber auch jener untere halbe Ton ist durch das Beyspiel der grössten Tonsetzer seit Händel und J. S. Bach gerechtfertigt. Mit grösster Kühnheit, doch immer regelrecht, braucht die Wechselnoten, die obere und die untere, der grosse Bach an tausend Stellen seiner klassischen Compositionen; oft so, dass die harmonische Note in einer Gruppe jener Nebennoten oder Wechselnoten eingehüllt als $\frac{1}{4}$ oder $\frac{1}{16}$ mitläuft.

Unser Ohr hat sich längst daran gewöhnt, und ausser Hrn. F. findet heut zu Tage Niemand mehr einen Anstoss daran. Wenn aber Hr. F. sie nicht verträgt, so begreifen wir nicht, wie er dem Gräuel der Aufführung einer Musik von Bach, Handel, ja von irgend einem Meister seit hundert Jahren, und nun vollends von seinem Lieblinge und Schutzlinge Rossini, noch beywohnen kann; aber noch weniger wird man bey uns begreifen, was denn dieselben Schüler zu Tage fördern mögen, wenn er ihnen die Wechselnoten untersagt.

Es erübrigt mir noch, von den „unharmonischen Querständen" (fausses relations) zu sprechen, deren Hr. F. unsern Mozart in jenem „méchant passage" zeihen will.

Der erste (auf welchen Hr. F. sich zwar spät, in seiner Replik an Hrn. Leduc, beruft, ohne anzumerken, dass er diesen köstlichen Fund eigentlich erst aus der Erörterung dieses Letztern geschöpft) soll sich zwischen dem ersten und zweyten Viertel des III. Tactes befinden, wo auf das as in der Viola

**) Nach der Theorie von der Grundharmonie erscheinen derlei Accorde als vollständige Versetzungen eines Stamm-Accordes,

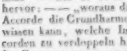

versetzt:

unmittelbar jenes verrufene a in der ersten Violine folgt, und worin, wie wir endlich vernehmen, eben hauptsächlich Sarti den Grund jenes seine „ausonischen Ohren" betörenden Effects erkannt haben wollte. Die alte Schule untersagte allerdings unbedingt dergleichen Fortschreitungen, theils weil sie in solchen gewöhnlich eine üble Wirkung zu erkennen meinte, theils aus Rücksicht auf den Sänger, welcher an der unerwarteten Note zu straucheln Gefahr lief; sie handelte sehr klug daran, ihr Verbot auf alle solche Fortschreitungen ohne Ausnahme auszudehnen, und sie musste dies, weil sie die Verwandtschaft der Tonleitern und Tonarten noch nicht deutlich genug erkannte, um in dieser Beziehung Regeln bieten zu können, nach welchen man gestattbare Folgen von unleidlichen Querständen unterscheiden sollte *). Die spätere Schule konnte wenigstens schon den Grund des Verbotes angeben, indem sie den Querstand dadurch erklärte, dass jeder der als anstossig bezeichneten Töne eine andere Tonart ankündige. Die Erfahrung lehrt indess, dass es dergleichen angebliche Querstände gibt, die das Gehör nichts weniger als beleidigen; und man wird endlich zugeben, dass als wirklicher Querstand nur solche Fortschreitungen noch anzusehen seyen, bey welchen die auf einander folgenden Accorde in keiner gegenseitigen Beziehung, nämlich nicht in dem nächsten Verwandtschaftsgrade stehen **).

Nun kann der Sext-Accord $\frac{6}{4}$ selbst als schon zur Tonleiter G moll gehörig angenommen werden; und vollends deutlich kündigt Mozart diese an durch den gleich darauf folgenden $\frac{6}{3}$ Accord der 4ten Stufe $\frac{6}{4}$. Will man aber jenes $\frac{6}{4}$ dennoch als noch zur Tonleiter C moll (Sext-Accord auf der 6ten Stufe) betrachten, so ist ebenfalls gegen die Folge eines der (nächst verwandten) Tonleiter g moll angehörigen Accordes nichts einzuwenden; und wer wird durch noch einen unharmonischen Querstand finden, als etwa ein auf den deutschen Emporkömmling eifersüchtiger altverdienter Maestro, oder ein Kritiker, der sich in Paradoxen verwickelt hat, und lieber noch mehr Fehler aus der canonirten Stelle herauskügeln, als seine Ueberzeugung eingestehen will.

Einen zweyten Querstand will Hr. F. im IV. Tacte, zwischen b der unteren Stimmen und dem nachfolgenden b in der ersten Violine, entdeckt haben:

Nach der Definition, welche alle Lehrbücher bisher von dem unharmonischen Querstande gegeben haben (mit welchen in dieser Beziehung auch die Erklärung der fausse relation in Hrn. Fétis Traité du Contrapoint et de la Fugue p. 3 übereinstimmt) ist der Querstand nur zwischen zwey unmittelbar auf einander folgenden Accorden denkbar. Hr. F. hat es also wohl nur übersehen, dass dort eine Mittelharmonie eingerückt ist, welche die beyden Accorde sondert; nämlich:

Grundharmonie: G b / Mittelharmonie: G b / Grundharmonie: G

Eine Harmonie-Folge, gegen welche kein Zoilus Etwas zu erinnern finden kann.

So viel zur Erklärung der Harmonie in der von Hrn. F. angefochtenen Introduction eines der geschätztesten Werke des grossen Mozart, in Absicht auf die Tacte I bis V; die folgenden Tacte von V bis IX sind eben nur eine Wiederholung der ersten fünf um eine Stufe tiefer gerückt, daher ist hierüber Nichts weiter zu bemerken. Die wirkliche Schönheit und den tiefen Sinn dieser ganzen Stelle, auf welche selbst ein Mozart sich im Stillen was zu Gute gehalten haben mag, zu erklären, ist hier nicht meine Aufgabe: Andeutungen in dieser Beziehung für unbefangene Kenner haben im Vorlaufe der angeregten Erörterung Hr. Perne und Hr. Lodge gegeben.

Die Appellation des Hrn. F. an das Tribunal des Ohres hat schon Herr Perne als unstatthaft bewiesen; wenigstens müssten wir solche Amateurs, als diejenigen seyn mögen, welche die Quartett-Aufführungen des Hrn. Baillot, wie Hr. F. sich scherzhaft ausdrückt, „mit gewissenhafter Genauigkeit" besuchen, und wie er uns jetzt versichert, bey jener Stelle jedesmal in ein „Ruhaha" ausbrechen, allerdings perhorrescieren: gewiss diese Herren lassen täglich wohl noch andere Dinge und manches Teufelszeug an sich vorübergehen, ohne ihre Kenner-Gesichter zu verziehen. Und in dieser Beziehung hat sich mir schon oft der Gedanke aufgedrungen, dass Mozart den Schabernack, welchen Geiger, Afterkritiker und eingebildete Connaisseurs darin gefunden, bey seinem Leben oft belächelt haben müsse. Ich meine aber immer, dass auch die Geiger selbst davon noch in fünfzig Jahren Nichts gemerkt hätten, hätte Mozart ihnen in der Introduction drey b vorgezeichnet, und in der ersten Violine bey jenem jetzt famos gewordenen a ein deutliches ♮ hingeschrieben; denn nur dadurch wird dieses a auffallend, weil der Spieler, der so eben ein as gebiert, sein a entweder unsicher, daher verzagt, angeregt, oder (vielleicht durch einen Professor präoccupirt) eben dasselbe a stark markirt; denn es gibt jetzt von unsern vollen musikalischen Schriftstellern, welche von dem Vortrage handeln, sehr richtig angemerkt worden) keine so pathetische Stelle irgend eines grossen Meisters, welche nicht durch einen ungeschickten oder muthwilligen Vortrag zur Karrikatur verzerrt werden könnte.

Wenn die Theorie der Harmonie, welche auf der école royale in Paris gelehrt wird (was wir aber lieber nicht glauben wollen) nicht hinreicht, um solche Sätze zu erklären; wenn dann deren Zoglinge auf das Conservatoire schworen, wie einst und zu lange der Schriftsteller auf das Dictionnaire de l'Academie, und vor Combinationen, welche nicht eben zu den wohl bekannten Alltags-Harmonien gehören, und wozu vor in Hrn. Catel's Traité kein Seitenstuck finden, zurückbeben, so wird Paris schwerlich das Athen des Contrapunctes werden, wie Hr. F. im Geiste voraussehen glaubt. In diese Hoffnung stimmen wir auch schon darum nicht ein, weil sich das dürftige Clima, wie die Erfahrung von Jahrhunderten zeigt, für das Gedeihen höherer contrapunctischer Kunst immer wenig gedeihlich bewährt hat, wie denn auch in der neueren Zeit Frankreich den zahlreichen Werken im Fache des Oratoriums*), der Messe und der Orgel-Compositionen unserer Beethoven, Eybler, Hummel, Rink, Schicht, Schnabel, Schneider, Seyfried, Spohr, Stadler, Wittasek u. a. m. nichts Aehnliches, als die drey vortrefflichen Messen von Cherubini zur Seite setzen kann, und, sofern von theoretischen Werken die Rede wäre, wir jedem französischen seit dreyssig Jahren wenigstens drey eben so gewichtige (oder eben so leichte) entgegenstellen können.

Was daher Hr. F. von der Unfruchtbarkeit der ästhetisierenden Deutschen neuerer Zeit im Vergleiche der Franzosen sagt, mag allenfalls in Frankreich Glauben finden, wo nach Werken der ernstern Gattung (ausser der Oper) und des hohen Contrapunctes, dann nach didactischen Werken, insgemein eben so wenig Nachfrage als Konkurrenz zu seyn scheint, und die Amateurs sich gern Etwas aufheften lassen, das ihrer National-Eitelkeit schmeichelt.

C. M. Balthaser.

*) Doch kommen, zumal in Einschnitten, Harmoniefolgen, wie z. B. [Notenbeispiel] bey Palestrina u. a. nicht selten vor.

**) Findet man heut zu Tage, und schon vor lange her, keinen Anstoss mehr daran, bey der Auflösung eines dissonirenden Accordes die Verwechselung zu gestatten, bey welcher die Dissonanz scheinbar ohne Auflösung bleibt, und eine entfernte (hierzu gar nicht berufene) Stimme das Intervall hören lässt, in welches jene hätte treten sollen, wie kann man es denn nur irgend noch anstössig finden, wenn in den auf einander folgenden Accorden irgend eine andere Stimme, als diejenige, in der man es eben gewöhnlich erwartet, denjenigen Ton aufnimmt, der die verwandte neue Tonleiter oder den Uebergang in diese ankündigt?

*) Was wir so nennen, nicht des von den Franzosen in neuerer Zeit also genannten Oratorio, ein Zwitter, dazu man einen Gespan in Italien, wie in Deutschland vergeblich suchen würde.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. Nº. 31. 1831.

Der Geschmack.

Schreiben an einen Tonkünstler.

Von Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

Ich wurde gestört. Vielleicht war es gut, dass ich gestört wurde. Warum? Werther Herr: haben Sie Alfieri's Leben, von ihm selbst beschrieben, gelesen? Ich möchte sehr dazu rathen; mir wenigstens ist es lieber, als jede seiner scharf abgeknappten, antik-modernen Tragödieen. Dieser feine Weltmann schildert dort irgendwo die gebildeten Kreise, welchen er seine Dichtungen vorzulesen gepflegt, und was er durch Beobachtung des Eindrucks, den sie gemacht, an Kritik gewonnen habe. Aber errathen Sie, was er als sicherstes Merkmal dieses Eindrucks, mithin als Kriterium aufstellt, ob Einer richtig verstanden und mit Antheil vernommen werde oder nicht? Sie errathen es nimmermehr. Einen gewissen Theil des menschlichen Körpers stellt er auf, den Niemand gern nennt! Hält dieser sich ruhig, sagt Alfieri, so bin ich verstanden und gern gehört: kömmt er aber in gelinde Bewegung, rückt er hin und her, ruppelt er sich, so steht's übel um das Eine oder das Andere, gemeiniglich aber um Beydes.

Werther Herr: ich sehe im Geiste Sie sitzen und lesen: es ruppelt! Das ist keine Anklage; nicht einmal eine Klage. Sie sind Musiker; ein tüchtiger Musiker. Aber ich weiss ja, wie Musiker aufwachsen, auch die ausgezeichneteren, selbst die nicht blos in ihrer Kunst ausgezeichneteren; und wie sie allmählig einen gewissen Grad der Bildung erlangen, vornehmlich durch Lectüre (aber welche?) und durch die Gesellschaft (aber welche?). Es kann nicht anders seyn — jetzt noch. Dagegen Männer meiner Art, die von früh an ihr Leben den Wissenschaften gewidmet: verstehen sie Etwas von der Kunst im Allgemeinen und von einzelnen Künsten im Besondern, können nimmer unterlassen, auch die Künste mehr oder weniger, doch zunächst und am liebsten von der wissenschaftlichen Seite zu fassen; und schreiben sie darüber: so gerathen sie, trotz allem Bemühen, ganz deutlich und leicht fasslich zu seyn, in die wissenschaftliche Sprache, und werden für Männer Ihrer Art undeutlich oder erkältend. Lesen diese nun dennoch, wie Sie alleweile, so glauben sie vielleicht zu verstehen, aber es ist nicht so, und da — ruppelt's. Was soll ich thun? Einen Vorschlag! Fassen Sie sich noch einmal in Geduld: ich will von Neuem ansetzen, in anderer — ich sage es voraus: in flacherer Untersuchung und geringerer Form, aber gleichfalls zur Wahrheit führend und auf einem Wege, der (das ist nicht im Mindesten eine Anschuldigung) Ihnen geläufiger seyn wird. —

Ehe Kant die sogenannte Aesthetik in (nach meinem Urtheil) dem herrlichsten aller seiner Werke — in der Kritik der Urtheilskraft — so neu und so tief begründete, wenn er auch zuweilen in der Anwendung seiner Grundsätze, besonders auf die Tonkunst, sich vergriff; ehe Schiller diesen seinen und unser Aller Meister so von Grund aus gefasst und in der Darstellung des von ihm Herübergenommenen uns so unübertreffliche Muster aufgestellt hatte; ehe dann Schelling Alles bis dahin Vorhandene mit Fülle des Scharfsinns zusammengefasst und mit Fülle des Tiefsinns es neu — ihm ganz eigen — begründet, in weiter ausgreifenden Zusammenhang gebracht, aber damit auch, wider seinen Willen, die Theorie von der Praxis noch weiter zu trennen begonnen hatte: ehe, sag' ich, diess Alles in Deutschland geschehen war — es erfüllte und erfüllt nun fast ein halbes Jahrhundert: da war die Aesthetik eine freylich nicht tiefe und noch weniger eine innerlich systematisch-ausgebaute Wissenschaft; nach dem jetzigen Sprachgebrauche würde man ihr kaum den Ehrennamen einer Wis-

senschaft gönnen; sondern nur den einen nämlich geordneten Aggregats scharfsinniger Bemerkungen, wahrer und feiner Urtheile, brauchbarer und angenehmer Rathschläge. Wie dem auch sey; Eins ist ganz offenbar: die Aesthetik war eine leichtfassliche, heitere, zur Erkenntniss und zum Genuss des wahrhaft Schönen freundlich einladende, den praktischen Künstler aber trefflich anleitende und vorbildende Scienz. So war sie von Baumgarten erfunden und angelegt; so wurde sie weiter bearbeitet — vornehmlich von Lessing — scharf und durchgreifend, von Mendelssohn — etwas kleinlich und wasserhaltig, von Eberhard — ernst, doch trocken, von Platner — geist- und lebensvoll.

Nun kenne ich einen Autor, der zwar hernach alle jene hohen Schulen durchgegangen, früher aber in dieser volksthümlichen aufgewachsen und herangebildet worden ist. Dieser Autor hat, bevor er die vorhin genannte Darstellungsart und Sprache angenommen — sie, die, wie gelläufig sie jetzt dem Gelehrten sey, dem praktischen Künstler ein wahrer Schlagbaum vor dem Verständniss bleibt — über die von Ihnen in Frage gestellten Gegenstände sich, wenn auch nicht in Anwendung auf Musik, höchst populair und in einer Sprache erklärt, welche damals zwar die gangbar-wissenschaftliche war, nun aber längst die der gewöhnlichen Conversation, mithin auch die der Künstler geworden ist. Vielleicht leiste ich Ihnen bessere Dienste, wenn ich einige der Aeusserungen dieses Autors abschreibe, als wenn ich in der vorhin angefangenen Weise fortgefahren wäre *).

*) Dieser Autor nimmt es mir nicht übel, wenn ich von ihm anführe: ich selbst bin dieser Autor. Das Publicum wird nicht zum zweyten Male damit behelligt: es hat diese nicht zum ersten Male bekommen. Das Ausgehobene findet sich nämlich in einer kleinen Schrift, die nur vier Stunden käuflich gewesen; deren sämmtliche vorhandene Exemplare sogleich confiscirt und weggenommen worden sind. Diese Schicksal des Büchleins scheint mir eben jetzt — als ein Rückblick in die, nicht vor vierhundert, sondern vor noch nicht ganz vierzig Jahren vergangene Zeit — nicht unwerth, erzählt zu werden. Sein Titel ist: Einige Ideen über die Anwendung des guten Geschmacks auf die religiösen Versammlungshäuser der Christen; und es sollte zur Einweihung der damals in Innern ganz neu ausgebesserten und reich verzierten St. Niklas-Kirche in Leipzig ausgegeben werden. Einleitungsweise wird von der Seltenheit öffentlich ausgestellter Kunstwerke in Deutschland, besonders architektonischer und in Leipzig, gesprochen; eben

Es ist nicht leicht, sagt dieser unser Autor in der Einleitung; es ist nicht leicht, bestimmt und

---

dankbarer gerühmt. Alle Mitbürger zu gleichem dankbarem Anerkenntniss und zu gleicher Freude an dem verschönten Gotteshause zu ermuntern, vielleicht auch Manchem das Schöne dieser Erneuerung und die Absichten derer, die den Bau also geordnet und geleitet, deutlicher zu machen: das wird als Zweck des ganzen Schriftchens festgestellt, und das wird auch — nach den Kräften des Verfassers — vom Anfange bis zu Ende, möglichst bestimmt in den Gedanken und möglichst bescheiden im Ausdruck, durchgeführt. Der Gang dieser Durchführung ergab sich von selbst: erst, nähere Bestimmung und Erläuterung allgemeiner ästhetischer Ansichten und Grundsätze, so wie der gegebenen wörtlichen Bezeichnungen derselben; dann, deren Anwendung auf einzelne Künste und Kunstwerke — ausführlicher, auf architektonische; nun diese Anwendung auf Kirchen, und zwar auf diese als öffentliche, als die würdigsten der öffentlichen Gebäude; dieser Gebäude als bestimmt zu religiösen, zu christlichen, hier zu christlich-protestantischen Versammlungshäusern; endlich jene Anwendung auf eben diese einzelne, in Frage stehende öffentliche, religiöse, christliche, christlich-protestantische Versammlungshaus. Im ganzen Werkchen, wo Violine, ja im Grunde Alles, was vom Autor wirklich angeführt worden, gelobt wird, findet sich auch nicht Ein eigentlicher Tadel, obschon das Lob nicht überall unbedingt ertheilt, sondern entweder auf wahrscheinlich unabänderliche Beschränkungen oder die besonderen Absichten bey der Art der Ausschmückung bezogen und aus diesen Rücksichten gerechtfertigt wird. Nur zwey Stellen allein, die aber auch nicht tadeln, sondern nur leise berühren, und selbst diese Berührte gleichfalls aus jenen Rücksichten erläutern — diese nämlich, den beschlossenen, heitern Eindruck des gesammten Innern zu vermehren, etwas viel Farbe angewendet worden sey, und dass dann unausweichbar eben diese heitere Innere mit dem düstern Aeussern einen Contrast bilden müsse: nur diese zwey Stellen hätten, wie ein leichter Nadelstich, die obere Haut ein klein wenig ritzen können. Aber sie thaten das nicht; sie thaten es selbst nicht bey dem wahrhaft ausgezeichneten und verdienstvollen Manne, der dem ganzen Baue vorgestanden hatte, wie er damals in Leipzig allem Oeffentlichen vorstand: dem ersten Bürgermeister, Müller. Das Schriftchen gefiel ihm vielmehr; er rühmte es sogar dem Verleger, dem es jedoch nicht zum Segen gedeihen sollte. Müller liess nämlich zu derselben Stunde, wo er es in der örtlichen Zeitung angekündigt gefunden und durchlaufen, alle Exemplare unter Siegel legen, den Verleger zu sich entbieten, und nachdem er diesem sein Schicksal angekündigt, den ganzen Ballen wegnehmen. Warum? Er sagte es ohne Hehl mit der ihm eigenen Würde und Consequenz dem erschrockenen Manne: Sie haben gefehlt: Sie müssen den Schaden tragen. „Es wird ja nichts gestaltet! es wird so Violoe freudig gerühmt" „Das ist gleichgültig: es soll ohne unsern Willen ge-

eingänglich über Gegenstände zu schreiben, von denen Jedermann voraussetzt, sie wären längst bekannt. Ueber solche Gegenstände gibt sich selten Einer die Mühe, nachzudenken, oder auch nur aufmerksam zu folgen, wenn ihm vorgedacht wird. Man besitzt davon die Worte und Redensarten: damit glaubt man die Sache zu besitzen; wie vielmehr ihren Sinn. Diese Worte und Redensarten, meist vieldeutig an sich, werden diess noch mehr dadurch, dass man sie auf die allerverschiedensten Dinge anwendet. So wird die Sache fort und fort gleichsam in der Schwebe gehalten, und sie schwebt im Halbdunkel; wer von ihr wirklich Etwas haben will, der muss es mehr ertappen, als dass er es ordentlich herausfinden könnte. Alles diess leidet eine Anwendung auch auf das wunderliche Ding, was wir im gemeinen Leben Geschmack nennen. — —

Der Autor, dem ich hier einige passendere Ausdrücke geliehen habe, fährt dann wörtlich also fort: Die tausend Gegenstände, von denen man Redensarten, wie Geschmack haben, Geschmack zeigen, mit Geschmack einrichten, mit Geschmack geniessen, und viele verwandte gebraucht: alle diese Gegenstände, von der Weste des Eleganz und der Feder auf dem Hute seiner Dame bis zum Pantheon und der Peterskirche in Rom — lassen sich, meines Erachtens, unter zwey Hauptklassen bringen. Sie sind entweder eigentliche Werke der Kunst, oder sie sind einigermaassen künstliche Werke blosser Geschicklichkeit, Erfahrung und Sorgfalt. Jene gehen darauf aus, ein freyes, rücksichtloses, geistiges: diese, ein bedingtes, absichtliches, sinnliches Vergnügen zu bereiten. Wie verschieden! Gleichwohl gebraucht man von Beyden dieselben Worte und Redensarten. Alle Welt sagt: Es ist Geschmack in der Ausführung dieses Drama's, in der Gruppirung dieses Gemäldes und dergl.; und auch: Es ist Geschmack in der Wahl dieser Tapete, in der Anordnung dieses Ameublements, dieser gastlichen Tafel und dergl. Das ist wunderlich; aber der Gebrauch — auch der Sprachgebrauch — ist ein Tyrann, und Tyrannen nehmen keine Gegenvorstellungen an. Was ist zu machen? Man muss ihrem Willen eine vernünftige Wendung oder Deutung geben. Das wollen wir. Wir sagen: In jenem ersten Falle, von jenen ersten Gegenständen, braucht man das Wort und die davon abgeleiteten Redensarten in einem höhern und würdigen: im zweyten, von den zweyten Gegenständen, in einem gemeinern und alltäglichen Sinne. Besser wäre es freylich, man wählte dort andere Worte, als hier, stellte schriftlich sie fest und führte sie dann in's Leben ein; denn dort spielt sich das Urtheil und die ganze Sache endlich in's Gebiet der Vernunft, hier, in's Gebiet der äusseren Sinne: aber: wie gesagt, usus est tyrannus; wir müssen uns schicken. — — Nun soll aber im gemeinen Leben, und zwar für beyde Fälle, „Geschmack haben," so viel heissen, als „guten Geschmack haben." Das ist nun wieder sonderbar. Aber: siehe oben! Geschmack haben, heisst also immerdar so viel, als guten Geschmack haben: was will es da im ersten Falle sagen? Doch wohl: Einen so ausgebildeten innern Sinn und ein so gestimmtes Empfindungsvermögen besitzen, dass man das Vollkommene oder Unvollkommene in Kunstwerken richtig, sicher und bald bemerkt. Im zweyten der obigen Fälle — (wo von Tapeten, Ameublement und dergleichen die Rede war, und wohin auch die blossen Virtuosenkünste der Musiker gehören), da wird es sagen wollen: Einen so ausgebildeten, verfeinerten äussern Sinn und ein so gestimmtes Empfindungsvermögen besitzen, dass man in solchen Dingen das

nichts über öffentliche Angelegenheiten gedruckt werden; auch nichts zu ihrem Ruhme. Das haben Sie gewusst. Zum Allerwenigsten hätten Sie also zuvor das Manuscript bey mir einreichen und anfragen müssen." Man verfuhr mithin damals in Leipzig bey dergleichen Vorfällen vollkommen und offenkundig nach demselben System, nach welchem man in Venedig zur Zeit seines gefürchtetsten, politischen Inquisitionsgerichts verfuhr. Auch unterwarf sich hier, wie dort, ein Jeder stillschweigend. Und zwar verfuhr also der Stadtrath. „Aber die Universität: was sagte denn diese dazu?" Nichts. Oder wenn sie dennoch Etwas sagte, so that sie doch durchaus nichts; und da war es gänzlich dasselbe, als wenn sie auch nichts gesagt hätte. — Zur Ehre des genannten, geistreichen, vielverdienten Mannes setze ich aber noch Folgendes hinzu: Als der Verleger resignirend sich entfernen wollte, sagte Müller mit dem freundlichen Anstande, der Jedermann wohlthat und ihm vortrefflich liess: Nach dem Verfasser hab' ich absichtlich nicht gefragt. Nein, nein: ich will ihn auch jetzt nicht wissen. Er scheint ein guter Kopf; er könnte mir im Leben begegnen: und da möchte ich ihm nicht gern etwas Unangenehmes erzeigen. Sagen Sie ihm das, im Fall ihn das Schicksal seines Buches besorgt machen sollte. — Müller hat ihn auch, diesen Verfasser, wirklich niemals erfahren; niemals erfahren wollen. Ich erinnere mich aus späterer Zeit noch immer nicht ohne Dank und Freude so mancher belehrenden und angenehmen Stunden, die ich in seinem Hause genossen habe.

Schickliche oder Unschickliche; das Angemessene und Zusammenpassende oder Widerstrebende und Abstossende richtig, sicher und bald bemerkt. Die meisten Menschen von Geschmack — und zwar im ersten, wie im zweyten Falle, im ersten wie im zweyten Sinne — bemerken jenes blos durch's Empfinden, mithin auch ohne sich oder Anderen bestimmte Rechenschaft geben zu können, warum sie das Erste für vollkommen oder unvollkommen, das Zweyte für schicklich oder unschicklich u. s. w. erklären müssen. Andere aber, doch weit wenigere, haben ausser ihrem Empfindungsvermögen auch ihre Denkkraft, wie überhaupt, so für diese Gegenstände dermaassen geübt, geschärft; sie haben sich wohl auch durch Erfahrungen in ihrem Fache, durch Kenntnisse, was diess betrifft, durch das, was man in ihm lernen muss, so bereichert, dass sie von ihrem Urtheile Rechenschaft geben können. Von diesen sagt man: Sie besitzen einen ausgebildeten, einen zuverlässigen — und, ist die Rede von Kunstwerken, wohl auch: Sie besitzen einen gründlichen Geschmack. Freylich sollten diese allein mit ihren Urtheilen über jene höheren Gegenstände laut werden und entscheidend mitsprechen; denn diese allein dürfen behaupten: „Das ist" (allgemein ausgedrückt) „gut, und das ist es nicht;" statt dass die Anderen stets nur aussagen können: „Das halte ich für gut und das nicht" — woran im Grunde keinem Menschen etwas gelegen seyn kann, ausser ihnen selbst. — —

Aber selbst über Gegenstände der zweyten Art sollten diese Männer — obschon hier neben den Anderen — entscheidend mitsprechen; denn, wie es sich in der Wirklichkeit bekanntermaassen trifft, dass die beyden Arten des Geschmacks selten vereinigt gefunden werden, so trifft es sich auch, dass, wer Geschmack in jenem ersten, höhern Sinne des Worts besitzt, ihn immer auch in dem zweyten, dem gemeinern Sinne desselben zu eigen ist. Vielleicht besitzt er diesen nicht so bis in's Superfeine gesteigert, so bis zur schärfsten Reizbarkeit raffinirt: aber er besitzt ihn doch; er besitzt ihn zuverlässig. Es ist geradezu unmöglich, dass, wer z. B. sich auf die Wahl und Anordnung der Blumen von einem Huysum oder van Oss versteht, sich nicht auch auf die Wahl und Anordnung der Blumen auf einer Tafel verstünde; dass, wer einen schönen Eichbaum von Ruysdael zu schätzen und zu geniessen weiss, ihn nicht auch im Walde zu schätzen und zu geniessen wüsste. Aber nichts weniger als oft findet man es umgekehrt: dass nämlich der Mann (und vollends die Frau) von, wenn auch noch so gesteigertem, raffinirtem Geschmacke der zweyten Art, zugleich den der ersten besässe; und kaum ist Etwas gewöhnlicher, als dass jeder dieser Geschmäcke seinen Gang durch's Leben für sich allein macht, wodurch es unzählige Male geschehen seyn mag und ferner geschehen wird, dass z. B. ein Herr und eine Dame zugleich eine Gemäldesammlung betrachten, Beyde mit Vergnügen, Beyde von Geschmack, Er, für die vortrefflichen Gemälde, Sie, für die wohlgeschnitzten, vergoldeten Rahmen; dass Beyde zugleich einer Darstellung des Mozartschen D. Giovanni beywohnen, Beyde mit Vergnügen, Beyde von Geschmack, Er, für die unübertreffliche Musik und deren gelungene Ausführung, Sie, für die reichen Bekleidungen, die glänzenden Decorationen und die schalkhafte Person Zerlinchens, u. dgl. m. Er, auf die eleganten Rahmen aufmerksam gemacht, wird sie sich ohne Zweifel, so wie das schalkhafte Zerlinchen, gleichfalls gefallen lassen: ob aber Sie im umgekehrten Falle, das bleibt wenigstens die Frage. Das ist nun Alles in seiner Ordnung: wenn aber der oder die für die Rahmen Geschmackvolle auch über die Gemälde, wenn der oder die für die Garderobe und jenes übrige Zubehör Geschmackvolle auch über die Musik und Ausführung des D. Giovanni entscheidet: so ist das wahrlich nicht in seiner Ordnung; und wenn Jemand, weil vielleicht die Personen von Geschmack der zweyten Art, aus anderen Ursachen, für andere Zwecke, in der Gesellschaft von beträchtlichem Ansehen und von bedeutendem Einfluss wären — wenn Jemand, sag' ich, auf jenes ihr zweytes Urtheil Etwas gäbe; wenn gar der Künstler bey seinen Planen und Arbeiten diess Urtheil wesentlich mit in's Auge fasste: so wäre dieser Jemand und wäre dieser Künstler...

Doch nun endlich: Was ist der langen Rede kurzer Sinn ganz bestimmt für Sie, lieber Herr, und ihre Situation; oder für manchen Andern, Ihnen verwandt und in ähnlicher Situation? der Sinn — so zu sagen — für's Haus? Folgender, ist es.

Erforsche ernstlich, erkenne deutlich Dein Talent; prüfe streng auch seine Gränzen. Dieses Dein Talent innerhalb seiner Gränzen übe, vervollkommene, befestige mit unverdrossenem Eifer und treu ausdauerndem Fleisse. Dazu benutze alle zweckdienlichen Hülfsmittel: Nachdenken, Muster,

eigene Versuche — doch rathe ich: bis auf Weiteres, nur diesem Deinem Talente angemessene und innerhalb seiner Gränzen. Die Versuche werden dann nach und nach, so dass Du es nicht lassen kannst, zu Arbeiten, die Arbeiten zu Werken: alle aber vollende, so gut du es nur irgend vermagst. Anderes lass Anderen, und ihren Geschmack auch. Das Werk aber, das du also vollendet hast, gieb hin ohne Sorge um die Aufnahme und ohne Ansprüche auf beträchtlichen Lohn. Was diese beyden betrifft: lerne warten. Lieferst du wahrhaft Vorzügliches: mit der Zeit finden sie sich; sie finden sich gewiss. Wäre, was du geliefert, nicht wahrhaft vorzüglich, auch nicht blos in seiner Art; finden Aufnahme und Lohn mithin sich nicht: so lerne daraus, du habest dich über dein Talent getäuscht. Diess zu erkennen, schmerzt: aber jeder Schmerz wird besiegt, dem der Mensch nicht unterliegt. Fasse Muth; gieb auf, wozu du nicht da bist; thue Anderes! O wie Vieles ist noch zu thun auf Erden, was auch nöthig und erspriesslich, auch gut und löblich ist! was mit der Zeit auch erfreulich wird, dem, der es thut, und dem, für welchen es gethan wird! Fasse Muth; diess Andere ergreife: jenes gieb auf! Es ist vielleicht jetzt das grösste Unheil für die Tonkunst, dass so Viele sich ihr widmen, die nicht für sie geboren sind, sondern nur frühzeitig Lust an ihr hatten und dann einige Geschicklichkeit in ihr erlangten. Und in einer Thätigkeit, von der man einsieht und dann immerfort empfindet, man sey doch eigentlich nicht für sie gemacht; in solch einer Thätigkeit sein Leben hinschleppen: das ist ein erbärmlicher Zustand. Das giebst du zu: aber jenes vielleicht nicht? Sagst du, wie ich's so oft, und meist mit Dünkel oder grämelnder Erbitterung, habe vorbringen hören müssen — sagst du: „Gerechte Aufnahme, angemessener Lohn: die fänden sich? haben sie sich denn z. B. selbst bey Mozart und Beethoven gefunden, so lange sie lebten?“ Sagtest du wirklich so, da könnte ich antworten: „Sey erst ein Mozart oder ein Beethoven: dann wollen wir weiter sprechen!“ Aber das wäre hart; darum antworte ich: Eben Mozart, eben Beethoven — sie konnten nicht warten! und — im Vertrauen — es fand sich doch auch an ihnen Beyden so Manches — nämlich ausserhalb ihrer unvergleichlichen Kunst — was den sonst natürlichen Gang weltlicher Dinge und menschlicher Schicksale stört; so Manches, was sie wohl hätten ändern können, wenn sie ernstlich gewollt, vornehmlich in früher Zeit ernstlich gewollt hätten! —

Nachrichten.

Magdeburg. (Beschluss). An Solosängern liessen sich die oben genannten Opernsänger, und ausser ihnen der seine Vaterstadt besuchende Herr Schmuckert, zuletzt Tenorist in Manheim, hören. Es ist betrübend, sagen zu müssen, dass seine Stimme seit zwey Jahren verloren hat.

Von grösseren Gesangstücken wurde nur die Hymne von Mozart in D ♯ durch den hiesigen Gesangverein ausgeführt.

Extra-Concerte erinnert sich Ref. nur zwey in der letzten Zeit gehört zu haben. Das erste war das Benefiz-Concert des Hrn. Musikdir. Mühling. Er trug in demselben das Klavier-Concert von Beethoven in C ♭ mit gewohnter Virtuosität und mit dem Ueberblicke desjenigen, welcher die Tiefen der Composition ganz erkennt und empfindet, vor, und Hr. Schubert jun. spielte daselbst brillante Violoncell-Variationen von seinem Lehrer Dotzauer, mit reissender Bravour. Von den übrigen Stücken des Concertes war nur die Schneider'sche Fest-Ouverture über akademische Lieder neu. Sie ward mit Enthusiasmus aufgenommen, so wie sich denn ein Jeder davon ergriffen fühlen muss, der Schönheiten der Composition zu würdigen versteht, oder auch nur jemals den vollen Eindruck der gewählten herrlichen Melodieen empfunden hat. Ref. hat über diess Werk noch keine Recension, zu seinem Erstaunen aber in diesen Blättern gelesen, dass der Berliner Ref. ihm den Vorwurf der Einförmigkeit machte. Eine kurze Analyse desselben scheint daher hier am rechten Orte zu seyn. Die Einleitung beginnt mit einem Andante $\frac{3}{4}$ Tact, worin der erste Theil der Melodie des „Landesvaters“ im gebundenen Satze sehr künstlich durchgeführt ist; darauf folgt l'istesso tempo, $\frac{4}{4}$ Tact, der zweyte Theil derselben Melodie, und nach kurzer Ausführung beginnt die eigentliche Ouverture, deren Hauptmotiv die frey behandelte Melodie: „Brüder lagert euch im Kreise“ ist. Weiterhin verbindet sich mit demselben wieder die Melodie des „Landesvaters,“ welche auch zuweilen wieder allein dasteht, und deren erster und zweyter Theil sogar mehrmals zu gleicher Zeit verarbeitet werden. Es

entwickeln sich in diesem Satze die grössten Schönheiten der Composition, ohne die Wirkung der Melodieen und der Instrumentalpracht jemals zu beeinträchtigen. Nach mannigfachen Verkettungen der Motive, und nachdem sie öfter in neuen Gestaltungen wiedergekehrt sind, schliesst dieser Satz mit einem Maestoso, $\frac{4}{4}$ Tact, den Schluss des „Landesvaters" enthaltend, und in den folgenden, Moderato $\frac{4}{4}$ Tact einleitend. Dieser kann unbedenklich ein wahres Meisterstück des Contrapunctes genannt werden. Während die Violinen Zweyunddreyasigtheil-Figuren haben, die Bässe aber Sechzehntheile, schreitet das Gaudeamus igitur der Posaunen majestätisch zwischen beyden einher, ohne weitern Schmuck als die genannte Begleitung, und nun folgt in einem Presto $\frac{4}{4}$ Tact die kurze und kräftige Ausführung der Melodie: „Feyerlich schalle der Jubelgesang," womit das Ganze schliesst. — Ref. möchte nun wohl einmal eine Auseinandersetzung von der Einförmigkeit dieses Werkes lesen. — Das zweyte Extra-Concert war das eines Hrn. Schalk, der sich Bassethornisten der Herzogin von Parma nennt, und mit dessen hier und wahrscheinlich auch anderswo ziemlich unbekannten Fähigkeiten hiesige Annoncenmacher sich so vertraut zeigten, dass sie ihn als einen zweyten Paganini ankündigten. Die Ankündigung war jedoch eine schalkhafte, denn Hr. Schalk zeigte sich als einen in jeder Hinsicht mittelmässigen Musiker.

Von grösseren Gesangswerken hörten wir die von dem Seebach'schen Gesang-Verein vortrefflich aufgeführten Oratorien Samson von Händel und Pharao von Fr. Schneider. Des Erstern Werk ist durch öftere Aufführung dem hiesigen Publicum besonders lieb geworden; das Letztere machte durch seine Grösse einen tiefen Eindruck, und erhielt den Beyfall, welcher ihm überall werden wird, wo man es mit Sorgfalt einstudirt und mit Liebe ausführt. Es ward sogar von vielen Seiten eine zweyte Aufführung desselben verlangt, ein Wunsch, der wegen der damals bevorstehenden Ankunft hoher Personen, und der damit verbundenen Festlichkeiten, nicht in Erfüllung gehen konnte.

Weimar, im July 1831. Das Grossh. Hoftheater beendete am 25sten Juny sein Theaterjahr (Ende August 1830 bis Juny 1831) und fängt die Vorstellungen gegen Ende Augusts wieder an. In dem genannten Zeitraume von zehn Monaten wurden wöchentlich vier Vorstellungen gegeben; gewöhnlich eine grosse Oper, eine kleinere, ein Vaudeville oder dgl., ein grosses Schau- oder Trauerspiel und ein Lustspiel und dgl. Das folgende Verzeichniss der aufgeführten Opern, Singspiele, Vaudevilles, Stücke mit Musik zeigt, wie thätig das Grossh. Hoftheater in diesem Jahre war. Euryanthe, Fidelio, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Oberon zweymal, Opferfest zweymal, Vampyr, Zauberflöte, Dame als Soldat zweymal, Don Juan, Freyschütz, Schweizerfamilie, Weiberkenner, Adrian von Ostade, Schwestern von Prag, Tyroler Wastel zweymal, Oesterreichischer Grenadier, Dorfbarbier, Beyde Hofmeister, Ehepaar aus der alten Zeit zweymal, Fest der Handwerker, Hundertjähriger Greis, List und Phlegma, Sieben Mädchen in Uniform, Schülerschwänke; — Jacob und seine Söhne zweymal, Stumme von Portici fünfmal, Aline, Königin von Golconda, Aschenbrödel zweymal, Gulistan zweymal, Johann von Paris, Maurer und Schlosser, Thurm zu Neustadt, Weisse Dame zweymal, Caliph von Bagdad, Nacht im Walde, Savojarden, Medea dreymal, Wilhelm Tell viermal, Barbier von Sevilla, Heimliche Heyrath zweymal, Wasserträger — Beyde Galeerensclaven, Götz von Berlichingen, Lenore, Majoratsherren zweymal, Preciosa, Tagsbefehl zweymal, Wallensteins Lager, Wiener in Berlin, Yelva dreymal.

Neu waren: Medea, Tell, Dame als Soldat, Thurm zu Neustadt, Beyde Hofmeister, Ehepaar aus der alten Zeit, Majoratsherren, Tagsbefehl, Yelva; — seit mehren Jahren nicht gegeben: Iphigenia in Tauris, Opferfest, Dorfbarbier, Gulistan, Tyroler Wastel, Weiberkenner, Savojarden.

Medea von Cherubini war sehr fleissig einstudirt, im Aeussern reich ausgestattet und ward mit verdientem Beyfall aufgenommen. Oft wird man sie freylich nicht wiederholen können, da sie dem grossen Publicum nicht besonders zusagen kann, indem das Sujet und die treffliche Musik zu streng ernst und unserm neuesten Geschmack etwas entfremdet ist; um so mehr verdient die Direction Dank, dass sie solche ältere würdige Werke in würdiger Ausführung zu Gehör bringt. — Rossini's Wilhelm Tell, für welche Oper, da sie zum erstenmale zur Feyer des Geburtsfestes unserer hochverehrten Frau Grossherzogin Grossfürstin Kais. H. gegeben wurde, die Direction alles Mögliche gethan hatte, machte bey weitem nicht das Glück, dass ihr anderwärts geworden ist. Der Grund davon mag zum Theil

darin liegen, dass Rossini's glänzendste Periode vorüber ist, zum Theil darin, dass die Bearbeitung des Sujets in der Oper nicht befriedigen kann, wenn man Schillers Wilhelm Tell vollendet dargestellt so oft wie bey uns gesehen hat. Uebrigens enthält diese Oper mehre glückliche Anklänge echt dramatischen Styls, die es ausser Zweifel setzen, dass Rossini als dramatischer Componist hätte gross werden können, wenn er früher ernstlich es gewollt hätte; sie enthält viele neue Beweise seines Genie's und eminenten Talents, aber leider auch eine Menge Stellen, die es sehr deutlich aussprechen, dass Rossini ohne Achtung für das Heilige der Kunst nur darauf ausgeht, eine Weile zu imponiren, recht modisch zu seyn, dadurch brav Geld zu verdienen, und so die Kunst als Köchin und Kellnerin zu benutzen. — Die Dame als Soldat von Naumann, in seiner ruhigen, gemüthlichen Weise, kann freylich jetzt nicht zum Enthusiasmus hinreissen, und konnte und sollte das wohl auch niemals, aber sie vermag heitere, fröhliche Stimmung hervorzubringen, und das ist recht sehr viel werth. Das Publicum nahm die gute, alte Oper recht freundlich auf. Dass sie sich nicht lange auf dem Repertoir erhalten wird, ist natürlich. — Der Thurm zu Neustadt von Dalayrac, eine Rettungsgeschichte, aus der Zeit des Wasserträgers, aber in Handlung und Musik tief unter ihm, machte kein Glück. — Die beyden Hofmeister, Vaudeville, sind ergötzlich durch komische Handlung, von der Musik ist wenig oder nichts zu sagen. Dasselbe gilt vom Ehepaar aus der alten Zeit. — Die Majoratsherren gehen eben mit durch. Die Musik, vom hiesigen Musikdirector Hrn. Götze ist sehr zweckmässig gearbeitet und grösstentheils von schöner Wirkung. — Der Tagsbefehl hat blos ein Soldatenlied im Chor. Das Stück gefiel sehr. — Yelva, Melodram von Kön. Sächs. Kapellmstr. Hrn. Reissiger, erhielt vielen verdienten Beyfall. — In Iphigenia in Tauris gab Mad. Milder-Hauptmann die Iphigenie, ihre gelungenste Gastdarstellung. Als Clitemnestra in Iphigenia in Aulis und als Elvira im Don Juan erhielt die Künstlerin Beyfall, aus Achtung für ihren sonst gefeyerten Namen und für ihre früheren Leistungen. — Das Opferfest wurde vom Publicum mit grosser Wärme aufgenommen. — Der Dorfbarbier ergötzte ein paar Stunden. — Gulistan liess ziemlich kalt. Den Tyroler Wastel sah man gern einmal wieder. Er gewann an Interesse durch den Gesang Steierscher Alpensänger (in der Scene im Prater), die hübsche Volkslieder recht artig sangen. Sie wiederholten einige derselben am folgenden Tage in den Zwischenacten eines Lustspiels, und gaben noch andere zu hören. Später hörten wir Aehnliches von der Familie Leo aus Tyrol. — Der Weiberkenner (Così fan tutte) gefiel weniger, als Mozart's Musik verdient, obgleich das Textbuch sehr verbessert war. Aber es ist ursprünglich so schlecht, dass sich nun einmal nichts Gutes mehr daraus machen lässt. — Die beyden kleinen Savojarden machen nur kleine Ansprüche und so nahm man sie freundlich auf.

Die Mitglieder der Oper waren die in dem Berichte 1830 genannten, der Chor aber wurde verstärkt (jetzt ohngefähr vierzig Personen) und für kleinere Partieen und für Chorgesang wurden neu engagirt: Hr. Fuhrmann, Tenorist (früher in Leipzig), Dem. Müller von hier und Dem. Schulz von Frankfurt a. M. Hr. Fuhrmann hat eine sehr kräftige, klangvolle Stimme, und scheint gute Kenntniss der Musik zu besitzen, er bedarf daher nur des ernstern Studiums, um seine Stimme gleichmässiger auszubilden und sich einer bestimmten Methode bewusster und dann recht brauchbar zu werden. Dem. Müller verspricht recht brav zu werden, besonders als darstellende Sängerin, nur ist zu wünschen, dass sie nicht ferner verbunden sey, hohe Partieen zu übernehmen, da ihre Stimme, die Alt, höchstens Mezzo-Sopran ist, dadurch sehr leiden würde. Dem. Schulz, die in mehren Lust- und Schauspielen Beweise eines schönen Talents gab, sang im Oberon die Partie der Fatime als ersten Versuch, der vom Publicum mit Nachsicht und Güte aufgenommen wurde. — Gewonnen hat die Oper durch Anstellung eines Balletmeisters, Hrn. Jerwitz, dessen junge Zöglinge schon mehrermal in der Oper und in eigenen kleinen Ballets (mit recht artiger Musik von zwey jungen Hofmusikern, den Herren Winzer und Franke) Beweise ihrer Fortschritte gegeben haben — da jetzt der ganze Chor singen kann, von dem sonst fast immer ein Theil tanzen musste, weil nun einmal unsere neuen Opern nicht wohl ohne Tanz bestehen können.

Gastrollen gaben ausser der oben genannten Mad. Milder-Hauptmann, Hr. Breiting und Mad. Devrient-Schröder. Hr. Breiting sang wegen seiner Verbindlichkeiten in Frankfurt a. M., wo er auf mehre Gastrollen engagirt war, blos den Georg in der weissen Dame, mit ausgezeichnetem, wohlverdientem Beyfall. Mad. Devrient-Schröder, die uns

Steibelt, 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Flûte ou Viol. Op. 45. 621.
Werbes, 3 Sonates p. le P. F. av. Viol. obl. Op. 1. 447.
Wolf, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 3. 48.

γ) Sonaten ohne Begleitung fürs Klavier.

Bachmann, Sonate. Op. 21. 351.
v. Beethoven, grande Sonate. Op. 26.
— — Sonate quasi una Fantasia. Op. 27. No. 1. } 650 - 653.
— — — — do — No. 2.
Boieldieu, 3 Sonates. Op. 1. 226, 227.
Dumonchoux, 3 Sonates. Op. 1. 437, 438.
Ferrari, Caprice. Op. 7. 16.
Steibelt, Fantasia av. 9 Variations sur un air des Mistères d'Isis. 351.
— — grande Sonate dediée à Madame Buonaparte. 383, 384.

δ) Andere Musik fürs Klavier.

Bayer, Répétitions variées d'un thème de Pleyel. 74, 75.
Cramer, 2 Variations. 720.
Despréaux, Genres de Musique des diff. peuples. 426, 427.
Gelinek, Variations tirées des derniers Quatuors de J. Haydn arr. p. le Clav. } 617 - 619.
— — 10 Variat. sur une piece tirée du Ballet d'Alceste. No. 14.
Herman, Potpourri arrangé pour le Fortépiano. 856.
de Hampeln, 7 Walzes avec un Coda. 688.
Heinske, 12 Variationen und einige Tänze. 608.
Hoffmann, Cadences se rapport. aux 6 gr. Concertos pour le Pianof. Op. 82. de Mozart. 151 - 155.
de la Lance, deux grandes Trios pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle obliges. 851, 852.
de Lehmann, Variations. 382 - 385.
Reichard, Les nouveaux Ballets de l' Opéra Bremois. 512.
Righini, Minerva belebet die Statüen des Dädalus, ein pantomimisches Ballet. 727 - 731.
Schulthesius, Riconciliazione fra due amici, Tema origin. con Variazioni. Op. 12. 74.
Siebigk: 12 Variations. Op. 5. 252.
Steibelt, la gr. Marche de Buonaparte en Italie av. acc. de Tambourin. 621, 622.
Storkel, petites pièces pour le Pianof. 672.
Zapf, Skizzen fürs Pianoforte. 1r Theil. 671, 672.

ε) Musik für die Orgel.

Fischer, 12 Orgelstücke. 4s Werk. 1r Th. 763, 764.

ζ) Musik für die Harfe.

Backofen, Sonate pour la Harpe à crochets. 446, 447.
— — 16 Variations sur l'air: Ah Vous dirai-je Maman. 601.

η) Musik für die Guitarre.

Crescentini, 12 Ariettes Italiennes. 600 - 601.

ϑ) Biographien.

Anekdoten zur W. A. Mozart. Traduites de l' Allemand par Ch. Fr. Cramer. 736.

IV. Beschreibung neu erfundener Instrumente.

Scheidler, Ueber eine Verbesserung der Sistor. 60 - 63.

V. Korrespondenz.

Aus Berlin. Kurze Nachrichten. 31, 32. 46, 47. 77, 78. 109, 110. 157, 158. 206, 207. 365, 368. 397. 478 - 480. 543, 544. 556, 557. 575, 576. 590, 591. 607. 623, 624. 671, 672. 700. 766.
— — Nachricht über Reichardts Oper: Brennus. 313 - 320.
— — — — Naumanns Vaterunser. 557 - 559.
Braunschweig, Ueber die dortige deutsche Oper während der Wintermesse 1802. 414 - 416. 427 - 432.
— — Ueber die franzós. Oper daselbst. 439 - 441.
— — Kultur der Musik daselbst. 441 - 446.
— — Kurze Nachr. 669 - 671.
Bückeburg. 854, 855.
Cassel, Kurze Nachr. 110, 111. 342 - 344.
Dresden, Kurze Nachr. 78. 112. 158 - 160. 246 - 248. 362, 368. 507, 508. 559, 560. 591, 592. 622.
— — Aufführung von Haydns Jahreszeiten. 491 - 493.
Hamburg, Briefe über Tonkunst und Tonkünstler. 9r Br. 13 - 15.
10r Br. 245, 246. 261 - 263. 278 - 280. 292 - 295. 310 312. 552 - 556.
— — Kurze Nachr. 766.
Kirchheim unter Teck. Kurze Nachr. 797, 798.
Kopenhagen. Kurze Nachr. 542.

schon früher mit mehren vortrefflichen Darstellungen erfreute, sang die Rolle des Fidelio und der Euryanthe und bewährte sich als vielseitige grosse Künstlerin.

In Zwischenacten hörten wir Hrn. Langlotz aus Meiningen auf der Clarinette ein Concertino von Dotzauer und ein Potpourri von Nohr mit vieler Virtuosität vortragen. Hr. Schalk, Kammermusikus aus Parma, blies auf dem Bassethorn Variationen, einen Kuhreigen, ein Potpourri (eigne Composition) mit schönem Ton und ausgezeichneter Fertigkeit. Der Kön. Preuss. Kammermusikus, Herr Zimmermann spielte ein Violin-Concertino von Kalliwoda vortrefflich. Herr Franke, Mitglied der Grossh. Kapelle, trug eine eigne Composition für die Clarinette lobenswerth vor, und Hr. Eberwein, der 17jährige Sohn des hiesigen Musikdirectors Hrn. C. Eberwein, spielte das Pianoforte-Concert von Herz in A dur mit vieler Bestimmtheit und Nettigkeit.

Besondere öffentliche Concerte waren nur zwey, die der Grossh. Kapelle zum Besten ihrer Wittwenkasse. In dem ersten sangen Mad. Streit und Hr. Genast ein Duett aus Tancred — und Mad. Eberwein, Dem. Schmidt und Hr. Moltke ein Terzett aus Cyrus in Babilon, und mit verstärktem Chor das grosse Final der Abenceragen von Cherubini. Die Herren Musikdirectoren Eberwein und Götze spielten Variationen für zwey concertirende Violinen von Wassermann mit dem rauschendsten Beyfalle, Hr. Kapellmeister Hummel spielte seine Composition „Oberons Zauberhorn" und eine freye Fantasie, vollendet, wie immer — und Beethoven's Ouverture zur Lenore machte den Anfang, und sein grosses Schlachtgemälde (die Schlacht bey Vittoria) den Beschluss des höchst interessanten Concerts. Im zweyten gab man Haydn's Schöpfung, in der Dem. Schmidt, Mad. Eberwein, Hr. Fuhrmann (für Hrn. Moltke, der krank war) und Hr. Genast die Solopartieen, der Theaterchor und ein Theil des Schulchores die Chöre sangen. Die Aufführung war sehr gelungen. Beyde Concerte erfreuten sich der besondern Theilnahme der höchsten Herrschaften und des zahlreich versammelten Publicums.

Bey Hofe liessen sich im engern Familienkreise mehre Künstler hören, Ref. aber kann nur ihre Namen angeben. Es waren Mad. Milder-Hauptmann, Mad. Devrient-Schröder (zweymal), Hr. Kapellmstr. Grund von Coburg, Hr. Kammermusikus Dotzauer von Dresden, Herr Sengnagel aus Kiel (zweymal), Fräulein Belleville und mehre der beym hiesigen Hoftheater angestellten Sänger und Sängerinnen, Hr. Kapellmstr. Hummel und einige der Herren aus der Kapelle.

Von der Kirchenmusik können wir diesmal leider wenig Gutes sagen. Die Schuld davon aber trägt keineswegs Hr. Musikdir. Häser, der im ersten und zweyten Jahre nach der Uebernahme der Direction der Kirchenmusiken durch seine Aufführungen bewies, dass er die Kraft und den besten Willen habe, die Kirchenmusik höher zu bringen — sondern schuld sind äussere höchst ungünstige Umstände, deren Beseitigung auch der obern Behörde nicht sogleich möglich ist. Aus dem Seminar nehmlich kann das Chor nur Tenoristen und Bassisten erhalten, Sopran und Alt muss es aus der Bürgerschule zu erhalten suchen. Das gelingt aber nicht, weil die Einnahme des Chores durch Zeitumstände so gering geworden ist, dass jetzt als Last betrachtet wird, was früher Wohlthat war. Daher hat der Chor jetzt nur noch drey Soprane und gar keinen Alt, und muss nun bey den Kirchenmusiken von den Knaben der Currende unterstützt werden, die aber bisher blos Choräle sangen und in figurirter Musik fremd und unsicher sind. An einer völligen Umgestaltung und Verbesserung der Verhältnisse des Chores und der Currende wird jetzt gearbeitet, und Ref. hofft, im nächsten Jahre Erfreulicheres berichten zu können. — Als nächste Opern, die das Grossh. Hoftheater geben wird, nennt man Spohr's Jessonda, Chelard's Macbeth und Marschner's der Templer und die Jüdin.

Jena, im July. Die akademischen Concerte, deren in dem vorigen Winter sechs waren, wurden unter der Oberleitung eines um Musik hochverdienten würdigen öffentlichen Lehrers an der dortigen Universität von dem neu angestellten Musikdirector, Hrn. Tennstedt mit Umsicht und Eifer dirigirt und erfreuten sich der lebhaftesten Anerkennung des Publicums, das seinen regen Sinn und seine Liebe zur Musik auch durch mehre Sing-Vereine beurkundet, in denen meist nur Ernstes und Würdiges vorgetragen wird. Blos Ausnahmsweise und zur Ermunterung der Schwachen singt man zuweilen mehrstimmige Operngesänge, beachtet aber selbst bey diesen mehr das Solide, Klassische, als das Modische.

Dresden, July.

Hochgeehrter Herr Redacteur!

Ich kann es nicht unterlassen, da ich vergebens bis jetzt in Ihrem geschätzten Blatte darnach gesucht, den Lesern der musikalischen Zeitung den glücklichen Erfolg, den die vor einiger Zeit hier aufgeführte neue Oper des hiesigen Kapellmeisters Reissiger: Die Felsenmühle von Etalières, gehabt hat, anzuzeigen. Das reiche Talent des Verfassers zur Opern-Composition bekundet sich da wieder auf's Neue und in reichem Maasse. Ein durchaus edler Styl herrscht in dem Ganzen; und wir freuen uns herzlich, es sagen zu können, es ist eine echt deutsche Oper. Der reiche Beyfall, den sie hier gefunden, ist ein sprechender Beweis ihres Werthes, da besonders auch hier die Ohren durch den Modeklang der italienischen und französischen Musik so verwöhnt sind. —

Wenn Sie erlauben, schreibe ich Ihnen nächstens Etwas Ausführlicheres über dieses Werk, und bitte Sie nur vorläufig um Bekanntmachung dieser Notiz den Lesern der geschätzten musikalischen Zeitung u. s. w.

Zusatz: Wir danken dem geehrten Herrn Einsender für diese erwünschte Notiz und versichern zugleich, dass uns bereits mehre gedruckte und mündliche, sehr lobende Anzeigen dieser Oper, auch vom Verfasser des Obigen, bekannt geworden sind. Wir haben also alle Ursache, die resp. Theater-Directionen auf dieses neue Bühnenwerk aufmerksam zu machen, werden auch bald Gelegenheit erhalten, selbst damit bekannt zu werden, entweder durch Hören oder durch eigene Ansicht, da das Werk bey Simrock gedruckt wird.

Die Redaction.

Kurze Anzeigen.

Vierstimmige religiöse Gesänge von verschiedenen Meistern zum Gebrauche beym Gottesdienste christlicher Confessionen, herausgegeben von G. C. Grosheim. Zweytes Heft. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 36 Kr.

Vielen kleinen Sängerchören wird diese zweckmässige Sammlung willkommen seyn. Die gewählten Stücke sind weder lang noch schwer; es ist auf unverkünstelte Melodie und natürliche Harmonie, also auf gefällig Ansprechendes gesehen. Wenn auch einige Kleinigkeiten im Satze gebessert zu wünschen wären, so sind sie doch nicht von Bedeutung; sie werden Wenigen auffallen und nur sehr selten Einen und den Andern stören. Im letzten Falle sind die paar Nötchen leicht geändert und Alles wird nach Wunsch seyn. Dieses Heft enthält einen Gesang für Ostern, eine Art kleiner Cantate, höchst angenehm und dem Orte angemessen. Auf eine Choralstrophe folgt ein freundliches Duett zwischen Tenor und Bass und ein kurzer, schöner Chor beschliesst wirkungsvoll. Der Himmelfahrtsgesang ist ziemlich in derselben Weise, nur noch kürzer. Die Orgel ist die einzige Begleiterin des Gesanges, und sie ist hinlänglich. Die Namen der Componisten hätten angezeigt werden sollen, so auch der Dichter. Einige Druckfehler sind nur geringe. Und so empfehlen wir diese Hefte als zweckmässig.

Divertissemens de la réunion. Eine Sammlung Tänze, aufgeführt im Saale des englischen Hauses, componirt von Carl Merz. Dritte Auflage. Drey Hefte. Berlin, in den Kunst- und Musikhandlungen und beym Componisten. Pr. des Klavier-Auszugs ⅔ Thlr., der 7stimmigen Partitur 1⅔ Thlr.

Diese auf Kosten des Componisten schön gedruckten Tänze haben also schon ihr Publicum gefunden; sie sind auch recht tanzlich und werden im Pianoforte-Auszuge nicht weniger gefallen. Sie spielen sich leicht.

Vorläufige Ankündigung
wichtiger musikalischer Werke,

die im Verlage der Breitkopf-Härtelschen Musikalienhandlung erscheinen werden:

1) Eine neue Ausgabe der vierstimmigen Choral-Gesänge von J. S. Bach in 4 Theilen.

Die zweyte Auflage dieser merkwürdigen Choräle vom Jahre 1784 in Querquart ist längst vergriffen; nur einige unvollständige Exemplare sind noch vorhanden. Die neue Lieferung wird natürlich nicht die geringste wesentliche Veränderung erhalten, nur schöner soll sie seyn und der Discantschlüssel soll in den Violinschlüssel verwandelt werden, damit sie auch den Ungeübteren zugänglich

sey, ohne die kleinste Beeinträchtigung der Erfahrenern. Die zweyte vergriffene Auflage kostete 5 Thlr. 8 Gr. und die neue, schöner ausgestattete soll dagegen nur 3 Thlr. kosten.

Damit jedoch das köstliche Werk recht gemeinnützig werden könne, überlässt die Verlagshandlung denen, die bis Ende dieses Jahres subscribiren, das Exemplar zu 2 Thalern, und Sammler, die den Betrag baar einsenden, erhalten auf 5 Exemplare das sechste frey. Der Ladenpreis zu 3 Thlr. tritt mit 1832 ein.

2) Neue vollständige Ausgabe von J. S. Bach's musikalischem Opfer.

Auch dieses berühmte Werk des verehrten Tonfürsten ist längst völlig vergriffen; selten wird man eines alten, meist schon verbrauchten Exemplares habhaft. Wer aber auch so glücklich ist, eins zu besitzen, besitzt darum noch kein vollständiges. Sebastians unerschöpfliche Kunst hat noch viel mehr aus dem königlichen Thema gemacht (eine geschichtliche Erläuterung gibt die Vorrede der neuen Auflage), als in der vergriffenen Ausgabe steht. Der Meister hat in der Folge nach diesem gegebenen Thema noch so viel contrapunctischen Reichthum entwickelt, dass man staunen muss. Die Verlagshandlung ist sogar in den Stand gesetzt worden, noch einen zweyten Theil, dessen Inhalt nur Einzelne abschriftlich besitzen, diesem Opfer hinzuzufügen. Auch schon der erste Theil der neuen Ausgabe ist mit mehren canonischen Bearbeitungen bereichert, die allen Contrapunctisten eine höchst willkommene und belehrende Erscheinung seyn werden, an denen sich ihr Scharfsinn mannigfach zu erproben Gelegenheit findet. Die Lösung einiger von den neu hinzu gefundenen Bachschen Canonen gehört nicht unter die leichtesten Aufgaben und wird wahrscheinlich zum Vortheile der Kunst mancherley Erörterungen veranlassen. Wir sehen dieser Ausgabe bald entgegen.

3) Wer kennt und schätzt nicht die durch den Druck bekannt gemachten Kirchenwerke unsers entschlafenen J. G. Schicht, Cantors an der Thomasschule und Musikdirectors in Leipzig? Viele seiner vortrefflichen Arbeiten der Art sind noch Manuscript. Die Verlagshandlung hat eine nicht kleine Anzahl dieser Werke käuflich an sich gebracht, namentlich Motetten, und beabsichtigt von diesen eine auserlesene Ausgabe, was der musikalischen Welt, besonders allen Sing-Vereinen, Kirchen- und Schul-Vorstehern nur höchst erwünscht seyn kann.

4) Bekanntlich ist in dieser Verlagshandlung ein „Register zu den ersten 20 Jahrgängen unserer allgem. musik. Zeitung von 1798 — 1818" erschienen, Pr. 2 Thlr. Man findet darin unter jedem Namen der Personen, der Orte und der verhandelten Haupt-Gegenstände Alles beysammen, was in den 20 Bänden von jedem Einzelnen irgendwo erwähnt worden ist. Welche Zeit dadurch für Alle gewonnen wird, die irgend Etwas nachlesen wollen, liegt am Tage. Die allergenauesten Inhalt-Anzeigen der einzelnen Jahrgänge sind nicht im Stande, einen ähnlichen Gewinn zu gewähren. Jedem Literat und jedem gebildeten Musikfreund ist daher auf alle Fälle durch diese Ausgabe ein grosser Dienst geleistet worden. Ja es wird ein solches Register zu den allgemeinen Literaturwerken über musikalische Gegenstände gerechnet werden müssen; es ist als ein treuer Wegweiser im Gebiete der Tonkunst für die hier in Rede stehende Zeit anzusehen. Die Verlagshandlung wird nun, dem Wunsche Vieler gemäss, dem nützlichen Buche eine Fortsetzung über die nächsten 10 Jahrgänge, also bis 1828, folgen lassen. Der Preis dieses neuen Werkes ist 1 Thlr. 8 Gr. Zur Erleichterung des Ankaufs erbieten sich die Herausgeber: Wer beyde Registerwerke zusammen nimmt, erhält beyde um 2 Thlr. 16 Gr.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Binnen Kurzem erscheint bey mir als alleiniges Eigenthum:

C. G. Reissiger, die Felsenmühle von Etalières. Oper in 2 Aufzügen. Text von Carl Borromäus v. Miltitz.

sowohl im vollst. Klavier-Auszug, als auch einzeln, ferner die Ouverture zu zwey und vier Händen, und à grd. Orchestre, so wie auch andere Arrangements derselben.

Bonn, im July 1831.

N. Simrock.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. No. 32. 1831.

Königl. Bayer. Hof- und Staats-Bibliothek München

RECENSIONEN.

Vater Unser von A. Mahlmann, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Partitur. (Eigenth. des Verl.) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 5 Thlr.

Dasselbe Werk ebendaselbst im vollständigen Klavier-Auszuge. Pr. 2 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Viele Freunde echter Tonkunst werden sich ohne Zweifel aus schöneren Tagen ähnlicher herrlicher Werke erinnern, aus jenen für heilige Musik offenbar besseren Zeiten, wo solche Meisterwerke öfter gehört und als Zierden unserer Concerte angesehen wurden.

Gleich der erste Satz nimmt die Seele ein; treue Angemessenheit des Ausdrucks hat etwas Ergreifendes; und gemüthlicher Darstellung wird das Wohlgefallen folgen, so lange sich die menschliche Natur nicht ganz verwirft. Das Letzte thut sie nicht, dazu ist sie zu gut, wie sehr sie sich zuweilen auch vergisst. Sie kann sich übereilen und betäuben lassen: aber sie kehrt zurück zum Heil des Guten. Das hoffen wir namentlich auch für dieses Werk, das Denken und Empfinden zugleich in Anspruch nimmt und zwar auf ungesuchte, dem Verf. hauptsächlich hierin eigene und ihn auszeichnende Weise.

Die erste Bitte ist sanftfreudig gesungen, was dem Inhalte kaum entsprechen würde, wenn der Tonsetzer nicht in die freundliche $\frac{6}{8}$-Weise durch harmonische Wendungen, die er liebt, einen hier nothwendigen und darum wohlthuenden Schauer der Anbetung des hochheiligen Namens hinzuzufügen verstanden hätte. Ausgeführter durch Wiederholungen ist der dritte Satz, der in ernsterer und dabey stiller, sicherer Freudigkeit des Gemüths dahintönt. Der schöne Gesang wird von reicheren Figuren der Instrumentalbegleitung gehoben. Vorzüglich wirksam treten durch vortreffliche Wahl der Harmonie die biblischen Worte so eindringlich hervor, wie sie sollen.

Die dritte Bitte im Larghetto ($\frac{12}{8}$) lässt den Solosopran des Himmels Engel zur Erde herniederrufen, während der Chor die Alles wirkende Weisheit und Macht des Unvergänglichen schüchtern und leise preist im Gefühle der Schwäche der in Nacht wandelnden Menschheit, die ihr Licht des Heils nur von oben empfängt. Der elegische, rührende Gesang geht freudiger in Dur und führt zu den Worten der dritten Bitte in ein ganz kurzes Fugensätzchen, das wir hier gern vermisst und mit einem andern vertauscht gesehen hätten. — Sehr lieblich ist das folgende Duett des Alt's und Tenors: „Lass Aehren reifen im Sonnenstrahl" — und die Bitte selbst, wie schön und einfach würdig wird sie nicht vom Chore hineingebetet! — Das Adagio der vier Solostimmen mit Chorwiederholung, in welches nur äusserst wenige Begleitungstöne des Orchesters, meist in den rhythmischen Abschnitten, hineinklingen, ist abermals so gefühlt demüthig, so einschmeichelnd innig, dass es wohl schwerlich ohne Wirkung irgend einmal vorübergehen kann. — Nicht minder Gefühl-ansprechend ist das Bassolo mit dem Chorgesange der siebenten Bitte, an welche sich sogleich das $\frac{3}{4}$-Allegro mit kräftiger und erfahren durchgeführter Fuge, Mutl. und Vertrauen schildernd, anschliesst, welcher Schlusssatz dem würdevollen Ganzen einen wohlthuend erhabenen Eindruck sichert.

Die treffliche Instrumentation ist einfach und edel, nicht im Geringsten und nirgend überladen, dennoch höchst wirkungsvoll; überall erkennt man die sicher leitende Hand. Gerade desshalb ist sie auch nicht unmässig schwer, eben weil sie nicht schwülstig ist und die Schönheit nicht nach türki-

schen Armspangen gemessen, nicht nach Masse gewogen und nicht nach betäubendem Lärm geschätzt, noch mit geblendeten Augen angesehen wird. Nur äusserst selten sind alle 23 Linien mit Notenköpfen gefüllt und sehr selten ist das ganze Orchester in voller Thätigkeit. Solche kluge Haushaltung thut wohl. Geräusch ist leicht gemacht: Musik aber ist besser.

Der Klavier-Auszug ist so einfach und spielbar und doch zugleich die Singstimmen so gut unterstützend, wie man es immer zu wünschen hat. Er ist von Gampon. Der Druck ist sehr deutlich. Bemerkten wir auch einige wenige Druckfehler, so sind sie doch von der Art, dass sie kaum angeführt zu werden brauchen. Mit grossem Vergnügen machen wir daher das musikliebende Publicum auf ein Werk aufmerksam, das öfter und allenthalben zu Gehör gebracht werden sollte. Wie kann man nur einen Augenblick, geschweige denn Jahre lang, zwischen ausländischem Geklingel und solchen Gaben der Musen schwanken? — Freylich getanzt und getollt wird nicht darin. — Vor einer Woche ist das Werk in Erfurt zum zweyten grossen Musikfeste des Thüringisch-Sächsischen Vereins gegeben worden. Möge es nach Verdienst in allen teutschen Gauen erschallen und segensreich wirken!

Ouverture dans le genre de poëzie d'Ossian à grand Orchestre composée — — par C. B. de Miltitz. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 2 Thlr.

Es ist ein glücklicher Gedanke, eine musikalische Einleitung nach Art ossianischer Poesie zu schreiben. Je seltener dergleichen Seelenstimmungen in musikalischen Erzeugnissen schaffendes Princip werden und geworden sind; je mehr jenes grossartig Klagende des vielgetrübten Sängerfürsten caledonischer Nebelfelsen dem melodieenvollen Reiche der Sehnsucht und der Wehmuth unwidersprochen angehört, desto willkommener, sollten wir meinen, müssten harmonische Ergüsse seyn, die, im Reize hoher Vergangenheit lebend, uns in die Eichenhaine verehrter Barden versetzen. Jeder umsichtige Vorstand der Theater und Concerte wird diese Ouverture sich zueignen, sie nöthig haben, um bey verwandten Vorfällen eine Stimmung der Hörer vorzubereiten, in welche sich das Gemüth nur zu gern verliert.

Kolma's, oder Kulmath's Sehnsuchtsruf, des schönlockigen Mädchens (denn diess bedeutet der Name), ertönt um Salgar, den Geliebten, am Strande des schäumenden Meeres. Die Hörner tragen das einfache Lied laut in die hallenden Klippen, während die Saiten-Instrumente leise und abgerissen hineinseufzen, das Violoncell gebunden auf- und niederwogt und die Pauke, wie in banger Vorahnung, zuweilen dumpf dazwischen wirbelt. Wie antwortend in gehaltenen Accorden nimmt der Chor der Blas-Instrumente freundlich Theil. Nach 38 Tacten (Lento, $\frac{4}{4}$, D dur) tritt nach einer Generalpause All. molto agitato, $\frac{3}{4}$, in D moll ein, Nachtsturm schildernd, erregt durch die Geister der Luft, die auf Wolken reiten. Die harrende Seele erbangt. Salgar ist gefallen, ihr Freund, vom tödtenden Blitze des Stahls. „Kulmath's Bruder hat Salgar erschlagen!" verkünden im Sturme die Geister des dunkeln Gestades. — Vom leisen Hauche wie aus der Ferne heran wirbelt sich der Schatten-Sturm zu sausender Stärke auf. Die Locken wallen im Sturm, die blasse Braut erbebt und ihr Jammer durchhallt das Gestöhn der schrillenden Winde. Leicht verschlungen vom rollenden Braus, verweht sich des Menschen Schmerz, wie ein fallendes Laub, und erliegt, zu matt und gering, der unbezwinglichen Kraft unwandelbar hehrer Natur. Schön! sehr schön, dass Kolma's Menschenschmerz wie ein leichtflüchtiges Ach erstirbt vor dem Reigen der mächtigen Schatten, die ihrer harren, um bald sie zu trösten mit dem Heile der Wohnungen über den Wolken! — Das ist der Töne gelungener Gesang. — Wie er auf die Hörer wirkt, und er wird auf jedes gebildete Publicum ähnlich wirken, hat sich in Dresden erwiesen. Von guten Zeugen wissen wir, dass der Eindruck dem Wesen des Gegenstandes vollkommen angemessen war. Wir danken dem sinnigen Dichter.

Quatuor pour 2 Viol., Viola et Violoncelle par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 13. Chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Nach einer kurzen und leichten Adagio-Einleitung, $\frac{3}{4}$, A dur, mit zuweilen auffallenden, aber wohlgehaltenen und einfachen Uebergängen tritt das All. vivace (A moll, $\frac{4}{4}$) sehr frisch mit rauschender Wechselfigur ein, welcher die Viole eine angenehme, sogleich von den übrigen Instrumenten nachgeahmte kurze Melodie folgen lässt. Diese beyden

Phrasen, durch Zwischensätzchen verschiedentlich verbunden, bilden die Hauptgedanken des Satzes und lassen sich in allerley Imitationen in allen Stimmen, gut verarbeitet, hören. Dass der harmonischen Ausweichungen nicht wenige sind, ist bey solchen Durchführungen fast nothwendig. Sind sie nicht willkührlich herbeygezogen, was hier nicht geschehen ist, so liegt ein gewisser Unterhaltungs-Reiz in ihnen. Sollten manche Liebhaber den gut gehaltenen Satz etwas weniger in's Breite gezogen wünschen, so ist das einer Geschmacksverschiedenheit beyzumessen, der wir zwar nicht widersprechen, der wir aber auch auf keinen Fall ein Recht des Tadels zugestehen: vielmehr finden wir den Satz sehr lobenswerth und ansprechend.

Adagio non lento, $\frac{3}{4}$, F dur: Ruhig und freundlich erklingen die Harmonieen eine kurze Zeit; dann hebt die Viole ein deutliches Fugen-Thema an, das in der ersten Repercussion ganz in gewöhnlicher Ordnung durchgenommen und gleich darauf verschiedenartig und geschickt verwebt wird bis zum Poco più animato, $\frac{2}{4}$, dessen Erscheinen überrascht, obgleich der Gesang an C. M. v. Weber stark erinnert. Nach sieben Tacten tritt der $\frac{3}{4}$ Tact wieder ein und verläuft vielleicht in etwas zu unruhigen Figuren gegen die Einheit des Ganzen bis zur Wiederholung der ersten einfachen Melodie, deren Beschluss nach unserer Meinung etwas früher und schlichter hätte erfolgen mögen.

Intermezzo Allegretto con moto, $\frac{2}{4}$, A moll: Ansprechend scherzhaft und kurz. An einzelnen Nötchen soll weder hier, noch in irgend einem Theile des Ganzen gemäkelt werden, obgleich auch Kleinigkeiten zu vollendeten Kunstschöpfungen zu rechnen sind. Das All. molto, A dur, eröffnet abermals die Viole in leise abgestossenen Sechszehntheilen mit fugirtem scherzhaften Satze nach Art J. Haydn's. Das Anfangs-Tempo in A moll kehrt wieder und schliesst mit poco accelerando, anspielend die Hauptfigur des Allegro schön eingemischt.

Finale Presto, $\frac{2}{4}$. Aus welchem Tone? ist ungewiss; die Vorzeichnung gibt A moll: das Stück selbst hält sich viel in D- und noch mehr in E moll. — Der recitativmässige kurze Eingang verbindet sich sehr gut mit dem Mensuralsatze, der sich lange mannigfach fortspinnt, bis die Viole abermals im freyen Fugensatze beginnt. Das Stück ist mit vielem Fleiss und stark harmonischen, nach Art des heutigen Geschmacks oft freyen Fortschreitungen gearbeitet und dadurch besonders unterhaltend; selbst der sogenannte Orgelpunct ist nicht verabsäumt. Nach dem Piacere gegen den Schluss wiederholen sich in kurzen Anspielungen die früheren Hauptgedanken und bringen im Adagio 1mo $\frac{4}{4}$, A dur, ein Werk zu Ende, das guten Quartettspielern eine gewünschte Unterhaltung gewähren wird und sowohl für Privat- als öffentliche Vorträge empfohlen werden muss. Druck und Papier sind, wie hier in der Regel, schön. In wie weit die Stimmen dieser Ausgabe correct sind (meist wird hier sehr gut corrigirt), wissen wir nicht: wir haben die Partitur gelesen, ohne das Werk nach den Stimmen vortragen zu hören.

Dasselbe Quartett ist vom Verf. selbst für das Pianoforte eingerichtet in derselben Verlagshandlung unter dem Titel erschienen:

Quatuor, Oeuv. 13, de Mendelssohn-Bartholdy arrangé pour le Pianof. à quatre mains par l'auteur. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Der sehr talentvolle junge Tonsetzer ist als tüchtiger Pianofortespieler viel zu verbreitet bekannt und auf seiner Reise nach Italien, wo er sich unsers Wissens jetzt noch aufhält, in mehren Städten Teutschlands, namentlich auch in Wien, noch bekannter geworden, als dass wir nicht voraussetzen dürften, es werde Jeder von selbst schon überzeugt seyn, das als Original sehr beachtenswerthe, mannigfach unterhaltende Werk werde auch dem Tasten-Instrumente vollkommen angemessen eingerichtet worden seyn. Und so ist es auch. Die Versicherung darf jedoch nicht fehlen, dass auch die Wirkung des arrangirten Tonstücks theils durch künstliche Führungen, theils durch einfache Melodieen, theils durch Pikantes, reich Gewürztes und, was vorzüglich gerühmt werden muss, durch das der Idee stets Entsprechende von der Art ist, dass es auch in solcher Gestalt wackeren Spielern und geschickten Hörern grosses Vergnügen bringen wird. Wir nannten mit Bedacht wackere Spieler, denn diese gehören zur guten Ausführung desselben. Nicht als ob sich hier eine Menge Läufer, Sprünge und seltsame Bravouren aller Art fänden: es findet sich vielmehr nichts dergleichen, sondern die Ausführung der Sätze erfordert durchaus einen reinlichen, kräftig gewandten, über den äusseren Fertigkeiten stehenden Vortrag, ein künstlerisches Erkennen, das in das Wesen der Sache einzugehen und ohne Anstoss wieder zu geben vermag, was der Sinn spricht.

Für solche Musiker und Musikfreunde wird diese Arbeit ein Genuss seyn. Das dem Ganzen zum Grunde liegende, vorgedruckte Thema ist das Liedchen des Verfassers: „Ist es wahr?“ Druck und Papier sind wie hier gewöhnlich, das heisst schön.

Beyträge zu Dr. Lichtenthal's Bibliografia della Musica.

(Beschluss.)

Vicentino (D. Nicola) II. 276. Ausser den Veränderungen der zi in ti, muss zu Ende noch hinzukommen: „con molti segreti musicali, nuovamente mess' in luce dal Reverendo M. Don Nicola Vicentino. In Roma, appresso Antonio Barre, 1557 fol. Es ist also offenbar eine spätere Auflage. Sonderbar, dass der so genaue Forkel, welcher sehr wahrscheinlich dieses Buch in Händen gehabt, jenen Zusatz ganz wegliess oder übersah; bey ihm heisst es: „nach Martini ist das Werk schon 1555 gedruckt.“ Diese Jahrszahl findet sich auch zu Ende der so eben angezeigten Ausgabe.

Marcello (Benedetto) I. 231. Nach „in Musica“ setze man hinzu: all' uso moderno; nach „parti buffe“ folgt: sarti, paggi, comparse, suggeritori, copisti, protettori, e madre di virtuose, et altre persone appartenenti al teatro. Dedicato dall' autore del libro all' compositore di esso. Stampato ne' Borghi di Belisania. 72 S. in 8. (anonym).

Mayr (Simone) I. 279 (vor Brighenti einzuschalten) Kapellmstr. zu Bergamo: Cenni biografici di Antonio Capuzzi, primo violinista della cappella di S. Maria Maggiore di Bergamo — sind im Zustande der Begeisterung geschrieben und finden sich in den: Poesie in morte di Ant. Capuzzi etc. Bergamo. Sonzogno 1818 in 8 mass. S. 29 — 38.

Folgende, in Baini's Lebensbeschreibung Palestrina's citirte, bey den musikalischen Lexicographen fehlende Bücher und MSS. mögen hier einen Platz finden.

Erster Band.

S. 12. Pittoni (Giuseppe Ottavio), maestro della basilica vaticana: Notizie de' contrappuntisti, e compositori di Musica dagli anni dell' era cristiana 1000 sino al 1700. MS. nell' archivio della basilica vaticana. Ist in sieben Theile abgetheilt, und scheint wichtig zu seyn.

S. 82. Ortiz (Diego), Toledano, maestro di cappella del Vicere di Napoli: Tratado de Glosas sobre clausulas y otros generos de partes en la Musica de Violones nuevamente puesto en luz. Roma, por Valerio y Luiz Dorico, 1553, 4.

S. 81. Silvestro Ganassi dal Fontego, sonatore della Signoria di Venezia: Regola Rubertina per la pratica di sonare il violone d'arco da tasti e la Viola d'arco senza tasti. Venezia, 1543.

S. 88. Banchieri (Adriano) Moderna pratica musicale prodotta dalle buone osservationi degli musici antichi all' atto pratico degli compositori moderni. Venezia pel Vincenti 1613.

S. 129 — — Esempio di comporre vario voci sopra un basso di canto fermo, che faccia con le parti in mano effetto di vago Contrapunto alla mente. Ibid. 1613.

S. 130. Agazzari (Agostino) Sacrarum cantionum quae binis et ternis quaternisque vocibus concinendae lib. 2. Opus Mottectorum. Venetiis, 1609. Diesem praktischen Werke geht eine lange Abhandlung (Del sonare sopra il Basso con tutti li strumenti e dell' uso loro nel concerto) voraus, die wahrscheinlich Prastorius und Andere, welche Agazzari unter die Schriftsteller über Generalbass rechnen, als ein besonderes Werk nicht genau angeben.

S.... Galilei (Vincenzo) Discorso intorno all' opere di messer Gioseffo Zarlino da Chioggia, et altri importanti particolari attenenti alla musica. Et al medesimo messer Gioseffo dedicato.

Zweyter Theil.

S. 37. Valentini (Pier Francesco), gentiluomo romano, compositore morto nel 1654. Duplitonio. Musica dimostrazione per la quale appare li toni, e modi musicali ascendere al numero di 24, dove dieci soli communemente sono stimati. Ed anche alcune figure dimostrative di alcuni generi musicali con altre teoriche curiosità. Dedicato alla Ces. Maestà dell' Imperatore Ferdinando III.

— — Trattato del tempo, del modo, e della prolazione, nel quale amplamente si dimostra cosa sia tempo, modo, prolazione, e copiosamente si discorre delle figure e proporzioni musicali, de' segni, delle perfezioni, delle alterazioni, delle divisioni, delle imperfezioni, de' punti, delle ligature, e di ciascun altro accidente, a cui dette figure sono sottoposte.

— — Trattato della battuta musicale. In quanto si vedono de' scritti gli esempi, per i quali s'insegna il modo o la maniera di giustamente proferire e cantare le note, ed aspettare le pause tanto

sotto il tempo dell' eguale, quanto dell' inegual battuta. MSS. No. 3287. 3288 nella Biblioteca Barberini.

S. 64. Santarelli (Fra Giuseppe) Della Musica del Santuario e della disciplina de' suoi cantori. Raccolti di monumenti ordinati e distribuiti per i secoli della chiesa. Roma Komarek, 1764.

S. 68. Serra (D. Paolo) da Novi, cappellano cantore pontificio: Introduzione armonica sopra la nuova serie de' suoni modulati oggidi, e modo di rettamente e piu facilmente intuonarla. Roma, Giunchi, 1768.

Ebendas. Santini (D. Geminiano), cantore pontificio: Il compositore armonico. MS. nell' archivio della cappella pontificia. Der Autor dedicirte es im J. 1764 dem Papste Clemens XIII.

S. 195. Dentice (Luigi) Due dialoghi della musica, uno della teorica, l'altro della pratica, raccolti da diversi autori greci e latini che furono impressi piu volte in Roma ed in Napoli dal 1533 al 1554.

S. 316. Baini (Giuseppe) Lettera sopra il mottetto a quattro cori del Sig. D. Marco Santucci, premiato dall accademia Napoleone in Lucca l'anno 1806, come lavoro di genere nuovo. Enthält genaue Nachrichten über die 16-, 20-, 24-, 36-, 48stimmigen Compositionen des XVII. und der Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Ich habe den Verf. ersuchen lassen, mir ein Exemplar dieses Briefes zu schicken, und er liess mir sagen, er wäre schon längst vergriffen und er besässe selbst nur einen.

NB. Ein Autor, der aus Gerber's Lexicon und aus der Bibliographie ausgestrichen werden muss: Hoyle (Edmund): A short Treatise on the Game. London, 1750, in 12. Die Schrift handelt vom Schachspiele.

Todes-Anzeige.

Stuttgart. Am 22sten July d. J. starb nach langen Leiden der hiesige Kön. Hofrath Carl André, Herausgeber und Redacteur des viel gelesenen Blattes „Hesperus, des National-Kalenders, Mitarbeiter mehrer weit verbreiteter gelehrter Zeitschriften, und Mitglied vieler auswärtigen um Kunst und Literatur verdienten Gesellschaften," in einem Alter von einigen siebenzig Jahren. Sein rastloser, unermüdet thätiger Geist, sein reger Eifer, überall durch Wort und That Gutes, Wahres, Nützliches und Schönes zu verbreiten, und allen Vorurtheilen, eingewurzeltem Aberglauben und Geistes-Finsternissen die Stirn zu bieten, und dieselben muthig zu bekämpfen — sein liebevoller, freundlicher und wohlwollender Character, seine Uneigennützigkeit, und dessen warme sich stets gleich bleibende Anhänglichkeit an seine Freunde, und sein reiner Enthusiasmus für die schöne Kunst erwarben ihm, wie früher an allen Orten, wo er lebte und wirkte, so seit seinem fast zehnjährigen Aufenthalte auch unter uns, eine allgemeine Hochschätzung, Verehrung und Liebe; und manche Thräne der Wehmuth und des Dankes floss bey seiner Leichenfeyer dem Andenken dieses als Schriftsteller und Menschen in manchem Betracht so ausgezeichneten, trefflichen Mannes. Welchen Einfluss er auf die hiesigen Kunst-Anstalten und das regere Leben und Wirken in der Musik ausübte, davon mögen den geneigten Lesern dieser Blätter die Andeutungen in den früheren Berichten über unser Kunstwesen und manche musikalische Privat-Vereine, von welchen er Vorstand war, den Beweis abgeben. Sein Andenken wird uns theuer und unvergesslich bleiben. Friede seiner Asche!

Mancherley.

Was ist das?

Im December-Hefte 1830 der Heidelberger Jahrbücher der Literatur hebt Hr. Eiselein seine Darstellung des Werkes „Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina etc. compilate da Giuseppe Baini" etc. Roma, della società tipografica, 1828, 4. 2 Bde. so an: „Deutsche Literaturblätter haben meines Wissens von diesem schon vor 2 Jahren in Rom erschienenen Werke bis jetzt keinen Bericht gegeben und nur einige Zeitungen thaten seiner Erscheinung flüchtig mit ein paar Zeilen Erwähnung u. s. w." Die Beschuldigung wäre keine geringe, wenn sie wahr wäre. In unserer Zeitung ist bereits 1829 dieses wichtigen Werkes gebührend gedacht worden, nicht mit einigen Zeilen. Zuerst wurde in No. 41, S. 677 — 680 eine allgemeine Darstellung desselben geliefert. In No. 47, S. 772 — 776; fortgesetzt mit Auszügen aus dem Werke in No. 48. S. 781 — 788 und No 49, S. 797 — 803. Das heisst doch wohl nicht die Sache mit ein paar Zeilen abmachen. Das Schreiben in's Allgemeine, ohne Alles zu kennen, ist aber jetzt Mode.

Es wäre ehrlicher, wenn man behutsamer verführe und nicht auf gutes Glück hin allgemeine Anschuldigungen ausgehen liesse, die nur wider den Mann selbst zeugen, der sich dergleichen Anmassungen erlaubt.

Todesfall.

Am 30sten May starb zu Mühlhausen im Departement des Ober-Rheins, schon lange Zeit kränklich, Daniel Jelensperger, adjungirter Professor der Composition am Conservatorium der Musik zu Paris, dessen Zögling er gewesen war. Sein vorzüglichster Lehrer war Reicha. Er hinterlässt den Ruf eines in Erfüllung seiner Pflichten eifrigen und sehr rechtschaffenen Mannes. Sein 1830 in Paris gedrucktes Werk: l'harmonie au commencement du 19me siècle et méthode pour l'étudier werden wir in diesen Blättern besprechen.

Anecdote.

Ein Organist, der gewaltig ausdrucksvoll spielen wollte, las im Gesange die Worte, dass dort die Wissenschaft einmal aufhören werde: und siehe da, plötzlich hörte er auf zu spielen. Und die Gemeinde verwunderte sich sehr.

Vorschlag.

In Frankfurt kam einmal eine Schrift heraus unter dem Titel: Bibliothek der elenden Scribenten. Wegen Ueberfluss an Materialien ist sie aber nicht fortgesetzt worden. Wie wär' es, wenn Einer sich die Mühe geben und eine Bibliothek der elenden Compositionshumpler herausgeben wollte? An Stoff wird 's wohl nicht fehlen. Liest er gut aus und hat der Mann einige Reisen gethan: so kann er mit diesem Stückchen vielleicht so viel verdienen, als die Wiener Walzermacher.

Erläuterndes zur Sammlung von Kirchen- und Schulliedern, Motetten u. s. w. von Behrendt. Zwey Bände.

Der geehrte Hr. Einsender der Bemerkungen zur Anzeige dieser Sammlung in No. 25 befürchtet, es möchte sich das Publicum leicht davon mehr versprechen, als sie darbietet. Er findet nicht viel Ausgezeichnetes, einen Missbrauch des Namens Beethoven u. s. w. darin, hingegen fürchterliche Octaven und schreckliche Quinten. Der Hr. Einsender hat Recht; es ist das Letzte auch in der Anzeige angedeutet worden. Der Sammler verspricht in der Vorrede, nur einfache, reine und harmonische Gesänge zu liefern. Gegner findet auch einiges Gute und Erbauliche darin: das Meiste dagegen ist keines von Beyden. Kurz er bedauert den Herausgeber, dessen Sammlung nur ein lokales Interesse haben könne. Ueberhaupt will er, dass dem Sammler-Unwesen gesteuert werde. Alles wahr! Allein eben das lokal Nützliche ist dort der Sammlung zugestanden; für andere Gegenden sind es die zahlreichen und oft guten Texte (Quinten und Octaven bessert sich jeder Erfahrne). Hauptsächlich aber ist die Sammlung denen empfohlen worden, die den Musikzustand einer Gegend aus öffentlichen Werken und nicht aus oft übertreibenden Berichten kennen lernen wollen, wozu auch die Quinten und Octaven u. s. w. dienen. Dazu sind solche Sammlungen die besten Wegweiser und der Geschichtsfreund darf sie sich nicht entgehen lassen, wenn er Wahrheit will. Wir erachten es jedoch für billig, die Sache kürzlichst darzulegen, damit sich Niemand täusche, der beym Ankaufe der Werke einen andern Zweck hat. Endlich kostet, heisst es, die ganze Sammlung nur 3 Thlr., nicht 5, wie auf dem uns eingesendeten Exemplare ausdrücklich mit Bleystift angemerkt worden war.

Neue Erfindung für Messing-Instrumente.

Johann Friedrich Strigel in Leipzig, Orchester-Mitglied des grossen Concerts und K. Hoftheaters, war längst auf eine zweckmässige Verbesserung seines Instruments, der Trompete, eifrig bedacht. Lange schlugen ihm seine mannigfachen Versuche, dem Tone volle, gleichmässige Reinheit und Festigkeit, der Behandlung der Blech-Instrumente grössere Leichtigkeit und Sicherheit zu geben, fehl. Seit einigen Jahren ist es seinem fortgesetzten Streben immer mehr und nun bis zu einem hohen Grade der Vollendung gelungen, durch eine ganz eigene, noch nicht dagewesene Zubereitung und Vorrichtung des Messings den alten, oft beklagten Uebeln und Hindernissen höchst erwünscht abzuhelfen. Die, nach seiner Erfindung der Zurichtung des Messings, neu verfertigten Instrumente (Hörner, Trompeten, Posaunen) geben überall gleichmässig reinen Ton, stehen fest und behandeln sich so leicht, dass der Bläser mit der grössten Bestimmtheit,

mit völlig stehender Sicherheit, auch in viel schnelleren Passagen sich vortheilhaft zeigen kann, ohne dabey die Lunge so sehr anzustrengen, wie es bisher geschehen musste. Die neuen Instrumente sprechen im sanftesten Piano wie im schmetternden Forte gleich gut an, haben einen schönen Ton, der doch auch der eigenthümlichen Beschaffenheit des Klanges derselben nicht das Geringste entzieht. Dieser letzte Punct ist von eben so hoher Bedeutung, wie die ersten Vortheile es sind, was jeder Kenner sogleich zugestehen wird. — Herr Queiser, der grösste Posaunist, den wir kennen, Mitglied unsers Orchesters, bürgt mit seinem Namen für die Wahrheit des Gesagten. Das musikalische Publicum wird demnach alle Ursache haben, auf die neue, höchst vortheilhafte Erfindung des Hrn. Strigel, der sein Verfahren bey der Zubereitung des Metalls natürlich noch als Geheimniss für sich behält, so wie auf seine, unter seiner Aufsicht verfertigten Blech-Instrumente aller Art aufmerksam zu seyn.

Anstatt der Beantwortung der Replik des Herrn Nauenburg: die Schallmündungen der menschlichen Stimme betreffend,

geben wir, zuversichtlich mit gütiger Genehmigung des Hrn. Einsenders, unseren geneigten Lesern nur in der Kürze die nöthige Nachricht, dass die streitige Frage, die für die Gesanglehre von der grössten Wichtigkeit ist, noch nicht als beseitigt angesehen werden darf. Hr. Nauenburg behauptet nämlich im Einverständnisse mit den angesehensten Physiologen, „dass jeder reine Gesangton bey geschlossenem Gaumenvorhange in der Mundhöhle ertöne; dabey verschliesse der Gaumenvorhang die Choanen (hinteren Nasenlöcher), wodurch alle Communication mit den oberen Kopfhöhlen aufgehoben werde.“ (S. 1829 No. 39 und 1830 No. 34 unserer Zeitschrift).

Gerade das Gegentheil behauptete der Herr Einsender (S. 1830 No. 27 dieser Zeitung) und behauptet es noch. Nach ihm bleiben also beym Aussprechen und Singen der reinen Selbstlauter die Choanen unausgesetzt offen, so dass die Töne in dem obern Kopfe und den Nasenhöhlen wiederhallen können. — Diess zu beweisen, wozu er auch aufgefordert wurde, hat der dazu wohl geeignete Gelehrte eine Schrift verfasst, die nach seiner vorläufigen Entgegnung unter der Presse ist. Einige Abbildungen der Organe (in natürlicher Grösse), deren Functionen hierbey zu erörtern sind, haben wir bereits abgedruckt gesehen. Der Hr. Einsender hat deshalb vielfältige Untersuchungen an Lebenden und Todten (vermittelst senkrechter Durchschnitte des Kopfes) angestellt. Sein Resultat blieb dasselbe. Die Beobachtung ist jedenfalls neu und wichtig. Sobald das Buch erschienen und uns davon Notiz gegeben worden ist, werden wir diese für den Gesang sehr wichtige Erörterung von dazu in jedem Betracht tüchtigen und zuverlässigen Männern beleuchten lassen und alsdann ohne Verzug die Ergebnisse zur Kenntniss des Publicums bringen.

Wider den Nachdruck.

Erläuterungs-Mandat für das Königreich Sachsen vom 17ten May d. J., den Buchhandel betreffend.

Hauptpuncte: 1) Die Vorschriften des Mandats vom 18ten Dcbr. 1773 gegen den Bücher-Nachdruck finden auch Anwendung auf den musikalischen Compositions-Nachdruck jeder Art, auf Landcharten und topographische Zeichnungen.

2) Als unerlaubter Nachdruck ist jede solche Vervielfältigung dann anzusehen, wenn dieselbe blos mechanische Fertigkeit erforderte und die Schaffung einer veränderten Form nicht als Geistesproduct anzusehen ist. Die Arrangements namentlich sind als Nachdruck anzusehen; zur Beurtheilung des Verlagsrechtes ist die Melodie als Grundsatz der diesfalsigen Entscheidung anzunehmen.

3) Entsteht über die Grenzen des in dieser Hinsicht Erlaubten Zweifel, so tritt das richterliche Ermessen der Büchercommission ein, welche, nach Befinden, das Gutachten sachverständiger Personen dabey zu hören hat.

Kurze Anzeigen.

Ländliche Liebe. Drey heitere Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre, componirt — — von Rudolph Gernlein. Op. 70. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey Förster. Pr. 6 Gr.

Zu solchen ganz leichten Weisen sollte die Begleitung der Guitarre nie fehlen; sie steht hier ganz am Orte. Es geht hier Alles ganz natürlich zu und erfreulich. Traugott beklagt sich, dass ihm Hannchen's Schelmerey das Herz entwendet hat. Hannchen singt ihm dagegen, sie könne nichts dafür, wolle

Leipzig. Uebersicht dessen, was daselbst von Mich. bis Weinachten 1801 für Musik öffentlich ist gethan worden. 233-243. 299-307.
— — Dasselbe, von Neujahr bis Ostern 1802. 497-507. 513-523.
— — Kurze Nachr. 576. 686-687.
London, Kurze Nachr. 339-351.
Magdeburg, Kurze Nachr. 798, 799.
Minden, Aufführung von Haydns Schöpfung daselbst. 698-699.
Moskow, Kurze Nachr. 380, 381.
Oldenburg, Zustand d. Musik daselbst. 155, 156. 174-176.
Paris, Kurze Nachr. 47. 111, 112. 126, 127. 337-339. 381, 382. 508, 509. 539-543. 572-575. 591. 604-605. 681-686. 689-695. 718-720. 733-735. 779-781. 815-816.
— — Nachrichten eines deutschen Künstlers über die Aufführung der Zauberflöte das. 69-74. 320-324.
Petersburg, Kurze Nachricht. 344-346.
Prag, K. Nachr. 192. 509-511.
Pressburg, K. Nachr. 380, 381.
Russland, Briefe über den jetzigen Zustand der Musik daselbst. 1r Br. 346-350. 385-389.
2r Br. 389-393.
3r Br. 569-580.
Stettin, K. Nachr. 328-330.
Stuttgardt, K. Nachr. 314-318. 671. 764-766. 781, 782. 838-840.
Tübingen, K. Nachr. 511-512.
Warschau, K. Nachr. 191.
Wien, Kurze Nachr. 126, 127. 158. 263, 264. 295, 296. 341, 342. 493, 494-496. 605, 606. 760.

VI. Miscellen.

Anekdote von Abel. 576.
— — von Gluck. 688.
— — von Lully. 704.
— — von B. Fr. Zink. 15, 16.
Vermischte Anekd. 191. 207, 208. 221, 232. 352. 447, 448. 699, 700. 719. 735, 736. 768.
Auszug eines Aufsatzes aus dem Moniteur. 852-854.
Zwey Anfragen in Betreff 1) der Bezifferung der Partituren u. Sinfonien; der Mensur der musik. Instrumente. 75-77. Antwort darauf. 93-96.
Bemerkungen üb. die in Paris bekannt gemachte Entdeckung die Charaktere der einzelnen Töne der Tonleiter betreffend. 461-464.
— — über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musikzele. 782-784.
Briefe über die Harfe. 3r Br. 353-356.

Dem Andenken Zumsteegs, von einem Freunde. 378-400.
Disposition der Silbermannschen Orgel in der kathol. Kirche in Dresden. 702-704.
Gedicht bey Anbringung des Mozartschen Requiem. 336.
Horatig, Geschichte meines Fugenspiels. 170-173. 227-232.
Litterlands Erfindung musikal. Instrumente in reiner Stimmung zu erhalten. 700, 701.
Musik der Mystiker. 653-655.
Röllig, Ehrenrettung des berühmten Ritters Renaut Schatline de Couzy, Troubadours aus dem 12. Jahrhunderte gegen einige neuere wider ihn erhobene Vorwürfe und Beschuldigungen. 625-632.
Ueber die Mittel durch die Zähne zu hören. 63, 64.
Ueber das Urtheil eines engl. Schriftstellers über Haydn und Sheridan. 602-604.
Ueber die Frage: Haben die Alten in ihrer Musik Harmonie geliebt? 799, 800.
Vorschlag zu einem neuen musik. Instrument. 767.

VII. Beylagen.

Die in ( ) eingeschlossenen Ziffern zeigen die Nummer des Zeitungsblattes an, mit welchem die Beylage ausgegeben worden ist.

No. 1. Arie und Chor aus Mystères d'Isis. (5)
No. 2. Zumsteegs, Johanna aus Schillers Jungfrau von Orleans. (12)
No. 3. Reinicke, Duett für Diskant und Tenor mit Begleitung des Fagotts, der Guitarre u. Bass. (18)
No. 4. Bierey, Arie aus der Oper das Blumenmädchen. (24)
No. 5. Ein Lied von Renaut Schatline de Couzy. (39)
No. 6. Seyfried, Chor der Barden aus der Oper: die Druiden. (40)
No. 7. Zumsteegs, Quartett aus der Oper: Elbondocani. (46)
No. 8. Méhul, Romanze aus der Op.: Une Folie. (49)

VIII. Kupfer.

Titelkupfer. Portrait Händels.
Abbildung der Medaille, Jos. Haydn von den pariser Musikern übersandt, S. 80.

IX. Intelligenzblatter.

Nummer I—XIX.

ihm aber ein grünes Band an seinen Sonntagshut schenken, worüber Traugott im dritten Liede wieder vom Herzen froh ist. Wäre der Inhalt des dritten Liedes noch etwas inhaltiger, könnte es nichts schaden. Aber der Scherz wird auch ohne Weiteres schon gefallen.

Biographie Herrn Joseph Ignaz Schnabel's, weiland K. Universitäts-Musikdirectors, Dom-Kapellmeisters, Lehrers am katholischen Seminario für Volksschullehrer u. s. w. zu Breslau, von Friedrich Mehwald (Redacteur der schlesischen Blätter u. s. w.) Mit des Vollendeten wohlgetroffenem Bildniss. Breslau, in Commission bey Leukart. 1831.

Nach einer allgemeinen Einleitung — über die wir hier nicht sprechen können, weil es weitläufig werden und auf ganz andere als musikalische Gegenstände hinauslaufen müsste, da wir in einigen Ansichten mit dem Hrn. Verf. nicht einig sind — beginnt S. 6 die Lebensbeschreibung des Verewigten, wovon das Wichtigste in diesen Blättern bereits mitgetheilt wurde (S. Nekrolog No. 29 S. 465). Der diessmalige Styl des auch als Akustiker gekannten und geschätzten Verf. hat einen gewissen dichterischen Schwung, dessen Schätzung schon seit geraumer Zeit eine rechte und linke Bank für und gegen sich hat, gegen welchen wir jedoch nur selten etwas einzuwenden haben. Des Verstorbenen Wirken im Dorfe Paritz, dann in Breslau und seine Compositionen werden der Reihe nach vorgeführt. Hauptsächlich wird Schnabel's Verdienst um die katholische Kirche hervorgehoben und von ihm behauptet, „die katholische Kirche Schlesiens habe im musikalischen Theile ihres Cultus mit Schnabel's Auftreten einen neuen Geschichts-Abschnitt begonnen." — S. 21 wird der Entschlafene als Mensch geschildert mit demselben Lobe, wie in dem kurz vorher hier mitgetheilten Nekrolog, nur ausgeführter. Den Beschluss machen Characterzüge aus seinem Leben, die viel Anziehendes haben. Der durch den Verkauf dieses zu empfehlenden Schriftchens gewonnene Ueberschuss wird zu wohlthätigen Zwecken verwendet. Eine sehr dankenswerthe Zugabe ist das gut lithographirte und nach dem Urtheile derer, die den Verewigten persönlich kannten, wirklich getroffene Bildniss des Besprochenen, was Vielen so willkommen seyn wird, als das Buch selbst, das 32 Octavseiten zählt.

Ouverture aus der Oper: Fidelio von L. von Beethoven, für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von Carl Klage. Berlin, bey Krafft und Klage. Pr. 17½ Sgr. oder 1 Rthlr. 4 Gr.

Diese allbekannte Meister-Ouverture ist sehr gut für 4 Hände eingerichtet und bestens zu empfehlen auch des deutlichen Druckes und des guten Papieres wegen.

Trost in Thränen (Wie kommt 's, dass du so traurig bist) von J. W. v. Göthe. Duettino für eine Sopran- und eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte von Carl Klage. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Krafft und Klage. Pr. 7½ Sgr.

Ein fliessender, leichter und geselligen Zirkeln gewiss willkommener Gesang, der sich desto mehr Freunde gewinnen wird, je weniger er es darauf anlegt, das tief Characteristische des Inhalts erschöpfend wieder zu geben und je gefälliger er der allgemeinen Angemessenheit huldigt. Alles ist melodisch und eingänglich gesungen und die Begleitung ist äusserst einfach.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Ende dieses Monats werden mit Eigenthumsrecht in meinem Verlage erscheinen:

H. Marschner, Op. 66, sechs Lieder für vier Männerstimmen.

— Op. 68, sechs Gesänge für eine Baritonstimme mit Pianoforte-Begleitung.

J. Moscheles, Fantaisie à la Paganini pour le Pianoforte.

Leipzig, am 1sten August 1831.

H. A. Probst.
Fr. Kistner.

Druckfehler.

S. 728, Z. 15 (1830) v. u. lies: v. Marr, statt v. Märr.
S. 94, Z. 2 (1831) v. o. lies: Winterfeld, statt Wisserfeld.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. No. 33. 1831.

Protestation.

Ohne Zweifel ist es Vielen, auch vielen Lesern dieser Zeitung, besonders seit No. 21 von diesem Jahre erschienen ist*); es ist auch von früherer Zeit bekannt aus öffentlichen Blättern Frankreichs, die dann, wie gewöhnlich, in öffentlichen Blättern Deutschlands übersetzt, excerpirt, accommodirt, gedruckt worden sind; es ist unter den vielen Lesern besonders auch solchen bekannt, die mit dem Theater zu thun haben, dass der Pariser Modedichter, Hr. Scribe, vor einigen Jahren eine sogenannte grosse Oper erfunden und durch die in seinem Solde stehenden Helfershelfer hat ausführen lassen — eine Oper, welche hernach der (um der „Stummen von Portici" willen) mit gerechtem Beyfall überall aufgenommene Pariser Modecomponist, Hr. Auber, in Musik gesetzt hat; wir meinen die Oper, die den Titel führt:

La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, Opéra en deux actes —

nun im deutschen Abdruck:

Die liebende Bajadere, oder der Gott und die Bajadere —

Die deutschen Leser wissen auch, wenigstens aus No. 21 dieser Zeitung, dass diese Oper zu kaufen ist bey Schott's Söhnen in Mainz; und zwar Partitur, Klavier-Auszug, Arrangements, alles Mögliche, auch, neben dem französischen, mit einem etwas plumpen deutschen Texte.

Diese Oper hat in Paris, als sie neu auf die Bühne kam und eine feine Zeit hernach, das grösste Glück gemacht. Was sollte sie nicht! Ausser den unzüchtigsten Tänzen, die man darin sah, war sie eine der Vorbereitungen zu den „glorreichen Juliustagen" im vorigen Jahre! Sie war diess Letztere in weit mehren Hinsichten, als der ehrliche Deutsche, unbekannt mit den Oertlichkeiten und mit der damals künstlich gemachten, aber noch halbverdeckten Erregtheit der Pariser Jugend, verstehen konnte und wohl auch jetzt noch versteht — wofür Gott gepriesen sey! — Sie sprach keck, mitunter auch frech aus, was die Partey ausgesprochen haben wollte, weil sie es in sich hegte und trug, aber noch nicht den Muth hatte, es selber auszusprechen. (Letztes war etwas früher mit der „Stummen" in gewissen Characteren und Situationen der nämliche Fall.) Aber Eins versteht doch wohl ein Jeder auch in Deutschland, weil es gar zu offen auf der flachen Hand liegt, durch das ganze saubere Werk sich hindurchzieht, und eben darum auch hier von uns unbedenklich besprochen werden kann.

Jedermann, der sich in der Literatur etwas weiter umgesehen hat, als in den neuesten Journalen und Zeitungen, kennt die altindischen Fabeln und ehemaligen Volkssagen von den Verwandlungen und dem Erdenwallen des Wischnu; darunter auch die, in ihrem Ursprung und Zwecke kindlich-phantastische, die Göthe in seiner Ballade, der Gott und die Bajadere, bearbeitet hat. So Etwas ist nun freylich nicht für einen Pariser Hrn. Scribe und sein lüsternes, an gemeine Schamlosigkeit meistens von früher Jugend an gewöhntes Theaterpublicum. Er nimmt und greift das Ding gleich anders an; er muss es wohl, will er in Paris so ungeheures Geld verdienen, als er wirklich verdient und zum Theil wieder durchgebracht hat. Das möchte er! aber es kam bey der „Bajadere" noch ein Besonderes hinzu, worauf zu merken wir gar dringend bitten.

Was vor zwey und drey Jahren in Frankreich, besonders in Paris noch bestand, nach der Meinung Karls X., seines Polignac, und Aller, die sich nahe an sie geschlossen, wo nicht für immer,

*) Die Beurtheilung in No. 21 ist von G. W. Fink *Anmerk. des Redacteurs.*

doch auf lange Zeit festhielt: das Alles sollte, nach den Gedanken, Wünschen und Gesinnungen der Gegenpartey, fallen. Aber es sollte fallen — so wollten wenigstens diejenigen, welche Gedanken hatten und nicht blos in den Tag hineinlebten — durch sich selbst; oder es sollte doch durch sich selbst zu fallen der Welt den Anschein geben. Zu dem Ende musste erst heimlich und im Dunkel, all' jenes Bestehende untergraben, seine Fundamente mussten ausgehöhlt und leise weggeräumt werden; bis dann Alles so hohl und locker stände, dass man nur eine mässige Anzahl junger Wagehälse darauf hinzutreiben brauchte, um das unterwühlte Gebäude wie von selbst zusammenstürzen zu machen. Und so ward es auch.

Zu dem aber, was diess Gebäude wesentlich mit hielt und stützte, oder doch zu halten und zu stützen schien, gehörte das Christenthum; das heisst hier, wo von Paris die Rede ist, nicht das innere des Glaubens, der Gesinnung, der Moralität, sondern, was in gewissen, noch aus den Ueberresten der dort längst gestürzten Kirche herstammenden Formen — theils im Geheim sich erhalten hatte, theils wieder hervorgesucht worden war; hervorgesucht — man dürfte, wenigstens von Vielen, sagen, als eine Art wohlanständiger, nützlicher, gut gemeinter Liebhaberey. So Karl X.; so die Seinigen; so die meisten Freunde und Vertrauten Beyder; so aber auch — ein Jeder, der Paris in jener Zeit näher gesehen und Augen zum Sehen im Kopfe gehabt hat, wird diess bestätigen — so auch bey vielen anderen Vornehmen, Angesehenen, Einflussreichen, Achtbaren, besonders des weiblichen Geschlechts; womit aber durchaus nicht gesagt seyn soll, dass es nicht gar Manchen, hoffentlich nicht Wenigen, auch ein redlicher, treuer Ernst damit gewesen sey. Dem Volke von Paris war das Alles gar nichts: es nahm keine Notiz davon. Den Weltleuten (was man nun so nennt) und den Journalisten war es ein Gräuel: sie spotteten und witzelten unaufhörlich darüber. Der politischen Opposition war es ein Hebel für ihre, damals noch geheimen Absichten und Zwecke. Es musste dem Volke, es musste noch mehr der leichtbeweglichen, unwissenden (in solchen Dingen unwissenden) und unternehmenden Jugend gehässig gemacht werden: man erfand dazu einen alten, schon von sonst her nicht unbekannten Schimpf- und Schmähnahmen; Alles, was an öffentlichem Gottesdienste Theil nahm, oder sonst irgend ein Merkmal gab, es halte zum Christenthume, in welchem Sinne dieses Worts es sey — Alles diess hiess Jesuit, und man unterschied blos scherzhaft Jesuiten in langen oder in kurzen Röcken. (So war der Ausdruck. Und die Masse gemeiner deutscher Journalisten und Flugblättler plärreten es nach! und das durch sie aufgeschreckte Volk suchte auch im Vaterlande Jesuiten in allen Winkeln, und schrie dabey oder jammerte!) — Aber beym Hasse ist doch noch eine gewisse Achtung möglich: diese musste hinweg. Hierzu giebt's ein Hauptmittel, das überall seine Dienste thut, aber in Frankreich, besonders in Paris, die unfehlbarsten: das Lächerlichmachen, vornehmlich wenn es dabey an Witz nicht ganz gebricht. Man wendete diess Mittel reichlich an; es gebrach dabey gar nicht an Witz; der Erfolg war ganz der erwünschte. Das geschah nun Alles — wenigstens von den nicht Grundschlechten — nicht eigentlich aus Erbitterung, Hass, Verachtung der Sache (des Christenthums nämlich), sondern der Personen, die sich dafür erklärt hatten, und gegen das, was von diesen ausging; das hiess aber freylich damals: gegen den König und die Seinigen, gegen die Verfassung, gegen die Verwaltung.

Endlich lenken wir ein und kommen auf unsern Hauptpunct! Unter den Hülfsmitteln, die Menge zu bearbeiten, stehen in Paris fast obenan — die Theater. (Das wusste auch Napoleon; und wir könnten von gar manchen seiner pfiffigen Streiche auf diesem Wege, die noch nirgends öffentlich dargestellt worden sind, Bericht erstatten, wäre es nur hier am Orte.) So mussten auch die Theater zu den bewussten Absichten in Bewegung gesetzt werden. Es geschah. Die Pariser Theaterdichter waren schnell bey der Hand: keiner schneller als Herr Scribe, und dieser — gerade herausgesagt — nirgends schamloser und abscheulicher, als in seiner oben angeführten Bayadère amoureuse. Wir sprechen nicht von dem allerplattesten Unsinne, den diese Dichtung enthält (er geht schon hervor aus der Fabel derselben, wie diese in No. 21 dieser Zeitung wahr, gedrängt und gut von einem Ungenannten dargestellt worden ist): der poetische Unsinn verschwindet gegen den eigentlichen Zweck, die eigentliche Spitze des Ganzen. Wir sprechen auch nicht von den, wenigstens bey den späteren Pariser Aufführungen — wo die Wiederholungen einander steigerten, immer neue, immer schärfere Reizungen herbeygeschafft wurden — schandbar-wollüstigen Tänzen und Attitüden: das geht in Paris

mit in den Kauf. Wir sprechen auch nicht weiter von den politischen Erfolgen: sie sind erreicht, sie sind da; kein Reden dagegen kann jetzt noch helfen. Wir sprechen einzig und allein von der schon vorhin berührten Tendenz des sogenannten Gedichts, von seiner letzten, vergiftenden Spitze, von seiner durch das Ganze hingehenden, schändlichen Absicht.

Thun wir es denn? ziehen wir denn den Schleyer hinweg? sprechen wir denn aus, was noch Keiner — sey es aus Scheu oder aus welcher Ursache sonst — offen und deutlich ausgesprochen hat? Wir müssen es thun, um unsern guten Zweck zu erreichen. (Wir werden auch diesen offen und deutlich kund geben.) Aber wir wollen es thun mit aller uns irgend möglichen Behutsamkeit, damit Skandal vermieden, rechtlichen Leuten in Deutschland kein Anstoss, guten Menschen in Deutschland keine Kränkung dessen, was ihnen heilig ist, dargebracht werde; wir wollen es thun kurz und also, dass, wer hindurchsieht, das Ganze begreife, wer es nicht so genau damit nimmt, das Unheimlich-tückische nur ahne.

Wie oben gesagt: das Christenthum in seiner äussern Erscheinung sollte als nichtig, abgeschmackt, ganz zeitwidrig lächerlich gemacht werden, und die Personen, die ihm zugethan, gleichfalls; Beydes sollte geschehen, damals noch scheinbar verdeckt, aber so, dass die Sache selbst für die rechten Leute mit Händen zu greifen wäre. Aber Hr. Scribe ging weiter; er ging viel weiter. Ob aus Unwissenheit, ob aus Erbitterung und Tücke, ob aus Begier, Aufsehen zu machen selbst unter den Frechen, und eben hiermit vieles Geld zu gewinnen, da bekanntlich in Frankreich der Dichter von jeder Aufführung seines Stücks durch's ganze Reich eine Art Leibrente erhält; ob aus der einen oder der andern dieser Ursachen, ob aus Allen zusammen, ob aus andern: das kann Niemand wissen, als er selbst, und er mag's verantworten vor Gott, vor der Welt, vor sich selbst — wenn er kann. Er that's. Was that er eigentlich, und was wurde den Parisern mit Jubel, was wird jetzt auch uns Deutschen geboten? Wahrlich, es ist schwer, die Entrüstung und den Abscheu zu bezwingen, und ruhig blos also fortzufahren: Wischnu — denn dieser, der Sohn Gottes, ist gemeint: bey dem unwissenden Hrn. Scribe ist es sogar der allerhöchste Gott selbst, und er steht auf dem Komödienzettel — Wischnu ist Mensch geboren, zieht unerkannt, von den Richtern und Obern seines Volks geplagt, umher, bis er endlich in einem öffentlichen Mädchen — der Bajadere, welcher Hr. Scribe eine sehr lockere Dirne an die Seite gestellt hat, damit sein Publicum für jene entschädigt würde: bis der Heilige, sagen wir, in diesem Mädchen eine gutmüthige Seele entdeckt, sich in sie verliebt, wie sie sich in ihn, er sich von den Mühen seines wohlwollenden Schaffens in ihren Armen erholt, Beyde, versteckt in dunkler Kammer, sich an einander letzen, u. s. w. u. s. w., bis endlich der Herr, nach überstandenen Leiden, vor aller Welt Augen gen Himmel fährt und seine Liebste mit sich nimmt — was in Paris jederzeit mit rauschendstem Applaudissement, untermischt mit lautem Gelächter, geschah. Allen diess, und Anderes, was zu referiren uns anekelt, ist nun (eine Hauptsache!) auf die allergemeinste Art behandelt, mit einer Summe niedriger Späße gemischt, voller boshafter örtlicher und persönlicher Anspielungen; es ist überhaupt so behandelt, als wäre es eine eben vorgefallene Pariser Pöbelgeschichte.

Sollten wir mehr davon sagen? Nein; es wird genug seyn, unsern Zweck zu erreichen. Was ist aber unser Zweck, den gleichfalls offen anzugeben wir versprochen haben?

Unser Zweck ist nicht, dem theuern Herrn Scribe zu Leibe zu gehen: dieser, im Besitz eines jährlichen Einkommens, wie es — ausser vielleicht in Oestreich — in allen deutschen Landen kein Minister hat, lachte uns nur aus. Unser Zweck ist nicht, gegen die Pariser wegen ihres Bajaderen-Jubels und was durch ihn mitbewirkt worden ist, loszuziehen: wir haben mit den Parisern, wir haben mit den Franzosen überhaupt nichts zu schaffen, und gebe Gott, dass wir mit ihnen nichts zu schaffen bekommen. Unser Zweck ist nicht, da nun das Werk, auch in Deutschland, einmal geweckt und käuflich, diejenigen Privaten, die es als wahres Zeichen der Zeit, oder aus sonst irgend einer Ursache, näher kennen und sich anschaffen wollen, davon abzuhalten: sie werden am besten wissen, was zu thun, und wir gönnen dem Verleger, dass er wenigstens auf seine Kosten komme, die nicht gering seyn mögen. (Im Vorbeygehen sey — in einer musikalischen Zeitung — den Musikliebhabern gesagt, dass sie an der Musik wenig haben. Einige sehr hübsche, auch ziemlich originelle Gesänge finden sie darin: aber eben diese sind meistens blos theatralisch und nehmen sich auf dem Zimmer bey'm Pianoforte nicht aus. Hr. Auber,

unverkennbar ein Mann von Talent und Theater-Routine, hat in seiner „Stummen“ sich über sich selbst erhoben und ist seitdem desto tiefer gesunken. Jene nicht zahlreichen, wahrhaft anziehenden Stücke der „Bajadere“ abgerechnet, ist die ganze übrige Musik überaus oberflächlich; nicht selten sogar gemein und schlecht. Möge Hr. Auber in der „Stummen“ sich nicht für immer erschöpft haben!)

Unser Zweck ist, er ist einzig und allein der ganz einfache, wohlbedachte, redlich gemeinte, uns, wie einem Jeden, zustehende — öffentlich zu fragen: Soll nun diese französische Abscheulichkeit auch von den Theatern herunter uns Deutschen eingeimpft werden? will man auch bey uns, was noch ehrwürdig ist und heilig, als abgeschmackt und lächerlich öffentlich dem Volke vorführen lassen? will man auch bey uns gerade das Ehrwürdigste und von allen Guten noch Geehrteste weggeräumt wissen, auch unsere besten und festesten Fundamente von jenen Seiten her unterwühlen lassen, damit dann auch unser ganzer Bau zusammenstürze, und wir auch unsere glorreichen Juliustage erleben, mit all' ihren Folgen, die, einmal in ihr wüstes Spiel gesetzt, aus Ursachen, die hier nicht näher zu erörtern, unter uns eher schlimmer, als besser, wenigstens von schwerfällig längerer Ausdauer, als in Frankreich ausfallen könnten? So fragen wir alle verständige, treugesinnte, dabey auch ihren Glauben ehrende und nöthigenfalls ihn vertheidigende Männer, die diess lesen; wir fragen alle deutsche Theaterdirectoren, die allerdings mit den Bajaderen Geld, und je üppiger sie sie vorstellen, je pikanter sie auch jene giftigen An- und Absichten hervorheben lassen, desto mehr Geld damit verdienen können; wir fragen die höheren Verwaltungen, die über den Directoren stehen und in die Theater, als öffentliche, dem Gemeinwesen angehörende Institute, eingreifen können; wir würden auch die Fürsten fragen, wenn wir hoffen dürften, dass sie unsere Protestation läsen. Wir fragen so eben jetzt; denn wir erfahren, dass in den zwey oder drey Städten, wo man mit jenem Schandstück sich beym Schlusse der Wintervorstellungen schon versucht, nun während des Sommers es aufgehoben hat, um dann im günstigern Herbste desto glänzender damit hervorzutreten: wir fragen eben jetzt; denn wir erfahren, dass mehre andere Theater darauf auszuschicken anfangen, gleichfalls mit dem Herbste herauszurücken, um nur Geld — Geld — Geld einzunehmen. —

„Aber, ihr Herren, schüttet doch nicht im Eifer das Kind mit dem Bade aus! die Bajaderen haben doch wahrlich nicht die französische Revolution gemacht! sie würden noch weniger bey uns eine machen! dazu gehört mehr; und sind sie unter vielleicht hundert angesetzten Hebeln doch nur einer!“ — Haben wir wie Narren gesprochen, um solch' einer Erwiederung werth zu seyn? Wir wissen so gut als Andere, was die Revolution gemacht hat, und wissen Manches wohl noch besser, als viele dieser Anderen. Gemacht haben die Bajaderen für sich freilich keine Revolution und würden auch in Deutschland keine machen. Wem ist das jemals anders eingefallen? Doch — lassen wir jetzt zum Schlusse alle Revolutionen; fragen wir auch nicht weiter, was diese leidigen Bajaderen beygetragen haben mögen zur Aufreizung des Volks, zur Verführung der Jugend, zur Erbitterung Beyder: lassen wir jetzt das Alles. Unser Schluss sey einfach und gerad' aus. Das Werk ist schändlich, ist unsittlich, ist skandalös; daran kann kein Mensch zweifeln: Schändliches aber, Unsittliches, Skandalöses, soll nicht öffentlich geduldet, viel weniger öffentlich angeordnet, auf Aller Kosten glänzend ausgestattet, zu Aller Schaden verführerisch hingestellt — öffentlich hingestellt werden — öffentlich der ganzen gemischten Menge, und begünstigt von oben herab! Das soll nicht seyn: und damit ist es aus! —

Keine Karlisten noch Hengstenbergianer, aber verständige, wohlgesinnte Männer, die Ausländisches nicht gedankenlos nachplärren, und auch Freunde eines guten Theaters seyn würden, wenn sie jetzt eins zu finden wüssten.

Nachrichten.

Stuttgart, im July. Unter den Neuigkeiten, welche seit dem letzten Berichte auf dem hiesigen Hoftheater in die Scene gesetzt wurden, nimmt C. M. v. Weber's längst ersehnter „Oberon“ mit Fug und Recht die erste Stelle ein. Er wurde bey überfülltem Hause das erstemal zum Besten des Wittwen- und Waisen-Fonds der K. Kapelle aufgeführt, und seither noch einige Male wiederholt. Wenn diese Oper nicht durchaus den allgemeinen glänzenden Beyfall erhielt, den man von ihrem Erscheinen erwartete, so liegt die Schuld wohl haupt-

sächlich daran, dass man allzu gespannt auf die Resultate dieses Kunstwerkes war und doppelt hohe Anforderungen an dasselbe machte. Wir sind indess der Meinung, dass bey öfteren Wiederholungen dasselbe eine ausgedehntere und grössere Anerkennung finden wird. Ref. hat blos anzuführen, welchen Eindruck im Allgemeinen und in's Besondere die Tondichtung des genialen, leider! zu früh verblichenen Meisters bey unserm Publicum hervorbrachte. Die Ouverture fand, wie früher in den Concerten, auch im Theater stets rauschenden Beyfall. Die wunderliebliche Introduction wurde von den Eingeweihten gewiss gefühlt und verstanden, ging bis jetzt aber von Seiten der Beyfall sollenden Menge lautlos vorüber. Kein besseres Schicksal hatte das erste Finale. Dasselbe ist schön gearbeitet: aber nicht aus einem Gusse. Die Solostellen der Rezia inmitten des auf eine bizarre Weise behandelten wahrhaft nationell-türkisch seyn sollenden Themas von wenigen Tacten, welches einen wunderbar originellen Contrast mit jenen bildet, streifen, wie mich däucht, allzu sehr an Rossini's Form und Manier. Das zweyte köstliche, überaus liebliche, eben sowohl harmonisch als melodisch fein ausgearbeitete Finale, hätte einer lebhaftern und dankbarern Auszeichnung gewürdigt werden sollen. Rezia's kleine Romanze (die Vision) sprach allgemein an, desgleichen ihre grosse Arie, welche jedoch die Sängerin Dem. Haus in Ton und Geberde zu stark auftrug, und sich einige Male übernahm. Störend wirkte auf Ref. in dieser Arie die Reminiscenz aus der stretta der Ouverture, da diese Stellen sich für Instrumente wohl eignen, keineswegs aber für eine menschliche Stimme, und überdem für den begeisternden Ausdruck der Situation etwas Unedles, Gemeines, Walzerartiges enthalten. Das Recitativ vor der Arie ist trefflich, und rein declamatorisch; so wie namentlich alle Recitative in der Oper als sehr gelungen betrachtet werden können. Hüons Arie im ersten Act, von Hrn. Haubuch kräftig und feurig ausgeführt, ein Paradestück, das Effect macht, aber keinen bleibenden Eindruck hinterlässt, gefiel; mässig jedoch sprach dessen Preghiera mit obligaten Violoncelle an. Sie ist an sich zart und gemüthlich, aber etwas zu lang, vom Dichter nicht gut placirt und nichts weniger als dramatisch. Als Concertstück und am Klavier würde sie ohnstreitig mehr gefallen. Die beyden Romanzen Fatime's, von Frau von Pistrich eben so allerliebst vorgetragen, als sie es in der That sind, fanden Anerkennung, desgleichen ein Duett im dritten Acte zwischen Fatime und Scherasmin. Hr. Pezold gibt letztgenannte Rolle sehr brav, mit eigenthümlicher Natur, Laune und Leben. Das grosse Quartett D♯ im zweyten Aufzuge für Rezia, Fatime, Hüon und Scherasmin ist wohl mit eins der gehaltreichsten Tonstücke der ganzen Oper, und erhielt verdienten anhaltenden Beyfall. In einer der letzteren Darstellungen sang für Frau von Pistrich, welche auf einige Monate bey der deutschen Opern-Gesellschaft in Paris engagirt ist, Dem. Gnauth (Tochter unsers sehr beliebten Komikers) die Fatime mit einer sonoren Altstimme, und wurde beyfällig aufgemuntert. Hr. Tourny war in der ziemlich schweren, nicht eben dankbaren Rolle des Oberon zu loben; die sämmtlichen Productionen im Ganzen kann Ref. nur rühmen: der Chor war gut einstudirt und griff in einander, unsere Kapelle bewährte ihren ehrenvollen Ruf; die Tänze und Gruppirungen, von dem seit Kurzem neu errichteten Ballet-Institut ausgeführt, halfen mit zum guten Gelingen, Costüme und Decorationen waren durchaus neu, und selbst das Maschinenwesen that sich gegen früher wacker hervor. Nur das schwache, auf Stelzen einherschreitende Machwerk des Poeten erregte mitunter Unlust, Widerwillen und Langeweile. An Wieland's höchst treffliches Gedicht darf man nun freylich ganz und gar nicht denken. — Hierauf kam das kleine niedliche Singspiel: „Uniform und Schlafrock" mit recht angenehmer Musik von Berton an die Reihe, welches schon früher auf mehren deutschen Bühnen als Lustspiel gegeben worden ist. Die Herren Tourny und Pezold gaben die beyden Hauptpartieen, zwey junge Officiere, entwickelten aber in ihren Leistungen zu wenig Freyheit des Spiels, und schienen nicht an ihrem Platze zu stehen, da eine gewisse störende Befangenheit bey ihnen durchaus sichtbar war. Hr. Rhode als Wirth belustigte wie immer. Das Singspiel wurde nicht wiederholt. — Ferner erschien, gleichfalls neu für uns: „Der Alpenkönig und der Menschenfeind", Zauberspiel in zwey Aufzügen von Raimund und Wenzel Müller. Stück und Musik gefielen, und es fanden einige Wiederholungen davon statt. Lobenswerthe Anerkennung verdiente Hr. Rhode als Rappelkopf; ausgezeichnet aber war unsers trefflichen Seydelmann's Kunstleistung als Alpenkönig, und vorzüglich in der Verkleidung als Rappelkopfs Doppelgänger. Die Maschinerieen hätten besser gehen

können; auch war es nichts weniger als schön, dass im Zauberpalaste des Alpenkönigs seine ihm dienstbaren Geister, um dessen Thron herumsitzend, bey dem Wechsel der Scene, ihre Sessel nach gemeiner irdischer Bedienten Weise mit sich fort und in die Coulissen tragen mussten. — Sodann gab man uns noch Auber's „Fra Diavolo oder das Gasthaus in Terracina" zum Besten. Einige musikalisch-characteristische Züge, namentlich in den Chören, liebliche Melodieen in den eingeflochtenen Barcarolen, Zerlinens Lied von Fra Diavolo, ein sehr ansprechendes Zankduett zwischen dem Engländer und seiner Frau, dann Zerlinens Liedchen vor dem Spiegel beym Schlafengehen und ihr Gebet, höchst einfach und gesangreich, auch in den begleitenden Stimmen sinnig, so wie der Anfang des zweyten Finals sind Lichtpuncte der Composition. Die Ouverture, deren Einleitung etwas verspricht, und die Erwartungen des Hörers nicht wenig spannt, möchte wohl am allerwenigsten zu loben seyn. Die Musik dieser Oper scheint überhaupt leichter und flüchtiger gearbeitet, als alle früheren Arbeiten des talentvollen Tonsetzers, eine Mode-Musik unserer Tage, bey welcher man sich nebenbey noch allerley Anderes denken kann, ohne den Faden der Ideen zu verlieren. Sie gefiel bey uns ausserordentlich; wurde aber auch recht gut gegeben, war mit Fleiss in die Scene gesetzt, und mit neuen Decorationen und Costümen reichlich ausgeputzt. Die Besetzung der Rollen war folgende: Fra Diavolo, Hr. Jäger (sang recht brav, auch war sein Spiel aussergewöhnlich gut und erhielt mehre Male lauten Beyfall). Lord Kookburn, Hr. Rhode (war sehr ergötzlich; Schade, dass er kein besserer Sänger ist). Pamela, dessen Gattin, war Dem. Laurent, welche diese Partie recht niedlich spielte, aber der Gesangs-Aufgabe nicht gewachsen war. Mad. Wallbach-Canzi als Zerline gewährte uns viel Vergnügen; sie ist eine höchst liebliche Erscheinung im Gesang und Spiel. Mit höchst lobenswerther Decenz gab sie die Entkleidungsscene im Schlafgemach, und erntete hier, so wie überhaupt, verdienten ungetheilten Beyfall ein. Die Herren Tourny und Kuns als Lorenzo und Matteo verdienen nicht ungenannt zu bleiben. Die Oper wurde mit Glück einige Male wieder gegeben. — In Gastdarstellungen traten inzwischen bey uns auf: 1) Hr. Just vom Breslauer Theater als „Zaganini" zweymal, und als Adam im Dorfbarbier, in welcher letzgenannten Partie derselbe nicht gefallen wollte. Als Zaganini hingegen errang er sich schon bey seinem ersten Erscheinen durch die frappante täuschende Aehnlichkeit in Physiognomie, Haltung, Gang, Manieren und Geberden mit dem grossen Künstler Paganini, selbst in der Führung seines Bogens u. s. w. rauschenden Beyfall. — 2) Madame Neumann-Haitzinger aus Carlsruhe, welche nächst einigen Darstellungen im Schauspiel, uns auch als „Frau von Schlingen" in dem Liederspiele: „Die Wiener in Berlin" und als „Klementine Kronau" in dem eigens für sie von Holtey geschriebenen Vaudeville: „Die Braut aus Pommern", sehr erfreute, und sich grossen Beyfall erwarb. — 3) Mad. Schmidt-Friese vom Aachener Stadttheater, der ein guter Ruf voranging. Sie sang den Tancred, Rosina im Barbier von Sevilla, den Pippo in der liebischen Elster, Isabella in der Italienerin in Algier, und endlich den Sextus im Titus. Obschon sie in den ersten vier Partieen vermöge ihrer sonoren Altstimme und einer fast ungewöhnlichen Tiefe vielen Beyfall erhielt, da sie auch eine wackere Kehlfertigkeit besitzt, und sich die Manieren der modernen italienischen Schule nicht ohne Glück angeeignet hat, so konnte sie doch vermöge ihrer Stimmlage, die die höheren Chorden ausschliesst, als Sextus, welcher eine hohe Sopranstimme verlangt, durchaus nicht ansprechen. Ihr Vortrag war nicht mehr Gesang, sondern Geschrey zu nennen, das niemals schön ist, und bey ihr um so widerlicher wurde, da die Töne unrein, unreinlich und falsch waren. Schien es doch, als ob Sextus und seine Herzensdame Vitellia an jenem Abend eine Wette eingegangen seyen, wer von Beyden sich im Falschsingen und Schreyen überbieten könne. Die Chöre gingen schleppend und lahm, selbst das Orchester schwankte einige Male, die Decorationen waren übel und nicht zeitgemäss zusammengestellt, und das Capitol erschien uns schon vorher als eine ausgebrannte Ruine, noch ehe einige Pechflämmchen und Blitzmaschinen uns glauben machen sollten, der Kaiserpalast sey in Gefahr, ein Raub der Flammen zu werden!! Risum teneatis! — 4) Herr Kirchner aus Hamburg, welcher zweymal im „Fähnrich Rummelpuff" die falsche Catalani sang. Er besitzt ein angenehmes leicht ansprechendes Alt-Falsett, hat eine geschmeidige Kehle, ist ein gewandter Schauspieler, sah als Dame gut aus, und gefiel; doch war die Wiederholung dieser Posse nur wenig besucht. Ihre Zeit ist vorüber. — 5) Hr. Dobler, erster Bassist des Theaters zu Frankfurt a. M.,

als Pizarro in Beethoven's Fidelio, in den Partieen des Axur und Sarastro und im Faust als Mephistopheles. Schon vor fünf Jahren bewunderten wir dessen tiefe, reine und sonore Stimme; auch dieses Mal wurde sein nicht gewöhnliches Talent nach Verdienst anerkannt. Den meisten Beyfall erhielt derselbe als Pizarro und Sarastro, in welcher letzgenannte Rolle erst Hr. Dobler seinen ganzen Stimmumfang zeigen konnte, und hervorgerufen wurde. Gewünscht hätten wir, dass anstatt des Hrn. Hambuch den Tamino wieder Hr. Jäger übernommen hätte, welcher früher diese Partie ohnstreitig mit grösserm Fleiss und wahrhafter innerer Empfindung vortrug. Mad. Wallbach sang die Pamina, und beurkundete ihre grosse Künstlerfähigkeit auf's Neue, indem sie uns zeigte, dass sie auch einfache deutsche classische Musik würdig vorzutragen im Stande sey. Einen grossen Kunstgenuss gewährte uns die Oper „Fidelio," welche leider seit einer ziemlichen Reihe von Jahren nicht mehr auf's Repertoir gekommen war, und auf's Neue einstudirt wurde. Nächst unserm geehrten Gaste Hrn. Dobler verdienen Dem. Haus als Fidelio und die Herren Hambuch und Häser als Florestan und Rocco einer rühmenden dankbaren Anerkennung. Ueberhaupt war diese Darstellung seit langer Zeit vielleicht eine der gelungensten unserer Bühne in allen Theilen. Möchte sie recht bald wiederholt werden. — Von ältern Opern sahen wir: Maurer und Schlosser, die Dorfsängerinnen, weisse Frau (dreymal), Eroberung von Corinth, Armida, Stumme von Portici (dreymal), den Vampyr, die Verlobte, den Pumpernickel, Faust (zweymal), Evakathel und Schnudi, Vestalin, Kalif von Bagdad, Rodrich und Kunigunde u. s. w. und endlich wieder einmal Mozart's Entführung aus dem Serail, welche mit dem ungetheiltesten, feurigsten Applaus aufgenommen wurde. Die Leistungen der Damen Haus und Pistrich als Constanze und Blondchen, so wie die der Herren Hambuch und Tourny als Belmonte und Pedrillo waren in mehrer Hinsicht sehr gelungen. Besonders zeichnete sich aber Hr. Häser als Osmin im Gesang und Spiel aus, und wurde oft mit den unzweydeutigsten Beweisen der verdienten Anerkennung und fortwährenden Achtung von der Versammlung für seine würdige Darstellung belohnt. Möchte doch unsere brave Sängerin Dem. Haus ihre Coloraturen, Passagen und Läufe mehr mit und in einander verbinden, nicht die Vocale stets aspiriren, und sich beym messa di voce (Haltung und Tragen der Töne) nicht zu oft das unsichere, störende, dem Ohre nicht eben wohlthuende Ziehen und Schleifen von einem höhern Tone in einen niedern zu Schulden kommen lassen. Ref. fühlt sich frey von aller Animosität und unbegründeter Tadelsucht, und spricht in seinem eignen Wunsche nur die Bemerkung und den Wunsch mehrer Kunst- und Verehrer ihrer selbst aus. —

(Beschluss folgt.)

Berlin, am 1sten August. Fiel mein Jury-Bericht schon dürftig aus, so wird es mit den Neuigkeiten im July noch sparsamer zugehen. Beyde Bühnen lieferten keine neue Oper, doch bereitet das Königl. Theater die Aufführung der Oper von Marschner: „Der Templer und die Jüdin" vor, welche zum 5ten August statt finden soll. Ein neues, komisches Zauber-Ballet: „Arlequin in Berlin" von Hoguet arrangirt, mit gut gewählter Musik aus bekannten Opern von Carl Blum, gefiel durch die Localitäten, die nicht ganz zu billigende Aufstellung bekannter, hier lebender Personen als Carricatur, vorzüglich aber durch die Decorationen von Carl Gropius und Maschinerieen der Verwandlungen von dem Hofzimmermeister Glaz. In der grössten Hitze war das Schauspielhaus von Neugierigen gefüllt, welche den Gend'armes-Platz, Stehely's Conditorey, Elysium, Treptow und andere bekannte Lieblings-Plätze gern im Bilde wiederschen wollten. Ob der finanzielle Zweck bey den bedeutenden Kosten erreicht ist, wird der Abschluss der Theaterkasse am sichersten ergeben. Dass die Kunst bey solchen Producten nicht gewinnt, versteht sich von selbst. Indess muss auch dergleichen zuweilen an einem grossen Orte für ein gemischtes Publicum vorkommen, nur nicht zu oft. — Jessonda von Spohr wurde zweymal mit neuer Besetzung der Jessonda und Amazily durch Mad. Seidler und Fräulein von Schätzel gut gegeben und beyfällig aufgenommen. Noch lebhaftern Eindruck machte die neue Bearbeitung von Mozart's melodisch reichhaltiger Oper: Così fan tutte. Dieser Titel aber wurde von dem für die Frauen-Ehre besorgten Bearbeiter Lügen gestraft, indem die beyden Bräute ihre sie prüfenden, verkleideten Liebhaber erkennen und absichtlich in die Täuschung eingehen. Nun, möge das unhaltbare Gedicht gut oder schlecht bearbeitet werden, immer verdient Mozart's Musik die Erhaltung dieser schönen Oper. Die Aufführung von

Seiten der Damen Seidler, v. Schätzel und Lehmann (als Despina), wie der Herren Bader, Devrient jun. und Blume war befriedigend und lobenswerth, wenn auch bey Alfonso ein etwas kräftigerer Grundbass für die Ensemble's zu wünschen blieb, wie wir solchen früher von dem würdigen Gern hörten. Sonst fanden nur Wiederholungen von Auber's „Gott und die Bajadere," „Sargin," des „Barbier von Sevilla," der „weissen Dame" (Hr. Mantius: Georg Brown) und des „Freyschütz" statt, in welche Frhl. v. Schätzel die Agathe und Dem. Lehmann Annchen sang. Dem. Gley aus Wien gab in Abwesenheit der Mad. Crelinger im Drama mehre Gastrollen mit vielem Beyfall. Auf dem Königstädter Theater trat die zurückgekehrte Dem. Hähnel in der „Italienerin von Algier" ohne grossen Erfolg wieder auf. Ein Tenorist Castelli aus Neapel fiel als Concertsänger fast durch. Bey dem Königl. Theater ist eine Tänzerin, Dem. Guillermain neu engagirt. — Im Concertsaale führte Hr. Musikdir. Girschner seine Composition der Fouqué'schen Oper Undine privatim, d. h. vor einer grossen Anzahl eingeladener Zuhörer auf. Die unvollkommene Ausführung der Instrumental-Begleitung und der Mangel eines Textbuches erlaubte nicht, die dramatischen Beziehungen gehörig zu erkennen. Mehre recht fliessende Melodieen und wirksame Intentionen zeigten die von Dilettanten ausgeführten Gesänge. Zu wünschen wäre es, dass Hr. Girschner nicht gerade diese, 1816 hier mit des genialen Hoffmann Composition vielen Musikfreunden noch in lebhafter Erinnerung vorschwebende Oper zur musikalischen Bearbeitung gewählt hätte, deren romantischer Stoff freylich wogemein ansprechend ist, zu dessen interessanter Behandlung indess auch sehr reiche Phantasie und ein so originelles Genie gehört, wie es Hoffmann und C. M. von Weber besassen, wenn gleich ersterer nicht genau genug die dramatische Form beachtete, um seinen Ideengang nicht zu stören. — Nach Beendigung des Erfurter Musikfestes wird Hr. Chélard aus München hier zum Besuch erwartet. Sein Macbeth sollte bereits vor drey Jahren gegeben werden! — Herr Spontini lebt hier sehr zurückgezogen. — Und hiemit wäre mein Bericht zu Ende. —

Kurze Anzeigen.

Quintetto No. 1. pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle composé par G. Onslow. Partition. Oeuv. 1. Leipsic, chez Breükopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Quintetto No. 2, No. 3 bis (inf.) No. 6 par Onslow. Ebendaselbst. Jede Nummer 1 Thlr.

Alle Quartetten und Quintetten dieses gefeyerten Componisten, über dessen Werke in diesen Blättern vielfache ausgeführte Beurtheilungen geliefert worden sind, worauf wir uns beziehen, sollen der Reihe nach bis No. 37 (mit) in Partitur erscheinen zum Besten der Musik-Studirenden, der Liebhaber und Sammler. Die Ausgabe ist in jeder Hinsicht trefflich. Der Nutzen solcher Meister-Partituren ist zu klar, als dass wir irgend einen Zusatz nöthig hätten.

Ouverture und Balletmusik aus dem Ballet: „Therese die Nachtwandlerin" Musik von Herold. Für das Pianoforte gesetzt von C. Klage. (Eigenth. der Verl.) Berlin, in der Buch- und Musikhandlung von Kraffi und Klage. Pr. 1 Thlr.

Die Musik ist echt französisch in jeder Hinsicht; man kennt das. Den Freunden derselben wird sie also erwünscht kommen. Hr. Klage hat sie so leicht arrangirt, als es solchen Liebhabern leichter Tanzmusik ebenfalls erwünscht seyn wird. Sie erhalten ausser der angemessenen leichtfertigen Ouverture, die in der neuesten Auber'schen Weise sich vernehmen lässt, No. 1: Introduction, Pantomime und Tanz; No. 2: Tanz der Landleute; No. 3: Pas de Trompettes; No. 4: Pantomime und Tanz der Nachtwandlerin und No. 5: Pantomime und Schluss-Ballet. Sämmtlich von gleichem Gehalte. Die Nummern sind auch einzeln zu bekommen. Druck und Ausstattung der neuen Verlagshandlung sind gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten August. N°. 34. 1831.

Leipzig's Musikwesen im Jahr 1772.

(Aus Ch. Burney's musikal. Reiseberichte.)

Diese Stadt hat sich noch nicht von der in dem letzten Kriege erlittenen strengen Behandlung erholt; ihre berühmte Messe, sonst das gewöhnliche Rendez-vous der reichen, lebensfrohen und gewerbfleissigen Bürger jedes Fleckes der Erde, sonst der Sammelplatz der Fürsten und des Adels aus dem ganzen Norden Europa's, scheint nun zu einem gemeinen Markt oder vierteljährigem Messlein herabgeschwindelt, wie solches in einem kleinen englischen Marktflecken gehalten wird.

Hr. Ebeling in Hamburg, ein Mann von vieler Wissenschaft und ein ausgezeichnet wohlunterrichteter Dilettant in der Musik, hatte sich gleich vor dem Erscheinen meines frühern musikal. Reiseberichtes über Italien von freyen Stücken erboten, mich durch Briefe und nützliche Mittheilungen über den gegenwärtigen Zustand der musikalischen Kunst in Deutschland zu unterstützen.

Dieser Theilnahme verdankte ich auch einen Brief an Hrn. Hiller, Musikdir. in Leipzig. Dieser Ehrenmann ist nicht nur ein ausgezeichneter Schriftsteller über Gegenstände der Musik, sondern auch der erste und volksbeliebteste Tonsetzer komischer Opern in deutscher Sprache; und seine grosse Gefälligkeit machte ihn unermüdlich in seinem Dienste gegen mich, so lange ich in Leipzig verweilte. — Fast noch mehr Nachweisungen und Belehrung über Musik und Musiker hatte ich von Hrn. Breitkopf, dem berühmtesten Musikalienhändler in Europa, erwartet, den ich daher sofort nach meiner Ankunft aufsuchte; aber ich fand ihn mehr schweigsam als mittheilend. Dieser Mann nimmt mit Recht die Ehre eines Erfinders der Musik-Typen in Anspruch und hat seit 14 Jahren sein Vaterland und ganz Europa mit einer an's Wunder gränzenden Menge Musik aus seiner Presse von allen Arten von den grössten Tonsetzern der Zeit versehen. Er druckt vierteljährlich Verzeichnisse seines Verlages und diese haben den grossen Vorzug, dass sie eine deutliche Bezeichnung des ganzen Stücks durch die in Noten ausgedrückten 2 — 3 ersten Tacte der Pieçe enthalten.

Hr. Hiller führte mich gleich am ersten Abend in seine Theaterloge. In Leipzig war vor dem letzten Kriege eine stehende Schauspielertruppe gewöhnlich ausreichend beschäftigt; aber seitdem hat sich selten eine hier lange aufgehalten; das dargestellte Stück war: der Deserteur nach Gretry's musikal. Bearbeitung. Die Darsteller konnten mich keineswegs erfreuen, weder durch Spiel noch Gesang; Alle waren ausser dem Tone und Tacte, und höchst gemein. Am folgenden Morgen führte mich Hiller zu einer Probe einer seiner komischen Opern. Die Musik fand ich natürlich und gefällig, einer bessern Ausführung durchaus werth. Der Gesang war so gewöhnlich und gemein, wie unser ordinairer Singsang in England; dasselbe Abschnappen und Herausstossen hoher Töne ohne Messa di voce oder Schwellen. Das Orchester war schlecht; doch lag diess bey einer ersten Probe vielleicht an der gutmüthigen Nachgiebigkeit Hiller's selbst, der lieber hätte ein wenig den Tyrannen spielen sollen. Denn es ist eine traurige Bemerkung, dass wenig Tonsetzer von dem Orchester gut behandelt werden, wenn sie nicht die Spieler rauh behandelt und sich furchtbar gemacht haben.

Den Grund des schlechten Gesanges kann ich nur darin finden, dass hier lange keine italienische Oper gewesen ist. Eine solche ist eine treffliche Schule für den Gesang in Städten, wo sie stehend dargestellt wird, wie: Mannheim, Ludwigsburg, München, Wien und Dresden. An allen diesen Orten fand ich den Gesang der Einwohner sehr gefällig, den Ausdruck natürlich, und das Tragen der Stimme ohne Fehler.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Oktober. **No. I.** 1801.

Recension.

W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem. — W. A. Mozarts Seelenmesse mit untergelegtem deutschen Texte. Vollständige Partitur. Im Verlage der Breitkopf - und Hartelschen Musikhandlung in Leipzig. (Pr. 6 Thlr.)

Es ist nicht leicht über ein Werk, wie das gegenwärtige, sich der allgemeinen Lobsprüche oder der Mittheilung von Bildern der, durch das Werk selbst aufgeregten und bereicherten Phantasie, zu enthalten. Die Ernsthaftigkeit und innere Würde eines solchen Kunstwerks verlangt das aber durchaus. Auch wird durch jenes, wo nicht erst die Aufmerksamkeit des Publikums zu erregen nothig ist, weder dem Werke und dessen Verfasser selbst, noch denen, die es benutzen konnen, ein Vortheil geschaft. Dass aber die Aufmerksamkeit aller, die wahre Musik — Musik, als Sache des bleibenden Wohlgefallens, nicht des flüchtigen Reizes — kennen und lieben, auf M.s Requiem gerichtet sey, darf man wohl voraussetzen. Doch nicht Jedermanns Sache ist es, dem tiefen Geiste des Komponisten in diesem Werke überall ohne Leitung zu folgen, und so allen den Nutzen und alle den Genuss daraus zu schopfen, den es darbietet. Diese Leitung dem zu gewähren, der ihrer bedarf; deshalb auf den Sinn des Ganzen, wie der einzelnen Theile dieses kostlichen Produkts, und, da dieser meistens durch die Worte des Gesanges erlautert wird, noch mehr auf die geheimern Mittel, mit denen dem unsterblichen M. der Ausdruck dieses Sinnes fast überall so meisterlich gelang, hinzuweisen, und zugleich diesem Werke durch ernsthafte Genauigkeit und ehrende Strenge sein Recht wiederfahren zu lassen —: das soll mein Bemühen in der folgenden Analyse seyn.

Ehe ich mich aber an solche Betrachtung dieses in seiner Art ersten und einzigen Kunstwerkes selbst, wage, kann ich nicht umhin, den Lesern den Aussug eines Briefes vom Hrn. Kapellmeister Süssmayer in Wien an die Herren Breitkopf und Hartel in Leipzig vom 8ten September 1800, nebst einigen Bemerkungen darüber, mitzutheilen. „Mozarts Kompo-„sition," schreibt Herr Süssmayer, „ist so „einzig, und ich getraue mir zu behaupten, „für den grössten Theil der lebenden Ton-„setzer so unerreichbar, dass jeder Nachah-„mer, besonders mit untergeschobener Arbeit, „noch schlimmer wegkommen würde, als jener „Rabe, der sich mit Pfauenfedern schmückte. „Dass die Endigung des Requiem, welches „unsern Briefwechsel veranlasste, mir anver-„trauet wurde, kam auf folgende Weise. Die „Wittwe Mozart konnte wohl voraussehen, „die hinterlassenen Werke ihres Mannes wür-„den gesucht werden; der Tod überraschte „ihn, während er an diesem Requiem arbeitete. „Die Endigung dieses Werks wurde also mehr-„rern Meistern übertragen; einige davon konn-„ten wegen Geschafte sich dieser Arbeit nicht „unterziehen, andere aber wollten ihr Talent „nicht mit dem Talente M.s kompromittiren. „Endlich kam dieses Geschafte an mich, weil „man wusste, dass ich noch bey Lebzeiten M.s „die schon in Musik gesezten Stücke öfters mit „ihm durchgespielt und gesungen, dass er sich „mit mir über die Ausarbeitung dieses Werkes „sehr oft besprochen und mir den Gang und

Noch zu Anfange dieses Jahrhunderts machten italienische Opern-Gesellschaften eine Zierde der 3 Jahres-Messen aus; ja die Leidenschaft für diese Leistungen war so gross, dass im Jahre 1703 sechs neue Opern gegeben wurden. Seit 1720 finde ich keine Spur einer neuen Belebung dieses Kunstzweiges.

Bey einem zweyten Besuche in der Breitkopfschen Druckerstätte erfuhr ich zu meinem Verwundern, dass die verschiedenen Musiktypen sich über 300 belaufen, während die gewöhnlichen Drucktypen nur eine Verschiedenheit von 100 gewähren.

Interessant ist Leipzig als Wohnort des grossen Sebastian Bach, des Vaters der jetzt lebenden ausgezeichneten Musiker dieses Namens, der von 1723 bis zu seinem Tode (1754) hier lebte. Dieser Treffliche, welcher nach einander Cantor, Organist und Musikdirector in Leipzig war, ist geboren zu Eisleben 1685. In seiner Familie folgt seit 200 Jahren ein berühmter musikal. Name dem andern. Quanz und Marpurg geben diesem Sebastian das rühmlichste Zeugniss und sagen von ihm, er vereinige in sich die Talente vieler grossen Männer: tiefe Wissenschaft, fruchtbares und lebendiges Genie, leichten und natürlichen Geschmack und eine höchst kräftige Hand.

Die Herausforderung, die er von dem hochberühmten französischen Organisten Marchand erhielt und annahm, ist wohlbekannt. Als dieser, nach Besiegung aller französischer und italienischer Orgelspieler nach Dresden kam, erbot er sich dem Könige, ex tempore mit jedem Deutschen um die Wette zu spielen. In Dresden selbst hatte keiner den Muth, in die Schranken zu treten; ein Expresser flog nach Weimar, wo Bach damals (1718) lebte, und dieser besiegte den Goliath Marchand wie ein zweyter David. Daraus darf man jedoch nicht schliessen, Marchand sey ein Künstler von geringem Werthe gewesen; wäre diess der Fall gewesen, so hätte der Sieg dem Bewerber keine grosse Ehre gebracht. Es war für Pompejus Ehre, nur von Cäsar besiegt werden zu können, so für Marchand, nur von Bach übertroffen zu werden.

Ausser vielen trefflichen deutschen Kirchenmusiken hat Bach Ricercari geliefert, d. h. Vorspiele und Fugen für die Orgel über 2, 3 und 4 Themata; in modo recto et contrario und in allen 24 Tonarten. Alle jetzigen Organisten Deutschlands sind in seiner Schule gebildet, wie die Pianofortisten in der seines bewundernswürdigen Sohnes, Carl Philipp Emanuel Bach, so lange unter dem Namen des Berliner Bach's bekannt, aber jetzt Musikdirectors in Hamburg.

Excerpirt von *Wilhelm G. v. Hohenthal.*

Recensionen.

No. 1. *Quintuor pour Flûte, Violon, 2 Alto's et Basse composé — — par Gaspard Kummer.* Oeuv. 66. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

No. 2. *Trio pour Pianoforte, Flûte et Violoncelle, arrangé d'après son Quintuor* (*Op.* 66) *par G. Kummer.* Pr. 1 Thlr. 8 Gr. Ebendaselbst; so auch vom Verf. selbst eingerichtet nach Quint. Op. 66.

No. 3. *Sonate pour Pianoforte et Flûte.* Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Hrn. Caspar Kummers, ersten Flötisten an der herzogl. Coburg-Gothischen Kapelle, Compositionen haben längst ihr Publicum gefunden, und die Weise des geschätzten Mannes ist so bekannt und so oft besprochen, dass wir es für überflüssig erachten müssen, mehr als eine übersichtliche, aber möglichst genaue Darstellung von diesem neuen, in dreyfacher Gestalt erschienenen, Werke zu geben.

Das Allegro, $\frac{4}{4}$, D dur, ist freundlich, leicht fasslich und eben so leicht ausführbar, in gewohnter, ordnungsmässiger Durchführung. Wenn es gleich im ersten Satze nicht in allen rhythmischen Abschnitten rein abgesonderte Fortgänge jeder einzelnen Stimme festhält und zuweilen zu starke Verdoppelungen der Uebergangs-Dissonanzen sich hören lassen: so mag der Verf. wohl dazu seine Gründe haben, deren Gültigkeit und Ungültigkeit hier nicht zu erörtern sind, weil das tief in einen Text führen würde, um den sich Niemand kümmert, um so weniger, da hier nur von Feinheiten harmonischer Zusammenhaltung, keineswegs von eigentlich grammatischen Gegenständen die Rede seyn würde, in welchen der Componist nicht im Geringsten unter die Ultra's gehört.

Das Adagio, gleichfalls im $\frac{4}{4}$ Tact, A dur, schliesst sich eng an die Weise des vorigen Satzes an in Einfachheit der Melodie und in Bearbeitung der Stimmen, selbst im Ausdrucke, der natürlich nur etwas sanfter geworden ist, völlig in der Leichtigkeit des ersten Satzes.

Menuetto, All. non tanto, D dur, modulirt zwar etwas mehr und schneller, entfernt sich jedoch dadurch nicht im Mindesten vom Verständlichen und allgemein Eingänglichen. Die nicht ungewöhnliche Hauptfigur wird meist im unisono von zwey Stimmen zugleich vorgetragen, um sie kräftiger durchdringen zu lassen. Das Trio ist besonders einfach und sanft in getragenen Noten und ausgehaltenen Accorden fortschreitend, die nur wenig und angemessen bald von der Flöte, bald vom Violoncell, seltener von der Violine figurirt werden.

Das Schluss-Allegretto con moto $\frac{4}{4}$ ist in demselben Character, nicht minder freundlich und leicht fasslich behandelt. Der ganze Satz ist an ein nicht ungewöhnliches Thema geknüpft, das in kurzen Nachahmungen, wie in den früheren Sätzen, fortschreitet und einen getragenen, sanften Zwischensatz mit jenem verbindet. Keiner dieser Sätze ist zu lang; keine Stimme hat solche Schwierigkeiten, dass zu ihrer Ausführung Virtuosenkräfte erfordert würden. Alle, die nicht auf den Bergspitzen der Romantik sich Wohnung erkieseten, sondern in wohlgepflegten Feldern und Hainen sich nachbarliche Hütten bauten, werden sich in anspruchlosem Vergnügen daran erfreuen. Wird hier nicht das Höchste, das Ueberraschendste, das stark Gewürzte und seltsam Zusammengefügte gegeben, was eben nicht die Absicht noch die Vorliebe des Componisten ist: so werden auch keine übermässigen Anstrengungen verlangt; vielmehr bleibt für mässig Geübte das Spiel des Werkes eine Ergötzung, die Allen ersprieslich ist, auch denen, die Höheres und weit Schwierigeres durchzusetzen im Stande sind, am meisten in einer Zeit, wie die unsere. Und so dürfen sich denn auch diese Hefte in allen ihren Gestalten Freunde versprechen, die es dem Verf. danken werden, dass er zu den nothwendigen Arbeiten des Berufs nicht auch die Erholungen zu anstrengenden Arbeiten machte.

Damit das Vergnügen der Vortragenden und der Zuhörer nicht unnöthig gestört werde, ersuchen wir die Käufer in der Violinstimme des Quintetts S. 7, Z. 3 von oben im ersten Tacte wie bey a) — und S. 8, Z. 1 von oben im ersten und zweyten Tacte wie bey b) zu verbessern:

In der Pianofortestimme der Sonate soll es S. 15, Z. 2 von unten, im 9ten Tacte heissen, wie bey a); S. 17, Tact 4 von unten (von der rechten zur linken Hand gezählt) ist das Kreuz zu versetzen, wie bey b); S. 19, Klammer 4 von oben, ist vom 8ten Tacte des Basses an zu verbessern, wie bey c):

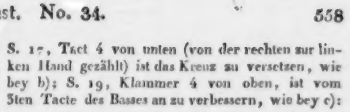

Die letzte Verbesserung (es ist in der That eine) haben wir aus der geschriebenen Partitur des Quintetts genommen und geben sie hier zum Besten solcher, denen das Vorzüglichere und Geschmackvollere mehr gilt, als bloss richtiges Notenabspielen. Als ein Druckfehler ist aber der Bass S. 19 nicht zu betrachten, sondern als eine wahrscheinlich spätere Veränderung des Componisten, der es wohl fühlte, dass dadurch mehr Bewegung und Leben in den Gang kommt. Sorgfältige Musiker werden also auch auf diese Kleinigkeit achten, ohne es der Verlagshandlung und ihrem Corrector anzurechnen.

Bitte an Liedertafeln und fest stehende Vereine für Männergesänge.

Der Vortrag von vierstimmigen Männer-Chören gehört seit einiger Zeit zu den musikalischen Lieblings-Unterhaltungen, so dass man ihn einen neuen Zweig musikalischer Ausbildung nennen kann. Ein Freund und Praktikus dieser Art von Musik glaubt, es dürfe nicht uninteressant seyn, eine Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes davon zu liefern und ersucht zu dem Behuf alle deutsche Liedertafeln und sonstige feststehende Vereine für Männergesänge

„Der Engelmann'schen Buchhandlung in Leipzig unter der Addresse K. M. gefälligst und sobald als möglich eine Schilderung ihres Vereins, der speciellen Einrichtung desselben, dessen erste Idee und Anfang, ob die Zahl der Mitglieder beschränkt, oder wie hoch sie gegenwärtig ist, was Bedingung zur Aufnahme ist, ob blos von Theilnehmern componirte Gesänge oder die Compositionen aller Tondichter benutzt werden, wenn, wie oft und in welchen Verhältnissen Versammlungen statt finden u. s. w. franco mitzutheilen."

Je ausführlicher diese Beyträge, desto willkommener sollen sie seyn und um so dankbarer mit Discretion benutzt werden. Bittsteller ist nämlich der Meinung, dass das Lieben und Ueben des harmonischen Männergesanges gleichgestimmte Jünglinge und Männer auch entfernt einander näher bringen und sich so ein neues Band der Freundschaft und Verbrüderung durch alle deutsche Gaue ziehen könnte, wozu aber nothwendig Kenntniss gehört, wo und wie Vereine existiren.

Nachrichten.

Dessau, im July. Um den Zöglingen meines Instituts sowohl, als auch den Schülern der Kapell-Mitglieder, so wie den jüngeren Mitgliedern oder Expectanten der herzogl. Kapelle Gelegenheit zu geben, sich im Instrumentenspiel, namentlich was das Zusammenspiel anbelangt, zu üben, sind ausser den regelmässigen Proben der herzogl. Kapelle, wo auch die Befähigten unter jenen Scholaren mit Antheil nehmen können, noch wöchentlich zwey besondere Proben angeordnet, wo blos oben genannte ausschliessend wirken unter meiner und des Hrn. Concertmstr. Lindner Beaufsichtigung und Leitung. Eigentliche Mitglieder der Kapelle werden nur dann hinzugezogen, wenn für das eine oder andere Instrument unter den Musikzöglingen kein Befähigter vorhanden ist. Die nähere Einrichtung hierbey ist folgende: Eine Probe ist für das Orchesterspiel, die andere für das Quartettspiel bestimmt. In den Orchester-Proben werden in der Regel zwey Symphonieen ausgeführt; zwischen ihnen werden von zwey Zöglingen Solosachen mit Orchester-Begleitung vorgetragen. Die dazu fähigen folgen in alphabetischer Ordnung. Die Besetzung konnte bis jetzt bey den Symphonieen seyn: 6 erste Violinen, 6 zweyte, 4 Violen, 5 Violoncelle, 2 Contrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen (von Kapell-Mitgliedern besetzt), 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken (von Kapell-Mitgliedern besetzt).

Das Vorspielen der ersten und zweyten Violine wechselt unter den dazu befähigten. Dieser Wechsel findet auch nach Umständen bey den Ripienisten statt und erstreckt sich auch auf die Viole. Zum Solospiel sind jetzt vorhanden: 6 für die Violine, 2 für das Violoncell, 2 für die Flöte, 2 für die Clarinette, 2 für den Fagott, 2 für das Horn, 5 für das Pianoforte. Die Auswahl der auszuführenden Orchestersachen wird von mir aus dem reichen Musikalien-Vorrathe der herzogl. Kapell-Bibliothek besorgt. Als vorzügliches Bildungsmittel (vorzüglich für genaues Zusammenspiel der Saiten-Instrumente) habe ich die älteren Haydn'schen Symphonieen erkannt, unter welchen überhaupt herrliche Kunstwerke zu finden sind, voll Gediegenheit, Leben und Kraft, und welche neben jenem besondern Zwecke treffliche Mittel zum Kunststudium sind. Jedoch werden andere Compositionen nicht ausgeschlossen, weil auch hier Einseitigkeit vermieden werden soll; freylich kann hier nicht die reiche Mannigfaltigkeit obwalten, wie bey den Proben der gesammten Kapelle, weil hier Mittel und besondere Zwecke die Wahl abhängiger und, wenigstens für jetzt noch, beschränkter machen. Bey der Wahl der Solosachen wird besonders darauf gesehen, dass nur wirklich gute Compositionen gewählt werden und blosser Virtuosentand ausgeschlossen bleibt. Bey den Quartett-Uebungen gilt folgende Einrichtung: Unter den dazu Befähigten haben wir besondere Quartettgesellschaften gebildet (jetzt 9), so dass bey jeder derselben ein Anderer erste Violine spielt, jeder aber von ihnen ist auch bey einer oder einigen anderen Abtheilungen als zweyter Violinist oder Bratschist angestellt; die Violoncellspieler, welche an den Quartetten Theil nehmen, sind jenen Abtheilungen ordnungsgemäss zugetheilt. Bey jeder Quartett-Uebung spielen drey Abtheilungen, jede ein Quartett, welches unter besonderer Leitung des Hrn. Concertmstr. Lindner vorher gehörig geübt worden. Bey diesen Quartett-Proben spielen auch die Pianofortespieler nach der Reihe jedesmal ein Solostück mit Begleitung eines oder mehrer Instrumente. Quintetten, Sextetten, Septetten u. s. w. sind natürlich nicht ausgeschlossen. Auch hierbey wird die Wahl nur auf gediegene Compositionen gerichtet, und so darf ich wohl glauben, dass auch auf den Geschmack und das Urtheil der Zöglinge wohlthätig eingewirkt werden wird, so wie ich auch jetzt schon mit Freuden wahrnehme, wie alle Zöglinge mit Lust und Eifer wirken und sich bey den meisten ein reges, tüchtiges Kunstleben offenbart, welches zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Dr. *Friedrich Schneider*,
Herzogl. Hofkapellmeister.

Erfurt, am 6ten Aug. Zufolge Ihres Auftrags versuche ich mich, Ihnen eine kurz gefasste

Beschreibung des glücklich vollbrachten zweyten grossen Musikfestes des Thüringisch-Sächsischen Vereins zu liefern. Der Grossherzogl. Weimar'sche Kapellmeister, N. Hummel übernahm, kaum einige Tage von seiner Kunstreise aus London zurückgekehrt, die Hauptdirection der Musik-Aufführungen. Er ist zum ersten Vorsteher dieses Vereins erwählt worden. L. Spohr, abgehalten von wichtigen Geschäften, wurde mit Bedauern vermisst. Die Zahl der thätigen Musiker mag sich, eher mehr als weniger, auf 500 belaufen haben. Das Fest begann am 3ten d. nicht in der Kirche, sondern im Schauspielhause mit Mozart's C dur-Symphonie würdig, worauf ein vaterländisches Volkslied von Naue, Musikdirector der Universität Halle und Gründer des Vereins, lauten Beyfall erhielt. Die Herren Eberwein und Götze aus Weimar zeigten sich als gebildete, geschmackvolle Violinisten in einem Duett. Die Ouverture aus Macbeth von Chélard, von ihm, nunmehr Ehren-Mitgliede des Vereins, dirigirt, gefiel so, dass sie am letzten Tage des Festes wieder verlangt und gegeben wurde. Im Ganzen wurden heute 14 Nummern vorgetragen, was zu viel ist. Wir hörten Herrn Hammermeister aus Leipzig; Mad. Streit, die Herren Moltke und Genast aus Weimar; den sehr fertigen Violoncellisten Knoop, Concertmeister in Meiningen; Fräulein Queck aus Gotha; Fräulein Lägel aus Gera und Hrn. Nauenburg aus Halle. Alle wurden von der zahlreichen Versammlung mit Beyfall geehrt. Alle sind bereits in Ihren geschätzten Blättern besprochen worden. —

Am 3ten August in der Barfüsser Kirche: Salvum fac regem von Naue: wirksam; Concert für die Bassposaune, geblasen von Queiser aus Leipzig: meisterlich, wie längst bekannt; Hummel's dritte Messe, herausgekommen bey Tob. Haslinger in Wien; Beethoven's heroische Symphonie; Offertorium von Hummel, von Mad. Streit trefflich gesungen; Flötensolo, componirt und geblasen von Fürstenau, dem anerkannten Meister aus Dresden; zum Schlusse L. Spohr's Vater Unser, dirigirt von Chélard. Ein treffliches Werk, das nur zu spät an die Reihe kam: es wurde darüber dunkel, so dass die Musiker die Noten nur noch mit Noth erkennen konnten. — Den Abend verschönte ein Ball im Schauspielhause.

Am 4ten in der Kirche: Salvum fac regem von Chélard und Haydn's Schöpfung, sehr gelungen und beyfällig aufgeführt sowohl von Seiten der Sänger, als des Orchesters.

Am 5ten im Schauspielhause: Abermals 14 Nummern! — Ausser den schon genannten Herren und Damen zeichnete sich aus: der Flötist Löwe aus Dresden, ein würdiger Schüler Fürstenau's; der Kapellmstr. Grund aus Meiningen, als Violin-Virtuos; der Clarinettist Mehnert aus Leipzig; Herr Zänker aus Sondershausen mit Variationen auf der Trompete; die Herren Hambuch, Tenor aus Stuttgart und Schuster, Bass aus Leipzig. Ihres Queiser's Meisterschaft beschloss des Festes musikalische Genüsse mit Variationen von Kummer.

Die zahlreiche Versammlung der Hörer gab ihre Freude stets und nicht selten durch rauschende Beyfallsbezeigungen zu erkennen.

Je weniger wir geglaubt hätten, dass in diesem verhängnissvollen Jahre ein solches Fest so glücklich zu Stande kommen und durchgesetzt werden würde, desto mehr fühlen wir uns verbunden, denen zu danken, die sich den nicht geringen Schwierigkeiten und Mühen muthig unterzogen, und desto weniger fühlen wir uns berufen, Kleinigkeiten in Anschlag zu bringen, die sich endlich mit gutem Willen überall finden lassen. Ob Sie mich aber künftig wieder zum Referenten brauchen werden, muss ich bezweifeln: übrigens, wie Sie auch in dieser Hinsicht urtheilen und verfahren mögen u. s. w.

☞ *Die Hand.*

's hat lange keine solche Hand in diesen Blättern gestanden, wahrscheinlich, weil man dachte, sie wäre nicht nöthig und es könnten an ihrer Stelle lieber Buchstaben stehen. Ist aber ein gut Ding, so eine Hand und kann schon einmal stehen und zeigen. Denn gesetzt auch, so eine Hand wäre eigentlich ganz und gar nicht nothwendig und die geneigten Leser lasen sich immer schon selber heraus, was ihnen scheint, und liessen liegen, was ihnen nicht scheint, wie es denn auch gewesen ist, so lange Buchstaben gestanden und Hände gewiesen haben: so ist sie doch erstlich eine Variation wie viele Variationen, 2tens ein hübscher unterhaltender Kupferstich und 3tens könnten wir eine grosse und sehr gelehrte Abhandlung schreiben von der Hand und zwar direct von der musikalischen Hand. Wir könnten zuvörderst aus allerley Schulen für allerley Instrumente genau abcopiren, wie so eine musikalische Hand am zuträglichsten beschaffen seyn, dann wie sie am vortheilhaftesten gehalten und dass ihr die Nägel immer

fein kurz gekuppt werden müssen, absonderlich beim Pianofortespiel. Darauf könnten wir uns in's reiche Fach der Geschichte werfen und könnten anheben zu sagen 1) von der uralten musikalisch-chinesischen Hand, 2) von der Guido-aretinischen und 3) von der *Logier*'schen Hand. Da hätten wir viel zu thun und es würde die Geschichte von der Hand sehr lang, ohne dass die geneigten Leser sagen könnten, als wäre so eine Geschichte von der Hand nicht eben so viel werth, wie viele Geschichten; auch dürften nicht Wenige leicht etwas Neues erfahren, eben weil No. 1 und No. 2 etwas Altes ist, wohin nicht Jeder will, wenn es ihm nicht recht bequem gemacht wird.

Das Alles aber sind wir nicht gemeint, hier des Weiteren zu verfolgen und zwar aus angestammter Milde, sondern die Hand soll nur einige nachdenkliche Notizen den geneigten Lesern wo möglich noch nachdenklicher machen, damit wir uns allesammt des hohen Vorzuges recht bewusst werden, wie weit unsere Zeit und also auch wir in ihr und mit ihr vor allen anderen Zeiten vorwärts geschritten sind.

1) Hat sich in Wien der geniale Mensch, der so schön den Affen spielt, neuerlichst als Löwe sehr schön hervorgethan und die Musik hat ordentlich dazu gebrüllt.

2) In Berlin haben sich die tanzenden Bajaderen in *Auber*'s Meisterstücke so pflichtschuldig angethan oder nicht angethan erwiesen, dass Etliche vermeint haben, es kehrten die leuchtenden Tage der edeln Theodora, Kaiser Justinian's ruhmwürdiger Gemahlin, reizender zurück. Das dortige Publicum ist aber doch in der Cultur noch nicht weit vorgeschritten: es hat gepocht. Es ist jedoch schon Cultur genug, dass man das erstaunliche Werk so frisch weg hat mit anhören und verstehen können. Das ist ein schöner Vorschritt in der Kunst!

3) haben wir die ausserordentlichen Leistungen des grössten Theils unserer Componisten in aller Welt zu preisen; Deutschland auch mit! Wie hoch sind wir über unsere Todten weggesprungen! Sonst waren die ersten Männer der Kunst nur zufrieden, wenn sie 's ihrem Gewissen und einem kleinen Theile der Hörer recht gemacht hatten, nämlich denen, die es verstanden. Jetzt steht uns der Sinn viel höher! Die Menge wollen wir für uns; mit der ist was anzufangen: sie lärmt und applaudirt erschrecklich, dass wir uns hernach wacker in die Brust werfen und andere Leute von der Seite ansehen können; auch bezahlt sie was, denn sie hat Geld und dafür können wir Wein trinken und sonst was. Das ist ein grosser Vorschritt in der Kunst! — Werden uns dergleichen vorkommen, sollen sie künftig zur Ehre der Zeit treulich mit der Hand angezeigt werden.

Kurze Anzeigen.

Nützliche Gabe für Orgelspieler, insbesondere solche, die sich in der Behandlung des Pedals vervollkommnen wollen — — von Adolf Hesse. No. 10 der Orgelsachen. 1sten und 2ten Bändchen. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey Carl Gustav Förster. Pr.

Das Werkchen ist in der That nützlich und für Viele. Es enthält Pedal-Uebungen mit Applicatur, zwey-, drey- und vierstimmige Beyspiele, Präludien und Chorälle mit Zwischenspielen. Wenn auch Frdr. Schneider in seinem Handbuche für Organisten (bey Brüggemann in Halberstadt) gute Regeln für Pedal-Applicatur aufstellte: so muss doch immer noch für das Pedalspiel namentlich gesorgt werden. Der Verf. hat Recht, wenn er unter Anderm in den kurzen Vorbemerkungen sagt: „Wie nöthig dem Organisten sey, hierin (das Pedal richtig zu behandeln) möglichst grosse Erfahrung zu sammeln, bedarf keiner Erwähnung, und doch habe ich mich namentlich auf meinen Reisen überzeugt, dass mit Ausnahme Weniger (der Ausnahmen gibt es mehre, als der angegebenen) die Orgelspieler meistens gerade in dieser Hinsicht zurück sind. Eine zweckmässige und richtige Pedal-Applicatur gehört zu den Seltenheiten" u. s. w. Die kurzen Regeln sind gut. Des Verf. erste Anmerkung: „Obgleich ich der Ordnung wegen die Scalen vor die übrigen Exempel gestellt habe, so rathe ich dennoch dem Schüler, diese Exempel vor den Scalen zu üben, da die letzteren bedeutend schwieriger sind" — möchten wir dahin abändern: Der Anfänger nehme zuvörderst die C-Scala vor und übe sie so lange, Anfangs in nicht rascher Bewegung, bis er es darin zu einer guten Fertigkeit gebracht hat. Dann nehme er die Pedal-Uebungen aus C dur. Hernach nehme er die nächste Scala vor und verbinde auf diese Weise beyde Uebungen. — Schon im ersten Bändchen, das aus 40 Quersquart-Seiten

besteht, fangen „leichte Präludien und Choräle zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienst“ an (S. 32), die im zweyten Bändchen, das 39 Seiten zählt, fortgesetzt werden bis zur 3osten Seite. Ein Anhang gibt einige Winke, das Moduliren betreffend, nebst practischen Beyspielen. Beyde Bändchen sind auf schönes Papier gut gedruckt, mit farbigem Umschlage versehen und den ersten Band ziert eine wohlgerathene, ein ganzes Quartblatt einnehmende Abbildung der grossen Breslauer Orgel der Maria-Magdalena-Kirche, die von Joh. Röder 1725 erbaut und 1814 und 1823 von Joh. Engler (Orgelbauer zu Breslau) reparirt worden ist. Hieran schliessen sich:

XII Studien für die Orgel mit obligatem Pedale, componirt von Adolf Hesse. 1stes Heft. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Sie sind zweckmässig. Der Steindruck ist nicht besonders. Ferner:

Fantasie für die Orgel — von demselben, ebendaselbst. No. 11 der Orgelsachen. Oeuv. 22. Pr. 8 Gr.

Sie bietet keine grossen Schwierigkeiten und ist empfehlenswerth.

Das 21ste Werkchen von A. Hesse, in demselben Verlage erschienen, ist:

Rondeau mignon pour le Pianoforte à 4 mains. Pr. 12 Gr.

leicht, im Spiel und den Gedanken nach, auch nicht zu lang. Es würde noch weit angenehmer seyn, wenn nicht ein paar offenbare Orgelgänge in fugirter Art darin vorkämen, die sich in derley Dingen zu gravitätisch ausnehmen. — Das 20ste Werk von demselben thätigen Tonsetzer bringt uns, ebendaselbst herausgekommen:

Prémière Sinfonie à grand Orchestre, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timballes, 3 Trombonnes. Pr. 2 Thlr. 10 Gr.

Das Werk ist in einzelnen Stimmen gedruckt, wie gewöhnlich: wir können es also nicht beurtheilen. Von Breslau aus, wo sie aufgeführt wurde, erinnerte man, dass sich diese Symphonie mehr in harmonischer, als melodischer Hinsicht auszeichne; ferner meinte man, der junge Tonsetzer habe sich Spohr noch zu sehr zum Vorbilde genommen und in den Blasinstrumenten noch nicht überall das beste Mass gehalten. Das Werk ist der musikalischen Academie zu Breslau gewidmet, unter welchem Namen ein Concert-Verein vom Prof. Richter 1771 gegründet wurde, der jeden Donnerstag des Winters mit seinen Vorträgen die Musikfreunde noch bis jetzt erfreut. Hr. H. hat unterdessen eine 2te Symphonie in Breslau zur Aufführung gebracht, die mit grossem Beyfall aufgenommen worden ist.

Thematisches Verzeichniss von CLXXII vorzüglichen Symphonieen und Ouverturen für Orchester, welche von berühmten Tonsetzern unsers Zeitalters gedruckt erschienen sind. Leipzig, zu finden bey Frdr. Hofmeister, 1831. Pr. 16 Gr.

Das mit grünem zierlichen Umschlage versehene und in allem Uebrigen gut ausgestattete Heftchen in gr. 8 wird vielen Freunden der Tonkunst recht willkommen seyn, am meisten Vorstehern musikalischer Anstalten vieler Art und Literaten. Es hebt, gleichsam als zur Einleitung, mit 10 Ouverturen an, die bey Frdr. Hofmeister erschienen sind, über deren Anfänge in einer Notenzeile die Namen der Verfasser, die Zahl des Werkes und der Preis angezeigt sind. Auf der ersten Seite bis zur dritten steht oben an L. v. Beethoven mit den Anfängen und den Opus-Zahlen seiner Symphonieen und Ouverturen. Ihm folgt F. E. Fesca mit drey, J. Haydn mit 60 Symphonieen. Ferner findet man die Orchesterwerke von F. Krommer, J. Küffner, W. A. Mozart, F. Ries, Andr. und B. Romberg, L. Spohr, C. M. v. Weber u. s. w.

Bey dieser Gelegenheit wollen wir nicht unterlassen, die Liebhaber solcher Werke an folgende neue mit dem Original-Manuscript nochmals verglichene Ausgabe zu erinnern:

W. A. Mozart's thematischer Catalog, so wie er solchen vom 9ten Febr. 1784 bis zum 15ten Novbr. 1791 eigenhändig geschrieben hat, nebst einem erläuternden Vorberichte von A. André. Offenbach a. M., bey Joh. André. Pr. 2 Fl. 45 Kr.

Vorbericht und Werkchen (S. 83 in gr. 8) werden Vielen interessant und nützlich seyn.

Champagner-Walzer von Carl von Lachen. Berlin, bey Krafft und Klage. Pr. 4 Gr.

Freundlich schaukelnd und wiegend; wird Vielen recht seyn: der Walzer ist munter und hübsch.

Notizen.

Joh. Christ. Barthel, als Orgelspieler gekannt durch seine Reisen in Teutschland und nach Stockholm, seit 1804 Hoforganist und Concertmeister in Altenburg, ist am 10ten Juny in einem Alter von 55 Jahren gestorben. In seinen hinterlassenen Papieren finden sich mehrfache Compositionen mit seinem Namen, von welchen noch zu untersuchen ist, welche von ihm componirt sind und wo der Name vielleicht nur den Besitzer bedeutet. Das Gewisse und etwa Bemerkenswerthe wird angezeigt werden. Zum Nachfolger im Amte ist Carl August Reichardt ernannt, bisheriger Privat-Director der Euterpe, einer sehr nützlichen Bildungsgesellschaft junger Musiker und Musikliebhaber in Leipzig, von welcher mehrfach in unseren Blättern rühmlich geredet worden ist. Hr. R. tritt in seine neuen Verhältnisse von Michaelis an.

Auber's neue Oper: le Philtre (der Liebestrank) kennen wir nicht. Da wir nicht gern abschreiben, können wir nur wünschen, sie möchte besser seyn, als seine Bajaderen. Das wäre billig.

In Paris wird man sehr ökonomisch on Staats wegen und fängt die Oekonomie zuvörderst in den Ausgaben für die Tonkunst an. Das musikalische Institut des Hrn. Choron (für kirchliche Musik) ist bereits so weit als möglich eingeschränkt worden. Sehr ernstlich ist auch die Rede von bedeutenden Einschränkungen des Conservatoriums der Musik. Wahrscheinlich sind sie schon zu Stande gebracht. Man will den Unterricht in einer gewissen Anzahl von musikalischen Instrumenten aufheben und die Declamations-Schule soll gänzlich wegfallen. Die Revue meint, unsere Zeit sey ohne Widerrede eine Zeit der Verfolgung der Künste und der Künstler. — Daß in Teutschland mehre Opern-Gesellschaften aufgelöst worden sind, ist bekannt. Krieg, Empörung und Cholera haben freylich wenig Kunstsinn. Reisende Virtuosen werden davon nicht sonderlich bezaubert seyn. Wer jetzt im Lande bleibt und sich redlich nährt, wenn er kann, thut besser.

Es geschieht aber auch manches Ausserordentliche in Paris. So haben z. B. die Herren Scribe und Castil-Blaze einen neuen Operntext gemacht: Mad. de Brinviller (doch wohl die berüchtigte Giftmischerin?), in 3 Aufzügen. Dieser soll nun (man denke!) von sieben Componisten gemeinschaftlich zu einer Oper zusammencomponirt werden, d. h. so, dass Jeder seinen Antheil für sich, nach seiner Weise, in Noten bringt. Die 7 Herren sind: Auber, Berton, Boieldieu, Cherubini, Halevy, Herold und Pär. Das wird eine wahrhafte Composition im eigentlich metallischen Sinne! Wollen wir das hier zu Lande nicht auch nachmachen? In Paris wird viel davon gesprochen!

Rossini soll sehr schwer abzuconterfeyen seyn. Die ganze Mischung eines mannigfachen Ausdrucks liegt in seinen Augen; die Züge des Antlitzes lassen nichts als unbewegliche Kälte, nichts als stehende Gleichgültigkeit sehen. So heisst es. Eine Marmorbüste Rossini's muss folglich zu den grössten Aufgaben gehören. Diese soll nun Bartholini aus Florenz, einer der besten Bildhauer unserer Zeit, meisterlich gelöst haben. Rossini, sein Freund, hat ihm einige Male gesessen. Die Büste soll nicht allein vollkommen ähnlich seyn, sondern auch entsprechendes Leben haben. Die Revue behauptet, das ganze Alterthum habe in dieser Art nichts Vortrefflicheres hervorgebracht. Das möchten wir mal sehen!

Der Tenorist Molike vom Grossherz. Weimar'schen Hoftheater, welcher thätigen Antheil am grossen Musikfeste in Erfurt nahm, soll sich dort eine Erkältung zugezogen haben (was bey der ausserordentlichen Hitze im Schauspielhause sehr leicht geschehen konnte) und an den Folgen derselben gestorben seyn. Möge sich das Gerücht nicht bestätigen!

Dauer im Wechsel.

Es nahm der Mann Papier und schrieb viel Noten drauf;
Nun sind sie abgedruckt und bieten sich zum Kauf.
Das Wasser fliesset rein und jeder Tropfen spricht:
Ich lieb', o Mensch, dein Geld; kauf' und vergiss mein nicht!

G. W. F.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten August. No. 35. 1831.

Das Musikwesen in Dresden im Jahre 1772.

(Aus D. Ch. Burney: The present state of music in Germany etc. Second edition Vol. II. pag. 25 u. folg.)

Hr. Osborn, englischer Gesandter an dem Dresdner Hofe, war kaum von meiner musikal. Neugierde unterrichtet, so verschaffte er mir die Bekanntschaft des Hrn. Bezozzi, des berühmten Oboebläsers, der in dem Dienste des sächsischen Hofes steht. In meinem Gespräche mit diesem höchst geschickten Künstler fand ich ihn nicht allein im Besitze eines trefflichen Verstandes, sondern bemerkte auch, dass er tiefer über die Theorie seiner Kunst nachgedacht hat, als die meisten ausübenden Musiker gewöhnlich thun. Sein Vater, noch am Leben, und gleichfalls im Dienste des Churfürsten von Sachsen, ist ein Bruder der rühmlichst bekannten Bezozzi's in Turin.

Am Abend des Tages nach meiner Ankunft gingen wir in die Oper. Es war nur eine Farsa, welche an diesem Abend in dem kleinen Theater dargestellt wurde. Dieses Haus ist wirklich klein, aber niedlich; es enthält 4 Reihen Logen, in jeder Reihe 19. L'amore innocente war der Titel des Stücks, Musik von Salieri. Die Musik war in der That etwas sehr Unschuldiges in ihrer Anlage, so wie das ganze Drama und auch die Darstellung: es gab nichts auch nur im Geringsten Verführerisches und Begeisterndes darin zu hören und zu sehen. Alles war ruhig, unbedeutend und so wahrhaft einschläfernd, wie ein Ammenlied.

Die beste Sängerin in diesem ruhigen Hirtenspiele war Sgra Calori, der es, als sie vor beyläufig 14 Jahren in England war, nur an etwas Leben und Geist gebrach, um sie zu einer trefflichen Darstellerin zu bilden. Denn damals waren ihre Stimme, ihr Umfang und Vortrag gut; ihr Aeusseres gefällig, ihre Züge regelmässig. Jetzt hat die Zeit einige dieser Vorzüge gebleicht, und so ging ihre Leistung eben so spurlos, als die der Uebrigen vorüber, und diese war in einem sehr ermüdenden Grade gehaltlos. Doch muss ich erwähnen, dass im 2ten Aufzuge der Oper Sgra Calori eine lange Bravour-Arie sang, mit obligater Violine, welche Hr. Hunt als primo violino spielte. In dieser Arie führten beyde Künstler viele Schwierigkeiten aus, aber mit wenig Wirkung. Er besitzt in der That eine sehr starke Hand und einen reinen hellen Ton, aber weder sein Geschmack noch sein Ausdruck sind von zarter oder ergreifender Art.

Die Frauenkirche, welche ich am Sonntag den 20sten Septbr. besuchte, ist ein herrliches, Ehrfurcht einflössendes Gebäude. Die prachtvolle Orgel steht über dem Altare, das einzige mir bekannte Beyspiel, dass eine solche am östlichen Ende der Kirche angebracht ist. Der Gesang der Gemeinde zu einem so schönen Instrumente macht den gewaltigsten Eindruck. Die ganze Versammlung, nahe an 3000 Personen, singen im Einklange nach Weisen, welche sich *fast* so langsam, als die in unseren Pfarrkirchen gebräuchlichen bewegen; aber da die Leute hier bessere Musiker sind, als bey uns, und von Kindheit an gewöhnt sind, kirchliche Lieder als einen wichtigen Theil des Gottesdienstes vorzutragen, so waren sie fester im Ton und bildeten eines der grandiosesten Chöre, die ich je vernommen.

Die katholische Hofkapelle des Churfürsten ist ein neues elegantes Gebäude, mit vortrefflichen Bildwerken geschmückt. Leider kam ich zu spät, um etwas von der Orgel zu hören.

Mittag hatte ich die Ehre, dem Churfürsten bey der hier gewöhnlichen Cour vorgestellt zu werden. Es gefiel ihm, mich zu fragen: woher ich zunächst käme? Ich antwortete: von Wien; aber Hr. Osborn sagte darauf sogleich Sr. Durchlaucht, ich sey in München gewesen und habe dort die

Ehre gehabt, seiner Mutter, der verwittweten Churfürstin vorgestellt zu werden, fügte auch einige Worte, meine musikalischen Nachforschungen betreffend bey. Diess schien des Fürsten Wissbegierde zu wecken. Sie lieben Musik? „Ja, Ew. Durchlaucht.“ Sind Sie in Italien gewesen? Meine bejahende Antwort schien ihm Vergnügen zu machen und Lust zu erwecken, in eine nähere Unterredung einzugehen. Allein die Gegenwart so vieler fremder Minister, Staatsbeamten und angesehener Fremden, welche ihren Theil der fürstlichen Aufmerksamkeit erwarteten, hinderte den weitern Fortgang des Gespräches.

Seine Durchlaucht ist 1750 geboren und 1763 im Churfürstenthume succedirt, und ist von verschlossener Art. Naumann, sein Kapellmeister, und Gassmann hatten mir gesagt, er sey ein so gebildeter Musiker, dass er fertig und meisterlich à vista auf dem Klaviere begleiten könne, sey aber so scheu, vor Leuten zu spielen, dass ihn kaum die Churfürstin jemals gehört habe.

Das grosse Opernhaus für die Opera seria bestimmt, gebaut 1706 von August dem Starken, von seinem Nachfolger aber verschönert und in der Bühne noch erweitert, war, als Schauplatz der Thaten vieler berühmter musikalischer Helden für mich ein Gegenstand der gespanntesten Neugierde. Hier machten ja Feldherr Hasse und seine trefflich disciplinirten Truppen so manche ruhmbekränzte Feldzüge, und errangen so manchen Lorbeer. Denn seine besten Werke wurden ausdrücklich für diese Bühne gesetzt, so wie einige von Metastasio's Dramen für dieselbe zunächst bestimmt waren. Dieses Theater war stets frey. Es ist fast so gross als das in Mailand, hat 5 Reihen Logen, 30 in jeder, ist von ovaler Form, wie alle italienische Theater, und das Orchester kann 100 Instrumentalisten fassen.

1755 hatte der König von Polen für das Theater in seinem Dienste 10 Sopran-, 4 Alt-, 5 Tenor- und 4 Basstimmen; unter diesen: Faustina Hasse, die Mingotti, Pilaja; von Männern: Monticelli, Pozzi, Anibali, Amorevoli und Campagnari. Die Instrumentalisten waren vom ersten Range als Künstler, und die Kapelle zahlreicher als die irgend eines andern Hofes in Europa.

Aber jetzt sind von diesem berühmten Vereine kaum noch sechs in Dresden anwesend, namentlich: die beyden Bezozzi, Binder, Götsel, Hunt, Neruta und Adam. Der Ausbruch des siebenjährigen Krieges löste das berühmteste aller Orchester auf; fast jede grosse Stadt in Europa, auch London, erhielt dadurch einige ausgezeichnete Männer, bald überall die Lieblinge der Musikfreunde.

Hr. Osborn veranstaltete mir zu Ehren ein Concert in höchst glänzender Gesellschaft. Den Beginn machte eine Symphonie von Hasse. Dann folgte ein Violin-Concert von Tartini, gespielt von dem obengenannten Hunt. Ihm fehlt die zarte Vollendung im Vortrage und dem Anscheine nach auch Uebung im Solo-Spiele. Das nächstfolgende Stück war ein Flöten-Concert, ausgeführt von Götsel. Der Satz gefiel mir nicht; an dem Virtuosen bemerkte ich grosse Sicherheit, einen hellen und süssen Ton, vollkommen gleich und richtig intonirt, doch über dem Mittel-D weniger voll, als darunter. Nun spielte Bezozzi ein äusserst schwieriges Oboe-Concert, in höchst gefälliger und meisterlicher Art. Ein Vergleich mit Fischer dringt sich fast von selbst auf, und ergiebt, dass dieser letztgenannte der natürlichere, gefälligere und originellere Componist für das Instrument auch in Betreff der Ausführung, seines Rohres sicherer ist. Dagegen ist Bezozzi's Messa di voce an's Wunder gränzend; man fürchtet fast für seine Lunge. Sein Geschmack und Ohr sind ausgezeichnet zart und fein gebildet; er scheint im Besitz einer glücklichen und besondern Geschicklichkeit, einen ausgehaltenen Ton zu verschiedenen harmonischen Grundlagen, mit Bezug auf diese, gleichsam zu temperiren. Im Ganzen ist seine Leistung so trefflich, dass der Hörer sehr ekel seyn müsste, dem dieselbe nicht einen hohen Genuss verschaffte. — Der zweyte Theil des Concerts begann mit einer bewundernswürdigen Symphonie von Vanhall, erzeugt in den glücklichen Augenblicken warmer Begeisterung, wo sein scharfer Verstand minder mächtig war, als sein Gefühl.

Darauf spielte Hunt ein Solo von Nardini sehr correkt, aber mit altem Passagenwerk, weder neu noch interessant.

Götsel (od. auch Götzel) lieferte ein zweytes Flötenconcert, viel besser in der Ausführung als im Satze.

Bezozzi trug ein neues Concert für die Oboe vor. Es war sehr anmuthig und geistreich. Das Allegro war noch schneller und von schwierigerer Ausführung, als das in dem ersten Stücke. Er gab sich alle Mühe in seiner Leistung, welche mit einem sehr gefälligen Rondeau endete und die Versammlung zu heiterer Laune stimmte. Man erauchte ihn, als etwas pour le bonne bouche Fischer's wohlbekanntes Rondeau-Minuetto zu blasen. Hier be-

hauptet man nämlich, er spiele es noch vollendeter, als dieser Meister selbst, eine Behauptung, der ich indess wenigstens nach der diessmaligen Leistung des sehr werthvollen Künstlers nicht beypflichten kann.

Da ich zuvor des berühmten Hasse gedacht habe, so will ich noch beyfügen, dass Italien ihn mit grossem Vergnügen als Italiener betrachtet und gleichsam adoptirt hat. Graf Algarotti sagt in einer poetischen Epistel, an August III. gerichtet und von der Opern-Bühne Dresden's handelnd:

Ivi d'Italia l'armonia divina
Ne' bei concenti suoi varia, e concorde
Risuona d'Hasse sotto all' agil dito
Che gli affetti del cuor, del cuor signore,
Irrita e molce a un sol toccar di lira,
E pietà, come ei vuol, sdegno, ed amore
Nuovo Timoteo in sen d'Augusto inspira.
Op. del Conte Algarotti, tom. VIII.

Ich habe öfters im Verfolge meiner Reise Gelegenheit gehabt, der Singschulen zu gedenken; während meines Aufenthaltes in Dresden konnte ich indess zuerst über dio näheren Verhältnisse dieser Einrichtung etwas Näheres erfahren. Hier ist das Ergebniss meiner Nachforschungen.

Als die römisch-katholische Kirche die einzige des Landes war, wandte der Clerus, der in Kathedral- und Collegiat-Kirchen officiirte, gewöhnlich Knaben von guter Stimme zur Absingung eines Theiles der liturgischen Gesänge in den Emporkirchen oder Chören an; wie noch jetzt die Choristers in englischen Kathedral-Kirchen singen. Zur Belohnung dafür unterhielt und erzog der Clerus diese Knaben, zugleich diejenigen, welche Anlage zeigten, zum Priesterstande vorbereitend.

Die Umbildung der kirchlichen Gesellschafts-Verfassung durch Luther, obwohl von mächtigen Beschützern unterstützt, hatte doch grosse Anstösse zu überwinden; besonders bey den Bewohnern Dresden's, welche im Anfange die neu gepredigte Lehre durchaus nicht annehmen wollten.

Bey der Secularisation der Bisthümer, Abteyen u. s. w. verloren die Kapellknaben ihren Unterhalt. Aber die neuen Geistlichen fanden bald ein Mittel, sie zu beschäftigen. Sie liessen sie auf den Strassen geistliche Lieder singen, welche auf die Unangemessenheit der römisch-katholischen Lehrsätze und die Trefflichkeit der neugepredigten Dogmen sich bezogen. Freywillige Gaben der willigen und leicht gewonnenen Zuhörer ersetzten die früheren Mittel des Unterhalts der Knaben, diese discretionairen Gaben wuchsen mit der Verbreitung der protestantischen Lehre.

Familien von Rang und besonders fromm erscheinen wollende Bürgersleute lassen die Schüler ein- oder zweymal in der Woche regelmässig vor ihren Häusern singen. — Auch werden die Knaben gebraucht, bey Geburts- und Namenstagen frohe Feyerlieder, bey Todesfällen aber zu Fackellicht Trauergesänge auszuführen. Sie begleiten auch die Leichen zur Grabesstätte, Nänien singend, wie die praeficae oder Trauer-Weiber bey den Bestattungen der Alten thaten.

Durch diese Einrichtung verbreitet sich musikalische Kenntniss, Geschmack und Urtheilsfähigkeit durch das ganze Land und wird in der That in ganz Sachsen gefunden. Eine besondere Liebhaberey scheint für Polonaisen zu herrschen, wahrscheinlich hervorgebracht durch den Verkehr mit Polen unter den beyden Augusten.

Die Strofil, ein Instrument aus Glasstäben verschiedener Länge zusammengesetzt, mit Stöckchen gerührt, wie das Sticcado, ist in Sachsen bey den gemeinen Leuten nicht selten zu finden.

G. A. Homilius, Cantor an der Kreuzkirche, ist ein grosser Contrapunctist und Kirchenmusiksetzer, hoch geachtet in ganz Deutschland. Hr. Adam, einer der Veteranen der berühmten Kapelle, hat sich durch Ballettmusik hohen Ruf erworben.

In des Organisten Binder Hause sah ich die Trümmer des berühmten Instrumentes: Pantaleone, dessen Erfinder Hebenstreit war. Diess Instrument und des Erfinders Spiel auf demselben zu Paris, 1705, gaben zu der geistreichen Schrift des Abbé Chateau-Neuf: Dialogue sur la musique des anciens, Veranlassung. Es ist mehr als 9 Fuss lang und hatte 186 Metall-Saiten. Der Ton ward durch zwey Stäbchen hervorgebracht, wie bey dem Dulcimer, und muss für den Spieler sehr schwierig gewesen seyn. Doch scheint das Instrument grossartiger Wirkungen fähig.

Uebersetzt von *Wilhelm Gr. v. Hohenthal.*

Nachricht.

Stuttgart. (Beschluss.) In den Zwischenacten des Schauspiels hörten wir die Hofmusiker Abenheim und Barnbeck in Violin-Variationen von Maiseder und einer Polonaise von Pechatschek mit

„die Gründe seiner Instrumentirung mitgetheilt „hatte. Ich kann nur wünschen, dass es mir „geglückt haben (seyn) möge, wenigstens so „gearbeitet zu haben, dass Kenner noch hin „und wieder einige Spuren seiner unvergesslichen Lehren darin finden können. Zu dem „Requiem sammt Kyrie — Dies irae — Domine „Jesu Christe — hat M. die 4 Singstimmen und „den Grundbass sammt der Bezifferung ganz „vollendet; zu der Instrumentirung aber nur „hin und wieder das Motivum angezeigt. In „Dies irae war sein letzter Vers — qua resurget „ex favilla, und seine Arbeit war die nämliche, „wie in den ersten Stücken. Von dem Verse „an — judicandus homo reus etc., ist das „Dies irae, das Sanctus, Benedictus — und Agnus „Dei ganz neu von mir verfertiget; nur habe „ich mir erlaubt, um dem Werke mehr Einförmigkeit zu geben, die Fuge des Kyrie, bey „dem Verse — cum Sanctis etc. zu wiederholen.“ So weit Hr. Süssmayer.

Dass Mozarts Komposition zum Requiem einzig und eine ähnliche nicht nur dem grossten Theile, sondern vielleicht allen jezt lebenden Tonsetzern unerreichbar seyn möge, glaubt Rec. vollkommen. Dass auch nicht alles ganz genau so wie es da steht, aus M.s Feder geflossen seyn kann, beweiset unter andern die zum Theil sehr fehlerhafte Instrumentalbegleitung. Man sehe z. B. S. 45. Takt 6; S. 104 und 5; vorzüglich aber S. 114, Takt 4 - 5; S. 116, Takt 4; S. 119, Takt 1; S. 120, Takt 3; S. 130, Takt 1, und mehrere andere. Dass die Vollendung dieses Werks dem Hrn Süssmayer, der bereits mit M.s Ideen bekannt war, oftern mit ihm darüber gesprochen hatte, und daher auch vielleicht manches Behaltene nur hinschreiben durfte, aufgetragen und von ihm ausgeführt wurde, war freylich noch immer besser, als wenn es in die Hände eines zwar guten aber vielleicht mit M. und dessen Ideen weniger bekannten Tonsetzers gefallen wäre. Demohngeachtet scheint selbst Herr Süssmayer sehr lebhaft gefühlt zu haben, wie viel dieses Meisterwerk durch den leider gar zu frühen Verlust seines grossen Verf. verlieren musste. Dass M. den von Herrn Süssmayer sogenannten Grundbass beziffert hat, ist dem Rec. sehr aufgefallen, da er unter der sehr beträchtlichen Anzahl M.scher Handschriften, welche ihm zu Gesichte kamen, keine einzige mit einem bezifferten Basse fand. Dass übrigens ein grosser Theil der Instrumentalbegleitung dem Hrn. Süssmayer zugerechnet werden müsse, ist sehr wohl möglich; nur unterwerfen die bereits bekannten Kunstprodukte des Herrn Süssmayer die Behauptung eines wesentlichern Antheils an diesem grossen Werke einer ziemlich strengen Kritik. Dem sey nun nun aber, wie ihm wolle, so ist man für jeden, auch noch so kleinen und unbedeutenden Antheil an der Vollendung und der dadurch möglichen Herausgabe dieses Meisterstücks dem Herrn Süssmayer grossen Dank schuldig, dem ihn denn auch der Rec. für seine Person bey dieser Gelegenheit öffentlich und von ganzem Herzen abstattet. — Nun zum Requiem selbst.

Schon die besondere und ungewöhnliche Auswahl der begleitenden Instrumente von einem, mit den relativen Vorzügen, Unvollkommenheiten, Eigenthümlichkeiten u. s. w. aller gebräuchlichen Instrumente, so sehr bekannten M., der, vorzüglich auch in dieser Rücksicht, einzig und ohnstreitig als erstes und bis jezt unerreichtes Muster der Instrumentalkomponisten aufgestellt werden muss, lässt etwas besonderes und ungewöhnliches erwarten. Wahrscheinlich um von allen Seiten, folglich auch von dieser, alles zu vermeiden, was der tiefen Andacht, den ernsten Bitten, und überhaupt der durchaus in diesem Werke herrschenden erhabenen Feyerlichkeit auch nur entfernt nachtheilig seyn könnte, vermied er die durch hohe, weiche und scharfe Töne sich auszeichnenden Blasinstrumente z. B. Floten, Hoboen, Clarinetten, Taillen, englische Hornen u. s. w. und wählte, ausser den gewöhnlichen Saiteninstrumenten, nur Bassethorner, Fagotts, Posaunen; und äusserst sparsam, aber desto zweckmässiger angebrachte und eben

Vergnügen; desgleichen Hrn. Beerhalter in Variationen eigner Composition für das Bassethorn. Ferner trug Dem. Berrer, eine Dilettantin, Schülerin des Regisseurs Hrn. Krebs, eine italienische Arie von Nicolini aus der Oper Trajan beyfällig vor; und Carl Gnauth, ein junger angehender Bassist von 19 Jahren, sang zwischen zwey kleinen Stücken eine von seinem Lehrer Hrn. Häser für ihn mit Orchesterbegleitung componirte Romanze „Vergissmeinnicht" lobenswerth. Auch hatten wir die Freude, die Gebrüder Eichhorn 9 und 7 Jahre alt, deren Vater Sächs. Herzogl. Coburg'scher Hofmusiker war, im Theater und in einem Extraconcerte in einem Saale der Stadt auf der Violine zu hören und zu bewundern, da sie mit Fertigkeit Reinheit und Grazie des Vortrags verbinden. Nicht nur der Lärmende Beyfall des Auditoriums wurde ihnen zu Theil, sondern auch das Lob und die Anerkennung der Künstler, welche über eine solche ungewöhnliche Kunsterscheinung in so zartem Alter erstaunt waren. Der älteste der beyden Knaben liess sich in Variations brillantes von Maiseder und mit Variationen von Rode hören, und spielte mit seinem jüngern Bruder ein Potpurri von Jacobi und Variationen von Kummer. Deren Vater trug auf dem neuerfundenen Basshorn Variationen vor, und bewährte sich als erfahrenen Künstler. Sein Instrument, das im Tone die grösste Aehnlichkeit mit der Possaune hat und im Orchester mit Effect anzuwenden wäre, eignet sich aber mehr für langsamere, getragenere Noten eines Andante, als für Passagen, Schwierigkeiten und Variationen. — In den drey letzten Concerten der K. Kapelle wurden folgende Musikstücke aufgeführt: 1) Symphonie von Mozart C dur, Recitativ und Arie des Pilades aus Gluck's Iphigenie in Tauris, gesungen von Herrn Jäger. Fantasie für die Violine über Thema's aus Auber's Stummen von Portici, componirt und vorgetragen von Hrn. Mollique. (Trefflich und ausgezeichnet.) Variationen über ein Thema von Himmel „An Alexis" von Lindpaintner, sehr brav von Frau v. Pistrich executirt. Romanze von Süssmayr, gesungen von Jäger. Gesangscene für die Clarinette über Schweizerlieder von Späth, herrlich vorgetragen von Hrn. Reinhart. Duett von Mercadante, sehr brav gesungen von Frau v. Pistrich und Hrn. Pexold. Sodann die Ouverture aus Oberon. — 2) Grosse Symphonie von Vogler C dur (ganz, ein Meisterwerk.) Jacobi's Aschermittwochlied von L. Abeille. Flöten-Concert von Schneider, geblasen von Hrn. Krüger, Ouverture E♯ von Hetsch, einem jungen hiesigen Componisten, dessen erstes öffentlich gehörtes Werk alles Lob und gerechte Würdigung fand. Adagio und Rondo für die Violine von Maiseder, ausgeführt von Hrn. Abenheim, und am Schlusse Emanuel Bach's grosses, doppelchöriges „Heilig." — 3) Ouverture von Lindpaintner. „Lob der Freundschaft," Cantate von Mozart. Arie „Singt dem göttlichen Propheten," aus Graun's Tod Jesu, recht brav von Dem. Haus gesungen. Duett aus Rossini's Semiramis, und die Ouverture aus Spontini's Nurmahal. — Noch fand ein Concert zum Besten des Kön. Singchores statt, in welchem neben anderen recht gut gewählten Stücken, Beethoven's „Christus am Oelberge" aufgeführt wurde. Hr. Kapellmeister Hummel aus Weimar hatte bey seiner Durchreise nach Paris und London die Gefälligkeit, sich darin in einer von ihm componirten characteristischen Fantasie für das Fortepiano mit Orchesterbegleitung, „Oberons Zauberhorn" betitelt, hören zu lassen. Hr. Kapellmstr. Hummel ist zu allgemein bekannt und geehrt in der literarisch-musikalischen Welt, als dass es noch nöthig wäre, etwas über ihn zur Vermehrung seines wohl erworbenen Ruhmes zu sagen. Der Saal war überfüllt. — Später wurde noch ein Extra-Concert von den Mitgliedern der Hofkapelle veranstaltet, in welchem Haydn's Schöpfung aufgeführt wurde. Die Einnahme war für den Bau einer neuen Domkirche zu Rottenburg am Neckar bestimmt. Das „Schillerfest" und das grosse Liederfest in Eslingen hatten wir früher statt. In der katholischen Kirche hörten wir Mozart's Requiem, eine Messe C dur von demselben Meister und eine von J. Haydn D moll. In der Königl. Schlosskirche hörten wir mit Vergnügen Mozart's Hymne an die Gottheit. Es scheint, man wolle neuerdings daselbst die Kirchenmusik, welche so lange vernachlässigt worden ist, wieder zu Ehren bringen, auch spricht man davon, dass das Locale für die Musik verändert und zweckmässig erweitert werden soll. — Der Hofsänger und Schauspieler Kunz hat seit einem Jahre ungefähr eine Gesangs-Elementarschule gegründet, woselbst der Unterricht auf Rousseau'schen Grundsätzen fusst; des Pfarrers M. C. A. Klett in Dettingen bey Kirchheim auf der schwäbischen Alp Anleitung und Fingerzeig in seinem Werkchen: Beytrag zur Volksnote, oder Beschreibung einer wenig bekannten Musikschrift u. s. w. (s. Leipz. mus. Zeit. No. 42 vom Oct. 1827 und

die dort befindliche Recension) hat Hr. Kunz benutzt, und nach seinen eigenen Erfahrungen, Kenntnissen und der Vorliebe für seinen Gegenstand, erweitert und vervollkommnet. Sein Institut ist in mehre Klassen abgetheilt, und in den höheren wird auch nach dem allgemein bekannten und eingeführten Notensystem zierlicher Gesang und Accordenlehre behandelt und gebildet. Man hegt viele Hoffnungen für das Gedeihen dieser Anstalt. — Herr Concertmstr. Mollique ist seit Kurzem von seiner dreymonatlichen Kunstreise, auf welcher er besonders in Wien wahrhafte Triumphe feyerte, zu uns zurückgekehrt. — Unser Kapellmstr. Lindpaintner hat so eben eine neue Oper beendet, welche künftigen Herbst bey uns zuerst auf die Bühne kommen wird, und auf welche wir uns sehr freuen. Sie ist vom Dichter Hrn. Robert in Berlin verfasst, und betitelt: „Die Amazone." Das Honorar für das Gedicht, 40 Frd'r, hat S. Maj. unser König dem Componisten als Geschenk überreichen lassen. — Vom 22sten Juny bleibt unser Theater, wie gewöhnlich, zwey Monate geschlossen.

Antwort auf die Entgegnung des Hrn. Nauenburg in No. 34 (1830) dieser Zeitung, die Schallmündungen der menschlichen Stimme betreffend von X.

Als Antwort auf die Entgegnung und Aufforderung des Hrn. Nauenburg, ersuche ich denselben, meine kleine Schrift, welche in diesen Tagen bey Hrn. Buchhändler Schwetschke unter dem Titel erschienen ist: K. G. Dzondi, die Functionen des weichen Gaumens beym Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen u. s. w. mit eilf Tafeln Abbildungen, gefälligst zu vergleichen.

Halle, im August. *Dzondi.*

Recensionen.

Das Daseyn Gottes. Motette für vier Solostimmen und zwey Chöre. Für Sing-Vereine in Musik gesetzt — — von G. B. Bierey. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Wir besitzen aus älteren Zeiten unter den Namen Motetten, Motecten oder Muteten einen wahren Schatz vortrefflicher Chorgesänge mit eingemischten Solosätzen und ohne dieselben, die für immer in hohen Ehren stehen und von tüchtigen Musikfreunden auch mit Freuden zu Gehör gebracht werden. Es ist nicht einmal nöthig, dass wir an Bach, Homilius, Rolle und viele andere wackere Männer erinnern, so bekannt und geehrt sind sie noch immer und werden es bleiben, unter den Gebildeten gewiss.

Auch in unseren Zeiten hat man die Gesangweisen der Motetten keineswegs vernachlässigt und mehre hinterlassene Manuscripte unsers Schicht werden bald im Drucke erscheinen. Einige der neueren, wie Rungenhagen, haben sich öfter in solchen Arbeiten die Altvordern der teutschen und italienischen Schule zu Mustern genommen und das Vorherrschende jenes Styls mit Einsicht nachgebildet. Auch solche Nachbildungen haben ihr mannigfaches Gute und sind nicht blos von Recensenten gebührend anerkannt, sondern auch von nicht zu wenigen Sänger-Vereinen mit Antheil aufgenommen worden. Dennoch behalten die Motetten der Alten in ihrer contrapunctischen Gesangsform und der noch Aelteren in ihren eigenen Harmonicen-Wendungen vor den neueren nachgeahmten ein gewisses tieferes Leben, einen von der einen Seite kindlichern, von der andern männlich gehaltenern, gestähltern Sinn, den die Nachbildung bey allem Lobenswerthen nicht völlig zu erreichen vermag. Der Grund ist einfach, auch schon ausgesprochen: Wir sind nicht die Alten; das Leben hat sich geändert und uns mit. Versenken können wir uns in's Alte: aber es bis in's Tiefste, Kleinste, ohne Machwerk und blossen Schein in uns festzustellen und aus uns mit voller lebendiger Wahrheit wieder neu in's Leben zu rufen, das dürfte wohl nie, wenigstens nur äusserst selten gelingen. Und wenn es gelänge: hätte denn die Welt etwas weiter davon, als ein Exempel mehr von dem, was bereits meisterlich und in Fülle vorhanden ist? Ehren sollen wir das Alte; es ist ein Zeichen von Bildung. Jemehr sich der Mensch am Wesen und Seyn des Grössten und Besten aller Zeiten zu erfreuen vermag, desto gebildeter ist er. Aber das Entflohene irgend einer Art wieder gerade so, wie es war, zurückzurufen, ist uns eben sowohl versagt, wie das Wiederumkehren in die Tage unserer Jugend. Die Meister sind darum auch von jenem Abcopiren des Alten zurückgekommen, wenn sie ein eigenes, selbstständiges Kunstwerk schaffen wollen, ohne zu verkennen, wie wohlgethan es ist, sich zu eigener

Belehrung in allerley Art zu versuchen, um Gewandtheit in Form und Ausdruck zu verstärken. — Es wäre auch unbegreiflich, wenn eben nur in der Motette die Weise irgend einer Zeit, irgend eines Mannes, und wäre er der grösste, die allein rechte, die einzig mögliche seyn sollte. Es ist auch nicht so. Wir erhalten hier abermals ein sprechendes Zeugniss, das auch im neuern Geschmack, in ganz veränderter Musikform eine frische, wirkende, geistig lebendige Motette geliefert werden und auf den Namen eines Kunstwerkes gerechte Ansprüche machen kann, so wenig sie auch mit einer ältern verglichen werden darf, oder verglichen seyn will. Sie ist trefflich in neuer Form und eben darum für viele unserer jetzigen Musikfreunde um so willkommener.

Sie beginnt mit einem sehr melodiösen Andante, das die vier Solostimmen kurz einleiten, was vom Doppelchore sogleich beantwortet wird. Es ist schön, ohne dass sich die alte contrapunctische Gewalt darin mächtig zeigt. Die Verbindung der beyden Chöre mit den Solostimmen, so wie die verschiedenen Nachahmungen einzelner Figuren wirken sehr freundlich und dem Inhalte entsprechend. Mit dem Eintritte des più moto wird der Satz fugirter, aber immer dem Gange unserer Tonweisen in freyerer Haltung angemessen. Bald darauf setzt das Allegro mit einem unerwartet und treffend schönen Accord ein zu den Worten: „Der die Wolken führt, Blitz und Sturm regiert" u. s. w. edel gesungen und nach kurzer Dauer (nicht in gestreckten Wiederholungen) von den Solostimmen einfach und eindringlich zum Schlusse gewendet. Das folgende Andante lässt den Doppelchor in lang ausgehaltenen, *pp* gesungenen Accorden „preis ihn gern" zum Solo des Tenors ertönen; recitativähnlich, kurz und zum Lobe des Herrn ermunternd. Das freudige Vertrauen auf des Vaters Huld spricht sich darauf im einfachen, durch Nachahmungen geschmückten Allegro aus, worauf der Tenor abermals ein Andante sostenuto $\frac{3}{4}$ einleitet, zu dem sich der Solo-Sopran gesellt, während die Chöre vereint in gehaltenen, ganz einfachen Accorden *pp* singen: „Er gedenkt auch dein voller Vaterhuld." Mit diesem freudig-kindlichen Satze schliesst das Ganze höchst einfach ohne alle eigentliche Fugen-Arbeit. Wir empfehlen das Werk mit der Ueberzeugung, dass es Nutzen und Wohlgefallen bringen werde.

No. 1: Premier Caprice pour le Pianoforte composé — par Julie Baroni-Cavalcabó. Oeuv. 2. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

No. 2: Sonate pour le Pianof. Oeuv. 3. Pr. 16 Gr.

No. 3: Fantaisie composée pour le Pianof. Oeuv. 4. Von derselben, ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Je geringer, bey gänzlicher Unbekanntschaft mit den Leistungen der Verfasserin, die Erwartungen waren, womit wir diese Hefte in die Hand nahmen, desto grösser war unsere Ueberraschung, in dieser Schülerin Mozart's, des Sohnes, eine Pianoforte-Spielerin und Tonsetzerin zu finden, die unter der Reihe der Ausgezeichneten und Soliden einen ehrenvollen Platz einnimmt.

In allen diesen Werken ist eine gute Schule und ein gebildet musikalisches Gemüth gar nicht zu verkennen. Mit Ordnung und Gesetz sind Freyheit und Geschmack verbunden; bey sichtbarer Beherrschung des Instruments waltet die anmuthigste Reinlichkeit und die ungesuchteste Zierlichkeit vor; mit gesunder, überall erfreulicher Oekonomie geht reiche Fülle schöner Gedanken und geistvoller Wendungen Hand in Hand. Kurz alle wackere Klavierspieler werden die Tondichterin mit uns freudig willkommen heissen.

Hat Fräul. Julie keine anderen Capricen, als solche: so dürfte sie nur um so liebenswürdiger seyn, je capriciöser sie künftig seyn wird. Man nehme das Werkchen selbst zur Hand; es ist höchst zierlich und bey allem erlesenen, echten Schmuck voll einfacher Anmuth.

No. 2. Ein melodieenvolles, klar durchgeführtes Allegro, sehr unterhaltend, ohne Klingklang, ohne Uebertreibung, anständig geschmackvoll. Kein leerer Lärm, kein fades Verschnörkeln, keine Seiltänzerkünste, aber Kunst. Andante espressivo; gefühlt, leicht und löblich einleitend zum Allegretto vivace, das in schöner Flüchtigkeit sinnig dahinschwebt, Alles frisch und natürlich, rechtlich, ohne jene Schwulst, die eine schwache Verhüllerin der Armuth ist; ohne jene kränkliche Verzweiflung, die sich in die Wagnisse abenteuerlicher Selbstsucht wirft und kunstverderbende Mittel hascht, um durch Betäubung verhärtete Ohren und Herzen zu erschüttern.

No. 3. Das einleitende Adagio trägt einen kräftigen Character, der über ein gewisses Sehnen zu sinnen scheint und endlich einem leichten Schmerz

sich hingegeben fühlt. Im Vivace assai versucht es der Geist, sich im frisch hervorsprudelnden Leben davon zu lösen. Es drängt vorwärts wie eine Ungebundenheit, der es bereits unmöglich geworden ist, die Grenzen zu überschreiten, die Recht und Unrecht scheiden. Wohin man kommt, die Wege sind geebnet; man findet einen Garten, wohlgeschmückt, nicht überladen. Ein kurzes Adagio sostenuto unterbricht die flüchtige Fahrt. Man verweilt beschauend bey einer anmuthigen Gruppe und das Gefühl wird sanfter (Allegretto), obgleich noch nicht beharrlich in Einem: immer noch sucht das aufgeregte Leben im Drange sich selbst in immer zunehmender Heiterkeit, der es auch gelingt, eine gute Weile in zufrieden scheinender Stille zu verharren. Nur ein gewisses zartes Spiel mit dem Heiterseyn, ein absichtlich verlängertes Festhalten desselben lässt deutlich genug spüren, dass des Herzens verständig beschwichtigtes Verlangen durch den Reiz der Töne zwar besänftigt, aber nicht bezwungen ist. Denn das Vivace, ein frischerer Angriff, wiederholt sich: allein nur mächtiger als früher klingt die innere Regung durch und das Sehnen nach höherm Frieden behauptet dennoch entschiedenen Sieg. Mögen sich Viele dieser schönen Gaben erfreuen und die neue Bekanntschaft so anziehend finden, als wir.

G. W. Fink.

Schreiben an den Redacteur.

Hochzuverehrender Herr Redacteur!

Es wird Ihnen längst schmerzlich aufgefallen seyn, dass ich so lange im pythagoräischen Stillschweigen verharret oder eigentlich so gut als gar nicht für Ihr liebes Blatt geschrieben habe, das mir höchst interessant ist, weil Sie auch ein paarmal meine selbsteigenen Geistesproducte darin haben abdrucken lassen, was ein Zeichen von gutem Geschmack ist, welches auch den Leuten allemal ganz besondere Freude machen wird, wie mir denn auch von guter Hand bereits zu Ohren gekommen ist, absonderlich von denen, die meine Kirmes gern besuchen.

Ich habe auch neulich mitten in der Ernte ein paar Walzer componirt und es sind mir darüber zwey Schock Korn zu Grunde gegangen, da ich nicht gleich daran denken konnte, sie zur rechten Zeit einfahren zu lassen, worüber ich mit meiner Frau einen kleinen Contredanse gehabt habe, der nun aus ist, wenn er nicht wieder anfängt. Ich werde nun bald das Vergnügen erleben, besagte schöne Walzer im nächsten Blatte recht ausführlich und gewissenhaft mit Ihres Namens Unterschrift gelobt zu sehen, damit es die Leute glauben, wie schön sie sind: denn ich lasse sie auf meine Kosten in Leipzig lithographiren und auf dem Titel wird ein schönes Bildniss zu lesen seyn, wie das jetzt Mode ist. Die Kinder können sie hernach auch illuminiren und einen doppelten Nutzen davon geniessen.

Das sind aber Alles blos Allotria, wie mein Freund, der Cantor, sagt, der mich mit unserm Gevatter, dem Hrn. Pfarrer, immer noch Abends besucht, wo sie mir Vickerley erzählen, was ich hintennach schreiben kann.

Derohalben hab' ich also auch wieder etwas auf dem Rohre, was die geehrte Welt, so confus sie auch jetzt ist, alsbald begreifen wird, wenn ich's nur erst gesagt haben werde. Ich werde auch zweifelsohne dem ganzen musikalischen Publicum einen sehr grossen Dienst damit erweisen, denn was vom Herzen kommt, das geht auch wieder zu Herzen; wozu ferner kommt, dass ich immer noch in der guten Hoffnung stehe, dass die Herren Musikdirectoren Vernunft haben werden, weil die Winterconcerte bald wieder angehen, wenn wir's erleben. Denn es ist eine kritische Zeit und die Leute haben gar keine Lust mehr. Desto mehr sollten sie sich welche machen, wesshalb auch die Herren Musikdirectoren allewege so viel stillen Tact von Nöthen haben, als gerade hierzu gehört, was jedoch nicht viel ist.

Nämlich es ist mir zu Ohren gekommen durch oft besagten Cantor, meinen guten Freund, und ich hab' es zum Ueberflusse persönlich auch einmal gesehen, dass noch etliche grosse Tactschläger oder Kapellmeister zu verspüren, die erschrecklichen Lärm machen und mit ihrer Function wenigstens zwey Paar grosse Trommeln ersetzen, wenn sie rasseln. Denn es haben etliche die Mode, dass sie mit beyden Händen entsetzlich auf das Pult pauken, dass es knackt und dazu mit beyden Füssen (aber nicht mit beyden auf einmal, sondern wohlweislich mit einem um den andern) auf den hohlen Boden stampfen, als hätte sie die Tarantel gestochen. Dazu schneiden sie noch ganz vertract saure Gesichter, die furchtbar anzusehen sind, wenn etwa die Querpfeife ein Bischen der Quere pfeift, und drehen sich um links und rechts mit aufgezogenen

Augenbrauen und dicken Stirnfalten, dass die Haare wackeln und sehen die Geiger und Pfeifer an, wie ein Präceptor den Lesejungen beym Examen, wenn der Superintendent kommt. Da kriegen es eben die lieben Zuhörer erst recht spitzig, dass ein grosser Pudel durch's Orchester gelaufen ist und fangen an zu lachen von wegen des schrecklichen Directors, der da aussieht wie eine Hyäne oder sonst ein asiatisches Monstrum.

Sehen Sie, werthgeschätzter Herr, das ist ein Jammer und taugt doch Alles nichts. Und die Leute, die eigentlich ihre Erlustirung an der Musik haben wollen, sollen nun so verwetterte Gesichter sehen, wie in einer Grimmassenbude, und die Musikmacher müssen sich vor der ganzen Welt prostituiren lassen, was ihnen jedoch nicht lieb ist und mir auch nicht.

Wenn Sie's nicht glauben wollen, so schreiben Sie mir nur einen Brief und ich will Ihnen gleich unter vier Augen dergleichen Tactprügel abmalen, dass sie sich wundern sollen. Aber gestehen Sie nur, Sie wissen 's schon und brauchen sich nicht erst um meine Abmalerey zu bekümmern, die mir auch fatal wäre. Im Grunde gehen uns die Namen auch gar nichts an, sondern die Sache, und die ist schlecht. Nehmt ihr eure Leutchen hübsch in den Proben zusammen! und wenn einmal während der Aufführung etwas Menschliches passirt: so nehmt die sündhaften Subjecte hinterher hübsch in's Gebet und lest ihnen den Leviten; das wird gescheuter seyn, als euer Pauken und Gesichtermachen!

Wisst ihr denn nicht, wie ein ordentlicher Musikmeister seyn muss? Kalt, wie Decemberwind; still, wie ein Abendlüftchen; aufmerksam, wie die Eifersucht; treffend und schnell, wie der Blitz und fest wie ein Ambos. Er muss dastehen wie ein unnützer Mensch, der nicht nöthig ist, je mehr er es gerade ist; als ein gleichgültiges Gesicht, das keine mimisch-plastischen Darstellungen gibt, wie 's die Leute nennen. Er muss seyn wie eine verborgene Springfeder, die gleich Alles wieder in die rechte Lage schnellt und man merkt sie nicht. Aber das tolle Gepolter und Gesichterschneiden sind verzwickte Verrückungen, die wieder zurecht gerückt werden müssen. 's ist eine confuse Wichtigthuerey, die besser thäte, wenn sie sich nicht wichtig machte.

Das wollt' ich Ihnen für diessmal nur ganz gehorsamst vermelden, damit Sie 's schuldigst drukken lassen, denn sonst hilft 's nicht. Der Cantor sagt zwar, 's hälfe so auch nichts: aber das versteht er nicht. Denn wenn ich etwas geschrieben habe, so muss es auch helfen. Und wenn so ein Musikdirector mir noch einmal solchen Spectakel treibt und solche greuliche Furchen in die Physiognomie ackert: so werd' ich mich dem Manne gerade gegenüber recht in die Nähe stellen und seine Possen so abscheulich nachreissen, wie der berühmte Wiener Affe, dass die ganze verehrte Versammlung mitsammt dem Orchester und Musikdirector aus dem Tacte kommen und den Himmel für eine Bassgeige ansehen soll. Respectueusement Ew. Wohlgeboren

gehorsamst alterirter
Andre's, der jüngere.

Kurze Anzeige.

Sechs leichte Fugen für die Orgel componirt — — von Carl Endig. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

Diese Fugen sind wirklich leicht, der Orgel angemessen und sämmtlich nur dreystimmig (es versteht sich, zuweilen auch zweystimmig) schulgemäss zu Ende geführt; blos zum Schlusse tritt das Vierstimmige hinzu, sonst äusserst selten in einigen Noten. Sie hören sich auch leicht, denn sie sind deutlich und ordentlich. Der Componist begegnet uns zum ersten Male und wir freuen uns von ihm sagen zu können: Er hat seinen Cursus gut gemacht. Junge Componisten, die nicht recht wissen, wie sie mit einem Fugensatze umzuspringen haben, werden aus diesen leichten und kleinen Stellungen und Fortführungen ohne grosse Mühe Manches ersehen können. Das wohlfeile, gut gestochene Heftchen ist demnach in vielfacher Hinsicht von Nutzen.

Notiz. Nach zuverlässigen Nachrichten ist leider auch die grosse Pianoforte-Virtuosin und liebenswürdige Frau Szymanowska in Petersburg an der Cholera gestorben.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. *№ V.* 1831.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Ende dieses Monats erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

C. G. Reissiger, Introduction et Variations (faciles et brillantes) p. le Pianoforte sur le thème de l'opera: la Fiancée: „Garde à vous.“ Oeuv. 72.

Dresden, den 15ten August 1831.

Wilhelm Paul.

Im September d. J. wird mit Eigenthumsrecht in meinem Verlage erscheinen:

J. Moscheles, Fantaisie à la Paganini pour le Pianoforte. No. 2.

C. Onslow, 17ième Quintetto pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 42.

— Le même arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par F. Mockwitz.

H. A. Probst. Fr. Kistner,
in Leipzig.

Im Laufe des nächsten Monats erscheinen bey mir, mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Fürstenau, A. B., Concerto in modo di scena cantante, per il Flauto coll' accomp. d'Orch. o di Piano. Op. 84.

— 6 Duos fac. pour 2 Flûtes. Op. 85.

— Les charmes de Maxen. Serenade pour Flûte, Alto et Guitarre ou Pianoforte. Op. 86.

— 2me Concertino pour deux Flûtes principales av. acc. de grand Orchestre ou de Pianoforte. Op. 87.

— Quatuors pour quatre Flûtes. Op. 88.

Reissiger, C. G., der Erlkönig, Ballade von Göthe für eine Singstimme mit Begl. des Pfte.

— An die Entfernte. Gesang für eine Stimme mit Begl. des Pfte.

Halle, im August 1831.

H. Helmuth.

Neuste Oper,

welche am 30sten Juny 1831 in Paris in der grossen Oper zum erstenmal gegeben wurde.

Le Philtre,

Opera en 2 Actes.

Paroles de M. Scribe. Musique de M. Auber.

Verehrter durch unser letzten Arbeit der beyden allgemein verehrten Dichter und Tonsetzer haben als Verleger das Eigenthum zur Herausgabe übernommen E. Troupenas in Paris, Latour in London und B. Schott's Söhne in Mainz und Antwerpen, und Letztgenannte veranstalten gegenwärtig die Herausgabe der Partitur, Textbuch und des Klavier-Auszugs mit deutschem und französischem Texte; Freyherr von Lichtenstein besorgt die deutsche Uebersetzung. An alle verehrte Theaterdirectionen ergeht die ergebenste Bitte, uns mit baldigen Aufträgen für die Partitur etc. zu erfreuen.

Mainz, den 27sten Juny 1831.

B. Schott's Söhne.

Praktische Ausweichungs-Schule

in zwey-, drey- und vierstimmigen Beyspielen zum Gebrauche angehender Organisten und Componisten verfasst, und dem

Conservatorium der Musik in Paris

gewidmet von

C. H. Rinck.

Opus 99. 4 Fl.

Dieses empfehlungswerthe theoretisch-praktische Lehrbuch ist so eben erschienen und an alle Musik-Handlungen versandt.

Mainz, den 30sten Juny 1831.

B. Schott's Söhne.

Gesuche.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concert-Sängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich baldigst, mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair J. Nagel sen. daselbst zu wenden.

Es wird für die Stelle eines Organisten an der St. Marien-Kirche zu Lübeck ein Mann gesucht, der als Orgelspieler höheren Forderungen zu genügen, und zugleich als Musiker theoretisch und praktisch gebildet, im Stande seyn würde, die Direction grösserer musikalischer Aufführungen zu übernehmen.

Wer auf diese Stelle reflectiren möchte, und seine vorzügliche Tüchtigkeit in beyden obigen Beziehungen nachweisen kann, dem wird auf einen schriftlichen Antrag mit der Adresse

An das Werkhaus zu St. Marien
in Lübeck

die nähere Auskunft über die mit dieser Stelle verbundenen Leistungen und Einkünfte zu Theil werden.

Anzeigen.

Einem verehrten Publicum zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher römischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind stets Violin G-Saiten mit ächtem Silberdrath übersponnen, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt ist, nebst übersponnenen Contrabass-, Violoncell- und Guitarren-Saiten bey mir zu haben.

Hessen Cassel, den 11en May 1831.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalien- und Schreibmaterialien-Handlung.

Eine Geige, von Gio. Batta Palazzoli in Verona Anno 1605 gemacht, mit vollem starkem Tone, doppelt eingelegt und durchaus gut conservirt, ist zu verkaufen. Nähere Auskunft hierüber ertheilt die Marx'sche Buchhandlung in Karlsruhe (Grossherzogthum Baden), lange Strasse No. 201. Briefe erbittet man sich portofrey.

Cremoneser Violine.

Eine vorzüglich gute, ächte Cremoneser Violine hat gegen das binnen 8 Wochen darauf einkommende höchste Angebot zu verkaufen

Antiquar *W. Birett.*

Augsburg, den 11ten July 1831.

Anzeige für Theaterdirectionen.

Der Cornet.

Operette in einem Aufzuge von *Dr.* H. Fuchs gedichtet, in Musik gesetzt von Joseph Küffner.

Von vorstehender Operette ist der vollständige Klavier-Auszug nebst beygefügtem Textbuch in unserm Verlag erschienen, Ladenpreis 6 Fl.

Diese Operette ist so geschrieben, dass die Composition der Musik und des Stückes sich den Beyfall des Publicums erwerben wird.

Aufträge für die vollständige Partitur können direct bey dem Compositeur in loco Würzburg oder bey Unterzeichneten gegeben werden.

Mainz, den 28sten May 1831.

B. Schott's Söhne.

In Appun's Buchhandlung in Hanau ist erschienen:

Ein Theil des 21sten Psalm's
zur Geburtsfeyer Sr. Majestät des Königs
für den Männerchor in Musik gesetzt
von
C. Karow.
Op. 4. *Preis* ¼ Thlr.

In der D. R. Marx'schen Buchhandlung in Karlsruhe ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Dreyssig leichte und angenehme Uebungen verschiedener Charactere für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen für alle Freunde dieses Instruments, insbesondere für Kinder, welche noch keine Octaven spannen. In eleg. Umschlag. Subscriptionspreis 18 Gr. oder 1 Fl. 21 Kr.

So eben ist erschienen und versandt worden:

Zampa oder die Marmorbraut (Zampa ou la Fiancée de marbre). Komische Oper in 3 Acten von Herold, zur beybehaltenen Musik bearbeitet von C. Blum. Vollst. Klavier-Auszug 4½ Thlr.

Ouverture allein 12 Gr., mit Begleit. der Violine oder Flöte ⅔ Thlr. Alle Arien, Duos etc. einzeln zu verschiedenen Preisen.

Die ausgesetzten Stimmen aus L. Spohr's Vater Unser.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Von der rühmlichst bekannten

Gottfried Weber's
Theorie der Tonsetzkunst

in vier Bänden gr. 8. Zweyte vollständige Ausgabe.

besitze ich noch einige Exemplare auf schönes Schreibpapier, geheftet, welche ich à 6 Thlr. oder 10 Fl. 48 Kr. den Liebhabern anbiete, die sich, wenn ihnen Leipzig näher liegt, an Hrn. J. C. Mittler daselbst, oder an mich in Frankfurt an Briefen wenden wollen. Die angekündigte 3te Auflage des Werks ist noch lange nicht beendigt.

Darmstadt, den 15ten July 1831.

C. W. Leske.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. N°. 36. 1831.

Recension.

Der Bergmönch, romantische Oper in drey Acten von C. B. von Miltitz, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

So oft diese Oper in Leipzig gegeben wurde, ist sie auch mit Beyfall aufgenommen worden. Die Meinung des Publicums ist also entschieden für sie. Da die Musikweise derselben durchaus nicht rossinisch, nicht französisch oder sonst ausländisch — da das Sujet derselben nicht aus den leidenschaftlichen Zeitinteressen kleinlich pfiffig herausgeholt, auch nicht im Geringsten der geltend politischen Volksstimmung angemodelt worden ist: so will diess schon etwas bedeuten, mögen sich auch einzelne Scharfmeister (damit wir nicht sagen, Scharfrichter) der äussersten Linken und Rechten darüber vernehmen lassen, wie es ihnen eben scheint. Das Wohlgefallen unsers Publicums an dieser Oper gewinnt noch mehr Bedeutung, wenn wir bedenken, dass die vorhergegangene Oper desselben Componisten „Prinz Lieschen" hier gar nicht ansprechen wollte, also kein besonders günstiges Vorurtheil unter den Hörern vorhanden seyn konnte, wodurch sie im Voraus hätten bestochen werden können. Dazu kommt noch, dass die Oper weder dem Gange der Dichtung nach, noch durch die Art und Weise der musikalischen Behandlung zu den exaltirten gerechnet werden darf: vielmehr ist sie dem Hauptcharacter nach ruhig (nämlich gegen andere unserer Zeit gerechnet) bürgerlich, oder bestimmter, bergmännisch fromm gehalten.

Aus dieser allgemeinen Andeutung ihrer Hauptfarbe, die weit mehr an Auftragung und Schattirung einer frühern Schule, als der jetzigen Modeweise erinnert, wird es zugleich einleuchten, dass diese nach unserm Urtheile sehr achtungswerthe, gelungene Arbeit (wir schreiben nach vorangegangener, wiederholt genauer Prüfung) nicht Jedem, der sich in den Tagen vielfältigen Drucks zum Beurtheiler berufen fühlt, gleich zusagen dürfte. Wie wäre das jetzt auch nur möglich? Wo nicht von einer neu erfundenen, frappanten Art und Weise, auch nicht von Uebertäubungslärm oder von schrecklichen Mordgeschichten, auch nicht von scandalösem Sinnenkitzel, noch von alt Ehrwürdigem die Rede seyn kann, ist diess gar nicht mehr denkbar. Das Publicum muss auf irgend eine Weise ganz unerwartet und ungedacht überrumpelt werden, wenn dergleichen noch vorfallen soll. Die Parteyen der Schmecker und Versteher sind zu uneinig und viel zu weit aus einander gerückt; auch hat die Menge viel zu viel Ueberpfeffertes genossen, und der stumpf gebeizten Zungen sind nicht wenige unter den Menschenkindern.

Ist es nun derohalben in derley aufgereizten Widerspruchs-Manieren viel bewegter Tage verständiger Weise kaum zu hoffen, dass irgend Componist oder Dichter, wenn sie nicht mit den heiligen drey Königen Kohl und Kraut in einen Brey kochen wollen, sich eines ganz allgemeinen Beyfalls erfreuen werden: so wird das für einen Recensenten unserer berühmten Geschmackswelt vollends gar nicht zu hoffen seyn. Und seitdem der Dichter in seinem Ueber- und Unmuthe sich heidnisch hat verlauten lassen: „Schlagt ihn todt, den Hund! 's ist ein Recensent" — seitdem muss man verzweifelt gewappnet seyn, wenn man nicht ein Unglück erleben will. Dieweil wir aber dazu keine sonderliche Lust verspüren, so haben wir die Bewappnung bereits gebührend in's Werk gesetzt, bevor wir uns noch unter die schwarze Brüderschaft aufnehmen liessen, bringen auch seitdem das Elens-

koller gar nicht mehr von den Gliedern. Dazu sind wir gedeckt vom Schilde der Ehrlichkeit und der stets treue Harnisch eines dem Menschen nothwendigen Glaubens, der es uns nicht in den Sinn kommen lassen kann, als wären wir irgend einmal bis zu totaler Untrüglichkeit hinauf inspirirt, bedeckt uns schirmend. Auch bitten wir, dass man sich folgendes Wenige, was vielleicht zu vielfachen Dingen der Ueberlegung nicht ganz unwerth seyn dürfte, in Geduld zuvor ein wenig überlege, sodann die Beurtheilung selbst und endlich noch die in Rede stehende Oper, damit man uns nicht richte, ehe man uns hat.

So wie sich nämlich einst im grauen Alterthume das erwählte Volk nach Salomo's, des Prächtigen, Hintritt in zwey Reiche theilte, von wegen der Scorpionen: so sind auch wir in unseren jüngsten Zeiten wiederum im Reiche der Kunst in zwey Hauptmassen zerstückelt und Wenige sind, die über das Unheil trauerten oder Busse predigten, wie St. Antonius den Fischen. In Israel wird das goldene Kalb verehrt und in Juda wird Abgötterey getrieben. Beyde Theile sind einander gram, finden sich gegenseitig lächerlich oder hassenswerth, verfolgen einander und kämpfen sich matt und kraftlos mit den Pfeilen widerhakiger Witze und die Heiden lachen über die alte Thorheit derer, die ihre Burg verlassen und ihre Propheten schmähen um der Baalspfaffen willen. — Lassen wir das und gehen wir zu unserm alten Bilde.

Das Volk auf der äussersten Rechten, angethan mit altteutschen Röcken, ist heftig romantisch. Ihre Hieber klirren um die Lenden und kommen ihnen die Scheiden beym Erklimmen der Felsen zwischen die Füsse, so thun sie einen grossen Fall. Und die Hochgeister aus ihrer Mitte, des prosaisch mühseligen Erklimmens müde, umschnallen sich mit weiland Daedali altem Flügelpaare, schwingen sich nach den Wolken, lesen ein Kräutlein aus allen Zonen des Erdbodens und kochen ein Gemüse, wirksam wie Coloquinten, als wär' der Tod in den Töpfen. Stürzt einer der Getreuen in Ikarus Meer, so ist er ein Märtyrer des Ruhms, gekommen zu seiner Vergeltung und, geweiht von den Fingern des Morgenroths, geniesst die glückliche Seele Speise des Paradieses aus der Küche von Mekka. Wer nicht mit ihnen sammelt, der zerstreut. Sie sind die allein seligmachende Kirche im Heiligthume der Kunst. Wer anders denkt und zweifelt, ist ein Ketzer, den man nach füglichem Herkommen spiesse oder röste, und muss verdammt seyn nach Prädestinationsrecht für immer und ewiglich.

Und doch neue Waldenser? — Es gibt viel Widerspenstiges unter den Leuten und ist für alle Köpfe der schöne Hut bald zu gross und bald zu klein. Es ist der Stirn nicht immer wohl zu Muthe unter dem allgemeinen Hute, dass sie ihn auch lieber ablegen und barköpfig wandeln unter den Wolken. Die setzen sich links zusammen um der Gesellschaft willen, lachen über die Romantischen und philosophiren, so gut es im Lärme geht, über die Schöne längst entflohener Tage und über das Glück natürlicher Einfachheit. Etliche wollen von Beeren und Wurzeln leben oder von Drakes glücklichem Funde, während sie Capaunen verzehren; Andere loben sich die simple Art der Schweizer Sennenwirthschaft bey einer Tasse Schokolade; Etliche sind alterthümlichen oder mittelalterlichen Sinnes, preisen Heuschrecken und Wildhonig oder die Grütze des klösterlichen Gehorsams und trinken zur Begeisterung ein Fläschchen Champagner.

Und zwischen der grossen Kluft, die rechts und links trennt, schweben viel irrende Gestalten, bald mehr nach dieser, bald mehr nach jener Seite sich neigend. Und unter mächtigem Feldgeschrey rottet sich hier ein Volk zu Hauf und dort eins. Die näher zur Rechten haben einen Fahnenträger mit Beethoven's grossem Conterfey — und die mehr gegen die Linke führen Mozart's ehrwürdiges Bild in dem lockenden Wappen. Die Marketender aber schreyen mit gellender Stimme: Kauft Goldwasser von Pesaro und Doppelkümmel von Rossini! Da sammeln sich die Leute zu Hauf und bringen ihre Löhnung des Tages, damit im Glase der Abend sich vergolde. — Kleinerer Haufen und Häuflein nicht zu gedenken.

Wer 's anders weiss, der sag' es! wir sind 's zufrieden.

Nun aber fragen wir: Wie mag in dieser unbehaglich parteysüchtigen Zeit irgend ein Mensch auf Erden es Allen zugleich nach Sinne thun? Und wenn er auch das Beste thäte, und schlüge nicht zugleich mit dem zweyschneidigen Schwerte des Engels der Offenbarung, mit seltener Kraft und Originalität hinein, es sollte ihm doch nicht gelingen! —

Noch schlimmer hat 's in der Ordnung der Recensent. Von dem verlangt man nicht blos, dass er allen Parteyen auf einmal, und noch obendrein

recht kurz, damit man Niemanden incommodire, es recht mache (und das ist eine schöne Geschichte!), sondern man will auch, dass er recht frappant drein schlage, dabey aber ja keinem Menschen unvorsichtiger Weise die Haut verletze; dazu ist er gehalten, die Kunst ja recht von dem höchsten Standpuncte herab anzusehen und ihr bis in's Herz hinein zu schauen; dann muss er auch mit leisem, sanftem Griff und gewaltiger Faust die Leute allesammt fassen und sie ohne allen Zeitverlust Augenblicks hinaufschwingen auf die Höhe, wo sie Alle gern einmal wären ohne einen Fuss in Bewegung zu setzen! — Nun Glück zu! Jetzt wollen wir uns unter den glücklichsten Auspizien an's Recensiren machen.

Was finden wir also hier? — Erstlich den Bergmönch, den unterirdisch Schacht - gewaltigen Beherrscher mit seinem Erdgeisterheere: aber keine neckisch bösartigen oder gewaltsam wildsausenden Elementskräfte im blinden Tosen, sondern den Menschen helfende, wohlthätig sich an die Oberwelt anschliessende, das Rechtschaffene anerkennende und ehrende Kräfte. Da werden wir also Klänge zu erwarten haben, die wohl höher, fremdartiger ertönen, allein keineswegs extravagant umherwirbelnde, solche musikalische Verkettungen, die allerdings einer geheimnissvollern Machtregel, aber immer einer Vernunftgesetzlichkeit folgen, die das blos phantastisch Willkührliche in andere Regionen verweist; wir werden zwar von überraschenden Harmonieengrössen, von wunderbaren Schwenkungen, Flügen und Ineinanderwebungen einer gleichsam zackigern, schärfern und bunter prangenden Rhythmik umspielt werden, wenn die Aufgabe glücklich gelöst seyn soll: aber jener unbehaglich anziehende Schauder, jener betrügerisch verlockende Graus, jenes Irrlichtgefunkel verführenden Spukes wird keine magischen Ringe um uns ziehen, denn eine Geisterwelt ist es, die das menschlich Gute ehrt und im Wohlgefallen daran ihm freundlich zum Siege verhilft.

Ferner haben wir es mit einer opernmässigen Menschengesellschaft zu thun, um derentwillen das Geisterreich sich aufschliesst. Bergleute sind es, deren stündliche Gefahren der Tiefe ihren Sinn nach oben ziehen zu dem, von welchem allein Hülfe kommt; ein frommes, schlichtes Völkchen, das in ungezwungenen Klängen Zustand und Character unverkünstelt an den Tag legt. Also wieder nichts ausschweifend Krauses, Unklares, Zerrissenes. Selbst die Hauptperson, der Untersteiger Michael, bleibt bey allem edeln Eifer für Pflicht und Recht, bey aller Treue zärtlicher Liebe doch immer ein schlichter Bergmann. — Ihm an Frömmigkeit und Edelsinn gleich ist Franziska, seine Verlobte, zwar mädchenhaft gehoben vom Feuer der Poesie jugendlich reiner Liebe, doch immer ein Kind der schlichtesten Lebensverhältnisse. — Gegen das zärtliche Paar steht der Obersteiger, ein habsüchtig nichtswürdiger Bösewicht, ein hässliches Abbild der Verworfenheit, in dessen rachsüchtigem Brüten allein die Zerrissenheit des Verderbens, das grell Empörende tückischer Wuth sich geltend machen darf. — Guntram, sein Neffe, ein leichtsinniges Gewöhnlichkeitsbürschchen, ermangelt jeder höhern Kraft. Wird er auch noch am Ende sogenannt gut, so soll doch auch damit nichts Sonderliches bezeichnet werden: ein weichherziger Antheil an den unschuldig Leidenden bringt ihm die matte Rückkehr zum Rechten; vor Allem aber ist es Hedwig, seine Jugendfreundin, ein still artiges Kind, das die besten Anlagen zu einer ruhig verständigen Hausfrau in sich trägt. — Dazu noch ein alter, vermittelnder Bergmann, ein Berg-Officier von hohem Range, Chöre der Bergleute und des Volks und ein festlicher Bergmanns-Aufzug geben uns die Uebersicht des einfachen, wohlsituirten Ganzen, dessen bürgerliche Natürlichkeit durch den Antheil heimlicher Gewalten in's Romantische gehoben wird. Wie diess nun im Einzelnen geführt, gehalten und in Tönen dargestellt worden ist, wollen wir uns auf das Kürzeste deutlich zu machen suchen.

Die stark instrumentirte Ouverture hat etwas Zeitgemässes, Marschartiges, einen Anflug von beliebt Abgerissenem; so treiben auch die Maria-Weber'schen Vorschläge von oben zuweilen ihr gewohntes Spiel: ferner sind in ihr mancherley Anspielungen auf Hauptmelodieen der Oper zu vernehmen, z. B. des Gnomenchores, des Gebetes der Bergleute, des Einsturzes des Schachts, der Wahnsinnsscene Franziska's. — Dennoch ist dieses in Umrissen aufgestellte Uebersichtsbild der Oper weit zusammengehaltener, gearbeiteter, geordneter, als manche neu beliebte Ouverture. Wir verdenken es dem Componisten nicht im Geringsten, dass er sich dabey möglichst dem herrschenden Geschmacke anschmiegt: wer nicht mit aller Gewalt durchfallen will, muss es schon; es kann gar nichts helfen. Hängt doch jetzt Alles vom Beyfall der Menge ab. Versteht es Einer, sich gleich Anfangs derselben

dadurch möglichst vollkommene Würkung hervorbringende Trompeten und Pauken. Gleich die erste, nur aus drey Tonen bestehende Entrée dieser Instrumente am Ende der, gewissermassen als Herold grosse Dinge verkündenden Einleitung kann die Richtigkeit dieser so seiten anzustellenden Bemerkung vollkommen beweisen.

Da vielleicht nicht jeder Leser dieses Meisterstück gehört oder die Partitur bey der Hand hat, so sezt der Rec. diese Einleitung hier ganz her:

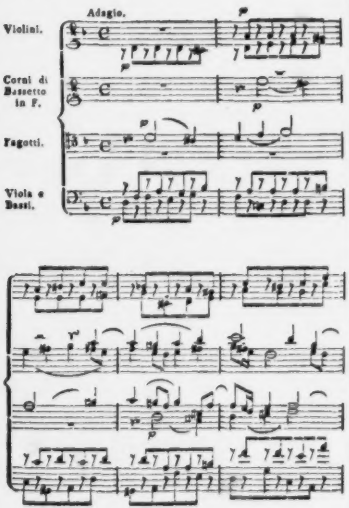

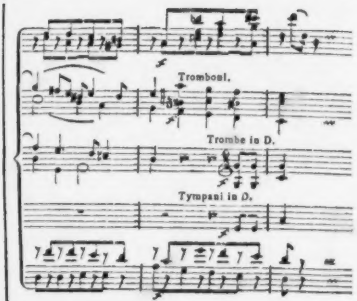

Das hier in den Bassethörnern und Fagotts zwar nur kurze, aber in Ansehung der harmonischen Anordnung eben so neu ausgeführte, als schön angebrachte Thema hat Mozart zum Hauptsatze des ersten Chores gemacht, und ihm die Worte Requiem aeternam etc. untergelegt. Hiermit treten nach dem eben angeführten Beyspiele die Singestimmen canonisch, nehmlich kurz hintereinander und zwar zuerst der Bass, dann der Tenor, nach ihm der Alt und zulezt der Diskant ein, wobey die am Ende des Beyspiels in den Violinen angeführte Figur beybehalten und fortgesezt wird, wodurch das Ganze eine ausserordentliche Kraft, Nachdruck und Festigkeit erhält. Nach den Worten: „et lux perpetua luceat eis“ womit M. den ersten Abschnitt dieses Chors in B dur (S. 10.) schliesst, bedient er sich des hier folgenden gefälligen kleinen Zwischensatzes:

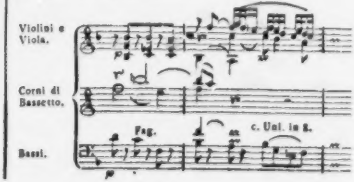

zu bemeistern (und die Ouverture ist stets mit Beyfall aufgenommen worden), ohne die Anderen, auf welche es eigentlich ankommen soll, zu verhöhnen: so gibt das beyden Theilen, die Eigensinnigen ausgenommen, einen eigenthümlichen Genuss.

No. 1. Chor der Bergleute. Michael singt das Gebet vor, der Chor wiederholt; ein einfach natürlicher, gut theatralischer Bittgesang. Guntram schwatzt gegen allen Lebensernst und will es nur lustig. Sein Lied No. 2 (Tenor) ist, was es seyn soll, ein schlicht leichtfertiges Stückchen. Franzisca kommt. Der zudringliche Mensch wird abgewiesen; er lässt sich nicht stören. Michael wird hitzig und der alte Martin (Bass) ermahnt zum Frieden. Es erklingt ein Quartett No. 3, den Situationen angemessen. Die Melodieen sind gesund, wenn auch nicht originell, der Fluss leicht, Harmonieen gut, nicht eintönig, vielmehr frisch, mannigfach, rasch vorwärts in jedes Character. Also gut! — Der Obersteiger kommt, längst auf Michaels Ehrlichkeit erbost, und behandelt diesen hart. Beyde entrüstet.

No. 4. Terzett: klar, ungesucht, an Mozart's Weise erinnernd. Es ist hier mit Wenigem vollbracht, was zu vollbringen war. Warum sollte man wohl ganze Regimenter aufmarschiren lassen, wo die Sache mit drey Personen abgethan ist? Freylich wenn sich die Römer einmal an Gladiatorenspiele und Löwenhetzen gewöhnt haben: so muss Bocchus Löwen schaffen, damit Sulla durch köstliche Blutspiele beym Volke beliebt wird. Hernach ging's auch darnach! — Michael wird allein gelassen. Er fühlt, dass er pflichtmässig gehandelt hat, sieht aber, dass es hier mit seinem Glück aus ist und dass er fort muss. Nur seine Franzisca beklagt er. No. 5, Recitativ und Arie: das Recitativ ist gut declamirt, das Andante wohlklingend, mit den beliebten Vorschlägen von oben versorgt: nur tändeln uns die Wiederholungen „der Heimath Au“ zu viel; sie scheinen uns in Michaels schlichtem, ehrlichem Character nicht ganz an der Stelle. Das Allegro scheint uns noch weniger gelungen; es schwankt zwischen der neuern und ältern Weise, kommt uns etwas zerrissen, nicht kräftig genug erfunden und überhaupt nicht aus dem Innern herausgesungen vor. Es hat eine Art Schlichtheit, die mit dem Gesuchten und Gefallsüchtigen um den Vorrang streitet. Jedermann sey aber auf's Neue kund und zu wissen gethan, dass wir noch niemals mit den Göttern Ambrosia gespeist, auch nicht die unmenschliche Gabe der Infallibilität zum Wiegenangebinde empfangen haben, sondern dass wir ein Mensch sind, gleich anderen, aber ein ehrlicher, der es mit der Sache redlich meint, der Heucheley den Rücken kehrt und nichts zu besprechen sich herausnimmt, wovon er nichts versteht. — Das Theater verwandelt sich in Franzisca's Wohnung; rechts und links ein Spinnrad. Hedwig, Franzisca's Muhme, unterredet sich mit der besorgten Braut. Zur Beruhigung singt ihr Hedwig ein Spinnerlied No. 6, kurz und artig. Wir hätten statt des $\frac{6}{8}$ Tactes den $\frac{2}{4}$ Tact vorgezogen. — Michael tritt ziemlich zerstört ein, berichtet seinen Zwist mit dem Obersteiger, worüber Franzisca in Thränen ausbricht. Er beruhigt sie und wirft hin, dass ihn ganz Anderes quäle. Er hat nämlich den Bergmönch am Schacht gesehen, von welchem die Sage geht, dass sein Erscheinen Unglück bringt. Das Gespenst rief ihn und bot ihm Erzstufen, die er seines Eides wegen nicht annahm. Darauf bestellt' es ihn um Mitternacht, um ihm zu helfen. Michael ist entschlossen, solche zweydeutige Hülfe zu verschmähen. Es entspinnt sich ein Terzett No. 7: „Nein, solche Hülfe bleib' uns fern!“ sehr melodisch und schön, am meisten der Frauen Gesang und der vereinigte. Noch schöner ist das Adagio ohne Begleitung. Ein Gleiches gilt von dem kurzen Allegro agitato. — Der alte Martin holt eilig den Michael zum Obersteiger, es sey ein Unglück geschehen. Man hört die Glocke, welche die Knappenschaft zusammenruft. Die beyden Mädchen gehen ihnen nach. Das Theater verwandelt sich wie in der ersten Scene. Alles läuft mit Hacken, Schaufeln und dergl. Die Grube ist eingestürzt. Der Volkschor beginnt: „O Tag voll Jammer, o Schreckenstag!“ Trefflich, sehr wirkungsvoll und ohne hyperoriginelle Mittel. — Guntram berichtet dem Obersteiger das Gräuliche, der kalt und roh der Menge zuruft: „Na, hört jetzt auf hier zu heulen!“ u. s. w. Endlich befiehlt er höhnend, Michael soll hinunter, damit er erfahre, wie's unten aussieht. Franzisca eröffnet das Finale: „Ha Schreckenswort!“ Geängstet fleht sie um Erbarmen, Michael tröstet, der Obersteiger bleibt hartnäckig. Alles schön gesungen. Und wenn wir am Gelungenen zu mäkeln gewohnt wären, so würden wir doch nur einiges Wenige ausnehmen, nur einige Nötchen, die anders gestellt seyn könnten. Im All. passionato finden wir aber Franzisca's Gänge zu melodisch, zu gemüthlich, was jedoch beym Hören durch schnelles

Vorübereilen weit mehr verschwimmt, als wenn man die Noten vor sich sieht:

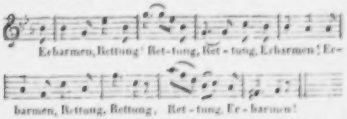

Der Chor schlägt schön hinein. So bewegt schreitet der Gesang wirkungsvoll fort, bis Michael sich und die Seine im kurzen, unbegleiteten Aufrufe der Hülfe Gottes empfiehlt und muthig hinabsteigt. Schaudernd ruft der Chor: „Ha! ihn verschlingt des Abgrunds Schoos!“ (Beschluss folgt)

Nachrichten.

Wien. *Musikalische Chronik des 2ten Quartals.*

Unsere Hofoperbühne nächst dem Kärnthnerthore förderte in dieser Zeitfrist nur zwey Neuigkeiten zu Tage; nämlich: „Die Braut“ und „Moses“. — Solche Unfruchtbarkeit darf jedoch keinesweges dem Thätigkeits-Mangel der Gesellschaft beygemessen, sondern einzig und allein — was aus zuverlässigen Quellen sich erweisen lässt — dem Wankelmuthe, so wie der inconsequenten Zweifelsucht des Pächters zur Last gelegt werden, der zwar fortwährend einstudiren lässt, aber das bereits bis zur Darstellung Gediehene wieder verwirft, um nur schleunigst etwas Neues vornehmen zu können, wobey vielleicht noch mehr zu profitiren seyn möchte. Der gute Mann scheint zu vergessen, dass Zeit verloren, Alles verloren heisst.

Auber's Braut, nach Ritter's Uebersetzung, gefällt. Scribe hat in seiner Fabel abermals, wie gewöhnlich, eine Summe von Unwahrscheinlichkeiten zusammengehäuft; allein — was Niemand ihm, dem französischen Kotzebue, bestreiten wird — er versteht den Theater-Effect, weiss Interesse zu erregen, und die Erwartung zu spannen. Mit ihm Hand in Hand geht auch der Tondichter: das Ziel seines Strebens ist, das Ohr zu kitzeln; die Mittel zu dessen Erreichung liefern gesangvolle, pikante Motive, gleichviel, ob eigen oder erborgt, gehörig verschärft noch durch eine glänzende, üppig dotirte Instrumental-Partie. Freylich giebt derley Musik keinen Stoff zum Nachdenken, und aus solchen Partituren lässt sich auch rein Nichts lernen; indessen wir leben in so ernsten Zeiten, dass man recht schnlichst nach Vergessenheit bringender Zerstreuung geizt.*)

Die Titelrolle singt Dem. Heinefetter sehr gut; sonderlich gelingt ihr eine als Final-Scene eingeschobene Rossini'sche Bravour-Arie. Der komisch-tragische Tapezirer Fritz gehört zu Hrn. Wild's gelungensten Rahmen-Characteren. Das ist nun doch einmal ein Sänger, bey dem keine Sylbe verloren geht, der sich im Cothurn wie im Soccus mit gleicher Umsicht bewegt, und jedesmal das Ding am rechten Zipfel erfasst. Ganz köstlich trägt er das Liedchen vor, wenn er als Korporal der Stadtmiliz mit seiner reichsbürgerlichen Truppe sogar am Polterabende die Runde machen muss, und noch mehr überraschte er im zweyten Acte durch sein allerliebstes Jodeln; denn die Pariser haben von unseren deutschen Alpensängern diese National-Weisen gehört, und charmant befunden; der pfiffige Poet somit für zeitgemäss erachtet, seinen Helden zu einem gebornen Tyroler zu stempeln, um selben was Zang hält recht nach Herzenslust auf gut Wienerisch dudeln lassen zu können. Auch Hr. Forti fasste seinen geckenhaften Grafen, der hierorts auf einen geldstolzen Commerzienrath reduzirt wurde, mit drolligem Humor auf, und electrisirte durch sein lebendiges Conversationsspiel alle Ensemble-Scenen. Gleiches Lob gebührt Hrn. Cramolini in der zwitterhaften Rolle des sentimentalen Liebhabers Adalbert von Löwenhaupt und Dem. Boudra als kokettirende Modehändlerin.

Die zweyte Novität war, wie bereits erwähnt, Rossini's Moses, nach der französischen Ueberarbeitung, welche jedoch durch Hrn. Duport nochmals eine Restauration erdulden musste, der sämmtliche Tanzstücke wegstrich und deshalb den 3ten und 4ten Act in einen zusammenzog. Wir hatten nichts dagegen einzuwenden, ersparten dabey ermüdende Längen, und zollten dem Ganzen wohlverdienten Beyfall. Der Meister erfreute uns mit manchem dankenswerthen Zuwachse, namentlich die imposante Invocation, das wirkungsreiche zweyte Finale, und eine schöne, originell begleitete Arie der Anais. Der höchst vortreffliche Chor während der egyptischen Finsternis, womit sonst die Oper begann,

*) Anmerk. Ob wohl dadurch was besser wird?
Die Redaction.

bildet nunmehr die Introduction des zweyten Aufzuges, und entschädigt den Kenner reichlich für einige Gemeinplätze, worüber der Vater, als verkrüppelte Nebenzweige, ganz füglich den Stab hätte brechen können, unter denen der triviale, so oft wiederkehrende, fast barokke Marsch der Israeliten obenan steht. Unter den Darstellenden nennen wir zuerst Hrn. Forti als Pharao, und ihm zunächst Hrn. Staudigel, der den hebräischen Gesetzgeber mit Würde und Anstand repräsentirte, und dessen eben so gewaltige als sonore und umfangreiche Bassstimme ganz vorzüglich zur Ausführung dieser Kraft-Partie sich eignet. Hr. Binder, Amenophis, dürfte seine Glanzperiode wohl schon überlebt haben; er ist und bleibt nun einmal Johannes in eodem. Die beyden Frauen, Ernst, Sinaide, und Fischer-Achten, Anais, befriedigten im vollen Maasse, und wenn ja etwas den Total-Eindruck zu schwächen vermochte, so war es die schon gar zu oft gehörte Preghiera anstatt des eigentlichen, auf den Zauber der Scenerie berechneten Schluss-Momentes, wofür der auf der Hintercortine als Vision gemalte Durchzug durch das rothe Meer als kleinliches Surrogat erschien, und an die Marionettenbude gemahnend befunden wurde. —

Reprisen fanden statt von der Zauberflöte, Don Juan, Schweizer-Familie und den umgeworfenen Kutschen. Hr. Forti gibt den Leporello, Papageno, Grafen Wallstein und Dormeuil recht con amore. Dem. Heinefetter befriedigt zwar stets als Sängerin, war aber jedenfalls keine Emmeline. Hr. Seipelt, welcher die Lücke des abgegangenen Hrn. Siebert ausfüllen soll, genügte wohl als Commendatore, aber im Amtmann des Joconde scheiterte die ihm ohnedies nur schwach inwohnende vis comica, und man wähnte einen erneuerten Abdruck des steinernen Gastes zu sehen. —

Unter den Gästen zeichnete sich Mad. Fiehl-Flache vom Breslauer Theater noch am vortheilhaftesten aus, und liess nebst einer wohlklingenden Stimme auch gute Schule und mechanische Fertigkeit gewahren. Mad. Schodel und Rosenberg, Dem. Au, Stetter, Puck, Bruckner und Pfeiffer, die Herren Sommer, Conti und Mayer scheinen theils dem Chor entwachsen, theils Provinziel-Histrionen zu seyn, und erheben sich, mehr oder weniger, kaum über die Mittelmässigkeit.

Ausser zwey älteren, frisch aufgewärmten Balleten, der Fasching in Venedig und Blaubart, ging neu in die Scene: Theodosia, erfunden und in die Scene gesetzt von Hrn. Samengo, welcher mit seiner Gattin mehre Wochen über hier gastirte. Diese Composition gehört zu den seltenen, welche nicht durch eine gedehnte Handlung, durch unverständliche Pantomime und überflüssige Ballabile's ermüden. Sie gefiel mit Recht, und Graf Gallenberg's melodieenreiche, durchaus passende Musik hat entschiedenen Antheil daran. —

(Fortsetzung folgt.)

Breslau. Seit meinem letzten Berichte haben die Zeitverhältnisse sich auch hier nachtheilig auf die Pflege der Künste gäussert. Die Concerte waren fast niemals sehr besucht, und selbst seltener Reiz übte nicht die erwartete Anziehungskraft. Im Theater gab man die hier nur aus Concert-Aufführungen bekannte Jessonda mit vielem Beyfalle, nachdem Auber's Fra Diavolo kein Glück mehr machte; dann Rossini's Corradino. Indessen hat die Bühne fast gar keinen Sänger, der sich auf den Vortrag Rossini'scher Gesangweisen vorzüglich verstände, und es ist bekannt, wie sehr dieselben Leichtigkeit der Behandlung und ein südliches Feuer erfordern, um die Hörer mit sich fortzureissen. — Auch manche ältere Oper ging über die Bühne, die bis dahin schmerzlich vermisst worden war. Der junge Musikdirector Hr. Seidelmann wirkt thätig und verständig, und man muss auch der Bühnen-Direction nachsagen, dass sie für Abwechslung der Genüsse sorgt, so viel die zu berücksichtigenden Verhältnisse es gestatten. — Der junge Agthe aus Posen liess sich mit Beyfall auf dem Pianoforte, Herr Görner aus Warschau (auch Componist) auf dem Horne hören. — Einer, nach meiner Ansicht unbilligen Ersparniss der Direction muss ich übrigens gedenken. Dem Musikdirigenten wird bey neuen Liederspielen oder Melodramen ohne Weiteres das Arrangement der Musik aufgebürdet, während dasselbe für wenig Kosten bey der fremden Bühne, die das Buch verkauft, zu haben ist. So war es z. B. bey dem nur zweymal gegebenen Melodrama: Der Bandit von Both. Bey solchen Arrangements wird Zeit und Mühe in Menge verschwendet, und der Musiker statt an fleissiges, an flüchtiges Arbeiten gewöhnt. — Der akademische Musikverein gab Weber's hier noch ganz fremde Euryanthe als Concert in der Aula Leopoldina. Vieles ward sehr brav ausgeführt, und nach Verdienst anerkannt. Die Solo-Partieen sangen meist Dilettanten. Die

Einnahme hat kaum die Kosten gedeckt. — In der Charwoche fanden die gewöhnlichen Musik-Aufführungen statt; nämlich am Sonnabend vor dem Palmsonntage S. Bach's Passion (nach dem Matthäus) durch die Singakademie des Hrn. Mosevius, welche, mit dem ungeheuern Werke immer vertrauter, sich wieder auf's Vortrefflichste bewährte; am Charmittwoch in der Bernhardinerkirche kleinere Vocal-Kirchenstücke älterer Meister durch den Singverein des Hrn. Cantor Siegert; am Gründonnerstage die Schöpfung von Haydn durch den Kapellmeister Schnabel; am Charfreytage in der Elisabethkirche Graun's Tod Jesu, zu Folge der Stiftung des Kaufmann Göllner. — Ich habe nun einer Aufführung des Oratoriums: Jephta, von Bernhard Klein, durch den Verein für Kirchenmusik zu gedenken, welche in jeder Hinsicht gelungen zu nennen war und das Publicum mit einem sehr beachtenswerthen Werke bekannt machte. Die hohe Einfachheit des Styls, von Einförmigkeit entfernt, die scharfe Auffassung der Charactere und die zweckmässige Benutzung der Mittel zeichnen diess Oratorium in unserer Zeit, wo die gewaltsamen Effecte sich so gern hervorthun, sehr vortheilhaft aus. — Vor einer kleinern, aber desto gewähltern Versammlung, führte Hr. Mosevius Gluck's Orpheus und Eurydice auf. Man muss einen solchen Genuss um so höher schätzen, da bey dem jetzigen Zustande der meisten Bühnen Deutschlands Gluck's Opern zu geben fast unmöglich ist. Die Chöre wurden ausgezeichnet gut ausgeführt, und die Solo-Partieen möchten wenig heutige Opernsängerinnen in solcher Gediegenheit und Innigkeit des Gefühls zu geben vermögen, als es dort von Dilettantinnen geschah. — Unser beliebter Baritonist, Hr. Wiedermann, führte Spohr's hier noch nie gehörten Faust vor einem kaum halb gefüllten Saale auf, und die kleinen Mängel der Aufführung kommen nicht in Betracht, wenn erwogen wird, dass das Publicum schon für den Versuch, es mit einem ihm noch fremden Meisterwerke vertraut zu machen, Dank schuldig ist. Ueber die Oper selbst zu urtheilen, wäre überflüssig, da die musikkundige Welt bereits ihre Trefflichkeit längst anerkannt hat. — Ein ausgezeichneter Klavier-Virtuos, Herr Kessler aus Warschau, Verfasser der bekannten sehr lehrreichen Etudes pour le Pianoforte (Wien bey Haslinger) hält sich, wir hoffen auf längere Zeit, hier auf. — Unser wackerer Künstler A. Hesse ist von Wien, wo sein Orgelspiel allgemein entzückt hat, zurückgekehrt. Sein bey Haslinger in Steindruck erscheinendes Portrait ist um der trefflichen Auffassung willen sehr zu empfehlen. — Ich schliesse mit der traurigen Nachricht von dem Tode des nach Verdienst überall geschätzten und geliebten Domkapellmstr. und Musikdir. Schnabel. (S. Nekrolog No. 29 dieser Zeitg.). Die allgemeine Betrübniss sprach sich bey seiner Beerdigung auf's Unverkennbarste aus. Alle hiesigen Militairmusikchöre, das von dem Verstorbenen gebildete Orchester, unzählige Freunde und Kunstgenossen begleiteten den Sarg, vor dem der Musikdir. Seidelmann auf einem Kissen den Kapellmeisterstab nebst einer Lyra von weissen Rosen mit einem Lorbeerkranze geschmückt trug. Lieder des Verstorbenen wurden gesungen, in den Kirchen an den nächst folgenden Tagen Mozart's und Cherubini's Todtenmessen aufgeführt. — Was Breslau's Musikfreunde an diesem Manne verloren, ist schwer, vielleicht nie zu ersetzen.

Kurze Anzeigen.

Grosse Passions-Musik nach dem Ev. Johannis von Joh. Seb. Bach. Partitur. Berlin, 1831. Verlag der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein. Pr. 6 Thlr. Pr. der Chorstimmen 1 Thlr.

Dieses vor Kurzem in unseren Blättern von Frdr. Rochlitz besprochenen Meisterwerks Partitur ist also erschienen, auf gutem und haltbarem Papiere deutlich und sauber gestochen. — Das sehr schön lithographirte, wohlgetroffene Brustbild des ruhmgekrönten Meisters verherrlicht eine Ausgabe, der es an Freunden nicht fehlen kann.

Jubel-Cantate zur Feyer des funfzigjährigen Regierungs-Antritts Sr. Majestät des Königs von Sachsen am 20sten Septbr. 1818. Gedicht von Friedrich Kind, nebst einem zweyten Texte: Ernte-Cantate, Gedicht von Wendt, Musik von Carl Maria v. Weber. Partitur. Op. 58. (Eigenthum des Verl.) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 7 Thlr. Dasselbe Werk, ebendaselbst, für das Pianoforte arrangirt vom Componisten selbst. Pr. 2½ Thlr.

Diese grosse, höchst wirkungsreiche Jubel-Cantate ist bereits an so vielen Orten aufgeführt,

überall mit dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen, so oft wiederholt, auch so vielfältig in unseren Blättern besprochen worden, dass es ganz überflüssig heissen müsste, wenn wir uns jetzt noch in eine lange Auseinandersetzung ihres Gehaltes einlassen wollten. Es braucht hier in der That nichts weiter, als die schlichte Anzeige, dass das Werk gedruckt und schön gedruckt zu haben ist. Der doppelte Text vervielfältigt den Gebrauch dieser rauschenden Jubelmusik, die neben anderen Werken dem zu früh Entschlafenen weit verbreiteten Beyfall brachte. Der Klavier-Auszug ist von ihm selbst; er verstand sein Instrument. Und so haben wir auch darüber nichts weiter zu erwähnen. Man wird beyde Abdrücke (der Partitur und des Auszugs) als schöne Verlassenschaften eines geehrten Lieblings der musikalischen Welt ehren und zuversichtlich sich noch lange deren erfreuen. Die Partitur zählt 134 Folioseiten, der Klavierauszug 53.

Vierstimmiger Festgesang auf den Geburtstag Sr. Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm III. — zum 3ten Aug. des Jahres 1831. Gedichtet von Ferd. Joost, in Musik gesetzt und für die Singechöre der preussischen Armee, so wie für Männer-Singvereine eingerichtet von A. H. Stahlknecht. Op. 5. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Pönicke und Sohn. Pr. 6 Gr.

Der Gesang ist wirkungsvoll, die Harmonisirung gut (wenn auch einige Noten besser stehen könnten) und leicht, was hier besonders in Betracht kommt; auch das Gedicht ist löblich. Das sehr zu empfehlende Volkslied wird Vielen zur rechten Zeit kommen und sich mit Recht Freunde erwerben. Es ist in Partitur und Stimmen schön gedruckt.

Les Charmes de la Danse (2 Polonoises et 4 Valses) composées — par Const. Decker. Op. 1. Berlin, chez Krafft et Klage. Pr. 15 Sgr.

Können wir auch durchaus auf die Menge der Tanzcompositionen unserer Zeit hier nicht Rücksicht nehmen: so ist doch das erste Werkchen eines sich damit einführenden Mannes zu beachten, der nicht nach dem Schlendrian etwas hinschrieb, sondern etwas Eigenes und artig Durchgeführtes gab. Die rechte Hand schlägt viel über die linke und überhaupt gehört einige Routine dazu, diese Tänze angemessen vorzutragen, ob sie gleich nicht eigentlich schwer zu nennen sind. Die Tänze sind also für das Pianoforte. Die erste Polonoise hat uns am besten gefallen.

Ein Zug aus dem Leben Johann Adam Hiller's.

Von einem seiner Schüler, *Dr.* K. F. S. Liskovius.

Hiller war viele Jahre lang ein abgesagter Feind der Mozart'schen Musik. Wenn ihm welche zu Ohren kam, wo er noch so gern zu verweilen pflegte, ging er unwillig davon. So hasste er sie.

Als Cantor an der Leipziger Thomasschule hielt er Singestunde mit vollem Orchester. Die Alumnen waren in den Gesang und in die Instrumente getheilt.

Eines Tages im Frühjahre 1796 kam Mozart's Wittwe in unsere Singestunde, brachte ein Packet geschriebene Noten, als ein Werk ihres verstorbenen Mannes, und bat, es sogleich aufzuführen. Sie setzte hinzu, es sey noch nirgends aufgeführt.

Hiller, wohl nur aus Gefälligkeit gegen die Dame, liess die Stimmen herumgeben, trat mit der Partitur an sein Pult und dirigirte. Während der Musik sahen wir zu wiederholten Malen seine Thränen herabrollen, und — der Zuhörerin unbemerkt — raunte er uns zu: „Kinder! Nun habe ich vor Mozart Respect."

Von diesem Augenblicke an war er mit Mozart's Geiste versöhnt, gewann Mozart's Werke täglich lieber, und vorzüglich dieses Werk war und blieb fortan sein Lieblingsstudium bis an sein Ende. Es war das Requiem.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Den 1sten Octbr. d. J. erscheint bey uns:

Des Falkners Braut, komisch-romantische Oper in 3 Acten von W. A. Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner, Königl. Grossbr. Hannöver. Hof-Kapellm. 65stes Werk.

Die einzelnen Stücken daraus werden alsdann auch besonders ausgegeben. Die Ouverture für ganzes Orchester à 2 Thlr. und für Pianoforte vierhändig à 1 Thlr. sind bereits erschienen.

Leipzig, im August 1831.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. No. 37. 1831.

Recension.

Der Bergmönch, romantische Oper in drey Acten von C. B. von Miltitz, in Musik gesetzt von Joseph Wolfram. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

(Beschluss.)

Zweyter Act. Je natürlicher und bürgerlicher der erste Act verlief, desto überraschender ist es, sogleich mit dem Aufzuge des zweyten sich in das Innere der glänzenden Burg des Gnomenbeherrschers versetzt zu sehen. Krystallisch und buntgeschmückt von farbig schimmerndem Erz strahlen Wände und Säulen des unterirdischen Geisterfürsten, und verschiedenfarbige Feuer durchzüngeln den flimmernden Saal. In der Mitte desselben liegt Michael auf einer riesenhaften Erzstufe in lebloser Erstarrung. Im Hintergrunde der Krystallenthron des neuen Plutus. Wir ahneten, dass es so kommen würde; und doch waren wir überrascht, als es so kam. — Dass Michael im ersten Acte nur erzählt, dass ihm der Bergmönch erschienen sey und dass er ihm seinen Beystand angeboten habe; dass die ganze Vorbereitung nur wie eine Sage leicht vorübergeht und nichts davon in die Erscheinung tritt, ist ein höchst glücklicher Gedanke des Dichters, der für die ganze Oper wie ein zündender Schlag wirkt. Wir wissen recht wohl, dass Manche der Meinung sind, der Dichter habe das glänzende Erscheinen des Geisterfürsten in die Sinne fallender einleiten sollen, wodurch auch der erste Act das bürgerlich Gewöhnliche verloren hätte und romantisch geworden wäre. Wir sind, wie schon gesagt, ganz und gar gegen diese Meinung. Man liebt ja sonst in unserer jetzigen Kunst die scharfen Gegensätze bis über die Maassen; ja man sieht nicht selten alle Kraft der Wirkung nur in ihnen. Warum soll er denn hier nicht gelten? hier, wo er die Wirkung verdoppelt und in jedem Betracht an der rechten Stelle ist? — Der zweyte Act ist der Hauptact einer Oper. Greift er ein, so hat die Oper meist gewonnenes Spiel. Und es sollte ein Fehler seyn, dass eben dieser Hauptact auf das Glänzendste beginnt? Michael will in seiner Rechtlichkeit, so lange er oben ist und Besinnung hat, mit dem Geiste nichts zu thun haben. Wir finden es sehr anständig von dem Geiste, dass er nicht so zudringlich ist, wie gemeine Geister; er wartet, bis der Mann in sein Reich kommt, bis die wilden Wasser ihn in den Schlaf wiegen. Da heisst er den Redlichen retten in seinen leuchtenden Saal. Das dünkt uns wohlgethan und doppelt gern begrüssen wir die prächtige Behausung, freuen uns des Gesanges und Tanzes der unterirdischen Mächte, die sich in No. 10 recht wohl vernehmen lassen:

Finstere Gnomen, hellflammende Geister,
Sind wir verbündet zu gleichem Thun.
Alle gehorchen dem nämlichen Meister,
Auf dessen Haupt die Gebirge ruhn!
Wir sind's, die das Gold und das Eisen bereiten,
Den Nagel zum Sarg und des Schwertes Glanz,
Die Krone dem Fürsten, den Trauring den Bräuten,
Allen die Flitter zum Todtenkranz.

Schön! Sie rufen den Schläfer in's Leben. Salamander und Salamandrinen beginnen ihren Tanz zu angemessener Balletmusik, viel besser, als manche ausländisch belobte. Michael gewinnt Besinnung. Sein Erstaunen, seinen Dank gegen den rettenden Berggeist spricht das gut declamirte Recitativ aus. Es folgt ein seine Fahrt beschreibendes All. $\frac{4}{4}$. Darauf im Agitato $\frac{6}{8}$ gedenkt er seiner Franzisca, freundlich feurig. — Der Berggeist erscheint auf seinem strahlenden Throne, lobt den dankbaren Mann und kündigt ihm an, dass seine Rückkehr in die Oberwelt ihm nur vergönnt sey durch Verzichtung auf Franzisca. Michael erklärt

dis Ansinnen nur für eine Probe und bleibt treu. Zornig aber wird der Fürst der Tiefe und schleudert aus der Spitze seines Scepters einen Flammenstrahl auf den getreuen Michael und er versinkt in die Klüfte der Nacht, zugleich mit ihm die ganze prangende Burg und oben sind wir auf unserer Oberwelt in freyer, bekannter Gegend. Bergleute besprechen sich; sie sind entschlossen, die Treulosigkeiten des Obersteigers anzuzeigen; selbst der leichtsinnige Guntram schliesst sich an. Sie gehen. Das Theater verwandelt sich wie in der ersten Scene. Der Obersteiger kommt, lauscht umher und sieht sich allein. No. 11: Recitativ und Arie. Er ist froh, dass er seine Rachlust laut werden lassen kann; tückisch freut er sich über den Fall seines Gegners. Er bricht in Triumph aus (schön) und sein Frohlocken wächst im All. D dur, $\frac{4}{4}$ bis zum Hohn, worin er den Geist des Gemordeten herauf beschwört. Er will sich entfernen. Da kommt Guntram und erklärt ihm, dass er keinen Theil an der Blutschuld haben wolle. Duett No. 12: Der Obersteiger hebt zornig an:

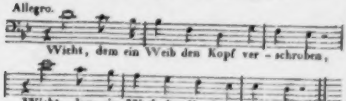

ist nicht characteristisch, nicht der Entrüstung eines Bösewichts angemessen; auch das Uebrige dünkt uns nicht schön, obwohl zuweilen theatralisch. Das ganze Duett passt besser für Guntram als für den Obersteiger, der hier gerade gegen den voreiligen Guntram einen recht eindringlichen Gegensatz fühlbar machen müsste. Guntram bleibt entschlossen, gegen den Bösewicht zu zeugen und will eilen, dem Racheplane jenes zuvorzukommen. Da eilt Hedwig herbey, die Geist-zerrüttete Franzisca suchend. Guntram zeigt lebhafte Theilnahme, bittet, ihn nicht für bös zu halten und sich seiner auf der Bahn zum Guten anzunehmen. Duett, No. 13: „O zweifelt nicht, um mich zu retten, hat euch der Himmel hergesandt" etc. Gern reicht sie dem Jugendfreunde die Hand zu solchem Bunde. Alles ist natürlich und angenehm gesungen und macht einen freundlichen Eindruck. Finale: Bergleute kommen und öffnen die Grube. Den guten Michael betrauernd wollen sie hier verweilen, ob etwa das Wasser die Leiche des geliebten Mannes emportriebe. Chor: „Schuldlos Gemordeter, dich wollen wir rächen." In dramatischer und musikalischer Hinsicht sehr zweckmässig, es erregt, was es beabsichtigt, mehr durch den Inhalt und durch einzelne Musikwendungen, als durch gehäuften Bombast schrecklicher Harmonieen. Aus Haufen wild zusammengeleimter Accorde gehen überhaupt nur Unterleibesschmerzen und krampfhafte Muskelbewegungen hervor, aber nicht der innere Schauer des Mitleids. Gegen das Ende des schönen Chores naht die unglückliche, sinnberaubte Franzisca, vor welcher sich die Menge in den Hintergrund zurückzieht. Aengstlich sucht sie ihren Freund, dem sie folgen möchte. Ihre getäuschten Augen sehen ihn, kalt wie Winternacht. „Und ich lebe! o Qual! Könnt' ich seyn, wie er!" Sehr rührend gesungen. Bald träumt sie sich im Adagio arioso den seligen Verein. Tief gefühlt. Wenn die Sängerin es über sich gewinnen kann, das verzierte a piacere zu vereinfachen, ganz schlicht ohne jede Ausschmückung vorzutragen, wird sie ihre Aufgabe noch besser lösen und weit tiefer in die Seele greifen. — Jetzt erblickt sie im Hintergrunde die Männer, den Mörder unter ihnen und ihr Weh rasst auf im wilden Allegro, das, sehr gut gedacht, nur kurze Zeit anhält und in schlichter Stärke des Schmerzes hervorbricht. Darauf ein Männerchor nur von sechs Tacten: „Wahnsinn zerfleischt nun ihr Herz." Im Recitative fährt die Arme ergreifend fort: Gieb ihn zurück, Mörder! — Ach, du kannst es nicht! — Er ruft mir — hier, mein Geliebter! — O Gott, nimm mich von hier! — (Vortrefflich in Wort und Ton). Sie fleht zum Himmel im Larghetto. Und im All. feroce stöhnt sie auf: Er hat mich nicht erhört! — O Qual, der keine gleicht! — Alles in kurzen Sätzen, wohl gedacht. Den höchsten Grad ihrer Verzweiflung schildert die Arie, All. furioso, E moll, $\frac{4}{4}$. Auch hier schreiten die Erregungen vom Wilden zur tosenden Sehnsucht nach Schlaf und Ruhe, welches Sehnen so stark die Oberhand gewinnt, dass sie dadurch in eine dem gesunden Gefühle der Freude ähnliche Anstrengung versetzt wird. Wir können die Scene (einen einzigen zu oberflächlich verputzten Gang weggerechnet) nur schön und trefflich nennen. Wir fürchten auch nicht, dass Jemand im ruhigen Zustande einwenden werde: „Du tadelst ja sonst Scenen der Schrecken und Theater-Gebete! Warum lobst du denn hier?" Aus ganz einfachem Grunde: Die traurige Lage ist der Natur angemessen; die

Angst ist nicht widerlicher Weise bey den Haaren hergezogen. Wir tadeln es nur und werden es überall thun, wenn man ohne alle vernünftige Ursache die Zuhörer auf die Folter spannt, ohne innere Nöthigung Schauder auf Schauder häuft und mit dem Gebete umgeht, als wäre es eine recht hübsche Sache für theatralische Knall-Effecte. In's Allgemeine hin ist es uns nie eingefallen, dergleichen zu tadeln, was sich eigentlich von selbst versteht. — Ein Bergmann sieht Licht aus der Grube aufglänzen. „Es ist Michael!“ Er entsteigt wirklich dem verunglückten Schachte und fragt sogleich nach seiner Franziska, die ihm noch im zerrütteten Zustande ihres Geistes antwortet. Lange scheint die bekümmerte Mühe ihres Freundes, sie aufzurichten, umsonst. Endlich plötzlich kehrt ihr das Bewusstseyn zurück; sie erkennt ihn und sinkt in höchster Leidenschaft an seine Brust. Alles erhebt sich freudig im Duett mit Chor und beschliesst rauschend das sehr wirkungsvolle Finale.

Dritter Act. Unruhig über Michaels zu Tage Kommen, lässt der Obersteiger seinen Unmuth in No. 15 laut werden; Recitativ und Arie. Im ersten sinnt er nach, wie er sich rette; er gedenkt, ihn des Bundes mit dem Bösen anzuklagen, welchen Gedanken des Abgrundes die Arie preist. Guntram meldet die Ankunft eines hohen Beamten, der ihn (den Obersteiger) zu sprechen verlangt. Entschlossen entfernt sich der Gerufene. Alle harren der Untersuchung. No. 16, Canon zwischen Michael, Franziska, Hedwig und Guntram: „O senke Dich, Du Geist der Wahrheit“ etc. Schön und gut geführt. Nur Fortschreitungen, wie folgende, sind wider die gute Regel, geben keinen reinen vierstimmigen Satz und sind darum überall nicht an der Stelle, am wenigsten in canonischen Führungen:

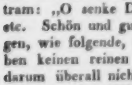

Dass dadurch der übrigens sehr wirksame Canon nicht schlecht wird, versteht sich. Ein falscher Strich kann kein Gemälde nichtig machen. In der Ferne erklingt ein Marsch; er nähert sich. Die Bergleute mit bunten Grubenlichtern und im vollen Staate ziehen auf. Gemischtes Volk zu beyden Seiten. Später der Bergofficier mit mehren Beamten. Der Chor No. 17: „Glück auf!“ volksmässig und theatralisch. Nur um dem Componisten unsere Aufmerksamkeit zu beweisen, bemerken wir, dass S. 130 die Viertelpause durch einen Punct an die vorige Note verdrängt worden seyn sollte, damit „vermögt ſ ihr's“ nicht zerrissen würde. — Während der gesprochenen Untersuchung wird dem Obersteiger befohlen, die Grube zu öffnen. Er gehorcht. Augenblicks steigen Flammen, Donner und Erdgeister auf, die ihn packen. Er schreit um Hülfe und damit beginnt das Finale No. 18. Der allgemeine Chor meint, der Tag der Vergeltung sey gekommen. Da erscheint der König der Geister in voller Pracht und um ihn seine Diener in Grün und Roth. Dazu bengalischen Feuers buntes Wechselleuchten. Zwey Salamandrinen führen Franziska zu ihrem Michael und schmücken beyde mit dem grünen Kranze, aus welchem eine buntfarbige Glorie die Glücklichen umspielt. Der Berggeist, befragt vom untersuchenden Richter, deutet mit ausgestrecktem Stabe auf den Obersteiger und zugleich versinkt die ganze Geisterwelt und mit ihr der Bösewicht in die vergehende Nacht. Auch der Schimmer um das Haupt der Glücklichen ist erloschen. — Allgemeiner Chor: „Gott hat gerichtet!“ Hier könnte das jetzt beliebte Niederknieen auch weggeblieben seyn. Der Schlusschor jubelt sein Glück auf von Herzensgrunde; Alles kurz, natürlich und leicht, aber nicht gar zu leicht, wie es eben im Schlussfinale seyn soll mit Ausnahme des kleinen Fugensätzchens, das am Schlusse einer Oper aus dem Munde der Menge des Volks nicht am Platze zu seyn scheint, wenigstens nicht nach unserer Meinung. Wie leicht wäre diess geändert! Ein volksmässiger Schluss wäre doch wohl besser.

Der Klavierauszug, den allein wir eigentlich hier zu beurtheilen nöthig hätten (wir haben aber auch aufmerksam die Partitur mit Vergnügen gelesen), enthält 138 Querfolio-Seiten, ist deutlich und gut gestochen (etwa ein Dutzend meist ganz unbedeutende, von selbst in die Augen springende Druckfehler weggerechnet), sehr spielbar und also gut verfasst. Dagegen sind auch hier die Einsätze der hauptsächlichsten Instrumente an keinem Orte angegeben; ferner ist keine Theater-Verwandlung u. dergl. angedeutet worden, wie sehr diess auch Manchem erwünscht seyn würde, um so mehr, da die Instrumentation der Oper von Fertigkeit und Erfahrung zeugt. So stark und voll auch öfter das ganze Orchester, am meisten jedoch, wohin es jetzt unerlässlich gehört, in der Ouverture, benutzt ist: so sind doch die Singstimmen nur äusserst selten und selbst an den wenigen Stellen nur

dann, wo nicht viel auf sie ankommt, zu sehr verdeckt. Die Sänger haben sich des Durchdringens wegen lange nicht so sehr anzustrengen, als in vielen neuern Opern. Selbst die Hauptscene des Obersteigers im 3ten Acte lässt den hervortretenden Gängen des Sängers gebührenden Raum. Dass aber ein Opernbösewicht eine starke Stimme haben muss, wenn er effectuiren will, ist nun durchaus nothwendig. Die mancherley Charaktere sind selbst durch die Begleitung verschieden gehalten, wie recht und löblich.

Und so können wir denn gar nicht anders sagen, die Oper hat uns sehr wohl unterhalten; wir zählen sie zu den gelungenen in einer Art, der wir um so grössere Verbreitung wünschen, je mehr dem Operngeschmacke von mehren Seiten her manche Gefahr zu drohen scheint.

Wer freylich dieser ganzen Art nicht mehr geneigt ist; wer gegen alles Einfache sich erklärt und nur heftig Gewürztes schmackhaft findet oder ganz frivol Schäumendes, den werden wir eben so wenig bekehren, als er uns. Jeder sucht sich seine Genüsse nach seiner Weise. So soll's aber beym Recensenten nicht seyn. Ist ein Werk in seiner Art gut und erfüllt es die rechtmässigen Anforderungen in dieser Art: so ist es zu rühmen. Wir haben alle Ursache, das Werk zu rühmen; auch hat es hier stets gefallen. Und so scheiden wir denn mit Dank von den geehrten Verfassern und wünschen der Arbeit viele Freunde.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Das verlooste Theater an der Wien hat ein Glückspilz in der Personage eines ungarischen Dorf-Schulmeisters gewonnen; sothanes Neu-Sonntagskind hielt sich jedoch, wie natürlich, an das stipulirte Equivalent der 25000 Kremnitzer Goldfüchse, und Director Carl treibt perpetuirlich sein Wesen, oder, wenn man lieber will — Unwesen daselbst. Kürzlich versuchte er es abermals, so ein gewaltiges Spectakelstück mit grünen Bäumen loszulassen, die Regiments-Kasse, oder: Das erstürmte Lager, wozu Hr. Reuling dasjenige, was gegenwärtig dort Musik heisst, in so und so viel Stunden — denn von Tagen ist bey dem unruhigen Herrschergeiste keine Rede — niederschreiben musste. Allein die Sache war doch schon an und für sich gar zu gehaltlos, und alles Marschiren, Defiliren und Attaquiren, sogar ein blühender Garten mit Fontainen, Gewächshäusern, Vögelbauern und dergl. vermochte nur einen momentanen Eindruck hervorzubringen, ohne das hinfällige Geschöpf vor dem frühzeitigen Siechthume zu bewahren. Damit nunmehr der einmal gefällte Wald doch wenigstens bestmöglichst benützt würde, musste der alte Graf Wolltron, und das Räubervolk auf dem Culmerberg nochmals herhalten: allein das sogenannte lebendige Theater scheint seine Anziehungskraft verloren zu haben, und durch diese Speculation dürfte schwerlich mehr viel zu exspeculiren seyn.

Ueberhaupt geruht die wetterwendische Dame Fortuna dieser sonst so favorisirten Unternehmung seit einiger Zeit den Rücken zuzukehren, denn eingeschlagen, nach dem technischen Ausdrucke, hat eigentlich nichts, nicht einmal „Der Ritter mit der Sichel und sein treuer Löwe," obschon der Thiermensch Springer als bestialischer König darin fungirte, und Herr Kapellmeister Adolph Müller auch hier des Guten viel zu viel verschwendet hatte. Was Wunder nun, wenn man bey so verzweifelten Aspecten auch zu extravaganten Mitteln greift und sich nicht entblödet, die Grossmeister des Dreyvierteltactes, Lanner et Strauss, als Auxiliar-Mächte herbeyzurufen, um die Gönner ihrer fröhlichen Weisen zur Bevölkerung der verwaisten Halle anzulocken, und diese mindestens in den Zwischenacten für die Schaalheit des Aufgetischten einigermassen zu entschädigen. —

Auch die Leopoldstädter Bühne hat der Fatalitäten mancherley zu bekämpfen, und dürfte, nach der Lage der Dinge, wohl noch nicht so geschwind auf einen grünen Zweig kommen. Unsere beliebten Volksdichter sind entweder verstummt, oder haben sich erschöpft; die jungen Sprösslinge geben wenig Hoffnung. Viel Neues und lauter abgedroschene Späße! Man wird vom tollen Gemengsel ordentlich wirr.

Die von Herrn Schadetzky arrangirte Pantomime: „Die zufrieden gestellten Nebenbuhler" ermangelt nicht minder des Reizes der Neuheit, und ist aus eben so vielen Lappen zusammengeflickt, wie die dazu verwendete Musik. — Unter den keineswegs häufigen Gastspielern, wie z. B.: die Herrn Zöllner, Schätzel, Scholz, jüngerer Bruder

des trefflichen Komikers, Dem. Bendel u. A., machte doch nur der von Breslau und Frankfurt aus in Ruf gekommene Just mit seinem Nicolo Zaganini Epoche. Die Gabe zu Imitiren ist auch diesem Männchen in einem wahrhaft ausserordentlichen Grade verliehen, wie solche vielleicht Garrik selbst nicht vollständiger besass. Hier waltet keine Täuschung mehr; man ist überzeugt, das wohlbekannte, dem Gedächtnisse unauslöschlich eingeprägte Original mit all' seinen wunderlichen Eigenheiten und Sonderbarkeiten, ganz wie es leibt und lebt, vor sich zu sehen. Es ist dieselbe hagere Gestalt, dasselbe scharf gezeichnete Profil, die leidende Miene, das melancholische Antlitz, vom flatternden Haarwuchs umwallt; gerade so war auch sein Gruss; so schweifte sein durchdringender Blick im Auditorium umher; so markirte er das Zeitmaass; so temperirte er sein Instrument; so fuhr er mit dem Sacktuche über die Stirne; mit einem Worte: es ist das allertreuste Spiegelbild; ein zweytes Ich. Allein nicht nur jede Stellung, Haltung, Bewegung, Gang, Geberde, so wie das bis in das geringfügigste Detail genau beachtete Costüm wurde der Natur abgelauscht; auch die Spielweise mit allen ihren individuellen Nuancen, wohl nicht in jener stupenden Virtuosität, die ausser den Grenzen der Parodie liegt, finden wir wieder in einer bis zur Verwechslung ähnlichen Copie, und man darf kühn behaupten, dass Herr Just aller Orten furore erregen müsse, wo Paganini bereits gewesen. —

Ueber das Josephstädter-Theater können wir für diessmal ganz kurz seyn. Es hat seit May zu wirken aufgehört. Das Privilegium erlosch nämlich mit dem Tode der Wittwe des einstigen Besitzers, Carl Mayer, und ist bis zur Stunde noch Niemandem verliehen worden, obwohl, dem Vernehmen nach, bereits mehre Aspiranten sich gemeldet haben.

Privat-Concerte veranstalteten:

Hr. Molique, königl. würtembergischer Hofmusikdirector. Schon vor Jahren, noch als Orchestermitglied im Theater an der Wien, berechtigte des Jünglings schönes Talent und seine fleissig cultivirten Anlagen zu grossen Erwartungen; nunmehr begegnen wir dem ausgebildeten Manne als vollendetem Künstler, und sehen unsere Hoffnungen nicht nur realisirt, sondern bey weitem überboten. Er besitzt einen vollen, reinen Glockenton, makellose Sicherheit, herrliche Bogenführung, kühne Bravour im Allegro, süssen Schmelz, reizende Zartheit und tiefes Gefühl im Adagio, und vor allem solche präcise Deutlichkeit, wie sie selten in so wünschenswerthem Vereine gefunden wird, und in unsern Augen wenigstens für den Culminations-Punct seines Meisterspiels gilt, in welchem Bezug er zunächst Mayseedern angereiht zu werden würdig ist. Aber auch als Componist nimmt er eine ehrenvolle Stufe ein; davon geben Zeugniss das grossartige Concert in E-Dur, und die Variationen sammt Rondeau über Schweizerlieder; es weht ein origineller, wahrhaft schöpferischer Geist darin; die Anlage ist genial, und die Durchführung lässt gründliches harmonisches Studium erkennen; ein reicher Schatz von Ideen, bald erhaben und ernst, bald lieblich schmeichelnd, humoristisch, graziös tändelnd und kindlich naiv, steht ihm zu Gebote, in deren geschickter Verwendung der kluge Sachwalter sich beurkundet, der in der Kunst zu instrumentiren die besten Meister zu Vorbildern erwählte; ja, bedarf es wohl mehr, als zu sagen, dass seine Arbeiten selbst nach Beethovens Ouverture zu Coriolan noch das Interesse zu fesseln, und einen bleibenden Eindruck hervorzubringen im Stande waren? —

Zum Intermezzo sang Dem. Marie Emmering eine ziemlich ordinaire Arie von Vaccaj. Die Stimme wäre wohl gut, aber Schule thut Noth, und fleissiges Scalasingen; dann darf man nicht fürchten, bey der einfachsten Modulation von G nach Es aus dem Tone zu fallen, und mit H anstatt B einzusetzen. — Einen grossen Genuss verdankten wir dem ausgezeichneten Pianisten, Hrn. Carl Maria von Bocklet, dass er uns den ersten Satz von Hummel's neuestem As dur-Concerte zu Gehör brachte. Stürmischer Beyfall belohnte ihn; demungeachtet schien dieses Werk, vergleichungsweise mit seinen Vorgängern, geringern Antheil zu finden. Ob nicht vielleicht eine der Haupt-Ursachen in der Wahl jener etwas düstern Tonart zu suchen seyn dürfte, woselbst, nach akustischen Gesetzen, alle Saiten- und die meisten Blas-Instrumente, Hörner und Trompeten etwa ausgenommen, an Helle verlieren, und unbedingt fast gedämpft erklingen müssen? Diese Bemerkung bezieht sich übrigens nur auf den Effect; was der Meister und wie er es gegeben, ist seiner werth. —

Hr. Aloys Khayll, erster Flötist des k. k. Hofburgtheater-Orchesters und Professor am Conservatorium, in Gesellschaft seines jungen Neffen Joseph. Dieser erntete neuerdings in dem vierten

als Einleitung des nach der bekannten Melodie des Kirchenliedes: „Meine Seele erhebt den Herrn.“ gesezten Diskant-Solo's zu den Worten: Te decet hymnus etc. welches er eben so mannichfaltig als höchst interessant blos durch allerhand canonische Veränderungen, Umkehrungen, Versetzungen in den doppelten Kontrapunkt der Oktave, Terz, Sexte u. s. w. der in dem 2ten Takt des eben angeführten Beyspiels in der ersten Violine und im ersten Fagott enthaltenen Figur begleiten lässt. Nun fällt (S. 12.) der Bass, Tenor und Alt des Chors mit den Worten: exaudi, exaudi orationem meam etc, den sowohl der Diskant, der, verstärkt durch den Einklang der Bassethörner, die so eben als Solo gehörte Melodie zu diesen Worten wiederholt, als auch durch die in den Violinen, Bratschen und Bassen angebrachten Imitationen der punktirten veränderten Figur besonders mächtig erhoben und unterstüzt wird. Nach einem Schlusse in G moll wird man durch die Wiederholung jenes kleinen Satzes in diesem Tone, der durch eine kleine Veränderung hier noch interessanter erscheint, erfreuet. Unmittelbar darauf wird das erste oder Hauptthema mit jener obenangeführten Figur als mit einem 2ten oder auch sogenannten Gegenthema auf folgende Art verbunden:

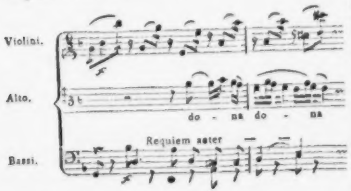

und meisterhaft durchgearbeitet. Nach einer ebenfalls sogenannten halben Cadenz in den A dur als Dominanten-Akkord von D moll beginnt nun S. 17 eine sehr starke am Ende S. 25 u. f. chromatische, mit vielen Melismen begabte Fuge mit folgenden 2 Hauptsätzen:

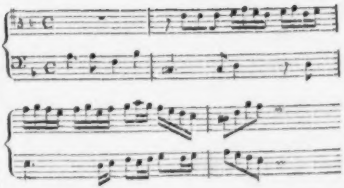

die ausser den vielen Versetzungen in den doppelten Kontrapunkt der Oktave auch S. 21. folgendermassen:

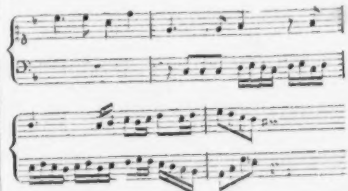

so wie auch S. 24 u. s. w., in den doppelten Kontrapunkt der Duodecime versezt sind, zu den Worten — Kyrie eleison, Christe eleison! Da Rec. mit den vielleicht sehr bedeutenden Bewegungsgründen, die den unsterblichen M. gerade hier veranlassten, zu diesen Worten eine Fuge, und zwar eine solche Fuge zu setzen, nicht bekannt geworden ist, auch ohngeachtet aller Mühe, die er sich dieserwegen gegeben hat, nichts gehörig Befriedigendes auffinden konnte: so scheint ihm die mit der in den Worten enthaltenen feyerlichen Bitte im Widerspruch stehende Zweckmässigkeit dieser übrigens sehr regelmässigen und vortrefflich durchgearbeiteten Fuge den vielleicht einzig möglichen bedeutenden Zweifel gegen die höchste Vollkommenheit dieses einzigen Werks des einzigen M.s zu rechtfertigen oder doch wenigstens zu entschuldigen. Ueber die im Schlussakkorde S. 28 durchaus weggelassene Terz,

Concerte von Lafont die lohnenden Früchte seines rühmlichen Fortschreitens, welches sich in einer, relativ des Alters, wirklich bewundernswerthen Kunstfertigkeit bewährte. Sein Oheim spielte mit den Herren Uhlmann und Hürth neue, von Hrn. Orchester-Director Grutsch sehr effectreich gesetzte Concertant-Variationen für Flöte, Hoboe und Fagott, worin das Virtuosen-Kleeblatt wetteifernd um die Krone des Verdienstes buhlte, und der Urtheilsspruch des gerecht richtenden Publicums allen Dreyen gemeinschaftlich die Palme zuertheilte. Daran participirte auch Dem. Sallamon, deren herrlicher Vortrag des Hummel'schen Rondo in B dur die ganze Versammlung entzückte. —

Hr. Kapellmstr. Conradin Kreutzer. Er bewirthete uns mit seinen neuesten Arbeiten; nämlich: Ouverture und Finale aus der Oper: „Der Lastträger an der Themse;" — Arie: o miei di giovanili, gesungen von Mad. Schodel; — Allegro eines Pianoforte-Concerts, gespielt von Dem. Sedlack; — die Post, Lied von W. Müller, mit Klavier- und Violoncell-Begleitung, so wie Beethoven's „Adelaide" von Hrn. Wild ganz köstlich vorgetragen und durch Hrn. Merk allerliebst accompagnirt. — Des Componisten Vorliebe für den italienischen Styl verleugnet sich nirgend; fliessender Gesang, melodische Gedanken und ein nettes Instrumentenspiel müssen seinen Werken bey Jedem, dessen Sinn nicht nach Höherem strebt, freundlichen Eingang verschaffen. —

(Beschluss folgt.)

Prag. Bellini's vielbesprochene Oper: „Der Pirat" ist auf unserer Bühne zum Vortheile des Hrn. Orchester-Director Pixis zuerst erschienen, und hat mehr gefallen, als mehre ihrer Vorgängerinnen. Die Oper ist reich an Musikstücken und diese so überreich an mitunter sehr hübschen Motiven, dass der Compositeur diese Masse nicht gehörig durchführen konnte. Rossini — in dessen Genre der Pirat unstreitig gehört, wenn gleich Bellini die Miene annimmt, als befleissige er sich einer strengern Characteristik — würde mit weit geringerm Aufwande eine mehr ansprechende Musik gebildet haben. In der Production war Mad. Podhorsky (Imogene) ganz ausgezeichnet; auch Herr Draka (Walther) leistete viel Gutes, wenn gleich seine Kraft für diese Partie nicht ganz ausreicht. — Von Operngästen der letztern Zeit erschien zuerst Mad. Piehl-Flache aus Breslau und gab die Donna Anna im Don Juan, Prinzessin von Navarra, Agathe im Freyschützen, Gräfin im Figaro, Anna in der weissen Frau und Rezia im Oberon. Sie verbindet eine ziemlich starke, doch nicht sehr metallreiche Stimme mit einer schönen Theaterfigur und anständigem Spiele, und wurde Anfangs vom Publicum mit allzu grosser Kälte behandelt, welches oft Sängerinnen von geringerm Werthe mit Beyfallsbezeugungen überschüttete. Die lebhafteste Theilnahme empfing sie in den beyden letzten Rollen.

Hr. Watzinger, der nach ihr kam, hat eine hübsche Stimme, eine recht ausgebildete Falsette, die er besonders glücklich mit der Bruststimme zu verbinden weiss, ist aber leider einer derjenigen deutschen Sänger, welche die individuelle Weise Davids angenommen haben, die ihnen so wenig zusagt, als gewöhnlich Copieen wirksam sind. Am besten gefiel er noch als Georg Brown in der weissen Frau, und in einigen Stellen des Tell (als junger Melchthal), wo aber ein unglücklicher Vortrag des Recitatives den guten Eindruck wieder verlöschte. Sein Tamino und Sargines missfielen beynahe, und weder als Wellau im Schnee, noch als Max im Freyschütz konnte er bedeutend wirken. Sonderbar ist es, dass ein Sänger, welcher sich ganz dem neuesten italienischen Genre geweiht zu haben scheint, und deren Verzierungen (unpassend genug) in Mozart'scher und französischer Musik anbrachte, in einer einzigen Rossini'schen Oper sang, und zwar im Tell, der ganz etwas Anderes verlangt.

Mad. Pohl-Beisteiner, welche sich im vorigen Jahre nicht mit der Direction einigen konnte, erschien heuer als Rosine im Barbier, Pamina in der Belagerung von Korinth und Elena im Fräulein am See. Mad. Pohl, welche unter die ausgezeichneten Concert-, doch keineswegs unter die dramatischen Sängerinnen gezählt werden muss, hat eine Stimme von geringem Umfang, besonders klangreich in den Mitteltönen, eine vortreffliche mezza voce, ein gutes Portamento und eine meist reine Intonation — ich sage meist, denn ganz frey vom Distoniren ist sie keineswegs. Sie scheint viele italienische Gesangsweisen angenommen zu haben, die zusammen für Methode gehalten werden dürften, wenn ihr Recitativ minder fehlerhaft wäre. Ihre Verzierungen waren heuer noch netter und geperlter als in ihrem vorjährigen Concerte, doch ist sie auch so freygebig damit, dass sie selbst mit der Rossini'schen Composition nicht zufrieden, im Barbier noch Manches hinzufügte, was (zum Theil

in ganz anderm Genre) durchaus nicht hin passte. Grosse Virtuosität legte sie in den Rode'schen Violin-Variationen an den Tag. Andere als Rossini'sche Musik scheint sie durchaus nicht zu singen. Hr. Pohl gab nur eine Gastrolle, den König im Fräulein am See, und fand eine sehr nachsichtsvolle Aufnahme. (Beschluss folgt.)

Tonspiel.

Ach der Töne süsse Klänge,
Welch ein seltsam Wohlbehagen!
Schaukelnd wird die Lust getragen
Durch der Harmonie Gedränge.
Wird die weite Welt zu enge,
Flüchte zu den Melodeien;
Selig werden sie dich ziehen
In das bunte Reich der Feyen.
Und es wird ein Morgen tagen,
Den kein Auge je gesehen;
Und du wirst verwundert stehen
In dem Rausch, der dir verliehen.
Wissend nicht, wie dir geschehen,
Spielen um dich Bäum' und Sterne,
Wird sich All im Fluge drehen! —
Mährchen hörst du ewig gerne.

G. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

I. Ouverture du Drame de Holtey: Die Majoratsherren — pour le Pianoforte composée par Conr. Götze. Pr. 8 Gr.

Einfach erfunden, leicht, melodiös, Jedem verständlich und doch auch eigenthümlich gefasst, als ob über den gewöhnlichen Weg noch ein anderer gebaut worden wäre. Es herrscht nämlich bey einfacher Eigenheit eine sehr lobenswerthe consequente Durchführung, so dass die Ouverture wirklich ein kleines Ganze für sich ist. Man kann nicht sagen, dass sie dem Zeitgeltenden entgegen träte: aber sie verschmäht leeres Geklingel. Nur die gar zu beliebten Vorschläge von oben, die theaterlustigen Verkündigerinnen der letzten 20 Jahre, haben nicht ganz wegbleiben wollen. Was sollten sie auch? Die Putzart hält sich und macht noch immer einen willkommenen Eindruck. Die Ouverture ist gut und leicht aufführbar dazu, wenn gleich nicht eben für Kinder. Da sie nicht in ordinärer Manier und doch ohne schwierige Verbindungen ihren Weg durchläuft: so wird sie dem Geschmacke des Einen zusagen, des Andern und des Dritten nicht. Wir werden also hier mit Luther sagen müssen: „Da siehe du selbst zu, ob du seyst Vater oder Mutter, Knecht, Magd" u. s. w. Wir für unsern Theil haben es gern, uns nicht immer in einer Manier herzumzutreiben. Die Ausstattung ist sehr gut. Dasselbe gilt auch von allen folgenden Werkchen.

II. Rondeau pour le Pianoforte composé — par J. W. Kalliwoda. Oeuv. 25. Pr. 16 Gr.

Nach einer hübschen mit dem Rondo gut zusammenhangenden Einleitung folgt poco All. con brio, $\frac{6}{8}$, As dur. Angenehm spielend, über Grund und Boden des Ernstes leicht hintändelnd; mannigfach in den Zwischensätzen, ohne den Bezug auf die Hauptrichtung zu verlieren. Das Ganze ist dem Instrumente bey weitem angemessener, als wir einige seiner früheren Compositionen für das Pianoforte finden konnten. Der Vortrag des Stücks hat zwar nicht eigentliche Schwierigkeiten zu überwinden: aber er verlangt doch schon seinen Spieler, wenn Alles reinlich und inhaltsgemäss wiedergegeben werden soll. Auch ist zuweilen eine grosse Hand erforderlich, die Decimen spannen kann, was jedoch sehr leicht umzuändern ist und besser gleich vom Verf. hätte anders gestellt werden mögen, damit Alles für Alle gleich auf dem Papiere stände. Die Vorschläge von oben sind natürlich auch da, oder vielmehr eben so natürlich, wie vor Zeiten, wo sie von unten da seyn mussten, sollten sie schön lauten. Es ist nichts Seltenes, dass solche Kleinigkeiten ganze Zeitalter bestimmen.

III. Douze Divertissemens progressifs pour le Pianoforte composés par Wustrow. Oeuv. 11. Liv. I et II. Jedes Heft 16 Gr.

Hr. W. ist bereits in manchem frühern, auch im vorigen Jahrgange dieser Blätter, von anderen Beurtheilern namentlich als erfahrner Componist für Anfänger des Pianofortespiels mit Recht empfohlen worden. Vorzüglich rühmte man seine löbliche, von nicht wenigen jetzigen Jugend-Notenstellern vernachlässigte Absicht, das Nützliche mit dem Angenehmen geschickt zu verbinden; man fand, dass diese gute Absicht auch im gewissen Grade von ihm erreicht wurde. Dasselbe Gute haben wir auch hier und zwar in einem noch höhern Grade

an dem Verf. zu rühmen. Unter den wenigen Ausstellungen wurde namentlich seiner musikalischen Orthographie an einzelnen Stellen mehr Bestimmtheit und grössere Genauigkeit gewünscht; gleichfalls mit Recht. Wir freuen uns, den Verf. im Vorliegenden schon vorsichtiger und genauer zu sehen, ob uns gleich noch einiges Wenige zu wünschen übrig bleibt, was in Jugend-Compositionen am allerwenigsten verabsäumt werden sollte. Wir befürchten nicht, der Verf. werde uns entgegnen: „Es schreiben ja berühmte Componisten gerade, wie ich geschrieben habe" u. s. w. Zu solchem Einwande kommt Hr. W. gewiss nicht; wir trauen ihm eine viel zu klare Unterscheidung und geordnete Erfahrung im Fache des Unterrichts zu, als dass er nicht zugeben sollte, es wäre wohl besser, wenn auch die grossen Componisten Manches genauer nehmen wollten. Dass sich aber ein Jugend- und Volksbildner gar keine Willkühr erlauben sollte, ist einmal gewiss. Möge sich daher der Verf. um so sorgfältiger auch in diesem geringfügig scheinenden Puncte der genauesten Ordnung immer mehr befleissigen, je offenkundiger und je grösser uns seine Anlagen und erworbenen Einsichten in diesem Fache erscheinen. — Die allermeisten dieser progressiven Ergötzungen sind, was sie seyn wollen und sollen; keine einzige ist darunter, die ganz zu verwerfen, durch welche nicht irgend ein Vortheil auf angenehme Weise zu erlangen wäre; die meisten sind vorzüglich gelungen: der Lehrer wird sie bildend und der junge Schüler wird sie anziehend finden. Besonders ist noch zu loben, dass grösstentheils nicht zu viel des Guten auf einmal gefordert wird. Dabey wollen wir noch rathen: Gibt man diese nützlichen Divertissemens körperlich kleinen Schülern (und man wird wohlthun), so wird man die wenigen Nummern, wo der Gebrauch des Pedals vorgeschrieben ist, weglassen und für eine spätere Zeit aufbehalten müssen. Nach unserer Ueberzeugung sollte das Pedal durchaus nicht zu frühzeitig angewendet werden: es hat viel Nachtheiliges. Es findet sich aber in der ganzen Sammlung nur ein einziges Stück, wo der Gebrauch des Pedals nothwendig ist, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen. Und so empfehlen wir denn diese Hefte als nützlich und angenehm, haben sie auch des deutlichen und schönen Drucks wegen zu loben. Jedes Heft enthält sechs Nummern.

IV. Rondo brillant pour le Pianoforte précédé d'une Introduction sur un thème d'Emeline composé — par F. Herold. Oeuv. 53. Pr. 10 Gr.

Für Liebhaber solider Musik ist selbiges Rondo wohl nicht, aber für solche, die französische Rondo's lieben. Brillant heisst hier locker, flüchtig, leichtfertig. Auch ist das Stückchen gut, um die seltsamsten Noten-Eintheilungen verschmelzen und mit Leichtigkeit sie vortragen zu lernen, was einem heutigen Klavierspieler bekanntlich nöthig genug ist.

V. Drey Gesellschafts-Lieder für vier Männerstimmen — in Musik gesetzt — von Fr. Beutler. 13tes Werk. Pr. 16 Gr.

Gesellschafts-Lieder erreichen ihren Zweck am meisten, wenn sie frisch und gefällig, ohne eigentliche Schwierigkeit, wohl aber mit einem gewissen Schmucke des Tages geziert sind. Originalität fordert man nicht von ihnen, ja sie ist solchen Zwecken nicht selten hinderlich. Alle drey, der Schweizer Musikgesellschaft in Vevey gewidmeten Lieder werden gefallen: sie sind leicht und angenehm. Im ersten (die Lebensfahrt) und im zweyten Liede (Polonaise; „Ohne Leichtsinn fröhlich seyn") ist für den ersten Tenor ganz besonders gesorgt. Das dritte Lied, die bekannte „gute Nacht!" ist ebenfalls freundlich. Sie sind ohne Partitur, nur in Stimmen gedruckt.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint in der Mitte des Septembers mit Eigenthumsrecht für Deutschland und übrige Länder (ausgenommen Frankreich und England):

Rondeau villageois pour le Pianoforte; composé par J. N. Hummel. Oeuv. 122.

Halle, den 2ten Septbr. 1831. *H. Helmuth.*

Berichtigung. In No. 36 d. Z. ist am Schlusse des Stücks in der Anzeige von Verlags-Eigenthum der Marschner'schen Oper: des Falkners Braut, der 15te Octbr. zu lesen, da in mehren Exemplaren aus Versehen der 1ste Octbr. angegeben worden ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten September. Nº. 38. 1831.

Recension.

1. *Jephta. Oratorium in drey Abtheilungen. Musik von G. F. Händel. Uebersetzt und bearbeitet von J. F. v. Mosel.* Partitur. Wien, bey Tobias Haslinger, k. k. Hof-Musikalienhändler. (Pr. 20 Guld. C. M.)
2. Dasselbe, in vollständigem Klavier-Auszuge. Bey demselben. (Pr. 10 Guld. C. M.)
3. Dasselbe, in einzelnen Chor-Stimmen. Bey demselben. (Pr. der Musikbogen 6 Xr.)

Im vorigen Jahre, auf Veranlassung seiner beurtheilenden Anzeige der neuen Ausgabe von Händels Aci e Galatea — einem der Jugendwerke des Meisters — im Klavierauszuge, schrieb Rochlitz (siehe diese musikal. Zeit. Jahrg. 1830, No. 18) wörtlich Folgendes: „Da wir jetzt in Deutschland so viele Händelsche Werke (doch meist in Klavierausszügen) erhalten: warum wendet man sich, nun, nachdem die berühmtesten erschöpft sind, nicht an die, welche, sollten sie auch weniger berühmt seyn — worauf hier, wie überall, zufällige Umstände grossen Einfluss üben — an Gehalt, Werth, und auch an Eigenthümlichkeit, ihnen theils gleich, theils sehr nahe stehen? Dochwohl: weil man sie nicht kennt. So wollen wir einige vorschlagen. Unter den Oratorien: Jephta, diess köstliche und das letzte grosse Werk des, bis zum Tode vollkräftigen Mannes; das Werk, worin er zum Abschiede von der Erde noch einmal all' sein Vermögen aufbot und es in seiner Nacht (er war seit Jahren schon erblindet) dem treuen Schüler, Smith, in die Feder dictirte. Diess Letztere, wahrhaft Erstaunliche, könnte allein schon die Aufmerksamkeit Vieler daran erregen —“ u. s. w. Dann: „Unter den Kirchenstücken schlagen wir vor: das sogenannte Dettinger Te Deum laudamus; diess feurige und erhabene Werk, das dem bekannten Utrechter Te Deum kaum nachsteht und doch von ihm so verschieden ist. Es sollte uns freuen, wenn wir diese unsere Vorschläge ausgeführt und jene Werke in Deutschland verbreitet sähen.“ Nun: diese Freude ist ihm geworden, und wohl früher, als er es sich gedacht haben mag. Wer wollte sie ihm nicht gönnen? wer aber auch an ihr um des Besitzes beyder herrlichen Meisterwerke willen nicht theilnehmen? Noch in demselben Jahre nämlich, wo der Wunsch ausgesprochen worden, erhielten wir durch Hrn. Trautwein in Berlin jenes Te Deum; und seit den ersten Monaten des jetzigen Jahres durch Hrn. Haslinger in Wien jenes Oratorium, und zwar diess in einer ungemein schönen Ausgabe, in Partitur, im Klavierauszuge und in Chorstimmen. — Sage man über unsere Zeit und gegen sie in musikal. Hinsicht, was man wolle, wir bleiben bey unserer alten Meinung, die sich uns immer von Neuem und auch durch diese Erfahrung bestätigt; bey der nämlich: Es giebt jetzt viele Freunde auch des Ernstesten und Würdigsten in der Tonkunst; es giebt ihrer vielleicht mehr, als jemals; und wenn die Anzahl derer, die das Mittelmässige, ist es nur modisch, lieben, auch wohl es Jenem vorziehen, allerdings sehr gross ist: so liegt davon der Grund nur in der jetzt so ungeheuern Menge der Liebhaber überhaupt, und besonders auch solcher, die ehedem von Musik wenig mehr, als gar nichts, wussten, sie auszuüben sich gar nicht einfallen liessen und von ihr nur Notiz nahmen, wenn nach ihr getanzt oder marschirt werden sollte. Da kann es nun gar nicht anders seyn, als wie es eben ist, und wenn man die Umstände im Ganze zusammenfasst — was doch geschehen muss, wenn man eine Periode characterisiren und bezeichnen will: so kann und muss man gestehen: für Musik ist unsere Zeit gut, und wir wären beneidenswerth, wenn sie für Alles und Jedes, was es verdiente, so gut wäre. —

Ein Werk nun, das achtzig Jahre alt ist; ein Werk des grossen, weltberühmten Händel und aus der Gattung, wo er am allergrössten war und bis zum heutigen Tage unerreicht dasteht — ein solches Werk (was man sagt) eigentlich zu recensiren: das wäre eine wenigstens sehr vergebliche Bemühung. Aber da das Oratorium Jephta in Deutschland bisher nur den sehr wenigen Einzelnen bekannt geworden ist, welche die grosse, sehr kostbare Londoner Ausgabe der sämmtlichen Werke Händels besitzen oder sonst zur Hand haben können (es ist nämlich dies Werk auch in England nicht einzeln gestochen herausgekommen): so scheint es zweckmässig, dem Leser ganz bestimmt anzugeben, was ihm eben hier geboten wird; und zwar erst von dem Meister selbst, dann von dem Bearbeiter und endlich von dem Verleger. Das wollen wir nun thun und eben in dieser Reihenfolge.

Die Ouverture gleicht mehreren andern Händelschen und bezieht sich nur im Allgemeineren — wir meinen: was Character und Styl anlangt — auf das Werk selbst. Sie fängt feyerlich an, wird dann lebhaft — doch immer mit Ernst — und kehrt nun zum ersten Tempo und Ausdruck zurück. Die Scene wird eröffnet mit einem kursen Chor der Israeliten: einem Aufruf an Gott, den Allmächtigen, in Gnaden auf sein hartbedrängtes Volk zu blicken. Zebul, einer der Aeltesten in Israel, gibt in einem kurzen Recitativ die Quelle dieses Drangsals an, nämlich die nun achtzehnjährige Herrschaft der Ammoniter über sein Volk, und wie jetzt keine Rettung vor Verzweiflung auszufinden sey, ausser durch einen entschiedenen Kampf unter einem grossen, heldenmüthigen, von Gott unterstützten Anführer; dieser aber könne jetzt allein nur Jephta seyn: den habe man jedoch unschuldig und mit Schmach, wie einen Fremdling, ausgestossen. Das Volk fällt ein mit einem innigen, fast leidenschaftlichen Gebet zu Gott um Erbarmung, um Sieg gegen die Feinde, und um Lenkung des Herzens des gekränkten Jephta. Dieser grosse Chor, oder vielmehr dieser Doppelchor — denn er ist durchgehends achtstimmig und mit überall obligaten Instrumenten gearbeitet — in der nicht weit gestochenen Partitur 27 Seiten lang, ist einer der grossartigsten, ausdrucksvollsten und, bey aller Popularität, kunstreichsten Chöre, die jemals Händel geschrieben hat, und das heisst ja doch: die überhaupt geschrieben worden sind. — Jephta nahet sich und Zebul trägt ihm mit Würde das Anliegen des Volks vor. Kurz und entschieden, wie es dem patriotischen Helden geziemt, antwortet Jephta: „Wohlan! gefällt es Gott, so rett' ich Euch!" Doch will er das Volk dann auch im Frieden leiten. „So sey's, und Gott sey Zeuge," ruft Zebul. Dieses Alles ist in ein kurzes Recitativ zusammengedrängt. In einer gleichfalls kurzen, lebhaften Arie ermuntert nun Zebul das Volk zur Tapferkeit gegen die Feinde und zum Gehorsam gegen Jephta. — Sella, die Gemahlin Jephta's, steht bey alle diesem wie in dunkler Ahnung bang und sorgenvoll; doch (so drückt sie sich in ihrer kurzen, einfachen und rührenden Arie aus) sie „will nur leise klagen, wie die verlassne Taube klagt." Jetzt ruft Zebul: „Jephta, wohlan! hinaus in's Feld! Wir stürzen muthig auf den Feind!" Er wird vom entzündeten Volke unterbrochen mit dem Chore: Seht unsern Feind, der trotzend naht, mit stolzem Blick und düsterm Sinn u. s. w. Diess ist wieder ein gewaltiges, ächthändelsches Meisterstück, 23 Seiten lang, von grosser Kraft, Fülle und wahrer Veranschaulichung der Scene selbst; zu welchem letztern nicht wenig beyträgt, dass der feurige, fast wilde Chor in F-moll geschrieben ist. — Nun tritt, ganz an ihrer Stelle, eine sanftere und freundlichere Episode ein. Humor, ein junger Krieger, liebt Iphis, die Tochter Jephta's, und wird von ihr geliebt. Scheidend will er von seinen Gefühlen sprechen (in einer kurzen Arie); sie erwiedert aber: „Die Liebe nicht, die Ehre ruft Dich nun!" Doch gibt sie ihm Hoffnung, wenn er als Sieger zurückkäme, und in einem schönen, ziemlich lang ausgeführten Duett freuen sich beyde im Voraus des Sieges und auch dieser seiner Folgen. — Hier lenken Dichter und Componist wieder ein in den Fortgang der Hauptgeschichte. Jephta, von jener zuversichtlichen Hoffnung der Jugend, aber in ganz anderer Weise als sie, ergriffen, spricht mit sich selbst: „Was deuten diese düstern Phantasie'n? Ein Vorgefühl der Freud' entzückt mich bald, und bald in düst're Nacht sinkt meine Seele u. s. w." Dann, um sich im Vertrauen auf die Hülfe Gottes zu befestigen, fasst er sich zusammen und thut (hier tritt das begleitende Orchester in das Recitativ) den verhängnissvollen Schwur, käme er als Sieger zurück, das Erste, was sein Auge erblicke, dem Herrn zu opfern und damit vor allem Volke darzuthun, nicht sich, nur ihm schreibe er alles Gelungene zu. Das Heer vereinigt sich mit ihm zu einem feyerlichen, kraftvollen und muthigen Gebete. — Indessen ist die Nacht verflossen; Sella

hat sich in unruhigen Träumen gequält; die Tochter ermuntert sie gar lieblich in einer einfachen, trefflichen Arie: „Es zieht ein freundlich Morgenroth dem heitern Tag voran u. s. w.“ Zebul, der einen Boten zum König der Ammoniter gesandt hat, erhält Antwort, die er in einem kurzen Recitative dem Heerführer in diesen Worten mittheilt: „Nicht Frieden gibt er, Ketten nur und Tod!“ worauf nun Jephta antwortet: „Wohlan, so brecht denn auf! hinaus in's Feld, ihr Söhne Israels!“ etc. Das Heer stimmt freudig ein mit einem grossen, kräftigen Chore, den eine sehr bewegte Fuge mit sonderbarem Thema und künstlicher, doch stets populärer und gegen das Ende rauschender Ausführung, und so auch den ersten Theil beschliesst.

Die zweyte Abtheilung wird eröffnet mit einer kurzen Instrumental-Einleitung, deren Hauptfigur in der Folge weiter benutzt wird. Sie führt zu einem Recitative. Hamor kömmt zurück und bringt die Siegesbotschaft. Schön und rührend ist es gedacht, dass das versammelte Volk diese — ohngefähr wie das römische die Botschaft von der Rettung des Titus in Mozart's Oper — nicht jubilirend, sondern in sanfter, gerührter Freudigkeit dankbar aufnimmt. Nur im 9ten fugirten Tempo steigert sich diese Empfindung zu etwas lebhafterer Freude. Jetzt ruft Iphis jugendlich-begeistert aus: „Wohlan, ihr Mädchen, kleidet mich gleich einer Braut, dass ich des Vaters Siegeszug begegne, indess rundher die Bauner fröhlich wehen!“ Ein ernster Marsch bezeichnet den Zug der Jungfrauen, Iphis an der Spitze. Nachdem sie sich entfernt, preis't das Volk die Hülfe des Herrn der Könige in einem glänzenden, doch kurzen Chor. (Er ist fünfstimmig: zwey Alte.) Jephta führt das Heer, vor ihm herwandelnd, indem er mit wenigen Worten seine Freude über den erlangten Sieg bezeugt und die Tapferkeit seiner Gefährten rühmt. Im sanft heitern Pastorale nahen die Jungfrauen, Iphis erkennt ihren Vater und ruft ihm zu: „Heil Dir, Erob'rer, Heil, mein Vater, Dir!“ woran sich ihre kurze, einfach-heitere, vom Chore der Jungfrau wiederholte Arie schliesst: „Sey willkommen wie das Licht, das die dunkle Nacht erhellt, wie der Lenz, der auf die Flur seines Füllhorns Schätze giesst. Kein froher Tag, kein heitrer May gewähret solch ein Glück, wie uns des Friedens Palme heut'!“ Der Satz ist in G dur. Schauerlich, in's Mark der Seele greifend, unterbrechen diesen milden, freundlichen Gesang die Saiten-Instrumente tremolo in Es dur, und Jephta spricht dazu — man muss sich ihn als dem Heere vorausgeschritten denken: „Schrekken, Entsetzen tönet dieser Sang in mein betäubtes Ohr. Fort, fort, mein Kind! Vernichtet ist dein Vater! Flieh', o flieh'! Lass der Verzweiflung mich zum Raube!“ Und nun ergiebt er sich in einer ganz kurzen, höchst charaktervollen und doch einfachen Arie dieser Verzweiflung. Indess rückt das Heer, von Zebul geführt, heran. Dieser, von jenen Ereignissen nichts wissend, ermuntert es zum Preisse Gottes für den Sieg, und es ergiesst sich mit einem grossen, prachtvollen Chore in diesen Preiss. Auch hier ist des grossen Meisters stets zugleich auf das Ganze gerichteter Blick gar nicht zu verkennen; denn eben dieser Chor, obgleich, wie gesagt, prachtvoll und sehr kräftig, hat überall ein strenges Maass und bricht auch nicht in einer Stelle in freudigen Jubel aus, was doch sonst Händel so gern geschehen liess und so vortrefflich schilderte, was aber hier durch allzu scharfen Contrast das Herz mehr verwundet, als erhoben haben würde. (Wie ganz anders die jetzige Manier, die oft des Ganzen vergisst, um nur das Einzelne recht hervorzuheben und geltend zu machen, und fast immerdar die Contraste — vorzugsweise Effecte genannt — nicht scharf genug bekommen kann!) — Sella ist dem Zuge der Jungfrauen gefolgt. Jetzt tritt sie hervor und näher zu dem Gatten. Sie sagt: „Woher, mein Gatte, solch' ein herber Schmerz? Was stiessest du der Tochter Gruss zurück, und trieb'st unfreundlich sie von deinem Anblick?“ Jephta, in abgebrochenen Sätzen, erklärt ihr den Zusammenhang (Alles diess wird in ein kurzes Recitativ zusammengedrängt) und schliesst, dass seine Tochter als ein Opfer dem Tode verfallen sey. Das Orchester fällt ein und die Mutter ruft: „Eh' falle du!“ u. s. w. In ganz kurzer, leidenschaftlicher Arie fährt sie fort: „Nein, Grausamer! Such' andre Opfer dir!“ u. s. w. Ein grosses Recitativ mit Begleitung schildert den Seelenkampf des unglücklichen Vaters. (Hier wünschten wir einige für den heldenmüthigen Heerführer zu weichliche Worte mit kräftigeren vertauscht.) Dadurch erfährt auch das Heer den Zusammenhang. Ganz vortrefflich ist nun in einem grossen Chore, mit mehrmals wechselndem Tempo und wechselnder Tactart, der verschiedenartige Antheil des Heeres an diesem furchtbaren Verhängniss ausgedrückt, so dass zugleich dieser grosse Chor ein so angemessenes, würdiges und wirkungsvolles Finale der zweyten Ab-

theilung bildet, — denn es schliesst diese Abtheilung — als man nur irgend wünschen kann. Der Chor beginnt in kurzem, düsterm Largo aus C moll, aber in As dur schliessend: „Verhüllt, o Herr, ist dein Beschluss, verhüllt dem Blick der Sterblichen.“ dann fährt er etwas bewegter und höchst einfach durch alle Stimmen fortgeführt fort, im Rückblick auf den errungenen Sieg: „Alle Freud' wird nun zu Leide; aller Jubel wird zur Klage, wie sich Tag in Nacht verkehrt.“ Nun, nachdem sich die Modulation nach G moll gewendet hat, ein neues Tempo in Es dur, kräftiger und entschiedener im Ausdrucke, thematisch in der Ausführung: „Kein sichres Glück, kein dauernd Wohl schmückt unsern Pfad durch diese Welt!“ und endlich in einfacher allgemeiner Trauer, aber mit Feyerlichkeit und männlicher Würde — musikalisch in freyem Style, doch lang und breit behandelt: „Wir beugen uns dem wahren Spruche: was immer ist, ist r e c h t!“ Mit einfach-kräftiger Wiederholung dieser Worte schliesst dieser grosse Satz und die zweyte Abtheilung. (Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 2ten Quartals.

(Beschluss.)

Hr. Joseph von Blumenthal, Director des Josephstädter Musikvereins. Eine kräftige Ouverture und die angenehme Arie: non temer, amato bene, mit obligater Clarinette, gesungen von Dem. Amalie Mayer, gereichten dem Zöglinge Vogler's zur Ehre. Die übrigen Solisten, meistens Vereins-Mitglieder, thaten ihr Möglichstes; das Orchester hat sich n i c h t mit Ruhm bedeckt. —

Mad. Parravicini, die bekannte Violinspielerin. Die Ausführung eines Kreutzer'schen Concerts erwiess ihre Tüchtigkeit. Mehr noch sprach das einzelne Rondo an.

Reisende Virtuosen producirten sich im Theater:

Hr. Serwaczinski, von Warschau. Seine Wahl an zwey verschiedenen Abenden bestand in dem durch den Druck bekannt gewordenen Concertino von Kalliwoda, in Variationen von Pechatscheck, und eigenen über polnische National-Melodieen, nebst dem interessanten Lipinsky'schen Fis moll-Concerte, nach dessen Spielweise er sich auch, wie Ohrenzeugen versichern, gebildet haben soll. Wir fanden eine wohlgeübte linke Hand, Sprünge, Triller, Doppelgriffe, Passagen auf der G-Saite, ein liebliches Flageolet; überhaupt viel Technik, welcher jedoch nicht Alles und Jedes gelingt; im Ganzen einen etwas zu schwachen Ton, welcher vielleicht dem, nach Paganini's Methode, dünne besaitetem Instrumente zugemessen werden dürfte. Er erhielt eine ausgezeichnete Aufnahme.

Hr. Chopin, gleichfalls aus der Sarmatischen Hauptstadt; der sich bereits während seiner vorjährigen Anwesenheit als Pianist vom ersten Range geltend machte. Die Ausführung seines neuesten, ernst stylisirten Concertes in E minore gab keine Veranlassung, unser früheres Urtheil zu widerrufen. Wer es so redlich meint mit der wahren Kunst, dem gebührt auch wahre Hochachtung. —

Hr. Leopold Böhm, Kammermusikus des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen; unser lieber Landsmann, und des hiesigen Conservatoriums bester Zögling auf dem Violoncell; dessen Besuch zur herzlichen Freude uns gereichte. —

Hr. Heinrich Proch, aus Laybach. Er zeigte sich in einem selbst gesetzten Concerte, so wie in Variationen über das österreichische Volkslied als gewandter Violinist. Seine zu Raupach's Drama: Der Müller und sein Kind componirte Ouverture ist gewöhnliche Fabriksarbeit. —

Hr. Leo Herz, aus Lemberg, ebenfalls Violinspieler, und dem Vorgenannten so ziemlich ebenbürtig. Es machte uns Vergnügen, wieder einmal ein Viotti'sches Concert zu hören.

Das letzte diessjährige Gesellschafts-Concert der Musikfreunde brachte uns Mozart's nie alternde Symphonie in Es, und Gemischtes.

Zur Unterstützung eines bedrängten Vaters und seiner acht unmündigen Kinder leisteten mehre geachtete Kunstfreunde in einer Akademie wirklich Vorzügliches; wobey nur zu bedauern, dass der milde Wohlthätigkeitssinn dieser Edlen durch so geringen Erfolg gekrönt ward. Ungekanntes Elend erregt immer verminderten Antheil.

Die Tonkünstler-Gesellschaft führte zum jährlichen zweyten Benefice für ihre Wittwen und Waisen Lachner's Cantate: „Die vier Menschen-Alter“ auf, welche sich auch diessmal den ehrenden Beyfall der Kenner erwarb. Dass der Styl zum öftern in's dramatische Gebiet hinüberstreift, darf dem Tonsetzer um so weniger zum Vorwurf gemacht werden, als schon der Dichter seinen Stoff

gewissermaassen scenisch ordnete; somit eine ähnliche Behandlungsweise bereits durch die Grund-Anlage bedingt erscheint. Die Hauptstimmen wurden, so wie bey der ersten Production, von Mad. Fischer-Achten, den Herren Titze und Hauser ganz unverbesserlich vorgetragen. Kleine Defecte in Einzelnheiten liessen den Mangel gehöriger Proben argwohnen. — Die Sache und der Zweck hätten doch wohl jedenfalls durch einen zahlreichern Besuch belohnt zu werden verdient! —

Ein Ungenannter — doch keineswegs Ungekannter — veranstaltete in der k. k. Reitschule eine Aufführung von Beethoven's: „Schlacht von Vittoria" u. s. w., worüber wir lieber schweigen.

Ein, zum Vortheil erwachsener Blinden statt gefundenes Abend-Concert war überreich dotirt. Es sangen darin die Demoisellen Pauline Weiss, Marie Emmering, Eugenie Lutzer und Auguste Hauptmann, die Herren Wild, Titze und Rohmann, Arien, Duo's und Quartetten von — was sich von selbst versteht! — Rossini, Pacini und Mercadante. Der gesichtslose Klavierlehrer, Herr Mennen, spielte das Kalkbrenner'sche Dmoll-Concert, Hr. Jansa ein Violin-Rondo, das Brüderpaar Lewy Waldhorn-Variationen, und die Ouverture des Spontini'schen Ferdinand Cortez bildete die Avant-Garde. Also Multa, non multum. —

In der Prüfungs-Akademie der Schüler des Schottenfelder Kirchen-Musik-Vereins kam vor: Neue Ouverture in D dur, von Aloys Weiss. Chor aus der Schöpfung: „Die Himmel erzählen;" — Pianoforte-Variationen von Winkler, vorgetragen von Aloys Weiss. Duett mit Chor: „Von deiner Güt', o Herr," aus Haydn's Schöpfung. Violin-Variationen von Mayseder, gespielt von Mayerhofer. Gruss an die Tonkunst; Cantatine von Aloys Weiss. Divertissement für die Flöte, von Fr. Koch. Grosser Chor von Ign. Ritter von Seyfried. — Das Motto des würdigen Vorstehers und Pfarrherrns, Honorius Kraus: „Nur Nachsicht ist's, die fernerm Streben die Kraft, den Muth giebt, und die Lust!" — spricht das bescheiden anspruchlose Wirken dieses fruchtbringenden Instituts genügend aus, und wäre schon allein hinreichend, den strengen Beurtheiler zu entwaffnen. —

Ein, in katholischen Ländern höchst seltener Genuss ward uns durch die Anwesenheit der Herren Organisten Victor Klauss, aus Anhalt-Bernburg, und Adolph Hesse, aus Breslau, zu Theil. Beyde liessen sich mit zuvorkommender Gefälligkeit vor einem Kreise wahrer Kenner dieser Musik-Gattung in der evangelischen Kirche hören, woselbst auch, wie Referent erfahren, vor zwey Decennien Abt Vogler seine Meisterschaft entfaltete, aber zugleich — ärgerlichen Andenkens — mit unwürdigen Gegenständen. — Hr. Klauss spielte von Sebastian Bach die Fuge über den Namen dieser musikalischen Familie, und jene in Cis moll; von eigener Composition: einen thematisch durchgeführten Choral, nebst Präludium und Fuge. Reichlicher noch beschenkte uns zweymal in den Nachmittagstunden Hr. Hesse; seine schätzbaren Gaben waren: Fugen von J. S. Bach, in Dis, G, E und Cis minore; — Vogler's originelle Variationen über den Seraphins-Marsch; — von seinen gedruckten Werken: drey variirte Choräle; — die erste Fuge aus Mozart's Requiem, für die Orgel bearbeitet; — Variationen in As dur; — zwey Fugen in Es- und C moll; — eine vierhändige Phantasie, mit Hrn. Clauss vorgetragen, und jedesmal, über ein von Hrn. Abbé Stadler ihm gegebenes Thema, eine freye Fuge aus dem Stegreife. Er weiss den Ton-Koloss mit voller Ueberlegenheit zu beherrschen; Hände und Füsse sind rastlos beschäftigt; selbst im vollstimmigsten Spiele leuchtet die grösste Deutlichkeit hervor, und die Gewandtheit im Registriren zeugt vom sorgfältigen Studium. Damit verbindet er eine unermüdliche Kraft und Ausdauer, wie solche wohl nicht oft gefunden werden mag. Seine schön erfundenen und geregelten Arbeiten sind der Welt bereits bekannt und nach Verdienst gewürdigt worden. Der k. k. Hof-Musikalienhändler, Hr. Tob. Haslinger hat dessen Portrait lithographiren lassen, und gedenkt nach und nach eine Gallerie von Componisten und Tonkünstlern herauszugeben. Aus derselben fortwährend thätigen Officin ist nun auch die Partitur und der Klavier-Auszug von Händel's Oratorium: Jephta, nach Hrn. von Mosel's Bearbeitung hervorgegangen, und zwar in der möglichst denkbaren Eleganz, Schönheit und typographischen Vollkommenheit. Dem Vernehmen nach wird auch eine neue Ausgabe von Sebastian Bach's sämmtlichen Orgel-Compositionen, worunter mehres Ungedruckte und wenig Gekanntes, beabsichtigt.

Bey der diessmal bereits zum 17ten Male wiederkehrenden Feyer des am 16ten Juny 1814 statt gefundenen glorreichen Einzuges Sr. Majestät des Kaisers, führte Hr. Kapellmstr. von Seyfried ausser dem Te Deum und einer ältern Missa, noch, als Graduale und Offertorium, zwey neue, bey Haslinger

in Partitur gedruckte Fest-Chöre: „Salvum fac Imperatorem nostrum," und: „Domine! judicium tuum Imperatori da!" auf, die sowohl durch die Grossartigkeit des Styls, als durch die Präcision der Ausführung eine hinreissende Wirkung hervorbrachten, welche in dem Augenblicke, als in der Schlussperiode des Erstern der Refrain unserer National-Hymne als Segen erflehendes Gebet zum Himmel stieg, in fromme Rührung überging, und auf allen Lippen die Worte schwebten: „Gott erhalte Franz, den Kaiser!" —

Prag. (Beschluss). Die Gastrollen des Hrn. Albert vom Hamburger Theater machten Sensation bey den Freunden der Oper, und man gesteht sich, seit langer Zeit keinen Tenoristen gehört zu haben, der von der Natur mit einer so schönen metall-, doch nicht sehr umfangreichen Stimme ausgestattet, dieselbe auch durch ein höchst solides, ernstes Studium höchst glücklich ausgebildet hat. Hr. Albert ist ein deutscher Sänger, dem jedoch für die neue Oper ein grösserer Umfang für die Höhe abgeht, seine Falsette ist weder angenehm, noch ihre Verbindung mit der Bruststimme gut gedeckt, wesshalb auch die sanften Partieen der deutschen und ernstern französischen Musik der ihm am besten zusagende Wirkungskreis zu seyn scheinen, da ihn hier sein geist- und gefühlvoller Vortrag, sein vortreffliches Recitativ vorzüglich begünstigt. Schon als Murney im Opferfeste machte er im vollen Sinne des Wortes Furore, dagegen gefiel er als Ritter Wellau im Schnee gar nicht, wo wir zuerst den Mangel der Geläufigkeit störend inne wurden. Zum Max und Masaniello, noch mehr zum Licinius fehlte es an Gluth und Heldenkraft, und die Darstellung des Arnold Melchthal verlor durch die Anstrengung, welche ihm diese hoch liegende Partie kostete. Gern hätten wir Hrn. Albert als Tamino in der Zauberflöte gesehen.

Hr. Kirchner hat in mehren Gastrollen (Lustig in der falschen Prima Donna — aus welcher er auch einige Scenen in französischer Sprache gab — Johann in den Schwestern von Prag, Albert in: Das Theater zu Lamsfeld, oder: Die Stumme von Portici, Posse mit Gesang in zwey Aufzügen u. s. w.) sein Talent, das weibliche Geschlecht zu imitiren, so wie seine Falsette geltend gemacht, die aber — durch Kränklichkeit gehindert — weniger wirksam erschien, als bey seiner frühern Anwesenheit, wenn gleich seine Parodie des modernen Gesanges recht ergötzlich ist.

Das Concert der Tonkünstler-Gesellschaft am Pfingstsonntage brachte eine grossartige neue Symphonie von Spohr, und nebst der Ouverture aus Egmont von L. von Beethoven eine grosse Scene (hier in Prag von demselben für die Sängerin Mad. Dussek geschrieben), diessmal mit ausgezeichneter Virtuosität vorgetragen von Mad. Podhorsky, in welcher sich alle Verehrer Beethoven's sehr getäuscht sahen. Sie hatten ein geniales, kräftiges Werk gehofft, und fanden eine ganz gewöhnliche altmodige Bravour-Arie, in der man den Tondichter des Fidelio durchaus nicht wieder erkannte. — Neues Te Deum von Hrn. W. J. Tomaschek ist ein recht gründlich gearbeitetes Werk. Der Tondichter, der sich mit so vielem Erfolge der Kirchenmusik beynahe ausschliessend geweiht zu haben scheint, wurde hervorgerufen. Sowohl ein Potpourri für das Violoncell, componirt und gespielt von Hüttner, als Variationen für die Pedalharfe von Labarre, gespielt von Dem. Heiligenmeyer, erhielten gleiche Auszeichnung, letztere wahrscheinlich aus Galanterie gegen das schöne Geschlecht, denn gefallen hatte ihr Vortrag Niemandem. — Hr. F. W. Pixis spielte ein neues Concertino für die Violine mit einer Bravour und Reinheit, die selbst bey diesem ausgezeichneten Künstler noch überraschten. Er wurde zweymal hinter einander gerufen. Den Beschluss machte ein Halleluja von Kunzen.

Auszug aus dem Berichte des Vereins für das diessjährige grosse Musikfest, das zweyte des Thüringisch-Sächsischen Musik-Vereins, zur Feyer des Geburtstages Sr. Maj. des Königs von Preussen zu Erfurt.

(Gedruckt am 12ten August.)

Die unterzeichneten, S. 490 unserer Blätter genannten Herren Vorsteher danken zuvörderst den hochachtbaren Directoren und Mitgliedern des Vereins „für die, allgemein anerkannt, sehr lobenswerthe Ausführung." Nur solcher, kein Opfer scheuender Beharrlichkeit (berichten sie) war in so ungünstigen Zeitverhältnissen ein so ausserordentliches Gelingen möglich. Der Entschluss, „im nächsten Jahre wiederum ein grosses Musikfest in Erfurt zu veranstalten," ist daher von allen Seiten mit grosser Freude aufgenommen worden, welche die

kräftigste Unterstützung sichert. — Hierauf werden diejenigen Damen und Herren, die vorzüglich zur Verherrlichung des Festes beygetragen haben, durch Anführung der Namen geehrt, die im Berichte über dieses Musikfest bereits bekannt gemacht worden sind. Dazu werden noch vorzugsweise die dabey thätig gewesenen Sing-Vereine aus Arnstadt (der Kantor, Hr. Stade), Eisenach (und der Hr. Schul-Inspector Schröder), Gotha (und der Hr. Kantor Felsberg) und Langensalza, so wie der Soller'sche Sing-Verein in Erfurt, auch die Herren Müller, Musikdir., Bach, Seminarlehrer, und Gebhardi, Organist daselbst, genannt. „Schliesslich, heisst es, müssen wir zur Steuer der Wahrheit bekennen, dass wir hauptsächlich dem unermüdlichen Eifer und der eisernen Consequenz des Hrn. Musikdir. Naue die Herstellung dieses grossartigen Volksfestes verdanken." Ein Schreiben des Königl. Baier'schen Oberkammerherrn und Intendanten der Königlichen Theater, Hrn. Freyherrn von Poisselt, berechtigt den Verein für das nächste Musikfest zu glänzenden Hoffnungen. Es sollen nämlich, wie wir erfahren, die Theater-Ferien in München mit Berücksichtigung dieses Festes so eingerichtet werden, dass die dortigen Sänger und Sängerinnen und auch vielleicht mehre der vorzüglichsten Münchner Musiker thätigen Antheil nehmen können. Man hatte schon für dieses Jahr einige Hoffnung, die berühmte Schechner in Erfurt zu hören.

Berlin, den 8ten September. Der August brachte uns zwey neue Opern: „Der Templer und die Jüdin" von Wohlbrück und H. Marschner, und den „Piraten" von Bellini. Erstere Oper wurde nach einer ergreifenden Festrede, zur Feyer des Geburtstages unsers hochverehrten Königs von L. Robert, und darauf folgendem Festmarsch und Volksgesang von Spontini, mit dem sich anschliessenden, unerlässlich begehrten „Heil Dir im Siegerkranz" am 3ten August zum erstenmale im Königl. Opernhause mit vielem Beyfall, grösstentheils recht gelungen aufgeführt. Ueber die Ihnen und den meisten Ihrer Leser bereits bekannte Dichtung, eine locker zusammenhängende, doch dramatisch effectuirende Skizze des Walter Scott'schen Romans Ivanhoe, so wie über die musikalische Composition bedarf es keiner weitläufigen Auseinandersetzung, da der Klavier-Auszug gedruckt in den Händen der Musikfreunde ist. Das Talent des Componisten zeigt sich vornehmlich in fliessend frischen Melodieen, welche zum Theil eigenthümlich, häufig aber an C. M. v. Weber erinnernd sind; in einer glänzenden, häufig sehr anhaltend starken Instrumentation, kräftig characteristischen Chören und einer vorzüglichen Behandlung der Gesänge in der Lieder- und Romanzenform. Diese letzteren fanden hier auch die lebhafteste Theilnahme. Am wenigsten hat uns die lange Ouverture ohne einen eigentlichen Haltpunct, wie die Auffassung der grossen dramatischen Scenen im Ganzen, obgleich reich an trefflichen Einzelnheiten, angesprochen. Meistens werden die Singstimmen durch die starke Orchester-Begleitung übertönt und durch zu anhaltende Kraft-Anstrengung ermüdet, weshalb auch Mad. Seidler (Rebecca) und Hr. Devrient d. j. (Templer) fast nach jeder Vorstellung der Oper an Heiserkeit litten. Das Streben nach dramatischer Wahrheit des Ausdrucks ist höchst lobenswerth. Die Behandlung der Recitative lässt die Vorbilder C. M. v. Weber's und Spontini's nicht verkennen. Gewisse Rhythmen und Lieblings-Melodieen des Componisten kehren zu oft wieder und verlieren dadurch an Bedeutung. Dagegen ist z. B. der wiederholt anklingende Schlacht-Gesang der Sachsen characteristisch und bedeutsam. Die Lieder des Narren und Barfüsslers gefielen am allgemeinsten, da solche von den Herren Mantius und Blume sinnig und humoristisch vorgetragen wurden. Letzterer markirte die heuchlerische Frömmigkeit etwas stark, doch sehr belustigend. Ob indess der Gegenstand zum Spotte dienen sollte, ist uns schon öfters bedenklich gewesen, ohne dass wir uns zur Frömmeley hinneigen. — Die Duette sind dem Componisten vorzüglich gelungen; alle grosse Scenen der Jüdin und des Templers sind um die Hälfte zu lang an Text und Musik, und schwächen dadurch die Wirkung. Ivanhoe hätten wir von Hrn. Bader dargestellt sehen und hören mögen, welcher jetzt auf Urlaub in München ist. Hr. Hoffmann besitzt eine schöne Stimme und vortheilhafte Gestalt; die Töne sind jedoch nicht gleich rein und werden zu gewaltsam herausgestossen, auch die Aussprache bedarf noch mehrer Ausbildung. Richard Löwenherz erscheint in der Oper gar zu unbedeutsam, obgleich derselbe hier von unserm vorzüglichen Schauspieler Rebenstein repräsentirt wurde. —

„Der Pirat" von Bellini ist auf der Königstädtischen Bühne am 31sten v. M. — dem unglücklichen Tage des hier zuerst erfolgten Ausbruches der Cholera — mit gutem Erfolge und

kann man mehrere ältere Schriftsteller z. B. Adelung, Fux, Rieth, Mattheson und unter den Neueren Türk in den wichtigsten Pflichten eines Organisten S. 62-69 nachsehen.

No. 2. Dies irae etc. ist ein starker, kraftvoller, Schrecken, Wuth und Schauder erregender Chor in D moll. Vorzüglich in dieser Hinsicht zeichnen sich darin aus: 1) Die ungewöhnliche und freye Behandlung des dissonirenden Terz-Quarten-Akkordes:

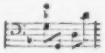

S. 30, Takt 3. 2) Eine ähnliche Behandlung des Sexten-Akkordes:

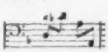

S. 34, Takt 4. 3) Die, wenn sie gehörig markirt werden, synkopirten Noten im Basse S. 29, Takt 2 und 4, S. 33, Takt 4 und S. 34, Takt 1. 4) Der kraftvolle Uebergang von dem a dur als Dominanten-Akkorde nach f dur, S. 30 am Ende, und 5) der noch ungleich kraftvollere von dem e dur- gleichfalls als Dominanten-Akkorde nach c moll:

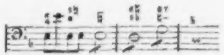

S. 34 am Ende und 35, Takt 1. 6) Die Rückkehr in den Hauptton S. 35, Takt 4 u. s. w. 7) Die im Tenor angebrachten Imitationen des Diskantes S. 31. 8) Die folgende, S. 37 u. 38 mehreremal wiederholte Stelle:

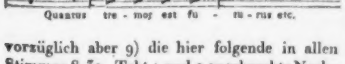

vorzüglich aber 9) die hier folgende in allen Stimmen S. 39, Takt 1 und 2 angebrachte Nachahmung jener Stelle:

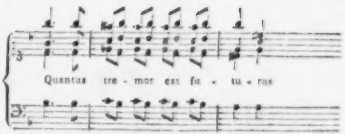

10) ähnliche Nachahmungen p. 40 und 41, verherrlichet durch eine kraftige Begleitung der Saiteninstrumente, insbesondere der Basse und der daraus entstehenden vollkommenen Modulation, welche unter andern durch den Septimenakkord S. 40 im lezten Takte:

und den Sextenakkord S. 41 ebenfalls in dem lezten Takte:

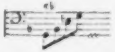

einen hohen Grad der Stärke erreicht.

No. 3. Tuba mirum spargens sonum etc. ist ein aus kurzen Solosatzen durch alle 4 Stimmen, die sich kurz vor dem Schlusse vereinigen, bestehendes Andante in B dur. Einfach schöne natürliche Melodien und Modulationen sind das Auszeichnende dieses Stückes. Nur will es dem Rec. nicht gefallen, dass man hier dem Fagott das für die Posaune gesezte Solo gegeben hat. Wo man gar keine oder ungeschickte Posaunisten hat, muss man sich ohnedies des Fagotts oder eines andern Instruments bedienen. Da aber einige Stellen in diesem Solo die höchsten Töne auf dem Fagott enthalten z. B. S. 43, Takt 5 und 6; S. 45. Takt 1-3, wodurch die, durch eine Posaune beabsichtete Fülle und Würde gar nicht erreicht oder ersezt werden kann; so sollte man sich da, wo man Posaunisten hat, keine Mühe verdrüssen lassen, es auf diesem Instrumente möglichst vollkommen darzustellen.

No. 4. Rex tremendae majestatis etc. Ist ein zwar nur kurzer aber vortrefflich gearbeiteter, staunende Ehrfurcht erregender Chor

lebhaftem Beyfall gegeben worden. So wenig Sinn und Zusammenhang auch die italienische Dichtung hat, so gewährt doch die melodisch reiche, ganz in Rossini's Weise componirte Musik eine, den modernen Gesangfreunden angenehme Unterhaltung. Frische der Melodie, glänzende Behandlung der Singstimmen, sehr starke Instrumentirung und südliches Feuer der Empfindung characterisiren Bellini's ansprechende Composition, wenn solche auch auf Originalität nicht Anspruch machen kann, und ein Haschen nach frappanten Effecten darin häufig vorwaltet. Die Arien, Duette und mehrstimmigen Gesänge erscheinen am ausgezeichnetsten. Von geringem Werthe sind die, meistens unisono gesungenen Chöre mit lärmender Orchester-Begleitung, wie die Recitative. Dem. Hähnel sang die Partie der Imogene, für ihre schöne Mezzo-Sopranstimme besonders eingerichtet, mit vorzüglichem portamento, grosser Reinheit und etwas einförmigem Ausdrucke, mit fast durchaus gleicher Stärke des Tons, ohne sich häufiger Schattirungen des Vortrags zu bedienen, dennoch aber durch den Eindruck ihrer Stimme sehr anziehend. Auch im Spiele hat die Künstlerin bereits bedeutende Fortschritte gemacht, wenn gleich darin noch viel zu leisten übrig bleibt. Hr. Greiner war der sehr anstrengenden Rolle des Piraten nicht gewachsen, seine Stimme ist nur schwach, wenn gleich von Umfang und biegsam. Viel Kraft, doch wenig Resonanz der Stimme und etwas Manier im Spiele zeigte Hr. Fischer (aus Darmstadt) in der Rolle des Ernesto. Die übrigen Nebenpersonen sind ganz unbedeutend, und nach italienischer Opern-Sitte beruht der ganze Erfolg der, an musikalischen Situationen reichen Oper auf der virtuosenmässigen Gesang-Ausführung der vorgenannten drey Haupt-Partieen. Am werthvollsten dünken dem Ref. folgende Musikstücke: die Cavatine Gualtiero's No. 3; der Ensemble-Gesang im ersten Finale No. 11; das Duett No. 14 von Imogene und Ernesto, endlich die letzte Scene der Imogene mit Begleitung von Harfe und obligater Bratsche. —

Ausser den beyden neuen Opern gelangte nichts für die Tonkunst Bedeutendes zu unserer Kenntniss. Wiederholungen der älteren Opern: Sargin, die weisse Dame (worin Hr. Mantius den George Brown sehr ansprechend gab), Oberon (Hr. Mantius den nicht für seine Persönlichkeit geeigneten Hüon), Fra Diavolo (Hr. Hoffmann die Hauptrolle, theilweise befriedigend) und „die Belagerung von Corinth" nebst einer Burleske von Carl Blum: „Der Spiegel des Tausendschön" bildeten das Repertoir des Königl. Theaters. Göthe's Geburtstag, der 28ste August, wurde durch Darstellung seines „Götz von Berlichingen" bezeichnet. Am 13ten v. M. hatte der Königl. Sänger Blume eine Aufführung der „Schöpfung" in der Garnisonkirche zum Besten der städtischen Cholera-Anstalten bewirkt, welche durch den Gesang der Fräul. von Schätzel, Mad. Fincke, des Hrn. Mantius, Hoffmann und Blume ganz befriedigend ausfiel. Auch der Theaterchor und die Königl. Kapelle nahmen Theil an diesem Unternehmen, welches doch einen Ertrag von etwa 300 Thlrn. gewährte. — Seitdem die furchtbare Krankheit auch hier, obgleich erst seit kurzer Zeit und verhältnissmässig noch ziemlich gemässigt ausgebrochen ist, schwindet jede Theilnahme für Kunst und geselliges Leben. Kirchen, Schulen und Theater sind indess bis jetzt nicht geschlossen. Ein sehr beklagtes Opfer hat die böse Seuche bereits gefordert: Friedrich Wollanck, der gemüthvolle Liedercomponist, ein biederer, trefflicher Mensch, zärtlicher Gatte und Vater von zwey Kindern, treuer Freund und jovialer Gesellschafter, auch sehr geschmackvoller Musikfreund, starb nach wenig Stunden des Krankheits-Anfalls in der Nacht vom 5ten zum 6ten September. Friede seinem Andenken! Uns Allen aber schenke die Vorsehung Muth und Vertrauen in diesen unheilbringenden Zeiten, welche die tröstende Tonkunst fast allein nur noch erheitern kann. Hoffentlich erhalten Sie auch noch im October den Bericht Ihres treu ergebenen Correspondenten, der heute ein neues, verhängnissvolles Lebensjahr antritt.

Lächerliches.

Charlottenburg, am 23sten Aug. 1831.

P. P.

In No. 32 Ihrer Ztg. v. 10ten d. M. findet sich in der Anzeige des bey Schlesinger erschienenen Vater Unser von Mahlmann und Spohr unter andern die Bemerkung, dass der Klavier-Auszug dieses Werkes von *Gampon* angefertigt sey. Dieser Herr wird nun dem musikalischen Publico gewiss sehr unbekannt seyn und Einesander beeilt sich daher, demselben einiges Nähere über diesen Mann mitzutheilen. Derselbe ist Meister auf seinem Instrumente, nämlich der Violine — hat auch viel für dasselbe componirt, besonders hat er sich durch seine Doppel-Quartette bemerklich gemacht. Eben so ist er Componist mehrer bedeutender Opern, deren einige ausgezeichnetes Glück gemacht haben — er ist Kapellmeister an einem Fürstenhofe Deutschlands und als Dirigent sehr ausgezeichnet —

aber diess Alles wissen Sie, wird man mir sagen und wir und das ganze musikalische Publicum sollte nichts davon wissen, sollte so einen Mann, einen der ersten deutschen Componisten nicht kennen?! — Allerdings könnte man Einsender dieses einer grossen Arroganz zeihen, wenn er das behaupten wollte — aber er kann das nicht einmal — denn der Name dieses Mannes ist weiter, als nur in Deutschland bekannt! — Doch ich spreche in lauter Räthseln — ein unbekannter Mann soll bekannt, ja sogar berühmt seyn — ich sehe, wie die Herren Musiker die Köpfe gewaltig schütteln und am Ende meinen, es sey in meinem Kopfe nicht so ganz richtig — aber — Geduld! der Mann tritt incognito auf, freylich ganz wider seinen Willen und nur durch einen Lesefehler des Rec. in dieser Ztg., aber doch für das Publicum incognito — es ist nämlich dieser Herr *Gampon* Niemand anders, als unser trefflicher Spohr selbst; es ist auf der Partitur freylich ein wenig undeutlich gestochen: *v. Compon:* — soll heissen *vom Componisten*, und daraus ist nun eiligst ein neuer Musikus, Namens *Gampon* gemacht worden. — So viel hierüber! Es wäre freylich etwas mehr Genauigkeit in dieser Hinsicht zu wünschen, denn es kommt dergleichen öfter vor in der Zeitung — indessen dürften etwaige Erinnerungen dieser Art wohl etwas zur Verminderung solcher Fehler beytragen können, wenn dieselben ohne Groll — wie sie gegeben, auch aufgenommen werden. —

In derselben Nummer sind auch meine Bemerkungen aufgenommen über die Kirchen- und Schullieder u. s. w. von Behrendt — aber so im Auszuge und so dargestellt, dass dieselben gar nicht mehr als mein Eigenthum anzusehen sind. Es war aber mein Wunsch und ich glaube ihn auch ausgesprochen zu haben (*Keineswegs!*), dass diese Bemerkungen vollständig abgedruckt würden und falls diess nicht im Plane einer verehrlichen Redaction lag, wäre es mir weit lieber gewesen, wenn Sie mir den Aufsatz zurückgeschickt hätten, indem ich hier Gelegenheit genug hatte, ihn in andere Blättern inseriren zu lassen. Sollte E. verehrl. Redact. künftighin noch etwas von mir aufzunehmen gesonnen seyn, so bitte ich ergebenst, ohne Auslassung vollständig die Gegenstände einzurücken, oder im entgegengesetzten Falle mir die Anzeige der Nichtaufnahme gefälligst bald durch Buchhändler-Gelegenheit an Hrn. Schlesinger oder Hrn. Wagenführ zugehen zu lassen.

Mit Achtung

Einer verehrl. Redaction

ergebenster

Schladebach.

Antwort auf Vorstehendes.

Die Sache ist schon an sich lächerlich; sie wird es noch mehr dadurch, dass Hr. Schladebach aus Charlottenburg einen unbekannten, vermeintlichen Arrangeur und einen berühmten wirklichen Componisten kühn zusammenschmilzt und aus diesem Gemisch und Gemasch (nach Abraham von Santa Clara) sein Witzerläbsel destillirt. Der Herr muss viel Musen und einen seltenen Geschmack haben, sonst hätte er in so hoch Wichtiges sich nicht so gestreckt vertieft. Er muss auch besondere Neigung für uns hegen. Welche Ueberschwenglichkeit von Druckfehlern hätte er in anderen Blättern ohne Mühe finden können; welches Feld für seine ausgezeichnete Liebhaberey! Und doch hat er es nicht der Mühe werth gehalten. Wie sehr beschtet er dagegen uns in seiner Güte! Er gibt uns bey weitem mehr als wir verdienen! Nur ein Lesefehler des Rec. in dieser Zeitg. hat einen neuen Componisten gemacht! ruft er aus. Wir wollen weder so ungerecht seyn, der verehrten Verlagshandlung ihren rechtmässigen Antheil an entziehen, noch so unwahr, uns hinter einen Druckfehler zu verstecken. Es ist nichts verdruckt als *a*, was es seyn sollte. Allein deshalb können wir uns die spasshafte Schöpfung eines lustigen Arrangeurs dennoch nicht anmassen: die Welt hat sie vielmehr der Verlagshandlung als Eigenthumsrecht zuzuerkennen. Denn erstlich weiss Jedermann: *v.* heisst von, aber nicht vom. Sonst verkürzte man ja eine Verkürzung mit einer zweyten, was eigentlich nur angeht, wenn man schreibt wie Lichtenberg in seiner Laune: „Gab 's 'm, wollt' 's ni't fress'n.“ Darauf hat die Verlagshandlung ein rechtschaffenes *G* gesetzt, nicht ein *C*; es heisst klar *Gompon*, und nicht *Compon:* (Herr Schladebach hat aus Freygebigkeit einen Punct zu viel gemacht. Das kann man schon thun, wenn man einen langen Brief über ein verdrucktes *a* elaborirt!). Dann folgt ohne Comma, ohne Klammer oder irgend ein Interpunctionszeichen gleich: „*v. Gompon. Pr. 2 Rthlr.*“ Ist das auch richtig? Weiss das Hr. Schl. in Charlottenburg nicht, oder will er es nicht wissen? Eine ist so schlimm als das Andere. — Des Mannes gute Absicht ist klar: er will uns durchaus zur zweyten untrüglichen Person in Europa erheben. Nein, lieber Herr! das ist ein verdrieslicher Posten für einen Menschen; diese Höhe wünschen wir Ihnen einigermassen, damit Sie künftig etwas weniger fehlgreifen. Sie hätten wirklich besser gethan, aus den (wie Sie sagen) in unserer Zeitung öfter vorkommenden Fällen der Art einen schlagendern zu wählen. Denn gesetzt auch, wir hätten den ganzen *Gompon* auf unserm Gewissen, so würden wir Sie doch immer noch bedauern, dass Sie so viel gedankenleere Zeit übrig haben für eine Sache, die mit ein paar Zeilen und witziger abruthung gewesen wäre. Wir lieben die Breite nicht und über Kleinigkeiten beweist sie nur Mangel an Stoff. Auch haben wir bemerkt, dass es sich mit Männern, die in solchen Dingen breit und witzig seyn mögen, schlecht lebt; und da Herr Schladebach so viele Gelegenheit hat, seine Geisteserzeugnisse in anderen Zeitschriften niederzulegen: so ersuchen wir ihn, diese Gelegenheiten nicht zu versäumen. Breite Quinten-Verbesserungen, wie in Herrn Schladebach's erster Sendung, die sich jeder Schüler selbst macht, drucken wir nicht. Uebrigens bitten wir uns ein einfaches, nicht verbrämtes Verzeichniss der wichtigen, noch unberichtigten Versehen der letzten Jahrgänge aus, damit wir Ihnen Gelegenheit geben, Ihre Wahrhaftigkeit zu bethätigen. Hingegen für solche gerechte Dehnungen, wie diese, die vielleicht einmal der Seltenheit wegen unterhalten, haben wir in unseren Blättern keinen Groll, aber auch keinen Raum, denn Beydes sind also nicht werth.

G. W. Fink, Redacteur.

Notiz.

Der Grosh. Weimar'sche Hofthesterlieger, Hr. Molke hat wirklich in Erfurt seinen Schwanengesang gesungen. Er ist entschlafen.

Kurze Anzeigen.

Capriccio et Polonaise pour le Pianoforte composée — par C. G. Höpner. Oeuv. 3. (Propr. de l'édit.) Darmstadt, chez Guill. Ed. Alisky. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

Das kurze Capriccio ist hier nichts anders, als eine artige, dem Capriccio sich nähernde Einleitung in eine wohl erfundene und geschickt durchgeführte Polonaise, die 14 Seiten lang in unterhaltender Abwechslung gefällig und angemessen zusammengestellt vergnügt. Die vielen Liebhaber und Liebhaberinnen der Polonaisen werden sie anziehender finden als manche andere. Sie ist klaviermässig und erfordert zwar keine Anfänger, aber doch nur ein Maass von Fertigkeit, das jetzt nicht selten von Dilettanten erreicht, ja noch übertroffen wird. Das Werk wird ihnen also auch von dieser Seite willkommen seyn; man wird sich damit in guter Gesellschaft hören lassen können. Wir haben demnach das Heftchen als ein gelungenes bestens zu empfehlen.

NB. Die Redaction bittet den Hrn. Verf. um baldige Anzeige seiner Wohnung.

Potpourri sur des thèmes favorites de l'opera: la Fiancée de D. F. E. Auber, composé pour la Flûte avec accompagnement du Pianof. par W. Gabrielsky. (Propr. des édit.) Berlin, chez Krafft et Klage. Pr. 1 Thlr.

Lauter leicht und locker zusammengereihete Auber'sche Kleinigkeiten, die uns gar nicht anziehen. Deshalb wollen wir ihnen ihr Glück nicht absprechen, denn beyde Instrumente werden mit den Sächelchen leicht genug fertig und am Ende klingt es doch auch. Die Verlagshandlung ist zu loben: die Ausgabe ist schön und über die Klavierstimme ist die Flöte gesetzt, dass sich der Begleiter desto leichter zurecht finde.

Fantaisie pour la Flûte, sur des thèmes de l'opera: la Muette d'Auber, avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basso, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons ou avec accomp. du Pianof. composée — par W. Gabrielsky. Op. 96. (Propr. des édit.) Berlin, chez Krafft et Klage. Pr. 20 Sgr. ou 16 Gr.

Viel besser, als das Vorige. Ist es auch keine Phantasie, so ist es doch ein wohlklingendes Potpourri mit Variationen für die Flöte, womit diese sich hören lassen kann, ohne eben Schwierigkeiten überwinden zu müssen. Das Pianoforte ist ganz leicht, nur begleitend.

No. 1. Variations sur le Hymne de Marseille pour le Pianoforte composées par F. L. Schubert. Oeuv. 14. Leipsic, chez Pönicke et Sohn (!) Pr. 12 Gr.

No. 2. Six Contredanses pour le Pianof. comp. par F. L. Schubert. Liv. 3. Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.

Nach einigen Griffen tritt sogleich die beliebte Marseiller Marschmelodie hervor und wird durch neun kurze Variationen in verschiedenen Figuren durchgeführt, so dass die Grundmelodie überall deutlich geblieben ist. Die Veränderungen sind durchaus nicht schwer, also für mässige Spieler und für Schüler, die im Einüben mannigfacher Wendungen und Verzierungen sich zugleich marschmässig vergnügen wollen. — No. 2: leicht und tanzlich, wie die vorangegangenen Heftchen; also den Tanzliebhabern eben so vergnüglich.

Drey Lieder von Theodor Körner, in Musik gesetzt, mit Begleitung des Pianoforte von Fr. Knuth. Berlin, bey H. Wagenführ. Pr. 10 Gr.

Der uns unbekannte Componist wird sich durch diese Lieder Vielen empfehlen. No. 1: Das war ich. Zu dem hinlänglich bekannten niedlichen Texte ist eine artig einfache Melodie mit ganz einfacher Begleitung geliefert. No. 2: Das warst Du. Eben so leicht und gefällig in jeder Hinsicht. No. 3: Sehnsucht der Liebe. In derselben gefälligen Weise, eben so leicht vorzutragen. Das Heftchen wird demnach einem weiten Kreise von Sängern und Sängerinnen ganz nach Wunsch und Verlangen seyn, des Text-Inhaltes und der Musikart wegen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten September. Nº. 39. 1831.

Recension.

1. *Jephta. Oratorium in drey Abtheilungen. Musik von G. F. Händel. Uebersetzt und bearbeitet von J. F. v. Mosel.* Partitur. Wien, bey Tobias Haslinger, k. k. Hof-Musikalienhändler. (Pr. 20 Guld. C. M.)
2. Dasselbe, in vollständigem Klavier-Auszuge. Bey demselben. (Pr. 10 Guld. C. M.)
3. Dasselbe, in einzelnen Chor-Stimmen. Bey demselben. (Pr. der Musikbogen 6 Xr.)

(Beschluss.)

Dritte Abtheilung: Ein ganz kurzer, achtstimmiger Chor enthält blos einen Anruf an Gott, das Gebet eines schwerbedrängten Vaters zu hören. Jephta, in tiefer Wehmuth, beginnt dieses Gebet kaum, als ihn Iphis unterbricht und sich bereit erklärt, ihrem Geschick als ein williges Opfer zu folgen. Diess Beydes in einem kurzen, einfach begleiteten Recitative. Nun nimmt sie in einer, gleichfalls kurzen, ungemein rührenden und ganz eigenthümlich gestalteten Arie Abschied von der Erde und all' ihrer Schönheit: doch bald erhebt sie sich zur Aussicht auf Belohnung in einer andern Welt. Jenes: Larghetto, Zwölfachteltact, in E moll; diess: Andante, Viervierteltact, in E dur. Wunderbar ergreift der in A moll eintretende Chor des Volks: „Dunkle Furcht und Zweifelsmacht steigern, Herr, des Lebens Last. Sonst beherrscht' uns dein Gesetz: doch nun bindet uns ein Eid? Hör' das Flehen dieser Angst: künde gnädig dein Gebot!" Die Musik ist einfach, grossartig, in trübem Ernste durchaus angemessen. Hierauf folgt ein kurzes, lebhaftes Ritornell. Es dient dem Recitative zur Einleitung, worin ein erscheinender Engel verkündigt, dass Jehova nicht das Leben, sondern nur das treue Herz der Jungfrau zum Opfer verlange. Jephta — auch hier müssen wir sagen: wie schön gedacht und wahr empfunden! Jephta preiset, wie erschöpft, den Gott seiner Väter nur in einer kurzen, höchst einfachen, demüthigen Cavatine. Hieran schliesst sich aber ein grosser, herrlicher Chor, dessen lang und mit bewundernswerther Consequenz durchgeführter Hauptsatz fugirt ist und in mehren, bald wechselnden und contrastirenden, bald zusammentretenden Thema's mit unübertrefflicher Kunst, und doch leicht zu fassen, mithin auch von grosser Wirkung, sich fortbewegt. Das Volk beweist darin seinen ernsten Antheil, und schliesst mit grosser Kraft, hingewendet an den Herrn der Herren: Deine Gnade waltet hoch! ewig sicher, ewig treu! — In einem ganz kurzen Recitative spricht Jephta nun seine Freude aus, das gerettete Kind wieder zu umarmen, und jetzt erst beginnt das Volk seine Freudensbezeigungen, durch nichts mehr zurückgehalten. Das erste Tempo des grossen Chores ist blos eine Ermunterung zur Freude, thematisch in kurzen Noten geschildert, wie wir dergleichen von Händel viele haben. Das zweyte Tempo, mit veränderter Tactart, ist ein länger gehaltenes, belebtes, aber mehr sanft-heiteres, als jubilirendes Friedenslied, und den Schluss macht eine kräftige und feurige Fuge zum Preise derer, die dem Herrn gehorchen. (Statt des etwas gemeinen: „folgt" wünschten wir zu lesen: „traut" — obgleich der Fall selbst durch jenes näher bezeichnet wird.) —

Irren wir nicht, so wird man schon aus diesem unsern Grundrisse wenigstens folgende Sätze abnehmen: Erstens. Das Oratorium ist dichterisch, dem Plane und der Ausführung nach (wie nämlich Alles hier erscheint), durchgehends zu rühmen; nirgends zu viel, nirgends zu wenig; Alles wohl vertheilt; jedes Einzelne Antheil erweckend und doch das Ganze nirgends aus dem Auge gelassen; und was die eigentlich dramatische Wirkung anlangt: so ist es vielleicht das effectvollste von allen

Händel'schen Oratorien, wozu freylich die Geschichte selbst schon nicht wenig beyträgt. Zweytens. Die Musik im Ganzen gehört nicht zu den gelehrtesten Werken unsers Meisters, aber ganz gewiss zu den überdachtesten, durchgefühltesten, und wird auch eine sehr gemischte Menge, wenn nur aufmerksamer Zuhörer, und mehr noch, als verschiedene andere unsers Meisters, gewiss befriedigen. Das musikalische Hauptinteresse ist zwar, wie auch sonst bey Händel oftmals, in die Chöre gelegt: doch sind hier auch alle Solo-Partieen, besonders Jephta, Iphis und Sella, ganz bestimmt gezeichnet. Die sie vorzutragen haben, dürfen sie nur genau studiren oder sich erläutern lassen — denn Eins von Beyden ist hier doppelt nöthig, weil Alles, auch das Wichtigste, mit so wenig Mitteln erreicht wird, statt dass sie jetzt gewohnt sind, mit Aufbietung aller ersinnlichen Mittel nicht selten nur wenig erreicht zu sehen — und wenn sie das Begriffene dann in ihren Vortrag zu legen wissen: so kann die beabsichtigte Wirkung gar nicht fehlen. Man darf diess von den Sängern und Sängerinnen hier um so mehr verlangen, aber auch um so sicherer erwarten, da, was ihnen in Hinsicht auf Umfang der Stimme oder mechanische Schwierigkeiten irgend einer Art jetzt sonst überall zugemuthet wird, hier gar nicht vorhanden, sondern in dieser Hinsicht hier Alles so leicht ist, als man nur schreiben kann. Auch die Chöre sind hier, im Ganzen genommen, leichter auszuführen, als z. B. einige im Samson, und mehre im Messias. Drittens. Die Dauer des Werkes ist, wie wir nämlich es hier erhalten, nicht länger, sondern gerade so, wie man es von einem bedeutenden Concert-Abende jetzt zu wünschen gewohnt ist. — Und so vereinigt sich in der That hier Alles dazu, unsere Concert-Repertorien mit einem köstlichen und höchst brauchbaren Werke wahrhaft zu bereichern. —

Wir kommen jetzt auf die Bearbeitung des Herrn von Mosel. Die musikalische Zeitung enthielt vor einigen Jahren (1827, No. 41) einen ausführlichen Aufsatz über alle Mosel'schen Bearbeitungen Händel'scher Werke. Der Verf. dieses Aufsatzes hatte sich zwar nicht genannt: er ist aber ganz offenbar nicht nur mit den Gegenständen vertraut, sondern auch ein ausgezeichneter Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur. Der Verleger des Jephta hat in der Vorrede mehre Hauptstellen dieses Aufsatzes abdrucken lassen. Er konnte nicht besser thun. Aber auch wir glauben nicht besser thun zu können, als dass wir an einige Hauptsätze desselben wenigstens in der Kürze erinnern; denn was dort gesagt wird, bestätigt sich vollkommen durch diese Ausgabe des Jephta, so wie durch die Mosel'sche Bearbeitung des Samson, welche beyde Werke wir allein genau kennen, und wir müssten es sonst nur weitläufiger wiederholen. „Wenn Hr. v. Mosel," heisst es dort, „unter Händels Oratorien ein nicht schon von Mozart neu überarbeitetes fand, das ihm eine nicht zu kleine Anzahl von Musikstücken bot, die nicht blos nach den Formen der Zeit Händels, zwar kunstreich, aber unseren jetzigen ästhetischen Ansichten und Anforderungen entgegen gearbeitet waren, sondern Ausdruck, Wahrheit, Leben enthielten, wie diese in allen Formen und zu jeder Zeit anerkannt werden und gelten müssen: so wählte er solch ein Werk zur Bearbeitung. Das ist nun geschehen mit dem Samson, Jephta und Salomon." (Jetzt wird aber hinzugesetzt, dass Hr. v. M. auch die Bearbeitung des Herkules und Belsazar vollendet habe.) Der Verf. fährt fort: „Dabey wurde also verfahren. Verlangte das Werk viele Solosänger: so suchte er diese auf vier, höchstens fünf zurückzuführen, da bey der täglichen Abnahme von Sängern und Sängerinnen, welche Musik dieser Art vortragen mögen und gehörig vortragen können, auch nur so Viele schwer zu finden sind, und da ihm, was aufgeführt werden soll, vor Allem aufführbar zu machen schien. Diese Reduction der Personen verlangte allerdings Abänderungen im Gedicht: diese wurden mit aller Schonung, sie wurden aber auch mit sorgfältiger Rücksicht darauf gemacht, dass kein vorzügliches Musikstück verloren ging." (Wir setzen hinzu: Sie wurde auch mit Geschmack, Sprachgewandtheit und überall der Musik vollkommen anpassend gemacht.) Unser Verf. kömmt dann auf die Abkürzungen, die unsere Zeit nun einmal durchaus verlangt, und die den Directoren durch blosse Auslassungen zu Stande zu bringen, nicht überlassen werden darf. Er erklärt sich darüber ausführlich und befriedigend; wir heben nur aus, dass Hr. v. M. vor Allem die Chöre beybehielt, die Recitative zusammendrängte und beschnitt, und von den Arien die mehr ausfüllenden als characteristischen wegliess. Da durch solche Aussonderung manches Oratorium etwas arm zu werden schien: so nahm er aus anderen, allerdings gleichfalls Händelschen, und zwar aus solchen, die nur wenige, jetzt noch wirksame und nicht veraltete Gesänge enthielten, wo folglich

das Ganze für unsere Zeit nicht mehr zu öffentlichen Aufführungen anziehend genug zu machen wäre, jene vorzüglichsten und wirksamsten Gesangstücke, in sofern sie dem Texte und dem Character nach zu den erwählten Werken passten, in diese herüber. (So erhalten wir hier im Jephta vorzüglich aus Deborah einige ganz vortreffliche und vollkommen passende Sätze.) In der Musik selbst hat Hr. v. M. sich fast immer darauf beschränkt, den bezifferten Bass da, wo er bey Händel entweder ganz allein, oder mit einer oder zwey Violinen die Singstimme begleitet, durch Instrumente auszufüllen: weil jene Orgelkunst, welche in jener Zeit mehr oder weniger dieselben Dienste that, jetzt nicht mehr, oder doch höchst selten zu finden ist. (Wir setzen hinzu: Unsere Concertsäle, ausser in England, enthalten ja auch gar keine Orgeln mehr.) Die ganze Fülle unserer jetzigen Instrumente wendete er nur in Chören von besonderer Kraft und Pracht an: vermied aber dabey, was modern, dem Geiste der Composition zuwider und dem Style Händels fremd ist, so dass blos die Harmonie, welche der Meister selbst geschaffen, verstärkt wurde. — Diess Alles finden wir nun in diesem Jephta genau so ausgeführt, und selbst mit noch mehr Genauigkeit, als in einigen, doch wenigen Stellen des Samson. Einzelnes anzuführen, scheint uns unnöthig und würde vergebens vielen Raum einnehmen. Doch wollen wir mit dankbarem Anerkenntniss wenigstens hinweisen auf die Leichtigkeit für die Ausführung aller Nebeninstrumente, auf die von viel Erfahrung zeugende Wahl und Behandlung der Blasinstrumente, auch was die Eigenthümlichkeit ihres Tons und dessen Stärke oder Schwäche betrifft, und auf die Sparsamkeit, wir möchten sagen, Keuschheit, womit sie besonders in den Arien angewendet sind, ganz vorzüglich aber in denen, welche zwischen grossen Chören stehen; wodurch nun natürlicher Weise ihre eigene Wirkung und zugleich die dieser Chöre vermehrt wird. Dass das Gedicht und sein historischer Fortgang bey der Bearbeitung des Hrn. v. M. nicht verloren, sondern gewonnen habe; dass auch die Sprache, bis höchstens auf ein paar einzelne Worte, rein und edel gehalten sey: das werden die Leser schon aus den oben von uns angeführten Stellen haben abnehmen können.

Ein ganz besonderer Vorzug dieser Ausgabe, der auch, so viel wir irgend wissen, noch niemals bey irgend einer ähnlichen Bearbeitung angewendet worden ist, führt uns zum Anerkenntniss dessen, was der Verleger für das Werk gethan hat; denn, wenn dieser Vorzug auch allerdings vom Hrn. v. M. ausgegangen seyn wird: so hat ihn doch dieser mit grosser Sorgfalt ausgeführt; was nicht ohne Schwierigkeit war. Der Stich der Partitur nämlich bietet uns zweyerley Notenköpfe, grosse und etwas kleinere; wovon jedoch die letzteren gleichfalls ganz deutlich sind. Die grossen geben uns, was unmittelbar Händels Originalschrift ist (oder hier vielmehr die seines Schülers, diesem von ihm dictirt); die kleineren, was vom Herrn v. M. an Instrumentation hinzugesetzt worden. Wir brauchen kaum zu erwähnen, dass diess für alle und jede Besitzer von Interesse, für Studirende von Wichtigkeit, für die Kunstrichter bequem ist, wenn sie ein festes Urtheil in jener Hinsicht fassen und durchführen wollen. Uebrigens ist der Stich so correct und schön, das Papier so gut, und alles Aeussere so sehr anständig, wie bey den anderen zahlreichen geistlichen Werken (z. B. dem Requiem und den Missen von Eybler und Hummel), die wir Hrn. Haslinger verdanken. Verziert ist das Werk noch mit einem bestimmt gezeichneten und schön lithographirten Portrait des Bearbeiters. Der Preis der Partitur, so wie des Klavier-Auszuges und der Stimmen ist keineswegs hoch; er ist vielmehr für die beyden ersteren sehr billig und für die letzteren wohlfeil. Das wird ein Jeder sogleich überschlagen können, wenn wir anführen, dass die Partitur, unerwähnt was nicht Noten sind, 307 Seiten stark ist, und dass, was die Stimmen anlangt, kein Schreiber den Musikbogen zu 6 Kr. zu liefern im Stande ist.

Wir schliessen mit einer Anmerkung, zu welcher uns die oben angeführte Erwähnung des Händel'schen Herkules Veranlassung gibt. Wir besitzen nun schon so manches geistliche Oratorium Händels, gestochen oder gedruckt, auch in Partitur, obgleich mehre nur erst noch im Klavier-Auszuge: aber von den übrigen — den nicht-geistlichen, dramatisirten Werken desselben, ausser Aci e Galatea, einer seiner Jugend-Arbeiten, so viel wir wissen, noch gar Nichts, wenigstens nichts Vollständiges. Sollte nicht Hr. v. M. seine Bearbeitung des Herkules herauszugeben und sein wackerer Verleger sie zu übernehmen geneigt seyn? Ohne allen Zweifel würde eben jenes, in Deutschland ganz unbekannte, grosse und an glänzenden, ungemein effectreichen Stücken reiche Werk Vielen

willkommen seyn, und diess selbst darum, weil es zugleich einer königen und frisch austönenden Basstimme Gelegenheit vollauf gibt, sich auszubreiten und ungemein vortheilhaft geltend zu machen; ein Fall, der bey italienischen Oratorien oder anderen dramatisirten Werken gar nicht, und bey deutschen höchst selten vorkömmt. Zwar ist der Moment allen und jeden bedeutenden merkantilischen Unternehmungen unerhört ungünstig — man müsste denn mit Säbeln und Patrontaschen handeln, und wo möglich, zum Feinde hinüber; und am allerungünstigsten ist er wohl bedeutenden literarischen Unternehmungen: doch der Moment wird vorübergehen, und eben ein *solches* Unternehmen, wie wir eins angegeben haben, ist eigentlich gar nicht für einen Moment, weder einen günstigen, noch einen ungünstigen, sondern ist es gemacht, so ist es gemacht für alle Momente, so weit hinaus nur menschliche Blicke tragen. Es soll darum auch mit unserm Wunsche gar nicht gesagt seyn, dass jener Herkules schon in ganz kurzer Zeit auftreten müsste. Wenn wir vor der Hand nur erfahren, dass er kommen werde. Ja, wenn er in natura hereinbrechen könnte, Er, der Göttersohn, in seiner unbezwinglichen Kraft, in seinem Feuereifer gegen Unrecht, Wortbruch, Uebermuth, Frechheit, und mit der zertrümmernden Keule drein schlagen: ja, dann müssten wir flehen: komm zur Stunde und thue, was deines Amtes ist, und was Millionen nicht vermögen! —

Nachrichten.

Französische Schweiz. Morges, im August. Die politischen Ereignisse seit einem Jahre haben auch in der Schweiz sehr nachtheilig auf die Tonkunst gewirkt. Früher beehrten fremde Künstler das kunstliebende Alpenland; aber den vergangenen Winter verscheuchte Bellona die fremden Musensöhne; wenigstens kein ausgezeichneter Künstler betrat die französischen Kantone. Desto willkommener und überraschender war uns der Besuch von vier Wunderknaben, den Brüdern Koella aus Zürich, welche von Paris kommend, in Genf, Lausanne, Morges und Vevey mit ausserordentlichem Beyfall auf der Violine und dem Violoncell sich hören liessen. Der Aelteste, 12 Jahr alt, zeigt sehr viel Geist, Feuer und Kraft auf der Violine und dem Violoncell; der zweyte von 10 Jahren, spielt mit bewundernswürdiger Reinheit und Zartheit; der dritte von 9 Jahren ist schon ein recht wackerer Altspieler, und der jüngste von 7 Jahren trägt sein Violinsolo von Viotti recht brav vor. Ihre Auswahl von Compositionen verräth Einsicht und Geschmack; ihr Zusammenklang im Quartett ist meisterhaft. Auf ihrer Reise begleitet sie ihr Vater, ein achtungswürdiger und verdienter Mann; seiner erfahrnen Leitung verdanken sie grösstentheils ihre Kunstausbildung. Sie tragen schon Decorationen von zwey Königen, von Ludwig Philipp, König der Franzosen, und von Paganini, dem König der Violine. Wahrscheinlich werden sie jetzt Deutschland bereisen und sich eine Zeit lang in Wien aufhalten. — Herz und Lafont werden in Genf erwartet; beyde berühmte Künstler sind gegenwärtig ohne Anstellung.

Strassburg. Durch die seit der Julius-Revolution eingetretene Staats-Umwälzung hat der Zustand der Musik hier, wie überall in Frankreich, merklich gelitten. Man beschäftigt sich jetzt mehr mit Militair-Musik, als mit musikalischen Leistungen. Zum erstenmal, seit langen Jahren, bot Strassburg im Jahre 1830, keine Abonnements-Concerte dar, deren Verfall übrigens in dem letzten Berichte gewürdigt werden ist.

Ein einziger glänzender Stern erschien in jenem Jahre an dem musikalischen Horizonte; doch die schnell aufgeloderte Flamme scheint wieder erloschen. Ref. will nämlich von dem Elsasser Musikfeste sprechen, welches hier am 12ten und 13ten April 1830 gefeyert wurde, und worüber der Bericht durch die unruhigen Zeiten verspätet wurde.

Unter dem Namen Elsasser Musik-Verein bildete sich zu Anfange des Jahres 1830 eine Gesellschaft, deren Statuten sich also aussprechen: „Die Musik-Liebhaber und Musiker, welche das Elsass bewohnen, versammeln sich jährlich in derjenigen Stadt dieser Provinz, welche durch sie bezeichnet worden, um mit einander die Werke grosser Meister aufzuführen. Der Verein hat zum Zwecke die Beförderung der Kunst.“

In dem ersten Concerte, am 12ten April, wurde das Welt-Gericht von Fr. Schneider aufgeführt, wobey wirkten: Soprani 55, Alti 50, Tenori 40, Bassi 40; also ein Singpersonal von 185 Individuen, begleitet von 212 Instrumentisten, zusammen

597 Executanten, geleitet von Hrn. Kern, einem Dilettanten. — Durch häufige Proben und eine lobenswerthe Beharrlichkeit ist es der Gesellschaft gelungen, dieses Meisterwerk vor einer Versammlung von 2000 Personen in dem Theater-Gebäude vollkommen gut in allen Theilen, einige Männer-Solo's abgerechnet, aufzuführen. Tief war die Wirkung der herrlichen Composition, zu deren vollkommener Aufführung das ganze Personal noch besonders angefeuert wurde, als in der letzten Probe ein Brief des Hrn. Kapellmstr. Schneider, welchem die Wahl seiner Composition angezeigt worden war, verlesen wurde. Mit der Antwort auf diesen Brief sandte der Verein dem Hrn. Fr. Schneider eine silberne Denkmünze.

In dem zweyten Concerte, am 13ten April, wurde gegeben: 1.) Symphonie von Beethoven, No. 2, durch 212 Instrumentisten, unter welchen sich der ausgezeichnete Violinspieler Hr. Wassermann, jetzt in Basel angestellt, befand. Die Aufführung war grossentheils vollkommen: das allzu rasche Tempo des Menuetts war Schuld an dessen Verunstaltung, da Spieler, wie der letztgenannte, kaum zu folgen vermochten. — 2.) Variationen, componirt und auf der Violine gespielt von Hrn. Salomon Waldteufel. Dieser hoffnungsvolle und bescheidene Künstler, welcher seitdem in die Ewigkeit gegangen, erhielt wie immer, allgemeinen Beyfall. — 3.) Final des ersten Actes von Tancred. — 4.) Ouverture des Oberon von Weber; vollkommen gut aufgeführt. 5.) Concert für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Burgmüller von Mülhaussen im Ober-Elsass, mit grosser Fertigkeit, Sicherheit und Geschmack; sein Ton ist jedoch etwas mager. 6.) Chöre aus der Preciosa von Weber, von Blechinstrumenten begleitet. Sehr vollkommen, nur in dem Chore: Im Wald u. s. w. vermisste man in dem Echo der Blasinstrumente die Partie des Sopran's, welche durch nichts ersetzt ist. 7.) Concertino für die Oboe, componirt und geblasen von Hrn. Vogt, einem gebornen Strassburger, ersten Oboisten bey der königlichen Kapelle zu Paris u. s. w., welcher sich eigens zu diesem Feste begeben hatte. Seine Virtuosität ist längst im In- und Auslande erprobt; er wurde mit Enthusiasmus empfangen und erregte durch sein gebildetes Spiel stürmischen Beyfall. 8.) Hymne alsacienne, für die Gelegenheit gedichtet, und von dem jetzt hier sesshaften Violinspieler Hrn. Jupin in Musik gesetzt. Diese Hymne ist für das Klavier arrangirt, in der hiesigen Handlung Pitois et Frost im Stich herausgekommen. Es war wohl ein Wagstück für diesen jungen ausgezeichneten Violinspieler, nach allen bereits aufgeführten genialen Productionen, noch als Componist aufzutreten, und die Aufmerksamkeit der Zuhörer weiter zu fesseln. Hr. Jupin scheint mit Vocal-Compositionen noch wenig vertraut; er muthet z. B. den Sopran-Stimmen Stellen zu, wie folgende:

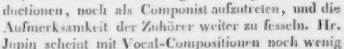

u. s. w.; eben so auch dem Tenor. Lange wollte der Sing-Chor bey dieser Stelle nicht zugreifen, weil er sie für verfehlt hielt. Der Componist liess sich jedoch davon nicht stören und bestand auf dieser Schreibart, daher es denn auch kam, dass nicht alle 55 Soprani diese Stelle rein sangen und dass häufig dissonirt wurde. Die Hymne ist übrigens für ganz grosses Orchester geschrieben, da ausser dem vollständigen Orchester, welches den Tag zuvor Schneider's Weltgericht begleitete, noch Bügel, Cornet und 12 Harfen beygefügt waren. Die Harfen traten in der Mitte der Hymne durch ein blosses praeludium ein; obgleich 12 an der Zahl, so konnten sie dennoch, nach dem Stillschweigen des Riesen-Orchesters, keinen Effect hervorbringen. Weit mehr Wirkung hätten sie hervorgebracht, wenn sie in einem zarten Adagio oder Andantino, dem Orchester die Bürde des Begleitens abgenommen hätten. Der Satz der obligaten Singstimmen ist gehalten, wie der der Blasinstrumente im Orchester und bringt desshalb wenig Wirkung hervor; überhaupt bemerkt man in den Singstimmen weder Nachahmungen, noch contrapunctische Führung; einige kurze Stellen ausgenommen, schreiten sie in gleich gemessenen Schritten neben einander her. Verstösse gegen Reinheit der Harmonie sind nicht selten. Im Ganzen genommen ist der Styl nicht grossartig genug für eine Hymne, auch die zu Gebote stehende Instrumentirung nicht völlig benutzt. So z. B. hört man von den Posaunen nichts Erhebliches, als ein Herabschreiten im unisono von der Octave zur Grundnote, wo alsdann wieder ein neuer Grundbass, eine kleine Terz tiefer, eintritt, was keine glückliche Wirkung hervorbringt. Es ist nicht zu bezweifeln, dass Hr. Jupin mit einem musikalischern Texte und mehr Zeit etwas Vollkommneres würde geliefert haben.

Diese Hymne beschloss das zweyte Concert;

das Fest endigte sich am dritten Tage mit einem Balle. Während der Verein versammelt war, wurden die Statuten definitiv abgeschlossen. Diese bestimmen unter andern, dass durch Mehrheit der Stimmen diejenige Stadt des Elsasses bezeichnet werden soll, wo das nächste Musikfest gehalten wird; ferner dass die Theilnehmer dieses ersten Vereins, gegen Bezahlung einer Aufnahmegebühr, die Eigenschaft als wirkliche Mitglieder der Gesellschaft annehmen. Da nun seit April 1830, weder ein Musikfest gehalten, noch irgend eine Aufnahmegebühr erhoben worden, so folgt daraus, dass die eigentliche Gesellschaft noch nicht völlig constituirt ist. Eine Aufführung des dritten Theils des Weltgerichts, welche zum fröhlichen Empfange des Königs Ludwig Philipp, am 18ten Juny 1831 im Theatergebäude durch Dilettanten und Musiker statt hatte, führte die Firma dieser Gesellschaft, deren weiteren Leistungen wir alles Gute wünschen.

Die namhaftesten Extra-Concerte waren folgende: Am 19ten April 1830 liess sich vor seiner Rückkehr nach Paris, der obengenannte Hr. Vogt nochmals hören. Er spielte zweymal Variationen auf der Oboe und ein Terzett für Klavier, Oboe, abwechselnd mit englischem Horn und Violoncell, jedesmal mit der ihm eigenen Zartheit und Virtuosität. Man bemerkt kaum in den oft kühn ausgeführten Passagen, dass der gefeyerte Künstler schon weit in den Jahren vorgerückt sey. — Am 14ten August 1830 gaben die vier Gebrüder Kölla aus der Schweiz ein Concert, wovon die Hälfte des Ertrags für die zu Paris gefallenen Opfer bestimmt war. Sie ernteten durch ihr musterhaftes Spiel und herrliches Ensemble den ungetheiltesten Beyfall. — Am 30sten Octbr. 1830 liessen sich die vier Münchner Sänger Hertl, Mayer, Mülhauer und Wex in einer Abend-Unterhaltung hören. Sie singen sehr rein, mit sorgfältiger Nüancirung der Solo- und begleitenden Stimmen. Die Quartette: Die Kapelle von Kreuzer, dessen Waldlied und Jünglings-Gesang, besonders aber das Trinklied, Schwertlied und Lützow's Jagd von C. M. v. Weber gefielen allgemein. Der Bassist Hr. Wex hat eine seltene Tiefe. — Am 9ten April 1831 liess sich Hr. Hummel bey seiner Durchreise nach Paris hören. Er spielte ein neues Klavier-Concert in A moll und ein Rondo brillant, noch Manuscript; am Schlusse eine Improvisation. Ein in jeder Hinsicht vollkommneres Spiel in seiner ihm eigenen Gattung, ist in Strassburg noch nicht gehört worden. Die zahlreichen gebildeten Klavierspieler waren besonders bey der Improvisation in Staunen gesetzt. — Endlich sey noch der zwey Concerte gedacht, welche der allgefeyerte Paganini am 14ten und 17ten Hornung 1831 hier im Theatergebäude mit doppeltem Eintrittspreise gab. Es lässt sich zu Allem, was in diesen und anderen Blättern von diesem Virtuosen gesagt ist, nichts zu seinem Lobe hinzufügen; sein Spiel ist für Kenner und Nichtkenner hinreissend. Gediegenes Spiel, Ernst und Scherz wechseln in seinen Compositionen ab; unter die allgemein ansprechenden gehören z. B. das Nachtwächterlied: Hört ihr Leute... nebst Rondo mit obligatem Glöckchen, dessen Klang er auf der Violine, oben, gleich als schlüge er Feuer, nachahmt; ein Adagio mit Doppelgriffen und einer Polacca brillante; endlich die Ausführung der Flötentöne in laufenden Doppelgriffen u. s. w.

(*Beschluss folgt.*)

Die Oper.

Ist das nicht ein tolles Treiben!
Draussen glüht die Abendsonne
Hoch entzückt vor Lenzeswonne:
Und ich kann nicht treu verbleiben? —
Drinnen in dem engen Hause
Tanzen derbe Luftsylphiden,
Salamander, wild Gebrause,
Tollen mich um Frühlingsfrieden.
Und der Säng'rin krauses Girren
Ueberbietet Nachtigallen —
Sagt mir, welch ein Zauberlallen
Reizt mich, Geist und Sinn zu wirren?
Treu' und Wahrheit möcht' ich fassen,
Und es treibt mich umzutreiben;
Möcht' — und kann den Spuk nicht lassen
Und phantastisch muss ich bleiben.
Hörst du, wen die Teufel holen?
Gar zu schön sind Schein und Schimmer!
Brennt das Gras mir unter'n Sohlen
Und ich hör' mich täglich schlimmer.
Himmlisch sind der Wahrheit Gaben:
Doch die Welt will Täuschung haben.

G. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Anleitung die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten.

Nebst einer ausführlichen Beschreibung über den Bau der Orgel, deren wesentliche Theile und innere Einrichtung. Ein Handbuch für angehende Organisten, Schullehrer etc. von M. *J. T. Lehmann.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Gr.

Diese kleine, nur zwey Bogen füllende Schrift (in 8) gibt zuvörderst eine gedrängte, für den Anfänger übersichtliche und deutliche Auseinandersetzung der Bestandtheile der Orgel, von deren Wesentlichem wie in einem wohlgeordneten Auszuge gehandelt wird. Beym Pedale bemerken wir, dass der Umfang desselben in einzelnen Orgeln einige Töne über zwey Octaven hinausgeht (manchmal, jedoch sehr selten bis zum eingestrichenen *f*), was auch wünschenswerth ist. Als Anmerkung hätte diess vielleicht ein Plätzchen verdient. — Uebrigens rathen wir Jedem, dass er mit dem Buche in der Hand sich die beschriebenen Gegenstände durch eigene Ansicht bekannt macht; ist es möglich, in Gegenwart eines Erfahrnen. — Auf die Angabe der gewöhnlichen und ungewöhnlichen Register folgen allgemeine Bemerkungen S. 21 kurz und gut. Die Pfeifen zu stimmen wird S. 22 — 27 gelehrt, kurz und deutlich. Das Principal-Register wird zuerst und genau gestimmt, weil sich die anderen darnach richten. Die Reihe der zuvörderst zu stimmenden Töne ist auch auf dem Notensystem angegeben, was der Deutlichkeit wegen gut ist. S. 28 werden die Fehler und Mängel angezeigt, welche man zu untersuchen hat, bevor man die Stimmung der Orgel beginnt. Darauf kommt viel an; man vernachlässige diess nicht. Besonders ist die Ursache des so unangenehmen Heulens der Pfeifen genau zu erforschen, worüber S. 30 gesprochen wird. Druckfehler haben wir nur zwey bemerkt, der allein wichtige ist (S. 4) Kappelspiel anstatt Koppelspiel.

Wer sich demnach nicht Schlimmbach's in derselben Verlagshandlung erschienenes Werk: Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.) anschaffen, oder wer sich erst übersichtlicher Weise belehren will, ehe er ausgeführte Werke zur Hand nimmt, dem ist das äusserst wohlfeile Büchlein bestens zu empfehlen.

---

1. *Rondoletto pour le Pianoforte — composé par Fr. Timme.* Propriété de l'editeur. Halle, au bureau de musique de *Dr.* Helmuth. Preis 12½ Sgr.
2. *Sonate für's Pianoforte — componirt von L. Thieme.* Op. 1. Halle, in Commission bey Fr. Schimmelpfennig. Pr. 12½ Sgr.
3. *Introduction und Variationen über das beliebte Mantellied aus Lenore für das Pianoforte — componirt von L. Thieme.* Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 10 Sgr.

Wir führen hier zwey junge Componisten mit ihren Erstlingen in der musikalischen Welt ein. No. 1: Das Rondoletto von Timme ist eine artige Kleinigkeit, über welches sich aber eigentlich hier nichts weiter sagen lässt, als: es ist modern, leicht auszuführen und wird seine Liebhaber finden. Die äussere Ausstattung des Werkchens ist nicht übel.

In No. 2: Sonate von L. Thieme, begegnen wir einem Kunstjünger mit glücklichem Talente und guter Gewandtheit, dessen Versuche wir um so lieber anzeigen, als daraus ein unverkennbares Streben nach solider Arbeit hervorleuchtet. Die Sonate besteht aus drey Sätzen. 1. All. moderato. 2. Larghetto con espressione. 3. Rondo, Allegretto vivace; von denen uns No. 1 ganz besonders angesprochen hat. (Im 8ten und 9ten Tacte weicht Hr. Thieme von der gangbaren Theorie wohl absichtlich ab, denn es kehren dergleichen Stellen wieder, wie Theil 2, Tact 9 und 10, 40 und 41 u. s. w.) Die Ansprüche an technische Spielfertigkeit sind mässig. Das Werk ist den Freunden solider Pianofortemusik bestens zu empfehlen.

Nicht ganz so günstig können wir über No. 3 desselben Verf. urtheilen. Die Introduction ist zwar nicht uninteressant; eben so halten wir Variation 1, 2, 3, 5 für recht gelungene Sätze. Das Finale, presto ist aber z. B. ein schwächliches Kindlein, und canone perpetuo eine ganz verunglückte Piece. Hätte der talentvolle Componist das Original-Thema wirklich canonisch bearbeitet, so hätte er noch ein Verdienst; er hat aber weiter nichts gethan, als das Thema Note für Note — wie es ist — mit verstärkten Octaven hingeschrieben, und lässt nun beym dritten Achtel dasselbe Thema mit verstärkten Octaven im Basse eintreten! — Welche Härten?! — zumal im 3ten Theile. Das Papier ist schön; der Druck ungleich und nicht immer correct; der Preis angemessen.

---

in g moll, voll Würde und Kraft. Die durch den zu häufigen Gebrauch beynahe abgenutzten und verächtlich gewordenen, S. 54, Takt 3, 4; S. 55 und 56 angebrachten Modulationen.

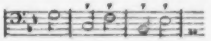

mögen dem angehenden Komponisten als Beyspiele dienen, wie durch eine ungewöhnliche Form, kenntnissreiche Anordnung u. dergl. in der Hand eines Meisters die gewöhnlichsten, trivialsten Dinge zu den ausserordentlichsten umgeschaffen werden. Unmöglich kann man sich das Rex tremendae etc. nachdrücklicher und kraftvoller ausgedrückt denken, als es hier vorzüglich S. 56, Takt 3 durch die kleine None f im Diskante geschieht. Meisterhaft ist der Kontrast S. 57, Takt 3 u. s. w. bey den Worten Salva me! wobey aber dem Rec., um den höchst möglichen Grad bittender Demuth und vollkommener Ergebung zu erreichen, die Veränderung des Zeitmasses in ein langsameres nothwendig scheint. Eben so unerwartet als neu und das Sehnsuchtsvolle der Bitte erhöhend, folglich ganz zweckmässig tritt die kleine Sexte es im Tenor Seite 58, Takt 2 ein. Ungewöhnlich und auffallend ist der Schluss dieses Chors in D moll, da besonders M. hierin eine fast ängstliche Gewissenhaftigkeit zu beobachten pflegt, die er sogar auf den Anfang und Schluss ganzer Opern, halbe Stunden lang dauernder Finale, grosser Symphonien u. dgl. m. ausdehnt. Sollte man nicht beynahe daraus schliessen können, dass er diesen Chor noch weiter auszuarbeiten gesonnen gewesen sey?

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Neunter Brief.

Hamburg, den 12ten May.*)

Auch bey uns ist Haydns Schöpfung mehreremale am Ende des verflossenen Winters aufgeführt worden. Zuerst gab Herr Hönike, Musikdirektor beym deutschen Theater, die Schöpfung im deutschen Schauspielhause am 28sten Februar zu seinem Benefice. Da er wegen des Einstudirens viele Zeit und Mühe verwendet hatte, so wünschte er sie zweymal aufzuführen, welches ihm aber von der auch wegen ihrer Gefälligkeit bereits bekannten Theaterdirektion abgeschlagen wurde; daher er sich denn mit einmaliger Aufführung begnügen musste, und die Preise auf das beynahe Doppelte setzte. Demohngeachtet war das Haus so voll, als nie zuvor, und die ganze Einnahme mag ohngefähr 6000 Mark betragen haben. Das Orchester war zwar nicht übermässig stark besetzt, es bestand aber aus lauter guten und brauchbaren Musikern und war sehr genau zusammen einstudirt. Weniger vollkommen fand ich die Vokalmusik. Unter den Sängerinnen waren Madd. Hassloch und Lippert die vorzüglichern. Eine Madame Menges aus Berlin, die auch Manches sang, war theils wegen ihrer sehr undeutlichen Aussprache, theils auch wohl — wie es wenigstens schien — ihrer Aengstlichkeit wegen, ziemlich ungeniessbar. Unter den Sängern verdient vorzüglich Herr Hassloch eine sehr ehrenvolle Erwähnung, da er unter andern die Arie: Mit Würd' und Hohheit angethan, in jedem Betrachte vollkommen sang. Auch hatte man Ursache mit den Herren Kirchner und Gollmick, gleichfalls Tenoristen, zufrieden zu seyn. Nur der Bass war nicht so, wie ich es gewünscht hätte, besezt. Freylich gaben

*) Verspätet, nicht durch Schuld des Herrn Verfassers. d. Redakt.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte — von C. Helmholz. Lief. 1. und 2. Halle, in der Helmuth'schen Buch- und Musikalienhandlung. Pr. 15 Sgr.

Die Dichtungen, von verschiedenen Verfassern, sind meistentheils glücklich gewählt und nicht ohne poetisches Interesse. Der Componist zeigt offenbar Beruf zur Composition; die Melodieen sind einfach, dem poetischen Gehalte angemessen und machen mit Recht wenig Ansprüche an Stimm-Umfang; die Cantilene liegt grösstentheils im Bereiche des Mezzo-Soprans, des tiefen Tenors und Baritons. Die Begleitung ist oft bedeutsam, könnte aber in einigen Pieçen interessanter seyn. In der ersten Lieferung wird uns Folgendes geboten: No. 1. Morgenlied von Oesterlein; nähert sich der Gesangsweise des vortrefflichen A. André. No. 2. Lied von C. K.... (Carl Klare) würde recht gut wirken, wenn der Refrain: „aber froher, froher bin ich" u. s. w. nicht gar zu oft wiederkehrte; wenigstens ist die Melodie zu dieser oftmaligen Wiederholung nicht originell genug. —

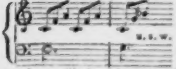

ist wohl nur Druckfehler? deren es überhaupt mehre gibt. Mancher wird es dem Componisten auch verübeln, dass er ohne Grund bald 4-, 5-, 6stimmig in die Saiten greift. No. 3. Impromtu von Böhringer; characteristisch gehalten. Die Worte „du aber Zeit, du mächtiger Tyrann, dem ich nie trotzen wollt' — noch kann," u. s. w. hätten passender declamirt werden können; der Schluss des Gedichts ist etwas auf Schrauben gestellt. No. 4. Lisels Brautlied von Schubart; ein gelungenes Seitenstück zu M. v. Weber's „Sagt mir an was" u. s. w. No. 5. Busse von Klopstock, Rec. das liebste von allen; eben so wahr als schön gefühlt; eine echt christliche Busse in musikalischer Hülle; was soll aber nur in aller Welt folgende Stelle hier ausdrücken?

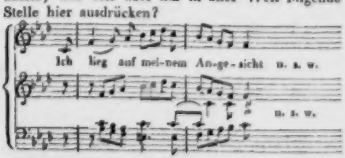

Das harte *f g as b* im Basse, zu *b as g f* im Discante soll doch wohl nicht etwa à la Mattheson christliche Zerknirschung musikalisch versinnbilden?! —

No. 1 in der 2ten Lieferung. Abendlied von Carl Klare; an sich recht hübsch, aber in Rücksicht auf declamatorische Phraseologie fehlerhaft behandelt; wenn Herr Helmholz „Bist du noch wach? ich denke nach" u. s. w. musikalisch phrasirt wie: „o könnt' ich doch, dich sehen noch!" oder „der droben wacht, hat dein gedacht" u. s. w., so ist das Letztere ohne Zweifel falsch, um so mehr, da auf diese Weise Worte betont werden, die gar nicht hervorgehoben werden sollten. No. 2. Wanderschaft von Müller; originell erfunden. No. 3. Das Mayenfest von Uhland wird sicherlich — gut vorgetragen — allgemein gefallen, eben so No. 4. Neujahrslied, welches sich durch edle Haltung sehr vortheilhaft auszeichnet. No. 5. Schmerz von Wolff erhebt sich weit über das Gewöhnliche. Bringt Herr Helmholz mehr Mannigfaltigkeit in seine Begleitungsformen, strebt er noch mehr nach textgemässer Kantabilität und declamatorischem Wortausdruck; so dürfte er mit Recht unseren besseren Lieder-Componisten beygezählt werden. — Das Aeussere ist anständig, der Druck aber nichts weniger als correct; ♯♯, ♭♭, 𝄪 fehlen sehr oft, oder stehen nicht an der rechten Stelle.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

G. Onslow, Op. 40, première Sinfonie à grand Orchestre.

— Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet.

Leipzig, am 16ten Septbr. 1831.
H. A. Probst. — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. N°. 40. 1831.

Ueber Orgelmixturen.

In dieser Zeitschrift, Jahrgang 32, No. 52, S. 842 bemerkt Hr. J. A. Gleichmann beyläufig, dass das Mitklingen der Töne einer Saite zu zweyerley unzweckmässigen Erfindungen Anlass gegeben habe.

Erstlich zur Erfindung der grausamen Orgelmixturen, wo man jene mitklingenden Töne nachzuahmen strebte, die aber, anstatt dem Tone der Orgel Fülle zu geben, nur den reinen Klang derselben trüben, daher in ihrer Anwendung als unzweckmässig theils allgemein erst angesehen werden müssen (?), theils schon angesehen worden sind, und will, dass sie aus den Orgeln verbannt werden sollen. Um dieser Verbannung mehr Kraft zu geben, werden Chladni's eben dahin gehende Worte herangezogen.

Zweytens heisst es, dass es Veranlassung zu Vogler's Erfindung (?), durch höhere Töne einen tiefern mitklingenden Ton zu erzeugen, gab. (Diess Phänomen entdeckte Tartini schon im Jahre 1714, s. Gerber's Tonkünstler-Lexicon, also lange vor Vogler, der erst Anno 1749 geboren wurde.)

Hr. Gleichmann sagt davon: diese Erfindung sey nicht zweckmässig und anwendbar befunden worden; man habe dabey vergessen, dass die mitklingenden Töne nur so schwach sind, dass sie den Hauptton kaum hörbar (?) begleiten, ihn gleichsam nur wie ein feiner Nimbus umschweben und desshalb bey dem Hinzutreten anderer Töne sogleich unhörbar werden.

Es ist betrübend, Meinungen der Art als unumstösslich wahr in dieser belehrenden Zeitschrift zu lesen; denn durch solche Behauptungen, dictatorisch ausgesprochen, kann leicht bey mehr oder weniger der Sache Unkundigen ein Schwanken veranlasst werden, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, und sie wohl gar bestimmen, das Unrichtige als richtig anzunehmen, wodurch der guten Sache, wenn auch nur hier und da, geschadet wird.

Solchem überhaupt und in's Besondere vorstehenden einseitigen Aeusserungen auch in dieser Zeitschrift entgegen zu wirken, halte ich mich um so mehr für verpflichtet, als ich bereits meine Gründe und Beweise für den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen in der Zeitschrift Cäcilia, Heft 9, S. 163—170 und Heft 12, S. 192 — 206 niederlegte.

Zur Sache:

1) Der Meinung, dass die Orgelmixturen nur aus Nachahmungssucht hervorgegangen seyn sollen, kann ich nicht beytreten; denn: wäre diess der Fall gewesen, so hätten wir wahrscheinlich, ausser den Octav-, Quint- und Terzstimmen, auch ein Septimen-Register erhalten, weil ausser der Quinte, Terze und Octave die kleine Septime deutlich als Beyton einer klingenden Saite gehört wird und auch ohne edlern Zweck, als der der Nachahmung es ist, ein so kostspieliges Unternehmen gewiss nicht unternommen wurde.

Naturgemässer ist anzunehmen, dass sie durch die Nothwendigkeit, welche aus dem Anwuchse der Gemeinen hervorging, in's Leben traten.

Man fügte nämlich, als der Ton der anfänglich nur aus einer oder vielleicht auch aus mehren achtfüssigen Stimmen bestehenden Orgel bey vergrösserter Gemeine nicht mehr stark genug zur Leitung des Kirchengesanges befunden wurde, derselben zuerst die Octave, welche aus dem Unisono weiblicher und männlicher Stimmen als zweckmässige Tonverbindung erkannt wurde, bey; dieser folgten die Super- und Supersuper-Octave. Späterhin, als auch die Stärke dieser Stimmenmischung, die überdem nur einen dünnen und flachen Orgelton gibt, nicht mehr ausreichte, setzte man die Quint- und Tertien, welche aus den Aliquottönen einer Saite als zweckmässige Beystimmen erkannt wurden,

hinzu, woraus nach und nach (s. Cäcilia, Heft 12, S. 192 — 206) unsere jetzigen Orgelmixturen entstanden.

2) Hr. Gleichmann führt Chladni's Worte zur Bekräftigung seines über die Orgelmixturen ausgesprochenen Verbannungs-Urtheils aus allein Chladni selbst, den ich in jeder sonstigen Beziehung sehr hoch verehre, ist in dieser Angelegenheit für keine competente Behörde anzuerkennen; denn:

a) Chladni war nicht Praktiker, konnte daher den Inhalt einer Orgel, so wie ihn der Organist bedarf, und den weder Akustik, Mathematik, noch sonst irgend eine andere Wissenschaft oder Kunst, als die des Organisten lehrt, und die hauptsächlich nur erst durch eine mehrjährige Dienstzeit als Organist erlernt werden kann, nicht kennen.

b) Chladni hielt als Mathematiker Alles das für unumstößlich wahr und richtig, was auf dem Papiere als wahr und richtig feststeht. Wahr und richtig aber ist es, dass Accorde, mit Quint- und Terzstimmen zu Papier gebracht, wirklich krasse Dissonanzen geben, und so ist nicht zu verwundern, dass Chladni theoretisch sie verwarf, ihm, befangen wie er auf solche Weise seyn musste, bey praktischen einzelnen Versuchen das unreinklingend erschien, was bey regelrechter Stimmung und Stimmenmischung von jedem Unpartheyischen als rein, folglich als nicht dissonirend gehört wird.

c) Chladni sagt in der Vorrede seiner Akustik, S. XVI, dass er stets einen unwiderstehlichen Trieb in sich gefühlt habe, sich durch wissenschaftliche Entdeckungen, oder durch eine Erfindung, oder sonst durch eine von dem gewöhnlichen Gange der Dinge abweichende Unternehmung bemerkbar zu machen.

Da nun das Verbannen der Orgelmixturen auch von dem gewöhnlichen Gange der Dinge abweicht, ich aber durch eine neunundzeinzigjährige Dienstzeit als Organist von ihrem Nutzen und von ihrer Unentbehrlichkeit überzeugt worden bin, so muss ich annehmen, dass der mit Recht hochgefeyerte Chladni, nachdem Vogler, der sich auch gern durch Ungewöhnliches bemerkbar machte, die Orgelmixturen verworfen hatte, ihre Chöre aber, weil er ihre Unentbehrlichkeit kannte, beybehielt, sein Verbannungs-Urtheil zu leicht aussprach, dem sich leider auch Hr. Gleichmann, wie ich annehmen muss, ohne Weiteres, als weil es von einem Abt Vogler und einem Chladni kömmt, anschloss.

3) Wenn der Satz fest steht, dass ein rein gestimmtes Klavier rein klingen muss, so steht auch der fest, dass eine reingestimmte Orgel ebenfalls rein klingt. Der Einwand, dass die Mixturchöre den reinen Klang einer Orgel trüben, ist daher unrichtig: er ist ferner deshalb unrichtig, weil sich die Mixturen und ihre einzelnen Chöre, die als solche nicht einzeln gehört werden können, mit dem Grundtone der Orgel so innig zu einem Tone, der vorzugsweise Orgelton genannt wird und nur durch Mixturen oder ihre Chöre erzeugt werden kann, vereinigen, wie verschiedenartige zusammengeschmolzene Metalle nur ein Metall geben, dessen einzelne Theile das Auge eben so wenig wie das Ohr die einzelnen Stimmen einer Orgel im Zusammenklange des ganzen Werkes zu unterscheiden vermag. Folglich steht fest, dass die Mixturen bey reiner Stimmung eben so wenig den Ton einer Orgel trüben, als die sich im Sonnenlichte befindlichen Farben, die einzeln nur durch ein Prisma erkannt werden können, die Hauptfarbe des Sonnenstrahls zu trüben im Stande sind.

4) Voglers Verfahren: durch höhere Orgelstimmen tieferklingende hervorzubringen, ist nicht nur von Hrn. Gleichmann, sondern früher schon von mehren Anderen als unzweckmässig und unanwendbar verworfen worden, und dennoch ist die Sache unleugbar als gut bewiesen, weil es nicht an Orgeln fehlt, worin es zweckmäsig angewendet worden ist. Ja! eben auf dem Mitklingen der tieferen Stimmen, hervorgebracht durch höhere, beruht ja nur die eigenthümliche Einwirkung der Mixturen auf den Grundton der Orgel, indem sie zu und unter einander in sympathetischer Verbindung und zwar von ihrem kleinsten Chore an bis zur Grundstimme herab so aufeinander sich unterstützend wirken, dass Letztgenannter erst durch sie ihre Fülle, Eigenthümlichkeit, Kraft, Abrundung und Deutlichkeit erhält.

Diess erkannte Vogler sehr wohl, daher wandte er nur das auf einzelne Pedalstimmen an, was die Mixturen und ihre einzelnen Chöre gemeinschaftlich auf die Grundstimme des Manuales wirken; folglich ist es klar, dass nicht zweyerley Erfindungen aus dem Mitklingen der Aliquottöne einer Seite, sondern immer nur die Eine, nämlich die der Mixturen, hervorging.

5) Wenn Vogler durch eine Quinte $10\frac{2}{3}$ und Tertie $6\frac{2}{5}$, verbunden mit einem Sechzehnfusse, dem Pedale einen mitklingenden Untersatz gab, so erreichte er, wie die Erfahrung lehrt, seinen Zweck

selbst dann noch, wenn die Stimmen unter sich in ihrer Reinheit ein Weniges verloren hatten, und die Kraft so erzeugter Töne ist wenigstens der gleich, die durch einen wirklichen Untersatz hervorgebracht wird. Wenn nun aber auch gleich die Töne eines wirklichen Untersatzes, und zwar der Natur seiner grossen Labialpfeifen nach, nur so schwach seyn können, dass sie, einzeln gehört, nur einem Hauche gleichen, und die der unterston Octave, vermöge ihrer bedeutenden Tiefe, vom Ohre nicht gewürdigt werden können, so verschwinden sie dennoch nicht beym Hinzutreten anderer höherer und kräftigerer Stimmen, vielmehr nehmen sie gerade durch diese, und namentlich, wenn sie unter einander in nahen Verhältnissen stehen, an Kraft, Fülle und Bestimmtheit zu. Ein gleicher Fall findet bey den höchsten Tönen der kleinsten Mixturchöre, z. B. bey einem Einfusse, Statt; werden sie einzeln gehört, so kann das Ohr ihre Tonhöhe nicht würdigen; sie sind ohne Bedeutung; werden sie aber mit den Tönen tieferer Stimmen, als 2 und 4', Quinte $1\frac{3}{7}$' verbunden, so treten sie so klar und deutlich hervor, dass eben so wohl die mindeste Verstimmung, wie ihre völlige Reinheit auf's Genauste zu vernehmen ist, woraus die reelle Einwirkung der Mixturen auf Fülle, Kraft, Deutlichkeit und ungetrübten Ton des Manuales einleuchtet.

Zu Vorstehendem ist der Beweis leicht zu führen; nämlich: man spiele den Untersatz, und zwar in lange anhaltenden Tönen, zuerst allein, verbinde ihn dann mit einem Sechzehnfusse, füge Octave 8', Quinte $10\frac{2}{3}$ und Tertie $6\frac{2}{5}$ hinzu, so hört man den Untersatz anfänglich nur sehr schwach, beym allmähligen Hinzutreten der genannten Stimmen aber nach und nach immer stärker; oder auch: man spiele ein bis auf den Untersatz, Quinte $10\frac{2}{3}$ und Tertie $6\frac{2}{5}$ registrirtes Pedal, ziehe den Untersatz, oder, was einerley ist, die genannte Quinte und Tertie, oder auch alle drey Stimmen während des Spielens hinzu, und Jeder wird, selbst beym Spielen mit dem vollen Werke, die tiefsten Töne des Untersatzes, auch in der weitesten Entfernung von der Orgel, voll und deutlich hören.

Beyläufig bemerke ich, dass vorgenannte Quint- und Terzstimmen den Ton eines wirklichen Untersatzes mächtig verstärken und alle drey gemeinschaftlich einer Contraposaune vorzügliche Fülle und Rundung geben, weshalb sie in einer mit einer Contraposaune versehenen Orgel nie fehlen sollten.

Durch die hier angeführten Thatsachen, die mehr als alle Theorie beweisen, widerlegt sich die Aufstellung von selbst, dass die durch höhere Stimmen erzeugten tieferen Töne nur so schwach klingen, dass sie den Hauptton kaum hörbar begleiten, und beym Hinzutreten anderer Töne verschwinden, d. h. unhörbar werden *).

Im Allgemeinen noch diess:

Die Orgelmixturen sind seit Jahrhunderten von Tausenden der Sache Kundigen als nützlich und unentbehrlich anerkannt worden. Unter ihnen be-

*) Des Organisten Hrn. Kühnau's Vertheidigung der Orgelmixturen (s. No. 14, S. 227 dieser Zeitschrift, von diesem Jahre) veranlasst durch Hrn. Gleichmann, trete ich, bis auf folgende Puncte, bey.

Hr. Kühnau sagt nämlich: „einige Mixturen sind gar sehr brauchbar;" ferner: „die Mixturen, welche der Terz zum Hauptton ermangeln, klingen zwar jung (diess ist richtig), doch in Verbindung mit Cornet und Scharf erträglich." Ferner noch heisst es in der zweyten Anmerkung, S. 228: „Sesquialtera oder Sextquint (letztere Benennung ist ein veralteter Barbarismus unwissender Orgelbauer) ist die schlechteste Mixtur, welche man in Orgeln findet," und Anmerkung 1, S. 229: „Terz $3\frac{1}{5}$' und Nasat $5\frac{1}{3}$' auf einem Manuale trüben den reinen Klang auf die unerträglichste Weise."

Möchte Hr. Kühnau diese seine Behauptungen, die er doch wohl nur aus völliger Ueberzeugung ausspricht, zum Wohle der Sache mit haltbaren Gründen unterstützen.

Nach meiner Ansicht kann keine Orgelmixtur, weniger brauchbar als die andere, weniger aber noch schlecht genannt werden, wenn sie im rechten Verhältnisse zu den übrigen Orgelstimmen disponirt ist, und mit weiser Umsicht benutzt wird. In diesen Fällen sind sie alle vollkommen brauchbar und zweckmässig; alle klingen unter diesen vereinigten Umständen nicht nur erträglich, sondern sie geben dem Tone der Orgel auch das, was sie ihm geben sollen, nämlich: Schärfe, Fülle und Abrundung. Diess gilt auch von der im Allgemeinen mit Unrecht verschrieenen zweyfachen Mixtur: Sesquialtera genannt, die, wenn die Orgelmanuale ohne Quinte $5\frac{1}{3}$' und Tertie $3\frac{1}{5}$' disponirt, sonst aber stark und auch mit sechszehnfüssigen Labial- und Zungenstimmen versehen sind, den Orgelton, wie ich es an meiner Orgel beweisen kann, nicht nur nicht trübt, sondern ihm ebenfalls Fülle, der tiefen Stimmung Rundung und Deutlichkeit giebt, folglich nützlich und brauchbar ist, daher nicht schlecht, am wenigsten aber am schlechtesten genannt werden darf. Diese Wahrheit muss um so mehr einleuchten, als Sesquialtera eben so wie Cornet, das Hr. Kühnau mit Recht rühmt, nur mit Ausnahme einer gerade füssigen Stimme, die aber leicht hinzugezogen werden kann, disponirt wird. Beyde unterscheiden sich nur dadurch, dass die Mensur der Cornetpfeifen weiter als die der Sesquialterapfeifen ist, welche letztere aus der Prinzipalmensur der Orgel, worin letztgenannte Stimme stehen soll, entnommen wird.

fanden sich eine grosse Anzahl von Männern, deren Namen die Welt mit Ehrerbietung nennt, und diesen ist doch wohl so viel musikalisches Gehör und richtiges Gefühl zuzutrauen, dass, wenn die Mixturen den Ton der Orgel trüben, sie es auch gehört und zu ihrer Verbannung schon früher beygetragen haben würden. Hat aber je einer von diesen Männern oder überhaupt ein seines Faches kundiger Organist über sie geklagt? Hat ein Sebastian, C. Ph. Emanuel, Friedemann, J. C. Bach, ein Ad. Reineken, Händel, Häseler, Vogler, Joh. Schneider, Rink oder irgend ein sonst noch lebender grosser Orgelspieler eine Fuge öffentlich auf der Orgel ohne Mixtur, die doch wegzulassen in jedes Spielers Belieben steht, vorgetragen? wird ein besonnener Organist sie an Feyertagen, oder überhaupt bey zahlreicher Gemeine und zwar besonders, wenn die Melodie des gegebenen Liedes nicht gehörig bekannt ist, oder auch, wenn der Inhalt eines Liedes einen kräftigen, frischen und feyerlichen Orgelton verlangt, weglassen?

Von welcher kleinlichen Wirkung würden, wenn das Manual ohne Mixturen wäre, die Orgelpedale seyn, da sie mit den Manualen in regelrechter Tonstärke stehen müssen? Keine majestätisch imponirende Posaune könnte ferner in unseren Kirchen gehört werden, denn sie übertönte das weichelnde Manual, das, statt durch seine Frische und Kraft zu heben, einschläfern würde.

In der richtigen Beantwortung dieser Fragen liegt klar und deutlich der Beweis für den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen, die zwar in Zimmer- und Concert-Orgeln übel, oder doch unnützer Weise angebracht sind, in Kirchen-Orgeln aber nicht fehlen dürfen, denn: eine Orgel ohne sie, folglich auch ohne imponirendes Pedal, ist und bleibt zur Leitung und herzergreifender Begleitung des Kirchengesanges ein unfähiges Positiv.

Wenn noch überdem Hr. Gleichmann in seinem vorgenannten Aufsatze, S. 841, sagt:

„nur das, was übereinstimmend oder durch Stimmenmehrheit anerkannt ist, kann Gesetz werden",

so müssen die Orgelmixturen, da sie seit Jahrhunderten allgemein anerkannt wurden und noch immer, mit Ausnahme weniger, anerkannt werden, gesetzliche Kraft erlangt haben.

Wenn nun die Verblendung durch Theorie so weit gehen sollte, dass Alles das, was ich bisher über die hier in Rede stehende Angelegenheit sagte, noch immer nicht allgemein als wahr und richtig anerkannt würde, mir aber viel an der endlichen und untrüglichen Feststellung des Werthes oder Unwerthes der Orgelmixturen liegt, so halte ich es für zweckmässig, da Hr. Gleichmann die Orgelmixturen durchaus verbannt wissen will, ein guter Hausvater aber wohl nicht leicht etwas noch Brauchbares eher verwirft, bis Besseres an dessen Stelle vorhanden ist, denselben hiermit aufzufordern: in dieser Zeitschrift eine Orgeldisposition und zwar ohne Mixturen und deren Chöre für eine Kirche, die etwa dreytausend Menschen fasst, in der sich der Ton nur schwer verbreitet, zur Belehrung Aller, insbesondere zur Belehrung derer, die Orgeldispositionen entwerfen sollen, zu liefern.

Kann nach einer solchen Disposition eine Orgel erbaut werden, welche das enthält, was von einer Kirchen-Orgel ihrer Bestimmung nach von Rechts wegen gefordert werden muss, so würde der Beweis unumstösslich fest stehen, dass die Mixturen und ihre Chöre entbehrt werden können; erfolgt sie aber nicht, woran gewiss kein Organist zweifeln wird, so steht es ebenfalls fest, dass, wenn an ihrer Stelle nichts Besseres gegeben werden kann, sie zu verbannen für die gute Sache nachtheilig, folglich, gelinde gesagt, eine Uebereilung ist.

Wilke.

Ein nothwendiges Wort der Redaction auf Veranlassung einer Stelle dieses trefflichen Aufsatzes.

Wenn der geehrte Hr. Verf. des vorstehenden Aufsatzes unserer Zeitschrift das Belehrende zuerkennt, so ist uns das nicht blos eine hohe Freude (denn es ist von jeher unser Zweck gewesen und soll es bleiben), sondern wir fühlen uns zugleich verbunden, allen unsern verdienten Mitarbeitern für Ihren wichtigen Beystand unsern lebhaftesten Dank zu sagen, worunter Hr. W. gleichfalls gehört. Wenn er hingegen äussert: „Es ist betrübend, Meinungen der Art als unumstösslich wahr in dieser belehrenden Zeitschrift zu lesen," so erlauben wir uns mit aller Bescheidenheit an unsere Anmerkung zu erinnern: „Hierin wird der Hr. Verf. (nämlich Hr. Gleichmann) Gegner finden." Als unumstösslich wahr war demnach die Meinung von uns nicht angesehen, auch nicht hingestellt worden. Im Gegentheile haben wir uns in diesen Blättern gelegentlich zu den bestimmten Vertheidigern der Mixturen gezählt. Gesetzt aber auch,

die Anmerkung wäre in jenem Aufsatze von uns nicht gemacht und die Behauptung des vielfach erfahrenen und kenntnissreichen Hrn. G. wäre ohne alle Beschränkung ausgesprochen worden: so wäre das doch noch nicht betrübend, denn sonst wäre es betrübend, ein Mensch zu seyn, von denen jeder Ursache hat, dem Andern zuzurufen: Wir irren allesammt mannigfaltig. Demnach kann und will unsere Zeitschrift auch ganz und gar nicht die einzige in der ganzen Welt seyn, die gar nicht irrt; das würde den Glauben an Einen Gott verdächtigen und das wäre nicht gut. Dann fühlt sich auch die Redaction nicht im Geringsten befugt, überall, wo sie anderer Meinung ist, Anmerkungen hinzuzeichnen: sie hat ohnediess schon im Stillen ihre liebe Noth. Es könnte ihr mit ihren Anmerkungen am Ende wohl gehen, wie es vor Zeiten unserm Wieland ging, der sich mit Noten und Bemerkungen seine besten Mitarbeiter abwendig machte. Das wollen wir nicht. Erklären wollen wir aber, dass nicht geradehin Alles, was andere unserer geehrten Mitarbeiter behaupten, in allen Dingen unsere eigene Meinung ist, was wiederum nicht das Geringste weder für die Richtigkeit, noch für die Unrichtigkeit bedeuten soll oder zu bedeuten hat. Im Belehrenden siegen nicht Namen, sondern Gründe. Wo aber gründlich und nicht zu lang etwas Passendes gelehrt wird, das nehmen wir willig und mit Vergnügen auf, wodurch wir am zweckmässigsten Lehre und Unterhaltung zu befördern und dadurch jedermann zum eigenen Denken (was jederzeit das Wichtigste ist) Veranlassung zu geben hoffen,

G. W. Fink.

Der zweyte Tag des grossen Musikfestes in Erfurt.

(Schreiben an den Herrn Redacteur.)

Ein übersichtlicher Bericht über das grosse Musikfest in Erfurt ist Ihnen bereits von anderer Hand zugesendet worden, allein es wird Ihnen dessen ungeachtet vielleicht nicht unwillkommen seyn, wenn ich wenigstens von einem der 4 grossen Concerttage eine etwas ausführlichere Schilderung nachliefere. Ich wähle den zweyten (d. 3. Aug.) als denjenigen aus, welcher schon durch die Geburtsfeyer des allgeliebten und verehrten Preussenkönigs und die damit verbundenen Festlichkeiten ein besonderes Interesse erhielt und auch, wie das Gerücht sagte, in musikalischer Hinsicht, der Hauptag werden sollte. — Wagen an Wagen rollten schon am frühen Morgen, vom herrlichsten Wetter begünstigt, in die weitläufige Feste herein — und ich, der ich mit meinem gastlichen Vetter bey einem tüchtigen Burgunderfrühstücke sass, konnte es freylich ganz wohlgemuth mit anhören, wie ein geistreiches, herziges Cousinen-Kleeblatt, welches an den Fenstern drey rapportirende Observatoria errichtet hatte, die bestäubten Insassen bedauerte, welche von einem überfüllten Gasthause zum andern, irrfahrende Entdeckungsreisen nach einem comfortablen Landungsplatze vorzuhaben schienen. — Nur ungern riss ich mich aus der freundlichen Umgebung los, um mir durch das Anhören der Probe die musikalischen Freuden des Tages, wo möglich, zu verdoppeln. Nach manchen Fährlichkeiten wurde ich endlich eingelassen und finde mich in einer, auch in akustischer Hinsicht wohlgebauten Kirche und höre Beethovens unsterbliches Heldengedicht, von einem, tief in den Hintergrund hinein terrassenförmig sich ausdehnenden Orchester, mit voller Macht auf mich herabrauschen. — Ich sehe im Geiste den löwenherzigen Richard mit seinen Helden zum schweren Glaubenskampfe, in's ferne Morgenland ausziehen, ich höre die zärtlichen Abschiedsworte, welche die Liebe und Freundschaft ihnen nachruft, ich fühle der Scheidenden wehmuthvolles Bangen, das sie mit Mühe niederkämpfen; ich sehe die wogenden Schlachten, in welchen sich, zusammentreffenden Strömen gleich, die Massen auf einander stürzen, ich sehe, wie einzelne Helden mit unwiderstehlichem Muthe alles vor sich niederwerfen, wie sie bald da, bald dort ihre kühnen Schaaren zu neuem, glücklichem Angriffe heran führen, und wie sie endlich, nach kurzer Rast auf dem Felde voll hinsterbender Todesseufzer, im glorreichen Triumph einherziehen. — Schmerz folgt auf die Siegesfreude. Ach! so mancher der besten Helden liegt, hereingeführt vom dumpfen Trauerzuge, dort im dunklen Dome auf der Bahre. Zwar umleuchtet sie die Glorie unsterblichen Nachruhms, aber die Trauerreden sprechen im tiefernsten Requiem unheilbaren Gram aus, und beym Einsenken in die kalte Gruft ererben die Herzen in unaussprechlicher Wehmuth. — Doch es kommen den Helden wieder bessere Tage. — Der König ruft zur Jagdlust, sie füllen die Wälder mit frohem Gewühl und wiederhallendem Hörnerklang, da sinket, getroffen vom tödtlichen Geschosse der stolze Edelhirsch und der schäumende

Eber — laut verkündigt ihren Fall der donnernde Siegesruf, und munterer kräftiger Scherz beschliesset den Tag. Nur das Vorspiel eines noch herrlicheren ist er jedoch. Der Herolde Ruf verkündet ein festliches Turnier. Schaar auf Schaar drängt sich in die Schranken und manch' ein ernstes Waffenspiel wird ausgekämpft. — Es schweigt. Da nahen sich die Sieger dem hohen Söller, wo ihnen in zarter Frauenhand der Lorber winkt und wohl manchem erbebt das Herz vom warmen Liebesblicke, welcher ihm den seligsten Lohn verkündet. — Im bunten Gewühl eilt alles zum glänzenden Festmahle, welches mit holdem Becherklange und frohem Jubelgetön das ritterliche Spiel würdig krönt. — Das alles hörte und sah ich, wie überall, auch hier aus dem unsterblichen Meisterwerke heraus. — Die Sinf. er. wurde von dem Hrn. Kapellmeister Grund aus Meiningen dirigirt. Ich will indess nicht sagen grundgut; man behauptete vielmehr, besonders des Nachmittags bey der Aufführung, das Gegentheil; und damit ich nicht nöthig habe, noch einmal von diesem Hauptwerke des zweyten Tages zu sprechen, will ich sogleich hier noch bemerken, dass bey der eigentlichen Aufführung der erste Theil der Sinfonie am besten gerieth — dass ich aber, nebst vielen andern Christenmenschen hätte toll werden mögen, als der zweyte in einem Tempo genommen wurde, als gälte es einen gewöhnlichen Parademarsch, dass der dritte in seinem, vielleicht etwas zu schnellen, Fluge dann und wann etwas schwankte, und dass bey der Ausführung des wohl auch etwas zu schnell genommenen vierten die mannichfaltigen Scenen, welche hier der Dichter an einander gereihet hat, keineswegs in wünschenswerther Klarheit hervortraten. Die Schuld davon lag gewiss nicht allein an dem Director, von dem ich überzeugt bin, dass er an der Spitze seiner sehr braven Kapelle diese Sinfonie weit besser gibt, als hier — noch weniger an den Mitgliedern des hier versammelten, ausgesuchten Orchesters, in welchem vielleicht nur die Bratschen nicht stark genug besetzt waren, sondern vorzüglich in dem Mangel an Proben, deren eine Beethoven'sche Sinfonie zu genügender Aufführung gewiss mehre verlangt, als eine. Einzelne Störungen schienen auch darin ihren Grund zu haben, dass die stärkeren Messinginstrumente zu tief im Hintergrunde standen und deshalb natürlich etwas nachhallten. — Mit der Sinfonia eroica im Herzen, eilte ich aus der Probe hinweg auf den Domplatz, wo ich irrender Ritter glücklicher Weise mit dem ortskundigen Vetter und dem liebenswürdigen Cousinenkleeblatte zusammentraf. Wir drängten uns durch die Tausende, die hier erwartungsvoll standen oder, musternd und sich mustern lassend, in bunten Gruppen umherstreiften, hindurch, und gelangten bald auf eine Anhöhe, in der Nähe des Doms, von welcher wir den ganzen geräumigen Platz vor uns mit den paradirenden Regimentern bequem übersehen konnten. Kräftig tönte der Choralgesang der, Anfangs in gedrängter Stellung, stehenden Kriegerschaaren zu uns herauf. Da zertheilten sich auf einmal, wie durch einen Zauberschlag, die dichten Massen in einzelne Gruppen und auf Lützow's Ruf — (dessen wilde, verwegene Jagd noch die spätesten Nachkommen singen werden) ergoss sich, einem brausenden Organe gleich, durch die weiten Räume ein mächtiger Hurraruf, begleitet vom Donner der Kanonen und einem volltönenden Glockengeläute. Aber mitten drein sprach, vom hohen Dome herab, Volksjubel und Kanonendonner weit überbietend, ernst und feyerlich eine herz- und nervenerschütternde Stimme, als wollte sie sagen: gebet dem Kaiser, was des Kaisers, und Gott, was Gottes ist — und Ihr Freund feyerte das wunderbar grossartige Musikfest durch eine stille Thräne der Rührung.

Ich führe Sie nun, bester Freund, über die Freuden unserer kleinen, behaglichen, durch muntere Tischreden gewürzten Mittagstafel, wiewohl ungern, hinweg — und unmittelbar ins Concert. Wir finden lange vor Anfang desselben (4 Uhr) die Kirche von einem sehr zahlreichen, in jedem Augenblicke sich vergrössernden Auditorium angefüllt. Wohl dem, der noch zeitig genug anlangt, um sich einen comfortablen Platz zu sichern. Wehe dem, der eingepfercht stehen muss, wie jene Auditoren, die dort dicht am Orchester Posto gefasst, um alles aus der ersten Hand zu empfangen — oder wie jene (überzähligen) Tenoristen und Bassisten-Massen im Vordergrunde des Orchesters, welche einander eben so viele Stimmdämpfer aufsetzen, als sie Köpfe und Schultern führen. — Ein dumpfes Surren erfüllt die weiten Hallen. Auf einmal wird's still und ein jedes brave Preussen- und Menschenherz erwärmt sich an einem, in Dichtung und Composition gleich gelungenen Volksliede, von Ribbeck und Naue, von letztem selbst dirigirt. Ein darauf folgendes salvum fac regem von demselben Componisten würde gewiss eben so guten Eindruck

gemacht haben, wenn ein eben so kräftiger Chor, wie der, welcher das Ganze beschloss, es auch eröffnet hätte. Von dem Concert für Basposaune von Meyer, herrlich vorgetragen von Queisser, sage ich Ihnen blos, dass es mir und dem Cousinenkleeblatte (und wir bildeten gewiss ein respectables Publicum) ausnehmend gefallen hat. Freylich entspann sich nach dem Concerte zwischen den drey Huldinnen ein ernstlicher Streit darüber, was eigentlich das beste im ganzen Concerte gewesen sey, ob Queisser's Posaune oder Fürstenau's Flöte? und ich sollte darüber schiedrichten. Ich aber, um es in diesen kritischen Falle mit keiner von den streitenden Parteyen zu verderben, bemerkte blos, dass ich Hrn. Queisser, der auf seinem Instrumente ein wahrer Paganini ist, eine grossartigere Composition und Hrn. Fürstenau's von ihm selbst componirten Concerte zu dem grandiosen ersten Theile einen würdigeren zweyten und dritten gewünscht hätte. — Nachdem ich mir abermals hier ein Hysteron proteron erlaubt, denn Fürstenau's Concert war die vorletzte Nummer, habe ich nur noch zu berichten, dass Hummel's Messe No. 3., so wie ein Offertorium von ihm, von Madame Streit aus Weimar mit metallreicher Stimme trefflich gesungen, unter den berühmten Componisten eigner Direction, gut ausgeführt, verdienten Beyfall erntete. — Das Vaterunser von Mahlmann und Spohr, mit welchem das Concert beschlossen wurde, fiel zu sehr in die Abenddämmerung hinein, als dass Hr. Kapellmeister Chelard mit dem, überdiess bereits ermüdeten Personale, im Stande gewesen wäre, es lichtvoll und würdig durchzuführen. Die Innigkeit und Tiefe und die Genialität der Spohr'schen Auffassungsweise trat indess auch noch aus dem zunehmenden, notenverhüllenden Abenddunkel so glorreich hervor, dass ich mit dem Wunsche in's Freye trat, diese Composition bey einem der nächsten Musikfeste noch einmal, und zwar unter Spohr's eigener Leitung, bey vollem Tagealichte geniessen zu können — quod dii faxint! —

Hoch befriedigt, wenn auch nicht durch alle, doch durch die meisten Ergebnisse des Tages, beschloss ich ihn mit einem genussreichen Abend in demselben freundlichen Familienzirkel, in welchen ich Sie bereits eingeführt, und schreibe mit dem aufrichtigen Bekenntniss, dass ich alle Vorzüge und Mängel grosser Musikfeste auch hier wiederfand. Ueber jene hören Sie vielleicht bald ein Weiteres von Ihrem etc.

Aufforderung.

Der Anonymus, welcher sich in No. 27. 1830 der allg. mus. Zeitg. so anmassend über meinen phys. akust. Versuch (No. 39. 1829 die Schallmündungen der menschlichen Stimme betreffend) vernehmen liess, hat sich jetzt in der Person des Hrn. Prof. Dr. Dzondi demaskirt. Anstatt einer Beantwortung meiner Replik (No. 34. 1830) hat Hr. Dzondi eine kleine Schrift *) verfasst, welche bey Schwetschke in Halle erschienen ist. Als Anonymus trat mein Gegner mit einer apodiktischen Behauptungs-Bravour auf; als Prof. Dzondi übergibt er dem Publicum die Resultate seiner Untersuchungen über die Functionen des weichen Gaumens mit — „Schüchternheit und Besorgniss, der Anmassung angeklagt zu werden.“ (!) Hätte doch Hr. Dzondi als Anonymus an Luthers Wort gedacht: „Wenn du jemanden belehren willst, so thue es säuberlich und mit stiller Art; nicht mit Pochen, Poltern und Stürmen.“ Ich habe die Schrift des Hrn. Dzondi sorgfältig durchprüft, muss aber „für jetzt“ noch (im Widerspruche zwar mit dem Gesanglehrer, aber im Einverständnisse mit den angesehensten Physiologen) bey meiner Ansicht verbleiben. Da ich aus guten Gründen daran zweifle, dass durch — „schriftliche“ — Verhandlungen eine gegenseitige Verständigung wird erreicht werden können, so fordere ich hiermit den Hrn. Dzondi zu einer — „mündlichen“ — Besprechung über den, für den Gesang-Unterricht so hochwichtigen Gegenstand auf — doch nur in Gegenwart sachkundiger Männer, wo möglich vor der resp. Gesellschaft der Naturforscher in Halle. Nach einer mündlichen Besprechung ist mir bis jetzt wenigstens noch — Niemand — vorgekommen, der sich nicht von der Natürlichkeit und Richtigkeit meiner Versuche überzeugt hätte. — Irre ich mich aber, überzeugt mich Hr. Dzondi von der Unhaltbarkeit meiner Theorie, so werde ich ihm öffentlich meinen Dank für die erhaltene Belehrung abstatten, und unverzüglich meinen Irrthum bekennen.

„Erkenntniss der Wahrheit bringt immer Gewinn.“

Vorläufig erlaube ich mir jedoch folgende Bemerkungen:

1) Wenn ich auch die Richtigkeit der „Okular-Inspectionen“ u. s. w. des Hrn. Dzondi nicht in Zweifel ziehen will, so kann ich sie doch schlechterdings nicht für allgemein gültige „Beweise“ anerkennen, da meine Okular-Inspectionen oft etwas ganz Anderes aussagen: ich bin bereit, dem Hrn. Dzondi selbst das empirisch anschaulich zu machen, was er für „plattordings unmöglich“ hält. 2) Es liegt wohl in der Natur der Sache, dass meine Okular-Inspectionen — „beym Singen“ oft ein anderes Resultat abgeben müssen, als die des Herrn Dzondi. — Ich beweiße nicht nur, dass Hr. Dzondi selbst Sänger ist, sondern glaube auch, nöthigen Falls nachweisen zu können, dass dem Hrn. Dzondi eine grundliche Kenntniss der Gesanglehre ganz fremd geblieben ist. — Ein Mann, dem Grei-

*) K. H. Dzondi, die Functionen des weichen Gaumens beym Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen u. s. w.

seraltet nahe, kann zwar vielleicht eben so gut, wie ein junger Mann — athmen, sprechen, gähnen, knochen, husten, räuspern, schlingen u. s. w. — ob aber die Gesang-Organe im hohen Alter noch dasselbe vermögen, was ein jugendliches Stimmorgan zu leisten vermag, überlasse ich Sachkundigen zur Entscheidung. 3) Hält mich Hr. Deondi wirklich (*cfr.* dessen Abhandl. No. 27, 1830, pag. 433) für einen — „denkenden Dilettanten, der offentliche Proben von seinen glücklichen Fortschritten in der Ausübung der Singekunst zur allgemeinen Zufriedenheit der Kenner und Nichtkenner öffentlich abgelegt hat;" — gehöre ich nach seiner Meinung wirklich — „unter die kleine Anzahl derer, welche über die tiefer liegenden Bedingungen und Gesetze der himmlischen Kunst des Gesanges nachzudenken und mehr Licht über sie zu verbreiten sich bestreben;" so hätte gerade Hr. Deondi meinen phys. akust. Versuch nicht mit — „flüchtigen Bemerkungen und Andeutungen" (*cfr.* No. 27, pag. 434) abfertigen sollen; am allerwenigsten geziemte es sich, mir in dieser Angelegenheit seine — Autorität — anzupreisen. Cicero sagt zwar: „Senectus auctoritatem habet." Ich hege auch alle Achtung gegen das Alter, und in Sachen, wo das Alter uns berathen kann, höre ich gern auf den Rath und die Meinung eines Greises." Das Alter hat mehr Erfahrungen in der Welt gemacht, hat seine Kräfte länger geübt. Welcher Jüngling wollte so thöricht seyn, und die grössere Reife und Stärke des Geistes nicht in seinen Nutzen verwenden? Jedermann weiss aber auch, dass Jahre allein Niemanden klug machen, und dass das Alter auch seine Schwächen hat. Unter diesen ist vielleicht keine grösser, als diese, „dass es sich auf sein Alter so viel zu Gute thut." (*cfr.* Krug Briefe über die Perfectibilität. 2. pag. 70.)

Halle, im September.

G. Nauenburg, Privatgelehrter.

P. S. zu No. 39, 1831, p. 333. Es ist von *mir* niemals bezweifelt worden, dass „die Töne in dem obern Kopfe und den Nasenhöhlen wiederhallen — können." — In meiner ersten Abhandlung No. 39, 1829 heisst es ausdrücklich: „Der Mensch mit guten Stimm-Organen kann — und was kann der Mensch nicht Alles — auch den Ton zur Nase herausticken lassen; es ist dies aber Unnatur und meistens höchst widrige, tadelnswerthe Unnatur. Ein — *reiner* — Brustton darf nicht nasal klingen." „S. 637. Allerdings können jene Kopfhöhlen in Verbindung stehen, und meistens stehen sie auch wirklich in genauer Verbindung; schald aber ein (reiner Brust-) Ton erklingen soll, muss alle Communication der obern Kopfhöhlen mit der Mundhöhle aufgehoben werden." Im Einverständnisse mit den angesehensten Physiologen behaupte ich also: dass jeder — reine — ich sage — reine Vocalton allein aus der Mundhöhle abklingen könne. —

G. Nauenburg.

Kurze Anzeigen.

Douze Pièces méthodiques en forme de Danses pour le Pianoforte composées — par Ch. A. Reichardt. Leipsic, chez E. Pönicke et fils. Pr. 14 Gr.

Lauter Walzer, auch Schnellwalzer, viele zugleich für Tanzlustige recht geeignet, ob sie gleich nicht zunächst für den eigentlichen Tanz bestimmt sind. Sie beabsichtigen, wie der Titel sagt, jungen Spielern auf eine ihnen angenehme Art mancherley Figuren geläufiger zu machen. Dabey ist zugleich auf schwerere Tonarten gesehen, z. B. H dur und Ges dur; Mollrhythmen sind nicht ganz übergangen. Die Tonleitern und die in jeder Nummer beweckten Passagen, Sprünge, Bindungen u. s. w. muss der Lehrer vor dem Spiele derselben den Schülern einfach hinstellen und sie dadurch vorbereiten. Man wird wohlthun, wenn man diese Tänze nicht nach einander einüben lässt, sondern sie in den Gang des Unterrichts einschaltet.

Divertissement sur des Thèmes de l'Opéra: La Muette de Portici, pour le Violoncelle avec Accompagnement de 2 Violons, Alto et Basse, ou de Pianoforte, dédié aux Amateurs par F. A. Kummer, 1er Violoncelle dans la Chapelle de S. M. le Roi de Saxe. Oeuvre 9. Propriété de l'Editeur. Hannovre, chez C. Bachmann. Prix 1 Thlr. — (Eingesandt.)

Vorliegendes Werk, das erste, worin Auber's pikante und frische Melodieen der Stimmen für das Violoncell zusammengestellt sind, wird allen Freunden, und insbesondere den Dilettanten dieses Instruments, eine sehr willkommene Erscheinung seyn. Nach kurzer Einleitung folgt eine Cavatine, die von guter Wirkung seyn muss, da sie in die schönsten Töne des Violoncells gelegt ist. Hierauf reiht sich ein Allegro $\frac{6}{8}$ Tact, das zum Thema die erste Barcarole hat, welches nach mehren, theils melodiösen, theils figurirten Zwischensätzen sich wiederholt, und zum Schlussatze führt. Dieser, ein Allegro $\frac{2}{4}$, beginnt mit dem heitern Thema der Marktscene, in dessen Mitte noch die Hauptmelodie der Ouverture verwebt ist, welche von der 1sten Violine vorgetragen wird, und worin das Violoncell arpeggirt, und das Ganze brillant endigt. In der Ausführung bieten sich keine grössern Schwierigkeiten dar, als in den in ihrer Art wahrhaft classischen Pièces faciles von B. Romberg, und es muss daher, wenn es rein und mit Nettigkeit ausgeführt wird, seinen Effect nicht verfehlen. Die äussere Ausstattung des Werkes ist in jeder Hinsicht zu loben, nur der Stich der ersten Violinstimme wäre etwas weitläufiger zu wünschen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. Nº. 41. 1831.

Recension.

Allgemeine Musiklehre zum Selbstunterrichte für Lehrer und Lernende in vier Vorkapiteln. Dritte, neu überarbeitete Auflage. Vermehrt mit einer Erklärung aller in Musikalien vorkommenden italienischen Kunstwörter, von Dr. *Gottfr. Weber.* Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. S. 194. (gr. 8.) Pr. 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Angezeigt von G. W. Fink.

In so ernsten, drängenden, nach allen Seiten hin viel bewegten Zeiten will es etwas bedeuten, wenn ein theoretisches Werk, und noch dazu ein musikalisches, ja noch weit mehr ein Werk, das nicht mit Bombast oder mit Eintrichterungslügen, sondern in ruhiger, ausgeführter Behandlung seiner Gegenstände auftritt, die dritte Auflage erlebt. Die Theorie der Tonsetzkunst unsers geehrten Verfassers hat sich weit verbreitet und reichen Nutzen gestiftet. Wir selbst haben manchen jungen, ja manchen wissenschaftlich gebildeten Mann davon rühmen gehört, er habe durch diese Art der Darstellung des musikalischen Systems erst eine klare Ansicht von einer Sache gewonnen, die ihm nach Lesung anderer beliebter Systeme nicht geworden sey. Dergleichen Aussagen sprechen so unzweydeutig für die gelungene Einrichtung des Buches, dass sogar der Widerspruch einiger Systematiker, die oft nichts als ihre Weise, ihr selbsteigenes System anzuerkennen im Stande sind, Null und nichtig wird. Welches Aufsehen übrigens die vom Verf. völlig neu geordnete Darlegung der Theorie der Tonsetzkunst machte, ergibt sich in die Augen springend aus den vielen Büchern und Tractätchen, die gleich nach dem Erscheinen der ersten Theile des Weber'schen Werkes, ohne die Vollendung desselben abzuwarten, nachgezimmert und als verkleinerte, öfter schlecht genug zusammengeflickte Modelle in die Welt geschickt wurden. Wie sehr der Verf. über diese „Piraterey" Klage führt, wie zahlreich sich dergleichen Abschreiber fanden, davon gibt er selbst in der Vorrede zum ersten Bande der zweyten Auflage seiner Theorie hinlängliche Nachricht. Und doch soll der Katalog der auf diese Manier nachfabricirten Speculationswerke in der Vorrede zur dritten Auflage noch vervollständigt werden! Dieser zahlreiche Nachtrapp beweist doch wohl den guten, zeitgemässen Weg, den der Führer zu bahnen verstand, augenscheinlicher, als allerley Hin- und Herreden. Die Ehre, ein wohldurchdachtes, auf eigenthümlich neue Weise dargelegtes System der Tonkunst geliefert zu haben, das schlechthin in der Geschichte der musikalischen Harmonie genannt werden muss, wird dem Verf. bleiben, nicht minder die wohlthuende Gewissheit, dass er mit seinem Werke Nutzen gestiftet und Vielen eine Aus- und Einsicht eröffnet hat, zu denen sie ohne seine Leitung nicht so leicht hätten gelangen können. Und so geben wir denn mit wahrer Freude Ehre, dem Ehre gebührt.

Nach dieser allgemeinen rechtlichen Anpreisung des neu aufgelegten Werkes würde es völlig hinreichen, wenn wir dem Publicum eine übersichtliche Anzeige dessen vorlegten, was es in dieser neuen Auflage findet, worin sie am meisten umgearbeitet und was gänzlich neu hinzugefügt worden ist. Dazu sind uns aber Werk und Verf., dessen persönliche Bekanntschaft wir ungern entbehren, zu lieb; wir wünschen Beyden unsere Achtung zu bezeugen und schlagen darum den Weg kurzer Andeutungen ein, denn wir wissen, dass einem Manne, der durch eigenes selbstständiges Denken sich und Anderen Bahn zu brechen weiss, die eigenen Gedanken Anderer nichts als erfreuliche Zeugnisse treuer, anerkennender Aufrichtigkeit und unzwey-

sich die Herren Ritzenfeld und Schröder Mühe, auch liess sich sogar noch einmal — aber auch nur einmal — Herr Petersen vernehmen; aber der erste scheint mit Musiken dieser Art noch nicht recht vertraut geworden zu seyn, und dem Herrn Schröder fehlt es an Tiefe und einer gehörigen reinen Aussprache des *R*. So machte es zum B. keine gute Würkung, wenn er statt:

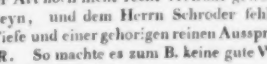

u. dgl. m. sang.

Gerührt durch die ausserordentliche Einnahme entschloss sich die deutsche Theaterdirektion, den Freytag darauf, als am 6ten Marz, wider alle Sitte, statt eines zu erwartenden Schauspiels oder einer Oper — auch die Schöpfung aufführen zu lassen, worüber sich besonders Herr Hasloch sehr erfreuen musste, der sie zu seinem Benefice den 21sten Marz bestimmt hatte. Allein diese Aufführung fiel, sowohl in Ansehung der Instrumental- als Vokalmusik ungleich magerer als die erste aus, auch schien ein grosser Theil des gutdenkenden Publikums eine Art von stillschweigender Verabredung getroffen zu haben, nicht hinzugehen, denn es war bey weitem nicht so voll, als es die Direktion erwartet haben musste — warum hätte sonst das allgeliebte Donauweibchen zurückstehen müssen? Am 11ten Marz wurde die Schöpfung in einem Konzerte für die Mitglieder der Harmonie (deren ich schon in einem meiner frühern Briefe erwähnt habe) auf dem Einbeckischen Hause gegeben. Das Orchester war hier freylich stärker als die beyden erstenmale, aber theils mit mehrern Liebhabern besetzt, theils auch bey weitem nicht so gut zusammen einstudiert. Diesmal hatten wir indess das hier ausserst seltene Schauspiel, auch unter den ziemlich zahlreichen Vokalisten mehrere Liebhaber und Liebhaberinnen zu zahlen, deren Erscheinung um so auffallender war, da hier noch immer, ich weiss nicht, warum? ein ziemlich allgemeines Vorurtheil, besonders unter den Frauenzimmern, gegen die Theilnahme an öffentlichen oder auch nicht öffentlichen Konzerten herrscht. Ich enthalte mich, wie billig, aller besondern und einzelnen Urtheile über sie, und will hier nur anführen, dass sich jeder über die ausserordentliche Reinheit und Pracision, womit vorzüglich die Chore von ihnen exekutirt wurden, wunderte und erfreuete. Gabriel und Eva wurden abwechselnd von der Dem. Grund und der schon oben erwähnten Mad. Menges gesungen. Statt der letztern hatte ich freylich immer lieber irgend eine der anwesenden Dilettantinnen gehört, da mich hingegen die erste durch ihren edlen, einfachen, durch keine falschen und unregelmässigen Verbramungen verunstalteten Gesang, vollkommen befriedigte. Der bekannte Bassist, Herr Fischer aus Berlin, sang den Raphael. So gerne ich auch seiner noch immer, ohngeachtet seines ziemlich hohen Alters, erhaltenen schonen und vollen Stimme Gerechtigkeit widerfahren lasse, so kann ich doch nicht umhin, Ihnen zu gestehen, dass meine Erwartungen getauscht wurden — mir konnte dieser Raphael nicht gefallen. Nicht lange vor dieser Aufführung erhielt ich von einem meiner Freunde aus Paris folgende harmonische Raritat:

darunter stand: „Eine von den Stellen, womit der Citoyen Garat seine Parthie in der Schöpfung anfüllt, und so vielen Beyfall und 3000 Livers erhält.“ Dem Mangel an gründlichen Kenntnissen, und dem damit verbundnen französischen Leichtsinne konnte man allenfalls so etwas zutrauen; aber wie erstaunte ich nicht, als ich den seit mehr als 30 Jahren berühmten deutschen Sänger folgende:

deutige Beweise begründeter, nicht aus ärmlicher Schmeicheley hervorgeschlichener Hochachtung sind.

Die drey ersten Kapitel oder die 100 ersten §§. der Theorie der Tonsetzkunst sind in dieser allgemeinen Musiklehre, deren genau begränzte und in dieser Begränzung klar ausgeführte Untersuchungen kein Musiker entbehren sollte, mit geringen Veränderungen wieder abgedruckt worden. Der Inhalt und Gehalt sind also längst bekannt und anerkannt. Nur wenige Bemerkungen und Hervorhebungen mögen von dem Antheile sprechen, mit welchem wir des Verfassers Belehrungen von Neuem beachteten. Zuvörderst dünkt uns, es sey zwischen Schall und Laut folgender Unterschied, ob wir gleich zugeben, dass er in alltäglicher Sprache nicht immer beachtet wird: Schall ist ein vernommenes, mehr oder minder starkes, nicht gleichmässig geregeltes Schwingen in Erschütterung gesetzter Körper, das nach seiner Beschaffenheit allerley nachahmende Unterbenennungen erhält, z. B. Donner, Rollen, Geräusch u. s. w., welches letzte ein unordentlich schnelles und schwaches Ineinanderwirren vielfacher Bewegungen auf einmal anzeigt. Die Ausdrücke beziehen sich mehr auf das Object, das den Schall erregt, oder auf die durch irgend einen Körper in eine Art ungeregelter Erschütterung gesetzte Luft. Laut hingegen ist mehr artikulirt, oder dem Artikulirten ähnlich, ein hörbar Gewordenes, was die, nicht zum musikalischen Ton, nicht zu einer fest bestimmten Höhe angeregte, Kehle hervorbringt. Er bezieht sich mehr auf ein Subject, was ihn schafft und ist geregelter, als der Schall. Man lautirt, man spricht Laute. Mit Händen und Füssen bringt man keine Laute, sondern Schalle hervor. — Klang bezieht sich auf die Beschaffenheit des Tones, auf sein Metallreiches, Dumpfes u. s. w. Ton ist abgemessene Höhe und Tiefe in Vergleichung. — Das ist unsere Unterscheidung, die wir blos um einer nähern Prüfung willen nicht ganz verschweigen wollen: denn wir wissen, dass diese Andeutungen noch genauer erörtert werden müssen.

Dem Bedenken der Musikfreunde ist ganz besonders zu empfehlen, was der Verf. S. 22 und 23 über die Schöpfung der Leiter (nämlich unserer jetzigen Tonleiter), aus den Aliquottönen construirt, anmerkt. Wer über das seltsame Drehen und Wenden der Harmoniker, wenn sie die Dur-Scala, oder vollends die Moll-Scala aus der Natur selbst hervorgehen lassen, nicht lachen muss, der ist zum Gläubigen geboren. Am allermalvsten ist aber de Momigny in seinem Cours complet d'harmonie etc., der seine principes incontestables wieder auf die grosse Mutter aller Dinge gründet und, wie sich der Verf. treffend ausdrückt, „über Nichts zweifelhaft ist, als nur über die einzige Frage: Mais me pardonnera t-on de divulguer le secret que j'ai surpris à la nature?“ — Uns ist immer dabey nichts verwunderlicher gewesen, als dass noch Niemand auf die amerikanische (irren wir nicht brasilianische) Drossel verfallen ist, die doch die ganze Durscala frappant durchsingen soll. Da läge denn doch auf einmal der ganze Grund unserer Musik recht natürlich in der Drossel! — Das zweyte Vorkapitel (S. 25) gibt die Beschreibung unsers Tonsystems deutlich und bestimmt. Auch von geschichtlichen Auseinandersetzungen kommt manches zur Verdeutlichung Gehörende vor. Dass übrigens die Alten eine vollständige chromatische Tonleiter kannten, ist uns vollkommen gewiss. — Was S. 48 und 49 über die nützliche Beybehaltung der Mittelschlussel gesagt worden ist, unterschreiben wir; auch den Tenorschlussel werden wir uns nur gezwungen nehmen lassen, auch abgesehen davon, dass solchen Erleichterungs-Liebhabern der ganze Schatz älterer Partituren unzugänglich werden müsste. — In der Lehre von den Benennen der Intervalle würden wir für unsere Person zu genauerer Deutlichkeit verminderte Intervalle von verkleinerten, die alsdann mit den kleinen nicht eins und dasselbe wären, unterschieden wünschen. So würden wir z. B. mit dem Hrn. Verf. h — f eine kleine Quinte, hingegen h — *fes* eine verkleinerte (eine durch Hinzuthun eines Erniedrigungszeichens aus der kleinen hervorgegangene) Quinte nennen: vermindert hiesse dann nur eine Intervallenverbindung mit vergrösserter Prime, also hier mit *his*. Der Unterschied scheint uns gar nicht unbedeutend. Alles genau Bestimmte gewährt für den Fortbau eines Systems grosse Erleichterung. — Drittes Vorkapitel. S. 80: Rhythmik. — Zeitmass. Rhythmik oder Tactmässigkeit, sagt der geehrte Verf. Wir halten dafür, beyde sind zu unterscheiden. Darum glauben wir auch nicht, dass eine Musik, die den Namen Musik verdient, unrhythmisch seyn könne. Choral und Recitativ z. B. sind uns rhythmisch, wenn auch nicht tactisch. Es käme hierbey auf eine genaue Durchführung an, die aber freylich zu einer langen Abhandlung heranwachsen müsste. — Die genaue Anführung der italienischen und französischen Benennungen der Notengeltungen und dgl.

ist mit grossem Danke zu erkennen: sehr Vielen sind diese Namen gänzlich unbekannt. — Die vom Verf. zuerst, im Jahre 1813 bereits in unserer Zeitschrift angegebenen einfachen Pendelschwingungen zur Angabe des musikalischen Zeitmasses sind weit mehr zu berücksichtigen, als es bisher geschehen ist. Zu unserer Freude haben wir in den letzten Zeiten bemerkt, dass die Componisten anfangen, von dieser ganz einfachen Art, das Zeitmaass zu bestimmen, Gebrauch zu machen. — S. 106 sagt der Verf. nach vielen vorangegangenen trefflichen Lehren: „Es scheint am Ende wohl gar gleichgültig, welche Art zu schreiben man wähle: jedes Tonstück im $\frac{2}{4}$-Tacte könnte eben so gut im $\frac{4}{4}$-Tacte geschrieben seyn, als im $\frac{3}{4}$- oder $\frac{6}{8}$-Tacte" u. s. w. Dieses Glaubens sind wir nicht; wir sind im Gegentheil überzeugt, dass die Tacttheile um so gewichtigern Accent erhalten und erhalten sollen, je grösser der angegebene Nenner der Notengeltung nach ist, was wir bereits in unserer Abhandlung über Tact in dieser Zeitung 1808 ausgesprochen haben. Der geehrte Verf. setzt diess auch sogleich als eine Uebereinkunft mit bey. Wir finden aber diese Uebereinkunft der Musiker in der Natur der Vorstellung von Gewicht und Schwere sehr begründet. Nur ausgesprochen war die Sache damals, als wir dieses schrieben, so viel uns bekannt, noch nicht. — Die Anführung des $\frac{2}{2}$- und des $\frac{6}{4}$-Tactes S. 117 ist eine falsche Bezeichnung: es ist $\frac{3}{2}$- und $\frac{3}{4}$-Tact, was sich aus der geraden Eintheilung der Haupttacttheile deutlich ergibt. Es ist hier nämlich eine Verwechslung der Tacttheile und Tactglieder vorgefallen. Der Gegenstand möchte sich vielleicht auf das Kürzeste auf folgende Art klar machen lassen: Die herrschenden Tacttheile (gute und schlechte) werden, der Notenart nach, stets durch die untere Zahl (durch den Nenner) angegeben. Die Unterabtheilung dieser Tacttheile, nämlich die Tactglieder, geschieht in allen Tactarten in der Regel mit gerader Zahl; die ungerade Eintheilung, als Ausnahme, gibt die Triole u. s. w. Die Anzahl der Tacttheile wird natürlich durch die obere Zahl, durch den Zähler bestimmt. Lässt sich nun dieser Zähler durch 3 dividiren, so gehören stets drey Theile des Nenners in eine Tactgruppe und niemals zwey Theile. Diese zwey Theile sind in solchem Falle immer Tactglieder, Unterabtheilung der rechtmässigen Tacttheile. — Fünftheiligen, siebentheiligen und ähnlichen Tact vertheidigen wir eben so wenig, als der Hr. Verf.: rhythmische Gruppen der Art sind hingegen von unsern streng gemessenen Tacte wohl zu unterscheiden. Dass aber rhythmisches und tactisches Maass nicht eins und dasselbe ist, scheint schon daraus zu erhellen, dass das rhythmische Maass mit dem tactischen weder anfangen noch enden muss. — Sehr scharfsinnig hat der Verfasser Syncope und Rückung unterschieden, die von Koch in seinem Lexicon mit Unrecht für gleichbedeutend angesehen werden. Denn wenn es auch Fälle gibt, wo Eins in das Andere übergeht (es gibt auch Fälle, wo sich Tactisches mit Rhythmischem vereint), so werden doch darum Beyde noch nicht vollkommen eins und dasselbe. Die ganze Natur liebt Verbindungen einer Gattung mit der andern: sollte es die Kunst nicht auch? —

Viertes Vorkapitel (Grundbegriffe von Melodie, Harmonie, Tonart und Tonleiter) ist völlig neu bearbeitet und zwar zum Gewinne der Lernenden. Mit vollem Rechte wird in einer allgemeinen Musiklehre von diesen Gegenständen nur in allgemeinen Umrissen gehandelt: das Weitere gehört in die Theorie der Tonsetzkunst, wie der Hr. Verf. selbst ganz richtig bemerkt. Was nun jeder Musiktreibende ohne Unterschied wissen muss, will er anders seine Kunst mit Bewusstseyn üben, das ist eben durch genaue Begrenzung so deutlich, dass es genügen wird. Möge daher des Verf. Schluss-Anmerkung von allen Musikliebhabern gebührend bedacht und sorgfältig beachtet werden.

Es folgt nun noch ein alphabetisches Inhalt-Register zur allgemeinen Musiklehre; nebst einer Erklärung der in Musikalien vorkommenden italienischen Kunstausdrücke. Der Gedanke ist unbestritten höchst zweckmässig und die Ausführung desselben ist hier viel umfangreicher und bey Weitem genauer, belehrender und nutzreicher, als in allen Versuchen, die uns im geringern Grade irgendwo vorgekommen sind. Dieser Zusatz muss demnach Jedem äusserst willkommen seyn; er erhöht den Werth der trefflichen Schrift bedeutend. Wir haben also gar nicht nöthig, mit vielen Worten ein Werk zu empfehlen, dass sich jedem Freunde der Tonkunst durch sich selbst empfiehlt. Allein darauf aufmerksam zu machen, das ist uns eine Pflicht, die wir mit Vergnügen und mit Dank gegen den hochgeschätzten Verfasser erfüllen.

Der erste Band der Theorie dieser dritten Auflage des Werkes, oder die zweyte Lieferung desselben ist bekanntlich auch fertig. Die Beurtheilung

der früheren Ausgaben ist längst in diesen Blättern gegeben. Von den Verbesserungen der neuen Auflage der Theorie selbst wird gesprochen werden, wenn das Ganze vollendet seyn wird.

Nachrichten.

Petersburg, im Sommer 1831. In den drey letztverflossenen Jahren war Petersburg unstreitig der einzige Ort, der vier bestehende öffentliche Theater von vier verschiedenen Nationen aufzuweisen hatte, nämlich ein russisches, ein deutsches, ein französisches und italienisches. Hätte man nun auf jeder dieser National-Bühnen auch nur National-Opern gegeben, so hätte diess für den Kunstfreund das grösste Interesse haben müssen. Man wäre dadurch in den glücklichen Stand gesetzt worden, den Geschmack und die eigenthümliche Manier einer jeden dieser Nationen sowohl in Ansehung der Compositionsart, als der Darstellungsweise vergleichen zu können. Der deutschen, italienischen und französischen Operngesellschaft wäre es allerdings möglich gewesen, nur die russische hätte die Aufgabe unmöglich lösen können, denn die russische Bühne besitzt bis jetzt noch keinen Nationalcomponisten, wenn man nicht einige Operetten und Vaudevilles, die von Russen in Musik gesetzt worden sind, als einen geringen Anfang des Anbaues dieses Kunstzweiges gelten lassen will. Zwar hat der Kapellmeister Cavos allerdings einige grosse russische Nationalopern in Musik gesetzt, auch vom Kapellmeister Sapiensa sind zweye componirt worden, allein keinesweges in russischem, sondern ganz und gar in italienischem Geschmack. Ausserdem besteht das russische Repertoire nur aus Uebersetzungen der vorzüglichsten italienischen, deutschen und französichen Opern. Das deutsche Theater bestrebt sich auch hier nicht, nur Deutsches zu Gehör zu bringen: es gibt Opern und Operetten aller hierin geltenden Nationen. Das französische kommt fast gar nicht in Betracht, denn es beschränkt sich nur auf Schauspiele und Vaudevilles. Auf dem italienischen hörte man nichts, als Rossini und nach seiner Gesangweise gebildete Sänger. Es hat nach Ablauf seines dreyjährigen Contractes im verflossenen März dieses Jahres aufgehört. Als Privatunternehmen hätte sich das italienische Theater durchaus nicht erhalten können. Man wird es begreiflich finden, wenn man erfährt: die Gesellschaft gab wöchentlich nur zwey Vorstellungen und zwar, einige wenige Subjecte ausgenommen, von einem sehr mittelmässigen Personale. Zugleich wurden gerade ihre besseren Opern auch auf der deutschen und russischen Bühne gegeben, so dass der grösste Theil des Publicums mit Rossiniaden übersättigt wurde und nur Wenige noch Geschmack an dergleichen fanden. Kaum 6 Monate hätte es ein Privatunternehmer ausgehalten. Allein hier stehen alle Theater unter Kaiserlichem Schutz und werden von einer Kaiserlichen Direction verwaltet, an deren Spitze jetzt der Fürst Gagarin steht. Regelmässig erhält die Direction für das gesammte Theaterwesen einen bestimmten jährlichen Zuschuss. Reicht dieser nicht aus, so wird nach Ablegung der Rechnungen über Einnahme und Ausgabe das Fehlende von der Krone ersetzt. Ohne diesen Zuschuss würde hier gar kein Theater bestehen können, jedoch das italienische am allerwenigsten. Höchst wahrscheinlich wurde von der Theatereinnahme der italienischen Gesellschaft kaum die Hälfte der Unkosten gedeckt. Im ersten Jahre war zwar das Abonnement der Logen und der Lehnstühle durch den Reiz der Neuheit sehr bedeutend, im zweyten Jahre dagegen sehr gering und im dritten war das Haus fast immer leer, denn man konnte ihre Rossinischen Opern ziemlich auswendig.

Nach dem Aufhören des italienischen Theaters hat die Direction Alles angewendet, um das deutsche Theaterpersonal, vorzüglich für die Oper, zu verbessern, was dem Publicum, wenigstens dem deutschen, was hier sehr gross ist, höchst erwünscht kommt. Die erste und sehr wichtige Verbesserung geschah dadurch, dass das gute italienische Orchester grösstentheils zum deutschen Theater versetzt wurde. Früher hatte sich die deutsche Bühne ein herrschaftliches Hausorchester miethen müssen. Auch sind neuerdings schon mehre gute Künstler für die Oper engagirt worden, so dass schon jetzt manche grosse Opern in ziemlicher Vollkommenheit gegeben werden können.

Das Nationaltheater ist in Hinsicht des Opernpersonals weniger glücklich. Denn für diese Bühne können natürlich keine Sänger aus irgend einem fremden Lande verschrieben werden und in ganz Russland existiren, ausser den beyden kaiserlichen Theatern zu St. Petersburg und Moskwa, nur noch drey kleinere russische Privattheater, nämlich in

Orel, Tula und Nischnij-Nowgorod. Da aber selbst die Moskauer Oper noch weit unvollkommener ist, als die unsrige, so ist nicht zu erwarten, dass sich an den letztgenannten kleinen Theatern nur einigermaassen bedeutende Sänger befinden werden. Die hiesige Theaterdirection hat daher keine andere Quelle, als ihre Theaterschule, in welcher junge Leute beyderley Geschlechts in Allem gebildet werden, was für die Bühne gehört. Die Schule besteht schon seit vielen Jahren und hat auch bereits nicht wenige brave Künstler für das Trauer- und Schauspiel, nicht minder für das Ballet geliefert. Nur an Sängern und Sängerinnen ist immer noch der grösste Mangel. Der Einfluss des Klima auf die Stimme scheint doch die einzige Ursache zu seyn, denn an Gesangfähigkeit fehlt es den Russen durchaus nicht, und für gute Lehrer ist auch möglichst gesorgt. Eben so wenig kann es an guten Willen fehlen, da den Künstlern eine sorgenfreye Zukunft gesichert ist. Zwar ist Jeder, der in dieser Schule auf Kosten der Krone erzogen worden ist, gehalten, nach seiner Entlassung aus derselben fünf Jahre lang der Direction zu dienen: allein nach Ablauf dieser Zeit kann Jeder seine Bedingungen nach Belieben machen; ausgezeichnete Talente werden sehr gut bezahlt und die Direction ist beynahe gezwungen, jede Bedingung einzugehen, da taugliche Subjecte erst nach Jahren wieder ersetzt werden können. Ferner erhält Jeder nach 20jährigem Dienst seinen vollen Gehalt als Pension und nach zwölfjährigem die Hälfte. Jedem Pensionär steht es frey, sich auf's Neue zu engagiren, was auch gewöhnlich geschieht, wenn sie noch brauchbar, oder vollends wenn sie Lieblinge des Publicums sind. Dieses neue Engagement wird dann durch Contract auf gewisse Jahre abgeschlossen. Die Inländer geniessen in Hinsicht auf ihre Dienstjahre bis zur Pension grössere Vortheile, als die Ausländer; die letzteren müssen bis zur ganzen Pension längere Dienste leisten. Viele derselben nehmen lieber die halbe und engagiren sich dann auf's Neue.

Dass hier im ganzen Jahre nur fünf Wochen lang Concerte gegeben werden können, ist wahrscheinlich den Meisten, wenigstens unter den Virtuosen, bereits bekannt. Die Theater werden nämlich sieben Wochen vor Ostern geschlossen und den zweyten Osterfeyertag erst wieder geöffnet. In der ersten und letzten dieser sieben Wochen sind aber keine Concerte erlaubt. Wenn ausser dieser Zeit einem Künstler einmal die Erlaubniss zu einem Concert von der Theaterdirection ertheilt wird, so ist diess nur als seltene Ausnahme zu betrachten und nur als besondere Begünstigung anzusehen. Da nun in diesen fünf Wochen die Concerte so schnell, in der Regel täglich, auf einander folgen, so ist es kein Wunder, dass viele Künstler, wenn sie nicht schon Lieblinge des Publicums sind oder einen europäischen Ruf haben, kaum die Kosten gewinnen, welche gegen tausend Rubel betragen. Diess ist auch wohl die wahrscheinlichste Ursache, warum seit einigen Jahren wenig fremde Künstler hieher gekommen sind. Auch ist es leider wahr, dass sich manche talentvolle Männer, welche die Reise unternahmen, in ihren Erwartungen sehr getäuscht gesehen haben. Ein Beyspiel davon hatten wir noch im vergangenen Winter an den ausgezeichneten Posaunisten Herrn Schmidt nebst Sohn. Sie erwarben sich zwar die allgemeine Achtung der Künstler und Anerkennung bey Hofe: allein ihre Concerte waren nicht eben stark besucht. Es ist daher jedem Künstler zu rathen, wohl zu berechnen, ehe er die Reise nach der goldenen Stadt des Nordens unternimmt, denn sowohl sie als der hiesige Aufenthalt sind sehr kostspielig und der Gewinn unsicher. Die Kosten werden noch dadurch bedeutend vermehrt, dass der Künstler wenigstens einen Monat vor Anfang der Concerte hier seyn muss, damit er Zeit hat, sich erst in verschiedenen Privatgesellschaften hören zu lassen, was nothwendig ist, weil er dadurch, gewinnt er Beyfall, seine Eintritts-Billete besser und leichter absetzen kann; auf die Einnahme an der Kasse wird hier in der Regel gar nicht gerechnet. — Das Publicum ist überdem in seinem Urtheile streng und seine Anforderungen sind sehr gross, da fast alle ausgezeichnete Talente Europa's hier gewesen sind. Auch ist es ohnehin nicht leicht, sich hier bemerkbar zu machen, da wir fast für jedes Instrument sehr tüchtige, ja ausgezeichnete Männer besitzen. — Auf bedeutende Vortheile kann aber Jeder rechnen, dem ein grosser Ruf vorangeht. Zwar ist diess überall der Fall, aber der Gewinn wird dann nirgend grösser als hier seyn, besonders wenn es einmal zum guten Tone gehört, den fremden Künstler oder die fremde Künstlerin zu hören. In solchem Falle lässt sich das Publicum nicht nur die ungewöhnlichsten Eintrittspreise gefallen, sondern der Enthusiasmus ist dann schon im Voraus so hoch gesteigert, dass es

Keinem zu rathen wäre, auch nur das Geringste an der Ausführung zu tadeln; so streng auch sonst geurtheilt wird, ein solcher Liebling gibt sein Concert ganz sicher mit aufgehobener Kritik.

Oratorien gibt nur die philarmonische Gesellschaft zum Besten der Musiker-Wittwen und Waisen. Zu diesem Zwecke werden in den Fasten ein bis zwey Concerte gegeben. In solchen Concerten wirken nicht blos die Musiker aller Orchester mit, sondern auch ein grosser Theil der Musikliebhaber. Die Gesellschaft geniesst auch das Vorrecht, dass das kaiserliche Hofsängerchor durch eine besondere Erlaubniss die Aufführungen verschönert. Am 21sten März dieses Jahres gab die Gesellschaft ein neues Oratorium für vier Solostimmen und Chor mit Begleitung des grossen Orchesters, von J. Leopold Fuchs, einem hier ansässigen Künstler und Lehrer der höheren Zweige der Tonkunst, der sich auch bereits, wie Sie wissen, durch seine „practische Anleitung zur Composition," die hier herausgekommen und das erste Lehrbuch geworden ist, das in das Russische übersetzt wurde (s. die Recension in diesen Blättern No. 37, 1830), rühmlichst bekannt machte. Der Componist hat dazu ein ausgezeichnetes russisches Gedicht gewählt, nämlich die Ode „an Gott," von dem berühmten russischen Dichter Derschawin. Die Ausführung des Orchesters und des Chors war vorzüglich gut; nur die Stimmen der Solosänger waren im Ganzen etwas zu schwach. Die Musik fand allgemeinen und verdienten Beyfall.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 3ten Octbr. Dass das Königl. Sächsische Theater in unserer Stadt seiner Auflösung entgegensieht und dass bereits für einen Privatdirector der Anstalt durch Contract gesorgt worden ist, haben wir in unserm letzten Berichte berührt. Einige Mitglieder sind in Folge dieser baldigen Veränderung abgegangen; Andere werden es thun. Unsere erste Theatersängerin, Mad. Franchetti-Walzel ist Mitglied des Braunschweiger Theaters geworden, wo sie, wie wir vernehmen, sehr geehrt wird. Wir haben also jetzt auf Gäste unsere Hoffnung setzen müssen. Unter solchen Umständen konnte natürlich nicht viel Neues auf das Repertoire gebracht werden. Wir werden demnach für diessmal mit unserm Berichte bald am Ende seyn, wenn wir nicht mit Angabe der Wiederholungen unnütz den Raum verderben wollen. Die namhaften Mitglieder unserer Bühne sind dieselben geblieben. Hr. Pögner hat zu seiner schönen Bassstimme sich eine sehr erfreuliche Theaterroutine gewonnen, wie weit wir aus unsern wenigen Besuchen der Oper in diesem Sommer seine Fortschritte bemerken konnten. Referent war leider fast immer krank, was ihm bey seiner entschiedenen Abneigung gegen Nachsprechereyen diessmal selbst dann zur Kürze zwingen würde, wenn auch mehr geleistet worden wäre, als wirklich geschehen ist.

Die meisten Gäste trafen im July ein. Zuerst Fräulein Müller aus Weimar, die wir als Agathe in der 79sten Vorstellung des Freyschütz hörten. Sie ist noch sehr jung und berechtigt zu schönen Hoffnungen. Ihr Spiel ist lebendig, ihre Gewandtheit keineswegs gering, der Gesang feurig, die Stimme stark und voll. Sie ist, wie wir hören, eine Schülerin des rühmlich gekannten Componisten C. Lobe. Nur ihre Höhe ist nicht bedeutend; sie singt mit vollem Tone höchstens das zweygestrichene a, wenn wir anders nach der einzigen Darstellung, die wir hörten, richtig urtheilen. Ihrer zweyten Vorstellung in der Oper: „der Maurer und Schlosser" konnten wir Krankheits halber nicht beywohnen. Uebrigens stimmt unser Urtheil über diese hoffnungsvolle junge Sängerin ganz mit dem letzten Berichte des Hrn. Referenten aus Weimar (S. 514 dieser Blätter) überein. Dem. Müller hat einen schönen Mezzo-Sopran und ist als zweyte Sängerin sehr zu empfehlen.

In der funfzigsten Darstellung des Oberon trat zum ersten Male als Gast bey uns auf Dem. Traut, vom Theater zu Kassel, und gefiel ihrer schönen und hohen Stimme wegen in dieser beliebten Oper, wie im Fidelio, so sehr, dass sie engagirt wurde, wenn auch anfänglich nicht officiell, da ihr Contract in Kassel noch nicht abgelaufen war. Sie ist jetzt die Unsere und singt als Mad. Pirscher. Die Kunst braucht noch Bildung. Im Maurer und Schlosser debütirten Mad. und Dem. Gebhard von Petersburg, ohne sich besondern Antheil zu erwerben. Fräulein Pistor ist als zweyte Sängerin jetzt zu den Unsern zu zählen. Ihre Stimme ist nicht stark, weshalb sie auch wohl zuweilen bey zu grosser Anstrengung etwas aufzieht. Man gewinnt nie durch zu grosse Anstrengung; in nicht übergrossem Locale ist ein reiner Ton stets laut und durchdringend genug, und bey zu starker Instrumentation hilft auch selbst alle Anstrengung nicht. Sonst ist

die Stimme angenehm, die Gesangweise erfreulich, das Spiel gewandt und ihre ganze Erscheinung hat etwas sehr Ansprechendes. Streben beyde Sängerinnen, wie wir es hoffen, vorwärts, dürfen wir von ihnen gute Leistungen erwarten.

Im August ergötzte uns hier die königl. französische Theatergesellschaft von Berlin mit ihren Lustspielen, deren einige wir mit lebhaftem Vergnügen sahen. Ihre Vaudevilles unterhielten uns der Seltenheit und des beweglichen Spiels halber. Der Gesang in denselben kann bekanntlich in einer musikalischen Zeitschrift in gar keinen Anschlag gebracht werden; er ist für deutsch-musikalische Ohren wahrhaft possierlich. Man glaube deshalb nur nicht, dass wir ihn verdammen. Er leistet als Volksvergnügen seine Dienste und ist daher gut, so lange er sich nicht zur Kunst erhoben dünkt. Das Theater war besucht und das Publicum zeigte durch Applaudiren und Schweigen guten Geschmack.

Neue Opern sind uns in diesem Halbjahr nur zwey gegeben worden, nämlich: Aloise, grosse historisch-romantische Oper in zwey Aufzügen von Fr. v. Holbein, Musik von Louis Maurer — und Abu-Kara, romantische Oper in drey Acten, Text von L. Bechstein, Musik von Heinr. Dorn. Die erste für uns ganz neue Oper kam am 6 Septbr. auf die Bühne und wurde von dem geehrten Componisten selbst dirigirt. Es war uns sehr willkommen, über diese Theaterarbeit des von uns sehr geschätzten Tonsetzers ein eigenes Urtheil zu erhalten. Wir machten uns vor dem Hören der Musik mit dem Textbuche bekannt; wir gestehen, dass uns dieser in mehr als einem Betracht nicht zusagen wollte. Selbst nach Anhörung der Oper fanden wir den bekannten Satz von Neuem und besonders bestätigt: Es ist schwer und gelingt nur selten erwünscht, aus einer guten Erzählung einen guten Operntext zu verfertigen. Wenigstens ist es diessmal dem Hrn. v. H., so viel Bühnenkenntniss er auch übrigens besitzt, nicht gelungen. Die Musik steht bey Weitem über dem Texte, ja sie enthält Schönheiten, auch sehr theatralische, die in Verbindung mit einem lichtvoll behandelten Stoff bedeutend ansprechen würden. Manche Längen, zu welchen der Text zwar veranlasste, hätten wohl vom Componisten vermieden und der häufige Wechsel der Zeitmaasse etwas eingeschränkt werden können, wogegen die Instrumentation von grosser Fertigkeit und Kenntniss zeugt. Gleich die Ouverture ist eine schöne, theatralisch characteristische Arbeit, die auch lebhaft applaudirt wurde. Die Musik der Introduction hat viel Treffliches, allein sie ging spurlos vorüber, welches Schicksal sie meist haben wird, da sie vom Dichter hauptsächlich dadurch verfehlt wurde, dass zum Schlusse vier verschiedene Charactere in verschiedenen Worten ihren Zustand auf einmal schildern sollen, was wohl einen guten Mittelsatz, aber keinen guten Schluss einer Introduction bildet, am wenigsten wenn, wie hier, unmittelbar ein langes Duett folgt. So wenig auch das Duett dem Texte nach ausgezeichnet genannt werden darf, so erhielt doch die Musik verdienten Beyfall. Aloisens Liedchen ist allerliebst und wurde gebührend gewürdigt. Das vom Dichter wieder viel zu lang gehaltene Finale hätte auch in der Musik manche zu weite Führung entbehren können: dagegen ist das Allermeiste sehr unterhaltend und theatralisch schön. Es wurde mit lebhaftem Beyfall aufgenommen. Die vier ersten Nummern des zweyten Actes wurden gleichfalls rühmlich ausgezeichnet. In Lafare's Arie müssen wir als ganz vorzüglich schön die Composition der Worte hervorheben: „Der ganzen Schöpfung Zaubermythen, Liebe! stehn dir zu Gebot! Und die schönsten Wunderblüthen blühn aus deinem Morgenroth!" Dagegen wollten uns die drey letzten Zeilen des Duetts zwischen Aloise und Lafare für die Bühne zu künstlich erscheinen. Das Quartett ist wieder vom Dichter nicht gut angelegt. So trefflich auch Aloisens Gesang erfunden und gehalten ist, so bleibt er doch der Situation wegen ohne Wirkung. Im folgenden abermals sehr langgedichteten Septett mit Chor ist Aloisens Angstruf: „O mein Vater! Räuber! Mörder!" u. s. w. von tiefer Gewalt, überaus charakteristisch! Allein die Längen des Textes sind auch in der Musik nicht überall im Folgenden vermieden und machen den Fortgang zuweilen etwas matt. Sehr schön hebt sich die Musik wieder von Montejo's Worten an (den Hr. Hammermeister trefflich gab): „Lasset gütig unsern Leuten ein kleines Morgenbrot bereiten" u. s. w. Kurz wir finden, dass der Musik von manchen Orten her Unrecht gethan worden ist um des verfehlten Textes willen, der kein lichtvolles Ganze bringt und keinen erwünschten Eindruck zurücklässt. Die Oper liefert einen augenscheinlichen Beweis, wie viel auf Anlage und Führung des Operndichters ankommt. Einer der grössten Fehler des Buches ausser der Undeutlichkeit ist der Einfall, einen Unbekannten in einer wichtigen Scene zum Fenster hereinsteigen und mit scheu

wildem Wesen über die Bühne schleichen zu lassen. Man muss glauben, es komme auf diesen Burschen etwas an, aber er hungert blos und es wird weiter nichts mit ihm. U. s. f. Die Oper ist wiederholt worden. Wir wünschen dem geehrten Tonsetzer einen guten Text zu einer neuen Oper.

Unsers Theatermusikdirectors, Heinr. Dorn's neue Oper Abu-Kara ist am 27sten Septbr. zum ersten Male gegeben und mit vielem Beyfall aufgenommen worden. Es war uns unmöglich, der ersten Vorstellung beyzuwohnen. Wir müssen unsern Bericht darüber aufschieben.

Unsere regelmässigen Abonnement-Concerte haben am 2ten Octbr. wieder ihren Anfang genommen. Es ist das 5oste Jahr, dass sie ununterbrochen, nur eine kurze Unterbrechung im Winter 1813 ausgenommen, ihren höchst glücklichen Fortgang haben. Das Jubeljahr derselben wird sich auf alle Fälle einer besondern Festlichkeit erfreuen, wie recht und billig. Die ehrenwerthe Anstalt hat in diesem langen Zeitraume sehr Bedeutendes für die Kunst, und nicht allein für die Kunst unserer Stadt, geleistet, was der ehrenvollsten Erwähnung verdient. Eingeleitet wurden sie diessmal mit Righini's Gloria aus seiner Messe, worauf eine schöne Ouverture von Andreas Romberg folgte. Beydes wurde schön ausgeführt: doch bewegte sich keine Hand. Dann trat von Neuem Fräulein Henriette Grabau mit der bekannten Scene und Arie aus dem beliebten Freyschützen auf und erntete mit Recht gewohnten Beyfall, welcher auch Herrn Grenser, unserm ersten Flötisten, zu Theil wurde, der sich mit einem neuen, geschmackvollen, eigen und schön gestalteten Concertino von C. Lobe hören liess. Das Duett: „Dove mai, dove trovarlo" aus „Elisa e Claudio von Mercadante, vorgetragen von unserer sehr geschätzten Concertsängerin, und Hrn. Schuster, machte den Schluss des ersten Theils und wurde applaudirt. Den zweyten Theil füllte die hier vorzüglich und mit vollkommenem Rechte geehrte Meistersymphonie von Beethoven aus C moll, mit Geist und Liebe ausgeführt, zum grossen Genuss des reich versammelten Publicums.

Künstlers Schluss-Sonnett.

O mit welchem glühend heissen Streben,
Mit des Sehnens heil'ger Zaubermacht,
Tief von Lieb' und Jugend angefacht,
Wusst ich mir ein süsses Bild zu weben.

O wie fromm und menschlich gross zu leben,
Hatt' ich, seit der Geist in mir erwacht,
Mit der Welt zu wirken mir erdacht,
Herz und Sinn ihr gänzlich übergeben.

Ha, wie sprach ich aus des Busens Lieben!
Jedem Bruder eilt ich zu vertrauen;
In mein tiefstes Wesen liess ich schauen:

Fast von Schmerzen bin ich aufgerieben. —
Nehmt mich auf, ihr freundlich stillen Auen:
Ach, nur ihr seyd mir getreu geblieben!

G. W. Fink.

Kurze Anzeige.

Im Bureau de Musique de C. F. Peters in Leipzig ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Seconde Sinfonie composée par J. W. Kalliwoda. (Oeuv. 17), arrangée pour le Pianof. à 4 mains par Charles Czerny. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Die beyden Symphonieen Kalliwoda's sind allgemein bekannt und beliebt; öfter ist ihrer gedacht worden und stets in Ehren. Wir haben daher über das Werk selbst hier nichts zu sagen: nur rathen wollen wir denen, die sie noch nicht kennen sollten, sie kennen zu lernen; sie werden sich dadurch ihre musikalischen Genüsse vermehren. Dasselbe gilt von dieser Bearbeitung für das Pianoforte; sie macht der Gewandtheit Czerny's alle Ehre; sie ist trefflich eingerichtet, gibt eine schöne Unterhaltung, die ihr Anziehendes nicht leicht nach vielen Wiederholungen verliert, und bringt auch für nicht Wenige Manches zu üben. Wir empfehlen das Werk in jeder Rücksicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. Nº. 42. 1831.

Ein Wort über die Fuge in der Kirche. Von J. C. Lobe.

Nach der Art, wie die Kirchenmusik seit Jahrhunderten bis auf unsere Zeit von den berühmtesten Tonkünstlern in ihren Werken behandelt worden ist, scheint es, als liege in dem Wesen derselben die Bedingung eines grossen Aufwandes von Kunst; von der Kunst nämlich, die sich in contrapunctischen Combinationen, Berechnungen und Verschlingungen musikalischer Ideen, in Nachahmungen, Umkehrungen, überhaupt in tief liegenden und darum schwer aufzufassenden Verhältnissen kund gibt. Für ganz besonders angemessen mag man die Fuge darin halten, denn es wird nicht leicht ein Kirchenstück aufzufinden seyn, in welchem nicht eine oder einige derselben anzutreffen wären.

Betrachte ich nun diese Form als Künstler, so gewährt sie mir Freude und hohen Genuss. Denke ich aber an das, was sie in der Kirche erreichen soll, und also an ihren eigentlichen Zweck darin, so gewinnt die Sache ein ganz anderes Ansehen, und es will mir dann fast bedünken, als wäre sie dort nichts weniger als an ihrem Platze.

Ich will mich darüber erklären.

Mag die Musik selbstständig, d. h. nach eigenem Kunstzwecke handelnd auftreten, wo sie will: in der Kirche hat sie sich nach einem andern, streng vorgeschriebenen zu bequemen, denn — sie ist ein Theil des Kultus.

Nicht einen reinen Kunsteindruck, nicht das Lustgefühl am Kunstwerke zu erregen, ist dort ihre Aufgabe, sondern sie soll die ganze versammelte Gemeinde zur Andacht stimmen, sie von dem Irdischen ab- und in demüthiger Verehrung dem Allmächtigen zuwenden.

Ich sage, die ganze Gemeinde, die aus einem Zusammenflusse verschiedenartig ausgebildeter Menschen, denkbar von der niedrigsten bis zur höchsten Stufe besteht.

Daraus folgt: die musikalische Ausdrucksweise der kirchlichen Gefühle darf nicht von der Art seyn, dass etwa eine gewisse Kunstbildung erfordert würde, um sie erfassen und empfinden zu können — denn wie Viele haben diese Kunstbildung und können sie haben? — sondern es muss die Möglichkeit in ihr liegen, dem Zwecke des Ortes gemäss auf alle Anwesenden zu wirken. Das aber kann nur erreicht werden durch die höchste Einfachheit des Ausdrucks in Melodie, Form, Instrumentation u. s. w.

Das Einfache wirkt auf Kenner und Layen zugleich, während das Künstliche, Zusammengesetzte nur den erstern ganz verständlich werden kann.

Gibt man dieses zu, so ist nicht wohl begreiflich, warum man gerade in der Kirche die allerkünstlichste musikalische Form, die Form der Fuge, die dem grössern Theile der Gemeinde ein Räthsel bleibt, so oft gebraucht und anwendet.

Ich wiederhole: diese Ansicht kommt nicht, wenn man die Sache als Künstler oder Kenner betrachtet, sie dringt sich aber auf, sobald man sich in die Seele der weniger oder gar nicht Gebildeten hineindenkt.

Wie aber die Religion nicht blos für die Gebildeten, sondern für die Menschheit da ist, so müssen auch alle Mittel, die jener dienen, dem universellen Zwecke derselben gemäss verwendet werden.

An alle Orte, ausser der Kirche, kommen die Hörer wegen der Musik, um der Kunst willen, und dann kann diese sagen: „Habt ihr nicht so viel Bildung, als zu meinem Verständnisse nöthig ist, so bleibt weg, ich zwinge euch nicht zu mir her.“ In der Kirche aber ist es umgekehrt. Hier sind die Hörer nicht der Musik, sondern die Musik

ist der Hörer wegen da, und also muss sie sich nach diesen bequemen.

Recensionen.

Seconde Sonate concertante pour Pianof. et Clarinette (ou Violon) composée — — par Selmar Seiffart. Op. 6. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 6 Francs.

Die Sonate ist sehr unterhaltend, melodiös, gut verbunden, wohl zusammenhangend, beyde Instrumente vortheilhaft beschäftigend (man mag die Clarinette oder die Violine wählen), ohne sich bis zu den grössten Schwierigkeiten zu versteigen. Mässig geübte Spieler werden sehr gut damit fertig werden und sie nach gehöriger Uebung zu ihrem und zu Anderer Vergnügen zu Gehör bringen und sich Dank damit verdienen.

Sie besteht aus drey grossen Sätzen: einem Allegro giusto, $\frac{4}{4}$, das gleich artig einleitet, lebendig fortgeführt wird und in ein zweckmässig moderirtes Tempo übergeht, das nach kurzer Währung der ersten Bewegung wieder Platz macht, worin es auf einer Fermate schliesst, die zu dem zweyten Theile führt, einem Largo ma non troppo, $\frac{3}{4}$, das nicht minder gefällig für beyde Spieler in bequemer Ausdehnung gut durchgehalten erscheint; zuletzt aus einem Presto, $\frac{4}{4}$, das den vorigen Sätzen an gefälligem Flusse nichts nachgibt und frisch vorüber eilt. Die Pianofortestimme zählt 27 Seiten, die Stimme der Clarinette und der Violine (jede besonders) hat 5 Seiten Noten.

Einige wenige Fortschreitungen, oder genauer: Intervallenführungen in den Stimmen werden vielleicht manchen schulgerechten Kritikern hin und wieder etwas auffallen, ja vielleicht etliche derselben stutzig machen. Wir lieben die Schule, feste Bestimmtheit der Ordnung und die sorgfältigste Reinlichkeit in der Schreibart gleichfalls und so sehr, wie irgend Einer: aber wir haben uns auch durch Vergleichung der Systeme und ihrer Lehrsätze unter einander hinlänglich überzeugt, dass manches Stehende einer festern Begründung und Anderes einer gehörigen Einschränkung bedarf, damit ein Satz den andern nicht aufhebt. In bestimmt darzulegenden Fällen ist Manches nicht blos nachzulassen, sondern es würde nur von der steifsten Pedanterey zeugen, wenn man namentlich manche Uebergehungen erwarteter Accorde oder gewisse Vertauschungen der Intervallen-Fortschreitung in anderen Stimmen nicht zugestehen und dadurch den Tonsetzer einer Freyheit berauben wollte, die den Wechsel der Gestaltungen anständig vermannigfältigt, ohne der Klarheit den geringsten Abbruch zu thun. Nun finden wir aber in diesem Werke eines uns bis jetzt ganz unbekannten Verf. keine harmonische und rhythmische Grundregel willkührlich verletzt (es wäre denn, dass man einige Durchgangsnoten zu scharf ansehen und hieher rechnen wollte, die wir nur als Ausschmückung ansehen), wohl aber bedient er sich zuweilen mit Gewandtheit jener leichten Verbindungsweise seiner Gedanken, die den geselligen Ansprüchen willkommener ist, als die steif geregelte Büchersprache mit Wenn und Aber. Und so rechnen wir denn dieses Werk zu den empfehlenswerthen in jeder Hinsicht, das Vielen eine angenehme Stunde bereiten wird, besonders solchen, die nicht überall die höchste Bravour des Instruments zu zeigen Belieben tragen, sondern es vorziehen, sich und Andere durch Musik zu erheitern. Ueber der Pianofortestimme steht in einem eigenen Notensysteme die Partie der Clarinette, was vortheilhaft ist. Zur Abwehrung gewisser Geschmacks-Meinungen versäumen wir nicht, noch hinzuzufügen: Die Erfindung der Melodieen und ihre Verknüpfung erscheint zwar nicht überall als völlig eigenthümlich und hoch originell: dafür wird aber auch Niemand statt des Originellen mit blos Bizarrem und Geschraubtem geplagt, vielmehr ist das Ganze gleich einem erheiternden, freundlich gebildeten Gespräche.

Missa a quattro voci (due Tenori e due Bassi) dal Sign. C. H. Zellner. Op. 25. No. 2. Partitione con Cembalo. Bonna, presso N. Simrock. Pr. 4 Francs.

Die einzelnen Singstimmen derselben, ebendaselbst. Pr. 2 Franken 25 Cent.

Der Hauptcharacter dieser Messe ist Freundlichkeit; der Gesang klangvoll und Jedermann leicht ansprechend; die Sätze stehen in guter Abwechslung, sind verständig harmonisirt und dem Gegenstande nicht widerstrebend. Mit dem „cum sancto Spiritu“ setzt eine gelungene Fuge ein, welche Form für diesen Text unter Vielen gebräuchlich ist. Das

Graduale: „Cantate Domino canticum novum" erscheint wieder im frühern Style, der auch in den verschiedenen Sätzen des Credo beybehalten worden ist. Das Offertorium ist dreystimmig in angemessener Kürze. Eben so kurz ist alles Folgende behandelt bis zum Schlusse.

Der vielfältige Gebrauch dieses kirchlichen Textes macht die mannigfachste Behandlung desselben nothwendig, damit jede Gemeinde ihrem Bedürfnisse nach wähle. Nicht wenigen Kirchen werden Messen für Männerstimmen allein äusserst willkommen seyn und mancher Vorsteher kirchlichen Gesanges wird sich durch diese neue Gabe aus einer Verlegenheit gebracht sehen, die er ohne dergleichen Leistungen nur mit schwerer Mühe einigermassen gehoben haben würde. Der Druck ist deutlich und die wenigen Druckfehler sind von keiner Bedeutung; jeder nur einigermassen Aufmerksame sieht und ändert sie leicht; man vergleiche nur die Singstimmen mit der Begleitung des Pianoforte.

I. Ouverture de la Tragédie „Neron" à grand Orchestre composée par C. G. Reissiger. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

II. Dieselbe Ouverture arrangirt zu vier Händen für das Pianoforte von Mockwitz. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Diese Ouverture ist bereits in mehren angesehenen Städten Deutschlands gegeben worden, und allenthalben, so viel uns bekannt, mit Beyfall. Sie ist sehr stark instrumentirt, was sich aus einer ungefähren Durchsicht der Stimmen ergibt, denn eine Partitur erhalten wir von solchen Werken nur äusserst selten. Ausser den Saiten-Instrumenten sind Flöte, kleine Flöte, Clarinetten, Hoboen, Fagotten, Hörner, Trompeten, Alt-, Tenor- und Bass-Posaune, Pauken und grosse Trommel beschäftigt. Aus dem für das Pianoforte zweckmässig eingerichteten Auszuge (Hr. M. arrangirt in der Regel gut), nehmen wir ab, dass das kurze einleitende Andante eben so angenehm wirken muss, als das folgende Allegro con brio lebhaft und eindringlich, ganz den Wünschen unserer Musikfreunde gemäss. Zwischen den feurigen Gängen wird der von Blech-Instrumenten vorgetragene Choral seinen Effect gleichfalls nicht verfehlen und als Contrast so befriedigend erklingen, als der vollrauschende Schluss. Druck und Papier sind sehr schön, wie hier gewöhnlich.

Concertante pour quatre Violons avec grand Orchestre — — composée par Louis Maurer. Op. 55. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 20 Gr.

Eine ehrenvolle Erwähnung des trefflichen Meisterwerkes des längst rühmlich bekannten Violin-Virtuosen und Concertmeisters in Hannover darf in diesen Blättern nicht fehlen, wenn auch, des Mangels der Partitur wegen, keine ausführliche Recension desselben gegeben werden kann: es liegt ausser dem Bereiche menschlicher Kräfte, nach blossen vorliegenden Stimmen eine umsichtige, das Wesen der Tondichtung beleuchtende Beurtheilung zu liefern. Wir sind aber so glücklich gewesen, das Werk mehrmals höchst gelungen aufführen zu hören und sind stets von dem Werthe desselben freudig erfüllt worden. Der originelle, nur von einem Meister des Violinspiels glücklich auszuführende Gedanke, vier Virtuosen eines und desselben Instruments in Einem zusammenhangenden Stücke würdige Beschäftigung und dem Hörer einen klaren, wahrhaft erquicklichen Genuss zu bieten, verdient keines geringen Lobes. Wir halten dieses Werk in der That für eins der ausgezeichnetsten und schönsten, die je der Feder dieses fleissigen Componisten entflossen sind. Es besteht aus drey wohl verbundenen Sätzen, aus einem glänzenden Allegro, $\frac{4}{4}$, A dur; einem angenehmen Andante, $\frac{6}{8}$, D dur und einem eben so ansehnlichen Schluss-Allegro, $\frac{4}{4}$, A dur. Jede der vier Principal-Stimmen nimmt zwey Bogen ein; es ist also nicht zu lang, vielmehr gerundet in jeder Hinsicht. Die Begleitung, bestehend aus den Streich-Instrumenten, einer Flöte, zwey Clarinetten, zwey Oboen, zwey Fagotten, zwey Hörnern, Trompeten und Pauken, ist sehr angemessen, wie es von einem so geübten Manne zu erwarten ist.

Jeder wackere Violinist sollte diese Concertante besitzen, um sie völlig in seine Gewalt zu bekommen, damit er gelegentlich des Vergnügens geniesse, sie mit ebenbürtigen gemuthsund vorzutragen. An grossen Musikfesten, wo viele Meister sich versammeln, sollte das seltene Werk in der Regel zu Gehör gebracht werden. Wir gedenken mit besonderer Freude des überaus tüchtigen Vortrags und des allgemeinen, grossen Beyfalls, den

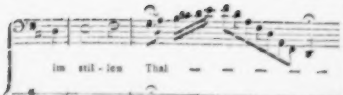

und mehrere andere ähnliche Verzierungen und Ausschmückungen anbringen hörte, die denn auch von unserm kenntnissreichen Publikum mit innerer Seelen-Entzückung vernommen und mit lautem Beyfalle belohnt wurden. Den Adam sang Herr Hoffmann, Sänger beym hiesigen Kirchenchore. Diesem Manne müsste Herrn Fischers starke, volle und tönende Stimme zu Theil worden seyn, und ihm gebührte unstreitig der erste Platz unter allen mir bekannten Bassisten. Zum lezten und 4ten male führte Herr Hassloch, wie schon oben erwähnt worden, die Schopfung am 24sten Marz im deutschen Schauspielhause zu seinem Benefice hier auf. Herr Fischer sang wieder darinn, und das Haus war sehr voll. Nachdem ist die Schopfung noch zweymal im Altonaer Theater gegeben worden. Es arbeiteten viele Menschen, Musiker und Dilettanten, zusammen, glaube ich, 100 und einige 20 daran: allein bey vielen darunter war das Verdienst, die Zahl zu vergrossern, wohl das Bedeutendste.

Anekdote.

Benedikt Friedr. Zink, der nämliche, dessen Tod in No. 45 des 5ten Jahrg. d. Z. gemeldet wurde, war in seiner frühen Jugend auf beyden Ohren taub, so, dass man nur durch Schreyen sich ihm verständlich machen konnte: auch schien er von der Mutter Natur in Ansehung seiner Geistesgaben nur sehr stiefmütterlich ausgestattet zu seyn. Man ahnete daher in ihm den grossen Tonkünstler nicht, ja man sezte ihn sogar oft zurück, bis ein Zufall ihn in den Stand sezte, einen Jeden vom Gegentheil zu überzeugen. Einst nahm ihn einer seiner Verwandten mit nach einem Weinhause und gab ihm so viel zu trinken, dass er ganz berauscht zu Bette gebracht werden musste. Der Knabe schlief nun volle 24 Stunden und als man ihn endlich schreyend weckte und zum Essen nöthigte: so beschwerte er sich über das Geschrey, und versicherte, dass er sehr gut höre. Bey näherer Untersuchung entdeckte man, dass aus seinen Ohren eine garstige Materie geflossen war, die das Zerplatzen eines innern Geschwürs zu verrathen schien. Von Stunde an war sein Gehör sehr fein und nun entwickelte sich, zugleich mit den übrigen Seelenkräften, vorzüglich sein musikalisches Genie sehr bald, so dass man diesem Zufalle einen eben so braven Virtuosen, als verdienstvollen Tonkünstler zu verdanken hat.

Kurze Anzeige.

Caprice pour le Clavecin ou Pianoforte composée par L. G. Ferrari. Oeuvre 7. A Vienne, chez Artaria et Comp. (1 Fl. 30 Kr.)

Obgleich die Kompositionen des Herrn Ferrari unter den gewöhnlichen so genannten Liebhabern und Nichtkennern wohl aufgenommen seyn mögen, so können sie doch unmöglich irgend einem gebildetern Künstler oder Kenner Vergnügen gewähren. Auch in der vor uns liegenden korpulenten, auf 6 Bogen gestochenen Caprice was aufzufinden, das sich von einer guten und neuen Seite auszeichnete, wird man sich vergebens bemühen. Auf Verzehnungen gegen den reinen Satz stösst man hingegen desto häufiger.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

sich dasselbe in Nordhausen beym grossen Musikfeste des Elbvereins erwarb. Ueberall, wo es gut dargestellt wird, muss es seine Freunde vermehren. Die Ausgabe des Werkes ist in Stich und Papier äusserst schön und macht der Verlagshandlung alle Ehre.

Nachrichten.

Petersburg. (Beschluss). Einer lobenswerthen Erwähnung verdient die hiesige Sing-Akademie unter der geschickten Leitung des Herrn Beling. Dieser Verein besteht blos aus Dilettanten. Die Mitglieder desselben, ungefähr 70 beyderley Geschlechts, versammeln sich im Winter wöchentlich einmal zu ihren musikalischen Unterhaltungen. Es gereicht Hrn. B. zu besonderer Ehre, dass er seit dem Entstehen des Vereins durchaus nur classische Musikwerke zu seinen Uebungen der Gesellschaft wählt. Nur dem festen, beharrlichen Entschlusse des Mannes haben es die Mitglieder zu verdanken, dass sie jetzt selbst Geschmack am Echten finden. In der Regel wird von ihnen selbst schon jedes Musikstück verworfen, das nicht gehaltreich oder zu weltlich ist. Am Ende des Winters gibt die Gesellschaft ein sogenanntes öffentliches Concert. Jedes Mitglied erhält einige Billets zur unentgeltlichen Vertheilung an seine Freunde. Dieses Jahr wurde L. Spohr's Messe für fünf Solostimmen und zwey fünfstimmige Chöre gegeben, worüber sich zugleich ergibt, auf welcher Stufe der Ausbildung des Geschmacks und der mechanischen Fertigkeit diese Gesellschaft steht. Das Werk wurde mit einer Reinheit und Präcision vorgetragen, dass mit verlässig der Autor selbst seine grösste Zufriedenheit beseigt haben würde. Nach des Vereines Wunsche soll zwar das Ganze ohne alle Begleitung gesungen werden: allein Hr. Beling wagte das nicht und begleitete mit dem Klaviere. Diese Bedingung des Componisten scheint mir auch von einem sehr guten Chore schwer zu erfüllen. Bedürfen auch die Sänger des Einhelfens mit dem Klaviere nicht mehr, so ist doch immer noch die Frage, ob sie nicht am Ende eines jeden Tonstücks wenigstens um einen Viertelton (vielleicht um einen halben) gesunken oder gestiegen sind. Nur von den Kaiserlichen Hofsängern, die immer ohne Begleitung singen, denn in der russischen Kirche ist nur Vocal-, aber keine Instrumental-Musik erlaubt, wird öfter dieses Kunststück auch in lang fugirten Sätzen ausgeführt.

Immer war hier die Zahl der Musikfreunde sehr gross: aber auffallend hat sich dieselbe seit einigen Jahren vermehrt. Den Beweis davon haben wir an einer zweyten Musikgesellschaft, die sich im vorigen Winter bildete. Sie beschränkt sich nur auf Instrumental-Musik. Die Zahl der Mitglieder beläuft sich auf vierzig. Keiner wird aufgenommen, als wer mitwirken kann. Die Gesellschaft versammelt sich in einem Miethlocale wöchentlich einmal. Das Ganze wird nach allgemein angenommenen Gesetzen geleitet; für jeden Theil der Verwaltung wird ein Mitglied gewählt. Director ist Hr. Eiserich, früher Kapellmeister am Theater zu Riga. Vor der Hand beschränkt man sich noch auf leichte Symphonien und Ouverturen, da die Meisten im Orchesterspiele noch nicht hinlänglich geübt sind, besonders die Blasinstrumente, die, für Petersburg merkwürdig genug, gleichfalls alle von Dilettanten besetzt sind. Es stehen sehr unterrichtete Männer an der Spitze und der Eifer ist gross. Man hat sich um so mehr über das Wachsthum dieser Gesellschaft zu freuen, je seltener man hier überhaupt eine gute Symphonie hört. — Nur im vorigen Winter verschaffte der Graf Matthias Wielhorsky den Künstlern diesen Genuss. Er versammelt nämlich die vorzüglichsten Künstler zu diesem Zwecke in seinem musikalischen Abend-Unterhaltungen. Die kleine Zahl der Zuhörer besteht nur aus erlesenen Kunstfreunden. Der Graf W. ist nicht nur ein wahrer und eifriger Beschützer der Kunst und der Künstler, sondern ist auch selbst nicht blos hier, auch im Auslande als einer der ausgezeichnetsten Violoncellisten bekannt, mit welchem grossen Talent er noch die grösste Anspruchslosigkeit verbindet.

Ein in seiner Art merkwürdiges Concert wurde am 9ten April von einer Gesellschaft Dilettanten — Alle aus den höheren Ständen — zum Besten der Schul-Anstalten gegeben, die von dem hiesigen patriotischen Frauen-Vereine errichtet worden sind. Die vorzüglichsten Talente unter den Damen und Herren übernahmen die Ausführung der Solostücke. Ein Potpourri von Czerny für vier Klaviere wurde von vier Damen mit grosser Präcision gespielt. Ein sehr ausgezeichneter Violinist, Alex. v. Lwoff, spielte ein Concertino seiner Composition meisterhaft; der Graf Wielhorsky ein Solo für das Violoncell und die Damen Lissansky und Varonine bewiesen als

Sängerinnen, dass sie mit den ersten Künstlerinnen zu wetteifern vermögen. Die Chöre, ungefähr aus 30 Sängern bestehend, waren durch die hohen Titel der Theilnehmer merkwürdig; man las auf der Affiche nur Fürsten, Fürstinnen, Grafen und Gräfinnen u. s. f. Das glänzende Concert wurde natürlich nicht öffentlich gegeben, sondern die hohen Herrschaften vertheilten die Billets unter sich, ohne den Preis zu bestimmen. Die Beyträge können jedoch nicht gering gewesen seyn, da die Einnahme (nach Abzug von 2000 Rubel Unkosten) 14000 Rubel betrug.

Nachschrift. Am 11ten März starb hier in sehr hohem Alter Joseph Koloffsky, Staatsrath und ehemaliger Musikdirector der kaiserlichen Theater in Petersburg. Er hatte sich besonders durch Melodieen zu einigen Volksliedern des bekannten russischen Dichters Derschawin beliebt gemacht. Ferner componirte er Einiges zu Oserоff's Tragödie „Fingal" und ein Requiem. Hätte er auch nur seine beliebten Polonaisen zu den oben genannten Liedern geschrieben: er würde schon dadurch einen Ehrenplatz unter den wenigen Componisten russischer Nation einnehmen. Vielleicht künftig Ausführlicheres über ihn.

Berlin, den 2ten October. Noch lebe ich, verehrter Herr und Freund, und hoffe mit Gottes Beystand und dem Troste der himmlichen Tonkunst auch die drohende Gefahr zu überwinden. Wenig nur kann ich Ihnen von den Kunst-Ereignissen des September berichten, denn die Sorge der Selbst-Erhaltung lässt alles Uebrige in den Hintergrund treten und nur das Bedürfniss der geistigen Erheiterung führt noch die dreisteren Kunstfreunde in die sparsam besuchten Theater. Die Sommer-Concerte, welche besonders im Blumengarten der Potsdammer Strasse sich unter F. Weller's Leitung des Musik-Corps vom 2ten Garde-Regimente durch starke und präcise Ausführung der Beethoven'schen Symphonieen (grösstentheils recht passend für Militair-Musik eingerichtet) und Opern-Ouverturen u. s. w. auszeichneten, haben mit dem Eintritte der rauhern Jahreszeit diessmal um so früher aufgehört, als Niemand es wagte, sich den schädlichen Einwirkungen der Abendluft im Freyen auszusetzen.

Das Königliche Theater gab eine neue, ziemlich mittelmässige Oper: „Die beyden Familien," nach dem Französischen (wie gewöhnlich), mit Musik von Labarre. Die Handlung langweilte; die Composition ist nicht ohne natürliche Melodie, aber höchst gewöhnlich und dabey voll moderner Effect-Prätension, im Ganzen kalt lassend und sehr an Auber erinnernd, ohne sein eigenthümliches Talent zu bekunden. Wesshalb wählt man nicht lieber ältere Opern von Cherubini, Mehul und d'Allayrac, welche zehnfach höher gelten als solche Modewaare? — Doch hörten wir wenigstens den „Wasserträger" wieder, vermissten darin freylich Gern's tief gefühltes Spiel, der Beethmann seelenvolle Darstellung und Bader's Gesang; doch ergriff die herrliche Composition und man war mit den Leistungen des Hrn. Blume als Micheli, der Mad. Seidler und des Hrn. Hoffmann als Gräfin und Graf Armand zufrieden. — Ausserdem wurden zwey historische Dramen: „Die Preussen in Italien" und „die Lichtensteiner" nach van der Velde's Erzählung gegeben. Besonders das Letztere gefiel sehr durch lebendige Handlung. Zu beyden Stücken hat Herr C. M. Henning die nöthige Musik geliefert. Mehul's „Je toller, je besser" (une Folie) und Ballette füllten ausserdem das Repertoire aus.

Im Königsstädter Theater gab man ein Schaustück: „Der Bernsteinring" mit Musik von Gläser, worin die Kunst des Machinisten und Decorateurs alles bisher Gesehene überboten hat. Auch „der Pirat" von Bellini wird noch gern wieder gehört.

Von Concerten und Quartetten ist für jetzt noch keine Rede.

So sehen wir denn mit Fassung und Ergebung dem trüben Spätherbst und hoffentlich einem glückchern Winter entgegen.

Die Vorsehung schütze die Bewohner des jenseitigen Elb-Ufers, wie das ganze westliche Deutschland. Ehe diese Geissel Gottes nicht aufhört, Verheerung den Völkern und Unglück den Familien zu bringen, ist für die heitere Kunst keine neue Regeneration zu hoffen. Doch Segen wird sicher auch für diese aus der Unglücks-Saat entkeimen, denn höher liess sich der Ueberreiz und die Uebersättigung nicht mehr steigern. — Die Tänzerinnen, Dem. Elsler aus Wien, wo jetzt die Todtentänze vorwalten, werden nächstens hier erwartet, um das tragische Alltagsleben zu erheitern. Uns dünken dennoch jetzt die Ballette nicht an der Tagesordnung. Heiteres Lustspiel und wohl gewählte Singspiele sind mit der ernsten Zeit nicht in so grellem Gegensatze.

Rotterdam, September 1831. In der zweyten allgemeinen Versammlung der Abgeordneten der verschiedenen Abtheilungen des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, welche im September 1830 zu Rotterdam Statt fand, haben die Verehrer der Musik mit freudigem Gefühle das Streben und die Anstrengungen des Vereins bereits durch einen glücklichen Erfolg gekrönt gesehen. In zwölf der vornehmsten Städte zählen wir Abtheilungen, und im Ganzen etwa 900 Mitglieder. Schon sind durch mehre dieser Abtheilungen Instrumental- und Vocal-Uebungen begonnen, welche ein schönes Gedeihen versprechen, und beynahe Alle beabsichtigen die Errichtung von Sing-Schulen, als Mittel, die Kunst der Töne mehr und mehr in den Niederlanden einheimisch zu machen.

Vier Cantaten: Mutterliebe, Winter-Armuth, die Rettung der Niederlande und Waterloo haben sich um den durch den Verein ausgesetzten Preis beworben, allein keine ward den gemachten Ansprüchen genügend befunden und nur dem Componisten der ersten zur Aufmunterung ein Preis von hundert Gulden zuerkannt.

Ausserdem wurden mehre grössere und kleinere Werke niederländischer Tonkünstler der Hauptdirection eingesandt, und einige davon werden mit Zustimmung der Componisten, im Namen und für Rechnung des Vereins im Druck erscheinen.

Neuerdings ist durch den Verein ein Preis von fünfhundert Gulden ausgesetzt, für die beste mehrstimmige Composition der holländischen Cantate: Der Sternenhimmel, von van Alphen, mit Begleitung des Orchesters.

Zu Ehren-Mitgliedern wegen ihres musikalischen Wissens und ihrer Verdienste um den Verein insbesondere wurden erwählt:

Fräulein *A. C. E. van der Bergh*, im Haag.
Herr *J. G. Bertelman*, Mitglied des Königl. Instituts in Amsterdam.
— *G. W. Fink*, Direct'. und Redact'. der Allg. Mus. Zeitung in Leipzig.
— *C. A. Fodor*, Mitglied des Königl. Instituts in Amsterdam.
— *J. N. Hummel*, Kapellmeister Seiner Königl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen-Weimar in Weimar.
— *J. H. Lübeck*, Director der Hofkapelle und Musik-Schule im Haag.
— *E. Mühlenfeldt*, Musikdirector in Rotterdam.
Herr *A. Reicha*, in Paris.
— *F. Ries*, in Frankfurt am Main.
— *C. H. Rinck*, Hoforganist Seiner Königl. Hoheit des Grossherzogs von Hessen in Darmstadt.
— Dr. *L. Spohr*, Kapellmeister Seiner Königlichen Hoheit des Churfürsten von Hessen-Cassel in Cassel.
— Dr. *G. Weber*, Staatsrath in Darmstadt u.
— *J. W. Wilms*, Mitglied des Königl. Instituts in Amsterdam.

Endlich noch führen wir an, dass die Abtheilung im Haag die Hauptdirection für das künftige Jahr übernommen hat und dass, nachdem zufolge der politischen Ereignisse und des: „Silent artes inter arma" dieses Jahr der Status quo beybehalten ist, die dritte allgemeine Versammlung des Vereins auf den September des Jahres 1832 festgesetzt ward. —

Kurze Anzeigen.

Im Bureau de Musique de C. F. Peters in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

I. Variations pour le Pianoforte sur une Valse composées — par Charles Mayer à St. Petersbourg. Pr. 14 Gr.

II. Variations sur une Valse de Mr. le Comte de Gallenberg pour le Pianoforte comp. — par Ch. Mayer à St. Petersbourg. Pr. 8 Gr.

Der Componist dieser Variationen ist als Pianoforte-Virtuos bereits zu bekannt, als dass nicht Jeder, der mit der Zeit fortgeht und also die Leistungen der neueren Meister beachtet, sogleich voraussetzen sollte, er werde hier durchaus nur Angemessenes für das Instrument und solche Gaben erhalten, die mit den Fortschritten in der Kunst des Klavierspiels übereinstimmen. Es wird sich auch Keiner in diesen Voraussetzungen täuschen; er empfängt äusserst Brillantes und Wirksames für gut geübte Kräfte. Diese lebhaften, geschmackvoll zusammengereiheten Variationen erfordern in der That eine nicht geringe Fertigkeit, wenn sie gehörig vorgetragen werden sollen. Feuer, Bestimmtheit, Sauberkeit und Grazie, auch gewandte Umsicht werden wenigstens in einem gewissen Grade schon vorhanden seyn müssen, wenn man mit Glück diese angenehmen Unterhaltungen sich aneignen will. Die

Tonart E dur und ihre verschiedenen Verwandtschaften, nebst den mancherley von der Phantasie des Tonsetzers herbeygeführten Ausweichungen, tragen ebenfalls das Ihre zu einer Schwierigkeit bey, die tüchtigen Spielern stets angenehm ist, wenn sie so wenig über die Grenze des Ungesuchten und Schulgerechten schreitet, wie hier, wo nichts ohne Grund und Wirkung geboten wird. Wir hoffen uns daher den Dank aller Pianofortespieler zu verdienen, wenn wir sie auf dieses brillante Werkchen ganz besonders aufmerksam machen, das ihnen sowohl beym Einüben als beym geselligen Vortrage Vergnügen bringen und ihnen die sämmtlichen Hörer verbindlich machen wird. Der Stich ist trefflich, wie hier fast immer. No. 2 ist zwar der Ausdehnung nach kleiner, aber nicht weniger brillant, nicht weniger Fertigkeit verlangend und nicht minder empfehlenswerth. Beyde Nummern sind auch in Petersburg im Magazin der Musik des Hrn. J. C. Paez zu haben. Irren wir nicht, so ist der Verf. ein Schüler des berühmten Pianoforte-Virtuosen John Field; wenigstens ist er einer der ersten Pianofortespieler in Petersburg, wahrscheinlich jetzt der erste daselbst.

III. Variations militaires sur un thème français pour le Pianof. à 4 mains composées par Franc. Hünten. Op. 47. Pr. 1 Thlr.

Eine sehr klangvolle, beyde Spieler artig beschäftigende Einleitung führt zum beliebten Thema der allbekannten Marseillaise, die schon als Thema recht hübsch behandelt ist. Noch mehr sind es die Variationen, die gut gemischt, mit allerley concertirenden, aber gut in die Finger fallenden und daher nicht sehr schweren Passagen versehen, angenehm unterhalten, üben und vergnüglich fördern. Das Ganze besteht aus vier Variationen und einem etwas ausgeführtern Finale. Wer die früheren Werke dieses Verfassers gern spielt, wird dieses Heft bald zu seinen Lieblingen zählen; es gehört unter seine besten Arbeiten.

Trio pour trois Flûtes composé par Gaspard Kummer. Oeuv. 65. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Ein unterhaltendes, nicht schweres, aber doch alle drey Instrumente wohl beschäftigendes Trio, das besonders zur Uebung schon etwas vorwärts gekommener Schüler sowohl zum Nutzen als zum Vergnügen Lehrern und Lernenden zu empfehlen ist. Es besteht aus drey Sätzen, die in jeder Stimme einen Bogen Noten einnehmen. Der Tonsetzer kennt sein Instrument sehr wohl; auch ist es löblich, wenn solche Sätze nicht übermässig in die Länge gezogen werden. Die Einrichtung des Ganzen ist dem Zwecke völlig angemessen.

Gesänge für eine und zwey Stimmen mit französischem und teutschem Texte, sämmtlich erschienen bey Schlesinger in Berlin und Paris:

Quatre Romances, trois à une voix et un nocturne à deux voix avec accomp. de Piano composés par le Chevalier Spontini. (Propriété des édit.)

No. 1. La petite sorcière (die kleine Zauberin.) Pr. 7½ Sgr. oder 6 gGr.

Ein naiv artiges Stückchen für eine artige Stimme eines naiv hübschen Kindes, das in jeder Gesellschaft, versteht sie's artig zu singen, dadurch gefallen wird. Darauf ist es abgesehen. Hin und her kann die kleine Zauberin auch mit dem teutschen Texte, der übrigens in allen diesen Nummern recht gut übersetzt und zuweilen nachgebildet ist, sogar manchmal hübscher als das Original, etwas anders umspringen.

No. 2. L'heureux gondolier (der glückliche Schiffer.) Pr. 7½ Sgr. oder 6 gGr.

Spielend und schaukelnd gesungen mit Nachahmung des Nationellen. Gleichfalls artig.

No. 3. Il reviendra (die Rückkehr.) Pr. 7½ Sgr. oder 6 gGr.

Sehr melodisch und ansprechend; ein Sang sehnender Liebe für jung klopfende Herzen. Wird sich vielen Eingang verschaffen.

No. 4. Salut vertes Campagnes (Gruss dem Vaterlande.) Pr. 10 Sgr. oder 8 gGr.

Eine anmuthige, leichte Nachtmusik für zwey weibliche (oder männliche) Stimmen, mit eben so leichter Begleitung. Alle diese kleinen Gesänge werden Freunde finden und Vergnügen gewähren. Am besten werden diese Romanzen doch wohl in

fremder Sprache behagen: denn wer sie nicht recht versteht, dem gefällt sie schon deshalb besser, aus bewusstem Grunde oder aus Scheu eines gewissen Instincts. Wer sie aber versteht, wird zugleich durch die Sprache in Allem französischer gestimmt.

L'ange des premiers amours (*der Engel der ersten Liebe*). *Nocturne à deux voix, mis en musique avec accomp. de Pianof. — par A. Boieldieu.* (Propr. des édit.) Pr. 7½ Sgr. oder 6 gGr.

Wird das einfache und angenehme Duett von einer guten Sängerin (es ist der Malibran gewidmet) und von einem hohen Tenore gefühlt, oder vielmehr mit jenem glänzenden Schmelze vorgetragen, der den Beyfall zahlreicher an sich fesselt, als Innigkeit, die Innigkeit verlangt: so wird man kaum etwas allgemein Ergötzlicheres zu Gehör bringen können. Auch die Uebersetzung ist gelungen.

Le vœu pendant l'orage (*das Gelübde*). *Nocturne à deux voix, avec accomp. de Pianof. par Giacomo Meyerbeer.* Pr. ½ Thlr.

Die Liebe bringt Gelübde für glückliche Landung des Treuen. Ein schönes Tongemälde, an Meereswogen gesungen; nicht schwer für den Gesang, der jedoch, wie es sich schon versteht, nicht ungebildet seyn darf. Die Begleitung ist etwas schwieriger. Für den Begleiter merken wir an, dass die Sextolen des ¼ Tactes nicht als eigentliche Sextolen, sondern als in Sechszehntheile aufgelöste Achteltriolen zu behandeln, also zwey und zwey Sechszehntheile leicht (ohne merklichen Accent) zusammenzuziehen sind. Die Componisten sollten doch in solchen anscheinenden Kleinigkeiten, deren Vernachlässigung nur zu leicht ganze Sätze zu Grunde richtet, endlich genauer verfahren. Sie haben es ja mit einerley Mühe und Alles ist nun einmal nicht Einerley in der Welt. Der Gesang ist zu empfehlen, wie die teutsche Uebersetzung.

Mère grand (*die Grossmutter*). *Nocturne à deux voix avec accomp. de Pianof. — par Giacomo Meyerbeer.* Pr. ½ Thlr.

Das Duett ist der Malibran und Cinti-Damoreau gewidmet. Die Grossmutter (Contralto) will die Kleine herein in die Hütte haben, weil ein Sturm kommen könnte. Der kleine Sopran will nicht; sie will lieber draussen Philomelen girren hören. Man wird es allerliebst finden. Es ist auch nicht eben schwer, weder zu singen noch zu begleiten, und doch können sich die Sängerinnen erwünscht hören lassen.

25 kurze *Singübungen für die Basstimme mit Begleitung des Pianoforte, zunächst als Hülfsmittel zum sichern Auffassen und Treffen der Intervalle entworfen von Chr. Theod. Weinlich*, Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Wir haben die verschiedenen Hefte der Sing-Uebungen des für Kirchenmusik und Chorgesang thätigen Mannes in den früheren Jahrgängen dieser Blätter dem gesangliebenden Publicum mit verdientem Lobe angezeigt. So zweckmässig die früheren Hefte für andere Singstimmen von uns und von vielen Sing-Anstalten befunden wurden: so zweckmässig ist auch dieses, dass die Reihe derselben zu beschliessen scheint. Es wird gleichen Nutzen stiften. Dass alle Aufgaben der Basstimme völlig angemessen sind und dass sie im ganzen Bereich ihres Umfangs nach und nach beschäftigt wird, setzt Jeder mit Recht voraus, der es weiss, dass diese Uebungen von einem so erfahrnen und kunstgeübten Manne kommen. Der Druck ist so schön, wie in den früheren, hinlänglich bekannten Heften.

Todesfall.

Franz Kandler, Concipist bey der Kriegsverwaltung in Wien, Mitglied mehrer gelehrten Gesellschaften und philharmonischen Akademieen Teutschlands und Italiens, aus dessen Feder wir vor einigen Wochen noch einen unsern Brief erhielten, ist Anfangs dieses Monats in Wien ein Opfer der Cholera geworden. Sein letztes, noch ungedrucktes, höchstwichtiges und sehr denkenswerthes Werk ist eine volle, aber die Lücken des Originals wohl vermeidende Uebersetzung der in unseren Blättern öfter, auch von dem Hingeschiedenen besprochenen, merkwürdigen Schrift Baini's über Palestrina. Friede seiner Asche!

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VI. 1831.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint in diesem Monate mit Eigenthumsrecht:

J. Moscheles, troisième Fantaisie à la Paganini pour le Pianoforte.

Leipzig, am 4ten Octbr. 1831.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Zum 1sten Novbr. dieses Jahres erscheinen:

Marschner, H., Rondino scherzando pour le Flte. Op. 71. (Mit Eigenthumsrecht für alle Länder, ausgenommen England.)

— Tre Ariette italiane e tedesche con Acc. di Piano; Op. 72. (Mit alleinigem Eigenthumsrechte.)

Halle, im Octbr. 1831.

H. Helmuth.

Im Laufe d. M. erscheinen bey mir als Eigenthum für Deutschland:

Herr, Fr., La Réunion, cont. Pas redoublés, Marches et Walses de Rossini, Paganini, Meyerbeer etc. arr. p. musique milit. en 6 liv.... 12 Fr. Liv. 1 à 3 à 2 Fr. 50 Cts. Liv. 4 à 6 à 1 Fr. 50 Cts.

Herz, Henri, Op. 62. gr. Var. sur le choeur des chasseurs d'Euryanthe p. le Piano.... 3 Fr. 25 Cts.

— Op. 64. Le Mode. Contredanses var. suivies d'une galopade p. le Piano.... 4 Fr.

Niedermeyer, L., La Clochette. Rondoletto p. le Piano, comp. sur un motif de Paganini. 2 Fr. 50 Cts.

Noblet, Nouvelle Methode de Bugle (ou Trompette à clefs.) cont. la tablature, les gammes et les exercices dans toutes les difficultés de cet instrument, suivie de plusieurs morceaux pour un ou deux bugles.... 3 Fr.

Mazas, Nouvelle Methode de Violon.

Bonn, im Septbr. 1831.

N. Simrock.

Gesuch.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concert-Sängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich baldigst, mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair J. Nagel ens. daselbst zu wenden.

Anzeigen.

Einem verehrten Publicum zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher römischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind stets Violin G-Saiten mit echtem Silberdraht übersponnen, deren Vorzüglichkeit hier allgemein anerkannt ist, nebst übersponnenen Contrabass-, Violoncell- und Guitarren-Saiten bey mir zu haben.

Hessen Cassel, den 1ten May 1831.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalien- und Schreibmaterialien-Handlung.

Für Concertisten auf der Hoboe.

Gegen einen frey eingesandten Dukaten gebe ich eine Abschrift von einem von mir componirten Divertissement für die Hoboe mit Orchester-Begleitung. Herausgegeben wird dieses Musikstück nicht, und die Weiterverbreitung darf nur durch mich geschehen.

Coburg, den 8ten Septbr. 1831.

Casp. Kummer.

Journal des Dames et des Modes. Recueil de Danses faciles pour le Pianoforte à deux ou à quatre mains.

Dieses Journal erscheint seit dem 1sten July 1831, den 1sten, 10ten und 20sten jeden Monats in Heften gross Median-Octav, deren jedes zwey leichte Original-Walzer, eine illuminirte Abbildung der neuesten Pariser Trachten und die genaue Beschreibung der herrschenden Moden (in französischer und deutscher Sprache) enthält. Man abonnirt sich in Darmstadt bey dem unterzeichneten Verleger, so wie bey allen hochlöbl. den Postämtern und allen soliden Buch- und Musikhandlungen. Die

Haupt-Expedition hat das Grossherzogliche Oberpostamt dahier übernommen. Der Abonnementspreis ist, einschliesslich der Postgebühren, für das ganze Jahr 12 Fl.; halbjährig 6 Fl.; vierteljährig 3 Fl.

Darmstadt, July 1831.

W. E. Alisky, Musikalienhandlung.

Neue Musikalien

im Verlage

des

Bureau de Musique

von

C. F. Peters in Leipzig.

(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Auber, D. F. E., Le Maçon, Opéra en trois Actes pour deux Violons, Viola et Violoncello, arr. par E. Pauly. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

— dº dº pour Flûte, Violon, Viola et Violoncello, arr. par C. Creutzer. . . . . 3 Thlr. 12 Gr.

Berbiguier, T., Les Regrets. Mélodie concertante pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 104. . . . . 20 Gr.

Camus, Fantaisie pour Flûte seule. Oeuv. 26. . . . . 10 Gr.

Crusell, B., Introduction et air Suédois varié pour la Clarinette avec grand Orch. Oeuv. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

— dº dº avec Pianoforte. . . . . 12 Gr.

Grund, E., Concerto pour le Violon avec Orch. Oeuv. 5. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.

Janes, L., Six Duos progressifs pour deux Violons. Oeuv. 46. No. 4 — 6 complett. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— dº dº einzeln à. . . . . 16 Gr.

Lindpaintner, P., Ouverture militaire du Ballet: Zeila ou le Tambour ecossais à grand Orchestre. Oeuv. 73. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Lipinski, C., Rondo alla Polacca pour le Violon avec Orchestre. Oeuv. 13. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— dº dº avec Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 29ste Sammlung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Molique, B., Fantaisie sur des airs Suisses pour le Violon avec Orchestre . . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

— dº dº avec Pianoforte. . . . . 2 Thlr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Orchester. 14te Sammlung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Berbiguier, T., Les Regrets. Mélodie concertante pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 104. . . . . 20 Gr.

Crusell, B., Introd. et air Suédois varié pour la Clarinette et Pianoforte. Oeuv. 12 . . . . . 12 Gr.

Kalliwoda, J. W., Rondeau concertant pour Pianoforte et Violon ou Violoncelle, sur un thème de l'Opéra: le Barbier de Seville de Rossini. Oeuv. 24. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Lipinski, C., Rondo alla Polacca pour Violon et Pianoforte, Oeuv. 13 . . . . . 1 Thlr.

Mayer, F., Quatrième Recreation musicale pour Piano et Violon. Oeuv. 32. . . . . 20 Gr.

Molique, B., Fantaisie sur des airs Suisses pour Violon et Pianoforte. . . . . 1 Thlr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Hummel, J. N., Les charmes de Londres. Trois thèmes variés pour le Pianoforte. Oeuv. 119.

No. 1 — 3 à. . . . . 12 Gr.

No. 1. Thème anglais,

No. 2. — allemand,

No. 3. — la belle Cathérine.

Hünten, François, Variations militaires sur un thème français pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 47 . . . . . 1 Thlr.

Kuhlau, F., Trois airs variés pour le Pianoforte. Oeuv. 113. No. 1 — 3 à. . . . . 12 Gr.

No. 1. Cavatine du Pirate,

No. 2. Mélodie Autrichienne,

No. 3. Thème de J. N. Hummel.

— Trois Rondeaux pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 111. No. 1 — 3 à. . . . . 16 Gr.

Lindpaintner, P., Six Pièces favorites du Ballet: Zeila ou le Tambour ecossais, pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 74. . . . . 1 Thlr.

— dº dº à deux mains. . . . . 16 Gr.

— Ouverture militaire du Ballet: Zeila ou le Tambour ecossais, pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 73. . . . . 18 Gr.

— la même pour le Pianoforte à deux mains. . . . 14 Gr.

Meyer, Charles, à St. Petersbourg, Variations pour le Pianoforte sur une Valse original . . 14 Gr.

— Variations sur une Valse de Gallenberg pour le Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 29ste Sammlung. . . . . 16 Gr.

Spohr, L., Potpourris de l'Opéra: Faust, pour le Pianoforte à quatre mains. . . . . 4 Gr.

— dº dº à deux mains. . . . . 3 Gr.

Spontini, G., La Vestale. Opéra en trois Actes, arr. pour le Pianoforte à quatre mains par C. F. Ebers. . . . . 3 Thlr.

Hiervon die Ouverture, sämmtliche Nummern und Ballets auch einzeln.

Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 14te Sammlung. . . . . 16 Gr.

Weber, Charles Marie de, Romance de l'Opéra: Joseph, à peine en vertu varice pour le Pianoforte. Oeuv. 28. Edition nouv. . . . . 12 Gr.

Catel, Traité d'Harmonie. (Abhandlung über die Harmonie). Adopté par le Conservatoire pour servir à l'Etude dans cet Etablissement. Französisch und deutsch. Edition nouv. . . 2 Thlr. 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten October. Nº. 43. 1831.

Veränderung.

Es wäre wohl nicht blos für den Augenblick interessant, sondern auch geistig fördernd und dann selbst nicht ohne allen praktischen Einfluss, wenn man die, noch kürzlich gar nicht erwartete Erfahrung ernst und möglichst umfassend anblickte — die Erfahrung von dem schnellen, fast plötzlichen Abnehmen eines lebendigen, begeisternden und begeisterten Antheils am Theater im Allgemeinen (dem Schauspiele sowohl, als der Oper), besonders aber, von dem Verschwinden der eigentlichen Achtung gegen dasselbe in beyden Gattungen seiner Productionen. Auffallend gleich auf den ersten Anblick scheint dabey schon diess, dass man Beydes, jenes Abnehmen und diess Verschwinden, zu einer und derselben Zeit an fast allen Hauptorten Deutschlands, Frankreichs, Italiens und Englands bemerken kann; was mit Wahrscheinlichkeit annehmen lässt, es werde auch nicht anders sich an den Hauptorten anderer Reiche verhalten, nur dass wir über sie weniger genau unterrichtet sind. Ableugnen kann Niemand diese befremdliche Erscheinung, und nicht einmal vermänteln. Selbst Schauspieler und Schauspielerinnen, Sänger und Sängerinnen — sogar die wenigen, denen vieles Geld zugeworfen wird — wenn sie nur an Einsicht über Dinge ausserhalb der Breter und an Bildung für die Gesellschaft nicht allzu weit zurückstehen, oder nicht gedankenlos in's Gelag hineinleben, blind vor Eitelkeit, oder sonst Narren und Närrinnen: selbst diese bemerken und empfinden, geben unter vier Augen es auch wohl zu, was wir so eben behauptet haben. So ist nun auch, wenigstens das Abnehmen des Antheils nicht selten schon öffentlich zur Sprache gebracht worden, und wäre es nur in Klagen über verminderte Einnahmen geschehen; zweifelte aber Jemand am Zweyten, am Verschwinden der Achtung: so brauchte er nur, in welcher grossen Stadt er wollte, die Theater mit Aufmerksamkeit auf die Zuschauer zu besuchen; oder auch, er brauchte nur zu lesen, wie selbst die entschiedensten und einflussreichsten Theilnehmer am Theater — die nämlich, welche über dasselbe schreiben — es jetzt (kaum mit einer oder der andern Ausnahme) zu behandeln pflegen *). Uebereinstimmende, so zahlreiche, selbst unter so höchst verschiedenen übrigen Umständen sich gleichende Erfahrungen lassen mit Sicherheit auf dieselben Grund-Ursachen schliessen. Welche dürften das hier seyn? Belehre uns darüber, wer's vermag und wer der wundersam körnenden Breterwelt näher steht, als ich. Da man nun den ihr Nahestehen-

*) Die Oper hält sich jetzt, und überall, noch etwas besser, als das Schauspiel, wenn nicht, was die Achtung, doch was den Antheil betrifft; wenigstens wiefern sich letzter durch zahlreichern Zufluss und rauschendern Beyfall von Zuschauern kund gibt. Freylich wohl! Der grössere Sinnenreiz; die aus dem Wesen der Gattung hervorgehende Eigenheit, auch dann noch Vergnügen (gewisser Art) zu gewähren, wenn man während der Vorstellung sich alles Denkens entschlägt, jedem tiefern Eindruck auf das Gemüth sich entzieht, nur auf Einzelnes achtet, das Ganze hingegen nur als ziemlich angenehmen Zeitvertreib hinnimmt! Freylich wohl; und da das eigentliche — ich meine: das gewöhnliche Theaterpublicum überall, gegen sonst, ein weit anderes geworden ist! Doch hat man allerdings, um nicht ungerecht zu seyn, auch noch in Anschlag zu bringen, dass in den letzten Decennien offenbar mehr ausgezeichnete neue Opern, als ausgezeichnete neue Schauspiele geliefert worden sind; dass die besten älteren Opern meist vorzüglicher ausgeführt werden, als die besten älteren Schauspiele; und — vielleicht das Allerentscheidendste — dass nun einmal der Sinn für Musik und die Liebe zu ihr jetzt auch im Volke überall lebendiger geweckt, weiter verbreitet und mehr ausgebildet ist, als für irgend eine andere Kunst: weshalb auch bey weitem von den Meisten, vornämlich in Italien, doch auch in Deutschland, die Oper nicht eigentlich als Oper, sondern als Musik überhaupt genossen wird.

den — ich weiss nicht, ob mit Recht oder mit Unrecht — nachzusagen pflegt, sie würden von dem schimmernden künstlichen Lichte oft gegen das gleichvertheilt-erhellende natürliche geblendet, und da ein geblendetes Auge nicht sogleich weiss, wohin sich zu richten, um doch vielleicht Etwas zu sehen: so möge es mir Fernstehendem erlaubt seyn, wenigstens einige der Puncte anzudeuten, wohin das Auge zu richten seyn möchte, um dann zur Erklärung jener Erfahrungen nach näheren Untersuchungen zu gelangen.

Das Leben selbst ist ernster geworden; und um wie Vieles ernster! Muss nicht schon dadurch und im Allgemeinen der Antheil sich mindern, die Achtung sinken, für Alles, was, nach seiner Natur und seinem Zwecke, ein Spiel ist und bleiben muss? ein Spiel; wenn auch ein noch so bedeutendes und schönes? Sogar der ganz besondere Fall, der hier zu widersprechen scheint, widerspricht nicht, sondern beschränkt nur allenfalls, und zwar auf die eine Hälfte der Behauptung, auf die von der Achtung. Ich meine den Fall, der bey weitem am häufigsten in Frankreich vorkömmt: dass nämlich Stücke geschrieben und aufgeführt werden — mit oder ohne Dudeldum — die unmittelbar auf Zeit und Ort, auf besondere Absichten, Neigungen, Stimmungen dieser Zeit und dieses Orts berechnet, pfiffig, glücklich berechnet sind — wie uns das erst kürzlich in diesen Blättern ein offenbar ganz unterrichteter Ungenannter an einem abscheulichen Beyspiele zu unser Aller wahrhaftiger und hoffentlich heilsamer Empörung in's Licht gestellt hat. Es war das Beyspiel von den pariser Greuel-Bajaderen. Da gab es allerdings Menschen die Menge, Geld die Menge, Beyfall, ja Jubel die Menge: aber — Achtung gab es ganz unverlässig nicht, weder für den theuern Hrn. Scribe, noch für seine und des zarten Publicums halbnackende Lieblinge; Achtung selbst im damaligen Paris nicht, im damals zusammengedrängten Parterre nicht, bey der damals prädominirenden Jugend im Parterre nicht, sogar nicht bey den Jubelnden aus ihr und im Augenblicke, wo sie jubelten. — Dieser Fall also zählt nicht: man könnte aber aus ihm Etwas abnehmen, was vielleicht zählte. Man könnte sagen: Ihr seht, es ist nun einmal so: Schauspiel und Oper müssen jetzt durch irgend etwas Besonderes begünstigt, gehoben und emporgehalten werden, durch Etwas, was aus dem gewöhnlichen Alltagsverkehr herausreisst, den Geist, wär's auch nur auf die Stunde, beschwingt, dann aber nebenbey auch noch in's Leben, wie es ist, mehr oder minder eingreifen kann. Das schafft herbey, aus Alt oder Neu: aber wählt nicht, wie Franzosen, besonders die jetzigen; wählt reiner, wählt besser; wählt, wie selbstständige, tüchtige Deutsche. Aber was? Ei nun, zuvörderst das, was nimmer hätte mangeln sollen: ächte, schöne Poesie! Mit ihr erreicht ihr Alles, was ihr vorhin verlangtet! sitzt sie doch dem Deutschen in seiner Natur und ist erst ausgebeizt worden — wo sie das ist — gerade durch Franzosen, und gerade durch ihre Schauspiele und Opern aus unseren Schauspielen und Opern! Macht's nur, gebt's nur, und bleibt eine Weile dabey, damit die rechten Leute erst wieder Zutrauen fassen, eure Theater zu besuchen, wodurch allmählig auch die nicht-rechten wieder einigen Respect bekommen, theils vor den rechten, theils vor der Sache! Dann wird sich's mit dem Uebrigen finden; auch, wie gesagt, bey den nicht eben rechten! Geschieht das nun aber, besonders, fängt's erst wieder an zu geschehen: da (wie in Allem, so in dem, was hier in Rede steht) steigert nicht durch jenen Ernst des Lebens die Anforderungen zu einer Höhe, dass sie kaum von Einzelnen der Allervorzüglichsten, und auch von diesen nur in ihren glücklichsten Momenten, erfüllt werden können! Es ist ja rein unmöglich — ihr begreift's gewiss — dass sie sonst auch nur so weit erfüllt werden könnten, als dieses geschehen würde. Die nicht Vollkommenen, aber Fleissigen, Braven, verlieren allen Muth, und dann geht's gar nicht mit ihnen! Mit diesen zusammen aber — und wo wäre das jemals zu vermeiden? — mit diesen, wie sie dann durch Euch sind, zusammen, sag' ich, können selbst die Allerbesten sich selten oder nie als solche zeigen! Und haben sie es umsonst versucht und fallen wieder in den alten Bocksbeutel: dann wird's gemeiniglich mit ihnen, wie es dort von Jenem heisst, zu dem der gewohnte Teufel wiederkehrt: „Es wird mit demselbigen Menschen ärger, denn vorhin.“ —

Recensionen.

Grandes Variations di Bravura sur deux motifs favoris de l'opéra: Fra Diavolo — pour le Pianof. avec acc. d'orchestre, ou de Quatuor composées par Ch. Czerny. Oeuv. 252.

Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pour Piano seul Pr. 1 Fl. 36 Kr.; av. acc. d'orch. Pr. 4 Fl.; av. acc. de Quatuor Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Auch diese Nummer des vielgenannten Componisten liefert wirklich Bravour, wird Manchem Mancherley zu üben geben, wird Bewunderung erregen, wenn sie zur Bewunderung gelingt; wird viel Hände in fröhliche Bewegung setzen, wenn die beyden Hände des Spielers die Noten allesammt auf den gehörigen Tasten mit Manier abgespielt haben. Es wird folglich seine Pflicht thun im Concerte mit vollem Orchester, oder mit Quartett-Begleitung, oder auch ganz allein ohne alle Begleitung. Es ist also den Virtuosen, die sich mit Beyfall hören lassen wollen (und das wollen sie doch wohl?) bestens zu recommandiren. Zahlreiche Abnehmer werden demnach um so weniger fehlen, jemehr man aus Erfahrung weiss, dass die Bravour wie Proteus in immer neuen Gestalten sich zeigen muss, wenn sie in Blüthe bleiben will. Jedem das Seine. Die Variationen leisten, gleich ihren beliebten Geschwistern, wozu sie geschaffen sind, und haben dabey ein sehr artiges Benehmen. Der Verf. schreibt, was Mode ist und was verlangt wird. Uebrigens gehört diess nicht zu seinen gewöhnlichsten Arbeiten; es ist besser.

Fantaisie sur des motifs de l'opéra: „Le dernier jour de Pompei" pour Piano, Flûte ou Hautbois, second Hautbois, Clarinette en si b, Basson, Cor chromatique, dit à Pistons (ou Cor en Fa) et Basse — composée — par Ch. Rummel. Oeuv. 69. (Propr. des édit.) Les Fils de B. Schott, à Mayence, Paris et Anvers. Pr. 5 Fl. 30 Kr.

Die Potpourrien-artige, mehr als gewöhnlich zusammenhangende und besser, als öfter in solchen Gaben, gearbeitete Phantasie ist äusserst gefällig und enthält für einen schulgerecht gebildeten Pianofortespieler durchaus keine Schwierigkeiten, wohl aber allerley Gänge und Wendungen, die ein gutes Licht auf die Fertigkeit des Spielers werfen. Man wird sich damit ohne grosse Mühe hören lassen dürfen und das Gegebene, das mit geschmackvollen Einfällen durchwebt ist, wird solchen Hörern (und diese sind die Mehrzahl), die mit dem Wesen des Klavierspiels nicht vertraut sind, dennoch schwierig und concertmässig genug vorkommen. Das zu solchem Endzwecke gut gedachte und erfahren gearbeitete Werkchen darf also mit Recht auf viele Liebhaber zählen, besonders auf solche, die das Schwierige unserer Pianoforte-Zeiten noch nicht zu überwinden im Stande sind. Man wird es auch für solche recht zweckmässig finden, denen man beym ersten Auftreten Muth machen will, sich vor einer gemischten Versammlung, deren Beyfall dadurch leicht zu gewinnen seyn wird, hören zu lassen. Einige bemerkte Druckfehler sind unbedeutend. Die Begleitung ist leicht und gut.

David, Oratorium in zwey Abtheilungen von C. G. Körner, in Musik gesetzt — — von Bernhard Klein. 54stes Werk. Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 6 Thlr.
Die einzelnen Chorstimmen dieses Werkes (ebendaselbst). Pr. 2 Thlr.

Dieses Oratorium ist, der Musik und dem Texte nach, im vorigen Jahrgange dieser Blätter bereits zweymal würdig und ziemlich ausführlich von zwey geschätzten, der Musikwelt wohlbekannten, obschon ungenannten Männern besprochen worden. Man vergleiche S. 426 und 975; ferner S. 443 bis 446. Von beyden geehrten Beurtheilern wurde es ein in jeder Hinsicht ausgezeichnet gelungenes Werk genannt. Auch dem Texte wurde viel inneres, besonders im zweyten Theile wahrhaft dramatisches Leben beygemessen und dem Ganzen eine echt kirchliche Haltung zugestanden. Wir haben, nachdem wir das uns anvertraute Werk gewissenhaft öfter durchgesehen und unsere Urtheile über das Einzelne und Ganze niedergeschrieben hatten, unsere Ansichten darauf mit dem früher Ausgesprochenen zusammengehalten und in der Vergleichung gefunden, dass wir etwas sehr Ueberflüssiges thun würden, wenn wir unsere Ueberzeugung der Länge nach abdrucken lassen wollten. Denn weichen wir auch im Einzelnen von den früheren Beurtheilern etwas ab; wollten wir auch sogar der gewöhnlichen Eitelkeit nicht alle Nahrung abschneiden und diess und das in unserer kritischen Rede für bestimmter behandelt erklären: so sind wir doch in Ansehung der letzten Menschentugend so weit gekommen, dass wir auf dergleichen kein grosses Gewicht legen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Oktober. Nº. 2. 1801.

Abhandlung.

Einige Bemerkungen über die Musik der Turken, zur Berichtigung mehrerer Reisebeschreiber.

Man spricht gewöhnlich der türkischen Nation allen Sinn für Musik ab; ich habe aber immer geglaubt, Musik ist eine dem Menschen zu nothwendige Sache, so sehr sein Bedürfniss, wie die Sprache, als dass ich, schon ehe ich jene Entscheidung zu untersuchen Gelegenheit hatte, sie unterschreiben mochte. Die bis zum Ekel, als Beleg, wiederholte Anekdote von jenem türkischen Gesandten in Wien, den das Einstimmen der Instrumente mehr interessirt hatte, als die Musik der Oper, entscheidet, meines Erachtens, gar nichts. Dass die Wiederholung der Grundtone und der Quinten beym Angeben der Instrumente dem Ohre dieses Mannes, als die reinste Harmonie wohlthat, entscheidet für ihn: dass er, der nie ein europäisches Theater gesehen, mehr von dem angezogen wurde, was es, nach erhobenen Vorhang, zu sehen, als zu hören gab, ist ganz natürlich, und gehet den meisten für Musik nicht gebildeten Menschen unter uns gleichfalls so; dass, wenn er auch auf die Musik achtete, das Complicirte, schnell Vorüberrauschende unsrer jetzigen Opernmusik ihm nicht interessant seyn konnte, ist bey ihm, dessen Ohr noch nicht einmal gewohnt war, es so behende aufzufassen, wie viel weniger sein Verstand und Gefühl, das Aufgefasste zum Bewusstseyn kommen zu lassen, eben so natürlich. Man führe etwa einen unsrer Junker, der nie von seiner Hufe gekommen, zum erstenmale in eine grosse Oper, und man wird dieselbe Würkung bemerken, nur dass es ihm vielleicht an der Aufrichtigkeit fehlen mochte, sich für das Stimmen zu erklären.

Ich will dieser Anekdote, da sie einmal bekannt worden und man von jenem Einen auf alle zu schliessen gewohnt ist, eine andere entgegensetzen, nicht damit man auch aus dieser auf alle schliessen mochte, sondern nur um jene vielleicht zu entkraften. Vor einigen Jahren befand ich mich in Leipzig zur Zeit der Ostermesse. An einem Messsonntage wollte ich das Konzert im Gewandhause besuchen, und sahe einen riesenmässig, aber wohlgebildeten Türken, der, wie ich nachher erfuhr, zur damaligen türkischen Gesandschaft am preussischen Hofe gehörte, am äussern Eingang in den Hof stehen. Mit sichtlichem Wohlbehagen sahe der Mann die schonen Damen vor sich vorbey nach dem Saale zu wandern. Ich machte mich an ihn, er sprach ein schlechtes französisch. Wollen Sie in das Konzert gehen? fragte ich: ich will Ihnen den Weg zeigen. — „Wird es bald anfangen? — „Sogleich.“ — „Ich werde folgen.“ — Er ging im Uebermaas seiner Galanterie, an den im Hofe befindlichen Brunnen, legte sein Oberkleid ab, wusch sich Hande und Gesicht, machte seine Toilette wieder und kam mit mir. Ich konnte bald bemerken, dass er gar keine wissenschaftliche, wie viel weniger einige artistische Bildung, dass er auch noch nie eine vollstandige Orchestermusik gehört hatte. Ich achtete genau darauf, was die Musik auf ihn würken würde, und sein ausdrucksvolles Gesicht erleichterte das Beobachten. Das Einstimmen der Instrumente war zu wenig ruhig, als dass

Kurz wir bescheiden uns dahin: Die Abweichungen von den früheren Urtheilen sind nicht wichtig genug, die Uebereinstimmung ist dagegen viel zu gross, als dass wir unsere Arbeit nicht lieber unterdrücken sollten. Wir mögen nicht unter diejenigen gehören, die das Publicum, das wir hoch schätzen, blos mit frischen Redensarten bedienen, oder gar zu denen, die Recensionen aus Recensionen zusammenzuklügeln wissen. Wir zählen uns also frischweg und mit Vergnügen unter diejenigen, die das Werk hochachten und es allen Freunden heiliger Musik als ein würdiges Erzeugniss unserer Zeit empfehlen, die an ernster, gehaltreicher Musik lange nicht so arm ist, als Etliche vorgeben.

Der Klavier-Auszug, vom Componisten selbst verfasst, ist zweckmässig, Druck und Papier sind gut und der Text des Oratoriums ist, mit gehöriger Angabe der thätigen Personen, der Musik vorangedruckt, wie wir diess in ähnlichen Werken überall wünschen.

Die einzelnen Stimmen sind uns noch nicht zu Gesicht gekommen. Möge das treffliche Werk sich allgemeiner Anerkennung erfreuen.

Ouverture für das grosse Orchester zu dem Trauerspiele von Schiller: „Die Braut von Messina," componirt für das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf 1830 — — von Ferd. Ries. Op. 162. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 10 Franken.

Ueber die gute Wirkung dieser stark besetzten Ouverture haben wir von namhaften Musikern, die sie hörten, mehrfache günstige Urtheile vernommen, die, an sich glaublich, durch die Durchsicht der Directionsstimme, die auch diesem Werke, wie einigen früheren in dieser Verlagshandlung erschienenen, sehr zweckmässig beygegeben worden ist, lebhaft bestätigt worden sind. Eine gute Wirkung wird demnach wohl nicht fehlen, wenn nur ein guter Vortrag nicht fehlt. „Die feindlichen Brüder" lassen sich auch viel leichter in Tönen darstellen, als das tiefer Grossartige, das im Don Carlos waltet, zu welchem Trauerspiele derselbe Tonsetzer eine Einleitungsmusik lieferte, wovon früher gesprochen wurde. Der diessmalige Gegenstand scheint uns also musikalischer Behandlung im Ganzen günstiger. Auf alle Fälle würde man jedoch die Anforderung an eine musikalische Einleitung viel zu weit treiben, wenn man verlangen wollte, sie sollte mehr als das allgemein Characteristische der Dichtung erklingen lassen. Kann aber mit Recht nichts weiter gefordert werden: so ergibt sich daraus schon von selbst, dass eine jede solche Ouverture, die für ein namhaftes Theaterstück gearbeitet wurde, auch für andere theatralische Vorstellungen verwendet werden kann, deren Inhalt im Allgemeinen mit dem des angegebenen Schauspiels zusammenfällt. Schiller fing seine Rede über den Gebrauch des Chores in der Tragödie bekanntlich damit an: „Ein practisches Werk muss sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen." Dasselbe wenden wir auf diese musikalische Gabe an. Man trage die angezeigte Ouverture nur in Theatern und Concerten gut vor: sie wird für sich selbst sprechen. Wir reden aber (wohl zu merken!) nach ungefährer Uebersicht der einzelnen Orchesterstimmen und der Directionsstimme. Die Doppelstimmen der ersten und zweyten Violine, des Alt's und Basses der hier erschienenen Symphonieen und Ouverturen sind das Blatt für 2 Sgr. zu haben.

Concertino per il Clarinetto obligato con accompagnamento dell' orchestra composto — da C. G. Reissiger. Op. 63. (Propr. del édit.) Halberstadt, presso C. Brüggemann. Pr. 5⅓ Thlr.

Ein melodiöses, mässig schweres Concertino, das aus einem gefälligen Moderato besteht, mit den gewöhnlichen Bravourgängen der Clarinette versehen, worauf ein schönes Andante con espressione folgt, worin der Bläser guten Ton und angemessene Fertigkeit zu entwickeln Gelegenheit findet. Nach einem kurzen, brillanten Uebergangs-Risoluto macht ein gefälliges Rondo Allegretto den Schluss, dessen Grundmelodie pikant genug sich hervorhebt, namentlich durch rhythmische Haltung, womit keineswegs behauptet werden soll, dass harmonisch unerwartete Wendungen fehlten; man wird auch diese nicht vermissen. Dass in dieser letzten Nummer die meisten Bravouren angebracht sind und dass diese gegen das Ende sich am lebhaftesten zeigen, erwartet Jeder von selbst und erwartet es nicht vergeblich. Die Orchesterbegleitung ist voll und nicht schwer. Das ist Alles, was wir, ohne Partitur und ohne das Concertino gehört zu haben, nach blosser Ansicht der Stimmen davon zu sagen im Stande sind.

I. Caprices pour la Flûte seule — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 80. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

II. Sixième Nocturne concertant pour Flûte et Pianoforte comp. — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 81. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

III. Divertissement avec des thèmes de la Muette de Portici (Schlummerlied und Barcarole des Masaniello) pour la Flûte av. accomp. de l'orchestre ou Pianof. Von demselben, ebendaselbst. Oeuv. 82. Pr. mit Orchest. 2 Thlr., mit Pianof. 1 Thlr.

I. Die erste Nummer, ein sehr melodiöses Allegro mit rauschenden Concert-Passagen, ist eben so nützlich als angenehm und wird allen Flötisten, die sich zu bilden Lust haben, höchst erwünscht seyn. Die zweyte Nummer verbindet Uebung und Unterhaltung in gleichem Grade; desgleichen die dritte, ein wohlgesungenes, reich verziertes Adagio; die vierte, Allegretto, bringt ein hübsches, bravourmässiges Rondo; die fünfte, Polonaise moderato (Thema aus Wilh. Tell) und die sechste, Andante mit fünf zweckmässigen Variationen. Auf eigentlich Capriciöses ist hier weit weniger geschen, als auf angenehme Unterhaltung und nützliche Fertigkeit. Schon vorgerückte Bläser mögen die Sammlung zu ihrem Gewinne nicht unbeachtet lassen.

II. Für geselliges Vergnügen. Haben sich die Bläser in guter Schule die verschiedenen Tonleitern gebührend bekannt gemacht, so dass sie nicht durch Vorzeichnungen beengt werden, wird ihnen die Ausführung des Ganzen nicht zu schwer fallen. Für einigermassen fertige Klavierspieler hat es keine Schwierigkeit. Dass die Flötenpartie zugleich mit über der Klammer des Pianoforte steht, ist wohlgethan. Die Flötenstimme füllt einen Bogen; das Pianof. ohne den Titel 4 Bogen.

III. Nach einem bravourmässigen Allegro ma non tanto folgt das Schlummerlied, nur kurz mit Verzierungen verlängert und die Barcarole veranlasst vier Variationen, mit denen sich ein guter Flötist Ehre erwerben wird. Das Ganze ist nicht ausgeführter, als man es jetzt in Concerten liebt, folglich zeitgemäss in jeder Hinsicht, auch dankbar für den Bläser.

Variations de Concert pour le Pianof. av. accomp. d'orchestre sur une marche favorite de Guill. Tell de Rossini — comp. par H. Herz. Oeuv. 57. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. av. accomp. d'orchest. 6 Fl.; av. acc. de Quintuor 3 Fl. 36 Kr.; Pfte seul 2 Fl.

Concert-Variationen von Herz auf den beliebten Marsch oder Rutscher aus Rossini's Wilh. Tell — damit ist eigentlich schon Alles gesagt. Grosse, tiefe musikalische Erfindungen voll innern Gehaltes wird Niemand davon erwarten; sie liessen sich über ein solches Thema auch wohl schwerlich geben. Man will das auch nicht; sondern neue Bravouren, allerley geschickt zusammengereihete, glänzende Gänge, die guten Effect machen und das wird man nicht vermissen. Schon die Einleitung ist voll davon und sie wird trefflich wirken, wenn die Octaven-Passagen und dergl. von fertigen Fingern vorgetragen werden, die nicht leicht ermüden. Bey allem Glänzenden ist es doch nicht übermässig schwer; am schwierigsten ist die dritte Variation. An die vierte schliesst sich ein frisches Finale. Es ist also nicht zu lang. Wir kennen Gegenden, wo dergleichen nicht gefällt; andere, wo man damit furore machen wird. Geschickte Spieler werden geschickt wählen müssen. Thun sie das, so ist der Zweck erreicht und das Werk vortheilhaft.

Nachricht.

Strassburg. Theater. (Beschluss). Die Direction des französischen Theaters unter Hrn. E. Deville, hat sich trotz mancher Hindernisse bis zu Ende des Jahres im April 1831, aufrecht erhalten, obwohl ausser dem gewöhnlichen Opern-Repertoire nichts Erhebliches gegeben wurde. Mad. Henri Leroux, welche auch in dem laufenden Theaterjahre beybehalten worden ist, verdient als erste Sängerin einer besondern ehrenvollen Erwähnung und Empfehlung; desgleichen der schon mit Auszeichnung genannte Sänger Hr. Paulin (Martin). Beyde werden bey jeder französischen Bühne willkommen seyn. Das übrige Personal war mehr als mittelmässig, der Chor unter aller Kritik.

Am 10ten April eröffnete die deutsche Opern- und Schauspielergesellschaft des Freyburger Actien-Theaters ihre Vorstellungen, unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Hehl, mit Schillers Wilhelm Tell. Folgende Opern wurden gegeben: am 15ten April, die Zauberflöte. Mad. Krieger, als

Königin der Nacht, besitzt die erforderliche Höhe, Kraft und Biegsamkeit der Stimme für diese Partie, welcher Mozart für eine Mutter-Rolle wohl zu viel zugemuthet hat. Dem. Noisten, als Pamina, befriedigte sehr durch ihren reinen, ausdrucksvollen Gesang und gute Methode. Hr. Heim, als Tamino, war in dieser Partie sehr befangen; sein Organ ist eigentlich kein hoher Tenor und eignet sich nicht für einen zarten Vortrag, da seine starke Bruststimme mit der etwas dumpfen Kopfstimme zu sehr contrastirt. Dazu kam eine unausstehlich langsame Wahl mehrer Tempi, welche sich Herr Musikdir. Röser, besonders in der Arie: Diess Bildniss... zuzuschreiben hat. Hr. Euling, als Papageno, hat eine kräftige, doch ungebildete Bassstimme; er war eben so unsicher als Hr. Heim. Hr. Schumann sang den Sarastro mit Auszeichnung; seine bedeutende Tiefe ist wohl mager, allein seine Mitteltöne und Höhe sind in anderen Partieen von herrlicher Wirkung. *Die Partie der Damen war gut; die der Knaben oft unrein;* Dem. Unzelmann war allerliebst in der kleinen Partie der Papagena. — Am 17ten und 30sten April, die Stumme von Portici. Hr. Heim, welcher als Masaniello in der zweyten Vorstellung seinen Eifer mehr in Schranken hielt, als in der ersten, war hier an seinem Platze. Dem. Noisten sang die Elvira ausgezeichnet schön. Die ganze Vorstellung war vorzüglich zu nennen, *sie schloss unter* Absingung der Parisienne mit enthusiastischem Beyfall. — Am 22sten April, das unterbrochene Opferfest, mit Hinweglassung der später dazu componirten Partie des Pedrillo. Hr. Wellendorf, als Inka, besitzt die erforderliche Höhe für diese Basspartie; Dem. Noisten als Myrrha war sehr brav; die Partie des Murney eignet sich nicht für das Organ des Hrn. Heim; Mad. Krieger sang die Elvira untadelhaft; Hr. Schumann war als Inka unverbesserlich; Hr. Euling als Villac Umu höchst unsicher; das Ganze, bis auf den unreinen Gesang einer der Gespielinnen der Myrrha (Dem. Zitt), lobenswerth. — Am 24sten April, Kosziusko der alte Feldherr, und sieben Mädchen in Uniform; beyde Liederspiele. — Am 26sten April hatten wir Gelegenheit Mad. Haizinger (vom Carlsruher Hoftheater), ausser ihrer Rolle in dem Schauspiele Hans Sachs, auch als Sängerin in dem Singspiele: Die Wiener in Berlin, zu bewundern; ihr reiner, angenehmer Vortrag und ihre helle, metallreiche Stimme würden in der Oper manche Sängerin verdunkeln. Sie erntete stürmischen Beyfall. — Am 27sten April, der Freyschütz, worin Hr. Haizinger den Max meisterhaft sang; seine Bruststimme, von seltener Schönheit und Höhe, ist weich, biegsam und voll an Klang. Nie wurde diese Oper hier vollständiger, was das Singpersonal betrifft, gegeben; die Mitglieder der Gesellschaft wetteiferten, Hrn. H. bestmöglichst zu unterstützen. Hr. Adam, als Ottokar, sang seine Partie sehr brav; Dem. Noisten desgleichen; Dem. Unzelmann gab das Aennchen mit der ihr eigenen Anmuth und Sicherheit. Diese fleissige Künstlerin, welche im Schauspiel und in der Oper fortdauernd beschäftigt ist, schreitet als Sängerin immer vorwärts und leistet alles Zusagende in ihrer Partie. Hr. Schumann zeigte als Caspar die ganze Kraft seiner klangvollen Bassstimme und erhielt lauten Beyfall. — Am 28sten April vor seiner Abreise nach Paris, sang Herr Haizinger noch die Partie des Georges in der weissen Dame (1ster Act, da Mad. Haizinger noch in dem Lustspiele: Liebe kann Alles, von Holbein auftrat). In dieser lieblichen, gesangreichen Partie zeigte er sich wahrhaft als Sänger, und das Künstlerpaar erntete enthusiastischen Beyfall. — Am 5ten May, der Sänger und der Schneider, Musik von Drieberg. Herr Herget sang die Partie des Cavatini; er hat eine biegsame, aber dünne Tenorstimme ohne Metall; sein Gesang lässt kalt, wie sein Spiel. Die Musik dieser kleinen Oper enthält übrigens wenig Interessantes. — Am 12ten May, die Schweizerfamilie, worin Dem. Noisten die Emmeline sehr brav sang; Hr. Heim war als Jakob Fribourg, dem Umfange der Stimme nach, ganz an seiner Stelle; als Graf Wallenstein trat Hr. Kupfer auf; er singt einen reinen Bass, seine Stimme hat aber keinen Klang mehr. Hr. Schmidt, als Paul, verfällt zu sehr in das niedrig Komische. Die unerträglich langsamen Tempi, z. B. in dem Duett ♯: Setz dich liebe Emmeline... und in jenem: Durch das Band..., worin gegen das Ende ein allen Effect zerstörendes Ritardando angebracht wurde, u. s. waren eben so widersinnig, als die allzu schnellen, wie z. B. die Erkennungs-Scene: Bist du's?... worin das Orchester lieber stille schwieg. Endlich ist hier noch des Hrn. De Groot, ersten Clarinettisten der niederländischen Kapelle zu gedenken, welcher seitdem für das hiesige Orchester gewonnen worden ist, und welcher die häufig vorkommenden Clarinett-Solos sehr zart und mit grosser Virtuosität blies. — Am 15ten und 20sten May wurde hier

zum erstenmale Spohr's Faust gegeben. Es war eine schwere Aufgabe für das Singpersonal und das Orchester, dieses Meisterwerk würdig darzustellen; nach abermaligem Anhören kann man nicht sagen, dass sie nicht gelöst worden sey. Hr. Heim bot Alles auf, um die Rolle des Faust in Gesang und Spiel würdig zu geben, was ihm auch gelungen, da seine kräftige Stimme ganz für die starke Instrumentation passt. Hr. Schumann war in der Partie des Mephistopheles unverbesserlich. Dem. Noisten war sehr brav als Kunigunde, eben so Dem. Unzelmann als Röschen. Die Chöre waren mit vieler Sorgfalt einstudirt; auch das Orchester, wiewohl mit schwacher Besetzung der Saiten-Instrumente, that sein Möglichstes, und so müssen wir es denn der Direction Dank wissen, Spohr's Meisterwerk bey uns eingeführt zu haben. — Am 29sten May, der Alte überall und nirgends, von W. Müller. — Am 1sten Juny folgte Oberon von Weber, welcher fünfmal wiederholt wurde, mit immer steigendem Beyfall. Dem. Noisten gab die Rezia mit vieler Auszeichnung, sie sang die ermüdende Partie mit Kunst, verbunden mit einem herzlichen Spiel; es mag wohl der grossen Anstrengung zuzuschreiben seyn, dass sie blos in der ersten Vorstellung die Cavatine: Traure mein Herz ... sang, und in den folgenden wegliess. Dem. Unzelmann war als Fatime sehr brav; sie sang mit besonderm Beyfall und Lebendigkeit die Ariette: Arabien mein Heimathland ... und das Duett mit Scherasmin: An dem Strande ...; ferner mit Rezia: O welches Glück! ... Was wohl den Hrn. Musikdirector bewogen hat, in die Mitte dieses Duetts ein Ritardando hineinzuflicken? Es ist erstens nicht angemerkt, und zweytens liegt es schon in der Schreibart des Componisten, indem er dreymal auf dem Worte Glück $\frac{3}{4}$ Tacte lang verweilt, und das letze Mal auf den Worten: Welches Glück, einen ganzen und $\frac{3}{4}$ Tacte lang bleibt, was in dem laufenden Tempo ein hinreichendes Ritardando bewirkt und keine Kälte in den Vortrag wirft. Hr. Heim sang den Hüon mit vieler, auch wohl zu vieler Wärme, welche Hrn. Herget als Oberon abging. Die Chöre waren mit vielem Fleiss einstudirt. Die Partie des Scherasmin, welche durchgängig hoch liegt für einen Bassisten, gehört zu den besten Rollen für Gesang und Spiel des Hrn. Schumann; in dem schönen Quartett: Ueber die blauen Wogen ... ist seine Stimme von herrlicher Wirkung. Da an der Scenerie nichts gespart war, namentlich an einer wandelnden Decoration, so war der Beyfall, den die Oper erhielt, vollkommen. — Am 8ten, 14ten und 15ten Juny wurden die weisse Dame (ganz), Oberon und der Freyschütz wiederholt, unter der Mitwirkung des Hrn. Breiting, königlich preussischen Hofsängers, als George, Hüon und Max. Die starke Stimme dieses Tenoristen steht mit seiner Corpulenz in gehörigem Verhältniss; er singt mit Kunst und guter Methode, nur wird dabey ein etwas tieferer Ausdruck der Empfindung vermisst; er weiss den Uebergang von seiner hohen Bruststimme in das Falsett unbemerkbar zu machen; er erhielt ausgezeichneten Beyfall. In der Vorstellung des Freyschütz, womit die Gesellschaft für diesen Sommer ihre Darstellungen beschloss, wurde der Dem. Noisten, im Augenblicke wo ihr Aennchen den Todtenkranz zeigt, eine Krone zugeworfen, zur Anerkennung ihrer Verdienste in der Oper.

Es ist zu bedauern, dass mehre der vortrefflichsten Darstellungen der Gesellschaft in die Zeiten der in Strassburg vorgefallenen Unruhen gefallen sind, wodurch die Theilnahme merklich gestört und der Ertrag, ohne Verschulden der Verwaltung, geschmälert worden.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Sal. Burkhardt. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Zu ansprechend leichter Begleitung sind dem Texte und der Stimme nach ansprechend angemessene Melodieen von einem uns unbekannten Componisten gegeben worden, der sich wahrscheinlich mit diesem Liederhefte in die Sängerwelt öffentlich einführt. Die Gedichte sind gut gewählt, meist nur solche, die noch nicht, oder doch nur selten in Musik gesetzt worden sind: z. B. Brutus und Cäsar von Schiller; Odur und Hialmar, Wechselgesang aus der Cäcilia von Schulz u. s. w. Der Inhalt bald kräftig, kriegerisch muthig, bald männlich sanft und sehnsuchtsvoll, bald fromm. Originell sind diese Weisen zwar nicht, aber wirksam und für eine gute Basstimme äusserst vortheilhaft. Ein wackerer Basssänger wird sich damit zeigen,

wenn es ihm nicht an Höhe mangelt (e). Das Berglied von Schiller: „Am Abgrund leitet der schwindlichte Steg" u. s. w. ist uns das liebste, wozu freylich auch die Dichtung das Ihre beyträgt. Es gibt wenig ganze Sammlungen, wo so vorzugsweise auf ehrenvolles Hervortreten eines umfangreichen Basses (von *E* bis e) Rücksicht genommen worden wäre.

Polonoise brillante sur des thêmes de l'opéra „la Muette de Portici par Auber" pour le Pianof. à 4 mains — par Charles Kraegen. Oeuv. 13. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 20 Gr.

Die Polonaise ist allerliebst und wird sich viel Freunde gewinnen und mit Recht. Sie ist trefflich gearbeitet und mit Geschmack schön zusammengehalten, trotz dem mannigfachen Wechsel der Figuren und der Uebergänge. Dabey sind beyde Spieler vortheilhaft beschäftigt, nicht gerade anstrengend, aber doch auch nicht immer ganz leicht. Dafür ist aber auch Alles, was dem Spieler zugemuthet wird (grosse Schwierigkeiten sind es nicht: nur im Verhältniss ist Einiges nicht ganz leicht), äusserst dankbar. Kurz, wir sind überzeugt, dass geschickte und einigermaassen fertige Spieler sie mit Vergnügen vortragen und ihren Hörern sich damit gefällig machen werden.

Orgel-Journal, oder Auswahl guter Orgel-Compositionen nach Original-Manuscripten und Beyträgen der vorzüglichsten Componisten. Mannheim, bey C. F. Heckel. 1ster Jahrgang, Heft 10, 11 und 12. Jedes Heft Subscriptionspreis 6 Gr. Der ganze Jahrgang Ladenpreis 4 Thlr.
Zweyter Jahrgang 1831 — 1832. 4 Hefte. Ebendaselbst.

Dieses nützliche Orgel-Journal, dem in der That die besten Orgel-Componisten zweckmässige Beyträge liefern, hat also einen glücklichen Fortgang. Das Orgelspiel scheint sich jetzt sogar in katholischen Ländern wieder zu heben; wenigstens beachtet man es jetzt etwas mehr, als es seit geraumer Zeit in verschiedenen Gegenden geschehen ist. Es wird jedoch lange Zeit brauchen, ehe sich römisch-katholische Länder mit protestantischen hierin messen können. Jeder Anfang ist schon rühmlich. — Der erste Jahrgang dieses das Orgelspiel fördernden Journals hat einen anständigen Allgemeintitel nebst dem Bildnisse des als Organisten sehr geschätzten Rink erhalten. Der zweyte Jahrgang fährt fort wie der erste; der Inhalt wird erwünscht seyn. Die Componisten sind dieselben geblieben: nur dass auch neue Namen zu den schon früher angeführten, mit meist lobenswerthen Gaben sich gesellen. Zu Werken älterer Componisten ist die Jahrzahl zuweilen beygefügt, was stets wünschenswerth wäre. Die Subscribentenzahl vermehrt sich. Wir wünschen dem vortheilhaften Unternehmen immer mehr Verbreitung. Der Umschlag des zweyten Jahrgangs ist durch altteutsche Umrisse kirchlicher Figuren verziert.

Sechs Serbenlieder (übersetzt von Talvj) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., componirt von C. Löwe. 15tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Wagenführ. Pr. 14 Gr.

Alle diese Lieder sind eigen anziehend, in wunderlich volksmässiger Haltung, leicht zu spielen und zu singen für Alle, die in Fremdes einzugehen im Stande sind. Sie sind in Melodie und Begleitung characteristisch und dem, einer Improvisation ähnlichen, Texte wohl und glücklich angepasst.

Thême varié pour la Flûte, av. acc. d'Orchestre ou Pianof. composé — par C. Münchs. (Propr. des édit.) Paris et Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Ein kurzes und gutes Concertstück, womit sich ein Flötist vortheilhaft zeigen kann. Es besteht aus einer kurzen Adagio-Einleitung, einem gefälligen Thema, das dreymal gut variirt ist mit nicht ungewöhnlichen Bravouren. Der Componist wird Manchem als Auteur du Journal d'harmonie et de Musique militaire bereits bekannt seyn.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. N° VII. 1831.

Gesuch.

Herr Samuel Zomb, Professor des Conservatoriums der Musik und 1ser Oboist des königl städtischen Theaters zu Prag, wünscht bey einer Kapelle oder einem Theater als Haupt-Oboist unterzukommen.

Was seine musikalischen Kenntnisse und sein moralisches Verhalten anbelangt, so hat derselbe die ehrenvollsten Zeugnisse, sowohl von dem Conservatorio, als von der Theaterdirection aufzuweisen, worüber man sich bey denselben noch näher erkundigen kann.

Derselbe befindet sich bis jetzt noch zu Prag und wohnt daselbst auf der Neustadt, Heinrichsgasse, No. 957 zum blauen Rossel genannt; von wo aus, wenn er diese Hauptstadt verlassen sollte, die an ihn abgeschickten Briefe an denselben sicher gelangen werden.

Ankündigungen.

Einladung zur Subscription
auf eine neue Ausgabe
von
Joh. Seb. Bach's vierstimmigen Choralgesängen.
Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Unter den Namen der Componisten, welche in der neuern Zeit die musikalische Welt mit ihren Werken erfreuten, und durch die Gediegenheit derselben sich den rühmlichen Namen classischer Autoren zu verschaffen wussten, strahlt wohl fast keiner so herrlich hervor, als Johann Sebastian Bach's.

Im Leben, wie in seinen Werken streng und gründlich, hat er nur wenige, die sich ihm zur Seite stellen könnten, und noch heute — ob seine Asche längst im Grabe modert — lebt er bey uns in seinen Werken und ergreift durch seine kräftigen Harmonieen jedes Herz, das Schönes und Edles würdigen und empfinden kann.

Unter seine trefflichsten und allgemein bekanntesten Compositionen gehören wohl unstreitig seine vierstimmigen Choralgesänge.

Ein heiliger, frommer Geist weht in diesen Dichtungen, die noch immer in unseren evangelischen Kirchen die Herzen erheben und sie zu Andacht und Dank stimmen.

Schon längst sind sie durch den Druck veröffentlicht worden und noch in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts erschien eine Ausgabe. Doch auch sie ist schon längst vergriffen und die vielfachen Anfragen darnach konnten nicht befriedigt werden. Die Unterzeichneten beabsichtigen daher, eine neue Ausgabe dieser Choralgesänge zu veranstalten, welche, im Wesentlichen der frühern vollkommen gleich, nur durch ein gefälligeres Aeussere und durch Einführung des Violinschlüssels statt des alten Discantschlüssels sich davon unterscheiden soll, um sie den gegenwärtigen Zeitumständen anpassender und noch allgemeiner brauchbar zu machen.

Den Ankauf dieser neuen Ausgabe zu erleichtern, soll dieselbe auf dem Wege der Subscription und zwar unter folgenden Bedingungen erscheinen: Der Subscriptionspreis für das ganze in vier Theilen erscheinende Werk ist 2 Thlr. Sammler erhalten auf 5 Exemplare noch ein sechstes gratis; der spätere Ladenpreis ist auf 3 Thlr. festgesetzt, während die frühere Ausgabe 5 Thlr. 8 Gr. kostete. Die Subscription selbst bleibt bis Ende dieses Jahres eröffnet, und alle solide Buch- und Musikhandlungen werden sich mit Vergnügen der Annahme derselben widmen.

Zugleich mit diesem Werke wird ein zweytes, nicht minder achtungswerthes:

Joh. Seb. Bach's musikalisches Opfer,

bey uns in einer neuen Ausgabe erscheinen.

Auf diese glauben wir das musikalische Publicum ganz besonders aufmerksam machen zu müssen. Nur Wenige besassen bis jetzt in einzelnen Abschriften dieses herrliche Werk vollständig, da die frühere Ausgabe nur den ersten Theil enthielt. Jetzt nun soll das Ganze in höchster Vollkommenheit geliefert und durch mehre neu erfundene Bach'sche Canons vermehrt werden. Die Lösung derselben gehört nicht unter die leichtesten Aufgaben und wird wahrscheinlich mancherley Erörterungen zum Vortheile der Kunst veranlassen. —

Nach einem gleichen Ziele wie Sebastian, und mit grossem Talente begabt, strebte in unserer Zeit J. C. Schicht, Bach's späterer, würdiger Nachfolger im Amte eines Cantors an der hiesigen Thomasschule.

Seine Motetten und sein grosses Choralbuch haben seinen Ruf verbreitet, ihm Freunde und Verehrer gewonnen. Leider aber sind viele seiner Werke noch ungedruckt und nur in schlechten, oft mangelhaften Manuscripten zu erlangen; die

unterzeichnete Verlagshandlung beabsichtigt daher, unter dem Titel:

Sammlung auserlesener Motetten von J. G. Schicht,

eine nicht unbedeutende Anzahl derselben, die sie käuflich an sich gebracht, herauszugeben und erlaubt sich, die löblichen Singvereine, so wie die Herren Cantoren, Organisten und Schullehrer ganz besonders hierauf aufmerksam zu machen.

Leipzig, Michaelismesse 1831.

Breitkopf und Härtel.

Bey G. D. Bädecker in Essen sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

G. W. Fink,

Erste Wanderung der ältesten Tonkunst

als Vorgeschichte der Musik, oder als erste Periode derselben dargestellt mit 8 Kupfern, broch.

Preis 1 Thlr. 16 gGr.

Der vorzüglich als Herausgeber der Leips. Allg. Musikalischen Zeitung im Fache der Tonkunst rühmlichst bekannte Herr Verfasser erörtert in diesem Werke die Beschaffenheit und den Gang der ältesten Tonkunst auf eine Art und in einem Zusammenhange, welcher bisher im Ganzen so gut als unbeachtet geblieben ist. Er hält sich dabey an die ältesten besten und zu solchem Zwecke wenig oder gar nicht benutzten Nachrichten und Untersuchungen, die für eine begründetere und genauere Einsicht in das Wesen der alten Tonkunst nicht ohne Bedeutung seyn werden. Jedem Freunde der Musik muss dieses gründlich bearbeitete Werk willkommen seyn.

Choralbuch für evangelische Kirchen. Die Chorale kritisch bearbeitet und geordnet von B. C. L. Natorp und F. Kessler, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von C. H. Rink. . . . . 3 Thlr. 12 gGr.

Zu diesem Choralbuche werden bald auch leichte und kurze Choral-Vorspiele erscheinen.

Engstfeld, P. F., Gesangfibel für höhere Bürgerschulen und Gymnasien, oder 100 methodisch geordnete kurze musikalische Sätze mit untergelegtem Texte. . . . . 6 gGr.

— Grundzüge des Generalbasses, nebst Aufgaben für angehende Choralspieler. . . . . 1 Thlr.

Nedelmann, W., der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den Liedern für die Jugend von v. Kamp und Lieth, drey- und vierstimmig in Musik gesetzt für Schulen und den Familienkreis. 3 Hefte. Jedes Heft. . . . . 8 gGr.

— Potpourri sur des thèmes favoris de l'Opéra: Der Freyschütz, pour Piano et Violon concertant. Oeuv. 6. . . . . 20 gGr.

— Souvenir d'un Concert de Paganini. Larghetto cantabile et Polonaise pour le Pianoforte composées sur des motifs de Paganini. Oeuv. 5. 1 Thlr.

Sammlung drey- und vierstimmiger römisch-katholischer Kirchengesänge, in Tonziffern übertragen. 8 gGr.

Bey Basse in Quedlinburg ist so eben erschienen:

96 alte und unbekannte

Choralmelodieen.

Mit Bemerkungen. Ein Beytrag zur Verbesserung des Kirchengesanges und zweckmässigern Einrichtung der Choral- und Gesangbücher. Von Kl. Wilh. Franta. gr. 8. Preis 20 Gr.

Das unterbrochene Opferfest von Winter

in vollständiger Partitur,

correkt und deutlich geschrieben und sauber eingebunden, liegt für den äusserst billigen Preis von 12 Thlrn. zum Verkauf bey der Buchhandlung *Aug. Schulz et Comp.* in Breslau.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Zwanzig vierhändige Uebungstücke

für das Pianoforte von J. E. Volbeding. Erste Lieferung. 4. geh. ½ Rthlr.

Diese sehr ansprechenden und gefälligen Tonstücke sind besonders in den ersten Unterrichtsstunden nach erlangter Notenkenntniss anwendbar und auf die Beförderung eines rasch fortschreitenden taktmässigen Spieles berechnet.

So eben ist bey G. Basse in Quedlinburg erschienen:

Pantheon der Tonkünstler.

Oder Gallerie aller bekannten, verstorbenen und lebenden Tonsetzer, Virtuosen, Musiklehrer, musikalischen Schriftsteller etc. des In- und Auslandes. Nebst biographischen Notizen und anderweitigen Andeutungen. Von Friedr. Rassmann. 8. geh. Preis: 1 Thlr. 3 Gr.

Diese Schrift enthält die Lebensdata nicht nur der Heroen und Meister der Tondichtung, sondern auch aller bekannten Virtuosen und Dilettanten bis auf die heutigen Tage, so wie die Angabe ihrer vorzüglichsten Werke und Leistungen; sie dürfte daher einem Jeden, der an der hohen, gemüthlichen Kunst der Musik auch nur einiges Interesse nimmt, eine angenehme Gabe seyn, die sich zugleich durch ein geschmackvolles Aeussere empfiehlt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. N°. 44. 1831.

Recension.

Ueber Gesang und Gesang-Unterricht; von Dr. *Fischer*, Professor und Lehrer des Gesanges am lateinischen Gymnasium zum grauen Kloster. Berlin, bey Ludwig Oehmigke, 1831.

Fast jeder Unterrichts-Gegenstand hat in der neuern Zeit seinen besondern Anwalt und Vertheidiger gefunden, der sich bemühte, die Wichtigkeit des Gegenstandes nicht etwa blos für äussere Zwecke, sondern auch hauptsächlich dessen tiefliegende Wirksamkeit für die allgemeine Bildung zu zeigen. Ein Gleiches wünschte Hr. *Dr.* Fischer für den Sing-Unterricht zu thun. Denn wenn dieser Unterricht allerdings von mancher Seite her befördert und empfohlen, auch noch neuerlichst als allgemeiner Lehrgegenstand durch die Behörden in den preussischen Schulen eingeführt ist, so scheint es doch, als ob man ihn nicht überall in der grossen Verbindung aufgefasst habe, in welcher er gewiss mit unserm ganzen geselligen Zustande steht, so dass er an vielen Schulen vor der Hand nur noch geduldet ist, und in geringerm Umfange als jeder andere Gegenstand getrieben wird. Es steht die Frage: — Ob die Kunst von uns eben so ernsthaft als die Wissenschaft betrieben werden müsse. Die Kunst, indem sie sich (besonders für das grosse Publicum) ganz von der Religion getrennt hat, ist für die Mehrzahl der Menschen eine blosse Vergnügungs-Anstalt geworden; viele Künstler fürchten sogar in der engen Verbindung der Kunst mit der Religion eine zu grosse Beschränkung ihrer Freyheit, und ein Theil des Publicums scheut, wo es sich einem Vergnügen hingeben will, auch selbst den Schein einer Anstrengung. Und doch kann eine Entartung der Kunst nie ausbleiben, wo man sie ganz von der Religion entfremdet. Die Geschichte gibt uns mehr als ein Beyspiel. Die Musik (und allenfalls die Poesie) ist fast die einzige Kunst, welche noch unmittelbar einen integrirenden Theil unsers Gottesdienstes ausmacht; überdem ist sie ganz überwiegend die Kunst unsers Zeitalters; so scheint sie auch das erste Mittel zu seyn, durch welches eine innigere Verbindung aller Kunst überhaupt mit der Religion herbeygeführt werden kann.

Hr. *Dr.* Fischer wollte nichts weniger als einen Leitfaden für den Unterricht schreiben, sondern es war nur Zweck, so viel vom Praktischen des Sing-Unterrichts zu erwähnen, als geeignet schien, „den Geist" bemerkbar zu machen, in welchem der Gesang-Unterricht gegeben werden müsse. Hieraus rechtfertigt sich auch die Eintheilung des trefflichen Buches. Nachdem der Verf. in allgemeinen Zügen den Sing-Unterricht abgehandelt hat, sucht er im 2ten Abschnitte zu zeigen, dass dieser Unterricht manchem andern Lehrgegenstande und der ganzen Schulordnung überhaupt nicht so fremd sey, als mitunter Vorsteher gelehrter Schulen glauben. Im folgenden Abschnitte (Kirche und Gesang) bemüht sich der Verf., die Nothwendigkeit des Gesanges für die Kirche zu zeigen, und zwar so, dass derselbe von der Schule ausginge; dann aber im vorletzten Abschnitte, von allen Einzelnheiten abstrahirend, nur jene vorhin aufgestellte Frage über das Verhältniss von Kunst und Wissenschaft zu beantworten, und endlich im letzten Abschnitte (Musik) darzuthun, auf welche Weise der Gesang den wahren Fortschritten der ganzen musikalischen Kunst förderlich sey.

Wissenschaft, Kunst und Religion, sagt der Verf. in der Einleitung, geben im Allgemeinen die Hauptrichtungen der menschlichen Geistesthätigkeit an; wir werden einen Menschen nur dann gebildet nennen, wenn er von jeder derselben ein gewisses Maass zu eigen hat. Jede Schule soll den Grund zur allgemeinen Bildung legen. Was die Religion

betrifft, so ist wohl ausser Zweifel, dass, um hier den rechten Grund zu legen, die häusliche Erziehung, der Umgang mit sittlichen, religiösen Menschen eben so viel, ja noch mehr leiste, als der mittelbare Unterricht vermag, so dass diesem Gegenstande mit Recht nur wenige Stunden gewidmet sind. Mit der Kunst und Wissenschaft ist es nicht so; hier verlangen wir ein bestimmtes, sey es auch nur kleines Maass wirklicher Kenntnisse und Fertigkeit, und was dadurch erreicht werden soll, geläutertes Urtheil und Geschmack. Jemehr nun ein Gegenstand geeignet ist, das Wesen der wissenschaftlichen Behandlung und der Kunst zu entwickeln oder wissenschaftlichen und Kunstgeist zu erwecken, um desto mehr wird er geeignet seyn zum Unterrichte. Es gibt aber auch Gegenstände des Unterrichts, von welchen man eigentlich beydes Letzterwähnte nicht nachweisen kann, und die dessenungeachtet als allgemeine Lehrobjecte überall anerkannt sind, wie z. B. Kalligraphie u. s. w. Seite 5 tritt der Verf. seinem Gegenstande näher und sagt: Jeder Mensch kann auf doppelte Weise mit der Kunst in Verbindung treten, entweder empfangend, indem er ein Kunstwerk geniesst, sich daran erbaut, oder indem er selbst producirt; — allein diess ist wohl nicht erschöpfend, denn es gibt noch eine dritte Klasse, und in diese gehört der ganze Stand der reproductiven Künstler, welche füglich nicht dem productiven Kunstgeiste subsumirt *) werden darf, was auch schon J. Paul richtig bemerkt hat. Der Componist ist productiver Künstler, nach J. Paul actives Genie; der ausführende Sänger u. s. w. reproductiver Künstler, nach J. Paul passives Genie. — Wenn der Verf. S. 9 behauptet, „jede leidenschaftliche Empfindung sey Eigenthum nur eines Einzelnen," so ist diess offenbar falsch, denn auch ein ganzer Chor kann im musikalischen Kunstwerke von einer Leidenschaft ergriffen seyn, wie diess ja unsere Oratorien- und Opernchöre zur Genüge beweisen; mag immerhin die Quantität des Ausdrucks im einzelnen Individuum verschieden seyn. — Im ersten Abschnitte geht der Verf. auf den Unterricht selbst ein; da der Gesang in die allgemeine Bildung unmittelbar tief eingreift, so sollte man auch nicht anstehen, ihm auf Schulen eine eben so grosse Wichtigkeit einzuräumen, als einem wissenschaftlichen Unterrichte; der Weg in das Innere des Menschen geht eben sowohl durch die Empfindung und ihr Abbild, die Kunst, als durch den Verstand. — Die Kunst unterscheidet sich von der Wissenschaft besonders darin, dass ein jedes Werk der Kunst, auch das kleinste, ein für sich frey dastehendes Object ist; in der Wissenschaft hingegen ist jedes Werk ein Glied aus einer grossen Kette, es fordert ein anderes Werk als Grundlage, und wirft in der Regel auch wieder neue Fragen auf. Daher wird der Unterricht im Singen eine ganz andere Gestalt annehmen, als jeder wissenschaftliche Schulunterricht. Wenn Alles, was ein Schüler in der Wissenschaft leistet, gleichsam nur Vorbereitung ist, und auch das Beste noch keinen wirklich wissenschaftlichen Werth haben kann, so sollen die Leistungen im Gesange auf der Schule eine gewisse in sich abgeschlossene Vollendung (freylich in sehr beschränktem Kreise) haben. Hier soll und kann die Schuljugend, als Corporation, als Gesang-Chor fühlen, wie selbst ein kleines Maass der Kräfte — aber dieselbe belebt durch jugendlichfrische Empfindung, deren selbst der Knabe schon in aller Reinheit und Wärme fähig ist — dienen könne, Etwas hervorzubringen, woran sich selbst das Alter jedes Geschlechts und Standes erfreuen könne. — Der Schulunterricht sey Chorunterricht; Theorie und Praxis gehe Hand in Hand; sind die Zöglinge in der Elementar-Beschulung (worin Hr. F. auf den gangbaren und bekannten Wegen geht) einigermaassen vorgerückt, so soll man der Klasse „wirkliche Musikstücke" geben. Hier aber muss man, sagt der Verf. S. 20 sehr wahr, die Schüler vom ersten Augenblicke darauf führen, was sie singen, vorher zu verstehen. Daher werde kein Stück gesungen, ohne dass der Schüler vorher den Text deutlich und verständlich, mit richtigem Athemholen vorgelesen habe, und wir fügen hinzu, nicht nur declamatorisch richtig, sondern auch zuvor mit genauer Zertheilung der Doppellaute und scharfer Umgrenzung der Konsonanten. Wenn Hr. F. mit vielen Anderen den Choral als Elementar-Gesangbildungsmittel ohne alle Restriction anpreist, so müssen wir uns doch aus Gründen gegen das Choralsingen im Elementargesange erklären. Schon Nägeli kämpfte in seiner unübertroffenen Gesangbildungslehre dagegen an. S. 7 stellt Hr. F. den Satz auf: „Soll dasselbe Wort, dieselbe Rede zugleich von vielen Lippen tönen, so tritt nothwendig ein: „bestimmte" Dauer der Sylben, die durch ein Gesetz gegeben wird, d. i. Tact, und bestimmte Tonhöhe, d. i. Melodie, die Rede muss Gesang

*) Wie diess der Verf. Seite 6 thut.

werden." Nach S. 21 hat der Choral im strengen Sinne des Wortes nicht den nach dem Secundenpendel gemessenen Tact — und doch soll er die Basis des Elementargesanges seyn?! — Genauigkeit und zwar streng gemessene Genauigkeit halten wir im Elementar-Chorgesange für die „erste" Regel. Anhaltend langsam fortschreitender Gesang ist der Kinder-Natur durchaus unangemessen. Das Kind hat in der Kürze des Athems schon ein physisches Hinderniss, die Kunst lebendig in seine organische Natur aufzunehmen, indem es immerfort genöthigt ist, die Worte, ja oft die Sylben eben desselben Wortes, durch den Athemzug zu trennen. Die Declamation, der Wortausdruck wird so zerstükkelt, verstümmelt. Tactloser Gesang ist der Kinder-Natur zuwider, zumal den Knaben; ist ihr Soldatenspiel nicht bedingt durch Rhythmus? sind ihnen nicht die Gesänge die liebsten, wonach sie marschiren können? — Aber auch aus einem moralischen Grunde erklären wir uns gegen das Choralsingen im Elementar-Unterrichte. Die Religion soll schon dem Kinde heilig und feyerlich seyn; so wie die Bibel nicht zum Buchstabir- und Lesebuche herabgewürdigt werden darf; eben so wenig sollte auch der Choral im Elementar-Gesange entweiht werden. Der Choralgesang — als Kunstgesang, gehört nach unserer Ueberzeugung in den höhern Gesang-Unterricht mehr erwachsener Menschen; in die oberen Klassen der Schulen — da ist er aber auch höchst bildend, und wirkt erbaulich auf Geist und Gemüth. Was der achtungswerthe Verf. über heitere Chortexte und Volksmelodieen, über Intonations-Uebungen, über contrapunctischen Gesang, lateinische Texte, naturgemässe Kehlbildung, Stimmumfang, Punctation u. s. w. sagt, ist so wahr in sich, dabey so schön und klar auseinandergesetzt, dass wir schon dieses Abschnittes wegen dem Buche die allgemeinste Verbreitung wünschen. In der folgenden Abtheilung „der Gesang-Unterricht in seiner Verbindung mit der Schule überhaupt und anderen Lehrobjecten" zeigt Hr. F. sehr glücklich, dass der Gesang-Unterricht, verständig betrieben, die verschiedenartigsten Vermögen des menschlichen Geistes in Anspruch nehme. Das Treffen der Töne erfordert z. B. einen so raschen Uebergang vom Symbol (der Note) zu der wirklichen Grösse (dem Tone), dass man staunt, wie schnell doch bey Vielen sich diess erlernt, wenn man noch dazu nimmt, dass man sich kaum bewusst werden kann, auf welche Weise das Organ in Thätigkeit gesetzt werde, ganz anders wie bey den Instrumenten, wo fast ohne Ausnahme der Ton durch ein äusseres Mittel (dem Auge bemerkbar) hervorgebracht wird, so dass das Ohr nur gleichsam zu verbessern braucht. Das Tacthalten ist ferner auch eine Uebung von ganz eigenthümlicher Art. — Die ganze Technik kann, methodisch behandelt, zur passendsten „Verstandes-Uebung" erhoben werden, zumal die Rhythmik u. s. w. Die Sing-Uebungen können noch fruchttragender als die Lese-Uebungen gemacht werden. (S. 51) Die Lehre vom Athemholen ist nicht nur für den Gesang wichtig, sie greift auch in die Sprache unmittelbar ein, und wird für den künftigen Redner u. s. w. höchst bedeutsam. —

Ein wohleingeübter Schulchor kömmt auch der Schulanstalt selbst, namentlich bey Schulfesten u. s. w. sehr zu Statten; vor Allen aber muss der erwachsenere Sängerchor als künftiges Gemeindeglied angesehen werden, er soll die Pflanzschule des Kirchengesanges seyn, der ohne Schulchor mit der Zeit aussterben müsste. Erklärten wir uns oben gegen den Choralgesang, so geschah diess nur, in sofern er als Basis des Elementar-Unterrichts angenommen wurde. Was der erfahrne Schulmann den Directionen unserer Bildungs-Anstalten (S. 55—62) zu bedenken gibt, sollte gewissenhaft erwogen und beherzigt werden. Treffende Bemerkungen finden sich auch im folgenden Abschnitte: „Kirche und Gesang." (S. 63) So weit Geschichte und Sage uns erlauben, die Entstehung und den Fortgang unserer Religion zu verfolgen, finden wir unsern Gottesdienst überall in Verbindung mit dem Gesange, vorzüglich brachte die Reformation Schule und Kirche in genaue Verbindung durch den Chor, den man aus der Schule bildete. — Welch schöneres Ziel könnte man auch wohl der Jugend stecken, als vor ihrem wirklichen Eintritte in das bürgerliche Leben doch geistig schon in dasselbe einzugreifen? — S. 73 erwähnt der Verf. die sogenannten Strassen-Chöre, auch schlechthin Chöre genannt, welche zwar ebenfalls aus der Schule stammen, aber nicht immer unmittelbar unter Leitung der Schuldirection stehen. Schon oft ist man geneigt gewesen, diese Singanstalten aufzuheben, allein es wäre doch zu bedauern, wenn nicht zuvor der noch natürlichere Weg versucht würde, die Chöre zu verbessern. Das Nähere muss im Buche selbst nachgelesen werden. Diejenigen Chöre, welche unter dem Namen Currende bekannt sind, und denen der einstimmige

es ihn hatte anziehen sollen: auch konnte er sich von dem lebhaften Eindruck, den der schöne Saal, die zahlreiche geschmückte Gesellschaft u. dgl. auf ihn machten, noch nicht losmachen. Beym ersten Akkord der Haydnschen Sinfonie wurde er ernsthaft und sahe von nun an unverwandt nach dem Orchester. Die Sinfonie schien ihm recht wohl zu gefallen, aber nichts Bestimmtes auf ihn zu würken: so war es auch mit der darauf folgenden Opernscene. Jezt kam ein Flotenkonzert. Das sezte sein ganzes Wesen in Bewegung: seine Augen blitzten von Freude, seine Brust hob sich unruhig, es wurde ihm heiss, und er legte in den Ritornells eines seiner Kleidungsstücke nach dem andern von sich, streifte sich sogar die Hemdermel von weisser Seide hinauf, bis er endlich mit nakten Armen in einem rothseidnen Unterwestchen da sass. Als das Flotenkonzert geendigt war, ergoss er sich in Lobsprüchen über das Instrument und den Spieler. Er wünschte sehr, beyde näher kennen zu lernen. Ich wies ihn an den Virtuosen, Herrn Musikd. Müller, und dieser machte ihn, nach Beendigung der Musik, mit dem Instrumente bekannt und phantasirte ihm etwa eine Viertelstunde allein — darauf vor. Unser Türke war voll Entzücken und Dankbarkeit. Der den Literatoren wohl bekannte Hr. D. Hager (jezt in London) der als gebildeter Augenzeuge über die europäische Türkey sprechen kann, und dem ich jene Anekdote mittheilte, bestätigte meine bessere Meynung von der Musik der Türken: ihm vornehmlich, und einigen meiner spätern, ebenfalls zuverlässig und an Ort und Stelle unterrichteten Bekannten, verdanke ich, was ich zur Berichtigung des Urtheils der meisten Reisebeschreiber (auch des neuesten: Dallaways) hier beybringen will, und worüber ich mich vielleicht zu andrer Zeit ausführlicher erklären werde.

Die Musik ist den Türken sehr lieb, obschon sie freylich noch keinen Kunst-Werth in sie setzen, indem sie von Kunst selbst nichts wissen. Niebuhr irret, wenn er sagt, die Türken hielten es für verachtlich, Musik auszuüben: im Gegentheil gehört es jezt, wenigstens in Konstantinopel, zum feinern Leben, an Musik Geschmack zu finden und auch selbst etwas auf einem Instrumente zu spielen. Mehrere der jezt vornehmsten Häuser haben ihre Kinder, vornehmlich die Söhne darin unterrichten lassen. Die Gebildetern singen wenig, aber der gemeine Mann mehr. Nur hält ein gebildeter Türke es für einigermassen entehrend, sich öffentlich und für Geld hören zu lassen. Er urtheilt über diejenigen, welche das thun, etwa wie der Pöbel unter uns, oder wie wir, über Seiltänzer und Luftspringer. In vertraulichen Zirkeln hingegen und in ihren Harems lassen sie sich sehr gern hören. Guy irret, wenn er behauptet, sie wären ohne alle musikalische Theorie. Freylich lernen die meisten unter ihnen nur nach dem Gehör singen und spielen, und die Gebildetern phantasiren dann frey hin, wie es ihnen der Geist giebt auszusprechen. Aber sie haben doch auch eine regelmässige Bezeichnung ihrer Töne, so wie ihre Melodien regelmässigen Rhythmus, ihr Gesang reine Intonation, ihr Vortrag gehörigen Takt. Zur Bezeichnung der Töne bedienen sie sich, wie die Alten, der Zahlen. Ihre bekanntesten Volkslieder sind auf diese Weise in Noten gesezt.

Ihre Musik selbst bewegt sich, wie die, aller für eigentliche Kunst ungebildeten Nationen, in den beyden Extremen: sie ist entweder ausserst sanft und schmelzend, oder ausserst rauh und tumultuarisch. Sie lässt sich, ihrem Geiste nach, am besten mit der berühmten Musik der Bergschotten zusammenstellen. Liebe und Krieg sind die immerwiederkehrenden Gegenstände ihrer Lieder und der Ausdruck der Empfindungen für beyde ist der stete Sinn ihrer Musik. Ihre Harmonie will in beyden Gattungen freylich nichts sagen, verläuft sich selten über die Dominante oder den, dem dur-nächstverwandten Mollakkord und umgekehrt, und ist mehr ein Anklingenlassen der von Natur mitklingenden Töne beym Aushalten des Einen, (und wird also nur bey den Schlussfällen und

Gesang von Chorälen obliegt, sind leider auch in den meisten Städten Deutschlands gänzlich verfallen. Man sollte sie doch aufrecht erhalten, aus Pietät gegen das Andenken Luthers, der in ihr Anregung zum Gesang und Unterstützung seiner dürftigen Jugendjahre erhielt. (S. 76) Wenn wir vergleichen, heisst es im folgenden Kapitel, „Kunst und Wissenschaft“ (S. 78), welcher Theil der Zeit auf den meisten Schulen, vorzüglich aber in den höheren Klassen der Gymnasien, der Wissenschaft gewidmet wird, und welcher Theil der Vorbereitung zur Kunst, so finden wir natürlich das grösste Uebergewicht auf Seiten der erstern. Die Anforderungen (S. 79), welche die heutige Zeit an die Jugend macht, werden schwerlich erlauben, Falls man auch einsähe, dass der Kunst mehr Zeit gewidmet werden sollte, die Anzahl der wissenschaftlichen Stunden zu ermässigen, wiewohl die Fortschritte in der Methodik des Unterrichts hier und da wohl eine Stunde ersparen könnten.

Soll es mit unserer Kunstbildung anders und besser werden — was sicherlich jeder Gebildete mit unserm Verf. wünschen wird — so muss vor allen Dingen die Kunst und Wissenschaft von einem andern Gesichtspuncte aus neben einander gestellt werden. Niemand wird leugnen, dass die Wissenschaft die Grundlage zur gesammten Bildung abgeben müsse; allein es wird auch zugestanden werden müssen, dass Kunstbildung, und ganz vorzüglich Gesangbildung, tiefer und unmittelbarer in allgemeine Menschenbildung eingreife, als unsere Schulmänner gewöhnlich zu glauben scheinen. Der Jüngling soll nicht nur zum Staatsbürger, er soll auch zum Menschen, und zwar zum kräftig-gemüthvollen Menschen erzogen werden, und hier muss Kunstbildung die wissenschaftliche Ausbildung durchdringen. Wenn wir auch sehr gern zugeben (cfr. S. 83), dass eine gar nicht unbedeutende Anzahl mit Ernst und Gefühl die Hoheit der Kunst anerkennt, so sind doch diese nicht in ihren Ansichten einig; indem ein grosser Theil die Kunst überhaupt für zu wenig „lehrbar,“ oder doch nicht für ein Bedürfniss der allgemeinen Bildung hält. Und diese Ansichten theilen oft sogar Künstler, besonders die darstellenden, da viele derselben überhaupt nicht gewohnt sind, über ihre Kunst und deren Verhältniss zum Leben nachzudenken. Hierdurch geschieht es denn, dass für die Vorbereitung zur Kunst auf Schulen sich eigentlich keine Stimme mit Nachdruck erhebt, und fast allgemein die Meinung sich dahin ausspricht, dass es zwar nützlich und gut sey, ausgezeichnete Talente früh zu bilden, dass aber, weil das meiste (?) hier doch von Naturgaben abhänge, ein allgemeiner Unterricht in Kunstgegenständen nicht nothwendig sey! — Glücklicher, sagt der Verf., sind hier die bildenden Künste, welche durch abgesonderte Kunstschulen, wie es bey diesen Künsten auch passend ist, für den Unterricht und die Bildung hauptsächlich derer, die einmal Künstler werden wollen, sorgen, doch auch andere nicht ausschliessen. Erfreuen sich daher auch Malerey und Sculptur einer beschränktern Theilnahme als Musik, so sind sie dagegen auch weit mehr geschützt vor Irrwegen, vor unreifen oder den Geschmack verwirrenden Productionen. Um Alles (S. 84) hierher Gehörige zu übersehen, werden folgende zwey Fragen aufgestellt: 1) Welchen Antheil an dem Leben wollen wir überhaupt der Kunst gestatten, und ist ein Theil der Kunst auf eine Weise allgemein lehrbar, um hiernach von einem Jeden, der sich zu den Gebildeten zählen will, verlangen zu können, dass er sich jenen Theil zu eigen mache? — 2) Werden wir die Mehrzahl, in dem Sinne, wie es für die Wissenschaft geschieht, berufen können zu ihren Segnungen? — Diese beyden Hauptfragen beantwortet der hochachtbare Verf. (S. 80 — 105) eben so wahr als erschöpfend, deutlich und klar. Das Specielle muss im Werke selbst nachgesehen werden. Schwerlich wird man etwas Erhebliches gegen des Verf. Ansichten aufbringen können.

Im letzten Abschnitte: „Musik,“ welcher den grössten Umfang hat, offenbart Hr. F. auch einen reichen Schatz geschichtlicher Kenntnisse, und überhaupt eine echt praktische, tiefe und geläuterte Kunsteinsicht. Der Verf. weiss, was er will; er ist von seinen Ansichten und Meinungen auf's Innigste überzeugt, und hat die glückliche Gabe, sie auch eben so deutlich als überzeugend auszusprechen. — Möge das treffliche Werk eine würdige Anerkennung finden; vorzüglich sey es denen angelegentlich empfohlen, welche den Gesang in Schulen lehren und leiten. Das Aeussere ist anständig. Der Preis (20 Sgr.) billig.

G. Nauenburg.

Nachricht.

Kopenhagen, im Septbr. 1831. Die Theatersaison wurde am 21en Septbr. 1830 mit „die

Zwillingsbrüder von Damascus," originalem Lustspiele in vier Aufzügen von Oehlenschläger, mit Musik von Kuhlau, eröffnet. Das zahlreich versammelte Publicum empfing das Stück mit vieler Kälte, und die Musik dürfte auch wohl eben nicht zu den besten Arbeiten dieses ausgezeichneten Componisten gerechnet werden können. Die beyden folgenden Vorstellungen, die dieses Stück erlebte, waren nur wenig besucht und es wird daher, aller Wahrscheinlichkeit nach, nicht öfter gegeben werden. Den 25sten Septbr. zum erstenmale „Marie," mit Musik von Herold. Das Stück selbst hat eben keinen besondern Werth, die Musik aber, wenn gleich kein Meisterwerk, würde gewiss mehr Theilnahme im Publicum gefunden haben, wie der Fall war, wenn sie einigermaassen befriedigend ausgeführt worden wäre. Die musikalische Ausführung war beynahe durchgehends, was den Character und den Ausdruck betrifft, so ganz verfehlt, dass Ref. es ganz natürlich fand, dass die Musik den Effect nicht hervorbrachte, den der Componist hinein gelegt hatte. Alle unsere Sänger und Sängerinnen haben wenig oder keinen Begriff davon, eine Romanze so vorzutragen, wie man sie von einem Künstler zu fordern berechtigt ist. Sie tragen die Romanze gar zu kunstlos und steif, mit zu viel Ruhe, bisweilen sogar Kälte vor, ohne die vielen kleinen Nüançen zu beobachten, die ein geschmackvoller Sänger anzubringen weiss, indem er bald in einem geringen Grade ritardirt oder accelerirt, bald einzelne Noten accentuirt, bald einzelne Wörter hervorhebt, und endlich den Text mit Deutlichkeit vorträgt. Die Oper wurde im Ganzen dreymal gegeben und immer vor einem nicht zahlreichen Publicum. Die drey folgenden Monate, October, November und December erfreuten uns nicht mit einer einzigen musikalischen Neuigkeit. Erst am Schlusse des vierten Monats trieb man es so weit, mit einer neuen Oper aufzuwarten, und diese war „Oberon," die schon seit drey Jahren übersetzt gewesen war und von der man seit der Zeit gesprochen hatte. Ref. äusserte in seinem vorigen Berichte, dass das gegenwärtige Sangpersonal des Theaters nicht im Stande sey, eine grosse Oper auszuführen, und leider bekräftigte der Vortrag von Oberon dieses Urtheil in der ausgedehntesten Bedeutung. Ref. hat keine Musik im Königlichen Theater mässiger ausführen gehört, als diese, und wer die Musik nicht im Voraus gekannt hat, wird gewiss nur einen sehr schwachen Begriff von dem erhalten haben, was der Componist gemeint hat. Es kann daher nicht auffallen, dass diese Musik nicht das Glück machte, welches sie verdient, und dass die sechs Male, die das Stück gegeben wurde, es kein ganz volles Haus gab. Im Februar und März nichts Neues. Den 22sten April zum erstenmale „die Braut" von Auber. Krankheit unter dem Personal verursachte, dass dieses Stück nur das eine Mal gegeben wurde, und da Ref. verhindert war, dieser Vorstellung beyzuwohnen, so ist er genöthigt, seine Bemerkungen darüber bis zum nächsten Berichte zu verschieben. Den 19ten May zum erstenmale „Fra Diavolo," mit Musik von Auber. Ref. ist kein Liebhaber der Auber'schen Musik und muss auf der andern Seite Bedenken tragen, sich gegen einen Componisten in fruchtlose Declamationen einzulassen, der, sowohl hier als an anderen Orten, sein Publicum gefunden hat, das mit einem unbeschreiblichen Fanatismus diesen Lieblings-Componisten anbetet und ihn für ein non plus ultra hält. Ausserdem hinlänglich überzeugt, dass dieses Publicum für keine Art der Kritik empfänglich ist, und dass jeder, auch noch so gegründete Tadel nicht nur die beabsichtigte Wirkung verfehlen, sondern vielmehr den Fanatismus in einem noch höhern Grade entflammen würde, will Ref. sich blos auf einen historischen Bericht beschränken. Fra Diavolo wurde sechsmal gegeben, und, ungeachtet der starken Hitze, war das Haus jedesmal gepfropft voll. Dass der Beyfall und die Freude des Publicums eben so gross war, wie die Musik geräuschvoll, bedarf kaum bemerkt zu werden, so wie, dass Beydes dem gebildeten Ohre eine höchst interessante Harmonie gewährte. Von älteren Stücken wurde aufgeführt: siebzehnmal „die Stumme von Portici;" sechsmal „der Elfenhügel" (Elverhöi); fünfmal „Figaro," „der Barbier," „der Maurermeister" und „Preciosa;" viermal „die weisse Frau" und „die geheime Kammer;" dreymal „Don Juan," „der Freyschütz," „die Räuberburg," „der Calif von Bagdad" und „der Schatz;" zweymal „der Schlafrunk," „die Chinafahrer," „das Mädchen am See," „der kleine Matros" und „Sargino" (worin Dem. Rysaländer zum erstenmale, und zwar als Sargin auftrat und hinsichtlich ihrer vorzüglichen Stimme mit grossen Erwartungen erfüllte); einmal „die zwey Tage," „Cendrillon," „die Nonnen" und „Joseph." Während der ganzen Saison wurden nur zwölfmal Vaudevillen gegeben.

Als fremde Künstler besuchten uns: Hr. Passy,

königlich schwedischer Pianist. Derselbe gab ein Concert im königlichen Hoftheater vor einem fast leeren Hause und ohne besondern Beyfall. Herr F. Preumayr, erster Fagottist in der königlichen schwedischen Hofkapelle, gab den 24sten Octbr. ein Concert im königlichen Theater, welches ziemlich besucht war. Die vorzügliche Behandlung seines schwierigen Instruments erwarb Hrn. P. allgemeinen und verdienten Beyfall. Herr A. Pott, königlich grossbrittanisch-hannöverscher Kammermusicus, gab den 25sten Januar ein Concert im königlichen Theater und erfreute sich eines starken Besuchs. Hr. Pott ist als junger Mann schon ein vorzüglicher Violinspieler und wird vielleicht dereinst den Rang unter den ersten Violinisten einnehmen. Sein Ton ist schön und er vereinigt Geschmack mit Fertigkeit. Das Publicum belohnte den Künstler mit einem enthusiastischen Beyfalle und Se. Majestät der König mit dem Professortitel.

Da Auber für den Augenblick im Theater prädominirt, so ist um so mehr erfreulich, dass der Sinn für Kirchenmusik ein weit grösseres Publicum gefunden zu haben scheint, als bisher; und dieses hat man ohne Zweifel vorzüglich dem Umstande zu verdanken, dass das Publicum in der spätern Zeit öfter Gelegenheit gehabt hat, Weyse's meisterhafte Compositionen zu hören.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Der in der Nacht vom 5ten zum 6ten September 1831 in Berlin als ein allgemein beklagtes Opfer der herrschenden Epidemie verstorbene Königlich Preussische Justizrath Friedrich Wollanck war am 3ten November 1782 in der Residenz geboren, und besuchte das Joachimsthal'sche Gymnasium unter Meierotto's Vorstande von der vierten bis zur ersten Klasse. Seine später sich entwickelnde Vorliebe für die Kunst zeigte sich schon zeitig in theatralischen Darstellungs-Versuchen. Wollanck erhielt den ersten Musik-Unterricht auf der Violine, wie im Generalbasse von dem zu früh vergessenen, wackern Gürlich. In den, von dem Musicus Patzig viele Jahre lang fortgesetzten Uebungs-Concerten fand der Musikeifrige W.'s die ihm unentbehrliche Nahrung; noch reichere Befriedigung wurde dem lebhaft fühlenden Jünglinge durch den Genuss der Opern Salieri's und Mozart's, vorzüglich des Axur, Don Juan und der Zauberflöte. Die Italienische Oper hatte in Berlin unter Righini's Leitung und der Mitwirkung der Sängerin Marchetti ihren höchsten Glanzpunct erreicht. Dieses herrliche Kunst-Institut mit der ausgezeichneten Königlichen Kapelle wirkte mächtig auf das schaffende Kunsttalent des Verewigten ein, welcher in geselligen Zirkeln und durch kleine Reisen mit seinen Eltern auch für die äussere Welt gebildet wurde. Unter Pasch trat Wollanck als thätiges Mitglied der Sing-Akademie bey, und blieb solches bis zu seinem Lebens-Ende. Durch die Talente der Sängerinnen Voitus, Koch, Blanc, Sebald u. s. w., der Sänger Greil, Gern u. s. w. wurde hauptsächlich Wollancks vorherrschende Neigung für Gesangcomposition geweckt, welche sich später auch bey dem Verewigten als Mitglied der von Zelter gestifteten, älteren Liedertafel geltend machte. Der joviale, frische Humor unsers ehrenwerthen Kunstfreundes bewährte sich hier unter mehren Gesängen, vorzüglich in dem fröhlich sprudelnden „Champagnerliede," in der sentimentalen Gattung in den gefühlvollen Liedern: „An den Mond" und „die Sterne." — Im April 1801 hatte Wollanck die Universität Frankfurt an der Oder bezogen, machte von dort in den Ferien Reisen nach Dresden, Dessau und Leipzig, hörte die Mara 1802 in Berlin, Righini's „Zauberwald," verlor seinen Vater durch dessen am 17ten August 1801 erfolgten Tod, kehrte als Auscultator beym Königl. Stadtgerichte 1803 nach Berlin zurück, wurde im Septbr. 1805 Referendarius beym Königlichen Kammergericht und schwelgte in Kunstgenüssen aller Art, welche die Residenz damals in so hohem Grade darbot. In diese Zeit fällt Wollancks Bekanntschaft mit den hochgeachteten Mäcenen der Tonkunst, Fürst Radziwil und Graf Brühl, wie auch die Veranstaltung musikalischer Soiréen im Hause des Bauraths Moser, wo Rode, Spohr und mehre Künstler in Quartetten der ersten Meister excellirten. Auch die glänzenden Musikgesellschaften des Staatsministers von Schroetter, die Rosenstiel'schen Singkränzchen, Schick's Abonnements-Concerte und viele Privat-Quartett-Zirkel, wie die vom jetzigen Kapellmeister G. A. Schneider sinnig veranstalteten musikalischen Unterhaltungen, bildeten den Geschmack unsers Freundes, der 1808 Assessor wurde, 1810 eine Reise nach dem Harz, auch in demselben Jahre die Bekanntschaft des genialen C. M. v. Weber machte, mit welchem Wollanck bis an dessen Ende eng befreundet blieb. Am

19ten Februar 1811 wurde seine Oper: „Die Alpenhirten“ auf der Königl. Bühne aufgeführt. Im November 1813 erfolgte die Anstellung des Verewigten als Justizrath bey dem Königl. Stadtgericht. Die vielen Berufsgeschäfte konnten jedoch nicht Wollanck's Liebe und Thätigkeit für die Kunst unterdrücken. Er componirte zum Drama: „Liebe und Frieden“ die erforderliche Musik, zwey Messen und mehre Gesangstücke für die katholische St. Hedwigs-Kirche, meistens auf den würdigen Gern Veranlassung. Die Aufführung klassischer Kirchenmusik in den Sonntags-Gesellschaften des kunstgelehrten Hrn. Fölchau nährte W.'s Sinn für diese edle Gesanggattung. Im Jahre 1814 machte unser Freund eine Reise nach Erfurt und Thüringen, Gotha, Liebenstein u. s. w., und verlobte sich in Erfurt mit seiner nachmaligen Gattin, der jetzt trostlosen Wittwe. Wollanck's Verheyrathung erfolgte am 21sten April 1815. Zwey hoffnungsvolle Kinder, eine Tochter und ein Sohn, beglückten diese Ehe.

Nun verflossen die Lebensjahre des stets heitern Wollanck, der dem Leben die freundlichste Seite abzugewinnen, alles Störende bey Seite zu schieben, die schwere Kunst verstand, in ungetrübtem häuslichen Glück, im genauen Umgange einer Menge gebildeter Freunde, zu den trockenen Amtsgeschäften durch die unermüdete Theilnahme an allen guten Kunstleistungen neu gestärkt. Auch die schöne Natur zog unsern Freund mächtig an; er wohnte deshalb mehre Sommer in Schönhausen mit seiner Familie und machte öftere Reisen nach der Insel Rügen, Dresden, dem schlesischen Gebirge; im July und August 1826 besuchte Wollanck endlich das für den regen Kunstfreund so mächtig anziehende Paris. Hier lernte W. zwey der berühmtesten Häupter der neuern Musik persönlich kennen: Rossini und Boieldieu. Er fand in dem Letztern einen eben so feinen als humanen, mit der deutschen Musik vertrauten und sie unpartheyisch schätzenden Mann. Auch ward ihm die Freude, nicht nur den hochtragischen Gesang der Pasta, die er als Desdemona unübertrefflich fand, sondern auch das glänzende Talent der von der Bühne abgegangenen Fodor Mainville zu bewundern, indem ihn sein gefälliger Freund Meyerbeer zu ihrem nahen Landsitze führte, und er hier Gelegenheit hatte, Gesänge der verschiedensten Art mit seltener Meisterschaft von ihr vortragen zu hören. Er fand in diesen beyden grossen Künstlerinnen die würdigen Vorbilder der trefflichen Sontag, welche nach dem Urtheil unsers Freundes, auf der letzten höchsten Stufe ihrer Kunstbildung, die Vorzüge beyder, ohne ihre eigene Individualität zu verläugnen, in einem hohen Grade zu vereinigen wusste. Im Herbste 1830 reiste W. mit seiner Familie nach Baden und an den Bodensee. Im verwichenen Sommer war eine kurze Ausflucht i: die Umgegend von Berlin auf das Land die letzte Reise des, zu früh den Seinen, dem Staatsdienste, wie der Kunst und seinen zahlreichen Freunden entrissenen Biedermanns, aus dessen eigenhändigen kurzen Daten zur Selbst-Biographie vorstehende einfache Schilderung seines thätigen, menschenfreundlichen Lebens geschöpft ist. Sanften, liebevollen Charakters, lebhaften Temperaments, dabey voll Empfindung und steter Heiterkeit des Gemüths, wollte Wollanck nur das Gute und Edle, liebte nur das Schöne; fern war ihm jeder Neid, Groll und Hass, wie die leidige Parteysucht in Gegenständen der Kunst und des Geschmacks. Ein gedrängtes Verzeichniss seiner musikalischen Compositionen wird den sprechendsten Beweis für Wollanck's Thätigkeit als schaffender Künstler führen. Als Liedercomponist zeichnete sich der Entschlafene besonders durch Melodie und innigen Gefühl aus, so dass sich seine deutschen Gesänge würdig an Reichardt's, Zelter's und Fink's schöne Muster-Lieder anschliessen.

Summarisches Verzeichniss der Compositionen von F. Wollanck.

I. Gesang-Compositionen.

1) 104 einstimmige deutsche Lieder (meistens gedruckt in 4 Sammlungen).
2) 33 deutsche mehrstimmige Gesänge.
3) Grössere deutsche und italienische Gesänge, Scenen und Arien mit Orchester- oder Pianofortebegleitung, z. B.: Monolog aus „Maria Stuart“ (3ter Act) und Monolog aus der „Braut von Messina“ von Schiller.
4) Cantaten, Duette, Terzette, Quartette, italienische und französische Gesänge und Canzonetten für eine und mehre Stimmen, theils mit Orchester-, theils mit Pianofortebegleitung.
5) Concertgesangstücke für verschiedene Stimmen.
6) Für die Bühne: a) Die Alpenhirten, Oper in drey Acten. 1810. b) Thibaut von Lavis, Liederspiel in einem Act, mit Chören. c) Chöre und Lieder zum Drama: „Lieb' und Frieden,“

auf dem Berliner National-Theater aufgeführt am 22sten und 27sten Octbr. 1813.

7) Kirchenmusik: Zwey Messen (in Es dur und A moll), zwey Offertorien, ein Graduale, ein Regina Coeli, ein Salve regina, drey Versette, zwey Dona nobis, ein Requiem, ein Sanctus u. s. w.

8) Noch 9 einzelne Canzonetten mit obligatem Violoncell oder Violinbegleitung.

9) Eine Menge Gelegenheitsstücke zu Geburtstagen und dergl.

II. Instrumental-Compositionen.

1) Zwey Ouverturen: a) für grosses Orchester in D dur. b) Zu Jery und Bätely.

2) Drey Quartetto für Violin u. s. w. in G-, E- und Es dur. (Das erste bey Schott in Mainz gedruckt).

3) Zwey Sextette in E- und C dur.

4) Ein Quintett oder Fantasie in Dmoll für zwey Violinen, eine Viola und zwey Violoncell's. Wollanck's letzte Arbeit, welche der Verewigte noch unlängst Sr. D. dem Fürsten Radziwill mit verdientem Beyfall hören liess; besonders gesangreich und leidenschaftlich aufgefasst.

5) Sonate für Pianoforte mit obligater Violine.

6) Duett für zwey Violinen.

7) Einzelne Stücke für Pianoforte und Horn oder Clarinette.

8) Ein Clarinett-Concert (für den Hrn. Kammermusikus Tausch).

9) Märsche, Walzer und dergl. für das Pianoforte.

10) Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell.

11) Sonate für Pianoforte und Violoncell.

12) Zwey Potpourri's für Pianoforte und Violoncell.

Wir schliessen hier diese reiche, obgleich noch lange nicht vollständige, nach eigenhändigen Notizen des Verewigten zusammengestellte Verzeichniss der Früchte eines schönen Talents mit innigem Bedauern über dessen frühen Verlust, doch mit der Beruhigung:

Wer so thätig wirkte für seine Zeit, hat lange gelebt. Sein Andenken wird nicht untergehn!

J. P. Schmidt.

Kurze Anzeige.

Drey Romanzen — für eine Alt- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Carl Weitzmann. 3tes Werk. Berlin, H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung. Pr. ½ Thlr.

Wir lernen in diesen drey Romanzen einen neuen Sänger kennen, der recht angemessene und einfache Melodieen anzustimmen weiss. Alle drey sind tragischen Ausgangs und mit leichter Begleitung inhaltsgemäss versehen. Die erste von Uhland: Der gute Kamerad; die zweyte von Platen: der Fischerknabe (beyde schon von Anderen gut componirt) und die dritte: Der kühne Schiffer von Pape. Die einfachen, kurzen Gesänge werden ihre Freunde finden.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten,

Fantaisie brillante pour le Pianoforte.
Rondoletto pour le Pianoforte.

Leipzig, den 28sten Octbr. 1831.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Ende Januar nächsten Jahres erscheinen in meinem Verlage mit alleinigem Eigenthumsrecht:

J. W. Kalliwoda, 3me Sinfonie à grand Orchestre.
— 2d Concertino pour le Violon avec Orchestre,

welche ich der Aufmerksamkeit meiner geehrten Geschäftsfreunde mit der Bitte empfehle, mir ihren Bedarf davon gefälligst anzugeben, da beyde Artikel nur für feste Rechnung versendet werden.

Leipzig, im October 1831.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. N°. 45. 1831.

Drey Bände Original-Handschriften W. A. Mozart's.

Was hat Mozart nicht Alles geschrieben, auch der Zahl nach! Immer noch kommt bald hier bald dort Bedeutendes zum Vorschein, wovon in keinem Catalog auch nur eine Spur zu finden ist. Vieles, unter diesem sogar höchst Merkwürdiges, z. B. die grosse Symphonie aus C dur, deren Schlussatz im $\frac{2}{2}$ Tacte spielt, in welchem der Contrabass nach einer Pause höchst überraschend ein neues Thema im $\frac{3}{4}$ Tacte zu jenem durchführt — scheint gänzlich der Nacht verfallen und für immer verloren zu seyn. Keiner hat bis jetzt, trotz allen unseren Nachfragen, nur die kleinste Notiz über diese nach bewährten Zeugnissen überaus bewundernswürdige Symphonie beybringen können. — Dass wir mit grossem Vergnügen an die Durchsicht solcher Hinterlassenschaften gingen, brauchen wir nicht erst zu versichern. Diese Reliquien sind uns von Herrn August Cranz, Musikalienhändler in Hamburg, mitgetheilt worden, welchem sie gegenwärtig gehören.

Das Format dieser drey Sammlungen ist Querquart; das Papier ist ganz gewöhnliches Schreibpapier; jedes Heft ist in graues, gesteiftes Papier gebunden. Höchst wahrscheinlich hat sie Mozart auf seinen Kunstreisen bey sich geführt und um eines bequemern Verpackens willen dieses Format gewählt. Jedes Blatt enthält 10 Notensysteme. Die sämmtlichen Compositionen sind für Orchester. Nirgend liest man eine Angabe der Zeit ihrer Entstehung. Meistentheils aber ist von einer andern Hand Einiges in den Ueberschriften hinter dem Namen des Componisten so vorsichtig ausgestrichen worden, dass man das früher Geschriebene, das sich durch bleicher gewordene Tinte auszeichnet, auf keine Weise zu entziffern im Stande ist. Was für Grund könnte Mozart gehabt haben, diese Anzeigen selbst zu vernichten? Viel wahrscheinlicher sind die Haken durch die Schrift einer andern Hand zuzuschreiben; vielleicht um den Manuscripten höhern Werth zu geben? Da hätte sich der Vertilger sehr getäuscht. Wir wüssten nicht, was die nun vernichteten Angaben anders als Anmerkungen hätten seyn können, wo und wann der Meister diese Werke niederschrieb. Dass sie in eine frühere Periode Mozart's fallen und sämmtlich vor dem Jahre 1784 geschrieben sind, ergibt sich leicht aus dem von André gedruckten Verzeichnisse der Compositionen Mozart's, wie der Meister es selbst verfertigte. (W. A. Mozart's thematischer Catalog, so wie er solchen vom 9ten Febr. 1784 bis zum 15ten November 1791 eigenhändig geschrieben hat u. s. w. Offenbach a. M. bey Joh. André. Pr. 2 Fl. 45 Kr.)

Der erste Band unserer Handschriften ist der schwächste der Ausdehnung nach; er besteht aus 128 sehr flüchtig beschriebenen Seiten. Das erste Stück ist ein Marsch aus D dur für Streichinstrumente, 2 Flöten, 2 Hörner und 2 Trompeten. Auf der dreyzehnten Seite folgt eine Serenata in D dur, mit einem All. assai, $\frac{4}{4}$, beginnend. Rechts ist bemerkt und stehen geblieben „à Vienna;" das Uebrige ist ausgestrichen. Der Satz hat ausser den Streichinstrumenten 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten. Ein Andante aus F dur, $\frac{2}{4}$, mit einer Principal-Violine, Oboen und Hörnern. Alles sehr einfach und gefällig. Allegro, $\frac{3}{4}$, aus F dur, mit Violin-Solo. Menuetto, D dur, mit Streichinstrumenten, 2 Flöten, 2 Hörnern und Trompeten (kurz und einfach). Andante grazioso, A dur, $\frac{3}{4}$, mit denselben Instrumenten. Darauf folgt noch eine Menuett, D dur, mit Oboen, Hörnern, Trompeten und den Streichinstrumenten. Die Menuett hat zwey Trios. Ein kurzes Adagio, $\frac{4}{4}$, D dur, mit gleicher Besetzung macht den Uebergang zum All. assai, $\frac{3}{4}$. Auch der Marsch gehört als Einleitungssatz zur Serenata. Es enthält also dieser erste Band nur

ein einziges Werk. Wir setzen den Anfang des Marsches und des ersten All. in Noten her:

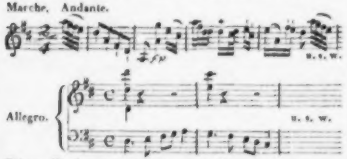

Dieses Orchesterstück ist uns bisher nie vorgekommen. Eben so neu war es Allen, die wir deshalb befragten.

Der zweyte Band besteht aus 452 Seiten und enthält: Concertone à 2 Violini principali, mit Streichinstrumenten, 2 Oboen, 2 Hörnern und Trompeten. Das leichte Doppelconcert hat ein All. spirituoso, Andante grazioso und Tempo di Menuetto auf 84 Seiten.

Darauf folgen drey Serenaten. Die erste aus D dur hebt mit einem Andante maestoso an, was kürzlich in ein All. assai leitet, besetzt mit 2 Oboen, 2 Hörnern und 2 Trompeten. Das Andante aus B dur hat ausser Streichinstrumenten, Hoboen und Hörnern noch eine Principal-Violine. Die Menuett aus F dur wird allein von Streichinstrumenten vorgetragen, zu denen sich im Trio die Principal-Violine gesellt, die auch im All. aus B dur bleibt, wo wieder Hörner und Hoboen dazu treten. In der zweyten Menuett aus D dur sind Flöten, Hörner und Trompeten angewendet und im Trio das Fagott. Ein $\frac{3}{4}$ Satz aus G dur mit Oboen und Hörnern, zu welchen in der Menuett aus D dur noch zwey Trompeten kommen, wie im Schluss-Prestissimo $\frac{3}{4}$. Auch dieses 108 Seiten lange Werk ist uns völlig neu, so wie die zweyte Serenata.

Statt einer weitläufigen Aufzählung der Bestandtheile jedes einzelnen Werkes, setzen wir lieber die Notenanfänge her, mit der Bemerkung, dass sie sämmtlich in bezeichneter einfacher Art sind:

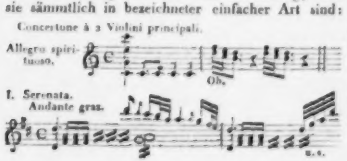

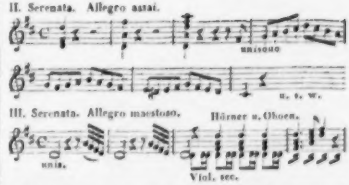

Diese letzte Serenata ist im MS. 158 Seiten lang und ist bereits gedruckt unter dem Namen Sinfonia, den diese Serenaten sämmtlich führen können. Auch ist mit Rothstift in der Original-Handschrift das Wort „Sinfonia" eingeklammert, und, wie es scheint, von einer andern Hand dazugesetzt worden. Es ist also damals, als Mozart diese Werke schrieb, der Ausdruck Sinfonia, in der jetzigen Bedeutung genommen, noch nicht Sitte gewesen, wie es bald darauf geschah: denn der ganze dritte Band hat in den Ueberschriften nichts mehr mit Serenaten, sondern mit Symphonieen zu thun. Die Bemerkung dürfte nicht ganz unnütz seyn. — Uebrigens ist diese dritte handschriftliche Serenata, oder später Sinfonia genannt, gedruckt als 25stes Op.

Der dritte Band enthält auf 514 Seiten neun Symphonieen, von Mozart selbst jede Sinfonia überschrieben, nicht mehr Serenata, wie in den beyden vorhergehenden Bänden. Sie sind sämmtlich kurz. Die erste besteht aus drey Sätzen, einem All. assai, Andante grazioso und einem Presto assai; 40 Quartseiten das Ganze. Auf dem Titelblatte ist das Verzeichniss, wie folgt, angegeben, wobey wir nur hinzufügen, was von diesen Werken im Druck erschienen ist:

In C. à 2 Violini, Viole, Oboe, Corni, Clarini e Basso.
I. Sinfonia. Allegro assai.
u. s. w. Auch diese ist gedruckt als Op. 64. N. 4.

In D. à 2 Violini, Viole, Oboe, Corni, Clarini e Basso.
con Oboe solo, nel Andante.
Genauer bezeichnet:
bis
bis
etc.

In B. à 2 Violini, Viole, Oboe, Corni e Basso.

2 Flauti nel Andante.

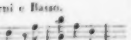

In G. 3te minore. Con Violini, Viole, Oboi, Corni in B fz. e Corni in G. e Basso.

2 Fagotti. nel Andante.

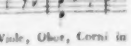

Gedruckt als Op. 64. N. 2.

In Es à 2 Violini, 2 Flauti, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Fagotti, 2 Corni in Es., 2 Clarini in Es.

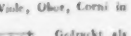

In G. à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Corni, 2 Clarini e Basso.

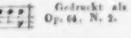

Gedruckt als Op. 64. N. 3.

In C. à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Corni, 2 Clarini e Basso.

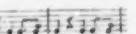

In A. à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Corni, 2 Clarini e Basso.

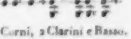

Gedruckt als Op. posth.

In D. à 2 Violini, 2 Oboe, 2 Viole, 2 Corni, 2 Clarini e Basso.

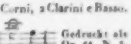

Gedruckt als Op. 64. N. 4.

So auffallend es auch manchem Kunstfreunde seyn möchte, dass es unserer Erfahrung zu Folge jetzt nicht zu wenige bedeutende Orchester gibt, die selbst von den gedruckten Symphonieen Mozart's nur die allerwenigsten kennen: so gewiss gibt es doch zuverlässig noch eine grosse Anzahl Musikliebhaber, denen nichts willkommener wäre, als wenn die wichtigsten der hier genannten, den Meisten noch unbekannten Orchesterwerke unsers unsterblichen Tonfürsten durch den Druck vervielfältigt würden.

Recensionen.

Méthode pour la Harpe (Harfenschule), particulierement à l'usage des jeunes élèves renfermant les règles du doigté, des exercices en tous genres et terminée par des leçons d'une difficulté progressive, composée — par N. Ch. Bochsa, fils. Op. 62. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 9 Francs.

Das erste Blatt liefert eine jetzige Harfe mit ihrem Spieler, lithographirt. Die Bestandtheile des Instruments sind erklärt, die blauen und rothen, *F* und *C* bezeichnenden Saiten sind nach den übersponnenen angegeben und über dem Instrumente deutet ein Notensystem den Ton jeder Saite. Auch die übrigen Haupttheile sind erklärt. Wie würde man sich freuen, wenn man eine althebräische oder caledonische Harfe so explicirt fände! — Im kurzen Vorberichte bemerkt der Verf., er habe es aus Erfahrung, dass zu dickleibige Schulen die Allermeisten vom Erlernen eines Instruments zurückschrecken, auch wenn das Buch das beste wäre. Viele beschäftigen sich nämlich mit Musik nur zu ihrem Vergnügen, können ihr daher auch nur wenig Zeit widmen, bedürfen also eines Werkes von geringem Umfange, worin sie ohne lange Rede das unumgänglich Nothwendige finden. Für diese will der Verf. hiermit sorgen und eine Art vorbereitender Methode liefern, welche die Schüler in kurzer Zeit befähigt, kleine Sonaten zu spielen und einen Gesang zu begleiten. Haben sie dann Lust, weiter zu gehen, so wird ihnen durch die erlangten Kenntnisse dasjenige wohl angenehm werden, was sie zuvor abschreckte. Es soll also dieser Auszug aus des Verfassers grossem Lehrbuche alle nothwendigen Regeln enthalten, auf welche kleine Uebungsstücke in fortschreitender Schwierigkeit folgen. Das Verfahren ist offenbar zweckmässig. Eben so richtig ist die folgende Erklärung, dass die das Buch beginnenden Anfangsgründe der Musik im Allgemeinen eigentlich gar nicht zur Methode gehören, sondern ein kleines Werkchen für sich ausmachen. Der Verf. hielt aber diese Einleitung für nöthig, worin wir ihm nicht beystimmen können, selbst dann nicht, wenn es auch Einigen erwünscht seyn soll. Dergleichen Einleitungen sind in der Regel oberflächlich. Man thäte überall besser, ein allgemeines Unterrichtsbuch in den Anfangsgründen der Musik vorauszusetzen oder anzuzeigen und gleich mit der Methode zu beginnen. Dass wir nun auch hier in gar nicht zu berechnender Wiederholung von Notennamen, Linien, Schlüsseln, Werth der Noten u. s. w. lesen müssen, versteht sich von selbst. Wir dürfen folglich diesen Abschnitt übergehen. Die eigentliche Harfenschule beginnt S. 9. Hätte auch gleich Anfangs der Umfang der Harfe bestimmter bezeichnet werden sollen: so ist doch bey Weitem das Allermeiste und Wichtigste völlig klar und genügend. Man wird belehrt über das Aufziehen der Saiten, über Stimmung, Haltung des

Körpers und der Hände, über allgemeine Regeln des Fingersatzes. Dass überall auf hinlängliche Notenbeyspiele gesehen ist, wird Jeder angemessen nennen. Von den Vorschlägen hätte bey aller Kürze genauer gehandelt werden sollen. Ferner sind Doppelschläge und Mordenten für eins und dasselbe genommen. Die angehangenen Uebungen oder fortschreitenden Lectionen sind zweckmässig. Darauf sind dem Schüler die 25 Studien des Verfassers empfohlen, die in demselben Verlage erschienen sind. Zuletzt ist eine Tabelle der Harfenmusik in fortschreitender Schwierigkeit beygefügt, die Lehrern und Schülern äusserst erwünscht seyn wird. Uebrigens sind hier, wie es gewöhnlich und auch auf alle Fälle am vortheilhaftesten ist, nur die vier Finger jeder Hand zum Spiel angewendet. Wir würden keine Worte darüber machen, wenn nicht die als Schriftstellerin gekannte und namentlich auch als gute Harfenistin gerühmte Mad. Genlis mancherley Worte darüber gemacht hätte. Sie wollte durchaus auch den fünften Finger zum Spiel angewendet wissen, was aber, wie manches Andere, was sie wollte, nicht angenommen worden ist. — Die gut gedruckte, Anfängern zu empfehlende Schule, hat links den Text in französischer, rechts in teutscher Sprache.

Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti quatuor vocum concentu, fidibus barytonis adjuto, redditi a Wenceslao Joanne Tomaschek. Op. 72. Moguntiae, Lutetiae et Antverpiae ex taberna musicea B. Schott filiorum. Partitur: 2 Fl. 42 Kr. Dieselbe Hymne in separat gestochenen Singstimmen, ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Wir erhalten also hier wieder einen Kirchengesang ohne Instrumentalbegleitung, die Singstimmen nur von Violoncellen und Contrabässen unterstützt. Wie vortheilhaft diese Einrichtung für die Kirche ist, haben wir öfter und längst gezeigt. Es ist uns erfreulich, dass sich die Anzahl der Componisten sichtlich vermehrt, die dieser Ansicht beytreten und die alte Weise wieder zu einer neuen machen helfen. Auch die Hörer scheinen sich immer mehr dafür zu erklären. An Orten, die keine guten und vollständigen Orchester haben, ist ein einfacher, oder doch nur für Singstimmen und Orgel berechneter Gesang der Andacht so offenbar zuträglich, dass die Menge seiner Freunde mit jedem Jahre zunehmen muss. Selbst in Städten, wo es an einem tüchtigen Orchester nicht fehlt, wird es wohlgethan seyn, wenn wenigstens mit Musikwerken ohne und mit Instrumental-Begleitung gewechselt wird.

Der Tondichter hat diese Seelenmesse nach seinem Vorworte nicht für einen kleinen Singchor, sondern für einen reich besetzten bestimmt. Er gibt das Verhältniss der Besetzung so an: „Bey zehnfach besetztem Sopran ist eine gleiche Anzahl für den Bass stark genug; doch die Mittelstimmen, der Alt und Tenor, müssen, eine jede für sich, wenigstens fünfzehnfach seyn, wenn ihre Fortschreitungen klar und deutlich vernommen werden sollen.“ Ein solches Verhältniss, also wie zwey der äusseren Stimmen zu drey der Mittelstimmen, wird in mehren grösseren Gesangwerken zu empfehlen seyn. Zu schwache Besetzungen der Mittelstimmen richten nicht selten um so eher Compositionen und ihre Wirkungen zu Grunde, je besser sie sind, d. h., je schöner und genauer für melodische und harmonische Stimmführung gesorgt worden ist, wie überall dafür gesorgt werden sollte. „Zur Leitung des Ganzen, fährt der Verf. fort, sind zwey Violons und acht Violoncells hinreichend. Die Soli aber dürfen nur von einem Violon und Violoncell, oder auch nur von dem Letzten allein, wie es überall genau angezeigt ist, begleitet werden.“ Man sieht demnach, dass das Werk mit solcher Besetzung nur für grössere Städte ausführbar seyn könnte. Es wird jedoch auch sehr wohl in kleinen Städten aufgeführt werden können, wenn sie nur einen tüchtigen und verständigen Organisten besitzen, der sich nach Partituren zu richten versteht und mit Discretion zu begleiten weiss. Der beygegebene Klavierauszug, der eigentlich nur das Einüben der Singstimmen erleichtern soll, wird auch dafür eine gute Hülfe seyn. Wenn damit auch nicht behauptet werden soll oder darf, dass dieses für reiche Besetzung geschriebene Werk von einem kleinen Chore ausgeführt, eine und dieselbe Wirkung hervorbringen werde: so glauben wir doch nach reiflicher Ueberlegung des hinlänglich Durchgesehenen zu dem Ausspruche berechtigt zu seyn, es werde dieses Requiem auch bey geringer, nur stets verhältnissmässiger Besetzung durch seinen innern Gehalt immer noch sehr wirksam und zweckmässig sich erweisen. Nur werden Sänger und Chordirectoren nicht leichtsinnig damit verfahren dürfen; man wird es nicht ohne gehörige

und genaue Proben öffentlich aufführen wollen, wenn man nur einige Achtung für heilige Musik und für den Ort und den Zweck in sich trägt, wofür es gegeben ist.

Gleich der erste Satz: „Requiem aeternam" ist vortrefflich, eben so einfach als schön, was das völlig Angemessene stets in sich schliesst. Das Dies irae hebt wahrhaft ausgezeichnet an, wird zu den Worten „Quantus tremor" äusserst sinnig und eigen durch ganz einfache Mittel. Schön schreitet der Gesang fort bis zu: Liber scriptus proferetur, wo uns der Sinn des Inhalts so gemüthlich in den Tönen dargestellt erscheint. Die scheue Angst vor dem Tage des Gerichts sollte auf alle Fälle ergreifender durchklingen. Die alte Hymne ist nur bis zu „Recordare Jesu pie" componirt worden. Von hier an fehlen alle Strophen des allbekannten Gedichts, dessen Schluss nach dem „Salva me, fons pietatis" dahin abgeändert worden ist, dass Salva me wiederholt und dazu gesetzt worden ist: Pie Jesu, Domine, dona eis requiem.

Nach solcher Gestalt beendigter Hymne tritt das Domine, Jesu Christe, in vollem Chore wieder schön hervor, am meisten gegen den Schluss „ne cadant in obscurum." Eben so schön in anderer freundlicher Weise ist der dreystimmige Solosatz: „Sed signifer sanctus Michael" in aller Kürze sehr wirkungsvoll sogleich mit dem folgenden Allegro moderato verbunden, das zu dem Quam olim Abrahae eine sehr klare und schöne Fuge erschallen lässt, deren Schönheit und Gehalt noch höher anzuschlagen ist, je weiter sie sich von den älteren bekannten Meisterwerken entfernt hält, ohne sich in Schatten zu stellen. — Das Sanctus (H dur, $\frac{6}{8}$, Andante) ist bey aller Kürze durch treffende harmonische Wendungen gehoben; desgleichen das nicht viel weniger kurze Pleni sunt coeli in schnellerer Bewegung (Allegretto in derselben Tactart). In diesem Satze sind einige Druckfehler eingeschlichen, die man vor dem Spiele der Pianofortebegleitung verbessern mag, damit man nicht etwa in der Eile die Sänger störe. Es fehlt mehrmals in der Begleitungsklammer vor *fis* das Doppelkreuz; einmal fehlt es auch vor *Cis* —: leicht abzuändern. Benedictus (G dur, $\frac{4}{4}$, Andante), ein ausgeführterer vierstimmiger Solosatz, sehr ansprechend, besonders durch geschickte Verbindungen, namentlich durch den Uebergang in die ganz schlichte Anfangsmelodie und durch überraschend und doch natürlich veränderte Zusammenstellung so meisterlich gewendet, dass sich Jeder des Satzes erfreuen wird. An ihn knüpft sich unmittelbar der kurz wiederholte Chorgesang des Osanna, $\frac{6}{8}$, E dur im Allegretto. Im mässig langsamen $\frac{4}{4}$-Tacte (Quasi Adagio) wird das Agnus Dei mit dona eis pacem reich modulirt vom vollen Chore würdig aufgenommen. Namentlich muss als sinnig herausgehoben werden, dass in ganz ungezwungener Verbindung die erste Melodie des Requiem aeternam wiederkehrt und bis zum Schlusse mit mannigfach reicher Veränderung und anziehenden Anspielungen an die frühere Weise weiter geführt und endlich vollkommen wie im ersten Satze *pp* geschlossen wird.

Gebührend vorgetragen, wird das Werk die beabsichtigte Wirkung nirgend verfehlen.

Nachrichten.

Kopenhagen (Beschluss). Den 29sten Septbr. gab Hr. Hoforganist Ludwig Zinck in der Schlosskirche ein Concert folgenden Inhalts: 1) Introduction auf der Orgel mit Choral; 2) Cantate von Weyse; 3) Paternoster für vier Männerstimmen, von demselben; 4) der dritte Theil von „die Schöpfung"; 5) Motetto mit Orgelaccompagnement; 6) Phantasie für die Orgel; 7) Auszug aus einer Pfingstcantate von Weyse. Der vocale Theil wurde von Dilettanten und Eleven des Musik-Conservatoriums, und die Instrumentalmusik von dem Personale des königlichen Orchesters unter Aufführung des Hrn. Repetiteurs Funck gegeben. Der wohlgewählte Inhalt hatte ein zahlreiches Publicum versammelt. Da aber nicht eine einzige Nummer glücklich ausgeführt wurde, fand Referent sich in seinen Erwartungen, die er von diesem Concert genährt hatte, sehr getäuscht und verliess dasselbe daher durchaus unbefriedigt. Den 30sten März das gewöhnliche Passions-Concert, zum Besten der Wittwenkasse der Kapelle, folgenden Inhalts: der erste Theil von „die Schöpfung"; die letzten Worte am Kreuze von Haydn; Passions-Cantate von Weyse. Die Vocalmusik wurde von Dilettanten und die Instrumentalmusik von den Mitgliedern der königlichen Kapelle unter Aufführung des Hrn. Musikdirecteurs, Professors Ritters Schall ausgeführt. Man hatte diesmal die Kirche Unserer Lieben Frauen gewählt, die sich so vorzüglich zum Concert eignet und ungefähr ein paar Tausend Menschen aufnehmen kann. Alle Billets waren bereits

Einschnitten angewendet) als eigentliche kunstmässige, nach Regeln geordnete Harmonie. Nicht nur ihre Liebeslieder, wie man behauptet hat, sondern auch die meisten ihrer kriegerischen Gesänge bewegen sich in den weichen Tonarten, und geben also einen Beleg mehr, zu der von andern schon gemachten Bemerkung, dass für die Musik durch künstliche Kultur nicht gebildete Menschen lieber in Moll als Dur singen — woraus man fast schliessen mochte, die Natur habe die Musik mehr für den Ausdruck der Wehmuth, als der Freude bestimmt. Sehr bemerkenswerth, und von Dallaway auch schon bemerkt, ist es, dass sie zum Ausdruck ihrer Zartlichkeit in sanften Uebergangen der Melodie mit unsern halben Tonen nicht ausreichen, sondern zwischen ihnen noch feinere Nüanzen, und von den Geschicktern sogar bezeichnete Viertelstone haben und diese recht genau hervorzubringen und anzuwenden wissen. Ihre verliebten Klagen drükken sie entweder auf der Guitarre oder dem Psalter alleiu, oder im Gesange von diesem begleitet, aus. Seltner gesellen sie zu einem dieser Instrumente noch eine einfache Flote. Wenn sie nicht klagen, so verzweifeln sie in Liebe, und dann werden ihre Lieder, wie die Musik dazu, wild und der kriegerischen ähnlich. Das Volkslied ist immer so — entweder wirklich kriegerischen Inhalts, und voll heftiger Explosionen unglücklicher, verzweifelnder Liebe, und der Vortrag desselben von dem gemeinen Mann, der überhaupt im Orient lieber verzweifelt als klagt, wird deshalb oftmals mehr ein heftiges Geschrey, als ein lebhafter Gesang.

Ihre kriegerische Musik ist mehr Veranlassung, als Urbild unsrer sogenannten türkischen Musik. Es gehört zum Anstand und zur Pracht der vornehmern Officiere viel Musiker um sich zu haben. Die Hauptinstrumente bey ihrer militairischen Musik sind Hoboen, Becken, kleine Trommeln aller Art und die grosse Trommel, die allein eine Art Grundbass führt. Piccolflötchen, Triangel, Schellen u. dgl. sind selten dabey, und Klarinetten oder Fagotten fast gar nicht. Der Effekt ist stark, aber es würkt mehr, als rhythmisches Gerausch, denn als Musik, besonders da die Hoboisten, wenn sie halbwege ins Feuer kommen, aus Leibeskraften Unisono in ihre Instrumente hineinblasen und so einen kreischenden, weithin gellenden Schallmeyenton hervorbringen. Die grosse Trommel, dieser gewaltige Hebel des türkischen Enthusiasmus überhaupt, halt aber dabey stets den regelmassigsten Takt, und so ist in dem Lermen doch Methode. Dabey sind die Stücke, die sie spielen, einander so ähnlich, dass, wenn man nicht genau aufmerkt, man glaubt in Ewigkeit dasselbe zu horen — wie bey den Bergschotten.

Hiervon lohnt es also nicht die Mühe viel zu sagen; zweckmassig mag es seyn, denn marschiren lasst sich's vortrefflich darnach und begeisternd ist es wenigstens für die Muselmanner, wie der Augenschein lehrt, gleichfalls; aber schon ist es wirklich nicht. Statt dessen will ich noch einer religiosen Anwendung jener fanftern Musik erwähnen, auf die auch Dallaway sich bezieht, und die wenigstens seltsam genug ist. Es giebt namlich eine Art sogenannter flehender Derwische, die aber heulende heissen sollten, deren Beruf ist, unaufhorlich mit den entsetzlichsten Verzerrungen zu schreyen: Ullah-hoh! Ullah-hoh! Die frommern darunter, denen das noch nicht genügt, verrichten diese ihre Andacht, indem sie jene Worte heulen und ein glühendes Stück Eisen zwischen die Zahne nehmen, dessen Gluth sie gewaltsam heraushauchen, so dass oft die Funken davon sprühen, wobey sie sich mit unglaublicher Geschwindigkeit auf einem Beine herumdrehen. Bey dieser heiligen Ceremonie ertont nun jene sanfte Musik von einer Flote und einem Psalter oder einer Guitarre, und frischt die Krafte des Heulenden an, wenn sie ermatten wollen, bis der Unglückliche endlich ganz erschopft und nicht selten ohnmachtig zu Boden sinkt. Mit grosser Verehrung eilt man nun herbey, preiset ihn selig, tragt

vor dem Concertabend abgesetzt und diess erregte, als ganz unerwartet, allgemeine Sensation. Die Ausführung war, im Ganzen genommen, sehr glücklich, besonders die von Weyse's Musik, die mit Recht zu den schönsten Arbeiten gerechnet werden muss, die wir von diesem Componisten besitzen, und daher auch dem zahlreich versammelten Publicum einen reichen Genuss gewährte. Die ausserordentliche Stille, die während des Vortrags dieser Musik herrschte, dürfte der redendste Beweis des tiefen Eindruckes seyn, den sie hervorbrachte. Möchte nur diese schöne Stimmung für Kirchenmusik unterhalten und gepflegt werden und das Publicum Gelegenheit bekommen, so manches ihm bis jetzt noch unbekannte Meisterwerk zu hören!

Referent kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne eines Privat-Concertes zu erwähnen, welches den 1sten May im königlichen Hoftheater gegeben wurde und eben so sehr durch die Wahl, als durch die Ausführung einen ausgezeichneten Genuss gewährte. 1) Ouverture zur Zauberharfe von Kuhlau, von dem Personal des königlichen Orchesters unter Anführung des Musikdir. mit Genauigkeit ausgeführt; 2) der Werth des Sängers, in Musik gesetzt von Weyse, eine werthvolle Gelegenheits-Composition, die von dem zahlreich versammelten Publicum mit allgemeinem Beyfall aufgenommen wurde; 3) Pianoforte-Concert von Hummel (H moll), ausgeführt von unserm ausgezeichneten Dilettanten, Hr. Nicolai Gerson, mit einer Virtuosität, einem Vortrag und Geschmack, der nichts zu wünschen übrig liess und jedem Künstler Ehre gemacht haben würde; 4) Scene und Chor aus der Oper „Lulu" von Kuhlau, vorgetragen von Dilettanten. Diese Composition ist reich an musikalischem Effect, höchst melodiös und vortrefflich instrumentirt. Sie wurde recht con amore und mit einer Vollkommenheit ausgeführt, die ihr im königlichen Theater nie zu Theil geworden ist; 5) Duett für Sopran und Basso aus Kuhlau's Oper „Hugo und Adelheid", ausgeführt von zwey unserer besten Dilettanten, dem Fräulein Schwartzen und dem Hrn. Lector Abrahams. Diese schöne Composition wurde mit einem Ausdruck, einem Vortrag und artistischer Virtuosität gegeben, die hier sehr selten, wo nicht einzig ist. Dass diese vortreffliche Ausführung der Singstimmen das Orchester nicht zu einem delicatern Accompagnement vermögen konnte, wunderte den Referenten sehr; 6) der Ambrosianische Lobgesang von Weyse. Diese gediegene Composition schloss das in mehrer Rücksicht ausgezeichnete Concert auf eine würdige Weise und das Publicum verliess dasselbe gewiss mit allgemeiner Zufriedenheit.

Es würde ohne allen Zweifel der Kunst zum wahren Nutzen gereichen, wenn die oben genannten Dilettanten dem Publicum öfter den Genuss gewähren wollten, ihre musikalischen Talente zu bewundern, da nichts den Geschmack so sehr befördert, als gute Compositionen so vortragen zu hören, wie es diesen Abend geschah; und das Bedürfniss hierzu ist um so fühlbarer, da die Anzahl unserer wahren Künstler so sehr eingeschränkt ist.

Nekrolog.

Leipzig. Frau Henriette Weisse, geborne Schicht, vollendete ihr kunstthätiges Leben, Allen unerwartet, an den Folgen der Masern am 5ten Octbr. dieses Jahres in einem Alter von etwa 40 Jahren. Von ihrem, als Componist und Theoretiker anerkannten Vater, dem Cantor unserer Thomasschule, Musikdirector an den beyden Hauptkirchen und des Abonnement-Concerts, zur ausgezeichneten Sängerin gebildet, erheiterte sie mit ihrer Kunst unsere ersten musikalischen Familien-Vereine, erfreute uns als angestellte erste Sängerin in den oft gerühmten Donnerstags-Concerten im Gewandhause von Michaelis 1807 bis Ostern 1810, nahm auch darauf fortwährend an den meisten grossen Musikaufführungen in den Kirchen und in geistlichen Concerten den thätigsten Antheil.

Den 16ten May 1813 vermählte sie sich mit Herrn Carl Weisse, Kaufmann in Hamburg, von wo sie sich nach Berlin wendeten. Angestellt als Director der hiesigen Feuer-Versicherungs-Anstalt, führte uns der treffliche Violoncellist, ein Freund und Schüler Bernh. Romberg's, die von Vielen vermisste Künstlerin wieder zu. Das kinderlose Haus des kunstgeübten Ehepaares stand fremden und einheimischen Tonkünstlern stets offen und viele Virtuosen werden die Gastfreundlichkeit dieser Familie und die von derselben veranstalteten musikalischen Unterhaltungen dankbar zu rühmen haben. Hoffnungsvollen Talenten eröffneten sie durch thätige Hülfe und unermüdete Vermittelung eine Laufbahn, auf welcher die Unterstützten die glücklichste Gelegenheit finden, sich zu bilden und zu heben, von denen auch Einige bereits jetzt in bürgerlichem Gedeihen stehen und in Künstler-Ehren wachsen.

Bey so vielen Verdiensten um die fröhliche Kunst der Musik, um ihre Meister und Freunde, gebührt es uns daher, das Andenken der Entschlafenen öffentlich zu ehren und ihr im Namen Vieler den Dank nachzurufen, den ihre ausgezeichnete Kunstthätigkeit sich überall und auf mannigfachem Wege in hohem Grade gewann. Friede ihrer Asche!

Berichtigung.

Ob wir gleich unsere Nachricht über den Tod des Hrn. Fr. Kandler aus Wien selbst, und aus guter Quelle, erhalten hatten: so haben wir dennoch nach einem neuen Schreiben, gleichfalls aus Wien, unsere in No. 42 gegebene Nachricht vom Ableben des geschätzten Schriftstellers und Mitarbeiters an unseren Blättern dahin zu berichtigen, dass er nicht an der Cholera, sondern an den Folgen des Podagra entschlafen ist. Aus des Hingeschiedenen letztem Briefe erfuhren wir, dass er sich der Gicht wegen in Baden (bey Wien) befand und dass er bald heim reisen werde. Er hat bald darauf seine letzte Reise angetreten. Es muss aber jetzt Alles, was stirbt, gleich an der Cholera gestorben seyn.

Kurze Anzeigen.

Im Verlage des Hrn. N. Simrock in Bonn sind mit Eigenthumsrecht unter Anderm erschienen:

No. 1: Andante mit sechs Variationen und Finale für die Orgel mit obligatem Pedal — — von Ch. H. Rink. Op. 89. Pr. 2 Franken.

No. 2: Neun Variationen und Finale für die Orgel von Ch. H. Rink. Op. 90. Pr. 2 Fr.

Nach einer würdigen Einleitung Grave in Es moll tritt das Thema, Andante, Es dur sehr einfach und sanft ein und wird in angemessenem Wechsel geschickt variirt, nirgend zu schwer, obgleich das Werk dem trefflichen Organisten in Breslau, Adolf Hesse, gewidmet ist. Man setzt es wohl schon voraus, dass in Orgel-Compositionen des Hrn. R. nichts von solchen Gängen vorkommt, die wider den grossartigen Character des Instruments oder gegen den Ernst des Ortes laufen. Ueber jeder Nummer sind die Register, zuweilen auch die Manuale angegeben. Vor dem Finale lässt sich die sechste Veränderung choralmässig mit Gambe und Gedackt 8 Fuss in Es moll hören, auf dem Durdominanten-Accorde schliessend, welche Zusammenstellung die gute Wirkung des Schlusssatzes für volles Werk bedeutend hebt. Das Finale ist schön fugirt und dem Ganzen entsprechend so trefflich gearbeitet, wie man es von diesem Tonsetzer bereits kennt.

In derselben Art ist auch das folgende Werkchen, wo uns nur das gar zu bekannte Thema

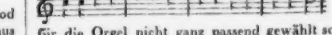

für die Orgel nicht ganz passend gewählt scheinen will.

No. 3: Polonoise pour le Violoncelle avec accompagnement de deux Violons, Alto et Basse, 2 Flûtes et deux Cors (ad libitum) — par Louis Decortis. Op. 12. Pr. avec Orchestre 4 Francs, av. Pianoforte 2 Francs.

Eine gefällige, nicht zu schwere, jedoch hinlänglich bravourmässig gehaltene Polonoise, die, nicht zu lang ausgesponnen, ein angenehmes Intermezzo geben und bey so mässiger Instrumentalbegleitung nicht allein für Concerte auch in kleineren Städten, sondern selbst für häusliche Musik-Abende zum Vergnügen gereichen wird. Auch mit Pianofortebegleitung wird sie gefällig wirken und sich dadurch angehenden Solospielern um so mehr empfehlen.

No. 4: Rhein-Preussisches Kriegerlied von J. J. Reiff, für den Männerchor mit Begleitung der Militär-Musik componirt — — von Franz Weber. Op. 5. Pr. 3 Fr. 50 Cts.

No. 5: Dasselbe Lied im Klavier-Auszuge mit vier Singstimmen. Pr. 2 Fr.

No. 6: Die einzelnen Singstimmen dieses Liedes. Pr. 1 Fr.

Der Trommelwirbel beginnt, die Blasinstrumente treten nach und nach unisono hinzu und heben sich im Dominanten-Accorde 16 Tacte lang immer lebhafter bis zum Eintritte des Gesanges, der kriegerisch marschmässig und in jeder Hinsicht leicht ausführbar gesungen und begleitet ist. Es ist ein vaterländisch volksmässiges Lied, das zu Muth für Pflicht und Recht ermuntert und des alten Rheines alte Treue preist. Dem einfachen Klavier-Auszuge ist die Partitur der Singstimmen beyge-

druckt. Dass in diesem kräftigen, von jedem etwas geübten Chore leicht auszuführenden Gesange zum Vierstimmigen sich zuweilen das Dreystimmige gesellt, wird Niemandem auffallen. Der Druck aller drey Ausgaben ist deutlich und gut, wie das Papier.

No. 7: Hymnus: Veni Creator spiritus, für vier Singstimmen mit Orchester-Begleitung componirt von A. Bader. Orgel- oder Klavier-Auszug mit lateinischem Texte. Pr. 9 Fr.

No. 8: Die vier Singstimmen zu diesem Hymnus. Pr. 1 Fr. oder 8 Sgr.

Der bekannte kirchliche Text ist in einem Andante, $\frac{3}{4}$, D dur, fliessend in Melodie und Harmonie, mit lebhafter, aber nicht überladener Begleitung, leicht fasslich und ohne Schwierigkeit des Vortrags durchcomponirt. Gegen einzelne orthographische Kleinigkeiten haben wir nichts zu erinnern, da der harmonische Zusammenhang völlig klar und richtig bleibt: nur S. 8 in der ersten Klammer laufen zwischen Alt und Bass zwey Octaven unter, die den vierstimmigen Satz ohne Noth unterbrechen und sehr leicht hätten vermieden werden können. Dass hingegen der Gesang, dieser paar Nötchen wegen, besonders jetzt, wo man an dergleichen hinlänglich gewöhnt worden ist, nichts verliert, auch für diejenigen nicht, die volle Reinheit des Satzes lieben, die sie ohne Mühe sogleich herstellen können, versteht sich ohne viele Worte. Die Orchester-Begleitung haben wir nicht gesehen; sie muss aber, nach dem Auszuge für Orgel oder Klavier zu urtheilen, sehr wirksam seyn. Auch mit blosser Begleitung der Orgel ist der Gesang empfehlenswerth.

No. 9: Rondo pour Piano et Flûte (ou Violon) sur un thême de M. Carafa composé par P. E. Hünten. Op. 46. No. 1. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

Air favori de l'opera: Vampyr, en forme de Rondo pour Piano et Flûte (ou Violon) comp. par P. E. Hünten. Op. 46. No. 2. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

Ein paar sehr leichte, artige Kleinigkeiten für Anfänger und gewöhnliche Spieler, von denen uns No. 1 noch besser gefällt, als No. 2. Das erste ist auch noch leichter als das zweyte, dessen Form vom Rondo etwas abweicht.

No. 10: Introduction et Variations brillantes pour la Clarinette principale avec accomp. de l'orchestre composées par H. J. Golde. Op. 1. Pr. 6 Fr.

Ein neues Concertstück, womit sich gute Bläser auf der *B*-Clarinette hören lassen mögen. Gelegenheit dazu erhalten sie schon in der Einleitung, in den vier, auf ein belebtes Thema folgenden Variationen, wie in dem ausgeführtern Finale. Es ist uns nicht angenehm, von dem ersten Werke eines uns unbekannten Componisten nichts weiter sagen zu können, am wenigstens von der Wirkung des begleitenden Orchesters, da wir nur die Stimmen, keine Partitur vor uns haben, die dazu unumgänglich nothwendig ist. Die Variationen sind in beliebter bravourmässiger Art.

Mancherley.

Die Euterpe,

ein schon gerühmter Orchester-Verein meist junger Musiker Leipzigs, der uns, oft sehr wohlgelungen, selbst Beethoven's Symphonieen und die neusten, auch nicht selten noch ungedruckten Erzeugnisse der Kunst, Symphonieen, Ouverturen, Concerte und ähnliche Tonstücke zu Gehör bringt, dauert erwünscht fort. Jetziger Musikdirector desselben ist der thätige, erfahrne und geschickte Hr. Ch. G. Müller, Mitglied unsers Abonnement-Concerts, der sich bereits als ausgezeichneten Componisten rühmlich bekannt gemacht hat.

Der Oberst Pusset,

auf dessen Kopf die russische Regierung einen Preis von 100,000 Rubeln setzte, starb vor einigen Tagen in der Gegend von Elbing an seinen Wunden. Der General en chef Rybinsky und die meisten polnischen Officiere, bleich, folgten der Leiche. Als der Sarg auf die Bahre gesetzt wurde, blies der Stabs-Musikchor einen lustigen Masurek, wozu oft die russischen und polnischen Kanonen zum Sturme begleitet haben sollen, aber weich und höchst trefflich trugen sie den Masurek vor. Beym Einsenken des Sarges erscholl die Marseiller Hymne. — Ein eigenes Leichenbegängniss! (Aus einem Privatbriefe vom 22sten October).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. Nº. 46. 1831.

Einige Bemerkungen zu dem „Wort über die Fuge in der Kirche“ von J. C. Lobe.

(Vergl. Allgem. Musikal. Zeitung, No. 42, 1831.)

Der, als geistreicher Componist, rühmlichst bekannte Verf. des oben angezogenen Aufsatzes erklärt sich gegen den Gebrauch der Fuge in der Kirchenmusik. Ich kann dieser Ansicht aus folgenden Gründen nicht beypflichten.

Der Verf. huldigt dem Grundsatze, dass sich die Kunst, hier insbesondere die Musik, in der Kirche ganz dem Bildungsstande und der Fassungskraft des Volks anbequemen, sich zu derselben herablassen und sich der höchsten Einfachheit befleissigen müsse. Meines Erachtens aber soll sich die Musik, so wie die Kunst im Allgemeinen, auch in sofern als sie zu religiösen Zwecken angewendet wird, nicht zur Menge herablassen, sondern sie vielmehr zu sich heranziehen, sie aus dem alltäglichen Kreise ihres Denkens und Fühlens herausführen und sie für höhere Ahnung und Anschauung des Göttlichen empfänglich machen. Und dieses Ziel hat denn auch in der That von jeher alle wahre Kunst verfolgt. So hat sich von jeher die Dicht- und Redekunst, die Malerey, die Baukunst nicht minder, wie die Musik, in ihrer Thätigkeit für die Zwecke der Kirche auf einen höhern Standpunct gestellt, als ihn der grosse Haufe in jeder Hinsicht vollkommen klar zu erfassen und zu erreichen vermochte. Oder wie viele Mitglieder gewöhnlicher Christengemeinen mochten wohl vormals und mögen auch noch jetzt das kunstvolle Gewebe einer Meisterrede, die dichterischen Schönheiten eines klassischen Kirchenliedes, die architectonische Pracht eines Münsterdomes, oder die wunderbare Herrlichkeit eines, von Meisterhand geschaffenen Altarbildes mit vollkommener Klarheit und Verständniss durchschauen? Gewiss eben so Wenige, als sich rühmen konnten und können, in die Tiefen eines grossartigen Requiem oder einer Missa einzudringen und besonders die Fugensätze darin mit der Einsicht eines Künstlers aufzufassen. Und dieses Verhältniss der Kunst — auch in sofern sie zur Verherrlichung der Religion dient — zur Masse des Volks wird, so wie es bisher statt gefunden hat, auch fernerhin fortbestehen müssen. Denn wollte die Kunst, um auch dem Ungebildeten vollkommen verständlich zu werden, sich ganz dem Bildungsstande und den Einsichten des grossen Haufens anbequemen, so würde sie oft sehr tief herabsteigen und sich nicht blos, wie es der Verf. will, der höchsten Einfachheit, sondern selbst auch wohl der Gemeinheit befleissigen müssen; dann würde namentlich die Musik vor Allem für tüchtigen Trompeten- und Paukenspektakel zu sorgen haben, wodurch, wie die Erfahrung lehrt, handfeste Herzen weit leichter mürbe gemacht werden, als durch das herrlichste Musikstück ohne solchen massiven Knalleffect; dann würde sie (die Musik und alle Kunst) aber auch aufhören, ihre Stelle beym Cultus mit Würde zu behaupten und die Zwecke desselben, Erhebung über das Gemeine und religiöse Erbauung und Begeisterung, wesentlich fördern zu helfen. — Aber wie? geht nun dadurch, dass die Kunst, wie sie bisher in der Kirche geübt worden, über die Fassungskraft und das klare Verständniss des Volks vielfach hinausreicht, ihre Einwirkung auf das Volk etwa verloren? Gewiss eben so wenig, als die herrliche Wunderpracht und der erschütternde Eindruck des Sternenhimmels für diejenigen verloren geht, welche weder die Sternbilder zu benennen, noch das Grössenverhältniss der einzelnen Sterne zu einander, noch ihren Lauf und ihre Entfernung mit astronomischer Einsicht zu beurtheilen vermögen. — Es gibt nämlich zwey Hauptbetrachtungs- und Auffassungsweisen des Grossen und Erhabenen, wie in der Natur, so auch in der Kunst. Die eine, auf höhere Bildung und Einsicht gegründet,

betrachtet und umfasst es fühlend und denkend mit genauer Verfolgung und deutlicher Erkenntniss der Mittel, aus deren Zusammenwirken es sich ergibt — und diese ist vornehmlich dem wahren Künstler und Kunstverständigen eigen. Die andere, geringere Bildung erfordernd und nur allgemeine Empfänglichkeit voraussetzend, betrachtet das Grosse und Erhabene vorzugsweise mittelst des Gefühls, ohne von dem angeschauten Gegenstande einen vollkommen deutlichen und scharfen Begriff zu erlangen und ihn in allen seinen Theilen ganz zu durchdringen, und ohne sich von dem empfangenen Eindrucke, dessen Ursachen und Entstehungsart Rechenschaft geben zu können. In dieser letzten Weise wirkt die Kunst auf die grosse Masse des Volks. Dieses vermag die Höhen und Tiefen derselben und alle ihre Geheimnisse freylich nicht zu begreifen, aber es empfängt durch sie dessen ungeachtet einen allgemeinen, bald deutlichern, bald dunklern Eindruck, welcher grossentheils hinreichend ist, um es den Zwecken des Künstlers gemäss anzuregen. —

Diess Alles gilt nun unstreitig auch von der Fuge, sobald diese nur nicht als blosses musikalisches Kunststück, sondern als wahres Kunstwerk auftritt. Als Kunststück, wie es wohl ein Jeder, der seinen einfachen und doppelten Contrapunct tüchtig studirt hat, auch ohne höhere Weihe des Genius zusammendrechseln kann, ergötzt sie nicht einmal wahrhaft den sachverständigen Hörer und langweilt allerdings das Volk. Als Kunstwerk aber, wie es der Genius einzelner grosser Meister in Kirchencompositionen aufgestellt hat, verfehlt sie gewiss um so weniger ihren Eindruck auf jeden empfänglichen Laien, jemehr sie ihrer Form nach dazu geeignet ist, irgend ein bestimmtes Gefühl oder einen grossen und wichtigen Gedanken gleichsam in das Gemüth des Hörers einzuprägen und ihn mit ganzer Seele daran zu fesseln. — Ich erinnere mich, diess einst schon als Knabe lebhaft empfunden zu haben. Von der kunstreichen Structur einer Fuge hatte ich freylich damals noch nicht die geringste Kenntniss und ich mochte damals auch die meisten, welche ich mit singen oder spielen musste, nicht wohl leiden, weil mein Lehrer, der Cantor, dabey gewöhnlich sehr hitzig wurde und mir und Anderen, des unrichtigen Einfallens wegen, mit dem Fiedelbogen grimmig um die Köpfe fuhr; allein wenn „die Himmel erzählen" u. s. w. oder etwas dem Aehnliches aufgeführt wurde, da war ich vor hoher, inniger Lust und Freude ganz ausser mir und die Schauer der Anbetung, welche in jenem grossen Chore wehen, blieben auch dem Herzen des unwissenden Knaben nicht fremd. Und das, was ich damals bey wahrhaft gelungenen Fugensätzen empfand, das, glaube ich, mögen auch wohl tausend Andere beym Anhören derselben empfinden, welche in musikalischer Hinsicht Zeit Lebens im Kindesalter stehen bleiben. —

Darum bin ich der Meinung, dass man der Kirche, welche sich die Fuge recht eigentlich erzeugt und gross gezogen hat, dieselbe auch forthin lassen und nur dafür sorgen möge, dass in den Kirchen blos gute Fugen gut zur Ausführung gebracht werden, das heisst solche, welche durch geniale Durchführung treffend erfundener, in das Gemüth schlagender Hauptgedanken jeden nicht ganz unempfänglichen Hörer ergreifen. Fugen, in welchen sich die Kunst abmüht, das leere Stroh nichts sagender, gemeiner, herzloser Phrasen auszudreschen, sind freylich aus der Kirche — aber auch aus dem Concertsaale zu verbannen.

D. K. Stein.

Anmerkung.

Kurz nach der Annahme dieses Aufsatzes ging ein zweyter, ebenfalls für die Beybehaltung der Fuge in den Kirchen stimmende und an vielen Stellen dafür erglühende ein, wie das im Voraus zu erwarten war. Dieser zweyte Aufsatz in Briefform ist von J. F. Fincke, Cantor und Organist in Plauen im Vogtlande. Nur wegen Mangel an Raum sehen wir uns verhindert, eine zweyte, mit der eben gegebenen im Ganzen übereinstimmende, an sich sehr schätzenswerthe Arbeit, für welche wir dem Hrn. Verf. öffentlich unsern Dank abzustatten nicht versäumen, in unseren Blättern abdrucken zu lassen. *Die Redaction.*

Nekrolog.

Wilhelm Christian Müller

wurde zu Wasungen am 7ten März 1752 geboren, zeigte früh Anlagen für Musik und Wissenschaft, studirte 1770 bis 75 in Göttingen Theologie, wo er auch thätigen Antheil an den von Forkel geleiteten Concerten nahm. Nachdem er sich als Erzieher eine Zeit lang in Kiel und 1777 in Altona aufgehalten hatte, begab er sich 1778 nach Bremen als Privaterzieher, wo er 1783 am Dom

als Cantor und Lehrer am luther. Lyceum (beyde Stellen sind verbunden) angestellt wurde. Durch Familien-Concerte, eine musikalische Lesegesellschaft, Erfindung einer Tastatur zur Harmonica, durch Herausgabe einiger Liedersammlungen und durch schriftstellerische Arbeiten machte sich seine rege Thätigkeitsliebe verdient. Seit 1817 wurde er pensionirt, unternahm mit seiner Tochter Elise manche Reisen, auf welchen er sich viele Notizen zu seiner letzten, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienenen Schrift: Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Th. 1830 (8) — sammelte. Ein zu diesem Werke gehörendes Gedicht, ein musikalisches Epos, Pentaide, ist noch MS. Früher lieferte er auch mehre Aufsätze in diese Blätter und in die Cäcilie. Am 6ten July dieses Jahres verschied er in seinem 80sten Lebensjahre an einem Schlagflusse. Sein Leben und seine Schriften findet man in Rotermund's Lexicon aller Gelehrten, die seit der Reformation in Bremen gelebt haben, im 2 Th. S. 51.

Wohlgemeinte Frage.

Ein Leser der musikalischen Zeitung findet in einem der vorzüglichsten neuen deutschen Geschichtswerke, in:

Dr. *F. W. Barthold's: Der Römerzug König Heinrichs von Lützelburg*, in sechs Büchern dargestellt. (Königsberg, bey Bornträger, in zwey Theilen, 1830, 1831) —

einem Werke, gleich ausgezeichnet durch Quellenstudium und durch Darstellungskunst — welches Beydes allein hier zumsichern genügen wird: er findet da die folgende Stelle. (Lesern einer musikalischen Zeitung wird es nicht anstössig seyn, wenn sie daran erinnert werden, dass jener König Heinrich von Lützelburg (Luxemburg) als deutscher Kaiser Heinrich VII., und mithin die Zeit, von welcher gesprochen wird, das Jahr 1308 bis 1313 ist). Diess ist die Stelle:

„Die frömmste Dienerin der Kirche, die Musik, ward" (damals — in Italien —) „mit Liebe gepflegt, und verherrlichte, neben dem Gottesdienste, mannichfaltig auch die Acte des bürgerlichen Lebens. Der italienische Messgesang nahm damals jene wunderbare Pracht an, die, vermählt mit der rührenden Einfachheit der ersten christlichen Hymnen, jene gefährliche Zaubergewalt ausübt, welche die Gemüther so oft in den Schooss der römischen Kirche zurückgeführt hat. Viele jener einfachen, tieferschütternden Gesänge, welche die Messen, die Todtenfeyer begleiten, und in deren halbverstandenem Latein ein inbrünstiges Gemüth sich Luft machte, lassen sich erweislich auf jene Tage zurückführen. So hat der Cardinal Latino, dessen wir in der Geschichte von Florenz erwähnten" (mithin: ein Zeitgenosse des Dante, der bekanntlich 1265 geboren war), „das allmächtig ergreifende, in die Seele donnernde Dies irae, dies illa gedichtet, und da die Poesie des jüngsten Gerichts nicht ohne musikalische Begleitung gedacht werden kann, und die katholische Kirche mit frommer Treue uralte Melodieen festhält, so hörte man gewiss schon damals in Welschlands Marmormünstern ohne Kastraten die Feyer des Requiems, welche den sündhaften Menschen zu vernichten droht. — So ergoss in klagendem Stabat mater Papst Johannes XXII. den Durchbruch eines frommen Gemüths" u. s. w.

Nun fragt jener Leser der musikalischen Zeitung (und fragt jetzt wohl auch mancher andere), wahrhaft um belehrende Auskunft zu erlangen: Was sagt der Verf. der ausführlichen, historisch-kritischen Abhandlungen über den Ursprung der beyden genannten Dichtungen — welche Abhandlungen vor wenigen Jahren in dieser Zeitung erschienen sind, zu dieser Stelle? was sagt er über sie, besonders in Hinsicht auf ihre bestimmten historischen Angaben?

Antwort.

Die angeführte, zu besprechende Stelle ist im ersten Theile des Buches S. 268 und 269 zu lesen. — Der fleissige, geistreich gewandte Schriftsteller hat offenbar diesen Gegenstand keiner besondern Aufmerksamkeit gewürdigt, oder er scheint im Fache der Hymnologie und alter Tonkunst wenig bewandert: denn der ganze erste Satz des Verfassers bezeichnet und trifft jene Zeiten nicht besonders und die Anführung seiner Quellen in Rücksicht auf die genannten Dichter der fraglichen Gesänge sind keineswegs so genau, als man es, soll etwas Bestimmtes hervorgehen, verlangen muss. Beydes ist kurz zu beweisen.

Die Musik ist von jeher in den christlichen Versammlungen gepflegt und als fromme Dienerin der Kirche mit Recht angesehen worden, was schon

die denkwürdigen Verbesserungen Gregors des Grossen hinlänglich bezeugen. Auch hat sie von jeher die Acte des bürgerlichen Lebens verherrlicht, wie in den Tagen Heinrichs VII. Der italienische Messgesang nahm nicht erst damals jene wunderbare Pracht an, sondern das Wirksame desselben ist vorzüglich den Einrichtungen Gregors I. und des VII. (wenn auch dem letzten nicht in musikalischer Hinsicht) zuzuschreiben. Die Musik wirkt bey diesen heiligen Handlungen nicht für sich allein; es kommt viel mehr hinzu, was Wirkung macht. An der Beybehaltung der rührenden Einfachheit erster christlicher Hymnen in jenen Zeiten haben wir auch Ursache zu zweifeln. Die Tonkunst hatte eben (und schon wenigstens seit der Mitte oder seit dem Anfange des 13ten Jahrhunderts) eine grosse Krisis zu überstehen und nicht in Italien allein. Man denke nur an Franco von Cöln, an Marchettus in Padua und de Muris in Paris. — Die Gemüther waren getheilt, wie damals im ganzen Leben, so in der Tonkunst. Man schwankte zwischen der Liebe zum Alten, Hergebrachten und zwischen dem sich aufdrängenden Neuen. — Ja der vom Verf. des Buches weiter unten genannte Papst Johannes XXII. erliess (bekanntlich von Avignon aus) 1322 eine Bulle wider die ausschweifende Musik seiner Zeit. Darin wird der mit überhäuften Semibreven, Minimen und Läufern verderbte Gesang untersagt und ausdrücklich gewarnt, man solle das Unwesen der schädlichen und schlüpfrigen Neuerungen nicht verbreiten u. s. f. Es ist also die kirchliche Musik zu Heinrichs VII. Zeiten nicht besonders der Andacht förderlich gehalten worden. Schon im zwölften Jahrhundert wird Klage geführt, es habe eine weibische und wollüstige Musik in den Kirchen Eingang gefunden, die eher die Lendensäfte, als Andacht errege. Man vergleiche Forkel, B. II. S. 473—75. Und wer wüsste nicht, dass dieses bald mehr, bald minder fortging bis auf Palestrina's Zeit? Was da vorfiel, ist Jedem bekannt genug.

Nicht weniger kurz und klar wird sich der Beweis führen lassen, dass der Verfasser des eben genannten Römerzuges in dieser hymnologischen Angelegenheit nicht genau citirt. Er spricht als gewiss und völlig zuverlässig aus, was seine Gewährsmänner unerwiesen oder nur als Sage anführen.

Wie verschieden die Verfertiger der berühmten Hymnen schon in den frühern Zeiten angegeben worden sind, liest man in den Namenreihen, die der Cardinal Joh. Bona und Bartholomäus Gavanti aufzeichneten. Unter den Angegebenen sind mehre Päpste. Die Sache lässt sich also nicht so kurz abthun.

Zwar erklären sich auch noch einige Neuere in Ansehung des Dies irae für den Cardinal Latinus (Frangipani), z. B. Jäck, der wichtigste unter diesen: mehre und die meisten neuern Untersucher sind jedoch mit mir übereinstimmend, z. B. Augusti, Rambach, Mohnike etc. In dem Citate des Hrn. Dr. Barthold (Pignorius zu Albertin. Mussat. I. (l. 7) VIII. rubr. 6.) habe ich nichts von diesem Gegenstande finden können. Unter den Druckfehlern und unter den angehangenen näheren Angaben der Quellen finde ich auch nichts. Der Hr. Verf. hätte für seine Meinung vorzüglich den Leander Albertus (auch einen Dominicaner) anführen können, dem es die Meisten nachgeschrieben haben, dass Latinus der Dichter des Dies irae sey. Allein, wenn sich auch der im Römerzuge citirte Pignorius wirklich ohne creditor für den Latinus erklären sollte: so würde dies noch lange nicht als unumstösslicher Beweis angesehen werden dürfen. Denn wäre ein Dominicaner-General wirklich der ausgemachte Verf. des berühmten Gesanges, den sich die Hauptorden sämmtlich nur zu gern aneigneten: so würde der Dominicaner-Mönch Sixtus Senensis (biblioth. sancta etc.) diesen Rhythmus wohl schwerlich inconditum genannt haben. Auch hätten die erbittertsten Feinde der Dominicaner, die Franziskaner, diesen Gesang in seiner Urgestalt gewiss nicht auf eine Marmorplatte einer ihrer Kirchen zu Mantua eingraben lassen. Charisius hat ihn seinen Todesgedanken einverleibt. — Ferner gibt Lucas Wadding, der gelehrteste und sehr rechtschaffene Annalist, ganz bestimmt den Thomas von Celano als Verf. des Liedes an; desgleichen Albizzi in seinem lib. conformitatum. In dem Giornale de Letterati d'Italia t. XIII. art. 11. wird er auch ausdrücklich Verf. dieser Sequenz genannt. (Die beyden letztgenannten Werke habe ich nicht von Neuem nachschlagen können, weil sie mir nicht zur Hand sind.) Und im Zedler heisst es: „Dies irae, Sequenz, so Thomas von Celano dem Text nach an. 1220 verfertiget.“ — Folglich ist der Gesang 60 bis 80 Jahre älter, als im Römerzuge angegeben worden ist und wird noch immer mit überwiegenden Gründen dem Thomas von Celano zugeschrieben werden müssen.

Noch misslicher steht es mit der Angabe des Verf., dass Papst Johannes XXII. Verfertiger des Stabat mater sey. Hr. Dr. B. citirt nur den Georg. Stella. Dieser aber sagt nichts weiter, indem er von den Albaten (einer Art Flagellanten) spricht, als: quosdam canunt Psalmos et devotos Rhythmos, quos edidisse fertur Joh. vigesimus secundus, quando Summus erat Pontifex. Wollen wir auch durchaus kein Gewicht auf „edidisse" legen und es für fecisse nehmen: so hätte doch das fertur keineswegs unberührt gelassen werden sollen. Auch die eingeklammerte Jahrzahl im Buche des Vf. (1316—28) ist entweder falsch, soll sie sich auf die Regierungszeit dieses Papstes beziehen, der 1334 starb, oder der Verf. hätte es bestimmter bezeichnen und mit Belegen versehen sollen, wenn damit etwa die Zeit der Dichtung dieses Liedes ungefähr bestimmt werden sollte. Wahrscheinlich hat die unerwiesene Meinung, Joh. XXII. sey Verf. des Gedichts, hauptsächlich dadurch sich unter mehren Neuern verbreitet, weil Joh. v. Müller dieselbe Angabe nach eben diesem Gewährsmanne (G. Stella) in seinen Schriften aufnahm. Dass aber ein fertur nichts beweist, ist klar. — Dagegen schreibt der gelehrte Luc. Wadding diese Hymne auf das Gewisseste, ohne creditur, dem Jacopone zu, der 1306 starb. Und so ist denn auch dieser Rhythmus älter, als der Verf. des Römerzuges behauptet. Das Lied wird übrigens nicht allein dem Joh. XXII., sondern noch mehren Päpsten, gleichfalls mit creditur, zugeschrieben. Was aber in kirchlich-wichtigen Dingen den Päpsten nur so unbestimmt beygemessen wird, ist gewiss nicht von ihnen.

Wenn nun Hr. Dr. B. noch hinzufügt: „die Zeit, welche das Lied schuf, verstand doch wohl es in Töne zu setzen": so hätte er nach seinem eigenen Gewährsmanne, Georg Stella, diess mit vollem Grund als ganz gewiss anführen können. G. Stella spricht ausdrücklich davon, sogar, dass Zweye die Strophen vorgesungen haben u. s. w.

Ueber die wichtigsten kirchlichen Gesänge des Mittelalters, die noch jetzt in dem römisch-katholischen Cultus in grossem Ansehen stehen, will ich mich ausführlich in einem eigenen Werkchen versuchen.

C. W. Fink.

Empfehlung.

Ein sehr geschickter Pianoforte- und Orgelspieler, der sich zugleich als tüchtigen Gesanglehrer und Musikdirector erwiesen hat und in einer nördlichen, gleichsam ausser der Kunstlinie liegenden Stadt angestellt ist, wünscht eine südlichere Anstellung als Musikdirector oder Organist. Nach seinen theoretischen und praktischen (theils gedruckten, theils ungedruckten) Werken zu urtheilen, sind wir verpflichtet, denselben bestens zu empfehlen. Nähere Auskunft ertheilt

die Redaction.

Mancherley.

In der hiesigen Pauliner Kirche

verherrlicht den öffentlichen Gottesdienst schon seit Jahren ein würdiger Sängerverein von Studirenden, Candidaten und Pädagogen, jetzt 13 an der Zahl, auf eine sehr rühmliche Weise durch mehrstimmige, nur von der Orgel begleitete Gesänge. Vorsteher dieses höchst zweckmässigen Vereins ist der Prälat, Domherr etc. *Dr.* Tittmann, und Director desselben der an der Universitätskirche zu St. Pauli angestellte Organist, Hr. Gotthelf Traugott Wagner.

In einer neuen Reise von Crucero, Stadt in Peru, bis an den Fluss Palcobamba oder Inambari heisst es unter Anderm: Die sclavisch behandelte Frau muss manchmal dem Manne etwas vorsingen, wobey er seinen Kopf in ihren Schooss legt. Trüb' und düster, wie die Indianer, sind auch ihre Lieder; tiefe, hohle Töne, lange zurückgehalten und gedehnt. — Wenn doch die neueren Reisenden auf dergleichen Volksweisen mehr achten und uns solche, möglichst treu in Noten gesetzt, mittheilen wollten. Es würde sich daraus mancherley Bemerkenswerthes ergeben.

In Clapperton's zweyter Reise in das Innere Afrika's wird gemeldet: In der Stadt Humba im Gebiete von Eyeo oder Katunga sangen und tanzten die artigen Einwohner die ganze Nacht um ihre sehr zerfallenen Häuser. Ihre Gesänge glichen einigermaassen den Gesängen in der Kirche und wurden meist im Chore vorgetragen. — In der Stadt Chiadu (7000 E.) sangen die Weiber im Chore mit sehr hübschen Stimmen, indess Trommeln, Hörner und Gongs einen sonderbaren Misslaut dazu bildeten.

Seit längerer Zeit haben die Naturforscher auch ihre Aufmerksamkeit dem Gesange der Vögel dergestalt gewidmet, dass einige Gesangesweisen der gefiederten Concertisten auf Noten gebracht worden sind. Unter Vielen, namentlich auch Rothkehlchen-Arten, die sehr schön nachsingen lernen, wird der rothrückige Würger (Lanius collurio) als vorzüglicher Sänger gerühmt. Er ahmt nicht nur den Gesang vieler Vögel, selbst der Nachtigall auf das Täuschendste nach, sondern singt auch folgende Melodie:

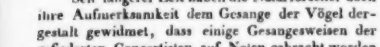

die er bisweilen noch vervielfältigt und verlängert. Man könnte ihn den Universal-Sänger nennen. (Isis).

Oft in unseren Tagen erhalten wir von der Tonkunst, wie vor Zeiten von manchen üppigen Malern, keine geistigen, auch das Bewusstseyn in Anspruch nehmenden Eindrücke, sondern nur rein sinnliche. Ohren und Eingeweide werden oft so furchtbar erschüttert, dass nichts als Betäubung die wüste Folge seyn kann. Exempel solcher Rührungen führt sich Jeder selbst am besten an. Allein die Welt rechnet nach Geld und nach Erfolg; und da wäre es frevlich unbesonnen, die edleren Bestrebungen und Gefühle höher zu achten, als den Schimmer und den Saus. — So lasst denn mit Jean Paul die Liebe stumm über unserm Erdball gehen und jauchzet mit dem Glück, wenn ihr anders es nicht anders wollt oder könnt.

Nachricht.

Berlin, den 1sten November. Auch der letzte schöne Herbstmond ist von Seiten der Natur in milder Heiterkeit für die hier leidende Menschheit sehr verheerend vorübergegangen. Doch neue Hoffnung erblüht für die Zukunft auch im ewig heitern Reiche der Töne. Der Kunst wurde manches nicht unwürdige Opfer, theils zu wohlthätigen Zwecken, theils zur Erheiterung in trüber Gemüthsstimmung dargebracht.

Von zwey neuen Opern, welche beyde hiesige Bühnen zur Vorstellung brachten, ziehen wir die bekannte Donna del Lago (das Fräulein am See) von Rossini, welche das Königsstädter Theater am 15ten October, unter ausgezeichneter Mitwirkung der Dem. Hähnel als Malcolm gab, an Frische und Originalität der Melodieen, wie in Hinsicht des glänzenden Figuren-Reichthums der Singparticen, dem zierlich geschniegelten, nett eleganten, pikant petillirenden „Liebestranke" von Auber vor, welche letztere Scribe'sche Oper auf der königlichen Bühne zur Feyer des Geburtsfestes Sr. K. H. des Kronprinzen mit mässigem Beyfall recht gut gegeben wurde. Der lockern Dichtung hat der Componist sich mit gewohnter Gewandtheit und Bühnenkenntniss, ganz im Geiste seiner Nation angeschlossen. Witz, Humor und Eleganz vermisst man nirgends, nur die gemüthvolle Auffassung, welche der Deutsche im Gesange sucht, findet man hier selten. Sopran und Tenor ist so hoch hinaufgeschraubt, dass nur mit Anstrengung unsere Gesangkünstler für die Dauer Stimme und Athem erhalten können. Fräul. v. Schätzel gelang diess mehr, als dem zarten Organ des in den Proben häufig ermattenden Tenoristen Mantius als Jerome. Der Sergeant Jolicoeur und der Wunder-Doctor sind zwey gute dramatische Figuren. Erstern gab Hr. Blume treu und gewandt. Hr. Zschiesche that sein Möglichstes, um den Charlatan zu karikiren; so lobenswerth indess auch sein Gesang ausfiel, erfordert das Spiel doch noch mehr vis comica. Am meisten sind Auber die Chanson's, Couplet's und Duette gelungen; auch ist der Styl der Musik der komischen, ländlichen Operette gemäss. Nur die Instrumentirung tritt wieder, sehr die Singstimmen übertönend, hervor. — Im „Fräulein vom See" strengten sich Dem. Vio (jetzige Mad. Spitzeder), die Herren Holzmiller, Fischer und Greiner bedeutend an, um ganz ihren schweren Gesangrollen zu genügen, welches indess, ganz der Intention des Componisten gemäss, nur italienischen Kehlen und bedeutenden Gesang-Virtuosen gelingen dürfte. Die erste Cavatine und die grosse Schluss-Scene der Helene sang olim Dem. Vio mit schönem portamento und vieler Agilität der theilweise etwas ermatteten Stimme. Die Chöre wurden unangenehm roh gesungen. Das Orchester, in den Finalen durch Musikchöre auf der Bühne verstärkt, machte oft gran strepito, hielt aber präcis zusammen. Höchst ausgezeichnet in gefühlvollem Vortrage der schönen Alt-Partie war Dem. Hähnel. Ihre klangvolle, reine Stimme, ihre wohl ausgebildete Gesangkunst, das tiefe Gefühl und die musikalische Sicherheit erheben

diese angenehme Sängerin zur wahrhaften Künstlerin, welches auch allgemein anerkannt wurde. Ausser den beyden genannten Opern hörten wir „Jessonda," den „Wasserträger," und Mad. Fischer vom Hoftheater zu Carlsruhe im „Don Juan" als Donna Anna, im „Freyschütz" als Agathe, in der „Schweizerfamilie" als Emmeline und als Leonore in „Fidelio" mit lebhafter Theilnahme. Wäre die starke, treffliche Sopranstimme dieser von der Natur reich begabten Sängerin gleichmässiger ausgebildet, und es fände musikalische Sicherheit, wie stets reine Intonation statt, so würde, bey so vortheilhafter Theatergestalt und Jugendkraft, wohlklingendem Sprachorgan und Talent zum natürlich empfindungsvollen, feurig leidenschaftlichen Spiele, Mad. Fischer als eine der ersten deutschen Sängerinnen gelten können. So fehlt indess häufig die nöthige Ruhe und künstlerische Zuversicht, welche zur sichern Ausführung grosser dramatischer Gesangleistungen unerlässlich ist, und die durch Routine und Fleiss zwar häufig errungen werden kann, doch nicht überall die nöthige Freyheit der Ausführung zulässt. So gelang Mad. Fischer z. B. der declamatorische Theil des Gesanges der Donna Anna sehr gut, auch die letzte, schwere Arie; dagegen wurde das Terzett im ersten Finale durch unreine Intonation ganz verfehlt. Als Agathe, Emmeline und Fidelio zeigte Mad. F. inniges Gefühl und natürliche Darstellungsgabe, welche durch mimische Kunst noch mehr unterstützt werden könnte. Im tragisch-heroischen Ausdruck steht Mad. Schröder-Devrient höher, wenn gleich deren Stimme bey Weitem weniger Kraft hat. — Auf der Königstädter Bühne fiel ein neues Zauberspiel von Gleich durch, benannt: „Der Eheteufel auf Reisen." — Hr. Musikdirector Beutler hatte am 6ten October im Saale des Hrn. Werner unter den Linden eine declamatorisch-musikalische Abend-Unterhaltung veranstaltet, in welcher sich besonders die talentvolle Tochter des Unternehmers durch den fertigen, eleganten Vortrag des ersten Satzes vom Hummelschen Septett in D moll und (von Fr. Beutler instrumentirter) brillanter Variationen von Herz auf dem Pianoforte, wie der königl. Kammermusikus Leopold Ganz durch Ausführung eines von Beutler componirten Potpourri's für die Violine auszeichnete. Auch Dem. Lehmann und Hr. Mantius machten im Gesange, wie der Violoncellist Griebel sein Talent im Vortrage eines Potpourri's von Dotzauer geltend. Auch die vierstimmigen Männer-Gesänge von F. Beutler sprachen allgemein an. — Zu milden Zwecken hatte die Sing-Akademie am 25sten v. M. ein Vocal-Concert von älteren, bekannten Gesangstücken, als Motetten von J. S. Bach und Zelter, das „Heilig" von Ch. Ph. Em. Bach, eines Theils der Spohr'schen Messe (vom Sanctus ab), der Davidiana und das Inclina Domine von Fasch veranstaltet. Zu gleichem Behufe führte Hr. Organist Hansmann am 26sten v. M. Fr. Schneider's „Weltgericht" gegen Abend in der erleuchteten Garnisonkirche mit grosser Wirkung auf. Fräul. v. Schätzel und Mad. Thürschmidt sangen die Sopran- und Alt-Soli vortrefflich. Für den Tenor hätten wir Hrn. Bader zu hören gewünscht. Hr. Julius Miller, welcher die Soli statt des Hrn. Mantius übernommen hatte, ist ein schätzbarer Sänger, nur nicht mehr im vollen Besitz einer klangreichen Stimme und nicht ganz frey von einer etwas affectirten Manier des Vortrages. Hr. Riese, ein Dilettant von starker Bassstimme, spricht nicht deutlich genug aus. Die Chöre wurden von den Mitgliedern des Hansmann'schen Sing-Instituts rein und stark gesungen. Die königl. Kapelle, unter des Hrn. Concertmstr. Henning Leitung, führte die interessante Instrumentalbegleitung sehr lobenswerth aus. Die ganze Aufführung machte einen sehr befriedigenden Eindruck. — Unlängst wurde auch Mozart's Belmonte und Constanze der Vergessenheit entrissen, indem Hr. Mantius den Belmonte in den Arien sehr innig und ansprechend sang. Mad. Seidler zeigte als Constanze die gebildete Sängerin, liess jedoch die grosse Bravour-Arie ohne weitere Entschuldigung weg. Hr. Zschiesche sang den Osmin so brav, wie wir seit Fischer diese tiefe Baspartie nicht gehört haben. Fräul. v. Schätzel erhob Blondchens Rolle durch frischen, geschmackvollen Vortrag ungemein. Hr. Heinrich sang den Pedrillo rein und richtig; die Art seines Gesanges bedürfte nur der Veredlung im Ausdrucke. — Das Königstädter Theater veranstaltete am 27sten v. M. eine, nur durch den Gesang der Dem. Hähnel und das Violinspiel des Hrn. Léon de St. Lubin ausgezeichnete, musikalische Abend-Unterhaltung, aus meistens oft gehörten Gesangstücken und bekannten Ouvertüren bestehend. Eine noch bunter gemischte Morgen-Unterhaltung veranlassten die Mitglieder der königl. Bühne am 30sten v. M. zum Besten der durch die Krankheit Leidenden. Ein neues Ballet: Venus und Adonis, vom Balletmeister Titus, wurde auch gegeben. — Spontini's „Vestalin" wird

ihn fort, stärkt und labt ihn, bis er in den Stand kommt, solche Proben seiner Gottesfurcht von neuem abzulegen.

T. A. G.

Recension.

W. A. Mozarti Missa pro Defunctis Requiem. — W. A. Mozarts Seelenmesse mit untergelegtem deutschen Texte. Vollständige Partitur.

(Beschluss.)

No. 5. Recordare etc. Ist ein Quartett mit abwechselnden Solostellen für den Diskant, Alt, Tenor und Bass in f dur (wahrscheinlich Larghetto, Andante oder Andantino; denn die Bewegung ist nicht angezeigt). Voll der lieblichsten und anmuthigsten, durch reiche Harmonien verschonerten Melodien, durch häufige Abwechselung bey der Wiederholung ähnlicher Gedanken, durch eine vorsichtige und richtige Anwendung vielfaltiger Dissonanzen; durch die gleich im ersten Takte S. 59 im Violoncell zur Begleitung gewählte und in den Violinen S. 60 durch die kanonische Bearbeitung ausserst einschmeichelnde Figur, die in der Begleitung herrschend und beynahe durchs ganze Stück beybehalten ist; durch die daraus neben der grössten Mannichfaltigkeit entstehende Einheit, Gleichheit, natürliche Verbindung und Verkettung der einzelnen Theile in einander u. s. w. erreicht das Ganze einen Grad der Vollkommenheit, den man in Werken ähnlicher Art vergebens suchen dürfte, der sich aber auch nur durch das Ganze anschaulich machen lasst. Rec. kann indess nicht umhin, den Anhangern des Vogl'erschen Systems hier folgende Stelle aus diesem Tonstücke herzusetzen:

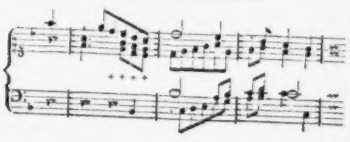

die kurz vor dem Schlusse zweymal, nämlich S. 75 u. 76 vorkommt, fast alle Zuhörer beym ersten und mehrmaligen Horen auffallend überrascht und doch zugleich auf alle sehr angenehm würkt. Da man nun der nicht geschwinden Bewegung wegen hier nicht wohl annehmen kann, dass die bey + + + + befindlichen 4 Sextenakkorde, so ganz eigentlich aus blos durchgehenden Tönen bestehen, oder, wie man zu sagen pflegt, im Durchgange vorkommen, denn selbst, wenn man auch dies zugeben wollte, man hort sie als Sextenakkorde alle bestimmt und deutlich; so ware Rec. sehr begierig, von irgend einem unter ihnen über die Erscheinung und Moglichkeit jenes beynahe allgemeinen und doch nach diesem Systeme durchaus unstatthaften und daher räthselhaften Vergnügens, einige befriedigende Belehrungen und Erörterungen zu erhalten, vorausgesezt und einverstanden, dass das, was beynahe allen, vielleicht sogar ihnen selbst gefallt, nicht schlecht seyn kann.

No. 6. Confutatis maledictis etc. Ein Schauder, Angst und Entsetzen erregender Chor in A moll, den die tiefern Stimmen, Tenore und Basse, unterstüzt durch Posaunen, Fagotts, Trompeten und Pauken gegen den durch alle Saiteninstrumente verstarkten Bass gleichsam kampfend anheben, bis man nach der schonen Einleitung S. 80, Takt 1, durch die ohne allen Schmuck Erhorung flehende Bitte der Diskant- und Alttstimmen nebst einer höchst einfachen Begleitung der Violinen bey den Worten voca me! etc. beruhiget und getröstet wird. Doch nur kurz wahrt diese Beruhigung; denn plötzlich wird man von neuem durch Fluch und Verderben über die Verdammten in wiederholte vergrösserte Angst und Schrecken gesezt, aber auch von neuem und mit verstärkter, wachsender Sehnsucht hört man Gnade und ewige Seligkeit erflehen. Der höchste Grad tiefer Demuth, gänzlicher Hingebung u. s. w. konnte wohl schwerlich glücklicher ausgedrückt werden, als es hier S. 85 durch die in jeder Rücksicht neuen, stummes Erstaunen und Be-

mit theilweise neuer Besetzung einstudirt. Mad. Fischer soll die Julia übernehmen. Hr. Bader, welcher bereits seit längerer Zeit aus München zurück ist, tritt heute als Fra Diavolo zum erstenmale wieder auf. Das Königstädter Theater gibt viel Neues, doch wenig Gutes. Auch ein neues Melodram aus dem Französischen, Raphael Zambular, mit Musik von Gläser, dem fleissigen Componisteur dieser Bühne, wurde im verwichenen Monate dort zur Aufführung gebracht. Wie es heisst, sollen in diesem Winter auch die Meyerbeer'schen Opern „il Crociato" und „Margarethe von Anjou" zur Darstellung gelangen, um den trefflichen Alt der Dem. Hähnel zu benutzen. Dem königlichen Theater fehlt noch immer eine erste Sängerin, da die durch den Abgang der Damen Milder und Schultz verursachte bedeutende Lücke nicht ersetzt ist. — Uebrigens werden die Theater jetzt schon fleissiger besucht, seitdem das Gespenst der Ansteckung gebannt und die herrschende Krankheit im Abnehmen ist. Nur erstreckt sich die allgemeine Nahrungslosigkeit auch höchst auffallend auf den literarisch-musikalischen Verkehr. Hoffentlich wird zu Ostern auch dieser, wie die Kunst im Allgemeinen, wieder neues, frischeres Leben gewinnen. Mit diesem Troste lassen Sie uns dem trüben November muthig entgegengehen.

Kurze Anzeigen.

Lieder mit Begleitung des Pianof. componirt — von Ferd. v. Woringen. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl.

Diese Lieder sind sämmtlich überaus leicht und natürlich, ohne alle Ansprüche gesungen, so ungesucht, als es die Empfindung eben gab und so einfach als möglich begleitet. Die Gedichte sind gut gewählt; der Inhalt bald zart, bald anständig launig. Anspruchslosen Sängern werden sie ihre Einsamkeit und ihre Gesellschaften erheitern. Der Lieder sind zehn.

Les Adieux, l'Absence et le Retour (das Lebewohl, die Abwesenheit und das Wiedersehn), comp. par L. van Beethoven (Oeuv. 81), arrangé à grand Orchestre par G. B. Bierey. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 2 Thlr.

Diese characteristische Pianoforte-Sonate Beethoven's ist von Hrn. Bierey mit so gewandter und vollgeübter Fertigkeit für das ganze Orchester bearbeitet worden, dass wir es unter die auffallenden Erscheinungen der Zeit rechnen würden, wenn sich das Werk in dieser neuen Gestalt nicht eine grosse Anzahl Freunde gewönne. Wir dürfen nach genauer Durchsicht der Partitur versichern, dass das Unternehmen in keine geschickteren Hände hätte fallen können. Die Vertheilung unter die Instrumente ist meisterhaft, die Besetzung voll und angemessen wechselnd. Dass der umsichtige Bearbeiter folgende Tacte des Originalwerkes (gegen den Schluss des ersten Satzes) dem Orchester nicht zumuthete,

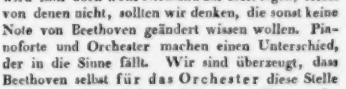

wird ihm doch wohl Niemand zur Last legen, selbst von denen nicht, sollten wir denken, die sonst keine Note von Beethoven geändert wissen wollen. Pianoforte und Orchester machen einen Unterschied, der in die Sinne fällt. Wir sind überzeugt, dass Beethoven selbst für das Orchester diese Stelle nicht geschrieben haben würde. — Hätte es das Wesen der Original-Composition zugelassen, dass eine dieser imitatorischen Ineinanderschiebungen ungefähr wie Mixturen in der Orgel von den übrigen Instrumenten hätte gedeckt werden können: so würde der erfahrne Bearbeiter diese Hülfe unstreitig benutzt haben, deren Anwendung ihm in diesem Falle sichtbar unmöglich wurde. Er konnte folglich gar nichts Besseres thun, als dass er diese vier Tacte wegliess. Alles Uebrige ist streng nach dem Original gehalten, treu und schön verarbeitet. Es muss demnach Vielen höchst erwünscht seyn, Beethoven's Harmonieen auf eine so gelungene Art zu allgemeinerer Benutzung gefördert zu sehen. Papier und Stimmendruck sind schön.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ VIII.* 1831.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. G. Kaye kleine Klavierschule.

Ein Hülfsbuch zur leichtern Erlernung des Klavierspielens. Vierte stark verm. u. verb. Aufl. 1s Heft, welches die Schule enthält, ¼ Thlr. 2s Heft mit den Uebungsstücken, ¼ Thlr.

(Wird zum allgemeinen Gebrauch als höchst vortrefflich empfohlen in der Litztg. f. Lehrer, 1820, 3s Heft.) Jeder, der die nähere Bekanntschaft dieses Werkchens macht, wird sich überzeugen, dass es nicht nur die wohlfeilste, sondern auch nach Methode, Einrichtung, Zweckmässigkeit zum ersten Unterricht die brauchbarste Klavierschule ist. Der Verf. verband bey der Ausarbeitung Kürze und Deutlichkeit mit grösstmöglichster Vollständigkeit und man findet in seinem mit der grössten Sorgfalt ausgearbeiteten Werke Manches, worüber man in viel grösseren und theueren Werken vergeblich Auskunft sucht. Diese guten Eigenschaften wurden auch bereits in den drey ersten Auflagen durch den allgemeinen Beyfall der Kenner anerkannt, indem bald nach ihrer Erscheinung durch einen reissenden Absatz die gegenwärtige vierte Auflage nöthig wurde.

Neue Musikalien

von

Breitkopf und Härtel

in Leipzig.

Michaelis-Messe 1831.

Für Orchester.

Böhner, L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema. 95s Werk. ..... 20 Gr.
Gährich, V., 2s Sinfonie. ..... 3 Thlr. 12 Gr.
Müller, C. G., Sinfonie. Op. 6. ..... 3 Thlr. 12 Gr.
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses (siehe Bogeninstrumente). ..... 12 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, L. v., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncello, arr. d'après son œuvre 14 par Bierey ..... 1 Thlr.
Götze, C., Variations instr. pour Violon avec Acc. d'un second Violon, pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon. 2e Position. Cah. 2. Op. 20. .... 20 Gr.
Onslow, G., Quintuors p. Violon en Partition. Cah. 7—12. à. ..... 1 Thlr.
Rousselot, S., 4e grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncello. Op. 23. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Serwaczinski, St., Introduction et Variations brillantes sur un thème de Rossini p. Violon avec Acc. de l'Orchestre. Op. 8. ..... 1 Thlr.
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses pour 2 Violons, Alto, Basse et Flûte. ..... 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Carulli, F., Fantaisie pour Flûte et Guitare sur 2 Motifs du Pirate de Bellini. Op. 337. ..... 20 Gr.
Kummer, G., Trios pour 3 Flûtes. ..... 16 Gr.
Blatt, F. T., Etudes pour la Clarinette. Op. 35. ... 16 Gr.
Dauprat, Thème varié suivi d'un Rondo Bolero pour le Cor avec Acc. de Pianoforte. Op. 23. ..... 12 Gr.
Gallay, Trois Récréations pour le Cor avec Acc. de Basse. Op. 22. ..... 16 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, F., Duo concertant pour 2 Guitares. Op. 328. 16 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Böhner, L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema für Pianoforte mit Begleitung der Oboe oder Violine. 95s Werk. ....

Für Pianoforte zu vier Händen.

Brunner, C. T., Trois petits Rondeaux agréables et instructifs. Op. 2. ..... 16 Gr.
Gährich, V., 2e Sinfonie arr. par Pautrier. 1 Thlr. 12 Gr.
Horn, H., 1er Caprice. ..... 16 Gr.
Kalliwoda, J. W., Divertissement. Op. 28. ..... 16 Gr.
Louis, Ferd., Quintuor p. Pianoforte etc. arr. par G. B. Bierey. Op. 1. .....
— Quartetto p. Pianoforte etc. arr. par le même. Op. 5 ..... 2 Thlr.
— dº dº arr. par Mockwitz. Op. 6. ....
Marschner, H., Ouverture de l'opéra: das Falkners Braut (la Fiancée du Fauconnier), arr. par J. P. Schmidt ..... 16 Gr.

Mozart, W. A., Concerto pour Pianoforte avec Orchestre, No. 11, arr. par C. T. Brunner. 1 Thlr. 12 Gr.
Müller, C. G., Sinfonie arr. par l'auteur. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte allein.

Bohner, L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema. 95s Werk. . . . . .
Burkhardt, Sal., Rondeau brillant . . . . . 16 Gr.
Chaulieu, Ch., Capriccietto sur un thème d'Edouard Bruguière: les Montagnards Tyroliens. Op. 85. 6 Gr.
— Rondeau sur l'air: point de Malheur qui ne soit oublié etc. Op. 86. . . . . 10 Gr.
Claudius, O., Variazioni brillanti. Op. 14. . . . . 16 Gr.
Donizetti, Ouverture de l'Opéra: Anna Bolena . . . 12 Gr.
Dröling, J. M., Rondo brillant sur les plus jolis motifs de Mathilde di Schabran. Op. 29. . . . . 10 Gr.
Karr, H, les Etrennes, deux Divertissemens. Op. 206. 8 Gr.
Kulenkamp, Trois Pièces caractéristiques. . . . . 16 Gr.
Lobe, J. C., Le Bouffon, Pièce caractéristique. Op. 23.
Marschner, H., Ouverture zur Oper: des Falkners Braut. . . . . 8 Gr.
Richter, C., 18 Redouten-Tänze. 10s Heft. . . . 16 Gr.
Schubert, T. L., Variations brillantes sur le thème favori de l'opera: le Templier et la Juive (der Templer und die Jüdin) „Brüder wacht! habet Acht!" Op. 15. . . . . 12 Gr.
Spohnholz, A. H., Les charmes de Doberan, grande Fantaisie pittoresque. . . . . 16 Gr.
— Six Galopades favorites. . . . . 6 Gr.
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses, composé sur motifs de Paganini. . . . . 6 Gr.

Für Orgel.

Bach, J. S., 4stimmige Choralgesänge. Neue Ausgabe. 3 Thlr.
Niemeyer, Choräle nach den alten Kirchen-Tonarten. 12 Gr.

Für Gesang.

Basili, Fr., Ave Maria, a 3 voci. . . . . 6 Gr.
Bierey, G. B., Agnus Dei nach Opus 10, No. 1 von L. van Beethoven, für Orchester- und Singstimmen. Partitur. . . . . 12 Gr.
— Kyrie, nach Op. 27, No. 1 von L. van Beethoven . . . . . 12 Gr.
Haydn, J., Motette: „das Staubes eitle Sorgen." Neue Ausgabe. Partitur. . . . . 1 Thlr.
Marschner, H., des Falkners Braut (La sposa promessa del Falconiere), komische Oper in 3 Aufzügen von W. A. Wohlbrück. 65s Werk. Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. . . . . 8 Thlr.
— Dieselbe in einzelnen Partieen . . . . .
Aus dieser Oper werden auch Tänze für das Pianoforte besonders erscheinen. . . . . .
Mozart, W. A., Das Bändchen, ein scherzhaftes Terzett. Neue Ausgabe . . . . . 9 Gr.

Nohr, Fr., 6 deutsche Lieder von W. Gerhard, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2s Werk. . . . . .
Riehle, J., Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. . . . . 12 Gr.
Schmidt, J. P., Bundeslied von Lorst mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 6 Gr.
— Opferlied von Matthisson, für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 12 Gr.

Theorie.

Musikalische Zeitung, Register zu dem 21.—30. Jahrgange, die Jahre 1819 — 1828. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
(als Fortsetzung des Registers zu dem 1.—20. Jahrgange der musikalischen Zeitung.)

Neue Musikalien,

welche seit Januar 1831 bey N. Simrock in Bonn erschienen und versendet sind.

Bach, J. S., Messe No. 1 in A. für 4 Singstimmen. Klavier-Auszug . . . . . 4 Fr.
— Die 4 Singst. hierzu . . . . . 2 Fr. 50 Ct.
— Messe No. 2 in G. für 4 Singst. Klavier-Auszug. 5 Fr.
— Die 4 Singst. hierzu. . . . . 2 Fr. 50 Ct.
Bader, A., Hymnus: Veni creator spiritus, für 4 Singstimmen. Klavier-Auszug. . . . . 2 Fr.
— Die 4 Singst. hierzu. . . . . 1 Fr.
— Die Instrumentenstimmen hierzu. . . . . 4 Fr.
Beethoven, L. v., Fidelio, arr. en quart. p. 2 Viol. (ou Fl. et Viol.), Alt et Basse. Liv. 1. 2. . . . . 18 Fr.
— Quart. p. 2 Viol., Alt et Bass, arr. de l'oeuv. 28. 6 Fr.
— Prometheus, Ballet, arr. p. 2 Viol., Alt et Velle p. Zulehner. . . . . 14 Fr.
— Prometheus, Ballet, arr. p. Fl., Viol., Alt et Velle p. Zulehner. . . . . 14 Fr.
— Prometheus, Ballet, arr. p. Pfte avec Acc. de Viol. p. Zulehner . . . . . 14 Fr.
Berbiguier, T., Op. 103. Souvenir du Tirol. p. Flûte avec Acc. de Piano. . . . . 3 Fr.
— Op. 104. Les regrets. Methodie conc. p. Fl. et Piano. . . . . 4 Fr.
Berr, Fr., La Reunion, cont. Pas redoublés, Marches et Valses de Rossini, Paganini, Meyerbeer etc. arr. p. musique milit, No. 1 à 3 à 2 Fr. 50 Ct.; No. 4 à 6 à 1 Fr. 50 Ct. tous les 6 livr . . . . . 12 Fr.
Bellini, V., Ouv. de l'Opera: Le Pirate à gr. Orch. 7 Fr.
Bochsa, N. C., Op. 89. Rondo alla polacca p. la Harpe. . . . . 2 Fr. 50 Ct.
— Tirolienne, Favorite de Mad. Malibran, var. p. la Harpe . . . . . 1 Fr. 25 Ct.
Breuer, B., Op. 1. Var. p. le Velle av. Acc. de l'Orch. 6 Fr.
— Op. 2. Liv. 1. 3 Duos fac. et progr. p. 2 Violoncelles . . . . . 3 Fr. 50 Ct.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten November. Nº. 47. 1831.

Recensionen.

Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben, dargestellt von Gottfr. Wilh. Fink. Mit acht Kupfertafeln. Essen, bey G. D. Bädeker, 1831.

Das vorliegende Buch ist das Werk eines Mannes, der wohl Jedem, dem es um ächte Musik Ernst, in vielfacher Beziehung lieb geworden ist. Wer kennt ihn nicht als Dichter und als Componisten, in beyden Beziehungen nicht minder glücklich und geistreich, als tief, erschöpfend und doch mild, wenn er die Feder der Kritik in die Hand nimmt? Was uns ein Mann wie Hr. Fink bietet, kann also, schon weil eben Er es bietet, nicht anders als eine höchst beachtens- und dankenswerthe Gabe seyn. Aber auch an sich selbst erregt der Gegenstand ein mannigfaches Interesse. Wenn wir dem Geologen gern in seine Trümmerwelt diluvianischer und antidiluvianischer Petrefacten folgen, wenn uns philologische und etymologische Forschungen über die Ursprache der Vorwelt und die Entzifferungsversuche der ägyptischen Hieroglyphik anziehen, wie sollte uns nicht auch ein Gang „zurück in die Zeiten, wo die ersten Strahlen eines freundlichen Lichts das tiefe Dunkel der klanglosen Nacht wundersam zu erhellen beginnen“ — zur Theilnahme auffordern, da es damit hauptsächlich auf die Verherrlichung der holden Musik, jener ächten, heitern Kunst (ciencia gaya) abgesehen ist? Oder könnte es irgend dem denkenden Musikfreunde nicht wirklich anziehend seyn, zu erfahren, welche oft wundersamen Wege und Irrwege diese Kunst hat durchlaufen müssen, um den Punct zu erreichen, wo sie jetzt steht? Wird er es nicht mit Theilnahme erfahren, dass sie in den ahnungsreichsten und unschuldvollsten Zeiten der Menschheit eine treue Begleiterin derselben gewesen und ihrem ersten poetischen Stammeln ihre, wenn auch nur noch stammelnden Laute geliehen hat? Aber auch dem musikalischen Archäologen muss dieses Werk eben so wichtig, als erfreulich seyn. Es ist der Grundstein aller künftigen gründlichen Forschung über die älteste Musik. Jedermann wird dem Verf. in der Ansicht beypflichten, dass das gebildetste Land der alten Welt, Griechenland, keine primitive aus sich selbst geschöpfte Cultur, Anfangs wenigstens, besass, sondern seine Weisheit aus dem Orient — früher glaubte man aus dem finstern Aegypten, unser Verf. beweist, dass diess vielmehr aus China und Hindostan geschehen — geschöpft habe. Auch der griechischen Musik ist eine frühere, und zwar eben die, von welcher das Buch handelt, vorangegangen, und wenn der Verf. — was höchst wünschenswerth ist — sein Versprechen erfüllt, auch die griechische Musik in den Kreis seiner Forschungen zu ziehen, so werden die Untersuchungen sich an die hier festgestellten Puncte anschliessen müssen. Glaube aber Niemand, dass Hrn. Fink's Arbeit eine leichte gewesen sey! Keineswegs. Das Mühselige der Aufsuchung, Sichtung und Zusammenstellung der Materialien abgerechnet, so war die grössere Schwierigkeit, nur erst überhaupt zu finden — denn des Vorhandenen ist äusserst wenig. Und wie manches anscheinende Goldkorn mag sich, vom Verf. auf die Kapelle seiner Ansicht gebracht, als werthloses Kupfer gezeigt haben! Denn dass einem so streng durchgefuhlten Plane, als dem unsers Verf. — dass einem so gründlichen und geistreichen Beobachter, wie ihm, weder mit Amyots vergötternden Erzählungen, noch mit William Jones oft sehr unzureichenden Berichten und Erklärungen, am allerwenigsten aber mit den süsslich mystischen, endlosen und am Ende nichts sagenden Declamationen neuerer Schriftsteller über diesen Gegenstand

gedient und geholfen gewesen sey, versteht sich ganz von selbst. Hrn. Fink's Verdienst ist also das doppelte des Entdeckers — denn er geht auf einer Bahn, die in der Richtung und zu dem Zwecke, in welchem er sie wandelt, noch unbetreten ist — und des geistreichen und gewandten Darstellers. Neuheit, der Forschung, so wie der Verbindung, Stringenz der abgeleiteten Folgerungen und Originalität in Auffassung des Gesichtspunctes lassen sich nicht verkennen. Folgen wir ihm nun zu der nähern Behandlung seines Gegenstandes.

Das Ganze zerfällt in sechzehn, bald längere, bald kürzere Abschnitte. Vorausgeschickt ist eine kurze Einleitung, die, an sich trefflich geschrieben, wir den Leser auch deshalb ja nicht zu überschlagen bitten, weil die Frage — „was nützt diess alles der heutigen Musik und wozu überhaupt solche Forschungen?“ wenn sie ihm, so wie dem Schreiber dieser Anzeige, je auf den Lippen geschwebt haben sollte, ihre vollständige Antwort und Abweisung hier finden wird.

Der erste Abschnitt ist überschrieben: „Das Nöthigste von den alten Aegyptern“, und greift zuerst die bisher allgemein angenommene (auch noch von Rotteck in seiner allgem. Weltgesch. S. 191. Thl. I. wiederholte) Behauptung an, dass alle alte Cultur aus Aegypten gekommen sey. Hier wird der Satz auf- und festgestellt: „Es ist geschichtlich erwiesen, dass alle Bildung Aegyptens von Süden nach Norden fortschreitet. Abschn. II. Von den Indiern und Chinesen. Der Verf. vindicirt die älteste Bildung aller Art und so auch in der Musik für Indien (Hindostan), oder noch lieber und an mehren Stellen des Buches mit einer Vorliebe, die bey der Vorstellung, die wir von den Chinesen der heutigen Zeit wohl nicht ganz mit Unrecht haben, Manchen ein Lächeln abnöthigen dürfte — für China. Abschn. III. Vom Uebereinstimmenden der Chinesen und der Hindu's in Bezug auf Tonkunst insbesondere. Der Verf. will hierbey sowohl die übertriebenen Lobpreisungen China's und der Chinesen durch Amyot in dessen bekanntem Werke sehr ermässigt wissen, als die Vorliebe des Engländers Jones für Indien (siehe dessen Uebersetzung durch Dalberg), was sich von ihm auch nicht anders nach gründlicher Würdigung jener beyden Schriftsteller erwarten lässt. Unter den hier bis zum sechsten Abschnitt fortlaufenden aufgestellten Entscheidungsgründen des Verf. vermissen wir den ersten, indem die Reihe S. 26 gleich mit „zweytens“ beginnt. Abschn. IV. Uebereinstimmendes beyder Völker und Vergleichung mit andern in Hinsicht auf Tact und Tonleiter. Enthält interessante böhmische, finnische und chinesische Musikbeylagen. Abschn. V. Beschluss der Vergleichung der ältesten gebildeten Völker, namentlich der Chinesen und Indier, in Hinsicht auf Tonkunst. Wir sind dem verehrten Verf. bis hierher in der Aufzählung seiner Gründe gefolgt. Was wir gegen dieselben einzuwenden den Muth haben, das möge um so eher seinen Platz hier finden, als derselbe uns immer das Factum, „die heutige hochschottische Tonleiter ist die altchinesische“ — als dräuendes Gorgonenhaupt entgegen halten wird. Bekanntlich ist die alte und urälteste Geschichte aller asiatischen Völker fast so gut als keine — ein Gemisch von Fabel, unandeutender Symbolik, sehr wenig Wahrheit und sehr viel Unsinn, wie z. B. die bekannten Götterdynastieen. China ist in seinen ältesten Zeiten nicht weniger, als Indien, bald ein Raub übermüthiger Sieger oder despotischer Factionen gewesen, so dass sie jener behaglichen Ruhe, die, nach des Verf. Meinung, Speculation und Musik hervorruft, selten hundert Jahr lang hintereinander genossen haben. Bald spielen Tataren, bald Mongolen die Hauptrolle. Ja selbst ihr Gottesdienst ist kein ursprünglicher, sondern der aus Indien herübergekommene des Fo. Können Mongolen, Tataren, Mandscharen nicht eben so gut jene angeblich älteste Musik mit sich gebracht, als vorgefunden haben? Die Uebereinstimmung der Instrumente scheint uns kein übereugender Grund, denn der Einfall, Darmsaiten über einen hohlen Körper zu spannen — hier eine Kürbisschaale, dort eine Muschel oder Schildkrötenschaale — scheint wie das Blasen auf Rohrflöten, das Zeichnen mit färbenden Erden und die Aushöhlung eines Baumstammes zum Kahn — zu den Urgeschicklichkeiten der Völker zu gehören. Selbst die Hottentotten haben Etwas dem Aehnliches. — Tact und Harmonie in unserm Sinne haben auch heut zu Tage weder Perser, noch Türken, ohne desshalb auf eine älteste Musik Anspruch zu machen. Gegen die bey dem neunten Entscheidungsgrunde angeführten musikalisch-theoretischen Werke der Chinesen, wenn ihre Existenz kein anderes Zeugniss hat, als Amiots Versicherung, ist es erlaubt — wie gegen alle chinesische,

historische Notizen — misstrauisch zu seyn, seitdem man weiss, dass sogar ihr berühmtes historisches Werk Schu-King die kritische Prüfung nicht besteht. Wenn nun auch der Verf. antwortete: er bestehe nicht auf den Chinesen, sondern es könne jene älteste Cultur auch von den Hindu's herstammen, so erwiedern wir, dass auf die Aechtheit der von Wilfort (Mémoires de Calcutta) angeführten ältesten, indischen Documente (siehe Cuvier's Werk über die Umwälzungen der Erdrinde. Uebersetzung von Nöggerath, Th. I. S. 173) höchst verdächtig sind. Einer der Pandits, welcher Listen der ältesten indischen Königs-Dynastieen an Wilfort mittheilte, gestand, dass er die Zeiträume zwischen den berühmten Königen willkührlich mit erdachten Namen ausfülle, und räumte ein, dass seine Vorgänger es eben so gemacht hätten. (Im angef. Werke, S. 169.) Wenn ein Volk mit seinen genealogisch-historischen Documenten, den Beweisen seiner Abstammung, woran doch der Nationalstolz überall am festesten hängt, nicht gewissenhafter und sorgsamer verfährt, welche Wahrscheinlichkeit gibt es dann, dass es musikalische Theorieen werde behutsamer aufbewahrt haben? Auch die Angabe, dass Confuz nach Amiot mehr als 5000 uralte Hymnen ausgehoben und gesammelt haben soll, steht unverbürgt da. Ja selbst die von Amiot mitgetheilten chinesischen Hymnen mögen unbezweifelt ächt chinesisch seyn, aber ob uralt? — Die dabey beobachtete Tonleiter? Vor 500 Jahren würde man in den Niederlanden ohngefähr eben so componirt haben. — Wir folgen dem Verf. zum Abschn. VI. Zeugnisse und Bemerkungen darüber, dass die altschottische Musikweise ihrer Einrichtung und Beschaffenheit nach keine andere als die altchinesische und althindostanische ist. Der Beweis hebt mit einem Citate aus Burney's Werke über die Musik der Griechen an. Es wird hier einer von Rameau angegebenen griechischen Tonleiter Erwähnung gethan, in welcher die Quarte und Septime fehlen, und welche, nach unsers Verf. Versicherung, völlig die der alten Chinesen und Indier ist. Dieser Stelle wird ein grosses Gewicht beygelegt, weil aus ihr erstlich Alles, was über die älteste Musikart der Chinesen gesagt worden, bestätigt und den etwaigen Zweiflern sehr deutlich bewiesen werden soll, dass die Musik der alten Hochschotten wirklich so wie die altchinesische beschaffen war. Liegt dieser Schlussfolge nicht die Petitio Principii zum Grunde: „Die altschottische Musik soll so gewesen seyn, wie die altchinesische gewesen seyn soll, und folglich stammt die altschottische von der altchinesischen ab?“ Der Verf. — wir bitten ernstlich darum — wittre hier keine Ironie, sondern erkenne eine reine Frage und Bitte um Belehrung. Der Gang der Untersuchung schreitet ferner so fort. Es ergibt sich aus allen gesammelten Nachrichten, dass die Hochschotten gallischen Ursprungs sind. Kelten und Gallier sind ein und dasselbe Volk. S. 123. Dieses weitverbreitete Volk besetzte auch mit seinen Colonien Brittanien, Schottland und Irland. S. 124 und 125. Abschn. X. Fortsetzung und vom Zusammenhange und den Wanderungen dieses Volkes sucht darzuthun (S. 134), dass Gallien gleich sey mit Wallen (Galen, Vandalen, Wandler); Galen oder Gallier oder Kelten sind also Ausgewanderte. S. 137 steht ein Citat des heil. Hieronymus in seiner Einleitung zur Epistel St. Pauli an die Galater — das freylich, wenn es historisch ächt ist, die Reise aus dem Oriente nach Schottland bedeutend erleichtert. „Galatas, excepto sermone Graeco, quo omnis Oriens loquitur, propriam linguam eandem paene habere, quam Treviros.“ Abschn. XI. Beschluss dieser Untersuchung und Folgerung daraus. Der ganze Abschnitt soll den Beweis führen, dass die altchinesische und die altschottische Musik ein und dieselbe sey, daher ist uns folgende Stelle S. 177 völlig unverständlich.

„Dass aber die ganze altschottische Tonkunst in keiner Hinsicht, weder in Rücksicht auf ihre Tonleiter, noch auf ihren tactfreyen und gänzlich nicht mehrstimmigen, sondern allein melodischen Gesang — vollkommen dieselbe ist, wie die alterthümlichste der Chinesen und Hindu's, haben wir nicht minder gezeigt, als das Wandern dieser Horde von Asien aus bis in ihre Inseln und Berge. Die Gleichheit dieser alten, dem Raume nach nun und seit lange von einander so entfernt stehenden Musikweisen ist also unläugbar.“

Wenn sie auf keine Weise die alterthümliche der Chinesen und Hindu's ist, wie kann denn ihre Gleichheit mit diesen dargethan werden?

Die Abschnitte XII und XIII enthalten eine genauere Darstellung der altchinesischen Tonkunst, so wie die Beschreibung einiger chinesischer Instrumente mit beygefügten Abbildungen. Die Dar-

stellung des Tonsystems der Chinesen ist interessant an sich, übrigens offenbar mit der Vorliebe geschrieben, die der Verf. für diess wunderliche Volk hegt, das hier zu einer doch wohl idealen Liebenswürdigkeit erhoben wird, von der wenigstens nach den Berichten der heutigen Reisenden bey der allgemeinen Stagnation der Nation in allen Beziehungen nichts aufzufinden ist. Abschn. XIV spricht von dem Hauptsächlichsten der alten ägyptischen Instrumente, nebst einigen Bemerkungen über ihre älteste Musik. Des Verf. nach allen Seiten verbreitete Belesenheit zeigt sich auch hier in einer höchst vortheilhaften Weise in der gründlichen Beurtheilung der Villoteau'schen und Denon'schen bekannten Werke. Der Lieblings- und Hauptsatz des Verf., dem das ganze Buch seine Entstehung verdankt, dass nämlich (S. 247) die alten, caledonischen Gaelen sichtlich und nachweislich ihre ganze Art der Musik, ihre Scala und ihre schwachen Modulations-Anfänge, ihren blos rhythmischen, oft wechselnden, von der Art des Gedichts und der darin ausgesprochenen Empfindung abhängigen Tact von den allerlangsamsten bis zu den bewegtesten Tongängen den Chinesen und Indiern zu danken haben, schliesst diesen Abschnitt. Der darauf folgende XVIte und letzte enthält eine kurze Uebersicht des Zustandes der Tonkunst der ersten Periode und vorläufige Hauptandeutungen vom Uebergange zur zweyten Periode der Tonkunst, womit sich das Buch schliesst. Die Zweifel, die wir uns gegen die historische Begründung der Beweis-führung unsers Verf. erlaubt haben und um deren Widerlegung wir bitten, können ihn, als einen Mann, der ganz von seinem Gegenstande durchdrungen und ihm in allen Beziehungen gewachsen ist, weder beunruhigen noch verletzen. Im Gegentheile hoffen wir durch die Genauigkeit, mit welcher wir das Werk durchlesen haben, einen Beweis zu liefern, wie sehr es uns angezogen hat. Und gewiss wird Jeder, der, von unserm Berichte angeregt, das Werk selbst zur Hand nimmt, mit Freuden anerkennen, welch' ein höchst bedeutender Schatz an geistreichen Bemerkungen und den interessantesten Notizen darin niedergelegt worden. Wir wünschen ihm, was nicht fehlen kann, recht viele und recht theilnehmende Leser. — Das Aeussere ist höchst anständig. Zu besonderm Schmucke gereicht dem Werke die Zueignung an den als tiefsinnigen und geistreichen Kunstfreund bekannten Fürsten, Prinzen Friedrich Königl. Hoheit Mitregenten des Königreichs Sachsen.

Gesänge für Schule und Haus.

Wir besitzen, wie Jeder weiss oder doch leicht wissen könnte, mancherley sehr zweckmässige Sammlungen der Art, z. B. von Anschütz, Hientzsch, Lindner, Nägeli, Reinhardt, Rink, Sander, das Mildheimische Liederbuch u. s. w.: allein die Bedürfnisse sind mannigfaltig und die Kunst verlangt nach Neuem, damit sie jung bleibe und ihrem Frühling bewahre. Wir empfehlen hier kürzlich folgende Werkchen:

Der jugendliche Sängerchor. Eine Auswahl aus den Kindergedichten für das zartere Alter von C. L. T. Lieth, drey- und vierstimmig in Musik gesetzt für die oberen Klassen der Elementarschulen und für den Familienkreis von W. Nedelmann. Drittes Heft. Essen, bey G. D. Bädeker, 1831.

Was in No. 29, 1830 dieser Blätter von G. W. Fink über die beyden ersten Hefte dieser anziehenden Kinderlieder gerühmt und ausführlich bemerkt worden ist, gilt auch von diesem dritten Hefte. Die Lieder sind melodiös, ungesucht, dem Inhalte nach der Jugend angemessen und leicht ausführbar. Sie sind fast noch leichter als die in den früheren Heften. Bey weitem die meisten sind dreystimmig behandelt, was nur gebilligt werden kann. Vierstimmig sind No. 30, 31, 32, 34 im Chore, 35 und 37. In dem vierstimmigen Satze findet sich zwar der dreystimmige in einem und demselben Rhythmus auch hier wieder eingemischt, wie in den früheren Heften: wir bemerkten jedoch mit Vergnügen, dass der aufmerksame Verf. auch in dieser Kleinigkeit mehr Sorgfalt anwendete, was wir zu achten wissen. Doch könnte selbst in den dreystimmigen Gesängen zuweilen Einiges reiner behandelt worden seyn; leicht hätten sich hin und wieder noch wirksamere Harmonieen wählen lassen, unbeschadet der Einfachheit. Am wenigsten gut harmonisirt ist No. 13. Diess sind aber nur vorübergehende Seltenheiten, die gegen das viele Gute in geringen Anschlag gebracht werden dürfen. Das wohl ausgestattete Büchlein (in gr. 8) wird seinen Zweck erwünscht erreichen und Vielen Nutzen und Freude bringen. Schulmänner und musikalische

Familienkreise machen wir mit Vergnügen darauf aufmerksam. Wer die ersten Hefte kennt, wird das dritte nicht entbehren wollen.

Melodienbuch zu Lieth's Kindergedichten für das zartere Alter von Carl Gläser. Essen, bey Bädeker. 1829. (in 8) 8. 68.

Diese leichten, zweckmäßigen Melodieen sind ohne Begleitung und ohne Text auf einem Notensystems ein- und zweystimmig gedruckt worden. Das in derselben Handlung gedruckte Textbuch muss also nothwendig dazu gekauft werden. Die Klavierbegleitung zu den meisten dieser Melodieen ist zwar gleichfalls in allen Buch- und Musikhandlungen zu erhalten: allein jeder nur einigermassen erfahrne Musiker wird derselben kaum bedürfen; er wird sie sogleich zu geben im Stande seyn.

Musikalisches Schulgesangbuch, methodisch geordnet nach Natorp's Anleitung zur Unterweisung im Singen von Carl Gläser. Erstes Bändchen (1828, zweyte vermehrte und verbesserte Auflage), zweyte B. 1827. Ebendaselbst. (in 8.)

Die zweyte Auflage des ersten Theils zeigt an, dass man es zweckmässig gefunden hat; es ist es auch. Das nützliche Werkchen steht in Verbindung mit den 17 Wandtafeln (in Grossfolio) und der Anweisung zum Singen (in Kleinfolio) desselben Verfassers (Pr. 2 Thlr.). Einstimmige, leichte, canonische Sätzchen führen zu zweystimmigen, leichteren Liedern, auf welche dreystimmige (mit einem Basse) folgen und zum Schlusse einige Vierstimmige, z. B. das Vater Unser von Klopstock. Der erste Band sieht mehr auf das Treffen der Intervalle und der zweyte, der dieselbe Anordnung fest hält, mehr auf den Ausdruck. Die Druckfehler sind am Ende gebührend bemerkt.

Zweystimmige Kinderlieder mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Vierte Sammlung. Zehn Lieder, componirt von Bernhard Klein. 35stes Werk. Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. 12 Gr.

Die früheren Hefte dieser Sammlung kommen von Fr. Schneider und Mühling, an die sich der geehrte Componist des David schliesst. Die Gedichte sind von Salis, Müller, Claudius und von Ungenannten. Die leichten, angemessenen Melodieen sind am zweckmässigsten zu Uebungen im Treffen für etwas vorgeschrittene kleine Sänger sehr nützlich zu gebrauchen. Die Führung der zweyten Stimme weist ihnen ganz besonders diesen Gebrauch an. Die verschiedenen Einsätze der Stimmen und die wenigen gut angebrachten Ausweichungen sind als vortheilhafte Uebergänge zu grösseren, mehrstimmigen Gesängen anzusehen, wozu wir sie vorzüglich empfehlen.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge für Schule und Haus, componirt — von Lucke. Erk. 1stes und zweytes Heft. Bonn, bey N. Simrock. Pr. des 1sten Heftes 1 Franken, des 2ten 2 Franken.

Der schon gekannte Componist ist Musiklehrer am Seminar zu Mörs und bewährt sich auch durch diese kleinen Gesänge als einen geübten Mann. Jedes dieser Hefte liefert zwölf Lieder, deren Texte geschmackvoll und angemessen gewählt sind. Die Lieder sind sämmtlich leicht, volksmässig gehalten, passend in jeder Hinsicht und werden sich bald Freunde gewinnen. Das zweyte Heft ist völlig in der Art des ersten. Dass aber das zweyte einen Franken (oder 8 Sgr.) mehr kostet, kommt daher: die Verlagshandlung hat, um die Kosten der ausgezogenen einzelnen Stimmen zu ersparen, die Partitur doppelt beygelegt. Aus jeder werden zwey Stimmen gesungen, was noch den Vortheil hat, dass jeder Sänger das Ganze besser übersehen kann. Wir finden den Gedanken gut für Käufer und Verkäufer.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten. Herausgegeben von Lucke. Erk. Erstes Heft. Essen, bey Bädeker, 1831. Partitur: Preis 12 gGr. Einzelne Stimmen: Pr. jeder 6 gGr.

Auch diese Sammlung des thätigen Mannes, der sich bereits durch gute Schullieder nützlich machte, von denen das erste Heft in diesen Blättern (No. 43, 1828) von C. W. Fink lobend angezeigt worden ist (das zweyte und dritte ist unterdessen in demselben Verlage erschienen), zeichnet sich durch geschickte Wahl vortheilhaft aus. Der Sammler hat mit gutem Bedachte (blos zwey Nummern ausgenommen) nur solche Lieder aufgenommen, die sich durch die Länge der Zeit als werthvoll erprobt haben, weshalb wir nothwendig auch

auf sehr bekannte Weisen treffen werden, was eben Vielen gerade lieb seyn wird. Da der Herausgeber die Choräle gänzlich ausschloss, liess sich nicht für jede Rubrik gleich viel Gutes finden und für manche wichtige Vorfälle des ernstern Lebens in Haus und Schule hat uns nur ein einziges Lied gegeben werden können. Die meisten sind Lob- und Danklieder und das ist wohlgethan. Ein rechter Mensch hat mehr zu danken als zu klagen. Wir zählten 15 solcher Lieder. Dann sind die Gesangeszänge am reichsten bedacht; es sind ihrer zehn geliefert worden. Von Gesängen für die Feyer der heiligen Sakramente lesen wir nur ein einziges, nämlich: Vor dem heiligen Abendmahle. Das ist zu wenig. Wir hätten auch in dieser Sammlung Grund, über einzelne Harmonieeinführungen zu sprechen: allein man berichtet dergleichen zu wenig; von Seiten der Sänger geschieht es gar nicht, und von Seiten der Componisten? in der Regel auch nicht. Es gibt andere Gelegenheiten, wo davon gesprochen werden muss. Wenn also dergleichen noch etwas angeht, der weiss es zu finden. Die Dichter und Componisten sind über den Gesängen überall angegeben worden, wo sie dem Sammler bekannt waren, was lobenswerth, eigentlich nur recht und billig ist. Denn was hat wohl ein Dichter und Componist von einem guten Liede anders, als den Dank eines ergriffenen Herzens? Wollte man nun seinen Namen unterdrücken, so hätte er gar nichts davon ausser der Freude des Schaffens. Wir erhalten Compositionen von Nägeli, Joh. Sörensen, Louise Reichardt, Joh. Fr. Reichardt, Joh. Gottfr. Vierling, Händel, Carl Gläser, Pater Martini, J. A. P. Schulz, Adam Wilh. Erk (Ruhig ist des Todes Schlummer), Zumsteeg, Graun, C. Ph. E. Bach, J. H. Rolle, Breidenstein, Schicht, Naumann, Hurka, Riem, F. W. Berner, v. Flemming, Beethoven, Carl Ernst und Rink; auch zwey vom Herausgeber. In No. 42 ist in der Ueberschrift statt des Dichters Salis zu lesen Matthisson (Wenn ich einst das Ziel errungen habe u. s. w.); in No. 54 ist vor dem Namen des Componisten des Liedes: „Lebe wohl, o mütterliche Erde" noch der Vorname hinzuzusetzen: Christian Ehregott Weinlich.

Nachrichten.

London. (Auszüge aus Briefen). Neukomm ist wieder unter uns. Er hat sich durch verschiedene Compositionen, die hier in öffentlichen Concerten, z. B. und besonders im philharmonischen, gehört worden sind, so glänzend bekannt gemacht und sich einen so grossen Namen etablirt, dass bald alle erste Sänger und Sängerinnen sich eifrig bemüht haben, Compositionen von ihm zu singen, die er mit vielem Glücke den verschiedenen Talenten angemessen componirt hat. Besonders ein Werk von ihm hat, seitdem es in dem Hause des gerühmten Muscheles von einer Gesellschaft Professoren aufgeführt wurde, grosses Aufsehen gemacht. Es ist ein Oratorium: „Die zehn Gebote," das noch MS. und dem Könige von Preussen gewidmet ist. Im echten Oratorien-Styl, grossartig gehalten und doch fasslich, selbst gemüthlich und angenehm, befriedigt es alle Klassen von Zuhörern und ist würdig, den Haydn'schen Werken an die Seite gesetzt zu werden. Der erste Singverein hier, the classical Harmonist Club, hat das Werk schon mehrmals mit ausgezeichnetem Enthusiasmus aufgeführt und aufgenommen. Im Septbr. wird ein grosses Musikfest in Derby Statt haben und die Direction desselben hat den geehrten Componisten selbst ersucht, dieses Werk dort unter seiner Leitung aufführen zu lassen. Es ist für Sopran-, Tenor- und Bass-Solo nebst Chören. Das Werk ist aus dem original-deutschen Texte eigens in's Englische übersetzt. (Wir erwarten darüber authentische Nachricht).

Der berühmte Pianoforte-Virtuos, John Field, der sich bekanntlich lange Zeit in Moskau aufhielt, ist hier angekommen. Selbst gesehen und gehört habe ich ihn noch nicht. Es geht die Rede, er wolle sich in's Stille zurückziehen und sich in der Schweiz niederlassen. — Dass Paganini auf verhehrtes Anrathen Anfangs hier unmässige Forderungen machte (für die Loge, je nachdem sie ist, acht bis zehn Guineen), und dass er darauf zu den gewöhnlichen Preisen herunterging, wissen Sie. Er gab eine Menge sehr besuchter und ungeheuer applaudirter Concerte; am 8ten Juny das letzte, dann wieder das letzte, allerletzte und doch nicht das letzte. Dass der wundersame Mann auch andere Städte Englands nicht verschmähete, finden Sie begreiflich. Ueberall bewundert man in ihm den Erstaunungswürdigsten und gibt ihm Prädicate, mit denen ich Sie nicht erst bekannt zu machen habe: doch nehmen sich einige Stimmen heraus, zu gestehen, dass ihnen andere Meister auch neben ihm Vergnügen machen, ja etliche behaupten, er

stehe durch das häufige Gleiten oder Hineinziehen eines Tones in einen andern sogar unter den Besten. Hätte P. die Summe von 60,000 Thlrn., die er durch seine Concerte allein in London gewonnen haben soll, so viele Male eingenommen, als es gedruckt worden ist: so könnte er wahrscheinlich damit unsere Schulden bezahlen. —

Alljährlich wird den Söhnen der Geistlichkeit in der Domkirche St. Paul ein musikalisches Fest gegeben. In diesem Jahre wurde unter Anderm das Dettinger Te Deum von Händel aufgeführt, sein Hallelujah aus dem Messias u. s. w.; ein neu componirtes Anthem von Boyce und eine neue Cantate von Attwood: Cantate Domino. Bey der Probe (deren Anhörung bezahlt wird) gingen 130 Pfund ein und bey der Aufführung 257. —

Das alte Concert gab auch im Laufe dieses Jahres viele schöne Chöre Händel's, der immer Liebling bleibt. Mozart's Requiem ist auch aufgeführt worden, aber nicht immer lobenswerth. Von Mozart sind hier sechs grosse Symphonieen beliebt und werden oft zu Gehör gebracht. Man beklagt sich auch hier, dass man die Oratorien nur äusserst selten ganz, gewöhnlich nur zerstückelt zu hören bekommt. Eine alte Klage. Uebrigens kann man nicht sagen, dass das alte Concert grosse Schüler gebildet habe.

Mailand, den 19ten Octbr. 1831.

Nachrichten aus Italien vom Frühjahr bis zur Hälfte Octobers.

Da wo nichts ist, hat der Kaiser sein Recht verloren. So fällt denn auch die sechsmonatliche Ausbeute dieses verspäteten Berichts sehr arm aus. Ausser der bereits bekannten Nichtexistenz der Oper und bald darauf auch der Sänger, waren bis zu Ende des Sommers mehre Theater in Italien, namentlich im Kirchenstaate und anderwärts geschlossen. Es seyen aber auch alle Theater offen, was wäre da zu sagen? Rossini, Pacini, Bellini — Pacini, Rossini, Bellini und Bellini, Pacini, Rossini, mitunter Donizzetti und Vaccaj; Zierereyen der modernen Gesangschule mit Variationen und Seufzerkadenzen, so dass man nach einem unwillkührlichen Gähnen vollends aus dem Theater laufen muss, unglücklicher Weise aber in einem Kaffeehause auf mehre von armseligen Profanen verfasste Opernartikel stösst. Welch' ein schönes, harmonisches Ganze! .... Haben doch seit der Rossinischen Epoche die Maestri die Sänger, diese die Maestri, und ein gewisses junges Publicum beyde verderbt; alle drey nebst benannten Aristarchen sind die heutigen Gesetzgeber in dem, was sie Oper nennen, schalten und walten in ihrer eigenen Welt, in der selbst die noch lebenden älteren, ehrwürdigen Operncomponisten längst ausgestorben seyn sollen, die aber im Bewusstseyn ihrer wahren Kunst wahrhaft leben, und über das moderne, musikalische Pygmäengeschlecht und ihre unsterblichen Helden weit erhaben, es nur bemitleiden und belächeln können. In der That ist es für den wahren Musiker kein kleiner Genuss, während z. B. auf den öffentlichen Spatziergängen von den Militärbanden eine Pacini'sche, von oben und unten mit Appoggiaturen ausstaffirte Cabalette und der darauf folgenden grossen und kleinen Trommel vorgetragen wird, das paradiesisch Behagliche auf den Physiognomieen der herumsitzenden und herumstehenden holden Schönen zu lesen; die ganze heutige Generation befindet sich dabey im wirklichen Eden. Doch genug für heute mit dieser Herrlichkeit.

Palermo. Bellini's Capuletti ed i Montecchi (Romeo e Giulietta) wurde von der Fischer (Giulietta) zu ihrer Benefize-Vorstellung zum erstenmal gegeben; die Manzocchi spielte den Romeo. Sowohl die Oper, als beyde Sängerinnen (welche nach dem ersten Acte ein Rossini'sches Duett aus der Semiramis vortrugen), fanden eine glänzende Aufnahme. Bellini wird hier, natürlicher Weise als Sicilianer, für ein besonderes Genie gehalten, wovon er aber in dieser Oper keinen Beweis gibt. — Meyerbeer's Crociato hat unlängst ebenfalls sehr gefallen.

Neapel ist überhaupt, wie es beym dermaligen Zustande des Sängerbestandes nicht anders seyn kann, gar nicht glänzend mit diesen Künstlern ausgestattet. (S. Carlo). Die Kyntherland debütirte in der Straniera und fand einigen Beyfall. In Coccia's neuer Oper, Edoardo in Iscozia, gefielen einige Stücke und auch die Kyntherland (eigentlich Cascelli, eine Neapolitanerin) etwas mehr, weniger die Boccabadati. Die neue Oper Zaira, von Hrn. Mercadante, fand eine sehr gute Aufnahme; Maestro und Sänger (Rouzi de Begnis und Tamburini) wurden mehrmalen auf die Scene gerufen. (T. Fondo). Pär's Griselda erlebte nur eine einzige Vorstellung. Die vom Teatro Nuovo herüber gewanderten Opern: il Ventaglio v. Raimondi und la Strega v. Gagliardi

wunderung erregenden und dennoch keineswegs unnatürlichen oder widerlich auffallenden Modulationen und Ausweichungen geschehen ist. Den mit diesem grossen Werke unbekannten Lesern wird es vielleicht lieb seyn, diese grossen harmonischen Seltenheiten wenigstens skizzirt hier zu finden. Hier sind sie:

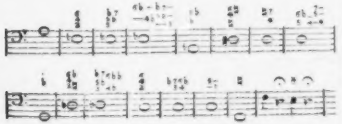

Gleich hierauf fallt das Larghetto No. 7. Lacrymosa dies illa etc. $^{12}_{8}$ Takt in D moll ein, worinn sich unter mehrern Schonheiten besonders S. 90, Takt 2 - 4 und S. 91, Takt 1 als Muster edler, erhabener und zweckmassiger Mahlerey aufstellen lassen. Im lezten Takte S. 91 steht in den Bassen:

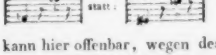

Denn es kann hier offenbar, wegen des darauf folgenden Quart-Sexten-Akkordes von a, kein Sekunden-Akkord von as statt finden, und ist also der verminderte Septimenakkord, mit der verminderten Terz und durch die verminderte Sexte vorgehaltenen kleinen Quinte von g is. M. muss doch ein schlechter Voglerianer gewesen seyn; denn wenn dem Rec. ein Fall bekannt ist, wo dieser von ihnen so sehr in Schutz genommene Septimen-Akkord mit der verminderten Terz wirklich überraschend, schon und doch natürlich klingt, so ist es hier. Wir wollen nicht hoffen, dass unserm Verfasser dieses System bekannt war, und er gar absichtlich so geschrieben habe. S. 92, Takt 4 und S. 93 befindet sich wieder eine sehr schöne, mahlerische, ganz die fromme Empfindung ausdrückende Modulation nach f dur. Nach einer kurzen Einleitung nach D moll wird die Bitte um ewige Ruhe kraftig und dringend wiederholt. Mit dem Amen schliesst durch den Unterdominanten-Akkord in den harten Dreyklang von d dieser Chor und wenn man will, die erste Halfte des Requiem.

No. 8. Domine Jesu Christe etc. Ein grosser, stark gearbeiteter Chor in G moll, der in Ansehung kunstreicher Ausführung dem ersten No. 1. vollkommen an die Seite gesezt werden kann. Wer insbesondere einen vorzüglichen Werth auf kanonische, kontrapunktische Satze, Imitationen u. dgl. legt, wird durch das quam olim Abrahae etc. S. 106, welches selbst unter den kunstreichern Arbeiten eines I. Seb. Bach eine ehrenvolle Stelle einnehmen würde, vollkommen befriediget werden, und es vielleicht mit dem Rec. herzlich bedauern, dass uns der grosse M. das: ne absorbeat eas tartarus etc. S. 101 und: das sed signifer sanctus Michael etc. S. 104 nur so kurz geniessen lasst und es nicht auf ahnliche Art durchgearbeitet hat. Wie aber, wenn dieser Chor alsdann zu einer wirklich ermüdenden Lange angewachsen ware? — ein Vorwurf, den sich vielleicht kein einziger Komponist je weniger zu Schulden kommen liess, als gerade M., besonders in seinen spatern Werken — Wenn vielleicht gar diese Skizzirung eine für die möglichste Vollkommenheit des Ganzen sehr wohl berechnete Sparsamkeit dieses ausserordentlichen musikal. Oekonomen verriethe? Wenn er befürchtet hatte, durch eine gar zu ausführliche Bearbeitung jener Stellen die Aufmerksamkeit unzeitig anzustrengen, sie zu ermüden, und dadurch die Starke der Zuversicht auf die gegebenen Verheissungen zu schwachen? Wenigstens glaubt Recens. in den Werken dieses unerreichten Künstlers durch wirklich angestellte Versuche und genaue Prüfung gefunden zu haben: dass er oft durch weise Sparsamkeit mehr giebt, als man von vielen andern durch die grösste Verschwendung erhalt; und, wenn er sich darinn, dies auch hier gefunden zu haben, nicht irret — wer wird nicht gerne mit ihm, im Staunen und in gerechter Bewunderung des Einzigen, das vermeyntlich geraubte

fanden Beyfall. Eine neue Oper des Hrn. Raimondi: A mensa notte bottieli, erfreute sich, ausser einer Arie des Buffo Lasio, nicht der besten Aufnahme; Maestro wurde jedoch in den ersten beyden Vorstellungen von Freunden auf die Scene gerufen; die Boccabadati und ihre Gesangstücke sind verunglückt. (T. della Partenope). Hier macht furore das so sehr bekannte Meisterstück (sic): il diavolo condannato a prender moglie, von Hrn. Ricci. (T. Nuovo). Hier regnete es wie gewöhnlich neue Singspiele. Ausser der Oper: la portentosa scimia v. Fioravanti Sohn (Vincenzo), deren Aufnahme mir unbekannt ist, verunglückte die neue opera seria: il Vecchio della selva d'Ardenna von Hrn. Giovanni Festa, in welcher die Adelaide Marconi debütirte; man will zwar manches Gute in der Musik dieser Oper bemerkt haben, allein in diesem für komische Singspiele bestimmten Theater macht nun einmal eine ernsthafte Oper keinen Effect. Eine andere neue Oper, il giorno degli equivoci von maestro Fabrizi, fand den ersten Abend Beyfall, der aber in den folgenden Vorstellungen sehr abnahm. Umgekehrt ging es mit der neuen Oper: la Vedova scaltra von Hrn. Fornasini, die am ersten Abend ausgepfiffen und an den folgenden beklatscht wurde. Endlich wurde noch die unlängst gegebene neue Oper: le due gemelle von Hrn. Gagliardi mit Beyfall gegeben, der auch der Primadonna Tavola zu Theil wurde.

Florenz. Hr. Leidesdorf aus Wien gab verwichenes Frühjahr mit dem Hornisten Antonio Tosoroni eine musikalische Akademie, worin sich Ersterer mit seinem Pianofortespiele und Letsterer auf seinem Instrumente vielen Beyfall erwarben. Die am 17ten May in der Pergola gegebene neue Oper: Francesca di Rimini von Hrn. Massimiliano Quilici, Kapellmeister des Herzogs von Lucca, machte fiasco und verschwand nach drey Vorstellungen aus der Scene. Pacini half heraus.

Lucca. Rossini's Wilhelm Tell wurde hier italienisch mit vielem Beyfall gegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

„Ein nachlässiger Correspondent, so wie ein Geschwätziger, sind beyde gleich grosse Uebel für Leser und Redactoren einer Zeitschrift. Doch, ach! der Uebel grästes ist unsere, in so manchen Beziehungen fast bis zur Dürftigkeit verarmte Zeit!" —

Also beyläufig liess sich vorlängst ein sehr ehrenwerther Herr College irgendwo vernehmen, und Schreiber dieses hat leider der Gründe in Hülle und Fülle, obigem Klaglibell nach dessen vollstem Umfange beyzustimmen. Denn wenn schon die gemeinnützig interessanten Artikel fast zusehends von Jahr zu Jahr immer seltener zu werden beginnen, dass deren stets fühlbarer sich erweisender Mangel dem Referenten in seiner schweren Bedrängniss nur gar zu oft tiefe Stoasseufzer erpresst — so erreichte besagtes Deficit im Verlaufe der letzten Monate seinen Culminationspunct, als die verrufene asiatische Reisende auf ihrer grossen Tour durch Europa auch unsere Kaiserstadt, zwar nicht unerwartet, doch höchst unwillkommen mit ihrem Besuche erschreckte. Seit nun das im Verborgenen schleichend wüthende Ungethüm bey uns Rastlag hält, haben Angst, Furcht und nur allzu gerechte Besorgnisse rasch um sich gegriffen, und sonderlich in den ersten Momenten allenthalben Stockungen erzeugt. Was natürlicher, als dass Theater und Concertsäle verödet blieben, und die Unternehmer das Bessere ihres Vorraths auf einen günstigern Zeitpunct versparten? Gemäss dieser, keineswegs zu tadelnden Ansicht, gab die k. k. Hofoper meist blos Wiederholungen; z. B. Das lustige Hausgesinde, Mozart's Zauberflöte und Don Juan, Beethoven's Fidelio, zusammt den allmählig ihre Anziehungskraft einbüssenden Repertoire-Stücken von Rossini und Auber; darunter vorzugsweise: Moses, der Barbier von Sevilla, Otello, die diebische Elster, Fra Diavolo, die Braut, nebst der Stummen. Obenan stehend und Alles überwiegend erschien Gluck's wunderherrliche Iphigenia auf Tauris, welche, gleich einer zweyten Ninon, auch nach einem halben Säculum noch in unverwelkter Jugendschöne erblüht, und mit der ihr inwohnenden hinreissenden Kraft der ewigen Wahrheit den reinsten Kunst-Enthusiasmus zu entflammen vermochte. Doch Ehre dem Ehre gebührt! Auch die Darstellenden haben ein wesentliches Verdienst an dem so überaus glänzenden Erfolge. Mad. Ernst sang und spielte die Iphigenia mit Meisterschaft; Hr. Wild übertraf als Orest selbst noch die gespanntesten Erwartungen; Hr. Binder fasste den gemüthlich sanften Character des Pylades von der richtigsten Seite auf und vermied klüglich jede heterogene Beymischung; Hr. Staudigel entwickelte als Thoas ein so schönes Talent, das nirgend den Anfänger gewahren liess; das Orchester spielte mit jenem Feuereifer, wovon

der echte Künstler bey dem Vortrage eines echten Kunstproductes beseelt wird, und das Chorpersonale blieb nicht zurück; besonders ward der gewaltige Scythenchor mit einer Energie herabgedonnert, welche ihm jedesmal die Ehre der Wiederholung erwirbt. —

Theilweise erfreute sich auch Rossini's „Bestürmung von Corinth" eines günstigen Erfolges. In der That findet sich des Guten mancherley darin, aber auch leider, wie gewöhnlich, viel Schlacken; und nochmals leider! dass diese immer wieder aufgewärmten Gemeinplätze, die nichtssagenden, in einen tumultuarischen Bombast sich hüllenden Floskeln und Trödellappen gerade eben einer vielmehr entehrenden Auszeichnung gewürdigt werden, welche der grandiosen Introduction, den meistens trefflichen Recitativen, dem gefühlvollen Trio und der imposanten, höchst originellen Scene des prophezeihenden Grabwächters unbilligermassen entzogen wird. Dass der Meister dankbar für die Sänger zu schreiben versteht, ist längst bekannt; so auch hier, und die Namen: Heinefetter-Pamira, Wild-Cleomenes, Forti-Mahomet, Binder-Neocles und Staudigel-Hiero, verbürgten schon zum voraus der keineswegs leichten Aufgabe erwünschte Lösung. Seit die Erstgenannte von uns geschieden, wird ihre Partie ohne die geringste nachtheilige Einwirkung auf das Ganze durch Mad. Ernst remplacirt, welche schon früher über ihre gefährliche Rivalin als Fidelio einen vollständigen Sieg errang.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Ouverture du Drame de Holtey: „Die Majoratsherren," pour le Pfte à quatre mains par Conr. Götze. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 16 Gr.

Diese Ouverture ist bereits in No. 37 dieses Jahrganges, für das Pianof. zu zwey Händen eingerichtet, angezeigt worden. Natürlich spielt sie sich zu vier Händen leichter und klingt voller, was die Wirkung solcher neuer Musikstücke, die vom gewohnten Wege unserer Zeit sich nicht weit entfernen, nur vermehren kann. Sie ist in dieser Ausgabe so wenig schwierig, dass sie von mässig fertigen Spielern sogleich beyfällig wird vorgetragen werden können. Selbst für Schüler empfehlen wir das frisch fortschreitende Werkchen zu Nutz und Vergnügen.

Zwölf deutsche Lieder für vier Singstimmen gesetzt und vorzüglich den Schulen gewidmet von C. Karow. Heft 1. Bunzlau, Appun's Buchhandlung. Pr. ½ Thlr.

Die meisten dieser Lieder sind dem Texte nach recht innig, sehr gut gewählt aus Altem und Neuem; viele noch gar nicht, andere nur selten componirt. Die Melodieen sind angemessen, natürlich gesungen, daher meist leicht zu behalten und doch manniger eigen. Sind sie das Letzte nicht, so sind sie doch stets mit lebendigem Sinne gesetzt, nicht blos todt aus alten Erinnerungen zusammengeschrieben. Dass nicht alle 12 Jedem gleich lieb und werth seyn können, liegt in der Natur der Dinge: es ist aber kein schlechtes darunter und mehre sind recht gute Lieder. Die Harmonieführung (für Sopran, Alt, Tenor und Bass) ist auch gut: denn was sollte wohl das Kritteln über einzelne Kleinigkeiten, die Jeder leicht ändert, der es anders will und weiss? Die Hauptsache ist in jeder Hinsicht gut und so empfehlen wir diese kleine Sammlung mit wahrem Vergnügen.

Versuch einer Einleitung zu dem Oratorium: „Der Tod Jesu" von Graun, bestehend in zwey Präludien (zum ersten und zweyten Theile, nebst dem Chorale), componirt und für die Orgel bearbeitet — — von Ernst Köhler. Op. 15; No. 1 der Orgelsachen (?) (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 6 gGr.

Es ist lobenswerth, für ein so oft wiederholtes, an nicht wenigen Orten, wie in Breslau, jährlich aufgeführtes und aufzuführendes Oratorium eigene Einleitungen für die Orgel zu schreiben. Beyde sind passend für den Gegenstand und das Instrument. Der Componist ist Ober-Organist an der ersten lutherischen Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau. Schwierig ist die Ausführung nicht; es wird nur gefordert, was man von jedem Organisten fordern darf und soll. Auch zu anderen Gelegenheiten werden sie gebraucht werden können und gute Wirkung hervorbringen. Der erste und

der ausgeführteste dieser beyden Sätze ist offenbar gelungener, als der andere. Der Componist hat ausdrücklich für beyde Präludien, ob sie gleich mit vollem Werke vorzutragen sind, die Mixturen verbeten. Gehört er unter die Gegner der Mixturen, oder hat er hier gerade seine besonderen Ursachen?

Rondo pour le Pianoforte composé — par P. C. Haueisen. Oeuv. 2. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 50 Kr.

Abermals ein neuer Componist, von dem wir bis jetzt nichts vernahmen. Sein Einleitungs-Andante ist natürlich, leicht und hübsch erfunden, so auch das Thema seines Allegro moderato; auch leicht und unterhaltend durchgeführt, wenn wir ein Schusterfleckchen auf S. 3 wegrechnen. Für gewöhnliche Klavierspieler und mässig geübte Schüler ist die Kleinigkeit sogar besser, als manches Rondolett.

Fantaisie sur un air de Mozart pour Piano et Clarinette composé par André Späth. Oeuv. 119. (Propr. des édit.) Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

Ein sehr empfehlenswerthes, vom Adagio an bis zum brillanten Schlusse geschickt und erfahren durchgearbeitetes Werk. Der Componist versteht es, beyde Instrumente ihrer Natur gemäss gut und wirksam zu beschäftigen, ohne ihnen anschweifende Bravouren aufzubürden und unnatürliche Verrenkungen vorzubringen. Beyde Spieler werden sich und ihre Hörer damit vergnügen. Da Werke für *B*-Clarinette und Pianoforte nicht zu häufig vorkommen: so werden die Liebhaber um so grösserer Ursache haben, auf diese gelungene Composition aufmerksam zu seyn. Dem Klavierspieler zur Erleichterung eines guten Zusammenhaltens ist die Clarinettenstimme in kleineren Noten auf ein besonderes Notensystem über die Pianofortеklammer gesetzt, was allgemeiner geschehen sollte.

Der junge Fischer, Russisches Nationallied mit Veränderungen und einer Romanze als Introduction von J. Panny. Op. 29. (Eigenth. des Componisten). Berlin, bey Trautwein. Preis 7½ Sgr.

Ein schöner, anmuthiger Gesang, natürlich, melodiös und doch eigen, wie in Sehnsucht wogend und mit ihr spielend. Die Einleitungs-Romanze hat etwas wunderlich Munteres, gleich dem Verlangen jugendlichen Sehnens, das frisch ist, so lange es eben sich sehnt. Gleich anziehend ist das leichtbewegliche Andante con moto, spielend und innig zugleich. Die vier Veränderungen auf diese National-Melodie bestehen nicht im Firlefanz nichtssagender Bravouren, sondern sind dem Inhalte gehörig angepasst, höchst sangbar und so gefällig, wie das Thema selbst. Das Lied, gut vorgetragen, wird überall gefallen.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Méthode

pour apprendre le Piano à l'Aide de Guide-Mains; contenant: les Principes de Musique, un Système complet de Doigter, des Règles sur l'Expression, sur la Ponctuation musicale, sur les Auteurs à étudier ainsi que leur Classification; suivie d'une Etude pour trois Doigts, d'une Toccata, d'une Fugue à quatre Parties pour la Main gauche seule et de plusieurs Etudes en Tierces, Sixtes et Octaves (dédiée aux Conservatoires de Musique d'Europe) par

Fréd. Kalkbrenner,

Chevalier de la Legion d'Honneur.

Mit französischem und deutschem Texte.

Leipzig, am 11ten Novbr. 1831.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten,

Op. 49. No. 1. Rondeau brillant pour le Pianoforte.
— — 2. Rondeau militaire pour le Pianoforte.

Leipzig, den 15ten Novbr. 1831.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Einladung zur Subscription

auf eine neue Ausgabe

von

Joh. Seb. Bach's vierstimmigen Choralgesängen.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Unter den Namen der Componisten, welche in der neuern Zeit die musikalische Welt mit ihren Werken erfreuten, und durch die Gediegenheit und Schönheit derselben sich den rühmlichen Namen classischer Autoren zu verschaffen wussten, strahlt wohl fast keiner so herrlich hervor, als Johann Sebastian Bach's.

Im Leben, wie in seinen Werken streng und gründlich, hat er nur wenige, die sich ihm zur Seite stellen könnten, und noch heute — ob seine Asche längst im Grabe modert — lebt er bey uns in seinen Werken und ergreift durch seine kräftigen Harmonieen jedes Herz, das Schönes und Edles würdigen und empfinden kann.

Unter seine trefflichsten und allgemein bekanntesten Compositionen gehören wohl unstreitig seine *vierstimmigen Choralgesänge*.

Ein heiliger frommer Geist weht in diesen Dichtungen, die noch immer in unsern evangelischen Kirchen die Herzen erheben und sie zu Andacht und Dank stimmen.

Schon längst sind sie durch den Druck veröffentlicht worden und noch in den letzten Jahren des vorigen Jahrhunderts erschien eine Ausgabe. Doch auch sie ist schon längst vergriffen und die vielfachen Anfragen darnach konnten nicht befriedigt werden. Die Unterzeichneten beabsichtigen daher, eine neue Ausgabe dieser Choralgesänge zu veranstalten, welche, im Wesentlichen der frühern vollkommen gleich, nur durch ein gefälligeres Aussere und durch Einführung des Violin- statt des alten Discantschlüssels sich davon unterscheiden soll, um sie den gegenwärtigen Zeitumständen anpassender und noch allgemeiner brauchbar zu machen.

Den Ankauf dieser neuen Ausgabe zu erleichtern, soll dieselbe auf dem Wege der Subscription und zwar unter folgenden Bedingungen erscheinen: Der Subscriptionspreis für das ganze in vier Theilen erscheinende Werk ist 2 Thlr. Sammler erhalten auf 5 Exemplare noch ein sechstes gratis; der spätere Ladenpreis ist auf 3 Thlr. festgesetzt, während die frühere

Ausgabe 5 Thlr. 8 Gr. kostete. Die Subscription selbst bleibt bis Ende dieses Jahres eröffnet, und alle solide Buch- und Musikhandlungen werden sich mit Vergnügen der Annahme derselben widmen.

Zugleich mit diesem Werke wird ein zweytes, nicht minder achtungswerthes:

Joh. Seb. Bach's musikalisches Opfer,

bey uns in einer neuen Ausgabe erscheinen.

Auf dieses glauben wir das musikalische Publikum ganz besonders aufmerksam machen zu müssen. Nur wenige besassen bis jetzt in einzelnen Abschriften dieses herrliche Werk vollständig, da die frühere Ausgabe nur den ersten Theil enthielt. Jetzt nun soll das Ganze in höchster Vollkommenheit geliefert und durch mehre neu erfundene Bach'sche Canons vermehrt werden. Die Lösung derselben gehört nicht unter die leichtesten Aufgaben und wird wahrscheinlich mancherlei Erörterungen zum Vortheile der Kunst veranlassen. —

Nach einem gleichen Ziele wie Sebastian, und mit grossem Talente begabt, strebte in unserer Zeit J. G. Schicht, Bach's späterer, würdiger Nachfolger im Amte eines Cantors an der hiesigen Thomasschule.

Seine Motetten und sein grosses Choralbuch haben seinen Ruf verbreitet, ihm Freunde und Verehrer gewonnen. Leider aber sind viele seiner Werke noch ungedruckt und nur in schlechten, oft mangelhaften Manuscripten zu erlangen; die unterzeichnete Verlagshandlung beabsichtiget daher, unter dem Titel:

Sammlung auserlesener Motetten von J. G. Schicht,

eine nicht unbedeutende Anzahl derselben, die sie käuflich an sich gebracht, herauszugeben und erlaubt sich, die löblichen Singvereine, so wie die Herren Cantoren, Organisten und Schullehrer ganz besonders hierauf aufmerksam zu machen.

Leipzig, Michaelismesse 1831.

Breitkopf & Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten November. N°. 48. 1831.

Einiges über die Begründungsbeweise des ältesten Zustandes der Tonkunst, insonderheit über den Werth geschichtlicher Ueberreste der frühesten gebildeten Völker, namentlich der Hindostaner und Chinesen.

(Auf Veranlassung des geehrten Recensenten meiner Schrift: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" u. s. w.)

Von G. W. Fink.

Die trifftigen Aufforderungen des hochgeehrten Beurtheilers meines Buches und die Wichtigkeit des Gegenstandes machen es mir zur Pflicht, in diesen Blättern möglichst gedrängt über die angegebenen Puncte das Nöthigste zu erörtern. Allen denen, die der Geschichte unserer Kunst im Allgemeinen das Nützliche und Bildende zugestehen (und wir hoffen, es sind deren nicht Wenige) wird eine übersichtliche Verhandlung der Art um so weniger gleichgültig seyn, je einleuchtender es ist, wie viel darauf ankommt, dass jeder Gegenstand eben in seinen Anfängen auf möglichst sicheren Füssen stehe.

Nachdem ich gezeigt hatte, dass für die Tonkunst geschichtlich Gegebenes, trotz allen bisherigen Annahmen, im alten Aegypten nicht zu suchen sey, wanderten wir zu den Hindu's und Chinesen, die allgemein beglaubigt (oder doch mindestens nicht grundlos angenommen) unter den ältesten gebildeten Völkern uns eine reiche Welt in grossartigen Ueberbleibseln aufthun. Hier fanden sich wichtige Darstellungen einer offenbar ganz alterthümlichen Musik. Wir blieben demnach hier stehen, zählten auf, was sich von jener alterthümlichen Tonkunst erhalten hat und verglichen beyde Völker mit einander, die sich hierin ähnlich, ja in dem Meisten und Hauptsächlichsten ihrer Tonkunst immer gleicher befunden wurden, je höher wir hinauf stiegen bis in die goldenen Tage der Fabel. Durch diese Vergleichung beabsichtigte ich, sowohl dem begründeten Alterthume der Bildung beyder Völker beyzustimmen, als auch und vorzüglich die Beschaffenheit ihrer Musik zu zeigen. Es sind daher nicht alle Aehnlichkeiten und Gleichheiten beyder als Beweise, dass die Tonkunst unter ihnen ihre Geburtsstunde feyerte, sondern nur als Zeugnisse und Angaben eben der Beschaffenheit ihrer Musik anzusehen (was auch die Ueberschrift des Kapitels S. 24 sagt), von denen einige Puncte sich allerdings unter allen alten Völkern vorfinden. Diess ist gleich mit dem ersten Puncte, dem ich nur die 1) nicht vorgesetzt habe (S. 25), der aber der erste ist, der Fall, nämlich mit der von ihnen behaupteten wundersamen Wirksamkeit ihrer alterthümlichen Musik, worin alle alte Völker mit diesen beyden Vorstehern alterthümlicher Bildung übereinkommen. Dasselbe gilt von der Aehnlichkeit aller ältesten Flöten etc. Diess und manches Andere gehört zuverlässig zu den Urgeschichtlichkeiten aller Völker. Auch der Mangel der Harmonie in unserm Sinne ist nur Angabe der Beschaffenheit ihrer uralten Musik, nicht Beweis, dass sie hier als Kunst entstand. Desgleichen gebe ich auch die Möglichkeit sehr willig zu, dass es ein Volk oder Völker lange vor den Chinesen gegeben haben könne, die mancherley Bildung, auch musikalische besessen haben mögen: allein wir wissen, ja wir ahnen nicht einmal etwas Bestimmtes von ihnen und ihrer gänzlich verschollenen Bildung. Sie sind uns also gar nicht da, selbst nicht, wenn sie da gewesen wären. So *ist* es als ausgemacht zu erachten, dass hinter dem letzten Nebelsterne, den wir durch unsere besten Fernröhre erkennen oder zu erkennen wähnen, noch andere Sonnen leuchten: allein nicht für uns; für uns ist eben der letzte Nebelschein wirklich der letzte. So mit den Hindu's und Chinesen. Noch weiter zu sehen, ist uns nicht vergönnt; der Horizont senkt sich und verbirgt, was ferner liegt oder

liegen könnte. Hier (bey den Hindu's und Chinesen) leiten uns unter allen Völkern, von denen uns etwas Bestimmtes erzählt wird, doch wenigstens allerley mythologische, aber auch selbst geschichtliche Angaben zu stehenden Thatsachen und zwar zu den allerältesten, die aufgefunden werden mögen, oder doch bisher haben aufgefunden werden können. Wir haben also alle Ursache, uns hier Wohnung zu bereiten und uns nach allen Seiten umzusehen, was wir aus den grossartigen Trümmern uns für Schätze hervorgraben und zur Bereicherung eines völlig veränderten Lebens verwenden oder als schöne Seltsamkeiten für gute Stunden aufbewahren mögen. Wir bauten also unsere Annahme, dass wir in jenen Wunderländern einer sehr alterthümlichen Trümmerwelt auf geweihetem Boden der Uranfänge aller noch beschaubaren Menschenbildung wandeln, in der That auf jenes grosse Geschichts-Epos, dass sie sich selbst in Tagen stolzer Jugendfrische gesungen haben.

Hier wendet uns nun der hochgeehrte Beurtheiler unserer Wanderung kräftig ein: „Bekanntlich ist die alte und uralteste Geschichte aller asiatischen Völker fast so gut, als keine — ein Gemisch von Fabeln, unzudeutender Symbolik, sehr wenig Wahrheit und sehr viel Unsinn, wie z. B. die bekannten Götterdynastieen.“ Gewiss, eine schlagendere Waffe gibt es nicht und vor ihr rettet nichts, als dass sie uns nicht treffe und an den Tempelquadern und schriftlichen Ueberresten hoher Vergangenheit sich selbst unschädlich mache.

Gesetzt (aber nicht zugegeben), die älteste Geschichte jener Länder sey nur tausendfache Verschönerung liebender Seelen der Vorzeit, die das Einfache ihres Vaterlandes mit mährchenhaftem Schmucke, wie eine Götterbraut, verherrlichten. Lebt denn aber nicht wenigstens unter dem mythologischen Schmuck eine frische Gestalt? hören wir nicht eine schon sinnige Menschheit in jenen hyperbolischen Hymnen? treten nicht kräftig jugendliche Züge eines bestimmten Angesichts vor uns hin und reden nicht die Lippen Sprüche, die klaren, kindlich schönen Sinn und angemessene Töne erklingen lassen? Oder wäre namentlich das System ihrer Tonkunst, das die Söhne des Landes ihrem goldenen Zeitalter beymessen, nicht übereinstimmend mit den Gesetzen psychologischer Entwicklung? Oder stimmt es nicht mit allen vorhandenen Ueberresten zwar fabelreicher, aber auch sichtlich echt jugendlicher Zeiten? Beydes wird zugegeben werden müssen. Ein einfacheres Gesetz muss dem ausgeführtern vorangegangen seyn. Dem vollkommen gemäss ist die überall angegebene und bis in's graue Alterthum hineinreichende fünftönige Musikscala, die nur Melodie und sprachliche Rhythmik kennt. Und eigen genug, dass auch alle Denkmäler des Alterthums, selbst, wie ich zuerst gezeigt habe, die genau aufbewahrte Saitenzahl der ägyptischen Harfen, und alle melodischen Reste mit jener Kindheitsscala den schönsten Einklang geben und die sonst unübersteiglichen Hindernisse der Verständigung völlig beseitigen. — Solche Vorzüge hat keine Mythe, die nicht, wie Homers Ilias, auf vollkommen geschichtlichen Grundpfeilern ruht.

Allein so ganz übel steht es mit den Resten der uralten Geschichts-Angaben jener Völker nach dem einstimmigen Urtheile der besten Alterthumsforscher doch nicht. Zwar muss zugestanden werden und es ist auch bereits zugestanden worden, dass den hindostanischen Annalisten namentlich nicht immer zu trauen ist: sie widersprechen einander oft selbst, sie verfälschen auch wohl und machen oft Namen, wo keine sind u. s. w. Das erschwert den Untersuchern ihr Werk auf die mühseligste Weise: aber das hindert nicht, der Wahrheit auf die Spur zu kommen und schon jetzt ist, nach Abweisung mancher Verdrehungen, weit gewisserer Grund und Boden gewonnen worden, ohne dass dadurch die Behauptung, dass die Hindu's zu den ältesten gebildeten Völkern unserer Erde gehören, gelitten hätte; vielmehr sichert sie sich immer mehr durch beharrlich eifrige Sichtung des Wahren vom Falschen und wird sich noch glänzender reinigen. Desshalb ist auch das hindostanisch Alterthümliche, am wenigsten über ihre alten Musiksysteme, als abgeschlossen in meinem Buche angesehen worden. — Dass hingegen den reichen Fundgruben chinesischer Geschichtschreiber weit mehr zu trauen ist, dass sich aus ihren bis in's Kleinste gehenden, oft höchst weitschweifigen Darstellungen Genaueres ersehen lässt, bestätigen alle Untersucher, namentlich Klaproth und Schott.

Ich selbst habe herzlich lachen müssen, als ich mich mit einer Vorliebe für die Chinesen begabt las. Stellt man sich die heutigen abgelebten Pagoden, die abgefeimten Schinkenbetrüger mit aller ihrer versteinerten Vertrocknung und Sonderbarkeit nur etwas lebhaft vor, so muss man allerdings über eine solche Vorliebe lächeln. Der alte, schwach gewordene Riese schleppt sich in Zuckungen elend

noch eine kleine Zeit hin und röchelt seinem baldigen Ende und seiner Verjüngung entgegen. Nicht so im Alterthum. In China ist von keinen Götterdynastieen die Rede: ihre Regierung gebührte, echt patriarchalisch, dem Besten (De Guignes und Schott). Ihre ältesten Herrscher waren Beförderer der Bildung; die meisten regieren lange und die zerrüttenden Kriege gehen erst nach Confucius Zeiten verderblich an, wie die bedeutenden siegreichen Einfälle tatarischer Stämme sogar erst kurz nach Christi Geburt. — Ihre Religion ist ihnen eigenthümlich und weit besser, als ihrer Nachbarn. Sie hat nichts Indisches und ist vollkommen patriarchalisch. Sie verehren den Himmel (Tian) oder den erhabensten Herrscher (Schang-di), unter welchem viele Geister stehen und glauben die Gottheit durch Gebet und Opfer zu versöhnen, wie alle alte Völker. Ihr Fo-chi oder Fo (Fu)-hi (angeblich gegen 3000 vor Christo) ist nicht mit dem indischen Fo oder Foe (Buddha) zu verwechseln, dessen Bonzenreligion erst unter Ming-ti kurz nach Christo in's Land gebracht wurde und zwar zum Verderben des Volks. Sind auch ihre heiligen Bücher nicht in Allem mehr zuverlässig (denn Schi-Hoang-ti liess sie verbrennen): so sind sie doch unter Wu-Ti, 140 — 87 vor Christo mit aller Genauigkeit, und dem beharrlichsten Fleisse, der ihnen selbst in den verderbten Zeiten geblieben ist, wieder hergestellt worden. Damals wurde auch nach den alten Ueberbleibseln wieder eine Reichsgeschichte verfasst, so dass Schott ausdrücklich von ihnen mit Recht behauptet: „Die Chinesen besitzen nebst den Hebräern die älteste möglichst zuverlässige Geschichte.“ Unverkennbar stehen sie in dieser Hinsicht weit über den Hindu's. Selbst Pauw, der die Chinesen gern herabsetzt, liefert in seinen Darstellungen neben ihren hervorgehobenen grossen Fehlern zugleich eben so viele Zeugnisse sehr löblicher Eigenschaften. Klaproth (Ueber die Literatur der Chinesen) schreibt unter Anderm: „Schon in den ältesten Zeiten ihrer Monarchie waren sie ein Literatur-Volk, welches, wenn man auch ihre ältesten Bücher oder King verwerfen wollte, doch durch Inschriften, die über 3000 Jahr alt sind, die sie selbst gesammelt haben, namentlich im Werke Po-ku-tu (16 Bände), und besonders durch das noch neuerlich bekannt gemachte Monument des Kaisers Yü, der 2189 starb, ausser allem Zweifel gesetzt wird.“

Was aber von ihren Schriften alt ist, unterscheidet sich deutlich durch ganz eigenthümlich kurzen, sehr elliptischen Styl, und die Verse durch alterthümliche Unregelmässigkeit. Dieser alte Styl verschwindet mit dem Absterben der Schüler des Confucius. Selbst die alten Schriftzüge sind andere, als die neueren. Würde es auch zu weit führen, wenn wir uns hier über die altheiligen Bücher der Chinesen und über die Liedersammlung des Confucius verbreiten wollten: so muss doch mindestens von ihnen gerühmt werden, dass sich dieser alte Styl wirklich in ihnen findet und dass ihr Y-ging, Schuging und ein Theil des Schi-ging bis in die Mythenzeit des alten Volkes reichen. Dass aber die von Amiot mitgetheilte Hymne wirklich alt und uralt ist, geht eben aus dem alten Style der Dichtung, aus den dabey beachteten ganz alterthümlichen Gebräuchen, die völlig eigenthümlich chinesisch sind und nicht den kleinsten Anstrich von Bonzen-Ceremonieen haben, deutlich hervor. Die alte ganz einfach, ohne die geringste spätere Modulation angewendete Tonleiter schliesst sich genau an jene starken Beweise an. Denn dass die Niederländer vor 300 Jahren eben so componirt hätten, wird der hochgeehrte Beurtheiler gewiss sogleich zurücknehmen, sobald er nur Einiges von jenen Männern genauer vergleichen wird. Nur in den gehaltenen Tönen wird eine schwache Aehnlichkeit übrig bleiben: der ganze Gang der Tonverbindung, der Grund der Scala ist völlig ein anderer. Ja sogar die Hindu haben 500 Jahre vor Christo nicht mehr auf diese Weise componirt. —

Ueberhaupt wenn es auch vollkommen wahr ist, dass man mit den Nachrichten Amiot's und der übrigen jesuitischen Missionaire auf seiner Hut seyn muss, wie ich auch ausdrücklich bemerkt habe: so ist doch eben so gewiss Klaproth's Wort in der Einleitung zu seinem asiatischen Magazin in Erwägung zu ziehen: „Die Missionarien stehen unverdienter Weise in dem Geruch, als hätten sie viel von diesem Lande gefabelt.“ Man geht jetzt offenbar darin zu weit. Denn wollte man auch das nicht mehr für glaubwürdig halten, was mit dem Geist der alterthümlichen Sprache, Schriftzüge, Sitten, Monumente und der besten einheimischen, fremden, selbst chinesischen Schriftsteller, was mit Geschichte und Mythe in voller Uebereinstimmung steht: so wäre uns nicht blos das chinesische, sondern das gesammte Alterthum nichts weiter, als eine grosse Fabel, die der Erwähnung kaum werth wäre. — Wenn ein Mann, wie W. Jones, der mit

so überspannter Vorliebe alles Grosse seinen Hindu's beyzumessen trachtet, dennoch sich gezwungen sieht, den Chinesen National-Musik und National-Poesie zuzusprechen *); wenn ihre angegebene Tonleiter und ihre ganzen Musikverhältnisse allen Anforderungen des Glaubwürdigen genügen, wie ich schon zeigte: so behauptete ich nicht, dass die chinesische Musik so, wie ich es im Buche aussprach, beschaffen gewesen seyn soll, sondern dass sie so beschaffen war. Das „soll" habe ich nur ehrlich zu einzelnen Angaben gesetzt, die manche Gegenrede noch erlauben. So verhält es sich auch mit der altschottischen Musik. Ich zeigte zuerst, dass Alle, die altschottische Musikweise kennen, sie so beschaffen finden, wie die altchinesische wirklich beschaffen war. Daraus schloss ich aber noch keineswegs, dass die altschottische Musik von der chinesischen abstamme: sondern ich nahm die höchst auffallende, durch alle schottische Ueberbleibsel genau bewährte Thatsache, dass die Musikart beyder Völker eine und dieselbe ist, in nähere Untersuchung. Es ist nicht glaublich, dass zwey so höchst verschiedene, so weit von einander entfernte, in keiner andern Sache mit einander übereinstimmende Völker sich selbst, unabhängig von einander und ganz für sich, eine Musikart erfunden haben sollten, die in allem Denkbaren vollkommen eine und dieselbe und zwar von jeder andern noch bekannten ganz verschieden und einzig ist. Ich untersuchte nun: Konnten die Altschotten ihre Musik von den Chinesen empfangen haben (und auf welche Art)? Die Antwort war: Ja. Diess war geschichtlich nachgewiesen worden. Da nun die Gaelen weder auf ein so hohes Alterthum, noch auf eine so frühe Bildung wie die Chinesen Ansprüche machen können, auch diese Ansprüche von Keinem für sie gemacht worden sind: so bleibt nothwendig den Ostasiaten die Ehre der Erfindung des ältesten Musiksystems, dessen allgemeine Verbreitung in der ältesten Welt sich unter Anderm auch durch die Saitenzahl der ägyptischen Harfen, wie wir sie an allen noch aufbewahrten Monumenten finden, beweist. Es scheint mir diese meine Entdeckung auch für die alte ägyptische Musik darum von Bedeutung, weil dadurch Gründe gegeben sind, warum die Aegypter hauptsächlich 11 u. 21 Saiten auf ihren Harfen vorzüglich anwendeten, was bis jetzt nur zu den grössten Verwirrungen führen musste, so lange man nämlich noch eine siebentönige und nicht eine fünftönige Musikscala sich vorstellte, die in jeder Hinsicht ein höheres Alterthum für sich hat. Die unverständliche Stelle meines Buches S. 177 muss so lauten:

„Dass aber die ganze altschottische Tonkunst in keiner Hinsicht, weder in Rücksicht auf ihre Tonleiter, noch auf ihren tactfreyen und gänzlich nicht mehrstimmigen, sondern allein melodischen Gesang, eine andere ist, als die alterthümlichste der Chinesen und Hindu's, haben wir nicht minder gezeigt, als das Wandern dieser Horden von Asien aus bis in ihre Inseln und Berge."

Ich würde nicht begreifen, wie für das „eine andere" gerade das entgegengesetzte „vollkommen dieselbe" hätte stehen bleiben und nicht einmal unter den Druckfehlern angegeben werden können, wenn ich nicht damals, als ein grosser Theil der bereits gedruckten Bogen aus der Ferne bey mir ankam, bedeutend krank gelegen hätte. Wahrscheinlich ist im MS. ein Haken mit der Wortveränderung unberücksichtigt geblieben. Der gedruckte Bogen oder die Seite muss dann zufällig nach meiner Wiedergenesung übersehen worden seyn. Wird eine Schrift fern vom Verf. gedruckt, sind Versehen mancher Art fast unausbleiblich. Wegen des theueren Postgeldes werden die einzelnen Bogen dem Verf. in der Regel nicht zugeschickt. Es bleibt daher zum Nutzen des gesammten Publicums immerhin ein schon angesprochener, noch unberücksichtigter grosser Wunsch, dass Correctur-Uebersendungen, wie in England, auch in Teutschland frey seyn möchten.

Ich hätte nun über diesen in der Aufschrift genannten, wie es mir scheint, wichtigen Gegenstand noch Mancherley zu sagen: will es aber lieber in einer allgemeinen Zeitschrift mit diesen gedrängten Andeutungen bewenden lassen aus Scheu vor denen, die solche Gegenstände nicht lieben. So viel war jedoch um der Sache willen durchaus nothwendig. Denn ist eine Geschichte der Tonkunst etwas Wünschenswerthes und ist man nicht etwa, was kaum denkbar ist, so weit gekommen, dass man sich um die Vergangenheit gar nicht mehr bekümmert und einzig in den Erzeugnissen des jüngsten Jahres leben will: so muss doch wenigstens dafür gesorgt werden, dass der Anfang

*) S. Abhandlungen v. Jones und Anderen, übersetzt von Fick, mit Anmerk. von Klenker. Riga, bey Harknoch, 1795. 2 Th. Ueber Sinesen. S. 132 u. s. w.

der Geschichte der Tonkunst auf möglichst festen Füssen steht. Bis hieher aber stand er auf sehr schwachen; es war so gut wie nichts dafür geschehen. Desshalb mein Versuch, dem ich nur mehr solche würdige Beachter zu wünschen habe, als den hochgeschätzten Recensenten, dem ich für die Ehre, meine Schrift seiner Beurtheilung unterworfen zu haben, meinen öffentlichen Dank sage.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

(Beschluss.)

Der vielverdiente Veteran, Hr. Kapellmeister Gyrowetz, brachte zu seinem Austritte den zahlreichen Verehrern seiner freundlichen Muse die romantische Oper: Felix und Adele, als Schwanengesang zum Opfer. Das Gedicht, von Mad. Weissenthurn, gehört zur sentimentalen Gattung und bietet viele dramatisch-musikalische Situationen. Der als Künstler und Mensch gleich ehrenwerthe Tonsetzer ist seiner gefälligen, anmuthsvollen, melodieenreichen Manier auch in dem jüngsten Geisteskinde treu geblieben, und wurde im eigentlichsten Sinne des Wortes mit Beyfall überschüttet; der schönste Lohn an der Grenze eines rastlos thätigen Lebens, welcher den Trennungs-Moment ihm unvergesslich machen muss. —

Das einzige neue Ballet: Orpheus und Euridice, von Henry, gehört bezüglich der Erfindung, Darstellung und prachtvollen Ausschmückung zu den schönsten, die wir je gesehen zu haben uns erinnern. Es herrscht wirklich Geist, Phantasie und poetische Weihe darin und muss bey zu hoffender Wendung der Zeitverhältnisse zum Lieblingsgerichte sich gestalten. Unter den vielen gelungenen Ballet-Compositionen des Grafen von Gallenberg möchten wir dieser sonder Vergleich den ersten Rang zugestehen. —

Gastspiele gaben: Dem. Emmering, den Arsax in Rossini's Semiramide, ohne Erfolg; desgleichen: Hr. Just vom Königstädter Theater, den Gaveston, mit mehr Glück; Mad. Pohl-Beysteiner, eine alte, noch nicht vergessene liebe Bekannte. — Hr. Hauser ist von dieser Bühne ausgetreten und hat als Lord im Fra Diavolo Abschied genommen; ein Verlust, welchen das gesammte Publicum bedauert und den die Direction ganz gewiss, wenn gleich zu spät, zum eigenen Schaden empfinden wird. —

Das Theater an der Wien schleppt sich vegetirend fort und tischt häufig alte Ladenhüter auf, wie: Rochus Pumpernickel, die Fee aus Frankreich und ähnliches Gelichter. Da muss Alles singen, was nur immer einen Ton aus der Kehle zu pressen vermag; aber es fällt auch darnach aus. Das Gränium der Lustigmacher hat an Hrn. Nestroy von Grätz einen brauchbaren Zuwachs erhalten. Director Carl weilt in München und die Regie amtirt mandatario nomine. Der Hirte verliess seine Heerde und floh aus panischem Schrecken vor der Cholera. —

Die Novitäten der Leopoldstädter Bühne waren folgende:

1) Fee Rosenschritt und Zauberschritt, phantastisches Mährchen in zwey Acten von Wilhelm Blum, Musik von Riotte. Einzelnes sprach an; das Ganze ist schon wieder vergessen. —

2) Schneider, Schlosser und Tischler, Posse in drey Acten mit Gesang. Weisflog's humoristische Erzählung: Das grosse Loos, ist ein mageres Bühnenstück geworden; ein Fall, den wir schon zum öftern erlebt haben. Die Musik von Herrn Nidetzky klingt hübsch und freundlich, wurde aber gleich einem Meisterwerke di prima sorte goutirt, die Ouverture da capo verlangt, der Componist gerufen u. s. w. Warum? Der Autor ist ein geborner Pole; daher der rege Antheil und darin wohl einzig des Räthsels Lösung zu suchen.

3) Theater-Tivoli, ein gewöhnliches Quodlibet, dürftig gewürzt.

4) Der Sieg des guten Humors, oder: Die Lebenslampen, allegorisches Zauberspiel in drey Aufzügen, mit Musik von Wenzel Müller. Unter Blinden dünkt der Einäugige sich König. Wer einen fröhlichen Humor mitbrachte, wurde zum mindesten durch den von oben herab strömenden nicht verstimmt. —

Unsere Musikhandlungen fördern fortwährend nur Tänze und abermals Tänze aus ihren Pressen, dass der Fremdling fast ungläubig das Haupt schüttelt und es ihm gar nicht klar werden will, wie man in also ernster Zeit dennoch frivol schnöder Wollust fröhnen könne. — Sollten sich denn wirklich Käufer dazu finden? Vielleicht; weil es eben

Vergnügen vergessen? — Ausser der angeführten kunstreichen Bearbeitung dieses Chors finden sich auch in demselben mehrere vortreffliche Ausweichungen, unter denen sich vorzüglich folgende S. 99 von Seiten einer edlen Mahlerey auszeichnet:

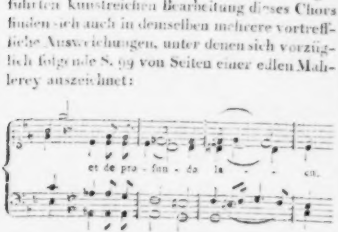

No. 9. Hostias et preces etc. Ebenfalls ein Chor, $\frac{3}{4}$ Takt, Larghetto in Es dur, von einem, dem vorigen beynahe entgegengesezten Charakter, voller Schonheit, Anmuth und sanfter Würde. Schade nur, und insbesondere hier doppelt Schade! dass die gar mannichfaltigen, hauftigen, harmonischen Schonheiten in diesem Chore dermassen Schlag auf Schlag einander folgen oder gleichsam einander treiben und zu verjagen scheinen, so dass man im sich ausbildenden Genusse einer eben gehörten und empfundenen, durch eine neue immer starkere von neuem hingerissen, in freudiges Erstaunen und Bewunderung gesezt, aber auch zu gleicher Zeit — gestort wird. Wirklich sind der auffallenden Schonheiten in diesem Chore gar zu viele — gar zu gedrangt. Rec. ist weit davon entfernt, seine individuellen Empfindungen als einzig richtige zur allgemeinen Richtschnur aufzustellen — doch kann er für sich den Wunsch nicht unterdrücken, dass M. in diesem Chore, ohne irgend etwas wegzulassen, manches anders oder — was ihm noch ungleich lieber seyn würde — ihn wenigsteus 4 mal so lang gemacht haben mochte. Denn es geht ihm beym Genusse desselben gerade wie manchem Prasser an einer, mit vielen und auserlesenen Gerichten besezten schnell servirten Tafel, der, um nichts vorbeygehen zu lassen, alles gierig hinnimmt, alles probirt, und am Ende nichts von allem gehörig genossen hat. Nach einem volligen Schlusse in d[er] Hauptton Es S. 119, beginnt und vollendet [das] Chor zu den Worten: fac eas Domine etc. eine schone Modulation nach G moll, worauf sodann das: quam olim Abrahae, wiederholt wird. Rec. glaubt, und hält sich durch Versuche bey mehrmaligem Aufführen beynahe überzeugt, dass bey der Wiederholung dieses: quam olim etc. eine etwas geschwindere Bewegung — aber ja nicht übertrieben — von guter Würkung und dem Zwecke angemessen sey.

No. 10. Sanctus etc. Chor, $\frac{4}{4}$ Takt, D dur — sehr langsam — ein wirkliches Heilig, voll hoher Einfalt, Pracht und Würde. Welcher Sterbliche hat die Ruhe des Unendlichen und seine unermessliche Fülle kraftiger verkündet, als es hier durch das im Einklange verstarkte C S. 130, Takt 3 und weiter — geschieht? Mit einer — leider! nur gar zu kurzen — lebhaften Fuge $\frac{3}{4}$ Takt, zu den Worten: Osanna in excelsis schliest dieser Chor.

No. 11. Benedictus etc. Quartett. B dur, im langsamen $\frac{4}{4}$ Takt: unstreitig sowohl im Requiem als überhaupt eins, wegen der durchaus darin herrschenden leichten, fasslichen und natürlichen Melodien und Harmonien, der einfachsten, gefalligsten und allgemein einschmeichelnden Tonstücke. Einzelne Schonheiten als vorzüglich darin auszuheben, ist wegen der grossen Einheit im Ganzen, der fast beyspiellosen Aehnlichkeit und Gleichheit der einzelnen Theile, der schonen und mannichfaltigen Verbindungen und Verkettungen, mehrerer anderer Vorzüge gar nicht einmal zu gedenken, unmöglich: man müsste alles hersetzen. Rec. begnügt sich daher, seinen damit unbekannten Lesern das erste Alt-Solo herzusetzen:

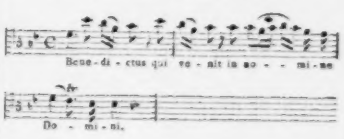

nur allzu wahr ist, dass immerdar die Extreme sich berühren. —

Der als Quartetten-Componist und Violin-Spieler bekannte fürstlich Lubomirski'sche Kammer-Virtuose, Peter Hänsel, der geschätzte Klavierlehrer Joseph Czerny und Fr. Sales Kandler, dem mehre Zeitschriften gehaltvolle Beyträge, sonderlich über Italiens Kunststand, verdanken, sind mit Tode abgegangen.

Leipzig, am 21sten Novbr. Vom 9ten Octbr. bis heute wurden in unseren immer sehr besuchten Abonnement-Concerten folgende Symphonieen zu Gehör gebracht: Eine neue von Moscheles (bereits gedruckt in Orchesterstimmen und im Klavierauszuge bey Probst — Fr. Kistner — allhier). Das Werk des berühmten Pianoforte-Virtuosen und trefflichen Componisten wurde so gelungen dargestellt, als man es beym ersten Vortrage nur erwarten kann. Die Composition ist nicht leicht, fleissig gearbeitet, ernst gehalten, voll imitatorischer Verwebungen. Im letzten Satze ist das Motif *b a c h* immer wiederkehrend. Die Auffassung des Werkes ist also beym ersten Hören nicht Jedermanns Sache und die Anspielung des letzten Satzes auf die bekannte Meisterarbeit musste den Meisten ganz verloren gehen. Auch ist man hier und, wie es uns scheint, mit Recht gewohnt, vom letzten Satze etwas phantasiereich Freyeres, in ein frischeres Leben Greifendes zu erwarten, was ungern vermisst wurde. — Mozart's C dur-Symphonie mit der Schluss-Fuge bleibt alljährlich willkommen und wurde trefflich gespielt. Eine neue Symphonie von Onslow erwarb sich gleich beym ersten Vortrage — der aber auch in der That zum Bewundern gelang und unserm vortrefflichen Orchester zur grössten Ehre angerechnet werden muss — so ausgezeichneten Beyfall, dass sie acht Tage darauf wiederholt werden musste, wo sie eben so lebhaft vorgetragen und aufgenommen wurde. Ueber beyde neue Werke behalten wir uns eine ausführliche Darstellung vor. — Dass die zweyte Symphonie Beethoven's allgemeine Freude verursachte, brauchen wir kaum noch zu bemerken. Unser Publicum liebt Beethoven's Symphonieen, und nicht zerstückelt, was hier gar nicht vorfällt, so sehr, dass man früh sich einfinden muss, um Plats zu finden.

Von Ouverturen hörten wir: zur Euryanthe von M. v. Weber; eine neue, ansprechende zu den Majoratsherren von Götz; zu des Falkners Braut von Marschner, gleichfalls neu und sehr kriegerisch; eine der vortrefflichsten von Cherubini und eine Concert-Ouverture von B. Romberg, sämmtlich gelungen, die meisten sehr schön vorgetragen.

Als Concertisten zeigten sich: Unser oft gerühmter Posaunist Queiser, in einem neuen, sehr schwierigen Concertino von Kummer, bewundernswerth; unser Concertmeister Matthäi trug uns ein sehr angenehmes Siciliano e Polacca, eigene Composition, gediegen vor und genoss eines verdienten und lebhaften Beyfalls, wie immer; der Pianist, Hr. Knorr zeigte viel Fertigkeit in den überaus schwierigen grossen Variationen über „la ci darem la mano" von Chopin, über welches Werk nächstens Beurtheilungen erscheinen werden, und erhielt verdientes Lob. In einem neuen Potpourri für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott (mit Orchester-Begleitung; noch MS.), componirt von Nohr, einem sehr schätzbaren und hoffnungsvollen jungen Componisten, auf dessen Leistungen wir mit Vergnügen wiederholt aufmerksam machen, zeigten sich die Herren Grenser, Rückner, Heinze, Steglich und Schmittbach als wirkliche Meister ihrer Instrumente und ernteten verdienten Ruhm. Herr Schmittbach gab uns noch ein neues Concertino für den Fagott von Ign. Jugel, worin er ausserordentliche Fertigkeit und schönen Ton so erwünscht vereinte, dass ihm voller Beyfall nicht entgehen konnte. Auch das schon bekannte Clarinetten-Concertino von C. M. v. Weber verschaffte durch fertigen und tonreichen Vortrag dem noch sehr jungen, zum ersten Male in unserm Concertsaale auftretenden Hrn. Schindelmeisser, einem Stiefbruder unsers Musikdirectors am Theater, Hrn. H. Dorn, gerechten Beyfall.

Mit Gesängen wurden wir nicht minder gut bedacht. Madame Pirscher, deren Vortrag an Fertigkeit und Ausdruck immer mehr gewinnt, sang mit schöner Stimme Mozart's „Parto, ma tu, ben mio;" mit Fräul. H. Grabau das Duett aus v. Weber's Euryanthe: „Was hab' ich gethan?" und eine Arie aus Don Giovanni mit vollem Applaus.

Fräul. H. Grabau, unsere geübte, vortreffliche Concertsängerin, erfreute uns mit einer grossen Scene und Arie aus Rossini's Zelmira, einem Duett aus Spohr's Berggeist mit Hrn. Schusters schönem Bass, einem Duett aus Così fan tutte mit Hrn. Schrader, Opern-Tenoristen, dessen angenehme Stimme sich in unserm trefflich gebauten Concert-Saale noch

schöner ausnimmt, als im Theater; ferner mit der Scene und Arie aus Mozart's Titus mit obligatem Bassethorne, einer sehr gefälligen Cavatine von Weigl und einer Scene und Arie aus Spohr's Berggeist „Hier zum ersten Male." Sämmtliche wohlgewählte Vorträge wurden, wie immer, mit gerechtem Beyfalle gewürdigt.

Fräul. Pistor, zweyte Sängerin am Theater, sang nicht blos den Schweizerbub von Pixis mit Applaus, sondern hatte auch die Gefälligkeit (so wie Mad. Pirscher, Hr. Schrader und Hr. Pögner, Bassist des Theaters), im Concerte zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker im Finale aus Così fan tutte trefflich zu unterstützen.

Von grösseren Gesangstücken wurden in dieser kurzen Zeit folgende gegeben: Der Hochgesang von der Nacht von Neukomm; das zweyte Finale aus Boieldieu's Johann von Paris; das erste Finale aus Così fan tutte; Scene, Chor und Marsch aus Idomeneo und die Schlussscene des zweyten Acts aus derselben Oper.

Die Leistungen des Theaters waren seit einigen Monaten viel bedeutender, als im Laufe des Sommers. Ist auch das Repertoire durch diese erhöhete Thätigkeit nicht eben mit vielen neuen Opern bereichert worden, so ist doch eine gute Anzahl vortrefflicher Werke wieder neu einstudirt und zu ersehnter Vorstellung gebracht worden, z. B. Jessonda, Fidelio, Don Giovanni u. s. w. Der letzten Vorstellung wohnten wir dringender Geschäfte halber nicht bey, was uns leid that. Des hannöverschen Concertmeisters, Hrn. Maurer's Aloise erfreute sich einer vierten Vorstellung, so wie unsers Musikdirectors, Hrn. Dorn's Abu-Kara einer dritten. Fra Diavolo ist auch hier zum ersten und zweyten Male über die Bretter gegangen, ohne allgemein zu gefallen.

Unsere Kirchen-Musik bringt uns unter des Cantors, Hrn. Theodor Weinlichs Leitung in der Regel Vortreffliches von Seb. Bach, Mozart, Beethoven, Th. Weinlich u. s. w. Der genannte Singverein in der Pauliner Kirche ist fortwährend zweckmässig thätig, so wie der Orchesterverein Euterpe. Die Singakademie unter Leitung des Musikdirectors, Hrn. Pohlenz und mehrer Vorsteher hat glücklichen Fortgang und an guter häuslicher Musik der verschiedensten Art sind wir nichts weniger als arm. Nur eins, wornach wir verlangen, ist bis jetzt noch nicht in Thätigkeit getreten, unser geachtetes und achtbares, die Kenner ergötzendes, öffentliches Quartett, das unser Concertmeister Hr. Matthäi dirigirt. Nächstens werden wir auch von ihm zu berichten haben.

In unserm letzten Berichte haben wir vergessen, der erfreulichen Leistung eines jungen Mannes aus Berlin zu erwähnen, dem wir unsere achtende Aufmerksamkeit durchaus nicht entziehen dürfen, noch weniger wollen. Herr Otto Nicolai, ein Schüler des geehrten B. Klein, liess uns während des Sommers im Theater seine erste Symphonie hören, die so viel Gelungenes enthält, dass wir ihm dazu Glück zu wünschen und ihn öffentlich zu ermuntern haben, auf diesem Wege mit Eifer und Liebe fortzuwandeln.

Kurze Anzeigen.

Take o take those lips away, Glee for 5 Voices composed — by R. L. Pearsall (Esq.) Op. 6. 1830. London, published by Goulding et D'Almaine.

Selten kommt uns ein neues Werkchen eines heutigen englischen Componisten vor. Da dieser fünfstimmige Gesang leicht und in fliessend einfacher Art, ohne neuitalienische Verbrämung, etwa in Salieri's Weise verfasst ist, wird er auch unter uns, namentlich in teutschen Handelsstädten, seine Freunde finden und Vergnügen gewähren. Ausserdem gibt er ein wiederholtes Zeugniss von englischer Kunst. Es ist bekanntlich mit der dortigen Musik, wie mit der Malerey. England hat in beyden keine Schule für sich: es bildet sich nach anderen Völkern, besonders nach Teutschen und Franzosen. Die Melodie dieses Gesanges ist also nach obiger Vergleichung leicht angenehm, etwas sentimental; die Stimmenführung wie gewöhnlich: nur die öfter wiederkehrende Verdoppelung der grossen Terz an Stellen, wo dieses seiner Natur nach scharfe Intervall etwas zu scharf sich hervorthut, und der Septime, namentlich S. 3 im zweyten Tacte des Basses, wären für nicht Wenige unter uns anders zu wünschen. Allein diese Kleinigkeiten, so wenig wir sie auch völlig unbemerkt lassen mögen, werden doch für die Allermeisten dem guten Gesellschaftsgesange keinen Eintrag thun, am allerwenigsten, da er ein Glee (Lied) eines Ausländers in fremder Sprache ist. Das Papier ist gut, der Druck deutlich, aber vor dem unsern nicht ausgezeichnet.

Fantaisie et Variations sur un thème original pour le Violon avec accompagnement de l'orchestre ou Pianoforte composées — par L. Böhner. Oeuv. 94. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 18 Gr.; av. Pfte 8 Gr.

Die Phantasie bedeutet hier so viel als anderwärts eine kurze Introduction, die aus einem Adagio besteht mit vier Tacten Tutti der Streichinstrumente, worauf 19 Tacte Solo für die Principalstimme mit Begleitung des Orchesters folgen. Dieses besteht ausser den Streich-Instrumenten aus einer Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörnern und 2 Fagotten. Die Introduction ist dem Thema sehr angemessen, dessen erster Theil ganz schlicht in E moll, der andere in E dur spielt. Auf dieses Original-Thema sind vier Variationen ziemlich in der bekannten Aufeinanderfolge der Figurirungen gebaut, mit welchen sich ein fertiger Spieler zeigen kann. Mit Hülfe des Pianoforte eignet sich das schön gedruckte Werkchen auch für den häuslichen Gebrauch.

Sei Scherzi per il Clavicembalo, composti — da C. F. Becker. Op. VI. (Propr. dell' edit.) Lipsia, presso F. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Alle diese Scherzi sind angemessen kurz und im Vergleiche gegen andere, wie sie jetzt, der seit längerer Zeit weit verbreiteten Liebhaberey wegen, häufig gegeben werden, besonders leicht, theils der nicht übermässig frappanten Sprünge, theils der nicht überschwenglichen Harmoniewürfe halber, die auch nicht gerade nothwendig sind. Sie sind einfach geführt, daher fasslich, in jeder Hinsicht artig und munter. Am vortheilhaftesten werden sich alle für junge Spieler eignen, die sich mit dem Vortrage solcher beliebten Musikstücke bekannt machen wollen, oder auch für solche, die zu Schwieriges nicht bemeistern können. Die Lehrer des Pianoforte werden daher wohlthun, sie in den Gang ihres Unterrichts einzumischen. Nur hüte man sich, solche Gaben in einem Athem hinter einander weg abzuarbeiten: es muss bey solcher Behandlung ein Satz dem andern den offenbarsten Schaden thun. Das ist auch mit der Beurtheilung solcher Stücke der Fall. Man wird ungerecht, wenn man so verfährt. Es geht damit, wie mit einer Sammlung kurzer, besonders witziger Gedichte. In einem Zuge gelesen, liest man sich und die Gedichte in Grund und Boden. — Das Heftchen ist gut gedruckt, wie hier in der Ordnung.

Sonate für das Pianoforte componirt — — von Eduard Thiele. Op. 2. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Ein sehr ordnungsgemässer, deutlich gehaltener, imitatorisch wohlgeführter Satz (Allegro), der Alle unterhalten wird, die nicht excentrisch Buntes dem wohl Zusammenhangenden vorziehen. Die Ausführung hat keine Schwierigkeiten für Alle, die nicht Anfänger sind. Scherzo. Selbst die Menuett, feurig im harmonisch Melodischen, nicht vermittelst sausender Passagen, hat nicht das Geringste wilder Verwirrung: sie ist so klar, wie das erste Allegro, und das Trio bildet einen angenehmen, gefälligen Gegensatz. Das Andante espressivo ist sehr einfach und gut verarbeitet; nichts zu lang ausgesponnen. Im Finale zeigt sich jene leichte Beweglichkeit, die nicht mit vollen, blos zuweilen unerwartet hineinschlagenden einzelnen Griffen und durch anderweitiges zu derbes Auftragen blos stutzig machen, sondern nach Art früherer Meister in ungestörtem Fluss ergötzen will: nur dass dieser letzte Satz in zu viele kleine, zu häufig endende Sätzchen zerfällt. Ueberhaupt zeigt die ganze Arbeit von einem löblichen Eifer, etwas wahrhaft Gutes, echte Musik und nicht leeren Klingklang zu liefern. Das verdient um so mehr Lob und Aufmunterung, je seltener dieses rege Streben in unseren oft nur nach vorübergehendem Beyfall ringenden Zeiten sichtbar wird. Mit Vergnügen machen wir daher auf dieses zweyte Werkchen eines erst achtzehnjährigen Jünglings aufmerksam, der sich hiermit als einen würdigen Schüler Friedrich Schneiders erweist und der sich auch bereits in Wien, wo er jetzt, seiner weitern Bildung wegen, sich aufhält, mehre namhafte Gönner erworben hat. Möge er auf diesem Anfangs zwar langsamer zum Ziele führenden Wege gewissenhaft verharren und sich nicht durch die Schwierigkeiten zurückschrecken lassen, welche die heutige Vorliebe zu Auffallendem und Oberflächlichem jedem rechtlichen Kunstjünger entgegenstellt.

Funfzigjährige Jubelfeyer des Instituts der Abonnement-Concerte Leipzigs im Saale des Gewandhauses, am 24sten Novbr. 1831.

Nebst einer geschichtlichen Uebersicht.

Welchen Einfluss dieses mit Liebe und Eifer vom Anbeginn bis hieher gepflegte Institut auf Verbreitung und Veredlung des Sinnes für Tonkunst im Allgemeinen und Besondern gehabt und noch jetzt augenscheinlich hat, ist so anerkannt, dass wir nur daran zu erinnern nöthig haben. Es war daher dieses Fest als ein Freudentag aller Gebildeten unserer Stadt anzusehen. So haben es auch unsere sämmtlichen Mitbürger empfunden und dem gemäss sich erwiesen.

Der mit Eichenlaub-Gewinden und weissen Rosetten geschmückte, hell erleuchtete Festsaal war längst vor dem Beginne dieses Jubel-Concerts (sogar Logen und Vorsaal mit eingerechnet) so von Antheilnehmenden gefüllt, als wir ihn noch nie gesehen haben. Und doch erwiesen sich Bildung, geneigteste Anhänglichkeit und dankvoller Kunstsinn der versammelten Menge noch weit erfreulicher durch eine nie zur Unzeit unterbrochene Stille und gemüthliche Aufmerksamkeit auf alles Schöne und Vortreffliche, was uns dieser Ehren- und Freudentag brachte.

Wahl und Zusammenstellung alles dessen, was an diesem Tage aufgeführt wurde — Vorbereitung und Schlusssätze ausgenommen — hatten wir dem Hofrath und Ritter, Hrn. Fr. Rochlitz zu danken, dessen Thätigkeit sich seit 1806, wo er unter die Zahl der Vorsteher dieses Instituts aufgenommen wurde, auch um diese Anstalt vielfach verdient gemacht hat.

Als Vorbereitung ertönte von einem vollen Männerchore feyerlich vorgetragen (achtstimmig): „Haltet Frau Musica in Ehren!“ von Fr. Rochlitz. Darauf folgten von einem Decennium zum andern, was in den verschiedenen Zeiträumen unserer Concerte zu den grössten Lieblingen seines damaligen Publicums gehörte. Das erste Jahrzehend bezeichnete Gluck's noch immer und mit vollem Rechte geliebte Ouverture zur Iphigenia in Aulis, meisterlich gespielt. Mit freudiger Rührung sahen wir am ersten Contrabass unsern sehr achtbaren, allgemein geschätzten und um unsere Musik hochverdienten Carl Gottfr. Wilh. Wach, der als Jubelgreis noch immer frisch und rüstig den Eindruck des herrlichen Werkes durch seine Töne erhöhte, wie er einst als Jüngling vom ersten Concerte an (am 25sten Novbr. 1781) durch sein meisterliches Wirken dem Ganzen Haltung und Gediegenheit zu geben wusste. Die geehrten Herren Vorsteher hatten dem Würdigen mit Ertheilung eines Ehrendiploms die Dankbarkeit unserer Stadt erwünscht ausgesprochen.

Auch die folgende Arie mit Recitativ von Jos. Haydn, 1779 für Sgra. Banti geschrieben, begleitete sein, nach manchem Jahre der Ruhe, noch immer sicherer Bass. Diese von unserer vortrefflichen, sehr geehrten Sängerin, Fräul. Henr. Grabau gesungene, den Meisten unbekannte, schöne Arie rief uns das zweyte Jahrzehend zurück. Zur Bezeichnung des dritten Jahrzehends war Mozart's ausgezeichnetes grosses Pianoforte-Concert aus D moll umsichtig gewählt worden. Unser Musikdir. des Theaters, Hr. Heinr. Dorn trug die Pianoforte-Partie, nach Hummels Bearbeitung, schön und mit der Ruhe vor, die allen Concertisten so vortheilhaft ist. Der Beyfall wurde auch im Andante sehr lebendig. Daran schloss sich das erste Finale aus Don Giovanni, gesungen von Dem. H. Grabau, Mad. Pirscher, Dem. Pistor, den Herren Otto (Tenor), Pögner, Schuster und Bode.

Den zweyten Theil eröffnete, das vierte Jahrzehend bezeichnend, Beethoven's Meister-Ouverture zur Leonore und für das fünfte Jahrzehend das erste Finale aus Oberon von M. v. Weber, worin die Damen Pistor, als Fatime, und H. Grabau, als Rezia sich besonders auszeichneten.

Für diesen Festtag eigen gedichtet und componirt hörten wir dann einen vollen, sehr wohlgelungenen, kräftigen Chor von unserm Musikdir. A. Pohlenz, ein sanftes, inniges Quartett mit lieblicher, sehr einfacher Begleitung auserlesener Blasinstrumente von unserm Concertmstr. Matthäi und einen rauschenden, frisch und voll gehaltenen Schlusschor von C. G. Müller, einem schon öfter gerühmten, wackern Mitgliede unsers Orchesters, dem jetzigen Musikdir. der Euterpe. Alle drey Festgesänge erhielten verdientermaassen vollen Beyfall des so zahlreich versammelten Publicums.

Nach dieser schönen, seltenen Feyer hatte die geehrte Vorsteherschaft dem ganzen Sänger- und Orchester-Vereine ein festliches Mahl angeordnet, der fröhlichen Erinnerung und des Dankes wegen, den alle Gebildete unserer Stadt allen Mitgliedern dieser ausgezeichneten Kunstverbindung an den Tag zu legen sich angefeuert fühlen.

Ehe wir schliessen, noch eine kurze Uebersicht einiges Geschichtlichen unserer Abonnement-Concerte, die vielleicht Manchem nicht unwillkommen seyn dürfte.

Lange vor der Einrichtung der Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses, den der um unsere Stadt so vielfach und hochverdiente Kriegsrath und Bürgermeister Müller erbauen liess, findet man hier nicht nur Spuren, sondern bestimmte Nachweisungen mannigfacher Concert-Einrichtungen. Namentlich stellte sich der für die Kunst unablässig thätige Joh. Adam Hiller an die Spitze der in den drey Schwanen gehaltenen Concerte. Dieser würdige Choraget und Gesangbildner wurde auch der erste Musikdirector der neuen Concert-Einrichtung im Saale des Gewandhauses, die am 25sten Novbr. 1781 ihren Anfang nahm. Hiller verwaltete das Amt bis 1785, von welcher Zeit an Hr. Schicht an seine Stelle trat und Musikdir. blieb bis 1810, wo er an der hiesigen Thomasschule, nach A. E. Müllers Versetzung nach Weimar, Cantor wurde. Seine Stelle erhielt Hr. C. Schulz, doch so, dass Hr. Cantor Schicht noch fortwährend den geistlichen Musik-Aufführungen des Concerts vorstand. Der besonders durch viele seiner Lieder beliebte Componist C. Schulz verwaltete das Amt bis an seinen Tod am 30sten Jan. 1827. Nach ihm erhielt der noch jetzt dirigirende Hr. Organist Pohlenz diese Stelle.

Die erste Sängerin im Winterhalbjahre 1781—82 war Dem. Podleska, eine würdige und sehr dankbare Schülerin Hillers, von welcher wir nächstens Erfreuliches zu berichten haben werden. 1782 — 83 sangen die Fräulein Schröter und Obermann; 1783 — 84 nebst den beyden Genannten Demoiselles Verdellet und die beyden Töchter Hillers; 1784 — 85 die Fräul. Starke, Obermann u. Hiller; 1785 — 86 Sigra Valdesturla und Fräul. Hertel, welche fortwährend bis 1797 als zweyte Sängerin angestellt war; 1786 — 1807 Mad. Schicht (geb. Valdesturla) — von 1807 an wurde die verdiente Sängerin pensionirt. Im Winter 1786 trat auch Mad. Angiolini aus Turin als beliebte Sängerin auf. 1798 Dem. Caldarini, 1802 — 1805 liess sich hier zum ersten Male die nachmals so berühmte Dem. Häser mit ihrem Bruder (Bass) hören; 1803 wurde die treffliche Sängerin Dem. Alberghi auf 2 Monate und im folgenden Jahre für 12 Concerte gewonnen; 1804 — 5 Mad. Köhl und die Fräul. Jaime und Häser; 1805 — 6 Mad. Köhl und Fräul. Voitus aus Berlin; 1806 — 7 Dem. Schneider aus Coburg; 1807 — 8 Mad. Köhl und Dem. Jagemann. In diesem Jahre trat zum ersten Male Dem. Henr. Schicht auf und sang bis 1810; 1808 — 16 Dem. Albertina Campagnoli; seit 1811 — 1816 auch ihre Schwester Gianetta; 1808 — 09 Dem. Herbst, Mad. Eberhardt und der Tenorist Jul. Miller; 1809 — 10 Hr. und Mad. Werner und Hr. Czaslina, Tenor; 1810 — 11 die Damen Kramer und Werner und Jul. Miller; 1811 — 12 Dem. Therese Fischer aus Wien, Jul. Miller und die Bassisten Siebert und Stromeyer; 1812 — 13 Jul. Miller, Gerstäcker und der Bassist Pillwitz; 1814 — 15 Mad. Therese Fischer-Vernier und der Tenorist Gerstäcker; 1816 — 17 Fräul. Wiese, Hr. Weidner (Tenorist, bis 1818), auch die Herren Bergmann und Ehlers und Dem. Olivier. Seit 1816 — 20 war Hauptsängerin Madame Neumann-Sessi; 1817 — 18 Mad. Werner und die Fräul. Böhler jun. (2 Jahre) und Campagnoli; 1818 — 20 Hr. Klengel, Tenor, und Herr Häser bey seiner Durchreise; 1820 — 21 Fräulein Katinka Comet aus Prag; 1821 — 22 Fräulein Reger aus München. Seit 1822 — 24 Mad. Kraus-Wranitzky; 1822 — 23 Fräulein Siebert aus Dresden; 1823 — 25 Fräulein Angermann; 1824 — 26 Fräulein Queck aus Gotha; 1824 — 25 die Fräulein Veltheim und Tibaldi aus Dresden, Mad. Grünbaum aus Wien in drey Concerten; 1825 — 26 Fräulein Peters aus Mecklenburg in elf Concerten und Fräulein Lügal aus Gera. Seit 1826 bis heute ist als erste Sängerin angestellt Fräulein Henr. Grabau; 1826 — 28 mit ihrer Schwester Adelheid und bis 1829 mit ihrer Schwester Marie; 1829 — 31 Mad. Franchetti-Walzel und in diesem Jahre Mad. Pirscher und Dem. Pistor. — Rühmlich noch sind die Herren Hering und Schlainitz, Tenoristen, Fögner und Schuster, Bassisten zu nennen.

Vorspieler oder Concertmeister waren von 1781 — 96 Herr Häser; 1796 — 97 Hr. Villaret; 1797 — 1817 Herr Campagnoli und von 1817 bis heute Hr. Matthäi. Der erste Violin-Concertist in diesen Concerten war Karl Gottlieb Berger und der erste auf dem Flügel Herr Schicht. — Der erste fremde Virtuos, der sich in unseren Abonnement-Concerten hören liess, war der Oboist aus der Fürst-Esterhazischen Kapelle, Herr Schaudrich. — Extra-Concerte im Saale des Gewandhauses fanden gleich im ersten Jahre Statt. Es sind deren so viele, dass sie nicht füglich aufzuzählen sind. Es ist hinlänglich zu bemerken, dass uns die meisten Virtuosen des In- und Auslandes, welche Kunstreisen unternahmen, mit ihrem Zuspruch und ihren Kunstleistungen erfreuten. Nur das Jahr 1801 — 2, und das denkwürdige 1813 — 14 sah keine fremden Künstler in unserer Mitte. —

Mögen diese und alle unsere trefflichen Bildungsanstalten in Gedeihen und Segen stehen, wachsen und blühen bis auf ferne Geschlechter, dass Kind und Kindeskinder von gleichen und noch höheren Freuden rühmen können, ihrer Väter in Ehren gedenkend.

G. W. Fink.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № IX. 1831.

Gesuchte Stelle.

Ein Contra-Bassist sucht bey einem grösseren Theater oder bey einer namhaften Kapelle eine Anstellung. Er kann zu jeder Zeit eintreten und wollen auf ihn Reflectirende sich in portofreyen Briefen an den Herrn Kapellmeister Spohr in Cassel wenden, der die Güte haben wird, die nöthige Auskunft zu ertheilen.

Anzeigen.

Die von mir für die englische Oper in London componirte Oper „Liska oder die Hexe von Gyllenstierna", deren Text von J. B. Rousteau für die deutsche Bühne bearbeitet wurde, biete ich den Theater-Direktionen in correcten Abschriften der Partitur zum Kauf an, und bemerke zugleich, dass sowohl diese Partitur, als die meiner Oper „die Räuberbraut", wie auch des Oratoriums „der Sieg des Glaubens" (gedichtet von J. B. Rousteau) nur bey mir allein rechtmässig zu erhalten sind; und der Klavier-Aussug für Deutschland das Eigenthum des Herrn N. Simrock in Bonn ist.

Frankfurt a. M., im Octbr. 1831.

Ferd. Ries.

Neu Musikalien,

welche seit Januar 1831 bey N. Simrock in Bonn erschienen und versendet sind.

(Beschluss.)

Blahetka, Leopoldine, Op. 29. Var. brill. p. Piano avec Acc. de l'Orch. . . . . 10 Fr.
— dº dº dº avec Acc. de 2 Viol., Alt et B. 6 Fr.
— dº dº pour Piano seul. . . . . 3 Fr.
Carulli, F., Op. 333. Liv. 1. 2. gr. Recueil de morceaux progress. p. Guit. à 2 Fr. . . . . 4 Fr.
Cherubini, L., Ouv. de l'Op.: Anacréon à gr. Orch. 8 Fr.
— dº d'Epicure, de Lodoiska, de Médée, de la Prisonnière, de la Punition à gr. Orch. chaque à 6 Fr.
— Musique sacrée No. 1. Confirma hoc, Deus, à 3 part. de chant. texte latin. Kl.-Aussug. . . . . 2 Fr.
— dº No. 2. Adoremus in aeternum etc. idem. . . 1 Fr.
Cherubini, L., Musique sacrée No. 3. O fons amoris spiritus etc. à 4 part. de chant, texte lat. Kl.-Au. 2 Fr. 50 Ct.
— dº No. 4. Inclina domine etc. id. id. 2 Fr. 50 Ct.
— dº — 5. Adjutor et suspector etc. id. 1 Fr. 50 Ct.
— dº — 6. Regina coeli etc. id. id. . . . . 2 Fr.
— Die Singst. zu No. 1. 2. 4. 5. 6. à 1 Fr. No. 3. à 1 Fr. 50 Ct.
— Ouvert. Les deux journées arr. à 4 m. . . . . 2 Fr.
Gaude, T., Op. 56. Var. sur div. thèmes fav. pour la Guit. . . . . 2 Fr. 50 Ct.
— Op. 57. 18 pièces doigtées fac. et progr. pour 2 Guit. . . . . 4 Fr.
Generali, Ouv. a. d. Bachanten als Trio für Guit., Flöte und Violine. . . . . 2 Fr.
Golde, H. J., Op. 11. Introd. et Var. brill. p. Clar. avec Orch. in F . . . . . 6 Fr.
Händel, G. F., Salomon, gr. Orator. mit deutsch. Texte. Kl.-Auss. . . . . 24 Fr.
— dº dº die Chorstimmen hierzu . . . . . 10 Fr.
— Motetto für 1 Sopr., 2 Alt, 2 Tenor, 1 Bass, componirt zur Krönungsfeyer König Georg II. im Jahre 1727. Kl.-Auss. m. engl. u. deutsch. Text. . . . . 3 Fr. 50 Ct.
— Die Singstimmen hierzu. . . . . 2 Fr. 25 Ct.
Hauptmann, M., Op. 13. Salve regina à 4 voci pieno con Organo o Pfte ad lib. Part. colla 4 part. 2 Fr. 50 Ct.
Haydn, J., Stabat mater, f. 4 Singst. u. Chor mit lat. u. deutsch. Text. Kl.-Aussug. . . . . 8 Fr.
— Die 4 Singstimmen hierzu. . . . . 4 Fr.
— Sinfonie (Abschieds-) No. 37. à gr. Orch. . . 6 Fr.
Herold, Ferd., Ouv. de l'Opera Emeline à gr. Orch. 6 Fr.
Herz, Henri, Op. 61. Rondos caractéristiques No. 1. à la Française, No. 2. à l'Anglaise, No. 3. à l'Allemande. . . . . à 2 Fr.
— Op. 62. gr. Var. sur le choeur des chasseurs d'Euryanthe p. le Piano . . . . . 3 Fr. 25 Ct.
— Op. 64. La Mode, Contredanses var. suivies d'une Galopade p. le Piano . . . . . 4 Fr.
Hiller, F., Op. 4. trois caprices ou études caractéristiques p. le Piano Liv. 1. 2 . . . . . à 5 Fr.
Hünten, P. E., Op. 46. No. 1. Rondo sur un thème de Caraffa p. Piano et Fl. (ou Viol.). . . . 1 Fr. 50 Ct.
— Op. 46. No. 2. Air favori de l'Opera le Vampyr p. Piano et Fl. (ou Viol.) . . . . . 1 Fr. 50 Ct.
Kummer, C., Op. 54. Quart. in G p. Fl., Viol., Alto et Violoncelle. . . . . 5 Fr.

Méhul, F., Ouvert. de l'Opéra Bion et de Timoléon à gr. Orch. . . . . à 6 Fr.
Mozart, W. A., Ouv. a. d. Entführung, als Trio für Guit., Fl. et Viol. . . . . 2 Fr.
— Ouv. a. d. Figaro, idem . . . . . 2 Fr.
Niedermeyer, L., La clochette. Rondoletto p. le Piano compl. sur un thème de Paganini. 2 Fr. 50 Ct.
Reissiger, C. G., Op. 71. Die Felsenmühle zu Etalieres. Romant. Oper in 2 Acten. Vollst. Klav.-Ausz. vom Componisten. . . . . 24 Fr.
(Jede Pièce hieraus ist auch einzeln zu haben.)
— dº Ouvert. hieraus à gr. Orch. . . . . 9 Fr.
— dº dieselbe p. le Piano à 4 m. . . . . 3 Fr. 50 Ct.
— dº dieselbe als Quart. f. 2 Viol., Alt et Velle (ou Basse). . . . . 3 Fr. 50 Ct.
Ries, F., Ouvert. de l'Opéra la Fiancée de Messine à gr. Orch . . . . . 10 Fr.
— dº le même à 4 m. . . . . 3 Fr.
Rink, Ch. H., Op. 93. 30 kurze leichte Orgelpräludien für Anfänger. . . . . 2 Fr.
— Op. 95. 24 idem mit Pedal idem. . . . . 2 Fr.
Schmitt, Alois, gr. Rondo p. le Piano. Op. 5. 1 Fr. 50 Ct.
Schneider, Fr., 12 Gesänge für 4 Männerstimmen (2 Tenor, 2 Bass.) . . . . . 4 Fr.
Seiffart, S., Op. 6. 20 Son. p. Piano et Clar. (ou Viol.) 6 Fr.
— Op. 7. 3e Son. conc. p. Piano et Viol. . . . . 6 Fr.
Sor, F., Vollst. theor. prakt. Guitarrenschule. . . . . 20 Fr.
Sowinsky, A., Marche héroique de Parisiennes arr. en harm. milit. . . . . 2 Fr.
Stauer, M., Zwey Walzer f. d. Pianof. No. 1. 2. à 5 Ct.
Strube, G., Bravour-Walzer f. d. Pianoforte. . . 75 Ct.
Suppus, C., Op. 8 et 9. Serenades p. Guit., Viol. et Alto . . . . . à 2 Fr.
Weber, Fr., Op. 2. Zwey Lieder m. Pianof. 1 Fr. 50 Ct.
— Op. 5. Rheinpreuss. Kriegerlied fur den Männerchor m. Begleitung von Militairmusik. 3 Fr. 50 Ct.
— dº dº im Klav.-Ausz. nebst Stimmen. . . . 2 Fr.
— dº Amusement pour le Pianoforte en forme d'une Sonate. . . . . 4 Fr.
Wendt, C. A., Op. 1. 24 leichte Orgelpräludien für Anfänger. . . . . 1 Fr. 50 Ct.

(Der Frane wird zu 8 Sgr. Pr. Crt. oder 6½ Gr. Sächs. gerechnet.)

Neue Musikalien,

welche im Verlage von

H. A. Probst - F. Kistner

in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

Bertini, jeune, H. J., Op. 68. Variations brillantes sur un thème original p. le Piano. . . . . 12 Gr.

Hummel, J. N., Op. 120. La Galante, Rondeau agreable [illegible] pour le Piano. . . . . 16 Gr.
Kreutzer, C. [illegible]. Sechs Lieder für 4 Männerstimmen [illegible] volksthümlicher Pianoforte-Begleit. 20 Gr.
— Op. 80. [illegible] ländliche Lieder von Wilhelm Müller, [illegible] eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Heft. . . . . 16 Gr.
Marschner, H. [illegible] 68. Sechs Gesänge von Wilhelm Müll[illegible]r eine Bariton-Stimme mit Pianoforte-[illegible]gleitung. Vierte Sammlung der Basslieder. . . . . 18 Gr.
Mayer, C., grandes Variations sur un thème favori de l'Opéra: Cenerentola, de Rossini, pour le Piano avec Orch. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— les mêmes pour le Piano seul. . . . . 20 Gr.
— Variations sur la Valse favorite de F. Schubert, nomée: Beethovens Sehnsuchtswalzer, pour le Piano. . . . . 8 Gr.
Modetänze (ausgewählte) verschiedener Componisten, für eine Flöte eingerichtet. 6a Heft. . . . 8 Gr.
Moscheles, J., Op. 82. Erste Sinfonie für grosses Orchester. . . . . 4 Thlr. 8 Gr.
— Op. 81. Dieselbe fürs Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet vom Verfasser. . . . . 2 Thlr.
— Op. 83. Souvenirs de Danemarc. Fantaisie p. le Piano avec Orch. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— dº la même pour le Piano seul. . . . . 1 Thlr.
— Op. 84. Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.
— Fantaisie à la Paganini pour le Piano. No. 1. 10 Gr. No. 2. 3. à 12 Gr.
— Rondeau sentimental pour le Piano . . . . . 8 Gr.
Mozart, W. A., grand Concerto posthume, arr. par F. Kalkbrenner p. le Piano seul . . 1 Thlr. 18 Gr.
Onslow, G., Op. 39. Quintetto No. 16. arrangé p. le Piano à 4 mains par F. Mockwitz. . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Panseron, A., quatre Romances françaises avec Piano. . . . . 10 Gr.
Reissiger, C. G., zway Gesänge (Schlummerlied — das Mädel im Thale) für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. . . . . 8 Gr.
Suturius, A., Willkommen. Humoristischer Potpourri für 4 Männerstimmen. . . . . 12 Gr.
Zimmermann, J., les Delices de Paris. Contredanses variées pour le Piano. . . . . 16 Gr.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind so eben erschienen:

Marschner, H., des Falkners Braut (La sposa promessa del Falconiere), kom. Oper in 3 Aufz. von W. A. Wohlbrück. 65a Werk. Kl.-Ausz. mit ital. u. deutschem Texte. . . . . 8 Thlr.

Die einzelnen Partieen aus dieser Oper sind auch besonders zu haben, und die früher angekündigten Tänze daraus (à 12 Gr.) haben so eben die Presse verlassen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. Nº. 49. 1831.

Vorbemerkung.

Wir geben hier einmal über Ein Werk zwey Beurtheilungen; die erste von einem jungen Manne, einem Zöglinge der neusten Zeit, der sich genannt hat; die andere von einem angesehenen und würdigen Repräsentanten der ältern Schule, der sich nicht genannt hat: allein, wir versichern und haben es kaum nöthig, von einem durchaus tüchtigen, vollgeübt und umsichtig kenntnissreichen.

Wir meinen, durch diese Zusammenstellung nicht nur unsere Aufmerksamkeit auf den Verf. des zu besprechenden Werkes auf hier ungewöhnliche Weise an den Tag zu legen, sondern auch zugleich, und ganz besonders, unseren geehrten Lesern zu mancherley eigenen und höchst nützlichen Vergleichungen Veranlassung zu bieten, die mit ihrem grossen Nutzen eine Unterhaltung gewährer, die zu viel Anziehendes hat, als dass sie irgend einem denkenden Musikfreunde anders als höchst willkommen seyn könnte. Mit dem Werke in der Hand wird es wohl am glücklichsten gelingen.

Die Redaction.

I. Von K. Schumann.

Ein Opus II.

— — — Eusebius trat neulich leise zur Thüre herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich sass mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie Du weisst, einer von den seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Ausserordentliche schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigenthum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüthe nach Blüthe aus; er fasst schwerer, aber sicherer an, geniesst seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Klavierspiele besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter, als der Florestans. — Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie," legte Eusebius ein Musikstück auf, das wir leicht als einen Satz aus dem Haslinger'schen Odeon erkannten. Den Titel durften wir weiter nicht sehen. Ich blätterte gedankenlos im Buche; diess verhüllte Geniessen der Musik ohne Töne hat etwas Zauberisches. Ueberdiess scheint mir, hat jeder Componist seine eigenthümlichen Notengestaltungen für das Auge: Beethoven sieht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Prosa anders, als Göthe'sche. Hier aber war mir's, als blickten mich lauter fremde Augen, Blumenaugen, Basiliskenaugen, Pfauenaugen, Mädchenaugen wundersam an: an manchen Stellen ward es lichter — ich glaubte Mozart's „Là ci darem la mano" durch hundert Accorde geschlungen zu sehen, Leporello schien mich ordentlich wie anzublinzeln und Don Juan flog im weissen Mantel vor mir vorüber. „Nun spiel's," meinte Florestan lachend zu Eusebius, „wir wollen Dir die Ohren und uns die Augen zuhalten." Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber; es ist, als wenn der frische Geist des Augenblicks die Finger über ihre Mechanik hinaushebt. Freylich bestand Florestan's ganzer Beyfall, ein seliges Lächeln abgerechnet, in nichts als in den Worten: dass die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert seyn konnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fuhr, weiter nichts las, als:

Là ci darem la mano, varié pour le Pianoforte par Frédéric Chopin, Opus 2,

und wie wir beyde verwundert ausriefen: ein Opus zwey und wie Eusebius hinzufügte: Wien, bey

Haslinger und wie die Gesichter ziemlich glühten vom ungemeinen Erstaunen, und ausser etlichen Ausrufen wenig zu unterscheiden war, als: „Ja, das ist wieder einmal etwas Vernünftiges — Chopin — ich habe den Namen nie gehört — wer mag er seyn — jedenfalls — ein Genie — lacht dort nicht Zerline oder gar Leporello“ — — so entstand freylich eine Scene, die ich nicht beschreiben mag. Erhitzt vom Wein, Chopin und Hin- und Herreden, gingen wir fort zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem Opus zwey: „denn ich kenn' Euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus von Herz und Hünten — nun bringt mir nun den Chopin einmal her.“ Wir versprechen's zum andern Tag. Eusebius nahm bald rubig Gute Nacht: ich blieb eine Weile bey'm Meister Raro; Florestan, der seit einiger Zeit keine Wohnung hat, flog durch die mondhelle Gasse meinem Hause zu. Um Mitternacht fand ich ihn in meiner Stube auf dem Sopha liegend und die Augen geschlossen. Chopin's Variationen, begann er wie im Schlafe, gehen mir noch im Kopfe um: gewiss, fuhr er fort, ist das Ganze dramatisch und hinreichend Chopinisch, obgleich ich Paganini'schen Vortrag und Field'schen Anschlag in Eusebius Spiel vermisst habe; die Einleitung, so abgeschlossen sie in sich ist — (kannst Du Dich auf Leporello's Terzensprünge besinnen? —) scheint mir am wenigsten in das Ganze einzuklappen; aber das Thema — (warum hat er's aber aus *B* geschrieben?) — die Variationen, der Schlussatz und das Adagio, das ist freylich etwas und zu viel — da guckt der Genius aus jedem Tacte. Natürlich, lieber Julius, sind Don Juan, Zerline, Leporello und Masetto die redenden Charactere (die Tutti nicht mitgerechnet) — Zerlinen's Antwort im Thema ist verliebt genug bezeichnet, die erste Variation wäre vielleicht etwas vornehm und kokett zu nennen — der spanische Grande schäkert darin sehr liebenswürdig mit der Bauernjungfer. Das gibt sich jedoch von selbst in der zweyten, die schon viel vertrauter, komischer, zänkischer ist, ordentlich als wenn zwey Liebende sich haschen und mehr als gewöhnlich lachen. Wie ändert sich aber schon Alles in der dritten! Lauter Mondschein und Feenzauber ist darin, sag' ich Dir; Masetto steht zwar von fern und flucht ziemlich vernehmlich, obgleich Don Juan sich wenig stören lässt. — Nun aber die vierte, was hältst Du davon, Julius? — (Eusebius spielte sie ganz rein) — springt sie nicht keck und frech und geht an den Mann, obgleich das Adagio (es scheint mir natürlich, dass Chopin den ersten Theil wiederholen lässt) aus B moll spielt, was nicht besser passen kann, da es den Don Juan wie moralisch an sein Beginnen mahnt — schlimm ist's freylich und schön, dass Leporello hinter dem Gebückten lauscht, lacht und spottet und dass Oboen und Clarinetten zauberisch locken und herausquellen und dass das aufgeblühte B dur den ersten Kuss der Liebe recht bezeichnet. Das ist nun aber Alles nichts gegen den letzten Satz — hast Du noch Wein, Julius? — das ist das ganze Finale im Mozart — lauter springende Champagnerstöpsel (das Ganze geht aus Champagner), klirrende Flaschen — Leporello's Stimme dazwischen, dann die fassenden, haschenden Geister, der entrinnende Don Juan — und dann der kecke Schluss, der schön beruhigt und wirklich abschliesst. Er habe, so beschloss Florestan, in der Schweiz ein ähnliches Gefühl gehabt. Wenn nämlich an schönen Tagen die Abendsonne bis an die Gletscherspitzen roth und rosa hinaufklimme, dann zerflattere und zerfliege, so läge über alle Berge und Thäler ein leiser Duft, aber der Gletscher stände rubig, kalt und fest, wie ein Titane da, wie aus Träumen erwacht. — Nun erwache aber auch Du zu neuen Träumen, Julius, und schlafe! — Herzensflorestan, erwiederte ich, alle diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, da sie bunt sind; aber so subjectiv sie dennoch bleiben und so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug' ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinem Fleisse und seiner Fantasie.“ Hierauf entschliefen wir.

„La ci darem la mano“ varié pour le Pianof. avec acc. d'Orchestre etc. par Frédéric Chopin. Oeuvre 2. Vienne, chez T. Haslinger. Prix 2 Thlr. 16 gGr.

'S ist ein wunderlich Ding, wenn die verehrte Redaction Tonwerke von Gehalt und Form des oben angeführten zur beurtheilenden Anzeige unser einem zusendet! — Wer ist der „unser einem?“ höre ich die Leser der musikal. Zeitung fragen. — Antwort: diessmal, ein Mann aus der wirklich guten alten Zeit; einer, der auch so ziemlich alles Gute und Tüchtige, das für das Pianoforte seit vierzig Jahren erschienen ist, zu kennen

und selbst gespielt zu haben meint; der ferner seit seinen Jünglingsjahren redlich gestrebt hat, sich frey zu machen von Einseitigkeit und jetzt glaubt in der That so frey von dieser zu seyn, als uns schwachen Menschen das überhaupt irgend gelingen mag.— Mindestens ist es seit ein paar Decennien schon, dass Rec. sich bewusst ist, nach dem Namen eines Componisten wenig gefragt zu haben (oder doch gewiss nicht mehr, als verständige Kunstfreunde überhaupt nach Namen zu fragen pflegen) — wenn es galt, ein Urtheil zu fällen über dessen Werk. — Es thut daher bey Rec. dem Herrn Chopin nicht den mindesten Eintrag, dass dessen Name demselben unbekannt war, bis das oben angeführte Werk ihm vor die Augen kam. Aber nach Gehalt und Form fragt Rec. allerdings und er glaubt mit besonderm Rechte, selbst wenn es sich nur um einen Satz Variationen handelt, über ein Thema, wie das wohl funfzigmal schon sonst variirte: La ci darem la mano. — Denn eben in solchen Fällen gilt es, vorzugsweise auszumitteln, ob dem gewählten Thema wesentlich neue Seiten abgewonnen wurden; nicht ob man einige neue Figuren- und Passagenwerke ersann, an welchem, Gott sey's geklagt, die neuste Zeit so grossen Ueberfluss hat, als an Schriften über die Cholera, deren Contagiosität mit besserm Grunde in Zweifel zu ziehen ist, als die jenes leidigen, in allen musikalischen Landen immer mehr und mehr auflackernden leeren Passagenkrames.

Rec. hat die Gewohnheit, bevor er ein Urtheil zu fällen wagt, das zu beurtheilende Werk vor allen Dingen durchzulesen, und dann, so gut als das bey Bravoursachen möglich ist, im Zusammenhange durchzuspielen. Ueber den auf solche Weise empfangenen Eindruck bringt er schnell das Nöthigste zu Papier, lässt dann das Ganze mehre Tage — manchmal wohl, wie die Redaction ihm bezeugen wird — Monate ruhen, und nimmt dann das Werk wieder vor, um es zu studiren, d.h. um genau zu ergründen: was hat der Autor gewollt und wie und durch welche Mittel ist ihm sein Kunstbestreben gelungen oder nicht. — Nur sehr selten ereignete es sich, dass jenes skizzirte Urtheil durch das spätere Studium des Werkes um seine Autorität kam. Meistens wurde es, im Wesentlichen, wenigstens, durch dasselbe bestätigt. Es bedurfte nur noch einer sorgsamern Ausführung des Einzelnen. Jener Entwurf aber blieb, vollständig gerechtfertigt vor dem Gewissen des Rec., die Basis der Beurtheilung. Fiat applicatio in dem concreten Falle auf das oben benannte Werk. Des Rec. skizzirtes Urtheil nach dem ersten Eindrucke lautete:

„Eines der gewaltigsten Bravourstücke! Es erfordert ungeheuer grosse Hände. Alles ist, für beyde Hände, übervoll gepackt. Nur ganz tüchtige Spieler — so etwa Paganini's auf dem Pianof. — werden es bezwingen und ausführen, wie sich's gehört. Allenfalls kann man's, auch mit Händen, die nicht ganz so gross sind als ein paar mässige Bratschen, einstudiren bis auf Var. 4 und insbesondere Var. 5, pag. 17, wo unter anderm

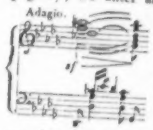

(man merke wohl, dass der dissonirende Accord nicht harpeggirt, sondern gebunden in das Ges dur überschleichen soll) — vorkommt Aber man wird doch nur unverhältnissmässig gering belohnt. — Nichts als Bravour- und Figurenwerk! — Uebrigens, Härten abgerechnet, wie z. B. pag. 9.

u dergl.

und pag. 13.

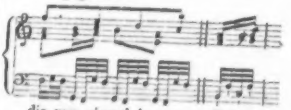

u. s. w.

die nun einmal in unserer Zeit — das grammatische Gewissen der Autoren nicht eben beschweren und von den Ohren der jetzigen Generation, wie es scheint, mit Leichtigkeit — sit venia verbo — verdaut werden, leidlich correct."

Rec. wüsste diesen Contouren, nach wiederholter mehrmaliger und gewissenhafter Durchsicht, keinen wesentlichen Strich hinzuzufügen oder an ihnen etwas auszulöschen. Allenfalls mag, für die Liebhaber solcher Compositionen, noch bemerkt seyn: das Orchester hat wenig mehr zu thun, als ritornellmässig einzugreifen. Nach einer Einleitung,

Dieses Quartett schliesst ebenfalls mit der kurzen, durch die Transposition in G dur - etwas veränderten Fuge des vorhergehenden Chors.

No. 12. Agnus Dei etc. Auch dieser Chor in D moll $\frac{3}{4}$ Takt hat mehrere eigenthümlich sich auszeichnende Schönheiten: vorzüglich gefällt Rec. der edle, rührende und sehnsuchtsvolle Ausdruck folgender (S. 155.), in mich ein Thränen (S. 155 und 156.) wiederholten innigen Bitte um ewige Ruhe:

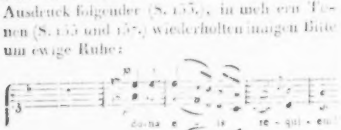

wie auch die vortrefflichen Modulationen S. 156 nach dem f dur als Dominanten - Akkord von d, die hier zu gleicher Zeit als Einleitung zu dem im folgenden Diskant - Solo und Chore dienen, welche einige ganz unbedeutende Veränderungen, die der veränderte Text nothwendig macht, abgerechnet, Note für Note aus dem ersten Chore von S. 10, Takt 2 an, abgeschrieben sind. Dass der zum Schluss wiederholten Fuge dieses Chors die Worte: cum sanctis tuis in aeternum untergelegt sind, ist schon in dem oben angeführten Briefe des Herrn Süssmayer gerügt worden. Rec. glaubt, dass diese an sich so vortrefflich gearbeitete Fuge hier unleich zweckmässiger ist, und selbst zu den untergelegten Worten besser passt, als im ersten Chore: nur gefällt es ihm nicht, dass der Hauptsatz des Gegensatz dieselben Worte hat. Der Verf. des wohlgerathenen und sorgfältig untergelegten deutschen Textes, Herr Minder, Kandidat der Theologie in Hamburg, hat auch diese Unvollkommenheit zu verbessern gewusst.

Rec., der sich absichtlich alles Krittelns über eine und unbedeutende, obgleich, besonders in Akkompagnement, selbst häufige Fleckchen und Unvollkommenheiten, zu denen aber höchstwahrscheinlich Mozart vollkommen unschuldig ist, enthalten hat, wünscht herzlich, dass bey einer hoffentlich zu erlebenden neuen Auflage, dies Werk unter der Aufsicht eines wahrhaft gründlichen Tonkünstlers erscheinen möge, um es auch von diesen Unreinigkeiten ganz gesäubert zu sehn. In der Voraussetzung, dass es einem jeden Besitzer dieses Werkes lieb seyn muss, es korrekt zu haben, folgen hier die bedeutendsten Druckfehler.

S. 7., System 3, Takt 2. im 2ten Fagott, muss das 2te Viertel d statt f seyn. S. 6. 7 und mehrere folgende, ist, da der Bass nicht beziffert ist, das Tacto solo, Organo, Semi-Organo u. dgl. durchaus ganz überflüssig. S. 15, S. 8, T. 3. muss das 2tel f ein 8tel seyn. S. 19. S. 4. T. 4. muss der Bogen von dem 1sten nach dem 2ten 16tel a weg. S. 20. S. 1. T. 3. Muss die erste 16tel Note h stat d seyn. S. 30, Syst. 6. Takt 1. in der 2ten Trompete statt:

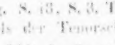

S. 31, Syst. 4. Takt 1. muss vor dem f statt des $\frac{3}{4}$ ein $\frac{2}{4}$ stehn. S. 47, Syst. 2. T. 4. muss das $\frac{3}{4}$ vor h weg. S. 48, S. 3. T. 2. muss statt des Altschlüssels der Tenorschlüssel stehen. S. 56, S. 3. T. 3. fehlt eine $\frac{3}{4}$ vor d. S. 59. S. 1. T. 2. fehlt p. S. 69, Syst. 12. T. 1. Muss statt des Violinschlüssels der Tenorschlüssel stehen. S. 90, S. 1. T. 3. muss statt des $\frac{3}{4}$ ein $\frac{2}{4}$ vor f stehen. S. 92, S. 9. T. 3. muss die erste Note b statt a seyn. S. 98, Syst. 3. T. 3. müssen die drey letzten Noten a statt e seyn. S. 98, S. 11. T. 3. fehlt p zu Anfange. S. 133, S. 11. T. 4. müssen die Sylben sich, he, im Texte weg und unter das A des folgenden Taktes gesetzt werden. S. 136, System 1. T. 2. fehlt ein $\frac{3}{4}$ vor dem 2ten 8tel f im 3ten und dem ersten 16tel d des 4ten 8tels. S. 138, Syst. 3. T. 4. muss das

die in der Principalstimme fünf Polioseiten einnimmt (Largo, B dur, späterhin ein klein wenig bewegter) folgen, das Thema; diesem vier Variationen in raschem Zeitmaasse, eine Variation, Adagio B moll und endlich zum Schlusse ein à la polacca auf 8 Seiten in B dur.

In Bezug auf die äussere Ausstattung dieses, die 27ste Lieferung des Odeon ausmachenden Paradewerks, braucht wohl etwas Lobendes nicht noch gesagt zu werden. Der Haslinger'sche Verlag zeichnet sich stets durch deutliche Schrift, guten Druck und schönes Papier aus. Auffallende Druckfehler, deren Verbesserung nicht sogleich in die Augen fallen, sind dem Rec. nicht vorgekommen. Doch kann er nicht für die Orchesterstimmen stehen, da er das Werkchen mit dem Orchester nicht gehört hat.

Nachbemerkung.

Später wurde uns noch eine dritte Beurtheilung dieses Werkes von Hrn. Friedrich Wieck, Lehrer des Pianofortespiels allhier, eingesendet, deren Aufnahme uns nur der Raum nicht erlaubt. Sie ist im Sinne des Hrn. Schumann verfasst, der ein Schüler des Hrn. Wieck ist.

Die Redaction.

NACHRICHT.

Mailand, den 19ten Octbr. 1831.

Nachrichten aus Italien vom Frühjahr bis zur Hälfte Octobers.

(Fortsetzung.)

Bologna. Die Stranieva gefiel hier im Frühjahre ungemein und in ihr die Unger in der Timotheirolle. Im hiesigen Theaterjournal hiess es sogar, Timan vergass über sie die Pasta und Rubini, welches übertriebene Compliment wahrscheinlich der gebildeten deutschen Sängerin wenig gefallen haben wird. — Während der Besatzung der östreichischen Truppen fanden die Musikbanden mit ihrem schönen Spiele, wie überall, vielen Beyfall. Hr. Andreas Leonhard, Chef der Bande des Infanterie-Regiments Luxem, braver Hoboist und auch Componist, wurde einstimmig zum Mitgliede der hiesigen philharmonischen Akademie ernannt. — Donizelli findet diesen Herbst auf dem hiesigen Theater vielen Beyfall.

Turin. Die berühmten bergamasker Orgelbauer Serassi haben hier ihre 44ste Orgel für die Kirche S. Filippo erbaut.

Aosta (Piemont). Die von den ebenfalls bekannten bergamasker Orgelbauern Carlo und Felice Rossi (Vater und Sohn) hier neu erbaute Orgel wurde am Osterfeyertage zum erstenmale gespielt und allgemein gelobt.

Provaglia d'Iseo (im Brescianischen). In der hier neu erbauten Kirche zu den heil. Aposteln wurde vor nicht langer Zeit eine neue Orgel von den Gebrüdern Antonio und Angelo Amati aus Pavia errichtet und in öffentlichen Blättern sehr gelobt.

Casalbuttano (im Cremonesischen). Der rühmlich bekannte Orgelmacher Luigi Maroni-Biroldi in Varese (30 Miglien von Mailand) hat in der hiesigen Kirche S. Giorgio eine Orgel erbaut, die in jeder Hinsicht angerühmt wird.

Cremona. Bey Gelegenheit der im Juny statt gefundenen Einsetzung des neuen Bischofs wurde im Saale der hiesigen philharmonischen Gesellschaft eine von Hrn. Ab. Don Cesare Faluschi (angeblich einem Kirchen-Componisten und gutem Orgel- und Klavierspieler) in nicht mehr als zwey Tagen componirte Kantate mit ganz besonderm Beyfall aufgeführt und musste sogar zu Ende wiederholt werden. In ihr sang die hier gebürtige Francesca Ratti (Schülerin des bergamasker Liceo musicale) und der Tenor Bataggia.

Como. Die vom hiesigen maestro Angelo Pellegrini diesen Herbst für's hiesige Theater componirte neue (und erste) Oper Etelinda fand Beyfall.

Verona. Die hiesige Accademia filarmonica hat die Sängerin Adelaide Varese Pedrotti zum Ehrenmitgliede ernannt.

Pordenone (im Friaul). Auch in diesem von ungefähr 7000 Seelen bewohnten Marktflecken wurde im August ein schönes Theater mit Bellini's Straniera eröffnet.

Bergamo. In Pacini's Arabi nelle Gallie fanden die Rosee und Ceccoli Beyfall, der berühmte (hier gebürtige) David eine sehr ausgezeichnete Aufnahme; sein Vater, der Weltbekannte, lebt noch, ebenfalls hier.

Barromäische Inseln. Bey Gelegenheit eines unlängst hier gefeyerten Festes wurde unter Anderm die von zwey mailänder Maestrini dazu componirte Harmoniemusik gespielt, worauf der mitspielende pfiffige Fagottist weiland Krommer aus

der Tasche zog; nun war Alles von dieser herrlichen Harmoniemusik überrascht und entzückt, selbst die beyden Maestrini, die gar keine Idee hatten, wie man dergleichen Musik schreiben muss.

Mailand. Die Sänger der Frühlings-Oper im Theater Canobbiana waren: die Corry Paltoni, Corradi Pantanelli, Tassistro, der Tenorist Reina und die Bassisten Giordani und Frezzolini. Die Corry, aus deren Munde man beym Gesange kein Wort versteht, höchstens mit dem englischen Accente, zeigt sich wacker in Gurgelstücken, ist aber kaum eine Primadonna von zweyter Grösse; die Tassistro ist ganz Anfängerin, und von der Corradi wurde längst gesprochen. Reina war die ganze Stagione unpäßlich, oder ist vielleicht schon fertig. Giordani hat eine schöne, geläufige Stimme, und Frezzolini gehört zu den alten, guten Buffi und gefällt immer. Die drey ersten gegebenen älteren Opern: Adelaide e Comingio von Paciui, le Convenienze ed inconvenienze teatrali von Donizetti (ursprünglich eine Operette, jetzt eine aus zusammengestoppelten Stücken entstandene Oper), und Ser Mercantonio von Pavesi, machten mehr oder weniger fiasco. Ende May's wurde die erste neue Oper von Hrn. Cesare Pugni, einem Schüler des hiesigen Conservatoriums, il disertore svizzero, ovvero la nostalgia betitelt, mit Beyfall gegeben. Die nicht besonders angbare Musik würde im Ganzen der einfachen Handlung und Localität des Stücks entsprechen, wenn sie nicht so lärmend wäre. Neues hört man nichts, viel weniger etwas Studirtes (ein Journal nannte die Musik sogar profonda, weil Hr. Pugni ein Schüler des grossen (?) Asioli ist), doch manchmal etwas aus germanischen Feldern Entlehntes, und die Stretta des Finale nimmt sich auch nicht übel aus. Die wenige Tage vor dem Schlusse der Stagione gegebene neue Oper: la Neve, von Hrn. Ricci, war Schnee in warmer Jahreszeit und verunglückte ganz. (*T. alla Scala.*) Unter den Sängern sind die beyden Bassisten Galli (Vincenzo) und Badioli noch die besten; von den beyden Primedonne Grisi schreyt die ältere Schwester (Giuditta) wie gewöhnlich, und die jüngere (Giulia) ist dem grossen Theater nicht gewachsen; die beyden Tenoristen Reina und Winter entzücken auch wenig. Die Anfangs September in die Scene gegangene erste (ältere) Oper: Otto mesi in due giorni, o gli esiliati in Siberia (nach Kotzebues Gr. Benjowsky) machte fiasco, eben so die nachher gegebene neue Oper: Ulla di Bassora von Hrn. Strepponi, Schüler des hiesigen Conservatoriums, der seinen obgenannten Collegen Pugni im Lärmschlagen weit übertroffen hat. Die vorige Woche gab man die neue Oper von Hrn. Ricci: Chiara di Rosenberg, mit starkem Beyfall; Maestro und Sänger wurden mehrmalen auf die Scene gerufen. Die Meisten sagten, der erste Act habe ein schönes Terzett und der zweyte Act ein gar schönes Buffoduett, beyde zusammen aber sehr viele Reminiscenzen; Andere schüttelten zu diesem Beyfalle die Achseln; ein Journal äusserte sogar, die Verständigen (der Himmel weiss welche Race) behaupten, die Musik sey sehr gelehrt und dramatisch; das Buch (nach einem deutschen Schauspiele) soll auch das Seinige zur guten Aufnahme beygetragen haben. Ref. hörte gestern Abend zum erstenmale diese Oper, fand die Musik überhaupt weder gelehrt noch dramatisch, sondern viele Gemeinplätze und Reminiscenzen, eine Sucht, Bellini's, weinerliche Mineri nachzuahmen, hier und da aber wirklich schöne Stellen (wahrscheinlich fremdes Eigenthum). Sonst zeigt Hr. Ricci als Neapolitaner Anlage zum Buffoschreiben, ohne jedoch Originalität zu besitzen; nur verleidet noch seine Musik ihre moderne Physiognomie. Eine lange ausgehaltene Note vertritt die Stelle der Ouverture, ein wahres Meisterstück, nach welchem sogleich der Vorhang aufgezogen wird. Notabene, die Banda ist nicht vergessen worden. — Im Theater Re hat sich Vimercati im Frühlinge zweymal zwischen den Acten auf der Mandoline mit vielem Beyfalle hören lassen, unlängst auch ebendaselbst der treffliche Künstler Iwan Müller auf der Clarinette, mit einer ganz ausgezeichneten Aufnahme.

(Beschluss folgt.)

Die vier Geschwister oder das Quartett.

Die Vier gingen zusammen durch Dämmerung Haine,
Es lachte der stolzende Morgen sie an.
Vor Lust erglühten die Wangen im röthlichen Scheine.
Es tönten die Zweig' und die Kühle ertönen,
Verein erklangen im Preise die kindlichen Lieder;
Es horchte der Fels und hallte die fröhlichen wieder!

Und Freudenstunden hatten sie gesungen,
Voll Jugendglück und Morgenheiterkeit,
Da sprach der Bass: Schön ist das Werk gelungen!
Doch wisst ihr auch, wer euch die Kraft verleiht?
Durch mich gewann die Kunst der Tiefe Feyer!
Fahr' ich euch nicht: singt ihr die alte Leyer.

Wie kannst du, sprach die treue Viollne,
Im stolzen Wahn dich brüsten gegen mich?
Mir ziemt das Wort! Ich werd nicht, dass ich diene!
Mich kennt und ehrt die Welt. Ich adle dich!
Wie du auch brummst: Ich nur führ' unsern Reigen,
Und was ich will, das musst ihr andern geigen!

Und in den langen Streit von allen Seiten
Verwenget traurig-wild sich Berg und Thal.
Je mehr man streit, je herber ward im Streiten
Der Herrschsucht eitler Prunk der Liebe Qual.
Die Schönheit floh, vom Zwiespalt schon vertrieben,
Mit ihr die Lust. — Sie licht nur, die sich lieben.

Da naht' ein Mann mit kindlichem Gemüthe:
„Ich hab' euch lieb! Seyd doch einander gut!
„Geschwisterstreit verstört die schönste Blüthe,
„Wen nährt und labt, treibt nur in Liebesglueth.
„Ihr seyd ja gleich! Wo Gleiche sich entzweyen,
„Verstirbt die reichste Flur zu Wüsteneyen.

„Ein neues Lied lasst uns dem Hayne singen!
„Spielt fröhlich hin, was euch im Innern wohnt.
„Die Schönheit wird Natur zurück euch bringen
„Und jeden Glück, das gern die Treuen lohnt!"
Sie spielten auf. Und wie die Vieren sangen,
Maelt Heil und Lust die ganze Flur umfangen.

Da lagen sie vereint am warmen Busen
Und fühlten sich geschwisterlich und reich.
Es küssten sie die hochentzückten Musen,
Es sang die Flur: Wir schön seyd ihr euch gleicht!
Und Vater Haydn schallt's von Mund zu Munde,
Und über Land und Meere klang die Kunde.

Dem neuen Sange lauschten alle Geister;
Tief in den Seelen glüht's voll Harmonie.
Und Mozart schloss sich fest an unsern Meister,
Und an die Beider Ludwigs Poesie.
Und seit die teutschen Drey sich treulich lieben,
Ist den Geschwistern treu die Lust geblieben.

Stets junge Geister schlingen eng dem Bunde
Der vier Geschwister und den Dreyblatt sich,
Und der Verschwung hohe Feyerstunde
Durchklingt die Zeiten unveränderlich.
Und ewig, was die teutschen Drey gegeben,
Wird frisch und gross mit den Geschwistern leben.

G. W. Fink.

Musikalien mit farbig geschmückten Titeln und mit bunten Figuren.

Man ist jetzt auf die mannigfaltigsten äusseren Verschönerungen der Musikalien-Ausgaben eifrig bedacht. Nicht genug, dass die besten teutschen Verlagshandlungen, wie billig, auf sehr gutes Papier und überaus vortrefflichen Notendruck Rücksicht nehmen, der in der That alle Anforderungen erfüllt: man sieht auch auf immer neue Ausschmückungen der Aussenseite, damit das Auge auf das Gefälligste ergötzt werde.

Vor Kurzem sind bey Tob. Haslinger in Wien zwey Werke in fortlaufenden Heften angefangen worden, die wir unseren geneigten Lesern genau beschreiben wollen:

No. 1: Motiven-Journal für das Piano-Forte. Auswahl des Schönsten und Ausmuthigsten aus Opern, Ballets und anderen Werken. Erste und zweyte Lieferung. Jedes Heft 8 Gr.

Um den zierlich gedruckten Titel schlingt sich ein reicher, grüner Eichenlaubkranz, in welchem durch den schwarzen Buchstabendruck eine rothschimmernde Sonne ihre Strahlen wirft. Den Kern desselben umgibt ein kleiner grüner Epheukranz, in welchem mit weissen Buchstaben, durch grauschwarzen Schattenwurf herausgehoben, das Wort „Auswahl" zu lesen ist. Das Ganze macht einen sehr gefälligen Eindruck. Aber auch der Inhalt entspricht völlig der hübschen Verzierung und der sehr guten, zu vielfacher Benutzung geeigneten Idee. Geben wir zuvörderst den Inhalt: Das erste Heftchen liefert sechs ganz einfache Motive von Rossini, Herold, Beethoven, den Schweizerbuben, ein irländisches Liedchen und eine französische Romanze. Das zweyte Heft bringt den Traubadour von Isouard, eine Arie desselben aus derselben Oper, Jocunde, ein Alpenlied, ein französisches Favoritstückchen, ein höchst einfaches Sätzchen aus Mayseder's fünftem Quartett, das Tyrolerlied aus Auber's Braut und ein hübsches Sätzchen aus Hummel's Quintett, Op. 87. — Man sieht sogleich, wozu diese niedlichen Gaben zu benutzen sind: Erstlich für Anfänger zum Exemotiren, zum Einüben und für Uebungen, um von Noten spielen zu lernen; zweytens für gebildete Spieler, um nach einem gewählten und vor das Auge hingestellten Thema sich im freyen Phantasiren aus dem Stegreife zu versuchen und drittens, um mit leichter Mühe sich ein Thema zu Variationen und Phantasien aus mehren dazu geeigneten auszulesen, die man niederzuschreiben Willens ist. Bey dem Allen ist der Preis verhältnissmässig äusserst gering.

No. 2: Der vollkommene Organist. Vorrath gediegener und effectvoller Fugen, Praludien, Cadenzen, Verretten, Pastoralen, Fantasieen,

Chorälen, Adagio's, Vor-, Zwischen- und Nachspielen für alle Fälle der kirchlichen Anwendung von den vorzüglichsten Tonsetzern. 1ste bis 5te Lieferung. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. jedes Heftes 12 Gr. oder 45 Kr.

Oben leuchtet in angenommener Hieroglyphe das ewig wache Auge der Unvergänglichkeit und strahlt nach allen Seiten das Licht seines Glanzes. Die röthlich flammenden Strahlen durchzieht eine himmelblaue, wohlschattirte Wolkenreihe, in welcher sich dunkelblau und schattirt, mit Weiss vermischt, die Worte „der vollkommene Organist" schön ausnehmen. Zur Empfehlung der sehr gut gestochenen Sammlung nennen wir zunächst die Namen der Componisten, die hier beygetragen haben: F. Teyber, J. Assmayer, S. Sechter, A. Hüttenbrenner, A. Rieder, Lor. Hauptmann, Pater Martini aus Bologna, J. Christ. F. Bach, Georg Mich. Telemann, J. Phil. Kirnberger, Emanuel Bach, Gottl. Muffat (zu Anfang des 18ten Jahrhunderts, der Sohn Georg Muffat's). Für gute und wohlklingende Fugen ist sehr reichlich gesorgt, ohne dass kürzere Vor- und Zwischenspiele vernachlässigt worden sind. Die schön ausgestattete Sammlung verdient also alle Aufmerksamkeit der Orgelspieler. Sie wird fortgesetzt.

Die Sprache der Blumen, Lied mit Begleitung des Schnsuchtswalzers von L. van Beethoven, für das Pianoforte eingerichtet von C. Schulz. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Wagenführ. Pr. 8 gGr.

Hier sind auf dem Titelblatte in einem Strausse, nach der Natur gemalt in ihrer Farbenpracht, zu sehen: weisse Lilien (oder Iris), rothe Rosen, natürlicher Lorbeer, blühende Myrthe zu Brautkränzen, Veilchen und Vergissmeinnicht so gut als thunlich auf etwas grauem Papiere. Dass der Sehnsuchtswalzer noch immer von Beethoven seyn muss, ob wir gleich bereits eine schöne Feder über diesen Irrthum und zu seinem Verderbniss in Grund und Boden verschrieben haben — das nimmt uns nicht Wunder. Wenn nur erst irgend etwas eingeschmuggelt ist, und besonders in die Köpfe! — Es geht nichts über die Köpfe, als die Herzen! die halten noch fester, wo sie nicht sollen. Wo's gut wäre, sind sie locker. — Dass muss man aber sagen: Der Blumentext macht sich ganz allerliebst zu dem Schnsuchtswalzer (er ist von dem sel. Schubert, meine Damen! ihrem Lieblinge), und ist wohl werth, dass man ihn kauft und auch singt.

Potpourri für das Pianoforte von Joh. Strauss. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 20 Gr.

Nach 500 oder 1000 Jahren kann die gelehrte musikalische Welt an diesem Titelblatte Antiquitäten studiren, während wir das Vergnügen haben, daran zu erkennen, wie es jetzt in der Kaiserstadt zugeht. Der Spass ist allerliebst gruppirt. Just in der rechten Mitte balancirt auf der äussersten Spitze seines rothen Schuhes ein hübscher, phantastisch bunt gekleideter Bereiter, der eine blassgrün flatternde Fahne in den Lüften spielen lässt. Darauf steht: „Wiener Tagabelustigung." Sein brauner Schimmel galoppirt auf gelbgrüner Haide. In der Mitte der flatternden Fahne prangt ein blau und weiss getuschter Mann mit der italienischen Pritsche, rechts ein Tabuletkrämer und links ein Mann mit einem Guckekasten. Unter dem Bereiter sitzt ein Leyermann und auf der andern Seite ein Harfner; unter diesen Beyden arbeitet ein Orchester von sechs Personen. Ausserdem an den Seiten symmetrisch geordnet noch sechs andere Gruppen, sämmtlich blau getuscht. Man vergnügt sich auf die mannigfachste Weise, man fährt mit Pferden und mit Pudeln, man speisst und trinkt, man tanzt. Wollten wir alle Figuren erklären: so müssten wir wie Lichtenberg über Hogarth's Kupfer ein ganzes Buch schreiben, was uns am Ende die ernsthaften Leute sehr übel nehmen könnten, besonders diejenigen, die noch nicht gedruckt sind. — Also geschwind zur Musik. Diese fängt ihr Andante mit der Cenerentola an. Diese eilt in ihrem Verlangen zu Juferl, der Putzmacherin, wo Allegro unterhandelt wird im $\frac{6}{8}$ Tacte, so freundlich und leicht als von Nöthen. Hierauf erklingen im lieblichen Andante $\frac{2}{4}$ Schalmey und Kuhhorn in zweckmässiger Kürze. Jetzt machen sich die munteren Hirten in einer Gallopade lustig, an welche sich ein arrangirtes Vocal-Quartett von Eisenhofer moderirt anschmiegt, fast als wär's eine Polonaise. Diesem eilt der Champagner-Walzer nach, welcher eine lustige Flöten-Variation auf dem Klaviere spielen lässt, welche die Stumme von Portici

hereinlockt, an welcher sich die Fischer erfreuen. Ihr kriegslustiger Sinn fordert den Lager-Walzer, der rasch vorüberfliegt, auf dass man sich lebhaft an Paganini, den Blassen, erinnere. A la Paganini macht der Drehorgel Platz, die einen hübschen Walzer hören lässt, der sich nach kurzer Zwischen-Intrade einen Cameraden holt, den Hitzinger Reunion-Walzer. Die Reunion führt einen Trauermarsch herbey, was man sich für Oesterreich recht sinnig erklären könnte. Der Oberösterreicher bleibt aber munter und schliesst sich fröhlich an die Stumme, hat es darauf ein wenig mit der Nachtwandlerin zu thun und galoppirt mit Wilh. Tell, bis der Postillion zu dem Schlitttage mit dem Schellenkranze ruft. Auf solche Lust bekommt Julerl, die Putzmacherin, von Neuem zu thun, welcher der Leyermann seine Aufwartung macht. Diesen erschreckt aber eine Fanfare, die in ein Schlacht-Coda leitet, gleichfalls ein Walzer, der im Prestissimo und Fortissimo zum Ende führt. — Man weiss übrigens, dass Hr. Strauss zu den jetzt gefeyerten Walzer-Triumvirn gehört — und wir müssen gestehen, das bilderreiche Potpourri ist für tanzlustige Leute lustig genug und wird auch wohl ganz anders Gestimmten einen Scherz eigner Art bereiten.

Musikalischer Jugendfreund. Eine Sammlung leichter und gefälliger Handstücke nach beliebten Opern-Melodieen von Auber, Boieldieu, Rossini, Spontini, C. M. v. Weber. Für das Pianoforte. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey A. E. V. Struve. 1stes, 2tes, 3tes Heft. Pr. jedes Heftes ½ Thlr.

Der Titel ist mit einer blau, grün und roth strahlenden Sonne (auf jedem Hefte eine andere dieser Farben) geziert. Druck und Papier sind schön. Zu eigentlichen Unterrichts-Aufgaben wird kein erfahrner Lehrer solche Opernsätzchen brauchen: wohl aber als Erholungen, zwischen den Gang schulmässiger Uebung eingestreut, sind sie gut zu verwenden. Die ganz leicht eingerichteten Stückchen werden auch zum Spielen von den Noten weg dienlich befunden werden.

Kurze Anzeige.

Drey Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, in Musik gesetzt — von Otto Claudius. Op. 12. Erfurt, bey Wilh. Mayer. Pr. 10 Sgr.

Das erste sinnige Liedchen von Rückert ist eben so schön und sinnig in Tönen ausgesprochen, so dass es, gut vorgetragen, guten Eindruck nicht verfehlen wird. Das zweyte, „Liebchens Blick" von Gerhard, ist in Wort und Ton innig und lieblich. Das Lied von Helmina wird junger Sehnsucht einen Seufzer-liebenden Trost gewähren. Alle drey Lieder sind durchcomponirt, was mindestens bey dem letzten unnöthig gewesen wäre. Es hätte auf demselben Papiere noch ein viertes der Art Platz gefunden. Das ist aber auch Alles, was schöne Sängerinnen dagegen einwenden werden: die Lieder selbst werden ihnen, kennen wir sie einigermaassen recht, aus und nach dem Herzen gesungen seyn. Den wie geschrieben gedruckten Text werden ihre hellen Augen ohne Mühe lesen: wir hätten ihn anders gedruckt gewünscht.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey Marco Berra in Prag erscheint binnen Kurzem:

Tomaschek, Ouverture, Op. 58 in Es, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen vom Componisten.

Dieselbe arrangirt für zwey Pianoforte zu acht Händen von C. Pitsch.

Dieselb: arrangirt für das Pianoforte allein von demselben.

Die Verlagshandlung, welche oben angezeigte Ouverture mit Eigenthumsrecht an sich brachte, glaubt die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publicums mit Recht auf ein Werk hinzulenken, das unter den gehaltvollen Compositionen des berühmten Verfassers gewiss einen ehrenvollen Platz verdient.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. Nº. 50. 1831.

Ueber das Pianofortespiel Beethoven'scher Werke in den Jahren des Unterrichts und der Kindheit.

Von G. W. Fink.

Unsers Beethoven Genialität ist überall anerkannt; selbst von denen wird sie nicht in Abrede gestellt, die sich bald mit diesem bald mit jenem Schwunge seines eigenthümlichen Wesens nicht vereinigen können. Am meisten liebt ihn der Teutsche. Warum? wäre zu beleuchten anziehend genug: gehört aber nicht hieher. Eben so wenig haben wir hier auseinanderzusetzen, was sein Genius für die Erhebung der Musik gethan. Es ist so wichtig und so in die Sinne fallend, dass es auch von Ausländern unmöglich geleugnet werden kann.

Dass aber aus dieser teutschen Liebe zu unserm genialen Meister, aus dem Enthusiasmus für seine eigenthümlichsten Kunsterzeugnisse auch Manches hervorgegangen ist, was der erfindungsreiche Schöpfer so vieles Erhabenen und Hohen nicht bezwecken konnte und was, der Schattenseite des Enthusiasmus angehörend, nur höchlich beklagt werden muss (was also keineswegs dem Genius selbst, sondern ganz Anderen zur Last fällt), ist eine Behauptung, die so viele Erfahrungen für sich hat, dass alle Declamationen, alle Ergüsse eines noch so angeregten Gefühls die Thatsache nie ändern, viel weniger ungültig machen. Nur Eins widerlegt, nämlich das alte Gesetz: Auge um Auge, Grund gegen Grund. Und solche Widerlegungen sind Keinem angenehmer, als dem Schreiber dieser, wie er überzeugt ist, nicht geringfügigen Bemerkungen.

Ehe wir weiter gehen, ersuchen wir nochmals, den Tondichter Beethoven und viele seiner Verehrer genau zu unterscheiden. Nicht Beethoven's Werke sind es, die da schaden (wer wollte so etwas behaupten?), sondern der falsche Gebrauch derselben ist es. Sollte Jemand noch fragen, ob man denn auch das Beste, das Schönste missbrauchen könne, so antworten wir: diess gerade am meisten, am gewöhnlichsten. Je höher und grossartiger etwas ist, desto gefährlicher und verderblicher ist sein Missbrauch und leider desto alltäglicher. Was Wunder also, dass eine zu feurige, nichts mehr unterscheidende Liebe für unsern Genius sich auch hierin übernimmt und aus dem Segen Unheil bereitet. Wir tadeln auch die Liebe nicht. Jeder halte sie fest für sich und seine Genossen und thue, was ihm gefällt. Nur auf die Jugend, bitten wir, tragt eurer Liebe Gluth nicht über; es ist nicht wohlgethan. Wollt ihr die Jugend zu Erwachsenen machen, ehe sie es ist: so schlagt ihr die Jugend geistig todt und raubt ihr nicht allein ihre Freuden, sondern verkümmert ihr auch zugleich das Leben der Zukunft. — „So glaubst du, Beethoven schade der Jugend?“ Wir wiederholen es, nicht Beethoven, sondern ihr aus Mangel an Unterscheidung. Was Beethoven für die Jugend schrieb, ist nur äusserst wenig, und das Wenige ist nicht einmal der Beethoven, den ihr mit Gluth umfasst. Das aber, was Beethoven gerade zum Liebling oder zum Heros macht, das, behaupten wir, ist schlechterdings nicht für die Jugend. Beethoven hat es auch nicht für sie geschrieben.

Wir wissen recht wohl, dass es nicht wenige Lehrer gibt, die ihren Schülern fast nichts, als Beethoven spielen lassen, wenn sie nur halbwege aus den ersten Anfangsgründen heraus sind. Wir können uns auch vorstellen, dass diese und wahrscheinlich mit ihnen noch manche Andere schnell entrüstet seyn werden: sie werden wohlthun, wenn sie sich überwinden, unsere Gründe ruhig zu beleuchten.

1) Alles Geniale passt in der Regel darum nicht für die Jugend, weil das Genie am Ende nichts Anderes ist, als eine inwohnende Kraft eines

hohen Geistes, dem die Vereinigung eigenen Denkens und hohen Gefühls von Natur leichter, tiefer und inniger ist, als bey Anderen, selbst bey Künstlern. Es gehört viel dazu, Geniales so zu fassen, mit Verstand und Gefühl so zu durchdringen, dass man es wieder geben, oder es aus den stummen Zeichen in's tönende Leben übertragen kann. Beydes zugleich ist in der Jugend nur äusserst selten im Anklange da, in voller Kraft und naturtreuer Einigung niemals. Das Verständniss, der rege Tact dafür muss der Jugend erst nach und nach eröffnet werden. Dazu helfen Werke des Talents, die weniger schöpferisch, weniger eigenthümlich, mehr mit einem gewissen allgemein Angenommenen übereinstimmend sind. Solche Werke sind der Jugend angemessen, für sie schön und zuträglich zugleich. Hoch Geniales fasst die Jugend nicht. Der Most wird verschüttet und die Schläuche kommen um.

2) Das Genie bricht neue Bahnen, überspringt das Hergebrachte und fliegt oft, schnell wie ein Adler, zu einem fernen Ziele. — Die Jugend aber soll erst gehen, laufen, aber nicht gleich im Fluge, dessen sie unfähig ist, nach dem höchsten Gipfel verlangen lernen. Nicht das Allereigenste, sondern die Regel soll erlernt, der gute, rechte Pfad soll gewandert werden. Wie kann man Schule machen an der Hand des Genius? wie gehen lernen von dem, der fliegt? der nicht Lust hat, sich herabzulassen zu der noch schwachen Kraft? — Leer an Geist soll freylich nichts seyn, was der Jugend gegeben, wodurch sie erkräftigt werden soll: aber ihr angemessen geistvoll muss es seyn, nicht zu viel! Auch darum sind talentvolle Componisten der Jugend hülfreicher, als hoch geniale.

3) Beethoven spricht in seinen meisten Gaben ganz eigenthümliche Empfindungen aus, die Situationen und Lebenserfahrungen voraussetzen, welche die Jugend gar nicht haben kann, nicht einmal haben soll. Es würde mich traurig machen, niederbeugen, wär' es mein Kind, das Beethoven nachempfinden könnte! Seufzend ging ich aus dem Hause, wo solch ein Schrecken über mich käme. Aus allen Winkeln würde es mich anwimmern: Hier haben sie die Unschuld erschlagen! — Macht mit der Jugend, was ihr wollt: Beethoven bringt ihr nicht in sie hinein. Hören mag sie ihn wohl; — es wird ein Ahnen in ihr dämmern, das schnell vorüberrauscht oder tiefer sie durchzittert, je nachdem des Himmels Gaben sind: aber wiedergeben kann sie ihn nicht; das ist zu viel für jede junge Kraft! — Wie soll denn nun die Jugend solche Werke vortragen? Muss sie es, so wird es nur elend geschehen. Die Noten werden abgearbeitet, geht's gut, mit Fertigkeit: weiter nichts! Mit Wasser ist die Erde überdeckt: aber es schwebt kein Geist über dem Wasser. Und ich gestehe: ich freue mich darüber, wo es weiter nichts wird. — Oder wollt ihr etwa der Jugend in ihre schöne Welt eine Empfindung hineingeisseln, einkünsteln durch Vordrücken, Vorfühlen? eine Empfindung, der sie höchstens nur des Gewandes Saum kriechend küsst, anstatt sie selber zu umfangen? Das wäre ein Jammer! Ziererey, aber nicht Gefühl werdet ihr hervorbringen. Das frisch Lebendige werdet ihr vernichten und ein Nachäffungspüppchen aus der schwer verletzten machen.

4) Meint ihr, ihr ehrtet damit den Meister? er würde sich darob freuen, wenn er es hören könnte? — Wir wissen zuverlässig, dass oft Clementi's ganze Seele sich empörte, wenn er seine Hauptsonaten, die sich nicht selten so leicht ansehen lassen, von Anfängern sich vortrommeln lassen musste. Und doch dürfte Clementi ein wenig schulgeeigneter seyn, als unser Beethoven. Was dünkt euch, das er thäte bey solchem Leid? Unwillig stampfen würde er, dass die Wände dröhnten, hörte er nur einmal dergleichen Notenhämmerey!

5) Der Jugend aber nehmt ihr mit eurer Voreiligkeit einen grossen, reich bildenden Freudenschatz aus ihrer nächsten Zukunft hinweg und legt ihn zu früh auf ihre schwachen Schultern, dass er sie erdrücke. Eine doppelte Versündigung. — Keine Kunst treiben Aeltern und Erzieher überschwenglicher, in keiner sind sie thätiger, als hoch in der Geschicklichkeit, die Jugend zu überfüllen und ihr so viele Lasten aufzubürden, dass sie unter dem Drucke verkrüppelt. Das Theater macht sie reizbar überreizt; Bälle verhelfen ihr zu recht ansehnlichen Sachten und am Theetisch geputzter Zirkel lässt ihr sie, wohl verzuckert, die schöne Kunst der Verleumdung studiren. Es ist consequent, dass ihr sie auch an Beethoven überreizt oder gedankenleer macht. — Was bleibt denn den Herangewachsenen noch übrig? Dumme Streiche! die machen sie denn auch. Dann klagt ihr euch matt über Ungerechtigkeit des Schicksals, Undank und allerley unselig Ding. —

Wir schliessen. Das Beste ist heraus: es hat uns lange auf dem Herzen gelastet. An euch ist es, zu prüfen und das Gute zu behalten.

Recensionen.

Alfred der Grosse, von Theodor Körner, Musik von J. P. Schmidt. Klavier-Auszug. Daraus einzeln, No. 1. Romanze und Terzett: „In des Thurmes Nacht.“ Pr. 8 Gr. No. 2. Recitativ und Arie: „Ja tapfre Britten.“ Pr. 16 Gr. No. 3. Duetto: „Welch ein Erwachen.“ Pr. 8 Gr. No. 4. Arie und Chor: „Höre unser lautes Flehen.“ Pr. 12 Gr. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es thut uns leid, dass wir nicht über diese Oper, als über ein Ganzes sprechen können; die Zeitumstände und vor Allem die herrschende, nun, Gott sey Dank! abnehmende Cholera haben es unmöglich gemacht, die Partitur, von der wir früher Einiges sahen, zu genauerer Ansicht wieder zu erhalten. Aus dem, was wir vor Augen hatten, erinnern wir uns ganz deutlich einer sehr geschickten, völlig zeit- und theatergemässen Instrumentation und eines fliessenden Gesanges. Das kann uns aber, wie Jeder weiss und zugibt, noch lange nicht berechtigen, mit voller Ueberzeugung ein rechtliches Urtheil über das Ganze, als Kunstwerk im Zusammenhange, dem Publicum vorzulegen. Wir geben daher nur unser Urtheil über die einzelnen, durch den Druck bekannt gemachten Nummern, als über für sich bestehende Sätze, wie sie als herausgehobene Gesänge am Pianoforte wirken und in welcher Weise der Tonsetzer hierin verfährt. Zum Glück wird auch ein solches Verfahren für alle Liebhaber, die sich ihre häuslich musikalischen Zirkel gern mit Opern-Lieblingsstücken angenehm machen, völlig zureichend befunden werden. Das Uebrige steht nun einmal, wie gesagt, diesmal nicht in unserer Macht.

No. 1. Romanze und Terzett. Alwina, Alfreds Geliebte, singt, gefangen im feindlichen Thurme, eine einfach schöne Romanze. Alfred und sein treuer Sieward vernehmen ihre Stimme und singen dazwischen ihre Ueberraschung. Der heldenmüthige König verkündet ihr nahe Rettung und Freude der Zuversicht eines glücklichen Gelingens erfüllt Aller Herzen. Das Ganze wird eine schöne Wirkung nicht verfehlen, es ist im guten Zusammenhange, der Situation und dem neuen Geschmack angemessen, geschickt durchgeführt. Für alle drey Sänger (Sopran, Tenor und Bass) ist melodisch und imitatorisch, aber auch völlig leicht eingänglich und fasslich wohl gesorgt.

No. 2. Recitativ und Aria. Diese Bravour-Scene Alwinen's beginnt mit einem reich accompagnirten, gut declamirten, kurz gehaltenen Recitativ, in welchem sie die Befreyung Alfreds den Britten verkündigt und sie auffruft, zu seinen Fahnen sich zu sammeln. Im All. eroico spricht sich ein liebender Amazonenmuth aus; sie selbst will beym Kampfe an des Geliebten Seite seyn. Im poco ritenuto ertönt eine sanftere Liebe, steigert sich jedoch bald wieder zu jenem Sinne feurigen Heldenmuthes. Ein poco Adagio (Es dur, $\frac{3}{4}$) versenkt sich abermals in sanftere Gefühle glücklicher Frauenhuld und besingt schmelzender der ewigen Liebe süsse Zauberkraft. Darauf tritt das erste All. eroico wieder ein, vom Chorgesange der Britten erkräftigt und mit Bravour ansprechend zu Ende geführt.

No. 3. Duett. Alwina sieht sich mit Grauen von Neuem in des verhassten Feindes Gewalt, was sie im All. passionato dem Harald nicht verhehlt, der zu ihren Fussen sie um Liebe fleht. Eher doch will sie das blühende Leben lassen und schwört ihm ewigen Hass. Harald dagegen rechnet auf Gewalt. Allein im Presto drückt Alwina in einfach ungezwungener Melodie lebhaft ihre Hoffnung auf baldige Rettung aus: „Bald ist's entschieden, bald muss es tagen“ u. s. w. Das reizt denn endlich die verhaltene Wuth des verachmäheten Siegers zu wüsten Drohungen auf, in welchem Doppelgefühle das characteristische Duett lebhaft verharret.

No. 4. Aria und Chor. Alfred singt den kriegerischen Bittgesang vor, den der Chor wiederholt. Das Andante religioso ist wirkungsvoll gehalten und wird durch ein kurzes All. con spirito Alfreds, das den Herrn des Sieges um Rettung für sein Volk bittet, zu einem frischen Tempo di Marcia vivace geleitet: „Hinaus, hinaus in Kampf und Schlacht!“ reich modulirend, kriegerisch kräftig, des Sieges vertrauungsvoll gewiss.

Alle diese Nummern werden Wirkung machen; auch sind es, wie wir vernehmen, nebst einigen anderen, eben diejenigen, die in Berlin, wo die Oper mit Beyfall aufgeführt wurde, den lebhaftesten Antheil entschieden für sich gehabt haben. Wir empfehlen sie Allen, die Opern-Gesänge auch zu ihrer häuslichen Ergötzung lieben. Druck und und äussere Ausstattung sind so, wie man es von

dieser Verlagshandlung wie von Leipzig überhaupt längst kennt.

No. 1. Die Gewalt des Augenblicks für vier Männerstimmen mit Chor componirt — von Carl Blum. 116tes Werk. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

No. 2. Prager Musikanten-Walzer für vier Männerstimmen componirt — von C. Blum. 117tes Werk. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

No. 3. Der Prager Musikant, Gesang für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, Clarinett und zwey Waldhörnern, oder auch für Pianoforte und Singstimme allein von Demselben. (117tes W.) Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Wer es auch noch nicht wüsste, dass Hr. B. schon in Mancherley mit dem Publicum unterhandelte, würde es doch an den oben gedruckten Zahlen der Werkchen sich ungefähr einbilden können. Was er hier gibt, steht ihm in der Regel am Besten. Unter Scherzen, wie sie kommen, oder wie sie eben am leichtesten Eingang hoffen dürfen, ist seine leichte, flüchtige Manier am meisten zu Hause. Man würde ihr Unrecht thun, wenn man es überall zu genau mit ihr nehmen wollte. Dem Scherze muss man das Ungezwungene, das Selbstbehagliche nicht verkümmern, wenn man will, dass er Anderen behagen soll. Noch haben wir die fünf Falten, die ein kritischer Mensch in der Regel mehr als andere Leute auf der krausen Stirne trägt, trotz ihrer Classicität, nicht so ehrwürdig gefunden, dass wir uns mit ihnen die Kinder verscheuchen möchten. Wir werden des Scherzes schimmernde Libelle nicht im Gefängnisse betrachten; *sie* mag frey vor uns im Sonnenscheine flattern, wohin die Gespielin sie lockt.

No. 1. All. *giojoso*, $\frac{4}{4}$ D dur, lässt *zuvörderst* die vier Solostimmen fröhlich erschallen; der Chor schlägt leicht und bestätigend hinein. Eine kunstreich gearbeitete Verknüpfung *eines streng vierstimmigen* oder gar achtstimmigen Gesanges wird man hier weder suchen noch vermissen: frisch und beweglich treibt die Gewalt des Augenblicks in's flüchtige Leben und ändert nach Gefallen. Selbst kurze Moll-Sätzchen führt der Text herbey, die schnell durch più moderato in's erste Tempo führen, wo der Chorus alla Rossini die Figuren des ersten Tenors und ersten Basses begleitet, bis wieder die erste Melodie gegriffen und verändert weiter geführt wird. Es ist schön in Partitur (mit einigen leicht zu verbessernden Fehlern) und in sehr deutlichen Stimmen gedruckt.

No. 2 ist ein artiger Musikantenschwung, durch ein buntes $\frac{4}{4}$ Sätzchen in einen munteren Walzer leitend, der mit mixen Worten gewürzt ist. Es ist allen fröhlichen Zirkeln gewidmet und da wird es seine Dienste erwünscht genug thun. Wo die vier Singstimmen sich nicht zusammen finden, da ist durch No. 3 gesorgt, dass man den Scherz auf andere Manier geniessen kann; einmal mit Begleitung einer Clarinette und zweyer Hörner zum Fortepiano, welche Instrumente eine frische Tenorstimme unterstützen; und wo keine Bläser sind, hat es auch nichts zu bedeuten, der gröbste Sänger ist mit der Begleitung des Pianoforte eben so zufrieden und kann es auch recht gut, denn es ist für diesen Fall durch eine doppelte Notenklammer gesorgt, deren zweyte alle Andere unnöthig macht. Spass wird es in jeder Art machen und so wird es eine nicht geringe Anzahl Freunde sich leicht erwerben, namentlich in Zeiten, wo man das ernste Drängen gern auf ein Stündchen vergisst.

Pot-Pourri original à grand Orchestre composé par C. Lebe. Oeuv. 20. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Prix 1 Thlr. 12 Gr.

Das nicht lang gehaltene Orchesterwerk besteht aus einem kurzen Einleitungs-Andante maestoso, $\frac{2}{4}$, F dur, einem Allegretto, $\frac{4}{4}$, A moll, in der andern Hälfte A dur, verbunden mit einem Andante, $\frac{4}{4}$, C dur, das sich an ein Rondo-Italiches All. molto vivace, $\frac{6}{4}$, F dur anschliesst, womit es lebhaft endet. Dass Hr. L. geschickt instrumentirt, mit vielem Talent und reicher Erfindungskraft begabt, bereits Anziehendes mancher Art, hauptsächlich für Instrumentalmusik, geliefert hat, ist jedem Musikerfahrnen bekannt genug, so dass wir es nicht so sehr zu beklagen haben, dass uns wir es nicht so sehr zu beklagen haben, dass uns die Partitur, ja sogar das Arrangement dieses Werkes für das Pianof., das bey T. Wenzel in Weimar erschien, uns aber nicht übersendet worden ist, nur genauern Beurtheilung fehlen. Die Aufmerksamkeit der Orchester-Vorsteher wird sich jedoch um guter Vormeinung von selbst dieser neuen Gabe zuwenden, von der wir in Ermangelung aller

gebührenden Nothwendigkeiten nichts weiter zu sagen haben, als den getrosten Reim:

Hier hilft nun weiter kein Bemühn!
Sind's Rosen, und sie werden blüh'n.

Die Chöre zur evangelischen Liturgie des Preussischen Staates. Einstimmig mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte nebst beziffertem Basse, bearbeitet von C. Kloss. Berlin, bey T. Trautwein.

Die kurzen kirchlichen Chöre der viel besprochenen evangelischen Liturgie des Königreichs Preussen sind hier einstimmig und sehr passend und gut mit Orgel-Begleitung versehen worden, so dass sie von Jedem, der im Orgelspiele nicht ganz unerfahren ist, leicht ausgeführt werden können. Die Stimmen- und Accordführung ist untadelig.

Es wird aber wohl Mancher bey diesem kleinen Werkchen fragen: Was soll es? Wozu dient es, dass Mehrstimmiges, was sich auf alle Fälle besser als Einstimmiges ausnimmt, in diese Form gebracht und solcher Gestalt dem Drucke übergeben wird? Andere werden wahrscheinlich zu diesen Fragen noch Folgendes als Einwendung beyfügen: In der Agende sind diese Chöre ausdrücklich für vierstimmigen Männergesang bestimmt, der nach Vorschrift ohne Begleitung sich hören lassen soll. Warum also gegen die Vorschrift? —

Die Antworten auf diese Fragen sind nicht schwer. Wüssten die Herren Gegenredner aus einiger Erfahrung, wie viele Cantoren und Organisten (sie sind in der Regel Beydes in einer Person) nicht blos auf dem Lande, sondern sogar auch in kleinen Städten mancher Provinzen es gibt, die alle Ursache haben, über diese ohne Orgelbegleitung vorgeschriebenen Chöre, so leicht sie an sich immerhin sind, zu seufzen — die trotz aller Mühe doch nur einen höchst unerbaulichen vierstimmigen Männergesang zusammentreiben können, oder die auch wohl, gar keinen zusammenbringend, sich nach eigenen Umarbeitungen mit der Schuljugend behelfen müssen, die nun ohne Orgelbegleitung selten etwas Erträgliches hervorsingt: so würden sie ihre Fragen wohl bald von selbst zurücknehmen. Für schlechte Chöre, die das Leichteste verderben, ist es unstreitig wohlgethan, der Jugend die Melodie genau einzuüben, damit sie die Aeltern von ihnen lernen, diese einfach singen und von der Orgel harmonisch begleiten zu lassen. Das gibt wenigstens keine Störung der Andacht; ist auch nicht geradehin gegen die Vorschrift, der man nachkomme, wo es möglich ist. Wo es aber nicht anders als ganz schlecht geschehen kann: wird da die Befolgung der Vorschrift nicht gerade das Gegentheil von dem bewirken, warum die Vorschrift gegeben worden ist? So klein auch das Werkchen ist, so scheint es uns doch von Bedeutung und wir müssen es zweckmässig nennen, wenn diese so vereinfachten Gesänge überall eingeführt würden, wo nun einmal vor der Hand der volle vierstimmige Gesang nicht gut in's Werk zu setzen ist. Anstatt also das Unternehmen zu tadeln, haben wir es vielmehr höchlich zu loben und ihm die Aufmerksamkeit der Vorgesetzten zu wünschen, die in diesen Dingen etwas zu sagen haben. Es dürfte der Liturgie selbst von nicht geringem Nutzen seyn.

Irren wir nicht sehr (wir haben nämlich die früher geschenen vorgeschriebenen Chöre der Agende nicht zur Hand), so ist die Harmonisirung in dem vorliegenden guten Werkchen zu den feststehenden Melodieen nicht selten eine andere; die vor Augen liegende ist gut. Wie sie sich zur Harmonieführung der vorgeschriebenen Männerchöre verhält, mögen diejenigen vergleichen, die mit dieser höchst wichtigen Angelegenheit pflichtgemäss zu thun haben.

Der Königin Concert in England.

Vor Kurzem liess Ihre Maj., die Königin von England, ein Concert anordnen, was nach ausdrücklicher Anzeige als ein englisches Concert gelten sollte. Weil aber meist Compositionen ausländischer, dagegen nur zwey Stücke inländischer Künstler aufgeführt wurden, auch die Hauptsänger nur aus Ausländern bestanden: so las man bald darauf in einem öffentlichen Blatte laute Klagen und Beschwerden darüber. Man äusserte: Wenn selbst in einem Concerte der Königin, und zwar in einem englisch genannten, in allen Dingen nur den Ausländern der Vorzug gegeben und einheimische Kunst auch sogar von den Höchsten des Landes zurückgesetzt würde, woher soll da den Landeskindern der Muth kommen, für eine Kunst sich zu mühen, in welcher sie auch bey gerechten Ansprüchen auf keinen glänzenden Erfolg sich Hoffnung machen können? Gegen diese Beschwerden eines Dilettanten nimmt ein anderes geistreiches Blatt

𝄞 im 2ten 4tel anstatt vor d vor h stehen. S. 138, System 8. T. 2. fehlt ein b vor dem letzten h. S. 139, S. 12. T. 1. muss die erste Note c statt d seyn. S. 147, S. 5. T. 3. im 2ten Fagott muss das erste 8tel des 3ten 4tels nicht c sondern A seyn. S. 155, T. 8. fehlt in den Singestimmen das Forte. S. 155, S. 10. T. 4. fehlt vor dem h ein 𝄮. S. 156, S. 5. T. 5. muss das H eine Oktave höher stehen. S. 163, Syst. 5. T. 2 bis 3. im ersten Fagott fehlt der Bogen, von a nach a. Mehrere fehlende, überflüssige und unrichtige Bogen, Punkte u. dgl. wie auch andere unbedeutende oder in die Augen fallende Fehler wird ein jeder leicht bemerken und berichtigen können.

Schliesslich findet Rec. noch nöthig zu bemerken, dass zur gehörigen Aufführung dieses Requiem ein gutes, sicheres und starkes Singechor erfordert wird; vorzüglich muss der Diskant gut und hinlänglich besetzt seyn, weil er sonst in den Chören durch die mit Posaunen verstärkten übrigen Singstimmen verdunkelt werden möchte.

Kurze Nachrichten.

Berlin, Anf. Oktob. Jezt, da sich die Familien, welche in unsre Anstalten für das feinere Vergnügen und folglich auch in die Anstalten für Musik, Leben bringen, vom Lande, aus Badern u. s. w., wieder in die Hauptstadt sammlen, kann man den Lesern der mus. Zeit. auch wieder ein Wort über musik. Neuigkeiten sagen. Das erste Konzert dieses Spatherbstes gab Mad. Braun, gebohrne Brouwer, die von der Reise in ihr Vaterland, Holland, zurückkehrte. Es ist ihrer schon in Ihren Blättern von Ihnen selbst mit Lob gedacht worden, und ich unterschreibe aus Ueberzeugung, was Sie von ihr gesagt haben. Ihr Konzert war sehr glanzend, da sie von der Loge Royal - York, deren gesellschaftliche Tafelvergnügungen sie mit ihrem Lehrer, Herrn Hurka, vermehrt, unterstüzt wurde. Für den 16ten Nov. hat ein Herr Thomas, der sich in der bey ihm für zwey Groschen zu habenden Ankündigung einen leipziger Musikdirektor nennet, ein grosses Konzert in der Garnisonkirche, in sieben verschiedenen Sprachen zu geben versprochen! — Die Ihnen neulich gegebene Nachricht von der Einweihung unsers neuen Theaters zum 1sten Okt., war zu voreilig. Herr Verona, der Theatermahler, denkt erst Ende Nov., und Hr. Direkt. Iffland im Dec. fertig zu seyn, so dass das Haus wahrscheinlich zum neuen Jahr eingeweiht werden wird. —

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. par E. Neubauer. Oeuvre 7. Augsburg, chez Gombart. (1 Fl. Kr. 48.)

Die Tonarten, worin diese Duetten gesezt sind, sind D, G und C. Sie haben durchaus einen leichten, angenehmen und fliessenden Gesang, enthalten keine schwierige und lungenerschopfende Passagen und sind überhaupt der Natur des Instruments sehr angemessen. Jedes Duett enthält vier Satze, die gerade die rechte Ausdehnung haben und nicht zu lang, aber auch nicht zu kurz sind. Der Freund und Kenner des achten zweystimmigen Satzes wird aber durch sie weniger befriediget werden, als der blosse Dilettant, für welchen sie eigentlich gesezt zu seyn scheinen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

(the Spectator) die Königin in Schutz und wirft alle Schuld auf die Professoren und Directoren der englischen Concerte und vor Allen des philharmonischen Concerts. Was für eine Meinung, hiess es da, kann wohl die Königin von der englischen Musikschule haben, wenn Sie stets sehen muss, wie alle Professoren der höchsten Musik-Anstalten die inländische Musik nur stets zurücksetzen? Oder verlangt man, die Königin soll den eigentlichen Werth der verschiedenen Musikschulen selbst studiren und untersuchen? Allerdings, fährt man fort, ist es ganz unbegreiflich, wie eifrig unsere Professoren sich bemühen, fort und fort die Beschützer der Ausländer zu machen und die verdienstvollsten englischen Künstler blind vernachlässigen. Und was haben wir von dieser Vergötterung? Wie ist es z. B. möglich, es hingehen zu lassen, was noch in den letzten Monaten geschah, dass ein Rubini und Lablache ihre Namen auf den Concert-Programmen öffentlich anzeigen lassen und dann im letzten Augenblicke, weil sie wahrscheinlich eine gewinnreichere Beschäftigung fanden, ihrer öffentlichen Zusage sich ungestraft entbinden dürfen? U. s. f.

So steht es jetzt noch in England. In Teutschland steht es allerdings viel besser; es wäre auch höchst seltsam, wenn es nicht so wäre. Aber wie steht es an manchen namhaften Orten unsers Vaterlandes mit den teutschen Opern? Wer ist daran Schuld, dass es so schwer hält, ehe einmal eine auf die Bühne kommt? Sind es die Könige oder die Directoren? — Wir haben teutsche Opern!

Nachrichten.

Mailand, den 19ten Octbr. 1831.

Nachrichten aus Italien vom Frühjahr bis zur Hälfte Octobers.

(Beschluss.)

Vermischte Nachrichten.

Die Karl debütirte im Frühjahre auf dem königlichen Theater zu Madrid in Coccia's Orfano della Selva mit starkem Beyfalle. Ihre K. H. die Infantin Carlotta schickte zu ihr nach dem ersten Acte ihren Kammerherrn, um ihr Ihre grosse Zufriedenheit mit ihrer schönen Stimme und Gesangsmanier zu bezeugen. Auch in der Matilde Shabran fand sie Beyfall, der Vergleich mit der Tosi soll ihr jedoch nachher geschadet haben. Vor Kurzem wurde in dieser Hauptstadt die neue Oper: la Rosa bianca e la Rosa rossa, von einem angehenden spanischen jungen Componisten, Namens Genoves (salvo errore) aufgeführt und fand als erste Arbeit Aufmunterung. Die Tosi, welche diesen Herbst nach Italien zurückkehrt, wird durch die Lalande ersetzt. — Verwichenen May reiste eine Sängergesellschaft (die Primadonna Pellegrini, die Contraltistin Sirletti, die Tenoristen Sirletti und Musatti (!) der berühmte Bassist Galli (Filippo) und zwey andere Bassisten Del Medico, Fenaglia) nach Mexico ab, für welches Theater sie auf 3 und 5 Jahre engagirt sind.

Literarische Notizen.

Brighenti (Avvocato Pietro) Discorso della Musica rossiniana e del suo autore. Bologna, Tipografia di Emidio dell' Olmo, 1830.

Noch ist mir diese Schrift nicht zugekommen, wird aber wahrscheinlich etwas zu arg übertrieben seyn.

Romani (Ab. Giovanni) Topografia statistica e letteraria di Casalmaggiore. Memorie storiche-critiche-politiche. Casalmaggiore 1828 — 31. Zehn Bände in gr. 8.

Im X. Bande, S. 483 — 92 und 513 — 19, finden sich ausführliche Lebensbeschreibungen von Andrea Zani und Carlo Zuccari. Bey jener von Zani heisst es unter Anderm: „Der anonyme Verfasser (Person illust. di Casalmaggiore MS. del 1623 esist. nell' arch. Moreschi) spricht von ausgezeichneten Spielern (wahrscheinlich vom XV. und XVI. Jahrh.), und ganz besonders von den Violinisten Palamone, Pozzo, Gio. Maria Farina, Biasolo genannt, Jacopo Antonio Zocco, Negri und anderen."

Prag. Endlich ist auch Auber's „Fra Diavolo" oder „das Gasthaus in Terracina" auf unserer Bühne eingewandert und mit ziemlich lebhaftem Beyfall empfangen worden, der fast mit jeder Wiederholung zunimmt. Die Musik ist — wenn gleich nicht frey von Reminiscenzen an des Compositeurs frühere Werke, denn die „Stumme" spricht manches laute Wort darein, und schon in der Ouverture fällt etwas „Schnee" — doch grossentheils angenehm und melodisch und die Handlung, trotz ihrer Verwicklung, eines Theils verständlich und interessant, andern Theils verlangt sie — ihren

Reiz mehr auf Situationen als Charactere gründend — weniger ausgezeichnete Schauspieler, als die französischen Opern in der Regel ansprechen. Die Titelrolle wurde in drey Vorstellungen von drey Sängern, den Herren Podhorsky, Jäger und Dams, gegeben und der Letzte hatte das Glück am meisten zu gefallen, was er vorzüglich der Arie im dritten Acte verdankt. Dem. L. Gned (Zerline) hat gezeigt, dass ihre Reise nach dem strengen Hamburg von den glücklichsten Folgen für sie gewesen ist; sie scheint nämlich auf diesem ersten wichtigen Ausfluge einsehen gelernt zu haben, dass ihr schönes Talent einer sorgsamen Pflege bedarf, um sich nach seinem Werthe geltend zu machen, und hat in der letzten Zeit wirklich sehr grosse Fortschritte in Beherrschung ihrer schönen kräftigen Stimme und zartem, innigen Vortrage gemacht. Auch Dem. N. Gned gab die Pamela sehr brav und fleissig, was man Hrn. Draka (Lorenzo) nicht nachsagen kann, dessen Verdruss, dass ein Anderer an seiner Seite die wichtigere Rolle spiele, sich in jeder Bewegung, jedem Ton aussprach. Hr. Feistmantel hatte den Lord übernommen, der sich wohl eigentlich mehr für Hrn. Podhorsky eignete.

Wolfram's Oper: „Der Bergmönch" wurde zum erstenmal am Namensfeste des Kaisers und unter Leitung des Compositeurs gegeben, welcher dreymal hervorgerufen wurde. Wenn nun gleich diese Aufnahme zum grossen Theile der Vorliebe für einen Landsmann zugeschrieben werden muss, der seine Musestunden der Muse der Tonkunst mit so vielem Glücke weiht, so war doch jene der zweyten Aufführung abermals recht erfreulich und es ist nicht zu leugnen, dass die Oper unter die wackeren und gediegenen Arbeiten unserer Zeit gehört, wenn sie gleich, wie die meisten deutschen Opern-Compositionen, durch eine etwas überladene Instrumentation den Sängern ihr Tagewerk sehr sauer und die schwächeren Stimmen oft unhörbar macht. Auch wäre zu wünschen, dass Hr. Wolfram manche Nummern — vorzüglich die Arien der Franziska und des Michael — etwas gekürzt hätte. Unter die ausgezeichneten Nummern müssen, nebst der gehaltvollen, sorgsam durchgeführten Ouverture, das Gebet Michaels und der Bergknappen, das Quartett und Terzett, Michaels Arie und das Finale des ersten, der Geisterchor und Finale im zweyten, der Canon und Marsch im dritten Acte gezählt werden, wie auch die beyden Arien des Obersteigers, wenn sie gleich ein Bisschen an „Caspar" und den Freyschützen erinnern. Das Ganze hat die beyden grossen Vorzüge eines consequent gehaltenen Characters und einer künstlerischen Organisation. Die Aufführung war recht lobenswerth, doch fehlte es Hrn. Draka (Michael) und noch mehr Mad. Podhorsky (Franziska) mitunter an der nöthigen physischen Kraft. Hr. Strakaty (Obersteiger) langte damit besser aus. Sehr zu wünschen wäre es, dass die Direction die Prosa hie und da etwas kürzen möchte, da die Kunst der Declamation bey den drey Mitgliedern unsers Opernpersonals, welchen die Hauptrollen zugefallen, eben nicht sehr heimisch ist.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

I. Variations brillantes sur un thême original pour le Violon avec accompagnement de l'orchestre composées — — par A. Wallerstein. Oeuv. 2. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fréderic Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

II. Variations brillantes sur un thême original pour le Pianof. Oeuv. 3. Von demselben, ebendaselbst. Pr. 18 Gr.

III. Six Valses brillantes pour le Pianof. comp. — par W. Oeuv. 4. (Propr. de l'edit.) Dresde, chez C. F. Meser. Pr. 8 Gr.

Das Erstlingswerkchen dieses jungen, geschickten Violinisten brachte zwey Galopaden und einen Walzer über Themen von Paganini und der Oper Libella (bey A. Friese in Dresden, Pr. 6 Gr.). Das zweyte, die oben angezeigten Violin-Variationen mit gefälliger Einleitung, Andante Siciliano, über ein selbst erfundenes, zeitgemässes Thema werden sich schon grössern Beyfall gewinnen; sie sind nicht zu schwierig und doch mit brillanten Passagen und Doppelgriffen vortheilhaft versehen. No. II zeigt gleichfalls von Gewandtheit; Alles ist hübsch an einander gereiht und nur Einiges wird für mässig Geübte einige Schwierigkeit haben. No. III sind wieder Walzer, manche sehr hübsch, andere weniger. Wir freuen uns stets, einen hoffnungsvollen jungen Mann als angehenden Componisten zu begrüssen, jedem Ausdauer und Glück auf dem nicht leichten Wege zum Rechten wünschend. Deshalb warnen wir aber auch, nicht zu viel hinter einander drucken zu lassen. Je genauer man es in der Zeit des jugendlichen Arbeitens mit sich selbst

nimmt, desto mehr hat man, und dann auch die Welt, in der Folge davon. Besonders rathen wir dem Herrn W., jetzt vorzüglich für die Violine zu schreiben.

Journal des Dames et des Modes, publié par G. E. Alisky, à Darmstadt.

Ein neues Mode-Journal, das sich Damen, besonders musikalischen Damen sehr angenehm machen wird. Ein halber Bogen für jede Nummer gibt links französisch und rechts teutsch eine gute Beschreibung der pariser Moden und macht sie auf dem andern Blatte durch vortrefflich illuminirte Kupfer auf das Gefälligste anschaulich. Diesem ist ein Bogen Noten beygesellt, unter dem Titel: *Recueil de petites pièces élégantes et faciles pour le Piano, la Guitare et le Chant.* In den Nummern 13 — 16, die vor uns liegen, zeigen sich sehr hübsche leichte Gesänge, für eine und zwey Stimmen, und allerley gefällige Tänze, als Walzer, Contra-Tänze, Polonaisen, bald für Pianoforte, bald für Guitarre, bald für beyde Instrumente zugleich. Das Ganze dürfte sich zu einem erfreulichen Geschenke für weibliche Herzen sehr passend und willkommen eignen. Die Einrichtung, dass jeden Monat das Abonnement beginnen kann, auf ein Vierteljahr oder auf ein ganzes, wird gleichfalls erwünscht befunden werden. Ohne Musik kostet der ganze Jahrgang 8 Fl.; mit Musik 12 Fl. Alles ist äusserst geschmackvoll.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von A. Schuster. (Eigenth. der Verl.) 6tes Werk. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

Der geschickte und mit schöner Stimme begabte junge Baſssänger hat diese Lieder seinem Vater, dem Cantor zu Oelmütz F. G. Schuster, gewidmet; sie werden ihm also vorzüglich lieb geworden seyn oder seinen Freunden besonders wohlgefallen haben. Wirklich haben die meisten sehr hübsche Weisen, sind leicht vorzutragen mit gut bewegter Begleitung und die Texte sind, wenn auch meist nicht unbekannt, doch nicht zu oft componirt und gut gewählt. In einigen dieser Lieder hätten für uns etwas weniger Modulationen angebracht werden mögen, was Anderen gerade um so erwünschter seyn wird. Das erste, Tieck's Herbstlied: „Feldeinwärts flog ein Vögelein" haben wir schon vortrefflich componirt von Wolfram, wenn wir nicht irren; angenehm ist Tieck's Schlummerlied, No. 2; einfach bewegt L. Richters Ungewissheit, No. 3; gefällig die Liebesbotschaft, No. 4; leicht gespielt Hölty's Maylied, und den Trost der Liebe, No. 6, halten wir für das gelungenste.

Choräle in den alten Kirchen-Tonarten, ein Versuch von Carl Niemeyer (Lehrer am Frankschen Waisenhause zu Halle). Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Ein solcher Versuch eines Tonsetzers unserer Zeit ist an sich schon der Aufmerksamkeit Aller werth, die das entschwunden Kirchliche in Ehren halten. Hier scheint uns alles Kritisiren am unrechten Orte: es wäre weitläufig und am Ende höchst undankbar, den Meisten unbehaglich und den Uebrigen unnütz, oder auch zu kurz, wenn wir nicht etwa 6 bis 7 Abhandlungen zu schreiben vorhätten. Alle werden daher wohl thun, sich mit eigenen Augen den harmonischen Bau zu betrachten und ihn mit echt alten Chorälen möglichst zu vergleichen. Es ist ein Schauspiel, als ob David in Sauls Harnisch gegen den Zeit-Goliath ankämpft. — In 19 Chorälen sind phrygische, hypophrygische, hypoäolische, dorische, hypodorische, lydische, myxolydische und hypomyxolydische Weisen gegeben, die zu dem Klopstock'schen „Erheb' uns zu dir" mit einem Musivgebilde aus allen Kirchentönen auf der 17ten Seite schliessen. Dazu sind die Texte auf einem eignen, dazu gehörenden Bogen deutlich beygedruckt worden.

Ueber den geehrten Verf. dieser Gesänge, der sich auch bereits als geschickten Uebersetzer teutscher Kirchenlieder in das Lateinische und umgekehrt erwiesen hat, verweisen wir noch auf das Wort des Hrn. Hofrath Fr. Rochlitz in No. 29 dieser Blätter und fügen zu Jedermanns Ansicht und bestem Gebrauch in der Musik-Beylage dieser Nummer ein paar neue, noch ungedruckte Kirchenmelodieen unsers Verfassers bey.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Für Gemeinde und Chor.

Auferstehn, ja auferstehn wirst du —

von Carl Niemeyer.

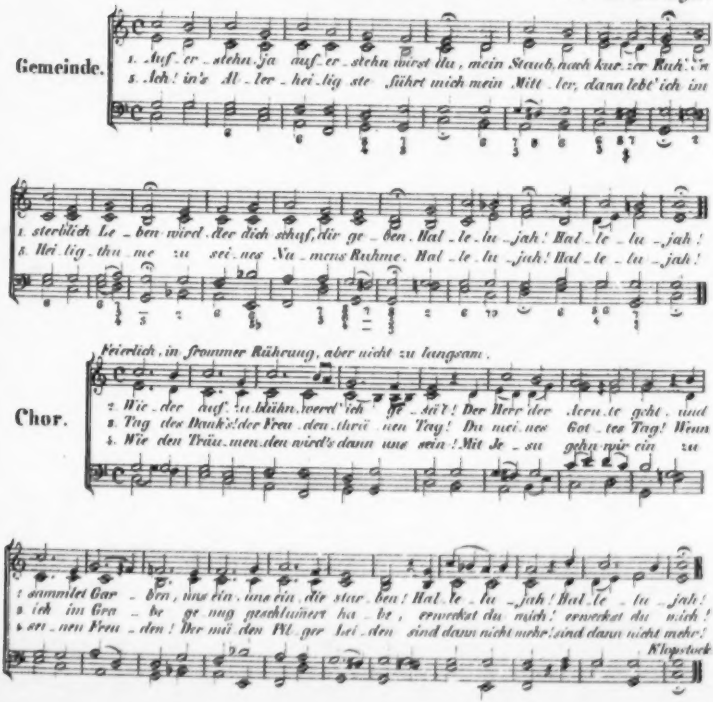

Wenn ich Ihn nur habe —

In inbrünstiger Widmung

v. Carl Niemeyer.

Chor-Choral.

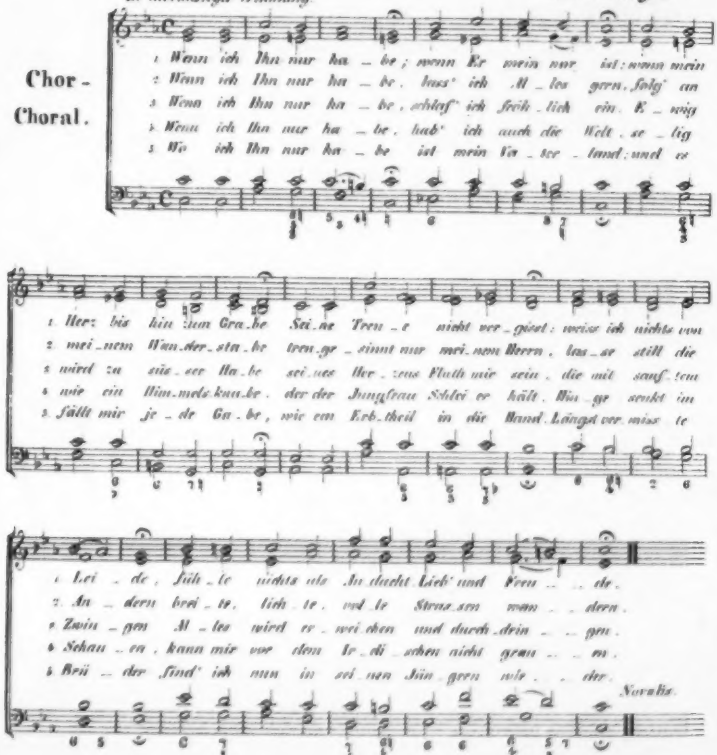

Novalis.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. Nº. 51. 1831.

Werth der Kirchenmusik.

Von J. A. Gleichmann.

Obgleich in der neuern Zeit der Sinn für religiöse Musik wieder erwacht zu seyn scheint, so neigt sich derselbe doch mehr, und zwar weil es so Sitte geworden ist, zu der alten Kirchenmusik hin. Das mag von der Meinung herühren: die Kirchenmusik erfordere einen eigenthümlichen Styl, und dieser sey nur in der alten Kirchenmusik zu finden. Diese Meinung ist irrig! Denn der grosse Schöpfer ist nicht ein solches Wesen, dem der Ausdruck unserer Verehrung und unsers Dankes nur in einer gewissen Form wohlgefällig wäre; und für uns selbst, für unsere eigenen Gefühle der Begeisterung bey Erkenntniss des Wahren und Guten, die ohnehin überall religiös sind, kann der musikalische Ausdruck derselben eben so wenig an eine gewisse Form gebunden seyn; alle Musik muss daher gut seyn, wenn sie dergleichen Gefühle nur zu erwecken vermag.

Wie menschlich unvollkommen müsste man sich das göttliche Wesen denken, wenn man glauben und behaupten wollte, diese oder jene Formen der Musik, diese oder jene Instrumente, diese oder jene Tonverhältnisse könnten zur Verherrlichung desselben, also zur religiösen Musik nicht angewendet werden; oder nur die hergebrachten, alten lateinischen oder Bibelworte seyen dazu passend, und neuere, wenn auch geistvolle Poesieen weniger gut; wie beschränkt würden die Aeusserungen des wahren religiösen Gefühls durch die Tonkunst dadurch erscheinen; wie wenig würde sich der Tonkünstler in seiner Sphäre frey bewegen können!

Wie wenig Glauben an eine fortschreitende Aufklärung und sittliche Vervollkommnung müsste man überhaupt haben, wenn man annehmen wollte: nur die Tonkünstler der Vorzeit hätten ächte Kirchenmusik schreiben können und die neueren wären dazu unfähig!

Wir dürfen vielmehr annehmen, dass die Tonkunst sowohl, als die menschliche Bildung überhaupt, in den letzten Jahrhunderten nicht rückwärts, sondern vorwärts geschritten ist; auch wird die christliche Religion immer mehr in ihrer Reinheit erkannt und ausgeübt, und es scheint daher schon um deswillen natürlich, dass die Kirchenmusiken der ältern Zeit, so vortrefflich auch viele derselben sind, dennoch den Bedürfnissen der gegenwärtigen Zeit, den religiösen Gefühlen der jetzigen Generation nicht immer vollkommen genügend seyn können.

Wie sehr wir also auch den Werth der Kirchenmusiken von alten berühmten Meistern anerkennen und die Schönheit des Gesanges in denselben, so wie die Anwendung contrapunctischer Künste bewundern; wie gewiss wir auch glauben, dass viele dieser Werke für alle Zeiten ihren Werth behalten werden: so dürfen wir uns doch auch nicht verhehlen, dass sie dennoch den Stempel ihrer Zeit tragen. Sie unterliegen der Beschränktheit, welche die damalige Zeit mit sich brachte, nämlich erstens dem ziemlich engen Kreise von Gegenständen, welche die damaligen Componisten in den gegebenen Worten zu behandeln hatten, zweytens dem Mangel an ausgebildeter Instrumentalmusik im Vergleiche mit unserer Zeit, und drittens auch, der Form nach, dem Einflusse der Anordnungen, die aus den Meinungen der damaligen geistlichen Gewalthaber entsprangen.

Manche enthusiastische Verehrer der alten Musik mögen sich selbst prüfen und sehen, ob ihr Enthusiasmus nicht mehr auf einer Huldigung der Mode, auf Bewunderung der von den Alten angewendeten contrapunctischen Künste und auf allmähliger Gewöhnung an die alten Formen, als auf einem Gefühle wahrer innerer Rührung und Erbauung beruhe. —

Wie verschieden und schwankend die Urtheile über Tonstücke dieser Gattung sind, davon hat die bekannte Untersuchung über die Aechtheit des Mozart'schen Requiems manchen Beweis geliefert. Einzelne Sätze desselben wurden z. B. von der einen Seite enthusiastisch bewundert, während man sie von der andern für Gurgeleyen erklärte; und dennoch hat man wieder gegen ähnliche sogenannte Gurgeleyen bey Händel nichts einzuwenden, sondern hält sie für ächt kirchlich. Sollte hierin nicht zugleich ein Beweis liegen, dass nicht die alte oder neue Form den Werth der Kirchenmusik bestimme?

Ohne Zweifel ist die einzige Bedingung, wonach sich über den Werth der religiösen (wie aller andern) Musik entscheiden lässt, ihre Zweckmässigkeit in Beziehung auf die Bildung, die religiösen Ansichten und Begriffe der Menschen, für die sie bestimmt ist. Zweckmässig aber wird sie genannt werden können, wenn sie ihrem Gegenstande, dem Inhalte der gegebenen Worte, angemessen und so beschaffen ist, dass sie bey einer ganzen Gemeinde, nicht blos bey sogenannten Musikkennern, Gefühle der Andacht und der Erbauung zu erwecken und zu unterhalten vermag. In dieser Bedingung liegt schon, dass sie, nach Maassgabe ihres Gegenstandes, ernst und von allem, oft blos die Bewunderung erregenden, mechanischen Spielwerke der Instrumente frey sey. Dabey ist es auch einleuchtend, dass die fugirten, contrapunctischen Sätze für die Kirche meistens am geeignetsten sind, nicht etwa deswegen, weil sie am meisten das religiöse Gefühl auszudrücken vermögen (denn sie erscheinen bey unrechter Anwendung oft sogar kalt und trocken), sondern weil eben dabey mehr Einfachheit herrschen muss; weil bey Worten, die einen wichtigen Gedanken ausdrücken, es bekanntlich am zweckmässigsten ist, wenn die Stimmen abwechselnd ihn wiederholen, was bey der Fuge geschieht, und weil jene erwähnten, mitunter zu sehr figurirten Instrumentalsätze am wenigsten eine Anwendung finden können. Schwer wird aber auch hier die Grenzlinie zu bestimmen, schwer eine Regel anzugeben seyn, wie viel von den vorhandenen Kunstmitteln zur wahren Erbauung und wie viel Instrumental-Musik überhaupt, z. B. bey einem Freudenfeste, zum Preise Gottes anzuwenden sey. Indessen hat schon David — um eine recht alte Autorität anzuziehen — in seinen Psalmen fast alle damals gebräuchlichen Instrumente genannt, mit denen man Gott loben soll.

Die oben berührte Meinung aber von einem alten, ächten Kirchenstyle scheint der Verbreitung der neuern Kirchenmusik dennoch in den Weg zu treten, und besonders derjenigen, die über neuere Dichtungen verfertigt ist. Man glaubt, dass zu diesem Musikstyle die aus einzelnen Bibelstellen zusammengetragenen Musik-Texte die besten wären. Wahr ist es auch, die kräftige Bibelsprache ist uns lieb geworden; wir sind daran gewöhnt, sie in der Kirche zu hören; einer der geachtetsten Kirchencomponisten, Händel, hat seine meisten Texte aus Bibelstellen zusammengetragen, und seine geist- und lebensvolle Musik brachte Zusammenhang und Einheit hinein. Das Dunkel, welches bey der Auffassung uns zuweilen noch in denselben entgegentritt, ist vielleicht für die Wirkung der Musik sogar vortheilhaft. Aber sollte nicht für die gegenwärtige Zeit ein aus einem begeisterten Gemüthe hervorgegangener, einen bestimmten Gegenstand behandelnder, auf ein bestimmtes Ziel hinleitender, die Bibelsprache nicht ausschliessender Musiktext dennoch den Vorzug verdienen? Mag nicht Händel selbst nur aus Noth, nur weil er keinen Dichter fand, der ihm Texte nach seinen Wünschen und Bedürfnissen hätte liefern können, sie aus der Bibel gewählt haben?

Eben dieses Schwanken der Begriffe von wahrer Kirchenmusik mag auch den Werth derselben in den Augen mancher Geistlichen verkleinert haben; einige scheinen sogar die Meinung zu hegen, dass eine vorhergegangene Musik den Eindruck ihrer Kanzelvorträge schwächen könne. In der That sind Beyspiele vorhanden, dass aus diesem verwerflichen Grunde Kirchenmusiken seltener vorkommen dürfen oder ganz unterbleiben müssen! Wie irrig dieses sey, geht schon daraus hervor, dass die äussere Religionsübung nicht blos zur moralischen Belehrung dienen, sondern dass sie religiöse Gefühle erwecken und das Gemüth zur Andacht, zum Denken und Bewundern des grossen Wesens und der höchsten Güte stimmen soll. Dazu, und blos zu diesem Zwecke, sind ja auch die religiösen Ceremonieen, Decorationen und Symbole eingeführt. Sollte nun die Musik, deren Gegenstand einzig das Gefühl ist, der Andacht und Erbauung hinderlich seyn? Muss sie nicht vielmehr dieselben befördern und die Zuhörer für den Eindruck einer guten Predigt empfänglicher machen?

Man nehme die Musik, Gesang, Orgel u. s. w. von dem äussern Gottesdienste hinweg und lasse es blos bey den gewöhnlichen Ceremonieen, so ist gerade für die sogenannte gebildete Welt, für Gelehrte u. s. w. der Theil der gemüthlichen Erbauung hinweggenommen, der für diese Klasse oft am anziehendsten ist. Denn wenn auch die Kanzelvorträge, wenn sie gut sind, dieser Klasse wohl ebenfalls zur Erbauung und sittlichen Belehrung dienen können: so sind doch gar viele von dergleichen Vorträgen derselben ungenügend oder scheinen ihr wenigstens so; daher mag es denn kommen, dass der öffentliche Gottesdienst von den sogenannten gebildeten Ständen nicht überall sehr fleissig besucht wird; und daher muss dann der mehr auf das Gefühl wirkende Theil des Gottesdienstes, schöner Choralgesang, zweckmässiges Orgelspiel und Kirchenmusik, auch dieser Klasse denselben anziehender machen; und er wird diess wenigstens bey den wahrhaft Gebildeten eben so gewiss bewirken, als nur der nicht blos kenntnissreiche, sondern auch gemüthliche, gefühlvolle Mensch ein wahrhaft gebildeter seyn kann, und als die Tonkunst den vortheilhaftesten Einfluss auf Gefühl und Gemüth zu äussern vermag. Eben deshalb sollte auch die Musik, anstatt in den höheren Bildungsanstalten und beym Gottesdienste vernachlässigt zu werden, vielmehr als ein vorzügliches Mittel der höhern und besonders der religiösen Bildung stets in Betracht und Anwendung kommen.

Der allgemeinen Erbauung ist es gewiss angemessen, wenn die Mitwirkung der Tonkunst in unseren Tempeln überall befördert wird und die Musikanstalten zu diesem Zwecke sorgsam gepflegt und unterstützt werden; man hänge aber nicht zu sehr an alten Formen und Meinungen; man lasse Dichter und Tonkünstler frey walten; es werden dann Werke nicht ausbleiben, die zweckmässig und den Bedürfnissen des Zeitalters angemessen sind, und die gemüthlich gebildete Welt (zu welcher alle Volksklassen gehören können) wird die gelungenen verstehen und mit Freude und Dank anerkennen.

Recensionen.

Sammlung der bey kirchlichen Feyerlichkeiten üblichen Choralgesänge für katholische Geistliche. Zum Behufe des Choral-Unterrichts im erzbischöflichen Seminar zu Freyburg und zum Privatgebrauche, mit einer erklärenden Einleitung herausgegeben von I. Lump, Dompräbendar. Freyburg im Breisgau, in der Herderschen Kunst- und Buchhandlung. 1830. (gr. 8.)

Diese Schrift ist also zunächst (mit Genehmigung der Behörde) für den Unterricht im erzbischöflichen Seminar zu Freyburg bestimmt und zum Privatgebrauche für katholische Geistliche im Allgemeinen, obgleich manche Auswärtige einiges Ortsgemässe nur geschichtlich anzusehen haben werden. Der in Freyburg fest gehaltene römische Choral ist zum Grunde gelegt. In der kurzen Einleitung wird zuvörderst bemerkt, wie der Choralgesang beschaffen seyn müsse, nämlich langsam, ohne zu schleppen, mit genauer Rücksicht auf lange und kurze Sylben u. s. w.; dann wird der festliche und gemeine (gewöhnlich sonntägige) Orationston beschrieben und in der Folge, wie Alles, mit Notenbeyspielen erläutert; vom Tone der Epistel, des Evangeliums; von den Psalmtönen (acht regelmässige und ein unregelmässiger, auch peregrinus genannt); vom Tone des Kapitels, Versikels, der Prophezeiung und der Lection. Man wird sich aus den gelieferten Notenbeyspielen genauer mit den Gegenständen bekannt machen, als durch die kurze, für Unkundige dunkle Wortbeschreibung. Es folgt eine übersichtliche Darstellung der in katholischen Ritualbüchern gebräuchlichen alten Schlüssel, Noten und Pausen. S. XXII die acht Choral-Tonarten (Kirchentöne), wobey bemerkt wird, dass die zuweilen angewendeten, aus der Figural-Musik entlehnten Erhöhungs- und Widerrufungs-Zeichen nicht wesentlich sind und demnach auch unberücksichtigt bleiben können. — Hierauf nehmen die Noten-Beyspiele 86 Seiten in folgender Ordnung ein: A) Gesänge, welche beym Amte der heil. Messe üblich sind, S. 1 — 17; B) von den Gesangweisen für die Vesper, S. 17 — 38; C) von den Gesangweisen, die bey anderen kirchlichen Festlichkeiten gebraucht werden, z. B. zur Austheilung des Weihwassers, der ambrosianische Lobgesang, Veni creator Spiritus etc. S. 38 — 86.

Das liturgische Werkchen ist demnach nicht allein katholischen Geistlichen, sondern Allen nützlich, die sich mit dem Gesange des römisch-katholischen Ritus bekannt machen wollen. Der Preis der Schrift ist uns nicht bekannt.

Andreas Hofer. Grosse Oper mit Ballet in vier Aufzügen, nach dem Inhalt einer englischen Oper gleiches Namens von Planché, zur beybehaltenen Musik von Rossini zu Wilh. Tell, für die teutsche Bühne bearbeitet und eingerichtet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Mainz, in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen. 1831.

Als wir das Buch zur Anzeige in unsere Hände bekamen, drängte es uns sogleich, damit Bekanntschaft zu machen. Zweyerley war es hauptsächlich, was diese neugierige Wissbegier in uns aufregte: Einmal fanden wir es ganz besonders, dass eben aus Rossini's Wilh. Tell ein Andreas Hofer gemacht worden war, gerade aus Rossini's erster Opernmusik, worin er es sich einmal geflissentlich angelegen seyn liess, aus Liebe zu dem pariser Geschmack oder Beyfall so viel möglich parisisch charactervoll zu schreiben. In der That, ein eigenes Schicksal! Gerade diese Oper, die es doch augenscheinlich weit weniger zulässt, als eine Menge seiner übrigen, wird vollkommen umgewandelt! — Wir schüttelten das Haupt und lachten durch den Ernst. Nicht weniger, ja fast noch mehr lockte uns das Neue und äusserst Schwierige des Unternehmens. Wir haben uns selbst manchmal in der Verlegenheit gesehen, neue Texte zu Lieder-Melodieen, Cantaten und dergl. zusammenzuverseln und so sind denn auch von Anderen wenigstens Exempel da, dass die Sache am Ende geht: allein schwierig bleibt sie immer und so recht vom Herzen ausgezeichnet wird sie selten. Aber eine ganze lange Oper mit Gebirgen, Personen und Zeiten so ganz und gar umzuarbeiten, das war uns noch nicht vorgekommen und schien bedenklich. Muth gestanden wir daher dem Hrn. v. L. gleich im Voraus unbedingt zu: „allein wie wird das Unternehmen gelungen seyn? wie wird der Mann die Aufgabe gelöst haben?“ das waren schnell eindringende Fragen, die wir uns durch aufmerksames Lesen und Vergleichen baldig beantworten mussten. Wir thaten demnach mit Vergnügen das Unsere, brachten unsere Bemerkungen zu Papiere und schickten sie ab, den geehrten Lesern damit unsere Aufwartung zu machen. Was geschieht? Als ob die Launen der Schicksale sich eigen vorgenommen hätten, hierin überall zu Hause zu seyn — der Laufbursche, der MS. und Correcturen an die Behörden befördert, verliert die unglücklichste aller Elaborationen und im Klaglibell erfahren wir dann die herbe Hiobspost. Ach! ein Relat zweymal schreiben, gehört zweifelsohne unter das Bittere, was uns in den klaren Trank der Schriftstellererhaltung gegossen wird! — Jetzt freylich waren wir nicht wieder so schnell im Angreifen. Allein unberührt darf das Büchlein auch in diesen Blättern nicht bleiben; es ist in seiner Art merkwürdig und gehört zur Geschichte Rossini's und seiner Zeit. Dem Verf. aber macht es im Allgemeinen Ehre. Es ist kein Scherz, solchen Scherz zu treiben! Wer glücklich und gerad über einen so schwankenden Steg geht, beweist, dass ihn nicht schwindelt. Ob man dergleichen ohne Noth unternehmen soll, ist eine andere Frage, die hier nicht gefragt wird, weil denn doch Alles schon fertig ist.

Vom Anfange und weit hinein, den grössten Theil bis zum vierten Act liest sich die Metamorphose sehr leicht und unterhaltend, fliessend, wie eine ovidische, passt auch nicht selten weit auffallender zur Musik, als wir gedacht hätten. Wir sind von Natur nicht allzu streng gegen Umschaffungsgedichte und Kleinigkeiten gehen uns billig frey aus, z. B. in der Persönlichkeit Josephinens. Auch die Knalleffecte und Einstürze billigen wir: was hätte wohl dafür gefunden werden sollen, das bessere Dienste gethan hätte? Bis zum Ende des dritten Aufzugs hat der Verf. nach unserm Erachten alles Mögliche geleistet. Als aber der Marschall mit der Pistole schiesst und dafür vom tapfern Walther mit dem Stutz vom Pferde geschossen wird, da wandelte uns eine lustige Laune an, die uns auch nicht wieder verlassen hat. Lag das an uns oder an der Umwandlung? Das entscheide der geneigte Leser, wenn er das Büchlein liest, was wir in mehr als einer Hinsicht rathen. Der Druck ist schön und das Ganze nimmt nur 80 Octav-Seiten ein.

Versuch einer gründlichen und fasslichen Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. In zwey Theilen. Von Anton Leber. Erster Theil. Coblenz, in Commission bey J. Hölscher. 1830. S. 102 (4). Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Dass die meisten neuen Lehrbücher der Tonsetzkunst ihre Nothwendigkeit des öffentlichen Erscheinens in Fasslichkeit des Unterrichts setzen, ist in der Ordnung: man will es den Beflissenen recht

leicht machen. Das will gegenwärtiger Versuch auch; er zeichnet sich aber vor manchem andern dadurch aus, dass er bald hier bald dort neue Wege, die gerade zum Ziele führen sollen, einschlägt, was immer der Beachtung werth ist, selbst dann noch, wenn man andere Pfade vorzieht.

Ausser der Zusammenstellung, engern oder weitern oder aussergewöhnlichen Behandlung der Materien, sucht der Verf. auch die isolirt stehenden Tonerscheinungen mit Gegenständen allbekannter menschlicher Lebensverhältnisse in Vergleichung zu setzen, um durch klare Bilder den Tonverbindungen selbst mehr Klarheit zu geben. Er redet von Stammvater, Stammmutter, von Brüdern und Schwestern, Verwandtschaften der männlichen und der weiblichen Linie, von Nachbarn und Nachbarinnen nach der Rechten und nach der Linken; von einer Nachkommenschaft bis zum siebenten Gliede. Ein Grund-Accord steht aufrecht auf dem Fusse; in der mittlern Verwechslung (als Sexten-Accord) hängt oder liegt er auf der Seite und in der letzten Verwechslung (als Quart-Sexten-Accord) steht er ganz umgekehrt auf dem Kopfe. U. s. w.

Mit der Darlegung des Inhalts geben wir zugleich das Wichtigste und Abweichende. I. Von der wesentlichen Tonleiter. „Die diatonische, d. h. die wesentliche oder natürliche Tonleiter, besteht aus 7 gegen einander verschiedenen Tönen" u. s. w. Das ist kurz. Dass aber hier schon von durchgehenden und harmoniefremden Tönen gesprochen wird, ist zu früh. II. Von den verschiedenen Tonarten. Harte und weiche. III. Von den Intervallen. „Ein Intervall ist der Zwischenraum von einer Note zur andern." (?) Die Prime ist ihm also keins und die Octave als Wiederholung der Prime auch nicht. — Der Ausdruck „falsche Intervalle" ist falsch. IV. Vom Umkehren der Intervalle. Aus jeder Umkehrung ergibt sich die Zahl 9. Die verminderte Terz heisst ein Zwitter oder ein Naturwunder. V. Von Consonanzen und wesentlichen Dissonanzen. Die reine Octave soll keine Consonanz seyn, weil sie blosse Wiederholung der Prime ist. — Vollkommene Consonanzen sind ihm:

1) Die reine Quinte und Quarte.
2) Die grosse Terz und kleine Sexte.
3) Die kleine Terz und grosse Sexte.

Unvollkommene Consonanzen:

1) Die übermässige Quinte und verminderte Quarte.
2) Die verminderte Quinte und übermässige Quarte.
3) Die verminderte Septime und übermässige Secunde.

Die verminderte Terz macht die Scheidewand zwischen Con- und Dissonanz.

Gelinde Dissonanzen sind:

Die kleine Septime und grosse Secunde.

Strenge Dissonanzen:

Die grosse Septime und kleine Secunde.

Das Eigene dieser Annahmen sieht Jeder; eben so, dass zwischen einem kleinen und einem verminderten Intervall auch hier kein folgerechter Unterschied gemacht worden ist. VI. Von Accorden überhaupt. Die beyden Grund-Accorde: Dreyklang und Septimen-Accord mit ihren Umkehrungen, die weniger consoniren. Die vollkommenste Harmonie des Dreyklanges soll mindestens sechsstimmig seyn: dreyfacher Hauptton mit zwey Quinten und einer Terz. S. 24 will der Verf. haben, die alten Tonlehrer hätten stillschweigend die grossen und kleinen Terzen und deren Umkehrungen als vollkommene Consonanzen angenommen: ja wenn nur ihre Praxis nicht stillschweigend das Gegentheil bewiese! Weiterhin meint der Verf., es dissonirt, was sich reibt, was sich zu nahe steht. Es wäre schlimm, wenn das immer so wäre; wir glauben's nicht. Der Verf. hat eine grosse Achtung vor dem Ohre; es soll Schiedsrichter seyn. Mit diesem Satze wird er sich viel Freunde gewinnen. S. 25 und folg. will der Verf. darthun, wesshalb er die übermässige Secunde und übermässige Quinte mit ihren Umkehrungen zu den Consonanzen zählt. Wir sind aber nicht zu dem neuen Glauben bekehrt worden. Er hält den übermässigen Dreyklang für einen Zauberer, der zugleich nah und fern seyn kann. Der Einfall ist originell. Am Ende gibt er wohl zu, dass dieser Accord und der verminderte Vierklang nicht recht beruhigen wollen! aber das thut nichts; sie consoniren doch. VII. Von den Accorden insbesondere. Auf jeder Stufe der Tonleiter kann ein Drey- und Vierklang erklingen. Es gibt also drey harte, drey weiche und einen verminderten Dreyklang. Auf der Tonica, der Ober- und Unterquinte sind Hauptdreyklänge. Die Nebendreyklänge sollen so folgen: (von C dur) D moll, A moll, vermindert von H- und E moll. Gründe dafür sind nicht angegeben. Von A moll geht es zunächst auf E dur, D moll H vermindert, F dur, Gis vermindert, C mit übermässiger Quinte. Der Verf. nimmt also in Mol

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Oktober. *N°. I.* 1801.

Ankündigung der Herausgabe von *J. Haydn's* vier Jahrszeiten.

Nie hat ein musikalisches Kunstwerk eine solche Sensation erregt und ein so ausgebreitetes Publikum gefunden, als *J. Haydns Schöpfung*. Wir glauben nicht zu irren, wenn wir einen Hauptgrund dieses allgemeinen Interesse an jenem Werke, ausser seinem reinen Kunstwerth, darin finden, dass es in einem Maase, wie noch kein grosses musik. Kunstprodukt, das Hohe und Tiefe der Tonkunst so glücklich mit dem Populairen und Gefälligen verbindet.

Ist diese Meynung gegründet, so dürfen wir auch ein eben so allgemeines Interesse an dem neuen Werke des unsterblichen Haydn, an seinen Jahrszeiten, dessen Herausgabe wir hiermit ankündigen, erwarten: denn ist jenes Mittel, überall Freunde zu finden', dem Künstler dort gelungen, so ist es ihm hier, nach dem einstimmigen Urtheil aller Kenner, die sich damit bekannt gemacht haben, noch weit mehr geglückt; hier, wo sich der Genius des Künstlers an der Hand der Natur mit unbegreiflicher Vielseitigkeit gleich frey und gleich lebendig in den Darstellungen des Erhabensten und Furchtbarsten, wie des Zärtlichsten und Freundlichsten bewegt. Wenn Haydn dort schilderte, wie diese Welt wurde, so schildert er hier, was sie geworden; wenn er deshalb dort das Gefühl mehr vermittelst der Phantasie hinriss, so ergreift er es hier mehr unmittelbar, und es erregt Erstaunen, was für durchaus neue Mittel sein unerschöpflicher Geist und seine einzige Erfahrung zu diesem Zweck hier in's Spiel zu setzen gewusst hat.

In dem Vertrauen, dass das Publikum sich den in seiner Art durchaus einzigen Genuss an diesem Werke verschaffen und unsre, gewiss nicht unbedeutende Unternehmung unterstützen werde, haben wir die Herausgabe desselben übernommen; der Druck der Partitur und des Klavierauszugs ist bereits fortgerückt, und wir werden beydes noch vor Ablauf dieses Jahrs den Liebhabern gewiss liefern.

Wir haben nichts versäumt, dem Werke ein, seinem innern Werthe entsprechendes Aeussere zu geben. Es werden von der Partitur und dem Auszuge zwey Ausgaben geliefert, wovon die eine neben dem deutschen, den französischen, die andere, neben dem deutschen, den englischen Text enthält. Wir bitten die Liebhaber, in ihren Bestellungen darauf Rücksicht zu nehmen. Partitur und Auszug werden mit einem Kupfer zweyer der vorzüglichsten deutschen Künstler verziert und in einen saubern, möglichst eleganten Umschlag geheftet erscheinen.

Die Namen derer, welche auf die Partitur pränumeriren, werden, da sie als Beförderer eines zum Vortheil der Kunst selbst gereichenden Unternehmens anzusehen sind, vorgedruckt, wenn sie uns zeitig und bestimmt gemeldet werden.

Das Werk ist um ein Beträchtliches stärker, als die Schöpfung: die Partitur wird wahrscheinlich über 120, der Klavierauszug über 10 Bogen in grossem Format betragen: da wir aber auf zahlreiche Unterstützung mit Gewissheit rechnen dürfen, so sind wir im Stande, einen verhältnissmässig wohlfeilen Preisansetzen zu können. Denen, welche vor Ende dieses Jahrs den Preis an uns baar einsenden, wird

die Partitur für 8 Thlr. Sächs.
der Auszug für 3 Thlr.

geliefert. Dabey wird den Sammlern, wie bey andern unsrer Verlagsunternehmungen,

das fünfte Exemplar frey

gegeben. Nach Ablauf dieses Termins wird der Ladenpreis um ein Beträchtliches erhöht werden.

Breitkopf und Härtel.

die grosse Septime als nothwendig. Es gibt nur einen Hauptvierklang auf der Dominante. Die sechs Nebenvierklänge folgen von C dur so: auf *d*, *a*, *h*, *e* und *f*; von A moll: auf *gis*, *h*, *d*, *f*, *a* und *c* (wozu *gis* gedacht werden muss). Die eilf Accorde sind theils heitere, traurige, sanfte, herbe und grässliche. Nonen-Accorde u. s. w. sind ihm unnatürliche. VIII. Von den Cadenzen. „Cadenz bedeutet die Bewegung der Grundnote eines Accords zu der Grundnote eines andern.“ Er theilt sie in drey reguläre a) und drey irreguläre b).

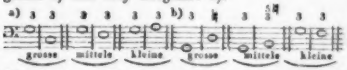

Die einzige vollkommene Cadenz ist die reguläre grosse. Sobald der Bass sich ändert, wird sie unvollkommen. Nimmt der Bass einen Nebenton des Accords, wird die Cadenz eine nachgeahmte; lässt der zweyte Accord einen Vierklang hören, wird eine vermiedene Cadenz; die mittleren und kleinen heissen gewöhnlich Trugcadenzen, durch welche man sich auf eine anziehende Art durchschleicht. IX. Von der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen. Die wesentlichen Dissonanzen (grosse und kleine Septime) müssen vorbereitet und aufgelöst werden, weil dadurch ihre Härte sehr gemildert wird. Der Verf. meint aber doch selbst, dass die kleine Septime die allergelindeste Dissonanz ist; er wird auch wissen, dass man jetzt ihre Vorbereitung nicht sehr nothwendig findet. Dagegen sind ihm die zufälligen Dissonanzen völlig frey, ob sie gleich nicht selten viel härter sind, als die wesentlichen. X. Von den verbotenen Quinten und Octaven, nebst vorläufigen Accordfolgen in zehn Exempeln. Die Lehre von den Quinten hat nichts Auszeichnetes; von Begründung derselben ist nicht die Rede. Von den Octaven heisst es S. 59: „Uebrigens lässt sich im Allgemeinen nicht genau bestimmen, wann oder in welchen Fällen das Octaven-Verbot gültig oder ungültig ist.“ Hätte der Verf. Recht, so stände es übel mit dieser Lehre. Dem ist aber nicht so. Freylich lassen sich tüchtige Begründungen nicht in der beliebten Kürze unserer Zeit abthun. Auch wird es hoffentlich einleuchten, dass ein guter Köhlerglaube bequemer ist, als ein vernünftiger. Am bequemsten jedoch scheint der armen Menge gänzliche Ungebundenheit. Wo Alles nur leicht gemacht werden soll, kann nicht viel Gutes kommen. XI. Vom bezifferten Bass, als dem eigentlichen Grundbass. Das Bekannte. XII. Von Accordfolgen mit Ausweichungen in andere Tonarten. Von künstlichen und verwegenen soll hier noch nicht gehandelt werden, nur von natürlichen und gewöhnlichen Ausweichungen. XIII. Von Choralsätzen, oder einfachen Melodieen mit Begleitung durch drey andere Stimmen. Dann weiter, von Melodieen mit durchgehenden Noten; und endlich von Accordenfolgen und Gesängen, nach einer oder zwey bestimmten Cadenzen. Ein choralmässiges Sätchen wird einfach und zwar für Instrumente, nicht für Singstimmen harmonisirt, darauf in Melodie und Begleitung variirt durch kleinere Noten und in Figuren, jedoch ohne die ursprüngliche Accordfolge zu ändern. Dass der Verf. von den Durchgangsnoten nichts lehrt, ist nicht gut; die meisten Anfänger brauchen eines solchen Unterrichts, damit sie nicht zu lange blos versuchsweise im Finstern herumwandeln und das Ziel verfehlen. — Ueber die Fortschreitung der Moll-Accorde hat der Verf. seine eigene Ansicht. Der wahre Fortgang derselben soll wie bey a) seyn; wer den übermässigen Dreyklang „ganz ohne Grund“ nicht anerkennen will, der weicht anstatt dieses Accords in Dur aus, wie bey b); die dritte Art verlässt das Moll ganz und geht förmlich in Dur über, wie bey c). Hier die Noten (S. 96):

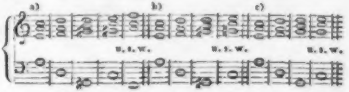

Der Verf. glaubt, dass gewiss kein vernünftiger Mensch in der Accordenfolge von a) dem übermässigen Dreyklange sein natürliches Recht wird absprechen wollen. Ei, ei, Herr Verf.!

Können wir auch diesem Unterrichtsgange und mancherley darin aufgestellten Lehrsätzen nicht überall unsere Zustimmung geben: so haben wir doch das Buch mit Vergnügen gelesen und nehmen es gern in unsere Sammlung solcher Schriften auf, weil es allerley Eigenthumliches auf eine selbstständige Weise (nur mit etwas zu viel Zuversicht) vorträgt, was Gedanken weckt und schon als eigener Darstellungsversuch an sich historische Bedeutung gewinnt.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss). Weigl's niedliches, doch etwas veraltetes Singspiel: „Nachtigall und Rabe" ist auch wieder einmal über unsere Bühne gewandelt, hat aber, trotz der vereinten Bemühungen der beyden Demoiselles Gned (Phyllis und Damon) nicht mehr recht ansprechen wollen.

Hr. Dams vom Aachener Theater, welcher nach drey Gastrollen (George in der „weissen Frau," Frits in der „Braut" und „Fra Diavolo") hier engagirt worden ist, hat eine zwar nicht starke, doch recht angenehme Tenorstimme mit ziemlicher Biegsamkeit und einer — heut zu Tage ein wichtiges Erforderniss — guten Falsette. Auch seine mimische Darstellung ist bis auf einen höchst unangenehmen Dialect (wovon wir leider eine grosse Mannigfaltigkeit besitzen) nicht eben störend.

Auch Hr. Siebert vom k. k. Hofoperntheater hat uns wieder einmal besucht und fünf Gastrollen gegeben. Osmin in der „Entführung aus dem Serail," Figaro (den Mozart'schen), Podesta in der „diebischen Elster," Sarastro in der „Zauberflöte" und zum Beschlusse seiner Gastdarstellungen in einem musikalischen Potpourri einige einzelne Scenen und Arien. Hrn. Siebert's Stimme gehört — obschon er ihr durch das gewaltsame Hinaufzwängen in höhere Register viel Schaden gethan — noch immer nicht unter die schlechten, und da er von der Sonderbarkeit, Tenor- und Altpartieen zu geben, zurückgekommen zu seyn scheint, so dürfte er eine recht erspriessliche Acquisition für manche Bühne seyn, indem er, dem Vernehmen nach, von der Wiener Hofoper ganz abgegangen ist.

Ein Kunstgast von bedeutendem Rufe, Herr Jäger, k. würtembergischer Hofopernsänger, folgte diesen beyden und erschien zuerst als Graf Almaviva in Rossini's „Barbier," sodann gab er noch den George in der „weissen Frau," Ramiro in der „Aschenbrödel" und (wie schon oben erwähnt) „Fra Diavolo." Obschon die Zeit nicht ohne harte Berührung an der schönen Stimme des Hrn. Jäger vorübergegangen, bleibt er noch immer ein angenehmer Tenorsänger, zumal in der eigentlichen französischen Musik. Am meisten sprach er als George an. Ein sonderbarer Einfall war es auf jeden Fall von ihm, sich in der Aschenbrödel eine Rossini'sche Arie einzulegen.

In Dem. Grünbaum, welche auf unserer Bühne zehn Gastrollen: — Emmeline in der „Schweizerfamilie," Anna in der „weissen Frau" (zweymal), Zerline in „Don Juan," Agathe im „Freyschützen," Pamina in der „Zauberflöte," Marie in Herolds gleichnamiger Oper (auf Verlangen wiederholt), Mathilde im „Tell" und den Cherubin im „Figaro" — gab, lernten wir eine sehr angenehme jugendliche Sängerin mit klangvoller und kräftiger, wenn gleich nicht sehr umfangreicher Bruststimme kennen, welche vorzüglich zu sentimentalen Partieen geeignet ist und zwey Opern dieser Gattung einen ganz eigenen Reiz zu ertheilen wusste. Weigl's „Schweizerfamilie" war gleichsam in Ungunst bey dem Publicum gekommen, weil wir seit Jahren keine Sängerin besassen, welche im Stande gewesen, das schwärmerische Schweizermädchen darzustellen. Eben so hatte „Marie" bey ihrer ersten Erscheinung auf unserer Bühne gar nicht angesprochen, da sie der Individualität unserer ausgezeichneten Gesangskünstlerin, Mad. Podhorsky, durchaus nicht zusagt. Dem. Grünbaum machte in beyden Opern furore, nächst welchen sie noch als Anna und Agathe am meisten ansprach. Weniger gefiel sie in den munteren Mozart'schen Partieen, zu welchen theils die Art ihrer Stimme nicht recht passt, die sie — wenn sie bereits die hinlängliche Kunstfertigkeit besässe — mehr zu einer Donna Anna oder Sextus eignete, theils war das langsame Tempo (leider ein Erbstück von ihrer kunstreichen Mutter), welches stets mit ihr eintritt, dem muntern Genre störend. Dieser Fehler fiel vorzüglich im „Figaro" und „Don Juan" auf, so wie im „Tell" der Mangel an Kehlfertigkeit, der ihrer Jugend leicht nachzusehen ist, am meisten fühlbar wurde. In Figaro erschien auch Mad. Grünbaum als Gräfin und zeigte, dass sie, wenn ihre Stimme auch bereits ihren Johannistag überlebt hat, doch noch immer eine sehr bedeutende Gesangskünstlerin sey. Beyde ernteten den reichsten Beyfall. Von dem übrigen Personale des Mozart'schen Meisterwerks verdient blos Dem. N. Gned (Susanna) für die grosse Sorgfalt, mit der sie diese Partie gab, Lob. Die Besetzung der männlichen Rollen war fast durchaus verfehlt; weder Hr. Podhorsky kann den Grafen, noch Hr. Illner den Figaro singen, noch weniger aber spielen und Hr. Schimek (Antonio) sollte doch dem Publicum nicht aufgedrungen werden. Auch als Masetto muss man ihn — Mozart und der Kunst zum Hohne — hören!!

Die Musik zu dem melodramatischen Vaude-

ville: „Nicolo Zagamini, der grosse Virtuose," welches Hr. Just mit vielem Glück auf unserer Bühne einführte, ist recht sinnig gewählt. Weniger sprach das Liederspiel: „Die Ochsenmenuet" mit Haydn's Melodieen an, den die Herren Vaudeville-Fabrikanten doch verschonen sollten. Auch die Pantomimen: „Die Zauberrose," „der Zauberbecher," „Polichinello todt und lebendig" und „die Blumenkönigin," welche mit dem Tänzerpersonale des k. k. Theaters an der Wien auf unsere Bretter gastlich eingewandert sind, haben mitunter hübsche Nummern; das Interessanteste in musikalischer Hinsicht ist jedoch das Ballet: „Aschenbrödels Zaubertraum," welches nebst den vorzüglichsten Motiven der Isouardschen Oper, noch andere angenehme bekannte Melodieen enthält und in der Zusammensetzung als recht erfreulich anerkannt werden muss.

London. (Auszüge). Im grossen Opernhause des Königstheaters, wo nur von Italienern in ihrer Sprache gesungen wird, ist Bellini's Sonnambula nur zweymal gegeben und dann zurückgelegt worden. Man sagt, die Oper sey schwach und hätte eine dritte Vorstellung schwerlich mit Glück aushalten können. Wenn wir bedenken, was für Zeug hier in der letzten Zeit nicht blos hingenommen, sondern mit Wohlgefallen gehört und öfter wiederholt worden ist, so müssen wir uns höchlich wundern. Bellini's Art scheint hier aber im Allgemeinen nicht besonders anzusprechen; selbst gegen seinen anderwärts geschätzten Pirat war man in demselben Hause 1830 ungerecht. Bey der anerkannten Schwäche der heutigen italienischen Oper kann im Vergleich mit anderen neuen italienischen Opern die Sonnambula keineswegs zu den unwürdigen Erscheinungen gezählt werden. Allerdings ist die Oper nicht gross, nicht originell, hat auch eben nicht viel Melodie: allein dumm ist sie nicht. Der Geschmack des Publicums hat aber überall seine Eigenheiten und den hiesigen kann Niemand mit Fug ausgezeichnet nennen. Es wird sogar nicht selten behauptet und nach unserer Erfahrung nicht ohne Grund, dass die Musik in den Provinzialstädten grössere Fortschritte mache, als in der Hauptstadt. Uebrigens ist der Pirat am 26sten April wieder gegeben worden, worin Hr. und Mad. Rubini zum ersten Male auftraten. Ueber Beyde herrschen verschiedene Meinungen. Von Hrn. R. sagt man, er schreyt und flüstert zu viel und zu wechselnd, singt Alles zu verziert und Alles in einerley Art. Gegen Sign. R., eine geborne Französin, Chaumel, welchen Namen sie in Comelli umänderte, ist man von manchen Seiten her ungerecht; ihre Stimme ist nicht unangenehm, der Umfang gross, ihr Gesang correct und ihre Gebehrden sind edel. — Mad. Pasta feyert ihren Triumph in Medea; Energie und Grazie sind so bewundernswürdig, als je. Auch als Tancred trat sie auf und leistete Vorzügliches. Wurde diess nicht so glänzend anerkannt, so lag diess nicht an ihr, sondern an den übrigen Mitwirkenden, die nicht gut unterstützten, worauf mehr ankommt, als man gewöhnlich zu meinen pflegt.

Mad. Lalande hatte zu ihrem Benefis den Don Juan gewählt. Dass er in London nicht wiederholt wurde, ist ohne Weiteres Jedem klar. — Die Herren Donzelli, David, Curioni und Lablache ernteten in vielfachen Leistungen grossen Beyfall. Unter anderen älteren und neueren Opern ist auch Fra Diavolo von Auber hier gegeben worden und zwar mit ausserordentlichem Glück. Besonders erregte Braham, der berühmte, schon gegen 65 Jahr alte, in der Rolle des Fra Diavolo die grösste Bewunderung.

Kurze Anzeigen.

No. 1. Sechs Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme, componirt — von A. H. Stahlknecht. Erstes Heft. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey E. Pönicke und Sohn. Pr. 16 Gr.

No. 2. Sieben Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme. Von demselben, ebendaselbst. Zweytes Heft.

Die meisten Gedichte, die in diesen beyden Heften componirt wurden, sind uns gänzlich neu. Die Sänger erhalten also Texte, die keineswegs verbraucht oder ihnen mit anderen Melodieen bereits lieb geworden sind. Das erste in No. 1: „Fischerlied" von Wilh. Neuhof, ist sehr artig und melodisch gesungen; wird gefallen. Das zweyte: „Die Eine" von F. A. Goras, ungesucht, aber auch etwas zu bekannt. Das dritte: „Frühlingslied auf den Bergen" von Heinrich Stieglitz, angemessen und hübsch, wenn wir einige Dehnungen der Schlusssylben in den rhythmischen Zeilen und einige besser zu stellende Begleitungs-Noten wegrechnen, was wir

hier unbedenklich thun, da sich kein Mensch, der für gesellige Unterhaltung singt, an dergleichen Pedantereyen stösst. Für gesellige Unterhaltungen sind aber diese Lieder. Man muss nicht verlangen, dass Alles höheren Zwecken dienen soll. Wenn wir also in No. 5: „Arkadien" den schroffen Uebergang in D dur wegwünschen, so geschieht das einzig und allein um des Componisten willen für künftige Leistungen, im Fall er auf dergleichen Erinnerungen etwas zu geben gesonnen ist.

No. 2. Sie sind ganz im jetzigen Geschmack, auch in Ansehung der Ausschmückungen, z. B. der beliebten, schon oft erwähnten Vorschläge von oben; der Bravourgänge zum Schlusse, wie in dem vierten Gesange; ferner in harmonischen Wendungen. Die Texte sind auch in dieser Sammlung neu oder doch noch selten oder gar nicht in Musik gesetzt; uns wenigstens sind einige noch nicht vorgekommen. Und so wird denn auch diese Sammlung jugendlichen Gemüthern und vergnüglichen Singekränzchen willkommen seyn. Die Ausstattung ist sehr anständig.

Museum für Pianoforte-Musik und Gesang, herausgegeben von A. Mühling. Dritter Jahrgang. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann.

Schon in das vierte Jahr wird diese in Monatsheften erscheinende Sammlung fortgesetzt; sie hat also ihre Freunde gefunden. Wie sollte sie nicht? Sie bringt nichts zu Schwieriges, ist für mässige Spieler sehr mannigfaltig und hat sich eher noch verbessert. Neben den neuesten Componisten und leicht eingerichteten Opernsachen stehen zuweilen auch alte Meister, z. B. Seb. Bach. — Neue Pianoforte-Sätze sehr verschiedener Art lieferten in diesem Jahrgange: Marschner, Sörgel, Frdr. und Jul. Schneider, H. Enckhausen, H. A. Zschiesche, C. Erfurt, A. Mühling, D. S. Siegel, C. Fr. Ebers, F. Belcke, G. Müller, G. W. Teschner, F. W. Lerche, C. G. Reissiger, F. W. Grund, Böttcher und Max Eberwein.

Aus Opern erhält man zweckmässig für das Pianoforte bearbeitet: Aus dem Hausirer von Onslow; aus Graf Ory; aus dem Grafen von Gleichen von C. Eberwein; aus Silvana von C. M. v. Weber; aus Spohr's Faust; Ballet aus Lucretia von Marschner und aus dem Barbier von Sevilla. Jedes Heft enthält ein gefälliges Lied von Max Eberwein, C. Erfurt, Kretzschmar, Helmholz u. s. w. Die Ausstattung ist wie in den früheren Jahrgängen.

Sechs leichte vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von A. Blüher. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 20 Gr.

Diese sechs Gesänge sind den Texten nach wohl gewählt und der Musik nach wirklich leicht für Alle, die nur einige Tonfertigkeit sich erworben haben. Die melodischen Führungen sind sogleich verständlich, lassen sich also ohne Schwierigkeit treffen und sind dem Inhalte gut angepasst und gefällig. Auch die harmonieführenden Stimmen enthalten nichts Schweres. Dass man sie weder originell noch tief nennen kann, thut ihrer Bestimmung nicht den geringsten Eintrag: vielmehr werden sie der erstgenannten Eigenschaften wegen desto allgemeinern Eingang sich versprechen dürfen, da sie der geselligen Musik-Unterhaltung keine Hindernisse entgegenstellen. Die Sammlung ist also, was sie seyn will und wird einer grossen Sängerzahl sehr willkommen seyn.

Sechs Lieder aus Sintram und seine Gefährten von de la Motte Fouqué, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von Charlotte Veltheim. (Eigenth. der Componistin). Gedruckt bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Fräul. Charl. V., Hof- und Theatersängerin in Dresden, hat sich bekanntlich nicht allein als solche, sondern auch als fertige Pianofortespielerin und geübte Musikkennerin den Beyfall des musikalisch gebildeten Publicums erworben. Gleichen Beyfall wird sich auch die Componistin erwerben und nicht nur von denen, die den genannten Dichter, dessen Rhythmen hier in Töne gesetzt worden sind, besonders lieb gewonnen haben. Ihre Melodieen und Harmonieen sind angemessen und gefühlt, so dass man diese Compositionen wohl geschmackvoll und ansprechend finden, auch gern zu ihnen zurückkehren wird. Verfehlt ist kein einziges dieser musikalischen Stücke, wenn auch Manche in einigen Nummern vielleicht den Text etwas zu romantisch nennen dürften: dagegen sind die meisten durch einschmeichelnde Töne bedeutend

gehoben. Ueberall waltet ein ernstes Gefühl und in manchen klingt leise und darum um so treffender ein verhaltener Schmerz durch die Anmuth.

Ausgaben mit schwarzen Bildern geziert.

Scene chantante sur deux airs suisses pour Clarinette avec accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons, composée — — par André Späth. Op. 113. (Propr. des édit.) Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

Das Titelblatt bringt eine recht artige Schweizerlandschaft mit Baum und Strauch, Hütte, Vieh und Schäferin. Die gefällige Scene bildet eine Art Potpourri, das in gesammten Melodieen, mit den beliebten Vorschlägen von oben versehen, dem Solospieler mancherley Gelegenheit gibt, Fertigkeit und guten Ton zu zeigen und sich dadurch den Beyfall der Kunstliebhaber zu gewinnen. Es ist in Stimmen ohne Partitur gut gedruckt.

Der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger von F. A. Michaelis. 1 Heft. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 6 Gr.

Leicht und gefällig sind diese Kleinigkeiten, die meist aus Tänzen und kurzen sangbaren Sätzchen bestehen. Auf dem Titel steht ein kleiner Violinspieler vor seinem Pulte.

Wiener Tivoli-Musik für das Pianoforte. Erstes Heft. Wien, bey Tob. Haslinger.

Mit einem grossen, im Wiener lithographischen Institute gedruckten, sehr hübsch darstellenden Bilde. Man erhält No. 1: einen Eröffnungsmarsch vom Kapellmstr. Resnitschek; No. 2: Einzugsgalopp von Joh. Strauss, dem jetzt beliebten Tanzverfertiger; No. 3: Cotillon aus der Stummen von Portici, arrangirt von Strauss; No. 4: Favoritwalzer (Gute Meinung für die Tanzlust), von demselben; No. 5: Favorit-Boleros aus der Stummen von Auber, der (No. 6) in einen grossen Festmarsch von Strauss übergeht. Alles leicht zu spielen, ganz für Tanzlustige eingerichtet.

Italienische Favorit-Canzonetten mit italienischem und deutschem Texte. Pianoforte- und Guitarrenbegleitung von Rudolph Gernlein. 2 Hefte. Breslau, bey C. G. Förster. Pr. jedes Heftes 6 Gr.

Das erste Heft liefert zwey Canzonetten von Sandrini, beyde niedliche Versicherungen der Treue, leicht zu singen, leicht zu spielen, auch für die Guitarre, vielleicht mitunter schwerer zu halten. Das andere Heftchen gibt 2 Canzonetten von Crescentini, ähnlich gefällig und ganz leicht; die dritte etwas modulirter, denn der Liebhaber bittet um Mitleid mit seinem Schmerze des gesendeten Pfeiles wegen. Auch die vierte klagt das kalte Herz der Schönen an. Die Flamme des innern Feuers brennt aber recht gemüthlich. Auf dem Titelblatte sitzt der Liebhaber mit seiner Laute und etwas sonderbaren Füssen in schöner Gegend unter einer artigen Laube.

(Beschluss folgt.)

In Bezug auf die früheren in dieser Zeitschrift gemachten Anzeigen, betreffend mein Institut für theoretische und praktische Ausbildung in der Musik, mache ich hiermit diejenigen, welche etwa noch gesonnen seyn möchten, daran Theil zu nehmen, darauf aufmerksam: dass mit 1stem May 1832 ein neuer Kursus beginnt. Da ich die Theilnahme nur auf eine bestimmte Anzahl festsetzen muss, so bitte ich, sich bey Zeiten, wenigstens noch vor Ausgang des Februar zu melden.

Im Uebrigen beziehe ich mich auf jene früheren Anzeigen, noch hinzufügend: dass das volle Honorar für allen theoretischen Unterricht vierteljährig auf zwanzig Thaler festgestellt ist, es werden aber auch die besonderen Umstände des Schülers, vorzüglich da, wo es Förderung eines unverkennbaren Talents gilt, so viel als möglich ist, berücksichtigt werden. Unterricht im Instrumentenspiel wird besonders honorirt.

Dessau, im December 1831.

Dr. *Friedrich Schneider*,
Herzogl. Hofkapellmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten December. N°. 52. 1831.

Ein Beytrag zur richtigen Beurtheilung und zweckmässigen Anwendung der Orgelmixturen.

Dass Männer, von bedeutendem Ansehn in der Kunstwelt, gegen die Orgelmixturen geschrieben haben, kann Niemand befremden, der die Wirkung derselben an verschiedenen Orgeln aufmerksam beobachtet hat. Ich selbst muss als Orgelspieler gestehen, dass mir an manchen Werken die Mixturen als ganz widerlich, alle regelrechte Stimmenführung verderbend und den angehenden Orgelspieler zu einem Mischmasch von Tönen und Tonfolgen verleitend vorgekommen sind und dass auch an den besseren Orgeln immer noch gewisse Kunstgriffe nothwendig sind, um im vollen Werke, wo also die Mixturen gezogen sind, den Fortgang der Stimmen noch auffassungsfähig hervortreten zu lassen. Man wird daher wohl Niemand von denen, welche sich gegen die Mixturen erklärt haben, nach dem gegenwärtigen Bestande der Sache, von der Schönheit und guten Wirkung derselben, sondern nur von der Nothwendigkeit und Nützlichkeit überzeugen können und zwar deswegen, weil die Orgeln ohne sie des starken, frischen, schnell ansprechenden und durch eine grosse Gemeinde hindurchdringenden Tons ermangeln würden, den sie doch ihrer Bestimmung wegen, einem grossen Volkschor zu unterstützen und zu regeln, durchaus erhalten müssen.

Die Aufgabe, welche ich in dieser Angelegenheit hier zu lösen suche, ist: zu untersuchen, wodurch die Mixturen dem Gehör unangenehm werden und darnach einige Mittel abzuleiten, wodurch das Ueble derselben vermindert und dadurch ihre Brauchbarkeit erhöht werden kann. — Hierbey werden aber vorerst nur die gewöhnlich sogenannten Mixturen, das Scharff und die Cymbel, berücksichtigt.

Die üble Wirkung, welche solche Mixturen bisweilen hervorbringen, kann ihren Grund haben:

1) In der dazu angewendeten Mensur.

Bekanntlich erhält man von weiter Mensur einen mehr dicken, vollen Ton, der viel Grundton hat und wenig von der Octave hören lässt, sich auch eben deswegen gut an andere Stimmen anschliesst. Pfeifen von enger Mensur geben dagegen einen scharfen, magern Ton, wobey die Octave stark hörbar ist. Man denke sich nun mehre Mixturen, einige von weiterer und wieder andere von engerer Mensur, und es ergibt sich sogleich, dass die kleinen Pfeifen der Mixturen um desto schneidender auf das Gehör wirken müssen, je enger ihre Mensur ist, und dass also, im Fall nur eine Mixtur angewendet wird, dieselbe von weiter Mensur seyn muss. Sind aber mehre Mixturen nothwendig, so kann eine davon enge Mensur (d. h. enge Principalmensur) erhalten; weil mehre Pfeifen von gleicher Mensur einander im Einklange nicht so sehr verstärken, als wenn sie verschiedene Mensur haben.

2) In der Art der Intonation.

Durch den gegebenen Luftausfluss, so wie durch die Grösse der Mündung und der Höhe des Aufschnitts, lassen sich Pfeifen von einerley Mensur schwach oder stark, stumpf oder scharf, sanft oder kräftig intoniren. Da nun aber die Mixtur wegen ihrer Zusammensetzung von kleinen Pfeifen schon ohnehin eine sehr hervortretende Stimme ist, so möchte in den mehrsten Fällen eine scharfe Intonation dem Ohre eben so unangenehm, als eine stumpfe ihrer Brauchbarkeit schädlich seyn. Ein runder, voller Ton der einzelnen Pfeifen, der wenig von der Octave hören lässt, ist daher in der Regel vorzuziehen.

3) In der Mischung.

Die gewöhnlichen Mixturen können zwar ausser Octaven und Quinten auch die grosse Terz des

Grundtons enthalten; allein besser ist es doch, wenn dieselbe aus der Mixtur, dem Schnarrwerk und aus der Cymbel weggleibt. Denn wenn in der grossen Octave eine solche Mixtur aus grossen Pfeifen besteht, so drängt sich die Terz hervor und verdirbt alle Harmonieen, in welchen sie nicht einen Bestandtheil davon ausmacht; sind dagegen die Pfeifen sehr klein, so ist überhaupt die Mixtur nichts werth, weil zu den tiefsten Brusttönen schon Mixturpfeifen schreyen, die erst im höchsten Discant ihren Platz finden sollten. Man lasse daher die Terz aus der Mixtur weg und disponire, wenn man ihre Wirkung als Hülfsstimme nicht entbehren will, auf dasselbe Klavier einen Cornett oder auch Sesquialter zweyfach, jedoch die letztere Stimme, welche auf C Quinte 5 Fuss und Terz 1⅗ Fuss hat, nicht eher, als bis das Manual tüchtig mit Grund- und Octavstimmen besetzt ist; auch kann man die Terz in der grossen Octave weglassen und erst bey c anfangen lassen.

4) In dem Repetiren der Mixturchöre.

Diese kann auf zweyerley Weise statt finden:

a) So, dass die Mixtur nach jeder Octave mit eben so grossen Pfeifen repetirt, als sie schon eine Octave früher hatte. Eine solche Mixtur klingt auf allen c oder d u. s. w. eines Klaviers ganz überein. Obgleich ein solches Wiederholen derselben Mixturchöre in jeder Octave durch die übrigen Stimmen etwas verdeckt wird, so stört und verdirbt es doch gewiss noch sehr viel und erschwert dem Zuhörer das Auffassen verschiedener Stimmenbewegungen ungemein. Auch fangen solche Mixturen gewöhnlich auf dem C schon mit sehr kleinen Pfeifen, z. B. mit 1 Fuss oder ½ Fuss an und stehen dadurch sehr oft in einem Missverhältnisse mit den tiefen Grundstimmen, welches noch auffallender wird, wenn sie durch's Pedalcoppel mit den noch tieferen Pedalstimmen verbunden werden. Fängt aber eine solche Mixtur mit grösseren Pfeifen an, z. B. auf C mit 2 Fuss, so hat dieselbe in der grossen Octave 2 Fusston, in der kleinen Octave 4 Fusston, in der eingestrichenen Octave 8 Fusston und in der zweygestrichenen Octave 16 Fusston, wodurch bey acht- oder vierfüssigen Werken ein Missverhältniss zwischen den Prinzipalstimmen und der Mixtur in den höheren Octaven entsteht.

b) Eine andere Art, die Mixturen repetiren zu lassen, besteht darin, dass, wenn z. B. die grösste Mixturpfeife auf C 2 Fuss war, diese Reihe auf c mit der Quinte von 2 Fuss, auf $\bar{c}$ mit 1 Fuss und auf $\bar{\bar{c}}$ mit der Quinte von 1 Fuss repetirt, wodurch also die Mixturchöre gegen den Discant zu nach und nach um etwas kleiner werden. Solche Mixturen sind schon weit zweckmässiger und werden auch am häufigsten angewandt. Ich ergreife jedoch hier die Gelegenheit, den Sachkennern eine Mischung für acht- und vierfüssige Werke vorzulegen, wodurch das Repetiren fast ganz unmerklich wird und wodurch zugleich ein passenderes Verhältniss der tieferen Octaven gegen die höheren erzielt wird. Es ist folgende:

A.

Kleinere Mixtur.

Tasten.	Töne der Pfeifen.
C enthält	$\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$
Cis —	$\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{\overline{h}}}$
c —	$\bar{g}$ $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ u. s. f. bis $\bar{h}$
c — c	$\bar{g}$ $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{h}}$
g —	$\bar{g}$ $\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{d}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{h}}$
c — g	$\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$
g —	$\bar{d}$ $\bar{g}$ $\bar{d}$ $\bar{\bar{d}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{\overline{h}}}$
c — c	$\bar{g}$ $\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ u. s. f. bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$

B.

Grössere Mixtur.

Tasten.	Töne der Pfeifen.
C enthält	$\bar{c}$ $\bar{g}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{g}}$ u. s. f. bis $\bar{f}$
Cis —	$\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{\overline{gis}}}$ u. s. f. bis $\overline{f}$
fis — fis	$\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{c}}$
cis —	$\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{f}}$
fis — fis	$\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{c}}$
cis —	$\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{gis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{f}}$
fis — fis	$\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ $\overline{\overline{cis}}$ $\overline{\overline{fis}}$ u. s. f. bis $\overline{\overline{\overline{c}}}$

Wenn zwey Mixturen angewendet werden, so kann man für das Hauptwerk die grössere und für das Oberwerk die kleinere Mixtur wählen, damit

das Hinzutreten der grösseren Reihen nicht auf einerley Tönen statt finde.

Wer sich getraut, den 1 Fuss durch's ganze Klavier richtig einzustimmen, kann die beyden kleinsten Reihen mit durchführen. Hierdurch wird die Mixtur endlich gehörig und repetirt gar nicht.

Die üble Wirkung der Mixturen kann ferner ihren Grund haben:

5) In dem Verhältnisse der Mixturen gegen die übrigen Stimmen, rücksichtlich ihrer Anzahl, der Grosse ihrer Chöre und ihres Toncharacters.

Man findet sehr oft zu einigen, ja wohl gar zu einer Prinzipalstimme, oder auch nur zu einigen sanften Flötenstimmen eine Mixtur disponirt, wahrscheinlich nur deswegen, damit der Ton nur recht durchdringend sey, möge er übrigens dem Ohre gefallen oder nicht. Ferner trifft man oft bey mässig besetzten achtfüssigen Werken auf Einem Klaviere schon zwey Mixturen an. Endlich aber sind, wiewohl zum Glück selten, die Mixturen so vielchörig ausgeführt worden, dass an ein passendes Verhältniss derselben mit den übrigen Prinzipalstimmen, so wie an eine völlige Reinstimmung gar nicht zu denken ist. Man erinnere sich hierbey nur an die ungeheuern Mixturen der grossen Orgel in der Abtey Weingarten, wovon die Hauptmanual-Mixtur 20chörig ist! —

Man findet auch sehr oft die Grundstimmen und nächsten Octaven, besonders wenn sie gross, d. h. 8 oder 16 Fuss sind, schwach intonirt, während die Mixturpfeifen einen durchdringenden scharfen Ton geben. Hierdurch erhalten die Mixturen, auch wenn die Disposition der Stimmen ganz fehlerfrey wäre, dennoch ein schädliches Uebergewicht über die Grund- und Octavstimmen, wodurch der Orgelton dem Gehör unangenehm wird.

6) Die Intonation der einzelnen Pfeifen kann so schlecht seyn, dass schon dadurch die Mixtur dem Gehör unerträglich wird.

7) Endlich sind die Mixturen überhaupt nur sehr mühsam rein zu stimmen. Weil sie nun aber im vollen Werke nie denselben Luftzufluss haben können, den sie bey der Reinstimmung hatten, so können wohl einzelne Chöre von der erhaltenen Reinheit um etwas Weniges abweichen und dadurch dem Ohre unangenehm werden. Ist aber vollends das Werk schwindsüchtig, so wird die gute und reine Ansprache der Mixturen im vollen Werke ganz unmöglich, sie geben in solchen Fällen nur einen kläglichen verstimmten Ton. Da der genannte Fehler aber besonders an grösseren Orgelwerken zu finden ist, und gerade hier sich viele und grosse Mixturen vorfinden: so ist damit der Hauptgrund gefunden, warum die Mixturen an vielen Orgeln so üble Wirkung thun.

Gesetzt nun, man fände mehre oder gar alle der genannten möglichen Fehler an einer Orgel zusammen vereint; welch' ein Ton, oder vielmehr welch' ein Schreyen, Schwirren und Wimmern! — Hier sind es allerdings die Mixturen vorzüglich, die dem Ohre wehe thun. Allein warum? — Es ist ihr Missbrauch, ihre schlechte Ausführung, es sind diejenigen Stimmen, durch welche viele andere an dem ganzen Orgelwerke begangene Fehler eben erst recht bemerklich und dem Gehör unangenehm auffallend werden. Wer würde aber wohl aus solchen Umständen den Grund zu ihrer gänzlichen Verbannung schöpfen wollen? — Man halte also sein Urtheil zurück und höre erst eine gut disponirte, glücklich intonirte und in allen ihren Theilen wohlgerathene Orgel. Hat man eine solche gefunden, was freylich schwer hält, so zweifle ich nicht, man wird sich bey rechter Behandlung derselben nicht nur mit den Mixturen aussöhnen, sondern sogar ihre Wirkung als einen Vorzug anerkennen müssen, welchen die Orgelwerke durch sie erhalten.

Was nun aber endlich die übrigen gemischten Stimmen, besonders den Cornett, der gewöhnlich aus zwey Octaven, einer Quinte und einer Terz besteht, betrifft, so wird Jeder, der diese Stimme nach zweckmässiger Mensur gearbeitet und gut intonirt gehört hat, gestehen müssen, dass sie den reinsten, klarsten Ton gibt, welcher sich nur denken lässt und dass ihr eigenthümlicher Ton auf keine andere Weise zu ersetzen ist. Dasselbe gilt auch von dem Sesquialter, wenn die nöthigen Octavstimmen hinzugezogen und die Mischung vorzüglich in der ein- und zweygestrichenen Octave benutzt wird.

Man gebe daher nur fernerhin den Orgeln Mixturen, sorge aber dafür, dass sie von den vorbemerkten Fehlern so viel als möglich frey bleiben und dass auch die übrigen Stimmen sich gehörig an sie anschliessen, damit im vollen Werke alle Stimmen eines Manuals dem Gehör als ein unzertrennbares Ganze erscheinen, in welchem immer eine Stimme die Wirkung der andern erhöht, keine aber über die andere dominirt. Ist dieses

gelungen, so darf man mit Recht die Mixtur die Krone der Orgel nennen, weil sie dem Orgeltone die grösste Stärke, schnelle Ansprache und Deutlichkeit, besonders in den tiefen Octaven, ja den festlichen Glanz gibt, mit welchem wohlgerathene Werke an Feyertagen in den andächtig frohen Gesang der Gemeinden einstimmen.

J. C. Töpfer.

Nachricht.

Berlin, den 1sten Decbr. Auch der trübe Novbr. ist hoffnungsvoll zurückgelegt und das bedeutende Abnehmen der bösen Krankheit flösst neuen Muth und heitere Lebenslust ein. So erwacht auch regerer Sinn für die Kunstgenüsse, welche von sehr verschiedenem Gehalte dargeboten werden. Den ersten Rang nehmen unstreitig die am 9ten Novbr. eröffneten Möser'schen Abend-Unterhaltungen ein. Es fanden im verwichenen Monate drey Soiréen statt. In der ersten hörten wir Mozart's erhabene Symphonie in Es dur, Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska (welche nebst Elisa, Medea, Lodoiska und vielen ältern Singspielen ganz vom Repertoire verbannt ist) und Beethoven's erste Symphonie in C dur, vorzüglich genau und nach Verhältniss des kleinern Raums sehr stark ausgeführt. In der zweyten Soirée trugen die Herren Möser, Ries, Lenss und Kela das elegante Quartett von J. Haydn in B dur, Op. 76 und die beyden ersten Meister-Quartette von Mozart in G dur und Beethoven in F dur fein nüancirt und geistreich vor. In der dritten Abend-Unterhaltung wurden Haydn's heitere Symphonie in Es dur, Beethoven's zweyte Symphonie in D dur und eine ältere Ouverture von C. M. v. Weber voll Feuer und Eigenthümlichkeit ausgeführt.

Auf der Königl. Bühne wurde keine neue Oper gegeben, auch ruhen sämmtliche, seit einem Jahre zur Darstellung gelangte Opern deutscher Componisten, z. B. die Räuberbraut von F. Ries, der Templer und die Jüdin von Marschner, Alfred von J. P. Schmidt u. s. w. Doch auch „der Liebestrank" will selbst actweise nicht mehr munden. Am 1sten Novbr. trat Hr. Bader als Fra Diavolo nach längerer Abwesenheit zum erstenmale wieder auf und sang, bereits heiser werdend, noch den Licinius in Spontini's „Vestalin" am 4ten v. M. mit grosser Anstrengung. Mad. Fischer aus Carlsruhe hatte die schwere Rolle der Julia unter Anleitung des Componisten und thätiger Mitwirkung des Hrn. Beutler recht sicher einstudirt und genügte durch ihre klangvoll starke Stimme, vortheilhafte Gestalt und natürliche Innigkeit der Empfindung in dieser Darstellung vollkommen, wenn gleich bey einigen Stellen etwas Schwankendes der Intonation bemerkbar wurde, wozu Befangenheit bey der ersten Vorstellung mitwirkte, da Mad. Fischer theilweise die veränderte eingelernte Partie hier neu einüben musste. Bey der Wiederholung der Oper war Mad. F. noch sicherer und trug besonders die leidenschaftlichen Scenen des 2ten Acts, wie die schöne Cavatine des 3ten Acts, mit Feuer und seelenvollem Ausdrucke meistens ganz rein vor. Dem. Lehmann hatte die Ober-Vestalin übernommen und überraschte durch den grossartigen Vortrag ihrer schönen, volltönenden Mezzo-Sopranstimme, ausdrucksvolle Declamation der grandiosen Recitative und edle Haltung des Characters. Durch die Ausbildung dieses schätzbaren Talents hat sich Hr. Musikdir. Beutler ein bleibendes Verdienst um die Bühne und Gesangskunst erworben, wie auch das Studium obiger Partie, nach sorgsamer Anweisung des genialen Componisten, der jungen Sängerin Nutzen bringen wird. Bey der Wiederholung der, mit lebhaftem Beyfalle wieder aufgenommenen, sehr lange entbehrten Oper, welche Spontini selbst meisterhaft leitete, sang Hr. Hoffmann den Licinius recht stark und theilweise genügend, im Ganzen jedoch nicht edel genug, wie auch die Darstellung des liebenden Helden zu eckig, gewaltsam und zerrissen erschien. Hr. Blume war ein imposanter Oberpriester, wenn gleich etwas mehr Ton der Bassstimme zuweilen wünschenswerth blieb. Doch drang der kräftige, routinirte Sänger auch bey dem ergreifenden Bannfluch und im energischen Duett mit Licinius im 3ten Acte stets hörbar durch das gewaltige Orchester durch. Die herrliche Ouverture wurde beyde Male da Capo verlangt. Ein Missgriff war die dem Componisten von vorzeitigen Freunden zugedachte Ehrenbezeigung, dass bey der ersten Vorstellung nach der Ouverture Kränze aus einer Loge des Prosceniums in die Mitte des Orchesters herabgeworfen wurden. Verdiente der Tondichter eines so grossen (obgleich bekannten) Werks allerdings auch eine solche Auszeichnung, so hätte sich solche dennoch am Schlusse der Oper besser geschickt und wäre weniger als einseitiges Parteyzeichen, als allgemeines Symbol der Anerkennung künstlerischen Ver-

dienstes erschienen. Auch hätten dann Gedichte einen Commentar der Gesinnungen des Publicums abgeben mögen.

Mad. Fischer hat ausser der Julia noch einmal die Donna Anna in „Don Juan," die Emmeline in der „Schweizerfamilie" und in „Fidelio" die Leonore gegeben. Das beabsichtigte Engagement dieser für heroische und Anstandsrollen ganz brauchbaren, wenn gleich musikalisch bis jetzt nicht vollkommen ausgebildeten Sängerin, scheint nicht zu Stande zu kommen, obgleich wir, ausser Dem. Schechner und Mad. Devrient, keine deutsche Sängerin kennen, welche die fühlbare Lücke unserer Oper ausfüllen könnte. Ueberdiess läuft bald der Contract der Fräulein v. Schätzel ab und ein Gerücht verlautet, dass diese höchst talentvolle, trefflich musikalische Sängerin der Bühne bald ganz entsagen werde. Dann wären wir auf Mad. Seidler und Dem. Lehmann beschränkt.

In der Schweizerfamilie und Fidelio hat Hr. Riese, Bassist vom Königl. Theater zu Leipzig, den Richard Boll und Pizarro mit Beyfall als Gastrolle gegeben. Der genannte Sänger zeigte eine starke, wohltönende Stimme, die nur zuweilen durch Ansatz von Gaumen- oder Kehlton etwas gepresst wird.

Sonst fanden nur stets die nämlichen Wiederholungen einiger älteren Singspiele im einförmigen Kreislaufe statt. Der lebhafte Wunsch der Musikfreunde, doch auch andere gehaltvolle Opern der Vergessenheit zu entreissen und das Repertoire mannigfaltiger zu bereichern, bleibt meistens unberücksichtigt, wogegen Burlesken und Ballette als allein willkommene Erheiterungs-Mittel angesehen werden. Wirkt denn nicht jedes wahrhaft Schöne schon durch das Gefühl vollkommener Befriedigung erheiternd und kann diese Sensation nicht durch eine edle, ernste, selbst tragische Oper eben so gut, wie durch eine Tragödie von Schiller und Shakespeare oder ein Drama von Göthe erregt werden? — Auch Ballette, Possen und Lustspiele gebe man uns, doch die ernste Oper, das sentimental romantische Singspiel wechsele mit der komischen Oper gehörig ab. Welche Werke liegen hier nicht ganz, mit grossem Unrechte vergessen, oder nicht zu besetzen! Hieher gehören alle Gluck'sche Opern, von Mozart die Zauberflöte (selbst Don Juan kann ohne eine fremde Sängerin als Donna Anna nicht gegeben werden), ferner Figaro, Così fan tutte, alle Cherubini'sche Opern ausser dem „Wasserträger," Axur von Salieri, fast alle Méhul'schen, Nicolo Isouard'schen und Dalayrac'schen Singspiele, mit Ausnahme von „Je toller, je besser," alle Spontini'sche Opern (selbst die Julia in der Vestalin ist hier nicht zu besetzen), Winter's Opferfest, Spohr's sämmtliche Opern, ausser Jessonda. Von Lindpaintner ist noch gar keine, von Maschner nur eine Oper, der Templer, gegeben. Selbst C. M. v. Weber's Euryanthe fehlt aus Mangel einer Eglantine. Sogar die Rossini'schen Opern ruhen jetzt und neuere italienische Werke von Bellini, Meyerbeer u. s. w. hören wir allenfalls nur noch im Königsstädtschen Theater durch die Benutzung der ausgezeichnet schönen Mezzo-Sopranstimme der Dem. Hähnel. — Dagegen wird nun wieder das Ballet auf der Königlichen Bühne seine Triumphe feyern, da die beyden Demoiselles Elsler aus Wien hier angelangt und am Sosten v. M. glänzend empfangen, in dem pantomimischen Ballet: „Ottavio Pinelli" wieder aufgetreten sind. Auch Auber's lange verbannte „Stumme von Portici" wird nun wieder erscheinen, sobald Hrn. Bader's anhaltende Heiserkeit glücklich beseitigt ist. Dem. Fanny Elsler wird darin die Fenela darstellen. „Welche Wonne, welche Lust" für die Verehrer der reizenden Terpsichore! — Als Praeambulum ist bereits das Ballet „Aline" neu einstudirt erschienen. Mad. Robert St. Romain und Hr. Hoguet zeigten sich darin als Aline und St. Phar.

Das Königsstädter Theater gibt fleissig neue und ältere Stücke, Melodramen, Zauber-Opern u. s. w., z. B. das alte „Donauweibchen," und brachte auch Meyerbeer's „Margarethe von Anjou," ursprünglich für italienische Bühnen geschrieben, zur Ausführung. Diese Oper des sich dem neuern italienischen Geschmacke vorzugsweise anschliessenden deutschen Componisten zeichnet sich durch schöne Melodieen und glänzende, oft zu starke Instrumentirung aus. Mad. Spitzeder-Vio sang die Margarethe recht geläufig und angenehm. Noch inniger war indess der Vortrag der Dem. Hähnel in der dankbaren Alt-Partie der Isaura als primo uomo. Hr. Holzmiller befriedigte vollkommen in der Tenor-Rolle und die Bässe waren durch die Herren Fischer, Spitzeder und Genée gut besetzt. Die Chöre wurden sicher und stark gesungen. Das Orchester hatte viel zu thun und vereinigte sich genau mit den Militair-Musikchören auf der Bühne, welche sehr häufig in dieser Oper, oft mit frappanter Wirkung

Erklärung.

Obgerechtet unsrer, sehr bestimmt und vom Anfang dieser Zeitung gegebenen Erklärung, sendet man uns noch oft anonyme Kritiken, Nachrichten u. dergl. ein. Wir ehren die Anonymität, die so Manchem von Verhältnissen abgedrungen wird; aber wir hassen noch mehr den Gebrauch, Journale zum Tummelplatz persönlicher Absichten, partheyischer Entscheidungen, und verächtlicher Klatschereyen zu machen, und ohne Allerseinheit kann man den Aufsätzen dergleichen Absichten nicht immer ansehen. Wir hatten unsre guten Gründe, gleich bey Errichtung dieses Instituts uns zum Gesetz zu machen, was wir hier wiederholen, wodurch wir jener achtungswerthen Anonymität entgegen zu kommen glaubten, und wobey zu verharren uns die nachherige Erfahrung nur noch mehr bestärkt hat, das nämlich

> Jeder nicht blos theoretische oder allgemeine historische Aufsatz — also jeder, der direkt oder indirekt persönlich ist, kann nur unter der Bedingung aufgenommen oder benutzt werden, dass der Verfasser sich uns nennt, (um das nöthigenfalls verantworten zu können, was er geschrieben, wogegen wir ihm die zuverlässigste Verschwiegenheit gegen Jedermann zusichern) oder dass er das für unsre Zeitung Bestimmte durch einen bekannten und zuverlässigen Mann, der sich nennet, und an den man sich bey streitigen Fällen halten kann, einsendet. Geschiehet beydes nicht, so werden wir, wie bisher, Alles Anonyme aus den Fächern, von welchen die Rede ist, zurücksenden, wenn wir wissen wohin, oder umgekehrt bey Seite legen, wenn wir jenes nicht wissen.

Man schenkt uns auch zuweilen anonyme Aufforderungen, Aufsätze u. dgl. Wir nehmen auf dergleichen, die wirklich etwas sagen, in der Stille sorgfältige Rücksicht; nur bitten wir dergleichen Anfänger u. s. w. zu bedenken, dass sie nicht das Publikum sind, dass es uns nicht zugemuthet werden kann, auf jeden Einfall eines fabrikmäßig ausfabrizirenden (wohl gar, wie oft verlangt wird, öffentlichen) Aufsatz zu geben; und dass wir Fragen von dem Gehalt, wie etwa: Da ist gesagt, dass die Pflanze eine Pflanze sey, warum führt ihr nicht auch dass sie nicht unter die Mineralien gehöre? oder: dort hat man einen neuen fürstlichen Palast beschrieben, wir haben uns auch ein Gemeindehaus erbaut, warum beschreibt ihr das nicht? — dass wir diese ganz ruhig bey Seite legen müssten.

Die Redakt. der mus. Zeitung.

Nachricht.

Das in No. 11. des 3ten Jahrgangs dieser Zeitung erwähnte neuerfundene Instrument zum Umwenden der Notenblätter, nebst einer Anweisung zum Gebrauch, ist bey uns auf Bestellung zu haben. Der Preis ist, nach Verschiedenheit der Ausserung, 2, 3 bis 4 Dukaten.

Breitkopf und Härtel.

Anfrage.

In vielen neuern Musikalien findet sich die Zeichen des Doppelschlags bald noch über gewöhnlicher Art, bald mit einem senkrechten Strich durchstrichen, nämlich so ✠. In letzterer Gestalt findet man es weder in Quantzens, Hillers und Türks, noch in Wolfs, Bachs, Turks u. a. theoretischen Werken. Sollte nun der Strich durch das Zeichen des Doppelschlags sich blos durch die Abschreiber eingeschlichen haben? oder wollten die neuern Komponisten dadurch einen besondern Vortrag des Doppelschlags? oder gar eine neue Manier bezeichnen? — Man bittet sehr, dass jemand die Liebhaber hierüber belehren wolle und man wünschte diese etwanige Manier in dieser Zeitung durch Noten angezeichnet, so wie den Namen des Belehrers unterschrieben zu haben, der sich um die Liebhaber so wohl, als auch gewiss um die Kunst selbst dadurch verdient machen würde.

Berichtigung.

Joh. Friedr. Doles heute die Faustina Hasse nicht, wie No. 49 dieser Zeit. steht, als Kreuzschüler, sondern zuerst in Hohenstein, wo damals viel Opern gegeben wurden, und nachher in Dresden kennen. In der dort angegebenen Zeit unterrichtete er mit seinem schönen Tenor nicht die Musik des Chors der Kreuzschüler, sondern stand seinem Lehrer in der Komposition, Joh. Seb. Bach in Leipzig, bey seiner Kirchenmusik bey. Seine frühere musik. Bildung erhielt er auf dem Gymnasium zu Schleusingen. Ich danke denen, die mich an die Verwechslung jener Umstände erinnert haben.

Friedrich Rochlitz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

angebracht sind. Die Haupt-Tendenz des Ganzen ist freylich Effect, der jedoch der dramatischen Wahrheit sich häufig anschliesst. Der Gesang tritt dabey brillant und wirksam hervor. Die Oper fand lebhaften Beyfall. Meyerbeer's neuste französische Oper: „Robert le Diable" wird in der Folge auf der Königl. Bühne gegeben werden, wo es indess nicht so rasch mit Neuigkeiten vorschreitet. Die Demoiselles Elsler sind daselbst am 29sten v. M. in dem vorigen Jahr bereits gesehenen Ballet: „Ottavio Pinelli," mit Musik vom Grafen Gallenberg, wieder aufgetreten und mit Enthusiasmus aufgenommen. Auch die Schillersche Trilogie des Wallenstein fand ein theilnehmendes Publicum, obgleich es der Raupach'schen Bearbeitung des klassischen Meisterwerkes dazu nicht bedurft hätte. Hr. Kammermusikus Henning hatte eine neue Ouverture und Zwischensetze dazu componirt. Stets eine undankbare Arbeit! — — Die Gebrüder Ganz gaben sechs musikalische Morgen-Unterhaltungen in dem kleinern Saale der Sing-Akademie. Die erste derselben fand am 27sten v. M. statt. Es wurde ein werthvolles Quintett von Spohr in G dur von den beyden Herren Ganz, Zimmermann, Maurer u. s. w. sehr genau im Ensemble ausgeführt u. s. w. Das Unternehmen der geschickten Künstler findet besonders bey dem modern eleganten Publicum Eingang und ist in sofern auch für die Kunst von Nutzen, als man in den Ganz'schen Unterhaltungen die neuesten Erzeugnisse der Kammermusik kennen lernt, dagegen in den Möser'schen Soiréen nur Wiederholungen älterer Meisterwerke statt finden. — Concerte fanden im November mehre, meistens zu wohlthätigen Zwecken statt, ohne sich durch besondern Kunstwerth auszuzeichnen. Am meisten sprach eine von Mad. Türrschmiedt Abends in der Dreyfaltigkeitskirche veranstaltete geistliche Musik an. Zur Orgelbegleitung wurden Choräle, Chöre und Arien aus dem „Messias" und „Samson" von Händel, auch ein melodisch schöner Psalm von Ed. Grell und ein Alt-Solo von Bernhard Klein, das achtstimmige Crucifixus von Antonio Lotti und die Motette von Joh. Seb. Bach: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" von Mitgliedern der Singakademie, Mad. Türrschmiedt, Fräulein von Schätzel und Hrn. Mantius u. m. rein und ausdrucksvoll gesungen. Das Heilige des Orts und die Abendstunde erhöhten die Feyerlichkeit des Eindrucks. — Im Königstädter Theater wurde ein Quodlibet-Concert im Costüme der Sänger mit Beyfall gegeben. Der Tenorist Julius Miller zeigte in einem Concerte seine Verdienste als Gesanglehrer und Talent zur Composition in einer Ouverture zur Oper „Merope." Aus früherer Zeit ist dieser Künstler auch selbst als geschickter Sänger und guter Musiker bekannt. Jetzt tritt indess bey wenigem Ueberreste der Stimme die häufig affectirte Manier des Vortrags um so stärker hervor. — Nächstens wird die Singakademie zum erstenmale Händel's Oratorium: „Die Israeliten in Egypten" aufführen. — Der Tenorist Wild soll bey der Königstädischen Bühne engagirt seyn. Dem. Fanny Elsler wird als „Stumme" und „Bajadere" in den Auber'schen Opern auftreten. Nun so werden wir uns denn möglichst heiter in das neue Jahr hineintanzen und hüpfen lassen. Möge der December auch die letzten Spuren der bösen Seuche mit dem scheidenden Jahre verscheuchen!

Kurze Anzeigen.

Ausgaben mit schwarzen Bildern gestatt.

(Beschluss.)

Aufforderung zum Walzer. Für das Pianoforte. Berlin, in A. E. V. Stawe's Buch-, Musik- und Kunsthandlung. Pr. ¼ Thlr.

Allhier ist eine hallmässig geschmückte Dame zu schauen, die von einem alten lorgnettirenden Stutzer zierlichst zum Walzerchen aufgefordert wird. Unter den Figuren ist ein platter Reimspass zu lesen. In einem ¾ Andante scheint dann der Herr seine Worte anzubringen. Die Schöne sagt zu und sogleich fliegt das drehlustige Pärchen im Allegro vivace jugendlich munter im Kreise dahin. Der Walzer gehört unter die ausgeführten und wird behagen.

In derselben Handlung ist auch für 2½ Sgr. ein „neuer Rutschgalopp à la Tivoli" von G. A. Dreschke erschienen, welcher hier seiner neumodischen Druckart und der Seltenheit wegen aufgeführt zu werden verdient. Der Grund der Blätter ist nämlich rabenschwarz, Buchstaben, Notensysteme und Noten sind dagegen schneeweiss und sehr deutlich. Was versucht man nicht Alles?!

Le Songe de Tartini. Ballade avec accompagnement de Violon solo — — composée par

Auguste Panseron. Freye teutsche Uebersetzung von Th. v. Haupt. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 36 Kr.

Man kennt die Geschichte von Tartini's Traum. Man erinnert sich auch wohl, dass Tartini selbst die Teufels-Sonate in seinem Musik-Zimmer der Thür gegenüber aufgehangen hatte; so wichtig war ihm die infernalische Erscheinung. Hier sieht man nun den Meister Tartini im Nachtstaate noch auf seinem Bette die Töne eifrig zu Papiere bringen, die der Fürst dieser Welt ihm vorgeigt. Der Teufel selber, mit grossen Hörnern und schrecklichen Fledermausflügeln, kauert dürr und blos auf dem Lager zu den Füssen des Meisters und guckt mit Feueraugen auf seine Cremoneser Violine. Auf dieses Pröbchen teuflischer Kunstfertigkeit ist nun eine französische Ballade in Worte, dann in Uebersetzung und von Hrn. Panseron (professeur à l'école royale) in Töne gebracht worden. Zur Begleitung des Pianoforte singt ein Tenor im Namen Tartini's possierliche Explicationen; er will den Freunden jede Cadenz zeigen. Und alsbald erklingt in Doppelgriffen und Trillern u. s. w. eine Bravourvioline, die gewiss Ehre einlegen und lauten Beyfall gewinnen wird, wenn sie das Alles geschickt herausbringt, was hier steht. Auf solche Weise kann man schon einmal etwas mit dem Bösen zu thun haben; er wird durch seine Einfälle viel Spass machen, woran er überhaupt nicht arm ist. Wir empfehlen also diesen Bravourschwank als angenehme Weilust, die wir selbst einmal geniessen möchten. Die Bravour-Violinstimme ist auch in einfacherer Gestalt mit dabey, damit auch ein Geringerer des meisterlichen Heeres sich mit der Weise des Tausendkünstlers befassen könne, den jedoch die jetzigen Machtvioliniſten bey Weitem übertroffen haben. Wir können uns bey dieser Gelegenheit einer Weissagung nicht enthalten: Wenn der böse Feind von uns Menschen in allen Dingen übertroffen seyn wird: so wird er gut aus Desperation.

No. 1. Drey Geschwindmärsche, componirt — von Carl Maas. Partitur. Berlin, bey dem Componisten, Friedrichsstrasse, 236. Pr. 2 Thlr.

No. 2. Dieselben Geschwindmärsche im Klavier-Auszuge für 4 Hände. Ebendaselbst. Pr. 15 Sgr.

Diese auf sehr gutes Papier schön gedruckten Märsche sind der K. preuss. Armee gewidmet und bringen auf dem Titel den Wagen des Sonnengottes mit den vier Rossen, das bekannte Nachbild der Propyläen. Weiter unten sieht man auf jeder Seite einen Adler. Die Partitur ist natürlich für Blasinstrumente im vollen Chore, nebst Triangel, Becken und Trommeln. Sie sind sämmtlich melodiös, einfach erfunden, gut geführt und wirksam. Die Ausführung ist nicht schwierig, für das Pianoforte sogar ganz leicht und kann daher nicht allein von allen Liebhabern kriegerischer Musik, sondern auch für Schüler zu ihrer Freude benutzt werden.

Werke und Werkchen mit schwarzen und mit bunten Bilderchen gibt es jetzt noch viele. Natürlich zeigen wir nur diejenigen an, die eben vorliegen. Wer könnte oder wollte auch wohl alle die Industrie-Erzeugnisse unserer Zeit nennen, auf deren Titeln, bunt und schwarz, Husaren, Uhlanen, Fahnenträger, Trommelschläger, Communal-Gardisten, Ball- und andere Damen, ja sogar Cholera-Ungeheuer zu schauen sind! Wir fühlen uns zu schwach, sie alle gebührend zu würdigen. Nur andeuten können wir der Nachwelt, was Alles in unseren Tagen in bunter Art geschehen ist.

Orchester- und Concert-Musikalien in Auflage-Stimmen.

No. 1. Symphonie concertante pour deux Clarinettes av. acc. de deux Violons, Alto, Velle et Contrebasse, deux Flûtes, II Hautbois, II Bassons, II Cors, II Trompettes, III Timbales et Trombone, composée par André Späth. Oeuv. 103. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

No. 2. Dieselbe Symphonie, arrangirt für Haboe und Clarinette, mit obigar Begleitung, von A. Foreith. Ebendaselbst für denselben Preis.

Concertirende Symphonieen für irgend eiſi oder für mehre Instrumente sind der Natur der Sache nach selten grossartig, mehr auf bravourmässiges, imponirendes oder gefälliges Spiel derjenigen Musiker berechnet, die sich hierin zeigen sollen. So ist es auch im genannten Werke. Die ganze Anlage ist auf concertmässige Unterhaltung berechnet, Alles melodisch, eingänglich und in dieser Hinsicht erfahren verbunden und geschickt zu Stande gebracht.

Beyde Bläser, sowohl nach der Original-Ausgabe, als auch nach der Bearbeitung, sind, den Instrumenten angemessen, glänzend beschäftigt und werden sich mit wackerm Vortrage des Werkes reichen Beyfall gewinnen. Die übrigen Instrumente begleiten voll und hebend. Ein kurzes Andante sostenuto (Es dur, $\frac{3}{4}$) leitet in ein leicht fassliches, brillantes All. spiritoso, worauf ein mässiges Andante pastorale, $\frac{6}{8}$, sich mit einem glänzenden alla Polacca verbindet, das mit Umsicht die beabsichtigten Effecte bis zu Ende erwünscht zu verstärken weiss. Das Werk wird also in beyder Gestalt guten Eindruck machen.

No. 1. Scène suisse; Concertino pour le Violoncelle entremêlé de thèmes originaux de l'opéra Guill. Tell de Rossini av. acc. de grand Orch., ou Quatuor, ou Flûte — par Joseph Panny. Oeuv. 27. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. av. Orchestre: 3 Fl. 36 Kr., av. Quatuor: 1 Fl. 36 Kr., av. Flûte: 1 Fl. 36 Kr.

No. 2. Dieselbe Scene für die Hoboe nach Jos. Panny's Concertino arrangirt von Forcith. Ebendaselbst. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Die Schweizerscene aus Rossini's Tell ist bekannt genug und der Titel gibt die ganze Einrichtung dieses Concertino nach der genannten Scene so genau an, dass wir nur wenig hinzuzufügen haben werden. Der Anfang ist demnach potpourrimässig, doch so, dass immer das concertirende Instrument gut angewendet und vortheilhaft berücksichtigt worden ist. Schon das einleitende Recitativ ist concertirend; einfach in gehaltenen Tönen das Andante religioso, dagegen brillant hervortretend das Andantino, Es dur, $\frac{4}{4}$, mit der Clarinette verbunden. Das Allegretto grazioso, $\frac{2}{4}$, G dur, liefert dann auf die einnehmende Melodie zum Beschluss drey glänzende Bravour-Variationen. Der Violoncellist Hr. J. Heinefetter trug das Werkchen zum erstenmale nach dem MS. vor. — Die Ausgaben mit Quartett- und mit Pianofortebegleitung sind uns nicht zu Gesicht gekommen, werden aber hoffentlich den Liebhabern solcher Musik für ihre häuslich-musikalische Unterhaltung gute Dienste thun. — Die Umarbeitung für die Oboe ist gut. Herr F. ist erster Oboist und Concertmeister der herzoglichen Kapelle zu Nassau.

No. 1. Sonate pour le Violon sur la 4me Corde av. acc. de grand Orchestre composé — par Jos. Panny. Oeuv. 28. Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Preis 5 Fl. 12 Kr.

No. 2. Sonate pour Clarinette et Piano d'après la Sonate pour le Violon sur la 4me Corde par J. Panny. Oeuv. 28, arr. par Forcith. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Musikstücke auf der vierten Saite der Violine sind seit Paganini's grosser Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und England zu Ansehen gelangt. Hier erhalten wir eins dergleichen, das den Namen einer Sonate führt, wir wissen nicht warum. Eine eigentliche Sonate ist es eben nicht, vielmehr so eine Art Potpourri oder dess etwas. Es fängt nach einer geringen Tutti-Einleitung mit Recitativ an, geht in ein empfindsames Andante über, nach welchem es ein Allegro-Thema bringt, worauf zwey Variationen gebaut sind. Es ist zur Unterhaltung

---

Zum Titelkupfer dieses Jahrganges.

Gottfried August Homilius, Cantor an der Kreuzschule und Musikdirector an den drey Hauptkirchen in Dresden (gest. 1785), verdiente schon als einer der grössten und würdigsten Organisten die ehrenvollste Auszeichnung und einen genauern Darsteller seines Lebens und seiner Kunst, als er bisher gefunden hat. Noch höherer Ehre hat sich der vortreffliche Mann durch seine zahlreichen und geistvollen Kirchenstücke würdig gemacht. Jeder Kenner zählt ihn mit Bewunderung unter die grössten Kirchen-Componisten. Es wäre zu wünschen, dass mehre seiner herrlichen Motetten u. s. w. durch den Druck bekannter gemacht würden.

(Hierzu die Intelligenz-Anzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit Gottfr. August Homilius Bildnisse.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

VIER UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

LOUIS SPOHR.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
1832.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

vier und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1832.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Autographen-Sammlung der Tonsetzer älterer und neuerer Zeit des Herrn Aloys Fuchs in Wien (zugleich mit Sicherstellung des Geburtsjahres und Geburtsortes des Ritters Christoph v. Gluck). S. 743.

Blahetka, Leopoldine, Lebensbeschreibung und Virtuosität derselben (wider unnütze Vorläufer). S. 161.

Clarinette, Ueber Verbesserung derselben. S. 360.

Etwas über die Clarinette (bezüglich auf das Vorhergehende). S. 665, vergleiche S. 870 (unten).

Clementi, Muzio, Leben und Wirken derselben. Aus dem Englischen. Mit Zusätzen und Berichtigungen des Uebersetzers. S. 653.

Dorn, Heinrich, Ueber musikalischen Nachdruck. Abhandlung als Beylage zu einer gerichtlichen Vorstellung der vereinigten deutschen Musikalienhandlungen. S. 305.

Fabricius, C. F., Advocat, Ueber die Töne und Tonarten unserer Musik. S. 145.

Fink, G. W., Ueber die verschiedenen Arten der Componisten. S. 1.

— Noch ein Wort über die Fuge in der Kirche. S. 30.

— Neu Aufgefundenes und systematisch Durchgeführtes im Gebiete der Tonkunst. S. 129.

— Ueber Nachrichten und Wünsche für dieselben. S. 240.

— Der Opern-Componist. Ein Umriss. S. 421.

— Etwas zur Geschichte der Liedertafeln. S. 716.

Gollmick, Karl, Ein Wort über den wesentlichen Unterschied im Gebrauche der Patent-Streicher und C. Graff'schen Flügel. S. 330.

Kühnau, Noch etwas über Orgel-Register. S. 65.

Mohwald, Friedr., Erfindungen im Orgelbau. Zusatz zu dem Berichte vom Hrn. Musikdir. Schneider aus Merseburg in N. 12. d. Zeitung. S. 341.

Miltitz, Carl Borromäus v., Ueber den Unterschied zwischen Symphonie und Ouverture. S. 273.

— Ueber Instrumentation. S. 673.

Naumburg, G., Skizzen zu einem haltbaren System der musikalischen Aesthetik. S. 113 u. (Beschluss.) 153.

Rochlitz, Friedr., Zur Geschichte der Geigeninstrumente (Schreiben an den Redacteur). S. 357.

— Ueber Karl Friedrich Zelter. S. 389.

Sarti'sches Manuscript (ausführlicher Auszug), worin Mozart bitter getadelt wird. Zum ersten Male mitgetheilt vom Mailänder Correspondenten. S. 373.

Schneider, Wilh., Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbaue. Nebst einer Beylage. S. 129. Vergleiche: Mohwald S. 341.

Sexten-Accord auf der Secunde. Etwas darüber als Anfrage. S. 766.

Stein, K., *Dr.*, Einige Bemerkungen über vierhändige Arrangemens für das Pianoforte. S. 753.

Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1831 gedruckten Musikalien. S. 92.

II. Gedichte.

Gefahr, Entschluss und Wunsch. Von G. W. Fink. S. 1.

Les adieux, l'absence et le retour, Sonate v. Beethoven. Sonnett von S. v. W. S. 47.

Lateinische Uebersetzung des Klopstock'schen „Erhob' uns zu Dir!" Von C. Niemeyer. S. 121.

Missa nuptialis. Nach der Trauung. Gedicht von G. W. Fink. S. 817.

Musiker. In elf Distichen von Erdwin. S. 617.

Das Bettelweib. Ballade (als Probe) von Aug. Kahlert, S. 642.

Orakel (Hexameter). S. 651.

III. Nekrolog.

Andreoli, Giuseppe, in Mailand. S. 202.

Asioli, Bonifazio, in Correggio. S. 594.

Braun, Cathinka, Mad., in Ludwigslust. S. 569.

Clementi, Muzio, in London. S. 219 und 653.

David, Giacomo, Tenorist. S. 411.

Eberwein, Max, Kapellmeister in Rudolstadt. S. 47.

— Oboist und Kammermusikus in Weimar. S. 616.

Frey, Kapellmeister in Mannheim. S. 875.

Goethe, v., in Weimar. S. 220.

Klein, Bernh., Componist in Berlin. S. 634 und 685.

Kreutzer, Aug., Professor in Paris. S. 875.

Kuhlau, Fr., in Kopenhagen. S. 220.

Moltke, Tenorist und Kammersänger in Weimar. S. 194.

Ritz, Eduard, in Berlin. S. 158.

Rudolph, Cardinal-Erzherzog von Oesterreich. S. 270.
Seiffert, Wilh. in Leipzig. S. 600.
Spohr, Ferd., Violin-Virtuos in Cassel. S. 689.
Strepponi, Felicino, in Triest. S. 410.
Zelter, Sein Tod. S. 354; Leichenbegängniss, S. 370; Leben und Wirken, S. 389; Gedächtnissfeyer, S. 481.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Beethoven's, Ludw. v., Studien im Generalbasse, Contrapunkt und in der Compositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter v. Seyfried. (8.) S. 637.

Birnbach, H., Der vollkommene Componist. Deutliche Darstellung aller Lehrsätze der Tonkunst. — Unter dem besonderu Titel: Generalbass oder Harmonielehre als erste Anleitung zum Phantasiren und Componiren in besondern Notentabellen mit Beyspielen und Uebungen versehen. Zum Selbstunterricht für Anfänger und Geübtere. 1832. (8.) 2 Th. S. 821.

Dehn, Etudes pour Violoncelle d'après les 40 etudes pour Violon de R. Kreutzer, arrangées et augmentées avec une preface pour l'execution (französisch u. deutsch). S. 329.

Dzondi, Karl Heinr., Die Functionen des weichen Gaumens beym Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen u. s. w. Mit eilf Abbildungen in Steindruck. 1831. (4.) S. 625.

Fortsetzung des Registers zu den ersten 20 Jahrgängen der allgem. musikal. Zeitung von 1798 — 1818. Zehn Jahrgänge von 1819 bis mit 1828. (4.) S. 800.

Fuchs, H., *Dr.*, Der Cornet, Operette in einem Aufzuge. Textbuch. (8.) S. 189.

Häser, Aug. Ferd., Chorgesangschule für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine. Methode pour apprendre à chanter en Choeur à l'usage des ecoles, des theâtres et des academies de chant par A. F. Häser, traduit par J. Jelensperger. S. 405.

Hebe. Eine poetisch-musikalische Toilettengabe mit novellistischen und dramatischen Beyträgen, Gedichten, Räthseln, musikalischen Compositionen, Tanztouren und Mustern zum Sticken. Von Verschiedenen. S. 806.

Kahlert, Aug., Blätter aus der Brieftasche eines Musikers. 1832. (8.) S. 642.

Kalkbrenner, Friedr., Anweisung das Pianof. mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen; enthaltend die Grundregeln der Musik; ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über Vortrag u. s. f. (französisch und deutsch). 1832, in Langfolio. S. 793.

Kelly, Mich., Reminiscences of the Kings Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a Period of nearly half a century, with Original anecdotes of many distinguished persons, political, literary and musical. 2 Bände. S. 595.

Kraussold, Lorenz, Versuch eines Beytrags zur Altar-Li-

turgie, enthaltend die Einsetzungsworte und das Vater Unser, eine kurze Litaney und eine Beylage zweyer Abendmahls-Choralgesänge, nebst einer kurzen Abhandlung als Nachwort. 1832. (4.) S. 726.

Mainzer, Abbe, Singschule oder praktische Anweisung zum Gesange, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre. 1834. (4.) S. 505.

Mount Edgcumbe (Earl of) Musical reminiscences chiefly respecting the italian opera in England, from the year 1773 to the present time. 3te Auflage in 12. S. 597.

Müller, Wilh. Christian, *Dr.*, Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. 2 Bände in 8. 1830. S. 573.

Rink, C. H., Praktische Ausweichungsschule in zwey-, drey- und vierstimmigen Beyspielen zum Gebrauche angehender Componisten. Op. 99. S. 559.

Rochlitz, Friedr., Für Freunde der Tonkunst. 4ter Band. 1832. (8.) S. 773.

Solfeggien, neue fortschreitende, oder Einleitung zur grossen vollständigen Sammlung der Gesange-Uebungen von G. Crescentini. I. I. und II. S. 587.

Sor, Ferd., Methode pour la Guitare. Guitarrenschule (französisch und deutsch). S. 557.

Spontini in Deutschland, oder unparteyische Würdigung seiner Leistungen während seines Aufenthalts daselbst in den letzten 10 Jahren. 1830. (8.) S. 434.

Sundelin, Carl, Med. *Dr.* und Prof., Aerztlicher Rathgeber für Musiktreibende. Nach den Angaben des K. Preuss. pensionirten Kammermusikus Aug. Sundelin. (8.) S. 702.

Weber, Friedr. Dionys, Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses. Für den Unterricht am Prager Conservatorium bearbeitet. Erster Theil. 1830. (8.) S. 624.

Weber, Gottfried, Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte. 3te Auflage. 1., 2., 3. und 4te Lieferung. (8.) S. 537.

Wendt, Amadeus, Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt. 1831. S. 169.

Wilke, F., Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im J. 1831 aufgestellten neuen Orgel. Zum Gebrauche für Kirchenpatrone, Cantoren, Organisten und Orgelbauer. (Mit der Abbildung der Orgel.) 1832. (8.) S. 741.

Winterfeld, C. v., Joannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen. 1832. 8.) S. 325.

Wöltje, C. L. H., *Dr.*, Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems. 1832. (8.) S. 322.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Aiblinger, J. G., Offertoire „Deus noster Deus" pour deux Sopranos, II Altos, II Tenores et II Basses. N. 1. S. 285.

Aiblinger, J. C., Offertoire „Jubilate Deo" pour Soprane, Alto, Ten. et Basse. N. 2. S. 285.

Bach, Joh. Seb., 371 vierstimmige Choralgesänge. 3. Aufl. S. 716.

Basili, Francesco, Ave Maria a 3 voci. S. 418.
— Kyrie a 4 bravo coll' accomp. di Pianof. (o Org.) S. 420.
— Offertorio. Partitura. S. 420.

Becker, C. F., und Gustav Bilroth, Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrh., der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben. S. 61.

Bierey, G. B., Agnus Dei nach op. 10. N. 1. von L. van Beethoven, für Orchester und Singstimmen arrangirt. Partitur. S. 453.
— Kyrie nach op. 9. N. 1. von L. v. Beethoven, für Orchester und Singstimmen arrangirt. Partitur. S. 453.

Drobisch, Carl Ludw., Erste und zweyte Litaney de B. M. V. für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass und Orgel obligat, 2 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken ad lib. S. 703.
— Messe in E. 170 W. Partitur. S. 861.

Erk, Ludw., Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten. 22 Heft: Motetten, Chöre und variirte Chorl. enthaltend. S. 735.

Hauptmann, M., Salve Regina a 4 voci con Organo (ad lib.). Op. 13. S. 872.

Haydn, Jos., Insanae et vanae curae (des Staates stille Sorgen), Motette für 4 Singst. mit Begleitung des Orchesters. Partitur. S. 627.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 12te und 13te Lieferung, enthaltend: Das Dettinger Te Deum von Händel und J. S. Bach's Passion nach dem Ev. Johannis. S. 472.

Klassische Werke u. s. w. 14te Lieferung, enthaltend: Die Schöpfung, Oratorium von Jos. Haydn. S. 768.

Klein, B., Religiöse Gesänge für 4 Männerst. mit Begl. des Pianof. oder der Orgel. 7te und 8e Heft. op. 36 u. 37. S. 584.
— Hymnus nach dem 91en Psalm für Alt oder Mezzo-Sopran mit Begl. des Pianof. oder der Orgel. Op. 39. S. 725.

Kranzeold, Lorenz, Versuch einer Altar-Liturgie. Siehe Schriften über Musik.

Löwe, C., Fünf geistliche Gesänge für 4 Singst. Op. 22. S. 135.

Nägeli, Hans Georg, Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung. Ein neues Choralwerk. Erste u. zweyte Abtheilung. Partitur. (4.) S. 589.
— Christliches Gesangbuch u. s. w. in Stimmen mit Texten der Gesänge. (8.) S. 589.
— Kirchengesänge zum Diöcesan-Gesangbuche des Bisthums Constanz. Erstes Heft. S. 703.

Raymund, J. C. F., Sechzig der gewöhnlichen Kirchenmelodieen zum Gebrauch in Schulen, dreystimmig gesetzt. S. 518.

Rossini, Trost und Erhebung. Kantate, nach einem Miserere von R. Partitur. S. 323.

Rungenhagen, C. F., Motette: Wie gross ist das Allmächtigen Güte, für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pianof. Op. 32. S. 586.

Schicht, J. G., Motetten. Partitur. 4., 5., 6. u. 7. Heft. S. 825.

Schladebach, Jul., Die Chöre der Liturgie für die evangel. Kirche in den K. Preussischen Landen componirt. Op. 2. Zwey Hefte. S. 237.

Schmidt, J. P., Hymne: „Der Herr ist erhöhet durch die Rechte Gottes" für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pianof. S. 871.

Seyfried, Ign. Ritter v., Libera zum Gebrauche bey Aufführungen des Mozart'schen Requiem. Partitur. S. 604.
— Vierte Messe. Partitur. Als 120tes Werk der Musica sacra. S. 758.

Siena. Auswahl klassischer Chorgesänge. Fugetten und Fugen von Gottfr. Heinr. Stölzel. Erstes Heft. S. 639.

Weber, Franz, Ein Satz aus dem 51sten Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. der Orgel. 42 W. S. 872.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Le Philtre, opéra en II Actes, Paroles de Mr. Eugène Scribe. Partition reduite avec accomp. de Piano par V. Rifaut. Für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn v. Lichtenstein. S. 289.
— La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère. Opéra en II Actes, Ouverture et Airs arrangés pour le Flûte par Ch. Rummel. (Ohne Worte.) S. 520.

Bellini, Vinc., La Straniera. Die Unbekannte. Oper in 2 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. Mit Weglassung der Worte. S. 871.

Dorn, Heinr., Abu-Kara, romantische Oper in 3 Acten, Text von L. Rochstein. S. 17 u. 305; ferner S. 534.

Herold, F., Zampa, ou la Fiancée de Marbre etc. Zampa, oder die Marmorbraut, für die deutsche Bühne bearbeitet von C. Blum; komische Oper in 3 Acten. S. 809.
— Dieselbe Oper. Vollständiger Klavierauszug. Mit Hinweglassung der Worte. S. 871.

Küffner, Jos., Der Corset, Operette in einem Aufzuge, Text von *Dr.* H. Fuchs. S. 489 und 491.

Marschner, Heinr., La Sposa promessa del Falconiere. Des Falkners Braut, komische Oper in 3 Aufzügen, Text von W. A. Wohlbrück. S. 305.

Meyerbeer, J., Robert der Teufel, gedichtet von Scribe und Delavigne. S. 473. Zweyte Recension. S. 485.

Morlacchi, Franc., Cavat., Il Rinnegato. Poesia di Romani; posta in Musica la prima volta in Venezia col titolo: I Saraceni in Sicilia nel 1528, e di nuovo ritit

Spohr, Louis, Der Alchymist. Romantische Oper in drey Aufzügen. S. 689.

Taubert, Wilh., Die Kirmes, komische Oper in 1 Act. Text von Eduard Devrient. Op. 7. S. 605.

c) Concert.

Bierey, G. B., Agnus Dei, nach Op. 10. N. 1. von L. v. Beethoven, für Orchester und Singstimmen arrangirt; Kyrie, nach op. 27. N. 1 etc. Beydes Partitur. S. 655.

Haydn, Jos., Insanae et vanae curae (des Staubes eitle Sorgen), Motette für 4 Singst. mit Begl. des Orchesters. Partitur. S. 627.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik. Siehe unter a) Kirche.

Rossini, Trost und Erhebung. Kantate nach einem Miserere von R. S. 323.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Adam, C. F., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. S. 455.

Basili, Franc., Ave Maria a 5 voci. S. 418.

— Kyrie a 4 breve coll' accomp. di Pianof. S. 420.

— Offertorio. Partitura. S. 420.

Bierey, G. B., Alt und Jung. Wechselgesang für 8 Männerst., zum Gebrauch für Liedertafeln. Partitur und Stimmen. S. 419.

Ein- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begl. des Pianof., frey nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc. zu Compositionen von L. v. Beethoven (anonym). S. 828.

Erk, Ludw., Sammlung ein-, zwey-, drey- und vierstimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. Verbesserte und vermehrte Auflage. 1s Heft. S. 628.

— Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten. 2tes Heft. S. 735.

Händel, G. F., Motetto zur Krönungsfeyer Georgs II. Klavierauszug. S. 875.

Hauptmann, M., Salve Regina a 4 voci con Organo o Pfte. (ad lib.). Op. 13. S. 872.

Jacob, Fr. Aug., Der Mädchen Blumengarten oder der Blumen göttliche Deutung in Dichtungen mit ein- und mehrst. Tonweisen von verschiedenen Wort- u. Tondichtern u. s. f. 1s und 2s Heft. S. 501.

Klein, Bernh., Religiöse Gesänge für Männerst., für 2 Tenore und 2 Bässe mit Begleitung des Pianof. 7s und 8s Heft. Op. 36 und 37. S. 580.

Klein, J., Sechs Gesänge für 4 Männerst. 1stes Heft. Partitur und Stimmen. S. 539.

Lithander, C. L., Vier Gesänge für 4 Männerst. 17. Werk. S. 823.

Löwe, C., Fünf geistliche Gesänge für 4 Singst. Op. 22. S. 135.

Miller, Joh., Sechs Gesänge, theils für eine Singst. mit Begl. des Pianof., theils für 4 Männer- oder auch Brummstimmen componirt. Op. 26. S. 488.

— Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ungleich arrangirt für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 736.

Mozart, W. A., Das Bändchen, ein scherzhaftes Terzett. (Neue Ausg.) S. 628.

Muhle, C. G., Die Tonkunst. Gedicht von C. T. v. Bose, für drey Solostimmen und Chor mit Begleit. des Pfte. S. 721.

Nägeli, H. G., und M. T. Pfeiffer, Allgemeines Gesellschaftsliederbuch. 1stes und 2tes Heft. S. 707.

Rapmund, J. C. F., Sechzig der gewöhnlichen Kirchen-Melodieen zum Gebrauch in Schulen, dreystimmig gesetzt. S. 518.

Riem, W. F., Sieben Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 6stes Werk. Partitur und Stimmen. S. 521.

Rungenhagen, C. F., Motette: „Wie gross ist des Allmächtigen Güte" für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pianof. Op. 32. S. 586.

Schludebach, Jul., Der Dorfpfarrer. Gedicht von Franz Freyherrn von Gaudy, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. und einen vierst. Choral. Op. 2. S. 588.

Schmidt, J. P., Hymne: „Der Herr ist erhöhet durch die Rechte Gottes" für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pianof. S. 571.

— Volkslied: Das Vaterland der Preussen. S. 571.

— Opferlied von Matthisson für 4 Männerst. mit Begl. des Pianof. S. 823.

Schuster, Aug., Sechs Trinklieder für 4 Männerst. ohne Begl. Op. 9. S. 96.

Silcher, Fr., 12 Volkslieder für 4 Männerst. gesetzt. 3tes Heft. Op. 14. S. 372.

Stolze, H. W., Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, oder für eine Stimme mit Begl. des Pianof. 1stes Werk. S. 103.

Weber, Franz, Ein Satz aus dem 8sten Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. des Pfte. 42 W. S. 852.

Weber, Gottfr., Alexandrina. Weihnachtsgeschenk für Freunde des Gesanges. Eine Sammlung ein- und zweystimmiger Lieder und Gesänge mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. 43stes W. Erster Jahrg. S. 343.

Zöllner, Carl Heinr., 6 Gesänge für Männerstimmen. Op. 24. S. 10.

β) Lieder und andere Gesänge für Ein- Singstimme.

Bartay, A., Des Heimweh, gedichtet von Carl Kisfaludy, übersetzt von Jos. Gyurkovits, für eine Singst. mit Begleitung des Pianof. S. 721.

Beck, C. F., Zwölf leichte Lieder für Anfänger im Singen und Klavier. 2s Heft. S. 829.

Blum, Carl, Favorit Romanze und Schlussgesang aus dem Singspiel: der Spiegel des Tausendschön. Mit Begl. des Pfte. und der Guitarre. S. 420.

Bruguière, Eduard, „Eveille-toi, petite" Chansonnette, parole de Mr. A. Betourne. Mit deutscher Uebersetzung von Theod. v. Haupt. N. 303. Aus: Choix d'airs avec accomp. de Pianof. ou Guitare. S. 452.

Burkhardt, Sal., Aeuchen und Robert in 6 Liedern von Tiedge, für eine Sopranstimme mit Begl. des Pianof. 2te Sammlung. S. 672.

Curschmann, Fr., Sechs Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 3. 3tes Heft. S. 419.
Doru, Heinr., Sechs deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 9tes W. S. 63.
Ein- und mehrstimmige Gesänge mit u. ohne Begl. des Pianof., frey nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc. zu Compositionen von L. v. Beethoven. S. 828.
Grimmer, Friedr., Deutsche Balladen u. Romanzen. N. 1. S. 186.
— Fortsetzung der deutschen Balladen und Romanzen, 2s — 6tes Heft. S. 602.
Hackel, Anton, Die nächtliche Heerschau, Gedicht von Zedlitz, mit Begl. des Pianof. S. 286.
Jacob, Fr. Aug., Der Mädchen Blumengarten oder der Blumen gottseli.e Deutung in Dichtungen mit ein- und mehrstimmigen Tonweisen von verschiedenen Wort- und Tondichtern u. s. w. 1s und 2s Heft. S. 502.
Klein, Bernh., Hymnus nach dem 91en Psalm für Alt oder Mezzo-Sopran mit Begl. des Pianof. oder der Orgel. Op. 39. S. 725.
Klein, Joseph, Der Rattenfänger, Ballade von Carl Simrock, in Musik gesetzt für eine Singst. mit Begl. d. s Pfte. 10tes W. S. 456.
Küffner, Jos., Neujahrsgeschenk allen Freunden des Gesanges gewidmet. S. 860.
Kummer, F. A., Trost des Mitgefühls. Le Rossignol. Romance pour Chant et Flûte avec accomp. de Pianof. Oeuv. 17. S. 168.
Lachner, Franz, Sängerfahrt. Für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 33stes W. Erste und zweyte Lieferung. S. 611.
Löwe, C., Fünf geistliche Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. oder auch für 4 Singstimmen. 22stes Werk. S. 135.
— Die nächtliche Heerschau (la revue nocturne), Ballade vom Freyherrn v. Zedlitz mit französischer Uebersetzung von Mery und Barthelemy. 23stes W. S. 137.
Magyar Dalkosszrü egy hangszora Klavir Kisérésssel, Ungarischer Liederkranz für Gesang und Pianof. N. 1. S. 721.
Miller, Jul., Sechs Gesänge, theils für eine Singst. mit Begl. des Pianof., theils für 4 Männerst., oder auch Brummstimmen Op. 36. S. 488.
— Sechs Gesänge für eine Singst. arrangirt mit Begl. des Pianof. S. 736.
Mühle, C. G., Gesänge und Lieder mit Begl. des Pianof. S. 772.
Müller, C. G., Vier Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. 8tes W. S. 840.
Nedelmann, Wilh., 20 Lieder für die Jugend mit leichter Pianof.-Begl. 1stes Heft. S. 288.
— 20 Lieder für die Jugend u. s. f. 2tes Heft. S. 792.
Nicolai, Otto, 3 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Erstes Liederheft. Op. 3. S. 572.
— Vier Lieder für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 5. 2tes Liederheft. S. 602.
Nohr, Friedr., Sechs deutsche Lieder von W. Gerhardt für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 21es W. S. 256.
Otto, Franz, Der Tambour, Romanze aus der Novelle: Georg Venlot, von Jul. Mosen, für eine Bass- oder Baritonst. mit Begl. des Pfte. Op. 4. S. 287.
Otto, Julius, Drey Nachtlieder von Dorismund. Für eine Sopranst. mit Begl. des Pfte. Op. 3. S. 556.
— Blüthen aus dem musikalischen Fruchtkorbe des Componisten. S. 572.
Reissiger, C. G., Schlummerlied: „Nun, süsses Herzchen, gute Nacht" von Stieglitz. Das Mädel im Thale, v. Friedr. Kind. Mit Begl. des Pianof. S. 143.
Richle, Jul., Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonst. mit Begl des Pfte. S. 617.
Riem, W. F., Sechs thüringer Lieder von H. Walker mit Volksmelodieen versehen. S. 586.
Schledebach, Jul., Der Dorfpfarrer Gedicht von Franz Freyherrn von Gaudy, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. und eines vierst. Chorals ad lib. Op. 1. S. 586.
Schmidt, J. P., Bundeslied von Loeet, mit Begl. des Pfte. S. 236.
— Gott ist meine Zuversicht, von Theod. Hell, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 688.
Schulz, F. A., Der gute Geist. Gedicht von Frdr. Rochlitz. — Ferner: Der Liebesrausch, Gedicht von Theod. Körner. — Dann: Lieder der Liebe mit Begl. des Pianof. Op. 6. 3, 672.
Schuster, Aug., Der Trompeter an der Katzbach (26. Aug. 1813), Romanze von Jul. Mosen, für eine Bass- oder Baritonst. mit Begl. des Pianof. Op. 14. S. 287.
— Vier Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 10. S. 322.
— Vier Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 11. S. 322.
Seyffert, F. C., Sechs Lieder mit Begl. des Pianof. S 533.
Solfeggien, neue fortschreitende, oder Einleitung zur grossen vollständigen Sammlung der Gesangübungen von G. Crescentini. Liv. 1 und 2. S. 587.
Spontini, Mignons Lied von Göthe: „Kennst du das Land" mit Begl. des Pianof. S. 504.
Stolze, H. W., Vier Gesänge für eine Stimme mit Begl. des Pianof., oder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 10tes W. S. 143.
Taubert, Wilh., Sechs deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 6. 2tes Liederheft. S. 670.
Truhn, F. H., Der Fischer, Gedicht von Göthe, in Musik gesetzt für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 8. 503.
Weber, Gottfr., Alexandrina. Weihnachtsgeschenk für Freunde des Gesanges. Eine Sammlung ein- u. zweystimmiger Lieder und Gesänge mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre. 43stes Werk. Erster Jahrgang. S. 543.
Zimmermann, S. A., Drey Lieder mit Begl. des Pianof. 6stes Werk. S. 671.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Beethoven, Ouverture et Entr' actes d'Egmont. Partition. S. 109.
Gährich, W., Première Sinfonie en Mi b maj. S. 84.
— Deuxième Sinfonie pour grand orch. Oeuv. 3. S. 86.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Oktober. N°. 3. 1801.

Biographische Nachrichten.

Georg Eginhard, Graf zu Erbach.

Den 11ten Sept. d. J. starb zu Michelstadt in der Grafschaft Erbach, Fürstenauischen Antheils, Georg Eginhard, Graf zu Erbach, Bruder des jetzt regierenden Herrn Grafen von Erbach-Fürstenau, in einem Alter von 55 Jahren. Wenn je warme, innige Liebe für die Kunst und das rastlose Streben, ihr durch Aufmunterung und Beyspiel innerhalb unserer Sphäre einen weitern Spielraum zu verschaffen, den schlummernden Kunstsinn zu wecken, den sinkenden aufzurichten: wenn je eine solche rein humane Tendenz Ansprüche geben konnte, auf eine Stelle in den Herzen der Nachkommen, nachdem unsere sinnliche Existenz schon lange keinen Raum mehr füllt: so verdient gewiss der Verstorbene, dass der enge Wirkungskreis, den er im Leben so schön erfüllte, mit seinem Tode sich ausdehne, dass sein Name dem grossen Publikum bekannt werde, und dass, wer selbst das schöne Interesse für die Kunst in sich empfindet, an seinem Enthusiasmus traulich sich erwarme.

Von frühester Jugend auf liebte er die Musik und übte besonders ihren praktischen Theil unter der Leitung des bekannten Schröder. Ob er nun gleich keinen eigentlichen theorischen Unterricht genossen hatte, sich auch nie selbst auf ein tiefes Studium der Grundsätze der Tonkunst einliess; so erhob ihn doch sein angeborner, acht musikalischer Sinn eben so weit über den gewöhnlichen Liebhaber, als der sein Geschmaksurtheil vom Zufall borgt, über den blossen Praktiker, bey dem sich alles Verdienst in Fingerfertigkeit auflöst. Er zeigte nicht nur in der Musik, sondern auch in mehrern Zweigen der schönen Kunst einen vollkommen gebildeten Geschmack, dessen Gepräge er seiner ganzen Umgebung aufzudrücken, und dadurch den Sinn für das Schöne auch in andern zu beleben und zu verbreiten suchte. Am meisten gelang ihm dies in Rücksicht der Tonkunst. Das erste Liebhaberkonzert in unsrer Gegend war eine Frucht seines rühmlichen Eifers zu Verbreitung des bessern Geschmacks. Nachdem hier einmal die Bahn gebrochen war, folgten diesem ersteren bald mehrere, die in der Folge zu Erbach veranstaltet wurden, und dazu beytrugen, die Liebe zur Musik und den bessern Sinn für dieselbe in unsrer Gegend immer allgemeiner zu machen.

Mit Enthusiasmus verfolgte der Verstorbene alle diese Fortschritte und benutzte das Vorrücken aller zur eigenen Vervollkommnung. Er übte die minder gebildeten — befeuerte sie durch thätige Unterstützung, und sorgte stets dafür, ein oder das andere schlecht bezahlte Instrument durch einen geschickten Mann, den er ohne weitere Rücksicht in seine Dienste nahm, zu heben. Nie versäumte er ohne dringende Noth eine musikalische Privatübung oder ein öffentliches Konzert, wo seine Stelle bey der ersten Violine wohl lange leer stehen und seine Freunde an seinen Verlust mahnen wird.

Sein Tod war der Tendenz seines Lebens völlig gemäss: er starb ganz eigentlich im Dienste der Kunst, den schönen Tod, den gewiss jeder Künstler an dem unvermeidlichen Ziel seiner Tage sich wünschen wird. In dem

Kalliwoda, J. W., Troisième Sinfonie à grand Orch. S. 221.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zum Sommernachts-Traum von Shakespeare für grosses Orchester, 21stes W. S. 863.

Moscheles, Ign., Erste Symphonie in C., für grosses Orchester. 81stes Werk. In Stimmen. S. 81.

Müller, C. G., Première Sinfonie à grand Orch. Oeuv. 6. S. 621.

Reissiger, C. G., Ouverture de l'opéra romantique: Die Felsenmühle zu Etalières à grand Orchestre. S. 872.

Romberg, Bernh., IIme Sinfonie pour II Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse, Flûte, II Hautbois, II Bassons, II Cors, II Trombes et Timballes. Oeuv. 53. S. 285.

b) Concerte und Solostücke für Orchester.

Beriot, C. de, Sixième Air varié pour le Violon av. acc. d'orch. ou Pianof. Oeuv. 12. S. 15.

Beutler, Franç., Potpourri pour le Violon sur plusieurs thèmes de l'opera: „la Dame blanche" av. acc. d'orch. Oeuv. 15. S. 185.

Blahetka, Leopoldine, Concertstück für das Pianof. mit Begl. des Orchesters oder des Quartetts. Op. 25. S. 164.

— Variations brillantes pour le Pianof. av. acc. d'Orch. etc. Op. 29. S. 254.

Blatt, Fr. T., Introduction et Variations brillantes sur un thème de l'opera: „le Barbier de Seville" de Rossini pour la Clarinette av. acc. d'Orch. Oeuv. 28. S. 203.

Crusell, B., Introduction et Air Suedois varié pour la Clarinette av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 12. S. 734.

Gallay, Premier Concerto pour le Cor av. acc. d'Orch. Oeuv. 18. S. 688.

Gährich, W., Concertino pour Viola av. acc. d'Orch. Oeuv. 2. S. 403.

Hübschmann, Variations pour Viola av. acc. d'Orch. ou de Pianof. S. 454.

Hummel, J. N., Oberons Zauberhorn. Grosse Fantasie für das Pianof. mit Begl. des Orchesters. 116tes W. S. 99.

— Grosses Concert in As-dur für das Pianof. mit Begl. des Orch. 113tes W. S. 577.

— Grosse Variationen in B dur über ein Thema aus dem Berliner Lokal-Singspiele „das Fest der Handwerker" für das Pianof. etc. 115tes W. S. 578.

Jacobi, C., Divertissement pour le Basson av. acc. d'Orch. Oeuv. 11. S. 768.

Kalliwoda, J. W., Second Concertino pour le Violon av. acc. d'Orch. Op. 30. S. 571.

Kummer, F. A., Concerto brillant pour Violoncelle av. acc. d'orch. Oeuv. 10. S. 303.

Lobe, J. C., Concertino pour la Flûte av. acc. d'orch. ou de Pfte. Oeuv. 21. S. 355.

Maurer, Louis, Fantaisie pour le Violon av. acc. d'orch. ou de Pfte sur des motifs de l'opéra: „le Templier et la Juive." Oeuv. 60. S. 702.

— Fantaisie pour le Violon av. acc. d'orch. sur des motifs

favoris de l'opéra: „la Muette de Portici." Oeuv. 62. S. 703.

Mayer, Charles, Grand Rondeau brillant pour le Pianof. av. acc. d'orch. Oeuv. 28. S. 183.

Müller, C. G., Concertino pour le Trombone de Basse av. acc. d'orch. S. 623.

Rode, P., Douzième Concerto avec un Rondo, mêle d'Airs russes pour Violon principal av. acc. d'orch. Oeuv. 27. S. 561.

Serwaczinski, Stanislas, Introduction et Variations brillantes sur un thème de Rossini pour le Violon etc. Oeuv. 8. S. 669.

— Introduct. et Variations sur un thème hongrois pour le Violon av. acc. de II Violons, Alto, Violoncelle et Basse. Oeuv. 9. S. 752.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze und dergl. mit Orchester.

Böhner, J. L., Zephyr-Walzer mit Variationen über ein Originalthema für ganzes Orchester. Op 91. S. 287.

Hinkel, Ouverture de l'opéra: „les Flibustiers" composée par C. Lobe, et arrangée pour musique militaire. S. 164.

Neithardt, A., Variations sur l'air tyrolien de l'opera: la Fiancée d'Auber pour Musique militaire. Oeuv. 80. S. 110.

Weller, Fr., und A. Neithardt, 8 Märsche für die Infanterie. Vollständige Partitur. S. 127.

Tolbecque, J. B., Quadrille des Contredanses composée sur des motifs de Paganini pour II Violons, Alto, Basse et Flûte. S. 288.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Bender, L., trois Duos concertants pour Clarinette et Basson. Oeuv. 14. S. 286.

Berg, Conrad, Duo pour Harpe et Piano. Op. 28. S. 704.

Beriot, C. de, Sixième Air varié pour le Violon avec accomp. de Ptte. Oeuv. 12. S. 15.

Beutler, Franç., Potpourri pour le Violon sur plusieurs thèmes de l'opera: „la Dame blanche" av. accomp. de Pianof. Oeuv. 15. S. 185.

Bierey, G. B., Quatuor pour II Violons, Viola et Vcelle par L. v. Beethoven arrangé d'après son Oeuvre 14. S. 602.

Blahetka, Leopoldine, Concertstück für das Pianof. mit Begl. des Quartetts. Op. 25. S. 164.

— Variations brillantes pour le Ptte. av. acc. de Quatuor. Op. 29. S. 254.

Blatt, Fr. T., Introduct. et Variat. brill. sur un thème de l'opera: „Le Barbier de Seville" pour la Clarinette av. acc. de Ptte. Oeuv. 28 S. 203.

— Trio pour trois Clarinettes. Liv. II de Trios. Oeuv. 27. S. 204.

— Trois Duos concertans pour II Clarinettes. Oeuv. 29. S. 819.

Blumenthal, Jos. v., 100 Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium der mechanischen Behandlung der Violine und zur Erleichterung des Unterrichts verfasst. 42stes Werk. 1ste — 5te Lieferung. S. 620.

Brand, Alexandre, Les Noces de Figaro, Opéra comique, Musique de W. A. Mozart arrangée pour Pfte. et Violon. S. 340.

Breuer, Leonh., III Duos faciles et progressifs pour II Violles. Op. 2. Liv. I et II. S. 874.

Chefs- d'Oeuvre de l'Ecole italienne N. 1. par Barbella; N. 2. par Manfredi: Sonates pour le Violon av. acc. de Basse. S. 167.

Crusell, B., Introduct et air Suédois varié pour la Clarinette av. acc. de Pfte. Oeuv. 12. S. 734.

Czerny, Carl, Romanze und Rondo spagnola für Pfte, Violine und Vcelle von J. N. Hummel, Oeuv. 113, arrangirt. S. 578.

Dauprat, thème varié suivi d'un Rondo Bolero pour le Cor av. acc. de Pianof. Oeuv. 23. S 622.

Dotzauer, J. J. F., Collection d'airs d'opéras favoris arrangés pour le Vcelle. av. accomp. de Basse à l'usage des amateurs et des commençans. Cah. II. S. 600.

Franke, Leopold, Rondeau pour l'Hauthois av. accomp. de II Violons, Viola et Vcelle, ou de Pfte. Oeuv. 11. S. 435.

Freudenthal, J., Divertissement pour la Flûte av. acc. de Pfte. Oeuv. 10. S. 324.

Fürstenau, A. B., Trois grands Duos concertans pour II Flutes. Oeuv. 83. N. I, II et III. Liv. 9. des Duos. S. 603.

— Nocturne N. 4. avec Variations sur un thème favori de l'opera: Libella par Reissiger, pour Flûte et Pfte concertans. Oeuv. 78. S. 687.

Gährich, V., Concertino pour Viola av. acc. de Pfte. Oeuv. 2. S. 403.

Gallay, III Récréations pour le Cor av. acc. de Basse. Oeuv. 22. S. 688.

Götze, C., Variations instructives pour le Violon av. acc. d'un second Violon pour servir d'etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon. Oeuv. 20. Cah II. S. 587.

Herz, H., et Beriot, Variat. concertantes pour Piano et Violon sur la Tyrolienne favorite de la Fiancée d'Auber. Oeuv. 56. S. 187.

Hübschmann, Variations pour Viola av. acc. de Pfte. S. 454.

Hummel, J. N., Grosses Quintett für das Pfte, Violine, Viola, Violoncelle und Contrabass. 872 W. S. 9.

— Quatrième grande Sinfonie en Si b (B-dur) de L. v. Beethoven, Oeuv. 60, arrangée pour Pfte. av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle. S. 16.

— Grosses Septett (militaire) für Pfte., Flöte, Violine, Clarinette, Violoncelle, Trompete und Contrabass. (Auch für 2 Pfte.) 114tes W. S. 97.

— N. 3. en Mi b moll. Oeuv. 83. de XII grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul, ou av. accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle. S. 256.

— N. 4. en Ut mineur. Oeuv. 82. des XII Grands Concerts de W. A. Mozart, arrangé pour Pfte seul, ou av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle. S. 503.

— Grosses Concert in As-dur für das Pfte mit Begl. des Quartetts, oder auch eines zweyten Pfte. Oeuv. 113. S. 577.

Hummel, J. N., Grosse Variationen in B dur über ein Thema aus: „Das Fest der Handwerker" für das Pfte. mit Begl. des Quartetts, oder eines zweyten Pfte, oder der Flöte, oder der Violine, oder des Violoncelle. 115tes W. S. 579.

— Sinfonie de Jos. Haydn pour le Pfte. seul, ou av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle (ad lib.) arrangée — N. 1. S. 579.

Kalliwoda, J. W., Rondeau concertant pour Pfte. et Violon ou Vcelle sur un thème de l'opera: le Barbier de Seville. Oeuv. 24. S. 372.

Kela, J. F., Andante und Rondo im leichten Styl für Violoncelle und Pianof. Op. 122. S. 256.

Kreutzer, R., Trois Grands Duos brillants pour II Violons. S. 166.

— III Trios comp. pour II Violons et Basse. (IIIme Liv. de Trios). S. 166.

Krollmann, A., Variat. pour Flûte et Pfte concertantes. Oeuv. 16. S. 704.

Kummer, F. A., Concerto brill. pour Vcelle av. accomp. de Pfte. Oeuv. 10. S. 303.

— Divertissement pour les amateurs sur des Airs de la Muette de Portici pour le Violon av. acc. de II Violons, Viola et Basse, ou de Pianof. Oeuv. 11. S. 339.

Limmer, Franc., Grand Quintuor pour le Pianof. av. acc. de Violon, Viola, Vcelle et Basse. Oeuv. 13. S. 734.

Lobe, J. C., Concerto pour la Flûte av. acc. de Pfte. Oeuv. 21. S. 355 und 455.

— Fantaisie pour Flûte et Pianof. sur des thèmes de l'opera: les Flibustiers Oeuv. 22. S. 356.

Maurer, Louis, Fantaisie pour Violon av. acc. d'orch. ou de Pfte. sur des motifs de l'opera: le Templier et la Juive. Oeuv. 60. S. 702.

— Fantaisie pour le Violon av. acc. de Quatuor, ou de Pfte. sur des motifs favoris d'opera: la Muette de Portici. Oeuv. 62. S. 703.

Mayer, Charles, Grand Rondeau brill. pour le Pianof. av. acc. de Quatuor. Oeuv. 28. S. 184.

Mitocha, Raimond de, Variations sur un thème connu: la Danse de Juif pour le Piano et Flûte. Oeuv. 11. S. 652.

Onslow, G., XVIIme Quintetto pour II Violons, Alto et II Vcelles. Oeuv. 40. S. 188.

— Quartetto pour II Violons, Viola et Vcelle. Partition. N. 7 — 15. S. 664.

— Quintetto pour II Violons, II Violes et Vcelle. Part. N. 10 — 14. S. 664.

Romberg, B., Cantabile et thème varié, suivis d'un Allegretto (pièce facile) pour le Violoncelle av. acc. de II Violons, Alto et Basse. Oeuv. 30. S. 256.

— Divertimento über österreichische Volkslieder für das Violoncelle mit Begl. von 2 Violinen, Viola u. Vcelle. 46stes W. S. 603.

Sayve, Aug. de, Trio pour Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 9. S. 628.

— Duo pour Pfte et Violon, ou Vcelle. Oeuv. 10. S. 628.

— Variat. concertantes pour Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 11. S. 628.

— IIme Trio pour Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 12. S. 628.

Sayve, Ang. de, Quatuor pour II Violons, Alto et Vcelle. Oeuv. 13. S. 628.
— Quintetto pour II Violons, Alto et II Vcelles. Oeuv. 14. S. 629.
Schönfeld, Charles, Thème et Variations pour le Pfte. et Flûte, tiré de l'opéra: la Muette de Portici. Oeuv. 19. S. 47.
Seiffert, Selmar, Seconde Sonate concertante pour Pfte et Clarinette, ou Violon. Oeuv. 6. S. 371.
Serwaczynski, Stanislas, Introduct. et Variations sur un thème hongrois pour le Violon av. accomp. de II Violons, Alto, Vcelle et Basse. Oeuv. 9. S. 732.
Spanner, Jos., Rondo alla Polacca pour la Flûte av. acc. de Pfte. S. 834.
Tolbecque, J. B., Quadrille des Contredanses comp. sur des motifs de Paganini pour II Violons, Alto, Basse et Flûte. S. 288.
Wassermann, J. H., II Duos faciles pour II Violons. S. 650.
— II Duos pour II Violons. Oeuv. 20. N. I et II. S. 650.
— Premier Quatuor brillant pour II Violons, Alto et Basse. Oeuv. 14. S. 651.
Westenholz, F., Divertissement pour Guitare et Flûte, ou Violon. Liv. III. S. 220.
Wollanek, Fr., Deux Bagatelles pour le Pfte et Vcelle. Oeuv. 17. S. 128.

β) Für Ein Instrument.

Adam, A., Mélange pour le Piano composé sur des motifs favoris de Zampa. Oeuv. 66. S. 572.
André, Jules, Rondeau pour Pianof. composé et dédié aux amateurs. S. 687.
— XII Walser für das Pfte. S. 687.
— Marche brillante pour Pfte. S. 718.
Arnold, Charles, Trois Divertissements pour le Pfte. Oeuv. 24. S. 46.
Bach, J. Seb., Musikalisches Opfer. Neue und vollständige Ausgabe. S. 3.
— Prelude et Fugue pour l'Orgue ou Pfte. N. 1, 2 u. 3. S. 715.
— Drey Toccaten und Fugen; 2 Fantasieen für Orgel oder Pfte. S. 715.
Belcke, C. G., Trois Caprices pour la Flûte. Oeuv. 6. N. I, II et III. S. 165.
Berliner Favorit-Tänze für Guitarre. 11 u. 12 *Hft.* S. 840.
Bertini, H., Etudes caractéristiques pour le Pfte. Oeuv. 66. S. 807.
Blahetka, Leopoldine, Variations brillantes pour le Pfte seul. Oeuv. 29. S. 253.
Blatt, F. C., Dix Allemandes et Coda pour le Carneval pour Pfte. S. 456.
— XX Exercices pour l'Hauthois et le Cor anglois pour acquerrir une habilité (!) en mecanisme ainsi en (?) usage des Couvertes et de se perfectionner dans l'application (?). Oeuv. 30. S. 502.
— Exercices amusantes p. la Clarinette. Oeuv. 28, S. 519.
— Etudes pour la Clarinette. Oeuv. 33. S. 751.
Bohrer's Magyar etc. Das Bouquet, eine Sammlung ungarischer National-Melodieen für das Pianof. 11 und 12 Heft. S. 723.

Bott, A., VI Caprices pour le Violon seul d'après la manière du jouer de Paganini. S. 166.
Brunner, C. T., Sinfonie N. 9. en Re maj. D-dur) de Mozart arrangée pour le Pianof. à 4 m. S. 32.
— Sinfonie N. 5. en Mi b (Es-dur) de Mozart arr. pour Pfte à 4 m. S. 32.
Buchmann, Fr., Grosse brillante Sonate für das Pianof. N. 4. S. 164.
Camus, III Fantaisies et Variations pour Flûte seul sur les plus jolis motifs d'Emmeline de Hérold. Oeuv. 20. Liv. I, II et III. S. 770.
Carafa, Ouverture de la Marquise de Brinvilliers pour le Pfte. S. 751.
Collection des Ouvertures arrang. pour le Pfte. S. 43.
Crelle, A. L., Sonate de Lodi, arrangée à 4 m. avec des augmentations en forme de canons et d'imitations. Partition. S. 737.
Czapek, L. E., Fantaisie pour le Pfte. Oeuv. 39. S. 735.
— Troisième Fantaisie pour le Pfte. Oeuv. 40. S. 735.
Czerny, Charl., Introduct. et Variat. sur le Pas de trois favori de l'opera: Guil. Tell. Oeuv. 219. S. 630.
— Variat. brill. sur la tirolienne favorite de l'opera: Guil. Tell. Oeuv. 220. S. 630.
— II Grandes Fantaisies sur les motifs de Guil. Tell. Oeuv. 221. S. 630.
— Impromptu brill. et non difficile sur un Pastorale de l'opera: Guil. Tell. Oeuv. 222. S. 630.
Dehn, XXII Etudes pour Vcelle d'après les 40 études pour Violon de R. Kreutzer, arrangées et augmentées avec une preface pour l'execution. S. 322.
Désormery, Etudes dans les XXIV Tons du Pfte classées progressivement pour les mains, qui n'ont pas l'etendue de l'Octave, et également utiles à l'exercice de celles, qui sont plus developpées. Oeuv. 19. S. 252.
Donizetti, Ouverture de l'Opera: „Anna Bolena" pour le Pfte. S. 588.
Dorn, H., Ouverture de l'Opéra: „Abu-Kara" pour le Pfte à 4 m. S. 43.
— Bouquet musical. Recueil de pièces detachées pour le Pianof. Oeuv. 10. S. 769.
Droling, J. M., Rondo brillant pour le Pianof. sur les plus jolis motifs de Mathilde di Schabran. Oeuv. 29. S. 636.
Erfurt, Charles, Notturno pour le Pfte. Oeuv. 6. S. 203.
— Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Pfte. Oeuv. 7. S. 252.
Fessy, A., Le Philtre. Ouverture arrangée à 4 m. pour le Pfte S. 519.
Grillparzer, C., Rhapsodie für das Pfte. 12 W. S. 519.
Hause, Wenzel, 55 Uebungen für den Contrabass. S. 455.
— Vorzügliche Uebungen für den Contrabass. S. 455.
— Fortsetzung der vorzüglichen Uebungen für den Contrabass. 2., 3. und 3. Lieferung. S. 553.
Hermanns, F., Polacca pour le Pfte. Oeuv. 1. S. 792.
Herz, H., La Fête pastorale. Grande Fantaisie pour le Pfte seul. Oeuv. 65. S. 669.
— Grandes Variations pour le Pfte sur le Choeur des Chasseurs d'Euryanthe de Weber. Op. 62. S. 874.
— Marche et Rondo pour le Pianof. sur la Clochette de Paganini. Op. 63. S. 874.

Herz, H., La Mode, Contredanses variées pour le Pfte. Op. 64. S. 872.

Höpner, C. G., Introduct. et Variations sur une Valse (Beruhigungs-Walzer) de C. G. Reissiger, pour le Pfte. Oeuv. 6. S. 752.

Hummel, J. N., Grande Sonate pour le Pianof. à 4 m. Oeuv. 92. S. 12.

— Grosses militärisches Sextett für das Pfte allein zu 2 und 4 Händen eingerichtet. 114tes Werk. S. 97.

— Oberons Zauberhorn, für das Pfte allein. 116s W. S. 99.

— N. 3. en Mi b moll. Oeuv. 83 des XII Grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul. S. 256.

— N. 4. en Ut mineur. Oeuv. 82 de XII Conc. de Mozart, arr. pour 1.te seul, ou av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle avec cadences et ornements — S. 303.

— Grosses Concert in As dur für das Pfte allein. 113s Werk. S. 377.

— Grosse Variationen in B dur über ein Thema aus dem Fest der Handwerker, für das Pfte allein. 115s Werk. S. 378.

— Sinfonie de J. Haydn pour le Pfte seul arrangée. N. 1. S. 379.

Hünten, Franç., Fantaisie brillante pour le Pfte. Oeuv. 48. N. 1. S. 636.

— Rondoletto pour le Pfte. Oeuv. 48. N. 2. S. 636.

Kalkbrenner, Fredr., Rondeau fantastique pour le Pfte seul. Oeuv. 106. S. 380.

Karr, Henry, Les Etreunes. II Divertissemens pour le Pfte. Oeuv. 206. S. 619.

Klauss, Victor, II Thèmes variés non difficiles pour le Pfte. Oeuv. 5. S. 638.

Klein, Joseph, Grande Sonate pour le Pfte. S. 254.

Kuhlau, Friedr., III Rondeaux pour le Pfte à 4 m. Oeuv. 111. S. 125.

— Trois Airs variés pour le Pfte. Oeuv. 112. S. 127.

Kulenkamp, G. C., Introduct. et Variations sur un thème favorit de Caraffa pour le Pianof. Oeuv. 31. S. 555.

— Variations pour le Pianof. sur la Tyrolienne favorite de l'opéra: Guil. Tell de Rossini. Oeuv. 32. S. 555.

— Rondino pour le Pfte sur l'air tirolien favorit. Oeuv. 33. S. 555.

Leonhardt, J. E., Fantaisie sur un thème de l'opéra: Euryanthe. S. 839.

Lindpaintner, P., Ouverture militaire du Ballet: Zeila, ou le Tambour ecossois pour le Pianof. à 4 m. Oeuv. 73. S. 202.

— Six Pièces favorites du Ballet: Zeila pour le Pianof. à 4 m. Oeuv. 74. S. 202.

Lobe, J. C., Le Buffon. Pièce caractéristique pour le Pfte. Oeuv. 23. S. 641.

— Blumen-, Frucht- und Dornenstücke für das Pianof. 24s W. S. 641.

Marschner, H., Grand Cotillon pour le Pianof. tiré de l'opéra: Des Falkners Braut. S. 808.

Mayer, Charles, Grand Rondeau brill. pour le Pianof. seul. Oeuv. 28. S. 134.

Moscheles, Ign., Erste Symphonie. Arrangement für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 81. S. 81.

Motiven-Journal für das Pianof. Auswahl des Schönsten

und Anmuthigsten aus Opern, Balleten und andern Werken. 3tes bis 6te Lieferung. S. 388.

Motiven-Journal u. s. w. 7te bis 10te Lieferung. S. 718.

Mozart, W. A., Oeuv. 19. Divertissement ou Grand Trio pour Violon, Alto et Vcelle, arrangé pour Pianof. à 4 m. par J. P. Schmidt. S. 168.

Müller, C. F., Rondeau moderne pour le Pianof. Oeuv. 17. S. 456.

Müller, C. G., Première Sinfonie pour le Pianof. à 4 m. arrangée. Oeuv. 6. S. 621.

Neithardt, A., Contretänze nach den beliebten Melodieen der Oper: Der Gott und die Bajadere von Auber, für das Pianof. eingerichtet. S. 619.

Normann, F. G., Grande Polonoise pour le Pfte. Oeuv. 21. S. 417.

— Rondo brillante (quasi Fantasia) per il Pfte. Oeuv. 22. S. 417.

— Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 23. S. 417.

Onslow, G., XVIIme Quintette (Oeuv. 40) arrangés à 4 m. par F. Mockwitz. S. 188.

Pitsch, C., Fuge über das Thema des allgemein beliebten Volkshymnus: Gott erhalte Franz, den Kaiser — für Orgel oder Pianof. S. 824.

Pohl, Joseph, Rondeau brillant pour le Pfte. S. 771.

Reichardt, G., II Trios pour le Pfte, Violon et Vcelle comp. par L. v. Beethoven, Oeuv. 70 N. 2. arrangés à 4 m. pour le Pfte. S. 635.

Reissiger, C. G., Ouverture zur Oper: Die Felsenmühle zu Etalières, für Pfte. S. 872.

Ries, Hub., XII Solos pour le Violon (d'une difficulté moderée). Oeuv. 9. Liv. II et III. S. 303.

Rifaut, V., Le Philtre. Ouverture reduite pour le Pfte. S. 519.

Rummel, Ch., La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère — Ouverture et Airs arranges pour le Pfte. S. 520.

Sayve, Aug. de, Variations pour le Pfte. sur l'air de: „la tendre Musette". Oeuv. 8. S. 628.

Schmitt, Freye Fantasie über beliebte Themata von J. N. Hummel für das Pfte. S. 80.

Scholl, Carl, 100 Uebungen oder Unterhaltungsstücke in den gebräuchlichsten Tonarten für die Flöte. 3stes Werk. 1ste — 3te Lieferung. S. 619.

Schulz, F. A., 6 Tänze für das Pianof. — Ferner: Abschiedswalzer. S. 672.

Siegel, C. S., Variations pour le Pianof. sur un thème du Barbier de Seville. Oeuv. 57. S. 792.

Spitzgerber, E. v., 6 Märsche comp. und für das Pfte arrangirt. Op. 10. S. 604.

Stolze, H. W., Zwey Fugen für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 5. S. 128.

Strauss, Joh., Musikalisches Ragout. Drittes Potpourri für das Pfte. 46stes W. — Heiter auch in ernster Zeit. Walzer für das Pfte. 48s W. — Das Leben ein Tanz, oder der Tanz ein Leben. Walzer f. d. F. 49s W. — Hofballtänze für das Pfte. 51s W. S. 670.

Stricker, R., Zwey Polonaisen für das Pfte. S. 704.

Tolbecque, Quadrille des Contredanses pour le Pfte. S. 772.

7) Für die Orgel.

Bach, Joh. Seb., Musikalisches Opfer. Neue und vollständige Ausgabe. S. 3.
— Sämmtliche Orgelwerke. N. 1 und 2. S. 404.
— 371 vierstimmige Choralgesänge. Dritte Aufl. S. 714.
— Choräle mit bezifferten Bässen, herausgegeben von C. F. Becker. S. 714.
— Prélude et Fugue pour l'Orgue ou Pfte. N. I, II et III. S. 715.
— Toccata et Fugue pour l'Orgue ou Pfte. N. I, II et III. S. 715.
— Fantaisie pour l'Orgue ou Pfte. N. I et II. S. 715.
Frech, J. G., Vor- und Nachspiele für die Orgel, zum Gebrauche bey dem Gottesdienste, nebst 24 Choral-Intonationen und Choralschlüssen mit Angabe der Register und des Pedals. 1o und 2o Heft. S. 671.
Geisler, Carl, 20 Choral-Vorspiele in leichten und gefälligen Adagio's in den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Moll-Tonarten für angehende Orgelspieler. S. 323.
Hesse, Adolf, Neueste Orgel-Compositionen, zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. Erste und zweyte Lieferung. 3te W. S. 455.
— 8 Studien für die Orgel mit obligatem Pedal und genau angezeigter Pedal-Applicatur. 2o Heft. 3te W. S. 588.
— Orgel-Vorspiele zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. Op. 28 und 29. S. 635.
— Neueste Orgel-Compositionen u. s. w. 3te und 4te Lieferung. 3te und 35stes W. S. 636.
Höpner, C. G., Fantaisie pour l'Orgue. Oeuv. 5. S. 770.
Klauss, Victor, Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" mit Einleitung und Variationen für die Orgel. Op. 2. S. 859.
Pitsch, C., Fuge über das Thema des allgemein beliebten Volks-Hymnus: Gott erhalte Franz, den Kaiser — S. 824.
Stolze, Heinr. Wilh., 3o kleine und leichte Orgel-Vorspiele zu den bekanntesten Choral-Melodieen zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. Op. 22. S. 455.

V. Correspondenz.

Ancona, S. 381, 567, 821.
Bagnacavallo, S. 382.
Basel, S. 43, 646, 858.
Bergamo, S. 200, 411, 830.
Bernburg, S. 466.
Berlin, S. 72, 140, 156, 214, 228, 252, 302, 317, 351, 354, 360, 370, 446, 483, 527, 685, 696, 800, 815.
Bologna, S. 201, 382, 567, 821.
Bremen, S. 633.
Brescia, S. 823.
Breslau, S. 313, 554, 765.
Cagliari, S. 410.
Camerino, S. 382.
Caravaggio, S. 568.

Cassel, S. 139, 499.
Cöln, S. 222.
Como, S. 831.
Crema, S. 411.
Danzig, S. 25.
Darmstadt, S. 555.
Dessau, S. 58.
Dresden, S. 315, 366, 818, 886.
Florenz, S. 201, 382.
Forli, S. 821.
Frankfurt a. M., S. 432, 527, (von oben Z. 15) 862.
Genua, S. 410, 569.
Gotha, S. 351, 365.
Greifswald, S. 712, 854.
Hamburg, S. 29, 243.
Jena, S. 123, 451.
Italien, S. 179, 197, 279, 380, 408, 564, 593; 785, 820, 830.
Karlsruhe, S. 599.
Königsberg, S. 159, 177, 513, 665, 684.
Lausanne, S. 582.
Leipzig, S. 76, 296, 628, 671, 832, 747, 759, 867.
Livorno, S. 822.
Lucca, S. 822.
Lugo, S. 821.
Mailand, S. 138, 412, 413, 564, 568, 785, 831.
Meiningen, S. 346.
Mexico, S. 543.
Morges, S. 384.
München, S. 53, 334, 343, 466, 728.
Neapel, S. 197, 381, 566, 791.
Neu-Vorpommern, S. 710.
New-York (und Philadelphia), S. 720, 832.
Padova, S. 567, 822.
Palermo, S. 565.
Paris, S. 597.
Parma, S. 410.
Pisa, S. 382.
Prag, S. 88, 282, 349, 462, 632.
Preussisch-Minden, S. 643.
Reggio, S. 408.
Rom, S. 381, 567, 820.
Sicilien, S. 380, 565.
Strahund, S. 710.
Strassburg, S. 366, 578.
Stuttgart, S. 101, 129, 493, 509.
Triest, S. 201, 410, 822.
Turin, S. 201, 410, 822.
Venedig, S. 410, 822.
Vevay, S. 383.
Vicenza, S. 411, 567.
Waadtland, S. 382.
Weimar, S. 192, 612, 851.
Wien, S. 224, 249, 268, 384, 414, 426, 546, 562, 580, 855, 847.
Würzburg, S. 345, 853, 856.

VI. Miscellen.

Antwort des Orakels auf die Frage: Was macht Hr. Scribe und Hr. Meyerbeer? S. 651.

Attestat. S. 766.

Ausbruch eines Phantasten. Im neuen Orakelton. S. 626.

Axe-Lallemant, nicht Abbé Lallemant. S. 854.

Bach's, Joh. Seb., Musikalisches Opfer (über das Trio desselben). S. 108.

Baillot nimmt vom öffentlichen Spiel im Conservatoire Abschied. S. 15.

Berichtigung aus Basel. S. 646. Nachschrift der Redaction zu dieser Berichtigung. S. 649. Gegen jene Berichtigung aus Basel mit Namensunterschrift. S. 838.

Buschmanns Terpodion (neu erfundenes und sehr verbessertes mus. Instrument). S. 856 und 858.

Cello? warum nicht Violoncello? S. 556.

Clarinetten-Verbesserung. S. 560. Vergleiche S. 665.

Curiosum. Wörtliche und correcte Copie eines Briefes, welchen kürzlich der Schullehrer P. J. P. zu D. an eine Musikalienhandlung einer Residenz einsandte. S. 59.

Dorn, Heinr., Musikdirector am Theater zu Riga. S. 752.

Druckfehler: S. 48, 436, 567 (unter Ancona), 752.

Ehrenauszeichnungen. S. 15.

Eichler, Friedr. Wilh., wird als Vorgeiger nach Königsberg berufen. S. 720.

Feyjoö, Padre maestro Fr. Benito Geronimo, wie derselbe zu citiren ist. S. 281.

Gelehrte Untersuchungs-Commission der Franzosen 1829 in Morea. S. 138.

Gödike, Heinr. Gottfr., wird Kapellmeister des deutschen Hoftheaters zu St. Petersburg. S. 340.

Goethe's Todtenfeyer im Königstädter Theater zu Berlin am 10ten April. S. 302.

Haendel's einziges ursprünglich deutsch componirtes Oratorium. S. 109.

Handlungs-Verkauf. S. 556.

Hauber, Geistlicher in München, Besitzer der wichtigsten dortigen Privatsammlung alter Musikwerke. S. 535.

Heinefetter, Dem., erstes Auftreten in Mailand. S. 470.

Hesse's, Adolf, Portrait. S. 454.

Hiller's, Joh. Adam, Ehrendenkmal in Leipzig. Einweihung desselben. S. 471.

Italien: Ueber Carnevals-Opern und vermischte Berichte: S. 179, 197, 279, 380, 408, 564, 593 (s. Italien).

Kiesewetter, Rud. Georg. S. 15.

Klein's, Bernh., unvollendetes Oratorium. S. 720.

Kreiselerisma, neue. Ein Scherflein zur Beförderung des guten Geschmacks. S. 631.

Literarische Notizen. S. 595, 855.

Löwe, Carl. Grosses Oratorium „die Zerstörung von Jerusalem". Vorläufige Anzeige davon. S. 110.

— Concert desselben in Berlin. S. 232.

Mancherley. S. 15, 108.

Mexico, italienische Oper daselbst. S. 556, 593.

Meyerbeer's und Scribe's Oper: Robert le diable. S. 228.

Musikfest, viertes Rheinisches zu Cöln am 10ten und 11ten Juny 1832. S. 552.

Nachricht wegen einer Violoncellisten- und Privatsecretaire-Stelle. S. 304.

Nänien (Berlin). S. 685.

Neues Erziehungs-Institut in Wartensee im Cant. Bern. S. 483.

New-York und Philadelphia, dortiger Musikzustand. S. 720.

Notizen. S. 340, 356, 420, 456, 520, 535, 556, 604, 719, 733, 860, 875.

Operngesellschaft, neue, in Dessau, unter Julius Müller. S. 755.

Opern, in den Nachrichten dargestellt:

Die Mitternacht von Chelard. S. 54.

Die Jungfrau von Conradin Kreutzer. S. 88.

Die Amazone, oder: Der Frauen und der Liebe Sieg von Lindpaintner. S. 101.

Macbeth von Chelard. S. 106 und 193.

Die Kirmess, Operette von Ed. Devrient und Wilhelm Taubert. S. 140.

Straniera (die Unbekannte) von Bellini. S. 227 u. 349.

Der Glockengiesser in 3 Aufz. v. Storch u. Lübcke. S. 351.

Der Gott und die Bajadere von Auber. S. 385.

Der Lastträger an der Themse von Conr. Kreutzer. S. 465.

Robert der Teufel von Meyerbeer. S. 228, 473, 485, 528.

Zampa von Herold. S. 141, 493, 546.

Capuletti von Bellini. S. 527.

Die Kirmse, komische Oper von Seidel u. Hüser. S. 615.

Der schönste Tag des Lebens von Carl Blum. S. 612.

Irene von C. Arnold. S. 804.

Der Kreuzritter in Egypten (il Crociato) von Meyerbeer. S. 815.

Acht Monate in zwey Stunden von Donizetti. S. 835.

Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:

Israel in Aegypten von Händel. S. 73.

Der Messias von Händel. S. 119.

Missen von Orlandus Lassus. S. 343.

Die Grablegung Christi von Neukomm. S. 379.

Die Zerstörung von Jerusalem von Löwe. S. 447.

Die Kraft des Glaubens von A. F. Häser. S. 509.

Requiem von Häser. S. 511.

Joh. Seb. Bach's Passion nach dem Ev. Matthäus. S. 515 und 667.

Friedenscantate von F. W. Berner. S. 552.

Das Gesetz des alten Bundes von Neukomm. S. 701.

Orgel im Kloster Weingarten und in Sevilla. S. 719.

Portrait des Fräulein Pistor S. 420; der Herren Rinck und Stolze. S. 719.

Pott, A. (nicht Bott,) wird oldenburgischer Kapellmeister. S. 340.

Reductions-Angelegenheiten. S. 339, 473, 733, 839.

Schechner, Fräulein, heirathet Herrn Wagen. S. 109.

Schindler, Anton, wird Musikdirektor in Münster. S. 14.

Schmittbach, Fagottist, wird von Leipzig nach Hannover berufen. S. 555.

Schmitt's, Aloys, musikal. Institut in Frankf. a. M. S. 482.

Schneider's, Frdr., neuestes Oratorium. S. 720.

Siona, herabgesetzter Preis. S. 733.

Spohr's grosse Violinschule. Nachricht darüber. S. 824.

Stein, K., *Dr.*, Mittheilungen aus den nachgelassenen Papieren des Studenten Anselmus (über die Cdur Sonate von Beethoven). S. 33 und 49.

Verbesserter Name (Hiroldi), S. 412, Z. 20 von oben.
Verlagseigenthum-Anzeigen: S. 32, 48, 112, 144, 168, 256, 272, 304, 324, 404, 436, 472, 520, 536, 620, 736, 772, 840 und 876.
Vermischtes. S. 594, 834.
Verzeichniss der Kapellmeister zu S. Marco in Venedig. S. 279.
— der Organisten der ersten und zweyten Orgel zu S. Marco in Venedig. S. 279.
— der Kapellmeister an der Mailänder Domkirche vom J. 1619 bis 1823. S. 280.
Victor Anton, Grossmeister des deutschen Ordens und Erzherzog von Oesterreich, übernimmt das Protectorat des Wiener Conservatoriums. S. 270.
Violin-Instrumente. Vereinfachte Form. S. 833.
Wallerstein, Anton, Violinist, kommt von Dresden nach Hannover. S. 535.
Wie viel der Name zur Sache thut. S. 108.
Winter-Concerte in Altenburg. S. 456.
Wolfram's Bergmönch. S. 14.
Zelter's Leichenfeyer S. 370; Gedächtnissfeyer, S. 681.
Zum Titelkupfer. S. 876.

VII. Beylagen.

N. I. Zu N. 12 der Zeitung, enthaltend: Zeichnungen zu Erfindungen für die Orgel. Ein Duo für 2 Violinen und Räthsel-Canons von C. A. P. Braun in Stockholm.
N. II. Zu N. 32, enthält: 2 der beliebtesten Gesangnummern aus der Oper von Schnyder von Wartensee „Fortunat mit dem Säckel und dem Wünschhütlein" (ist fälschlich wieder mit N. I. bezeichnet).
N. III. Zu N. 52, enthält: Romanze aus der Oper „Fridolin" von Carl Schönfeld und Auflösungen der Räthselcanons von Braun in N. I.

VIII. Intelligenzblätter.

Zusammen 17 Nummern:
1 zu N. 5 der Zeitung
2 — 8 —
3 — 14 —
4 — 15 —
5 — 22 —
6 — 23 —
7 — 25 —
8 — 27 —
9 — 29 —
10 — 36 —
11 — 39 —
12 — 41 —
13 — 42 —
14 — 43 —
15 — 45 —
16 — 48 —
17 — 52 —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. No. 1. 1832.

Gefahr, Entschluss und Wunsch.

Grausig im Schauer der Nacht kocht Giftwuth verschmähte Berauschung,
Eitelkeit rühret den Gischt, den die Gemeinheit kredenzt.
Keiner ist leichter verletzt als nichtiger Schimmer des Prahlers,
Und der Groschen wird grob, dem man den Wucher verdirbt.
Scheide den Tempel und Markt; es erlaben dich Thäler und Berge!
Fasse die Doppelgestalt rüstigen Lebens in Lust.
Nimmer entweichet das Recht, entehrst du nicht selber die Rechte,
Und in krystallener Burg thronet unsterblich die Kunst!
Anders durchhallen den Dom der Orgel erhab'ne Gewalten,
Als auf beheerdeter Flur pfeifet des Hirten Schalmey.
Nirgend mit Händen gemacht sind die Tempel des Geistes der Liebe:
Fühl' im Schalmeyengesang, fühl' in dem Dome die Huld.
Nicht an die Normen der Zeit knüpf't jemals des Ew'gen Beschränkung;
Heute wie morgen und stets sind die Unsterblichen nah!
Oeffne den reineren Sinn und umarme das wogende Leben,
Wo's nur in Liebe sich zeigt, stündlich zu schwellendem Glück.
Jung stets blühet die That und neben dem Ruhme der Todten
Sing' ich der Gegenwart Preis! Bleibt dem Genossen geneigt.

G. W. Fink.

Es gibt zwey Arten Componisten, die sich einander gegenüber stehen. Die ersten sind die Modemänner, die da fragen: „Gefällt euch das Polonaischen?“ und die anderen stehen da wie gerüstete Leute und wollen solid seyn. Der ersten sind viele, der anderen wenige. Die ersten treiben auf voller, breiter Strasse: die anderen suchen die enge Pforte. Die ersten klopft das Gedränge freundlich auf die Schulter und die anderen lässt man laufen. Beydes ist natürlich, kann nicht anders seyn und ist nie anders gewesen. Man schmeichelt falsch, wenn man anders hofft.

Ist denn nun die zweyte Art besser als die erste? Wie man es nimmt. Als Menschen, deren Streben und Ringen nach einem höhern und schönern Ziele klar vor Augen liegt, sind die zweyten höchst schätzbar, achtungswerth und von allen Einsichtsvollen auch wahrhaft geachtet, nämlich als

rechtlich aufwärts strebende Seelen. Sie geniessen auch in der That, trotz ihrem einsamen Wandeln, hoher Vergünstigungen. Ihnen ward vom Geber alles Guten ein tieferes, innigeres Gefühl für echt Meisterliches verliehen und ihre Freude an ihrer Arbeit und Mühe ist nicht als etwas Geringes anzuschlagen. Durch jede Arbeit kommen sie, wie durch einen rüstigen Gang der Wandersmann, wahrhaft weiter und mit zunehmender Höhe wird ihre Aussicht in's gelobte Land schöner und tiefer.

Diese grossen Vorzüge entbehren die Ersten. Sie, beständig im Gewühl auf offener Heerstrasse, freuen sich nicht über die Sache, sondern allein über das Klatschen eines Haufens, den sie im Herzen selbst nicht zu achten vermögen, und drückend ahnen sie es oft schon mitten im Beyfall, dass ihr Lohn erstirbt mit dem Verhallen des wirren Geräusches, dessen Lärm im Augenblicke der Gegenwart sie gar wohl verdient und theuer erkauft haben zum Theil mit grosser Resignation, immer jedoch mit angestrengter Gefälligkeit, geduldiger Nachsicht und anschmiegender Schmeicheley, womit sie die Wünsche der Menge gespannt aus den Augen zu lesen nie ermüden.

Es geschieht also beyden Künstlergattungen nicht das kleinste Unrecht. Sie erhalten beyde den Lohn, der ihnen bestimmt ist für ihre Arbeit im Weinberge und sollten damit zufrieden seyn. — Einer klagt nie. Das ist der Meister. Er hat's auch nicht nöthig. —

Diejenigen aber, die nach der engen Pforte wandeln, mögen bedenken, dass der Weg dahin und das wirkliche Durchgedrungenseyn nicht eins und dasselbe ist. Es ist nicht Jedermanns Sache, so lange Ausdauer und Liebe zu haben, die Alles trägt und duldet. Auch ist nicht Jedem gegeben, dass er so lange wandle, bis er das Ziel erreicht und durchgedrungen ist zu dem Lande des Lebens im Leben auf Erden, was dem Künstler oft ein Zug durch die Wüste ist. Das Kämpfen thut es nicht allein, sondern dass Einer die Krone gewinne. — Wer zur Vollendung auch des Kleinsten kommt, erhält des Spieles Preis. Er stirbt und stirbt doch nicht. Darum, was du thust, vollende, was du angefangen hast.

G. W. Fink.

Recensionen.

Musikalisches Opfer. Seiner Königlichen Majestät von Preussen allerunterthänigst gewidmet von Johann Sebastian Bach. Neue Ausgabe, mit einer Vorrede über die Entstehung dieses Werkes. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. 12 Bogen, Klavierformat. (1 Thlr. 16 Gr.)

Man kann zwar voraussetzen, dass denen, die von Bach's Musikalischem Opfer etwas wissen, auch die Veranlassung zur Ausarbeitung dieses „erstaunlichen" Kunstwerkes bekannt sey, nachdem die Geschichte der Entstehung desselben schon mehrmals (von Kirnberger, Gerber, Forkel, Fischer und Anderen) erzählt worden ist. Dennoch wird die Vorrede zu dieser neuen Ausgabe des gedachten Werkes mit Interesse und Dank gelesen werden, indem darin von dem eigentlichen Hergange der Sache genügende Auskunft gegeben wird. Die zu Potsdam befindlichen Instrumente, auf welchen Bach seine Kunst zu hören gab, waren jedoch nicht Klaviere (im gebräuchlichen Sinne), sondern Silbermann'sche Fortepiano's *), welche Friedrich, der grosse König, als eine damals ganz neue Erscheinung mit hohem Sinne gewürdigt und dem Erfinder oder doch ersten Erbauer derselben mit königlicher Freygebigkeit abgekauft hatte **). — Auf einem dieser Instrumente legte der König Bach'en eine diesem gänzlich unbekannte Basstimme aus einer Quanz'schen Symphonie vor, aus welcher Bach auf Begehren des Königs und zu dessen grosser Zufriedenheit eine sehr kunstreiche Sonate extemporirte.

Das „tiefdurchdachte" Thema, welches dann der König dem Künstler zur Ausführung einer Fuge vorspielte, ist der ausschliessliche Gegenstand des vorliegenden Werkes. Dieses ist zwar schon im Jahre 1747 in Kupfer gestochen und mithin öffentlich erschienen, aber seitdem

*) Und zwar sieben — nicht 15, wie Forkel schreibt (Ueber Bach's Leben, Kunst u. s. w. S. 10.)

**) Silbermann erhielt für jedes der sechs ersten Instrumente 700 Thlr. (Siehe J. G. Fischer's Nachrichten von dem berühmten Orgelbauer Silbermann in den Freyberger gemeinnützigen Nachr. 1800. S. 127.)

so selten geworden, dass sogar musikalische Literatoren und Sammler der Joh. Seb. Bach'schen Werke zu dem Daseyn gedachter Ausgabe gezweifelt haben. Auch Ref. hat bis jetzt erst Ein Exemplar derselben gesehen und zwar in der Bibliothek des Kön. Sächs. Hoforganisten Hrn. Joh. Schneider's zu Dresden. In Berlin, Hamburg und Leipzig mag es deren vielleicht noch einige geben *). Jedoch scheint es gewiss zu seyn, dass nicht alle Ausarbeitungen über das „königliche" Thema gestochen und dass mehre derselben von Bach erst späterhin blos handschriftlich ausgegeben worden sind; daher die noch grössere Seltenheit vollständiger Exemplare vom Musikalischen Opfer.

Gegenwärtiger Anzeige kann die Absicht nicht unterliegen, das grosse Verdienst zu rühmen, welches die Herausgeber dieses Werkes ihren früheren, der Welt längst bekannten und von der Welt längst anerkannten Verdiensten um die Tonkunst auf's Neue beygefügt haben; aber das kann und darf nicht verschwiegen werden, dass sie sich alle Verehrer Joh. Seb. Bach's — und ihrer werden, Dank sey's dem guten Genius der Kunst, alltäglich mehre — nicht blos durch die Bekanntmachung dieses seltenen Werkes, sondern auch durch die Art der Ausstattung desselben auf's Höchste verpflichtet haben. Denn abgesehen von der äussern Zierlichkeit, die dem Auge sehr wohl thut und in deren Hinsicht die frühere Auflage mit der vorliegenden gar keinen Vergleich aushält, bietet diese Ausgabe des Musikalischen Opfers ein unübertreffliches Muster von Correctheit, aber auch ein für viele deutsche Musikverleger, welche die klassischen Werke unserer grossen Meister oft mit unzähligen Fehlern verunstaltet in die Welt schicken, beschämendes Beyspiel der Möglichkeit dar, selbst die schwierigsten Werke (welche Corrector kann schwieriger seyn, als die der J. S. Bach'schen Werke?) fehlerfrey herauszugeben, wenn nur Zeit und Kosten nicht gescheut werden.

O, lebte doch der Held und der Musen Freund noch, dessen Körper zwar, aber nicht dessen Ruhm bey Saalfeld sank! Wie würde Er sich bey dem Anblicke dieses unnachahmlichen Kunstwerkes gefreut haben, „dessen edelster Theil von der Hohen Hand" seines grossen Ahns herrührt! Aber auch jeder der Tonkunst befreundete Verehrer Friedrich's der Unsterblichen muss dieses Opfer als ein Monumentum aere perennius betrachten, welches dem König, dem es gewidmet ward, nicht weniger ehrt, als den schaffenden Künstler, der es ihm weihte. Und dieser Künstler lebte und starb in Sachsen und ward in Sachsens Erde zur Ruhe gelegt, und es hat sonst kein Land der Erde mehr einen Johann Sebastian Bach, oder Einen, der ihm gliche; darum, Sachsen, ehrt auch Ihr sein Andenken in gründlicher Erkenntniss seiner in ihrer Art noch unübertroffenen Werke.

Es bleibt Ref. nur noch übrig, den Inhalt des Musikalischen Opfers näher zu bezeichnen und einige Worte über die praktische Anwendung der einzelnen Sätze hinzuzufügen.

Die Zweignung an den König ist ein erfreuender Beweis von Bach's mehrseitigen und seiner amtlichen Stellung entsprechenden Bildung. Seine Sprache ist edel und gewiss nur wenige Gelehrten vermochten in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so deutsch zu schreiben, als der damalige Cantor an der Thomasschule zu Leipzig.

Der erste Satz ist ein dreystimmiges Ricercar mit der ausgrammatischen Ueberschrift: Regis Jussu Cantio Et Reliqua Canonica Arte Resoluta, welches sich gar wohl auf dem Flügel vortragen lässt. Wer aber diese Fuge in ihrer vollen Schönheit geniessen will, der spiele auf zwey verschiedenartig, aber fast gleichstark registrirten Orgel-Klavieren — vorausgesetzt, dass die Manuale bis $\bar{d}$ gehen — die obersten beyden Stimmen und lasse die dritte (unterste) Stimme von einem Gehülfen entweder auf einem dritten oder auf demjenigen Klaviere, welches die Oberstimme führt, dazu spielen. Experto credite! *) Als Orgeltrio behandelt

*) Eben so rar muss auch die erste Ausgabe der „Kunst der Fuge" seyn (Berlin, 1752, 67 S. Querfolio in Kupfer gestochen), von welcher die Platten nach dem Abzuge einiger weniger (etliche und 30 ?) Exemplare als altes Kupfer verkauft worden sind. Ganz unverantwortlicher Weise hat Nägeli in seiner Ausgabe dieses Werkes den Schwanengesang J. S. Bach's, die unvergleichliche Bearbeitung des Chorals: Wenn wir in höchsten Nöthen seyn, weggelassen, wofür ihm gewiss Manche den untergelegten und Bach's Composition ensteilenden Klavierauszug erlassen hätte.

*) Manchem Dilettanten, der in seiner Bildung so weit vorgeschritten ist, dass er J. S. Bach'sche Compositionen mit Interesse hört und doch an der Möglichkeit einer fehlerfreyen Vortrags verzweifelt, wird obiger Fingerzeig hoffentlich sehr willkommen seyn, um durch 3 (und resp. 4) Hände in unverkürzter Stimmenlage herauszubringen, was zweyhundert der vollendetsten Meister möglich ist.

ersten Allegro der Symphonie hatte er theilnehmender, wärmer gespielt, als je, — eine gewisse harte Manier, die er, besonders bey raschen und lebhaften Passagen, nie ganz hatte ablegen können, schien heute, wie durch eine unbegreifliche Begeisterung, in den reinsten Strom einer fliessenden Tonsprache übergegangen zu seyn. — Jezt war das Allegro geendigt — Seine Freunde, denen diese Veränderung nicht verborgen bleiben konnte, wollten ihm entzückt ihre Bewunderung zu erkennen geben — aber — sein irdisches Ohr vernahm die Stimme des Beyfalls und Lobes nicht mehr! Die Schwingen seines lächelnden Genius hatten melodisch in seinen Saiten gerauscht und durch zarte Töne, die von jenseits herüberklangen, alle Härten der irdischen Tonbildung gemässigt. — Er sank, vom Schlage getroffen, im Nachhall der Haydnschen Symphonie. Alle Versuche zu seiner Rettung waren fruchtlos. Die grossen Harmonien des herrlichen Tonstücks ergriffen seine Seele und trugen sie auf ihren Wirbeln zu den hohern Regionen, ihrer Heimath, zurück.

Alle Tonkünstler und Liebhaber der Gegend feyerten seine Beerdigung durch die sehr gut gelungene Aufführung der erhabnen Trauermusik, die der schwedische Kapellmeister Kraus auf den Tod Gustavs gesezt hat. Ein Freund der Tonkunst, der des Verstorbenen Verdienste kennt und fühlt, dichtete auf seinen Tod das Sonnet, das ich hier beylege.

Vom Himmel steigt der hehre Bote nieder —
Der mit Gesang der Welt dich einst gegeben,
Ruft jezt melodisch dich ins neue Leben.
Auf Sonnenstrahlen wogen seine Lieder.

Und bald erkennt dein Geist die Töne wieder,
Und will im Jubel auf zur Heymath schweben.
Wie Blüten zukt des Geistes reges Streben
Durch seines Körpers aufgelöste Glieder.

In unsern Händen bleibt ein todt Gebilde,
Aus Harmonien webt sich, zart und milde,
Um den befreyten Geist ein neu Gewand:
Im letzten Ton, der unser Ohr umwallet,
Ist deines Lebens Schlussakkord verhallet,
Sein Nachklang tönt zu uns aus fernem Land.

Christian, Fürst zu Wittgenstein-Berleburg.

Am 4ten Oktober des vorigen Jahres starb auf seinem Schlosse der regierende Fürst Christian, zu Sayn-Wittgenstein-Berleburg, nach einem Krankenlager von wenigen Tagen. Die Aerzte hielten Anfangs das Uebel für ein gewöhnliches Katharrfieber; bey der Leichenöffnung zeigte sich eine gänzliche Verdorbenheit der Lunge, die man bey einem, dem Anscheine nach gesunden Manne in den besten Jahren nicht hatte erwarten sollen, da er überdies kein blasendes Instrument trieb, nie, weder dem Trunk, noch andern Ausschweifungen ergeben, sondern unwidersprechlich ein nachahmungswürdiges Muster vernünftiger Sobrietät war. Ob er sich indessen vielleicht nicht durch den leidigen Walzer, den er sehr liebte, in seinen jüngern Jahren den Keim eines frühern Todes eingepfropft hat, will ich keineswegs in Abrede stellen; denn dieser, in jedem Betracht gefahrvolle vaterländische Bacchantentanz hat schon manches Schlachtopfer vor der Zeit der Reife dem Tode in seine Hore geliefert.

Dieser Fürst verdient in den Annalen der Tonkunst eine ausgezeichnete Stelle. Ich will es versuchen ihm ein kleines Denkmal zu weihen. Auch diese unvollendete Skizze wird dem Musikfreunde nicht ganz gleichgültig seyn, wenn sie auch seine Erwartung nicht in vollem Maasse befriedigt.

Der fürstliche Virtuose war gebohren am 12ten December 1753, und kam bereits 1768 im Alter von zwanzig Jahren zur Regierung,

würde dieser Satz einen Virtuosen und auch ein Pedal bis *c* erfordern; und dennoch finde sich S. 7 in der letzten Zeile immer noch eine Anomalie.

Es folgt nun S. 9 Canon perpetuus super thema regium, dessen Auflösung Kirnberger in der „Kunst des reinen Satzes" II. Th. 3te Abth. Seite 45 mitgetheilt hat. Am leichtesten läst er sich durch Violine und Pianoforte, oder auch auf einer Orgel (oder einem Flügel) mit zwey Klavieren auf oben beschriebene Weise zu Gehör bringen.

Auf derselben Seite fängt nun der Hauptsatz — man könnte sagen das Meisterstück, wenn hier nicht alles Meisterstücke wären — nämlich das sechsstimmige Ricercar an. Ein berühmtes Künstler-Brüderpaar unternahm es vor mehren Jahren, diese grosse überaus schwere Kunstfuge auf der Orgel mit vier Händen und obligatem Pedal vorzutragen; und wahrlich eine solche sich selbst gesetzte Aufgabe war solcher Meister so würdig, wie es die Lösung des Werkes war. — Ungleich leichter wird die Aufführung, wenn die sechs Stimmen für drey Klaviere ausgeschrieben werden, so zwar, dass die Stimmen

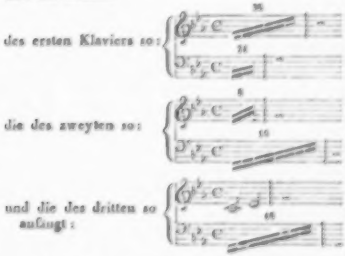

Auf Seite 20 und 21 sind sieben über alle Massen künstliche Räthselcanons abgedruckt. Der erste (zweystimmige) hat die Ueberschrift: Quaerendo invenietis. Seine Auflösung ist angedeutet in der Allg. Mus. Zeitung, Jahrg. VIII. S. 496. Eine andere, von Bach wohl nicht gemeinte Auflösung, jedoch mit Einer harmonischen Härte, theilte der verewigte Cantor Fischer zu Freyberg in demselben Jahrgange der Allg. Mus. Zeitung S. 288 in Noten mit, eine Auflösung, welche dennoch sehr stimmreich zu nennen ist.

Der zweyte Canon ist vierstimmig. Der Anfang geschieht im zweyten Basse mit der Note *C*. Die zunächst nach 7 Tacten folgende Stimme ist die zweyte Violine mit dem Tone *g*. Den dritten Eintritt hat der erste Bass mit dem Tone *G* nach 14 Tacten und zuletzt tritt die erste Violine nach 21 Tacten auf *g* ein.

Der dritte Canon ist zweystimmig und aufgelöst zu finden bey Kirnberger am angeführten Orte S. 50.

Der vierte Canon, in motu contrario, steht ebenfalls bey Kirnberger aufgelöst, am angeführten Orte S. 47.

Der fünfte Canon (S. 21) per augmentationem in contrario motu war dem Ref. ganz neu. Weit weniger hierauf, als auf irgend ein anderes Musikwerk von Bach, passt das Urtheil des *M. M. Schmidt's* in seiner Musica-Theologia (Bayreuth und Hof, 1754) Seite 150. „Ich kann mich nicht überreden, dass die schwerste geometrische Demonstration ein viel tieferes und weitläuftigeres Nachdenken erfordert haben muss." — Die zu suchende dritte Stimme findet man, wenn man die Noten der Unterstimme im Spiegel umgekehrt liest und sie um das Doppelte vergrössert. Demnach sieht der Anfang so aus:

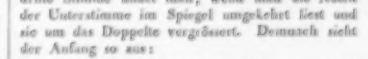

Der sechste Canon per tonos steht bis zur nächsten Tonart aufgelöst bey Kirnberger am angeführten Orte S. 48. Die Fortführung findet sich leicht.

Der siebente Canon für zwey Violinen all' unisono und Bass (welcher das Thema spielt) ist für die Auflösung der leichteste. Der Eintritt der zweyten Violine ist an gehöriger Stelle bemerkt.

Es folgt (Seite 22) ein Räthsel von grösserm Umfange: Fuga canonica in Epidiapente überschrieben. Die dritte Stimme tritt bey dem Segno mit den Noten (nur nicht mit dem Klange) der ersten Stimme also ein:

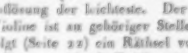

oder, da die Mehrzahl der jüngeren musikalischen Welt so etwas nicht lesen gelernt hat *), also:

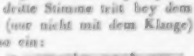

*) Durch das thätlichste Bestreben, alle Stimmen in höchstens zwey Schlüsseln darzustellen, wird in der neuern Zeit die

Den Schluss des Werks (S. 24 — 45) macht das hier zum erstenmale gedruckte Trio für Flöte, Violine und Bass, aus fünf Sätzen bestehend, nämlich aus einem Largo $\frac{3}{4}$ T. als Einleitung, Allegro $\frac{2}{4}$ T., Andante $\frac{3}{4}$ T., Allegro $\frac{6}{8}$ T., in welchem gleich Anfangs das ganze Thema in lieblicher Figuration hervortritt und einem (hier mit der Auflösung abgedruckten) Canone perpetuo in contrario motu für die genannten Instrumente, wozu noch, nach Ref. Dafürhalten, die Seite 22 befindliche Fuga canonica als Schlussstein des Ganzen gehört, ohnerachtet die hier gebrauchten Schlüssel für Violine und Flöte ungewöhnlich sind. — So leicht ausführbar nun dieses Trio aussieht, so dürfte doch mancher Flötist bey einigen der hier vorkommenden Triller in Verlegenheit kommen. Als Orgeltrio kann es wohl nicht viel schwerer seyn, als eins der sechs für Wilh. Friedemann Bach geschriebenen; der Bass aber steigt hier bis *es*. — Wo die Orgelmanuale bis *e* reichen, geschieht die Ausführung dieses Trio am leichtesten durch drey Hände auf die oben schon beschriebene Weise.

Den Preis werden wenigstens diejenigen sehr billig finden, welche den Werth der Correctheit an einem solchen Werke zu würdigen verstehen.

Klauss.

Pianoforte-Musik mit und ohne Begleitung mehrer Instrumente von Joh. Nep. Hummel.

Von G. W. Fink.

Grosses Quintett für das Pianof., Violine, Viola, Violoncell und Contrabass. 87stes Werk. (Eigenthum des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr. 16 gGr.

Wir heben, wie man sieht, nicht mit Hummel's neuesten Nummern an, wohl aber mit einem Werke, das zu des Meisters vortrefflichsten gehört und lange nicht so bekannt, lange nicht so verbreitet ist, als es zu seyn verdient. Kann es doch bey so starkem Andrange des Neuen kaum fehlen, dass manches tüchtige, zufällig nicht oft genug besprochene Tonstück zum Nachtheil echter Freunde der Kunst hier und dort übersehen oder mindestens nicht so allgemein beachtet wird, als man es wünschen muss. Uns kann aber nichts mehr am Herzen liegen, als unseren Lesern durch unsere Anzeigen frohe Stunden vorzubereiten, die sie selbst durch geschickten Vortrag wahrhaft schöner Erzeugnisse der Musen sich verwirklichen, wodurch die Kunst im Allgemeinen am meisten gehoben und gesteigert wird. Es gereicht uns daher zum Vergnügen, denen, die das Werk kennen, zu angenehmer Erinnerung und zu nützlicher Vergleichung ihres eigenen Urtheils mit dem unsern, und denen, die es noch nicht kennen, zur Vermehrung und Verschönerung ihrer Musikfeste und häuslichen Abendergötzungen, eine möglichst getreue Schilderung des Vorliegenden in Umrissen zu entwerfen.

Gleich in den ersten Tönen des Allegro e risoluto assai, $\frac{4}{4}$, Es moll, tritt uns kräftig eine charaktervolle Selbstständigkeit vor die Seele, die in entschlossener Festigkeit und würdiger Haltung sich zeigt. Mit jedem Schritte vorwärts wird das Bild deutlicher; immer gediegener waltet die Kraft mit Ruhe gepaart und ein rundumschauender Blick, voll klarer Besonnenheit, hat schon im Voraus die rechte Wahl getroffen, bevor noch auf vielfach sich kreuzenden Pfaden Hindernisse und Schwierigkeiten andhängender Naturgewalten dem siegreichen Fortgange sich entgegensetzen. Nichts lähmt oder umflort auch nur der hellen Umsicht gelassenen Muth, so dass ein Erdensohn, der allein Gefühl, nicht auch den Lichtglanz der Augen in's Ohr zu setzen vermag, sich über den ebenen, schön gehaltenen Weg freut, den der sichere Fuss des Wanderers ernstfreundlich durchschreitet. Ganz anders erscheint es dem, der der Töne seltsam und kühn anstürmende Geister und die tausendarmigen Verschlingungskräfte ihrer augenblicklich umgewandelten Proteusvermögen mit geistigem Ohre erkennt. Erblickt er sie noch dazu, angedeutet in den Hieroglyphenzeichen allgemeiner Weltsprache, der Notenformen: so wird er mit anerkennender Freude gewahr, wie schön und recht der Meister den Spuk entgegenkämpfender Gewalten schon durch Zeichenausdruck chromatischer Verschränkung, ohne die

---

Fähigkeit, Partituren zu lesen, immer seltener. Es gibt jetzt Leute, die sich Kapellmeister nennen lassen und die eigentliche Tonhöhe einer Bassethorn-Note, ja selbst mancher Clarinett- oder Waldhorn-Noten nicht zu bestimmen im Stande sind. Wenn die Tenorstimmen für die Opernsänger im Violinschlüssel geschrieben werden, wird Niemand etwas dagegen haben. Aber eine Rüge verdient es, wenn in Werken des strengen Style, z. B. in J. S. Bach'schen Kirchensachen die Tenor-Partie im Violin-Schlüssel steht, wodurch die Noten um eine Octave zu hoch zu stehen kommen. Bediente man sich doch lieber des Bassezeichens!

kleinste Gefährdung der Einheit des Ganzen, zu versinnlichen gewusst hat. Wie leicht in einem Gebilde der Tonwelt der Maler für das Auge zu viel auftragen und dadurch die Klarheit der Anschauung stören, ja sogar vernichten konnte, sieht jeder Kenner, der sich das Werk zur Seite nimmt, von selbst. Um desto mehr wird er die sichere Hand des Zeichners und den gebildeten Sinn in der Gruppirung bewundern, der bey so grosser Menge fremdartiger Erscheinungen und Zusammenstellungen allein durch einen ungewöhnlichen Hauptzug, der durch das Ganze läuft, mit sinnig innerm Tact aufgegriffen und hingestellt, den klaren Ueberblick zu erhalten wusste. Es ist diess der eigenthümliche Kunstgriff des Componisten, das Es moll, eben jener mannigfachen chromatischen Verwechslungen wegen, als Es dur vorzuzeichnen, was hier als grosse Ausnahme eben so vollkommen an seiner Stelle, eben so zweckmässig und erfreulich erscheint, als es ohne innern Grund von Anderen thöricht nachgeahmt nur übel und ärgerlich sich darstellen würde. Und so bringt denn dieser erste vortreffliche Satz, erkräftigt durch volle und dennoch das Pianoforte nicht im Geringsten deckende Instrumentation, schon beym Lesen der Noten, wie vielmehr beym Hören, ein Gefühl hervor, das dem gleicht, einen wackern Mann zu sehen, der gefasst, unerschrocken und ungekränkt durch eine Masse hindernder Andrängnisse fest und heiter seinem Ziele glücklich entgegenschreitet, ohne nur einmal in knabenhafter Aufwallung sich zu vergessen, oder in weibische Ach und O sich zu verlieren. — Heftiger noch stürmen die hindernden Gewalten im Menuetto con Gusto heran. Dieselbe Chromatik, dieselbe vereinfachende Vorzeichnung in gleichem, nur verstärktem Falle. Es muss also auch hier dieselbe klare Sicherheit, dieselbe besonnene Kraft in anspruchsloser Treue entgegengesetzt und umsichtsam fest der Weg ohne Störung verfolgt werden, soll der treffliche Tonkampf den bezweckten Effect hervorbringen. Gelingt es, so steht der Kämpfer sicher in Ehren und ist lebhafter Theilnahme gewiss. Die Freude verdoppelt sich, sieht man ihn im heitern Trio wie auf grünem, freyem Plane fröhlich einhergehen. Nun kann es die Seele nicht mehr ungewiss, viel weniger traurig machen, wenn von Neuem bald die schon zurückgedrängten Unheimlichkeiten von allen Seiten wieder heraudrängen; man ist der Kraft des Ueberwindens schon gewiss und freut sich dreyfach mitten im Kampfe des unbezweifelten Sieges.

Wie wenn ein Mann in heiterer Stille und dankbarer Lust an gehorgenem Orte seinen wohldurchlaufenen Weg zufrieden und frommvergnüglich übersieht, so ungefähr singt und fuhlt das folgende schöne Largo, das gegen das Ende zu neuem Muthe entflammt, zu fröhlicher Vollendung des noch übrigen Weges, ehe die Ruhe und das Glück im Hause der Treue den Rüstigen erlaben.

Wie rasch und hoffnungsfroh eilt nun der muthige Lauf vorwärts! Wie stark auch die Hindernisse sind, sie sind gering, denn Sehnsucht belebt das Herz. So spricht das Allegro agitato, $\frac{3}{4}$, Es moll; eben so vorgezeichnet, wie die früheren Sätze. Nichts macht den Muth erbangen, mitten in den Hindernissen lächelt der freundliche Sinn wieder auf, durchbricht glücklich alle Schranken und mit Lust sehen wir ihn eingehen zum Frieden heimathlicher Erquickung.

Es ist ein Meisterstück. Man soll es nicht vergessen! Es ist wirklich und nicht blos dem Namen nach ein grosses Quintett, mit Recht Ihrer Kaiserl. Hoheit, der Frau Grossfürstin Maria von Russland, Erb-Grossherzogin von Sachsen-Weimar gewidmet, der erhabenen Kennerin und Beschützerin der Kunst im Allgemeinen, wie der Tonkunst im Besondern.

Dass sich nun dieses Werk nicht durch jenen Bravourschmuck der Neueren auszeichnet, dagegen gehalten vielmehr ganz einfach ist, brauchen wir kaum zu berühren. Dessen ungeachtet ist es nicht eben leicht; es verlangt ein grossartiges, völlig sicheres Spiel, echt musikalischen Sinn und guten Geschmack. Dass es aber dann gefällt, bey gehaltenem Vortrage auch gebildeten Nichtmusikern gefällt und dass es etwas in der Seele zurücklässt, weit mehr als manche neuere, nicht unberühmte Werke, das wissen und versichern wir aus Erfahrung.

Eben so wenig können wir folgendes Werk unerwähnt lassen:

Grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 92. (Propr. des édit.) Vienne, chez A. Diabelli et Comp.; Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 3½ Fl.

Jeder, der diese Sonate kennt, wird mit uns übereinstimmen: Sie heisst nicht mit Unrecht gross: sie ist es in sich selbst. Ein edler Geist tönt uns überall erhebend an. Man muss sie zu den Schönsten zählen, was H. jemals für das Pianof. schrieb.

Das Werk ist auch bereits anerkannt. Es gibt aber nicht wenige treffliche Künstler, die unter der Menge des Neuen das älter Gediegene, in jeder Hinsicht Meisterliche, übersehen; diesen wollen wir das herrliche Werk in gute Erinnerung bringen. Es gehören ein paar tüchtige Spieler zur guten Ausführung desselben; es ist auch eben kein Unterschied, ob einer Primo oder Secondo spielt: Beyde haben das Ihre redlich zu thun. So gerad vom Blatte weg wird sich das Werk auch von geschickten Händen nicht vortragen lassen: es will gehörig eingeübt und zusammengespielt seyn, wenn der darin wohnende Geist uns umwehen soll. Die sich aber dieser wahren Musik bemächtigen, haben Ehre und Freude daran. Solche Werke dürfen in keiner Sammlung fehlen, deren Besitzer auf Kunstbildung Anspruch machen.

Mancherley.

Ehren-Auszeichnung.

Hr. Raphael Georg Kiesewetter, wirklicher Hofrath Sr. Majestät des Kaisers von Oestreich, der glückliche Besitzer einer der vorzüglichsten musikalischen Bibliotheken, hatte sich schon vor Jahren durch seine Musik-Gesellschaften, in denen das Beste und Seltenste älterer Zeiten trefflich zu Gehör gebracht wird, um Wiens Freunde der Tonkunst grosse Verdienste erworben, welche sein reger Eifer noch dadurch vermehrte, dass er das Directorium über den grossen Musikverein der Kaiserstadt übernahm. Noch jetzt steht der einflussreiche Mann beyden Gesellschaften thätig vor. Wie sehr er sich als geehrter Literator im Fache der Geschichte unserer Kunst auszeichnet, kann Keinem unbekannt seyn, der sich nur einigermassen um musikalische Literatur kümmert. Sein letztes Werk: „Ueber die Verdienste der Niederländer in Ansehung der Tonkunst" u. s. w., worüber in diesen Blättern zweymal gesprochen worden ist, hatte sich des ersten Preises zu erfreuen; die gerecht und umsichtig urtheilende Akademie der Wissenschaften und Künste zu Amsterdam hatte der trefflichen Lösung ihrer Preisaufgabe die goldene Ehrenmedaille zugesprochen. Welche überaus werthvolle und anerkannt gediegene Aufsätze über mancherley wichtige Gegenstände der Tonkunst auch unsere Zeitschrift den Kenntnissen des gelehrten Mannes verdankt, weiss Jeder zu rühmen, der zu den denkenden Freunden der Tonkunst sich rechnen darf. — Dieser vielseitig verdiente Mann ist nun auch von der IVten Klasse des k. niederländischen Instituts der Wissenschaften und der schönen Künste zu Amsterdam seit 1830 zum correspondirenden Mitgliede ernannt worden. Da nun die Bewilligung Sr. Maj., des Kaisers von Oestreich etc. vor Kurzem durch die Wiener Zeitung officiell bekannt gemacht wurde, so ist es uns eine angenehme Pflicht, unseren Lesern anzuzeigen, wie das Ausland teutsche Männer von solchem Gehalte zu ehren und für ihre edeln Zwecke in Thätigkeit zu setzen weiss. Uns aber gereicht es zu ganz besonderer Freude, dem würdigen Empfänger so mannigfacher Auszeichnungen unsere begründete Achtung und aufrichtige Theilnahme öffentlich zu bethätigen.

Anton Schindler,

bisheriger Theater-Kapellmeister in Wien, als Componist und musikalischer Schriftsteller rühmlich bekannt, ist im vorigen Monat über Prag, Dresden, Leipzig u. s. w. nach Münster abgereist, wo er als Musikdirector am Dom und an der musikalischen Akademie angestellt worden ist, für welche neue Laufbahn wir ihm alles Glück wünschen. Ausser seinen Erfahrungen und Kenntnissen, die er namentlich im verflossenen Jahre durch seine „musikalischen Nachrichten," die als Beylagen zur Wiener Theaterzeitung erschienen, aber leider mit der vierten Nummer wieder eingegangen sind, in einem angenehmen Style an den Tag legte, ist uns der thätige Mann auch noch als vieljähriger Freund und Genosse Beethoven's merkwürdig. Da er 10 Jahre lang mit Beethoven in einem Hause wohnte, auch in Beethoven's letzter langwieriger Krankheit alle Zeit, die er seinem Berufe abmüssigen konnte, im Krankenzimmer hülfreich verlebte und das Vertrauen des zu früh Entschlafenen genoss: so verwahrt er Actenstücke (eine Menge Briefe und Noten-Manuscripte) zu Beethoven's Leben und Seyn, die in vielfacher Hinsicht von der grössten Bedeutung sind, über deren einige, werden sie, wie wir es hoffen, zur öffentlichen Kunde gebracht, die Welt erstaunen wird.

Wolfram's Bergmönch

ist am 7ten, 9ten und 11ten December, wie uns so eben zu unserm Vergnügen von sicherer Hand

gemeldet wird, in Breslau mit überaus grossem Beyfall gegeben worden. Nähere Berichte werden zu ihrer Zeit das Genauere in angemessener Umsicht erörtern.

Der berühmte Baillot

hat neulich in der Academie royale de musique vom grossen Concert-Publicum öffentlich Abschied genommen mit einem Violinsolo, in welchem, nach pariser Blättern, sein schönes Talent sich in seinem ganzen Reichthume entfaltete. Man hofft, der grosse Künstler werde die Musikfreunde für sein Schweigen in der Akademie durch seine herrlichen, noch zahlreicher angestellten Quartett-Abende entschädigen, in welchen Aufführungen der Meister in jeder Hinsicht so unübertrefflich ist.

In unserer Euterpe

ist unter Anderm auch wieder eine neue Symphonie von Ch. G. Müller, dem jetzigen Musikdirector der nützlichen Anstalt, zweymal zu Gehör gebracht und sehr beyfällig aufgenommen worden.

Kurze Anzeigen.

Sixième Air varié pour le Violon av. acc. d'orch. ou Pianof. — par C. de Beriot. Oeuv. 12. (Propr. des édit.) Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. avec Orch. 1 Fl. 48 Kr.; av. Pfte 1 Fl. 30 Kr.

Der längst gerühmte Violinist des Königs von Frankreich und erster Violinist des Königs der Niederlande gibt hier in französischer Weise ein gefällig brillantes Concertstück, worin dem Concertisten im Eingangs-Adagio Gelegenheit gegeben wird, in melodischer Anmuth schönen, vollen Ton zu zeigen. Das darauf folgende sangvolle Liedchen wird viermal verändert. Die geschickt angelegten Variationen sind äusserst vortheilhaft für jeden gebildeten Violinspieler. Das Orchester ist ausser den Streichinstrumenten mit 2 Flöten, 2 Clarinetten und 2 Hörnern besetzt. — Auch im Zimmer wird das gefällige Bravourstück mit Begleitung des Pianoforte sich gut ausnehmen.

Sechs Gesänge für Männerstimmen componirt — von Carl Heinr. Zöllner. Op. 24. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 4 Franken.

Alle diese Gesänge sind angenehm und von jedem nur einigermassen geübten Sängerchore unschwer vorzutragen. Der erste Gesang, Rousseau's etwas spielendes Gebet, ist dem Texte völlig angemessen und wird gefallen. Der zweyte, ein ernstes, schön gesungenes, durchcomponirtes Andante, wird nicht weniger Freunde haben. Den dritten und vierten Gesang wünscht der Tonsetzer mit Recht nur vom Quartett ausgeführt: beyde sind nicht für den Chor. No. 5 ist ein hübscher, leicht beweglicher Scherz, durch rhythmische Anmuth besonders gehoben; No. 4 ernsten, klagenden Inhalts, allein freundlich in Tönen gehalten, mehr gefällig als tief, weshalb er denn auch sogleich ansprechen wird. Die zierliche Klage ist durchcomponirt wie No. 5 von Uhland: „Wir sind nicht mehr am ersten Glas," was der zweyte Bass allein vorträgt. Darauf schlägt der volle Chorus hinein mit dem „So denken wir an den wilden Wald" u. s. f., frisch und munter, im schwunghaften Tone. Der letzte Gesang zur Feyer eines Geburtstages ist achtstimmig. Der erste Chor singt ein polonaisenartiges Adagio ma non tanto, das der zweyte Chor mit einem frischen $\frac{6}{8}$ All. beantwortet, worauf beyde Chöre, die Becher schwingend und klingend, zusammentreten und den Tag jubelnd begrüssen.

Die sehr zu empfehlende Sammlung ist in Auflegestimmen gedruckt und der Aachener Liedertafel gewidmet.

Quatrième grande Symphonie en si b (B dur) de Louis van Beethoven, Oeuv. 60, arrangée pour Pianof. av. acc. de Flûte, Violon et Velle par J. N. Hummel. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 4½ Fl.

Welchem musikalischen Hause sollte wohl die Meisterbearbeitung eines solchen Meisterwerkes nicht höchst willkommen seyn? Wir haben zur Anzeige dieser Ausgabe nichts weiter hinzuzusetzen. Wer solcher Musik mächtig ist, wird sie von selbst nicht entbehren wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. N°. 2. 1832.

Abu-Kara, romantische Oper in drey Acten, Text von L. Bechstein, Musik von Heinr. Dorn.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Oper ist auf unserm hiesigen K. Stadttheater, dem Hr. Dorn bekanntlich als Musikdirector thätig und geschickt vorsteht, bereits viermal mit Beyfall wiederholt worden und soll, wie wir vernehmen, im Laufe des nächsten Monats auch in Dresden zur Aufführung gebracht werden. Es wird wohlgethan seyn, wenn wir zuvor einen kurzen Abriss der Fabel geben.

Das Stück spielt in Tafilet und in der grossen Sahara. Mulei Abderahman hat seinen Oheim Mulei Mahmud aus Tafilet vertrieben und sich der Herrschaft bemächtigt. Man sieht den Markt der Stadt. Im Hintergrunde bewachen Soldaten drey spanische Gefangene, Don Diego, Maria, seine Gattin und Don Hernandez, jenes Bruder. Vorn auf einem grossen Steine liegt Abu-Kara, der Heilige. Das Volk erwartet die Ankunft Abderahmans und singt: „Er naht, der blutige Sieger.“ Der Heilige ermahnt die Bedrückten zum Vertrauen auf den Propheten. Die Gefangenen beklagen ihre verlorne Freyheit. Der Heilige wird aufmerksam, gelobt sich, sie zu retten und singt ihnen, wie dem Volke, seinen vertrauungsvollen Spruch. Abderahman kommt, von einem erheuchelten Jubelchore des Volks begleitet. Mariens Schönheit reizt den Usurpator; er bestimmt die Sclavin für seinen Harem und die beyden Männer dem Kerker. Bitten der Vermählten und des jüngern Hernandez fruchten nicht und ihre Klagen erschallen. Die gefangenen Männer werden in's Gefängniss, Maria in den Harem abgeführt. Abu-Kara verheisst dem ungerechten Herrscher gerechten Lohn seiner Thaten, der ihm verächtlich einen Beutel zuwirft und sich unter verstelltem Jubel der Menge entfernt. Kaum ist der Tyrann aus den Augen, so stürmt das Volk vor und erlabt sich an der Hoffnung eines baldigen Rachetages. Nur Abu-Kara bleibt zurück. Da erscheint Sulamith, die Tochter des verjagten Emirs, als maurischer Knabe gekleidet, nach dem Retter ihres Vaters spähend. Verwundert erkennt sie der verstellte Heilige, so wie sie in ihm den edeln Freund Rodrigo, der einst ihrem Vater das Leben rettete. Sie berichtet ihm, dass ein Beduinenscheik sich ihres Vaters hülfreich angenommen; sie sey gekommen, das Volk auf den Anzug des rächenden Heeres vorzubereiten. Abu-Kara nimmt das auf sich und trägt ihr dafür die Rettung der beyden gefangenen Spanier auf, die sie aus dem Felsenkerker zu ihrem Vater bringen soll. Man erblickt nun die beyden Gefangenen in der schauervollen Felsenhöhle, die lang und bang ihr unglückliches Loos beseufzen. Da naht ein Lichtschein und der fremde Knabe steigt auf einer Strickleiter zu ihnen herab. Nach erklärendem Gespräch und hergebrachtem Gesang entkommen sie glücklich. Unterdessen wird dem Abu-Kara in seiner Hütte das sorgende Herz zu schwer; wir sehen ihn erwartungsvoll und unruhig auf freyem Platze vor seiner Behausung. Endlich erblickt er auf den Höhen der Berge Sulamiths Fackel und singt: „Gott! sie sind frey!“ u. s. f. Im Gesange erfährt man, dass der Tyrann den Sohn des verstellten Heiligen hat erwürgen lassen; er brütet Rache.

Der zweyte Aufzug führt uns in den Garten des Harems. Abderahman sitzt neben Marien auf einer Ottomane. Sclavinnen sind geschäftig, sie durch Gesang und Tanz zu erfreuen. Auf des Gebieters Wink entfernen sie sich. Er fügt seiner Bitte um ihre Liebe Drohung bey, die sich auf ihre entschlossene Weigerung steigert. Da tritt ängstlich Osmin, einer seiner Officiere, ein und verkündet die Flucht der Gefangenen. Drohend eilt der Tyrann ab und Mariens Kümmerniss der Ungewissheit des Looses ihrer Geliebten wegen wird immer

lauter. Da tönt Abu-Kara's Trostspruch von der Gartenmauer herab vom Neuem beruhigend in ihr Ohr; das Herz richtet sich auf und in einer grossen Scene vernehmen wir Mariens Hoffnung und Entschluss. — Die Scene ändert sich. Das Innere einer Moschee zeigt sich mit einer Erhöhung im Hintergrunde, gegen welche das nach und nach eintretende Volk sich andächtig verneigt. Knieend flehen sie Allah um Rettung aus den Sclavenketten des Drängers an. Mit den Gebehrden eines wahnsinnig Begeisterten tritt Abu-Kara auf und verkündet dem gedrückten Volke Gottes nahes Gericht zum Sturze des Tyrannen. Das zündet. Ein Rachechor beginnt und die Erhitzten schicken sich sogleich zur Ausführung ihrer lang verhaltenen Rache. Abu-Kara gebietet ihnen Halt! und ermahnt zur Klugheit. Wenn sein Silberhorn dreymal ertönt, dann ist es Zeit! Sie versprechen Gehorsam und gehen in Ausbrüche der Drohung über gegen den grausamen Wüthrich. — Und plötzlich werden wir aus der Moschee in die Wüste geführt, die unabsehbare, wo nur hin und wieder verkrüppelte Pflanzen und wilder Thiere Gerippe aus den ungeheuern Sandmassen hervorragen. Sulamith mit den beyden Spaniern tritt auf; sie hat den Pfad verloren. Im hoffnungsleeren Terzett ertönen ihre hinterbenden Klagen. Sulamith's edles Herz will den Jammer nicht länger sehen; mit ihrem Herzblute will sie den Verschmachtenden einen schaurigen Quell der Erhaltung öffnen; sie ergreift entschlossen ihren Dolch und, im Begriff sich für die Genossen der Hülflosigkeit zu morden, wird sie von Hernandez gehindert, der ihr den schon gezückten Stahl entwindet. Beym Ringen entfällt ihr der Turban und das Haupthaar, ein schöner Verräther ihres Geschlechts, wallt ihr herab über Nacken und Schultern. Das Terzett endet mit einem Gebete. Da sehen wir freudig ihren Vater und den helfenden Beduinenscheik auftreten. Man erklärt sich gegenseitig und das Finale wird mit einem kriegerischen Chore des Beduinenheeres begonnen. Aber der Geist des Verderbens weiss in der Wüste nicht Ruhe zu finden; immer geschäftig schüttelt er die gewaltigen Flügel und giesst brennende Gluth in die stöhnenden Lüfte. Der Himmel umdüstert sich während des Gesanges. Die Fremden sehen mit Schrecken die dumpflastende Veränderung. Der Chor erklärt es für den Harmattan und Sulamith für den Samum. Sie singen noch lange ihre Schrecken, während welches Gesanges der schreckliche Orkan die entsetzliche Fläche durchtobt, in deren Sand sich endlich Alle zu Boden werfen.

Im dritten Aufzuge lachen uns wieder reizende Gefilde nahe bey der Stadt Taflet im Morgenschimmer an. Der Hintergrund ist mit den schwarzen Zelten der Beduinen bedeckt. Sulamith, in weiblicher Kleidung, wandelt, dankend für die Rettung, in der Frische des dämmernden Morgens; Blumen pflückt ihre Hand und windet sie sinnig zum Strausse verborgen junger Liebe. Aber auch Hernandez kann vor dem neuen Gefühle nicht länger Ruhe finden. Sie begegnen einander und eine Art Blumenduett blüht immer höher auf bis zur Entfaltung des Entzückens. Beklommen eilt sie hinweg und lässt den Selam in des Geliebten Händen. Inzwischen hören wir von ihm eine erzählende Cavatine. Und plötzlich sehen wir von uns aus dem Freyen in ein Gemach des Palastes Abderahmans versetzt. Er fuhrt Marien herein, die nun zum letzten Male zwischen Tod oder Ergebung wählen soll. Osmin unterbricht wieder die Verhandlungen, das Anrücken des Beduinenheeres verkündend, geführt von Mahmud. Tapfer will Abderahman dem Feinde entgegenziehen; Marie und Osmin erklären sich auch tapfer. Sogleich macht das Zimmer des Palastes dem Hofraume desselben Platz, den wir von Mauern und Minarets umgeben sehen. Den Tyrannen an der Spitze zeigt sich eine Schaar seiner Söldner und Abu-Kara, auf der Zinne eines Thurmes, stösst dreymal in sein Horn und singt: „Die Rache naht!“ u. s. w. Abderahman befiehlt, ihn gefangen vor seine Füsse zu schleppen: sein draussen wiederholt schon das empörte Volk den Rachegesang des vermeintlichen Heiligen und Osmin, über die Mauer sehend, meldet, dass Abu-Kara bereits die Menge gegen den Palast anführt. Muthig will sich Abderahman entgegenstürzen. Da dringen schon die Spanier und Beduinen herein und nach kurzer Gegenwehr wird der Tyrann in das Innere des Palastes zurückgeworfen, von den Feinden auch dahin verfolgt. Nur Hernandez wird von der liebenden Sulamith vom Nacheilen zurückgehalten. Bald sehen wir den Diego seine Gattin aus dem Palaste in's Freye bringen und Alles freut sich. Aber Abderahman stürzt wüthend abermals heraus und dringt auf Diego ein. Da wirft sich Abu-Kara zwischen Beyde und zeigt ihm, wer er ist. Abderahman stutzt, sein Muth wird matt, wie Macbeths Muth und ermannt sich so wie dieser, fällt,

wie er, und flucht noch sterbend seinen Bezwingern. Diese aber sind fröhlich, dass die Liebe wieder vereint das Feld gewinnt. Der Chor jubelt. Während desselben wird der väterlich herrschende Mahmud auf einem Thronsessel in den prächtig geschmückten Saal des Palastes getragen, umtanzt von Mohrensclaven.

Man sieht, Anlage und Ausführung der Fabel sind besser, als manche andere, besonders zusammenhängender, als viele lockere Gewebe ausländischer Operntexte. Die Situationen, einzeln betrachtet, und der Wortausdruck derselben, der für Opern seine Eigenheiten hat, sind der Musik grösstentheils angemessen und nur Weniges ist vom Dichter zu lang gehalten worden. Das Gelungene wird man um so mehr zu erkennen und das Verfehlte zu entschuldigen wissen, je seltener in diesen Dingen das rechte Maass gefunden wird. Einige Bemerkungen mögen als Stoff zum Nachdenken dienen.

Die beyden gefangenen Spanier scheinen uns zu matt geschildert; sie erhalten nur Gelegenheit zu klagen bis zum Wendepuncte, und dann, was das Hauptsächlichste ist, klagen sie zu viel und nicht männlich genug. Man kann sich nur aus Mitleid ihres Unglücks wegen für sie interessiren. Besonders ist Hernandez übel daran. Dazu kann er nichts, dass er in der Wüste eher sterbensmatt wird, als das Mädchen. Aber dass er am Schlusse, wie der Tyrann in den Palast verfolgt wird, sich so schweigsam und leicht von der liebenden Sulamith zurückhalten und seinen Bruder allein der Gefahr entgegengehen lässt, das hat uns immer ein Lächeln abgenöthigt. Dergleichen hat in der Wirklichkeit allerdings seine guten Ursachen: aber auf den Brettern fallen auch sogar diese weg und man hat die Tapferkeit und Biederkeit für einen und denselben Preis. Dagegen ist es umgekehrt für das Theater eine wahre Kleinigkeit, dass die Zuschauer den Harmattan und Samum für einen und denselben Schreckenswind nehmen sollen, wogegen die Wirklichkeit thätlich protestirt. Der Samum (Smum, von den Aegyptern Chamsyn oder Chamsin genannt) ist der tödtlich heisse Giftwind, der aus den Binnenländern Afrikas, nach Süden und Norden zu, erstickend sich wälzt — und der Harmattan ist der trockene brennende Nord-Ost-Wind Nigritiens, der häufig nach der Regenzeit, plötzlich umspringend, die Länder durchtobt. — Ob aber im Allgemeinen die grosse Wüste ein Gegenstand unserer Theater seyn darf, ist eben so bedenklich, als ein musikalischer Seesturm, vielleicht noch bedenklicher. So eine ungeheure, unabsehbare Sandfläche und das Aufwühlen der Sandmassen durch das Rasen des Sturmes mag sich wohl auf unseren Brettergerüsten etwas schwierig darstellen lassen. Auf unserm kleinen Theater wusste man kaum, ob man die sonderbaren Erscheinungen für Kameele oder für anderes Gethier halten sollte. — Endlich ist das Ganze durchaus ernst gehalten. Das mag seyn: aber auch über die Hälfte klagend? Wenigstens sagt das den Meisten nicht zu. Ueber das Wesen der Operntexte zu reden, wäre der Mühe werth, erfordert jedoch seinen eigenen Ort. Es ist zu wichtig, um als Episode einer Anzeige sich hören zu lassen. Wir erwähnen hier nur Eins: Soll eine Oper durchaus ernst seyn, so müssen die Verwickelungen bedeutender oder doch spannender hervortreten, als es uns hier der Fall scheint, wobey sie freylich auch wieder der klaren Uebersicht, ohne breite und viele Reden zu erfordern, kein Hinderniss in den Weg legen dürfen. —

Die nach diesem wohlverbundenen, gut musikalischen Texte geschaffene Musik zeichnet sich vor allen bisherigen Opern des noch jungen, aber mit der Bühne wohlvertrauten, talentvollen Componisten sehr vortheilhaft aus; sie steht bey weitem höher, als Alles, was wir früher von ihm hörten und liefert demnach einen sehr erfreulichen Beweis von den glücklichen Fortschritten des aufwärts strebenden Mannes.

Der Ouverture kurzes, schauriges Largo, allein von Streichinstrumenten hervorgeseufzet, wohl gearbeitet, führt in ein $\frac{3}{4}$ Allegro non troppo, das in den Allabreve-Tact übergeht, in welchem man jedoch nichts Fugirtes zu suchen hat. Im Laufe des Satzes wechselt die Vorzeichnung häufig (auch einmal ohne Noth enharmonisch). Der ganze Einleitungssatz ist gut erfunden, lang, mannigfaltig und klar durchgeführt bis zum rauschenden più mosso. Die Klarheit ist desto mehr hervorzuheben, da er harmonisch überreich verwickelt ist. Die Instrumentation gehört zu den starken. Wir machen aber einen Unterschied zwischen starker und reicher Instrumentation: in der ersten verstärken sich die Instrumentengruppen nur in gleichlautenden Octavenmassen. Die Ouverture wirkt und wurde jedesmal lebhaft applaudirt.

In der Introduction zeigt der nicht minder stark instrumentirte Chor des Volks lebhaften Unmuth gegen den nahenden Tyrannen im $\frac{6}{8}$, D moll,

worauf Abu-Kara, im $\frac{4}{4}$, Des dur-Vorzeichnung, mit seinem Vertrauungsspruche tröstend aufzurichten sucht. Die Accordführungen sind in so gemischter Vorzeichnung oder orthographischer Stellung, wie das nun einmal jetzt zur Erscheinung der Uebersicht zu geschehen pflegt. Im ersten $\frac{6}{8}$ Tempo ruft sich das Volk in weniger gut erfundenem Chore den Trost des Heiligen und Ermunterung zu, sich zu fügen und dem Herrscher entgegen zu eilen. Das Andante lugubre der gefangenen Spanier (G moll, $\frac{4}{4}$) wirkt durch einfachere Instrumentation besonders wohlthätig und durch Abu-Kara's Zwischengesang, der zuletzt auch den Gefangenen seinen Vertrauungsspruch wiederholt. Der Marschchor und Tanz der Mohrensclaven vor dem Machthaber her, C moll, $\frac{4}{4}$, ist frisch und fremdartig; der Dursatz, welcher dieselben Hauptmelodieen in veränderten Stellungen bringt, hebt: dagegen ist der erste wiederkehrende Mollchor zu sehr harmonisch verbrämt, was einem Volkschore doch nicht angemessen ist, so sehr es auch jetzt gilt um des Frappanten willen. Im kurzen Recitative fragt Abderahman nach den Gefangenen. Es beginnt ein Quintett, B moll, $\frac{4}{4}$, All. moderato, schwächer instrumentirt, wodurch der Gesang an Wirksamkeit gewinnt. Abderahman's Augen sind williger, sich von der Schönheit Mariens rühren zu lassen, als seine Ohren sich ihren bittenden Klagen geneigt zeigen. Er singt sein Ergriffenseyn im All. vivo, B dur, stark instrumentirt. Das All. non troppo agitato ist C moll bezeichnet, allein weder begründet noch gehalten; es schweift immer wechselnd nach allen Richtungen. Nach wenigen Tacten wird es durch eine (mit ♭ und ♯ Ineinanderschiebung) zweyseitige Enharmonie in E moll, und nach wenigen Tacten wieder in As dur mit Es dur-Vorzeichnung geführt. — Im Fortgange geht der Gesang des Tyrannen in zu gleichmässiger Bewegung mit den übrigen Stimmen, nur wie harmonieerfüllend, was nicht characteristisch, nicht hervorstechend genug ist. Nur im kurzen Gesange ohne Begleitung der Instrumente, der als Monolog eines jeden Einzelnen für sich angesehen werden kann, ist diese Behandlung vortheilhaft, wofür auch die gute Wirkung spricht. Am Ende steigert sich der Satz zu einem più mosso, worin er befiehlt, die gefangenen Männer zum Kerker zu führen. Die armen Spanier nehmen nun von der Hoffnung des Lebens betrübten Abschied. Hier scheint uns die Musik der Lage nicht zu entsprechen. Man urtheile selbst:

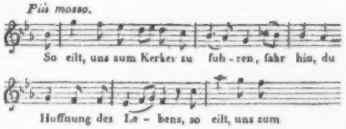

Auch die Durchführung ist nicht ausgezeichnet. Weit wirksamer und schöner ist der sich gleich daran schliessende prophetische Gesang Abu-Kara's, der auch schön modulirt und schön instrumentirt ist (die Achtelfigur und den Schlusstriller hätten wir weggewünscht und daher gern das Ende um zwey Tacte früher eintreten gehört). Darauf lässt das Volk seinen erheuchelten Preisgesang wieder ertönen und bricht in seine wahre Gesinnung aus, sobald sich der Wüthrich entfernt hat. Diese aber spricht sich zu seltsam harmonisch, zu schwerfällig und überladen aus, hält sich auch viel zu lange in diesem Gleise, ehe sie Feuer gewinnt. Ganz besonders übel erscheint uns die vierstimmige Fortschreitung vom Sexten-Accorde aus As dur in den Sexten-Accord von A dur wegen der heftigen Octaven zwischen dem Tenor und Sopran. So hätte auch die Führung aus Es in A dur mit der Septime minder gewaltsam und für die Sänger minder gefährlich gestellt werden können u. s. w. Bis hieher die etwas lange Introduction. — No. 2. Duetto zwischen Sulamith und Abu-Kara. Es gehört zu den gefälligsten Sätzen der Oper und zeichnet sich durch natürliche und klare Haltung aus. No. 3. Duetto. Im Andante lugubre singen die Spanier in ihrer Gefängnisshöhle $\frac{4}{4}$, B moll. Die Verkürzung dieses Satzes war nothwendig. Vielleicht hätte hier eine andere Gesangweise als die Duettform, kurz declamatorisch, noch eindringlicher gewirkt. Dem lugubern Gange konnte hier nur eine frische Eigenthümlichkeit aufhelfen. No. 4. Terzett. Sulamith, die Retterin erscheint. Das Moderato $\frac{4}{4}$, B dur wird bald von einem Vivace abgelöst, mit eingemischtem $\frac{3}{4}$ in $\frac{4}{4}$ Tact, worin die Sänger in bewegten Achteln vom Eilen ohne Säumen singen. Das Stück wirkt sehr ergötzlich und würde noch weit ergreifender wirken, wenn diese leichte Beweglichkeit der Situation angemessen wäre. Der Componist hat das Bedürfniss, etwas Lebhaftes einzuschalten, gar wohl gefühlt, und hat noch den bestmöglichen Moment dafür gewählt: allein besser wäre es, das Lebhafte hätte in der Situationen-

Zusammenstellung gelegen. In anderer Lage anderer handelnder Personen hätte diese Nummer sicher den lebhaftesten Beyfall gefunden. Am Klaviere oder aus dem Zusammenhange gerissen wird er dem Stücke zuversichtlich zu Theil werden. — No. 5. Arie (oder vielmehr Scene) Abu-Kara's, Es dur, $\frac{12}{8}$: in viel wechselndem Tempo; mit mancherley Vorzeichnungen und enharmonischen Rückungen. Abu-Kara erzählt uns hierin seine Schicksale und donnert am Schlusse Rache gegen den grausamen Abderahman, der ihm seinen geliebten Sohn mordete. Diese Art Scenen sind in der neuern Zeit für einen besondern Schmuck der Opern angesehen worden, ob mit Recht oder mit Unrecht, lassen wir hier dahingestellt seyn. Ihr Anziehendes liegt vor Allem im bunten Wechsel verschiedener Gefühle in Schilderung verschiedener Lebenslagen, weshalb sie auch den Sängern nicht unwillkommen sind. Die gegenwärtige bietet in dieser Hinsicht nicht weniger Vortheile, als die ähnlichen früherer bekannter Opern. (Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Danzig (1831). Ohnerachtet Danzig die Hauptstadt von Westpreussen, mit einer Zahl von 60,000 Einwohnern, der Sitz einer Regierung ist, durch seinen Seehandel fast mit aller Welt verzweigt, viele und zum Theil treffliche Institute aller Art, und auch manches Beachtenswerthe in Beziehung auf die derzeitig herrschende der schönen Künste, die Musik, enthält: so findet man doch nur höchst selten in öffentlichen Blättern und auch in der allgemeinen musikalischen Zeitung, die auch bey uns die Achtung eines competenten musikalischen Richterstuhles geniesst, eine Erwähnung, während von der rechten und linken Seite, auch aus subordinirten Orten unserer Provinz, Mancherley bemerkt wird. Daher vergönnen Sie einer kurzen Uebersicht des Beachtenswerthesten unsers musikalischen Treibens der jüngsten Zeit, eine gefällige Aufnahme in der deutschen Musikzeitung. Der vornehmste oder vielmehr edelste Kunstzweig, die Kirchenmusik, liegt freylich bey uns im Argen. Viel könnte dafür geschehen; man thut aber wenig. Das schwache Lämpchen von Kirchenmusik, das vor Kurzem in den beyden evangelischen Hauptkirchen zuweilen noch flackerte und der Rest aus einer bessern Vorzeit hierfür war, ist vollends verlöscht. Nur in der schönen katholischen Dominicanerkirche wird sonntäglich noch eine Messe, ohne vorhergehende Proben, aufgeführt, deren Gelingen ist, wie es nun eben kommt. Besser ist's jedoch immer, gar keine Kirchenmusik zu besitzen, als an dessen Statt Theaterstückchen in den heiligen Tempeln aufgespielt zu hören, wie diess hie und da von manchem Stadtmusikanten in der Provinz leider noch geschieht. Apropos Theaterstückchen! Hier komme ich auf das Orgelspiel. Einige Meilen von hier fand ich unlängst in einer katholischen Kirche auf dem Pulte einer schönen Orgel mit drey Manualen die arrangirte Zauberflöte ohne Worte, woraus der Organist während des Gottesdienstes oft sein Wesen treibt. Auf meine Frage, ob er das Büchlein kenne: „Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, von Türk?“ wusste er wenig zu antworten. Von einer ähnlichen Ignoranz gibt das Orgelspiel auch in vielen evangelischen Kirchen hiesiger Provinz Zeugniss, und zum Theil auch selbst in Danzig. Welche Art von musikalischer Bildung und Geschmack es verräth, wenn, wie das hier in manchen Kirchen geschieht, der Organist jede Verszeile mit einem kurzen Vorschlage von unten anfängt und dann den vorgeschlagenen Ton so lange anhält, bis die Gemeine einfällt, überlasse ich der Betrachtung des einsichtsvollen Lesers. Eine improvisirte Erfindung einfach analoger Zwischenspiele, die die Strophen des Chorals zweckmässig verbinden, setzt freylich Compositionskenntnisse, Phantasie und musikalischen Geschmack voraus, welche Dinge manchem Organisten unbequemer seyn mögen, als einen Vorschlag von unten zu machen. Nur selten stösst man auf rühmliche Ausnahmen. Die guten Organisten scheinen eine cosa rara geworden zu seyn. Man höre nur selbst, aber mit solchen Ohren, denen die Seelenkraft eines gebildeten geistigen Ohres für diesen edeln Kunstzweig nicht mangelt.

Erfreulicheres und Lobenswerthes ist dagegen von der Kammermusik hiesigen Ortes zu berichten. Ein Kunstinstitut wie z. B. das Leipziger Gewandhausconcert oder das Frankfurter a. M. im Casino, besitzt Danzig freylich nicht. Dass jedoch auch hier eine ähnliche Anstalt in's Leben gerufen werden könnte, ist mit Gewissheit zu behaupten, da es nicht an guten Talenten für Gesang und Solospiel fehlt und aus dem Theater-Orchester und den besten Privatmusikern sich ein starkes und gutes Concert-Orchester bilden liesse. Es fehlt nur die Triebfeder: ein tüchtiger, praktisch und theore-

weil man von Kaiser und Reichs wegen keinen Anstand nahm, einen solchen edlen jungen Erbfolger Veniam aetatis zu ertheilen und ihm das Wohl der Landesunterthanen anzuvertrauen.

Er beherrschte, seiner Jugend ohngeachtet, sein kleines Land als Vater und machte es durch liebevolle, weise Anordnungen bey aller Rauhigkeit des Bodens, der dem Pflüger Undank statt Ausbeute darbietet, glücklich. Aber in dem, nun geendigten französischen Kriege zeichnete er sich besonders durch Klugheit und Vatersinn für sein Volkchen aus. Er wusste durch eigene Gewandheit den meisten Beschwerden, die andre Länder so hart betrafen, vorzubeugen, oder sie wenigstens zu mildern. Er ging seinen Dienern und Unterthanen durch Sparsamkeit und damit verbundenen Einschränkungen im Beyspiel vor, als es die Noth erforderte, ohne jedoch Menschen an den Bettelstab zu bringen, die er vorher genährt hatte, und fand fruchtbringende Nachahmung. Gleichwohl hatte er sein doppeltes Kontingent, als Mitglied der beyden Kreise Oberrhein und Westphalen im Felde gegen die Franzosen, die sein Land oft bedroheten, stehen, und zeigte dadurch reines Gefühl für vaterländische Treue. Indessen zog ihm dieser deutsche Biedersinn keineswegs Nachtheil oder Verdruss zu; denn er wusste die französischen Generale durch hundert Mittel zu gewinnen; sie schazten und schonten ihn, wo es nur irgends die traurige Kriegsnothwendigkeit gestattete. Bey aller Beschränktheit natürlicher Einkünfte, da das Land seinen ganzen Reichthum in Holz, Jagd und Eisengruben suchen muss, brachte er dennoch im Jahre 1791 die Fürstenwürde auf seine Linie, und entging dadurch, wie mehrere altgräfliche Häuser z. B. Wied-Neuwied, Wied-Runkel, Solms-Lich und andere, den Verunglimpfungen, welche man von Seiten der Kaiserlichen- und Reichs-Kanzeleyen den uralten unmittelbaren Reichsständischen Grafen seit vielen Jahren in den Weg geworfen hatte.

Diese wenigen Worte mögen hinreichend seyn, ihn als Landesherrn zu zeichnen: nun einige Worte über den edlen Fürsten als Weltbürger und Künstler. Eine lange Bekanntschaft mit ihm, und ein vertraulicher Umgang, der, man verzeihe mir diesen Schein von Arroganz, an Freundschaft grenzte, sezte mich in den Stand, seinen Charakter zu studiren und sein musikalisches Talent zu prüfen, denn wir haben zusammen oft halbe Nächte mit den Instrumenten in der Hand zugebracht. In solchen Stunden, wo zwey Personen die nämliche Neigung befriedigen, und besonders bey Liebhabern der Tonkunst, ergiessen sich die Gefühle des Herzens weit reiner, und der Charakter entfaltet sich zwangloser, als in grosser Gesellschaft, wo die Etikette ihr Wesen treibt. Hier war es, wo der Fürst seine Würde ablegte, mich mit seinem Vertrauen beehrte, und mir Gelegenheit gab, Gesinnungen bey ihm zu entdecken, die meiner ganzen Verehrung werth waren und die liebevolle Zuneigung gegen ihn erzeugten, welche ich seinem Andenken bis ans Ende meines Lebens in meinem Busen bewahren werde.

Er vermählte sich gleich nach dem Antritte der Landesregierung mit Charlotten Friderikan, einer Tochter des Grafen Carl zu Leiningen-Westerburg. Diese Ehe war vielleicht die glücklichste, welche je zwischen Personen von einem Stande, in welchem sich Eintracht und eheliche Treue so selten finden, geschlossen wurde. Aber der Fürst von Wittgenstein wählte für seinen Geschmack und für sein Herz, war selbst glücklich und beglückte namenlos seine Gemahlin, die unter die biedersten, liebenswürdigsten Weiber gehört, welche je aus deutschem Fürstenblut entsprossen sind. Man muss dieses fürstliche Ehepaar in der ganzen Wonne seiner Herzlichkeit gesehen haben, um sich einen Begriff von der Glückseligkeit zu machen, die sich Gatte und Gattin wechselseitig mittheilten. Sahe man den Fürsten und seine Gemahlin als Vater und Mutter in ihrem häuslichen Zirkel: dann sahe man das reizende Bild guter, zärtlicher, vernünftiger Aeltern. Achtung und Zutrauen fesselten die Kinder an

tisch gebildeter Mann vom Fache, der auch zugleich, neben seiner Kunst, die Eigenschaften besässe, einen solchen republikanischen Künstlerstaat mit Klugheit administriren zu können. Einen solchen tüchtigen Mann besitzt nun wohl Danzig an dem vielseitig gebildeten und kenntnissreichen Dilettanten Hrn. *Dr.* Kniewel, der jedoch, seitdem er seine Professur am hiesigen Gymnasium mit einem Predigeramte an der Pfarrkirche gewechselt, der öffentlichen Direction von gröseren Musikwerken sich leider entzogen hat. Der Singverein, der theilweise nach dem Vorbilde der Berliner Singakademie eingerichtet ist und sein Entstehen Hrn. *Dr.* Kniewel, der selbst ausgezeichneter Sänger ist, zu verdanken hat, hat in einem bereits zwanzigjährigen Bestehen, unter der Direction seines Stifters, zur Weckung des musikalischen Sinnes, so wie zur Bildung desselben, in unserer Festungsstadt nicht wenig beygetragen. An Mad. Durege haben wir eine geistreiche und gediegene Pianoforte-Virtuosin, die namentlich die Beethoven'schen Concerte mit Fertigkeit und Ausdruck vorzutragen verstehet. Eine Perle des getragenen Gesanges, eine wahre Herzenssängerin ist die kunstgebildete Madame H. Leider hört man diesen seelenvollen Gesang nur höchst selten bey öffentlichen Musikaufführungen. Die talentvolle jugendliche Frau Regierungsräthin G. übernimmt mit eben so grosser Bereitwilligkeit und Liebe zur Kunst erste Sopran-Partieen, als sie dieselben mit klangvoller Stimme geschickt ausführt. Es verdient noch ganz besonders rühmlicher Anerkennung, dass die hochverehrten Dilettanten ihr schönes Talent nicht vergraben, sondern dadurch sowohl das Gelingen der Kunstwerke bey öffentlichen Aufführungen derselben fördern, als auch das musikalische Gemüth der dankbaren Hörer erfreuen. Dem. Goroncy, eine ton- und tactfeste Mezzosopran-Sängerin aus der Schule Zelters, nimmt unter den Musiklehrerinnen hiesigen Ortes einen ehrenvollen Platz ein. Dem. Marie Ehrlich, ebenfalls musikfest, hat Danzig leider verlassen. Als ausgezeichnet schöne Stimmen, denen auch bereits eine ziemlich gute Politur nicht mangelt, sind die der Herren Schwers (Bass) und Faltin (Tenor) zu bemerken. Dem. Hetlin wird bey fortgesetztem Fleisse und, wohl zu merken, guter Schule ihre starke und klangvolle Stimme gut dressiren und zu einer achtbaren Sängerin heranreifen können. In der Composition hat Hr. Ilgner Beweise eines schätzbaren Talentes in einer Messe und einer Operette gegeben. Der Organist Hr. Reichel liess zuweilen Mozart'sche Concerte geläufig hören. Soll aber diesen idealen Concerten ihr Recht wiederfahren, so darf beym Vortrage derselben dem Produzenten die poetische Begeisterung nicht fehlen. An guten Violinisten ist einiger Mangel. Die Prinzipalstimmen der Blasinstrumente werden grösstentheils durch Mitglieder der hier garnisonirenden beyden Militärmusikchöre meist trefflich besetzt. Dem Orchester steht der wackere Violinist Hr. Obuch als Concertmeister vor. Proben guter Anlagen und Fertigkeit legten die Herren Rokizki und Häse im Pianofortespiel ab; nur die höhere Bedeutung fehlt noch. Das Bessern, was sich aus dem vielen Mittelmässigen emporarbeiten wird, soll künftig gedacht werden. Von fremden Virtuosen besuchte uns Hr. Schoberlechner, der ein Pianoforte-Concert eigener Composition mit grosser Fertigkeit vortrug und dessen Gattin in mehren Sopran-Partieen Geläufigkeit und Zartheit entwickelte. Zum Vortheil eines hiesigen Sänger-Veterans trug Herr Kloss aus Elbing die geistvolle, schöne Phantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor von Beethoven und Variationen eigner Composition vor. Der Concertmeister Maurer aus Hannover bewährte sich als Virtuos ersten Ranges in seinen Compositionen auf der Violine. In zwey Concerten liess sich Bernhard Romberg mit seinen Compositionen hören. Wenn von dem Chimborasso die Rede ist, so weiss man, dass es ein Berg ist. Ein junger Violoncellist, Herr B. Gross aus Elbing, trug ein Concert seiner Composition, seinen Jahren angemessen, höchst brav vor. Möge sich dieser talentvolle junge Mann nur nicht von halbköpfigen Schmeichlern irre leiten lassen, sondern bedenken, dass die Kunst vielseitig ist und dass darin Alles auf das Wie ankommt. Ein Hr. Urban bewarb sich hier, wiewohl vergeblich, um eine Anstellung und leitete dem zu Folge die Aufführung einer Messe von Eybler. Hr. U. hatte den Muth, auch ein Concert zu seinem Besten zu arrangiren, das natürlich nicht die Kosten brachte: denn man ist hier gewohnt, dass der Concertgeber selbst etwas leiste, entweder in der Composition oder auf einem Instrumente. Mad. Milder aus Berlin wollte es nicht ganz gelingen, ihre früheren Verdienste geltend zu machen. Alles hat seine Zeit! Desto mehr furore machte die lang ersehnte H. Sontag. Ihr Gesang und die ganze Sontag bewährten auch bey uns die Doppelkraft.

sowohl die Ducaten aus der Tasche, als die Herzen aus dem Busen zu ziehen. Dass jedoch auch hierin der Geschmack verschieden sey, beweist eine Recension in einem Provinzialblatte, die sich abmühte, eine ordinäre herumziehende Schwalbe sogar noch über die flatternde Nachtigall aus dem Paradiese zu erheben. Von der Musik in Thaliens Tempel, der zur Zeit geschlossen ist, in meinem nächsten Berichte.

Hamburg. Vom verflossenen Jahre haben wir über den Zustand unserer Musik im Allgemeinen Folgendes zu berichten: Musikdirector des Theaters, mit dem Titel eines Kapellmeisters, ist Hr. Krebs, ein junger Mann aus Wien, der nicht allein gut zu dirigiren, sondern auch mit Strenge und Milde die Musiker geschickt zusammenzunehmen weiss und bereits manches Gute bewirkt hat. Das Orchester ist besetzt an der ersten Violine mit sechs (unter denen sich die Herren Graff, Feuerberg und Bröckel auszeichnen), an der zweyten Violine mit sechs, unter denen Hr. Gollermann der vorzüglichste ist; die Viola hat nur drey Spieler, unter denen sich der ältere Bruder Carl Maria v. Weber's befindet; Violoncelle und Contrabass sind jedes mit vier Musikern besetzt, unter den ersten ist Hr. Lee, unter den anderen sind Hr. Lüer und Hr. Lehn zu nennen. Ferner zwey Flöten (Hr. Canthal), zwey Clarinetten (Hr. Hartmann), zwey Hoboen und drey Fagotte (beyde Blasinstrumente sind nicht vorzüglich besetzt), vier Hörner, zwey Trompeten, drey Posaunen, für welche Hr. Lehn namentlich anzuführen ist, derselbe, der sich auch als Contrabassist auszeichnet. Pauken und Janitscharen-Musik haben natürlich auch ihre vier Personen und wenn die Harfe nöthig wird, spielt sie Hr. Schaller. Dagegen haben wir an wahrhaft bedeutenden Sängern Mangel und nach Mad. Kraus-Wranitzky, die immer noch nicht ersetzt ist, seufzen noch viele Kunstfreunde. Zwar besitzen wir noch Hrn. Cornet, einen achtungswerthen Sänger, aber seine Stimme nimmt doch bedeutend ab. Seine Gattin, geborne Grünbaum, ist als Bravoursängerin gleichfalls sehr achtbar und steigt mit Recht immer mehr in der Gunst des Publicums. Mad. Walcker von Dresden, früher in Leipzig, ist jetzt auch die Unsere. Hr. Woltereck ist hauptsächlich als Tell und Moses vortrefflich. Die letztgenannte Oper Rossini's hat sich hier überhaupt grosser Gunst zu erfreuen, desto geringerer Auber's Fiorella.

Unter den Gästen gefielen am meisten: Mad. Pohl-Beisteiner und Mad. Schröter-Devrient entzückte, wie sonst; Mad. Joh. Schmidt aus Amsterdam erwarb sich in Zwischenacten durch ihre schöne Stimme und Gestalt grossen Beyfall, desgleichen Mad. Hillebrand aus Wien, deren Gemahl jedoch kein Glück machte, trotz seiner schönen Theaterfigur.

Unser philharmonisches Concert, dirigirt von Hrn. Grund dem ältern, steht noch immer in gutem Flor. Es wird von der Mehrzahl des Theaterorchesters und von mehren Dilettanten versehen und ist im Ganzen so stark besetzt, wie Ihre Abonnement-Concerte in Leipzig. Nur die Zahl unserer philharmonischen Concerte ist weit geringer und zu gering. Uebrigens werden auch hier ganze Symphonieen und zwar der berühmtesten Meister aufgeführt. Besonders trefflich wurde z. B. Beethoven's C moll-Symphonie gegeben.

Ihr ausgezeichneter Queiser erregte auch hier, wie Ihnen bereits bekannt ist, mit seiner Auferstehungs-Posaune lebhaftes Aufsehen. Ferner gefielen die Violinisten Hr. Petersen, auch als Componist bekannt, und der noch junge Hr. Wolff, ein Schüler Maysseders. Es würde uns zum Vorwurf gereichen, wenn wir unsern jetzigen Mitbürger, den allbekannten und belobten Bernhard Romberg übergehen könnten, der uns öfter mit seinem meisterlichen Violoncellspiel entzückte.

Am meisten wird einige Wochen vor Ostern in unserer Stadt alljährlich Musik gemacht. Zu dieser Zeit drängen einander die Concerte und zwar meist Benefiz-Concerte der vorzüglichsten Orchestermitglieder, Sänger und Musikdirectoren.

Auch Altona hat seine Musikgesellschaft unter dem Namen Museum, die Hr. Methfessel seit mehren Jahren dirigirte. Die Gesellschaft ist eine geschlossene. Orchester und Saal sind kleiner, als in Hamburg und von unserm Orchester sind einige Mitglieder dabey thätig. Die Gesellschaft liefert Gutes. Ist es Ihnen und Ihren Lesern auf diese Weise recht, werde ich von diesem Jahre gelegentlich das Wichtigste in Kürze anzeigen.

Noch ein Wort über die Fuge in der Kirche.

Wir haben vor Kurzem zwey geschätzte Abhandlungen, eine gegen, die andere für die Fuge in der Kirche in diesen Blättern mit Vergnügen gelesen. Die Sache gehörig beschränkt, haben beyde Verf. Recht, ein Fall, der sich öfter ereignet. —

Wir sind freylich der Ueberzeugung, dass die Fuge nicht aus der Kirche zu verbannen sey und die Gründe dafür sind in der zweyten Beleuchtung von *Dr.* Stein gut auseinandergesetzt. Wir besitzen allerdings so herrliche Fugen, dass sie auch den Unerfahrensten in der Kunst wahrhaft erheben. Wie könnte irgend Jemand solche sinnige Meisterwerke unbenutzt lassen wollen? Auch gehört die Fuge ganz vorzüglich in die Kirche, weit weniger, wenigstens viel freyer gehalten, in's Concert und am wenigsten in's Theater. — Allein den vielen und oft nur gemachten, blossen Kunstfugen (und so sind viele) können wir keineswegs das Wort reden. Auch ist es nicht gerade nothwendig, dass jede Kirchenmusik eine Fuge haben muss: vielmehr ist auch hierin zu viel und zu oft ungesund. Es gibt Kirchentexte, auf die sich nun und nimmermehr Fugenbearbeitungen passen, obgleich hergebrachter Massen frisch weg darauf fugirt wird. So ist es z. B. mit „Christe eleison." Wie schickt sich wohl dazu eine Fuge? Sie ist geradehin sinnwidrig, es mag sie geschrieben haben, wer will. Solche Texte mögen noch so kunstreich behandelt worden seyn, die Andacht fördern sie nicht und der Laye wird immer nur das Sinnwidrige heraushören; er kann nicht anders. Es ist uns dabey manchmal Gellert's Bettler mit dem blossen Degen in den Sinn gekommen, wenn die Leute in so angesponnenen Figuren Gott um Erbarmung angesungen haben, als hätten sie im Sinne, den Herrn zu übertäuben. Sogar berühmte Fugen auf „Amen" haben uns nicht selten mit dem grössten Theile der Christenversammlung eine unangenehme Wirkung hervorgebracht. Es will das Amen gar nicht enden. Auch die Fugen auf den Worten „cum sancto spiritu," kommen sie in allen Messen, wie bey einem unserer allerscheflichsten Kirchen-Componisten, vor, hätten wir öfter lieber mit einem schlichten Satze vertauscht gehört. Und doch achten und lieben wir die Fugen; verstehen auch etwas davon! Wenn solches nun aber am grünen Holze geschieht, was will am dürren werden? — Fugen sollten unsers Erachtens nur zu Texten gegeben werden, wo sich die innere Bewegung des Chores im gegenseitigen Jubel, im regen Kraftgefühl aller Stimmen zu überbieten tristige Aufforderung findet, also in Lob- und Danksprüchen, im Allelujah u. s. w. Damit stimmt auch die Erfahrung. Solche Fugen, sind sie kunstgemäss und geistvoll, gefallen stets und weit mehr, als andere, die musikalisch eben so kunstreich, aber auf entgegengesetzte Texte gearbeitet sind. Wo sich Demuth und kindliche Unterwerfung ausspricht, dahin gehört keine Fuge.

Das Beschränken derselben scheint uns demnach wohl wünschenswerth, am vorzüglichsten in unseren protestantischen Kirchen, wo die Musik, der ganzen Einrichtung der Liturgie wegen, nicht zu lang seyn darf, soll sie nicht mehr stören, als erbauen. — Man urtheile selbst: wir streiten mit Niemand und überlassen Jedem seinen Glauben.

Kurze Anzeige.

I. Sinfonie No. 4 en Re maj. (D dur) de Mozart arrangée pour le Pianof. à 4 m. par C. T. Brunner. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

II. Von demselben arr. für 4 Hände Mozart's Symphonie No. 5 in Es dur. In demselben Verlage. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Diese beyden herrlichen Meistersymphonieen, welche sie bleiben werden so lange musikalische Kenntnisse und gebildeter Geschmack auf Erden wohnen, sind uns hier mit Einsicht und dem Instrumente angemessen vierhändig eingerichtet übergeben worden. Wir sind der Ueberzeugung, dass nicht wenige Freunde echter Musik ihre häuslichen Freuden sich mit dieser wohlgelungenen Bearbeitung vermehren werden. Gut ist es auch, dass die Orchester-Instrumente bey hauptsächlichen Einsätzen angezeigt worden sind. Wir haben Hrn. Brunner dafür zu danken. Druckfehler haben wir nur sehr wenige und sogleich bemerkbare gefunden, z. B. in No. 5 S. 57 im vorletzten Tacte der zweyten Klammer muss vor *as* ein ♮ stehen.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von H. A. Probst — F. Kistner in Leipzig erscheint medio Januar mit Eigenthumsrecht: **F. Kalkbrenner, Opus 106.**

Rondo fantastique pour le Piano.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. Nº. 3. 1832.

Mittheilungen aus den nachgelassenen Papieren des Studenten Anselmus, von Dr. K. Stein.

Die C dur-Sonate von Beethoven. (No. 15 im Repertoire des Clavecinistes. Zuric, chez Naigueli.)

Den sehr strengen Winter des Jahres 18.. verlebte ich in Berlin. In einer ziemlich hellen, etwas stürmischen Nacht spazierte ich dort, nachdem ich mit meinem Freunde, dem bekannten Dichter R..b. viel Beethoven'sche Klavier-Musik durchgespielt und noch mehr darüber gesprochen, auch nebenbey was Weniges an verschiedenem edelu Gewächs genossen hatte, um mich vom Doppelrausche der Musik und des Weins zu kühlen, in den Gängen des Thiergartens umher. Durch das wenige vergelbte Laub, welches noch an den Bäumen hing, zitterten die Strahlen des Vollmondes; bunten Nachtschmetterlingen gleich sanken einzelne welke Blätter herab und tanzten und flüsterten geheimnissvoll, von der Nachtluft bewegt, auf dem schillernden Schnee. — Mir hallten im aufgeregten Hirn die wunderlich fremdartigen Klänge der grossen C dur-Sonate von Beethoven nach, welche mir R.b. zuletzt vorgespielt hatte und welche ich mir singend und pfeifend recapitulirte. — Da unterbricht mich plötzlich eine etwas unheimlich klingende Stimme, welche hinter mir herruft: „Warten Sie doch ein wenig, Hr. Anselmus, und laufen Sie nicht so teufelmässig!“ — und während ich mich, etwas alterirt, umdrehe, fährt der mir völlig unbekannte Herr, welcher mich angeredet, weiter fort: „Gut, Freundchen, dass ich Sie hier noch finde! Ich bin der bekannte Kapellmeister Kreisler. Man gibt mich zwar seit einigen Jahren für todt aus, aber Sie sehen, dass ich noch ziemlich lebendig bin. — Und dass Sie sich ja nicht einbilden, die C dur-Sonate verstanden zu haben, welche Sie so eben mit Ihrem schnöden Brummen und Pfeifen so lästerlich maltraitirten. Wissen Sie Herr:“ bey diesen Worten wurde der Fremde über die Gebühr heftig und riss mir den Rockknopf ab, dessen er sich gleich Anfangs, vermuthlich um mich festzuhalten, bemächtigt hatte — „wissen Sie, Herr! dass mein Freund Beethoven darin keineswegs ein nächtliches Donnerwetter, nebst etwas Sonnenaufgang und Lerchengesang abgebildet hat, wie Sie es heute Abend dem dicken R.b. einreden wollten.“ — Der Himmel weiss es, wo und wie der Fremde unser Gespräch belauscht hatte. — „Doch ich verzeihe Ihnen, Freundchen,“ fuhr jener in einem etwas mildern Tone weiter fort, „denn Sie haben ja die Sonate noch gar nicht von mir gehört. Aber kommen Sie, ich will sie Ihnen sogleich vorspielen.“ —

Der geneigte Leser kann es sich wohl denken, dass mich diese wunderliche, grobe Anrede des fremden Herrn nicht wenig frappirte, und weil seine ganze Erscheinung etwas Unheimliches hatte, so trug ich Anfangs Bedenken, mich mit ihm einzulassen. Allein da ich mich eines Theils erinnerte, dass Kapellmeister und Directoren gewöhnlich etwas hitzige Leute sind, welche das Orchester oft gar grimmig anfahren; und da ich andern Theils bey näherer Betrachtung bemerkte, dass der Fremde einen sehr honetten schwarzen Frack trug und auch sonst nichts Verdächtiges an sich hatte, so schrieb ich sein auffallendes Betragen einem kleinen Rausche zu, den er sich irgendwo angetrunken, und sah nichts Arges darin, mit ihm zu gehen. Er reichte mir den Arm und führte mich geraden Weges an's Brandenburger Thor. Hier klopfte er ein paarmal mit dem Stahlhämmerchen an seinem Spazierstocke an eine der herrlichen Säulen, in welcher sich sogleich ein von mir noch niemals bemerktes Pförtchen öffnete und bat mich höflichst einzutreten. Mir kam die Sache etwas bedenklich vor; da aber Kreisler, meine Hand ergreifend, voranschritt, so fasste ich Muth und stieg mit ihm

eine himmelhohe Wendeltreppe hinan, welche uns zu einem kleinen, aber splendid eingerichteten und durch eine an der Decke hängende Lichtkugel überaus hell erleuchteten Zimmer führte. — „Nun setzen Sie sich zu mir, Freundchen, wir sind hier in meinem chambre garnie, welches ich zu Zeiten bewohne.“ Mit diesen Worten liess sich der Fremde, welchen ich nun immer Kreisler oder Kapellmeister nennen will, auf einen bequemen Doppelsessel nieder, welcher vor einem langen, schmalen Wandtischchen stand und zog mich neben sich; und als er darauf eine unter dem Tischchen verborgene Feder berührte, wurde auf einmal eine sehr schön gearbeitete Klaviatur von ungewöhnlichem Umfange sichtbar. „Hier, Freundchen,“ sagte Kreisler, „sehen Sie ein excellentes Patent-Pianoforte, wie sie gegenwärtig der selige Silbermann anfertigt. Aber wie? Sie werden ja blass und zittern!“ (Mir wurde nämlich wirklich etwas flau). „Hat Ihnen der dicke R.b. vielleicht Grüneberger vorgesetzt? Aber warten Sie, Bester, wir wollen Ihnen bald helfen!“ Dabey trat Kreisler auf einen Tritt des Pedals und an beyden Seiten der Klaviatur sprang augenblicklich ein wahrscheinlich massiv goldener Präsentirteller mit gefüllten Krystallrömern hervor. „Da, Freundchen,“ sagte Kreisler, „langen Sie zu und stossen sie an! Es lebe Beethoven! — He! was sagen Sie zu meinem Patentpiano?“ — Der Wein war in der That köstlich, er ging durch die Adern, wie flüssiges Feuer, und ich glaube fast, dass gewisse Componisten an einem solchen Instrumente viel geistreicher setzen und phantasiren würden, als es bis jetzt der Fall ist. — Nun hob der treffliche Kreisler an zu spielen. Allein er spielte nicht, was man eigentlich so nennt, sondern er blies, so zu sagen, die Tasten an und zog damit aus ihnen (denn etwas Weiteres als Tasten war gar nicht zu bemerken) ganz unvergleichliche Töne. Denn sie waren ein wundersames Gemisch von Klang, Wort und Farbe, welches auf eine ganz ausserordentliche Weise in die Seele drang, und es kam mir vor, als breitete sich die C dur-Sonate, welche Kreisler auswendig mit unerhörter Präcision und Genialität vortrug, vor meinen Sinnen zu einem grossen, zaubervoll anklingenden Gedicht oder Gemälde aus und als wüchsen aus den Tönen schaurige Thalgründe voll Feenspuk und allerley gespenstischen Gestalten hervor. Als aber der Kapellmeister, nachdem er auf mein Ersuchen einige erklärende Winke fallen lassen, das Ganze noch einmal wiederholte, da wurde mir Alles klar. Ich merkte nun wohl, dass ich mit Kreislern nicht im Brandenburger Thore zu Berlin, sondern oben auf dem Rosstrapp sässe und mit ihm hinunter sähe in's schauerliche Thal.

Dort steigt (man lese in der Sonate gefälligst das Allegro con Brio nach) der junge Erlprinz, bis an's Kinn in einen langen, im Winde flatternden Carbonari gehüllt, mit leisen Schritten aus dem schäumenden Kessel des Budenfalls herauf und bittet mit kurzem, keck verstohlnem Geflüster die Prinzessin Mondenschein, ihm in seinem krystallenen Winter-Schlosse ein Rendezvous zu geben. Diese geht nämlich oben auf den alten zerfallenen Granitthürmen spazieren und er erkennt sie an ihrem langen Schleppenkleide von luftigem Silberzindel, welches hinter ihr her weht. Sie winkt mit ihren klaren Lichtaugen dem Prinzen schelmische Grüsse zu und stiege wohl gern zu ihm hinab, allein sie hält es für gut, ihn, vermuthlich um sein Liebesfeuer zu erproben, erst ein wenig zu foppen und tändelt, leichten Schrittes an den Klippenrändern hintanzend, mit den schillernden Schneesternlein, welche der Nachtwind von den alten bereiften Buchen und Eichen herabschüttelt. Da möchte der Prinz im süssen Liebesweh schier vergehen — und weil er die Geliebte auf ihren luftigen Höhen nicht erreichen kann, schüttet er ihr sein Herz in schmachtenden Klagetönen aus, so wunderlich bizarr-wehmüthig, wie sie nur ein verliebter Erlprinz zu singen vermag. Sie aber höhnt ihn neckisch, indem sie seine Klagetöne und Liebesseufzer mit leichtfertigem, schillerndem Tongeflitter umspinnt und bald sich auf den Silberwölkchen schaukelnd, welche der pfeifende Nord über dem Thale umher jagt, bald wieder ruhend auf uneratteiglichen Felsenspitzen funkelnde Lichtblumensträuschen hinabwirft, bald auch wieder, wenn der Prinz gar zu zornig und verzweifelt auf den Flügeln des Wirbelwindes zwischen den alten dunkeln Granitwänden umherwogt — wobey er sich leicht beträchtlich verwunden könnte — ihn durch freundliche Worte der Gunst zu beruhigen sucht. Jenem aber währt das schmachtende Liebeswerben und das wiederholte Necken und Foppen endlich doch zu lange; ungeduldig schwingt er sich auf einen kräftigen Windstoss und spornt ihn nach oben hin, um die Geliebte mit Gewalt zu entführen. Schon schlägt er seinen Mantel um ihren zarten, ätherischen Leib und glaubt sie mit sich hinabzusinken zum schäu-

menden Strudel, welcher unter seinem Winter-Palais hervorquillt — allein in zuckende Lichtstreifen sich auflösend, entweicht sie blitzschnell der Umarmung des kühnen Frevlers und flüchtet mit leisem, schneidendem Wehelaut an die Brust ihrer hohen, herrlichen Mutter Selene, welcher vergebens der ohnmächtige Räuber die liebliche Tochter zu entreissen sucht. Nur durch mildes, bescheidenes Werben soll er sie gewinnen und nur wenn sie in freyer Liebe sich ihm zu eigen gibt. Solches thut sie ihm kund, indem sie mit sanftschwellenden, zärtlichen Melodieen auf sein früheres, milderes Minnen hindeutet, und da er der Deutung im leise hinsterbenden Echo, das aus tiefstem Innern in ihm wiedertönt, sanft sich fügt, da sinkt ihm die Holde freudig in die Arme.

Adagio molto.

Das Thal ruht in tiefer Stille. Kaum ein Lüftchen regt sich noch. Selene blickt von ihrem azurnen Throne hell und freundlich in die Felsengründe herab. — Dort erwacht der Erlprinz aus der ersten Wonne seines Liebesglückes, wie aus einem seligen Traume. — Ist es Wahrheit oder ist es Täuschung, dass die ätherische Tochter des Himmels sich ihm zu eigen gab? Ein schöner Trug dünkt ihm die Wirklichkeit; aber da er das klare, ätherische Wesen der holden Geliebten sich in das seine verschmelzen fühlt, wie Lichtstrahlen sich hinschmiegen in die Wolkenschäflein, welche auf blauer Himmelswiese weiden, da wird er seines Glücks gewiss und das selige Paar kostet in harmlos reiner Verbindung Augenblicke des süssesten Entzückens. —

Aber wird die Himmlische stets sein eigen seyn? Muss sie nicht nach wenigen Stunden schon wieder von ihm scheiden? Wird sie auch hold und treu ihm wiederkehren? — Zweifel und Bangen durchbebt bey diesen Fragen sein Inneres. Doch die Geliebte wirft helle Lichtblicke der Liebe und Hoffnung in sein unruhig aufwogendes Zagen und Fürchten und tritt mit ihm, zaudernd in jungfräulicher Scheu, in die weiten Vorhallen seines Krystall-Palastes. (Beschluss folgt.)

Abu-Kara, romantische Oper in drey Acten, Text von L. Bechstein, Musik von Heinr. Dorn.

(Beschluss.)

Zweyter Act. Introduction, Chor und Duett. No. 6. Andantino grazioso, $\frac{4}{4}$, G dur. Es hebt in Es dur an, worin es völlig verharrt und nach 17 Tacten bey Eröffnung des Vorhanges auf dem Sextquarten-Accorde von G dur und dem darauf folgenden Septimen-Accorde von D dur nach dem vorgezeichneten Hauptgrundtone übergeht, worin der dreystimmige Chor der Sclavinnen mit Tanz und Gesang Marien und ihren Gebieter zu unterhalten sich bemüht. Es ist ein angenehmer, sanfter Gesang, in welchem nur einige harmonische Noten der dritten Stimme stören. Nachdem sich die Dienerinnen entfernt haben, verändert sich die Musik in Andante con moto $\frac{3}{4}$, was nach wiederholt gleichmässigem Gesange Beyder in B dur geht und mit steigender Instrumentation nach D dur, wo er ihren Freudenarm geöffnet wünscht, mit ihm Thron und Liebe zu theilen. Sie fleht um ihren Gatten. Mit den Schlussworten dieses Abschnitts verändert sich der Gesang in Allegretto $\frac{6}{8}$ und wird nach vier Tacten Des dur. Leidenschaftlich verspricht er ihr alle Erdenherrlichkeit. Mit ihrem Gegengesange tritt B dur ein, nämlich der Vorzeichnung nach, in der That aber nur einige Tacte hindurch, nach denen das Stück in E moll moducirt, worin auch das Duett am längsten und bis zum Ende verharret. Die Nummer ist theatralisch wirksam. — No. 7. Recitativ und Arie. Abu-Kara's Trostspruch macht Marien aufmerksam. Sie erinnert sich in umherschwankenden Modulationen, diesen Gesang schon einmal gehört zu haben und die Sehnsucht nach ihrem Gatten drückt sich in einem Andante $\frac{6}{8}$, G dur, angenehm erklingend aus, Anfangs nur von Blasinstrumenten begleitet, wozu bald eine wogende Füllung der Streichinstrumente sich gesellt und so wechselnd fort bis zum Maestoso $\frac{4}{4}$, Es dur. Im Innern geängstet, zweifelt sie an ihrer Rettung. Da erhebt sich Abu-Kara's Trostgesang von Neuem. Und entschlossen singt sie, fest in sich, in G dur Trotz gegen den Tyrannen u. s. f. Theatralisch, nur zuweilen etwas gesucht, wahrscheinlich um des beliebt Fremdartigen willen, was jedoch weder in der Anlage noch in der Führung dieses Gesanges heimisch genannt werden kann. No. 8. Ensemble in der Moschee. Andante con moto $\frac{4}{4}$, F moll. Der Chor ist vorzüglich schön angelegt und einheitsvoll gut fortgeführt, bis die zuerst einzeln ertönenden Stimmen zusammenklingen. Gerade hier hätte der vierstimmige Gesang zu einer weitern Ausführung, statt des ermattenden unisono, die schönste Gelegenheit geboten. Wie sehr eine volle, tüchtig fortgesetzte Arbeit hier an ihrer

Stelle gewesen wäre, davon zeugen schon die paar harmonischen, von Neuem wieder hebenden Schluss-Accorde. Im Maestoso wird die Vorzeichnung vier Tacte lang zu den Worten Abu-Kara's aufgehoben. Der schnelle Uebergang aus A dur durch einen Viertellaufer auf F in den unvollkommenen Sextquarten-Accord des nun vorgezeichneten B dur ist nicht schön, obgleich das B im ersten punctirten Viertel (der Minderung des Uebelklanges wegen) weggelassen worden ist; man fühlt das B dur doch und hört es nur zu bald wirklich. Der Uebergang hat etwas heftig Stossendes ohne Noth. Nach acht Tacten wird die Vorzeichnung Es dur, was gleichfalls nur 7 Tacte anhält und mit der Schlussnote in furioso, non troppo vivace, zwey Tacte auf Es haltend und tremulirend, enharmonisch in H dur sich bewegt, wo sogleich der Männerchor unisono, wie folgt, einsetzt:

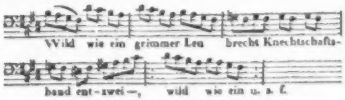

Zu dem mit der Wiederholung versehenen letzten Tacte tritt der Alt und Sopran so hinzu:

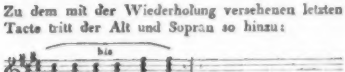

Mit dem Worte „jubelt" eilt der Gesang vortheilhaft in B dur, bleibt aber nur vier Tacte und ändert sich durch unisono auf dem Sextquarten-Accorde in C dur, worauf nach vier Tacten F dur verzeichnet wird, worin der Sopran in drey Tacten *f g a h cis dis (es) f* zu singen hat, für einen Chorgesang eine nicht geringe Anforderung, die noch schwieriger wird durch unbestimmte Harmonisirung, die sich endlich auf den Quartsexten-Accord von Des dur erhebt. — Nach vielfach harmonischen Wendungen hält endlich Abu-Kara auf dem Dominantseptimen-Accorde von H moll im mahnenden Recitative die Wüthenden zurück. Es wendet sich bald in ein sehr stark moddlirendes Allabreve, das, nach Des dur gekommen, bald wieder F dur vorzeichnet, ohne es zu erfassen, blos um es einzuleiten. Der Chor selbst scheint uns als Antwort auf Solches zu tändeln. Hier den Anfang:

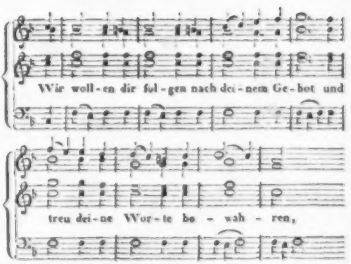

Die Fortführung verläuft sich wieder in's Wilde durch mancherley schwerfällige Accordmassen, sehr effectvoll endend.

No. 9. Terzetto. Andante sostenuto, $\frac{4}{4}$. G moll (in der Wüste). Bald wird es in $\frac{3}{4}$ mit eingemischten Achteltriolen nur drey Tacte lang verändert und nachdem acht Tacte lang das $\frac{4}{4}$ Tempo wieder ergriffen wurde, wendet es sich ohne Vorzeichnung kurz in ein Presto alla breve. Der edeln Sulamith wird der Dolch entwunden und wir hören wieder das erste Tempo in H moll, am Ende in G moll, worauf in $\frac{3}{4}$, B dur mit gebundener und leiser Begleitung von Blasinstrumenten ein trefflich wirkendes Gebet die ganze Scene vortheilhaft schliesst. No. 10. Finale. All. alla breve con brio, mit $\frac{4}{4}$ wechselnd, H moll. Ein wilder Beduinenchor. Vortrefflich. Hier ist auch nichts mit Grund gegen die von der Regel abweichende Stimmenführung zu erinnern: nur am Schlusse die zwey $\frac{4}{4}$ Tacte kommen uns störend vor; $\frac{4}{4}$ auf folgende Weise wäre uns lieber:

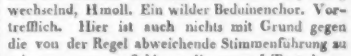

Moderato $\frac{4}{4}$. Der schreckliche Wind naht und bringt uns auf die Frage der Fremden einen Weheruf der Beduinen. Sulamith ermahnt, sich schnell zu Boden zu werfen und nicht zu athmen, sonst Tod: aber der Chor der Beduinen und die Fremden singen noch viel und selbst Sulamith singt mit. Das ist nun einmal in Opern so. Auch thut es das Seine; es bringt grausiges Staunen und dabey hat man gute Gelegenheit zu sehen, wie immer furchtbarer sich des Windes Toben aufwüthet. Es ist Samum.

Grundton der Zeitneigung, der hierin durchklingt. Es ist der ultraromantische Sinn, der hier übersprudelnd sich zeigt, ein gewisses Ineinandermischen der Farben. Ueber diese neue Opern-Romantik werden wir in einem eigenen Aufsatze sprechen. Der Samum weht fast durch die ganze Oper. Man könnte sie mit gutem Grunde die enharmonische nennen, so viel ist davon Gebrauch gemacht. Der überreichen, oft sehr freyen harmonischen Wendungen und enharmonischen Rückungen wegen, ist die Durchführung derselben äusserst schwer und wir müssen desshalb unser Orchester und unsere Sänger, auch die Chöre, rühmen, dass sie sich diesen Aufgaben gewachsen zeigten. Leichter und einfacher wäre auf alle Fälle zuträglicher. Es ist also das Zuviel, was wir hinwegzuwünschen haben und das ist, wird es nicht zu lange festgehalten, so dass es Manier wird, bey Weitem glücklicher und eher zu ändern, als das Zuwenig. —

Der Klavier-Auszug der Oper wird bey Frdr. Hofmeister in Leipzig erscheinen. Schon gedruckt ist in derselben Handlung die Ouverture zu haben in der

Collection des Ouvertures arrangées pour le Pfte à 4 mains,

wo sie die fünfundfunfzigste Nummer ausmacht und 14 Gr. kostet. Sie ist sehr volltönig gehalten und spielt sich doch nicht schwerfällig. Die trübe Einleitung kann auf dem Fortepiano nicht so gut wirken, wie mit Orchester-Instrumenten. Sie geht aber bald vorüber und das All. ist so ganz im neuen Geschmack gehalten, nur zu seinem Vortheile besser zusammengearbeitet und nicht so bunt aus Opernsätzchen zusammengestückelt, wie es eine Zeit lang Sitte war: sie bildet vielmehr für sich ein der Oper angemessenes Ganzes und wird auch in dieser Gestalt so viel Beyfall finden, als sie im Theater bey jeder Wiederholung der Oper gefunden hat.

Nachricht.

Basel, den 19ten Decbr. 1831. In unserer Stadt ist alles musikalische Leben durch das Bestehen des Liebhaber-Concerts, unsers wahren Conservatoriums der Musik, bedingt; denn dieses verschafft allen Künstlern, die sich hier aufhalten und ihre Kunst geltend machen wollen, einen Anhaltspunct, ohne welchen höchstens der Klavierlehrer bestehen kann. Daher ist mit Recht alle Sorge der Musikfreunde darauf gerichtet, diese Anstalt nicht untergehen zu lassen und sie so weit als möglich emporzubringen. Und so war es nach dem Tode des verdienstvollen Musikdirectors Tellmann ein Glück, dass wir Herrn Wassermann, einen rühmlich bekannten, ausgezeichneten Violinspieler und Componisten, der zugleich die Gabe der Musikleitung in hohem Grade besitzt, hieher ziehen konnten, nach dessen Anstellung unser Musikwesen einen neuen Schwung gewonnen hat. Es ist gewöhnlich, dass für die Winter-Concerte eine fremde Sängerin angenommen wird, weil sich gerade für den Gesang in unserer Stadt das Talent und auch der Muth aufzutreten am seltensten findet und das Publicum immer auch etwas Fremdes und Neues fordert. Da aber die Anstellung nur vorübergehend und die Zahlung (die aus der Abonnements-Einnahme und freywilligen Beyträgen geschöpft wird) nicht sehr glänzend ist: so hält es schwer, gerade in der Zeit, wo die Talente am meisten gesucht und Urlaub fast nie gegeben wird, etwas einigermaassen Befriedigendes zu finden. Im vorigen Winter erfreuten wir uns des schönen aufblühenden Talents der Fräulein Weichselbaum, unter Mitwirkung ihrer rühmlich bekannten Aeltern — alle drey durch unglückliche Umstände einer angemessenen öffentlichen Wirksamkeit entzogen. Für die verflossene Hälfte der diessmaligen Concertzeit war es der Direction gelungen, eine höchst glückliche Erwerbung zu machen. Wir erfreuten uns nämlich der Anwesenheit der fürstl. Fürstenbergischen Kammersängerin, Frau Minna Keller (Tochter des wackern Hof-Schauspielers Mayerhofer in Karlsruhe) und ihres Gatten, des berühmten Flötenspielers und Componisten Karl Keller, ebenfalls bey der fürstl. Fürstenbergischen Kapelle angestellt. Frau Keller trug sowohl mehre ernste Scenen von Mozart, Pär, Niccolini u. A., als auch brillantere Stücke, Arien und Variationen von Rossini, Lindpaintner, Caraffa u. A. vor, sang auch mit Hrn. Keller und hiesigen Liebhabern einige Duette und gab uns hinreichende Gelegenheit, ihr schönes Talent kennen zu lernen. Ihre Mezzosopranstimme, von mehr als zwey Octaven Umfang, sehr kräftig und klangreich, weiss sie in einem grossen Local mit Sicherheit und Erfolg zu gebrauchen, und wenn sie erst eine ihr noch anmerkbare Befangenheit durch grösseres Selbstvertrauen besiegt haben wird, so wird sie noch bedeutendere

Wirkungen hervorzubringen im Stande seyn. Durch ihre immer reine Intonation, die Gewandtheit, mit welcher sie die schwierigsten Passagen zu besiegen weiss und das Tragen der Stimme, dessen sie vorzüglich mächtig ist, zeigt sie, dass sie die Singkunst bey guten Meistern gründlich erlernt hat. Noch verdient ein besonderer, bey vielen Anderen vermisster Vorzug dieser Künstlerin Erwähnung, dass sie nämlich, sowohl im Italienischen als im Deutschen, stets auch den Dichtern ihr Recht wiederfahren lässt und sehr verständlich ausspricht. Nach den Proben zu urtheilen, die sie mit einer Scene aus dem Barbier von Sevilla und einem, andern komischen Duett gegeben hat, und bey der Lebhaftigkeit ihres Geistes ist ihr Talent für den musikalisch-theatralischen Vortrag nicht zu bezweifeln; und wirklich soll sie auf dem Karlsruher Hoftheater, wo sie früher angestellt war, und auf dem Liebhaber-Theater in Donaueschingen sehr viel Beyfall eingeerntet haben. Unter der kenntnissreichen Leitung ihres Gatten wird diese (auch durch eine liebenswürdige Persönlichkeit anziehende) junge Künstlerin gewiss bald dahin gelangen, die Aufmerksamkeit der Musik- und Theater-Freunde auch in einem grössern Kreise auf sich zu ziehen; und bey dem Mangel an gründlich gebildeten Sängerinnen möchte sie schon jetzt überall ein willkommener Gast seyn. Herr Keller erfreute uns zweymal mit seinem meisterhaften, allgemein anerkannten Flötenspiele, indem er ein noch ungedrucktes Divertimento von eigner Composition und mit einem hiesigen Liebhaber eine Concertante von Kramer vortrug. Einige Mal begleitete er seine Gattin mit seiner immer noch befriedigenden Barytonstimme und der Guitarre und übrigens unterstützte er das Orchester mit der zweyten Violine. Noch nie haben fremde Musikkünstler so viel Eingang in die geselligen Zirkel unserer Stadt gefunden, wie dieses geachtete Künstlerpaar; aber selten wird man auch mit ausgezeichneten Kunstgaben so viel Anmuth und Liebenswürdigkeit des Betragens, als bey Fr. Keller, und so viel Gewandtheit, Unterhaltungsgabe und Geistesreichthum, als bey Herrn Keller verbunden finden. Unter ihren musikalischen Beyträgen zur Verschönerung unserer geselligen Abende verdienen besonders die Lieder, von Hrn. Keller componirt und von Fr. Keller vorgetragen, Erwähnung. So befriedigend aber der seelenvolle Vortrag dieser meist elegischen Dichtungen war, so würden wir doch der Künstlerin rathen, sich künftig zu diesem Zwecke einer grössern Mannigfaltigkeit in der Auswahl zu befleissigen. Mit Dank, unter den freundlichsten Wünschen, aber nicht ohne Wehmuth, sehen wir das geschätzte Künstlerpaar von uns scheiden.

Noch können wir zweyer ausgezeichneten Erscheinungen in unserer Mitte Erwähnung thun. Fräul. Krings, erste Harfenspielerin von Wien, trat in zwey Concerten auf und zwang durch ein die höchste Reinheit, Stärke und Zartheit vereinigendes Spiel selbst denen Beyfall und Bewunderung ab, welche sonst an diesem so sehr beschränkten und fast nur zur Begleitung geeignet scheinenden Instrumente kein grosses Gefallen hatten. In Variationen auf ein Schweizerlied wetteiferte Hr. Wassermann mit der Künstlerin auf der Violine; und wenn diese kaum gesangreicher, seelenvoller, weicher und zugleich kräftiger gespielt werden konnte, so hatte die Harfnerin einen schweren Stand und doch wurde ihr rauschender Beyfall zu Theil. — Sodann überraschten uns die Herren Schmidt, Vater und Sohn, aus Cassel mit einem hier noch nie allein gehörten Instrumente, der Posaune, deren kräftige, oft erschütternde, aber selbst auch durch eine ungemeine Fertigkeit in's Weiche und Zarte überschwebende Töne nicht nur dem Geschmacke des männlichen Theils der Zuhörerschaft, sondern auch vielen Frauen, deren Nerven nicht allzu reizbar waren, höchlich zusagten. Für choralähnliche, ernste, erhabene Weisen ist dieses Instrument ganz geeignet und die neue Erfahrung, die wir machten, lehrte uns, dass das Reich der Töne unermesslich ist und dass jedes, auch noch so entlegene Gebiet desselben durch kunstreiche Hand mit Glück angebaut werden kann.

Kurze Anzeigen.

Trois Divertissements pour le Pianof. composés — par Charles Arnold. Oeuv. 24. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Fr. Laue. Pr. 1½ Thlr.

Das erste Rondoletto behandelt ein russisches und baschkir'sches Liedchen in scherzhafter und leichter Art. Das zweyte, nicht minder scherzhaft, modulirt mehr, ist aber gleichfalls nicht schwer. Die dritte Nummer gibt über ein Thema aus dem Colporteur (A moll) sechs gut wechselnde Verän-

Vater und Mutter, die weit entfernt waren, durch Verzartlung, oder eingeflüsterten Geburtsstolz der bürgerlichen Gesellschaft künftige nützliche Mitglieder zu entwenden. Ihre Lehrer durften ihnen dergleichen thörigte Grundsatze nicht beybringen, und selbst die Bedienten waren angewiesen, ihnen mit Achtung, aber ohne kriechende Schmeicheley zu begegnen. Auf diese Weise bildete der Vater seine Kinder zu Menschen und guten Weltbürgern. Sieben Sohne und eine Tochter beweinen mit der Mutter den frühen Verlust des besten Vaters. Ein Sohn, den er vorzüglich liebte, starb in der hoffnungsvollesten Blüthe; aber der gebeugte Vater ertrug diesen harten Schlag mit Manneskraft und der Hingebung eines standhaften Christen, dem die Religion kein leerer Schall ist, und die trauernde Mutter schmiegte sich an den Busen ihres ehelichen Freundes und schöpfte Trost von seinen Lippen..

Dieser liebenswürdige Fürst war der warmsten Freundschaft empfanglich, und hielt es nicht gegen seine Würde, auch den rechtschaffenen Mann, den Geburt und Meynungen weit unter ihn gestellt hatten, als Freund ans Herz zu drücken. Seine Herablassung war nicht beleidigend, war nicht, wie so oft, nur ein Darlehn, das man auf Zinsen tieferer Verehrung hingiebt. Er war munter und herzlich im Umgange mit Menschen, und hatte die schone Gabe, die unwichtigste Anekdote durch seinen Vortrag interessant zu machen. Freylich wurde die nämliche Geschichte nicht zum drittenmale wie zum erstenmale, mit ähnlichen Umstanden erzahlt, und wer ihn nicht kannte, konnte leicht Zweifel in seine Wahrheitsliebe setzen. Er wusste das wohl; aber er wollte unterhalten und machte nicht selten den Zuhörer selbst aufmerksam darauf, ob auch wohl seine Erzahlung ganz mit der wirklichen Geschichte, die er ihr zu Grunde legte, übereintreffe. Uebrigens war ihm die Wahrheit gewiss im Wesentlichen so heilig, wie sie jedem rechtschaffenen Manne seyn muss.

Man beschuldigt ihn, dass er in seinem eigenen Hause weniger munter im Umgange als auswarts, und gegen seine Dienerschaft ernsthafter und zurückhaltender gewesen sey, als gegen Fremde. Der Vorwurf ist gegründet; allein er entschuldigte sich einesmals in meinem Beyseyn gegen einen würdigen Verwandten mit den Worten: „Meine Buben würden mich auslachen, wenn ich ihnen den ganzen Tag Marchen erzahlen, und meine Dienerschaft wurde ihrem Herrn heimlich die schuldige Achtung aufkündigen, wenn ich allzuvertraulich mit ihnen umgehen wollte." Unrecht hatte er wohl nicht, und dann muss man auch diese Beschuldigung nicht im strengsten Sinne des Wortes nehmen; denn er war ein liebevoller Vater und ein gütiger Herr, sparsam in seinem Hause ohne geizig zu seyn, freygebig am rechten Orte, herablassend ohne sich etwas zu vergeben, offen gegen die, welchen er sein Vertrauen schenkte, zurückhaltend ohne mürrisch zu seyn gegen Menschen, die er nicht genau kannte, religios ohne Vorurtheile, und Edelmuth und Rechtschaffenheit leiteten alle seine Handlungen. Zwey Leidenschaften beherrschten ihn: die Jagd und die Musik, die letzte aber in vorzüglichem Grade.

Das Tonkünstlertalent war ihm angeboh-ren; denn sein Vater war ein zierlicher Flötenspieler und seine Mutter hatte die Starke eines Kapellmeisters im Generalbass. Schon als Kind ward er auf dem Klavier unterrichtet. Er spielte dieses Instrument mit vieler Anmuth und Fertigkeit; lernte nebenher auch singen, und obgleich seine Stimme ein schwacher Tenor war, so war sie doch ausnehmend biegsam und gefallig. Von dem bekannten Tenoristen Dressler, den er in spätern Zeiten lange bey sich hielt, hatte er die Annehmlichkeit der Modulation, besonders im kleinern Liede, kopirt. Als er in Gottingen studirte, lernte er einen Violoncelliaten kennen, dessen Nahme mir entfallen ist. Durch diese Bekanntschaft erwachte die Neigung zu diesem Instrumente in ihm; er nahm Lektion und brachte es in kurzem weit.

Nach dem Antritte der Regierung richtete er, ausser dem Wohl seiner Unterthanen, sein

derungen, die etwas schwerer, jedoch keinesweges schwierig sind und schliesst mit einem mehr ausgeführten All. scherzando. Der Satz ist nicht so vollgriffig, wie in den meisten neueren Pianoforte-Compositionen, verlangt also ein vor Allem reinliches Spiel. Das Meiste eignet sich daher zu nützlicher und angenehmer Uebung für junge, etwas vorgeschrittene Spieler.

Thème et Variations pour Pianof. et Flûte, tiré de l'opéra: la Muette de Portici comp. — par Charles Schönfeld. Oeuv. 19. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 12 Gr.

Nach einer kurzen Einleitung, die das Pianoforte allein vorzutragen hat, bis auf ein paar Unisono-Achtel der Flöte, trägt die letzte das allbekannte Thema vor und lässt sich gleich darauf in der ersten Variation hören, das Pianoforte in der zweyten. In solchem Wechsel folgen fünf Variationen, die fünfte gemischt und zum Schlusse ein kurzes Rondo. Schwierigkeiten sind nicht darin. Es ist hübsche Unterhaltungsmusik für mässig geübte Spieler, die der Stummen hold sind.

Les adieux, l'absence et le retour, Sonate von Ludwig van Beethoven, seinem erhabenen Freunde, dem verewigten Erzherzoge Rudolph gewidmet.

Wehmüthig dringt aus Hütten und Palästen
Dies „Lebewohl" bey'm Ruf der Scheidestunde;
Horch! abertausend Stimmen sind im Bunde,
Dem Fürsten gilt's, dem Allgeliebten, Besten!
Von Bergen winkt's Ihm nach und Wipfelästen;
Waldhörner rufen's aus der Thäler Grunde,
Und Echo lallt's in lenzgeschmückter Runde,
Dem Fernen angeweht von sanften Westen. —
Dem Blick entschwand Er — nicht dem inn'ren Sehnen;
Es stöhnt, der Schmeichelhoffnung unzugänglich. —
Nun kehrt Er heim und — Jubel überschwenglich!
Die Lust, womit Ihn Lieb' und Treu' umstricken,
Verklärt sich still in zärtlichstes Entzücken:
Das fühlt — der traute Freund, im Auge Thränen!

S. v. W.

Todesfall.

Am 2ten December des verflossenen Jahres starb der sehr geschätzte Componist und verdiente Fürstlich Rudolstädtische Kapellmeister Max Eberwein, über dessen Leben und Wirken wir das Nähere zu berichten uns beeilen werden.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Heute erscheint bey mir als Eigenthum für Deutschland:

Herz, Henri, Op. 63. Marche et Rondo sur la clochette de Paganini p. le Pfte. 3 Fr. (24 Sgr.)

Ferner am 31sten d. M.:

Mazas, F., Op. 34. Méthode de Violon, suivie d'un traité des sons harmoniques en simple et double-cordes. 18 Fr. (4 Thlr. 24 Sgr.)

— Méthode de Violon. Extrait de la grande Méthode. 10 Fr. (2⅔ Thlr.)

— 3 Duos conc. p. 2 Violons. Extrait de la grande Méthode. 7 Fr. (1 Thlr. 26 Sgr.)

— Op. 35. Traité des sons harmoniques en simple et double-cordes p. le Violon. Extrait de la grande Méthode. 5 Fr. (1½ Thlr.)

Bonn, den 15ten Decbr. 1831.

N. Simrock.

In Kurzem erscheint bey mir mit Eigenthumsrecht:

C. Czerny, grand Rondeau militaire et brill. p. le Pfte à 4 Mains. Oeuv. 259.

— Introd. et grande Polonaise brill. pour le Pfte seul. Oeuv. 257.

J. J. F. Dotzauer, 18 Exercices d'une difficulté progressive p. le Violoncelle seul. Oeuv. 120.

G. Müller, Variations sur la Romance fav.: „Der Traum des ersten Kusses" pour le Violon av. acc. d'Orch., de Quat. ou de Pfte. Oeuv. 9.

Halle, den 1sten Januar 1832.

H. Helmuth.

Druckfehler.

S. 788 (1831), Z. 17 von unten setze nach „auch" noch „nicht" hinzu.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Wohlfeile Musikalien bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Um den Musikliebhabern Gelegenheit zu geben, ihre Sammlungen auf eine minder kostspielige Weise zu vervollständigen, überlassen wir denselben von heute an bis Ende Juni 1832 nachstehende Musikwerke gegen portofreie Einsendung des Betrags für die beigefügten Preise, als:

Opern im Klavier-Auszuge.

	sonst	Rthl.	Gr.	jetzt	Rthl.	Gr.
Abeille, Peter und Aennchen, Singspiel in 1 Acte	"	2	—	"	1.	8 "
Angely, 7 Mädchen in Uniform, Vaudeville in 1 Acte	"	2	—	"	1.	8 "
Auber, die Stumme, Oper in 5 Acten (lithogr. Ausgabe)	"	3	12	"	2.	— "
Bergt, List gegen List, Operette	"	2	—	"	—	20 "
Berton, die tiefe Trauer, do. in 1 Acte	"	1	12	"	—	16 "
Bierey, das Blumenmädchen, do.	"	2	—	"	—	20 "
— Clara, Herzogin von Bretanien, Oper in 1 Acte	"	2	—	"	—	20 "
— Rosette, Singspiel in 2 Acten	"	2	12	"	1.	— "
Carafa, Masaniello, histor. Drama in 4 Acten	"	7	—	"	4.	— "
Cherubini, Elise, Oper in 2 Acten	"	3	—	"	1.	8 "
— Faniska, do. in 3 Acten	"	2	—	"	1.	8 "
— Medea, do.	"	1	—	"	—	12 "
— Anacreon, Oper	"	—	20	"	—	12 "
— der portugiesische Gasthof, Operette	"	1	—	"	—	16 "
Cimarosa, die Heirath durch List, komische Oper in 2 Acten	"	3	12	"	1.	18 "
Dittersdorf, der Schiffspatron, do. do. do.	"	3	—	"	—	20 "
— Hieronimus Knicker, do. do. do.	"	1	12	"	—	16 "
Gyrowetz, der Augenarzt, Oper	"	2	12	"	1.	8 "
Hasse, Alcide al Bivio, do.	"	1	6	"	—	16 "
Hayda, Orpheus und Euridice, Drama	"	2	12	"	1.	8 "
Herold, Marie, komische Oper in 3 Acten	"	2	—	"	1.	8 "
Hiller, Lottchen am Hofe, Operette	"	1	12	"	—	16 "
— die Liebe auf dem Lande, do.	"	1	12	"	—	16 "
— der Krieg, Operette	"	1	12	"	—	16 "
— der Dorfbarbier, Operette	"	1	12	"	—	16 "
Lindpaintner, der blinde Gärtner, Liederspiel	"	2	—	"	1.	— "
Mehul, der Schatzgräber, Singspiel in 1 Acte	"	1	12	"	—	20 "
— Hélene, Oper in 3 Acten	"	2	—	"	1.	8 "
— der Tollkopf, Oper	"	1	6	"	—	20 "
Onslow, l'Alcade de Vega, Oper in 1 Acte	"	2	12	"	1.	12 "
— der Colporteur, kom. do. in 3 Acten	"	3	8	"	2.	— "
Righini, Armida, Singspiel in 2 Acten	"	3	—	"	3.	— "
— das befreite Jerusalem, Oper in 3 Acten	"	3	—	"	1.	16 "
— Tigranes	"	3	—	"	1.	16 "
— Aeneas in Latium, heroisch-tragische Oper	"	4	—	"	2.	— "
Rossini, Armida, Zauberoper in 3 Acten	"	3	—	"	2.	— "
— Graf Ory, Oper in 2 Acten	"	8	—	"	3	12 "

Rolle, Gedor,	....	....	Drama	....	....	....	sonst	1	Rthl.	—	Gr.	jetzt Rthl. — 8 Gr.
—	Mehala,	....	do.	....	....	....	„	1	„	8	„	„ — 16 „
—	der Tod Abels,	...	do.	....	....	....	„	1	„	18	„	„ — 16 „
—	Abraham auf Moria,		do.	....	....	....	„	2	„	20	„	„ 1. 8 „
—	Melida,	....	Singspiel	....	....	....	„	1	„	16	„	„ — 16 „
—	Thirza und ihre Söhne,		do.	....	....	....	„	1	„	18	„	„ — 16 „
Schmiedt, Melida,	Oper	....	....	....	....	....	„	—	„	20	„	„ — 8 „
Schneider, Ilse,	Melodrama	....	....	....	....	....	„	1	„	—	„	„ — 8 „
Schulz, Chöre und Gesänge zu Athalia	....	....	....	....	....	....	„	2	„	—	„	„ — 16 „
Seidelmann, Arsene,	Singspiel	....	....	....	....	....	„	2	„	—	„	„ — 16 „
Vogler, Herrmann von Unna	....	....	....	....	....	....	„	1	„	—	„	„ — 8 „
Weigl, das Waisenhaus,	Oper in 2 Acten	....	....	....	....	....	„	3	„	—	„	„ 1. 8 „
Winter, Ogno,	....	do.	do.	do.	....	....	„	3	„	—	„	„ 1. 4 „
—	Calypso,	Drama	in 2 Acten	....	....	....	„	4	„	—	„	„ 1. 16 „
—	u. Gallus,	die Pyramiden v. Babylon,		Oper in 2 Acten			„	4	„	12	„	„ 2. — „
Wölfl, die romanhafte Liebe,	Oper	....	....	....	....	....	„	2	„	—	„	„ — 18 „
—	die Geister des Sees	....	....	....	....	....	„	1	„	—	„	„ — 12 „
Zumsteeg, Elbondocani,	Singspiel	....	....	....	....	....	„	3	„	—	„	„ 1. 8 „
—	Zalsor,	Oper	....	....	....	....	„	2	„	—	„	„ 1. — „
—	das Pfauenfest,	Singspiel in 2 Acten	....	....	....	....	„	3	„	—	„	„ 2. — „

Kirchenmusik.

Bach, C. P. E.,	Auferstehung und Himmelfahrt Jesu,						Partitur	„	4	„	—	„ „ 1. 18 „
Bierey,	Ostercantate	....	....	....	....	....	do.	„	1	„	12	„ „ — 20 „
Danzi,	Freudenfest	....	....	....	....	....	do.	„	2	„	16	„ „ 1. 8 „
—	Preis Gottes	....	....	....	....	....	do.	„	1	„	8	„ „ — 16 „
Elsner,	Hymnus ambrosianus	....	....	....	....	....	do.	„	2	„	12	„ „ — 20 „
—	Veni, sancte Spiritus.	Hymne	....	....	....	....	do.	„	1	„	—	„ „ — 12 „
Händel, der 100. Psalm:	Jauchze dem Herrn	....	....	....	....	....	do.	„	1	„	8	„ „ — 16 „
Klein, Hiob,	Cantate	....	....	....	....	....	do.	„	2	„	—	„ „ 1. — „
—	Hiob,	Cantate	....	....	....	....	Klav.-Auszug	„	1	„	8	„ „ — 16 „
Kozlowsky, Requiem, Missa	....	....	....	....	....	....	Partitur	„	4	„	—	„ „ 1. 12 „
Lindpaintner, Herr Gott dich loben wir	....	....	....	....	....	....	do.	„	3	„	—	„ „ 1. 12 „
Neukomm, Te Deum	....	....	....	....	....	....	do.	„	2	„	12	„ „ 1. 12 „
—	Stabat mater	....	....	....	....	....	do.	„	1	„	—	„ „ — 16 „

Pianofortmusik.

Clementi, Oeuvres compl. Cah. 1—13	....	....	....	....	....	....	à	„	3	„	—	„ „ 1. 8 „
Dussek, Oeuvres compl. Cah. 1—12	....	....	....	....	....	....	à	„	3	„	—	„ „ 1. — „

Leipzig, im Januar 1832.

Breitkopf & Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Januar. N°. 4. 1832.

Mittheilungen aus den nachgelassenen Papieren des Studenten Anselmus, von Dr. K. Stein.

Die C dur-Sonate von Beethoven. (No. 15 im Repertoire des Clavecinistes. Zurie, chez Naegeli.)
(Beschluss.)

Rondo allegretto moderato.

Dort preiset das bräutliche Paar im zauberischen Wettgesange die Seligkeit seiner Liebe, und um der Jungfrau lichtholde Melodieen schlingen sich gaukelnd und scherzend des Geliebten froh-gemüthliche Weisen; wie wenn um Mitternacht im heimlichen Thale aufschwebende Nebelgestalten, von leisen Lüften beflügelt, mit dem bald sanft ruhenden, bald schillernd gebrochenen Mondlichte kosen. — Der süsse Wettgesang lockt die Nymphen aus dem Becken des Bodenfalls und die Gnomen aus den Ritzen und Schlünden des gräulichen Granitgesteins alle hervor, und diese, tactmässig schreitend mit polterndem Schritte und jene auf dem Saume plätschernder Wellen sich wiegend, umringen das selige Paar, welches im lichthellen Unisono das nahe Fest der Vermählung verkündigt und bald auf's Neue in die trauten Lieder frischer, freudiger Jugendliebe zurückfällt. —

Da bricht plötzlich auf schnaubendem Sturmrosse der alte wilde Erlkönig herein und verbreitet Schreck und Bestürzung. Grausig wühlt er in den Gewässern des Bodenkessels, dass sie schäumend emporschlagen, bald reisst er von den Gipfeln der Berge dichte, dunkle Wolken wirbelnden Schneestaubs herab. Der Wehruf des Erlprinzen um die holde Braut dringt aus dem wüsten Getümmel schneidend hervor, dem sich jene, in zitternde Schmerzenslaute ausbrechend, mit Mühe entrafft. Doch der alte tolle Erlkönig, sobald er merkt, was er für Unheil anrichtet, kommt zur Besinnung und steht still. Das Paar sucht durch sanftes, zagendes Flehen seinen Zorn zu beschwichtigen, und wie er nun ruhiger und milder wird, da naht sich ihm die bräutliche Tochter in ihrer ganzen Schöne und bezaubert ihn durch holde Harmonieen, welche sanft wie Aeolsharfengetön auf- und niederschweben und ihn umspielen, wie die Farben des Regenbogens die dunkle Gewitterwolke. Nun wird der grämliche Alte ganz sanft und still und das Brautpaar findet sich allmählig in die vorige hochzeitliche Stimmung zurück. Da taucht auch wieder das scheue Heer der Nymphen und Gnomen hervor und neue Schaaren strömen aus den Quellen und Grotten des Harzgebirges zum frohen Feste herbey und stürzen sich im bunten Gewühle durch einander. Der alte, mächtige Erlkönig aber ruft sie zur Ordnung. — Da wird Alles still und die Schaaren ziehen im sanften Schritte, der aus dem krystallenen Fussboden harmonische Accorde lockt, durch die weit geöffneten Pforten in die hell leuchtenden, diamantenen Hallen des prinzlichen Winterschlosses. —

Prestissimo.

Dort schwebt an der Seite des Bräutigams die holde Feentochter einher, er im weiten, faltigen Mantel von Nebelduft gewebt und mit unzähligen, schön geschliffenen Eisblumen und Schneesternlein besetzt; sie, umwallt von feinem Spinnwebgewande voll Millionen flimmernder Lichtfunklein, welche lustig mit ihren schillernden Genossen in den Eisblumen und Schneesternlein sich küssen und mit zarten, flüsternden Stimmchen, gleich als wären sie der Prinz und die Prinzessin selbst, sich zurufen: Ei, wie froh, wie selig sind wir! Heisa, ihr Nymphen und Elfen, lustig getanzt! — Auch der alte Erlkönig hat sein Gallakleid angelegt. Er treibt sich mit seinem langen, bereiften Barte, der mit dem Haupthaar sich mischend ihm schneeweiss die riesigen Glieder umhüllt, gar wohlgemuth in den weiten Hallen herum und gebehrdet sich, hin

und her schaukelnd, als wollte er mit den lieblichen Nymphen, welche ein schönes Hochzeitlied anstimmen, den Grosswatertanz beginnen. Aber sie halten dem alten, steifen Herrn nicht Stich, sondern schweben in kühnen Ballettouren, wozu der alte Eelkönig den Tact tritt, pfeilschnell auf und nieder und jagen sich mit den Lichtstrahlen, welche bald in langen Streifen an den ungeheuren Spiegelwänden des Saals hingleiten, bald zitternd in lang gezogenen Lichtrillen still stehen, während die Mondkönigin, die erhabene Selene, von ihrem azurnen Himmelsthrone huldvoll herabwinkend, mit milder, harmonisch einklingender Zaubermelodie in des Festes Freude und in die Wonnegefühle der Liebenden einstimmt und zum Bunde derselben ihre mütterliche Weihe spricht. — Immer lauter und stürmischer schallt der Jubel, immer ausgelassener flattert das lustige Volk leichtflüssiger Nymphen und Elfen durch einander. Da erhebt sich auf einmal die hellstrahlende Himmelstochter aus dem festlichen Getümmel und entschwebt mit dem verklärten Geliebten, kurze Abschiedsgrüsse herabwinkend, in die seligen Reiche der Mutter. —

Als Kreisler die C dur-Sonate beendigt hatte, befanden wir uns plötzlich wieder in seinem chambre garnie, wo er mich, der ich vor Entzücken ganz ausser mir war, zärtlichst umarmte und einmal über das andere sein Freundchen nannte. — Ich hatte nämlich, während er spielte, sehr aufmerksam zugehört und an passenden Stellen einige O und Ach laut werden lassen, woraus er vermuthlich mit Wohlgefallen vermerkt, dass ich mit Leib und Seele bey der Sache gewesen sey. Dann sprach er noch ein Langes und Breites über Musik im Allgemeinen und besonders über Beethoven, über dessen tiefe, musikalisch-poetische Naturanschauung er höchst interessante und geistreiche Bemerkungen fallen liess. Dabey setzte er ziemlich oft mit dem besten Erfolge das bereits erwähnte Pedal zu Bewegung. Letzteres bewirkte, dass ich endlich gar nicht mehr hörte, was er sprach, sondern entschlief. — Ich konnte noch nicht lange geschlafen haben, als ich durch ein ziemlich unsanftes Rütteln erweckt wurde — und wie ich erschrocken mich aufraffe und mir schlaftrunken die Augen reibe, steht ein alter, riesig hoher Gardist vor mir, der mich am Mantelkragen festhält und mich schrecklich schüttelt und auf meine Frage: was er von mir wolle? mich mit den Worten anfährt: „Pfuy Sie denn der Teufel, Herr! dass Sie hier im Thiergarten mitten im Winter noch um Mitternacht umher spazieren und endlich gar hier auf der Bank sich ausstrecken und einschlafen? Marsch! packen Sie sich nach Hause!“ — Ich konnte natürlich nichts Besseres thun, als dem alten Grobian Folge leisten. —

Man wird nun zwar glauben, dass ich gar nicht aus dem Thiergarten weggekommen und beym Kapellmeister im Brandenburger Thore gewesen sey, sondern Alles blos geträumt habe; allein glücklicher Weise sehe ich mich in den Stand gesetzt, solchen Zweifeln durch unleugbare Thatsachen zu begegnen. Für's Erste brauche ich den geneigten Leser nur auf die grosse Ruhe und Genauigkeit hinzuweisen, mit welcher ich alle Begebenheiten jener merkwürdigen Nacht zu berichten vermochte — und für's Andere fand ich beym Auskleiden in meiner Rocktasche mehre Kreisler'sche, noch ganz unbekannte, auf Musik Bezug habende Manuscripte vor, welche mir der Kapellmeister wahrscheinlich zugesteckt hatte. — Wie er mich aus seinem Zimmer wieder in den Thiergarten heruntergebracht, das weiss ich freylich nicht, aber nach musikalischen Symposien ist es ja wohl schon so manchem andern eheuvesten Freunde der Tonkunst passirt, dass er sich, ohne zu wissen wie? an einem dritten Orte wiederfand. —

Nachschrift des Herausgebers.

Ich kann in dem Allen, was der Anselmus über die C dur-Sonate faselt, nichts finden, als handgreifliche Irrthümer. — Meines Wissens hat Beethoven niemals, und am wenigsten im Winter, eine Harzreise gemacht, und schon dieses wirft, wie ich glaube, auf des Anselmi Deuteleyen ein zweydeutiges Licht. — Dann spricht er auch oft ganz verkehrte Dinge und scheint wenigstens verblümt anzunehmen, dass Lichtstrahlen singen, Passagen ausführen und Trillo's schlagen können, welches doch, wie es Hr. Professor Dendi und G. Nauenburg in Halle und hundert weltberühmte Sänger und Virtuosen bezeugen können, nur ein menschlicher Kehlkopf nebst Zubehör oder ein gutes musikalisches Instrument zu präsiren vermag. —

Und — das ist die Hauptsache — gesetzt auch den Fall, dass die C dur-Sonate wirklich eine Winterscene in einer Bergschlucht vorstellen solle, welches mir nicht ganz unwahrscheinlich vorkommt; denn der Beethoven war auf die liebe Natur ganz versessen und starrte oft, vermuthlich weil er keine

besondern pecuniären Aussichten hatte, Stunden lang in ganz gemeine, natürliche hinaus: — so begreift doch kein Mensch, warum der Anselmus in der Sonate so durchaus fabelhafte Personen auftreten lässt?! — Ich möchte fast darauf wetten, dass Beethoven die ganze Sonate geschrieben, nachdem er sich etwa auf einer Winterreise bey abwechselndem Mondenschein und Schneegestöber in einer Gebirgsgegend ein wenig verirrt hatte — was sich gewiss sehr leicht denken lässt. Vermuthlich gab es nun in dem Thale, wohin er gerathen war, einigen Nebel, der aus einem halb zugefrornen, mit Eiszacken umringten Wasserfalle emporstieg — und zu dem Nebel einige Windstösse — er fiel ein paarmal tüchtig in den Schnee und kam glücklicher Weise wieder heraus — und da er sich Alles genau angesehen und wohl eingeprägt, machte er die C dur-Sonate. — Die höchst unwahrscheinliche Geschichte von dem Elfprinzen und der Prinzessin Mondenschein u. s. w. hat der Anselmus ganz offenbar erdichtet. —

Diese meine Muthmassung gewinnt dadurch an Gewissheit, dass der Anselmus als bemooster Haupt Kürzlich verstorben — und gar nichts geworden ist. — Kein einziges Brodstudium hat er ordentlich ergriffen und die wenigen Klavierstunden, welche er gab, brachten ihm nicht viel ein. — Kann man ihm demnach wohl einigen Glauben beymessen? —

Indess glaubte ich doch seine Scripta, welche ich nebst einem Paquete fremder, mit der Ueberschrift: „Neue Kreisleriana" auctionsmässig aus seiner geringen Verlassenschaft erstanden habe, nicht ganz unterdrücken zu müssen. Denn schon dieses erste Bruchstück, welches ich oben mitgetheilt habe — und zwar nicht ohne grosse Mühe, denn der Anselmus schrieb eine sehr unleserliche Hand — wird Jedermann leicht überzeugen, dass es eine gar missliche Sache sey, zu genial und phantasiereich zu componiren. Es werden nämlich dadurch leicht Missverständnisse und falsche Interpretationen veranlasst und kein Mensch, der solche Compositionen spielt oder hört, wird recht daraus klug. — Man habe ein Einsehen und setze hübsch plan! —

Dr. *K. Stein.*

Nachrichten.

München, am Ende des Jahres 1831. Seit Mitte Aprils fehlen Nachrichten aus München; sie müssten es noch weiter, wollte man blos Neues oder durch neuen Umschwung wieder neu gewordenes Altes berichten. Unsere Musik scheint für Kirche, Bühne und Saal stille zu stehen; sie erwartet einen günstigen Impuls, der ihr neue Bewegung und frisches Leben ertheilt. Ein Jahr geht zu den Seinen hinüber; es soll dasselbe für die Annalen unserer Kunst nicht ganz unerwähnt bleiben. Wir fassen desswegen kurz zusammen, was uns in letzterer Zeit des öffentlichen Wissens nicht unwerth scheint; kurz, sagen wir, denn was schon oft wiederholt worden — anpreisend und erhebend, wenn es nämlich hiesige Leistungen betrifft, oder auch etwas kritisch, wenn es Fremdes angeht, wobey wir den Aussprüchen des Auslandes eben nicht zum Echo dienen, aber noch weniger mit ihm hadern wollen — soll dabey ganz umgangen werden. Ohnehin ermangeln wir auch der Würze zu unserm Compositum. Unsere beyden Gesangs-Heroinen, unsere beyden, sagen wir, denn was so nebenher mitgelt, kömmt, einige Seitenblicke auf Dem. Vial ausgenommen, gewöhnlich in keinen Betracht — waren diese Zeit über in einem Zustande von Krankheit, Unwohlseyn, vom Missgeschicke heimgesucht, wir haben sie kaum ein- und das ans andere Mal gehört. —

Mad. Devrient — bekannt sind besonders im nördlichen Deutschland ihre Kraft, ihr Kunstgefühl, ihr mannigfach gebildetes dramatisches Talent — sie kam auf ihrer Reise nach Paris hier durch, trat nur einmal auf als Vestalin, liess versprechen wieder zu kommen, blieb aber bisher unsichtbar.

Am 19ten Juny: die Mitternacht, von dem Componisten des Macbeth. So viel hat man doch aus diesem verunglückten Producte gelernt, dass ungeachtet der vermeintlichen Höhe, zu welcher bey uns in Deutschland oder in München die Opernkunst als ein für sich bestehendes Ganzes hinaufgeschraubt worden, es doch nie möglich seyn dürfte, ein Singspiel ohne Sprache, bey aller Nachhülfe und Gunst, auf der Bühne zu erhalten. Was kümmern mich Worte, was Poesie, gute oder schlechte, hörte ich einen Componisten sagen; ich setze, ich componire, meine Kunst wird die Sache halten, ihr allein gebührt die Ehre und der Erfolg. Was sollen mir die Worte? spricht eine singende Schöne, ich vermag sie nicht auszusprechen, sie sind an sich abscheulich und abscheulich untergelegt; ich häufe Roulade auf Roulade, mache eine Fermate, wo sie nicht ist, singe ausser Tact, was sie, wie

ich von einem alten Italiener gehört, tempo rubato nennen, distonire, um die hohen Töne herauszubringen, werde applaudirt, und ich habe das Meinige gethan. Man weiss nicht, wie der Componist in Paris, wo er sich seit zwey Jahren aufhielt, zu diesem Sujet gekommen, welches vaterländisch seyn soll, weil in demselben, so wie früher der Untersberg, hier ein Hr. von Starenberg am Ende eine Rolle spielt. Gewiss er war übel berathen, von seinen Freunden und Correspondenten schlecht bedient. Alle hiesigen Blätter ohne Ausnahme haben es, wenn gleich ungern, gleichsam gedrungen, aller Kritik unwerth erklärt. Mehre hiesige Wortkünstler haben sich mit Bearbeitung und Unterlegung des Textes — denn die Musik war grösstentheils schon gefertigt und der Text sollte ihr nur folgen — nicht wenig, wie man vernahm, abgemattet. Hätten sie aber auch helfen können? und kann wohl Jemand in einer Sprache, der er nicht ganz kundig ist, verständlich oder auch nur vernünftig singen lassen, und ist der Sänger, auch eines der Blech- oder Saiteninstrumente mitspielend, noch Sänger, noch dramatische Person? dramatisch! das Wort hat man längst vergessen und man bemerkt keine Anstalten, daran wieder zu erinnern. Die Oper ist ein Concert? O wäre sie bey manchem Neuern nur auch dieses. —

Dem. Heinefetter sang — wirklich sie sang — während ihres zweyten hiesigen Aufenthalts in den Sommer-Monaten in Gazza ladra — die hiesige Gesellschaft hatte so eben wieder den Barbier im Originale gegeben und dabey wieder die Frage in Umlauf gebracht, warum sie denn nicht auch andere schon im Deutschen einstudirte italienische Opern italienisch singe und uns und sich selbst die jämmerlichen Uebersetzungen, wobey ihre Kunst nicht selten in sichtbarer Klemme ist, ersparе? — sie sang in der diebischen Elster, in Otello, der Stummen von Portici, hier aus Gefälligkeit, damit eine schon angekündigte Darstellung nicht unterbleiben durfte; wieder in Figaro, im Freyschütz, mitwirkend so wie Herr Bader aus Berlin zum Besten des Institutions-Fonds, und endlich in Don Juan. Man glaubte sie eben der eingetretenen Missgeschicke wegen auf längere Zeit gewonnen; die Unterhandlungen zerschlugen sich und sie reiste wieder ab.

Hr. Breiting als Masaniello war uns eine willkommene Erscheinung. Brust, Kraft der Stimme, in den höheren Regionen von *G* und *A* noch über das stark instrumentirte Orchester klar sich erhebend, auch Spiel, Figur — ergreifend war sein Vortrag der Cavatine: „O senke, süsser Schlaf, dich hernieder;" er ist ein der höchsten Achtung werther Sänger — aber für uns nur eine Erscheinung, so bald, so unangekündigt ging oder eilte er wieder ab. Wir sahen ihn nur als Masaniello. —

Hrn. Bader haben wir vor mehren Jahren bey seinen ersteren theatralischen Versuchen ermuntert und bey seinen folgenden Leistungen erhoben. Seine Kunst war uns noch im Gedächtniss, seine Stimme haben wir vergessen. Er sang den Masaniello und spielte ihn trefflich mit Auszeichnung.

Mit Helena von Mehul wurde, wie es schien, der Versuch gemacht, ältere Singspiele, sogar aus der guten Vorzeit der noch guten Pariser Schule, wieder auf die Bühne zu bringen. Mit wenigem Glück. So unvorbereitet, so umgestaltet und verstümmelt kann die Vorzeit uns nicht mehr vorgeführt werden. — Carlo Fioras, der arme Stumme, liess sich nach Langem auch wieder einmal sehen. Man klagte über seine lahmen Manieren, über seinen veralteten Gesang. War er denn je neu? — Am 30sten October ein neues Ballet von dem Tänzer Rozier, mit einem Programm, das uns seinen Inhalt, den man sonst schwerlich errathen hätte, mit dessen Schönheiten entwickeln sollte. Ja! ein Programm! Aber das Ballet gefiel. Wo die Kunst in den Beinen liegt, braucht man auf den Kopf weniger zu achten. —

Nun zu den Concerten. — Hr. La Font. Sein Ruf ist europäisch. Man wünschte wohl eine Parallele mit Paganini? diesen Versuch lässt man bey Seite. Wo sich nichts vergleichen lässt, als etwa die Saiten und der Bogen des Instruments, ist es besser, sich des Urtheilens gänzlich zu enthalten. Dafür geben wir die Anzeige der an dem Abend des 31sten Novembers vorgekommenen Stücke, um bekannt zu machen, welche hiesige Künstler und Compositionen jetzt eben an der Tagesordnung sind, wenn man sich zusammennehmen will, um Grosses hervorzubringen. Ouverture von — blieb anonym. Grosses Concert, componirt und ausgeführt von Hrn. La Font. Arie aus: Pietra di paragone, gesungen von Hrn. Pellegrini. Scene und Arie, componirt von Hrn. La Font, gesungen von Dem. Vial, begleitet mit obligater Violine von dem Componisten. Zweyte Abtheilung. Ouverture aus der Mitternacht von Chelard. Variationen von dem Flöten-Virtuosen Böhm. Barcarole, componirt von Herrn

La Font, vorgetragen von Dem. Vial. Grosse Fantasie über Sätze aus der Stummen von Portici, vorgetragen und zugleich componirt von dem berühmten Concertgeber. — Hrn. Lafont's grosse Kunst und Name geboten ein zweytes — ein Concert dramatique, gegeben in dem philharmonischen Saale, mit folgenden Bestandtheilen: a) das Concert selbst mit Thema's aus Otello, b) die eben erwähnte Barcarole, c) eine Romanze von Panseron, Violin mit Dem. Vial, d) Duo brillant für Piano und Violin von Herz, Dem. Perthaler, eine sehr geschickte hier gastirende Klavierspielerin, und Lafont, e) Preghiera aus Göthe's Faust, componirt und vorgetragen von Hrn. Bayer, dem hiesigen sehr gebildeten Sänger, Mitglied des Theaters, f) grosse Fantasie über Thema's aus Leocadia von Auber, wir brauchen es nicht zu sagen, wem Vortrag und Composition angehörten. Mitunter sang auch Hr. La Font mit seiner Dem. Schwester eine Romanze: M'entends-tu? — und noch eine andere sich anfangend mit: Les fleurs. Wir hätten ihm diese Bemühung gern erlassen, aber des Künstlers Streben, sein Publicum mannigfaltig und lange und mit vielem Kunstaufwande zu ergötzen, brachte ihm des Dankes Fülle. —

Herr Bartholdy Mendelssohn, wer kennt ihn nicht? Ein Heros in ausübender Kunst; gross, über alles Schwierige hinweg, feurig und noch verständlich. Seine Concertstücke in der ersten Abtheilung, seine freye Phantasie am Ende bewähren den gewandten Meister des Instruments. Aber auch der Dichter der Töne zog unsere ganze Aufmerksamkeit an sich. Die vollste rühmlichste Anerkennung gebührt der das Concert eröffnenden grossen Symphonie in C moll; tiefe Kenntniss des Satzes, doch gerundet, mit Geschmack und Einsicht verbunden, wie es in der Nähe der einst blühenden Contrapunctschule von Kirnberger und Sebastian Bach nicht immer gelingt, bezeichnen das erste Allegro; eine immer schöne, angenehm fliessende Cantilene herrscht in dem Adagio; wahrhaft originell und durch launige Wendungen überraschend müssen wir nennen das statt der Menuett gegebene Scherzando, und voll Feuer und Kraft das mit grossem Kunstaufwand und Einsicht durchgeführte Endes-Vivace. Noch einen Schritt weiter — oder ist er vielleicht schon gethan und er uns nur entgangen — und Deutschland hat auch einen dramatischen Componisten in und für seine Sprache gewonnen. Die Ouverture zu dem Sommernachtstraume in E dur konnte freylich denen, die das Stück selbst, welches unsers Wissen nie auf unsere Bühne gekommen, nicht gesehen, oder sich mit Lesen seines grossen Dichters wenig beschäftigen, nur halb verständlich seyn. Indess Phantasie, Character, ein musikalisch-romantischer Geist blinken überall hervor. Aufgeführt dort, wo es hingehört, kann sie eines grossen Effectes immer gewiss seyn. Seine und unsere Freunde im Norden brauchen wir nicht zu erinnern, sie wissen es schon durch sich selbst, dass Hr. Bartholdy nicht für sich spielte, nicht für sich componirt hatte. Die Leidenden werden seinen Namen nennen, wenn er auch in der hiesigen Kunstwelt nach und nach verhallt seyn wird.

Dessau, im Januar. Es wird den Freunden unserer Kunst vielleicht nicht unwillkommen seyn, wenn wir es unternehmen, ihnen einen übersichtlichen Abriss von den hauptsächlichsten Leistungen der verschiedenen Musik-Anstalten zu geben, deren sich unsere Stadt unter Leitung des Kapellmeisters, Hrn. *Dr.* Frdr. Schneiders, erfreut. In unserer Schloss- und Stadtkirche fanden im verflossenen Jahre 23 sonn- und festtägige Musik-Aufführungen Statt, die meisten von den vorzüglichsten Componisteren, als von Händel, Mozart, Haydn, Cherubini, Vogler, v. Seyfried, Frdr. Schneider u. s. w. Die Aufführung geschieht vom Schulchore und der herzogl. Kapelle. — In 18 Sonnabends-Vespern wurden 27 Motetten gehört von Rolle, Seb. Bach, A. Romberg, J. Haydn, Reichardt, Homilius, Caldara, Graun, Morelli, Schicht, Schneider u. s. w. Ausserdem wurde von der Sing-Akademie „der Tod Jesu" von Graun (am Charfreytage) und eine Cantate von Frdr. Schneider bey dem höchst erfreulichen Kirchgange Ihrer K. Hoheit, der regierenden Frau Herzogin aufgeführt.

Im Concertsaale hatten 13 öffentliche Versammlungen Statt. Jedes Concert brachte eine Ouverture und eine unserstückelte Symphonie zu Gehör, sämmtlich von unseren vorzüglichsten allbekannten Meistern. Fast auf allen Instrumenten, selbst auf der Trompete, liessen sich die vorzüglichsten unserer Musiker als Solo-Spieler hören. Nicht weniger ausgezeichnet war für Ensemble- und Sologesang gesorgt worden.

Seit dem 31sten May bis zum Ende des Jahres 1831 hatte die Kapelle 45 Proben, worin 40

Symphonieen, 29 Ouverturen und eine grosse Anzahl Solostücke vorkamen.

In den Uebungen des Instituts wurden seit der Gründung desselben (vom 2ten May an) in 28 Orchesterproben vier Ouverturen und 50 Symphonieen ausgeführt (von Jos. Haydn allein 30 und von Mozart 7), dazu eine bedeutende Zahl Solostücke für verschiedene Instrumente. Quartettproben waren 29. In diesen wurden 15 Septetten und Quintetten und 59 Quartetten vorgetragen, ausser mehren Nummern mit Pianoforte. Jede Woche findet eine Orchester- und eine Quartettprobe Statt.

Die Singakademie zählte 38 Versammlungen, worin die verschiedenartigsten Werke alter und neuer Meister gesungen wurden. Wir glauben es nicht übergehen zu dürfen, dass in jeder Versammlung auch ein Choral gesungen wird. Die treffliche Akademie erfreute uns mit zwey öffentlichen Aufführungen im Concertsaale. In der ersten hörten wir einen Choral von Sch. Bach, ein Misericordias von Mozart, Kyrie und Gloria aus der ersten Vocalmesse von Frdr. Schneider, Litaney von Feo und zum Schlusse Vogler's Offertorium aus dessen Requiem. — Die zweyte öffentliche Aufführung entzückte uns mit Händel's meisterlichem Samson. — Der Sopran hat 21, der Alt 20, der Tenor 12 und der Bass 18 Stimmen; dazu vom Schulchore 18 Tenorstimmen und 16 Bassisten, also zusammen 105.

Die Besetzung des vollen Orchesters bey den Leistungen der Kapelle besteht aus 11 ersten und 10 zweyten Violinen, 6 Violen, 5 Violoncellen, 5 Contrabässen und den gewöhnlichen Blasinstrumenten, zusammen aus 50. — Von den vorzüglichsten Mitgliedern werden wir im Laufe dieses Jahres das Wissenswertheste zu berichten zuversichtlich mancherley erwünschte Gelegenheit haben, da die Thätigkeit aller unserer Musik-Anstalten ausgezeichnet genannt werden muss.

Wörtliche und correcte Copie eines Briefes, welchen ganz kürzlich der Schullehrer P. J. P. — zu D— im —schen an die Musikalienhandlung des Herrn — in der Residenzstadt — einsandte.

Ein Curiosum!

Hochgeehrter Herr!

So eben wurde ich mit dem Trauermarsch der Cholera fertig. Zuerst bewegt sich ein Theil im grauenvollen As dur. Nach diesem folgen einige Zeilen Declamation. Dieser reiht sich ein 1. und 2. Theil des Marsches in Es dur mit dem Charakter der Cholera an. Darauf folgt seine Abstammung mit Gesang im Unisono. Dieses im weichen C unterbricht das todtenfeyerliche As dur mit abwechselndem F moll. Nun beginnt der Cholera Gesang von mir selbst gedichtet. Er enthält hauptsächlich seinen Zug. Diesem folgt jederzeit ein Nachspiel im marschähnlichen Tempo. Nach diesen mehrerern Strophen tritt das Gebet der Cholera ein, auch jederzeit mit einem diesem charakteristischem Nachspiele. Und schliesst endlich in tiefrufenden Worten des Gebets, welches jederzeit das Tempo des Marsches unterbricht. Wie es gelungen sey, davon soll die Sprache werden! Schon mehrere Tonstücke habe ich gefertigt, selbe aber noch nie allgemein gemacht. Die Merkwürdigkeit der Krankheit veranlasst mich diesem Marsch nicht gemein zu halten. Ihnen schenke ich das Zutrauen denselben zum Verlag zu übergeben. Die Bedingung ist 2. Kronenthaler zur Belohnung. Dieser Preis scheint sehr billig zu seyn. Ich erwarte in zeit von 8. Tagen eine Nachricht, ob sie diesen Marsch so übernehmen wollen, der auf Forte Piano genetzt ist. Im negativen Falle übergebe ich ihn nach verflossener Zeit einer andern Musikalienhandlung. Zwar wird des Tonkünstlers Name seinen Absatz nicht verstärken, aber sein eigener Werth, denn mein Name scheint erst im Verborgenen aufzublühen. Wenn es Ihnen zu Diensten steht, können noch 2. andere Märsche beygelegt werden. Nehmen Sie sich dieses meines Produktes an, so dürfen Sie hoffen, dass alle meine spätern Werke Ihnen bereit stehen. Meine herzlichste Empfehlung etc.

Ihr ergebener

NB. Bey meinen spätern Werken gebe ich zugleich die Versicherung für die Belohnung auch Musicalien von Ihnen einzutauschen. Ich habe bey meinen Compositionen hauptsächlich den Vortheil, den Gesang oder andere Declamationen selbst zu dichten.

Kurze Anzeigen.

Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert der Melodie und Harmonie

nach aus den Quellen herausgegeben von C. F. Becker, Organisten an der Petrikirche zu Leipzig, und Gustav Billroth. Leipzig, im Verlage von Karl Tauchnitz. 1831. (gr. 8.)

Ein überaus nützliches Unternehmen, dem ein glücklicher Fortgang ohne allen Zweifel gesichert seyn würde, wenn das Studium der Musik jetzt nur um den zehnten Theil so verbreitet wäre, als es die Ausübung der Musik ist. Schon der Titel müsste Viele locken. Ist doch die Anzahl der Organisten, Kirchendirectoren u. s. f. nicht so sehr gross, die sich in einer so glücklichen Lage befinden, dass sie die Quellen selbst, aus denen sie lernen könnten, einzusehen oder vollends zu besitzen im Stande wären. Wer nun einige Wissbegierde hat, sich mindestens in dem Fache zu unterrichten, das seines Amtes ist, dem sollte durchaus eine solche Hülfe höchst willkommen seyn; er müsste, sollte man meinen, den Besitz solcher und ähnlicher Sammlungen für etwas ihm Nothwendiges ansehen. Bedenkt man nun noch, um welchen im Vergleich wohlfeilen Preis Jeder dazu gelangen kann: so wird man freylich die Klagen der Vorrede dieser Sammlung nicht übertrieben finden können, wenn auch dieses erwünschte Unternehmen aus Mangel an Theilnehmern bald wieder in's Stocken gerathen sollte. Wir wollen es nicht fürchten, wollen aber doch den Anfang der Vorrede zu einiger Beherzigung hierher setzen: „In unserer Zeit, wo das historische Studium der Künste eine so hohe Blüthe erreicht hat und man sich wetteifernd bemüht, die grossen Werke der Vergangenheit in ihrer Urgestalt an das Licht zu ziehen und herauszugeben, sollte eine Unternehmung, wie die gegenwärtige, kaum noch einer entschuldigenden Vorrede bedürfen. Allein der Musik ist es leider noch nicht so gut geworden, wie den übrigen Künsten, und während uns die Vorzeit in ihr eben so grosse Schätze, als in diesen hinterlassen hat, hält man es doch fast für etwas Verdienstliches, dieselben zu ignoriren. — Eine sehr bedauernswürdige Vernachlässigung hat auch bis jetzt der Choral gefunden, trotz der fortgesetzten Untersuchungen über denselben.“ (Sie bezogen sich nämlich hauptsächlich auf die Verfasser und auf die Melodie derselben, nicht auf die ursprüngliche Harmonie, noch auf die rhythmische Bewegung). — Es kommt uns hier weniger darauf an, die sehr lesenswerthe Vorrede, mit deren meisten Darstellungen wir völlig einverstanden sind, Punct für Punct durchzugehen, als vielmehr auf die Sammlung selbst, die 46 sehr schön und correct gedruckte Choräle zählt, die getreu aus folgenden S. 17 angezeigten Werken genommen worden sind: No. 1 — 20 aus:

Kirchengesenge und geistliche Lieder — welche inn Christlichen Gemeinen dieser Landen auch sonsten zu singen gebreuchlich. Mit Vier Stimmen contrapunctweise, richtig gesetzt, — durch Sethum Calvisium, Cantoren zu S. Thomas in Leipzig, 1597. (Gedruckt zu Leipzig in kl. 8.) und aus:

Der Psalter Davids, Gesangweise, — mit 4 Stimmen abgesetzt durch Sethum Calvisium. Leipzig, 1616. 8.

No. 21 — 40 sind entnommen aus:

Cantional oder Gesang-Buch Augsburgischer Confession — so im Chur- und Fürstenthum Sachsen, insonderheit aber allhier zu Leipzig gebräuchlich, — Mit 4, 5 und 6 Stimmen componirt von J. H. Schein. Leipzig, 1627, verglichen mit Ausg. v. 1645.

No. 41 aus: *Leipziger Gesangbuch, mit 4, 5 bis 6 Stimmen, von G. Vopelius.* Leipzig, 1682.

Dann folgen reformirte Psalmen, deren Melodie man gewöhnlich, jedoch fälschlich, für ein Werk Goudimels († 1572) hält. Er bearbeitete sie nur vier- und fünfstimmig; eine andere eben so berühmte vier- und fünfstimmige Bearbeitung ist von Claude le jeune († 1611), welche wir in folgendem Werke besitzen:

Ambrosius Lobwassers Psalmen Davids, mit 4 oder 5 Stimmen des Claudin le Jeune. Amsteldam, Elzevir, 1646.

Aus diesem sind die drey französischen Psalmen (mit teutscher Uebersetzung) No. 42 — 44 abgedruckt. Die meisten Psalmen haben die Melodie im Tenor; es sind hier absichtlich solche gewählt, die sie im Discant haben. — Den Beschluss endlich machen zwey böhmische Choräle, entnommen aus:

Ein Gesangbuch der Brüder inn Behemen und Merhern u. s. w. Nürnberg, 1561. 8.

Die Melodieen, deren mehre in die lutherischen Gesangbücher übergegangen sind, sind leider in jenem Werke nur einstimmig, weshalb die Herausgeber eine der alten möglichst ähnliche vierstimmige Harmonie dazu versucht haben. Uebrigens

Augenmerk vor allem auf die Verbesserung der Hofmusik, die ihm sein Vater hinterlassen hatte. Es wurde kein Officiant, kein Livreebedienter angenommen, der nicht ein Instrument spielte. Es befanden sich unter den Mitgliedern der kleinen, aber auserwählten Kapelle einige vorzügliche Leute, unter denen sich die beyden Kammerdiener Gersting und Hübschmann, der erste auf der Flote, und der andere auf dem Fagott, besonders auszeichneten. Nur einige wurden als wirkliche Musiker besoldet, von welchen der Waldhornist Niesle unter die vollkommnen Tonkünstler gezählt zu werden verdiente. Durch Anstrengung erreichte der Fürst, der seinem Violoncell regelmässig täglich acht Stunden widmete, in zwey Jahren eine Starke, die ihm den Nahmen eines Virtuosen mit Recht erwarb. Nicht nur die auserlesensten und neuesten Musikalien wurden angeschaft, sondern wo ein geschickter Violoncellist in der ganzen Rundung, besonders in Frankfurth, sich hören liess, reisste er ihm gewiss zu Gefallen, nahm mit unter Lektionen von den Geschiktesten und kam nie wieder nach Hause, ohne sich vervollkommnet zu haben. Auf allen solchen Reisen begleitete ihn sein Instrument. Er liess Schwachhofern von Maynz zu sich nach Berleburg kommen, der länger als ein halbes Jahr ihm täglich Unterricht gab. Der Jude Ganss von Cleve hatte die nämliche Ehre und diesem geschickten Violoncellisten hatte der Fürst besonders seinen runden und schmeichelnden Ton zu verdanken. Dieser Jude wohnte im Schlosse, und hatte die Freyheit, wie ein vertrauter Freund im Schlafrocke oder Nachtkamisol zum Fürsten in's Zimmer zu kommen. Der Schüler und der Lehrer waren so eifrig, dass sie selten den Bogen aus der Hand legten, als bis sie Ermüdung dazu nöthigte. Ganss hat mir selbst gesagt: er habe oft lange nach Mitternacht noch bey dem Fürsten gesessen und mit ihm gespielt; aber er müsse aufrichtig gestehn, zuletzt sey sein Schüler sein Meister geworden.

Die Anekdote von dem öffentlichen Konzert, das der Fürst unter dem Nahmen eines reisenden Virtuosen in Wetzlar frey gab, ist schon in der musik. Zeitung erzählt; ich will sie daher nicht wiederholen. Auch folgendes mag ein Beweis seiner Leidenschaft für Musik seyn. Er brachte jährlich die Zeit der Hirschbrunft auf einem Jagdhause zu. Wenn er am Abend ermattet zurükkam, so wurden dessen ungeachtet noch einige Stunden der Tonkunst geweiht. Er komponirte auch kleine Stücke. Ich habe treffliche Lieder von ihm. Als ich ihm zum leztenmal auf dem Violoncell hörte, erstaunte ich über die Starke, die er erlangt hatte, denn er war damals einer der trefflichsten Violoncellisten unter den vielen, die ich gekannt habe.

Er starb zu früh für seine Unterthanen, seine Freunde und die Kunst.

Recensionen.

Zwölf Arien zum Gebrauch für Singechöre. Herrn Heinrich Christoph Kirchner, Kantor zu Bucheloh in kindlicher Hochachtung zugeeignet (und doch wohl auch komponirt?) *von Johann Heinrich Kirchner. Erste Summlung.* Rudolstadt, in Commission bey Langbein und Klüger. 1800. (16 Gr.)

Für die Singechöre, die in der That als Bildungsschulen für den Gesang und aus vielen andern Rüksichten ja mögen vor der Reformationswuth bewahrt bleiben, die aus übergrossem Aufklarungsdrange gern allen Dingen der alten Zeit ein kurzes, unchristliches Garaus macht, wo es mit Verbesserung genug wäre — wird zu wenig geschrieben. Hiller, Doles, Rolle, Winter u. a. haben manches Treffliche dafür geliefert; allein ausser dem, was alte Kantoren und Chorvorsteher noch immerfort aus jener alten seligen Zeit herausschleppen, wo man die Unglükswinde daher stürmen, reissen und ringen und die Panacéen umher blühen und duften liess, ist wohl nicht immer die Auswahl dessen, was für den Chorgesang aus Opern und Operetten, und transmutirt aus Lieder-

haben sie sich auch nicht die kleinste Veränderung der alten Schreibart erlaubt, wodurch, wie sie selbst sagen, ihr ganzer Zweck verfehlt wäre, ausser drey bis vier in der That offenbaren Druckfehlern bey Calvisius. Selbst in Hinzufügung der Accidentien haben sie es nie gewagt, dieselben zwischen die Noten zu setzen, wo sie nicht schon in den Originaldrucken vorhanden waren, sondern sie haben dieselben, wo sie dergleichen vorschlagen, immer nur über die Noten gesetzt. —

An das zweckmässige Vorwort schliessen sich einige Bemerkungen über die Ausführung der Choräle und ein Verzeichniss der Dichter und Componisten der in dieser Sammlung mitgetheilten Choräle. Die Correctur ist so sorgsam (und es kommt in solchen Werken viel darauf an), dass nur drey Druckfehler angegeben worden sind, die wir auch bis jetzt nicht zu vermehren wüssten.

Und so empfehlen wir denn allen Freunden musikalischer Geschichte und namentlich allen Vorstehern an Kirchen und Singanstalten diese sehr zweckdienliche Sammlung als ein Bedürfniss für Alle, die nicht leicht Zugang zu den Quellen selbst haben; ja sogar für solche, denen die Quellen zu Gebote stehen, ist sie als ein wichtiges Erleichterungsmittel zu betrachten, da die Choräle aus den alten Noten in unsere gewöhnlichen, mit Tactstrichen versehen und in übersichtliche Partitur gesetzt worden sind. Möge das nützliche Unternehmen mindestens so viele Theilnahme finden, dass es, wie schon so manches Gute der Art, nicht wieder mit dem ersten oder zweyten Hefte sein Ende erreichen muss.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — von Heinr. Dorn. 5tes Werk. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Eigentliche Lieder, ein einziges ausgenommen, empfängt man hier nicht, sondern Canzonetten, kleine Gesänge. Desto willkommener, sollten wir meinen, werden sie den Sängern seyn, da wir noch bis jetzt weit weniger echt teutsche Gesänge der Art, als eigentliche Lieder besitzen, worin sich bekanntlich der Teutsche vor den meisten gebildeten Völkern so sehr auszeichnet.

Gleich die erste Nummer „vom ruhenden Jäger," Gedicht von L. E. Richter, hat in Wort und Ton jenes sanft Unheimliche, mit dem sich eine jugendlich sehnsüchtige Sterbenslust so gern im Grünen ergeht. No. 2 ist ein scharf bewegter Jugendgesang eines schwer getäuschten Liebhabers vom vorigen Dichter, gut aufgefasst. Wer ihn accompagnirt, muss eine grosse Hand haben, oder er wird zuweilen Brechung und Pedal anwenden müssen. No. 3 eine milder bewegte, aber innerlich schmerzlichere Klage eines wunden Herzens, Gedicht von L. Friedemann, im einfachen und angemessenen Tone. Es wird Einige geben, welche den Quintenfortschritt aus dem Second-Quarten-Accorde von H dur in G dur tadeln: wir tadeln ihn nicht, aber dafür sind wir so frey, die ohne Noth plötzlich eintretende Verdoppelung der kleinen Terz im vorletzten Tacte äusserst grell zu finden. Warum sie so wirkt und warum wir sie fehlerhaft finden, könnte man gleich hier zu lesen bekommen, wenn wir nicht wüssten, dass so etwas in kurzen Anzeigen ganz am unrechten Orte stände. No. 4 singt einen ähnlichen Schmerz eines verlassenen Herzens, schön in Dichtung und Musik. Das Lied (es ist das einzige dieser Sammlung) ist von H. Heine, einem sich sehr verschieden zeigenden Manne, dessen Talent auf seiner Hut seyn muss, wenn nicht das Abgeschmackte sein wirklich Schönes überbieten soll. Schon No. 5, auch von H. Heine gedichtet, neigt sich, durch eine gewisse matte Weichheit der Empfindung, wenigstens zum Sonderbaren, Andere werden es tief nennen; nach Belieben. Auch die Musik ist nicht so gut gelungen, wie zu den vier vorhergehenden Nummern; sie modulirt zu viel und zu hart, und hat im Ganzen zu wenig Erfindung. Das letzte ist zwar der Sache angemessener in Noten gesetzt, aber es gehört unter die kleinen, schieligen Reimeleyen des Hrn. Heine, die gar nicht in Musik gesetzt zu werden verdienen. Es soll ein Späschen seyn, oder auch ein Witz. Zwar gehört es noch lange nicht zu den Schlimmsten, was sich Hr. H. nicht selten zu seinem grössten Nachtheile erlaubt, aber es ist doch schon auf der Leyer gespielt, die er sich mit unreinen Saiten bezogen hat. Grell mögen sie zuweilen klingen, nur nicht unrein; das ist widerlich! Das gilt dem Dichter: der Tonsetzer hingegen hat solche Gedichte nicht zu wählen. — Nehmen wir also die beyden letzten Nummern aus, so ist das Werkchen sehr zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar. No. 5. 1832.

Noch etwas über Orgel-Register.

Von Kühnau, Organisten in Berlin.

Der im 4osten Stück (1831) dieser Zeitung erschienene Aufsatz über Orgel-Mixturen gibt mir eine willkommene Gelegenheit, Eins und das Andere noch zu berühren, was ich im 14ten Stücke der musikal. Ztg. mit Stillschweigen überging, um den fraglichen Gegenstand nicht auszudehnen, und welches hiermit nachgeholt werden soll.

Sesquialtera, Terz $3\frac{1}{5}$ und Nassat $5\frac{1}{3}$ Fuss.

Was nun zuvörderst Sesquialtera betrifft, so kenne ich diess Register nur aus alten Orgeln, die über Silbermann's Zeit hinausreichen; immer kam es mir vor, als hörte ich eine zu scharf intonirte $1\frac{3}{5}$ füssige Terz, der das Prinzipal 8 Fuss als nothwendige Unterlage fehle (selbst in grossen Orgeln fehlt dieser Terz diese Unterlage): ich will daher sehr gern zugeben, dass Sesq. im richtigen Verhältniss zu den übrigen Orgelstimmen disponirt, brauchbar und zweckmässig seyn kann. Mit Bezug auf Terz $3\frac{1}{5}$ Fuss und Nasard $5\frac{1}{3}$ Fuss (nicht Nassat) ist Folgendes zu erinnern:

In meinem letzten Aufsatze sagte ich, dass in der nach Vogler's Simplifications-System umgeschaffenen Orgel hiesiger Marienkirche die zuletzt genannten beyden Register gewesen seyen, die den reinen Klang auf die unerträglichste Weise getrübt hätten. Als Ohrenzeuge sprach ich diese Ueberzeugung damals aus. Da ich ein ganzes Jahr lang das Orgelspiel der simplifizirten Orgel beym Nachmittagsgottesdienste an Sonn- und Festtagen übernahm, so konnte ich mich wohl von der praktischen Untauglichkeit der beyden erwähnten Register vollständig überzeugen.

So oft ich von beyden Registern (stets mit gehöriger Bedeckung) Gebrauch machte, konnte ich nicht einmal eine Klangvermischung, wie sie z. B. bey gehörig bedeckter offenen Manualquinte $2\frac{2}{3}$ Fuss Statt findet, wahrnehmen *); vielmehr haben, statt zu Einem Tonkörper sich zu gestalten, besagte Register (meinen Begriffen über Ton und Klang zuwider) ein unheimlich-wimmerndes Getöne meinen Ohren hören lassen! —

Nach solchen Wahrnehmungen scheint eine Klangverschmelzung bey erwähnten Registern selbst bey einer Ueberfüllung mit 16-, 8- und 4füssigen Manualstimmen mir immer noch zweifelhaft; und ich möchte Bedenken tragen, dergleichen mir zur Prüfung vorgelegte Manualdispositionen zu unterzeichnen. —

Der Abt Vogler, welcher im Novbr. 1800 sein Concert auf der simplifizirten Marien-Orgel gab, schrieb zu seiner Rechtfertigung eine Abhandlung über sein Simplificationssystem, wohl mehr darauf berechnet, dem Unkundigen Sand in die Augen zu streuen.

Das Beste in dem Tractätlein ist, dass er, um die Leute von seinem neuerfundenen Tongebilde zu überzeugen, Berechnungen der Combinationen anstellte: $3\frac{1}{5} \times 5$ und: $5\frac{1}{3} \times 3 = 16$. Auf dem Papiere nimmt sich diese Rechnungsweise wundervoll aus (der angehende Orgelspieler — sollte er nicht über so etwas Funkelnagelneues staunen? —); allein in der praktischen Wirklichkeit ist von diesem gepriesenen 16 Fusston nichts zu spüren.

Doch Einer übernahm es, dem Nichtkenner die Augen zu öffnen: es erschien nämlich eine Schrift unter dem Titel: „Ueber die dem Abt Vogler misslungene Marienorgel" von Friedr. Eman. Marx, Orgelbauer in Berlin. In dieser Schrift

*) Offene Quinten von $5\frac{1}{3}$ und $10\frac{2}{3}$ Fuss taugen nicht für's Pedal; besser sind im letztern gedeckte: doch auch in diesem Falle müssen sie zwey 8- und 16füssige Labialstimmen zur Bedeckung haben, worunter wenigstens eine der 8- und 16füssigen Stimmen offen seyn muss. Die $10\frac{2}{3}$füssige gedeckte Quinte verträgt sich am besten mit Untersatz oder Prinzipal 32 Fuss.

wurde gezeigt, wie unverantwortlich Vogler mit diesem Meisterstück Joachim Wagner's (1722 fertig geworden) umgegangen ist (dem damals lebenden Orgelbauer Falkenhagen wurde der simplifizirende Umbau von Seiten Vogler's übertragen und zwar noch zu Anfange des Herbstes 1800).

Vogler liess sich indess nicht sogleich schrecken: suchte vielmehr nachträglich die Behauptungen des Hrn. Marx zu entkräften; allein umsonst: Hr. Marx rückte seinem Gegner auf's Neue entgegen, welches zur Folge hatte, dass der Letztere das Gewehr strecken musste. Das darauf Bezügliche von Seiten des Gegners befindet sich, wenn ich nicht irre, im Jahrgange 1801 dieser Zeitung. —

Da in dem im 4osten Stücke befindlichen Aufsatze auch der Unzulässigkeit des Septimen-Registers in Orgeln gedacht wird, so will ich bey dieser Gelegenheit eines Registers gedenken, welches sich vormals in der von dem verstorbenen Hoforgelbauer Marx (Vater des vorhin erwähnten) im Jahre 1776 aufgestellten Orgel hiesiger Dreyfaltigkeitskirche befand. Diess Register, nach Kirnberger's Angabe genannt: „J. z. v. W." (J zum vollen Werke) wurde nach der ersten Haupt-Reparatur der Orgel im Jahre 1811 cassirt *); es hatte Prinzipal-Mensur im 4½ Fusston. Die Septime Gross *B* zum tiefern *C* wurde (nach Kirnberger's Willen) abwärts schwebend gestimmt. Dagegen ist nichts zu erinnern; desto mehr aber darüber, dass K. die wahre Tonhöhe (1½ Fusston zu Gross $C = \overline{b}$) auf Naturgesetze sich gründend verkannt hat. —

Ein Jeder wird mir's ohne Versicherung glauben, dass das volle Werk durch solche Septime im grössern Maasstabe unreinklingend wurde.

Ein Versuch, welchen Effect ein Septimen-Register in richtiger Tonhöhe zum vollen Werke machen würde, ist ohne Zweifel auch vergeblich — was vergeblich ist — darf sodann auch kostspielig erscheinen; denn es lässt sich Tausend gegen Eins verwetten, dass ein volles Werk mit 1½füssiger Septime gleichfalls schlecht berathen ist; dafür lieber eine Mittelschärfe zwischen Octav 4 und 2 Fuss, nämlich eine gedeckte Flöte im 2 Fusston, angebracht; woran es selbst grösseren Orgeln fehlt. So fehlen auch grösseren Pedalen, ausser 16 und 8 Fuss offen, gedeckte Stimmen desselben Tonmaasses; denn es treten Fälle ein, in welchen man gedeckte Pedalstimmen nicht füglich entbehren kann. —

Es scheint mir sehr zweckmässig, wenn in Landorgeln, welche nur ein Manual (selten ein Pedal) haben, die Register halbirt (d. h. für zwey und zwey Octaven des Manuals besondere Registerzüge angebracht) werden. Diese Einrichtung fand ich ich in Dannewal bey Gransee, wo sämmtliche Stimmen (Bordun 16 Fuss und Prinzipal 8 Fuss nicht ausgenommen) mit zwey Registerzügen für jede einzelne Stimme versehen sind. Hieraus entspringt der Vortheil, dass man bey Ermangelung eines zweyten Manuals die Melodie eines Kirchenliedes mit der rechten Hand stark führen kann, während dessen die linke Hand schwächer dazu begleitet.

Das will mir nur nicht gefallen, wenn, um das Pedalpfeifwerk zu ersparen, doppelte Kanzellen angelegt werden, um dem Manual Register für's Pedal abzuborgen, in welchem letztern sie alsdann unter fremden Namen vorkommen; wenn z. B. Manualbordun 16 und Prinzipal 8 Fuss, im Pedal: „Subbass 16 und Violoncell 8 Fuss" genannt werden (warum nicht lieber unter wahren, als erdichteten Namen angeführt?). Ein Pedal in der erborgten Gestalt gibt kein wahres Fundament. Ein freyes Pedal mit eigenem (eigenthümlichem) Pfeifwerke, wenn auch nicht auf eigner, doch auf combinirter Windlade (unter combinirter Windlade versteht man eine solche, auf welcher Manual- und Pedalpfeifen beysammen stehen), ist jedenfalls vorzuziehen. Noch eher würde ich rathen, einem zweyten Manuale (zur Ersparung der Kosten) einige Register aus dem Haupt-Manual zuzutheilen; desgleichen bey dreyen, wo das Haupt-Manual

*) Statt des I-Registers habe ich in der seit 1814 mir anvertrauten Orgel Quintatön 8 Fusston (leider nur vom *f* der zweyten Octave an gehend). Diess letztere Register sollte überhaupt in keiner guten Orgel fehlen; denn es gibt, wenn es mit Fleiss gearbeitet ist, dem offenen 8füssigen Nachbar eine eigenthümliche Tonfärbung. Wenn es auch bis Gross *C* herabgeht, so lässt sich die vorschlagende Quinte dennoch sehr gut decken. So gereicht auch Salcional (auch Salicinal — Sallcional genannt) einer Orgel zur Zierde. Billig sollte in jeder Orgel mit zwey Manualen, wenn das Hauptwerk 8 Fuss Gambe hat, das Oberwerk ein feinschneidendes Salcional 8 Fuss haben. In der Domorgel zu Merseburg befinden sich sogar zwey übereinstimmend intonirte 8füssige Gamben; die eine im Hauptwerke und die andere auf dem Oberwerke, welche beyde durch Koppelung der Manuale wie zwey Violintöne in einander verschmelzen.

unten anzubringen, das zweyte als Ober-Manual darüber mit einer Koppel zum Hauptwerke zu versehen ist, das dritte Klavier in pecuniärer Hinsicht seine Register aus dem Oberwerk erhalte: wobey jedoch zu bemerken ist, dass letzteres Behufs des Accompagnirens bey Vocalmusiken eine still intonirte, aber fertig ansprechende Gambe 8 Fuss oder etwas Aehnliches aus dem zweyten Manual erhalte; denn ich weiss aus vielfältiger Erfahrung, dass eine Gambe obiger Eigenschaft das zweckmässigste Register beym Accompagnement des Solosängers ist: schon wegen des geigenähnlichen Klanges *). —

Drey Manuale sind desshalb sehr gut, um die Registrirung so bequem einrichten zu können, wie es die einzelnen Musikstücke erfordern, ohne erst nöthig zu haben, das Registriren (wie es bey zwey Manualen nur zu oft vorkommt) während des Accompagnirens zu verändern. Auch Orgel-Sonaten, worin volles Werk und Solostellen mit einander abwechseln, machen ein drittes gedämpftes Manual nothwendig. Der Mangel des letztern wird besonders da sehr tief empfunden, wo das volle Haupt-Manual nicht stark genug ist, um etwas Imposantes ohne Hülfe des vollen Oberwerkes vortragen zu können. Die Anzahl der gedämpften Register ist, nach der Tuttistärke berechnend, zu wählen. —

Dem Haupt-Manual, nach obigen Verhältnissen zu den beyden anderen Klavieren, habe ich desshalb die untere Stelle angewiesen, wenn man etwa in Zukunft eine Pedalkoppel (wovon weiter unten die Rede seyn wird) anbringen wollte: wozu das Unter-Klavier mit Hinsicht auf Mechanik der so eben erwähnten Koppel das bequemste zur Anlage derselben ist. Auch rathe ich, bey Neubauten auf den Windladen so viel Raum zu lassen, dass künftig (etwa bey Haupt-Reparaturen) noch ein oder das andere Register angebracht werden kann: wie noch erst in diesem Jahre auf der neuerbauten Pedal-Windlade in hiesiger Böhmischen Kirche Platz für eine künftig anzubringende Posaune 16 Fuss gelassen ist. —

Was Manual-Trompete 8 Fuss anbelangt, so erkläre ich mich dagegen. Im Pedal ist Trompete 8 Fuss unerlässlich zur Posaune 16 Fuss und zur 32füssigen Posaune (zu welchem letztern Register noch Clairon 4 Fuss (Clarino) hinzugefügt werden könnte) noch unerlässlicher **).

Zwey Trompeten von gleicher Tonhöhe, da sie beyde eine verschiedene Intonation haben müssen, wollen selten in den Einklang, selbst zur Posaune 16 Fuss nicht immer, welches ich aus Erfahrung weiss; zumal wenn beyde mittelst Pedalkoppel verbunden werden können **).

Wenn die Manual-Trompete 8 Fuss nicht haarscharf rein ist — (wann eher ist sie wohl haarscharf rein? — und wenn Letzteres der Fall ist, wie lange bleibt sie beym oftmaligen Witterungs-

*) Gedackt 8 Fuss ist viel zu stumpf; der sogenannte Musicirgedackt, welcher in manchen Orgeln zum Accompagniren bestimmt, müsste denn etwas schärfer intonirt seyn? — Die Schärfe des Registers ist gerade hier die Hauptsache, um vorzüglich bey feuchter und nebeliger Luft den Sänger im Tone zu erhalten; denn ich zweifle, ob der geubteste Sänger im Stande ist, im Kampfe gegen die Witterung sich vor dem leisesten Dutoniren zu verwahren (welcher Zuhörer wollte auch hier nicht recht gern Nachsicht haben?), ohne die Hülfe des Orgel-Accompagnisten in Anspruch zu nehmen; wozu aber Letzterer eines feinschneidenden Registers bedarf: darum eben halten offene schneidende Register einen Singchor besser zusammen als gedeckte; so wie auch in dieser Zeitung (Jahrgang 1827, 3stes Stück) schon gesagt ist, dass beym Singunterrichte die schneidenden gezogenen Töne einer Geige zum Reinsingen besser hintreiben, als Blase- und Tasten-Instrumente.

**) In grossen Orgeln sind Untersatz 32 und Violon 16 Fuss mit Einem Registerzuge (gleichsam wie eine Mixturpfeife mit der andern) verbunden. So wie bey Klavier-Pedalen (Pedalen zum Klavichord) im Kleinen, so ist hier Violon 16 Fuss im Grossen das sogenannte Octävchen von 32 Fusston. Diese Einrichtung gibt dem ganzen Pedal Fülle und Würde, und das Wichtigste ist: Deutlichkeit und prompte Ansprache der tiefsten Töne des Untersatzes wird dadurch bezweckt. Auch die vorschlagende höhere Quinte (Duodecime Contra-*G* zum Doppelcontra-*C*) ist durch Violon 16 Fuss gehörig gedeckt und der Untersatz kann eine wahre Unterlage im weitesten Sinne des Wortes genannt werden, wie z. B. im Dom zu Freyberg in Sachsen; ferner zu Dresden in der Frauen- und katholischen Kirche; vorzüglich in der letztern, welche ein herrliches, kräftiges Pedal aufzuweisen hat.

**) Darunter verstehe ich vorzugsweise eine sogenannte verdeckte Pedalkoppel, wie sie sich in meiner Orgel und auf ähnliche Art in Silbermann'schen Werken (in letzterer unter dem Namen: „Basventil") befindet. Eine offene Koppel, bey welcher der Manualklavis, Behufs des Erklingens, mittelst Angabe des Pedaltasten niedergehalten wird (welches bey verdeckter Koppel nicht der Fall ist), ist für's Auge störend, anderer Unbequemlichkeiten nicht zu gedenken, welche daraus entspringen, wenn Manual und Pedal im Einklange zusammentreffen, welches bey Seb. Bach'schen Orgelstücken oft der Fall ist. (Aber eine offene Koppel ist ungleich wohlfeiler als eine verdeckte.)

Wechsel rein? ——), so wird das volle Werk nicht stärker, im Gegentheil schwächer; — denn jeder störende Eingriff in die Temperatur des reinstimmenden Labialpfeifenwerks tödtet die eigentliche Kraft des vollen Werks. —

Selten nur gebrauche ich zum vollen Werke Manual-Trompete 8 Fuss; meine Orgel hat dennoch Fülle und Kraft in beyden vollen Manualen und dem Pedale, welches Alles man verstärkt gleichsam in einem Brennpuncte vereinigt (auf dem dritten Chore, der Orgel gegenüber) erst recht gewahrt: da der Ton im Zirkel des Koppelgewölbes herumläuft und auf der Abendseite des Bogens erst seinen Vereinigungspunct findet.

Aber auch im günstigsten Falle amalgamiren sich zwar wohl die zwey Discant-Octaven der Trompete mit dem Mixturwerke, doch nicht die zwey tieferen Bass-Octaven; diese wollen selbst im reinsten Zustande durchaus keinen Klangkörper mit dem Mixturbasse bilden: vielmehr sondern sich die Bässe des Rohrwerks auf stechende Weise von den übrigen Registern ab, welches man bey der Verstimmung erst doppelt gewahr wird. Am Schlimmsten, dünkt mich, müsse es mit einer 16fussigen Manual-Trompete stehen: da ist denn beym Verstimmtseyn des Schnarrens und Quarrens kein Ende. Wollte man auch die Trompetenbässe milder intoniren lassen, so dürfte der eigenthümliche Character dieser Gattung Rohrwerke darüber verloren gehen. —

Früher hatte ich in meiner Orgel ausser der Manual-Trompete 8 Fuss noch eine im Pedal, welche letztere seit 1811 dem Fagott 8 Fuss gewichen ist. Lieber wäre mir Fagott im Manual und Trompete im Pedal (versteht sich für's Pedal sehr schaarf intonirt und nicht zum klingend); das erstere Register würde ich als Surrogat statt der Manual-Trompete vorschlagen *).

Zusatz. Es ist eine bekannte Sache, wenn man ein Tasten-Instrument bequem spielen will, dass man vor der Mitte des Instruments (beym alten Klavichordon von geringem Umfange vor c) sitze. Diess gilt insbesondere beym Pedal-Orgeln.

Wenn nun ein Orgel-Manual (beym einem Umfange von Gross $\bar{C}$ bis $\bar{c}$ oder $\bar{d}$) mit der Pedal-Klaviatur so aufgestellt ist, dass vom mittlern $\bar{c}$ des Manuals aus ein Bleylodt in senkrechter Linie seinen Stützpunct auf dem c, als Mitte des Pedalinstruments findet, so ist es zum bequemen Tractament beyder Hände und Füsse ganz in der Ordnung, vorzüglich mit Bezug auf den Vortrag alter gediegener Orgelsachen. —

Wenn nun aber bey neueren Pedal-Orgeln mit einem Klavier-Umfange von Gross C bis $\bar{f}$ die Manualmitte anders betrachtet wird, nämlich von es des Manuals zum Pedal $= c$, so ist diess zwar nach der Symmetrie richtig, aber auch praktisch? — denn dieser grössere Manual-Umfang ist doch nichts mehr und nichts weniger, als eine Zugabe zum alten Manual-Umfange, deren wir in praktischer Hinsicht so nothwendig nicht bedürfen. Sollte es wohl gleichviel seyn, ob man eine Orgel spielt, wo entweder die Manual- und Pedalmitte $\bar{c} = c$, oder $es = c$ ist? —

Ferner frage ich, warum spielen sich die Klaviaturen neuerer kleiner Orgeln fast eben so schwer, als die grösserer älterer Orgelwerke? — wozu doch das? — Lassen sich denn starke dauerhafte Ventilfedern an den Kanzellen nicht dergestalt aufstellen, dass letztere dicht verschlossen sind und dennoch die Spielart leicht ist? — Das sollte man doch bedenken; denn man hat im Winter bey einer Eiskälte der Manuale seine liebe Noth, selbst wenn man einen simpeln Choral vorträgt. — Doch davon erfahren die Herren Orgelbauer nichts: da sich du Kantor und Organist nur zu, wie du fertig wirst; ist doch Alles laut des Contracts lustdicht gemacht und damit Basta! — Diese Unbequemlichkeit muss beym Spielen zweyer gekoppelter Manuale mit erstarrten Fingern noch grösser werden.

Eine Antwort zu Vorstehendem ist schon in Bereitschaft: man ziehe beym Spielen an kalten Wintertagen Handschuhe an — probatum est! — Der Rath wäre vortrefflich, wenn Handschuhe den freyen Gebrauch der Finger nicht hemmten! — ich wenigstens konnte von diesen bewaffneten Händen nie Gebrauch machen; und dann: — will man Orgelsachen vortragen, wozu eine gewisse mechanische Fertigkeit erforderlich ist, etwa beym Accompagniren oder bey Postludien u. s. w., was lässt sich wohl hier mit Handschuhen als einer Last anfangen? — Es ist ferner keine Kleinigkeit, wie hoch eine Pedalbank ist; darin herrscht auch Gutdünken; ob der Mann, welcher spielt, gross, klein oder von mittlerer Statur ist, darnach wird nicht gefragt.

Auch ist es gut, zum Abstellen der Pedalbank, wenn die unten angebrachte Leiste, worauf der unbeschäftigte Fuss während des Manualspiels ruht, diese Gestalt hat:

und nicht:

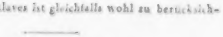

Die Länge der Pedalklaves ist gleichfalls wohl zu berücksichtigen. —

*) Muss nicht ein Pedal (unstreitig als Seele einer Orgel zu betrachten) mit Bezug auf Rohrwerke (wie billig) gegen die Manuale etwas zum Voraus haben, weil auf Ersteres das Ganze sich stützt? — Es versteht sich, dass ein tüchtiges Labialfundament gegenwärtig seyn muss, wenn Pedalrohrwerke nicht weichlich klingen sollen. Zu stark, dünkt mich, kann ein Orgelpedal wohl nie seyn!

Nachrichten.

Berlin, den 8ten Januar 1832. Glücklich, und zwar ohne Cholerakranke, haben wir hier das

neue Jahr erreicht, das der Welt Gesundheit und Frieden erhalten wolle, damit auch die Künste wieder blühen, Handel und Gewerbe sich neu beleben möge! — Der December des verflossenen, verhängnissvollen Jahres brachte uns manchen interessanten musikalischen Genuss. Zu den vorzüglichsten Leistungen zählen wir die Aufführung des hier noch unbekannten Händel'schen Oratoriums: „Israel in Egypten" von der Singakademie am 8ten v. M. Das wahrhaft grosse, antike Kunstwerk, streng und ernst durchgeführt, rührend und ergreifend in den erhabenen Chören, in den Arien freylich von theilweise veralteter Form, in Character und Ausdruck nach fast 100 Jahren noch gleich wahr und treffend, von ewiger Dauer innern Gehalts und Tiefe der Kunst in Wendungen der Harmonie und gleichsam von selbst sich entwickelnden Nachahmungen der fast durchgängig zweychörigen Singstimmen, ging wie eine Erscheinung aus der Vorwelt, fremdartig und Ehrfurcht erweckend an dem erstaunten Sinne der jetzigen Zuhörer vorüber, nicht ohne grossentheils einen tiefen Eindruck zurückzulassen. Hr. Schaum hatte treu und gewissenhaft, wenn auch nicht überall poetisch schön, den englischen Text übersetzt und die Instrumentation der Chöre zweckmässig durch Posaunen und Blas-Instrumente verstärkt. Eine freyere, genialische Bearbeitung, wie wir sie Mozart im „Messias" und „Alexanderfeste" verdanken, ist in dieser bescheidenen Augmentation, vorzüglich bey den oft von Händel ganz leer gelassenen Stellen der Sologesänge, welche sonst vom Orgelspiel ausgefüllt wurden, nicht zu erwarten. Indess nähert sich doch auf diese Weise die Orchester-Begleitung mehr dem Zeitgeschmacke, wie noch wirksamer Hr. von Mosel sich hierin durch die Bearbeitung von Samson, Jephta und anderen Händel'schen Oratorien ein bleibendes Verdienst erworben hat. — Die Ausführung des „Israel" war im Ganzen kräftig, nur selten etwas schleppend; die Chöre waren sehr sorgsam eingeübt und imponirten durch ihre Masse und den ausdrucksvollen Vortrag. Fast ist deren Anzahl zu gross, und die Schilderung des Elends der Israeliten, wie der Landplagen Egyptens, erzeugt eine gewisse Einförmigkeit, welche jedoch durch die ergreifende Schilderung der Wunder des Moses wieder belebt wird. Fräul. von Schätzel sang die sehr schwere Sopran-Arie, wie ein Duett für zwey Soprane künstlerisch vortrefflich, und — was bey einer theatralischen Sängerin um so höher zu schätzen ist, dem Style gemäss. Mad. Türrschmidt sang die Alt-Partie innig und weich; zwey vorzügliche Bariton- und Bassstimmen (die Herren Otto Nicolai und Riese) trugen das Duett: „Der Herr kämpft für uns" kräftig und deutlich vor. Der Schluss des Oratoriums war von der grossartigsten Wirkung: „Der Herr ist König immer und ewig!" — Zunächst werden wir Händel's „Judas Maccabaeus" hören. — Die Kammer-Musik hat durch die Morgen-Unterhaltungen der Herren Gebrüder Ganz einen wahren Gewinn erhalten. Man lernt hier theils die neuesten Instrumental-Compositionen kennen, theils hört man meisterhafte Musikstücke vollkommen schön ausgeführt. Wir heben hier vorzüglich hervor: ein treffliches Quintett von Onslow in Es dur, das neueste Pianoforte-Quartett von Reissiger in C moll, von Hrn. Taubert und den Herren Ganz glänzend und fertig, mit Geschmack und Eleganz ausgeführt, wie es diese moderne, brillante Composition erfordert. Das Beethoven'sche Quartett in B dur, Op. 130 sprach freylich nicht allgemein an, bleibt aber dennoch eine merkwürdige Tondichtung voll Originalität der überreichen Phantasie. Mehr gefiel ein reizendes Trio von Beethoven für Violin, Viola und Violoncell in G dur, Op. 9 und am meisten die treffliche Sonate für Pianoforte und Violoncell desselben Meisters in A dur, Op. 69 (bey Breitkopf und Härtel) von den Herren Hauck und Moritz Ganz ausgezeichnet schön ausgeführt. Da die dritte Morgen-Unterhaltung als eine Erinnerungs-Feyer Beethoven's gelten sollte, so bestand solche auch aus lauter Compositionen dieses genialen Meisters. Dem. Schmidt, eine talentvolle Dilettantin, sang dessen grosse italienische Scene: „Ah! spergiuro" am Pianoforte recht lobenswerth. In der vierten Matinée hörten wir ein Fesca'sches Quartett, das Beethoven'sche Trio Op. 3 in Es dur und ein geniel componirtes Quartett für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncello vom Prinzen Louis Ferdinand von Preussen in F moll, von Dem. Zeidler, einer Schülerin L. Berger's, recht fertig und mit Empfindung vortragen. Nahe verwandt ist der Genius des verewigten Prinzen dem Beethoven's, nur etwas tiefere Schwermuth noch und weniger Reichthum der Phantasie, dagegen aber ein hochstrebender, unbefriedigter Feuergeist gibt sich kund. Dass auch hier so früh die Fackel des geistigsten Lebens erlosch, ist leider „das Loos des Schönen auf der Erde." Nicht ent-

halten konnten wir uns der innigsten Wehmuth beym Hören des wild bewegten, leidenschaftlichen, elegischen Tongemäldes. Möchten doch alle Compositionen von Prinz Louis Ferdinand jetzt mehr hervorgesucht und der Vergessenheit entrissen werden, da sie unserer Zeit weit näher stehen, als dem Musikgeschmacke vor 25 Jahren! —

Zunächst an die Ganz'schen Morgen-Unterhaltungen stellen sich die, seit einer Reihe von Jahren bestehenden, gehaltvollen Soiréen des Hrn. Musikdir. Möser. Diese erhalten dadurch doppelten Werth, dass auch die trefflichen Symphonieen der drey Heroen der deutschen Tonkunst mit neueren Compositionen dieser Gattung und classischen Quartetten abwechseln.

Die fünfte Abend-Unterhaltung feyerte Beethoven's Andenken auf würdige Weise durch vorzüglichen Vortrag seines Quintetts in Es dur, Op. 4, seiner trefflichen Sonate für Pianoforte und Violin in A moll, Op. 47, R. Kreutzer gewidmet, von den Herren Taubert und Ries sehr fertig und ausdrucksvoll ausgeführt und endlich des meisterhaften Quintetts in C dur, Op. 29. In der 6ten Soiree hörten wir Mozart's treffliche Symphonie in C dur, Spohr's düstere Ouverture zu Pietro von Abano, deren meisterhafte Instrumentirung und reiche Modulation anerkannt wurde, und Beethoven's Sinfonia eroica, ein ewiges Werk! Die 7te Soiree schloss das Jahr würdig mit einer neuen, nur in einzelnen Ideen weniger als Ganzes ansprechenden Symphonie von Moscheles, deren fleissige Arbeit und reiche Instrumentation man nicht verkannte, nur zu viel Streben nach Neuheit und Affectation durch frappante Harmonie-Wendungen weniger Zustimmung fand. Hierauf folgte Cherubini's Ouverture zur Oper Medea und Beethoven's hinreissend schöne Symphonie No. 4 in B dur. — Concerte fanden im December, ausser einem Concerte für das Friedrichsstift und den Militair-Musiken in dem neu eröffneten, eleganten Tanz- und Gesellschafts-Locale: Colosseum und Tunnell u. s. w. nicht statt.

Das Königliche Theater hatte nur zwey Glanzpuncte: die Restauration der beliebten Oper: „die Stumme von Portici," in welcher Hr. Bader als Masaniello freudig empfangen und durch lebhaft wiederholten Beyfall ausgezeichnet, nach langer Heiserkeit, mit nur Anfangs noch etwas gedämpfter Stimme, im Spiele vortrefflich wieder auftrat und Dem. Fanny Elsler die Fenela mehr lieblich, als leidenschaftlich darstellte; dann: die Ballette, diess hier jetzt durch die Mitwirkung der beyden Dem. Elsler über Alles geschätzte Unterhaltungs- und sinnliche Reizmittel. Die beyden Tanzkünstlerinnen wurden, wie früher, in denselben Balletten: Ottavio Pinelli, das Schweizer Milchmädchen, die neue Amazone, wie in einigen Opern mit Vergnügen gesehen und bewundert. Jedoch war das Opernhaus in der „Stummen" stets am zahlreichsten besucht und die Theilnahme an Hrn. Bader's trefflicher Kunstleistung stieg fast mit jeder Vorstellung. Es bewährte sich als leeres Vorurtheil, dass dieser seltene Tenorist schon so frühzeitig seine klangvolle Stimme verloren haben sollte, wenn auch der Ton jedes Tenors mit den Jahren nicht an intensiver Fülle eben zunehmen kann. Es wurde auch im December wieder keine neue Oper gegeben. In Spontini's „Vestalin" sang Mad. Fischer die Julia zum drittenmale und verliess bald darauf Berlin, um nach Carlsruhe zurückzukehren. Die beabsichtigte Vorstellung von Nurmahal kam deshalb nicht zu Stande. — Doch fast hätten wir vergessen, „die umgeworfenen Wagen" von Boyeldieu und Carl Blum zu erwähnen, welche früher auf der Königsstädter Bühne durch Dem. Tibaldi grosses Glück machten, auf dem Königlichen Theater indess nur mit mässigem Beyfall aufgenommen wurden, obgleich Dem. Lehmann den jungen Florentiner recht angenehm darstellte und sang. Der 1te Act langweilte zu sehr und das Ganze erschien zu zerstückelt durch die vielen fremdartigen Einlagen.

Im Königsstädter Theater wurde der zweyte Theil des „Donauweibchens" beyfällig aufgenommen. Noch mehr gefielen dort die einzelnen Scenen aus mehren Opern, im Costüme dargestellt. Besonders trat Dem. Hähnel wieder darin hervor.

So schlossen wir denn das verhängnissvolle Jahr erheiterter und voll Zuversicht auf eine bessere Zukunft!

Nur steht der Königlichen Bühne ein grosser Verlust bevor. Fräul. v. Schätzel hat sich verlobt und verlässt das Theater schon zu Ostern d. J. Somit fehlt es uns (ausser Mad. Seidler) sodann ganz an einer jugendlich frischen, ersten Sängerin.

Leipzig, am 22sten Januar. Das nächste Abonnement-Concert nach der 50jährigen Jubelfeyer dieser höchst wirksamen Anstalt wiederholte auf Verlangen Alles, was an dem beschriebenen festlichen Tage gegeben worden war, bey gefüllten

Saale. Das 8te brachte uns Haydn's schöne militärische Symphonie, die trefflich vorgetragen wurde; darauf eine Scene aus „il Crociato in Egitto" von Meyerbeer, dessen neue Oper „Robert, der Teufel" vor Kurzem in Paris so grosses Aufsehen erregte. Die Scene wurde von unserer ausgezeichneten Concert-Sängerin, Dem. Henr. Grabau sehr schön gesungen, so wie das folgende Violin-Concert von L. Spohr sehr beyfällig vorgetragen wurde von Hrn. Winter, einem unserer tüchtigen Violinspieler; desgleichen das Beethoven'sche Terzett (von Dem. Grabau und den Herren Otto und Schuster) „Tremate, empij, tremate." Den zweyten Theil füllte die neue Ouverture zu Zeila von Lindpaintner und der neunte Psalm von Fesca. Im neunten Concerte leitete die erste Symphonie von Ries ein, worauf Fräul. Grabau Mozart's Arie aus Titus: „Deh per questo istante solo" von Neuem vortrefflich zu Gehör brachte. Das hier noch nicht gehörte neue Clarinetten-Concertino von Reissiger wurde von Herrn Heinze mit eben so grosser Fertigkeit als schönem Tone geblasen und mit lautem Beyfalle aufgenommen, wie das folgende Duett aus Rossini's Semiramis, gesungen von Fräul. Grabau und Hrn. Schuster. Der zweyte Theil machte uns mit einer uns neuen schönen Ouverture zur Runenschrift von L. Maurer bekannt, worauf der 110te Psalm von A. Romberg, eine Preis-Composition, die Abend-Unterhaltung beschloss.

Das neue Jahr wurde im zehnten Concerte mit dem Te Deum laudamus von Graun begrüsst, welches der gerühmte Componist für Friedrich II. von Preussen, zur Feyer des Hubertsburger Friedens, schrieb. C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture wurde abermals mit lautem Beyfall aufgenommen und die Scene aus seiner Silvana: „Er geht! — er hört mich nicht?" wurde von Mad. Pirscher's herrlicher Stimme schön vorgetragen und lebhaft applaudirt. Nicht weniger rauschend war der Beyfall, den sich unser noch sehr junger Violinist, Hr. Ullrich, ein Schüler unsers trefflichen Matthäi, durch den Vortrag eines Rode'schen Concerts verdiente. Die Ausführung der Beethoven'schen Symphonie aus B dur (No. 4) gereichte unserm tüchtigen Orchester zu voller Ehre. Das eilfte Concert wurde mit Beethoven's Ouverture zu Fidelio eröffnet. Es folgte eine neue, noch ungedruckte Scene und Arie von unserm thätigen Ch. G. Müller, die, an sich sehr anziehend, von Fräulein Grabau trefflich vorgetragen wurde. Nach einem von George Müller componirten und von Hrn. Mehner schön geblasenen Clarinetten-Concertino hörten wir mit Vergnügen aus Così fan tutte das Duett: „Ah guarda, sorella" (Dem. Grabau und Mad. Pirscher) und das Quintett „Sento addio, che questo piede" (von den beyden eben genannten Sängerinnen, den Herren Otto, Schuster und Bode) aus derselben Oper. Im zweyten Theile bekamen wir eine neue Symphonie von *Dr.* Frdr. Schneider zu hören, die mit Beyfall aufgenommen wurde. Es wird über diese neue Arbeit des berühmten Componisten zu seiner Zeit gesprochen werden; sie wird wahrscheinlich ehestens im Druck erscheinen.

Das zwölfte Concert, am 19ten Jan., war ziemlich kriegerisch, voll von gewaltiger Musik. Nach Spontini's Ouverture zu Olympia sang Fräul. Grabau aus Rossini's Semiramide (mit dem Chore: „Serena i vaghi rai") „Bel raggio lusinghier" mit gewohntem Beyfall. Hr. Barth jun. trug ein neues Flöten-Concertino, in Form einer Gesangs-Scene, von Fürstenau sehr geschickt und geschmackvoll vor. Der junge Mann hat sehr bedeutende Fortschritte in Kurzem gemacht; Fertigkeit des Spiels und Rundung des Vortrags berechtigen zu den ausgezeichnetsten Erwartungen. Dann kamen grosse Scenen und Chöre aus der Belagerung von Corinth von Rossini. Wir waren von den ungeheuern Tonmassen so gehörig durchdrungen, dass wir uns in aller Stille hinweg begaben, da noch im zweyten Theile (auf Verlangen, nicht auf unser, sondern auf Anderer Verlangen) die Schlacht bey Vittoria mitsammt den Rätschen folgen sollte. Wir sind aber für unser Entweichen gebührend gestraft worden. Man hatte nämlich in der Pause die drey liebenswürdigen Töchter und einen Sohn der Familie Strasser aus dem Zillerthale (Kaufleute, nicht Sänger von Profession) so lange gebeten, bis sie der vollen Versammlung die Freude gewährten, einige Tyroler National-Lieder, und so allerliebst, vorzutragen, dass der Saal vom stürmischen Beyfalle wiederhallte. Diesem Genusse sind wir also entlaufen. Und wir sind dem Nationellen, besonders wenn es schön ist, in jeder Hinsicht lebhaft ergeben.

Noch sind zwey Concerte zum Besten der nach Frankreich auswandernden Polen gegeben worden; eins im Saale des Gewandhauses am 4ten Jan., was sehr besucht war. Ausser unseren vielgenannten Sängern und Sängerinnen zeichneten sich noch die Herren Musikdir. Dorn und Bacc. Wendler (ein vielseitig gebildeter, sehr talentvoller junger Mann)

mit Variationen von Pixis für zwey Pianofortes (neu) rühmlichst aus, desgleichen Hr. Eichler, Spohr's Schüler, mit selbst componirten Variationen und einer Polonaise, voll von den ungeheuersten Schwierigkeiten, aber zu voll davon. Das zweyte Concert zum Besten der Unglücklichen gab die von uns öfter gerühmte Euterpe unter Ch. G. Müller's Leitung am 11ten Jan. Unter Anderm wurde L. Maurer's Concertante für vier Violinen von den Herren Eichler, Siepp, Ullrich und Winter vortrefflich ausgeführt und verdientermassen mit dem lautesten Applaus begrüsst.

Unsere höchst unterhaltenden und Geschmack fördernden öffentlichen Quartett-Abende, die uns gewöhnlich einen äusserst genussreichen Sonnabend bereiten, haben wieder ihren erwünschten Anfang genommen. Unter des Hrn. Concertmeisters Matthäi Leitung spielen die Herren Lange, Queiser und Grenser (Violoncellist). Die auserlesenen Wahlen aus den Werken der anerkanntesten Meister, mit deren Aufzählung der Raum nicht unnöthig gefüllt werden soll, und die schönen, gehaltenen Ausführungen der herrlichen Meisterstücke sind gleiches Lobes werth. Nur Werke neuer Componisten müssen angezeigt werden. So wurde vor Kurzem das erste Quartett von Ch. G. Müller (Op. 5, bey Breitkopf und Härtel) mit grossem Beyfall gegeben.

Von neuen Opern haben wir zwey zu nennen: Abu-Kara, von L. Bechstein und Heinr. Dorn, die bis hieher viermal gegeben wurde, und die Felsenmühle von Etalieres, von C. Borr. v. Miltitz und Reissiger, dreymal. In der ersten sehr schwierigen Oper haben sich alle unsere Sänger und Sängerinnen nach besten Kräften löblich ausgezeichnet, auch die Chöre nicht ausgenommen, die öfter tüchtige Aufgaben zu lösen haben und sie wirklich lösten. Hr. Pollack sang und spielte den Mulei Abderahman mit Einsicht; Hr. Hammermeister war ein trefflicher Abu-Kara; die beyden gefangenen Spanier (die Herren Pögner, Bass, und Schrader, Tenor) führten ihre Rollen gut durch und die Damen Pirscher (Maria) und Pistor zeigten sich ihren oft schweren Rollen vortheilhaft gewachsen. Das Orchester erwies sich glänzend. — Die Felsenmühle wurde zum erstenmale am 30sten December aufgeführt, vom Componisten selbst dirigirt. In dieser Oper zeichneten sich vorzüglich Hr. Hammermeister als Müller und Mad. Pirscher als seine Pflegetochter aus. Auch Hr. Fischer (der vorzüglich als Chordirector alles Lob verdient) als Tambour, Hr. Pögner als Anführer der verschwornen Bauern und Dem. Wüst d. j. als Müllersohn von 14 Jahren, erwarben sich gerechten Beyfall. Hr. Schrader (Lieutenant) war leider heiser. Viele Nummern wurden lebhaft applaudirt, unter diesen gleich die Ouverture und am Schlusse wurde der Componist einstimmig gerufen. Nächstens wird über das Werk in diesen Blättern gesprochen werden.

Von Mad. Pirscher haben wir noch der überaus gelungenen Darstellung der Rezia in C. M. v. Weber's Oberon zu gedenken. Sie sang die grosse Scene besonders mit seltener Kraft und wurde mit rauschendem Applaus belohnt. — Jetzt wird des Falkners Braut von Marschner einstudirt. Wir erwarten die Aufführung nächstens.

Eine geraume Zeit ist auch unser Publicum von einer Ballettänzer-Gesellschaft des K. K. Hoftheaters in Wien öfter sehr anziehend unterhalten worden. Die Zauberrose hat die Schaulustigen ganz vorzüglich ergötzt. Einige Ballette, die in Prag besonders gefallen haben, wollten hier weniger Beyfall finden. Der Geschmack ist verschieden. Aus eigner Erfahrung können wir hierüber nicht reden: wir gehen selten zu Tanze.

Kurze Anzeige.

Freye Fantasie über beliebte Thema's von J. N. Hummel für das Pianof. von Schmitt. Verlag und Eigenthum von T. Trautwein in Berlin. Pr. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Die Zusammenstellung mehrer bekannter und beliebter Bruchstücke aus mancherley Werken des genannten Meisters, namentlich aus dem herrlichen A moll-Concerte, ist gut und wirksam, wenn wir auch die Fantasie des Zusammenstellers hier nicht gerade eine freye nennen möchten. Unter Anderm kommt ein echtes russisches Lied und ein schöner Marsch vor.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *№ I.* 1832.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint Mitte Februar d. J. mit alleinigem Eigenthumsrechte:

Tomaschek, Ouverture zur Oper Seraphine, arr. für Pfte zu 4 Händen vom Componisten.

Ferner:

Introduction et Variations sur un Thème de Caraffa pour le Violoncelle avec acc. de Quatuor ou Pfte

par

J. B. Hüttner,

Professeur du Conservatoire de Musique à Prague.

Prag, im Januar 1832.

Marco Berra.

Gesuch.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concertsängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair B. Dyk jun. daselbst zu wenden. —

Anzeigen.

Notiz für Declamatoren, Concert- und Theater-Directionen.

Die mit Beyfall aufgenommene Musik zur Declamation von Schiller's „Glocke" ist bey dem unterzeichneten Verfasser in correcter Abschrift der Partitur gegen Einsendung von fünf Ducaten Honorar zu haben.

Stuttgart, am 30sten Decbr. 1831.

Lindpaintner,
K. Würtemberg. Hof-Kapellmeister.

Wir empfingen eine Partie Exemplare der Mailänder Ausgabe von:

Bellini, V., la Straniera, vollständiger Klavier-Auszug mit italienischem Texte..... 7 Thlr. 12 Gr.
— Klavier-Auszug mit Hinweglassung der Worte. 4 Thlr. 12 Gr.
— Für 2 Violinen, Viola und Violoncello..... 4 Thlr.
— Für Flöte, Violine, Viola und Violoncello. 4 Thlr.

welche wir zu den bemerkten Original-Preisen verkaufen.

Desgleichen empfehlen wir denselben Componisten früher erschienene Oper:

il Pirata,

von welcher wir in derselben Ausgabe und den nämlichen Arrangements noch Exemplare vorräthig haben.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige,
die Fortsetzung der musikal. Monatschrift
Polyhymnia
betreffend.

Die weit verbreitete musikalische Monatschrift

Polyhymnia

(seit 1826 unter der Redaction des Hrn. Kapellmeisters Präger) soll auch im Jahre 1832 fortgesetzt werden. Um das Interesse noch zu erhöhen, haben die Herren Verleger den Unterzeichneten ersucht, die bisherige Bahn einer Aufsammlung von schon bekannten Compositionen zu verlassen und dagegen im Verein mit mehren berühmten Componisten neue Original-Compositionen zu liefern. Die resp. Abnehmer der Polyhymnia haben fortan nicht zu fürchten, dass diese oder jene musikalische Neuigkeit in derselben Gestalt irgendwo schon erschienen sey. Mit der grössten Sorgfalt werden die Erscheinungen der musikalischen Welt, durch eine geschmackvolle Wahl gefälliger Musikstücke berühmter Componisten sich auszeichnend, in die Polyhymnia aufgenommen werden. So mannigfaltig auch, der Tendenz dieser Monatschrift zu Folge, die Musikstücke in derselben seyn mögen, so werden sie gewiss jeder Anforderung der geübteren so wie der ungeübteren Pianofortespieler, Genüge leisten. Keine Mühen und Aufopferungen sollen gescheut werden, damit die Polyhymnia von Kennern und Freunden der Musik als „gediegen" bezeichnet werden kann.

F. L. Schubert,
Redacteur der Polyhymnia.

sammlungen hervorgeholt wird, die beste, und es wäre daher recht verdienstlich, wenn, da so vieles herauskommen darf, auch periodische Hefte von ächten, gut gewählten und gearbeiteten vierstimmigen Gesängen dieser Art herauskämen, damit die christlichen Singechore immer von Zeit zu Zeit mit etwas Neuem versehen werden könnten. Auf jeden Fall verdient der Mann Dank, der für dieses Fach etwas thut und etwas liefert, sollte es auch nicht gerade zu dem Vortrefflichsten gehören.

Dem Verf. dieser Arien gebührt demnach Dank und Aufmunterung, so sehr man auch sagen muss, dass der Zuschnitt derselben noch etwas Holzernes und Steifes hat und der gute Geschmack, der sich auch mit diesem Genre recht wohl vertragt, darin viel vermisst wird. Zum Beweise diene ihm nur die erste Phrase der Melodie zu No. 3, und die seltsame Wiederholung der Worte im Basse von No. 11, bey Endigung der ersten Partie der Arie. Was hat der Bass da nachzuspringen: die Natur, beschneyte Flur, Thal und Au'u. s. w. und ganz zum Schluss: Vogel Psalm, ohne Zahl, und besonders: „Lobsingt die Lerche dir" Lerche dir! Das ist ja Kinderey! — Den Charakter des Schillerschen Liedes: an die Freude, das er langsam feyerlich! singen lässt, und doch einigermassen durchkomponirt, hat er ganz und gar verfehlt. Es herrscht doch oft Jubel darinnen, wenn auch viel Ernsthaftes und Feyerliches darin vorkommt, was eben macht, dass es mit einer einzigen Melodie für die ganze Dythyrambe nicht genug ist.

Unterdessen sollen diese Anmerkungen den gutmüthigen und vielleicht in seinem Kreise sehr verdienten Mann nicht niederschlagen, nur ihn bey Fortsetzungen, die wir recht sehr wünschen, auf mancherley Anderes noch ausser dem, was man den Satz nennt, aufmerksam machen. Sein Satz ist rein und brav, die Stimmenvertheilung oder vielmehr die Lage der Stimmen, eine erhebliche Sache bey dem mehrstimmigen Gesange, gut und natürlich. Möchte der Theil des Publikums, dem der Verf. nützlich werden will, Kantoren, Schullehrer und Präfekten, ihn reichlich unterstützen, damit er der Sammlungen mehr herausgeben kann.

Anleitung zum Harfenspiel, mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe, von Joh. Georg Heinrich Backofen. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (1 Thlr.)

Eher möchte der Mangel an Harfen und Harfenspielern Schuld daran seyn, dass es uns bisher in Deutschland an einer guten Anleitung zum Spiel dieses angenehmen Instruments gefehlt hat, als dass wir mit dem Verf. der hier angezeigten willkommnen Schrift glauben sollten, der Mangel an einer schriftlichen Anweisung sey Schuld an der Vernachlässigung des Spiels. Gute Harfen waren bisher nur in Paris zu finden. Erst seit kurzem verfertigt man auch in London sehr schöne, aber auch sehr kostbare Harfen, von denen einige unter andern nach Hamburg und nach Frankfurth am Mayn gekommen sind, zum Beweise, dass man auch in Deutschland anfange, das Spiel der Harfe lieb zu gewinnen und zu einer grossern Vollkommenheit zu bringen. Was bisher unsre gewöhnlichen deutschen Harfen leisten konnten, war auch wirklich nicht dazu geeignet, das Spiel der Harfe in Ansehn und Ehren zu bringen. Gab auch eine solche Harfe einen lieblichern Ton, wie manches andere Saiteninstrument, so war doch immer die Beschränktheit der Tonart, die Schwierigkeit der Ausweichungen und künstlicher Modulationen, die durch die Natur des Instruments und seiner Behandlung verleitete Uebung in der Fertigkeit des Spiels, ein nicht geringes Hinderniss der allgemeinen Achtung, die der feinere Musikkenner einem so reitzenden Organe des musikalischen Ausdrucks gern gegonnt hatte. Zu bedauern ist es freylich, dass bey der musikalischen Exekution schöner Harmonien und Melodien der Komponist und Virtuos oft so wenig Rücksicht auf die Natur

Wir haben der vorstehenden Anzeige des Hrn. Schubert weiter nichts beyzufügen, als die Versicherung, dass auch wir hinsichtlich der äussern Ausstattung Alles aufbieten werden, um der Polyhymnia den Beyfall, dessen sie sich seit 7 Jahren zu erfreuen hatte, zu erhalten, ja ihn wo möglich noch zu vermehren. Da Hr. F. L. Schubert bereits das 11te und 12te Heft des Jahrgangs 1831 redigirt, so können die resp. Abnehmer schon an diesen Heften ersehen, wie sehr diese Monatschrift durch die neue Redaction gewonnen hat.

Der Preis bleibt wie bisher für den Jahrgang von 12 Heften 2 Thlr. Pr. Cour. Subscribenten-Sammler erhalten auf sechs Exempl. ein siebentes frey. Jedem Jahrgange ist das wohlgetroffene Portrait eines berühmten Componisten beygefügt.

Da viele Freunde der Musik sämmtliche bis jetzt erschienenen Jahrgänge der Polyhymnia complet zu haben wünschen, der Preis von 14 Thlrn. für alle 7 Jahrgänge ihnen aber zu hoch ist, so haben wir uns entschlossen, bis auf Weiteres den Preis für alle sieben Jahrgänge zusammen auf 8 Thlr. herabzusetzen. Für einzelne Jahrgänge bleibt der bisherige Preis von 2 Thlrn.

Meissen, im November 1831.

C. E. Klinkicht und Sohn.

Interessante Musik-Anzeige.

Da Hr. Thomas Monk Mason, Director des Königl. Theaters für die italienische Oper in London, einsieht, dass oft viele, mit den schönsten musikalischen Anlagen begabte Talente, sowohl zu ihrem eignen Schaden, als zum Nachtheile der Kunst selbst, durch Mangel an Aufforderung und Gelegenheit, ihr Talent an den Tag legen zu können, gänzlich unerkannt bleiben, so beeifert sich derselbe, solchen einen Weg zu eröffnen, sowohl ihnen selbst, als auch der schönen und ergötzenden Musikkunst vortheilhaft zu seyn. Er hat zu diesem Zwecke beschlossen, alle Jahre in oben gesagtem Theater eine gewisse Anzahl öffentlicher Akademieen zu geben, in welchen mit der grössten Sorgfalt und Genauigkeit von den besten Professoren und Künstlern alle diejenigen Musikalischen Originalstücke werden ausgeführt werden, welche man ihm zu diesem Ende zusenden wird.

Er ladet daher mit gegenwärtiger Anzeige alle diejenigen ein, welche glauben, ihre Compositionen sowohl für Instrumente, als für Gesang, in diesen Akademieen vorzustellen, ihre schriftlichen Arbeiten an einige der nachbemerkten Handelshäuser einzusenden, von welchen die Transport-Unkosten werden entrichtet und die Originale alsdann dem besagten Director zugesandt werden. Die vorzüglichsten Musikhandlungen in Europa, welchen gegenwärtige Anzeige mitgetheilt wird, können alsdann in diesem Falle einem Jeden die nöthige Auskunft geben.

Diese Compositionen müssen alle Theile einzeln ausgezogen haben und in solcher Ordnung seyn, um sogleich ausgeführt werden zu können. Auch sollen dieselben richtig und mit der grössten Genauigkeit copirt seyn, nicht stark und schwach und der Tact wird mit dem Metronom von Mälzel oder einem andern gebräuchlichern angezeigt werden, sonst könnte die Ausführung nicht den genauen von dem Verfasser

gewünschten Effect hervorbringen. Oben gesagter Director schlägt alsdann denselben folgende Bedingungen vor:

1) Ein jedes auf diese Art verfasste Manuscript muss einen Titel oder eine Ueberschrift führen, welche auswendig auf einem versiegelten Bogen (welcher innerlich den Namen des Verfassers enthält) muss wiederholt seyn. Auf diese Art wird das Stück nur nach seinem Werthe, ohne einige Parteylichkeit oder Rücksicht für den Namen des Verfassers, beurtheilt, und wenn eine Composition nicht das Glück hat, des Preises würdig erkannt zu werden, so hat der Verfasser, welcher unbekannt bleibt, dadurch keinen Nachtheil, und kann nöthigenfalls mit einer andern Arbeit den Lorbeer zu erringen suchen.

2) Nachdem das Stück in einer der besagten Akademieen ausgeführt ist, so wird es von einem aus mehr als 100 Professoren, Meistern und Musikliebhabern dieser Hauptstadt bestehenden Vereine, nach seinem Verdienste und dem Effecte, den es hervorgebracht, beurtheilt, und wenn es der Prämie würdig geachtet ist, so wird es in einer der grössten Akademieen wiederholt, der versiegelte Bogen, welcher den Titel dieses Stücks zur Aufschrift führt, wird alsdann geöffnet und der Name des Verfassers ausgerufen.

3) Die Stücke, welchen nach solcher Probe und Beurtheilung die Prämie zuerkannt wird, werden alsdann von gesagtem Director zum Drucke befördert und nach Abrechnung der Verlags-Unkosten wird der daraus gezogene Betrag dem Verfasser eingehändigt, oder wenn der Director das Eigenthumsrecht der Composition an irgend einen Verleger verkauft, so wird der Preis derselben dem Verfasser übergehen.

4) Wenn die Verfasser derjenigen Stücke, welche keine Prämien erhielten, ihre Compositionen zurück verlangen, so werden solche von dem Director, frey von allen Unkosten, an die Adresse oder das Handlungshaus übersandt, welche ihm zu diesem Ende angezeigt werden.

Da oben erwähnter Director diese Vortheile allen denen anbietet, welche sich der schönen Musikkunst widmen, so hofft derselbe, dass durch ihn diejenigen eine neue Laufbahn geöffnet seyn wird, welche Proben von ihrem Talente in diesem Kunstzweige ablegen wollen.

In *Mailand* bey *Giovanni Ricordi.*
In *Florenz* bey *Ricordi e Comp.*
In *Paris* bey *Maurizio Schlesinger.*

Und für diejenigen Städte, welche mit England in Correspondenz stehen, in *London* bey oben genanntem Director.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig hat so eben die Presse verlassen:

J. S. Bach's Musikalisches Opfer. Neue Ausg. 1 Thlr. 16 Gr.
— 371 vierstimmige Choralgesänge. 3te Aufl. Ladenpreis 3 Thlr. — Subscriptionspreis bis Ostern 1832. 2 Thlr.

Ausserdem haben wir noch eine kleine Anzahl Exemplare vorräthig von:

Dauprat Methode de Cor-Alto et Cor-Basse. 3 Parties. Paris. 70 Francs, die wir zu 12 Thlr. ablassen wollen, so wie noch einige Exemplare des 3ten Theils allein, die einzeln gegeben werden können.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Herabgesetzte Bücherpreise

von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

	Sonst	Jetzt
Apel, Kallirve, Tragodie. gr. 8. Velinpapier mit Kupfern	1 Rthl. — Gr.	Rthl. — 8 Gr.
Biblia Sacra, ex interpret. Castellionis. 8 maj.	1 „ 8 „	„ — 16 „
Bossuet (J. B.), Einleitung in die allgemeine Geschichte der Welt und Religion. 7 Thle.	7 „ 5 „	„ 3 —
Burdachs Propädevik zum Studium der gesammten Heilkunde; gr. 8.	— „ 21 „	„ — 12 „
— — Physiologie des Gehirns. 2 Thle. 8.	2 „ 16 „	„ 1 6 „
Carmichael, Hennig und Goodlad über die Stofelkrankheit. Nach dem Engl. v. Dr. J. L. Ebenlant. 8.	— „ 20 „	„ — 8 „
Carus (Dr. C. G.), Nervensystem, insbesondere des Gehirns. 4. mit 6 Kupf.	3 „ 12 „	„ 1 12 „
Clodius, Entwurf einer systematischen Poetik. 2 Theile	4 „ — „	„ 2 — „
Delametherie, Theorie der Erde. 3 Bande mit Kupfern 8.	3 „ 16 „	„ 1 6 „
Freemann (Esq.), Abhandlung über den Bau und Mechanismus des Pferdefußes und Methode des Beschlags. Mit 16 Kupfern. gr. 4.	1 „ 12 „	„ — 16 „
Georgs, vollständiges Handbuch der Jagdwissenschaft, für Jäger und Jagdfreunde. gr. 8. 2 Bände	2 „ 4 „	„ 1 — „
Gretry, Versuche über den Geist der Musik. gr. 8	1 „ 12 „	„ — 16 „
Kanne (J. A.), Mythologie der Griechen. 8	1 „ 12 „	„ — 16 „
Kuppermann (H.), prakt. Handbuch für Notarien, Sachwalter und Gerichtsaktuarien in verschiedenen Mustern außergerichtlicher und gerichtlicher Verhandlungen in einer reinen deutschen Schreibart, zur Verbesserung des Alten- und juristischen Styls abgefasset. 6 Bde. gr. 8	8 „ 10 „	„ 4 — „
— — juristisches Wörterbuch, mit praktischen Beyspielen erlautert. gr. 8	1 „ 12 „	„ — 18 „
Ludovici (L. G.), encyklopädisches Kaufmannslexikon alles Wissenswerthen und Gemeinnützigen in dem weiten Gebiete der Handlungswissenschaft überhaupt. Für das Bedürfniß jetziger Zeit durchaus umgearbeitet von J. C. Schedel. 6 Thle. gr. 8.	24 „ — „	„ 12 — „
Meißner (A. G.), Alcibiades. 4 Bande in gr. 8	4 „ — „	„ 1 16 „
Reuß (Cb. G.), Anweisung zur Zimmermannskunst, mit Kupf. erklärt. Dritte vermehrte Aufl. Fol.	2 „ — „	„ 1 — „
Rosenmüller, Dr., u. Titesius, Beschreibung merkwürdiger Höhlen. Beytrag zur physikal. Geschichte der Erde. 2 Thle. Mit 10 Kupf. Fol.	6 „ — „	„ 2 12 „
Russel (Lord, John), Geschichte der englischen Regierung und Verfassung von Heinrich VII. an bis auf die neueste Zeit. gr. 8.	1 „ 12 „	„ — 16 „
Stöckhardt (G. E. G.), Dizionario nuovo portatile italiano-tedesco e tedesco-italiano. 16	1 „ — „	„ — 12 „
Uebersicht, encyklopädische, der Wissenschaften des Orients, aus sieben arabischen und türkischen Werken, übersetzt von J. v. Hammer.	3 „ 12 „	„ 1 12 „
Weise (Dr. Ch. E.), Geschichte der Churfächsischen Staaten. 1 Bd. gr. 8.	3 „ 8 „	„ 3 — „

Leipzig, im Januar 1832.

Breitkopf & Härtel.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05408/069

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. Nº. 6. 1832.

Symphonieen.

1) *Erste Simphonie (in C) für grosses Orchester componirt — — von Ignaz Moscheles.* 81stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey H. A. Probst. Pr. 4½ Thlr.

2) *Erste Simphonie componirt — von Ignaz Moscheles.* 81stes *Werk. Arrangement für das Pianof. zu vier Handen vom Verfasser.* Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Die Symphonie aus C dur enthält die vier gewöhnlichen Hauptsätze, deren erstem ein Adagio non troppo als Einleitung vorangeht, worauf ein Allegro ¾, hinlänglich ausgeführt, folgt. Ein sanftes, dazwischen grossartiger anklingendes Adagio ¾, F dur, nicht zu lang, führt zum Scherzo, All. con fuoco, ¾, A moll, das von einem freundlichen Trio begleitet wird. Hierauf leiten einige Tacte Adagio in das Finale, All. vivace, ¾, C dur, das gebührend ausgearbeitet in seiner schnellen Bewegung bald vorüberrauscht, am Schlusse mit einer kurzen Steigerung des Tempo.

Wir haben die Partitur des Werkes, wie wir es wünschen, was aber leider nicht immer möglich zu machen ist, gebührend eingesehen und den Auszug für das Pianoforte selbst gespielt, auch das Werk aufführen gehört. Je misslicher es jetzt ist, eine neue Symphonie zu schreiben und zu beurtheilen, desto mehr müssen wir wünschen, alle drey Hülfsmittel einer möglichst begründeten Beurtheilung vereinigt zu sehen.

Dass ein Mann, wie Hr. M., seine musikalischen Ideen wohl zu ordnen, geschickt auszuarbeiten und zeitgemäss zu schmücken versteht, weiss Jeder von selbst; eben so, dass er auch musikalische Ideen hat. Nicht minder ist schon im Voraus Jedermann aus Erfahrung überzeugt, dass der Meister des Pianofortespiels auch mit der Behandlung der verschiedenen Orchester-Instrumente geübt umzugehen weiss. Das Alles findet sich auch in diesem Werke bestätigt, wovon uns eine wiederholte genaue Durchsicht der Partitur deutlich belehrte. Jeder Satz hat seine bestimmten, klar ausgesprochenen einfachen Grundmelodieen, die gehörig gewendet und mit allerley Ausführungsgedanken verflochten worden sind. Die Instrumentation zeugt durchaus von geübter Hand, von Einsicht und Ordnung im Ganzen und überall ist zureichende Fülle, die nicht in gleichmässig fortgesetztes Lärmen ausartet, mit geschickter Verschmelzung der Tonfarben der einzelnen Instrumente gepaart. — Dennoch wollte dieses Werk des Meisters im Ganzen bey der öffentlichen Aufführung weniger ansprechen, als wir nach dem Durchspielen desselben am Pianoforte erwartet hatten. Ueber diese Erscheinung könnten wir mit scheinbar gutem Fug leicht hinwegeilen, wenn wir es wohlgethan erachteten, uns in's Allgemeine zu flüchten und, der Wahrheit immerhin nicht völlig abhold, den Grund in dem Satze suchten: Wir sind so sehr mit den Symphonieen Beethoven's vertraut, haben uns so vorzugsweise in ihre Art hineingehört, dass es schwer fällt, wenn uns eines andern Symphonisten Weise angenehm befriedigen soll. Es gehört ein mannigfach glückliches Zusammentreffen von Umständen dazu, die nicht immer, am wenigsten allein in der Composition liegen. Wir haben aber doppelten Grund, solchen gemächlichen, sicherheitslockenden Hinterhalt zu verschmähen: einmal aus Achtung gegen unser Publicum und zweytens gegen den Componisten. Der letzte hat nicht nöthig, dergleichen zu begehren oder auch nur zu wünschen, denn er steht ausserdem bereits fest und anerkannt unter den Meistern; und dem ersten würden wir damit vielfältiges Unrecht zufügen. Endlich wollen wir es auch um unser selbst willen

nicht thun, sind auch nie gewohnt gewesen, unser Angesicht zu schminken; es verdirbt die natürliche Farbe. — Wir suchen demnach die Gründe, warum das sehr fleissig und tüchtig gearbeitete Werk weniger mit vollem Orchester, als am Pianoforte ansprechen wollte, in folgenden Bemerkungen, die Jeder für sich gebührend untersuchen und würdigen mag, am meisten, wünschten wir, der von uns geehrte Componist selbst.

Es ist, dünkt uns, trotz der zur rechten Zeit starken Instrumentation, zu viel häusliche Ruhe in der ganzen Symphonie. Selbst wo sie scherzt und wild wird und wo sie sich flüchtig bewegt: innerlich ist sie doch ruhig. Wird einmal ein Kampf, so ist es mehr ein Kampf für Wenige, als für Viele; eine Art Ehrezwist, oder ein andermal ein Theaterraufen prädestinirt siegreicher Truppen, kein Gladiatorengefecht auf Leben und Tod. — Die einzelnen Gedankenreihen sind rund, gut ausgesprochen: aber die Bänder, welche die verschiedenen Glieder verbinden, sind zu sichtbar; man fühlt die Ligamente; die Verbindungsfäden klingen vernehmlich und klingen sie mitunter nicht, so würden die Glieder zerfallen. Wir meinen nämlich, es gibt Uebergangsfloskeln, die augenscheinlich nur Uebergangslücken füllen, was jetzt in einer Symphonie am wenigsten vergönnt wird. Die einzelnen Gestalten sind gut, jede für sich: aber im Verlaufe der Gruppirung des Einzelnen drängt und hebt sich das Ganze nicht zu einem frischen Frescogemälde hervor, das durch weite Räume kräftig hindurchblitzt. — Die Leute haben den Sonntagskindern ihre Vorrechte abgelauscht und wollen so gut grüne, blaue und bunte Geister sehen, wie die Seherin von Prevorst. So eine heimliche Gewalt muss wundersam zwischen den Figuren spielen und aus allen Winkeln herausflügeln; mag es Mephistopheles oder Madonna oder die Hexe von Endor mit Saul und dem Hohenpriester seyn: es ist Eins. Je länger es währt, desto klarer und sichtlicher muss diese mystische Person in mancherley Situationen herausquellen, wie ein Strahl aus einer fernen Sonne und das Letzte muss alle Strahlen zusammenfassen, wie in einem Brennpuncte, dass es zündet.

Da hat nun besonders der letzte Satz viel auf seinem Gewissen; der hat recht absichtlich und überlegt kein solcher Brennpunct seyn wollen, sondern ein Moniteur. Zwar erinnert er uns an nichts Unebenes; er führt uns auf einmal ganz unverhofft den alten ehrwürdigen Sebastian Bach vor die Seele, indem er gleich zum Anfang auf anderen und in der Folge sehr verschiedenen Tonstufen den allbekannten Fugensatz des unvergleichlichen Meisters „b a c h“ zu Gehör bringt und vielfach anklingen lässt. Das hängt aber mit dem Vorigen gar nicht zusammen und indem wir den Höhepunct, den Verschmelzungs- und Versöhnungsact alles Vorangegangenen zu erleben uns sehnen, werden wir plötzlich in eine ganz andere Region versetzt, wohin wir uns in diesem Augenblicke nicht versetzt sehen wollen. Das wirkt unbehaglich; wir fühlen uns wie gezwungen, und wenn wir nicht unwillig werden, so macht uns das Unfreye doch steif. Wie sollten wir nun den Satz anders aufnehmen können? Mag er übrigens noch so gut seyn: das hilft ihm wenig; er ist nicht an seinem Platze, denn unsere Wünsche sind auf etwas Anderes gerichtet.

So erklären wir uns die Sache. Es soll uns sehr lieb seyn, wenn man sie anderwärts anders findet. Besonders sind wir auf den Eindruck gespannt, den das fleissig gearbeitete, auf alle Fälle nicht zu übersehende Werk in Wien hervorbringen wird; es ist dem Musik-Vereine des österreichischen Kaiserstaates gewidmet. — Es wird bildend seyn, wenn tüchtige Orchester das Werk gebührend vortragen und echte Freunde der Tonkunst sich über die Wirkung desselben Rechenschaft geben.

Das Spielen des vierhändigen Klavier-Auszuges hat uns viel Vergnügen gemacht und wir gestehen, grösseres, als das Anhören der vollen Orchester-Aufführung. Dass es für das Instrument vortheilhaft eingerichtet ist, braucht weiter keiner Versicherung, da das Arrangement vom Componisten selbst besorgt wurde, dessen Name hinlänglich dafür bürgt, wie der Name der Verlagshandlung für guten Druck und schöne Ausstattung.

No. 1. Première Sinfonie en Mi b maj. (Es dur) à grand Orchestre composée — par Wenc. Gährich. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 4 Thlr.

No. 2. Deuxième Symphonie pour grand Orchestre composée par W. Gährich. Oeuv. 5. Ebendaselbst. Pr. 5 Thlr. 12 Gr.

Die erste Symphonie dieses talentvollen, durch wackere Arbeiten ausgezeichneten Mannes, die er nicht zu früh, wie jetzt gewöhnlich, bekannt zu

machen sich beeilte, ist hier öfter mit Beyfall gehört worden, den sie auch verdient und überall erhalten wird, wo sie gut vorgetragen wird und wo man nicht allein Eine Weise Eines Meisters zum einzigen Maasstabe aller symphonischen Leistungen zu machen sich gewöhnt hat. Wir haben früher die Partitur dieses Werkes mit Vergnügen eingesehen und können daher im Allgemeinen wenigstens gewissenhaft bezeugen, dass es unter die tüchtigen Arbeiten solcher Männer gehört, die mit Fug und Recht dem Publicum musikalische Darstellungen vorführen dürfen, an welche man nach Beethoven's blühenden Meisterwerken die höchsten Anforderungen zu machen Grund und Neigung hat. Dass sich aber die Teutschen in solchen Leistungen am meisten und am höchsten hervorthun, dass sie offenbar in grossen Instrumentalwerken unter allen musikgebildeten Völkern die erste Stelle behaupten, ist von keinem Unbefangenen zu bestreiten.

Wir erinnern uns lebhaft, dass wir über die geschickte Handhabung der Instrumente, über gewandte Vertheilung der melodiösen, begleitenden und ausschmückenden Sätze uns in diesem Werke zu erfreuen vielfältige Ursache hatten. Die harmonische Haltung bewies eine vollkommene Beherrschung grammatischer und logischer Verbindungen, Imitationen und Fugen nicht ausgeschlossen. Erinnern wir uns genau, so dürfte vielleicht vom Fugensatze, besonders in der Schlussnummer der ersten Symphonie, noch zu viel Gebrauch gemacht worden seyn. Im ersten und im letzten Satze hätten einige Verkürzungen, wie es uns schien, das Ganze dem Unedeligen und Wirkungsvolleren noch näher gebracht. Dass aber, vor Allem jetzt, eine noch zu grosse Vorliebe an kunstgemäss tüchtiger Arbeit nichts weniger als scharfe Missbilligung verdient, die wir auch mit dieser Erinnerung durchaus nicht ausgesprochen haben wollen, gibt uns gewiss jeder wahre Freund der Tonkunst sogleich zu. Die Bemerkung findet ihre Stelle um künftiger Leistungen des von uns freundlich begrüssten Mannes willen; sie steht zu beliebiger Ueberlegung, damit die Kunst immer höhere Triumphe feyere. So wie ein übrigens meisterhaft ausgeführtes Gemälde durch zu volle Gruppirung den Totaleindruck verringern kann, so kann und thut es auch ein Tongemälde durch zu volle und zu lange Bearbeitung und zu mannigfache Verknüpfung und Ineinanderschiebung verschiedener Theile.

Uebrigens ist die Symphonie gut erfunden, hat innern Zusammenhang und schöne Folge. Wenn sie in der Art der Verbindung an Beethoven's grosses Vorbild erinnert, so ist das an und für sich kein Fehler: dennoch schätzen wir es noch weit höher, dass bey dem sichtbaren Streben, sich an die Weise des allgeliebten Symphonistenhauptes anzuschliessen, der eigenthümliche Sinn des thätigen Mannes keineswegs sich zum blossen Nachahmer verirrt hat; immer klingt sein Selbstständiges deutlich hindurch und die Anschmiegung an des gefeyerten Meisters Art gründet sich fühlbar allein auf die lebendige Hochachtung, die er für den Gewalthaber der Töne in sich trägt, und vereint sich zugleich mit dem ihm vorschwebenden Ziele, das sich der Componist selbst vorgesteckt hat. Die Symphonie ist ernster Art. Wir bedauern, dass uns eben jetzt die Partitur fehlt, wo wir sie am nöthigsten hätten, um näher in das Einzelne einzugehen.

Die Partitur der zweyten Symphonie desselben Tonsetzers, der als Mitglied der K. preussischen Kapelle in Berlin (früher als Mitglied des Orchesters in Leipzig) lebt, liegt vor uns. War die erste ernster und tiefer Natur, so ist die zweyte desto freundlicher, einfacher und sogleich ansprechend. Es wird also auf die verschiedenen Stimmungen und Neigungen ankommen, wenn vom mehr und weniger Gefallen der beyden, mit einander selbst verglichenen Werke die Rede ist. Auf dieses Individuelle kommt aber eigentlich gar nichts an; es ist nur der Persönlichkeit, nicht der Kunst wichtig. Bey diesem Einfacheren und Freundlicheren hat man jedoch an keine oberflächliche, blos gefällig hinrauschende Bearbeitung zu denken: sie ist vielmehr so gehalten und kunstgeübt durchgeführt, als diess gerade dieser Art der Composition, diesem gewählten Gegenstande angemessen ist. Das Imitatorische, die geschickte Verschmelzung der Instrumente, ohne welche jetzt mit allem Rechte kein Instrumentalwerk unter die ausgezeichneten gerechnet werden darf, fehlt nicht im Geringsten.

Der erste Satz, $\frac{4}{4}$, D dur, Allegro, geht einen so frischen, heitern Gang und ist so wenig über den Wunsch der meisten Hörer ausgedehnt, dass man mit Vergnügen den freundlichen Melodieen folgt. Nichts Ueberkünsteltes stört und dennoch steht Alles in gebührender Fülle ohne irgend eine Leere. Das Andante, quasi Allegretto, $\frac{3}{4}$, H moll, beginnt dem vorigen Satze angemessen, angenehm gehalten bis zur veränderten Vorzeichnung in C dur.

Hier tritt nun ein sehr einfach instrumentirter Zwischensatz ein, der etwas Gesuchtes und darum weniger Ansprechendes hat; bald erhebt er sich wieder von der Einleitung in Jas Hauptthema an und wird schön, wo sich die H moll-Vorzeichnung wiederfindet. Drauf wird dieser Zwischensatz wieder aufgefasst und gewinnt dadurch unerwartet, aber nicht erwünscht unerwartet, eine grössere Bedeutung, die das rechte Verhältniss umkehrt und den Anfangssatz, der an sich ansiehender ist, zu sehr in den Hintergrund stellt. Bis zum Eintritte des vollen Orchesters hätten wir ihn ermässigt gewünscht. Und noch einmal wird dieser zweystimmige Satz in H dur aufgenommen, doch so, dass bald die Blasinstrumente hineintönen, kurz darauf wieder H moll erfassend. Hat auch die ganze Durchführung etwas Eigenes, so hat sie doch nicht das Gerundete, das sie erst schön machen würde, noch weniger das klare, richtige Verhältniss der einzelnen Theile gegen und für einander, und am allerwenigsten die innere Nothwendigkeit, die erst jedem Gebilde den Stempel der Gediegenheit aufdrückt.

Das Scherzo All. $\frac{3}{4}$, D dur, ist frisch und schön in jeder Rücksicht und hat so viel und so schnell Versöhnendes, dass das Gemüth sich alsbald wieder im Gefühle der Freude heimisch sieht. Selbst der erste Theil des Trio in Moll entbehrt des Freundlichen nicht, ja er hebt das Dur nur um so mehr, das in der andern Hälfte *ff* eintritt. Sehr wohlgethan ist es, dass nach diesem trefflichen, vollbewegten Satze erst eine Adagio-Einleitung von 19 Tacten ($\frac{4}{4}$) dem Finale vorangeht. Sie war nothwendig, um beyde bewegte Sätze gebührend zu sondern und das Gefühl erst wieder durch eine kurze Zwischenruhe empfänglicher zu machen. Die gute Wirkung erhöht sich noch bedeutend durch glückliche Abmessung und Würdigung des eingeschobenen Satzes. Es ist ihm durchaus kein zu grosser Werth beygelegt, der zu weit abführen würde; er ist und will nichts anders seyn, als eben ein Verbindungssatz; der ganze Gedanke ist nur eine schlichte Einleitung, die sich dennoch einen angemessenen Inhalt durch eine vortreffliche Instrumentation zu geben weiss, wodurch sie ihr Angenehmes desto willkommener macht. Nach der Fermate setzt das Presto, $\frac{3}{4}$, D dur, schön ein und spielt in voller Heiterkeit auf das Gefälligste vorwärts ohne Weilen bis zum Ende.

Das Ganze wird demnach, auch von mässig geübten Orchestern, auf eine freundliche Aufnahme sich Hoffnung machen dürfen. Wir aber freuen uns, den neuen Tonsetzer auf verschiedenen Wegen einherschreiten zu sehen. Nicht blos dem Ernsten oder Düstern, was Anfangs und besonders jetzt häufig geschieht; nicht blos dem sogenannt Romantischen und Hochfliegenden, was noch mehr an der Tagesordnung seyn möchte, hat er sich hingegeben, sondern er greift auch das Heitere und Gefällige mit Lust und Eifer auf. Wir haben alle Ursache, das Letzte jetzt ganz vorzüglich zu loben, je mehr Manche zu glauben scheinen, es sey diess entweder ein zu leeres Feld, worauf sich nichts mehr ernten lasse, oder die Frucht, die man hier gewinne, sey kaum der Mühe werth. Das liegt aber in einem gänzlichen Missverständnisse oder in einem gern verheimlichten Mangel an Erfindsamkeit. Das Einfachere, das heiter Gefällige erfordert nicht nur eine vorzüglich glückliche Erfindungsgabe, die Manchem abgeht, der sich gern im bunt Wilden herumtreibt, sondern es bedarf auch einer durchaus geschickten, sehr angemessenen Arbeit, wenn es bey so vielem Hoch- oder doch Rauschendtönenden sich des Beyfalls der überreizten Menge noch erfreuen soll. Auch thut uns am Ende diese Art freundlicher, einfach und frisch herausgesungener Lebenserhöterung im ernsten Treiben einer so bunten Zeit ganz besonders Noth. Ferner hat es niemals ein Zeugniss von hochgesteigerter Kunst abgegeben, wenn man sich nur stets in einer Manier gefiel oder gefällt, und wäre sie an sich sogar die schönste. Des Missbrauches, der wie gewöhnlich damit getrieben wird, wollen wir nicht einmal gedenken.

Möge der geschickte Mann zu seiner Aufmunterung, zur Fortsetzung solcher und noch höherer Gaben viele Freunde finden, die er durch solche Erstlingsleistungen so sehr verdient. Die Stimmen-Ausgaben sind vortrefflich.

Nachricht.

Prag. November (1831). Die wichtigste musikalische Novität unserer Bühne war: „Die Jungfrau," romantische Oper in drey Acten nach der französischen „Femme sanglante" von Melville, bearbeitet von A. Schuhmacher, Musik von Konradin Kreutzer, von dem Compositeur selbst einstudirt und dirigirt. Die romantischen Stoffe, welche, mit

Geist und Poesie aufgefasst, wohl die wahre Opernwelt in sich schliessen, drohen aber, wenn sie so behandelt werden, wie es bey unserem heutigen Dichtern der Fall ist, uns endlich in die Zeit der „Löwenritter," der „zwölf schlafenden Jungfrauen" und des „Donauweibchens" zurückzuführen, und, was das Schlimmste ist, ziehen selbst den geistvollsten Tonsetzer zu alltäglichen und gemeinen Motiven herab; so erinnerte hier das Lied der Brigitte unwillkührlich an die Ritter-Opern der Leopoldstadt, und der Beyfall, welchen Dem. Schikaneder — sogar *ohne Stimme* — damit erntete, darf weder dem Motive noch ihrem Gesangsvortrage, sondern blos der vortrefflichen Instrumentation zugeschrieben werden, welche wahrlich selbst den Gemeinplatz adelte. Der Grundgedanke der Romanze des Peter, den der Tonsetzer im Verlaufe der Erzählung so dramatisch als poetisch ausführt, mahnt an eine alte Romanze von W. Müller, der, wenn gleich classisch in *seinem* Genre, doch schwerlich als Musterbild in der romantischen Musik aufgestellt werden dürfte. Uebrigens enthält die Oper eine grosse Anzahl sehr schöner, und vorzüglich für die *Menschenstimme* — die von den Compositeurs unserer Zeit immer mehr unterdrückt wird, dass man jedem Tonsetzer Ehrenpforten bauen muss, der ihr, ritterlich gegen die deutsch-musikalische Zeit ankämpfend, noch den nöthigen Spielraum vergönnt — *dankbare* Musikstücke, dass ihr, gut gesungen, der Erfolg nirgend fehlen kann. Vortrefflich gedacht und durchgeführt, wenn gleich etwas lang, ist die Ouverture, die man jedoch erst dann ganz zu würdigen und zu erkennen versteht, wenn man die Oper einmal *ganz* gehört hat. Eben so lobenswerth ist die Introduction, das darauf folgende Terzett, Wilhelms Arie, das sich daran schliessende Duett mit Agnesen und das lebhafte Finale. Die schönsten Nummern des zweyten Acts sind: Das brillante Duett der beyden Schwestern, Wilhelms Cavatine und das imposante Finale. Das Gesangstück der Agnese, wie sie in Gestalt der Jungfrau die Treppe herabkommt, hat zwar eine recht liebliche Melodie, doch schwankt es so sehr zwischen der Cavatine, dem Liede und der Romanze umher, dass man nicht recht weiss, zu welcher dieser Gattungen man es zählen soll. Die Situation des dritten Actes bringt es mit sich, dass seine wenigen Nummern das grosse Publicum minder allgemein ansprechen können, wenn sie gleich der Kenner gewiss um desto höher stellen wird; denn lässt gleich Werner's Romanze eine Verkürzung sehr wünschen, so ist dagegen das Terzett zwischen diesem, Wilhelm und der Jungfrau so poetisch charactervoll und deutsam, als die darauf folgende Preghiera Agnesens und das höchst kräftige Finale. Ausserordentlich schön sind die Chöre, und Herr Kreutzer hat sich in diesem ganzen Werke durch eine wahrhaft meister- und musterhafte Instrumentation ausgezeichnet. Vorzüglich gelingen ihm die herrlich durchgeführten Ritornelle, doch ist auch nicht zu läugnen, dass er sich deshalb vielleicht zu sehr in diesem retardirenden Genre gefällt. Ausgezeichnet schön ist das Ritornell von Wilhelms Arie mit Violoncellsolo, welches Herr Hüttner übrigens nicht sehr rein vortrug, so dass der laute Beyfall mehr auf Rechnung des Compositeurs als des Producenten kommen dürfte. Ein Fehler dieser Oper, der um so auffallender, da die Dichtung französisch ist, und daher vermuthen lässt, dass der deutsche Uebersetzer den versificirten Theil sehr erweitert hat, ist der Umstand, dass sie, überreich an Musiknummern, beynahe zu wenig Prosa — diejenige ausgenommen, welche man in den Reimen, besonders in Peters Romanze finden will — hat, und ein grosser Theil der Handlung in den Gesang fällt, wodurch das Verständniss jener sehr erschwert wird, insbesondere hier, wo das Meiste, was Hr. Strakaty und Alles, was Hr. Damms sang und — selbst was sie *sprachen*, ganz unverständlich blieb, und gewiss eine Hälfte der Zuschauer das Haus verliess, ohne dass ihr der Inhalt der Oper vollkommen klar geworden wäre. Mit Recht kann man dem Tonsetzer den Vorwurf machen, dass die einzelnen Gesangspartieen wohl musikalisch durchgeführt, doch durchaus nicht characteristisch individualisirt sind, diess fällt aber wieder ganz auf den Dichter zurück, und was sollte man aus einem ganz alltäglichen halb lustigen, halb verliebten, halb intriganten Ritter, aus ein paar Damen, welche auch nicht den geringsten moralischen Werth haben, aus einem Burgvogt und dessen Frau, wie selbe in jeder komischen Ritter-Oper zu finden, wohl Grosses machen? Wo der geringste Stoff vorhanden war, hat ihn Hr. Kreutzer lobenswerth benutzt, wie das deutsame Eintreten des Astrologen in der Introduction beweist, der eine höchst interessante musikalische Gestalt zu verkünden schien. Dass der Dichter denselben nachher, statt die Effecte künstlerisch zu benutzen, nur

als eine leere Nebenperson und nutzlosen Klagemann einhergehen liess, ist nicht die Schuld des Tonsetzers. Die schlimmste Beschuldigung, welche den Compositeur trifft, ist wohl der Mangel an Einheit im Style, da manche Musikstücke ganz im italienischen Geschmacke sind, andere an das Spohr'sche Genre erinnern, und endlich wieder andere — freylich die Mehrzahl — seine eigenthümliche Art und Weise aussprechen. Das ungewöhnlich vortreffliche Ensemble der ersten Vorstellung (die bey uns nicht selten einen kleinen Beygeschmack von General- — wenn nicht von Korporal-Probe — hat) liess den Wunsch laut werden, jeder Compositeur möchte seine Opern selbst bey uns einstudiren; wie aber jedes Ding seine Schattenseite hat, so zeigte es sich, dass sowohl Mad. Podhorsky (Baronin von Sternheim) als Hr. Damms (Ritter Wilhelm von Linden) durch die vielen Proben etwas mitgenommen waren, die schöne Stimme der erstern zeigte sich schon in den ersten Tacten sehr angegriffen, und dieser war in einigen Stellen des ersten Acts ganz unvernehmlich. Zum Glück kehrte Beyden im Kampfe die Kraft zurück und besonders erregte Mad. Podhorsky (welche immer da zu Hause ist, wo es grosse Kunstfertigkeit gilt) die stürmischsten Beyfallsbezeugungen in ihrer grossen Bravour-Arie — die ich übrigens nicht unter den vorzüglichsten Nummern der Oper aufgeführt habe, da sie sich ganz im gewöhnlichen Gleise dieser Gattung bewegt — und dem schönen Duett mit Dem. L. Gned (Agnes), nach welchem Beyde gerufen wurden. Ein zweyter Uebelstand entstand daraus, dass diese Letztere ihre Partie nicht mit ihrem gewöhnlichen Mentor einstudirte, welcher so vollkommen versteht, ihre kräftige Stimme in den Grenzen des Schönen festzuhalten, die diessmal an vielen Stellen wieder in hohem Grade grell und gellend wurde. Andere Theile der Oper sang sie vortrefflich und verdiente und erhielt reichliche Anerkennung. Dem. Gned hat eine Stimme, welche ihr Hoffnung gibt, bey anhaltend fleissigem Studium sich einst unter die vorzüglichsten deutschen Sängerinnen zu reihen, wenn es ihr gelingt, Meisterin ihres Organes zu werden; leider aber hat sie, wenn wir oft glauben, sie sey auf dem besten Wege dazu, wieder Rückfälle in die schreyende Manier — oder, wenn Manier Art heisst, Unmanier der Pesther Kunstschule. Hr. Damms ist der Partie des Wilhelm noch in keiner Hinsicht gewachsen, doch ist sie im Gesange so glänzend, dass jeder Tenorist, der nur einige gesunde Töne hat, darin gefallen muss, daher wohl ein grosser Theil des Beyfalls, den er erhielt, nicht viel mehr hiess, als: „Bravo Kreutzer!“ Hr. Damms scheint nicht sehr fest musikalisch zu seyn, was natürlich bey jenen Partieen, die er erst hier einstudirt, bemerkbarer wird, als bey seinen selbstgewählten Gastrollen. Sehr wacker trug Hr. Strakaty, der überhaupt in deutscher Musik zu Besten an seinem Platze steht, den Astrologen Bellini vor. Auch Hr. Illner (Schlossvogt) war nach seiner Art recht lobenswerth, und sowohl Dem. Nina Gned (Jungfrau), als Hr. Podhorsky (Werner) gaben ihre kleinen Rollen recht fleissig.

Dem. Emmering, Mitglied der königl. sächs. ital. Hofoper, welche wir bisher in zwey Gastrollen (Tancred und Isabella in der Italienerin in Algier) sahen, ist eine recht sorgfältig und systematisch im italienischen Genre gebildete Sängerin, mit einer angenehmen Altstimme, wenn sie gleich, wie alle Deutschen, jenen hinreissenden Schmelz des italienischen Contraalts nicht besitzt, der eine so unwiderstehliche Gewalt über das Gemüth ausübt, und einige ihrer höheren Chorden noch etwas scharf klingen. Es scheint ihr, was bey einer von den Tonsetzern so karg bedachten Stimmlage natürlich ist, noch an Routine zu fehlen, dagegen zeigte sie schon eine bedeutende Kehlfertigkeit, Geschmack in der Wahl der Coloratur und ein schönes Portamento di voce. Dem Vernehmen nach ist Dem. Emmering bereits bey unserer Bühne angestellt, was für die Erweiterung des Repertoires im Gebiete der neuern Oper sehr vortheilhaft wäre, da weder Mad. Podhorsky noch Dem. N. Gned sich zu den eigentlichen Altpartieen recht eignen.

Das alte Liederspiel: „Rochus Pumpernickel“ von Mathias Stegmeyer ist mit Einlegung mehrer neuer Gesangstücke wieder auf unsere Bühne gekommen, durfte sich aber, da die Zeiten seit seiner Erscheinung sich sehr verändert haben, schwerlich lange auf dem Repertoire erhalten.

Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1831 gedruckten Musikalien.

Nach den musikalisch-literarischen Monatsberichten. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister.

Dass Krieg und Kriegsgeschrey, Seuchen und allerley Landplagen keine besonderen Freunde und

und wesentliche Beschaffenheit des ausführenden Instruments nimmt. Man will aus allen Instrumenten alles machen. Man will auf der Harmonika im Allegro spielen und im Adagio auf der Spitzflote. Auf der Violine lasst man Harmonien horen und auf der Harfe melodische Verzierungen. Die Harfe ist ein Kind der reinen Harmonie. Sie interessirt durch die sanfte Nervenberührung ihres einschmeichelnden Tones. Aber dieser Ton gewinnt unendlich durch die gleichzeitige Verbindung mit andern Tönen, die zusammen eine schöne Harmonie erzeugen. Sie vertragt keine unbehutsame Ausweichungen, keine muthwilligen Sprunge, keine schnellflüssigen Laufer. Durch den gefangen Wechsel der Töne, die den Hauptton nie vergessen lassen, durch die vielseitigen Schattirungen ihres zarten Lispelns und ihres herzangreifenden Arpeggio, nimmt sie den Zauber der Mannigfaltigkeit an, den andre Instrumente von kunstreichen Modulationen borgen mussen, wenn sie nicht durch Einformigkeit ermüden wollen. Wer diesen Geist der Harfe nicht versteht, der verwandelt sein Spiel in eine armselige Klimperey, welcher selbst durch die Veränderungen der Tonart bey der Pedalharfe nicht abgeholfen werden kann. Mögen dann immer die Finger in lauter Terzen, Sexten und Oktaven, oder gar in lauter vollstimmigen Akkorden stufenweise auf- und ablaufen, mögen Harmonika- und Guitarrentone mit dem reinen vollen Harfentone abwechseln: das Spiel der Harfe bleibt dann immer eine Stümperey, dessen sich der wahre Kenner schamt, der auf jedem gemeinen Klavierinstrumente unendlich mehr Unterhaltung findet, wie bey dem künstlichsten Solo auf der Harfe.

Ein verdienstvolles Unternehmen würde es daher seyn, wenn ein Vertrauter der Harfe uns mit der Seele des Instrumentes bekannt machen und ausser den mechanischen Vortheilen beym Spiel, die ohne Widerrede nirgends besser, als in der vorliegenden Schrift entwickelt worden sind (denn die Anleitung zum Harfenspiel von Herbst lasst sich mit der von Backofen wohl nicht vergleichen) uns die Art und Weise zeigen wollte, wie man die Harfe am vortheilhaftesten gebrauchen könnte. Eine solche Behandlung der Kunst, die Harfe zu spielen, würde darum die gegenwärtige Anleitung nicht überflüssig machen. Hier findet der Schüler sowohl, als der Lehrmeister der Harfe, alles vorgetragen, was einer der geübtesten und besten Harfenspieler in Deutschland über den Bau der Harfe und über die Wissenschaft, sie in gutem Stande zu erhalten, über das Mechanische des Spiels, besonders über den Fingersatz, so wie über die ganze Art des Vortrags aus der Fulle seiner Kenntnis und Erfahrung mitzutheilen wusste. Alle Arten der Applikaturen findet man durch hinlangliche Beyspiele erlautert, die zugleich auch den Gebrauch des Pedals begreiflich machen, und einige auserlesene Uebungsstücke, worinn uns der Verf. seine überauszweckmassige Lehrmethode versinnlicht, machen eine schatzbare Zugabe zu seinem Werke aus. Den Freunden der Harfe wird es zugleich angenehm seyn, ein ziemlich anschnliches Verzeichnis von Harfenmusikalien auf dem blauen Umschlage zu finden.

Kurze Nachrichten.

Berlin. Der König hat den Wunsch der, bey der Einweihung des neuen Theaters zunachst interessirten Kunstler, die vor kurzem hier eine Conferenz gehalten haben, genehmigt, und das Haus wird den 1sten Januar eingeweihet. Der Herr v. Kotzebue hat ein neues Stück dazu geschrieben, in welchem alle Vorzüge des Hauses und seiner Einrichtung — Grosse, Dekorationen, Maschinerie u. s. w. dem Publikum gezeigt werden können. Mit diesem Schauspiel und der neuen Oper des Hrn. Kapellm. Reichardt (zu welcher Kotzebue ebenfalls den Text geliefert hat) wird dann abgewechselt werden. Hr. R. hat auch ein neues Liederspiel für das neue Haus ausgearbeitet, aus der Gattung des ersten

Förderer der Kunst im Allgemeinen sind, ist eben so allbekannt, als dass wir im verflossenen Jahre nicht wenig von diesen Zerstörern menschlicher Glückseligkeit gelitten haben, ja zum Theil noch leiden, zum Theil noch in Erwartung der Dinge sind, die da kommen sollen. Was vorüber ist, wissen wir und haben es empfunden; was kommen wird, überlassen wir ergeben und ruhig einer höhern Hand, als dass wir uns davor fürchten sollten. Nichts Schöneres hat der Mensch in den Tagen der Bedrängniss, als die Hoffnung. Glücklich ist, wer es erkennt, dass aus dem Leide die höhere Freude geboren wird.

Im vorigen Jahre ging von aussen her nicht Alles zum Besten. Manches schwere Unheil, was sich der Mensch selbst in seinem Wahn erzeugte, hat die Natur uns noch vermehrt durch scharfe Geisel. Der Erwerb musste dabey in den meisten Gegenden zu Grunde gehen und der Handel war in's Stocken gerathen. Wie hätten diess die Kunsthändler, namentlich auch die Notenverleger nicht empfinden sollen? Es hat Monate gegeben, wo die vorzüglichsten Musikalienverleger kaum für 50 Thlr. verkauft haben. Ginge es so fort, so müsste aller Verkehr und damit die Nahrung einer Menge Menschen vernichtet werden. So weit kommt es nicht. Das Ganze, das Allgemeine erholt sich schnell, wenn auch der Einzelne dem Druck oft schmerzlich unterliegt.

Man könnte sich daher wundern, wenn man erfährt, dass gerade in der drückenden Zeit noch bey Weitem mehr Musikalienhändler und Verleger entstanden sind; und darüber, dass im vorigen Jahre kaum weniger neue Kunstwerke im Drucke erschienen, als im Jahre 1830. — Zwar ist die Gesammtzahl scheinbar etwas geringer ausgefallen. Das Jahr 1830 hatten wir 2026 Musikalienwerke, über 225 mehr als 1829, anzugeben: im Jahre 1831 zählten wir im Ganzen 1856 Nummern. Aber erstlich sind im vergangenen Jahre weit mehr bedeutende, umfangreiche Werke darunter, als 1830; zweytens haben wir im gedruckten Catalog keine alten, nur von Neuem empfohlenen, in's Gedächtniss gerufenen oder im Preise herabgesetzten Werke bemerkt; drittens hat manche neu entstandene, oder sich in den Artikel der Musikalien mit hineinwerfende Handlung es noch versäumt, ihre Kleinigkeiten einzeichnen zu lassen und viertens sind unter der angegebenen Hauptzahl manche Nummern, die in nicht wenige Unterabtheilungen zerfallen, welche von uns nicht mit gezählt worden sind. Das Alles macht einen Unterschied, so dass wir annehmen müssen, es sind 1831 nicht viel weniger N[illegible] gedruckt worden, als 1830. Uebrigens ist die Zahl der Werke und Heftchen: nämlich 1856, keine geringe; wir meinen, es sey genug und übergenug. — Wenn man aber bedenkt, dass gerade in einer Zeit, wo an dem Einzelnen weniger gewonnen wird, der Handel sich durch die Menge und Mannigfaltigkeit der Geschäfte zu helfen sucht, um das Deficit möglichst zu ersetzen: so wird man leicht begreifen, warum das vorige Jahr fast eben so viele und zum Theil noch grössere Unternehmungen aufzuweisen hat, als sein Vorgänger, ja selbst der Zahl nach mehr, als das Jahr 1829. — Möge das jetzt laufende Jahr gesegneter für die Unternehmer seyn und somit glücklicher für Alle, denn Künste lieben den Frieden und äussere Behaglichkeit.

Es ist [illegible]r Natur der Sache angemessen, dass für das Pianoforte am meisten gedruckt wird. So auch 1831. Wir erhielten für das Pianoforte mit Begleitung a[illegible]derer Instrumente 70 Nummern; für das Pianoforte allein (Tänze und Märsche weggerechnet) an vierhändigen Werken 141; an zweyhändigen 580 — folglich zusammen ohne Concerte mit Orches[illegible]r und ohne Begleitungen des Pianoforte für den Gesang: 591 Nummern. Dazu kommen noch an Tänzen und Märschen 332 Hefte, also eine Menge von 923 neuer Pianofortehefte. Auch sind drey Lehrbücher für das Pianoforte erschienen.

Die Freunde der Guitarre, deren viel weniger sind, haben sich gleichfalls nicht über Unfruchtbarkeit zu beschweren: es sind für sie 58 Nummern und zur Begleitung des Gesanges 16 Nummern gedruckt worden, unter den letzten einige mit mehren Heftabtheilungen.

Die Harfe hat im verflossenen Jahre 17 neue Werkchen erhalten, also zwey mehr, als 1830.

Für Streichinstrumente ist ebenfalls viel geliefert worden, am allermeisten für die Violine, die an Concerten, Variationen, Quartetten, Tänzen u. s. w. 153 Nummern erhalten hat; dagegen die Bratsche nur 3 und das Violoncello 17.

Besser, als in mancher frühern Zeit, ist für die Blasinstrumente gesorgt worden; die meisten haben doch wenigstens ein Zeichen einer grössern Aufmerksamkeit aufzuweisen. Wahrscheinlich ist die Liebhaberey für Blasinstrumente unter die Dilettanten gekommen, denn die Musiker, die höheren

und bürgerlich beglückteren ausgenommen, kaufen wenig. Vorzüglich viele Liebhaber muss noch immer die Flöte haben, denn für sie ist auffallend viel gedruckt worden, im Vergleiche mit den übrigen Blasinstrumenten. Sie erhielt 91 Nummern, während die Clarinette 10 und das Horn 9 erhielten. Dem Csakan sind 4, dem Fagott 3, dem Flageolett 2, der Hoboe (mit Horn) 1 und der Posaune 1 gegeben worden. Für die Hoboe ist jedoch noch einiges arrangirt und sogar der Mundharmonica, die doch auch ein Blasinstrument ist, ist ihre Nummer geliefert worden.

Sonderbar wollte es uns scheinen, dass wir in diesem kriegerischen Jahre nur 11 Harmonieen- und Militärmusikwerke zählen konnten, da doch das vorangegangene Jahr 21 zählte. Sollten vielleicht mehre nicht eingesandt worden seyn, oder sollte uns manches zu versteckt gestanden haben?

Für volles Orchester (ohne Concerte und Bravourstücke) haben wir 45 Werke erhalten. Darunter sind 20 Ouverturen, 4 neue Symphonieen und die 7te grosse Symphonie Beethoven's in Partitur.

Reicher als 1830 finden wir die Oper bedacht. Selbst Partituren wurden gedruckt und mit Pianofortebegleitung erschienen 78 Nummern, allerdings nicht lauter vollständige Opern-Auszüge, aber doch nicht wenige und unter den Aushebungen aus Opern enthalten mehre Ausgaben fortlaufende Heftzahlen.

Der mehrstimmige Gesang mit und ohne Pianofortebegleitung erfreut sich diesmal einer bedeutenden Bereicherung. 1830 hatte 38 Sammlungen hervorgebracht: 1831 dagegen 82. — Der Gesanghefte für eine Stimme sind 165. Dazu kommen noch 6 Werkchen für Singübungen und 10 Anweisungen zum Singen.

Aber nicht allein die Liebe zum Gesang in Privatzirkeln, sondern auch der Sinn für ernste und kirchliche Musik hat zugenommen. Wir schliessen das nicht blos aus der grössern Menge der gedruckten Werke. Mit Vergnügen vernahmen wir im Laufe des vorigen Jahres aus mehren Gegenden, dass man auf Orgelspiel und Kirchenmusik mehr halte, als etwa noch vor einem Lustrum; die noch nicht ausgezeichneten Strecken Teutschlands fangen an in Kirchen- und Schulangelegenheiten den gebildeten löblich nachzueifern.

Die Zahl der Singakademieen auch in kleinen Städten vermehrt sich noch immer. Das Jahr 1831 hat für die Orgel 49 Nummern gedruckt, während 1830 nur 25 brachte; und an Kirchenmusikwerken ist das verflossene beynahe um die Hälfte reicher als sein Vorgänger: 1831 zählt 104 Werke, 1830 hingegen 58, was auch nicht unbedeutend genannt werden kann.

An Theorieen und anderweitigen Schriften für Musik erhielten wir zusammen 34 Werke: 1830 zählte 39 bis 40. Wir selbst kennen mehre tüchtige Arbeiten teutscher gelehrter Musiker, die trotz ihrer Trefflichkeit im vorigen Jahre keinen Verleger fanden, der hindernden Zeitumstände wegen.

Lithographirte Portraits berühmter Tonsetzer und Sänger sind 13 angegeben. Darunter befindet sich aber eine Sammlung ausgezeichneter Componisten, von welcher wir nichts Genaues anzeigen können, da wir sie nicht zur Ansicht erhalten haben.

Möge das neue Jahr recht glückliche Resultate gewähren und die Hindernisse des vorigen beseitigen.

Kurze Anzeige.

Sechs Trinklieder für vier Männerstimmen ohne Begleitung componirt und fröhlichen Gesellschaften gewidmet von Aug. Schuster. Op. 9. Leipzig, bey Pietro del Vecchio. Pr. 16 Gr.

Diese Trinklieder sind für fröhliche Gesellschaften, machen also auf tiefes und gewaltiges Ergreifen der Gegenstände (das Glas ausgenommen), auf originelle Behandlung oder sonst auf irgend etwas Kunstprangendes, keine Ansprüche: sie wollen mit trinkenden Sängern trinken, haben die Miene geselliger Unterhaltung, wollen sich dem herrschenden Tone freundlich bequemen und bringen, was in solchen Singstunden gerade leicht fällt und schnell zu Ohren spricht. Alle sechs Lieder sind jovialer Textnatur; das erste von W. Müller, die übrigen von Jul. Mosen, der im Zechertone den W. Müller weiter leben will. Am meisten gefällt uns der Inhalt des sechsten Liedes. — Druck und Papier sind schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. No. 7. 1832.

Recensionen.

Pianoforte-Musik mit und ohne Begleitung mehrer Instrumente von Joh. Nep. Hummel.

(Fortsetzung.)

Von G. W. Fink.

Grosses Septett (militaire) für Pianof., Flöte, Violine, Clarinette, Violoncelle, Trompete und Contrabass. 114tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 3 Thlr. 16 Gr. Auch für zwey Pianof., für das Pianof. allein, vierhändig und zweyhändig.

Abermals eine vortreffliche Composition unsers allbekannten, längst und viel gerühmten Hummel's, dessen allermeiste Erzeugnisse die Klarheit und heitertiefe Schönheit der Mozart'schen Kunstperiode mit dem reichern Schmuck und der neugefälligen Zier unserer jetzigen Zeit, so weit sich diese mit dem innern Gehalt und der durchsichtigen Gediegenheit jener sinnreicheren Tage verschmelzen lassen, auf eine Art verbinden, die jedem wahren Kunstfreunde den Genuss nach Wunsch erhöht und verdoppelt. Die Erfindung ist frisch, jugendlich, lebendig, gefühlt; die Durchführung sicher, erfahren, gehalten, kunstvoll. Für das Hauptinstrument, das Pianoforte, ist so angemessen, glänzend, bildend für die mannigfachste Fertigkeit sowohl, als für einen schönen, reinen Ausdruck und für fliessenden Vortrag meisterlich gesorgt, so weit man nur für die letztgenannten herrlichen Eigenschaften eines tüchtigen Spielers durch die Art der Compositio sorgen kann. Die Instrumentation endlich ist so überaus wirksam, geschmackvoll sinnig und kernhaft, dass sie dem Ganzen einen Reiz und eine Vollendung bringt, die nur selten in solchem Vereine sich zeigen und das Wohlgefallen am Werke auf die höchste Stufe stellen. Sämmtliche oben genannte Instrumente, mit alleiniger Ausnahme des Contrabasses, sind obligat beschäftigt. So schöne Gelegenheit aber auch alle diese Instrumente erhalten, sich zuweilen hören zu lassen, so trefflich in Melodieen-Verknüpfungen und imitatorischen Wendungen sie in einander greifen, so wenig decken oder verhüllen sie auch nur die bald prachtvollen, bald zart hingehauchten Hauptstellen des Pianoforte; selbst die Trompete thut es so wenig, wird sie nur einigermaassen mit der Discretion geblasen, die man von einem guten Trompeter erwartet und voraussetzt, dass der Vortrag dieses herrlichen Septetts selbst im Zimmer durchaus nichts Betäubendes hat.

Gleich das erste Allegro con brio, $\frac{4}{4}$, C dur, ist ganz, was die Ueberschrift sagt. Sogar einige ältere Klavier-Passagen sind so schön angebracht, so innig mit dem Gange des Ganzen zusammengebunden, dass sie zur natürlich treuen Haltung des Satzes wie nothwendig zu gehören scheinen; ja sie bringen dem erfahrnen Hörer noch eine Freude mehr und die übrigen, die alles Schöne in der Regel vorzüglich in neuen Figuren suchen, merken es kaum, dass sie wider Willen in Tage versetzt sind, von denen sie nichts, als die Vorurtheile einiger oberflächlichen Sprecher kennen. Dazu treten nun gleich hier die Instrumente so herrlich hervor und verweben sich so glänzend, dass mit den Schönheiten und Bravouren des Pianoforte der Satz zu einem prachtvollen sich steigert, dem bey gutem Vortrage der Beyfall kaum fehlen kann.

Das Adagio, Es dur, $\frac{4}{4}$, ohne Trompete, ein sehr sanfter und doch grossinniger Empfindungssatz, reizend durchgesungen im anziehendsten Wechsel herrlicher Melodieen und Harmonieen, und einer Instrumentalverbindung, die nicht schöner seyn kann.

Auf diesen erquicklichen Beruhigungs-Gesang tritt nun stark, vollfeurig, jovialisch, fast übermüthig aufsprudelnd eine der fröhlichsten Menuetten

(Allegro) ein, die wir jemals, ausgenommen in unseren Meister-Symphonieen, hörten. Hier spielt die kriegerische Trompete eine nicht geringe Rolle bey vollem Instrumentenwechsel und den anziehendsten Schattirungen einer muthig fröhlichen Stimmung. Ueberraschungen und Ergötzungen jagen sich bis zum muthwilligen Trompetenschlusse.

Und wie allerliebst scherzend und überall sittig (welches Sittige man in den Hummel'schen Pianoforte-Werken als einen Hauptzug ansehen kann, weshalb sie auch noch einen ganz eigenen Reiz in sich tragen und eine eigene Art Genuss gewähren, der seine Freunde nicht verliert) klingt leise tändelnd in zierlicher Lust das Schluss-Vivace an! Das Thema gehört zu den einfachsten und natürlichsten, die es gibt, aber auch (und das ist es eben) zu den glücklichen und gesunden, mit deren frischen Keimen eine Meisterhand die vielfachsten Nebenmelodieen auf das Ungezwungenste zu verknüpfen und das heiter Anständige mit dem Grossartigen und ernst dazwischen Tönenden, ja mit dem fromm Ergebenen auf das Natürlichste zu vereinigen vermag zu einer so gehaltvollen Lust, dass sie Alle ergreifen wird, deren Sinn für Gediegenes nur nicht zu tief verödet ist. So ist es durchgeführt. — Uebrigens verlangt sowohl dieses, als das folgende Werk gewiegte Spieler, vor Allem solche, die da wissen, was sie spielen, oder die doch mindestens, bey guter Fertigkeit und Sauberkeit des Vortrages, Lust haben, es zu lernen. Abklimmen kann man solche Musik nicht. Dazu ist sie auch nicht geschrieben.

Oberons Zauberhorn. Grosse Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 116tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Ebendaselbst.

Dasselbe Werk für das Pianoforte allein. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Die Einleitung des zunächst zu einer Kunstreise nach England für eigenen Concertvortrag von dem Meister gefertigten Werkes lässt im Fortissimo und in voller Harmonie die drey ersten Töne der arabischen, von Niebuhr mitgetheilten Melodie, auf dem dritten mit einer Fermate erklingen, die C. M. v. Weber's Aufmerksamkeit auf dergleichen Volksthümliches zu benutzen verstand. Nach pianoforte- und phantasiemässig freyen Accordbrechungen kehren in anderen Tönen diese Anspielungen mit freyen Zwischenspielen wieder und geben zu unterhaltenden Ausspinnungen schön benutzte Veranlassung, bis sie in ein siegreiches Tempo con espressione leiten, vom Pianoforte Anfangs allein vorgetragen, dann von ihm zum Gesange der übrigen Instrumente einfach variirt, worauf in frischerer Bravour ein rauschenderer Satz bis zur Fermate sich sehr wirksam weiter rollt und mit einem vortrefflich angebrachten Schnellläufer in eine sturmandeutende Bewegung hinabstürzt. Sie verliert sich in's Sanfte im Larghetto (As dur, $\frac{3}{4}$), in sehnender und glücklicher Liebe vielfach bewegt, reich und innig sich weiter kosend bis zum prachtvollen Marsche (C dur), der nicht überraschender und eindringlicher einsetzen könnte. Man meint die Liebenden nach manchen treu bestandenen Gefahren mit vollem Segel auf ebenem Spiegel des Meeres erwünscht abfahren zu sehen. Aber nicht lange währt die Lust beglückter Liebe: bald erregt sich der unsichere Grund des leicht zürnenden Meeres und in der Tiefe da unten klingt's fürchterlich. Dumpf drohend murmelt des Abgrunds Macht sich herauf und peitscht die schäumenden Wasser immer brausender. — Da legt sich's wieder und schweigt im Grauen. Und von Neuem heran aus dem wirbelnden Schlunde wogt zischend es auf; wilder und wilder toben die Schrecken bestürzter Tritonen, Blitze durchzucken die Luft und rund umher wacht Graus und Verderben im Sturme der See. — Und wie von hellenden Göttern gezügelt zieht murrend der heulende Grimm in die Höhlen der Nacht; nur fern noch grollend dröhnt der Nachhall der Wuth. Und wie Rettung kündend mischen sich Klänge des Elfenhorns hinein, bis im Allegretto con moto $\frac{4}{4}$, des Hornes Ton *pp* wie aus Fernen naht, von lauschenden Accorden verwundert begrüsst. Da tönt endlich die arabische Melodie sonderbar und fremd, vom Horn allein vorgetragen, in's neu gewonnene Leben. Künstlich, bunt und phantastisch gemischt nehmen die Instrumente den fremden Sänger auf und treiben seine Melodie so romantisch kühn und freudig durch einander, dass es einem gar seltsam zu Sinne wird, in Staunen und Freuen getheilt: denn das Pianoforte überbietet in ritterlich siegreichen Bravouren den Sang der Söhne der Wüste und den Zaubertanz der Instrumente, und stürzt sich kühn und übermüthig durch glückliche Wagnisse ergötzlich vorwärts. — Es ist ein gefällig sonderliches, meisterlich geführtes, an Instrumentation und Bravour reich romantisches

Concertstück, das auch wohl ohne Instrumentalbegleitung am Pianoforte allein vorgetragen werden kann. Es ist auch mit Begleitung eines zweyten Pianoforte, auch mit Begleitung einer Violine oder eines Violoncells erschienen. Mit Quartettbegleitung, wie es auch erscheinen soll, wäre es sehr wünschenswerth für häusliche Musik. Sie wird wohl bald geliefert werden. Wir brauchen nicht erst zu sagen, dass der Druck trefflich ist.

Nachricht.

Stuttgart. Unsere Bühne wurde am 21sten August nach zweymonatlichen Ferien mit dem Freyschütz eröffnet, welcher inzwischen mehre Male wiederholt und wie früher mit gleichem Beyfalle aufgenommen wurde. Frau von Knoll, welche die Partie der Agathe in einer der letzteren Vorstellungen wieder einmal sang, verdient vor ihrer Nachfolgerin in dieser Rolle, Dem. Haus, durch ihre reine, kräftige, volltönende Stimme und den ungekünstelten, natürlichen Vortrag derselben, bey Weitem den Vorzug. Als Neuigkeiten hörten wir seither: 1) Die Amazone, oder: der Frauen und der Liebe Sieg, Oper in drey Acten mit Tanz von L. Robert, mit Musik vom Kapellmeister Lindpaintner. Diese Oper wurde bis jetzt zweymal wiederholt. Personen sind folgende: Aurora, Prinzessin von Cypern (Dem. Haus), Verlobte des Hippolit, Prinz von Syrien (Hr. Vetter vom Darmstädter Theater, als Gast; später Hr. Jäger), Lilia (Mad. Wallbach-Canzi), Gemahlin des Herzogs Guido von Antiochien (Hr. Häser), Flora, Gräfin von Thares (Frau von Pistrich), Lothar von Boutron, Waffengefährte Hippolit's (Hr. Pezold) u. s. s. Nebenrollen. Die Fabel des Stücks, kurzgefasst, ist diese: Hippolit, Prinz von Syrien, ein ausgemachter Weiberfeind, der nur an kriegerischen Spielen und Jagdergötzlichkeiten seine Freude hat, ist mit Aurora, Prinzessin von Cypern, die er bis jetzt nur im Bilde sah, seit einem Jahre verlobt. Nun soll die Hochzeitfeyer mit aller Pracht und fürstlichem Glanze in der Hauptstadt Antiochiens am Hofe des Herzogs Guido, dessen Gemahlin Hippolit's Schwester ist, begangen werden, und Aurora sowohl, als Hippolit, werden Beyde insbesondere im Triumphe eingeholt. Da die Herzogin Lilia ihres Bruders Hass gegen alle Frauen nur zu genau kennt, der sich später in einigen, vom Dichter fast zu unzart und derb gezeichneten Situationen kund gibt, so entwirft sie mit ihren Hofdamen und nach erlangter Bewilligung der Prinzessin Aurora, zu welcher diese sich nur schwer versteht, da sie den Prinzen Hippolit, auch nur bis jetzt im Bilde, schwärmerisch liebt, den Plan, ihren Bruder zu täuschen, ihn durch allerhand künstlich herbeygeführte Situationen und verführerische Angriffe von Seiten Aurorens zur Liebe zu entflammen, um seinem eingebildeten Weiberhasse ein Ziel zu setzen. Zu diesem Ende muss eine entfernte Freundin der Herzogin (Flora, Gräfin von Thares) die Person Aurorens und Hippolit's verlobte Braut vorstellen. Selbst der Herzog, Lilia's Gemahl, welcher Gräfin Flora überdem nicht kennt, weiss um diese Intrigue nichts, und Aurora, in die sich Prinz Hippolit später ernstlich und leidenschaftlich verliebt, erscheint als ein letzter Abkömmling aus dem alten Amazonengeschlechte (!!), und zwar als Jägerin gekleidet, mit Sandalen an den Füssen, ein Tigerfell auf den Schultern, einen blinkenden, silbernen, antiken Helm auf dem Kopfe und mit Pfeil und Bogen in der Hand (!!) inmitten des ganzen Hofstaates, welcher, so wie der Herzog und seine Gemahlin, in altfranzösischem ritterlichen Costüme auftritt. Die schöne abentheuerliche Amazone erblickt Hippolit zuerst auf der Jagd; er verfolgt sie Neubegierde und von Sehnsucht getrieben die flüchtige Erscheinung, ereilt sie und ist von ihrem Reize bezaubert. Diese aber setzt ihm Stolz, Kaltsinn, Sprödigkeit und Verachtung entgegen, und erklärt dem Prinzen, dass sie ihn und das ganze männliche Geschlecht ewig hasse. Hippolit behandelt von nun an die vermeintliche Braut (Flora) nur um desto strenger und kälter; diese, im Vereine mit der Herzogin schon im Voraus über das Gelingen ihres Plans triumphirend und die wachsende Leidenschaft des Prinzen wohl bemerkend, fassen den Entschluss, Aurorens entführen zu lassen, um durch einen Gewaltstreich die schlecht verhehlte Liebe des Prinzen zur reizenden Amazone noch mehr zu steigern, seiner Sehnsucht und seinem ritterlichen Sinne Gelegenheit zu verschaffen, den Räuber zu bestrafen und die Geliebte zu retten, was ihm auch leicht gelingt. Zu dem Werkzeuge der Entführung wird aber Boutron, Hippolit's Waffengefährte ausersehen, der gleich seinem Herrn einen Hass gegen alle Weiber affectirt, vom ersten Augenblicke aber eine geheime Neigung gegen die

vermeintliche Prinzessin Aurora (Flora) hegt; und sich zur Ausführung der Unternehmung willfährig zeigt. Herzog Guido (ein bon homme), welcher von seiner Gemahlin nicht einmal erfahren hatte, dass dieselbe die vom Unglück verfolgte Amazone heimlich bey sich schützend aufgenommen und ihr am äussersten Ende des Schlosses eine versteckte Klause zum Asyl eingeräumt, erblickt Auroren gleichfalls nur zufällig auf der Jagd, und erfährt durch seinen Castellan den Aufenthaltsort dieser Schönen, welchen ihm, so meint er, seine Gemahlin, so wie das Daseyn der schönen Amazone, aus Eifersucht verborgen habe. Da derselbe nun das Entführungsprojeckt zwischen Flora und Boutron erlauscht, so nimmt er sich vor, um die Eifersucht seiner Gattin zu bestrafen, die schöne Unbekannte selbst zu entführen und ihren Plan zu durchkreuzen. Alles diess gibt Veranlassung zu mancherley Verwickelungen und einigen drolligen Scenen. Zuletzt will die Amazone, von den rohen Männern hart bedrängt, wieder in ihr Vaterland zurückkehren. Hippolit, von inniger Liebe hingerissen, überlässt es nun dem Herzoge, bey der (vermeintlichen) Prinzessin durch seine Vermittelung es dahin zu bringen, dass sie ihren Ansprüchen auf ihn entsagt und bietet der fremden Hülfelosen Thron, Herz und Hand. Aurora weicht dem Flehen Hippolit's und gibt sich endlich zu erkennen. Allgemeine Erklärung; Versöhnung; Jubel und Freude! — Hrn. Lindpaintner's Composition zeigte, wie alle seine früheren Arbeiten dieser Gattung, von tiefer, harmonischer Kenntniss, richtiger Auffassung und Durchführung der Charactere, einer fleissigen, kunstgeübten und wohl berechneten Instrumentirung (die indess wohl zuweilen bey den Gesangsstücken, deren einige überdem zu lang und ausgesponnen sind, zu stark und überladen seyn dürfte), und entfaltete in mehren einzelnen Gesängen sowohl, als in den häufigen Ensembles einen Erguss klarer, gefühlvoller und rein melodischer Sätze, die ihm, wie das ganze Werk, die Achtung der Kunstverständigen, auch den Beyfall der verwöhnten Menge sicherten. Die feurige, grandiöse Ouverture wurde stürmisch applaudirt, so wie das erste und zweyte Finale, in welchem letztern sich ein fünfstimmiger Canon befindet, der äusserst zart, lieblich und einfach ist. Ferner wurden zwey Arien von Hippolit, eine Cavatine mit obligaten Hörnern für Aurora, ein Duett mit Chor zwischen Boutron und Flora, eine Arie Boutron's, ein Liedchen von Flora und eine kleine allerliebste Polonaise Lilia's (welche in der ersten Vorstellung eine etwas zu lange, sentimentale, fast tragische Arie sang) besonders ausgezeichnet. Bey der letzten Vorstellung der Oper hatte Hr. Kapellmeister Lindpaintner einige Musikstücke theils ganz weggelassen, theils gekürzt, was der Oper nur Gewinn bringen konnte. Die Darstellung war ein schönes würdiges Ganze von Seiten des sämmtlichen Singpersonals sowohl, als auch von Seiten unserer ausgezeichneten Kapelle unter ihres Meisters trefflicher Leitung. —

Die folgende neue Oper war: 2) Macbeth, in drey Acten mit Tanz nach Rouget de Lille von C. M. Heigel, mit Musik von A. H. Chelard, Kön. Kapellmeister in München. Die Bearbeitung des Shakespear'schen Stoffs für die deutsche Bühne als Opern-Sujet, so wie die Composition des in der That originellen geist- und talentvollen Tondichters, ist durch die wiederholten Darstellungen auf auswärtigen Bühnen schon hinreichend bekannt; auch ist der Klavier-Auszug des ganzen Werkes bereits erschienen, wodurch den Kunstverständigen es leicht wird, ein selbstständiges Urtheil zu fällen. Ref. beschränkt sich daher nur auf einige wenige Bemerkungen, die sich ihm bey dem zeither zweymal statt gefundenen Darstellungen dieser Oper aufgedrungen haben. Die Begleitung spielt durch die öfter sich zu colossal anhäufenden Massen von Instrumenten fast durchgängig eine Hauptrolle. Das Gehör wird dadurch übertäubt und abgespannt, und selbst den stärksten, kräftigsten Singstimmen wird es unmöglich, hindurchzudringen, gehört und verstanden zu werden. Von den Chören aber ist hier nicht die Rede. Leider! haben die neueren, sowohl französischen als italienischen — wohl auch deutsche! — Compositeurs in ihren Werken den Sologesang zum Piedestal herabgewürdigt. Auch das Haschen nach kühnen, fremdartigen, oft kaum zu beziffernden Accorden und Uebergängen, so wie der plötzliche Wechsel von Dur und Moll, nicht selten ohne alle Veranlassung durch den Text und das auszudrückende Gefühl, stören Ref. im Genusse der wirklich mannigfaltigen Schönheiten der einzelnen Stücke, die jedoch durchgängig zu lang und zu ermüdend sind, obgleich der Componist selbst schon viel in seinem Werke für die Darstellung gekürzt hat, welches aus dem Klavier-Auszuge sichtbar wurde. Die beyden Aufführungen waren sehr gelungen zu nennen, und Sänger, Orchester und Chor bethätigten vollkommen ihren

ehrenvollen Ruf. Costüme, Decorationen und Maschinerie waren durchgängig neu; die Tänze vom Balletmeister Hrn. Thoms gut arrangirt und von den Zöglingen der hiesigen Kön. Ballet-Schule recht brav ausgeführt, wirkten zur Verschönerung der scenischen Anordnungen an ihrem Theile mit. Die Besetzung der Partieen war, wie folgt: Duncan, König von Schottland (Hr. Häser), Moina, seine Tochter (Mad. Wallbach-Canzi), Douglas, Prinz von Caledonien (Hr. Hambuch), Macbeth und dessen Gemahlin (Hr. Pezold und Dem. Haus), Lenox, Feldherr (Herr Kunz). Besondern Beyfall, mehr oder minder, erhielten die hier bemerkten Musikstücke: Ouverture und Introduction, Macbeth's Arie und das grosse meisterhaft gearbeitete Terzett der Hexen, vorzüglich ausgeführt von den Damen: Knoll, Laurent und Gnauth; desgleichen der feurige, originelle und gehaltvolle Chor am Schlusse des ersten Acts. Ferner die beyden grossen Scenen der Lady Macbeth mit Chor, von welchen besonders ihre letzte im dritten Acte trefflich gearbeitet und von vieler Wirkung ist; sodann die echt dramatische Scene des Königs (von Hrn. Häser mit Wahrheit, Gefühl und rein declamatorischem Vortrage wiedergegeben), welche nach dem unmittelbar vorhergehenden grossen, pomphaften und lärmenden Quintett einen sehr beruhigenden und angenehmen Eindruck machte. Das Gebet mit Chor, das sich dem Quintett anreiht und ohne alle Instrumente geschrieben ist, wurde vom sämmtlichen Singpersonale sehr präcis und mit allen vorgeschriebenen Nüancen executirt und ohne in der Intonation merklich herabzusinken, was in der That nicht leicht war. Dem. Haus als Lady sang nicht nur schön, mit Kraft und Feuer, sondern sie zeigte sich auch als eine gewandte, brave Schauspielerin. Die Wahnsinns-Scene gelang ihr besonders gut. Warum dieselbe aber gleich bey ihrem ersten Auftritte mit Diadem und einem Königsmantel von Hermelin erschien, kann Ref. nicht wohl begreifen! — Hr. Pezold als Macbeth sang gleichfalls sehr gut, besonders in der zweyten Vorstellung; doch liess er als Darsteller noch manchen billigen Wunsch zurück; indessen war es ihm Ernst, nach Kräften etwas Tüchtiges leisten zu wollen. Recht Schade ist es, dass er nicht immer ganz rein intonirt, sobald er sich über Gebühr anstrengt. Er ist, und mit Recht, besonders in seinen komischen Partieen, ein grosser Liebling des Publicums, und wenn wir ihm, frey von aller Parteylichkeit und unedler Tadelsucht, noch einen freundschaftlichen Rath für grosse, seriöse Partieen zu geben hätten, so wäre es der: auf das Studium seiner Läufe oder Coloraturen eine grössere Sorgfalt zu verwenden, um die möglichste Deutlichkeit zu erringen. Seine Aussprache ist jeder Zeit rein und verständlich, welches Lob wir nur Wenigen des uns angehörigen Personales ertheilen können. — Mad. Wallbach, die unverkennbar vor allen unseren Sängerinnen die beste Schule hat, leistete in ihrer grossen Arie im dritten Acte Ausgezeichnetes; man hatte nicht allein Ursache, ihren kunstsinnigen Vortrag zu rühmen, sondern auch ihr treffliches Gedächtniss zu bewundern, da Ref. nicht leicht eine Arie kennt, welche aus so heterogenen und abgerissenen musikalischen Floskeln zusammengesetzt und dabey so schwierig in der Ausführung und von solcher Länge ist. — Hr. Hambuch zeigte sich, wie gewöhnlich, als fertigen, seiner Sache gewissen Sänger. — Der Componist Hr. Chelard, der den beyden Darstellungen seiner Oper beywohnte und die Proben derselben mit geleitet haben soll, erhielt von unserm König einen Brillantring zum Geschenk. — Neu waren für uns noch: 3) Das Fest der Handwerker, komisches Vaudeville von Angely, welches das lachlustige Publicum sehr ergötzte und recht frisch und lebendig mit eingewebten Local-Scherzen gegeben wurde. Zu diesem Liederspiele wurde gleichfalls als Neuigkeit aufgeführt: „Rataplan, der kleine Tambour," nach dem Französischen bearbeitet und mit durchgehends gut gewählten lieblichen und ansprechenden Lieder-Melodieen versehen von A. Pillwitz (dem in der Kunstwelt rühmlich bekannten Basssänger). Seit lange hat sich kein kleines musikalisches Product einer so allgemeinen regen Theilnahme zu erfreuen gehabt. Es war aber auch durchgängig sehr gut besetzt, so wie das Theater selbst, dessen Einnahme für unsern wackern Komiker Rohde war. Der Beyfall, den es erhielt, ist darnach am besten zu ermessen, dass es wenige Tage nachher, abermals als Benefiz-Vorstellung, für das Hoftheater-Chorpersonale, wiederholt wurde und bey Weitem einen noch reichlichern Ertrag an der Kasse abgab, als das erstemal. Die darin enthaltenen Rollen sind: „Groscanon, Grenadier-Sergeant (in welcher unser noch immer kräftiger und braver Häser durch sein treffliches Spiel und seinen zu Herzen sprechenden Kunstgesang, besonders in einem seiner Lieder nach der wohlbekannten gemüthlichen Melodie zu „Bertram's Abschied"

wahrhaft furore machte). Den kleinen Tambour Rataplan gab Frau von Pistrich keck und gemüthlich, den Pfeifer Caprice Mad. Schmidt gewandt und listig; so wie Hr. Rohde als Witth Tire-bouchon äusserst brav und komisch war. — Als Gäste hörten wir zuvörderst die ausgezeichnete Sängerin Dem. Heinefetter in nachstehenden Partieen: in der diebischen Elster als Ninette (Dem. Gnauth gab dieses Mal den Pippo); als Agathe im Freyschütz; Rosine im Barbier von Sevilla; Elvira im Don Juan und als Sextus im Titus. Ref. bezieht sich auf sein in No. 33, August, des vorigen Jahres geäussertes Urtheil über diese Künstlerin. — Ferner erfreute uns der Tenorist Hr. Vetter aus Darmstadt, welcher noch vor ungefähr acht Jahren als Anfänger der hiesigen Bühne zugehörte, mit einer Anzahl Gastrollen, z. B. in der weissen Frau den George Braun, im Otello den Rodrigo (in welcher Oper Hr. Tourny sich als Jago als sehr brauchbarer Sänger bewährte), zweymal den Hippolit in Lindpaintner's Amazone u. s. w. Hr. Vetter besitzt eine weiche, klangvolle Stimme von nicht geringem Umfange, dabey fehlt es ihm nicht an Kraft und Feuer, doch für den modernen italienischen Gesangsvortrag gebricht es seiner Stimme an Geläufigkeit und Rundung in den Coloraturen; auch ist Kopf- und Bruststimme nicht schön und gleich mit einander verbunden. Als Schauspieler erhebt er sich nicht viel über das Gewöhnliche. Er fand in allen Partieen verdiente Anerkennung und Beyfall; seine besten Leistungen waren wohl unstreitig Masaniello und Tamino. — Noch ganz kürzlich wurde die Zauberflöte wiederholt, in welcher ein junger Mann, Hr. Egner von Augsburg, nachdem er zuvor im Concert eine Arie aus Chelard's Macbeth nicht ohne Beyfall gesungen hatte, als ersten theatralischen Versuch den Sarastro gab, welcher Rolle derselbe in keiner Hinsicht gewachsen war. Er hat eine Baritonstimme, die nicht ohne Klang und Ausdruck ist, aber noch einer grossen Ausbildung bedarf. Hr. Pezold als Pagageno war sehr brav im Gesange und Spiele, Frau von Pistrich aber als Pamina und Herr Jäger als Tamino verschnörkelten diessmal ihre Partieen zu sehr; die drey Genien distonirten gewaltig, und die Tempi wurden fast durchgängig allzu schnell genommen. —

(Beschluss folgt.)

Mancherley.

Wie viel der Name zur Sache thut,

erfährt man in der Welt nur zu oft; es ist noch jetzt nicht anders. Man streiche die Namen der Verfasser und wie Vieles wird unbemerkt vorübergehen, was mit dem einmal berühmten Namen Staunen oder Entzücken erregt! Als einst Willaert, ein damals noch wenig berühmter Fremdling in Italien (erzählt Hofrath Kiesewetter in seinem Preiswerke über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst), eine unter dem Namen des berühmten Josquin in Rom sehr beliebte Motette als seine Arbeit in Anspruch nahm, legten die Sänger solche von diesem Augenblicke an bey Seite. — Und so liest man auch in dem Cortegiano des Castiglione, dass eine Motette, welche vor der Herzogin von Urbino gesungen wurde, ganz unbeachtet vorüberging, bis es bekannt wurde, dass sie eine Arbeit des geliebten Josquin sey. Sogleich kam sie zu Ehren und man erschöpfte sich in ihrem Lobe. — Mit wie vielen auffallenden Erzählungen von Vorfällen gleicher Art, die sich in unseren Tagen zugetragen haben, könnte man dergleichen seltsame Erscheinungen vermehren! Sie sind so gewöhnlich und tragen sich so oft zu, dass wir es nicht nöthig zu haben glauben. Stoff zum Bedenken geben sie aber genug und darum erinnern wir einmal kürzlich an dergleichen Sonderbarkeits-Zeugnisse.

Des musikalischen Opfers Trio

für Flöte, Violine und Bass, das, aus fünf Sätzen bestehend, den Beschluss der neuen vortrefflichen Ausgabe macht, die vor Kurzem äusserst correct und schön gedruckt bey Breitkopf und Härtel erschien, ist schon, wahrscheinlich von Seb. Bach selbst besorgt, ohne Angabe des Verlegers, also vermuthlich auf eigene Kosten des Componisten, in Kupfer gestochen worden. Hr. Ch. G. Müller, der die neue Ausgabe mit so grossem Fleisse corrigirte, hat die alte Edition unter den nachgelassenen Musikwerken des sel. Schicht gefunden und durchgesehen. Diese, an Schönheit mit der neuen gar nicht zu vergleichende Ausgabe hat sich aber so völlig vergriffen, oder es sind so äusserst wenige Exemplare abgezogen worden, dass sie selbst in den besten Sammlungen unter die grössten Seltenheiten gehört. Sie ist demnach für das grosse Publicum so gut, als gar nicht vorhanden. Desto mehr freuen

wir uns über die neue, in jeder Hinsicht köstliche, nun vollständig zusammengedruckte Edition des ausserordentlichen Meisterwerks und sagen der sorgfältigen Aufmerksamkeit der Verlagshandlung im Namen Vieler unsern wiederholten Dank.

Das Fräulein Schechner in München,

unsere vortreffliche, echt teutsche Sängerin, hat sich im Laufe des vorigen Sommers mit dem Maler, Hrn. Wagen daselbst vermählt, was in diesen Blättern nicht unangezeigt bleiben soll.

Händel's einziges Oratorium,

das ursprünglich teutsch von ihm componirt wurde, „der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus," dessen in Gerber's Tonkünstler-Lexicon nicht gedacht wird, dessen Original-Partitur Jos. Haydn von der Königin von England zum Geschenk bekam, von welchem die Breitkopf- und Härtel'sche Handlung eine Abschrift erhielt, ist noch nirgend im Druck erschienen. Abschriften von diesem Werke sind aber in der Verlagshandlung dieser Blätter zu bekommen. (Antwort auf einige Anfragen).

Kurze Anzeigen.

Ouverture et Entr'actes d'Egmont composés par Beethoven. Partition. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 3 Thlr.

Wer kennt nicht unsers genialen Beethoven's Meistermusik zu Göthe's Egmont? Der beste Versuch einer Anpreisung und Beschreibung derselben käme viel zu spät, besonders für diejenigen, die sich um eine Partitur dieser köstlichen Musikdichtung bekümmern. Hoffentlich wird die Ausgabe Vielen höchst willkommen seyn. Den Musik Studirenden ist sie fast unentbehrlich, die Kenner werden sich die Freude, ein solches Werk in jeder guten Stunde durchsehen und geistig geniessen zu können, nicht entgehen und die Sammler eine solche Lücke in ihren Catalogen sich nicht nachsagen lassen wollen. Die Ausstattung des dauernden Werkes ist dem innern Werthe vollkommen angemessen; Druck und Papier sind ausgezeichnet, so dass man sie auch um des Aeussern willen mit Vergnügen in die Hand nimmt. Es kann also an Liebhabern derselben kaum fehlen.

Variations sur l'air tyrolien de l'opéra la Fiancée d'Auber pour Musique militaire composées — — par A. Neithardt. Oeuv. 8o. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Das walzerartige, gefällige und beliebte Thema hat nach vorausgeschickter, sich genau an das Lied anschliessender Introduction vier Variationen erhalten, die in guter, bunter Mischung hübsch hervortreten und ergötzlich das Vergnügen am Thema in mannigfachen Figuren weiter spinnen. Die Anlage und Durchführung ist so ansprechend und für diese Gattung Musik so passend, dass sich das Werkchen viele Freunde versprechen darf. Können wir auch bey blosser Stimmen-Vorlage von der Handhabung der bekannten Instrumentalkräfte nur obenhin reden, so können wir doch hoffen, dass ein hierin so geübter Mann, wie Herr Neithardt, von dem wir mehre gute Partituren eingesehen haben, das rechte und wirksamste Verhältniss wohl getroffen haben wird. Da übrigens die Braut und Achnliches dem Militär an und für sich angenehm ist, so wird eine längere Unterhaltung mit derselben ihnen und den vielen Liebhabern militärischer Musik, und vorzüglich in dieser Weise, hinlänglich zusagen und bey gutem Vortrage die Munterkeit fördern, die als freundliche Gesellschafterin in stets fortdauernder Gunst sich glücklich zu erhalten weiss.

Vorläufige Anzeige.

Motto. „Wer alte Meister ehrt und liebt,
Vergesse nicht, dass es Lebende giebt."

Die Zerstörung von Jerusalem. Grosses Oratorium in zwey Abtheilungen von Gustav Nicolai, componirt von Carl Löwe,

(zum ersten Male 1830 auf dem grossen Musikfeste in Stettin mit allgemeinem Beyfall aufgeführt) soll nach mehrseitiger Aufforderung der zahlreichen Verehrer des genialen Balladensängers bey F. Hofmeister in Leipzig im Druck erscheinen.

Das in so vieler Beziehung höchst gelungene Werk wird den deutschen Gesang-Vereinen um so

willkommener seyn, da es reich ist an ausgeführten Chören und grossartigen Ensemble-Sätzen; die meisten Solo-Pieçen eignen sich auch vorzüglich zur Aufführung am Pianoforte in kleinerm Zirkel.

Personen sind:

Agrippa, König der Juden. Tenor.
Berenice, seine Schwester. Sopran.
Phannias, Hoherpriester. Bass.
Josephus Flavius, jüdischer Feldherr, bey den Römern gefangen. Baryton.
Titus, Feldherr der Römer. Tenor.
Gessius Florus, römischer Statthalter in Judäa. Baryton.
Anakletus, christlicher Bischof. Tenor.
Johannes von Giscala, Simon von Gerasa, Eleazar, Häupter der jüdischen Aufrührer. Tenor. Baryton. Bass.
Geisterstimmen, Sopran, Alt, Baryton.
Chöre jüdischer Aufrührer und Soldaten.
Chöre der Priester und Leviten.
Chöre jüdischen Volks.
Chöre jüdischer Frauen.
Chöre der römischen Krieger.
Chöre der Christen.
Chöre der Propheten.

Einige Solo-Partieen hat der geistreiche und kunsterfahrne Dichter so angeordnet, dass sie füglich von Einem Sänger ausgeführt werden können.

Der Componist, innigst vertraut mit den Dichtungen der alten und neuen Tonmeister, begann dieses Werk nach mehrfachen Vorarbeiten, welche jedoch der Oeffentlichkeit nicht anvertraut worden sind *). „Die Zerstörung von Jerusalem" ist also nichts weniger als ein „erster Versuch"; — Löwe's reich begabter Genius bietet hier das Edelste und Höchste, was er bis jetzt erstreben konnte.

Eine ausführliche Beurtheilung — künftig. Das Publicum wird sicherlich die dankenswerthe Unternehmung der resp. Verlagshandlung nach Kräften unterstützen.

Halle. *G. Nauenburg.*

*) In Stettin ist Löwe schon seit Jahren als erbaulicher Kirchencomponist und Kirchensänger bekannt und allgemein geachtet. *Ng.*

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage wird in Kurzem mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Die Kirmess,

komische Oper in einem Acte, Worte von E. Devrient, Musik von W. Taubert. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten.

Berlin, im Februar 1832.

T. Trautwein.

Binnen Kurzem erscheint bey uns mit vollständigem Eigenthumsrechte für ganz Deutschland:

Meyerbeer, Robert le diable, Oper in 5 Acten, vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte.

Hieraus sämmtliche Gesangstücke einzeln.

Derselbe ohne Text, für Pianoforte allein.
Derselbe für das Pianoforte zu vier Händen.
Derselbe für Guitarre.
Derselbe in Quartett für 2 Violinen, Alt und Violoncelle.
Derselbe für Flöte, Violine, Alt und Violoncelle.
Derselbe für zwey Violinen.
Derselbe für zwey Flöten.
Derselbe für 3stimmige Harmonie.
Kalkbrenner, Rondo pour le Pianoforte sur la Sicilienne, Op. 109. 14 ggr. (1 ¼ Sgr.)
— Souvenir de Robert le diable, p. Pianof. Op. 110. 14 ggr. (1 ¼ Sgr.)
Adam, Mosaique de Robert le diable, nach den beliebtesten Stücken dieser Oper für Pianof. Liv. 1. 2. 3. 4.
J. Herz, cinq Airs de Ballets de Robert le diable en Rondeaux brillants pour Pianoforte. No. 1. 2. 3. 4. 5.
Tolbecque, 5 Quadrilles et Contredanses suivis d'un valse pour Pianoforte.
Dieselben für Violine, Flöte oder Flageolet ad libitum.
Dieselben für 9stimmiges Orchester, welches aber auch 3stimmig executirt werden kann.

Aufträge erbitten wir uns baldmöglichst.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung,
in Berlin, unter den Linden No. 34.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

— Liebe und Treue. Jezt beschäftigt er sich mit der Vollendung eines Monodrama mit Chören: „Herkules Tod," das er für den Herrn Iffland schreibt, wobey die Chöre des Sophokles, so weit es thunlich, benuzt werden, und welches wir vielleicht noch in diesem Jahre zu sehen bekommen. Uebrigens wird dies Theater durch die Pracht der Dekorationen und die vortreffliche Maschinerie sich auch vorzüglich für die Oper eignen. Angestellte Proben mit Deklamation und Gesang haben bewiesen, dass man beydes in dem grossen Hause überall sehr gut vernimmt.

Paris. Das berühmte Concert de la rue Clery ist auch für den bevorstehenden Winter bald zu Stande. Nach dem, was es voriges Jahr geleistet, und nach den Vorkehrungen der Unternehmer, es noch mehr zu vervollkommnen, kann man erwarten, es werde, sowohl was die Wahl der Stücke und der Virtuosen, als was die Ausführung von jenen (und ganz besonders von Instrumentalmusik) betrifft, das erste Konzert der Welt werden. Die Zauberflote hat eine Art Revolution unter den Musikern, Liebhabern und Kritikern erzeugt, die man erst ausgähren lassen muss, ehe man Ihnen die Resultate davon mittheilen kann *).

Kurze Anzeigen.

Concert pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, 2 Altes, 2 Hautbois, Flute, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Basse par Mr. A. Gyrowetz. Op. 59. Augsbourg, chez Gombart. (3 Fl.)

Dieses Klavierkonzert aus B dur, in der gewohnten Form abgefasst, scheint für Spieler gesezt zu seyn, die nicht auf grosse Kunstfertigkeit Anspruch machen können. Die Gedanken sind zwar nicht neu und erhaben, die darin enthalten sind; auch von Seiten der Modulationen sollte mehr Reichthum darinn herrschen: dessen ungeachtet wird es manchem sich wegen seines fliessenden und ungekünstelten Charakters empfehlen, auch hat es den Vorzug, dass die begleitenden Blasinstrumente nirgends obligate Stellen haben, sondern nur zur Verstärkung und Ausführung der Ritornelle dienen. Indessen fand Rec. in der Principalstimme einige Fehler von Bedeutung, wodurch die ganze Harmonie entstellt wird. Wir bemerken hier blos den auf S. 11, in der lezten Linie, im 1sten und 2ten Takte, der aber aus dem Kontexte der beyden vorhergehenden leicht verbessert werden kann.

III Duos pour 2 Violons par Mr. L. Wolf. Oe. III. Liv. I. Ebendas. (1 Fl. 48 Kr.)

Hr. W. hat sich durch diese neue Arbeit des Beyfalls vollkommen würdig gemacht, womit das Publikum seine vorhergehenden Kunstimpressen aufgenommen hat, und es ist nicht zu zweifeln, dass diese Duetten eine sehr angenehme Unterhaltung gewähren werden, da sie mit vieler Sachkenntniss, reiner Harmonie und mit geläutertem Geschmacke geschrieben sind, auch dadurch allgemeinere Brauchbarkeit haben, dass Hr. W. in Ansehung der Ausdehnung des Tonumfangs in die Höhe, deren die Geige fähig ist, sich sehr weise Schranken gesezt und jede unnütze Schwierigkeit vermieden hat, die nur auf dem öffentlichen Konzertsaale, nicht aber im traulichen Zirkel zweyer spielenden Freunde statt finden kann. Mit Vergnügen sehen wir daher der Fortsetzung entgegen.

*) — — so wird's bleiben, die Ohnmacht
Hat die Regel für sich, aber die Kraft den Erfolg.
Schiller.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. N°. 8. 1832.

Skizzen zu einem haltbaren Systeme der musikalischen Aesthetik.

(Aufgestellt von C. Nauenburg.)

1) Soll die Kunstphilosophie und Kunstwissenschaft überhaupt jemals aus dem Gewirre der oft so willkührlichen Begriffsbestimmungen herauskommen; so kann nur eine umsichtige Erörterung, die nicht blos subjectiv, sondern auch objectiv oder in der Darstellung des Begriffs angestellt wird, zum Ziele führen.

2) Die rechte Aesthetik wird aber nur einst von einem, der Künstler und Philosoph zugleich zu seyn vermag, geschrieben werden; er wird, wie J. Paul sagt, eine angewandte für die Philosophen geben, und eine angewandtere für die Künstler.

3) Der Geist hat in dem Philosophiren über Kunst sein eigenes Kunstleben sich gegenüber, aber dasselbe nicht in dieser oder jener Function eingeschlossen, sondern nach der Totalität des geistigen Organismus gefasst, auch nicht nach einer Gestaltung des empirischen Lebens vorliegend, sondern von Seiten seiner reinen Gesetzmässigkeit betrachtet, und die Aufgabe der philosophischen Forschung ist: das in dieser Gesetzmässigkeit (als dem unveränderlichen Typus des menschlichen Kunstgeistes) Gegründete vollkommen an den Tag zu bringen.

4) Die Aesthetik muss wesentlich unter einem idealen Character auftreten; sie blickt hin auf etwas, was noch nicht wirklich ist, sondern hinter oder über dem empirischen Leben stehend seiner Kunstoffenbarung harrt. Das Genie sieht die Natur mit schärferem Auge, als der gewöhnliche Mensch. Mit jedem Genie, sagt J. Paul sehr wahr, wird uns eine neue Natur erschaffen, indem es die alte weiter enthüllt.

5) Heinrich Zschokke scheint unter den Neueren der Erste gewesen zu seyn, welcher der Aesthetik einen idealen Character beylegte. In seiner psychologischen Aesthetik sagt er: die Künste haben bisher unsere Aesthetik vervollkommnet, je nachdem eine neue Kunst erfunden oder eine alte durch irgend ein Kunstgenie noch mehr gehoben wurde. Aber ich fürchte, die Aesthetik habe der Kunst selber bis jetzt noch keinen grössern Nutzen geschafft, als den, dass sie durch die von den besten Kunstwerken abstrahirten Regeln die Kunst in der Höhe festgehalten, zu der sie irgend ein grosser Künstler emporführte.

6) Tritt die Aesthetik, wie die reine Philosophie, über die Empirie hinaus, führt sie die Kunst auf ihre rationalen Principien in der Natur des menschlichen Geistes zurück, gibt sie ihnen wissenschaftlichen Gehalt und wissenschaftliche Begründung: dann ist sie im Reiche der Wissenschaften eine der ehrwürdigsten.

7) Die Aesthetik gehört zwar nach Bouterwek nicht zu der eigentlichen Philosophie, weil sie sich gar nicht einlässt auf die eigentlichen Themata der Philosophie: durch apodictische Trennung des Scheins von der ewigen Wahrheit das Räthsel des Daseyns der Dinge und der Bestimmung des Menschen zu lösen. Auch zu den Wissenschaften, die zur eigentlichen Philosophie den Weg bahnen, das heisst zur Logik und empirischen Psychologie, darf sie nicht gezählt werden. Zur Logik verhält sie sich gerade so, wie jede andere Wissenschaft. Mit der empirischen Psychologie steht sie in näherer Verwandtschaft; aber sie bedarf, um sich selbst Genüge zu thun, auch einer Betrachtung des Idealen im Menschen, das weit über die Grenzen der blossen Psychologie hinausreicht; und eben durch diese Betrachtung ist sie verschwistert mit der eigentlichen Philosophie, von der sie sich also durchaus nicht lossagen darf.

8) Das Menschenleben ist nach Gerlach eine Erscheinung von der Wechselwirkung physischer

und geistiger Kräfte. Daher kann das Geistige, obgleich das wichtigere Element, nicht sich zeigen ohne Theilnahme des Körpers. Das zeigt sich ja unter anderen Umständen schon am Denken, indem kein Gedanke lebendig gefasst und festgehalten werden kann, ohne sinnliche Zeichen oder ohne Sprache. Um daher das Denken lebendig zu machen, geht man vermöge eines innern Triebes zur Versinnlichung des Gedankens über zur Darstellung desselben. Aus diesem Bedürfnisse und Triebe des Geistes, für gewisse Gedanken auch die sinnlichen Functionen in eine adäquate Thätigkeit zu versetzen und den erstern dadurch mehr Fülle und Lebendigkeit zu geben, ist nun auch die Kunst abzuleiten. Befindet sich z. B. ein Mensch in einem gewissen Gemüths-Zustande (Freude, Wehmuth, Liebe u. s. w.), so werden ihn gewisse Gedanken bewegen und er sucht seine inneren Zustände durch Worte zu veranschaulichen; er wird Dichter. Aber auch durch Töne kann das Innerliche veranschaulicht werden.

9) Wenn also die inneren Schwingungen unserer Herzensfibern (sagt J. Berglinger) — die zitternden der Freude, die stürmenden des Entzükkens, die hochklopfenden Pulse verzehrender Anbetung — wenn alle die Sprache der Worte, als das Grab der innern Herzenswuth, mit einem Ausrufe zersprengen: — dann gehen sie unter fremdem Himmel, in den Schwingungen holdseliger Töne, wie in einem jenseitigen Leben in verklärter Schönheit hervor und feyern als Engelgestalten ihre Auferstehung! —

10) Kunst (heisst es in Herder's Kalligone) kommt her von Können oder Kennen, vielleicht von beyden, wenigstens muss sie Beydes in gehörigem Grade verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum traut; wer kann, ohne zu kennen, ist ein blosser Praktiker oder Handwerker; der echte Künstler verbindet Beydes. Künstler muss aber in gewisser Bedeutung des Wortes jeder Aesthetiker seyn. Der blosse Philosoph, welcher nie in irgend einem Gebiete der Kunst sich praktisch bewegte, hat höchstens eine oberflächliche Ansicht vom Kunstgebiete ohne rationale Einsicht in das Kunstgebiet. Die Reize der Tonkunst ganz zu empfinden, vermag nur der Kenner, dessen Empfänglichkeit für musikalische Eindrücke durch Theorie und Ausübung der Kunst verfeinert ist.

11) Die Musik ist eine der jüngsten von allen Künsten. Nägeli hat schon unumwunden ausgesprochen: Es gibt in der Tonkunst gar kein klassisches Alterthum. Die Wunderwirkungen der Musik der Alten, so vielfach und kräftig die Geschichte hiervon zeugt, berechtigen keineswegs, ein solches vorauszusetzen. Nur das Vorhandenseyn von Kunstwerken, wie sie in der hebräischen, griechischen und römischen Dichtkunst und bildenden Kunst vorhanden, würde dazu berechtigen. Solche existiren aber nicht. Der musikalische Aesthetiker hat demnach den Ausbau seiner Theorie aus der neuern und neusten Zeit zu realisiren. Die grossen Tonmeister haben einzelne Theile des Kunstgebietes angebaut, doch hat noch keiner das Ganze umfasst, obwohl die Praxis der Theorie weit vorauseeilt ist; die letztere muss an der erstern erstarken, will sie anders belebend in die Kunst wieder eingreifen.

12) Die Aesthetik der Tonkunst hat vielleicht mit grösseren Schwierigkeiten zu kämpfen, als die Aesthetik jeder andern schönen Kunst, denn sie ist die dunkelste von allen Künsten und tritt nur dann aus ihrem magischen Zwielichte hervor, wenn sie sich mit der Poesie verbindet. Keine andere Kunst vermag die Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit auf eine so räthselhafte Weise zu verschmelzen. Diese merkwürdige enge Vereinigung so widerstrebend-scheinender Eigenschaften macht den ganzen Stolz ihrer Vorzüglichkeit aus.

13) Der rechte Genius, sagt J. Paul, beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt. Nur das Ganze wird von der Begeisterung erzeugt, aber die Theile des Kunstwerkes werden von der Ruhe erzogen. Was der Aesthetiker dazu liefern kann, ist selbst ein Kunstwerk, nämlich dichterische Darstellung, welcher alsdann die verwandte entspricht. Alles Schöne kann nur wieder durch etwas Schönes sowohl bezeichnet werden, als erweckt.

14) Mit wahrhaft musikalisch-poetischem Geiste scheint Berglinger das Wesen der Tonkunst erfasst zu haben; seine viel zu wenig bekannten Phantasieen über Kunst sind sehr oft bey Weitem mehr als Phantasieen; und ganz vorzüglich muss seine Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik dem Aesthetiker von Wichtigkeit seyn. Die Vorstellungsart ist kühn, die Sprache ausgearbeitet, der Styl gedrungen und kräftig; in den Bildern muss man oft das Seltsame, Kühne und Wahre bewundern,

und jeder fühlende Leser wird mit L. Tieck die schöne Hoffnung beklagen, die die deutsche Literatur durch seinen frühen Tod verloren hat.

15) Wie es in der Religion ist, so ist es auch in allen hohen und übermenschlichen Dingen, ja man könnte sagen, dass alles Grosse und Höchstvortreffliche Religion seyn müsse. Das Göttliche ist so beschaffen, dass der Mensch es erst glauben muss, ehe er es verstehen kann; fängt er aber (wie mancher Aesthetiker in der Kunst) mit dem Verstehen, das heisst mit dem Beurtheilen an, so verwickelt er sich nur in Labyrinthe, in denen er thörichter Weise sein Herumirren für die wahre Art hält, weise zu seyn!

16) Der trockene Verstand meint oft, Alles sey nur da, um das Urtheil daran zu schärfen, er ist eitel genug, zu glauben, es gebe nichts Höheres oder nur Anderes, als die Kunst oder handwerksmässige Uebung des Urtheilens; er fühlt das Bedürfniss nicht, das Streben des reinen und poetischen Geistes, aus dem Streite der irrenden Gedanken in ein stilles, heiteres, ruhiges Land erlöst zu werden.

Keiner, der nicht zu dem myst'schen Fest gelassen,
Kann den Sinn der dunkeln Kunst erfassen,
Keinem sprechen diese Geistertöne,
Keiner sieht den Glanz der schönsten Schöne,
Dem im innern Herzen nicht das Siegel brennt,
Welches ihn als Eingeweihten nennt,
Woran ihn der Tonkunst Geist erkennt.
(*Bergl inger.*)

17) Keine andere Kunst hat einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre, als die Musik. Ihr klingender Stoff kommt mit seinem geordneten Reichthume von Accorden den bildenden Händen entgegen und spricht schon schöne Empfindungen aus, wenn wir ihn auch nur auf eine leichte, einfache Weise berühren. Daher kommt es, dass manche Tonstücke, deren Töne von ihren Meistern wie Zahlen zu einer Rechnung oder wie die Stifte zu einem musivischen Gemälde blos regelrecht, aber sinnreich und in glücklicher Stunde zusammengesetzt wurden — wenn sie nur schön vorgetragen werden, eine herrliche, empfindungsvolle Poesie reden, obwohl der Meister wenig daran gedacht haben mag, dass in seiner gelehrten Arbeit der in dem Reiche der Töne verzauberte Genius für eingeweihte Sinne so herrlich seine Flügel schlagen würde.

18) Manche nicht ungelehrte, aber unter unglücklichem Sterne geborne und innerlich harte und unbewegliche Geister fahren täppisch in die Töne hinein, zerren sie aus ihren eigenthümlichen Sitzen, so dass man in ihren Werken nur schmerzliches Klagegeschrey des gemarterten Genius vernimmt. Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt; dann geht ein unnennbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich in einander hangen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind.

19) Der ruhige Philosoph muss erst die Kunst als Gefühlsmensch durchlebt haben, ehe er sich über die Kunst stellt. Was wollen sie (ruft Berglinger), die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die herzlosen, gefühlleeren Verstandesmenschen, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen und sich nicht darin finden können, dass nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat, wie ein Gemälde? Streben sie die reichere Sprache nach der Armern abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet? Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühlen ausgefüllt?! Haben sie niemals im Innern wahrgenommen das stumme Singen, den vermummten Tanz der unsichtbaren Geister? — Haben sie noch nie ohne Worte empfunden? —

20) In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das Gefühl — fühlen — lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüths träumenden Geistern lebendes Bewusstseyn, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres. Jedes einzelne Kunstwerk kann nur durch dasselbe Gefühl, von dem es hervorgebracht ward, erfasst und innerlich ergriffen werden. Eine ewig feindselige Kluft ist zwischen dem fühlenden Herzen und den Untersuchungen des Forschens befestigt.

21) Nur der geist- und gemüthvolle Kunstjünger, der in der göttlichen Kunst würdig herangebildet, als Mann thatkräftig in ihrem innersten Heiligthume mit Bewusstseyn wirkte, wird als Kunstphilosoph das Gebiet der musikalischen Aesthetik cultiviren können. Der Aesthetiker muss sich erst unter den grossen Geistern, die in der Tonkunst gewaltet haben, demüthigen, ehe er sie ganz empfinden und beurtheilen will.

22) Es gibt nur einen einzigen Weg, den er dann, wenn auch nicht mit Ansprüchen auf Unfehlbarkeit, doch ohne Gefahr vor verwickelten Fehlschlüssen und metaphysischen Irrlehren, betreten und auf dem er selbstständig fortschreiten kann. Von der Analyse des — Gefühls — das der Aesthetik den Namen gegeben hat, muss der musikalische Kunstphilosoph ausgehen. Von diesem Gefühle suche er sich zur absoluten Idee, die sich wieder (nach Bouterwek u. A.) in einem Gefühle verliert, auf einer Stufenleiter von klaren Begriffen zu erheben. Freylich haben dann die Grundlehren der allgemeinen Theorie des Schönen für's Erste nur psychologische Gültigkeit. Aber nicht eher als bis wir wissen, was sich in unserer Seele ereignet, wenn wir etwas musikalisch schön finden, können wir ohne Uebereilung weiter nach den letzten Gründen der Möglichkeit einer Empfindung des Schönen forschen. Psychologische Facta weichen keiner metaphysischen oder physiologischen Theorie. Sie ruhen auf dem lebendigen Grunde des Bewusstseyns.

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss). Mit grossem Vergnügen erwähnt Ref. der am 28sten October statt gefundenen Aufführung des Händel'schen Messias in der hiesigen Stiftskirche, Nachmittags um 2 Uhr, zum Besten der Wittwen- und Waisenkasse der K. Hofkapelle. Die Mitglieder der Hofkapelle, die Solo- und Chorsänger und die Privatgesang-Vereine unserer Stadt machten zusammen ein Personal von mehr als 300 Theilnehmern aus. Hr. Kapellmstr. Lindpaintner erwarb sich grossen Dank für seine Direction und die Arrangements des Ganzen. Von einer der Emporkirchen erhob sich ein zweckmässiges amphitheatralisches Gerüst bis in die Gegend der Kanzel. Das Orchester war durch eine Anzahl von Dilettanten und mit den geschicktesten Musikern von der K. Brigade-Musik verstärkt; die Solo-Gesangspartieen wurden von den Damen Haus, Frau von Knoll, Dem. Gnauth und den Herren Hambuch, Häser und Pezold trefflich und höchst einfach würdig vorgetragen. Unsere verehrte Landsmännin Dem. Zumsteeg, welche jedem Vereine für's Gute und Schöne ihre Thatkraft und ihren uneigennützigen, künstlerischen Beystand leiht, hatte die weiblichen Chöre mit strenger Sorgfalt eingeübt: Hr. Hetsch (dessen in früheren Berichten schon als eines talentvollen, wackern Compositeurs gedacht wurde und unter dessen fleissiger, umsichtiger Leitung über Jahr und Tag ein Instrumental-Dilettantenverein besteht) hatte die Chöre mit dem männlichen Personale fleissig einstudirt; so wie Herr Präceptor Kübler am Waisenhause durch seine ihm anvertrauten Zöglinge, unter denen sich besonders reine und kräftige Altstimmen befinden, thätig mitwirkte. Das ganze unsterbliche Werk wurde fehlerfrein executirt und erweckte in Aller Herzen eine wahrhaft religiöse und begeisterte Stimmung. Die Kirche war von Zuhörern überfüllt, daher die Einnahme sehr beträchtlich ausfiel. Auf allgemeines Verlangen wurde dieses Oratorium zwey Tage nachher an einem Festtage, und zwar des Abends bey beleuchteter Kirche nach dem Nachmittags-Gottesdienste wiederholt, und die Kirche war abermals sehr gefüllt, da aus der Umgegend nah und fern Musikfreunde aus allen Ständen herzuströmten. Seine Majestät der König fügte noch zu dem schon bedeutend angewachsenen Fond ein huldreiches Geschenk von 1000 Fl. hinzu. Dem Vernehmen nach wird im Herbste 1832 ein ähnliches grosses Musikfest Statt finden, an welchem auch mehre Gesangvereine und Instrumentalisten aus der Provinz Theil nehmen werden, und wozu vorläufig ein anderes Meisterwerk Händel's: „Judas Maccabäus" bestimmt seyn soll. —

Der Kammermusikus Violoncellist Herr Kraft hat, so viel wir wissen, den ersten Impuls zur Gründung eines solchen Pensions-Institutes gegeben, selbst an dem Entwurfe der Statuten im Vereine mit dem K. Kapellmeister Hrn. Lindpaintner Theil genommen, und sich dadurch ein bleibendes, ihn sehr ehrendes Denkmal gesetzt. Der Sanction von Seiten der Allerhöchsten Behörde war man um so gewisser, da der Hoftheater-Intendant Hr. Graf von Leutrum sich lebhaft und ernstlich für die Sache interessirte. — Die Concerte der Hofkapelle haben inzwischen, zu gleichem Zwecke, auch begonnen, und allen Kunstfreunden viel Vergnügen und Unterhaltung gewährt. In No. 1 waren die vorzüglichsten und beyfälligsten Musikstücke: Grosse Symphonie von Beethoven (C moll); Duett aus Wranitzky's Oberon, gesungen von Mad. Wallbach und Hrn. Jäger (gefiel sehr). In No. 2: Symphonie von J. Haydn, D dur; Flöten-Concertino vom Hofmusiker Abenheim und vorgetragen von Hrn. Krüger (Composition und Ausführung sehr zu loben). Arie

von Mozart „mentre io ti lascio oh figlia“ brav gesungen vom Hofsänger Pezold; Violin-Concert von Spohr (E moll), gespielt von Hrn. Mollique (Composition und Ausführung gleich vollendet); Introduction aus Spontini's Cortez (fand vielen Beyfall). No. 3: Ouverture aus Olympia von Spontini; Variationen für das Fortepiano von Herz über ein Thema aus Tell, recht lobenswerth und präcis ausgeführt von Dem. E. Leibnitz, Tochter des hiesigen K. Chordirectors; Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Mollique. (Kein jetzt lebender Violinist wird leicht im Stande seyn, diese Composition mit solcher Energie, Kraft, solchem Feuer, solcher Zartheit in Ton und Vortrag und Kunstfertigkeit auszuführen). Die zweyte Abtheilung dieses Concerts begann mit dem Gedichte „die Glocke,“ mit Musik zur Declamation von Lindpaintner. Ein wohlgelungenes, kräftiges, sinn- und effectvolles Tongemälde, was allgemeinen Beyfall erhielt, von Hrn. Seydelmann, dem ausgezeichnetsten Künstler unsers Schauspiels, und von Dem. Stubenrauch richtig, mit Feuer und tiefer Empfindung vorgetragen wurde, und bey einer recht bald zu hoffenden Wiederholung noch bey Weitem sich eines grössern Beyfalls zu erfreuen haben dürfte; und C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture. — Auch bewunderten wir, nach verflossenem Zeitraume von zehn Jahren, wieder den berühmten Violinspieler Hrn. Lafont aus Paris, welcher ein Concert gab, und darin ein grosses Violin-Concert, von ihm selbst componirt, eine grosse Phantasie und Variationen über beliebte Thema's aus der Stummen von Portici und mit Hrn. Louis Schunke ein Duo brillant mit Variationen, von Herz und dem Concertgeber gesetzt, mit ausgezeichnetem Beyfalle vortrug. Der junge Schunke bewährte sich auf's Neue als fertiger Künstler auf dem Pianoforte. Die verschiedenen Romanzen und Barcarolen, die Herr Lafont mit seiner Schwester sang, hätten wir ihnen gern erlassen. Unsere einheimischen stets gefälligen Künstler unterstützten ihn freundlich. — Die Steyermärk'schen Alpensänger Kreipl, Freudenschuss und Abbiati mit dem Citherspieler Joh. Höchst und dem Violinisten Jos. Höchst gaben im Hoftheater eine musikalische Abend-Unterhaltung, und verschafften dem Publicum durch ihre gemüthvoll vorgetragenen und gut einstudirten Nationallieder, so wie durch ihr hübsches Spiel auf der Streich-Cither mit Begleitung der Violine und Guitarre, einen angenehmen Abend; auch liessen sich dieselben noch in einem Concerte hören, welches zum Besten der durch Hagelschlag verunglückten Gemeinden des Vaterlandes im Theater veranstaltet wurde. — Die Musik zu den Entre-Acts während der Schauspiele gewinnt neuerdings an Interesse, da Lindpaintner und Mollique mancherley neue kleinere und grosse, muntere und ernste Musikstücke zu diesem Behufe componirt haben, wofür wir ihnen grossen Dank wissen; und wir hörten ausser einigen Mozart'schen und Beethoven'schen Symphonie-Sätzen noch kürzlich auch Catel's Ouverture zu Semiramis und jene zu Demophoon von Vogel. — In der K. Schlosskapelle wurde seither nebst einigen brav gearbeiteten Chören, deren Verfasser nicht zu ermitteln war, auch Mozart's Hymne aus D dur, No. 3: „Gottheit, dir sey Preis und Ehre,“ aufgeführt. Eine gute Vorbedeutung! Ein Herr Lachner von Wien, dessen Verdienste um die Kunst uns bis jetzt noch unbekannt sind, ist seit einigen Monaten als Singlehrer zur Ausbildung junger Leute beyderley Geschlechts aus dem Chore engagirt, hat das Prädicat Musikdirector und winkt im Orchester mit. — Noch hat er nicht dirigirt. Wir wünschen das Beste von seiner Anstellung. — Die Elementargesangsanstalt nach Rousseau-Pestalozzi'schen Grundzügen, vom Hofsänger Kunz in's Leben gerufen und bereits in diesen Blättern erwähnt, hat bey der neulich statt gehabten öffentlichen Prüfung im K. Redoutenhause sehr günstige und befriedigende Resultate geliefert. Unter den beyläufig vierzig Schülern und Schülerinnen, welche vor einem Jahre und drüber nicht die kleinsten Vorkenntnisse von Musik besassen, war auch nicht ein einziges Individuum, das nicht sogleich die ihm vorgezeichneten Noten-Exempel (zum Theil von fremden Anwesenden) begriffen, und durch Zahlen und richtige Benennung der Noten vom Blatte oder der Wandtafel abgesungen und in jede andere beliebige Tonart mit genauer Vorzeichnung schriftlich oder mündlich übertragen hätte. Das spricht ungemein viel für die allgemeine Anwendung dieser so nützlichen Methode in Schulen, Gymnasien und Seminarien. Es wurden sogar vierstimmige nicht ganz leichte Gesangstücke mit Uebergängen und Ausweichungen in heterogene Accorde präcis ausgeführt. — Auch eine dramatische Kunstschule hat sich seit Kurzem unter des anerkannt vorzüglichen Schauspielers Seydelmann's Leitung gebildet, welche uns zu erfreulichen Hoffnungen für die Folgezeit berechtigt. Die tüchtigsten Lehrer in allen erforderlichen und nö-

thigen Zweigen des Wissens sind dabey angestellt. — Liedertafel und Liederkranz dauern fort. Hoffentlich ist Ref. im Stande, auch im neuen Jahre den Lesern dieser Blätter recht viel Gutes über die hiesigen Kunstleistungen zu melden. — Zampa, oder die Marmorbraut soll die nächste neue Oper seyn, die man uns geben wird. Man ist auf Herault's Musik sehr gespannt. —

Jena. Ueber das musikalische Treiben und Streben in unserm Jena ist, meines Wissens, in Ihrer geschätzten Zeitschrift bisher noch nichts oder doch nur Dürftiges berichtet worden und doch wäre darüber schon längst recht viel Rühmliches zu sagen gewesen. Denn rühmlich ist es gewiss, wenn ein Mann von edlem Eifer beseelt an einem Orte, der als Pflanzschule höherer Bildung neben der Wissenschaft nothwendig auch die Kunst zu pflegen hat, die Musik vom drohenden Untergange errettete, sie zu neuem Leben erweckte, ihr übende Freunde und empfängliche Hörer schafft und sie als Gönner und Beschützer in jeder Hinsicht kräftig schirmt und vertritt. Und eben einen solchen Mann haben wir an dem Hrn. Hofrath und Professor *Dr.* Hand, dessen vielfache Verdienste um das hiesige Musikwesen längst schon eine ausführlichere Erwähnung in der allgem. musikal. Zeitung verdient hätten. — Wenn man sich hier früherhin damit begnügen musste, dann und wann einmal in Gesellschaften ein Lied, eine leichte Arie oder höchstens ein mässig schweres Terzett oder Quartett nothdürftig auszuführen und wenn früherhin bey völligem Mangel an Vereinigung der vorhandenen musikalischen Kräfte, weder in Privatzirkeln noch in den Concerten, ein Chorgesang — ausser etwa einmal von Männerstimmen — zu hören war, so blüht nun hier, bereits seit mehr als sechs Jahren, ein ziemlich zahlreicher, Singverein, begründet, mit unermüdlicher Beharrlichkeit gepflegt und unter namhaften Aufopferungen erhalten von Hrn. Hofrath Hand, und ihm haben die hiesigen Musikfreunde den Genuss schon so manchen theils öffentlich (mit Orchesterbegleitung), theils privatim (am Pianoforte) ausgeführten tüchtigen Werkes von Beethoven, Cherubini, Gluck, Häser, Händel, Haydn, Klein, Mozart, Neukomm, Romberg, Schneider, Seyfried, Spohr, Weber und anderen ausgezeichneten Meistern zu verdanken. — Nachdem Herr Hofrath Hand durch Stiftung dieses, regelmässig des Montags Abends in seinem Hause versammelten und vom Hrn. Cantor Kemmlein geleiteten Singvereins, dessen Erholungs-Pausen gewöhnlich durch ein Streichquartett, gespielt von dem sehr gefälligen Stadtmusikus Hrn. Göts, dessen Bruder und einigen Dilettanten, ausgefüllt werden, den musikalischen Sinn in unserer Stadt neu belebt hatte, bildete sich bald unter der Leitung einer sehr talentvollen Dame, Fräulein Louise M.....ll, ein zweyter, welcher indess blos die Winter-Monate hindurch in Thätigkeit ist, sich vorzugsweise mit Opern-Musik beschäftigt und einen grossen Theil seiner Mitglieder mit jenem ersten gemein hat. Hierauf trat eine beträchtliche Anzahl Studirender zu einem Männerchore zusammen, welcher sich besonders unter der Leitung des neuerdings durch einige Compositionen bekannt gewordenen Hrn. S. Burkhardt durch sehr gelungene Ausführung grösserer und kleinerer Musikstücke in der Universitäts-Kirche verdienten Beyfall erwarb und auch jetzt noch fortbesteht — und endlich stiftete noch vor etwa zwey Jahren Hr. Knabenlehrer Kalbitz den sogenannten „bürgerlichen Singverein," dessen rasche Fortschritte und beyfallswerthe Leistungen in der Kirche und in einigen von ihm veranstalteten Concerten von seinem musikalischen Eifer ein rühmliches Zeugniss gaben. — Ausserdem dass Hr. Hofrath Hand die eben bezeichneten Singvereine theils unmittelbar in's Leben rief, theils mittelbar zu ihrer Entstehung Veranlassung gab, führt er auch seit mehren Jahren die Oberaufsicht über die sogenannten akademischen Winter-Concerte, deren gewöhnlich sechs gegeben werden und zeigte sich von jeher als kräftigen Beschützer der hier auftretenden fremden Künstler, welche sich stets in ganz vorzüglichem Maasse seiner Begünstigung und aller ihm möglichen Unterstützung zu erfreuen hatten, und ihm verdankten wir vor Kurzem noch einen ausgezeichneten musikalischen Genuss in dem geist- und gemüthvollen Gesange von Fräulein Queck aus Gotha, welche hier unter seiner Protection ein sehr zahlreich besuchtes Concert gab. — Desshalb hat nun aber auch der Name Hand bey allen Musikfreunden hier und in der Umgegend einen gar guten Klang und es versteht sich von selbst, dass man sich vielfach beeifert, dem hochherzigen Mäcen der Tonkunst die schuldigen Opfer des Dankes und der freudigsten Anerkennung darzubringen. Diess geschieht besonders auch an seinem Geburtstage, dem 15ten Februar, den alle Freunde der Tonkunst mit Dank als einen Freudentag feyern.

Kurze Anzeigen.

Trois Rondeaux pour le Pianof. à 4 mains composés par Fréd. Kuhlau. No. 1: Air autrichien. No. 2: Air militaire anglais. No. 3: Galopade hongroise. (Propr. de l'édit.) Oeuv. 111. Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. jeder Nummer 16 Gr.

Ueber die Compositionsart dieses schon hinlänglich bekannten Verfassers in solchen kleinen, für den grössten Theil der Pianofortespieler berechneten Werkchen noch jetzt viel zu sprechen, wäre überflüssig; es genügt die Versicherung, dass diese Nummern sämmtlich den Allermeisten gefällig, für Jeden leicht zu verstehen und für einigermaassen Geübte leicht vorzutragen sind, doch in der Art, dass sie immer hin und wieder manches ihnen Angemessene mit schneller Besiegung zu üben finden und also dadurch ihre Fertigkeit ohne Mühe vermehren. Ueber den Gebrauch und die nützliche Anwendung solcher Gaben glauben wir aber um so nothwendiger einige Winke geben zu müssen, je seltener sich in der Regel ein nicht zu kleiner Theil der Klavierlehrer darum zu kümmern scheint.

Wir haben schon einmal bemerkt, dass Lehrmeister oder richtiger Lehrer, die nur immer bey den Stückchen stehen bleiben, die sie zufällig besitzen und die sie aus diesem schönen Grunde einem jeden ihrer Schüler ohne Unterschied vorlegen, nicht viel taugen. Sie treiben ihr Werk platt hin um des Verdienstes willen und befehlen das Uebrige dem guten Schicksale. Diejenigen hingegen, die ihre Pflicht thun wollen, denen die Fortschritte ihrer Zöglinge nicht minder, als ihre bürgerliche Nahrung am Herzen liegen, müssen schlechterdings auf alle Werke, die in irgend einer Art dem Unterrichte dienlich sind, genau merken und sich selbst nicht wenige derselben anschaffen, damit sie aus ihrem Schatze für jedes Individuum und für jeden Standpunct ihrer Zöglinge die rechten wählen können.

Für den Gang des Unterrichts, so weit er die eigentliche Schule betrifft, die jeder Lehrling ohne Ausnahme machen muss, der etwas Ordentliches lernen soll, sind zwar ebenfalls mannigfache Wege einzuschlagen, also auch mancherley Hülfsmittel nöthig; auch an solchen Werken darf ein gewissenhafter Lehrer nicht arm seyn, um überall gewisse Hinderungen zu beseitigen, die sich auf höchst verschiedene Weise dem glücklichen Gelingen fast überall entgegenstellen: aber durchaus am reichsten, am mannigfaltigsten muss für diejenige Periode der Lernzeit gesorgt werden, wo der Schüler so viel Uebung sich erworben hat, dass er etwas Leichtes von Noten lesen kann. Hier wird nun gewöhnlich am meisten gefehlt, und immer zum grössten Nachtheile der Lernenden, nicht nur von den Lehrern, sondern auch von den Aeltern. Für diesen wichtigen Zweck muss schlechterdings öfter etwas Neues gegeben werden, um der Gewandtheit und der Lust an der Sache willen. Man muss auch mit der Zeit fortgehen und ja nicht glauben, dass hierin das Alte so gut ist, als das Neue. Jenes wäre selbst dann nicht einmal so gut als dieses, wenn Jenes sogar dem innern Wesen nach besser wäre: denn des Kindes und der Ungeübten Geschmack ist immerhin nichts weiter, als ein Zeitgeschmack; der bessere Geschmack muss sich erst bey besserer Fertigkeit und durch vermehrte Einsicht finden. Man muss nicht das Unmögliche verlangen. — Wollen also Aeltern, auch solche, die in anderen Lebensverhältnissen für ihre Vergnügungen Summen aufwenden, gerade hierin, sey es um eines gewissen Eigensinnes oder um anderer Eigenheiten willen, die Sparsamen spielen und ist es ihnen nicht recht, wenn von Zeit zu Zeit für einige Thaler neue Noten, deren innerer Werth freylich nicht der Ewigkeit trotzt, angeschafft werden sollen: so mögen sie sich auch nicht wundern, wenn in ihrem Hause aus der Musik nichts wird, im Gegentheil können sie sich in der Regel nur darauf gefasst machen, dass Zeit und Unterrichtshonorar so gut wie weggeworfen werden. Gerade in solchen Stücken muss reicher Wechsel seyn; hier ist es falsch, wenn man denkt mit Wenigem eben so gut auszureichen. — Auch die Lehrer machen hierin gewöhnlich den grossen Fehler, den sie sich oft genug noch sogar für eine herrliche Tugend anrechnen, dass sie die Uebungen zum Behufe der eigentlichen Schule und die Noten-Leseübungen wunderlicher Weise in Eins zusammenwerfen. Beym Vortrage solcher Stücke ist es ein Hauptfehler, wenn man nicht eher damit aufhören will, als bis die grösste Vollkommenheit des Vortrages erreicht ist. Immer nur darf dabey so viel Richtigkeit und Genauigkeit verlangt werden, als der Schüler eben nach seinen besten Kräften zu leisten vermag, nicht im Allgemeinen die bestmögliche, sondern allein im Besondern

nach dem Spieler berechnet. — Ist die Güte des Spiels nach der jedesmaligen Fertigkeit des Schülers erreicht, so muss zu einem neuen Stücke fortgeschritten werden, sonst schläft der Lehrling vor aller Uebertreibung des unbeholfenen Führers richtig ein und verliert allen Sinn für die Kunst, der doch eben dadurch geweckt werden sollte. — Man überlege sich das Gesagte und lasse sich nicht zur Unzeit einen kleinen Aufwand verdriesslich fallen. Um nichts hat man nichts. Auch muss Vierhändiges mit Zweyhändigem gehörig wechseln. Wir haben von demselben Componisten zu demselben Zwecke noch drey andere Nummern anzuzeigen, nämlich:

Trois Airs variés pour le Pianof. No. 1: Cavatine du Pirate; No. 2: Mélodie autrichienne; No. 5: Thème de J. N. Hummel. Oeuv. 112. Ebendaselbst. Pr. jeder Nummer: 12 Gr.

Diese zweyhändigen Werkchen verlangen schon etwas mehr Fertigkeit, aber keine sonderliche. Uns gefallen sie noch besser als die vierhändigen: allein darauf kommt hier wenig an, sondern darauf, dass sie den Dilettanten und den Schulern gefallen und dass sie ihnen zu guter, dem Instrumente angemessener Uebung nützlich sind. Das Letzte sind sie gewiss und das Erste wird bey den Meisten hoffentlich der Fall seyn. Druck und Papier sind auch schön, wie hier immer, und also haben wir sie in jeder Rücksicht zu empfehlen.

Acht Märsche für die Infanterie componirt — von Fr. Weller und A. Neithardt. Vollständige Partitur. Eigenthum der Componisten. Berlin.

Hr. F. Weller ist Musikdirector des zweyten Garde-Regiments zu Fuss und Hr. A. Neithardt Musikdirector des Kaiser Franz Grenadier-Regiments. Es ist also ihr beyderseitiger Beruf, für kriegerische Musik zu sorgen. Beyde haben sich auch bereits in diesem Fache ausgezeichnet, und namentlich von Hrn. N. ist uns manches Gelungene der Art schon bekannt geworden. Auch Hr. W. zeigt sich des Faches völlig gewachsen. Beyde Militär-Componisten setzen voll, geübt, erfahren, und ihre Zusammenstellungen sind so frisch, beweglich und ermunternd, als es für diesen Zweck eben nothwendig ist. Dass Alles den Instrumenten gehörig angemessen ist, darf bey diesen Männern mit Grund vorausgesetzt werden. Ihre Lieferungen werden also den Regimentschören höchst willkommen seyn. Selbst der Scherz des Hrn. W. im dritten Marsche, wo durch Flauto piccolo die Nachtigall, durch die Trompete der Ruf des Hahnes, durch Posaunen und Basselhörner der Kuckuk und durch andere Bläser die Wachtel und die Hühner in den Marsch hineintönen, wird sein Ziel nicht verfehlen. Die äussere Ausstattung ist gleichfalls zu loben und somit das Ganze bestens zu empfehlen. Uebrigens kommt auf gute Kriegsmusik nicht wenig an und es ist wünschenswerth, dass Männer vom Fache durch neue Leistungen neuen Reiz und erhöhten Schwung auch in diese Art von Tongebilden bringen. Das Werk ist Sr. Majestät dem König von Preussen, Friedrich Wilhelm III. gewidmet.

Deux Bagatelles pour Pianof. et Violoncelle composée par Frédd. Wollanck. Oeuv. 17. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez T. Trautwein. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Zwey sehr hübsche Kleinigkeiten des leider von der herrschenden Seuche dahingerafften W. Beyde Instrumente sind sehr leicht, angemessen und erfreulich beschäftigt. Man wird sich ihrer nicht blos zum Vergnügen, sondern auch für solche mit Nutzen bedienen, die einen Anfang im Zusammenspiele mit anderen Instrumenten machen wollen.

Zwey Fugen für das Pianoforte zu vier Händen componirt — von H. W. Stolze. Op. 5. (Eigenthum des Vrfs.) Wolfenbüttel, bey C. H. Hartmann. Pr. 8 Gr.

Die beyden Fugen des schon bekannten Organisten in Celle zeigen von erwünschter Fertigkeit in dieser dem Orgelspieler nothwendigen Kunst. Der Satz ist gut, die Verarbeitung geschickt, das Ganze klar, nicht zu lang und ohne Schwierigkeit für die Ausführung. Man wird sich für schwerere Werke der Art damit zweckmässig vorbereiten.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № II. 1832.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bey C. C. Lose in Copenhagen und A. Farrenc in Paris erscheint nächstens:

Kuhlau, F., La Legèreté. Rondeau brillant pour le Pianoforte sur un motif favori d'un Concerto de Paganini. Oeuvre 120. ..... 16 Gr.

— La Clochette. Rondeau brillant pour le Pianoforte sur un motif favori d'un Concerto de Paganini. Oeuvre 121. ..... 16 Gr.

Nachstehend bezeichnete Werke erscheinen unverzüglich bey den unterzeichneten Verlegern mit ausschliesslichem Verlagsrechte:

1. Henri Herz, trois Airs de Ballets du Dieu et la Bayadere de D. F. E. Auber, arranges en Rondeaux pour le Piano. — No. 1. 2. 3.
2. — Variations sur un thème original de Th. Labarre pour le Piano et dediées à Mlle d'Abrial.

No. 1 bey *B. Schott's Söhnen* in *Mainz* und *Antwerpen*, bey *E. Troupenas* in *Paris* und bey *Chapell* in *London*.

No. 2 bey *B. Schott's Söhnen* in *Mainz* und *Antwerpen*, bey *E. Troupenas* in *Paris* und bey *D'Almaine* in *London*.

Gesuche.

Die Direction von Felix Meritis in Amsterdam wünscht zu den Winter-Concerten eine geschickte Concertsängerin zu haben, und bittet die, welche die dazu erforderlichen Eigenschaften besitzen, sich mit Aufgabe der Conditionen an den Herrn Commissair B. Dyk jun. daselbst zu wenden. —

Zur Kammer-Musik wird ein Violoncellist gesucht, der die Solo-Parthien dieses Instruments mit Sicherheit, Fertigkeit und Geschmack vorzutragen versteht, auch als Privat-Secretair oder Schreiber gebraucht werden kann.

Geeignete Subjecte belieben sich in portofreyen Briefen bey Hrn. Friedrich Hofmeister in Leipzig zu melden.

Ein junger sehr geschickter Oboist und tüchtiger Violinspieler, der bereits bey einem rühmlichst bekannten Orchester angestellt gewesen ist und die besten Zeugnisse aufzuweisen hat, sucht baldigst eine passende Anstellung.

Gefällige Anträge unter der Adresse: H. C. N. besorgt *die Rein'sche Buchhandlung in Leipzig*.

Anzeigen.

Neue Verlags-Musikalien von C. C. Lose in Copenhagen.

Fürstenau, 3 Duos concert. p. 2 Flöten. Oeuv. 89.
Liv. 21 de Duos. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Kuhlau, F., 3 leichte Rondo's über beliebte Thema's aus Fra Diavolo für Pianof. Op. 118. (6te Lieferung von leichten Rondo's). No. 1. 2. 3 .. 12 Gr.

Weyse, C. E. F., 8 Etudes pour le Pianoforte. Oeuv. 51. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Ein Dilettant, der sich seit länger als 30 Jahren aus Neigung im In- und Auslande bemühte, möglichst gute Streichinstrumente zu besitzen, ist gesonnen, bey herannahendem Alter, solche wiederum an Liebhaber abzulassen, mit der Versicherung, dass sämmtliche Instrumente sich im allerbesten Zustande befinden, als:

1 Violino di Antonio Stradivario de Anno 17.3.
1 Violino di Joannes Paptista Guadagnini alumnus d'Antonii Stradivarii, Turin de Anno 1730.
2 Stück sehr brillant in einem Kästchen von Lindenholzbaum fournirt.
2 Stück Violini di Nicolo Amati in Cremona, eine grössere, eine kleinere, de Anno 1665 — in einem Kästchen von Kirschbaum.
2 Stück Violinen aus Tyrol.
2 Stück Violinen aus Klingenthal von sehr altem Holze und mit dem möglichsten Fleisse gebaut, neu.
2 Stück Violinen aus Untersachsenberg, desgleichen.
2 Stück Viola's aus Tyrol, eine gewöhnlichen Format und eine gross.
2 Stück Viola's aus Untersachsenberg, wie oben bemerkt.
1 Violoncello aus Untersachsenberg, neu, ein Meisterstück.
1 Violoncello aus Tyrol de Anno 1713.
1 Violoncello von Eberl in Prag, etwas gross.

Unterzeichneter ist beauftragt, Liebhabern gegen frankirte Anfragen deshalb die nöthige Auskunft zu ertheilen.

J. G. Michaelis
in Plauen im Voigtlande.

Bekanntmachung.

Den Freunden der Tonkunst beehre ich mich hierdurch ergebenst anzuzeigen — nachdem ich mich davon überzeugt habe, dass in den vielen Theorieen, welche wir über Musik besitzen, die zur Erlernung der Composition erforderlichen Lehrsätze theils in denselben nicht ausführlich behandelt worden, theils auch zu sehr zerstreut sind — dass ich, um das Studium der Tonsetzkunst zu erleichtern, eine Theorie schreibe, welche unter dem Titel:

Der vollkommene Componist

erscheinen wird, weil alle zum Studium der Tonsetzkunst erforderlichen Lehrsätze in gehöriger Reihefolge darin enthalten seyn sollen. Den bis jetzt herausgetretenen Theil, bestehend in einer Generalbass- oder Harmonielehre, als erste Anleitung zum Tonsetzen und Componiren, zum Selbstunterrichte geeignet, für Anfänger und Geübte mit Beyspielen und Aufgaben versehen, bin ich gesonnen, auf Subscription in 2 Bänden in gr. 8. mit besonderen Noten-Tabellen versehen, herauszugeben.

Der Subscriptions-Preis eines Bandes ist auf 2 Rthlr. festgesetzt und bey dessen Empfange zu entrichten. Wer 5 Exemplare nimmt, erhält das 6te frey. Der Ladenpreis später beträgt dafür 3 Rthlr. Da bereits 80, meist sachverständige Subscribenten schon vorhanden sind: so findet die Subscription nur noch bis Ende März 1832 in der Buchhandlung des Hrn. Logier in Berlin, Friedrichsstrasse No. 161 und in meiner Wohnung, Heilige Geiststrasse No. 49 statt; denn alsdann wird das Werk nur für den Ladenpreis zu haben seyn. Der erste Band erscheint Ende Februar und der zweyte Ende März. Auswärtige Theilnehmer oder Buchhändler, welche eingeladen werden, subscribiren zu wollen, ersuche ich, sich in portofreyen Briefen oder durch hiesige Bekannte an mich zu wenden, und erhalten auf Verlangen, aber nur auf feste Rechnung, eine gewünschte Anzahl von Exemplaren zugesendet.

Um die Theilnehmer mit den Gegenständen, worüber das Werk handelt, bekannt zu machen, erfolgt ein Inhaltsverzeichniss beyder Bände.

Inhalt des ersten Bandes.

Erster Abschnitt. §. 1. Von den Verhältnissen der Töne in arithmetischer Beziehung. §. 2. Von deren Umkehrung. §. 3. Von den harmonischen Rechnungsarten.

Zweyter Abschnitt. Von der Temperatur.

Dritter Abschnitt. §. 1. Von den Verhältnissen der Töne, in Beziehung auf Ausdruck und deren Bezeichnung. §. 2. Von deren Umkehrung.

Vierter Abschnitt. Von den Tonarten. §. 1. Von den alten. §. 2. Von den neuen. §. 3. Von den Verwandtschaften derselben. §. 4. Von den enharmonischen Verwechselungen der Tonarten.

Fünfter Abschnitt. §. 1. Von den Accorden, deren systematische Entstehung und Eintheilung. §. 2. Von deren Eigenschaften und ihrem Orte. §. 3. Von deren Namen in Beziehung auf Tonart. §. 4. Vergleichung der harten und weichen Tonart. §. 5. Mehrdeutigkeit der Accorde.

Sechster Abschnitt. Von den Stamm- und abstammenden Accorden, ihrer Gestalt und Bezifferung.

Siebenter Abschnitt. Von den Namen der verschiedenen Stimmen und dem Gebrauche des Notensystems oder der verschiedenen Schlüssel.

Achter Abschnitt. Von den melodischen Fortschreitungen.

Neunter Abschnitt. Harmonie. §. 1. Von der Behandlung der ersten drey Grundharmonieen in ihrer wahren Gestalt. §. 2. Von den verbotenen Quinten und Octaven. §. 3. Von der harmonischen Bewegung. §. 4. Vom Tonschluss der neuern und ältern Form. §. 5. Modulation innerhalb einer Tonart. §. 6. Transposition, Versetzung aus einer Tonart in die andere. §. 7. Von Gebrauche der ersten drey Grundharmonieen in erster Verkehrung. §. 8. In zweyter.

Zehnter Abschnitt. Von der Behandlung der dissonirenden Dreyklänge. §. 1. Des hart verminderten. §. 2. Vom Querstand oder mi contra fa. §. 3 Des übermässigen.

Eilfter Abschnitt. Von der Behandlung der Septimen-Accorde.

Inhalt des zweyten Bandes.

Zwölfter Abschnitt. Von der Behandlung der Nonen-Accorde.

Dreyzehnter Abschnitt. Der Undecimen-Accorde.

Vierzehnter Abschnitt. Der Terredecimen-Accorde. Der 11te, 12te, 13te und 14te Abschnitt ist in 4 §§. eingetheilt, und im ersten erklärt, wie die Dissonanzen vorbereitet, im 2ten, wie sie aufgelöst werden; im 3ten des 11ten Abschnittes, wie Septimen-Accorde, des 12ten, wie Nonen-Accorde, des 13ten, wie Undecimen-Accorde auf einander erfolgen können, bey regelmässiger Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen; im 4ten §. genannter Abschnitte, wie man diese Dissonanzen behandelt, wenn man sie weder vorbereitet noch auflöst. Sowohl die Lehrsätze des 3ten als auch 4ten §. dieser Abschnitte wurden bis jetzt in anderen Lehrbüchern übergangen.

Funfzehnter Abschnitt. Behandlung der dissonirenden Octave.

Sechszehnter Abschnitt. Vom Orgelpunct.

Siebenzehnter Abschnitt. Von den verschiedenen Notengattungen. §. 1. Vom Zeitmasse. §. 2. Von den Notengattungen in Beziehung auf Zeitmass. §. 3. Von den daraus entstehenden Tactarten. §. 4. Notengattungen in Beziehung auf Harmonie. a. Durchgehende, b. Wechselnoten, c. harmonische Nebennoten, d. Vorhalte. §. 5. Unterschied der Dissonanzen, als None und Septime, Quinte und Quarte, Sexte und Tert u. s. w.

Achtzehnter Abschnitt. Modulation aus einer in die andere Tonart. 1. Mit Dreyklängen, 2. mit Septimen- und 3. mit Non-Accorden.

Neunzehnter Abschnitt. Vom strengen und freyen Satze, sowohl in melodischer als harmonischer Bewegung.

Heinrich Birnbach, Musikdirector.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Oktober. N°. 4. 1801.

Abhandlung.

Gedanken über des Hrn. Abt Voglers Orgel-Simplifications-System, besonders über die laut einer öffentlichen Bekanntmachung bewürkte Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin, und deren Verwandlung in ein, seinem Orchestrion ähnliches Instrument, wobey zugleich vieles über zweckmässige Beschaffenheit und Zusammenstellung der Orgelstimmen vorkommt.

Wer die Einrichtung eines Orgelwerks kennt, wird sehr gut wissen, dass der Wind durch mehrere Pfeifen von einerley Qualität und Quantität nicht geschwächet, sondern nur in grösserer Quantität gebraucht wird. Denn wenn auch 10 sechszehnfüssige Pfeifen zusammen ansprechen, so hat jede für sich den nämlichen Wind, als wenn sie allein klingt.

Dass beym Zusammentönen des g $2\frac{2}{3}$ Fuss, und des e $1\frac{1}{3}$ Fuss, sich das C 8 Fuss gelinde mit hören lasst, auch noch etwas deutlicher wird, wenn das c 4 Fuss dazu kommt, und dass bey gemeinschaftlicher Anstimmung 2 oder 3 solcher Töne, die zu höhern und tiefern Grundtönen in dem nämlichen Verhältnisse stehen, sich auch höhere und tiefere Grundtöne mithören lassen, ist bekannt, und schon die ersten Erfinder der Orgeln mit mehreren Stimmen, haben darüber ihre Gedanken geäussert. Es bleibt aber doch ausgemacht, dass der durch eine solche trias harmonica entstehende Grundton, auch bey Benutzung aller nur möglichen Vortheile der Zusammenstellung, Einschliessung u. s. w., bey weitem nicht vernehmlich genug wird, und dass solcher mit dem Tone einer dazu bestimmten Pfeife in gar keine Vergleichung kommen kann.

Nach der vom Hrn. Abt Vogler bekanntgemachten Uebersicht der alten und neuen Disposition fehlt in der tiefen Oktave die zur trias harmonica von 32 Fuss gehörige Tertie $6\frac{2}{7}$ Fuss. Sie würde aber auch, wenn in der ersten und zweyten Oktave mehrere an sich consonirende Töne zusammen gegriffen werden sollten, dem Gehör sehr zur Last fallen, da schon in dergleichen Fällen die Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuss eine Einschränkung gebietet. Mit dem c der zweyten Oktave tritt auf einmal eine solche Tertie ein, und es ist leicht abzusehen, dass auch bey vollem Werke eine Ungleichheit im Auf- und Absteigen wahrgenommen werden muss, und dass in dieser Oktave die Tiefe der Quinte und Tertie, das Zusammengreifen eines Akkords ganz verbietet. Das Repetiren wird auffallend, und zwar

1) mit dem Anfang der zweyten Oktave durch die erwähnte Tertie, da in der ersten durch die blose Quinte oder Gross-Nassat $10\frac{2}{3}$ Fuss, in Verbindung mit dem C 16 und 8 Fuss und der Terz $3\frac{1}{5}$ Fuss aus dem Untermanual, gewiss gar nichts von 32 Fuss Ton zum Vorschein kommen kann —

2) mit dem Anfang der dritten Oktave durch das Eintreten eines Dulcian 8 Fuss und in Verhältniss mit dem tiefen C aus 32 Fuss.

Hier könnte man mir freylich einwenden, dass durch diese Stimme eine blose Verstärkung eintritt, weil schon die 2te Oktave aus 32 Fuss seyn soll. Ich bin aber überzeugt, dass das in der Ordnung von 32 Fuss mit der 3ten Oktave eintretende C 8 Fuss, durch nur erwähnte Rohrwerkstimme, die den Fundamentalton 32 Fuss (den man in der ersten und 2ten Oktave durch das Zusammenmurmeln von Quinten, Oktaven und Tertien nur ahndet, und starker zu hören

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Februar. Nº. 9. 1832.

Neu Aufgefundenes und systematisch Durchgeführtes im Gebiete der Tonkunst,

oder

„Ueber eine allgemeine Theorie der Musik, begründet auf den Rhythmus der Klangwellenpulse und ihrer Systeme. Von Wilhelm Opelt".

Vorläufig angezeigt von G. W. Fink.

Vor Kurzem hatten wir das Vergnügen, in dem Verfasser des eben genannten, noch handschriftlichen Werkes, das zur Freude und Belehrung Vieler hoffentlich bald gedruckt erscheinen wird, einen Mann kennen zu lernen, der sich uns durch seine neuen, noch nicht erörterten und höchst überraschenden Nachweisungen im Gebiete der Tonkunst äusserst verpflichtet hat. Wir fühlten dadurch unsere Ehrfurcht gegen die heilige Natur, deren einfachste und erhabenste Ordnung uns stets zu Dank und Anbetung ihres ewigen Schöpfers entflammt, von einer Seite her vermehrt und bereichert, die einen um so tiefern Eindruck auf uns machen musste, je näher wir eben von dieser Seite her mit ihren Geheimnissen vertraut zu seyn glaubten und je überraschter wir durch plötzliche Hinwegnahme eines neuen, nur zuweilen gelmeten Schleiers die erhabene Mutter aller Dinge in einer so einfachen Grösse und würdevollen Schönheit erblickten.

Hr. Opelt hat das, was sonst kaum oberflächlich oder doch nur in den allgemeinsten Ausdrükken als unerörtertes Paradoxon spärlich hingestellt worden ist, durch die fleissigsten Untersuchungen und glücklichsten Bemühungen bis zur hellsten Anschauung gebracht, so dass man seine Darstellungen mit Recht eine neue Entdeckung wird nennen und der strebsamen Ausdauer der Teutschen die gerechte Anerkennung wird scheuken müssen, die ihnen nur die greilste Befangenheit und die hohlste Einseitigkeit versagen kann.

Es wird uns hier auf das Einleuchtendste bewiesen, dass die Gesetze des Rhythmischen auch zugleich die Gesetze des Klanges und der Accorde sind; dass die Luftschwingungen, so lange sie im Gebiete des Zählbaren bleiben, also langsam genug sind, das rhythmische Maass geben und dass dieselben rhythmischen Luftschläge, sobald sie der schnellen Aufeinanderfolge wegen nicht mehr gezählt werden können, sondern für unser Gehör in einanderfliessen, die Töne und Accorde hervorbringen, die genau mit den rhythmischen Verhältnissen in Wechselwirkung stehen, so dass Alles, was rhythmisch wohlgefällig ist, in gleichem Grade sich auch im Gebiete der Töne wohlgefällig zeigt und umgekehrt. — Welche wichtige Erscheinung und welche Folgen für unsere Kunst! —

Wir müssen uns ordnen, um unseren Lesern eine möglichst genaue Ansicht von dem Merkwürdigsten im Voraus zu liefern, was das hoffentlich bald erscheinende, aller Aufmerksamkeit würdige Werk uns in genauester Bündigkeit erörtern wird. Gelingt es uns nur einigermaassen, das Hauptsächlichste dieser Opelt'schen Eröffnungen mit glücklicher Auffassung in gedrängter Kürze vorzuführen, so werden alle unsere Leser zuverlässig mit uns einverstanden seyn: der Verf. hat durch Jahre-langes Bemühen, die Grundgesetze der Tonkunst zu erforschen, einen Weg gebrochen, auf dem sich uns die wahren Ursachen des Con- und Dissonirens der Accorde klar vor Augen stellen. — Das höchst anziehende und folgenreiche Ergebniss ist mgefähr in folgendem Hauptgange der Untersuchungen gefunden worden:

Die ersten Kapitel des merkwürdigen Buches belehren vom Schall im Allgemeinen und erläutern die Schwingungsgesetze klingender Körper, so weit sie nämlich den Musikern zu klarer Einsicht unumgänglich nothwendig und interessant sind. Im dritten Kapitel wird die mathematisch-physikalische Darstellung des modernen Tonsystems u. s. w.

entwickelt und dann von den Hülfsmitteln für sinnliche Abmessung der Töne, von den musikalischen Temperaturen, von den Accorden, von der Auflösung der Dissonanzen, vom Tacte, vom Rhythmus, dem Zeitmaasse und vom Vortrage der Musik in ästhetischer Hinsicht gehandelt; endlich wird eine bündige, allgemeine Uebersicht von dem höchst einfachen Wesen der Musik gegeben und im Anhange noch eine vollständige Theorie der sogenannten Flageolettöne (sons harmoniques) geliefert.

Um nun Allen die oft so beschwerliche Auffassung der Schwingungs-Verhältnisse der Töne zu erleichtern (was bey Weitem dem grössten Theile auch gelehrter Musikfreunde nur höchst willkommen seyn kann), hat Herr Opelt das möglich Zweckmässigste und Leichteste auf unsichtige Weise gewählt. Er hat nämlich die Logarithmen der Schwingungs-Verhältnisse aus einem Systeme genommen, nach welchem der Raum der Octave sich als Einheit darstellt; darnach ist dann bey jedem Intervalle dessen Grösse in Theilen der Octave mit angegeben worden. Vortrefflich ist es, dass der Verf. noch ausserdem auch die Lagen der Töne für das Auge auf besonderen Scalen versinnlicht hat, woraus nicht nur die verschiedenen Abstände der Töne von einander, sondern auch die Abweichungen der für die Praxis temperirten Intervalle von den naturgemäss reinen deutlich erkannt werden können. — Eben so anziehend und belehrend ist des sinnigen Verfassers Tonsäule, von welcher wir Einiges wenigstens anzudeuten nicht unterlassen können.

Um eine cylindrische Säule ist nämlich die logarithmische Linie gewunden worden, worin wir auf das Nützlichste und Ergötzlichste die Maasse sowohl für Schwingungs-Zahlen, als auch für die Längen und Durchmesser, so wie für die Spannung der Saiten für jeden beliebigen Ton finden. Die Säule gibt uns in der That ein schönes Bild des ganzen Tongebietes und der darin herrschenden Gesetze. — So wird auch auf die leichteste Weise der Gebrauch des Monochords gelehrt, wie man sich seiner zur Abmessung jedes verlangten Tones und Tonverhältnisses bequem bedienen kann.

Im Kapitel über die Temperatur wird bündig nachgewiesen, dass für ein gleichschwebend temperirtes, praktisch ausführbares Tonsystem, ausser dem eingeführten zwölfstufigen, nur noch ein System von neunzehn gleichen Stufen möglich ist, was auf sehr einleuchtende Art an einem sogenannten Accordmesser mit verschiebbaren Scalen gezeigt wird. Diesen Accordmesser hat der Hr. Verf. bereits besonders auf Pappe abdrucken lassen; er weist die genaue Lage der natürlich reinen Töne für musikalische Accorde in Dur und Moll, und enthält ausserdem noch vier besondere Scalen, nämlich die gleichschwebend temperirten zwölf- und neunzehnstufigen, die sogenannt Kirnberger'sche und die theoretisch enharmonische Scale, welche, an den Accordmesser angelegt, über die Natur dieser Systeme eine sehr lichtvolle Uebersicht gewähren.

Uebrigens ist es uns natürlich nicht wohl möglich, über alles Anziehende und Belehrende dieses neuen Weges in einer Voranzeige gebührende Andeutungen zu geben: wir beschränken uns daher nur noch auf die hauptsächlichste merkwürdige Grundlage, auf welcher die Opelt'sche neue Theorie beruht. Der geehrte Verf. ging dabey hauptsächlich von folgenden Ansichten aus:

Die Töne sind nichts anderes, als die Wirkung sehr schnell und gleichförmig auf einander folgender Schwingungs-Pulse klingender Körper. Werden nun die Wirkungen betrachtet, welche verschiedenartige, zählbare Aufeinanderfolgen von Schlägen (Pulsen) auf unser Gefühl äussern, und vergleichen wir diese Wirkungen mit denjenigen, welche von ebendenselben Schlagfolgen bey grösserer, das Zählen nicht mehr zulassender Schnelligkeit im Gebiete des Schalles erzeugt werden: so wird man zwischen beyden Wirkungen die vollkommenste Uebereinstimmung gewahr. Eben diejenigen Schlagfolgen nämlich, welche für das Gefühl bey noch zählbarer Geschwindigkeit der Schläge wohlgefällig, aufregend, störend oder widrig waren, erscheinen auch bey grösserer, nicht mehr zählbarer Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge der Schläge im Gebiete des Schalles in vollkommen analogem Grade wohlgefällig, aufregend, störend und widrig. Die Wirkungen zählbarer und schallender Schläge sind also einem und demselben Naturgesetze unterworfen. — Welche Hoheit, welche Einfachheit in den Wegen der Natur! — Nach Hrn. Opelt's Untersuchungen hat es sich ergeben, dass unregelmässige Pulse, so lange sie zählbar sind, auf das Gefühl einen unangenehmen Eindruck machen. Folgen diese unregelmässigen Schläge so schnell auf einander, dass sie nicht mehr gezählt werden können, so bringen sie nichts weiter als blosses Geräusch hervor. Regelmässige, pendelartige Pulse geben dagegen im Gebiete des Zählbaren

und des Unzählbaren, des uneigentlich Rhythmischen und des Klanges, nur blosse Monotonie. Eigentlich rhythmisch auf einanderfolgende Schläge bringen im Zählbaren den angenehmen Tact (wie beym Schmieden, Böttichern, Trommeln) und das wohlgefällige Versmaass: im Gebiete des Klanges aber erscheinen sie als consonirende Tonverbindungen. — Nimmt die Eurhythmie im Zählbaren an Wohlgefälligkeit ab, so verändert sich auch im gleichen Grade die angenehme Wirkung in der Sphäre des Klanges. Was aber im Zählbaren eine unverständliche Schlagfolge gibt, erscheint auch unverständlich im Gebiete der Töne. —

Es ist höchst überraschend und überzeugend, wie der Verf. die Richtigkeit dieser Schlüsse in Sinn und Geist zu prägen versteht. Er hat diess Alles auf einer Pappscheibe so deutlich nachgewiesen, dass man überzeugt werden muss. Auf dieser Scheibe sind in concentrischen Kreisen mittelst einer starken Nadel Löcher eingestochen und zwar dergestalt, dass ihre Aufeinanderfolge einen gewissen Rhythmus in ununterbrochener Reihe in geregelt gleichmässig abgemessenen Entfernungen darstellt, z. B. 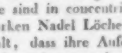 ; u. s. w. Wird nun diese Scheibe sehr schnell und dabey gleichförmig um ihr Centrum gedreht, und bläst man dabey durch einen Federkiel gegen die durchbrochenen Kreise: so wird der Luftstrom nach Ordnung der Löchergruppen in rhythmische Luftschläge abgetheilt und es erscheint dann durch diese nicht mehr zählbaren Luftschläge der Accord, welcher diesem Rhythmus nach der Theorie angehört.

(Diese Scheibe und die ganze Maschine, wodurch jene in Bewegung gesetzt wird, ist so ganz einfach, dass eine jede nur einigermaassen geschickte Hand nach der Musterscheibe des Erfinders sie sich selbst verfertigen kann. Es kommt dabey nur darauf an, dass die in blosse Pappe so leicht zu stechenden Löcher in der gehörig abgemessenen Entfernung stehen und in dem Grade offen genug sind, damit der Luftzug ungehindert durchstreichen kann. Nach solchen Vorrichtungen und nach einer sehr geringen Einübung des Drehens der Scheibe, das, wie schon gesagt, vorzüglich gleichmässig, nicht bald schnell, bald langsam geschehen muss, wird sich Jedem das merkwürdige Phänomen alsbald vor die Sinne stellen.)

Wir sind durch die gefällige Mittheilung des Herrn Verfassers in den Stand gesetzt, unseren Lesern zu näherer Erörterung folgende Uebersicht mitzutheilen:

Ursache.	Wirkung im Gebiete: des Zählbaren.	der Töne.
Unregelmässige Pulse.	Bedeutungslos	Geräusch.
Regelmässige (pendelartige) gleichstarke Pulse.	Zeitmaass, Monotonie.	Einfacher Klang.
Rhythmische Pulse, z. B. Einfache Rhythmen.	Musikal. Tact. Versmaass.	Polytonie; con- und dissonirende Accorde.
$\frac{2}{4}$ oder 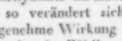 u. s. w.	Choreus (Trochäus) $\frac{2}{4}$. $\frac{2}{4}$ · $\frac{2}{8}$ etc. Tact.	Zusammenklang von Grundton u. Octave.
$\frac{3}{4}$ oder 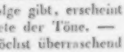	Dactylus, $\frac{3}{4}$. $\frac{3}{4}$ etc. Tact.	Grundton u. zweyte Quinte, z. B. C u. g.
$\frac{5}{4}$ oder 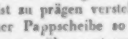	Päonischer Rhythmus. $\frac{5}{4}$ etc. Tact.	Grundton und grosse Tera in der zweyten Octave.
$\frac{7}{4}$ oder	Störender Epitrit.	Grundton und natürliche Septime (wesentliche Dissonanz.)
$\frac{11}{4}$, $\frac{13}{4}$ u. übrige Primzahlen.	Widrige, unfassliche Schlagfolge.	Widriger Zusammenklang zweyer scharf dissonirender Töne.
Zusammengesetzte Rhythmen.		
$\frac{3}{8}$ oder 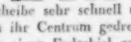	Choriambus. .	Quintconsonanz, z. B. C c g.
$\frac{4}{3}$ oder 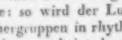	. . . . .	Quartconsonanz, z. B. C g c.
$\frac{5}{4}$ oder 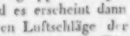	fünftheiliger Tact.	Terzconsonanz, z. B. C e c.
u. s. w.	u. s. w.	u. s. w.

mit den Combinationstönen höherer Ordnung.

Was für ein ungemeines Licht diess über die Wirkungen des Rhythmus in der Bewegung verbreitet, werden unsere Leser schon aus dieser gedrängten Andeutung ermessen und mit uns nur desto begieriger auf ein Werk seyn, das in klaren Entwickelungen das Weitere so einflussreicher Belehrungen enthält. Wir fügen daher nur noch hinzu, dass wir uns persönlich von der Richtigkeit der Opelt'schen Beobachtungen überzeugt haben und wir sind gewiss, dass sie nicht blos dem Dichter und Musiker, sondern auch dem Psychologen in hohem Grade anziehend seyn werden.

Auf seine Beobachtungen gestützt, schliesst der Verf. seine Schrift mit dem Satze:

„Der Rhythmus in der Bewegung der Klangschwingungen und ihrer Systeme ist die Grundlage der ganzen Musik"

und deutet dann als Frage für weitere Forschungen auf die Göthe'schen Worte hin:

Wer theilt die fliessend immer gleiche Reihe
Belebend ab, dass sie sich rhythmisch regt?
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Accorden schlägt?

Nun, das Werk erscheint uns als ein abermaliges Zeugniss, dass man dereinst von unserer Zeit nicht wird sagen können, sie habe gar nichts gelöst. —

Gesänge von C. Löwe.

Fünf geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (oder auch für vier Singstimmen) componirt von C. Löwe. 22stes Werk. (Eigenth. des Verl.) H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung, Berlin. Preis 15 Sgr.

Hr. L. hat sich besonders durch seine Balladen einen Namen unter den vorzüglichsten Gesangscomponisten unserer Tage erworben und mit Recht; auch manche andere Gesänge, über welche in diesen Blättern gesprochen worden ist, gehören unter die ausgezeichneten. Es werden also auch diese geistlichen Lieder bereits ihre Freunde gefunden haben und die aufmerksamsten Gönner und Beförderer solcher Musik werden sich daher wohl im Stande sehen, unsere eben so unumwundenen als unmassgeblichen Bemerkungen mit ihren eigenen Ansichten und Erfahrungen vergleichen zu können.

Die ganze Sammlung ist im vierstimmigen Satze für die natürlichen vier Singstimmen geschrieben; sollen diese Nummern mit einer Stimme vorgetragen werden, so dient das Vierstimmige des Gesanges als Pianofortebegleitung. Manches Vorherrschende der Eigenthümlichkeit des Verfassers ist auch hierin vorstechend und wird den Freunden seiner Muse anziehend seyn. Nun gehören wir zwar auch zu des Componisten Freunden und wir bekennen, ihm manche Freude schuldig zu seyn: allein so viel reiche Erfindung und inneres Leben können wir dieser Sammlung nicht zugestehen, als wir manchem frühern Werkchen dieses Componisten mit Vergnügen nachgerühmt haben.

Die beyden ersten Lieder sind die bekannten, vielfach componirten von Novalis: „Wenn ich ihn nur habe" und das nicht minder beliebte: „Wenn Alle untreu werden." Das erste hat etwas Einfaches, aber auch Gewöhnliches in Auffassung und Gestaltung des Melodischen, bis auf die angenehm originellere Schlusstöne. Dafür erhielt es jedoch ein allgemeiner ansprechend Sanftes, was das hier erforderliche Tiefe, das Anfangs immer weniger Freunde findet, ausschliesst. Die Erfindung der zweyten Melodie zählen wir nicht zu den gelungenen; vor Allem will uns die Dehnung des männlichen Reimes nicht zusagen: sie bewirkt etwas zu Tändelndes. Das dritte: „Der Hirten Lied am Krippelein" von Schubart — geht aus jener mehr volksthümlichen Weise heraus und singt figurirter; auch dieses zieht die männlichen Reime in eben bemerkter Art. Die Musik ist so spielend als der Text, in sofern also für Kunstschäfer getroffen: aber erbauen kann es wohl schwerlich, ausser diejenigen, die mit und in der Erbauung spielen. Das Busslied von Gellert: „Ich komme vor dein Angesicht" ist wieder so einfach als die beyden ersten, allein ausgezeichnet gewiss nicht. „Gottes ist der Orient" von Göthe — ist das ausgeführteste und eigenthümlichste.

In der Harmonisirung hat der Verf. bekanntlich seine Eigenheiten, in diesen Liedern und Gesängen auch. Wenn wir Vieles darin nicht billigen, wenn wir auch in dieser Sammlung Mehres ohne allen Eigensinn, nur allein aus reiflicher Ueberlegung und nach vielfachen Erfahrungen anders gestellt wünschen müssen: so sind wir doch nicht so — pedantisch (nicht wahr, das ist jetzt der rechte Ausdruck dafür?), dabey zu verweilen und grammatische Auseinandersetzungen zu liefern. Wer einmal für höhere harmonische Schönheiten nicht empfänglich ist, dem werden wir sie eben so wenig, wie jeder Andere, in Anzeigen von Gesängen beybringen. Gut ist aber freylich nicht, dass man für dergleichen Dinge in neueren Zeiten beynahe ganz gleichgültig geworden ist; es geht damit weit mehr zu Grunde, als Mancher sich denken kann. — Warum endlich der Verf. es vorgezogen hat, in teutschen Liedern italienische Ueberschriften, als Dolente; Semplice; Consolante etc. zu wählen, wissen wir nicht. — Bey allen unseren Einwendungen, die wir nicht übergehen konnten, was wir bey einem Werke eines solchen Verfassers am wenigsten verzeihlich finden würden, ist die Sammlung doch

immer so schätzenswerth, dass sie sehr vielen Gesangvereinen mit Grund empfohlen werden muss; es werden sich nicht Wenige durch diese Lieder eben um so mehr befriedigt fühlen, je mehr unsere Einwürfe begründet sind.

Die nächtliche Heerschau (La revue nocturne), Ballade vom Freyherrn von Zedlitz, mit französischer Uebersetzung von Méry und Barthélemy, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von C. Löwe. 25stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Ebendaselbst. Pr. 10 Sgr.

Diese eben benannten Eigenheiten des Verfassers sind für die Ballade ganz anders an ihrem Orte, als in Gesängen jener Art. In den meisten Fällen wirken sie jenes Unheimliche, Dunkle, Nebelhafte, was der Ballade so wohl steht und ihr einen ganz sonderlichen Reiz gibt. Etwas zweydeutige Accordwürfe, etwas leise schwankende Aeolsharmonieen gehören der Ballade so gut an, als bemoosete Hügel und unruhige Geister, die um Mitternacht seufzen. Kommt nun so viel sinniger Geschmack hinzu, wie ihn Hr. L. für diese Musikart in hohem Grade besitzt, und wird das seltsame Beginnen nicht zu weit getrieben, was mitunter auch geschieht: so wird es sich oft genug ereignen, dass sogar ein gewisses Widerstreben, ein phantastisch zügelloses Wagniss zu einer wunderbaren Schönheit sich gestaltet, so dass es einem dabey zu Sinne wird, als hätte uns eine freundliche Rune in die Haine der Edda geführt. In solchem Mondgeflimmer zauberischer Mitternacht ist des Verfassers Muse am liebsten heimisch und wir sind nicht so einseitig, nur stets nach unseren Schulbüchern zu dociren. Auch die nächtliche Heerschau enthält Wunderliches: aber das soll sie eben, das ist gerade recht. Wird dieses ausgezeichnet vortreffliche Gedicht des Herrn v. Zedlitz mit den trefflichen Tönen unsers Balladensängers sinnig vorgetragen, so wird es einen Schauer guter Art durch Sinn und Gedanken wirbeln. Die Ballade ist in jeder Hinsicht schön. Selbst die französische Uebersetzung der Herren v. Méry und Barthélemy, die dem Teutschen untergelegt worden ist, ist äusserst gelungen.

Einen artigen Vorfall bey dieser Gelegenheit zu erzählen können wir uns nicht versagen. Zwar ist dieser Vorfall nichts weniger als ein unerhörter, er ist schon manchmal dagewesen und wir selbst haben Aehnliches bereits einige Male zu berichten uns genöthigt gesehen. Er muss aber immer wieder erzählt werden, weil manche Leute sehr schwer zum Glauben zu bringen sind. Bekanntlich schreiben doch die Journalisten gern ab und sagen nicht gern, woher sie's genommen haben. Das haben auch französische Journalisten mit diesem Gedichte gethan, haben aber nicht dazu gesetzt, dass es eine Uebersetzung aus dem Teutschen ist. Was sollte man auch wohl so ängstlich seyn? Das haben dann teutsche Männer gelesen, haben gedacht, es sey ein ursprünglich französisches und haben es natürlich wieder aus dem Französischen in's Teutsche übersetzt. Zum Glück erfuhr der tüchtige Uebersetzer aus der französischen Uebersetzung, als genauer, gründlicher Literat, bald genug den wahren Stand der Sache. Wäre das nicht geschehen und wäre die sehr schöne Wiederübersetzung in's Teutsche mit dem ehrlichen Zusatze: „Nach dem Französischen" u. s. w. gedruckt worden: so hätten ganz zuverlässig einige gute Teutsche ihren vaterländischen Dichtern wohlweise zugerufen: „Seht ihr, ihr teutschen Dichter! Das ist ein Gedicht! So müsst ihr dichten lernen!" Das wäre auch nichts Neues und es ist diesen Blättern auch schon mit einer ihrer in's Französische übersetzten Recensionen so gegangen (siehe 1828, No. 13, S. 209). Da sagten auch teutsche Blätter: „Seht ihr, so müsst ihr recensiren lernen!" Ach Gott! was ist die Vaterlandsliebe für ein schönes Ding! Aber die Weisheit ist grösser, als sie.

Von der gelehrten Untersuchungs-Commission, die von der französischen Regierung 1829 nach dem Peloponnes und einigen anderen Gegenden Griechenlands geschickt wurde, sind uns bis hieher nichts weiter, als einige Nachrichten in Briefen mitgetheilt worden, die sich ganz im Allgemeinen halten. Das Gouvernement selbst hat uns von den Erfolgen der Sendung noch nichts bekannt gemacht. Möge die nächste Zeit sich günstiger für dergleichen gestalten.

Unterdessen hat doch ein Mitglied jener Commission ein vorläufiges Werk erscheinen lassen, nämlich Hr. Edgar Quinet, derselbe junge Gelehrte, dem wir bereits einige wichtige Nachforschungen über die französisch epischen Gedichte des Mittelalters verdanken. Seine hieher gehörige Schrift führt den Titel: De la Grèce moderne et de ses

rapports avec l'antiquité. Paris, chez F. G. Levrault, 1830. Das unsern Wissens noch nicht in's Teutsche übersetzte Buch liefert geschichtliche und geographische Merkwürdigkeiten, beschreibt Ueberreste der Baukunst, gibt Inschriften: allein für unsere Kunst ist nichts Erwünschtes geschehen. Ob wohl im Ganzen von der achtbaren Commission etwas von Bedeutung für die Tonkunst geliefert werden wird? Wir sind gespannt und werden zu seiner Zeit das Negative oder Positive kurz berühren. Uebrigens ist es in der Regel und liegt auch wohl in der Natur der Sache, dass bey allerley gelehrten Untersuchungen und Commissionen unsere Tonkunst sich verhältnissmässig der geringsten Ausbeute erfreut, wenn man nicht Worte für Sachen zu nehmen geneigt ist. Indessen sind uns auch kleine Beyträge zu hellerer Einsicht noch immer willkommen, sobald sie nur geschichtlich sicher begründet und die etwaigen Auffindungen mit diplomatischer Genauigkeit hingestellt sind.

Nachrichten.

Cassel, im Januar. In diesem Monate haben wir uns so mancher musikalischen Kunstgenüsse zu erfreuen gehabt, welche um so mehr die volle Aufmerksamkeit des Publicums erregten, da dieselben grösstentheils zu milden Zwecken angekündigt waren. Nachdem ein junger Violin-Virtuos, mit Namen Bender, von hier, sich in einer Abend-Unterhaltung, welche unser würdiger Kapellmeister Spohr selbst leitete, in einem sehr schwierigen Violin-Concerte gezeigt hatte und dasselbe zur Bewunderung und Zufriedenheit ausführte, veranstaltete der Wiegand'sche Gesangverein im Saale des Stadtbaues die Aufführung des Alexanderfestes zum Besten der Polen bey überfülltem Saale. Wie ausgezeichnet dieses Händel'sche grosse Tonwerk ist, bedarf keiner Erwähnung, und obgleich die Ausführung desselben in mancher Hinsicht noch Vieles zu wünschen übrig liess, so können wir doch nicht umhin, die gute Absicht ausserordentlich lobend anzuerkennen und dem Herrn Wiegand öffentlich unsern Dank zu zollen! —

Es ist nun entschieden, dass unser Theater zu Ostern auf unbestimmte Zeit geschlossen wird; unter welchen Verhältnissen diese Kunstanstalt aber dermaleinst wieder emporblühen soll, weiss man noch nicht, keineswegs dürfte es aber Privatunternehmen werden. — Nach langer Entbehrung hörten wir einmal wieder die Stumme von Portici, welche mit grossem Jubel aufgenommen wurde und worin Hr. Schäfer aus Braunschweig, der sich zuvor als Tamino in der Zauberflöte gezeigt hatte, den Prinzen sang, ohne jedoch anzusprechen. Mit mehr Glück trat Hr. Emmich vom Hoftheater zu Leipzig auf, der von Natur mit einem herrlichen Tenortone begabt ist und hauptsächlich die schwierige Partie des Nadori in Spohr's Jessonda mit allgemeinem Beyfalle durchführte.

Berlin, den 5ten Februar. Nachdem die leidige Cholera sich nach dem 6ten Januar d. J. hier wieder in einzelnen Fällen im Charité-Krankenhause gezeigt und die schon beruhigten Gemüther auf's Neue in Schrecken gesetzt hatte, ist seit mehren Tagen auch die letzte Spur der Epidemie verschwunden, so dass wir hoffen dürfen, auch bald das Dankfest für die gänzliche Befreyung von dieser Plage feyern zu können. Schon gibt man sich wieder der heitern Freude hin, und in Ermangelung eines eigentlichen Carnevals werden die Ballette durch die anziehende Kraft der Dem. Elsler, wie eine Menge von Privat-Bällen zahlreich besucht. Auch ein glänzender Maskenball hat im eleganten Locale des Colosseums statt gefunden. Es sollen daselbst an 2000 Theilnehmer anwesend gewesen seyn. Die Tanzmusik hat sich besonders ausgezeichnet. Auch Concerte finden dort Statt. — Für die dramatische Musik ist nichts Wesentliches geleistet. Doch hat die Königl. Bühne wenigstens Fleiss gezeigt, durch Aufstellung eines neuen kleinen Singspiels: „Die Kirmess," von dem Sänger Eduard Devrient gedichtet und von einem jungen Tonkünstler, Wilhelm Taubert, in Musik gesetzt, wie auch einer neuen grössern Oper: „Zampa oder die Marmorbraut" aus dem Französischen von Carl Blum, mit Musik von Herold. Die erstere Operette ist eine anspruchslose, idyllische Dichtung. Die einfache Handlung, dass ein eigensinnig schüchterner Liebhaber auf dem Lande dem ihm wohlwollenden, doch sich spröde stellenden Mädchen seines Herzens durch Vermittelung eines Freundes näher geführt wird, indem derselbe unter der Maske des Hanswurst bey der Kirmessfeyer das schnippische Suschen neckt und diese nicht zum Tanz aufgefordert wird, Anton sich ihrer annimmt und

seinen Freund derb durchprügelt, wodurch der Geliebten Herz erweicht wird. — Dieses ländliche Natur-Sujet wird durch die gelungene Zeichnung eines komischen Gerichtsvogts noch belebt, wie auch die heiteren Gesänge und Tänze der Landleute das niederländische Bild eines Bauernfestes vollenden. Diese Scenen werden immer gern gesehen. Hierzu kommt nun noch die recht artige Musik eines jungen Componisten, voll Frische und Regsamkeit, und die sorgsame Vorstellung, zu welcher der Dichter selbst in der Rolle des Hanswurst wesentlich beytrug, auch Fräulein v. Schätzel, die Herren Hoppe und Zschiesche gelungen mitwirkten. Den meisten Beyfall fanden die gefühlvollen Lieder, ein Chor der Bauern und die Combination der künstlich schlechten Tanzmusik auf der Bühne mit dem Orchester. Im Ganzen liess sich noch mehr melodische, als harmonische Behandlung, mehr dramatische Kürze und planvolle Durchführung der Talent zeigenden musikalischen Ideen wünschen. Für einen ersten Versuch dieser Art ist indess die Composition des als Klavierspieler ausgezeichneten jungen Tonsetzers zu loben und verdiente die derselben widerfahrne beyfällige Aufnahme. Ein Klavier-Auszug dieses Singspiels ist bereits angekündigt.

Zampa ist eins der französischen Effectstücke, voll Unnatur, Bizarrerie und Abentheuerlichkeit, ein Mischmasch von Nachbildungen des Don Juan, Faust, Piraten und Fra Diavolo. Doch ist nicht zu läugnen, dass mehre Situationen für die Musik, wie für theatralische Wirkung glücklich berechnet sind. Die Musik ist da, wo sie von Hérold's eigener Erfindung ist, theils melodisch angenehm, theils harmonisch frappant, effectuirend instrumentirt und gut sangbar. $\frac{3}{4}$ der in dieser Oper enthaltenen Ideen gehören indess Auber und Rossini wechselsweise an, und manche Gewöhnlichkeit läuft noch mitunter. Am gelungensten erscheinen die Cavatinen, Barcarolen u. s. w. unter obiger Voraussetzung. Auch einige Chöre, z. B. im ersten Finale, sind von Wirkung. Orgeltöne und Glockenklang sind gleichfalls angebracht. Wo soll noch ein neues Sinnenreizmittel aufgefunden werden? — Die Ouverture ist matt durch Gedanken-Armuth, trotz alles Instrumentenlärms und lebhafter Rhythmen. Ein Quartett zeichnet sich durch characteristische Haltung, jedoch ganz alla Rossini, aus. Zampa's Gefährte ist eine schwache Copie des Leporello. Die erzwungene Braut erscheint als zweyte Desdemona, besonders im dritten Acte, wo man selbst die Gondolier-Romanze hinter der Scene zu hören glaubt, und die Schluss-Scene Camilla's mit Zampa ganz der Situation des Otello gleicht. Alfons, der verdrängte Bräutigam, ist ein schwacher Held ohne Wirkung. Die Erscheinung der steinernen Braut, welche sich ihren Don Juan in die infernalischen Tiefen abholt, ist ein Theatercoup, der durch die gleich darauf folgende Verwandlung in sich selbst wieder zerstört wird, da die Oper mit der Rettung Camilla's und ihres Vaters heiter schliessen soll. Die Personage der Ritta wirkt so wenig komisch, als die ihres wiedergefundenen Gatten.

Die Besetzung der Oper war nur von Seiten der Hauptrolle des Zampa durch Hrn. Bader ganz angemessen. Camilla erschien nicht jugendlich reizend genug. Alfons war noch Anfänger im Spiele, obgleich von angenehmer Tenorstimme. Daniel war in seiner komischen Furchtsamkeit zu indolent. Dandolo wurde besser gezeichnet, ist aber blosse Nebenfigur. Die Chöre waren rein, sicher und kräftig. Das Orchester zeichnete sich durch discrete und präcise Ausführung der freylich nicht eben schweren Musik aus. Der Tanz ist in dieser mehr für ein Melodram geeigneten Oper nur Nebensache. Zampa fand nur mässigen Beyfall und ist in der That in ästhetischer Hinsicht ein wahres hors d'oeuvre.

Ausserdem wurde auf dem Königl. Theater ein neues Ballet: „Die Fee und der Ritter" mit Musik von mehren Componisten, unter den Auspicien der beyden Dem. Elsler mit glänzendem Erfolge bis jetzt fünfmal bey vollem Opernhause, das erstemal zum Benefize der genannten Tänzerinnen gegeben. Sonst fanden noch drey grosse Vorstellungen älterer Ballette Statt, drey Wiederholungen der „Stummen von Portici," zwey der Tanz-Oper: „der Gott und die Bajadere," ein Genuss des „Liebestrankes" und eine Vorstellung der „Belagerung von Corinth." Wir hörten mithin den ganzen Januar hindurch, mit Ausnahme einer Rossini'schen Oper und des Taubert'schen Singspiels, wieder nur französische Opern. Wie kann auf solche Weise die deutsche Oper gedeihen und der Sinn zu Edlerem, Erhabenem wieder geweckt werden, da Sinnenreiz und Sinnenlust auf einer der ersten Bühnen Deutschlands vorwalten! — Das Königsstädter Theater hat im Januar ebenfalls eine kleine französische Oper: „Die musikalische Sprache," mit nicht übler, glatter Effectmusik von Halévy, mit mittelmässigem

Erfolge, am 3ten d. M. aber ein musikalisch interessantes Werk der neuesten italienischen Schule, Bellini's Straniera, recht gut gegeben, worüber wir im Februarberichte das Nähere melden werden. Dem. Hähnel und Hr. Fischer (aus Darmstadt) glänzen in dieser düster romantischen Oper voll Eigenthümlichkeit ganz besonders. —

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Schlummerlied: „Nun süsses Herzchen, gute Nacht!" von H. Stieglitz. Das Mädel im Thale: „Bin ich nicht ein frisch Mädel?" von F. Kind. Zwey Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt — von C. G. Reissiger. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Fr. Kistner. Pr. 8 Gr.

Das erste Liedchen am Frühlings-Abend ist allerliebst durchgesungen, jeder Mutter mit hübscher Stimme ein willkommener Dämmerungsgesang. Das andere für frischmuthige Mädchenherzen, gerade so ausgelassen, als es der Jungfrau ansteht. Wir glauben, dass es auch muntere Frauen, und vielleicht noch ein wenig ausgelassener, gern singen werden.

Vier Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von Heinr. Wilhelm Stolze. 10tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wolfenbüttel, bey C. H. Hartmann. Pr. 10 Gr.

Diese vier Lieder gehören zu den meisterkünstelt gesungenen in Wort und Ton; zu natürlichem Wortausdruck eines gesunden Gefühls gesellen sich anspruchslos frisch empfundene Töne, in Melodie und Begleitung unverschnörkelt und daher, wie begreiflich, sehr leicht ausführbar. Sie werden sich demnach solchen Sängern und Hörern empfehlen, die nicht zu den mächtig romantischen gehören. Einige Druckfehler, die wir bemerkten, sind zum Glück von keiner Bedeutung und brauchen keiner genauern Angabe; etliche werden sogar von den meisten Vortragenden gar nicht als solche angesehen werden, da sie auf den Klang keinen Einfluss haben, sondern nur unter die orthographischen Berichtigungen zu rechnen sind, die vom Verfasser selbst gebührend erkannt und in seinen neueren Werken gern und genau beachtet werden. Nachdem diese vier Lieder auf sechs Seiten mit einfacher Pianofortebegleitung sich beyfällig gezeigt haben, folgen sie in Partitur auf zwey Notensystemen für den vierstimmigen Gesang sehr angemessen, richtig und leicht sangbar behandelt.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint bey mir mit Eigenthumsrecht:

J. Moscheles, Op. 85. „La Gaîté." Rondeau brillant, précédé d'un Andante expressif, pour le Pianoforte.

— Op. 86. Fantaisie dramatique dans la quelle est introduit une Cavatine favorite de l'Opéra: „Anna Bolena," pour le Pianoforte.

Leipzig, am 14ten Februar 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

F. Kuhlau, Opus 108, 113, 114.

Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle.

Trois Rondeaux pour Pianoforte à quatre mains.

Trois Airs variés pour Pianoforte.

Ferner befindet sich unter der Presse:

La Marquise de Brinvilliers, Paroles de MM. Scribe et Castil-Blaze — Musique de MM. Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Herold et Paer. Oper im Klavier-Auszuge mit französischem und deutschem Texte. —

Leipzig, im Februar 1832.

C. F. Peters.

(Hierzu eine Extra-Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extra-Beylage zur musikalischen Zeitung.

Ueber die Töne und Tonarten unserer Musik.

Von C. F. Fabricius, Advocat.

Noch in den neuesten Zeiten haben unsere Tonwissenschaftslehrer nicht darüber einig werden können, ob die Intervalle und Tonarten unserer Musik etwas in dem Wesen der Dinge selbst Begründetes oder mit Willkühr Angenommenes, oder endlich aus beyden Gemischtes seyen; und selbst in den letzten Jahrgängen dieser Blätter sind zu verschiedene Ansichten über diesen Streitpunct niedergelegt, dass auch hiernach die ganze Sache noch als sehr zweifelhaft angesehen werden konnte. Wichtig genug ist diese Frage wohl; denn wie lässt sich überhaupt ein wissenschaftlich begründetes System der Harmonielehre und Tonartkunst denken, bevor man über die Elemente, aus denen die Harmonieen gebildet werden, völlig im Reinen ist? — Möge der gegenwärtige Aufsatz als ein Versuch betrachtet werden, diese Frage der Entscheidung näher zu bringen.

Wäre unser Tonsystem etwas willkührlich Ersonnenes, so müsste auch der Begriff eines natürlichen reinen Gehörs wegfallen. Aus sich selbst und ohne Kenntniss und Einübung der angenommenen Intervalle könnte dann Niemand über die Reinheit eines Gesanges oder Spieles urtheilen. Aber eben, dass unser Gefuhl hier so bestimmt und scharf entscheidet, ist ein sicherer Beweis, dass eine solche Annahme der Willkührlichkeit nicht die richtige seyn könne. Diesem negativen Beweise schliesst sich ein positiver an. Die unvollkommneren Blasinstrumente (ohne Griffbocher und Klappen), als Horn und Trompete, geben ausser dem Grundtone eigentlich nur drey andere Tone an, und diese sind: die Quinte, Octave und die grosse Tera, z. B. C G c e; diese Tone aber werden blos durch starkeres und schwacheres Hineinblasen völlig rein hervorgebracht. Auf einem durchaus rein gestimmten Fortepiano ferner, wenn man die Dämpfer aufhebt, schwingen beym Anschlagen einer Saite auch diejenigen Saiten mit, welche die Octave, Quinte und grosse Tera des angegebenen Tones bilden, z. B. C c g c' e'. Nicht nur leichte Papierstreifchen, die auf diese Saiten gelegt sind, bewegen sich sichtbar, sondern der aufmerksame Beobachter hört auch jene Tone deutlich erklingen. Dieses ist es eben, was man die Verwandtschaft (Sympathie) der Tone nennt. Wir haben in diesen mitklingenden Tonen also sofort den Haupt-Accord unserer ganzen Musik, den sogenannten harten Dreyklang, bestehend aus dem Grundtone, der grossen Tera und reinen Quinte. (Die Octave, als Wiederholung des Grundtones in einer hohern Lage, wird nicht besonders genannt.) Zugleich aber ist uns auch ein ganz einfaches und natürliches Mittel gegeben, um zu neuen und immer neuen Tonen zu gelangen, die alle unter sich in einem nothwendigen Verhältnisse stehen. Sobald man nämlich die Quinte oder Tera selbst zum Grundtone macht, erhält man wieder die Quinte und Tera dieses neuen Grundtones und so kann man in's Unendliche fortschreiten. Das erste Bedürfniss bey diesem Fortschreiten ist nun, das Verhältniss der neugefundenen Töne zu dem Grundtone des Dreyklanges, von welchem man ausging, aufzufinden, d. h. ein Maass für beyde zu erhalten, und dieses Maass geben am bequemsten die Saiten. Die Physik lehrt uns, dass die Höhe und Tiefe der Töne sich nach dem zusammengesetzten Verhältnisse der Länge, Dicke und Spannung der Saiten richtet, d. h. bey gleicher Länge und Spannung gibt die dickere Saite den tiefern Ton an, bey gleicher Länge und Dicke die weniger stark gespannte, bey gleicher Dicke und Spannung die längere. Nehmen wir also gleich dicke und gleich stark gespannte Saiten an, so lässt sich das Verhältniss der Tone nach dem Längenmaasse berechnen. Hier zeigt sich nun, dass die Saitenlänge der Octave gerade die Hälfte, die der Quinte aber zwey Drittheile von der Saitenlänge des Grundtones ausmacht, d. h. die C-Saite (C) verhält sich zur c-Saite (zu c) wie 2 zu 1 und C zu G wie 3 zu 2 *). Von diesen Grundverhältnissen ausgehend, schreiten wir nun durch Quinten aufwärts und durch Octaven wieder abwärts, um die durch den Quintenschritt gewonnenen entfernteren Tone dem ursprünglichen Grundtone näher zu legen.

Fängt man solchergestalt mit Contra-F als ersterm Tone an, so bekommt man in ihm und den nächsten 6 Quinten (C G d a e h) die 7 Tone, die unter dem Namen der diatonischen bekannt sind, und legt man diese nun an einander, wodurch man die Tonreihe F G A H c d e erhält, so zeigt sich ein höchst symmetrisches Verhältniss zwischen ihnen. Jeder Ton steht nämlich zu dem nächst hoher liegenden — mit alleiniger Ausnahme der Stufe von H zu c — in dem Verhältnisse von 3^4 zu 2^6 oder von 9 zu 8, H zu c dagegen in dem Verhältnisse von 2^8 zu 3^5 oder 256 zu 243, somit ganz dasselbe Verhältniss ergibt sich für die Stufe von e zu f, der Octave des Tones, mit welchem die Tonreihe beginnt. Wir haben also von F bis f 7 Tonstufen, wovon 5 grössere und 2 kleinere (ganze und halbe diatonische Tone) jede unter sich völlig gleich sind. Durch Hinzunahme eines neuen Tones, welcher nach der beobachteten Methode die Quinte von H, also fis seyn müsste, würde diese Symmetrie gestört, indem dann fis zwischen f und g einzuschalten wäre, worauf die Verhältnisse von f zu fis wie 3^7 zu 2^{11} oder 2187 zu 2048 und von fis zu g (der kleinern diatonischen Stufe gleich) wie 2^9 zu 3^6, oder 256 zu 243 entstehen.

$$\left(\begin{array}{l} F : Fis = 3^7 : 2^{11} \\ Fis : G = 2^9 : 3^6 \end{array}\right)$$

Die somit gewonnene Reihe der 7 diatonischen Töne, deren melodischen Verhältniss wir eben genügt haben, wird jetzt auch harmonisch zu betrachten seyn, und hier ergibt sich eine ähnliche Symmetrie. Wir müssen hierbey wieder auf die genetische Ordnung dieser Töne zurückgehen, nämlich: F C G D A E H. Nun zeigt sich, dass für die ersten drey derselben alle Bestandtheile des oben bezeichneten von der Natur selbst uns gelehrten Accordes, des harten Dreyklanges vorhanden sind, nämlich die reine Quinte und die grosse Tera:

c	|	d
a	|	h
F	C	G.

für die folgenden drey aber nur die reine Quinte und statt der grossen die kleine Tera, woraus der weiche Dreyklang entsteht.

a	|	h
f	|	c
D	A	E.

Der letzte Ton H hat zwar auch noch eine kleine Tera, aber keine reine Quinte mehr, sondern eine sogenannte falsche; weshalb dieser Dreyklang mit dem Namen des verminderten bezeichnet wird.

f
a
H.

Bey den reinen Dreyklängen, sowohl den harten als den weichen, fuhlt unser Ohr eine Beruhigung, so dass sie zu Schluss-Accorden dienen können; anders aber bey dem verminderten, der fast eine das Gehör beleidigende Wirkung

*) Die grosse Tera ist bey der Auffindung neuer Töne weniger wichtig, weil sie selbst die vierte Quinte des Grundtones ist, und also alle Tone, welche durch Teraen gefunden werden können, schon mit unter denen enthalten sind, die sich durch die Quintenfortschreitung ergeben.

ausser und das Verlangen nach einer Auflösung, d. h. nach einem reinen Dreyklange, der dem folgen muss, erweckt. — Welcher Dreyklang dem sey, davon nachher.

Nach dem Grundgesetze der Sonorität, welches unser ästhetisches Gefühl aufstellt, nennen wir nun fordern, dass diese Mannigfaltigkeit von Tönen und Harmonieen eine Einheit erhalte, so dass alle übrigen Töne und Accorde sich auf Einen, als Grundton oder Grundaccord beziehen und zu ihm in ein bestimmtes untergeordnetes Verhältniss treten. Dass der verminderte Dreyklang und der Ton H, worauf derselbe steht, hierzu durchaus unpassend sey, leuchtet aus dem vorher Gesagten von selbst ein *). Es wird also der Grundton unter den zwey Drittlingspaaren der Träger von harten und weichen Dreyklängen zu suchen seyn, und von diesen halten wir uns zuvorderst an die Töne, worauf der harte Dreyklang steht, weil diese Harmonie eben die einfachste von der Natur selbst hervorgebrachte ist. Auf den ersten Blick möchte man nun geneigt seyn, F selbst zum Grundtone anzunehmen, allein bey näherer Prüfung zeigt sich bald, dass der mittlere Ton unter jenen dreyen weit passender ist. Dieser, C, steht nämlich zu seinem Vorder- und Hintermann in der allernächsten Verwandtschaft; von F ist er selbst die Quinte und G bildet wiederum seine Quinte, und so bringt er die beyden Dreyklänge auf F und G in eine Beziehung zu einander, die ihnen sonst fehlt, da sie keinen einzigen Ton mit einander gemein haben. Hieraus kommt nun auch noch, dass H und der verminderte Dreyklang eben das Streben zeigen, sich in die C-Harmonie aufzulösen.

C wird hierdurch also zum Grundtone, Tonica, G zur Oberquinte, Dominante (Ober-Dominante), F zur Unterquinte (reine Quarte), Unter-Dominante, und H zum Leitton, Subsemitonium modi. Dieses H mit seinem verminderten Dreyklange wird nun ausserdem noch ein Bindemittel zwischen der Ober- und Unterdominante, indem die letztere, F, selbst in diesem Accorde vorkommt, seine beyden übrigen Töne aber, H und D, die Terz und Quinte der Oberdominante ausmachen. Sobald man nun dem verminderten Dreyklange die Oberdominante selbst hinzufügt, so entsteht der Hauptseptimen- (Dominanten-) Accord, der seine naturgemässe Auflösung in den Tonics-Dreyklang hat. Diese Hinzufügung der Oberdominante ist das einfachste Mittel, dem verminderten Dreyklange seine Härte zu nehmen, allein es gibt noch einen andern Weg, indem man ihm die Terz des F-Dreyklanges hinzusetzet, wodurch ein Accord entsteht, der 2 Töne aus dem Ober- und 2 Töne aus dem Unterdominanten-Dreyklange enthält, der kleine Septimen-Accord, welcher sich ebenfalls nach C auflöst.

Aus der Verbindung beyder Septimen-Accorde endlich ergibt sich der grosse Nonen-Accord, der hinsichtlich der Auflösung durchaus den Gesetzen seiner Bestandtheile folgt:

Diese drey Accorde kann man deshalb, weil sie immer wieder in den Tonics-Dreyklang zurückführen, unter dem Namen der Leit-Accorde zusammenfassen, und sie begreifen zugleich die Töne in sich, welche die Dissonanzen der Tonart ausmachen; denn nach der naturgemässesten Deutung dieser Ausdrücke sind Consonanzen der Tonart nur die Töne, welche beym Anschlagen der Tonica von selbst mitklingen (consonant), also Terz, Quinte und Octave, die übrigen aber Dissonanzen, und diese Unterscheidung beruhet sich auch dadurch, dass die letzteren, sobald sie in einem Leitaccorde vorkommen, ihre bestimmte Fortschreitung haben **).

So viel über die C-Tonart, deren Grundcharacter die harten Dreyklänge ausmachen. Gehen wir jetzt zu dem zweyten Drittlingspaare unserer Tonreihe über, welches der Träger des weichen Dreyklanges ist. Auch hier werden wir nach dem, was sich bey der Dur-Tonart zeigte, nicht anstehen, sogleich den mittlern der gegebenen 3 Töne, also A, zur Tonica zu erheben, wodurch die Tonreihe: A H c d e f g entsteht. Wir haben nun in dieser, der weichen (Moll-) Tonart ebenfalls wieder eine Ober- und Unterdominante, und statt der grossen Terz eine kleine, die indess alle Functionen der grossen Terz in der Dur-Tonart übernimmt, und auch auf unser Gefühl so wohlthuend und beruhigend wirkt, dass wir sie ohne Zweifel als Consonanz betrachten dürfen. Was nun hier aber fehlt, ist der Leitton auf der siebenten Stufe, und ohne diesen entstehen wir der vorschnellen Leitaccorde, wogegen der verminderte Dreyklang auf der zweyten Stufe nur einen geringen Ersatz gibt. Man kann freylich auch mit diesem durch Hinzufügung der untern Terz G einen Auflösung in die Tonica bewirken:

aber wie arm erscheint hier dem Leitung gegen den Reichthum der Dur-Tonart, und ein Leitaccord ohne Leitton, z. B.

klingt unserm Ohre hart und rauh. Man hat deshalb den selben — die fünfte Quinte der Tonica — (c g d a e h — a e h fis cis' gis')

hinzugenommen, und diesen zwischen dem 7ten und 8ten Tone eingeschaltet, so dass die 7te Stufe eine doppelte geworden ist, g und gis**). Hier gilt nun die Regel: sobald die 7te

*) Darum beschränkte sich auch die Zahl der alten Kirchentonarten, ehe man die chromatischen Töne kannte, auf sechse, so dass H in keiner Tonart der Grundton war.

*) Dadurch, dass man die Ausdrücke Consonanzen und Dissonanzen nicht sowohl in Bezug auf das Intervall, in welchem ein Ton zum andern steht, sondern vielmehr in Bezug auf eine gegebene Harmonie und, in noch speciellerer Sinne, auf eine bestimmte Tonart anwendet, erledigt sich auch der Streit, ob die Quarte und die Sexten zu den Consonanzen oder Dissonanzen gehören. In der Dreyklang-Harmonie von C sind E, G und c immer Consonanzen, sie mögen nun als Terz, Quinte und Octave, oder als Sexten (grosse und kleine) und Quarten des Basstones bey den Umkehrungen des Accordes) auftreten, wogegen die Quarte und die Sexten des ursprünglichen Grundtones einer Harmonie, oder — in Bezug auf eine bestimmte Tonart — der Tonica [z. B. in C dur, f und a' immer Dissonanzen bleiben.

Die ganze im Texte gegebene Darstellung und Begründung der Leitaccorde verdanke ich übrigens meinem verehrten Lehrer, Bernhard Klein, und bin ich eben hierdurch hauptsächlich auf die andern vorliegenden Untersuchungen hingeleitet worden.

**) Auch die fünfte Quinte abwärts von der Tonica hat die Eigenschaft, dass sie in die Tonica zurückleitet, in C dur also des,

(c f b es as des)

weshalb man sie allenfalls super-semitonium modi nennen

glaubt, als er da ist, und mit dem es, je hoher man hinauf kommt, desto mehr anfangt, bedenklich zu werden) deutlich machen soll, mehr eine Wiederholung als Verstärkung gewahrt.

Wie sonderbar muss ein Rohr - oder Schnarrwerk klingen, (und wenn auch durch Grösse der Körper und Stärke der Zungen, der Ton zur möglichsten Vollkommenheit gebracht würde,) das nicht einmal eine gedeckte — geschweige denn eine offene Flotenstimme von dem nämlichen Fusston zur Begleitung hat. Eine solche Stimme, auf deren Reinheit man sich, sey sie auch noch so gut bearbeitet, doch oft nicht verlassen kann, soll in den 2 Diskant-Oktaven, den 32 fussigen Ton determiniren?

Wenn auch angenommen würde, dass die zur trias harmonica eines gewissen Fusstons geeigneten einzelnen Töne, in Verbindung mit einander, ihren Grundton hervorbrachten, so müssten diese Pfeifen stets nach der reinsten Temperatur eingestimmt seyn: denn sobald sich einer von diesen Tönen nur um das allergeringste verstimmte, so waren auch seine Gehülfen zur Hervorbringung eines solchen Fundamentaltons unbrauchbar, und was noch mehr ist, durch das Hinzufügen eines nicht in diesen Kram passenden Tons, würde der dem Gehör entlockte Grundton verdrängt.

Dass Herr Abt Vogler die Mixtur und repetirenden Stimmen aus den Orgeln verbannen will, ware in mancher Rücksicht zu billigen, aber dabey ist freylich zu bedauern, dass, indem er das Repetiren im Kleinen wegwünscht, er es im Grossen befördert. Es ist freylich sehr abgeschmackt, wenn sich z. E. in einem Werke, in welchem der Fundamentalton des Manuals durch matt klingende Stimmen hervorgebracht wird, eine Menge Oktaven, Quinten und Tertien aus 2 oder 1 Fusston hören lassen. Wenn ich aber einige starke und besonders offene, weit mensurirte Grundstimmen habe, dann ist eine 3 bis 4 fache Mixtur *), in welcher nicht alle Fache auf einmal repetiren, in Verbindung mit den übrigen zur Verstärkung dienenden Stimmen, dann und wann auch wohl zu gebrauchen. Auch ein durch die 2 Diskant-Oktaven geführter Cornet leistet zur Ausfuhrung der Choralmelodien beym Vorspielen sehr gute Dienste. Und da diese Stimme nicht füglich in der Ordnung, wie sie in den obern Oktaven gebräuchlich ist, durch die 2 untern geführt werden kann; so würde ich wohl rathen, dass man von der Stelle an, wo sie im Herunterfallen aufhort, ein nicht zu stark intonirtes Rohrwerk anfangen liess, und solches bis hinunter fortführte, auch selbigem eine besondere Schleife gäbe. Die Aehnlichkeit, welche diese beyden Stimmen mit einander haben, würde, bey stufenweise steigenden und fallenden melodischen Satzen, gute Dienste thun, und das Verstimmen der Rohrwerke ist in den untern Oktaven weniger, als in den hohern zu befürchten.

Eine Stimme 16 Fuss Ton, wenn sie eine 8 und 4 fussige zur Begleitung hat, vertragt sehr gut eine Quinte 5⅓ Fuss. So gewinnt z. E. der Bordun 16 Fuss durch die Begleitung eines Nassat 5⅓ Fuss an Deutlichkeit und Gravität, und so schickt sich auch zum Grossuntersatz 32 Fuss eine sanft intonirende Quinte 10⅔ Fuss. Dass aber diese Quinten oder eigentlichen Duodecimen, wenn sich deren Grundton nicht durch eine ihm geeignete Pfeife mit hören lässt, dem Gehör sehr zuwider sind, ist eben so ausgemacht.

Wenn in einem Werke auf dem Pedal zwey PrincipalBasse 16 Fuss wären, und man sezte an der zweyten Stelle eine Quinte 10⅔ Fuss oder andere kleinere als 16 fussige Stimme und nähme den Voglerischen Satz an: dass alle Dub-

*) Da die Mixtur im Hauptmanual so vielfach war, so bestand solche gewiss nicht aus lauter kleinen, sondern wenigstens zum 5ten Theil aus 3 bis 4 fussigen Pfeifen. Hätte man denn aus solchen nicht wenigstens eine zweckmässige 3 oder 4 fache Mixtur formiren können?

d. Verf.

Stufe in einem Accorde vorkommt, der in die Tonica-Harmonie leitet, ist der Leitton gis zu setzen, sonst aber g. Durch diesen Leitton erhalten wir nun ausser dem Hauptseptimen- (Dominanten-) Accorde, der in Dur und Moll gleich ist, noch zwey neue Leitaccorde, nämlich 1) den verminderten Septimen-Accord, indem wir dem verminderten Dreyklange gis h d die obere Terz (hier ist es eine kleine) f hinzusetzen, welcher Accord die beyden verminderten Dreyklange der Moll-Tonart (auf der Secunde und dem Leittone der Tonart) zusammenfasst; und 2) den kleinen Nonen-Accord, der wieder aus der Verbindung des Dominanten-Accordes mit dem verminderten Septimen-Accorde entsteht, und so mochte der Harmonie-Reichthum der Moll-Tonart, gerade umgekehrt wie G. Weber behauptet, den der Dur-Tonart wohl noch übertreffen.

Solchergestalt bilden die 7 diatonischen Töne und die beyden hier genetisch entwickelten Tonarten (die harte und weiche) ein in sich abgeschlossenes Ganze (nur in der weichen Tonart ist noch gis zu feyen ? Tönen hinzugekommen, welches freylich in der alten Aeolischen Kirchen-Tonart — unserm jetzigen A moll — auch überall nicht gefunden wurde); und es bleibt nur noch nachzuweisen, auf welchem Wege wir zu den übrigen (chromatischen) Tönen unsers Tonsystems gelangt sind. Dieser Weg ist nun kein anderer, als die Transposition der Tonarten. Man fühlte das Bedürfniss, nicht allein aus C dur und A moll zu spielen und zu singen, und so fand man durch die oben entwickelte Quintenfortschreitung für jeden Ton dieselbe Tonreihe, die in den diatonischen Tönen für C gegeben ist. Wollte man G zum Grundtone machen, so musste diess die erste Quinte in der Tonreihe werden, f musste also wegbleiben und oben eine neue Quinte fis angesetzt werden. Umgekehrt, wenn F selbst Tonica werden sollte, fiel die oberste Quinte h weg und abwärts ward eine Quinte b angereiht, wie folgendes Schema ergibt, worin die Tonica immer mit einem grossen Buchstaben bezeichnet ist:

b	F	c	g	d	a	e
	f	C	g	d	a	e h
		c	G	d	a	e h fis
			g	D	a	e h fis cis
				d	A	e h fis cis gis
					a	E h fis cis gis dis
						e H fis cis gis dis ais.

Ganz eben so ist das Verfahren bey den Moll-Tonarten.

Allerdings war diess eine Bereicherung des Tonsystems, allein nach der bekannten Erfahrung, dass der Mensch, je mehr er hat und erwirbt, nur desto unersättlicher wird, so führte auch diese Bereicherung zu immer neuen Tonhäufungen. Bald sollte nun auch jeder der neu erhaltenen Töne selbst wieder seine eigne Scala haben, und so kam man aufwärts durch die ♯ und abwärts durch die ♭ zu den 𝄪 und ♭♭, und es fehlt nicht viel, dass wir nicht auch ♯𝄪 und ♭♭♭ bekommen hätten *). Theils um hier nun Maass und Ziel zu

könnte; und hierauf gründet sich die Regel, dass man in den Sexten-Accorden, die auf der Secunde der Tonart stehen und sich in die Tonica auflösen sollen, den Bass willkührlich um einen chromatischen Ton erniedrigen kann, z. B.

	b, h	— c		b, h	— c
statt	f, f	— e	oder statt	g, g	— g
	d, des	— c		f, f	— e
				d, des	— c
	b, h	— c			
oder in	as, as	— g			
C moll statt	f, f	— es (e)			
	d, des	— c.			

*) Auch in der Harmonienfügung zeigte sich die Folge dieser Ueberfülle. Anstatt bey dem einfachen naturgemässen Satze — dass jeder Accord einer bestimmten Tonart angehören müsse und desshalb keine anderen als leitereigene Töne enthalten setzen, theils auch, weil diese Anzahl von Tönen zu gross war, um sie auf den Tasteninstrumenten anbringen und handhaben zu können (beym Gesange und auf den Streichinstrumenten geht es allerdings, und bey den Blechinstrumenten durch die Einsatzstücke geholfen werden, die jetzt freylich auch immer der Temperatur gemäss angefertigt werden), griff man zu einem Mittel, welches an sich vielleicht nicht ganz verwerflich und durch die Nothwendigkeit geboten war, das aber eben hauptsächlich zu allen den Missverständnissen, Irrthümern und Streitigkeiten Anlass gegeben hat, von denen ich im Eingange diesen Aufsatzes redete; — ich meine die Temperatur.

Um den Begriff der Temperatur zu erklären, wird es nöthig seyn, noch einmal auf das Obengesagte über das Verhältniss des Grundtones zu seiner Quinte und Octave zurückzugehen. Jenes ist wie 3 zu 2, dieses wie 2 zu 1. Hieraus erhellt nun schon auf den ersten Anblick, dass, man mag durch noch so viele Quinten auf- oder abwärts gehen, man niemals wieder in den Grundton oder eine Octave derselben zurückkommen kann, da es keine ganze Potenz der Zahl 3 geben kann, die einer ganzen Potenz der Zahl 2 gleich wäre; mit anderen Worten: Es gibt keinen Quintenzirkel. Indessen kommt die 12te Quinte der 7ten Octave des Grundtons sehr nahe.

	F : 6 gestrichen eis	$= 3^{12} : 2^{19}$	
6 gestr. eis	: F	$= 1 : 2^7$	
	F	$= 3^{12} : 2^{19} = 531441 : 524288,$	

so dass die Differenz nur $\frac{7153}{531441}$ oder $\frac{1}{74,296239}$ d. h. etwa $\frac{1}{74,3}$ beträgt, um welchen Eis höher ist als F.

Wir haben sonach in unserer Musik — die Töne in ihrer ganzen Reihheit aufgefasst — viererley Tonstufen.

1) Den ganzen diatonischen Ton, z. B. c : d, e : fis, fis : gis, es : f, as : b $= 3^1 : 2^1 = 9 : 8$.

2) Den halben diatonischen Ton, z. B. h : c, dis : e, eis : fis, g : as, b : ces $= 3^1 : 2^4 = 256 : 243$.

3) Den (halben) chromatischen Ton, z. B. c : cis, e : eis, fis : fisis, b : h, ces : c $= 3^7 : 2^{11} = 2187 : 2048$.

4) Den enharmonischen Ton (das Pythagoräische Komma), z. B. f : eis, c : His, fes : e, g : fisis, ces : d $= 3^{12} : 2^{19} = 531441 : 524288$ *).

Wollten wir diese Töne auf den Tasten-Instrumenten ganz rein wiedergeben, so müssten wir, wenn wir uns auch nur auf die mit einem einfachen ♯ oder ♭ bezeichneten chromatischen Töne beschränken und auf alle 𝄪 und ♭♭ verzichten wurden, dennoch 21 verschiedene Tasten in jeder Octave haben und das geht natürlich nicht an. Mit 12 reinen Quinten etwa: es b f c g d a e h fis cis gis kommen wir nur in b-, f-, c-, g-, d- und a-dur und in g-, d- und a-moll spielen; e-, h- und fis-moll würden schon des Leittones entbehren. Aus diesem Grunde also entschloss man sich, die 12te Quinte als der Octave gleich anzunehmen, den enharmonischen Ton ganz bey Seite zu werfen und eis und f, als auch h, ces und b u. s. w. als denselben Ton zu betrachten

dürfe — festzuhalten, machten Viele unserer Theoretiker die possirlichsten Versuche, neue Accorde zu erfinden und sprachen im Ernste von doppelt-verminderten, übermässigen und doppelt-übermässigen Dreyklängen u. s. w., die aber zum Glück für unsere Ohren bey den Tonsetzern selbst nicht eben recht zur Anwendung kamen.

*) Um diesen enharmonischen Ton ist also der chromatische halbe Ton (e : eis) grösser, als der diatonische halbe Ton (e : f) z. B.

c	: des	$= e : f = 3^8 : 3^5$	
des	: cis	$= f : eis = 3^{12} : 3^{19}$	
c	: cis	$= e : eis = 3^7 : 2^{11}$	
cis	: d	$= eis : fis = 3^8 : 3^5$	
c	: d	$= e : fis = 3^5 : 2^3 = 9 : 8.$	

und auf dieselbe Saite zu verlegen, wodurch die enharmonische Rückung, z. B. von bis nach c u. s. w., welche von wahren Künstlern auf den Streichinstrumenten noch in der Wirklichkeit ausgeführt wird, für die Tasteninstrumente in eine bloß papierne, nur dem Auge sichtbare, verwandelt worden ist.

Jetzt hatte man also in der Octave 12 Tasten und so mussten die chromatischen mit den diatonischen halben Tönen identificirt, und deshalb jene etwas kleiner, diese etwas grösser gemacht werden. Natürlich wurden dadurch auch die diatonischen ganzen Töne modificirt, die Erweiterung der Stufen e : f und h : c drängte die übrigen Stufen etwas zusammen und machte sie kleiner. Diese Umwandlung, bald Vergrösserung, bald Verkleinerung einzelner Tonstufen ist es nun, die mit dem Namen Temperatur bezeichnet wird. Aber nun begann auch der Streit, auf welche Art man die diesem ganzen Verfahren zum Grunde liegende Unrichtigkeit (die Nichtbeachtung der Differenz von $\frac{1}{74,3}$ zwischen der Octave und der 12ten Quinte) so vertheilen sollte, dass sie dem Ohre am wenigsten auffiele. Die Octaven mussten natürlich alle sich gleich und durchaus rein bleiben, aber die Quinten mussten etwas kleiner gemacht werden, als die Natur sie gegeben hat, und es kam nur darauf an, ob man diese Verkleinerung auf einige wenige, etwa die entlegeneren es, b, fis, cis, gis, oder auf alle gleichmässig vertheilen wollte. Bey der ersten Methode (ungleichschwebende Temperatur) blieben einige Tonverhältnisse rein, aber die Unreinheit der übrigen ward desto grösser; bey der zweyten dagegen (gleichschwebende Temperatur) verlor jeder Ton von seiner ursprünglichen Reinheit, aber desshalb auch um desto weniger.

Bey dieser letzten Stimmungsart, die nach meiner Ansicht den Vorzug verdient, beträgt die Differenz zwischen der reinen und der temperirten Quinte, um welche letztere zu klein ist, nur $\frac{1}{12 \times 74,3}$ oder $\frac{1}{891,6}$ von der Länge der Saite, ein Unterschied, der so gering ist, dass schon ein sehr fein gebildetes Ohr dazu gehört, um ihn aufzufassen *). Die gleichschwebende Temperatur ist denn jetzt auch ziemlich allgemein angenommen, wenigstens für die Tasteninstrumente; bey den vollkommneren Blasinstrumenten sucht man noch zum Theil durch angebrachte Klappen die Töne ihrer ursprünglichen Reinheit näher zu halten, wie denn überhaupt ein geschickter Künstler durch Treiben oder Sinkenlassen des Tones hier sehr Vieles in seiner Gewalt hat. Die Streichinstrumente dagegen wissen überall von keiner Temperatur, und der Violinspieler greift z. B. E auf einer andern Seite als $\overline{\text{dis}}$ und Letzteres ganz richtig etwas höher wie Ersteres.

Solchemnach an das Ende meiner Untersuchung gelangt, glaube ich als Resultat derselben Folgendes aufstellen zu können:

Das System der Töne unserer Musik — so wie sie geschrieben und von wahren Künstlern gesungen und auf den Streichinstrumenten gespielt werden — zusammt den beyden Tonarten, Dur und Moll, ist etwas in den übereinstimmenden Gesetzen der Natur und unsers musikalischen Gefühls (des reinen Gehörs) wesentlich Begründetes. Auf den Tastinstrumenten dagegen ist man — und zwar aus ziemlich dringenden Gründen — von der ursprünglichen Reinheit und Einfachheit abgewichen und es hat sich hier manches Willkührliche einfinden müssen. Auf den Blasinstrumenten schwankt man in der Mitte zwischen dem naturgemässen System und dessen Modificationen.

*) Es ist aber auch hierbey nicht ausser Acht zu lassen, dass diese Differenz bey jedem andern Intervall, als der Quinte selbst, grösser wird, z. B. bey der grossen Terz (der 4ten Quinte des Grundtones) schon $\frac{4}{891,6}$ beträgt u. s. w.

Erheb' uns zu dir.

1.

Ad Te Te corda, Tu, qui es,
Eras, erisque, Jova, fer!
Arcanus, manifestus idem!
Coelorum omnium stupor!
Quem genu flexo Cherubus,
Corona jacta supplicat!
O, cui nunc flentes peccatores,
Nunc nymnos ausi balbutire,
Aeterna lux! Aeterna lux!

2.

Terrenis raptos suscita
Ex vanitatum somniis!
Nos pax habeto sabbathorum,
Ut mentes habitent coelo!
O, quod promissum Tuum est,
Interis, Soter, populo!
Quem ecce! summum Tuum nomen
Ad adorandum congregavit,
O Tu, interpres Veniae!

3.

Procul nos esto, attinet
Quod terram solam fragile!
Sit minor sanctis in templorum,
Fac, cura terrea quaevis!
Heic penitus cor sentiat,
In ima peregrinum se.
Da, Rex, ut sedibus paternis
Enitens jam sit mens augusta,
Ad Optimum! ad Maximum!

C. Niemeyer.

1.

Erheb' uns zu Dir, Du, der ist,
Und war, und seyn wird, Ewiger!
Du Unerforschter und Bekannter!
Du aller Himmel Erstaunen!
Vor dem sein Knie der Cherub beugt,
Und nieder seine Krone wirft!
O Du, vor dem bald Sünder weinen,
Bald Lobgesang zu stammeln wagen,
Unendlicher! Unendlicher!

2.

Entreiss' uns der Welt! weck' uns auf
Von uns'rer Eitelkeiten Traum!
Es ruh' auf uns des Sabbaths Stille,
Damit im Himmel wir wandeln!
O sey, wie Du verheissen hast,
Erlöser, mitten unter uns.
Denn, sieh! in Deinem grossen Namen
Sind wir versammelt anzubeten,
O Du, der uns bey Gott vertritt!

3.

Es fliehe von uns, was die Welt
Nur angeht, und nicht ewig ist!
Zu klein sey hier im Heiligthume
Uns jeder Erdengedanke!
Hier fühl' es unser Herze ganz,
Dass es im Staub' ein Fremdling ist!
Lass Herr, zu unserm Vaterlande
Hinauf die hohe Seele steigen,
Hinauf zu Gott! Hinauf zu Gott!

Klopstock.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. N°. 10. 1832.

Skizzen zu einem haltbaren Systeme der musikalischen Aesthetik.

(Beschluss.)

23) Die Theorie des Gefühls-Vermögens ist der Grundstein zu dem Gebäude der musikalischen Aesthetik. Es ist das Gefühl gewissermaassen der ätherische Körper, welchen der sinnliche Ton — Stoff überkleidet. Einer unserer geachtetsten Kunstphilosophen hat neuerlich eine angeblich neue Theorie vom Wesen der Tonkunst aufgestellt und ihr allen Inhalt abgesprochen, indem er sagt: Das Wesen der Tonkunst ist Spiel. Sie hat keinen Inhalt, wie man sonst meinte, und was man ihr auch andichten wollte. Sie hat nur Formen, geregelte Zusammenverbindung von Tönen und Tonreihen zu einem Ganzen. — Dass Musik Spiel sey, kann man immerhin zugeben (vgl. Herder's Kalligone II). Ein Tonstück aber, das nur „spielvolle Form," ohne Gefühls-Inhalt hat, kann sicherlich keinen Anspruch auf den Namen einer ausdrucksvollen Musik machen; es ist gleichsam ein Körper ohne Seele, und verhält sich zu einer Musik, die Empfindungen ausdrückt, wie eine schöne Blume zu einem schönen menschlichen Gesichte, worin ein edler Geist sich abspiegelt. —

24) So viel ist gewiss: der wahre Tonkünstler will Empfindungen mittheilen; er kennt ihre Natur, er weiss wenigstens problematisch, unter welchen Bedingungen durch die Kunst eine Empfindung mitgetheilt werden kann; er schafft ein Werk auf's Geradewohl hin, ohne sicher zu seyn, welche Empfindungen dasselbe erregen wird, — wenn er nicht weiss, wie sie sich in andere Gemüther überpflanzen lassen; ja er kann sogar ganz zweckwidrig wirken. Die ästhetische Forschung muss durchaus einen Haupttheil des künstlerischen Strebens ausmachen, und zwar denjenigen, worin die höchsten Principien der Kunst gesucht, oder worin das rein oder allgemein Menschliche in den einzelnen Seiten und Beziehungen geistiger Thätigkeit zum klaren Bewusstseyn erhoben werden soll. Je subjectiver, individueller der Künstler empfindet, desto geringer ist die Zahl derer, welche seine Gebilde nachempfinden. Je mehr sich der Künstler in seinen Schöpfungen dem rein und allgemein Menschlichen nähert, desto leichter wird er begriffen, desto länger trotzen seine Werke der Zeitlichkeit.

25) Soll uns die Kunst begeistern, soll sie die Freude des Lebens nicht nur anregen und beleben, sondern höher heben, verschönern, veredeln; soll sie uns stärken, entzünden mit inniger Gluth, mit dauernder Kraft erfüllen, dass der Segen des Bessern, die Lust der Wahrheit und des Rechts, die Huld und Stärke der Liebe, die Fülle des Heils, die Wonne der Seligen immer frischer, blühender, fruchtreicher in uns erglänze und wärmend aus dem Innern in's Leben strahle; soll sie die Brücke seyn, auf der getröstete Seelen zu einer schönern Welt emporwallen; soll sie das Gnadenzeichen Gottes seyn — wie ein begeisterter Sänger ausruft — dann, ja wahrlich dann muss der Künstler ein Geweihter Gottes seyn! —

26) Der echte Genius ist geweiht — nicht berauscht; er ist erzogen — nicht geboren; durch Gefühl begeistert — durch Verstand geläutert; durch Natur befähigt — durch Studium gereift. Was man auch vom blinden Genie schwatzt — es ist nichts, als fabelhafte Sage. In der Tonkunst ist erworbene Wissenschaft unerlässliche Bedingung; sie weiss schlechterdings nichts von sorglosen Zöglingen der Natur ohne Kunst und Schule. Die Thätigkeit des Genie's, sagt Schlegel sehr richtig, ist zwar eine ihm natürliche und in gewissem Sinne bewusstlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer — augenblicklich — Rechenschaft wird ablegen können; es ist aber keineswegs

eine solche, worin die denkende Kraft nicht einen grossen Antheil hätte. Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, dass das Denken beym wahren Genie nicht als etwas Abgesondertes wahrgenommen wird, nicht als Nachdenken erscheint. —

27) Klopstock schrieb einst einem Freunde in das Stammbuch: *Γνωθι σεαυτον.* Uebersetzung: Studire den Menschen, dich selbst und dein Talent! Dieser inhaltschwere Sinnspruch umfasst die ganze Propädeutik der allgemeinen Aesthetik. Kommen nun die höchsten Principien der Kunstphilosophie für den Künstler zur Einsicht, wird diese Einsicht sein herrschender Zustand, so wird dadurch sein ganzes Bewusstseyn veredelt, zu seiner eigentlichen Bestimmung erhoben. Diese ästhetische Veredlung muss auch nothwendig auf das wirken, was er ausübt, muss ihn also auch mit Bewusstseyn bilden, schaffen lehren; nicht mit dem zerlegenden, sondern mit dem höhern Bewusstseyn, welches unmittelbar einsieht, wie die Kunstidee zur Wirklichkeit wird. Mag sich immerhin die Phantasie in dieser Durchbildungsperiode gehemmt sehen, sich unfrey fühlen, weil sie sich nicht mehr ohne Zeugen weiss; sie erhält die vorige Freyheit zurück, und setzt sich dann keine anderen, als freywillige Schranken. Kunstmässigkeit wird dem wahren Künstler, wie Erziehung dem wohlgesitteten Menschen, zur Natur.

28) Einige Ausbeute für den allgemeinen Theil der musikalischen Aesthetik findet man zwar in den theils einleitenden, theils abhandelnden, theils literarisch-historischen, theils encyclopädischen Schriften von: Baumgarten, Meyer, Schlegel, Mendelssohn, Moritz, Kant, Home, Herder, Eschenburg, Steinbart, Dalberg, Heidenreich, Riedel, Schütz, Sulzer, Bürger, Maimon, J. Paul, Morgenstern, Eberhard, Kaiser, Reinhold, Schott, Zschocke, Snell, Heusinger, Gängs, Luden, Schreiber, Ast, Bouterwek, Pölitz, Krug, Bachmann, Braun, Gruber, Maass, Solger, Pörschke, Hillebrand, Wendt, Griepenkerl u. A. — auch haben über den speciellern Theil der musikalischen Aesthetik helle Funken in Journalen und anderen Schriften geleuchtet; aber leider blieb es bis jetzt auch nur bey — zerstreuten Funken! — Durchwandere, sagt Biedenfeld, alle Lehrsäle und Lehrbücher der Musik — und höre und suche, ob du Erkleckliches über Aesthetik der Musik irgendwo findest. Sollten etwa die faden und oft gar dunkeln Ausdrücke von Kirchenstyl, Kammer- und Theaterstyl, von strengem und freyem Satze, von gebundenem und figurirtem Gesange u. s. w. eine Aesthetik der Musik seyn, oder wenigstens ein geniessbares Surrogat für dieselbe?!

29) Im speciellen Theile der musikalischen Aesthetik müssten wohl vorzüglich folgende Gegenstände zur Sprache gebracht und wissenschaftlich begründet werden: Eine auf Erfahrung gestützte Characteristik der Tonarten. — Eine Physiognomik der Instrumente und der menschlichen Stimmen. — Verhältniss des Tonmaterials zum physischen Organismus. — Psychologie der Instrumentalmusik. — Die Tonkunst in ihrer Verbindung mit anderen Künsten, insbesondere mit der Poesie. — Ideen zu einer Odik. — Revision der herkömmlichen Stylistik und Formalistik. — Ideen zu einer musikalischen Poetik, nebst Kollectaneen zu ihrer Ausführung. — Grundsätze zu einer rationalen Kunstkritik. —

30) In der philosophischen Welt weiss man nichts von Versymbolisirung der Lehren. Die obigen Skizzen bittet man nicht für Vorschriften, sondern nur für allgemeine Grundsätze anzusehen, nach welchen der Unterzeichnete vielleicht eine Aesthetik der Tonkunst bearbeiten würde. — Möchten Würdigere, wie Rochlitz, Fink, Weber, Wendt, Nägeli, Miltitz, Mosel, Marx, Rellstab, Seidel und Andere vollenden, was ich wohlmeinend mit begann; und ist es nach J. Paul wahr, dass ästhetische Eklektiker in dem Grade gut sind, in welchem philosophische schlecht, — so dürfte schon derjenige den Dank aller denkenden Kunstfreunde verdienen, welcher die zerstreut liegenden Bausteine zu einem Lehrgebäude der musikalischen Aesthetik sammelte. *G. Nauenburg.*

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die Sing-Akademie gab das Händel'sche Kraftwerk: „Judas Maccabaeus" in unveränderter Gestalt, durch den Vortrag der stark besetzten Chöre und die Ausführung der Soli von den Damen Milder und Türrschmiedt, wie der Herren Mantius und Riese, mit eindringlicher Wirkung. — In den Möser'schen Soiréen wurden ausser den feststehenden Meister-Quartetten auch eines von dem nicht zu vergessenden Andreas Romberg, die Haydn'sche, köstlich frische Bdur-Symphonie, Beethoven's Pastoral-Symphonie und eine Ouverture

von glänzender Wirkung, mit einem die Erwartung spannenden Eingange von Joseph Klein, mit lebhafter Theilnahme aufgenommen. Am 26sten Januar hatte Hr. Musikdir. Möser eine Vorfeier des Geburtstages von Mozart im Jagor'schen Saale veranstaltet, welche im ersten Theile die Ouverture zur Oper Idomeneo, eine Festrede, von Hrn. Devrient d. j. gesprochen, ein Duett aus Così fan tutte, von einer angehenden Theater-Sängerin und Schülerin des Hrn. Stümer, Dem. Böttcher und Hrn. Mantius gesungen, den ersten Satz des schönen Mozart'schen Pianoforte-Concerts, Op. 51 in Es dur, von Hrn. Taubert mehr zart, als kräftig vorgetragen und ein grossartiges Quartett aus Idomeneo enthielt, in welchem die klangvollen Stimmen der Fräulein v. Schätzel und Dem. Lehmann besonders hervortraten. Der zweyte Theil bestand aus Mozart's ergreifender G moll-Symphonie, der letzten grossen Scene der Donna Anna in der Oper Don Giovanni, dem unvergleichlichen G moll-Quintett, von Hrn. Musikdir. Möser und seinen Gefährten, besonders im Adagio, vortrefflich ausgeführt, einem mehr dramatischen Terzett aus Titus und zuletzt mit dem prachtvollen Marsche aus dieser Oper schliessend, um dem Souper und Tanz Raum zu gewähren. Wenn es eine löbliche Sitte ist, sich der Coriphäen der Kunst an ihrem Geburts- oder Todestage in ihren Werken zu erinnern, weshalb wird dann nicht auch Joseph Haydn's Gedächtniss ebenfalls nach Verdienst geehrt? Sollte dieser Grundpfeiler der Instrumental-Musik nicht einen gleich frischen Immortellen-Kranz verdienen, oder seine Kunstleistung bey der jetzigen Generation schon in Schatten gestellt seyn? Das fürchten wir nicht. Die Mode huldigt indess stets dem Neusten, ohne weitere Prüfung des Werthes. — In der 5ten und 6ten Morgen-Unterhaltung der Herren Gebrüder Ganz wurde das Spohr'sche Doppel-Quartett in D moll, eine Concert-Scene von C. M. v. Weber, von Dem. Schmidt gesungen, eine Serenate von F. Lachner für vier Violoncelles, ein vierstimmiger Gesang von Otto Nicolai, Hummel's Septett Militaire für Pianoforte und sechs begleitende Instrumente, unter denen sich die Trompete auffallend auszeichnet, von Hrn. Hauck u. s. w. wirksam ausgeführt. Ferner hörten wir mit Vergnügen ein Quintett von Onslow, eine von Herrn Zschiesche vorgetragene Bass-Arie aus Cherubini's Faniska, das Beethoven'sche Violin-Trio, Op. 9, No. 3 in C moll und ein Sextett für Pianoforte, Quartett- und Contrabass-Begleitung von C. Arnold, eine gehaltvolle Composition, vom Verfasser sinnvoll und fertig vorgetragen und discret accompagnirt. — Die Herren Ganz veranstalten noch einen zweyten Cyclus von sechs Morgen-Unterhaltungen, da die bisherigen so günstige Aufnahme gefunden haben. Auch Hr. Musikdirector Möser wird noch sechs Soiréen geben. — Da Fräulein v. Schätzel, als verlobte Braut des Geheimen Ober-Hofbuchdrucker Decker, im April die Königl. Bühne verlässt, so steht der Oper ein neuer, schwer zu ersetzender Verlust bevor. Man spricht von dem Engagement mehrer jungen Sängerinnen, als der Dem. Backofen, Böttcher und Lenz. Die beyden letzteren haben starke, gute Stimmen, sind jedoch noch nicht auf der Bühne erschienen. Auch die Gattin des Tenoristen Hoffmann soll angestellt und der bald ablaufende Contract des Letztern erneuert seyn. Wie es heisst, wird auch Mad. Milder die Bühne wieder als Statira in Spontini's Olympia, Alceste und in mehren Rollen betreten. So wird doch Gluck und Spontini das Repertoire endlich wieder zieren. Wo aber bleiben die Mozart'schen Opern? u. s. w. — Concerte haben im Januar nicht statt gefunden. In diesen Tagen veranstalten die Herren Hauck und Panofka ein Concert, wozu fast lauter neue, dem modernen Geschmacke zusagende Compositionen gewählt sind. Die Sing-Akademie wird zwey Kirchen-Musikstücke von J. S. Bach und Mozart's Requiem aufführen. Das Nähere darüber im künftigen Berichte.

Nekrolog.

Eduard Ritz, früher in der Königlichen Kapelle als Violinist angestellt, ein talentvoller Schüler des unvergesslichen Rode, Stifter und Dirigent der hiesigen philharmonischen Gesellschaft, welche die Orchester-Instrumentalmusik privatim durch Ausführung classischer Symphonieen und Ouverturen cultivirt, kränkelte schon längere Zeit und ist im Januar d. J. in Folge eines Bluthustens sanft entschlafen. Die allgemeine Achtung aller ächten Musikverehrer folgt dem thätigen, ernst besonnenen, bescheidenen Künstler nach, und wir' das liebevolle Andenken desselben in treuer Anhänglichkeit am wahrhaft Guten, Edlen und Schönen in der Tonkunst würdig ehren. Möge dem früh vollendeten Verehrer des tiefsinnigen J. S. Bach und Jugendfreunde des sehr talentvollen Felix Mendelssohn

Bartoldy höhere Sphären-Harmonie in den reinsten Consonanzen erklingen, und sein Geist in dem von ihm gebildeten Kunst-Institute früchtebringend fortwirken.

Königsberg. Uebersicht des Jahres 1831.

Am 14ten Januar eröffnete die aus Danzig zurückgekehrte Gesellschaft die hiesige Bühne, unter wessen Direction, blieb unbekannt. Billig erwähnen wir zuerst des Vorzüglichsten, was das Jahr uns gebracht hat, der Gastspiele des Hrn. Musikdirector Constantin Holland und der Dem. Mariane Kainz, später Mad. Holland. Hr. Holland, ein guter Tenor, sang Scenen aus dem unterbrochnen Opferfest und aus dem Freyschütz, und Beethoven's Adelaide, von ihm instrumentirt; mehrmals bey vollem Hause in Rossini's Otello, den Hr. Mehlig trefflich singt und spielt, den Rodrigo sehr brav. Mad. Holland ist als Desdemona ganz vortrefflich. Gewöhnlich wurden alle drey gerufen. (Aber warum nennt sich Mad. H. noch immer erste Sängerin der italienischen Oper zu Mailand und Florenz?) Eben so ausgezeichnet brav waren Hr. und Mad. H. als Figaro und Rosine im Rossini'schen Barbier von Sevilla, der mehrmals mit dem grössten Beyfalle beehrt wurde. Das Spiel des Hrn. H. in dieser Rolle ist vortrefflich. Mad. H. legte bey allen Vorstellungen Arien und Variationen ein von Caraffa, Rossini, Puclitta, Mercadante, Mozart, Rhode, Winter, was wir nicht loben mögen. Im Don Juan trat Hr. H. als Ottavio, Mad. H. als Elvira auf; Hr. H. ferner im Tyroler Wastel als Hr. von Tulipan, in der Rückkehr in's Dörfchen als Hans, in der schönen Müllerin, von ihm umgearbeitet und instrumentirt, als Pistofolus und Mad. H. als Röschen, mit vielen Einlagen und Variationen. Diese Oper wurde auch mehrmals wiederholt, auch zum Benefize für Beyde, nebst einer Fest-Ouverture von Constantin Holland und einem von demselben arrangirten Liederspiele: Der Liebe Zwist und der Liebe Frieden. Es fand Beyfall bey vollem Hause. Hr. H. sang auch einmal den Don Alphons in der Stummen und zu seinem Hochzeit-Benefize den Johann von Paris, seine Braut die Prinzessin von Navarra. — Von neu engagirten Mitgliedern für die Oper bemerken wir: Mad. Wilh. Hubsch, im Fache der Soubretten recht lobenswerth (Aennchen im Freyschütz, Lady in Fra Diavolo, Pfefferröschen, Fenela), Dem. Ida Schaffner im gleichen Genre (Zerline im Don Juan, auch Pamina), recht talentvoll, auch als Schauspielerin (Preciosa, Amalie in den Räubern u. s. w.) nebst zwey jüngeren Schwestern derselben; Hr. Prawit (Leporello) verdient Aufmunterung. Hr. Jensen als Ottavio fand mässigen Beyfall, seine Stimme ist aber für's Theater, zumal in Ensemble's, zu schwach. Hr. Emmich, zweyter Tenorist, trat nur ein paarmal auf. Ihm folgte Hr. Wendt, der als Max debütirte, auch den Tamino sang. Er hat eine gute Stimme. — Der — (Verzeihung, meine Herren! der) berühmte Hund Fido savant munito des Hrn. Christ. Christiansen liess sich als Hund des Aubry sehen, legte aber nicht übermässige Ehre ein. — Hr. Seronfeld gab zu seinem Benefiz im April den unzusammenhängenden Zusammenhang. Genug davon. Hr. Holland und Dem. Kainz sangen darin eine Scene und Finale aus Rossini's Cenerentola in italienischer Sprache. Die Stumme von Portici wurde oft wiederholt und brachte immer viel Geld. Der Jongleur P. de Bouché aus Paris gab eine Kunstvorstellung mit Beyfall. Ein Hr. Arnsteiner aus Russland liess sich im Theater auf einer russischen Guitarre mit 7 Saiten hören, tanzte auch kosakisch. — Neu waren: Das Gasthaus von Terracina oder Fra Diavolo, von Scribe und Auber (erhielt nicht den Beyfall der Stummen) und Wilhelm Tell von Rossini (gefiel nicht besonders, vorzüglich der vielen und ermüdenden Recitative wegen, die für unsere Sänger einmal nicht gemacht sind). — Im Juny übernahm Hr. Wilh. Ludwig die Direction des Theaters und kündigte einen Plan zum Jahres-Abonnement an, der auch ziemliche Theilnahme fand; doch am 25sten July erschien die böse Cholera, in ihrem Gefolge Schliessung des Theaters, der Schulen und akademischen Vorlesungen und am 28sten July etwas hier Unerhörtes, ein Pöbel-Auflauf. Der Director Ludwig wurde selbst ein Opfer der Krankheit und seine Gattin nebst seinem neugebornen Kinde starben am Nervenfieber. So liess denn der erschnte Hr. van Klischnig als Thierdarsteller vergebens auf sich warten. — In dieser trüben Zeit war unsere einzige Erholung die Lectüre der von unseren biedern Aerzten herausgegebenen Cholera-Zeitung, die mit Recht einen geachteten Namen in ganz Europa erworben und zuerst die läppische Furcht vor der Contagiosität der Cholera verscheucht hat, an die hier selbst der gemeine Mann nicht mehr glaubt. Die schreckenerregenden Vorkehrungen gegen diese Krankheit haben mehr Opfer gefordert, als die Krankheit selbst. —

Von Concerten bis zu diesem Zeitraum erwähnen wir noch eines Concertes der Steyrischen Alpensänger Schulz, Krapfenbauer und Consorten, worin Pfeifen, equilibristische Künste, Kochlöffelspiel und Bauchreden vorkamen. (Bey dieser Gelegenheit wünsche ich, dass Jemand aus Bayern die Gebirgs-Cither beschreibe, auf der Herr Söllner so artige Sachen vortrug, zumal da ich dieses Instrument noch in keinem musikalischen Werke aufgeführt gefunden habe. Es hat drey Drahtsaiten über einem Griffbrett und mehre Saiten, die neben dem Griffbrett hinlaufen. Auf einem Instrumente dieser Art, welches einer meiner Bekannten besitzt, steht: Tegernsee). — Der junge Violoncellist Joh. Benj. Gross, gebürtig aus Elbing, vom Königsstädter Theater-Orchester in Berlin, dessen schon früher ehrend gedacht ist, gab am 26sten Januar Concert im Saale des neuen Schauspielhauses und darin seine Ouverture zu Göthe's Iphigenia, den ersten Satz eines Concerts von seiner Composition, ein Capriccio über Ungarische National-Melodieen und Variationen à la Paganini. Alles lobenswerth. Ausserdem Beethoven's Ouverture zum Egmont, Gesang-Variationen von Hummel, gesungen von Fräulein Cartellieri, auch trugen die Herren Fischel und Hutzler (Violinisten) und Hr. Rehage (Clarinettist) mehre Sachen vor. — Am 1sten März spielte Hr. Gross im Theater in den Zwischenacten ein Concert in drey Sätzen und wiederholte die Variationen à la Paganini. Wir kommen auf Hrn. Gross nochmals zurück. — Am 2ten Februar Concert des Herrn Holland und der Dem. Kainz. Gesungen wurden Sachen von Rossini, Pacini, Pucitta, Caraffa u. s. w. Die Einnahme war gering und Dem. Kainz sehr heiser. Das hiesige Klima sagt ihr nicht zu und die italienische Sangweise mehr als die deutsche. — Am 5ten Februar Abschieds-Concert des Hrn. Jos. und der Mad. Agathe Geissler bey ihrem Abgange nach Riga. Ouverture von Geissler, verschiedene Singstücke und von Beyden ein Abschiedslied. — Der Concerte des Hrn. Musikdirector Sobolewsky, des Violoncellisten Hrn. Neumann, des Concerts am Busstage von Hrn. Musikdirector Riel zu wohlthätigem Zwecke gegeben (15 verschiedene Singstücke beym Pianoforte von Himmel, Fr. Schneider, Beethoven, Händel) kann ich wegen Mangel an Raum nur kurz gedenken. — Am 4ten May gab zu gutem Zwecke Hr. Musikdirector Sämann eine Musik in der Löben-Kirche, bestehend aus der Cantate: Ein' feste Burg ist unser Gott, von Joh. Seb. Bach, wozu Hr. S. ein Vorwort hatte drucken lassen. Die Alt-Arie: Erbarme dich, mein Gott! mit Violin-Solo aus der Passions-Musik, war eingeschaltet. Dann eine Motette von Sämann componirt: Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret, mit Solo's. Freylich nach Jos. Haydn's Composition eine Ilias post Homerum, aber verdienstlich. Den Schluss machte Händel's 100ster Psalm. — Im Juny liess sich ein Tonkünstler, Girbert aus Jena, auf der Franklin'schen Harmonika und auf einem Blasinstrumente mit 22 Ventilen von seiner Erfindung hören.

(Beschluss folgt.)

Leopoldine Blahetka,

Tochter J. L. Blahetka's, Lehrers der Mathematik und Geschichte, und Babette's, geb. Träg (einer Tochter des gelehrten Dilettanten und Componisten Andreas, nicht Johann's, des sonstigen Wiener Musikalien-Verlegers), zeigte so frühzeitig schon ausgezeichnete Anlagen zur Musik, dass Beethoven selbst, der das Kind im fünften Jahre spielen hörte, den Aeltern rieth, die Tochter in der Kunst angelegentlich fortzubilden. Ihre erste Lehrerin war ihre Mutter, die auch fortwährend den Unterricht leitete, als die Tochter, gleichfalls auf Beethoven's Anrathen, Hrn. Jos. Czerny zum Lehrer bekam. Leopoldine gehörte also unter die vom Schicksal durch eine achtsame, verständige und kunsterfahrne Mutter sehr begünstigten Kinder. Weiterhin hatte sie das Glück, zwar nur kurze Zeit dauernden, blos andeutungsweise eingerichteten Unterricht der Herren Kalkbrenner und Moscheles zu benutzen. Wer es weiss, dass das Hauptsächlichste eines tüchtigen Unterrichts, vorzüglich für empfängliche, wohlbegabte Seelen, nicht im blossen Stundengeben besteht, dass vielmehr Winke und grosse Vorbilder oft genug in wenig Viertelstunden mehr thun, als viel gewöhnlicher Unterricht in aller bürgerlichen Form, der wird begreifen, wie sehr sich die talentvolle Schülerin eben durch solche Meisteranedeutungen ganz vorzüglich ausbilden musste. Im Generalbasse wurde sie von Hieronymus Payer und im Contrapuncte von dem Wiener Hoforganisten Hrn. Sechter unterwiesen. Was sie als Virtuosin auf dem Pianoforte leistet, weiss nicht nur fast ganz Teutschland, sondern auch andere Länder haben es nun erfahren.

Dass aber ausgezeichnete Talente häufig genug

ihre Neider finden, die aus scheeler Eifersucht Alles neben sich herabwürdigen möchten, oder aus missgünstigem Uebelwollen gegen jedes Talent häkeln, gehört leider zur bekannten schlechten Ordnung. Wenn nun Fräulein Blahetka mit dem nicht zu vergebenden Vorzuge der Meisterschaft noch eine höchst angenehme Persönlichkeit und dazu jenes fein gebildete, anziehende Betragen verbindet, das Sitte und Wellton gewähren: so wäre es ja ein Wunder, wenn das Geschwätz gar nichts gegen sie hätte aufbringen sollen. Ein zwiefaches Wunder würde es seyn, wenn dergleichen in einer Zeit, wo man stechend schreiben muss, um ein gewisses Publicum zu vergnügen, keine Feder und keine Druckerschwärze hätte finden sollen. Beydes ist geschehen; man hat auszubreiten versucht, Fräul. Blahetka sey leider ganz hin, es habe sie, und so jung! ein schweres Unglück getroffen, sie sey gelähmt; gewiss sey diess Folge von zu strenger Anstrengung in der Jugend. — Nicht übel erfunden!

Aber warum zeichnete sich Fräulein Blahetka schon als siebenjähriges Mädchen so aus, dass sie in Wien öffentlich Concert geben konnte! Das hat sie nun seit der Zeit alljährlich gethan. 1825 bis 1827 unternahm sie bereits ihre erste Kunstreise fast durch ganz Teutschland und kam auch zu uns nach Leipzig. Das Alles lässt sich durch viele Concert-Anzeigen von einem jeden Jahre ohne Unterbrechung bis heute beweisen. In welches Jahr mag nun wohl die erfabelte Lähmung gefallen seyn? Kann man auch gelähmt Concerte spielen, und immer schöner noch dazu?

Wir hörten sie in der Zeit ihrer ersten Kunstreise selbst. Schon ihre persönliche Erscheinung hatte etwas Reizendes. Eine frische, muntere Gestalt, ein unbefangenes, gebildetes Benehmen nahmen schon im Voraus für sie ein, was ihr fast leichtfertig geniales Jugendspiel krönte. Es erwies sich darin ein so heiterer Sinn, jene angenehme Lebendigkeit, die nicht das Entfernteste von Ueberanstrengung an sich trug. Alles diess zusammen erregte so innigen Antheil, dass ein rauschender Beyfall ihr schon damals, und mit Recht, zu Theil wurde.

In neueren Zeiten haben wir nun zwar die Künstlerin nicht selbst gehört: wir vernahmen aber von mehren tüchtigen Musikkennern und Künstlern aus Wien, dass Fräul. Blahetka jetzt ohne allen Zweifel unter die vollendetsten Pianofortespielerinnen zu setzen sey. Lauter Sprecher, die eine gültige Stimme dafür haben. Dann haben wir erst vor einiger Zeit in der letzten Nummer der Caecilia (Heft 53, S. 72) ein Urtheil über sie von Gottfr. Weber gelesen. Er wird es uns vergönnen, zur Steuer der Wahrheit von seinen Worten hier Gebrauch zu machen:

Concertstück für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters, oder Quartetts, von Leopoldine Blahetka. Op. 25. Wien, bey J. Czerny.

„Nicht leicht ist dem Verf. ein glänzenderes und gefälligeres Concertstück vorgekommen, als das eben genannte; zumal wenn man es von der gar sehr ausgezeichneten (nebenbey bemerkt auch ausnehmend liebenswürdigen) Künstlerin selbst, mit der ihr eigenen Vollendung, Sicherheit, Grazie und gewaltigen Kraft vortragen hört."

Jetzt befindet sich die liebenswürdige Künstlerin wieder auf einer neuen Kunstreise und hat in Holland, wie wir vernehmen, ausserordentlichen Beyfall eingeerntet. Also gelähmt ist sie nicht, so unangenehm dieser fatale Umstand auch immerhin etlichen guten Christen vorkommen mag.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'opera „les Flibustiers", composée par J. C. Lobe, et arrangée pour Musique militaire par Hinkel. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Die auch aus diesen Blättern schon bekannte und mit Recht als gehaltiger, wie manche andere, belobte Ouverture zu der Oper: „Die Flibustier", erhalten wir hier für Militärmusik arrangirt und zwar gut, so weit sich das aus einer Stimmenausgabe ohne Partitur beurtheilen lässt. Die einzelnen Instrumente sind geschickt behandelt und so wird denn das schöne Werk auch in dieser Bearbeitung sich mit Glück Eingang zu verschaffen wissen.

Grosse brillante Sonate für das Pianoforte componirt — von Fr. Buchmann. No. 4. Gedruckt und zu haben bey E. W. Röbling in Mühlhausen. Pr. 13 Sgr.

Der Name Fr. Buchmann kommt uns unter den Componisten zum ersten Male vor; wir sahen

nie etwas Anderes von seinen Compositionen, als diese vierte Nummer. Er soll vorzüglich viele Gesangstücke gesetzt haben. Der Mann ist Organist zu St. Blasii in Nordhausen. Der Musikdirector A. Mühling in Magdeburg war sein Lehrer in der Composition, dem auch diese Sonate gewidmet ist. Sie besteht aus vier Sätzen auf 19 Seiten. Der erste Satz, All. moderato $\frac{6}{8}$, C dur, hebt ganz einfach, ohne die gewohnte Vollgriffigkeit der neusten Pianoforte-Componisten an und versetzt uns in Spielart und Anlage des Ganzen ziemlich in Haydn's Zeit, welcher Art auch alle Nummern treu bleiben, ausser dass sich manche neue Harmonieenwendung hineinmischt. Gleich der erste Satz hat etwas spielend Freundliches, jener Art gemäss, und will reinlich und mit Fertigkeit vorgetragen seyn, wenn er wirken soll. Das Andante con moto $\frac{3}{4}$, C moll, figurirt mehr, bleibt im leicht Hintönenden, wie das melodiöse Allegretto scherzando $\frac{3}{4}$, F dur, das sich bey deutlichem Vortrage sehr artig ausnehmen wird. In derselben Weise ist das Schluss-Presto $\frac{4}{4}$, C dur, was in Erfindung die schwächste Nummer ist, aber durch schnelles, wie hingewischtes Spiel leicht gefällig gemacht werden kann. Sind nun also auch manche Stellen in der That nicht ganz leicht, und verlangt die glückliche Durchführung der Sonate schon über die eigentlichen Schuljahre hinausgeschrittene Spieler: so wird sie doch die jetzige Musikwelt weit weniger zu den brillanten in ihrem Sinne, noch weniger zu den grossen, sondern mehr zu den zierlichen und leicht unterhaltenden rechnen wollen, sobald sie sich nur nicht ganz in der heutigen vollgriffigen und neubrillanten Spielweise verloren hat. Es wäre sehr zu wünschen, dass man die zu den meisten Haydn'schen Klavierstücken gehörende Manier, die hier mit Einigem aus unserer Zeit sich verschmilzt, nicht vernachlässigen wollte.

Trois Caprices pour la Flûte composés — par C. G. Belcke. Op. 6. No. I, II et III. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis jeder Nummer 8 Gr.

Hr. C. G. Belcke, Mitglied des trefflichen Orchesters in Leipzig, ist als meisterlicher Flötist und guter Componist bereits hinlänglich bekannt. Dass er Angemessenes, Nützliches und Bildendes für sein Instrument geben wird, darf vorausgesetzt werden: wir brauchen nur zu sagen, dass zu diesen Nummern schon wackere Flötenbläser gehören, wenn sie sich derselben mit Glück bedienen wollen. Die erste Nummer hält das Mittel zwischen einer Caprice und einem Potpourri; auch die zweyte liefert nach einer schön gesungenen und mannigfach verzierten Einleitung mancherley Variationen auf eine sehr beliebte, bekannte Romanze; die dritte beginnt mit einem All. agitato und geht zu einem variationenmässig fortgeführten Andante grazioso über, das in lebhafter Bravour schliesst. Alle drey Hefte sind sämmtlich bildend und ergötzlich, auch schön gedruckt.

Trois grands Duos brillants pour deux Violons — par R. Kreutzer. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese angenehmen und bildenden Unterhaltungen für zwey Violinen, die der nun entschlafene Meister seinem Bruder widmete, sind bekannt und brauchen keiner Beschreibung, noch irgend einer Anpreisung. Diejenigen Violinisten, die sie noch nicht besitzen, oder noch nicht kennen, werden nicht anstehen, sie zu Vermehrung ihrer Vergnügungen und ihres Emporstrebens ihren Sammlungen einzuverleiben. — Desgleichen sind in derselben Verlagshandlung erschienen:

Trois Trios composés pour deux Violons et Basse par R. Kreutzer. (3me Livre de Trios). Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese ergötzlichen, nicht lang gehaltenen Trio's beschäftigen bekanntlich vorzugsweise die erste Violine, welcher die beyden übrigen Instrumente als Begleiter zugesellt sind. Sie sind so anerkannt, dass tüchtige Violinisten, die von den vorzüglichen Meistern des Guten sich erfreuen und dadurch an wahrer Musikbildung wachsen wollen, sich gern an diese Werke erinnern lassen werden.

Six Caprices pour le Violon seul d'après la manière de jouer de Paganini composés — par A. Bott. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Welchem Violinisten sollten wohl dergleichen Uebungen gleichgültig seyn? Etwas zu üben bringen sie: sie werden dafür auch Nutzen stiften. Wer

sich damit zu beschäftigen gedenkt (und das werden wohl Alle, denen ihr Instrument und die Kunst etwas gilt), hat vor allen Dingen sich auf das Genaueste mit den Zeichen bekannt zu machen, die hier angewendet und in einer kurzen Vorrede in französischer und teutscher Sprache gehörig erklärt und mit etlichen Bemerkungen versehen worden sind. Es ist wohlgethan, dass die meisten dieser sechs Nummern aus einem einzigen Satze bestehen. Nur die fünfte hat ein kurzes Adagio als Einleitung in das ausgeführte Presto und die sechste besteht aus drey Sätzen, einem Adagio, All. vivace und einem Andante. An zweckmässigen Hülfsmitteln zu guten Fortschritten fehlt es jetzt durchaus nicht: wer will und aufmerksam ist, findet zur Genüge. An diese gewiss Vielen äusserst erwünschten Capricen reihen wir gleich noch die Anzeige einer andern Unternehmung, die allen Violinisten, denen eine allseitige Bildung des Vortrages am Herzen liegt, nicht weniger erwünscht seyn kann:

Chefs-d'Oeuvre de l'Ecole italienne. Sonates pour le Violon avec accomp. de Basse. No. I par Barbella, No. II par Manfredi. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis jeder Nummer 10 Gr.

Wer am geschichtlichen Bildungsgange der Musik und namentlich seines Instruments Antheil nimmt, wird die Fortsetzung dieser Hefte wünschen und das Seine zur Verbreitung derselben redlich beytragen. Das erste Heft liefert eine Sonate von dem zu seiner Zeit berühmten Kammer-Violinvirtuosen der allbekannten Tartini'schen Schule, der seine Ausbildung dem Pasqualino Bini, einem Schüler Tartini's, verdankte. Auch im harmonischen Gange ist Einiges darin merkwürdig. Barbella studirte die Composition hauptsächlich unter Leo. Wenn der Mann in seiner eigenen kurzen Lebensbeschreibung sonderbar genug hinzufügt: „Non per questo, Barbella è un vero asino, che non sà niente": so ist er es, bemerkt Gerber, nur um so weniger gewesen; er würde sich sonst gehütet haben, so etwas zu schreiben. *Dr.* Burney rühmt, von diesem bescheidenen und treuen Befolger der Tartini'schen Grundsätze das Wichtigste über den dermaligen Zustand der Musik in Neapel erfahren zu haben. Von diesem Virtuosen wird uns hier eine Sonate, ein treues Abbild des Geschmacks seiner Zeit (d. i. um das Jahr 1750) in diesem Fache gegeben. Dieser ähnlich ist die zweyte, ebenfalls aus drey Sätzen bestehende Sonate von Manfredi. Wer die verschiedenen Zeiten kennen und unterscheiden lernt, gewinnt für Kunst und Leben.

Trost des Mitgefühls. Le Rossignol. Romance pour Chant et Flûte avec accomp. de Pianof. composée — par F. A. Kummer. Oeuv. 17. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 8 Gr.

Es ist ein sehr hübscher Gedanke, die hübsche Nachtigallen-Romanze von einer Solo-Flöte verschönern zu lassen. Der zierliche französische Text ist von Baron de Bellevalle, artig in's Teutsche übersetzt von *Dr.* Grauert. Man wird sich und die Gesellschaft mit gutem Vortrage derselben in eine angenehme Stimmung versetzen.

Divertissement ou Grand Trio pour Violon, Alto et Violoncelle, Oeuv. 19, par W. A. Mozart, arrangé pour le Pfte à 4 m. par J. P. Schmidt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 2 Thlr.

Musik herrlich; Bearbeitung trefflich, Schwierigkeiten der Ausführung nicht bedeutend, also den meisten Spielern in jeder Hinsicht sehr zu empfehlen. Das als Trio für Streichinstrumente allbekannte Werk enthält ein All. $\frac{4}{4}$, Es dur; Adagio, $\frac{3}{4}$, As dur; Menuetto Allegretto, Es dur; Andante, $\frac{4}{4}$, B dur; Menuetto, Es dur, mit zwey Trio's und Coda; Schluss-Rondo, $\frac{6}{8}$, Es dur. Druck, Papier und Musik schön.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

A. Bohrer, Duo pour Piano et Violon. Oeuv. 46.
M. et A. Bohrer, Duo pour Violon et Violoncelle. Oeuv. 47.
M. Bohrer, Duo pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 14.

Leipzig, im Februar 1832.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

bletten unnütze sind, oder dieser Fall wäre auf einem Manual mit zwey 8 füssigen Principalen, wo ich an des zweyten Stelle eine Stimme von einem kleinern Fusston sezte: würde ich nicht eine solche Veränderung, durch den Wegfall eines grossen Theils von Festigkeit, sehr spüren?

Ueberhaupt sind doppelte offene Fundamentalstimmen von gleichem Fusston oder Chormaass eins der zweckmassigsten Mittel den Ton in eine weite Entfernung horbar und deutlich zu machen.

Die Stimmen, welche unter der Rubrik: neue Disposition nicht mit ✱ bezeichnet sind, kann man nach Herrn Voglers Meynung zur Hervorbringung einer vollen Starke in diesem Werke, entrathen, und ich gebe auch zu, dass die mehresten zu Verstarkung des Tons, in der Ferne, nichts beytragen. Nur muss ich bemerken: dass wenn 1) das Principal 8 Fuss aus dem Hauptmanual (das der Herr Umschaffer nicht mit ✱ bezeichnet, weil ein solch Principal aus dem Obermanual dabey ist) und 2) statt der zu Entlockung des 32 füssigen Tons geschaffenen 2 Stimmen im Hauptmanual, ein Principal 16 Fuss *) hinzukame, man die Würkung dieser 2 Stimmen zusammen wohl deutlich genug wahrnehmen, und zugleich zu dem Rohrwerke Vox humana (dessen Proportion, weil es mit der zweyten Okta: e anfängt, 16 Fuss Ton ist) die eigentliche Begleitung haben würde. Die dritte Stimme im Hauptmanual unter der Rubrik: alte Disposition ist nicht deutlich angegeben. Vermuthlich war es eine 16 - doch wenigstens eine ganz oder halb offne 8 füssige, weil man an deren Stelle Gross-Nassat 10⅔ Fuss setzen konnte. Ich will zugeben, dass die alte Disposition dieses Werkes hier und da mangelhaft gewesen, dass im Hauptmanual eine gedekte oder halb offne Quinte 5⅓ Fuss fehlte, zu welcher auch noch eine besondere offne von 2⅔ Fuss kommen konnte; dass die Mixtur des Hauptmanuals zu vielfach und im Pedal eine 6 fache Mixtur unnöthig war: es muss sich aber bey Hinzufügung von Quinten, Tertien und Super-Oktavstimmen durchaus, nach der Mensur der Grundstimmen, in Ansehung der Enge und Weite gerichtet werden, und wiederum muss die Quinte gegen die Tertie, die in Verbindung mit ersterer eine Sexte giebt, in einem passenden Verhältnisse tönen. In Rücksicht dieses Umstandes haben es in jetzigen Zeiten viele Orgelbaumeister zur möglichsten Vollkommenheit gebracht **).

*) Die tiefsten 8 bis 10 Pfeifen dieser Stimmen dürften, wenn die Höhe fehlte, entweder gekröpft, oder auch so viel Töne mit gedeckten Pfeifen besezt werden, und diese ganze Stimme könnte von Holz seyn. Ich nenne alle offne, weit mensurirte Stimmen Principal, sie mögen im Prospekt stehen oder nicht. Man nennet ja eine Pedalstimme dieser Art also, wenn sie gleich weder von Zinn ist, noch im Prospekt stehet.
d. Verf.

**) Es wäre Schade, wenn man einige, in jetzigen Zeiten durch Nachdenken und zweckmässige Vervollkommnung sich auszeichnende Orgelbaumeister aus ihrer Bahn heraus brächte, und sie durch Aufforderungen zu einem Voglerschen System verdrüsslich machte. Silbermann brachte schon in seine Fundamentalstimmen die gehörig weite und für wahre Orgelspieler, im rechten Verhältniss stehende Mensur, und so fährt man immer mehr fort, die Verhältnisse der Stimmen gegen einander besser zu ordnen, so, dass ein Werk, wenn es viele Jahre gebraucht ist, immer noch lange neu bleibt, und den Spieler durch die Veränderungen, die er ohne ins Bunte und Lächerliche zu fallen, damit machen kann, in Fleiss und Lust erhält. Auch die Verfertiger der besseren Klavierinstrumente, deren es freylich jezt eine grosse Menge giebt, haben, wegen der verschiedenen Meynungen die kleine und grosse Tonkünstler von deren Arbeit öffentlich äussern, viel Geduld nöthig. Deren Arbeit soll auch in Rücksicht der Materialien und derer zu Fibration und Mechanismus gehörigen Vortheile, durchaus erst dann mit der Summe bezahlt werden, die der Verfertiger fordert, wenn solche ein Mann untersucht und als brauchbar und gut anerkennt, der oft nicht weis, was das Wort Mensur in eigentlichem Sinne sagen will, der von den Eigenschaften des Holzes die lächerlichsten Meynungen äussert, und sich für eine solche Examination und Bemühung reichlich bezahlt macht.
d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. N°. 11. 1832.

Recension.

Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte dargestellt von Amadeus Wendt, Hofrath und Prof. der Philosophie in Göttingen. Leipzig, 1831, bey Barth.

Der Herr Verf. hat in diese kurze Uebersicht der Geschichte der schönen Künste auch die Tonkunst aufgenommen, was, wie bekannt, die meisten Verfasser ähnlicher Schriften nicht gethan haben; er hat die Tonkunst sogar, wie es scheint, mit einer gewissen Vorliebe behandelt. Gerechtem Anerkenntniss gebührt Achtung, freundlicher Zuneigung Dank; und das überall. Darum machen wir uns zur Pflicht, Beydes hier auszusprechen: was nämlich die Tonkunst anlangt; indem wir alles Andere in unseren, nur dieser Kunst gewidmeten Blättern, Andern überlassen. Und da wir keine bessere Art, Beydes an den Tag zu legen, kennen, als — ist nämlich die Rede von einem Buche — dass man möglichst genau anzeigt, was der Leser darin zu suchen hat, hiermit die Aufmerksamkeit derer, welchen es bestimmt ist, erregt, falschen Erwartungen begegnet und ein eigenes, gerechtes Urtheil erleichtert: so liefern wir hier eine solche Anzeige. Wir liefern sie von Allem, was nicht Musik betrifft, nur rubrikenhaft: doch auch von dem, was Musik betrifft, nur summarisch. Wir dürfen nämlich auch bey Letzterm uns nicht mehr verstatten, da der Hr. Verf. auf vier und zwanzig Bogen die Geschichte der Kunst (die Dichtkunst mit eingeschlossen) aller Nationen durch mehre Jahrtausende, von den ältesten Bauwerken der Indier bis zu den Klavier-Variationen Czerny's und Herz's berührt, mithin sich fast überall sehr kurz fassen muss, so dass, wollten wir uns über den musikalischen Theil in historische oder kritische Bemerkungen einlassen, unsers Textes leicht mehr werden würde, als des Hrn. Verfassers. Nur einige Merkzeichen erlauben wir uns für den Fall, dass mit der Zeit eine neue Auflage des Buches geliefert würde; und geben sie blos fragend.

Ueber sein eigentliches Vorhaben erklärt sich der Hr. Verf. in der Vorrede. Nachdem er da, wie billig, eben sowohl die einseitigen Empiriker, als die gleichfalls einseitigen Construirer der Geschichte abgewiesen hat, fährt er fort: es sey ihm darum zu thun gewesen, „die Erscheinungen der Kunstgeschichte in ihren grossen Massen von dem Standpuncte der Idee zu überblicken und deren innern Zusammenhang zu begreifen;" für solche, „welche in dem Historischen auch ein philosophisches Element anerkennen und Vernunft in der Geschichte finden, ohne willkührliche Abstractionen in dieselbe hinein zu tragen; Männer, welche mit Umsicht und Kenntniss der kunstgeschichtlichen Erscheinungen auch die Einsicht in das Wesen der Kunst verbinden." Gewiss ein grosses und rühmliches, aber auch ein sehr schwieriges Vorhaben. — In der Einleitung erklärt sich nun der Herr Verf. weiter hierüber, indem er handelt: Von der Aufgabe einer Geschichte der Kunst im Allgemeinen; von dem Mangel der bisherigen Lösung; vom Grunde dieses Mangels und von der Aufgabe dieser seiner Betrachtungen im Besondern. Dann kömmt der Hr. Verf. auf den innern Ursprung und das Wesen der schönen Kunst; auf ihr Verhältniss zur Religion und Wissenschaft; auf die Entwickelung derselben in Perioden, und wie diese zu betrachten sind; auf den Eintheilungsgrund und die Bestimmung derselben im Allgemeinen; auf die wirkliche Eintheilung und ihre Bestätigung durch geschichtliche Erfahrung. Jedes wird allerdings nur kurz (bis S. 12) und andeutungsweise besprochen. Der Hr. Verf. setzt, wie Andere auch, und wie die Sache selbst

verlangt, drey Perioden fest: die der vorgriechischen Kunst; die der griechischen oder classischen und die der germanischen.

Periode der vorgriechischen Kunst. Uranfang aller Kunst. Das Orientalische. Sein Verhältniss zum Religiösen; dessen zum Weltlichen. Characterzüge der beginnenden Kunst. Das Symbolische. Erste Künste: Baukunst, Dichtkunst. Beyder Leistungen; Character u. s. w. Kunst der Indier insbesondere. Bauwerke, plastische Werke, Poesie. Aegypter. Perser. Hebräer. Chinesen. Phönicier. — Hier wird der Musik noch nicht gedacht.

Periode der griechischen oder classischen Kunst. Uebergang; Character dieser Periode im Allgemeinen. Elemente und Bedingungen der griechischen Kunstbildung: Land, Stämme, Staatsverbindung, Religion u. s. w. Schöne Individualität. Naivetät. Hervortreten der Menschengestalt. Herrschaft der Plastik. Ihre Ideale, ihr Character. Götter. Wirkliches Leben. Die drey Perioden der griechischen Plastik. — Architektur: Tempel, Säulen u. s. w. Die der Plastik verwandte Orchestik. — Poesie: Helden-Epos, didaktisches Epos, Gnomen-Poesie u. s. w. Lyrik. Dramatische Poesie. Alexandrinische Poesie. — Musik, Seite 112 bis 115.

Besondere Stellung derselben, in welcher sie nur auf niederer Stufe ihrer Entwickelung erscheinen kann. Dem Geiste, in seiner Richtung auf das sichtbare Leben, bleibt die Tiefe der unsichtbaren Gemüthswelt noch verschlossen. Anschauung herrscht über das Gefühl: so kann die Tonkunst, welche zunächst auf dem Gefühle beruht, keine Herrschaft gewinnen. Sie erscheint nur untergeordnet: sie schliesst sich an Dichtung oder Mimik, in beyden Fällen als Dienerin, blos begleitend. Eben darum bleibt sie einfach. Der Ruhm ihrer Wirkungen bezieht sich auf jene ihre Verbindungen. (Ein Mehres wird hierüber nicht beygebracht, ausser einer Bemerkung in einer Note, welche uns nicht recht deutlich werden will; weshalb wir sie übergehen.) — Schauspielkunst. Heldendarstellung. Masken. — Malerey. Unterordnung und Beschränkung derselben. Ihre plastische Richtung, ihr Inhalt, ihre Entwickelung, ihre technische Vollendung. Naturwahrheit. Portrait. Die berühmtesten Maler. — Verfall und Untergang der griechischen Kunst. Etrusker und Römer. Baukunst. Plastik. Vasen. Character der Römer und ihrer Kunst. Baukunst. Plastik. Malerey. Landschaft. Poesie. Satyre. Lehrgedicht.

Periode der germanischen Kunst. Character dieser Periode im Allgemeinen. Christliche Weltansicht. Herrschaft des Geistes und der freyen Persönlichkeit. Subjectivität. Sentimentalität. Phantastisches und Allegorisches. Sittliche Ideale. Verbindung des Christlichen mit dem germanischen Volkscharacter. Aufnehmen des Antiken. Scandinavisches. Deutscher Character. — A. Aeltere oder romantische Zeit (Mittelalter). Germanisches und christliches Heldenthum. Geistige Elemente des Ritterthums: Ehre, Glaube, romantische Liebe. Ritterleben und Abenteuer. Zusammenfassung im Begriffe des Romantischen. Verschiedene Gestaltung desselben in Frankreich, Spanien, Italien, England, Deutschland, Orient. — Poesie der romantischen Zeit. Lyrisches Element; Reim. Epische Poesie. Nibelungen. Eigentliche Rittergedichte. Religiöses Epos. Roman. Mährchen. Romanze. Ballade. Reine Lyrik. Troubadours. Minnesinger. Meistersänger u. s. w. Didactische Poesie. — Tonkunst. S. 162 — 166.

Musik als unmittelbarer Ausdruck alles Lebens, welches selbst ein unsichtbares ist in Natur und Geist, am reichsten aber quillt und strömt in den Gefühlen der Menschenbrust und auch den Eindruck der Natur in sich aufnimmt, wurde ganz vorzüglich begünstigt durch das Christenthum, das, eine höhere Offenbarung des Geistes und der Liebe, eine Welt neuer, tieferer Gefühle aufschloss. Hierauf erbaute sich der Mensch in Tönen ein neues Reich der Schönheit, welches in der höchsten Vereinigung des Vielstimmigen die Seligkeit des Himmels vorbildet. Aber zu dieser Vollendung durch Harmonie gelangte die Tonkunst erst mit der reichern Entwickelung des Geistes im Laufe von Jahrhunderten. Es ist eine doppelte Art der Harmonie zu unterscheiden: „eine einfachere, welche dem kindlich unentwickelten Gemüthsleben entspricht, und jene vielfachere, reichere, welche auf Verschiedenheit und Trennung der Töne beruht (?) und in welcher eine höhere Einheit durch die Macht des Geistes über die widerstrebenden Klänge gewonnen wird.“ Letztere erscheint erst am Schlusse des Mittelalters. — Tonkunst, in diesem ganzen Zeitalter vorherrschend als Kirchenmusik, ja als wesentlicher Bestandtheil des christlichen Cultus. (S. 164: „Ohne Rhythmus?“ Verhält es sich mit Gregor's Kirchengesange wirklich so, wie hier angegeben wird?) Notenschrift, als Hauptmittel weiterer Ausbildung. (S. 165: „etwas später“ das Tactmässige? Einfacher Contrapunct, „Führung mehrer

Stimmen in verschiedener melodischer Bewegung?“ und dieser „schon im 15ten Jahrhundert verbreitet?“ „die Fuge“ schon vor den Niederländern?) Die Niederländer. Palestrina. (Dass Palestrina auch viele sehr künstliche, den Niederländern nachgebildete Werke hinterlassen hat, bleibt unerwähnt — und das wohl nicht mit Unrecht, da es hier galt, nur das ihm ganz Eigenthümliche zu bezeichnen. Wahr und schön sagt der Herr Verf. von Palestrina's Gesange: „In dem ruhigen, leidenschaftlosen Fortschreiten desselben durch vollkommene Accorde erhob sich die christliche Tonkunst in der katholischen Kirche zu jener tiefen Klage des Gemüths, welches sich in das Leiden seines Erlösers versenkt, und zu jenem Ausdrucke höherer Seligkeit, deren das Gemüth, erleuchtet von der Offenbarung, theilhaftig wird;“ weiter sagt er hier aber auch gar nichts davon.) —

Baukunst. Ihr Styl und Character. Bogen. Arabisches. Christliches in England und Deutschland. Blüthe des Letztern. Malerische Wirkung u. s. w. Nachahmung antiker Gebäude in Italien. — Malerey, vorherrschend über die Plastik. Ihre ursprünglichsten und wesentlichsten Gegenstände. Aelteste Darstellungsweise. Neugriechischer Styl. Mosaik. Verbreitung der Malerey: Italiener und Deutsche verglichen. Die vorzüglichsten Meister. Niederländer. Niederrheinische, oberdeutsche Malerey u. s. w. — Holzschneide- und Kupferstecherkunst. Plastik. Bilderverehrer und Bilderstürmer. Wiederherstellung, Blüthe, Verfall. — B. Untergang des Mittelalters und Uebergang in die moderne Zeit. (Da von hier an das Einzelne sich sehr und in der Folge zunehmend mehrt, müssen wir selbst bey diesen kurzen Nachweisungen, ausser wo sie die Musik betreffen, uns auf die entscheidenderen Puncte beschränken.) Protestantismus und sein Einfluss auf die Kunst. In dieser: hervortretendes Princip der Naturwahrheit und des Characteristischen; in der Poesie, besonders der dramatischen, der Spanier, der Engländer, der Franzosen und der Deutschen. Ihre vorzüglichsten Meister. Tanzkunst, Schauspielkunst. Herrschaft des Romans und der Novelle bey jenen vier Nationen. Ihre vorzüglichsten Meister. Neueste Richtungen: historischer Roman; in der Lyrik: das Volksmässige, das auf die Vorzeit Gewendete; Kriegspoesie; Orientalisches; Eindringen des romantischen Geschmacks in Frankreich und Italien. Neueste Dichter. Musik der modernen Zeit. S. 267 — 314.

Altitalienische Kirchenmusik und ihre Schulen bis in's 18te Jahrhundert. Nochmaliger Hinblick auf Palestrina. (Hier, S. 268, „italische Melodie?“ Orlandus Lassus hat sich in Italien ausgebildet?) Von diesem altitalienischen Kirchengesange, wahr und schön: „der reine Wohlklang kunstvoll vereinter Stimmen unterwirft sich hier dem Dienste des Heiligen; das melodische Element bestimmt die Harmonie, da jede Stimme hier gleich wesentlich ist“ (was jedoch wohl genauer hätte bezeichnet werden sollen, um als wahr erkannt zu werden), „und der Gesang tönt als eine, von der Gemeinde abgesonderte, höhere Stimme, gleichsam als eine Musik aus anderen Welten, welche das Mysterium mit heiligen Worten in fremder Zunge ausspricht, zu der Gemeinde herab.“ — Allegri. (Kennt der Hr. Verf. andere Compositionen von ihm, als das Miserere, um zu dem hier ausgesprochenen Urtheile berechtigt zu seyn?) Venetianische Schule. (Marcello „glänzender?“) Aless. Scarlatti. (Dieser wahrhaft grosse Mann hätte wohl, nicht nur weil er diess war, sondern auch wegen seines entschiedenen Einflusses auf die gesammte damalige, für Musik gebildete Welt, nicht blos genannt werden sollen. Auch Durante wird blos genannt.) Weltliche Musik der Italiener. Madrigal. (Von dem Meisten und Wesentlichen, was an die Betrachtung des Madrigals geknüpft, S. 270 bis 274, über Vorbereitung, Erfindung und erste Ausbildung der Oper gesagt wird, haben wir andere Ansichten, glauben auch, sie Schritt vor Schritt aus gleichzeitigen historischen Schriften nachweisen, und durch das, was von der ältesten Opernmusik noch vorhanden, als gegründet erhärten zu können.) Oratorium. Cantate. Fortgesetzte Ausbildung der Oper. Mehre ihrer vorzüglichsten Meister werden genannt und mit einigen Beyworten bezeichnet. Operndichter. (Sehr gut ist hier die Bemerkung, die jedoch weit mehr auf Metastasio, als Apostolo Zeno anwendbar ist: dass ihre „allgemein und oberflächlich entworfenen Gefühlsschilderungen“ der dramatischen Characteristik ein grosses Hinderniss in den Weg legten und damit, statt eigentlicher Opern, „den Concertgesang im Costüme“ herbeyführen halfen.) Komische Oper. (Sie hätte sicherlich mehr, als die ihr zu Theil gewordenen sechs Zeilen verdient.) Italienische Instrumentalmusik: Frescobaldi, Corelli und Tartini erwähnt. — Wie die Italiener vornehmlich das melodische Element der Musik ausbildeten, so die Franzosen das declamatorisch-rhythmische: Beyder nationellen Eigenthümlichkeiten gemäss. Es

gehört aber keiner der Gesangscomponisten, die in Frankreich Epoche machen, ihm durch Geburt an. (S. 278: „von Geistlichen," blos? Unter Ludwig XIV. die erste italienische Oper am französischen Hofe?) Lulli. Rameau. Italienische komische Oper in Paris. Duni (1557, lies 1757). Nachahmung der Italiener durch Franzosen. Operette. Gluck in Paris; bey welchem der Hr. Verf. verweilt und das Nöthigste, was von ihm zu sagen, sehr gut zusammendrängt. — Rückkehr nach Deutschland und Rückblicke auf die früheste Zeit. (S. 283: in dieser „empfingen die Deutschen die Harmonie von den Italienern?" Das sey ferne! S. 284: der „Gang unsers Chorals ist unrhythmisch?" Der „grössere Theil der Choralmelodieen stammt aus der Zeit vor der Reformation?") Kunstmässiger Gesang, im Gegensatze des Chorals und des Altitalienischen. Motetten der Protestanten. Singchöre, Cantoren und Organisten. Italienische, dann auch deutsche Oper, in Deutschland. Die mit dem 17ten Jahrhunderte schliessende Periode deutscher Musik ist ihre Verstandesperiode. Nun wird die Instrumentalmusik selbstständig. Sebastian Bach. Händel. (S. 291: Händel hat seinen Styl verändert?) Nochmals Gluck. Hasse. Graun. Naumann. Hiller. Reichardt. Benda. Dittersdorf. Schulz. Kunzen. — Dritte Periode: die des freyen Styls, „wo die Instrumentalmusik ihre vollkommene Ausbildung gewann und mit ihr der weltliche Styl über den Kirchenstyl vorherrschte." Emanuel Bach. Haydn. Mozart. Beethoven. (Ueber J. Haydn wird ausführlich und treffend gesprochen. Bey Mozart bleibt zu wünschen, dass die so sehr verschiedenen Epochen seines Lebens, die sich in seinen Werken abspiegeln, mehr gesondert worden wären.) Vorher nebenbey: Michael Haydn und Boccherini; nun: Clementi, Cramer, Dussek, Field, Hummel, Vogler, Pleyl. Virtuosen: Viotti und seine Schüler, Spohr und die seinigen, beyde Romberge. Der Gesang strebt der Fertigkeit der Instrumente nach u. s. w. Oper: Winter, Spohr, Weigl, Sim. Mayr, Righini, Paer — nach offenbarem Einfluss Haydn's und Mozart's; desgleichen nicht ohne ihn die Franzosen, Catel u. s. w. Mehül, Boyeldieu u. s. w. (S. 305: lässt sich dem hochachtbaren Mehül „viel Ueberspanntes und Einförmiges" mit Grund zuschreiben?) und die Italiener, Cherubini und Spontini. Rückkehr nach Deutschland: Beethoven. (Bey ihm verweilt der Hr. Verf. am längsten und mit Begeisterung. Seine Ansichten treffen zunächst mit denen des Hrn. Marx zusammen. Dass S. 308 die Quartette fehlen — eben sie — ist wahrscheinlich ein Druckfehler und das Wort ausgefallen.) Nach ihm, als Symphonisten: Ries, die Romberge, Spohr und Fesca. Concert-Ouverture. Quartett: Onslow. (Dieser heisst S. 309 „der Franzose"? in welchem Sinne dieses Worts?) Solostücke für Instrumente: Moscheles, Kalkbrenner u. s. w. Uebertreibungen und Verirrungen. „Die nach solchen Anstrengungen ermattete und mit dem Gewöhnlichen nicht befriedigte Phantasie gab sich mit sinkender Originalität dem Streben und Haschen nach dem Originellen und Piquanten hin; an Fülle der Töne gewöhnt, genügte eine einfache Instrumentirung nicht mehr: die Tempi wurden immer mehr beschleunigt und die Ueberladung in Anwendung der Kunstmittel trat ein" u. s. w. Grosse Nachtheile hiervon für den Gesang. Die Melodie in der Oper wird häufig trocken und unnatürlich; diess erregt das Bedürfniss nach neuer Gesangsmelodie: Rossini kömmt diesem Bedürfnisse entgegen. Der Kampf zwischen deutscher und dieser neuitalienischen Musik. Maria von Weber. (Ueber diesen wird bey aller Kürze umsichtig und treffend gesprochen. Der Hr. Verf. zeigt hier eine vorzügliche Vertrautheit mit dem Geiste und den Absichten des Meisters.) Meyerbeer, Auber. Jetzt suchen Deutsche, „welche sich Weber's feuriges Streben zum Vorbilde genommen haben, mit besonderer Vorliebe das schauerlich Wilde und Wüste zu schildern und durch die grellsten Contraste der Empfindungen die abgestumpften Nerven der Masse zu erschüttern; als ob jede Empfindung an sich selbst schon berechtigt wäre, sich in der Kunst zu äussern." — Concertmusik. Die Virtuosen huldigen dem Principe flüchtiger Unterhaltung und Abwechslung; sie vereinigen damit glänzende Kunstfertigkeit: Paganini. Vorherrschen der kleineren Gattungen, das endlose Variiren u. s. w. Czerny, Herz. Volksmässiger Gesang: Liedertafeln u. s. w. Zurückrufung des Oratoriums: F. Schneider, B. Klein. —

Der Hr. Verf. kömmt nun auf die übrigen Künste der verschiedenen Nationen: unsere Anzeige ist aber schon so lang geworden, dass wir nur noch die allgemeinsten Rubriken angeben können. Baukunst in Italien, Frankreich, England und Deutschland. Bildhauerkunst in Italien, Frankreich und Deutschland. Malerey (nebenbey auch Gartenkunst) in Italien, Frankreich, Niederland (etwas später abgetrennt in holländische und flammändische),

Spanien und Deutschland. Kupferstecherkunst der Italiener, Niederländer, Franzosen und Deutschen. Lithographie. — Schluss: Stellung der Kunst überhaupt zur Gegenwart, besonders in Beziehung auf das herrschende Wissen und auf Kritik. Richtung auf das Zusammengesetzte und Glänzende. Die Kunstvergötterung neuerer Zeit. Blick auf die Zukunft. Ueber die wichtigen, allgemeineren Gegenstände dieses „Schlusses" wird vom Hrn Verf. — allerdings in Uebereinstimmung mit mehren der besten Zeitgenossen — wiewohl nur auf acht Seiten, vieles Treffliche, und auch in einer würdigen, nachdrücklichen Sprache beygebracht. Möge es nicht fruchtlos bleiben: der Hr. Verf. aber in dieser unserer nähern Anzeige seiner musikalischen Artikel (die, ohngeachtet der überaus grossen Anzahl Sachen und Namen, nur drey und einen halben Bogen einnehmen) einen Beweis von unserer ausgezeichneten Achtung gegen ihn und von unserer beharrlichen Aufmerksamkeit auf seine Schrift erkennen! —

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss.) Im September nahm die Cholera ab (beym Jahresschluss hat sie ganz aufgehört) und das Theater wurde wieder eröffnet, ob unter der Direction des Hrn. Schröder oder der einer Theater-Verwaltung, weiss ich nicht zu sagen. Ein neu engagirter Bassänger, Hr. Gubitz, fand Beyfall als Zolky im Liederspiele: Der wandernde Student, als Sarastro, Comthur im Don Juan, Axur. Seine Stimme ist angenehm, mässig stark und umfangreich. Auch gefällt sein Spiel, ausser der Oper, in ernsten Rollen. Mad. Siemaring wurde wieder engagirt und fand als Elvira, auch als Anna im Don Juan, als Nachbarin im Maurer und Schlosser, als Viarda in Preciosa, auch im Lustspiele Beyfall, wie sie denn ein sehr brauchbares Theater-Mitglied ist. — Neu war: Am 7ten Octbr. die Alpenhütte, Operette in einem Aufzuge von Kotzebue, componirt von Adolph Fischel, Vorgeiger des Orchesters. Sie wurde gut aufgenommen, doch meinte man, habe der Componist die Melodie oft zu sehr in den Hintergrund gestellt. Das kann aber kein Vorwurf seyn, einfache Lieder gehören nicht zur Tagesordnung.

Hr. und Mad. Holland, auf ihrer Reise nach Riga in Memel durch die Cholera zurückgehalten, kamen im October wieder her und traten einigemal in den früheren beliebten Opern: Barbier, schöne Müllerin u. s. w. bey sehr vollem Hause auf. Dann gingen sie südwärts, wie ich glaube, nach Posen. — Am 28sten December Benefiz des Hrn. Kronfeld: Die schöne Brandweinbrennerin, grosse komische Zauber-Oper mit Tanz und Tableaux von Raymund, Musik von Bayer. Da wir so wenig Vanille, als Pomeranzen, Kümmel und Persiko lieben, sind wir nicht in diese Schenke gezogen, sie soll aber vollgepfropft gewesen seyn.

Ich habe in diesem Berichte keine Veranlassung gefunden, unserer braven ersten Sängerin, Mad. Jost, zu gedenken, deren Vater, Stadtmusikus Neymann, und Vorgeiger unsers Orchesters, auch im Laufe des Sommers gestorben ist. Mit Bedauern höre ich, dass Mad. Jost zu Ostern uns verlassen wird.

Am 1sten Novbr. begann ein neues Theater-Abonnement auf 60 Vorstellungen, unter Leitung einer Theater-Verwaltung. Des Königs Majestät hat 6000 Thlr. für das Theater bewilligt. Die Unterhandlungen mit dem grossherzoglich mecklenburg-schwerinschen Hrn. Hofmarschall Graf von Hahn wegen Uebernahme der Direction scheinen sich zerschlagen zu haben und Hr. Adolph Schröder Director zu bleiben. Das Chorpersonale ist neu ergänzt, Hr. Siemaring Chordirector (Repetitor).

Im November gab Hr. Adolph Fischel Concert im Saale des Neuen Schauspielhauses unter Direction des Hrn. Holland. Ouverture zu Egmont von Beethoven. Arie von Pacini, gesungen von Fräul. Cartellieri. La placida campagna von Puccitta, gesungen von Mad. Kaiser-Holland. Arie aus der Alpenhütte von Fischel, gesungen von Herrn Gubitz. Neustes Concert von Hummel, As dur für das Pianoforte, erster Satz von einer Dilettantin Fräul. Malinski II. sehr lobenswerth gespielt. Divertissement für die Clarinette, componirt vom Concertgeber. Quadrupel-Concert für vier Violinen von Louis Maurer, ein bekanntlich vortreffliches Stück, vorgetragen vom Concertgeber, Hrn. Conrector Hutzler, Hrn. Musikus Wegener und einem Dilettanten, Hrn. Secretair Evers. Variationen auf der G-Saite, componirt und gespielt vom Concertgeber. Es war sehr voll. —

Das Orchester gibt Winter-Concerte, als Fortsetzung der vieljährigen Streber'schen, und verspricht darin alle (?) Beethoven'schen Symphonieen zur Aufführung zu bringen. Sehr lobenswerth.

Auffallend war's, dass die Bocksbeuteley sich dem Wunsche einiger Damen opponirte, an diesen Concerten Theil zu nehmen; von den Streber'schen Concerten waren Damen ausgeschlossen gewesen. Ja! aber eben darum wurden die Productionen zuletzt rustik. Man muss dies einmal sagen. Endlich wurde Damen der Zutritt gestattet. — Hr. Musikdirector Riel gibt musikalische Akademieen, da aber kein Programm gedruckt wird, kann ich darüber nichts mittheilen. Hr. Musikdir. Sämann gibt Soirées. — Hr. Joh. Benj. Gross ist wieder hier und will hier verweilen, bis — wie die hiesige Zeitung sagt — die benachbarten südlichen, noch auf der Sperre beharrenden Staaten die Saiten seines Violoncells für desinficirt anerkennen werden (doch auch die Haare des Bogens?). Er hat mit Hrn. Adolph Hesekiel sechs Quartett-Unterhaltungen arrangirt, von denen bereits eine statt gefunden hat. Wenn Hr. Gross, der jetzt sein 21stes Jahr zurückgelegt hat, mit gleichem Eifer, wie bisher, auf seiner Künstlerbahn fortschreitet, ohne sich vom rechten Wege ableiten zu lassen (und warum sollte das bey seiner Anspruchslosigkeit und Verständigkeit nicht zu erwarten seyn?), so wird die Musikalische Zeitung bald nicht allein von hier aus über ihn zu berichten bekommen.

Durch unsere Theaterzettel verleitet, habe ich früher den Componisten der Gesänge zu Holtey's Lenore Eberwein genannt. Man sagt mir aber, dass sie von Ebers (?) sind, was ich unentschieden lassen muss.

Beym Schlusse dieses Artikels höre ich, dass Hr. Graf v. Hahn dennoch zum 1sten April die Direction des Theaters übernehmen und mit demselben reisen (?) wird. Glück auf den Weg, zumal im schwierigen Sommer! Der folgende Winter kann erst zeigen, wie die Dinge sich gestalten.

Italien. Der immer ärger werdende Mangel an Theater-Nachrichten ist Ursache, dass auch dieser Bericht, so wie im verwichenen Herbste, mager ausfällt. Damals wurde ein historischer Aufsatz über Orazio Vecchi und Orfeo Vecchio als kleiner Ersatz beygefügt *); heute helfen — Verzeichnisse heraus, die für eine Klasse Leser ebenfalls nicht ohne Interesse sind. Der Himmel schicke bald bessere Zeiten. Immer wird es besser seyn, auch wenig interessante, aber unbekannte Sachen zu sagen, als schon längst aufgetischte Dinge ewig zu wiederholen.

Zu den bereits und so oft mitgetheilten Nachrichten über unsere dermalige Nichtoper und den gänzlichen Mangel an guten Sängern für grosse Theater, wäre freylich nichts hinzuzufügen; allein Publicum, Maestri und Sänger, eins verdirbt das andere, und aus ihrer Wechselwirkung gehen immerwährend noch manche hübsche Dingerchen hervor. So lange die Welt steht, hat es keine grössere musikalische Welt gegeben als jetzt. Tel entend un tambour, et se croit général, sagt Jean Jacques. Die Trommel der modernen Tonschule hat mit ihrer erhabenen und ahnungsvollen Musik so viele Tausende zu Tonkünstlern und Kunstrichtern geschaffen, ohne sie Hrn. Fétis Buch: la musique mise à la portée de tout le monde studiren zu lassen, ja sie auch nur eine Note zu lehren. Diese Tausende betrachten und behandeln die wahren Tonkünstler und wahren Kunstrichter als wissenschaftliche Menschen, das heisst so viel als Ignoranten, die schlechterdings keine Stimme mehr in der Kunst — wenigstens in der modernen Tonkunst haben können. Denn, sagen sie, sobald eine Oper dem Publicum gefällt, muss sie schön und gut seyn, die gelehrten Musiker mögen dagegen sagen, was sie wollen. Weit gelinder behandeln sie jene Schiedsrichter, die zwar ebenfalls wie sie keine musikalische Note kennen, aber doch etwas sagen oder schreiben, was ihre Fassungskraft übersteigt oder ermüdet; diese, heisst es, schreiben zu gelehrt und was sie sagen, gehört vielmehr in ein gelehrtes Journal, wie z. B. die Leipziger musikalische Zeitung (von den Italienern als die einzige wissenschaftliche musikalische Zeitschrift betrachtet). Andere verwerfen auch diese Schiedsrichter als Pedanten. Dass bey so vielen und mannigfaltigen hochgelehrten Urtheilen auch Mancher, dem es nie einfiel, über Oper, Sänger und Orchester zu urtheilen, blitzschnell modern-musikalisch angesteckt wird, und auf einmal laut seine Meinung über sie ausspricht, ist leicht zu erachten, und es gibt jetzt sogar Manche, die noch vor Kurzem gar keinen Sinn für Musik gehabt hatten, und nun auch ihre Stimme im Zirkel der musikalischen Kritiker hören lassen. In dieser heutigen musikalischen Welt —

*) Da dieser wichtige Aufsatz nicht der Zeit seinen Werth dankt, sondern Geschichtsfreunden stets willkommen bleibt: haben wir nothgedrungen ihn bisher zurückbehalten. Gedruckt wird er bestimmt.

Die Redaction.

die alte mit ihren zahlreichen grossen Meistern und Sängern ist, wie die Bilder einer Phantasmagorie, wirklich oder scheinbar verschwunden — in dieser heutigen also spielt die auf reifes Studium und lange Erfahrung gestützte Jugend die allergrösste, etwas kecke Rolle; sodann folgen die etwas bejahrten Damen und — die Alten. Oft wanken diese modernen Aristarchen bey all' ihrer vermeinten wahren musikalischen Weisheit, wie diess bey keinem festen Stützpuncte nicht anders der Fall seyn kann, und hier hat das schöne Geschlecht den nächtigsten Einfluss: seine Stimme und Partey sollen die geltenden seyn. Es ereignet sich aber auch, dass z. B. ein junger Herr im Theater und im Kaffeehause so spricht, beym Nachhausegehen aber von zwey alten in der Musik ganz profanen Männern die entgegengesetzte Meinung vernimmt, und morgen wieder anders spricht, dabey sich noch auf seine Autoritäten beruft. Zuweilen, was jedoch zu den grossen Seltenheiten gehört, wendet sich ein junger Herr sogar zu den in seinem Reiche kaum geduldeten wahren Musikern, plaudert ihnen was nach, oder mengt etwas von sich dazu. Diess Wenige beyläufig, aber dem Wahren entnommene Bild des musikalischen Publicums. — Italien wimmelt dermalen von Maestri aller Art, die mit Ausnahme jener, welche in den Conservatorien und anderen Musikschulen etwa einen bessern Unterricht genossen, sehr wenig oder nicht den geringsten Anspruch auf diesen Namen machen können, bey alledem aber Opern, Kirchen- und Kammermusik schreiben. Vielleicht mag hier eine Stelle aus dem ungefähr 100 Jahre alten Teatro critico des spanischen Benedictiners Feyjoò nicht am unrechten Orte seyn. Daselbst (B. I. S. 291) heisst es unter Anderm: „Hoy le sucede á la musica lo que á la cirugia. Assi como qualquiera sangrador de mediana habilidad luego toma el nombre y exercicio de cirujano, de el mismo modo qualquiera organista o violinista de razonable destreza se mete a compositor. Este no les cuesta mas que tomar de memoria aquellas reglas generales de consonancias y disonancias: despues buscan el ayrecillo que primero ocurre, o el que mas les agrada, de alguna sonata de violines, entre tantas como se hallan, ya manuscritas, ya impressas: forman el canto etc. (Heut zu Tage geht es der Musik wie der Wundarzneykunst. So wie jeder ziemlich fertige Aderlasser bald den Namen und das Amt eines Wundarztes annimmt, eben so macht sich ein etwas geschickter Organist oder Violinist sogleich an's Componiren. Es kostet ihnen nichts mehr, als die allgemeinen Regeln der Con- und Dissonanzen aus dem Gedächtnisse zu holen, dann suchen sie das erste beste oder beliebige Arietchen in den vorhandenen geschriebenen oder gedruckten Violinsonaten auf, bilden den Gesang u. s. w.) Wohl möglich, dass es dergleichen Componisten überall zu allen Zeiten gegeben hat und noch gibt; was liesse sich nicht Alles von den goldenen musikalischen Kenntnissen mancher heutigen italienischen Opern- und Kirchen-Componisten sagen? .... Aber auch die besseren vermögen sich nicht über das Gewöhnliche zu erheben; es sey denn, sie haben, es anderwärts abgeschrieben. Bey ihnen sucht man vergeblich Stellen wie diese:

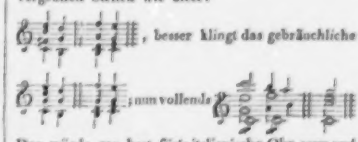

Das würde gar hart für's italienische Ohr seyn und muss also dem Alltäglichen gemäss geschrieben werden. Für die Pfuscher sind jene und ähnliche Harmonieen, welche der deutschen Musik Leben, Kraft und characteristische Bedeutsamkeit geben, ohnehin Hieroglyphen. Mit dem nichtssagenden Einerley der heutigen Schule stieg das Uebel aber auf's Höchste: die wahre Oper und Kirchenmusik sind gänzlich aus ihren Tempeln verschwunden, und selbst ehrwürdige Meister, wie Asioli, Mayr und Andere geben und müssen ihrer Kirchenmusik seither eine sinnliche Tinte geben, damit die andächtigen Zuhörer nicht davon laufen und überhaupt der Tempel Gottes dadurch besuchter werde! Andere haben es freylich weit besser zu machen verstanden und in die Kirche die Kabaletten, Trommel, Banden, Tamtam und alles Zeugs der modernen Oper eingeführt; der Zulauf ist ausserordentlich, die nicht früh genug kommende Menge steht auf der Strasse, mit den Ohren gegen die offene Kirchenthür gerichtet, um von der erbaulichen Musik ja kein Nötchen zu verlieren. So haben Pseudomaestri das Publicum ganz verdorben, das nun selbst in der Kirche sinnlich afficirt

seyn will. Man denke sich nun die vielen Kirchen-Functionen und die vielen Theater in Italien mit dem oberwähnten nichtssagenden Einerley ihrer Musik; wie ganz anders war diess noch zu Anfange dieses Jahrhunderts.... Die Sänger, die es in der modernen schon an sich allzu ermüdenden Oper nicht lange aushalten, gefallen der Jugend am besten, wenn sie recht schreyen, was ihre Existenz aber um so mehr verkürzt. Um nun dem Jammer abzuhelfen, sind seit einiger Zeit aus der Oper die Finalen und andere, den Maestri und Sängern ohnehin lästige grössere Ensemblestücke verschwunden, und es ist schon so weit gekommen, dass die allerneuste Opera seria zu Mailand als grösstes Ensemblestück ein Terzett aufzuweisen hat! Noch vor Kurzem wollte man von Mozart's Entführung keinen Gebrauch für's italienische Theater machen, weil diese Oper, bey all' ihren reichhaltigen Stücken, doch nur ein einziges Quartett und keine eigentlichen Finalen hat; Bellini's Norma (so heisst jene Opera seria) hat aber die 50 Jahr alte Entführung übersprungen und Niemand klagt über dergleichen Willkühr der Sänger und Maestri. Doch die musikalische Noth steht jetzt in geradem Verhältnisse mit dem erstaunlichen Ueberflusse an Tonkünstlern aller Art; mit sehr Wenigen, selbst mit einem mittelmässigen, aber ächt modern klingenden Stückchen nimmt man vorlieb, wischt sich den Mund ab, verlässt das Theater und geht geduldig nach Hause. Denkt man sich nun, und das nicht mit Unrecht, die beyden Theater S. Carlo in Neapel und die Scala in Mailand als Prototipi aller Theater auf Erden, sowohl im Betreff der Grösse und Pracht ihrer Gebäude, als des gewöhnlichen Aufwandes ihrer Spectakel (die Scala insbesondere noch ihrer Theater-Malerey wegen); so ist es gar nicht erfreulich zu sehen, wie selbst beyde diese Tempel wenig oder gar nichts Erhebliches mehr liefern. Wo aber mit allem Gelde hernehmen, wenn nichts da ist? Viganò und Gioja sind für's Ballet ebenfalls unersetzt und werden es wahrscheinlich noch lange seyn. Hier indessen das Wesentliche, was heute von beyden Städten zu berichten ist, nachher kürzlich das Nöthige vom übrigen Italien.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grand Rondeau brillant pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre composé — — par Charles Mayer à St. Petersbourg. Op. 28. (Propr. des édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. St. Petersbourg, chez J. C. Pser. Pr. av. Orch. 3 Thlr.; av. Quat. 2 Thlr.; p. Pfte seul 1 Thlr. 8 Gr.

Hr. Carl Mayer, dessen Ruf als eines der vorzüglichsten Pianoforte-Virtuosen im Norden sich immer weiter verbreitet, beweist durch dieses grosse Bravour-Rondo nicht blos die volle Wahrheit dieses Rufes, sondern gibt sich auch augenscheinlich als einen vorzüglichen Schüler des berühmten Field zu erkennen, von welchem Meister überhaupt schon Viele lernten; wenn sie es auch nicht immer für klug erachteten, es öffentlich zu gestehen. Unter die Letzten gehört Hr. M. nicht; so viel uns bekannt ist, nennt er sich selbst einen Schüler Field's und man kann nach Ansicht dieses Werkes auch nicht daran zweifeln. Wenn gleich nach jeder guten Spielart Alles, was vorgetragen werden soll, Reinheit, Genauigkeit und Präcision verlangt (denn was wäre die Eigenthümlichkeit des Instruments von Unberufenen für fade Ruscheley geschrieben wird, kommt nicht in Betracht); so verlangt doch die Field'sche Manier diess Alles noch in besondern Grade und mit einer Eigenheit, die schwer in Worte zu fassen ist. Man könnte andeutend davon sagen, dass in dieser Spielart vorzüglich eine ausserordentliche Kraft und Bestimmtheit mit der feinsten Zartheit und Grazie überall vereinigt seyn müssen, so dass Eins das Andere beynahe auf einer und derselben Note verherrlicht; wenigstens müssen beyde (Kraft und Zartheit) in der genauesten Wechselwirkung stehen und jeden Augenblick sich einander zu vertreten und abzulösen bereit seyn. Ganz besonders ist dabey auf den richtigen Gebrauch des Pedals die grösste Rücksicht zu nehmen, und zwar so, dass oft nur einzelne Töne hervorgehoben werden müssen. Diese Kenntniss, das Pedal nach Field'scher Weise angemessen zu gebrauchen, ist in diesem Werke so völlig unerlässlich, dass ein Spieler, der damit, wie Viele, blos nach Willkühr verfährt, wenig Glück damit machen kann. Auch Field'sche Applicatur, Handhaltung und dergl. gehören dazu; es muss nämlich bey ruhiger Hand jedem Finger seine rechte Kraft eingeübt seyn, um mit ihm allein, nicht mit Arm- oder Handkraft Alles hervorbringen zu können u. s. w. In dieser und für diese Manier ist das Ganze geschrieben. Brillant ist es in hohem Grade.

Die Introduction (Maestoso, $\frac{3}{4}$, D dur) beginnt mit voller, nicht schwieriger, stark modulirter Orchester-Partie, angemessen kurz, auf welche das Solo des Pianoforte äusserst vortheilhaft in vielfachen Modulationen und im reichsten Schmucke sich fast ununterbrochen fünf Seiten lang hören lässt. Es ist höchst gesangvoll. Zu den oft sehr schön hervortretenden Basstönen und zu den vielen schnellen Verzierungs-Figuren, die eben bey gutem Spiele das Pianoforte so schön singend machen, ist ein genau abgemessener Gebrauch (nicht ein ruschelnder, verdeckender Missbrauch) des Pedals ganz unentbehrlich. Die Töne werden dadurch gewissermaassen seelenvoller. Nach diesem höchst glänzenden, gesangreichen Maestoso tritt das Thema allerliebst ein, die Zwischensätze sind reizend, reich wechselnd; die verschiedenen più mosso sehr wirksam und zu den kräftigsten Bravouren erklingen die angenehmsten Melodieen. Allerdings sind die schönen Soli in der Regel etwas lang und ohne alle Erholungspausen hinter einander fortgeführt, so dass grosse Kraft dazu gehört, es ohne zu ermatten glücklich durchzubringen. Diess gilt vorzüglich, wenn es ohne Orchester- und Quartettbegleitung im Zimmer vorgetragen werden soll, wo wir es gut spielen hörten. Es nimmt sich aber auch ohne Begleitung vortrefflich aus, und macht nicht geringen Effect. Geschickten Spielern ist es also nachdrücklich zu empfehlen.

Potpourri pour le Violon sur plusieurs thèmes de l'Opéra: la Dame blanche avec accomp. de l'Orchestre ou Quatuor, ou Pianof. composé — par François Beutler (Directeur de Musique attaché à la Chapelle Royale de Berlin). Oeuv. 15. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orchestre 2 Thlr., av. Pfte 1 Thlr.

Ein empfehlenswerthes Concertstück, das angenehmen Wechsel in gut gewählter Zusammenstellung der Motiven und geschickte Bearbeitung voll glänzender Bravour liefert, die nicht in aufeinandergehäuftem, blossem Passagenwerke, sondern bey aller Virtuosenkunst in melodischem Fluss und in gebührender Durchführung ohne störende Längen das Ihrige glücklich vorzubringen weiss. Ein geschickter Violinspieler gehört natürlich dazu, doch sind die Schwierigkeiten keineswegs übertrieben, noch viel weniger undankbar, im Gegentheil ist erfahren und angemessen für das Instrument und für die Hörer gesorgt. Wenn in der Zusammenstellung im Betreff des Harmonischen und des Aesthetischen Einiges vorkommt, was nicht gerade nach irgend einem idealen Kunstmaasstabe gemessen, sondern mehr auf die Regeln einer realen Wohlgefälligkeit, auf den Geschmack der Zeit bezogen seyn will: so können wir das in einem Potpourri nicht im Geringsten tadelnswerth, im Gegentheil nur löblich und wohlgethan finden. Man muss, dünkt uns, allewege doch wohl Rücksicht darauf nehmen, was ein Componist will, welches Ziel er sich eben in dieser seiner Arbeit vorgesteckt hat. Hat er hierin das Zweckmässige richtig getroffen, ohne dass es der Kunst, als solcher, offenbaren Nachtheil für ihre höheren Zwecke bringt, so hat er das Seine gut und lobenswerth geleistet. Das Potpourri wird unterhalten und einem Spieler, der es mit Fertigkeit und schönem Tone durchführt, Ehre bringen. Darnach ist auch die Instrumentation eingerichtet und zu dem Ende sehr gut. (Wir sahen die Partitur.) Den Streichinstrumenten sind in kleineren Noten die dazwischen tönenden Gänge der Blasinstrumente gleich beygesellt, so dass dieselben Auflegestimmen zu voller Quartettbegleitung des Bravourstücks dienen. Die Begleitung der Principal-Violine mit dem Pianoforte für häusliche Zirkel und zum sichern Einüben hat ihre eigene Ausgabe erhalten, beyde Ausgaben so schön und auf so gutes Papier gedruckt, als man es von dieser Handlung längst gewohnt ist.

Deutsche Balladen und Romanzen in Musik gesetzt von Friedrich Grimmer. No. 1. (Eigenth. des Componisten.) In Commission bey Wilh. Härtel in Leipzig. Pr. 8 Gr. (Subscriptions-Preis für 6 Nummern 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Balladen wurden auf Subscription vom Verf. herausgegeben und sollen fortgesetzt werden. Der junge, talentvolle Componist, der sich dem Publicum schon durch Herausgabe einiger Liederhefte bekannt gemacht hat, wählte nur ausgezeichnet gute Gedichte und befleissigte sich der einfachsten Compositionsweise, die solchen Dichtungen hauptsächlich angemessen ist. Nichts ist schwieriger, als einfach und geistreich zu schreiben. Schon der Versuch, sollten wir denken, müsste jetzt wohl-

thun. Wir freuen uns, dem Componisten gewissenhaft nach unserer Ueberzeugung nachrühmen zu können, dass nicht ein einziger dieser fünf Gesänge eigentlich verfehlt genannt werden darf, noch mehr darüber, dass einige wirklich trefflich gelungen sind. Gleich das erste: „Der König in Thule" ist glücklicher aufgefasst, als manche Weise, die wir für das schwer zu componirende Gedicht erhalten haben. Gegen „die Mühl' im Thale" haben wir nichts Erhebliches zu erinnern, ob wir sie gleich schon gut in Musik gesetzt besitzen. Uhland's „der Schenk von Limburg" ist angemessen; der Text hat 12 Strophen und wird Vielen jetzt zum Singen zu lang seyn. Zu den schönsten rechnen wir „Loreley" von H. Heine. Es wirkt trefflich, wenn es nur vorgetragen wird, wie es soll. Freylich ist nichts leichter zu verderben, als einfache Weisen. Das „Haideröslein" hat geringern Werth, ist aber freundlich. Möge der angehende Componist sich viele Freunde gewinnen, damit er auf dem gut betretenen Wege sich zur Freude der Kunst immer mehr erstärke. Das Heft verdient, dass man darauf achte. Das Aeussere ist sehr anständig.

Variations concertantes pour Piano et Violon sur la Tyrolienne favorite de la Fiancée d'Auber — composées par Henri Herz et de Beriot. Op. 56. (Propr. des édit.) Leipsic, chez H. A. Probst; Vienne, chez A. Diabelli et Comp. Pr. 1½ Thlr.

Die genannten Componisten zeigen den Lesern schon hinlänglich an, dass auf eine angenehme Weise durch gegenseitige Bravour für beyde Instrumente, wie für die Hörer zugleich, erwünscht gesorgt ist. Die Violine hat es nicht immer ganz leicht, das Pianoforte auch nicht: doch sind die Schwierigkeiten nichts weniger, als abschreckend. Geschickte Spieler setzt man immer voraus, wenn vom Vortrage solcher Werke unserer Zeit gehandelt wird.

Die Einleitung (Moderato assai, ¾, A moll) ist gefällig, dem Folgenden angemessen, nicht zu lang, nicht überladen, aber brillant. Nach tüchtiger Pianoforte-Cadenz trägt die Violine das bekannte Thema aus A dur, ¾, vor, worauf die erste und zweyte Variation hauptsächlich das Klavier beschäftigt. Die zweyte ist nicht ganz leicht, wenn das Staccato gut vorgetragen werden soll. In der dritten zeigt sich die Violine brillant und in der vierten das Pianoforte. Je leichter hier die Triolen fliegen, desto schöner. Die fünfte verwebt beyde Instrumente singend. Die sechste scherzt mit starken Pianoforte-Figuren. Die siebente gibt ein Adagio cantabile für beyde Instrumente berechnet, Anfangs aus F dur, im zweyten Theile leicht übergehend in E dur, um das muntere Finale ¾ in A dur gefällig anzuheben. Beyde Instrumente zeigen sich darin vorzüglich und schliessen nach manchem Bravourenwechsel con fuoco ed animato. Alles ist dankbar und für gesellige Unterhaltung sehr zu empfehlen.

---

1. *Dix septième Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles composé — par G. Onslow.* (Propr. des édit.) Oeuv. 40. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 3½ Thlr.
2. *Dix septième Quintetto, arrangé à 4 m. pour le Pianof. par F. Mockwitz, comp. par G. Onslow.* Oeuv. 40. Ebendaselbst. Pr. 1½ Thlr.

Ein neues Quintett von Onslow, eben so schön als das 15te und 16te und die meisten Vorgänger; in Art der Musik und des Vortrags den allgemein gekannten und beliebten gleich. Also willkommen! Es wird keinen Freund dieser Musikgattung geben, der sich nicht seine Freuden mit dieser neuen Ausgabe vermehren wollte. Ueberall, wo das Quintett gut vorgetragen worden ist, hat es entzückt. Wir haben demnach in diesem Falle nichts zu thun, als unsere Freude über das Daseyn des neuen Werkes zu beseigen, da bekanntlich öfter und ausführlicher bereits in diesen Blättern über das Wesen Onslow'scher Quartetten und Quintetten gehandelt worden ist.

Herr Mockwitz hat auch diese Nummer gut arrangirt. Die Verlagshandlung fährt fort, alle Sorgfalt auf correcten und deutlichen Druck zu verwenden und stattet ihre Lieferungen schön aus. Und so haben wir denn kaum nöthig, das Werk in beyder Gestalt angelegentlich zu empfehlen: es empfiehlt sich selbst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Hiernächst hätte man durch ein vorerwähntes 16 füssiges Prinzipal bedeutende und wichtige Veränderungen. Es thut, wenn es ohne gedeckte Stimmen des nämlichen Fusstons als Manualstimme in Verbindung mit höhern gebraucht wird, eine ganz andere Würkung, als wenn die gedeckten den Grundton allein machen, wiederum anders und voller Würde ist der Ton, wenn beyde Arten dieses Fusstons sich bey vollem Werke vereinigen. Kommt nun zu diesen beyden Arten noch eine 16 füssige Rohrwerkstimme *), mit denen einige gute Orgelbaumeister es so weit gebracht haben, dass sie sehr lange die reine Stimmung behalten, so wird kein Spieler und kein Zuhörer so ungenügsam seyn, und sich noch einen 32 fussigen Ton in die Manuale wünschen.

Der Zweck, auf welchen Herr Abt Vogler hinarbeitet, lässt sich aus seiner Bekanntmachung, und aus der kurzen Uebersicht des Hrn. Joseph Sonnleithners sehr gut abnehmen und errathen. Eine nach solchem System erbaute oder umgeschaffne Orgel erhält zwar einen auffallenden, in der Nähe angreifenden Ton. Aber ich will einem Organisten ein solch Werk nur 2 Jahr spielen lassen, so stehe ich dafür, er wird den Ton überdrüssig, und seiner Orgel gram werden. Man ziehe nur die beyden Umstände in Erwägung:

1) Dass der Spieler in Ansehung des Zusammengreifens mehrerer Töne aus Akkorden, besonders nach der Tiefe zu, sehr eingeschränkt ist, und

2) dass er sich bey Ausführung eines Trios immer an einerley und noch dazu an solche Stimmen binden muss, die sich hierzu nicht gut ausnehmen.

Die Tiefe einer Stimme wird durch Begleitung einer mit derselben in einem kleinem Verhältniss stehenden, mehr auffallend gemacht. So wird z. E. die Tiefe, welche 16 und 8 füssige Stimmen zusammen hervorbringen, durch Hinzufügung einer 2 od. 1 füssigen mehr auffallen, als wenn ich den Ton 8 Fuss noch mit einer Stimme vermehre. Aber diese Art des Tons ist mehr sonderbar, wird beym öftern Gebrauch ekelhaft und die Tiefe gewinnt i. der Ferne gar nichts. Die Beybehaltung der neuen Blockflöte 1 Fuss im Pedal, die sogar mittelst eines ✱ unter die unentbehrlichen gezählt ist, soll die Tiefe auch mehr auffallend machen, und sie ist dem Umschaffer nothwendiger, als die von einem tiefern Fusston.

Nach der Voglerschen Beschreibung des jetzigen Zustandes der St. Marien-Orgel in Berlin, ist besonders das Pedal sehr schlimm weggekommen. Die Stelle der herausgenommenen 6 fachen Mixtur ist durch eine Stimme von 1 Fusston — und die Stelle der Trompete 8 Fuss durch gar nichts ersezt. Die 8 füssigen Manualstimmen sind von 8 an der Zahl bis auf 5 vermindert.

Das Hauptmanual soll dem Pedal den 32 Fuss tiefen Fundamentalton durch die neue Trias harmonica geben. Thäte nun diese ihre so sehr angeprisene Würkung nicht, und der mit 8 Fusston auf der Taste c anfangende Dulzian des Untermanuals, machte diesen Ton zum eigentlichen grossen C, so müsste man sein Spielen sehr sonderbar einrichten.

*) Wer eine gute Orgel nur einige Zeit unter den Händen hat, und auf deren Eigenschaften merkt, in welcher Maasse, und durch welche Umstände die Veränderung der Witterung auf solche wirkt, wird auch ziemlich die Zeit wissen, zu welcher er sich mehr oder weniger auf die Reinheit eines Rohrwerks verlassen kann. Hat man freylich ein Werk so disponirt, dass die vielen Rohrwerke den Ton determiniren sollen und z. E. deswegen, weil eine 8 füssige Trompete da ist, kein Principal dieses Fusstons — oder weil im Pedal eine Posaune 16 Fuss ist, den Sub-Bass nur von enger Mensur gemacht, und einen Principal- oder wenigstens Violon-Bass dieses Fusstons gar nicht nöthig gefunden, dann ist der übel dran, der ein solch Werk Jahr aus Jahr ein spielen soll. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten März. **No. 12.** 1832.

Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbau.

Nebst einer Beylage.

Jede Vervollkommnung eines musikalischen Instruments, möge sie nun dessen bessern Ton oder bequemern Gebrauch beabsichtigen, verdient öffentliche Bekanntmachung, damit deren Anwendung, ist sie als zweckmässig und gut anerkannt, sich einer weitern Verbreitung und vielleicht noch grössern Ausbildung erfreue.

Um die Hauptventile der Orgeln in den Windkästen zu öffnen und den Ton erklingen zu lassen, hat man bis jetzt drey Mittel angewendet:

1) durch Pulpeten, welche vermittelst eines S an das Ventil angehängt werden;

2) durch einen Draht, der durch aufgeleimte Stückchen Filz auf dem untern Boden des Windkastens geht und das Ventil aufzieht;

3) vermittelst eines Drahts, welcher durch ein Messingblättchen, genau passend, an dem untern Theile des Windkastens durchgeht und das Ventil niederzieht.

Alle drey Gattungen haben den Zweck: das Ventil beliebig zu öffnen und keinen Wind durch den untern Theil des Windkastens zu lassen.

Dass die erste Gattung, nämlich die mit Pulpetensäckchen, wohl die dauerhafteste ist, lässt sich nicht leugnen. Wird aber ein solches Säckchen mit der Zeit schadhaft, bekömmt es Brüche und Löcher, so geht durch die weite Oeffnung, welche das Klötzchen erfordert, viel Wind verloren und das Einsetzen eines neuen Säckchens ist, zumal für den, der nicht recht Bescheid weiss, eine sehr verdriessliche Sache. Das defecte Säckchen muss vom Ventil und Abstract abgehängt und herausgerissen, das halbirte Klötzchen behutsam dem Drahte entzogen und das neue mit Umsicht und Sorgfalt wieder eingepasst und eingeleimt werden. In jeder Orgel müssten demnach mehre solche Säckchen vorräthig liegen, um im Nothfall den Schaden wieder gut machen zu können, da dieser Wenigkeit wegen nicht erst ein Orgelbauer, der oft weit entfernt wohnt, ohne vielen Kostenaufwand gerufen werden kann.

Die zweyte Gattung, wo der Draht durch Filz geht, ist mir ganz verwerflich erschienen, indem der Filz mit der Zeit faserig wird und den Draht festhält, mithin ein immerwährendes Stocken und Heulen entsteht.

Die dritte Gattung ist noch eher zu billigen, ob sie gleich der Erwartung nicht ganz entsprechen, die man sich von ihr machte. Ich habe nämlich gefunden, dass die Löcher des Messingblättchens, durch welche der Aufziehdraht geht, mit der Zeit weit und länglich wurden und folglich ebenfalls Wind ausliessen, was wohl daher kommt, weil beym Aufziehen des Ventils der Draht eine schiefe Richtung bekommt, wodurch der vordere Theil des Loches durch das Reiben des Drahtes mit der Zeit länglich und weiter wird.

Diese Beobachtungen und Erfahrungen theile ich hier mit, indem ich selbige aus den mit meinem Amte verbundenen Orgel-Revisionen gewonnen habe.

Um nun das verdriessliche und mühevolle Einziehen neuer Pulpetensäcken zu umgehen, hat der Orgel- und Instrumentbauer Beyer in Naumburg, ein Mann, der über sein Fach fleissig nachdenkt und gute Versuche macht, eine andere Vorrichtung zur Oeffnung der Ventile erfunden.

Ich lege hier eine Zeichnung, so gut ich sie vermochte, bey, und gebe folgende Beschreibung:

Auf dem Ventile ist ein Drucker (*s. Fig. a*) von Eichenholz aufgeleimt und überdiess noch mit einem starken eisernen Nagel befestigt (*s. aa*), dessen Schwanz oder schwaches Ende in die Canzelle hineinreicht. Das Ventil hängt hinten in einem Stifte, ist folglich zum Herausnehmen eingerichtet.

Hinter dem Windkasten geht durch ein Messingblättchen ein starker Messingstift in die Canzelle, welcher das schwache Ende des Druckers hebt, wodurch das Ventil von Innen aufgedrückt wird, indem es sich vorn am Kopfe niedersenkt und so der Wind in die Canzelle dringen kann. Am Kopfe des Ventils ist ein Oeschen, das in einem Stifte läuft, um dem Ventil das Hin- und Herwanken ohnmöglich zu machen (Fig. *b*). Damit nun der Draht, welcher den Drucker hebt, nicht lang seyn darf und sich nicht biegen kann, ist derselbe in einem viereckigen schwachen (¼ Zoll breiten) Säulchen von leichtem, trocknem, weichem Holze befestigt, das durch das Aermchen der Welle in die Höhe gehoben wird (s. Fig. *c*). Um Ausgang des Windes zu vermeiden, ist das Säulchen oben, wo der Stift zum Heben steckt, mit dickem, wolligem Leder gefüttert, das sich von unten an das Messingblättchen andrückt, desgleichen am untern Ende, wo das Säulchen vermittelst eines Stifts im Aermchen steckt, um Geräusch zu vermeiden. Das Säulchen wird ganz kurz seyn dürfen, wenn Wippen gleich unter der Windlade angebracht werden können, an deren einem Ende der Abstract niedersieht und am andern Ende das Säulchen in die Höhe hebt (Fig. *d*); länger wird es seyn müssen, wenn, nach Beschaffenheit des Raumes, ein Wellenrahmen oder auch ein Wellenbret angebracht ist, durch welches letztere dann Löcher gebohrt sind, damit die Aermchen der Welle durch dieselben hindurch ihre entgegengesetzte Wirkung thun, nämlich heben (Fig. *dd*).

Die Aermchen an den Wellen stehen natürlich einander entgegengesetzt, so dass, wenn auf der einen Seite das eine Aermchen vom Abstract niedergezogen wird, jenes auf der andern Seite das Säulchen hebt, welches wie ein gewöhnlicher Stecher vermittelst eines mit Leder gefütterten Stifts in dem Loche des Aermchens steht.

Ist Etwas auf das Ventil gefallen, so drückt man die Feder, deren Windung nach vorn zu gerichtet ist (Fig. *e*), nieder und nimmt ganz bequem das Ventil heraus, säubert dasselbe und setzt es wieder ein.

Es kann demnach bey dieser Erfindung gar nichts vorfallen, was eine Reparatur oder Unannehmlichkeit veranlassen könnte, da der Mechanismus ganz einfach und doch sehr dauerhaft ist. Fig. *f* zeigt eben beschriebene Theile im Zusammenhange.

Statt der gewöhnlichen Döckchen von Holz, in welchen die Stifte der Wellen gehen, sind durchgängig von Beyer umgebogene Messingblättchen angewendet, die mit dem andern Ende festgeschraubt sind und leicht nachgebogen werden können, wenn sich die Welle wirft.

Die mit dieser Erfindung versehene Orgel steht in der Kirche zu Frankleben, ohnweit Merseburg, wo Jeder sich selbst davon überzeugen kann.

Auch muss ich hierbey noch eines Registers gedenken, welches dieser geschickte und denkende Künstler in eben diese Orgel und früher in die zu Schotterey bey Lauchstädt eingebaut hat. Es ist dasselbe nämlich ein Rohrwerk, das er Clavecoline nennt, welches aus Messingzungen, ohne Pfeifenkörper, besteht und zwischen dem sanften Tone der Clarinette und dem schneidenden der Hoboe die Mitte hält, den ich nicht besser vergleichen kann, als mit dem Tone der jetzt gewöhnlichen Mundharmonika. Das Register nimmt einen ganz geringen Raum ein, indem selbiges in einem Kästchen steht, verstimmt sich nicht, weil es keine Krücken hat, wie die anderen Rohrwerke, und ist bey einem Vorspiele, zum Einführen der Melodie, verbunden mit einem andern sanften achtfüssigen Register, Gambe, Flöte oder Gedackt, von herrlicher Wirkung, indem es die gewöhnlich verunglückte vox humana entbehrlich macht. Der Versuch, selbiges auch für das Pedal zu fertigen, dürfte von sehr wesentlichem Vortheil seyn. Ein eben beschriebenes Register baut Beyer für vierzig Thaler. Fig. *g*.

Merseburg, Monat Februar 1832.

Wilhelm Schneider,
Musikdirector und Domorganist.

Nachrichten.

Weimar, im Febr. — Das Grossherzogliche Hoftheater wurde nach den gewöhnlichen zweymonatlichen Ferien zu Anfang Septembers 1831 wieder eröffnet. Bis zu Ende 1831 gab man folgende Opern, Operetten u. s. w.: Don Juan, Zauberflöte, Entführung aus dem Serail, Figaro's Hochzeit zweymal, Schweizerfamilie, Dorfbarbier zweymal, Tyroler Wastel, Oesterreichische Grenadier, Barbier von Sevilla, Belagerung von Corinth, Heimliche Ehe, Vestalin dreymal, Macbeth viermal, Jacob und seine Söhne, Gulistan zweymal, Maurer,

Aschenbrödel, Stumme, Pachter Robert, Geheimniss, Rückkehr in's Dörfchen dreymal, Wiener in Berlin, Balthasar sweymal, Yelva, Alpenkönig fünfmal.

Neu waren: Macbeth von Chelard, Pachter Robert von Lebrun, Rückkehr in's Dörfchen, Balthasar, Alpenkönig — und seit 15 oder 16 Jahren nicht gegeben war die Vestalin.

Chelard's Macbeth, dessen Proben und erster Vorstellung der für die Kunst wahrhaft glühende, als Mensch höchst achtungswerthe und liebenswürdige Componist selbst beywohnte, imponirte am ersten Abend durch den kräftigen, kühnen, nicht selten originellen Geist, der in dieser Tondichtung waltet, sprach aber im Ganzen weit weniger das Gefühl an, als bey den Wiederholungen, in denen man sich mit dem wackern Werke näher befreundete, und nun auch mehre tief empfundene Sätze fand, die anfänglich nur durch äussern Glanz, auch wohl Flitter, z. B. überreiche, brillante, aber oft auch drückende Instrumentation, neue, doch nicht selten grelle, barocke Modulationen in ungünstigen Schatten gestellt, erst bey öfterm Anhören deutlich erkannt werden konnten. Hierzu kommt, dass mehre Sätze im Ganzen, wie im Einzelnen, eben so schwierig für die Auffassung als für die Ausführung sind und daher nur bey Wiederholungen gefallen können. Diese Bemerkung soll indess nicht geradehin Tadel seyn, da es ein sicheres Zeichen des innern Werthes eines Werkes ist, wenn es bey näherer Bekanntschaft steigt; nur in sofern ist sie tadelnd, als diese Oper, wie manche andere neuere Composition fast jeder Gattung recht absichtlich darauf auszugehen scheint, mit aller Gewalt überall neu und originell und in jeder Beziehung möglichst schwierig zu seyn. Wem sein gütiger Genius gestattet, immer neu in Wesen und Form zu seyn, der wird durch seine originellen Ideen und deren ungewöhnliche Ausführung überall Bewunderung erregen, sich die höchste Achtung gewinnen und Anderen Freude und Lust schaffen; — wem das aber nicht von der Natur gegeben ist (und wie Wenige vermögen es?), der wird in dem planmässigen Suchen und Haschen nach Originalität keinen Ersatz finden und geben, sondern nur Absicht und Anstrengung merken lassen, was immer störend in die Wirkung eingreift. Was endlich die Schwierigkeit, die oft einer gewissen Steifheit und Unbeholfenheit sehr ähnlich sieht, anlangt, so kann es in jetziger Zeit, die nach Schwierigkeiten aller Art recht eigentlich zu streben scheint, nicht genug wiederholt werden, dass es kinderleicht sey, recht schwierig zu schreiben, aber sehr schwer, leicht und doch gut zu schreiben. Wer einen Beweis für diese Behauptung verlangt, der denke an die bekannte Erfahrung, dass alle Anfänger in der Regel schwierig und nur nach und nach leichter schreiben, und daran, dass die trefflichsten Werke aller Zeiten gerade die wenigsten Schwierigkeiten für Auffassung und Ausführung darbieten, und dass das Schönste, Erhabenste meist auch das Einfachste ist. — Wie verlautet, werden wir bald eine andere Oper Chelard's: „Mitternacht" hören. — Pachter Robert ging völlig unbeachtet vorüber und kann sich auch nicht eben sonderlich über sein Schicksal beklagen. — Die Rückkehr in's Dörfchen enthält Lieder von C. M. v. Weber, arrangirt von C. Blum, und gefällt. — Balthasar oder der Uebel grösstes ist die Schuld enthält einen Chor mit Tanz, der an sich sehr hübsch ist, aber keine besondere Wirkung machen kann, weil er, wie es jetzt in so vielen Stücken geschieht, eben nur hingestellt ist, um der Mode zu Liebe auch etwas singen und tanzen zu lassen. Der Character des Gesanges ist sanft und mild und verlangt offenbar ein mässiges Tempo; weil das aber den Tänzern nicht passt, so wird, ihnen zu genügen, Alles rasch genommen und der Gesang geht dabey völlig zu Grunde. Wenn sich Gesang und Tanz durchaus nicht vereinen lassen wollen, so ist es besser, man lässt das eine oder das andere ganz weg. Das Stück gefiel. — Der Alpenkönig und der Menschenfeind ist ein Wiener Cassenstück ohne besondern Werth, das sich jedoch von Jedermann schon einmal mit Vergnügen ansehen und anhören lässt. Vielen macht es natürlich auch beym zweyten und drittenmal Freude. Das Stück hat einige gelungene Scenen und Theatercoups, die Musik ist unbedeutend — aber Decoration und Maschinerie sind vortrefflich, wie billig, da sie die Hauptsache sind. — Die Vestalin wurde in jeder Hinsicht sehr gut gegeben und erhielt ausgezeichneten Beyfall.

Die Oper verlor in der Mitte August's 1831 ihren ersten Tenoristen, Hrn. Kammersänger Moltke durch unerwarteten, schnellen Tod. Ganz Weimar betrauert seinen Verlust. Im gehaltenen, getragenen Gesange, bey dem seine herrliche zum Herzen sprechende Stimme sich am meisten geltend machen konnte, war er ausgezeichnet. Seine Stelle

ist noch nicht wieder besetzt. — Dem. Kladzig ist vom Theater abgegangen. — Hr. Fuhrmann, der bisher blos Chor und einige kleine Partieen sang, gab den Maurer in „Maurer und Schlosser," Joseph in „Jacob und seine Söhne" und Belmont in der „Entführung aus dem Serail." Mit seinem Gesange war man ziemlich zufrieden, weniger mit seinem Spiele. — Hr. Schormüller, angehender Sänger, besitzt eine sehr kräftige Baßstimme von bedeutendem Umfange, die aber freylich noch höherer Ausbildung bedarf. Er gab einige kleine Rollen und den Osmin in der „Entführung aus dem Serail" so, dass wir später von ihm recht Erfreuliches in Gesang und in Spiel erwarten dürfen. — Hr. Deny, Bassist im Chor (Sohn des verstorbenen braven Komikers Deny) versuchte sich zum erstenmal in der Rolle des Joseph im „Tyroler Wastel." Er war zu befangen, als dass sich aus diesem seinen ersten Versuche ein entscheidendes Urtheil ergäbe — das Publikum mahnt ihn mit Nachsicht auf. — Mad. Unzelmann, seit Kurzem wieder an unserm Theater engagirt (an dem sie früher von etwa 1814 bis 1820 angestellt war) spielte und sang recht brav mehre kleine Partieen und die grössere der Königin der Nacht in der Zauberflöte. In der letzten Rolle erfreute sie sich auch noch jetzt eines ausgezeichneten Beyfalls.

Gastrollen gab nur der Königl. Bayersche Kammersänger Hr. Bayer, der als Graf Almaviva im Barbier von Sevilla, Douglas in Macbeth, und Tamino in der Zauberflöte gerechte Anerkennung seines Werthes als Schauspieler und Sänger fand.

In Zwischenacten hörten wir blos den bekannten blinden Flötisten Hrn. Grüneberg, der wie sonst freundlich aufgenommen wurde — und die Steyrischen Alpensänger Krapfenbauer, Stark und Schrött, welche verschiedene vaterländische Gesänge mit und ohne Begleitung einer Violine und Guitarre und dergleichen Tänze auf denselben Instrumenten und einem Piano-Posthorn mit Beyfall vortrugen.

Am 20sten November 1831 gab die Grossherzogliche Hofkapelle ihr zweytes jährliches Concert zum Vortheil des neuerrichteten Kapellwittwenfonds. Die aufgeführten Stücke waren folgende: Symphonie in Es von Haydn, Ouverture aus Timoleon von Mehul, Concert für vier Violinen von L. Maurer, gespielt von den Herren Musikdirector Götze, Musikdirector Eberwein, Kammermusikus Müller und Sitz — Le retour de Londres, grosses neues Rondo brillant, componirt und gespielt vom Hrn. Kapellmeister Hummel, freye Fantasie, vorgetragen von demselben, Arie aus Titus, gesungen von Mad. Streit, Duett aus Ricciardo und Zoraide von Rossini, gesungen von Dem. Schmidt und Mad. Eberwein, komisches Duett aus Inganno felice von Rossini, gesungen von den Herren Genast und Laroche, Serenate von Rossini, gesungen von Dem. Schmidt und den Herren Fuhrmann, Stromeier und Genast — und das erste Finale aus dem Wasserträger von Cherubini. — Da die beyden jährlichen Concerte der Hofkapelle zum Besten ihrer Wittwenkasse sind, so ist es von der Direction wohlgethan, dieselben so anzuordnen, dass sie recht zahlreich besucht werden. Also lässt sich gegen das Viel und Mancherley, das in diesem Concert zur Aufführung kam, um so weniger etwas einwenden, als dergleichen die Menge besonders anzuziehen scheint, durchaus Alles gut, Vieles ausgezeichnet gegeben wurde und noch überdiess eines der Concerte gewöhnlich ein grösseres Werk zu Gehör bringt. Gegen die Wahl des ersten Finale's aus dem Wasserträger erhoben sich aber doch einige Stimmen und wohl nicht mit Unrecht, da diess ausgezeichnet treffliche Musikstück zu bekannt, ganz und gar dramatisch ist und daher als Concertstück geradezu in Schatten gestellt wird.

Ein einziges Extra-Concert wurde in dem oben angegebenen Zeitraume gegeben und zwar von der zwölfjährigen Virtuosin auf dem Pianoforte Dem. Clara Wiek aus Leipzig. Die darin vorgetragenen Stücke waren: Ouverture von Hummel, Adelaide von Beethoven, mit angenehmer Stimme und schönem Ausdrucke gesungen von einem Dilettanten, Lieder von Justinus Kerner, componirt von Clara Wiek, sehr brav gesungen von einem andern Dilettanten, Romanze für die Physharmonika, gespielt von Hrn. Wiek (dem Vater der Concertgeberin) und vier Concertstücke, gespielt von Clara Wiek, nämlich Concert von Pixis, Op. 1305 li ei darem la mano, variirt von F. Chopin, Op. 2, Duo für Pianoforte und Violine von Herz und Beriot (die Violine spielte Hr. Götze, Mitglied der Kapelle, ein noch sehr junger Mann, vortrefflich) und Bravour-Variationen von Herz, Op. 20. — Die noch so junge Künstlerin erntete schon in dem ersten Stücke den rauschendsten Beyfall, der in den folgenden bis zum Enthusiasmus stieg. Und wirklich ist die grosse Fertigkeit, Sicherheit und Kraft, mit der sie auch die schwierigsten Sätze leicht und spielend vorträgt, weit mehr aber noch das Geist- und

Gefühlvolle ihres Vortrags, der kaum etwas zu wünschen übrig lässt, höchst bewundernswürdig. Dem. Wiek spielte vorher mit grossem Beyfalle bey Hofe und vor und nach dem Concerte in mehren Privatzirkeln, in denen sie, wenn sie nicht eben vor dem Flügel sass, ganz liebenswürdiges Kind war. Ihr Vater, der ihr einziger Lehrer im Spiel ist, gedenkt mit ihr eine grössere Reise zu machen zu weiterer künstlerischer und allgemeiner Ausbildung. Möge dieser Zweck und vor Allem zunächst Kräftigung körperlicher Gesundheit in vollem Maasse erreicht werden.

Grössere Hof-Concerte fanden nicht Statt und auch der kleineren im engern Kreise des Hofes gab es nur wenige. In einem der letztern wurden von vier Solosängern und einigen Choristen des Hoftheaters mehre kleinere kirchliche Gesänge von Leonardo Leo, Giacomo Perti, J. P. Schulz und A. F. Häser mit blosser Pianofortebegleitung vorgetragen, die so gefallen haben sollen, dass man öfter Aehnliches ausführen wird. Ref. theilt diese ihm zugekommene Nachricht mit, weil sie ihm bemerkenswerth und erfreulich erscheint.

Der Stadtchor muss nun auch wohl seine letzten Sopranisten und Altisten verloren haben, da er bey seinen Umgängen in der Stadt blos Sachen für Tenor und Bass singt und in den Kirchenmusiken die Currende mit Sopran und Alt nothdürftig aushilft. Bey solchen Umständen lässt sich von der Kirchenmusik nichts Erfreuliches melden. Es ist sehr zu wünschen, dass endlich einmal die äusseren Hindernisse beseitigt werden, die sich der nothwendigen Verbesserung des Stadtchores entgegenstellen. Die höhere Behörde, das Oberconsistorium will eifrig das Gute, der Musikdirector aber, Herr Häser hat früher eben sowohl seine Fähigkeit zur Leitung der Anstalt beurkundet, als Beweise seines guten Willens und eines lobenswerthen Eifers gegeben — also hoffen wir, werden jene Hindernisse nicht unüberwindlich seyn.

Als die nächsten neu zu gebenden Opern werden Fra Diavolo von Auber und Armida von Gluck genannt.

Italien. (Fortsetzung.) *Neapel.* Das hiesige Theater S. Carlo, das sich Massimo nennt, hat nebst dem andern königl. Theater Fondo seit vorigem Herbst und auch zu Anfange des Karnevals meist die im übrigen Italien schon selten werdenden Rossini'schen Opern, als: Gazza ladra, Corradino, Elisabetta, Italiana in Algeri, Donna del lago, Inganno felice, Barbiere di Seviglia u. s. w. gegeben. Bellini's Capuleti fanden eine gute Aufnahme. Tamburini ist hier dermalen der einzige Sänger von Belang. Es ist also vom Teatro massimo und Fondo gar nichts zu sagen, als etwa noch, dass mit diesem Jahre 1832 Barbaja's Contract zu Ende geht; wie es hernach aussehen wird, muss die Zeit lehren. — Das secundäre Teatro nuovo lieferte hingegen mehre neue Opern: Il Langravio di Turingia von Hrn. Gagliardi (machte furore); il Pittore e la sonatrice von Hrn. Maranesi; Scomessa e matrimonio von Hrn. Rossi (Zögling des Conservatoriums, erster Act gefiel, der zweyte nicht); il Prigioniero di Colebrieno (so heisst der Titel im Mailänder Eco, in der vor mir liegenden Neapolitaner Zeitung steht Eredità di Pulcinella und mag vielleicht eins seyn) von Hrn. Moretti (ebenfalls Zögling des Conservatoriums) hat in der Folge gefallen.

Mailand. Nachträglich zu den Herbst-Opern wird noch kürzlich erwähnt, dass Herrn Coccia's neue Oper: Enrico di Monfort nicht unverdienter Weise verunglückte: dass eine in der Serata des Pio instituto filarmonico aufgeführte neue Operette, la Collerica betitelt, als Erstling des maestro Giacomo Panizza kein vortheilhaftes Prognosticon der künftigen Erzeugnisse darstellte, und die in derselben zum erstenmal öffentlich aufgetretene Anfängerin Celestina Giacosa (Schülerin des Herrn Ronconi) dermalen für grosse Theater nichts taugt; dass die abermals in Italien angekommene Loreto Garcia (eine Spanierin) nebst der Altistin Adele Cesári in einer vom hiesigen Pio instituto teatrale gegebenen Akademie und zwar in dem als zweyten Theile gegebenen zweyten Acte der Straniera gar nicht ausgezeichnet sangen und missfielen, Dem. Mayer hingegen mit ihrem meisterhaften Flötenspiele sich vielen Beyfall erwarb.

Die Scala, welche unlängst innerlich ausgebessert und neu ausgeziert, und so eben von aussen einen neuen Flügel mit Portiken erhalten hat (im Vorbeygehen gesagt, Alles auf Kosten der östreichischen Regierung, welche diesem Theater noch jährlich die ansehnliche Summe von 80,000 Silbergulden als Beysteuer gibt), hat sich diesen Karneval mit der Oper besonders hervorgethan, indem es drey neue Opern (von Bellini, Pugni und Donizzetti) componiren lässt, und zwey Sängergesellschaften (die Pasta, Grisi Giulia, Donzelli,

Negrini u. s. w. — die Schütz, Corradi Pantanelli, Piantanida, Badiali u. s. w.) engagirte. Den Stephanstag wurde wie gewöhnlich besagtes Theater mit der bereits vorhin erwähnten neuen Oper Norma von Hrn. Bellini, nach einem, verwichenen April von Soumet zu Paris mit starkem Beyfalle gegebenen Trauerspiele eröffnet. Das Buch ist in der That schön und hat mehre gute Situationen. Norma (Pasta), eine Druidin, rettet Pollione, römischen Proconsul in Gallien (Donzelli), liebt ihn und hat zwey Kinder von ihm; Norma ist aber schon bey Jahren und der Geliebte noch jung, dabey unbeständig. Dieser verliebt sich in Adalgisa (Grisi), junge Tempeldienerin zu Irminsul, und wird von ihr geliebt. Beyden betrogenen Nebenbuhlerinnen ist die erste und zweyte Liebe unbekannt, so auch jenen, denen diese Liebe als Gegenstand einer Anklage zum Tode gewesen seyn würde. Pollione versucht die unschuldige Adalgisa aus dem Tempel nach Rom zu entführen; sie aber, welche Norma als Mutter liebt, entdeckt ihr das Geheimniss. Liebe, Wuth und Verzweiflung kämpfen in der betrogenen Druidin, sie möchte ihre Kinder ermorden, ihren Geliebten bestrafen; allein um die Unschuld zu retten, gibt sie sich selbst als schuldig an und wird mit Pollione zum Scheiterhaufen verurtheilt. — Diese letzte Scene (ein seynsollendes Terzett, aber vielmehr Duett) bietet eine der schönsten Situationen dar und ist auch die einzige, die jeden Abend, von der Pasta und Donzelli gesungen, sehr gefällt. Sonst hat die Oper am ersten Abend, bey aller grossen Partey, bis zu dieser Scene fiasco gemacht, nachher aber der zweyte Act etwas besser angezogen. B., der sich dem bereits vor einem Jahre geschlossenen Contracte gemäss (jetzt würde man anders reden) 12,000 Zwanziger (4000 Gulden) für sie bezahlen liess, hat für diese schöne Summe in Allem ein artiges a Due mit einer aus Spontini's Vestalin gemodelten Cabaletta in jener Scene und sonst gar nichts Bedeutendes oder Neues, als gewöhnliche Formen und schon lange Gehörtes mit dem leidigen, nachgeäfften, auf alle mögliche Art filtrirten, destillirten, sublimirten und gasfizirten Rossinismus aufgetischt. Der Anfang der Introduction, eine Marcia religiosa, beginnt zwar nicht übel im seynsollenden Kirchenstyle, allein es scheint als habe der Componist den wahren Geist einer Marcia nicht recht aufgefasst. Sonst kommt noch in dieser, bloss aus Arien, Duetten, Zwey-Terzetten und Chören zusammengesetzten Oper, die seit langer Zeit entbehrte allerliebste — Banda vor. Der ziemlich stolze und aufgeblasene junge Maestro, der in Mailand ein Logis auf sechs Jahre gemiethet hat, ist vergangene Woche nach Neapel abgereist, wo er eine neue Oper componiren soll. — Was nun die Sänger betrifft, so sind leider die voriges Jahr noch vorhanden gewesenen wenigen guten Töne der Pasta fast auch schon dahin (woraus begreiflich wird, warum ihr die Pariser Quotidienne vorigen Herbst angerathen hat, das Theater zu lassen), und grösstentheils singt sie gerade so, als wenn Spohr oder Paganini ein Adagio auf einer Violine mit falschen Saiten spielten; doch ihre guten Augenblicke sind oft himmlisch schön und sie gefällt überhaupt ungemein, eben so wie Donzelli, der eine herrliche Stimme und edle Action hat, dabey den heut zu Tage so sehr vernachlässigten Canto spianato hören lässt, also gewissermaassen den Riesen Rubini übertrifft; auch die Grisi hält sich wacker und der Bassist Negrini nimmt sich auch nicht übel aus. Vor einigen Tagen gab man den von Pacini vorigen Karneval zu Rom componirten nichtssagenden Corsaro mit ungünstigem Erfolge. Weder die Schütz, noch die Corradi und Badiali konnten darin glänzen; doch wurde erstere jedesmal stark applaudirt und auf die Scene gerufen, was die Pastisten unbegreiflich finden. Der zum erstenmale das Theater betretende Tenorist Piantanida (Sohn des Compositionslehrers am hiesigen Conservatorium) erkrankte noch vor der Vorstellung, vielleicht aus Furcht, und wurde eiligst durch einen nicht löblichen Sänger ersetzt. Heute wird Donzelli's Steckenpferd Otello gegeben. — Der bereits bis Neapel durchwandernde, seit mehren Wochen sich hier aufhaltende bekannte Clarinettist Iwan Müller hat verwichnen Freytag im Redouten-Saale eine musikalische Akademie mit vielem Beyfall gegeben. Die in geringer Zahl sich eingefundenen Zuhörer lobten sehr sein Spiel, tadelten aber die Auswahl der Musik (die oberwähnte Flötistin Mayer hatte auch in ihrer zu Genua gegebenen Akademie wenig Zuhörer).

Bergamo. Hr. Kapellmeister Mayr wurde zum Ehrenmitgliede der Congregazione di S. Cecilia in Rom (etwas Ausserordentliches) und des Ateneo von Forlì ernannt. — Hr. Joseph Donizetti, von hier gebürtig (Bruder des bekannten Opern-Componisten gleiches Namens), dermalen Chef der kaiserlichen Bande zu Constantinopel, erhielt verwichenen 18ten September vom Sultan den unlängst

gestifteten neuen Thaurat-Orden. Seine Hoheit liess ihn nämlich am selben Tage zu sich rufen, und nachdem er ihn wegen seines im Musikunterrichte besonders verwendeten Fleisses mit Lobsprüchen überhäuft hatte, übergab er ihm mit eigenen Händen besagten Orden, dessen mir durch die Güte des Hrn. Kapellmeisters Mayr zugekommene Zeichnung hier beygefügt wird.

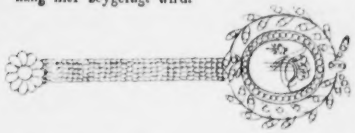

Der Grund der Medaille, wo sich die Ziffer befindet, ist Gold, das Ornat besteht in Diamanten; die Kette und die Rose, in welcher letztern sich abermals ein Diamant befindet, sind ebenfalls von Gold. — Von den hier gegebenen Opern fand Bellini's Capuleti eine sehr gute und Pacini's Falegname di Livonia eine ungünstige Aufnahme.

Florenz. Die aus diesen Blättern bekannte Frau Tonsetzerin Ucelli hat bereits zwey neue Opern fertig: Eufemio di Messina und Ema di Resburgo (bekanntlich vor mehren Jahren von Meyerbeer componirt). In der Cenerentola rettete sich mit Noth das Schluss-Rondo der Corri-Paltoni.

Triest. Die Schütz fand hier vorigen Herbst starken Beyfall. Die von Hrn. Rieschi Ende Novembers neu gegebene Oper: la Fidanzata di Lamermoor wurde in öffentlichen Blättern sehr gelobt.

Turin. Mercadante's Testa di Bronzo fand verwichnen October eine glänzende Aufnahme. Maestro und Sänger (die Blasis, die beyden Tenoristen Pedrazzi, Antonio und Luigi [letzterer Anfänger] nebst den Buffi Frezzolini und Ambrosi) wurden auf die Scene gerufen. — Die aus Madrid zurückgekehrte Primadonna Tosi hat diesen Karneval in Bellini's Straniera ausserordentlichen Beyfall erhalten, was jedoch Einige bezweifeln; sie ist bereits für's künftige Frühjahr nach London engagirt.

Bologna. Die von hier gebürtige 18jährige Sopranistin Carolina Frassinetti betrat unlängst zum erstenmale das Theater zu Adria mit Beyfall, der ihr auch im verflossenen Herbste auf dem Venetianer Theater S. Samuele zu Theil wurde.

Parma. Die Roser gefiel in Bellini's Straniera.

Nekrolog.

Das Mailänder Orchester der Scala verlor verflossenen 20sten December den ersten Contrabassisten Giuseppe Andreoli, zugleich Lehrer seines Instruments im hiesigen Conservatorio, und bis vor wenigen Jahren noch der einzige Harfenlehrer in ganz Mailand. Er war überhaupt ein religiöser, trefflicher, wohlhabender, im Geheimen Gutes stiftender und bis in sein letztes 75stes Jahr sehr thätiger Mann, der auch viele gute Schüler gebildet hat.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

1. *Ouverture militaire du Ballet: Zeila, ou le Tambour ecossois pour le Pianof. à 4 m. par P. Lindpaintner.* Op. 73. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. (Propr. de l'édit.) Pr. 18 Gr.
2. *Six Pièces favorites du Ballet: Zeila etc. (Op. 74) pour le Pfte à 4 m. par P. Lindpaintner.* Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Beyde Hefte der Lieblingsstücke eines mit Beyfall aufgenommenen Ballets des hinlänglich bekannten Componisten gewähren auch in dieser Gestalt angenehme Unterhaltung, spielen sich leicht und doch für die Meisten nicht zu leicht, sind frisch erfunden, lebendig gehalten und haben etwas fröhlich Aufregendes in sich. Bey allem Tanzrhythmus, der ganz ungezwungen und eindringlich festgehalten worden ist, was in solcher Musik nur lobenswerth heissen muss, haben doch viele Nummern nicht selten etwas Originelles, durchgreifende Wendungen und sogar in Manchem Characteristisches. Sie zeichnen sich demnach vor vielen Compositionen der Art nicht wenig aus. An Abwechselung fehlt es auch nicht. Die Ouverture ist, was sie seyn will, militärisch; die erste Nummer des zweyten Heftes bringt ein schönes Andante religioso; die zweyte einen originellen indischen Marsch; die dritte ein flüchtiges, hübsches Rondo; die vierte wieder einen wirksamen Marsch; die fünfte ein gefälliges Rondoletto und die sechste einen sehr eingänglichen Contredanse. Liebhaber der Balletmusik werden sich dieser Hefte erfreuen.

1. *Introduction et Variations brillantes sur un théme de l'Opéra: le Barbier de Seville de Rossini pour la Clarinette avec accomp. de l'orchestre — composées par Fr. T. Blatt.* Oeuv. 28. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

2. Dasselbe Werk mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Eine kurze, gesangvolle, nicht schwierige, aber ansprechende Introduction führt zu einem beliebten Thema aus Rossini's schöner Oper, auf welches die Principal-Clarinette sich zuvörderst in einer Trioien-Variation hören läst, darauf in gemischten Geschwindfiguren, in der dritten in Sextolen; die vierte gibt rhythmisch unterbrochene Sechzehntheile; die fünfte schafft dem Bläser Gelegenheit, im più lento, con espressione, mit der Fertigkeit auch vorzüglich schönen Ton zu bewähren; die sechste schliesst bravourmässig mit più mosso. Ausnehmende, oder genauer, ungewöhnliche Schwierigkeiten sind nicht vorhanden: die nothwendige Fertigkeit eines Concertbläsers reicht vollkommen hin. Die Variationen dürfen sich daher sehr zahlreiche Bläser versprechen. Die Pianoforte-Begleitung wird Allen, die sich für öffentlichen Vortrag vorbereiten oder sich mit diesen Variationen in kleineren Zirkeln hören lassen wollen, zuträglich und willkommen seyn.

Notturno pour le Pianof. composé — par Charles Erfurt. Oeuv. 6. (Propr. de l'édit.) Halberstadt, chez C. Brüggemann. Pr. ½ Thlr.

Dieser junge, emporstrebende Tonsetzer, der in Magdeburg lebt und sich um die dortige Musik-Cultur thätig verdient macht, übergibt uns hiermit ein Werkchen, dem wir freundliche Beachtung wünschen. Je gewöhnlicher in unserer Zeit, wo so viel geschrieben und gedruckt wird, dergleichen Kleinigkeiten, mit denen ein noch nicht hinlänglich bekannter Componist zuvörderst sich einzuführen nur Gelegenheit findet, im Strome zu verschwimmen pflegen; je leichter also dadurch selbst anschnliche junge Talente entmuthigt werden können, desto mehr ist es unsere Pflicht, auf solche vorzüglichste Rücksicht zu nehmen, so viel wir es nur, der andrängenden Menge wegen, im Stande sind. Das Notturno hat wirklich etwas recht Zierliches, gefühlt Freundliches. Eine sehr anmuthige Grundmelodie ist so mannigfaltig, natürlich und ansprechend gewendet, mit nahe liegenden, gut auseinander entwickelten Nebenmelodieen und ungekünstelten Harmonieenfolgen im besten Zusammenhange, ziemlich wie Rondo-artig durchgeführt, und diess Alles auf eine dem Instrumente zusagende, gar nicht überladene Art, dass mässige Spieler sehr wohl damit fertig werden und mit Erfolg sich damit vorwärts bringen können. Der Vortrag erheischt Sauberkeit, guten Ton und jenes Singen, was dem Pianisten nicht genug empfohlen werden kann. Möge man das gefällige Notturno nicht übersehen.

Trio pour trois Clarinettes — par Fr. T. Blatt. Oeuv. 27. Liv. 2 de Trios. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Es fehlt noch immer an hinlänglichen Compositionen zu angenehmer Uebung für Blasinstrumente, die Flöte ausgenommen, für welche weit mehr, als für die übrigen, gesorgt worden ist. Das oben genannte, von einem erfahrnen Clarinettisten für Anfänger und zum Vergnügen für häusliche Musik sehr hübsch eingerichtete, durchaus, auch für mässige Kräfte, ganz und gar nicht schwierige Trio dürfte daher den Wünschen Vieler höchst willkommen erscheinen. Sie werden dabey zweckmässige Unterhaltung haben und allerley Gewinn für ihre musikalische Bildung.

Auf ein leichtes All. risoluto, $\frac{4}{4}$, folgt ein kurzes Adagio affettuoso, D moll, $\frac{3}{4}$, worauf ein scherzhaftes Rondo Allegretto, C dur, $\frac{3}{4}$, das Ganze beschliesst. Alles sehr gefällig, der Sache und den Instrumenten angemessen. Dass Druck und Papier hier vorzüglich sind, ist man längst gewohnt.

(Hierzu die Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

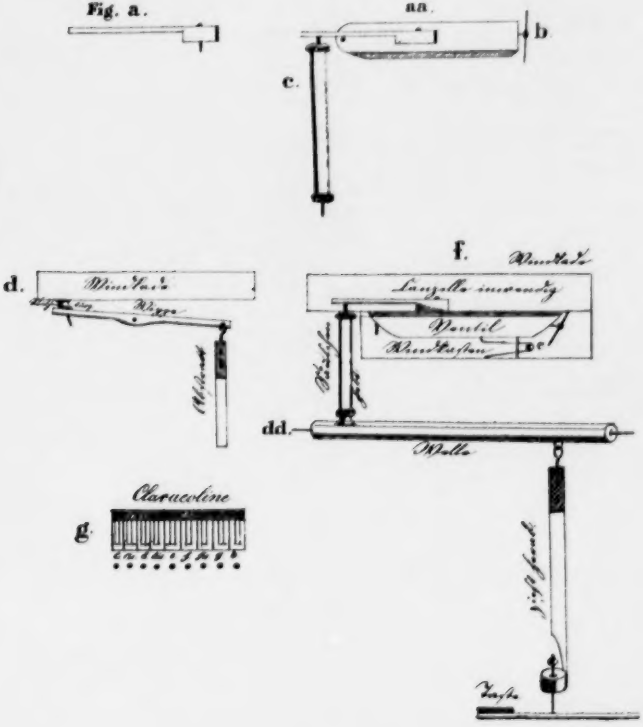
Fig. a.
aa.
b.
c.
d.
f.
dd.
g.

Duo a 2 Violini.

Violino I.

Allegro moderato

p. C. A. P. Braun in Stockholm.

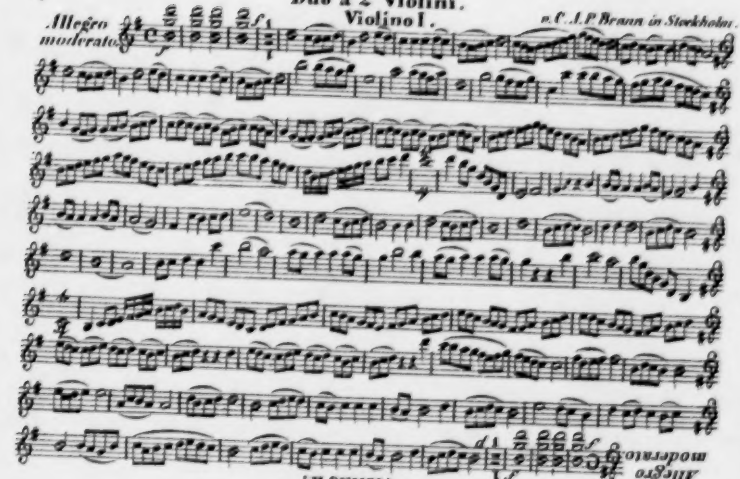

Duo a 2 Violini.

Violino II.

Allegro moderato

Räthsel-Canons, v. C. A. P. Braun.

Canon à 3 ou 4.

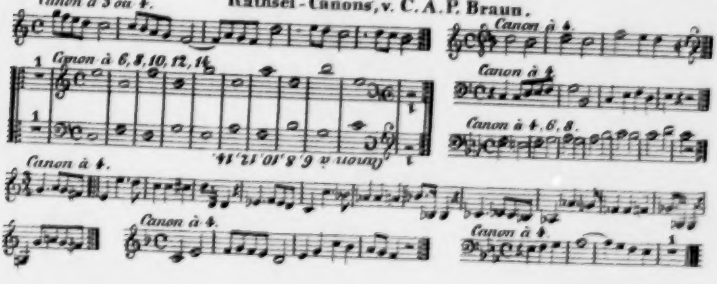

Die Harmonie in der Selbstständigkeit des Untermanuals für sich allein, ist so, dass man beym Zusammenziehen der 8 Stimmen *) auch 8 verschiedene Arten des Fusstons hört. Von diesen Stimmen verliert sich zu Folge der Reduktionslinie eine auf $\bar{f}$, eine auf $\bar{c}$ und eine auf $\bar{\bar{as}}$, und nach der Verstärkungslinie fängt eine erst auf dem ungestrichenen c und eine auf dem einmal gestrichenen Tasten $\bar{c}$ an, gehen also dreye durchs ganze Manual. Hier hat der Herr Umschaffer deutlich genug bewiesen, dass er alle Dubbletten unnütz findet.

Die Reduktionslinie könnte so eingerichtet seyn, dass mit der Tertie $1\frac{3}{5}$ Fuss auf $\bar{d}$ oder $\bar{\bar{es}}$ — und mit dem höhern Pfeifwerke nach Proportion noch eher aufgehört würde. Was 2 Fuss ist, kann bis $\bar{g}$ recht gut geführt werden.

Da man auf die Herstellung des Orchestrion **) nach wiederholten Proben und misslungenen Versuchen nur 8000 Thlr. verwendet, so lässt sich erwarten, dass man jezt ein solch Instrument weit wohlfeiler, und für die 8000 Thlr. eins von 96 Fusston haben könnte.

Die Orgel ist vorzüglich brauchbar und bestimmt zu Fugensätzen und Trios. Auf einem, nach dem Voglerschen System umgeschaffenen oder neu erbauten Werke, wäre man bey dieser Art zu spielen, sehr eingeschränkt.

Doch man hat ja Gelegenheit genug, die Zuhörer auf andere Art in Aufmerksamkeit zu erhalten. Wer wird sich nicht wundern, wenn z. E. auf dem Hauptmanual in den obern Oktaven Töne aus 32 Fuss gehört werden, und wenn sich gleich darauf das Pedal mit einem Solo auf der Blockflöte 1 Fuss hören lässt? Wer wird nicht staunen, wenn sich das Untermanual, bald eingeschlossen, bald frey hören lässt, und der Schlag des Tremulanten vom Allegro bis zum Adagio zurückweicht und endlich gar ersterbt?

Das Uebrige, was Herr Abt Vogler in seinen schriftlichen Bekanntmachungen über Unvollkommenheiten der bisherigen und über die Vorzüge der nach seinem System umgeschaffenen Orgeln äussert, übergehe ich mit Stillschweigen.

Recension.

Ueber die Struktur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung u. s. w. der Orgel, nebst 5 Kupfertafeln und 1 Blatt Noten. Von C. C. Fr. Schlimmbach, Kantor und Organist. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1801. (1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Schrift sollten alle Organisten in Städten und Dörfern lesen, um daraus die so nöthigen Kenntnisse von der Struktur u. s. w. einer Orgel zu erlangen, damit sie kleine Fehler und Folgen der veränderten Witte-

*) Denn Fagaro 4 Fuss hört da auf, wo Flagiolet 1 Fuss anfängt. d. Verf.

**) Der tiefste Ton dieses Instruments ist 48 Fuss, also F, und geht wahrscheinlich das Pedal, da es 39 Tasten hat, von F bis g. Dieser 48 füssige Ton wird vermuthlich hervorgebracht durch Gross-Nassat 16 Fuss, Terzflote $6\frac{2}{5}$ Fuss und eine Oktave 12 Fuss mit Beyhülfe noch einer 24 füssigen Stimme. Und wenn dieses Instrument (das auf den Fall, wenn man sich darauf hören lassen wollte, entweder grösstentheils beysammen, oder doch zum geschwinden Zusammensetzen eingerichtet seyn müsste) nun auf der Axe fortgeschaft werden sollte, so konnte man auf 100 Meilen an die 1000 Thlr. Transporthosten rechnen.

Warum hat man doch für die Domorgel in Freyberg, die im Pedal nur 32 und im Hauptmanual nur 16 Fuss-Ton hat, eine so grosse Summe gegeben?

Warum liess man den Orgelbaumeister Trampeli so viel Mühe, Fleiss und Zeit auf die, in der St. Nicolai-Kirche zu Leipzig erbaute neue Orgel wenden, die in ihrer Einrichtung vortrefflich ist? d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten März. **Nº. 13.** 1832.

Recension.

La Sposa promessa del Falconiére. Des Falkners Braut, komische Oper in drey Aufzügen von W. A. Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinrich Marschner, Königl. Hannöv. Hofkapellmeister. Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. London, bey J. B. Cramer, Addison und Beale. Pr. 8 Thlr.

Es ist in diesen Blättern verschiedentlich gewünscht worden, Hr. Marschner möge sich vorzüglich im Fache der komischen Oper, der jetzt am meisten und mit Unrecht vernachlässigten, zeigen. Dieser von mehren geehrten Beurtheilern ausgesprochene Wunsch fand seinen Grund in mancherley beyläufigen Leistungen des Componisten, seit er sich vorzüglich durch seinen Vampyr die Aufmerksamkeit des musikalischen Publicums erworben hatte. Nicht allein mehrfache Nummern im Vampyr und in der Oper „der Templer und die Jüdin," sondern auch einzelne mehrstimmige Gesänge hatten Veranlassung dazu geboten. Wir freuen uns, dass dieser Wunsch eine gute Statt gefunden hat und würden uns noch mehr freuen, wenn auch andere teutsche Dichter und Componisten darauf eingehen und des Komischen, das in der Oper weit grössere Beachtung verdient, als man ihm jetzt zuzugestehen sich geneigt zeigt, auf geschickte Weise sich annehmen wollten. Der Gewinn würde kein geringer seyn; und es liesse sich so Vielerley darüber vorbringen, dass unsere Einleitung leicht zu einer Abhandlung heranwachsen würde, wenn wir uns nicht mit dem einfach Ausgesprochenen begnügen wollten. Wir überlassen also vor der Hand das nähere Bedenken dieses Gegenstandes einem jeden dazu Berufenen und gehen sogleich zur Anzeige der genannten Oper über, die hier in Leipzig am 10ten März zum erstenmale gegeben wurde und trotz dem, dass die erste Sängerin, Mad. Pirscher, nicht dabey thätig seyn konnte, sich eines grossen Beyfalls zu erfreuen hatte.

Ueber den Inhalt der Oper haben wir diessmal wenig vorauszuschicken: er ist durch die allgemein bekannte Erzählung, nach welcher das Textbuch gefertigt worden ist, keinem Novellenleser fremd. Die Meisten entsinnen sich, dass der Inhalt ländlich und soldatisch ist. Die Landleute sind Teutsche, die Soldaten Franzosen. Wir unterstützen also nur noch das Gedächtniss der oft viel, oft flüchtig Lesenden mit einer ganz kurzen Uebersicht des Hauptganges der Handlung:

Der reiche Pachter Berger hat ein schönes, hochfahrendes Töchterlein, Rosine, die der Falkner der Markgräfin, Ferdinand, heyrathen will. Seine frühere Geliebte, Johannen, ein armes, treues, aus Liebe heldenmüthiges Mädchen, hat der bethörte Mann verlassen. Am Hochzeittage ziehen Franzosen ein, an ihrer Spitze ein galanter Major, Letellier, und ein gasconischer Lieutenant, Jacquifannes. Der erste spinnt sogleich ein kleines Abenteuer mit der hochmüthigen Falknersbraut an, die auch alsbald mit ihrem und der Soldaten Hohn den verlockten Falkner zur Verzweiflung bringt. Er will in alle Welt. Zufällig auf Johannen stossend, findet er in der schwer Gekränkten eine edelmüthige Trösterin. Sie versucht die Versprochenen wieder zu vereinigen, wird aber von dem Uebermuthe Rosinens nur mit Spott zurückgewiesen. Der Falkner kommt dazu und wird von dem Hohne der Franzosen so ausser sich gebracht, dass er seine Pistole gegen den Major abbrennt, gefangen gesetzt wird und erschossen werden soll. Die verlassene Johanna leitet einen Bauernaufstand ein, stellt sich an die Spitze, und schon sind die Leute im Anrücken gegen die Franzosen, als Rosine den Falkner

frey bittet. Da verkündet der zum Tod erschrokkene Gasconier das Nahen der rebellirenden Bauern; sie dringen ein und der freygesprochene Falkner beschützt zum Danke das Leben des Major's. Zu gleicher Zeit kommt auch der Befehl zum Abzuge der Franzosen. Der galante Major nimmt höflichen Abschied von der bestürzten Rosine, die mit ihm nach Frankreich zu ziehen wähnte. Das glückliche Paar, Ferdinand und Johanna, wird vereint und Alles gewinnt ein angenehmes Ende. Noch ist eine alte Warnerin, Martha, in mehren Scenen komisch wirksam, was sich weiter unten ergeben wird.

Die Ouverture beginnt gleich mit Vivace, $\frac{4}{4}$, C dur, wie mit einem Geschwindmarsche nach französischer Art, Dur- und Moll-Rhythmen verwebend. Der Marsch bricht bald ab, geht in Unisono-Gänge, verminderte Septimen-Accorde, Dur- und Moll-Klänge und abgerissene Harmonieenschläge über, schnell vorüberrauschend, in ein lebhaftes Allegro, $\frac{4}{4}$, lenkend, gleichfalls soldatisch und stark bewegt, mit scharfen Zwischenrhythmen gezeichnet. Die erste Marschmelodie spielt in den ausgeführtern Satz mannigfach und frisch hinein. Die Ouverture, die applaudirt wurde, ist in derselben Verlagshandlung zu leichterer allgemeiner Verbreitung für das volle Orchester gedruckt erschienen unter dem Titel:

Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Des Falkners Braut (la Fiancée du Fauconnier). Oeuv. 65. Pr. 2 Thlr.

Die Ausgabe der Auflegestimmen ist vortrefflich; die Instrumentation nach jetziger Art sehr voll. Uebrigens ist diese Ouverture auch einzeln für Pianoforte zweyhändig zu haben für 8 Gr., und vierhändig unter dem Titel:

Ouverture de l'Opéra: La Fiancée du Fauconnier comp. par H. Marschner, arrangée à 4 m. par J. P. Schmidt. Pr. 16 Gr.

Alle diese Ausgaben sind schön, und Hr. J. P. Schmidt ist als Arrangeur für das Pianoforte bereits so anerkannt, dass man es schon voraussetzen darf, dass Alles dem Instrumente möglichst angemessen und leicht spielbar eingerichtet worden ist. Und es ist so.

No. 1. Introduction, $\frac{6}{8}$, E dur, All. vivace. Sie moduliert nach acht Tacten einer immer höher und voller ertönenden C dur-Harmonie durch den Quintsexten-Accord auf *c* in den Quartsexten-Accord von E dur und bringt einen muntern Begrüssungsgesang der Landleute zu Ehren des Brautpaars. Der Gesang stürmt dann mit „Halloh!“ im unisono in $\frac{3}{4}$ Tact, Braut und Bräutigam herausladend, nach Sitte und Brauch vor ihnen zu erscheinen. Rosinens Vater, der reiche Pachter, tritt unter die Grüssenden, heisst sie willkommen, ladet sie sämmtlich zum Feste und will es sich heute was kosten lassen, worüber sich die Tanz- und Schmauslustigen nicht wenig erfreuen. Die alte Jungfer Marthe nimmt das Wort und fragt nach der Braut, die nach ihrer Meinung viel zu lange auf sich warten lässt. Die versammelten Dorfbewohner geben ihr nicht unrecht und fangen sogleich an, die zögernde Braut durch lärmenden Gesang an ihre Pflicht zu mahnen. Darauf nimmt der muntere Chor die erste tanzmässige Festmelodie wieder auf und wiederholt sein Halloh! Die Braut erscheint und wird sogleich mit einem schallenden Lebehoch empfangen. Das Bräutchen dankt vornehm und etwas geziert, während das Orchester 28 Tacte lang die Pantomime begleitet, in G dur resolvirend. Und nun lässt sich die wohlgeschmückte Rosine im Allegretto grazioso $\frac{3}{4}$ mit einer Ariette vernehmen, worin sie versichert, gar nicht stolz zu seyn, obwohl die Braut des Falkners auf Anstand zu sehen habe u. s. f. Die alte Marthe will das Nichtchen doch auch gern sprechen und ruft sie zu sich: das Nichtchen aber beachtet sie nicht im Geringsten, obschon sie von ihrem Verwandten, Wilhelm, gemahnt wird, die Alte nicht zu kränken. Das nimmt Marthe freylich sehr übel auf und im Vivace, ma non troppo, $\frac{3}{4}$, E moll, wirft sie mit geläufiger Zunge Rosinen nicht nur Stolz und Hochmuth vor, sondern macht es ihr auch zu einem Hauptverbrechen, dass sie einen schon versprochenen Mann einer Andern durch böse Verlockung abspenstig gemacht habe und prophezeit ihr alles mögliche Unheil. Daraus entspinnt sich denn ein Zankduett zwischen Beyden, das durch die Bitte des Vaters, dem jungen Blute doch einigen Uebermuth zu Gute zu halten, zum Terzett sich steigert. Rosine bleibt spöttisch, die Alte aufgebracht und der Chor singt üble Vorbedeutung hinein, versichernd, dass bis jetzt Marthens Prophezeiungen sämmtlich in Erfüllung gegangen wären. Der Introduction folgte lauter Beyfall.

No. 2. Chor und Duett. Der Falkner kommt eilig und meldet, dass heute die Hochzeit nicht

gefeyert werden könne, denn des Markgrafen Heer sey vom Feinde geschlagen und die Stadt bereits von ihm in Besitz genommen worden. Alle lassen ihre Bestürzung über solche Botschaft laut werden. Der Chor eilt heim. Im Duett setzt nun die schon aufgebrachte Rosine den Bräutigam wegen seiner frühern Liebe zu Johannen zur Rede. Er gibt zu, dass er ihr ehedem geneigt gewesen und schmeichelt (A dur), dass sein Herz, seit er Rosinen gesehen, nur für sie geschlagen habe. Aber Rosine ist empört, dass eine Magd des Gefühls einst werth gefunden worden sey, was er nun für sie hege, will mit einer Bettlerin, wie mit Johannen, nichts gemein haben und will von ihm geschieden seyn, wie viel auch der Falkner bittet.

No. 3. Die Franzosen ziehen ein. Chor der Soldaten (Vivace, $\frac{4}{4}$, F dur), ganz im Uebermuthe alter Franzosen, nicht der neuen, deren bester und gebildetster Theil ganz anders und ehrenwerther sich zu zeigen Kraft gewonnen hat. Mit Beyfall geehrt. Der Lieutenant, ein Gasconier, tritt auf und singt bramarbasirend eine lange Rede, in die der Chor der wieder versammelten Landleute sein Oho! und dergleichen Unglauben hineinsingt. Endlich kommt auch der Major und in No. 5, einer Ariette (All. con moto, $\frac{4}{4}$, Es dur) verheisst er Schonung, wenn sie willig geben, was die Gäste brauchen und rühmt Franzosenart, wobey er sich auch äusserst galant gegen die hübsche Pachterstochter beträgt. Das Lied gefiel und wurde lebhaft applaudirt. No. 6. Finale. Im All. ma non troppo, $\frac{4}{4}$. Es dur, huldigt der galante Altfranzos dem teutschen Tanze und den schönen Formen, wo er sie findet; Rosine lobt dagegen des Majors Feinheit und versichert, dass teutsche Mädchen solchen Edelmuth zu schätzen wissen. Dem Falkner ist das nicht nach Wunsch; den Bauern auch nicht. Unterdessen gehen die Galanterieen des Majors gut vorwärts; Gefallen und Missfallen äussern sich immer lauter, bis der Falkner, dem Major singt, er möge sich gegen Rosinen benehmen, wie's schicklich ist bey fremder Braut. Und im All. risoluto, $\frac{4}{4}$, D moll, kommt es zu gegenseitigen Erklärungen. Rosine zeigt sich sehr wankelmüthig gegen den Falkner und sehr eingenommen für den Franzosen, der allein treu zu lieben versichert. Der Falkner mahnt die Braut in einem zärtlichen Zwischensolo, dem Spott und Hohn der Soldaten und selbst der Braut folgt. Im All. molto, $\frac{4}{4}$, Es dur endet der Act.

II. Act. No. 7. Johanne, die Verlassene, tritt auf. Die klagende Scene, Empfindungen treuster Liebe im Unglück schildernd, macht guten Effect und wurde lebhaft applaudirt. Die Betrübte geht in ihre Hütte zurück. Gleich darauf kommt der schwer gekränkte Falkner, flucht der treulosen Rosine und steht im Begriff, in alle Welt zu wandern. No. 8. Scene und Arie. Eifersucht und Reue peinigen den Armen. Er gedenkt im Andantino espressivo, As dur, $\frac{4}{4}$, seiner treubrüchig Verlassenen, der armen, sanften Johanna und sein Gewissen treibt ihn in Agitato zurück. Wäre diese Scene eben so gut, wie die vorhergegangene gesungen worden, sie hätte unstreitig dasselbe Glück gemacht

Johanna kommt aus ihrer Hütte, erblickt den Verzweifelten, befragt, tröstet und ermahnt ihn, zu Rosinen zurückzukehren. No. 9. Scene und Duett. „Zu ihr? zu ihr? Ha, nimmermehr!" Johanne entschuldigt die bethörte Braut, sie habe gewiss nur klug gehandelt und er sich selbst in Eifersucht getäuscht; Johanne entschliesst sich endlich, selbst zu Rosinen zu gehen, um das Missverständniss zu beseitigen. Auch diese Scene fand Beyfall. No. 10. Scene und Duett zwischen Rosinen und Johannen. Etwas gekürzt, würde sie vielleicht auf den Brettern noch mehr wirken. Die Nummer gefiel gleichfalls. Finale. No. 11. Quartett zwischen den beyden Bräuten, dem Major und Lieutenant: Andante con moto, $\frac{4}{4}$. Johanna ist schlecht aufgenommen worden. Der Falkner stürzt herein zu Johannen ($\frac{4}{4}$), erklärt Rosinen seine Verachtung wegen ihres Betragens; Rosine erwiedert mit Spott; der Major rathet ihm Mässigung. Johanne bittet den immer stärker Gereizten, sich zu fassen: allein der Hohn der Franzosen wird zu bunt; der Falkner zieht seine Pistole und schiesst auf Letellier, den er verfehlt. Das Landvolk eilt von allen Seiten herbey und singt sein Mitleid mit dem Armen. Die Soldaten fassen ihn. Andante, $\frac{4}{4}$, E dur. Man singt bekümmert: Wie wird das enden? und die Soldaten versichern: Mit dem Tode. Der Major fühlt jedoch Mitleid, da er sich selbst nicht ganz schuldlos erklärt. All. con brio, $\frac{4}{4}$, A moll. Als der Falkner von den Feinden in's Gefängniss geführt werden soll, wirft sich Johanna zu den Füssen des Majors und fleht auch selbst Rosinen an, für ihn zu bitten. Vergebens. Solche Liebe bewegt den Falkner so, dass er sich selbst in der Gefangenschaft in Johannens Liebe, die sie ihm bekennt,

nicht unglücklich fühlt. Nach einem kurzen Chore der Soldaten: „Fort mit ihm!“ reisst sich Ferdinand, der Falkner, aus ihren Händen los und nimmt Abschied von Johannen. Rosinen wird es nun doch ein wenig bange und sie fragt den Major, er wolle gewiss nur dem Falkner einige Angst machen. Sie erhält eine unbefriedigende Antwort. Im Presto $\frac{4}{4}$ singt der Chor der Soldaten und aller Anwesenden im Unisono. Johanna verheisst dem Geliebten Rettung. Auch Rosine ist mit seinem Tode nicht zufrieden. Der Schluss ist rauschend und der Beyfall war nicht gering.

III. Act. No. 12. Nach kurzer Einleitung, Vivace, $\frac{4}{4}$, D dur: ein lustiger Soldatenchor, wurde lebhaft applaudirt. Die Dörferinnen, die vom Pachter zum Feste geladen wurden, kommen und die Soldaten eilen zu ihnen. G dur, $\frac{4}{4}$. Sie singen, dass sie des Pachters wegen sich eingestellt, und die Soldaten ermuntern sie, nicht blöde zu seyn. Nach fröhlichem Gesange beginnt der Tanz. Beyde Theile fühlen sich sehr vergnügt. Da kommt die alte Marthe, ist böse über solche Aufführung, unterbricht den Tanz und fragt, ob denn heute alle Teufel los sind? Die Soldaten helfen sich mit Necken und Spotten. Die Alte belfert auf die Mädchen los und wird ausgelacht. Das bringt sie immer mehr auf und sie verlangt eifrig, die Mädchen sollen heim. Das nehmen die Franzosen übel und selbst die Mädchen meinen, sie solle doch ihrer Ohren schonen. Da tritt der Unterofficier hervor, nimmt die Alte freundlich an den Arm und will ihr ein Sprüchlein lehren, worauf sie wohl Acht haben soll. Und im Tempo di Menuetto singt er mit Pathos: „Beelzebub und Satanas, das sind der Teufel zweye; nimm dir ein böses Weib dazu, so hast du ihrer dreye.“ Jubelnd und bewegter singt es der Mädchen- und Soldatenchor nach und beschliesst es mit Lachen im Presto $\frac{4}{4}$. Es fand so grossen Beyfall, dass es da Capo verlangt wurde. Das bringt nun die Alte vollends in den heftigsten Aerger u. s. f. Die lustige Scene wurde lebhaft applaudirt.

No. 13. Terzett: Rosine, Letellier und Jacquifannes: All. giusto, $\frac{4}{4}$, B dur. Der Major wirbt um Liebe, Jacquifannes singt seine Bemerkungen dazu, Rosine thut schüchtern und willigt endlich ein, ihm an den Traualtar zu folgen. Im Tempo di Polacca versichert Letellier, seine Triebe seyen weit zärtlicher als die ihren, denn es genüge ihm die Liebe seines Engels und er brauche nicht das Band der Pflicht. Sie aber will ihm ewig gehören und er sagt zu, dass sie mit ihm nach Frankreich ziehen soll. Jacquifannes singt seine Moral bey Seite: „Mädchen, welche nichts kann rühren, hoher Rang und Reichthum blos, solche Mädchen anzuführen, ei die Sünde ist nicht gross.“ Dagegen eröffnet Rosinchen ebenfalls bey Seite ihres Herzens Gedanken so: „Ach die Männer zu betrügen, ist für Mädchen Kinderspiel; Liebe muss man ihnen lügen, dann erlangt man schnell sein Ziel.“ Dieser Inhalt wird dann zum Presto leggieremente, $\frac{4}{4}$, B dur, ein Terzett. Auch diese Nummer erhielt Beyfall.

No. 14. Scene und Arie mit Chor. Unter einem heftigen Gewitter kommt zwischen Felsen bewaffnetes Landvolk zusammen, an dessen Spitze sich bald Johanna zeigt. Sie wollen den Gefangenen befreyen und singen zuvörderst von ihrer Sicherheit in der Schlucht. Um der Versammelten Herzen zu entzünden, ruft Johanna's kurzer Sologesang höhern Beystand an. Die Leute schwanken; die Gefahr ist ihnen zu gross, auch sey das Betragen der Feinde nicht eben zu schlimm. Johanna sucht sie durch Erinnerungen zu entflammen, wie sie z. B. in Worms und Speier und in der ganzen Umgegend schrecklich gehaust. Im Andante maestoso, $\frac{4}{4}$, B dur, erstärken die Männer ihren Muth. Die Musik ist wirksam. Im Allegro überredet sie Johanna, die That müsse heute noch vollbracht werden. Endlich gelingt es der Beherzten und in der Arie mit Chor (H dur, $\frac{4}{4}$) stellt sie sich selbst, den Degen in der Hand, an die Spitze der Verschworenen. Auch dieser Scene fehlte der Beyfall nicht.

No. 15. Finale. Im All. molto, $\frac{4}{4}$, kommt der Gasconier ganz erschrocken hereingestürzt und verkündet, dass viel hundert tausend Mann Feinde heranrücken. Der Major fragt wer? und zu welchem Zweck? Sie donnern Freyheit und Befreyung des Falkners, erwiedert der Lieutenant. Der Major befiehlt Gegenwehr und Jacquifannes versichert, es sey schon viel zu spät. Er hat Recht. Nicht lange und die bewaffneten Landleute dringen auch schon herein und singen: „Fluch den Tyrannen! Freyheit! sie müssen von dannen!“ Johanna stürzt in die Arme des Falkners, dem der Major auf Rosinens Verlangen früher bereits Vergebung zugesichert, wofür nun der dankbare Falkner wiederum das Leben des Majors schützt. Den Gasconier sollen sie als einen unschädlichen Mann laufen lassen.

Da ertönt Geschrey hinter der Scene: „Hurrah! Friede! wir sind frey!“ Ein Courier, getragen und umringt von Landvolk und Soldaten, Alle mit Blumen geschmückt, drängen sich jubelnd auf die Bühne. Der Courier überbringt eine Depesche. Es ist wirklich Friede. Der Jubel steigert sich. Darauf Andantino, $\frac{3}{4}$, F dur. Rosine sieht getrost der Trauung und der Mitreise entgegen. Letellier nimmt aber von ihr Abschied und verspricht, Frankreichs Damen zu sagen, dass auch in Teutschland Mädchen sind, die sich so fein wie sie betragen. Die alte Marthe erinnert an ihre Vorhersagung und lacht Hohn. Ergrimmt durchstürzt Rosine die Reihen und der geängstete Vater eilt ihr nach. Im Presto, $\frac{4}{4}$, C dur, erjauchzet nun die volle Lust. Ein lebhafter Beyfall folgte der Vorstellung. Mehre Darsteller wurden, uns jedoch unverständlich, gerufen.

Alles, was in den früheren Opern dieses Componisten sich Beyfall gewann, wird man auch in dieser neuen wiederfinden, ja Manches noch im höhern Grade schon darum, weil diese Oper auch im Musikalischen nicht so weitläufig gedacht und behandelt worden ist, als die früheren. Das vermehrt aber den Genuss bedeutend. Ein nicht zu ausgedehntes Behandeln ist der jetzigen Oper durchaus nothwendig, und sollten die Gründe dafür auch nur im Publicum und in der herrschenden Musikart liegen. In diesem Puncte hat aber diese neue Oper offenbare Vorzüge. Wer also an den bekannten Theaterwerken des Hrn. M. Vergnügen fand, wird sich an dieser doppelt erfreuen. Reminiszenzenjägerey lassen wir unbeachtet. Sehr vielen Liebhabern theatralischen Gesanges muss es auch sehr angenehm seyn, hier zugleich einen italienischen Text untergelegt zu erhalten, der mit Kenntniss und Gewandtheit gefertigt worden ist. Der Uebersetzer verdient in der That eines ausgezeichneten Lobes.

Die Ausstattung des Klavier-Auszuges ist in jeder Hinsicht sehr vortrefflich; sie gereicht der längst anerkannten Verlagshandlung abermals zur Ehre. Wenn man nun solche schöne, dem Auge so wohlthuende Ausgaben, wie die vorliegende ist und wie sie unsere vorzüglichsten Verlagshandlungen fast immer schöner, ja reizend liefern, mit jenen als wohlfeil angekündigten, ungemein zusammengezwängten Kleinausgaben vergleicht, wie sie z. B. Herr G. M. Meyer in Braunschweig (des Nachdrucks nicht einmal zu gedenken), geradehin gegen sein gegebenes Wort, zu liefern fortfährt: so begreift man kaum, wie irgend Jemand, der nicht Lust hat, gegen seine und seiner Freunde Augen zu freveln und sie damit zeitig genug zu Grunde zu richten, nach solchen Zusammenzwängungen greifen kann, blos um etwas Geld zu ersparen, eine Ersparung, die der Nachtheile wegen keine ist und die eben so wenig Schönheitssinn als Liebe zu guter Musikaufführung verräth: denn die engen Noten und der kleine Text hindern am genauen Lesen. Selbst als Sammler würden wir dergleichen Kleinausgaben nicht wollen: wer hingegen seine Noten brauchen will, wird nur mit bald genug eintretendem Schaden nach dergleichen Augenpulver singen und spielen. Kurz, wir sehen auch in diesem Falle eine Bestätigung der alten Regel: Das Beste ist im Grunde überall das Wohlfeilste, wie das Anständigste zugleich. — Uebrigens haben wir noch zu bemerken, dass alle Nummern dieser überaus schön ausgestatteten Oper auf Verlangen auch einzeln ausgegeben werden. Die ganze Oper enthält im Klavier-Auszuge 266 Seiten in Querfolio.

Nachricht.

Berlin, Anfangs März. Te Deum laudamus! Am 19ten Febr. wurde hier das Dankfest für die glückliche Befreyung der hiesigen Residenzstadt von der schrecklichen Cholera in allen Kirchen andächtig und mit erleichtertem Herzen gefeyert, ohne dass jedoch von Seiten der Tonkunst etwas Besonderes zur Erhöhung der dankbaren Gefühle geleistet worden wäre. Nur in der Nicolaikirche hatte der Organist Ed. Grell eine Festmusik veranstaltet. Auch fanden in einigen anderen Kirchen Vocalmusiken statt. Sonst wurde allgemein der gewöhnliche Ambrosianische Lobgesang mit Begleitung der Orgel und Posaunen, von den Gemeinden gesungen. Die Aufführung eines Te Deum's von Händel, des Dettinger oder Utrechter, mit vollständiger Instrumentalbegleitung, oder auch des ganz vergessenen Te Deums von Righini (1809 componirt) wäre wohl zeitgemäss gewesen. Indess liess die herrschende Lust an Bällen, Maskeraden und Balletten eine ernstere Kunstübung nur selten aufkommen, welche nur allein noch in der Singakademie und den Quartett- und Symphonie-Unterhaltungen zu finden ist.

Auf der Königl. Bühne zog allein der Tanz der Dem. Elsler und die Vorstellung der „Stummen“ ein zahlreiches Publicum an. Das neue Ballet: „Die Fee und der Ritter,“ in welchem die beyden Dem. Elsler am 22sten v. M. vor ihrer Rückreise nach Wien zum letzten Male auftraten, wurde im Februar viermal, die „Stumme“ zweymal wiederholt. „Zampa oder die Marmorbraut“ ist nur noch einmal, auch „der Templer und die Jüdin“ einmal, dagegen das kleine Singspiel: „Die Kirmess“ von E. Devrient und W. Taubert dreymal im Februar und dreymal im Januar gegeben, da es fast allein zum Vorspiele der Ballette benutzt wurde, und der Dichter Mitglied der Bühne ist. Der Klavier-Auszug dieser gefälligen Operette wird nächstens erscheinen und zur Beurtheilung der Composition nähere Veranlassung darbieten. Mehr als das hier und da Gekünstelte in der Instrumentation, gefällt mir die natürliche Auffassung der einfachen Charactere von Seiten des jungen, talentvollen Componisten, der hier und da noch etwas mehr Melodie seinen Gesängen hätte einverleiben können.

Am 26sten v. M. wurde endlich wieder eine Spontini'sche Oper: „Fernand Cortez,“ grösstentheils neu besetzt und mit einem veränderten Schlusse versehen, bey überfülltem Opernhause (Sonntags) mit glänzendem Erfolge gegeben. Der Aufführung waren die sorgsamsten Proben vorangegangen. Hr. Bader gab den Helden der Oper trefflich, wie jederzeit, mit ungeschwächter Kraft und Ausdauer der Stimme. Fräul. von Schätzel hatte die Amazily übernommen und führte diese interessante, obgleich auch sehr angreifende Rolle gelungen durch. Mit wahrer Empfindung trug die, sich ihrem Culminationspuncte nahende Künstlerin die gefühlvollen Arien und Duetten, insbesondere die zarteren Stellen ihrer Gesänge vor. Es entwickelt sich jetzt erst die Blüthe tiefern Gefühls und inniger Erfassung des Geistigen der Charactere. Und jetzt sollen wir diese, so schöne Hoffnungen erfüllende Sängerin bald verlieren, wo der rechte Zeitpunct ihrer glänzenden Leistungen erst beginnt? Das wäre ein doppelter Verlust für die Gesangskunst im Allgemeinen und unsere Oper insbesondere. — Herr Devrient d. j. sang und spielte den Telasco angemessen, wenn gleich weniger kräftig, als ausdrucksvoll, künstlerisch besonnen. Der Gesang hatte jedenfalls gewonnen. Hr. Blume gab den nicht eben bedeutsamen Montezuma, Hr. Hoffmann den Alvarez, Hr. Riese den Oberpriester, Hr. Zschiesche den Moralez, Hr. Mantius einen der gefangenen Spanier. So waren alle Rollen bestmöglich besetzt und die Chöre trefflich, wie auch das Orchester eingeübt, welches den leisesten Winken seines Meisters folgte. Ueber den veränderten Schluss der Oper sind die Meinungen verschieden. Theatralisch wirksamer ist derselbe unbedingt durch die Erscheinung des flammenden Kreuzes im gestürzten Götzentempel. Auch ist diese historisch motivirt. Das bengalische Feuer gehört freylich mehr der Zauber-Oper oder dem Ballet an. In der Musik ist keine wesentliche Veränderung erfolgt, und damit sind wir am meisten zufrieden, da in der That das stete Feilen an Werken, welche ihren Werth seit einer Reihe von Jahren bewährt haben, nicht günstig erscheint. Die Aufnahme der Oper war so glänzend, wie die Vorstellung. — Uebrigens wurden nur Auber'sche Opern gegeben. Im „Maurer“ trat eine talentvolle, junge Sängerin, Dem. Böttcher, eine Schülerin des Hrn. Stümer, als Irma zum ersten Male, obgleich natürlich sehr befangen, dennoch mit Beyfall auf, den ihre gute Sopranstimme und richtig empfundene Ausführung der Gesänge, wie ihr natürliches Spiel und die deutliche Aussprache der Worte es verdiente. — Im Königstadtischen Theater wurde Bellini's Straniera, unter dem Titel: „Die Unbekannte“ mit entschiedenem, dauerndem Beyfall gegeben, welchen die eigenthümlich elegische, gesangreiche, nur selten an Rossini's Manier erinnernde Musik verdient, welche ein achtbares Streben nach Characteristik und ernsteres Harmonie-Studium bekundet, als es den neueren italienischen Componisten eigen ist. Nur die zu geräuschvolle Instrumentirung und *die unisono*, höchstens zweystimmigen Chöre zeigen öfters noch das Haschen nach Effect und die Vernachlässigung eines wesentlichen Vorzugs der grössern Oper, den Gluck so meisterhaft zu benutzen wusste. Dagegen übertreiben die französischen Componisten neuster Zeit wieder die Ueberfüllung der Chöre durch blosse Verdoppelungen, welche dennoch die Wirkung einer rein vierstimmigen Harmonie (von Realstimmen) nicht überbieten können. — Dem. Hähnel singt die Straniera vortrefflich, spielt auch die Rolle edel und zuletzt ächt tragisch. Ihr zunächst zeichnen sich die Herren Fischer und Holzmiller im Gesangvortrage aus. Die übrigen Parten sind unbedeutend, oder erscheinen wenigstens so. — Bey der lebensgefährlichen Krankheit der Mad. Spitzeder-

Vio sang Dem. Hähnel auch Rossini's Cenerentola, sprach in dieser Rolle indess weniger an.

Eine neuengagirte junge Sängerin, Dem. Grünbaum, Tochter der bekannten verdienstvollen Mad. Grünbaum in Wien, debütirte als Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie" mit Beyfall, welcher fast mehr ihrem ausdrucksvollen Spiele, als ihrem noch nicht völlig ausgebildeten Gesange galt. Die Stimme der Dem. G. ist mehr mezzo als hoher Sopran, in den Mitteltönen stark, in der Höhe etwas scharf, rauh und nicht immer rein. Es scheint, dass diese lebhaft fühlende Sängerin, welche das erstemal noch sehr befangen war, sich mehr für die deutsche als italienische Oper eignet, da die Geläufigkeit der Kehle noch mehr Kunstbildung bedarf, als die Jugend der Sängerin erwarten lässt. — Von Concerten und musikalischen Unterhaltungen haben wir manches Interessante zu berichten.

Das Concert der Herren Hauck und Panofka zeichnete sich durch die Wahl von fast lauter neuen Compositionen, wie durch das elegante, fertige Pianoforte- und nette Violinspiel der Concertgeber aus. Die Ouverture zu Spohr's „Alchymist" wurde als grossartig und trefflich modulirend anerkannt. Ein neues Violin-Concert von Mayseder war mit Geschmack, Kenntniss des Instruments und sehr wirksam gesetzt, und wurde von Hrn. Panofka angemessen, wenn gleich nicht immer ganz rein executirt. Die Pianoforte-Phantasie mit Orchesterbegleitung von Hummel, „Oberon's Zauberhorn" bezeichnet, sprach durch den zarten Vortrag des Hrn. Hauck allgemein an, besonders der das arabische Thema durchführende Schluss, nach dem trefflich instrumentirten musikalischen Gemälde des Gewittersturms, in welchem nur das Pianoforte sehr vom Orchester gedeckt wird. Ausserdem gefielen die Gesänge aus Meyerbeer's neuster Oper: „Robert le Diable," obgleich deren Wirkung, ohne weitere Instrumental-Begleitung, als der des Pianoforte, freylich nur unvollkommen seyn konnte. Im Styl zeigte sich die Annäherung an den französischen Geschmack für Romanzen, Cavatinen und dergl. mit Benutzung italienischer Gesang-Fiorituren. Wie es heisst, wird diese Oper noch im nächsten Frühjahre auf der Königl. Bühne zur Darstellung gelangen, ehe Fräul. v. Schätzel solche verlässt. — Mignon's Lied von Göthe war von Spontini, nach seiner dramatischen Composition des einfach rührenden Gedichts, mit Begleitung des Orchesters versehen, welche zwar wirksam gewählt war, dennoch aber zu gross für diese Gesang-Gattung gefunden wurde. Dem. Schmidt sang übrigens die Scene (Lied lässt sich diese Composition nicht mehr bezeichnen) mit tiefer Empfindung. Variationen von de Beriot für die Violine wollten weniger ansprechen, gelangen auch in der Ausführung Hrn. Panofka minder als das Mayseder'sche Concert, dessen Hauptcharacter Eleganz ist. Hrn. Hauck's melodische Phantasie für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung war recht lebendig und fliessend, modern componirt, und wurde wirksam ausgeführt. Am wenigsten gelungen erschien das letzte Musikstück des überreichen Concerts, die „bagatella capriccioso," eine Doppel-Composition der Concertgeber für Pianoforte und Violin. — Sehr im Gegensatze von diesem Mode-Concerte für das elegante Publicum, war die von der Singakademie, mit zur Gedächtnissfeyer des entschlafenen Violinisten Eduard Ritz, am 9ten v. M. veranstaltete Musikaufführung. Zwey Gesänge, ein Kirchenstück a capella und die bekannte Motette von Joh. Seb. Bach: „Komm Jesu komm" mit dem „sauren Wege" durch harmonische Labyrinthe, und einer höchst originell tremulirenden Instrumentalbegleitung der Ariette des Schlusschorals, gingen dem herrlichen Requiem von Mozart voran, welches recht würdig ausgeführt wurde. Die Soli sangen Fräul. v. Schätzel, Mad. Türrschmiedt, die Herren Stümer und Riese. Musterhaft wurden die Chöre vorgetragen. Die Posaunen und Bassethörner waren in der schweren Orchesterbegleitung nicht immer rein. Das Basspposaunen-Solo: „Tuba mirum" liess Hr. Belcke uns ganz vollkommen hören.

In den Möser'schen Soiréen, welche in einer zweyten Reihefolge von sechs Mittwochs-Abenden fortgesetzt werden, hörten wir Haydn's, Mozart's und Beethoven's Meister-Quartette, z. B. das sechste von Beethoven (Malincomia), Mozart's classisches G moll-Quartett für das Pianoforte u. s. w. Auch wurde eine neue Symphonie von dem hiesigen Kammermusikus, dem Violinisten Hubert Ries, in C moll, recht fleissig gearbeitet und gut instrumentirt, sehr gelungen und mit allgemeinem Beyfall ausgeführt. Ausserdem hörten wir Beethoven's Ouverture zu Egmont, dessen überaus schöne vierte Symphonie in B dur, seine Pracht-Symphonie in C moll, Haydn's frische Es dur-Symphonie mit dem Andante in G dur, auch eine reich instrumentirte, effectuirende Ouverture von Stegmayer, zu einem grausenden Melodram componirt.

Auch ein zweyter Cyclus der Gans'schen Morgen-Unterhaltungen begann am 12ten v. M. Hierin hörten wir meist moderne Compositionen: ein Violin-Quartett in A dur und moll von Felix Mendelsohn Bartoldy, das Thema eines seiner Lieder benutzend, welches auch von dem Hrn. Devrient d. j. einleitend gesungen wurde, voll sinnigen Ernstes und Kunstgewandtheit, mitunter etwas zu gesucht und düster. Das originelle Intermezzo und das Lied sprach am meisten an, obgleich die Tiefe der Arbeit nicht verkannt wurde und die schwere Ausführung sehr gelungen war. Zwey Lieder von W. Taubert, im ernsten und heitern Character, fanden durch den sinnigen Vortrag des Hrn. Devrient d. j. Beyfall, besonders das zweyte Lied. Ein Trio für Pianoforte, Violin und Violoncell von Taubert war leicht und brillant gehalten, und gefiel, bey der vorzüglichen Ausführung von Seiten des Componisten und der Herren Gans, dem grössern Theile der Versammlung. Eben so auch ein effectvolles Sextett für zwey Violinen, drey Violen und Violoncell von der Composition des Hrn. Concertmeisters Henning, dessen jüngerer Bruder (Violinist in der Königl. Kapelle) gestorben ist. — In der zweyten Matinée wurden ein schönes Quartett von Spohr in E moll, das bereits vorgetragene Violin-Trio von Beethoven in G dur, sehr streng gearbeitete Quartett-Variationen von Bernhard Klein auf ein spanisches Thema und zwey Gesänge von C. Arnold, ein deutsches gemüthvolles Lied: „Die Nonne" von Uhland und ein italienisches Rondo ausgeführt. Mad. Arnold, geborne Kisting, sang beyde Piecen mit vielem Ausdrucke, schöner Stimme und künstlerisch gebildetem Vortrage. — Das Carneval ist noch in vollem Flor. Die Maskenbälle im Colosseum, wie die Subscriptions-Hofbälle im Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses sind zahlreich besucht, und ausserdem werden eine Menge musikalischer Privat-Soiréen und Bälle veranstaltet. Der ungewöhnlich milde, trockene Winter begünstigt die heitere Lust und verbannt jede trübe Erinnerung an die zurückgelegten harten Prüfungen, in neuer Hoffnung an eine friedliche Zukunft! Möge solche den Musen mehr hold seyn, als die jüngste Vergangenheit.

Muzio Clementi

ist todt. Wir werden über ihn berichten.

Göthe's Tod.

In der Nacht vom 21sten März überfiel den geehrten Greis, nach einem vorhergegangenen ganz leichten Catarrh, plötzlich der heftigste Frost; Krämpfe in Brust und Unterleib machten besorgt. Erst am Morgen durfte der Arzt gerufen werden. Nach langem Widerstreben der Anfälle gelang es endlich, ihrer Meister zu werden. Mit dem Abend war gute Hoffnung wieder eingekehrt. Der Kranke verlangte eifrig nach Salvandi's Mise mois ou la revolution, worin man ihn zwar nicht lesen liess, das er aber doch um sich zu haben gebot. Sein Enkel wurde von ihm aufgefordert, ihm von der dramatischen Posse: „der versiegelte Burgemeister" zu referiren.

Allein in der Nacht sanken die Kräfte des Verehrten plötzlich und gegen Mittag am 22sten verschied er sanft und friedlich, weniger an einem Stickfluss, als an gleichzeitiger Erschöpfung aller Lebenssysteme. Seinen Tod nicht ahnend, ohne die geringsten Schmerzen seit gestern Abend, oft noch heiter sprechend, führte ihn der Tod auf das Mildeste dahin.

Montags (am 26sten) früh sechs Uhr wird seine Erdenhülle in die Fürstengruft zu seinem Herzoge gebracht, an dessen Seite er nach dem Willen des hohen Vorangegangenen schlummern wird mit Schillern, welcher an der andern Seite des Herzogs schläft. Bis zum Tage nach der Beerdigung des Dichters ist das Theater geschlossen. Sein Stern blieb ihm treu bis zum letzten Athemzuge; selbst der Tod nahte sich ihm in der sanftesten Gestalt.

Notiz.

Der Componist Kuhlau ist gestorben. Das Nähere wird der Hr. Ref. berichten.

Kurze Anzeige.

Divertissement pour Guitarre et Flûte ou Violon par F. Westenholz. Liv. 3. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Es ist, was es seyn soll, eine erfreuliche Unterhaltung für beyde Instrumente. Man findet hübsche Variationen und lauter gefällige, gut arrangirte Melodieen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. N°. 14. 1832.

Recension.

Troisième Sinfonie à grand Orchestre composée — — par J. W. Kalliwoda, Maitre de Chapelle de S. A. S. le Prince de Fürstenberg. Op. 32. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 4 Thlr.

Es ist noch in gutem Andenken, welchen Antheil des ganzen Publicums Hr. Kalliwoda sich erwarb, als er im hiesigen Gewandhaus-Concerte zum ersten Male mit seiner ersten Symphonie auftrat. Der grosse allgemeine Beyfall, den er sich unter uns mit seinem Werke verdiente, ging bald in andere Städte Teutschlands über, ja in's Ausland, und wo er in der Fremde noch nicht als trefflicher Symphonieen-Componist bekannt ist, da liegt die Schuld einzig und allein an einer Menge, die noch keinen hinlänglichen Sinn für symphonische Leistungen sich gewonnen hat. Immer noch wird jene Symphonie von Zeit zu Zeit wiederholt und stets mit der Anerkennung, die ihr von Rechts wegen gebührt. Wurde auch seine zweyte Symphonie von Einigen nicht so ganz unbedingt vortrefflich gefunden, als die erste: so geschah diess doch nur im Vergleiche mit der frühern und selbst unter den schwer zu Befriedigenden wurde doch kein entschiedener Tadler laut, im Gegentheil gestanden ihr Alle eine Schönheit zu, der man seine Werthschätzung selbst wider Willen nicht versagen kann. Auch sie ist nichts weniger als vergessen, und bey jeder Wiederholung erneut sich mit dem Vergnügen der Hörer der alte Beyfall. Wie gespannt man daher auf die Erscheinung der dritten war, wie Mancherley im Voraus zu besprechen oder zu ahnen sich vorfand, wird man um so mehr voraussetzen, je bestimmter man weiss, mit welchem Eifer teutsche Componisten dem Studium der Symphonie sich ergeben haben und wie viel in der That nicht Unbedeutendes in diesem Felde der Composition von nicht Wenigen versucht und geleistet worden ist. Wenn man nun nach allgemeiner Erfahrung bedenkt, wie schwer gespannte und noch dazu verschiedenartige Erwartungen zu befriedigen sind: so wird Jeder um desto eifriger nach einem Werke greifen, von dessen allgemeiner Anerkennung wir gewissenhaft das Rühmlichste zu berichten haben. Ist jemals ein Werk Kalliwoda's mit glänzendem Erfolge ausgezeichnet worden, so geschah es diessmal, und in viel höherm Grade. Man zieht diese Symphonie allen seinen übrigen vor und zwar mit vollem Grunde. Sie ist grossartig.

Das vortreffliche Werk beginnt mit Adagio molto, $\frac{4}{4}$, D moll. Schon diese, nur 22 Tacte lange, im edeln Style gehaltene Einleitung ist eben so schön gedacht, als kunstreich gehalten. Der höchst einfache und doch originelle Hauptgedanke tritt klar hervor, klingt verschieden gestaltet an und wird in allerley Notengeltungen mannigfaltig vorgeführt. Der ganze Hauptgedanke besteht aus folgender Tonreihe:

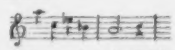

Damit eröffnet sich auch gleich das folgende All. non troppo, con energia, $\frac{3}{4}$, gleichfalls D moll. Es hebt im piano an und die melodischen Töne, von den untergeordneten Streichinstrumenten mit Triolen begleitet, sind als ganze Tactschläge genommen. Man erzählt sich, der Verfasser sey auf diesen Hauptthema durch das lange wiederholte Spielen dieser einfachen Töne gekommen, als mit diesen sich einst sein kleines Kind am Pianoforte ergötzte. Es wäre interessant (und es ist gar nicht unwahrscheinlich), wenn das kindliche Treiben unschuldiger Unterhaltung den Vater wirklich zur Hervorbringung dieser vortrefflichen Symphonie entzündet

hätte. Man würde nur durch ein Beyspiel mehr daraus ersehen, wie oft im kindlichen Spiele hoher Sinn verborgen liegt und wie nahe verwandt Kindliches mit Grossartigem ist, wenn es vom rechten Geiste erfasst und gehoben wird. Die mannigfachste Durchführung, die umsichtigste Benutzung und Verschlingung mit verschiedenen angenehmen Nebenmelodieen und harmonischen Verkettungen waltet durch den ganzen Satz auf eine eben so aufregende als erfreuliche Weise. Der Beyfall wird daher wohl an keinem Orte, wo solche Gaben nur gehörig vorgetragen werden können, fehlen. Besonders erheiternd hebt sich die schon früher in mancherley Lagen dagewesene Nebenmelodie dann hervor, wo sie in Dur gewendet worden ist:

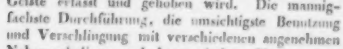

Der Bass beginnt sie einen Tact später und führt sie bis zum achten Tacte genau nachgeahmt durch. Nach kurzer Dauer kehrt sie wieder in das vorherrschende Moll zurück und erhöht auf diese Weise den Reiz und das Gemessene der grossartigen Empfindung, die das Ganze bezweckt und gibt.

Poco Adagio, con espressione, G moll, $\frac{3}{4}$. In grossen, gehaltenen, mit Fermaten bezeichneten Accorden, die auf die erwähnte Hauptmelodie anspielend erklingen, leiten die Blasinstrumente in vier Tacten zu einer neuen, einfachen Melodie. Das Violoncelle trägt nämlich, nur vom Contrabass begleitet, ein anziehendes Solo von sieben Tacten vor, an welches Flöten, Hoboen, Clarinetten und Fagotte den achten Tact zur rhythmischen Vollendung reihen. Die Melodie wird von den Streichinstrumenten wiederholt und der achte Tact auf gleiche Weise hinzugethan. Das Violoncell lässt darauf den andern Theil seiner Solo-Melodie hören, der in beschriebener Haltung durchgeführt wird, worauf mit vollem Orchester G dur, anspielend auf die Nebenmelodie des ersten Satzes, in zwey achttactigen Reprisen ertönt, wornach es sich wieder in G moll wendet, worin das nun schon den Hörern bekannte Violoncelle-Thema, vom ganzen Orchester, stark variirt, sehr stattlich weiter ausgesponnen wird. In allerley grossartigen Wendungen, immer reichhaltiger geschmückt bis zum Schlusse, welcher der Fermaten-Einleitung gleich ist. War der erste Satz meisterlich, so ist es dieser fast noch mehr. Die gute Wirkung erwies sich an Kennern und Layen gleich stark und die allgemeine Befriedigung sprach sich in grösster Lebhaftigkeit aus.

Menuetto. Allegretto marcato molto. D dur, *ff* beginnend, scharf scherzend und nicht zu lang. Das Trio, Presto, con leggerezza, G dur, länger und weit bunter, aber des Zeitmasses wegen frisch vorübereilend. Der Schlusssatz bringt ein Rondo. All. agitato, $\frac{2}{4}$, D moll, mit vollem Orchester stark einsetzend und lebhaft in scharfen Accordmassen unter mannigfaltigen Anklängen an Vorangegangenes frisch durchgeführt. Auch hier mischt sich kurz vor dem Schlusse ein D dur-Satz freudig ein, der durch verminderte Septimen-Accorde vermittelst der Dominanten-Harmonie wieder in Moll gelenkt wird und so in aller Fülle seiner Vollendung entgegenbraust.

Die Partitur, die wir vor uns liegen haben, liest sich mit Vergnügen und es wäre wohl gut, wenn sie gedruckt würde. Bemerken wir noch, für die Allermeisten ganz zum Ueberfluss, dass wir einige Accorde orthographisch genauer verzeichnet gewünscht hätten: so fügen wir diese an sich unbedeutende, jetzt von der Mehrzahl nicht im Geringsten beachtete Kleinigkeit nur hinzu, um dem Hrn. Verf. unsere Aufmerksamkeit zu beweisen, mit welcher wir sein rühmliches Werk durchgesehen haben. Es wird ihm überall Ehre und den Hörern Freude bringen. Die Stimmen-Auflage, den Herren Vorstehern des grossen Concerts zu Leipzig gewidmet, wo des Meisters Symphonieen sich zuerst Freunde und Lob erwarben, ist so schön, wie man das von unseren hiesigen Verlagshandlungen gewohnt ist.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 4ten Quartals.

Seitdem die Cholera sich wieder etwas zurückgezogen hat, sind Schau- und Hörlustige in unsere Theater und öffentliche Erheiterungsorte auch wieder eingezogen; das heitere Wien gewinnt neuerdings, wie ehedem, sein joviales Gesicht in unglaublicher Schnelle. — Bevor die Hofopern-Bühne mit den gesammelten Novitäten herausrückte, versuchte sie noch verschiedene Reprisen einstiger Lieblinge, welche gewiss noch weit vortheilhafter rentirt haben würden, wenn nicht die handgreifliche Mittelmässigkeit der Gegenwart, im Vergleiche der

rung selbst abändern, ihre Orgeln in gutem Stand und reiner Stimmung erhalten, und dadurch den Kommunen und Kirchenärarien viele unnöthige Ausgaben ersparen konnten. Viele Organisten haben nicht die geringsten Kenntnisse von den Theilen, aus denen ihr Instrument zusammengesezt ist. Bey der geringsten Kleinigkeit, als dem Heulen u. s. w. muss also ein Orgelbauer weit her gerufen werden, der den Fehler in einer halben Stunde abandert und es sich oft, als eine Arbeit von etlichen Tagen bezahlen lasst. Aus diesem Werkchen kann jeder Organist die nöthigen theoretischen Kenntnisse lernen und solche durch Vergleichung mit der innern Struktur seiner und anderer Orgeln sich anschaulich machen. Der Hr. Verf. hat unsere besten Schriftsteller in diesem Fach benuzt und verbessert, als: Bedas, Bendeler, Sorge, Förner, Werkmeister, Kirnberger, Marpurg, Ludewig und besonders Adlung und noch andere. Herrn Schlimbachs Werk bestehet in 2 Abtheilungen. In der ersten Abtheilung spricht er über den Wind, die Balge, Windbehaltnisse, Windführungen, Windgänge, Windsperrungen, das Regierwerk, die Klaviatur, Angehänge, Abstrakten, Wellen, Wellenbreter, Registerzüge, Pfeiffen und deren Struktur, und den innern Bau und die Grösse der Pfeiffen, die Vereinigung der Pfeiffen zu Stimmen. Ein Stimmenverzeichniss in alphabetischer Ordnung beschliesst die erste Abtheilung. Die zweyte handelt von der Erhaltung, Stimmung und Prüfung der Orgel. Zum Schluss folgt noch ein Anhang über die Disposition und das Aeussere der Orgel. Die angehängten 5 Kupfertafeln verschaffen eine anschauliche Kenntniss von verschiedenen innern Theilen der Orgel, den Pfeiffen und einigen mechanischen Instrumenten. Rec., dessen Lieblingsbeschäftigung seit 30 Jahren der Orgelbau gewesen ist, der darüber fast alle alte und neue klassische Schriften gelesen hat, glaubt mit Ueberzeugung dieses Werkchen allen angehenden Organisten und Orgelbauern, ja auch den Kircheninspektoren und Obrigkeiten, die oft keine Kenntniss von dem Orgelbau haben, und ohne Zuziehung eines kompetenten Richters, mit dem Orgelbauer einen Kontrakt abschliessen, empfehlen zu können. Es kann dazu beytragen, dass der schlechten Dispositionen und nachtheiligen Orgelkontrakte weniger werden. Gewinnsüchtige Orgelbauer nämlich machen von der Unwissenheit jener Personen Gebrauch und setzen z. B. eine Menge kleine und wohlfeile Stimmen von 4, 3, 2 und 1 Fuss in die Dispositionen, um recht viel Register der Stimmen anzugeben, die aber gar kein richtiges Verhältniss unter sich haben. Der Examinator kann eine schlechte Disposition und den nachtheiligen Kontrakt nicht abandern; er untersucht und prüft nur, ob, nach dem Kontrakt, die Quantität und Qualität richtig und gut ist. Oft hat selbst der Examinator so wenig Kenntnisse, dass er allenfalls den Orgelbauer die Windprobe machen lasst, und wenn diese richtig ausfallt, so ists gut, dann werden die Pfeiffen nur besehen, und zum Schluss wird auf der Orgel gespielt oder geschwarmt. So eine Untersuchung ist dann in einer Stunde vollbracht, das Werk heisst tüchtig und wird gelobt. Um eine Orgeldisposition beurtheilen zu lernen, machen wir, wie Hr. Schl. in der Einleitung, auf den „Versuch einer Anleitung zu Disposition der Orgelstimmen nach richtigen Grundsatzen u. s. w., von I. G. Tag" aufmerksam. Vielleicht ware es gut gewesen, wenn Hr. Schl. auch die dort beschriebene neue Erfindung der Windlade (der Gebrüder Wagner) mit angezeigt und das Kupfer davon beygefügt hatte, da diese Art Windlade vor den bisher gewöhnlichen so offenbare Vorzüge hat.

Etwas über die Sister.

Die Sister oder die deutsche Guitarre, die anfanglich unter der Benennung Zither, als ein Instrument von vier Saiten, die Erfindung der Deutschen war, ist in Frankr.ich durch noch

Vortrefflichkeit einer vielleicht nie wiederkehrenden Vergangenheit allzu sehr in den Schatten zurückgedrängt worden wäre. Da galoppirten, z. B. „die beyden Füchse," mit Mehul's origineller Charaktermusik, in die Rennbahn und machten diverse Male nicht ohne Glück ihre Courbetten. Wahr bleibt es, dass wir die Tenor-Partie durch Hrn. Wild zum erstenmale wirklich schön singen hörten, und Cramolini seinen Valet äusserst gewandt ausführte; aber, hilf Himmel! das Uebrige — das eingreifende Conversationsspiel — das Ensemble! — Hr. Walther, dem von seiner Komik nie träumte, welchen man den Inbegriff einer plumpen Gemeinheit nennen möchte, und der trotz dem alle erste Bass-Partieen, bey denen ein eminentes Schauspieltalent unerlässlich, zugetheilt erhält, als alter Maler; Dem. Henkel, die zwar recht anstellige Soubrette, in der Rolle Antoniens, worin vor mehr als zwey Decennien der jugendlich erblühenden Milder silberreiner Glockenton Ohr und Herz bezauberte! Wer möchte da nicht aufseufzen: Die Zeiten sind vorüber! — Am ehrenvollsten zog sich noch Gottdank aus der Affaire, indem er in seinem Farbenreiber die ziemlich treue Copie eines gefeyerten Vorbildes aufstellte und dadurch mindestens angenehme Erinnerungen zurückrief. — Desselben Tonsetzers „Schatzgräber" (le trésor supposé) kam gleichfalls an die Tour. Glücklicher Weise wurden vom darin beschäftigten Nachzügler-Corps nur ein paar schlechterdings nothwendige Nummern abgesungen und der Dialog also schulerhaft hergesagt, dass keine Christenseele weitere Notiz davon nahm. — Auch Paër's „lustiger Schuster" oder „die Weibeckur" feyerte das Fest seiner Wiedergeburt; zu den früheren Einlagen kamen diessmal noch neue, jedoch ohne Gewinn für das Ganze. Man hatte zwar die vorherrschende Derbheit einigermaassen moderirt, doch blieb immer noch genug für die Lachlust der Gallerieen übrig. Hr. Weiss, eine Acquisition von der Leopoldstädter Bühne, debütirte in der Rolle des Bedienten. Brauchbarkeit wird Niemand ihm absprechen; er singt und spielt Alles, sey es Tenor oder Bass; verdirbt wenig, macht aber noch weniger gut, und man kann ihm füglich das Prognosticon stellen, dass er, indem er das heimathliche Element verliess, hier nimmermehr in seine eigentliche Sphäre gelangen wird. Davon lieferte die rein verfehlte Auffassung des stupiden Dutreillage in den neu einstudirten „Vornehmen Wirthen" den allerbündigsten Beweis, welche Oper überhaupt durch mannigfaltige Missgriffe in der Besetzung an unheilbaren Gebrechen laborirte. So ist z. B. Mad. Schodel, Pauline, gewiss keine Prima Donna, möchte auch wohl schwerlich jemals eine werden; dennoch wird sie als solche fast aufgedrungen, gibt heute die Pamina, morgen die Donna Anna, übermorgen — — doch wir wollen uns nicht über die Gebühr ereifern, sondern ruhig und gelassen, wie sich's für einen ehrenwerthen Referenten ziemt, weiter zur Tagesordnung schreiten. Nur diess noch, dass Catel's einfache, auf Natur und Wahrheit basirte Composition, bey aller Zartheit und Lieblichkeit fast spurlos vorüberging. Wer mit der Richtung des Zeitgeschmacks gleichen Schritt gehalten, konnte solches ohne Divinationsgabe vorhersagen. Was wurde also dabey gewonnen? — Hr. Zierer blies sein Flöten-Solo im 5ten Entracte beyfallswürdig. —

Die stabil gewordene Repertoire-Oper: Fra Diavolo lag seit Hrn. Hause's Abgange brach; nunmehr übernahm Hr. Forti den Part des bizarren Lord Kokburn, welcher damit, laut Berliner Berichten, in der Königstadt furore gemacht haben soll. Wir zweifeln nicht daran; fanden jedoch das alte Sprichwort: „Es kommt selten etwas Besseres nach," abermals bestätigt, und pflichten vollkommen dem competenten Urtheile unsers sachkundigen Kanne bey, wenn derselbe meint: die Aussprache des englischen „Doppel-You" anstatt des deutschen „W" reiche noch keineswegs hin, diesem phlegmatischen Character die speciellen Merkmale der echten National-Physiognomie aufzudrücken; auch Sprache und Gesang müsse auf's Innigste harmoniren, und letzterer gleich karrikirt wie erstere sich gestalten, damit man nicht in den Irrwahn gerathe, der Sänger und der Redner wären zwey verschiedene Personen. — Später erschien auch Hr. Weiss in dieser Partie und traf noch weiter vom Ziele. —

In einer Akademie beurlaubte sich der Violinist Treichlinger vor dem Antritte seiner Kunstreise. Er spielte ein von ihm selbst gesetztes Concert in Fis moll und Variationen von Lipinsky. Wer vorzugsweise Gefallen an rasenden Schwierigkeiten findet, und anlangend Reinheit, Klarheit, auch was man das Körperliche des Tons nennt, gutmüthig ein, wohl gar beyde Augen zudrückt, der konnte mit gutem Gewissen applaudiren. Als Zwischenstück trug Dem. Spitz Variationen über God save the King von Kalkbrenner vor, deren elegantes Spiel jeder Zeit eine höchst willkommene Erscheinung

bleibt. — Endlich, endlich, und endlich wurde Bellini's lange versprochene und begierig erwartete Straniera vom Stapel gelassen, unter dem Titel: Die Unbekannte, nach dem Italienischen des Romani übersetzt von Ott. Der Inhalt dieser romantischen Oper war auf dem Anschlagzettel abgedruckt worden, eine Maassregel, welche sonst nur bey mimischen Compositionen statt findet, hier aber, da Niemand den Gang der für ein musikalisches Drama etwas verwirrten Handlung entrathseln konnte, gleichfalls für mamgänglich nothwendig erachtet wurde. Der Stoff neigt sich mehr, als es dem Tonsetzer wahrscheinlich lieb seyn mochte, zum sentimental-tragischen hin, und zwang diesen gewissermassen, uns über die Gebühr mit Lamentoso's zu bewirthen. Um so mehr gibt es ein günstiges Omen für den dramatischen Gehalt dieser Composition, dass sie bey näherer Bekanntschaft immer mehr anspricht, und jede Woche mehre Male mit steigendem Antheile gehört und gewürdigt wird. Die Gesang-Partie der Alaide ist ungemein anstrengend, ja ermüdend, und für die hohe Stimmlage einer Lalande berechnet. Um so verdienstlicher gestaltet sich die Kunstleistung der trefflichen Mad. Ernst, welche selbst in der grossen Final-Scene, die von der grossen Pasta im Pirata eingelegt mit furchtbar erschütternder Wahrheit ausgeführt wurde, noch einen glänzenden Triumph feyerte, und sonderlich in den folgenden Darstellungen als fester Stützpfeiler des Ganzen sich erwies. Ein Gleiches muss auch den Herren Wild und Forti nachgerühmt werden, deren künstlerischer Wetteifer die lauteste, ungetheilteste Anerkennung fand. Unter den Tonstücken vermisste man ungern die Ouverture und eine imponirende Einleitung; dagegen machen zwey Duetten, die Wahnsinns-Scene, ein herrliches Terzett, Herrn Forti's Arie und zwey sehr effectvolle, musterhaft vorgetragene Männerchöre fortwährend vogue, und letztere erfreuen sich der Ehre, da capo gefordert zu werden. Unbedingt hat Hr. Forti den härtesten Stand, denn die Rolle des Baron Waldeburg ist für den, gleich Rubini, als Barytonisten in seiner Art einzigen Tamburini geschrieben, dessen beyspiellose Kehlen-Volubilität selbst den unglaublichsten Anforderungen Hohn spricht. Nun aber raubte die nichts verschonende Zeit unserm deutschen Sänger Klang der Stimme, Wohllaut, Kraft und Portamento, und was übrig bleibt, gute Schule und geläuterter Geschmack vermögen allerdings so manche Mängel zu bedecken, doch keineswegs für jede Entbehrung vollgültigen Ersatz zu bieten. Indessen Lob und Dank dem guten Willen. In der scenischen Ausschmückung war nichts versäumt. — Seit das Schwesterpaar Elssler, die Fixsterne an unserm choreographischen Himmel — deren noch lebender Vater, beyläufig gesagt, fast ein halbes Säculum hindurch Joseph Haydn's vielgetreuer Noten-Copist war — einer zweyten Einladung nach Berlin folgte, kann im Ballet-Zweige eigentlich blos vorbereitet und die Zwischenzeit nur dem Nachstudiren gewidmet werden, was ganz natürlich den Besuch dieses, vorzüglich bey der Noblesse und Ton angebenden schönen Welt so beliebten Spektakels sehr bedeutend schmälern muss. —

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 7ten März. (Eingesandt.) Sie verlangen, mein Freund, dass ich Ihnen Nachricht über die Aufnahme geben soll, welche des schreibfertigen Scribe's Oper: Robert le Diable mit Musik von Meyerbeer an unserer Hofbühne gefunden hat; aber sollten Sie bis zur Aufführung derselben auf meine Antwort warten, so dürften Sie leicht noch 5 bis 6 Monate vergebens harren; denn so wie ich von wohlunterrichteten Personen zu erfahren Gelegenheit hatte, ist das Erscheinen dieses Kunstwerkes noch im weiten Felde. Der Componist trägt allein die Schuld hieran, und es ist nicht uninteressant, darüber das Nähere kennen zu lernen.

Vor drey Jahren liess unser allgeliebter König Herrn Meyerbeer zum Beweise der Anerkennung seines Kunst-Talentes durch den General-Musikdirector Spontini den Antrag machen, eine Oper für die hiesige Königl. Bühne zu schreiben. Herr Meyerbeer, als geborner Berliner, fand sich doppelt geehrt durch diesen Antrag, entgegnete jedoch, dass er die Verpflichtung übernommen, eine Oper des Hrn. Scribe — damals Robin le Diable genannt — für das Theater de l'Opéra comique in Paris zu componiren und darüber mit Selbigem contrahirt habe. Der König liess ihm darauf erwiedern, dass er geneigt sey, auch diese Oper als für hiesige Bühne geschrieben und ihm zugeeignet anzunehmen. Hr. Meyerbeer, welcher sich damals hier befand, unterhandelte nun mit dem Dichter, Hrn. Scribe, um Partitur und Buch noch während seiner Anwesenheit dem Könige zu überreichen, konnte sich jedoch nicht mit ihm einigen, da Scribe

einwendete, er verliere dadurch sein Autorrecht (droit d'auteur) in Paris, was ihm bey dem Erfolge, den er sich von diesem Werke verspreche, zu viel eintrage, als dass er eine Entschädigung dafür in Anschlag bringen könne. Die Huld des Königs ging nun so weit, Hrn. Meyerbeer andeuten zu lassen, er werde die Zueignung auch dann annehmen, wenn die Oper zuerst auf der Pariser Bühne erscheine, erwarte jedoch die Partitur unmittelbar nach der Aufführung. Herr Meyerbeer drückte seinen Dank für die königliche Gnade in einem Schreiben an die General-Intendantur aus, dem er zugleich die feyerliche Versicherung hinzufügte, die Partitur nebst dem Textbuche noch vor der Aufführung abschreiben zu lassen und sie am Tage derselben von Paris hieher zu senden. So verstrichen beynahe drey volle Jahre, ehe das Werk in Frankreichs Hauptstadt erschien. Man erfuhr, dass Dichter und Componist sich mit der Verwaltung des Theaters de l'Opéra comique entzweyt und einen neuen Contrakt mit der grossen Oper (Academie royale) abgeschlossen hatten, was Hrn. Scribe veranlasste, die sogenannte komische Oper mit Dialog in eine ernste grosse Oper mit durchgehendem Recitativ umzuwandeln und mit einer Masse von Knalleffecten zu versehen. Sie können leicht denken, mein Freund, dass in diesem Zeitraume von drey Jahren die Sache ganz in Vergessenheit gerieth, bis endlich die Pariser Lobposaune ertönte und uns von dem furiosen Furore unterrichtete, welches diess alle bisherigen Meisterwerke übertreffende Product in Paris erregt hatte. Dem Versprechen des Herrn Meyerbeer's gemäss wurde die Partitur in den ersten drey Wochen erwartet. Der König liess an den Componisten nach Paris schreiben, und ihn (welche unbeschreibliche Nachsicht und Güte!) an sein Versprechen erinnern. Bald darauf kam die Antwort, die Partitur werde in längstens 10 bis 12 Tagen nach Empfang dieses Briefes hier eintreffen, die Verzögerung sey nur durch einige Abänderungen entstanden, welche Hr. Meyerbeer kurz vor der Aufführung zu machen sich bewogen gefunden. Dieser entschuldigende Brief mag gegen das Ende des vorigen Jahres hier eingetroffen seyn; heute aber, am 9ten März, ist, wie mir ein Theaterbureau-Beamter, dem ich Glauben beymessen darf, sagte, noch kein Blatt der Partitur hier angekommen. Unterdessen hat Hr. Meyerbeer sein Werk an den Buch- und Musikhändler Schlesinger, an die Theaterdirection in London und Brüssel verkauft, sie durch die Abend-Zeitung allen deutschen Bühnen anbieten und den Klavier-Auszug im Stich erscheinen lassen. Nun frage ich Sie, mein Freund, ob ein solch' unverzeihliches Benehmen gegen einen König, der den Componisten mit Huld und Langmuth überhäufte, nicht öffentlich Rüge verdient? Nicht zufrieden damit, verlangte Herr Meyerbeer auch noch, dass der Balletmeister Taglioni und dessen Tochter, die berühmte Tänzerin, aus Paris verschrieben werde; Ersterer, die Tänze in Scene zu setzen, Letztere, die stumme Rolle der verführerischen Nonne Helena auszuführen, und auch diess ward durch Vermittelung des in Paris anwesenden Hrn. Alexander von Humboldt genehmigt. Eine sichere Wehrmauer gegen die Kritik zu gewinnen, trug endlich der Bruder des Componisten bey der General-Intendantur der Königl. Schauspiele darauf an (ob aus eigenem Antriebe, ob auf brüderliche Veranlassung, ist ungewiss) — Hrn. L. Rellstab, den bekannten Antagonisten Spontini's und aller französischen Machwerke, durch das Anerbieten, die Uebersetzung des Robert le Diable zu übernehmen, dem Werke geneigt zu machen und ihm den zu befürchtenden Tadel der Scribe'schen Dichtung gleichsam aus den Händen zu winden. Hoffentlich geht die General-Intendantur auf ein so plumpes Kunststück nicht ein; noch weniger aber ist es Hrn. L. Rellstab zuzutrauen, sich zu einer solchen Inconsequenz verleiten zu lassen, ja man sagt sogar, er habe sich bereits über den ihm von Hrn. Heinrich Beer gemachten Antrag sehr freymüthig geäussert. Diess ist um so wahrscheinlicher, wenn er das französische Textbuch der vielbesprochenen Oper, welches schon seit geraumer Zeit hier im Umlauf ist, gelesen hat. Ich war so glücklich, durch die Güte einer mit der französischen Literatur innig vertrauten, höchst geistreichen Dame zu dieser Lectüre zu gelangen. Mehre Male fiel mir das Buch während derselben vor Erstaunen und Widerwillen aus der Hand. Wohin muss unser deutsches Publicum gerathen, wenn es ferner diese französischen Missgeburten, die aller Achtung für Sittlichkeit, Religion, guten Geschmack und der heiligsten Gefühle des Menschen spotten, auf der vaterländischen Bühne duldet? In diesem ganzen Robert le Diable ist nur der Character Bertram's, des dämonischen Vaters, der durch Verführung zu allen Lasterthaten seinen Sohn zu sich in die Hölle hinabziehen will, einigermassen festgehalten. Alle

übrigen Personen sind ohne Haltung und Interesse. Die Titel-Rolle selbst, wie schwach und unbefriedigend ist sie gezeichnet! Was hat Raimbaut mit der Handlung gemein? Warum will Alice sich am Felsen der heiligen Irene mit ihm trauen lassen? In welcher Absicht trachtet Bertram auch ihn zum Laster zu verführen und warum bleibt diese Verführungs-Scene eine reine Episode, die zu keinem Resultate führt, noch weniger aber durch irgend eine frühere oder spätere Beziehung in die Handlung eingreift? Was würde aus dem schwankenden Robert und seinem teuflischen Papa, wenn die Mitternachtsglocke nicht ertönte? Wie kann dieser Ausbund aller Teufel innerhalb der Kathedrale von Palermo zur Hölle fahren? und zwar obendrein, nachdem Alice kurz vorher erzählte, dass einer seiner höllischen Geister, der die Gestalt des Prinzen von Granada angenommen, die Schwelle der Kirche nicht habe überschreiten können. Nun vollends diese gespenstigen Nonnen, die ihren Gräbern entsteigen und als Geister ihren sündigen Lebenswandel wieder beginnen, um sich zu entkleiden, um sich mit weltlichem Putze zu schmücken, einen Walzer tanzen, mit Würfeln spielen, trinken und dann wieder von Dämonen getrieben in ihre Gräber versinken. Kann es etwas Anwiderneres, ja Empörenderes geben? Das Alles finden die Pariser jedoch vortrefflich und weil es die Pariser finden, so sollen wir Deutsche, immer bereit ihnen nachzuäffen, es ebenfalls für vortrefflich erklären. Wehe! dreymal Wehe unserm Geschmack! Leicht hat es sich der productive Hr. Scribe mit der Erfindung dieser Oper gemacht, das muss wahr seyn! Recipe: ein Stück Faust mit einem Schatten des Mephisto versetzt, eine Dosis Don Juan mit einem Extract von Agnes von Hohenstauffen, wohl vermischt und Robert der Teufel darauf geschrieben, so ist der Zauberbrey fertig. Hr. L. Rellstab, der ohnehin der französischen Opernfabrik den Tod geschworen zu haben scheint, mag diesen Brey nach der Aufführung ausführlicher würdigen, ich halte den scharfen Recensenten für zu consequent, als dass er ihn aufzukochen sich gelüsten lassen sollte. Von Meyerbeer's Musik lässt sich den einzelnen im Klavier-Auszuge erschienenen Nummern nach nicht urtheilen; was man hier in einem Concerte davon hörte, wollte nicht besonders ansprechen, doch vernahm ich kürzlich von einem Freunde, der mehren Aufführungen des Robert le Diable in Paris beygewohnt hat, dass die Composition ausgezeichnet zu nennen, und mit vollständiger Besetzung von der grössten dramatischen Wirkung sey. Suum cuique. —

Nachschrift vom 18ten März. Vorgestern ist endlich von Hrn. Meyerbeer die Partitur eingesendet und es steht zu erwarten, dass die General-Intendantur sich sofort mit der Einstudirung des Stücks beschäftigen wird. *B.....g.*

Berlin, den 10ten März. (Eingesandt.) Der Musikdirector C. Löwe aus Stettin, allen Freunden wahrer, edler Musik durch seine Tonwerke, namentlich durch seine Balladen- und Lieder-Compositionen rühmlichst bekannt und werth, gab heute im Saale der Singakademie ein Vocal- und Instrumental-Concert, das nicht allein in der Geschichte der hiesigen öffentlichen Kunstleistungen Epoche machen, sondern auch, wenn wir nicht sehr irren, auf die Richtung der musikalischen Ausbildung von entschiedenem Einfluss seyn wird.

Wer könnte es sich ableugnen, das wir in musikalischer Hinsicht, Dank sey es Rossini's und der neusten französischen Schule erfolgreichen Bemühungen, auf dem besten Wege sind, die dramatische wie die Vocal-Musik insbesondere nicht allein ganz von der Poesie loszureissen, sondern auch das musikalische Princip darin völlig zu untergraben!

Haydn, Gluck, Händel, Gretry, Mozart, Sacchini, Mehül, Cherubini, Beethoven, die Weber, Spontini, Zelter, Spohr u. A. scheinen vergeblich gestrebt zu haben, die Vocal-Musik zu einer idealen Höhe zu erheben, ihr Band mit dem poetischen Substrat dynamisch zu knüpfen und jene Weichlichkeit und Flachheit daraus zu verbannen, in denen die mittlere italienische und französische Schule so selbstbehaglich vegetirte.

Jene Koryphäen sind grösstentheils vergessen oder wohl gar verschmäht und Rossini und seine französische Schule haben sich der Bühne, des Concertsaals und des Wohnzimmers bemächtigt; denn wie ein geistreicher Kritiker sagt: der musikalische Genuss gleicht jetzt auf ein Haar der Romanenlesery — die höchste Monotonie unter dem Scheine der Mannigfaltigkeit — auf Seiten des Geniessers das nämliche Nichtsthun des Geistes und Gemüths, dasselbe sich anregen Lassen ohne Reaction — ein Bedürfniss nach Kitzel, ohne Furcht, dass die Nerven endlich für die Kunst abgestumpft und das

Daseyn verleyert werde! — Je schwärzer das Papier, je besser die Musik, sagte Haydn bitter, und doch hatte er noch keine Ahnung von Rossiniaden, noch waren keine Texte für Violin-Variationen geschrieben, noch war kein Meer von Noten geschaffen, um — Wallfische schwimmen zu machen! *)

Wir glauben kaum uns vor dem Missverständnisse verwahren zu müssen, als verkennten wir, was die neuste italienisch-französische Schule im Wohlklange und in der Eurhythmie geleistet habe; denn wer würde nicht gern einmal die Euphonieen Rossini's, die graziösen und naiven „Mouvements" eines Boyeldieu, eines Auber u. s. w. am Ohr vorübergehen lassen, ja wer würde überhaupt diesen Componisten musikalisches Talent absprechen wollen. Aber wir leugnen ihnen eine richtige und würdige Anwendung ihres Talents und die tiefere Erkenntniss der Verbindung der Töne mit dem Sujet (sey es im Drama oder Gesange anderer Art) ab; wir bestreiten ihnen die Achtung vor den höchsten Zwecken der Musik; wir bezüchtigen sie mindestens einer Huldigung jenes Götzen, dessen Dienst seine Jünger entnervt und herabwürdigt, der das Sujet zum „Vorwand der Musik" macht, der — à force d'être nouveau — bizarr und barock wird und den poetischen Stoff „kaum über die Achsel ansieht."

Diese Philippica mag etwas lang seyn, aber sie drang sich uns auf bey der Kunstleistung des Hrn. Löwe, den wir mit Stolz und Freude einen Deutschen und den unsrigen nennen, den wir jenen wenigen Stützen ächter Kunst beyzählen, die, den Applaus der Menge verschmähend, sich dem Treiben zyharitischer Leyerer entgegenstemmen und, ausgerüstet mit trefflichen natürlichen und erworbenen Mitteln, der Vocal-Musik und dem Drama ihr gutes Recht und Eigenthum sichern wollen.

Das Concert selbst bestand aus Herrn Löwe's eigenen Compositionen (Ouverture aus der Oper Rudolph **); Balladen: Goldschmidts Töchterlein und Oluf; Klavier-Concert in A dur; improvisirte Composition eines lyrischen Gedichts und der Gang nach dem Eisenhammer mit beybehaltenem melodramatischen Zwischenspiele B. A. Weber's).

Die Instrumental-Compositionen des Concertgebers trugen, wie alle seine Musik, das Gepräge des Genies und reifer Orchesterkenntniss, und gewiss ist es, dass er, dem Laufe seiner blühenden Phantasie folgend, jedes Instrument nach seiner Eigenthümlichkeit und harmonischen Bedeutung zu nutzen und auf eine Weise geltend zu machen weiss, die mehrentheils neu und überraschend ist.

Zugleich zeigte er dabey eine Sicherheit, Volubilität und Ausdauer des Pianofortespiels und einen so reinen und zarten Anschlag, dass die Zuhörer sich gleich mit angenehmer Zuversicht in eine Meisterhand gegeben fühlten.

Der Hauptgegenstand seiner Leistung war eigentlich der Vortrag der Balladen und die oben gedachte Improvisation, theils hinsichtlich der Compositionen selbst, theils wegen der Eigenthümlichkeit ihrer Production. Hrn. Löwe's Lieder und Balladen sind in den Händen aller gebildeten Musiker und Musikfreunde, und die Musikalische Zeitung wie andere öffentliche Blätter haben ihnen vollkommene Anerkennung widerfahren lassen, so dass wir darüber nur noch wenig zu sagen wüssten. Löwe ist ein reiner, gefühlvoller Mensch, ein Tondichter und so kann er bey seinen umfassenden, theoretischen und praktischen Kenntnissen nichts Anderes als tüchtiges und tief Intentionirtes und Gefühltes schaffen. Das kleinste seiner Lieder kann selbst jeden Layen davon überzeugen. Man folge nur seinen Rhythmen und Betonungen, man höre seine Vor- und Nachspiele, seine originelle, ihm einzig gehörende Begleitung, man vergleiche sorgfältig den Stoff, und man wird bald finden, wie tief, innig, wahr, wie dichterisch seine Auffassung, seine Tongemälde sind, in denen nichts obsolet, trivial, geborgt oder müssig erscheint.

Mit einem hohen, biegsamen, besonders in Mitte und Höhe angenehmen Tenor trug der Concertgeber die beyden erstgenannten Balladen unter eigner Begleitung so sinnig und eigenthümlich vor, dass es jedem Dritten schwer fallen möchte, ihn zu erreichen, und auch in dem Vortrage von Schiller's Gang nach dem Eisenhammer, mit eigenem Accompagnement, zeigte sich jene Tiefe und Wahrheit, die nur dem fühlenden und denkenden Künstler eigen sind.

Möchten doch jene Sänger, die, wie Mozart

*) Man sehe Rossini's „Cenerentola," wo auf die Stelle: „come un baleno rapido" — ½-, ⅛-, ¼-, ⅛- und ¼tel-Triolen kommen.

**) Diese Oper liegt — obwohl von Spontini und Herklots zur Aufführung tüchtig befunden — seit sieben Jahren — horribile dictu — bey der hiesigen General-Intendantur!

sagt: nur schnörkeln und trillern, weil sie keinen Ton halten können — und denen „die jonische Tänzerbeweglichkeit" über Alles geht, an solchem Gesange sich ein Beyspiel nehmen!

Die schwierigste Aufgabe hatte sich Hr. Löwe dadurch gemacht, dass er die improvisirte Composition und singende Recitative eines ihm vorzulegenden lyrischen Gedichts verheissen. Unser Veteran Zelter liess ihm zu dem Ende Göthe's „Zauberlehrling" vorlegen und augenblicklich löste der geniale Künstler jene Aufgabe, indem er, zwar an Zelter's eigne treffliche Composition erinnernd, doch auf ganz originelle Weise, unter characteristischer und schwieriger Begleitung, die Noth des Lehrlings malerisch schilderte und mit der lösenden Zauberformel des Meisters geheimnissvoll und imponirend schloss.

Der einstimmige, vielfache Beyfall eines gewählten Kreises von Kennern und Musikfreunden war der wohlerworbene Lohn des verdienten, anspruchslosen und liebenswürdigen Künstlers; uns aber ist es weniger darum zu thun, ihm hier neues Lob zu spenden, als noch einmal auf den wahren Zweck dieser Zeilen zurückzukommen: Mögen wir doch, Hand in Hand mit unseren Dichtern, unser musikalisches Streben in Gesang und Drama kräftig und ausdauernd auf poetische Tonwerke richten und alles musikalischen Tandes, aller fremden Ziererey uns entschlagen! Denn wahr und schlagend sagt Hamann:

„Weder Blattern noch heimliche Krankheiten haben jemals so viel Unheil angerichtet, als — der Geschmack am Läppischen." —

W.

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen componirt von J. Klein. 1stes Heft. Partitur und Stimmen. (Eigenth. des Verl.) H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung in Berlin. Pr. 22½ Sgr.

Sämmtliche Lieder sind leicht und munter. Das erste Lied: „Frühling im Wein" von W. Wackernagel, ist gefällig; das zweyte: „Reiselust" von Platen, gleichfalls, gefällt uns weniger wegen der harmonischen Stimmenführung; das dritte: „das Schönste" von L. Relstab, frisch, aber drey- und vierstimmiges mischend; das vierte: „der Abschied" von Relstab, heiter, in Stimmenführung wie das vorige; das fünfte: „Bergmannslied" von Novalis, ernster, aber immer gefällig; das sechste: „der Herzog von Braunschweig" von Relstab, kräftig, wird vorzüglich ansprechen. Die Sammlung wird in geselligen Zirkeln Beyfall finden.

Bundeslied von Loset, mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von J. P. Schmidt. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 6 Gr.

Das für alle gute Versammlungen, namentlich und besonders für Freymaurer-Vereine angemessene Lied ist in so einfache und natürliche Musik gebracht, als für dergleichen Gesänge am passendsten ist. Es wird erwünscht wirken.

Cantabile et Thème varié, suivis d'un Allegretto (Pièce facile) pour le Violoncelle avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse par B. Romberg. Oeuv. 50. Vienne, chez T. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Ein sehr angenehmes und nützliches Werkchen, das angehenden Solospielern nicht genug empfohlen werden kann. Die begleitenden Instrumente haben es sehr leicht. Es passt eben so gut für den Concertsaal, als für häusliche Musik-Unterhaltungen.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

G. Onslow, Opus 42, zweyte Sinfonie (in Dmoll) für grosses Orchester.

— Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet.

Leipzig, am 20sten März 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. N° III. 1832.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Neuestes Werk von Henri Herz.

La fête pastorale. (Das Hirtenfest.)
Grande Fantaisie
pour le Pianoforte seul
par
Henri Herz.
Oeuvre 65.

Dieses neueste Product des so beruhmten als beliebten Autors erscheint mit Eigenthumsrecht in des Unterzeichneten Verlage, und zwar
am 10ten April d. J.
Die Ausstattung wird den Vorzügen des Werkes entsprechen.
Mein Leipziger Commissionslager bey Hrn. Carl Cnobloch wird mit Exemplaren in grosser Anzahl stets versehen seyn.

Tobias Haslinger,
K. K. Hof-Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Gesuch.

Zwey junge geschickte Clarinettisten, der eine für Es- und der andere für B-Clarinette, können im July oder August-Monat dieses Jahres in Stockholm beym 2ten Leibgarde-Regiment zu Fuss Anstellung für mehre Jahre bekommen, wenn sie sich brieflich an den Musikdirector Hrn. C. A. P. Braun in Stockholm wenden, welcher nähere Auskunft über die Bedingungen mittheilen wird.

Anzeigen.

In der Buch- und Musikhandlung von Krafft und Klage in Berlin sind folgende neue Musikalien erschienen:

Schulz, J. A. P., Athalia. Chöre und Gesänge im vollständigen Klavier-Auszuge mit deutschem und französischem Texte von C. Klage. Pr. 2 Thlr. 16 gGr.

Rossini, Recitativ und Cavatine aus der Oper: Andreas Hofer, mit Begl. des Pfte. Pr. 6 gGr.

Klage, C., Trost in Thränen von Göthe. Duettino für eine Sopran- und Bassstimme, mit Begl. des Pfte. Pr. 6 gGr.
— Nord oder Süd. Lied für eine Bassstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 8 gGr.

Herold, Ouverture und Balletmusik aus dem Ballet: Therese die Nachtwandlerin für Pfte. Pr. 1 Thlr.

Klage, C., Marianenwalzer für Pfte. Pr. 2 gGr.

v. Leiden, Champagnerwalzer für Pfte. Pr. 6 gGr.
— Damengalopp für Pfte. Pr. 2 gGr.

Himmel, Sonate (Op. 16. No. 1 in C dur) für das Pfte zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. Pr. 1 Thlr. 4 gGr.

Herold, Ouverture aus der Oper: Zampa oder die Marmorbraut für Pianoforte zu vier Händen gesetzt von C. Klage. Pr. 12 gGr.

Im Verlage von C. P. Aderholz in Breslau ist so eben erschienen:

Johannes Pierluigi,
von Palestrina.
Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst.
Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestellt
von
C. von Winterfeld.
gr. 8. elegant geh. 16 Gr.

Eine gewiss jedem Freunde der Geschichte der Musik sehr willkommene Schrift. Unabhängig von Baini's Werk erscheinen darin die Ergebnisse zwanzigjähriger Forschens über einen der grössten Tonkünstler des 16ten Jahrhunderts.

Les Dons d'Euterpe.

Unter diesem Namen erscheint bey mir ein musikalisches Journal in zwanglosen Heften, wovon die ersten noch mit Ende dieses Monats die Presse verlassen. Dieses Journal besteht in einer Sammlung der vorzüglichsten und neuesten classischen Original- und Meisterwerke für Flöte und Pianoforte, indem hierin nur diejenigen Musikstücke mitgetheilt werden, welche von den berühmtesten Tonkünstlern und Componisten selbst als ganz vorzüglich gelungen anerkannt werden.

Da ein Fürstenau an der Spitze dieses Unternehmens steht, so ist dieser Name schon Bürge für den ausgezeichneten Werth desselben und seinen innern Gehalt, und bey dem

wirklichen Mangel an etwas ganz Vorzüglichem in diesem Fache, wenn man nicht etwa äusserst mühsam das Wenige hervorsucht, wird diesem Journal eine überraschende Erscheinung seyn. Es bedarf daher dieses Werk keines weitern Anpreisens und keiner weitern Empfehlung von hier aus, da es sich durch sich selbst am besten empfiehlt.

Cab. I. enthält:

Fürstenau, A. B., Fantaisie pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 90. Fr. 16 Gr.

Cab. II. — Adagio Polonaise pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 91. Fr. 20 Gr.

(Beyde Piècen sind Eigenthum des Verlegers.)

Halle, März 1832. *H. Helmuth.*

Neueste Musikalien.

Im Verlag von Hans Georg Nägeli *in Zürich.*

Für Gesang.

Bildungsgesänge für die Bruststimme, Heft 1 und 2 enthaltend Compositionen von A. Gerbach, J. Haydn, Kunzen, Nägeli, Silcher, Schnyder v. Wartensee, Späth u. A. ... 1 Thlr.

Nägeli, Christliches Gesangbuch, ein neues Choralwerk in 2 Abtheilungen. Partitur ... 20 Gr.

— — — — Stimmen ... 8 Gr.

— Chorlieder für Kirche und Schule 4stimmig. 5tes Heft. Partitur ... 8 Gr.

— — — Discant, Alt, Tenor und Bass à 2½ Gr.

Wessenberg, Kirchengesänge 1. Partitur ... 18 Gr.

Nägeli, 100 zweystimmige Lieder als der erste harmonische Elementargesang für die Schule. Neue umgeänderte, vermehrte und stufenweise geordnete Angabe der zweystimmigen Lieder in 6 Heften, Discant und Alt ... 1 Gr.

— Der Schweizerische Männergesang. 2 Hefte. Partitur ... 12 Gr.

— — — Jede der 4 Stimmen ... 4 Gr.

— X Motetten für den Männerchor. Partitur. 1 Thlr. 4 Gr.

— — — — Jede der 4 Stimmen ... 5 Gr.

— und Pfeiffer, Auszug aus der Gesangbildungslehre nach Pestalozzi'schen Grundsätzen. 12 Gr.

— — Allgemeine Gesellschafts-Liederbuch für den vierstimmigen Männerchor. 2 Hefte Stimmenblätter, jedes à ... 6 Gr.

— — Discant, Alt, Tenor und Bass in Stimmenblättern à ... 6 Gr.

— — Musikalisches Tabellenwerk für Volksschulen und zur Heranbildung für den Figuralgesang ... 3 Thlr. 18 Gr.

— 4stimmige Schullieder. Partitur. Neue vermehrte Auflage ... 10 Gr.

— — — — Jede Stimme ... 2 Gr.

Siona, Auswahl classischer Chorgesänge. 1ster Band, enthaltend Stölzel Fugetten und Fugen, Klavierauszug und Stimmenblätter ... 5 Thlr.

Siona 1. Einzelne Stimmenblätter ... 9 Gr.

Für das Pianoforte.

Die Contrapunctisten des XIX. Jahrhunderts. 5 Hefte, enthaltend Fugen und Canons von Rosche, Schnyder v. Wartensee und Sechter ... 4 Gr.

Musikalische Ehrenpforte. I. Ries Son. Op. 141. 2 Thlr. 12 Gr.

— — — II. Czerny Son. Op. 124. 2 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J., Oeuvres arr. à 4 m. Cab. 1. Quatuor in C. 2 Thlr.

— — — Cab. 2. Sinfonie in G moll. 2 Thlr. 4 Gr.

Orgel.

Bach, J. S., praktische Orgel-Schule, enthaltend 6 Son. für 2 Man. und oblig. Pedal ... 3 Thlr.

Diese Musikalien können von Herrn Fr. Hofmeister in Leipzig, bey welchem sie in Anzahl vorräthig sind, so wie durch jede andere Musik- und Buchhandlung bezogen werden.

„Nachricht für Theaterdirectionen."

Correcte Abschriften der Partitur meiner neuesten, so eben in Leipzig mit Beyfall aufgenommenen Oper „Das Falkners Braut" in drey Acten von W. A. Wohlbrück, sind rechtmässiger Weise nur von Unterzeichnetem zu beziehen.

Hannover, am 20sten März 1832.

Heinrich Marschner,
königl. Grossbr. Hannov. Hofkapellmeister.

Handlungsverkauf.

Das auf hiesigem Platze unter der Firma **Breitkopf & Härtel** bestehende Handlungs- und Fabrikgeschäft, enthaltend **Musikhandlung mit Stein- und Zinndruckerei, Buchhandlung, Buchdruckerei, Schriftgiesserei und Pianofortefabrik**, soll Erbtheilungshalber im Ganzen oder nach Befinden in einzelnen Theilen verkauft werden. Kaufslustige werden ersucht, sich deshalb an die Herren **Hammer & Schmidt** hier zu wenden.

Leipzig, am 20ten März 1832.

Gottfried Christoph Härtels Erben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. No. 15. 1832.

Liturgisches.

Die Chöre der Liturgie für die evangelische Kirche in den Königlich Preussischen Landen, componirt — von Jul. Schladebach aus Stettin. Mit Allerhöchster Genehmigung. Op. 2. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey C. W. Fröhlich und Comp. A) für 4 Singstimmen; B) für 4 Männerstimmen. Jedes Heft ¼ Thlr.

Schon lange haben wir dem Liturgischen eine vorzügliche Aufmerksamkeit gewidmet: der Gegenstand ist uns an und für sich wichtig und ist es seit Jahren noch mehr durch die verschiedenartigsten Verhandlungen Berufener und Unberufener geworden, so dass sich Jeder, der an den Interessen seiner Zeit frischen Antheil nimmt, der Sache kaum entziehen kann. Die vielen Bedenken und Probeschriften zur Umänderung der Liturgie der evangelischen Kirche werden künftig einen geschichtlichen Abschnitt in allen umsichtlichen Darstellungen der Bestrebungen unserer Tage bilden. Wie viele Federn namentlich die neue evangelische Kirchen-Liturgie in den Königlich Preussischen Landen in Bewegung gesetzt hat, kann Keinem fremd seyn, der des Einheimischen werth ist. Dass der wichtige Gegenstand trotz der Streitigkeiten noch immer nicht völlig abgerundet ist, wissen wir Alle gleichfalls. Ist es überhaupt nicht leicht, eine Sache in Ordnung zu bringen, die zu den verschiedensten Wünschen der Menge die unerlässlichen Anforderungen des Heiligen bringt, welche die Anhänger am Alten eben so wenig zurückstossen, als die Geschmacksjünger des Neuen verletzen soll: so muss die Schwierigkeit eines solchen Unternehmens in einer Zeit nothwendig den höchsten Gipfel erreichen, wo Jeder sich eine Stimme auch in Dingen anmaasst, über die er nicht zwey Stunden ernstlich nachzudenken sich die Mühe gegeben hat. Unserer Meinung nach wäre noch bis zum Tage eine geschichtlich gründliche, dabey möglichst einfache Darstellung des Ganges der Liturgik etwas höchst Wünschenswerthes. Es würde Ideen berichtigen und anregen. — Wir haben es aber hier nicht mit dem Allgemeinen, nicht einmal mit dem allgemein Liturgischen eines namhaften, wichtigen Landes, sondern allein mit dem Musikalischen des Vorliegenden zu thun.

Bekanntlich hatten sich gegen den harmonischen Theil der neuen Königlich Preussischen Liturgie manche Stimmen erhoben und nicht mit Unrecht. Erst vor Kurzem in No. 50 des vorigen Jahres S. 829 haben wir in dieser Angelegenheit auf ein Werkchen aufmerksam gemacht, dass die zu dieser Liturgie gehörigen vierstimmigen Chöre einstimmig mit Orgelbegleitung lieferte. Es ist bey T. Trautwein in Berlin erschienen und verdient Beachtung. Manche Städte und viele Dörfer grosser Strecken sind nicht im Stande, einen guten vierstimmigen Gesang zu geben. Da hat sich nun Hr. C. Kloss durch seine Bearbeitung ein wahres Verdienst um solche Gegenden erworben. Wird der Vorschlag angenommen, nämlich für Orte, wo schlechthin kein guter vierstimmiger Chor aufzubringen ist, so wird für die Erbauung weit angemessener gesorgt seyn. — In den oben genannten beyden Heften werden nun Verbesserungen des Harmonischen, Veränderungen in der Stimmenführung gegeben. Da sie Seiner Majestät, dem Könige von Preussen, Friedrich Wilhelm III. zugeeignet und mit Allerhöchster Genehmigung gedruckt worden sind: so erlangen sie dadurch einen grossen Anspruch auf allgemeine Beachtung. Ganz besonders wird es die Pflicht aller Kunstverständigen des preussischen Staates, sich die genaueste Einsicht des als Verbesserung Gegebenen zu gewinnen, die Hefte mit der vorigen Arbeit sorgsam zu vergleichen und

Beydes mit dem Bedürfnisse der Zeit nach bestem Gewissen zusammenzuhalten.

Wenn wir nun eines Theils die nothwendige Vergleichung dieser vorliegenden Hefte mit der ältern Harmonisirung nicht anstellen können, weil uns die Agende in der ersten musikalischen Gestalt nicht zur Hand ist — und wenn wir auch andern Theils nicht gesonnen sind, den Sachverständigen unter den Preussen in dieser vaterländischen, wichtigen Angelegenheit vorzugreifen: so sehen wir uns dadurch doch nicht ganz gehindert, auf Einiges, was uns hauptsächlich wichtig erscheint, die Musikfreunde treulich und unmassgeblich aufmerksam zu machen; ja wir halten uns dazu verpflichtet, da uns diese Hefte zur Beurtheilung eingesandt worden sind. Wir beabsichtigen damit nichts, als dass wir vielleicht mancherley Erörterungen einleiten, die in solchen Dingen gar nicht fehlen sollten, hoffentlich auch nicht fehlen werden. Eins dürfen wir versichern, dass wir die Sache genau genommen haben. Das heisst nicht so viel, als ob wir alle Noten, an denen wir nach unserer Ansicht eine Aenderung wünschen, hingeschrieben hätten; das schien uns zu weitläufig und am Ende nutzlos: aber von den verschiedenen Vorfällen, die noch einer genauern Berücksichtigung verdienen, haben wir mindestens ein und das andere Beyspiel anführen wollen, nach welchen sich die übrigen von selbst ergeben.

Zuvörderst halten wir überall, ganz vorzüglich im Kirchlichen, den Grundsatz fest: Eine vierstimmige Harmonie darf nicht plötzlich, nicht in einem und demselben Rhythmus, mit einer dreystimmigen wechseln. Es nimmt dem Gesange die volle Kraft, anderer Gründe zu geschweigen. Gegen diese Regel ist nun in diesen Heften öfter gefehlt. Nehmen wir erst das Heft für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Hier findet sich S. 4 schon eine solche Vermischung des Drey- und Vierstimmigen. Siehe am Ende in den Notenbeyspielen: a). Der Satz ist so überaus leicht in einen vollönend vierstimmigen zu verwandeln, dass wir ihn nicht herzusetzen nöthig haben würden, wenn wir auch nicht die Absicht hätten, unsere Veränderungen zu unterdrücken, um den einheimischen Kunstverständigen in keiner Art vorzugreifen. So empfehlen wir auch S. 6 das letzte Viertel des drittletzten Tactes in der ersten Klammer der Aufmerksamkeit des Verfassers und der Kenner. Auch in der dritten Klammer derselben Seite würden wir im kirchlichen Style anders schreiben, als bey b), und wir glauben die Gründe nicht erst aus einander legen zu müssen. Ferner finden wir den Satz S. 7 sehr matt und leer c). S. 8 im dritten Tacte der ersten Klammer könnte im Alt die Note *f* um ein Achtel früher einsetzen. So ist uns auch die Stimmenführung bey d) keineswegs die vorzüglichste. Dem Angegebenen Aehnliches findet sich mehr. Wir machen nur noch auf einige Verdoppelungen der grossen Terz aufmerksam, für welche wir viel lieber den Grundton verdoppelt gesehen hätten. Sollte nicht S. 13 in der letzten Klammer folgende Harmonisirung ein Druckfehler seyn? S. e). Und S. 17 muss in der letzten Klammer des ersten Tactes das letzte Bassviertel mindestens *c* heissen, nicht *e*. U. s. w.

Dasselbe haben wir auch in der Einrichtung für vier Männerstimmen zu erwähnen. Man sehe z. B. S. 4 f), S. 9 g) u. s. w. Es kehrt dergleichen öfter wieder, schon auf derselben neunten Seite, auf der zehnten u. s. w. S. 6 (E) hätten wir für die Schlussverdoppelung der grossen Terz in der dritten Stimme lieber den Grundton verdoppelt gesehen. Auch S. 13 und 14 dürfte Einiges anders zu harmonisiren seyn u. s. f. Das Meiste ist jedoch zweckmässig, so dass bey noch kleinen Veränderungen damit eine wahre Verbesserung bewirkt werden wird. Die Ausgaben sind schön.

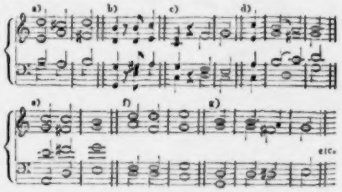

Ueber Nachrichten und Wünsche für dieselben.

(Redactionsfreuden.)

Kein Gegenstand hat grössere Schwierigkeiten, als gute Nachrichten über das Musikwesen der wichtigsten Städte, man betrachte die Sache von welcher Seite man immer wolle. Der Schreiber solcher Nachrichten muss ein durchaus rechtschaffener, kunstgeübter, dem Leben viel verbundener und un-

hinzugefügte drey tiefere Saiten so vervollkommnet worden, dass sie nach dem Zeugnisse des Herrn Pollet in seinem musikalischen Journale, in Frankreich immer mehr und mehr geschazt wird. Der Grund hiervon ist ohnstreitig die geringe Mühe, die erfordert wird, dieses Instrument zu erlernen; ferner das Gefällige bey der Begleitung des Gesanges, und endlich auch noch der Nebenumstand, dass man es sehr bequem bey sich führen kann.

Gegenwärtig fangt die Sister nach der erwähnten Verbesserung von sieben Saiten, auch in verschiedenen Orten Deutschlands an, sehr beliebt zu werden.

Die Stimmung dieses Instruments ist folgende:

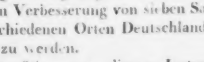

Jedoch ist dabey zu erinnern, dass die Stimmung eine Oktave tiefer, als sie oben in Noten angezeigt steht, angenommen werden müsse.

Will man aus einer Tonart spielen: so bedient man sich eines nach dem Queer-Durchmesser des Griffbrets geformten und mit feinem Tuch gefütterten Bügels von Metall, der sich an den gehörigen Stellen befestigen lasst.

Die Sister ist nämlich zwischen jeder Abtheilung des Griffbrets durchbohrt, so dass der Stiel des Bügels durch die Oeffnung durchgesteckt und an der Rückseite mittelst einer Schraube befestiget werden kann. Durch diesen leichten Weg erhalt man mittelst des Auflegens dieses Werkzengs auf die Saiten, z. B. in der ersten Abtheilung des Griffbrets, die Stimmung Cis dur, in der zweyten D dur u. s. w. wobey dann die Fingersetzung immer dieselbe bleibt, wie in C dur, welches hauptsachlich da zu gebrauchen ist, wenn man die Singstimme in einer hohern Tonart begleiten will.

Diese Instrumente haben statt der ehemaligen vier Metallsaiten, nunmehr vier umbersponnene und drey übersponnene Darmsaiten, und sind in Gotha bey dem Instrumentenmacher Bindernagel für 10 Thlr. Sachs. zu bekommen.

Die Haltung der Sister ist ganz dieselbe wie bey der französischen Guitarre: auch bedient man sich, wie bey jener, eines Bandes über die Schultern, um ihr mehr Festigkeit zu geben.

Eintheilung des Griffbrets.

Blosse Saiten	G	C	F	g	c	e	g
Abtheilung 1)	gis	cis	fis	gis	cis	f	gis oder as
Abtheilung 2)	a	d	-|-	a	d	fis	a
Abtheilung 3)	b	dis oder es		b	dis oder es	-|-|-	b
Abtheilung 4)	h	e		h			h
Abtheilung 5)							c u. s. w.

abhängiger Mann seyn, der sich mit Liebe und Fleiss um Alles genau bekümmert, Zeit und Geld dafür verwendet, um am Ende, sagt er ehrlich die Wahrheit, den Undank der Menge zu verschmerzen, zufrieden mit dem Beyfall und dem Danke Weniger, freylich auch dafür der Rechten. Zu verdienen ist verhältnissmässig gar nichts dabey, eher einzubüssen. Wenn nun unsere Zeit, die gern Alles ohne Unterschied in ihre stets fertige Senfbrühe taucht, noch obendrein von den Nachrichtgebern, um der vielen Unberufenen willen, die in der ungeheuern Menge von Blättern und Blättchen ihr Handwerk treiben, mit Herabwürdigung spricht, ja wenn sich auch sogar sonst verständige und gemässigte Leute dergleichen flache Allgemeinheiten erlauben, wo soll die Lust dazu für einen tüchtigen Mann herkommen? Jemehr die Anmaassung der Unwissenheit die Redaction mit einer Sündfloth grober Schmierereyen im Grimm des Lobes und des Tadels überhäuft (damit wir etwas zu lesen und zurückzulegen haben), desto mehr Mühe hat sie, die rechten Männer in der Liebe zur Sache zu erhalten.

Nun sind wir zwar allerdings, und wir rühmen und erkennen diess mit dem lebhaftesten Danke, in der glücklichen Lage, lauter Männer zu Correspondenten zu haben, die sich die Achtung der Welt im hohen Grade verdient haben; die geehrtesten Namen würden wir aufzählen können, wenn nicht eben Nachrichtertheiler unter allen Schreibern auf Erden am meisten Ursache hätten, im Verborgenen zu bleiben, sie müssten denn gewilligt seyn, einen nicht geringen Theil der geselligen Freuden ihrer Stadt auf das Spiel zu setzen, was doch ein wenig zu viel verlangt wäre. Der Redacteur, der das Heimlichspielen nicht sonderlich verstehen lernen will, hat das bey seinem Nachrichtgeben aus eigener Erfahrung. Man mag so mild urtheilen, wie man es nur verantworten kann, das ist Alles nichts: wenn man manche Leute nicht gleich auf dem feurigen Wagen in den dritten Himmel erhebt, so schreyen sie mit Ach und Weh einen für ihren Feind aus und spielen einem in der Nähe und Ferne Streiche, die aus Mitleid sogar das Lächerliche verlieren. Nun dafür sind wir Redacteur und also dazu da, dass wir Hagel und Blitz hübsch gewohnt werden. Andere mögen Solcherley freylich nicht gern aushalten und es ist auch wirklich kein Spass.

Bewahren wir nun unseren geehrten Herren Correspondenten das gebührende Incognito, und wir stehen dafür: so geht es gleich wieder über die Redaction los, wenn einmal etwas gedruckt worden ist, was irgend einem Menschenkinde unter den Menschenkindern nicht ganz nach seinem geliebten Sinne ist. Man begreift gar nicht, wie eine (verehrliche) Redaction so vernagelt seyn und so etwas drucken lassen kann. Redactionsfreuden! — O wie oft fällt uns dabey der Schusterjunge ein, der immer Alles gethan haben sollte, und der am Ende sogar zu gestehen sich veranlasst sah, dass er die Welt erschaffen habe und dass er es in seinem ganzen Leben nicht wieder thun wolle. Dafür werden uns aber auch unsere Nachrichten gebührend abgeschrieben, z. B. über Italien u. s. w. Wenn uns also unsere geehrten Herren Correspondenten nur freundlich, treu und geneigt bleiben und mit uns über die uneigennützige Gerechtigkeits- und Wahrheitsliebe der Welt sich zu erfreuen fortfahren wollen: so soll uns diess Alles in der besten Ordnung seyn.

Mit einigen bedeutenden Städten ging es uns jedoch nicht so erwünscht; die Nachrichten schwiegen und gerade die Rechten wollten damit nichts mehr zu thun haben. Jetzt war es wieder nicht recht, dass gar keine Nachrichten da waren. Unter Anderm ist das mit Hamburg vorgefallen. Da haben wir uns denn hingesetzt und haben pflichtgemäss viel unnütze Briefe elaborirt, bis wir endlich auf einen Mann trafen, der sich geneigt bezeigte, für eine nicht üble Summe jeden Monat herzlich gern wenigstens einen halben Druckbogen vollschreiben zu wollen. Der Antrag war, wie man sieht, aller Ehren werth und dass wir ihn nicht annahmen, lag blos am Mangel des Papiers. Wir müssten in der That alle Papiermühlen aufkaufen und Strassburgs gesammte Letter-Niederlagen zu den unseren nach Leipzig schaffen lassen, wenn wir monatlich aus einer Stadt einen halben Druckbogen füllen wollten. Wir gaben uns daher von Neuem alle ersinnliche Mühe um einen lakonischern Correspondenten. Endlich fand sich ein durchaus rechtschaffener und im Fache anerkannt tüchtiger Mann, der uns aber auch sogleich ganz ehrlich gestand, bey Weitem nicht Alles genau genug beachtet zu haben, was vom Orte zu sagen seyn möchte: was er wisse, wolle er kürzlich mittheilen. Wir redeten darauf mündlich etwa folgendermaassen: Geben Sie uns nur mit gewohnter Redlichkeit, was sie wissen. Ist der Bericht den Herren in Hamburg nicht recht: so wird, zehn

gegen eins gewettet, schon ein genauer Unterrichteter aufstehen und eine Meldung thun, wie wir sie wünschen. Denn Hamburg soll nicht übergangen seyn. — Und siehe da, das strategische Manöver war gut. Es lebe die Tactik und die Ehrlichkeit! Seyn Sie uns willkommen, geehrter Herr Correspondent aus Hamburg! und fahren Sie fort, uns ohne Wiederholung des Alten stets das Neue zu berichten, in zweckmässiger Kürze vom Zustande dortiger Kunst zu referiren und Sie werden sich mit den übrigen wackeren Männern um die Kunst mannigfach verdient machen. Denn bestimmte, umsichtige und möglichst kurz gefasste Nachrichten müssen seyn, wie gross auch die Schwierigkeiten sind, in die wir uns willig mit unsern verehrten Correspondenten theilen.

Die Redaction.

Nachrichten.

Hamburg, im Febr. In der zweyten Nummer der Allg. Musikal. Zeitung von diesem Jahre ist ein Bericht über den Zustand der Musik und der musikalischen Bildung in Hamburg mitgetheilt, der zu viele Mängel und Unrichtigkeiten in den Angaben enthält, als dass er ohne alle Zurechtweisung bleiben dürfte. Die musikalische Zeitung hat lange keine Nachrichten über das musikalische Leben und Treiben in Hamburg enthalten; ihre Stimme geniesst einer gerechten Auctorität; um so mehr beeilt sich der Einsender dieser kurzen Bemerkungen, der falschen Richtung, welche nach dem angezogenen Artikel das Urtheil gewinnen könnte, nach möglichen Kräften wieder auf die rechte Spur zu helfen.

Erstens: Hr. Krebs, ein sehr wackerer Director, ist hier schon seit Ostern 1827 am Theater angestellt; und zweytens kann eine Privat-Direction, die aus zwey Schauspielern besteht (den Herren Schmidt und Lebrun), sich weder eine Kapelle halten, noch Titel als Kapellmeister verleihen und dergl. Hr. Krebs war früher am Theater beym Kärnthner-Thor in Wien angestellt, und von daher kann er, als in einer Kaiserlichen Stadt allerdings auch den Titel eines Kapellmeisters hieher gebracht haben.

Unter den sechs Violinspielern, welche bey der ersten Violine angestellt sind, wird Hr. Graff, als der Anciennität nach der älteste, zuerst genannt, ein wackerer, routinirter Künstler, der aber doch nach und nach dem Alter seinen Tribut bringen muss; neben ihm finden noch zwey andere Platz. Aber gerade der eigentlich erste Violinspieler ist ganz vergessen, Hr. Rudersdorf nämlich, ein wackerer Concertspieler, der ausserdem alle Musik zu den Melodramen, Balletten und Vaudevilles dirigirt, und gerade hierzu mit förmlich engagirt ist. — Vom Violoncelle und dem Contrabass wird berichtet, dass jedes dieser Instrumente mit vier Musikern besetzt sey. Eine Unrichtigkeit! Wir haben nur zwey Violoncellisten und zwey Contrabassisten; bey grossen Opern werden zu jedem dieser Instrumente drey genommen. Hr. Lehn, der unter den Contrabassisten genannt wird, ist ganz eigentlich bey der Basposaune angestellt, und nur im Nothfall tritt er als Contrabassist mit ein. Hr. Lee ist unter den Violoncellisten nicht blos zu nennen, sondern dieser noch junge Mann ist mit Wahrheit und Recht als ein ganz ausgezeichneter Violoncellist zu nennen, gewinnt in Kraft, Zartheit und Feinheit der Behandlung seines Instruments mit jedem Tage mehr, geniesst in allen musikalischen Unterhaltungen allgemeinen Beyfall, wird im May d. J. nach Paris reisen, um zu hören und zu studiren, auch um sich hören zu lassen, und berechtigt zu der Hoffnung, dass er mit seinem Streben sich zu einem der ersten Künstler dieses Instruments ausbilden werde. — Bey den Flöten ist Hr. Cauthal genannt; Hr. Frisch ist vergessen, der dem genannten Collegen wenigstens gleich steht, wenn er ihn nicht übertrifft. — Der erste Clarinettist Hartmann, ein Schwager des verdienten verstorbenen Musikdirectors Schwencke, verdient seiner Accuratesse, Reinheit und Festigkeit der Stimmung wegen, so wie in Hinsicht seines klaren, geschmackvollen Vortrags die ehrendste Auszeichnung. — Die Hoboisten und zwey (nicht drey) Fagottisten sind nicht nur nicht vorzüglich besetzt, sondern man muss noch etwas mehr abdingen. — Cario ist als Paukenschläger ganz vorzüglich, und nicht genannt. — Als Harfenspieler ist Herr Schaller engagirt und versieht sein Amt höchst lobenswerth. — Zu den Hörnern sind nur zwey, nicht vier Musiker engagirt, unter welchen Hr. Fricke mit Auszeichnung zu nennen ist; das Letztere ist auch bey den Trompeten auf Hrn. Werner anzuwenden, obschon derselbe nicht festgesetzt engagirt ist.

Der Verf. der genannten Einsendung kommt nun auf das Sänger-Personale zu reden. Wahrhaft

bedeutende Sänger — sind in Deutschland so häufig nicht zu finden, als unsere gewöhnlichen Theater-Correspondenzen uns weis machen wollen; und wenn sie zu finden sind, so würde eine Privattheater-Direction sie nicht lange festhalten können, da die Hoftheater-Intendanzen, die mehr bezahlen können, nicht säumen, sich dieselben zu gewinnen. Indessen ist Hamburg ein anziehender, interessanter Ort auch für den Künstler und mancher bringt der Verlängerung seines Aufenthalts in unserer Mitte lieber ein Opfer. Auch herrscht bey unserer Bühne keine Knickerey. So ist z. B. Mad. Walker an die Stelle der Mad. Kraus-Wranitzky mit 4000 Thlrn. Hamburger Courant angestellt, mit einem Gehalte, welchen zur Stunde keine Schechner oder Devrient bezieht. Diese Summe steigt mit dem Gehalte ihres als Schauspieler engagirten Gatten über 5166 Thlr. Pr. Cour. — wenigstens für dieses Jahr.

Wir haben hier, seitdem das neue Schauspielhaus besteht (1827), über 30 Sängerinnen gastiren sehen, und unter diesen alle ersten bekannten Talente kennen zu lernen Gelegenheit gehabt. Die bedeutendsten sind: Mad. Kraus-Wranitzky, Dem. Tibaldi, Mad. Seidler, Mad. Schröder-Devrient, Dem. Heinefetter, Dem. Schweitzer, Mad. Franchetti-Walzel, Dem. Siebert, Mad. Hoffmann-Greis, Dem. Schätzel, Dem. Madler, Dem. H. Sonntag, Mad. Pohl-Beysteiner, Madame Hillebrand, Dem. Gned, Mad. Ubrich, Mad. Walker (jetzt engagirt), Mad. Fischer (aus Carlsruhe), Dem. Schechner, Dem. Groux u. s. w. Von allen diesen befriedigten nur die Kraus, Schechner und Walker die Ansprüche des Publicums an eine erste tragische Sängerin, und in dieser Hinsicht auch Mad. Kraus und Dem. Schechner nur zum Theil, da die Letztere besonders für Rossini'sche Opern ernster Gattung zu wenig Bravour und Höhe besitzt. Einige von diesen genannten Sängerinnen waren nicht zu haben, andere, z. B. Dem. Schweitzer, Mad. Franchetti-Walzel, Dem. Madler, Mad. Hillebrand, Ubrich u. s. w. gefielen entweder nur theilweise, oder gar nicht. Dem. Sonntag trat nur in Concerten auf; Mad. Devrient und Dem. Heinefetter gingen nach Paris, Madame Fischer nach Berlin. Diese letztgenannten gefielen ausgezeichnet, jede in ihrem Fache, und man wird ihnen den Anspruch darauf nicht streitig machen können, wenn auch eine strenge Kritik über die Damen Heinefetter und Fischer manches ernste Wort zu reden hätte; aber sie waren, wie gesagt, nicht zu bekommen; Dem. Groux, die sehr gefiel, läßt sich nicht wohl für den grossen Genre des Opern-Gesanges verwenden. —

Wenn nun der Berichterstatter über Mangel an bedeutenden Sängern klagt, so mag die obige Antwort hier ihre Anwendung finden. Uebrigens aber muss es der Wahrheit gemäss berichtet werden, dass die Stimme, Persönlichkeit, besonders die Deutlichkeit im Vortrage der Worte bey Madame Walker viel höhern Werth haben, als alle diese Eigenschaften zusammen genommen bey Madame Kraus-Wranitzky. (Leider scheint Mad. Walker jetzt mit dem hiesigen Klima zu kämpfen.) Die Kunst der Letztern wurde immer mehr negativ; sie war nur darin gross, dass sie meisterlich alle die Mängel ihrer Stimme zu verdecken verstand, leistete aber in manchen Partieen, wie noch zuletzt in Gluck's Iphigenia, doch Ungewöhnliches.

Von unseren Tenoristen ist in Ihrem Berichte nur Hr. Cornet genannt, dagegen Hr. Albert, ein musikfester Tenor, mit schöner, markiger Mittelstimme und mit zartem, correctem Vortrage gar nicht erwähnt, da er doch seit fünf Jahren alle ersten Partieen des Liebhabers in der Oper, z. B. Belmonte, Tamino, Rodrigo u. s. mit verdientem Beyfalle singt. Seine Stimme kann mit der des Hrn. Bader, aus des Letztern Blüthenzeit, als er noch hier in Hamburg engagirt war, gar wohl verglichen werden. Von Hrn. Cornet wird gesagt, dass dessen Stimme bedeutend abnehme. Diese gänzlich unwahre Behauptung mag sich zum Theil auf den Umstand gründen, dass Cornet seit seinem Hierseyn und seit den früheren, glänzenden Gastrollen, die wir von ihm zu hören Gelegenheit hatten, sein Fach verändert hat, wohl aus innerm Antriebe, da ihn sein eminentes Schauspieler-Talent von selbst darauf hinwiess. Er trat hier früher als Tamino, Sargines, Belmonte, Almaviva u. s. w. mit entscheidendem Beyfall auf; jetzt singt er Otello, Masaniello, Fra Diavolo, Zampa, überhaupt alle sogenannte Martin's, unter dem ausserordentlichsten Enthusiasmus der Zuhörer. Dass bey einer solchen Umtauschung, dass bey fortschreitenden Jahren die Zartheit und der jugendliche Reiz der Stimme mit der Kraft, Ausdauer und Consistenz der Mitteltöne bey jedem Sänger wechseln, ist eine anerkannte Thatsache; und da ich seit vier, fünf Jahren Gelegenheit genug gehabt habe, zwischen Cornet und den hier gastirenden Sängern, Wild, Bader, Haitzinger, Babnigg, Rosmer, Breiting, Schwarz, Rauscher,

Miller, Hoffmann, A. Schäffer u. s. w. Vergleiche anzustellen, so erlaube ich mir der Wahrheit gemäss zu versichern, dass er in seinem jetzigen Fache den ersten der genannten Künstler zur Seite steht, die anderen bey Weitem überragt. Namentlich wurde er hier als Masaniello, Fra Diavolo, in den beyden letzten Acten des Otello von keinem überboten, wohl aber haben Andere sein grosses Muster vergeblich nachzubilden versucht.

Mad. Cornet ist keine geborne Grünbaum, sondern geborne Kiel, und stammt aus einer ächt musikalischen Familie. Sie gab schon in ihrem jugendlichen Alter von etwa 17 Jahren 1825 hier Gastrollen mit grossem Beyfalle. Sie ist gerade nicht, was man eine Bravoursängerin nennt, sondern füllt ihren Platz als erste Sängerin vorzüglich im leichten französischen Opern-Genre und in dem mit Verzierungen ausgestatteten Gesange ruhmvoll aus, z. B. als Elvira in der Stummen von Portici, Camilla in Zampa, Sargines und dergl. Aber sie singt auch die Rolle der Lenore in Fidelio mit ausserordentlicher Zartheit und Energie, die Pamina, die Donna Octavia u. a. und geniesst des lebhaftesten Beyfalls. Sie ist tactfest, wie selten eine Sängerin, sie ist ein musikalisches Genie.

Von Mad. Walker wird in ihrem erhaltenen Berichte versichert, dass sie die unsere sey; ich darf hinzufügen, dass sie zur Freude aller unserer Musikfreunde die unsere sey, und dass sie hier, ohne alles Vorurtheil, mit Auszeichnung gefällt.

Hr. Woltereck ist im Tell und Moses allerdings recht wacker, aber sein Fach ist das des tiefen Basses, in Rollen wie Massern, Sarastro, Osmin u. s. w., und in diesen leistet er wirklich Vorzügliches. — Von der Oper Moses wird behauptet, dass sie sich hier grosser Gunst zu erfreuen gehabt hat; darüber dürfte die Theater-Direction den Berichterstatter Lügen strafen; denn Alles, was des kärglichen Besuchs wegen ad acta gelegt wird, erfreut sich keiner grossen Gunst; indessen hat die Oper gefallen, aber bey Weitem nicht in dem Grade, wie Tell.

Der zweyten Sängerin, Mad. Hesse, Gattin eines geachteten Zeichners und Malers, geschieht gar keine Erwähnung. Ich glaube, es gibt mehre Theater secundären Ranges, an welchem keine erste Sängerin von solchem Werthe angestellt ist.

Weiter heisst es: „Unter den Gästen gefielen am meisten Mad. Pohl-Beisteiner." — Ich muss Ihnen berichten, dass sie, wäre diess der Fall gewesen, gewiss engagirt worden wäre, und zwar ehren- und werthvoll, wie aus dem Gehalte der Mad. Walker ersehen werden kann; Mad. Pohl-Beisteiner war auch zu dieser Absicht hierher gekommen, aber es ist ihr kein Engagement angeboten worden. — Mad. Joh. Schmidt wurde als artige Dilettantin gut aufgenommen, weil sie nur solche Partieen sang, die unterhaltend sind, jedoch hat sie noch keinen Anspruch auf den Namen einer Künstlerin. Dass Mad. Hillebrand aus Wien hier gefallen habe, gehört wieder unter die Unwahrheiten; sie ist ganz spurlos vorübergegangen.

Der Künstler Queiser mit seiner Auferstehungs-Posaune hat hier nicht nur „lebhaftes Aufsehen," sondern auch, weil man ihn nach den Possanisten Schmidt und Sohn hörte, wahrhafte Bewunderung und Enthusiasmus hervorgebracht; einem so tüchtigen Künstler muss man sein Recht lassen, denn mit ein paar Friedrich'scher Honorar ist ein so ausgezeichnet gebildetes Talent nicht abgekauft.

Es werden noch die Violinisten Petersen und der junge Wolff, ein Schüler Mayseder's, zusammengestellt. Aber Beyde gehören nicht in Eine Kategorie; der Letztere ist ganz vorzüglich.

Wenn übrigens der Berichterstatter vom verflossenen Jahre 1831 treu hat referiren wollen, so hat er doch wohl das sogenannte Theaterjahr dabey vorzüglich mit im Auge gehabt. Dann hätte er aber nicht vergessen sollen, dass in diesem Jahre die Opern Fra Diavolo, Fiorella, Matrimonio segreto, Tell, Moses, Fräulein vom See, Zampa und Templer und Jüdin ganz neu gegeben, dass der Kalif von Bagdad, Don Juan und Fidelio neu einstudirt und besetzt worden sind, damit man daraus ersehen könne, was eigentlich von unserm Opern-Personale geleistet wird. Von diesen Opern gewannen den vorzüglichsten Beyfall: Fra Diavolo, Tell und Zampa, die übrigen gefielen weniger; Templer und Jüdin hat nicht besonders ansprechen wollen; Don Juan und Fidelio hatten unter den nachstudirten Opern grossen Erfolg.

Hr. Methfessel dirigirt nicht blos die Concerte im Altonaer Museum, sondern ist hier in Hamburg Gründer und Director der Liedertafel und eines Singvereins; er hat auch seit zehn Jahren durch Einrichtung eines, leider im vorigen Jahre eingegangenen Concert-Vereins der Symphonie überhaupt, der Beethoven'schen insbesondere, die früher hier noch wenig bekannt war, eigentlich den Eingang verschafft und grosse Thätigkeit in seinem

Wirken zur Beförderung musikalischer Studien entwickelt. Er war hier anerkannt der erste Gesanglehrer und die Demoiselles Groux und Fürst und der Tenorist Hr. Schrader sind aus seiner Bildungsschule hervorgegangen. Vielleicht habe ich Gelegenheit, von der Wirksamkeit dieses geistreichen Mannes hier in Hamburg noch einige interessante Notizen mitzutheilen. Er geht in Kurzem von hier nach Braunschweig ab, wo er als Hofkapellmeister angestellt ist. Eben dahin gehen auch Herr und Mad. Cornet zu Ostern, da sie bey der dortigen Oper engagirt sind. Wie sie hier auch nur einigermaassen ersetzt werden sollen, darüber will zur Zeit noch nichts verlauten.

Wien. Musikalische Chronik des 4ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wien förderte drey Possen mit theilweise recht niedlicher Musik von Adolph Müller zu Tage: „Gärtner und Schlange" — „Christian und Pummerl auf Reisen" — „die Zauberrüthchen." — Immer ist und bleibt Scholz's drastische vis comica der unwiderstehliche Magnet, und die vielseitige Mad. Kneisel möchte man seine rechte Hand nennen. In letztgenannter Pièce waren auch sehr hübsche Decorationen zu schauen und als Facit wurde das übrigens saft- und kraftlose Machwerk einige zwanzig Male hinter einander fortgeleyert. — Eine Parodie von Orpheus und Eurydice, mit Gesängen von verschiedenen Meistern und Gesellen, unter dem Titel: „Der Harfenist und die Violinspielerin," laborirte an einem chronischen Uebel, und verblich im zarten Kindesalter eines sanften Todes. — Thesaura, die Fee von Kahlengebirge, Musik von Tuczeck und Wenzel Müller, ward trotz ihrer Maske erkannt; denn ihr zweytes Ich spukte schon vor dreyssig Jahren in der Leopoldstadt als Dämona, das Hökerweibchen. Von Rechts wegen verbannt. Eine Dem. Revie gastirte öfters in burlesken Singspielen; wir nennen sie aus dem Grunde, weil sie auch als Concertistin auftrat, und einmal im Zwischenacte Violin-Variationen wirklich nicht uneben spielte.

Die Leopoldstädter Bühne fängt allmälig an, wieder bessere Geschäfte zu machen; durch das erneuerte Engagement des beliebten Hrn. Lang aus Brünn ist nun eine wesentliche Lücke im Personalbestande ausgefüllt, und der Uebertritt des Herrn Weiss zur Hofoper vielfältig ersetzt. Der blaue Zwerg, Zauberspiel von Krones, Musik von Drechsler, wird oft und gern gesehen. Die Geister um Mitternacht oder die Speculations-Heirathen gehören zu den witzigeren Localpossen und wurden durch den Eigenthümer und Director, Hrn. von Marinelli, mit einer sehr melodieenreichen Musik ausgestattet.

Zweymal in der Woche finden musikalisch-dramatische Abend-Unterhaltungen statt, wobey Hr. Lanner mit seinem tüchtigen Orchester mitwirkt. Seine wirklich phantasiereichen, ungemein geschmackvoll instrumentirten Compositionen erhalten hier noch einen neuen eigenthümlichen Reiz, dass die Hauptmomente der schon an und für sich originell-drolligen Quodlibets auch durch pantomimische Tableaux versinnlicht werden. Von solch ergötzlicher Natur ist das neueste Potpourri: „Scherz und Ernst." Ein Musiker fürchtet im Fache der Tanzmusik bereits allzuviel geleistet zu haben, um seine Gönner ferner noch befriedigen zu können, und ruft Samiel's Beystand an. Dieser wird ihm zugesagt, jedoch mit der ausdrücklichen Bedingniss: bis zur kommenden Mitternacht keinen Walzer zu spielen. So schwer ihm auch das strenge Gebot fällt, so hält er dennoch seine Zusage und unterdrückt jede unwillkührlich aufkeimende Tanzweise. Da sucht der Dämon der Wolfsschlucht durch List ihn zu Fall zu bringen; keines Gedankens mehr mächtig, verwirren sich die Sinne, die Gefühle strömen aus in fröhlich wirbelnden Melodieen — schon tönt in dumpfen Schlägen die verhängnissvolle Geisterstunde, schon sind die Krallen ausgestreckt, den Meineidigen zu erfassen — da erscheint in strahlender Glorie Terpsichore, schleudert hinab in des Abgrunds Tiefe den Verführer, rettet und schützt ihren Günstling, der ihr nunmehr aus freudiger Herzensfülle reichliche Dankesopfer weiht. — Wenn diese Divertissements fortwährend Fluth in die Cassa brachten, so erwies sich die neue Pantomime des Hrn. Fenzl: „Der Zauberdrache" oder „das magische Zaubercabinett" als eine noch ergiebigere Goldquelle. Dieser Johann Fenzl ist aber auch der geschickteste Harlekin, den man sich denken mag, und seine körperliche Gewandtheit übertrifft Alles, was man jemals in der Art sah. Eine früher in die Scene gegangene Pantomime: Libellens Sieg über die Fürstin der Finsterniss, von Schadetzky, mit älterer Musik von Volkert, hat zwar auch Beyfall gefunden, ist aber gegenwärtig,

durch die neuere Erscheinung verdrängt, beynahe in Vergessenheit gekommen. —

Das Privilegium des Josephstädter Theaters in seiner vollen, früher bestandenen Ausdehnung wurde, vermöge Allerhöchster Resolution, dem Gastwirthe und Besitzer der Localität, Hrn. Reuschel mit der Bewilligung verliehen, die Entreprise einem Unternehmer verpachten zu dürfen. Carl et Compagnie (Hensler's Erben) halten es jedoch für gerathener, so lange als möglich keinen fremden Vogel einnisten zu lassen, bleiben während der Dauer des Contractes im unanzufechtenden Possess, und spielen, wenn es gerade leicht angehen will und klingender Vortheil heraussieht. Alsdann vertritt die Musik-Banda des Regiments Gustav Wasa die Stelle des Orchesters. Lärm ist zwar genug dabey; doch wenigstens harmonischer. —

Am Namensfeste der allgeliebten Landesmutter fand die Eröffnung des durch die Gesellschaft der Musikfreunde neu erbauten Concert-Saales statt. So viel auch bis zu dessen Vollendung daran bemängelt wurde, so entwaffnete dennoch die augenscheinliche Selbstüberzeugung alle vorlauten Tadler. Wahr bleibt es zwar, dass dem Ganzen allerdings eine grössere Ausdehnung, den Unterrichts-Zimmern für die Eleven des Conservatoriums weniger Beschränktheit, dem Saale mehr Tiefe und Breite, den Schätzen des Archives und Museums ein anständigeres Locale, als in der fünften Etage, zu wünschen wäre; allein wer da weiss, wie hoch fast im Mittelpuncte der Stadt die Quadrat-Klafter Grund und Boden schon beym Ankaufe zu stehen kommt, wer das kostspielige Material, den Arbeitslohn bey einem Fundamentalbau, sammt der Ausschmückung des Innern in Erwägung zieht, der wird auch gewiss seine Anforderungen nach den Gesetzen der Billigkeit messen, und einem so nützlichen, blos aus Privatmitteln bestrittenen Unternehmen gerechte Würdigung zollen. — Schon die Frontespice imponirt durch einfache Grösse, verkündet den erhabenen Zweck und wohlgefällig ruht des Beobachters Blick auf dem geschmackvollen, ohne Ueberladung reich gezierten Altan, worüber schwebend eine Lapidarschrift die Stifter und Gründer dieses Kunsttempels nennt. Eine im edelsten Style angelegte Freytreppe führt durch eine Vorhalle in den Musiksaal, dessen Decke von schön geformten Säulen getragen wird. Den Hintergrund bildet das oval-zirkelförmig aufgestellte Orchester, und diesem gegenüber erhebt sich amphitheatralisch die majestätische Hauptgallerie; woran sich zu beyden Seiten nach verjüngtem Maassstabe zierliche Nebengallerieen fortschlängeln. Das Tageslicht fällt von oben herein durch zahlreiche Fenster von sogenanntem Milchglase; Uebereinstimmung herrscht in allen Theilen, und wenn eines Theils Architektur und Malerey von sinniger Anordnung zeugen, so wurden auch in akustischer Beziehung die günstigsten Resultate erzielt, wovon die überaus herrliche Wirkung aller Musikgattungen den überzeugendsten Beweis liefern.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Pianoforte componirt von Carl Erfurt. 7tes W. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ¼ Thlr.

Auch diese Variationen zeigen von Geschick, guter Klavierfertigkeit und einem lobenswerthen Zusammenstellungs-Talente. Sie sind gehaltreicher, als manche vielgeltender neuer Componisten, und werden mässig vorwärts geschrittenen Pianofortespielern Freude und Nutzen bringen. Allerdings ist der Begriff von schwer und leicht sehr relativ: was man aber jetzt schwer nennt, das sind sie nicht; sie wollen aber mit Grazie vorgetragen seyn und sind daher für den Unterricht und für angehende Fertigkeit sehr empfehlenswerth.

Etudes dans les vingt quatre Tons du Pianof. classées progressivement pour les Mains qui n'ont pas l'étendue de l'Octave, et également utiles à l'exercice de celles, qui sont plus développées. — Composées par Désormery. Oeuv. 19, Liv. I. et II. à Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Jedes Heft 20 Gr.

Uebungen in den 24 Tonarten für das Pianoforte, progressiv geordnet und zwar für solche Hände zu schreiben, die noch keine Octave zu spannen im Stande sind, ist ein so glücklicher Gedanke, dass er Jedem sogleich einleuchten wird. Dass solche Etüden, sind sie nur sonst für den genannten Zweck genügend, auch für herangewachsenere Spieler eben so nützlich sind, wie es der

Titel will, wird nicht weniger einleuchten. Der Zweck ist also löblich; sie werden Vielen willkommen seyn, wenn die Ausführung gelungen ist. Und sie ist es, im Ganzen unbestritten, wenn auch im Einzelnen zuweilen etwas gemäkelt werden könnte.

Durchaus vorherrschend ist das Beste, was man durch Etüden erreichen will, den Händen nämlich gute Haltung und den Fingern gute Kraft zu geben, d. i. gleichmässige Stärke in alle Finger zu bringen. Diese beyden Hauptpuncte sind hier immer im Auge behalten und somit ist denn für das Nothwendigste gut gesorgt. Die Figuren, die zu dem Ende angewendet worden sind, können nicht neu genannt werden, es sind vielmehr die gewöhnlichen. Das wird aber hier für diesen Zweck wohl Niemand tadeln wollen: es ist im Gegentheil dazu gerade das Zuträglichste.

Ist das Progressive in der Aufeinanderfolge nicht immer so genau beachtet, wie man es bald für diesen, bald für jenen besondern Fall wünschen mag oder auch muss: so wird man bedenken, dass diess, auf Individuen bezogen, überall nicht vollkommen geleistet werden kann. Man muss beym Unterrichten selbst sehen lernen, muss hin und wieder wählen, einschalten u. s. w. Das versteht sich von selbst. Es ist genug, dass sämmtliche Nummern nicht zu schwer sind. Auch die Applicatur ist grösstentheils untadelhaft. Sollte Mancher hin und wieder eine andere, als die angegebene, zuträglicher finden, so wähle er sie nach reiflicher Ueberlegung. Es wird sich aber wohl Niemand in einen Fingersatzstreit einlassen wollen: das hätte kein Ende und kein Glück.

Ein recht guter Gedanke ist es ferner, dass in No. 16 ein Quartett auf vier Notensystemen gegeben wird, wo der Bass und der zweyte Discant einen Canon bilden, als Anweisung zum Fingersatz und zum Wechsel der Hände, wie dieser bey Ausführung der Fuge und beym Spielen der Partitur gebräuchlich ist. Die Einübung der schwierigen Tonarten wird gleichfalls willkommen seyn. Dass übrigens schon Manches vorausgegangen seyn muss, ehe man zu Etüden greift, auch zu diesen, braucht keines weitern Wortes. Aus dem Gesagten wird sich hoffentlich ergeben, dass die angezeigten zu den zweckmässigen gehören.

Variations brillantes pour le Pianof. avec. accomp. de l'Orchestre, ou de Quatuor, ou pour le Pianof. seul, sur un thème de Mr. le Comte de Gallenberg composées — par Leopoldine Blahetka. Op. 29. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. av. acc. d'Orch. 10 Frcs; de Quatuor 6 Frcs; Pfte seul 3 Frcs.

Abermals ein Zuwachs an Bravour-Variationen, die, mit gehöriger Leichtigkeit und kräftiger Gewandtheit vorgetragen, welche solche brillante, jetzt gebräuchliche Figuren durchaus erfordern, sich theilnehmende Hörer erwerben werden. Eben in solchen Dingen ist vielfacher Wechsel höchst erwünscht. Das Thema des Grafen von Gallenberg, worauf, nach kurzer, gefälliger Einleitung, vier Veränderungen und ein Finale gebaut sind, ist so einfach als irgend eins. Reich harmonische Verwebungen sind daher hier von selbst ausgeschlossen, weshalb Vortrag und Fingerfertigkeit den ersten Platz behaupten und das Ganze zu heben haben. Dafür ist auch hinlänglich gesorgt. Der zweyte Theil der vierten Variation bewegt sich in E moll und schliesst brillant auf dem Dominanten-Accorde, um einiger harmonischen Veränderungen willen, die im Più lento, $\frac{4}{4}$, E dur erklingen lässt, als wirksames Vorspiel, dessen Uebergang in's Finale mit C dur-Vorzeichnung und Più All. con fuoco bewirkt worden ist. Dass darauf der Schlusssatz selbst ($\frac{2}{4}$, C dur) dem Solo-Instrumente allerley Glansfiguren bringt, erwartet man schon von einer Vlrtuosin, von deren gerühmter Kraft und Grazie wir das Bravourstück am liebsten vorgetragen hören möchten. Die Begleitung des Orchesters ist einfach.

Grande Sonate pour le Pianoforte composée — par Joseph Klein. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Hr. Joseph Klein ist ein Schüler des Herrn Ludwig Berger, und dieser ein Schüler Clementi's. Daraus geht für den erfahrnen Pianofortespieler schon hervor, in welcher Vortragsart das Gegebene behandelt seyn will. Wer das Werk angemessen zu spielen vermag, wird Freude daran haben. Zwar sind die Schwierigkeiten nicht eben ungemein, es verlangt nur gute Spieler und solche, die nicht blos Laufer zu machen gelernt haben. Der erste Satz ist ein All. molto agitato, $\frac{6}{8}$, C moll. Das stark Bewegte darf durchaus nicht fehlen, wenn dem guten Satze nicht Unrecht geschehen soll. Das

Andante sostenuto, $\frac{4}{4}$; As dur spricht wehmüthige Beruhigung und Streben nach Besiegung der Schmerzen ungezwungen aus und endet wie in hoffender Ergebung. Es ist von keiner Schwierigkeit die Rede, nur Gefühl fordert es. Das Scherzo, $\frac{3}{4}$, Es dur mit seinem Trio in As dur, geht schnell vorüber, in seiner Art gut. Nur zu rasch tritt uns nach jenem Andante der Scherz an, so wenig ausgelassen er auch seyn mag. Wir hätten nach unserm individuellen Gefühl einen andern Satz dafür gewünscht. Das Finale, All. vivace, $\frac{4}{4}$, C moll ist schön und verweilt zum Schlusse längere Zeit in C dur, wo uns nur einige Fortschreitungen nicht nothwendig zum Wesen des Satzes zu gehören scheinen und also nur als Verlängerungen angesehen werden können, die dem Pikanten der Zeit ihre Huldigung bringen. Einige bemerkte Druckfehler sind von keiner Bedeutung.

Sechs deutsche Lieder von W. Gerhardt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von Friedr. Nohr. 2tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

Hr. Nohr, ein Schüler unsers Spohr, machte sich in seinem ersten gedruckten Werke durch eine trefflich gearbeitete Symphonie bekannt. Im zweyten gibt er uns teutsche Lieder von ganz leichter und durchaus fröhlicher Art. Die Melodieen sind sämmtlich ungesucht und die Begleitung ganz ungekünstelt und einfach, also völlig anspruchslos und Jedem zugänglich, der sich nur einige Fertigkeit im Singen und Spielen erworben hat. Und doch schlägt hin und wieder in der einfachen Führung etwas Eigenes durch, was um so besser wirkt, je weniger es herbeygezogen erscheint. Da die Art des musikalischen Scherzes vom Textinhalte bedingt ist, haben wir kürzlich die Lieder anzugeben. Das erste ist das schon componirte und bekannte Liebes-A, B, C. No. 2. Fischerlied. Er fängt alle Arten und bietet sie zu Kauf. Es kommt auch ein Mädchen und fragt: Wie theuer? Er gibt sie ihr alle, wenn sie Frau Fischerin werden will. Und sie verkauft Fische. No. 3. Die Spinnerin. Die Mutter ermahnt das Töchterlein, fleissig zu spinnen, und verspricht ihr dafür in jeder Strophe etwas Schönes zu kaufen. Dem Töchterchen gefällt das, aber die Finger thun ihr weh. In der sechsten Strophe verspricht sie ihr einen Mann zu kaufen, und dem Mädchen thut kein Finger mehr weh. No. 4. Der Vogelsteller. Er lockt allerley Vögel mit Zipzip! und Didi! und pfeift dazwischen; auch sucht er einen Mädchenfang möglich zu machen und warnt, sie sollen sich vor bösen Schlingen hüten. No. 5. Hannchen vor Allen. Ein Lob teutscher Mädchen, Hannchens vor Allen. No. 6. Der Trinker. Ein Scherz mit eingemischten lateinischen Worten, stets die Strophen endend mit „bibi."

Es ist also eine materielle Fröhlichkeit, die den meisten Eingang findet. Die Ausstattung ist anständig.

No. 3 en Mi b moll. Oeuvre 85 des douze Grands Concerts de W. A. Mozart, arrangés pour Piano seul, ou avec accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. pour Pfte seul: 2 Fl.; av. acc.: 3 Fl.

Wir haben hier nichts mehr zu thun, als zu genauerer Erinnerung den Anfang dieses Concerts herzusetzen:

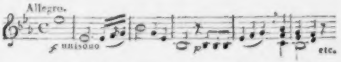

Alles Uebrige braucht keines Wortes. Wer Mozart's Werke liebt, weiss was er hier findet; den Arrangeur kennt er auch. In wessen Seele hingegen Mozart ob der Neuerungen verdrängt ist, da haben wir nicht Lust, den Heidenbekehrer zu machen.

Andante und Rondo in leichtem Styl für Violoncell und Pianof. von J. F. Kelz. Op. 122. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 8 Gr.

Empfehlenswerth und leicht. Man wird mit Gewinn die zierlichen Sätzchen für musikalische Gesellschaften und zu guter Uebung gebrauchen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ IV.* 1832.

Gesuch.

Ein noch junger Mann wünscht bey einer Kapelle oder einem Orchester als Fagottist angestellt zu werden.

Die hierauf Reflectirenden wenden sich gefälligst in frankirten Briefen an die Musikhandlung von

Beyer und Comp. in Düsseldorf und Münster.

Anzeigen.

An das musikalische Publicum.

Der erste Band von A. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst (die Harmonielehre)

Subscriptionspreis 4 Fl. 48 Kr. oder 2 Thlr. 16 Gr. sächs.
Ladenpreis 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr. — sächs.

kann, unvorhergesehener Schwierigkeiten wegen, welche der Satz der zahlreichen Notenbeyspiele verursachte, erst nächsto Jubilate-Messe d. J. erscheinen, daher bis zu dieser Zeit hier noch Subscriptionen auf dieses Werk bey allen Buch- und Musikalienhandlungen angenommen werden.

Offenbach am Mayn, im Monat Januar 1832.

Johann André'sche Musikalien-Verlagshandlung.

Etwas
zum Choral und dessen Zubehör.
Zunächst für Schullehrer-Seminarien,
von
August Bergt,
Organisten an der Hauptkirche zu Budissin.

Unter diesem Titel sucht ein kleines Buch zu erscheinen, das jungen Männern, die Lust oder Beruf zum Choral haben, nicht unlieb seyn dürfte. Denn wenn grössere Lehrbücher theils zu theuer, theils zu ausführlich und abschreckend sind, so scheint dagegen eine gedrängtere Zusammenstellung des Nöthigsten leicht fördernder zu werden. Kurz — das kleine Buch enthält die Ansichten und Grundsätze, nach denen der Verfasser, wenn diess nicht anmaasslich klingt, als Organist und Seminarlehrer, schon seit vielen Jahren nicht ohne Erfolg, verfahren ist. Man soll aus dem angekündigten Werkchen leichter lernen können, wie man einen Choral rein spielt, ein angenehmes Zwischenspiel macht und ein Vorspiel fertigt.

Das Büchlein soll auf Subscription erscheinen und den Subscribenten 12 Gr. kosten. Wer sieben Exemplare nimmt oder Subscribenten sammelt, erhält das achte unentgeldlich.

Subscription werden bis zum 30sten April anzunehmen die Güte haben:

in Altenburg: Herr Organist und Seminar-Lehrer Fürchtegott Bergt,
— Budissin: Herr Buchhändler Schulze,
— Chemnitz: — Schuldirector Pomsel,
— Dresden: — Organist Schneider,
— Leipzig: — Musikalienhändler Hofmeister,
— — — *Dr.* Petschke,
— Zwickau: — Kaufmann Carus.

Der spätterhin eintretende Ladenpreis wird 18 Gr. betragen. Der Druck beginnt, sobald sich übersehen lässt, dass die Kosten durch die Subscription einigermassen gedeckt sind. Solchenfalls erscheint das Werkchen spätestens im May laufenden Jahres.

W. A. Mozart's
sämmtliche Original-Klavierwerke.
Vortheilhaftes Anerbieten für Pianofortespieler und besonders für die Verehrer Mozart's.

Obgleich sämmtliche Klavier-Werke Mozart's länget in correcten und anständig ausgestatteten Ausgaben erschienen sind, so ist doch jetzt in Mannheim noch eine sogenannte wohlfeile Ausgabe derselben auf Subscription angekündigt worden, welche in besonders kleinem Format mit kleinen Noten in Steindruck innerhalb 3 Jahren in 36 Lieferungen erscheinen soll.

Um dieser Concurrenz zu begegnen, habe ich mich entschlossen, die bekannte in 28 Lieferungen bey mir erschienene grosse Pracht-Ausgabe der Mozart'schen Klavier-Werke bis Ende 1832 zu einem verhältnissmässig noch billigern Preise zu verkaufen, als solche in jener kleinen Steindruck-Ausgabe auf Subscription zu liefern versprochen wird, nämlich à 2 Franken (56 Kr. Rhein. oder 16 Sgr. Preuss.) für jede Lieferung; zu welchem Preise von heut an meine Ausgabe sowohl bey vollständiger Sammlung, als auch jede Lieferung einzeln, auf Bestellung zu beziehen ist.

Der Preis dieser meiner grossen Ausgabe, welche 28 Lieferungen enthält, was die kleine Mannheimer Steindruck-Ausgabe in 36 Lieferungen verspricht, ist demnach fast noch um ein Drittel billiger gestellt, indem jede meiner Lieferungen

augenscheinlich ungefähr ein Drittel mehr enthält und alle 28 Lieferungen nur 56 Fr. (26 Fl. Rhein.) kosten, während man für jene, unter Verpflichtung sämmtliche 36 Lieferungen zu nehmen, 27 Fl. Rhein. bezahlen und drey Jahre warten soll, bevor man die ganze Sammlung besitzen kann.

Ausser dem billigern Preise zeichnet sich meine Ausgabe noch dadurch vortheilhaft aus, dass sie

1) schön und correct auf Zinnplatten gestochen, 2) auf grosses Velin-Notenpapier sauber gedruckt und 3) sogleich, sowohl vollständig als auch in beliebigen Lieferungen einzeln, auf Bestellung bezogen werden kann.

Inhalt der 28 Lieferungen.

Cah. I. 3 Son. solos. Op. 6. in C. A. F. et 9 Variat. sur le Menuet de Duport. No. 1.

Cah. II. 1 Trio av. Vlon et Vlle. Op. 14. No. 1. in G. — 1 Trio av. Clar. (ou Vlon) et Alto. Op. 14. No. 2. in Es. et 6 Variat. sur la marche des Maniaques Sammites. No. 2.

Cah. III. La Fant. et Son. Op. 11. in C moll. — 1 Rondo. No. 1. in D. et 9 Variat. sur le thème: Lison dormoit. No. 3.

Cah. IV. 1 Son. avec Vlon. Op. 7. in B. — 1 Son. solo. Op. posth. No. 1. in F. et 10 Variat. sur l'air: Unser dummer Pöbel. No. 4.

Cah. V. 3 Son. solos. Op. 7. in B. F. D.

Cah. VI. 1 Quat. av. V. A. et Vlle. No. 1. in G moll. et 7 Var. sur l'air: Une fièvre brulante. No. 5.

Cah. VII. 2 Sonat. à 4 mains. No. 1. in C. No. 2. in D.

Cah. VIII. 1 Trio av. Vlon et Vlle. Op. 15. No. 1. in B. — 12 Var. sur l'air: Je suis Lindor. No. 6. et 6 Var. in F. No. 7.

Cah. IX. 1 Trio av. V. et Vlle. Op. 15. No. 2. in Es. — 8 Var. sur l'air: Ein Weib ist das herrlichste Ding. No. 8. et 12 Var. sur l'air: La belle Française. No. 9.

Cah. X. 1 Trio av. V. et Vlle. Op. 15. No. 3. in C. — 12 Var. sur l'air: Ah! Vous dirai-je, Maman. No. 10. et 12 Var. in B. No. 11.

Cah. XI. 3 Son. avec Vlon. obl. Op. 2. Liv. 1. in F. C. F.

Cah. XII. 3 Son. av. Vlon obl. Op. 2. Liv. 2 in B. G. Es.

Cah. XIII. 1 gr. Son. à 4 mains. Op. 12. in F. et 1 thème varié à 4 mains in G.

Cah. XIV. 1 Quat. av. V. A. et Vlle. No. 2. in Es. et 12 Var. sur le Menuet de Fischer. No. 12.

Cah. XV. 3 Son. solos. Op. 5. in C. A moll. E. et 6 Var. sur le thème: Mio caro Adone. No. 13.

Cah. XVI. 3 Son. avec Vlon obl. Op. 8. in As. Es. A.

Cah. XVII. 1 Quat. av. V. A. et Vlle. No. 3. in Es. — 10 Var. sur un thème in A. No. 16. et 1 Rondo No. 2. in F.

Cah. XVIII. 3 Son. solos. Op. 4. in C. F. B. — 6 Var. sur le thème: Salve tu, Domine. No. 14. et 12 Var. in D. No. 15.

Cah. XIX. 3 Son. av. Vlon obl. Op. 1. Liv. 1. in G. Es. C. et 12 Var. av. Vlon obl. No. 17.

Cah. XX. 3 Son. av. Violon. obligé. Op. 1. Liv. 2. in E moll A. D. et 6 Var. avec Vlon. obl. No. 18.

Cah. XXI. 1 Trio av. Vlon. et Vlle. Op. 14. No. 3. in B. — 1 Son. av. Vlon obl. in B. — 1 Rondo No. 3. in A moll.

Cah. XXII. 1 Son. à 4 mains. No. 3. in B. — 1 Fant. à 4 mains in F moll et 1 Fugue à 4 mains in G moll.

Cah. XXIII. 1 Quint. av. Fl. Ob. Alto et Vlle. Op. 20. in C. — 1 Trio av. V. et Vlle. Op. 14. No. 4. in G. et 1 Son. solo. Op. posth. No. 2. in D.

Cah. XXIV. 1 Son. p. 2 Pianos in D. et 1 Fugue p. id. in C moll.

Cah. XXV. 3 Son. solos in C. Es. G. — 5 Fantaisies in C. C moll. D moll. et 4 airs var. in A. A. G. D.

Cah. XXVI. 3 Sonatines av. Vlon in B. G. A. F. C. B. Es. A dur.

Cah. XXVII. 3 Sonatines av. Vlon in C. D. B. G. C. D. F. B.

Cah. XXVIII. 6 Son. av. Vlon in Es. F. F. Es. C. G.

Bestellungen darauf nehmen alle gute Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes an. Um Verwechslungen vorzubeugen, bitte ich bey Aufgabe von Bestellungen ausdrücklich zu bemerken „gr. Ausgabe von Simrock." Vom 1sten Januar 1833 tritt der bisherige Ladenpreis von 6 Fr. pro Lieferung wiederum ein.

Bonn, am 29sten Februar 1832.

N. Simrock.

Subscriptions-Anzeige

für angehende Organisten und für diejenigen, welche sich zu einem solchen Amte vorbereiten wollen.

In unterzeichneter Kunst- und Musikalienhandlung erscheint zu Ostern d. J.

„50 kleine und leichte Orgel-Vorspiele zu den bekanntesten Choral-Melodieen, zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste für angehende Organisten componirt von H. W. Stolze, Stadt- und Schloss-Organisten in Celle. 22stes Werk. 5tes Heft der Orgelstücke."

Um allen denen, welche dieses, von dem rühmlichst bekannten Verfasser componirte Werk zu besitzen wünschen und namentlich auch um den unbemitteltern Organisten, Seminaristen u. s. w. den Ankauf desselben zu erleichtern, ist der Weg der Subscription gewählt und der billige Preis von 8 gGr. für alle diejenigen festgestellt, welche bis Ende Juny d. J. unterzeichnen werden. — Nach dieser Zeit tritt der erhöhte Ladenpreis mit 12 gGr. ein.

Indem die Verlagshandlung hiermit alle Freunde des Orgelspiels zur Subscription ergebenst einladet und bemerkt, dass hierauf bey jeder Buch- und Musikalienhandlung Bestellungen gemacht werden können, verspricht sie dieses in jeder Hinsicht sehr zu empfehlende Werk schön und correct lithographirt in Quartformat auf schönem, starkem und weissem Papier zu der bestimmten Zeit zu liefern.

Subscriptionssammler erhalten auf 6 Exemplare das 7te frey, bey 11 Exemplaren das 12te und 13te Exemplar frey und auf 16 Exemplare werden 3 Freyexemplare geliefert. Die Zahlung geschieht bey Empfangnahme des Werks.

Celle, im Februar 1832.

A. H. Oetling'sche
Kunst- und Musikalienhandlung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Bey gewissen Stellen greift man auf der 2ten Abtheilung der dritten Saite auch g (†); so verhalt es sich auch mit der e Saite, auf welcher man zuweilen in der dritten Abtheilung wegen bequemer Fingersetzung g (††) greift.

Beym Anschlag der Saiten werden die drey übersponnenen mit dem Daumen, und die vier unbesponnenen mit den nachfolgenden Fingern gespielt. Doch tritt auch der Fall ein, dass der Daumen noch bey dem mittlern g anwendbar ist. Der kleine Finger wird selten gebraucht.

Die gewöhnlichen Tonarten, aus welchen man auf der Sister spielt, sind c dur und c moll, f dur und moll, a moll, g und b dur.

{ Dieses Zeichen bedeutet, dass man die angegebenen Töne von unten herauf schnell mit dem Daumen berührt.

Scheidler.

Ueber die Mittel durch die Zähne zu hören.

Es ist bekannt, wie weit der menschenfreundliche Eifer vieler ehrenwerther Manner in Paris, den Taubstummen ihr trauriges Loos zu erleichtern und der Natur da, wo sie stiefmütterlich gehandelt zu haben scheint, gleichsam Gunstbezeugungen abzuzwingen, seit einiger Zeit gegangen ist. Man würde gar Manches, was in diesem Betracht geschehen ist, für unmöglich halten, wenn es nicht vor aller Menschen Augen ins Werk gesetzt, da lage. Unter solchen Bemühungen verdient gewiss auch die, den gebohrnen Taubstummen die Musik hörbar zu machen, alle Aufmerksamkeit. Der Musiklehrer Vidron zu Paris kündigte namlich die Entdeckung eines Mittels zur Erreichung dieses Zwecks an. (Man sehe hierüber Voigts Magaz. f. den neuesten Zustand der Naturkunde, II., 3. S. 487. f. f.) Das Nationalinstitut ernannte die Bürger Hauy, Lacepede und Cuvier zu Kommissarien der Untersuchung jenes Vorschlags und diese erstatteten folgenden Bericht.

Das Vidronsche Mittel besteht in einem stahlernen Stabe, dessen eines Ende er auf den Resonanz des musikalischen Instruments, und das andre zwischen die Zähne des Taubstummen stellt. Er hat auch noch einen Arm mit einem messingenen Knopfe daran angebracht, den er auf die Herzgrube stellt, und zuweilen noch einen andern, der auf der Hirnschale liegt: diese beyden wurden aber als ganz überflüssig befunden. Die Kommissarien bemerkten, dass ähnliche Mittel auch schon von Andern, z. B. von Fabricius, Aquapendente, Schelhammer, Boerhave u. s. w. versucht worden waren; dass aber der Stahl wirklich allen andern, und namentlich dem Holze, das vorher immer gebraucht worden war, vorzuziehen sey. Sie verschafften sich eine künstliche Taubheit, indem sie ihre Ohren verstopften, und entfernten sich weit von dem klingenden Körper. Die Folge war, dass sie jedesmal sehr gut hörten, und dass der Schall aus dem stahlernen Stabe, und nicht von der Stelle, wo er wirklich hervorgebracht wurde, herzukommen schien. Die wirklich Tauben gaben aber ganz verschiedne Resultate. Einige hörten offenbar; allein der grosste Theil gab zu erkennen, dass sie nur ein unbestimmtes Gesumse vernahmen. Die Kommissarien glaubten deshalb, dass dieses Mittel wahrscheinlich bey solchen Arten der Taubheit von Nutzen seyn konnte, wo der Gehörgang verstopft ware: dass es hingegen ganz unwürksam seyn dürfte, wo eine Lahmung der Gehörnerven, oder eine wesentliche Unordnung im Innern die Ursache der Taubheit sey, welches aber meistens der Fall bey gebohrnen Taubstummen zu seyn pflegt. Was artikulirte Töne oder Worte betrifft, so ist es fast unmöglich gewesen, durch dieses Mittel etwas Verstandliches fortzupflanzen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. N°. 16. 1832.

Recension.

Die Felsenmühle zu Etalières. romantische Oper in zwey Aufzügen, componirt von C. G. Reissiger, Königl. Sächsischem Kapellmeister. Vollständiger vom Componisten verfertigter Klavier-Auszug. Op. 71. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 24 Franken.

Die Ouverture, die in dieser auf Langfolio gedruckten Ausgabe, vierhändig arrangirt, von S. 2 bis 19 läuft, wurde lebhaft applaudirt. Sie eröffnet das Ganze im All. furioso, H moll, $\frac{4}{4}$, mit voller Instrumentation durch einen kriegerischen Marsch, der im zweyten Theile in E moll mit einer Generalpause plötzlich abbricht und durch vier Tacte Adagio nach einer Fermate in das Haupt-Allegro molto einleitet. Das Ganze ist sehr wirksam gearbeitet, und wenn wir uns dabey die Bemerkung erlauben, es möchten wenigstens in den Hauptmelodieen die seit M. v. Weber vorzüglich in Gewohnheit gekommenen Vorschläge von oben nicht so häufig wiederkehren, da sie schon seit jener Zeit als blosse Manier erscheinen müssen: so wollen wir damit doch keinen eigentlichen Tadel, sondern nur eine unmaassgebliche Erinnerung ausgesprochen haben, auf welche ohnehin Jeder gibt, was ihm wohlgethan dünkt und diess mit Recht. Je leichter man aber in der Regel mit solchen Bemerkungen missverstanden wird, je gewöhnlicher sie den aufrichtigen Darsteller in den Geruch kleinlicher Mäkeley bringen: desto sorgsamer wird man bey dergleichen Andeutungen seyn müssen, damit man mindestens nicht zu sehr missverstanden werde. Wir setzen also das Hauptmotiv des All. molto zu eines Jeden Ansicht in deutlichen Noten her: der Anfang lautet so:

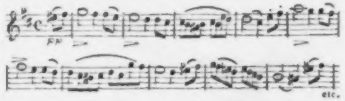

etc.

Dass man aber mit solchen Vorschlägen und ihren Anhäufungen der Zeit und Art vorzüglich Weber's nicht entgehen kann, springt sogleich in die Augen. Auch sind diese Vorschläge nun bereits so oft gebraucht worden, dass sie zum Allgemeinschmucke der Tagestracht gehören; ja es ist schon ausgesprochen, man könne unsere musikalische Zeit am treffendsten die Zeit der Vorschläge von oben nennen, als Gegensatz einer frühern, welche recht gut die Zeit der Vorschläge von unten heissen kann. Nun sind wir zwar gar nicht gegen die Moden, kennen ihren Einfluss und halten sie für ein gefälliges Lebensspiel, sobald sie nur nicht zu weit greifen und dem Leben selbst Gefahr bringen. Je mehr sie aber angenehmes Verschönerungs- oder richtiger Veränderungsspiel eines immer frisch schaffenden Geschmacks sind, desto mehr wird auch ihr Reiz im stets muntern Wechsel wohnen müssen. Steht der Schmuck zu lange (es wären denn Perlen und Diamanten), so verliert er sein Aufregendes. Wird er zur Hauptsache, wie hier im Hauptthema, so erscheint er als Nachahmung, die man der aufblühenden Jungfrau gern zugesteht, nicht so dem Manne, von dem Anderes verlangt wird. — Wir tadeln also diese Art des Schmuckes nicht im Geringsten: aber wir halten es für zuträglicher, wenn jeder Componist, namentlich in seinen Hauptmelodieen, ein eigenthümliches Wesen zeigt, wozu Hr. R. hinlänglich befähigt ist. Je folgerechter jene Hauptmelodie durchgeführt ist, und sie ist es, desto bestimmter und deutlicher wird sie in der einmal ergriffenen, nicht eigenthümlichen Weise verharren. Dass hingegen die Bearbeitung trefflich

und wirksam ist, haben wir bereits mit Vergnügen ausgesprochen.

No. 1. Chor der Soldaten. All., $\frac{6}{8}$, D dur. Ein wackeres Soldatenlied, frisch in Dichtung und Musik, wird überall willkommen seyn, wo man nicht eigensinnig und in verkehrter, scheelsüchtiger Absicht die Thüre verschliesst oder von einem listigen Odysseus sich das Ohr mit Wachs verstopfen lässt.

No. 2. Lied des Tambour (Paul, Bass) mit obligater Trommel, $\frac{4}{4}$, F dur; mässiges Geschwindmarsch-Tempo. Dieses Lied des übrigens gut gezeichneten Tambours wirkt weniger. Woran liegt das? Vielleicht an der schnellen Aufeinanderfolge? Zwey Lieder kurz hinter einander in einer grossen Oper und zum Anfange derselben können wohl dem einen von beyden einen kleinen Nachtheil bringen: aber als vollgültiger Grund scheint uns diess nicht genug zu wiegen. Liegt es vielleicht am Texte? Der Inhalt ist an und für sich sehr gut. Die Form ist sechszeilig; die erste und zweyte Zeile, so wie die vierte und fünfte reimen sich, die dritte und sechste nicht. Solche Einrichtung ist nun zwar nirgend verboten — und doch wäre uns der Reim hier sehr wünschenswerth. Er hat in solchen Liedern einen ganz eigenen Wohllaut. Allein so grosse Gewalt möchten wir diesem Liederschmuck auch nicht beymessen. So liegt es vielleicht an der Composition? Sie ist natürlich und angemessen, wenn auch nicht originell; die herausgehobenen Stellen für den König und für das Vaterland erhalten ihre Kraft durch Verlegung der Melodie in hohe Töne, wogegen ein verstärkter rhythmischer Gehalt, nicht blos durch das am Ende des Liedes in più mosso gesteigerte Tempo, höhere Kraft äussern würde. Wir haben aber nicht wenige Lieder, die nicht anders gebaut sind und doch wirken. Wiegt nun aber auch jede von diesen drey Kleinigkeiten für sich allein noch so gering, so bekommen sie doch durch ihr zufälliges Zusammentreffen Gewicht genug. Den Hauptausschlag suchen wir jedoch vor Allem darin, dass das schönere Lied dem minder schönen vorangieng. No. 3. Arie. Friedhelm, Major (Tenor). Moderato, $\frac{4}{4}$, G dur. Es ist ein Bravourgesang, der Alles gibt, was man von einem solchen gewohnt ist und von ihm fordert: aber er scheint uns hier nicht am Orte; wir hätten andere als Bravourmusik gewünscht. Sollte der Charakter eines Mannes, dessen Brust sich frey hebt, der sich in Schluchten taucht und Bergeshöhen erklimmt, wo Adler nisten; der es liebt, wie ein Waldstrom ungebunden einher zu brausen, dem noch ein unbestimmt Verlangen die Seufzer der Sehnsucht weckt, nicht tiefer aufgefasst seyn? Die ritterliche Gestalt hätte, dünkt uns, in anderen Tönen, als in denen einer Bravourarie auftreten sollen. Das Andante, Es dur, ist zwar sehr freundlich, aber zu allgemein freundlich, nicht Character schildernd genug; es regt nicht Gleiches auf, es geht zu glatt vorüber und trägt nur das Gepräge wohlklingender Unterhaltung. Die Soldaten entfernen sich. —

Annette, die Pflegetochter Sombreils, eine geborne Teutsche, tritt auf. Sie will, wie sie gewohnt ist, das Grab ihrer geliebten Mutter besuchen; vor Allem heute drängt sie ihr Herz dazu; sie feyert ihren Geburtstag. Cavatine. Andantino, $\frac{3}{8}$, Ges dur. Die Klage ist kurz und innig. Im lebhaftesten Contraste steht damit No. 5: Ballet mit Chor der Landleute. Sie haben sich vereint, der allgeliebten Annette an ihrem Festtage ihre Huldigungen darzubringen. Nichts hat hier etwas Störendes, als der Ort, wo es geschieht. Es geht Alles so frisch und heiter, als recht und billig. Wenn wir behaupten, dass das angenehme Trio in C dur nicht im $\frac{3}{4}$-, sondern im $\frac{6}{8}$-Tacte geschrieben seyn sollte: so haben wir dieser Bemerkung nichts hinzuzufügen, als dass wir jederzeit den Mann um so mehr ehren, je genauer wir es mit ihm nehmen. Aus demselben Grunde wollen uns auch im $\frac{3}{4}$-Coda, aus G dur, einige Modulationen für den Gesang der Landleute zu gesucht, mindestens unnöthig vorkommen, so wirksam sie auch immerhin in unseren Modulationsliebhaberzeiten seyn mögen, ja wirklich gewesen sind. Nach diesem ergötzlichen Feyeracte naht sich, gleichfalls im scharfen Contraste, der abscheuliche, vom Dichter sehr gut gezeichnete Etienne, der Müller (Tenor). No. 6. Duetto: All. non troppo, $\frac{4}{4}$, F moll. Der Hassenswerthe, der die Verlassene zur Frau zu haben wünscht, wirft ihr vor, nicht der Todten, sondern der Lebendigen wegen hieher gekommen zu seyn. Seinen eifersüchtigen, stechenden Spott zu erwiedern, hält sie sich für zu werth. Und im All. molto, $\frac{4}{4}$, As dur, trägt ihr der Unverschämte auf die hässlichste Weise seine Liebe an, die sie nicht anders als mit Verachtung zurückweisen kann. Er schwört ihr Rache und versichert bey der Hölle, seinen Schwur zu halten; auch ihr Buhle, der Major, soll verloren seyn. Die Musik ist

angemessen und wirksam. Und an demselben Orte tritt unter Anführung des verwegenen Coutelas ein roher Bauernschwarm auf, der im wilden Gesange von dem blutgierigen Coutelas zu Wuth und Mord angefeuert wird. Text und Musik sind vortrefflich, echt characteristisch. — Nur dürften sich in der Exposition, die allerdings des Schwierigen überall nicht wenig hat, zu viele abgerissene Scenen zusammendrängen, die durch die Einheit des Orts, in der Nähe der Ruhestätte der Todten, nur noch auffallender erscheinen, als es ohne diese Ortsbeschaffenheit vielleicht seyn würde.

No. 8. Arie. All. moderato, $\frac{4}{4}$, A dur. Mit einem Violinensolo. Annette hat nun erst den teutschen Major Friedhelm gesehen; sein edles männliches Benehmen hat ihr Herz bewegt; sie schildert mit inniger Lust die Scene, wo sie es wagte zu ihm aufzuschauen, in einem natürlich anmuthigen Gesange, der durch die obligate Violine schön gehoben wird. Besonders schön ist der unerwartete und ganz klare Uebergang aus E dur nach As dur u. s. f. durch C nach F dur, worin sich der Satz eine gute Weile angenehm bewegt, worauf er eben so ängemessen wieder in die erste Tonart zurückkehrt und nach zwey Tacten Lento mit einer Fermate den Tact in $\frac{3}{4}$ ändert, worin eine romanzenmässige sanfte Melodie erklingt, die im feurigen All. $\frac{4}{4}$ das liebende Herz höher hebt. — No. 9. Terzetto. Andantino, $\frac{3}{4}$, As dur. Annette, Friedhelm und Paul (der Tambour) singen das Lob des Vaterlandes und die Liebe zu ihm, Anfangs ohne Instrumentalbegleitung, die dann auf kurze Zeit einfach hinzukommt, wieder schweigt und endlich in sanfter Treue den Gesang bis zum All. molto schön unterstützt. Friedhelm spricht in diesem Satze zugleich seine Liebe zur Landsmännin aus und das Ganze bleibt in unverkünstelter Weise. Im All., $\frac{4}{4}$, C dur, nimmt Friedhelm Abschied auf Wiedersehn. Zum Schlusse mit einigen, eigentlich unnöthigen, nur dem einmaligen Zeitgeschmacke huldigenden Ausweichungen, deren Anklang nun einmal zum Anfachen des sausenden Beyfallssturmes für zweckmässig erachtet wird.

No. 10. Fantasie und Lied. Sombreuil, der die verwaiste Annette zu sich genommen hat, geht im dunkeln Walde träumend umher. Der niederträchtige Etienne hat ihm zur Wahrheit, dass sein Sohn Benoit von den Soldaten eines kleinen Zwistes wegen gefangen gehalten werde, noch die Lüge fast für Gewissheit hinterbracht, der Knabe sey auf Befehl des Majors erschossen worden. Der unglücklich erschütterte Vater singt: „Und sie schlugen mir todt den liebsten Sohn; und ich dürste nach Rache, doch mir fehlt die Gewalt.“ Die kurze, dem bösen Traume schauerlich angepasste Musik schweigt. Nach einem wirksamen Dialog singt er (Allegretto, $\frac{3}{4}$, A moll) ein ablenkendes Lied von der Müllerin, zu der Keiner im schwarzen Kleide schleichen muss, der nicht verrathen seyn will. Es hält die tief grollende Rache recht unheimlich unter nachlässigem Wurfe kalter Erzählung verborgen. Der Anstrich bunter Färbung des Liedes macht die brütende Qual des schwer Betrogenen um Vieles schärfer. Gerade da, wo die Romanze in's erkünstelt Muntere flackert, wird einem bänger und besorgter um's Herz. Sehr characteristisch ist besonders die schnelle Wendung der zweyten Strophe in B dur, in welcher Tonart die Wiederholung des Refrain's geschieht, so abnorm, dass die schwer belastete Seele des mit ganz anderen Dingen beschäftigten Unglücklichen mit schauerlicher Wahrheit ergreifend das Herz der Hörer fasst. Nicht minder gedacht und treffend ist es, dass die letzte Zeile des Refrains wegfällt, an deren Stelle die schwarzen Anfangsworte der Phantasie wieder aufdröhnen, die den Armen von Neuem in düsteres Sinnen versenken. Dann bricht in No. 11 (Scene und Arie) All. furioso, die Wuth zurückgedrängter Rachlust desto glühender hervor. Er gedenkt des Hohnes, den er, ein Gefangener, vorvormals von den Teutschen erfuhr; jetzt aber ist das Gräsliche geschehen. Im Largo beklagt er seinen süssen Liebling — und im schmerzlichen All. molto malt ihm die innere Angst die Qualen seines Benoit vor. Bald aber scheucht er diese Schreckensträume von sich und versucht im All. deciso mit Männersinn sich zu trösten; er will nicht glauben, dass Männer ihre Hand an Knaben legen können; mit Männern ziemt der Kampf, mit ihm haben sie es zu thun u. s. w. Die Scene modulirt gewiss nicht wenig, auch mag man vielleicht einmal die Zeit ihrer C burt erkennen: aber so arg macht sie es denn doch nicht, wie wir es schon manchmal zur Strafe unserer Sünden in der musikalischen Torturstube haben abhalten müssen. Wie heftig auch zuweilen die Ausbrüche sind, man kann doch wenigstens nachfolgen, man wird nicht wie ein Kreisel hin- und hergepeitscht, man kommt nicht in die kecke Gesellschaft des widrig Sinnenstellenden und fällt nicht in die Hände des Effect-

haschens bis auf die letzten Schlusstriolen, bey denen es uns sehr wohlgethan hat, dass sie dem Componisten nur zum Schlusse eingefallen sind. No. 12. Finale. Im All. molto, $\frac{4}{4}$, A moll stürzt der rohe Coutelas mit Volk herein und verkündet die Gefangennehmung des Benoit. Sombreuil ist heftig erschüttert. Annette erbietet sich, zum Major zu eilen und ihn zu bitten. Coutelas will nichts von Bitten hören und Sombreuil erwiedert fast spöttisch. Annette räthet Mässigung, Coutelas Gewalt. Der Chor singt: „Arger Frevel ist geschehen, schwer des Vaters Herz gekränkt“ u. s. w. Sombreuil schwankt; der Gesang wendet sich in A dur. Und im Presto, $\frac{4}{4}$, A moll, kommt der abscheuliche Etienne hereingestürzt und lügt voll erheuchelten Entsetzens den Tod des Knaben zur Empörung des gequälten Vaters. Quartett mit Chor: Adagio, $\frac{4}{4}$, As dur. Sombreuil beginnt den Gesang: „Noch bebt vom unversehnen Schlage, von Schmerz gelähmt, so Hand als Herz.“ Annette und der Chor beklagen den starrkalten Sinn des innerlich Zerrissenen. Coutelas hält diess Betragen bedauernd für Unentschlossenheit und Etienne hofft, gut getroffen und Annettens Hoffnungen mit einem Schlage vernichtet zu haben. Das Quartett ist wirksam. Jetzt, im kurzen Alleingesange, bricht des Mannes Schmerz aus und wird Rachgier mit Bedacht; alle Menschlichkeit soll aus seinem Herzen verbannt seyn. Damit ist Coutelas zufrieden, Etienne freut sich der gelungenen List, Annette und der Chor sind bestürzt. Nur zuweilen wird der zweckmässige Gesang von blossen Floskeln genährt, z. B. S. 8- bis zum Ende des Vielstimmigen. Im Moderato zeigt Etienne, Sombreuil's Vetter, die Wanderung des Majors im Gebirge an und dass er, verirrt, der Mühle nahe, wo er leicht seine letzte Ruhe finden könne. Und im All. furioso. $\frac{2}{4}$, E dur, wird Sombreuil's Freude darüber gräßlich laut und in sie stimmen Coutelas und Etienne zum Schrecken Annettens. Der Chor, ein schnell erregtes Volk, treibt zur Mühle, den seltenen Gast dort zu empfangen. Leidenschaftlich drängt der Gesang zum brausenden Ende.

Act II. No. 13. Munteres Lied mit Tanz (Oesterreichisch), As dur, $\frac{3}{4}$. Sehr hübsch ländlerisch, Tod und Leben mit Heisa verbunden, wie's eben gut ist. Solche Lagerlieder haben wir gern. No. 14. Arie. Moderato, $\frac{4}{4}$, E dur. Benoit zählt sich mit Stolz zu des Landes Söhnen; ein kühner Bursche, der wohl des Vaters Liebling seyn darf. Es ist überall nicht übel, wenn ein hübsches Mädchen für den Knaben da ist. Im gegenwärtigen Falle ist ein solcher Geschlechtstausch ganz besonders wohlgethan. Es ist nur eine einzige Sopranstimme in der Oper; Benoit steht im Personenverzeichniss unter den Tenören. Wir finden es aber gut, wenn der 14 bis 15jährige Knabe noch seinen Discant singt. Hier wenigstens nahm sich Fräulein Wüst d. j. sehr hübsch aus und wurde mit dem Knaben besser fertig, als mancher Knabe mit sich selbst. Sein Gesang erklingt auf französisch marschartige Weise, die hier offenbar die allein rechte ist. No. 15 führt uns aus dem Lager der Soldaten in die Mühle. Terzetto All. commodo, $\frac{4}{4}$, A moll. Man gräbt hier unter den Dielen des Zimmers ein Grab für den nahenden Major. Nach kurzem Vorspiele sieht man den Sombreuil aus der Grube steigen: „'s ist tief genug! Hier such' ihn Einer!“ und mit Wuth fährt er fort: „Was ich von dem, das litt noch Keiner!“ u. s. f. Dann steigt der abscheuliche Etienne aus der Grube, tückisch höhnend. Annette, im Hintergrunde, fühlt Verwesungsluft wehen; Grausen durchbebt ihr Inneres. Es ist musikalisch einleuchtlich, ohne wildgrimmig zu fauchen. (Annette wäre vielleicht besser nicht dabey. Etienne hätte für ihre Entfernung sorgen sollen. Ihre Gegenwirkung hätte dann dem Acte etwas mehr Handlung gebracht). Im poco più mosso verlangt Etienne für treuen Dienst Annettens Hand. Im Stringendo fällt sie mit Nein dem Falschen in's Wort; eher will sie den Tod umarmen. Die beyden Männer sind aufgebracht. Das Terzett, am meisten der Dursatz, hat etwas Spontini'sches. Unmittelbar darauf No. 16: Recitativ, Scene und Arie Annettens: „Entsetzliches Verhängniss!“ Bis zum Schluss-Allegro molto ist die ganze Scene theatralisch wirksam und trefflich. Gibt auch der Schlusssatz nichts Originelles, so bemüht er sich doch auch nicht, dem Bekannten durch Karrikaturzüge den Anschein des Ungewöhnlichen zu geben. Es ist offenbar ein Effectsatz, will auch nichts weiter seyn. Es ist also mindestens keine Ziererey darin, der wir überall im hohen Grade abhold sind, am meisten in den Künsten. No. 17. Quartetto. All. moderato, $\frac{4}{4}$, E moll. Etienne lacht höhnend den Major in die Mühle. Diesem graut fast vor dem greulichen Gesicht. Sombreuil empfängt den sich Entschuldigenden so kalt und wilddeutsam, dass Friedhelm verwundert bald den Mann, bald Annetten anblickt. Ein Moderato, $\frac{4}{4}$, E dur, spricht die

Gefühle eines Jeden aus, Anfangs nur von einigen, selten hineinschlagenden Accorden des Orchesters unterstützt, das darauf in leisen Trioleubewegungen erzittert, und bald darauf in gehaltenen Harmonieen mit untermischten Figuren und Tremolirungen schön gehalten zum All. in C dur übergeht. Sombroeil und Etienne treten in den Hintergrund, die Beyden beachtend. Friedhelm bittet um Lösung des Räthsels, Annette warnt, so viel sie kann, in heftiger Bewegung. Da stürmen die beyden Männer im All. molto (E dur) auf sie ein: „Genug, Verwegne! heb dich fort! Vergassest du mein vorig Drohen?“ In den heftigsten Schmerzen fühlt sie ihre Ohnmacht. Friedhelm nimmt von ihr Abschied, im hergebrachten più mosso mit der Ausgangsformel lebhaft schliessend. Friedhelm wird im Zimmer allein gelassen und Etienne besonders wünscht ihm auf eine Art gute Nacht, dass der Major, des Verrathes völlig gewiss, sich auf das Aeusserste gefasst macht. Im Andante con espressione, $\frac{3}{4}$, Es dur, singt Friedhelm, nach schöner, von obligaten Hörnern gehobener Einleitung (die Hauptinstrumente sind durch den ganzen Klavier-Auszug erwünscht angegeben), sanft und innig: „Du ernste Nacht! in heil'ger Stille enthüllst du deine Fülle in feyerlicher Pracht. Es schläft die Welt. All' Ird'sches schweiget, Gebet nur steiget empor zum Sternenzelt.“ U. s. f. Darauf im All. singt er sich festen Muth ein. Wir glauben durch hinlängliche Beyspiele zu der Bemerkung berechtigt zu seyn, dass ein solches Allegro, in dieser und ähnlicher Lage gesungen, sich nur höchst selten auszeichnet. Dergleichen Sätze sind entweder zu gesucht, oder völlig in geltender Weise. Der Grund scheint uns in der Sache selbst zu liegen. Das jedesmal Characteristische lässt sich in der gegebenen, immer geistig beschränkenden Arienform nur im allerglücklichsten Falle erreichen, sobald nämlich zugestanden wird, dass etwas Glänzendes oder Applaus Erregendes mit echt Gediegenem und Wahrheitsvollem noch lange nicht eins und dasselbe ist. —

No. 19. Quintetto e Finale. Annette ungesehen; Friedhelm allein im Zimmer; Sombroeil, Etienne und Coutelas im Hintergrunde durch Fenster sichtbar. Moderato, $\frac{4}{4}$, C dur. Ein marschartiges, vielfach modulirtes Vorspiel führt zu Sombroeil's Anordnungen; er gebietet den Genossen zu warten, bis er seinem Feinde den Todesstoss gegeben hat, dann sollen sie ihn eiligst in die Grube befördern. Damit ist das Gelichter nicht zufrieden, es will sich an des Fremden Qualen weiden. Sombroeil gebietet, solche Greuel nicht zu wiederholen; morden will er den Mörder seines Sohnes, aber nicht quälen. Friedhelm macht sich gefasst, ergreift, da ihm alle Waffen fehlen, ein Bankbein, und will mindestens sein Leben so theuer als möglich verkaufen. Nach einer kurzen, grauenvollen Stille stimmt Annette auf des Hauses Balkon einen Choral an: „Der Tag hat sich geneiget, ihm folgt die dunkle Nacht; es schläft die Welt und schweiget, doch Einer ist, der wacht.“ Der Gesang bringt erhöhete Hoffnung in Friedhelms Herz. Sein ralentirender Laufer auf „Brust“ ist uns sehr störend. Zur zweyten Strophe des Chorals: „Was kein Blick mag erspähen, ist seinem Auge klar; was insgeheim geschehen, ihm ist es offenbar.“ Das Lied, das Sombroeil einst seinem Benoit gelehrt, macht den Mann fast irre; desto unzufriedener sind die beyden Wüthriche mit seinem Zaudern und Friedhelms Hoffnung verstärkt sich. Da donnert endlich Sombroeil: „Nein! Vorwärts!“ Und mit den Worten hebt ein All. assai, $\frac{4}{4}$, A dur an, worin gleich Anfangs von fern die Trommeln wirbeln und pp der Marsch der Soldaten ertönt, die auf Anregung des getreuen Tambours und auf Befehl des Lieutenants ihren Major aufsuchen. Sie nahen. Friedhelm singt „Rettung!“ der Chor der Soldaten im Unisono: „Hier sind wir!“ Da dringt Sombroeil ein: „Nun mag ihn befreyen des Erdkreises Macht; es finden die Treuen das Werk schon vollbracht!“ Die drey Franzosen drängen auf ihn an, während die Teutschen die Mauer durchbrechen. Die Bravour, mit welcher Friedhelm seine Feinde ansingt, ist nach unserer Ueberzeugung gar nicht am Orte. Mit dem Marsche brechen die Soldaten durch, jagen Etienne und Coutelas nach, Schüsse fallen. Der Lieutenant, der Tambour und Annette führen Friedhelm aus der brennenden Mühle. Das Theater verwandelt sich in einen freyen Platz, in dessen Hintergrund die brennende Mühle. Im Recitative dankt der Major seinen Freunden und im zärtlichen Sange trägt er Annetten Herz und Liebe an. Darauf befiehlt er recitativisch, die Mordgesellen herbeyzuführen. Presto, $\frac{6}{8}$, D dur. Benoit und Sombroeil, von verschiedenen Seiten geführt, fallen sich einander in die Arme. Ein lebhaftes Duett zwischen Beyden. Der Knabe bittet für den Vater. Der Major versteht den Handel nicht und fordert wahrhafte Erklärung, die Sombroeil im All. non troppo, $\frac{4}{4}$, B moll, gibt. Der Bösewicht Etienne

soll gebracht werden (Recitativ): der Lieutenant meldet, dass ihn und seinen Genossen Contelas das Schicksal schon ereilt habe. Beyde sind von Kugeln durchbohrt gefallen. Und Friedheim gibt die beyden Gefangenen frey. Ein allgemeiner Freudenchor, Moderato (kurz): „So recht, so ziemt's dem teutschen Mann!“ wozu Paul wirbelt. Vater und Sohn danken gerührt. Schluss-Allegro: „Nun heim, nun heim in's Vaterland! der schönste Ort auf fremder Erde, er weicht der Hütt' im Vaterland!“ U. s. f.

Dass so das Ende effectvoll ist, ergab sich aus dem Beyfall in der ersten hiesigen Vorstellung, der wir beywohnten, und ergibt sich noch mehr aus der Sache selbst. — Zwar hat man von verschiedenen Seiten her die Grabes-Scene zu lang finden wollen: allein warum hat man denn in manchen früheren Opern gerade solche und ähnliche Scenen meisterlich genannt? Auch liegt es nicht an dieser Scene: es sind andere Dinge, die durch andere Verbindung lebhafteren Fortgang bringen würden. Auch wollten Manche die Ankunft der Soldaten nicht natürlich genug finden. Dagegen sind wir völlig. Denn dass der Lieutenant Alles aufbietet, seinen Major zu retten und noch dazu in Feindes Land, ist eben nicht sehr unnatürlich. Ferner gibt Annette vom Balkone des Hauses eifrig Zeichen. Weiter wollte man tadeln, dass die Mühle brennt; es sey unnöthiger Theatereffect. Theatereffect ist es, unnöthiger aber nicht. Auf dem Theater hat schon Vieles gebrannt; es geht nicht ohne Feuer. Und brennt denn eine Mühle nicht viel leichter an, als ein Schloss? Wenn aber massive Schlösser brennen, so wüsst' ich nicht, warum nicht auch eine Mühle brennen sollte. Und am Ende, was soll ohne Theatereffect aus dem Theater werden? Unser ganzes Theater, wie es nun eben ist, hält sich nur noch durch den Effect. Führt ihr den blinden Simson an diesen Pfeiler, so stürzt uns das ganze luftige Gebäude über den Köpfen zusammen. Wir haben angedeutet, worin wir eine Aenderung wünschten. Uebrigens sind die Charactere gehalten, einige vorzüglich schön: unter diesen ist gerade der abscheuliche Etienne und der starre Sombreuil. Die Musik aber ist natürlicher, ungeschraubter, lange nicht so schroff und wild, als manche anderen, die nur um der Verworrenheit willen originell scheinen, ohne es in Wahrheit zu seyn. Originalitätshascherey ist noch lange nicht Originalität. Und dass die Oper über vielgerühmten ausländischen steht, braucht kaum eines Wortes. Was wir dagegen im Einzelnen zu bemerken gefunden haben, ist nach unserer besten Ueberzeugung redlich hingestellt worden. Ist das Lob Einem und dem Andern nicht recht: gut! so ist das seine Art, nicht unsere. Zeige Jeder gründlich und unparteyisch, was er hat und was er will. Das aber ist unsere Meinung.

G. W. Fink.

Nachricht.

Wien. Musikalische Chronik des 1ten Quartals.

(Beschluss.)

Das Eröffnungs-Concert enthielt folgende, durch die Zöglinge des Conservatoriums und ausgewählte Vereins-Mitglieder vorgetragene Tonstücke: Ouverture von Hrn. Hofrath von Mosel; Weihgesang, Cantate, gedichtet von Grillparzer, in Musik gesetzt von Lachner; Pianoforte-Variationen von Herz, gespielt von Fräulein Magoy; Arie mit Chor von Rossini, gesungen von Fräul. Josephine Fröhlich; grosser Chor von J. N. Hummel. No. 1 ist ein glänzendes Instrumentalwerk, dem Vernehmen nach ursprünglich zur Tragödie „Otto der“ componirt und mit gutem Grunde hier zur Production gewählt, weil das den Schluss bildende Nationallied: „Gott erhalte“ der Feyer des Tages ganz vollkommen entspricht. — Weniger schien die Cantate zu befriedigen. Dass Grillparzer ein geborner Dichter ist, wird Niemand leugnen. Nun aber wollen wir schlechterdings nicht der Zahl jener fanatischen Enthusiasten beygesellt werden, die in blinder Anbetung vor ihrem Götzen niederfallen, und auch selbst das an demselben ehrfurchtsvoll noch bewundern, was die Bonzen des Dalai Lama der gläubigen Menge als Leckerbissen verabreichen, und gestehen somit sonder Hehl und Scheu, dass wir, wohlwissend zwar, wie wenig ein Gelegenheitsstoff die Phantasie zu entflammen vermag, dem ungeachtet von dem Sänger der Sappho mehr, als gegeben ward, zu erwarten uns berechtigt wähnten. Darin dürfte nun vielleicht auch ein Entschuldigungsgrund für den Tonsetzer liegen, wenn es ihm, trotz aller sichtlichen Anstrengung dennoch nicht so recht gelingen wollte, den prometheischen Funken hehrer Begeisterung zu erhaschen, obschon einzelne Momente in seiner Arbeit poetisch wahr aufgefasst sind und den denkenden Meister beur-

kunden. — Der Introductionschor: „Tretet ein und lasst euch nieder," E dur, hat einen schönen Fluss; auf die interessante Führung der Grundstimme ist, wie überhaupt im ganzen Werke, besondere Sorgfalt verwendet; die Rossini'schen Vorschläge, von längerer Dauer als die nachfolgende Note, fallen dem Zeitgeschmacke zur Last. Zur Mittelstelle sind die Verse: „Freund der Tonkunst und der Lieder, stehst du stumm, und glaubst es kaum?" verwendet, worauf mit einer neuen Begleitungsfigur das Thema wiederkehrt und der Satz mit anschwellender Stärke und breit ausgesponnen feurig schliesst. Die nächste Nummer ist ein Wechsel-Terzett zwischen Bass, Tenor und Sopran (Hrn. Leitgeb, Titze und Fräulein Albrecht) in C dur, mehr declamatorisch gehalten, welches bey der harmonischen Vereinigung der Stimmen eine höhere Bedeutsamkeit erhält, und gegen das Ende durch die hinzutretenden Chormassen noch grössere Wirkung hervorbringt. Darauf folgt ein Lied für den Sopran, über eingelegte Textworte, As dur, schön empfunden und wahrhaft gemüthlich, mit zarter Harfenbegleitung und einer obligaten Clarinette, welche, wie Ulme und Rebe, den Schmeichelgesang der Stimme schwesterlich umrankt. Der daran sich reihende Chor: „Da, welch' Regen, still Bewegen, durch Gekluft und Wald und Flur?" in derselben Tonart, hat unbestritten den entschiedensten Werth; von grossem Effect ist die allmälige Steigerung bey der Stanze: „Aber sichtbar helle Fäden zieht der Wohlklang durch die Luft;" die tremolirenden Violinen, der in Triolenfiguren auf- und niederwogende Bass belebt fortwährend den interessanten Satz, und da, wo auch das Gedicht einen höhern Aufschwung nimmt: „Wie der Saiten sieben Zeilen, stellen sieben sich die Säulen, und der Leyer hohlen Bau ahmt die Kuppel nach genau: in dem Giebel lebt der Dreyklang, fünf und vier gibt Breit' und Höh', und der Tempel in der Mitte ist der Einklang in der Höh'" — liegt in dem symbolischen Unisono aller Stimmen ein tiefer Sinn. — Ein vierzeiliges Recitativ des Tenors bereitet das kurze Bass-Solo vor, worin die Anspielungen auf das Vorhergegangene auch in der Musik analoge Wiederholungen bedingten; ohne Unterbrechung fällt feyerlich der Schlusschor ein: „Tochter, du des ewigen Vaters," E dur, Andante maestoso, $\frac{3}{4}$ Tact, von welchem die Strophe: „Von der Götter sel'gem Glücke" als Vocal-Cantilene behandelt ist, wogegen der energische Schluss im beschleunigtern Zeitmaasse wirksam contrastirt, und das, vom Dichter dreymal als Rosalie eingewebte Wort: „Begeisterung!" kräftig betont, herausgehoben wird. — Hummel's Composition verdient wahre Auszeichnung. Da der gedruckte Text nicht verabreicht wurde, so kann nur von dem Total-Eindrucke die Rede seyn, und dieser war in jeder Hinsicht grossartig, Kenner und Layen befriedigend. Nach drey gewaltigen Eingangs-Accorden beginnt der erste Chor, meist in reinen Dreyklängen und gewichtigen Noten, eine religiöse, höchst würdevolle Melodie, mit kurzen Einschnitten und choralmässigen Ruhepuncten (Es dur), unterstützt Anfangs durch dröhnende Blechinstrumente, zuletzt vom ganzen Orchester. Gleichsam echoartig antwortet in sanften Weisen und ähnlichen Rhythmen der entfernte zweyte Chor (B dur), begleitet von Clarinetten, Hörnern, Fagotts und lispelnden Harfen. Da erschallt der Tuba mächtiger Ruf (Trompeten in Es) und beyde Chöre vereinigen sich, im lebhaften Allegro jubilirend, wahrscheinlich zum Preise der Tonkunst. Von hier an muss die Arbeit meisterhaft genannt werden. Die acht Realstimmen lösen sich wechselweise ab in contrapunctischen Nachahmungen und werden in bedeutsamen Harmonierückungen fortgeführt; die Instrumentalpartie, nicht bunt, aber glänzend colorirt, behauptet selbstständig ihre Rechte; Alles athmet Reichthum, Glanz, Pracht, Majestät; und dabey tritt Alles so klar, so bündig, so unverkünstelt, so allgemein verständlich, von fester Hand mit wenigen, aber vielsagenden Pinselstrichen gezeichnet hervor, wie wir es bey diesem Tonsetzer, der treu hält zur Schule des reinen Geschmacks, von jeher gewohnt sind. — Dass auch die Pianistin und Sängerin mit einem Beyfalls-Wolkenbruch überschüttet wurden, versteht sich von selbst; was sich aber nicht von selbst versteht, und doch — leider! — nicht verschwiegen werden darf, ist: dass der Saal sowohl am Tage der Einweihung, als bey der Wiederholung, nicht einmal zur Hälfte, wenigstens von Neugierigen, besetzt war. Denke Jeder davon, was ihm beliebt. — Das durch das tiefbetrauerte Ableben des Cardinal-Erzherzogs Rudolph von Oesterreich, welcher kraft seines letzten Willens die Gesellschaft mit einer Donation seiner kostbaren Bibliothek und unschätzbaren Musikalien-Sammlung beglückte, erledigte Protectorat geruhten Seine Kaiserliche Hoheit, der Grossmeister des deutschen Ordens, Erzherzog Victor Anton, huldreichst anzunehmen. —

Die Donnerstags allwöchentlich eingeführten Abend-Unterhaltungen, wobey nur abonnirte Vereinsmitglieder den Zutritt erhalten, sind nunmehr auch in dieses angenehme Locale verlegt worden. Das einleitende Streich-Quartett von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Feska, Romberg, Onslow, Maurer, Rhode, Mayseder u. A. wird abwechselnd durch die Herren Böhm, Hellmesberger, Holz, Kaufmann, Beckers, Linke, Merk und andere tüchtige Künstler ganz trefflich vorgetragen. Dann folgen einzelne Concertstücke für verschiedene Instrumente, Arien, Duetten, mehrstimmige Gesänge, Chöre, Finale's aus beliebten Opern u. s. w., meistens nur am Piano begleitet, wodurch ein paar Stunden auf eben so anständige, als ergötzliche Weise entschwinden. —

Da dieser, in der Kaiserstadt erste und einzige, ausschliesslich solchem Zwecke geweihte Concertsaal gegen eine billige Entschädigung auch an fremde und einheimische Virtuosen überlassen wird, so eröffnete noch vor dem Jahresschlusse Hr. Musikdirector Clement den Reihen. Er spielte ein Concert und eine freye Phantasie, oder vielmehr ein Potpourri, aus den heterogensten Bestandtheilen construirt und überladen mit Schwierigkeiten. Doch traurig, wenn man von einem Künstler sagen muss: er hat sich selbst überlebt; und zwiefach schmerzhaft, wenn des Knaben früh gereiftes Talent zu so ausserordentlichen, leider sich nicht verwirklichenden Erwartungen berechtigte. Clement, ein geborner Musiker, wäre er auch ohne Arme zur Welt gekommen, mit seiner bewundernswürdigen Auffassungsgabe, mit seinem merkwürdigen Gedächtnisse, mit seinem unglaublich feinem Gehöre, mit seinem schnellen und sichern Ueberblicke müsste, wenn er ernstlich gewollt, der Heros aller lebenden Orchester-Chefs, ja als Spieler ein Nebenbuhler Paganini's geworden seyn, hätte er mit dem ihm verliehenem Pfunde besser Haus gehalten, wäre er, anstatt rückwärts zu schreiten, mit der Zeit gegangen, und hätte er den Grundsatz beherzigt, dass in der Kunst schlechterdings kein Stillstand zu dulden sey. Das ist nun aber vorbey und nicht mehr zu ändern. — Die Einschiebsel boten wenig Erhebliches; eine Bass-Arie des Hrn. Borschitzky; ein Quodlibet auf Walzer-Melodieen!!!, gesungen von Mad. Kneisel, und zwey Declamationen, ein humoristisches, von Hrn. Scholz, und ein scherzhaft naives Gedicht, von des Concertgebers hübschem Töchterlein ganz artig, ohne Scheu und Befangenheit recitirt. —

Die beyden im verflossenen Advente abgehaltenen Gesellschafts-Concerte brachten Mozart's Symphonie in D und die eroica von Beethoven; dessen Ouverture zu Coriolan und jene aus Chelard's Macbeth; zwey Arien von Rossini und Vaccaj; ein Violin-Rondo und Würfel's Pianoforte-Concert, nebst Chören von Vogler und Händel. Neu für unser Publicum war nur die zweyte Ouverture; sie verräth ein schönes Talent, dürfte jedoch bezüglich des unerwartet raschen Schlusses für den Concertsaal weniger geeignet, und im Theater, als Prolog der Handlung, wirksamer placirt seyn. —

In der Pfarrkirche am Schottenfelde führte Hr. Weiss d. j. ein Requiem und eine grosse Messe von seiner Composition auf. Beyde Werke, ohne gerade eben auf Classicität Anspruch zu machen, sind recht verdienstlich; die gefährliche Klippe zwischen der profanen und kirchlichen Schreibart ist glücklich vermieden, und die kräftigen Fugensätze zeigen von Gewandtheit im strengen Style. —

Ludwig van Beethoven's Studien, gesammelt und herausgegeben von Ritter von Seyfried, deren Erscheinung theils durch den mühsamen Druck, theils durch die eingetretenen ungünstigen Zeitverhältnisse verspätet ward, sollen nunmehr bestimmt zur kommenden Ostermesse die Presse verlassen. Das erstgenannte Hinderniss besteht dem Vernehmen nach hauptsächlich darin, dass die Strauss'sche Officin nur einen geringen Vorrath an Noten-Typen besitzt, somit jeder corrigirte Bogen also gleich vollständig abgedruckt und der Satz unverzüglich zerbrochen werden muss, um neuerdings wieder das benöthigte Material zur Fortsetzung zu gewinnen. —

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

F. Kalkbrenner, Op. 112. Variations brillantes sur l'Air: „Je suis le petit Tambour," pour le Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse.

— Op. 113. grand Concerto pour deux Pianofortes avec Accompagnement d'Orchestre ad libitum.

E. Marxsen, Op. 14. grand Divertissement brillant pour Harpe (ou Pianoforte).

Leipzig, am 7ten April 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten April. No. 17. 1832.

Ueber den Unterschied zwischen „Symphonie" und „Ouverture."

Von Carl Borromäus v. Miltitz.

Wer sich auch die Eigenthümlichkeiten beyder Arten von Tonstücken nicht ganz klar gemacht hätte, der würde dennoch, hätte er nur eines von beyden gehört, nicht leicht in den Fall kommen, ihre Namen zu verwechseln. Auch hört man in Deutschland nicht leicht von der Symphonie zu einer Oper sprechen, nur in Frankreich vernachlässigt man das französische Wort Ouverture und sagt gewöhnlich „la Sinfonie de l'opéra" und in Italien kennt man das Wort overtura oder ouvertura gar nicht — was auch etymologisch richtig nur apertura heissen müsste — und nennt den Eröffnungssatz einer Oper die Symphonie. Was nun eine Symphonie eigentlich sey, das ist schon vielfältig besprochen worden, und ich selbst habe im Jahrgange 20 (1818) der trefflichen Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung No. 15 meine individuellen Ansichten hierüber ausgesprochen, die ich zum Theil an den anerkanntesten Meisterwerken geprüft und berichtigt hatte. Was aber eine Ouverture ihrem Zwecke nach seyn soll, ist noch nicht festgestellt und ich erlaube mir im Folgenden einen Versuch zur Feststellung dieses Begriffes zu machen, so wie über den Styl, in welchem viele der heutigen Ouverturen geschrieben sind, meine Gedanken vorzutragen. Ich muss vorher erwähnen, dass der treffliche, scharfsinnige Gottfried Weber, den ich unbegränzt verehre, im Jahrgange 15 (1813) der Leipz. Allgem. Musikal. Zeitung No. 38 bey Gelegenheit der Anzeige von C. M. v. Weber's genialer Ouverture zur Oper: „der Beherrscher der Geister" sich also vernehmen lässt. „Noch sind die Aesthetiker nicht einig über den eigentlichen Zweck der Ouverture — über die Frage, ob sie eine Skizze, gleichsam einen Elenchus oder Argumentum des ganzen Stücks enthalten und dessen Gang, wie in einem Zauberspiegel, voraus sehen lassen — oder ob sie, gleichsam blos Introduction, nur auf die ersten Scenen des Stücks vorbereiten, oder endlich, ob sie den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen soll, in welcher er für den Totaleindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird." Der gelehrte Verf., der seine eigene Meinung ganz zurück behält, setzt hinzu, der Streit sey eher zu schlichten, als zu entscheiden, nach Umständen können alle drey Tendenzen zweckmässig und vielleicht auch noch eine vierte denkbar und auch unverwerflich seyn. Ich leugne diese verschiedenen Modalitäten und behaupte, nur eine der oben aufgestellten Ansichten sey die wahre, nämlich die, dass die Ouverture den Zuhörer im Allgemeinen in diejenige Stimmung versetzen solle, in welcher er für den Totaleindruck der ganzen Oper am empfänglichsten seyn wird. Alle übrigen Ansichten verfehlen den Zweck und sind — man verzeihe den kategorischen Ton — Irrthümer. Hier meine Gründe. Der Componist bezweckt durch die Ouverture eine in Tönen ausgesprochene Ankündigung, aber keine Musikkarte seiner Arbeit zu geben. Den musikalischen Localton — wenn die Musik der Malerey diesen Ausdruck abborgen darf — in welchem das Stück gehalten ist, will er angeben, nicht mehr und nicht weniger. Sollte die Ouverture nur auf die erste Scene vorbereiten, so würde sie in hundert Fällen neun und neunzig Mal fehlerhaft seyn. Denn welcher Dichter würde wohl absichtlich sein Stück so arm anlegen und seinen Knoten so flach schürzen, dass die erste Scene gleich das ganze Gewebe der Intrigue darlegte und so — wie im Kortez die Verbrennung der spanischen Schiffe — das ganze Interesse, anstatt von Scene zu Scene zu steigen, gleich in der ersten Scene voraus weggenommen würde? Oder wer würde die Langweile einer Oper

aushalten, in der die Ouverture den Styl der ersten Scene und somit aller übrigen andeutete? Wenn nun aber die letzte Scene — wie z. B. in dem Giovanni — oder die mittlere — wie in der Stummen von Portici — die interessantesten sind, wie wird sich dann die Ouverture vernehmen lassen müssen? Was würde man aber im letzten der angegebenen Fälle zu einer Ouverture sagen, die — ich habe solche Missgriffe erlebt — fast alle Themata der Oper nach einander ohne innern Zusammenhang verbunden ableyerte? Wäre das nicht eben so viel, als wenn man Jemandem anstatt der Vorrede eines Buches blos die Kapitelüberschriften vorläse, oder als wenn der Demonstrator eines Mineralien-Cabinets zur Erklärung der Gebirgsarten seinen Zuhörern ein Stück Puddingstone vorlegte, in welchem alle einzelnen Bestandtheile zu einem buntscheckigen Ganzen in einander geknetet sind? Nein, die Ouverture kann und soll dem Zuhörer nur verkündigen, ob er ein heiteres oder trauriges, ein militärisches oder ländliches, ein Schauer erregendes, mit den Schrecken der Geisterwelt ergreifendes, oder mit den magischen Klängen des Feenreiches bezauberndes Tongedicht vernehmen wird. Solch eine allgemeine Angabe des musikalischen Farbentones liegt aber vollkommen im Bereiche der Mittel unserer Kunst und der Einwurf von bürgerlichen oder heroischen Begebenheiten genommen, ist gar keiner, da alle Ereignisse, die den ganzen Context eines Operngedichts bilden, doch entweder ernst oder heiter seyn müssen und nur nach Nüançen verschieden seyn können. So wird die Ouverture zu Cimarosa's heimlicher Ehe eben so gut komisch seyn müssen, als die zum neuen Sonntagskind oder zum Hausgesinde, nur in verschiedener Schattirung, die zum Freyschützen anders, aber doch auch geisterhaft, wie die zum Don Giovanni. Es kann auch wohl, wie z. B. in der zuletzt angeführten Oper, in der Ouverture im Eingange der entscheidendste Moment — hier die Geisterscene — gleichsam präsagirt und angedeutet werden, allein es nicht nöthig, wenn es sich nicht gleichsam aufdringt. Beyspiele sind: die Ouverture zur Zauberflöte, zu Cosi fan tutte, zu Axur, Palmira, und unzählige andere, in denen kein einziges später gebrauchtes Thema voraus anklingt. Nun wir bestimmt zu haben glauben, was die Ouverture enthalten solle und was nicht, wollen wir noch etwas über den Styl der heutigen Ouverture sagen. Vielleicht wird sich auch hieraus über die Art, wie die Ouverture in musikalischer Hinsicht geschrieben seyn müsse, etwas Brauchbares abstrahiren lassen.

So wie eine Rede, ein Aufsatz, eine wissenschaftliche Ausarbeitung, einen Hauptgedanken aufstellen und die daraus abzuleitenden Folgerungen logisch darin entwickelt werden müssen, wenn die Arbeit für den Kenner Werth haben soll, eben so ist auch in einem jeden musikalischen Werke, und hier zunächst in einer Ouverture, Auffassung eines Hauptgedankens und dessen logische Entwickelung unentbehrlich. Hierdurch erhält das Werk Einheit und Klarheit, zwey Eigenschaften, die den Kenner wie den Nichtkenner — den ersten bewusst, den andern sich selbst unbewusst — entzücken und der Arbeit dauernden Erfolg versprechen, indem sie nicht nur das augenblickliche, sondern auch das reflectirende Gefühl befriedigen. Dieser Punct ist so wichtig, es hängt so sehr die Wirkung musikalischer Productionen davon ab, dass sich der Schreiber dieses Aufsatzes vorbehält, ihn ein andermal in diesen Blättern weitläufiger zu besprechen. Jetzt zu unserm Gegenstande zurück. Die von der Ouverture verlangte musikalisch-logische Einheit und Durchführung ist auf zweyerley gleich unverwerfliche Weise zu erreichen. Die Wahl dazwischen bleibt dem Genie, der Kunstgelehrsamkeit des Componisten und seiner Beurtheilung überlassen. Man kann nämlich entweder einen Hauptgedanken wählen und mit diesem fast ganz allein arbeiten, indem man ihn in freyen imitatorischen Verschlingungen, in verschiedenen Stimmen, bald ganz abgebrochen, bald, wenn es sich ungezwungen thun lässt, in veränderter Geltung, durch reiche Modulation neu verziert, auftreten lässt. Von dieser Art sind die meisterhaften Ouverturen Mozart's zu Cosi fan tutte und der Zauberflöte, die herrliche von Vogel zum Demophoon, die von Cherubini zur Medea. Da hier fast nur mit einem Hauptgedanken gearbeitet wird, so gehört zuvörderst ein sehr glücklicher Moment dazu, um einen solchen zu erfinden, und viel Geschicklichkeit, ihn so verschiedenartig zu behandeln, dass er immer interessant erscheine. Dass hier nicht von contrapunctisch strenger, fugenartiger Arbeit die Rede sey, versteht sich von selbst, da sie in der Oper nicht an ihrem Platze ist und trocken und langweilig erscheinen würde. Desshalb haben wir auch mit Bedacht gesagt, es werde fast nur mit dem Hauptgedanken gearbeitet. Die

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Oktober N°. 5. 1801.

Abhandlung.

Ueber ein physiologisches Kennzeichen des musikalischen Talents.

Nach Hrn. D. Galls Entdeckungen.

Man hat es zwar schon langst geahndet, dass die Psychologie wichtige Aufschlüsse von der Physiologie zu erwarten habe: indessen ist man mit allen den unbestimmten Satzen über die Mischung der Safte, über das Verhaltniss der festen und flüssigen Theile, über das Organ der Seele, die Reizbarkeit der Nerven u. s. w. womit die psychologischen Lehrbücher ausgeschmückt sind, bis jezt zu keinem nur irgend haltbaren Resultate gelangt. Diesem Chaos von Hypothesen steht nun durch die langen und sorgfaltigen Beobachtungen des Herrn D. Gall in Wien eine ganzliche Umwandlung bevor.

Zum Verstandniss des folgenden ist es nöthig, einige Postulate aus Hrn. Galls Schadellehre voranzuschicken.

1) Der Sitz aller Fahigkeiten und Neigungen liegt einzig und allein im Gehirne.

2) Jede Fahigkeit ist an einen besondern Theil der Gehirnmasse gebunden, den man das Organ dieser Fahigkeit nennen kann.

3) Die vorzüglichere Entwickelung eines Organs bestimmt den vorzüglichen Grad der von ihm abhangigen Fahigkeit.

4) Die Gestalt des Schadels, besonders seiner innern Flache, hangt ganz von der Gestalt des Gehirns ab.

5) Also kann man aus den Erhabenheiten oder Vertiefungen des Schadels auf das Daseyn oder den Mangel gewisser Fahigkeiten und ihrer intensiven Starke schliessen.

Den Beweis dieser Satze wird man in einer musikalischen Zeitschrift nicht erwarten: ich führe sie daher auch nur als Postulate auf, ungeachtet ein Schüler Hrn. Gall's ihnen die Festigkeit der Axiome kaum versagen kann. Thatsachen lassen sich nimmermehr durch Argumentationen a priori umstossen, und auf Thatsachen ist Herrn Gall's ganzes System gegründet.

Eine betrachtliche und trefflich angelegte Sammlung von Menschen- und Thier-Schadeln, so wie von getreu geformten Gipskopfen solcher Personen, die durch irgend ein Talent oder auch den ganzlichen Mangel desselben ausgezeichnet waren, liefert die überzeugendsten und sinnlichsten Belege zu der Wahrheit, dass immer das Maas der Geistesfahigkeiten nach der Organisation der Gehirnstheile, und ihrem Abdrucke, dem Schadel, geschazt werden könne.

So zeigt z. B. Hr. Gall, dass Menschen, die entweder eine grosse Gedachtnisskraft, oder Scharfsinn, oder Witz, oder Beobachtungsgeist, oder Stolz, oder Ehrgeiz, oder entschiedene Anlagen zur Mechanik, zur Mathematik, zu theosophischen Spekulationen u. s. w. besitzen, bey aller Verschiedenheit in dem Baue ihres Schadels, dennoch in einzelnen Theilen desselben vollkommen übereinstimmen. Auf gleiche Art sind die charakteristischen Eigenschaften und Fahigkeiten der Thiere an ihrem Schadel ausgedrückt, so dass die Beschranktheit des Maulwurfs, die Furchtsamkeit des Rehes, die Schlauheit des Fuchses u. s. w. an eben der Stelle des knochernen Gewolbes zu erkennen ist, an welcher man den beschrankten, furcht-

anderen Zwischengedanken müssen aber im Character, im rhythmischen Bau nicht widersprechend seyn. Lassen sie sich mit einander gleichzeitig verbinden, desto schöner. So wechseln in der Ouverture zum Don Giovanni die folgenden Gedanken mit einander ab und erklingen oft sehr kunstreich zu gleicher Zeit:

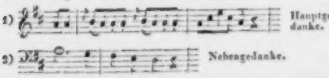

No. 1 ist der Hauptgedanke, denn er kündigt sich schon im Tacte 5 des Allegro's an.

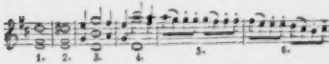

Eben so in der Ouverture zur Zauberflöte, wo das Thema mit dem Nebengedanken auf's Reizendste wechselt:

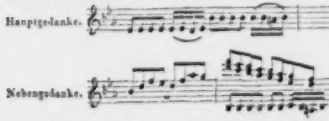

Zur zweyten Weise, Ouverturen zu schreiben, in welcher ebenfalls schöne und wirksame Sätze geliefert werden können, gehören z. B. die Ouverturen zum Axur, zur Palmira, zu Matrimonio segreto. Hier ist kein eigentlicher Hauptgedanke vorherrschend, noch eine, selbst lockere Durchführung sichtbar, allein die mit einander abwechselnden Motive sind aus derselben Gattung des Styls gewählt und widersprechen sich nicht in ihrer rhythmischen Gliederung — eine Hauptbedingung — noch in ihrer periodischen Structur. Auch Gluck's Ouverturen sind meistentheils so geschrieben. Wenn diese Art nun auch offenbar, sowohl in Erfindung als Ausführung, tiefer steht, so gewährt sie doch, von verständigen, geistreichen Componisten behandelt, einen guten **Totaleindruck**, und ist also dem Zwecke, ihrer Weise nach, entsprechend. Was soll man aber zu Ouverturen sagen, die, wie die zur Stummen von Portici, wohl den Eindruck des Lärmens, aber nicht einer grossen, vorher beabsichtigten Wirkung machen und aus einer Verkettung von wilden, tändelnden, marschmässigen Themenparcellen zusammengesetzt sind? Denn welcher Zusammenhang ist zwischen der Structur und dem Ausdrucke folgender beyder Passagen, von welchen die eine die Ouverture eröffnet und also der Hauptgedanke scheinen würde:

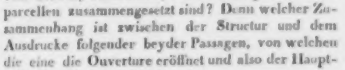

wenn sie nicht bald darauf durch folgende tändelnde abgelöst würde:

Und auf diese folgt nun wieder ein marschähnliches Motiv! Consequenter behandelt scheint mir Rossini's Ouverture zum Tell, wo das musikalische Gemälde des Fön's (Sturm auf den Alpen) vor und nach ländlicher Ruhe ein dem Inhalte des Gedichtes nah verwandtes Bild gibt. Durch das Ertönen des Alpenhornsthema reiht sie sich den Ouverturen der ersten Gattung an. Dagegen begreift man nicht, woher am Ende das so beliebte Stückchen

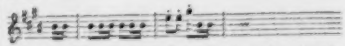

kömmt und zu welchem Zwecke; denn dass ein altschweizerisches Kriegslied zum Grunde liegen solle, lässt sich weder glauben noch darin erkennen!

Von dem kraft- und saftlosen Gemengsel, welches die Herren Vaccaj, Paccini und Consorten ihren sogenannten Opern als sogenannte Symphonieen vorausschicken, ist gar nichts zu sagen, sondern es sind nur die Achseln darüber zu zucken. Aber mit Bedauern muss man bisweilen Ouverturen von deutschen Componisten hören, die zwar einen Hauptgedanken festhalten und mit nicht zu verachtender Geschicklichkeit durchführen, allein leider fehlt es diesem Hauptgedanken am Besten, nämlich an — Geist und Interesse, die durch keine noch so strenge Befolgung der Regel ersetzt werden. Da heisst es denn freylich wieder mit Göthe:

„Grau, Freund, ist alle Theorie
Und grün allein des Lebens goldner Baum."

Nachrichten.

Vermischte Nachrichten.

Italien. (Beschluss). Die bereits nach Mexico abgegangene italienische Singcompagnie lagte nach einer 59tägigen glücklichen Reise den 20sten July in Vera Cruz an, wo sogleich eine musikalische Akademie von Rossini'schen Stücken gegeben wurde, worauf sie ihre Reise fortsetzte und den 6ten August in Mexico ankam. — Oeffentlichen Blättern zu Folge hat die Carl in Madrid immerwährend gefallen. — Nicht zu vergessen eine wichtige, vom neusten Bologneser Theater-Journal angekündigte Nachricht: „Die Signora Artemisia Lanci aus Fano, Schülerin des Hrn. Maestro Luigi Clementi, wurde für's Urbiner Theater als Seconda Donna engagirt."

Verzeichniss der Kapellmeister zu S. Marco in Venedig, aus dem Buche Actor, des Archivs dieser Kirche gezogen.

	erwählt	
Pietro de Fossis		
Adriano Villaert	1527	12. Dcbr.
Cipriano Rore	1563	18. Oct.
Giuseppe Zarlino	1565	5. July.
Baldassare Donati	1590	9. März.
Giovanni Croce, Chiozotto genannt	1603	13. July.
Giulio Cesare Martinengo	1609	22. Aug.
Claudio Monteverde	1613	19. Aug.
Giovanni Rovetta	1643	21. Febr.
Franc. Caletto, Cavalli genannt	1668	20. Nov.
Nadal Monferrato	1676	30. April.
Giovanni Legrenzi	1685	23. April.
Gio. Batt. Volpe, Rovettino genannt	1690	6. Aug.
Gio. Domenico Partenio	1692	10. May.
Antonio Biffi	1701	5. Febr.
Antonio Lotti	1733	8. März.
Antonio Polaroli	1740	21. May.
Giuseppe Saratelli	1747	24. Sept.
Baldassare Galuppi, Buranello genannt	1762	6. April.
Ferdinando Bertoni	1784	21. Jan.
Bonaventura Furlanetto	1797	23. Dcbr.
Gio. Agostino Perotti	1817	2. May.

Verzeichniss der Organisten der ersten Orgel.

	erwählt	
Maestro Zucchetto	1318	
M. Francesco da Pesaro	1337	10. April.
Gio. Antonio Dattelo	1368	20. Jan.
Andrea di S. Silvestro	1375	8. Nov.
Joannino Tagliapietra	1379	12. März.
Fra Antonio de' Servi	1389	10. July.
Fra Giacomo Filippo de' Servi	1397	1. Aug.
Maestro Zuane	1406	7. Dcbr.
Maestro Bernardino*)	1419	3. April.
Bernardo Mared	1443	15. April.
Bartolamio Battista	1459	22. Sept.
Aloise Arciero	1518	19. Febr.
Giulio Segnal	1530	20. Nov.
Baldissare da Imola	1533	29. März.
Jachet Fiamingo	1541	15. July.
Girolamo Paraboscо	1551	
Claudio	1557	2. July.
Zuanni Gabrieli	1586	7. Nov.
Gio. Paolo Vasij	1616	30. Dcbr.
Carlo Filliago	1625	2. May.
Massimiliano Neri	1644	18. Dcbr.
Gio. Batt. Volpe, Rovettino genannt	1666	25. Aug.
Antonio Lotti	1693	31. July.
Agostino Coletti	1736	21. May.
Ferdinando Bertoni	1752	22. Aug.
Gio. Batt. Grazioli		
Francesco Bianchi		
B. Marco Faggi		

Organisten der zweyten Orgel.

	erwählt	
Francesco Dario	1490	20. Aug.
Zuanne de Marin	1502	6. Febr.
Fra Dionisio Memo	1507	22. Sept.
Fra Armano	1516	16. Sept.
Anibale Padoano	1552	29. Nov.
Andrea da Conaregio	1556	30. Sept.
Vincenzo Bel	1586	30. Dcbr.
Iseppo Eramoj	1588	30. Oct.
Paolo Giusto	1591	15. Sept.
Jan Pietro Bert	1624	26. Sept.
Franc. Coletti, Cavalli genannt	1638	23. Jan.
Pietro Andrea Ziani	1668	20. Jan.
Pre' Giacomo Filippo Spada	1677	26. Jan.
Benedetto Vinaccesi	1706	7. Sept.
Pre' Aloise Tavelli	1719	30. Juny.

Verzeichniss der Kapellmeister an der Mailänder Domkirche vom Jahr 1619 bis 1823.

	erwählt.	gestorben.
Gabuzzi Giulio Cesare	1619	1633.
Rev. Donati Ignazio	1633	1638.
— Turati Gio. Antonio	1640 (alt 50 J.)	1650.
Grancino Michelangelo	1663 (alt 63 J.)	1669.
Grossi Gio. Antonio	1669	1682.
Cossoni	1684 **)	
Appiano Gio. Maria	1693	1714.
Ballani Carlo	1714	1747.

*) Wahrscheinlich der Deutsche Bernard, welcher das Pedal erfand. *Anmerkung des Correspondenten.*

**) Verabschiedet 1687, wieder erwählt 1688 mit einer Zulage von 300 Lire; darauf verbrannte er all' seine Musik und nahm die Flucht im J. 1692.

	erwählt.	gestorben.
Fioroni Gio. Andrea	1747	1778.
Sarti Giuseppe, ging mit Erlaubniss des Kaisers Joseph's mit Urlaub nach Petersburg auf drey Jahr, kam aber nicht zurück, dessegen wählte man	1779	
Zingarelli Nicola, der auch nur kurze Zeit blieb; darauf einstweilen		
Bianchi Franc. Vicemaestro	1783	
Monza cav. Carlo	1787	
Guaglia Agostino	1802	1823.
Negri Benedetto	1823	

Nachschrift.

Da gerade im heutigen Berichte vom spanischen Schriftsteller Feyjoo die Rede ist, so wird der unlängst in diesen Blättern vom Verfasser des Dizionario e Bibliografia della Musica gemachten Aufforderung zu Folge als Beytrag angegeben, wie derselbe zu citiren sey:

Feyjoò (Padre maestro Fr. Benito Geronimo), maestro general de la religion de S. Benito catedratico de primo de Theologia Jubilado de la Universidad de Oviedo: Teatro critico universal o discursos varios en todo genero de materias para desengaño de errores comunes. Madrid, 1749, acht Bände in 4. Ist die achte Auflage. Die Dedication ist aus Madrid 25sten August 1726 datirt.

Tom. I. Disc. XIV. p. 288 — 313. Contra musica de los templos (handelt von der Kirchenmusik und von der alten und neuen Musik).

Tom. IV. Disc. XII. p. 293 — 99 (handelt ebenfalls von der alten und neuen Musik).

Tom. VI. Disc. XII. enthält einen kleinen unbedeutenden Abschnitt über Musik.

Suplemento de el Teatro critico Tom. IX. Ibid. 1741. (Die Dedication von Oviedo 20sten October 1740 datirt). — Ilustration apologetica al I y II Tomo del Teatro critico 1746.

Cartas eruditas y curiosas en que por la mayor parte se continuan el designio de el Teatro critico universal. Madrid, 1748. Zwey Bände in 4. (Ist die zweyte Auflage und die Dedication aus Oviedo 1sten May 1742 datirt).

Carta XXIII. S. 209 — 11 enthält Unbedeutendes über Musik.

Carta XXXXIV. S. 353 — 81. Maravillas de la Musica y cotejo de la antiqua con la moderna. Caso moderno de la eficacia de la Musica contra una enfermedad; si los modernos la cultivan mas que los antiguos.

Den von Forkel nach den Hamburger Unterhaltungen B. I. S. 526 — 53 von diesem Schriftsteller citirten Aufsatz: el deleyte de la Musica u. s. w. habe ich in all' diesen Bänden nicht auffinden können.

Prag. Meyerbeer's „Margarethe von Anjou" hat nur theilweise angesprochen, auch steht sie an innerm Werthe den meisten seiner hier früher gehörten Compositionen, vorzüglich dem „Ritter von Rhodus" weit nach, und erinnert kaum mehr an den genialen Tondichter des Almelek. Nur in wenigen Stellen scheint es, dass er mit einer fremdartigen Form gleichsam ironischen Scherz treibe, dagegen aber kommen einige seiner Stereotypen — denn diese hat er auch, wenn gleich nicht so viele als Rossini — auch wieder fleissig vor. Die schönsten Nummern sind unstreitig die Introduction, die Arie der Königin im zweyten Acte (bey welcher wir jedoch ganz von der Situation abstrahiren müssen) und besonders das Duett der Laura mit Gamautte; mehre andere Musikstücke — besonders das erste Finale — sind über die Maassen gedehnt und ein paar ergreifende Momente, die der Stoff bot, durchaus nicht so benutzt und aufgegriffen, als man es von einem Meyerbeer erwarten konnte. Was die Aufführung betrifft, so war Mad. Podhorsky (Margarethe) im Gesange ausgezeichnet, und wurde von Dem. Emmering (Laura) und Hrn. Strakaty (Belmonte) sehr brav unterstützt, wenn auch Letzterer etwas mehr Kehlgeläufigkeit bedurfte. Hrn. Draka fehlt es an Kraft zur Durchführung des Herzogs, die er durch allzugrosse Anstrengung hervorzwingen will, und damit leicht seiner Stimme Schaden zufügen dürfte. Wenn Gamautte mit Hrn. Podhorsky statt Herrn Feistmantel besetzt wäre, dürfte freylich das Komische derselben gelitten, dagegen würde die interessanteste Nummer des Ganzen sehr gewonnen haben.

Am Conservatorium der Musik gibt es viele Veränderungen. Ein Lehrer dankte ab, um seine Einkünfte zu verbessern, ein paar andere wurden abgedankt, die Lehrerin des höhern Gesanges, Mad. Zomb, geborne Teyber, starb, und an ihre Stelle trat Mad. Podhorsky, welche aber schon in derselben Woche, wo sie das Amt antrat, dasselbe auch wieder niederlegte, ihre ehemalige Singmeisterin Mad. Batka hat es nachher verwaltet, ist aber

auch schon wieder entlassen worden, und es steht nun dahin, ob es dem Institute gelingen werde, einen tüchtigen Gesanglehrer zu gewinnen, oder ob es sich mit dem Lehrer der ersten Klasse, Hrn. Schnepf (der für seine gegenwärtige Stellung taugt) auch für den höhern Gesang behelfen werde.

Die Weihnachtswoche brachte uns zwey musikalische Akademieen, die erste vom Conservatorium der Musik (dem Vernehmen nach zur Erhöhung des Gehaltes für den aus Dresden verschriebenen Lehrer des höhern Gesanges) veranstaltet, wurde mit einer grossen Beethoven'schen Symphonie (C dur) eröffnet, und obschon diese unter diejenigen Werke des verewigten Tondichters gehört, in denen sich sein Genius am wenigsten klar und grossartig ausgesprochen, wir dieselbe auch vor kürzerer Zeit in einem der gewöhnlichen Conservatoriums-Concerte gehört haben, riss doch die vortreffliche kräftige und präcise Production zu den lebhaftesten Beyfallsäusserungen hin. Der Glanzpunct des Abends war die herrliche Ouverture aus Catel's Semiramis, gewiss das grandioseste Werk unter allen Ouverturen der neuern Zeit, welche hier mit wahrer Feuergluth wie aus einem Gusse vorgetragen, mit Enthusiasmus aufgenommen wurde und wiederholt werden musste. Wir haben die Ensemblestücke zuerst erwähnt, weil sie in diesen Concerten das Vorzüglichste sind, aber auch unter den Solospielern zeichneten sich die Violinspieler und vor Allen der vorzügliche Violoncellist Hr. Lorhan (absolvirter Zögling des Instituts) aus, welcher Letztere bey gleichen Fortschritten bald unter die bravsten Künstler auf seinem Instrumente gezählt werden dürfte. Die Concertisten auf der Flöte und dem chromatischen Waldhorne sind von der Aufnahme von 1828 (also noch nicht drey volle Jahre im Conservatorium) und leisten Alles, was sich in dieser Zeit erwarten lässt. Auch der Gesang lieferte mehr Erfreuliches. Dem. Minona Blumauer trug eine Arie von Rossini (wenn wir nicht irren aus Elisabetta) mit grosser Zartheit, Gefühl und glücklicher Ueberwindung der Schwierigkeiten vor. Diese junge Sängerin, mit einer höchst wohlklingenden, äusserst gefügigen Stimme, angenehmen Gestalt, gefühlvollem Vortrage und bedeutendem dramatischen Talente, wird bey ihrem Auftritte eine sehr erfreuliche Acquisition für eine deutsche Oper seyn. Auch Dem. Julie Buschek, welche mit Dem. Katharine Hlama ein Duett von Nicolini sang, zeigte löbliche Fortschritte, dagegen kam uns die Letztere minder klangreich vor, als im vorigen Frühjahre. Den Beschluss machte eine kräftige neue Ouverture von Lindpaintner, dessen Bekanntschaft wir einzig dem Conservatorium zu danken haben. Die hiesige Bühne macht so manchen Versuch mit Opern, so sollte sie uns doch auch einmal eine von jenem Meister zum Besten geben.

Das alljährliche Weihnachts-Concert der hiesigen Tonkünstler-Gesellschaft zum Vortheile ihres Wittwen- und Waisen-Instituts, brachte in seiner ersten Abtheilung die schöne Beethoven'sche Symphonie in A dur, eine seiner genialsten Schöpfungen, die gleichwohl nicht mit dem nöthigen Feuer vorgetragen, viel weniger Wirkung machte, als wenige Tage zuvor eines seiner schwächern Werke. Auch das Mahlmann'sche „Vater unser" von Spohr in Musik gesetzt, wurde schwach ausgeführt, und die Wahrheit bewährte sich abermals, dass unsere Sänger, selbst die kunstreiche Mad. Podhorsky, im Vortrage der oratorischen und Kirchenmusik durchaus nicht an ihrem Platze sind. Auch die Ouverture aus Gluck's Iphigenia auf Tauris, welche die zweyte Abtheilung eröffnete, wurde kalt vorgetragen und aufgenommen. Mad. Skraup erfreute mit Pianoforte-Compositionen von Czerny. Wir haben sie schon besser und — Besseres spielen gehört. Hr. Kail gab ein Concertstück für das Waldhorn zum Besten und nach ihm erschien Dem. Lutzer mit einer Arie von Raimondi, worauf sie noch ein Duett von Rossini (aus Semiramis) mit Dem. Emmering sang. Dem. Lutzer hörten wir vor ein paar Jahren und sie überraschte damals als eine der begabtesten Anfängerinnen, von welcher man sich Wunder versprach. Jetzt hat sie ihr Talent zwey Jahre unter der Leitung des gefeyerten Singlehrers Cicimarra in Wien weiter gebildet, ist es wohl auffallend, wenn man einen höhern Maasstab an sie legt und einen Theil der Wunder realisirt hofft? Wir hörten aber nur, wie damals, eine recht schöne, doch noch, wie damals, etwas kindisch klingende Stimme, eine reine Intonation, ganz vortreffliche Läufe, doch eines Theils vermissen wir den grossartigen Vortrag, den zwey heroische Singstücke (wenn gleich im italienischen Genre) erfordern, andern Theils verwunderten wir uns, dass sie uns meist nur die Mittel- und tieferen Chorden vernehmen liess, da bey ihr die höheren gerade die schönsten und glänzendsten sind. Mit einem Worte: Dem. Lutzer besitzt eine herrliche Naturgabe, die aber noch länger und mit angestrengtem

Fleisse ausgebildet werden muss. In dem Duett wurde Dem. Lutzer von Dem. Emmering sehr vortheilhaft und kunstgerecht unterstützt.

Kurze Anzeigen.

No. 1. *Offertoire „Deus noster Deus" pour II Soprano, II Altos, II Tenores et II Basses, composé par J. G. Aiblinger.* à Paris, chez les fils de B. Schott. Partition et Parties séparées: 1 Fl. 36 Kr.

No. 2. *Offertoire „Jubilate Deo" pour Soprano, Alto, Tenore et Basse, composé par J. G. Aiblinger.* Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 36 Kr.

Das erste achtstimmige Offertorium ist trefflich, ganz im guten Kirchenstyle gehalten und wirksam. Die Ausgabe ist in voller Stimmenpartitur auf vier Notensystemen, dazu auf zweyen für den Pianofortespieler zum Einüben und die einzelnen Singstimmen noch besonders. Nur ist in unserm Exemplare der Druck so äusserst schwach, dass Mancher Mühe haben sollte, es zu lesen. Zum Glück sind wir mit guten Augen versehen. Hoffentlich wird es nicht um alle Abdrücke so stehen.

Das zweyte ist auf dem Titel falsch bezeichnet; es sollten zwey Tenore angegeben seyn: es ist fünfstimmig. Uebrigens ist es am Werth dem ersten gleich, hat auch ganz gleiche Einrichtung und ist weit deutlicher gedruckt. Dem lateinischen Texte ist in beyden ein teutscher untergelegt, was die allgemeine Brauchbarkeit noch erhöht. Beyde werden am Besten ohne alle Begleitung vorgetragen.

IIIme Sinfonie pour deux Violons, Alte, Violoncelle et Contrebasse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trombes et Timballes. Composée — — par Bern. Romberg. Oeuv. 55. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

Wie es mit solchen Werken nur zu leicht geht, die blos in Auflegestimmen gedruckt werden können, so ist es uns auch mit dieser Symphonie ergangen. Hält man ehrlicher Weise die namhaftesten solcher Werke für wichtiger, als dass man einzig und allein das Fertigseyn der Drucker von Neuem verkündigen soll: so wartet man von einer Zeit zur andern, ob man nicht wenigstens zu einigem Urtheile durch eigenes Hören gelange. Geschieht das nicht, so greift man dann freylich endlich mit Seufzen zur Feder und schreibt im Unmuth: Sie ist schon ein Weilchen da, die dritte Symphonie, die Hr. B. Romberg im Drucke hat ausgehen lassen und die Stimmen sehen gerade so aus, als ob sie schön klingen müsste. Eins haben wir durch unser Warten doch gewonnen, nämlich Nachrichten von Männern, die sie hörten und sie schön fanden; es ist auch bereits gedruckt zu lesen, dass sie in bedeutenden Städten mit Beyfall gegeben und wiederholt worden ist. Die Sätze reihen sich so an einander: Auf ein ganz kurzes Einleitungs-Largo, $\frac{4}{4}$, C moll, aus 15 Tacten bestehend, folgt All. $\frac{4}{4}$, C dur; diesem das Scherzo Vivace: ihm ein Andante con moto, $\frac{3}{4}$, F dur und diesem das Finale, All. $\frac{4}{4}$, C dur. Die erste Violine zählt 11 Notenseiten. Die Ausgabe ist wieder so schön, wie man das zur Ehre der Haslinger'schen Verlagshandlung längst gewohnt ist.

Trois Duos concertants pour Clarinette et Basson composés — par L. Bender. Oeuv. 14. Paris, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Wir haben nicht zu viel, eher zu wenig Duetten für Blasinstrumente, mit Ausnahme der Flöten. Die hier genannten sind zweckmässige Uebungen und Unterhaltungen zugleich im gefälligen Styl und so geschmückt für beyde Instrumente, als sich diess nach dem im Titel gebrauchten Beyworte von selbst versteht.

Die nächtliche Heerschau, Gedicht von Zedlitz, in Musik gesetzt mit Klavier-Begleitung von Anton Hackel, in Wien. (Eigenth. der Verl.) Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 45 Kr.

Diese historisch und dichterisch anziehende Ballade ist hier von einem uns noch bisher unbekannten Componisten im Ganzen sehr gelungen und angemessen für eine Baritonstimme oder noch besser für einen Bass, der die einmalgestrichenen *d*, *e* und *fis* ohne Fistel singen kann, schaurig genug und so ungebunden, als es dem Schattenspiele gerecht ist, in glücklich erfundene Töne gebracht worden. Der Sänger und Spieler werden keine andere Schwierigkeit finden, als die im freyen

Vortrage liegt. Die Musik malt mehr, als Löwe's Weise auf diesen Nachtgesang. Es wird anziehend seyn, beyde Compositionen zu vergleichen. Auf dem Titelblatte dieser richtig und gut gedruckten Ausgabe steht, in nächtliche Wolken gehüllt, der Feldherr mit dem kleinen Hute und blickt, die Arme verschränkt, sinnend vor sich hin.

Zephyr-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema für ganzes Orchester componirt — von J. L. Böhner. 91stes Werk. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Vor dem Thema des Walzers, der in den Ueberschriften der Noten-Pappelwalzer heisst, leitet ein kurzes Adagio ein. Es folgen dann vier recht hübsche Variationen, mit welchen sich entweder die Oboe oder die Violine hören lässt. Die übrigen Instrumente begleiten. Mehr können wir nicht darüber sagen: wir haben keine Partitur.

Der Trompeter an der Katzbach (26sten August 1813), *Romanze von Jul. Mosen, für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianof., componirt von Aug. Schuster.* Op. 14. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Pietro del Vecchio. Pr. 8 Gr.

Eine in Dichtung und Musik sehr wohl gelungene Romanze, deren vortheilhafte Wirkung noch durch den Antheil der Vaterlandsliebe mächtig erhöht wird. Man wird sie nicht ohne lebendige Erregung singen und hören. Sie ist vieler Freunde werth. Das Titelblatt zeigt den zum Tode verwundeten Trompeter mit einigen Reitern in der Ferne. Das Ganze ist gut ausgestattet.

Der Tambour, Romanze aus der Novelle: Georg Venlot, von Jul. Mosen, für eine Bass- oder Bariton-Stimme componirt von Franz Otto. Op. 4. Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.

Auch diese Romanze ist schön gesungen in Wort und Ton, mit Begleitung des Pianoforte. Sie erregt Schauer und der Inhalt wird vor Allen den Sachsen schmerzlich seyn. Viel Wackere schlafen bey Namur: der erschossene Tambour entsteigt nächtens seinem Grabe und stöhnt seinen Geisterspruch der Mitternacht zu, dass sein Vaterland zerrissen ist. Es ist ein ernster, Wehmuth erregender Sang. Man hat das Soldatengespenst mit seiner Trommel auf dem Titelblatt an einen Felsstein gesetzt und dahinter eine Trauerweide.

---

20 *Lieder für die Jugend mit leichter Pianoforte-Begleitung, componirt von Wilh. Nedelmann.* 1stes Heft. Essen, bey G. D. Bädeker. Pr. 12 Gr.

Hr. N. hat sich durch mehre Sammlungen für die Jugend, die ausführlich in diesen Blättern mit verdientem Lobe angezeigt worden sind, bekannt gemacht. Dieses neue Heft ist nicht weniger gefällig, jugendlich und in jeder Hinsicht leicht. Manche dieser Lieder sind einstimmig und die zweystimmig gedruckten sind, ausgenommen No. 8, nicht ursprünglich für zwey Stimmen gesetzt, können also sämmtlich, mit Ausnahme der angeführten Nummer, auch einstimmig gesungen werden. Wer des Verf. frühere Sammlungen lieb gewann, wird auch der vor uns liegenden gleichen Antheil schenken. Die Ausstattung ist erwünscht.

Quadrille des Contredanses composée sur des motifs de Paganini pour deux Violons, Alto, Basse et Flûte par J. B. Tolbecque, Chef d'Orchestre des Bals de la Cour française. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Alle diese Tanz-rhythmen sind frisch und hebend, den Liebhabern Terpsichorens gewiss ergötzlich. No. 1: A dur, $\frac{2}{4}$, Pantalon; No. 2: D dur, $\frac{2}{4}$, Eté; No. 3: D moll, $\frac{6}{8}$, Poule; No. 4: D dur, $\frac{2}{4}$, Trénis und No. 5: A dur. $\frac{4}{4}$, Finale. Die Instrumente haben sämmtlich, wie billig, nichts Schwieriges: der gute Tanzstrich ist überall beym wirksamen Vortrage solcher Ballergötzungen unerlässlich. Die Ausgabe ist schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten May. **No. 18.** 1832.

Recension.

Le Philtre, Opéra en deux Actes, Paroles de Mr. Eugène Scribe, Musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec accomp. de Piano par V. Rifaut.

Der Liebestrank, Oper in zwey Aufzügen aus dem Französischen des Scribe zur beybehaltenen Musik von D. F. E. Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavierauszug. (Eigenth. der Verl.) Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen; Paris, bey E. Troupenas, London, bey Latour. Pr. 14 Fl. 24 Kr., oder 8 Thlr.

Die Personen sind: Térézine, eine reiche junge Pachterin; Jeannette, eine Wäscherin; Jolicoeur, Sergeant; Doctor Fontamorosa, ein Quacksalber; Jerôme, ein junger Landmann, der auf dem Pachthofe dient; des Doctors Diener, allerley Landvolk und Soldaten. Also ein ländliches Stück; eine französische Idylle. — Erster Aufzug. Freyer Platz am Pachthofe mit reichen Erntefeldern, Bach und Wäsche. Die Bauern singen unter einem schattigen Baume gelagert. Jerôme singt seine Liebe zu der eifrig lesenden, schönen Térézine, die bald darauf mit Lachen das Liebesabenteuer, was sie las, mittheilt. Darin kommt ein Liebestrank vor, dessen Wirksamkeit Jerôme für seine Umstände zu benutzen grosse Lust bekommt. Im zweyten Auftritte führt der Trommelschlag den Sergeanten Jolicoeur mit 12 Mann Soldaten her. Er bramarbasirt. — Doch, machen wir die ausserordentliche Geschichte lieber mit der Musikanzeige zugleich ab. Auf solche Weise erhalten wir die Süssigkeiten zusammen im lieblichsten Vereine.

Es geht mit der Ouverture an. Man kann es nicht verkennen, sie ist von Auber; nicht nach dem Vorbilde der Ouverture zur Stummen, sondern nach dem Schmacke der übrigen. In der Introduction No. 1 singen die Landleute, dann Jerôme allein, dann geht es fort, wie schon berichtet; Alles possirlich oder auch läppisch, aber für jetzt probat. No. 2. Der Sergeant Jolicoeur singt marschmässig lustig, was er für ein Held im Felde und in der Liebe ist. Wird schon gefallen; es ist auch manchmal darin modulirt. Im Recitative nennt Térézine solche Huldigungen schmeichelhaft und der Sergeant ist gleich seines gewohnten Sieges so gewiss, dass er alsbald den glücklichen Tag wissen will, der ihn mit der schönreichen Pachterin vermählt. Darüber ist der verliebte Jerôme ganz erstarrt. Jetzt wiederholen die Landleute zur Abwechselung ihren ersten Chor, indem sie sich zur Arbeit schicken. Und nun im neuen Recitative erklärt Térézine dem armen Seladon ganz unverholen, dass ihr sein ewiges Seufzen unerträglich ist und schilt ihn, dass er nicht längst zu seinem reichen und kranken Oheim gegangen ist, der ihn, den thöricht Gleichgültigen, leicht enterben könne. Der gute Jerôme versichert aber, dass er am Anschaun der Huldin vollkommen genug habe. Und in der Arie (No. 3) $\frac{4}{4}$, A dur, (Tempobezeichnung caret; man findet's schon) ist Térézine sich lebhaft bewusst, wie Hr. Scribe und Hr. Auber, dass sie stets gefällt, denn sie ist schöner, als Alle. Doch einen Mann zu lieben, wie Hr. Scribe die Dichtkunst und Hr. Auber die Musik, vermag sie nicht. Sie will auch den Jerôme von seiner Passion heilen, er will aber im Recitative von solcher Heilung nichts wissen und ist sehr betrübt. Jeannette, die Wäscherin, wirft sich zur Vertrauten auf und Jerôme erbittet sich ein Mittel für hoffnungslose Liebe. Sie singt ihm das einzige, das allemal hilft, man muss schnell eine Andere lieben. Er sagt, sie möchte so gut seyn und ihn aus Mitleid lieben. „Nicht übel!“ spricht Jeannette,

und hebt neckend No. 4, G moll, $\frac{3}{4}$, Allegretto an: „Wer kann dich sehen und widerstehen, Jüngling so treu und hold wie Gold.“ Er wendet sich an die anderen Wäschermädchen, welche im zweystimmigen Chore dieselbe Melodie wiederholen, wozu er klagt, dass er im Schmerze trostlos vergehen muss. Und die bösen Mädchen lachen ihn endlich aus. Da erschallen hinter den Coulissen Trompetenstösse und in No. 5, All. $\frac{4}{4}$, C dur, zieht der Quacksalber auf. Der Chor singt: „Seht, die seltene Erscheinung, sicher ein grosser Herr!“ Der Wunderdoctor macht nun seine Streiche und bietet Allen ein aus Dampf bereitetes Elixir an, das aus jedem Weh errettet für Jung und Alt. Der Chor preist den grossen Mann. Die Scene ist lang. Herr Scribe und Hr. Auber wissen solche Leute anständig zu behandeln. No. 6. Andantino, $\frac{4}{4}$, C dur. Jerôme singt ein Lied, französisch romanzenhaft bis zum All. $\frac{4}{4}$, Es dur, worin er sein wallend Blut von himmlischer Gluth durchwallt fühlt und fest versichert ist, es werde morgen Terézinen eben so gehen. Nur wird der liebenden Seele die Zeit bis morgen gewaltig lang, was wir sehr lebhaft mit ihr empfinden. Und im Recitative besingt er noch einmal sein seliges Entzücken; er liebt die ganze Welt; es ist ihm unglaublich wohl, es quält ihn kein Kummer mehr, das Frühstück schmeckt ihm trefflich und im All. $\frac{6}{8}$ singt er frischweg Tralala immerfort. Unsere Leser werden denken, es ist hier eine Lücke eingefallen oder die Natur des Schäfers hat sich plötzlich gewandelt: es hat aber Alles seinen guten Grund, dem man zogleich sein Recht wird wiederfahren lassen, wenn man erfährt, dass Jerôme von des klugen Quacksalbers Elixir ein artiges Fläschchen getrunken hat, das war Cyperwein, der solche Dinge that. Davon weiss freylich die schöne Terézine keine Sylbe und im Duo No. 7: All. $\frac{4}{4}$, A dur, behandelt sie den armen Verliebten mit Ironie, wendet sich darauf in ein Andantino, $\frac{3}{4}$, A moll, worin sie schon im Voraus seine erneuten Klagen seufzen hört und seiner Qualen lacht. Allein zu ihrer Verwunderung setzt Jerôme gleich sieben Tacte Tralala im $\frac{2}{4}$, E dur, ein, denen ihr Erstaunen in acht Tacten Allegro, $\frac{3}{4}$, A moll, antwortet. Von jetzt an gehen Tact- und Tonarten bunt unter einander und die erstaunte Terézine will sehen, was mit dem Jerôme eigentlich vorgegangen ist. Im Duett zeigt er sich ziemlich hoffnungsreich; er rechnet darauf, morgen geliebt zu seyn und das Fräulein kommt auf den kritischen Gedanken, er wolle sich wohl gar ihrer Macht entziehen, was sie jedoch nur lächerlich zu finden sich anstrengt. Hier wird auch modulirt. No. 8. Trio und Finale. Sie wird den Herrn Jolicoeur gewahr und fragt, wie es ihm hier gefällt. Und im Andantino con moto, $\frac{4}{4}$, G dur, singt er in angemessener Marschbewegung, dass er trotz allen überstandenen Gefahren doch nie in grösseren geschwebt habe, als eben jetzt und hier. Sie nimmt das freundlich hin und der Herr Sergeant wird sogleich zuversichtlich, seines Sieges gewiss. Das stört den sonst so eifersüchtigen Jerôme nicht im Geringsten und Terézine begreift ihn gar nicht. Jolicoeur wird dagegen sehr zudringlich und will gleich den Hochzeittag wissen. Sie freut sich, dass Jerôme doch wenigstens noch darüber blass wird. Weil er aber sehr bald wieder unverzagt sich gebehrdet, so wählt sie den achten Tag zur Hochzeit mit dem Sergeanten. Das ist dem Jerôme ganz einerley: er weiss, dass in 3 Tagen sich gar Vieles verändern kann. Da will sie ihrer Schönheit Macht gegen den Umgewandelten anrücken lassen, kann sich jedoch von ihrem Erstaunen über die plötzliche Metamorphose nicht erholen. Jetzt bringt der Soldatenchor eine Ordre. Der Sergeant liest: „Verdammt! Morgen ziehen wir leider davon“ u. s. w. Alle: „O weh!“ Jerôme meint, es wäre gut, wenn sie schon fort wären. Der Sergeant beklagt, dass nichts beständig ist auf Erden und dass man eine Braut sehr schwer verlässt. Sie ist verdriesslich, dass kein Mann beständig ist und will sich an Allen rächen. Jeannette stimmt ein in die Klage über der Männer Treulosigkeit und Jerôme ist froh. Der Chor der Soldaten und der Landleute klingt in abgerissenen Accorden verschiedentlich hinein. Die Männer sind froh über den ersehnten Abzug und die Mägdlein singen: „Wo kommt bey täglichen Beschwerden am Ende noch ein Tröster her?“ und die Soldaten sind in Verlegenheit, wo sie bey dem ewigen Wandern am Ende noch ein Liebchen hernehmen sollen. Kurz, es ist eine wahre Noth. Jolicoeur hingegen ist im All. $\frac{4}{4}$, G dur, entschlossen und verlangt die Hochzeit noch heute. Das geht dem Jerôme doch zu weit. Terézine neigt sich zur Einwilligung und sieht „Gott sey Dank!“ ihren alten Liebhaber bestürzt. Jetzt lobt Jolicoeur Alle schon zum Schmause. Dess sind die Leute froh. Wie schön das Alles ist und wie schwer der arme Jerôme für sich leidet, dafür haben wir in unserer Sprache gar keine Worte. Alles ist

seelenglücklich bis auf die Liebhaber und die Ehemänner, wie gewöhnlich; und es wiederholt sich Vieles, was schon da gewesen ist. Am Ende wird aus dem All. noch Vivace und sogar Presto, worauf es aus ist.

Act. II. Entr'acte und Chor. All. $\frac{3}{4}$, D dur, marschmässig: „Vereint zur Hochzeitfeyer, wünscht unserm Brautpaar Glück.“ Fontamoroso ist entzückt über die Tafelfreuden, Hochzeit und Kindtaufe mag er wohl leiden, denn er hat immer Appetit. Der Chor wiederholt sich. Jetzt singt die Wäscherin Jeannette mit einem Blumenstrausse in den Händen, abgeschickt von den Schwestern, dem Paare Glück: „Gott wolle eure Schritte lenken und euch den Ehesegen schenken, so wie uns Mädchen lobesan.“ Das wiederholen die Mädchen mit hinzugesetztem Stosseufzer für einen Mann, dann wollen sie Alle zufrieden seyn. Da tappt der Quacksalber mit einem besondern Liedchen hinein, das, so zu sagen, etwas unheimlich Mysteriöses in die volle Verständlichkeit bringt. Er will den Senator und Térézine soll das Fischermädchen vorstellen. Der Inhalt ist die Liebe eines alten Senators zu einer schönen Fischerin, die ihn leider nicht heyrathen will, weil sie einen jungen Fischer hat. Die Episode ist zwar klar, aber doch sonderbar. Darauf sieht Jolicoeur (No. 10 Recitativ) schon den Notar kommen; Térézine ist verdriesslich, dass Jeröme sich nicht sehen lässt, weil das ihre ganze Rache vereitelt. Der Chor bringt mit seinem Glückwunsche wieder Leben in die Geschichte. Der jammernde Jeröme sucht nun den Wunderdoctor auf, der ihm eine doppelte Portion Philtre empfiehlt und unmittelbaren Effect verspricht. Das gibt dem guten Menschen neues Leben. Nur hat der arme Teufel kein Geld mehr, wofür denn freylich auch kein Liebestrank weiter zu haben ist. Jeröme ist ausser sich. Der Sergeant kommt und erfährt, was dem Burschen fehlt; er bietet dem Jungen 100 Franken, wenn er Soldat werden will. Er will. Also Duett. Die Gefahr liebt Jeröme zwar nicht: aber wenn er nur einen einzigen Tag, von der Huldin geliebt, gelebt hat, soll Alles gut seyn. Bey dieser Gelegenheit geht die Musik kurios in die Töne, worauf es wieder wird, wie es eben war. Jeröme unterzeichnet, nimmt das Geld und läuft zum Wunderdoctor. No. 12. Hier ist viel zu berichten. Es ist ein Ensemblestück. Jeannette und die jungen Töchter der Idyllenwelt singen: „Solch Glück jetzt zu erreichen, o welche Neuigkeit! jedoch sie zu verschweigen, die Klugheit uns gebeut.“ Wenn nur der neugierigere Sergeant nicht fragen wollte! aber er fragt. Da entdecken denn endlich die Kinder der Natur unter dem Siegel der Verschwiegenheit, der Thomas habe in der Stadt gehört, Jeröme's reicher Ohm sey verblichen und habe ihn zum Erben seines ganzen Vermögens gemacht. Und siehe da kommt eben der glückliche Jeröme und singt lustig von den seltenen Kräften des süssen Trankes. Jeröme ist äusserst verwundert, wie die Mädchen alle auf einmal ihm so zufliegen und so höflich gegen ihn sind. Der Trank ist ausserordentlich, denkt der erfreute Jeröme. Der Doctor, der mit Térézinen kommt, wundert sich fast noch mehr, dass der Trank so grosse Dinge gethan. Er fragt die Mädchen alle, ob sie den Jeröme wirklich lieben: und sie lieben ihn alle sehr. Der Doctor, Térézine und Jeröme lassen sich nun im Andante con moto vernehmen: „Wie soll ich mir das zusammenreimen? Kaum weiss ich, wie mir geschieht“ u. s. w. Die Mädchen sind wirklich in Hoffnung ganz ausser sich und singen im Chore: „O welch Glück! auf mir ruht sein Blick!“ Da offenbart uns Jeannette ein geistreiches Geheimniss: „Reiche Männer, das darf man glauben, können Mädchen die Herzen rauben.“ Es erschallt Allegretto, $\frac{6}{8}$, G dur, denn da unten im Schatten wird getanzt. Jeannette muntert den Hrn. Jeröme zierlich auf, mit ihr zu tanzen. Das wollen sie Alle, was freylich der gute Jeröme ganz unmöglich findet, wenn man ihn morgen nicht begraben soll. Nach langem Verhandeln dieser angenehmen Sache nimmt Térézine den Jeröme bey Seite und fordert Erklärung, ob er wirklich Soldat werden wolle, wie der Sergeant ihr gesagt habe. Dazwischen treibt ihn Jeannette immer weiter an, mit ihr zu tanzen und so fort bis zu No. 13. Hier erklärt der Doctor Térézinen im Recitative und Duett, dass der brave Jeröme Gut und Freyheit nur aus Liebe zu ihr hingegeben. Das freut sie sehr. Jeröme kommt, da singen sie im Terzett und im Duett No. 11 verkündet ihm Térézine, dass sie ihn vom Sergeanten losgekauft. Das rührt ihn. Er will nur noch Eins von ihr wissen, und da sie ihm das Eine nicht sagen will, ist er ausser sich. Das rührt sie und sie sagt es ihm nun frey heraus, dass ihr Herz für ihn schlägt. Er jubelt. Da marschirt Jolicoeur mit seinen Soldaten im All. vivace auf und commandirt: „Eins, zwey; eins, zwey! halt! präsentirt das Gewehr!“ und ärgert sich, dass er vor seinem Nebenbuhler

präsentiren liess. Der Doctor rühmt seine Kunst und macht die goldene Nachricht bekannt, dass Jerôme reich geworden ist. Térézinen ist die Erzählung interessant; sie fragt, ob sie wahr ist. Jerôme ist galant und sagt: „Reich durch die Lieb' allein.“ Und somit tritt das Finale ein ℊ. Die Beyden sind glücklich; der Doctor rühmt sein Elixir und der Chor singt: „Leb wohl, gelehrter Mann! Wir harren eurer Wiederkehr und kaufen dann des Trankes mehr.“ Das wird nun vierstimmig Solo gesungen, wobey Jolicoeur freylich den Text ein wenig verändert, darauf wieder Tutti und die Oper ist auf der 268sten Seite des Klavier-Auszuges (Langfolio) aus.

Der Text ist französisch und teutsch untergelegt. Vor den Notenseiten, die für sich gezählt worden sind, geht der gedruckte Text, teutsch und französisch gegenüber, auf 28 Seiten voraus. Unter der Inhaltsanzeige der Gesanges-Nummern ist bemerkt: „Partitur, Orchesterstimmen und Textbuch, correct gestochen und gedruckt, empfehlen wir zugleich jeder respectiven Theater-Direction.“

„Gut! Aber wo bleibt denn euer Urtheil, Hr. Recensent?“ — Unseres? Das klingt ja sehr altväterisch! Hier ist Scribe und Auber! Ist das nicht genug? Auch haben sich Beyde gut zusammengehalten. Was an der Fabel ist, ist auch an der Musik. Die Fabel steht da, folglich die Musik auch. Haben die Bajaderen gefallen, so wird der Philtre schon auch gefallen. Ein feiner Koch hat's mit dem Gaumen zu thun: was geht ihm euer Magen an? Auch ist die Verdauung jetzt sehr gut: sonst wären wir Alle todt. Wenn wir auf den barocken Einfall etwas geben wollten: Beyde Herren sind viel zu klug, um anders zu schreiben, so würden wir auf die verwünschtesten Nachsätze gerathen. Lassen wir das bis dahin, wo Felix den Paulus wird rufen lassen. Dann wollen wir die ominösen, für jetzt unterdrückten Nachsätze auseinandersetzen. Der Hauptschlüssel, der uns die Thüren in's Verborgene vieler Dinge seltsam öffnet, ist in der Tasche des Quacksalbers zu finden. Hielt er ihn doch offen in den Händen, als er zu Jerôme sprach: „Ohne Geld kein Liebestrank!“ Das begreift sich. Den Fra kennt man, die Bajaderen auch: unsere vorliegende Opéra, die uns erst vor Kurzem zur Bekanntmachung übergeben wurde, ist eine Stiefschwester aus morganatischer Ehe, mit einem solchen Temperamente, dass ihr die Liebhaber diesszeitiger Theaterlust den Hof so idyllenhaft machen werden, dass es die kühnsten Hoffnungen der Schönen hoffentlich noch übertreffen mag. Auch wird man sie gut ausgestattet finden.

Dieses schrieb der arme Ebusund euch.
Gott verzeih' ihm seine Sünden alle.

Nachrichten.

Leipzig, am 18ten April. Unter den musikalischen Vereinen unserer Stadt steht das Abonnement-Concert seit lange obenan und zwar des Genusses und des Nutzens wegen. Die ruhmwürdige Anstalt der Thomasschule ist von anderer Art und bleibt in Ehren. Sie ist aber auch seit Hiller so eng mit unseren Donnerstags-Concerten verbunden, dass sie durch den Beystand, den der geübte Thomanerchor ihnen gewährt, als ein nothwendiger Theil derselben anzusehen ist. Schon die stets zahlreiche und erlesene Versammlung bringt uns wöchentlich ein anziehendes Vergnügen erwünschter Geselligkeit. Das würde aber der Natur der Sache nach bald hinwelken, wenn es nicht stets gepflegt und blühend erhalten würde durch glückliche Wahlen und tüchtige Ausführungen verschiedenartiger Meisterwerke und neuer Zeiterzeugnisse, die in guter Mischung entweder einander heben, oder zu Vergleichungen veranlassen und den mancherley Bedürfnissen genügen. Dafür wird fortwährend gesorgt. Unser thätiger Musikdirector, Herr Aug. Pohlenz, bringt die aufzuführenden Stücke in Vorschlag, deren Bestätigung von einem oder einigen Mitgliedern der geehrten Vorsteherschaft, oder auch von dem Gesammtvereine derselben erfolgen muss. Wir haben daher auf dieses Institut von jeher viel gehalten und ihm eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Ja wir behaupten geradehin: Mit dem Sinken dieser Anstalt müsste der ganze Höhepunct unserer hiesigen Musikbildung bedeutend heruntergedrückt werden und mit dem Erlöschen derselben würde Leipzig Musiksinn in den traurigsten Verfall gerathen und schnell genug. Denn die tüchtigsten Mitglieder unsers jetzt so vortrefflichen Orchesters müssten um der Sorge für die Erhaltung des äusserlichen Lebens willen sich bald nach anderen Orten wenden. Dieses Wandern müsste den nachtheiligsten Einfluss auf das Orchester des Theaters, dem so schon eine bedenkliche Veränderung nahe bevorsteht, und auf die Ausübung unserer

samen und schlauen Menschen erkennen kann. Und nun zur Anwendung auf die Musik.

Durch Fleiss und Beharrlichkeit kann man Fertigkeit auf einem Instrument erwerben, auch allenfalls erträgliche Kompositionen zu Stande bringen. Hingegen ist jeder Versuch, durch blosses Lernen ein Handel, ein Bach, ein Gluck, ein Mozart, ein Haydn zu werden, ein eitles Unternehmen, wenn auch gleich jemand von der frühesten Kindheit an in dieselbe aussere Lage, wie diese Manner, versetzt worden ware.

Woher kommt es nun, dass sich in einigen Subjekten das musikalische Talent so früh und so thatig, in andern hingegen theils gar nie, theils nur schwach aussert? Herr Gall findet den Grund davon in dem Baue des Gehirnes, und in der grosseren oder geringeren Entwicklung desjenigen Theiles, den er als den eigenthumlichen Sitz des Tonsinnes annimmt. Er bestimmt die Stelle desselben in einem Schwunge über dem Augenwinkel gegen die Schlafe zu, wenn namlich dieser Schwung durch die hervordrangende Gehirnmasse, und nicht durch den blossen Knochen gebildet ist.

Diese Behauptung stüzt sich auf Beobachtungen

a) an einer Menge von Personen, welche in der Musik etwas geleistet, und vorzügliche Empfanglichkeit für dieselbige haben.

Man entdeckt diesen Stempel sehr auffallend an den Kopfen eines Mozart, Beethoven, Gelinek, Paer, Haydn, Salieri u. a. m. Durch dieses Kennzeichen geleitet, hat Hr. Gall mehrern Kunstern (ich nenne nur die Tochter des Hrn. Bar. von Spielmann) ihre ausgezeichnete Anlage zur Musik mit prophetischem Geiste vorausgesagt und der Erfolg hat vollkommen entsprochen. Ohne Zweifel konnen diejenigen, welche musikalischen Unterricht ertheilen, zu diesen Beobachtungen noch viele interessante Belege liefern.

Hr. Gall zeigt den durchsagten Schadel eines zwolfjahrigen Kindes vor, dessen Aeltern nicht den mindesten Sinn für Musik hatten. Diesem Schadel fehlt auch gänzlich die Bedingung zu musikalischen Anlagen, denn er ist über die Augen hin sehr schmal, ohne alle Ausweichung, fast cirkelrund, wie der Schadel eines Affen.

Es giebt Nationen (z. B. die Bohmen) unter denen die Musik fast durch alle Stande hindurch kultivirt ist. Bey wilden Volkern hingegen steht die Musik auf einer sehr niedrigen Stufe. Sollte die Ursache davon nicht dort in dem, der Tonkunst günstigern und breitern, hier in dem gewohnlich schmalern Nationalschadel liegen?

Dass der Grund aller Melodie und Harmonie ursprünglich in uns wohne, und nicht durch das Gehor empfangen sey, schliesst Herr Gall daraus, dass er gebohrne Taubstumme, die er als Arzt des hiesigen Taubstummeninstituts zu beobachten, haufige Gelegenheit hat, theils mit den Fingern, theils mit dem Korper im Tanzen, ganz genaue rhythmische Bewegungen machen sah.

b) Die Vergleichung der Thierschadel spricht laut für die Gallische Behauptung.

Unter den Saugthieren haben nur der Elephant, das Kameel, und der Bar Empfanglichkeit für Musik. Wirklich sind auch die Schadel dieser Thiere, wenn sie über den Augen durchsagt sind, vorne breit und viereckig; hingegen macht der Schadel eines Ochsen, Affen, Hundes u. s. w. einen Cirkelbogen. Die Stelle, welche bey den musikalischen Thieren mit Gehirn ausgefüllt ist, ist bey den unmusikalischen entweder gar nicht vorhanden, oder ein blosser Knochen. Ganz auffallend ist der Unterschied, wenn man den Schadel einer Henne, eines Kukuks, mit dem Schadel eines Papagayes und Staares vergleicht. Immer ist unter Singvogeln der namlichen Art derjenige der beste, dessen Gehirn am breitesten über die Augen ausgedehnt ist.

Man wird jezt dem Ausdrucke: ein gut organisirter Kopf, wenn von einem Tonkünstler die Rede ist, eine bestimmte Bedeutung geben konnen. Es ist ein solcher, in dem

häuslichen Musik haben. Der Verdruss darüber würde gerade die lebhaftesten Freunde der Tonkunst kalt und unthätig machen und die Blüthe unserer Musik wäre dahin. Dergleichen Unheil ist jetzt gar nicht zu befürchten: es steht mit dieser preiswürdigen Anstalt im Ganzen so gut, als man es gerechter Weise wünschen kann und als es nur jemals gestanden hat.

Zuvörderst haben wir wiederum die gelungenen Aufführungen der vorzüglichsten Symphonieen zu berichten, die unser Concertmeister, Hr. Matthäi, leitet. Beethoven's sämmtliche Werke der Art stehen oben an und wiederholen sich alljährlich. Das Orchester ist so eingespielt, dass mehre derselben mit einer Freyheit und Frische vorgetragen werden, die man an manchem Orchester weit grösserer Städte vermisst. Von Mozart wurde uns die Symphonie aus Es dur gegeben. Aber von ihm hören wir zu wenige. Manche bedeutende sind uns ganz unbekannt. Auch Haydn's humoristische Liebhaberlichkeit scheint nicht genug Freunde mehr zu haben. Freylich geniessen wir jetzt nur 20 Concerte, und da es recht und billig ist, neuerer Meister und aufstrebender Männer wackere Arbeiten dieses Faches nicht zu übersehen, auch der Geschmack des Publicums bedacht seyn will: so muss mit grösster Sorgfalt dabey verfahren werden, und dennoch kann durchaus nicht Alles in's Werk gesetzt werden, was man gern möchte. Wir hörten seit unserm letzten Berichte zu jenen noch die zweyte von L. Spohr und zwey neue, nämlich die dritte von Kalliwoda, ein vortreffliches, in diesen Blättern schon besprochenes, mit allgemeinem Beyfall aufgenommenes Werk und eine tüchtige Arbeit unsers Ch. G. Müller, die gleichfalls mit lautem Beyfalle verdient begrüsst wurde.

Ueberhaupt rühren sich die Kräfte unserer jungen Männer im Fache der Composition höchst erfreulich. Wir haben mehre glückliche Symphonieen-Componisten in unserer Mitte, unter denen Hr. Müller, Director der sehr nützlichen Euterpe, obenan zu setzen ist. Eine grosse Freude hatten wir durch eine neue Ouverture eines noch sehr jungen Componisten, Hrn. Richard Wagners. Das Stück erhielt volle, erwünschte Würdigung, und in der That, der junge Mann verspricht viel: die Arbeit ist nicht blos klingend, sie hat Sinn und ist mit Fleiss und Geschick, mit sichtbarem und glücklichem Streben nach dem Würdigsten gefertigt. Wir sahen die Partitur. An guten Ouverturen haben wir in diesem Halbjahre gar keinen Mangel gehabt: die Auswahl war grösstentheils vortrefflich. — Ferner dürfen wir des Herrn Schindelmeisser, des Stiefbruders unsers Musikdirectors am Königl. Theater unserer Stadt, ebenfalls eines noch sehr jungen Mannes, nicht vergessen. Sein Concertino für vier Clarinetten ist angenehm und sehr eingänglich; es wurde von dem Componisten, dem Hrn. Mehnert, Hrn. Mey und Rosenkranz schön vorgetragen. Wir hörten es auch in der Euterpe, wo es sich gleichen Beyfalls erfreute. Gesangwerke und Werkchen werden hier im reichen Maasse und von Vielen, oft ausgezeichnet schön componirt. Kurz es herrscht viel musikalisches Leben in unserer Stadt.

Unter unseren Concertspielern gibt es nicht wenige, die sich ihre Musik selbst setzen, wie das jetzt fast überall gewöhnlich geworden ist. Unser Concertmeister, Hr. Matthäi, erfreute uns z. B. mit einem neuen, sehr gefälligen Rondo mit Introduction für die Violine, das mit Freuden bewillkommt wurde. Er ist als Compositeur und Virtuos bereits hinlänglich bekannt. Auch Hr. Belcke hat uns schon manche schöne Flöten-Composition gegeben. U. s. f. Kein Einziger unter den öffentlich Auftretenden kann sich über das Publicum beklagen: das Publicum aber auch nicht über die Concertgeber. Der Reihe nach haben sich hören lassen: Hr. Lange in einem Violin-Concert von Kreutzer; für zwey Flöten von Fürstenau, vorgetragen von den Herren Belcke und seinem Schüler Haacke; Hr. Queiser blies seine Meisterposaune zweymal mit Erstaunen erregender Fertigkeit und unübertrefflicher Schönheit des Tons; Herr Schmittbach, ausgezeichneter Fagottist, mit dem verdientesten Beyfalle; eine polnische Dame, Caroline Przyrembel aus Warschau, blies einen Concertsatz von Tulou auf der Flöte mit Fertigkeit und Anerkennung, nur zu ängstlich; Hr. Heinr. Dorn gab uns Hummel's Pianoforte-Phantasie: „Oberons Zauberhorn" zweymal mit Applaus und Hr. Grabau, der Bruder unserer geehrten Concertsängerin, Violoncell-Variationen von B. Romberg mit schönem Ton und mit Anerkennung.

Mit Gesangwerken waren wir reich und mannigfach bedacht worden. Geistliche und weltliche Gesänge werden von unserm thätigen Musikdirector, Hrn. Aug. Pohlenz, erfolgreich dirigirt, der auch zugleich fortfährt, als Director der Singakademie sich Verdienste um die Kunst zu erwerben. Unsere treffliche Concertsängerin, Fräul. Henr. Grabau,

erfreute uns auch in diesem Jahre mit ihrem glokkenreinen, ausgezeichnet fertigen Gesange in auserlesenen Solostücken, mit deren Aufzählung wir die Leser nicht ermüden wollen. Viele, auch nicht ungerühmte Sängerinnen würden wohlthun, von ihr zu lernen. Sie hat und versteht Gesang. Auf einen Ton höher kann es einem wahren Kunstfreunde wohl schwerlich ankommen. Von Ensemblestücken waren folgende gewählt und meist ausgezeichnet zu Gehör gebracht worden: Ouverture, Romanze, Arie, Terzett, Duett und Finale des ersten Actes aus dem Wasserträger von Cherubini; Quintett aus dem unterbrochenen Opferfeste: „Du musst zum Tode gehen;" Jubel-Cantate von C. M. v. Weber (Partitur und Klavier-Auszug sind bey Hrn. Schlesinger in Berlin erschienen); Scene, Arie und Chöre aus Graf Ory von Rossini: „Auf, ihr stattlichen Gäste;" Ouverture und Introduction aus Alceste von Gluck: „Rettet den Vater des Landes, ihr Götter!" Ouverture, Introduction und Sätze des ersten Actes aus Cherubini's Lodoiska; das erste Finale aus der Zauberflöte (ganz besonders zu allgemeiner Ergötzung) und zum würdigen Schluss unserer diesjährigen Abonnement-Concerte wurde Händel's Jephta, nach Hrn. von Mosel's Bearbeitung (erschienen bey T. Haslinger in Wien in überaus schöner Ausgabe) unter erwünschtem, sehr dankenswerthem Beystande der Mitglieder der Singakademie ausgezeichnet schön gegeben zu grosser Freude der Mehrzahl. Wir haben kaum nöthig, vom angemessen gelungenen Vortrage der Chöre und unserer gewohnten Solosänger zu reden: dass aber Fräulein Wüst d. j., als Theatersängerin, sich in der Partie der Tochter Jephta's rühmlich auszeichnete, verdient, als nicht gewöhnlich, einer anerkennenden Bemerkung. — Wir halten also alle Ursache, für diese reichen und mannigfachen Genüsse höchst dankbar zu seyn. Wenn wir uns nun noch erlauben hinzuzufügen, dass nach unserer Ueberzeugung nicht alle theatralisch schönen Finalen für das Concert gleich schön wirken, z. B. das Finale aus dem herrlichen Wasserträger, das Verschwörungs-Finale aus Rossini's Wilh. Tell u. s. w.: so wünschen wir damit nichts anderes, als eine dem Werthe der Sache zuträgliche und uns nicht ungewogene Ueberlegung zu bewirken, ob wir Recht haben oder nicht.

Extra-Concerte gaben: Hr. Heinr. Dorn, Musikdirector, worin er sich als Pianofortespieler mit Oberons Zauberhorn von Hummel und einem Adagio und Rondo von Kalkbrenner mit Beyfall zeigte. In diesem Concerte wurde auch die dritte, vierte und fünfte Scene des ersten Actes aus des Concertgebers neuester Oper: „Das Schwanenmädchen," gedichtet von *Dr.* Spazier, vorgetragen von Dem. Pistor, Dem. Wüst, den Herren Schrader und Schuster. Die Scenen wurden applaudirt. Es hat jedoch immer etwas Gewagtes, einzelne Scenen aus einer noch unbekannten Oper im Concerte vortragen zu lassen. Es kommt zu viel auf Ort und Zusammenhang an. Mindestens wird es uns unmöglich, ein anderes als ein ganz allgemein gehaltenes Urtheil zu fällen, was wir nach einmaligem Hören selbst bey einem eigends für das Concert geschriebenen, grössern Werke nicht unternehmen. Die Musik war stark instrumentirt, nicht leicht, wurde aber mit Applaus aufgenommen.

Fräul. Henr. Grabau stattete ihr Concert äusserst reich aus. Den Anfang machte Beethoven's C moll-Symphonie, die wieder ausserordentlich schön vorgetragen wurde. Wir hätten eine Pause nach ihr gewünscht. Von keinem Characterstücke, am wenigsten von diesem, gehen wir unmittelbar zu anderen Klängen, ohne eine Störung zu empfinden. Darauf Scene und Arie aus Semiramis von Rossini: „Eccomi alfine in Babilonia," von der Concertgeberin herrlich vorgetragen und verdienter Maassen von den zahlreich Versammelten gewürdigt. Das Concert für vier Violinen von Maurer, gespielt von den Herren Eichler, Ullrich, Siepp und Winter, fand wiederholten und in jeder Hinsicht verdienten Beyfall, wie das Terzett: „Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn?" Nur die neue Ouverture von Joh. Im. Müller wollte nicht ganz ansprechen. Alles Uebrige gefiel, auch das wiederholte Concertino für vier Clarinetten von Hrn. Schindelmeisser. Das grosse Finale aus Rossini's Semiramis beschloss den genussreichen Abend.

Auch unser Bassist, Hr. Aug. Schuster, gab uns am 4ten April, vor seiner Abreise nach Wien, ein sehr ansprechend arrangirtes Concert, das mit Beethoven's Ouverture zu Egmont einleitete. Der Concertgeber sang die Bravour-Arie aus Rossini's Tancred vortrefflich; Hr. Queisser blies ein neues und schönes Concertino von Meyer, einem hiesigen geschickten Musiker, wie gewöhnlich, d. h. ganz ausserordentlich reizend; die letzten Zehn vom 4ten Regiment (vom Concertgeber) wurden mit Wärme aufgenommen und Mozart's erstes Finale aus Figaro entzückte. Auf Spohr's Ouverture zu Faust folgte

die Introduction, Recitative und Duett derselben Oper, sehr characteristisch gesungen von Herrn Pögner und dem Concertgeber. Wir hören dergleichen lieber im Theater. Vierstimmige Lieder von Kreutzer, Otto und Pohlenz wurden sehr rein und schön vorgetragen von den Herren Otto, Mollwitz und den eben genannten Bassisten. Fräulein Pistor erntete mit L. Blum's Variationen über polnische Nationalthema's ungemeinen lebhaften Beyfall, und der Trompeter an der Katzbach, Romanze von Jul. Mosen, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, erwarb sich allgemeine Theilnahme. — Alle diese Concerte waren zahlreich besucht.

Unsere öffentlichen Quartett-Abende zählen wir zu den schönsten musikalischen Unterhaltungen. So sehr sie auch durch eine auserlesene Versammlung, die sich des Sonntends regelmässig im Gewandhause einstellt, geehrt werden: so verdienen sie doch noch eines grösseren Antheils. Unser Concertmeister, Hr. Matthäi, zeichnet sich in der That als tüchtiger Quartettspieler so vortheilhaft aus, dass man nur in wenigen, und nur in den vorzüglichsten Städten dergleichen aufzuweisen hat. Er versteht es nicht nur durch umsichtige Wahl, verständig geschmackvolle Aufeinanderfolge der Meisterwerke, sondern auch, und hauptsächlich, durch sorgfältiges Eingehen in das innere Wesen jedes characteristischen Musikstückes Allem die rechte Schattirung zu geben. In solchen Aufführungen ist er ein wahrhafter Meister und wir reden gewiss im Namen vieler Hörer, wenn wir ihm und seinen trefflich einstimmenden Mitgenossen unsern Dank dafür öffentlich abstatten.

Unter den theatralischen Vorstellungen haben wir nur eine einzige Neuigkeit anzuzeigen, nämlich „des Falkners Braut" von Heinr. Marschner. Die Oper hat bis jetzt, wegen der mancherley Reisen unserer Sänger und Sängerinnen, welche ihnen die bevorstehende Veränderung unsers Theaters gebot, nur einmal gegeben werden können. Sie ist mit Beyfall aufgenommen worden. Die Frädl. Pistor und Wüst zeichneten sich, so wie Hr. Hammermeister, darin besonders aus. Eine zweyte Aufführung kam einer Unpässlichkeit wegen vor einigen Tagen nicht zu Stande.

Von unserer Kirchenmusik behalten wir uns das Nöthige für den Sommer vor. In der Osterwoche sind Haydn's sieben Worte das Hauptsächlichste, was zu Gehör gebracht wird, so weit wir bis jetzt davon Kenntniss haben.

Göthe's Todtenfeyer im Königsstädtischen Theater zu Berlin am 10ten April.

Diese Bühne hatte zu Ehren des verewigten Dichterfürsten eine sinnige Gedächtnissfeyer veranstaltet, welche abwechselnd aus Instrumental- und Gesangmusik und einzelnen dramatischen Scenen aus Göthe's Schauspielen und Singspielen bestand, durch verbindende, allegorische Scenen des Ordners dieses Festes, Herrn C. v. Holtey, an einander gereiht. Dennoch war eine eigentliche Gesammtwirkung, wie sie nur ein in sich abgeschlossenes Werk hervorbringen kann, durch die schönsten Fragmente nicht zu erreichen; überdiess währte die rhapsodische Vorstellung zu lange, über vier Stunden. Nach der wohlgewählten, wirksam ausgeführten Ouvertüre zu Egmont von Beethoven, diesem gleich erhabenen Genius, begann ein Vorspiel die Kunstfeyer. Faust (Herr v. Holtey) meldete den Tod des Unvergesslichen und schilderte rührend die letzten Lebensstunden des Gefeyerten. Der Theater-Regisseur wird zur Veranstaltung einer angemessenen Feyer aufgefordert und des Theatermeisters Mieding Schatten deshalb zur Oberwelt zurückberufen. Diess bildete die erste Abtheilung. Die zweyte wurde durch das erste Allegro der C moll-Symphonie von Beethoven eingeleitet. Melpomene, Thalia und Euterpe treten auf und beklagen den Verlust ihres Lieblings, als Helena, Mariane in den „Geschwistern" und Iphigenia gestaltet. Letztere singt die Arie aus Gluck's Iphigenia in Tauris: „Ach! lasst mich Thränengebeugte weinen!" Dem. Hähnel liess im innigen Ausdrucke dieses rührenden Gesanges nichts zu wünschen übrig. Stark contrastirend folgten komische Scenen aus den „Mitschuldigen," zweckmässiger die Schluss-Scenen aus Reichardt's „Jery und Bätely," von Hrn. Holzmüller und Dem. Grünbaum ansprechend gesungen. Dritte Abtheilung. Letzter Satz aus Beethoven's C moll-Symphonie. Hierauf Scene aus: „Göz von Berlichingen." Das personificirte Lied trat singend auf, ein Hr. Kalt macht sich darüber lustig, wird indess von Mieding entfernt, um die Feyer nicht zu stören. Tasso erscheint und führt den jungen Werther ein, welcher einen langen Dialog aus Göthe's Erzählung herrecitirt. Flora lässt den Frühling lustlich erscheinen. Eine Parodie des Liedes: „Es gibt nur ein Wien" wird auf Weimar und Göthe von dem Troubadour und der Sophie aus

den „Mitschuldigen“ (Hr. Spitzeder und Dem. Felsenheim) gesungen. Man begehrte die Wiederholung. Ein Act aus Clavigo folgte, welcher besonders das Ganze sehr verlängerte. Vierte Abtheilung. Andante aus der C moll-Symphonie von Beethoven. Clio erscheint, um Göthe's Namen der Geschichte einzuverleiben. Melpomene und Thalia, Letztere jetzt als Euphrosyne gestaltet, schliessen sich der ersten Muse an. Mieding führt ihnen Frau Prosa und Hrn. Kalt vor, welche Göthe's Vergötterung bespötteln, durch eigene Worte des Dichters indess ab und zur Ruhe verwiesen werden. Flora kehrt wieder. Ein Finale aus „Claudine von Villabella,“ mit Musik von Gläser, wird gesungen und dargestellt. Es machte gute Wirkung. Fünfte Abtheilung. Introduction von Spontini mit Singstimmen auf der Bühne hinter dem noch nicht erhobenen Vorhange. Nun öffnet sich dieser. Der Musenberg erscheint; auf demselben befinden sich sämmtliche ideale Gestalten aus des Gefeyerten Werken aufgestellt. Eine Glorie umschwebt die Gruppe. Am Fusse des Parnasses ist Göthe's Büste aufgestellt. Mignon und Euterpe bekränzen dieselbe. Das Lied: „Kennst du das Land?“ nach Spontini's Composition, wurde von Dem. Schmidt hinter der Scene, zur Orchesterbegleitung gesungen. Es folgte ein grosser Festmarsch (aus Lalla Rookh, nebst Anklängen eines Fackeltanzes), während dessen die belebten Gebilde ihre Kränze in feyerlichem Zuge unter Göthe's Büste legten. Euterpe sang ein Weihelied nach Zelter's Melodie zur Ballade: „Der Gott und die Bajadere.“ Ein von Göthe selbst gedichteter, bey seiner Beysetzung benutzter Gesang, von Gläser componirt, schloss sich an und endete die Apotheose des Verklärten. Hr. v. Holtey wurde von der überaus zahlreichen Versammlung gerufen und fügte seinen Kranz der Verehrung den übrigen bey. Ewig wird Göthe's Geist leben und segensreich fortwirken! Glück und Ruhm wurde Ihm auf der Erde in vollem Maasse zu Theil. Seine Rede war Musik der Sprache!

Kurze Anzeige.

Concerto brillant pour Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre ou de Pfte composé — par F. A. Kummer, premier Violoncelle du Roi de Saxe. Oeuv. 10. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. d'Orchestre: 2 Thlr. 12 Gr.; av. Pfte: 1 Thlr. 8 Gr.

Von einem so wackern Violoncellisten wird Jeder von selbst ein dem Instrumente angemessenes Tonstück erwarten. Das ist es. Auch kann sich ein geübter Spieler damit rühmlich zeigen. Die drey Sätze des brillanten Concerts sind nach bekannter, wirksamer Art geordnet. Das erste All. brillante, $\frac{4}{4}$, F dur; das Adagio espressivo, $\frac{3}{4}$, As dur und Rondo scherzoso, $\frac{6}{8}$, F dur. Das Accompagnement des Pianoforte ist für solche Bravourwerke stets und in verschiedener Hinsicht zweckdienlich. Das Pianoforte ist nicht schwierig.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Für Kirchen-Musik.

Tomaschek, W., Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti pleno concentu musica redditi „Partitur.“ brosch. 6 Fl.

Für Gesang mit Pianoforte.

Tomaschek, W., Gedichte von Göthe, 9 Hefte, à 48 Kr.

— Die Entstehung des Cisterzienser-Stiftes Hohenfurth, Ballade von Caroline Pichler. 1 Fl. 12 Kr.

— 3 Gesänge. Op. 67, 68. à 36 Kr.

Nachdem ich von obigen Werken die Platten sammt allen Verlags-Rechten vom Componisten an mich gebracht, und nicht verabsäumt habe, dieselben, trotz dem bedeutend herabgesetzten Preise, gleichwohl dem innern Gehalte gemäss, auch schöner äusserlich auszustatten; so bevile ich mich, hiemit sämmtliche resp. Kunst- und Musikhandlungen davon in Kenntniss zu setzen und ihre Aufmerksamkeit auf Tondichtungen zu richten, die gewiss zu den trefflichsten dieser Gattung gehören, welche die musikalische Literatur aufzuweisen hat.

Prag, im März 1832. *Marco Berra.*

Nachricht.

Die Stelle des gesuchten Violoncellisten und Privatsecretairs ist besetzt, welches ich denjenigen Herren Bewerbern, welche sich noch ohne Antwort von mir befinden, hiermit bekannt mache, indem ich um Entschuldigung bitte.

Leipzig, den 21sten April 1832.

Friedrich Hofmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten May. Nº. 19. 1832.

Ueber musikalischen Nachdruck *).

Im zweyten Paragraph des Mandats der Königl. Sächs. Regierung, vom 19ten May 1831, worin Anordnungen zur Bestimmung des Eigenthums von musikalischen Compositionen und zum Schutze des bis dahin durch Nachdruck oftmals beeinträchtigten Verlagsrechtes gegeben werden, heisst es:

„Als unerlaubter Nachdruck ist jede solche Vervielfältigung dann anzusehen, wenn dieselbe blos mechanische Fertigkeiten erforderte und die Schaffung einer veränderten Form nicht selbst als Geistesproduct anzusehen ist. Bey musikalischen Compositionen, bey denen namentlich die, blos auf mechanischer Verarbeitung beruhenden, Arrangements als Nachdruck anzusehen sind, ist zur Beurtheilung des Verlagsrechtes die Melodie als Grundsatz der diesfallsigen Entscheidungen anzunehmen."

Die Auslegung dieses Mandats könnte ganz einfach folgende seyn:

„Bey musikalischen Compositionen entscheidet die Melodie, ob das neue Werk ein Nachdruck des ältern sey oder nicht, je nachdem dieselbe unverändert beybehalten worden oder nicht. Namentlich sind die Arrangements, da sie blos auf mechanischer Verarbeitung beruhen, als Nachdruck anzusehen."

Indessen sind Fälle vorgekommen, wo Arrangements von der entscheidenden Behörde nicht für Nachdruck erklärt worden sind, dergestalt also, dass jene im Texte hervorgehobene Apposition folgendermaassen interpretirt zu seyn scheint:

„Von den Arrangements sind namentlich solche als Nachdruck anzusehen, die *blos* auf mechanischer Verarbeitung beruhen."

Das Mandat würde demnach einen Unterschied machen zwischen

A) Arrangements, die blos auf mechanischer Verarbeitung beruhen, d. h. bey deren Anfertigung nur eine mechanische Fertigkeit *nöthig*, gleichviel ob der Arrangeur eigene Geistesthätigkeit walten liess oder nicht; und

B) Arrangements, bey denen die Schaffung der veränderten Form als Geistesproduct anzusehen ist, d. h. bey deren Anfertigung eigene Geistesthätigkeit (Phantasie) *nöthig*, gleichviel in welch' geringem oder hohem Grade angewendet.

Diese hinzugefügten Erklärungen lassen sich rechtfertigen, wenn man nur ein- für allemal davon abstrahirt, dass die Geistesthätigkeit und deren Erfolg bey allen Menschen gleich gross sey; vielmehr erwägt, dass für den Einen zur mechanischen Fertigkeit geworden seyn könnte, was die ganzen Geisteskräfte eines Andern in Anspruch nimmt — eine Entscheidung, die mehr vor das Forum der musikalischen Kritik als der gesetzgebenden Macht gehört. Davon also abgesehen, lassen sich zwischen den Arrangements sub A) und B) genau markirte Grenzlinien ziehen. Bekanntlich hat die Musik, wenn gleich vorzugsweise Tochter der Phantasie, doch wie alle anderen schönen Künste ihren theoretischen Theil — Regeln, die sich ohne alle Phantasie erlernen und anwenden lassen. Wo nun dergleichen Regeln zur Anfertigung eines Arrangements ausgereicht haben — beruht das Arrangement blos auf mechanischer Verarbeitung, und ist also Nachdruck. Wo dieselben Regeln zur Anfertigung eines Arrangements nicht ausgereicht haben — ist die Schaffung der veränderten Form als Geistesproduct anzusehen, und also kein Nachdruck. —

*) Nachstehende Abhandlung wurde von mir auf Verlangen des Hrn. Fr. Hofmeister, als Secretair der vereinigten deutschen Musikalienhandlungen, geschrieben, um als Beylage zu einer gerichtlichen Vorstellung des genannten Vereins zu dienen. *H. Dorn.*

Den Unterschied beyder, mit Beyspielen belegt, darzuthun, ist der Zweck des vorliegenden Aufsatzes.

Wir unterscheiden an jedem Musikstücke folgende sechs Haupttheile:

1) **Melodie**, der vorherrschende Gesang.
2) **Rhythmus**, Werth der einzelnen Noten im Verhältniss ihrer Dauer, so wie Tactart und Tempo des Ganzen.

   Das Tempo, Bestimmung der ungefähren Schnelligkeit des Vortrags, gehört eigentlich nicht zum Rhythmus, wird aber der Kürze wegen hier mit gerechnet.
3) **Harmonie**, innere Structur, Abwechselung und Auflösung der Accorde, welche die Melodie begleiten.
4) **Accompagnement**, äussere Gestaltung dieser Accorde.
5) **Instrumentation**, die Art, das ganze Musikstück durch ein medium (Menschenstimmen, Instrumente, vielfache Combination derselben) ausführen zu lassen.
6) **Tonart**.

Als erläuterndes *Beyspiel* diene hier durchweg der Anfang des bekannten Rousseau'schen Liedes:

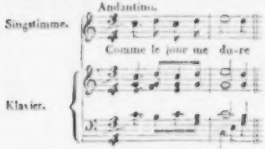

Diese sechs Haupttheile sind nach ihrem ungefähren Werthe geordnet. Jeder einzelne derselben lässt sich verändern, ohne dass dadurch alle anderen mit verändert werden müssten. Die Veränderung der Melodie, als des hauptsächlichsten und characterisirenden Theils jedes Tonstücks, setzt eigene Schöpfungskraft voraus und verändert zugleich das ganze Tonstück.

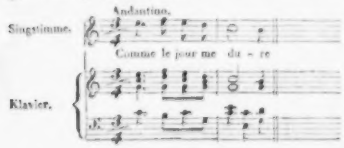

Hierin wurde die Melodie verändert und dadurch zugleich der vom vorigen verschiedene Anfang eines neuen Liedes gegeben, obgleich die Folge der Accorde und die übrigen Eigenschaften ziemlich dieselben geblieben sind.

Besonderer Erwähnung verdient noch, dass die Melodie nicht immer in der zufällig oberst geschriebenen oder am höchsten liegenden Stimme enthalten zu seyn braucht, so dass also in folgendem Beyspiele

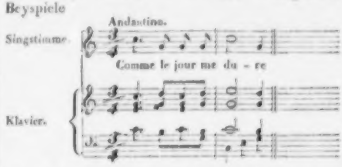

die Melodie dadurch, dass die Singstimme andere Noten erhalten hat, durchaus nicht verändert ist, weil sie noch unverändert in der Klavierbegleitung beybehalten worden.

Die Beybehaltung der Melodie mit Veränderung eines oder mehrer der anderen fünf Hauptstücke heisst: Arrangement, und ist am gebräuchlichsten in folgenden Arten:

I. Melodie, Rhythmus, Harmonie, Accompagnement, Instrumentation wird beybehalten, die Tonart aber verändert, z. B. in *D*.

Da *D* eine Stufe höher liegt als *C*, so setzt man alle Noten überhaupt eine Stufe höher. Diess Verfahren heisst: Transponiren, und wird von jedem, sogar unmusikalischen Notenschreiber bewerkstelligt. Es ist eine blos mechanische Arbeit; ein Taubstummer kann sie erlernen. — Wir lassen daher fortan die Tonart, als in Beziehung auf Arrangement unwesentlich, ganz aus der Acht. — Eine andere Art des Transponirens besteht in der Veränderung der Schlüssel, z. B. aus dem Discant- in den Bassschlüssel transponirt: eine mechanische Arbeit, die gleichfalls jeder Copist machen muss, wenn er z. B. die einzelnen Stimmen aus einer Partitur zu extrahiren hat.

II. Melodie, Rhythmus, Harmonie, Accompagnement wird beybehalten, die Instrumentation aber verändert.

Diese Art der Arrangements, die gebräuchlichste, setzt hauptsächlich Kenntniss der Instrumente

voraus, eine Sache, in welcher mancher berühmte Componist von dem bornirtesten Stadtpfeifer seines Wohnorts übertroffen wird, da sie sich auf Praxis gründet und am besten ex usu gelernt wird.

Dergleichen Arrangements sind zweyfacher Art: a) Sie setzen α) entweder nur eine Veränderung der Schlüssel, β) oder nur eine veränderte Lage der Noten voraus, γ) oder Beydes zusammen.

Soll z. B. unser citirtes Lied nicht mehr von einer Singstimme, sondern von einer Bratsche vorgetragen werden, so verändert man den Violin-Schlüssel der obersten Reihe in den Bratschen- (oder Alt-) Schlüssel, schreibt dieselben Noten in diesen Schlüssel um und lässt den Text weg, so hat man durch blosse Veränderung der Schlüssel das Lied für Klavier und Bratsche arrangirt. — Oder man soll statt der Singstimme eine Flöte blasen lassen, so weiss jeder praktische Musikus, dass die gegebenen Töne für eine Flöte zu tief liegen und zu schwach klingen, um als Melodie durchzudringen, man schreibt sie also eine Octave höher hin. — Oder endlich soll die Melodie von einem Fagott geblasen werden, so setzt man die Noten eine Octave tiefer und schreibt sie im Tenorschlüssel nieder.

b) Sie setzen ein Hinweglassen oder Hinzuthun voraus.

Man soll z. B. die Klavierbegleitung für eine Guitarre umschreiben, so muss man einige Noten hinweglassen — oder man soll die zweyhändige Klavierbegleitung zu einer vierhändigen umwandeln, so muss (obwohl diess nicht unumgänglich erfordert wird) man einige Noten hinzuthun, d. h. aus dem schon gegebenen die zur Verdoppelung brauchbaren verdoppeln. Sowohl das Hinweglassen als das Hinzuthun verlangt Kenntniss der Instrumente, um bey Verdoppelung eines oder des andern Tons nicht die Grenzen ihrer technischen Structur zu überschreiten, und Kenntniss der Accorde, um nicht Töne zu verdoppeln, die den Regeln nach nicht verdoppelt werden dürfen. Wie oft alle genannten Arten der Instrumentations-Veränderung auch ohne die erforderlichen Kenntnisse veröffentlicht werden, dass also nicht einmal die bedingte mechanische Fertigkeit dabey angewendet worden, bedarf kaum der Erwähnung. — Gleicher Weise beruht jeder Klavier-Auszug, d. h. Arrangement eines ursprünglich für mehre Instrumente gesetzten Tonstückes für das Klavier allein (gleichviel ob zwey- oder vierhändig, oft auch mit Begleitung eines oder mehrer Solo-Instrumente) nur auf erlernbarer Kenntniss der Instrumentation, so umgekehrt: die Bearbeitung eines Tonstücks für mehre Instrumente, das ursprünglich für eine geringere Anzahl derselben gesetzt war.

Nochmals muss hier erinnert werden, dass diese, wie alle bereits aufgeführten Arten der Arrangements, mit sichtlicher eigener Geistesthätigkeit executirt seyn können, dass es sich aber für unsern Zweck nur darum handelt, ob die Bearbeitung überhaupt mechanische Fertigkeit oder eigene Geistesthätigkeit unumgänglich verlangt, welch' Letzteres platterdings verneint werden muss. So wird z. B. jeder Musikverständige Hummel's Arrangement der Beethoven'schen Symphonieen für ein Pianoforte à deux mains ein geistreiches Werk nennen — deswegen bliebe es doch Nachdruck, wenn ein anderer als der rechtmässige Verleger die Herausgabe veranlasst hätte, eben weil solches Arrangement nur mechanische Arbeit voraussetzt, die freylich der geistreiche Mann in jedem Fache zu adeln weiss.

III. Melodie, Rhythmus, Harmonie, Instrumentation wird beybehalten, das Accompagnement aber verändert.

Auch diese Gattung verlangt, wie die vorige, Kenntniss der Instrumente und der Accorde. a) Man vereinfacht entweder das Accompagnement des Originals (wie es auf französischen Titeln heisst: facilité à l'usage des commençants), indem man Noten weglässt, z. B. solche, welche eine Kinderhand nicht zusammen anschlagen kann u. s. w.; oder b) erschwert und vervielfacht es, auf den Grund des bereits Gegebenen.

Letztere Art bildet den Uebergangspunct zu den Variationen (die nicht mehr in's Gebiet der Arrangements gehören) und kommt also höchst nutzlos in praxi wohl nicht vor. Statt des bey unserm mehrfach citirten Liede oben angegebenen Accompagnements möge z. B. Folgendes als erschwert und vervielfacht gelten:

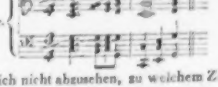

so ist wirklich nicht abzusehen, zu welchem Zwecke die vorliegende Veränderung unternommen worden, da die Figuren ganz dieselben geblieben, von einer

Variation im musikalischen Sinne also nicht die Rede seyn kann.

Desto häufiger finden sich aber die Arrangements mit vereinfachtem Accompagnement vor — eine nur mechanische, wenn gleich sehr nützliche und vielbegehrte Arbeit.

IV. Melodie, Rhythmus, Harmonie wird beybehalten, die Instrumentation und das Accompagnement aber verändert.

Diese Gattung ist, wie schon aus der Ueberschrift einleuchtet, eine Mischung der beyden vorhergehenden und mit ihnen gleichfalls unter die Rubrik: „mechanische Verarbeitung" zu setzen.

In den bis hieher aufgeführten vier Arrangementsarten war ausser der bey Arrangements überhaupt unverändert beyzubehaltenden Melodie weder im Rhythmus noch in der Harmonie eine Veränderung vorgenommen. Sobald diese aber geschieht, muss dem Arrangement ein Platz unter den eigenen Geistesproductionen eingeräumt werden, denn durch die Veränderung des Rhythmus oder der Harmonie wird die Melodie, als Träger des Ganzen, und mit ihr das ganze Musikstück der ursprünglichen Eigenthümlichkeit beraubt, trotz dem, dass die im Original enthaltenen Noten beybehalten werden (entweder ganz oder theilweise), doch wesentlich verändert. Diese Veränderung, welche eigene Geistesthätigkeit, Combinationsgabe, Phantasie voraussetzt und daher mehr als blos mechanische Fertigkeit verlangt, kann, abgesehen von der gleichzeitig möglichen Veränderung der Instrumentation und des Accompagnements, dreyfach seyn:

I. Veränderung der Harmonie, Beybehaltung des Rhythmus.

II. Veränderung des Rhythmus, Beybehaltung der Harmonie.

III. Veränderung des Rhythmus und der Harmonie.

I.

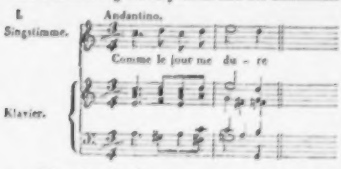

Diese Art des Arrangements, wo nämlich nur die Harmonie verändert wird, kommt, wie eine der schon früher angegebenen, in praxi wohl gar nicht vor, wenn nicht der Fall denkbar wäre, dass Jemand durchaus eine schon herausgegebene Melodie nachdrucken, dabey aber nicht gegen das Mandat des Nachdrucks verstossen wolle. — Hier muss aber noch bemerkt werden, dass sich häufig Arrangements finden, in denen hin und wieder die Harmonie anders lautet, als im Originale. Es ist nicht schwer nachzuweisen, wie hier grösstentheils nicht der Reichthum an harmonischen Wendungen, sondern deren Mangel — oft gar nur die Nachlässigkeit des Correctors — eine solche Verunglimpfung des Originals herbeygeführt hat, und jeder verständige Musiker wird diese auf den ersten Anblick entscheiden können. Solcher Art wäre statt des oben angegebenen Accompagnements des Liedes folgende Klavierbegleitung:

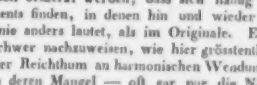

die zwar verändert, aber durchweg fehlerhaft und übelklingend ist.

II. Andante con moto.

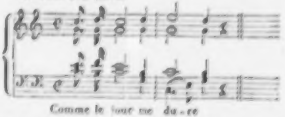

Hier ist der Rhythmus unsers Liedes von Grund aus verändert; nicht nur die Tactart, auch der Werth der Noten gegen einander ist nicht derselbe geblieben. Dass das ursprünglich für eine Singstimme und Klavierbegleitung gesetzte Lied hier für vier Singstimmen ausgesetzt ist, macht weiter gar keinen Unterschied, wie bereits oben ausführlicher gezeigt worden ist.

In diese Klasse der erlaubten Arrangements gehören die meisten, nach bereits mit Verlagsrecht herausgegebenen Melodieen componirten Tänze, und auch hier tritt wieder recht deutlich hervor, wie brillant sich die in früheren Arrangementsarten nur als nöthig bezeichnete mechanische Fertigkeit gegen die bey arrangirten Tänzen nöthige eigene Geistesthätigkeit zeigen könne. Dergleichen Verdienste herauszustreichen, existiren die kritischen Blätter; bey Beurtheilung des Verlagsrechtes kann hierauf keine Rücksicht genommen werden.

III.

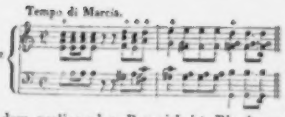

In dem vorliegenden Beyspiel ist Rhythmus und zugleich die ursprüngliche Harmonie verändert worden. Augenscheinlich sind die bezeichneten Noten der Melodie dieselben geblieben, wie im Originale. Das Ganze ist also ein Arrangement, aber ein erlaubtes; und zwar liegt das Erlaubte nicht in der Umwandlung der Singstimmen und des Pianoforte in eine Pianoforte solo, sondern lediglich in der Umwandlung des Rhythmus und der Harmonie.

Als ein würdiges Muster solcher Arrangements stehen Seyfried's Singspiele: die Ochsen-Menuett (nach Haydn'schen Melodieen) und Ahasverus (nach Mozart'schen Melodieen) da. Im untergeordneten Genre gehören alle Potpourris hieher, wenn deren Verfasser nicht zugleich eigene Gedanken und Durchführungen mit eingeflochten haben, wodurch das Potpourri über die Grenzen des Arrangements gehoben wird.

Fassen wir also das Ganze kurz zusammen, so ergibt sich Folgendes:

Arrangement heisst jedes Tonstück, in welchem eine bereits veröffentlichte Melodie unverändert beybehalten, dagegen Rhythmus, Harmonie, Instrumentation, Accompagnement oder Tonart beliebig verändert wurden. Nur solche Arrangements sind vom Verdachte des Nachdrucks freyzusprechen, in welchen entweder der Rhythmus oder die Harmonie des Originals, oder beyde verändert worden sind. Beybehaltung des Rhythmus aber und der Harmonie, mit beliebiger Veränderung der Instrumentation, des Accompagnements und der Tonart stempeln das Arrangement zum Nachdrucke, weil die Veränderung der genannten Theile nicht, wie die erstere, eigene Geistesthätigkeit, sondern nur mechanische Fertigkeit und Verarbeitung voraussetzt.

Leipzig, den 25sten Februar 1832.

Heinrich Dorn,
Königl. Sächs. Musikdirector.

Nachrichten.

Breslau. Das musikalische Treiben unserer Hauptstadt ist in diesem Winter durch die feindselige Cholera nicht wenig gestört worden. Ihre Begleiter, Furcht und Schrecken, nebst dem Tode des würdigen Kapellmeisters Schnabel, haben die Veranlassung dazu gegeben, dass sich zwey der hier bestehenden Concert-Vereine — vor langen Jahren begründet — auflösten. Der noch bestehende: der deutsche Concert-Verein, ist mit den alten Einrichtungen indessen nach wie vor thätig. Die Leitung der Musik hat der Sohn des verstorbenen Schnabel mit gewissen Modificationen, die Auswahl des Repertoires betreffend, erhalten. Das Princip, jedes Concert mit einer guten Symphonie zu eröffnen, wird noch befolgt. Von Beethoven, Mozart, Spohr, Kalliwoda, Vogler, Hesse wurden die vorzüglichsten Werke gegeben. Eine neue Symphonie unsers Oberorganisten, E. Köhler, fand Beyfall. Fast missfallen hat dagegen die Symphonie von Moscheles — offenbar eine frühe Jugendarbeit, da sie im Style auffallend unklar erscheint. Die verheissenen neuen Arbeiten von Onslow und Kalliwoda werden mit Ungeduld erwartet. — An tüchtigen Klavierspielern ist jetzt kein Mangel hier, daher Klavier-Concerte häufig berücksichtigt wurden. Am schlimmsten sah es um den Gesang aus. — Dieses nun bringt mich auf die neueste Thätigkeit unseres verdienten Musikdirectors Mosevius, der in seiner Stellung an der Universität und dem Königl. Institute für Kirchenmusik, eben so als Dirigent der Singakademie für Verbreitung höherer musikalischer Bildung und eines geläuterten Geschmacks im Gesange rastlos wirkt. Die Entstehung eines neuen „musikalischen Zirkels" ist sein Werk, wo lediglich das ausgewählteste Publicum sich zur Anhörung ausgezeichneter Gesangstücke, auch von Instrumentalsachen geringern Umfanges, versammelt, und der den Keim eines grössern Kunst-Institutes in sich zu tragen scheint. Freylich nur unter solchen Verhältnissen ward die Mitwirkung ausgezeichneter Dilettanten — und, was den Gesang anbelangt, so werden hier die Künstler vom Fache von den Dilettanten beschämt — erreichbar. — Grössere Aufführungen von Oratorien werden von Mosevius vorbereitet, nachdem nunmehr alle Besorgnisse hinsichtlich der Cholera verschwunden sind und der Oeffentlichkeit nicht mehr wie bisher im Wege stehen. — Spohr's Vater Unser, Händel's Josua, S. Bach's Passionsmusik nach dem Matthäus werden allmählig zur Aufführung kommen, später wohl auch Löwe's Oratorium: die Zerstörung Jerusalems. — Die Concerte des akademischen

Musik-Vereins haben guten Fortgang. Das augenblicklich Lockende ist es freylich, was hier zunächst zur Aufführung gewählt wird. — Ein höchst erfreuliches Kunstunternehmen ist dagegen ein Cyclus von Quartettaufführungen, welchen die musikalischen Mitglieder des Breslauer Künstler-Vereins unter Leitung des Musikdirectors Wolf veranstaltet haben und der sich grosser und verdienter Theilnahme erfreut. Nur ausgezeichnete, ja fast immer classische Sachen werden hier nach Ingem, ungemein fleissigem Einstudiren, ungeachtet alle Mitwirkende tüchtig gebildete Musiker sind, gegeben. — Der Gesang-Verein des Herrn Cantors Siegert ist ebenfalls, namentlich für kirchliche Aufführungen an Sonntagen, sehr thätig, und veranstaltete neulich eine Aufführung von Spohr's Vater Unser und Fr. Schneider's Christus, das Kind, vor einem eingeladenen Publicum. — Was endlich das Theater anbelangt, so wurden Spohr's Faust, Weber's Euryanthe (hier neu) nach Kräften gegeben. Die alte Oper von Gnecco: „die tragische Oper," misfiel. Reissiger's Oper: „die Felsenmühle," wird erwartet. Unsere ersten Sängerinnen sind Mad. Pichl-Flache und Dem. Nina Sontag. Dem. Sutorius ist dagegen in allen möglichen Bahnen flachen beschäftigt. — Concerte fremder Virtuosen (mit Ausnahme eines sehr gelegenen, von dem wackern Klavier-Virtuosen Kessler, welcher, ungeachtet die Einnahme den Cholerakranken bestimmt war, leer blieb) fanden nicht statt. — Der Musikunterricht der Universität soll mit einer Orgel garniert werden und wird sodann das Orgelspiel ein wesentlicher Theil des akademischen Musik-Unterrichts seyn. — Die grosse Orgel in der Bernhardinerkirche ist mit bedeutendem Kosten-Aufwande ganz repasirt worden und nunmehr ein wahrhaft ausgezeichnetes Werk. Der ausgezeichnete Organist Hesse ist nunmehr dort angestellt und so hoffentlich dadurch für Breslau gewonnen. Er beabsichtigt eine Kunstreise im nächsten Sommer und die Ausarbeitung eines grossen Oratoriums. Ausserordentliche Verbreitung findet sein in der thätigen C. G. Förster'schen Musikhandlung hierselbst erschienenes Choralbuch.

Dresden, am 15ten April. Am verwichenen 15ten April, als dem Palmsonntage, fand die gewöhnliche grosse Musikaufführung der königlichen Kapelle zum Besten ihrer Wittwen- und Waisenfonds im Saale des grossen Opernhauses statt. Der Titel auf den Textbüchern: „grosse geistliche Musik," war noch kein Jahr ganz passend, da man allezeit eine grosse Beethoven'sche Symphonie mit dabey gibt und Symphonieen bekanntlich nicht nur geistlicher Musik gerechnet werden. Diesmal hatte man nun noch gar eine Opern-Arie aus Mosleschi's Renegat hineingeflickt, die zwar Canto religioso überschrieben war, auch ziemlich luguber einherschritt, aber doch von Dem. Palazzesi schon mehrmals auf der Bühne war gehöret worden. Da man nirgends mehr in den Concerten der Dresdner Kapelle eine vollständige Symphonie zu hören bekommt, so lässt man sich diese Abweichung von dem Titel der Textbücher gern gefallen. Zweckmässiger aber, verständiger und den Zeitgeschmack veredelnder wäre es, die vollständigen Symphonieen im Concerte, und am Palmsonntag ein Oratorium — die herrlichen Neumann'schen und Schuster'schen ruhen wie im Grabe — zu geben. Auch an ganz trefflichen Werken der neuesten Zeit in dieser Gattung fehlt es bekanntlich nicht. Heute begann den Reihen die Cherubini'sche Messe in D dur, die zwar nicht nur höchst kunstgerecht und kunstvoll gearbeitet ist, sondern auch mehre sehr originelle Sätze enthält, aber doch allzu breit — sie dauert gegen zwey Stunden — gehalten ist. Vor zwey oder drey Jahren erschien ein Bericht über die Aufführung dieser Messe in Wien, der so enthusiastisch lobte, dass man in der That gar nicht mehr den Muth haben konnte, an die Compositionen desselben Textes durch andere Meister zu denken. Alles war darin mechört, göttlich, himmlisch, meisterhaft. Wir können diesem Urtheile nicht beystimmen, obgleich wir für Cherubini — zumal als Opern-Componist — ungemeine Verehrung hegen. Meisterhaft — wenn man darunter vollkommen regelmässig, ausführbar, deutlich hervortretend, dann im strengen Style kunstreich und gelehrt versteht, war allerdings diese Composition, aber begeisternd war sie keineswegs in allen Sätzen. Dazu war sie endlich viel zu lang und — viel zu gelehrt. Begeisterung, dithyrambischer Flug — das wird uns Niemand überreden — kann nie auf diesen Producten des blos rechnenden Verstandes ruhen. Sie sind überdiess, ihrer Natur nach, auf gelehrte Gemeinplätze gebaut, denn was sind Andamento's, Orgelpuncte und dergl. anders? Daher können sie kräftig, deutlich, kunstreich, aber nie seelenvoll seyn und deshalb sind vier oder fünf Fugen in einer Messe zu viel und eine tüchtige ganz ausreichend.

die Natur das Organ des Tonsinnes auf eine ausgezeichnete Art entwickelt hat. Wem diese Prädestination zu Talenten ein anstossiger Glaubensartikel scheinen sollte, beherzige folgende Stelle aus Meisters Lehrjahren. (IV B. S. 271.) „Die Erziehung muss sich nur an die Neigungen anschliessen; — man kann nichts thun, „ohne die Anlage dazu zu haben, ohne den Instinkt, der uns dazu treibt. Man giebt zu, „dass Poeten gebohren werden, man giebt „es bey allen Künsten zu, weil man muss, „und weil jene Würkungen der Natur kaum „scheinbar nachgeafft werden können; aber „wenn man es genau betrachtet, so wird jede, „auch nur die geringste Fähigkeit uns angebohren, und es giebt keine unbestimmte Fähigkeit. Nur unsre zweydeutige, zerstreute Erziehung macht die Menschen ungewiss; sie „erregt Wünsche statt Triebe zu beleben, und „anstatt den wirklichen Anlagen aufzuhelfen, „richtet sie das Streben nach Gegenständen, die „so oft mit der Natur, die sich nach ihnen bemüht, nicht übereinstimmen."

Gr.

Korrespondenz.

Nachrichten eines deutschen Künstlers in Paris über die Aufführung der Zauberflöte daselbst.

Seyn Sie vorsichtig, und urtheilen Sie nicht ganz sicher aus dem, was Sie von den Aeusserungen der hiesigen Musikkenner und des hiesigen Publikums über diese Vorstellung zu lesen bekommen möchten, über den Stand der hiesigen musikal. Kultur und des Geschmacks an musik. Kunstprodukten bey beyden: es ist eigentlich nicht wahr, dass man Mozarts Zauberflöte gegeben habe: es war eine Oper aus dieser, aus D. Juan, der Clemenza di Tito, und Figaro von Mozart, nebst eigenen Zusätzen des Hrn. Lachnith zusammengemacht. Alle, die M. Oper vorher schon genauer kannten, sind darüber erbittert, und lassen Bonmots auf Herrn Lachn. regnen. Die „Opéra" nennen sie seine „Opération"; die „les mystères d'Isis", „les misères d'ici" u. dgl. Es ist unmöglich, alle die Veränderungen, Zusätze, Abkürzungen, Versetzungen der Stücke aus der Zauberfl., mit welchen Hr. L. nicht etwa nur den Text, sondern die Musik zusammengearbeitet hat, anzuführen. Doch Einiges zur Probe muss ich Ihnen geben. Gleich in die Overtura, nahe am Schluss des ersten Allegro, setzte Hr. L. eine Wiederholung von 8 Takten, deren letzter die Cadenz in B dur macht, hinein, die gerade bey einem Satze, wie dieser, wo jeder Takt erwogen ist, schlecht an ihrem Platze steht. Nun gehet der Vorhang auf, und die Oper fängt an, mit Sarastro's Recitativ, das in den Chor: Heil euch Geweihten u. s. w. übergehet. (Der Chor ist bey M. der vorletzte.) Nachdem Sarastro den Priesterinnen und Priestern die Einweihung des Ismenor (so heisst Tamino) kund gethan hat, singen sechs Priesterinnen das Trio: Seyd uns zum zweytenmal willkommen; doch sind hier, wie überall, Worte von ganz anderem Sinn untergelegt. Nun folgt das schöne Chor aus Clemenza d. T. in F., das hier zuerst als Marsch dient, nach einem kurzen Recitativ aber von den Opfernden als Chor wiederholt wird, worauf eine kurze, ziemlich passende Einleitung M.s eigentliche Introduction der Zauberfl. eröffnet, während welcher Ismenor, nicht von einer Schlange, sondern von Feuerflammen verfolgt wird. Um nicht Bogen voll zu schreiben, gehe ich die mit der Oper vorgenommenen Veränderungen nicht auf solche Weise ferner durch, sondern hebe nur die auffallendsten aus. Da von einer Zauberflote in dieser Oper gar keine Rede ist, so hat Hr. L. alle Sätze ausgelassen, wo das Wunderinstrument producirt wird; also die Arie: Wie sanft ist nicht dein Zauberton; Tamino mein, o welch ein Glück; den Marsch durch Feuer und Wasser mit dem dabey zweymal vorkommenden kurzen Duett. Ferner sind weggelassen, das schöne Trio der drey Damen in g dur: Ich sollte fort? nein! nein! die zweyte

In der Cherubini'schen Messe sind deren aber vier. Das Kyrie, sehr lang ausgedehnt, schien uns der Originalität sehr zu entbehren. Das Gloria, mit gewaltig viel Pauken und Trompeten, ist kräftig und brillant. Recht schön das Qui tollis peccata. Im Credo ist die Stelle et incarnatus höchst ergreifend und schön. Das Sanctus würdig, das Benedictus ausgezeichnet schön. Das Agnus Dei gefiel uns weniger, noch weniger das jubelnde dona nobis pacem. Auch Haydn schrieb dergleichen Agnus Dei, dem Vernehmen nach, um dem Wiener Geschmacke zu entsprechen. Allein wenn schon die sanften Worte solchem Spektakel widersprechen, so liegt auch noch etwas Unpassendes darin, dem Himmel die Bitte um Frieden im muntern Zeitmaasse und mit Trompeten und Pauken vorzutragen. Dem an heiterer Laune so reichen Haydn konnte, vom Zeitgeschmacke verführt, so etwas begegnen, allein vom melancholischen, oft bizarren Cherubini erwartet man es nicht. Die letzten Tacte kehrten zu einer ansprechendern Weise zurück.

Die zweyte Abtheilung machte Beethoven's siebente grosse Symphonie in A dur aus. Ein bekanntes und anerkanntes Meisterwerk. Ganz vorzüglich schön sind der zweyte und dritte Satz.

Die dritte Abtheilung bildete die schon erwähnte Arie der Selene mit Chor.

Die vierte Abtheilung ward von dem bekannten Hymnus der Pilger aus Neumann's schönem Oratorio i Pellegrini ausgefüllt. Ein seelenvoller Satz, der aber seine ganze Wirkung erst thut, wenn er wirklich am Schlusse des ganzen Oratoriums erklingt.

Die Ausführung sämmtlicher Musikstücke war, wie sich erwarten liess, vortrefflich.

Berlin, den 8ten April. Der veränderliche März-Monat ist diessmal hier so reich an Musikgenüssen gewesen, dass selten ein Tag ohne solche vergangen ist und noch fortwährende Concurrenz sich behauptet. Ueber einen Ueberfluss an Opern dürfen wir uns dabey nicht beklagen, denn Neues wurde auf beyden hiesigen Bühnen gar nichts im lyrischen Fache gegeben. Aber der Concerte und Musik-Unterhaltungen gab es eine übermässige Anzahl. Fast schien es, als drängten sich in den Zeitraum von vier Wochen sämmtliche Expectanten und Competenten zusammen, wobey es an einigen Unberufenen denn auch nicht fehlte. Wir werden der bessern Uebersicht wegen diessmal unser Referat in drey Hauptrubriken ordnen.

I. Concerte. 1) Die Singakademie begann würdig und edel deren Reihefolge mit der wohlgelungenen Aufführung des „Messias" von Händel. 2) Das Mittags-Concert des Hrn. Concertmeisters Léon de St. Lubin im Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses folgte zunächst. Der Concertgeber zeichnete sich darin durch höchst correctes, reines und geschmackvolles, zugleich sehr fertiges Violinspiel im Vortrage eines selbst componirten, durch Doppelgriffe, Sprünge und Applicaturen sehr schweren Concerts und ansprechender Variationen auf ein Schweizerlied, als Meister seines Instruments und gründlicher, solider Künstler rühmlichst aus. In demselben Concert excellirten die Damen Hähnel und v. Schätzel im getragenen und glänzend figurirten, italienischen Gesange. Die weiteren Leistungen erlaubt uns der Raum nicht zu erwähnen, so achtungswerth solche auch, z. B. von Dem. Böttcher, Hrn. Martius u. s. w. waren. 3) Das von einem Schüler des Hrn. Concertmeisters Henning, dem jungen A. Birnbach, veranstaltete Concert hatte den kindlichen, lobenswerthen Zweck der Unterstützung seines vom Schlagflusse betroffenen Vaters, und dieser wurde durch den vollen Saal erreicht. 4) Ein eigenthümliches Concert war das von dem Hrn. Musikdir. C. Löwe aus Stettin im Saale der Singakademie, ganz unvorbereitet in wenigen Tagen veranstaltete, aus alleinigen Kunstleistungen des geachteten Balladen-Componisten bestehende Concert, oder vielmehr Gesang- und Tonspiel. Hier fühlen wir uns zur einzelnen Aufzählung der Musikstücke Seitens der Kunst verpflichtet. Zuerst wurde eine, nicht von der gewöhnlichen modernen Effectgattung abweichende, jedoch gute Gedanken wirksam darlegende Ouverture zur Oper Rudolph vom Orchester executirt. Hierauf sang Hr. Löwe zur eigenen, wohlunterstützenden Pianoforte-Begleitung zwey seiner Balladen: „Goldschmidt's Töchterlein" von Uhland und „Oluf" von Herder, mit wenig klangvoller Stimme, doch so treffend accentuirt und characteristisch, dass vorzüglich die zweyte, im Schauerlichen sich dem Talente des Componisten am angemessensten bewegende Ballade durch seinen trefflich modulirten Vortrag den tiefsten Eindruck bewirkte. Kälter liess ein, in älterer Form tüchtig gearbeitetes, den jetzigen Anforderungen an Virtuosität indess weniger entsprechendes Pianoforte-Concert, von Hrn. Löwe selbst vorgetragen.

Höhern Genuss bot der zweyte Theil. Dem Concertgeber wurde ein Gedicht von Göthe: „der Zauberlehrling," überreicht, und derselbe improvisirte darauf am Klaviere singend eine höchst gelungene Composition. Schiller's Ballade: „der Gang nach dem Eisenhammer," wurde mit den melodramatischen Zwischenspielen des Orchesters von B. A. Weber nicht declamirt, sondern von Hrn. Löwe mit sich anschliessender Pianofortebegleitung gesungen. Weshalb aber diese nicht ganz natürlich erscheinende Abstufung der Instrumentalbegleitung und nicht lieber blosses Quartett-Accompagnement beym Eintreten der Singstimme? Die Tondichtung des Hrn. Löwe schloss sich übrigens trefflich an die Weber'sche gediegene Composition an, von welcher auch das Sanctus und der Schluss beybehalten war. Meisterhaft hatte der erstere Componist den erzählenden Ton der Ballade von dem lyrischen und der gleichsam dramatischen Handlung im Gedicht unterschieden. Beyfall und Ehre wurde dem verdienstvollen Künstler zu Theil, doch leider kein Gewinn. 5) Concert der Hrn. Wilhelm Taubert und Hubert Ries. Sehr reich, in 12 Musikstücken bestehend, welche dem Geschmacke eines gebildeten Publicums entsprachen. Die vorzüglichsten Piecen waren: die schon früher, bey Gelegenheit der Möser'schen Soiréen erwähnte Symphonie von H. Ries in C moll, für dieses Concert etwas zu lang (obgleich das Adagio ausblieb) und zu ernst. Ferner das heitere Pianoforte-Concert von C. M. v. Weber in C dur, von Hrn. Taubert rapid und angenehm vorgetragen; ein beliebtes Terzett aus der hier noch unbekannten Oper von H. Marschner: „des Falkners Braut;" dann ein Violin-Concertino von Molique, worin sich Hr. Kammermusikus Ries als fertiger Violinspieler, noch mehr aber in einem Potpourri von L. Spohr für Violine und Violoncell, mit Hrn. Moritz Ganz zeigte; ausserdem noch ein sechshändiges, nicht eben durch innern Werth ausgezeichnetes, doch glänzendes Potpourri von C. Czerny für zwey Klavierspielerinnen und Herrn Taubert, eine von Letzterm recht schwungvoll und der Dichtung angemessen componirte Ouverture zur Tragödie Otello, welche nur etwas nahe an den Opernstyl grenzte, eine freye, doch nicht interessant genug erfundene und hinreichend mannigfaltige Phantasie auf dem Pianoforte von Hrn. Taubert, und endlich zwölftens die von Fräulein v. Schätzel vollkommen schön gesungenen, famösen Variationen von Rode. — Sind wir mit der ersten Rubrik noch nicht fertig? Quod non. Doch bald! — Also 6) Concert des Hrn. Fr. Belcke, dem bekannten Posaunisten. Auch wir können hier mit Fug und Recht die Lobposaune ohne Anstoss erschallen lassen; denn der fleissige, geschickte Bläser leistet in der That fast mehr, als man für möglich halten sollte, auf seinem unbeholfenen Instrumente. (Den vielgerühmten Queiser hat Ref. nicht gehört.) In einem neuen, selbst componirten Concerte (denn welcher Virtuos thäte diess jetzt nicht?) besiegte Hr. Belcke alle mögliche Schwierigkeiten. Wir erfreuten uns besonders der reinen, getragenen Töne in der Tiefe und Höhe, des pianissimo und des Trillers. Auch Variationen für das chromatische Tenorhorn von C. Meyer gelangen Hrn. Belcke vorzüglich. Von den übrigen Leistungen heben wir nur das Flötenspiel eines Bruders des Concertgebers, des Herrn C. G. Belcke aus Leipzig, und die Aufführung eines Oboe-Solo's von Hrn. Kammermusikus Griebel hervor. Auch dieses Concert zählte 12 Nummern. 7) Die Sing-Akademie wiederholte „Judas Maccabäus," nicht minder gelungen, als das erste Mal und mit derselben Besetzung der Solo-Stimmen. 8) Der, durch die Menge seiner Compositionen für Militär-Musik und Pianoforte bekannte, vom Schicksale wenig begünstigte Musiklehrer C. F. Müller gab im Saale der Singakademie ein durch den gewählten Titel auffallendes, sogenanntes Conversations-Concert, in welchem eine brillante Ouverture triomphale, ein Divertissement und Fackeltanz für Militär-Musik, nebst einigen Gesängen am Klaviere den Fleiss des Componisten und seinen Beruf für kriegerische Musik zeigte, den derselbe im Auslande zu erfüllen sich bemühen sollte, da hier die Concurrenz in diesem Fache zu gross ist. 9) Concert des Flötisten Wilhelm Gabrielski. Wieder 12 Nummern und ein fast dreystündiges Concert. Was zu viel ist, ist auch des Guten zu viel, das unvermeidlich mitunter laufende Mittelmässige ungerechnet. Der Concertgeber zeigte schönen Ton, reine Intonation und mechanische Fertigkeit auf seinem Instrument in einem Flöten-Concerte von seiner eigenen Composition und in einem Doppel-Concerte für zwey Flöten, von Arnold, mit seinem Bruder wohlübereinstimmend vorgetragen. Wir sehen uns genöthigt, die übrigen Piecen zu übergehen und nur schliesslich noch 10) Joseph Haydn's Säcularfeyer seines hundertsten Geburtstages am 31sten März d. J. durch grossartige Aufführung seines herrlichen Oratoriums: „die Schöpfung," in der

Garnison-Kirche zu wohlthätigem Zwecke zu erwähnen.

Die ganze Singakademie (in beyden Abtheilungen über 300 Individuen stark) führte die Chöre rein, sicher und intensiv stark, mit gebildet edlem Vortrage unter des Professors *Dr.* Zelter Aufführung, das Instrumentale die gesammte Königl. Kapelle, unter Leitung des Ritters Spontini, noch durch das Orchester des Königstädter Theaters, die philharmonische Gesellschaft und mehre Dilettanten verstärkt, in der Masse ergreifend, wie in den Details vollkommen schön aus. Noch nie hatten wir hier in neuerer Zeit eine so starke und eingespielte Orchesterbesetzung dem grössern Raume angemessen gehabt. Die Solo-Partieen aller drey Theile des Oratoriums wurden von Fräulein v. Schätzel, den Herren Bader und Zschiesche, mithin so vollkommen als möglich, ausgeführt. Die Wirkung des Ganzen war unbeschreiblich schön und der Gedächtnissfeyer des ehrenwerthen Vaters Haydn würdig! Möge Ihm, dem Schöpfer neuen Lichts in der Tonkunst, ein Gloria in saecula saeculorum ertönen!

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sieben Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt — von W. F. Riem. 41stes Werk. Partitur und Stimmen. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Lange haben wir Hrn. Riem als Componisten zu begrüssen keine Gelegenheit gefunden; er hat seit Jahren wenig oder nichts drucken lassen. Dass er aber für die Tonkunst fortwährend thätig ist und in Bremen viel Gutes schafft, wissen wir aus gutem Munde. Sein neues Auftreten vor dem grossen Publicum freut uns, und mit uns werden sich mehre freuen, besonders solche, die wenig sagen, ob sie es gleich könnten, vielleicht auch sollten.

Die hier gewählten Texte sind sämmtlich sinnig und ernstfröhlich, herzerlabend, gemüthserhebend, und es ist kein leichtfertiger darunter. Die Weisen sind ungeschminkt, die ganze Färbung ist natürlich und hat also nichts Auffallendes: aber es zieht sich ein eigener leiser Hauch, ein wunderlich wechselnder Schatten über die naturtreue Färbung und gibt den kleinen Bildern einen seltsamen Anstrich. Die individuelle Stellung der Stimmen gegen das Licht der Melodie bewirkt diesen leisen Dämmerungshauch. Es ist zuweilen, als ob die Blätter säuselten. Göthe's Bundeslied fragt noch immer nach seinem Componisten.

Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von Aug. Schuster. Leipzig, bey Pietro del Vecchio. Op. 10: Pr. 10 Gr. und Op. 11: Pr. 12 Gr.

Beyde Hefte sind gemischt aus Liedern und Gesängen. Beyde werden jungen Gemüthern besonders gefallen. Ihre Weisen gehören vorsüglich ihrem Alter, sind freundlich und zeitgemäss, ohne tief zu seyn. Das Letzte hat man jedoch für keinen Tadel anzusehen. Zwischen Tiefe und Höhe liegen noch viele und angenehme und zwar die bevölkertsten Regionen. Für diese Wandler alle gehört nicht minder zur Freude des Lebens Gesang und Klang mancher Art. Auch rufen nicht alle Dichtungen tiefe Tonweisen aus dem Innern hervor. Jedem das Seine; so allein geht's freudig durch die Welt. Ferner sind die meisten dieser Gesänge, besonders im eilften Werkchen, feurig, und eins, „das Waldweib" (gedichtet von Jul. Mosen) greift tiefer in die Saiten. Die Romanze ist durchcomponirt. Druck und Papier sind schön.

XXII Etudes pour Violoncelle d'après les 40 Etudes pour Violon de R. Kreutzer, arrangées et augmentées avec une préface pour l'exécution par Dehn. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese trefflichen Uebungen werden den Violoncellisten, die sie fleissig benutzen wollen, sehr zu Statten kommen. Sie sind dem Instrumente angemessen eingerichtet von der ersten bis zur letzten, und die Bemerkungen zwischen den Sätzen sind bey aller Kürze sehr beachtenswerth. Sie und die Vorrede bezeugen, dass der junge Mann, der jetzt in Berlin lebt, über die Behandlung seines Instruments gebührend nachgedacht hat. Mögen alle Musiker unserer bravourreichen Tage es immerhin beherzigen, dass Ueberwindung von Schwierigkeiten nur sehr wenig ist, wenn der Ton darunter leidet. Der

Ton muss gut seyn, d. h. er muss im *pp* und *ff* stets voll, sonor und dem Instrumente natürlich seyn. Dabey muss der Spieler alle Modificationen des guten Tones vollkommen in seiner Gewalt haben. Man lese, beachte und übe. Hat man dann noch Geist, so wird zuverlässig ein tüchtiger Spieler. An den Uebungen wenigstens liegt es nicht, wo es nicht vorwärts will: sie sind gut.

Trost und Erhebung. Kantate, nach einem Miserere von J. Rossini. Partitur. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 3 Thlr.

Ein Miserere von Rossini! Gewiss ein merkwürdiges Stück! Wir kannten es noch nicht, ob wir uns gleich dunkel erinnerten, davon gehört zu haben. Wer möchte sich nicht damit bekannt machen? Als Einleitung ist der lateinische Text abgedruckt. Der erste Chor, ausser den Streichinstrumenten mit Hoboen, 2 Hörnern und dem Fagott besetzt, ist dreystimmig (2 Tenore und Bass). Der untergelegte Text ist durchgehends verteutscht. Der Gesang ist freylich nicht tief, aber doch im ersten Chor angemessener, als Mancher meint; eine muntere Begleitungsfigur des leichten, kleinen Orchesters weiss ihn schon eingänglich zu machen. Dann lässt sich der Bass mit einem kurzen Recitativ und einem All. hören, mit einem Triller auf der letzten Sylbe des „Vater." Der Chor bleibt dreystimmig; nach gewöhnlicher Weise. No. 4, ein dreystimmiger Solosatz ohne Begleitung, mit den nöthigen Coloraturen, wird gefallen. Es wird immer freundlicher; „frey von der Sinne Banden," sind wir mitten darin zu unserm Wohlgefallen. Je weiter südlicher, desto mehr wird Alles recht seyn. Und die Kantate ist merkwürdig.

Zwanzig Choral-Vorspiels in leichten und gefälligen Adagio's in den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Moll-Tonarten für angehende Orgelspieler componirt — von Carl Geissler, Cantor zu Zschopau. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 14 Gr.

Alle diese Sätzchen sind wirklich leicht auszuführen, haben etwas Gefälliges, ohne den Ort zu vergessen, wo sie vorgetragen werden sollen. Sie werden daher für Orgelspieler, die diesem Theile ihres Amtes, um überhäufter und wichtiger anderweitiger Geschäfte willen, keine besondere Pflege angedeihen lassen können, sehr nützlich und für alle Anfänger sehr brauchbar seyn. Anfangs sind die Durtonarten mit ihren durch gleiche Vorzeichnung verwandten Molltonarten zusammengestellt; das geht so in den ♭ Vorzeichnungen bis Es dur und C moll, in den Kreuzen nur bis G dur und E moll: von D dur an fehlen die verwandten Molltonarten; man wird sie nicht häufig nöthig haben. Dafür wiederholen sich in den gewöhnlich vorkommenden Tonarten geschriebene Sätze von No. 14 an bis zum Ende auf zweckmäßige Weise. Der Druck ist schön und correct.

Divertissement pour la Flûte avec accomp. de Pianoforte composé — par J. Freudenthal. Oeuv. 10. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Der Verfasser, Orchester-Mitglied der herzogl. Braunschweig'schen Kapelle, weiss für die Flöte und ihre Freunde sehr artig zu unterhalten. Auf ein einleitendes Recitativ mit brillanter Cadenz lässt er ein freundliches Allegretto, $\frac{4}{4}$, E dur folgen, das hübsch variirt wird. Es wechselt mit All. ma non troppo, $\frac{2}{4}$, E moll, was in ein bravourmässiges Tempo di Bolero, $\frac{3}{4}$, E dur übergeht, worin es endet. Das Pianoforte ist leicht.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthumsrecht wird bey mir erscheinen:

Fréd. Kalkbrenner, Oeuvre 112. Le Rêve. Grande Fantaisie pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre ad libitum.

Leipzig, am 26sten April 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten May. Nº. 20. 1832.

Recensions.

Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestellt von C. von Winterfeld. Breslau, 1832. Bey Georg Philipp Aderholz. Pr. 14 Gr. VI und 66 S. (3).

Ein der Seitenzahl nach sehr kleines, aber ein wichtiges Buch, das wir mit grossem Antheile gelesen und wieder gelesen haben. Der Verf. sagt in der Vorrede, schon vor Baini's Forschungen über Palestrina habe er die Darstellung eines der bedeutendsten Abschnitte aus der Geschichte der Tonkunst beendet, nämlich die letzte Hälfte des 16ten und die erste des 17ten Jahrhunderts. Er findet hier (mit Anderen) die Blüthe der ältern kirchlichen Richtung der Tonkunst und die Keime der neuern. Diese Darstellung war mit gutem Vorbedachte nicht an Palestrina's Leben geknüpft worden, *denn dieses Leben und Wirken gehört ausschliessend der ältern Tonkunst an.* So glorreich auch Palestrina unter den übrigen Meistern desselben Gebietes herausstrahlt: so schien er ihm doch nicht so einzig da zu stehen, als ihn die Meinung Späterer hingestellt hat. Der umsichtige Verf. überliess diese Darstellung über Palestrina dem vorzüglich dazu befähigten Baini, dem gerade seine Stellung die einzigsten Hülfsmittel zu diesen Untersuchungen darbot. Aus diesen Ursachen machte Hr. v. W. vielmehr den venedischen Meister, Joannes Gabrieli, welcher der ältern und neuern Zeit gleich bedeutend angehört, zum Mittelpuncte seiner Darstellung. Durch solche geschichtliche Erörterungen beabsichtigte er, einen lebendigern Antheil an edeln, bedeutenden Bestrebungen des menschlichen Geistes jener Zeiten zu erwecken. Nach Vollendung dieser seiner Arbeit kam Baini's Werk, und v. W. gesteht, auch nach zwanzigjährigen Forschungen noch Mancherley aus demselben gelernt zu haben, und überhaupt gibt er dem Sammlerfleisse Baini's das rühmlichste Zeugniss. Wie wäre diess auch anders zu erwarten gewesen? Man wird das überall finden, wo ein paar tüchtige Männer zusammenstossen und über einander reden. Es ist in solchem Falle Jeder etwas für sich, ist sich dessen auch ohne Anmaassung und ohne erlogene Bescheidenthuerey wohl bewusst; er hat also gar keine Ursache, eines Andern Verdienste willkührlich oder leidenschaftlich zu schmälern; er ist zu viel werth, als dass er sich dessen nicht schämen sollte, und ist zu verständig, als dass er nicht wisse, dass mehre wackere Forscher auf einem Wege nach einem Ziele streben und Jeder selbstständig für sich Manches finden und an's Licht ziehen könne, was Beyden, ja Vielen einen Zweig des immer frischen Lorbers bringen kann. Das Gegentheil thun nur kleine Seelen, an denen im Grunde gar nichts ist; Leute, die ihre Grösse nur nach dem Schatten gemessen haben wollen, den sie im Sonnenscheine werfen. Diese Art hat stets etwas Hündisches; sie bellt auf Alle los, die sich auf ihrem Wege zu gehen in den Sinn kommen lassen und sind voller Neid und Geifer, wenn einem Andern etwas gelingt, was ihnen nie gelingen konnte, denn ohne Vermögen bauen sie nur Häuserchen von erborgtem Material. — Wer selbst etwas ist, erkennt einen andern Tüchtigen mit Vergnügen an, schon darum, weil er dieselbe Gerechtigkeit für sich von Anderen wünscht. Hr. v. W. gehört unter diese Männer, und so lässt er denn dem Römer sein ihm zukommendes Verdienst unangetastet und rühmt mit Freuden, was zu rühmen ist. Allein eben so wenig kann ein mit eigenem Geiste selbstthätiger Mann seine Gedanken und Ergebnisse in die Form eines Andern giessen; es ist

ihm unanständig. Ja es gilt ihm der Grundsatz: Je grösser der Mann offenbar in seinem Fache ist, desto genauer muss man es mit ihm nehmen, desto nothwendigrer sind seine Irrthümer oder noch nicht völlig gewissen Behauptungen zu beleuchten. Denn geringer Leute Meinungen haben nichts auf sich, sie verfliegen von selbst: worin aber gerade tüchtige Männer fehlen, das wird gewöhnlich von den Nachsprechern als ein Evangelium angesehen, es bringt also falsche oder doch noch unentschiedene Dinge als feste Dogmen unter den grossen Haufen. Das geht nicht. Dazu sind die Geister da, dass sie auf einander treffen. Ein Licht unter dem Scheffel ist nicht nütze, sondern auf dem Leuchter, dass es denen leuchte, die im Hause sind. Diese unsere Gesinnungen theilt unser geehrter Verfasser. Er gehört nicht unter die Nachsprecher: er denkt und weiss, was er will und soll. Darum hat er es auch kein Hehl, dass er möglichst den übeln Folgen vorbauen will, die Baini's Ansichten und Urtheile, weder unbefangen noch allezeit reif, künftig hervorbringen würden, wenn Baini's Urtheile nicht von dem thatsächlichen Inhalte seines Buches getrennt würden. Den Thatbestand allein hält der Verf. (und mit vollem Rechte nach unserer festen Ueberzeugung) für ächten, dauernden Gewinn. „Beydes," sagt Hr. v. W., „versuchte ich, zunächst im Interesse der Kunstgeschichte, sodann auch meiner eigenen Forschungen und Darstellungen in derselben." Beydes ist eben in der oben angegebenen kurzen Schrift niedergelegt. Der Verf. wünscht Schärfe des Urtheils mit wahrer Liebe und Hochachtung für den Beurtheilten in seiner Arbeit vereinigt zu haben. Daran erkennt man den Mann. Das und nichts Anderes ist stets die Gesinnung und Bestrebung jedes Tüchtigen. Beydes flieht er: das leere, verstandlose Nachplaudern, das gewöhnlich mit hochtrabenden Floskeln ärmlich prunkt, und das kalte, marktschreyerische Absprechen und freche Herunterreissen, das in elenden Witzeleyen sich bald selbst zum Gerippe abmagert.

Einen Satz unsers geehrten, persönlich uns ganz unbekannten Verfassers können und dürfen wir nicht übergehen; er trifft! „Sollte eine Zeit kommen, in der ein Werk von dem Umfange des meinigen (da eine gewählte Beyspielsammlung es begleitet) den allgemeinen Antheil auch nur in so weit rege machte, dass die Kosten der Herausgabe dadurch gedeckt würden, so wird es erscheinen." — Indem wir das schreiben, tritt uns schnell und gewaltsam, von Neuem, jene herbe Wehmuth in die Seele, die uns schon oft schwer beklommen machte, wenn uns die Welt der jetzigen Tonkunstjünger in Masse umschwärmte. Ach nein! leider nein! Das tiefe Gefühl, die reine Liebe für die Tonkunst, das innig geistige Erfassen ihrer Gebilde, die Lust am Erkennen ihrer Geheimnisse, das rege Bemühen, sie in eigenes Bewusstseyn wissenschaftlich, gedankenvoll aufzunehmen — alle diese Merkzeichen echten Lebens liegen im Schlafe vom Opium des Zeitvertreibes. Die Zahl derer, die das Malzeichen des Thieres nicht an der Stirn tragen, ist gering; sie können nicht durch, die Gegenmasse ist zu gross. Unsere angestrengtesten, unsere besten Arbeiten gehen mit uns zu Grabe, und wenn es glücklich kommt, werden sie vielleicht auferstehen, wenn wir nichts mehr davon wissen und uns auch nicht darnach sehnen. Das ist kein Klagen: wer wird klagen? aber bedauern darf man doch, was zu bedauern ist. Der Satz unsers Verf. ist ein stiller Zeuge, und er wird zeugen! Man will nicht denken, sich nicht bemühen: man will ernten, wo man nicht gesäet hat; man will geniessen und geniesst nicht, indem man geniesst, denn der Genuss ist Kinderspiel. O man wäre freylich gern gelehrt und genial, hätte auch gern seine Freude am Edeln, wenn man es nur gleich wie Rhabarber in einer Pflaume hinterschlucken könnte. Nun das geht nicht, ihr Herren! und so thut ihr wohl, wenn ihr thut, was unter solchen Umständen gerade noch thunlich ist. Man meint, ich übertreibe? Ich habe ein kleines Geschichtchen zu erzählen, was ganz hieher gehört. Es kommt hier auf Baini's Werk an. Das ist in zwey starken Quartbänden italiänisch geschrieben und gerade so weitläufig, als es Italiener, wenn sie untersuchen, in der Regel zu thun pflegen. Dazu ist es nicht selten schwerfällig und verworren, so dass man Mühe hat, Alles gehörig zusammen zu halten. Wem die Sprache noch Schwierigkeiten bringt, hat doppelte Anstrengung nöthig. Wie viele Musiker verstehen sie gar nicht. Das Werk aber ist anerkannt wichtig. Da sollte man meinen, es müsste bey Weitem den Meisten schon eine genaue Uebersetzung sehr willkommen seyn. Wenn uns nun aber von einem dazu tüchtigen Manne nicht blos eine sorgfältige Uebersetzung, vielmehr eine vorsichtige, durchaus nichts Wesentliches übergehende Bearbeitung dieser zwey dicken Quartbände,

noch dazu mit mancherley zweckmässigen Anmerkungen, zu denen der Uebersetzer nicht allein das Seine gab, sondern sich angesehener Hülfe erfreute, angeboten wird, und diess Alles in ungefähr 28 Druckbogen, sollte man nicht meinen, dass viele Hunderte wenigstens von den Tausenden der Musikwelt darauf gespannt und begierig seyn müssten? Es ist ja von Palestrina und seiner Zeit und zwar das erste Mal nach bisher völlig unzugänglichen Quellen die Rede! Eine solche Verteutschung oder richtiger, erleichterte, vollständige Bearbeitung haben wir in den Händen. Sie ist das letzte, mühsame, überaus nützliche Werk des im vorigen Jahre an der Cholera in Wien verstorbenen Franz Sal. Kandler. Und für dieses so wichtige Werk haben wir bis diese Stunde um ein äusserst geringes Honorar, zum Besten der Hinterlassenen, keinen Verleger finden können! Die Herren erklären: So etwas geht nicht ab; wir kommen kaum auf unsere Kosten. Wenn das kein Zeichen der Zeit ist, so gibt es keins. Vor nicht gar langer Zeit hätten sich mehre Verlagshandlungen eine Ehre daraus gemacht, ein so nützliches Werk zu drucken. Es herrscht jetzt die Maxime des Geschwindhandels. Man druckt, was Mode ist, und hat nach einem Jahre Makulatur, statt dass man an tüchtigen Werken ein Capital für lange Jahre haben könnte. Freylich wird dergleichen nicht so schnell abgesetzt, wie Walzerheftchen; dafür ist aber auch keine Dauer darin, wie in jenen. Es wäre arg, wenn sich für Kandler's Werk nicht ein einziger Verleger fände! Das hier angegebene Buch macht Kandler's Arbeit nur noch wunschenswerther, noch nothwendiger. Darum geben wir auch die Hoffnung baldiger Erscheinung desselben noch gar nicht auf; können uns auch nicht überreden, dass unsere Musiker so weit gesunken wären, dass sie nicht einmal über Palestrina etwas Genaues zu erfahren wünschen sollten. Genug davon.

Hr. v. W. will uns in seinem Umrisse eine ausgeführte Recension über Baini's Werk geben. Er theilt uns zu dem Ende aus Baini's Schrift von S. 1 — 27 eben so viel mit, als erforderlich ist, sein Urtheil darüber zu begründen. In diesem Urtheile (S. 27 bis zum Ende) ist so viel Wichtiges, dass es, in so kurzer Darstellung gegeben, keines Auszuges, sondern des Lesens bedarf. Sollte jedoch, was wir kaum besorgen dürfen, sogar dieses wohlfeile Büchelchen sich keines erwünschten, frischen Antheils erfreuen: so wäre es klar, wie weit wir gekommen sind. Die Urtheile der Schrift sind im Ganzen die unsrigen. Wir begrüssen den geehrten Verfasser.

G. W. Fink.

Ein Wort über den wesentlichen Unterschied im Gebrauche der Patentstreicher und C. Graff'schen Flügel.

Wie wichtig ein gutes Instrument dem ausübenden Künstler ist, weil er dasselbe zum Organe seines tiefinnersten Gemüthslebens machen muss, ist entschieden. — Den Beweis liefern die Concerte — ihre Zahl ist Legion — die wir in Jahr und Tag im buntesten Tonfarbengemisch zu hören bekommen. Es landen an unserer Goldküste Veteranen und Schüler mit gleichen Ansprüchen. Sogenannte Wunderkinder, von ängstlich speculirenden Vätern begleitet, drängen sich einander. Da haben wir denn freylich häufig Gelegenheit, die Wirkung der Instrumente von verschiedenen Meistern zu beobachten. Das Klavier behauptet noch immer den ersten Rang darunter, und Graff und Streicher sind es vorzugsweise noch allein, die auf dem offenen Felde der Tonkunstehre mit einander rivalisiren. Jedem Meister die ihm gebührende Achtung; allein wenn gebildeter Geschmack die verschiedene Wirkung beyder Instrumente aussprechen soll, so wird sich aus Gründen der Künstler, aus einem richtig ahnenden Gefühle — was man im Leben Tact nennt — das Publicum für das Letztere entscheiden.

Die Wahl des Virtuosen für Ersteres kann Resultat des individuellen Geschmacks, kann durch Verhältnisse bestimmt seyn — kann sogar in der mit seinem Anschlage und seiner mechanischen Kraft analogen Structur des Instrumentes ihren Grund haben; und ein Solcher hat für seine Wahl allerdings ein unbestrittenes Recht; er wird und kann nur auf einem Instrumente excelliren (und das will er ja?), mit dem er von Jugend auf vertraut ist und aus dem am fertigsten seine Anlagen sprechen.

Die Wahl für das Letztere wird jedoch die Bedingung erfüllen, die man nur an das Vollkommene machen kann; denn der Künstler — im edlen Sinne des Wortes — wird hier am vollkommensten die intensive Kraft aussprechen, wird am seelenvollsten zu seinem Auditorium reden können.

Der Hauptgrund liegt wohl grösstentheils in Hrn. Streicher's Persönlichkeit, in dessen Genialität, die, verbunden mit tiefem Studium des Mechanismus

und mit der ununterbrochenen Uebung eines Viertel-Jahrhunderts, seine Instrumente zu Kunstwerken erhebt. Dabey lebte Hr. St. von jeher in Verhältnissen, die ihm gestatteten, sich stets der zweckmässigsten Mittel für seine Werkstätte zu bedienen, mithin sein Magazin mit immer gelungeneren Resultaten zu bereichern.

Die erprobten Vorzüge der technischen Structur dieser Instrumente mag ein gründlicher Mechanikus entwickeln. Aber auch ohne das Eindringen in das mechanische Gebiet muss jedem Zuhörerkreise die schöne Wirkung eines gesangreichen, mit edler Kraft und Zartheit gepaarten und durchaus egalen Tones zurückbleiben. Eigenschaften, die auch der gewöhnliche Streicher Flügel von jeher besass und mit denen keines der C. Graff'schen Fabrikate den Vergleich aushalten würde. Darüber, dass der Geist Mozart'scher und Beethoven'scher Klavier-Compositionen nur auf dem Streicher Patent-Flügel einheimisch ist, haben sich schon unsere ersten Pianisten ausgesprochen.

Um meine Behauptung für die Instrumente des Hrn. Streicher mit schlagender Beweisführung zu rechtfertigen, höre man nur zwey Instrumente beyder Gattungen (von Künstlern erster Klasse behandelt) unmittelbar nach einander oder besser noch zugleich.

Ich glaube der Wahrheit und dem Rechte diese öffentliche Beurtheilung um so mehr schuldig zu seyn, da es seit einiger Zeit Leute gibt, die ihre Gründe haben mögen, das partheyische Lob der C. Graff'schen Instrumente über Gebühr und Nutzen zu verbreiten, und das anerkannt Gute, dessen Begleiterin immer Bescheidenheit ist, in den Hintergrund drängen zu wollen.

Ich glaube endlich, dem Publicum selbst den grössten Dienst erwiesen zu haben.

Carl Gollmick,
Mitglied des Frankfurter Orchesters.

NACHRICHTEN.

Berlin. (Beschluss). Nach so werthvollem Schlusse der Concerte kommen wir nun zu der zweyten, in ihrer Art nicht minder für die schaffende und ausübendende Tonkunst wichtigen Rubrik:

II. Musik. Wir begreifen hierunter a) die Möser'schen Abend-Unterhaltungen, b) die Ganz'schen Morgen-Unterhaltungen. In beyden wurde mehr oder weniger dem reinen Kunstsinne gehuldigt, und wenn die von dem Hrn. Musikdirector Möser gewählten Quartette, Quintette und Symphonieen mehr aus den Klassikern im Gebiete der höhern Instrumentalmusik bestanden, so hatten die Herren Gebrüder Ganz wieder das Verdienst, mehre der neuesten Compositionen öffentlich aufzustellen und dadurch insbesondere jüngeren, aufstrebenden Talenten Gelegenheit darzubieten, ihre Kräfte zu versuchen. Zu a). In den Möser'schen Soiréen wurden das treffliche Quintett von Mozart in D dur, das grosse Quartett von Beethoven in C dur, Spohr's Nonett, Mozart's Pianoforte-Phantasie und Sonate in C moll für das Orchester von Seyfried eingerichtet, Lindpaintner's Ouverture zum „Bergkönig," Beethoven's F dur-Symphonie, das 15te Quintett von Onslow, ein von C. Möser selbst im glänzenden Style (mehr Violin-Sonate mit Begleitung) gelungen componirtes Quartett, Beethoven's zehntes Es dur-Quartett, Mozart's kleinere D dur-Symphonie, eine neue Symphonie von der Composition des in der Königl. Kapelle angestellten zweyten Flötisten H. Schmidt in C moll und Dur, eigenthümlich erfunden und mit Fleiss gearbeitet, auch sehr wirksam instrumentirt, den Vorbildern Mozart, Beethoven und Spohr nicht blind, sondern auf eigenem Wege folgend, endlich Beethoven's phantasiereiche A dur-Symphonie, durchgängig vorzüglich ausgeführt und mit Beyfall aufgenommen.

Zu b). In zwey Morgen-Unterhaltungen der Herren Gebrüder Ganz wurden ein Feska'sches Quintett, Schottische Lieder von Beethoven, von Dem. Schmidt gesungen, ein von dem Musiklehrer Dreschke gespieltes Pianoforte-Quartett von C. M. v. Weber, ein Bruchstück des neuesten Quartetts von Beethoven in Cis moll Op. 131 (ziemlich unbegreiflich), „die Sehnsucht" von Schiller, von Franz Schubert componirt, von Hrn. Nauenburg aus Halle mit wohlklingender Baryton-Stimme ausdrucksvoll gesungen, ein Quartett von Dotzauer (für das Violoncell obligat) und endlich ein schönes Pianoforte-Quartett von Felix Mendelssohn Bartoldy in H moll von Hrn. W. Taubert vorgetragen.

III. Theater. Im Königl. Theater verdienen in musikalischer Hinsicht nur die Gastrollen des Tenoristen, Herrn Vetter's, und des Barytonisten, Hrn. Hammermeister's, Erwähnung. Der Letztere gefiel vorzugsweise seines edeln Spiels und characteristisch ausdrucksvollen Gesanges wegen als Templer

in Marschner's Oper, Tristan in Spohr's Jessonda, Seneschall in Johann von Paris und Gaveston in der weissen Dame. Herr Vetter hatte in seinen Gastrollen (ausser der ersten, worin er als George Brown durch seine starke, klangvolle Stimme in der Höhe sehr gefiel) als Hüon in Oberon, Nadori in Jessonda und vorzüglich als Masaniello in der Stummen von Portici sehr mit der Erinnerung an Bader's edles, feuriges Spiel und reine Sprache zu kämpfen. Ueberdiess litt Hr. Vetter während seines hiesigen Aufenthalts häufig an Heiserkeit, so dass er nicht immer des vollen Gebrauchs seiner Stimme mächtig war. Der Ansatz von Kehlton, wie der störende Dialect, that der guten Wirkung der von Natur schönen, doch, wie es scheint, nicht hinreichend cultivirten Stimme, einigen Eintrag, so lobenswerth auch die stets reine Intonation und das treffliche mezza voce in der höhern Stimmlage war. So gab z. B. Hr. Vetter das hohe *c* in dem schottischen Liede als George Brown höchst einnehmend an, und die Schlummer-Arie Masaniello's gelang ihm vorzüglich. Uebrigens wurde Fernand Cortez von Spontini noch einmal, mit noch grösserer Wirkung als das letzte Mal, vorzüglich von Fräulein v. Schätzel und Hrn. Bader trefflich gegeben; ausserdem füllten Auber's „Maurer," Rossini's „Belagerung von Corinth," das Ballet „Aline" mit der von Wien zurückgekehrten Mad. Robert (St. Romain) und eine Gesang-Production des italienischen Bass- und Sopran- (Falsett-) Sängers Gobbi die Lücken des sich im ewigen Kreislaufe erschöpfenden, stereotypen Opern-Repertoires aus. Eine junge Sängerin, Dem. Lenz, zeigte als Lorezza in „Johann von Paris," dass sie erst sprechen und sich auf der Bühne bewegen lernen müsse, ehe ihre übrigens starke Sopranstimme mit Erfolg dramatisch wirken kann.

Im Königstädter Theater sang Dem. Grünbaum die Anna in der „weissen Dame," wie die Sopranpartie in der „Unbekannten" u. s. w. mit gelungenem, wenn auch nicht glänzendem Erfolge. Zu einer neuen Posse von Angely: „Doctor Faust's Vetter" hat der Concertmeister Léon de St. Lubin die Musik geliefert. „Der Barbier von Sevilla" von Rossini ist auch auf dieser Bühne mit Beyfall aufgenommen, da Dem. Hähnel die Rosine sehr gut singt und die Herren Fischer und Spitzeder als Figaro und Bartolo im Spiel und Gesang ausgezeichnet sind. Jetzt hat der Komiker Raimund aus Wien seine Gastspiele begonnen, worüber im künftigen Berichte das Nähere.

Die Concerte enden noch immer nicht. Im May wird die Tänzerin Taglioni aus Paris hier erwartet. Dann wird auch die Meyerbeer'sche Oper: „Robert der Teufel" gegeben werden, deren Dichtung von Scribe echt Diabolisches enthalten und alle bisher gebrauchten sinnlichen und geistigen Reizmittel der Bühnenwirkung noch bey Weitem überbieten soll. Der Klavier-Auszug dieser Oper (von Pixis) wird ebenfalls im May in der Schlesinger'schen Musikhandlung vollständig geliefert werden. „Der Bergmönch" ist vorläufig zurückgelegt, da Fräulein v. Schätzel nur noch bis Ende May's ein Mitglied der Königl. Bühne bleibt, auch die Anwesenheit der Dem. Taglioni zur Verschönerung des „Diable" benutzt werden soll. Neues Interesse wird dann auch „die Stumme" gewinnen. Es ist doch eine schöne Sache um die Tanzkunst, da sie fast allein nur noch Enthusiasmus zu erregen vermag, und die Zuschauer nicht minder als die Tanzkünstler auf die Beine bringt!

Nun zunächst wollen wir uns der Frömmigkeit und christlichen Ergebung in der Fastenzeit des wetterwendischen, kühlen und stürmischen April-Monats befleissigen. Dazu werden die Passionsmusiken die zerstreuten Gemüther neu stärken. — Am 16ten d. M. wird auch die Königstädter Bühne eine eigene Todtenfeyer zu Ehren Göthe's veranstalten. Dass das Königliche Theater damit zurückbleiben sollte, können wir nicht glauben, da zur Einweihung des neuen Schauspielhauses Göthe einen eigenen Prolog (1821) gedichtet hat, welcher der Vorstellung seiner Iphigenie voranging, welche nebst Tasso und Götz immer noch der bleibende Schmuck unsers recitirenden Schauspiels ist. Leider bleibt „Egmont," wie Schiller's „Wilhelm Tell" davon aus politischen Rücksichten verbannt. — Hr. Rott hat als Hamlet, Cromwell und Wallenstein hier in seinen Gastrollen sehr gefallen; der gediegene Künstler wird noch Don Gutierre und König Lear geben. — Ihnen und Ihrer kunstsinnigen Stadt glückliche Ostern von Herzen wünschend, bleibe ich Ihr treu ergebener Correspondent.

Munchen, den 31sten März. Ein periodisches Reisen recitirender und singender Theaterkünstler, sind sie an sich bedeutend und nicht jeder Bedingung sich zu unterwerfen genöthigt, ist meist schon

in den mit ihnen geschlossenen Contracten zugegeben. Es kann nicht abgeschlagen, wohl aber bey Umständen mit einem Bendize abgelöst werden. Herr Pellegrini, dem diese übrigens legale Begünstigung am 5ten Januar zu Theil ward, wähnte, man hätte es nicht geglaubt, den barocken Vampyr, einen Character, der in dem Umfange der menschlichen Natur nicht vorkommt, den also der nachahmende Künstler nicht darstellen kann; denn er mag es angehen, wie er will, sich wenden, bemühen nach Kräften, es wird ein Don Juan oder was Aehnliches, wie es auch Hrn. Pellegrini geschehen, wozu sich ein Vorbild in der Wirklichkeit befindet, daraus. Das Gräßliche, Ekelhafte soll sich ein Tonsetzer nicht zu seiner Aufgabe vorsetzen; es verläßt ihn seine Kunst, die in ihrem edlern Berufe so etwas nicht ausdrücken würde, wenn sie es auch vermöchte. Deswegen kein nachhallendes Wort mehr über den Styl und Geschmack dieser Oper. — Hr. Pellegrini ist im Besitze der allgemeinen Achtung, welches er durch sein nichtbares Streben zum Höhern und sein gelungenes Studium der deutschen Sprache, wobey er den Ausländer beynahe schon verleugnet, erworben hat. Einen Schritt noch weiter zu gehen, könnte dessenungeachtet nicht unerwünscht seyn. Seine schöne, weiche Stimme, wie man bey Bässen sie selten vernimmt, verdiente wohl auch mit einer ihr entsprechenden Behandlung verbunden zu werden, und wurde er immer darauf Bedacht nehmen, diese angenehmen Töne auf sanfte Weise aus der Brust herauszuziehen, sie zusammenhängend zu verbinden, nicht, wie gewöhnliche komische Bässe zu thun pflegen, blos recitirend herauszustossen, wie ihm diess zuweilen begegnet, so möchte damit ein Wunsch, den man vielfach äussern hört, erfüllt werden.

Haben wir früher unverhohlen — denn was sollte wohl, wenn ein Publicum sich ausgesprochen, ein vages Hin- und Herreden einem Künstler frommen, der bey so gewöhnlichen Unfällen, von welchen auch die grössten Geister nie frey blieben, an seinem Werthe nicht verliert — über das Missgeschick der Chelard'schen Mitternacht berichtet, so säumen wir jetzt nicht, und es gewährt uns wahre Zufriedenheit, eine zweyte, durchaus gelungene Composition desselben Tonsetzers zur öffentlichen Kenntniss hiermit zu bringen. Sie nennt sich: Der Student, ist nach einem französischen Originale bearbeitet, mit artigen Gesängen, launigen, immer Unterhaltung gewährenden Ensemblestücken verwebt, und verdiente die günstige Aufnahme, die sie ungetheilt gefunden. Dem. Vial hat viel dabey geleistet, auch die übrigen Mitwirkenden durch Spiel und gefälligen Gesang das Ganze vortheilhaft herausgehoben. Man bemerkt mit wahrer Anerkennung, dass das Genie dieses Componisten vielumfassend genannt werden kann. Von dem höchsten tragischen Pathos eines Otello bis zu den Scherzen und Launen studirender Jünglinge ist ein weiter Weg; wer ihn zurücklegt, besitzt keine gemeinen Kräfte. Man vernimmt, dass Herr Chelard mit ganzem Ernste unserer Sprache seine Aufmerksamkeit widmet und ihrer zum richtigen Auffassen musikalischer Texte ganz mächtig seyn wird. Grösseres und noch mehr Classisches kann man sonach von ihm und seiner unermüdlichen Bestrebsamkeit mit vollem Rechte erwarten; er wird, wir wünschen es wenigstens herzlich, Gedichte finden, und sich mit ihrer Bearbeitung in der Gunst des deutschen Publicums festsetzen. — Aber eben diese Dem. Vial, die sich in dem Studenten so sehr ausgezeichnet, in zwey Vorstellungen des Opferfestes so allgemein gefallen hat, der sich, wie sie es seit lange wünschen musste, ein so weites Feld für ihre Kunst öffnete, ist eben jetzt, wo man ihrer mehr als je bedürfen musste, von hier abgegangen. Ihr Contract war mit Anfange des März erloschen und wurde nicht wieder erneuert, wir wissen nicht, ob mit oder ohne ihren Willen. Mad. Vespermann ist von ihrer Krankheit noch nicht hergestellt, Dem. Nanette Schechner nennt sich jetzt Mad. Schechner-Waagen und wird nächstens den Folgen dieser Namensveränderung sich unterwerfen müssen — man sah mit Verdruss einem langen Entbehren des höhern Kunstgenusses entgegen. Da trat Dem. Heinefetter ganz wie von ungefähr und ohne es selbst zu wissen in das Mittel. Sie dachte nämlich bey ihrer Durchreise nach Italien gar nicht an ein hiesiges Auftreten, besonders da ein langes Anstrengen und ein wenig Schonen auf der Carlsruher Bühne ihr eine Gesangesruhe gleichsam geboten hatte, um mit voller Kraft auf dem eigentlichen Boden des Gesanges aufzutreten. Aber es gilt mächtige Redekünste, die ihres Zweckes nie verfehlen. Sie sang im Barbier, im Otello und als Susanne auch im Figaro, gab auch im Letztern, um dem germanischen Geschmacke doch vielleicht zum letzten Male noch zu huldigen, in dem Zwischenacte Variationen von Rode, gewiss bey einer ohnehin so gesangreichen Oper ein grosses Wagen

Arie der Königin der Nacht, (!) die Arie der Pamina, (!!) das Quintett im zweyten Akt, das Chor: O Isis und Osiris, (!) das Terzett: Soll ich dich Theurer nicht mehr sehn, (!!) das Duett zwischen Papageno und Papagena, die letzte Arie Papageno's, der grosste Theil des letzten Finale. (!) Dagegen ist eingelegt D. Juans Exhortatio ad bibendum, welche als Duett von Papageno und Papagena gesungen wird; eine Arie für die Königin der Nacht aus derselben Oper; eine andere für ebendieselbe aus Clem. d. T., und noch eine aus dieser Oper, als Duett gesungen, beyde aber ganz revolutionirt, ein Duett aus Figaro, und endlich sind beygefügt die Recitative und das Getose bey der Feuer- und Wasserprobe von Hrn. L. selber. Die Arie des Mohren: Alles fühlt der Liebe Freuden, (wobey die kleine Flöte, offenbar so sehr zum Schaden des Ganzen, weggelassen wird) singt Papagena (hier Mona); das Duett: Bey Mannern, welche Liebe fühlen, wird, als Terzett, von Pamina, Papageno und Papagena vorgetragen. Die Menge kleinerer Veränderungen im Akkompagnement, hin und wieder auch im Gesange selbst, zeugen von dem ziemlich dürftigen Geiste des Operateurs. Nur Ein Beyspiel zur Probe! In der Arie: In diesen heilgen Hallen, wo der Instrumentalbass durch sein Hinauf- und Heruntersteigen den Gesang so vortrefflich hebt und eindringlicher macht, hat Hr. L., statt jener sorgsam erwählten Figur, eine einzige Bassnote bey jedem Takte gesetzt, welche die armseligste Leerheit über die ganze Arie verbreitet und jeden Kenner des Stücks wie mit kaltem Wasser übergiesst und bey den Haaren herabzieht. Nachdem ich so viel Böses von diesem Umschaffer gesagt habe, will ich mit etwas Gutem beschliessen. Das Chor: Das klinget so herrlich u. s. w. ist ihm, in seiner Bearbeitung, sehr gelungen. Ich setze es Ihnen auf. (Siehe die musikal. Beylage No. I.) Das sich an das Chor schliessende kurze Duo für Pamina und Papageno, (hier Bochoris): Komme jeder brave Mann — ist unverändert geblieben und hat die Worte untergelegt bekommen.

Quel charme doux et divin
Naît de l'harmonie,
C'est le pouvoir souverain
Du dieu du génie.
L'ame la plus endurcie
A sa puissance infâme
Cède ou veut résister envain.
Quel charme doux etc.

Da nun dieses Chor überdies durch die Ballettanzer verschönert wird, so ist sein Effekt wirklich unbeschreiblich. Es war auch das allererste Stück, das jemals in der grossen Pariser Oper wiederholt werden musste.

Cheron und Lainez, die die Rollen Sarastro's und Tamino's haben, singen schlecht; die Arien: Dies Bildniss ist bezaubernd schön, und: In diesen heil gen Hallen, waren, so wie sie sie vortrugen, von einem Deutschen kaum auszuhalten. Schreyen und Tremuliren — das können diese Herren. Dagegen hat Lays, als Papageno, den lautesten Beyfall, der ihm zu Theil worden, vollkommen verdient. Er ist überhaupt der angenehmste Sänger des ganzen Personale. Seine Stimme ist vortrefflich, sein Vortrag ungekünstelt und doch tief eindringend. Die Damen Maillard und Henry, als Königin der Nacht (hier Myrrenne) und Pamina, stehen der Dem. Armand weit nach, sowohl was deren schöne Stimme, als was die Ausführung betrifft. Das Duett der letztern aus Figaro, das sie mit Papageno sang, liess nichts zu wünschen übrig. Mad. Maillard hat besonders so wenig Höhe, dass schon das f kaum auszuhalten ist, weswegen auch die erste Arie der Königin der Nacht: zum Leiden bin ich auserkohren, von der Pamina — aber wo? — zwischen dem Anfange und Ende des Terzetts: Du feines Täubchen nur herein — gesungen wurde. Besser lässt sich Etwas wohl schwerlich placiren!

Nach der Oper fangt das dazu passende Ballet an. Ueber das pariser Ballet ist nur Eine

der Kräfte, dessen sie aber in Italien überhoben bleiben wird; denn ist dort gleich die Sonne des echten Gesanges — des bel canto, wie man ihn nennt — wenn nicht ganz untergegangen, doch nur noch am Horizonte schwach hinschwebend, so ist man noch nicht so weit, dass man es gern leiden möge, dass die Kehle des Menschen zu einem Blechinstrumente herabgewürdigt werde, die Blechinstrumentkünstler müssen sich im Gegentheile Mühe geben, ihr Blech zur Menschenstimme zu erhöhen. Dem. Heinefetter wird während der theatralischen Frühlingszeit (Stagione di prima vera) in Mailand singen. Donizetti setzt die Oper, die erste Vorstellung wird am Oster-Montage Statt haben. Wir werden in Stand gesetzt werden, über ihren Erfolg, so wie über das theatralische Geschick, das wohl nicht anders als ehrenvoll seyn kann, unserer ausgezeichneten Sängerin allen ihren zahlreichen Verehrern in Deutschland baldigste und ungeschminkte Nachricht zu geben.

Der Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen" spricht S. 390 des vierten Theiles von dem Gejodel der Tyroler-Sänger, welches materielle Glück sie in London gemacht, und wie sie zur Mode geworden. Auch wir hörten schon seit letztem Herbste bis jetzt dieses Gejodel unter verschiedenen Rubriken, als Tyroler, Steyrer, Alpensänger in Kaffee-Gärten und Bierhäusern, und, da jeder Herr in seinem Hause ist, da, wo man es nicht vermuthete; auch im Odeum und — im Königl. Theater — doch was sie hier sangen und wie sie es sangen? — Wir lassen den Vorhang fallen, der an jenem Abende zu spät gefallen ist. Ja! die Gemeinheit findet überall ihre gute Aufnahme!

Am 26sten März kam der Gott und die Bajadere in der Lichtensteinischen Bearbeitung zuerst auf die Bühne. Der Inhalt dieser zusammengereihten Tänze mit untergelegtem Gesange ist den Lesern der musikalischen Zeitung ohnehin bekannt. Eine hiesige Zeitschrift ernstern Gehaltes hat diesen Artikel, begleitet mit einer bittern Apostrophe an die Theaterdirection, abdrucken lassen; auch ein anderes, sonst vorzüglich nur dem heitern Scherz und humoristischer Schilderung gewidmetes Blatt das Schmähliche und Abgeschmackte dieses Productes sinnreich und treffend dargestellt. Das Publicum selbst hat das Unedle und Unanständige desselben nicht sogleich in seinem ganzen Umfang aufgefasst, welches wir eben nicht zu tadeln gedenken, doch sogleich eingesehen, dass es mit dem echtpoetischen Zarten des deutschen Gedichtes keinen Vergleich eingehen kann. — Eine junge Sängerin, Dem. Deisenrieder, sang das erste Mal die Rolle der Ninka und erhielt vielen Beyfall, den sie zu erhalten sich bestreben muss. Die Herren Staudacher, Bayer und Schimon gaben sich alle Mühe und geboten, besonders Ersterer, allen ihren Kräften und Geschmack, um ihre an sich unbedeutenden Rollen möglichst herauszuheben. Die Tänze selbst waren von Hrn. Schneider geordnet und an sich gut ausgeführt. An dem Orchester vermisst man nie, oder doch nur selten, jene Seele, welche es auch einer seelenlosen Composition, wozu diese Auber'sche ohne Zweifel gehört, einzuhauchen vermag.

Es sind nun eben mit dem laufenden Jahre unserer Zeitrechnung dreyhundert dieser Jahre verflossen, seit ein ausgezeichneter musikalischer Geist im Leben erschien und mit dem Zunehmen seiner Tage von München aus einen noch immer glänzenden Ruf in Europa sich erworben. Wir meinen Orlando de Lasso, welcher 1532 zu Mons im heutigen Belgien geboren worden. Mehre Kunstfreunde, unter ihnen besonders Einer, dessen echte Verehrung und Kennerschaft allgemein bekannt sind, waren desswegen seit einiger Zeit darauf bedacht, des grossen Componisten, der so ganz der Unsere geworden, Andenken in diesem Jahre zu feyern, in einem öffentlichen Concerte, worin nur von ihm Arbeiten gegeben werden sollten, oder auf andere angemessene Weise. Doch der Antheil an solchen Aufführungen nimmt, so zu sagen, täglich unter uns mehr ab. Eine im letzten Winter von der musikalischen Akademie versuchte Unternehmung einer Darstellung des hier noch nie gehörten Händel'schen Alexanderfestes musste aus Mangel der hierzu sich meldenden Liebhaber unterbleiben. Der Gedanke eines Erinnerungsfestes an Orlando ward also, wie billig, aufgeschoben, und das Jahr wäre auch, ohne dass man ihn irgendwo hätte nennen hören, vorübergegangen, hätte nicht da, wo es wohl auch am schicklichsten war, in einer Kirche nämlich, der ja seine Arbeiten fast ausschliessend angehören, eine Art geistlicher Apotheose Statt gefunden, ohne Prunk, ohne Ankündigung, und somit nur von Wenigen besucht. Es bestand diese ruhige, anspruchslose Feyer in der Aufführung von sieben Messen des Meisters, welche aus seinen, in der Königl. Bibliothek aufbewahrten Werken ausgewählt, von einem einsichtsvollen Tonsetzer, dem

Hrn. Ed., in neuerer Tonschrift mit unseren Tactstrichen, und nur mit wenigen, bey dem Credo allein vorgenommenen, der Länge wegen unvermeidlichen Verkürzungen — manches Credo hat 204 langsam vorgetragene unserer Tacte und würde für sich allein das Drittheil der bestimmten Kirchenzeit wegnehmen — übrigens ohne alle anderen Veränderungen während der Fastenzeit an Sonntagen in der Hofkirche zum heiligen Michael gesungen wurden. Es ist vielleicht jenen Freunden der musica sacra, die sich an manchem Orte theilnehmend darüber aussprechen, nicht ganz unangenehm, wenn wir kurze Notiz über diese Messen mittheilen. (Beschluss folgt.)

Nothwendige Bemerkungen.

Eines ungereimten Vorfalls wegen, den wir aus Schonung gegen den Urheber unberührt lassen wollen, sehen wir uns genöthigt, nochmals zu erinnern: Keine Recension kann angenommen werden, die nicht im Voraus dem Verfasser von der Redaction angestanden worden ist. Unordnungen und Missheiligkeiten unnützer Art gingen ja sonst in's Weite. Erfahrene wissen das, billig Denkende nehmen gern Rücksicht, und die Uebrigen werden sich und uns nicht umsonst bemühen wollen.

Zweytens wünsche und bitte ich die Herren Musikalien-Verleger, sie mögen das Recensions-Exemplar nicht an mich, sondern direct an die Handlung Breitkopf und Härtel senden, gleichfalls der Ordnung wegen. Wer mir persönlich eins sendet, thut es blos aus freundlicher Gesinnung für mich, als Person, nicht als Redacteur. Ich bin als Redacteur wohl gern ein Mensch, aber als einzelner Mensch nicht Redacteur: in jeder Hinsicht aber ohne allen Unterschied Ihr gleichmässig ergebener

G. W. Fink.

Kurze Anzeigen.

Divertissement pour les Amateurs sur des Airs de la Muette de Portici pour le Violon avec accomp. de II Violons, Viola et Basse, ou Pianoforte, composé — par F. A. Kummer. Oeuv. 11. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Quat. 12 Gr. 4 avec Pfte 8 Gr.

Ein nicht schwieriges, sehr angenehmes Unterhaltungsstück, das vielen Liebhabern willkommen seyn wird. Es ist Alles gefällig und ganz für solche gemacht, die ohne lange Qual des Einübens mit ihren Freunden sich häuslich vergnügen wollen. Das Pianoforte ist ganz leicht.

Les Noces de Figaro, Opéra comique. Musique de W. A. Mozart, arrangé pour Pianof. et Violon par Alexandre Brand. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 9 Fl.

Das Arrangement dieser allgerühmten Meister-Oper ist gut, der Druck auf Langfolio schön und deutlich und so empfiehlt sich die neue Ausgabe allen denen, die sich mit Opern ohne Gesang gern in ihren Häusern unterhalten. Das Ganze ist mit einem farbigen Umschlage gezirt, dessen Gefälliges noch mit dem Bilde des auf dem Lehnsessel verborgenen Pagen erhöht worden ist.

Notizen.

Hr. A. Bott ist vor Kurzem Grossherzoglich Oldenburgischer Kapellmeister geworden.

Der General-Musikdirector und Ritter Spontini wird, wie wir vernehmen, in seinem Benefiz-Concerte, dessen Einnahme den wohlthätigen Spontini-Fond bildet, am 16ten d. C. Löwe's Oratorium: „die Zerstörung Jerusalems" geben. Das Werk wird unter des Componisten eigener Mitwirkung einstudirt, die Aufführung selbst wird der Ritter Spontini leiten.

Hr. Heinr. Gottfried Gödike, seit einer Reihe von Jahren Musikdirector in Reval, ist als Kapellmeister am Kaiserlich teutschen Hoftheater zu St. Petersburg angestellt worden.

Hierbey das musikalische Novitäten-Verzeichniss von Breitkopf und Härtel in Leipzig als Extra-Beylage und das Intelligenzblatt Nr. V.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL

IN LEIPZIG.

Ostermesse 1832.

Theorie.

	Rf. N.
Jelensperger, die Harmonie des 19ten Jahrhunderts, aus dem Französischen. (Unter der Presse.)	

Für Orchester.

Mozart, W. A., Sinfonie (Ddur.) Partitur. № 3	1 —

Für Bogeninstrumente.

Blum, C., die Tänzerinnen. (le Ballerine.) 3 Rondoletten für Violine und Flöte mit Begl. des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 122.	
№ 1. Die Bäuerin, (la Villanella.)	— 16
№ 2. Die Städterin, (la Cittadina.)	— 16
№ 3. Die Fremde, (la Straniera.)	— 16
Dotzauer, Divertissement sur des airs allemands, pour le Violoncelle avec Orch. Op. 125	1 12
— do do do av. Pianoforte. Op. 125	1 —
Götze, C., Variations instructives pour le Violon avec acc. d'un second Violon, pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon de 1ere et 2e Position. Cah. III. Op. 20	— 20
Onslow, G., Quintuors pour le Viol. Part. № 12—14 à	1 —
— Quatuors pour le Viol. Partit. № 1—15 à	— 16
Schneider, Fr., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 90	1 8
Serwaczinsky, St., Introduction et Variations sur un thème hongrois pour Violon av. acc. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. Op. 9	— 16
Wichtl, Quatuor pour 2 Violons, Alto et Basse. Op. 3	1 4

Für Blasinstrumente.

Kummer, Casp., Introduction et Rondeau pour la Flûte avec Orchestre. Op. 75.	1 12
Nohr, Fr., Pot-Pourri pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, avec accomp. de l'Orch. Op. 3	2 —
Blum, C., Concertino p. la Clarinette avec Orch. Op. 123	
— do do av. Pianoforte. Op. 123.	
Franke, S., Variations et Rondeau sur un thème de l'Opéra: la Muette de Portici, pour la Clarinette avec Orchestre	2 —
— do do do av. Pianoforte.	— 20
Schindelmeisser, L., Concertino pour la Clarinette avec Orchestre	
— do do do av. Pianoforte.	
Jacobi, C., Pot-Pourri pour le Basson avec Orch. Op. 12	1 12
Müller, C. G., Concertino pour le Trombone de Basse avec Orchestre. Op. 3	2 —

Für Guitarre.

Carulli, F., 24 Morceaux très fac. p. la Guitare. Op. 121	— 16

Rj. K.

Carulli, F., grand Recueil, contenant 48 Préludes et 24 Morceaux, soigneusement doigtés, en quatre parties:
de 1re Partie, pour les commençans ... — 12
— de 2e Partie, pour la troisième force ... — 16
— de 3me Partie, pour la seconde force ... — 20
— de 4me Partie, pour la première force ... 1 —
Köhler, H., Variations sur l'air: „Denkst du daran" ... — 6

Für Pianoforte mit Begleitung.

Duvernoy, F., 3me Divertissement, pour Pianoforte et Cor ou Violon ... — 20
Krollmann, A., Variat. brillantes pour Pianoforte et Flûte. Op. 25 ... — 16
Limmer, Fr., grand Quintuor pour Pianoforte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse. Op. 13 ... 3 —

Für Pianoforte zu vier Händen.

Brunner, C. T., petites Exercices, Liv. 2. — 12
Mozart, W. A., Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle, № 1. arrangé par C. T. Brunner ... 1 4
— Concerto pour le Pianoforte avec acc. d'Orchestre (D dur.) № 13. arrangé par C. T. Brunner ... 1 20
Neukomm, S., Sinfonie (Es dur.) Op. 57. arrangée par C. G. Belcke ... 1 8
Wagner, R., Polonaise. Op. 2 ... — 8

Für Pianoforte allein.

Becker, C. F., 6 Scherzi musicali, Op. 7 ... — 12
Geissler, C., Variations. Op. 9 ... — 12
Lobe, J. C., Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, 24 Werk, 1 Heft ... — 14
Pohl, J., Rondeau brillant. Op. 2 ... — 12
Siegel, G. S., Variations sur un thème du 2e Finale de l'Opéra: le Barbier de Seville. Op. 57 ... — 8
Wagner, R., Sonate ... — 25
Tänze, 12, nach beliebten Motiven der Oper: des Falkners Braut, von H. Marschner. — 12

Für die Orgel.

Bach, J. S., 69 Choräle mit beziffertem Basse, als Anhang zu dessen Choralgesängen, herausgegeben von C. F. Becker ... — 16

Rj. K.

Sauerbrey, J. W., 20 leichte Orgelpraludien, Op. 7. No. 1. der Orgelsachen ... — 8
— 12 Orgelstücke. Op. 8. No. 5. der Orgelsachen ... — 12

Für Gesang.

Blum, C., Jucunde, Gesang für 1 Sopran, 2 Tenöre und 2 Bässe, ohne Begleitung. Op. 124 ... 1 8
Burkhardt, S., Aennchen und Robert, in 6 Liedern für eine Sopranstimme mit Pianoforte ... — 12
Geissler, C., Soldatenlieder für 4 Männerstimmen. Op. 12. 1 Heft ...
— do do 2 Heft ...
Häser, A., Seelenmesse für 4 Männerstimmen, ohne Begleitung. Op. 33 ...
Klauss, V., 7 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass (besonders zum Gebrauche bey Currenten) ohne Begleitung. Op. 6. — 20
Nicolai, O., 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ohne Begleitung ... — 16
Otto, Fr., 6 Lieder und Romanzen für 1 Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10 ...
Schicht, J. G., Motetten, in Partitur. 4 — 7 Heft ...

Viertes Heft.

Der 145te Psalm, *Ich will dich erhöhen etc.*
Motetto Responsorio, *Christe! Du Lamm Gottes etc.* — 16

Fünftes Heft.

Motetto, *Gross ist der Herr etc.* ... — 16

Sechstes Heft.

Der 95te Psalm, *Kommt herzu und lasset etc.*
Motetto, *Die mit Thränen säen etc.*
— *Lasst uns mit ehrfurchtsvollem Dank etc.*
— *Der Winter reg gegürtet im weissen Kleide etc.* — 16

Siebentes Heft.

Der 150te Psalm, *Lobet den Herrn in seinem Heiligth.*
Das Gebet Jesu, von Winckel: *Vater, den uns Jesus offenbarte etc.* — 16

Schmidt, J. P., Gott ist meine Zuversicht etc., Gesang für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ... — 8
Schneider, Fr., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ...

Portrait.

Homilius ... — 8

Nachricht.

Mit Nächstem erscheinen bey uns mit Eigenthumsrechte: *Rf. H.*

Ries, F., Introduction et Variations pour le Pianoforte avec Orchestre. Op. 170.....
— grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Basse. Op. 171.....
Haydn's Sinfonieen für das Pianoforte mit willkührlicher Begleitung von Flöte, Violine und Violoncelle arrangirt von J. N. Hummel.....

In der Michaelis-Messe 1831 waren neu:

Theorie.

Rf. H.

Register zu dem 21—30ten Jahrgange der musikalischen Zeitg. (die Jahre 1819—1828.) 1 8
(als Fortsetzung des Registers zu dem 1—20ten Jahrgange der musikalischen Zeitung.)

Für Orchester.

Böhner, I. L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema. 93r Werk..... — 20
Gährich, V., 2r Sinfonie..... 3 12
Müller, C. G., Sinfonie. Op. 6..... 3 12
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses (siehe Bogeninstrumente)..... — 12

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, L. v., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncello, arr. d'après Oeuv. 14. par Bierey..... 1 —
Götze, C., Variations instr. pour le Violon av. Accomp. d'un second Violon pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon de 2e Position. Cah. 2. Op. 20..... — 20
Onslow, G., Quintuors p. Violon, en Partition. Cah. 7—11..... à 1 —
Rousselot, S., 4e grand Quintuor p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 23. 1 16
Serwaczinski, St., Introduction et Variations brillantes sur un thème de Rossini, pour Violon avec Acc. de l'Orchestre. Op. 8..... 1 —
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses, pour Flûte, Violon, Alto et Basse. — 12

Für Blasinstrumente.

Rf. H.

Carulli, F., Fantaisie pour Flûte et Guitare sur 2 Motifs du Pirate de Bellini. Op. 337. — 10
Kummer, G., Trio pour 3 Flûtes. Op. 72.... — 16
Blatt, F. T., Etudes p. la Clarinette. Op. 33. — 16
Dauprat, Thème varié, suivi d'un Rondo Boleros p. le Cor avec Acc. de Pianoforte. Op. 25..... — 12
Gallay, Trois Récréations, pour le Cor avec Acc. de Basse. Op. 22..... — 16

Für Guitarre.

Carulli, F., Duo concertant pour 2 Guitares. Op. 328..... — 16

Für Pianoforte mit Begleitung.

Böhner, L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema für Pianoforte mit Begleitung der Oboe oder Violine. 93r Werk..... — 12

Für Pianoforte zu vier Händen.

Brunner, C. T., Trois petits Rondeaux agréables et instructifs. Op. 2..... — 16
Gährich, V., 2r Sinfonie arr. par l'auteur.... 1 12
Herz, H., 4ter Caprice..... — 16
Kalliwoda, J. W., Divertissement. Op. 28. — 16
Louis, Ferd., Quintuor p. Pianoforte, Op. 1. arr. par C. G. Bierey..... 2 —
— Quartetto pour Pianoforte, Op. 5. arr. par le même..... 2 —
— Quartetto pour Pianoforte, Op. 6. par Mockwitz..... 2 —

	Rj. K.
Marschner, H., Ouverture de l'opéra: des Falkners Braut (la Fiancée du Fauconier) arr. par J. P. Schmidt	— 16
Mozart, W. A., Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre N° 11. arrangé par C. T. Brunner	1 12
Müller, C. G., Sinfonie, Op. 6. arrangé par l'auteur	1 8

Für Pianoforte allein.

Böhner, L., Zephir-Walzer mit Variationen über ein Original-Thema. 95ᵉ Werk	— 12
Burkhardt, S., Rondeau brillant	— 16
Chaulieu, Ch., Capriccietto sur un thème d'Edouard Broguière: les Montagnards Tyroliens. Op. 85	— 6
— Rondeau sur l'air: Point de malheur qui ne soit oublié etc. Op. 86	— 10
Claudius, O., Variazioni brillanti. Op. 14	— 16
Donizetti, Ouverture de l'Opéra: Anna Bolena	— 12
Dreiling, J. M., Rondo brillant sur les plus jolis motifs de l'opera: Mathilde de Schabran. Op. 29	— 10
Karr, H., les Etrennes, deux Divertissements. Op. 206	— 8
Kulenkamp, Trois Pièces caractéristiques	— 16
Lobe, J. C., Le Buffon, Pièce caracteristique. Op. 23	— 12
Marschner, H., Ouverture zur Oper: des Falkners Braut	— 8
Richter, C., 16 Redouten-Tänze. 10ᵉ Heft.	— 16
Schubert, T. L., Variations brillantes sur le thème favori de l'opéra: le Templier et la Juive (der Templer und die Jüdin): „Brüder wacht! habet Acht!" Op. 13	— 12
Sponholz, A. H., Les charmes de Doberan, grande Fantaisie pittoresque	— 16
Sponholz, A. H., Six Galopades favorites	— 6
Tolbecque, J. B., Quadrille de Contredanses, d'après des motifs de Paganini	— 6

Für Orgel.

Bach, J. S., 4stimmige Choralgesänge. Neue Ausgabe	3 —
Niemeyer, Choräle nach den alten Kirchen-Tonarten	— 12

Für Gesang.

Basili, Fr., Ave Maria, a 3 voci	— 6
Bierey, G. B., Agnus Dei, nach Opus 10. N° 1. von L. van Beethoven, für Orchester- und Singstimmen. Partitur	— 12
—. Kyrie, nach Opus 27. N° 1. von L. van Beethoven	— 12
Haydn, J., Motette: „des Staubes eitle Sorgen." Neue Ausgabe. Partitur	1 —
Marschner, H., des Falkners Braut (La sposa promessa del Falconiere), komische Oper in 3 Aufzügen von W. A. Wohlbrück. 65ᵉ Werk. Klavierauszug vom Componisten, mit deutschem und italienischem Texte	8 —
— Dieselbe in einzelnen Nummern	
Mozart, W. A., Das Bändchen, ein scherzhaftes Terzett. Neue Ausgabe	— 12
Nohr, Fr., 6 deutsche Lieder von W. Gerhard, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2ᵉ Werk	— 12
Riehle, J., Sechs Lieder für eine Bass- oder Barytonstimme, mit Pianofortebegleitung.	— 12
Schmidt, J. P., Bundeslied von Loest, mit Begleitung des Pianoforte	— 6
— Opferlied von Matthisson, für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte	— 12

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ V.* 1832.

Gesuch.

Es wünscht Jemand, der mehre Jahre dem Musikcorps eines hannöverschen Regiments als Director vorgestanden hat und die besten Zeugnisse vorlegen kann, wieder ein ähnliches Engagement anzunehmen, oder als erster Oboe- oder erster Clarinettbläser, oder auch in einem Orchester an der zweyten Violine oder an der Viola angestellt zu werden. Auf portofreye Briefe ertheilt nähere Nachricht die Musikalienhandlung von

G. M. Meyer jun.
in Braunschweig.

Anzeigen.

Der Choralfreund
oder
Studien für das Choralspielen,
componirt
von
H. Ch. Rinck.

Der Unterzeichnete ist Willens, unter voranstehendem Titel ein periodisches Werk erscheinen zu lassen, dessen Tendenz es ist, die Choralmusik im weitesten Umfange des Worts und somit auch das Orgelspiel überhaupt, in so weit es mit dem Choral in Verbindung steht, zu pflegen und zu fördern. Zwar besitzen wir mehre Orgeljournale; aber so zweckmässig und empfehlungswerth auch dieselben in mancher Beziehung sind, so scheinen sie doch mehr den beschränktern Zweck zu haben, vorzugsweise durch Vor- und Nachspiele das Studium des Orgelspiels zu befördern.

Es bleibt demnach für ein Werk, welches die Choralmusik einzig und allein in's Auge fasst, noch ein sehr grosses Feld zur Bearbeitung übrig, zu dessen Herausgabe ich mich durch meine besondere Neigung und Liebe für diesen wichtigen Zweig des Orgelspiels, so wie durch meine innigste Ueberzeugung von der Nutzlichkeit und dem Bedürfnisse eines solchen Werkes dringend aufgefordert fühle.

Jährlich sollen von diesem Werke sechs Hefte in der Hofmusikhandlung bey B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen. Sämmtliche Choräle werden nach den Melodieen, wie sich dieselben in dem von Natorp, Kessler und mir herausgegebenen Choralbuche aufgezeichnet finden, drey- bis vier-mal, sowohl zwey-, als drey-, vier-, zuweilen auch fünfstimmig, mit leichten, der Kirche angemessenen Zwischenspielen bearbeitet und zwar so, dass dieselben theils zur Begleitung beym Gemeindegesange, theils zu Vorspielen, theils zu Studien für das Orgelspiel überhaupt gebraucht werden können. Vorzüglich aber werden zuerst die Melodieen, welche am häufigsten gesungen werden, in den ersten Heften gegeben. Am Ende des Jahres wird noch besonders ein Register der bearbeiteten Choräle beygefügt.

Darmstadt, im Monat Januar 1832.

Der Verfasser.

Einladung zur Subscription.

Die Unterzeichneten verweisen auf obige Ankündigung, durch welche die Tendenz dieses Werkes ausgesprochen und näher bezeichnet wird, was davon zu erwarten ist. Es bedarf wohl keiner andern Empfehlung, als nur einer Hinweisung auf den hochberühmten Namen des Verfassers. Wir, als Verleger, suchen bey diesem Unternehmen eine Ehre darin, auf die Ausstattung der Ausgabe besondere Sorgfalt zu verwenden, und um dieses Werk recht gemeinnützig zu machen, wählen wir den Weg der Subscription und bestimmen einen Preis, welcher auch Unbemittelten den Beytritt gestattet.

Jedes Heft wird zwey Bogen stark, mit einem Umschlage versehen, und jedes Jahr sechs solcher Hefte geliefert. Mit dem sechsten Hefte folgt das Vorwort und ein schöner Titel nebst Umschlage, welchem die Subscribentenliste beygefügt werden soll.

Den Preis für einen Jahrgang von sechs Heften stellen wir auf 1 Fl. 48 Kr. oder 1 Thaler sächsisch. Die Zahlung geschieht bey Ablieferung eines jeden Heftes mit 18 Kr. oder 4 gGr. Subscribenten-Sammler erhalten auf sechs Exemplare ein siebentes frey.

Mainz, im Januar 1832.

B. Schott's Söhne,
Grossherzoglich Hessische Hofmusikhandlung.

Anerbieten.

Unterzeichneter hat sich entschlossen, jungen, talentvollen Musikern, welche der Mechanismus ihres Instruments bereits auf eine bedeutende Art überwunden, sich aber geistig noch auszubilden wünschen, Unterricht zu ertheilen. — Die treurige Erfahrung, dass fast überall (mit wenig Ausnahme) der

Instrumentalist genug gethan zu haben glaubt, wenn er, Schwierigkeit auf Schwierigkeit häufend, dieselbe mit Präcision vorträgt und so den lärmenden Beyfall derjenigen einerntet, welche nur Fingerfertigkeit zu beurtheilen wissen, von dem Eigentlichen und Wahren der Kunst aber, Ausdruck der Seele, Leidenschaft in allen ihren Nüancen u. s. w., keinen Begriff haben. Unterzeichneter glaubt jedoch, dass der Künstler nur im Besitze vorstehender Eigenschaften seine immerwährend gleiche Anerkennung sichern kann. — Man klagt jetzt im Allgemeinen über den Verfall der Concerte; sollte der Grund nicht vielleicht darin liegen, dass man den wirklich gebildeten Musikliebhaber durch die Art und Weise, wie man die Concerte jetzt zu geben pflegt, eher davon zurückscheucht als ihn dafür empfänglich macht? Denn wen können Musikstücke, die auf blossen Mechanismus berechnet, und Künstler, die nur Fingerfertigkeit zu zeigen wissen, wohl mehr als ein, höchstens zwey Mal interessiren? Man sehe nur die heutigen Concert-Annoncen, auf welchen man selten etwas Anderes finden wird, als eine Ouverture aus irgend einer beliebten Oper, ein Concertino aus hundert und hundert Mal gehörten Thema's zusammengesetzt, ein paar Arien, die aber natürlich zur Bequemlichkeit der Sänger aus jenen Opern genommen werden, welche bereits zum Ueberdrusse gehört worden sind, sodann Variationen, und will man endlich das Concert recht brillant enden, eine Ouverture wie zum Anfange. Musik, die keinen andern Eindruck zurücklässt, als uns im glücklichsten Falle ein paar Stündchen amusirt zu haben, bestimmt den geistig Gebildeten nur selten zur Wiederkehr, während das wahre Gute gewiss stets von ihm in Anspruch genommen wird. Daher scheint es mir unumgänglich nothwendig, dass junge Leute von Talent jene Richtung erhalten, die sie fähig macht, ihrem Instrumente auch die edlere (declamatorische) Seite abzugewinnen, und **diese Aufgabe** ist es, die ich bey meiner Unterrichtsart zu lösen mir vorgenommen habe. Ich habe zu diesem Zwecke, damit der Instrumentalist vor Allem das Erste auf jedem Blasinstrumente singen lernt, die vorzüglichsten Opern, als: **Crociato, Euryanthe, Fidelio, Faust, Joseph, Macbeth, Vestalin** und **Zauberflöte** für Clarinetten, Basse-horn und Fagott, als Quartett und Quintetten arrangirt, hierdurch wird der Schüler bey Ausführung dieser Opern zugleich mit den ausgezeichnetsten Tondichtungen unserer Zeit vertraut. Um demselben aber Sinn und Geschmack für die Kammermusik beyzubringen, habe ich auch sämmtliche Quartetten von Mozart nebst Fuge, die sechs ersten Quartette von Beethoven und mehre von Haydn, für jene aber, die sich vorzugsweise dem Concertspiele widmen wollen, die vorzüglichsten Clarinett-Compositionen, als jene von Weber, Spohr, Meyerbeer, wie auch meine eigene, auf obige Weise so arrangirt, dass der Schüler bey dreymaligem Stimmenwechsel das Ganze in seine Gewalt bekommt, indem Jeder nur einen Theil des Solo's spielt. Durch diese Verfahrungsart glaube ich einen doppelten Zweck zu erreichen, der Solospieler lernt, indem er auch zugleich Accompagnateur ist, dadurch, dass er sich nicht zu sehr seiner Phantasie (will er anders gut accompagnirt seyn) überlassen darf, der Accompagnateur erkennt dagegen die Nothwendigkeit, dass er dem Solospieler nicht

nur nach dem Tacte, sondern demselben in allen kleinen Capricen zu folgen verpflichtet ist. —

Indem ich glaube meine Ansicht nunmehr hinlänglich ausgesprochen zu haben, erkläre ich nur noch, der Ueberzeugung zu seyn, dass jeder Schüler, ausgestattet mit den von mir im Eingange erwähnten Fähigkeiten, binnen Jahresfrist den Zweck erreicht haben dürfte, welcher ihn meinen Unterricht zu geniessen bestimmt.

Der Preis ist jährlich 25 Carolin oder 275 Gulden Rhein., wovon die Hälfte beym Eintritte, nach Verlauf von sechs Monaten aber die andere Hälfte zu entrichten ist. Wer länger als ein Jahr zu bleiben wünscht, bezahlt sodann monatlich das Treffende mit 22 Fl. 55 Kr. — Es bedarf übrigens wohl keiner Erwähnung, dass der Unterzeichnete, wenn man es wünschen sollte, gern dazu sich versteht, dem Schüler Quartier, und was ihm sonst noch nöthig ist, zu verschaffen.

München, im April 1832.

Heinrich Baermann,
erster Clarinettist Sr. Maj. des Königs von Bayern.

Neue Musikalien,

welche in allen Musikalienhandlungen zu haben sind:

Rau, Sechs Potsdamer Favorit-Galopp-Walzer für das Pianoforte. 10 Sgr.

v. Rosenberg Gracszynski, Zwey Tänze für das Pianoforte. 5 Sgr.

v. Splitgerber, Signal-Galopp für das Pianoforte. 2½ Sgr.

H. Vogler'sche
Buch- und Musikalienhandlung in Potsdam.

Die Partitur der Arie: „Ihr Thore Gottes, öffnet euch" und des Chor's: „Gott fährt auf mit Jauchzen," die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Ramler und C. P. E. Bach, besonders anwendbar bey kirchlichen Aufführungen am Himmelfahrtsfeste, ist nebst dreyfachen Instrumentalstimmen und 55 Singstimmen, zusammen 172 gut und fehlerfrey geschriebene Bogen, so wie nebst 1000 Stück gedruckter Texte billig zu verkaufen. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfragen die Buch- und Musikalienhandlung von T. Trautwein in Berlin.

Sehr gute Oboe-Röhre in ½, ¼ und ganzen Dutzenden, letztere zu 2 Thlr., sind zu erhalten in der Musikalienhandlung von

F. A. Eupel,
in Sondershausen.

Für Violinspieler.

Eine durch ihren Ton ganz besonders ausgezeichnet schöne Geige, gross Format, von Antonio Stradivari ist für 200 Friedrichsd'or zu verkaufen; das Nähere erfährt man auf mit P. P. gerichtete, an die Vossische Zeitungs-Expedition in Berlin gerichtete portofreye Briefe.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten May. No. 21. 1832.

Zusatz zu dem Berichte vom Hrn. Musikdirector Schneider aus Merseburg in No. 12 dieser Zeitung. Von Fr. Mehwald aus Breslau.

Wenn Hr. Director Schneider im Eingange seines geschätzten Aufsatzes in No. 12 dieser Blätter die Prämisse aufstellt: jede Vervollkommnung eines musikalischen Instruments, gleichviel, was sie an demselben bezwecke, verdiene öffentliche Bekanntmachung, damit dieselbe zu grösserer Ausbildung gelangen könne, wenn sie in der Anwendung als gut und zweckmässig erkannt werde; so folgere ich daraus: Hr. Director Schneider könne auch nur wünschen, dass „jede grössere Ausbildung" irgend einer solchen Vervollkommnung ebenfalls öffentlich mitgetheilt werde, und — indem ich hoffe, den vielen achtbaren, gelehrten und verehrten Lesern dieser schätzbaren Zeitung wieder einiges Neue berichten zu können, beziehe ich mich vorerst auf den letzten Satz im oben erwähnten Aufsatze in No. 12 dieser Zeitung, da ich zur Zeit die von Hrn. Director Schneider Eingangs angegebene Verbesserung, Behufs zweckmässigerer Oeffnung der Ventile in Orgelwindkasten, noch nicht praktisch vergleichen konnte mit dem, was mir über diesen Gegenstand bekannt ist, um auch darüber etwas genügendes Neues sagen zu können.

Hr. Director Schneider gibt das Register-Claveoline (leider wieder ein neuer Name für eine alte Sache! (Chladni)) als in seiner Gegend neu an und hofft, dass dasselbe, für das Pedal gefertigt, von sehr guter Wirkung seyn müsse und dass vielleicht zwey solche Register, im Manuale und Pedale, die gewöhnlich verunglückte vox humana ersetzen dürften. Dazu bemerke ich ergebenst: dass beyde Register in mehren Orgeln Schlesiens bereits seit einer Reihe von Jahren angewandt worden sind (über deren erste Anwendungen ich in den schlesischen Provinzialblättern seiner Zeit ein Mehres gesagt habe), mithin in Schlesien wenigstens dieser Gegenstand als Orgelregister-Vermehrung (ob Verbesserung?) nichts Neues mehr ist. Da nun eine Sache in ihrer Anwendung erst über Vortheil oder Nutzlosigkeit entscheiden läst, so kann ich über diesen fraglichen Artikel Folgendes bemerken:

Ein gewöhnliches Register mit durchschlagenden Zungen, ohne Pfeifenkörper, ist nur in kleineren Orgeln und in kleineren Kirchen von hinlänglicher Wirkung und daher von entschiedenem Nutzen, da es die vox humana nicht allein vertritt, sondern sogar noch mehr füllt und sanfter und weicher die entgegengesetzten schneidenden und dumpfen Register verbindet; in ganzen Orgelwerken in grossen gothischen Räumen verschwindet ein solches Register ganz oder klingt näselnd, und die vox humana, so wie viele andere an sich höchst unangenehme Register, bewähren ihre Brauchbarkeit und den lange entschiedenen Nutzen im grossen Registerwalde. Anders ist es hingegen beym Pedale. Hier erscheint ein solches verhältnissmässig construirtes Register mit durchschlagenden Zungen ohne Pfeifenkörper, auch in einem grössern Raume, anders. Das Näselnde fällt ganz weg und der Ton gleicht vollkommen dem eines Contrafagotts. Kommen nun die vom Hrn. Director Schneider angegebenen oder andere sanfte Register dazu, so gibt diess eine höchst angenehme Musik, welche der nöthigen Fülle nicht entbehrt. Jedoch muss ich bemerken, dass die Gambe, vermöge ihrer schweren Ansprache, gerade das Register ist, welches am wenigsten zu einem solchen durchschlagenden Zungenregister passt, wenn letzteres nämlich sehr genau gemacht ist; die Gambe wird immer etwas später kommen gegen die augenblickliche Ansprache der gut eingesetzten Zungen. Nach meinen Erfahrungen und Versuchen in dieser Sache möchte ich daher unmaassgeblich vorschlagen, in's Manual, statt der sogenannten Claveoline mit 2 oder 4 Fussion,

lieber ein Register dieser Art von 8 oder 16 Fusston in dasselbe zu setzen, welches dann der Clarinette oder Oboe 4 oder 8 Fuss als Basis dienen würde.

Hinsichts der von Hrn. Director Schneider angegebenen Unverstimmbarkeit eines solchen Registers erlaube ich mir nur zu bemerken: dass ich Bedenken trage, zu glauben, der sehr geschätzte Hr. Director könne diess Wort in dem gewöhnlichen Sinne verstanden haben. Ich erkläre vielmehr, dass das, was ich früher in den schlesischen Provinzialblättern über die Combination eines solchen Registers mit andern, namentlich Holzregistern, Nachtheiliges voraussagte, leider die Erfahrung dergestalt eintreffen gemacht hat, dass diess Register in Schlesien bey Vielen, leider mit Unrecht, sehr in Misscredit gekommen ist seit jener Zeit, wegen seiner zu häufigen Verstimmbarkeit. Die physikalischen Gründe zu dieser Erscheinung darf ich wohl als so bekannt annehmen, dass ich deren Angabe ersparen kann. Der Verstimmbarkeit eines durchschlagenden Zungenregisters auf sehr leichte Weise bald abhelfen zu können, hat der Orgelbauer Müssig zu Jauer in Schlesien eine sehr einfache Vorrichtung angebracht an den von ihm gebauten Registern dieser Art, welche ich, da ich wohl hoffen darf, dadurch Einiges zur weitern Verfolgung dieses Gegenstandes beytragen zu können, nächstens in Zeichnung einer Fortsetzung dieses Zusatzes beyfügen und zugleich über Resonanzverhältnisse bey einem durchschlagenden Zungenregister, so wie dessen nöthige Windstärke, Lage, Dimension, Verdoppelung u. s. w. ein Mehres berichten und ausführlicher behandeln werde, da ich seit einem halben Decennio tausende von Versuchen, und häufig sehr kostspielige, gemacht habe, sowohl mit den Massen und Dimensionen der Zungen, als der Gestalt und Lage von Werkzeugen zu Frictionstönen, welche noch wenig oder gar nicht in Anwendung gekommen sind, wenigstens nicht in weiterer Ausdehnung.

Nachrichten.

München. (Beschluss). So wie jetzt unsere Meister und ihre Verleger die ihrigen mit Nummern bezeichnen, wählten sich die Tonsetzer des 16ten Jahrhunderts, Orlando wie Palestrina, zum Unterscheiden der ihrigen gewisse bekannte Motto's und Sätze. Unter denen, wovon hier die Rede, heisst die Aufschrift der ersteren bisher gegebenen a) Missa super: Ite Rime dolenti quinque vocum, authore Orlando de Lasso, in der alten Kirchentonart aus a minor mit der Endescadenz in E dur, b) Missa super Motetam: Sydus ex claro — Orlando — excudebat Adamus Berg, Monachii 1574 (in der Tonart F), c) Missa 5 vocum super: Amar Donna, Orlando. Berg 1589. Tonart G, ohne Kreuz in F (achte Tonart), d) Missa 5 vocum super: In die tribulationis — 1589, wieder in der vierten Tonart, auch die phrygische genannt. Ersteres Motto ist, wie bekannt, der Anfang eines Petrarchischen Sonetts, Letzteres ist aus einem Psalm genommen, die übrigen mir unbekannt. Um aber klar zu werden, müssen wir beyfügen, dass die Anfangs-Noten der Melodieen, wenn man sie so nennen darf, welche über die Madrigale, Motetten u. s. w. früher componirt waren, oder in den Hymnen und Psalmen der Kirche gesungen wurden, auch als Anfangs-Thema ihrer componirten Messen angenommen und auf vielfache Weise auch in der Mitte, oder wie es ihnen gut dünkte, angebracht waren. So z. B. in der ersteren:

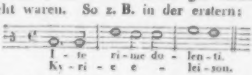

und bey der vierten:

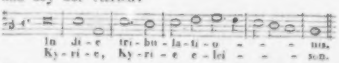

So bey anderen. Palestrina hat in einer Messe von 1575 den ganzen Hymnus: Aeterna Christi munera, einen Satz nach dem andern zum Thema seiner ausgearbeiteten Theile genommen.

Aber wie, Madrigale, Schäferlieder werden in Messen umgestaltet? so haben also schon diese berühmten Meister die Style vermischt, die Kirche profanirt? — Man kann darüber sich beruhigen. Vor Erfindung der Oper und lange nachher hatte die Kunst für sich keinen Rhythmus, kein eigentliches Metrum, keine interpunctirten Phrasen oder Ruhepuncte, keine in einander greifenden Cadenzen, folglich keine eigentliche Melodie oder Cantilene — sie bestand in einer Folge von Harmonieen, wobey das Madrigal an sich ohne Worte wenig von der Kirche sich unterschied. Ihr Ernst wurde deswegen keineswegs dadurch gestört, nur die Sänger hatten vor Papst Marcellus und Palestrina

Stimme. Es ist so ganz bezaubernd, so über alles, was man an andern Orten dergleichen zu sehen bekommt, vortrefflich, dass man nicht eher einen ausnahmlichen Begriff von dem, was Musik und Tanzkunst vereinigt würken können, bekommt, bis man hier Ballets gesehen hat. Diese Vortrefflichkeit macht Einem sogar nach Anhörung der Mozartschen Musik die Lachnithsche zum Ballet erträglich. Man hat die, an sich gewiss nicht übele Sitte, in solche Balletmusik gewisse Lieblingsmelodien des Publikums aufzunehmen: aber was sezt man zuweilen darin zusammen! So stosst man hier z. B. auf ein Andante mit Variationen von Pleyel aus seinen Qartetten!

Und nach alle dem doch der unablässige Zulauf bey den häufigen Wiederholungen? Allerdings! Aber auch — wie ragt nicht auch das, was man von M. gelassen hat, vor ihm hervor, was man sonst nicht selten hier zu hören giebt! Und dies Orchester! Hr. Lachnith ist mit dem ausserordentlichen Beyfall, den seine Oper, wie er sich ausdrückt, erhält, sehr zufrieden, und hat es auch wahrlich Ursach: denn er wird dafür bezahlt, als hätte er sie selbst geschrieben. Für jede der ersten zwanzig Vorstellungen bekommt er 300 Livers — facit 6000: für jede der folgenden zwanzig, 200 — facit 4000. Sind vierzig Vorstellungen gegeben, so erhält er eine lebenslängliche Pension von 500 Livers, und überdies, so oft dann noch die Oper gegeben wird, 100 Livers Geschenk. Dieselben Vortheile geniesst auch der Dichter. Da Herrn L. dieser erste Versuch so gut gelungen ist, bedienet er das pariser Publikum mit der Umschaffung einer zweyten Mozartschen Oper, welche wahrscheinlich die Clemenza di Tito seyn wird.

Herr Romberg, der Violoncellist aus Hamburg, ist als Professor am hiesigen Conservatorium angestellt worden. Hr. Wolff aus Wien hält sich seit etwa einem Monat ebenfalls hier auf. Man spricht von dem Etablissement einer deutschen Oper: die Gesellschaft der Opéra buffa hat vorläufig Mozarts Don Juan angekündigt.

Recensionen.

I. *Riconciliazione fra due amici, Tema originale con delle Variazioni analoghe al soggetto: Saggio di Composizione patetica: caratteristica per il Fortepiano, da Giov. Paulo Schulthesius.* Op. 12. (Pr. 1 Fl.)

II. *Repetitions variés du Thème:*

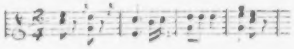

de Mr. Pleyel, pour le Pianoforte, compos. par Mr. Jos. D. Bayer. (Pr. 30 Kr.)

Beyde Werke gehören zu den neuesten Messprodukten und sind im Gombartschen Verlage zu Augsburg erschienen.

No. I. Das Produkt eines deutschen Dilettanten in Italien, ist ein um so schätzbareres Geschenk für die Freunde des Klaviers, da sein Hr. Verf. ganz mit Beyseitsetzung des gewöhnlichen Variationen-Schlendrians, uns hier über ein ausserst melodiöses Thema solcher Veränderungen giebt, die nicht auf Parade des Mechanismus der Hand eines Spielers: sondern lediglich auf effektvollen, aus der Seele strömenden Ausdruck und Vortrag kalkulirt sind. Unmöglich konnte Herr S. h. seinen Charakter mit mehr Würde und Anmuth darstellen, als er es in diesen sechs Variationen gethan hat; aber eben deswegen wollten wir auch rathen, dass sich Niemand an dieselben wage, der nicht vollkommen mit dem gefühlvollen Herrn Verf. sympathisiere und nicht ein Instrument vor sich hat, das den Ausdruck der feinsten Nuancen vertragt.

No. II. Steht nach seinem innern Gehalte dem vorigen Werke weit nach und scheint der

sich kühn erlaubt, ihrem Vortrage allerhand Coloraturen beyzumischen, die Componisten ihnen nachgegeben, und so die Veranlassung zu einer Reform herbeygeführt. Viel Uebertriebenes, Erkünsteltes, nur für das Auge Schätzbares ist dann auch, wie überall, mit untergelaufen. So sah ich eine Messe von Baji, worin bey allen Stücken, vom Kyrie bis zum Agnus Dei, die Tonleiter zum Grunde gelegt ist, welche immer von einer der Stimmen angegeben wird, und über welche die anderen in wunderbaren Gegensätzen sich hören lassen. Sie hat die Aufschrift: Subjectum Missae

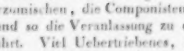

Missa quinis vocibus auctore Thomas Baji capel. Pontif. cantore. Ohe! jam satis est! mochte wohl Polyhymnia den Componisten zugerufen haben und sie endlich darauf bedacht geworden seyn, sich ihrer Fessel zu entledigen und auch auf Melodieen ihren Geist zu richten.

(Ueber die innere Einrichtung, die Wirkung und die hiesige Ausführung dieser Kirchenmusiken, so wie über das, was noch in der Charwoche Bemerkenswerthes vorkommen mag, in einer Fortsetzung, der wir auch ein vierstimmiges deutsches Lied von Orlando beylegen werden.)

Würzburg, den 15ten April. Seit Anfange dieses Jahres hat sich hier ein Musikverein gebildet, dessen Zweck es ist, durch gediegene Aufführung classischer Compositionen dem musikalischen gebildeten Publicum bisher entbehrte Genusse zu bereiten. Unter dem Vorstande des Hrn. Grafen von Wielhorsky und Freyherrn von Würzburg, so wie unter Leitung des Hrn. Musikdir. Neugebauer wirkte der aus 60 Orchester- und eben so vielen Chormitgliedern bestehende Würzburger Musikverein in den bis jetzt Statt gefundenen drey Concerten auf die erfreulichste, lobenswertheste Art. In diesen Concerten wurden gegeben: die Symphonieen von Beethoven in B dur und C moll, das Requiem von Cherubini, die Ouverturen aus Jessonda von Spohr, Jubel-Ouverture von Weber, Egmont von Beethoven, Joseph von Mehul, Hummel's Concert aus A moll, Soldatenchor aus Jessonda von Spohr, Männerchor aus Oberon von Weber, die Finale vom 1sten und 2ten Act aus dem Wasserträger von Cherubini, Mehul's Chor: „Lobet den Herren" aus Joseph. — Letzterer wirkte besonders durch die hier noch nie gehörte Begleitung von drey Harfen, welche durch die Mitwirkung ausgezeichneter Dilettanten möglich wurde. — Cherubini's herrliches Requiem wird, am bevorstehenden Charfreytag in den Nachmittagsstunden in einer Kirche wiederholt, noch grossartiger wirken, als diess im Concertsaale der Fall seyn konnte.

Meiningen, den 7ten April. Am 17ten December vorigen Jahres, dem Geburtstage des Herzogs, ist das hiesige neuerbaute Schauspielhaus eröffnet worden. Es war ein schon längst fühlbarer Mangel, dem nun auf eine Weise abgeholfen ist, die jedem Kunstfreunde erfreulich seyn muss. Das Schauspielhaus, welches zugleich einen geräumigen Saal und mehre Nebenzimmer enthält, ist in seinem Aeussern und Innern ein solides Gebäude, das besonders im Letztern dem Auge durchaus angenehme Verhältnisse darbietet, und nach Massgabe der hiesigen Einwohnerzahl, wenn der Fremdenbesuch nicht übergross ist, genügenden Raum gestattet. Der allgemein geliebte Herzog, dessen Kunstsinne die hiesige Stadt dasselbe verdankt, wurde bey seinem Erscheinen in demselben am Tage der Einweihung von dem zahlreich versammelten Publicum mit stürmischem Jubel empfangen, worauf dann die herrliche Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber folgte, an welche sich von selbst die Melodie: „God save the King" anreihte, nach welcher die Versammlung ein von L. Bechstein gedichtetes Huldigungslied absang.

Die Schauspielergesellschaft des Herrn Bethmann (ehemals Königl. Schauspieler in Berlin) war die erste, welche die neue Bühne betrat, und zwar wurde solche mit einem sehr wohlgelungenen Prologe, gedichtet von L. Bechstein, und gesprochen von Mad. Hartmann, als Priesterin der Thalia in ihrem Tempel, umgeben von den darin aufgestellten Büsten der grossen dramatischen Dichter alter und neuer Zeit eröffnet, der das hohe Geburtsfest sowohl als die Weihung des neuen Kunsttempels umfasste. — Hierauf folgte als erstes Theaterstück Auber's Fra Diavolo, welches so gut gegeben wurde, als man es nur je von einer wandernden Gesellschaft erwarten kann. Das Orchester bewährte seine schon bekannte Geschicklichkeit und Präcision, und wurde gleich nach der Ouverture lebhaft applaudirt. Unter dem Sängerpersonale steht Mad. Michalesi als kunstgeübte Sängerin, mit angenehmer Stimme, oben an; sodann zeichnen sich Fräulein von Weber in den zweyten Sopran-Partieen, und

Hr. Freimüller als Tenorist noch besonders aus. — Es folgten nun eine Reihe von Schauspielen und Opern, wovon ich Ihnen nur die letzteren namhaft machen und einige Bemerkungen darüber mittheilen will. — Fra Diavolo wurde noch zwey Mal wiederholt und gefiel die letzten Male mehr als zuerst. Die Rückkehr in's Dörfchen, Liedersplel in 1 Acte. Die Handlung, welche nur edle, wohlwollende Menschen darstellt, sprach an, und Weber's Melodieen hört man immer gern. Der Barbier von Sevilla, von Rossini, zwey Mal mit verdientem Beyfalle gegeben. Mad. Michalesi (Rosine) führte ihre Partie, namentlich in den grossen Arien, mit Präcision und Geschmack aus. Auch die übrigen Rollen, Graf Almaviva (Freimüller), die Titelrolle (Bethmann d. j.), Basilio (H. Michalesi), Bartolo (Unzelmann) wurden gut gegeben. Der Maurer und Schlosser, von Auber, erhielt nur getheilten Beyfall. Der alte Feldherr, Vaudeville in 1 Acte von Holtey, gefiel nicht sonderlich. Die Stumme von Portici, von Auber, wurde vier Mal und ebenfalls mit grossem Beyfalle gegeben. Dass dieser aller Orten ihr gezollte Beyfall nicht ohne Grund seyn könne, liegt auf der Hand. Die meisten Melodieen sind neu und originell, und auch in den Harmonieen zeigen sich oft neue, ungewöhnliche Wendungen. Die Instrumentation ist freylich meistens sehr stark, woran die kriegerische Tendenz des Stücks Schuld seyn mag. Dadurch müssen sich aber die Sänger, zum Nachtheil ihrer Stimmen, sehr oft über die Maassen anstrengen um durchzudringen. Lenore, mit Musik von Eberwein, zwey Mal. Die Aufgabe, aus Bürger's phantasiereicher Ballade ein Theaterstück zu machen, und zwar ohne Geister dabey erscheinen zu lassen, war nicht leicht: sie ist aber sehr gut gelöst. Die Braut, von Auber, hat hier sehr wenig gefallen, was wohl hauptsächlich in der bekannten Flachheit der Handlung, die nicht zum Entwickeln kommen kann, seinen Grund hat, obgleich auch in der Musik das ewige Begleiten der, allerdings auch oft originellen, Melodieen mit kurzen, abgestossenen Noten den Zuhörer endlich ermüdet. Noch den hier gegebenen Auber'schen Opern zu mtheilen, ist jetzt der französische Geschmack von der Art, dass er unmöglich den gebildeten Teutschen befriedigen kann; denn in den Handlungen derselben ist durchaus zu wenig wahrhaft Edles und Gemüthliches, ja sie erscheinen sogar bisweilen etwas frivol. Selbst in der Stummen befriedigt die Handlung nicht ganz. Es folgte nun: Drey Tage aus dem Leben eines Spielers, mit Musik von Blum. Die Schweizerfamilie. Ohnstreitig trägt die schöne Handlung dieser Oper dazu bey, dass sie so lange beliebt bleibt. Sieben Mädchen in Uniform. Ungern vermisste man dabey den kleinen Tambour Veit. Preciosa. Die ausdrucksvolle Musik dieses Stücks wurde von dem Orchester sehr schön executirt; Fräulein v. Weber gab die Titelrolle recht gut; ihre Romanze wurde von den ausgezeichneten hiesigen Waldhornisten und der Flöte trefflich begleitet; die Decorationen waren auch hier, wie bey vielen Vorstellungen, vorzüglich schön (die Illumination in der letzten Scene ausgenommen, die sich auch auf's Theater hätte erstrecken müssen, welches dunkel blieb). Der Alpenhirt, grosse Oper in drey Abtheilungen von Bechstein, Musik vom herzogl. Concertmeister Nohr. Die Musik erhielt vielen Beyfall; vorzüglich gleich die Ouverture, eine von Freimüller gesungene Arie, ein Duett und mehre Ensemblestücke. Der Componist wurde beym Schluss auf die Scene gerufen. Mit dem Texte war man nicht zufrieden. Das Fest der Handwerker; gefiel nicht. Don Juan. Diese in Hinsicht der Musik noch unübertroffene Oper wurde zwar in einzelnen Theilen nicht tadellos gegeben, da aber die Rollen der Donna Anna (Mad. Michalesi), der Zerline (Fräul. v. Weber) und Don Ottavio (Hr. Freimüller) recht gut gegeben wurden, und das Orchester Alles so präcis und schön ausführte, so erfreute sich das Publicum aufs Neue an dem alten herrlichen Werke. Die weisse Dame, von Boieldieu, zwey Mal, gefiel sehr. Der hundertjährige Greis, Vaudeville in 1 Acte, von Angely, zwey Mal. Unzelmann gab die Titelrolle mit vielem Beyfalle. Das unterbrochene Opferfest, von Winter, fand wie gewöhnlich grossen Beyfall. Das Geheimniss, Oper in einem Acte, Musik von Solier, altert zwar ein wenig, missfiel aber dennoch nicht. Der Freyschütz, von C. M. v. Weber. Mit der Aufführung war man nur theilweise vollkommen zufrieden. Johann von Paris, ging sehr rasch und gut zusammen, und gefiel sehr. Der Diamant des Geisterkönigs, Zauber-Oper in 2 Acten von Raimund, Musik von Drechsler. In seiner Art nicht ganz schlecht. Der Wasserträger, von Cherubini. Die einfachen, schöngelachten Harmonieen dieser Oper und die innige Verbindung derselben mit der Handlung sprachen wieder allgemein an. Unwillkürlich rief dabey ein Kenner aus: das ist Musik!

Am 20sten März wurde für diess Mal das Theater, aber leider mit einem Stücke geschlossen, das nicht verdient genannt zu werden.

Prag. Zum Vortheile der Dem. Louise Gned erschien zum ersten Male „die Unbekannte" (la Straniera), romantische Oper in zwey Acten nach Romani, übersetzt von Ott, die Musik von Vincenzo Bellini. Nach den beyden Opern, die ich bisher von Bellini hörte, scheint mir, dass ihm die Gabe des Melodieenreichthums, als ein schönes Erbe seines Vaterlandes, eigen ist, wie seinem genialen Landsmanne Rossini; nur scheint er mehr nach der Erreichung des Characteristischen in der Musik zu streben, welches jener nur wenig beachtet, und dennoch oft, ohne es gesucht zu haben, in höherm Grade erfasst, z. B. im dritten und vorzüglich im zweyten Acte des Otello, Barbier von Sevilla u. s. w., als es Bellini zu erreichen im Stande ist. Die Straniera hat eben so melodiöse, aber weniger neue und originelle Motive, als der Pirata, doch zeigt sich darin, dass der jugendliche Tondichter bereits die Oekonomie gelernt hat, deren weniger für Ein Werk zu verbrauchen und selbe sorgfältiger und mannigfaltiger durchzuführen. Diese Oper beginnt mit einer Sonderbarkeit; nämlich statt der Ouverture — zu welcher ihm die Idee des Ganzen so reichen Stoff geboten hätte — fertigt er uns mit einem Pastorale ab, an welches sich die Introduction anschliesst. Der erste Act steht übrigens an musikalischem Werthe dem zweyten weit nach, und enthält, zumal in den Chören, manche triviale Motive, die wohl in einer komischen Oper an ihrer Stelle wären, nicht aber in einem musikalischen Drama, dessen Ausgang, und grösstentheils die ganze Haltung, sich so sehr zur serlösen Oper hinneigt. Auch das Duett zwischen Alaide und Arthur bewegt sich in einer ziemlich niedern Sphäre; edel und schön ist dagegen das Terzett jener beyden mit Graf Waldeburg, der Schluss der Introduction und das Finale. Ein paar Gesangstellen des Waldeburg im zweyten Acte sind von hinreissender Schönheit, und überhaupt diese Baryton-Partie eigentlich die dankbarste der Oper, denn während Alaide und Arthur sich den ganzen Abend abmühen, einigen Beyfall zu gewinnen, erhält ihn jener oft spielend mit einigen gefühlvoll vorgetragenen Tacten. Die grosse Arie der Isoletta ist eine italienische Bravour-Arie! Der schwächste Theil ist aber auf jeden Fall der Schluss der Oper, nämlich Alaiden's Wahnsinn. Ich glaube gern, dass es noch schwerer seyn dürfe, mit Tönen den Irrsinn auszudrücken, als mit Worten (obschon auch diese Letztere seit Shakespeare keinem Dichter mehr vollkommen gelungen ist); doch hat Auber in der „Stummen" und schon früher Pär in der „Agnese" keinen ganz unglücklichen Versuch gemacht. Dem. L. Gned scheint viel Mühe an das Studium der Alaide gewandt zu haben; doch ist sie wohl nicht genug ausgebildete Künstlerin für eine so schwierige Partie, und gewiss würde das Ganze sehr gewonnen haben, wenn Mad. Podhorsky dieselbe übernommen hätte, wenn gleich auch sie die grossen Forderungen eben so wenig erfüllt haben würde, welche diese „Unbekannte" an die Schauspielerin macht; allein diess dürfte bey einer Oper, die durch die gänzliche Unverständlichkeit ihres Inhaltes von selbst zum Singconcerte wird, nicht viel schaden. Nächst der Hauptperson muss Hr. Podhorsky (Waldeburg) genannt werden, der durch schönen und innigen Gesang den reichsten Beyfall des Abends erhielt und verdiente. Dem. N. Gned gab die Isoletta; wir sehen jedoch diese fleissige und gewandte Sängerin lieber in der komischen Oper. Hr. Draska (Arthur) besitzt für diese Rolle nicht Kraft genug in den Mitteltönen. Es ist überhaupt ein Unglück, dass wir nur zwey hohe Tenore haben, und die Besetzung jeder etwas tiefer liegenden Rolle grosse Schwierigkeiten findet. Die drey Bassparticen (Hugo, Herr Kunig; Cornthur, Herr Strakaty und Osburg, Herr Ilmer) sind von dem Tonsetzer sehr stiefgesinnt ausgestattet worden, und waren gut besetzt, abgerechnet, dass der Letztere seiner metallarmen Stimme mitunter zu sehr den Zügel schiessen liess. Die Aufnahme war bey der ersten Vorstellung rauschend, doch war das Publicum bey der zweyten schon so erkaltet, dass man der Oper kein langes Leben auf dem Prager Repertoire prophezeien dürfte.

Einer der grössten Fehlgriffe in dem neusten Opern-Repertoire war die neue Einstudirung der „Jocunde," der auch wohl mit einer oder höchstens zwey Vorstellungen wieder von demselben verschwinden wird.

Dem. Hanal vom Lemberger Theater, welche zwey Gastrollen: die Marie in Herold's gleichnamiger Oper, und Anna in der „weissen Frau" gab, hat eine recht kräftige Mezzo-Sopranstimme, und scheint auch schon ziemliche musikalische Ausbildung zu besitzen. Dem Vernehmen nach soll "e

hier Engagement gesucht haben, welches ihr anderswo zu erhalten leicht seyn wird, aber wir besitzen ohnediess schon fünf erste Sängerinnen, welchen die Thätigkeit unsers Operndirectors Gelegenheit gibt — spazieren zu gehen!

Gotha. Ref. erlaubte sich vor mehren Jahren, in diesen Blättern kürzlich auf die lobenswerthe, von seinem ehemaligen Landsmanne Noir componirte Oper: der Alpenhirt, von L. Bechstein, die leider bis jetzt noch auf keiner grossen Bühne heimisch geworden zu seyn scheint, aufmerksam zu machen, und kann es sich jetzt nicht versagen, mit einiger Ausführlichkeit von der auf unserm Hoftheater im Laufe dieses Winters zum ersten Male, unter Direction des Componisten, dargestellten und mit Beyfall aufgenommenen Oper: der Glockengiesser, in drey Aufzügen, von L. Storch, in Musik gesetzt von A. Lübcke, Herzogl. Sachs. Coburg-Gothaischem Musikdirector und Kammermusikus, zu sprechen und hiermit öffentlich zu bekennen, dass er in Lübcke einen Tonsetzer hat verehren lernen, der selbst vor dem strengsten musikalischen Richter bestehen muss. Seine eben genannte Oper ist ein in musikalischer Hinsicht tadelfreyes Werk, aus dem man lernen kann, wie weit junge Componisten den Eingebungen ihres Genius folgen dürfen, ohne extravagant und, bey in die Sinne fallendem Melodienreichthume, harmonienarm zu werden, ein Werk, dem kein anderer Tadel zugeschrieben werden kann, als dass es vielleicht zu gehaltreich für den heutigen verdorbenen, musikalischen Geschmack unsers uebersichtigen Publicums ist. Warum sollte uns nicht mitunter leichte Speise zu empfehlen seyn? wird man mir hier entgegnen: ei, dagegen habe ich nichts; sie möge aber nur nicht Tag für Tag genossen werden, um nicht widrig zu werden und die Leute immer mehr an solche Zuckerbäckerey zu gewöhnen! Doch genug hiervon! — Es war keine leichte Aufgabe für den Tonsetzer, in der sich immer ruhig fortbewegenden Handlung des Stücks (die, beyläufig gesagt, gar nicht ohne Verdienst ist) Momente glücklich zu erfassen, die im Stande seyn können, dem Gemälde Abwechslung zu verschaffen, Licht und Schatten hineinzubringen, dem Ganzen einen Hebel zu geben. Diess ist ihm geglückt. Er hat aber auch seine Oper nicht nach neuer Art, in ein paar Monaten, hingeschrieben, pecuniären Vortheils halber, sondern mit Fleiss und Sorgfalt die Aufgabe gelöst, zu seiner und überhaupt zur Ehre der deutschen viel verkannten Opern-Musik.

Die Ouverture eröffnet die Oper auf eine höchst ergreifende Weise und ist aus einem Gusse künstlerisch zusammengeformt, so dass die Fugen nicht bemerkbar werden, die die besonderen Motive, aus denen sie besteht, verbinden. Sie ist höchst originell und characteristisch und ein treuer Spiegel der folgenden Handlung. Hoffentlich wird sie bald eine Lieblingspiece in Concerten werden. Zu ihrer nähern Beleuchtung diene folgendes kurzes Schema: Sie beginnt mit einem kurzen Allegro in Es dur C, das bald in $\frac{3}{4}$ Tact übergeht, wobey die Pauke recht passend einleitet; dieser $\frac{3}{4}$ Tact wendet sich sinnend zur Dominante und später nach $\frac{6}{8}$ Tact Andante in C moll, das mit seiner Innigkeit das Herz jedes Gefühlvollen rühren muss. Bald darauf tritt das zweyte Tempo $\frac{3}{4}$ Tact wieder ein, die Modulation führt zur Tonica zurück und das Schluss-Tempo ist più moto; — jede Note hat schon hier, wie überall in der ganzen Oper, Bedeutung und trägt zur Abrundung des Ganzen wesentlich bey.

Ref. wendet sich nun zu den Nummern der Oper selbst. Mit voller Ueberzeugung kann er keine einzige misslungen nennen, eine jede hat ihr eigenthümliches Interesse, der Raum dieser Blätter gestattet aber nicht, in die Einzelnheiten überzugehen. Ref. erlaubt sich daher nur, die Partieen, die ihn vor anderen gefliegen besonders angesprochen haben, zu nennen. — Im ersten Aufzuge ist die Introduction, Andante con moto C, Chor der Schmiedeknechte: Wohlauf und frisch u. s. w. von herrlicher Wirkung, voll Feuer und Leben und vorzüglich schön instrumentirt. Peter's Romanze: Ja, er hat es treu und bieder u. s. w., Larghetto B dur C ergreift durch ihre natürliche, einfache Weise, in der so viel Seele und Innigkeit wohnt. Eine wahre Glanzpartie ist Heinrich's Arie: „Weh, mich flieht der Seelenfrieden u. s. w., die mit einem Allegro agitato G moll C beginnt; jeder Ton verkündet die Pein des gefolterten, von Gewissensbissen zerrissen Herzens, das (hier wird das Tempo Andante con moto) nur bey Erinnerung der schönen, mit ihr, der Verlassenen, an diesem Orte verlebten Stunden ruhiger schlägt; doch plötzlich erfassen es wieder die höllischen Mächte; Heinrich wähnt seine Sterne verblichen; ein tosendes Allegro assai schliesst seinen Gesang. Das Finale zu diesem Acte kann schwerlich besser gearbeitet werden, es ist ein

Schlussstein, mit kunstgeübter Hand zur Vollendung des Baues eingepasst und von unzerstörbarer Dauer! — Im zweyten Aufzuge ist das Terzett: Ja ich fühl' in deiner Nähe u. s. w., zwischen Heinrich, Gertrud und Doctor Feuermann (dem bösen Principe, dessen einem Stiefel man es gleichsam noch vor Schlusse der Oper ansieht, dass kein Menschen-, sondern ein Pferdefuss darin steckt) ein vorzügliches Kunstwerk, das allein schon so viel werth ist, als manche andere grosse, romantische Oper; es beginnt mit Adagio, B dur, $\frac{4}{4}$ Tact und schliesst mit Allegro ma non troppo C. Das Zankduett zwischen Küster und Todtengräber: Ich bin ein homo perditus u. s. w., Allegro vivace G moll C, ist höchst originell und ergötzlich, fugenartig, durchgeführt. Im Finale zeichnet sich besonders das schöne Gebet und die künstlerische Behandlung des Moments, in welchem die Glockenform springt und teuflisches Gelächter sich hören lässt, aus. — Im dritten Aufzug ist des Todtengräbers Arie: Der Küster ist ein arger Wicht u. s. w. mit einem Allegro ma non troppo, G dur, $\frac{3}{4}$ Tact beginnend, dann aber Tempo und Tact sehr schicklich wechselnd nach dem sich ändernden Sinne des Textes, zum Entzücken schön in ihrer drolligen Manier. Das Quartett: O weh, o weh, mit mir ist's aus u. s. w., Allegro assai, D moll C, in welchem Doctor Feuermann sein Incognito abwirft und sich den in seinen Netzen Gefangenen als Gesellen der Hölle kund gibt, ist höchst characteristisch, das Finale aber, mit Allegro Es dur C schliessend, würdig der ganzen Oper.

Ohne im Besitz einer kostbaren Prädestinationsgabe zu seyn, weiss ich bestimmt, Hr. Lübcke wird zur Klasse der gehaltreichen teutschen Tonsetzer gezählt werden, und ich wünsche nur, dass sein Verdienst recht bald, und nicht erst, wie so häufig, nach Jahrzehnten, Anerkennung finden möge. Er wird uns nicht lange auf eine neue Tonschöpfung, auf die wir uns im Voraus freuen, warten lassen, da seine unermüdliche Thätigkeit ihn immer treibt und sein Genius ihn bisher noch nie verliess, selbst nicht unter dem austrengenden Geschäft als Director des Hofopern-Orchesters, das er übrigens mit einer erstaunenswerthen Genauigkeit und Gewandtheit führt, so wie ich es auch von berühmten Directoren nicht habe führen sehen. Die Aufführung des Glockengiessers, sowohl von Seiten des Orchesters, wie der Hofschauspieler, war ohne Tadel. Von Letzteren verdienen lobende Erwähnung: Hr. Toussaint, der stets brave Sänger und Schauspieler, als Doctor Feuermann; Hr. Rochow, als Heinrich; Hr. Weinkauf, der gerufen ward, als Todtengräber Sebastian; Mad. Pabcke, als Lenchen, und Mad. Ilenberger, unsere leider nicht genug geschätzte Prima Donna, die einer jeden grössern Bühne Ehre machen könnte, als Gertrud, welche undankbare Rolle Mad. Ilenberger auch mit Liebe und Lust zur Zufriedenheit der Verständigen spielte.

Zelter's Tod.

Leider ist auch dieser Veteran der deutschen Tonkünstler und Kunstgelehrten, nach etwa eilftägiger Krankheit, unter schmerzlichen Leiden am 16ten May d. J. Morgens 5¾ Uhr im 74sten Lebensjahre zum bessern Leben entschlummert. Was der Verewigte seit dem Ableben des Stifters der hiesigen Singakademie, des unvergesslichen Fasch, in dem Zeitraume von 31 Jahren, diesem Kunstvereine durch Rath und That, kräftiges Wirken, energisches Eingreifen, Autorität und Kunsteinsicht, unverdrossenen Eifer und jugendliches Feuer für die ältere Kirchen- und heilige Gesangsmusik geleistet hat, wie vielfach thätig derselbe sich auch im Theoretischen der Kunst, wie als Lehrer der Harmonie im doppelten Contrapunct und Gesange gezeigt, diess ist schon in seinem Leben dankbar erkannt worden. Was der gerade, freysinnige Biedermann als Gesang-Componist von Chorälen, Motetten, einem Oratorio: „Die Auferstehung Christi" von Ramler, wie im Liederfache geleistet hat, ist den älteren Kunstfreunden bekannt. Auch als Stifter der Liedertafeln hat sich Zelter nicht geringes Verdienst um die Verbreitung und Veredelung heiterer Geselligkeitsfreuden durch den Gesang, erworben.

Zu früh für sein noch so rüstiges Alter ist der würdige Greis seinem Freunde Göthe, dessen Tod ihn tief bewegte, in die Sphären ewiger Harmonie gefolgt, wo keine Dissonanz des Lebens mehr den reinen Wohllaut stört. Sein entfesselter Geist schwang sich hinauf zu lichten Höh'n. Die irdische Hülle, welche, nach feyerlicher Aufstellung des Sarkophages im grossen Saale der Singakademie, an der Stelle, wo Zelter so oft rühmlich wirkte, nach Choral-Gesängen der versammelten Mitglieder, und abgehaltener Gedächtnissrede, am 18ten d. früh Morgens zwischen 6 und 7 Uhr der Erde wiedergegeben wird, ruhe sanft, und unvergänglich bleibe das Andenken des Verklärten in

den Folgen seines vieljährigen Wirkens für das Ernste und Edle in der Kunst.

Berlin, den 16ten May 1832.

J. P. Schmidt.

Kurze Anzeigen.

Flöten-Compositionen von J. C. Lobe in Weimar.

Concertino pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. Oeuv. 21. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch.: 1 Thlr. 20 Gr.; av. Pfte: 20 Gr.

Wir haben die Partitur vor uns. Das Werk beginnt sogleich mit Allegro, $\frac{4}{4}$, E moll und zeichnet sich durch gute Erfindung aus. Die Solopartie ist nicht überladen, die Orchestersätze sind keineswegs blos ausfüllend oder begleitend, sondern gehören zur Sache, wie sie sollen, greifen gut ein und sind nicht zu lang. An dieses Allegro reiht sich ein anderes im $\frac{3}{4}$ Tacte, gleichfalls aus E moll. Wir haben es nur wohlgethan zu nennen, dass in dem $\frac{3}{4}$ Satze keine andere Tonart gewählt wurde, denn der vorhergehende Satz hatte der Ausweichungen in mancherley verwandte Tonarten so viele, dass die Haupttonart im neuen Satze beybehalten werden musste, wenn sie dem Gefühl als die herrschende eingeprägt werden sollte. Der Satz ist Rondo- und Variationen-artig, schnell vorübereilend und in E dur sich wendend, was das Andante $\frac{4}{4}$ festhält. Die Streichinstrumente sind gedämpft, die Hauptmelodie einfach gesangvoll, wie klagend, vielleicht über die Künste, die man der Menge vorzumachen hat, wenn man ihre Aufmerksamkeit einigermaassen in Anspruch nehmen will? Sehr mannigfaltig spielen die Orchester-Instrumente die Hauptfiguren der Prinzipalstimme in allerley Mischungen singend hinein. Bald aber rafft sich der trauernde Künstler auf und setzt stark und scharf im All. molto vivace, $\frac{4}{4}$, G dur, mit Bravouren ein, zu denen Violinen und Violen immer noch ihre Sordinen behalten und den Satz kurz einleiten. G dur, womit die Flöte kräftig beginnt, wechselt bald wieder mit E moll, doch nur vorübergehend, so dass Dur herrschend wird wie wider Willen. Es schliesst in H dur. Das Orchester wiederholt nach einigen trillernden Tacten die Melodie des $\frac{4}{4}$ Satzes im ersten Tempo und die Flöte hebt ihr Schluss-Presto, $\frac{2}{4}$, mit raschen Zungenstössen frisch an; treibt rasch vorwärts, bis, nach einem chromatischen Laufer durch vier Tacte, das Orchester plötzlich E dur anschlägt, worin die Flöte durch einen Schnellläufer aus der Höhe in die Tiefe ihre Arbeit beschliesst. Das Werk gehört offenbar zu den guten Concerten.

Fantaisie pour Flûte et Pianof. sur des thêmes de l'Opéra: „Les Flibustiers" composée — par J. C. Lobe. Oeuv. 22. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Aus der Dedication des Werkes (es ist dem Hrn. Tulou in Paris gewidmet) ergibt sich schon, dass für die Flöte vorzüglich gesorgt ist. Sie hat sich hier ganz allein in den mannigfachsten Bravouren zu zeigen; das Pianoforte bleibt vom Anfange bis zum Ende, mit sehr geringen Ausnahmen, die jedoch auch nur das Orchester oder die Singstimme vertreten, begleitend, nur nicht so leer, wie in gewöhnlich magern Begleitungen. Guten Flötisten ist das reich wechselnde Stück, über dessen Klavierstimme das Flötensolo mit kleineren Noten in einem eigenen Liniensysteme fortläuft, zu empfehlen. Dass die Bläser ihre eigenen Notenblätter (sechs volle, sehr deutlich gedruckte Folioseiten) erhalten haben, ist kaum nöthig zu erinnern.

Notiz.

Die italienische Oper in Mexico, die sich seit einem Jahre dort gestaltet hat, wird von den Reichen viel besucht, wenn auch nicht immer in der Absicht zu hören. Sie wird von Ohrenzeugen als gut geschildert.

Handlungsverkauf.

Das auf hiesigem Platze unter der Firma Breitkopf & Härtel bestehende Handlungs- und Fabrikgeschäft, enthaltend *Musikhandlung* mit *Stein-* und *Zinndruckerey*, *Buchhandlung*, *Buchdruckerey*, *Schriftgiesserey* und *Pianofortefabrik*, soll Erbtheilungshalber im Ganzen oder nach Befinden in einzelnen Theilen verkauft werden. Kauflustige werden ersucht, sich deshalb an die Herren Hammer & Schmidt hier zu wenden.

Leipzig, am 20ª März 1832.

Gottfried Christoph Härtels Erben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten May. N°. 22. 1832.

Schreiben an den Hrn. Redacteur.

Niemand weiss besser, als Sie, dass Neuigkeiten zu erzählen nicht meine Sache ist. Aber man soll nichts verreden. Heute bringe ich doch eine Neuigkeit, für Sie und vielleicht für Ihre Leser. Sie ist aber auch darnach: durchaus wahr und wenigstens fünfhundert Jahre alt! Den will ich sehen, der diess vielen Neuigkeiten unserer Tage nachsagen kann — Beydes!

Ich muss etwas weit ausholen. Wer sich um die Geschichte unserer musikalischen Instrumente einigermaassen bekümmert hat, der weiss auch — was fast alle in unseren grössern Orchestern üblichen betrifft: ihre Erfindung fällt in die Jahrhunderte des Mittelalters; und zwar die Erfindung eben der vorzüglichsten, auch in unserer Musik entscheidendsten, namentlich der Geigen nach ihren verschiedenen Formaten, wohl nicht in die letzten Zeiträume des Mittelalters. Nun kennt aber Jedermann als einen der characteristischen Unterschiede jener Zeit von der neuen: viele, oft grosse Thaten, wenige, meist einfache und nicht grosse Worte — vollends geschriebene. War die Sache da, war sie achtbar und nützlich, so wurde sie aufgenommen, gebraucht, verbreitet: und damit war's gut; damit schien es auch genug. So ist es gekommen, dass wir von bey Weitem den meisten und darunter selbst von verschiedenen der allerwichtigsten, noch jetzt über das gesammte Leben mitentscheidenden Erfindungen des Mittelalters die Urheber gar nicht oder sehr unsicher, die nähere Zeitbestimmung auch nicht oder nur ungefähr, und mitunter kaum die Nation kennen, unter welcher sie entsprungen sind. So nun auch, wie bekannt, mit unseren Geigeninstrumenten, von der Violine, d. h. der kleinen (verkleinerten) Viola bis herunter zum Violone, d. h. der doppelt vergrösserten Viola. Niemand weiss, durch wen, wann, wo sie entstanden, ohngeachtet mehre Geschichtschreiber der Musik sich reichlich bemüht haben, diess auszuforschen. Genau und sicher kennt man nur gewisse Zeitpuncte, wo sie schon vorhanden, aber auch schon unter mehren Völkern allgemein verbreitet, in ihren Gestaltungen von den jetzigen nicht wesentlich verschieden; wo ihre Behandlung durch die Musiker schon ganz ausgebildet und sie in dieser Ausbildung als ein Gewohntes eingeführt gewesen sind. Als solch einen Zeitpunct haben uns die Geschichtschreiber, und mit Recht, das Ende des 15ten Jahrhunderts angegeben und zum Beweise vornehmlich an den Apoll Raphaels auf dem Parnass erinnert, der, wie Jedermann bekannt, um das Geistigste und Gefühlvollste musikalisch auszudrücken (diess sagt Apoll's Gesicht und ganze Haltung) Geige spielt *). Es ist aber vor Jahren in dieser Zeitung von mir nachgewiesen worden, dass man auf Geigen musicirende Engel schon bey den Bellini, bey Martin Schön, ja auf Bildern des van Eyck oder doch aus seiner Schule erblicke; so dass man jenen Beweis aus Beyspielen mit Sicherheit um fast ein Jahrhundert weiter zurückführen könne.

Seitdem ist hierüber — so viel ich irgend weiss — nichts weiter verlautbart. Nun nehme ich vor einiger Zeit aus ganz anderen, als geigenhaftigen Absichten die Kupferwerke über die weltberühmten und zu allen Zeiten höchst bewundernswürdigen Metallthüren der Taufkapelle zu Florenz zur Hand; besonders das, wenn auch in seinem Texte sehr unbedeutende, doch in seinen Kupfern

*) Nur nicht Violine, wie man gewöhnlich behauptet, sondern Viola; die ältere nämlich, mit einer höhern, fünften Saite — der des E unserer Violine, die wir deshalb noch jetzt die Quinte nennen, ohngeachtet sie nur die vierte dieses Instruments ist. Nicht die Violine, sondern jene Viola war zu Raphael's Zeit das Hauptinstrument unter den Geigen und besonders für Vortrag des Gesangmässigen geeignet. — Uebrigens malte Raphael seinen Apoll zwischen 1507 und 1509.

— gezeichnet von Gozzini, gestochen von Lasinio — treffliche dieser Werke: Le tre porte del battisterio di S. Giovanni etc. Firenze, 1821, drey Abtheilungen in gross Folio. Die erste Abtheilung enthält die Thür des Andrea Pisano mit der Geschichte Johannis des Täufers, und hier, auf der funfzehnten Tafel, wo Herodes, mit den Seinigen beym Mahle, die Tochter der Herodias, nachdem sie ihn mit Tanz entzückt, zu sich gerufen und sie eben auffordert, irgend eine Bitte zu thun, die er ihr zu gewähren schwört — hier überrascht mich höchst unerwartet ein junger Musiker, der neben der Tafel steht, wahrscheinlich den Tanz des Mädchens begleitet hat und nun fortphantasirt auf seinem Instrumente — eben jener fünfsaitigen Viola: die Form desselben, der Bogen, der Ansatz, die Bogenführung, Alles, wie wir es in weit späterer Zeit zu sehen gewohnt sind und in jedem Wesentlichen noch jetzt besitzen und anwenden. Es fliesst also hieraus dasselbe, was aus jenen früher angeführten Darstellungen; und — dass ich es wiederhole — wenigstens Folgendes mit Sicherheit: Schon damals waren die Geigen, und war namentlich jene Hauptart derselben vorhanden und von derselben Beschaffenheit, wie später (wenigstens in Allem, was gesehen wird und was ja doch für die geschichtliche Untersuchung das Wesentliche ist); schon damals standen sie in Ansehen und Beliebtheit (wie hätte sonst der in allen seinen Darstellungen so äusserst bedachtsame und sorgfältige Künstler dem königlichen Hofvirtuosen eine Geige geben können?) und wurden auch im Wesentlichen eben so behandelt, wie später und noch jetzt. Schon damals; das heisst aber, spätestens im Jahre eintausend dreyhundert dreyssig bis gegen vierzig; denn da hatte Andrea Pisano (Ugolino) jenes erstaunliche Werk schon vollendet und öffentlich ausgestellt. — Die Entdeckung war mir interessant genug, um einem befreundeten Landsmanne, der eben in Florenz verweilte, sie mitzutheilen und ihn zu ersuchen, genau nachzusehen, ob die neuen Künstler den alten treu genug nachgebildet hätten. Er hat verglichen; eben erhalte ich Nachricht: es verhält sich Alles, wie auf jener Kupfertafel angegeben.

Diess ist nun meine Neuigkeit. Ich theile sie Ihnen mit: Sie werden am besten beurtheilen, ob sie auch für manche Leser Ihrer Zeitung Interesse haben könne und ihnen vorzulegen sey oder nicht.

Rochlitz.

Verbesserung der Clarinette.

Die Verbesserung der Blasinstrumente hat in unseren Zeiten eine bedeutende Stufe, ja man könnte sagen, bey den meisten den Culminationspunct erreicht; aber das immerwährende Streben nach Vollkommenheit macht erfinderisch. So behauptet das Waldhorn, die Trompete und selbst schon die Posaune einen ehrenvollen Platz unter den Soloinstrumenten. — Wie könnte nun die Clarinette, ein Instrument, das an Fülle, Wohlklang und Weichheit des Tones die meisten Blasinstrumente übertrifft, zurückbleiben? — Daher haben nicht nur Künstler auf diesem Instrumente, wie z. B. Herr Iwan Müller u. a., dasselbe zu vervollkommnen gesucht, sondern auch Instrumentenmacher dachten darüber nach, diesem umfangreichen Soloinstrumente eine noch immer grössere Vollkommenheit zu verschaffen. — Ein Uebelstand bey der Clarinette war bisher noch immer das Mundstück, weil sich dasselbe nach jedesmaligem Blasen veränderte, deshalb erfand man eine Art silbernes Auflegeblättchen, welches auf dem Mundstück als Auflage, worauf das Blatt (Rohr) zu liegen kommt, befestigt worden und dadurch die Gleichheit des Tones herbeyführen sollte. Diese metallene Auflage hat der Instrumentenmacher H. J. Ziegler in Wien so zu Stande gebracht, dass an eine Veränderung (Werfung) des hölzernen Mundstücks gar nicht zu denken ist und das Clarinettblättchen oder Rohr in seiner gleichen Lage bleibt. In Prag hat sich der Instrumentenmacher Hr. Fr. Czermak ebenfalls dieser Arbeit unterzogen und für den dasigen Clarinett-Virtuosen Hrn. T. Blatt das erste dieser Art verfertigt, welches vorzugsweise die früheren Clarinett-Mundstücke bey Weitem übertrifft und der Ton bey einem anhaltenden Blasen auf diesem Instrumente sich immer gleich bleibt, indem das Mundstück durch die Feuchtigkeit, welche das Blasen herbeyführt, gar keiner Veränderung mehr ausgesetzt ist. — Hr. Ziegler in Wien hat zur Befestigung dieser metallenen Auflage 6 Stifte, Hr. Czermak in Prag aber nur deren 4 in Anwendung gebracht, da die übrigen 2 gar nicht nöthig sind. —

Nachrichten.

Berlin, den 6ten May. Weniger reich als der März war der April d. J. hier an Kunstgenüssen

echter Art, doch auch nicht ganz ohne mehrfaches Interesse. Ueber Göthe's Todtenfeyer ist bereits berichtet. Beethoven's Gedächtniss wurde am 3ten April gleichfalls durch eine besondere Feyer von dem Hrn. Musikdir. Möser geehrt. Die tragisch grosse Ouverture zu Coriolan eröffnete das Musikfest. Hierauf spielte Hr. Taubert das an Gedanken reiche, genialische Pianoforte-Concert in G dur mit eigenen, wohl angepassten, nur etwas langen Cadenzen, und wurde von dem wahrhaft mit dem Solo-Instrumente concertirenden reichen Orchester sehr genau und discret begleitet. Hr. Mantius sang die Kerkerscene Florestan's aus der Oper Fidelio rührend schön und vollkommen rein. Die neunte, letzte Symphonie von Beethoven in D moll mit dem wunderbaren Schlussgesange der Schiller'schen Ode an die Freude, machte den Beschluss der diessjährigen, ungemein anziehenden Soiréen des thätigen Unternehmers. Bewunderung erzeugte auch diessmal das phantasiereiche, wenn gleich oft in Form und Verhältniss alle gewohnte Schranken überschreitende Kunstwerk, dessen Länge allein schon Spieler und Zuhörer auf ungewohnte Weise erschöpft. Den Referenten konnte auch diessmal dieser Ausdruck der Freude im Schluss-Rondo am wenigsten ansprechen, obgleich die Solostimmen und Chöre besser als je ausgeführt wurden. Den tiefsten Eindruck bewirkte das empfindungsvolle Adagio. Auch der erste Satz und das höchst originelle Scherzo ist, die Länge abgerechnet, nach öfterem Hören verständlich und planmässig, nur zu unruhig bewegt, ohne die nöthigen Abschnitte zur Festhaltung des bewirkten Eindrucks. Obwohl der überreiche Genius auch so seine letzten Tongebilde entworfen haben würde, wenn er die Totalwirkung selbst durch das Gehör in sich hätte wieder aufnehmen können? — Fast ist diess zu bezweifeln. —

Am 1sten April fand in den Mittagsstunden gleichzeitig die fünfte Morgen-Unterhaltung der Herren Gebrüder Ganz im kleinen Saale der Singakademie und ein Concert des Hrn. Girschner im Schauspielhause Statt. In der ersteren spielten die Unternehmer, vorzüglich von Seiten des Violoncellisten ausgezeichnet, ein Bernhard Romberg'sches Quartett in C dur und ein Quatuor brillant (für den Violinisten) von L. Spohr in E dur. Zwischen beyden Instrumentalstücken wurden zwey Lieder grösserer Art, von W. Greulich componirt, nach dem zweyten Quartett der (bey Breitkopf und Härtel gedruckte) Gesang von Th. Hell und J. P. Schmidt: „Gott ist meine Zuversicht" von dem, früher hier beym Königstädtischen Theater, dann in Aachen u. s. w. angestellten Tenoristen August Schäffer mit starker Stimme und kräftigem Vortrage gesungen. Nur noch etwas mehr gefühlvoller Gesang würde die Wirkung erhöht haben. Den Beschluss der Unterhaltung machte die grosse As dur-Sonate von Hummel für das Pianoforte zu vier Händen, von den Herren F. Wörlitzer und W. Greulich mit Beyfall gespielt. In dem Concerte des Hrn. Girschner liess sich dessen eilfjährige Tochter auf dem Pianoforte hören, und zeigte verhältnissmässige Fertigkeit und die Vortheile eines gründlichen Unterrichts. Nur halten wir das zu zeitige, öffentliche Producíren junger Talente für unangemessen. Ausser mehren Proben der Composition des Concertgebers zur Fouqué'schen Oper Undine enthielt das Concert nichts Merkwürdiges, als ein, von einer französischen Schauspielerin mit einem ihrer Collegen consequent unrein gesungenes Duett aus dem vielgerühmten „Robert le Diable," die Concertante für vier Violinen von L. Maurer, gut ausgeführt, und die von Fräul. v. Schätzel vollkommen schön gesungenen Gesang-Variationen von Rode. — Interessant war die am 3ten April von der angenehmen Concertsängerin, Dem. Schmidt, im Saale der Singakademie veranstaltete Morgen-Unterhaltung durch Auswahl und Ausführung der Musikstücke. Die Concertgeberin sang eine schwere, italienische Concert-Scene von C. M. v. Weber, das Duett der Antigone und des Oedip von Sacchini mit dem Hrn. Devrient d. j., und mit Fräulein v. Schätzel das Blumen-Duett aus Nurmahal von Spontini, besonders letzteres recht rein, mit Empfindung und verhältnissmässig gebildeter Fertigkeit. Nur wäre das zu hörbare Athemholen und zu häufiges piangendo zu vermeiden. Adelaide von Beethoven wurde von Hrn. Mantius seelenvoll und zart, ungemein ergreifend vorgetragen, auch eben so schön von Herrn Taubert am Klaviere begleitet. Die Herren Ries und L. Ganz führten eine Concertante für zwey Violinen sehr genau im Zusammenspiele, mit Geschmack und Virtuosität aus. Auch Hr. Kammermusikus Moritz Ganz trug nicht minder ausgezeichnet ein Andante und Rondo auf dem Violoncell vor. Neue Variationen für Pianoforte und Orchester, von Taubert componirt und selbst gespielt, zeugten zwar von Talent und musikalischer Erfindung, erinnerten indess zuweilen zu sehr an Beethoven, und endeten etwas trivial mit einem ¾ Al-

legretto. Doch war auch die Orchesterbegleitung sehr schwankend, so dass die Intentionen des Componisten nicht recht klar wurden. Ein Finale aus Rossini's Italienerin in Algier war ein musikalisches Dessert für die Dilettanti. Besonders gut wurde die Hauptpartie von Mad. Türrschmidt ausgeführt. Am Palmsonntage führte die Singakademie die Joh. Seb. Bach'sche Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi vorzüglich gelungen auf. Die Graun'sche Passions-Cantate: „Der Tod Jesu" wurde auch diess Jahr in der Charwoche, am Mittwoch, in der Garnisonkirche von dem Hrn. Organisten Hansmann, und am stillen Freytage von dem Hrn. Professor Dr. Zelter, unter Mitwirkung der Fräul. v. Schätzel, Mad. Milder, der Herren Mantius und Nicolai, wie der Singakademie zu allgemeiner Erbauung wiederholt. In der Kirche sangen Fräul. von Schätzel, besonders die Bravour-Arie hinreissend schön, Dem. Böttcher und Lenz, zwey unlängst angestellte junge, zweyte Sängerinnen des Königl. Theaters, die Herren Mantius und Zschiesche die Soli, und die Mitglieder des Hansmann'schen Gesang-Instituts die Chöre. Die Königl. Kapelle führte die Begleitung aus. Auch in Potsdam ist am Charfreytage dasselbe Oratorium in der Kirche von hiesigen Sängern und Mitgliedern des dortigen Gesang-Vereins ausgeführt. Am zweyten Osterfeyertage veranstaltete Hr. Musikdir. Möser noch eine musikalische Akademie im Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses, besonders interessant durch eine hier noch nicht gehörte Ouverture von Beethoven in C dur Op. 117 und ein italienisches Terzett desselben Meisters Op. 116. „Tremate, empi, tremate" voll Leben und dramatischem Ausdrucke. Weniger sprach die zwar grossartige, doch etwas complicirte Ouverture an. Auch Hr. Möser stellte eine selbst componirte Ouverture zum ersten Male öffentlich auf. Die Composition hatte Schwung und Instrumental-Wirkung; wenn auch die Erfindung nicht neu erschien, so war doch die Combination der Ideen gut geordnet und melodischer Fluss vorhanden, daher die Ouverture dann auch effectuirte und beyfällig aufgenommen wurde. „Die Schlacht bey Vittoria" von Beethoven, machte den Beschluss des sonst noch aus Gesang der Fräul. v. Schätzel und Concert-Productionen der Herren Möser und M. Ganz auf der Violine und dem Violoncell bestehenden Concerts, welches in der Mittagsstunde des Festtages nicht sehr besucht war. Der italienische Sänger Gobbi hat sich auch in vier Stimmen (mit wohlausgebildetem Falsett) in einem eigenen Concerte vernehmen lassen, versteht sich, nur in schneller Abwechslung vom Bass zum Sopran u. s. w. Dergleichen schmeckt doch immer nach Charlatanerie, bey noch so mühsamer Anstrengung.

Absichtlich berichten wir über das hiesige Theater zuletzt, weil sich wenig darüber sagen lässt. Auf der Königlichen Bühne schlossen die Herren Vetter und Hammermeister ihre Gastrollen. Der Erstere sang den Max im „Freyschütz" und wiederholte den Nadori in „Jessonda." Hr. Hammermeister, welcher hier engagirt seyn soll, gab in „Jessonda" den Tristan und Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit Beyfall. Letztere Oper wird jetzt auch auf der Königsstädter Bühne, von Dem. Hähnel die Rosine und von Herrn Fischer Figaro, dargestellt. Fräulein v. Schätzel ist indess eine mehr für die forirte Sopran-Partie geeignete Künstlerin, dagegen Dem. Hähnel in der „Straniera" und dem „Piraten" tragisch gross erscheint. Das Ballet der Königl. Bühne bereitet sich zur nahen Erscheinung der Dem. Taglioni aus Paris vor, welche unter Begleitung eines besondern, von hier bis zur französischen Gränze entgegengesandten Commissarius bereits den 10ten May hier erwartet, und auch als Sylphide auftreten wird. Die Proben der Meyerbeer'schen Oper: „Robert der Teufel" (deren Klavier-Auszug bereits erschienen ist) werden eifrig betrieben, um zu Ende May's die Aufführung zu bewirken, und dazu noch Fräulein von Schätzel und Dem. Taglioni benutzen zu können. Im Königsstädter Theater ist Herr Raimund aus Wien die anziehendste Novität. In seinen selbst gedichteten Zauberspielen, z. B. dem „Diamant des Geisterkönigs," „Mädchen aus der Feenwelt" und „Alpenkönig und Menschenfeind" zeigte der geistreiche, feine Komiker so viel Wahrheit der Charakteristik, Menschenkenntniss und Lebensklugheit, dass oft sein Spiel im Humoristischen und in der Schilderung der feinsten Ironie des Lebens, wie der Treuherzigkeit, rührend und fast einen tragischen Eindruck hervorbringend wurde. Die Singstimme des Hrn. Raimund ist weder Tenor noch Bass, doch für parlanten Gesang und gleichsam rhythmisches Recitiren zur Musikbegleitung geeignet. Auch muss es dem Südländer sehr schwer werden, hier ganz seinen Dialect zu verleugnen, in welchem sonst alle Witze unverständlich seyn würden.

Dem. Groux vom Hoftheater zu Hannover ist

erste schüchterne Versuch eines angehenden Tonsetzers zu seyn. Bey jungen Klavierspielern, die manchmal gern im Flitterstaate der Kunst prunken möchten, ohne sich den Schweiss von der Stirne wischen zu dürfen, werden diese Variationen ihre Bestimmung am sichersten erreichen.

Zwey Anfragen in Betreff 1) der Bezifferung der Partituren und Symphonien, und 2) der Mensur der musikalischen Instrumente.

Erste Anfrage. Man vermeynet eine Angelegenheit der ganzen Klasse von Musikern, welche des so angenehmen als schweren Studiums des Generalbasses und der Harmonie sich befleissigen, zu berühren, wenn man hiermit anfragt: warum Partituren grosser und kleiner Musiken, und selbst bedeutende Symphonien, ohne die, bis jetzt doch noch gebräuchliche, und so viel bekannt, noch nicht abgeschaffte Bezifferung des Generalbasses erscheinen? Liegt dieser Mangel am Komponisten, am Drucker oder Stecher, (dass diese sich die damit verknüpfte Mühe nicht machen wollen) oder an sonst einer Ursache? Es ist für den Anfänger des Generalbasses und der Komposition ein zu grosses Beförderungsmittel in der Wissenschaft der Harmonie weiter zu kommen und seine Kenntnisse zu vermehren, und für den, der Sache kundigen ein zu angenehmes Vergnügen, mit einem Blicke oder Klange den Kern der Harmonie zu geniessen, der in vielen guten musikalischen Produkten enthalten ist, wenn man mit Hülfe der Bezifferung und nur hierdurch so geschwinde, dazu in den Stand gesezt wird, — dass es wohl nicht nöthig seyn wird, auf dieses grosse Bedürfniss weiter als geschehen, aufmerksam zu machen. Man hofft also, entweder, dass dieser zum Nachtheil der Kunst schon zu lange gedauerte Mangel der Bezifferung würdiger Musikstücke (die Alten bezifferten ihre Sachen fleissiger, selbst die grossen Männer Hayda und Mozart haben in neuern Zeiten etliche ihrer Symphonien mit Bezifferung herausgegeben) — nicht länger statt haben wird, oder dass genugsam befriedigende Ursachen angegeben werden, die es nicht gestatten, dem Wunsche gewiss sehr vieler in befragter Rücksicht zu genügen.

Zweyte Anfrage: Warum werden die musikalischen Instrumente aller Art in neuern Zeiten von kleinerer Mensur, folglich erhöhter Stimmung gemacht, als sonst? Geschieht dies aus wirklich zu rechtfertigenden d. i. vernünftigen Beweggründen, oder sollte hier blos die Sparsamkeit der Instrumentenmacher zum Grunde liegen? Und warum setzet man in diesem Fall sich von Seiten des musikübenden Publikums nicht dagegen? Warum machen geschickte Meister und Kenner der Natur des Baues der Instrumente in diesem so wichtigen Punkte nicht ein festes Regulativ? Warum wird der etwannigen Gewinnsucht der Instrumentmacher nicht eben so die Maske abgezogen, wie ein Vogler und andere dieses in Ansehung der Orgeln gethan haben, als welche bisher beständig oder grössesten Theils im sogenannten Chorton und nicht im Kammerton gemacht wurden, blos, um an der wenigern Länge der Pfeifen (man gewann 3 halbe Töne dadurch) ein Ansehnliches zu gewinnen.

Wenn man sich dieser elenden Verkleinerungssucht nicht widersezt, so sind wir gezwungen in der Region der Singestimmen eine merkliche Aenderung zu machen, indem der Tenor alsdann und schon jetzt nicht im Stande ist, die in seinen Gränzen liegenden Töne ohne Schreyen und Pressen herauszubringen, und dem Diskant gleichfalls noch eine gute Elle zugesezt werden müsste, wenn man dieses konnte. Ingleichen, wie dadurch alle Instrumente mit ihrem dicken Tone an innerer imposanter Würde verlohren haben, so ist die sanfte Flöte zur Soldaten-Querpfeife, die rührende Oboë zur Rohrpfeife geworden, u. s. w.

Hierüber wird einer gründlichen Belehrung

als Rosine im „Barbier von Sevilla“ und Bertha im „Schnee,“ auch als Zerline in „Fra Diavolo“ mit Beyfall aufgetreten, welcher ihrer angenehmen, frischen Stimme gezollt wurde. — Dem. Blumauer aus Prag hat nur einmal gesungen. — Dem. Fürst aus Dresden wurde durch Heiserkeit verhindert, auf der Königl. Bühne sich in italienischen Gesangstücken hören zu lassen. Sonstiges stereotypes Opern-Repertoire der Königlichen Bühne: „Die Stumme,“ „Fra Diavolo,“ der „Maurer,“ „Oberon“ und Ballette, deren Triumph nun erst recht siegreich gefeyert werden wird, da Dem. Taglioni eine echt pantomimische, höchst graziöse Tänzerin, ohne die gewöhnlichen Pirouetten und stumpfen Fusswinkel, seyn soll.

Wir haben nachträglich noch der letzten Morgen-Unterhaltung der Gebrüder Ganz zu erwähnen, welche am 29sten April Statt fand, und uns mit vieler Theilnahme ein schönes, sehr genau ausgeführtes Quartett von B. Romberg, zwey Balladen von C. Löwe: „Herr Oluf“ und „des Goldschmidts Töchterlein,“ von Hrn. Taubert am Piano zart begleitet und von Herrn Ed. Devrient vortrefflich vorgetragen, das Pianoforte-Trio von Beethoven in D dur und Moll Op. 70 hören liess. Von Herrn Greulich präcis und fertig, nur mit mehr Energie als Empfindung, ausgeführt, woran das stark gedämpfte Instrument vielleicht Schuld seyn mochte.

Den Beschluss machte auf innig ergreifende Weise das letzte Quintett des so früh dahin gerafften Fr. Wollanck für zwey Violinen, Viola und zwey Violoncelle in D moll, voll leidenschaftlicher Empfindung, weicher Schwermuth und schöner Melodie im Cantabile. Es ist ohne eigentliche Abschnitte, gleichsam in Form einer dramatischen Scene geschrieben, noch Manuscript, dessen Herausgabe erwartet wird. Die trauernde Wittwe des Componisten wohnte dieser rührenden Gedächtnissfeyer, gewiss tief ergriffen von Erinnerungen entflohener glücklicher Tage, nebst mehren Gönnern und Freunden des Verewigten, bey, der ein Enthusiast für alles wahrhaft Schöne, und das personificirte Wohlwollen selbst war.

Gotha. (Auszug aus einem Schreiben). Unser Orchester besteht aus den Coburger Musikern und aus Gothaischen pensionirten und würklichen Regiments-Hoboisten, denen der bekannte J. H. Walch durch seine geschickten Harmonieen für Militärmusik sehr nützlich ist. Zu Choristen des Theaters werden die Schulseminaristen benutzt. Jetzt ist die Theater-Gesellschaft mit unserm Herzoge, welcher die aufzuführenden Stücke selbst bestimmt, wieder nach Coburg zurückgekehrt. Seit dem December v. J. sind gegeben worden: das Fest der Handwerker von Angely; der Klausner von Carraffa; der Schlosser und Maurer; Fra Diavolo, zwey Mal; Je toller je besser; die Stumme, zwey Mal; Joseph und seine Brüder; die Rückkehr in's Dörfchen, dreymal; sieben Mädchen in Uniform; der Wasserträger; Barbier von Sevilla; die Braut, von Auber; Johann von Paris; der Freyschütz; die weisse Dame; der Liebestrank; Don Giovanni; die Zauberflöte und der (schon besprochene) Glockengiesser, zwey Mal. Gastrollen gab Mad. Anders u. s. w.

Dresden. (Auszug aus einem Schreiben). Unser vortreffliches Artillerie-Musikchor ist nun leider auch aufgelöst. Unter den tüchtigen Mitgliedern desselben befindet sich namentlich ein noch junger, aber vollkommener Oboist, ein wackerer Schüler unsers Kammermusikus Kummer. Er ist ein so ausgezeichneter Solospieler, hat einen so schönen Ton, möglichste Bravour und trägt mit solchem Geschmack und so tiefem Gefühle vor, dass er jedem Orchester als erster Oboist Ehre machen würde. Das Empfehlenswerthe dieses jungen Mannes erhöht sich noch dadurch, dass er vollkommen vom Blatte liest. Auf alle Fälle würde er die Expectanz in der hiesigen Kapelle erhalten haben, wenn nicht eine kleine Reduction in derselben vorgenommen worden wäre. Niemals habe ich Gelegenheit gehabt, ein so vollkommenes Subject zu empfehlen. — Vielleicht bringen die wenigen, von einem erfahrenen und kunstgeübten Manne kommenden Worte doppelten Nutzen.

Strassburg, im April. Aus den letzten Berichten über das hiesige Musikwesen geht so ziemlich das allmählige Abnehmen, besonders aller öffentlichen Leistungen hervor, welche durch häufige Privatvereine, denen man den Namen Concerte beylegt, verdrängt werden. Dazu kommen die ungünstigen Zeiten für das Kunstleben, und somit ist die Gleichgültigkeit des grössern Publicums, welchem die unentgeltlichen Privatvereine genügen, gegen öffentliche Leistungen nicht mehr befremdend. Wirft man einen Blick auf die Berichte in

dieser Zeitung seit 18 Jahren, so wird man mit Erstaunen das Abnehmen der musikalischen öffentlichen Leistungen wahrnehmen; es hatten in jenen Zeiten z. B. ausser den Gelegenheits-Concerten jeden Winter 20 bis 24 stark besuchte Liebhaber-Concerte Statt; die Dilettanten waren zur Erlernung von Instrumenten aller Art gereizt, eben so durch die Mannigfaltigkeit der Aufführung gediegener Compositionen. Allein seitdem häufige Privatvereine, in welchen ein gewisser Ton affectirt wird, und die Töchterchen aufgeführt werden, die grösseren gewöhnlichen Winter-Concerte verdrängt haben, seitdem manche Lehrer durch allzu hohe Preise die Lernenden entfernen, seitdem ist der Kunstsinn tief herabgesunken. Will man ihn mit Ernst heben, so müssen diese beyden Haupthindernisse hinweggeräumt, und die alte Ordnung der Dinge hergestellt werden; zur Beförderung des Kunstsinnes gehört nur ein Vereinigungspunct, denn die Hauptquelle aller Bildung ist Geselligkeit und Austausch der Ideen.

Trotz diesen, noch mit milden Farben gezeichneten Umständen, und dem Streben einiger Wenigen nach Aufrechthaltung der seit einem Jahre nicht mehr bestehenden Concerte, hatte sich eine Liebhaber-Gesellschaft gebildet, welche seit dem 9ten December 1831 in Allem fünf Concerte zum Besten einer von ihr gestifteten Hülfskasse für gebrechliche Musiker, ihre Wittwen oder Waisen gab. Unterstützt von Musikern, welche gern zu diesem edlen Zwecke mitwirkten, gelang das Unternehmen, ohnerachtet des ungünstigen Zeitpunctes und sonstiger Hindernisse aller Art.

Folgendes wurde im ersten Concerte gegeben: Symphonie von Witt in D. — Scene aus Elisabetta von Rossini, von einer jungen Dilettantin zwar mit Befangenheit, doch rein und mit guter Methode gesungen. — Variationen für die Flöte, ohne Anzeige des Componisten, wurden von einem Liebhaber mit vieler Fertigkeit, Sicherheit und Reinheit vorgetragen. — Duett aus Sargin von Pär, von Dilettantinnen mit wahrer Auszeichnung gesungen, dazu kam das vortreffliche Spiel des Clarinettisten Hrn. de Groot, welcher die obligate Partie mit seiner ihm eigenen Virtuosität vortrug. — Polonaise für Violoncell von Meinhard, mit Sicherheit, Fertigkeit und Geschmack gespielt von Hrn. Schlegel aus dem Prager Conservatorio. — Variationen über die Parisienne von Herz, auf dem Flügel vorgetragen von dem ausgezeichneten Klavierlehrer Hrn. Stern, welcher dazu eine Begleitung mit vollem Orchester gesetzt hatte. Das Lied an sich, also ausgestattet, brachte enthusiastischen Beyfall hervor, dazu kam der musterhafte Vortrag, der sichere Anschlag und die besondere Nettigkeit der schwierigsten Gänge; die Ausführung liess nichts zu wünschen übrig, als ein besseres Instrument. — Quartett aus Sargin, mit Chor, von Liebhabern brav gesungen. — Ouverture der Zauberflöte, untadelhaft. — Chor aus Idomeneo, kräftig, liess aber gegen das Ende rücksichtlich des Ensemble zu wünschen übrig. — Am 6ten Februar 1832: Symphonie von Haydn, vollkommen gut. — Scene aus Tancred mit Chor, von einer Dilettantin mit Sicherheit und wahrer Auszeichnung in den Rouladen bey ziemlich schneller Bewegung gesungen. — Variationen für die Hoboe von Brod, gespielt von Hrn. Pfortner, erstem Hoboisten im Theater, welcher sich nun hier, zur Freude aller Kunstbeförderer, ehelich niedergelassen. Sein Solospiel ist besonders zart und angenehm, damit verbindet er einen herrlichen Vortrag; diese Vorzüge werden noch fühlbarer bey Stücken mit blosser Klavierbegleitung, worin Ref. mehrmals Gelegenheit hatte, ihn zu hören. Er erntete grossen Beyfall. — Terzett aus den Horaziern von Cimarosa, durch Liebhaber, zwey Tenore und Bass (warum in der Uebersetzung?) rein und kräftig gesungen. — Ouverture aus Sargin. — Komische Scene, vermuthlich von Cimarosa, durch einen Dilettanten (Bass) mit der für einen singenden Kapellmeister passenden Mimik vorgetragen; er besitzt ein starkes, wohlklingendes Organ; diese belustigende Scene wurde, mit ungestümem Beyfalle wiederholt, beklatscht. — Variationen von Herz, für Klavier, über das Lied aus der Schweizerfamilie: „Wenn sie mich nur von Weitem sieht," von einer Dilettantin, Schülerin des Hrn. Jauch, sehr brav vorgetragen; sie wurde eben so, da sie von dem gemessenen Tacte nicht abzuweichen gewohnt ist, begleitet; die Wahl des Stücks und die Ausführung befriedigten Jedermann. Ein Quintett aus den Cantatrice villane von Fioravanti machte den Beschluss. Die muntere Laune des Bassisten als Bucephalo, verbunden mit dem lieblichen Gesange der Sängerinnen, gewährte Vergnügen. — Am 12ten März: Symphonie von B. Romberg in D, sehr brav ausgeführt. — Scene aus Sargin, von einer Dilettantin ohne Tadel gesungen; zum letzten Male hörte man hier den ausgezeichneten Clarinettisten Herrn de Groot, welcher uns als Kapellmeister des 59sten

Linien-Regiments verlassen hat. So weit, sey es hier im Vorbeygehen gesagt, haben es unsere hiesigen Kunst-Unterstützer gebracht; geben sich solche Künstler nicht unentgeltlich zur Beförderung ihrer Privat-Interesse her, so bleiben sie verlassen. — Variationen für die Violine von Mayseder, gespielt von Hrn. Graff. Lange hat sich dieser wackere Geiger nicht mehr öffentlich hören lassen; er verdiente in hohem Grade den Beyfall, welcher ihm durch sein gebildetes Spiel zu Theil wurde. — Duett aus Camilla für Tenor und Bass: „Nun mach', geh' vorwärts," sprach nicht an, da die Basspartie keine ernste, sondern eine Buffopartie ist, und als solche gesungen werden muss. — Ouverture von Röhner. — Scene aus Masaniello, durch einen Dilettanten, Tenor; eine frische, klangreiche und an das Herz dringende Stimme mit gutem Vortrage. — Phantasie für die Harfe, nach Themen aus Tancred, vorgetragen von Dem. Christiani, mit Hornbegleitung durch einen Liebhaber. Die Composition ist nicht effectvoll geschrieben; das zarte Spiel der Dem. Christiani blieb sich immer gleich, und die Hornbegleitung, in grossentheils gestopften Tönen, welche eigentlich ad libitum ist, vermochten nicht, dieses Stück zu heben. — Terzett aus den Cantatrice villane; dieses beliebte, heitere Gesangstück wurde von zwey Dilettantinnen und dem genannten Buffo-Sänger vortrefflich vorgetragen. — Am 26sten März: nach einer Symphonie von Haydn sang eine Dilettantin (Alt) eine Scene aus Quinto Fabio von Meyerbeer, und zeigte eine gebildete Methode; ihre ungewöhnlich starke Tiefe (*es, d*) erregte wahres Erstaunen; dabey machte die Chor- und Orchesterbegleitung eine herrliche Wirkung. — Doppel-Concert für zwey Hörner von Wiederkehr, geblasen von den Herren Burrus und Christmann. Diese beyden Musiker liessen sich zum ersten Male hören und überwanden glücklich und mit Beyfall die schwierigsten Stellen dieser gediegenen Composition. — Adagio und Rondo eines Klavier-Concerts von Kalkbrenner, vorgetragen von Hrn. Stern, mit der ihm eigenen Vorzüglichkeit. — Duett aus Masaniello, gesungen von Dilettanten, Tenor und Bass, mit vielem Beyfalle; das Stück eignet sich nicht für das Concert. — Septuor von Beethoven, die Solo-Partieen liessen hier und da zu wünschen übrig, das Stück ist für das Concert zu ernst. — Buffo-Duett aus Matrimonio secreto, für zwey Bässe, von zwey Dilettanten, ganz mit der dem Stück eigenen Originalität vorgetragen. — Zum Schlusse wurde von Hrn. Stern auf Verlangen die oben genannte Parisienne wiederholt.

(Beschluss folgt.)

Zelter's Leichenfeyer.

Berlin. Am 18ten May Morgens 6 Uhr versammelten sich die Mitglieder der hiesigen Singakademie mit den übrigen Leidtragenden im grossen Saale des Gebäudes der Singakademie zur Trauerfeyer und Bestattung des verewigten Zelter, dessen irdische Ueberreste an der Stelle, wo der würdige Director so oft gewirkt hatte, bereits Abends zuvor, zwischen den Büsten seiner verstorbenen zweyten Gattin (früher die Hauptzierde der Sängerinnen der Akademie, für welche Fasch die meisten Sopran-Soli in seinen zahlreichen Vocal-Werken für diese Gesang-Institut schrieb), seines vieljährigen Freundes Göthe, Fasch und Joh. Seb. Bach (zwischen diesen in der Mitte, am Kopfende des Sarges, stand die Büste des Verewigten) feyerlich ausgestellt waren. An dem mit Cypressen und Blumen geschmückten Sarge, auf welchem die Bibel lag und zu Füssen desselben die beyden symbolischen Pokale, die Wahrzeichen der ältern, vom Hingeschiedenen 1808 gestifteten, und der jüngern Liedertafel, beydes Bezeichnungen der heiligen und der heiter geselligen Gesangweisen, versahen mehre Schüler von Zelter die Exequien. Vor der Beerdigung fand die eigentliche Trauerfeyer Statt, welche durch einen von den Mitgliedern der Singakademie vorgetragenen Choral aus J. S. Bach's Passions-Musik eröffnet wurde. Hierauf hielt der Professor *Dr.* Schleiermacher eine treffliche Gedächtnissrede, welcher der letzte Choral aus der Passionsmusik sich anschloss. Nunmehr wurde die Leiche bis nach dem Leichenwagen, der an der Ecke des Gebäudes des Königl. Finanz-Ministeriums hielt, getragen und dort auf den Wagen gesetzt, welcher mit einem Lorbeerkranze, als Symbol des künstlerischen Verdienstes, und dem Zeichen des Verdienstes um den Staat, dem rothen Adler-Orden dritter Klasse, geschmückt war. Dem von zwey Marschällen angeführten Leichenzuge folgten unmittelbar hinter dem Wagen die Schwiegersöhne und Enkel des Verstorbenen, von Geistlichen geleitet, nächstdem die Repräsentanten der Universität, Akademie der Künste, des Ministeriums für die geistlichen Angelegenheiten und des Maurer-Gewerks. Nun schlossen sich, sämmtlich zu Fuss, Seine Durchlaucht der Fürst Radzivil, der

General-Intendant Graf Redern, der General-Musikdirector Spontini, ferner die Ministerial-Räthe, Professoren der Universität, Mitglieder der Akademie der Künste und der Singakademie, die Studirenden, sonstige Kunstfreunde und Verehrer des Verstorbenen mit einer grossen Menge von Wagen an. Auf dem Kirchhofe der Sophienkirche, wo Zelter's erste Gattin, die Mutter der hinterbliebenen Kinder, ruht, wurde die Leiche mit einem von Posaunen geblasenen Choral empfangen, worauf von den Mitgliedern der Singakademie der Choral: „Jesus meine Zuversicht" gesungen wurde. Hr. Prof. Schleiermacher las am Grabe die Liturgie, und der letzte Choral aus Bach's Passion, nebst dem Segen und Gebete schloss die rührende, erhebende Feyer, welche dem Verdienste Zelter's um die Tonkunst angemessen war. Sanft ruhe sein Staub, und in dem Fortwirken der Singakademie in Zelter's Geiste werde sein Gedächtniss heilsam und würdig geehrt!

Kurze Anzeigen.

Seconde Sonate concertante pour Pianof. et Clarinette ou Violon, composé — par Selmar Seifart. Op. 6. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 6 Franken.

Eine meisterhafte Sonate eines uns ganz unbekannten Tonsetzers, voll Geist und Leben. Der erste Satz ist ganz vortrefflich, gross, gefühlvoll, in lebhafter, schöner Aufeinanderfolge und eigenthümlich gehaltreicher Weise, hochkräftig, ohne Ueberladung und doch neu. Das äusserst gesangvolle Largho schmiegt sich herrlich an das Vorige, nicht minder reizend durch natürlichen Fluss als durch höchst angenehme Eigenheit sinniger Wendungen, deren Aufregendes sich mit dem Graziösen auf das Lieblichste zu vereinigen weiss. Das kurze Schluss-Presto eilt im frischen Leben bey aller fugirten Arbeit schnell vorüber, in einem Style, der den Mann zeigt. Auch der letzte Satz ist schön. Wenn er uns etwas zu kurz erscheint, so ist auch diess schon etwas, was uns selten vorkommt; und wenn wir den beyden ersten Sätzen den Vorzug geben und dem letzten den grossartigen Styl jener in angemessenerer Art wünschen: so ist das vielleicht nur individuell, denn störend ist der Schluss durchaus nicht. Mit dem lebhaftesten Vergnügen machen wir alle Liebhaber häuslich echter Musik auf dieses Werk aufmerksam und wünschen dem Verf. Glück und uns bald etwas Neues ähnlicher Art.

Rondeau concertant pour Pianof. et Violon ou Violoncelle sur un thème de l'Opéra: le Barbier de Séville de Rossini, composé — par J. W. Kalliwoda. Oeuv. 24. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Ein sehr gefälliges und klares Unterhaltungs-Rondo, worin beyde Instrumente hinlängliche Gelegenheit erhalten, sich erwünscht mit mancherley Bravourgängen zu zeigen, die nicht immer leicht und so verschiedenartig wechselnd sind, als man es eben, sowohl von Seiten der Spieler als der Hörer, gern hat. Dabey ist der wesentliche Inhalt nichts weniger als blosses Modewerk; die Verbindung ist geschickt und geschmackvoll; selbst der frische Schluss in vermehrter Schnelligkeit wirkt eindringlich und angemessen. Das Hauptthema ist aus Rossini's Barbier, wie es der Titel anzeigt: darum auch der Rossini-artige, aber sehr veredelte Schluss. Es ist ein wahrhaftes Concertstück und ein schönes. Man hat nicht gerade viele dergleichen für einige Instrumente, die sich gemeinschaftlich hören lassen wollen. Es ist auch recht gut klaviermässig, was wir, wegen einiger früheren Sätze dieses geehrten Componisten, besonders zu rühmen Ursache haben.

XII Volkslieder, für vier Männerstimmen, gesetzt — von Fr. Silcher. 3tes Heft. Op. 14. Tübingen, bey Heinrich Laupp.

Recht hübsche Melodieen, einfach und leicht, angemessen, ungesucht und doch mitunter eigenthümlich. Die Texte sind aus Altem und Neuem gut gewählt, die Ausführung bietet nicht die geringste Schwierigkeit für mässig geübte Sänger, und so werden sich denn diese Lieder einen ausgebreiteten Wirkungskreis gewinnen, den wir ihnen wünschen. Sie sind der Tübinger Liedertafel gewidmet. Mögen auch andere Liedertafeln sich ihrer erfreuen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juny. Nº. 23. 1832.

Auszug aus dem Sarti'schen Manuscripte, worin Mozart bitter getadelt wird.

(Vom Mailänder Correspondenten mitgetheilt.)

Referent war der erste, welcher in diesen Blättern (*J.* 1824, S. 540) das seither öfters besprochene Sarti'sche Manuscript und die darin getadelte Mozart'sche Stelle angezeigt hat. Zwey Jahre nachher sprach auch die Bibliografia della musica davon. Kaum hatte es Hr. Fétis in ihr gelesen, als der Lärm los ging. Die Leipziger Musikal. Zeitung enthielt dann mehre Vertheidigungen, und zuletzt sprach auch die Caecilia hierüber. Was aber Sarti eigentlich gesagt und getadelt hat, wusste bisher Niemand, als Hr. Asioli, Besitzer des Manuscripts. Diesen bat ich seit langer Zeit, mir gefälligst eine Abschrift davon zu schicken, aber vergebens; er wollte es darum nicht weiter verbreiten, weil Sarti sich etwas arg gegen Mozart benimmt. Da es mir nun gelungen ist, dasselbe zu erhalten, so folgt hier der angekündigte Auszug, in dem es sich noch um eine andere, als die schon erwähnte Mozart'sche Stelle handelt. Das vor mir liegende, sechs Folioseiten starke MS. mit Notenbeyspielen (was ich jedoch für kein Original halte) führt den Titel:

Esame acustico fatto sopra due frammenti di Mozart, da Giuseppe Sarti. Anfang: Essendomi venuto sotto gli occhi qualche frammento di musica istrumentale. Ende: Dirò anch' io come l'immortale Rousseau: De la musique à faire boucher ses oreilles. (unterschrieben) Giuseppe Sarti.

Die sogenannte akustische Untersuchung beginnt mit zwey Fundamentalregeln unserer alten Meister, als da sind: 1) Die vollkommene Consonanz soll nicht in gerader Bewegung fortschreiten (das scheint er mit — la perfetta non deve andare di movimento diretto — sagen zu wollen), wegen Mangel an Harmonie. 2) Das strenge Verbot der Querstände, welche eine schlechte Wirkung hervorbringen. Die erste Regel ist willkührlich, weil der Mangel an Harmonie das Ohr nicht beleidigt; ein Querstand hingegen ist dem Zwecke der Musik, nämlich zu gefallen, geradewegs entgegengesetzt. Gewisse neuere Tonsetzer machen sich einen Ruhm daraus, diese Regeln nicht zu beachten, um uns mit Barbarismen zu belästigen; sie glauben, Alles sey mit der Vermeidung zweyer Quinten abgethan. Diese Regel ist aber, als eine Folgerung der so eben bemerkten ersten Maxime, willkührlich. Es ist auch physisch-mathematisch erwiesen, dass, gewisse Fälle ausgenommen, die Verletzung dieser Regel ganz und gar nicht oberwähntem Zwecke der Musik entgegen ist. Diesem Zwecke gemäss muss man also schlechterdings die Querstände vermeiden; der sie macht, muss mit Eisen gefütterte Ohren haben (orecchie foderate di ferro).

Nun folgt eine kurze Analyse der Querstände, worauf gesagt wird: unsere alten Meister duldeten zuweilen manchen derselben als Licenz, machten aber jederzeit das Ohr zum Richter, indem sie von dem unerschütterlichen Grundsatze ausgingen, dass es nie einen Tonsetzer geben kann, der kein gutes Ohr hat. Sie haben sich geirrt! Seitdem Barbaren sich darein mischen, Musik componiren zu wollen, kommen gewisse Stellen vor, die uns schaudern machen.

Gottlob, die Fisico-matematica (sic) lehrt uns, ohne auf das Ohr Rücksicht zu nehmen, welche Querstände zu dulden oder zu vermeiden sind. Hier ist die Rede von jenen, welche zu gegenwärtigem Falle dienen, nämlich von den Fortschreitungen des Apotome und Minimo und ihren Umkehrungen. Apotome, auch kleiner halber Ton und falscher Einklang genannt, ist dasjenige, was denselben Namen hat (quello che si fa col medesimo nome), als *fa*, *fa*♯; *mi*, *mi*♭. Minimo ist ein Intervall mit zwey Stufennamen (nomi di grado), wovon die untere Stufe ♯, und die obere ♭ hat, wie *dis* und *es*, oder *fis* und *ges*. Es ist klar,

dass Querstände dieser Art zu den abscheulichsten gehören, wiewohl es Fälle gibt, wo sie verdeckt keine so widerliche Wirkung hervorbringen; von diesen ist hier aber die Rede nicht.

Jetzt geht der Verf. zur Prüfung jenes 22 Tacte langen Adagio in *C* über, welches hier, da es gelegentlich in diesen Blättern abgedruckt sich befindet, weggelassen und blos die Bemerkungen des Hrn. Sarti hergesetzt werden.

Tact 2. Die erste Violin macht bey ihrem Eintritte einen Apotome-Querstand mit der Viola, und distonirt, weil der Anfang die weiche Tonart, die Violin aber die harte hören lässt, und noch dazu mit einer Secunde zur Viola beginnt; das ist also einer der abscheulichsten Eintritte. Tact 3. Das *cis* in der zweyten Violin macht einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden *c* im Basse. Tact 4. Das ♭ der ersten Violin macht einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden *h* im Basse, obwohl *fis* dazwischen liegt, weil ein Achtel nicht hinreicht, das vorige *h* vergessen zu machen. Tacte 6, 7, 8 sind Rosalien der vorhergehenden, und enthalten dieselben Fehler. Tact 9. Das *a* der Viola macht mit dem *as* im Basse eine falsche Octave, die im Adagio ziemlich lange dauert, um empfindlich zu seyn: die falsche Octave ist die Umkehrung des Apotome. Tact 11. Das *fis* der ersten Violin mit dem *f* im Basse bietet denselben Fehler des vorigen dar. Tact 14. Die Viola tritt schlecht mit dem ♭ ein, weil es einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden *h* des Basses macht. Tact. 20. Das *ais* der zweyten Violin, als übermässige Terz zum *f* der Viola, ist überaus schlecht (pessimo) in einem Adagio. Tact 21. Das *ais* in der Viola als verminderte Sexte zum *f* der Violin, zeigt als Umkehrung den Fehler des vorigen.

Anderes Bruchstück desselben Verfassers.

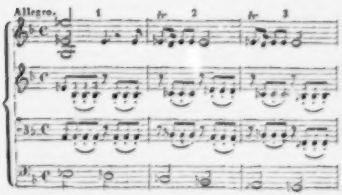

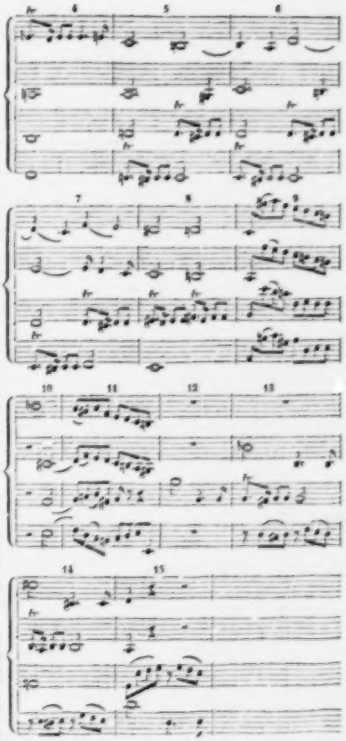

Tact 4. Das nicht in's *f* gehende *e* nach dem *es* ist ein ausgemachtes Apotome monodico, und einer der grössten musikalischen Fehler. Um einen solchen Uebergang zu machen, muss aus dem *es* *dis* werden, was auch hier hätte geschehen können, wenn das *es* nicht durch das *d* im ersten Viertel

des Tactes und der beyden vorhergehenden Tacte 2, 3 schlechterdings bestimmt worden wäre; so aber ist es unmöglich, dass der Zuhörer *dis* zu hören glaube, und man ihm den schrecklichen Eindruck (orribile sensazione) beym Eintritte des *e* erspare. Man glaube ja nicht (wie mancher Klavierspieler meint), dass *es* und *dis* ein Einklang sey: es ist ein reelles Intervall, aber wie aus der Harmonielehre erwiesen ist, das widrigste, das es geben kann. Die abgedroschene Kadenz

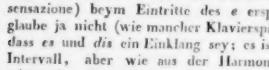

macht einmal eine gute Wirkung, wenn das *f* vor dem *fis* als *eis* erscheinen kann; hat es diese Täuschung nicht, so macht es eine schlechte Wirkung. Das Apotome entdeckt man nicht, wenn es unmittelbar dem Limma oder diatonischen halben Tone vorhergeht, z. B.:

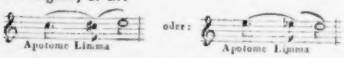

desgleichen wenn es auf das Eptacord (die harmonisch getheilte kleine Sept) fällt, als:

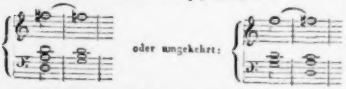

Nach diesen Gelehrsamkeiten springt der Verf. auf den 13ten Tact. Die Dissonanz der kleinen Secunde zwischen der zweyten Violin und Viola beleidigt das Ohr durch ihre lange Dauer. Die Lehrer des Contrapunctes setzen die Dauer der Dissonanzen höchstens auf einen halben Tact (mezza battuta) und im Tempo di cappella; die Harmonik (scienza armonica) beweist, dass die Dissonanz nicht länger als eine Secunde dauern soll. Der angezeigte dissonirende Tact dauert, wiewohl im Allegro, wenigstens zwey Secunden, was um so mehr nicht erlaubt ist, weil es ein Halbton und folglich von allen Dissonanzen der widerwärtigste ist. Das *gis* in der Viola, obwohl von augenblicklicher Dauer, ist sehr hart. Tact 14. Der Triller auf dem ♭ in der zweyten Violin ist von verdorbenem Geschmacke, weil er das *cis* der ersten Violin über sich hat; durch das Trillern mit c entsteht eine falsche Octave, deren Umkehrung das Apotome ist.

Aus diesen beyden Bruchstücken kann man indessen urtheilen, dass der Verf. (den ich nicht kenne und nicht kennen will) nichts Anderes als ein Klavierspieler mit verdorbenen Ohren (orrecchie guaste) ist, der sich um den Contrapunct nicht bekümmert; er ist ein Anhänger (seitatore) des falschen Systems der in zwölf gleiche Halbtöne getheilten Octave; ein von den verständigen (sensati) Künstlern hinlänglich erkanntes und von der Harmonik bis zur Evidenz bewiesenes falsches System.

Kann wohl der gesunde Menschenverstand die erste Violin so distonirend eintreten lassen, wie im 2ten und 6ten Tacte des ersten Bruchstücks? Hat es der Verfasser vielleicht gethan, um den Spieler mit Schande zu bedecken, oder dass die Zuhörer schreyen möchten, er distonirt? Kann man so die Musik zum Besten haben? und wird sich Jemand finden, der solche Musik drucken wird?

Kurz, wenn dieser Verf. seine Compositionen mit Kapitalfehlern anfüllt (19 in 36 Tacten), wie in besagten Bruchstücken gezeigt wurde, so kann man gewiss glauben, dass sie von allen denen, die Ohren, versteht sich gut organisirte und keine verdorbenen haben, verworfen (ributtata) werden wird. Auch ich werde mit dem unsterblichen Rousseau sagen: de la musique à faire boucher ses oreilles.

Giuseppe Sarti.

Anmerkung des Correspondenten. Das Ganze athmet Neid. Wie jeder italienische Maestro, der etwas mehr als ein anderer italienischer Maestro weiss, aufgeblasen ist und sich gross und berühmt glaubt, so war es auch mit Sarti der Fall. Noch war Mozart's Andenken in Mailand, wo er als zwölf- und vierzehnjähriger Opern-Componist eine glänzende Epoche gemacht hatte, nicht erloschen, als jene, J. Haydn dedicirte sechs Quartette daselbst ankamen, und Alles in eine ganz neue, vorher nie geahnte musikalische Welt versetzten. Um nun den grossen deutschen Geist hinter's Licht zu stellen, suchte Sarti (damals Kapellmeister am Mailänder Dom) erynsollende Flecken in der Sonne auf, schrieb (man sagt für eine Mailänder Dame) in einem sogenannten Esame acustico jene von ihm genannten 19 Kapitalfehler in 36 Tacten nieder. Und die übrigen Tausende von himmlischen Tacten in diesen sechs Quartetten, wie haben diese dem Herrn Kapellmeister gefallen? —

Nachrichten.

Strassburg. (Beschluss.) Am Charfreytage, 20sten April, wurde von dieser Gesellschaft nach

einem Acte gemischter Musik, worin die Ouverture aus Tamerlan von Winter, Violoncell-, Flöten- und Violin-Variationen durch die Herren Schlegel, Matz, Sohn und Bonnardot vorgetragen wurden, das Oratorium: Christi Grablegung von Neukomm zum ersten Male aufgeführt. Dieses Meisterwerk, worüber die ausführliche Recension in diesen Blättern (1827 B. 29 p. 561 u. f.) nachzusehen ist, kann mit Recht überall, wo Sinn für gediegene Composition herrscht, angepriesen werden. Die ganze Aufführung, mit einem Orchester von 45 und einem Singpersonale von 48 Personen, ist als völlig gelungen zu nennen. Die Sopransolo-Partie wurde von einer Dilettantin mit dem für die Partie erforderlichen sanften Ausdrucke gesungen; den Tenor hatte auch ein ausgezeichneter Dilettant übernommen, dessen schönes Organ, herrlicher Vortrag und gefühlvolle Aussprache, besonders in den Recitativen, allgemein ansprach; da die Bass-Partie in der grossen Arie eine ungemein starke Stimme erfordert, so war dieselbe unter zwey Liebhaber vertheilt, welche sie nach Kräften vortrugen. Die Chöre waren mit vieler Sorgfalt eingeübt, und machten mit dem vollen Orchester, wobey die 3 Posaunen wunderbar wirken, den tiefsten Eindruck. Blos unter der Harmonie liessen die Oboen, welche übrigens nicht bedeutend beschäftigt sind, mehr Reinheit zu wünschen übrig. Das Ganze wurde von den zahlreichen Zuhörern mit Beyfall und mit dem Wunsche einer zu wiederholenden Aufführung aufgenommen. Damit beschloss die Gesellschaft ihre Concerte für den edeln Zweck, welcher unter Nothleidenden bereits wohlthätig gewirkt hat.

Extra-Concerte hatten seit dem vorigen Berichte mehre statt. Im August 1831 liessen sich die Herren Lafont und Herz hören; Ref. war abgehalten, dem Concerte dieser übrigens überall vortheilhaft bekannten Virtuosen beyzuwohnen, eben so einem Concerte, welches der geschickte Flötenspieler, Hr. Bucher aus Strassburg, jetzt in London angestellt, mit grossem Beyfalle gab, und einem andern des Hrn. Bierowsky, geflüchteten Polen, seit mehren Jahren blind, Tenorsängers. — Am 25sten December 1831 und 9ten Febr. 1832 hatten zwey Concerte zum Besten der Armen statt, worin Folgendes gegeben wurde: 1) Symphonie von Beethoven in C moll, vortrefflich durch die Saiten- und Blechinstrumente, die übrige Harmonie, nämlich die Hoboen, waren unrein, und die Clarinetten oft nicht beysammen. 2) Introduction mit Chor aus Moses in Egypten, wurde sehr gut durch Dilettanten gesungen und musterhaft begleitet. 3) Variationen für die Violine, componirt von Sal. Waldteufel (sel.), gespielt von seinem Bruder Louis W. nicht mit der Zartheit des Verstorbenen, allein mit der ausserordentlichen Fertigkeit und Kraft, welche diesem braven Künstler eigen ist; würde er mehr Schatten und Licht in sein Spiel bringen, so würde es sehr gewinnen. 4) Das Vater Unser von André. Dieses schöne Oratorium war mit vielem Fleiss einstudirt, obgleich in einigen Solo-Partieen nicht ganz rein, was bey Dilettanten wohl zu verzeihen ist, wurde es in allen übrigen Ensemblestücken und den Chören vortrefflich aufgeführt. 5) Variationen für die Flöte von Tulou, recht brav geblasen von Hrn. Predigam. 6) Fragmente aus Händel's Messias; obgleich die Auswahl dieser Fragmente gut getroffen, so konnte doch dieser Composition nach den vorher gehörten Musikstücken kein Geschmack abgewonnen werden. Händel's Messias will allein und im Zusammenhange mit der ganzen Handlung gehört seyn. Die Aufführung war gut. Dem zweyten Concerte konnte Ref. nicht beywohnen.

Ueber das französische Theater nächstens. — Am 6ten May soll die deutsche Bühne mit Fidelio eröffnet werden, unter der Direction des Hrn. Carl Bode. Man nennt unter den Mitgliedern der Gesellschaft Mad. Brauer als Sängerin, die Tenoristen Wagner und Werner, und die Bassisten Krieg und Netz.

Fortsetzung der Karnevals- und Fasten-Opern in Italien. Anfang der Frühlings-Opern u. s. w.

Sicilien. Weder aus Palermo, noch aus Messina und Catania ist etwas Erhebliches zu berichten. Auf der Durchreise nach seiner Vaterstadt Catania wurde Hr. Bellini in Messina's Theater — man spielte ein Trauerspiel und sang während den Zwischenacten Stücke aus dem Pirata — mit grossem Jubel auf die Scene gerufen. Catania selbst überreichte ihm eine goldene Medaille von hundert Unzen (ungefähr 100 Zechinen) im Werthe, und sicherte sogar seinem Vater, einem mittelmässigen Maestro, eine lebenslängliche, jährliche Pension von vierzig Unzen zu. Das an Tonkünstlern so arme Sicilien vergöttert nun seinen Bellini, und weiss nicht einmal, dass ein anderer grosser Held, Herr Pacini, ebenfalls aus Catania gebürtig ist. (S. diese Blätter vom J. 1821, S. 587). Was wird es erst

sagen, wenn es vernimmt, dass eben diese Stadt vielleicht nächstens der Welt in Herrn Coppola (S. Neapel) einen neuen Orpheus aufzuweisen haben wird?... Noch etwas. Ein öffentliches Blatt sagt, ein deutscher Bassist, Namens Schober, habe auf dem Theater zu Messina gefallen, und sey bereits für das Palermitaner Theater auf ein ganzes Jahr engagirt.

Neapel. (Teatro S. Carlo.) Die am Geburtstage des Königs in die Scene gegangene neue Oper Fausta von Hrn. Donizzetti, fand zwar eine ziemlich gute Aufnahme, wurde aber in Allem äusserst wenig gegeben. Eine andere neue Oper, Argene betitelt, von Maestro Mandanici (der sonst für's Ballet componirt), machte fiasco. Sonst gab man meist Bellini's Capuleti nebst der Straniera und Rossini'sche Opern. (Teatro Fondo.) Am 27sten März wurde Achille in Sciro, erste neue Oper von Hrn. Antonio Coppola aus Catania, und seither stets mit vielem Beyfalle gegeben. In der ersten Vorstellung wurden fast alle Stücke beklatscht und der Maestro mehrmalen auf die Scene gerufen. Gegen die Hälfte April's gab man wieder Donizzetti's Fausta. (Teatro nuovo.) Neuigkeiten waren: La vita di un giuocatore von Hrn. Raimondi, und Il tutore e il diavolo von Maestro Bona. Erstere gefiel, letztere wimmelte von Reminiscenzen, und machte fiasco; in ihr debutirte die Primadonna Mattei, welche in den mittleren Chorden eine starke Stimme, dabey eine gute Aussprache besitzt, überhaupt hoffen lässt.

Rom. Wie lustig der verwichene Karneval im Kirchenstaate überhaupt und in Rom insbesondere gewesen sey, kann sich Jeder leicht denken. Von dieser Hauptstadt ist also gar nichts Besonderes zu melden, etwa dass die Unger besonders im Barbiere di Siviglia sich vielen Beyfall erworben hat. — Die Herren Benedict und Emiliani gaben Ende Januars ein Concert, ersterer auf dem Pianoforte, letzterer auf der Violine, und zwar mit starkem Beyfalle. Der Saal war vollgepfropft, obschon das Entrée einen römischen Scudo kostete. Ihre K. Hoheiten der Kronprinz von Bayern und sein Bruder nebst der Prinzessin von Dänemark, mehre hier residirende Minister, Viele vom römischen Adel und vornehme Fremde beehrten dieses Concert mit ihrer Gegenwart.

Ancona. Hr. Gaetano Calvi, maestro di musica, hat hier vor Kurzem eine Singschule errichtet. — Der hiesige maestro compositore, Giuseppe Boccacini, von hier gebürtig, wurde am 15ten März zum Mitgliede der Accademia filarmonica di Bologna ernannt.

Camerino. Die Contraltistin Carlotta Calvi, Gattin und Schülerin des eben benannten Gaetano, hat sich hier in der Italiana in Algeri vortheilhaft ausgezeichnet; das verwaiste Theater wurde wieder mit Zuhörern gefüllt und der Impresario von einem unvermeidlichen Falliment gerettet.

Bagnacavallo. Auch dieser Marktflecken in den römischen Legationen hat sein Theater. Graf Ignazio Azzali leitet hier seit drey Jahren eine Singschule, und seine Zöglinge haben diesen Karneval bereits Pär's Griselda aufgeführt und alle Erwartung übertroffen. Die jungen Hauptsänger waren: Griselda — Maria Luigia Vecchi (zarter Gesang, schöne Action), Dorisella — Rosa Contarini (schöne Contraltstimme), Lisetta — Giovanna Contarini, Gianuncole — Luigi Fabri (starke Bassstimme), Tenorist — Domenico Betelli (schwache Stimme).

Bologna. Der zehnte Jahrgang des hiesigen Theater-Journals (von Fasten 1823 — 33) ist der Wiener Sängerin Caroline Unger dedicirt.

Florenz. (Teatro Pergola). In der Fastenzeit gab man Donizzetti's Anna Bolena, in welcher sich David und die Unger auszeichneten. Das wegen des erfolgten Todesfalls der Grossherzogin auf einige Tage geschlossene Theater wurde am 1sten April wieder geöffnet.

Pisa. In der hiesigen Primitialkirche wurde im Februar eine neue Orgel von den rühmlichst bekannten Gebrüdern Serassi eröffnet, und wie alle dieser Orgelbauer sehr gelobt.

(Beschluss folgt.)

Die Concerte im Waatlande während des verflossenen Winters.

Lausanne. Die hiesige musikalische Gesellschaft hatte sich nach dem Abgange ihres ehemaligen Directors, Hrn. Beutler, beynahe aufgelöst. Einige Zeit darauf kam ein gewisser Hr. Lagoanère an, der sich für einen Chevalier de la légion d'honneur ausgibt, und wollte die Stelle des Hrn. Beutler ausfüllen, allein — der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach. Er übernahm für den verwichenen Winter sechs Concerte auf seine eigene Hand. Ref. mochte keinem von diesen beywohnen, und bedauert diess nicht; denn er erfuhr aus competenter Quelle, dass sie sehr schlecht ausfielen, ja das letzte angekündigte, schon zum Voraus

bezahlt, konnte gar nicht statt finden. Die guten Mitglieder der beynahe aufgelösten Gesellschaft hatten nach einem ersten Concerte der Posaunisten Schmidt aus Hessen-Cassel erklärt, dass sie unter der grundlos schlechten Leitung des Hrn. Lagonère nicht mehr spielen wollten. Man musste daher Hrn. Musikdirector Späth in Morges bitten, die Leitung des zweyten Concerts der beyden Schmidt zu übernehmen. Das Lausanner Publicum entschädigte sich einigermaassen durch den ausgezeichneten Vortrag der berühmten Posaunisten. Es ist unnöthig, noch etwas über das unübertroffene Spiel der Herren Schmidt — besonders des Vaters — zu sagen: dieselben sind schon überall auf die vortheilhafteste Art bekannt. In ihren zwey Concerten trugen sie Compositionen von Ferling, Karl Koch, und eine neue von Späth vor. Nicht geringern Genuss gewährten in zwey Concerten der seelenvolle Gesang der Dem. Hardmeyer aus Zürich und das meisterhafte Spiel der Dem. Krings aus Wien. Erstere zeigte eine gute Schule und ziemlichen Umfang; doch scheinen die mittleren Chorden etwas schwach und die Höhe etwas spitzig. Sie war ziemlich glücklich in der Wahl der Stücke; nur hätte sie die zu abgedroschene Cavatine aus Tancred: Di tanti palpiti etc. nicht singen sollen. In der zu reichen Ausschmückung der Kadenzen fehlte ihr hier und da der gute Geschmack und eine reine Intonation. Bey dem Spiele der Demoiselle Krings blieb nichts zu wünschen übrig: es ist unübertroffen und die Auswahl ihrer Stücke zeigte den besten Geschmack. Das erste Concert, welchem Ref. beywohnte, war sehr besucht, und der Beyfall allgemein. Das zweyte soll minder gut ausgefallen seyn. Ausser diesen liess sich ein gewisser Hr. Schalk (sich schalkhaft für ein Membre de la chapelle de S. A. I. l'Archiduchesse de Parme et Plaisance ausgebend) auf dem Bassethorne hören. Ref. mochte diesem kein Gehör leihen, weil die zarten Töne seines Instruments sich nicht wohl mit einem Schnurrbarte vereinbaren. Er soll auch nicht gefallen haben.

In Vevay, der zweyten Stadt des Kantons, will die Tonkunst nicht gedeihen. Vor einigen Jahren hatte man da eine musikalische Gesellschaft gebildet; sie verwelkte aber bald wie eine zarte Treibhauspflanze. Hr. Pfisterer, von Schaffhausen kommend, erhielt die Stelle als Stadt-Organist, und nun glaubte man, sein Einfluss würde wohlthätig auf die Tonkunst wirken; allein bis jetzt hat sich dieses noch nicht beweisen können. Er unternahm mit dem Hrn. Glady — Professeur de Musique, sechs Winter-Concerte, die durch die Eifersucht der beyden Herren Directoren nicht zu Ende kommen konnten.

Dagegen zeichnet sich das kleine Morges, die dritte Stadt des Kantons, in musikalischer Hinsicht auf das Vortheilhafteste aus, und verdunkelt schon seit vielen Jahren sogar die Hauptstadt. In den sechs Concerten während des vergangenen Winters gab man mit vollständigem Orchester Symphonieen von Mozart, Beethoven, Andr. Romberg, Krommer u. s. w.: Ouverturen von Mozart, Cherubini, Boieldieu, Niedermeyer, Späth u. s. w. Im Concertspiele zeigten sich Hr. Musikdirector Späth in seinen Compositionen für die Clarinette; Hr. Montricher in Compositionen von Kreutzer und Mayseder für die Violine; Dem. Mousson in einem vortrefflichen Concert von Böhner als geübte Klavierspielerin und Hr. Hochreutiner in seinem gefühlvollen Gesange der Arien von Mozart, Rossini, Meyerbeer u. s. w. als Tenoristen von gutem Geschmacke; auch hörte man Duette zwischen Hrn. Hochreutiner und Dem. Jaën, einer geübten Altsängerin, Terzette, Quartette, Quintette aus den bekanntesten Opern. Die vollständigen Chöre, worunter sich einige Finale aus klassischen Opern befanden, setzten den gelungenen Concerten die Krone auf. — Neben den Concerten verdienen noch einer besondern Erwähnung die Fortschritte, welche der Volksgesang unter der Leitung des Herrn Kaupert seit kurzer Zeit hier gemacht hat. Hr. Kaupert, ein sehr schätzbarer Dilettant, gibt wöchentlich unentgeltlich eine Singstunde am Mittwoche der Jugend und eine andere am Sonntage den Erwachseneren aus allen Ständen, nachdem er während des ganzen Winters von 1830 — 1831 den Schullehrern der Stadt und der umliegenden Dörfer einen Gesang-Cursus nach einer eigenen Methode gegeben hatte, und erwirbt sich besonders durch den moralischen Einfluss, den er dabey ausübt, ein unschätzbares Verdienst.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

Trotz den diessjährigen weit ausreichenden Lupercalien blieben dennoch die mageren Zeiten bey unserm Hoftheater an der Tagesordnung, weil der Herr Pächter von dem Grundsatze nicht abgeht, man müsse die Hungrigen nur hübsch an das Fasten

wenn man sich geirret haben sollte, sonst aber einer mehrseitigen Zustimmung zum Behuf einer Abänderung der Sache entgegen gesehen *).

Kurze Nachrichten.

Berlin d. 11ten Okt. Die hiesige Singakademie, die bekanntlich seit ihres Stifters, Faschens, Ableben, ganz unter der Direktion seines Freundes und ehemaligen Gehülfen, Hrn. Zelters, stehet, hatte sich vor einigen Monaten, eines Baues im Akademiegebäude wegen, genöthigt gesehen, ihre Versammlungen in der Petrikirche zu halten. Jener Bau ist geendigt und die Kirche sollte auf feyerliche Weise verlassen werden. Die Akademie hielt also ein öffentliches Konzert — wie gewöhnlich, ohne Instrumentalbegleitung. Man gab Faschens berühmtes Miserere, einige Psalmen von Zelter u. dgl. vor einer Versammlung von mehr, als 2000 Personen, mit einer Genauigkeit, Sicherheit und Gleichheit im Vortrage so vieler Sängerinnen und Sänger, die immer neue Bewunderung erregt, obschon man sie von dieser Anstalt im voraus erwartet. Die gewöhnliche Aerndtemusik des Chordirektors, Hrn. Lehmann, in der Nikolaikirche, wurde diesmal dadurch interessanter, dass die Herren Fischer und Hurka, so wie Mad. Braun (welche für den Winter nach Holland zurückgeht) die Solopartien übernommen hatten. Man gab eine Aerndtekantate von Fasch, Vossens und Schulzens Hymne an die Gottheit, Hassens Te Deum etc. Gestern gab der bekannte Violoncellist, Hr. Calmus, ein Konzert, und zugleich Beweise seiner grossen Fertigkeit, so wie seines ziemlich seltsamen Geschmaks. Das vortreffliche Klavierspiel des jungen Bahr, (eines Judenknaben von 9 Jahren) der die schwersten Passagen und andere Solosätze mit seiner Fertigkeit bezwingt und einen, in solchen Jahren noch seltnern feinen Vortrag hat, machte das Konzert noch interessanter. Ein regelmässig, an bestimmten Tagen zu gebendes Konzert werden wir wahrscheinlich auch diesen Winter nicht bekommen: doch werden uns eben so wahrscheinlich fremde Künstler, wie voriges Jahr, ziemlich in Athem erhalten. Auf einige Zeit haben wir auch hier das als vortheilhaft bekannte französische Theater des Herrn Volange, das diesen Sommer in Frankfurt am Mayn und Pyrmont Glück gemacht hat, und sich hier auf so festen Fuss gesezt hat, dass der Direktor keine einzelnen Billets ausgiebt, sondern auf Abbonnement spielt. Auch erwarten wir die berühmte Improvisatrice, Bandettini, die Herr Fernow im lezten Hefte des N. deutschen Merkurs charakterisirt, u. dergl. mehr. Den 16ten, als am Geburtstage der Königin, wird Mozarts Titus gegeben, worin, so viel ich weiss, Dem. Jagemann aus Weimar ihre hier gegebnen Rollen beschliessen wird. Neulich hat sie als Bertha in Martins Lilla, ganz vorzüglich gefallen, wo sie von Hrn. und Mad. Eunike, so wie von Hrn. Gern, sehr unterstüzt wurde. Es war überhaupt eine treffliche Vorstellung. Mad. Unzelmann ist von ihrer Reise wenigstens bis Potsdam zurück, wo sie vorgestern im Neuen Sonntagskinde zuerst wieder aufgetreten ist.

Dresden. Der verdienstvolle und allgemein geliebte Oberkapellmeister Naumann ist, von einem Schlage getroffen, dem Kreise seiner Verehrer entrissen worden.

Es ist in mehrern Zeitungen, namentlich in der Hamburger, gemeldet worden, dass Jos. Haydn jezt an einem dritten Oratorium: das jüngste Gericht, arbeite. Wir können

*) Eine Beantwortung dieser Anfragen folgt im nächsten Stück. d. Redakt.

gewöhnen, auf dass sie fürlieb nehmen, und zum Ueberflusse die Freygebigkeit ihres Wirthes noch anpreisen. So war denn in drey Monaten die einzige Novität Auber's berüchtigte Oper: „Brama und die Bajadere." Sie machte, obwohl die anwesende Berliner Tänzerin, Madame Mees-Saint Romain-Robert darin den pantomimischen Hauptpart ausführte, kein Glück, und die allgemeine Stimme findet diessmal das gefällte Urtheil vollkommen gerecht. Besonders stürmisch ging es am ersten Abende her. Herr Binder ist für die Rolle des Unbekannten viel zu wenig Acteur, und hatte mit mannigfaltigen Fatalitäten zu kämpfen; auch misslang ihm Einiges auf eine nur zu bemerkbare Weise. Eben so Dem. Henkel (Ninka), welche der Componist mit einer Unzahl von Fioretten beglückte, und die, kaum halb genesen von einer schweren Krankheit, keineswegs ihrer Stimme mächtig seyn konnte, und deren sichtliche Anstrengung wahres Beyleid erregte. Hr. Forti (Olifur) gab sich zwar viele Mühe, recht lustig und humoristisch zu scheinen, allein — es war doch nur gemaltes Feuer. Dem. Schlanzovsky, eine Eingeborne, tanzte die zweyte Bajadere; die Patrioten fetirten ihr aus point d'honneur; die Opposition machte der Fremden die Cour, und so geschah es denn, dass wechselseitig die eine Partey wüthend applaudirte, während die andere tumultuarisch zischte, was allerdings dem Erfolge nicht zum Frommen gereichen konnte. — Die Musik ist im Ganzen nur mittelmässig; pikant, frisch, witzig, populär mitunter, aber vorherrschend des Componisten fast zur Natur gewordener Schneidrianismus: den Balletstücken — und aus diesen besteht die Mehrzahl — gebührt unbestritten der Vorzug; sie sind meistens wirksam erfunden und hören sich recht angenehm. — Etwas besser gelangen die Wiederholungen; Uebelstände waren beseitigt und das Ganze ging runder zusammen; die wenigen Zuhörer verhielten sich ruhig und indifferent, und von einem Zwiespalte war fürder keine Rede. Seit die in ihrem Fache ausgezeichnete Künstlerin, welche in ihrem Benefize: „Fee und Ritter" einen glänzenden Triumph feyerte, wieder von uns geschieden, ist diese Oper in den Quiescentenstand versetzt — höchst wahrscheinlich für immer. Die sonst subordinirte Branche, das Ballet, hat dagegen zwey sehr einträgliche Ambeu gemacht: „Adelheit von Frankreich," und „die Maskerade im Theater." — No. 1 ist dem Kotzebue'schen Schauspiele: „Der Schutzgeist" nachgebildet, und dem Anordner Hrn. Henry, welcher zugleich den Kerkermeister ganz vortrefflich spielt, gebührt unbedingtes Lob, bezüglich der Klarheit und ausdrucksvollen Verständlichkeit, womit er seinen interessanten Stoff behandelte. Die eigentlichen Tänze erscheinen hier blos als Zuthat; wie selbe aber placirt sind, dienen sie jedoch auch zur ausnehmenden Zierde; Alles beruht auf der pantomimischen Handlung, die rasch, ohne ermüdende Längen, fortschreitet, und durch die möglich denkbarste Präcision in der Ausführung den stets wachsenden Eindruck verstärkt. Kräftig einwirkend zeigt dabey sich auch die sehr gehaltvolle Musik von Cesare Pugni, einem jungen, gänzlich unbekannten Componisten, der hier wahrhaft erfreulich debutirt und schlechterdings kein sclavischer Nachtreter auf ausgefahrenen Bahnen zu werden verspricht; denn seine Arbeit ist originell, melodieenreich, gedacht, empfunden und durchaus characteristisch. No. 2 ist ein ungemein ergötzlicher Faschings-Schwank; die stabilen Masken der italienischen Komödie: Arlequin, Colombine, Policinell, Pierot u. a., die Götter des Olymps, Riesen, Zwerge, Chinesen, Ungarn, Figaro, Bartolo, Rosine und Sancho Pansa, belebte Karten, eine drollige Serenade mit kolossalen Instrumenten, deutsche, englische und französische Nationaltänze u. s. w. figuriren darin im tollsten Bunterley, fliehen vorüber wie im Schattenspiele, dass man vor lauter Abwechslung völlig wirr wird, und auf einmal nimmermehr Alles übersehen kann. Die übersprudelnde Lustigkeit wirkt ansteckend, und wenn nun zum Finale das Orchester Walzer von Lanner und Strauss aufspielt, dann kommt's Allen in die Füsse und des Jubilirens ist kein Ende. Der Erfinder, Hr. Henry, wird wiederholt gerufen, und ihm bleibt auch das Verdienst des äusserst glücklichen Arrangements der passend, oft sinnreich gewählten Musikstücke aus Opern und älteren Ballets. — Das k. k. Hofburg-Theater liess zu Raupach's „König Enzio" und Lembert's neuer Bearbeitung der alten, wohl auch veralteten „Lanassa" die Ouverturen und Entreactes von Würfel und Lachner componiren. Beyde haben brav gearbeitet; solches liess selbst die mangelhafte Ausführung — freylich nur — errathen. Im Schluss-Acte der Wittwe von Malabar wurden sogar Braminenchöre gesungen; aber wie? — das ist die Frage. Es gibt Fälle, wo Unterlassungssünden mehr als verzeihlich — sogar zu Tugenden sich umwandeln. —

Das Theater an der Wien stellte folgende

Waaren in seinem Bazar zur Schau, wozu der unmässig angestrengte Kapellmeister Adolph Müller, mehr oder weniger von den Pierinnen favorisirt, das musikalische Rüstzeug zusammenschmiedete: a) „Die Zauberhöhle“ oder „der Hausmeister unter den Hottentotten,“ Dichtung (?) von Hrn. Krones; vorzüglich für Hrn. Scholz berechnet, welchem man selbst ein Superplus im Uebertreiben zu Gute hält. Ein ländlicher Chor von Holzschlägern macht besonders Wirkung. — b) „Robert der Tiger“ (Teufel?) von Mad. Birch-Pfeiffer; ein Spectakelstück mit einer reichlichen Dosis von unwahrscheinlichen Theatercoups. — c) „Felix Mauserl“ oder „Fatalitäten aus gutem Herzen,“ zu Scholz's Benefice, der, indem er seine Gönner mit einem aufgewärmten, unverdaulichen Gerichte bewirthete, einen sträflichen Mangel schuldiger Achtung bewies. — d) „Der gefühlvolle Kerkermeister“ oder „Adelheit, die verfolgte Wittib.“ Gesprochene und gesungene Parodie mit Verwandlungen, Gruppirungen, Einsperrungen, Entführungen, Rettungen und allem Erdenklichen, was man sich selbst wünschen kann; in drey Aufzügen, arrangirt von Carl. — Der Hr. Director erschien seit dem Verschwinden der Cholera zum ersten Male wieder in der Rolle des sentimentalen Kerkermeisters „Seelengutino.“ Dass diese Farce eine Karrikatur des oben besprochenen beliebten Ballets seyn soll, braucht wohl nicht erst gesagt zu werden; der Contrast erstreckt sich bis auf die geringste Kleinigkeit; Alles ist verzerrt bis auf die Namen, z. B. „Krotto der Kleine“ (Otto der Grosse), „Gschicktus,“ „ungeschickter Abgeschickter“ u. s. w. Alles höchst trivial, dass es nicht einmal der Mühe verlohnt, darüber sich zu ärgern. Dennoch — ein also verzärteltes Kind ist der launenhafte Geschmack — geschah das Unglaubliche, und dieses dramatische Monstrum findet fortwährend Beyfall. Ein solcher Erfolg lässt sich nur daraus erklären, dass auch das Schlechteste in seiner Art vollendet seyn kann, und in dieser Beziehung hat Mad. Kneisel, die Herren Carl und Nestroy (als Verfasser), so wie das disharmonisch-harmonisirende Ensemble gewiss keinen Wunsch unbefriedigt gelassen. — Wer einmal in's Lotto setzt, wird verwegen. Diese Speculation — eben weil sie barock im Superlativ war — schlug ein; die nächste aber fehl. e) „Carl von Oesterreich,“ vaterländisches Schauspiel von Prof. Kollmann, wurde mit verdoppelten Eintrittspreisen gegeben; das ganze Spectatorium erschien geschmackvoll drapirt und reich mit Wachs beleuchtet; drey neue Vordercortinen, eine in der geschlossenen vierten Gallerie verborgene Musikbande verursachten allerdings beträchtliche Auslagen; man hatte auf die Neugierde gerechnet; allein diese wurde von der Oeconomie überwogen. Das Haus blieb leer, und dennoch — trotz aller erdenklichen Vorsichtsmaassregeln — wusste halb Wien, was es mit dem metamorphosirten Zelte für eine Bewandniss habe. Die einfache Manipulation bestand darin, dass Jemand zwey Stunden vor dem Anfange eine Eintrittskarte löste, sich zur Genüge die Herrlichkeiten besah, beym Ausgange ein Retourbillet nahm, solches einem im Vorhofe harrenden Freunde einhändigte, der auf gleiche Weise davon participirte, vermöge welches klug ersonnenen Tauschhandels wohl 20 Individuen mit dem einfachen Leggelde ihren Zweck erreichten und der Letzte auch noch dem übrigens sehr mittelmässigen Drama beywohnen konnte, worin ausser den patriotischen Beziehungen nur ein naives Alpenliedchen der Mad. Kneisel Beyfall fand. U. s. f.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Motiven-Journal für das Pianoforte. Auswahl des Schönsten und Anmuthigsten aus Opern, Balleten und anderen Werken. 3te, 4te, 5te und 6te Lieferung. Wien, bey Tob. Haslinger. Jedes Heftchen Pr. 8 Gr.

Wir haben die beyden ersten Lieferungen unseren geehrten Lesern bereits genau beschrieben. Die ganze Einrichtung, das schöne Aeussere und die mannigfachste Auswahl kurzer und beliebter Themen aus den verschiedensten Werken ist dieselbe geblieben und mit gutem Fug. So brauchbar zu verschiedenen Zwecken die ersten Hefte waren, eben so nützlich sind auch diese. Alles ist leicht gehalten und daher auch für Anfänger zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. *№ 11.* 1832.

Anzeige
von

Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage wird erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (zugenommen Frankreich):

G. Reissiger.

Op. 77. Sixieme Trio pour le Pfte, Violon et Violoncelle.

Leipzig, den 1sten Juny 1832.

C. F. Peters.

Anzeigen.

Pränumerations-Anzeige.

Bey Anton Diabelli und Comp., Kunst- und Musikalienverlegern in Wien,
am Graben No. 1133
erscheint folgendes bedeutende theoretische Musikwerk:

Vollständiges Lehrbuch der Harmonielehre,

des

Generalbasses, der Melodie, des Tonsatzes, Contrapunctes in allen Zweigen, und Anwendungen der Composition,

von

Anton Reicha,

Lehrer der Composition bey der Königl. französischen Schule der Musik und Declamation in Paris.

Aus dem Französischen in's Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen

von

Carl Czerny.

Dieses grosse vollständige Lehrbuch über Generalbass, Melodie, Contrapunct und alle Theile der Tonsetzkunst zeichnet sich nicht nur durch seine reichhaltige Gediegenheit und Neuheit der Ansichten, sondern auch (was bey dieser Wissenschaft bisher selten erreicht wurde) durch eine, dem Schüler fassliche Klarheit so sehr aus, dass eine Uebertragung desselben aus dem französischen Original in's Deutsche als ein wahrer gemeinnütziger Kunstgewinn angesehen werden kann.

Die Uebersetzung, welche dem wörtlich beybehaltenen französischen Original-Texte zur Seite steht, ist vom Uebersetzer mit Anmerkungen versehen, welche dem Schüler die Anwendung der gegebenen Regeln sehr erleichtern.

Das ganze Werk besteht in 10 Hauptabtheilungen, deren jeder Theil wieder in 2 oder 3 Hefte zerfällt.

Der Pränumerationspreis ist für jedes Heft 1 Fl. C. M.

Man kann von heute an pränumeriren.

Die Namen der P. T. Herren Pränumeranten werden dem ganzen Werke vorgedruckt.

Das erste Heft erscheint den 15ten April 1832.

In jedem Monat erscheint wenigstens ein Heft.

Das Aeussere ist der Wichtigkeit des Werkes in jeder Hinsicht entsprechend.

Inhalt des ganzen Werkes:

Erster Theil: Von den Intervallen, Accorden, ihren Umkehrungen, ihrer Klasseneintheilung, ihrem allseitigen Gebrauch; so wie von den Cadenzen, von der Stimmenführung, bis zu allen Arten von Modulationen.

Zweyter Theil: Von den zufälligen, durchgehenden und eingarten Noten und den Anticipationen; von der Entfernung der Melodie zum Basse und des Basses zur Melodie; von den Ausnahmsregeln, vom Accompagnement etc. bis zur Bezifferung der Harmonie.

Dritter Theil: Von der Erfindung harmonischer Fortschreitungen; vom strengen und freyen Satze, von den Nachahmungen, vom 2-, 3-, 4-, bis 8stimmigen Satze; vom Satze für das Orchester und dessen einzelne Instrumente, so wie für Chor und Gesang bis zur Analysirung der Fuge.

Vierter Theil: Abhandlung über die Melodie, ihre Natur, Verschiedenheit, Anwendung, ihren Rhythmus, ihre Bedeutenheit, ihren Vortrag, ihre Verzierung und Figurirung etc., mit Beyspielen aus den Werken der berühmtsten Tonsetzer.

Fünfter Theil: Von der höhern und strengen Tonsetzkunst, vom Kirchenstyl und den in demselben anwendbaren Accorden, Modulationen, durchgehenden Noten. Vom Chor und dem Gebrauche der Menschenstimmen, vom Doppelchor etc. bis zur doppelchörigen Fuge.

Sechster Theil: Vom doppelten, drey- und vierfachen Contrapunct, in allen Intervallen, von seiner Umkehrung und seiner Anwendung

Siebenter Theil: Von den Imitationen und allen Arten des Canons, bis zu den räthselhaften musikalischen Kunststücken.

Achter Theil: Von der Fuge; vom Thema derselben; von ihren einzelnen Theilen; ihrer Entwicklung, ihren Imitationen; von der Fuge mit 2, 3 Subjecten etc., von der ältern und neuern Fuge etc.

Neunter Theil: Von der Fuge per augmentationem et diminutionem, und in stylo contrario. Von der Fuge für's Orchester etc., bis zu deren Anwendung in der Theater-, Kirchen- und Orchestermusik.

Zehnter Theil: Von der Kunst, seine Ideen zu benutzen und zu entwickeln. Von deren Erzeugung und Gebrauch in den verschiedenen Formen der Sonate, des Rondo, der Variationen, der Menuete, der Fantasie, des Präludirens u. s. w., und endlich Bemerkungen über den jetzigen Zustand der Musik in Europa, und andere, früher noch nicht berührte Gegenstände.

Diese hier nur beyläufig angezeigten Gegenstände umfassen mit der bestimmtesten Ausführlichkeit Alles, was zur Theorie der Tonkunst gehört, und werden durch zahlreiche wohlgewählte Beyspiele dem Studirenden bis zur vollkommensten Klarheit anschaulich gemacht.

In Leipzig nimmt unser Commissionär, Herr H. A. Probst — F. Kistner Subscriptionen auf obiges Werk für uns an.

Wien, den 2ten April 1832.

A. Diabelli et Comp.,
am Graben No. 1133.

Neue Musikalien
im Verlage von
Carl August Klemm
in Leipzig.
Ostermesse 1832.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Herz, H., Rondeau caractéristique sur la Barcarolle de l'Opera: Marie. Op. 33. . . . . 1 Thlr.
Moscheles, J., Rondeau brillant sur une marche autrichienne, arr. p. F. Mockwitz. Op. 64 . . . 20 Gr.
Mayer, C., 3me grand Rondeau (H moll). . . . . 20 Gr.

Für Pianoforte allein.

Auber, Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: Le dieu et la bayadère. . . . . 20 Gr.
Reissiger, Potpourri sur des thèmes de l'Opera: Die Felsenmühle. . . . . 14 Gr.
Haake, W., Contretänze mit neuen Touren. Op. 9. 8 Gr.
— 10 Leipziger Redouten-Tänze. Op. 10. . . . . 10 Gr.
Wunderlich, J., 5 Leipziger Ball-Polonaisen. . . . 6 Gr.
O. v. K. A. L. G., Gewandhausball-Tänze. . . . . 6 Gr.
Sammlung beliebter und tanzbarer Contretänze mit Touren. Heft 1 enthält: Herz, H., Neueste französische Contretänze. . . . . 6 Gr.
Sammlung, neueste, tanzbarer Rutscher, No. 1 enthält: Rutscher aus Fra Diavolo, aus des Falkners Braut und Preussischer Signal-Rutscher. . . . . 5 Gr.

Bey H. Laupp in Tübingen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Tübinger Liedertafel, Chöre und Quartette für Männerstimmen, herausgegeben von Fr. Silcher, Heft 1. 21 Gr.

Dieses Heft enthält 10 Lieder in ausgesetzten Stimmen und dürfte den Gesanglehrern an Universitäten, Seminarien und Gymnasien nicht unwillkommen seyn.

Bey mir ist erschienen und in Commission bey Gebrüder Diedrichs in Amsterdam:

Das Vater Unser
für vier Singstimmen
mit Begleitung des grossen Orchesters
componirt von
Ferdinand Rahles.
Partitur
nebst untergelegtem Klavier-Auszuge. 18tes Werk. Pr. 1 Fl. oder 16 gGr.

Solingen, den 24sten April 1832.

Friedr. Amberger.

Wenn resp. Musikalien-Verlagshandlungen zur Herausgabe des, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichteten Concerts von C. M. v. Weber, Op. 11 in C dur und des Quartetts für Pianoforte, Violine, Viola und Cello von W. A. Mozart in E dur geneigt seyn sollten, wollen sich dieselben gefälligst wegen der Bedingungen an den Unterzeichneten wenden. Bemerkt wird noch, dass die Herausgabe obiger Arrangements mit Bewilligung der rechtmässigen Verleger der Original-Compositionen geschieht.

Berlin, im May 1832.
Markgrafenstrasse No. 61. *J. P. Schmidt.*

Für Violinspieler.

Eine durch ihren Ton ganz besonders ausgezeichnet schöne Geige, ächt Format, von Antonio Straduary ist für 200 Friedrichsd'or zu verkaufen; das Nähere erfährt man auf mit P. P. gezeichnete, an die Vossische Zeitungs-Expedition in Berlin gerichtete portofreye Briefe.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juny. Nº. 24. 1832.

Karl Friedrich Zelter.

Geboren den 11ten December 1758, gestorben den 15ten May 1832, Beydes zu Berlin.

Von Friedrich Rochlitz.

Indem ich auf den Wunsch des Hrn. Redacteurs dieser Blätter unternehme, die folgende Gedenktafel abzufassen, fühle ich mich hierzu erleichtert durch ein vieljähriges, nicht fernes, stets zutrauliches Verhältniss mit dem, welchem sie errichtet wird, aber auch bedenklich gemacht dadurch, dass ich nur Weniges werde beybringen können — besonders im Geschichtlichen: worauf aber doch die meisten Leser ausgehen — was nicht auch Anderen bekannt ist und wahrscheinlich von diesen Anderen da und dort eben jetzt bekannt gemacht werden wird. Indessen wäre es eine Ungerechtigkeit, wenn da, wo von der Musik unserer Tage gehandelt wird, Zelter's nur mit kurzer Notiz und Nachweisung gedacht würde; und in diesen Blättern wäre es eine doppelte Ungerechtigkeit, indem er an ihnen nicht nur als ein aufmerksamer Leser lebenslang, sondern auch als ein sehr schätzbarer Mitarbeiter in ohngefähr der ersten Hälfte ihrer Existenz Theil genommen hat. Darum, und weil doch auch ein Jeder denselben Regenbogen mehr oder weniger anders sieht, lege ich jene Bedenklichkeit bey Seite, gebe, was ich habe, und gebe es so aufrichtig und mit den Gesinnungen, wie ich wünsche, dass einstens mir derselbe Dienst erwiesen werden möge.

Der Hergang des äussern Lebens Zelter's ist bekannt und war im Ganzen sehr einfach *). In dem, was für diese Blätter sich eignet, bietet er nur einen einzigen wahrhaft ganz besondern und darum schon merkwürdigen Punct dar: aber einen Punct, von welchem aus sich eine schnurgerade Richtungslinie durch sein gesammtes Daseyn hinzieht und auch noch eine ganz eigene Art des Interesse für den Mann erregt; dass er nämlich ein eben so tüchtiger, ehrenfester Maurermeister, als Musikmeister war; eben so dauerhaft, zweckgemäss und wohlgestaltet aus todten Massen, wie aus lebendigen Tönen, bauete und bildete. Nach dem Willen seines Vaters, der jenes Gewerk treulich und mit Erfolg, aber nach alter Art, betrieb, sollte er dasselbe auch betreiben, aber nach neuer Art, da der verständige Mann einsah, diess werde nöthig in dem durch Friedrich der zweyten verschönten Berlin. Er liess ihn daher von frühen Knabenjahren an beträchtlich mehr lernen, als er selbst wusste, und nicht nur den ganzen Cursus auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium vollenden, sondern auch zu Hause unterrichten und üben in Mathematik, im Zeichnen u. s. w., und zu seinem Vergnügen auch in der Musik. Diese letztere behagte aber dem jungen Menschen nicht sonderlich, und Zelter scherzte später gern darüber, dass er schon lang gewesen sey, wie ein Baum, ohne in der Tonkunst für Etwas Sinn gehabt zu haben, ausser für einen raisonnablen Marsch oder Tanz. — Jetzterer (Zelter war schon 17 Jahre alt) liess der Vater ihn als Maurer aufdingen und er musste nun auch im Handwerke den ganzen Cursus vollenden. Aber im 18ten Jahre verfiel er in eine langwierige, lebensgefährliche Krankheit, von welcher er sich nur sehr langsam erholen konnte. Von dem körperlich und geistig überaus gereizten Zustande während dieser traurigen, überdiess an Beschäftigung leeren Zeit datirt sich bey ihm das Erwachen des Sinnes für Höheres und Bedeutenderes in der Musik; und mit diesem Sinne eine leidenschaftliche Liebe

*) Einen Abriss seines Lebenslaufs bis in die mittleren männlichen Jahre hat Zelter selbst Gerber'n für sein „Neues Tonkünstler-Lexicon" gegeben und dieser hat, was er empfangen, mit einigen Zusätzen abdrucken lassen. Aus diesem Artikel scheint geflossen, was das Conversations-Lexicon und manche ähnliche Schrift enthält.

zu ihr. Endlich hergestellt und wieder in das gewöhnliche Leben tretend, widerstand ihm nun das Mauern: er wollte musiciren, und musiciren immerdar. Der Vater, gerade umgekehrten Willens, verordnete auch das Umgekehrte und hielt streng darüber. Zelter, ganz von ihm abhängig, musste gehorchen — die Tage über: aber die Nächte wendete er seiner Liebe zu. Jener, neue Krankheit und vielleicht den Tod davon befürchtend, verdoppelte seine Strenge und nahm auch alle Musikalien an sich: das zwang diesen, Musik aus sich selbst zu schöpfen, und von dem, was sich da erzeugte, wie verworren und regelwidrig es bey Mangel an aller Nachhülfe war, versuchte er auch, Manches niederzuschreiben. Es entwickelten sich aus diesen Umständen und was an sie sich kettete, üble Verhältnisse zwischen Vater und Sohn, Beyden das Leben verkümmernd und verbitternd. Endlich begriff der Letztere, er müsse einen festen Entschluss fassen; und so wie er diesen fasste und treulich ausführte, schien Jeder von Beyden zu erreichen, was er gewollt, war Jeder zufrieden, und Beyde erreichten es nicht, sondern etwas Besseres. Zelter nämlich, um aus jenen Verhältnissen herauszukommen, unabhängig zu werden und dann sein ganzes Leben der praktischen Tonkunst hinzugeben, ergriff und trieb nun das Handwerk mit solchem Eifer, dass er nach wenigen Jahren sein Meisterstück mit Ehren machen konnte, es auch wirklich machte und nun selbstständig sich einrichtete. (Zelter stand im 25sten Lebensjahre.) Der Vater, ihn als einen Geretteten betrachtend, schenkte auf's Neue ihm alle Liebe, verschaffte ihm Kundschaft und erleichterte ihn auf jegliche Weise. Der Sohn, einsehend, das Handwerk müsse wenigstens so lange ihn nähren, bis er sich zum tüchtigen Musiker ausgebildet hätte, widmete ihm Ernst und Fleiss. Nun aber lernte er allgemach, neben der ihm neuen Unabhängigkeit, das bürgerliche Ansehen und wohl auch den Erwerb schätzen, den es ihm gewährte, und da er bald sich auch manches Bauwerkes erfreuen konnte, das unter seiner Leitung emporstieg, und jedem wackern Manne das Arbeiten die Arbeit lieb macht: so begann er auch mit Lust um sein selbst willen zu treiben, was vorher ihm eine widrige Last gewesen war; und für die geliebte Tonkunst fand sich doch auch Zeit und Rath — letzter sogar in weit besserer Art und nach weit höherem Zwecke, als er ihn früher gesucht hätte. Jene angeführten und noch manche andere bedeutende Erfahrungen — wie sie überhaupt in Zelter's Neigungen mehr geistigen Gehalt, in sein Leben mehr Stetigkeit und Haltung gebracht hatten: so brachten sie auch in seine Ansichten und Wünsche, was Musik betraf, mehr Klarheit, Ordnung und Umfang. Das blosse Geigen, Klavierharfen und Absingen, was ihm vor die Hand kam, konnte ihm nicht mehr genügen: er ahnete Höheres und Tieferes in dieser Kunst, und was er ahnete, das wollte er erkennen und sich zu eigen machen. Dazu bedurfte er Nachhülfe und suchte sie bey dem hierzu fähigsten Manne, den Berlin besass: bey Johann Friedrich Fasch. Dieser als Künstler und Mensch gleich achtungswürdige Mann ward sein Lehrer und vertrauter Freund; er ward es für immer. Erst unter seiner Leitung, dann nach seinem Rathe und Beyspiele bildete Zelter sich aus zu alle dem, was er als Tonkünstler jemals geworden. Dafür erheiterte er Fasch's kränkelndes Alter durch treue Anhänglichkeit und frischen, frohen Lebensmuth. Besonders erleichterte er ihn auch durch Unterstützung, ja durch Stellvertretung, in dem schwierigen Amte des Directors eines Viele umfassenden Instituts, das Fasch selbst geschaffen hatte und von dem in der Folge zu sprechen seyn wird. Und endlich nach des Meisters Tode bewies er ihm seinen Dank durch eine trefflich abgefasste Schilderung seines Lebens, seiner Verdienste und seines gesammten Wesens und Seyns.

Wie nun Zelter jetzt sein Leben und Wirken zweygestaltig geordnet und befestigt hatte — er konnte diess um so ungestörter, da indess sein Vater gestorben war: so blieb es eine lange Reihe von Jahren. Die frühen Morgen waren für Beschäftigungen zur Förderung höherer geistiger Ausbildung überhaupt bestimmt; dann fuhr er sich selbst in dem weiten Berlin umher, die Schaar seiner meist an vielen Stellen zerstreuten Arbeiter und was sie gethan zu prüfen, das Weitere zu verordnen und, wo es nöthig, gewaltig drein zu greifen; die späteren Nachmittags- und Abendstunden waren vor Allem der Tonkunst gewidmet. Einiges Nähern wird in der Folge gedacht. Hier haben wir wenig hinzuzusetzen. Seine Verdienste um die Tonkunst, besonders die um jenes Institut — die Singakademie — und vermittelst desselben, wurden von Jedermann: sie wurden auch von den höchsten Behörden anerkannt. Im Jahre 1809 erhielt er von seinem Könige das Prädicat eines Professors der Tonkunst und wurde als solcher unter die

Mitglieder der Akademie der Wissenschaften und Künste aufgenommen. Als das Alter nahete, erleichterte er sich die Beschwerden seines gewerklichen Berufs nach und nach immer mehr; wie überhaupt, so auch hier, seine Zeit, Kraft und Thätigkeit geistigen Beschäftigungen weihend. — Er war zweymal verheyrathet: das zweyte Mal mit der talent- und seelenvollsten Sängerin unter den Liebhaberinnen der Singakademie. Er führte ein wohlgeordnetes, würdiges, mitunter strenges Hausregiment. Auch das Letztere mochte, bey nicht weniger als eilf Kindern, von Nöthen seyn. In Allem, was er sich vorgesetzt und wozu er sich verpflichtet, hielt er Stand, muthig und tapfer, ohngeachtet so mancher schweren Stellungen und hart prüfenden Erfahrungen. Selbst in der letzten schweren Erfahrung seines Lebens, einige Wochen vor seinem Tode, erwiess er sich noch so: nur dass da die vom Alter geschwächten Kräfte nicht mehr ausreichen wollten. —

Jetzt erinnern wir uns seiner Verdienste als Musiker. Was ein solcher Mann auch für eine Kunst indirect, gelegentlich, oft unwissentlich zum Guten wirkt — durch Wort, Umgang, Vorbild weckend, ermunternd, veranlassend, leitend: das lässt sich nicht übersehen, viel weniger in Reih' und Glied ordnen. Wir begnügen uns daher mit dem, was offen, bestimmt und unverkennbar vor Augen liegt und bringen es unter drey Rubriken.

Zelter, der Componist, verwarf seine früheren Versuche, bevor er sich in Fasch's Schule begeben, sämmtlich. Sie waren sehr verschiedener Art, und wiewohl gewiss nicht ohne Funken eigenthümlichen Geistes, doch verworren, unbeholfen, maasslos: und das mochte er später durchaus nicht leiden. Seit seiner Ausbildung durch Fasch erwählte er sich bestimmte Gattungen, beschränkte sich auf sie, und suchte desto mehr des besondern Styls einer jeden mächtig zu werden. Er wählte allerdings zunächst nach eigener vorzüglicher Werthachtung und Vorneigung: doch blieben die Vorbilder seines Meisters und die Gelegenheit, was er hervorgebracht, gut ausgeführt zu vernehmen, nicht ohne Einfluss. So wurden seine Arbeiten fast ohne Ausnahme: figurirte, nach den verschiedenen Strophen verschieden ausgeführte Choräle; motettenartige, zum Theil fugirte Psalmen und ähnliche Gesangstücke: beyde vier- oder mehrstimmig, ohne wesentliche Begleitung; und vor Allem, auch bey Weitem am zahlreichsten, Lieder, theils einstimmige mit Klavierbegleitung, theils mehrstimmige ohne sie; Lieder, theils im engern und eigentlichen Sinne des Worts, theils im weitern, jetzt gebräuchlichern, und im letzten nicht selten — wenn einstimmig, mit obligat figurirter Begleitung, dem Dramatischen, wenn mehrstimmig, der Motettenform sich näherend. Die ersten — die eigentlichen Lieder, meist einstimmig, mit einfacher Klavierbegleitung: wer kennte sie nicht? wem wären sie nicht werth und theuer? wer hätte unter ihnen nicht Lieblinge, zu denen er immer und immer wieder zurückkehrt? wer nämlich, der es weiss, was ein wahrhaft deutsches Lied ist und (auch musikalisch) seyn soll? Wenn gleichwohl Zelter's Lieder nicht überall verbreitet, nicht überall nach Würden geschätzt sind: so liegt das wohl nur daran, dass eben sehr Viele nicht mehr wissen oder nicht mehr beachten, was ein wahrhaft deutsches Lied ist und seyn soll; dass sie gewöhnt worden sind, alle Gattungen des Gesanges durch einander zu werfen, in jeder Jedes geben oder empfangen zu wollen (wo freylich dessen wenig, und meist ein Unbestimmtes, wo nicht Flaches, werden muss); und dass nicht wenige Sänger — man sagt: noch mehre Sängerinnen — selbst bey Liedern kaum bedenken, was sie eigentlich singen, vielmehr die Dichtung nur als Sylben, bequem zum Vortrage der Töne, ansehen, und an diesen genug haben, wenn sie nur fliessen und angenehm klingen: ein Haupttheil der Rückseite der Herrschaft der Instrumentalmusik in neuester Zeit, wie sie, diese Herrschaft, bekanntlich sich auch weit in die Gesangsmusik hinein erstreckt. Zelter in jenen seinen Liedern wollte gar nichts, als das (an sich und für Musik) wahrhaft bedeutende und schöne Gedicht im Mittelpuncte des in ihm waltenden Gefühls auffassen und in Tönen ausdrücken, dabey aber zugleich die Form, worin der Dichter sich ausgesprochen, möglichst nachbilden oder doch bemerklich bleiben lassen: diess wollte er aber auch einsichtsvoll, ernstlich, und liess nicht ab, bis er es erreicht hatte. Und wie treffend — mithin auch eigenthümlich; und wie schön — mithin auch für alle Zeit gültig, hat er diess oft, sehr oft erreicht! Wer dafür Sinn und Bildung besitzt, der weiss, was er an einem, in Dichtung und Musik vollendeten Liede lebelang hat; und der wird Zelter'n, wie den von ihm erwählten Dichtern, dafür auch lebelang sich verbunden achten. Hatte Zelter

im Gebiete des Liedes an J. A. P. Schulze einen Vor- und an J. F. Reichardt einen Nebenmann, von denen jeder dasselbe wollte: so scheint es mir doch offenbar, dass er den Ersten an Kraft, Feuer und heiterer Stimmung, den Zweyten an Reiz und Mannigfaltigkeit der Erfindungen, so wie an Fleiss der Ausführung, Beyde aber an Originalität des Talents übertraf. Uebrigens bleibt Eine Klasse ihm noch ganz voraus — vor ihnen, ja, in höherer Potenz, vor Allen: ich meine seine humoristischen Gesänge, wo er hinter der Maske grossen, auch wohl gelehrten und schwerfälligen Ernstes vom Herzen in's Herz lacht. Welcher Componist hat Gleiches und zugleich mit solchem musikalischem Vollgehalt geliefert, wie er — z. B. in Göthe's: „Invocavit, wir rufen laut" — in Schiller's: „In seinem Löwengraben" — in Lessing's: „Sanct Paulus war ein Medicus" — und vielen anderen Stücken, die meistens noch nicht gedruckt sind? *) Hier, und besonders in den vierstimmig ausgearbeiteten Gesängen dieser Art, kam ihm seine Kenntniss des ältern Fugen- und Motettenstyls und seine Gelehrheit darin trefflich zu Statten: die Hauptsache aber, der Geist und die Laune, waren Eigenthum seines Wesens vom Haus' aus. Er selbst war so. Nie ist mir ein Mann vorgekommen, der mit altfränkisch-redensartlichen Ausdrücken so gedankenreich, mit gar Nichts in Miene, Sprachton und Accent so witzig, mit trockenster Ernsthaftigkeit so possirlich seyn konnte. Das ging nun zu guter Stunde in jene Musikstücke über. Sie werden nie veralten und überall, wo man sie recht zu fassen und recht auszuführen versteht, ihre volle Wirkung thun. — In den zuerst angeführten Fächern — den figurirten Chorälen, Motetten und dergl. — folgte er seinem Lehrer. Er schrieb sie gut, mitunter ausgezeichnet gut: aber sie gingen weniger aus der Eigenthümlichkeit seines Wesens hervor und so bekamen sie auch weniger Eigenthümlichkeit. Beydes lässt sich auch von seinem Oratorio, Christi Auferstehung und Himmelfahrt, nach Ramler's Dichtung, behaupten. Achtungs- und antheilswerth ist und bleibt auch diess Werk: wird aber — wie eben die Dichtung gleichfalls — dem „Tod Jesu," dessen Seitenstück es ist, sich nicht gleich erhalten.

Das Zweyte, was wir von Zelter's, des Musikers, Verdiensten mit Ruhm erwähnen müssen, ist die Singakademie. Hier bedarf es nur weniger Worte. Jedermann weiss von diesem herrlichen Institute, dem ersten von allen ähnlichen durch ganz Deutschland — und das heisst hier bekanntlich, durch die ganze Welt: dem ersten, mögen wir nun die Zeit seiner Entstehung und Fortdauer, oder die Anzahl seiner Mitglieder, oder das Beharren bey seinem eigentlichen Zwecke, oder die vollkommene Ausführung des Erwählten, oder seinen grossen, weit verbreiteten Einfluss auf Erhaltung und Nährung des Sinnes für das Grösste und Edelste, was die Tonkunst im Gesange hervorgebracht, so wie der Fähigkeit, es angemessen und würdig auszuführen, oder mögen wir, wie wir sollen, diess Alles vereint in Betracht ziehen. Hätte nicht Zelter, und zwar mit gänzlicher Uneigennützigkeit, ja lange Zeit mit bedeutenden Opfern, erst den unsterblichen Stifter des Instituts, Fasch, im Directorio unterstützt, dann nach seinem Tode die Zügel allein ergriffen und trotz allen Anfechtungen festgehalten: es wäre höchst wahrscheinlich längst zu Grunde gegangen oder nach anderen Richtungen geleitet worden, wo dann sicherlich derselbe Erfolg sich gezeigt haben würde. Man hat Zelter'n bey der Führung des Commandostabes Eigensinn vorgeworfen, und ein herrisch-rauhes, herrisch-derbes Wesen: Eigensinn, weil er durch nichts von dem, wozu das Institut vorhanden und wovon es seinen ächten, eigenthümlichen Werth erhält, ab- und zu irgend Etwas hinüberzubringen war, was den Leuten und eben in diesem Moment beliebte: herrisches Wesen: als wenn er mit einer Summe von (in späterer Zeit) mehr als zweyhundert höchst verschiedenen Personen, von denen doch auch jede, wie überhaupt, so in der Musik, ihre Lieblingsneigungen, ihren Lieblingsgeschmack, ihre Gewohnheiten für sich hatte und keine durch irgend ein äusseres Verhältniss an Zelter'n und das Institut gebunden war — als wenn er mit allen diesen Personen durch Artigkeiten und nachgiebige Gefälligkeit für seine und des Instituts Zwecke hätte fertig werden, ja sie zu vereintem Aufbieten ihrer besten Kräfte für diese Zwecke hätte bewegen können! Vielmehr hätte man das Erste mit vermehrter Achtung gegen ihn, und das Zweyte mit vermehrter

*) Zelter liess überhaupt nicht gern drucken und am wenigsten in höheren Lebensjahren. Es hatte sich gegen die grosse Masse der Liebhaberwelt und ihr Musikstreben in neuester Zeit, bey ihm Etwas festgesetzt, das ich nicht weiter bezeichnen will, als dass es weder Achtung noch Zuneigung war.

Zufriedenheit über das Geschick erkennen sollen, das ihn zu einem Manne gemacht hatte, der diess vermochte, und der damit auch überall durchdrang, eben weil es ihm vom Geschick gegeben, weil es seine Natur und nichts Angenommenes oder gar Erklügeltes war.

Ein Nebenschössling oder Ausläufer der Singakademie war die Liedertafel. Wie jene, hatte sie klein angefangen, allmählig sich erweitert, und nun sind ihre Töchter durch ganz Deutschland zerstreut, in ganz Deutschland angesessen. War ihre Bestimmung nicht so ernstfeyerlich und würdevoll, wie die der Singakademie: so war und ist sie doch gleichfalls ein löbliches, nützliches und erfreuliches Institut, fortwährenden Dankes gegen Zelter, ihren Erfinder und ersten Urheber, würdig. Musikalisch war sie, wie bekannt, dem mehrstimmigen Männergesange gewidmet, und zwar dem Lieder- und mehr oder weniger liedermässigem Chorgesange. Aber sie sollte zugleich in jeder Hinsicht achtbare, vorzügliche — auch in Musikkenntniss und in Musikübung vorzügliche Männer durch freye und frohe Vereinigung einander gesellig und freundschaftlich näher bringen oder in solcher Annäherung erhalten; sie sollte durch Gespräche über die Tonkunst und über Hauptwerke derselben Uebereinstimmung in den Ansichten, in den Urtheilen, im Geschmack verbreiten helfen; gute Lieder-Dichter und gute Lieder-Componisten sollte sie anregen, von ihren Gaben Gebrauch zu machen; ihnen Gelegenheit geben, was sie hervorgebracht, zu Gehör zu bekommen, strenge, doch wohlwollende Urtheile darüber zu erfahren; sie sollte auch ausser alle dem und im Allgemeinsten genommen, wackeren Männern, die würdig froher Stunden werth und bedürftig, solche bereiten in einer Zeit, wo Keiner deren im Ueberflusse hat. Sind diese Institute da und dort nicht dieser ihrer Bestimmung gemäss angeordnet worden oder nicht dabey verblieben: so ist das wenigstens nicht Zelter's Schuld.

Endlich, so war Zelter, der Musiker, auch Schriftsteller über seine Kunst und mancherley ihr werthe Gegenstände. Vieles hat er nicht geschrieben: aber Gutes. Vieles zu schreiben — dazu fand er früher nicht Musse, später nicht Neigung. Wenn er, wie oben erwähnt, einer gewissen Druckscheu schon nachgab für seine Noten: wie vielmehr für seine Worte. Hier kam noch mehr Strenge hinzu, die er im Urtheile gegen sich, wie gegen Andere, ausübte. Seine Worte sollten eben so fest, wohleingefügt und abgeglättet dastehen, wie seine Mauersteine. Das fällt Keinem leicht: so musste es ihm, dem von Natur durchaus praktischen und bey Weitem am meisten im Praktischen geübten Manne schwer fallen. Seine ausgeführteste Schrift, das Werk treuer Pietät — die Biographie Faschen's (Berlin, bey Unger, 1802, in 4.) — haben wir schon angeführt. Jeder wird sie als geist- und seelenvoll, eben so belehrend als unterhaltend anerkennen. Zu den von Gerber (Neues Tonkünstler-Lexicon) angeführten Gelegenheits-Schriftchen aus früherer Zeit kann ich nur hinzusetzen — aus späteren Jahren: einen kurzen, doch gedankenreichen, treffenden und trefflichen Aufsatz über Joseph Haydn's Compositionen, besonders die für Instrumente, und vor allen über seine Quartette, nach ihrem Geist und Sinn, ihrer Absicht und Wirkung: (ohne des Verfassers Namen in Göthe's „Kunst und Alterthum"); und aus mittleren: seine Beyträge zur Leipziger musikalischen Zeitung. Er freute sich der Stiftung dieses Instituts im Jahre 1798; er war unter den fünf Männern, die gleich Anfangs Beyhülfe versprachen (mehr waren ihrer nicht), und unter den dreyen dieser fünf, die ihr Versprechen erfüllten: doch musste ich ihm das Wort geben, seinen Namen für immer zu verschweigen. Diess hatte ich ihm auch im Tode, ausser, wo er mich selbst entbunden; und diess ist geschehen bey den zwey ausgeführtesten und ausgezeichnetsten aller seiner Beyträge: den Recensionen der „Schöpfung" und der „Jahreszeiten" Haydn's. Besonders die erste, baldigst nach dem Abdrucke des Werks erschienen, ist wohl in jeder Hinsicht musterhaft zu nennen und war von entschiedenem Einflusse; ja in ihren Nachwirkungen ist sie es noch. Von Wien aus zuerst, dann von mehren anderen Orten, wo man sich Abschriften des Werks verschafft hatte, waren nämlich Lobpreisungen verbreitet, die nicht nur maasslos, sondern auch zum Theil phantastisch an Eigenschaften des Werks geknüpft waren, die weder zu seinen wesentlichen, noch zu seinen vorzüglichsten gehören; von anderen Seiten her hatte man es, da es Oratorium überschrieben, als Kirchenmusik angesehen und von diesem Standpuncte aus eben so unstatthafte Urtheile darüber verbreitet: da trat Zelter mit jener Recension zuerst in's Mittel; bestimmte aus ihm selbst, dem trefflichen Meisterwerke, was es seyn sollte und wollte; untersuchte, auf welchen Wegen sich diess erreichen lasse, welchen von diesen Wegen der Meister hier

erwählt habe, und wies nach, wie genial und doch beharrlich, wie gründlich und doch leicht, wie fromm und doch heiter er sich auf ihm bewegt und gehalten. Diess sprach Zelter so deutlich und rund, so ernst und freundlich aus, dass die Wirkung gar nicht fehlen konnte: die nach beyden Seiten hin Uebertreibenden kamen zurück, man prüfte und überzeugte sich, es bildete sich eine allgemeine Meinung, die wenigstens den Mittelpunct und das Wesentliche festhielt: und so ist es noch, wird auch hoffentlich so bleiben. Diess ist aber vorläufig genug bey jedem dichterischen oder künstlerischen Werke: für das Uebrige wird es dann selbst und mag der Beschauer sorgen. —

Zelter's als Menschen gedenkt wohl Jeder um so lieber, da man hier so Vieles wahrhaft Ausgezeichnete, Würdige und Schöne zu rühmen, so wenige Schwächen einzugestehen findet. Man könnte es kurz machen und, was zu sagen, zusammenfassen in Hamlet's Spruch von seinem Vater:

Er war ein Mann: nehmt Alles nur in Allem!

man könnte das, wenn man auf Hörer, wie Horatio, rechnen dürfte. Das kann man nicht. So sey es versucht, von dem, was hieher gehört, wenigstens einige Züge, zwar nur über Einzelnes, doch Entscheidendes, zu entwerfen, blos so, wie sie sich dem Verf. selbst ergeben haben, indem er „Alles in Allem" genommen.

Es war bey Zelter Geistiges und Körperliches wie von Einem Schnitt: Beydes (so zu sagen) hochstämmig, körnig, fest und widerhaltig bis zum Brechen. Bey wahrer Genialität und Eindringlichkeit des Geistes, war er nicht schnellen, aber Vieles zu umfassen fähigen Kopfs; und was er dann umfasst, das ward ihm wahrhaft deutlich; er rundete es sich in bestimmten Umrissen ab und hielt es nun also fest für immer. Noch weniger schnell und beweglich war sein Gefühl; vielmehr setzte er etwas darauf — und zuweilen vielleicht allzu viel — dass es diess gar nicht war: was aber ihn wahrhaft ergriffen und bewegt hatte, das drang bis in das Mark seines Wesens, und bewährte es sich in der Folge, so blieb er da in einem Besitze, den er nicht ohne Entrüstung scheel angeblickt, nicht ohne tapfern Kampf angegriffen sehen, wie viel weniger aufgeben konnte. Wie er nun diesem nach in seinen Ansichten, Ueberzeugungen, Gesinnungen, Zu- oder Abneigungen war, so zeigte er sich auch und sprach sich aus, unumwunden, getrost, mochte es gelten was und wen es wollte; galt es aber ein erkanntes Recht — fremdes oder eigenes — und er glaubte, es thue Noth oder sey sonst am Orte, so sprach er auch wohl keck, zuweilen bis zum Uebermaasse, derb, zuweilen bis zur Härte. Allerdings stiess er damit nicht selten an und beleidigte wohl auch im Augenblicke; er that es, auch wo er nicht gesollt und nicht gewollt: diess minderte jedoch die allgemeine Achtung, worin er stand, keineswegs, und öfters fand das erst empfindlich aufgenommene Wort später selbst eine gute Statt, indem Niemand das Durchdringende seines Geistes und das Grundredliche seines Characters überhaupt, und auch das verkennen konnte, was er behauptet und vertheidigt, sey aus diesem reinen Quell, ohne Beymischung irgend eines Unlautern hervorgesprudelt, nur mit einigem flüchtigem Schaum oder unnöthigem Geräusch. — Schon diess verräth denen, die ihn nicht persönlich gekannt, dass er in seinen Gewohnheiten, in seinem geselligen Benehmen, in alle dem, was man eines Mannes eigene Art zu nennen pflegt, überall Aufmerksamkeit erregen und interessiren musste, nicht aber sonderlich entgegenkommend, noch weniger fügsam, zart und zierlich erschien. Aber klug war er, klug, auch in dieser seiner Art, und wo er's der Mühe werth hielt, selbst fein. Er wusste sein Posto richtig zu fassen und meistens unverrückt zu behaupten, wer auch ihm gegenüber stand. Dabey kam ihm nicht wenig zu Statten, dass selbst sein Aeusseres — Gestalt, Haltung, Auge, Miene, besonders auch Stimme *) — imponirte, und er doch (wollte er's) freundlich einem Jeden nahe treten, munter auftegen, auch nicht selten durch Kernwitz, epigrammatische Schlagreden oder naive Trokkenheit wahrhaft einnehmend seyn konnte. — Diesem Allem gemäss erwies er sich auch in seinen Handlungen und man konnte auf ihn rechnen: man konnte es um so sicherer, da er zugleich in seinen Absichten und Bestrebungen keineswegs wandelbar war oder von Einem zum Andern flackerte. Es war sein Stolz, auch in gewöhnlichem Lebensverkehr zuverlässig und treu zu seyn; wie vielmehr in bedeutenden Dingen: am allermeisten aber in der Freundschaft. Für diese Männertugend besass er nicht nur einen wahrhaft antiken Sinn und Begriff, sondern sie war nach diesem Sinne und Begriffe wirklich sein Eigenthum, und war das in einem Grade, wie

*) Zelter war in frühen und mittlen männlichen Jahren ein ausgezeichneter Bassänger gewesen.

aber mit Zuverlässigkeit versichern, dass Haydn jetzt an gar keinem grossen Werke für das Publikum arbeitet.

Kurze Anzeige.

VI Lieder von Klopstock, Herder und Matthisson, in Musik gesezt vom Major v. Beecke. 1ter Th. Augsburg, bey Gombart. (Pr. 2 Fl.)

Hr. v. Beecke hat als musikalischer Schriftsteller von seiner gründlichen und gefälligen Manier, besonders auch in Rücksicht auf Singkompositionen, schon allzuviele Proben gegeben, als dass Rec. nöthig hatte, zur Empfehlung des vierten Theils dieser Oden (denn Lieder sind es keinesweges) etwas hinzu zu setzen. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und mit einer Zartheit behandelt, die in die verborgensten Nüancen der Empfindungen des Dichters eindringt. Warum aber Herr B. den Namen Selmar so willkührlich behandelt und bald ⏑ — ⏑ bald ⏑ — — ⏑ und zwar auf einer und ebenderselben Seite skandirt, ist uns wirklich räthselhaft, so wie auch dies, dass derselbe sich an einige Sujets gewagt hat, die bereits von einem Gluck und Neefe so unnachahmlich schon gesezt sind. Rec. ist zwar weit entfernt, das Verdienst des Hrn. Verf. bey diesen, von andern schon bearbeiteten Kompositionen herabzusetzen: er gesteht vielmehr, dass viele eigenthümliche Schönheiten in denselben herrschen, besonders in der Ode: die frühen Gräber; aber es ist doch unbezweifelt, dass ein dritter immer verlieren muss, wenn die ähnlichen Arbeiten anderer Tonsetzer schon das assertorische Urtheil ihrer innern Vortrefflichkeit vor sich haben.

Medaille, Joseph Haydn von den pariser Musikern übersandt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

überaus Weniger. Diese seine Cardinaltugend wendete er allerdings nur Einzelnen, ja eigentlich wohl stets nur Einem zu: diesem aber mit all' seinen Kräften und zu jedem nöthigen Opfer bereit. Dieser Eine musste ihm gleichfalls ein origineller und fester, er musste auch ein wahrhaft grosser Mann seyn; und sehr gern hatte er's, wenn er zugleich ein berühmter Mann war. So hielt er's früher mit Fichte: später, und bis zum letzten Lebenshauche, mit Göthe. Wie nun aber jedes wahrhaft Gute, wahrhaft gut und liebevoll und beharrlich dargebracht, durch wahrhaft Gutes sich selbst vergilt: so trug auch Zelter'n diese seine Freundschaft, und namentlich mit den beyden Genannten, die herrlichsten Früchte. Durch sie wurde er erst, was er wirklich geworden. Sie, und ganz besonders seine Freundschaft mit Göthe — diesem Lieblingssohne und dann Oberpriester zugleich der Natur und der poetischen Welt: wie bereicherte sie seinen Geist nach den verschiedensten Richtungen! wie erweiterte sie besonders seine Ansichten von der Menschenwelt und den menschlichen Dingen, bildete sie vielseitiger, seine Gesinnungen dagegen allgemeiner, gewichtiger im Gehalte, grossartiger in der Form, milder in den Aeusserungen! Sein Wollen und Streben nach innen und aussen erhielt durch sie ein höheres, weniger egoistisches Ziel und er lernte Anderen, wie sehr sie auch von ihm abwichen, dasselbe Recht willig gönnen — vermochte er's, auch verschaffen — dasselbe Recht, das er für sich in Anspruch nahm. Durch sie, diese Freundschaft, wurde er auch im gewöhnlichen Leben (er bedurfte das früher) über Gemeines und gelegentlich-heftige Ausbrüche desselben emporgehoben, emporgehalten. Und Alles diess, ohne dass er an Kraft und Freyheit des Geistes, an Festigkeit und Eigenthümlichkeit des Charakters, selbst an Besonderheit des Individuellen und jener Art, verloren hätte. Seit Errichtung dieser Freundschaft war er im Grunde stets bey und mit Göthe'n. Bey jedem Bedeutenden, das er dachte und empfand, erfuhr und that, schwebte ihm vor: wie würde Er's ansehen, wie es aufnehmen, wie damit verfahren? Tausend Beweise hiervon liefert die grosse Summe Briefe, die er in beträchtlicher Reihe von Jahren ihm zusandte, und die auch Göthe, wenn nicht so oft und so ausführlich, doch eben so treulich, vertraulich, geradaus erwiederte, wovon auch die Rede kam; und sie kam nicht selten von den wichtigsten Angelegenheiten der Menschen überhaupt, oder der Zeit im Besondern. Göthe hat in späteren Lebensjahren Keinem, ohne Ausnahme, so oft, so vertraulich und geradaus geschrieben, wie Zelter'n; und wer Göthe'n als Menschen und unter vier Augen nicht kennen gelernt hat und kennen lernen will, der kann es schwerlich durch irgend Etwas besser, als durch diesen Briefwechsel *). Aber Zelter schrieb dem Freunde nicht nur: er besuchte ihn auch öfters und gewöhnlich auf nicht kurze Zeit. Ihr Zusammenseyn hatte für einen dritten Mann, wenn dieser auch nur auf das Nächste, was vor den Sinnen lag, merken wollte — etwas Erhebendes, ja, dass ich so sage, etwas Erbauliches. Zwey hochbetagte, ganz eigenthümliche, würdevolle Männer, in Allem und Jedem, was der äussern Welt und ihren Verhältnissen zugehört, von einander so gänzlich verschieden: in Vielem und Wesentlichem, was der innern eignet, einander so nahe verwandt — Einer den Andern durch und durch kennend, Einer dem Andern in alle dem, was ihm eigen, volle Gerechtigkeit, angenehme Förderung, sorgsame Schonung erweisend — der Eine mit ruhiger Freundlichkeit und heiterer Zuneigung entgegenkommend: der Andere mit heller Freude und zwischendurch mit stürmischem, auch wohl barockem Enthusiasmus herausbrechend — Beyde ohne allen Rückhalt und von Grund aus sich gegen einander aussprechend über Jedes, was sie vorzüglich und in eben dieser Zeit beschäftigt, oder absichtslos scherzhaft hinwerfend, was der Zufall und die gesteigerte Laune gibt — Jeder das Beste, was er eben hat, darbringend, Jeder auf's Beste, wie er eben kann, aufnehmend — dann Beyde, losgebunden von allem Beschränkenden, fröhlich mit einander, wie Jünglinge, im Vergessen aller Welt ausser den vier Pfählen am schönen Augenblicke hangend **) — — Noch einmal:

*) Göthe hat ohngefähr anderthalb Jahre vor seinem Tode den Gedanken gefasst, und, nachdem er mit Zelter sich darüber vereinigt, testamentarisch verordnet, dass von seinen Briefen allen nur die, zwischen ihnen Beyden, diese aber vollständig, nach Beyder Tode gedruckt werden sollen. Seine Absicht dabey — weit eine andere, als bey Bekanntmachung seines Briefwechsels mit Schiller — ist leicht einzusehen und wird Jedermann noch deutlicher werden, wenn die Sammlung, die in vieler Hinsicht ihres Gleichen nicht hat, veröffentlicht wird; was nun früher geschehen kann, als Beyde vermuthet und Alle gewünscht.

**) Sie benannten einander mit dem brüderlichen „Du." Göthe — wie anders! — hatte diess Zelter'n dargebracht. Und

Es hatte etwas Seelenerhebendes, ja, etwas Erbauliches.

Und nun der Schluss! — Zelter erhielt die Nachricht vom Tode Göthe's, ehe er ihn unwohl wusste. Nach den ersten heftigen Schmerzen nahm er (scheint es) auch hier den verehrten und geliebten Freund zum Vorbilde. Er wollte seinen Tod tragen, wie dieser den Tod des einzigen Sohnes getragen hatte. Er zog sich in die Einsamkeit zurück, verschloss sich in sich selbst, klagte nicht, sprach nicht von dem, was in ihm arbeitete: verfiel aber darüber körperlich und schnell. Die Familie, in Liebe besorgt, suchte ihn zu zerstreuen: er wendete Alles ab. Ein Hausfreund drängte sich zu ihm: Will ich denn dagegen? sagte Zelter. Ich sehe ja nur nicht, wie ich künftig soll leben können. — Göthe, längst gewohnt, auch im Härtesten sich zu fassen und die widerstrebende Natur zu besiegen, wurde vom Kampfe an den Rand des Grabes gebracht: Zelter wankte einige Wochen um ihn herum und sank dann hinab. — Seine Beerdigung war die ehrenvollste, wie sie durch keinerley Aufforderung oder Anordnung, nur durch wahren und viel verbreiteten Antheil zu Stande kommen kann.

wo! — Ueber einem Grabe. Und über welchem Grabe! — Zelter's traf das grauenvolle Unglück, dass Einer seiner Söhne sich das Leben nahm. Auf die erste Kunde davon schrieb Göthe, und schrieb, wie wohl von je nur wenige Briefe geschrieben worden sind. In diesem Briefe zum ersten Male redete er ihn, den trostlosen Vater, mit jenem Worte traulichst-innigen Antheils an.

Kurze Anzeigen.

Concertino pour Viola avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composé par V. Gährich. Oeuv. 2. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. av. Orch.: 1 Thlr. 16 Gr.; av. Pfte: 20 Gr.

Auch ein Opus 2; und fürwahr ein ausgezeichnetes! Im All. $\frac{4}{4}$, G moll, trägt das Saiteninstrument nach kurzer, geschickter Einleitung ein nach Gebrauch verziertes Recitativ vor, das bald in All. moderato gesangvoll übergeht und nicht blos in ungeheueren Läufern sich herumtreibt. Ein kurzer Tuttisatz nimmt das erste Tempo All. wieder auf, nach welchem die Viole eine schöne Melodie im Adagio $\frac{3}{4}$, B dur, hören lässt, deren angemessener, wohlthuender Gesang am rechten Orte mit klangvollen Schnellfiguren brillant verziert ist. Durch poco più moto leitet es, anspielend auf das Recitativ, in Allegretto $\frac{2}{4}$, G dur, was nun freundlich und schön, in Form eines Schluss-Rondo durchgeführt wird. Wir hörten das Concert in unserer Euterpe von einem jungen Künstler vortragen und es gefiel allgemein. Es verdient auch Beyfall, und ist nicht zu schwer. Je weniger wir gute, im Druck erschienene Werke für die Viole besitzen, desto mehr Freunde wird sich dasselbe versprechen dürfen. Alle, die sich auf ihrem Instrumente weiter bilden, oder die ihre Fertigkeit und ihre Kunst des Vortrags auf angenehme Art einmal zeigen wollen, werden es um so lieber sich anschaffen, je mehr sie durch Hülfe der gedruckten Pianoforte-Begleitung auch in Familienzirkeln damit Vergnügen machen und je besser sie sich in der Einsamkeit mit Hülfe dieser Begleitung für öffentlichen Vortrag vorbereiten können.

Sämmtliche Orgel-Werke von Joh. Seb. Bach. No. 1 und No. 2. Wien, bey Tob. Haslinger.

Ein vielen Organisten ohne Zweifel höchst erwünschtes Unternehmen der rühmlich bekannten, sich durch Herausgabe classischer Werke aller Art und durch äusserst schönen Druck, ja durch splendide Ausgaben vortheilhaft auszeichnenden Verlagshandlung. Die zierlichen und correcten Hefte dieser kritisch revidirten Ausgabe sind auf Langfolio gedruckt. Das erste Heft enthält: Thema Legrenzianum elaboratum cum subjecto pedaliter; das zweyte: Canonische Veränderungen über das Weihnachtslied: „Vom Himmel hoch, da komm ich her." Vom Recensiren kann hier freylich, Gott sey Dank! nicht die Rede seyn, nur vom Empfehlen und Wünschen, die Sammlung möge so viele Freunde finden, als sie verdient.

Um Collisionen zu vermeiden, zeigen wir an, dass von der in Italien mit so vielem Beyfall aufgenommenen Oper:

La Straniera (die Fremde) von Bellini

nächstens bey uns ein vierhändiges Arrangement für Pianoforte erscheint; und später auch der vollständige Klavier-Auszug dieser Oper mit italienischem und deutschem Texte.

Leipzig, den 8ten Juny 1832.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Juny. Nº. 25. 1832.

Recension.

Chorgesang-Schule von Aug. Ferd. Häser für Schul- und Theaterchöre und angehende Singvereine. Méthode pour apprendre à chanter en Chœur à l'usage des écoles, des théâtres et des académies de chant par A. F. Haeser, traduit par J. Jelensperger. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 4 Fl.

Der geehrte Verf. rühmt in der Vorrede den guten Fortschritt, den der Gesang überhaupt und der Chorgesang insbesondere seit 20 bis 30 Jahren an den meisten Orten Teutschlands gethan hat. Fast überall haben sich Singvereine gebildet, auch ausserhalb der höheren und niederen Schulanstalten. Darauf sucht er die Hindernisse zu beseitigen, die nach der Meinung Mancher sich dem Gesangunterrichte auf Schulen noch hin und wieder entgegenstellen. Namentlich widerlegt er die Behauptungen wenig Erfahrener, als sey das Singen der Brust nachtheilig, verleite zu einer gewissen Eitelkeit, koste viel Zeit und verursache bedeutende Ausgaben. Im Angesichte solcher Leser, die, wie die unseren, mit dem Gesange und seinem Einflusse vertraut sind, haben wir die Entgegnungen des Verf. nicht erst vorzulegen; theils sind sie ihnen bekannt, theils wünschen wir, dass sie im Buche selbst gelesen werden. Es wird auch hier der schon oft laut gewordene Wunsch wiederholt, es möge der Gesangunterricht auf allen Schulen eingeführt werden. Die Schwierigkeiten, die sich der Einführung des Chorgesanges in Schulen für das weibliche Geschlecht entgegenstellen, sind keineswegs unüberwindlich. In den Bürgerschulen sollte er vorzüglich herrschen, schon deshalb, weil man annehmen kann, dass unter dieser Klasse sich die meisten guten Stimmen finden. Was der erfahrene Verf. durch sein Buch bezwecken will, warum er die Veröffentlichung desselben für nöthig erachtete, ergibt sich aus folgenden Worten: „Betrachten wir, was bis jetzt bey den meisten Schul- und Theaterchören und in angehenden Singvereinen für den Chorgesang geleistet ward, so finden wir, dass man nur selten einen gründlichen, methodischen Weg einschlägt, auf dem ohne grössere Anstrengung von Seiten des Lehrers oder der Schüler in kürzerer Zeit Höheres erreicht werden könnte, als diess durch Einübung von Chorgesängen ohne vorhergegangene Elementarübungen, ohne eigentliche Schule möglich ist. Solche Elementarübungen für den Chorgesang aber, die das für einen Chor sind, was eine Singschule mit Solfeggien u. s. w. für den Solosänger ist (deren es mehre treffliche gibt), ein Compendium nämlich Alles dessen, was dem angehenden Sänger für den eigentlichen Gesang im Chore als Vorbereitung nöthig ist, waren bisher, so viel ich weiss, nicht im Drucke vorhanden. (Nägely's und Pfeiffer's und ähnliche Werke beabsichtigen bekanntlich Anderes.) Daher musste jeder Director eines Chors oder eines Singvereins sich selber dergleichen schreiben, wenn er methodisch verfahren wollte. Nicht Jeder aber hat dazu Zeit und Beruf, und es wird gewiss Vielen ein Werk, wie das vorliegende, willkommen seyn, in dem sich das Nöthige vorfindet." Das meinen wir auch. Wenn nun der Verf. fortfährt: „Für dasselbe sammelte ich schon seit mehren Jahren Materialien, die ich nun mit Lust und Liebe bearbeitet habe. Vieljährige Erfahrungen in einem Geschäfte, das mir mehr Freude als Arbeit ist, habe ich dabey benutzt, und ich hoffe, diese meine Chorgesangschule soll Einiges zu fröhlicherm Gedeihen der Schul- und Theaterchöre u. s. w. beytragen, wenn man sie mit der Theilnahme benutzt, mit welcher ich sie schrieb" —: so haben wir nichts hinzuzufügen,

als unsere Ueberzeugung, dass dem Allen wirklich so ist. Auch kann es keinem Musik-erfahrenen Leser unbekannt seyn, dass sich Hr. H. bereits als Gesanglehrer rühmlich ausgezeichnet hat. Wir erinnern nur an seine bey Breitkopf und Härtel 1823 gedruckte systematische Uebersicht der Gesanglehre, von welcher im 24sten und 25sten Jahrgange dieser Blätter wiederholt geredet worden ist.

Welche Gegenstände in einem solchen Werke zu besprechen sind, weiss der gelehrte Leser zur Gnüge; wir enthalten uns daher der übersichtlichen Anzeige und geben blos an, dass Alles in gehöriger Kürze behandelt ist, was den Text betrifft. In 12 Kapiteln, auf 33 Quartseiten, wo dem Teutschen die französische Uebersetzung gegenüber gedruckt worden ist, wird der wörtliche Unterricht abgethan, den der Verf. mit folgenden Worten beschliesst: „Es bleibt billig dem Lehrer überlassen, nach welcher Ansicht er diese (gleich darauf mit ordentlichen Noten und mit Buchstaben S. 34—36 angegebenen) 54 Accorde erläutern, auf welche Grund-Accorde er die zusammengesetzten derselben zurückführen, ob er diesen und jenen Accord als selbstständig erklären, oder ob er ein Intervall desselben nur als Vorhalt betrachten wolle u. s. w.“

Die sehr zweckmässigen und nach eigenthümlichem Plane eingerichteten, in vier Notensystemen, also partiturmässig gedruckten vierstimmigen Uebungen nehmen 65 Seiten ein. Die Wünsche des Verf., jeder Sänger solle die Partitur vor sich haben, man soll Anfangs alle Uebungen ganz langsam und nach und nach bis zum rechten Zeitmaasse gesteigert vortragen, nicht sitzend, sondern stehend singen, haben ihre guten Gründe. U. s. w. Das Werk, das auch von der Verlagshandlung gut ausgestattet worden ist, erfüllt seinen Zweck so, dass wir ihm eine weite Verbreitung zum Besten der Kunst des Gesanges angelegentlichst zu wünschen haben.

Hr. J. Jelensperger, Professor am Conservatorium der Musik zu Paris, hat das Werk auch für Franzosen nützlich gemacht. Es gehört diese Arbeit unter seine letzten, wenn sie nicht die letzte grössere Arbeit des thätigen und tüchtigen Mannes ist; er ist im vorigen Jahre gestorben. Eine eigentliche Uebersetzung ist es nicht, sondern eine Umwandlung, dem Genius der französischen Sprache gemäss. Wie schwer eigentliche Uebersetzungen aus dem Französischen in's Teutsche und umgekehrt sind; dass man, meint man es ehrlich, damit nicht so schnell fertig wird, als die Meisten der Uebersetzer, weiss Jeder, der einige Erfahrung hat. Soll es Teutsch oder Französisch werden, ist die wörtlich getreue Periodenfügung öfter gar nicht möglich, wenn eine dieser Nationen der andern nicht geradehin Unrecht thun soll. Hr. J. hat umgeformt und im Ganzen vortheilhaft für seine Franzosen. Die Perioden sind völlig verändert. Das loben wir. Auch ist es sehr zweckmässig, dass er z. B. S. 23, wo im Originaltexte von den gewöhnlich herrschenden Fehlern der Teutschen beym Aussprechen der Wörter gehandelt wird, im Französischen von einigen unter französischen Sängern herrschenden Fehlern gesprochen hat. Wir wollen es auch nicht hoch anrechnen, dass überhaupt Alles, was Teutschland angeht und seine Bildungsstufe im Gesange bezeichnet, in etwas den Franzosen näher Liegendes umgebildet wurde: allein Manches ist bey dieser Behandlung doch offenbar zu kurz gekommen und hat durch Weglassung mancher genaueren Angaben, den Sachen nach, verloren. Daher erklären sich leicht die leeren Stellen im Französischen, das dem Teutschen gegenüber zu lesen ist, was beyden Völkern noch einigen Nebennutzen bringen kann. Haben wir also auch an verschiedenen Stellen eine bestimmtere Genauigkeit zu wünschen, z. B. S. 6: so ist doch im Ganzen die Uebertragung alles Dankes werth; ja an nicht wenigen Orten, und gerade da, wo Alles im Teutschen Ausgesprochene in glücklich veränderten Wendungen wiedergegeben worden ist, muss sie vortrefflich genannt werden. Zusammenziehungen sollten sich allerdings seltener finden. Einzelne Druckfehler übergehen wir.

Möge das umsichtige, gut ausgestattete Werk erwünscht allgemeine Theilnahme erleben, damit es die Kunst des Gesanges so reichlich fördere, als es die Art des Unterrichts unbezweifelt thun wird, wenn guter Wille der Vorsteher und Gesanglehrer an Schulen und Singvereinen nicht, ohne Grund, Hindernisse in den Weg zu legen sich anstrengt.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Fortsetzung der Karnevals- und Fasten-Opern in Italien. Anfang der Frühlings-Opern u. s. w.

(Beschluss.)

Reggio. Die Contraltistin Marietta Tiranti und der Tenorist Paolo Ceresini betraten zum ersten

Male die Bühne in zwey älteren Donizzetti'schen Opern. Herr Ceresini feyerte besonders seinen Triumph in seiner Benefiz-Vorstellung, wo er ein Rondo aus dem Pirata sang. Die Tiranti erhielt ebenfalls starken Beyfall mit eingelegten Stücken aus weit erhabeneren Opern (più sublimi spartiti — so steht es in einem Journale gedruckt). Wahrscheinlich ist der im No. II, id est, Pacini darunter verstanden; denn aus aller musikalischen Weisheit, die man stets in den italienischen Zeitschriften und Brochüren liest, zu folgern, gibt es dermalen eigentlich nur drey sublime Opernschreiber: der schon längst fertige Grospapa Rossini und seine beyden Nachfolger Pacini und Bellini; Donizzetti, Mercadante, Raimondi, Vaccaj, Ricci u. a. m. kommen hintendrein, schreiben aber zuweilen gleichfalls sublim. *)

*) Da eben vom Sublimen die Rede ist, so höre Deutschland, welch' ein Scandal dieses Wort verwichenen März im sogenannten irdischen Paradiese hervorgebracht hat! Ein Deutscher, der es mit Italien gut meint, liess sich's vergangenen Herbst einfallen, eine förmliche Aesthetik nach den Grundsätzen der Erfinder dieser Wissenschaft, und wie sie die Italiener (die noch vor sehr wenigen Jahren über das Wort Estetica lachten) gar nicht kennen, und deren besonderer Theil noch dazu sämmtliche schöne Kunste in philosophischer, historischer, technischer und literarischer Hinsicht abhandelte, italienisch herauszugeben. Da nun im allgemeinen Theile, dessen neuere, philosophische Sprache freylich nicht einem jeden italienischen Gelehrten sogleich verständlich seyn konnte, die Sätze aufgestellt werden, dass das Grässliche mit dem Erhabenen verwandt und die Sittlichkeit eine bedingte Eigenschaft schöner Kunstwerke sey, da war des Jammers kein Ende. Die erste gelehrte Zeitschrift Italiens, die Biblioteca Italiana, nannte den ersten Satz eine verdammte Lehre (dottrina dannata), der allein hinreicht zu zeigen, dass alle im Buche enthaltene Theorieen fehlerhaft sind; den zweyten Satz betrachtete der Kritiker als Irrthum, falsches Princip und — Ketzerey, und meinte, dass in ästhetischer Hinsicht ein delikates, von der schönen Natur unterrichtetes Fühlen weit mehr werth sey, als alle subtilen Grübeleyen, mystische Phrasen und Luftreisen der Ultramontaner (versteht sich der Deutschen); dann äusserte er noch, die Italiener brauchen gar keine Aesthetik, und wollte man ja eine für sie schreiben, so müsste man vor Allem den schönen Himmel, die grünen Wiesen Italiens, sodann die alten Klassiker und unsere erhabene Religion dazu benutzen. Ist es glaublich, dass man noch im vorigen Monat im lombardisch-venetianischen Königreiche, wo die österreichische Regierung für den Unterricht so viel thut, so etwas zu lesen bekam? Ex uno disce omnes. Der Deutsche, welcher dem Kritiker in der Mailänder Zeitung kurz antwortete, gab ihm vor Allem eine Prise Tabak mit folgendem, aus Madame Stael's Allemagne entlehnten Epigraph: Il y a dans cette Allemagne des trésors d'idées et des connoissances, que le reste des nations de l'Europe n'épuisera pas de long temps.

Parma. Il nuovo Figaro, neue Oper von Hrn. Ricci, hat hier eine glänzende Aufnahme gefunden. Die Roser (die mit dem englischen Bassisten Balfe verheyrathet zu seyn scheint), Pedrazzi, Frezzolini und Zuccoli zeichneten sich besonders aus. Das Buch soll sehr gut seyn.

Cagliari (Hauptstadt der Insel Sardinien). Der Tenorist Domenico Barocci feyerte am 5ten März im hiesigen Theater seine freye Einnahme mit einer von ihm selbst componirten Opera buffa.

Turin. Eine von Hrn. Mercadante neu componirte Oper: I Normanni in Parigi hat im Ganzen sehr gefallen; die Sänger (Tosi, Brambilla [Amalia], Verger und Cartagenova) und der Maestro wurden in den ersten drey Vorstellungen auf die Scene gerufen.

Genua. Die Mailänder Sängerin Luigia Trivulzi, die zum ersten Male die Bühne betrat, nebst einer Preussischen Contraltistin, Namens Sophie Hofmann, sangen hier diesen Karneval mit Beyfall, und zwar an der Seite eines David's, was etwas sagen will. Die Hofmann gab noch am 26sten März eine musikalische Akademie zu Turin und fand ebenfalls eine gute Aufnahme.

Triest. Auber's in's Italienische übersetzte, und sowohl an Text als Musik reformirte Muta di Portici machte furore. Hier blos von der Musik. Erste Scene, Chor und Recitativ von Maestro Colla, Alfonso's Cavatina und Chor von Donizzetti, sodann Auber's Musik bis zur fünften Scene, wo Alfonso mit den Uebrigen ein Stück von einem anonymen Maestro singt. Der zweyte Theil blieb unberührt; im dritten fängt die Auber'sche Musik erst in der dritten Scene an, vorher geht ein Recitativ und eine Romanze von Colla, und ein Donizzetti'sches Duett. Im vierten Theile sind abermals zwey Stücke von Colla. — Hr. Feliciano Strepponi, von welchem im vorigen Herbstberichte die Rede war, ist unlängst gestorben. Er war noch sehr jung, anfänglich Kapellmeister in der nahe bey Mailand gelegenen kleinen Stadt Monza, die er aber verliess und sich hier etablirte.

Venedig. (T. Fenice.) Hauptsänger: Grisi (Giuditta), Carradori, Reina und Cosselli. Weder

Donizzetti's Anna Bolena, noch Pacini's Ultimi giorni di Pompei (worin man vielen Raub aus der ursprünglich für dieses Theater geschriebenen Mercadante'schen Oper Caritea bemerkt hat) konnten Glück machen und sich erhalten. Selbst die vor zwey Jahren von Bellini hier componirten Capuleti erfreuten sich nicht der besten Aufnahme, und die neue Pacini'sche Oper Ivanoe konnte wegen Unpäßlichkeit der Carradori erst gegen Ende der Stagione blos einige Tage gegeben werden. Sie fand aber — aus in Mailand, Rom und Venedig bekannten Ursachen — eine sehr glänzende Aufnahme, und soll einige gute Stücke à la dernière mode aufzuweisen haben, namentlich die beyden Stretten der Introduction und des Finals, die Arie des Tenors im ersten Acte, ein Duett, ein Chor. Jeden Abend wurde Maestro, Sänger und Poet auf die Scene gerufen. In der dritten Vorstellung regnete es viel Zeugs auf die Scene, als da sind: Blumensträusse, Sonette, Bildnisse u. s. w. In einem dieser Sonette wird Pacini der Unnachahmliche genannt, der vom Himmel herabstieg, um die Sterblichen zu beglücken. Ferner heisst es: Und die Götter und selbst Jupiter schwiegen bey diesem Verluste? Du, Apollo, sag' an, gibt es unter den Himmlischen einen, der Pacini übertrifft? — Genug, sagen die Leser. — Die hiesige Gräfin Adriana Amalia Lazzize, geborne Gräfin Tomasini, durch Familienverhältnisse gezwungen, die theatralische Laufbahn zu ergreifen, sang vorigen Herbst mit Beyfall in einem Hof-Concerte zu Paris, und verwichenen Winter betrat sie zum ersten Male das Londoner Theater in Rossini's Otello und fand in der Rolle der Desdemona eine glänzende Aufnahme.

Vicenza. Hr. Francesco Canetta, welcher seit seiner ersten in diesen Blättern angezeigten Oper nun wirklich die Tonsetzkunst studirt hat, componirte diesen Karneval eine zweyte: Il matrimonio contrariato betitelt, die allenfalls besser geschrieben ist.

Crema. Hier wurde am 18ten Februar die neue Opera semiseria: Il castello di Montenero, von Hrn. Leopoldo Zamboni, angeblich im Dienste des russischen Kaisers, mit Beyfall gegeben. Die am meisten beklatschten Stücke waren: die Ouverture, die Introduction, die Cavatina der Primadonna, ein a quattro ohne Orchesterbegleitung, ein Sextett, und vorzüglich die Sortita des Buffo.

Bergamo. Im verwichenen Herbstberichte wurde der Tenorist Giacomo David als noch lebend erwähnt, der aber bereits den 31sten December 1830 gestorben ist. Die Bergamasker Provinzialzeitung, welche dessen Tod verkundigte, kommt nie öffentlich in Mailand vor, wo das Eco am 31sten August davon sprach, was mir aber zufälliger Weise nicht zu Gesicht kam, und so entstand jener Irrthum. Sonderbar genug, dass man in Mailand, das nur vier Posten von Bergamo entfernt ist, erst sieben Monat hernach den Tod jenes hochberühmten Künstlers bekannt machte, und man überhaupt in Gesellschaft nie etwas davon hörte. Jetzt heisst es, sein Sohn David habe ihm auf dem Gottesacker zu Presezzo, einem bergamaskischen Dorfe und Geburtsorte des Verblichenen, ein Monument setzen lassen, bestehend in einer Marmorbüste auf einem zierlichen Piedestal, auf dessen Vordertheile eine auf den grossen Sänger Bezug habende lateinische Inschrift zu lesen sey, was jedoch Andere bezweifeln wollen.

Casalbuttano. In der 49sten Nummer S. 812 des vorigen Jahrganges muss es unter dieser Rubrik Biroldi und nicht Bivoldi heissen.

Mailand. Für 4000 Gulden, sage 2000 österreichische Thaler (das ist der dermalige fixe Preis einer Bellini'schen Oper) haben wir in der Norma ein leidentliches a due bis zu Ende der Karnevals- und Fasten-Stagione genossen. Nach dem bereits angezeigten Fiasco von Pacini's Corsaro gab man Otello, worin Donzelli in der Titelrolle, wenn er bey Stimme war, sich zwar als trefflicher Künstler hervorthat, die Oper im Ganzen aber wenig anzog. Die darauf gefolgte neue Oper: La Vendetta, eigentlich eine redende Stumme von Portici, von Hrn. Pugni, gefiel nicht, weil sie allzu arm an Gesang war. In ihr wurde die Schütz, so wie im Corsaro geopfert, und konnte also diessmal um so mehr kein Glück machen, weil man auch Vergleiche mit der Pasta angestellt hatte. Dass diese eine Sängerin vom ersten Range sey, wird Niemand läugnen; ihre Stimme ist aber dahin, und eine distonirende Stimme — sie war es sehr oft — mit furore beklatschen, kann man sich nur daraus erklären, dass wir an guten Sängern erschrecklich arm sind. Donizzetti's Anna Bolena folgte der Vendetta, machte aber weit weniger Glück, als voriges Jahr. Selbst Donizzetti's neue, gegen Ende der Stagione gegebene Oper: Ugo, Conte di Parigi hielt sich nur wenige Vorstellungen, weil man in ihr zwar eine bessere Arbeit, als bey den heutigen Maestri, aber doch nichts Neues bemerkte, auch

das Buch schlecht war. Presst man nun aus allen gegebenen sechs Opern (Norma, Corsaro, Otello, Vendetta, Anna Bolena, Ugo) den Saft heraus, so hat in Allem nichts als obbenanntes a due der Norma, vulgo Finale genannt, gefallen; wer soll da nicht unsern Reichthum beneiden? Die italienischen Theaterdirectionen sind aber jetzt etwas behutsamer, ein Stückchen für so theures Geld zu erkaufen; auch kann man nicht immer die ebenfalls sehr theuern Künstler Pasta, Rubini, Donzelli und die noch vorhandenen wenigen guten Sänger haben, wie sich's der Maestro Bellini ausbedingt. Uebrigens sind über die, alle Symptomen des musikalischen Marasm an sich tragenden Norma, auch Broschüren von einigen Freunden im Drucke bekannt gemacht worden, die man füglich: Nichts über Nichts sagen, betiteln könnte. Einem fiel es jedoch ein, B. zu kritisiren, da schrieb sogleich ein freyherrlicher Musikschreiber einen Gegenartikel, und fragte ihn, in welchem Anfalle von Melancholie er so etwas sagen konnte; worauf der Kritiker abermals antwortete, und ihn unter Andern fragte, ob er die Asioli'schen Anfangsgründe der Musik studirt hätte? Endlich kroch ein sich nennender Galbiati aus einem Winkel hervor, und sagte im Anhange der hiesigen Zeitung. Hr. Fétis fordert in seiner Revue auf, man möchte aus Gerechtigkeit und aus Liebe zu den schönen Künsten doch ja etwas über die Norma mittheilen, und so theilt er ihm denn unter Andern mit, dass die Musik der Norma stark, majestätisch und tragisch (forte, maestosa, tragica) sey; besser konnte er ihn nicht bedienen. Ref. unterschreibt sein im vorigen Berichte über diese Oper gefälltes Urtheil abermals, und könnte noch so Manches hinzufügen, es lohnt sich aber der Mühe nicht. Man sage, was man will, die Oper ist bey uns hin; die leidentlichen Dingerchen, die man zuweilen noch hört, sind Zuckungen der letzten Züge. — Gegen die Hälfte Februar's haben sich die berühmten Posaunisten Schmidt, Vater und Sohn, vom Kasseler Hoftheater, im hiesigen Teatro filodrammatico mit vielem Beyfall hören lassen.

Frühlings-Stagione.

Mailand. (T. della Canobbiana.) Hauptsänger: Sabine Hainefetter, Genero (Giovanni), der bekannte Buffo Frezzolini und der Bassist Negrini. Am 2ten Ostertage wurde dieses Theater mit der ältern Oper l'Orfanella di Ginevra, von Hrn. Ricci (diessmal von ihm selbst ganz umgearbeitet) eröffnet, und machte überhaupt fiasco. Doch fanden die drey ersthenannten Sänger Beyfall. Ueber die Musik ist besser nichts zu sagen. Die Heinefetter hat eine schöne geläufige Stimme, keine gute Aussprache, und kann durch Studium eine ausgezeichnete Sängerin werden; leider konnte sie in dieser Oper nicht glänzen, fand aber doch wie gesagt öfters Beyfall. Das Nämliche gilt vom Tenoristen Genero, der ebenfalls zum ersten Male auf dem Mailänder Theater singt, und nur seine Stimme und Action öfters mässigen sollte. Zu bemerken ist noch, dass Hr. Fétis in seiner Revue diese Oper schon im März in Mailand geben, und eine deutsche Sängerin Gebauer in ihr singen lässt, wovon man aber hier nicht das Mindeste weiss.

Die neuste Genueser Zeitung vom 25sten April lobt sehr die Schütz, welche daselbst in gegenwärtiger Stagione mit Beyfall auf dem Theater singt.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Fortsetzung.)

Im Leopoldstädter Theater kam zur Darstellung: 1) „Das Ideal“ oder „der höchste Preis;“ Zauberspiel von Schick; zu Wenzel Müller's Benefiz, der es nach seiner Weise mit einer echt volksthümlichen Musik ausstattete. Die Haupttendenz ist zwar keineswegs originell, doch die Bearbeitung gelungen und der Beyfall war allgemein. — 2) „Der verwandelte Harlekin,“ Pantomime von Fenzl, Musik von verschiedenen Meistern, erhält sich hauptsächlich durch die ausserordentliche Geschicklichkeit des Choreographen in der fortwährenden Gunst des Publicums. — 3) „Preciosa;“ Dem. Erhardt debutirte ziemlich erfolgreich in der Titelrolle. C. M. von Weber hätte heute wenig Freude an seinem Lieblinge erlebt; — sein Geist schwebte wahrlich nicht über den Pharisäern! — 4) „Bruder Luftig“ oder „Faschingsstreiche;“ Posse von Schick und Wenzel Müller. Macht keine Ansprüche, und erfüllt seinen einzigen Zweck: unterhaltenden Zeitvertreib. Der Karneval ist zwar zur Ruhe eingegangen, jedoch das närrische Tollen und Treiben des fidelen Studiosus, Friedrich Blitz, erlustirt noch immer die überwiegende Mehrzahl der Mäcenaten des heitern Comus. — 5) „Melange“ oder „halb schwarz, halb weiss.“ Neuestes Durcheinander von tragikomischen, sentimental-allegorisch-

dramatisch-plastisch-mimischen Scenen, in zwey Aufzügen; ausstaffirt mit Blitz, Donner, Windschauer, Maschinerieen, Verkleidungen, Märschen, Gruppen, Tableaux und anderen Historien, verbunden mit einem mythologischen Vorspiele: „Die Entstehung des Quodlibets," von dem Verfasser des „Ideals," die Musik componirt von verschiedenen, theils lebenden, theils verstorbenen Tonsetzern, und dirigirt von einem Lebendigen. — Manches amusirt, Manches degoutirt. Vielen behagt das Gemengsel, uns nicht. — Der edle Eigenthümer, Franz von Marinelli, widmete den Ertrag einer Vorstellung zum Besten brot- und erwerbloser Familien, wobey Raimund im „Diamant des Geisterkönigs" ein einziges Mal nur gastirte, und mit einem Jubelsturme begrüsst wurde, von dessen Glaubwürdigkeit auch einzig nur Augenzeugen volle Bestätigung zu geben vermögen. —

Concerte fanden folgende statt:

a) Der Pianist Hr. Habern, im Kärnthnerthor-Theater. Er trug vor ein Rondo brillant, eine Polacca, und liess auch eine Ouverture hören, insgesammt — nach Kanne's witziger Terminologie — aus der Fabrik des Universal-Componisten: Signor Ipse fecit. Wir beziehen uns auf unser früheres Urtheil, und finden nichts daran zu ändern. —

b) Hr. Lewy d. j., im k. k. kleinen Redouten-Saale. Er erfreute mit der lange nicht genossenen Sonate von Beethoven, worin Hr. von Bocklet die Pianoforte Partie meisterhaft ausführte — mit einem selbst gesetzten Rondeau, und Doppel-Variationen von Strebinger, wobey ihn sein Bruder accompagnirte. Beyden kunstreichen Waldhorn-Virtuosen, so wie den übrigen Mitwirkenden wurde die wohlverdienteste Auszeichnung zu Theil.

c) Im k. k. grossen Redouten-Saale: Abendliche Akademie zum Vortheile des Bürgerspital-Fonds. Zwölf Nummern wurden gegeben. Die Künstler überschütteten sich mit Ruhm; und der Ertrag war nicht gering.

d) Im k. k. Hofburgtheater: Die Tonkünstler-Societät zum Besten des Pensions-Instituts für ihre Wittwen und Waisen. Bisher freuten sich die wahren Kunstkenner immer das ganze Jahr hindurch auf diese genussreichen Abende, wo ihnen die klassischen Oratorien eines Haydn, Händel, Stadler, Eybler u. a. mit vollendeter Meisterschaft ausgeführt, dargeboten wurden. Allein diessmal war die Rechnung ohne den Wirth abgeschlossen, denn die Gesellschaft entwürdigte sich diessmal und fröhnte der Mode.

e) Drittes Gesellschafts-Concert, worin gegeben wurde: Ouverture aus Lodoiska; gut. Letztes Concert von Hummel in As. Beethoven's Christus am Oelberge; theilweise unsicher und schwankend. —

f) Im neuen Saale der Musikfreunde: Dem. Salomon. Ihr gelang obiges Concert ungleich besser, und noch frischer grünende Lorbeern erntete sie in Beethoven's grosser F moll-Sonate, dessen geistreiche Ouverture aus Egmont zur allerzweckmässigsten Vorrede diente.

g) Ebendaselbst: Production der Zöglinge des Conservatoriums, welche Seine Majestät der jüngere König von Ungarn, sammt allerdurchlauchtigsten Frau Gemahlin und Seine kaiserliche Hoheit Erzherzog Anton, als erhabener Protector der Gesellschaft, mit ihrer huldreichen Gegenwart zu beglücken geruhten. Die gewählten Stücke, über deren exacten Vortrag nur eine Stimme der allgemeinsten Anerkennung sich aussprach, waren folgende: Ouverture aus Elisa, von Cherubini. Romanze von Bellini, gesungen von Dem. Botgorscheck, das obligate Violoncell gespielt von Hartinger; Concertant für vier Violinen, von Maurer; ausgeführt durch die Schüler Durst, Arnstein, Gold und Wiest. (Was soll man von erprobten Meistern verlangen, wenn 15jährige Knaben so Treffliches leisten?) Duett von Nicolini. (Wie kömmt Saul unter die Propheten?) Zwey Sätze eines ungemein schönen Quartetts für vier Violoncells von Franz Limmer, abwechselnd gespielt von Hartinger, Kellermann, Sauberer, Stranzky und Zindel; Arie aus Griselda, gesungen von Catharina Roth; die concertirende Violin-Begleitung ausgeführt durch den Zögling Durst; Vocalchor von Gyrowetz; Flöten-Variationen von Nicholson, geblasen von Franz Botgorscheck; Vierstimmiger Gesang mit Solo, von Schubert; Marschchor aus den Ruinen von Athen, von Beethoven. —

h) Ebendaselbst: Die drey ersten Concerts spirituels, welche uns folgende Meisterwerke zu Gehör brachten: Von Haydn, Symphonie in Es, mit dem Paukenwirbel; von Cherubini, Ouverture aus Medea und Arie mit obligater Hoboe, aus dem Bernhardsberge; von Beethoven, die Symphonieen in Es und A; „Meeresstille und glückliche Fahrt;" „Romanze" für die Violine in F dur; das Oratorium: „Christus am Oelberge" und zwey Manuscripte: ein italienisches Duett (F moll) und Duett mit Chor aus

„König Stephan“ (G moll — D dur), Eigenthum der Kunsthandlung Artaria und Compagnie; Beyde ihres hohen Schöpfers würdig, doch viel zu sehr auf die dramatische Situation berechnet, um hier, isolirt, nach dem vollen Werthe erschöpfend beurtheilt werden zu können. — Für die Wahl und ganz vortreffliche Ausführung (ein paar unbedeutende Zufälligkeiten abgerechnet) gebührt den kunstsinnigen Unternehmern Lob und Dank im gleichen Maasse. —

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

1. *Grande Polonaise pour le Pianof. composée par F. G. Normann.* Oeuv. 21. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Th. Brandenburg senior. Pr. ⅓ Thlr.
2. *Rondo brillante (quasi fantasia) per il Pianof. composto — da F. G. Normann.* Op. 22. (Propr. del edit.) Berlin, presso F. Lischke. Pr. 25 Sgr.
3. *Rondeau pour le Pianof.* Oeuv. 23. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

Nach einem hübschen Vorspiele (Andante con moto), aus As dur, ⅔, folgt eine artige, lang ausgeführte, mannigfach modulirende Polonaise aus derselben Tonart, die nichts Schwieriges enthält, wenn sie auch nicht für die ersten Anfänger bestimmt ist. Freunde dieser Gattung werden Gefallen daran finden.

2. Das Phantasie-ähnliche, 19 Seiten lang durchgearbeitete Rondo liegt in eigener Weise zwischen dem Einfachen und Brillanten, dem Leichten und Schweren mitten inne; die ganze Art fordert ihre Liebhaber, nämlich solche, die etwas Brillantes geben können und in der jetzt herrschenden Art des Brillanten doch nicht Alles suchen, auch in ihrem Spiel in den Componisten wohl sich hineindenken und selbst in Kleines etwas legen wollen. Von der Art sind nicht alle Spieler. Ohne nur im Geringsten das Stück herabsetzen zu wollen, denn das verdient es nicht, wären wir diessmal doch in Verlegenheit', wenn wir bestimmt angeben sollten, für welche Stufe musikalischer Bildung das Werkchen vorzüglich geeignet wäre: es herrscht ein gewisser individueller Geschmack vor, wenn auch nicht gerade ein originell abweichender. Man muss es also versuchen. Es ist aber wohlgethan, sich in mancherley Weisen finden und den Ausdruck gewinnen zu lernen, der eben der rechte ist.

3. Diese dritte Nummer schliesst sich enger an die herrschende Weise, ohne grosse Schwierigkeiten zu bieten und führt die etwas bekannte Melodie auf 9 Seiten gefällig durch. Der Druck ist besser als in den früheren Nummern.

Ave Maria a 3 voci composte da Francesco Basili. (Propr. degli edit.) Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. Pr. 6 Gr.

Eine schöne marianische Hymne, so freundlich und melodisch gesungen, dass ein liebliches Bild in den Tönen zu wogen scheint. Das Canonische und nicht Harmonieleere des Gesanges gibt dem Lieblichen der Melodie eine gewisse würdevolle Grundlage, nicht mehr und nicht weniger, als sich diese eben mit dem schwebenden Tongebilde der melodischen Formen am angenehmsten verbindet. Die drey Stimmen sind Alt, Tenor und Bass. Es ist nicht umsonst der Alt dem Sopran vorgezogen worden. Man kennt die wehmüthige Sehnsucht, das phantastisch Rührende, was einer guten Altstimme eigen und hier ganz am Orte ist. Die Pianofortebegleitung ist höchst einfach. Der Gesang wird sich in Kirchen und häuslichen Zirkeln gleich erfreulich bewähren.

Alt und Jung, Wechselgesang für 8 Männerstimmen, zum Gebrauch für Liedertafeln von Dr. J. G. Rhode, in Musik gesetzt von G. B. Bierey. Partitur und Stimmen. (Eigenthum der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Die Alten heben an in fugirter Weise von der Kürze des Lebens zu singen und das Streben nach Weisheit anzupreisen. Auf ihren ¾ Tact rühmen sich die Jünglinge im All. ⅔ das Streben nach flüchtiger Freude, was die Alten thöricht finden. Das sieht das junge Blut für Grillen und heimlichen Neid an. Die Alten empfehlen aber consequent das Meiden, was die Jugend als mürrische Lehre verwirft. Die Weisheit besinnt sich darauf, dass sie einst selbst so philosophirte und die Jungen

bemerken mit Vergnügen, dass Gesang und Becherklang auch den Weisen nicht entgegen ist. Diese stimmen ein, dass Beydes sie noch lockt; sie kämen gern, wenn es nur schicklich wäre. Endlich im Allegretto ¾ wird der Schick überwunden und die freundliche Stunde wird mit Becherklang und Freudengesang vereint begrüsst. Im Harmonischen sind einige Noten gewiss Schreib- oder Satzversehen; sie fallen Jedem in die Augen und sind ohne Mühe sogleich zu bessern; nicht minder einige dreystimmige Gänge im Vierstimmigen, die aber bey der immer zunehmenden Gewöhnung daran nur Wenigen der leichten Aenderung werth erscheinen werden. Das in Partitur und einzelnen Stimmen schön lithographirte Ganze wird seinen Zweck nicht verfehlen und den Liedertafel-Vereinen unter ihren kleineren Gesängen eine willkommene Abwechselung gewähren.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianof. componirt von Fr. Gurschmann. Op. 53 3tes Heft Gesänge. (Eigenthum der Verl.) Berlin, bey Colmar und Krause. Pr. 1 Thlr.

No. 1. Gedicht von Chamisso: „Willkommen, du Gottes Sonne," sehr angenehm gesungen und begleitet. Eine freundliche Mädchenstimme wird besonders damit ergötzen. No. 2. Aus: Liebeszauber von Tieck. Ein schön eigen Lied vom holden Frühlingsleben, schlicht und artig gesungen: möchten es gern tiefer haben. No. 3. Jägerlied von Uhland: „Kein' bess're Lust in dieser Zeit," fein frisch und voll, etwas gemalt auf Kreutzer-Art, also leicht und zierlich. No. 4. Mein. Gedicht von Wilh. Müller: „Bächlein, lass dein Rauschen seyn" in froher Liebe recht anziehend durchgespielt. No. 5. Waldesgruss, Gedicht vom Grafen von Schlippenbach: „Durch des Waldes herbstlich tiefes Schweigen;" vortrefflich, von würdigem Ernst und stiller Heiterkeit durchklungen. No. 6. Ungeduld, Gedicht von Wilh. Müller: „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein." Auch gut. Also abermals eine Sammlung angemessener, beyfallswerther Gesänge von einem uns bis hieher noch unbekannten Componisten. Es bringt Teutschland eine nicht geringe Zahl schöner Musikweisen aller Art hervor; nur Eigensinn oder leeres Geschwätz gern jaudernder Unwissenheit kann es verkennen. Wir freuen uns gern an jeder Blüthe und verlangen, ja möchten gar nicht, dass nur an jedem Busche einerley Blumen blühen. Mit Sinn und Geschmack gewählt und zusammengestellt, lässt sich manch' schöner Strauss binden. Wir empfehlen mit Vergnügen, was dazu beyträgt; so auch diese Sammlung.

Favorit-Romanze und Schlussgesang aus dem Singspiel: „Der Spiegel des Tausendschön" von Carl Blum. (Eigenth. des Verl.) H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung, Berlin. Mit Begleitung des Pianof. 7½ Sgr., der Guitarre: 5 Sgr.

Scherzhaft und leicht. Der erste Gesang nähert sich in etwas dem Bravourmässigen. Es wird sich wohl Niemand vom vorgedruckten ♯ Tacte verführen lassen: es muss ¾ Tact seyn. Das ganze Andante con moto hat etwas Polonaisenartiges.

---

1. *Kyrie a 4 breve coll' accompagnamento di Pianof. composta da Fr. Basili.* Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. Pr. 10 Gr.
2. *Offertorio.* Partitura. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

No. 1 wird in unserm Norden weit weniger Freunde sich erwerben, als sie vielleicht im Süden erhält. Der letzte Satz ist zwar fugenmässig gehalten, aber das Ganze hat doch nicht den kirchlichen Ton, den wir wünschen. Weit angemessener und schöner in Erfindung und Führung ist No. 2, vierstimmig mit Begleitung des Pianoforte, wieder ein marianischer Lobgesang: Beata es, virgo Maria. Er hat offenbar in jeder musikalischen Hinsicht grössern Werth und frischere Empfindung. Wir empfehlen ihn daher vorzüglich, mehr als den ersten; er verdient Beachtung.

Notiz.

In der hiesigen Handlung des Hrn. Musikalien-Verlegers Klitner ist das wohlgetroffene, gut lithographirte Bildniss unserer zweyten Sängerin, des Fräuleins Pistor erschienen, in Commission von einem rühmlich bekannten Künstler. Der Ladenpreis ist 16 Gr.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VII.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

No. I.
Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

ARIA und CHOR aus Mustapha u. Zeire.

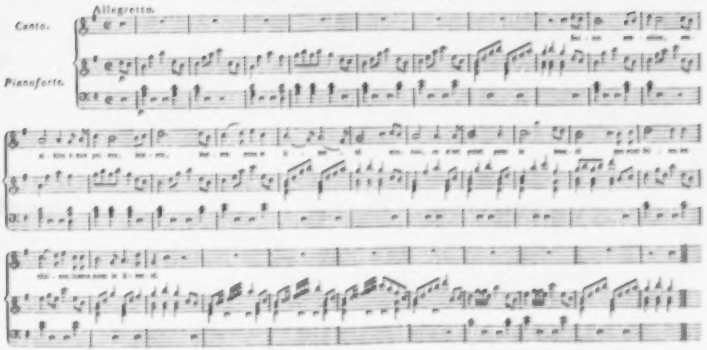

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № VII. 1832.

Anzeigen.

Musikalien-Anzeige.

In der Hartmann'schen Kunst- und Musikhandlung in Wolfenbüttel sind mit Verlags-Eigenthumsrecht vom Componisten

H. W. Stolze,

Stadt- und Schloss-Organisten und Musiklehrer in Celle, erschienen und durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Op. 1. Zwölf Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner, Trompete und Bass (in Auflage-Stimmen). 1 Thlr.
— Dieselben für das Pianoforte (in Commission). 12 gGr.
Op. 3. Der Wunderbare, Hymne für 4 Solo-Stimmen und einen vierstimmigen Chor mit voller Orchester-Begleitung. Partitur. 2 Thlr.
— Dieselbe im Klavierauszuge (für Singvereine). 20 gGr.
Op. 5. Zwey Fugen für das Pianoforte zu vier Händen. 8 gGr.
Op. 6. Acht leichte Variationen über das Thema: Pria ch'io l'impegno, für das Pianoforte und Violoncell. 10 gGr.
Op. 8. Motett: „Diess ist der Tag" für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für Schulen und Singvereine. 10 gGr.
Op. 10. Vier Gesänge (Lieder) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung oder dieselben für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für Schulen. 10 gGr.
Op. 11. Sieben vierstimmige Gesänge (Lieder) für Tenor und Bass, für Schulen. 10 gGr.

Neue Musikalien

im Verlage

des

Bureau de Musique

von

C. F. Peters in Leipzig.

(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Beethoven, L. van, Grand Septuor. Partition. Es. Op. 20. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
Belcke, C. G., Trois Caprices pour la Flûte. C. A. G. Op. 6. No. 1. 2. 3. . . . . à 8 Gr.
Bohrer, A. et M., Grand Duo concertant, pour Violon et Violoncelle. A. Op. 47. 9e Livr. 1 Thlr.
Kalliwoda, J. W., Troisième Sinfonie à grand Orchestre. D m. Op. 32. . . . . 4 Thlr.
— Second Concertino pour le Violon av. Orchestre. A. Op. 30. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
— Danses brillantes. Six Walses et six Galops à grand Orchestre. Op. 29. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opéra: l'Amazone, à grand Orchestre. D. Op. 76. 2 Thlr. 12 Gr.
Maurer, L., Huitième Concerto pour le Violon av. Orchestre. Fis m. Op. 54. . . . . 2 Thlr. 4 Gr.
Meyer, C. H., Concertino pour le Trombone de Basse av. Orchestre. B. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Spohr, L., 10me Concerto pour le Violon av. acc. de Piano. A. Op. 62. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
— 11me dº dº G. Op. 70. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— Notturno Op. 34. arr. pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
— le même arr. pour Flûte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire. Liv. 18. . . . . 2 Thlr. 20 Gr.
Wassermann, H. J., Deux Duos pour 2 Violons. F. Op. 20. No. 1. . . . . 18 Gr.
— dº dº dº G. No. 2. . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Trois Trios pour Piano, Violon et Violoncelle. Es. G. Cm. Op. 1. Nouv. Edit. Complet . . . . . 2 Thlr. 6 Gr.
— dº dº Séparément. . . . . à 20 Gr.
— Deux grandes Sonates pour Piano et Violon ou Violoncelle. F. Gm. Op. 5. Nouv. Edit. 2 Thlr.
— Trois Sonates pour Piano et Violon. D. A. Es. Op. 12. Nouv. Edit. Complet. . . . . 2 Thlr.
— dº dº Séparément. . . . . à 18 Gr.
Bohrer, A., Variations concertantes pour Piano et Violon. C. Op. 46. . . . . 1 Thlr.
— M., Duo concertant, pour Piano et Violoncelle. D. Op. 14. 1er Livre. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
Czerny, C., Divertissement de Concert, ou Adagio, Variations et Rondeau pour Piano avec Orchestre. A. Op. 204. . . . . 2 Thlr.
— dº dº avec Quat. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Hummel, J. N., Notturno. F. Op. 99. arr. pour Piano et Violon obligé par F. W. Eichler. . . . 1 Thlr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Bach, J. S., Fantaisie pour l'Orgue ou le Pianoforte. G. No. 2 . . . . . 10 Gr.
— Toccata et Fugue pour l'Orgue ou le Pfte. F. No. 2 . . . . . 16 Gr.
— dº dº D m. No. 5. . . . . 16 Gr.
— Prélude et Fugue pour l'Orgue ou le Pfte. A m. No. 1 . . . . . 8 Gr.
— dº dº G. No. 2. . . . . 10 Gr.
— dº dº G m. No. 5. . . . . 10 Gr.

Vorstehende grösstentheils noch unbekannte Compositionen von Johann Sebastian Bach, deren Aechtheit aus guter Quelle, und auch nach Forkel's thematischem Verzeichniss verbürgt ist, bilden ein Supplement zu der schon in meinem Verlage befindlichen Collection der sämmtlichen Werke dieses unsterblichen Meisters.

Beethoven, L. van, Grand Septuor, arr. pour le Pianoforte à quatre mains. Arrangement nouveau d'après la partition originale. Es. Op. 20. 1 Thlr. 12 Gr.

Czerny, C., Divertissement de Concert, on Adagio, Variations et Rondeau pour le Pianoforte seul. A. Op. 204. . . . . 20 Gr.
— Trois thêmes choisis de l'Opéra: Robert le Diable, de Meyerbeer, varies pour le Pfte. C. F. C. Op. 275. No. 1. 2. 3 . . . . . à 12 Gr.

Hummel, J. N., Amusement en forme de Caprice pour le Pianoforte. Arr. à quatre mains d'une manière facile par V. Wörner. E. Op. 105. No. 1. . . . . 16 Gr.
— dº dº As. No. 2. . . . . 14 Gr.

Hünten, François, Fantaisie brillante pour le Pfte. C. Op. 48. No. . . . . 20 Gr.
— Rondoletto pour le Pfte. G. Op. 48. No. 2 . . . 10 Gr.
— Deux Rondeaux sur deux motifs tirés du Ballet: l'Orgie de Caraſa. Op. 49.
No. 1. Rondeau brillant. D. . . . . 12 Gr.
– 2. Rondeau militaire. A. . . . . 12 Gr.
— Cavatine favorite de l'Opera: Il Pirata de Bellini, variée à quatre mains. Arr. pour le Pfte. à deux mains. F. Op. 56. . . . . 10 Gr.

Kalliwoda, J. W., Danses brillantes pour le Pfte. Op. 29.
No. 1. Six Waises. . . . . 14 Gr.
– 2. Six Galops. . . . . 10 Gr.
— Troisième Sinfonie, arr. p. le Pfte. à quatre mains par Charles Czerny. D m. Op. 32. 2 Thlr. 12 Gr.
Kuhlau, F., La Legérete. Rondeau brillant pour le Pianoforte, sur un motif favori d'un Concerto de Paganini. F. Op. 120 . . . . . 16 Gr.
— La Clochette. Rondeau brillant pour le Pfte., sur un motif favori d'un Concerto de Paganini. A m. Op. 121. . . . . 16 Gr.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opéra: l'Amazone, pour le Pianoforte à quatre mains. D. Op. 76. . . . . 18 Gr.

Lindpaintner, P., la même pour le Pfte. à deux mains. . . . . 12 Gr.
Siegel, D. S., Variations pour le Pianoforte sur un Choeur de l'Opera: la Muette de Auber. F. Op. 55. . . . . 10 Gr.
Spohr, L., Ouverture de l'Opera: Faust, p. le Pfte. C. 8 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Belcke, C. G., Sechs Lieder mit Begleitung des Pfte. oder der Guitarre. Op. 5. . . . . 12 Gr.
La Marquise de Brinvilliers. Drame lyrique en trois Actes. Paroles de M. M. Scribe et Castil-Blaze. Musique de M. M. Auber, Batton, Berton, Blangini, Boieldieu, Carafa, Cherubini, Herold et Paer. Klavier-Auszug. Text französisch und deutsch. (Uebersetzung von W. A. Wohlbrück.). . . . . 5 Thlr. 12 Gr.

Hieraus einzeln:

Ouverture par Carafa, pour Piano seul. . . . 12 Gr.
No. 1. Romance par Cherubini. (Vous qui depuis mon jeune / Ehrfurchtavoll Euch zu. . . .) 4 Gr.
– 2. Couplets par Boieldieu. (C'est pire qu'une epidemie / Ja, glaubt mir nur. . . . .) 5 Gr.
– 3. Recit. et Air par Paer. (Bien jeune encor, helas! . . / Einst schlug diess Herz. . . .) 10 Gr.
– 4. Duo par Batton. (J'esperais helas! . . . . . / Fern von ihr seit vielen . .) 14 Gr.
– 5. And. et Rond. par Blangini. (Mais l'heure s'avance du . . . / Schon eilen im Glanze. . . .) 10 Gr.
– 6. Duo par Blangini. (Un mot encor un mot. . . . . / Ein Wort, ein Wort. . . . .) 12 Gr.
– 7. Duo par Carafa. (Lorsque l'hymen qui nous . . . / Wenn Hymens Band. . . . .) 10 Gr.
– 8. Couplets par Berton. (Gens sans caractère . . . . / Ihr, die brav und bieder. . . .) 4 Gr.
– 9. Duo par Auber. (Douce amitié. . . . . / Wer so wie wir. . . . .) 14 Gr.

Spontini, C., La Vestale. (Die Vestalin.) Grosse Oper in 3 Acten. Vollst. Kla. Auszug von F. Schneider. Text franz. und deutsch. Neue elegante Ausgabe. . . . . 6 Thlr.

Hieraus die Ouverture, sämmtliche Nummern und Ballets auch einzeln.

Von dem Waldhornisten, Kammermusikus Ludwig Leye in Koburg ist gegen postfreye Einsendung des Betrags gut geschrieben zu erhalten:

6 kleine Amusements für's Waldhorn (Secondarius) oder an dessen Stelle leicht für Flöte oder Fagott, mit Begleitung des Pianoforte. 7 Bogen, 5 Fl. rhein., ohne Flöten- und Fagott-Stimme 2 Fl. rhein.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juny. N°. 26. 1832.

Der Opern-Componist.

Ein Umriss von G. W. Fink.

Der hohe Genius irgend einer Kunst ist vielseitig; er umfasst eine Welt, dringt in's Leben der Erscheinungen, und indem er jedes Mal das Unterscheidende derselben trifft, führt er es zugleich höher und veredelt das äusserlich Gegebene mit dem Glanze seines Ideals. So Mozart. Dergleichen Allgemeingenien irgend einer Art sind selten: meist führt die individuelle Neigung, vielleicht auch ein gewisses, wenn auch nicht völlig klares Bewusstseyn überwiegender Anlagen für einen namhaften Theil der Kunst zu einem besondern Fache. Glücklich, wer aus keinem andern Grunde sein Besonderes im Fache irgend einer Kunst ergreift. Dem Fache der Oper widmet sich leider Mancher, weil er am schnellsten und ausgebreitetsten, auch nur bey einigem Glücke, dadurch zu Ansehen und Vortheil zu kommen hoffen darf, wenn auch nur für eine kleine Zeit.

Zu einem guten Opern-Componisten gehört, Musikkenntniss aller Art vorausgesetzt, vor Allem ein glückliches Auffassungsvermögen des menschlichen Lebens in seinen verschiedenartigsten Richtungen. Er muss jenen beweglichen Sinn besitzen, der ohne Anstrengung gern und theilnehmend mit dem Traurigen weint und mit dem Fröhlichen lacht, muss sich schnell aus einer Lage in die andere, und zwar, so weit das bey der Leichtbeweglichkeit möglich ist, von ganzer Seele, immerhin doch etwas flüchtig und für kurze, aber auch nicht zu kurze Dauer schicken, und die Angelegenheiten Anderer oft wiederholt und neu zu den seinigen machen können, damit er ein Vorbild habe, wie und wann er es braucht. Des Schauspielers Wahlspruch: „So lasst mich scheinen, bis ich werde" muss gewissermaassen auch der seinige seyn. Es ist nicht so sehr erforderlich, dass er sich im Leben selbst, als Mensch, in seiner bürgerlichen Handlungsweise durch fest Characteristisches auszeichne, als dass er für Vieles reiche Anlagen in sich trage, so dass er nach vielerley Richtungen hin auf mancherley Weise etwas Vorzügliches seyn könnte, wenn er wollen könnte, wenn er nicht zu spielend, nicht zu flüchtig, zu leicht wäre. Seine Festigkeit erstreckt sich nur auf die vorübereilende Vorstellung, nicht nothwendig auf die stehende, anstrengende Wirklichkeit des Lebens. Es gäbe viel mehr Künstler, wenn alle mit Kunstanlagen Begabten nur so viel Beständigkeit und Ausdauer hätten, als zur Vollendung des Spiels gehört. So lange aber das Spiel dauert, so lange muss der Künstler durchaus mit Liebe beständig seyn in frischer Nachbildung oder Vor-Augen-Stellung irgend eines Bildes, das gewöhnlich der Wirklichkeit und der Dichtung zugleich angehört.

Diese geschmeidige, fügsame, nachbildende und doch auch selbstbildende, im Anschmiegen schöpferische und erhebende Natur muss der Operndichter wie der Componist in viel umfangreicherm Maasse besitzen, als der Schauspieler und Sänger, der es nur mit Einem zu thun hat, in welches er sich hineinspielt, während der Tondichter sich in eine kleine Welt auf einmal hineinzufühlen und sie aus dem Gefühle herauszuschaffen und aufzuzeichnen hat. Ein natürliches Treffen der Verhältnisse, ein frisches Eingreifen in die Reihen der vom Dichter gegebenen Personen, ein klingendes Beleben ihrer Art gemäss muss ihm eigen seyn. Jeder Character muss sich nicht blos in und für sich selbst in allen seinen Schattirungen deutlich und angemessen schön in des Tonsetzers gefühlvoller Vorstellung entwickeln bis zu der Fülle, dass er sich wie von selbst in äusserlichen Zeichen aussprechen und Anderen deutlich vor die Sinne stellen kann: er muss auch, und diess ist das Vorzüglichste, im genauen, im schönsten Gleichmaasse zu den übrigen darzustel-

lenden Characteren stehen: er muss seine Stelle dergestalt erfüllen, dass er, sich selbst genug thuend, den übrigen nichts weniger als nachtheilig, vielmehr bestens förderlich werde. Jedem Einzelnen muss also, wie in einem wohleingerichteten und klugkräftig beherrschten Staate, sein volles Recht werden bey aller Unterordnung der einzelnen Glieder, davon jedes sein bestimmtes Theil zum Besten des Ganzen beytragen muss, und die Untergeordneten auch hierin nicht wenig, damit des Handgreiflichen nicht zu wenig sey, vielmehr auch in den Nebenpartieen eine ergötzliche Wohlhabenheit herrsche.

Der Opern-Componist hat das vom Dichter skizzenhaft hingestellte, gewissermassen Gerippähnliche Werk, das, ausser gutem Marke, nur noch mit Muskeln, Adern, Nerven und Haut versehen, dem äussern Anscheine nach nur nothdürftig lebenskräftig, innerlich aber kernfest und gesund seyn muss, in sich aufzunehmen und zu pflegen, das Ganze bis in's Kleinste zu durchdenken, zu durchfühlen, so dass er durch sein Ordnen und Pflegen, durch sein Bilden und Gestalten jedem die Fülle und Rundung, die ihm gebührende Schönheit der Form gibt, wobey er jedoch immer auf das Fleissigste zu sorgen hat, dass es auch im Innern tiefer, heller und gemüthvoller werde. Er hat die Umrisse des Dichters in volles Licht und anziehende Schatten zu setzen und die ihm zum Ausfüllen überlassenen Lücken, die Uebergänge von Einem zum Andern zu malen in ausdrucksvollen Tönen, und ihnen den Stempel der Vollendung aufzuprägen. Ist ihm das Alles gelungen, sind ihm die einzelnen Characterzeichnungen klar, ist ihm die Zusammenfügung des Einzelnen, das Verhältniss des Einen zum Andern deutlich: so wird er noch überdiess mit allem Fleisse für einen gewissen Grundton, für eine Grundfarbe zu sorgen haben, die über das Ganze sich ergiesst, die es in ein eigenthümliches Licht setzt. Durch diesen frischen Hauch wird das Gebilde erst Eigenthum eines bestimmten, namhaften Meisters, der sich selbstständig zeigt, ob er gleich in Anlage und Form einer namhaften Schule und einer erkennbaren Zeit angehörig sich kund gibt.

Dieser Hauptgrundton, ernst, scherzhaft, schalkhaft gemischt in einer nicht anzugebenden Reihe der mannigfaltigsten Modificationen, muss schon in der Ouverture verlautbaren, die überhaupt nichts Anderes, als ein kleines Abbild des folgenden Werkes in so weit seyn muss, dass sie gerade für den Ton, für die Grundstimmung empfänglich macht, in welchem eben gespielt werden soll. Das Potpourri-ähnliche, das Zusammenflicken einzelner Sätzchen aus den Melodieen der Oper selbst ist ein Missgriff, der nur hin und wieder (namentlich durch Neuheit) Entschuldigung verdient, wie bey C. M. v. Weber, aber ganz und gar nicht zur Regel erhoben werden darf.

Die Schilderung der Charactere muss allerdings wahr, echt und treffend seyn, darf aber doch nie so tief und vollernst in einem Gegenstande versunken sich zeigen, als es, fern von der Bretterwelt zuweilen gewünscht, ja wohl gefordert werden darf. Das Schönheitsgesetz herrscht in der Oper, in der sich so viele Künste vereinen, sehr bedeutend vor, noch weit mehr als überall, wo eine Kunst es nur mit sich selbst, höchstens noch mit einer einzigen andern zu thun hat. Und doch hat jede einzelne Kunst für sich allein schon gewisse Grenzen, die sie nicht überschreiten darf, über welche hinaus das getreue Nachbilden eines Naturmoments nur unüberlegt und widrig erscheinen würde. Laocoon schreyt vor Schmerz, aber nicht wie ein wirklich von Schlangen Umwundener, nicht wie die Ausruferin auf Hogarth's Kupfertafeln, die als Carricatur schreyen und lächerlich werden soll. Der Schmerz muss wahr, aber die äussern Stellungen müssen schön bleiben. In der Musik ist das weit mehr nothwendig und in der Opernmusik, die ihr eigenes und das Recht so vieler anderen Künste zu bewahren hat, ganz besonders. Das Hässliche kann hier nur bis auf einen gewissen Grad erlaubt seyn; so auch das Traurige, das Ernste. Man vergesse nicht, dass gespielt wird, und zwar so eingänglich als möglich: allerdings wahr, nur stets mit Weglassung des Unschönen, so weit diess die Richtigkeit nur immer zulassen will. Diesen Punct, diese Linie überall zu finden und festzuhalten, ist das Schwierige. Eine gewisse Art eines verschönernden Wolkenschimmers muss über dem Ganzen, gleich einem Firmament, ausgespannt seyn. Keine Gewitterschwüle darf den schwersten Druck erreichen: aber es wittert; kein Seufzer darf die Seele zu schwer einengen: aber sie seufzt. — Das Ganze sey ein Spiel, aber ein inhaltvolles, das zur Wahrheit führt, das in Lust Lust zu ihr erweckt und die Hörer angenehm für sie entflammt. Das ist das Ziel, was der Opern-Componist zu erreichen hat. Mittel dazu hat er genug, ja überflüssig,

so dass er am meisten sorge, nicht über die Schranken zu schreiten. Ihm hilft der Reiz schöner Decorationen, glänzender Aufzüge, Sonne und Sterne, Land und Meer, lockende Tänze, schöne Gestalten der Sänger und Sängerinnen; selbst die Kraft des Dichters steht ihm bey und macht ihm den Pfad eben und schön. Dazu dient ihm das ganze Heer der Instrumente mit allen ihren herrlichsten Eigenthümlichkeiten. Diess Alles lerne er für seine Zwecke bestens benutzen. Er strebe nie die anderen Künste zu verdunkeln, er stellt sonst in Schatten und Nachtheil, was er zu seinem Vortheile verwenden sollte. In Allem, was nicht in's Reich der Töne gehört, hat er nichts weiter zu thun, als gelten zu lassen; je weniger herrschsüchtig er stolzt, desto besser wird er siegen, desto schönere Triumphe wird er feyern. Rechte Töne haben für die meisten Hörer den Vorzug geistreicher und blühender Fremden; man legt gern mehr in ihre Reden, als darin liegt, schon des ungewohnten Accents wegen und weil man sie meist nicht völlig versteht. Nichts ist phantastischer, als die Stimmen der Instrumente. Genien und Nymphen aller Art, Olymp und Walhalla zaubern sich aus ihnen hervor. Er lasse sie lispeln, er lasse sie toben, je nachdem es wohlgethan ist, d. h. mit Tact und Angemessenheitssinn. Nur lasse er nicht stets lispeln, nicht stets blasen und pauken; das Eine ermattet, das Andere betäubt. Dem klugen Wechsel gebe er sein anerkanntes Recht; er stehe über seiner Schöpfung mit Kraft und Milde, wie eine höhere, freundliche Gewalt. Das geheimnissvolle Reich habe er durchwandelt, wie Odysseus den Tartarus und Muhamed die sieben Himmel; er kenne ihre Geistersprache und liebe sie: aber er beschwöre sie nicht mehr und zahlreicher herauf, als der Zweck eines wahrheitsvollen Spiels es ihm gestattet. Es dürfte ihm sonst ergehen, wie dem Zauberlehrling und die Besen werden Wasser auf Wasser giessen bis zur Sündfluth. Vor allen Dingen wolle er nicht gelehrt thun; er beabsichtige nichts Künstliches, es passt sich nicht zum Spiele. Nirgend wird die Unkraft unkräftiger, als wo sie sich über ihr Vermögen kräftig zeigen will. Er handhabe und beherrsche die Kunst, so weit er eben kann, mit eigenem Wohlgefallen. Nie male er mit seiner Orchesterbegleitung in's Kleine; er gibt kein Miniaturbild, kein Bildchen für ein kleines holländisches Zimmer: er arbeite mit grossen sicheren Strichen; lasse lieber Manches scheinbar leer, als dass er es überfülle, damit es in Räumen zu wirken vermag, und nicht in eine unklare Masse verschwimme. Ganz besonders lege er die vorherrschende Kraft und Schönheit in Melodie und Harmonie der Sänger; er benutze die Herrlichkeiten der menschlichen Stimme. Aber auch ihnen gebe er leicht Eingängliches, rhythmisch Wirksames mit der jedem Character angemessenen Beymischung von Glänzendem; denn er spielt, wenn auch zu edlem Zwecke. Vermag er es noch, die Reizformen des vor Allem wirkenden Gesanges mit den Gesammtschönheiten der bewegt wechselnden Instrumente in eben so verständige als feinfühlende Uebereinstimmung zu bringen und alle Nebenwerke so fleissig und geistreich auszustatten, jedoch nie bis in's Kleinliche, dass sich bey jedem erneuten Anhören wieder neue, früher überhörte Schönheiten entfalten, die stets in einem solchen Verhältnisse zum Ganzen stehen, dass sie die herrschende Grundtonfarbe nur noch mehr heben und glänzender machen, sie aber nirgend verdunkeln oder in zu starken Schatten stellen: so ist er ein Opern-Componist, der unter die Meister gehört.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Beschluss.)

i) Auch im Saale der Musikfreunde: Hr. Archivar Glöggl: Abend-Unterhaltung zur Feyer des 100ten Jahrestages von Joseph Haydn's Geburt (31ste März); folgenden Inhalts: Ouverture zur Zauberflöte; Arie aus der Schöpfung, gesungen von Fräulein Ehnes; Variationen von Mayseder, vorgetragen durch die Herren Döhler (Pianoforte), Böhm (Violine), Zäch (Viola) und Merk (Violoncell); Tenor-Arie aus der Schöpfung, gesungen von Hrn. Titze; Duett aus demselben Oratorium, gesungen von Fräulein Ehnes und Hrn. von Krause; Beethoven's Fantasie mit Orchester und Chor, gespielt von Hrn. Döhler; Haydn's Gedächtnissfeyer, declamirt von Hrn. Anschütz; nebst dem Vocalgesange: „Hin ist alle meine Kraft"; Schlusschor aus der Schöpfung. — So sehr uns der Beitgeber durch diese würdige Secularfeyer verpflichtete, so können wir dennoch den Wunsch nicht bergen, dass bey einer solchen interessanten Veranlassung

sämmtliche Bestandtheile aus dem unerschöpflichen Schatze des verewigten Meisters gewählt worden wären. Der liberale Fürst Nikolaus von Esterhazy, als beneidenswerther Besitzer des köstlichen Nachlasses, hätte gewiss seine Bibliothek grossmüthig dazu eröffnet, und so manche ungekannte Reliquien, sonderlich im Opernzweige, würden eine so lange vergebens genährte Sehnsucht befriedigt haben. —

k) Im Tanzsaale zum Sperl, Herr Johann Hindle, Tonkünstler auf dem Contrabasse: „Das Concert nach der neuesten Mode," nebst einem damit verbundenen grossen Ballfeste; alle Musikstücke, von eigner Composition, mögen als extraordinäre Rarität und denkwürdiger Beytrag zur Kunstgeschichte wörtlich namhaft gemacht werden: 1) Neue Fest-Ouverture. 2) Potpourri-Deutsche, ein musikalischer Durcheinander. 3) Sperls Triumph-Walzer. 4) Das Wettlaufen im Saale; sechs neue, characteristische Galoppe. 5) Die Tanz-Lection; drey ernsthafte Cotillons, wie man sie einst getanzt hat, mit mehren modernen Trio's, wie man sie jetzt tanzt. 6) Die Lust und Freude; sechs neue, heitere Walzer. 7) Das Concert nach der neusten Mode; grosse, brillante Walzer mit concertanten Trio's. 8) Der Lauf durch's ganze Leben; drey neue, characteristische Galoppe: a) „Der fröhliche Lauf in der Jugend;" b) „Der schnelle Galopp des männlichen Alters" und c) „Des Greisenalters allmählige Ermattung." 9) Kokettir-Walzer; eine musikalische Augensprache. 10) Der Fasching in der lustigsten Gestalt; sechs modernisirte, concertirende Aufhauer. — Ohe! jam satis!!! Es heisst zwar im Sprichworte: Klimpern gehört zum Handwerk; allein dergleichen geht noch weit darüber hinaus. Bald werden wir auf dem Puncte seyn, dass Jeder, der Geld verdienen, nicht darauf zahlen will, die Scham vor ähnlichen Charlatanerieen verwinden muss.

Das vierzigste Regierungsjahr unsers allgeliebten Landesvaters, am 1sten März beginnend, wurde in den Theatern durch passende Gelegenheitsstücke, in den Kirchen mit dem Ambrosianischen Lobgesange und zahlreichen, mildthätigen Handlungen zum Besten der Armuth auf eine segenbringende Weise gefeyert, da Seine Majestät jede öffentliche Huldigung Ihrer getreuen Völker verweigerten. Auch die israelitische Gemeinde schloss sich diesem National-Jubel an, und die Tempel-Vorsteher veranstalteten daselbst ein der erhabenen Veranlassung zweckmässig entsprechendes Fest, welches durch eine, von dem Religionslehrer Hrn. Manheimer abgehaltene, die glänzende, aus verschiedenen Confessionen bestehende Versammlung zur andachtsvollen Rührung erbauende Rede, so wie durch mehre, von dem Ober-Cantor und Musik-Dirigenten Hrn. Sulzer componirte, imposante Hymnen, welche er selbst mit dem, seiner vollständigen Leitung ausschliesslich anvertrauten Vocalchor in hoher Begeisterung absang, übereinstimmend mit jenen ehrwürdigen Ceremonien des alterthümlichen Cultus ungemein verherrlicht ward. —

Wenn dem Gerüchte zu trauen, so dürfen Wiens Kunstfreunde gegen Sommers Anfang hin abermals der Hoffnung eines willkommenen Besuches J. N. Hummel's, des Grossmeisters der Pianisten, Raum geben.

Die Josephstädter Bühne soll, dem Vernehmen nach, erst in den Herbstmonaten durch die Grätzer Sänger- und Schauspielergesellschaft des Hrn. Stöger wieder eröffnet werden.

Leipzig. Unser letztes Abonnement-Concert dieses halben Jahres brachte uns ein würdiges Oratorium des hierin vorzüglich grossen Händel's. Es war Jephta und zwar nach der Uebersetzung und Bearbeitung des Freyherrn J. F. von Mosel. Man weiss auch aus diesen Blättern, dass die Partitur dieses so bearbeiteten Werkes äusserst splendid bey T. Haslinger in Wien erschienen ist. Jetzt ist auch der Klavier-Auszug fertig. Unsere Singakademie verherrlichte mit mehren achtbaren Dilettanten diese Aufführung bedeutend, so dass der Bereitwilligkeit des Singsvereins von der geehrten Vorsteherschaft ein öffentlicher Dank mit Recht gesagt wurde, den wir durch unsere Erwähnung erneuern möchten. In Leipzig darf man es also doch noch wagen, dergleichen Werke in Concerten zu geben, ohne einen leeren Saal zu befürchten.

Gleich nach Beendigung unserer Winter-Concerte erfreuten uns zwey willkommene Gäste aus Dresden mit vier Extra-Concerten. Zuvörderst Signora Matilde Palazzesi, deren meisterlichem Gesange das Publicum sich seit Jahren zum Danke verpflichtet fühlt. Viele theatralische Leistungen der ausgezeichneten, mit einer reizenden Stimme versehenen Künstlerin erlaben noch in der Erinnerung und auch wir zählen uns unter ihre dankbaren Verehrer. Natürlich erwarb sich die treffliche Sängerin neue Anerkennung ihrer Meisterschaft durch

den Vortrag folgender Stücke: einer oft gesungenen Arie Zingarelli's: „Ombra adorata," eines Duetts aus Matilde di Schabran (vorgetragen mit Herrn Schuster), einer Arie von Pär aus Griselda und der gleichfalls viel verbrauchten Variationen von Rode. Bey allem Genusse, den der Abend auch wirklich gewährte, bey dem lebhaftesten Applaus, mit welchem die Künstlerin schon vor ihrem Gesange beym Auftreten geehrt wurde, erhebt man doch allgemein das zweyte Concert weit über das erste. In diesem soll ein wahrer Enthusiasmus sich aller Hörer bemeistert haben: und gerade in diesem Concerte waren wir nicht, was wir um so mehr bedauern, da wir eine neue Bekanntschaft an dem Violinisten Hrn. Schubert gemacht hätten, der sich mit Hrn. Kummer, dem trefflichen Violoncellisten aus Dresden, ganz vorzüglich in einem Duo, meisterlich erwiesen haben soll.

Darauf erfreute uns am 20sten und 26sten May die nicht minder geschätzte Künstlerin Signora Adelaide Schiasetti. Sie liess uns nicht allein von Neuem ihren höchst gebildeten Geschmack und verstandreichen Gebrauch aller ihr eigenen Kunstmittel bewundern, sondern schaffte uns auch durch ihre Begleiter vielfach erwünschten Genuss. Hr. Vestri ergötzte uns im ersten Concerte durch vortrefflich gelungenen Gesang und Hr. Zezi gewann sich im zweyten verdiente Huldigungen. Die Stimmen beyder Bassisten sind verschieden, aber beyde schön. Zu einer genauern Beschreibung haben wir Beyde nicht genug gehört: doch hat Hrn. Zezi's Gesang noch mehr Ton und Einnehmendes. Mad. Pirscher, deren herrliche Stimme von den Folgen ihrer Standes- und Namens-Veränderung nicht das Geringste gelitten hat, und Fräulein Henriette Grabau, ferner die Herren Schrader und Pögner (Theatersänger) unterstützten erwünscht. Ganz besonders verherrlichte Hr. Rolla, Concertmeister in Dresden, diese Abende durch sein wahrhaft meisterliches Violinspiel ungemein. Vor Allem war der zweyte Abend ein recht eigentliches Musikfest einer eben so zahlreichen, als gewählten, lebhaft erfreuten Versammlung.

Nicht minder wurde das von unserm Musikdirector Hrn. Pohlenz in der Universitätskirche veranstaltete, meist von der Singakademie und mehren geehrten Dilettanten sehr schön gesungene geistliche Concert mit Freuden aufgenommen und zahlreich besucht. Es wurde aber auch Haydn's Schöpfung gegeben, ein Werk, das seine Kraft und Schönheit immer von Neuem geltend zu machen weiss, ein Werk, das unser Publicum zu seiner Ehre sehr hoch hält. Die Ausführung war im Ganzen sehr gelungen. Einen Theil der Tenor-Partie sang der bekannte Tenorist, Hr. Vetter aus Darmstadt, dessen schöne Stimme ganz vorzüglich in der Kirche sich ausnimmt. Er hat uns noch mit mehren Gastrollen auf unserm Königl. Sächs. Theater erfreut. Am letzten May ist es geschlossen worden und hat aufgehört. Das Schauspielhaus ist an Hrn. Ringelhard, bisher in Cöln, verpachtet worden. Man rühmt den Mann als einen guten Director. Wir werden sehen, wie sich die Dinge gestalten. Den Sommer über haben wir diessmal kein Theater. Erst in der zweyten Hälfte des August soll die Bühne wieder eröffnet werden. Extra-Concerte sind in der Regel den Sommer über auch nicht; sie würden auch nicht sonderlich gedeihen, denn Bäder, Landhäuser und Reisen nehmen den Sommer-Concerten die Hörer: also haben unsere Musiker ziemlich ein Vierteljahr lang gute Zeit, das heisst schlechte Einnahme. Wenn sich Manche nicht durch Garten-Concerte, die öfter ganz ausgezeichnet sind, etwas schafften: so würde es in solchen Fällen für diejenigen, die nicht durch Unterricht einen Erwerb haben, nicht zum Besten stehen. Man ist daher, wie wir aus gutem, zuverlässigem Munde wissen, darauf bedacht, zum Besten der Orchester-Mitglieder bestmögliche Einrichtungen zu treffen, die nur freylich nicht sogleich zu Stande gebracht sind.

Das Ehrendenkmal, was unserm höchst verdienten Hiller in den schönen Anlagen unserer Stadt vor der Thomasschule gesetzt werden soll, ist nun so gut wie vollendet; der Künstler, ein geborner Leipziger, ein noch sehr junger, überaus geschickter und Ausserordentliches versprechender Mann, der sich schon durch dieses sein erstes öffentliches Kunstwerk für seine Vaterstadt Dank und Ruhm verdienen wird, Hr. Friedrich Funk, hat nur noch die letzte Hand anzulegen. Der Grund für dieses Monument ist vor einem Monate bereits gemauert und das verdeckende Gerüste reizt die Aufmerksamkeit der Spaziergänger. Die würdige, nun bejahrte, aber immer noch als Lehrerin des Gesanges in Prag thätige Dame Battka, eine der vorzüglichen Schülerinnen des vielfach und nützlich thätigen Cantors, unsers hoher Ehre werthen Hiller's, hat aus regem Dankbarkeitsgefühle gegen ihren väterlichen Wohlthäter die Idee und die Kosten zur Ausführung desselben gegeben und die

Anstrengungen und Opfer, die dazu nöthig wurden, sich selbst als Freuden angerechnet. Ein solches Beyspiel verdient Aufzeichnung und alle Hochachtung. Ueber das Denkmal selbst und über das Fest, das bey der Enthüllung des Denkmals nächstens gefeyert werden wird, dürfen unsere Blätter nicht schweigen.

Zelter's Gedächtnissfeyer

wurde von der hiesigen Singakademie in ihrem eigenen Local am 7ten Juny d. J. in den Abendstunden von 6 bis 8 Uhr so simnig als würdevoll begangen. Sämmtliche Mitglieder der Akademie bildeten einen, durch seine Stärke imponirenden Chor, welchem sich ausgezeichnete Gesang-Talente in den Solostimmen, nebst der philharmonischen Gesellschaft und den nöthigen Instrumental-Musikern anschlossen. Vor dem Amphitheater, auf welchem sich das Gesang- und Orchesterpersonal befand, stand Zelter's Buste auf einer Erhöhung, von Blumen umgeben, den Ernst der Feyer mit der Anmuth schmückend.

Um sich den Geist des verewigten Meisters lebendig zu vergegenwärtigen, waren drey seiner vorzüglichsten, ihm selbst werthen Vocal-Compositionen für die Singakademie passend gewählt, nämlich:

1) Choral von Martin Luther: „Ein' feste Burg ist unser Gott," der erste Vers in mächtigem Tutti, die zweyte und dritte Strophe als kräftiges Bass-Solo, die letzte wieder für den Chor behandelt.

2) Tenebrae von Zelter, ein treffliches, tiefempfundenes und eigenthümlich durchgeführtes Gesangstück a Capella, wie auch

3) die schon bekanntere, einfach klare, doch sehr kunstreich fugirte Motette: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kleine Zeit" u. s. w. besonders am Schlusse, bey dem „Hallelujah, Amen" sich schwungvoll erhebend.

Diesen Gesängen ohne Instrumentalbegleitung folgte das von Zelter selbst hoch verehrte Requiem von Mozart, welches der Entschlafene noch vor wenig Monden, zu Ehren des verstorbenen Directors Eduard Ritz, selbst aufführte; nicht ahnend, dass schon so bald darauf diese Himmelsklänge seinen Manen nachtönen würden! — Die Ausführung des wunderbar tief empfundenen Meisterwerks übertraf, was die Chöre betrifft, noch die gespannteste Erwartung. Solche Kraft mit so tiefem Ausdrucke verbunden, die höchste Präcision bey gebildetem, charaktervollem Vortrage, dürften wenige Gesang-Vereine darlegen können. Die Wirkung war erschütternd, rührend, ganz das Gefühl des Hörers in Anspruch nehmend. Die Soli wurden von ausgezeichneten Künstlern und Dilettanten grösstentheils sehr befriedigend ausgeführt, vorzüglich das Tuba mirum, Mors stupebit u. s. w., Recordare und Benedictus. Die Orchesterbegleitung griff feurig und energisch ein, und liess nur theilweise, wie z. B. im Benedictus, mehr Sicherheit des Eintretens und Ruhe der Bewegung wünschen, welche bey manchen Stellen, z. B. im Confutatis, dagegen noch mehr inneres Leben hätte zeigen können. Dennoch war der Erfolg im Ganzen sehr gelungen. Der thätige Gehulfe des verewigten Zelter seit einer Reihe von Jahren, der allgemein hochgeachtete Musikdirector Rungenhagen, leitete die Aufführung des Requiems, mit Beyhulfe des jetzigen tuchtigen Dirigenten der philharmonischen Gesellschaft, Concertmeisters Heuning.

Die Einlasskarten zu dieser erhebenden Feyer waren von den Vorstehern der Singakademie an die Mitglieder und sonstige, theilnehmende Kunstfreunde unentgeltlich vertheilt worden, wie auch die Texte zu den Gesängen. Die Singakademie zeigte auch durch diese Aufführung, auf welcher Stufe geistig edler Ausbildung der wackere, dreyssigjährige Führer diess Institut — Fasch's fortlebendes Denkmal — zurückgelassen hat.

Mögen würdige Nachfolger diesen Verein in gleichem Geiste fortführen: das wahrhaft Grosse und Schöne in der erhabenen Tonkunst zu erhalten und dem Ungeschmacke kräftig entgegenzuwirken.

Durch Einigkeit und ächten Kunstsinn der zahlreichen Mitglieder des Vereins ist diess Ziel nur festzuhalten. Dann werden Fasch und Zelter die schützenden Hausgötter des neuweihten Heiligthums der heiligen Caecilia bleiben, und ihr Andenken durch die That, segensreich für die Kunst, wahrhaft geehrt werden.

Berlin, den 9ten Juny 1832.

J. P. Schmidt.

Musikalisches Institut des Herrn Aloys Schmitt in Frankfurt am Main.

Der längst allen Freunden unserer Kunst rühmlich bekannte Componist und Pianoforte-Virtuos, Hr. Aloys Schmitt hat seit einiger Zeit in Frankfurt

a. M. eine Schule errichtet, in welcher das Klavierspiel und die Composition gelehrt werden, von der man schon im Voraus bey der Erfahrung und Liebe des Unternehmers etwas Tüchtiges erwarten durfte. Die Erwartung hat sich auch schon bewährt durch mehre aus der Anstalt bereits hervorgegangene wackere Componisten und Pianofortespieler, z. B. seines Bruders Jacob Schmitt, der sich jetzt, so viel uns bekannt ist, in Hamburg aufhält. Da sich nun Hr. Aloys Schmitt die freye Stadt Frankfurt zum immerwährenden Aufenthaltsorte wählte und fest entschlossen ist, sich von jetzt an dem Geschäfte musikalischer Bildung ungetheilt und ohne alle Unterbrechung zu widmen: so lässt sich von des Meisters vieljähriger Erfahrung, ausgebildeter Kenntniss und tüchtiger, vielleicht (wir sagen es auf das Zeugniss Unterrichteter) ganz neuer Methode in möglichst kurzer Zeit Bedeutendes hoffen. Für halbjährigen Unterricht ist das Honorar auf 20 Carolin gesetzt, wofür jeder Zögling täglichen Unterricht geniessen kann, sobald er nur seine Aufgabe gehührend gefertigt hat. Für Wohnung und möglichst wohlfeilen Unterhalt in der Nähe des Meisters ist gleichfalls gesorgt und der Character, so wie das Versprechen des Unternehmers sichern den Antheilnehmenden zu, dass sie im tüchtigen Lehrer zugleich einen väterlichen Freund und Rathgeber besitzen. Wie viel auf erfahrenen Unterricht eines gründlichen Meisters und auf unterhaltenen Wetteifer mehrer Zöglinge ankommt, weiss Jeder. Wir glauben daher durch weitere Bekanntmachung dieses ohne allen Zweifel vortrefflichen Instituts etwas zu thun, was Vielen nicht blos als Neuigkeit willkommen seyn wird.

Wir freuen uns, aus den ersten Quellen schöpfend, im Stande zu seyn, zugleich über den glücklichen Fortgang einer andern neuen Unterrichtsanstalt in der Schweiz etwas mittheilen zu können, einer Anstalt, die schon in ihrem Entstehen vor etwa einem Jahre dadurch besonders merkwürdig wurde, dass alle Behörden im Canton Bern, die katholische Geistlichkeit völlig mitgerechnet, dem lutherischen Unternehmer, Hrn. Fröbel, der bereits eine solche, noch jetzt lebhaft blühende Anstalt in Thüringen verpflegt, mit ungetheilter Freude auf das Wohlwollendste die Hand zur Ausführung boten. Hr. Schnyder von Wartensee, der längst bekannte Componist und gebildete Musiklehrer in Frankfurt a. M., dessen Oper „Fortunat“ vor einiger Zeit dort mit lebhaftem Beyfalle gegeben worden ist, hat sein reizend gelegenes Schloss Wartensee dazu eingeräumt und stellt fortwährend mit dem Institut in freundschaftlicher Verbindung, wie auch das Schweizer-Institut selbst mit dem thüringischen (bey Eisenach). Die Zöglinge schreiben sich gegenseitig und jubeln über Berg und Thal, wenn am Wartensee Briefe aus Teutschland einlaufen oder vom Wartensee auf der Wartburg gelesen werden. Künftig soll auch Musik-Unterricht dort eingeführt werden.

Kurze Anzeigen.

Spontini in Deutschland, oder unparteyische Würdigung seiner Leistungen während seines Aufenthalts daselbst in den letzten zehn Jahren. Leipzig, Steinacker und Hartknoch. 1830. gr. 8.

Das auf schönes Papier schön gedruckte Buch, das 114 Seiten zählt, ist uns erst in diesem Jahre zur Anzeige eingesendet worden. Man erkennt den Hauptinhalt desselben gleich auf der ersten Seite, wo es unter Anderm heisst: „Es ist das Schicksal grosser Männer, beneidet und angefeindet zu werden. Spontini hat desshalb neben glänzenden Triumphen in Deutschland die bittersten Kränkungen erfahren müssen, und erst mit seinem Tode werden seine Gegner völlig verstummen.“ (Noch sicherer nach ihrem Tode.) Der Leser soll jedoch keinen blinden Verehrer hier suchen, sondern auf eine besonnene Würdigung rechnen. Darauf wird berichtet, was Spontini schon früher geleistet, worin Manches vorkommt, was anziehend ist. Seine früheren Lebensverhältnisse werden erzählt, sämmtlich zum Lobe. S. 9 sehen wir Spontini in Berlin, wo der dortige Musikzustand, vorzüglich der Oper, seit 1732 durchgenommen wird; übersichtlich und im Ganzen gut: Einiges dem Zwecke gemäss. Der Verf. sieht in der Vestalin eine Jüngerschaft Gluck's, wie sie noch nicht dagewesen. S. 17 wird nun angezeigt, dass über Spontini als Componisten in Oper und Ballet, in Kammermusik, in Militär- und geistlicher Musik — dann als General-Musikdirector in eben diesen Hinsichten gesprochen werden soll. Die von E. T. A. Hoffmann in's Teutsche übersetzte und im dritten Acte umgearbeitete Oper Olympia wird klassisch genannt; Agnes von Hohenstaufen (S. 27) ein unsterbliches Werk u. s. w. Kurz das ganze Buch ist ein Panegyricus vom Anfange bis

zu Ende. Es ist uns angenehm gewesen zu sehen, wie der Verf. Alles wendet und zwar in einem sehr hübschen Style. Man wird wohlthun, wenn man diese Schrift mit den Schriften der Gegner Spontini's zusammenhält und gehörig vergleicht. Von des Componisten Lebensumständen findet man hier manches Wissenswerthe. Die beste Ansicht wird freylich ein Mann gewinnen, der mit unbefangenem Geiste die Hauptwerke des vielbesprochenen Tonsetzers hört und dann kritisch würdigt. Nur auf diesem Wege ist das Rechte zu treffen. Da wir aber Spontini's letzte Theaterwerke nicht kennen, so geschweigen wir unsere Zunge und wiederholen nur: Hier sein Panegyricus.

Rondeau pour l'Hautbois avec accomp. de deux Violons, Viola et Violoncelle, ou Pfte composé par Leopold Franke. Oeuv. 11. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Viol. 16 Gr., av. Pfte 12 Gr.

Die Hoboe läst sich in einem schönen, auch von zweckmässiger Begleitung gehobenen Recitativ ihrem Wesen angemessen hören, geht dann in ein kurzes Andante $\frac{4}{4}$, C dur über, das gesangvoll mit C moll wechselt und endlich schlicht nach E moll leitet, worin das Schluss-Allegretto $\frac{4}{4}$ freundlich durchgeführt, von den begleitenden Instrumenten erwünscht unterstützt, ein Musikstück beendet, das viele Freunde sich versprechen darf. Wir haben dergleichen kurze, in sich abgerundete, allgemein eingängliche und den Bläsern zugleich nutzliche Werkchen nicht zum Ueberfluss.

Dreyssig kleine und leichte Orgel-Vorspiele zu den bekanntesten Choral-Melodieen zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste für angehende Organisten componirt — von Heinr. Wilh. Stolze. Op. 22. 5te Sammlung der Orgelstücke. (Eigenth. des Verl.) Cölle, bey A. H. Oetling. Pr. 12 gGr.

Der Verf. hat sich bereits durch seine früheren von uns besprochenen Arbeiten für die Orgel einen ehrenvollen Platz unter den geschickten Orgel-Componisten erworben. Was er hier liefert, besagt der Titel genau, und wir sind der Ueberzeugung, dass das Gegebene seinen Zweck bestens erreichen wird.

Rondeau moderne composé pour le Pianof. — de C. F. Müller. Oeuv. 17.

Das Heftchen bringt, was der Titel bezeichnet, ein leicht ausführbares, gefälliges, in jeder Hinsicht modern gehaltenes Rondo, das, reinlich vorgetragen, erwünscht unterhalten wird. Der Verf. lebt als Componist und Musiklehrer in Berlin. Da kein Druckort und kein Verleger angegeben ist, wird es der Componist ohne Zweifel auf eigene Kosten haben drucken lassen. Es ist sehr schön ausgestattet. Wir wünschen dem Werkchen viele Käufer.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheinen bey uns mit Verlagsrecht:

F. Mendelssohn-Bartholdy, 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 19tes Werk.
— Ottetto für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Bässe. 20stes Werk.
— Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen, vom Componisten arrangirt.
— Ouverture zum Sommernachtstraum von Shakespeare, für grosses Orchester. Oeuv. 21.
— Rondeau brillant pour le Pianoforte avec Accomp. de l'Orchestre ou pour le Pianoforte seul. Oeuv. 22.

Leipsig, im Juny 1832.
Breitkopf und Härtel.

Bey den unterzeichneten Verlegern ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Leopoldine Blahetka Op. 33.

Erinnerungen an Holland, Fantasie und Variationen über holländische Volkslieder für das Pianoforte. 2 Fl. 50 Cts.

L. Plattner in Rotterdam.
F. Kistner in Leipzig.
C. Gerock und Comp. in London.

Druckfehler.

S. 419, Z. 20 von oben lies Curschmann statt Curschmann.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

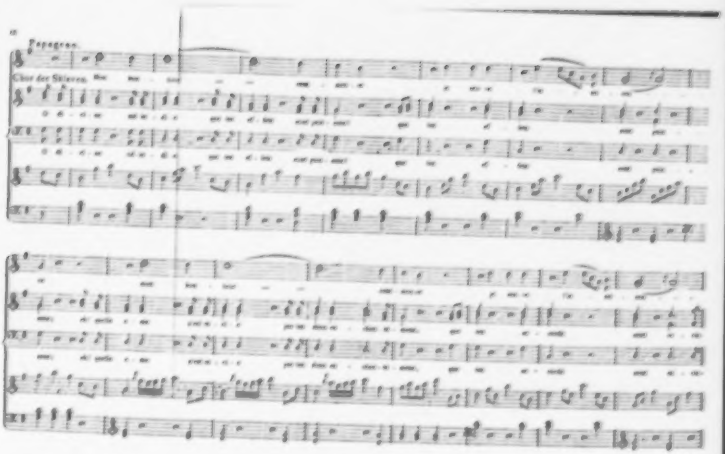
Chor der Sklaven

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten July. No. 27. 1832.

Recension.

Il Rinegato. Poesia di Romani, posta in musica la prima volta in Venezia col titolo: „I Saraceni in Sicilia“ nel 1828, *e di nuovo ricomposta interamente pel Teatro Reale di Dresda dal Cav. Morlacchi*, nel Marzo del 1832. Melodramma serio in IV parti.

Wenn wir bisher noch nie ausführlichen Bericht über irgend eines der theatralischen oder kirchlichen Werke des Hrn. Kapellmeisters und Ritters Franz Morlacchi erstatteten: so lag diess keineswegs an uns, sondern allein an Umständen, die wir nur mit Zudringlichkeit, die wir in allen Verhältnissen zu verschmähen gewohnt sind, hätten ändern können. Wir freuen uns um so mehr der angenehmen Gelegenheit, die Original-Partitur dieser italienisch ernsten Oper bey gehöriger Musse einsehen zu können, da die neue Bearbeitung des Werkes zugleich historische Bedeutsamkeit hat. Es ist die letzte grosse Oper, die von einem geschätzten italienischen Kapellmeister zu dem noch einzigen und letzten italienischen Theater in Teutschland für einen teutschen Hof gearbeitet und aufgeführt worden ist; denn die letzte in unserm Vaterlande noch blühende italienische Theater-Gesellschaft in unserm Dresden ist bekanntlich nun auch aufgelöst worden und hat Ende März des laufenden Jahres mit Mozart's Don Giovanni ihren Schwanengesang gesungen. Wäre es auch ein noch so ergiebiger und anregender Gegenstand, über den Einfluss italiener Musik auf teutsche und umgekehrt von den Zeiten der Entstehung italienischer Theater in Teutschland bis zur gegenwärtigen Katastrophe zu reden: so müssen wir hier dennoch gänzlich darauf verzichten, so ungern wir es thun. Dass aber der Kapellmeister M. ein eben so tüchtiger Führer, als die Sängergesellschaft eine der vorzüglichsten ist, und dass wir auch hier in Leipzig ihren trefflichen Leistungen viele Freuden verdanken, soll nicht übergangen werden.

Die in Rede stehende Oper wurde wiederholt und mit Beyfall in Dresden gegeben unter der Leitung des Componisten mit folgender Besetzung: Teodoto, Exarch von Sicilien, gesungen von Herrn Zezi (Bass); Selene, seine Tochter, von Fräulein Palazzesi; Niceto, Officier, von Herrn Vestri (Bass); Lucezio, Senator von Catania, von Herrn Mollo (Tenor); Eufemio, Anführer der Sarazenen unter dem Namen Hassan, von Fräulein Schiassetti (Mezzo-Sopran) und Alamir, ein junger Sarazen, von Fräulein Fürst (Alt).

Eine eigentliche Ouverture fehlt dem jetzigen italienischen Geschmacke gemäss. Die Introduction, in welcher wir uns in den Saal des öffentlichen Palastes von Catania versetzt sehen, drückt vermittelst des Orchesters das Toben einer noch fernen Schlacht aus. Die Senatoren sind in einzelnen Gruppen auf der Bühne verstreut. Alle voll Unruhe. Nach wenigen Einleitungs-Takten (♯, *D dur, Maestoso*) der Blasinstrumente heben die Violinen *p.* tremulirend zu Triolenbewegungen des Basses und zu hineingeworfenen Accordklängen der Bläser ein All. ♯ an; mit dem eilften Tacte setzen die Trompeten der türkischen Bande auf dem Theater in a ein und mit dem zwölften singt der Männerchor: Ascoltate! Risuona più forte lo squillar delle trombe frementi. Auf die Tenore folgt der Chor der Bässe mit verstärkter Instrumentation, denn die Schlacht nähert sich den Mauern der Stadt; darauf wird der Chor dreystimmig. Bald geht der bewegte Eingangssatz in All. ♯, worin sich der Chor vierstimmig vernehmen lässt. Die Stimmenführung der Chöre ist gemischt, zuweilen drey- und zweystimmig, zuweilen unisono hineinschlagend, wie das jetzt Gebrauch ist. Alles kurz, melodisch, effectvoll

instrumentirt und nicht zu stark. Der Officier Niceto (F dur, dann Moll) berichtet, dass sie geschlagen sind und dass kein Weg zur Rettung der Stadt übrig ist, als den Hassan's Gesandter dem Senate eben eröffnen wird. Nachdem im kurzen dreystimmigen Chore die Versammelten zu ihrem Gott um Rettung flehetten, verkünden die Trompeten der Bande mit ihren übrigen Instrumenten die Ankunft des Gesandten. Der Senatoren Klage und die ganze Scene geht frisch vorwärts und muss von gut theatralischer Wirkung seyn. Alles fasst sich leicht, Orchester und Bande sind zweckmässig verwendet und die Harmonie ist reicher, als man sie in italienischen Opern, besonders jetzt, zu sehen oder zu hören gewohnt ist. Entspricht die Führung der Gesangstimmen nicht überall unseren Anforderungen, wie wir schon andeuteten, so haben wir nur hinzuzufügen, dass man es jetzt nicht mehr damit so genau nimmt und dass auch nicht wenige teutsche Opern-Componisten sich nicht im Geringsten daran kehren. Wenn wir dessenungeachtet beym alten guten Gesetze verharren, so thun wir das nicht für heute und morgen, immer aber um einer nähern Ueberlegung willen. No. 2. Alamir, der saracenische junge Gesandte, beklagt im schönen Recitativ das Unglück der Stadt und verkündet Hassan's Schonung, wenn sie seinem Wunsche sich fügen wollen. Der Chor bespricht sich mit ihm im Maestoso $\frac{4}{4}$. Hassan verlangt Selenen für das Leben der Bürger. Lucerio berichtet, dass sie schon fünf Jahre lang im Kloster krank verweile. Der Chor (unisono), gut begleitet, will eher unter den Trümmern der Stadt sein Grab finden. Allegro. Alamir, unwillig, mahnt zu schneller Ueberlegung des fruchtlosen Entschlusses. Der bravourmässige Gesang geht bald in A dur (Maestoso) mit geschickter Bewegung in der Instrumentation. Der Chor schliesst den Satz mit Nein! und führt All. C dur, $\frac{4}{4}$, fort: „Eher sterben!“ Das Volk bittet eine Stunde Bedenkzeit. Alamir sucht sie zu gewinnen. Sie verharren bey ihrer Weigerung. Und Alamir (H moll): „Ueber Leichen der Kinder und Greise, schuldlos jammernd gefallen, eilt Hassan zu Selenen.“ Des Gesanges Melodie ist ganz italienisch: der Teutsche wünscht hier Anderes. Auch sind uns Ziehungen der letzten Sylbe, wie folgende, nie willkommen:

Die beyden Chöre, jeder im unisono, also zweystimmig, singen vom Schutze des Höchsten zu Alamir's vorigen Worten. In der Folge wird der Chor mehrstimmig. Die nicht übermässigen Ausweichungen sind wirksam. Alamir geht ab unter marschmässig leichter Begleitung des Orchesters. No. 3. Recitativ. Lucerio und Niceto beleben den Entschluss und sind verwundert, warum wohl der Saracenen auf Selenen bestehe, um deren Versagung schon Messina gebüsst habe. Niceto erzählt, das Gerücht mache Hassan zu einem verbannten Sicilianer, worüber Lucerio stutzt. Man vernimmt Volksgeiße und rathet zur Eile. — Man sieht, die Dichtung oder die Erzählung der Sage, die ungefähr in's Jahr 825 gesetzt wird, ist bis hieher etwas breit, was in der Einleitungs-Scene gerade am geflissentlichsten vermieden werden muss. Der Componist hat wohlgethan, dass er, nur Etliches abgerechnet, möglichst damit vorübereilte. Es hat das seine besonderen Schwierigkeiten.

Im All. $\frac{4}{4}$, G dur, hört man ferne Volksstimmen: „Zum Tempel!“ Rauschend drücken die Instrumente das Wogen und Treiben der Menge aus. Man sieht einen freyen Platz in Catania; im Hintergrunde das Hospiz, wohin Selene flüchtete. Das Volk stürmt hieher. Innerhalb des Klosters vernimmt man fernes Chorgeschrey: „Sie gehe! Das Vaterland fordert es! Sie sey uns eine neue Judith!“ Ganz kurz und italienisch. Der Exarch tritt auf und singt sein Unglück. Zwischen sein lebhaftes Recitativ singt der Chor sein Vorigen: „Andrè Selene?“ Das bringt den Gezingsteten vollends ausser sich. Man verkündet endlich in der fünfte Scene dem Volke Teodoto's Einwilligung. Er nennt es ein hohes Beyspiel. Die Cavatine mit dem Chore entbehrt des hier erforderlichen Charakters. Das Maestoso cantabile ist eher an seiner Stelle, wenigstens völlig wirksam und italienisch angemessen. Im Allegretto $\frac{2}{4}$ wiederholt er seinen Entschluss, dem Vaterlande das Opfer zu bringen, ohne sich vom Chore abwendig machen zu lassen. Eine unnöthige Verlängerung des Dichters, deren Musik in ganz leichten Weisen erklingt, die jedoch durch zweckmässige Instrumentation gehoben werden.

No. 6. Selene, weiss gekleidet und mit Blumen bekränzt, tritt aus dem Hospiz. Der Vater eilt ihr entgegen. Die Recitative sind schön. Vor dem Duett geht ein angenehm instrumentirtes Andantino grazioso, worin sie ihren Schwur: „Tod dem Zerstörer Messinas“ zu halten verspricht. Das Duett,

All. maestoso, C dur: ein Bravourstück. Im All. moderato fragt der Vater, was sie sonst noch geschworen. Bey den Worten: Oh Ciel! non basta? (Himmel! mehr noch?) ist die Ausweichung schön. Er erinnert sie an den Schwur der Nonne. Sie will sich selbst morden, wenn sie nicht Kraft haben sollte, den ersten Schwur zu halten. Freudig übergibt er ihr den Dolch und sie erbittet sich seinen Segen. Larghetto affettuoso, $\frac{3}{4}$, F dur, worin Beyde den Himmel um Erhaltung der Ehre und des Lebens anflehen. Wohlklingend und anmuthig. All. grazioso, $\frac{2}{4}$, C dur. Das Volk steigt die Stufen herab unter Glockengeläut (Triangel und Banda) während einer religiösen Musik und die Mädchen bringen Palmen und Kränze: „Vieni fra gl'inni, e i cantici, vieni, donzella eletta." Eine sehr muntere Musik. Man würde einen Missgriff thun, wenn man religiös im nordisch-teutschen Sinne nehmen wollte. In gleich leichten Weisen singt Selene mit dem Vater. Nach einem Tacte rallentando ist der Abschied, und der Schmerz, sie vielleicht zum letzten Male zu sehen, mit einigen Tacten Largo modificirt. Dennoch bittet sie im Allegretto affettuoso $\frac{3}{4}$, C dur, den Vater, seine Thränen zu stillen und verspricht, sich seiner werth zu zeigen. Dess tröstet er sich. Alles italienisch freundlich. Des Vaters gleicher Gesang wird in As dur verlegt, in welchen der Chor auf beliebte Weise hineinschlägt: „Vieni; compila gran vendetta, che il cielo a te fidò." Die Vorzeichnung hebt sich in C dur; der Abschied wiederholt sich u. s. f., und der Chor mischt sich lebhaft und munter unter die vorherrschenden Solostimmen. Selene geht durch die Menge, die sich in eine Prozession ordnet, nach dem Sarazenenlager.

2ter Act. Eufemio's Zelt. Nach kurzer Einleitung singt der Held (Mezzo-Sopran) im wirksamen Recitative seine Ungeduld und fühlt sein Gewissen beschwert. Im Larghetto $\frac{3}{4}$ gedenkt er seines frühern, in Liebe unschuldigen Zustandes und beklagt die finstere Nacht, die ihn jetzt umgarnt. Alles in italischer Weise, nur mehr modulirend, als dort gewöhnlich. Er ermannt sich im All. $\frac{2}{4}$, wünscht seinem harten Feinde den Untergang und ruft zu den Waffen. Auf seinen Wink öffnet sich das Zelt. Man sieht einen Theil des Sarazenenheeres und Catania's Mauern. Auf dem Theater lässt sich die Banda im einfachen, kriegerisch rhythmischen Accorde zwischen dem Orchester vernehmen und das All. marziale $\frac{4}{4}$ ist gleichfalls italisch wirksam. Dabey scheint uns jedoch der Uebergang in D dur zu lange und zu monoton herbeygeführt. Der Chor wünscht, der Held möge seine Schritte beflügeln, wesshalb er uns für diese Scene durch die Zwischenspiele des Orchesters zu abgebrochen und matt erscheint, bis er in Es dur übergeht mit vollkriegerischer Begleitung. Die ganze Scene arbeitet auf Effect und ist darum zu lang gehalten. Schon beschickt er Zurüstungen zum Sturme der Stadt (Recitativ), als man vom Thurme das weisse Fähnlein, das Zeichen des Waffenstillstandes, erblickt. Mit Alamir naht verschleyert die Jungfrau. „O Freude! Sie ist es!" Freude und Schmerz durchdringen diese Scene. Selene will ihn morden. Er bietet selbst sein Herz. Sie vermag es nicht und unter Qualen des Gewissens gesteht sie ihm ihre Liebe und Beyde singen überwältigt von Lust. Das Largo $\frac{3}{4}$ ist vorzüglich angenehm, durchaus schön gesungen, obgleich nicht tief. Das Letzte versteht sich, wenn von italischer Opernmusik die Rede ist, von selbst. Man fühlt in Italien anders, als wir. Wo man Gemüthliches, teutsch Empfundenes in der Regel belächelt (und wir sagen das nicht zum Spott, nicht einmal geradezu tadelnd und wünschen gleiche Billigkeit der Südländer), da muss das äusserlich Reizvolle den Vorzug behaupten. Und in der That, die beyden letzten Sätze sind sehr lebhaft.

Im folgenden Recitativ meldet Alamir Abgesandte der Stadt. Selene zittert; Eufemio tröstet und verspricht Abzug. Damit sind die Emirn unzufrieden. Ihr Chor, wenn auch Zwey- und Dreystimmiges in einem Rhythmus wechselt, ist lebendig, eigen und muss trefflich wirken.

Finale. Teodoto ist besorgt des Schwures der Tochter wegen, ob sie auch Kraft habe: Niceto und Lucerio suchen zu beruhigen. Im All. $\frac{4}{4}$, A moll, beginnt die Banda eine marschähnliche Musik unisono, vom Orchester nachgeahmt, unter welcher Sclaven und Sclavinnen den Altar mit Blumengewinden umkränzen. Es naht Eufemio's Gefolg. Der Exarch singt bange Ahnung. Ein einfacher Chor singt in der Ferne von Hymens Fackel. Der Exarch erschrickt; Niceto mahnt zu schweigen. Der Chor wiederholt seinen Festgesang, worin Selene genannt wird. Die Genossen suchen den bestürzten Exarchen zu beruhigen. Eufemio naht mit Selenen, die Banda wird laut. Teodoto erkennt Eufemio's Stimme und nähert sich, ihm seinen Hass singend. Gleicher Weise entgegnet Eufemio, alle Schuld auf jenes blinden Zorn werfend. Dazwischen Selenens Angst.

Bey Eufemio's Versicherung, dass ihn Selene liebt, wird es Allegro. Teodoto schilt ihn unsinnig und Selene, aufgefordert, bekennt. Die vom Dichter zu lang gehaltene Scene geht dennoch rasch und frisch vorwärts. Im Largo, $\frac{3}{4}$, As dur, lässt der erzürnte Vater seine Vorwürfe hören, Selene bittet und Alamir räthet dem Eufemio vergebens, Selenen zu entlassen, da die Emirn zürnen. Der Gesang ist canonartig und bey gutem Vortrage gewiss sehr wirksam. All. $\frac{4}{4}$, C dur: Den Dolch will Teodoto zurück, Selene gibt ihn. Der Vater ist entschlossen, sein Kind zu morden und wird zurückgehalten. Sie selbst verlangt den Tod. Eufemio befiehlt, den Wüthenden zu entfernen, ehe ihn sein Zorn trifft: Selene eilt zum Vater; Eufemio entreisst sie von des Vaters Seite und Teodoto schwört, Einer von Beyden muss fallen. Krieg verlangen Alle. Schwer trennt sich Teodoto von der zurückgehaltenen Tochter. Der Chor und die Uebrigen schliessen mit effectvollem Gesange, vom lebhaften Orchester unterstützt und durch Zwischengesänge, besonders Selenens, gehoben.

Dritter Act. Catania ist von den Sarazenen erstürmt, besetzt und zum Theil eingeäschert. Die Musik drückt die Schrecken des Augenblicks aus. Verfolgte Bürger suchen sich zu retten. All. feroce, $\frac{4}{4}$, H moll. Mit dem 28sten Tacte erklingt, von der Banda begleitet, der Siegesgesang der Sarazenen in D dur, wild und gut. Darauf im All. agitato, $\frac{4}{4}$, E moll erblicken wir den abermals geschlagenen Teodoto, der seinen Kummer in den Flammen der unglücklichen Stadt mit sich selbst vernichten will. Eufemio kommt zur rechten Zeit, hält ihn zurück und will ihn retten vor der Wuth seiner Krieger. Teodoto hingegen tritt mit Zorn und trotziger Entrüstung gegen ihn auf und hält dem Sieger sein Vergehen so lange und so stark vor, dass ein wahrhafter Türke sonder Zweifel die Geduld verloren haben würde: Eufemio aber, nur zur höchsten Leidenschaft entflammt, wenn Selenens Verlust oder Gewinn der Preis ist, empfindet Gewissensbisse und zittert. Nach dem Recitativ All. moderato, $\frac{4}{4}$, A dur, Duett: „Trema, trema!“ worauf Eufemio so erwiedert:

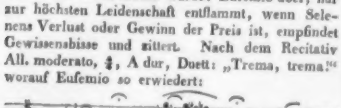

Darauf in A moll gehend und auf C (in C dur) aushaltend wird zu den Worten: „Se mai fia che tel rammenti sentirai di me pietà“ — in As dur moduliert. Das unbezwingliche Gemüth des Exarchen hat kein Mitleid, nur Rath, sich dem Himmel wiederzugeben. Und als Eufemio Selenen seinen Himmel nennt, entbrennt jenes Zorn auf's Neue. Nach vielfachen Modulationen und kurzem Zwischenrecitativ überwindet sich der Mann im Larghetto, $\frac{3}{4}$, Des dur, um seine Tochter und um die Wiederkehr des Renegaten zum Glauben zu bitten. Auch nach Eufemio's klagend sanfter Verneinung wiederholt Teodoto seinen sanften Spruch. Erst als er den Jüngling unwandelbar fest sieht, kehrt sein Zorn wieder, worauf Eufemio singt:

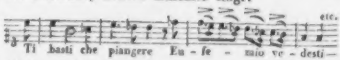

Die lange Bekehrungs-Scene wird durch wilde Stimmen von innen heraus tönend unterbrochen: „Suenati sian tutti, disperti, distrutti.“ Die Stimmen sind aber für diesen Fall zu einig: sie singen unisono. Vergebens mahnt Eufemio zur Flucht. Teodoto will lieber den Tod. Die Emirn treten auf und im unisono moduliert der Gesang *ff.* in D dur u. s. w. Endlich erklärt Eufemio den Hartnäckigen für seinen Gefangenen. Und noch immer trotzt Teodoto, ja er höhnt endlich. Man bemerke die Art seines Gesanges:

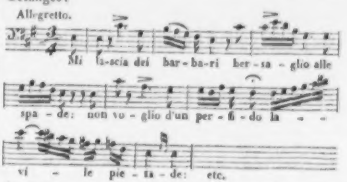

Auch die Begleitung ist Rossini-artig. Eufemio bleibt dennoch ruhig und sendet ihn zum Lager. Darob zürnen ihm die Emirn alle im heftigen unisono. Er trotzt ihrem Unwillen und befiehlt Entfernung. Der Schluss ist in der angegebenen Art wirksam. Doch würde sich der Effect noch steigern, wenn dieser Schluss weniger ausgesponnen wäre.

Die Scene ändert sich. Wir sehen uns in Eufemio's Zelt versetzt, wo Selene bewacht wird. Es ist Nacht. Kerzenerleuchtung. Selenens Recitativ

wird nur von Streichinstrumenten mit einem Largo eingeleitet, das ganz den Character eines religioso trägt, als hätte die Noth des Vaterlandes die fromme Seele in Gebet versenkt, dessen letzte Seufzer in Ergebung eben nachklingen. Die Einleitung ist sinnig. Dagegen heben die Töne des Recitatives: „Oh! qual terribil notte di rimorso d'orror!“ zu gewöhnlich an, zu leichtfertig melodisch; in der Folge wird es angemessener, nämlich dem Character, der Situation: denn eingänglich, gefällig und durchaus schön declamirt sind alle Recitative. Alamir führt mit Wache den Teodoto und Niceto in das Zelt. Selene fleht den harten Vater um Mitleid an. Sie möchte ihr Vergehen mit dem Tode büssen. Darauf baut Alamir seinen Plan: er erbietet sich, den drey Gefangenen zur Freyheit zu verhelfen, weil er in der Entfernung Selenens das einzige Mittel sieht, seinen geliebten Eufemio vom Zorne der Emirn zu retten. Entschlossen wirft sich Selene in des Vaters Arme. Im Quartett All. molto moderato, $\frac{4}{4}$, B dur, trägt Alamir seinen Rettungsplan in gefällig italischer Melodie vor. Die Drey rühmen seinen Edelmuth und fragen nach sicherm Wege, den er ihnen verspricht. Vorzüglich verstärken hier die Fagotte der Sänger Melodie, deren Wiederkehr von Flöten und Clarinetten geschmückt wird. Als nun der Weg angetreten werden soll, bricht Selenen's Schmerz durch; sie zittert, zögert, der Leiden Eufemio's gedenkend; bringt dann, sich aufraffend, im Allegretto animato, $\frac{4}{4}$, ihre Liebe zum Opfer und Alle vereinen sich, den Himmel um glückliches Gelingen anzuflehen. Der Gesang ist in der Allen bekannten geschmückten Art wirksam gehalten. — Die folgende Scene füllt Eufemio, der von der entgegengesetzten Seite in sein Zelt tritt. Sein Inneres ist voll Unruhe. Die Leiden Siciliens will er enden: nur Selenen lassen will er nicht. Die Qual der Ungewissheit, ob sie auch die blutige Hand des Vaterlandverderbers nicht verwirft, wächst. Das Andantino espressivo, $\frac{3}{4}$, wird von einem Solo-Violoncell und einer Solo-Violine verziert, unterbrochen von kurzem Recitativ. Es hat sehr angenehme Musik, die aber auf das der Situation Angemessene nicht besondere Rücksicht nimmt. — Die immer zahlreicher nahenden Emirn fordern im Chore Selenens Haupt. Auch von Innen hört man gleiches Ansinnen. Eufemio widerstrebt, droht, verwünscht den unsel'gen Tag, an welchem er sich ihnen hingab. Die Erhitzten beschliessen des Lästerers Mord. Alamir eilt herbey, verkündend, dass die Sclavin nicht mehr im Lager sey und verschweigt dem Eufemio den Hergang der Sache so wenig, als den Grund. Die ganze Verhandlung geht so schnell als möglich vorüber. Eufemio vergibt dem Theuern, der nur aus Freundschaft ihm solche Wunden schlug, im All. con fuoco, $\frac{4}{4}$, B dur — und fällt dann in seine alte Wuth zurück; Selenens Versagung soll an dem heuchlerischen Teodoto und an ganz Sicilien gerächt werden. Alles in herrschend italischer Gesangweise. Damit sind Alle sehr wohl zufrieden und ihre Freude wird laut über den ihnen wieder zurückgegebenen Helden. In Leidenschaft will er sie zum Kampfe führen. Sie fallen vor ihm nieder und bitten um neue Liebe. Ganz Krieger ist jetzt Eufemio und stürmt im All. con fuoco, $\frac{4}{4}$, E dur, von mancherley Soloinstrumenten, namentlich der Violine und dem Violoncelle ausgeschmückt, im Coloraturen-Marsche mit hinzutretendem Chore den Muth auf. Nur gegen das Ende singt er für sich: „O könnt' ich diese Liebe doch so in mir erlöschen!“ Die Gefühle der Rache gewinnen jedoch sogleich wieder die Oberhand und mit Coloraturen, Soloinstrumenten und Chor bewegt es sich lebhaft bis an's Ende.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Der Maybericht wird in Bezug auf tonkünstlerisches Interesse nicht eben sehr reichhaltig ausfallen, wenn auch der Wonnemond uns nicht den Reiz der frisch erblühenden Natur geniessen liess, da Stürme und fast durchgängig kühle Lüfte wenigstens die Abende ungeniessbar machten. Musikalisch interessant war zuvörderst die am 2ten May in der Marienkirche zu wohlthätigem Zwecke veranstaltete Gesang- und Orgelmusik. Der erste Theil enthielt: 1) eine Einleitung und Fuge für die Orgel, von Herrn Grell mit contrapunctischer Gewandtheit gesetzt und fertig gespielt; 2) eine von Hrn. A. W. Bach componirte Motette nebst Choral, von angemessener Wirkung; 3) Arie aus Händel's *Messias*, von Hrn. Nauenburg kräftig gesungen, ohne Instrumentalbegleitung indess weniger wirksam; 4) Agnus Dei, Alt-Solo mit Chor von Rungenhagen, von Mad. Türrschmidt innig vorgetragen, ein einfach würdiges, reich modulirendes Kirchenstück; 5) Fuge von Mozart, auf der Orgel fertig gespielt von Hrn. K. A. Haupt;

6) Choral: „Herzlich thut mich verlangen," für die Posaune (von Hrn. Belcke sehr rein und discret geblasen) und die Orgel, feyerlich erhebend. Der zweyte Theil bestand 7) aus der chromatischen Phantasie von Joh. Seb. Bach, von Hrn. A. W. Bach auf der Orgel mit grosser Sicherheit gespielt; 8) Recitativ und Arie von A. W. Bach, von Fräulein von Schätzel schön vorgetragen; 9) ein achtstimmiges Solostück aus dem Miserere von Leonardo Leo: „Cor mundum crea," trefflich, nur zu kurz; 10) die von A. W. Bach recht gelungen componirte Klopstock'sche Ode: „Dem Unendlichen." Bey dieser Veranlassung ist zu bemerken, dass mit Unrecht C. F. Reichardt's und Naumann's Compositionen, z. B. Milton's Morgengesang, der 95ste Psalm u. s. w. ganz der Vergessenheit übergeben sind; 11) Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorn," für Posaune und Orgel, wie oben, nur mit etwas galanteren Variationen am Schlusse, um die seltene Fertigkeit des Posaunisten zu zeigen; 12) „Heilig" von C. Ph. Em. Bach, für drey Chöre von Zelter eingerichtet, ein für alle Zeiten grosses Meisterwerk. — Zunächst verdient ehrenvolle Erwähnung das am Busstage von dem Hrn. Generalmusikdir. Ritter Spontini höchst wirksam aufgeführte (gleichsam dramatische) Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems," von Gustav Nicolai gedichtet und von C. Löwe in Musik gesetzt. Die Dichtung ist reich an Phantasie und musikalisch wirksamen Situationen. Die Menge der handelnd, nicht erzählend, auftretenden Personen, wie der Gegenstand selbst, bringt eine Annäherung dieses interessanten, nur im Texte, wie in der Musik, zu langen Oratoriums an die ernste Oper unvermeidlich hervor. Der erfindungsreiche Componist ist dadurch gleichfalls genöthigt worden, den kirchlichen Styl der Musik mit dem dramatischen zu vermischen, was nun freylich dem Ganzen mehr Effect und Abwechslung gewährt, doch die Einheit des musikalischen Characters theilweise vermissen lässt, ohne dennoch ganz von einiger Einförmigkeit frey zu bleiben, wohin besonders die zu häufigen Gesänge der Israeliten gehören. Die fugirten Sätze erscheinen in diesem geistvollen, höchst achtbaren Werke weniger an ihrer Stelle, da das Ganze mehr dramatische Tendenz hat. Trefflich gelungen ist dem Componisten die Characteristik der Römer-Chöre, voll kecken Uebermuths und kriegerischer Haltung. Auch die damit contrastirende Schilderung des Wankelmuths und die Unruhe des jüdischen Volks ist treffend, nur etwas monoton durch Veranlassung öfterer Wiederholungen im Gedicht. Der Solo-Parthieen sind fast zu viele. Hier waren diese ausgezeichnet besetzt, nämlich: Agrippa: Herr Bader; Berenice: Fräul. v. Schätzel, vortrefflich in reiner Intonation ihrer anhaltend hoch liegenden, schwer modulirenden Partie, und im Ausdrucke; Hoherpriester: Hr. Zschiesche, in dem melodischen Gebete besonders ansprechend; Johannes von Giscala: Hr. Hoffmann; Simon und Eleazar: die Herren Blume und Wölfl; Josephus Flavius: Hr. Devrient d. j., im declamatorischen Ausdrucke ausgezeichnet; Titus: Hr. Hoppe, einfach und edel vorgetragen; Gessius Florus: Hr. Nauenburg, besonders treffend in der Accentuation und im declamatorischen Vortrage; Anacletus: Herr Mantius, weich und rührend im Gesange in dem Arioso mit obligater Violin-Begleitung, wie in dem Canto figurato, mit welchem sich der Choral: „Der Heiland ist für uns gestorben" ungemein passend verbindet. Einzelne Stimmen aus dem Chore der Christen waren durch die Dem. Lehmann, Böttcher und Lenz u. s. w. genügend besetzt, wie auch die unsichtbaren Geisterstimmen in der Entfernung rein gesungen wurden. Das erste Mal effectuiren diese Soli sehr durch die Ueberraschung und Neuheit der Effects; bey öfterer Wiederholung indess wird die Wirkung geschwächt. Die häufigen Chöre waren sehr sorgsam eingeübt, und würden noch mehr hervorgetreten seyn, wenn nicht die zu grosse Entfernung der Soprane und Tenöre von den Alt- und Basstimmen, wie die ganze Stellung der Orchestermasse auf der tiefen, breiten Opernbühne hindernd wäre. Die Instrumentirung dieser Musik ist sehr reich und glänzend, in moderner Weise, schwer ausführbar, doch sehr effectvoll, häufig theatralisch, was hier nicht zu vermeiden war und dem Werke viel Leben gibt. Die fugirte Instrumental-Introduction schien uns dem Character des Ganzen nicht durchaus zu entsprechen. Sehr sinnig ist die Durchführung der die Schlacht schildernden Instrumental-Figuren, mit dem Chorale der Christen auf Golgatha verbunden. Die Anwendung des Tantara bey der Zerstörung des Tempels ist hier angemessener Theater-Effect. Nur scheint darauf die Schluss-Fuge der Christen und Propheten weniger an ihrer Stelle zu seyn. Die hier ausgesprochenen individuellen Ansichten sollen übrigens durchaus keinen Tadel des genialen Werks begründen, welches dem Dichter und Componisten alle Ehre macht, und

sich unter neueren Werken dieser Gattung, gleich Fr. Schneider's „Weltgericht" rühmlichst auszeichnet. Wir danken dem Eifer und der trefflichen Leitung des Hrn. Spontini den wahrhaften Genuss dieses Oratoriums, dessen Aufführung der verdienstvolle Componist durchaus befriedigt beywohnte. Auch die ungewöhnlich zahlreiche Versammlung der Zuhörer zeigte den thätigsten Antheil.

Das Königliche Theater erfreute die wahren Musikverehrer durch zwey Aufführungen von Beethoven's genialer Oper Fidelio. In der Hauptrolle zeichnete sich Fräul. v. Schätzel höchst vortheilhaft aus. Zu bedauern blieb nur, dass die für die Ensemble-Gesänge wichtige Partie der Marcelline nicht genügend besetzt war. Uebrigens war die Ausführung der schweren Musik von Seiten des Orchesters und der Chöre vorzüglich, auch in den anderen Gesangrollen theilweise ganz gelungen, oder doch wenigstens nicht störend.

Einmal wurde endlich auch Mozart's melodisch reiche Oper: Così fan tutte, nach der neusten deutschen Bearbeitung, mit bestmöglicher Besetzung durch die Damen Seidler, v. Schätzel und Lehmann, und die Herren Bader, Devrient jun. und Blume wieder in's Leben gerufen, und befriedigte die Verehrer Mozart's vollkommen. Hiermit aber waren auch die Freunde deutscher Musik abgefunden, und Auber's Fra Diavolo, die Stumme, der Gott und die Bajadere — in welcher Oper Dem. Taglioni aus Paris als Zoloe zweymal, mit nicht so unerhörtem Enthusiasmus, als man erwartet hatte, auftrat; ferner der „Liebestrank" und „Maurer" an der gewohnten Tages-Ordnung. Ueber ein neues Ballet: „Die Sylphide" weiss ich als Nichtkenner der gefeyerten Tanzkunst nichts weiter zu berichten, als dass die graziösen Stellungen und die Leichtigkeit der Bewegungen der Dem. Taglioni sehr gerühmt werden, auch die Scenerie sehr kostbar ist. Die Musik spielt aber nur eine untergeordnete Rolle. Die Ankunft des Componisten Meyerbeer aus London wird nehmlichst erwartet, um die Theaterproben des „Robert der Teufel" beginnen zu können. Da Fräul. v. Schätzel längstens bis Ende Juny Mitglied der Königl. Oper bleibt, so hat die Sache allerdings Eile. — (Die Oper ist nun gegeben).

Das Königsstädter Theater gab eine neue Oper von Donizetti: „Die Macht der kindlichen Liebe," mit mässigem Erfolge. Der sentimentale Stoff ist aus dem Kotzebue'schen Singspiel und dem französischen Roman: „Feodora" bereits bekannt, obgleich nicht ohne dramatisches Interesse. Die Musik ist zu sehr Rossinisch und voller Lärmeffecte des Orchesters, um sich der einfach rührenden Handlung anzuschliessen, übrigens glänzend im figurirten Gesange und melodisch, doch selten frey von der Modemanier und eigenthümlich. Dem. Grünbaum war der schweren Gesangrolle noch nicht ganz gewachsen, zeigte indess Kraft der Stimme, Talent zum Spiel und musikalische Ausbildung, welche für die Folge viel Gutes von dieser jungen Sängerin erwarten lässt, die — wie es heisst — zur Königl. Bühne übergehen wird. Die Herren Fischer und Spitzeder leisteten in gedachter Oper noch viel Rühmliches. Sonst beruhte das Haupt-Interesse dieser Bühne auf den, mit steigendem Beyfalle fortgesetzten Gastrollen des feinen Komikers Raimund, welcher in einem unzusammenhängenden Quodlibet: „Der Karneval unter der Spree" fünf Charactere, ausserdem den „Menschenfeind" und in einem neuen, sinnreichen Zauberspiele von seiner eigenen Dichtung: „Die gefesselte Phantasie" den Harfenisten Nachtigall nach dem Leben, höchst ergötzlich darstellte. Die Musik zu sämmtlichen Zauberspielen von W. Müller, Drechsler u. s. w. ist zweckmässig die Handlung unterstützend, und macht auf Kunstwerth keinen Anspruch. Zwey Sängerinnen, Dem. Groux aus Hannover und Dem. Schebest aus Dresden debutirten mit Beyfall, ohne grosse Auszeichnung. — Der Componist und Sänger Julius Miller gab im Saale des Königl. Schauspielhauses ein recht zahlreich besuchtes Concert und führte darin mehre gelungene dramatische Compositionen aus seiner Oper Merope u. s. w. auf. Mad. Milder sang darin mit vielem Beyfalle. — Nicht am 16ten, sondern am 15ten May früh starb der Veteran der Tonkunst, Prof. Dr. Zelter. Am 22sten wurden die seit Zelter's Krankheit ausgesetzten Versammlungen der Singakademie mit einem Choral und Requiem von Fasch, Tenebrae von Zelter und einem Theile des Requiem's von Mozart wieder eröffnet. Vorläufig leiten die Herren Musikdirectoren Rungenhagen und Hellwig die Gesang-Uebungen. — Am 30sten May starb die Gattin des allgemein geschätzten Königl. Sängers Bader, früher selbst eine vorzügliche Künstlerin im recitirenden Schauspiele, noch in den besten Lebensjahren, nach langwieriger Krankheit. Statt der auf den 31sten angesetzten „Stummen von Portici" wurde deshalb die „weisse Dame" gegeben, in welcher ein Sänger des Mecklenburg-Strelitzschen Hoftheaters, Hr. Wurda,

als George Brown debutirte. — Der Componist Meyerbeer ist hier am 5osten d. aus London bereits angekommen. — (Ueber seine Oper nächstens).

Jena. Was in unserer Universitätsstadt in den letzten 6 bis 8 Jahren im Fache der Vocalmusik geleistet worden, davon haben die Februarblätter der allgemeinen musikalischen Zeitung von diesem Jahre bereits das Wichtigste gemeldet. So bleibt uns nun noch übrig, auch von den hiesigen Leistungen im Fache der Instrumentalmusik Einiges zu berichten. — Dass früherhin Hr. Universitäts-Musikdirector Westphal, als ausgezeichneter Violinspieler gewiss auch im Auslande rühmlich bekannt, unseren Winter-Concerten, deren gewöhnlich sechs gegeben wurden, eine lange Reihe von Jahren hindurch mit Eifer und Geschicklichkeit vorstand; dass er unser kleines, zum Theil aus hier studirenden Dilettanten zusammengesetztes und eben deshalb unaufhörlichen Veränderungen im Personale unterworfenes Orchester in den Stand setzte, selbst auch schwierigere Symphonieen und Ouverturen von Mozart, Haydn, Spohr, Ries, Fesca, Romberg und andern älteren und neueren Meistern in einer Weise vorzutragen, durch welche alle billigen, auf die vorhandenen Mittel und statthabenden Verhältnisse Rücksicht nehmenden Anforderungen grossentheils befriedigt, oft sogar übertroffen wurden; dass Hr. Westphal durch seinen gediegenen Vortrag classischer Violin-Compositionen uns so manchen ausgezeichneten Genuss verschaffte, und überhaupt, so weit es ihm möglich war, zu jeder musikalischen Unternehmung bereitwillig die Hand bot; das Alles ist hier zunächst mit dankbarer Anerkennung seiner Verdienste und vielfachen Bemühungen zu erwähnen — und diess um so mehr, je weniger ihm die kärgliche Dotirung seiner Stelle für seine Anstrengungen eine angemessene Entschädigung gewährte. Um so mehr ist es zu beklagen, dass Hr. Westphal, durch anhaltende Kränklichkeit genöthigt, vor zwey Jahren die Direction der Concerte aufgeben und sich überhaupt eine geraume Zeit lang von allen öffentlichen musikalischen Unternehmungen zurückziehen musste, und wenn er Jena ganz verlässt, um, wie wir hören, nach Rudolstadt zu gehen, so werden wir durch seinen Abgang einen Verlust erleiden, der uns wohl schwerlich ersetzt werden wird, so lange man nicht höhern Orts für eine bessere Ausstattung der hiesigen Musikdirectorstelle Sorge trägt. — Indess haben seit dem Austritte des Hrn. Westphal die gewöhnlichen Winter-Concerte, unter höchst förderlicher Oberaufsicht des Hrn. Hofrath *Dr.* Hand und vorläufiger Direction eines hoffnungsvollen Schülers des Hrn. Chordirectors Häser in Weimar, Namens Tennstedt, bey kräftiger Mitwirkung fremder, besonders Weimarischer Künstler, einen guten Fortgang gehabt und vorzüglich im letzten Halbjahre, in welchem leider nur drey Concerte gegeben werden konnten, recht viel Erfreuliches dargeboten. Wir hörten in ihnen Symphonieen von [illegible] (in Es m. Op. 17), von Ries (in Fm. Op. 110) und von B. Romberg (in Es m. Op. 28) und Ouverturen von Spohr (Berggeist), Lindpaintner (Jokko) und Reissiger (Nero). Ausserdem wurden sie uns unter fortdauernder, sehr beyfallswerther Mitwirkung hiesiger Akademiker, durch den einfach grossartigen Gesang der Frau Hofsängerin Streit in Weimar und durch den gefühlvollen, nur dann und wann beym *ff.* etwas zu scharf intonirenden von Fräul. Queck aus Gotha, so wie durch den jugendlichen, aber bereits sehr fertigen Violinspieler Hrn. Hofmusikus Götze aus Weimar und durch die dankenswerthen Leistungen des Flötisten Hrn. Kammermusikus Schubart und des geschickten Pianofortespielers Hrn. Montag aus Weimar gar sehr verherrlicht. — Im Orchester, bey welchem wir öfter eine reine Zusammenstimmung der Messing- mit den übrigen Blasinstrumenten vermissten, machte sich unter den hier ansässigen Mitgliedern besonders Hr. Stadtmusikus Götz als braver Fagottist bemerklich, dessen vollen, kräftigen Ton und fertiges Spiel wir öfter in Solo-Partieen zu hören wünschten. — Hrn. Tennstedt gelang die Direction im letzten Winter bereits ungleich besser, als im vorigen und sein musikalischer Eifer, so wie sein Talent zur Composition berechtigen zu den besten Erwartungen von ihm für die Zukunft.

Nachdem wir unsern obigen, durch Zufall etwas verspäteten Bericht geschlossen hatten, hörten wir noch (am 5ten Juny) das Concert des Hrn. Rakowsky, eines hier durchreisenden, zunächst nach Weimar gehenden Virtuosen auf dem Violoncello, welcher sich durch den gelungenen Vortrag verschiedener Compositionen von Lamare, Leop. Böhm, Dotzauer (Op. 74), Merk, Romberg u. s. w. öffentlich und in Privatzirkeln ausgezeichneten und wohlverdienten Beyfall erwarb. Wenn wir unserm, durch öfteres Hören mehrer der berühmtesten neueren Virtuosen modificirten Urtheile nicht misstrauen dürfen, so gehört Herr Rakowsky, gebürtig aus Böhmen und

Mitglied des durch die Revolution aufgelösten königlichen National-Theaters in Warschau, in mancher Hinsicht zu den vorzüglichsten und in jeder Hinsicht zu den vorzüglicheren Künstlern in seinem Fache, und wir wünschen und hoffen, dass seine Kunstfertigkeit, verbunden mit der anspruchslosesten Bescheidenheit, zuverlässiger Solidität des Characters und sehr achtungswerther Bildung für das gesellige Leben ihm recht bald die von ihm sehr gewünschte Anstellung in irgend einem grössern Orchester verschaffen werde, so wie sie ihm nach jenen erschütternden Ereignissen, welche ihn seiner frühern günstigen Stellung beraubten, bereits (wir können diess durch sichere Hand bezeugen) den gastlichen Schutz sehr ausgezeichneter, musiktreibender Familien in den österreichischen Kaiserstaaten und in Sachsen verschafft, und auch hier die Achtung und das Wohlwollen Aller erworben hat, welche ihn näher kennen lernten. —

Kurze Anzeigen.

1. *Agnus Dei nach Op. 10 No. 1 von L. van Beethoven, für Orchester- und Singstimmen arrangirt von G. B. Bierey.* Partitur. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.
2. *Kyrie nach Op. 27 No. 1 von L. van Beethoven, für Orchester- und Singstimmen arrangirt von demselben.* Partitur. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

So schön diese Musik bekanntlich an und für sich ist, so gut ist sie arrangirt. Es ist ein Agnus Dei, das hoffentlich überall Eingang haben und die Hörer erbauen wird. Gleich schön und dem Zwecke entsprechend ist das Kyrie. Der Druck dieser Partituren ist vortrefflich. Wir haben wohl nicht nöthig, beyde Nummern erst mit beschreibenden Worten zu empfehlen: das Publicum wird von selbst nach ihnen verlangen und wird sich nicht täuschen.

Neueste Orgel-Compositionen zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste von Adolph Hesse. Erste und zweyte Lieferung. 52stes W. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Ueber Hrn. Hesse und seine Orgel-Compositionen ist in diesen Blättern schon öfter geredet worden; auch ist sein Name bereits hinlänglich bekannt, dass wir im Allgemeinen nichts vorauszuschicken benöthigt sind. Man erhält hier kurze, doch meist nicht zu kurze, Vor- und Nachspiele, die sämmtlich dem Orte angemessen und überhaupt ganz in des Verf. Geiste sind. Die Ueberschriften bezeichnen genau, mit welchen Stimmen jedes Stück auszuführen ist. Die erste Lieferung enthält sieben, die andere sechs Nummern; in keiner derselben finden wir eigentliche Schwierigkeiten, sie werden alle von mässig geübten Orgelspielern mit Glück und Erbauung gebraucht werden können. Der Titel ist splendid; Papier, Notendruck und Correctheit sind, wie in den Auflagen dieser Verlagshandlung in der Regel, nur zu loben. Es darf sich also auch diese neue Sammlung viele Theilnehmer und mit Recht versprechen. Zugleich zeigen wir den zahlreichen Freunden dieses noch jungen Orgelmeisters an, dass auch in derselben Verlagshandlung

Adolph Hesse's Portrait

schön lithographirt und sehr gut getroffen, auf Langfolio erschienen ist, was den Sammlern und Liebhabern bestens empfohlen werden muss.

Choix d'airs avec accomp. de Pianof. ou Guitare: Eveille toi, petit! (Erwache Kind! wach auf), Chansonnette, paroles de Mr. A. Bétourné, musique de Edouard Bruguière. (Mit deutscher Uebersetzung von Theodor v. Haupt.) No. 303. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 16 Kr.

Wieder ein kleines, recht simiges Mutterliedchen, aus einer gefälligen Sammlung französischer und teutscher Lieder und Romanzen, das in beyden Sprachen gern gesungen werden wird. Es hat keine Schwierigkeit und verlangt nichts, als gute Mitteltöne. Der Titel ist mit einem Bildchen geziert.

Variations pour Viola avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composées — par Hübschmann. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. av. Orch. 16 Gr.; av. Pfte 12 Gr.

Einer kurzen, gesangvollen Adagio-Einleitung folgen auf ein leicht behaltbares Allegretto-Thema $\frac{2}{4}$, Es dur, fünf angenehme, dem Thema genau angepasste und nicht schwer auszuführende Variationen

in gut wechselnder Verbindung. Orchester- und Pianoforte-Begleitung sind überaus leicht, so dass Viele an diesem Werkchen Freude und Nutzen finden können. Man wird sie zum Beginn öffentlicher Leistungen und noch öfter zum Unterricht und zu häuslicher Musik vortheilhaft anwenden.

---

1. 55 *Uebungen für den Contrabass von Wenzel Hause*, Prof. am Prager Conservatorium. (Eigenthum des Verl.) Prag, bey Marco Berra. Pr. 1¼ Fl. C. M.
2. *Vorzügliche Uebungen für Contrabass von demselben.* Ebendaselbst. Pr. 48 Kr. Mz.

Wir haben über die früheren Werke dieses Meisters auf dem Contrabass ausführlich in diesen Blättern gesprochen; namentlich ist es über seine treffliche Schule für dieses Instrument geschehen. Jeder weiss daher schon im Voraus schon, was er an diesen neuen Uebungen haben wird. No. 1 spricht in der Vorrede noch über die Flageolet-Töne. Die Uebungen selbst sind sehr gut und brauchen unserer Empfehlung kaum. Man wird Nutzen, mannigfachen Nutzen von ihnen haben. Der Druck ist sehr deutlich.

Concertino pour Flûte et Pianof. composé par J. C. Lobe. Oeuv. 21. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Das Werk ist in No. 21 dieser Blätter bereits mit gebührendem Lobe angezeigt worden. Wir erhalten es hier mit einem guten Arrangement für das Pianoforte, über dessen Klammer die Solostimme in einem eigenen Notensysteme mit kleineren, aber deutlichen Noten in schönem Drucke geliefert worden ist. Die Flötenstimme ist natürlich noch besonders dabey.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen ohne Begleitung componirt — von C. F. Adam. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Alle diese Lieder, deren Dichtung grösstentheils von W. E. Adam, bisher, so viel uns bekannt, noch ungedruckt sind, haben dem Inhalte und den Weisen nach etwas gefällig Ansprechendes; selbst die ernsten ziehen das Angenehme vor. Da sie auch ohne Schwierigkeiten von allen etwas geübten Vereinen vorgetragen werden können und die Ausgabe in einzelnen Stimmen (ohne Partitur) äusserst anständig ist: so werden sie sich vielen Gesangesfreunden empfehlen und ihren geselligen Unterhaltungen willkommen seyn.

Der Rattenfänger, Ballade von Carl Simrock, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Joseph Klein. 10tes Werk. (Eigenth. des Verl.) H. Wagenführ's Buch- und Musikalienhandlung, Berlin. Preis 15 Sgr.

Ein seltsamer, klingend versificirter und musikalisch wohlgehaltener Scherz mit dem bekannten tragischen Ausgange. Wäre der Schluss freundlich gewendet, so wäre die Ballade ergötzlicher und hätte das Schwankende verloren, dass dem Ernste und dem Lachen ihre Natur beengt. Das Ganze ist aber gut gearbeitet und wohl getroffen.

Dix Allemandes et Coda pour le Carneval pour le Pianoforte composées par F. T. Blatt. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 8 Gr.

Diese echt teutschen Walzer mit ihrem ausgeführten Coda sind sehr tanzlich und leicht, werden daher bey Liebhabern leichter Tanzmusik grossen Eingang finden.

Notiz.

In Altenburg werden, seit der Hof dort ist, den Winter hindurch 4 bestimmte Concerte gegeben, in welchen auch zuweilen Beethoven'sche Symphonieen vorkommen, die nach dem Zeugnisse sachverständiger Männer gut ausgeführt werden sollen, was dem Orchester zur Ehre gereicht, nicht minder dem Geschmacke des Hofes, der, wie wir vernehmen, die Bestätigung der Wahlen sich vorbehält.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. *№ VIII.* 1832.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey Unterzeichnetem erscheint am 1sten July (mit Eigenthumsrecht für Deutschland):

Drouet, L., 3 Duos concertans pour 2 Flûtes. Oeuv. 150. Liv. 1 à 3. (ded. à Mr. Leonard).

Leipzig, 15ten Juny 1832. *Fr. Hofmeister.*

Gesuch.

Ein als Musikdirector, Chordirigent und Componist erfahrener Mann sucht ein Engagement. Nähere Nachricht ertheilt auf portofreye Briefe die Probst-Kistner'sche Musikhandlung in Leipzig.

Anzeigen.

Einem verehrten Publicum zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher italienischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Zugleich empfehle ich mich mit echten Silber-Violin-G-Saiten, deren Vorzüglichkeit allgemein anerkannt ist, nebst Guitarre-Saiten, liniirtem Noten-Papiere zu äusserst billigem Preise.

Hessen-Cassel, den 15ten Juny 1832.

Adolph Horathal,
Hofmusikalien- und Schreibmaterialien-Handlung.

Musikalien-Anzeige.

In der Hartmann'schen Kunst- und Musikhandlung in Wolfenbüttel sind mit Verlags-Eigenthumsrecht vom Componisten

H. W. Stolze,

Stadt- und Schloss-Organisten und Musiklehrer in Celle, erschienen und durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Op. 1. Zwölf Tänze für 2 Violinen, Flöte, Clarinette, 2 Hörner, Trompete und Bass (in Auflage-Stimmen). 1 Thlr.
— Dieselben für das Pianoforte (in Commission). 12 gGr.
Op. 3. Der Wunderbare, Hymne für 4 Solo-Stimmen und einen vierstimmigen Chor mit voller Orchester-Begleitung. Partitur. 2 Thlr.
— Dieselbe im Klavierauszuge (für Singvereine). 20 gGr.
Op. 5. Zwey Fugen für das Pianoforte zu vier Händen. 8 gGr.
Op. 6. Acht leichte Variationen über das Thema: Prix ch'io l'impegno, für das Pianoforte und Violoncell. 10 gGr.
Op. 8. Motett: „Diess ist der Tag" für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für Schulen und Singvereine. 10 gGr.
Op. 10. Vier Gesänge (Lieder) für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung oder dieselben für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für Schulen. 10 gGr.
Op. 11. Sieben vierstimmige Gesänge (Lieder) für Tenor und Bass, für Schulen. 10 gGr.

Neue Musikalien
im Verlage von
Wilhelm Paul in Dresden,
welche durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Bellini, V., Recit. e Romanza nell' opera: I Capuleti ed i Montecchi col accomp. d. Pianof. . . . . 6 Gr.
Czerny, Charles, Souvenir des Contemporains. 5 Rondeaux brill. et faciles sur des motifs favoris de notre tems, pour le Piano seul. Oeuv. 274.
No. 1 (in D). . . . . 12 Gr.
— dº No. 2 (in A). . . . . 8 Gr.
— dº No. 3 (in G). . . . . 8 Gr.
— Les mêmes pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 274.
No. 1. . . . . 14 Gr.
— dº No. 2. . . . . 12 Gr.
— dº No. 3. . . . . 10 Gr.
Herz, C., Der kleine Opernfreund am Pianoforte. Eine Auswahl beliebter Opernmelodieen im leichten Style und mit zweckmässigem Fingersatze bezeichnet. Mit einer Vignette.
Heft 1. 2. 3. 4. . . . . 8 Gr.
Italiener, die reisenden. Ein Intermezzo für das Pianof. aus Opern von Rossini. (Mit einer schönen, colorirten Vignette. . . . . 8 Gr.
Meyer, C., Sammlung beliebter Tänze für eine Flöte.
2tes Heft. . . . . 8 Gr.
Pixis, J. P., Fantaisie sur la dernière pensée de Ch. M. de Weber pour le Pianof. Oeuv. 109. (Edition nouvelle.). . . . . 16 Gr.

Reissiger, C. G., Introduction et Variations faciles et brill. sur le thème de l'opera: la fiancée . Garde à vous" pour le Pianof. Oeuv 72 (in f). 12 Gr.

Wenzel, N., Die böhmischen Musikanten. Eine Sammlung neuer Tänze für das Pianof. im leichten Style. (Mit einer schönen, colorirten Vignette.) 14 Gr.

Anzeige für Organisten.

Bey Marco Berra in Prag erscheint und wird Pränumeration angenommen auf:

Museum für Orgelspieler.

Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit, namentlich einer Seeger, Brixi, Eberlin, Kopriwa, Zach, Händl, Bach, Scarlatti, Caldara, Fux etc.

durchaus gar nicht oder sehr wenig bekannte Werke.

Die Herren Pränumeranten verpflichten sich für die Abnahme von 6 Lieferungen, welche einen Band ausmachen.

Der Pränumerationspreis für eine Lieferung ist 12 Gr.

Uebrigens ist das Werk auch, dem innern Gehalte gleich, schön äusserlich ausgestattet.

Alle Kunst- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Neue Musikalien

erschienen seit Januar 1832 im Verlage von

Nicolaus Simrock in Bonn am Rhein.

(Der Frcs. à 8 Sgr. oder 28 Kr. Rhein.)

Auswahl von Arien, Duetten u. Terzetten aus Opern etc. mit Guitarre.

No. 202. Reissiger, Aria No. 3 a. d. Felsenmühle. Wenn ich zum Exerciren geh' ..... 5o Cts.

No. 203. Reissiger, Cavat. No. 4 a. d. Felsenmühle. Du in deinem stillen ..... 5o Cts.

No. 204. Reissiger, Aria No. 10 a. d. Felsenmühle. Zur Müll'rin muss im ..... 5o Cts.

No. 205. Reissiger, Aria No. 13 a. d. Felsenmühle. Heyas! stosst fröhlich an ..... 5o Cts.

No. 206. Reissiger, Aria No. 14 a. d. Felsenmühle. Ja, ich bin mir's mit Stolz ..... 1 Frcs.

No. 207. Ries, F., Lied No. 4 a. Liska, die Hexe v. Gyllenstoen. Soldaten-Ruhm ein hoher Ruhm. (A Soldiers life) ..... 25 Cts.

No. 208. Ries, F., Cavat. No. 8 a. Liska, die Hexe v. Gyllenstoen. Trauter als eine Felsengrotte. (Sweeter than Echo's voice) ..... 5o Cts.

No. 209. Ries, F., Hexenlied. No. 14 a. Liska, die Hexe v. Gyllenstoen. Mit dem Winde flieg' ich aus. (On the wings of Wind I'll fly) .... 5o Cts.

No. 210. Ries, F., Aria No. 17 a. Liska, die Hexe v. Gyllenstoen. O süsse Liebeslust. (O loove! o loove!) ..... 5o Cts.

Farrenc, L., Air suisse varié p. la Flte. Op. 7 ... 2 Frcs.

Fröhlich, F. A., Scherzhafte Arie: Ein Weibchen fehlt mir nur, mit Flte ..... 85 Cts.

Haydn, J., Quint. p. a Viol., 2 Violas et Basse in G. 5 Frcs.

Herold, F., Ouvert. u. beliebte Stücke aus Zampa oder die Marmorbraut für das Flte ... 3 Frcs. 75 Cts.

Hieraus einzeln:

— Ouverture für das Flte ..... 1 Frcs. 25 Cts.

— No. 1. Aria: Ach dieser Himmelswonne. (Ah ce bonheur suprême) ..... 5o Cts.

— No. 2. Aria: Adel, Schönheit und Jugend. (D'une haute naissance) ..... 5o Cts.

— No. 3. Aria: Ihr Freunde zieht. (Mes bons amis). 5o Cts.

— No. 4. Aria: Schleudern schäumende Wellen. (Que la vague écumante) ..... 5o Cts.

— No. 5. Aria: Ha, sie ist da! (Camille est là). 1 Frcs.

Herz, H., Polonaise brill. p. le Flte. Op. 28. Nouvelle edition ..... 2 Frcs. 5o Cts.

— Marche et Rondo sur la clochette de Paganini p. le Flte. Op. 63 ..... 3 Frcs.

Hiller, F., Rondino capriccioso sur un thème de Faust p. le Flte ..... 1 Frcs. 5o Cts.

Hünten, W., Les gracieuses. Contredanses var. p. le Flte et suivies d'une galopade. Op. 27 ... 5 Frcs.

Hus-Desforges, Trois Duos faciles et conc. pour deux Vclles. Op. 53 ..... 5 Frcs.

Klein, J., Ouvert. zu Schiller's Jungfrau v. Orleans für das Flte zu vier Händen ..... 2 Frcs. 75 Cts.

Köhler, H., 50 preludes et exercices doigtés dans tous les tons majeurs et mineurs pour le Pianoforte. Op. 167 ..... 5 Frcs.

— 3 Rondinos sur des thèmes favoris p. le Pianoforte. Op. 168 ..... 1 Frcs. 5o Cts.

— Petite étude, cont. 12 preludes p. le Cor seul. Op. 169 ..... 1 Frcs. 5o Cts.

— Quatre galoppes p. le Flte seul et à 4 mains. Op. 170 ..... 2 Frcs.

Kreutzer, Ouvert. de Lodoiska p. Flûte, Violon et Guitare ..... 1 Frcs. 5o Cts.

Lütgen, W. A., 3 Duos p. Vlon et Vclle. Op. 10. 6 Frcs.

Mazas, F., Grande Methode de Violon suivie d'un Traité des sons harm. ou simple et double cordes. Op. 36 ..... 18 Frcs.

— Petite Methode de Violon. Extrait de la grande Methode ..... 7 Frcs.

— 3 Duos conc. p. 2 Violon. Extrait de la grande Methode ..... 7 Frcs.

— Traité des sons harm. ou simple et double cordes p. le Violon. Extrait de la grande Methode. Op. 35 ..... 5 Frcs.

Mendelssohn-Bartholdy, Kirchenmusik für Chor.

No. 1. Aus tiefer Noth ..... 1 Frcs.

No. 2. Ave Maria ..... 1 Frcs.

No. 3. Mitten wir im Leben sind ..... 1 Frcs.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten July. Nº. 28. 1832.

Recension.

Il Rinegato. Poesia di Romani, posta in musica la prima volta in Venezia col titolo: „I Saraceni in Sicilia“ nel 1828, e di nuovo ricomposta interamente pel Teatro Reale di Dresda dal Cav. Morlacchi, nel Marzo del 1832. Melodramma serio in IV parti.

(Beschluss.)

Vierter Act. Der Chor der Einsiedler am Aetna, wohin sich Catania's Krieger zum Theil retteten, sucht die Unglücklichen zu beruhigen, dessen Wiederholung Lucerio's Klagen und endlich den Entschluss, ihre letzte Zuflucht in den Schlünden des Aetna zu suchen, herbeyführen. Teodoto und Selene kommen. Der Zwischenchor geht schnell vorüber. Unter Anderm erzählt der Exarch (natürlich singend, wie hier und überhaupt in italischen Opern Alles) von seinen Rettungshoffnungen, auf Eufemio's Reue gebaut, was in einer Scene und Arie (Andantino espressivo, $\frac{3}{4}$, A dur) auseinandergesetzt wird. Die gefällige Musik wird nur kurz vom staunenden Chor und Selenen's Freude belebt, und Beydes mit geschmückteren Veränderungen wiederholt. Da setzt in Triolenbewegung der Streichinstrumente ein Allegro sempre incalzando il tempo poco a poco, $\frac{4}{4}$, A moll, ein. Teodoto vernimmt nahenden Lärm; die Uebrigen sehen Reiter und den heerandrängenden feindlichen Sieger. Diesen Darstellungen wünschten wir lebhaftere Eile, schnelleres Vorüberfliegen: wir halten die Musik hier für zu ausgesponnen. Teodoto ist schnell gefasst. Er befiehlt, die geängstete Selene in die geweiheten Mauern zu bringen; er selbst will mit den Seinen den Engpass vertheidigen. Im Andantino affettuoso, $\frac{3}{4}$, Fis moll, betrauert er die schnell entschwundene Hoffnung, die den Muth nicht brechen soll und ermahnt die Frommen, den Himmel um Segen anzuflehen oder ihnen ein stilles Grab zu bereiten. Der Ausdruck der Ermuthigung geht in All. $\frac{4}{4}$. — Auf diese italisch gefällige Musik gibt Selene im Kreuzgange des Hospizes ihre Hauptscene, welche mit einer Romanze und einem religiösen Chore verbunden ist. Ein schön ausgeführtes Largo, E dur, $\frac{4}{4}$, von einer Solo-Clarinette und Hörnern verziert, leitet sie ein. Dem gefälligen Recitativ wünschten wir eine Selenens Stimmung angemessenere Klage. Alles ist tod-still um sie her; nur einen flüchtigen Ton sehnt sie sich zu vernehmen. Da erklingt, die Orgel nachahmend, vom Theater her Larghetto religioso, $\frac{4}{4}$, G dur, choralmässig von Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten und Posaunen vorgetragen. Ihr freudig frommes Recitativ bildet die Zwischenspiele zu dem Chorale. Auch Sie war einst unter den Frommen! Und im Andantino espressivo, $\frac{3}{4}$, G dur, mit Hoboen und Harfen-Solo, gedenkt sie jener heiteren Unschuldstage, die nie wiederkehren, im bravourmässig verzierten Gesange, der von sehr angenehmer Wirkung seyn muss. Nur ein paar Töne ($\frac{m}{m}$, $\frac{p}{p}$) auf „ahi me!“ ohne alle Begleitung hineingesungen, sprechen den Schmerz eindringlich aus. In der dritten Abtheilung dieses Andantino wird das Moll etwas herrschender. Im Innern des Theaters lässt sich zu den nachgeahmten Orgelklängen der Chor der Frommen hören, zwischen welchem sie zur beybehaltenen Harfen- und Orchesterbegleitung singt: Sacri Cori, a lui porgete un accento ancor per me. Gleich darauf nähert sich Getös und die Glocke des Hospizes läutet Sturm. All. $\frac{4}{4}$, C moll. Nach rauschender Einleitung bricht die Geängstete in einen Weheruf aus im kurzen Recitativ. Vom Chore im Innern vernimmt man: I Saraceni! etc. Selenens Angst steigt. Eufemio stürzt mit gezücktem Schwerte herein: „Wo ist Selene?“ Sie will fliehen und vermag es nicht. Im lebhaft recitirenden Duett fordert sie

den Vater von ihm. Teodoto erscheint schwer verwundet, in den Armen einiger Sarazenen. Auf des Vaters Ruf reisst sich die Tochter los und eilt zu ihm, der in ihren Armen zu sterben wünscht. Und zu Eufemio: „Contempla barbaro l'opera tua." Eufemio, in dessen Schwert er sich blind stürzte, bittet ihn, seinen Hass nicht mit in den Tod zu nehmen. Während des Recitativs umzieht sich der Himmel mit Wolken, kurzer Donner kündet das nahende Wetter an. Teodoto heisst den Abtrünnigen mit seiner Leidenschaft nach Afrika fliehen. Eufemio will bleiben, ob er auch nichts mehr hofft. Da drängt Teodoto seine letzte Klage hervor, dass er in den Armen eines Muselmannes sterben soll. Und Eufemio entgegnet: Ah no! son io Christiano. Durch diese Worte erfreut, streckt Teodoto seine Arme gegen ihn aus, der sich vor dem Sterbenden auf die Kniee wirft, vergibt ihm und entschläft unter den Klagen seiner Kinder im immer zunehmenden Wetter. Dass nun hier die Tempi verschiedentlich wechseln, setzt jeder Leser schon voraus. Ist auch, namentlich im letzten Terzett, des Sterbenden Gesang viel zu langathmend und zu jugendlich irdischfroh: so ist er doch gerade dadurch dem äusserlich gewordenen Geschmacke der italienischen Gesangfreunde desto zusagender und wir sind gewiss, dass der Componist seinen Zweck damit völlig erreicht haben wird. All. $\frac{2}{4}$, C moll. Unter immer gewaltigeren Blitzen nahen erschrokkene Sarazenen, ihren Feldherrn zur Flucht zu bewegen, verkündend des Aetna Toben. Aber nur Sie, die Geliebte, will Eufemio gerettet sehen: ihn möge der Himmel sterben lassen mit dem gerechten Todten. Wind und Regengüsse vermehren die Schrecken und mit einem furchtbaren Schlage stürzt der Hintergrund der Bühne zusammen. Man erblickt den feuerspeienden Aetna. Die Sarazenen mit dröhnendem „Ah!" auf dem verminderten Septimen-Accorde von *h* entfliehen. Näher und höher glüht der Lavastrom hervor und Steinregen braust durch die empörten Lüfte.

Was haben wir nun im Ganzen über die mit genauem Fleisse geschilderte Oper, hauptsächlich der Musik nach, zu sagen? Wir wollen uns zusammenfassen, um unseren geehrten Lesern zu Liebe Alles so kurz, als möglich, und der Sache, der Gerechtigkeit und Billigkeit wegen so bestimmt und gerad hinzustellen, als wir es nur vermögen, wie es eben unsere individuelle Meinung von uns verlangt.

Vor Allem haben wir den ganz sichtbaren Fleiss, den der Componist auf Verschönerung und Veredelung seines zuweilen durch Breite des Dichters nicht leicht zu behandelnden Stoffes, in der Umarbeitung verwendete, gebührend zu erkennen und zu rühmen. Denn der Fleiss ist es und der redliche Wille, die der Mensch vom Menschen zu fordern ein unbedingtes Recht hat. Ist dieser Ruhm dem Künstler auch nicht ausreichend: so bleibt er doch stets der feste und sicherste Grund auch in der Kunst, wo er eigentlich vorauszusetzen ist, nie dagegen mangeln darf. Als Künstler rühmen wir zuvörderst den Verf. in seiner Instrumentation, die nicht nur die erforderliche Erfahrung, die nothwendige Kenntniss des Gebrauchs der Instrumente, sondern jene geschmackvolle Verbindung und reiche Vermannigfachung beweist, die dem Teutschen eigener ist, als jedem Andern. Sie hat teutschthümliche Rundung und Fülle, ohne dass sie im Uebermaasse, wie das einige Jüngere der Unseren und der Ausländer zu thun sich haben verleiten lassen, den Gesang unterdrückt oder ihm doch mindestens, was nicht weniger übel ist, seine schönsten Blüthen abstreift. Das Letzte ist hier nie, oder doch nur äusserst selten der Fall, so voll auch die Instrumentation ist der allgemeinen Sitte zu Folge.

Die melodische Erfindung, Zusammenfügung der Gesänge und charactermässige Ausführung sind im Ganzen italienisch und zwar neu italienisch. Klingt auch hin und wieder etwas Teutsches an, so hält es doch nicht wieder. Sollen wir das an dem Verf. tadeln? Die absoluten Teutschen werden das thun und werden mit uns in Zwiespalt gerathen, wenn wir das nicht thun. Erstlich aber hat jedes Volk seine eigenthümliche Natur, auch Kunstnatur. Und so wenig man verlangen kann, dass italischer und Rheinwein einerley Geschmack haben soll, eben so wenig wird man auch allen Völkern einerley Art Kunst abfordern wollen. Was Einem und dem Andern lieber ist, gehört nicht im Geringsten hieher. Jedes Ding muss von dem Prüfenden seiner Art nach betrachtet werden. Des Verf. Art ist neu italienisch gut, sogar ausgezeichnet, so dass sie selbst diese bezeichnete Art höher heben oder doch dem Höhern wieder zuführen könnte. Das Gefällige, Klingende, Bravourmässige, äusserlich Reizende herrscht also vor, das Characteristische ist untergeordnet. Ist aber einmal einem ganzen namhaften Volke irgend eine Art allgemein geforderte Lieblingsnahrung geworden, so

hilft alles Singen und Sagen dagegen zu gar nichts. Will der Mann in die Gesellschaft italienisch beliebter Componisten, so muss er italienisch componiren. Wenn er nun dabey den herrschenden Geschmack nicht noch mehr aus leerer Gefallsucht herunterzieht, ihn im Gegentheil auf irgend eine Weise wirklich zu heben weiss: so sind wir nicht so eigensinnig, unserer Richtung allein Leben und Gedeihen zu gönnen. Wir finden uns; sehen es gern, wenn Andere, auch anders gestimmt, sich freuen; geniessen mit und vergessen nicht, was unser ist, was uns zu erringen ansteht und übrig bleibt. Darum tadeln wir den Verf. nicht, wenn er, der Italiener, italienisch componirte. Seine Freunde werden ihn darum loben und mit Recht; sie sind ihm Dank schuldig. Wir schliessen uns an, denn angenehm ist uns des Lebens verschiedenartiges Spiel, so lang es schicklich bleibt und etwas für seine Art Hebendes in sich trägt, freuen uns eines solchen Werkes und bleiben dennoch teutsch.

Von der Stimmenführung in mehrstimmigen Gesängen, namentlich in Chören, haben wir bereits gesprochen. Das Verwischen der Stimmenfolgen durch bald Drey-, bald Zweystimmiges in einem und demselben Rhythmus fällt der Zeit zur Last. Weil es aber offenbar der heutigen italienischen Opernweise weit eher ansteht, als der teutschen: so würden wir es an einem teutschen Componisten schon darum weit übler finden, wenn es manche Neuere unter uns auch nicht noch ärger trieben, wie wir es doch schon erlebt haben. In harmonischer Fülle, in wirksam kräftigen Wendungen, in kühnen Accordfolgen des ganzen Tongebäudes, nicht der einzeln abgesonderten Stimmenreihen, hat Hr. M. zuverlässig vor den Meisten seiner Landsleute Vieles voraus. Er schliesst sich darin enger an die neue teutsche Schule, ohne an den Uebertreibungen der Ultra's Theil zu nehmen, enger, als selbst Bellini in seinen neuesten Erzeugnissen.

Darüber, dass wir in einer vierstimmigen Oper einige halbe Töne nicht genau orthographisch bezeichnet erspähten, dürfen wir doch wohl kein Wort verlieren. Es ist diess ein Kapitel des grossen Abschnitts heutiger Freyheitsliebe, von welcher unsere teutschen Componisten nicht minder erfüllt sind. Nimmer jedoch hat vernachlässigte Ordnung Freyheit, sondern nur Willkühr gefördert, die das Leben erschwert. — Eine andere Kleinigkeit ist das zuweilen zu starke Verdoppeln der grossen Terz, namentlich auf dem Sexten-Accorde. Diese Verdoppelung klingt meist übel in der italienischen wie in der teutschen Musikweise. Man sollte sie daher vermeiden. Da uns eine genauere Erörterung über die Regeln der Verdoppelung der grossen Terz in den verschiedenen Accordverbindungen noch nirgend vorgekommen ist: werden wir bey Gelegenheit den Gegenstand näher zu behandeln unternehmen. Auch die Querstände fangen an ihr Haupt so mächtig zu erheben, dass man Ursache hat, sich gegen dieselben gerüstet zu halten. Ein kleiner Feldzug gegen sie könnte nicht schaden. Wir möchten einmal sehen, was Sarti für Augen machen würde, wenn er die heutigen Querstände auch der italienischen beliebten Componisten hören sollte! War es auch Neid, der ihn gegen Mozart's absichtlich einmal zusammengehäufte Scheinquerstände sich abarbeiten hiess: so würde sich doch selbst sein Neid schämen müssen, gegen den teutschen Grossmeister gesprudelt zu haben, wenn er hätte ahnen können, was unsere Tage unter allem Volke an Querständen zu leisten im Stande sind. Es zeigen sich auch hier solche Gewalten, die wir nicht dem Componisten, sondern dem Zeitgeschmacke zurechnen. — Uebrigens sind die Recitative immer schön declamirt, wirksam instrumentirt und frisch durchgesungen, nirgend zu breit. Einige Wiederholungen in ausgeführteren Gesängen würden zum Vortheile des Ganzen gestrichen werden können. Dagegen sind gerade die breitesten Auseinandersetzungen des Dichters vom Componisten so geschickt behandelt worden, dass der Fehler des Dichters so sehr gedeckt wird, dass manche Hörer sogar verleitet werden könnten, das nicht völlig zu beschwichtigende Gefühl der Dehnung auf den Musiker zu werfen, der eben hierin das meiste Lob verdient.

Wir wären sehr begierig zu erfahren, wie diese für Teutschland völlig umgearbeitete Oper jetzt in Italien wirkte. Möchte sie im Lande der Theater in einer bedeutenden Stadt bald auf die Bretter kommen! Möge in Teutschland und ganz besonders in Italien die Kunst sich neu heben und solche Förderer gewinnen, die von Aussen und von Innen mit glücklicher Kraft gesegnet sind.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Prag. Zum Vortheile von Herrn und Madame Podhorsky sahen wir zum ersten Male: „Der

Lastträger an der Themse," Oper in drey Aufzügen von Herzenkron, Musik von Conradin Kreutzer, Kapellmeister des k. k. Hofopern-Theaters nächst dem Kärnthnerthore. Sollte Jemand den sonderbaren Einfall haben, einen Preis auf den ungünstigsten, langweiligsten Operntext auszusetzen, so möge Niemand in die Schranken zu treten wagen, wenn sich Herr Herzenkron in Competenz setzt, denn er hat sich in dieser Oper als unüberwindlich bewiesen, deren ganzer Stoff „Hunger und Noth" ist, so dass man sich über den Compositeur doppelt wundern muss, erstens, dass er seine Kunst an einen so undankbaren Stoff verschwendete, und zweytens, dass er noch so manche einzelne Schönheit daran zu ketten versuchte. Im ersten Acte gelang es ihm, durch die vortrefflichen Chöre Leben und Feuer in die Oper zu bringen, aber die beyden folgenden machten es ihm unmöglich, etwas Anderes als einzelne schöne Gesangsnummern zu liefern, die auch gebührend anerkannt wurden. Die schönsten Stücke des Ganzen sind die Introduction und das Finale des ersten Actes, die Duette zwischen August und dem Lastträger, August und Pauline und August und Nelson, dann das Terzett der drey Frauen (das erste und letzte der erwähnten Stücke musste wiederholt werden) und das letzte Finale. Die Aufführung war grossentheils gut, und nächst den beyden Benefizianten müssen insbesondere Dem. Emmering (Mistriss Blackwood) und Hr. Draka (August) erwähnt werden.

Boieldieu neueste (bey uns wenigstens) Oper: „Die beyden Nächte," welche unlängst auf unser Repertoire eingewandert ist, dürfte zwar nicht unter die vorzüglichsten Werke dieses Tonsetzers gezählt werden; doch zeichnet sie sich durch dieselben Eigenschaften aus, deren wir uns an ihren älteren Geschwistern erfreut haben, Feuer und Lebendigkeit, Melodiereichthum, Charakterwahrheit und eine vortreffliche Instrumentation, und wenn sie an Reminiscenzen sehr reich ist, so sind diese doch selten fremdes Gut, sondern meist Erbstücke der „weissen Dame." Die Aufführung war, in Beziehung auf den Gesang, recht lobenswerth, und das Spiel — gehört Gottlob! nicht vor unser Forum. Höchst störend war die von Dem. L. Gned (Malvina) eingelegte Pacini'sche Arie. Wenn sich die Sängerin nicht mit dem begnügen wollte, was ihr der Compositeur geboten — that es doch Dem. N. Gned (Betty), obschon die Benefiziantin: — so hätte sie wenigstens Jemand um Rath fragen sollen, damit sie nicht zwey ganz unvereinbare Genres unter einander menge. Uebrigens sangen beyde Demoiselles Gned mit lobenswerther Moderation, die wir an der jüngern seit einiger Zeit immer, an der ältern nur manchmal bemerken. Auch die Herren Podhorsky (Lord Fingar), Draka (Eduard) und Dams (Victor) verdienen erwähnt zu werden. — Ein Hr. Sommer — angeblich aus Pesth — gab den Caspar (Freyschütz) und Figaro (Barbier von Sevilla) als Gastrollen mit sehr geringem Erfolge. In der letzten Oper erschien auch Dem. Hamal als Rosine zur letzten Gastrolle; doch scheint sie sich mehr für das sentimentale Genre als für das muntere und den figurirten Gesang der italienischen Musik zu eignen.

Die erste musikalische Akademie des Conservatoriums bot uns leider in den Concertstücken keine sehr erfreuliche Auswahl dar, welche freylich durch den Umstand beschränkt und erschwert werden dürfte, dass die Concertisten insgesammt ihre ersten Versuche machten. Wir empfingen wieder die Contrebass-Variationen über das „Schöne Minka," die wir schon von reiferen Schülern gehört hatten; doch that das Flageolet — wie immer beym grossen Haufen — Wunder. Ein paar Potpourri's für die Hoboe von Kummer und für zwey chromatische Trompeten waren im Grunde auch nur maskirte Variationen, und im letztern liefen manche Misstöne mitunter. Das Vorzüglichste war wohl die Introduction und Rondo für zwey Violinen von Henning. Durchaus weder zu erklären, noch zu entschuldigen ist es, dass eine Sängerin, die noch so geringe Fortschritte gemacht — und das Publicum — mit der grossen Alt-Arie aus der „Donna del lago" geplagt wurde, die sie doch nur sehr schülerhaft vortragen konnte. Zumal war das Recitativ echt deutsch, und es ist sehr erfreulich, dass nach Ostern Mad. Caravoglia-Sandrini als Musiklehrerin an diess Institut kommt, die hoffentlich mehr als ihre Vorgängerinnen, zumal als der gegenwärtige Surrogat-Singlehrer, leisten wird. Schade, dass das Institut sein schönstes Talent, Dem. Minona Blumauer verliert, welche bereits im Theater an der Königsstadt engagirt seyn soll. Das Hervorrufen (mit Ausnahme des Oboisten) Aller, selbst der, welche nicht gefallen, ist eine Art von Aufmunterung, die an Affenliebe grenzt und der Auszeichnung jeden Werth raubt. Wenn nun die Concertstücke, und zumal der Gesang, viel zu wünschen übrig liessen, so war dagegen der Vortrag der Ensemblestücke im vollen Sinne des Wortes mei-

sterhaft, und man glaubt ein Orchester von lauter vollendeten Künstlern ersten Ranges zu hören. Schon die erste Symphonie von Mozart (in C) enthusiasmirte das Publicum, und die Wiederholung der Ouverture aus der Stummen von Portici wurde mit einem Sturme von Beyfall, wie wir ihn in Jahren nach keinem Musikstücke vernommen, verlangt, ja dieser Jubel dauerte so lange, dass die jugendlichen Orchester-Mitglieder vollkommen Zeit hatten, von der ersten Anstrengung auszuruhen, und sie das zweyte Mal mit gleicher Kraft und Gluth vorzutragen. Obschon diese Ouverture, die immer wiederholt wird, vielleicht schon funfzig Mal in Prag gehört worden ist, so behaupten doch Viele, dass sie selbe erst in dieser letzten Production kennen und verstehen gelernt haben. Auch Kuhlau's Ouverture aus der Oper William Shakespeare wurde beyfällig aufgenommen.

Eine darauf folgende Vocal- und Instrumental-Akademie in drey Abtheilungen im Theater zum Vortheile des neuorganisirten Armen-Instituts verschaffte uns die Bekanntschaft mit einer jugendlichen Sängerin, Dem. Julie Bittner, Schülerin des Hrn. Kapellmeisters Skraup, welche eine Arie von Vaccaj und ein Rossini'sches Duett mit Hrn. Drska sang. Sie war beym Beginn eines jeden Musikstückes sehr befangen, und erst im Verlaufe derselben zeigte sie eine schöne Stimme von bedeutendem Umfange, wenn auch die Chorden noch ungleich und besonders die tieferen zur Höhe unverhältnissmässig schwach sind. Ein fleissiges Studium der Recitativs und der mezza voce dürfte ihr vor Allem zu empfehlen seyn. Ein Hr. Tedesko spielte den ersten Satz des Mozart'schen C dur Pianoforte-Concerts, von Kalkbrenner eingerichtet, und höchst brillante Variationen von Herz mit ziemlicher Präcision. Zwey heimische Compositionen, von den Tonsetzern selbst gespielt, wurden uns vorgeführt: 1) Variationen für die Violine über ein Thema aus Bellini's „Pirata" von Herrn F. Füchs, absolvirtem Zöglinge des Conservatoriums. Wir glauben, es würde diesem unstreitig talentvollen Jünglinge vortheilhafter seyn, sich den kräftig männlichen Bogenstrich seines wackern Lehrers Pixis anzueignen, als dass er sich in dieser süsslich tändelnden Manier versucht. die nur durch eine Paganini'sche Virtuosität oder eine Mayseder'sche Zartheit Interesse erregen kann. Die Composition ist galant und modern, doch weder originell noch kräftig, und 2) Potpourri für das Violoncell von Prof. Hüttner, sehr wacker zusammengestellt, durchgeführt und nett und rund vorgetragen. Das Quintett aus dem Crociato macht sich an seiner eigenthümlichen Stelle in der Oper sehr gut, hier liess es kalt. — Lützow's wilde Jagd von 40 Männerstimmen ist schon so oft gehört worden, dass sie nicht mehr anspricht, auch schrieen die Bässe, statt zu singen, und drey Ouverturen aus Oberon, Fidelio und Catel's Semiramis — besonders die letztere — machten wenig Wirkung, weil man erst zwey Tage zuvor das Conservatorium gehört hatte, und also zu unwillkührlichen Parallelen verleitet wurde. Ein Sonntags-Concert-Publicum trieb vielen Unfug mit dem Hervorrufen.

Bernburg, vom 22sten Juny. Unterzeichneter hatte bey seiner Durchreise hierselbst das Vergnügen, einem Orgel-Concerte beyzuwohnen, welches Hr. Organist Klauss am 22sten Juny Nachmittags 4 Uhr in hiesiger Stadtkirche gab, und worin er sich sowohl mit Bach'schen, als auch eigenen Compositionen producirte. Hr. Klauss hat sich auf seiner anderthalbjährigen Kunstreise, sowohl im Spiel als auch in der Composition, bedeutend vervollkommnet, und verschaffte daher den Kennern Bernburgs heute einige recht genussreiche Stunden. Unter seinen Compositionen verdienen besonderer Erwähnung: 1) Der bearbeitete Choral: „Befiehl du deine Wege" (Halberstadt, bey Brüggemann) und 2) eine fleissig gearbeitete und effectreiche Fuge nebst Einleitung in C moll. Die Fugen in A moll, Cis moll und B dur von Bach spielte Hr. Klauss mit grosser Präcision. Zwischen den Orgelstücken trug der Bernburger Chor einen vierstimmigen Gesang von Klauss und eine Motette von Rolle vor; ein Fräulein Rittmeister aus Hamburg sang Graun's Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" mit schöner Stimme und grosser Reinheit. Möge es dem Fleisse und dem eifrigen Bestreben des Hrn. Klauss gelingen, den Sinn für ernste Musik in seiner Vaterstadt recht allgemein zu machen.

Adolph Hesse.

München, im May. Den in unserer letzten Nachricht erwähnten Orlandi'schen Messen folgten noch drey andere mit den Motto's: a) Qual Donna attende, b) Ecce pure benedicite, c) Bell' Anfitrite altera. Styl und Geschmack, wenn man anders die mögliche Kunstausbildung eines Jahrhunderts

oder auch irgend eines genommenen Zeitraumes so nennen darf, sind von ersteren in Nichts verschieden. Wir umgehen sie also und versuchen es, welches freylich nur wenig gelingen wird, einen wenn auch nur schwachen Begriff von der innern Einrichtung dieser Compositionen jenen zu geben, die sie selbst mit anzuhören nie Gelegenheit hatten.

Nur eine der vier oder fünf Singpartieen, sehr häufig der Alt, beginnt gewöhnlich den Gesang, sie gibt so zu sagen, da weder die Orgel noch ein anderes Instrument gebraucht wird, den Ton mit der Höhe der Scala an, der von den übrigen Stimmen scharf muss aufgefasst werden, um im richtigen Verhältniss einfallen und fortfahren zu können. Sie setzt ihn ungefähr in drey Tacten, jeden von einer oder zwey Noten, fort, welche wir das Thema nennen könnten, wenn sie eine rhythmische Form an sich hätten. Eine zweyte Stimme, in der Quart oder Quint mit dem gegebenen Anfangstone sich vereinend, folgt in denselben Intervallen mehre Tacte hin; es treten sodann ein die dritte und vierte Stimme, und die erstere schweigt, um sich für einen neuen weitern Satz vorzubereiten und frischen Athem zu gewinnen; singt sodann über die angestimmten Themata der vorigen eigene zur Harmonie mit anderen werdende Melodieen, schreitet vor, schweigt wieder; die anderen Stimmen ihr folgend, auch abwechselnd schweigend, ahmen dieses nach; doch sind es keine Canons unserer neuern Art, noch weniger fugenartige Sätze; es sind eigene nicht mehr bekannte, harmonische, für uns in keiner fühlbaren Symmetrie mehr stehende Führungen, die durch ihre seltenen nie unterbrochenen Tonmassen unsere Aufmerksamkeit immer rege erhalten, keinem profanen Gefühle Eingang gestatten, und unsere stille Verwunderung auf die Erwartung des Kommenden hinziehen. Nur einige, oft nur wenige Tacte vor der Endescadenz — in der Mitte findet sich nur selten ein fühlbarer Ruhepunct, doch scheint dabey das Eintreten und Schweigen des Sängers ganz darauf berechnet, dass seine Brust in Kraft erhalten und dem natürlichen Sinken der Stimme vorgebeugt werde — vereinen sich Alle zum ganzen Chore. Selten, dass, ausser dem Osanna, welches ohnehin an das Sanctus sich anschliesst, und den dreyen Sätzen des Agnus Dei, das Ganze als Chor schon anfängt, welcher dann auch etwa in 20, höchstens 30 Tacten nur als solcher fortgeführt und dabey manchmal die ungleiche Tactart gebraucht wird. Es ist Musik wie aus einer für uns untergegangenen Welt, es schweben ihre Harmonieen aus nicht gekannten Regionen einher; die alten nicht mehr gebrauchten Kirchen-Tonarten, meist im Minore, wirken seltsam mit ein. Wer mit Empfindungen der Andacht in den Tempel getreten, darf versichert seyn, dass sie nie gestört wird, und er sich ohne Unterbrechung seinen stillen Regungen und Gebeten hingeben kann.

Bedeutend sind aber für heutige Sänger die Schwierigkeiten, solche Compositionen richtig auszuführen. Wer sie kennt, wird nicht anders als mit Zufriedenheit über die glückliche Besiegung derselben, wie sie hier Statt fand, sich aussprechen können. Man fühlte, dass eine sorgfältige Uebung vorhergegangen, dass die Stimmen-Partieen in gehöriges Ebenmaass, ohne einander zu überbieten, gesetzt worden; ungeachtet des immer sehr langsam gehaltenen Zeitmaasses wurde die richtige reine Intonation nie vermisst; man bemerkt, dass es der Direction unter Hrn. Hofkapellan Schmidt Ernst ist, das Mögliche in dieser schwierigen Sache zu leisten, und man also die Anerkennung seiner so verdienstlichen Bemühungen öffentlich auszusprechen nicht anstehen darf. — Am Charfreytage wurde eben auch in der St. Michaels-Hofkirche, bey erleuchtetem Kreuze, eine Nachahmung der bis auf einige Jahre her in der Peterskirche zu Rom herkömmlichen Feyer, ein Miserere unsers Meisters — gewählt aus den sieben Busspsalmen, welche im prächtigsten Einbande mit Goldspangen und kostbaren Gesteinen, die Ränder des Manuscripts mit zierlichen Gemälden von Mielich (unnütze Ausgaben einer finstern Vorzeit, Pappendeckel genügt uns! —), deren, wenn ich nicht irre, auch Gerber erwähnt, die als eine Cosa rara und ein Zeugniss, wie damalige Fürsten die Tonkunst achteten, in dem Bibliothek-Archive verwahrt werden — vielleicht seit Orlando's Tode wieder zum ersten Male aufgeführt. Hr. Ett, der unermüdete, einsichtsvolle Mitarbeiter an den Leistungen dieser Kirche, hatte den Psalm, wie die Messen, in die heutigen Notenzeichen und Schlüssel übertragen, Alles geordnet und zur gelungenen Ausführung eingerichtet. So schloss sich der feyerliche Kirchendienst der heiligen Woche, die zugleich das Andenken eines der grössten Tonsetzer aus der Vorzeit in uns noch erneuerte.

Eine Stunde früher hörte man in der Domkirche zu unser Liebfrauen ein Miserere — es ist in Paris gestochen — von dem grossen Jomelli. Sein

dramatisches, hohes Genie schimmert schon in der ganz kirchlich streng ernsten Composition aus G minor hervor; die Wiederholung der Worte ist eben so sinnreich als ausdrucksvoll und immer von Bedeutung, worin er keinen Nachfolger, nicht einmal einen ungeschickten Nachahmer gefunden, denn man weiss, wie auf gerathewohl und sinnlos Textworte wiederholt und durch einander geworfen werden. Der Chor war nur von einem Contrabasse begleitet, oder ward auch eine Orgel mitgespielt, so geschah es doch so still und discret, dass man es kaum bemerken konnte. Der herrliche Chorgesang, mit eingemischten Solosätzen, war an sich von grosser Wirkung. Hr. Director Schröfl macht sich durch die Auswahl grosser, moderner Kirchen-Compositionen, die nicht selten an hohen Festen mit grosser Besetzung aufgeführt werden, immer viele Ehre. — Am Charsamstage folgte auch das Te Deum von Joseph Haydn. Das Andenken an ächte, solide Kunst würde wohl ganz noch in Vergessenheit gerathen, es würde um ihre Werke endlich ganz geschehen seyn, wenn nicht die Kirche auf ihren Fittigen sie noch in etwas emporhielte.

Bey dem Abenddienste in der Königl. Hofkapelle am Gründonnerstage kam an die Reihe das bekannte Miserere von dem modernen, klaren, rhythmischen Abt Vogler; am Charfreytage das Stabat Mater von dem, wie man ihm manchmal vorwirft, in der Kirche nicht selten ultra-modernen ehemaligen Kapellmeister Winter. Auf solche Weise konnten Kenner die lange Laufbahn, welche die Kunst während dritthalb Jahrhunderten zurückgelegt, in ein paar Stunden kritisch übersehen. Welche ist denn nun die gute Zeit, die aetas aurea derselben? oder hat sie nicht auch wie Malerey, Skulptur, überhaupt die plastischen Künste, gewisse Grenzen, welche sie ohne auszuarten nicht überschreiten darf? Ist sie allein immer beweglich, wie der Menschensinn, bestimmt, ohne Aufhören voranzuschreiten, sich nur zu bewegen, ob im Kreise, ob vorwärts oder auch rückwärts? Kann Niemand sie festhalten und sagen: bis hieher und nicht weiter? Wir denken nicht, Jemanden in seiner Meinung irre machen zu wollen, trauen uns auch nicht zu, so etwas zu vermögen. Allein wenn die musikalische Kunst ohne — oder vor Erfindung der Harmonie, wie sie bis heute ausgebildet erscheint, eine eigentliche Kunst nicht kann genannt werden, wenn ein einstimmiges Lied, gesungen oder gespielt, als Kunstproduct im eigentlichen Sinne des Wortes nicht gelten kann, so möchte man doch fragen, ob die ersten gelungenen Leistungen der harmonischen Tonkunst wohl schon auch die höchsten seyn konnten, ob sie bey ihrem ersten Ausfluge zu dem Gipfel ihrer Bestimmung sich erhoben hat?

Seit beynahe einem halben Jahrhunderte, seit der Ankunft nämlich des in der Geschichte berühmt gewordenen Manheimer Orchesters unter Churfürst Karl Theodor, wurden von demselben, später Musikalische Akademie sich nennend, alle Winter 12 öffentliche Concerte gegeben, worin auch Liebhaber, Reisende, andere junge Künstler jeder Art Gelegenheit fanden, sich bekannt zu machen. Ihre Zahl sank in späterer Zeit herab auf sechs, dann auf drey. Diesen vergangenen Winter haben sie ganz aufgehört, und nicht einmal am Sonntage vor Ostern, da man von jeher gewohnt war, ein grosses Oratorium oder Psalm, den Messias, die Schöpfung oder die Jahreszeiten zu hören — an dem Tage, an welchem die Theater geschlossen, alle öffentlichen Erholungen eingestellt, der also für sich schon als zur Feyer einer grossen musikalischen Darstellung bestimmt war, auch an ihm blieb es stille. Wo sollen wir die Gründe dieses auffallenden Mangels an öffentlichem Antheil, den hier das Publicum jetzt erscheinen lässt, aufsuchen? —

Das erste Auftreten der Dem. Heinefetter in Mailand war ehrenvoll und gelungen. Die Oper Orfanella von Ricci, einem Neapolitaner, hat jedoch als Composition wegen ihrer vielen Reminiscenzen aus einer seiner letzteren Arbeiten wenig angesprochen, auch das Libretto an sich wenig Glück gemacht. Dass sie demungeachtet nicht missfiel und mit Beyfall wiederholt wird, verdankt sie allein der Stimme und dem Talente der Sängerin. Donizetti ist mit der zweyten in vollster Beschäftigung, um alle Fähigkeiten der Künstlerin in ihr glänzendes Licht zu setzen; sie selbst eifrigst besorgt, sich mit der Aussprache, die in jenem Lande nicht ganz, wie bey uns, vernachlässigt, die nur auf einen gewissen Punct in etwas verlegt werden darf — denn das Recitativ lässt von seinen Rechten nicht — mehr bekannt zu machen. Sie wird sodann, wie Kenner vorhersagen, immer mehr, bis endlich zum far furore sich erheben; besser als wenn gleich Alles mit dem ersten Wurfe, dem nicht selten Unfälle oder gar Langeweile folgen, schon gethan wäre.

Einweihung des Ehrendenkmals Joh. Adam Hiller's.
Leipzig, am 29sten Juny 1832.

Morgens mit dem sechsten Glockenschlage begann das Fest der Einweihung des schönen Denkmals, das die dankerfüllte Sängerin, Frau Thekla Battka, geborne Podleska, ihrem verehrten Lehrer widmete. Eine Deputation des Rathes unserer Stadt, sämmtliche Lehrer der Thomasschule, die Künstler Prof. Schnorr (Zeichner der Gruppe des Monuments), Funk (Bildhauer) und Wingrich (welcher die übrigen Steinarbeiten geschickt vollbrachte), die Thomasschüler und mehre geachtete Kunstfreunde unserer kunstliebenden Stadt bildeten einen Feyerzug, dessen Ordnung unsere Communalgarde, in Mitgliedern aus allen Compagnieen die Bürgerschaft repräsentirend, an den Eingängen ehrenvoll sicherte. Trotz der Frühe hatte sich eine grosse Anzahl Theilnehmender aus allen Ständen versammelt, die in Andacht des Festes Bedeutung würdigte. Zuerst ertönte ein Choralgesang zum Preise der Dankbarkeit. Darauf wurde von dem Thomanerchore des gefeyerten Hiller's schöne Motette trefflich gesungen: „Alles Fleisch vergeht wie Gras." Hr. Baumeister Limburger, einer unserer tüchtigsten Beförderer alles Guten und Schönen und preiswürdiger Selbstüber der klingenden Kunst, hielt eine sehr zweckmässige Rede, worauf Hr. Stadtrath Müller (Vorsteher der Thomasschule) im Namen des Magistrats und endlich Hr. *M.* Stallbaum, Conrector dieser Schule, des Festes würdig sprachen. Ein Harmoniesatz beschloss die feyerliche Morgenstunde.

Nach der Promenade zu erblickt man in seinem Pirna'schen Sandstein gearbeitet unsers Hiller's Büste mit einem Sternenkranze. Die vier jugendlichen Schwestern, deren Eine, die Stifterin des Ehrendenkmals, knieend dem Meister den Kranz auf den Altar legt, umgeben, in verschiedenen Stellungen, auf jeder Seite zwey, einen Altar, der eine Orgel andeutet. Auf der entgegengesetzten Seite liest man:

Ihrem verewigten Lehrer und väterlichen Wohlthäter die vier Schwestern: Mariane, Franziska, Aloysia, Thekla Podlesky.

Die Südseite enthält unter einer flammenden Fackel: Den 25. December 1728.

Die Nordseite unter einer umgekehrten Fackel des Todes: Den 16. Juny 1804.

Kurze Anzeige.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 12te und 13te Lieferung. Berlin, bey T. Trautwein. Preis der 12ten Lief. 1 Thlr. 2 Gr.; der 13ten 1 Thlr.

Die thätige Verlagshandlung fährt fort, durch die Herausgabe sehr deutlich gedruckter Chorstimmen wahrhaft meisterlicher Werke echter Musik sich um alle Singvereine und Liebhaber des Klassischen ein wahres Verdienst zu erwerben oder vielmehr dasselbe zu vermehren. Man kann ausgesetzte Singstimmen kaum von einem leidlichen Schreiber so wohlfeil erhalten, als hier die gut und auf dauerhaftes Papier gedruckten, geschweige denn von einem guten Abschreiber. Dennoch sind gedruckte Stimmen in vieler Hinsicht vorzuziehen. Alle Gesellschaften, die solche Werke zu Gehör zu bringen im Stande sind, und solche, die sich an Höherm versuchen wollen, werden ihres eigenen Vortheils wegen auf solche Aufgaben aufmerksam seyn. Das 12te Heft enthält das herrliche Te Deum zur Feyer des Sieges bey Dettingen, von G. F. Händel; mit der Original-Partitur und dem von C. F. Rex herausgegebenen hier recensirten Klavierauszuge übereinstimmend. Die 13te Lieferung enthält die Passionsmusik nach dem Ev. Johannis von J. S. Bach, der wir kein Wort der Empfehlung hinzuzusetzen haben.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint in meinem Verlege mit Eigenthumsrecht:

Robert Schumann, 6 Capricen von Paganini, zu Studien für Pianofortespieler, die sich mehrseitig bilden wollen, eingerichtet. 2tes Werk.
— Intermezzo per il Pianoforte. Opera 5.
— Fandango, Rhapsodie pour le Pianof. Oeuv. 4.

Leipzig, den 1sten July 1832.
Friedrich Hofmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

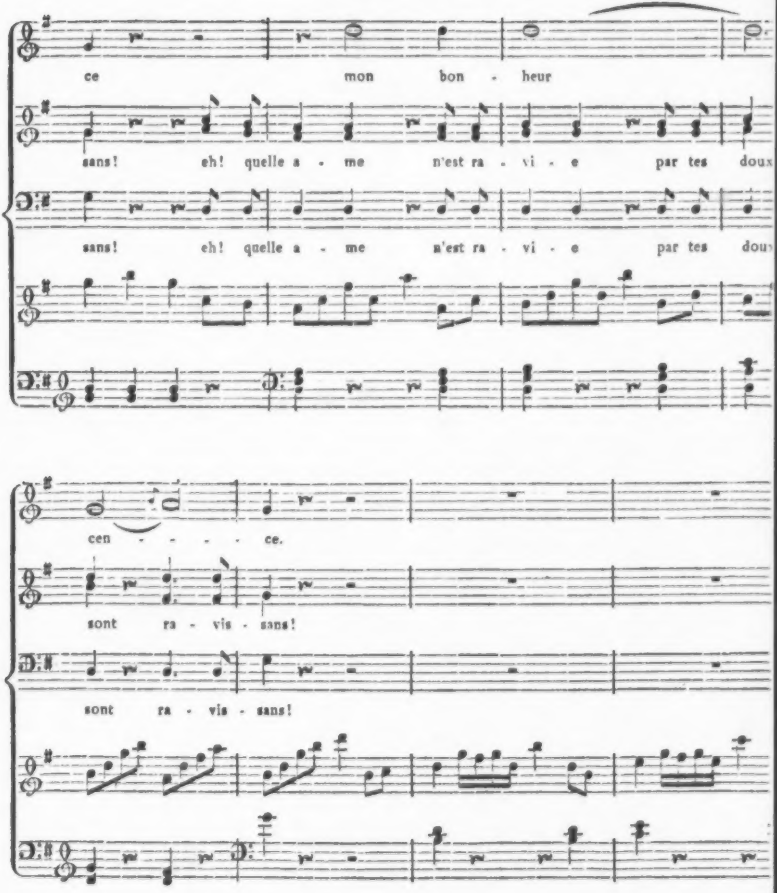
ce mon bon - heur
sans! eh! quelle a - me n'est ra - vi - e par tes doux
sans! eh! quelle a - me n'est ra - vi - e par tes doux
cen - - - - ce.
sont ra - vis - sans!
sont ra - vis - sans!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten July. Nº. 29. 1832.

Ueber die Oper „Robert der Teufel" von Scribe und Delavigne, mit Musik von J. Meyerbeer, und deren Aufführung auf der Königlichen Opernbühne zu Berlin im Juny 1832.

Vorwort der Redaction.

Wir haben zwey Aufsätze über diese viel genannte Oper erhalten, die wir beyde, ihrer Verschiedenheit wegen, unseren geehrten Lesern gleich hinter einander mittheilen wollen. Wir können unsere Unparteylichkeit schwerlich besser beweisen. Wir selbst kennen bis jetzt nur Bruchstücke aus dieser Oper. Im Fall uns der Auszug eingesendet wird, werden wir unser eigenes Urtheil mit gewohnter Freymüthigkeit kürzlich in unseren Blättern niederlegen. Es folgen also nun die beyden eingesendeten wichtigen Beurtheilungen.

Die Redaction.

Seit dem weltberühmten „Freyschütz" und der allbeliebten „Stummen von Portici" hat keine Oper schon vor ihrem öffentlichen Erscheinen grössere Erwartung und gespanntere Aufmerksamkeit erregt, als „Robert le Diable." Schon der, einer altfranzösischen Legende entlehnte, romantisch fantastische Stoff, welcher viel Aehnliches mit der deutschen Sage von Faust und dem spanischen Don Juan hat, liess von der bühnenkundigen Bearbeitung eines Scribe etwas Ungewöhnliches erwarten. Der Componist dieser Oper hatte sich bisher besonders in italienischen Tondichtungen, am meisten in seinem Crociato, ausgezeichnet. Von seinem Scharfsinn und Geschmacke liess sich erwarten, dass derselbe, bey Bearbeitung eines französischen Operngedichts, auch den Character dieser Nation in seiner Composition um so mehr auffassen würde, als der Held der Oper Robert, Herzog der Normandie ist. Die Handlung geht in Sicilien vor. Eine Verschmelzung des südlichen Toncolorits mit dem feurigen Character der Normannen ist daher der Musik angemessen. Hierzu kommt nun aber noch das Schauerliche, Grauenvolle der zauberhaften dämonischen Erscheinungen, welche der Oper noch einen besondern Reiz geben sollten, um auf die übereizten Empfindungs-Organe der Zuhörer einen unausbleiblichen Eindruck auszuüben. Scribe vereinigte sich mit dem geistreichen Delavigne zur Abfassung des lyrisch-dramatischen Gedichts, das erst später zur grossen Oper für die Academie royale de Musique in Paris umgeschaffen, mit Recitativen versehen, und zu fünf Acten ausgedehnt wurde. Der Componist beschäftigte sich seit längerer Zeit, und besonders während seines letzten Aufenthalts in Frankreichs Hauptstadt, mit anhaltendem Eifer und grosser Ausdauer, mit der, in vieler Beziehung sehr schwierigen Tondichtung, welche endlich zur Oeffentlichkeit gelangte, und mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen wurde. Alle Zeitschriften erschöpften sich im Lobe der, zum grossen Vortheile der Theaterkasse sehr häufig wiederholten Oper. Hrn. Meyerbeer wurde die ehrende Auszeichnung des Ordens der Ehrenlegion vom Könige der Franzosen dafür zu Theil. Die Partitur wurde bald nach der Aufführung von einem Pariser Verleger eigenthümlich erworben, und der Klavier-Auszug von Pixis im Stich herausgegeben. Auch in London wurde die Aufführung der Oper vorbereitet, und die Uebertragung des Gedichts für deutsche Bühnen Theodor Hell in Dresden anvertraut. So gelangte nun „Robert der Teufel" zuerst in Deutschland auf die Berliner grosse Opernbühne. Der in London anwesende Componist folgte der ehrenvollen Einladung, sein Werk selbst hier vorzubereiten, und die sehr complicirte Musik und Scenerie den Intentionen der Verfasser gemäss zu ordnen. Nachdem hier schon mehre Musikproben gehalten waren, traf Hr. Meyerbeer in Berlin ein, setzte Alles in's Klare, und leitete am 20sten Juny,

auf ausdrückliche Einladung, persönlich mit vieler Umsicht und Ruhe die erste Vorstellung der, von 6 Uhr Abends bis 11½ Uhr Nachts dauernden Oper, welche den lebhaftesten Beyfall fand, und bis zu Ende mit der grössten Aufmerksamkeit und gesteigerten Spannung abgewartet wurde, obgleich die übermässige Länge unausbleiblich abspannend wirken musste. Bey der Wiederholung war die Oper um ½ Stunde gekürzt, immer jedoch noch 4½ Stunde lang. Werfen wir nun einige Rückblicke

1) auf das Gedicht,
2) auf die musikalische Composition,
3) auf die hiesige Ausführung.

Zu 1. Der Inhalt des dramatischen Gedichts ist in Kurzem folgender: Aus der Ehe eines unbekannten Fürsten (welcher indess der Teufel aus der Hölle gewesen seyn soll) mit Bertha, der Tochter eines Herzogs der Normandie, ist Robert entsprossen, der Sohn des Teufels, welcher von Jugend auf seinen Ursprung nicht verleugnen kann. In ihm waltet steter Kampf des guten Princips mit dem bösen Urstoff ob. Beym Beginnen der Oper befindet sich Robert in Sicilien, von seinem, ihm unbekannten Vater, unter der Gestalt eines Freundes, des Ritters Bertram begleitet. Dieser gibt sich alle nur ersinnliche Mühe, seinen Sohn zu Ausschweifungen aller Art zu verleiten, um ihn endlich zum Vertrage mit dem Höllenfürsten zu drängen, und so mit dem geliebten (?) Sohne vereint im Höllenpfuhl ewiger Verdammniss zu weilen. Doch das Letztere gelingt dem Satan nicht. Alice, ein unschuldiges Landmädchen aus der Normandie, erscheint von Robert's bereits verstorbener Mutter abgesendet, und verhindert die Vollziehung des diabolischen Pactums, durch Ueberreichung des mütterlichen Testaments, welches in der Warnung besteht:

„Traue dem Rath des Mannes nicht,
Der mich geleitet zum Verderben."

So ist die Zeit des Höllengeistes abgelaufen, er versinkt allein in die Unterwelt. Robert ist gerettet und vermählt sich mit der heiss geliebten Prinzessin Isabelle von Sicilien, deren er sich früher durch die magische Kraft eines Zauberzweiges vergeblich zu bemächtigen strebte, den Bertram ihm durch die Macht der Verführung dämonischer Wesen, aus der Kirche der heiligen Rosalia zu Palermo rauben liess.

Als Zauber-Oper angesehen, müsste die Handlung weit rascher vorschreiten und nicht durch unnöthige Nebenpersonen, wie z. B. die des ganz unthätigen Verlobten der Alice aufgehalten werden. Weit romantischer würde dagegen ein Liebesverständniss zwischen dieser und Robert seyn, auch ihre lebhafte Theilnahme für sein Schicksal dadurch mehr motivirt erscheinen. Die deutsche Uebersetzung ist sehr getreu nach dem französischen Originaltexte; häufig jedoch sind die Worte schwer im Gesange der Musik anzupassen, um dieselbe Accentuation und Betonung zu erhalten, welche der lyrisch declamatorische Ausdruck nothwendig bedingt. Die französische Sprache ist hierin, besonders in den Endsylben der Worte, von der deutschen zu abweichend, so dass nur eine ganz freye Uebertragung des Gedichts möglich ist, wenn man den musikalischen Ausdruck nicht aufopfern will.

Zu 2. In der Musik findet, wie bereits bemerkt, eine sehr gelungene Vermischung italienischer Melodie mit französischer Characteristik und feiner Nüancirung statt. Zugleich hat der Componist aber auch die Kraft deutscher Harmonie und Instrumental-Effect mit Geschmack und Erfahrung angewandt. Mit eigenem Talent und grosser Bühnenkenntniss hat Meyerbeer allerdings öfters die Vorbilder C. M. v. Weber's im Romantisch-Schauerlichen des „Freyschütz", Rossini's im fioriten Gesange, und selbst Auber's in frappanten Instrumentaleffecten benutzt, jedoch ohne Plagiate oder blinde Nachahmung, sondern mit eigenthümlicher, freyer Anwendung. Sind manche Gesänge, besonders die Duette, musikalisch sehr in die Breite ausgeführt und besonders durch Wiederholungen der Hauptmotive verlängert, so ist dennoch der dramatische Ausdruck nie versäumt, und die Characteristik treu durchgeführt. So singt Isabelle z. B. als Italienerin und Prinzessin, Alice als einfaches Landmädchen aus der Normandie in Romanzen, Couplet's und dergl. Nur da erhebt sie sich zu höherm Schwunge der Lyrik, wo es auf die Rettung ihres Schützlings ankommt. In den Chören der Ritter athmet der Geist ihrer Zeit und ihres Landes; die Dämonen sind phantastisch wild, nur da etwas frivoler gehalten, wo es die Situation und die Verbindung mit den Tanzrhythmen erfordert. Der ganze fünfte Act erhebt sich zu wahrhaft dramatischer Grösse.

So viel im Allgemeinen. Nun erwähnen wir so kurz als möglich noch einige Einzelnheiten der interessanten Composition.

Der erste Act beginnt ohne eigentliche Ouverture, durch eine Instrumental-Einleitung, welche mit dem Thema der Beschwörungs-Scene des Teufels

(Bertram) beginnt und (nicht zu lang) kräftig durchgeführt wird. Die Introduction, ein Chor der Ritter beym Trinkgelage, schliesst sich scharf contrastirend und lebendig an. Raimbaud, ein junger Landmann aus der Normandie, singt Robert dessen eigene Lebensgeschichte in einer Ballade vor, deren Schluss-Refrain den teuflischen Ursprung des Besiegenen schildert, was diesen zur Wuth aufreizt. Indess Alice, Robert's Milchschwester, die junge, schöne Braut Raimbaud's, mildert den Zorn des Gekränkten. In einer sanften, gefühlvollen Romanze verkündet Alice den Zweck ihrer Sendung von der bereits verstorbenen Mutter Robert's, der sich noch nicht für würdig hält, den letzten Willen der geliebten Mutter zu vernehmen. Er schildert im Recitativ Alicen seine hoffnungslose Liebe zu Isabellen, deren Vater er beleidigt hat. Alice erbietet sich, ein Schreiben Robert's an Isabelle zu überbringen. Da erscheint Bertram, der Höllengeist, dem unschuldigen Mädchen ein Gräuel; sie entfernt sich. Bertram verleitet Robert zum Hazard-spiel. Das Finale beginnt mit einer artigen Sicilienne sehr lebendig, deren öftere Wiederkehr nächstdem die feine Ironie Bertram's bey den Spielverlusten Robert's sehr treffend ausdrückt. Die originelle Musikbegleitung, welche das Umschütteln der Würfel im Becher jedesmal bezeichnet, erinnert entfernt an das Giessen der Freykugeln in der Wolfsschlucht. Hier findet auch so ein diabolisches Kunststückchen statt. In der Stretta wüthet Robert über seinen Verlust, doch der fröhlich spottende Gesang der Gewinner verhöhnt ihn mit den eigenen Worten seines Liedes: „Gold ist eine Chimäre.“ So schliesst der Act sehr lebhaft.

Der zweyte Act beginnt mit einer im italienisch-französischen Style gehaltenen, angenehmen Arie Isabellens, welcher der weibliche Chor sich anschliesst, sehr dankbar für die Sängerin. Alice erscheint und überbringt der Prinzessin Robert's Brief, der sich bald darauf selbst naht. Das hierauf folgende, durch die chromatischen Gesang-Passaggien sehr schwere, die Handlung aufhaltende, übrigens glänzende Duett war bey der zweyten Vorstellung der Oper bedeutend gekürzt. Robert wird von Granada's Fürsten, dem Verlobten Isabellens, zum Kampfe auf Leben und Tod aufgefordert. Ein Chor mit Tanz folgt theatralisch wirksam. Das sich anschliessende Pas de cinq wurde nur bey der ersten Vorstellung ausgeführt, um Dem. Taglioni bewundern zu können. Das Finale beginnt. Vier Pauken deuten das Thema des Chors der Ritter an, welche sich zum Turnier rüsten. Die einfach schöne Melodie, von Tenor- und Basstimmen ohne Instrumentalbegleitung gesungen, ist des deutschen, gemüthvollen Tondichters würdig und spricht zum Herzen. Mit belebtem Schwunge schliesst der Gesang Isabellens mit Chor, in einer Coloraturstelle an das erste Finale von Weber's Oberon leise erinnernd. Honny soit, qui mal y pense.

Der dritte Act könnte den, eigentlich in die komische Oper gehörenden Duetts des Raimbaud und Bertram entbehren, zumal da es für den Gang der Handlung unwesentlich, reine Episode ist. Die ruhig satanische Ironie Bertram's in der spottenden Wiederholung der Phrasen des gutmüthigen Landmanns ist mit Wahrheit in der Musik angedeutet, nur die Wiederholung des Thema's zu oft angewandt. Nun tritt der erste Höllenspuck ein. Der unterirdische Chor der Dämonen lässt sich im $\frac{3}{4}$ Tact (H moll) in einem höllischen Walzer vernehmen, welcher durch Sprachröhre in der Entfernung gesungen allerdings etwas erschütternd Fremdartiges hat, bey irgend verfehlter Ausführung der Figuren in den Singstimmen indess die Wirkung sehr auf die Spitze stellt, da die Extreme sich leicht berühren. Der Dichter wollte hier einen Höllen-Tanz haben, den der Zuschauer doch nicht sieht. Der Componist musste also nothwendig auf irgend ein neues Effectmittel raffiniren, und so entstand der Chor mit Sprachröhren, zwischen welchem Bertram sehr ergreifend und characteristisch seinen Gesang fortführt, und hierauf in die flammende Felsenhöhle eilt. Der bisher verdunkelte Himmel klärt sich auf. Ein sanftes Ritornell von Blasinstrumenten bezeichnet Alicens Ankunft, welche ihren Verlobten aufsucht. Ihre echt französische Romanze wird mehrmals von dem Höllen-Spektakel unterbrochen, bis zuletzt Robert's Namen ertönt. Da hält Alice länger keine Furcht zurück; sie fleht Gott um Schutz an, blickt in die Höhle, schaudert zusammen und wird, neben einem colossalen Kreuze vor dem Eingange, ohnmächtig. Bertram kehrt zurück; sein Urtheil ist gefällt: er verliert seinen Sohn auf ewig, wenn er nicht „noch heute“ dem Vater seine Seele verschreibt. „Um Mitternacht,“ ruft Alice ahnungsvoll aus, dadurch ihre Anwesenheit verrathend. Bertram fasst sich und sucht in dem folgenden Duett Alice auszuforschen, ob sie etwas von dem Höllenspruche vernommen habe. Die Bässe schildern hier die lauernde Ruhe des Teufels sehr treffend, die

Angst Alicens wird durch die Figuren der Clarinette und Flöte und das schaudernde tremolo ausgedrückt. Die wilde Freude des Satans bricht aus, als Alice sich verräth; er droht ihr und den Ihren mit dem Tode, wenn sie Robert etwas von dem Höllengeheimniss entdecken sollte. Dieser nahet endlich selbst. Ein schönes Trio wird ohne Begleitung gesungen, welches wegen der Figuren und enharmonischen Ausweichungen grosse Schwierigkeit in der Ausführung darbietet, obgleich sehr ausdrucksvoll, jedoch etwas gesucht erscheint. Von Virtuosen des Gesanges ausgeführt, wird es indess seine Wirkung nicht verfehlen. Alice entfernt sich. Bertram verspricht Robert die Geliebte durch unsichtbaren Beystand, wenn er einen immergrünen Zweig aus dem Grabmale der heiligen Rosalie zu Palermo von geweiheter Stätte rauben will. Dies Duett wurde später bedeutend abgekürzt.

Die Scene verwandelt sich in die Vorhalle, Kreuzgänge und den Kirchhof eines Klosters. Nacht und Mondlicht. Bertram steigt in das Felsgewölbe hinab und beschwört die Nonnen aus der Unterwelt herauf, welche im Leben den Altar durch Unzucht entweihten, und nun auf ewig verdammt sind. Diese erscheinen langsam aus ihren Gräbern und Zellen, paarweise vortretend, in ihre Leichentücher gehüllt, während einer sehr originellen Musik von Posaunen, gedämpften Tamtam-Schlägen und zwey Fagotten allein, welche das Aufsteigen aus den Gräbern andeuten sollen. Verbunden mit der Scenerie macht diese Nonnen-Procession eine schauerliche Wirkung. Bertram instruirt die dämonischen Geister, wie sie Robert durch Liebesreiz zum Raube des Zweiges verlocken sollen. Die Nonnen, von ihrer Aebtissin angeführt, überlassen sich nun in einem Bachanale wilder Sinneslust. Die Musik zu ihrem Tanz ist sehr characteristisch. Robert's Erscheinen unterbricht diesen. Als er muthlos entfliehen will, umgeben ihn die bisher verborgenen Nonnen. Die Verführung beginnt zuerst durch dargebotenes Getränk, dann durch Tanz und schmeichelnde Geberden, bis endlich Robert den Zweig raubt. Nun verwandeln sich die bisher lieblichen Dämonen in Gestalten der Hölle und ihr Triumphgesang erschallt voll teuflischer Freude. Mit erschütternder Wirkung schliesst die, ebenfalls mit grosser Bühnenkenntniss angeordnete Höllen-Scene, welche so, wie wir sie hier sahen, nichts Anstössiges hatte, als was in der Idee liegt, dass es gerade weibliche Sünderinnen, und noch dazu Nonnen seyn mussten, welche sich den sinnlichen Freuden ergeben zeigen.

Der vierte Act beginnt im Schlafzimmer der mit dem Prinzen von Granada — einem blossen Trugbilde des Teufels — verlobten Prinzessin von Sicilien, mit melodisch heiteren Freudengesängen der Frauen und Ritter. Diese verhallen leiser, als Robert mit dem magischen Zweige im Hintergrunde erscheint. Alle werden von dem erstarrenden Zauber betäubt. In einem Recitativ und der sich anschliessenden Cavatine drückt Robert seine Bewunderung der Geliebten und die Absicht aus, sie durch Zaubergewalt zu entführen. Er weckt die Schlummernde durch lauten Zuruf. Ein sehr leidenschaftlich bewegtes Duett beginnt, dessen erste Hälfte voll dramatischen Ausdrucks, und durch die Nachahmung der Hauptfigur der Triolenbegleitung in den Bässen eigenthümlich ist. Weiterhin huldigt der Tonsetzer dem Modegeschmacke durch eine glänzende Behandlungsweise der Singstimmen in Rossini's Manier, obgleich sehr wirksam, nur etwas lang ausgeführt. Die Harfe tritt überraschend ein und leitet zu einer gefühlvollen Cavatine Isabellens in F moll, voll reizender Melodie in dem Maggiore, und von hoch gesteigerter Wirkung durch die höchste Kraft der Orchester-Begleitung am Schlusse. Da Isabelle es standhaft verweigert, Robert zu folgen (der magische Zweig scheint also nicht die gehörige Kraft zu besitzen?), obgleich sie doch ihre Liebe zu ihm geäussert hat, so zerbricht dieser in Verzweiflung den Zweig; der Zauber schwindet, der eingeschlummerte Hofstaat erwacht, man erblickt staunend Robert hier. Allgemeiner Allarm und viel Getöse auf der Bühne und im Orchester in französischer Effectweise, doch mit Consequenz und Plan in der Schluss-Stretta in E dur durchgeführt, deren Thema sehr melodisch, die harmonische Steigerung wirksam, und die Nachahmung in den 10 Singstimmen mit erfahrner Kenntniss und Gewandtheit bewirkt ist. Das Presto molto im $\frac{2}{4}$ Tact schliesst den Act sehr feurig und energisch.

Der fünfte Act ist, nächst dem dritten, auch in der Musik von der grössten dramatischen Wirkung. Ein Unisono-Chor der Geistlichen in der Vorhalle des Doms zu Palermo wurde nur bey der ersten Vorstellung der Oper ausgeführt und kann füglich, als blosse Einleitung, wegbleiben. Eine grosse Scene zwischen Vater und Sohn (Bertram und Robert) beginnt. Der Böse sucht Robert zu überreden, sich

ihm durch schriftlichen Vertrag auf ewig zu verbinden; schon wankt der Entschluss des Bethörten — da ertönt hinter der Scene der Orgelklang (wirklich war eine kleine Orgel mit Pedal eigens für diese Oper im Hintergrunde des Theaters aufgestellt) in sanften, feyerlichen Tönen, mit denen das Orchester und der entfernte Chorgesang im Innern der Kirche sich verbindet; man hört die Intonation des singirenden Priesters dazwischen. Diese scenische Wirkung ist in solcher Gestalt neu, wahr und ergreifend. — Der Teufel lässt dennoch nicht ab, er gibt sich dem Sohne ganz zu erkennen. Eine Arie Bertram's, voll Leben, ist an dieser Stelle von guter Wirkung. Schon will Robert aus kindlicher Liebe das höllische Pactum vollziehen, als Alice, sein Schutzengel, herbeyeilt, verkündend: dass Isabelle versichert seiner am Altare harre, da der Prinz von Granada nicht die geweihte Schwelle der Kirche überschreiten könne. Das nun eintretende Terzett fängt mit einer interessanten Violoncellbegleitung in H moll an; eine süsse Melodie tritt in H dur ein, der Teufel ist in Angst und Verlegenheit gesetzt, bestürmt Robert indess fortwährend; endlich will dieser den Vertrag, aller Warnungen ungeachtet, unterzeichnen. Da tritt Alice mit dem Testamente von Robert's Mutter vor, welches dieser (singend) mit wundersamer Begleitung von chromatischer Trompete (welche im Souffleurkasten mit der Schall-Oeffnung nach der Bühne gestellt war) verliest. Alice wiederholt die Vorlesung unter einem gewaltigen Crescendo des Orchesters, das in der That von grosser Wirkung ist. Nach vielfacher Qual des hin und hergerissenen Robert (diese Situation dünkt uns hier zu lange festgehalten, und dadurch zu ermüdend) schlägt endlich die Mitternachtsstunde, der Teufel versinkt, Robert ist gerettet. Der Donner rollt, die Scene verwandelt sich in das Innere der Cathedrale mit dem Hochaltar im Hintergrunde. Zu der bereits früher gehörten Melodie des Gebets ertönen unter Orgelton und vollem Orchester die unsichtbaren Chöre der Engel und des Volks in der Kirche in feyerlich erhebender Weise, wahrhaft grossartig. Der Componist erinnert hier lebhaft an Vogler's Schule. Robert vermählt sich mit Isabelle und die Oper schliesst mit dem Lobe des Höchsten.

Zu 3. Die hiesige Aufführung der Oper war so ausgezeichnet, dass solche durchaus nichts zu wünschen übrig liess. Schon waren (wie oben bemerkt) viele Proben unter der Leitung des Kapellmeisters Schneider vorhergegangen, als der Componist hier eintraf, zuerst mit den Solosängern ihre Partieen einzeln und genau durchging, dann den Orchester-Proben beywohnte, überall die feineren Nüancirungen angab, und endlich das Scenische im Vereine mit dem Musikalischen ordnete. Die Besetzung der Rollen war die bestmögliche. Herr Bader spielte und sang den leidenschaftlichen Robert mit eher zu starkem, als zu wenig Feuer; würdig stand Hr. Blume ihm als Bertram zur Seite. Sein Spiel war ruhig überlegt, satanisch lauernd und voll gleicher Kraft bis zu Ende; auch der Gesang der sehr schweren Partie befriedigte vollkommen. Raimbaud ist eine unbedeutende Spielrolle, will aber gut gesungen seyn. Hr. Mantius genügte hier besonders in dem Duett mit Bertram. Mad. Seidler sang die Isabelle als geschmackvolle Virtuosin um so anerkennungswerther, als die Stimme dieser Sängerin nicht mehr der Jugendfrische sich erfreut, durch ihre Kunst der Behandlung dennoch aber stets mit Vergnügen gehört wird. Fräul. v. Schätzel war zur Alice durch Liebreiz der Jugend, Anmuth und natürliche Einfachheit ganz berufen, auch in den leidenschaftlichen Scenen durch die Macht ihrer Stimme ausgezeichnet. Die Chöre wurden sehr rein, richtig und ausdrucksvoll gesungen. Das Ballet, bey der ersten Vorstellung durch den Tanz der Dem. Taglioni verschönt, trug zur Ausschmückung der reichen Scenerie, vorzüglich in der Geister-Scene bey, welche eine magische Wirkung durch die treffliche Decoration machte. Das Orchester, das erste Mal von Hrn. Meyerbeer selbst sehr ruhig und sicher geleitet, wirkte — wie das gesammte Bühnen-Personal — mit Eifer und Liebe für das achtungswerthe Werk unsers Landsmanns, höchst gelungen mit. Der Hr. Kapellmstr. Schneider führt die schwere Oper mit Umsicht weiter fort, deren Wirkung und Eindruck auch nach mehren Aufführungen (bey übervollem Hause im Sommer, bey hohen Preisen) nun wohl feststeht, wenn auch über deren Kunstwerth die verschiedenartigsten Urtheile gefällt werden sollten. Hier sprach sich bisher die Stimme des Publicums durch die lebhafteste Theilnahme, welche sich so anhaltend, allgemein und wiederholt nicht künstlich bewirken lässt, den mehrmaligen Hervorruf des Componisten in den beyden ersten Vorstellungen nach dem dritten Act und am Schlusse der Oper, unzweydeutig auf das Vortheilhafteste für das Werk aus. Auch die hiesigen Zeitblätter urtheilten fast einstimmig,

durchaus günstig über das, jedenfalls mit grossem Fleisse, feinem Geschmacke und vieler Bühnenkenntniss verfasste Werk, welches allerdings die Zeichen seiner Zeit unverkennbar an sich trägt, und von dem Bestreben nach Neuheit der Wirkung auf der Bühne, wie im Orchester, nicht frey ist. Sonst würde es indess auch in Paris spurlos vorübergegangen seyn, wo der Geschmack so überreizt war, dass nur das höchste Raffinement noch ein neues Reizmittel auffinden konnte. Nach der dritten Vorstellung ist der Componist von hier über Ems nach Paris zurückgereist. Wenige Bühnen Deutschlands dürften, ausser einigen Hoftheatern, wohl so glänzende Mittel besitzen, um die scenische Ausstattung dieser Oper so effectvoll zu bewirken, wie es hier mit Aufwand und Geschmack geschah, und zum beabsichtigten Erfolge des Werks auch unerlässlich ist.

Berlin, Anfangs July 1832.

J. P. S.

Ueber „Robert den Teufel" in Berlin.

„Quousque tandem abutere" —

Sehr richtig sagt unsere Staatszeitung (No. 172): dass die Aufführung dieser Oper in Berlin ein Ereignis sey — „das in unserer musikalischen Welt Epoche machen müsse" in sofern man nämlich unter Epoche einen öffentlichen Skandal, oder einen solchen Zeitpunct versteht, in welchem, in einer christlich-deutschen Stadt, dem Sitze eines reinen Geschmacks und wahren Kunstsinnes, ein solches Werk über die Bühne gehen kann. Doch ereifern wir uns nicht vor der Zeit, wir werden später noch Veranlassung genug dazu finden. Also zur Sache!

Obwohl Niemand sich eine Täuschung darüber machen konnte, auf welche Weise der sogenannte Effect Robert's, in Paris und London, herbeygeführt worden und von welcher Art er gewesen; obgleich wir Alle das primum movens jener telegraphischen Kunstberichte kennen, so war doch Jedermann begierig, selbst zu sehen und zu urtheilen, d. h. die Mehrzahl war im Voraus ganz darüber entschieden, wie sie sehen, wie sie urtheilen wollte. Wir können versichern, dass wir dem nicht gehören, dass wir mit wahrem Interesse an's Werk gegangen sind, zumal da wir seit vielen Jahren M. Beer's (Meyerbeer's) Bestreben nicht ohne wahre Theilnahme gefolgt waren. Um so mehr müssen wir es bedauern, ihn, gewissermassen am Schlusse seiner Laufbahn, an solchem Ziele zu finden!

Was anvörderst das bekannte (wie wir hören, auch von Holtey sehr poetisch aufgefasste und zum Drama benutzte) Sujet der Oper anlangt, so können wir nicht anders glauben, als dass die Herren Scribe und Delavigne entweder es der Mühe nicht werth geachtet, oder dass sie, was allerdings nicht zu loben wäre, dem Componisten absichtlich hätten entgegen arbeiten wollen; denn so lange schlechte Operntexte geliefert worden, Vestri, Schikaneder und Frau von Chezy nicht ausgenommen, hat sich noch kein Operndichter so an seinen Kunstgenossen versündigt, als jene Herren an M. Beer. Ohne Handlung und Interesse, ohne Oekonomie und Eintheilung, ohne musikalischen Zuschnitt, ja ohne die gewöhnlichste Sachkenntnis hingeworfen, erscheint das ganze Gedicht als ein grober Konnexe, als ein leeres Wortschwall, von allem Zusammenhange, aller Wahrscheinlichkeit entblösst und selbst der löschpapierne Ariadnenfaden des Opernbuches hilft dem armen Zuhörer nicht aus seinem beschwerlichen Traume. Welch' ein Teufel ist dieser, halb in Schwefel, halb in Syrup gesottene Bertram? — welch' ein Sprössling Luzifers dieser nichtswollende, nichtsthuende, nichtskönnende, nichtssagende Robert? — wer handelt? wer interessirt? was soll dieser Normännische Rauchengel — was bedeutet dieser immergrünende magische Zweig (aus dem weder Dichter noch Componist sich einen Lorbeerkranz winden werden) — was diese Kloster-Ruine mit ihren Nonnen — wenn sie nicht etwa ein treues Bild eines maison de prostitution gewähren soll? — Und ein solches Sujet wählte Hr. M. Beer oder vielmehr liess er sich in die Hände stecken.

Nichts desto weniger sind wir überzeugt, dass ein musikalisches Genie sich über einen solchen Stoff erhoben haben würde — ex trunco fit Mercurius — allein Herr M. Beer hat uns bewiesen, dass es ihm an genialer Kraft gänzlich ermangelt. Verwechseln wir hierbey ja nicht diese Kraft mit der eines Arbeiters im Schweisse seines Angesichts, denn wer könnte wohl so ungerecht seyn, dem Componisten das Zeugniss zu versagen, dass er 2 oder 3 Jahre lang allen erdenklichen Fleiss aufgewendet hat, um ein Stück Arbeit zu Stande zu bringen, dass an Künsteley und Verschrobenheit schwerlich irgend einem Schnitzwerk in einem zugestöpselten Glase etwas nachgeben wird. Wir finden in diesem musikalischen Orbis pictus Alles bey-

sammen, was nur je in Opern zusammengerührt worden: stilo serio, stilo buffo, stilo stretto, Bravour, Rückungen, Tempo- und Rhythmenwechsel, harmonische und disharmonische Kunststücke, und Instrumente aller Art, Orgel, Tamtam und Sprachröhre nicht ausgeschlossen: allein Eins fehlt und diess Eine ist: der Geist, der über diesem Chaos schwebt; die Kraft des Genius, der diese disponibeln Massen gewältigt und zum rechten Ziele lenkt; der edle, reine Kunstsinn; der Geschmack, der eingedenk des goldenen „παντα δοκιμαζετε" — nur solche musikalische und scenische Mittel anwendet, welche zweckmässig, schön, edel, erhaben sind.

Dem Componisten des Robert ist es aber ergangen wie Göthe's Zauberlehrling: er hat Vieles gelernt und abgehorcht, er hat sich abgemüht die Geister zu rufen, allein er konnte sie nicht „los werden" und er ist in ihrem Schwalle untergegangen.

Bis hierher haben wir mehr oder minder gescherzt, aber — dieser Gegenstand hat leider auch seine sehr ernste Seite!

Wie will zuvörderst Hr. M. Beer sich rechtfertigen, gerade mit einem solchen Sujet in seinem deutschen Vaterlande, vor seinem so sittlichen und religiösen Könige, aufgetreten zu seyn?! Möge man in Paris, in London diesem Stoffe Geschmack abgewonnen, ihn gebilligt haben (welches jedoch nach dem Urtheile sehr gewichtiger Stimmen keinesweges der Fall ist), so hätte Hr. M. Beer doch den Berlinern so viel Reinheit des Gefühls und des Geschmacks, so viel gesunden Tact zutrauen sollen, um zu wissen, dass sich gegen diesen Stoff und namentlich gegen die Kloster-Scene, jedes unbefangene Urtheil erheben werde. Das laute Zischen des Publicums und die immer lauer werdende Stimmung desselben beweisen diess zur Genüge. Ohne Katholiken zu seyn, haben wir doch auch hier religiösen Sinn, und wenn Hr. M. Beer uns etwa einwendet: was geht mich auf der Bühne die Religion an! so erwiedern wir ihm ganz einfach: „nicht die Religion mögest Du achten, sondern die Kunst!" *) Wäre Hr. M. Beer noch so weit zurück, nicht zu wissen, dass die Kunstwelt ihre eigene Ethik hat? Glaubt er, dass etwas noch kunstschön seyn könne, was in dem Zuschauer Widerwillen, Ekel, Indignation erregt? Glaubt er, dass ein wollüstiger Kitzel, welchen aus ihrem Gräbern vom Teufel erweckte halbnackte Nonnen in bachantischem Taumel und mit lascivischen Stellungen erregen sollen, dass geschändete Leichensteine und entweihte Klosterhauern noch innerhalb der Grenzen des Schönen liegen?? Nichts ist schön, was nicht edel oder erhaben, lieblich oder erschütternd ist! Die Wahrheit, aus dem Sumpfe gezogen, ist ekelhaft und hässlich, bekleidete sie sich auch mit Gold und Purpur oder mit Indiens feinstem Mousselin! Sapienti sat!

Nun zur Musik.

Hr. M. Beer gemahnt uns wie ein Mosaik-Arbeiter, der, von dem löblichen Vorsatze, etwas, ganz Ausserordentliches hervorzubringen, ausgehend, nach fremden Mustern, emsig und mühsam, aber rein mechanisch, Jahre lang, Stift vor Stift zusammenreiht und so endlich ein Ganzes construirt, welches ein Stelldichein aller Künstler, ein Kaleidoskop aller Farben und Formen, eine olla potrida aller Genüsse, kurz Alles ist, nur — kein Ganzes!

Je näher man nun einem solchen, in der Entfernung von Paris oder London vielleicht effectuirenden, Werke tritt, je deutlicher erkennt man den Mangel an Zusammenhang, das Geschmacklose, das Kunstwidrige daran.

Diese nothwendige Einheit wahrscheinlich selbst vermissend, hat es Hr. M. Beer nicht gewagt, eine Ouverture zu schreiben, dieses erste Requisit einer jeden grossen Oper, sondern er hat eine nichtssagende Introduction gegeben, welche keinesweges geeignet ist, das Ganze andeutend vorzubereiten. Alles nun folgende Einzelne durchzugehen, dazu fehlt es hier an Raum und Zeit, allein es wird genügen, wenn wir die nöthigen Andeutungen in der Hauptsache geben.

Der Melodie, diesem Silberfaden, der sich in einem musikalischen Gewebe niemals ganz verlieren darf, der überhaupt das durchgehende musikalische Prinzip ist, hat Hr. M. Beer schon längst entsagt und vergeblich haben wir auch in dieser ganzen Oper nach einer einzigen Piece gesucht, welche aus der Quelle des Gefühls entspringend melodisch dahin strömte und so auch wieder den Weg zum Gefühle fände, dem Gedächtniss einen wohlthuenden Eindruck hinterliesse.

Sein hauptsächlichstes Bestreben hat Hr. M. Beer der Harmonie zugewendet, aber auf die allerverkehrteste und daher natürlich auch misslungenste Weise. Diese Synthesis der Instrumente und Stimmen erinnert lebhaft an jene grossen Son-

*) Beyden achten wäre besser! *Die Redact.*

ves oder Route, wo alle Welt sich zusammenfindet, ohne sich zu kennen, oder an die Arche Noah's, wo der Löwe sehr verwundert ist, sich in Gesellschaft des Affen zu finden. Hr. M. Beer bildet seine harmonischen (?) Massen aus den allerheterogensten Bestandtheilen und zwar ohne alle erdenkliche Veranlassung. Er bringt Trombonen, Pauken, Trompeten, Flügelhörner, Oboen, Flöten auf eine so disparate Weise, unter sich und mit den Stimmen, zusammen, dass nicht allein jedes Ohr dadurch beleidigt wird, sondern dass auch die erkünstelte Manier der Zusammenstellung in den Zuhörern eine wahre Angst über die equilibristischen Wagstücke (die dann auch häufig schlecht ablaufen) hervorbringt. Die zartesten Stellen des Sujets erliegen unter einem Accompagnement von Pauken, Bässen u. s. w. und die tragischsten, ängstigsten Momente fallen dagegen der Begleitung von Flöten, Oboen u. s. w. anheim. Wahrhaft angemessene Motive sind überhaupt fast nirgends aufzufinden; sondern durchaus vorherrschend ist das eine Streben, seltsam und apart zu seyn, Effecte zu erhaschen, und dem Zuhörer das Geständniss abzunöthigen, dass er so etwas noch nie gehört habe. Auf diese Weise ist nun die ganze Orchestrik des Hrn. M. Beer ganz willkührlich und verwerflich und bekundet klar den Mangel an echtem Kunstsinn, an poetischer Auffassung; wenn er nur barock, bizarr, grell und imposant seyn kann, so fragt er nicht, ob und wo seine Instrumentirung passe, wie und wohin er die Stimme leite und welchergestalt er Beydes zusammenbringe.

Die Characteristik ist gleichfalls die misslungenste, die es geben kann, namentlich im Bertram und in der Alice, die, als böses und gutes Princip, sich gegenüber stehen sollen. Ersterer — der Teufel — ist grösstentheils ein larmoyanter Kotzebuescher Vater, und die einfache Alice, das Normännische Bauermädchen, bravirt wie eine Semiramis und schleudert das hohe *h* wie Blitze in das infernalische Spektakel.

Die Rhythmen des Componisten sind die allerwunderlichsten Verrenkungen seines musikalischen corpus und die Tempi wechseln ohne alle Veranlassung dergestalt, dass eines fast immer die Wirkung des andern zerstört.

Nach alle diesem wird man sagen: nun, das Werk erscheint wenigstens als originell und eigenthümlich! Aber weit gefehlt! Es wimmelt von Reminiscenzen aus Rossini, Boieldieu, Auber, Spontini u. a. m. und Hrn. M. Beer gebührt nur das Verdienst: Alles was er je gelernt und gehört auf die verkehrteste und unzusammenhängendste Weise, ohne künstlerische Uebersicht und Klarheit, zu einem grotesken Panorama vereinigt zu haben, in welchem die Prätension der Hauptgesichtspunct ist. Ein wahrhaft gediegener Künstler wählt sich keinen solchen Stoff, oder, wenn er ihn gewählt, behandelt er ihn verständiger und geistreicher; ein wahrhafter Künstler zieht nicht sein Orchester und seine Darsteller in den Strudel der Tollhäuslerey und Faseley herab; ein Sitten- und Anstand-liebender Mann schreibt seiner deutschen Vaterstadt einen bessern Empfehlungsbrief als ein solches Pasquill alles guten Geschmacks; ein bescheidener Mann endlich fordert nicht, dass ein achthares Publicum über fünf Stunden lang auf der Drehmaschine seines musikalischen Bedlams herumgetrillt werde.

Ueber die Aufführung selbst begnügen wir uns mit der Bemerkung, dass zwar unsere wackeren Künstler Alles leisteten, was wir von ihnen gewohnt sind, dass man ihnen aber die ungeheuere Anstrengung anmerkte, welche 28 Proben (Summa Summarum) nothwendig zur Folge haben mussten! —

B.

Kurze Anzeige.

Sechs Gesänge, theils für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., theils für 4 Männer- oder auch Brummstimmen componirt — von Julius Miller. Op. 26. Berlin, bey C. W. Fröhlich und Comp. Pr. 20 Sgr.

Diese Lieder des bekannten Tenoristen und Componisten machen keine Ansprüche auf Originalität; sie sind sangbar und leicht, die meisten, besonders die Chorlieder, fröhlicher Art: nur die beyden ersten für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung sind ernst. Ein einziges ist mit Brummstimmen versehen und das ist gut.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. *№ IX.* 1832.

Anzeigen.

Neue Musikalien,

welche in Verlage

von

H. A. Probst — Fr. Kistner in Leipzig

erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Kalkbrenner, Fr. (Ritter der Ehrenlegion), Methode pour apprendre le Piano à l'Aide du Guide-Mains contenant: les Principes de Musique; un Système complet de doigter; des Règles sur l'Expression, sur la Ponctuation musicale, sur les Auteurs à étudier, ainsi que leur Classification: suivie d'une Étude pour trois Doigts, d'une Toccata, d'une Fugue à quatre Parties pour la Main gauche seule, et de plusieurs Etudes en Tierces, Sixtes et Octaves. — Anweisung das Pianoforte mit Hulfe des Handleiters spielen zu lernen, enthaltend: Die Grundregeln der Musik; ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag, über die musikalischen Bezeichnungen, über das Studium und die Classification der Werke berühmter Componisten; ferner eine Uebung für drey Finger, eine Toccata, eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein und verschiedene Uebungen in Terzen, Sexten und Octaven. Allen Conservatorien der Musik in Europa gewidmet. 108tes Werk. Preis: 4 Thlr. Sächsisch.

Handleiter (Guide-Mains) Kalkbrenner'scher Construction. Preis: 2 Thlr. 12 Gr. Sächsisch.

Dass das Pianofortespiel in neuerer Zeit mächtige Fortschritte gemacht, ist nicht zu leugnen, namentlich hat sich die Mechanik desselben in einem hohen Grade vervollkommnet, und die rastlos vorschreitende Kunst stellt in der Virtuosität ihrer gefeyertsten Jünger der Nacheiferung von Zeit zu Zeit immer schwierigere Aufgaben. Wohl kaum dürften alle Principien früherer Lehrmethoden zur höhern Ausbildung des Pianofortespiels, nach den Anforderungen, welche heut zu Tage an dasselbe gemacht werden, ausreichen, und von dieser Ansicht ist Hr. Kalkbrenner ausgegangen, indem er die Materialien zu seiner Klavier-Schule zusammenstellte.

Die Vortrefflichkeit dieses Werks ist schon dadurch hinlänglich anerkannt, indem dasselbe von dem Conservatorium der Musik in Paris als Lehrbuch zum Unterricht angenommen ist, und sicher wird es nicht verfehlen, auch in Deutschland allgemeines Interesse zu erregen.

Hr. Kalkbrenner, welcher in der vollendeten Mechanik seines Spiels noch nicht übertroffen ist, gibt namentlich über diesen Theil der Kunst in seiner Schule viele neue und höchst beachtungswerthe Winke; zugleich macht er den Gebrauch eines von ihm erfundenen Hülfsmittels, des Handleiters (Guide-Mains) bekannt, welcher bey überaus einfacher Construction die Ruhe der Hand und dadurch Lediglich Solidität des Anschlags ungemein befördert.

Ein besonderes Verdienst hat sich der Herr Verfasser noch dadurch erworben, dass er dem Lernenden in systematischer Progression seine Studien vorzeichnet, und es verschmäht hat, durch weitläufige Raisonnements sein Werk zu füllen; vielmehr bleibt das Bestreben, den Schüler durch die Unendlichkeit des Stoffs nicht zu ermüden, überall darin sichtbar.

Der unterzeichnete Verleger, dem es zum besondern Vergnügen gereicht, obiges Originalwerk auch in Deutschland einheimisch machen zu können, hat nicht unterlassen, wie es der innere Werth verlangte, es auch äusserlich sauber und elegant auszustatten.

Kalkbrenner, Fr., Op. 106. Rondeau fantastique pour le Piano. 20 Gr.

Matschat, H., Op. 66. Sechs Lieder für 4 Männerstimmen (Pianoforte willkührlich). 1 Thlr.

Moscheles, I., Op. 85. „La Gaieté," Rondeau brillant pour le Piano. 12 Gr.

— Op. 86. Fantaisie dramatique dans laquelle est introduit une Cavatine favorite de l'Opera: Anna Bolena de Donizetti, pour le Piano. 12 Gr.

Onslow, G., Op. 10. Dix-septième Quintetto pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle). 2 Thlr. 8 Gr.

— Op. 40. Le même arrangé pour le Piano à 4 Mains, par F. Mockwitz. 1 Thlr. 8 Gr.

— Op. 41. Premiere Sinfonie à grand Orch. 5 Thlr. 16 Gr. (Duplie-Stimmen hierzu werden in beliebiger Anzahl einzeln (à 4 Gr. per Bogen) abgegeben, so wie auch eine saubere Copie der Partitur für 6 Thlr. geliefert wird.)

Schumann, R., „Papillons" pour le Piano. 12 Gr.

— Thème sur le Nom „Abegg" varié pour le Piano. 12 Gr.

Zorn, H., Tunnel-Polonaise (der Gesellschaft des Tunnel über der Pleisse gewidmet) für das Pianoforte zu vier Händen. 6 Gr.

Huldigung der Freude. Sammlung ausgewählter Modetänze für das Pianoforte.

Op. 85. Drey Leipziger Balltänze (A B C-Rutscher, Walzer, Galoppe) von W. Hauke. 5 Gr.

Op. 85. Mazurka und Galoppe aus dem Ballet Die Zauberreisen. — National-Mazurka. 3 Gr.
Op. 86. Triumph-Polonaise und Ratscher von A. E. Leipoldt. — Ratscher nach dem Thema „Ach wenn ich nur kein Mädchen wär," aus dem Zauberspiele: Der Alpenkönig und der Menschenfeind von W. Müller. 3 Gr.

Neue Musikalien

erschienen seit Januar 1832 im Verlage von

Nicolaus Simrock in Bonn am Rhein.

(Beschluss.)

(Der Frcs. à 8 Sgr. oder 28 Kr. Rhein.)

Mozart, W. A., Sonate p. 2 Pftes arr. à 4 mains par Gleichauf. . . . . 4 Frcs. 50 Cts.
Noblet, Nouvelle Méthode de Bugle ou Trompette à clefs (Klapphornschule). . . . . 3 Frcs.
— 3 Recueils de morceaux de diff. caractères et d'une difficulté gradués p. un et deux Bugles ou Trompettes à clefs (Klapphörner). No. 1. 2. 3. à 1 Frcs. 50 Cts. . . . . 4 Frcs. 50 Cts.
Reisziger, C. G., Ouvert. zur Oper: Die Felsenmühle für das Pfte. . . . . 2 Frcs.
— Die Felsenmühle, arr. f. 2 Viol., Alt et Velle. Liv. 1. Frcs. 12. Liv. 2. Fr. 10. . . . . 22 Frcs.
— 3e Trio p. le Pfte, Violon et Velle. Op. 75. 7 Frcs. 50 Cts.
— 6 deutsche Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pfte. Op. 76. . . . . 2 Frcs.
Ries, Ferd., Ouvert. zu Schiller's Don Carlos für das Pfte. Op. 94 . . . . . 2 Frcs.
— 7e Sonatine p. le Pfte à 4 mains. . . . 1 Frcs. 75 Cts.
— Quinze pièces p. le Pfte dolgtes p. le commençant. Op. 124. . . . . 2 Frcs. 50 Cts.
— Divertissemens p. le Pfte. Op. 130. . . . . 3 Frcs.
— Var. sur le thème de Himmel: „Au Alexis" p. le Pfte av. Fl. ad. libit. Op. 152. No. 1. 2 Frcs. 25 Cts.
— Introd. et Var. sur l'air allemand „Gute Nacht" p. le Pfte à 4 mains. Op. 155. No. 2. 2 Frcs. 50 Cts.
— Air fav. autrichien var. p. le Pfte. Op. 159. No. 2. . . . . 1 Frcs. 25 Cts.
— Var. sur le thème du vieux Capitaine p. le Pfte. Op. 159. No. 3. . . . . 2 Frcs.
— Lieka, oder die Hexe v. Gyllenstein. Oper in 2 Acten. Klavier-Auszug vom Componisten. Mit deutsch. und engl. Texte. . . . . 20 Frcs.

Hieraus einzeln:

— No. 1. Ouverture für das Pfte . . . 1 Frcs. 50 Cts.
— No. 2. Einleitung. Chor. Die Sonn' erlischt dort. (The sinking Sun is in the west). 1 Frcs. 25 Cts.
— No. 3. Recit. und Aria. Himmlischer Vergnügen, nach. (Ah! what delight-full pleasure). 75 Cts.
— No. 4. Lied. Soldaten-Ruhm, ein hoher Ruhm. (A Soldiers life, is a glorious) . . . . . 25 Cts.
— No. 5. Recit. und Aria. Warum, warum sah ich mit Stolz. (Why was I born with proud). 1 Frcs.

Ries, Ferd., No. 6. Terzett. Wir feyern morgen Karneval. (To morrow we keep Carnival). . . . . 75 Cts.
— No. 7. Duett. Ein Fremdling in Jugendzier. (A Stranger gallant and young). . . . . 1 Frcs.
— No. 8. Cavatine. Trauter als eine Felsengrotte. (Sweeter than Echo's voice). . . . . 50 Cts.
— No. 9. Chor. Auf, auf, ihr sanften Klänge. (Wake, wake the Sweetest). . . . . 50 Cts.
— No. 10. Ballade. Für solche Schmach zu wacker. (Too brave for such dishonour). . . . . 75 Cts.
— No. 11. Finale. Horsen, nur vorwärts. (Come on, proceed before me). . . . . 3 Frcs.
— No. 12. Quintett. Blick hin, lag' durch den Schnee. (Look out, across the Snow). 1 Frcs. 50 Cts.
— No. 13. Melodram. Allmächtiger, schütze du ihn. (Mercy protect him thou). . . . . 50 Cts.
— No. 14. Heroallied. Mit dem Winde flieg' ich aus. (On the Wings of Wind I'll fly). . . . . 50 Cts.
— No. 15. Scene, Rec. und Aria. Wenn ich denk' an meine Mutter. (When I think on my dear Mother's). . . . . 75 Cts.
— No. 16. Scene und Melodram. Ha! die verwünschte Hexe! (Ah! the malicious witch!) 1 Frcs. 25 Cts.
— No. 17. Aria. O süsse Liebeslust! (O love! o love!) . . . . . 50 Cts.
— No. 18. Chor. Frisch aufgepasst stets ohne Rast! (A rest less life). . . . . 75 Cts.
— No. 19. Recit. und Duett. Grüss, ich fühl's, seit du mir nah. (Lady, thy charms.) 1 Frcs. 25 Cts.
— No. 20. Melodram. So ist es gut, hör' mich an. (So 'tis well-mark me). . . . . 25 Cts.
— No. 21. Terzett. Diese Weiber, diese lästigen Weiber. (These women, dese teadious women.) 75 Cts.
— No. 22. Finale. Wichter, Wichter, schau' ringsum. (Warder, Warder, gaze around). 3 Frcs. 50 Cts.
— Ouvert. daraus für das Orchestre . . 6 Frcs. 50 Cts.
Suppus, C., 3e et 4e Serenade p. 2 Guit. Op. 10 et 11 à 1 Frcs. . . . . 2 Frcs.
Weber, Fr., Ein Satz aus dem 8-sten Psalm für 4 Singst. mit Pfte. Op. 4 . . . . . 2 Frcs. 25 Cts.
— Die vier Singstimmen einzeln. . . . . 1 Frcs. 25 Cts.
— Cantate zum hohen Geburtstage Sr. Maj. des Königs für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianofortebegleitung. Op. 9. Zum Gebrauche an Gymnasien . . . . . 2 Frcs. 75 Cts.
— Die vier Singstimmen einzeln. . . . . 1 Frcs.
Zimmermann, L., Contredanses avec Var. brill. p. le Pfte. . . . . 3 Frcs.
— 24 Etudes p. le Pfte. Op. 21. Liv. 1 et 2 à 5 Frcs. . . . . 10 Frcs.

Binnen Kurzem erscheint:

Bach, Joh. Seb., Kirchenmusik. Dritter Band; enthaltend: Dessen gr. Messe in H moll. Partitur.
— Dessen gr. Messe. Klavier-Auszug . . . . .

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

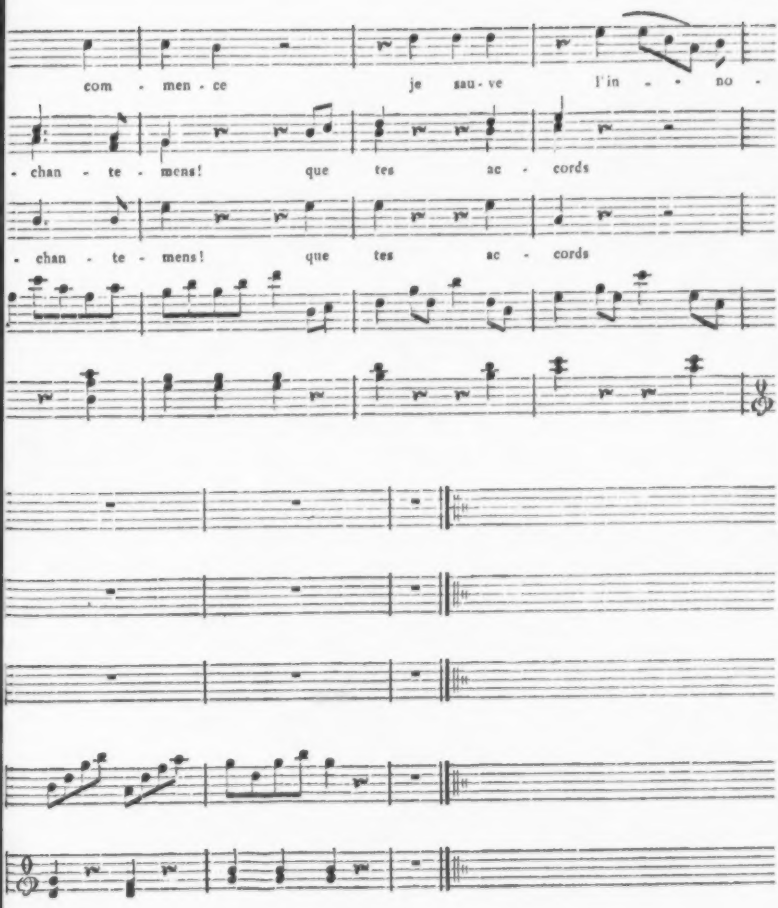
com - men - ce je sau - ve l'in - - no -
- chan - te - mens! que tes ac - cords
- chan - te - mens! que tes ac - cords

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten July. No. 30. 1832.

Recension.

No. 1. Der Cornet. Operette in einem Aufzuge von Dr. H. Fuchs. Mainz. In der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen. 1831. S. 56 (8). Pr. des Textbuches. 36 Kr.

No. 2. Der Cornet, Operette in einem Aufzuge von Dr. H. Fuchs, in Musik gesetzt von Jos. Kuffner. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten verfasst. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 6 Fl.

No. 1. Die erste Scene liefert in einer Schenke an der Grenze von Servien ein belebtes Wachtstubenbild. Die Husaren, unter diesen der derbe ungarische Wachtmeister Borosch, machen sich lustig. An einem andern Tische sitzen Sturm, der Rittmeister, Winter, Lieutenant, und von Hohensee, Cornet. Nach einem nationellen Husarengesange fragt der Cornet angelegentlich nach dem Lieutenant von Saalfeld, ob er bald vom Recognosciren zurückkehren werde. Von Sturm erwiedert soldatisch; Winter ermahnt zum Trinken und macht Brüderschaft mit dem Cornet, der sich wunderlich sperrt, aber den Bruderkuss richtig aushalten muss. Darauf ist der grossbärtige Borosch eben in der Arbeit, den bartlosen Rekruten Johann mit verkohltem Stöpsel zu bedienen, als die Trompete die Husaren in den Stall ruft. Der Rittmeister erlaubt dem Cornet und seinem Johann ihrer Ermüdung wegen, diesmal zu bleiben, und es ergibt sich, dass Johann Lisette ist, die Kammerzofe der Frau von Saalfeld, die aus junger Eifersucht den Cornet spielt. Ihr Gespräch wird von Marien, der Wirthstochter, unterbrochen, die sich mit dem hübschen Cornet gern unterhalten möchte und ziemlich natürlich zu Werke geht. Johann reizt den Cornet, seine Rolle besser zu spielen, der es denn bald bis zum Küssen bringt, wofür ihm Marie das treuherzige Geständniss macht: „Sie sind doch gerade wie der Lieutenant, der heute Morgens fortritt.“ Das wird in einem Terzett ausgeführt. Das Cornetchen ist darüber ausser sich und würde sich verrathen haben, wenn es nicht von dem gewitzigtern Johann gezügelt würde. Der Cornet warnt nun eifrig vor dem Lieutenant, erzählt, dass er schon verheyrathet ist und Marie will sich jetzt auf den Cornet verlassen. Das lebhafte Wirthstöchterchen wird vom Vater gerufen, die Zofe fortgeschickt und der Cornet beklagt sich in seiner Einsamkeit, dass er ein ganz unglückliches junges Weibchen ist. Sie singt eine zärtliche Leidens-Arie und greift dann ganz mechanisch nach dem Strickstrumpfe. Ein Unterofficier, der den Cornet zum Commandanten beordern soll, sieht den Helden stricken, lacht und erhält Geld, dass er nichts gesehen haben soll. Jetzt tritt der Lieutenant von Saalfeld ganz munter auf, befiehlt Wein, singt vom lustigen Leben und will auch bey Mädchen nicht der letzte seyn. Er schickt sogar den Philipp geradezu fort, da die hübsche Wirthstochter kommt. Marie ist aber spröde und versichert, dass sie schon Protection gegen einen verheyratheten Mann habe. Er erklärt ihr, dass er ja schon vier Monate Strohwittwer sey und dass sie ihn also immerhin küssen könne. Da kommt der Cornet zu dieser Geschichte und stampft endlich erbost mit der Säbelscheide auf den Boden. Marie entwischt. Das Gespräch zwischen Beyden wird man unterhaltend finden. Der Cornet bringt ihm einen Brief von Saalfeld's Emilien. Er meint, es sey ein Glück für ihn, sonst würde er den Cornet zu treffen wissen. Ein andermal sollte er aber nicht wieder mit seinem Säbelgeklapper seine Tändeleyen unterbrechen, denn er habe manchmal Langeweile. Der Cornet sagt ihm, das ginge seiner Emilie nicht anders und macht den Lieutenant

eifersüchtig. Der wird wild und meint, der Cornet habe seiner Frau die Cour gemacht. Kurz sie wollen sich schiessen und gleich. Zum Glück kommen Sturm und Winter dazu. Der Rittmeister sagt, in der Nacht gehe das nicht an: Morgen! da wollen sie secundiren. Marie sagt an, die Betten sind für sie fertig. Der Cornet will nicht in's Bett; er will die Nacht am Tische zubringen und Johann, der bey ihm bleiben soll, wispert Marien zu, das geschehe um ihretwillen, der Cornet wollte sie gern noch einmal sprechen. Marie kommt auch, nachdem die Andern fort sind. Die beyden Verkappten thun, als ob sie schliefen, was Marien gar nicht vom Cornet gefällt. Sie singt von seiner Schönheit und während sie sich bemüht, ihn zu küssen, klirrt ein Schuss durch's Fenster und noch einer. In der Angst wissen die Drey gar nicht, wohin sie sich verbergen sollen. Da kommt Borosch, schiesst zum Fenster hinaus und zwingt die beyden Helden, das Gewehr zu ergreifen und zu stehen. Endlich erscheint Saalfeld, Borosch soll ihn verbinden; er ist an der Hand verwundet. Der erschrockene Cornet verbindet ihn mit dem Taschentuche, und mit der fröhlichen Erkennungs-Scene, während welcher der keck anrückende Feind in die Flucht gejagt ist, schliesst der artige Scherz.

In No. 2 ist der Text der Operette wieder abgedruckt, was wir schon öfter als eine gute Einrichtung der achtbaren und sehr thätigen Verlagshandlung bemerkt haben. Es nimmt 1¼ Langfolio-Seiten ein. Wer also den Klavierauszug kauft, hat das Textbuch nicht nöthig, ausser im Theater. Die Sänger sind drey Sopran-, drey Bass- und zwey Tenorstimmen nebst dem Chore. Das Ganze enthält ausser der Ouverture zehn Gesangnummern. Die Ouverture nähert sich etwas dem französischen Geschmacke, ist aber gehaltreicher als die meisten neufranzösischen, die uns bekannt geworden sind. Nach einem gefälligen Andante con moto ⅔, D dur, schreitet sie in All. poco vivace, ⅔, D moll fort. Gut gewählt und nicht umsonst steht darüber „à l'ongroise," denn es ist nationell, sich in Moll zu freuen. Marschmässig und breit gehalten, wendet sie sich dann zwar in D dur, ist aber stark mit allerley Moll verflochten, schiebt einige Cantabile ein und wird am Ende accelerando und più mosso. Sie spielt sich nicht schwer. Die Introduction besteht aus einem Husarenliede, das Borosch zum Lobe seines Vaterlandes vorsingt, vom Chore mit seinem „teremtete Husar" bekräftigt wird. * Ein recht hübsches, angemessenes Volkslied, dessen letzte Strophe Winter, Borosch und Sturm dreystimmig singen. Johann's Ariette (der verwandelten Lisette) No. 2. Gleichfalls munter, kurz und volksmässig. No. 3. Terzett zwischen dem Cornet, seinem Johann und Marien (also von drey Discantstimmen zu singen) ist nicht weniger im Operettenstyle, leicht, gefällig und mit einigen nicht schweren Verzierungen für das Cornetchen versehen. Es wird bey seiner guten und fliessenden Stimmenführung viele Freunddinnen haben. Nur solche Gänge sind weder angemessen noch geschmackvoll:

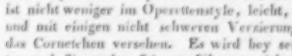

No. 4. Arie des Cornet. Eine Art Bravourgesang, wie er sich für eine Operette schicken will, ist demnach von einer mässig geübten Stimme gut auszuführen. Er beginnt mit einem kleinen Larghetto cantabile und endet mit All. vivace, dessen Schluss wir mit folgender Unterlage der Worte besser finden würden:

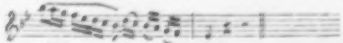

No. 5. Saalfeld's Arie. Allegretto vivace, ¼, D dur. Munter und liedermässig durchgesungen und in ein Polacca in B dur gewendet, das tändelnd (aber auch mit Figuren auf der männlichen Schlusssylbe der Verszeilen) durchgesungen und zum Schlusse wieder in das erste Tempo und in D dur geführt wird mit bravourmässig bekanntem Ausgange. No. 6. Terzett zwischen Saalfeld, Marien und dem Cornet. Zwar nicht ausgezeichnet, doch wirksam. No. 7. Duett. Saalfeld und der Cornet: All. con brio marcisle (?) „Zu den Waffen!" Soldatisch, mit artigem Zwischensatze. Darauf ein leichtes, mit mancherley Rouladen und allerley Tempowechsel sehr hübsch gesungenes Sextett, das gewiss seine Freunde gewinnt. Darauf singt Marie noch ein verschieden wechselndes Arietchen, worin nur im kurzen Zwischenrecitativ „der Kuss" viel zu oft, selbst bey Marien etwas gegen den rechten Anstand, der auf der Bühne stets vorherrschen muss, wiederholt wird. Eben so sind zum Schlusse der Rouladen doch wohl zu viel. Das Finale No. 10 All. Tempo di Marzia, F dur. Sehr zweckmässig. Der Anklang des ungarischen Einschiebsels steht ganz an seinem Orte und hilft das Ende heben.

Ist auch die Musik nicht eigentlich originell, so ist sie doch um desto allgemein eingänglicher und dem Operettenstyle gut entsprechend. Sie verdient demnach allen Freunden eines heitern, nicht zu schwierigen Gesanges empfohlen zu werden und wir sind überzeugt, dass ihnen bey Weitem das Meiste viel Vergnügen bringen wird. Die Ausstattung ist gut. Der Klavier-Auszug zählt 75 Folioseiten Noten.

Nachrichten.

Stuttgart, im Juny. Seit meinem letzten Schreiben gab man uns auf hiesigem Hoftheater nur eine einzige neue Oper zum Besten, und zwar: Herold's (Hérault) „Zampa oder die Marmorbraut." Wir sahen mit Begierde der Erscheinung dieses Werkes entgegen, dessen Ruf vom Auslande schnell auch zu uns gedrungen war; wurden aber in unseren Erwartungen nicht ganz befriedigt. Ausser dessen Zauber-Oper, „die Wunderlampe," welche früher hier verschiedene Male mit vielem Beyfall aufgenommen wurde, und welche sich durch ihre lieblichen, anspruchslosen und einfachen Gesänge und die darin enthaltenen kräftigen, aber natürlichen Harmonieenfolgen viele Freunde seiner dramatisch-musikalischen Muse erwarb, hörten wir bis jetzt nur wenige einzelne Stücke von Herold's Composition. Dieser ist allerdings ein in der Kunst wohlerfahrener Mann, der aber, wie es scheint, auch der Mode aus Gefallsucht huldigte, und die Wahrheit und das Schöne in der Kunst dem sogenannten Brillanten und dem stets relativen Effecte aufopferte; was um so mehr zu bedauern ist, als Hr. Herold bey seinen Einsichten in das Innere der Kunst sich leicht einen eigenthümlichen Weg hätte bahnen können, anstatt von Ostentation irre geleitet, ein Nachahmer Rossini's und Auber's zu werden, welche dennoch bey all' ihrem Glanze und ihren Verdiensten nur eine ephemere Erscheinung an dem Kunsthimmel seyn werden. Zampa enthält allerdings viele sehr gelungene, kräftige, auch melodieenreiche Stellen, und einzelnen Arien und Duetten, desgleichen mehren Chören muss man offenbar Gerechtigkeit und Anerkennung zugestehen; aber die grössere Zahl der Tonstücke, vor allen die flache, anfänglich viel versprechende Ouverture, bildet einen Wirrwarr chaotischer Töne, ein Gehäufe von grellen Ausweichungen, welche Kopf, Herz und Ohren betäuben. Am meisten sprachen Ref. an: eine Romanze der Camilla, von Dem. Haus recht lieblich und schmucklos vorgetragen; Arie des Korsaren Zampa im zweyten Acte, eine ausdrucksvolle, joviale und characteristische Scene, von Hrn. Pezold recht gut gesungen und ziemlich lebendig gespielt: vor allen anderen Stücken aber gefiel ihm das dem letzten Finale vorangehende Duett zwischen Camilla und Zampa, welches echt dramatisch gearbeitet ist, und in welchem beyde Künstler eine Fülle schöner, kräftiger Töne entwickelten, sehr ergreifend und mit Wahrheit spielten und sich stürmischen Beyfall errangen. Die Darstellung der Oper war in allen Theilen eine sehr gelungene, und wurde einige Male wiederholt, ohne sich gerade eines grössern Beyfalls als bey der ersten Vorstellung zu erfreuen. Die übrigen Partieen in der Oper, Alfonso von Monza, Daniel Capuzzi und Ritta wurden von den Herren Hambuch und List und von Frau von Pistrich lobenswerth ausgeführt. — Was das Buch der Oper betrifft, so gehört dieses unter die mittelmässigen neueren Producte des Auslandes, welchem wir sonst manches treffliche Sujet, auch in der Bearbeitung für die Bühne von Werth, verdanken. Der Dichter desselben, Hr. Melesville, hat sein Stück aus den Scenarien vieler uns längst bekannten Effect-Opern zusammengesetzt, und es finden sich eine Menge Unwahrscheinlichkeiten und Auswüchse der Phantasie darin vor. Die Trauung in der Kapelle im Finale des zweyten Acts, die vor den Augen des Publicums vorging, machte einen störenden Eindruck auf das Gefuhl der meisten Zuschauer, der noch dadurch erhöht wurde, dass die Musik plötzlich bey einer Fermate im Orchester abbrach, und man auf dem Theater hinter der Scene auf einem schlechten Positiv (kleiner Orgel) ein noch schlechteres Präludium vernahm, nach welchem und nach vollbrachter Ceremonie die Schluss-Accorde des Finals im Orchester *fortissimo* wieder einfielen. Höchst wahrscheinlich wurde hier dieser Zusatz, der eine Ausschmückung der Scene seyn und vielleicht erbauen sollte, aber nur lächerlich wurde, hinzugemacht! Wir bitten und wünschen, dass diese Störung in Zukunft unterbleiben möchte. — Neu einstudirt erschienen nach einer Reihe von Jahren wieder Cherubini's Meisterwerk: „der Wasserträger" und Gretry's „Raoul der Blaubart." Die erstgenannte Oper wurde mit Enthusiasmus aufgenommen und erregte das lebhafte Verlangen, sie rech

bald wieder zu hören. Dem. Haus als Gräfin und die Herren Hambuch und Häser als Armand und Micheli leisteten Ausgezeichnetes; vor Allem aber that sich der brave, starkbesetzte und treffliche Männerchor des hiesigen Theaters hervor, und erhielt zu wiederholten Malen lauten verdienten Beyfall. — Die gediegene characterische Musik Gretry's zum Blaubart ist sattsam bekannt. Die neue zeitgemässe, fleissige Instrumental-Bearbeitung war von Fischer, ehemaligem Kapellmeister in Wien; die Oper aber selbst wollte trotz den fleissigen Bemühungen und dem Ernste der Dem. Haus als Marie, der Herren Jäger, Häser und Tourny als Vergy, Raoul und Curt nicht mehr recht ansprechen. Hr. Jäger trug eine eingelegte, uns noch unbekannte Romanze von Gretry zart, rein und gemüthlich vor. — Von Wiederholungen älterer Opern sahen wir nachstehende: Maurer und Schlosser (zweymal), Johann von Paris, Fra Diavolo (zweymal), Fiorella, weisse Frau (dreymal), Macbeth von Chelard mit einigen Abkürzungen, Rataplan, den kleinen Tambour und das Fest der Handwerker mehre Male, Fidelio von Beethoven (zweymal), worin Hr. Pezold den Pizarro brav sang und spielte; Otello, Mark-Antonio, die Verlobte, Weber's Oberon (zweymal), Yelva, Melodram mit Reissiger's lobenswerther Musik, den Alpenkönig und Menschenfeind von W. Müller (zweymal), die Stumme von Portici (dreymal) (diese Oper wurde zuletzt für den neu zu begründenden Pensionsfond für die Mitglieder des königl. Hoftheaters aufgeführt); dann die diebische Elster, Teufelsmühle, die kleinen Wilddiebe und den Grenadier, Ritter Tulipan, das Bild von Houwald mit analoger Musik von Fränzl, und die Verstorbene, Drama von Th. Hell, mit neuer Musik vom hiesigen, erst kürzlich angestellten Musikdirector und Singlehrer Hrn. Lachner, einem jungen, geschickten und fleissigen Manne, der auch ein hier mehre Male aufgeführtes Ballet: „der Maskenball," componirte. Ferner hörten wir den zur Genüge wiederholten Lückenbüsser: „die Italienerin in Algier," worin Dem. Emilie Gnauth uns mit ihrer weichen, hübschen Altstimme als Isabella Vergnügen gewährte. Diese junge Künstlerin hat inzwischen an reinerer Intonation, besserer Aussprache und an Theaterfestigkeit gewonnen, und hoffentlich wird sie in Zukunft mehr beschäftigt werden. Endlich hörten wir auch nach ziemlichem Harren mit stets neuem Vergnügen Mozarts unvergleichlichen Don Juan wieder. Bey dieser Gelegenheit kann Ref. eine Bemerkung nicht unterdrücken, die er schon einige Male bey der Darstellung der Donna Anna eben sowohl an Dem. Haus, als bey anderen gefeyerten Gästen in dieser Partie, zu machen Gelegenheit hatte. Sie betrifft die Stelle in dem wunderherrlichen Recitative des ersten Actes: „Questo è il carnefice del padre mio!" Diess ist der Mörder meines Vaters! Gewöhnlich überlassen sich die Sängerinnen in diesem Momente eines falschen Empfindungsspieles, und tragen diese Stelle langsam, etwas gedehnt, klagend und weinerlich vor, anstatt sie rasch und lebendig, voll Ingrimms, im Bewusstseyn der unfehlbaren Entdeckung des vorher noch nicht völlig erkannten Mörders, gleichsam triumphirend herauszustossen. Fühlte es nicht der Dichter, wollte es Mozart nicht auch so? Spricht nicht auch für diese Behauptung die unmittelbar darauf folgende Arie: „Or sai chi l'onore" ... „vendetta io chiedo," „Ja Rache nur fühl' ich." — Wem wäre überdem T. Hoffmann's treffliches Phantasiegebilde über Don Juan, und die darin enthaltene Analyse über den Character der Donna Anna unbekannt? — In dem frühern Berichte haben wir wohlmeinend der sonst geschätzten Sängerin Dem. Haus, um deren herrliches Talent und die ihr von der Mutter Natur verliehene volle und klangreiche Stimme es wahrhaft Schade ist, dass ihr keine geregelte höhere Kunstausbildung als Sängerin zu Theil geworden ist, einige Fehler und Angewöhnungen zu Gemüthe geführt, die sie hoffentlich, wenn sie diese Blätter liest, beherzigen wird. Möge sich dieselbe doch auch bey Passagen und Verzierungen, besonders aber am Schlusse von Arien und Duetten, befleissigen, die Worte verständlich und bestimmt auszusprechen, und nicht die letzten Sylben zu verschlucken, so dass man um den Sinn der Phrase sich gebracht sieht. Es fällt allerdings den Damen, besonders in der Höhe, aus leicht zu begreifenden Gründen schwerer als den Männern, rein und gut zu pronunciren. Fleiss und Achtsamkeit auf sich selbst aber überwinden manche scheinbare Unmöglichkeit. — Drey genussreiche Abende gewährte uns Göthe's „Faust," welchen unser trefflicher Schauspieler und Regisseur Seydelmann für die hiesige Bühne zur Darstellung eingerichtet und in die Scene gesetzt hat. Die analoge Musik dazu war durchgehends neu vom Hofkapellmeister Lindpaintner componirt. Ref. schätzt und ehrt Hrn. Lindpaintner als einen um die Kunst höchverdienten Mann, der namentlich mit dem Technischen derselben sehr

vertraut ist; mit dieser seiner Arbeit konnte er sich, auch nach dreymaligem Anhören, nicht befreunden. Was gleich der Ouverture an Tiefe abgeht, kann die Breite nicht ersetzen. Viele Noten, wenig Gemüth! Die im Stücke vorkommenden geistlichen Gesänge jedoch, besonders der Satz: „dies irae, dies illa" sind gelungen, edel, frey und höchst einfach. — Von fremden Künstlern besuchte uns allein der Basssänger Hr. Haiser von Wien, welcher schon vor ungefähr acht Jahren hier mehre Gastrollen gab. Er trat in folgenden Gastdarstellungen auf: als Figaro im Barbier von Sevilla und in Mozart's Figaro, als Don Juan, Wilhelm Tell, Faust und Cleomenes in der Belagerung von Corinth. Er hat eine weiche, angenehme Stimme, doch von mässigem Umfange; seine Töne streifen zuweilen etwas an den Gaumen, was man gewöhnlich durch die Nase singen nennt; aber er besitzt eine gute Methode, und ist besonders im declamatorischen Vortrage zu Hause, auch sonst als Schauspieler gewandt und verständig. Am meisten sprach er als Barbier Figaro und im Tell an, in welchen Partieen er vielen Beyfall einernlete. — Die zweyte Hälfte der Abonnements-Concerte der Hofkapelle brachte uns abermals viel Gutes und Schönes. Wir hörten Symphonieen und Ouverturen von Beethoven, die grosse Symphonie aus B dur, Ouverture zu Egmont, Ouverture zu Weber's Oberon, Symphonie von Mozart G moll, die Jagd-Symphonie von Mehül, den Dessauer Marsch als Ouverture von Fr. Schneider, Ouverturen zu Faniska und Anacreon von Cherubini; desgleichen Ouverturen von P. Belz und L. Hetsch (zwey sehr gewandte und geschickte junge Compositeurs), eine Ouverture von Chelard u. a. m. — Von Gesangstücken gab man dem Publicum zum Besten: den „Sturm" von J. Haydn, die Introduction aus Faniska, das erste Finale aus Wranitzky's Oberon, das Terzett der drey Hexen aus Chelard's Macbeth, den Frühling aus Haydn's Jahreszeiten und einen vierstimmigen Gesang mit Harmoniebegleitung von Neukäufler; sodann Vogler's Trichordium nach einem Thema von Rousseau mit Orchester-Begleitung. Auch wurde Händel's Messias aufgeführt, welcher aber, obgleich zum Theil durch Dilettanten verstärkt, doch im Concertsaale nicht die volle, schöne Wirkung hervorbrachte, als bey dem grossen Musikvereine in der hiesigen Stiftskirche. Herr Concertmeister Mollique dirigirte diessmal, desgleichen einige der grösseren Opern im Theater, dieses Meisterwerk, und wir müssen ihm das gerechte Lob ertheilen, dass er als Director nicht nur die gehörige Umsicht mit Präcision verbindet, sondern auch eine wohlthuende Ruhe besitzt, und sich die seltene Kunst zu bergen erworben hat, welche bey unserm ohnehin trefflichen Orchester vergessen lässt, dass Bogen und Stab wohl hin und wieder nöthig sey, um das Ganze gehörig in Ordnung zu erhalten. Von einzelnen Sologesängen erfreuten uns vornehmlich zwey Arien vom Kapellmeister Lindpaintner, die eine für den Bass zu Metastasio's Demetrius, wahrhaft gross und characteristisch gesetzt und trefflich vorgetragen von Hrn. Häser, der den ganzen Umfang seiner noch immer vollen und klangreichen Stimme zeigte, und uns eine heut zu Tage sehr seltene Zierde eines Sängers, nämlich einen reinen, kunstgerechten Triller hören liess; sodann eine Scene und Arie in deutscher Sprache mit obligater Flöte: „Mutterliebe," gleichfalls treffend und schön componirt und gefühlvoll und mit Energie in Ton und Colorit von Dem. Haus gesungen. Die Herren Tourny, Jäger und Pezold gaben gleichfalls Gelungenes und Erfreuliches. — Von Instrumental-Productionen unserer Künstler waren die vorzüglichsten: Hr. Reinhart trug ein Clarinett-Concertino von Maurer sehr kunstgewandt und mit schönem Tone vor; die Composition sprach aber nicht an. Hr. Kraft, Vater, trug einen von ihm für das Violoncell gesetzten Boleros mit vorhergehendem Adagio meisterlich vor. Hr. Neukirchner blies ein von ihm für das Fagott componirtes Concertino lobenswerth, und Hr. Beerhalter auf dem Bassethorne mit der grössten Kunstfertigkeit, Gefühl, Leben und Ausdruck Variationen über Alpenlieder mit stürmischem Beyfalle, so dass er sie auf Verlangen bald darauf wiederholen musste. Ein zweyter Paganini auf seinem Instrumente! Die Herren Schunke, Vater und Sohn, erfreuten uns mit ihrem kunstsinnigen Vortrage in Variationen für zwey chromatische Waldhörner von St. Lubin; Dem. Jenny Constantini trug zuletzt ein Concert für das Fortepiano von C. M. von Weber, F moll-, F dur-Marsch, vor. Diese junge Künstlerin aus Paris, die seit einiger Zeit hier lebt, besitzt zwar viele Fingerfertigkeit und Ausdruck, aber ihr Spiel ist etwas wild und mit der Strenge des Tactes nimmt sie es nicht allzu genau. Wie kommt es doch, dass wir Dem. Mahir, diese ausgezeichnete Klavierspielerin aus München, Lehrerin der königlichen Prinzessinnen hier, die uns früher mehre Male

durch ihr schönes Talent so hoch erfreute, seit langer Zeit nicht mehr öffentlich hören? — Unser Wunsch, Hrn. Mollique, vielleicht einen der grössten jetzt lebenden Virtuosen auf der Violine, diesen Winter noch einmal hören und bewundern zu können, blieb leider unerfüllt. — In dem Saale des Museums gab der Musiklehrer Hr. Decker, ehemals Tenorist am hiesigen Hoftheater, eine musikalisch-declamatorische Abend-Unterhaltung, in welcher ihm mehre Künstler des Hoftheaters, sowohl Sänger als Schauspieler, gefälligst unterstützten. Die Mitglieder der königl. Brigade-Musik führten einige Ouverturen, für Blasinstrumente gesetzt, recht glücklich aus. Hr. Decker selbst sang mit Dem. Laurent einige hier sehr beliebte und noch der Anerkennung werthe Duette aus Zumsteeg's Geister-Insel u. s. w. Noch hatte des ausgezeichneten in diesen Blättern öfters erwähnten Klavierspielers Louis Schunke Abschieds-Concert in demselben Locale statt. Wir hörten z. B. Ouverture aus v. Weber's Oberon, für zwölf Hände arrangirt, und grösstentheils von Dilettanten und Schülern und Schülerinnen des Concertgebers executirt. Concertant für das Fortepiano, componirt und gespielt von L. Schunke. Ein sehr brillantes, höchst schwieriges Musikstück, doch nicht ganz klar in der Bearbeitung. Adelaide von Matthisson und Beethoven, von Hrn. Häser, und zwar auf Verlangen, vorgetragen. Die Empfindung, der Ausdruck und die poetisch-musikalische Erhebung, mit welcher derselbe dieses herrliche Lied sang, mögen zur Entschuldigung dienen, dass er es aus F dur und nicht im Tone des Originals B vortrug. — Im zweyten Theile das grosse treffliche Septett von Hummel, in welchem sich Hr. Schunke in vollem Glanze zeigte. Fantasie für das Fortepiano über zwey Lieder aus dem Feste der Handwerker, eine brave, wohlgelungene Arbeit, die auch allgemeinen Beyfall erhielt. — Endlich wurde zum Besten der hiesigen Chorsängerin Therese Albrecht, deren Eltern ein Brand-Unglück widerfahren war, im königl. Hoftheater ein Extra-Concert veranstaltet, an welchem die Hofkapelle und mehre Bühnenkünstler Theil nahmen durch Mitwirkung ihrer vorzüglichen Talente.

(Beschluss folgt.)

Cassel. Noch immer sind wir ungewiss, wie und wann die Wiederherstellung unsers Theaters, woran fortwährend gearbeitet wird, zu Stande kommen werde; die neueste Lage der Dinge lässt keinen Fernblick zu. Zum Glück für unsere Musik ist das Orchester lebenslänglich angestellt. Es ist unter der Leitung unsers allgemein anerkannten, tüchtigen Hofkapellmeisters, L. Spohr, äusserst thätig. Oefters Proben bringen der Instrumentalmusik sichere Vortheile. Grosse Werke von den besten Meistern werden zu Gehör gebracht. In einer der letzten wurden z. B. Beethoven's achte Symphonie und die zweyte von Adolph Hesse gegeben, welcher uns auch am 25sten May, Nachmittags 4 Uhr, unter Mitwirkung unserer beyden Singvereine, mit einem Orgel-Concert erfreute. Wir hörten drey Fugen (G moll, Dis moll und G dur) von Joh. Seb. Bach; vier Orgelsätze vom Concertgeber, Präludium und Fuge aus Spohr's Oratorium: „die letzten Dinge" und zum Schlusse eine freye Phantasie, Alles mit Meisterschaft vorgetragen. Die beyden Gesangstücke, eins von Gallus und Salve regina von Hauptmann (Spohr's Schüler) wirkten erhebend. Herr Adolf Hesse, jetzt erster Organist an der Hauptkirche St. Bernhard zu Breslau, hatte nämlich auf Kosten der Preussischen Regierung eine grosse Kunstreise unternommen und verweilte längere Zeit bey unserm Kapellmeister, Hrn. L. Spohr, um hier ein Oratorium: „Tobias" (Text von A. Kahlert) zu componiren, welches Werk der musikalischen Welt wahrscheinlich bald bekannt gemacht werden wird. Ihre K. H. die Frau Churfürstin, so wie die Prinzessin Caroline von Cassel verherrlichten das Concert des jungen Meisters durch Ihre hohe Gegenwart.

Kurze Anzeigen.

Fortsetzung des Registers zu den ersten zwanzig Jahrgängen der allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798 — 1818). *Zehn Jahrgänge von* 1819 *bis mit* 1828. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Die Fortsetzung des Registers aller in unserer Zeitung enthaltenen Gegenstände in alphabetischer Ordnung, einen Zeitraum von 10 Jahren umfassend, kann den Besitzern der musikalischen Zeitung nicht anders als erwünscht seyn. Ja selbst für diejenigen, die in Bibliotheken über diess und das nachschlagen und die Zeitung zu Rathe ziehen wollen, ist ein solches Hauptregister eine ausserordentliche Erleichterung. Wären auch alle Inhaltsver-

zeichnisse aller Jahrgänge auf das Genaueste verfasst: was für Zeit würde man brauchen, erst überall in allen Bänden und Unterabtheilungen des Inhalts nachzusuchen, ob und wo sich etwas des Gesuchten vorfindet? So genau sind aber bisher die Inhalts-Register der einzelnen Jahrgänge nicht gewesen; lassen sich auch nicht immer bis auf das Geringste genau verfassen. Wie Vieles ist in den Nachrichten abgehandelt worden, was nur unter den Correspondenz-Artikeln, unter dem Namen der Stadt, woher die Nachrichten kamen, im Allgemeinsten angegeben worden ist! Allein gerade eines Besondern willen, nicht selten sogar eines Vornamens und anderer Einzelnheiten wegen schlägt man oft genug nach. So verhält es sich auch mit dem Mancherley, mit den Notizen u. s. w. Ein solches Hauptregister bringt nun unter seinen Buchstaben und Namen Alles in Reihe und Glied, was man in einem namhaften Zeitraume hier zu suchen hat. Der Nutzen der Unternehmung ist zu klar, als dass wir noch eines Zusatzes nöthig hätten. Die Einrichtung dieser Fortsetzung ist dieselbe, wie im ersten Register über 20 Jahrgänge. Das erste Register der 20 Bände zählt 140 Quartseiten: die Fortsetzung über 10 Bände 156. Die Ausstattung ist sehr anständig.

Der Mädchen Blumengarten oder der Blumen gottselige Deutung in Dichtungen mit ein- und mehrstimmigen Tonweisen von verschiedenen Wort- und Tondichtern. Ein kleiner Beytrag zur gegenseitigen Durchdringung und Belebung des Gottseligkeit-, Naturkunde- und Gesang-Unterrichts. Für Volksschulen, insbesondere für Mädchen herausgegeben von Fr. Aug. Jacob, Organisten und Schullehrer zu Konradsdorf bey Hainau. Erstes und zweytes Heft. Neisse, 1830. Verlag von Theodor Hennings und in Commission bey dem Verfasser.

Wir haben den ganzen Titel mit Bedacht genau abgeschrieben; er spricht, was die kleinen Heftchen wollen. Der Verf. meint in der Vorrede: „Jede Bildung, welche nicht zur Frömmigkeit anstrebt, ist nur eine Afterbildung. Nur der wahrhaft Fromme ist der wahrhaft christlich Gebildete.“ Ja! aber der Begriff von Frömmigkeit und Christenthum ist verschieden. Man muss den rechten haben, d. i. den vernünftigen, nicht den, der blos in den Himmel will, sondern der die Erde möglichst zu einem Himmelreiche durch Thaten der Treue und der Liebe zu machen wacker anstrebt. Darin wird der Sammler und werden unsere Leser wohl auch mit uns einig seyn. Wir erwähnen das Wenige nur, damit das Himmelreich kein Spielwerk werde, kein Nebelland eines verschrobenen Gefühls. Man soll sich auch fein einprägen, was S. 47 K. H. Schwabe singt:

Manch Blümchen, das so reizend lacht,
Wird unentblüht zerknicket,
Weil Mancher, der sich Grillen macht,
Nur in die Ferne blicket.
Wer immer in die Wolken sieht,
Vergisst, was hier auf Erden blüht.

Wir haben in den hier gesammelten Liedern Alles auf tugendsamen Wandel bezogen gefunden, nichts zu Geschraubtes oder zu gespielt Frömmelndes, wenn wir auch nicht alle Lieder gerade schön, am wenigsten alle der Dichtung nach, nennen können. Die Melodieen sind sämmtlich leicht und zweystimmig. Wir rathen, solche Liedersammlungen nicht hinter einander, nicht immer Blumenlieder zu singen: man sieht sonst vor allem Blühen keine Farben mehr. Das zweyte Heft enthält auch vier einstimmige, ein dreystimmiges und einige Kanons.

Vingt Exercices pour l'Hautbois et le Cor anglois pour acquérir une habilité en mécanisme ainsi en usage des Couvettes et de se perfectionner dans l'explication (?) par F. T. Blatt, Professeur du Conservatoire de Musique à Prague. Oeuv. 30. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 16 Gr.

Hr. Prof. Blatt hat sich bereits so mannigfach um Clarinettisten und Hautboisten verdient gemacht, dass die meisten Bläser ihn als einen geschickten und thätigen Mann schon hinlänglich kennen werden. Da uns nun Uebungen für die Hoboe nicht eben viele vorgekommen sind, noch weniger solche, die zugleich das fälschlich so genannte englische Horn berücksichtigen: so dürfen sich diese 20 nützlichen Tonstücke eine weite Verbreitung versprechen. Der etwas seltsame französische Titel zeigt wenigstens an, wozu diese Exercices dienen. Acht Nummern sind vorzüglich für das englische Horn geschrieben; alle angemessen und nicht zu lang. Die ganze Sammlung zählt 17 Folio-Seiten.

No. 4 en Ut mineur. Oeuvre 82 des douze Grands Concerts de W. A. Mozart arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle avec cadences et Ornements composés par le célèbre J. N. Hummel. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. pour Pfte seul 2 Fl.; avec accomp. 3 Fl. 24 Kr.

Unser vortrefflicher Pianofortemeister setzt also die Bearbeitung der Mozart'schen Concerte thätig fort und erwirbt sich dadurch ein neues Verdienst um alle diejenigen, welche inhaltreiche, wahrhaft schöne Musik zu schätzen wissen. Es wäre unrecht, wenn wir uns bey so anerkannten Musikwerken verweilen wollten: wer kennt nicht Mozart's C moll-Concert und wer nicht den Bearbeiter? Auch die Verlagshandlung erwirbt sich durch das Unternehmen ein nicht geringes Verdienst um Verbreitung echter Kunst. Möge diese ganze Sammlung so viele Freunde finden, als sie verdient.

Der Fischer, Gedicht von J. W. von Göthe, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. — von F. H. Truhn. Berlin, bey Th. Brandenburg sen. Pr. ¼ Thlr.

Die beliebte, von Reichardt so einfach und so schön gesetzte Romanze ist uns hier von Neuem und zwar durchcomponirt übergeben worden. Sollte nun auch im Grunde dieses Gedicht nicht durchcomponirt werden: so begreifen wir doch sehr wohl, wie ein junger Mann (und diess ist der Verf.) aus Liebe zum Gedicht alles Mögliche in Tönen wiedergeben möchte. Auch ist diese Weise jetzt nicht wenigen Sängern recht. Diese werden sich damit vergnügen, ob wir gleich die einfache Melodie zu solchen Gedichten weit geeigneter nennen müssen.

Douze Solos pour le Violon (d'une difficulté moderée) composés — par Hub. Ries. Op. 9. Liv. II et III. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez T. Trautwein. Preis jeder Lieferung ½ Thlr.

Die erste Lieferung dieser nützlichen Solosätze ist im vorigen Jahrgange dieser Blätter von uns mit gebührender Empfehlung und näherer Inhaltsbezeichnung angegeben worden. Die beyden vor uns liegenden Hefte geben dem ersten in keiner Hinsicht etwas nach.

Die zweyte Lieferung hebt mit einem für schon vorwärts geschrittene Spieler berechneten Andante an, worauf ein All. H moll folgt, das in gutem Fluss durchgeführt ist. Auf Tact und Strichveränderung ist vorzüglich Rücksicht genommen. Es schliesst im Cantabile H dur. Auf ein sehr angemessenes Non troppo lento, ¾, F moll erklingt ein All. brillante C dur, nicht minder nützlich als das frische All. vivace e scherzo, ²/₄, F dur. Die dritte Lieferung enthält No. 9: Largo e Fugato; No. 10 gleicht einer Gesang-Scene mit Recitativ und verziertem Adagio; No. 11: ein wohldurchgeführtes All. und No. 12 All. spirituoso mit einigen Geschicklichkeitsproben. — Alle diese übenden und erfreuenden Hefte beweisen einen wackern Violinspieler. Die Schwierigkeiten sind zwar allerdings nach dem jetzigen Standpuncte mässig; dennoch werden die Freunde des Violinspiels, die noch nicht völlig Virtuosen sind, Manches zu üben finden und werden sich überhaupt nicht ohne mancherley Gewinn mit diesen zweckmässigen Lieferungen bekannt machen.

Mignons Lied von Göthe: „Kennst du das Land," mit Begleitung des Pianoforte componirt von Dr. Ritter Spontini. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Recht schön gesungen; eine äusserst treffliche Melodie, zierlich und anständig zugleich, geschmückt und unterstützt von gewählter Harmonie, einig mit dem Melismatischen; Alles recht schön: nur keine Mignon. Selbst im Sonntagsstaate schmückt sich Mignon nicht so; immer ist sie einfach und tief und seltsam. Sie spielt das Gefühl nicht her, sie hat es und ist es. Kurz wir können nichts Kürzeres und nichts Treffenderes sagen als was der Flaccus spricht: Pulchrum est, sed non erat hic locus. Mignon ist selten und verkauft sich auch nicht. Also gut für den Verleger, dass es nicht eigentlich Mignon ist, aber ein anderes und recht schönes Kind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten August. Nº. 31. 1832.

Recension.

Singschule oder praktische Anweisung zum Gesange, verbunden mit einer allgemeinen Musiklehre von Abbé Mainzer, Lehrer des Gesanges am Priester- und Schullehrer-Seminar zu Trier, Ehrenmitglied der philharmonischen Akademie zu Rom. Trier 1831. Bey Jacob Mainzer, Musikalienhandlung. Pr. 2 Thlr. S. 172 in gr. 4.

Der geschätzte Verf. dieser neuen Singschule findet die Rechtfertigung der Erscheinung derselben nach so vielen anderen, zum Theil sehr guten, eben in der Verbindung des Gesang-Unterrichts mit der allgemeinen Musiklehre. Es kann den mit der neuen Literatur Vertrauten kaum entgangen seyn, dass seit einer Reihe von Jahren mehre tüchtige Männer gerade das Gegentheil behauptet und thatsächlich durchgeführt haben. So gross ist die Verschiedenheit der Ansichten in dem, was Methodik betrifft. Der nicht geringen Verschiedenheit der Zöglinge nach, ist die Erscheinung nicht so befremdend, als sie Manchem auf den ersten Anblick vorkommen mag. Alles wohl erwogen, möchten wir auch keine von beyden Ansichten völlig verwerfen. Unser Urtheil geht der Hauptsache nach dahin: In Gesanglehren für Schulen, wo auf Gegenden und Bildungszustände, auf eigenthümliche Anlagen der meisten Individuen eines Länderstrichs, für den vorzüglich gearbeitet wird, gesehen werden muss, scheint uns eine gut geordnete, den Bedürfnissen angemessene allgemeine Musiklehre sehr zweckmässig: hingegen für wirkliche Lehrlinge der Musik und ganz vorzüglich in allen Schulbüchern für Instrumental-Unterricht ist offenbar ein eigenes Buch über die allgemeine Musiklehre viel zweckmässiger, als dass sie in jeder Schule, wie es gehen will, wiederholt wird. Die meisten Verf. der Instrumentalschulen wissen sich in solchen Dingen gewöhnlich nicht einmal deutlich auszudrücken, werden unklar durch Ueberspringungen oder Weitschweifigkeit und durch Unordnung. — Am Ende wird Alles auf die Art ankommen, wie der Verf. das Allgemeine mit dem Besondern verbindet, was eben in folgender Uebersicht vor Augen gestellt werden soll. Er verspricht, wie recht und billig, möglichst systematisch dabey zu Werke zu gehen: fügt jedoch sogleich nicht minder richtig hinzu, dass in Elementar-Schulen Manches übergangen, erst später beygebracht und überhaupt Alles nach der Fassungskraft der Kinder eingerichtet werden müsse. Die Bemerkung ist begründet; sie gibt uns aber auch wiederholte Veranlassung zu der nicht genug zu bedenkenden Behauptung: Es gibt kein Buch und kann keins geben, wo für alle Gegenden und Individuen Alles der Reihe nach, ohne Einschaltung und Weglassung, gelehrt werden kann, wenn der Unterricht verständig heissen soll. Praktische Lehrer dürfen also weder faul und nachlässig, noch so aber mit Unterrichtgeben beschäftigt seyn, dass ihnen zu wenig oder keine Zeit übrig bleibt, auf die Hülfsmittel Rücksicht zu nehmen, die von Zeit zu Zeit für ihren Lehrzweig erscheinen. Ein Lehrer, der nicht einmal so viel Zeit und Geduld hat, Recensionen mit Nachdenken zu lesen, viel weniger die Bücher selbst zu vergleichen, ist gar kein rechtlicher Lehrer, kaum ein rechtlicher Handwerksmann.

Gleich die Einleitung, worin Bemerkungen über Gesang und Gesang-Unterricht gegeben werden, spricht vortheilhaft für den Verf. Das dagewesene Gute ist umsichtig benutzt und kurz dargestellt in einer verständlichen und angenehmen Sprache. Unter Anderm bemerkt der Verf. sehr richtig: „Es ist bey musikalischer Erziehung durchaus kein Unterschied zu machen, ob der Schüler sich (künftig) der Musik gänzlich widme, oder solche nur als (allgemeines) Ausbildungsmittel betrachte. Der Künstler

wie der Dilettant haben beym Vortrage eines Tonstücks gleiche Tendenz. Auf Mittelmässigkeit und seichte Oberflächlichkeit kann Niemand ein Vorrecht besitzen, am wenigsten in der Kunst.“ Das heisst, man muss es mit Jedem gleich ernst nehmen: es heisst aber nicht, dass man in der ersten Jugend, wo noch Niemand weiss, zu welcher Lebensart er sich entschliessen wird, den Weg einschlagen müsse, den man mit einem schon reiflich entschlossenen Zöglinge einschlägt. Desshalb kann und soll auch in Elementarschulen der allgemeine Musikunterricht ein anders gestellter seyn, als für erwachsenere, schon entschlossene Anfänger.

Der Unterricht beginnt also hier mit der Elementarlehre, die nicht reihenweise hergerechnet werden soll, denn schon hundertmal Gesagtes ist langweilig. Nur wo wir etwas zu erinnern haben, fügen wir kürzlich einige Worte zu. Zwischen „Laut oder Schall“ machen wir einen Unterschied, den wir in diesen Blättern schon angegeben haben. — Sollten die Lehrer hier und dort die Beyspiele, z. B. S. 8 und 9 für manche Schüler zu schwierig finden: so müssen leichtere eingeschaltet werden, was sich überall von selbst versteht. Wir geben daher dergleichen nicht wieder an. Lehrverstand wird vorausgesetzt, wenn ein Handbuch das Seine thun soll. — Sehr richtig ist die Anmerkung S. 16: „Den Violinschlüssel für Männerstimmen zu setzen, dient nur dazu, um die Sänger über Schlüssel und Tonhöhe gänzlich zu verwirren.“ Man sollte das lassen; vorzüglich nachtheilig ist es in vielstimmigen Gesängen und bey Herausgabe alter Oratorien u. s. w., wo öfter nicht einmal angegeben wird, für welche Stimme dieser und jener singenden Person etwas gesetzt ist. Solche Unordnung fällt den Herausgebern und den Verlagshandlungen gleich stark zur Last. Es ist schädlicher Uebelstand. — S. 25 wird auch hier „Rhythmus oder Tact“ geschrieben: es sind aber beyde durchaus genau zu unterscheiden. Wir haben das schon oft gesagt: wir müssen uns wiederholen, bis man es genauer nimmt. Der Verf. hätte um so mehr Ursache gehabt, gleich hier bestimmter sich auszudrücken, da er selbst S. 145 wenigstens auf einigen Unterschied zwischen Rhythmus und Tact zurückkommt. Er nennt das Rhythmus im engern Sinne. Diese Lehre sollte deutlicher behandelt werden; das Gesagte ist nicht ausreichend. Zu S. 26 bemerken wir: der $\frac{3}{4}$ Tact ist nicht auszuschliessen; es gibt einen solchen, ob er gleich nicht oft und nur in kleinen Tonstücken vorkommt, z. B. in Volksliedern und Nationaltänzen. Uebrigens kommt der $\frac{3}{4}$ Tact mitunter auch noch heut zu Tage vor. Von den zusammengesetzten Tactarten ist auch hier zu wenig gesagt. Die Lehre von schweren und leichten Tacttheilen folgt später S. 51. Das Nothwendigste davon hätte jedoch schon früher angedeutet werden sollen: man begreift sonst nicht, was Tacteintheilung ist. Zu viele Zerstückelung ist eben so nachtheilig, als zu ausführliche Erschöpfung eines Gegenstandes gleich beym ersten Unterrichte. — S. 58 sind wir mit der Erklärung der Sextole gar nicht einverstanden. Eine Triole, die in ihre nächste verkleinerte Eintheilung gebracht worden ist, z. B. Achtel in Sechzehntheile, ist schlechthin keine Sextole, sondern eine gegliederte Triole. — S. 65 tritt der Verf. denen bey, welche die grosse Septime in Moll nicht für wesentlich erachten und sie daher auch in der aufsteigenden Molltonleiter weglassen. Wir haben nicht viel dagegen: nur darf man nicht so weit gehen, die grosse Septime beym Aufsteigen für ganz untauglich, oder wohl gar für falsch zu erklären.

Der zweyte Theil enthält das Nothwendige von der Accordlehre und den contrapunctischen Gesang. Von den Accorden wird mit Recht nur das Unentbehrliche beygebracht. S. 100 findet sich die grosse Terz im Dreystimmigen, wo nichts dazu nöthigt, zu häufig verdoppelt. Ueber solche Verdoppelungen, die selbst im Vierstimmigen nicht selten übel lauten, wird es Zeit, einmal ausführlich zu reden. Die Beyspiele über Nachahmungen sind von Albrechtsberger, Palestrina, Joh. Seb. Bach, Caldara u. s. w. Von den Fugen ist hier natürlich nur das Schlichteste beygebracht, nur so viel, als zum ersten Verständnisse beym Singen erforderlich ist. Die Beyspiele sind von Rink, Hiller, Fuchs, Gebhardi und Telemann. Vom Kanon findet sich nur ein Beyspiel aus Albrechtsberger.

Der dritte Theil behandelt den Sologesang. Dieser hat die Aufgabe, irgend ein Gesangstück in Wort und Ton, nach seiner freyen, individuellen Auffassung, als Ergoss des eigenen Gefühls wiederzugeben. Dazu gehört die äussere Stimmenbildung und die innere Auffassung, nämlich des Characters eines Tonstücks. Aus der Vereinigung beyder durch die Darstellung entsteht der Vortrag. Diese beyden Stücke werden nun durchgegangen. Dabey bemerken wir: Läufer und Rouladen sind eins und dasselbe, nämlich stufenweis fortlaufend schnelle

Tongänge. Passagen bezeichen sich zugleich auf den rhythmischen Gehalt und Coloraturen (welches Letzte auch hier richtig angegeben wird) sind alle melodische Ausschmückungen überhaupt. — Nachdem nun das hier Angedeutete kurz, aber gut durchgenommen worden ist, folgen Darstellungen von den verschiedenen Arten der Lieder, von der Romanze (poetisch-musikalische Erzählung einer interessanten Begebenheit), von der Arie, „in welcher überwiegende Gefühle in einen Hauptgedanken zusammengedrängt, durch vielseitige musikalische Bearbeitung in allen Theilen zu dem höchsten Ausdrucke gesteigert sind.“ Wenn doch diese erklärende Beschreibung nur meist wahr wäre! Merken könnten sie sich die Componisten schon! Ferner vom Recitative mit dem Arioso. Den Anhang bildet ein kurzes Verzeichniss derjenigen Kunstwörter und Zeichen, welche in der Musik überhaupt vorkommen. „Buffo; komische Oper und Vaudeville.“ Die beyden sind nicht eins und dasselbe. Das Werk ist sehr empfehlenswerth und gut gedruckt. Nur das c und e unterscheidet sich in diesem Drucke nicht genug. Man muss genau darauf achten, um beyde gehörig von einander zu unterscheiden. Dem Verf. gebührt Dank für seine Gabe.

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss). Eine besondere ehrenvolle Erwähnung verdient die am Palmsonntage im königl. Redouten-Saale zum Vortheile des Theatersingchors statt gefundene Aufführung des Oratoriums: „Kraft des Glaubens,“ gedichtet von G. Moltke und in Musik gesetzt von A. F. Häser, Grossherzoglich Weimar'schem Musikdirector, welches allen Künstlern und Kunstfreunden einen wahrhaft schönen Genuss gewährte, und uns zur Andacht hinriss. In der Composition ist besonders die hohe Einheit, die in dem Ganzen vorwaltet, sehr zu loben; diese aber ist eben so frey vom trockenen Pedantismus, wie von moderner Überladung. Die kurze, kräftige Einleitung führt bestimmt und klar den Hörer in die religiöse Gefühlswelt ein, und bereitet ihn auf das, was er zu erwarten hat, vor. Der gedruckte Text des Oratoriums, der manche sehr gelungene Stellen hat, und sich auch überhaupt vor vielen Gedichten dieser Gattung durch Einfachheit und Natürlichkeit in der Diction zu Gunsten des jungen talentvollen Dichters auszeichnet, liegt vor uns. Der erste Theil beginnt mit einem Choral. Das Heer der Kreuzfahrer vor Jerusalem bittet um Abwendung der ihm drohenden Gefahr, und Schutz von oben. Von guter Wirkung. Das darauf folgende Recitativ des Eremiten: „Wird der Sünder deinem Zorn entfliehn?“ — „Furchtbar der Posaune Ruf erschallt“ — „Die Erd' erbebt“ u. s. w. malt nichts, und der Componist scheint, wie uns recht dünkt, das Einzelne nur in Beziehung auf das Ganze betrachtet zu haben. Dessen Arie, ein festes Vertrauen auf Gott bezeichnend, ist einfach, innig, durchaus klar und melodiös. Gottfried von Bouillon's Arie und Recitativ eben so, nur im Character verschieden. Das fromme Flehen der Christen um Erquickung durch einen milden Regen wird erhört, was der nächste Chor andeutet. Dieser dürfte wohl mehr ausgeführt und grossartiger gehalten seyn. Die Idee, das Thema ist gut. Das darauf einfallende Recitativ und der Schlusschor des ersten Theils ist gefühlvoll und würdig. Die Fuge (von ziemlicher Ausdehnung) „die Welt erschallt von deines Namens Ruhm“ ist klar, fleissig, höchst effectvoll und kunstgemäss durchgeführt. Von erhabener Wirkung ist das Unisono des Chors steigend im Ausdrucke mit kräftigen Figuren der Instrumente. Die zweyte Abtheilung beginnt mit einem Chore der Heiden zu Jerusalem: „Allah, hast du uns verlassen?“ Der Character der Orientalen ist durchaus, ohne zweckwidrige Mittel, gelungen zu nennen. Soliman's Arie: „Erzittert ihr Frechen!“ ist wild und kräftig, doch sehr gesangreich und nirgends durch das Instrumentale überdeckt. Eine Arie der Sofronia, zum Christenthume bekehrt, welche den Flammentod erleiden soll, bietet schöne musikalische Momente dar. Die Stelle unter Anderm: „Gott hat dem Weibe Muth und Kraft gegeben“ und „Frey sey mein Volk“ u. s. w. ist von imposanter Wirkung, und doch ganz einfach, edelkräftig. Ein sich daran reihendes Terzett mit Chor ist wohl ein wenig zu modern, fast theatralisch und die Figuren profan; der Schlusschor: „Ja, das Gute siegt auf Erden,“ ein Doppelchor der Christen und Heiden bezeichnet genau den Unterschied der Religionen und verdient alle Anerkennung. Der Siegesmarsch und Chor der Christen in der letzten Abtheilung sind schwache Musikstücke, die indessen nicht störend auf die erregten Gefühle einwirken. Das Recitativ und die Arie Gottfrieds: „Des

Kreuzes Fahnen wehen auf Zions heil'gen Höhen" sind melodieenreiche, einfach fromme Herzensergiessungen. Der Schlusschor mit Doppelfuge, dem Hallelujah und Amen setzt dem Werke des in der literarisch-musikalischen Welt sehr geachteten und vielfach gebildeten Tonsetzers die Krone auf. Unser würdiger Veteran, Musikdirector Müller dirigirte dieses Oratorium wegen Unpässlichkeit des Hofkapellmeisters. Suum cuique! Das Ganze dauerte nicht viel über anderthalb Stunden, und wäre auch zur Ausführung am Fortepiano Gesangsvereinen sehr zur Berücksichtigung zu empfehlen. Hoffentlich wird sich Hr. Musikdirector Häser entschliessen, es im Drucke herauszugeben, und so es recht gemeinnützig zu machen. Gewiss wird es eine willkommene Gabe seyn! Die darin vorkommenden Solo-Partieen wurden vorgetragen von den Herren Pezold, Hambuch und Häser (Gottfried, Eremit und Soliman), die Partie der Sofronia sang Frau von Knoll, und zwar höchst ausgezeichnet. Den genannten Herren sind wir dasselbe Lob und aufrichtigen Dank für ihren schönen Gesang schuldig, nicht minder unserer Hofkapelle. —

In einem der hiesigen ausgezeichnetsten Privatgesang-Vereine wurde bald darauf auch A. F. Häser's Requiem (dasselbe, welches in Weimar bey der Beysetzung der verewigten Grossherzogin aufgeführt wurde) unter Leitung des Hrn. Heisch am Fortepiano vor einem auserlesenen Zirkel dazu geladener Kunstverehrer in einem geräumigen Locale bey einer sehr geachteten musikalischen Familie in allen Theilen gut und präcis aufgeführt. Die Zahl der ausübenden Theilnehmer mag sich leicht über einige 30 Individuen belaufen haben. Um die Einstudirung des Werkes hatte sich auch diesmal die verehrte Künstlerin Emilie Zumsteeg verdient gemacht. Vor Beginn der Musik wurde die sehr gelungene deutsche Uebertragung des lateinischen Kirchen-Textes von Clodius mit lauter Stimme allen Anwesenden zur bessern Verständlichkeit, Würdigung und Eindringen in den Geist des Gedichtes sowohl, als der Musik, vorgelesen, was Ref. sehr wohl gefiel. Der an sich wahrhaft dichterische Text gab dem Componisten gute Gelegenheit, in den mancherley Contrasten, als Bitten, Flehen u. s. w. in den furchtbaren Schilderungen alter religiöser Ansichten und Glaubensmeinungen sein musikalisches Licht leuchten zu lassen. Derselbe liess auch in dieser seiner Arbeit lieber den Menschen schalten, als den gelehrten Musiker; sein Hauptbestreben ist sichtlich, Gefühle auszusprechen und in Andern gleichzeitig zu erwecken. Er geht in den Text ein ohne Malerey und Spielerey mit den Einzelnheiten, was die Bearbeitung der Stelle: „Tuba mirum," im Unisono vom Chore gesungen, hinlänglich und treffend beurkundet. Es schwebte Ref. die Idee des Tonsetzers, die er ohne Zweifel hatte, vor: Wer singt das tuba mirum? Gleichsam die ganze christliche Gemeinde. Dass derselbe bey dem Kyrie und Christe keine Fuge anbrachte, gereicht seiner Einsicht zur Ehre. Die Solosätze wechseln gut und angenehm mit dem Tutti ab. Einige Graduale's finden sich in den bekannten Compositionen anderer Meister nicht vor, die Herr H. gleichfalls gesetzt hat, z. B. das „pie Jesu," welches blos für Sopran- und Altstimmen vierstimmig gearbeitet, einen wohlthuenden, rührenden Eindruck machte. Im Sanctus ist die Fuge „Osanna" nur angedeutet und nicht eben vorzüglich. Das Benedictus zu vier Solostimmen mit untermischter Begleitung des Chors *pp.* ist ein schöner gefühlvoller Satz, der überall sehr gefallen wird. In dem „Agnus Dei" machte das Abwechseln des Tactes $\frac{2}{4}$ mit $\frac{4}{4}$ des Chores „dona nobis" eine sehr überraschende gute Wirkung, so wie der ganz natürlich scheinende und doch kunstvolle Uebergang zur letzten grossen Fuge, in welcher sich als Mittelsätze die Worte: „Requiem aeternam" in langen bedeutungsvollen Noten herausstellen bis zum Wiedererfassen des Grund-Thema's der Fuge. Das Ganze endet mit „Quia pius es" in höchster Einfachheit und Frömmigkeit ganz *pp.* — Böte sich doch die Gelegenheit dar, dieses gelungene Werk bald einmal mit Orchesterbegleitung hören zu können! — Die Gebrüder Kaufmann, Akustiker und Mechaniker aus Berlin, liessen sich im Theater und in einer musikalischen Unterhaltung im Saale des Museums auf dem von ihrem Vater erfundenen Instrumente Terpodion (Labesang) hören. Dienstgeschäfte hinderten den Berichterstatter beyde Male sie zu hören und ihr Instrument näher kennen zu lernen, wesshalb er sich mit den Nachrichten darüber begnügen muss, die im Conversations Lexicon 5. Suppl. te Auflage enthalten sind, worauf er die geehrten Leser verweist. — Hier und im ganzen Königreiche fanden zu wiederholten Malen Privat-Concerte gegen Entrée zur Unterstützung der flüchtigen unglücklichen Polen statt, welche sehr zahlreich besucht wurden. — Auch fand die gewöhnliche Feyer des grossen Liederfestes in dem benachbarten Esslingen und das

Schillerfest auf der Silberburg eine rege allgemeine Theilnahme. — Die aufgeführten Musikstücke in den evangelischen Kirchen sind kaum der Erwähnung werth. In der katholischen Kirche wurde jüngst eine Messe blos für Männerstimmen gesetzt, jedoch mit Begleitung des ganzen Orchesters, von L. Hetsch aufgeführt, die auch in diesem Zweige der Musik das blüthenreiche Talent dieses jungen Tonsetzers beurkundete. Nächsten Winter wird, wie man uns versicherte, eine von demselben neu componirte Oper: „Ryno" auf's Repertoire kommen, worauf wir sehr begierig sind. — Vor dem Schlusse des Theaters soll noch eine Gedächtnissfeyer Göthe's auf unserm Hoftheater veranstaltet werden. Es ist dazu dessen Drama: „Torquato Tasso" gewählt worden, vor dessen Darstellung ein Prolog gesprochen und eine Cantate, vom Prof. Gustav Schwab gedichtet und von Hrn. Lindpaintner in Musik gesetzt, aufgeführt werden wird. —

Unser erster Tenorist Hr. Jäger verlässt unsere Bühne, und ist dem Vernehmen nach wieder in Berlin engagirt. Wir verdanken ihm während seiner fast vierjährigen Anwesenheit auf der Bühne sowohl, als im Concert und in Privat-Zirkeln so manche schöne und genussreiche Stunde, die sein Talent und sein sinniger Vortrag uns verschaffte. Höchst ungern sieht der Theil des Publicums ihn von sich scheiden, der wahrhaft im Stande ist, ihn zu würdigen. Möge es ihm recht wohl gehen! Wir rufen ihm ein herzliches Lebewohl nach! Als dessen künftigen Stellvertreter nennt man Hrn. Vetter.

C.

Königsberg, im Junius. (Eingesandt). Wenn sich die Deutschen ja noch mitunter an uns erinnern, die wir die ultima Thule bewohnen, so geschieht das doch lediglich auf Veranlassung Kant's, Hippel's und Hamann's, denn man ist schon lange dahin übereingekommen, Herdern, obschon er ein geborner Mohrunger war, und in Königsberg gelernt und gelehrt hat, uns abzusprechen. Seit jener Zeit nun freylich möchten sie uns nur gar zu gern als eine verschüttete Stadt betrachten, die allein dem Alterthumsforscher noch einiges Interesse darzubieten im Stande sey. —

Im Felde der ernsten Wissenschaft indess schützen uns doch Männer, wie Bessel, Herbart und Lobeck, wenigstens bey den wohlunterrichteten unter unseren deutschen Mitbrüdern, vor diesem traurigen Schicksale. Was aber künstlerische, ästhetische Interessen angeht, fällt es Niemand ein, die Grenze des deutschen Vaterlandes sich auch noch ostwärts von der Oder ausgedehnt zu denken. —

Und doch thut man uns Unrecht. In dem eben ablaufenden Halbjahr erfreute sich eine für die durch die Cholera Verarmten angeordnete Kunstausstellung, die dem Publicum den Anblick manches guten Oelgemäldes und vieler vortrefflichen Kupferstiche darbot, so reger Theilnahme von Seiten unserer Mitbürger, dass man sich entschliessen konnte, nach Ablauf des ersten Termins sie von Neuem auf einige Wochen zu eröffnen. Man bestimmte diesen zweyten Theil des Ertrages zur Begründung eines Fonds für künstlerische Zwecke, und so ist im vorigen Monat unter den Auspizien des Oberpräsidenten Herrn v. Schön ein „Kunst- und Gewerbe-Verein zu Königsberg" in's Leben getreten, der uns vor Allem die jährliche Wiederholung von Kunstausstellungen versprochen hat und den die täglich wachsende Zahl von Theilnehmern bald in den Stand setzen dürfte, Künstler aller Gattungen durch namhafte Unterstützungen zu ermuthigen. —

Das Interesse an der Musik aber, namentlich der heiligen und ernsten, steigert sich noch ungleich sichtbarer. Ich denke hier weniger daran, dass am Charfreytage, wie gewöhnlich, Ramler's und Graun's Tod Jesu von Herrn Riel im Saale des Kneiphöfischen Junkerhofes vor einem ziemlich zahlreichen Publicum aufgeführt wurde, nachdem derselbe nicht gar lange vorher zum Besten eines hier bestehenden Frauenvereins Pergolese's Stabat mater, freylich in einer äusserst mittelmässigen Uebersetzung und eben nicht sehr gelungenen Aufführung, dargeboten hatte, an der vielleicht die Mängel des Werkes selbst, über das ich mir indessen kein Urtheil anmaasse, nicht ohne Schuld waren. —

Ungleich bedeutender erscheint mir der Umstand, dass acht Concerte, die uns das Orchester unserer Bühne im Saale des neuen Schauspielhauses im verwichenen Winter gab, trotz der grossen Zahl anderer musikalischer Abend-Unterhaltungen, ohne alle Mühe auf Subscription, zu Stande kamen und von dem hörenden Publicum nicht minder als von mitwirkenden Dilettanten in grosser Zahl unterstützt, vernünftige Erwartungen nicht sowohl befriedigten, als vielmehr übertrafen. Namentlich verdiente die Präcision, der Eifer, ja die Begeisterung, mit der zu jedesmaligem Anfange irgend eine classische Symphonie Beethoven's, Mozarts oder eines andern un-

serer unsterblichen Heroen, zum Schlusse ein Quartett von eben solchem Werthe sowohl ausgeführt als aufgenommen wurden, das ungetheilteste Lob. So war unserm Orchester nicht minder Gelegenheit zur Uebung, als der Beweis geliefert, dass man sich für seine Leistungen interessire und wir haben schon Gelegenheit gefunden, die gedeihlichen Wirkungen davon in der Darstellung alter und neuer Opern wahrzunehmen.

Wichtiger aber als diess Alles und unzweifelhaft für Deutschland interessanter ist der Umstand, dass wir durch die Aufführung von J. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi uns auf eine ehrenvolle Weise neben Berlin, Breslau und Frankfurt a. M. zu stellen und so unter den Städten des preussischen Vaterlandes auch in musikalischer Hinsicht die dritte Rolle einzunehmen versucht haben, die unserer „Haupt- und Residenzstadt" der Grösse nach gebührt (bis Cöln oder Elberfeld mit Barmen uns über den Kopf wachsen) und die man uns in wissenschaftlicher Beziehung ohne Unbilligkeit nicht wird abstreiten können.

Der königl. Musikdirector Hr. Carl Sämann, als Organist bey der Altstädtischen Kirche, als Lehrer bey dem königl. Friedrichs-Gymnasium angestellt, durch mehre Lieder, auch sonst durch viele musikalische Arbeiten, z. B. durch sein Requiem und überaus wohlgelungene Compositionen vieler Gedichte unsers unvergleichlichen Uhland (um seiner nicht zu rechtfertigenden Bescheidenheit willen) leider nur in kleineren Kreisen rühmlichst bekannt, dirigirt seit einigen Jahren einen Singverein, der sich zur Hauptaufgabe gemacht hat, classische, vornehmlich ältere Kirchenmusik einzustudiren und so sich und Anderen zugänglich zu machen. Dieser liess uns schon vor mehr als einem Jahre des grossen Bach unübertreffliche Motette: „Ein' feste Burg ist unser Gott" öffentlich vernehmen und diese Aufführung, so wie die genauere Kenntniss, die man inzwischen von des unübertroffenen Meisters „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" gewonnen hatte, mag den allerdings kühnen Entschluss hervorgerufen haben, sich nun auch an seine grosse Passionsmusik zu wagen. Wie sehr hat der Erfolg diess Unternehmen gerechtfertigt; wie grossen Dank hat Hr. Sämann mit seinem Singvereine dafür von allen Seiten bey uns eingeerntet!

Die Arbeiten des Vereins begannen im October des vorigen Jahres und waren in der Mitte des März 1832 so weit geendet, dass Herr Sämann sich nun entschliessen konnte, theils zur Unterstützung seiner Sänger und Sängerinnen, theils zur Zusammenstellung einer möglichst reichen Instrumentalbegleitung alle bedeutenderen musikalischen Kräfte unserer Stadt aufzubieten. Und da man auch hier mit wahrhaft rühmlichem Eifer unermüdlich vorschritt, war von Seiten der Aufführenden Alles so weit vorbereitet, dass die Aufführung selber, wie es im Plane lag, am Palmsonntage hätte statt finden können. Aber aus den nichtigsten Gründen ward Hrn. Sämann die Kneiphöfische Kathedrale, die in zwey Jahren ihr funfhundertjähriges Jubiläum feyern wird, und für die Darstellung grosser Kirchenmusiken besonders geeignet ist, in Folge eines Rechtsstreits abgeschlagen, der sich zwischen dem Presbyterium dieser Kirche und der hiesigen Kaufmannschaft über den Theil des Chors vor Jahren entsponnen hatte, der eben die Aufführenden hätte aufnehmen müssen. Eben so wenig zeigte sich der Vorstand der reformirten Kirche geneigt, den Ort, an dem der Tisch sich findet, den Singenden einzuräumen, den einzigen in dieser Kirche, der sich (freylich in vorzüglichem Grade) zu dem gegenwärtigen Zwecke geschickt hätte. So blieb denn, wollte man sich nicht zu einem ausserkirchlichen Locale entschliessen, allein die Löbenichtsche Kirche übrig, und diese ward auch, namentlich in Folge der Auctorität des ihr vorstehenden Geistlichen von dem Presbyterium derselben zugestanden. Alle diese Verhandlungen liefern einen neuen Beweis, dass die Selbstständigkeit der pia corpora, ob sie gleich unläugbar grosse administrative Vortheile gewährt, doch zu nichts weniger geeignet seyn dürfte, als geistige, namentlich ästhetische Interessen zu fördern.

In Folge dieser Verzögerungen geschah es, dass die Aufführung nicht vor dem 17ten April statt finden konnte. Das Publicum, durch mancherley Mittheilungen unserer öffentlichen Blätter aufmerksam geworden, hatte sich auf das Zahlreichste versammelt. Spätere Recensionen, unter denen sich die des königl. Gymnasialdirectors *Dr.* Gotthold in unseren Ostseeblättern durch die grosse Kenntniss nicht minder auszeichnete, als durch das tiefe Gefühl, das sich in ihr zu Tage legte, haben die Leistung des Hrn. Sämann einstimmig, wie sich's gebührte, gepriesen. Noch entschiedener sprach sich die Begeisterung, die jene unvergleichliche Musik allgemein verbreitet hatte, in dem Verlangen nach einer zweyten Aufführung aus, dem Hr. Sämann

am 1sten May genügte; und es ist kein Zweifel, dass auch eine dritte Wiederholung sich gleich zahlreichen Besuchs, als die beyden ersten, erfreuen würde, deren bedeutender Ertrag dem Vereine für verwahrlosete Kinder von Hrn. Sämann überwiesen worden ist. Ein Gesetz nämlich verbietet bey uns, Aufführungen in Kirchen zu andern als wohlthätigen Zwecken vorzunehmen; und bedenkt man, dass somit Hr. Sämann seine wirklich ungeheueren Anstrengungen von keinem äusserlichen Ersatze belohnt gesehen hat, so kann man den Wunsch nicht unterdrücken, er möchte sich entschliessen, das grosse Meisterwerk uns zum dritten Male in einem unserer grössern Säle vernehmen zu lassen. Wie lange freylich diese nochmalige Wiederholung verzögert werden möchte, ist er vielleicht selbst nicht im Stande anzugeben. Denn wir vernehmen, dass er und sein Singverein gegenwärtig durch das Studium von Bach's anderer Passion nach dem Evangelium Johannis und Händel's Jephta in der Uebersetzung des Freyherrn von Mosel mindestens hinreichend beschäftigt werden. —

Missa nuptialis.

Nach der Trauung.

Von C. W. Fink.

Chor.

Der Herr, der euch beglücket hat mit seiner Liebe Fülle und euch geführt mit seiner Vaterhand zu eures Wunsches Ziel, er wolle mit euch seyn und euch behüten auf allen euern Wegen, die ihr verbunden wandelt durch des Lebens Tage bis zur fernsten Zeit.

Und er beschirmet die, die in der Treue redlich erfunden werden und, geprüft, bewährt bestehen vor seinem Angesicht.

Der Mächtige und Starke ewiglich sey euer Schild und Schirm und schütte aus über euch seiner Gnade Heil.

Terzett.

Ein treues Herz, das fromm in Liebe wandelt,
Es fühlt sich reich an innrer Seligkeit.
Der Liebe Muth, der fest und redlich handelt,
Schafft in sich selbst des Frühlings Rosenzeit.
Ihm glänzt des Mayen blüthenvoller Baum;
Es lacht der Tag, ihn liebt der Nächte Traum,
Und jeden Abend hört er wieder
In sinnender Zufriedenheit
Der Harmonieen reinste Lieder.
Wohl dem, der sich der Treue weiht!

Chor.

Des Herren Auge wache über euch und sein Erbarmen geb' euch seinen Frieden.

Quartett.

Wohl nimmermehr versagt ein Sinn,
Der nie dem Recht enteilt,
Der Kummer selbst wird ihm Gewinn,
Es schwinden leicht die Sorgen hin,
Wo Lieb' um Liebe theilt.
Wer Treue bricht, ist hoffnungslos;
Doch selig in der Liebe Schoos
Ruht auch bey Sturm und Wettergraus
Der Treue Glück im stillen Haus,
Und preist im fröhlichen Gesang
Den Herrn der Liebe lebenslang.

Schlusschor.

Vertraut, vertraut, beglücktes Paar,
Dem Vater, der uns liebt!
Der ewig nur die Liebe war,
Er bleibt, der Alles gibt!
So segn' Euch Gott des Segens Bund,
Und täglich preist mit Herz und Mund,
Was seine Huld an Euch gethan.
Voll Dank und Freude betet an!

Kurze Anzeigen.

Sechzig der gewöhnlichen Kirchen-Melodieen zum Gebrauch in Schulen dreystimmig gesetzt von J. C. F. Rapmund, Lehrer in Jüterbogk. (Eigenthum des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Subscriptionspreis 8 Gr.

Der Tonsetzer will durch diese Bearbeitung der gewöhnlichen Kirchen-Melodieen keinen Anspruch auf Kunst und Geschick machen, sondern beabsichtigt nur etwas Leichtes für den Schüler und etwas Angenehmes für den Hörer zu geben, was sich nach seinen Erfahrungen bestätigte. Er hält es mit Anderen für gut, wenn die drey Singstimmen nicht ausgesetzt, sondern in Partitur gegeben werden. Die Melodieen sind aus Kühnau's Choralbuche entnommen. Die leichtesten Tonarten sind absichtlich gewählt, damit die Sammlung sich für recht viele Schulen eigene. Jeder Sänger soll ein Exemplar haben und die Exemplare sollen als Eigenthum der Schule angesehen werden, weil alsdann die Ausgabe nur einmal gemacht werden darf. Die Lieder-Melodieen sind numerirt, für drey Discantstimmen, also auch für Mädchenschulen, und wirklich sehr leicht und fliessend gesetzt. Die wenigen Druckfehler, die wir bemerkten, fallen zu sehr in die Augen, als dass sie einer Angabe bedürften. Möge die nützliche Arbeit viel Gutes stiften.

No. 1. Le Philtre, Musique de D. F. E. Auber, Ouverture réduite pour le Piano par V. Rifaut. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 48 Kr.

No. 2. Le Philtre. — Ouverture arrangée à 4 m. pour le Piano par A. Fesey. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Beyde Arrangements sind dem Instrumente angemessen und die vierhändig eingerichtete Ouverture ist besonders leicht. Die Musik ist schon recensirt.

No. 1. Exercices amusantes pour la Clarinette composés par F. T. Blatt. Oeuv. 26. (Propr. des édit.) à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

No. 2. Trois Duos concertans pour deux Clarinettes. Oeuv. 29. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Hr. Blatt, Professor am musikalischen Conservatorium zu Prag, ist als Virtuos seines Instruments und als geschickter Musiker bereits hinlänglich bekannt. Solche Werke recensiren sich am leichtesten, wo es hauptsächlich auf zweckmässige und angenehme Uebung für ein bestimmtes Instrument ankommt. Die Uebungen sind nicht zu lang (das Heft enthält fünfzehn); im Tact, Tempo und in den Figuren wechselnd und nützlich. — Die drey Duetten holen schon etwas weiter aus, ohne jedoch eigentliche Schwierigkeiten zu bieten; die Sätze sind gebührend ausgeführt, in den beyden ersten mit kurzem, langsamen Zwischensatze, der im letzten ganz wegfällt. Beyde Bläser sind gut bedacht und alle Nummern gefällig und bildend. Da auch die äussere Ausstattung nichts zu wünschen übrig lässt, werden sich beyde Werkchen immer weitern Wirkungskreis bilden.

Rhapsodie für das Pianoforte von C. Grill parzer. 1stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 45 Kr. oder 12 Gr.

Ein wirklich rhapsodisch gehaltenes, eigen erfundenes, aber nichts weniger als unordentlich zusammengewebtes Stück, das wohlgefasst und im Sinne des Componisten mit kräftiger Freyheit wiedergegeben seyn will. Selbst der Schlussmarsch, nach welchem das erste All. risoluto ohne Wiederholung durchgespielt wird, hat etwas phantastisch Kühnes, dem ersten Satze Angemessenes. Das Stück ist dem Sinne und den Händen nach, die dazu erfordert werden, für Erwachsene. Wir werden auf den Componisten aufmerksam seyn.

La Bayadère amoureuse, ou le Dieu et la Bayadère, Opéra en deux Actes, Musique de D. F. E. Auber, Ouverture et Airs arrangés pour le Pfte par Ch. Rummel. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Ueber die Oper selbst ist bekanntlich in diesen Blättern zu wiederholten Malen ausführlich gesprochen worden. Man kennt sie auch bereits durch Aufführungen in namhaften Städten. Wir haben also den Freunden der Opern ohne Text hier nur zu sagen, dass sie gut und zweckmässig für das Pianoforte arrangirt und ausgestattet worden ist. Die Ausgabe ist auf Langfolio mit zierlichem Umschlage.

Notiz.

Die Gebrüder Belcke, Friedrich August, Bassposaunist in Berlin, und Christian Gottlieb, Flötist in Leipzig, Beyde dem musikalischen Publicum rühmlich bekannt, unternehmen vom 1sten August an eine Kunstreise über Rostock, Dobberan, Lübeck nach Kopenhagen, von da zurück über Kiel, Hamburg, Hannover und Braunschweig. Mögen diese kunsttüchtigen und bescheidenen Männer überall eine Aufnahme finden, wie wir sie ihnen wünschen und ihrer Verdienste wegen mit Zuversicht hoffen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten.

Op. 50. Variations sur un theme de l'Orgie, pour Pianoforte à quatre mains.

Op. 51. Trois Melodies elegantes variées pour Pianoforte.

Leipzig, 27sten July 1832.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. **N°. 32.** 1832.

Univ. Bibl. München

Ueber die Oper Fortunat mit dem Säckel und Wünschhutlein. Text von Georg Döring, Musik von Schnyder von Wartensee.
Zum ersten Male aufgeführt in Frankfurt a. M.
(Eingesandt.)

Herr Schnyder von Wartensee, durch viele schätzbare musikalische Arbeiten dem Publicum vortheilhaft bekannt, versucht sich hier in der dramatischen Gattung mit besonderm Glück, und überrascht durch eine Fülle ausgezeichneter, ja vortrefflicher Tonstücke. Hr. Schnyder ist ein musikalisch reicher Mann. Seine Musik ist oft originell, immer klar, melodisch und dabey von einer seltenen Correctheit. Seine Arien haben Anmuth und oft viele Zartheit, seine Chöre sind kräftig und von dramatischer Wirkung. Ueberhaupt trägt diese Oper das Gepräge eines vorzugsweise reflectirenden, in harmonischer Hinsicht besonders rechtlichen Tonsetzers von geläutertem Geschmack und vieler Besonnenheit. Sie hat Plan, Einheit, Ordnung, bestimmte Haltung der Charactere, und bekundet poetische Erhebung über das Gewöhnliche.

Seine oft eigenthümliche Behandlung der Harmonie kann man nicht blos Begleitung der Melodie nennen: man darf sie geradezu als eigentliches Vermehrungsmittel des Kunstausdruckes oder des musikalischen Sprachreichthums betrachten.

In der Modulation seiner Instrumentalstücke sind die Fortschreitungen nicht selten ganz neue Gedanken; er moduliert vorsichtig und natürlich. Nirgends ist ein Sprung oder harter Uebergang zu fühlen. Das, was für die Empfindung berechnet ist — weiss er ohne vielen Aufwand von Mitteln zu bewirken und es gelingt ihm oft, sich auf eine ungemein schöne Weise musikalisch auszudrücken. Zwar stossen wir zuweilen auf ermüdende Längen und veraltete Melodieformen, letztere indessen, in Bezug auf Situation, vielleicht nicht ohne Bedacht.

Zum völligen Verständnisse folge nun die analytische Darstellung der Oper selbst. —

Die Ouverture beginnt mit einer characteristischen Figur in Zweyunddreyssigteln, die im Laufe der Oper immer gebraucht wird, wenn das Wünschhütlein wirkt. Hieran reiht sich ein sanfter, choralmässiger Blasinstrumentensatz (Motiv des Chors der die Fortuna begleitenden Genien), wozu nach und nach die erste Figur in allen Saiteninstrumenten verwoben wird. Nach einer neuen Harmoniefolge, wo abwechselnd nach dem Dominanten-Accorde von C moll, vom ganzen Orchester *fortissimo* angegeben der Dominanten-Septimen-Accord von Es dur *pianissimo*, blos von Clarinetten und Fagotten gehaucht, erscheint, tritt das Allegro ein. Ein graziöses, leicht geschürztes Thema, im Gegensatze zu der bedeutenden romantischen Einleitung, gibt kund, dass wir es mit einer komischen Oper zu thun haben, in der das Wunderbare, Mährchenhafte mit dem Humoristischen verweht ist. Eine Fülle von ungesuchten contrapunctischen Verschlingungen und Nachahmungen, ein reizender Mittelsatz, interessante und pikante Führung der Mittelstimmen und eine vortreffliche Anwendung der Blechinstrumente zeichnen dieses Instrumentalstück aus. Erst gegen das Ende treten drey Posaunen ein, wodurch der Schluss eine ungewöhnliche Kraft und Belebung erhält.

No. 1. Duett in Introduction zwischen den beyden Liebenden Fortunat und Alide, Tochter des Königs Claudio von Cypern. Die Melodie zart und innig, die Begleitung entsprechend. Eine besondere Erwähnung verdient in dieser Nummer die Stelle, wo Fortunat, sich mit der Cither begleitend, die Worte singt: „Im Haine klagt' u. s. w. Eine treffliche Cantilene, ausgezeichnet declamirt, in der Melodie zart erhaben und von der schönsten Wirkung. Wir können es uns nicht versagen, sie in der Beylage wiederzugeben, überzeugt, dass die

Freunde eines edlen, zu Herzen gehenden Gesanges uns Dank dafür wissen werden. — Indem Fortunat Alide seine Liebe erklärt, werden sie von dem König, seiner Base Agrippine und deren Bruder Pedro belauscht und überrascht. Der König bedroht den Fortunat mit dem Tode und lässt ihn durch Carlin, einen Hof-Cavalier, in's Gefängniss führen. Das zarte Duett spinnt sich zu einem recht bedeutenden Ensemblestück aus, in welchem die Characteristik der verschiedenen Personen und ihre respectiven Empfindungen, Liebe, Angst, Rache, Zorn u. s. w. treffend und völlig dramatisch gesondert erscheinen. Die Liebenden müssen sich trennen, und bedeutungsvoll schliesst die Introduction mit dem lieblichen Anfangstacte des Liebes-Duetts, Wiedersehen verheissend.

No. 2. Ein Duett zwischen dem König und seinem Vetter Pedro. Letzterer zählt prahlend seine guten Eigenschaften auf und wird vom König beyfällig angehört. Die Prahlerey des Pedro wird durch originelle Trompetensätze sehr gut angegeben, wogegen die königliche Nullität durch eine humoristische Triolenfigur bezeichnet wird. Dieses Stück endigt sehr brillant in dem schmetternden D dur.

Um so mehr sticht dagegen No. 4, die Arie in F moll, ab, die Fortunat singt, als er im Kerker verschmachten zu müssen glaubt. Diese Scene, so wie die darauf folgende Erscheinung der Fortuna, halten wir für einen Glanzpunct der Oper. Ein tief gehaltenes Violoncell-Solo beginnt, und versteht es der Spieler, so kann er in die wenigen Tacte den tiefsten Schmerz des Leidens, der Wehmuth Schauer legen. Höchst dankbar für den Sänger ist die schöne, ausdrucksvolle Melodie, die nun folgt. Fortunat singt den Schmerz getrennter Liebe, doch eine Ahnung sagt ihm, dass eine Himmelsmacht ihn befreyen werde. Das düstere F moll weicht dem beruhigenden As dur, das lugubre Vcello der tröstenden Violine, die sich jetzt mit einem Solo vernehmen lässt; ein milder, magischer Schlaf überfällt den Fortunat, und ein leiser E dur-Accord der Blasinstrumente zu dem As dur der Saiteninstrumente angegeben (ein ganz neuer, überraschender, harmonischer Moment) deutet schon das Herannahen der Fortuna an, welche bald mit ihren Genien, die zarte Chöre singen, erscheint, dem Fortunat ihre Gaben, das Wünschhütlein und den Säckel, der nie leer wird, gibt, und dann wieder entschwindet. Die ganze Scene begleiten blos Blasinstrumente. So wie Fortunat erwacht, verändert sich die Tonart E dur plötzlich wieder in As, wodurch die ganze Situation etwas Entschwundenes, Geträumtes erhält. Fortunat sieht sich nun frey; das ganze Orchester mit allen Blechinstrumenten und der Pauke tritt *fortissimo* ein und jubelt mit dem Glücklichen, der sein Glück kaum fasst. Nun wünscht er sich auf Famagusta's reichen Marktplatz, das Theater verwandelt sich und Kaufleute singen No. 5 einen populären Chor, ihre Waaren anpreisend. — Carlino erscheint, vom Hofe verjagt, weil man ihn die Flucht Fortunat's Schuld gegeben. Carlin's Lied No. 6: „Ein Schreiner führt den Hobel," ist in Bezug auf Erfindung, Characterisirung und Begleitung der Instrumente ein Normallied zu nennen. Es folgt als eine der kürzesten aber schönsten Nummern in der Anlage. Ausgezeichneteres in dieser Gattung wird selten gefunden werden.

No. 7. Finale. Ist durchgängig im komischen Style gehalten. Der König Claudio mit den beyden Damen, Pedro und Gefolge erscheint. Fortunat, von Niemandem ausser Alide erkannt, erregt durch die Pracht seines Anzugs die Aufmerksamkeit des Königs. Pedro fragt Carlino, der in die Dienste Fortunat's getreten. Als der König hört, der Fremde sey Graf Nimian aus Flandern und zehn Millionen werth, schreyt er laut auf vor Freude, und ladet Fortunat sogleich zu sich ein. Die Musik des Finals ist lebendig, dramatisch und abgerundet. Der Schlusschor streift etwas an's Triviale. Die Scene, wo Fortunat dem Könige durch Pedro vorgestellt wird (im Tempo di minuetto) ist possirlich, und die Melodie in alterthümlicher, steifer Weise erfunden. Nun sind vier Tacte General-Pausen am Schlusse, welche dem Auditorio ein unwillkührliches Lachen abnöthigen.

Zweyter Act. Fortunat hat im Turnier gesiegt; der König begrüsst den reichen Grafen von Flandern als Schwiegersohn im Angesichte des ganzen Hofes. Auch Pedro erhält wegen bewiesener Tapferkeit im Turnier vom König eine Schärpe. Dieses ist der Inhalt des Chors No. 8, von dem sich sagen lässt, dass er kräftig und wirksam geschrieben, und die einzelnen Solostellen bezeichnend gehalten sind. Fortunat erzählt Aliden die Kräfte der Wundergaben. Agrippine lauscht.

No. 9. Ein sehr schönes Duett zwischen Fortunat und Aliden beginnt. Ungemein zart und lieblich ist das Motiv: „Liebe braucht nicht Golder-

Schimmer, nicht der Fremden Zaubermacht," und das ganze Stück besonders dankbar für die Sänger geschrieben.

No. 10. Eine Arie der Agrippine, beynahe bravourmässig für die Stimme, und in Form und Orchesterbegleitung an die alten Mozart'schen dieser Gattung erinnernd. Agrippine hat ihrem Bruder Alles entdeckt; sie beschliessen, dem Fortunat seine Wundergaben zu rauben.

No. 11. Terzett Agrippinens, Pedro's und Fortunat's. Diese, so wie die darauf folgende Nummer 12 (Arie der Alide) scheinen mir die schwächsten Stücke der Oper. Nicht als ob die in der Einleitung angedeuteten allgemeinen vortrefflichen Eigenschaften hier vermisst würden. Allein das Colorit und die Begeisterung fehlt, die in den übrigen Sätzen grösstentheils wahrgenommen wird. Indessen ist zu bemerken, dass die Handlung im 2ten Acte etwas schleppend erscheint und keine Situation vorherrscht, welche einer besondern musikalischen Behandlung würdig ist, mit Ausnahme des Finals No. 13. Fortunat, seiner Wundergaben beraubt in einem Felsenthale umherirrend, beklagt sein Schicksal. Er erzählt, wie Agrippine und Pedro ihm seine Wundergaben geraubt, und dass er, um seinen Durst zu löschen, einen Apfel von einem Baume gepflückt, nach dessen Genuss er schwarz wie ein Neger geworden sey. Doch habe ihm sein guter Genius eingegeben, von dem gegenüber stehenden Baume ebenfalls einen Apfel zu pflücken, nach dessen Genusse der Zauber gewichen. Hierauf bauet er einen Rache- und Rettungsplan. Das Finale beginnt mit einer Arie in C moll, worin Fortunat seine Rachegefühle ausspricht. Er pflückt die Aepfel, welche schwarz machen, wozu eine sehr eigenthümliche Figur sich hören lässt. Beym Pflücken der Aepfel, die weiss machen, also die entgegengesetzte Wirkung haben, erscheint die Figur umgewendet. — Die Chöre der Gärtner und Gärtnerinnen sind idyllisch gehalten. Der Chor: „Wie binden und winden" wechselt stets im $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Tacte. Die schauerliche Stelle mit dem Horn-Solo, als Fortunat in der Maske eines Zaubergeistes erscheint, und welche als zweyte Melodie über die eigenthümliche Aepfel-Figur mit grosser Wirkung gesetzt ist, contrastirt wirksam mit dem Chore der Hofleute, die servil dem Könige Alles nachschwatzen und ergebenst lachen, wenn er einen dummen Spass macht. Bezeichnend ist der Moment, wo Agrippine und Pedro schwarz erscheinen. Das Entsetzen Aller. Der König verflucht den Ort. — Schlusschor.

No. 14. Die Zwischenmusik des dritten Actes leitet in den Eröffnungschor des ersten Actes ein. Die Blasinstrumente geben das Thema an, welches aber bald durch chromatische Modulationen in Klagelaute übergeht. Die Kaufleute singen nun auf die Melodie ihres frühern Chors in D moll, wie sonst in F dur: „Schlechte Messe, schlechte Geschäfte," welches Travestiren des Thema's ihren musikalischen Jammer lächerlich schildert. Fortunat erscheint als Wunder-Doctor und nimmt Carlin als Hanswurst in seine Dienste. Pedro hört, dass der Doctor unfehlbare Mittel gegen Hautkrankheiten besässe, und hofft von ihm Genesung.

Es beginnt No. 15, Terzett zwischen Fortunat, Carlin und Pedro, wo der Erstere den Letztern entschwärzt. Beym Essen und Wirken des Apfels, welcher weiss macht, lässt sich wieder das Thema hören, das beym Pflücken dieses Apfels erschien. Der ganze Entzauberungs-Moment ist sehr originell und dramatisch geschrieben. Pedro eilt zu seiner Schwester mit Fortunat, um auch ihre Kur zu vollbringen.

No. 16. Arie der Alide, die ihre Base Agrippine trösten will; melodiös und concertirend für Oboe, von sehr schöner Wirkung.

No. 17. Duett zwischen Agrippine und Fortunat. Der Letztere, von Pedro zur Schwester geführt, um die Kur zu vollbringen, bemächtigt sich des Wünschhütleins und des Säckels, und indem er Agrippine umschlingt, wünscht er sich mit ihr zu einem Kloster auf Siciliens Küste, und zwingt sie, ihre Tage in dem Kloster zuzubringen. Dieses Duett und der damit verbundene Chor bildet eine der originellsten und wirkungsreichsten Situationen der Oper. Hinter der Scene singen Nonnen einen alten Choral, der noch heut zu Tage in Klöstern von Nonnen gesungen wird, wozu mit Begleitung des Orchesters die obigen Beyden ein Duett singen, in welchem die Leidenschaftlichkeit und Verworfenheit der Agrippine den höchsten Grad erreicht. Der Chor ist als Cantus firmus behandelt und über ihm bewegt sich frey und ungebunden der dramatische Gesang, ein Satz des höchsten Lobes würdig. Agrippine wählt den Schleyer, und der unsichtbare Chor schliesst mit Amen.

No. 18. Arie mit Ensemble. Alide soll mit Pedro copulirt werden. Dieses zeigt der König in seiner Weise in einer pompösen Arie dem Volke

an, welches darüber charmirt ist. Erwähnung verdient ein sehr schöner Marsch. Fortunat erscheint, entlarvt den Bösewicht Pedro, und heyrathet Aliden. Ein Schlussgesang beschliesst die Oper.

Nur so viel für jetzt, um unserm Vaterlande zu einer sehr bedeutenden Erscheinung im Felde vaterländischer Kunst Glück zu wünschen. Jedes deutsche Theater, dem die Mittel zu einer würdigen Darstellung zu Gebote stehen, möge diese Oper bald unter seine beliebten Aufführungen zählen, auf dass dem tüchtigen und talentvollen Meister die Aufmunterung werde, zur Freude aller wahren Kunstfreunde und zu seiner Ehre auch fernerhin das dramatische Feld zu bearbeiten.

Die Aufführung dieser Oper in Frankfurt am Main muss gerühmt werden. Hr. Schmetzer als Fortunat hatte volle Gelegenheit, seine schöne Brust-stimme geltend zu machen. Auch Dem. Lampmann gefiel sehr in der Rolle der Alide. Die Ausstattung war würdig und der Beyfall unzweydeutig.

Nachrichten.

Berlin, den 14ten July. Der schöne Juny war hier für die Tonkunst ungewöhnlich reich an interessanten Neuigkeiten. Zwey neue Opern von Bellini und Meyerbeer, zwey debütirende erste Sängerinnen, vier ausgezeichnete Quartettspieler nahmen vorzugsweise die Aufmerksamkeit der Musikfreunde in Anspruch.

Die erste neue Oper brachte das Königsstädter Theater zur Aufführung: „Die Familien Capuleti und Montecchi," aus dem Italienischen von Grünbaum übersetzt, mit Musik von Bellini. Diese ist besonders an sangbarer Melodie reich, ohne Affectation, natürlich und wirksam. Dem. Hähnel, jetzt auf Urlaub abwesend, sang die Alt-Partie des Romeo gefühlvoll und schön, Dem. Grünbaum die Giulietta mit Ausdruck und bereits sich entwickelnder Geläufigkeit der starken, zuweilen nur etwas scharfen Stimme. Hr. Fischer war ein kräftiger Capulet und Hr. Holzmiller als Tebaldo befriedigend. Ungeachtet des bekannten Inhalts der Handlung gefiel diese Oper durch die angenehme Musik und gute Aufführung allgemein; sie schliesst sich dem „Piraten" und der „Straniera" gleich werthvoll in melodischer Hinsicht an. Einige Ensemble-Gesänge sind auch dramatisch ausgezeichnet, und die Chöre nicht ohne Characteristik, versteht sich, nach italienischer Weise, wozu auch die theilweise geräuschvolle Instrumentirung gehört.

Ueber die zweyte neue Oper: „Robert der Teufel" von Meyerbeer, auf der Königl. Bühne, während der Anwesenheit des Componisten dreymal bey übervollem Hause mit dem lebhaftesten Beyfalle gegeben, ist bereits ein besonderer Bericht erschienen. Die beyden fremden Sängerinnen waren Dem. Haus vom Königl. Hoftheater zu Stuttgart, und Mad. Pirscher, bisher Mitglied des Leipziger Theaters. Die erstere ist eine gebildete Gesangkünstlerin, was declamatorischen Vortrag, Tragen des Tons und Angabe der hohen Töne bis zum dreygestrichenen *f* im staccato betrifft. Gebundene Coloraturen sind weniger gelungen, die Intonation neigt sich zuweilen etwas abwärts, und der Geschmack in den Verzierungen ist nicht ganz der neuern italienischen Manier angemessen, was wir in deutschen Opern indess eher für einen Vorzug als Nachtheil erkennen. Das Spiel und die persönliche Repräsentation ist für edle, heroische Rollen günstig. Besonders war diess als Donna Anna in Don Juan der Fall. Die beyden Arien der Königin der Nacht in der „Zauberflöte" fuhrte Dem. Haus mit Bravour und meistens rein in den sehr hohen Tönen der abgestossenen Passagen aus, und erhielt wohlverdienten Beyfall. Auch als Agathe in „Freyschütz" machte sich der empfundene declamatorische Vortrag dieser Sängerin geltend. — Mad. Pirscher hat eine jugendlich frische, starke Sopranstimme, doch wenig künstlerische Ausbildung. Forcirt haben die höheren Töne eine grelle Schärfe, im Gegensatze wird das sotto voce zu contrastirend gebraucht, selten der Ton frey und natürlich herausgelassen. Die Mittel dieser, persönlich sich sehr vortheilhaft empfehlenden Sängerin sind gut, nur eine gründliche Gesang-Methode, Natur und Anmuth der Bewegungen im Spiele fehlt; dagegen tritt eine affectirte Manier häufig hervor. Als Rebecca in dem „Templer und der Jüdin" sang Mad. Pirscher sehr leidenschaftlich, fast durchaus zu stark, als Pamina gemässigter, und bis auf die Wahnsinns-Scene recht befriedigend. Den Don Juan sang Hr. Hammermeister, als hier engagirtes Mitglied der Oper, recht gut. Das Spiel des Wüstlings ist man hier gewohnt, von Hrn. Blume lebendiger hervorgehoben zu sehen. Elvira wurde von Dem. Böttcher zum ersten Male noch sehr befangen, doch richtig (bis auf einige Gedächtnissfehler)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Novemb. Nº. 6. 1801.

Abhandlung.

Ist es Hauptzweck der Musik, uns zur Erholung zu dienen?

„Wir gönnen es euch Musikern, wenn ihr euch den ernstern Werken der Alten und einiger Neuern ergebt und sie erhebt: aber sehet auch nicht böse dazu aus, wenn wir — wir, blos Theile des Publikums, und nichts als Liebhaber der Tonkunst, jene Werke ruhig bey Seite legen, von dem Tonkünstler, der für das Publikum schreibt, verlangen, dass er zu unsrer Erholung schreibe, und wenn wir nur den Produkten aufhelfen, die dazu geschrieben sind. Musik ist eine Kunst; eine Kunst soll ich geniessen, nicht durch sie in Arbeit gesetzt werden; sie soll mich erfreuen, nicht mich anstrengen; mich zur Anstrengung und Arbeit fähiger machen, aber nicht noch mehr ermüden. Kurz, es ist die Bestimmung der Künste, mithin auch der Musik, zur Erholung zu dienen. Erlaubet also, dass sie dazu diene, und dass wir sie dazu benutzen. Wenn ihr ein anderes Interesse an ihr nehmt — wohl gut: wir wollen auch nichts dagegen haben, wenn ihr uns nur nicht darunter leiden lasst, und uns oft Werke öffentlich zu hören gebt, wo unser Verstand arbeiten und unsre Empfindung unbeschäftigt bleiben müsste.“

Dieses — wohlverstanden, vollkommen gründliche Raisonnement ist das jetzt unter dem gebildeten Theile des deutschen Publikums gangbare, und entscheidet über die Schicksale der Tonkunst. Das Ueble an der Sache ist aber, dass man jenes Raisonnement meistens nur nachschwatzt, ohne eigentlich zu wissen, was es aussage, oder dass man ihm gar einen verkehrten Sinn unterlegt, und in beyden Fällen dennoch zur Leitung der Schicksale der Tonkunst beyträgt. Es scheint daher gut gethan, jenes Urtheil und die daraus gezogenen Folgerungen genauer anzusehen.

Soll Musik zur Erholung dienen? ist es ihre Bestimmung? muss also der Musiker vor allem auf diesen Zweck hinarbeiten?

Was heisst Erholung? Rückkehr aus einem erzwungenen Zustande in den uns natürlichen. Sind wir nun Geschöpfe, deren natürlicher Zustand in einem blossen Spiel körperlicher Kräfte, frey von aller Thätigkeit der Vernunft (die stets im Widerstand gegen die Sinnlichkeit ist und also einigen Zwang auflegt); in einem Zustande möglichster Geistlosigkeit bey leichter sinnlicher Bewegung bestehet: dann ist dies Erholung für uns. Sind wir aber Geschöpfe, deren natürlicher Zustand in einem Zurückkommen von den Beschäftigungen, die unsre Kräfte vereinzelten, zu der Freyheit, alle unsre Kräfte gleichmässig zu äussern, zu dem Gefühl unsrer ganzen Menschheit, unsrer ganzen Natur bestehet: dann ist dies Erholung für uns.

Es lesen diesen Aufsatz Personen, denen dieses noch nicht ganz anschaulich ist; ich will durch ein Beyspiel versuchen, es ihnen anschaulich zu machen. Es sey Einer eine Magistratsperson und gezwungen, den grössten Theil des Tages mit mechanischer Handhabung gemeiner Justizvorfälle hinzubringen. Der Abend kömmt, er wünscht sich Erholung. Was wünscht er sich da? Entweder z. B. sich

und rein gesungen. Freylich verlangt man in der ersten schweren Arie noch mehr Abstufungen des Vortrags. Fräul. v. Schätzel gab die Zerline allerliebst, und hatte in der theilweise sehr mittelmässig besetzten „Zauberflöte" zu grossem Gewinne der Ensemble's die erste Dame übernommen. Don Ottavio und Tamino wurde von Hrn. Mantius ungemein zart und schön gesungen. Der Vortrag dieses angenehmen Tenoristen bildet sich immer mehr aus, und seine hohen Töne gewinnen an Klang und Stärke, wenn gleich die Mitteltöne bey Orchester-Begleitung auf der Bühne sehr verdeckt werden. — Dem. Taglioni stellte viermal die Sylphide in dem neuen Ballet dar, welches zum letzten Male zu ihrem Benefize gegeben wurde. Ausserdem trat sie noch in Auber's „Bajadere" und in der stummen Rolle der verführerischen Helena in der ersten Vorstellung der Oper: „Robert der Teufel" auf, und reiste dann nach London ab. —

Fräul. v. Schätzel ist noch thätig bey der Königlichen Bühne. Wie es heisst, wird diese (fast unersetzliche) Sängerin noch bis zum 15ten July ihre Wirksamkeit verlängern. Das Königsstädter Theater erleidet grossen Verlust durch den am 1sten July erfolgten Abgang des Herrn und der Mad. Spizeder (Vio) nach München. Dieser Komiker ist für die Oper unersetzlich! — Hr. Raimund schloss seine Gastspiele mit Wiederholungen des „Menschenfeindes." Dem. Hähnel ist nach Wien auf Urlaub verreist. Dafür gastiren Wiener pantomimische Tänzer und Tänzerinnen, die früher im Cirque olympique mitwirkten.

Die einzigen ausgezeichneten Unterhaltungen im Gebiete der Kammermusik waren die Quartette der vier Gebrüder Müller aus Braunschweig. Nicht allein, dass der erste Violinist ein sehr fertiger, geistreicher und geschmackvoller Spieler ist, und der zweyte ganz seinem Vorbilde sich anschliesst, sondern auch der Bratschist und Violoncellist sind einzeln eben so tüchtig, und im Zusammenspiel ist dem Referenten nie eine grössere Einheit in der Auffassung, solche Harmonie der Empfindung und Gleichartigkeit der technischen Ausführung vorgekommen. Die vier Spieler belebt nur ein Geist; ihr Strich, ihre Stärke und Schwäche des Tons, jede Nüancirung des Vortrags ist durchaus übereinstimmend. So bringt denn natürlich ein solches Ensemble eine begeisternde, hinreissende Wirkung auf die Zuhörer hervor. Die ausgezeichneten Künstler liessen in einem Cyclus von sechs Abendunterhaltungen (welche nur zu rasch auf einander folgten, und deren Abonnements-Preis von 1 Frd'or, oder 1 Rthlr. für jedes einzelne Billet, im Sommer etwas hoch erschien) 18 Quartette hören, unter denen das Beethoven'sche in C dur Op. 59 No. 3 die Krone ihrer Leistungen war. Von Haydn und Mozart wurde leider nur ein Quartett, dagegen fast jedes Mal ein Fesca'sches, auch Quartette von Onslow, Spohr und Felix Mendelssohn Bartholdy ausgeführt. Der letztere Componist ist jetzt hier wieder anwesend. Die Gebrüder Müller, deren letzte Unterhaltung am 2ten d. am besuchtesten war, und denen zu Ehren von mehren Musikfreunden noch ein Abschieds-Souper veranstaltet wurde, sind nach Braunschweig zurückgekehrt. Der dortige Kapellmeister Methfessel war hier ebenfalls eine Zeit lang anwesend. Der Herr Musikdirector Möser hat eine musikalisch-dramatische Unterhaltung auf dem Schlosstheater zu Charlottenburg veranstaltet, welche ausser dem Gesange der Fräulein v. Schätzel und des Hrn. Mantius, dem Violinspiele der Herren Möser und des Violoncellisten Moritz Ganz weiter nichts Bemerkenswerthes darbot, als ein belustigendes Vaudeville, welches dem Concerte folgte.

Zelter's Nachfolger ist noch nicht gewählt.

Der Königl. Sänger Stümer hatte zum Besten der Abgebrannten in Liebenwalde, unter Mitwirkung der Singakademie, eine Aufführung des Händel'schen Oratoriums: „Der Messias" in der Garnisonkirche veranstaltet, welche durch die trefflichen Chöre, eine Auswahl vorzüglicher Solostimmen, z. B. des Fräuleins v. Schätzel, der Mad. Milder und Thürschmidt u. s. w., der Herren Mantius, Nauenburg u. a., wie durch die Instrumentalbegleitung der Königl. Kapelle zu einer würdigen, grossartigen Kunstleistung erhoben wurde. Einige Tempi wurden zu langsam genommen. — Jetzt, beym Beginne der Bade- und Brunnenzeit, wo diess Jahr besonders viele Städter verreisen oder in Landwohnungen sich aufhalten, um sich für die überstandene Cholerafurcht zu entschädigen, fangen die Musen allmählig an zu verstummen. Frau von Belleville-Oury bewährte ihren Ruf als ungemein fertige Pianoforte-Virtuosin durch den Vortrag des ersten Satzes von Hummel's A moll-Concert und brillanter Variationen von Herz. Beyde Musikstücke wurden am 5ten July im Königl. Schauspielhause als Zwischenact ausgeführt, und erhielten lebhaften Beyfall. Auch der Gatte der Künstlerin, Hr. Oury, Violoncellist aus London, sprach durch

schönen Ton und guten Bogenstrich den Kenner mehr im Vortrage des Adagio, als in dem darauf folgenden Bolero an, worin viele Nachahmungen der Paganini'schen Spielereyen vorkommen, welche nur dem genialen Erfinder selbst gut stehen, als Muster zur Nachahmung indess nicht empfohlen werden können. — Dem. Haus hat ihre Gastrollen mit der Darstellung der Henriette in Auber's „Braut" geschlossen. Am 8ten July wurde Don Juan mit grösstentheils älterer Besetzung der Rollen wiederholt und ausgezeichnet gut gegeben. Donna Anna wurde zum ersten Male von Fräulein v. Schätzel mit einer Sicherheit, Kraft und Kunstvollendung, zugleich so tief empfunden und treu im declamatorischen Ausdrucke gesungen, dass wir nun im Besitze der vollkommensten Donna Anna wären — wenn wir sie nur zu behalten hoffen dürften! Die Fortschritte, welche diese junge Sängerin in etwa vier Jahren in der Kunst des dramatischen Gesanges gemacht hat, geben einen evidenten Beweis, wie viel natürliches Talent, im Vereine mit angemessener Ausbildung und regem Eifer vermag. Zerline wurde von Mad. Seidler recht angenehm gesungen und lebendig dargestellt. In persönlicher Darstellung und markirter Characteristik des dissoluto punito prävalirte Hr. Blume, dessen Auffassung des Don Juan sich hier bereits zu sehr festgestellt hat, als dass ein anderer, wenn auch verdienstvoller Darsteller in dieser Rolle sich mit gleichem Erfolge geltend machen könnte. —

Da in dem jetzt beginnenden heissen Sommer und bey dem nahe bevorstehenden Abgange des Fräul. v. Schätzel wenig Interessantes im Gebiete der dramatischen Musik oder der Tonkunst überhaupt vorfallen dürfte, so erwähnt Ref. im Voraus nur noch eines talentvollen Knaben, Eckert, Zögling des Hofraths Friedrich Förster und Musikdirectors Rungenhagen, welcher sich am 14ten d. im Saale der Singakademie als Componist eines Psalms und im Klavierspiele zeigen wird. — Fräul. von Schätzel tritt noch in der Oper: „Robert der Teufel" (zum fünften Male), in „Fidelio" (am 17ten d.) und zum letzten Male als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" auf.

Ref. erlaubt sich nun eine etwa einmonatliche Ferienzeit zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, und um neuen Stoff zur weitern Mittheilung im August d. J. zu sammeln, und empfiehlt sich Ihnen, wie den geneigten Lesern, zu wohlwollender Erinnerung.

Leipzig, am 2ten August. Wir haben auch hier am 29sten July bey der Durchreise des Hrn. Adolf Hesse, jetzt ersten Organisten an der Haupt- und Pfarrkirche St. Bernhard zu Breslau, auf der Orgel der Peterskirche 12 bedeutende Tonstücke vortragen zu hören das Vergnügen gehabt. Darunter waren drey Fugen von Seb. Bach (G moll, Dis moll und G dur); Choralbearbeitungen von Hesse: „Freu dich sehr, o meine Seele;" „Jesus meine Zuversicht" (Offenbach, bey André) und „Wer nur den lieben Gott lässt walten" (bey Leuckart in Breslau); ferner Variationen über ein Original-Thema (Wien, bey Haslinger); ein Trio (ebendaselbst); Präludium und Fuge über den Namen Hesse; eine Fantasie (bey Förster in Breslau) und eine „freye Fantasie" nach aufgegebenem Thema, die vortrefflich in allerley Fugenkünsten, auch mit Umkehrungen des Thema, ausgeführt wurde. Des jungen Meisters Spiel ist zu bekannt, als dass wir etwas Anderes, als unsern Dank zu sagen nöthig hätten.

Am 9ten July gab die sehr jugendliche Pianoforte-Virtuosin, Clara Wieck im Saale des Gewandhauses eine musikalische Akademie, worin Adolf Hesse's zweyte Symphonie (noch Manuscript) in zwey Abtheilungen gegeben und mit Beyfall aufgenommen wurde. Das Fräulein Livia Gerhardt von hier, erst im 15ten Jahre stehend, sang zum ersten Male öffentlich eine Arie von Pär mit schön ausgebildeter Stimme, durchaus reiner Intonation und jenem Sänger-à plomb, dass wir sehr viel von der so früh Vorgeschrittenen zu erwarten berechtigt sind. Nicht minder schön und kräftig trug sie mit unserm Concert-Tenoristen, Hrn. Otto ein Duett von Pär, beyde Gesänge mit allgemeinem und sehr lebhaftem Beyfalle vor. Die erst im 15ten Jahre stehende Concertgeberin spielte das Concert (Op. 100) von Pixis; im zweyten Theile „La ci darem," variirt von Chopin, Op. 2 und die Bravour-Variationen von Herz, Op. 20 — drey Bravourstücke, die bekanntlich eine sehr grosse Fingerschnelligkeit, tüchtige Geübtheit in ungeheuern Sprüngen und eine nicht geringe Kraftausdauer erfordern. Alle diese ausgeführten Sätze der angezeigten Werke spielte das Fräulein auswendig. Wenn es auch nicht gerade nothwendig und bey einem erwachsenen Virtuosen kaum als eine besondere Auszeichnung anzusehen ist: so ist doch bey solcher Jugend eine solche Sicherheit des musikalischen Gedächtnisses etwas ausgezeichnet Bemerkenswerthes. Der Saal war sehr besetzt und der Beyfall äusserordentlich

lebhaft. Auch ein zweytes von ihr gegebenes Concert am 31sten July, dem wir nicht beywohnten, war sehr stark besucht und brachte der jungen Virtuosin eben so grossen Applaus.

Es würde unrecht seyn, wenn wir nicht einiger musikalischen Stunden gedenken wollten, die unser Organist an der Peterskirche, Herr C. F. Becker einer kleinen, auserlesenen Anzahl von Musikfreunden am 14ten July bereitete. Er trug uns auf seiner Orgel mehre Fugen von Seb. Bach, Händel und Krebs vor; einige alte Trio's; den Choral: „Ach Gott und Herr" mit Veränderungen von dem alten Walther; „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" von Schein; „Christus ist erstanden" von Calvisius und „Media vita" achtstimmig von Gallus, für die Orgel eingerichtet. Solche Unterhaltungen sind mit Dank anzuerkennen.

Am 29sten July hatte unser Musikdirector, Hr. Aug. Pohlenz in der Thomaskirche ein Concert zum Besten der Abgebrannten in Haynichen veranstaltet, was stark besucht war. Unter seiner Leitung hörten wir von unserer Singakademie und unserm Orchester das Vater Unser von Naumann und die C dur-Symphonie von Mozart herrlich ausgeführt. Hr. Eichler spielte Spohr's Concert in Form einer Gesangs-Scene sehr brav. Es waren genussreiche Stunden.

Hr. Gobbi, der jetzt von mehren Orten her genannte Discant- und Basssänger, hat auch uns unter der Zeit einmal Spass gemacht. — Garten-Concerte aller Art, und zum Theil vortreffliche, haben wir in diesem Sommer eine Menge gehabt. — Wir werden nun bald etwas von unserm neuen Theater zu referiren haben.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianof. componirt — von F. C. Scyffert. (Eigenth. des Verl.) Berlin, in H. Wagenführ's Buch- und Musikhandlung. Pr. 12½ Sgr.

Diese sämmtlichen Lieder sind einfach in Melodie und Begleitung, der Sache angemessen und tragen doch etwas Eigenes im Harmonischen an sich, was an und für sich nicht zu kraus, noch weniger zu verwerfen ist, obgleich mancher individuelle Geschmack in einigen Fällen die gewöhnlicheren Fortschreitungen vorziehen dürfte. Die Meisten werden jedoch gerade hierin einen Vorzug dieser Gesänge vor manchen anderen finden. Recht angenehm und eigen gehalten bey aller Einfachheit ist (No. 1) das Ständchen von G. v. Deuern: „Ich grüsse dich in stiller Nacht"; No. 2 die Liebesbotschaft von L. Rellstab: „Rauschendes Bächlein so silbern und hell" klingt sehr ergötzlich und ist völlig einfach; No. 3 der Harfnerin Klage von Fr. Bobrik: „Wo blüht das Thal, wo Liebe sich ew'ge Kränze flicht?" Der ¾ Rhythmus hat etwas Spielendes; die Wiederholungen in der letzten, eigen componirten Strophe streifen auch in's Gebiet des Gesuchten — der Character eines jungen, den Tod ersehnenden Mädchens wäre also damit eben am wahrsten getroffen: nur nicht für die Kunst und in der Kunst, die es, wie hier, mit solcher Sehnsucht ernst meint. Der Kunstschimmer ist also nicht ganz rein gehalten. No. 4 „Soll ich schweigen?" von Gramberg. Die Canzonette ist consequent durchgeführt; die „Immortelle" von Braunthal ist ein sehr liebliches Lied und die Romanze von J. S. Brasse hat in Wort und Ton etwas einfach Eigenes.

Abu Kara, romantische Oper in drey Aufzügen von L. Bechstein, in Musik gesetzt — von Heinr. Dorn. Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Die Oper ist bereits in No. 2 S. 17 bis 25 und No. 3 S. 37 bis 43 des laufenden Jahrganges dieser Blätter ausführlich gewürdigt worden. Wir haben zur Schilderung des Inhalts und der Musikart nichts hinzuzufügen, also nur genau anzuzeigen, welche Nummern hier im Klavier-Auszuge ausgehoben worden sind, ferner dass sie vom Componisten gut arrangirt und vom Verleger schön ausgestattet worden sind. Die vierhändig eingerichtete Ouverture füllt 13 Seiten in Querfolio. Darauf folgt das Duett zwischen Sulamith und Abu Kara bis S. 19; das Terzett im Gefängnisse (Sopran, Tenor und Bass) bis S. 23; die Scene und Arie Mariens mit vorangehendem Spruche Abu Kara's: „Vertraue Gott in Nöthen" bis S. 33; der Volkschor: „Wir knirschen in die Kette" bis S. 51; das Terzett in der Wüste (Sopran, Tenor und Bass) bis S. 55; Sulamith's Cavatine: „Allah's Güte sey gepriesen!" bis S. 56; Recitativ und Arie des Tenors

bis S. 59; der Schlusschor bis S. 63. Alle diese Nummern sind für häusliche Musik gut ausgewählt und für diesen Zweck die wirksamsten dieser Oper.

Fortsetzung der vorzüglichen Uebungen für den Contrabass von Wenzel Hause. 1ste, 2te und 3te Lieferung. (Eigenth. des Verl.) Prag, bey Marco Berra.

Durch die früher angezeigten, bewährt befundenen Uebungen des als Professor am Conservatorium zu Prag lebenden und vorzüglich wirkenden Verfassers ergibt sich das Urtheil für diese Fortsetzungen einem Jeden fast von selbst. Wem es auf seinem Instrumente um Fortbildung zu thun ist, der darf diese Hefte nicht entbehren. Sie bringen Bewegtes und Schwierigeres und werden vielen Nutzen stiften.

Notizen.

Der schon durch mehre Compositionen bekannte jugendliche Violinist Anton Wallerstein, bisher in Dresden, ist vor Kurzem als Mitglied der Königl. Grossbritannisch-Hannöverschen Hofkapelle angestellt worden und hat nach seinem ersten Auftreten daselbst von dem kunstbefördernden Vicekönig eine vortreffliche Amati-Violine zum Geschenk erhalten.

Leider geht auch nach einigen Tagen von unserm hiesigen Orchester unser wahrhaft ausgezeichneter Fagottist, Hr. Schmittbach, als neu engagirtes Mitglied zur Hannöverschen Kapelle. Möge es ihm dort wohl gehen, seinen Verdiensten, als Virtuos, angemessen, woran wir bey der dortigen bekannten Kunstliebe nicht im Geringsten zu zweifeln Ursache haben.

Die reichste Privat-Sammlung alter Musikwerke besitzt in München, wie wir eben aus dem Munde eines zuverlässigen und erfahrnen Künstlers vernehmen, der Hofprediger, Hr. Hauber. Es ist erfreulich, wenn Geistliche sich auch um diesen Theil kirchlicher Erbauung Verdienste erwerben.

Anzeigen

von

Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthumsrecht ist so eben bey mir erschienen:

Meyerbeer, „Robert der Teufel" (Robert le diable), grosse Oper in 5 Acten, mit franz. Texte von Scribe und Delavigne, mit deutschem Texte von Th. Hell. Vollständiger Klavier-Auszug von Pixis. Subscriptions-Preis 12 Thlr. — Ohne Finale 8 Thlr.

Die Ouverture à 2 und à 4 mains, alle Arien, Duos, Trios, Chöre u. s. w. einzeln. —

— „Robert le diable." Opéra en 5 actes, arr. p. 2 Flûtes p. Walkiers. 4 Livr. à 1 Thlr. 2 Gr.

— do. arr. p. 2 Violons p. F. Gasse. 2 Livr. à 2½ Thlr.

Mehre Compositionen für Pfte und für Pfte und Flöte oder Violine über Thema's aus „Robert der Teufel" von Herz, Pixis, Kalkbrenner, Lafont, Walkiers, Lemoine, Adam, Neithardt, Méreaux.

Lenss, H., Quatuor p. Pfte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 10. 5⅓ Thlr.

Spohr, L., Ouverture de l'Opéra: „Der Alchymist" pour le grand Orchestre. 2⅔ Thlr.

Baldigst erscheint „Robert der Teufel" von Meyerbeer, arr. für Pfte allein und für Pfte zu vier Händen von Wustrow, für Guitarre von Gerulein, für Quatuor, für Militär- und Harmoniemusik u. s. w.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

Pixis, J. P., Quatrième grand Trio pour Pfte, Violon et Violoncelle. Oeu. 118. Es dur.

— Variations concertantes pour Pfte et Violon sur un thème du Templier de Marschner. Oeu. 119.

Wiek, Clara, Caprices en forme de Valse pour le Pfte. Oeu. 2. Liv. I.

Leipzig, den 1sten August.

Friedrich Hofmeister.

(Hierzu die musikalische Beylage Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

N° I. Beylage zur allgem. musikal. Zeitung. 1832.

N° 1. Romanze aus der Oper: Fortunat. Von X. Schnyder v. Wartensee.

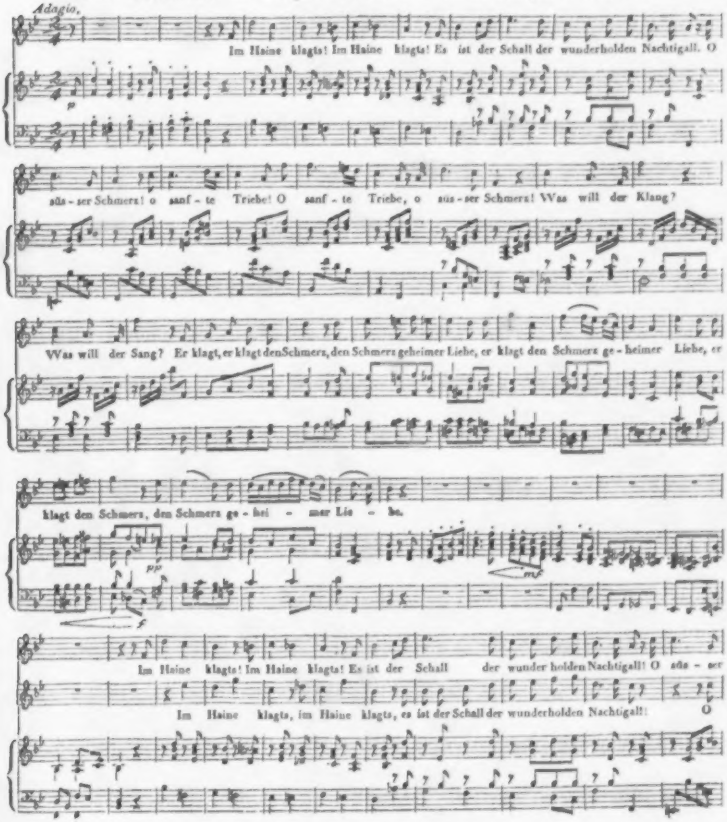

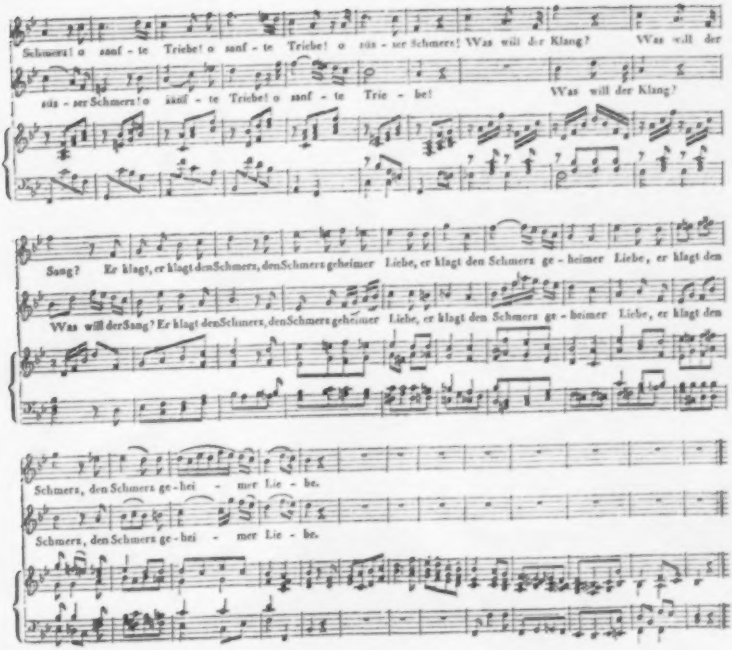

N: 2. Lied aus derselben Oper.

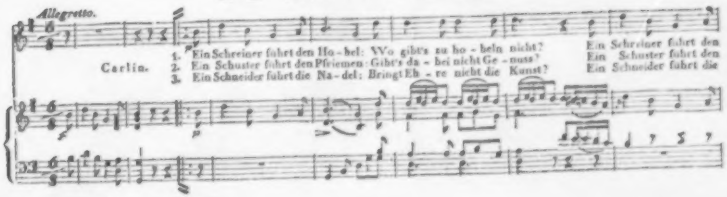

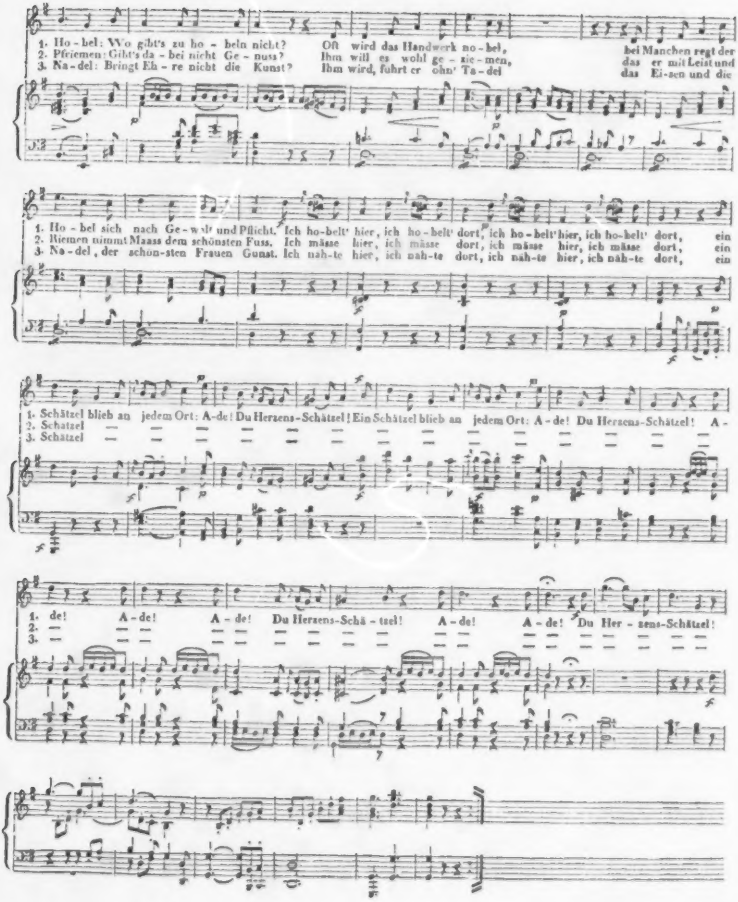
1. Ho - bel: Wo gibt's zu ho - beln nicht? Oft wird das Handwerk no - bel, bei Manchen regt der
2. Pfriemen: Gibt's da - bei nicht Ge - nuss? Ihm will es wohl ge - rie - men, das er mit Leist und
3. Na - del: Bringt Eh - re nicht die Kunst? Ihm wird, führt er ohn' Ta - del das Ei-sen und die
1. Ho - bel sich nach Ge - walt und Pflicht. Ich ho-belt' hier, ich ho - belt' dort, ich ho - belt' hier, ich ho-belt' dort, ein
2. Riemen nimmt Maass dem schönsten Fuss. Ich mässe hier, ich mässe dort, ich mässe hier, ich mässe dort, ein
3. Na - del, der schon-sten Frauen Gunst. Ich näh-te hier, ich näh-te dort, ich näh-te hier, ich näh-te dort, ein
1. Schätzel blieb an jedem Ort: A-de! Du Herzens-Schätzel! Ein Schätzel blieb an jedem Ort: A - de! Du Herzens-Schätzel! A -
2. Schatzel
3. Schatzel
1. de! A - de! A - de! Du Herzens-Schä - tzel! A - de! A - de! Du Her - zens-Schätzel!
2.
3.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. N°. 33. 1832.

Recensionen.

Gottfried Weber's Theorie der Tonsetzkunst. 3te Auflage. Erste, zweyte, dritte und vierte Lieferung. Im Verlage der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen.

Angezeigt von G. W. Fink.

Der genaue Titel des Werkes lautete nach der zweyten Auflage: „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterrichte" (mit des Verf. Brustbilde und fac simile seines Namens). Wahrscheinlich hat er in dieser neuen Auflage keiner Abänderung unterlegen. Wir haben das Titelblatt, die Vorrede und das Titelkupfer, die nachgeliefert werden sollen, noch eben so wenig zu Gesicht bekommen, als die fünfte und letzte Lieferung, welche das alphabetische Wort- und Sachregister zum ganzen Werke, nebst allen Vervollständigungen sämmtlicher Bände enthalten soll; wollen aber deshalb mit unserer Anzeige nicht länger zögern, da das Werk doch eigentlich vollendet ist.

Bevor wir diese Zeilen niederzuschreiben begannen, gingen wir vielfach mit uns zu Rathe, ob es angemessener sey, eine genaue, Schritt für Schritt dem Verf. folgende Recension des Werkes in diesen Blättern zu geben oder nicht. Dazu geneigt wären wir allerdings, denn bekanntlich hat das Werk des Anziehenden so viel, dass wir eher verlegen seyn könnten, was wir davon festzuhalten oder dagegen wegzulassen hätten, als dass es an reichem Stoffe gebrechen könnte. Auch haben wir das ganze Werk von Neuem auf das Sorgfältigste studirt, wie wir es für Pflicht erachtet haben würden, wenn es uns auch viel weniger um die Sache selbst zu thun wäre, als es, hier besonders, der Fall ist; haben dabey, wie wir pflegen, für uns eine Menge Bemerkungen aufgezeichnet, deren Gebrauch sogar weit über die Grenzen einer Recension hinauslaufen würde. Es gehört aber eine nicht zu geringe Ueberwindung schon im Allgemeinen, wie vielmehr für einen Schriftgelehrten, der ein Werk wirklich gelesen hat, dazu, kurz zu seyn, wenn er lang seyn könnte. — Also wir wären geneigt: — allein erstlich weiss das Publicum schon ohne uns, was es an diesem Werke hat, wartet also nicht im Geringsten auf irgend Eines Ausspruch u. s. f.; zweytens sind die drey ersten Bände bereits im 19ten, 20sten und 23sten Jahrgange unserer Blätter ausführlich besprochen worden; drittens würden wir in mancherley Erörterungen eingehen müssen, die sich besser für ein kleines Buch, als für eine beurtheilende Anzeige einer neuen Auflage schicken würden und viertens sind wir im vorliegenden Falle in diesen Tagen der Freyheit ziemlich gewiss, dass uns nur diejenigen lesen würden, die unsers Worts am wenigsten bedürfen, die Uebrigen, denen vielleicht einiger Nutzen daraus hervorgehen dürfte, würden nicht Zeit genug dazu haben. Also wozu etwas Anderes, als die nöthigsten Bemerkungen? Enthielte jedoch unsere Zeitschrift nicht schon frühere Darlegungen über das Wesentliche des Werkes, so würden wir uns auf keinen Fall einem Geschäft entziehen, das wir für nothwendig zur Ehre dieser Blätter und für höchst nützlich für alle echten Musikfreunde halten müssten, ob es gleich Einige kurz vor oder nach Tische über alle Begriffe langweilig finden würden. Wohl uns, dass uns diessmal ein glücklicher Wind ganz wohlbehalten mitten zwischen der Scylla und Charybdis der neuen Wirbel hindurchbläst in's offene Meer, wo uns der alte Poseidon vor Sturm und Ungewitter bewahren wolle. — „Wen meinst du unter dem alten Poseidon?" Wen Ihr wollt: nur nicht den Verf. des Werks, der eher zu allem Möglichen, als zu einem Wassermanne taugt und

taugen will. Er liebt festen Grund und Boden so sehr, dass er sogar die anmuthigen Bäche und die grossen Flüsse des Landes, die doch das Auge einer schönen Gegend sind, nur von fern besieht, um die Fahrenden zu erinnern, dass sie keinen Fuss aus ihrem Kahne setzen können, ohne zu versinken oder schwimmen zu müssen. Ohne Bild: Er liebt das Praktische und bearbeitet das Feld allein um des Praktischen willen; das Wissenschaftliche hat ihm keinen andern Werth, als den, der aus dem Nutzen für den ausübenden Gebrauch deutlich hervorgeht. Begründung will er, sucht er, so weit sie ihm eben der Praxis nothwendig erscheint: alle tiefere Begründung wird dagegen aus dem Spiele gelassen, als sey sie einem gefährlichen Unterminiren des Bodens gleich, das der bebauten Fruchtrinde nicht ersprieslich sey und unseren Behausungen den Umsturz drohe. Daher spricht er nicht selten von fern liegenden Ursachen als von unbekannten, unsicheren, der Wirklichkeit des thatsächlichen Treibens nicht fördernden Dingen, legt sie bey Seite, hält das Grübeln für Verschwendung der Zeit und erklärt sich bey verschiedenen Veranlassungen gerade heraus: So und so ist es einmal; auf diese und jene Art ist die Sache zu handhaben; den Grund wissen wir nicht: aber Andere wissen ihn auch nicht und die Gründe, die sie anführen, taugen nichts. — Darum geht der Verf. in den Begriffsbestimmungen auch nicht überall tief genug ein, weil die bisher vorhandenen ihm oft nicht praktisch vortheilhaft genug erscheinen, oder der in die Augen springenden, allseitigen Wahrheit noch nicht nahe genug gekommen sind. Darum ist er so offen heraus wider fast alle allgemeinen Regeln und erklärt zuweilen einige für völlig erschüttert und unhaltbar, um der bemerkten Ausnahmen willen. — Sieht er aber irgend einen Gegenstand als praktisch heilsam, als unvermeidlich: so lässt er sich keine Mühe verdriessen und zählt alle oder doch die hauptsächlichsten Möglichkeiten auf, in welchen Verbindungen sie vorkommen und wie sie in diesen und jenen Verhältnissen wirken oder wirken mögen.

Aus diesen allgemeinen Beschaffenheits-Andeutungen ergibt sich denn wie von selbst, dass das Werk seine ganz besonderen Gegner und seine vielfältigen Freunde haben müsse. Die Erfahrung bestätigt Beydes. Nur gehen die Gegner nicht immer mit der Sprache heraus, wozu sie wohl ihre Gründe haben mögen, die auch im Ganzen so klar am Tage liegen, dass wir sie übergehen dürfen, ohne irgend Jemanden in unnöthiges Rathen zu versenken. Wer z. B. an älteren Systemen festhält; wer die Verdienste früherer Theoretiker mit Verehrung anerkennt, sie ihrer Bestrebungen wegen lieb gewonnen hat, muss nothwendig den Verf. nicht selten hart nennen, dem keine Autorität eines gefeyerten Namens etwas gilt, der immer nur die Sache vor Augen hat, von welcher eben die Rede ist, so dass er auch selten einen Seitenblick zur Rechten oder Linken thut, also sich eben hier in vorliegendem Falle um anderweitige Verdienste gar nicht kümmert, eben so wenig, als er diese mit seinem diesfalligen Widerspruche zu vernichten gedenkt, welches Letzte von nicht Wenigen oft genug übersehen zu werden pflegt u. s. w. Dass hingegen des Verf. Werk seine vielfältigen Freunde hat, beweist schon ohne Weiteres die dritte Auflage, wenn es auch nicht aus unserer übersichtlichen Darstellung der Beschaffenheit und des Zweckes der Arbeit noch viel augenscheinlicher würde. Die meisten Lernenden fragen wenig oder nichts nach den tiefer liegenden Gründen, nach vollkommen systematischer Entwickelung, sondern wollen eben praktisch für das Praktische belehrt seyn; wollen mehr an Beyspielen erkennen und an vielerley Fällen sehen, was man dürfe und nicht, wie man zusammenreihe und componire. Vor allen Dingen muss es ihnen, und das besondere jetzt, sehr lieb seyn, von der alten Regelsteifheit sich losgebunden, sich aus mancherley mit der Praxis nicht mehr vereinbarlichen Vorschriften in's Freyere versetzt zu sehen. Sehr vielen Köpfen ist auch gerade die vom Verf. eingeschlagene Methode, was auch Andere dagegen vorbringen mögen, die einleuchtendste. Wir haben schon erzählt, dass wir von einer nicht geringen Anzahl, unter welcher sich auch Männer mit gelehrten Kenntnissen befanden, unumwunden vernahmen, dass ihnen die Grammatik der Tonkunst erst nach Lesung dieses Werkes deutlich geworden sey. Dass diese Männer nichts Anderes mit ihrem Worte beabsichtigen konnten, wird einleuchten, wenn wir versichern, dass die allermeisten in gar keiner Berührung mit dem Verf. standen, weder etwas von ihm zu hoffen, noch zu fürchten hatten. Offenbar ist es also für Viele ein sehr nützliches Buch, das schon grossen Vortheil gestiftet hat und noch stiften wird. Dagegen versteht es sich von selbst, dass desshalb Lehrbücher anderer Art desselben Gegenstandes nicht im Geringsten

auf dem Sopha durch Speise und Trank gütlich zu thun, die Gattin (ohne auf sie zu achten) von unbedeutenden häuslichen Vorfällen vor sich schwatzen, die Kinder (ohne alle Theilnahme) um sich her spielen zu lassen, u. dergl. Oder er wünscht, die Kräfte, die bey seiner Berufsarbeit schlummerten — wünscht seine Phantasie, sein Gefühl, seine Vernunft, in ein freyes Spiel gesetzt zu sehen; deshalb z. B. etwas von einem geselligen Schriftsteller zu lesen, mit einem gebildeten Weibe sich zu unterhalten, an den kleinen Angelegenheiten der Kinder fröhlich Theil zu nehmen, u. dergl. Beydes kann er nun auch in der Anhörung einer Musik suchen, und, je nachdem die Musik beschaffen ist, finden: dort, Abhelfung eines *sinnlichen* Bedürfnisses, hier, Abhelfung eines eigentlich-*menschlichen*.

Ist es nun Bestimmung der Musik, dem ersten oder dem zweyten Bedürfniss abzuhelfen? Wir wollen die Frage nur mit andern Worten ausdrücken: Ist die Tonkunst *für die Thierheit*, oder ist sie *für die Menschheit* da? Niemand wird hoffentlich für das Erste entscheiden; Niemand wird also von dem Musiker fordern, dass er auf Befriedigung des Ersten arbeite; Niemand — : so lange aber die Sache nur raisonnirt wird. Gehen wir aber zur Erfahrung, beobachten wir, so müssen wir bemerken, dass man dennoch bey weitem mehr Befriedigung für das Thierische, als für das Menschliche in der Musik sucht. Man giebt zwar z. B. Geringschätzung gegen das unsinnige Absingen schmutziger Texte in den elendesten Tanzmelodien *) u. dgl. vor, oder fühlt sie zuweilen auch wohl wirklich: aber wohin ziehet doch die Meisten die Neigung? was füllet die Kassen der Direktoren? welche Sätze erwählt und wiederholt man immerfort als Lieblingsstücke?

Gegen die Sache, die hier behauptet wurde, wird man nichts einzuwenden haben, wenn man sie sich nur ernstlich überlegen will: aber es kann Manchem lieblos scheinen und wegwerfend, wenn man sie so gerade heraussagt. Auch dieser Schein wird sich verlieren, wenn man, wie der Verfasser, folgende Rücksichten nimmt. Die meisten Menschen sind fast immer zu einer Arbeit gezwungen, die, wenigstens einen Theil ihres Wesens, erschöpft. Nach Vollendung derselben spricht die *Natur*, und deren Stimme ist allerdings die stärkste. Sie will Ruhe, nicht freye Thätigkeit; will Stillstand, nicht verändertes Würken. Hiergegen darf nichts eingewendet werden. Aber das ist betrübend, wenn man fast alles *dann*, wann das Gleichgewicht durch Ruhe wiederhergestellt ist, sich nicht jener edlern Erholung, sondern einem schlaffen und erschlaffenden Genuss hingeben, und von den Künsten diesen fordern siehet. Die Sehnsucht nach *diesem* Genuss macht nicht weniger, als jene Abstumpfung, ganz unfähig — nicht nur über alle Produkte der Künste zu urtheilen, sondern auch sie wirklich zu geniessen. Der Gegenstand aller Künste, folglich auch der Musik, ist, was aus Harmonie des Geistes und der Sinnen hervorgehet, und was wir eben das Schöne nennen: es kann also durchaus nicht beurtheilt oder genossen werden, ausser wenn man im Zustande des freyen Gebrauchs aller seiner Kräfte, des Gefühls seiner ganzen Menschheit — wenn man im Zustande *menschlicher* Erholung ist. Man muss noch anmerken können und wollen; muss sich von seiner armseligen Wirklichkeit, auch von den drängenden Ansprüchen der Sinnlichkeit losgemacht haben; muss einen empfänglichen Sinn, ein frisches Herz, einen muntern Geist mitbringen: muss sich selbst beysammen haben; muss nicht träge, sondern frey sich hingeben, muss eben so

*) Schlechte Tänze würken nur durch den stark markirten Rhythmus: also mechanisch. Es ist demnach ganz dasselbe, was zuweilen im Opernorchester die Gallerie belebt, und wodurch der Kameeltreiber seine Thiere vermittelst der Trommel in Bewegung setzt. d. Verf.

unnütz werden, eben um der Verschiedenheit menschlicher Anlagen und Bildungsfähigkeiten willen. Auch für den eben ausgesprochenen Satz haben wir Erfahrungszeugnisse.

Das Werk ist aber auch an sich wichtig und zwar in verschiedener Hinsicht; ja es würde uns schon allein darum wichtig seyn, weil darin eine neue, sehr klare und consequent durchgeführte Bezeichnungsart der Accorde, bezüglich auf ihre Abstammung und ihren Sitz, gelehrt wird, eine Bezeichnung, die sehr viel, wenn nicht geradehin das Meiste zur hellen Uebersicht der Sache beyträgt. Wie zweckmässig dieses neue Verfahren ist, wird jeder Unbefangene schon daraus ersehen, dass jene Bezeichnungsart kurz nach dem Erscheinen des Werkes reichlich nachgeahmt wurde. Wir müssen diess Buch überdiess auch für historisch wichtig erklären. Wir wollen damit sagen, dass es von Keinem, der einst eine Geschichte der Harmonielehre schreiben wird, ohne den bestimmtesten Nachtheil übergangen werden kann. Schon dadurch gewinnt es Bedeutsamkeit, weil so viele bisher für unumstösslich gehaltene Sätze angefochten und von Neuem in's Ungewisse gestellt werden. Dass dadurch die Fragen: ob mit Recht, ob mit Unrecht? neuen Antheil gewinnen; dass dadurch die Lust des Untersuchens und des Betrachtens oder Lesens solcher Gegenstände wieder angefacht, dass Manche auf die Ehrenrettung des Einen oder des Andern von Männern und Sachen begieriger werden mussten, scheint uns gar keinen Widerspruch zu erleiden. Und wenn wir wahrhaftig nur daraus lernen wollten, wie thöricht die in neuerer Zeit von dreist Zufahrenden ausgeschüttete Behauptung sey, als wären wir mit der Harmonielehre vollkommen im Klaren und hätten durchaus nicht mehr nöthig, etwas darüber zu begründen: so wäre selbst damit nicht wenig gewonnen. Es ist im Wissenschaftlichen nichts Tod bringender, als wenn man die Leute bereden will, wir sässen oben auf dem höchsten Gipfel und brauchten uns nur selbstgefällig umzusehen und vor dem Versucher niederzufallen, damit er uns die Reiche der Welt schenke. So weit sind wir noch lange nicht und wir sind überzeugt, dass noch gar Mancherley geschehen muss, ehe wir sagen können, dass wir ein von allen Seiten **begründetes** System der Harmonielehre aufzuweisen haben.

„Also hältst du selbst Weber's Werk nicht für ein in allen Dingen begründetes? auch in dieser neuen Auflage noch nicht?" Nein! Wir fügen dieser Verneinung noch hinzu, dass dabey auf abweichende Erklärungsmeinungen einzelner und systematisch zusammenhangender Theile gar nicht einmal Rücksicht genommen wird, sondern allein auf die vorliegende Theorie der Tonsetzkunst. Wir möchten einmal des Wunders wegen die Recension sehen, die da **erschöpfte**, was über ein solches Werk eingewendet werden **könnte**! Selbst mit Uebergehung aller, dem genommenen Standpuncte der Theorie fremder Einwendungen ist auch dieser Versuch kein völlig begründeter, ja er macht nicht einmal Ansprüche darauf, vielmehr lehnt diess der Verf. auf das Bestimmteste von sich ab. So schreibt W. in der zweyten Lieferung S. 4 bey Gelegenheit des harten und weichen Dreyklanges: „Ich habe im obigen §. keine Gründe und Demonstrationen geliefert, warum nur harte und weiche Dreyklänge als tonisch erscheinen können: weil meines Erachtens auch hier, so wie in manchen anderen Dingen, eine bündige Darlegung nicht, oder **wenigstens bis jetzt noch nicht möglich ist.**" S. 164 entschuldigt er „seine noch mangelhafte Entwickelung" damit, dass der Gegenstand noch von keinem Andern vorgearbeitet wurde. Eben so S. 223: „Möge der Mangel an Vorarbeitern die Unvollkommenheit meiner Arbeit entschuldigen." In der dritten Lieferung S. 190 (überaus bescheiden): „Man sieht, welch ein unerforschtes Feld der Theorie hier (§. 458 — 461) noch übrig ist. Möge ein Besserer als ich die Bearbeitung dieses Feldes übernehmen." Ferner in der vierten Lieferung S. 85: „Ob und wann übrigens eine Quinten-Parallele als **hinreichend beschönigt und gerechtfertigt** angesehen werden könne? darüber lassen sich haarscharfe Bestimmungen, der Natur der Sache nach, nicht geben, und das entscheidende Urtheil muss zuletzt der Prüfung des gebildeten musikalischen Ohres vorbehalten bleiben." — Kurz vorher war die hier von den Quinten-Parallelen gegebene Erklärung keineswegs erschöpfend genannt worden. Wir wiederholen also unser Nein in Uebereinstimmung mit dem Verfasser: behaupten aber auch zugleich, dass eine vollkommen und von allen Seiten begründete, Eins aus dem Andern ganz folgerecht entwickelnde, präcis in sich abgerundete, das gesammte Gebiet der Tonkunst klar und fest umfassende Theorie noch zur Zeit von keinem einzigen Menschen gegeben werden kann. Kein Vernünftiger wird deshalb die verschiedenen Versuche, sich bald auf diesem bald auf jenem Wege der Vollkom-

menheit immer mehr zu nähern, für nichtig oder unnütz erklären: im Gegentheil unser ganzes menschliches Ergötzen und Bilden geistiger Kraft liegt im fortgesetzt höhern Aufschwunge zur Vollkommenheit im Allgemeinen, so auch hier.

Und so danken wir denn dem geehrten Verf. in unserm und in Vieler Namen für seine sehr nützliche Arbeit und wünschen der neuen Auflage einen wenigstens eben so lebhaften Antheil aller Musikfreunde, als sie schon den früheren geschenkt haben, da die neue Ausgabe unter Anderm und besonders dadurch weit bequemer, ja die Uebersicht erleichternd geworden ist, dass die nothwendigsten Notenbeyspiele gleich in den Text gesetzt worden sind, was uns selbst äusserst willkommen gewesen ist. Lange noch frisch und glücklich arbeite der Verf. zum Besten unserer Kunst, für welche er schon so viel Rühmliches gewirkt.

Nicht minder in Compositionen möge er freudigen Geistes fortfahren. Es ist gut, wenn die Theoretiker componiren! Grosses oder Kleines, das ist einerley. Was in der Seele wohnt, erklinge für die Freunde. Wir zeigen hier sogleich noch an:

Alexandrina, Weihnachtsgeschenk für Freunde des Gesanges. Eine Sammlung von ein- und zweystimmigen Liedern und Gesängen mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre von Gottfr. Weber. 43stes Werk. Erster Jahrgang. (Eigenth. des Verl.) Darmstadt, bey W. E. Aliky. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

Das erste Liedchen ist ein Trost für die Kleinen (Gedicht von Castelli), die sich hier in Worten und Tönen ganz einfach und natürlich betragen und gerade so zierlich munter sich geltend machen, als diess für Kleine am nettesten passt. „Der Freundeskranz" von A. v. Hofmann macht nun vollends gar keine Ansprüche auf irgend etwas Frappantes oder dergl.; er kokettirt nicht einmal, sondern singt nur ehrlich und herzlich, bis er fertig ist. No. 3: „Der Quell des Reinen" von K. C. Tenner. Hier ist es uns vor den Augen, als hätte der Dichter etwas bunten Sand im schönen Quell aufgerührt. Und wie nun der Tondichter, obgleich leise und vorsichtig, den Quell ansingt, so wirbelt der Sand doch wieder mit. Es kann nicht wohl anders seyn, wenn wir anders klar genug hinter die Worte gesehen haben. Vielleicht sehen Andere anders und dagegen haben wir nie etwas: hier wäre es uns sogar lieb. No. 4 aus Göthe's Divan: „Behandelt die Frauen mit Nachsicht" ist vortrefflich, so mahnend und ernstlachend, so erfahren mild und schalkhaft würdig, als es einem klugen neuen Adam ansteht. Den Schluss macht ein Duettino mit teutschem und italienischem Texte: „Ob Leiden Liebe sey?" (Se pena sia amor?) zwischen Sopran und Tenor. Die erste Singstimme hat der Tenor, die zweyte der Sopran vorzutragen, was im Drucke nicht angegeben worden ist. Tändelnd und schlicht freundlich durchgesungen, wie im Jugendspiele. Ei was für Harmonieen hätte der Verf. aus seiner Theorie nehmen und hieher schreiben können! Er hat aber fast gar keine hergeschrieben, als hätte er die ganze Theorie vergessen. Uns gefällt das. Wer hingegen mit seinem Gesange hauptsächlich brilliren und neue Figuren auf dem Pianoforte oder der Guitarre hineinsingern will, der nehme etwas Anderes: es geht hier blos natürlich zu.

Versuch einer rationellen Construction des modernen Tonsystems. Vom Dr. *C. L. H. Woltje*, Oberappellationsgerichts-Procurator zu Celle. Nebst 9 lithographirten Figurentafeln. Celle, Verlag von E. H. C. Schulze. 1832. 8. XII und 210 (8).

Also wiederum ein Versuch eines rationellen Tonsystems unserer Zeit. Gewiss, kein gebildeter, in hieher gehörenden Gegenständen umsichtiger Mann wird vor der Hand etwas Zuversichtlicheres wagen. Und eben hierin, dass nämlich die Unterrichteten jetzt nicht anders als mit dieser Vorsicht auftreten, liegt ein starker Beweis von den Fortschritten, die wir in den letzten Decennien gemacht haben. Es gehört schon ein ansehnliches Maass von Kenntnissen, Erfahrungen und genauen Vergleichungen dazu, um erst auf dem Standpuncte sich zu erkennen, wo man weiss, dass man noch nicht viel weiss, wo man aber auch zugleich eine lebhafte Begier fühlt, sich aus dem Dunkel in helleres Licht zu versetzen. Unter diese freundlich zu begrüssenden Lichtfreunde gehört auch unser Verf., der, es hat etwas Nachdenkliches, wieder kein Musiker von Profession, sondern ein Dilettant ist, denen die Herren vom Fache, jetzt namentlich, doch wohl zugestehen werden, dass jene in den verschiedensten Fächern der Kunst die mannigfachsten und erspriesslichsten Dienste geleistet haben und damit fortfahren. Die Liebe überwindet Alles und die Opfer,

die man ihr bringt, werden zu Freuden, selbst wenn das Feyermahl nur von Auserkohrenen gebührend gewürdigt werden sollte.

Es wäre in der That höchst bedauerlich und ein schlechtes Zeichen der Zeit mehr, wenn die Musiker sich nicht einmal um die, aus Liebe zu ihrer Kunst unternommenen Förderungen besserer Einsicht kümmern wollten. Sie würden sich dann nicht zu beklagen haben, wenn die beachtenswerthesten Liebhaber ihrer Kunst anfingen, eben so gleichgültig gegen die Erzeugnisse der Künstler zu seyn, wie diese sich allen verständigen Erörterungen abhold zu bezeigen keinen Anstand nehmen wollten. Was könnte auch für die Kunst dabey herauskommen? In welcher Angelegenheit des menschlichen Lebens man so weit gegangen ist, dass man nicht mehr sehen, nicht mehr denken will, da hat man sich der Willkühr, der Leidenschaft, der leeren Schwärmerey, dem Aberglauben und dem daraus folgenden Verderben kindisch in die Arme geworfen. — Mit blossem Componiren ist es nicht abgethan: es will doch auch ein gewisser Ernst, eine aufwärts strebende Liebe zur Sache dazu gehören. Von oben kommen die Anlagen, von oben Regen und Sonnenschein und gedeihliche Witterung: allein was können sie nützen, wenn der Mensch nicht sorgfältig seinen Acker bebaut und mit gutem Saamen besät? — wächst da nicht das Unkraut nur um so reichlicher? wo bleibt denn gute Frucht? — Möge solches verderbliche Missverhältniss wenigstens in Teutschland nicht herrschend werden; möge man den bisher aufrecht erhaltenen teutschen Vorzug der Gründlichkeit nicht mit Füssen treten! Wer sich blos mit leeren Witzeleyen und Dudeleyen, ohne allen rechtschaffenen Ernst, vergnügen will, und zwar in Gegenständen seines Geschäfts, der mag nicht sagen, dass er ein Künstler ist: er ist ein routinirter Abenteurer, der, um aufzufallen, auch wohl Purzelbäume schlägt. Bewahrt das Feuer und auch das Licht, dass kein Schade geschicht! Kurz verständige Musiker sind eben darum verständig, weil sie nicht unverständig sind. Sie werden also ihre Kunst nicht in blosser Mechanik, sondern auch im Nachdenken suchen und die Hülfsmittel möglichst benutzen, die ihnen geboten werden.

Was nun das Buch selbst betrifft, so können wir nur wiederholen, dass wir es für eine dankenswerthe Gabe erklären, auf die wir Alle aufmerksam machen, die es wissen oder es erkennen wollen, was noch Alles zum Vortheil echter Kunst zu thun, zu berichtigen, zu erforschen ist. Es ist diess weder mit einem, noch mit einigen Werkchen abgethan. Vereint geht es zum Ziele. — „Um meine Leser," beginnt die Vorrede, „möglichst leicht auf den Standpunct zu führen, von welchem aus ich das ihnen hiermit übergebene Buch betrachtet zu sehen wünsche, wiederhole ich hier meine in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung (No. 29 im J. 1831) enthaltene, dort mit einem empfehlenden Vorworte des Hrn. G. W. Fink begleitete Ankündigung." Das Hauptsächlichste vom Inhalte und der Beschaffenheit dieser nützlichen Erörterungen ist also am angeführten Orte in unserer Zeitschrift bereits niedergelegt, worauf wir hier verweisen. Von luftigen Declamationen und Hypothesen ist hier nicht die Rede, sondern von einer eigenthümlichen, zusammenhangend durchgeführten Ansicht. Nur seine Ansicht von unserm weichen Tongeschlechte (dem noch immer so verschieden angenommenen) beruht, wie der Verf. selbst bekennt, auf einer eigentlichen, aber mit Gründen unterstützten Hypothese, die des Bedenkens werth ist. Schliesslich ersucht zwar der Verf. mit allem Rechte Jeden, der sich zum Reden berufen fühlt, seine Ansichten über den hier behandelten Gegenstand wo möglich öffentlich auszusprechen. Das haben wir im Allgemeinen, auch schon früher, gethan: ausführlich, wie es der Verf. wünscht, damit er Irrthümer ablege oder erhobene Zweifel beseitige, damit die Wahrheit gefördert werde, ist bey einem so eigenthümlichen, zusammenhangend von Ansicht zu Ansicht fortschreitenden Werke in einer Zeitschrift, die nicht in ganzen Heften erscheint, nicht wohl möglich; es würde ein kleines Buch dazu gehören. Wir müssen es uns also für jetzt und für dieses Blatt versagen: nur empfehlen wollen wir diesen Versuch einer rationellen Construction unsers heutigen Tonsystems als ein der Beachtung würdiges Werk eines geachteten und achtbaren Kunstfreundes, dessen genaue Durchforschung mancherley förderliche Gedanken erwecken und manchem Tüchtigen vielleicht wieder Veranlassung zur Auffindung eines neuen Weges werden wird in einer Sache von kunstwissenschaftlicher Bedeutung.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 4ten Quartals.

Nunmehr haben wir endlich auch Herold's „Zampa" oder „die Marmorbraut" gehört und ge-

sehen, jene Oper, welche, wie wenigstens öffentliche Blätter mit vollen Backen ausposaunen, fast aller Orten, namentlich in den österreichischen Provinzstädten, eines entschiedenen glücklichen Erfolgs sich rühmen darf. Wenn das alte „vox populi, vox Dei" gar niemals und unter keiner Beschränkung eine Ausnahme zu erleiden hätte, so müsste dieses musikalische Drama eben darum, weil es gefällt, und volle Häuser — ja gewissermaassen, gleich der Stummen von Portici, so zu sagen, Epoche macht, auch reellen Kunstwerth besitzen. Dazu kann jedoch Ref., der, von keinem günstigen Vorurtheile bestochen, niemals durch den Beyfall der Menge sich verblenden lässt, schlechterdings nicht seine Beystimmung geben; vielmehr müsste er, falls ihm sein freymüthiges Glaubensbekenntniss abverlangt würde, unumwunden sagen, dass er nur allzu sehr geneigt sey, alle ihm bis zur Stunde bekannt gewordenen Werke dieses wirklich achtbaren Componisten ungleich höher zu stellen, als gerade eben dieses vielgefeyerte, der Frivolität des Zeitgeschmackes bis zur Ungebühr huldigende Mixtum, worin bald Mozart, bald Weber, jetzt Cherubini, dann unmittelbar Rossini und Auber Hand in Hand, ironisch lächelnd vorüberziehen, und welches, einer ängstlich mühsam zusammengeklebten Mosaikarbeit vergleichbar, nothwendiger Weise aller und jeder Eigenthümlichkeit des immerdar am schmerzlichsten vermissten Schöpfungsgeistes ermangeln muss.

Schon die Ouverture laborirt an dem modernen Pestübel; sie ist, nach neuester Façon, blos aus späteren, im Verlaufe der Oper vorkommenden Motiven construirt, und also, beym Lichte besehen, weiter nichts als ein zerhacktes Gemengsel mit beissend pikanter Würze; indessen die Coda rumort, dass die Ohren gellen, und das ist übergenug. Wird nun ein derley Gepolter mit immer wachsender Schnelligkeit, wie es leider fast stabile Manier geworden, im rasendsten Zeitmaasse, mit einer wahren Tarantelwuth, gleichviel, ob die Instrumente zu folgen und ihre Aufgabe deutlich wiederzugeben im Stande sind, herabgehetzt, dann kann es auch nicht fehlen, dass alles Oh! und Ach! stöhnt, in Bewunderung des gewaltigen Effects, der ungeheuren sogenannten Kraft (hier verwechselt mit Lärm) ausbricht, dass Kehlen und Hände — weil solches zum bon ton gehört — ein erschntes da capo erstürmen, und die guten Leutchen, sich selbst einen blauen Dunst vormachend, zuletzt in der That glauben, anstatt etwas Aberwitzigen etwas recht Vernünftiges gehört zu haben. — Wohl begegnet man unter den Gesangstücken manchen Einzelnheiten von besserer, edlerer Natur, beweisend, was Catél's wackerer Zögling zu leisten vermag, wenn er sich nicht vom Strome der epidemischen Wasserfluth fortreissen lässt; jammerschade nur, dass dergleichen Lichtmomente meistens rhapsodisch, abgerissen, und beynahe so selten erscheinen, als Sonnenblicke am schwarzen Horizonte. Einen bestimmten, festgehaltenen Character spricht die Romanze: „Nicht bestimmt, um zu trauern" aus, worin Camilla ihrem Verlobten die Geschichte der Marmorbraut mittheilt; und eben so verdienstlich ist die Barcarole im dritten Acte: „Wo hinaus, armer Schiffersmann!" Anlage, Colorit, selbst die Tonart erinnert unwillkührlich an Otello. — Des Corsaren erster, unheimlicher, Verderben weihsagender Auftritt im Quartett erregt die gehörige Spannung; beym Geisterspuck in den Finalen sind Mozart und Weber zu Gevattern gebeten, so wie überhaupt die ganze Fabel, Episodisches abgerechnet, unverkennbar nach Don Giovanni gemodelt ist; nur mit dem Unterschiede, dass dort des steinernen Gastes furchtbar erschütterndes Pathos die Schauer der Unterwelt herauf beschwört, während hier eine Reihe rasch modulirender Dissonanzen nimmer vom Gehör erfasst werden können, der Componist nutzlos mit enharmonischer Künsteley sich abmüht, und ohne einen imposanten bleibenden Eindruck zu erzielen, die angestrengtesten Gesammtkräfte eines Blechinstrumentenheeres muthwillig vergeudet. Klug berechnet contrastirt mit diesen gespenstischen Situationen als schroffe Kehrseite das bachantische Trinklied, mit dem gewaltsam ertrotzten Einstimmen des Chors; und der mächtige Kampf zwischen Verzweiflung und Sinnenlust in der Vermählungs-Scene, als die Bildsäule des von ihm verführten Opfers, drohend und warnend vor dem begonnenen neuen Frevel, aus ihrem Grabe sich erhebt. Dieser allerdings dramatisch höchst wirksame Moment beeinträchtigt dagegen fühlbar die Schlusspointe, wo Nemesis ihr Rächeramt vollzieht, der Verruchte, mit der angetrauten Braut der hochzeitlichen Kammer zueilend, entseelt in die starren Todesarme der auf seinen Herrscherbefehl zertrümmert (?) dem Meeres-Abgrunde geweihten Marmor-Statue sinkt — somit der gordische Knoten abgeborgter Weise zerhauen wird, und die letzte Gruppe: die getrennten Liebenden wieder vereinigt, der Bund gesegnet vom

geretteten, auf einem Schifflein heransegelnden Vater, und von der verklärten Freundin Bildsäule — dazu Mondbeleuchtung, der Aetna in voller Activität, bengalisches Feuer et cetera — hat wenigstens das Verdienst der allergedrängtesten Kürze, würdig eines Sallustius. — Zampa's Arie: „Du, die mit holder Grazienmiene," welche den zweyten Aufzug eröffnet, fängt recht melodisch an; aber mit dem Allegro geht wieder das barbarische Spektakel von Posaunen, Hörnern, Trompeten, Pauken und Trommeln los, dass einem ordentlich Hören und Sehen vergeht; ja das leidige *fortissimo* spielt in der ganzen Oper eine solche prädominirende Hauptrolle, dass selbst der stark besetzte Chor nicht einmal durchzudringen vermag. — Das komische Duett zwischen Daniel und Ritta: „Seh' ich recht? es ist mein Weib!" hat ganz den Rossini'schen Farbenton, scheint ihm fast aus den Augen geschnitten; mindestens waltet Einheit des Styls darin, natürliche Ideenfolge, Frische und lebendiger Humor. —

Den Darstellenden gebührt alles Lob, und es entübrigt nur der fromme Wunsch, dass auf jedes wahrhafte Kunstproduct immerdar derselbe rühmenswerthe Eifer verwendet werden möchte. Obenan steht Hr. Wild. Dieses Zerrbild des verworfenen Seeräubers gewinnt erst in seinen Händen Form und Haltung; er ist und bleibt gross in jeder Nüance, die er, vom Dichter und Tonsetzer nur angedeutet, mit kräftigen Meisterzügen auf den artistischen Culminationspunct potenzirt. Er reisst eben so unwiderstehlich hin, wenn er mit seinen Raubgenossen in jubelnder Frevellust pokulirt, oder entflammt von zügellos glühender Leidenschaft das Ziel seiner Lust wüthend verfolgt. Mad. Fischer-Achten singt die Camilla glockenrein; vorzüglich gelingen ihr sentimentale Stellen, aber in dem Final-Duett mit Zampa, da wo sie dem ungestümen Dränger das Schreckenswort „Bianca!" zudonnert, steigert sich ihr Spiel wirklich zur poetisch erhabenen Begeisterung. — Fernando's Partie tritt weniger hervor; Cramolini leistet darin das Möglichste. — Der Steuermann, Daniel Capuzzi, hat in Hrn. Forti seinen rechten Mann gefunden, und die Busspredigt aus dem Munde eines solchen Schalksknechts klingt in der That ungemein erbaulich. Ohnmaassgeblich dürfte dieser scheinheilige Frömmler im französischen Originale noch eine ganz andere, viel massivderbere Visage zur Schau tragen, indess wir, wie es das Decorum erheischt, nur mit dem Abbub uns begnügen müssen. — Des Sünders verlassenes Weibchen, die Beschliesserin Ritta, repräsentirt sehr befriedigend Mad. Schodel, welche in Character-Rollen subordinirter Gattung brauchbar zu werden verspricht. — Den seynsollenden Spassmacher, einen hasenherzigen Schlossdiener, gibt Hr. Discant, muthmaasslich dem Chorpersonale angehörend, von welchem es uns zur Zeit jedoch noch nicht klar geworden, ob er Tenor oder Bass singt. Aller Wege Ehre genug für ihn, dass man sagen kann: er läuft mitunter durch ohne störende Nachwirkung. — Die Direction hat in der scenischen Ausschmückung keineswegs gekargt, vielmehr splendid sich erwiesen, und dadurch eine treffliche Spürkraft verrathen, denn das Geschäft ist vollkommen gelungen, und rentirt mit Wucherzinsen. — Dass wir — der wohlbestallte Berichterstatter nämlich — anderer Meinung sind, und unsere divergirenden Ansichten unverschleyert in diesen Blättern niedergelegt haben, verschlägt im Grunde gar nichts; denn erstens macht eine Schwalbe keinen Sommer; zweytens kann es Jedermann, den Geschmack anlangend, halten nach Gefallen und Belieben; drittens endlich kümmert sich ein kluger Theaterunternehmer blutwenig um den todten Buchstaben; sein Grundsatz lautet: murrt, schimpft — aber zahlt, und des vollen Säckels reiner Silberklang ist hoch erhaben über Lob und Tadel. Doch leid, herzlich leid thut es uns um den braven Meister Herold, dass er diessmal also auf Abwege gerathen; und nur seinetwegen wünschten wir, dass er, wenn anders seine Stellung im bürgerlichen Leben ihn nicht bemüssigt, für's liebe tägliche Brod zu arbeiten, unsere gutgemeinten Winke beherzigen und darin die Beweise würdiger Anerkennung seines schönen Talents finden möge. —

Freund Auber scheint bey uns allgemach in die Decadence zu kommen. Weniger noch als seine Bajadere, die auch schon nur geringen Antheil erregte, wollte der Liebestrank munden, wiewohl Mad. Schodel (Pächterin), Forti (Sergeant) und Staudigel (Charlatan) verdiente Auszeichnung erhielten, und der unerschöpfliche Scribe die leichtfertige Intrigue auf seine ergötzliche Weise zugestutzt hat. In diesem Augenblick ist die Oper bereits halbirt, und wird nunmehr in Portionen als Vorkost zu ballets verabreicht. — Des Herzens Wahl, eine kleine, recht niedliche Operette mit durchaus gefälliger Musik vom Kapellmeister Reuling gefällt und wird öfters wiederholt. — Im Freyschütz debutirte Dem. Gley, jüngere Schwester der k. k. Hofschauspielerin.

als Agatha nicht ohne Glück. — Bey einer Reprise von Beethoven's „Fidelio" wurde die erste, ursprünglich dazu componirte Ouverture (in C) eingeschaltet und durch das treffliche Orchester mit hinreissender Energie ausgeführt. — Cherubini's neu in die Scene gesetzte Medea versprach allen mit diesem Meisterwerke aus früherer Zeit innig vertrauten Kunstfreunden einen hohen, lange entbehrten Genuss; doch, wehe uns! die Rechnung war ohne den Wirth gemacht. Weder die Herren Oberhofer und Binder (Creon und Jason) noch Dem. Schmitt (Dirce) konnten befriedigen; nur Mad. Ernst als Medea machte die honneurs; aber auch sie erlag diesem, ungeheure Anstrengung heischenden Part, und ermattete fühlbar im dritten Acte. Sogar der Chor und die Instrumentalisten, in der Regel zwey Branchen: sans peur et sans reproche, liessen Manches zu wünschen übrig und schienen — vielleicht wegen Mangels hinlänglicher Proben — befangen, ja unsicher im präcisen Zusammenwirken. Die uns alle Jahrhunderte einmal blühende Aloe sollte doch vor Gott und Rechts wegen wenigstens mit gleich emsiger Sorgfalt und Liebe gehegt und gepflegt werden, wie solche der Schmetterlings-Existenz der Monatsrosen zu Theil wird, die nur auf kurze Dauer Wohlgerüche duften, und welche zu entblättern selbst der lindeste Zephirshauch hinreicht. — Das lustige „Fest der Handwerker" von Angely unterhält köstlich und zieht fortwährend Lachpublicum herbey. Die Vorstellung geht ungemein rund zusammen, lebendig zwar, doch decent. Ein Fremder, Herr Berner, hat bereits einen grossen Stein im Brette, er ist Meister im Berliner Jargon, und wirkt Wunder mit seiner trockenen Komik; auch wird er ganz unvergleichlich von seiner Umgebung unterstützt, in welcher vorzugsweise Hr. Cramolini (Hähnchen), Gottdank (Böhme), Dem. Bondra (Wirthin) und Henkel (ihr Töchterlein) sich hervorthun. —

Die Gastspiele des Hrn. Breiting, den der Ruf einen Lablache unter den Tenoristen nannte, berechtigten schon im Voraus zu grossen Erwartungen. Er gab den Georges Browne, Masaniello, Licinius und Johann von Paris, jede Rolle mehre Male; einzelne Momente enthusiasmirten, andere traten in den Hintergrund; Manches misslang — nichts brachte und führte zu einem bleibenden Totaleindrucke. Die Stimme, im ebenmässigen Verhältnisse mit dem kolossalen Körperbaue ist zwar nicht minder zum sanften Ausdrucke geeignet; aber eben die Verbindung der Extreme, die Uebergänge von den Brust- und Kehltönen zu jenen des Falsets, die Kunst zu schattiren, mit einem Worte eine tüchtige Schule scheint diesem so reich begabten Künstler vor der Hand noch zu fehlen; dann erst kann es ihm gelingen, von den herrlichen Mitteln, womit ihn sein Glückstern fast verschwenderisch überschüttete, den wirksam zweckmässigsten Gebrauch zu machen.

(Fortsetzung folgt.)

Viertes Rheinisches Musikfest zu Cöln am 10ten und 11ten Juny dieses Jahres.

Unter der Leitung des Hrn. Ferdinand Ries wirkten 562 Musiker auf einem im grossen Saale des Kaufhauses schön verzierten Orchester, nämlich: 76 Soprane, 62 Alte, 109 Tenore und 110 Bässe, also eine Sängerzahl von 357; ferner 87 Violinisten, 33 Bratschisten, 26 Violoncellisten und 14 Contrabassisten; dazu 6 Flötenbläser, 4 Hoboen-, 7 Clarinetten- und 4 Fagottbläser, 8 Hornisten, 8 Trompeter, 3 Posaunisten und 1 Basshornist, an die sich die Schläger der Pauken, des Triangels, der Becken und der grossen Trommel reiheten.

Am ersten Abend wurde Händel's Meister-Oratorium „Samson", nach des Freyherrn v. Mosel Instrumentirung vortrefflich gegeben und mit lautem Beyfall aufgenommen (der Saal fasst 4000 Personen). — Den zweyten Abend eröffnete Beethoven's A dur-Symphonie (No. 7), ausserordentlich gelungen ausgeführt und mit stürmischem Beyfalle begrüsst. Darauf Weber's Jubel-Cantate, eine für dieses Fest componirte Jubel-Ouverture aus Es dur von Ferd. Ries, die zum Schlusse alle Effectmittel in die stärkste Bewegung setzt. Das entzückte Publicum verlangte die Wiederholung derselben. Die Friedens-Cantate von F. W. Berner, gedichtet von Bürde, die zu den gelungensten Compositionen des verewigten Meisters und zu den besten dieser Gattung gerechnet wird, machte tiefen Eindruck, worauf sich der Schlusschor aus Naumann's Vater Unser reihete, der den herrlichen Abend würdig beschloss. Herr Ferd. Ries wurde unter einem dreymaligen Vivat, vom ganzen Orchester begleitet, bekränzt. Am 12ten gab Hr. Adolph Hesse, Organist aus Breslau, der von Kassel aus zum Feste gereist war (dem auch der Musikdir. Guhr, Schnyder von Wartensee und Hiller aus Frankfurt a. M. beywohnten),

aufgefordert von Ferd. Ries, vor zahlreicher Versammlung ein herrliches Orgel-Concert zur Freude der Hörer und zur Ehre des Meisters. Nach Rossini's Wilhelm Tell versammelte man sich zu einem glänzenden Balle.

Darmstadt, im Juny. (Eingesandt.) Der Grossherzoglich Oldenburgische Hofkapellmeister, Professor Pott, früher Mitglied der Königl. Kapelle in Hannover, gab im vorigen Monat im Grossherzoglichen Hoftheater hieselbst ein Vocal- und Instrumental-Concert, von dessen Erfolge wir uns um so mehr beeilen eine kurze Nachricht zu geben, als der Genuss, den der wackere Künstler uns bereitete, einer der seltensten ist, der uns seit langer Zeit hier zu Theil wurde. Der Concertgeber, welcher schon in Paris, Copenhagen, Stockholm u. s. w. sein ausgezeichnetes Talent als Violinist geltend gemacht hat, erwarb sich auch hier Ehre und Ruhm als Geiger und Componist. Sein Violin-Concert: „Les adieux de Copenhague" ist eine grossartige, feurige Composition. Das erste Allegro trägt einen ernsten Character und gibt dem Spieler Gelegenheit, seine ganze Virtuosität in Doppelgriffen, Doppeltrillern, chromatischen Läufen u. s. w. zu zeigen. Daneben ist es reich an Gesang und das Thema tritt auf die mannigfaltigste Weise bis zum Schlusse als Hauptgedanke hervor. Das Adagio, voll inniger Empfindung, ist vortrefflich instrumentirt und grösstentheils in Doppelgriffen geschrieben. Das Rondo ist mit Scherz und Wehmuth durchmischt, letztere jedoch vorherrschend und wunderbar anregend. Das Thema desselben finden wir besonders originell und seine ganze Durchführung neu und überraschend. Die Tutti's, sowohl des ersten Allegro's als des Rondo's, sind von grosser Kraft und Wirkung. Ueberhaupt beurkundet das Ganze einen solchen Fleiss, wie wir ihn selten an Compositionen dieser Art aus der neuern Zeit wahrnehmen *). — Als Spieler zeigte Hr. Pott reinen und ungemein schönen Ton, geschmackvollen Vortrag und eminente Sicherheit, Eigenschaften, die die ehrenvollste Anerkennung fanden. Ausser der eigenen Composition trug er noch Variationen von Mayseder vor, wodurch er einen nicht minder günstigen Eindruck hervorbrachte. — Zugleich hatten wir Gelegenheit, die talentvolle Sängerin Dem. Weixelbaum zu hören, welche bey ihrer Jugend und ihrem Fleisse zu grossen Hoffnungen berechtigt. Eine Ouverture von Beethoven wurde mit gewohnter Präcision ausgeführt, und endlich ein Hummel'sches Septett von Hrn. Mangold, einem Schüler Hummel's, mit vieler Bravour vorgetragen.

Von hier begab sich Hr. Professor Pott nach Carlsruhe, wo er bey Hofe spielte und von der Grossherzogin Sophie eine kostbare goldene Tabatiere empfing. Von Carlsruhe beabsichtigte er nach Baden-Baden und später nach Ems zu gehen. — Wir können nicht anders als mit dem Wunsche schliessen, dass Hr. Pott überall dieselbe Anerkennung und liebevolle Aufnahme finden möge, wie sie ihm in dem kunstsinnigen Darmstadt zu Theil geworden ist.

Breslau, im August. Schon seit längerer Zeit erfreut sich unsere Stadt einer recht guten Kirchenmusik in den evangelischen Kirchen, welche wir grösstentheils den Bemühungen unsers Magistrats zu danken haben. Besonders lobend müssen die Leistungen der Herren Cantoren Kahl (an St. Magdalena) und Siegert (an St. Bernhard) erwähnt werden; Hr. Kahl gab am 22sten July Spohr's herrliches Vater Unser, und Herr Siegert am 29sten eine Beethoven'sche Messe in C mit grossem Chor und Orchester; beyde Leistungen sehr gelungen. Ref. erinnert sich ausser Dessau, Dresden und Leipzig in keiner evangelischen Kirche so gute Aufführungen gehört zu haben. Zur Erhöhung des guten Eindrucks tragen die imposanten Orgeln unserer drey Hauptkirchen nicht wenig bey. Sie wurden in neuerer Zeit von den ausgezeichneten Orgelbauern Engler, Müller und Hartig mit einem Kostenaufwande von 15000 Thlrn. sämmtlich reparirt, und können zu den kostbarsten Werken Teutschlands gezählt werden. An St. Elisabeth ist Organist Hr. Ernst Köhler, an St. Magdalena Hr. Freudenberg und an St. Bernhard Hr. Adolph Hesse.

Das dritte Schlesische Gesangfest, welches wir der Bemühung des Seminardirectors Hrn. Hientzsch zu danken haben und welches dieses Jahr in Reichenbach gehalten werden sollte, kommt der Cholera wegen leider nicht zu Stande.

Auf unserer Bühne gastiren jetzt H Spitzeder und seine Frau (geb. Vio). Sie sind bereits im Don Juan, Schnee, Barbier von Sevilla, Opferfest,

*) Das Concert ist dem Könige von Dänemark gewidmet und wird unter einigen Monaten zu Leipzig im Druck erscheinen. *Anmerk. des Ref.*

der schönen Müllerin, Belmont und Constanze mit ausgezeichnetem Beyfall aufgetreten.

Kurze Anzeigen.

No. 1. Introduction et Variations sur un théme favori de Carafa pour le Pianoforte composées — par G. C. Kulenkamp. (Propr. de l'édit.) Oeuv. 31. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

No. 2. Variations pour le Pfte sur la Tyrolienne favorite de l'opéra: Guill. Tell, de Rossini composées — par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 32. (Propr. de l'édit.) Brunswic, chez G. M. Meyer. Pr. 12 Gr.

No. 3. Rondino pour le Pfte sur l'air tirolien favorit: „Vom Wald bin i führt" composé — par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 33. (Propr. de l'édit.) Brunswic, chez G. M. Meyer jun. Pr. 12 Gr.

In No. 1 der neuesten Werke eines schon bekannten, jetzt wieder in Göttingen lebenden Pianoforte-Virtuosen finden wir die Einleitung (Maestoso) dem folgenden Thema sehr angemessen, in der herrschend neuen Spielart vollgriffig, ohne jedoch durch zu reiches Passagenwerk den Variationen vorzugreifen, deren erste das beliebte Thema nur mässig verändert; die zweyte, bewegtere hat etwas Graziöses, die dritte etwas Flüchtiges in Doppelgriffen und Sechzehntheilen mit beyden Händen wechselnd Vorübereilendes; die vierte langsamere und einfach gebundene steht mit jener im guten Contrast, welcher in der fünften durch leichte Sechzehntheil-Triolenketten wieder sein freundliches Gegenstück findet. Dagegen bringt das eingemischte Adagio in Moll ein ausdrucksvolles Cantabile, das nach einer beliebten Cadenz in All. con fuoco (Dur) fortschreitet und im klingenden Wechsel zum rauschenden Ende drängt. Das Werkchen ist zwar nicht immer leicht, aber noch weniger schwer vorzutragen und wird daher nicht wenigen Spielern zugänglich seyn.

Fast in derselben Weise sind die beyden folgenden Nummern, nur noch leichter zu spielen. Das etwas Schwierigere in No. 2 ist in einem darüber laufenden Noten-Systeme für weniger Fertige noch ermässigt worden.

Drey Nachtlieder von Dorismund. Für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Julius Otto. Op. 8. Dresden, im Verlage bey A. R. Friese. Pr. 20 Gr.

Der Componist hat diese schönen Lieder mit Recht als Gesänge durchgeführt. Der erste Nachtgesang: „Im Frühling" ist gefällig schwärmender Art, gleich einer theatralischen Scene mit zärtlichem Adagio und freudigem Allegro, Beydes anziehend durchgesungen, ohne tief originell zu seyn. Der zweyte: „Geistergruss" ist noch inniger, harmonisch reicher und doch nicht minder melodisch, als der erste; ein schöner Gesang. Der dritte: „Im Sommer." Gleichfalls schön. Statt $\frac{3}{4}$ Tact sollte mit Ausnahme nur weniger Tacte $\frac{6}{8}$ vorgezeichnet seyn. Wir machen mit Vergnügen auf diese annehmen Gesänge aufmerksam.

Notizen.

Wir wissen nicht, warum so Viele schreiben und drucken lassen: „Hr. X. spielt ganz wundervoll das Cello." Was ist das für ein Instrument? Es ist gerade nicht mehr und nicht weniger gesagt, als wenn Jemand referiren wollte: Hr. X. spielt ganz wundervoll das Chen oder das Lein. Eins ist im Grunde so lächerlich als das Andere. Cello ist die Verkleinerung von Violone (Grossbassgeige), so dass Violoncello Kleinbassgeige bedeutet. Eben so ist Violino das Diminutiv von Viola. — Man gewöhnt sich aber an Alles in der Welt, und wer nicht will, muss es am Ende schon leiden. Haben sich doch die Franzosen längst an den Ausdruck Violon gewöhnt in der Bedeutung einer Violine, so dass jetzt auch selbst Männer vom Fache sogar in anderen Sprachen nichts Anderes darunter verstehen wollen! Nun nach Belieben: ein Wort ist kein Pfeil.

In Oppeln wurde am 18ten Juny die Gedächtnissfeyer des am 16ten Juny vorigen Jahres zu Breslau verstorbenen Kapellmeisters Joseph Schnabel mit gelungener Aufführung des Mozart'schen Requiems begangen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten August. No. 34. 1832.

Recensionen.

Méthode pour la Guitare. Guitarre-Schule von Ferdinand Sor. (Eigenth. der Verleger.) Bonn, bey N. Simrock. Paris, bey dem Verfasser. Pr. 20 Franken oder 5⅓ Thlr.

In der Einleitung dieser wichtigen Guitarren-Schule versichert der gerühmte Verf. nur solche Regeln zu geben, die sich ihm durch langes Nachdenken und durch vielfache Erfahrung erprobt bewähreten; sein Widerspruch gegen manches Frühere sey keinesweges aus Laune, sondern aus fester Ueberzeugung hervorgegangen. Man sey gutmüthig genug gewesen, ihn für eine Wundererscheinung zu halten, er besitze aber nicht mehr Mittel, als ein Anderer. Seine sogenannten Geheimnisse wolle er hier mittheilen, auch damit Manche von dem Vorurtheile zurückkommen möchten, als könne er selbst nicht Alles spielen, was er schreibe; die Zweifler würden es nach dieser Methode selbst so weit bringen können. Dabey bemerkt er in einer Note sehr richtig: „Man hat diesem Uebelstande (nämlich keinen richtigen Bass hinzufügen zu können) zu begegnen geglaubt, indem man der Guitarre eine Anzahl besponnener Saiten hinzufügte, aber würde es nicht viel einfacher seyn, sich der sechse bedienen zu lernen? — Gebt einem Instrumente neue Hulfsmittel, wenn ihr die zu benutzen gelernt habt, welche es schon darbietet, aber legt ihm nicht auf, was ihr euch selbst auflegen solltet!“ — Anfangs spielte der Verf. nur um zu begleiten, weil er das Instrument als blos für die Begleitung bestimmt betrachtete. Er suchte also gute Bässe, richtigen Zusammenhang der Accorde und eine Bewegung, die möglichst dem Wesentlichen einer Orchester-Par-

über das Instrument betrachtet, als alle Sonaten mit langen Geigenstellen ohne Harmonie und selbst ohne Bass, ausser wenn er etwa in den leeren Saiten liegt. (Bey dieser Gelegenheit wird Friedrich Moretti und später auch Carulli belobt.) Der Verf. entwarf also um deswillen, und allerdings gar sehr zum Vortheile der Sache, ein vollständiges Harmonie-System für dieses Instrument. Der Fingersatz, den er zur Ausführung einer guten Harmonie aufstellte, erschien ihm später auch als sichere Basis für die Melodie, deren Fingersatz von jenem fast ganz abhängt. Vielerley, heisst es ferner, wurde geprüft und genau von allen Seiten besehen, ehe er seine 24 Uebungsstücke und 24 Studien dem Publicum überlieferte, während seine früheren Arbeiten von Anderen ohne seine Einwilligung, oft in fehlerhaften Abschriften dem Drucke übergeben worden waren. Zum Schlusse der Einleitung schreibt der Verf. bemerkenswerth genug: „Man wird nicht ermangeln zu sagen, die Gründe, die ich für die Regeln angebe, welche ich mir auferlegt, erforderten andere Kenntnisse als musikalische, um verstanden zu werden, und dieses Werk zieme daher einem Liebhaber nicht, dessen Zweck nicht seyn könne, das Studium eines Instruments noch zu vertiefen, das der allgemeinen Meinung nach schon genug Zeit und Mühe erfordere. Diese Bemerkung mag Anfangs richtig scheinen, aber näher betrachtet, vernichtet sie sich selbst. Ein Liebhaber ist derjenige, welcher das Studium dieses Instruments als eine Erholung von den ernsten Beschäftigungen seines Standes oder Berufs betrachtet; er hat mithin andere Dinge, er hat denken gelernt, seine Erziehung hat ihn in den Anfangsgründen der Wissenschaften eingeweiht, deren Studium ihm unerlässlich war; er muss also das Nachdenken lieben und dem blinden Glauben vorziehen, und wird mich

hat. Was die Lehrer betrifft, so will ich ihnen keinen Unterricht geben, und die mich nicht verstehen können, werden es nie eingestehen u. s. f." — Setzen wir noch zu dem Gegebenen den Anfang des ersten Abschnitts „das Instrument": „Wie ich niemals dem Leser sagen werde: So muss man es machen, sondern: So musste ich es machen, so werde ich ihm auch nicht sagen, wie eine Guitarre beschaffen seyn muss, sondern wie ich eine brauche und aus welchen Gründen" —: so werden die geehrten Leser daraus hoffentlich auf die Manier schliessen können, welcher der Verf. im ganzen Werke treu bleibt.

Wir können hier keine näheren Auszüge von den mannigfachen Gegenständen liefern, die in diesem Werke deutlich und oft eigen verhandelt werden, z. B. von der Art die Saiten anzuschlagen, von der Beschaffenheit des Tons, von den mancherley Fingersatzen, vom Ellenbogen, von Terzen, Sexten, von den sogenannt harmonischen Tönen, von der Begleitung u. s. w.: aber versichern können und müssen wir, dass das Werk, mit Nachdenken geschrieben, so vieles Gute und Tüchtige enthält, dass ein Guitarrist sehr unrecht thäte, wenn er es nicht genau beachten wollte. Der Schluss des Textes auf der 78sten Seite (in Langfolio, auf jeder französisch und teutsch einander gegenüber) lautet so: „12tens und letztens lege man auf Vernunftgründe grossen Werth, den Schleudrian aber achte man für nichts." — Der zweyte Theil enthält lithographirte Abbildungen des Instruments und einzelner Theile, der Guitarrenhaltungen, der Fingerlagen und reiche Notenbeyspiele aller Art auf 50 Langfolio-Seiten. Offenbar gehört das Werk zu den wichtigsten in diesem Fache.

Praktische Ausweichungsschule in zwey-, drey- und vierstimmigen Beyspielen zum Gebrauche angehender Organisten und Componisten verfasst — — von C. H. Rink. Op. 99. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 4 Fl.

Das Werk ist dem Conservatorium der Musik in Paris gewidmet und der Name des Verf. ist bereits den Organisten vorzüglich so lieb, dass diese beyden Puncte schon den Kreis andeuten könnten, in welchem diese Ausweichungsschule wirksam seyn nigen Worten des Verf. in seiner Vorrede ersehen, weshalb wir hier das Hauptsächlichste ausheben. Nachdem gesagt wurde, dass man nicht immer in der Grundtonart verharren, sondern auch in andere der Mannigfaltigkeit wegen übergehen muss, heisst es: „Dieses Uebergehen aus einer Tonart in die andere, mittelst der vollkommenen Cadenz, nennt man Ausweichung und diese gründet sich auf die Regeln des Generalbasses und der Verwandtschaft der Tonarten. Der Zweck dieses Werks ist nicht, diese Regeln hier anzuführen, sondern nur angehenden Organisten und Componisten praktisch zu zeigen, wie man auf eine leichte Art von einer Tonart zur andern moduliren kann." Der Zweck wird nun Jedem klar seyn; auch sieht Jeder daraus, für wen das Werk ist. Natürlich ist es dem Verf. nicht unbekannt, dass schon viele tüchtige Meister Ausweichungen herausgegeben: „aber auf diese Art und Weise, wie die vorliegenden bearbeitet sind, habe ich noch keine gefunden," setzt der Verf. hinzu. Wir haben daher kurz anzuzeigen, wie die Gegenstände geordnet sind. Die sieben ersten Abschnitte durchlaufen den Quintenzirkel: der erste Abschnitt nämlich enthält vierstimmige Ausweichungen in Dur und Moll, vor- wie rückwärts, in lauter Dreyklängen; der zweyte vierstimmige mit eingemischten Dissonanzen; der dritte dreystimmige; der vierte zweystimmige. (Alle im doppelten Contrapuncte in der Octave bearbeitet, deren Umkehrungen gleich daneben stehen.) Der fünfte Abschnitt enthält gleichfalls zweystimmige Ausweichungen im doppelten Contrapuncte, aber figurirte; der sechste dreystimmige im figurirt gebundenen Style und mit Imitationen; der siebente bringt dergleichen vierstimmige und im achten ist die chromatische Tonleiter zum Grunde gelegt, sowohl in Kreuzen als in Been, so dass also von C dur nach Cis dur und Moll fortgeschritten wird und von C nach Des. U. s. f. Jede Ausweichung enthält vier Tacte, damit jede ein kleines Ganze für sich bilde. Auf diesem Wege beginnt der Verf., nach gehörigem Vortrage der Regeln, mit seinen Schülern die Composition im strengen Style. Der Wege sind vielerley. Im zweyten, dritten und achten Abschnitte sind die Bässe noch eigens beziffert, „damit dieses Werk auch zum Studium der Harmonie und zur Uebung im vierstimmigen Satze dienen könne." Dass aber ein hinlänglicher Unterricht im Generalbasse vorangegangen seyn

wenig Nahrung für kleinliche Kritteley, als leichten Reiz für seine stumpfe und erstarrete Thierheit suchen.

Nun ist es aber die traurige Lage — besonders der Tonkunst, wie der Schauspielkunst, dass sie zu ihren grossern, öffentlichen Darstellungen der Unterstützung des grossen Haufens bedarf. Dieser ermangelt nun entweder aller Bildung, ohne welche man jedoch für keine Kunst empfänglich seyn kann; oder es mischen sich unter ihn Menschen, die, nach einseitiger Abstumpfung ihres Wesens Trost nur für ihre Sinnlichkeit, oder auch solche, die nach Abstumpfung ihrer Sinne, einige Beschäftigung für ihren dahinten gelassenen Verstand suchen. Jene stemmen sich gegen alles, was ihnen Sammlung und Aufmerksamkeit auferlegt; diese, gegen alles, was das Herz bewegt. Jene wollen nur Donauweibchen und schmalen über mozartische Requiem; diese wollen nur Bachische Fugen und schmalen über Gluckische Opern. Nur der Künstler, dem es gelingt, beyden Etwas zu geben; nur die Werke, die wenigstens in ihrem Zufälligen, der nackten Sinnlichkeit, so wie dem kalten Verstande, einen Halt darbieten, stehen fest und werden nach Jahren unterstützt und gekrönt. So wird Mozarts Don Juan als deutsches Nationalstück noch lange blühen — nicht, weil es eins der vollendetsten musikalischen Kunstwerke ist, sondern weit mehr von der einen Seite der wüsten Sinnlichkeit D. Juans, der plumpen Spassmacherey, Leporello's wegen, und dann freylich auch, weil das Sujet nicht ganz ohne Phantasie behandelt und die Musik hin und wieder so leidenschaftlich ist, dass sie als rhythmisches Stürmen auch rohe Naturen bewegen muss: von der andern Seite, wegen der tiefen Gelehrsamkeit in verschiedenen Hauptsätzen der Musik, die dem kalten Beurtheiler Beschäftigung für seine Grübeley darbieten *).

So lange also der rohe, ungebildete Haufen das laute Urtheil des Publikums handhabt und die Künstler von diesem leben müssen; so lange die Gebildeten nur in Stunden der Abspannung ihre Zuflucht zur Tonkunst nehmen und entweder Ruhe oder Stoff zu ebenfalls einseitiger Beschäftigung suchen: so lange wird und muss es, und wenn alle Bessere sich dagegen auflehnen, bleiben, wie es ist. Man wird die vortrefflichsten Werke grosser Meister, des Rufs wegen und aus Neugier, sich einmal gefallen lassen und dann sie bey Seite gelegt wünschen; wird an einer Kirchenkomposition von Leo und Handel, an einer Oper von Gluck und Cherubini, an einer Sinfonie von Haydn, an einem Quartett von Mozart, volles Genüge haben, wenn man sie ein- oder höchstens zweymal gehört hat; man wird immer nur nach Neuigkeiten jagen; die gemeinsten Armseligkeiten derjenigen Opernkomponisten, welche ich nicht einmal nennen mag, werden triumphiren, die klügern und erfahrnern Musiker von Talent werden groteske Zusammensetzungen von dem Gemeinsten und Verwegensten liefern, und das einzige Gute, was sich aus dieser Lage der Dinge ergeben möchte, ist, dass die Liebhaberey für Musik überhaupt mehr geweckt und allgemeiner verbreitet wird, (wodurch denn doch die Zahl der, einer bessern Bildung Fähigen sich auch mehren muss) und dass manches vortreffliche Produkt, das, wie das oben angeführte, den Matten und Stumpf-

*) Das Urtheil, z. B. des abgespannten Geschäftsmanns, der nur Ruhe sucht, und des jungen Persönchens, das nur eine leichte Bewegung seiner Phantasie will, über musikalische, so wie über andere Kunstprodukte ist geradezu Null. Nicht so das Urtheil des kalten, rechnenden Krittlers, obschon es kein das Ganze umfassendes, kein ästhetisches (Empfindungs-) Urtheil ist. Es verdient, wenn es sich nicht für dieses geben will, gehört und besonders von den Künstlern mit Dank angenommen zu werden, indem diese oft in einer begeisterten Stunde gar Manches übersehen, was eine wohlbegründete Regel verlangt, und was also ihren Werken eine reinere Vollendung geben würde. d. Verf.

wie dass hier Alles in der Form Rechtens verhandelt ist. Das Werk zählt 51 S. in Querfolio.

Douzième Concerto avec un Rondo, mêlé d'Airs russes pour Violon principal avec accomp. d'Orchestre composé par P. Rode. Op. 27. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 3 Thlr.

Rode ist ja todt! Warum wird uns denn hier noch ein Concert von ihm vorgeführt, und nicht einmal ein opus posthumum? Erstlich sollte es uns leid thun, wenn auch seine Concerte schon todt wären. Das glauben und fürchten wir nicht, ob wir gleich lange keins gehört haben. Allein wir haben diessmal einen andern Grund, warum wir gerade des letzten seiner gedruckten Concerte gedenken. Wohl wissen wir, dass in dieser Zeitschrift im Nekrologe dieses vortrefflichen Violin-Virtuosen ganz richtig bemerkt worden ist, dass 12 Concerte des leider in Verdüsterung des Gemüthes Entschlafenen im Druck erschienen sind: allein auswärtige, und was noch weit mehr sagen will, ausländische Blätter geben nur 10 gedruckte Concerte an. Wir müssen aber leider des seltsamen Glaubens seyn, dass ein grosser Theil der Teutschen selbst die teutsche richtige Angabe ganz ruhig übersehen und vergessen, der fremden aber ganz gutmüthig Glauben beymessen wird, wenn man nicht durch einen gehörigen Wortschwall und durch genaue Documente schwarz auf weiss die Leute dahin bringt, dass sie dem Richtigen aus der Heimath Glauben schenken müssen oder sich prostituiren, wenn sie weiterhin anders glauben wollten. Die Angabe geschieht also zuvörderst, um teutsche Glaubwürdigkeit und Genauigkeit an einem in die Augen fallenden Beyspiele abermals zu erhärten; dann aber auch, dass Rode's Concerte nicht in Vergessenheit kommen, denn das verdienen sie nicht. Vielleicht hat schon mancher, sonst wackere Liebhaber des Violinspiels um jener ausländischen Angaben willen das 11te und 12te Concert dieses Meisters als ungedruckt angesehen! Sonderbar genug kommt es uns vor, auf dem Titelblatte angezeigt zu lesen: „Paris, chez J. Frey"; dennoch waren nur 10 Concerte gedruckt! Man dürfte also die kurze Erinnerung nicht für ganz überflüssig an-

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalische Chronik des 4ten Quartals. (Fortsetzung.)

Das Ballet hat keine Novität von Stapel laufen lassen. Die graziöse Dem. Mimi Dupuy, Sgra Muratori, eine wahre Meisterin in der Mimik, die Schwestern Elsler, die brillanten Tänzer Crombé und Mattis, so wie des Letztern Gattin, vormalige Hasenhut, sind die Stützen dieser der Augenweide frönenden Anstalt.

Im k. k. Hofburgtheater fand eine Gedächtnissfeyer für den verewigten Göthe statt. Hr. Professor Deinhardstein, welchen Seine Majestät zum Vicedirector dieses Musentempels zu ernennen geruhten, ordnete eine gewählte Scenenreihe aus mehren dramatischen Werken des unsterblichen Sängers, und verband selbe mit einem sinnigen Vor- und Nachspiele. Die drey Haupttheilungen wurden durch die grossartigen Ouverturen zu Egmont, Iphigenia und Faust, von Beethoven, Gluck und Seyfried, vollkommen entsprechend eingeleitet. —

Hr. Orchesterdirector Stephan Franz hat das historische Lustspiel: Garrik in Bristol mit recht gut gearbeiteten Zwischenmusiken versehen, und Hr. Horzalka lieferte die Entre-Actes zu dem neuen Drama: Der Musikus von Augsburg, welche, ganz entgegen der herkömmlichen Sitte, von der Versammlung streng beachtet und mit solch' unzweydeutigen Zeichen des Missfallens aufgenommen wurden, dass schon am nächsten Abend andere Tonstücke supplirt werden mussten. —

Das Theater an der Wien beschäftigt sich grösstentheils mit Localpossen, Farcen und Parodieen, z. B.: „Dreyssig Jahre aus dem Leben eines Lumpen;" — „Schnackerl als Universalerbe" — „Zampa, der Taglieb" oder „die Braut von Gyps" und dergl. — Der Schauspieler Nestroy qualifizirt sich trotz Einem zum stets schlagfertigen Dichter, und Adolph Müller fabrizirt gewöhnlich für die Wechselpuppen ein viel zu hübsches, unverdient honett musikalisches Mäntelchen. —

Auch hier kam „das Fest der Handwerker" auf's Tapet. Hr. Just aus Breslau, der allbekannte Nicolo Zagamini, gastirt darin. Die Mehrzahl der freundlichen Liedchen bleibt weg, und die volks-

barbühne innerhalb der Stadtmauer die verschönerte Natur obsiegt. —

Die fleissige Gesellschaft des Leopoldstädter Theaters lieferte, treu ihrem Berufe und den an sie gestellten Anforderungen, folgende, dem Scherze und der Erheiterung gewidmete Producte: „Die Goldgrube des Geisterbanners," oder „Noch einmal jung!" Zauberspiel von Eduard Gulden; — „Rennen und Boxen in Krähwinkel," beyde von Marinelli in Musik gesetzt; — „Nina," oder „die Wanderung nach einem Mann," von Schick und Riotte; — „Enzian und Lucie," oder „Keine sechs Klafter tief, aber doch fatal;" höchst drollige Parodie der Raupach'schen Tragödie: „König Enzio," mit humoristischen Gesängen von Wenzel Müller u. m. a. — Der schöuste Lohn für solche Thätigkeit liegt wohl darin, dass, mit geringen Ausnahmen, alle Leistungen beyfällige Anerkennung fanden, und bleibend sich auf dem Repertoire erhielten. — Noch feyerte in diesen Hallen der Senior, Johann Sartory, sein funfzigjähriges Jubiläum in einem eigens dazu angefertigten zeitgemässen Gelegenheitsstück: „Die fremde Dame," worin nebst dem gesammten Personale sogar auch der Director Marinelli und der Kapellmeister Müller kleine Rollen übernommen hatten. Es war in der That ein tief ergreifendes, wahrhaft rührendes Familienfest, sowohl für das theilnehmende Auditorium, als für den rüstigen Jubelgreis, der bey seiner heitern Lebendigkeit höchstens als wohlconservirter Sechziger passirt. Wenn es schon an und für sich zu Fortunens besonderen Begünstigungen gehört, ein volles halbes Säculum über seinem Dienstgeschäfte vorstehen zu können, so ist derselbe Fall, ohne Veränderung der Localität, doch wohl noch seltener: — Sartory nämlich ist nicht allein funfzig Jahre lang Schauspieler, Sänger und Regisseur, sondern er betrat, engagirt von dem Vater des gegenwärtigen Eigenthümers, 1782 zum ersten Male diese Bühne und vertauschte selbe während fünf Decennien niemals mit einer andern. —

Unter den Concerten war, nebst einer durchgehends gelungenen Aufführung der Schöpfung durch die Tonkünstler-Societät, jenes von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstaltete ganz besonders interessant, weil uns darin Schulzens berühmte Chöre aus Athalia zu Gehör gebracht wurden, indem die k. k. Hofschauspieler, mit Begünstigung der obersten Intendanz, dazwischen Racine's Gedicht nach einer neuen Verdeutschung des Hrn. Regierungsraths von Sonnleithner recitirten. Obschon der Styl dieser Composition in seiner einfachen Erhabenheit, entbehrend der gewohnten Instrumentalpracht, einzig basirt auf Wahrheit des Ausdrucks, und lyrische Begeisterung, sogar schon der Form nach unserer Zeit fast allzusehr entfremdet ist, obgleich, bey aller Verehrung für das klassische Kunstwerk, nicht leicht in Abrede gestellt werden kann, dass mitunter, sonderlich in den Solosätzen, eine erschlaffende Breite und Gedehntheit störend einwirkt, so wurde dennoch das rege Streben zum Bessern, der ernste Sinn und das kräftige Wollen, die bleibenden Denkmäler einer thatenreichen Vergangenheit der sträflichen Vergessenheit zu entreissen, achtungsvoll anerkannt, und die in ihrer Art so schätzbare Gabe dankbar empfangen.

(Beschluss folgt.)

Mailand, den 25sten July. Der magern Ausbeute wegen wagt es Ref. nicht einmal, heute seinem Berichte, wie gewöhnlich, die Rubrik: „Fortsetzung der Frühlings-Opern. Anfang der Sommer-Stagione in Italien u. s. w." vorauszuschicken. Dazu wohnt er noch in der wärmsten Gegend Mailands, südwest am Kanal, wo im Sommer in den Nachmittagsstunden das Thermometer in der Sonne über die Hälfte des Südpuncts (45 — 45° R.) steigt; in seinem vorderst gelegenen, gegen Helios dreyfach geschützten Studirzimmer aber, wo er eben dieses niederschreibt, gerade 26° zeigt. Nun denke man sich die moderne italienische Oper, die italienische Julissonne, und einen Correspondenten einer gelehrten Zeitschrift, der beym Abstatten seines Berichtes jeden Augenblick die Feder aus der Hand legt, weil er nichts zu sagen weiss, und sich mit dem Fächer Luft machen muss *). Alle drey, die moderne italienische Oper, die italienische Julissonne, und ganz besonders ein oft klagender Correspondent, sind unausstehlich. — Aber keine Regel ohne Ausnahme. Denn wiewohl die Mehrzahl bey uns des ewig variirten und destillirten Einerleys längst satt ist, so sind unsere neueren Opern in Deutschland doch nichts weniger als unausstehlich, und finden sogar eine glänzende Aufnahme, wie diess unlängst, selbst zum Erstaunen der Freunde

*) Lächerlich altklug. In Italien sieht man in den sehr warmen Sommertagen auch Männer, besonders von den höheren und mittleren Ständen, mit Fächern in den Kaffeehäusern und auf den öffentlichen Strassen und Plätzen.

Bellini's, mit dessen Capuleti in Berlin und Dresden der Fall gewesen seyn soll; welche Oper sogar Vaccaj's Romeo e Giulietta nachsteht, und im Ganzen genommen das bleyerne Unerträgliche mit den übrigen Kindern der grossen musikalischen Dita gemein hat; seither gehört daher auch Hr. B. zu den gar Anderen. Man betrachte übrigens die Worte: „das bleyerne Unerträgliche" weder als übertrieben, noch gar als Ausdruck eines einseitigen oder übelgelaunten Menschen, und versetze sich in Ref. Lage, der in Wien, diesem (zu seiner Zeit) musikalischen Heiligthume, seine musikalische Erziehung genossen, und nun in Italien tagtäglich, seit dem merkwürdigen Umsturze der Oper, sage seit 20 Jahren, ein Fac simile perpetuum im Theater und in der Kirche hört. Wäre es nur immer der wahre Rossini, das ginge noch an, diesen respectiren wir Alle insgesammt, sey er auch kein Meister in seiner Kunst; so aber verleiden die zahlreichen falschen Rossini Alles, und wer nur die das ganze Jahr auf dem Halse hat, der ist gewiss nicht beneidenswerth. Diess ist jetzt seit geraumer Zeit bey uns der Fall. Man geht in's Theater, hört das schon längst Gehörte in anderer Gestalt, hört elendes Zeug beklatschen, sieht sich einander an, lächelt, zuckt die Achseln, und hofft bessere Zeiten. Also genug des Jammers! Vielleicht gelingt es Ref. in seinem nächsten Berichte, mit welchem das 21ste Jahr seiner Correspondenz mit diesen berühmten Blättern beginnt, einen gedrängten Ueberblick obbenannter Epoche zu geben. Hier indessen das Merkwürdigste seit dem vorigen Schreiben vom 28sten April.

Palermo. Bereits in meinem jüngsten Berichte habe ich aus verlässlichen Privat-Nachrichten die Auszeichnung, welche dem Hrn. Bellini in seiner Vaterstadt Catania zu Theil geworden, und wie das an trefflichen Tonkünstlern so arme Sicilien durch seinen Orpheus ganz wonnetrunken, man möchte sagen vernarrt ist, angezeigt. Der Taumel ging so weit, dass, wenn Hr. B. in einem Laden etwas kaufte, man ihm nichts bezahlen lassen wollte. In der hiesigen Hauptstadt widerfuhr dem Maestro eine andere Auszeichnung. Ihm zu Ehren wurde am 1Sten April bey dem Hrn. Duca di Monteleone, Präsidenten der hiesigen Accademia filarmonica, eine musikalische Akademie gegeben, bey welcher Gelegenheit die mit einer Fama gekrönte Büste des Bellini l'Accademia filarmonica dedica" zu lesen war. Ausser den aus Bellini's Opern gewählten Vocalstücken wurden noch zwey Concerte von Hummel und Moscheles, Variationen von Czerny und eine vom Musikdirector Luigi Summa auf B. componirte Cantate, von den Mitgliedern der Akademie aufgeführt.

Neapel. Nebst der hier beliebten Prima Donna Giuseppina Ronzi-De Begnis erhalten hier dermalen starken Beyfall drey französische erste Sängerinnen, Namens: Adelaide Toldi d'Anvers (soll von vornehmer Herkunft seyn), Saint-Ange und Raimbaux (mit einer sehr geläufigen Stimme), sodann der — russische Tenor Ivanow. Die gegebenen Opern waren wie gewöhnlich meist ältere von Rossini, nebstbey von Bellini und einigen Anderen. Den 26sten Juny sang die Raimbaux in der Prova d'un' opera seria mit dem so eben aus Paris zurückgekommenen gefeyerten Lablache in Gegenwart des Hofes, und wurden Beyde mit Jubel auf die Scene gerufen. In der am 6ten July gegebenen Anna Bolena von Donizzetti fand Herr Ivanoff in seiner Arie ungemein vielen Beyfall; seine Stimme wird sehr gelobt. — Der diesjährige Cartellone verspricht in diesem Theaterjahre (von Ostern bis Ende des Karnevals) für's Theater S. Carlo 120 Vorstellungen und sechs Bälle, drey neue Opern von Pacini, Donizzetti und Conti. Prime Donne (ausser der oberwähnten Ronzi und Toldi) Antonia Galzevani und die Contraltistin Dionilla Santolini (die Saint-Ange und Raimbaux nebst Ivanoff wurden erst unlängst engagirt). Tenoristen Giovanni David und Gio. Basadona. Primi Bassi: Luigi Lablache, Antonio Ambrosi, Giuseppe Fioravanti, Michele Benedetti. Primo Buffo: Gennaro Luzio, nebst den Secondärsängern. Musikdirectoren: Pietro Raimondi, Giacomo Cordella. Componist der Balletmusik: Placido Mandanici. Folgt das Ballet-personal (vier Balletmeister, vier erste Tänzer u. s. w., insgesammt 112 Individuen). Und mit all' diesem Reichthume, welch' eine Oper und welch' ein Ballet haben wir jetzt in Italien! Mit den guten Sängern sind wir ohnehin auf der Neige. — Im Teatro Nuovo verspricht der Cartellone 252 Vorstellungen, sechs neue Opern und zwey neue Operetten. Wirklich engagirte Opern-Componisten: Raimondi, Mercadante, Pugliani-Gagliardi, Aspa, Rossi, Fioravanti; die etwa noch zu engagirenden: Moretti,

Honorarium componiren. Zwey oder drey ausgenommen sind die Sänger unbedeutend, doch imponirt der Cartellone mit all' den Primi, altri Primi, Secondi, Terzi, Buffo napoletano und Buffo Toscano, mit dem Musik-, Orchester- und Chordirector, mit dem Maler, Maschinisten u. s. w. Mehre Stücke in der neuen Oper: Lo Sposo al lotto, von dem noch jungen Maestro Lauro Rossi, fanden Beyfall.

Rom. (Teatro Valle.) Die Malibran ist am 8sten Juny zum ersten Male im Otello, in der Rolle der Desdemona, mit starkem Beyfall aufgetreten. Bey ihrem Erscheinen soll es im Theater, des hohen Eintrittspreises wegen, unruhig zugegangen seyn; allein ihre Kunst siegte über Alles.

Ancona. Im vorigen Berichte muss es unter dieser Rubrik Giuseppe Bernacini, anstatt Boccacini heissen.

Bologna. In ihrer freyen Einnahme gab die Unger einen Act von Mercadante's Normanni und einen Act der Straniera. Das Theater war beleuchtet, und die Künstlerin wurde mit Enthusiasmus empfangen. Man theilte ihr, die Straniera vorstellendes und von der Harmonie gekröntes Bildniss mit unspielenden Versen aus; aus allen Logen flogen Blumenkränze auf die Bühne, und während all dieser Ehrenbezeigungen wurde ihr zugleich von der hiesigen Accademia filarmonica das Diplom als Ehrenmitglied überreicht. Gewiss eine sehr seltene Auszeichnung. Eine andere Wiener Sängerin, die Canzi, wurde auch bey ihrem hiesigen Auftreten, vor mehren Jahren, mit vielem Beyfall beschenkt und zum Ehrenmitgliede besagter Akademie ernannt. (S. auch Padova.) — In der im hiesigen Casino gegebenen musikalischen Akademie liessen sich unter Andern die bekannte Frau Parravicini mit einem Violin-Concert, Hr. Schoberlechner mit einer neuen von ihm componirten Sonate für's Pianoforte, und dessen Frau mit Vocalstücken, sämmtlich mit vielem Beyfalle hören.

Vicenza. Donizzetti's Anna Bolena hat hier nicht gefallen, obwohl der berühmte G. B. Rubini in dieser Oper singt, und für sich ungemein gefällt.

Padova. Die Unger hat sich hier in diesem Sommer neue Lorbeern errungen, und starken Beyfall erhalten. Reisende, welche von hier in Mailand angekommen sind, behaupten zwar, sie soll etwas schreyen; allein das muss jetzt jeder grosse Sänger auf dem italienischen Theater, um ausser-

Mailand. (Teatro alla Canobbiana.) Noch hatten wir zwey neue Opern. Die erste: l'Elisir d'amore (nach Scribe's Philtre) von Hrn. Donizzetti gefiel, und wurde bis zu Ende der Stagione gegeben, weil ihre Vorgängerin und Nachfolgerin flasco machten. D. könnte unter allen seinen heutigen Collegen sich am meisten auszeichnen, denn er hat wenigstens eine gute Schule; allein auch er, der erstaunliche Geschwindschreiber, gehört leider zur abgenannten grossen Data. Seiner gegenwärtigen komischen Oper geht ein sehr langes Grave! als Ouverture voraus, dann hören wir — nichts Neues, viele Walzer, sehr viele Reminiscenzen, und sehr oft die — Trommel, bey all deren Lärmen man bey uns doch im Theater bequem schlafen kann, weil sie als tägliches Brod unser Ohr für ihre Schläge ganz abgestumpft hat. Bey grossen Meistern hält manchmal eine einzige Note den, der einen musikalischen Verstand und ein musikalisches Herz hat, Stunden lang wach. — Die zweyte neue Oper: l'Incognito (der vor mehren Jahren von Mercadante componirte Montanaro), von dem wohlhabenden jungen Advocaten Antonio Campisti aus Udine, zeichnet sich in gar nichts aus, und wurde aus Noth nur zweymal gegeben. Der aus diesen Blättern schon bekannte Maestro schrieb seine erste Oper, wie das in Italien zuweilen der Fall ist, ohne die Composition studirt zu haben; nun ist er in den Geheimnissen der heutigen Schule eingeweiht, und macht es wie die Anderen. Von den Sängern ist noch zu bemerken, dass der Tenorist Genero sich in der Folge immer mehr hervorthat und mit dem Buffo Frezzolini nebst der Heinefetter am meisten Beyfall einerntete. — (Teatro Re.) In gegenwärtiger Sommerstagione zeichnet sich hier der Veteran Eliodoro Bianchi, rühmlich bekannter Tenorist und Gesanglehrer zu Mailand, in Generali's Baccanali di Roma, in der Rolle des Sempronio, vorzüglich in seiner Arie des zweyten Acts ganz besonders aus, weswegen auch der Beyfall jederzeit stürmisch ist; hier hört man noch die alte gute italienische Gesangschule. Herr Emilio Seuda, ein Franzose und Anfänger, erhält seiner hellen und tiefen Brusttöne wegen ebenfalls Beyfall. Die nachher gegebene ältere Paesiello'sche Opera buffa, la Gioventù di Enrico V. fand keine gute Aufnahme.

Caravaggio (im Bergamaskischen). Zum diesjährigen Säcularfeste der hiesigen Frauenkirche wur-

May) Messe und Vesper vom Kapellmeister Mayr aufgeführt und geleitet. Bekanntlich hat er vor zwanzig Jahren, bey einer ähnlichen Gelegenheit in Novara, den Preis über acht Meister, darunter Zingarelli, davon getragen. (S. diese Blätter v. J. 1812 S. 611.) Leider hat dieser hochgeachtete und sehr thätige Mann auf dem linken Auge das Gesicht gänzlich verloren und das rechte ist auch schon sehr geschwächt.

Genua. Die schon angezeigte gute Aufnahme der Schütz hat sich während der ganzen Stagione erhalten, und es wurden auch Gedichte auf sie gedruckt. Noch gab man Elisa di Montaltieri, erste neue Oper von dem hier gebürtigen Maestro Antonio Granara; sie machte einen vaterländischen furore, aber nicht viel Billets; darauf die Gabriella di Vergy, eine von Hrn. Mercadante in Spanien componirte und hier von ihm selbst umgearbeitete Oper, welche furore und Billets machte. Die Genueser Zeitung schlägt einen gewaltigen Lärm mit dieser Gabriella, als hätte M. darin die gesammte musikalische Weisheit entwickelt, was aber, versteht sich recht wohl, zu bezweifeln ist. Welch' einen Lärm haben nicht die Mailänder Blätter mit Donizzetti's oberwähnter neuen Oper: l'Elisir d'amore geschlagen! Die Wiener schickten sogar ein eigenes Schreiben nach der Hauptstadt der Lombardei, ob denn wirklich an dieser Oper so viel wäre, und ob man sie schnell in der kaiserlichen Residenz geben könnte. — In dieser Stagione sang hier noch die französische Anfängerin Claudine Edwige, Schülerin des unlängst verblichenen Garcia's; sie fand Aufmunterung.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

(*Cathinka Braun.*)

Den 8ten Juny dieses Jahres starb zu Ludwigslust die Grossherzoglich Meckleuburg-Schwerinsche Hofsängerin Cathinka Braun, geb. Braun, nach dreywöchentlichem Krankenlager am Nervenfieber. Sie war zu Würzburg den 24sten März 1799 geboren, woselbst ihr Vater, Moritz Braun, in der damaligen fürstbischöflichen Kapelle eine Anstellung als Fagottist hatte. Schon in frühester Jugend entwickelte sich bey ihr der entschiedenste Beruf zur Musik, weshalb sie im zarten Kindesalter auch Unterricht auf dem Pianoforte erhielt, und darin so weit vorschritt, dass sie als eilf- bis zwölfjähriges Mädchen Concerte von Mozart u. a. m. öffentlich vortrug. Um diese Zeit genoss sie den ersten Gesangunterricht bey dem noch jetzt lebenden Chordirector Seifert in Würzburg, übernahm bald darauf ihren Kräften angemessene Solo-Partieen in den in der dortigen Hofkirche aufzuführenden Messen, so wie etwas später bey glücklichen Anlagen für die Bühne, einige der beliebtesten Opern-Rollen damaliger Zeit auf dem Würzburger Theater. Durch glücklichen Erfolg ermuntert, bestimmte ihr Vater sie nun ausschliesslich für den dramatischen Gesang, sie erhielt eine Aufforderung nach Hannover zu kommen, wohin Ersterer sie begleitete, gab daselbst einige Gastrollen, und gefiel so sehr, dass die Direction des Königl. Hoftheaters einen Contract mit ihr auf drey Jahre abschloss. Von dort aus verbreitete sich ihr Ruf, sie bekam eine Einladung nach Frankfurt a. M., erfreute sich auch da des ungetheiltesten Beyfalls, und nur die übertriebenen Forderungen ihrer Freunde für sie an die dortige Bühnendirection verhinderten ein Engagement. So wandte sich die jugendliche Sängerin 1817, in dem Alter von 18 Jahren, in Begleitung ihrer Mutter nach Hamburg. Der lauteste Jubel krönte jede ihrer Darstellungen, doch Neid und Verfolgung blieben ebenfalls nicht fern; das unangenehmste collegialische Verhältniss zu einer ihrer Zeitgenossinnen verbitterten ihr den etwas mehr als dreyjährigen Aufenthalt so sehr, dass sie den Entschluss fasste, Hamburg zu verlassen, und im Frühjahr 1821 eine Reise nach Kopenhagen anzutreten. Daselbst wurde ihr von Seiten des Hofes die grösste Auszeichnung zu Theil, sie erwarb sich die vollste Zufriedenheit desselben durch ihren Gesang in einem Hof-Concerte, und veranstaltete ausserdem eine musikalische Akademie in der Stadt, welche sehr belohnend ausfiel. Wieder nach Deutschland zurückgekehrt, unterhandelte die Direction des Churfürstlich Hessischen Hoftheaters mit ihr um ein Engagement; selbiges kam zu Stande, und sie begab sich im Frühjahr 1822 nach Cassel, blieb dort bis zum Herbste 1825, und verheyrathete sich bald darauf mit dem als Componist und Oboe-Virtuos rühmlichst bekannten Königl. preussischen Kammermusikus Wilhelm Braun in Berlin. Hier beschloss sie als „Fanchon" und „Agathe" im Freyschützen ihre theatralische Laufbahn auf dem Königlichen Theater, und folgte, wie ihr Gatte, im Frühling 1825 einem erhaltenen Rufe als Hofsängerin an den Grossherzoglich Meckleuburg-Schwerinschen

Hof in Ludwigslust. Sieben Jahre lang genoss sie daselbst, hochgefeyert als Künstlerin, innig geliebt und verehrt von denen, die Gelegenheit hatten ihren innern, moralischen Werth näher kennen zu lernen, die allgemeine Achtung, welche sich auch in der ausserordentlichen Theilnahme, die ihr so frühes Dahinscheiden verursachte, so deutlich aussprach. Zwey Kinder, ein Sohn und eine Tochter von 6 und 4 Jahren, beweinen, wie ihr Gatte, die zärtlichste, liebevollste Mutter, die treueste, tugendhafteste Gattin. Friede sey mit ihrer Asche! —

Kurze Anzeigen.

No. 1. Hymne: Der Herr ist erhöhet durch die Rechte Gottes etc. für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianof. Musik von J. P. Schmidt. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

No. 2. Volkslied: „Das Vaterland Preussen", Melodie von J. P. Schmidt. Ebendaselbst. Pr. ¼ Thlr.

Die Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Bass, hat leichten Fluss der Melodie und Harmonie, ist ohne alle Schwierigkeit in der Ausführung und wird zweckmässig wirken.

So ist gleichfalls das Volkslied natürlich und schnell ansprechend gesungen, ohne hier unpassend Gesuchtes. Es hebt mit einem kurzen dreystimmigen Chore an, der das darauf folgende Solo etwas verlängert wieder beschliesst. Ein Lob Preussens, des Volkes, des Heeres und des Fürsten, wird es den Vaterlandsfreunden sehr willkommen seyn. Der Stich beyder Hefte ist äusserst deutlich und correct.

Second Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre composé — par J. W. Kalliwoda. Op. 30. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Das neue Concertstück des vielgerühmten K. vermögen wir in Ermangelung der Partitur zwar nicht nach seiner innern Zusammenfügung, sondern allein nach der Einrichtung der Prinzipal-Violine zu beurtheilen. Wir haben aber eine nicht kleine Anzahl Partituren seiner Werke durchgelesen und über mehre in diesen Blättern gesprochen, so dass wir mit den geneigten Lesern gute Zuversicht haben können. Was in diesem Werke offen vor uns liegt, ist schön und vermehrt den Glauben an das, was wir nicht sehen. Es beginnt mit einem All. con fuoco, ¾, A dur, das, brillant gehalten, auf der Dominante endend, in ein kurzes Larghetto, ¾, C dur, fortschreitet, auf welches angenehme Thema zwey Variationen gebaut sind, deren zweyte sich unmittelbar an ein Tempo di Polacca, A dur, anschliesst, das in mancherley Ausführung das ansprechende Ganze glänzend endet. Das Werk ist dem Hrn. B. Molique, einem vorzüglichen Violin-Virtuosen unserer Zeit, gewidmet und die Ausstattung ist so trefflich, als man diess längst von dieser und von den bekannten Musikalien-Verlagshandlungen Leipzigs gewohnt ist. Gute Spieler werden der Gabe sich erfreuen.

Mélange pour le Piano composé sur des motifs favoris de Zampa — par A. Adam. Oeuv. 66. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Es ist, was der Titel sagt. Uns gefällt das nicht.

Blüthen aus dem musikalischen Fruchtkorbe des Ernst Julius Otto. Dresden, bey A. R. Friese.

Diese kleine Liedersammlung scheint aus einzeln gedruckten Nummern entstanden zu seyn. Sie enthält ein artiges Wiegenlied, eine schön gesungene Frühlingsklage und Hannchen vor Allen, sehr munter: alle leicht zu singen und zu spielen. Vom Componisten, der jetzt Cantor an der evangelischen Hauptkirche zu Dresden ist, werden wir seiner mannigfachen Compositionen wegen bald ausführlicher handeln.

Drey Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Otto Nicolai. Erstes Liederheft. Op. 5. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Die beyden ersten Lieder des jungen Componisten empfehlen sich durch Natürlichkeit, Gefälligkeit und Munterkeit, so dass man sie überall mit Vergnügen singen wird. Das dritte von Gottlob v. Deoern sagt uns weniger zu. Es ist uns zu gesucht und nicht frisch genug, obgleich scherzhaft.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten August. No. 35. 1832.

Recensionen.

Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst von Dr. *Wilh. Christian Müller.* 2 Theile (8). Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1830. Pr. 3 Thlr.

Der erste Theil dieser Schrift führt den besondern Titel: Versuch einer Aesthetik der Tonkunst im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten nach geschichtlicher Entwickelung (mit dem Bilde Guido's von Arezzo); der zweyte: Uebersicht einer Chronologie der Tonkunst mit Andeutungen allgemeiner Civilisation und Kultur-Entwickelung (mit dem Brustbilde Mozarts).

Das Werk, das der nun verstorbene Verfasser selbst für sein bestes erklärt, hat, nach Gewohnheit der Zeit, theils übertriebenes Lob, theils übertriebenen Tadel erfahren, Beydes zu unverdientem Nachtheil. Man scheint immer mehr eine gewisse Recensentenstärke in einseitiger Ueberspannung zu suchen, deren Nichtigkeit sich in ein paar Dutzend Floskeln leicht verrathen würde, wenn die Flüchtigkeit des Lesers nicht, wo möglich, noch grösser wäre, als die Gewissenlosigkeit des Beurtheilers. — Man sehe nur einmal die besonderen Titel des Buches etwas aufmerksam an. Der Verf. wollte also im ersten Theile eine Aesthetik der Tonkunst und zwar im Zusammenhange mit den übrigen schönen Künsten geben. Ist das etwas Geringes? haben wir denn etwa schon eine? Dazu soll Alles nach geschichtlicher Entwickelung behandelt werden. Neben den Begriffsentwickelungen wird von der Musik des Orients wenigstens Einiges erörtert; es werden Musen, Moses, Musäos, die Prophetenschulen, Homer, David und Pythagoras in Erwähnung gebracht; es wird von der griechischen, von der römischen Kunst, vom Zustande derselben im übrigen Europa, von der Erhebung derselben durch Erfindung der Orgel, von der Entstehung der Notenzeichnung, vom poetisch-musikalischen Rhythmus und von der Erhebung der Musik mit der Geisteskultur am Ende des Mittelalters gesprochen; dann der Anfang der modernen Musik durch grosse Genien: Luther, Palestrina, Poliziano behandelt; die näheren Entfaltungen der Tongeheimnisse im 17ten Jahrhundert werden vorgeführt, wo von Männern wie Scarlatti, Lully, Kaiser, Händel, S. Bach, Hasse, Graun, Durante, Pergolesi die Rede ist; auf die Vervollkommnung musikalischer Instrumente, auf freye musikalisch-poetische Texte von Metastasio, Gellert, Ramler, Wieland, Weisse wird Rücksicht genommen, woran die Bedingungen des musikalischen Textes gereiht werden. Die Vollendung der Kunst in höchster Schönheit durch Haydn, Mozart, Beethoven und die Eigenthümlichkeit derselben wird geschildert. Es wird dann die Frage vorgenommen: Worin besteht in der ausgebildeten Musik die wahre Schönheit? eine Frage, die in philosophischen Lehrbüchern der Art nicht selten unbefriedigend genug erörtert wird. Dann lesen wir Mancherley vom Resultate einer musikalischen Aesthetik, von der Vollendung der Musik in der Oper und im Instrumentalspiele; von den Eigenthümlichkeiten der grössten Componisten neuester Zeit, wozu noch Anmerkungen zum Versuche einer Aesthetik der Tonkunst kommen. — Wenn diese angezogenen, hier behandelten Gegenstände in ihrer summarischen Umfassung noch durch viele dazu gehörende Nebengegenstände vermehrt werden könnten: so sieht Jedermann sogleich, was für ein Riese von einem Gelehrten dazu erforderlich seyn würde, wenn diess Alles genau, gründlich, untersuchend, historisch gehalten und ästhetisch gewichtig und unwidersprechlich, und diess gleich in einem ersten Versuche einer Aesthetik der Tonkunst hätte geleistet werden sollen. Und diess Alles auf 374 Octavseiten! Es wäre ein

wahres Wunder, wenn man das könnte. Beynahe jeder einzelne Gegenstand erforderte die schwierigsten Untersuchungen, ausführliche, mit Gründen und Beweisen versehene Darlegungen, wenn etwas die Wahrheit Förderndes geleistet werden sollte. — Wer sich nun so anstellen und mit ungemessenen Redensarten ausposaunen wollte, als hätte der Selige das Ungeheuere wirklich vollbracht, der zeigt nur zu deutlich, dass er gar keinen Begriff davon hat, was ein solches Unternehmen für enorme Kenntnisse und für ausserordentlichen Fleiss voraussetzt. Wer es hingegen ungemessen tadelt, weiss kaum, was man von einem Menschen zu fordern berechtigt ist; hat auch nicht überlegt, was der Verf. zu geben beabsichtigte. Ob man eine strenge Aesthetik an der Hand der Geschichte, die noch bis jetzt eben so unsicher dasteht, wie die Aesthetik selbst, geben darf oder kann, wollen wir hier unberücksichtigt lassen: dass aber ein Mann, der solches unternimmt, nichts weiter, wenigstens in den meisten Fällen der abzuhandelnden Dinge geben kann, als die Resultate, die er sich, ohne genauere Untersuchung, aus den besten vorhandenen Werken herausgelesen hat, ist ziemlich allgemein vorauszusagen. So ist es hier in Wahrheit. Der Verf. schreibt in ein Werk zusammengedrängt, was er nicht ohne Mühe aus sehr vielen anderen gewonnen hat; er gibt das in einer gewissen, sich selbst ersonnenen Ordnung und fügt dieser Ausbeute nicht selten eigene Betrachtungen nach seiner Weise bey. Der Leser erhält also in einer anziehenden Sprache zusammengedrängte Resultate, eine Uebersicht des bis jetzt Geglaubten, ohne selbstständig eigene Prüfung, mit mancherley Begriffserklärungen und Schlüssen versehen. Sollte das denn für diejenigen, die ausgeführte Werke über jeden einzelnen Gegenstand nicht lesen wollen oder können, nicht nützlich, nicht erwünscht seyn? Sie erfahren doch etwas auf eine Art und in so kurzer Zeit, als sie es nur wünschen; gewinnen einen guten Ueberblick und eine Anregung, die auch selbst denen nicht fehlen wird, die, erfahren in solchen Gegenständen, im Ganzen eine Wiederholung vielfach anziehender Besprechungen finden, die im neuen Gewande freundliche Unterhaltungen bieten, auch da, wo sie mit dem Verf. nicht ganz übereinstimmen können. — Gehört also das Werk nicht in die erste Klasse; ist ihm Selbstuntersuchung, gründliches Quellenstudium nicht beyzumessen: so ist ihm doch noch weit weniger Fleiss, belesenes Zusammentragen, nützliche Aushebung, gute Verbindung, anregende Bemerkung und meist gewandter Vortrag abzusprechen. Wir rechnen demnach dieses Buch durchaus zu den besten der Art, die unter den allgemein gehaltenen unserer Zeit erschienen sind; behaupten sogar, dass die Allermeisten gar nichts Höheres wollen, ja für Höheres der Art nicht einmal Geduld genug haben würden. Es ist also recht eigentlich ein gutes Buch der Zeit, das im mannigfachen Geben die Liebe zu Höherem wieder mit anfachen helfen kann. Man sollte sich desselben um so mehr bedienen, je mehr es dem Geschmacke der Meisten zusagend eingerichtet und noch kein werthvolleres vorhanden ist. Wer wird denn von einem Versuche einer Aesthetik der Tonkunst jetzt schon etwas vollendet Meisterliches verlangen? Ein Anfang muss gemacht werden; und wer soll nachfolgen, wenn man sich für die Anfänge nicht interessirt? auch nicht, wenn sie der Zeit so mundrecht gemacht worden sind, wie dieser Versuch meist? Man sage doch ja nicht, der Titel verspricht mehr, als die Ausführung enthält! Daran, sollten wir denken, müsste man sich an manchen neueren, sehr belobten Werken hinlänglich gewöhnt haben, die viel weniger halten, was die Titel versprechen, als dieses Buch, dem man das möglichste Streben, vorzüglich im ersten Theile, mit Grund gar nicht absprechen kann. Der zweyte Theil, die Chronologie, ist zwar mit Sammlerfleiss, aber leichtgläubig, vorzüglich in den Nachrichten über die neuesten Zeiten verfasst, wo so Viele in allerley Blättern hinschreiben, was sie eben beym Abendtrunke von dem Ersten dem Besten gehört haben. Da wird denn der geneigte Leser auf seiner Hut seyn müssen. Ueber diese Leichtgläubigkeit ist der Verf. auch bereits gehörig getadelt worden. Dessen ungeachtet ist diese Chronologie bey Weitem besser und nützlicher, als manches neue Werkchen der Art. Bey manchen Unrichtigkeiten und einigen wenigen unerklärlichen Nachlässigkeiten (z. B. die auffallende Notiz über den Abt Stadler) gibt das Werk eine Uebersicht, die des Hülfreichen genug bietet, auch für diejenigen, die Verbesserungen zu liefern im Stande sind. Denn ob wir gleich selbst Manches besser wissen, als es hier verzeichnet worden ist: so haben wir es doch kein Hehl und bekennen offen, dass wir bey Lesung des Buches an nicht Weniges angenehm erinnert worden sind, was uns theils aus dem Gedächtnisse entschwunden, theils völlig in den Hintergrund getreten

war. Dafür sind wir stets mit Vergnügen dankbar, und nehmen darum nicht den geringsten Anstand, das Buch nach gewissenhafter Ueberzeugung allen Musikfreunden als angenehm, nützlich und anregend bestens zu empfehlen. Die Ausstattung ist vortrefflich.

Pianoforte-Musik mit und ohne Begleitung der Instrumente von Joh. Nep. Hummel.

Fortsetzung. Von G. W. Fink.

Grosses Concert in As dur für das Pianoforte. 113tes Werk. Wien, bey Tob. Haslinger. Mit Begleitung des Orchesters Pr. 3 Fl.; mit Begleitung des Quartetts 5½ Fl.; mit Begleitung eines zweyten Pianof. 4½ Fl.; für das Pianof. allein 3½ Fl.

Ein von wahren Virtuosen mit Recht gewähltes, wirklich grosses Concert, das unter die vortrefflichsten des anerkannten Meisters gehört. Das erste All. moderato, $\frac{4}{4}$, ist würdig, ernst brillant, ausgeführt fest, ohne willkührliche, blos des äusserlichen Schimmers wegen eingeschobene Tiraden mit aller Sicherheit, die ihm zu Gebote steht, durchgearbeitet. In langen Paradezügen treten die Solostellen kräftig und vollglänzend, ohne krausen Tand, aber auf das Beste mit schweren Stoffen geschmückt, mit feyerlichem Pomp auf, wie zu einer Krönung. Sollte ein Theil der Hörer Einiges zu ernst, nicht flüchtig springend genug finden, so liegt das nicht an dem Meister, sondern an Zeitverwöhnungen, die mehr Einfluss haben, als zu wünschen ist. Manches in diesem ersten 25 Seiten langen Satze erhält vielleicht etwas Verdämpftes durch die für das Pianoforte herrliche Tonart As dur, und durch einige Uebergänge der Modulation, in denen das temperirte Klavier den anders tönenden Blechinstrumenten eine gewisse Beengung auflegt, die einen kleinen, kurz vorübergehenden, aber doch nicht unbemerkt bleibenden Zwiespalt fühlbar machen dürfte. Auch müssen die Spieler nochmals erinnert werden: Hummel's beste Compositionen verlangen durchaus ein grossartiges Spiel, nicht das kleine, übermässig verziert leichtfertige, was durch etliche neuere Lieblinge an die Tagesordnung gekommen ist; es verlangt tüchtige Haltung, vollkommene Schule und einen echt musikalischen Sinn, der lebendig aufzufassen, treu und geistreich wiederzugeben versteht, nicht jenen so ungebunden fabelnden, der überall selbst componiren will: „es ist schon componirt!“ H. bezeichnet so genau und schön, dass Alles damit angedeutet ist, was ein echter Virtuos darf und nicht darf. Es ist fast sonderbar, wie leicht Hummel's Melodieen durch kleinlichen Vortrag herabgezogen werden können. Am meisten mögen die Vortragenden auf unseres Componisten Uebergänge in die Hauptmelodieen achten. Muss hier überhaupt die feinste Schattirung und ein richtiger, innerer Tact obwalten; muss im Allgemeinen die Verschmelzung des Ueberganges mit der Bestimmtheit der folgenden Hauptmelodie im genausten Verhältnisse stehen, wenn das Gemüth des Hörers sicher gefasst werden soll: so ist es bey diesem Meister fast doppelt nothwendig.

Wie gesang- und ausdrucksvoll ist die folgende Romanze (Larghetto con moto, $\frac{3}{4}$, E dur)! Hier kann und soll der Spieler zeigen, ob er Ton, Geschmack und jene edle Zier erworben hat, die weit über allem Frivolen stehen. Das Rondo à la spagnuola (All. moderato, $\frac{6}{4}$, As dur) verbindet das Graziöse mit dem Pikanten dergestalt herrlich, dass es, wird es nur eben gut vorgetragen, werden die schwierigen Stellen, die es allerdings hat, mit gelahrender Fertigkeit nicht allein besiegt (das ist nicht genug), sondern vielmehr mit wirklich spielender Vertraulichkeit sinnig behandelt, schlechthin Freude bringen muss.

Wir rechnen das Concert zu seinen schönsten und empfehlen es allen echten, tüchtigen Spielern als ein Werk, das immer mehr gewinnt und gewinnen macht, je genauer man es mit ihm nimmt.

Dasselbe Werk ist mit Weglassung des ersten Satzes unter folgendem Titel in derselben verdienstlich thätigen Verlagshandlung erschienen:

Romanze und Rondo spagniola für Pianof., Violine und Violoncello von J. N. Hummel. 113tes Werk. *Arrangirt von Carl Czerny.* Pr. 1 Fl. 45 Kr. oder 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist sehr erfahren und sehr schön arrangirt und für häusliche Musik so ausserordentlich reizend, dass es auch den gemischtesten Zirkeln die lebhafteste Freude machen muss, versteht sich unter der Bedingung eines guten Vortrags. Wir bezeugen das aus Erfahrung. Es gehört zu dem Schönsten, was wir haben.

Grosse Variationen in B dur über ein Thema aus dem Berliner Lokal-Singspiele: „Das Fest der

Handwerker" *für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters comp.* — 115tes Werk. Wien, bey T. Haslinger. Pr. 4½ Fl. C. M.; mit Begleitung des Quartetts 5 Fl.; für zwey Pianof. 2 Fl. 45 Kr.; vierhändig 3 Fl.; für Pfte allein 1 Fl. 45 Kr. etc.

Nach einer kurzen, anständigen Einleitung mit gehöriger Schluss-Cadenz folgen 5 kurze effectuirende Variationen, die nichts Ermüdendes haben, schön gemacht in allerley Figuren, oft trefflich gesungen, besonders das Larghetto non troppo, Variation 6; im Finale (Vivace) mit wirksam steigendem, humoristisch reizendem Ende, was in solchen Gaben ein vorzügliches Erforderniss ist. Herr H. weiss in den allermeisten seiner Werke immer das rechte Maass zu treffen. Zu schwer sind sie auch nicht: allein das Herausbringen ist weder das Einzige noch das Beste: Tongespräche müssen gehalten werden. Vorzüglich lasse man die Bässe kräftig reden.

Uebrigens sind diese Variationen in derselben Handlung auch noch mit Begleitung der Violine, des Violoncells und der Flöte herausgekommen.

Sinfonie de Joseph Haydn pour le Pianoforte seul ou avec accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle (ad. lib.) arrangée par J. N. Hummel. No. 1. (Propriété des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel; London, chez S. Chapell; Paris, chez A. Farrene. Pr. pour Pfte 1 Thlr.; avec Quatuor 2 Thlr.

Es ist uns mit dem Beginnen dieser äusserst schön ausgestatteten Ausgabe ein längst gehegter Wunsch in Erfüllung gegangen. Schon oft haben wir es, mehr still als öffentlich, beklagt, dass unsers gemüthlich genialen Haydn's meisterliche, in seiner so einfachen und doch so geistvollen, echt humoristischen Weise unübertreffliche Symphonieen nicht mehr so oft, wie vor etwa zehn Jahren und darüber von unseren Orchestern zum unerkannten Nachtheil der Hörer und zum fühlbaren der Musiker aufgeführt werden. Es ist freylich wahr, sie donnern nicht, wie die meisten der neueren, sind auch von ganz anderm Wesen, als die meisten der in selbstständiger Manier geschaffenen, und in dieser durchaus unübertrefflichen Beethoven's: aber Musik, wahre, seelenvolle Musik sind und bleiben die besten der vielen Haydn'schen in ihrer Weise für immer, wie sich der Zeitgeschmack auch wende. Es liegt ein Schatz von natürlich gesundem Geist und Sinn, von anspruchslos edlem Scherz und von blühender Anmuth darin.

Wenn sie nun ein Meister wie unser H. für sein meisterlich behandeltes Instrument zurichtet, mit aller Sachkenntniss dazu geschickt, sollte eine solche Bemühung eines so rühmlich anerkannten Mannes nicht den wesentlichsten Vortheil bringen? Wir sind davon so lebhaft überzeugt, dass wir dem begonnenen Werke den erwünschtesten Fortgang ersehnen. Möge der geehrte Bearbeiter mit dem treuesten Fleisse fortfahren, uns bald mehre dergleichen zu schenken: der Nutzen für echte Kunst kann nicht aussen bleiben. Mögen zu ihrem eigenen Gewinne alle Musikfreunde sich der Fortsetzung eines so trefflichen Gedankens geneigt erweisen und mögen auch die Lehrer der Musik ganz besonders ihre Aufmerksamkeit darauf richten zum reichsten Vortheile für ihre schon vorwärts geschrittenen Schüler, denen sie damit in jeder Hinsicht die besten Dienste leisten werden.

Rondeau fantastique pour le Pianof. seul composé — par Fréd. Kalkbrenner. Oeuv. 106. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Fr. Kistner. Paris, chez Pleyel et Comp. Pr. 10 Gr.

Bey Erwähnung wahrhaft schöner Pianoforte-Compositionen können wir nicht umhin, zugleich des in sehr schöner Ausgabe erschienenen Rondo's zu gedenken. Es ist klein, es zählt 9 Seiten: aber es ist schön. Es hat etwas äusserst Nettes und stark Pikantes. Es sieht sich an, als spiele es sich leicht: es ist auch nicht eigentlich schwer: allein das Staccato! die Schattirungen! sie erfordern doch ihre Spieler! Dann erhält es aber auch Werth und wird für gesellige Zirkel sich ganz besonders angenehm machen.

Nachricht.

Wien. Musikalische Chronik des 2ten Quartals. (Beschluss.)

Hr. Slawjk, Mitglied der k. k. Hofkapelle, trat nach einer zweyjährigen Zurückgezogenheit im grossen Universitäts-Saale wieder öffentlich auf,

sinnigen auch eine Ansicht gewährt, unterstüzt, verbreitet und gekrönt wird. Kömmt es einmal dahin, dass — nicht etwa Jedermann Musik studirt: wer wollte eine solche Anmuthung sich erlauben; sondern nur, dass die Zahl derer, die jene edlere, menschliche Erholung in ihr suchen, die grössere wird und die Zahl der Rohen, der Matten und der Stumpfsinnigen übersteigt: so wird sich das alles abklären, und besonders die Deutschen, die ihre ungeheuren Kräfte gerade für diese Kunst, jezt oft so zwecklos verprassen, werden durch Bildung dahin kommen, wohin eine günstige Natur die vormaligen Italiener geführt hatte — und gewiss weiter. Eher aber auch gewiss nicht; denn so sicher die Dichter mehr das Publikum, als das Publikum sie bildet, so sicher bildet das Publikum mehr die Musiker, (wie die Schauspieler) als diese jenes, aus Ursachen, die zum Theil in der Natur der Sache, aber noch mehr in der menschlichen Schwachheit ihren Grund haben.

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik 2ter Theil mit 5 Kupfertafeln. Leipzig, bey Schwickert, *4. 1801.* (8 Thlr.)

D. Redakt. dieser Zeitung freut sich, dem Publikum die lang erwünschte Fortsetzung eines Werks ankündigen zu können, das eine bedeutende Stelle in der deutschen Literatur überhaupt einnimmt, und in der musikalischen besonders — die noch immer zu den dürftigsten gehört, weil gelehrte Musiker, oder Musik gründlich verstehende Gelehrte selten sind, — wohl das wichtigste ist, dessen wir uns seit vielen Jahren zu erfreuen haben. Wer das, noch nicht erloschene Vorurtheil bedenkt: als verlohnte es sich nicht der Mühe, eine Kunst wissenschaftlich zu bearbeiten, deren Zweck doch nur vorübergehende Ergötzung sey — ein Vorurtheil, welches durch die übel verstandene Klassifikation der schönen Künste in einigen neuern Philosophien noch mehr Nahrung zu erhalten scheint, — der wird sich nicht wundern, wenn vielleicht mancher Tonangeber im Publikum das Unternehmen des Herrn Forkel mit Gleichgültigkeit oder gar mit Bedauern der verschwendeten Mühe ansahe. Wer nun vollends, bey der Ansicht dieses viel umfassenden Werks, an den allgemeinen Hang zu luftigen Lesereyen sich erinnert, der wird den Muth ehren, mit dem Herr F. sich entschloss, bey seiner Arbeit dem altdeutschen Charakter treu zu bleiben, d. h. alles ganz ausführlich zu berichten, wie er es fand, und auch in der Darstellung der ärmsten Kunstperiode lieber zu viel, als zu wenig zu thun. In der That können sowohl der Geschichtsforscher, als der Literator, der philosophische Beobachter des Ganges der Menschheit, der theoretische Musiker und auch der praktische, dem seine Kunst nicht blos Handwerk oder mechanische Künsteley ist, Hrn. Forkel nicht genug dafür danken, dass er ihnen so interessante Materialien zur möglichsten Aufhellung eines Zeitraums zusammentrug, welcher sogar in politischer, wie viel mehr noch in artistischer Hinsicht zu den dunkelsten in der neuern Geschichte gehört. Mag immerhin die Tonkunst im verflossenen 18ten Jahrhundert solche Riesenschritte gemacht haben, dass dieses einzige Jahrhundert, was Musik betrifft, alle übrigen zusammen genommen, weit aufwiegt; es bleibt doch eben so angenehm als lehrreich, sich an den frühern Zustand der Tonkunst, an jene Zeit zu erinnern, wo sie, ihrer freundlichsten Pflegerinnen (des griechischen Volks) beraubt, erst wieder am Gängelbande des Mönchthums und der Scholastik gehen oder vielmehr kriechen lernen musste. Angenehm ist dies; weil es das Gefühl unsers errungenen Werths erhöht, weil man hier abermals Gelegenheit findet, den Leuten ihre Thorheit zu zeigen, die nur das Vergangene loben und gegen die Mitwelt ungerecht, oder vielmehr zu ungeschickt sind, das Gegenwärtige zu übersehen und recht zu würdigen, kurz, weil einem beym Lesen dieses zweyten Theils

nachdem er dieses Interregnum zu dem beharrlichsten Studium der Paganini'schen Spielweise benutzt hatte, und in der That selbst die kühnsten Erwartungen, die man von seinem bereits erprobten ausserordentlichen Talente zu hegen berechtigt war, bey Weitem noch überflügelte. Er spielte ein neues, aus drey Sätzen bestehendes Concert, Variationen über ein Thema des Pirata, und am Schlusse — regis ad exemplum — ganz ohne Begleitung, ein Impromptu. Alles, wodurch der Hexenmeister Nicolo als gereifter Mann bezaubert — Kraft und Ausdauer, drey- und vierstimmige Arpeggio's — Terzen, Sexten und Decimenläufe in Blitzesschnelle, und bis zur schwindelnden Höhe — einfache und doppeltönige Flageolet-Passagen — Cantilenen, mit vibrirendem und pizzikirtem Arcompagnement — Stellen auf der einzigen G-Saite, die an's Unerreichbare grenzen, und bis in die fernsten Regionen sich versteigen — dabey Seele, Gefühl, Ausdruck, Reinheit und feste Intonation — Alles diess hat jetzt schon der 24jährige Jüngling sich eigen gemacht, und — wie Männer vom Fache behaupten — grösser beynahe noch als sein Vorbild, in Besiegung mancherley Arten herkulischer Schwierigkeiten steht er da, selbstständig, kein kleinlicher Nachäffer, sondern ein zweytes Original. Paganini, während seines hiesigen Aufenthaltes, hat ihn kennen, schätzen und lieben gelernt; er hatte zu allen Stunden freyen Zutritt bey dem Idol seines Strebens, erhielt viele wichtige, belehrende Winke und Fingerzeige, Aufschlüsse über mehre sogenannte Geheimnisse, und freundliche Ermunterung, das kühne Ziel mit nie erlahmenden Schwingen zu verfolgen. Und, wahrlich! die Frucht ist auf einen gesegneten Boden gefallen, und Deutschland mag entscheiden, wenn Slawjk dereinst die Fussstapfen der Reiseroute seines Meisters betritt, ob wir der Zahl der Lügenpropheten angehören. Die einzige Kluft, welche beyde zur Zeit annoch trennt, ist: dass der Schüler vom Jugendfeuer zu gigantischen Wagnissen, für deren jedesmaliges Gelingen kein Staubgeborner verbürgend einstehen kann, oft sich dahinreissen lässt, während jener, zugleich auch Sänger wehmuthsvoller Klagen und tiefrührender Schmerzen, einem kunstreich organisirten Spielwerke gleicht, das ruhig und sonder Anstrengung das Ungeheuerste vollbringt. Aber auch diese Scheidewand wird fallen, und vielleicht in kaum geahneter kurzer Frist das reine Gold geläutert und schlackenlos auf der Kapelle erscheinen. — Der Jubelbeyfall, welcher den Künstler bekröute, ermuthigte ihn, ein paar Wochen darauf dieses Concert zu wiederholen, und der ebenfalls gefüllte, grandiose Redoutensaal wiederhallte neuerdings vom Ausbruche der Bewunderung, eben sowohl gezollt dem furchtlosen Beherrscher des Instrumentes, als dem genialen, phantasiereichen, eigenthümlich originellen Componisten. —

In demselben Lokale erfreute sich das Virtuosen-Paar Mayseder und Merk nicht minder einer höchst ergiebigen Ernte. Jeder leistete einzeln, und Beyde vereint, was solche Künstler ersten Ranges zu geben vermögen; in concertirenden Quartett-Variationen, in einem Violin-Concertino, Violoncell-Divertimento und brillanten Duett-Variationen. Der anziehendste Magnet blieb jedoch das in der Art und Weise einer jüngst statt gefundenen Pariser Production, mit verstärkter Besetzung, nämlich durch 16 erste und 12 zweyte Violinen, 10 Bratschen und 12 Violoncells ausgeführte Quatuor von Beethoven, wobey alle Matadore der Kaiserstadt mitwirkten. Die Idee ist zwar neu, aber wahrlich nicht nachahmenswerth, am wenigsten da, wo die gute Sache schon für sich spricht, und es keines drastischen Zugmittels bedarf. Wer den eigenen Kräften trauen darf, überlasse billig das Klimpern den Handwerksgesellen. Ueber den präcisen Vortrag, über die Accuratesse in allen haarscharfen Nuancirungen, besonders bey den Gradationen der Crescendo's gebührt den 50, von einem und demselben Geiste beseelten Spielern ungetheiltes Lob. — Eine von Hrn. Titze gesungene Romanze aus Meyerbeer's: „Robert le diable" ging spurlos vorüber.

Ebendaselbst wurde eine sehr ergiebige Akademie zum Besten des Blinden-Instituts gehalten, deren vorzüglichste Bestandtheile die Schlacht von Vittoria und Méhül's Jagd-Ouverture mit einer Besetzung von 24 Waldhörnern ausmachten. Ausserdem producirten sich in verschiedenen Opernsängen die Frau Gräfin von Almasy, Freyherr von Ransonnet, Dem. Ehnes, die Herren Titze und Lugano, Mad. Huber, ein completer Tenor generis feminini, 16 Stück Pianisten, welche Carl Czerny's bekannte Arrangements für acht und vier Pianofortes abhämmerten, und zuletzt pour la bonne bouche, bliesen 40 Trompeter zum Abendsegen einen schmetternden Triumphmarsch. Wir leben nun einmal in den Zeiten der Knalleffecte; die Leidenschaften wollen aufgestürmt werden; ohne dass die Ohren gellen, keine Schönheit und kein Geld. —

Auch zu Nutz und Frommen der etwa seit einem Jahre begründeten Kinderwart-Anstalten fanden mehre musikalische Benefizien statt; unter Andern mussten sich im fürstlich Lichtenstein'schen Garten-Palais Haydn's „Jahreszeiten" gaps unbarmherzig hudeln lassen.

Hr. Kapellmstr. Kreutzer führte im Kärnthnerthortheater die Ouverture, ein grosses Duett, sammt Finale aus seiner neuen Oper: „Die Jungfrau" auf, welche Compositionen, nebst zwey Liedern, mit Pianoforte- und Violoncellbegleitung, geadelt durch Wild's meisterhaften Vortrag und Merk's Zauberbogen, angenehme Eindrücke hervorbrachten. —

Das gewöhnliche Prüfungs-Concert der Zöglinge des Schottenfelder Kirchen-Vereins enthielt den ersten Theil der Schöpfung, ein Quartett von Alois Weiss, dem Sohne, zwey Solostücke für Pianoforte und Violine und eine doppelchörige Hymne von Seyfried. —

Im letzten Spirituel-Concerte entzückte Mozart's grosse C-Symphonie, die Introduction aus König Stephan, von Beethoven, das köstliche erste Finale aus dem Bernhardsberge, wiewohl Beyde ausschliesslich auf die scenische Wirkung berechnet sind, und die Schlacht bey Vittoria, eine Wahl, welche, bezüglich des beschränkten Raumes, zu den Missgriffen gezählt werden muss. —

Von Extra-Concerten mögen namhaft gemacht werden: 1) Jenes, zur Unterstützung eines Familienvaters von acht unversorgten Kindern, wobey unter mehren edelmüthigen Kunstfreunden auch der aus Paris zurückgekehrte Meister Hieronymus Payer mitwirkte. 2) Desgleichen zum Vortheile einer verarmten Tonkünstlerwittwe. 3) Der Posaunist und Guitarrespieler Seegner. 4) Die beyden Flötisten Khayll und Zierer. 5) Hr. Lewy der ältere, dem die nicht immer so unparteyische Glücksgöttin huldreich zulächelte. 6) Hr. Engelbert Fürst, welcher seinen Geburtsort Freischling, in Unteröstereich, mit einer neuen Orgel beschenkte, und das seinen Erbauer Deutschmann nach Verdienst ehrende Werk, vor dessen Abgang an seine Bestimmung, in einem gewählten Privatzirkel hören liess. Der hiesige Domorganist Bibel war ganz der Mann dazu, die intensiven Vorzüge des Riesen-Instruments in ihrer mannigfaltigsten Ausdehnung geltend zu machen, und damit zugleich auch seine eminente Meisterschaft im Fugenstyle zu bethätigen. —

Bey den jährlichen Exequien für weil. Seine Königl. Hoheit Prinzen Eugen von Savoyen in der Alservorstadts-Pfarrkirche wurde diessmal ein grosses Requiem von Ritter von Seyfried zur ersten Aufführung gebracht. Die Wirkung war grossartig. Kenner ziehen dieses, in wahrhaft religiöser Begeisterung empfangene Werk allen bisher bekannt gewordenen Kirchenarbeiten dieses Tonsetzers bey Weitem vor; selbst der würdige Abt Stadler, ein strenger, nicht leicht zu befriedigender Kunstrichter, soll sich ungemein beyfällig darüber ausgesprochen und vorzugsweise der Auffassung des Ganzen, so wie dem treuen Ausdrucke der Textworte seine volle, ehrende Zufriedenheit geschenkt haben. —

Die Haslinger'sche Hofmusikhandlung kennt keinen Stillstand in ihrer Thätigkeit. Kaum haben Beethoven's lang ersehnte Studien, mit ihrem gewiss allgemeines Interesse gewinnenden Anhange, mit den wichtigen, documentirten Beylagen, die Presse verlassen, so tritt schon wieder ein neues, kostspieliges Unternehmen in's Leben: Spohr's grosse Violin-Schule, wovon der Prospectus bereits vorliegt und die Subscription eröffnet ist, wird in Arbeit genommen, und diese eifrigst gefördert; ein in jeder Beziehung höchst werthvolles Geschenk für Künstler und Kunstfreunde, über dessen geschmackvolle, typographisch elegante und korrekte Ausstattung von Seiten des Verlegers hinlänglich verbürgende Proben auch nicht den geringsten Zweifel aufkeimen lassen.

Kurze Anzeigen.

Religiöse Gesänge für Männerstimmen. Für zwey Tenor- und zwey Bassstimmen mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Siebentes Heft, Op. 56; achtes Heft, Op. 57. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Jedes Heft Pr. 1 Thlr.

Die früheren Hefte sind in diesen Blättern sämmtlich besprochen worden, mit Ausnahme des vierten, der uns nicht zu Gesicht gekommen ist. Das 7te Heft enthält drey Nummern. 1) „Wer unter dem Schirm des Höchsten wandelt", Andante, $\frac{3}{4}$, A dur; in ruhiger Zuversicht einfach und fest fortgehend, in der Mitte fugirt, aber unschwer durchzuführen. 2) „Herr, Herr, höre mein Gebet", Andante grave, $\frac{4}{4}$, E moll; in Einem Ausdrucke gehalten bis zur Fermate auf dem verminderten Quintsexten-Accorde, worauf der Gesang

poco più moto, $\frac{3}{4}$, A dur, etwas beruhigter, doch immer noch kummervoll, ja selbst äusserlich bewegter fortschreitet. (Im ersten Basse sind zwey störende Druckfehler und im ersten Tenore ist einer vor der Ausführung zu verbessern.) 3) „Der Herr ist König", All. moderato, $\frac{4}{4}$, B dur; motettenmässig, lang und viel wiederholt, gut imitatorisch gehalten. „Wolken und Dunkel ist vor ihm her" bildet ein kurzes poco più lento, was nach einer Fermate in $\frac{2}{4}$ più moto übergeht und ziemlich ausgesponnen wird. Nach den Worten: „Das Erdreich zieht es und erbebt" singt ein kurzes Moderato, $\frac{4}{4}$, die Ehre des Herrn, viel modulirt in Schnelle. Ein Andantino Solo, $\frac{3}{4}$, Es dur: „Zion hört es und erfreut sich" erhebt sich still fröhlich. Der Tuttisatz, Moderato All. $\frac{4}{4}$, B dur, „Ihr Gerechten, freu. euch des Herrn" gut in den Stimmen verschlungen durch imitatorische Figuren, die geschickt in einander greifen. So viel Abwechselung und Feuer als die allbekannte Motette auf diesen Text scheint uns diese Composition nicht zu haben, es müsste uns denn die Freude am Vergangenen täuschen, was nicht selten ist. Auch ist im ersten Tenore ein Druckfehler zu bessern.

Das achte Heft leitet mit dem Chorale ein: „Nun lob den Herrn, o Seele!" 2) „Macht auf das Thor der Herrlichkeit", Andante con moto, $\frac{3}{4}$, D dur; theilweise nach einer alten Melodie; choralmässig. 3) „Herr, wie lange willst du mein vergessen", Andante, $\frac{3}{4}$, A moll. Die Klage wird in einem zweyten Thema Bitte und Hoffnung auf sein unermessliches Erbarmen, woran sich ein neuer Satz, poco più moto, $\frac{3}{4}$, A dur, reiht: „Ich will dem Herrn singen" getröstet in Ruhe. 4) „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen", All. $\frac{4}{4}$, B dur. Im gewohnten Style der Imitationen und häufigen Textwiederholungen; im mehrfachen Tempowechsel das ausgeführteste dieses Heftes, zum Schlusse mit einer wohlgearbeiteten Fuge.

Im Ganzen derselbe Styl, wie in den vorigen Heften; auch die Verschmelzung des drey- und vierstimmigen Satzes in einer und derselben rhythmischen Figur findet sich häufig wieder als etwas Angenommenes. Der Partitur-Ausgabe haben wir nichts als einige Druckfehler wegzuwünschen, die jedoch sämmtlich leicht zu erkennen und vor dem Ausschreiben der Gesangstimmen zu ändern sind.

Sechs Thüringer Lieder von V. H. Welker mit Volksmelodieen versehen von W. F. Riem. Bremen, bey F. A. Dreyer.

Diese anerkannt trefflichen Lieder sind trefflich in Musik gesetzt, nur einstimmig und ohne Begleitung. Es hat mit diesen Melodieen eine ganz eigene Bewandtniss. Nachdem G. W. Fink's Werk: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen, bey Bädeker 1851) erschienen war, fühlte sich der Componist angeregt, mehre Melodieen nach altchinesischer Tonleiter neu in's Leben zu rufen, und man wird gestehen müssen, auf sehr wirksame Weise. So klingt denn das Alte in das Neue hinein zur Freude und zum Nutzen der Jugend. Sie sind sehr leicht zu treffen: keine Quarte und Septime (die erste zuweilen im leichten Durch- und Uebergange) erschweren den Anfängern den reinen Gesang, weshalb sie vorzüglich zu Singübungen in Schulen zu empfehlen sind. Sie haben aber auch etwas Originelles, den meist herrlichen Gedichten Angemessenes, wodurch sie überhaupt dem volksthümlichen Gesange zu willkommener Bereicherung dienen.

Motette: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte" für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von C. F. Rungenhagen. Op. 52. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. $\frac{3}{4}$ Thlr.

Es ist hier zu verschiedenen Malen ausführlich über die Art der Motetten-Compositionen dieses geachteten Tonsetzers gesprochen worden, was wir, ohne den geehrten Lesern ein kurzes Gedächtniss anzusinnen, nicht wiederholen dürfen. Es ist diess bereits die fünfte, uns im Druck vorkommende Motette. Die vorliegende besteht aus vier Sätzen: einem sehr ansprechenden Andante, $\frac{3}{4}$, B dur, Chor und vierstimmiges Solo wechselnd; so auch im zweyten Satze, Moderato, $\frac{2}{4}$, B dur, wo, dem Inhalte angemessen, Solo und Tutti noch mehr wechseln. Andante moderato, $\frac{4}{4}$, worin wir drey Druckfehler zu bemerken haben und viel Modulation, die nicht nothwendig aus dem Gedanken hervorgeht, woher es wohl auch kommen mag, dass ihm ein lebendiges Ineinandergreifen, ein so frisches Bewegen, das die beyden ersten Sätze auszeichnet, zu mangeln scheint. Der vierte Satz hebt mit einem Recitando an unter die vier Solostimmen vertheilt,

die sich dann zu den Worten: „Sein Will' ist mir in's Herz geschrieben" vereinigen, was der Chor kurz bestärkt. Darauf ändert das Tempo in Andante, $\frac{3}{4}$, das ganz einfach gehalten erst für Solostimmen in mancherley leichter Mischung erklingt und mit einem eben so angenehmen declamatorisch durchgesungenen kurzen Chore schliesst. — Man sieht also, dass der Verf. in dieser Motette die Nachahmung der früheren Gesangweisen dieser Gattung verlassen und im neuern Style und einfach freundlicher Weise gesungen hat.

Variations instructives pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon, pour servir d'étude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon par C. Götze, Elève du Conservatoire à Paris. (Seconde position. La Partie du premier Violon se joue dans la seconde Position.) Oeuv. 20. Cah. II. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 20 Gr.

Aus dem Titel ergibt sich, wozu das Werkchen dient. Beyde Violinen sind partiturmässig unter einander in einer Klammer auf zwey Notensystemen gedruckt, was wir zweckmässig finden. Die erste Nummer, über ein Thema aus der Stummen von Portici mit Einleitung, hat vier nicht schwierige Variationen; No. 2 über ein Thema aus Joseph von Méhul hat acht verschiedenartige Variationen, ihrem Zwecke sehr wohl entsprechend.

Neue fortschreitende Solfeggien, oder Einleitung zur grossen vollständigen Sammlung der Gesangs-Uebungen von G. Crescentini. — Nuovi Solfeggi progressivi o sia Introduzione alla gran Racolta completa degli Esercizi pel Canto composti da G. Crescentini. Liv. I und II. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Die Singübungen des besonders von Wien aus in dem Jahre 1797 überaus belobten Sängers sind in Paris mit italienischem und französischem Texte gedruckt worden und italienisch und teutsch in Leipzig bey Kühnel (jetzt Pfters). Dann werden hier Einleitungen geliefert in kurzen, melodiösen Sätzen mit allmählig zunehmender Schwierigkeit, über welche sich jedoch der Singschüler nicht zu beklagen Ursache haben wird. Die erste Lieferung enthält 15 Lectionen, die in zwey Liniensystemen mit Discant- und Violinschlüssel gegeben und auf dem dritten mit einem bezifferten Basse versehen worden sind; sämmtlich ohne Worte. Jedes Heft zählt 25 Langfolio-Seiten und das zweyte 11 Lectionen. Sie werden sehr gute Dienste thun und sind daher Gesanglehrern und Schülern bestens zu empfehlen.

VIII Studien für die Orgel mit obligatem Pedal und genau angezeigter Pedal-Applicatur componirt von Adolph Hesse. 1tes Heft, 5ostes Werk, No. 16 der Orgelsachen. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey F. E. C. Leuckart. Preis 12 gGr. oder 45 Kr. C. M.

Kleine, leichte und zweckmässige Uebungssätze, von denen die meisten auch zugleich sehr schicklich zu Vorspielen verwendet werden können. Die Registrirung ist überall angezeigt, die Pedal-Applicatur nach des Verf. schon bekannten, auch in diesen Blättern berührten Grundsätzen und folglich dieses Heft gleich dem ersten angehenden Orgelspielern zu empfehlen.

Ouverture de l'Opéra: „Anna Bolena" pour le Pianoforte par Donizetti. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 12 Gr.

Der neue italieniche Opern-Componist hat seine Freunde und in dieser Oper besonders. Wir lassen Jedem gern seine Weise und sein Vergnügen. Wir müssten aber mit Unwahrheit handeln, wenn wir etwas Anderes sagen wollten, als: die Ouverture gefällt uns gar nicht.

Der Dorfpfarrer. Gedicht von Franz Freyherrn von Gaudy, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. und eines Chorals ad libitum componirt — von Jul. Schladebach. Op. 1. Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Ein rührender, choralmässiger Gesang zu ernst rührenden Worten, zu dessen zweytem Theil bey fortgehendem Solosange *pp.* der Choral: „Jesus, meine Zuversicht" mit kurzen Zwischenspielen erklingt. Sehr wirksam wird es seyn, wenn der Choral vierstimmig in einiger Entfernung vom Sologesange und dem begleitenden Instrumente *p.* angestimmt wird.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. N°. 36. 1832.

Recension.

1. *Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung. Ein neues Choral-Werk von Hans Georg Nägeli.* Erste Abtheilung. Partitur. 1828; zweyte Abtheilung 1829. Zürich, bey Hans Georg Nägeli. (4).
2. *Christliches Gesangbuch für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung.* Privilegirt von sämmtlichen hohen Cantons-Regierungen der deutschen Schweiz. Erste und zweyte Abtheilung. Zürich, bey Hans Georg Nägeli. 1828. (8). S. 222.

Aus der Vorrede des geehrten Verfassers heben wir zuvörderst aus: „Die Schweiz wird ein singend Land.“ Es ist vielfach im Werden, ja auf dem Wege zum Besserwerden begriffen. Man erkennt den Werth des Gesanges, allermeist des Volksgesanges. Man ist eins, dass es mit dem Choralgesange nicht beym Alten bleiben kann. Nur ein Gesang ist echt und schön, der zum Texte passt. Die Goudimel'schen, ursprünglich auf französische Texte componirt, passen nicht auf Lobwassers Textunterlegungen. Die Lutherischen sollen auch diesen Kapital-Fehler haben. Allein der Verf. meint nicht die alten Melodieen an sich, sondern dass sie stehende Melodieen geworden sind, nach denen eine Menge, auch völlig unpassende Texte gesungen werden. Darin hat er Recht und es ist schon vielfach dagegen geeifert worden. Wenn er aber behauptet, es müsse nach den unverleizbaren Gesetzen der Kunst jedes Gedicht seine eigene Composition haben: so ist das zu weit gegangen, wenn von Chorälen die Rede ist. Eine bekannte, charactervolle Choralmelodie kann sogar den Dichter begeistern und ihm zur Grundlage eines wirksam echten Liedes dienen. Auch ist die Kunst in Kirchen nicht die Hauptsache, und wo das Volk zu viele Aufmerksamkeit auf sie zu wenden hat, verliert sie das Fördernde und wird nachtheilig. — Der Verfasser nennt die Tonweisen der herkömmlichen Choräle, und noch mehr die Harmonieen zu schwer als Volkschöre und grösstentheils schon deshalb verwerflich. Sie sind meist für die begleitende Orgel und kleine Sängerchöre berechnet. Die Masse versinkt dabey in's Falschsingen. — Durch Choralgesang allein darf freylich nirgend die Jugend gebildet werden, wenn aus den natürlichen Stimmen etwas werden soll. Darüber sind wir hoffentlich einig. — Es ist also, fährt der Verf. fort, nicht blos ein künstlerisches und pädagogisches, sondern ein christliches, kirchliches Bedürfniss, den Choralstyl umzugestalten und dem Figuralgesange, der neben ihm steht, näher zu bringen. Der Verf. beabsichtigt also bey seinem neuen Original-Werke, dem er die möglichste Vollständigkeit, auch in kirchlicher und liturgischer Hinsicht, zu geben trachtet, und verspricht treue Berücksichtigung des Wortausdrucks, Leichtigkeit der Compositionen, so leicht, wie die leichtesten lutherischen Choräle; Reinheit des Gesanges, eine Styleigenthümlichkeit, dass sie auch als Mensuralgesänge, im Tact, ausgeführt werden können und eine Textwahl, dass jeder Christ, wie auch seine individuellen Religionsbegriffe und Lebensansichten seyn mögen, darin das Seine, den Kern des Evangeliums finden kann, und zwar in einer gemeinverständlichen, edeln und schönen Sprache, mit Weglassung des Veralteten und mit Benutzung des Vorzüglichsten frommer Dichter der neuern und neusten Zeit. — Die Absichten sind also vortrefflich und das Unternehmen wäre höchst beachtenswerth, wenn sie auch nicht überall im vollen Maasse erreicht werden könnten.

Der Verf. wandte sich zuvörderst an die ehrwürdige Geistlichkeit des Cantons Appenzell, die jetzt ein im vollen Sinne musikalisches Ministerium bildet,

welchem der geistliche Volksgesang ein Heiligthum ist und welches schon, Weishaupt an ihrer Spitze, grosse und erfolgreich gewirkt hat. Da das dortige Ministerium aus lauter Landgeistlichen besteht, die, aus dem Volke hervorgegangen und unter ihnen aufgewachsen, es auch am besten kennen müssen: so ist um so mehr zu erwarten, dass die Volksthümlichkeit der Textauswahl (natürlich für die teutsche Schweiz) möglichst zuverlässig ist. Gut ist es, dass noch beygefügt wird: „Sollte ihre Textwahl noch etwas zu wünschen übrig lassen, so sind uns Beyträge von anderen Seiten her willkommen, wie sie uns auch aus den Cantonen Zürich und Bern bereits zugesichert worden sind.“ Ein so wichtiges Unternehmen kann nicht umsichtig, nicht allseitig genug behandelt werden.

Die Rede wendet sich nun an die (Schweizer) Schullehrer. Er rühmt, seine Grundsätze und Lehrsätze, dass der Choral durchaus nicht von vorne herein geeignet sey, den Kunstsinn der Kinder zu wecken und zu bilden, seyen unwiderlegt, ja unwidersprochen geblieben, so sehr auch der Choral noch in den neuesten Zeiten in Teutschland manche Lobpreiser gefunden habe. „Wir dürfen uns rühmen und uns freuen, dass wir, als Volk, das deutsche von dieser Seite um eine namhafte Stufe übersprungen haben. Wir haben einen höhern, einen vierstimmigen Volksgesang, einen kunstgerechten Figuralgesang gewonnen.“ Wir freuen uns des Guten und des Fortschreitens unter allem Volke; lassen auch gern Jedem seine Ansicht und seine Freude: allein wir gehören doch noch zu den Männern, die, so sehr sie immerhin die Kunst lieben, es erbaulicher und volksgemässer finden, wenn der Choralgesang im Unisono der ganzen Gemeinde zu vollkräftiger Orgel erschallt und wünschen sogar, dass Teutschland jene höhere Stufe nicht erreiche. Wir meinen unsere Gründe dafür zu haben, die wir bey Gelegenheit der Ueberlegung Anderer anheimstellen werden. Herumstreiten werden wir uns aber mit Niemand. Jedermann mag seines Glaubens leben; es wird sich zeigen, was dabey herauskommt. — In der Schule sollen nun, nach des Verf. Absicht, die Melodieen als Choral- und Mensuralgesänge, vorzüglich jedoch als letzte, behandelt werden. U. s. f. Dass in der Kirche die verschiedenen Stimmen unter einander sitzen, bemerkt der Verf. als einen Nachtheil, den man sich zum Vortheil wenden kann, indem man eine Anzahl guter Discant-Sänger an Eine Stelle hinstellt (denn die Melodie muss vorherrschen), woza in kleinen Kirchen ein Dutzend Knabenstimmen hinreichen (nämlich, wo keine Orgeln sind, für welche wir immer bleiben werden; sie ist mehr als ein Surrogat des vierstimmigen Gesanges). In Teutschland haben wir fast in der geringsten Landkirche einen wirksamen Sängerchor, meist auf dem Orgelchore der Empore kirche. Die vorliegenden Choräle sind nicht für Orgelbegleitung, also ganz eigentlich für Zwingli'sche Einrichtung und für häusliche Erbauung verfasst. Des Verf. Meinung über Orgelbegleitung ist folgende: „Nur wo der Gesang schlecht ist, kann ihn die Orgel verbessern und verschönern; wo er gut ist, da entstellt sie ihn, indem der blos sinnliche und minder schöne Orgelton den schönen, geistigen Ton der Menschenstimme verwischt.“ Darüber liesse sich viel sagen. Wenn aber nichts Treffenderes darüber gesagt werden kann, als in der Kürze lrede des verdienten Pfarrers Tobler in Stäfa gegen d Anschaffung einer Orgel, mit Anwendung des Bibeltextes: „Ihr sollt seyn lebendige Steine“, wo es heisst: „Ihr sollt seyn eine lebendige Orgel:“; so könnten wir auch eben so gut sagen: Ihr sollt seyn eine lebendige Posaune (was doch nicht wohl möglich ist)! oder: Ihr sollt seyn ein lebendiger Tempel! Und so brauchten sie ja auch keine Kirchen und wäre am Ende eben so gut, man liesse sie zusammenstürzen. — Die Rede scheint uns zu einseitig. Gesetzt auch, eine Sache ist in gewissen Fällen gut: so folgt noch lange nicht, dass eine andere Art der Ausführung derselben Sache schlecht ist. — Was der Verf. gegen den Choralgesang der lutherischen Kirche sagt, ist übertrieben und zufahrend. Wenn ein Mann gegen eine ganze Kirche auftritt, geziemt ihm wenigstens ein anderer Ton, selbst wenn er vollkommen Recht hätte. Er lässt sogar der Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott; Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w. keine Gnade widerfahren.

Das hindert uns aber nicht im Geringsten, des Verf. Unternehmen als ein in seiner Art gelungenes zu bezeichnen und alle Freunde des kirchlichen Gesanges darauf aufmerksam zu machen. Melodie und Harmonie sind so leicht gehalten, als es für vierstimmigen Volksgesang nothwendig ist. In der Stimmen-Ausgabe stehen, wie in den alten Gesangbüchern, besonders der reformirten Kirche, die vier Stimmen neben einander. Die Namen der Dichter sind in der Partitur-Ausgabe angezeigt, in der Stimmen-Ausgabe nicht. Tactstriche stehen nur

am Ende der Zeile (des Verses); *p., cresc., f.* ist angezeigt; über Ober- und Unterdominanten wird nicht modulirt.

Einige Ausstellungen würden wir uns erlauben, wenn wir nicht voraussetzen dürften, der Verfasser mache sie sich mit seinen Freunden ohne uns. Nur Eins: In so leichten Harmonieen, bey so hohem Werthe, der auf vierstimmigen Gesang in den Kirchen gelegt wird, dürfen sich die Stimmen doch nicht vermengen und mit einander Octaven bilden, wodurch der vierstimmige Gesang plötzlich verschwindet, um über ein Kleines wieder zu erscheinen, z. B.: No. 4. Die Kirche:

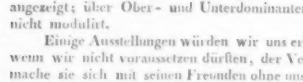

Um unseren geneigten Lesern einen Vorschmack von dem zu geben, was sie hier finden, nehmen wir sogleich das erste dieser Lieder und fügen es unserer empfehlenden Anzeige schliesslich bey.

Der heilige Gesang.

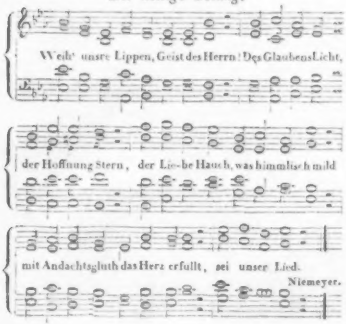

NACHRICHTEN.

Italien. (Beschluss.) *Mexico.* Die in diesen Blättern bereits erwähnte, nach dieser Hauptstadt abgegangene italienische Sängergesellschaft (Carolina Pellegrini, Maddalena Sirletti [in Männer-Rollen]; Luigi Sirletti, Gioachimo Musatti, Tenore; Filippo Galli, Antonio Finaglia, Bassisten) haben ihr Debut mit Rossini's Torvaldo e Dorliska gemacht, welche Oper eben so als die nachher gegebenen Cenerentola, Italiana in Algeri, Ricciardo e Zoraide, ganz besonders aber Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, vielen Beyfall erhielten; zwey Duetten und die Romanze dieser letztern Oper machten furore. Unlängst wurden für das Mexicaner Theater noch engagirt: in Bologna, die Carolina Centroni (Tochter des rühmlich bekannten Hoboisten Baldassare, dessen Sohn auf besagtem Theater die Hoboe spielt) und Lucrezia Fornaciari; in Mailand, die Carolina Amati, der Buffo Ladislav Bassi und der Bassist Luigi Spontini. Die Centroni ist bereits nach ihrer Bestimmung abgereist.

Nekrolog.

Den 18ten May d. J. starb nach einer langen Krankheit in seiner Vaterstadt Correggio Hr. Bonifazio Asioli, ehemaliger Censore des Mailänder Conservatoriums, dessen mir vor 12 Jahren von ihm zugeschickte Autobiographie in diesen Blättern von J. 1820 S. 667 zu lesen ist. Er hatte in seinem Orte eine Musikschule gestiftet und geleitet. Wahrscheinlich hat er viele Compositionen hinterlassen. Ricordi in Mailand druckt bereits eine grosse Compositionsschule von ihm.

Vermischtes.

Die Carradori, welche im Frühjahr in Florenz sang und jetzt für's Theater in Sinigaglia engagirt ist, ist auch keine Mailänderin (s. diese Blätter vom vorigen Jahre S. 521), sondern sehr wahrscheinlich eine Deutsche. Hr. Edgcumbe sagt S. 146 in seiner unten anzuzeigenden Schrift: „Die Carradori ist von einer guten deutschen Familie; ihr Name war Fräulein Munk, und jetzt ist sie Frau Allan (C. is of a good german family; her name was mademoiselle Munk, and now is Mrs. Allan).— Der spanische Tenorist Leandro Valencia, welcher verwichenes Frühjahr in Venedig mit Beyfall sang, wurde von der dasigen Società Apolinea zum Ehrenmitgliede ernannt. — Die Malibran ist nächsten Karneval für die Scala in Mailand, und die Pasta für die Fenice in Venedig engagirt. — Was liest man nicht Alles in Italien! Hr. Colla (s. diese Blätter 1830 S. 797 und folg.) hat seine Rückkehr aus Triest in Mailand in der dasigen Zeitung vom

12ten July angekündigt, und dem Publicum seine Dienste im Pianofortespiel, im schönen Gesang und in der Composition angeboten; dabey nennt er sich sehr bescheiden einen ausgezeichneten Professor des Pianoforte und des schönen Gesanges (distinto professore di pianoforte e di bel canto). Hr. C. ist zwar schon viele Jahre in Mailand; Ref. hat aber nie gehört, dass er ein tüchtiger Klavierspieler sey, man lese nur diese Zeitung a. a. O..... Vorigen Sonntag gab man in unserm Theater Carcano eine musikalische Akademie. Unter Andern stand auf dem Zettel: Arie mit Chor, componirt und gesungen von Luigi Giorza. Nun ist dieser G. eigentlich ein angehender Maler aus Piemont, hat sich seit einem Jahre ungefähr auf Musik verlegt, und singt bereits auf kleinen Theatern und in den Kirchen, ist höchstens ein sehr mittelmässiger Bassist, weiss aber eben so wenig, was ein Intervall, als was der doppelte Contrapunct sey; wahrscheinlich wird er also einem sogenannten Maestro seine Arie mit Chor vorgepfuscht haben. Ist doch von weiland Hrn. Francesco Pezzi, olim Zeitungsschreiber in Mailand, bey Ricordi daselbst ein Duett gedruckt, ohne dass der Verfasser eine Note gekannt hätte. — Vor wenigen Tagen überraschte mich abermals vor meinem Fenster eine Drehorgel mit Mozart's La ci darem la mano. Wird dieses Instrument nach funfzig Jahren auch noch Rossini'sche Stücke ableyern, da schon jetzt die meisten derselben aus ihm verschwunden sind? — Paganini soll sich um die Hälfte dieses Monats mit Hanna Smith, einer 24jährigen Wittwe aus Edinburg mit einem jährlichen Einkommen von 6000 Pf. Sterling verheyrathet haben. —

Literarische Notizen.

Kelly (Michael) Reminiscences of the Kings Theatre and Theatre Royal Drury Lane, including a Period of nearly half a century, with original anecdotes of many distinguished persons, political, literary, and musical. London. Colburn, 1826. Erster Band 354 S. Zweyter B. 404 S. in 8 mit dem Bildnisse des Verfassers.

Bis gegen die Hälfte des zweyten Bandes sucht man im ganzen Buche vergebens eine Jahrszahl, ausser zur Zeit des Verfassers Abreise nach Italien, Anno 1779, wo es unter Andern heisst, er war damals noch nicht 15 Jahr alt, wodurch man beyläufig erfährt, dass er ungefähr 1764 das Licht der Welt erblickte; denn gleich Anfangs, wo es heisst, ich wurde zu Dublin geboren, sagt er nicht wann, wahrscheinlich um damit anzudeuten, dass er seine Reminiscenzen grösstentheils ohne Jahreszahl beschreiben wird, et voilà comme on ecrit l'histoire. Manches Unnütze, mitunter Abenteuerliche und Hrn. Kelly's oft hervortretende Eigenliebe abgerechnet, ist sein Buch gewiss interessant zu nennen. Er selbst gehört zu den seltensten Künstlern. Er ist der einzige Schüler des hochberühmten Aprile's (vorher auch des ebenfalls berühmten Fenaroli), sang auf den vorzüglichsten Bühnen Italiens, Deutschlands und Englands, componirte 62 englische Opern und viele einzelne Stücke, genoss überdiess den Umgang mit den angesehensten Staatspersonen, und mit — Mozart. Soll man aber doch auch Hrn. K. so Alles aufs Wort glauben? — — Im ersten Bande S. 226 findet sich eine Musik-Beylage, enthaltend ein a due des Verfassers über die Worte: „Grazie agl' inganni tuoi," von Metastasio, worüber Mozart sehr schöne Variationen componirt und allenthalben gespielt haben soll (bey aller Gemeinheit der Melodie dieses a due scheint Mozart die Begleitung dazu gemacht zu haben). Dadurch aufgemuntert versuchte er andere Arietten zu schreiben, fragte zuletzt Mozart, bey wem er die Composition studiren sollte, und er antwortete: „Mein lieber Mann! Sie fordern von mir einen Rath, und ich werde aufrichtig mit Ihnen sprechen. Hätten Sie die Composition studirt, als Sie in Neapel waren, würden Sie vielleicht weislich gethan haben; nun haben Sie sich der Bühne gewidmet, dieser müssen Sie Ihre Aufmerksamkeit widmen, und es wäre unweise, sich jetzt mit einem trockenen Studio abzugeben. Die Natur hat Sie zum Melodisten geschaffen, bedenken Sie aber, dass geringe Kenntniss (little knowledge) ein gefährliches Ding sey. Machen Sie Fehler, so tadelt Sie die ganze Welt. Melodie (fuhr er fort) ist die Essenz der Musik. Ich vergleiche einen guten Melodisten mit einem guten Wettrenner, und Contrapunctisten mit Miethpostpferde (hack posthorses), daher denken sie an das alte italienische Sprichwort: chi sa più, meno sa." Als Paisello bey seiner Rückkehr von Petersburg in Wien ankam, hatte der Verf. das Vergnügen, mit ihm bey Mozart zu speisen, und Zeuge von ihrer gegenseitigen Hochachtung zu seyn. Vom Kaiser Joseph aufgefordert, componirte Paisello damals seinen Re Teodoro. Storace veranstaltete für ihn eine Quartett-Unterhaltung, worin Haydn die erste Violin, Dittersdorf die zweyte, Mozart die Viole und Vanhall das Violoncell spielte. Einst

waren drey Opern auf dem Tapet: Salieri's Grotta di Trofonio, Mozart's Figaro und eine von Regini (?). Jeder von ihnen wollte, dass seine Oper am ersten gegeben werde, aber der Kaiser entschied für Mozart. Herr Kelly sang ebenfalls im Figaro, und versichert, er habe ihn seit damals nie so gut gehen gesehen. Der Verf. erzählt übrigens seine Reminiscenzen von einem halben Jahrhundert so genau, als wären sie alle von gestern her. Der Leser findet aber Vieles in diesem in musikalisch-geschichtlicher Hinsicht gewiss nützlichen Buche.

Mount Edgcumbe (Earl of) Musical reminiscences chiefly respecting the italian opera in England, from the year 1773 to the present time. London. Clarke. 1828, 192 S. in 12 (ist die dritte Auflage).

Abermals Reminiscenzen! Der Verfasser, ein reicher Lord und Pair, scheint lebenslang der italienischen Oper in England seine ganze Aufmerksamkeit gewidmet zu haben, erzählt Alles einfach von Millico bis zur Pasta (1773 — 1828), und ist ebenfalls, in seiner Art vielleicht noch mehr als das vorige Buch, musikalischen Geschichtschreibern anzuempfehlen. Zuletzt finden sich noch kurze Betrachtungen über die englische Musik.

Paris. Sie haben Recht, wenn Sie sagen, ich habe lange nichts referirt. Ich habe dagegen auch Recht, denn es ist mir immer gewesen, als hätte ich nichts zu referiren. Vor allen Dingen seyn Sie versichert, dass ein Mann, der nichts zu thun hat, vor allen Geschäften nie fertig werden kann. Heute will ich Ihnen beweisen, was ich vermag, wenn mir das Gewissen schlägt. Ich berichte vom historischen Concerte des Hrn. Félis (8ten April) im Saale des Conservatoire. Dergleichen war hier unerhört und die Menge versammelte sich. Jeder Theil wurde mit einer nicht sehr verständlichen Rede eröffnet, die mehre Vernehmende nur flüchtig zusammengereiht achteten. Applaudirt wurden sie. Die erste ging vom Ursprunge der Oper bis 1650. Darauf liessen sich vier Stücke hören aus dem Ballet comique, welches 1581 im Louvre aufgeführt wurde; ein fünfstimmiges Chor der Satyrn in getragenen Accorden wirkte nicht übel: dagegen lachte man über die Musik der 5 Saiten-Instrumente; komisch effectuirte ein Sologesang des Mercur (Hr. Dupont), ein Psalmodie-artiges Recitativ, und ein Tanz für 5 Saiteninstrumente war kurz und unbedeutend. Die Musik von Beaulieu und Salmon, die Tänze vom Ballettmeister Balthazarini. Auf diese folgten drey Sätze aus der ersten Oper von Peri und Caccini „Euridice": ein fünfstimmiger Hirtenchor ohne Instrumente; Daphne's (Dem. Mori) gut gesungene Klage über Euridice's Tod (Recitativ) und Orpheus Klage, von der Orgel sanft begleitet, von Herrn Rubini überaus rührend vorgetragen — Alles in Burney zu finden. Das Duett aus Monteverde's Orfeo hat Hawkins mitgetheilt. Die Herren Rubini und Dupont nahmen es etwas zu schnell. Die Fortschritte sind schon nicht zu verkennen. Aus Xerxes von Cavalli duettirten Dem. Mori und Hr. Levasseur.

Die zweyte Abtheilung liess uns in einem Monolog der Oper Armide von Lully, der von Dem. Darus schön gesungen wurde, erkennen, wie erfindungslos und leer der damals so ausgerühmte Lully gegen den melodieenreichen Kaiser ist, dessen Arie aus Basilius lauten Beyfall erhielt. Sogar die Instrumentation zeichnet sich schon aus. Aless. Scarlatti's Arie aus Laodicea e Berenice wurde von Hrn. Rubini herrlich gesungen und das Violin-Solo derselben von Baillot herrlich gespielt. Ein Duett aus Händel's Darius war übel gewählt. Ein Chor aus Rameau's Dardanus war wirksam, obgleich der Mangel an Bässen etwas zu wünschen übrig liess.

In der dritten Abtheilung musste ein Duett aus Gretry's Fausse magie wiederholt werden. Die Herren Nourrit und Levasseur trugen es mit viel Laune vor und echt französisch. Von Gluck kam nur ein Duettchen aus Armida vor und von Piccini war gar nicht die Rede. Rubini sang Mozart's „Il mio tesoro" höchst reizend. Darauf ein Quartett aus Méhuls Pirato und aus dem Freyschützen: „Wie nahte mir der Schlummer", was Mad. Schröder-Devrient oft schöner gesungen hatte. Das Terzett aus Wilh. Tell von Rossini machte den Schluss.

Ueber einige auf dem Programme angegebene Jahrzahlen wollen wir unsere Zweifel ruhen lassen. Ob man mit der Wahl zufrieden seyn kann, mag Jeder für sich bestimmen: wir sind es nicht. Sie scheint mehr vom Zufall als nach sicherer Regel gemacht, ohne Plan und Consequenz. Es ist ungerecht, von Einem sein Bestes, vom Andern Gering fügiges aufzugreifen. Wer kann die Arie des Einen mit dem Chore des Andern vergleichen wollen? Und wer vermag endlich den Fortgang der Oper vom Anfange bis auf unsere Zeit an einem Abende vorzuführen? Selbst wenn es viel genauer genommen worden wäre, es dürfte doch nicht viel

herauskommen. — Es sollte uns jedoch Wunder nehmen, wenn nicht den Teutschen zu Gemüthe geführt würde: Solche historische Concerte müsst ihr nachahmen. Und dergl. *) Dass sie in Teutschland längst dagewesen sind, das werden die Herren wohl nicht wissen. In Stuttgart, München, Wien, Leipzig u. s. w. ist Aehnliches, wie in diesen Blättern geschrieben steht, geleistet worden: nur nicht so, dass das ganze Opernwesen an einem Abende hätte dargelegt werden sollen. Sind denn Herrn Kiesewetter's jahrelange, aufopfernde Bemühungen, den Gang musikalischer Bildung in ganzen Reihen musikalischer Aufführungen gründlich vorzuführen, nicht alles Dankes und aller Nachahmung werth? u. s. w. Hat auch die Eitelkeit eine gute Seite: doch lasse sich Niemand irren; die beste ist es nie. Wir sind mit dieser Mahnung nicht gegen den Urheber dieses Concerts, sondern gegen die teutschen Ultra-Anhänger an alles Ausländische; und nicht selten erkennt man jetzt im Auslande teutsche Bemühungen mehr an, als in Teutschland selbst. So bessert euch unter einander und redet lieblich und wahr in euren Behausungen.

Karlsruhe, den 8ten August. Da Ihre allgemeine musikalische Zeitung sich eine lange Reihe von Jahren hindurch, sowohl in Hinsicht der Sachkenntniss als Unparteylichkeit auszeichnet, so ersuche ich Sie, gegenwärtigen Aufsatz darin aufzunehmen, der das Talent eines jungen Tonsetzers betrifft, welcher in der musikalischen Welt durch seine Arbeiten bekannter zu werden verdient. Carl August Weber ist sein Name, Professor der Tonkunst am Lyceum zu Rastatt bey Baden. Wir hörten hier im dritten Museums-Concerte eine Ouverture von seiner Composition, die sehr gut instrumentirt ist, besonders nach dem jetzigen Geschmacke, doch ohne zu betäuben; das Thema ist recht gut durchgeführt, die Ausweichungen nicht grell und gesucht, dabey recht gefällig geschrieben; sie erhielt allgemeinen Beyfall, der ihr schon früher in Mannheim zu Theil wurde. Auch schrieb er vier Chöre für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Harmoniebegleitung auf das Frohnleichnamsfest, die wegen ihres gefälligen und leichten Gesanges in jedem katholischen Orte gewiss gute Aufnahme finden werden. Es ist Schade, dass dieser junge Mann nicht an einem Orte angestellt ist, wo er seine Phantasie durch Anhörung mehrer Kunstwerke bereichern könnte.

Hr. Weber hat schon früher mehre Lieder, Klavierstücke und Violin-Quartetten componirt, die er aus Bescheidenheit zum Theil noch nicht dem Drucke übergab, welche aber ebenfalls sein schönes Talent als Tonsetzer beurkunden.

Hiermit verbindet derselbe auch noch den Vorzug eines ganz ausgezeichneten Klavier- und sehr guten Violinspielers, welche Virtuosität in characteristischer Beziehung auf diese Instrumente einen entschieden vortheilhaften Einfluss auf seine Compositionen bewirkt.

B....t.

*) Das kann nicht fehlen. Ist bereits geschehen!
Die Redaction.

Nekrolog.

Am 26sten July früh 7 Uhr geleiteten wir mit vielen geachteten Mitbürgern Leipzigs die entseelte Hülle unsers vielfach verdienten Wilhelm Seiffert's zur Ruhe. Am 22sten war er in Carlsbad, wohin er sich begeben hatte, seine in den letzten Jahren schwach gewordene Gesundheit zu befestigen, entschlafen. Sein Leben war thätig froh. Nicht nur als glückliches Oberhaupt einer angesehenen hiesigen Handlung nützte er auf ausgezeichnete Weise bürgerlicher Betriebsamkeit; auch als Handelsdeputirter und gewissenhafter Vorsteher unserer Stadtverordneten erwarb er sich, treu und uneigennützig, die allgemeine Liebe und den Dank seiner Mitbürger. Als Freund unterhaltender Musik, als Förderer unserer Kunst in seinem früher gastreichen, heitern Hause, als einer der geehrten Directoren unsers öffentlichen Concerts im Gewandhause und als Mitglied unserer Liedertafel wusste er seine zahlreichen Verdienste um ein geselliges glückliches Erdenleben rüstig und männlich wohlgemuth zu erhöhen. Er erreichte ein Alter von 59 Jahren. Der Treue keimt Segen und Lohn dem Redlichen, und seine Thaten folgen ihm nach. Wir betrauern den Verlust eines biedern, offen rechtschaffenen Mannes.

Kurze Anzeigen.

Collection d'Airs d'Opéras favoris arranges pour le Violoncelle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans par J. J. F.

der Forkelschen Geschichte etwa zu Muthe wird, wie dem Bewohner einer Gebirgshöhe, wenn er Reisende mühsam zu sich heranklettern, und immer wieder in den Sand zurückrollen sieht. Lehrreich aber ist es, indem man hier, gleichsam durch eine Art von historisch-chemischem Process, den Keim enthüllt findet, aus dem späterhin ein so prachtvoller Baum hervorwuchs; indem man gewahr wird, warum die neuere Tonkunst gerade diesen Gang nahm und nehmen musste; und endlich — was wohl das wichtigste ist — indem man bey dieser Schilderung daran erinnert wird, was zu allen Zeiten in der Musik wesentlich oder zufällig sey, was in der Natur der Kunst liege, oder von andern Umständen (als Sitten, Religionsbegriffen u. dgl. m.) abhange, damit wir künftig die Klippen vermeiden, woran das Genie und der Geschmack unsrer Vorfahren so oft scheiterten.

Uns zur Entwickelung solcher Resultate kraftvoll die Hand zu bieten, das konnte wahrscheinlich niemand so gut als Herr Forkel, ein Mann, der mit dem innigsten Eifer für die Tonkunst, unermüdlichen Forschungstrieb, ungemeine Belesenheit, und eine gründliche Kunstkenntniss verbindet. Selbst das, was sonst ein Hauptfehler eines Geschichtschreibers ist, nämlich Partheilichkeit für ein System oder irgend ein Fach, erscheint hier in einem milderen Lichte, wenn man erwägt, dass ohne Hrn. F.'s übergrosse Vorliebe für Kirchenmusik (wovon hernach mehr,) die Fortsetzung dieses Werks entweder gar nicht erschienen oder doch wohl nicht so reichhaltig ausgefallen wäre, als man sie jezt findet. Schwerlich möchte in neuern Zeiten, ausser einem Gerbert und Forkel, jemand mit solcher Lust die Ruinen des nicht-schonen Alterthums durchgraben, dort die Finsterniss zum Helldunkel erheben, und, was das schwierigste, aber auch verdienstlichste dabey ist, sich in Acht nehmen, dass man weder den verworrenen (oder zugespitzten) Köpfen jener Zeit seine eigne bessere Einsicht unterschiebe, noch sie unwissender und ungeschickter darstelle, als sie wirklich waren. Beydes ist Hrn. F. fast durchgehends geglückt, und, um sich deshalb sicher zu stellen, hat er, wo es sich irgend thun liess, seine Gewahrsmänner im Original angeführt, wodurch das Buch zwar sehr vergrossert, aber auch für die, welche gern mit eignem Verstande urtheilen wollen, um desto brauchbarer geworden ist. Bey solchen Vorzügen eines solchen Werks kann man wahrlich die lange Zögerung der Herausgabe desselben, — zwölf Jahre sind seit Erscheinung des ersten Theils verflossen — nicht missbilligen. Mit Recht entschuldigt sich Hr. F. darüber in der Vorrede nur kurz, denn auch hier heisst es: sat cito, si sat bene.

Der erste Band enthält, wie bekannt, die Geschichte der Musik bey den kultivirtesten Völkern des Alterthums (Egypt., Hebr., Griechen, Romern) bis zu den Zeiten der ersten Kaiser. Mit dieser Epoche schliesst sich so ziemlich die Kunstgeschichte der alten Welt, in so fern sie Interesse erregen kann. Das römische Volk machte gleichsam die Brücke zum Uebergange der Menschheit aus der Kultur in die Barbarey. Schon Konstantin hatte durch die politische Verlegung seiner Residenz und durch seine Theilnahme an den neuplätonisch-christlichen Zankereyen den Damm gegen den Strom der Finsterniss durchlochert. Allmählig verwelkte nun die Kunst, bey den Byzantinern durch den Gifthauch der Asiaten, bey den westlichen Romern durch die Ueberschwemmung von nördlichen Barbaren, bey beyden aber vorzüglich durch den lähmenden Einfluss des Pseudo-Christenthums. Als hierauf der Muhamedanismus die schwachen Ueberreste der Wissenschaften und Künste nach dem westlichen Europa jagte, und die leztern sich von ihrer Lethargie erholen wollten, da mussten sie, gleich einem lange darnieder gelegenen Kranken, erst mühsam an einer Krücke fortschreiten. Und diese Krücke war — die Kirche. Auch die Künste des Alterthums hatten ihre Stützen, woran sie sich aufhalfen, und mussten sie haben, z.B. Vaterlands- und Freyheitsliebe, Luxus und — Reli-

Dotzauer. Cahier II. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Nicht allein zum Vergnügen, sondern auch zur Sicherung eines guten Strichs und zur Erlangung eines sangvollen Tones werden diese 15 kurzen, zweckmässig gewählten Nummern ohne Zweifel das Ihrige beytragen. Die Begleitung der Melodieen durch ein zweytes Violoncell ist gut und bringt den Vortheil, dass der Lehrer, indem er bald die eine, bald die andere Partie spielt, den Schüler auf eine angenehme Weise im Vortrage der Melodie und in angemessener Begleitung üben und so ihm in Beyden ein Vorbild seyn kann.

Deutsche Balladen und Romanzen in Musik gesetzt von Friedr. Grimmer. 2tes bis 6tes Heft. (Eigenthum des Componisten.) In Commission bey Wilh. Härtel in Leipzig. à 8 Gr.

Im zweyten Hefte No. 6: „Der Sänger" von Göthe — ganz einfach und ungesucht. Es ist überhaupt vom Verf. zu sagen, dass er mit seinen Weisen gar nichts weiter will, als singen, wie es ihm eben zu Sinne ist, was der Textinhalt in ihm auftregt. Es ist ihm weit eher eine Art Waldgesang, als irgend ein künstlich Gesuchtes beyzumessen. Scheint zuweilen auch das Zweyte etwas hervorzuspielen, so ist es unsers Bedünkens nur ein vorübergehender Wiederschein der Zeit, der ihr Zoll so leicht nicht zu versagen ist. — No. 7: „Die deutsche Jungfrau" von Eichendorff; Gedicht und Musik schön. — No. 8: „Die Waise" von Chamisso; angemessen einfach. — No. 9: „Gretchens Freude" von Uhland; natürlich, im Soldatenton. — Drittes Heft, No. 10: „König Enzio" will seine Liebhaber haben. — No. 11: „Almansor" (erste Romanze) von Heine. Maurisch, einfach fremd. — No. 12 und 13: „Almansor" (zweyte und dritte Romanze) von Heine. Die Melodie der ersten Romanze in A moll wird in der zweyten in C dur umgewandelt und in der dritten in C moll, mit veränderter, immer jedoch ganz einfacher Begleitung des Pianoforte. Also eine spanische Nachttrilogie. — No. 14: „Der Schäfer" von Uhland, ist nicht bedeutend und No. 15: „Das Sträusschen" von Göthe, ist sonderbarlich, aber nicht schlimm. — Unter der letzten Hälfte gefällt uns am besten: „Das Grab land; „die Wasserfee" von Heine; „des Knaben Tod" von Uhland und „Ständchen" von Eichendorff.

Das Ganze hat durch Ton und Textwahl etwas Dämmerhaftes, etwas Grauliche., oder es wiegt sich schaukelnd auf schwanker Spitze; ungefähr als wenn Einer Fräulein Emsagung zu seiner Braut erkiest, hinter welcher der grimme Tod über die verschleyerte Schulter guckt. Nur selten ist ein Rosenbusch zwischen die Hügel gepflanzt. Solche Gefühlsrichtungen scheinen jetzt nicht selten. Das Leichte in Melodie und Begleitung wird so Gesinnten das Erwünschteste seyn: der Ton stört auf diese Art den Traum nicht, der sie beglückt. Das Aeussere ist geschmackvoll und der Preis (1 Thlr. 8 Gr. Subscript. und 2 Thlr. Ladenpreis für alle 6 Hefte, die mit einem bunten Umschlage versehen worden sind) äusserst wohlfeil.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle par Louis van Beethoven arrangé d'après son Oeuvre 14. par G. B. Bierey. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr.

Wenn ein so tonerfahrener Mann, wie Herr Bierey, so anerkannte Werke arrangirt, hat man kaum etwas mehr zu thun, als zu referiren, dass sie da sind und in überaus deutlichem und schönem Stiche auf sehr gutem Papiere dem kunstliebenden Publicum zu Diensten stehen, das um seiner eigenen Freude willen dergleichen Gaben nicht übersehen wird.

Vier Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von Otto Nicolai. Op. 5. Zweytes Liederheft. (Eigenth. des Verl.) Bey Gustav Bethge in Berlin. Pr. $\frac{5}{12}$ Thlr.

Des Wanderers Abendlied von Woldemar ist in seiner trauernden Sehnsucht nach Heimath schön und einfach gesungen. No. 2: „Der Schmerz" ist weniger ausgezeichnet, auch als Gedicht, obgleich nicht zu tadeln. Diese innerlich zerrissene Art hat zu wenig Ziel. Schöner ist wieder das dritte: „Meine Blumen" von Wilh. Müller. Der erste klagende Theil ist empfundener, als der freudige Schluss, dem wir jedoch das Eingängliche nicht absprechen. Das vierte Lied nach Shakespeare

Eine gute Idee ist es, dass über jedem Liede der Stimmumfang angegeben worden ist. Alles hält sich in den vollen Mittellönen und übersteigt in den beyden ersten nicht die Octave von $\bar{d}$ zu d, im dritten von $\bar{e}$ zu $\bar{e}$; nur das letzte braucht den Umfang einer Decime von $\bar{c}$.

Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes — par Fürstenau. Oeuv. 85. No. I, II et III. Liv. 9 des Duos. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Jede Nummer Pr. 1 Thlr.

Beyde Flötenbläser haben Concertirendes zu leisten; die Figuren greifen wechselnd, oft eigen und unerwartet, immer aber sehr sangbar und doch dabey für geschickte Kraftentwickelung und Erstärkung berechnet, in einander. Die Melodieen sind fliessend, die einzelnen Sätze nicht zu lang, obwohl ausgeführt und keins zu schwierig, ob sie schon keine eigentlichen Anfänger zulassen, so dass alle drey Duetten zu Nutz und Vergnügen gleichmässig gereichen werden.

Divertimento über Oesterreichische Volkslieder für das Violoncello mit Begleitung von zwey Violinen, Viola et Violoncello von Bernhard Romberg. 46stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Paris, bey A. Farrene. Pr. 1 Thlr.

Aeusserst gefällig, ein recht eigentliches Vergnügen für Liebhaber dieses schönen Instruments und für gesellige Zirkel. Der berühmte Verfasser hat sich schon durch mehr Nummern, in denen man nicht auf grosse Schwierigkeiten stösst, verdient gemacht. Es ist diess die vierte Lieferung der Violoncell-Musik für Liebhaber, die wir hiermit in's Andenken zu bringen wünschen. Uebrigens ist diese musikalische Ergötzung auch mit Pianofortebegleitung, ja auch mit Guitarrenbegleitung angekündigt worden, was Vielen lieb seyn wird. Ueber die neuesten Werke dieses geehrten Virtuosen werden wir ehestens berichten.

Libera zum Gebrauche bey Aufführungen des Mozart'schen Requiems. Im Werke gesetzt von Ign. Ritter v. Seyfried. Partit. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Fl. C.M.

Ein vortrefflicher, höchst angemessener Gesang, sowohl in Hinsicht auf Mozart's Requiem, als für sich allein betrachtet. Ganz einfach, kirchlich würdig und, es sollte sich von selbst verstehen, vollkommen rein gesungen, in feyerlich fortschreitenden, gross gehaltenen Accordreihen, eben so würdig und einfach in der Begleitung der Blasinstrumente, die nur noch von Pauken (zu rechter Zeit höchst wirksam) und dem Violone mit der Orgel verstärkt werden. Möge der kurze Gesang oft und an vielen Orten kirchliche Andacht befördern.

Sechs Märsche componirt, für das Pianof. arrangirt — von E. von Splitgerber. Op. 10. Berlin, bey Trautwein. Subscriptionspreis 15 Sgr.

Schon die Bemerkung auf dem Titelblatte wird mit Fug und Recht nicht wenige Käufer locken, was wir auch herzlich wünschen: „Nach Abzug der Unkosten wird der volle Ertrag zur Unterstützung der im letzten Feldzuge erblindeten Krieger an den vaterländischen Verein zur Verpflegung hülfloser Krieger aus den Feldzügen von 1813 bis 1815 abgeliefert.“ Es werden aber auch diese sechs Märsche die vielen Liebhaber kriegerischer Erinnerungen vergnüglich befriedigen.

Notizen.

Hr. Julius Miller, als Tenorist und Componist Vielen befreundet, hat die Direction des herzogl. Hoftheaters in Dessau übernommen und ist jetzt beschäftigt, eine gute Oper einzurichten.

Am 26sten August ist in Merseburg das Dankfest für Befreyung von der Cholera gefeyert und eine Dank-Cantate vom dortigen Musikdirector und Dom-Organisten, Hrn. Wilhelm Schneider aufgeführt worden.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05409/070

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № X. 1832.

Gesuche.

Ein junger Mann, der 10 Jahr als Fagottist an einem stehenden Theater gestanden hat, wunscht in dieser Beziehung wieder placirt zu werden: die hierauf Reflectirenden wollen sich gefälligst wenden, um das Nähere zu erfahren, an

A. Methfessel,
Herzogl. Braunschweiger Hof-Kapellmeister.

Ein Fagottist, 26 Jahr alt, der zugleich auch Violinist und mit den besten Zeugnissen seiner Geschicklichkeit und seines Wohlverhaltens versehen ist, sucht, da sein Contract zu Ende geht, indem er bisher bey einem rühmlichst bekannten Orchester angestellt war, eine anderweitige Anstellung. Darauf Reflectirende bittet derselbe, sich gütigst in frankirten Briefen unter der Adresse M. B. M. G. an die Musikhandlung der Herren Beyer und Comp. in Düsseldorf zu wenden.

In einer frohmüthigen Stadt in der östlichen Schweiz wird unter vortheilhaften Bedingungen ein tüchtiges Subject gesucht, welches sich stark genug fühlen würde, die Direction eines Liebhaber-Orchesters zu übernehmen, wenigstens auf einem Instrumente sich auszeichne und sowohl auf der Violine und dem Pianoforte, als auch im Gesange genugsam gründliche Kenntnisse und Geschmack besitze, um ausgezeichnete Schüler bilden zu können, welches Letztere eine seiner hauptsächlichsten Verpflichtungen ausmachen würde. Man bittet sich franco an Unterzeichneten zu wenden.

Postamt Schaffhausen. *Gaikneh.*

Ein routinirter, Solo blasender Waldhornist, der früher auch an einem geachteten Musik-Institute als Lehrer angestellt war, sucht eine Anstellung bey einer Kapelle oder einem Orchester, und ertheilt hierüber auf frankirte Briefe nähere Auskunft

Carl Reinhardt
in Mirow in Mecklenburg-Strelitz.

Anzeigen.

Versteigerung im November 1832 in Leipzig.

Die Musikalien-Bibliothek dessel. J. G. Schicht, Cantors an der Thomasschule zu Leipzig, soll öffentlich versteigert werden. Dass unter der reichen Zahl der verschiedenartigsten Werke äusserst merkwürdige, ja seltene sind, kann hier nur kurz versichert werden. Man findet z. B.: J. Seb. Bach's Passions-Oratorium nach dem Ev. Lukas (Partitur; Handschrift des Verf. 15 Bogen); das einzige von Händel teutsch componirte, ungedruckte Oratorium: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus" (Partitur, 64 Bogen); von Hasse 12 Oratorien u. v. a. Auch unter den zahlreichen Messen befindet sich eine Handschrift J. Seb. Bach's; Messen von Caldara, Heinichen, Hasse, Lotti, Pergolesi, Scarlatti, Telemann, Orlando Lasso und der berühmtesten Meister auch neuerer Zeiten. Viele Hymnen von J. Seb. und C. P. E. Bach, Fasch, Jeson, Homilius u. s. w. Unter den Motetten sind gleichfalls sehr bedeutende und seltene. Opern-Partituren von Zingarelli, Martin, Rameau, Haydn, Hasse, Gluck, Gretry u. s. w. und eine Menge Klavier-Auszüge; Gesänge aller Art mit Orchester, Concerte, Orgelwerke, Singschulen, sämmtliche gedruckte Werke Schicht's. Von allen ungedruckten Werken des Verewigten geht das volle Eigenthumsrecht auf den Käufer über, folglich auch das Recht der Herausgabe.

Für Violoncellisten.

Ein gutes Violoncell von Antonius Stradivarius (Cremona 1712) ist um billigen Preis zu verkaufen. Das Nähere erfährt man in der Müller'schen priv. Musikhandlung zu Rudolstadt. Briefe erbittet man sich portofrey.

Den gesammten Musik-Verlag (nebst Platten und Eigenthumsrecht) von Fr. Lane in Berlin habe ich käuflich an mich gebracht, und ist dieser Verlag von jetzt an nur von mir allein zu beziehen.

Leipzig, den 15ten August 1832.

Fr. Hofmeister.

Offene Anstellungen.

Die Allgemeine Musik-Gesellschaft in Zürich wünscht vom künftigen November bis Ende April einen Concert-Sänger anzustellen, welcher ausser dem deutschen Gesange auch im Vortrage italienischer Arien geübt seyn müsste. Der Gehalt ist fünfhundert und funfzig Gulden im 24 Fl. Fusse. Für einen Künstler, der im Falle wäre, im Gesange und auf dem Pianoforte gründlichen Unterricht zu ertheilen, wäre überdiess für Privat-Lectionen ein schönes Feld offen.

Die Gesellschaft anerbietet eine zweyte Stelle einem geschickten Violoncellisten, mit dem jährlichen Gehalte von

zweyhundert und zwanzig Gulden. Es wird einem solchen an Gelegenheit zu Lectionen ebenfalls nicht fehlen. Anträge erbittet man sich ungesäumt franco, mit möglichst genauer Angabe der bisherigen Leistungen.

Im Juny 1832.

Die Concert-Direction der Allgemeinen Musik-Gesellschaft in Zürich.

Unsere Sammlung von 100 der beliebtesten Ouverturen im Klavier-Auszuge ist mit einem solchen Interesse aufgenommen, dass wir, um die Anschaffung dieses Werkes zu erleichtern, den Subscriptions-Preis von 10 gGr. für jedes Heft oder 6 Thlr. 16 gGr. für die ganze Sammlung von 16 Heften einstweilen noch fortdauern lassen; auch werden wir, um den vielseitigen Wünschen zu entsprechen, nunmehr eine willkührliche Begleitung der Flöte oder Violine dazu herausgeben, sobald sich eine hinreichende Anzahl Subscribenten finden wird. — Der Subscriptions-Preis dieser Begleitungs-Stimmen ist nur 1 Thlr. 16 gGr. für sämmtliche 16 Hefte; die Begleitung zu einzelnen Heften kostet 4 gGr. — Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an, und geben auf 5 Exemplare das 6te gratis.

Hof-Musikalienhandlung von
Bachmann und Nagel in Hannover.

Neue Musikalien,

welche so eben in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und in allen guten Musikhandlungen zu haben sind:

Meyerbeer, „Robert der Teufel" (Robert le diable), Oper in 5 Acten, Text von Scribe, übersetzt und für alle deutsche Bühnen bearbeitet von Th. Hell. Vollständiger Klavier-Auszug von Pixis. 12 Thlr.
(In 3 Wochen werden der 4te und 5te Act nachgeliefert.)
— Derselbe mit Hinweglassung der Finale. 8 Thlr.
— Daraus die Ouverture für das Pfte 6 gGr. und die Arien, Duette, Chöre etc. einzeln zu verschiedenen Preisen.

Pixis, Caprice dramatique sur la scène de la cavatine de Robert le diable p. le Pfte. Op. 116. 18 gGr.

Lafont et Kalkbrenner, Duo et Variations sur des motifs de Robert le diable p. Violon et Pfte. Op. 110. 1½ Thlr.

Kalkbrenner, Rondo p. le Pfte sur la Sicilienne de Robert le diable. Op. 109. 14 gGr.
— Souvenir de Robert le diable p. le Piano. Op. 110. 1½ Thlr.

Herz, 5 airs de ballets de Robert le diable, arr. en Rondeaux p. le Piano. No. 1: Bacchanale. 14 gGr. No. 2: Pas de cinq. 14 gGr. No. 3: Valse infernale. 10 gGr. No. 4: Chœur. Danse. 14 gGr. No. 5: Pas de Mlle Taglioni. 14 gGr.

Lemoine, 8me Bagatelle sur la Ballade de Robert le diable, comp. p. le Pfte avec Acc. de Violon ou Flûte. 14 gGr.

Méreaux, Variations brillantes sur le marche du tournoi dans Robert le diable p. le Pfte. 25 gGr.

Adam, Mosaique de Robert le diable, comp. p. le Pfte. 1re Suite 16 gGr., 2me, 3me et 4me Suite à 18 gGr.; alle 4 Suiten 2 Thlr. 22 gGr.

Neithardt, Neueste Berliner Lieblingstänze arr. für das Pfte. 3stes Heft enthält: 6 Contretänze und 1 Mazurka aus Robert le diable, 2 Walzer aus Lindane, 1 Galopp und 1 Cotillon aus Zampa. 16 gGr.; 5tes Heft: 6 Contretänze aus Robert le diable, 1 Galopp und 1 Walzer. 12 gGr.
— Contretänze aus Robert der Teufel für das Pfte. 2 Hefte à 8 gGr.
— Neueste Berliner Lieblingstänze für Orchester. 10tes Heft enthält: 6 Contretänze aus Robert der Teufel, 2 Galoppe, 1 Walzer, 1 Mazurka (können auch fünfstimmig ausgeführt werden). 1 Thlr. 22 gGr.

Binnen Kurzem erscheinen bey uns:

Meyerbeer, „Robert der Teufel" (Robert le diable), arrangirt für 2 Flöten, für 2 Violinen, für Piano ohne Text, für Pfte à 4 mains, für Guitarre, im Quatuor für Violine, dito für Flöte, für 10stimmige Harmonie.

Kalkbrenner et Walkiers, Duo et Variations sur des motifs de Robert le diable p. Pfte et Flûte. Op. 111.

Pixis, Variations sur le Quatuor du tournoi dans Robert le diable pour Pfte à 4 mains.

Im Verlage der Hartmann'schen Kunst- und Musikhandlung in Wolfenbüttel ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Heinrich Wilhelm Stolze, Op. 16.

Motett: „Es danken dir, Herr, alle Völker" nach dem 138sten Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchesterbegleitung. Partitur ..... 16 gGr.
Auszug ..... 8 gGr.
Die ausgesetzten Singstimmen. 4 gGr.

Bey Orell, Füssli und Compagnie in Zürich sind erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Sechs Kriegslieder
von J. C. Usteri,
in Musik gesetzt für zwey Tenor- und zwey Bassstimmen
von A. Liste.

Die Partitur-Ausgabe besonders in gr. 4. 8 Gr.
Die einzelnen Stimmenblätter, jedes 2 Gr.

☞ Singvereine, welche eine bedeutende Anzahl Stimmenblätter zumal verlangen, erhalten von obigem Ladenpreis noch einen ansehnlichen Rabatt.

Diese Kriegslieder haben zum Gegenstande: 1. Die Eintracht. 2. Fahnenlied. 3. Schweizermuth. 4. Kriegers Morgenlied. 5. Ausmarsch. 6. Kriegers Abendlied.

Die Dichtung sowohl, als die Composition sind volksthümlich, einfach, doch gefällig und begeisternd, und geeignet, den kriegerischen Muth zu beleben. Hauptsächlich sind diese Lieder für grosse Chöre berechnet, und, ohne trivial zu seyn, leicht und fasslich auszuführen.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. Nº. 37. 1832.

Recension.

Die Kirmess, komische Oper in einem Act von Eduard Devrient, in Musik gesetzt von Wilhelm Taubert. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. Op. 7. Berlin, bey Trautwein. Pr. 3 Thlr.

Angezeigt von G. Nauenburg.

Es ist sehr leicht, sagt J. Paul, mit einigen abgerissenen Kunsttheilen ein Kunstwerk zu begleiten, d. h. aus dessen reichem Himmel sich Sterne zu beliebigen Bildern der Eintheilung zusammenzulesen. Soll eine Recension etwas Besseres seyn, als eine Antwort, die man einer Theewirthin auf die Frage gibt, wie uns das Kunstwerk gefallen, so gehört so viel zu einer, dass sie selber zu einem Kunstwerke ausschlägt. Der Unterzeichnete ist weit entfernt, durch nachfolgende Bemerkungen ein solches Kunstwerk liefern zu wollen, seine Absicht geht hauptsächlich dahin, den Leser auf den richtigen Standpunct zu führen, von welchem sich ihm eine möglichst ungetrübte Einsicht in das Kunstwerk eröffnet.

Die neuere Operndichtung, so vielgestaltig sie sich auch auszubilden strebte, entnahm doch mit besonderer Vorliebe ihre Stoffe aus der romantischen Welt. Mag nun immerhin das Wesen der Romantik missverstanden worden seyn, mögen Einige in ihren naturwidrigen Gebilden mit den heiligen drey Königen Kohl und Kraut zu einem Brey kochen, so ist doch nicht zu leugnen, dass die Romantik, wie sie z. B. Paul characterisirt, mit dem Wesen der Tonkunst sehr nahe verwandt ist, und vorzüglich geeignet scheint, die Phantasie im innersten Leben zu erregen; damit soll jedoch keineswegs gesagt seyn, dass die Opernstoffe nicht mit gleichem Glücke aus anderen Sphären entnommen werden könnten. Das Wesentliche der dramatischen Kunst beruht durchaus nicht auf den besonderen Stoffen und Gesichtspuncten, sondern darauf, ob es gelingt, das innere Wesen alles menschlichen Handelns und Lebens, die Idee, aufzufassen und darzustellen. Nur nach diesem Standpuncte müssen dramatische Gedichte geschätzt und die besonderen Gesichtspuncte und Stoffe nur als besondere Gestaltungen dieser Idee angesehen werden. Eine grundfalsche Forderung macht die Kritik an die Kunst, wenn sie verlangt, dass die Kunst des Schönen immer idealisiren solle. Denn ohne eigentliche Idealität kann das Schöne in der Kunst doch mannigfaltig bestehen; nur muss sie von dem Natürlichen Alles entfernen, was das ästhetische Interesse stört. Mit Fleiss soll sie aus dem Natürlichen das ästhetisch Interessante hervorheben, und nur diess in neuen Erscheinungen darstellen, als ob es der wirklichen Natur angehörte. In diesem Sinne soll die Kunst die Natur, wie das Leben verschönern.

Hat der Operndichter wahrhaft poetischen Geist, so liegt in ihm das Universum menschlicher Kräfte und Bildungen; seine Gestalten haben einen organischen Lebenspunct; er mag die Himmels- und Erdkarten menschlicher Charactere ausbreiten und man wird sie getroffen finden, auch wenn man ihnen niemals im wirklichen Leben begegnet ist. Die Theorie kann hier weder direct gebieten noch verbieten, doch muss sie voraussetzen, dass der Dichter mit dem Wesen der Tonkunst innigst vertraut ist und die nothwendige Bühnenkenntniss besitzt. Unter allen Gattungen der Poesie ist gerade die dramatische diejenige, wozu schlechterdings Erfahrung nöthig ist, und dieser wichtige Umstand spräche schon für den Dichter der Kirmess. Hr. Eduard Devrient tritt hier zum ersten Male als Operndichter auf, und da er als ausübender Bühnenkünstler mit Recht in Achtung steht, so glauben

wir dieser Dichtung um so mehr eine ausführlichere Besprechung schuldig zu seyn, als die Kritik die Verfasser musikalischer Gedichte in der Regel mit ein paar beyläufigen Worten abzufertigen pflegt. Hr. D. hat als denkender Sänger die beste Gelegenheit gehabt, die Ueberzeugung in sich zu begründen, dass das rein Musikalische nicht an den dramatischen Characteren, als solchen, haftet, sondern an den Situationen, in welche die Personen gebracht werden; er führt uns weder in eine romantische, noch ideale Welt, sondern direct in's wirkliche Leben hinein, und zwar hat er seine Personen, die sich in den verschiedenartigsten Gemüthsbewegungen abspiegeln, den untersten Kreisen der Wirklichkeit entnommen.

Personen: Anton, Hans, Suschen, ihre Mutter, der Gerichtsvoigt, der Schenkwirth; Bauern und Bäuerinnen, Musikanten, der Gerichtsschreiber, zwey Büttel. Das Costüm bezeichnet Süddeutschland und die zweyte Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Anton, ein reicher Bauerbursche, ist in Suschen verliebt, doch hat es dem Pärchen noch nicht glücken wollen, sich eine gegenseitige Liebeserklärung abzulocken; der biederherzig-pfiffige Hans, dem die Herzensregungen der Liebenden nicht unbekannt geblieben, fasst den Entschluss, das scheue Pärchen zusammen zu „kuppeln." Die Kirmess wird gefeyert; das ganze Dorf hat sich auf der Schlosswiese versammelt; man trinkt und singt, man scherzt und jubilirt. Die Musikanten treten auf, an ihrer Spitze Hans im seltsamsten Anzuge, von Niemandem erkannt. Die Geigen werden eingestimmt, die Bursche mustern die Mädchen, der Tanz soll beginnen. Schön-Suschen hat dem armen Anton durch ein leidiges Missverständniss den ersten Walzer abgeschlagen, er sitzt missmüthig unter der jubilirenden Menge.

Einige Burschе zu Anton.
Hörst du nicht auf, dich mit Grillen zu plagen?
Nimm dir ein Mädel und tanze voran.

Anton.
Eine schon hat es mir abgeschlagen.
Ich habe für heute genug daran.

Die Burschen.
Wer that es?

Anton.
Wer anders als Suschen kann's seyn,
Wer lebt mir noch sonst so zu Aerger und Pein!
(Er springt auf und geht nach dem Hintergrunde.)

Einige.
Die Hexe, sie hört doch nicht auf, ihn zu quälen.

Andere.
Sie meint wohl, es könnt' ihr an Tänzern nicht fehlen.

Einige.
Sie müsste nur einmal sitzen bleiben,
Dann würde sie's hinter'n Ohr sich schreiben.

Andere.
Richtig, es fordert sie Keiner auf,
Wir setzen 'nen tüchtigen Trumpf darauf.

Wie gesagt, so gethan. Der allgemeine Walzer rauscht bey Suschen vorbey, manches Paar kichert, da es in ihre Nähe kommt, sie hält heftig weinend einen Moment die Augen mit der Schürze bedeckt, schnell sucht sie sich jedoch zu fassen und gleichgültig zu scheinen. Der Walzer ist verstummt, die Paare treten ab.

Hans (für sich).
Es geht Alles erwünscht, die Gelegenheit kann nicht besser seyn. Jetzt muss Suschen nur noch recht geneckt und gereizt werden, Anton nimmt sich dann gewiss ihrer an, und je weiter man das treibt, je mehr muss es nützen.

Der Tanz beginnt von Neuem; Suschen bleibt abermals sitzen; endlich fordert zur allgemeinen Belustigung der Hanswurst (Hans) die verlassene Schöne zum Tanze auf; als sie sich weigert, ihm zu folgen, braucht er Gewalt. Anton, welcher im Hintergrunde Zeuge des ganzen Hergangs war, stürzt durch die Menge, nimmt Suschen in Schutz, entreisst dem Hanswurst die Fahne und schlägt ihn mit dem Schaft; die Bauern wollen sich seiner bemächtigen, er ist im Begriff, mit wilder Wuth auf den Haufen einzustürmen, da tritt der Schlossvogt mit den Bütteln unter sie und gebietet im Namen der gnädigen Herrschaft „Silentium." Die Parteyen werden vernommen; der Vogt erklärt die Fahne des Hanswurst für eine Mordwaffe; sie ist innerhalb des Burgbannes von Anton gegen den Hanswurst geführt, wofür nach uralter, hochpeinlicher Halsgerichtsordnung dem Maleficanten die rechte Hand abgehauen wird. Allgemeiner Schrecken. — Jetzt wirft Hans seine Maske ab und Alle lachen über den Kirmesschwank. Der Vogt erklärt jedoch das begangene Verbrechen für noch sträflicher, da Anton mit der Mordwaffe auf seinen besten Freund eingedrungen sey. Die Büttel müssen den vermeintlichen Maleficanten in Sicherheit bringen; das Protocoll wird der gnädigen Herrschaft zur Entscheidung übersandt. — Dass Suschen bey der ganzen Scene nicht müssige Zuschauerin blieb, dass die Bauern dem Vogte vernünftigere Ansichten einzuflössen suchten, versteht sich von selbst. Alle sind in der grössten Spannung.

da erscheint der Büttel mit der Resolution. Gravitätisch lässt sich der hochweise Richter das versiegelte Schreiben des gnädigen Herrn einhändigen, setzt gemächlich seine Brille auf und liest laut:

Anton Laube zahlt zu Gulden,
Bey Strafe der Execution.

Chor.

Er ist begnadigt — alle Noth ein End'!

Vogt.

Silentium! Mordtausendelement!
Denkt ihr, damit ist's abgethan?
Das Urtheil fordert nur seinen,
Wie die Justiz gewöhnlich thut,
Erst das Geld und dann das Blut. —
Jetzt kommt das Beste, nur gemach.
(liest: Dem Herrn Vogt lass ich insinuiren:
Mit sei — mit seiner — Jetzt trifft mich der Schlag!
(Lässt den Brief fallen, sinkt in den Stuhl zurück.)

Chor.

Was ist dem Herrn Vogt geschehen?

Hans.

Still, lasst mich sehn!
(Nimmt den Brief auf und liest):
Dem Herrn Vogt lass ich insinuiren:
Mit seiner Altersheit mich nicht zu molestiren.

(Der Vogt springt auf und läuft fluchend davon. Die Bauern jubilieren. Anton und Suschen feyern die fröhlichste Verlobung.)

Hr. Devrient hat ohne Zweifel das Ganze mit Ueberlegung und Geschick bearbeitet; besonders lobenswerth ist die Anordnung der einzelnen Gesangstücke und die Contrastirung in den Ensemble-Sätzen; die Charactere des Hans und des Vogt hält Ref. in allen Situationen für naturgetreue Lebensbilder; selbst ihre Diction hat etwas Prägnantes, ihrem Stande, ihrer Bildung Angemessenes. Nicht ganz einverstanden ist Ref. mit der Haltung der beyden anderen Charactere, obwohl sie der Dichter in rein musikalischer Beziehung vortheilhaft ausgestattet hat. Das erste Terzett musste füglich ein Quartett seyn, zumal da der sprachselige Schenkwirth unmittelbar in die Situation verflochten ist. Mag immerhin die strenge Kritik ihre Forderungen in Herrn Devrient's Leistung nicht nach allen Richtungen hin erfüllt sehen; jedenfalls muss sie zugestehen, dass der Dichter das Wesen der musikalischen Poesie richtig erfasst hat, dass er es versteht, durch Klarheit, Raschheit und Nachdruck auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen. Hr. D. hat nicht nur Gutes leisten wollen, sondern nach dem Maasse seiner Kräfte wirklich geleistet. Möge er rüstig auf der neuen Bahn seinem Ziele entgegengehen; sein ernstes Kunststreben wird auch in dieser Sphäre vollkommene Anerkennung finden.

Was nun die Musik des talentvollen Herrn Taubert betrifft, so können wir ihm ebenfalls aus voller Ueberzeugung zu diesem Erstlingsversuche im Gebiete der Opern-Composition Glück wünschen. Hr. Taubert, ein Schüler des trefflichen L. Berger, hat bey dem Studium classischer Tonwerke seine künstlerische Individualität glücklich gerettet; das Ganze trägt den Stempel jugendlicher Frische und Natürlichkeit. Die Melodieen sind eindringlich, und sondern sich in den Ensemble-Sätzen klar von einander ab. Die Declamation ist rein, die Instrumentirung characteristisch, effectvoll, ohne die Gesangstimmen zu erdrücken. Antons Gesänge bewegen sich in der mittlern Tenorlage, doch erfordert die Partie ein kräftiges Organ, schönes Portament und vorherrschend declamatorischen Ausdruck. Suschen's Partie liegt für den eigentlichen Sopran, welcher die Mitte zwischen dem Mezzo-Soprano und Sopran acuto hält, sehr bequem, doch müssen sich vorzugsweise die oberen Grenztöne *g*, *a*, *b*, *h* durch leichte Ansprache und Klangfülle auszeichnen. Die Anforderungen an die Melismatik sind in beyden Partieen sehr mässig. Der humoristische Hans ist der Bariton-Stimme zugetheilt; dem Vogt wird ein kräftiger Mittelbass am genügendsten repräsentiren können. Warum Hr. T. die Bariton-Partie im Violinschlüssel geschrieben hat, ist Ref. nicht klar geworden. Die verkehrte Anwendung der Schlüssel hat leider auch in der neuern Zeit eine verkehrte Behandlung der verschiedenen Singstimmen herbeygeführt; liesse sich auch die Anwendung des Violinschlüssels für die weiblichen Stimmen rechtfertigen, so ist durchaus kein rationeller Grund vorhanden, die männlichen Stimmen in eben diesem Schlüssel zu schreiben, am allerwenigsten dürfte es angemessen seyn, den Basstimmen (zu welchen ja eben der Baryton unbedingt gehört) den Violinschlüssel aufzudringen. Die Chöre sind ländlich-frisch, oft bäuerisch-derb und greifen bedeutsam in das Ganze ein. Die Charactere des Hans und des Vogt sind auch in musikalisch-dramatischer Rücksicht am glücklichsten gehalten; Anton und Suschen erheben sich wohl zuweilen über ihre einmal bezeichnete Sphäre. Der Empfindungs-Ausdruck kann melodisch-wahr, ja schön seyn — denn er ist seinem innersten Wesen nach bey ungleichen Characteren in gleichen

Situationen homogen — und doch kann er den Anforderungen der Characteristik nicht genügen. Die Ouverture, ein keckes, lebenvolles Instrumentalstück, führt den Zuhörer angenehm in die Stimmung, in welcher er das Ganze gemüthlich in sich aufnehmen kann. Das erste Terzett, welches, wie oben erinnert, passender als Quartett behandelt seyn sollte, ist wirksam und bereitet mit dem folgenden Terzette den Plan des Stücks gut vor.

No. 3. Lied des Anton; eben so schön erfunden, als tief gefühlt; doch dürfte es für den Bauernburschen etwas zu edel gehalten seyn; characteristischer ist jedenfalls No. 4, das Lied Suschen's.

No. 5. Duett zwischen Anton und Suschen; ein musikalisch werthvolles und schön gearbeitetes Tonstück.

No. 6. Chor, drückt die ausgelassene Fröhlichkeit der jubilirenden Bauern vortrefflich aus, und er beweist sowohl durch die Melodie, als durch die ganze Anlage und Contrastirung der Stimmen den Beruf des Componisten für die Volks-Oper. Ein Gleiches gilt von dem folgenden Walzer mit durchflochtenen Solo- und Chorsätzen; doch erscheint Ref. die Stelle: „Ein Hundsvott, wer heute mit Suschen tanzt" u. s. w. vom Componisten falsch aufgefasst; die Scene hätte jedenfalls zweckmässiger und psychologisch wahrer behandelt werden können. Mit Hansens Lied No. 8, welches in unmittelbarer Verbindung mit dem folgenden Terzett nebst Chor (No. 9) steht, wächst das Interesse von Moment zu Moment. Die Arie des Vogts No. 10 ist ein überaus gelungener Wurf. Die drey letzten Schlusstacte könnten vielleicht rhythmisch richtiger construirt seyn, doch rechtfertigt der Effect die statt findende Behandlung der Worte.

No. 11. Finale. Nach der Anlage des Dichters das complicirteste Musikstück in der ganzen Oper. Der Componist bekundet hier nicht nur im Allgemeinen eine reiche Erfindungsgabe, sondern auch durchdachtes Studium und eine nicht gewöhnliche Bühnenkenntniss, welche dramatischen Effect unmittelbar bedingt. —

„Weit besser ist es, verstanden und empfunden, als nur bewundert und angestaunt zu werden" möge Hr. T. diesen Ausspruch auch fernerhin bewahren und die Ueberzeugung immer fester in sich begründen, dass man auch im vollkommen Schlichten, nicht mit allerley Künsteley Verbrämten und mit Lärm Ueberfüllten sich künstlerisch gross zeigen könne, dass ohne möglichste Klarheit, in der man am besten in die Ferne, in die Höhe und Tiefe blickt, nirgend wahres Heil noch echte Freude zu finden sey. Die Oper ist auf der Königl. Bühne in Berlin oft gegeben, und vom Publicum mit unzweydeutigem Beyfalle aufgenommen; mit Recht darf sie den respectiven Theaterdirectionen empfohlen werden. Der Klavier-Auszug, vom Componisten selbst angefertigt, zeichnet sich durch instrumentgemässe Spielbarkeit vortheilhaft aus. Die äussere Ausstattung ist elegant; der Preis angemessen.

G. Nauenburg.

Nachricht.

Weimar, im August. Das Grossherzogliche Hoftheater wurde am 25sten Juny geschlossen, und wird gegen Ende Augusts wieder eröffnet. In dem Zeitraume vom 1sten Januar bis 25sten Juny wurden folgende Opern, Operetten, Stücke mit Musik und dergl. gegeben. (Von deutschen Componisten:) Adrian von Ostade, Armida (viermal), Don Juan, Dorfbarbier, Euryanthe, Freyschütz, Kirmse (zweymal), Oberon, Saalnixe 1ster Theil (dreymal), 2ter Theil (dreymal), Schönste Tag des Lebens (zweymal), Schweizerfamilie, Unterbrochene Opferfest. (Von französischer Componisten:) Aschenbrödel, Fra Diavolo (fünfmal), Jacob und seine Söhne, Johann von Paris, Macbeth, Stumme von Portici (dreymal), Weisse Dame (dreymal). (Von italienischen Componisten:) Wilhelm Tell (dreymal). (Von deutschen Componisten:) Alpenkönig (zweymal), Galeerensclaven, Leben ein Traum (zweymal), Leonore (zweymal), Preciosa, Tagbefehl, Wallensteins Lager, Wiener in Berlin, Yelva. — Beyden Sergeanten, Waise und Mörder.

Neu waren: Armida, Fra Diavolo, Schönste Tag des Lebens, Kirmse — seit vielen Jahren nicht gegeben: Saalnixe erster und zweyter Theil.

Armida von Gluck wurde in kurzer Zeit viermal gegeben. Bey einer alten Oper ist diess in einer kleinen Stadt, wie Weimar, wo das Publicum im Theater fast immer dasselbe ist (besondere Kassenstücke ausgenommen, wie Alpenkönig, Stumme — früher Freyschütz, Oberon — Don Juan, Zauberflöte — Saalnixe und dergl., welche auch Viele aus der Nachbarschaft anziehen), ein sicheres Zeichen des Beyfalls. Dass aber diese Oper, die dem jetzigen Modegeschmacke in jeder Hinsicht so fern steht, doch mit Beyfall aufgenommen wurde, beweist,

dass sie bleibenden innern Werth habe, und macht dem Geschmacke des Weimarischen Theaterpublicums Ehre. Dass in den Gluck'schen Opern Vieles ist, was wir jetzt besser haben, wird wohl kein Unparteyischer läugnen — dass aber auch in ihnen Manches ist, was wir jetzt mit Unrecht vernachlässigen, ist eben so gewiss. In jedem Falle ist es höchst lobenswerth, wenn eine Theaterdirection auch aus alter Zeit werthvolle Werke zur Aufführung bringt. Denn jede Zeit hat ihr Gutes, ihre Eigenheiten, ihre Mode, und nur die Bekanntschaft mit dem Besten jeder Zeit kann vor Einseitigkeit und allzubehaglicher Zufriedenheit mit dem, was eben bey der Menge gilt, bewahren. — Fra Diavolo gefiel, doch nicht so ausserordentlich, als der Name des beliebtesten der jetzigen Componisten erwarten liess. Wahrscheinlich ist die Stumme daran schuld. Uebrigens ist Fra Diavolo ein neuer Beweis von Auber's ausgezeichnetem Talente, grosser Gewandtheit und sehr lobenswerther Reflexion. Dass er mehr darnach strebt, zu gefallen, als der Kunst und sich selbst zu genügen, ist eher zu bedauern, als bitter zu tadeln. Es ist eben nicht Jedem gegeben, die Kunst und den eigenen Beyfall höher zu achten, als das Zujauchzen der Menge. — Der schönste Tag des Lebens, von Karl Blum, wurde sehr langweilig befunden. — Die Kirmse, von unserm braven Komiker Hrn. Seidel, Musik von Hrn. Chordirector Häser, fand man gar zu possenhaft und toll, liess aber der Musik Gerechtigkeit widerfahren. Ref. gesteht, dass er sich wundert, wie Hr. Häser, dessen Neigung bisher vorzüglich der Kirchenmusik zugewandt war, sich an eine so ganz heterogene Gattung machen konnte. Vielleicht eben des gewaltigen Contrastes wegen. Sey es nun, wie es wolle, so hat Herr H. dadurch bewiesen, dass er auch in dieser und verwandter Gattung sehr Achtungswerthes zu leisten vermöge, und wir wünschen, er möge Musse finden, eine grössere Oper zu schreiben. Die Musik zur Kirmse ist leicht, höchst ansprechend und gefällig, und mehre Lieder sind so einfach melodiös, dass sie sich im Augenblick einprägen. Vorzugsweise interessant ist eine Polonaise und die Balletmusik am Schlusse. Ein Ensemblestück zeugt von glücklicher Gabe des Componisten, eine Situation dramatisch wahr auffassen und wirksam ausführen zu können. Die Melodie ist nirgends, wie das so häufig geschieht, durch das Orchester überdeckt, sondern tritt immer klar hervor, ohne dass desshalb das Accompagnement leer und karg erschiene. Im Gegentheil hat der Componist oft recht pikant zu instrumentiren verstanden, überhaupt auch die neuesten Effectmittel nicht verschmäht, wie z. B. ein Lied mit Janitscharenmusik beweist, im Ganzen aber eine weise Oeconomie beobachtet und gehörig Licht und Schatten vertheilt, wodurch denn eben erst der rechte Effect erreicht wird. Die Ouverture ist als Einleitung zu einer Posse etwas zu lang und zu sehr thematisch gearbeitet. — Die Saalnixe, erster und zweyter Theil, mit neuer Maschinerie unsers ausgezeichneten Maschinisten, Hrn. Höck aus Wien, der öfter schon Treffliches leistete, erhielt auch jetzt wie sonst den lebhaftesten Beyfall.

Ins Einzelne der Opern-Vorstellungen zu gehen, kann zu nichts führen, wenn man nicht anstatt einer gedrängten Uebersicht der Leistungen im Ganzen ein Buch schreiben darf. Das aber mag thun, wer Zeit und Lust hat. Ref. hat in einem frühern Berichte das Opern-Personal genannt und bemerkt immer die etwa vorgehenden Veränderungen, es bleibt ihm daher nur noch übrig, ein paar Worte über die Opern-Vorstellungen im Allgemeinen zu sagen. Vor Allem ist zu rühmen, dass ungeachtet der fast zu angestrengten Thätigkeit des Opern-Personals und der Grossherzoglichen Hofkapelle jede Vorstellung mit Sicherheit, durchaus ohne bedeutende Fehler (auch unbedeutende kommen selten vor) und fast immer mit Sorgfalt, Lust und Liebe gegeben wird, und daher einen Genuss gewährt, wie er nicht immer auf grösseren Theatern grosser Städte (Ref. kennt viele derselben) geboten wird. Besitzen manche jener grösseren Theater einzelne ausgezeichnete Sänger, die über den unseren stehen, so haben wir dagegen ein wirklich vortreffliches Ensemble. Diess erkennen auch oft Reisende an, die mancher Vorstellung auf unserm Theater den Vorzug vor der auf anderen bedeutenden Theatern Deutschlands geben. Wir verdanken diess der theilnehmenden Sorgfalt und Umsicht unsers Intendanten, Oberhofmarschalls Freyherrn von Spiegel, der Kenntniss und Thätigkeit des Opern-Regisseurs Hrn. Laroche und dem guten Willen und dem regen Sinne für Kunst, die das ganze mitwirkende Personal beseelen. Unser Opern-Repertoire ist seit einigen Jahren ansehnlich vermehrt worden und wird es fortwährend, und wir besitzen mehre werthvolle ältere Opern, die sonst fast nirgends mehr gegeben werden, weil sie dem Modegeschmacke weniger zusagen, und daher die

gion. Besonders spielte die leztere von jeher eine der bedeutendsten Rollen in der Kunstgeschichte und verlohr ihren mächtigen Einfluss darauf nur am Ende des 16ten Jahrhunderts. Allein wer mit dem Geiste des griechischen Kultus und auch mit dem Zustande der christlichen Kirche vom 4ten bis 16ten Jahrhundert bekannt ist, wird sich nicht darüber wundern, wenn er dort die Künste in schoner Blüthe, und hier, in verschrumpfter Gestalt erblickt. Es ist hier nicht der Ort, diese Vergleichung weiter zu verfolgen, und zu zeigen, welchen Gewinn oder Nachtheil eine solche Umwandlung oder Verscharrung kommenden Geschlechtern brachte; genug, dass von Einführung der christlichen Theokratie (der Gründung des Pabsthums als einer weltlichen Macht) an, bis zur Entstehung und Verbreitung der neuern Opern und Operetten, fast alle Musik, bey der von Kunst (oder vielmehr Wissenschaft) die Rede war, sich mit dem Kirchenthum zu Einem Wesen verschmolzen hatte. Denn was die Troubadours und Minnesanger thaten und schrieben, ist nur in poetischer, aber wenig in eigentlich musikalischer Hinsicht merkwürdig.

Der Inhalt dieses 2ten Theils ist nun folgender:

In der 79 Seiten langen Einleitung wird 1) vom Werth der Musik überhaupt, hierauf 2) von ihrer Kraft, religiose Gefühle zu erwecken, sodann 3) von den Ursachen des jetzigen Verfalls der Kirchenmusik, 4) von der Nothwendigkeit, ihr wieder aufzuhelfen, und 5) von den Mitteln, wodurch dies geschehen könnte, gehandelt.

Die Geschichte selbst ist in drey Kapitel getheilt.

I. Kap. Von der Einführung der Musik in die christliche Kirche bis zum Tode Gregors des Grossen.

1ster Abschn. Zustand der Musik in den ersten sechs Jahrhunderten nach Entstehung und Verbreitung des Christenthums bey verschiedenen Volkern, als:

a) Römern,
b) Galliern,
c) Britten,
d) Deutschen;

2ter Abschn. Einführung der Musik in die chr. Kirche u. s. w. Einführung des Gesanges bey den ersten Christen. — Empfehlungen desselben durch mehrere Kirchenväter — aussere und innere Einrichtung des Kirchengesangs — Ambrosius und Gregorius — Gattungen des Kirchengesangs u. s. w.

II. Kap. Vom Tode Gregors des Grossen bis Guido von Arezzo.

Einführung des Greg. Gesanges in England — Alfred — Karls des Grossen Verdienste um die Musik — erster deutscher Kirchengesang. — — Guido v. Arezzo — u. a. — Hucbald — u. s. w. innere Beschaffenheit der damaligen Musik — Notation — Orgel — Monochord u. s. w.

III. Kap. Von Guido bis Franchinus Gafor.

1ster Abschn. - Erfindung der Mensural-Musik — Franco — Marchettus v. Padua. — Jean de Mûrs — Tinctor — Gafor — erste Spuren der Harmonie — Kontrapunkt — — Ockenheim — Josquin de Près u. s. w. —

2ter Abschn. Anwendung der damaligen Musik

a) in der Kirche —
Singechore — Kastraten — geistliche Dramen — Orgelwesen —
b) ausserhalb der Kirche. —
Jongleurs — Menetriers — Musikanteuzünfte — Tanzmusik — Minne- und Meistersänger — Volkslieder — u. s. w.

Hier sind nur die Hauptpunkte angegeben. Das Ganze — welches wohl hier und da etwas logischer geordnet seyn könnte — enthält 546 §. und ist mit deutlichen Beyspielen reichlich versehen. Hr. F. folgt dabey dem Gange der Ausbildung der Kirchenmusik so treu, dass das Buch

Kasse nicht füllen. Wir dürfen uns Glück wünschen, dass das Grossherzogliche Hoftheater solche beengende Rücksichten zu beachten nicht immer nöthig hat. — Die nächsten Opern werden seyn: Jessonda (neu für Weimar), Ferdinand Cortez und Lodoiska, seit vielen Jahren nicht gegeben.

Hr. Freymüller gab als Gast den Georg Brown in der weissen Dame mit Beyfall, wurde engagirt und debutirte einige Wochen später, kurz vor den Theater-Ferien, als Johann von Paris. Er ist noch jung, besitzt eine zwar nicht sehr starke, aber klangvolle, reine und angenehme Stimme, singt mit gutem Vortrage und spielt anständig und gewandt. Wenn er die günstige Gelegenheit, die sich ihm hier darbietet, sich weiter auszubilden, benutzt, wie wir wünschen und hoffen, so haben wir an ihm ein sehr achtungswerthes Mitglied unsers Theaters gewonnen.

Abgegangen ist Dem. Schulz an das Theater in Leipzig. Sie erfreute sich hier in mehren Darstellungen des Lust- und Schauspiels, für welches sie am meisten beschäftigt war, und in kleinen Opern, Vaudevilles und dergl. der Gunst des Publicums. Wir wünschen, diess möge auch in Leipzig der Fall seyn, und er wird es seyn, wenn Dem. S. ihr Talent mit ernstem Fleisse zu vervollkommnen streben wird.

Gastrollen gaben Hr. Vetter (Georg Brown in der weissen Dame, Adolar in der Euryanthe, Hüon im Oberon) — Hr. Jäger (Georg Brown, Murnei im Opferfeste, Fra Diavolo) — Madame Devrient (Aennchen im Freyschütz, Frau von Schlingen in den Wienern in Berlin und noch zwey Rollen im Schauspiele) — Mad. Binder (Preciosa, Velva). — Sämmtliche geehrte Gäste bewährten ihren Künstlerruf.

Dass mehre Abende durch fremde Schauspieler, die als Gäste auftraten, auch durch Ballette und Pantomimen, von fremden Künstlern ausgeführt, an Interesse gewannen, sey hier nur noch beyläufig erwähnt.

In Zwischenacten hörten wir ein Potpourri für die Clarinette von Georg und Variationen von Bärmann, lobenswerth vorgetragen von Hrn. Preis — ein Concertino für Oboe von Barth, mit Fertigkeit geblasen von Hrn. Edel aus Dresden — Hummel's Rondo in B dur, präcis und nett ausgeführt von des Componisten Schüler Hrn. Mangold aus Darmstadt — und Violin-Variationen von Mayseder und Wassermann, von den beyden Knaben, Gebrüder Eichhorn aus Coburg so ausgezeichnet vorgetragen, wie man es bey dem zarten Alter der kleinen Virtuosen kaum erwarten konnte.

Die Grossherzogliche Kapelle hat ihren ersten Oboisten, Herrn Kammermusikus Eberwein durch den Tod verloren. Er war Virtuos auf seinem Instrumente, und zeichnete sich besonders durch einen sehr schönen Ton aus. Sein ruhiges, stilles Wesen, seine Pünctlichkeit in Erfüllung seiner Pflichten verschafften ihm die Achtung seiner Vorgesetzten und Kunstgenossen. Er war nie verheyrathet und wurde 49 Jahr alt. Seine Stelle ist vorläufig durch einen Schüler unsers braven Hof- und Stadtmusikus Hrn. Aghte's, Hrn. Hüttenrauch besetzt, der schon jetzt sehr Achtungswerthes auf seinem Instrumente leistet, und bey seinem Fleisse und seiner Liebe zur Kunst ausgezeichnet zu werden verspricht.

In dem zweyten Concerte zum Besten der Wittwenkasse der Grossherzogl. Hofkapelle wurde am Palmsonntage im Theater Graun's Tod Jesu aufgeführt. Die Ausführung war durchaus lobenswerth. Am meisten gefielen die Chöre, welche auch ohne allen Zweifel das Vorzüglichste des trefflichen Werkes sind, das in seinen übrigen Theilen allerdings manches Veraltete hat.

Bey Hofe waren sechs Concerte, in denen die Sänger des Theaters ausser vieler Opern-Musik mehre ernste Gesänge von Häser, z. B. Klopstock's Ode an Fanny für tiefen Tenor und Pianoforte, Novalis Hymne an die Nacht, vierstimmig, ein vierstimmiges Salve Regina u. a. m. vortrugen. Zwey junge Mitglieder der Kapelle, die Herren Stöhr und Götze, spielten ein Violin-Doppelconcert mit grosser Virtuosität, ein fremder Fagottist Herr Bechel liess sich mit Beyfall hören, Dem. Zimmermann, Hummel's Schülerin, spielte ein Rondo ihres Lehrers recht brav, Herr Hensel von München, Hummel's Schüler, noch Jüngling, trug Hummel's Concert in As dur mit höchster Nettigkeit und grossem Ausdrucke vor, Signora Palazzesi vom Dresdner Hoftheater sang mit vielem Beyfall, und Hr. Kapellmeister Hummel entzückte fast in jedem Concerte die Anwesenden mit einer Phantasie.

Von der Kirchenmusik ist leider immer noch nichts Erfreuliches zu melden.

Musiker.

1.

Gluck voll griechischer Einfachheit schafft Göttergebilde,
Und in der Schönheit Schmuck führt er die Tugend uns vor.

2.

Mozart füllet die Seele mit Andacht, Lieb' und Entsetzen;
Aber wie er uns rührt, immer entzückt er das Herz.

3.

Haydn, du wandeltest oft mir die Trübe des Geistes in Klarheit,
Wohllauttönender Schwan auf dem melodischen See.

4.

Händel, du schilderst in Riesengebilden die Händel der Menschheit,
Händel beginn' ich mit dir nimmer, tyrannisches Haupt!

5.

Sind die Segel dir *grau*, Beethoven, von göttlichem Hauche
Angeschwellet? — O lenk', Kühner, zum Ziele die Bahn!

6.

Bist schon dahin, mein Weber! — Du kauftest, wucherndes England,
Deutschlands Blut schon so oft, tödtest den Trefflichen auch!

7.

Schneider erschüttert des Hörers Gemüth mit donnernden Tönen,
Engel und Teufel zugleich singen, — entsetzlicher Chor!

8.

Zelter, dich lieb' ich als sinnigen Freund am Fortepiano,
Wünsch' dir frohen Kumpan dich bey dem Becher des Mahls!

9.

Du beschwichtigst das fromme Gemüth mit lieblichen Weisen, Fesca! dich raubte zu früh Allen der neidische Tod.

10.

Mühling umstrickt mit künstlichen Wendungen, kochen Gedanken
Und humoristischem Schwung jedes gebildete Ohr.

11.

Marschner — doch schweiget von ihm, ihr Distichen! stumm wie das Grab seyd!
Wenn ihr ihn böse gemacht, schickt er euch gleich den Vampyr.

Erdwin.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung in Musik gesetzt — von Julius Riehle. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

Es ist das Dichten und Componiren seit längerer Zeit in Teutschland eine ziemlich allgemeine Sache verbreiteter Liebhaberey geworden, die an sich nicht zu tadeln, vielmehr zu loben ist. Die Liebhaberey für Musik ist sogar weit grösser, als für Wortdichtung. Fast jedes kleine Städtchen Teutschlands hat seine Componisten, die wenigstens Lieder, Rondoletten und dergl. nichts weniger als ungeschickt verfertigen. In den meisten dieser aus Versuchslust hervorgegangenen Erzeugnisse herrscht jener gefällige Zeitton, der sich nach Gegenden und Individuen verschieden modificirt; ja die meisten haben sich so viel Kenntniss der Accordverbindung und der Tonverzierung erworben, dass nicht selten weniger dagegen zu sagen ist, als in grösseren Werken vieler neuesten Componisten von Profession, die, indem sie Höheres geben wollen, oft genug zeigen, dass sie im Grunde von den Gesetzen der Tonkunst und von tieferen Schulstudien nicht mehr verstehen gelernt haben, als eben jene Dilettanten, die ihre Freystunden und Feyerabende mit der Lust am Gesange freudig füllen. Haben nun diese fröhlichen Kinder der Musen unter den Freunden des Erzeugers hinlängliche Freude gemacht, so werden sie gedruckt, um auf der Wanderschaft ihr Heil zu versuchen. Das gelingt nicht selten, denn das Ergötzen der Stunde des Werdens hat ihnen natürliche Frische, und die anderweitige Bildung des Vaters hat ihnen einen Weltton mitgegeben, der sich angenehm zu machen weiss. Und so werden wir denn so reich an solchen wandernden Tonkindern, dass die Redactionen kaum wissen, wie sie fertig werden und für alle Besuchende Platz gewinnen sollen. Den Singlustigen geht es eben so. Sie hätten sie alle *gern*, wenn sie nur wüssten, wo sie die freundlichen Kinder anständig unterbringen, anstellen und wie sie dieselben alle bezahlen sollen. Da muss sich denn jeder Liebhaber nach seiner Stimme und Fertigkeit richten und auswählen, damit er, kommt die Reihe an ihn, auch etwas zum Vergnügen tonlustiger Gesellschaften beytragen könne.

Hier wird also etwas für eine mässig geübte, ausdruckvolle Baritonstimme gegeben. Die ersten anmuthigen Versuche frisch jugendlicher Gesangslust. Das erste, Jean Paul's bekanntes: „Wär' ich ein Stern" ist wirklich allerliebst gesungen; das zweyte: „An Berta" (von Carl Grasse) enthält ganz ansprechlos und natürlich betont einen ganz natürlichen Jugendmarsch; „der selige Abend" (von C. Grasse) im geschmückten Walzertone; „Wonne der Wehmuth" (Göthe), declamatorisch und angemessen, nicht im tiefsten Schmerz; „Abschied" von C.

Grasse, hübsche Melodie, der Anfang sonderbar declamirt; „An Lina“ von C. Grasse, gewöhnlich zärtlich. Die Lieder werden also nicht Wenige wohl unterhalten.

Contretänze nach den beliebtesten Melodieen der Oper: Der Gott und die Bajadere von Auber, für das Pianoforte eingerichtet — von A. Neithardt. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Diese schön ausgestatteten Tänze sind nicht nur leicht und hebend und im herrschenden Gusto: sie zeichnen sich auch noch dadurch aus, dass unter jeder dieser 6 Nummern die Tanztouren in französischer Sprache angegeben sind. Die Ueberschriften dieser Tänze sind folgende: Pantalon, Eté, la Poule, la Trenis, les Grâces und Finale.

Les Etrennes. Deux Divertissemens pour le Pianoforte composés par Henry Karr. Oeuv. 206. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

Den Gedanken und der Ausführung nach sehr leicht. Bey der Menge Musikliebhaber, deren Viele es in Fertigkeit nicht weit zu bringen im Stande sind, ist es natürlich, dass auch solche Werkchen ihren Absatz finden. Und warum nicht? Es muss für Jeden sein Kraut gewachsen seyn, wenn er sich wohl haben soll. Das Ganze enthält mit einer kurzen Einleitung zwey leichte Sätze in Form des Rondo.

---

100 *Uebungen oder Unterhaltungsstücke in den gebräuchlichsten Tonarten für die Flöte von Carl Scholl.* 52stes Werk. Als gemeinnütziger Anhang zu jeder Flötenschule. 1ste, 2te und 3te Lieferung. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Preis jeder Lieferung: 45 Kr. oder 12 Gr.

Der Verf. ist als erster Flötenspieler im K. K. Hofopentheater in Wien und als Compositeur hinlänglich bekannt und zu nützlichen Gaben für angehende Flötisten vollkommen geschickt. Er geht einen so naturgemässen und den Schülern anmuthigen Weg von dem Leichtesten nur langsam und sicher, ohne gewaltsame Sprünge, zum Schwierigern, dass man seiner Leitung mit Vergnügen und mit erwünschtem Erfolge sich überlassen wird und darf. Die ersten Stückchen sind so leicht, kurz, in Tempo und Spielart so besonnen wechselnd, dass sie nicht anders als beyfällig beachtet werden müssen. Das ganze erste Heft macht keine grossen Ansprüche an die Spieler, nur einige der letzten Nummern fordern verhältnissmässig ein wenig mehr. Die beyden anderen Hefte gehen vorsichtig weiter mit gut berechneten leichten Einschaltungen zum Erhalten der Lust an der Sache. Man wird wohlthun, sich dieser zweckmässigen, schön und sehr deutlich gedruckten Uebungen fleissig zu bedienen.

---

100 *Uebungsstücke für zwey Violinen. Zum Studium der mechanischen Behandlung der Violine und zur Erleichterung des Unterrichts verfasst von Jos. von Blumenthal.* 42stes Werk. 1ste bis 5te Lieferung. Wien, bey T. Haslinger. Preis jeder Lieferung: 1¼ Fl. oder 1 Thlr.

Gleiches Lob und gleiche Empfehlung, wie die vorigen, verdienen diese Uebungen, die durchaus ein solides Spiel beabsichtigen und mit Sachkenntniss erfahren verfolgen. Lehrer, die nicht sträflich unaufmerksam die angebotenen Erleichterungsmittel vernachlässigen, werden jetzt in keiner Hinsicht sich über irgend einen Mangel zu beklagen Ursache haben; und Schüler, die nur gemässigte Anforderungen an ihren Fleiss und ihre Ausdauer nicht scheuen, werden sich weit leichter als sonst vorwärts gebracht sehen. Es ist kein Wunder, dass jetzt schnellere Fortschritte nicht selten sind.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey mir und A. Farrene in Paris erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Kuhlau, F., Op. 125. Allegro pathetique pour le Pianoforte à 4 Mains. 1 Thlr.
— Op. 124. Adagio et Rondeau pour le Pianoforte à 4 Mains. 18 Gr.
— Op. 125. Rondeau pastorale pour le Pianoforte. 10 Gr.

Copenhagen, den 1sten September 1832.
C. C. Lose.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten September. N°. 38. 1832.

Recensionen.

1) *Première Sinfonie à grand Orchestre composée — par C. G. Muller.* Oeuv. 6. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 3 Thlr. 12 Gr.

2) *Dieselbe Symphonie arrangirt für das Pianof. zu vier Händen vom Componisten.* Mit Eigenthumsrecht derselben Verlagshandlung. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Wir freuen uns, den, unter Anderm als Musikdirector der nützlichen Euterpe in Leipzig, sehr thätigen, als Tonsetzer immer mehr aufwärts strebenden Mann unter der Zahl derer zu sehen, die es unternehmen, das so hoch cultivirte Feld des symphonischen Gebietes nicht unbebaut zu lassen. Dass diese neue Arbeit in Leipzig mit ehrendem Beyfall aufgenommen worden ist, haben diese Blätter bereits berichtet. Wir wünschen, dass sie auch anderwärts gleiche Theilnahme sich erwerben möge. Der erste Satz, All. con fuoco, $\frac{2}{2}$, G moll, geht in glücklicher Haltung frisch einher, wendet sich gegen den Schluss in G dur, ohne den Hauptgedanken zu ändern, der nur bereicherter, durch geschickt eingewebte Zwischenspiele geschmückt, durchgeführt wird. Die ganze Anlage hat etwas Einfaches, durchaus Klares, durch geschickte Instrumentation kräftig gehoben, so dass es leicht aufgefasst wird, ohne dadurch die Aufmerksamkeit und Unterhaltung zu schmälern. Mag immerhin eine gewisse Ueberladung, eine durch einander kreischende, wild sich durchdröhnende Masse von Anderen als ein Zeichen übersprudelnd junger Gewalt eines noch ungezügelten Genies angestaunt und gepriesen werden; mag auch sogar an solcher Annahme zuweilen etwas Wahres seyn: in der Regel wird doch zur Verwirrung nicht viel mehr, als eine ungeschickte Hand, eine plumpe Unbedachtsamkeit und jener zufahrende Dünkel gehören, der in roher Anmassung und kecker Ueberschätzung schon nach dem Höchsten greift, wenn er noch Schulübungen vornehmen sollte. Wir schätzen daher in den Erstlingsleistungen aller Art ganz besonders ein ungeschminktes Walten ungesucht eigenthümlicher Empfindung, aus welcher ein reges Verlangen nach Wahrheit, Schönheit und Recht treu spricht, viel höher, und sehen darin eine weit hellere Lust, eine viel stärkere Kraft edlen Gefühls, als in jenem wilden Umhertoben ausgelassener Gebehrdung, deren Mutter nur zu oft eine freche Dirne, aber nicht die begeisternde Muse ist, aus deren ganzem Wesen Huld und Liebe flammen. Fiel doch selbst Beethoven in seinen ersten Symphonieen nicht mit der Thür ins Haus, sondern trat bescheiden und doch gross an Haydn's und Mozart's Hand mit Anstand herein. Man überlege das und achte auf Gutes jeder Art, das sich zunächst im geschickten Bauen zu bewähren hat, ehe man ihm das Niedergerissen gewohnter, achtbarer Formen zugesteht. Dennoch ist das Werk nicht ohne Eigenthümlichkeit. Möge das Publicum auf diese tüchtige Erstlingsgabe freundlich achten.

Der zweyte Satz, Adagio sostenuto, $\frac{4}{4}$, Es dur, ist melodisch lieblich, reich harmonisch, ohne in Schwulst auszuarten, anziehend instrumentirt und durch sanften Fluss ausgezeichnet. Nichts schadet der guten Wirkung solcher Sätze so sehr, als eine zu lange Ausdehnung, wohin ein auf diese Weise erregtes Gemüth nur zu leicht sich verliert. Dieser Fehler ist hier gut vermieden; man wird den Satz nicht ermüdend finden. Der folgende, Menuetto vivace, G moll, gibt das nun längst gewohnte Scherzo in gleicher Rundung und Klarheit, die wir an den beyden ersten Sätzen rühmten, dabey so erfreulich und gesangreich, dass er den meisten, nicht überspannt Fordernden sehr behaglich seyn wird. Das

Trio bietet nicht allein einen guten Gegensatz, sondern geht auch unmittelbar aus den ersten Formen hervor und arbeitet sich eben deshalb mit der eigen behandelten Wiederholung des Hauptmotivs auf das Ungezwungenste wieder vorwärts bis zum Finale, All. vivace, ¾, G moll, das sehr lebendig, voll und wirksam sich bewegt und den Schluss abermals, wie im ersten Satze, mit beybehaltener Bewegung und Idee in's heitere Dur wendet.

Im Ganzen herrscht also ein freundlicher Sinn, ein gesellig frischer Lebensmuth, der seine Zeit und ihre Bedürfnisse kennt und gern befriedigt, ohne den übermässigen Anforderungen eines unbestimmten Verlangens zu fröhnen, denen Niemand fröhnen sollte, da sie in der That nur zu bald dem echten Vergnügen nicht minder, als der Kunst selbst nachtheilig sind. — Wessen erstes symphonisches Werk in so bedacht tüchtiger Kunstliebe gegeben, mit solcher Frische und klarer Gewandtheit erklingt, der darf der Aufmerksamkeit wahrer Kunstfreunde und des Beyfalls aller nicht zu einseitigen Hörer sich getrösten. Möge der Verf. auf der glücklich betretenen Bahn muthig fortarbeiten, stets eingedenk, dass nur ein treu standhafter Sinn, von glücklichen Natur-Anlagen unterstützt, immer höher zum grossen Ziele schreitet, das ohne beharrlichen Eifer nie erreicht worden ist. Die Orchesterstimmen, Friedr. Schneidern gewidmet, sind sehr schön gestochen; eben so der Klavier-Auszug, welcher, dem Instrumente angemessen arrangirt, sich nicht schwer spielt und lebhaft unterhält. Das Werk verdient ausgebreitete Theilnahme.

Concertino pour le Trombone de Basse avec accompagnement de grand Orchestre composé — par C. G. Müller. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Dieses gut angelegte und erfahren durchgeführte Bravourstück ist bereits an verschiedenen Orten von unserm C. T. Queiser, für welchen es der Componist verfasste, mit dem grössten Beyfalle vorgetragen worden. Für einen Virtuosen geschrieben, dem nichts zu schwierig ist, dessen Fertigkeit und Tonschönheit unübertroffen von Allen anerkannt wird, die ihn hörten, kann das Werk freylich nicht zu den leichten Aufgaben gehören. Zu öffentlichem Vortrage desselben mögen sich daher nur wahrhafte Meister entschliessen; die übrigen aber mögen es benutzen, im Stillen, das heisst unbelauscht von erwartungsvollen Hörern, ihre Kräfte daran zu versuchen und zu erstärken. Dazu wird es die erwünschtesten Dienste leisten. Je weniger solche Werke des geringen Absatzes wegen (denn viele Liebhaber der Posaune gibt es noch nicht) gedruckt werden können, desto grössere Beachtung werden Musiker von Profession, die sich für Uebung der Posaunen jetzt weit mehr als sonst zu interessiren haben, solchen Erscheinungen zuwenden müssen. Es empfiehlt sich durch innere und äussere schöne Ausstattung als sehr vortheilhaft.

Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses. Für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet von Friedr. Dionys Weber, dem Director dieser Anstalt. Erster Theil. Prag, bey Marco Berra. 1830. 8. X und 231 (8).

Dass tüchtige Recensionen sachkundiger, unparteyischer, dabey wohlwollender Männer von bedeutendem Nutzen sind, dass sie namentlich in Teutschland der Verbreitung eines Werkes in den meisten Fällen höchst zuträglich genannt werden müssen, wird Jedem für begründet gelten. Die Redaction darf sich ohne Anmassung zu sagen erlauben, dass sie über Harmonielehre und Aehnliches ein Wort mit reden kann. Sie thut es auch gern, so wenig ihr das Recensiren zu ihren Lieblingsbeschäftigungen gehört (es ist ein Opfer, was man der Sache, den Lesern und Verfassern bringt), so lange sie hoffen darf, mit Ruhe angehört zu werden. Eine Stelle der Vorrede des Buches macht uns jedoch etwas stutzig: „Mein doppelter Zweck machte es mir zur Pflicht, in Hinsicht der Aufeinanderfolge der Gegenstände zuweilen einen andern Weg einzuschlagen, als denjenigen, welchen manche Verf. ähnlicher Lehrbücher betreten haben. Indessen bitte ich die Letzteren, besonders jene, welche in der Eigenschaft tadelsüchtiger Recensenten an mir zum Ritter zu werden geneigt seyn sollten, keineswegs zu glauben, dass ich es ihnen zum Vorwurf mache, bey ihren Arbeiten von anderen Ansichten ausgegangen zu seyn und eine andere Anordnung der Gegenstände gewählt zu haben. Ich habe mir, des alten Spruches eingedenk: Auch' io sono pittore! blos das Recht sichern wollen, ebenfalls meinen eigenen Weg gehen zu dürfen."

Nun trifft uns zwar der Satz nicht: denn haben wir auch über Gegenstände der Harmonielehre geschrieben, so haben wir doch noch kein vollständiges Lehrbuch verfasst, womit wir wenigstens noch einige Jahre warten würden, wenn uns auch nicht andere Dinge näher lägen. Allein bergen können wir nicht, der Satz hat uns verstimmt; wir geben keine ausgeführte Beurtheilung und unter solchen Voraussetzungen nie. In Zeiten der Kämpfe thut man wohl, unnützen Kämpfen auszuweichen. Rühmen müssen wir vom Buche, dass es in den meisten Dingen klar ist. Der Verf. hat dieselbe Ordnung beybehalten, die er seit vielen Jahren im Conservatorium mit dem glücklichsten Erfolge anwendete. Er beabsichtigt, den Schüler mit der grammatischen Correctheit des strengen Satzes zugleich mit den Ausnahmen und Freyheiten der sogenannt freyen Schreibart bekannt zu machen. Dann will er Schullehrern und Cantoren besonders durch die Lehre, bezifferte Bässe spielen zu lernen und zu lehren, nützlich werden. Die Entwickelung der Intervalle aus der diatonischen Leiter, ihre Umkehrungen und Unterscheidung derselben nach ihrer verschiedenen Wirkung wird einleuchten. Die Consonanzen werden noch in vollkommene und unvollkommene und in Halbconsonanzen getheilt u. s. w. Fortschreitung und Bewegung der Intervalle wird verhandelt, wobey das Verbot der Octaven und Quinten kurz berührt und dann S. 46 fortgesetzt wird (welche Fortsetzung der Schüler besser später nehmen mag). Enge und weite Harmonie, Generalbassschrift und die Lehre von allen Dreyklängen, auch von dissonirenden, nehmen die übrigen Seiten des Buches ein. Der Druck ist deutlich und die Druckfehler sind am Ende des Werkes sorgfältig angezeigt.

Karl Heinrich Dzondi, Die Funktionen des weichen Gaumens beym Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen, Erbrechen u. s. w. Mit eilf Abbildungen in Steindruck. Halle, bey C. A. Schwetschke und Sohn. 1831. (4) XII und 74 S.

Die Funktionen des weichen Gaumens wurden vor einiger Zeit auch in diesen Blättern, nur endlich zu aufgereizt, besprochen, wesshalb die Redaction den Gegenstand lieber fallen liess. Aber das Werk des Hrn. Prof. Dzondi, das S. 52 u. s. f. unter Anderm auch diesen Punct erörtert, anzuzeigen, ist ihr unerlässliche Pflicht, die sie um so freudiger übt, je bestimmter sich mehre unserer berühmtesten Anatomen, die zugleich der Tonkunst nicht entfremdet sind, äusserst vortheilhaft für das Werk erklärt haben. Da wir selbst uns mit Untersuchungen des Kehlkopfs, der Choanen u. s. w. nie befassten, so geben wir unseren geehrten Lesern hierüber nichts von dem Unsern, sondern allein den runden Ausspruch der erfahrensten und bewährtesten Männer, die leider theils zu schriftlichen Aufsätzen darüber aus Mangel an Zeit nicht zu bewegen waren, theils aus Ehrlichkeit, weil sie schon in andere Literaturblätter ihr rühmliches Urtheil abgegeben haben, was sie dem Publicum im neuen Abdrucke, wenn auch anders gestellt, nicht aufdringen wollen (was sich etliche merken und überlegen könnten). Diese erprobten Männer finden das Werk des Hrn. Professor Dzondi höchst interessant, sinnreich und tüchtig, wollen aber doch gerade die in Frage stehende Sache wegen der Funktionen der Organe beym Singen sowohl pro als contra noch nicht als hinlänglich bewiesen angesehen wissen. Wer sich mit diesen Gegenständen beschäftigt, dem ist das Werk durchaus nothwendig; wem diese Materien aber auch nur anziehend sind, wird sehr wohlthun, sich mit den neuen Behauptungen des gerühmten Mannes in seiner Schrift genau bekannt zu machen. Indem wir das sehr schätzbare Werk den Freunden ähnlicher Untersuchungen zu Folge des Urtheils der competentesten Männer vom Fache angelegentlich empfehlen, machen wir die Liebhaber noch zugleich auf auswärtige belobte Beobachtungen über den Mechanismus der menschlichen Stimme aufmerksam, die der Arzt Bennati vor Kurzem bekannt machte.

Ausbruch eines Phantasten. Im neuen Orakelton.

Immer zu! Solo geblasen, mein Nachtsturm! immer zu! Mich friert schon lange von deinem Blasen. Pfeif' nieder, was nicht hält! Ich muss dich loben; du verstehst den Dienst! Doch wie? Will denn die ewige Lampe auf ewig nicht verlöschen? Hat denn das gewaltige Meer den unterirdischen Vulkanenzunder noch immer nicht ersäuft? Du wirst mir meine Sterne doch nicht runterblasen? — Und wenn, erbost vom Meeresschwall, der tiefe Wunderbrand einen sechsten Welttheil empordonnern würde: müssten wir es eben leiden. Ich denke, wir würden frische Colonieen drauf anlegen und es ginge auf dem sechsten

Welttheile nächstens wie auf allen fünfen zusammen. — Wer, sicher vor dem Winde, im süssen Schlafe liegt, der mag zur Lust vom schönsten Morgen träumen. Nur du, o meine Seele! hüte dich vor Traum, damit die Brüder nicht in dir den bunten Joseph sehen, der ihnen Labung bringen möchte, und unter einander sprechen: Da kommt der Träumer her. Auf! lasst uns ihn tödten! — Ich danke für den Dienst; und für die Sclaverey bin ich nicht schön genug. Ich kann in euer Horn der Ueppigkeit mit nichten blasen. Das thut ihr selber schon. Mich habt ihr leider nur zu wach geschmeichelt und ich beklage nichts, als den schönen Schlaf. Die Wolken ziehen schwarz; 's ist nicht weit über Mitternacht; mich ekelt vor der Serenade, die ein Faut dort vor dem Fenster seiner Kokette klimpert. Doch wird ein Wetter kommen, bevor der Wagen seinen Lauf vollendet und vom Morgenroth begrüsst wird die Erde neu ergrünen in Lust. Dann wird ein Meister neue Lieder singen, dass die Nacht entflieht und aller Larven Graus. Bis dahin klimpert fort und lasst mich wieder schlafen. Die Nacht, mein Solobläser, ist verzweifelt kalt!

Spruch und Frage des Einsenders.

Dein Orakel, werthgeschätzter Phantast, könnte uns manche gute Dienste leisten, wenn es sich bewährt, ohne auf gefüllte Corneliusstöcke zu hoffen. So sag' uns denn: Was macht jetzt Herr Scribe und Herr Meyerbeer? —

Neue Auflagen.

Insanae et vanae curae. (Des Staubes eitle Sorgen) Motette für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von Jos. Haydn. Partitur. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr.

Diese bekannte, vortreffliche Motette, die für Kirchen und Concertsäle gleich brauchbar ist, hat also wieder eine neue, schöne Ausgabe erlebt und verdient. Die Ausführung derselben ist von keiner Seite schwer der Klarheit wegen, die auch, vereint mit dem lieblichen Gegensatze des klagenden Anfangs, die beste Wirkung sichert.

Das Bändchen, ein schérzhaftes Terzett von W. A. Mozart. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Das spasshafte Terzett, das ganz besonders seine willkommenen Dienste leistet, wenn es auf gut Wienerisch gesungen wird, kennt wohl Jeder, wenigstens dem Namen nach. Es erscheint hier in neuer Auflage zu Nutz und Behagen Aller, die es noch nicht besitzen, oder die es entzwey gesungen haben.

Sammlung ein-, zwey-, drey- und vierstimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. In drey Heften herausgegeben von Ludwig Erk. Zweyte, verbesserte und vermehrte Auflage. Erstes Heft. Essen, bey G. D. Bädeker. 1832. Pr. 8 gGr.

Selten erleben musikalische Hefte so schnell einen neuen verbesserten Abdruck. Das Publicum und die Schullehrer haben hierin gut gewählt. Wer das Werkchen noch nicht kennt, wird mit Recht darauf achten. Es enthält 79 ein- und zweystimmige Lieder für die erste Unterrichtsstufe im Singen, in Noten- und Ziffer-Bezeichnung. Die beyden anderen Hefte werden hoffentlich bald nachfolgen. Uebrigens hat der thätige Herausgeber sehr wohl daran gethan, dem Heftchen der neuen Auflage nicht eine ganz andere Form zu geben, da mit Grund vorauszusetzen ist, dass in manchen Schulen die erste Auflage noch neben der zweyten gebraucht wird.

Compositionen des Herrn Auguste de Sayve.

1. *Variations pour le Piano sur l'air de „Ma tendre Musette."* Oeuv. 8. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 6 Fr.
2. *Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.* Oeuv. 9. Ebendaselbst. Pr. 9 Fr.
3. *Duo pour Piano, Violon et Violoncelle.* Oeuv. 10. Ebendaselbst. Pr. 7½ Fr.
4. *Variations concertantes pour Piano, Violon et Violoncelle sur l'air „Nel cor più non mi sento."* Oeuv. XI. Ebendaselbst. Pr. 6½ Fr.
5. *Deuxième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.* Oeuv. 12. Ebendaselbst. Pr. 9 Fr.
6. *Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 13. No. 1. Paris, chez Richault; No. 2. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel à 6 Fr.

7. *Quintetto pour II Violons, un Alto et II Violoncelles.* Oeuv. 14. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 9 Fr.

Aus allen diesen angezeigten Nummern der Compositionen eines von uns bisher nur dem Namen nach gekannten Mannes ergibt sich, dass er unter die Componisten gehört, die nicht das Heil der Kunst in den Schwierigkeiten suchen, die von einem grossen Theile unserer musikalischen Zeit fast allein noch anziehend befunden werden. Er will ohne jenen herrschenden Bewunderungsglanz nach seiner Weise und in der Art und nach dem Geschmacke seines Volkes Musik schaffen, die auch sehr mässig geübte Spieler ausführen, womit sie sich in freyen Stunden ohne erst erforderliche weitläufige Vorbereitung erheitern können, sobald sie nur im Geschmacke mit dem Componisten eines Sinnes sind. Man hat noch vor Kurzem vielfältige Klage über Mangel an solchen Musikstücken geführt, welche auch Geschäftsmänner, denen bey aller Liebe zur Tonkunst nicht Zeit genug übrig bleibt, sich in die verlangten Schwierigkeiten hineinzuarbeiten, zu unterhalten vermag. Der Mangel ist aber so gross nicht; man sey nur aufmerksam und man wird finden. In Deutschland und in Frankreich wird hinlänglich auch für mittelmässige Kräfte gesorgt. Allein man verlange auch nicht, dass das Leichte eben so brillant klingen, oder wohl gar die Bewunderung der Hörer eben so aufreizen solle, als das Bravourmässige, das ganz andere Kräfte in Anspruch nimmt. — Mit allen diesen Nummern wird man in Ansehung der Ausführbarkeit sehr zufrieden seyn; selbst die sieben concertanten Variationen sind nicht im Geringsten schwer. Alle sind in leichter französischer Weise gehalten, ohne hohen Schwung, der sich damit nicht wohl vereinigen lässt. Selbst die pikanten Würfe des neuen französischen Theatergeschmacks sind unbeachtet gelassen und dafür ein ruhigerer Fluss natürlich volksthümlicher, doch dabey nicht ungeübter Verbindung vorgezogen worden. Auch die beyden Quartetten und das Quintett für Streichinstrumente fordern keine ausgezeichneten Fertigkeiten, sind jedoch, so weit wir aus blossen vorliegenden Stimmen zu urtheilen im Stande sind, in ihrer Weise gut verbunden, so dass man dem Verf. nachrühmen darf, für seine Klasse von Musikfreunden bestens gesorgt zu haben. Vom zehnten Werke (dem Duo) haben wir noch besonders zu erinnern, dass in Ermangelung eines Violoncellisten ein Bratschenspieler an seine Stelle treten kann; es ist für die Viola eine eigene Stimme gedruckt worden. An den Preisangaben, an der bey der vorletzten Nummer stehenden Anzeige des Herausgebers (Richault) und endlich an der Art des Notenstichs, der zwar nicht übel ist, jedoch dem unsern keineswegs gleich kommt, sieht man übrigens deutlich, dass alle diese Werke ursprünglich in Paris gedruckt worden und auf irgend einem Wege auf die gegenwärtigen Verkäufer übergegangen sind.

Pianoforte-Compositionen von Carl Czerny, herausgegeben mit Eigenthumsrecht von den Gebrüdern Schott in Mainz u. s. w.

1. *Introduction et Variations sur le Pas de trois favori de l'opéra: Guill. Tell de Rossini.* Oeuv. 219. Pr. 1 Fl. 12 Kr.
2. *Variations brillantes sur la tirolienne favorite de l'opéra: Guill. Tell.* Oeuv. 220. Pr. 1 Fl.
3. *Deux grandes Fantaisies sur les motifs le plus favoris de l'opéra: Guill. Tell.* Oeuv. 221. No. 1. Pr. 1 Fl. 24 Kr. No. 2: 1 Fl. 24 Kr.
4. *Impromptu brillant et non difficile — sur un Pasturale de l'opéra: Guill. Tell.* Oeuv. 222. Pr. 1 Fl.

Es wäre überflüssig, wenn wir uns bey der bekannten und gewandten Weise dieses fertigen Componisten mit ausführlichen Beschreibungen aufhalten wollten. Wir müssten neue Redensarten für schon oft Gesagtes erfinden, was nicht unsere Sache ist. Andeutungen werden unserer Pflicht und den Lesern hoffentlich genügen. No. 1 ist ganz in seiner Weise, wohlklingend, für Spieler von mittelmässiger Fertigkeit zur Uebung. No. 2. Noch eindringlicher, aber auch etwas mehr Routine erfordernd, als das vorhergehende; wird viele Freunde haben. No. 3. Verschiedene Themen der Oper sind bunt und gefällig mit einander verwebt, bald durch variationsartige, bald durch nachahmende brillante Zwischensätze ansprechend verarbeitet, mehr für völlig ausgewachsene Hände, als für kleine. Die zweyte Phantasie ist in gleicher Art, also nicht für Anfänger, sondern für schon gewandte, umsichtige Spieler; wir würden sie für Schüler, wenn sie auch schon gute Fortschritte gemacht haben, nicht einmal zum Einstudiren vorschlagen: die gute Durchführung erfordert Kraft und schnellen Ueberblick.

Ganz anders ist die letzte Nummer, aus vier Variationen mit angehangenem ausgeführten Schlusssatze über das Walzer-Thema aus A dur bestehend, für mässig geübte Spieler wie für vorwärts geschrittene Schüler zum Einüben gleich brauchbar, nützlich und gefällig.

Neue Kreisleriana.

(Ein Scherflein zur Beförderung des guten Geschmacks.)

Frage: Wie kann man auf eine zweckmässige Weise dem Publicum das Anhören sogenannter klassischer Opern völlig verleiden und es auf die Producte neuerer französischer und italienischer Meister hinlänglich versessen machen?

Antwort 1. Man studire erste vorzüglich schlecht ein und trage Sorge, dass die pedantischen Liebhaber derselben durch recht viele piquante Fehler bey der Aufführung gehörig in Harnisch gebracht werden und sie endlich gar nicht mehr hören mögen.

Antwort 2. Man jage benannte Opern, gleich von den Ouverturen an, in forcirten Tempi's — Adagio und Andante in starkem Galopp — so rasch als möglich durch, und suche auf solche Weise jedes klare Verständniss der Intention des Componisten, seiner eigenthümlichen Auffassungsweise des Textes, seiner Stimmenführung und Instrumentirung bestens zu verhindern.

Antwort 3. Man hüte sich sorgfältig, besagte Opern gut in Scene zu setzen und vermeide es gänzlich, dazu neue, brillante Decorationen anzuschaffen. Auch darf man sich im Texte derselben durchaus keine zeitgemässen und geistreichen Verbesserungen erlauben. Sollen und müssen ja Veränderungen seyn, so übertrage man sie nur den ungeschicktesten Händen.

Antwort 4. Man lasse durchaus keinen literarischen Hahn mehr darnach krähen, wenn manchmal da und dort noch eine der besagten Opern wirklich gut gegeben wird.

Antwort 5. Man thue von dem Allen, wie es in Unter- und Oberflachsenfingen und vielen anderen angrenzenden Ländern bereits mit dem besten Erfolge geschieht, das gerade Gegentheil für französische und italienische Meisterwerke.

Fiat applicatio! — *D. S.*

Nachrichten.

Prag. Zum Vortheile des Hrn. Illner sahen wir zum ersten Male: „Semiramis", grosse heroische Oper in zwey Acten von Rossini. Schon die Ouverture muss unter die schönsten Arbeiten Rossini's in diesem Genre gezählt werden, so wie die Semiramis überhaupt zu seinen ausgezeichnetsten Werken gehört; doch ist diese Oper so überreich an Musik, dass sie sich fast über die gewöhnliche Theaterzeit ausdehnt, und daher, ihres Erfolges unbeschadet, etwas gekürzt werden könnte. So dürfte es von guter Wirkung seyn, wenn das Recitativ, welches gleichsam die Introduction bildet — von dem wir ohnediess, Dank sey es dem herrlichen Vortrage des Recitatives unserer Sänger, kein Wort verstehen — weggelassen und die Oper mit dem Chor und dem herrlichen Terzett anfinge. Auch im Verlaufe der beyden Acte finden sich noch manche Musikstücke, die einige Abkürzungen vertrügen. Das darauf folgende, canonartig gehaltene Quartett, die Duetten zwischen Semiramis und Arsaz, mehre andere Duetten und Quartetten, dann die Arien der Semiramis, Arsaz und Idreno sind voll der schönsten, zum Theil neuesten und überraschendsten Motive, die Instrumentation ist musterhaft, und vorzüglich die grosse Scene des Assur höchst dramatisch und schön gedacht, nur die Schlüsse der meisten Gesangstücke sind alltäglich und scheinen unter Rossini's bekannte „Et cetera" zu gehören. Aber die Ansprüche, welche diese Oper an Sänger und Darsteller macht, sind nicht gering, und wir können leider nur dem weiblichen Personale (mit Ausnahme der Azema) nachsagen, dass es dieselben erfüllte. Mad. Podhorsky war sehr bey Stimme, und sang die Semiramis mit einer wahrhaft siegreichen Virtuosität; und mit grosser Zartheit und herrlichem italienischen Vortrage gab Dem. Emmering den Arsaz, so dass die Duetten der beyden Damen durch stürmischen Beyfall ausgezeichnet wurden. Hr. Draka genügte als Idreno, doch ist diese episodische Person nur sehr lose an die Haupthandlung geknüpft, und erregt kein rechtes Interesse, weshalb sie wohl nie unter die dankbaren und glänzenden Tenor-Rollen gezählt werden dürfte. Dagegen hatte Hr. Strakaty (Oroes) eine Partie, die ihm zu hoch zu liegen schien, und Assur verlangt nicht allein grosse Gesangkunst, sondern auch eine kräftige, metallreiche Stimme und Darstellungsgabe.

Da aber Hr. Illner keine dieser Eigenschaften besitzt, so konnte er natürlich in dieser herrlichen Partie durchaus keine Wirkung hervorbringen. Dem Vernehmen nach soll künftig Hr. Strakaty den Assur singen, welcher wenigstens die Stimme dazu besitzt, wenn gleich die Kunstaufgabe doch wohl auch für ihn zu schwer seyn dürfte. Eine musikalische Anfängerin Dem. Blumenfeld wagte ihre ersten Opern-Versuche als Emmeline (Schweizer-Familie), Agathe (Freyschütz) und Pamina (Zauberflöte) und scheint mit einer schönen Stimme auch entschiedenes Talent zu verbinden. Ein umfassendes Urtheil lässt sich über diese ersteren Leistungen nicht fällen, da wir nicht wissen können, wie lange sie sich zu denselben vorbereitet hat. Vor Allem ist ihr eine grosse Sorgfalt auf reine Intonation zu empfehlen, die hier und da fehlte.

Die zweyte musikalische Akademie der Zöglinge des Conservatoriums bot eine ganz neue Erscheinung dar, nämlich: ein Concert ohne Gesang; da dieser aber bey den Kunstausstellungen der minder interessante Theil ist, so vermisste man ihn leicht, und die Theilnahme des Publicums wurde durch diesen Mangel keineswegs geschwächt. Mit Furore wurde Beethoven's grosse Symphonie in D und die Ouverture aus Mozart's „Don Juan" aufgenommen, welche letztere wiederholt werden musste. Auch die Ouverture aus Reissiger's „Felsenmühle von Etalieres" fand Beyfall. Unter den Concertanten war Adagio und Polonaise für das Violoncell das Vorzüglichste; doch gefielen auch der Fagottist, Violinspieler, die beyden Hornisten und die Harfenspielerin, und Alle wurden abermals von dem Publicum mit Beyfall und Aufmunterung überhäuft.

Bremen. Die musikalische Welt hat in Kurzem bey uns zwey namhafte Verluste erlitten. Der Tod des *Dr.* Wilh. Christian Müller, eines rühmlich bekannten achtzigjährigen Mannes, ist in Ihren Blättern bereits angezeigt, dagegen noch nicht der unerwartete Tod unsers Musikdirectors Carl Friedrich Ochernal aus Erfurt, der schon zu Anfange des Jahres mitten in voller Kraft an Folge eines heftigen Aergers verschied. Als durchgreifender, exacter Dirsctor und als tüchtiger Violinspieler erwarb er sich unsere Dankbarkeit. Die Theilnahme des Publicums an dem zum Besten der Wittwe veranstalteten Concerte war gross. Der Sohn, August Ochernal, ein Schüler Spohr's, übertrifft den Vater noch an Fertigkeit und Ausdruck. In den fortdauernden Unions-Concerten bewährte sich der anerkannte Violinspieler, Professor Pott aus Hannover, von Neuem. Andere Concerte veranstaltete Herr Grabau mit Zuziehung des von ihm geleiteten Gesang-Vereins und des Concertmeisters Müller aus Braunschweig, der auf dem Wege ist, der deutsche Paganini zu werden. Seit dem September v. J. hat sich auch hier ein Symphonie-Verein gebildet, der meist aus Dilettanten besteht. Da er aber keine Zuhörer gestattet, vermag er uns die früheren Liebhaber-Concerte nicht zu ersetzen. Die Singakademie unsers thätigen Riem geniesst eines fortdauernd glücklichen Gedeihens. Die Oper bot uns Beethoven's Fidelio als Neuigkeit. In der Titel-Rolle war die schöne Stimme und Figur der Mad. Krahe aus Braunschweig ausgezeichnet. Fidelio hat einige Wiederholungen erlebt. Fra Diavolo, Rataplan, der Bauer als Millionär machen sich sehr beliebt. Daneben kommen mehre ältere Opern wieder. Nur haben uns die bekannten zu harten Angriffe gegen das hiesige Bühnenwesen manches ehrenwerthe Talent (z. B. Dem. Jungblum) abgeschreckt. Tumulte, wie am Neujahrsabend, wirken auf echtes Kunstgefühl niemals fördernd. Am 31sten März ergötzte uns unter Anderm die rühmlichst bekannte erste Hofsängerin vom K. Theater zu Hannover, Dem. Groux mit verschiedenen Arien verschiedener Meister so, dass Alle in gerechten Beyfallsbezeigungen wetteiferten. Auch auf der Bühne entzückte sie uns neben der so sehr beliebten und höchst naiven Dem. Le Gaye vom Hamburger Theater. — Die Gebrüder Buschmann aus Berlin liessen hier wieder ihr vervollkommnetes Terpodion hören, das so wesentlich verändert ist, dass sie es umtaufen wollen. Wir möchten vorschlagen: Thelgterion oder Thelgidion, d. i. das magisch bezaubernde, entzückende. Sie haben mehre dergleichen Instrumente zum Privatgebrauche verfertigt und einige Bestellungen sind schon eingegangen. Allerdings eignet es sich für Concertsäle und kleine Kirchen sehr gut, da der Ton weicher ist, als z. B. der auf der Phys-Harmonica.

Todesfall.

Am 9ten d. früh zwischen 4 und 5 Uhr verschied an schmerzlichen Brustleiden der als Lehrer der Tonkunst und als Componist gleich achtbare Bernhard Klein in Berlin.

mit jeder Seite immer mehr an Interesse gewinnt. Kurz, es hat noch keine Nation und keine Kunst ein Werk in dieser Art aufzuweisen, was dem gegenwärtigen gleich käme.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zur Antwort auf die Anfragen über das Nichtbeziffern der Basse und die erhöhete Stimmung (im 5ten Stück d. Z.); von einem Musiklehrer.

1. Es wird bestimmter gefragt: *a*) warum erscheinen die Sinfonien ohne bezifferte Basse? Hierüber scheint es mir nicht nöthig viel zu sagen, indem weit natürlicher gefragt würde: warum sollten die Sinfonien bezifferte Basse haben, da sie nicht in Partitur erscheinen und gar keines Flügelakkompagnements bedürfen? Von mehr Interesse ist die Frage: *b*) warum erscheinen die Partituren grosser und kleiner Gesangstücke ohne Bezifferung des Basses. Die erste Ursache mag wohl darin liegen, dass der Komponist, der doch meistens sein Werk zunächst selber aufführt, dieser Hülfe nicht bedarf*). Das würde indess die Sache nicht entschuldigen, wenn sie nicht ihre besondern Vortheile gewährte. Dahin gehört nun: dass ungeschickte Direktoren durch Weglassung der Ziffern mehr ausser Stand gesetzt werden, durch vieles Mitklimpern auf dem Flügel das Ganze zu verderben, welches gewinnen muss, wenn der, seiner Schwache sich bewusste Direktor das Mitspielen lieber gar unterlasst, das auch in Arien und Chören ganz unnöthig ist. Beym Recitativ hingegen ist bekanntlich der Flügel gut zu gebrauchen, besonders wenn Sänger und Instrumentisten nicht genug Festigkeit im Ton und Takt haben. Aber abgerechnet, dass viele Gesangstücke, deren Chore und Arien unbezifferte Basse haben, doch mit bezifferten Bassen beym Recitativ gedruckt werden — so ist ja hier jedem nur einigermassen gewandten Direktor leicht, den Gang der Harmonie ohne Ziffern aus der Partitur zu finden und anzugeben, welches um so leichter geschehen kann, da der Flügelakkompagnist gewöhnlich das Einstudiren der Stücke mit den Sängern über sich hat und also mit dem Ganzen schon bekannt seyn muss. — Was nun aber die Anfänger im Generalbass betrifft, so glaubt wenigstens der Schreiber dieses, dass gerade durch Nicht-Beziffern der Basse diese im Studium der Harmonie fortgetrieben und tiefer in die Wissenschaft geführt werden. Findet nämlich der Studierende bey der Durchsicht einer Partitur keine Zahlen, so muss er sich bemühen, durch Vergleichung der verschiednen Stimmen die Harmonie zu finden, wobey er ohnstreitig mehr gewinnet, als wenn ihm diese über dem Basse angegeben worden; fast unvermerkt lernt er dabey zugleich nebenbey, wie dieses und jenes Instrument behandelt werden müsse, lernt die Vor-, die Nachschlage, und durchgehenden Noten von den zum Grunde liegenden Akkorden unterscheiden u. s. w. Will sich endlich der Lehrer im Generalbass überzeugen, ob sein Schüler das Ganze einer Partitur wirklich kenne, (wohin ja auch die Kenntniss der verschiednen Schlüssel und Töne, in welchen manche Instrumente geschrieben werden, gehört) so ist dazu nichts zweckmässiger, als eine Partitur ohne Ziffern, aus welcher man die Fundamentalstimme bezeichnen lässt. Dass ein bezifferter Bass manchem Geübtern Vergnügen machen könne, mag wohl seyn — er erleichtert die Einsicht in die Harmonie; dass aber von der andern Seite auch mancher Geübtere, auch mancher Kapellmeister, sich allzusehr an die Bezifferung gewöhne und darüber ganz vergesse, was die verschiednen Stimmen enthalten, ist noch gewisser. Gar mancher Direktor weis darum nicht einmal, wie Klarinetten, Bassethörner u. dgl. in ihren Tönen zu schreiben sind, was nicht der Fall seyn würde, wenn er die Harmonie mehr in den Stimmen,

*) Es ist wohl nicht nöthig erst anzumerken, dass hier von Werken guter Meister die Rede ist; denn wahr mag auch das wohl seyn, dass mancher Komponist sein eigenes Machwerk nicht bezissern kann.

d. Verf.

Kurze Anzeigen.

Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste componirt — von Adolph Hesse. 28stes Werk, No. 15 der Orgelsachen (?). Offenbach a. M., bey Joh. André. Pr. 12 Gr.

Orgel-Vorspiele u. s. w. 29stes Werk, No. 16 der Orgelsachen. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

In derselben beyfällig bekannten Weise, wie die schon angezeigten Orgelsätze. Im ersten dieser Hefte ist unter den allgemeinen Vor- und Nachspielen auch eins für Trauerfeyerlichkeiten und eins bey festlichen Gelegenheiten. Im letzten befindet sich unter Anderm der variirte Choral (mit Zwischenspielen) „Jesus meine Zuversicht" mit zwey Variationen. Der Druck ist gut und correct.

Deux Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle composés par Louis van Beethoven. Oeuv. 70 No. 2, arrangés à 4 mains pour le Pianoforte par G. Reichardt. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Fr. Laue. Pr. 1⅔ Thlr.

Diese beyden Meister-Trios sind allen Musikfreunden längst bekannt, oder sollten ihnen doch bekannt seyn. Das erste, was wir im Arrangement nicht vor uns liegen haben, geht aus D dur, das zweyte aus Es dur. Es muss Vielen sehr willkommen seyn, solche Werke in verschiedener Gestalt zu erhalten, damit man sich öfter ihrer erfreue. Zwey Klavierspieler sind leichter zu haben, als ein guter Geiger und Violoncellist. Man wird hoffentlich das Arrangement nicht übersehen: es ist zweckmässig.

Fantaisie brillante pour le Pianof. composée — par Franc. Hünten. Oeuv. 48. No. 1. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 20 Gr.

Eine Phantasie ist es zwar nicht, es müsste denn die vier Seiten lange, wirklich sehr gesangvolle und zierliche Einleitung so genannt werden, die gehaltvoller als manches seiner frühern beliebten Werke ist, worauf ein bekanntes, artiges Thema mit fünf Variationen und einem Finale folgt; Alles brillant, modern und leichter Fertigkeit willkommen. Das Aeussere ist so zierlich als der Inhalt. Die Freunde des Componisten werden sich an dieser Nummer besonders erfreuen. In seiner schon früher geschilderten leichtern Weise ist

Rondoletto pour le Pianof. — Op. 48, No. 2. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Die Einleitung ist ganz in des Componisten Geschmack, das Rondo niedlich in gewohnter Art desselben, mit beliebten Rossini-artigen Wendungen. Man wird es zu mancherley Gebrauch zweckmässig und ergötzlich finden.

Rondo brillant pour le Pianof. sur les plus jolis motifs de Mathilde di Schabran composé par J. M. Droling. Oeuv. 29. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

Das Rondo ist ausgeführter, wechselnder in Gedanken, als die gewöhnlichen und verlangt etwas mehr Fertigkeit, ob es gleich durchaus nichts Schwieriges hat. Es ist wirksam und für die Mehrzahl der Spieler gut berechnet. Die Ausgabe ist schön.

Neueste Orgel-Compositionen zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste von Adolph Hesse. 34e und 4te Lieferung. 34stes und 35stes Werk. Wien, bey T. Haslinger. Jedes Heft 12 Gr.

Die Fortsetzung dieser neuesten Orgel-Compositionen folgt rasch; sie müssen also verdienten Absatz gefunden haben. Die dritte Lieferung bringt Variationen über ein Original-Thema. Es sind deren fünf, auf ein schönes, sehr angemessenes, uns bekannt vorkommendes Thema in As dur gegründet. Die Veränderungen sind nicht schwierig, aber wirksam und sehr zweckmässig. Die vierte, Andante Gis moll, schliesst in der Dominante Dis dur und leitet so in die Schluss-Variation aus As dur mit vollem Werke con fuoco. — Die vierte Lieferung enthält eine Fantasie zu vier Händen, auf deren kurzes Adagio, ¼, C moll, ein Andante grazioso, ¾, und zum Schlusse ein Allegretto, ⅝, mit vollem Werke folgt. Alles leicht ausführbar.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten September. N°. 39. 1832.

Recensionen.

Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositionslehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlasse gesammelt und herausgegeben von Ignaz Ritter von Seyfried. Wien. Verlag von Tob. Haslinger. Ladenpreis: 2 Thlr. 16 Gr.

Wie erwünscht schon die Ankündigung dieses merkwürdigen Buches vielen Freunden des genialen Tondichters gewesen ist, beweist zur Genüge die grosse Anzahl der dem Werke vorgedruckten Subscribenten, die den überaus thätigen Verleger in den Stand setzte, keine Preiserhöhung in Anspruch zu nehmen, obschon das Buch um 10 Bogen stärker wurde, als es nach dem ersten Ueberschlage berechnet war. Die Studien selbst nehmen 352 Seiten ein. Darauf werden wir mit einem Facsimile Beethoven's beschenkt, das den ersten Entwurf der Composition seiner Adelaide in räthselhaften Umrissen darstellt. Dann werden uns zwey Medaillen abgebildet, die in Wien und Paris auf ihn geprägt wurden. Der Anhang enthält biographische Notizen, Anecdoten, das Testament des Gefeyerten nach dem Originale, Briefe, Leichenbegängniss mit Noten-Beylagen, Reden, Gedichten, die Abbildung des Grabsteins und ein systematisches Verzeichniss sämmtlicher Originalwerke des Meisters. Vorgedruckt ist Beethoven's wohlgetroffenes Bildniss. — Schon der magere Umriss des Inhalts wird hinreichend seyn, alle Freunde der Tonkunst auf das Werk aufmerksam zu machen, die durch irgend einen Zufall mit dem Erscheinen desselben unbekannt geblieben seyn möchten. Wer sollte nicht begierig seyn, mit eigenen Augen zu sehen, auf welchem Wege sich unser Beethoven bildete? Wir haben also hier nicht einmal das Werk zu empfehlen, dessen Merkwürdigkeit für sich selbst auf das Eindringlichste spricht, viel weniger etwas zu recensiren, denn hier kommt es nicht auf das Wie an, sondern eben auf die Sache selbst, wie sie vorliegt; darauf, dass es Jeder nach seiner Weise in sich aufnimmt und daraus seine Folgerungen und Nutzanwendungen zieht. Ja wir haben für unsere Anzeige kaum zu erwarten, dass wir, einige Wenige ausgenommen, damit etwas Neues vorbrächten. Dennoch (man weiss ja, wie es geht) werden bey Weitem nicht Alle, die sich für das Werk interessiren, es auch schon besitzen. Für diejenigen möge die sehr zweckmässige und kurzgefasste Vorrede des verdienten Herausgebers hier stehen, die das Meiste ausspricht, was dabey hauptsächlich zu beherzigen seyn möchte.

„Diese Studien des unvergesslichen Tonmeisters sind ein, der gesammten Kunstwelt angehöriges, theures, viel zu unschätzbares Vermächtniss, als dass man es hätte wagen dürfen, auch nur das Allergeringste darinnen zu verändern. Ich habe mich demnach vielmehr mit der gewissenhaftesten Treue bemüht, Alles genau, und also geordnet zu geben, wie ich es vorfand; ja selbst des Autors eigene Worte und Ausdrücke grösstentheils (warum nicht stets?) beybehalten; nur da, wo der überaus fleissige Schüler über einen und denselben Lehrsatz zahlreiche Beyspiele ausarbeitete, glaubte ich mir, um das Werk nicht unnöthiger Weise auszudehnen, eine Verminderung derselben erlauben zu können. (Die Angabe, wie viele Beyspiele und wo sie übergangen wurden, würde Vielen erwünscht gewesen seyn). — Was nun hier der Publicität übergeben wird, mag keineswegs zum systematischen Lehrbuche, sondern gewissermaassen als Abriss der Bildungsperiode des herrlichen Kunstbruders dienen, und allen jenen, welche mitunter bisher noch daran zweifelten, den unwiderlegbaren Beweis liefern: dass Beethoven seine zwey, unter Albrechtbergers

des geliebten Mentors, Augen vollbrachten Lehrjahre mit rastloser Beharrlichkeit dem theoretischen Studium widmete; auch das Summarische aller Regeln und Vorschriften gar wohl inne hatte, wenn gleich in der Folgezeit das hehre Genie die Sclavenfesseln abschüttelte, und sein, die Vergangenheit und Gegenwart weit überflügelnder Schöpfergeist über so manches sich hinaussetzte, was ohnehin fast eigentlich nur Alterthum und verjährtes Herkommen als stabile Norm geheiligt hat."

Allerdings ist es ganz etwas Anderes, wenn ein Mann, der die Sache versteht, aus irgend einem, sey es auch nur individuellem Grunde mit Bewusstseyn oder aus innerm Tacte, durch Erkenntniss sicher gemacht, die Regel bald hier bald dort überspringt; und wenn ein Anderer, der nichts gelernt hat und nichts lernen will, seine ganze Genialität in nichts weiter bewährt, als in Verachtung eines Dinges, von dem er nichts weiss. Wenn zur Genialität nichts weiter gehörte, als Ignoranz und Keckheit, so hätten wir keinen Mangel an korpulenten Genien aller Art. —

Nach Beendigung der Generalbassregeln S. 74 schreibt Beethoven in einem Fac-simile: „Lieben Freunde, ich gab mir die Mühe bloss hiermit um recht beziffern zu können, und dereinst andere anzuführen, was Fehler angeht, so brauchte ich wegen mir selbst beynahe dieses nie zu lernen, ich hatte von Kindheit an ein solches zartes Gefühl, dass ich es ausübte, ohne zu wissen, dass es so seyn müsse oder anders seyn könne."

So merkwürdig des Meisters Studien sind, so anziehend sind die mancherley, nur zu wenigen, Notizen aus seinem Leben, wozu wir kaum noch hinzuzusetzen nöthig haben, dass das Ganze vorzüglich aus dem geschichtlichen Standpuncte aufgefasst werden muss.

Siona. Auswahl classischer Chorgesänge. Zürich, bey Hans Georg Nägeli und Comp. *Fugetten und Fugen von Gottfried Heinrich Stölzel.* Erstes Heft der Siona. Doppelausgabe in Klavierauszug und Stimmenblättern. Subscriptionspreis 2 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Gleich nachdem wir die Ausgabe vor etwa einem Monate zur Beurtheilung erhielten, besorgten wir die Durchsicht ohne Zögerung und um so lieber, je angelegentlicher wir längst wünschten, dass Stölzel's Name den Liebhabern des heiligen Gesanges wieder bekannter werden und seine Kunstweise von den Singvereinen von Neuem in's Leben gerufen werden möchte. Es ist in den letzten Zeiten mancher tüchtige Mann unverdient vergessen und vom Drängen eines leichtfertigen Getändels (das wir übrigens zu seiner Stunde auch zu schätzen wissen) ganz in den dunkeln Hintergrund geschoben worden. Während andere Nationen sich selbst es zur Ehre rechnen, ihre verdienten Männer bey jeder Gelegenheit vorzuführen, ja ihre Verdienste oft mit starken Uebertreibungen in ein künstlich verdoppeltes Licht zu stellen, lassen wir Viele unserer würdigen, ja zuweilen sogar Epoche machenden Männer in tiefer Nacht schlafen, als ob sie nicht gewesen wären. Das ist eine unserer Hauptsünden, eine Sünde wider den Geist, die gar nicht zu entschuldigen ist. Wenn soll endlich die Gleichgültigkeit gegen inländische Meister aufhören? Wir wollten, heute schon! Nur Gerechtigkeit übe der Teutsche an Teutschen: die stolze Uebertreibung mögen immerhin Andere mit den Ihrigen treiben; hier bleibe sie fremd. Aber lebendigere Würdigung einer rechtschaffenen, unbefangenen Gesinnung, die fordern wir für unsere rühmlich Entschlafenen, für unsere Landsleute von unseren Landsleuten. G. H. Stölzel gehört auch zu ihnen. Er wurde im sächsischen Erzgebirge 1690 geboren und starb als Kapellmeister zu Gotha 1749. Viel Anziehendes könnten wir aus dem Leben und Wirken dieses geehrten Mannes in's Gedächtniss rufen: es mag aber für jetzt genug seyn, ihn als einen der trefflichsten Contrapunctisten zu bezeichnen, die jene eben in diesem Fache ausgezeichnete Zeit besass. Sein fliessender Gesang bey aller Kunst einer herrlichen Stimmenführung erhebt ihn sogar über manchen zufällig bekannter gebliebenen Namen. Man bediene sich der oben genannten Sammlung und jede Nummer von den zwanzigen wird ein Beweis dessen seyn, was wir von ihm gerühmt haben. Nur drey Druckfehler sind uns zu Gesicht gekommen, die man vor dem Gebrauche verbessern mag (nämlich in der Partitur-Ausgabe; die Stimmen haben wir nicht geprüft), S. 7 im sechsten Tacte der ersten Klavierklammer; S. 46 in der zweyten fehlt im zweyten Viertel des ersten Tactes der rechten Hand das ♯ vor *f* — und S. 60 muss im dritten Tacte des Tenors das zweyte Viertel $\bar{c}$ in $\bar{d}$ verwandelt werden. Die einzelnen Stimmen sind in beliebiger Anzahl der Bogen zu 3 Gr. zu haben.

Le Buffon. Pièce caractéristique pour le Pianof. composé par J. C. Lobe. Oeuv. 23. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 12 Gr.

Eine wirkliche Buffonerie, characteristisch gehalten durch und durch; will aber, ohne seltene Schwierigkeiten zu bieten, ein schnellkräftiges Spiel, gehörig markirt und dem Inhalte gemäss, dessen komische Natur einem Menschen gleicht, der, ohne daran zu denken, den Spass in seinen Bewegungen trägt, der, ohne das Gesicht zu verziehen, ohne selbst zu lachen, Andere um so sicherer lachen macht. Wird es so vorgetragen, so wird es Beliebtes leisten und nicht wenig ergötzen.

Blumen-, Frucht- und Dornenstücke für das Pianof. componirt von J. C. Lobe. 24stes Werk. 1stes Heft. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 14 Gr.

Ein Jean Paul'scher Titel zu einem musikalischen Werkchen! Der Einfall ist nicht übel und wir freuen uns, dass ihm der Inhalt Bedeutung gibt. Es sind drey Tonstücke, die uns hier vorgestellt werden, deren jedes manche Blume des Gefühls und manche Frucht der Erkenntniss an einer und derselben Pflanze zeigt, neben welcher mancher Dorn scharf einsticht, damit wir wach erhalten werden. Alle drey Sätze sind wirklich originell, in ganz eigenthümlicher Weise. Wird aber diese Originalität auch gefallen? Das beantwortet nie Einer für den Andern: Jeder hat sich hierin selbst Antwort zu geben, sobald der Mann, der so etwas gibt, noch nicht geradehin so anerkannt gefeyert wird, wie der Heroen Einer. Uns gefallen dergleichen Gaben und wir danken dem Componisten dafür: allein ihren befreundeten Kreis muss sich jede Eigenthümlichkeit durch rastlos fortgesetzte, dem Rechte und dem Guten fest getreue Thätigkeit schwer und langsam verdienen. Es war nie anders und liesse sich erklären. So wünschen wir denn dem Componisten Muth und stille Ergebung. Damit ihm jedoch sein Weg nicht zu rauh gemacht werde, möchten wir wohl auch eine Bitte an die Vortragenden oder Versuchenden richten: Man urtheile doch nicht eher, als bis man von allen Seiten überlegte, in das Wesen der Eigenthümlichkeit eingang und bis man die Stücke würdig, sich selbst zu Danke vorgetragen hat. Gewöhnliches ist es nicht, was hier in Tönen spricht: man muss es also auch nicht wie Gewöhnliches behandeln.

Blätter aus der Brieftasche eines Musikers. Herausgegeben von August Kahlert. Breslau, 1832. Verlag von C. G. Förster. S. 226 (8).

Ein Unterhaltungsbuch für Freunde der Tonkunst, das in fünf Abtheilungen sich den Beyfall einer gern Mannigfaches lesenden Zeit zu erstreben sucht. Der erste Abschnitt liefert zwey kurze Novellen, eine traurige und eine muntere. Coelestin (S. 1 — 52), eine der beliebten Entsagungsgeschichten, die wohl manches Auge mit dem Flore der Rührung umdüstern wird. Die zweyte: „Aus dem Leben eines Künstlers (Mittheilungen eines Freundes)“ ist uns lieber, obgleich sehr viel ungetreue Mädchen darin vorkommen. Der Styl ist nicht originell, aber lebhaft. Die zweyte Abtheilung liefert von S. 107 Gedichte für Componisten. Die Reime sind fliessend und die meisten eignen sich für musikalische Behandlung. Wenn sie keine reiche Erfindung und poetische Tiefe in Anspruch nehmen, so werden sie eben dadurch Vielen desto behaglicher. Für das beste dieser Gedichte halten wir eine Ballade, die wir als Probe mittheilen.

Das Bettelweib.

Das Bettelweib sitzt an des Meeres Strand,
Es flattert im Sturm ihr zerrissnes Gewand,
Ein liebliches Kindlein, bleich und bloss,
Sitzt bitterlich weinend auf ihrem Schooss.

„Ach Mutter, mich friert und hungert so sehr,
Ach stirne nicht, — aber ich trag's nicht mehr!“ —
„Mein Kind, ich wurde noch nimmer satt,
Seitdem mich dein Vater verlassen hat.“ —

Es heulet der Sturm, und die Woge kracht,
Das Kindlein schreyet, das Bettelweib lacht.
„O rasset, ihr Wogen, ihr Stürme nach Lust,
Es tobet wohl ärger in meiner Brust.“

„Mir haben die eigenen Eltern geflucht!
Weil ich Glück bey dem Heissgeliebten gesucht.
Es floh der Verführer, die Eltern sind todt,
O weine nicht, Kind, Gott endet die Noth!“ —

„Ach Mutter, mir wird so weh und so kalt,
Ach schaue die liebliche Engelsgestalt,
Sie küsset mich leise, bald küsst sie auch dich!“ —
„Stirb, herziges Kindlein, bete für mich!“ —

Hu, schauet, wie rasen die Wogen so sehr!
Ich sehe das Weib und das Kind nicht mehr! —
Gott rette die Seele, wenn stirbt der Leib: —
So endet die Sage vom Bettelweib.

Darauf folgen S. 145: **Zeitgenossen**, deren Beschreibung jetzt bekanntlich beliebt ist. Man würde sich irren, wenn man Lebensabrisse darin suchte: man erhält flüchtige Skizzen in Hinsicht auf Thätigkeit und Einfluss. Eigenthümliches ist es zwar in den meisten Fällen nicht, dagegen gefällig zusammengereiht, z. B. über Rossini, Auber, Spontini, Beethoven, Hummel, C. M. v. Weber und Spohr, dem das Buch gewidmet ist und welcher das höchste Lob erhält. Dass der Verfasser seine Recension der Afterkritik Anderer ziemlich bestimmt entgegenstellt, gefällt uns zwar nicht: aber das ist wohl jetzt der rechte Ton. Dessen ungeachtet erlauben wir uns in Einigem anderer Meinung zu seyn.

Die **Briefe** (IV. S. 187) behandeln die Lieder-Composition; die geschichtliche Entwickelung und Bedeutung der Symphonie (denen wir eine lichtvollere Darstellung und ein tieferes Eingehen wünschten) und eine dichterische Beschreibung der dritten Symphonie von Spohr in C moll, die unterhaltend ist. — Für das Potpourri (S. 215), das aus kurzen, satyrisirenden Verschen besteht, ist der Verf. wohl am wenigsten gemacht. Die Spitzen sind meist stumpf, oder widerhakig, was sie nie seyn sollen. Dennoch sind wir gewiss, dass auch das Potpourri seine Freunde gewinnen wird, wie vielmehr das Uebrige, das ohne Vergleich gelungener ist.

Nachrichten.

Preussisch-Minden. Wenn hier auch für Musik nicht so viel wie in grösseren Städten geschieht und geschehen kann, weil die Anzahl der Beytragenden zu gering ist, so darf diese Stadt doch wohl einmal in diesen Blättern mit aufgeführt werden, da das jährliche öffentliche Concert zum Besten des hiesigen Mädchen-Vereins diess Mal besonders günstig und glänzend ausfiel und so ausserordentlich zahlreich besucht wurde, dass der sehr grosse Saal im Local der Ressource die Anzahl der Zuhörer kaum zu fassen vermochte. Die beyden Hauptstücke waren: eine Hymne von Mozart im ersten Theile, und sodann zum ersten Male Schiller's Glocke, von Andreas Romberg componirt, im zweyten Theile von einem auserwählten Kreise junger Frauenzimmer und Dilettanten mit vorzüglichem Beyfalle vorgetragen. Die Partie des Meisters wurde von einer schönen männlichen Stimme recht würdig ausgeführt; unter der Leitung des thätigen Directors Hrn. Fleischhauer ging das Ganze recht gut zusammen und ohne Anstoss wie aus Einem Gusse; weniger exact ging die Hymne: „Erschalle, Jehovah, dein Lob." Den Anfang machte die beliebte grosse Symphonie in D dur von Beethoven, bloss von Blasinstrumenten durch die Militärmusik des hier befindlichen Regiments, deren Musikdirector ebenfalls Hr. Fleischhauer ist, vortrefflich ausgeführt, jedoch nur der erste Satz als Introduction oder Ouverture. Nur Schade, dass dabey der Gegensatz zwischen Blas- und Saiteninstrumenten, worauf gerade Beethoven so sehr hinarbeitet, verloren geht. Diesem folgte ein Concertino für Clarinette von Bärmann, sehr vorzüglich gespielt von dem Hrn. Zettel, gleichfalls Mitglied des Militärmusikcorps; leider wurde auch hiervon nur der erste Satz gegeben. Ueberhaupt gehen die von der Musikbande des Königl. Regiments vorgetragenen Stücke ohne Ausnahme höchst vortrefflich, es wird alles mögliche Studium und aller Fleiss darauf verwendet, und es ist eine wahre Freude, der hiesigen Parademusik beyzuwohnen. Ganz besonders schön ist eine Fackelmusik bey Ankunft eines Generals oder Obersten: dann spielen 36 Musiker die schönsten Märsche und Tänze, Ouverturen und Symphonieen unter dem Fenster seiner Wohnung Abends 10 bis 11 Uhr, begleitet von 48 Fackelträgern mit ihren bunt gefärbten Laternen von geöltem Papiere, von deren magischem Scheine die Notenbücher erhellt werden. Dem am Abende des 28sten Februars gegebenen Concerte wohnten übrigens die ganze Generalität in Staats-Uniform, der Präsident und andere hohe Behörden, mit den verschiedenen Orden festlich geschmückt, bey. Was an anderen Orten der Frauen-Verein ist, das bewirkt hier der Mädchen-Verein, dessen Zweck besonders Erziehung, Bildung und Unterstützung der unbemittelten Jugend ist und welcher seit seinem Entstehen, vor etwa 15 Jahren, schon viel genützt und geleistet hat. Die reichliche Einnahme betrug an diesem Abende 87 Thlr. preuss. Ein eigener Text war zu diesem Concerte gedruckt. Der Verein besteht sowohl aus adeligen, wie aus Bürgerstöchtern, ein Beweis, dass die Stände in schöner Eintracht Hand in Hand gehen, und nicht etwa die Aristokratie einseitig die Kunst entweder an sich ziehe oder niederzuhalten suche. Auch an hohen Festtagen veranstaltet dieser Verein geistliche Concerte in den

hiesigen Kirchen. Am Charfreytage pflegt man in der Marienkirche Graun's Tod Jesu oder eine andere passende Passions-Musik vorzutragen. Das Chor besteht gewöhnlich aus 40 bis 50 Stimmen mit Einschluss der Zahl der Tenor- und Bassstimmen, und zu den Solo-Partieen pflegen talentvolle Dilettanten bereitwillig beyzutreten. Früher bestanden hier auch regelmässige Liebhaber-Concerte im Winter, die leider seit ein paar Jahren aus Mangel an Theilnahme, wie ja auch in manchen grösseren Orten, eingegangen sind. Schade, dass hier noch keine musikalische Leihbibliothek, diese grosse Beförderungsmittel der Kunst, besteht. Ein grosses Musikfest im modernen Geschmacke wie am Rhein und in Sachsen würde hier wohl schwerlich zu Stande kommen. Doch lässt sich voraussehen, dass durch vielfache Anregungen von Fremden, die durch den vermehrten Postenzug der Eilwagen jetzt zahlreicher hier ankommen, bald grössere Fortschritte, wenn auch nicht so schnell wie die Schnellposten, gemacht werden.

In dem sehr besuchten Concerte, welches die Gebrüder Buschmann auf ihrem neuverbesserten und metamorphosirten Terpodion am 5ten Januar in Minden auf dem sehr geräumigen und schön verzierten Saale der Ressource gaben, hörten wir mit besonderm Wohlgefallen die Mozart'sche Bass-Arie: „O Isis und Osiris" mit Selbstbegleitung auf dem Neo-Terpodion (so könnte man wohl füglich und passend das neue Instrument benennen) von der höchst wohllautenden und kräftigen Bassstimme des ältern Herrn E. Buschmann, der auch zugleich Sänger ist, so rührend vorgetragen, dass der Eindruck tief und allgemein war. Die übrigen Stücke wurden vierhändig von beyden Brüdern ausgeführt, als der Choral: „Jesus meine Zuversicht" (wiederholt auf Verlangen), ein sogenanntes Divertissement von Enkhausen, im zweyten Theile, Variationen von Mozart und eine Polonaise von Gabelzo. Die langsamen Stücke nehmen sich jedoch immer bey Weitem vortheilhafter aus, als die geschwinden, obwohl diess neue Instrument eine Klaviatur von sechs vollen Octaven hat und an Fülle des Tons Alles in sich vereinigt, was die Aeolsharfe und Harmonica, das Waldhorn und die Hirtenflöte nur Liebliches und Sanftes besitzen. Das Crescendo und Decrescendo liegt dadurch in der Gewalt des Spielers, dass es nur durch den Druck der Hand schon hervorgebracht wird. — Am 29sten November 1831 erwarb sich der des Augenlichts beraubte Virtuos auf der Flöte, C. Grünberg, um so mehr Beyfall in seiner im Ressourcen-Saale gegebenen „musikalischen Akademie", als er auf seinem verbesserten Instrumente, „Furoria" genannt, mehr Ausdruck und Fertigkeit mit Leichtigkeit als gewöhnlich in folgenden Stücken zu vereinigen wusste: Adagio und Rondo für die Flöte von Lindpaintner und Divertissement von Böhm, abwechselnd mit Ouverturen von Rossini und Symphoniesätzen von Beethoven. Vor Allem darf hier aber der Name des uneigennützigen grossen Musikfreundes, Hrn. Rittmeisters Spreuger, nicht ungenannt bleiben, der sich mit seltener Aufopferung und Selbstverleugnung vor wenigen Jahren der Verwaltung und Direction der Privat-Winter-Concerte unterzog, welche im Saale der Ressource viel besucht waren, jetzt aber, in Folge seiner Abwesenheit, leider ganz wieder eingegangen sind, so dass nur noch ein musikalisches Kränzchen von wenigen Musikfreunden besteht, die nur zu ihrer eigenen Privatübung zusammenkommen.

Berichtigung.

Basel, 2ten Juny. Die Leipziger musikalische Zeitung geniesst bey ihrem ausgebreiteten Publicum sowohl in ihren factischen Mittheilungen, als auch in ihren Kritiken ein ihrem Verdienste angemessenes ungetheiltes Vertrauen, so dass eine günstige Nachricht, ein empfehlendes Urtheil über einen Künstler in diesen Blättern niedergelegt, als ein offener Creditbrief angesehen werden kann. Um so wünschenswerther muss es der löblichen Redaction sowohl als auch dem Publicum seyn, wenn einer falschen Mittheilung und einer unrichtigen Beurtheilung in dieser Zeitschrift selbst eine unumwundene Berichtigung begegnet.

Diese Zeitung liefert in No. 3 des laufenden Jahrgangs einen (durch Zufall dem Einsender erst jetzt vor Augen gekommenen) Artikel über das Musikwesen in unserer Stadt. Dass in diesem Artikel viel gedrechseltes Lob gespendet, dass darin namentlich das Verdienst der Frau Keller in feuriger Galanterie bis zur offenbarsten Uebertreibung ausgemalt wurde, kann uns ziemlich gleichgültig seyn; keinesweges aber gilt diess von dem eben darin zu Gunsten des Hrn. Wassermann ausgestellten falschen Creditbriefe. Wenn (S. 44) gesagt wird, es sey ein Glück gewesen, dass wir „nach dem Tode des verdienstvollen Musikdirectors Tollmann, Hrn. Wassermann, einen — 1) ausgezeichneten Violin-

spieler und 2) Componisten, der zugleich 3) die Gabe der Musikleitung im hohen Grade besitzt, hierherziehen konnten, nach dessen Anstellung unser Musikwesen 4) einen neuen Schwung genommen hat;“ — so finden sich in diesem Satze fast eben so viele Unrichtigkeiten oder Unwahrheiten, als er Behauptungen aufstellt.

Dem Violinspiele des Hrn. W. lassen wir alle Gerechtigkeit widerfahren; nur müssen wir bemerken, dass dasselbe bedeutend abgenommen und in den mittelmässig vorgetragenen alten Viotti'schen Concerten im letzten Winter wenig angesprochen habe.

Dass Hr. W. als ausgezeichneter Componist aufgeführt wird, ist eine Ehre, die ihm selbst in Verlegenheit, vielleicht gar in einiges Erstaunen zu versetzen geeignet ist. Er selbst hat bisher seinen wenigen Werken diese Auszeichnung zuzusichern durchaus nicht vermocht, ob er gleich seit drey Jahren, und zwar jährlich zwey- bis dreymal, mit denselben Compositionen unser kunstliebendes Publicum auf harte Proben gesetzt hat. Nur diejenigen, welche unter den Auspicien des Hrn. Kapellmeisters Kalliwoda gearbeitet wurden, haben einigermaassen befriedigt.

Dass die dichterische Muse des Herrn W. dahier nichts producirt hat, könnte vollkommen übersehen werden, wenn er der Aufgabe der ihm übertragenen Musikleitung auch nur dürftig zu genügen verstände. Aber hierzu fehlt es ihm an Kenntnissen, an Geschick und an Ansehen. Er besitzt keine dieser Eigenschaften auch nur in dem Grade, wie sie eine mittelmässige Direction erfordert. Oder erkannte der Lobredner des Hrn. W., dessen Geschicklichkeit damals, als Herr Weixelbaum, während seine Fräulein Tochter sang, genöthigt war, sich selbst an's Klavier zu setzen und ohne alle Beachtung des Herrn W. zu dirigiren, oder als Hr. Keller zu der gleichen Vernachlässigung des Directors sich gemüssigt sah? Verherrlicht der Director sich etwa in dem Augenblicke, da eine Ouverture durch sein falsches Taktanschlagen umgeworfen wird, oder wenn das Solo, womit ein Künstler auftritt, einige Male muss angefangen werden, damit der Dirigent nur halbwege das Tempo findet? Seine hohe Gabe der Musikleitung muss fürwahr tief verborgen liegen, wenn er die Partitur, die eine Sängerin ihm vorlegt, weder lesen noch dirigiren kann, wenn er das Orchester durch ewiges Stocken, Hemmen, Probiren und Wiederholen dergestalt ermüdet, dass man zuletzt im Verdrusse davon geht und kaum ein Quartett sitzen bleibt, während Hr. W. den angerichteten Skandal gar nicht merkt und in falscher Hitze auf dem Stuhle, wohl auch auf dem Boden, als wäre gar nichts vorgefallen, zu figuriren fortfährt!

Es ist hieraus leicht einzusehen, warum hier kein Mensch das Glück, das wir noch der Versicherung des Ref. in Hrn. W. besitzen sollen, begreifen will, und dass hier für Musik nie weniger, als seit dem Tode des allgeliebten Tollmann geschehen sey, mag in der einzigen Bemerkung erkannt werden, dass seitdem keine Quartettgesellschaften mehr statt finden.

Wenn das Wirken jenes trefflichen Mannes nicht noch nach dessen Tode fortdauerte, wenn hier nicht wahrhaft ausgezeichnete Künstler zusammenständen und durch collegialisches Einverständniss das sonst zu ersetzen suchten, was die Direction nicht gewähren kann und will; so wäre das hiesige Musikwesen schon längst in diejenige Katastrophe getreten, die ihm im nächsten Winter gänzlichen Verfall droht. Denn Hr. W. verbindet mit den dargelegten Mängeln der künstlerischen Bildung solche Eigenschaften des Herzens, die an den Orten seines bisherigen, überall kurzen Aufenthalts in frischem Andenken bleiben werden. Durch diese Eigenschaften schreckt er alle seine Collegen von sich ab, jeder meidet seine Berührung; ja mehre fast unentbehrliche Liebhaber erklärten bereits ihren festen Entschluss, unter der fortdauernden Wassermann'schen Leitung im nächsten Jahre den musikalischen Unterhaltungen ihre Theilnahme entziehen zu wollen.

Diese Leitung ist also nicht nur ganz überflüssig, sondern auch im höchsten Grade schädlich, und der Schwung, den ein so qualifizirter Director in ein Musikwesen bringen mag, gehört in's beliebte Gebiet der poetisch-romantischen Fabeln.

Einsender dieses weiss wohl, was er hier gesprochen, und dass ein Mann zu seinen Worten zu stehen habe. Er erklärt daher zum Schlusse: Wenn der elegante Lobredner in No. 3 dieser Blätter unter Nennung seines Namens die Wahrheit der vorstehenden Thatsachen in Abrede stellen und den Namen des Einsenders verlangen sollte, dieser ohne Anstand aus der Anonymität hervortreten wird, aber nicht allein, sondern nöthigen Falls begleitet von einer genügenden Anzahl der ehrenwerthesten Zeugen.

Nachschrift der Redaction.

Alles, was Wahrheit fördert, ist uns willkommen, auch wenn sie uns um irgend eines Menschen willen weh thun sollte. Vorstehende Berichtigung ist eine harte Rede: allein den Prozess niederschlagen dürfen und mögen wir nicht. Es siege die Wahrheit. Die Sache gehe ihren rechtlichen Gang.

Eins versichern wir im Voraus: Wenn der Lobredner des Hrn. Wassermann es für gut findet sich zu nennen: so wird die Welt einen Namen lesen, der unter die geehrtesten gehört. Das beweist jedoch weder für noch wider. Denn besehen wir die Art, Nachrichten abzufassen im Allgemeinen, ohne Bezug auf gegenwärtigen Fall oder auf irgend eine namhafte Zeitschrift: so sind wir nicht selten ganz erstaunt, zu welcher enormen Höhe in unseren ruhmerfüllten Tagen die Weihrauchwolken emporzuwirbeln im Stande sind. Dank sey es der Schönentzückung einer mächtig gewordenen Jugendbescheidenheit, die ihr Begeisterungsfunkeln gern unaussprechlich leuchten lässt. Sollte man manchmal nicht glauben, die Sonne der Kunst wäre erst gestern in ihrer wahren Strahlenpracht aufgegangen und wir hätten bis dahin im Schatten der Finsterniss gesessen? Die Sache hat einen sehr schädlichen Einfluss gehabt, auch nicht selten auf sonst sehr tüchtige Männer. Die Worte haben ihre Bedeutung verloren. Es ist fast nichts mehr, wenn wir Einen einen wackern Mann nennen. Greifen wir nicht tiefer oder höher in den Schriftkasten, so können wir darauf rechnen, unter zweyen so Gepriesenen nimmt es Einer gleichgültig auf und der Andere hält uns für seinen Feind. Er hat mindestens erwartet, dass uns nach Empfange seiner Leistung der Verstand stille stehen soll, weil er ihm stille gestanden hat: und nun muss er ein so miserables Wort hören! — Sonst war eine Zeit, da hatt' ich keine Feinde: nun ich Redacteur bin, kann ich mit etlichen aufwarten. Früh kommt Einer, der spricht: „Ich bitte Sie um's Himmels willen, wie haben Sie den X. so schrecklich loben können?“ und Abends hält uns Einer fest, der funkelt: „Nein, das nehmen Sie mir nicht übel, mit dem X. sind Sie doch umgegangen, wie ein Polarmensch, kalt wie Eis! Wussten Sie denn wirklich weiter nichts über die göttliche Kunst zu sagen?“ — O Coridon! — Aus dergleichen süssen Erfahrungen und nebenbey noch erwärmt durch die neue Gluth des glühenden Schrifttones folgt denn freylich auch, dass etliche sonst tüchtige Männer gutmüthiger werden und tiefer in den Schriftkasten greifen lassen; Andere sind es von Natur und wenden zum Besten, was sie können mit der Ausdrucksmanier unserer munteren Tage, bey aller Rechtlichkeit und Tüchtigkeit. Darum wissen wir denn auch im gegenwärtigen Falle schlechterdings nicht, was wir von dem Directionsvermögen des Hrn. W. denken sollen. Es wird sich zeigen, hoffen wir: beyde Parteyen stehen ihrem Manne. Sollte nun aus den gesäeten Zähnen ein Kampf erblühen, so soll er nicht anders geführt werden, als mit offenem Visiere, was wir hiermit Kraft unsers Amtes decretiren.

Von dem Violinspieler Wassermann sey übrigens noch gesagt, dass er ein Schüler unsers L. Spohr genannt wird.

Von seinen Compositionen kennen wir bis jetzt nur zwey, und diese sind nicht schlecht, im Gegentheile —

Deux Duos faciles pour deux Violons par J. H. Wassermann. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Diese Duetten haben sich längst ihr Publicum erworben, gehen noch immer und sind der Zweckmässigkeit wegen bestens zu empfehlen. Sein neuestes Werk ist folgendes:

Deux Duos pour deux Violons composés — par J. H. Wassermann. Op. 20. No. I et II. Ebendaselbst. No. 1: 18 Gr. No. 2: 1 Thlr. 4 Gr.

Der erste Satz des ersten Duetts ist sehr freundlich, für beyde Instrumente geschickt wechselnd und unterhaltend. Es folgen auf ein sangbares Thema zwey sehr hübsche Variationen, die in ein vortreffliches Poco Andante einleiten, nach welchem das erste Tempo wiederkehrt in schöner, fliessender Durchführung. Das Schluss-Rondo hat viel Laune und Munterkeit. Alles fällt gut in die Finger und wird für ziemlich vorgerückte Schüler zum Einüben eben so nützlich und angenehm seyn, als es fertigen Spielern zum Vergnügen gereichen wird. Dass der Verf. sein Instrument versteht und in der Setzkunst gute Fertigkeit hat, liegt klar am Tage.

Das Duett No. 2 ist ernster, ohne der Gefälligkeit zu entbehren, noch brillanter als das erste, aber auch schwieriger. So mannigfach Figuren und Modulationen wechseln, so fest hält es doch wieder seinen Hauptgedanken und der Fluss des Ganzen

beweist, dass der Componist überall weiss, was er will. Das Scherzo ist trefflich. Das Adagio, schön und vollstimmig gesungen, führt zu einer muntern und brillanten Polonaise. Gute Duetten zu schreiben, ist nicht leicht. Wir müssen Hrn. W. nach solchen Proben durchaus unter die lobenswerthen Componisten zählen.

Ausserdem wird noch folgendes Quartett mit einer Prinzipal-Violine von vielen erfahrenen Musikern unter die sehr zu empfehlenden Werke gerechnet:

Premier Quatuor brillant pour deux Violons, Alto et Basse par J. H. Wassermann. Op. 14. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 12.

So weit wir im Stande sind nach Durchsicht der Stimmen (ohne Partitur) zu urtheilen, verdient auch diese Nummer unter die geschickten Arbeiten gesetzt zu werden. Die Art der Durchführung hält ungefähr die Mitte zwischen den ernsteren Quartetten Spohr's, die eine Solo-Violine glänzen lassen, und den leicht melodiösen Mayseders. Wir werden auf die neuen Producte des schätzenswerthen Componisten aufmerksam seyn.

Antwort des Orakels auf die Frage: Was macht Herr Scribe und Herr Meyerbeer?

Nimmer die Tiefe des Meeres entgeht mir, die Menge des Sandes,
Sprachlosbleibende hör' ich, versteh' Taubstumme nicht minder.
Mir zu der Nase jetzt dringt Schildkrötengedufte herüber,
Mit Lammfleische zusammen vereint gekochet im Erze,
Dem Ern dienet zur Decke und Ern ist untergebreitet.

Kurze Anzeigen.

Sängerfahrt. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — von Franz Lachner. 55stes Werk. 1ste und 2te Lieferung. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Jedes Heft 1 Thlr.

No. 1. Die badende Elfe. Die einfach schöne Melodie wird von einer eben so einfachen, angenehm malenden Begleitung schön gehoben. No. 2. An den Mond. Im festgehaltenen, eigenthümlichen Schwanken des Gefühls zwischen Ruhe und Unruhe gesungen. No. 3. Der Winterabend, schliesst sich an das vorige an, durch einige sinnige Begleitungsnoten verschönt. No. 4. Die Bergstimme. Wieder angemessen gemalt und durch Octavenverstärkung, wie alle bisher, eigen gemacht. No. 5. Der wunde Ritter. Gut in gleicher Weise geführt. No. 6. Im May. Schmend bewegt. No. 7. Eine Liebe. Frisch und zuweilen eigen modulirt, aber mit Mässigung. Alle im besondern, geschwisterlich einigen Style. Mit No. 8 beginnt die zweyte Lieferung. „Die Meerfrau." Geschickt durchgeführt. No. 9. Wasserfahrt. Schmerzlich bewegt. No. 10. Das Fischermädchen. Freundlich, drängend, schön. No. 11. Liebessehnen. Sehr leidenschaftlich. Kein einziger dieser Gesänge ist alltäglich; die Sängerfahrt hat etwas Romantisches; der Zeitgeist koset mit der Eigenthümlichkeit des Sängers und Beyde haben ihre Lust mit einander zu wechselseitiger Gefälligkeit. Die Ausstattung ist so einfach zierlich, als der Inhalt anziehend.

Thème varié suivi d'un Rondo Bolero pour le Cor avec accomp. de Pianof. composé par Dauprat. Oeuv. 23. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Für ein Horn-Solo zweckmässig und unterhaltend durch geschickte Bravour schon in der Einleitung, der auf ein kurzes Andantino zwey Variationen folgen, mit denen sich der Hornist zeigen kann, wie in dem gefälligen Rondo Bolero. Das Pianoforte vertritt die Stelle des begleitenden Orchesters. Der guten Uebersicht wegen ist die Hornstimme über der Klammer durch das Ganze angegeben.

Variations sur un thème connu: „La Danse de Juif" pour le Pianof. et Flûte composées — par le Chevalier Raimond de Mitscha. Oeuv. 11. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Der einfache Judentanz hat 12 für beyde Instrumente wechselnde, in's anständig Komische gespielte, klangvolle und nicht schwierige Veränderungen erhalten, welche die Liebhaber, vorzüglich die Flötenspieler, erwünscht vergnügen werden.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. *N° XI.* 1832.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Le Serment ou les faux Monnayeurs.
Opéra en deux actes.
Paroles de *Scribe*, musique de *D. F. E. Auber.*

Diese Oper, welche noch in diesem Monat in Paris zur Aufführung kommen wird, erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage. Die deutsche Uebersetzung wird eine geübte Feder besorgen. Vorausbestellungen auf die vollständige Partitur, Orchesterstimmen, deutsches Textbuch und Klavier-Auszug, so wie auf die Ouverture für Orchester, für zwey und vier Hände für Piano und für alle einzelne Gesänge nehmen wir von heute an. Ferner erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage:

Les trois grâces.
Trois Cavatines de Bellini, Rossini et Donizzetti, variées pour le Piano seul
par
Henri Herz.

No. 1. Sur la Cavatine du Pirate.
– 2. d? d? de Semiramis.
– 3. d? d? d'Anna Bolena.

Henri Herz, Rondo de Marie. Op. 35. pour Piano. 2de Edition.

Mainz, den 10ten September 1832.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Gesuch.

Ein Fagottist, 26 Jahre alt, der zugleich auch Violinist und mit den besten Zeugnissen seiner Geschicklichkeit und seines Wohlverhaltens versehen ist, sucht, da sein Contract zu Ende geht, indem er bisher bey einem rühmlichst bekannten Orchester angestellt war, eine anderweitige Anstellung. Darauf Reflectirende bittet derselbe, sich gütigst in frankirten Briefen unter der Adresse M. B. M. G. an die Musikhandlung der Herren Beyer und Comp. in Düsseldorf zu wenden.

Anzeigen.

Neue Musikalien,

welche von Michaelis 1831 bis Michaelis 1832 im Verlage der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen sind.

Partituren. (Partitions.)

Meyerbeer, Robert le diable. Opéra en 5 actes, paroles de Scribe et Delavigne. Paris, chez M. Schlesinger. (Durch uns zu beziehen.)

Spohr, L., Vater unser von Mahlmann ..... 5 Rthlr.
Die Stimmen einzeln à Bogen..... 5½ Sgr.

Militair- und Orchester-Musik.
(Musique militaire et d'Orchestre.)

*Herz, C., 3 Geschwindmärsche, der Königl. Preuss. Armee gewidmet. (Partitur.) ..... 1 Rthlr. 20 Sgr.

Neithardt und Weller, 8 Märsche für die Infanterie. Partitur ..... 3 Rthlr.

Neueste Berliner Lieblings-Tänze für 2 Viol., 1 Flöte, 2 Clarin., 2 Hörner und Bass. (2 Trompeten, Pauken und Bass-Possaune ad libitum), können auch fünfstimmig ausgeführt werden.
(Nouvelles danses favorites de Berlin.)

— 10tes Heft, enthält 6 Contretänze aus „Robert le diable" von Meyerbeer, 2 Galoppe, 1 Walzer und 1 Mazurka, comp. von A. Neithardt. ... 1 Rthlr. 27½ Sgr.

Sammlung von Märschen auf Allerhöchsten Befehl Sr. Maj. des Königs, zum bestimmten Gebrauche der K. Preuss. Infanterie, für vollst. türk. Musik. (Partitur.)
(Collection de marches de l'infanterie prussienne.)

No. 87. Geschwindmarsch von Weller..... 27½ Sgr.
No. 88. Geschwindmarsch. (Marche à pas redoublé.) 25 Sgr.
No. 89. Schweizer-Marsch von Neithardt. (Marche suisse par Neithardt.).. ..... 1 Rthlr. 5 Sgr.

Spohr, L., Ouverture de l'Opéra: „l'Alchymiste" p. le grand Orchestre..... 2 Rthlr. 20 Sgr.

Für Pianoforte mit Begleitung.
(Pour Piano avec Accomp.)

Baudouin et Henri Herz, Quadrille national pour Piano avec acc. de Flûte ou Violon, ou Flageolet (ad libitum.)..... 20 Sgr.

als in den Ziffern zu suchen sich gewöhnt hätte. Statt also, dass von Nachtheilen der Nicht-Bezifferung gesprochen würde, könnte vielleicht eher die Rede von Vortheilen derselben seyn. Damit soll aber den Ziffern nicht aller Werth abgesprochen, sondern nur verhindert werden, dass man eine Nebensache nicht zur Hauptsache erhebe. Es muss z. B. die Orgelstimme bey der Aufführung von Kirchenstücken beziffert bleiben, weil sonst dies prachtige Instrument an der Figuralmusik nicht Theil nehmen könnte; man wird sich der Ziffern mit Vortheil auch ferner bedienen, als allgemein bekannter Abbreviaturen, oder als Grundrisse des Gebäudes, wenn man eine Harmoniefolge in der Kürze anschaulich machen will, u. dgl.

2) Die erhöhete Stimmung betreffend. Dass wirklich die Stimmung an manchen Orten jezt höher ist, als etwa vor 50 Jahren, ist bekannt; dass daran besonders die Orgelbauer Schuld sind, wenn sie ihre Orgeln, denen sodann freylich die andern Instrumente folgen mussten, so sehr hoch im Chorton einstimmen, ist zuzugestehen; dass aber diese Erhöhung so gross sey, als die Anfrager meynen, ist wohl mit Uebereilung behauptet. Der Schreiber dieses besizt Stimmflöten und Stimmgabeln aus alter und neuer Zeit; hat sich von den lezten Exemplare aus London, Paris, Wien, Berlin, Dresden u. s. w. zu verschaffen gewusst, aber bey weitem keine so hoch gestimmt befunden, dass dem Diskant noch eine „gute (?) Etage" zugesezt werden müsste. An dem Wohnorte des Verf. ist z. B. die Stimmung in Kirchen und Konzerten seit mehr als 50 Jahren eine und ebendieselbe, und von der heutigen Wiener und Pariser Stimmung nur um ein Weniges verschieden. Dass solcher höhern Stimmung wegen die „Flöten als Soldaten-Queerpfeifen, die Hoboen als Rohrpfeifen" tönten, soll wohl nur eine Redensart seyn; denn den Anfragenden konnte ja doch nicht unbekannt seyn, dass, besonders bey Blasinstrumenten, Qualität und Quantität des Tons fast einzig und allein vom Spieler abhangt, nicht aber von der Stimmung. Warum die jetzige Stimmung, da sie nur um ein ganz Geringes von der vormaligen erhohet ist, dem Charakter der meisten Instrumente, ja auch der Menschenstimme nicht mehr angemessen seyn soll, ist gleichfalls nicht leicht abzusehen, wohl aber zu wünschen, dass die Instrumentenmacher bey dieser Stimmung bleiben, woran auch um so weniger zu zweifeln ist, da der Instrumentmacher dabey weder gewinnt, noch verliert, wenn er seine Instrumente — und wäre es um einen halben Ton — höher oder niedriger stimmte. Weil sich die Sache so verhalt, so hatten die Anfrager auch nicht nöthig gehabt sich zu verwundern, dass noch niemand der Gewinnsucht der Instrumentmacher die Maske abgezogen habe. Wenn sie Grund hatten hier eine Maske, und hinter derselben Gewinnsucht zu sehen, so würden sie wohl gethan haben, jene selbst abzuziehen. Auf die Orgelbauer fällt jener Vorwurf ebenfalls — wenigstens nicht so sehr, als auf die Organisten, ohne welche zu Rathe zu ziehen, denn doch nicht leicht eine Orgel erbauet wird; und wenn Vogler oder andere beym Bau neuer Orgeln befragte Manner dafür sorgten, dass die Werke im richtigen Kammerton gestimmt wurden, so ist ihnen das nicht als besonderes Verdienst anzurechnen, sondern sie haben da nur eine ihrer Schuldigkeiten erfüllt, und eine der leichtesten. Da indessen die Stimmung, wenn auch nur wenig, doch in Etwas nach den verschiednen Orten verschieden ist, so fügt der Verf. den Rath bey, dass, wenn ein Orchester sich mit Blasinstrumenten versehen will, es dieselben nicht — etwa diese aus London, jene aus Dresden, sondern lieber alle von Einem Orte kommen lasse, und zwar von einem Orte, wo Musik kultivirt wird und also eine gleiche, feste Stimmung zu erwarten ist.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Gaus, M., Huit pièces faciles sur des airs de Fra Diavolo, la Muette de Portici, Oberon, Robert le diable etc., pour Violoncelle et Piano.... 1 Rthlr. 2½ Sgr.

Kalkbrenner et Lafont, Duo et Variations sur des motifs de „Robert le diable" pour Piano et Violon. Op. 111..... 1 Rthlr. 10 Sgr.

Kalkbrenner et Walkiers, dº p. Piano et Flûte. Op. 111..... 1 Rthlr. 10 Sgr.

Lemoine, 8me Bagatelle comp. sur la Ballade de „Robert le diable" de Meyerbeer p. Piano avec accomp. de Flûte ou Violon (ad libit.)..... 17½ Sgr.

Lenz, H., Quatuor pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 9..... 2 Rthlr. 15 Sgr.

— dº dº Op. 10..... 3 Rthlr. 5 Sgr.

Meyerbeer, Ouverture et Introduction de Robert le diable, p. Pfte avec Acc. de Flûte ou Violon.. .. ¼ Rthlr.

— Robert le diable. Opéra arr. pour Pfte avec Acc. de Flûte ou Violon.

Reissiger, Quatuor p. le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 70..... 2 Rthlr. 22½ Sgr.

Für Pianoforte allein.

(Pour Piano seul.)

Adam, Mosaïque de l'Opéra: „Robert le diable" de Meyerbeer. 1 Suite..... 20 Sgr.

2, 3 et 4 Suite..... à 22½ Sgr.

Ebers, 9 Galopp-Walzer, nach Melodieen aus „Zampa", von Herold..... 10 Sgr.

— Grand Potpourri sur des thèmes de „Zampa." 25 Sgr.

Herold, Ouverture de l'Opéra: „Zampa"..... 12½ Sgr.

— dº dº à 4 mains..... 22½ Sgr.

— Lieblings-Melodieen aus „Zampa", für das Pfte im leichten Style arrangirt, von Ebers..... 17½ Sgr.

Herz, 5 airs de ballets de l'Opera: „Robert le diable" de Meyerbeer, arr. en Rondeaux.

No. 1. Bacchanale. 17½ Sgr. — No. 2. Pas de cinq. 17½ Sgr. — No. 3. Valse infernale. 12½ Sgr. — No. 4. Choeur dansé. 17½ Sgr. — No. 5. Pas de Mlle Taglioni. 17½ Sgr.

— Le Joujou. Variations faciles, brillantes et doigtées à l'usage des jeunes élèves sur l'air: „O du lieber Augustin," arr. p. le Pfte à 4 mains..... ½ Rthlr.

Kalkbrenner, Rondo pour le Pfte sur le Sicilienne, dans l'Opera: „Robert le diable." Op. 129... 17½ Sgr.

— Souvenir de „Robert le diable" p. le Pfte. Op. 120. 17½ Sgr.

— Bluette musicale sur l'Opéra: „La tentation de Halevy." Op. 124..... 15 Sgr.

Méreaux, Variations brillantes sur la marche du tournoi, dans „Robert le diable." Op. 32..... 25 Sgr.

Meyerbeer, Ouvert. de l'Opera: „Robert le diable." 7½ Sgr.

— Ouverture et Introduction de Robert le diable. 12½ Sgr.

— dº arr. à 4 mains p. Wustrow..... 20 Sgr.

— Robert le diable (der Teufel). Grand Opera arr. p. le Pfte seul par Wustrow.

— dº arr. à 4 mains.

Neuestes Berliner Lieblings-Tänze. 31s Heft enthält: 6 Contretänze und 1 Mazurka aus „Robert le diable," 1 Walzer aus „Lindane," 1 Galopp und 1 Cotillon aus „Zampa." für das Pianoforte arr. von Neithardt..... 20 Sgr.

Neuestes Berliner Lieblings-Tänze. 32s Heft enthält: 6 Contretänze aus „Robert le diable," 1 Mazurek, 2 Galoppe und 1 Walzer..... 15 Sgr.

Neithardt, Contretänze nach den beliebtesten Melodieen aus der Oper: „Robert der Teufel," für das Pfte. 2 Hefte à 10 Sgr..... 20 Sgr.

— Kochlöffel-Walzer..... 5 Sgr.

— 1 Walzer, 1 Galopp und 1 Mazurka aus Robert der Teufel..... 5 Sgr.

Pixis, Caprice dramatique sur la scène de la caverne de „Robert le diable" de Meyerbeer. Op. 116 .. 22½ Sgr.

— Variations sur le quatuor de „Robert le diable" de Meyerbeer, pour le Piano, à 4 mains..... 1 Rthlr.

Sammlung der beliebtesten Militair-Märsche der Königl. Preuss. und anderer Armeen, comp. von Spontini, Mozart, Gluck, Rossini, Auber, Prinz Friedrich von Preussen, Weller, Neithardt etc. Preis jeder Nummer 4 bis 18 gGr.

Spohr, Ouverture de l'Opera: „l'Alchymist" à 4 m. 20 Sgr.

— dº dº pour Piano seul..... 15 Sgr.

— Pietro d'Abano. Opéra romantique en 2 actes, p. arr. le Pfte à 4 mains par F. Spohr..... 5 Rthlr.

Für Guitarre, Flöte und Violine.

Ebers, Grand Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: „Zampa" de Herold, pour la Flûte..... 22½ Sgr.

Gernsein, Grande Fantaisie et Variations brillantes sur le thème fav.: „O cara memoria," pour la Guitare. Op. 12..... 15 Sgr.

Meyerbeer, „Robert le diable." Opéra en 5 actes, arr. p. 2 Flûtes par Walkiers. 4 Livraisons. à 1 Rthlr. 2½ Sgr.

— dº arr. p. 2 Viol. par F. Gauss. 2 Livraisons. à..... 2 Rthlr. 5 Sgr.

Spohr, L., Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 83..... 1½ Rthlr.

Für Gesang. (Pour le chant.)

Bach, Joh. Seb., Solo- und Chor-Stimmen zur grossen Passions-Musik, nach dem Ev. Matthäi (mit Begleitung des Pfte.)

Blum, C., Variationen für den Gesang über Polnische Volkslieder, einen Krakowiak und einen Mazurek, in allen Concerten zu Warschau, Fischbach, Berlin etc. gesungen von Dlle Henriette Sontag, mit Begl. des Pianof. 12½ Sgr.; dito mit Begl. der Guitarre ½ Rthlr.

Herold, „Zampa, oder die Marmorbraut" (Zampa, ou la fiancée de marbre), komische Oper in 3 Aufzügen, mit deutschem und französischem Texte. Klavierauszug, ohne Finale..... 4½ Rthlr.

Daraus einzeln:

Die Ouverture für Pfte und zu vier Händen, alle Arien, Duette etc. mit deutsch. und franz. Texte.

Herold, Favorit-Romanzen und Gesänge aus „Zampa," für die Guit. arr. v. C. Blum, m. deutsch. Texte. 22½ Sgr.

Hieraus einzeln:

No. 1. Romanze. (Alphonse.) Ihr Freunde all' ..... 5 Sgr.

— 2. Ballade. (Camilla.) In dem Schmuck der ersten .. 5 Sgr.

No. 3. Trinklied. (Zampa.) Schleudre schäumende... 5 Sgr.
- 4. Trinklied. (Zampa.) Nur den Schmerz der... 5 Sgr.
- 5. Barcarole. (Zampa.) Schaukle durch die helle. 5 Sgr.
- 6. Barcarole. (Alphons.) Schiffer, wohin eilest .. 5 Sgr.
- 7. Cavatine. (Zampa.) Ach bebe nicht..... 7½ Sgr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Zwölf Lieder mit Begl. des Pianof. 12 Heft: der Jüngling..... ⅔ Rthlr.
22 Heft: das Mädchen..... ⅔ Rthlr.

Meyerbeer, „Robert der Teufel" (Robert le diable). Oper in 5 Acten; Text v. Scribe, übersetzt v. Th. Hell. Vollst. Klav. Ausz. mit franz. u. deutsch. Texte. 12 Rthlr.
— dº Klav. Ausz. mit Hinweglassung der Finale. 8 Rthlr.

Hieraus die einzelnen Gesangstücke:

No. 1. Chor der Zecher. Giesst voll zum Rand'. (Versez à tasses.)..... 17½ Sgr.
- 2. Ballade. In Normandie verdies. (Jadis regnoit en Normandie.)..... 12½ Sgr.
- 3. Romanze. Geh! geh! geh! (Va! va! va!) 12½ Sgr.
- 4. Sicilienne mit Chor. Nie, o Glück! auf deine Laune. (O fortune à ton caprice.)..... 12½ Sgr.
- 4. (bis) — dito ohne Chor. ..... 7½ Sgr.
- 5. Arie. Umsonst mein Hoffen. (En vain j'espère.) 20 Sgr.
- 6. Duett. Hört gütig nun. (Avec bonté.)..... 15 Sgr.
- 7. Turnier-Quartett. Zieben ertönt. (Sonnez clairons.)..... 7½ Sgr.
- 8. Arie. Kriegstrompe en erschallen. (La trompette guerriere.)..... 12½ Sgr.
- 9. Komische Duett. Zum Stelldichein. (Du rendez-vous.)..... 25 Sgr.
- 10. Hollentanz. Wieder einer nun mein! (Encore un de gagné!)..... 20 Sgr.
- 10. (bis) Hollentanz ohne Recitative. Dämone, Phantome. (Noire demone, fantômes.)..... 10 Sgr.
- 11. Couplets und Scène. Eh! ich die Normandie verlassen. (Quand je quittai la Normandie.)..... 15 Sgr.
- 11. (bis) — dito — ohne Scene ..... 7½ Sgr.
- 12. Duett. Nun Alice. (Mais Alice.)..... 15 Sgr.
- 13. Trio. Unsel'ger Augenblick. (Fatal moment, cruel.)..... 7½ Sgr.
- 14. Duett. Ob den Muth ich wohl habe? (Si j'aurai ce courage?)..... 17½ Sgr.
- 15. Beschwörung. Dies die Trümmer also. (Voici donc les debris.)..... 7½ Sgr.
- 16. Cavatine. Näher denn. (Approchons.)..... 5 Sgr.
- 17. Duett. O Gott! o Gott! (Grand Dieu! ciel!) 20 Sgr.
- 18. Cavatine. Robert! Robert! (Robert! Robert!) 10 Sgr.
- 19. Chor der Mönche. Ob euch Unglück, ob Schuld. (Malheureux, malheureux.)..... 7½ Sgr.
- 20. Gebet. Warum zwingst du mich. (Dans ce lieu pourquoi.)..... 17½ Sgr.
- 21. Arie. Ich täuschte dich. (Je t'ai trompée.)... 10 Sgr.
- 22. Trio. Was nun beginnen? (Que faut-il faire?) 1 Rthlr.

Meyerbeer, Robert der Teufel (le diable), arr. mit Begleitung der Guitarre von Gernlein.

Spohr, L., „Der Alchymist." Romantische Oper in drey Aufzügen. Vollst. Klav. Ausz. von Ferd. Spohr. 7 Rthlr. Die Ouverture für Pfte. à 4 mains, für Orchester, alle Arien, Duette, Finale etc einzeln.

Die Musik.

Anleitung, sich die nöthigen Kenntnisse zu verschaffen, um über alle Gegenstände der Musik richtige Urtheile fällen zu können.

Handbuch für Freunde und Liebhaber dieser Kunst von Carl Blum, nach dem französischen Werke des Hrn. Fetis: „La musique mise à la portée de tout le monde." Volin. ohrg. geh. 1830. 1½ Thlr.

Das Original erregte bey seinem Erscheinen so sehr die Aufmerksamkeit der Franzosen, dass eine zweyte Auflage schon 3 Monate nach der Herausgabe nöthig wurde. Ein Werk, welches die Kunst lehrt, ein Kenner in der Musik zu werden, ohne sie studirt zu haben, ist jetzt ein wahres Bedürfniss; Herr C. Blum, welcher sich der Herausgabe unterzogen hat, bereicherte das Werk mit Anmerkungen, und war bemüht, unterrichtend zu unterhalten. Der Name des Hrn. Fetis ist in der musikalischen Welt zu bekannt und von zu grossem Gewichte, als dass ein von ihm verfasstes Werk der Empfehlung bedürftig wäre.

Die Kunst des Gesanges,

theoretisch-praktisch von A. B. Marx (Prof. der Musik an der Universität zu Berlin.) 4. 1826. 4 Rthlr.

Baldigst erscheint:

Meyerbeer, Robert le diable (Robert der Teufel), arr. en Quatuor, p. 2 Violons, Alto et Violoncelle; en Quatuor p. Flûte; p. musique militaire et p. l'Orchestre.

Gans, Potpourri sur des thèmes de Robert le diable, p. Violoncelle av. Acc. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Pfte.

Subscriptions-Anzeige
für die
Grosse Fest-Ouverture
und
Sieges-Marsch
für grosses Orchester
von
Ferdinand Ries.
Op. 178.

Dieses grossartige Musikstück, welches während dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfest in Cöln aufgeführt, und wodurch sich der Componiteur den Lorberkranz erworben hat, wird in unserm Verlage als Eigenthum erscheinen.

Die öffentlichen Beurtheilungen drücken sich folgendermassen aus: „Die zweyte Abtheilung vom zweyten Festabende begann mit einer neuen zu dem Feste von Ferd. Ries componirten Ouverture, die, überhaupt dem jetzigen Zeitgeschmacke huldigend, nach einer tragischen Einleitung, zum Theil einen glänzenden Festmarsch, zum Theil ein überrauschend wirksames Motto zum Motive hat, und unausführbar in einem Allegrosatze ausbraust. Ein allgemeines Hurrah- und Vivatrufen folgte unwillkührlich diesem effectvollen Tonstücke. Sowohl bey den begeistertsten Zuhörern als selbst im Orchester ward sogleich einstimmig die Aufforderung zum DaCapo gehört."

Wir nehmen auf diese Composition von den respectiven Musik-Directionen der Theater und sonstigen Vereinen die Bestellungen mit dem Bemerken an, dass wir solchen festen Vorausbestellungen den um den vierten Theil billigern Subscriptionspreis werden angedeihen lassen, als der nachherige Ladenpreis betragen wird.

Dieselbe Ouverture erscheint zugleich für Pianoforte zu 4 und 2 Händen.

Mainz, im August 1832. *B. Schott's Söhne,*
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Plan zu einer neuen Musikalien-Leihanstalt.

In fast allen grösseren Städten Deutschlands bestehen Musikalien-Leihanstalten, wodurch es einem jeden Musikliebhaber möglich gemacht wird, ohne grosse Kosten mit den neuesten Compositionen bekannt zu werden und sie durchspielen zu können. Das Bedürfniss einer solchen Institute in hiesiger Stadt war längst fühlbar, und wenn es bisher unbefriedigt blieb, so fand sich der Grund hierzu in mehren lokalen und personellen Verhältnissen, gewiss aber nicht im Mange an Sinn für Musik.

Der Unterzeichnete, dessen Musiklager gegenwärtig über 20,000 verschiedene Musikwerke jeder Art enthält, und der durch seine Geschäftsverbindung mit allen Musik-Verlegern Deutschlands und Paris in den Stand gesetzt ist, jedes neu Erscheinende in möglichst kurzer Frist zu requiriren, glaubt sich seinen musikalischen Mitbürgern zu verpflichten, wenn er eine Musikalien-Leihanstalt errichtet, deren Zweck namentlich dahin geht, auch den Unbemittelten den Genuss immer neu erscheinender Musik zu verschaffen.

Für den zu hoffenden Fall also, dass sich eine hinlängliche Anzahl von Subscribenten zur Unterstützung dieses Unternehmens findet, wird die Musikalien-Leihanstalt des Unterzeichneten, die sich nicht blos für Trier und die Umgegend beschränken, sondern auf die ganze Preussische Rheinprovinz ausdehnen soll, in Kurzem eröffnet, und Abonnementsbestellungen unter folgenden Bedingungen angenommen werden:

1) Für jedes Jahres-Abonnement werden praenumerando 6 Rthlr. gezahlt, wofür der Abonnent aus dem deshalb anzulegenden Kataloge wöchentlich für 6 Rthlr. Musikalien zum Durchspielen auswählen kann. Wer sich für zwey Abonnements subscribirt, zahlt und erhält das Duplete; Subscribentensammler aber erhalten das siebente Abonnement frey.
2) Nach Ablauf eines Jahres erhält jeder Abonnent für 5 Rthlr. Musikalien frey, die er sich selbst aus dem Kataloge auswählen kann; es kostet somach jedes Abonnement eigentlich nur einen Thaler.
3) Die Auswechselung für die Einheimischen geschieht wöchentlich zwey Mal: Dienstags und Donnerstags, jedoch mit Ausnahme der Feyertage. Für Auswärtige ist die Leihanstalt täglich offen.
4) Ueber 4 Wochen darf kein Abonnent die Musikalien behalten, und nur bey Ablieferung der alten werden neue Musikalien gegeben.

5) Beschmutzte, zerrissene oder defecte Hefte werden nicht zurückgenommen, es muss vielmehr der im Kataloge genannte Ladenpreis, nach Abzug von 20% Rabatt, dafür bezahlt werden.
6) Porto und Emballage haben die Auswärtigen selbst zu tragen, und bey Absahme durch Boten muss die Bestellung schriftlich gemacht werden und mit der Unterschrift des Abonnenten versehen seyn.
7) Die Abonnenten werden gebeten, die verlangten Musikalien mit Anführung der Katalogs-Nummern zu bezeichnen; da aber manches Gewünschte schon ausgeliehen seyn könnte, so wollen sie immer 10 bis 20 Nummern zugleich gefälligst angeben.
8) Unbekannte Personen hinterlegen für ein Abonnement ein Unterpfund von drey Thalern in Gelde.

Diesen Bedingungen erlaubt sich der Unterzeichnete noch folgende Bemerkungen beyzufügen:

Obgleich auf nicht kürzere Zeit als auf 1 Jahr abonnirt werden kann, so will doch der Unterzeichnete, damit auch Unbemittelte Theil nehmen können, diesen gern gestatten, dass sie vierteljährlich im Voraus den Beytrag von jedes Mal 1½ Rthlr. entrichten, nur müssen sie sich zur Bezahlung auf ein ganzes Jahr verpflichten.

Es dürfte zur befriedigenden Anfertigung des Katalogs wünschenswerth seyn, wenn jeder Subscribent die Gefälligkeit haben wollte, neben seiner Namens-Unterschrift zu bemerken, für welche Instrumente vorzugsweise er Musikalien zu nehmen wünscht, so wie auch, welche Gesangstücke ihm die liebsten sind, ob Solos, Duos etc.

Selbst für die ersten Anfänger in der Musik werden Musikalien abgegeben.

Die Anfertigung des Kataloge richtet sich nach dem Resultate der Subscription, sowohl in Hinsicht der Nummernzahl, als in Beziehung auf die Auswahl der Stücke. Jedes Jahr wird ein neuer Katalog angefertigt.

Indem der Unterzeichnete nun wünscht, sein Unternehmen durch eine gütige und ausgedehnte Theilnahme ermuntert zu sehen, erlaubt er sich noch zu bemerken, dass wohl schwerlich in Deutschland eine für Musikliebhaber so vortheilhafte Anstalt bis jetzt besteht, da jedes Abonnement, welches für wenigstens 300 Rthlr. Musikalien zum Durchspielen gewährt, eigentlich nur Einen Thaler das Jahr kostet.

Möchte daher dieses Institut die verdiente Anerkennung finden.

Trier, im August 1832.

P. Eichler.
Musikalien- und Instrumentenhandlung.
Brodtstrasse No. 264.

So eben sind in der Musikalienhandlung von Karl Lampert in Gotha erschienen (in Leipzig bey Hrn. Fr. Hofmeister zu haben):

Vier deutsche Lieder, mit Pianofortebegleitung, für eine Singstimme, von E. Lampert. à 16 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October. Nº. 40. 1832.

Muzio Clementi.

(Aus dem Englischen.)

Wir gehen an die Lebensbeschreibung dieses musikalischen Nestors mit mehr als gewöhnlich besorglichem Misstrauen. In der Geschichte jeder Kunst oder Wissenschaft finden wir Namen, die, obgleich von verdienter, vielleicht grosser Berühmtheit, wenig oder keine Ideen darbieten, die nicht genau mit ihnen selbst oder ihren Werken zusammenhangen. Eine Chronik von der Geburt, dem Tode und den Erzeugnissen solcher Männer zu schreiben, ist ein leichtes Unternehmen, nicht so die Aufgabe, das Leben und die Thaten solcher nicht zahlreichen Künstler in einen beschränkten Raum zu fassen, deren Namen für Menschenalter dem Studirenden als Zeitmarken dienen werden, den Anfang und das Ende einer Aera zu bezeichnen, — und welche unzertrennlich mit einer grossen Umwälzung oder wichtigen Verbesserung verknüpft sind. Unter die Letzten gehört Clementi, anerkannter Patriarch der Pianoforte-Schule. Wir mögen ihn als Componisten, Spieler oder Lehrer betrachten, oder den Aussenlinien seines Künstlerlebens nachgehen: so wissen wir kaum, was wir mehr hervorheben sollen, ob das, was er selbst geleistet, oder was er vermöge seines Unterrichts und geistigen Einflusses durch Andere hervorbrachte. Einige der grössten Pianofortespieler unserer Zeit, die sich des Ruhms eigener Schuler, ja sogar Schülers-Schüler erfreuen, suchen ihren Stolz darin, ihren Lehrer Clementi als den Urheber und Gründer ihrer Schule zu segnen. Berühmte Männer, wie Steibelt, Wölfl, Dussek und sogar Beethoven haben gestanden, dass sie seinen Werken verdankten, was sie, von ihm selbst durch persönlichen Unterricht zu gewinnen, durch Umstände verhindert waren. „Clementi," sagt *Dr.* Crotch in seinen kürzlich herausgekommenen Vorlesungen, „mag wohl als der Vater der Pianoforte-Musik angesehen werden, denn schon vor langer Zeit führte er die Schönheit italienischen Gesanges in Pianofortestücke ein, die durch Mannigfaltigkeit ihrer Verzierungen berechnet waren, die Kraft des Instruments hervorzulocken und sowohl den Geschmack als auch die Fertigkeit des Spielers zu bewähren." Und in einer später. Stelle desselben Werks, wo von der Einführung der Clementi'schen Sonaten in unsere häuslichen Musikzirkel gesprochen wird, heisst es, dass solche in Verbindung mit Boccherini's und Haydn's Quartetten und Symphonieen der neuen Musik einen Werth aufgeprägt haben, den selbst viele Anbeter der alten Schule anzuerkennen geneigt sind.

Muzio Clementi wurde 1752 *) in Rom geboren, wo sein Vater emaillirte Vasen mit erhabener Arbeit für den Kirchendienst verfertigte. Mit Buroni, später erstem Componisten für die St. Peterskirche, verwandt, erhielt er von ihm den ersten Musikunterricht in seinem sechsten Jahre; im siebenten wurde er von dem Organisten Cordicelli mit dem Generalbasse bekannt gemacht, worin er so erstaunliche Fortschritte machte, dass man ihm in seinem neunten Jahre in seiner Vaterstadt bereits die Stelle eines Organisten gab. Seine nächsten Lehrer waren Santarelli, der von den Italienern für den grössten Meister im Gesangunterrichte

*) Der Verf. sagt ganz richtig: „Dieses Datum ist nicht ohne Autorität." Selbst *Dr.* Lichtenthal gibt in seinem Werke: Dizionario e Bibliografia della Musica an mehren Orten dasselbe Geburtsjahr an. Dennoch ist es nicht ganz zuverlässig. Der Biograph meint selbst, es sey möglich, dass Clementi 3 bis 4 Jahre früher geboren worden sey. Gerber nennt in seinem alten Tonkunstler-Lexicon das Jahr 1746 (eine zu frühe Angabe). Hat Clementi selbst in Leipzig dem sel. Gottfried Christoph Härtel, von welchem wir die Notiz haben, sein Alter richtig angegeben: so ist er 1750 oder 51 geboren.

Anmerk. des Verfassers.

gehalten wird, und Carpini, der tiefste Contrapunctist seiner Zeit in Rom. Während er unter Carpini studirte, schrieb er, kaum 12 Jahre alt, ohne Wissen seines Lehrers eine vierstimmige Messe, die von seinen Freunden so sehr bewundert wurde, dass sie endlich auch sein Meister zu hören verlangte. Obgleich nicht sehr zum Loben geneigt, konnte ihm doch auch Carpini seinen Beyfall nicht versagen, fügte jedoch, wahrscheinlich mit Recht, hinzu, dass es weit besser hätte seyn können, wenn der jugendliche Componist seinen Lehrer dabey zu Rathe gezogen hätte.

Ungefähr um dieselbe Zeit hatten die Fortschritte des jungen Clementi auf dem Flügel, den er neben seinen anderen Studien sehr eifrig übte, die Aufmerksamkeit des Hrn. Peter Beckford, der damals Italien durchreiste, auf sich gezogen und dieser kunstliebende Mann brachte Clementi's Aeltern dahin, ihm die fernere Erziehung ihres Sohnes anzuvertrauen. Herr Beckford nahm ihn mit auf seinen Wohnsitz in Dorsetshire, wo der Umgang mit einer sowohl durch literarische Bildung und Geschmack als auch durch Rang und Reichthum ausgezeichneten Familie nicht wenig dazu beytragen musste, ihm jenen Sinn für den ganzen Umfang schöner Wissenschaften einzuflössen, der ihn, unabhängig von dem Studium seiner Kunst, zu grossen Fortschritten in alten und neuen Sprachen und überhaupt zu einer ausgebreiteten Bekanntschaft mit den wissenschaftlichen Erzeugnissen der Literatur führte. Der Plan des Studiums, den ein solcher Mann sich machte und machen muss, um sich von früher Jugend an ohne Anleitung und Beystand einen eigenen Weg zu bahnen, würde, wenn vollständig dargelegt, so viele werthvolle Belehrung bieten, dass wir sehr bedauern, unseren Lesern nicht mehr als einen Umriss vorlegen zu können. Die Werke Corelli's, Alexander Scarlatti's, Paradies und Händel's waren die Quellen, aus welchen er seinen Unterricht schöpfte und seinen Geschmack nährte, während er zu gleicher Zeit unermüdlich an der Ausbildung in der Behandlung des Instruments arbeitete, dem er sich gewidmet hatte. Sein erster Grundsatz war feste und regelmässig genaue Zumessung jeder Minute Zeit für die vorher dafür bestimmte Beschäftigung — ein Grundsatz, welcher, was auch unser Ziel seyn mag, den Erfolg sichert, ohne welchen niemals grosse Resultate, weder im Studium noch im praktischen Thun, errungen werden. An diesen hielt sich Clementi, so jung er auch war, sehr streng: sein Schlaf, seine Mahlzeiten, Erholungen und Studien hatten durchaus ihre bestimmte Zeit und Dauer; und wenn die Ordnung durch Anforderungen seines Patrons an seine Gesellschaftleistung oder an seine Talente zu einem Beytrage der Unterhaltung der Familie oder der Gäste, oder durch andere zufällige Umstände unterbrochen und ihm die Zeit für seine Uebungen gekürzt wurde: so mussten die zur Ruhe bestimmten Stunden geopfert werden und er benutzte dann oft die kalten Nächte zum Lesen, wenn er Licht haben konnte, oder zur Uebung auf dem Pianoforte, wenn weder Feuer noch Licht zu erhalten war. Der Erfolg entsprach aber auch seinem treuen Eifer, denn im 18ten Jahre übertraf er nicht allein alle seine Zeitgenossen an Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck, sondern hatte auch schon sein berühmtes Op. 2 componirt (obgleich erst drey Jahre später herausgegeben) — ein Werk, welches nach einstimmigem Urtheile aller Musiker mit Recht auf das Verdienst Ansprüche hat, die Grundlage geliefert zu haben, worauf das ganze Gebäude moderner Pianoforte-Sonaten sich stützt, und welches — obschon jetzt, in Folge der ungeheueren Fortschritte an Fingerfertigkeit in den letzten 60 Jahren, dem Talente eines mittelmässig guten Spielers angemessen — zur Zeit seiner Entstehung die Verzweiflung solcher Pianofortespieler wie J. C. Bach und Schröter war, welche sich begnügten, es zu bewundern, aber jeden Versuch ablehnten, das vorzutragen, was Professor Schröter nur von dem Componisten selbst für ausführbar erklärte, oder von dem grossen Wundermacher und Bezwinger aller Schwierigkeiten, dem Teufel.

Während Clementi auf diese Weise seine Studien betrieb, übersah er nicht, wie viele Andere, seiner persönlichen Gesundheit die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Die nachtheiligen Folgen einer beständig sitzenden Lebensart kennend, wendete er alle Mittel an, die eine gute Diät und eine zweckmässige Art körperlicher Bewegung darbieten, jenen entgegen zu wirken. Und dadurch erhielt er seinen Geist immer heiter und schwunghaft und seine Kräfte rüstig zur Betreibung seiner Studien, so dass er selten ermüdete.

Die von seinem Vater für den Aufenthalt in Hrn. Beckford's Hause bestimmte Zeit war kaum abgelaufen, als ihn seine Liebe zur Unabhängigkeit bewog, sogleich von seinem Wohlthäter sich zu trennen und seine Laufbahn auf der Arena der

Hauptstadt zu beginnen, wo er auch sofort für den Sitz am Flügel im Orchester des Königl. Theaters angenommen (d. i. Director des Orchesters) wurde. Sein Ansehen nahm so schnell zu, dass er bald für seinen Unterricht und für sein Spiel eben so viel erhielt, als Bach oder irgend einer seiner berühmtesten Zeitgenossen. — Auf Anrathen Pacchierotti's entschloss er sich im Jahre 1780, eine Kunstreise nach dem Festlande anzutreten, wohin ihm seine Compositionen und sein Ruf als grosser Pianofortespieler lange schon vorausgegangen waren. In Paris, die erste Hauptstadt, die er besuchte, verweilte er bis zum Sommer 1781 und ging dann über Strassburg und München nach Wien, sich überall der Gunst der Monarchen, der Achtung und Bewunderung der Musiker und des enthusiastischen Beyfalls des Publicums erfreuend. An die gemessenen und etwas kalten Beyfallsbezeigungen einer englischen Audienz gewöhnt, setzte ihn der erste Ausbruch eines Pariser Enthusiasmus so sehr in Staunen, dass er später oft scherzend bemerkte, er könne sich in Paris kaum für denselben Clementi als in London halten. In Wien machte er Bekanntschaft mit Mozart, Haydn, Salieri und vielen anderen berühmten Musikern, die sich damals dort aufhielten. Er und Mozart spielten abwechselnd vor dem Kaiser Joseph II., dem damaligen Erzherzoge (nachherigem Kaiser), Paul von Russland und dessen Gemahlin. Eines Tages, als das kaiserliche Trio allein gegenwärtig war, wurden Mozart und Clementi zum Spielen aufgefordert. Die Frage der Höflichkeit, wer den Anfang machen solle, entschied der Kaiser, indem er Clementi mit den, auf seinen Geburtsort Bezug habenden Worten: „Iocca all' eglese di dar l'esempio" an das Instrument führte. Clementi, nachdem er eine Zeit lang präludirt hatte, spielte eine Sonate. Auch Mozart trug eine Sonate vor, aber ohne weitere Einleitung als den Anschlag des Accords der Tonart. Die Erzherzogin sagte nachher, ihre Lehrer hätten einige Stücke für sie geschrieben, die sie nicht spielen könne, gern aber den Effect derselben hören möchte; und als sie zwey davon vorzeigte, spielte sogleich Clementi das eine und Mozart das andere vom Blatte. Darauf gab sie ein Thema auf, nach welchem diese beyden grossen Meister auf ihr Begehren abwechselnd extemporirten zum grossen Erstaunen und Ergötzen der fürstlichen Zuhörer. Der Plan war augenscheinlich vorher ausgedacht und kaum gerecht gegen die grossen Meister, die dadurch überrascht in einen Wetteifer und zu einem Vergleiche ihrer Fähigkeiten sich gebracht sahen. Der Erfolg war für Beyde gleich ehrenvoll, als für Männer, unter welchen kein unwürdiges Gefühl von Eifersucht Raum fand, und eben so verdienstvoll für Beyde als Künstler, deren Talente jeder noch so unerwarteten und ungewöhnlichen Anforderung entsprachen. (Nach einem Briefe Mozart's vom 26sten Dcbr. 1781 verhält sich Manches etwas anders. Wir theilen das hierher Gehörige kürzlich mit. „Vorgestern, als den 24sten, habe ich bey Hofe gespielt. Es ist noch ein Klavierspieler hier angekommen, ein Italiener, er heisst Clementi. Dieser war auch hieher berufen. Gestern sind mir für mein Spiel 50 Ducaten geschickt worden. Nun vom Clementi. Dieser ist ein braver Cembalist, damit ist aber auch Alles gesagt. — Er hat sehr viele Fertigkeit in der rechten Hand — seine Hauptpassagen sind die Terzen — übrigens hat er um keinen Kreuzer weder Geschmack noch Empfindung — ein blosser Mechanicus! Der Kaiser that bey dem Concerte (nachdem wir uns genug Complimente machten) den Ausspruch, dass Er zu spielen anfangen sollte. La santa Chiesa cattolica, sagte der Kaiser, weil Clementi ein Römer ist. — Er präludirte und spielte eine Sonate. Dann sagte der Kaiser zu mir: Allons, drauf los! — Ich präludirte und spielte Variationen. — Dann gab die Erzherzogin Sonaten von Paesiello (miserabel von seiner Hand geschrieben) her, daraus musste ich die Allegro, und er die Andante und Rondo spielen. — Dann nahmen wir ein Thema daraus, und führten es auf zwey Pianoforten aus." U. s. f.)

Im Laufe dieser Reise hatte Clementi Mehres componirt; in Paris sein 5tes und 6tes Werk, und in Wien 7, 8, 9 und 10. Nach seiner Ankunft in London hielt er es für nothwendig, seine berühmte Toccata mit einer Sonate Op. 11 herauszugeben, da man in Frankreich ohne sein Wissen eine sehr fehlerhafte und erschlichene Abschrift zum Drucke befördert hatte. Ungefähr um dieselbe Zeit gab er sein Op. 12 heraus, worüber späterhin *Dr.* Crotch und Hr. F. Wesley öffentliche Vorlesungen hielten (nämlich über die vierte Sonate). 1783 wurde der damals 14- oder 15jährige J. B. Cramer, der früher einigen Unterricht von Schröter gehabt und unter Abel den Contrapunct studirt hatte, sein Schüler und besuchte ihn fast täglich, bis Clementi wieder auf kurze Zeit

nach Paris ging, von wo er aber das folgende Jahr wieder zurückkehrte und von 1784 bis 1802 ununterbrochen in London blieb, sein Ansehen in jeder Art erweiternd. (Wir schalten hier etwas aus den Bruchstücken ein, die ein Dilettant im Cramer'schen Magazine ziemlich unordentlich mittheilt, „als er ihn (nach Gerber) 1784 im Herbste zu Bern kennen lernte. Nach diesen Nachrichten suchte sich damals Clementi vor den Nachstellungen des Hrn. Colomes von Lyon zu verbergen, dem er vor Kurzem seine Tochter, eine der grössten Schönheiten, entführt hatte"). — Die Anzahl der von ihm während dieser Zeit gebildeten vorzüglichen Schüler beweist seine hohe Geschicklichkeit in der Kunst zu unterrichten. Der unveränderliche Erfolg, der seine öffentlichen Leistungen krönte, bestätigt sein höchst ausgezeichnetes Talent als Künstler, und seine Compositionen Op. 15 bis 40, so wie seine vortreffliche „Introduction to the Art of Playing on the Pianoforte" (Einleitung in die Kunst des Pianofortespiels) sind bleibende Beweise seines schöpferischen Genius.

Ungefähr im Jahre 1800, nach dem Falle des Hauses Longman und Broderip, bey denen Clementi bedeutend verlor, wurde er durch die Vorstellungen einiger der ersten Kaufleute bewogen, den Musikalienhandel und Pianofortefabrication zu beginnen. Eine neue Firma, mit seinem Namen an der Spitze, wurde schnell hergestellt und von dieser Zeit an verweigerte er allen Unterricht, seine Zeit, die ihm seine Studien und kaufmännischen Geschäfte übrig liessen, der Vervollkommnung der Construction und des Mechanismus seines Instruments widmend, dessen allgemeine Verbreitung er vor Allen begründete. Bald nach der Entstehung seines Geschäfts arrangirte er Haydn's Oratorium: „Die Schöpfung," für das Pianoforte und mit englischen Worten.

Den Frieden benutzend, ging er im Herbste 1802 zum dritten Male auf das Festland und blieb 8 Jahre lang. Er begann seine Reise in Begleitung seines Lieblingsschülers Field, und fand seinen Stolz darin, dessen frühzeitige Ausbildung vor dem Pariser und Wiener Publicum hören zu lassen. In der letzten Stadt wünschte er seinen nachmals berühmtesten Schüler unter der Leitung des berühmten Albrechtberger zu lassen, während er selbst nach Petersburg gehen wollte. Als aber der Augenblick der Trennung kam, zeigte Field so viele Trauer, dass Clementi seinen Bitten nicht widerstehen konnte und ihn mit nach der russischen Residenz nahm, wo er ihn bey allen seinen Freunden einführte und den Grund zu dessen Glücke legte.

Zur Zeit der Ankunft Clementi's in Petersburg war der erste Klavierlehrer daselbst ein junger Mann, Zenner aus Dresden, der sich sogleich an ihn wandte, ihn um Unterricht und Rath in Betreibung seiner Kunst ersuchte und sich so an ihn band, dass er, als Clementi Russland verliess, alle seine Schüler und Bekanntschaften in Petersburg aufgab und seinen Lehrer nach Berlin und von da nach Dresden begleitete, wo er blieb. Nach der Trennung von Zenner nahm Clementi einen sehr anspruchslosen, aber fähigen jungen Künstler von Dresden, Namens Klengel auf, der ihn nach Wien und im folgenden Jahre auf seiner Reise durch die Schweiz und zurück nach Berlin begleitete. Um diese Zeit wurde er auch mit Kalkbrenner bekannt und trug durch sein Meisterspiel in nicht geringem Grade dazu bey, dessen damals sehr wachsende Fähigkeiten zu nähren und heraufzuziehen.

In Berlin heirathete Clementi seine erste Frau (wie steht es da mit jener Entführungsgeschichte?), reiste mit ihr nach Rom und Neapel und kehrte nach Berlin zurück, wo er seine Gefährtin im Kindbette eines Sohnes verlor, dessen vielversprechende Talente und Neigungen der Stolz der späteren Jahre seines Vaters wurden und dessen frühes und trauriges Ende durch zufälliges Losgehen seiner eigenen Pistole den hart getroffenen Vater sehr niederbeugte. — Um den Schmerz über den Verlust einer geliebten Gattin zu zerstreuen, nahm er abermals seine Zuflucht zum Reisen und ging in Begleitung eines andern hoffnungsvollen Schulers Berger (der jetzt in Berlin geehrt lebt, wie Klengel in Dresden) nach Petersburg, wo er seinen alten Freund und Schüler Field (der jetzt wieder nach London sich begeben hat) im Genusse alles dessen wiederfand, was Ruhm und Talent geben können; er war in der That das musikalische Idol der russischen Hauptstadt. Nach kurzem Aufenthalte daselbst stürzte Clementi sich wieder in das Gewühl eines neu aufregenden Reisens und ging nach Wien.

Der Tod seines Bruders rief ihn nun nach Rom, seine Familien-Angelegenheiten zu ordnen, nach deren Beseitigung er lebhaft auf schnelle Rückkehr nach England bedacht war. Diess war aber leichter gewünscht als ausgeführt. Der Krieg hatte alle Communication so unterbrochen, dass er eine Zeit lang nicht einmal Remessen von London er-

halten hatte und, wie er einem intimen Freunde vertraute, genöthigt war, von den Schnupftabaksdosen und Ringen zu leben, die ihm auf seinen Reisen dargereicht worden waren; der Versuch, von irgend einem Theile des Continents nach England zu kommen, war nicht allein schwierig, sondern mit Gefahr verbunden. Endlich, nachdem er sich kurze Zeit in Mailand und anderen Städten aufgehalten hatte, fand sich im Sommer 1810 eine Gelegenheit, die er, wenn schon nicht ohne Wagniss, zu benutzen keinen Anstand nahm und auch glücklich die brittische Küste erreichte. Im folgenden Jahre vermählte er sich zum zweyten Male mit der liebenswürdigen Miss Gisborne, einer Dame von vielem Talente und grosser Bildung.

Während der ganzen Periode seines Aufenthalts auf dem Festlande hatte er nur eine einzige Sonate, Op. 41, herausgegeben. Man darf aber nicht glauben, dass er im Geräusche des Reisens seinen Geist oder auch nur seine Feder ruhen liess: im Gegentheile componirte er mehre Symphonieen für volles Orchester und machte Vorbereitungen auf seinen Gradus ad Parnassum. — Die erste Herausgabe nach seiner Rückkehr war ein Anhang zu seiner Introduction to the Art of Playing on the Pianof. Nachher arrangirte er 12 grosse Symphonieen von Haydn, für Pianoforte, Flöte, Violine und Violoncelle; die Jahreszeiten von Haydn für Gesang und Pianoforte; Mozart's Ouverture zum Don Juan und mehre auserlesene Stücke von Gesang-Compositionen desselben grossen Meisters.

In den Jahren 1820 und 21 gab er mehre eigene Werke für das Pianoforte heraus; seine Sonate Op. 46 (Kalkbrenner gewidmet); seine Capriccio's Op. 47; eine Fantasie Op. 49; eine Sammlung Sonaten Op. 50 (Cherubini gewidmet) und ein Arrangement von 6 Symphonieen Mozart's für das Pianoforte mit Begleitung. Die letzten seiner Original-Compositionen zeigen nicht allein viel von der Kraft seiner früheren Erzeugnisse, sondern beweisen auch, dass er mit dem Geschmacke der Zeit weiter zu gehen verstand.

In der Zwischenzeit gab er der musikalischen Welt auch zwey Elementarbücher vom grössten Werthe: seine praktische Harmonielehre, die zwischen 1811 bis 1815 in 4 Theilen herauskam, und seinen Gradus ad Parnassum in 3 Theilen (sein Hauptwerk).

Die Rückkehr Clementi's nach seinem adoptirten Vaterlande wurde mit grossen Erwartungen und grosser Freude gesegnet, sowohl von den Künstlern als vom musikliebenden Publicum. Die älteren Kunstfreunde, die sich seiner früheren Leistungen erinnerten, sahen freudig der Erneuerung hohen Vergnügens entgegen und die jüngeren hofften, seinen Unterricht benutzen zu können oder mindestens Gelegenheit zu erhalten, ihr Spiel durch Beobachtung eines so grossen Meisters verbessern zu können. Alle fanden sich aber getäuscht, denn vom Augenblicke seiner Rückkunft an war Clementi entschlossen, weder Schüler zu nehmen, noch öffentlich zu spielen, und wir glauben, die beyden letzten Male, dass er (ausser dem Kreise seiner Familie und seiner genauesten Freunde) gehört wurde, waren erstens in einem der philharmonischen Concerte, in welchem eine Symphonie Haydn's, die zum Schlusse einige Accorde für das Pianoforte allein enthält, ausdrücklich deshalb gewählt worden war, um den versammelten Künstlern die Freude zu gewähren, sich rühmen zu können, Clementi noch ein Mal gehört zu haben — und zweytens bey einem Gastmahle, wozu ihn der Künstler-Verein einige Zeit darauf, als ihr altes Mitglied, einlud. (Dagegen erschien er fast jedes Jahr in dem philharmonischen Vereine als Leiter desselben, nur nicht als Solospieler.) Clementi war nämlich einer der ersten Gründer der philharmonischen Gesellschaft und hat gewöhnlich alle Jahre ein Concert derselben dirigirt. Dieser Gesellschaft schenkte er zwey seiner Ouverturen, deren eine am 1sten März 1819, und die andere (grössere) am 22sten März 1824 aufgeführt wurde. In demselben Jahre dirigirte er auch im Concert spirituel eine seiner Symphonieen.

Endlich veranlassten Cramer und Moscheles zu Ehren des verdienten Greises eine Festlichkeit, an der alle in London lebende Künstler, einheimische und fremde, Antheil nehmen sollten. Das feyerliche Diner wurde am 17ten December 1827 in der Albion Tavern gehalten. Nach mancherley Liedern (Glees) und Gesängen, und nachdem Moscheles eine von des Gefeyerten Sonaten, Herr C. Potter eine der Clementi'schen Capricen, und die Herren J. B. Cramer und Moscheles sein Duett Op. 14 auf eine ihrem Talente und der Gegenwart des Componisten würdige Weise vorgetragen hatten, gab der Toast: „dem unsterblichen Andenken Händel's" dem Veteran selbst die Allen erwünschte Veranlassung, sich dem Instrumente zu nahen, um, wie der Präsident der Gesellschaft, Sir George Smart, den entzückten Gästen schon früher ange-

kündigt hatte, die Tasten zu berühren. Clementi ist stets wegen seiner ausgezeichneten Talentes zum Phantasiren berühmt gewesen. Wenn er ohne Vorbereitung spielte, schien seine Phantasie so unbegrenzt wie seine Wissenschaft, und sein Geschmack so abgerundet wie seine Kenntnisse tief. Früher hatte Dussek, als er gebeten wurde zu spielen, nachdem Clementi phantasirt hatte, geäussert, „es würde Vermessenheit seyn, in demselben Style etwas zu versuchen; und welche Composition würde nicht fade erscheinen gegen das, was man eben gehört habe!" Auf seinen Reisen wurden die grössten Künstler von seinem Gefühle und seiner Erfindung entzückt und erstaunten über seine Leichtigkeit und seine grossen Mittel. Bey dieser Gelegenheit erfreute er nun seine Freunde mit dem letzten Beweise, dass seine Phantasie durch das Alter ungefesselt geblieben und seine Fingerfertigkeit durch die Jahre nicht verloren gegangen war. Er wählte einen Satz aus dem ersten Orgel-Concerte Händel's und phantasirte darüber in einem Style, dass Alle erstaunten und diejenigen, die ihn nie hörten, kaum Worte finden konnten, ihr Entzücken auszusprechen. Der Beyfall war anhaltend, stürmisch und für den Gegenstand desselben fast überwältigend. Er erklärte, es sey der stolzeste Tag seines Lebens. Transeat in exemplum.

So weit die hin und wieder in Nebendingen von uns zusammengezogene Darstellung vom Leben und Wirken dieses berühmten Pianofortemeisters aus dem englischen Harmonicon, der wir nur noch Einiges beyfügen müssen. Das kleine Abenteuer in Lyon, das dem Künstler seine Liebe zu schönen Frauen zuzog, hat seine Richtigkeit; es ist also nicht ohne Grund, wenn seine Vermählung mit der schönen Teutschen, die in dem englischen Aufsatze die erste Heirath genannt wird, unsern vaterländischen Schriftstellern für die zweyte gilt. Auch diese seine zweyte Frau, Dem. Lehmann aus Berlin, wird von Augenzeugen als schön und gebildet gerühmt. 1804 war er mit ihr über zwey Monate lang in Leipzig im Hause des sel. Gottfried Christoph Härtel's, wo er sich hauptsächlich mit Ordnen und Verbessern mehrer seiner Klavierwerke der bey Breitkopf und Härtel erschienenen grossen Sammlung beschäftigte. Schon in diesem Jahre wurde vielfach darüber geklagt, dass Clementi sich nicht mehr öffentlich hören lassen wollte. Diese Klage wiederholten viele Städte Italiens (wohin er mit seinem trefflichen Schüler, Hrn. Kleugel, dem Sohne des berühmten Landschafters und Hofmalers in Dresden, und seiner zweyten Frau sich begeben hatte), wo er keine Note spielte, so sehr man ihn auch bat und drängte. In Mailand hatte er 1807 sich nicht ein Mal, privatim zu spielen, bewegen lassen, ob er gleich das Klingende, und nicht blos auf musikalische Weise, hinlänglich liebte. Es müssen demnach überwiegende Gründe vorhanden gewesen seyn, die ihn bestimmten, sich dem öffentlichen Concertspiele und dem gewissen Vortheile zugleich zu entziehen. Für Aufführungen seiner Ouverturen und Symphonieen war er dagegen so sorgfältig, als für Herausgabe seiner Pianoforte-Compositionen. Einige seiner Symphonieen liess er nicht allein in London und Paris zu Gehör bringen, sondern auch auf seiner letzten Reise 1825 in Leipzig, wo er vom Januar bis gegen Ostern im Hause des sel. Hrn. Gottfr. Christoph Härtel's sich aufhielt und worüber in diesen Blättern berichtet wurde.

Am 9ten März dieses Jahres ist er zu London entschlafen. Seiner Leiche folgten alle angesehene Tonkünstler der seemächtigen Hauptstadt und seinem geehrten Andenken wurde eine würdig musikalische Gedächtnissfeyer gehalten.

Partitur-Ausgabe der Quartetten und Quintetten Georg Onslow's.

Quartetto pour deux Violons, Viole et Violoncelle composé par G. Onslow. Partition. Oeuv. 9. No. 7, 8, 9; Oeuv. 10. No. 10, 11, 12; Oeuv. 11. No. 13, 14, 15. Preis jedes einzelnen Heftes 16 Gr. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Quintetto pour deux Violons, deux Violes et Violoncelle composé par G. Onslow. Partition. Oeuv. 32, 33, 34, 35, 37. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes 1 Thlr.

Die ersten, von uns mit Vergnügen angezeigten Hefte dieser nützlichen Partitur-Ausgabe meisterlicher Quartetten und Quintetten werden hoffentlich dem grössten Theile echter Musikfreunde bekannt seyn; sie werden sich durch den Augenschein überzeugt haben, dass Inneres und Aeusseres schön ist. Wie die früheren Nummern, so auch diese. Man liest sie mit Freude und Nutzen. Wir wüssten nicht, was jungen Componisten mehr zu empfehlen wäre, als das Studium solcher Quartett- und Quintett-Partituren! Junge Männer, die solche Gaben

nicht beachten, handeln gegen sich selbst. Die vor uns liegenden Nummern der Quartett-Ausgabe laufen von 7 bis 151 der Quintetten von 10 bis 14.

Etwas über die Clarinette.

In No. 22 dieses Blattes wird unter der Rubrik: „Verbesserung der Clarinette" der metallenen Auflage auf dem Mundstücke (Schnabel) als einer neuen Erfindung gedacht, welche der Instrumentenmacher H. J. Ziegler in Wien mit 6 Stiften und der Instrumentenmacher Fr. Czermack in Prag mit 4 Stiften zu Stande gebracht habe. Diese Vorrichtung, welche Einsender dieses selbst an seinem Instrumente hat, welche aber die gepriesenen Vortheile nicht gewährt und durch die Schnäbel von Elfenbein vollkommen ersetzt wird, ist hier längst bekannt, und seit vielen Jahren von dem hiesigen Instrumentenmacher Stengel bey mehren Clarinetten angebracht worden. Die Befestigung der metallenen Auflage wird von ihm auf eine höchst einfache Weise bewirkt, ohne dass er sich dazu besonderer Stifte bedient. Die vortrefflichen Arbeiten dieses jungen talentvollen Künstlers können überhaupt nicht genug gerühmt werden, und haben auch im In- und Auslande bereits gerechte Anerkennung gefunden. Seine Instrumente, insbesondere die Clarinetten nach der Erfindung des berühmten Tonkünstlers Iwan Müller gearbeitet, gehen vorzüglich nach der Schweiz, nach Italien, nach Schweden und Dänemark, nach Russland und selbst nach Brasilien, und es ist sehr zu wünschen, dass Hr. Stengel seine Hülfsarbeiter vermehren möge, um die fortwährend einlaufenden Bestellungen erledigen zu können. (*Aus Bayreuth.*)

Nachricht.

Königsberg. Bericht vom 1sten Januar bis 3osten Juny. Concerte. Die Quartett-Unterhaltungen der Herren Gross und Fischel waren stets sehr besucht. Beyde junge Künstler sind im Frühjahre von hier abgereist. Am 28sten Januar, Concert des Hrn. Gubitz: Bass-Arie von Franz Maurer. Die nächtliche Heerschau von v. Zedlitz, Musik von L. Spohr u. s. w. Am 7ten März gab Hr. Musikdir. Riel in der Löbenichtschen Kirche zu guten Zwecken Pergolesi's Stabat mater nach der Hiller'schen Bearbeitung und Klopstock'schen Parodie. Das hier oft gegebene einfache Original für zwey weibliche Stimmen und ohne Blasinstrumente macht grössern Eindruck. Am 17ten März Concert des Fagottisten Hrn. Siebentritt, unterstützt von Mad. Jost, Fräulein Ida Schaffner, Hrn. Wendt, Hrn. Gross, Hrn. Fischel. Die Herren Concertgeber mögen schon nicht böse seyn, wenn ich nicht anführen kann, was und wie sie gespielt haben; dazu ist der Raum hier zu beengt. Am 20sten März Concert des Violoncellisten Hrn. Neumann. Am 24sten März Concert der Flötistin Mad. Rousseau (früher Mad. George?). Ihre talentvolle eilfjährige Tochter Ludovika sang die Cavatine aus Rossini's Barbier von Sevilla sehr gut. Aber solch Rouladenwerk im 11ten Jahre? Ei! ei! Am 3ten April gab der 18jährige Ernst Haberbier, Sohn des hiesigen Klavierlehrers, ein sehr besuchtes Concert im Saale des neuen Schauspielhauses, unterstützt von mehren Künstlern und Dilettanten. Mad. Jost sang eine Scene aus der Oper Imogen von Herrn Musikdirector Sobolewsky. Hr. Haberbier spielte Compositionen von Hummel und H. Herz. Wenn Ueberwindung aller mechanischen Schwierigkeiten den Virtuosen macht, so ist Hr. H. schon im 18ten Jahre nahe daran, ein vollendeter Virtuos zu seyn. Wir hoffen aber, dass er unter der Leitung seiner kunsterfahrenen Aeltern und kunstverständigen Freunde, nicht durch übertriebenes Lob verblendet und berauscht, auch um seine übrige Ausbildung als Mensch und Künstler sich bemühen werde, und wünschen, dass er sich ausser Herz und Czerny auch an solidere Kost gewöhnen möge. Am 12ten April gab Hr. Concertmeister Louis Maurer aus Hannover zum Besten seines Verwandten, des in Tilsit lebenden erblindeten königlich preussischen Kammermusikus C. A. Zander, ein Concert im Saale des neuen Schauspielhauses. Ausser seiner Ouverture zur Aloise und seinem neuesten Violin-Concerte erfreute uns der Concertgeber durch ein von ihm componirtes Concertino für die Violine, gespielt von seinem ältern Sohne Wsewolod (trefflich!), durch Variationen über russische Volkslieder von Meinhardt, brav gespielt vom jüngern Sohne Alexander, und durch Variationen für zwey Violinen und Violoncell, vom Vater componirt und von ihm und beyden Söhnen herrlich vorgetragen. Das ist wahres Talent, und nicht mit Unrecht sagt ein hiesiger Beurtheiler: die beyden (etwa 12- und 11jährigen) Kinder hätten keinen andern Fehler an sich, als den, ihren würdigen Vater verdunkeln zu

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. II.* 1801.

Schlechte Spekulation.

Es ist aus dieser und andern Zeitungen bekannt, dass wir mit sehr bedeutendem Kostenaufwand mehrere grosse Werke deutscher Tonkünstler, im Vertrauen auf die gute Sache und die Kunstliebe des Publikums, herausgeben; dass wir dabey möglichste Eleganz mit möglichster Wohlfeilheit verbinden; dass das Hauptwerk, mit welchem wir unsre Offizin jetzt vornehmlich beschäftigen, Joseph Haydns Jahrszeiten (vollständige Partitur und Klavierauszug) ist, und dass wir von dem Komponisten selbst zu dieser Herausgabe die Originalpartitur und mit dieser das ausschliessende Eigenthumsrecht auf dies Werk erhalten haben. Haydn hat keine Kopie weggegeben, wir ebenfalls keine; wenn also Jemand Etwas davon besässe, könnte er es nur durch Dieberey erhalten haben und mit Verhöhnung alles dessen, was Ehre heisst, zum Schaden des rechtmässigen Eigenthümers herausgeben wollen.

Gleichwohl hat Herr Spehr (auch bekannt unter der Firma: Musikalisches Magasin in Braunschweig auf der Höhe) einen Klavierauszug verschiedner Stücke aus den Jahrszeiten angekündigt. Hierbey sind nur zwey Fälle möglich: Hr. Spehr hat sich auf krummen Wegen einzelne Bruchstücke aus den Jahrszeiten zu verschaffen gewusst, und will nicht blos nach-, sondern wo möglich vorstechen; oder er will mit seiner Anzeige nur vorläufig Unkundige anlocken, als ob sie eine Quintessenz, oder doch einen Hausbedarf aus Haydns Werk bekämen, und über dieser Verstümmelung das Ganze leicht entbehren könnten — um bis zur Herausgabe unsers Klavierauszugs Pränumeration einzustreichen, dann sogleich über diesen herzufallen, was ihm, dem Hrn. Spehr, beliebte, nachzustechen, und so sich selbst zwar Schande, seinen Abnehmern Verdruss, jedem, der wünscht, dass wir fortfahren sollen dergleichen grosse Werke weiter zu verbreiten, Unwillen; aber doch auch uns vielleicht Schaden, und Sich Geld zu machen!

Wir glauben nicht nöthig zu haben, den wahren Freunden der Musik, und namentlich der Haydnschen, über diese schlechte Spekulation etwas, ausser dieser Darlegung der Sache selbst, zu sagen; zum Ueberfluss sey noch erwähnt, dass Hr. Spehr, der Arien aus den Jahrszeiten verspricht, gerade dies Werk damit am allerschlimmsten misshandelt, indem die mehrstimmigen Sätze und Chöre nicht nur bey weitem das Vorzüglichste sind, sondern auch die schönsten Arien darin nur im Zusammenhange des Ganzen ihr Interessantestes haben.

Uebrigens setzt Herr Spehr seiner Unverschämtheit gegen das Publikum dadurch die Krone auf, dass er, als sey die Rede von Unterstützung einer verdienstlichen Unternehmung, die Namen seiner Abnehmer vordrucken will. Wir führen dies nur darum an, damit man gewarnet sey, seinen Namen nicht an einen so schmutzigen Ort ausstellen.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige.

In der Stettinischen Buchhandlung in Ulm ist kürzlich herausgekommen:

Kleines Handbuch der Musiklehre, und vorzüglich der Queerflöte, von Andr. Dauscher, mit Tabellen und Figuren, gr. 8. 1801. Preis 16 Gr. oder 1 Fl. —

Inhaltsanzeige dieses nützlichen Werkchens. I Abschnitt: Einleitung in die Musik. a) Erklärung, b) Zweck, c) Mittel, d) Anwendung, e) Nutzen, f) Eintheilung, g) Lern- und Lehrart, h) Geschichte der Musik. II Abschnitt. Begriff der allgemeinen Bezeichnung und Benennung der Musik. a) Noten, b) Schlüssel, c) Takt, d) Pausen, e) andere gewöhnlichste Zeichen, f) musikalische Kunstwörter. III Abschnitt. Von der theoretischen Tonkenntniss. a) Von den Tönen, b) Tonleitern, c) Tonverbindungen, d) Wohl- und Uebelklänge, e) Tonarten, f) Akkorde. IV Abschnitt. Anweisung zum Flötenspielen, welche auch bey Erlernung der meisten andern Instrumente nützlich ist. a) Von der Flöte überhaupt, b) Stellung und Haltung derselben, c) Ansatz der Flöte, d) Fingerordnung, e) Stimmung, f) wahre Sprache der Flöte, g) Athemholen, h) wesentliche Manieren oder Auszierungen, i) willkührliche Manieren oder Auszierungen, k) noch einige besondere Erinnerungen für Musikanfänger.

wollen. Am 17ten April in der Löbenichtschen Kirche (da die Domkirche und die Burgkirche verweigert wurden) zu gutem Zwecke Joh. Seb. Bach's grosse Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, aufgeführt durch Hrn. Musikdirector Sämann mit seinem Singvereine und vielen hinzugetretenen Dilettanten. Wurde am 18ten May, abermals zu gutem Zwecke, wiederholt. Die Aufführung war gut und gereicht dem Unternehmer sowohl, als dem ganzen mitwirkenden Personale, zur höchsten Ehre. Die Schwierigkeiten dieser Musik sind für die Sänger bedeutend, für die Instrumentalisten, nach den jetzigen Fortschritten der Instrumentenmusik, zwar nicht erheblich; wer es aber weiss, was es heisst, die jetzigen frivolen (mit Verlaub!) Musikdilettanten für das Studium so ernster, oft doppelchöriger Musik zu gewinnen, der wird erkennen, welche Hindernisse zu überwinden waren. Dass Hr. S. nur etwa die Hälfte des ganzen Werkes gegeben (die Nummern 1 — 5, 13 — 17, 22, 24, 25, 33, 35, 37, 39, 42 — 45, 47, 48, 54, 60, 62 — 64, 67 — 69, 71 — 73, 77, 78 und manche verkürzt), tadeln wir nicht. War es doch Vielen schon an dem Gegebenen zu viel! Die ausgesprochenen Urtheile über dieses Werk waren sehr verschieden. Manche Verehrer Seb. Bach's haben selbst zu, dass er höher als Contrapunctist und Fugen-Componist, denn als Melodiker und Gesangs-Componist stehe. Die trockenen Worte des Evangelii in Musik zu setzen, ist gewiss an sich schon eine schwere Aufgabe; ein poetischer Text gleicht dem Einschlage, auf dem sich das musikalische Gewebe mit Glück weiter spinnt. Seb. Bach stand hoch über den Dichtern seiner Zeit, wurde also aus Noth selbst Dichter, wie Händel, und Beyde haben viel geleistet. Doch scheint Bach's Behandlung des Textes verfehlt, sie ist nicht episch, nicht dramatisch, sondern ein Gemisch von Beydem. Der Rhapsode erzählt und doch werden die Personen selbst singend eingeführt. Dass sich das Volk mit Chorälen anschliesst, nach Art der griechischen Chöre, ist schon recht. Die Recitative haben wenig Modulation und ermüden. Die Ritornelle zu No. 1 und 35 scheinen S. Bach's hoher Kunst nicht würdig. Dagegen war die Wirkung der meisten Chöre unbeschreiblich gross und erhebend und von den Solosachen, an denen meistens der Zahn der Zeit oder der Mode genagt, No. 48 die Arie: Erbarme dich, mein Gott! (Alt, H moll) unübertrefflich wirkend. Dem. Cartellieri sang sie, als für ihre Stimme etwas zu tief liegend, aus Cis moll, wodurch das Stück, unserer Meinung nach, nicht verloren hat. Das erste Mal spielte die begleitende Violinstimme Herr Fischel, das zweyte Mal, nach dessen Abreise, Hr. Conrector Hutzler, Beyde würdevoll. Den Choral 72: Wenn ich einmal soll scheiden, liess Hr. Musikdir. Sämann ohne Begleitung *pp*, ja *sotto voce* vortragen. Allerdings von schönem Effecte, wenn auch vielleicht nicht von Bach beabsichtigt. Störend war uns aber das *sforzato* auf: bängsten, weil es zu grell abstach. Manche, die nur in verba magistri schwören, wollten in ihrem Leben nichts Herrlicheres, als diese Passionsmusik, gehört haben und auch weiter nichts Anderes hören. Bey Einigen von diesen mag diess innige Ueberzeugung seyn, Einige aber finden morgen Auber's Gott und die Bajadere eben so herrlich. Andere wieder, und darunter — leicht erklärlich — viele Musiker von Profession, die nur das Neue zu kennen Gelegenheit haben, nannten das ganze Werk veralteten Trödel, der in die Rumpelkammer gehöre und auch bald dahin zurückkehren werde. Ein Theil der Zuhörer lief schon in der ersten Hälfte zur Kirche hinaus. Ein sonst geistreicher Mann rief: Redde mihi, Vare, legiones meas, gebt mir Geld und Zeit wieder. Ein Anderer verglich, wie uns scheint, sehr passend, Bach's Passion mit einer colossalen egyptischen Pyramide, Rammler's und Graun's Passion mit einem anmuthigen griechischen Tempel. Wir unserer Seits — halten es mit dem juste milieu. Sehr beachtungswerthe Worte über die Bach'sche Musik hat Hr. Gymnasial-Director *Dr.* Gotthold in den hiesigen Ostseeblättern niedergelegt. Sehr schlecht erfunden scheint uns aber die in den eben erwähnten Blättern aufgenommene Anekdote, dass Mozart, nach Leipzig gekommen, in einer Kirche eine Musik von dem ihm unbekannten Seb. B. gehört, sogleich aufs Musikchor gerannt sey, in Ermangelung einer Partitur (!) die einzelnen Stimmen von den Pulten genommen, sich während der übrigen Musik (!) damit in der Kirche auf die Erde gelegt (!) und so eine Partitur zusammengeschrieben habe! Solcher Anekdoten brauchte es doch nicht, um das Publicum für das verdienstvolle Unternehmen zu gewinnen. — Am Charfreytage der Tod Jesu, aufgeführt von Hrn. Musikdirector Riel. Am 12ten May Abend-Unterhaltung, gegeben von Hrn. Ernst Haberbier. Er spielte Sachen von Kalkbrenner, H. Herz und Moscheles. (Hr. H. hat eine Kunstreise

nach Russland unternommen.) Am 16ten May (Busstag) gab Hr. Musikdir. Riel im Saale des Kneiphöfischen Junkerhofes zu gutem Zwecke eine Abend-Unterhaltung, bestehend aus 10 Singstücken von Himmel, Spohr, Frdr. Schneider, Fr. L. Benda, Händel und Righini.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations brillantes sur un thème de Rossini pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre composées — par Stanislas Serwaczinski. Oeuv. 8. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Sehr geeignet, um sich in Concerten hören zu lassen; Alles eingänglich, brillant und nicht ermüdend lang, was jetzt bey öffentlichem Vortrage ganz besonders zu erwägen ist. Das Orchester besteht ausser den Streichinstrumenten aus 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken. Auf starkem und weissem Papiere deutlich und schön gestochen.

La Fête pastorale. Grande Fantaisie pour le Pfte seul par Henri Herz. Das Hirtenfest. Grosse Phantasie für das Pianof. allein. 65stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

In einem achttactigen All. risoluto, $\frac{2}{4}$, B dur, mit der Ueberschrift: la réunion (die Zusammenkunft) vereinigen sich die Hirten und stimmen ihr Pastorale (Allegretto, $\frac{6}{8}$, D dur) an, wie es scheint, noch unterwegs, spielend und leicht verhallend. Darauf vernimmt man ihr kurzes Gebet (Moderato, $\frac{4}{4}$, D dur), wozu bald die Glocken ertönen. Das All. risoluto des Anfangs greift ein und spinnt sich modulirend fort bis in H dur, wo es etwas verweilt, bis es in allerley Accordschlägen und der Cadenzbrechung in Larghetto con amore, $\frac{3}{4}$, F dur, sich wendet, worin sie sich freundlich unterhalten und sich zu Tanz und Spiel vereinigen, was im All. vivo, $\frac{2}{4}$, D moll, lebhaft losbricht und natürlich bald mit F dur wechselt u. s. f. im bunten Getändel. Ein Militär-Marsch (più All., F dur) lässt uns vermuthen, dass ein Bataillon Soldaten dazu kommt, denen die Hirten im Presto, D dur, mit ihrem Dudelsacke ihre Freude kund thun, die jedoch nicht lange dauert. Das früher erwähnte Gebet erklingt, verkürzt, denn ein Gewitter nähert sich und bricht bald, nach All. agitato, im con molto fuoco stark los. Nachdem es glücklich vorübergezogen ist, vergnügen sich die Leutchen im Allegretto giocoso, $\frac{6}{8}$, B dur, immer lebhafter bis zum Presto, $\frac{2}{4}$, worin es lustig endet. Das schön gedruckte Ganze hat durchaus keine Schwierigkeit, so dass es von jedem etwas geübten Pianofortespieler ohne Anstrengung beseitigt werden kann. Es wird demnach viele Liebhaber finden.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Wilh. Taubert. Op. 6, 2tes Liederheft. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Das oft componirte: „An Wina" von Jean Paul, ist empfunden und gesangvoll. Das zweyte von Wilh. Müller: „Wo ein treues Herze in Liebe vergeht" ist sentimental klagend und anziehend. Der Sang Ellens aus der Jungfrau am See, romanzenhaft gut und eigen. No. 4: „Beym Tanze," bringt uns einen Ländler, der mit seinem reizenden Gesangs- und Instrumentalspiele wirklich eine „süsse Tanzesfreude" seyn wird. „Der Freybeuter" von Göthe, gehörig lustig. Zum Schlusse im Vivace, $\frac{2}{4}$, ein Schnadahüpferl, munter duettirt, ein artiger Scherz. Das Heftchen ist sehr zu empfehlen.

1. *Musikalisches Ragout. Drittes Potpourri für das Pianoforte von Joh. Strauss.* 46stes Werk. Pr. 1 Thlr.
2. *Heiter auch in ernster Zeit. Walzer für das Pianoforte allein.* Von demselben. 48stes Werk. Pr. 8 Gr.
3. *Das Leben ein Tanz, oder: Der Tanz ein Leben! Walzer für das Pianof. allein.* Von demselben. 49stes Werk. Pr. 12 Gr.
4. *Hofballtänze für das Pianof.* Von demselben. 51stes Werk. Pr. 12 Gr. Sämmtlich Eigenth. des Verl. Wien, bey T. Haslinger.

Dass der Verfasser unter die jetzt beliebtesten Tanz-Componisten gehört und dass seine Tänze vorzüglich in Wien furore machen, ist Jedem bekannt; es ist auch in diesen Blättern mehr als ein Mal bereits erwähnt worden. Mehre seiner Hefte

sind hier bereits angezeigt. Die Tanzliebhaber wissen also schon, was sie darin finden und werden um so mehr nach diesen neuen Gaben greifen, je schöner sie von der rühmlich anerkannten Verlagshandlung ausgestattet worden sind. No. 1 ist ganz, was es seyn will, bunt gemischt und mit pikanter Brühe für den haut goût wohl zubereitet. No. 2. Fünf leichte, gefällige Walzer mit ausgeführtern Walzer-Coda. No. 3 lässt nach einer Introduction gleichfalls fünf leichte Walzer mit Coda hören, sämmtlich tanzmässig. No. 4 sind von derselben Zahl, scheinen uns in Erfindung die besten unter den vorliegenden.

Drey Lieder mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von S. A. Zimmermann. 6tes Werk. (Eigenth. des Verl.) Mannheim, bey K. F. Heckel. Pr. 10 gGr.

Das erste Lied von der gern zärtlichen Chezy ist reizend gesungen; das zweyte von derselben Helmine ist eine Art Bittersüss, eine wohlempfundene Canzonette in Sehnsucht behaglicher Liebe; das dritte: „Der Jäger" von W. Gerhard, romanzenhaft freundlich. Ein zierliches Weihgeschenk der Venus Amathusia.

Vor- und Nachspiele für die Orgel zum Gebrauche bey den Gottesdiensten, nebst 24 Choral-Intonationen und Choral-Schlüssen mit Angabe der Register und des Pedals von J. G. Frech. Istes und IItes Heft. Esslingen, im Verlage bey J. M. Seeger.

Was der Verf. dieser nützlichen Orgelsätze, Musikdirector des Königl. Schullehrer-Seminars und Organist an der Hauptkirche zu Esslingen, im Vorberichte von seiner Arbeit sagt: „Die meisten dieser Vor- und Nachspiele sind von der Art, dass sie von minder geübten Orgelspielern ohne besondere Anstrengung gelernt werden können; auch wird in allen das Bestreben sichtbar seyn, die Melodie, als Hauptsache der Musik, vorherrschen zu lassen, ohne dem kirchlichen Style etwas zu vergeben" — Alles das hat er rühmlich geleistet. Es ist sogar in den meisten dieser leichten Orgelstücke mehr Melodie und mehr Abwechselung in der Erfindung, als in manchen anderen belobten Heften. Das erste Heft enthält die Tonarten C dur, A moll, G dur, E moll, D dur und H moll. Im zweyten aus A-, E- und H dur mit ihren verwandten Molltonarten u. s. w. Die übrigen Tonarten sollen im dritten Hefte folgen, das uns zwar noch nicht vorgekommen ist, das aber zuversichtlich seinen Vorgängern ähnlich und also gleich diesen beyden zu empfehlen seyn wird.

---

1. *Der gute Geist. Gedicht von Fr. Rochlitz, in Musik gesetzt — von F. A. Schulz.* Wolfenbüttel, bey C. H. Hartmann. Pr. 4 Gr.
2. *Sechs Tänze für das Pianoforte.* Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 2 Gr.
3. *Abschiedswalzer für das Pianoforte.* Von demselben. Ebendaselbst.
4. *Lieder der Liebe mit Pianoforte-Begleitung.* Von demselben. Op. 6. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.
5. *Der Liebesrausch, Gedicht von Theod. Körner.* Von demselben mit Begleitung des Pianoforte. Braunschweig, bey C. Weinholtz. Pr. 4 Gr.

Der angehende, junge Componist, ein Schüler des Herrn Prof. Gripenkerl in Braunschweig, ist jetzt Musiklehrer in Wolfenbüttel, und liefert uns in No. 1 ein anspruchloses, wohlgelungenes, sehr leicht ausführbares Lied. Die Tänze sind sämmtlich sehr leicht und meist frisch. Der Liebesrausch ist etwas manierirt und die Lieder der Liebe sind artige Kinder junger, leichter Stunden, die ihre Gönner und Liebhaber nie vermissen. Sind sie Einem nicht tief genug, so sind sie eben darum dem Andern desto lieber. In allen Gestalten ist Liebe willkommen und für das erste Auftreten ist der Sang im paphischen Haine jedenfalls der beliebteste schon an und für sich. Theilnehmende Sänger werden in diesen schlichten Weisen auch zuweilen mit einigen ganz leichten Rouladen sich zeigen können.

Aennchen und Robert in 6 Liedern von Tiedge, für eine Sopranstimme mit Pianof. componirt — von Sal. Burkhardt. 2te Sammlung. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Ein ganz kleiner sentimentaler Roman in Tiedge's Weise mit naivem Ausgangsliedchen und überall mit zuträglichen Melodieen und leichter Begleitung artig versehen und schön gedruckt, für liebende Herzen sehr anmuthig.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October. Nº. 41. 1832.

Ueber Instrumentation.

Von C. B. v. Miltitz.

Instrumentation oder Instrumentirung nennt man bekanntlich das Geschäft, ein Musikstück für mehre Instrumente in Partitur zu setzen; entweder so, dass einem gewählten Hauptinstrumente, oder auch einer menschlichen Stimme, die anderen Klangwerkzeuge nur zur unterstützenden Begleitung dienen, oder dass man die erfundene Melodie nach ihrer Eigenthümlichkeit unter die verschiedenen Instrumente so vertheilt, dass diese momentan als selbstständig, ja vorherrschend erscheinen. Hieraus ergäbe sich, meines Bedünkens, eine doppelte Art der Instrumentation, eine allgemeine und eine besondere. Diese beyden Kriterien will ich festhalten und zu entwickeln suchen, weshalb ich meine Leser bitten muss, hier keinen Unterricht über Instrumentation, z. B. in Bezug auf die Behandlung der üblichen Klangwerkzeuge, oder Recepte, wie man Effect durch Instrumentirung macht, zu erwarten. Ueber die technische Beschaffenheit belehrt Jeden, dem darum zu thun ist, Albrechtsberger und neuerdings Sundelin in beyden sehr brauchbaren Schriftchen. Einzelne Winke über den hervorzubringenden Effect wird man vielleicht im Verfolge dieser Abhandlung finden, wo von der sogenannten Verbesserung der bis jetzt üblich gewesenen Instrumente die Rede seyn soll. Jetzt also zurück zur ästhetischen Ansicht des Instrumentirens. Ich habe gesagt, dass ich eine doppelte Beziehung, nämlich eine allgemeine und eine besondere, zu erkennen glaubte. Nämlich so wie etwa ein Landschaftsmaler, wenn er ein Bild malen will, nothwendig die Bäume allezeit grün und Luft und Wasser allezeit in einem bläulichen Tone wird darstellen müssen, so wird auch der, der einen Satz instrumentiren will, ohne noch eine besondere Absicht im Sinne zu haben, zu den im Orchester gewöhnlichen Instrumenten greifen müssen, um gleichsam erst einen Hauptfarbenton zu haben. Er wird also, bey der blossen Absicht, den erfundenen Satz an einem Orte hören zu lassen, wo die einzelne Stimme nicht ausreicht, z. B. Theater, Kirche, Concertsaal, oder im Freyen — Violinen, Violen, Flöten u. s. w., genug Alles, was zum Orchester gehört, anwenden. Damit erreicht er aber blos, dass sein Satz kräftiger in allen Nüancen, ich möchte sagen in einem grössern Massstabe erklinge. So instrumentirt man z. B. Tänze, Einzugsmärsche, Intraden im Theater, ohne eine bestimmte andere Wirkung als die des kräftig Durchdringens und Vernehmbarwerdens zu verlangen. Diese Art nenne ich allgemeine Instrumentation, oder, richtiger gesagt, in allgemeiner Beziehung. Soll hier ein *Forte* erklingen, so geben es die ihrer Natur nach verschiedensten Instrumente, z. B. die schreyende Es-Clarinette, die kräftige B-Clarinette, die klare Oboe und die schrillende Piccol-Flöte zusammen an — man will eben nur ein *Forte*. Beym *Piano* erreicht man den Zweck dadurch, dass man den Haufen schweigen und nur ein paar, ihrer Natur nach vielleicht sehr kräftige, Instrumente, wie Waldhorn oder Violoncell, spielen lässt. Gegen die Masse klingen sie, im Allgemeinen genommen, schwächer, und das ist, was man hier will, wo es überall blos das Extensive, nicht das Intensive gilt. So wie nun aber unser Maler ein ganz anderes Grün wählen wird, wenn er Sonnenreflex im Buchenwalde, oder ein kühles Fichtenwalddunkel, oder eine Wiese im ersten Frühlingsfarbentone darstellen will, so auch unser Tonsetzer, sobald er einen bestimmten Zweck erreichen, eine gewisse besondere Empfindung erwecken und darstellen will. Nun genügt ihm nicht mehr das *Forte* von zehn Instrumenten, sondern er will das besondere, eigenthümliche *Forte* der Fagotts und tiefen Waldhörner. Er will ein gewisses *Piano*, nicht das zarte der Oboe, nicht das

echoähnliche der Flöte, sondern das romantisch-melancholische des Bassethorns.

Diese Wahl nun nenne ich das Instrumentiren im besondern Sinne. Sie hängt allerdings von geschickter Benutzung der Instrumente ab, die man durch vieles Hören erwirbt. Noch glücklicher aber wird sie ausfallen, wenn den Componisten ein gewisser innerer zarter Sinn für den Charakter der Instrumente leitet, der bey der jetzigen unsinnigen, durch Rossini eingeführten Instrumentationsmethode ganz verloren geht, oder nie entwickelt werden kann. Solche moderne Lärmmacher von Profession instrumentiren eine Arie wie ein Final, eine Romanze wie einen Marsch, ein Concert wie eine Ouverture, und erreichen eben durch diese Raserey — was sie am wenigsten glauben — gar keine Wirkung mehr, weil die Ohren des Publicums von dem immerwährenden Spektakel förmlich das, was man schlägefaul bey den Pferden nennt, geworden sind. Möchte es aber immerhin seyn, dass man dieser musikalischen Trunkenbolde und ihres Getobes überdrüssig wäre, aber leider entsteht bey den Zuhörern der doppelte Nachtheil daraus, dass sie endlich ohne jenen Spektakel gar nicht mehr aufmerksam sind, und dass jede Musik, die dieser Caraiben-Instrumentirung entbehrt, ihnen kraftlos und matt erscheint. Sie erinnern sich nicht mehr, dass die Priester-Chöre, die ihnen sonst in Mozart's Zauberflöte einen so tiefen Eindruck machten, diess nur durch die eigenthümliche Wahl der Instrumente hervorbrachten; sie bedenken nicht, dass, so kraftvoll und erschütternd die Ouverture zum Don Giovanni ist, weder Posaunen noch grosse Trommel und Piccolflöte dabey sind. Eben so wenig bedenken aber auch die Componisten, welchen Schaden sie sich selbst durch diesen Missbrauch der Instrumentirung zufügen. Uebermässig dargebotene Würze stumpft im Physischen wie im Moralischen die Organe bis zur völligen Unempfindlichkeit ab. Und was dann den verwöhnten Ohren bieten? Wenn ich aber ein so übersättigtes Publicum bedauere, so möchte ich den Componisten geradehin verachten, der sich einbildet, nur durch solchen Spektakel Eindruck — freylich nur aufs Trommelfell — machen zu können, dem die Instrumente nicht mehr Klang-, sondern blos Lärmwerkzeuge sind, der in seiner Partitur ohne Bedenken, wenn es Noth thut, die C-Clarinetten durch Oboen, die Fagottstimme durch eine Violoncellstimme, die Flöten durch das Piccolo ersetzen lässt, wenn nur die grosse Trommel, die Basposaune, die Becken da sind! Solche Componisten — und wie viele gibt es deren auch in Deutschland — gehören zu den 156, schreibe hundert und sechs und funfzig, Novellen- und Erzählungsschreibern, von denen die Brockhausische „Urania für 1831" berichtet, sie seyen allesammt um den festgesetzten Preis eingekommen, und Keiner von allen 156 habe ihn erhalten können! Wahrlich, eine niederschlagende Bekanntmachung!!! Diese besondere Instrumentirung, die ich von jedem denkenden Tonsetzer für jedes, das grösste wie das kleinste seiner Erzeugnisse verlange, müsste, wie meine Leser leicht glauben könnten, an das, was man musikalische Malerey nennt, grenzen; allein wenn sie die Sache genauer ins Auge fassen, so wird sich doch der Unterschied sogleich ergeben. Es gilt auch hier wieder ein allgemeines und ein besonderes. Die zweckmässige Wahl der Instrumente zu einem Trauerchore z. B. wird den allgemeinen Charakter, gleichsam die lugubre Localfarbe, angeben, ohne sich auf Besonderes einzulassen und die zärtliche Trauer der Liebe, die ernste, würdige der Freundschaft, oder die wilde, finstere, rachedürstige, mühsam beherrschte einer Partey, die sich nur zu kurzen, stumpfen Accenten erheben kann, darzustellen. Eben so kann ein heiteres Allegro erklingen, ohne weder Marsch-Rhythmen, noch Jägerchor-Reminiscenzen, noch Ballet-Phrasen erklingen zu lassen. Weil aber allerdings das Malen durch Töne, wenn es verständig gemacht wird, auf gegebene Veranlassung den Effect sehr erhöhen wird, so erlaube man mir hier den Uebergang zu machen und ein paar Worte über sogenannte musikalische Malerey zu sagen. Auf die Gefahr hin, für einen pedantischen Analytiker gehalten zu werden, nehme ich drey Arten derselben an:

1) Eine rhythmische, durch das Zeitmaass nachgeahmte; z. B. Dreschen, Schlag der Schmiedehämmer, Wellenschlag, Galopp u. s. w. Sie ist mit grosser Vorsicht zu brauchen, um nicht ins Undeutliche, Kindische und gänzlich Unmusikalische zu verfallen.

2) Eine prosopoiesche Nachahmung des Naturlautes durch Instrumente; z. B. Fröschgequak, Hahnenschrey, Thürenachlagen, Donner, Regen u. s. w. Ganz unedel und, meines Bedünkens, trotz berühmter Beyspiele, ganz aus dem Gebiete der Musik zu verweisen.

3) Eine declamatorische, durch Harmonie, Melodie und Rhythmus zusammen. Niemand wird je singen

Aber wohl

Diese letztere Art ist die am meisten psychische und darum die edelste und zugleich auch die unfehlbarste. Aber freylich knüpfen sich an die unter 1) aufgeführte, durch Rhythmus bewirkte Malerey mehre Fragen an, die mir sehr wichtig scheinen, und deren Beantwortung ich gern aus einer andern Feder läse. Nämlich, welche Beziehung findet denn nun zwischen dem Zeichen und dem Bezeichneten für die Seele durch ihren Recipienten, das Ohr, statt? Wenn Zumsteeg in seiner trefflichen Ballade: „Die Büssende", den Ritter singen läßt:

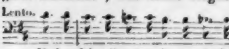

so kann man sagen, dass das stufenweise, chromatische Herabsteigen der Töne eine Aehnlichkeit mit dem Bilde des Dichters habe. Allein wenn derselbe Componist in der nicht minder schönen Ballade: „Die Entführung" bey den Worten: „Er liess zu Trudchens Grausen, vorbey die Lanze sausen!" diese musikalische Figur

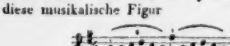

anwendet, so ist zwischen dieser Sextole und dem Dahinschiessen einer Lanze nicht die geringste Aehnlichkeit und dennoch findet Jeder die Nachahmung treffend. Die Wellen bewegen sich weder im Meere noch in einem Flusse in einer Triolenfigur oder im $\frac{4}{4}$ Tacte und doch enthalten alle folgende Figuren eine gewisse naturgemässe Wahrheit.

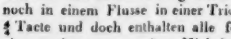

Die Beyspiele, wo eine physische Bewegung durch eine musikalische Figur ausgedrückt wird, die nicht die allerentfernteste Aehnlichkeit mit ihr hat, lassen sich eher vermehren als erklären. Nur eins der auffallendsten und schönsten aus des herrlichen Mozart's nie veraltendem Don Giovanni, wo Leporello so charakteristisch den Fieberfrost der Angst ausspricht.

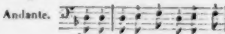

Entfernter gehören auch die Wortspiele hierher, in welchen ein Naturlaut ausgedrückt wird; z. B. das bekannte quadrupedante putrem etc. Allein die Sprache malt hier weit materieller nur das Aufschlagen des Pferdehufes und diese gröbere Art gehört unter No. 2 der musikalischen Malerey. Nach allen diesen für den Tieferblickenden vielleicht sehr überflüssigen Versuchen, mich deutlich zu machen, sey mir die Frage vergönnt: Liegt vielleicht hier überhaupt eine ähnliche Verwechslung der Sinnesaffection zum Grunde, wie wir sie oft im Leben bemerken, wenn wir sagen, die Sache schmeckt so, wie jene riecht. Oder ist es dieselbe Procedur, die in der Seele vorgeht, wenn ein Geruch, z. B. ein Mayblumenstrauss, uns an eine vor Jahren geschene Gegend und alle in ihr erlebten Begebenheiten, an die Geschichte einer frühen Liebe erinnert? So konnte ich einen sehr bejahrten Mann, der, so oft er Schwefel roch, sich aller Begebenheiten, Localitäten und Personen seines Aufenthalts vor funfzig Jahren in einer bekannten Bergstadt, wo er Mineralogie studirt hatte, erinnerte. Demnach liegen Ideen- oder Vorstellungsreihen in der Seele, die durch jene Tonreihen — aber freylich auf welche Weise? — geweckt würden. Noch verwickelter scheint mir folgende Frage: Wie geht es zu, dass — wie schon Heinse im musikalischen Romane Hildegard von Hohenthal bemerkt — manche Töne zur Erweckung, nicht nur von Empfindungen, sondern zur Bezeichnung von Charakteren geschickt sind, da doch der angebliche Charakter-Unterschied der Tonarten, sobald sie nämlich nur in demselben Modus, Moll oder Dur, bleiben, ganz imaginär ist, wie schon die veränderte Stimmung beweist, die denselben Ton seit 50 Jahren um einen halben erhöht hat. Aber genug, damals wählte man Des dur für unterirdische Dämonen, B dur für vernünftige Väter und Gerichtspersonen, As dur für gute Geister. Warum passt C dur mit seiner zitternden Violinenfigur so herrlich zu des wollustgierigen Monostatos Arietta: „Alles fühlt der Liebe Freuden" u. s. w.? Ahnete Mozart, als er Ton,

Tactart und Bewegung dieses Tonstücks wählte, dass alle Menschen darin die von Gier zitternde Lüsternheit erkennen würden? Und worauf gründete sich diese Ahnung? Auf Wahrnehmung vielleicht?

Ich habe nichts dagegen, wenn man auf alle diese Fragen mich mit der Antwort abfertigt: diese Dinge gehören zu der höhern Mystik, zu den Geheimnissen der Musik. Sehr wohl, würde Lessing sagen, aber was alle Musiker wissen, ist kein Geheimniss. Und wäre kein Geheimniss dahinter, könnte man die Ursache ganz klar beweisen, so sollte, meine ich, die Beweisführung vom höchsten Interesse seyn. Im Uebrigen liesse sich aus dem Obigen etwa Folgendes abstrahiren:

1) Dass das Feld der Nachahmung durch geistige Anregung in der Musik unerschöpflich sey.

2) Dass jeder Tonsetzer das Recht habe, nach seiner Empfindungsweise jene Anregungen auszudrücken und dass er es darauf ankommen lassen müsse, ob seine Weise in anderer Seelen anklingen werde, ohne dass man ihm, im Falle des Unverstandenbleibens, deshalb einen Vorwurf zu machen berechtigt sey.

Allein wenn es dem Tonsetzer möglich seyn soll, ganz nach dem Bilde, das ihm innerlich vorschwebt, seine Instrumentirung zu wählen, so müssen auch diese Instrumente so beschaffen seyn, dass er den beabsichtigten Zweck zu erreichen möglichst gewiss sey. Wer sollte nun nicht glauben, dass seit der seit etwa 20 bis 30 Jahren statt gehabten Verbesserung der Instrumente nichts leichter sey! Und doch ist dem nicht so; ja wir stehen nahe daran, aus jener Verbesserung eine Verböserung hervorgehen zu sehen; eine traurige Gewissheit, an der Niemand als die Sündfluth von Virtuosen Schuld ist, die uns seit jener sogenannten Vervollkommnung der Instrumentalmusik heimsucht. Ich habe vor mehren Jahren in einem andern Blatte in einem eigenen Aufsatze dargethan, dass das Virtuosenthum ein wahres Unglück für die Musik in theoretischer Hinsicht ist, weil nämlich:

1) der Virtuos mehr oder weniger einseitig schon dadurch wird, dass er immer nur eine Gattung von Musik vorträgt.

2) Weil er diese Gattung von Musik nach seiner individuellen, selten sehr gebildeten Eigenthümlichkeit, ohne Rücksicht auf Tempo, Festhaltung eines Hauptcharakters u. s. w. vorträgt, und so alle Orchester an ein Schwanken, eine Unsicherheit, ein sogenanntes Nachgeben gewöhnt, was alle Präcision aufhebt.

3) Weil Dünkel und Modethorheit eine Menge erbärmlicher Compositionen solcher Virtuosen in Umlauf bringen und den allgemeinen guten musikalischen Geschmack verderben.

4) Weil die Componisten sich verleiten lassen, die Seiltänzereyen dieser Solospieler auch als Orchesterfiguren ins Ripieno zu bringen, wodurch die reine Intonation, also der wahre Stolz eines Orchesters, verloren geht.

5) Weil das hochfahrende, anmaassende Wesen sehr vieler Virtuosen, so wie das herumschweifende Leben dieser ganzen Klasse, die jungen Leute vom soliden Orchesterspiele ab- und zur blossen Fingerhexerey hinzieht.

6) Weil für wahren Ausdruck, für musikalische Individualisirung eines Charakters, durch das Solospielen der Virtuosen nie etwas gewonnen worden ist noch werden kann.

Der bisher bekannte Umfang der üblichen Orchester-Instrumente war bekanntlich für Mozart, Beethoven, Winter, Salieri, Cherubini, C. M. v. Weber, kurz, die besten Compositeurs unsers und des verflossenen Jahrhunderts völlig hinreichend, um allen Ausdruck zu liefern, dessen die Tonsprache bedarf. In den äussersten Tongrenzen, sowohl der menschlichen Stimme als der Instrumente, ist weder ein akustischer noch ein ästhetischer Ausdruck möglich. Der zu hohe Ton quietscht, der zu tiefe Ton brummt, beyde unvernehmlich oder unangenehm. Nun ist es aber durch die Erfahrung ausgemacht, dass jedes blasende Instrument seine gewissen Tongrenzen habe, die man ohne den bestehenden und als schönen, mit Recht normal angenommenen Ton zu verletzen, nicht überschreiten darf. Aber nicht nur, dass dieser verloren geht, sondern die Beschaffenheit, die Festigkeit, Dauer wird durch die vielen Einschnitte und Klappen, die, vom Wasser angequollen, nicht scharf decken, sehr wesentlich gefährdet und — was das Hauptsächlichste ist — der eigenthümliche, individuelle Charakter des Instruments verwischt und so dem Componisten ein tugliches Werkzeug des ästhetischen Ausdruckes nach dem andern entzogen. Es ist der grösste Schade, den der Unverstand des Virtuosenthums der praktischen Musik hat zufügen können, die Albernheit zu verbreiten, dass nur das ein schönes Instrument zu nennen sey, das mindestens drey Octaven

umfassen und entweder bis hinaufpfeifen

oder bis hinuntergrunzen könne. So haben sie der Oboe für das Ripieno ohne allen Zweck das tiefe *h* und das hohe *f* aufgebürdet. So muss der Flauttraversist jetzt eine enger gebohrte Flöte mit zehn Klappen und dem tiefen c haben, so müssen die Clarinettisten ihre Instrumente durchbohren und mit Klappen bekleben lassen, um — den Triller auf *gis* oder *b* machen zu können und was dergleichen Narrheiten mehr sind, die dem musikalischen Ausdrucke nicht das Allergeringste zusetzen! Dagegen klingt die Oboe wie eine C-Clarinette, die Flöte wie ein näselndes corno inglese und die Clarinette sinkt wieder zur Schalmey herab. Es ist gar nichts zur Entschuldigung gesagt, wenn der Oboist antwortet: „Ja, seitdem ich das tiefe *h* blasen kann, spricht auch das hohe *f* besser an!“ Er soll eben weder das tiefe *h* noch das hohe *f* blasen. Will der verständige Tonsetzer sanfte Höhe, so nimmt er die Flöte, will er scharfe, schrillende, so wählt er das Piccolo. Will er kräftige Tiefe in den Tönen *h*, *a*, *b* der Altlage, so nimmt er so nicht die Oboen, sondern die Clarinetten. Weder Mozart noch Beethoven schrieben je im Ripieno für die Oboe das tiefe *h* oder das hohe *f*, und erreichten eine ganz andere Wirkung als unsere modernen transalpinischen Lärmmacher je ahnen werden. Für einen geübten Mann gibts Gräben genug zu überspringen, an denen er die Geschmeidigkeit seiner Glieder üben kann, ohne dass er desshalb wie Hanswurst auf dem Kopfe stehe, auf der Nase balanciren und auf dem Seile sich vor- und rückwärts überpurzeln muss. So bietet auch der bisherige Umfang der Instrumente Gelegenheit genug zur Uebung der Finger und Zunge, ohne dass desshalb jeder Bläser auf Seiltänzerkünste studire. Wozu denn aber überhaupt Schwierigkeiten schreiben, da sie, als solche, dem Ausdrucke nicht das Allergeringste zusetzen? Sehr,-sehr viele Arien mit concertirender Flöte, Violine, Clarinette u. s. w. sind ein eben so baarer Unsinn als die Gurgeleyen der italienischen Sänger auf mostro crudel e perfido, wo man wirklich im Zweifel bleibt, wer das grösste Ungeheuer ist, der Ungeschmack des Sängers, die Flachheit des Componisten, oder die Gleichgültigkeit oder das Entzücken des Publicums? Läufe, Triller, blitzschnelle Passagen können in Symphonieen und Quartetten am rechten Orte seyn, auf dem Theater, in der dramatisch-musikalischen Welt sind sie die allermeisten Male ganz unpassend. Lasst doch, ihr wackeren Componisten und Ripienisten, lasst doch alle die

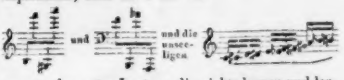

u. s. w. den guten Leuten, die nichts lernen und lernen wollen als diess, denen Seele und Ausdruck Nebensache — Schwierigkeiten aber das Hauptwerk sind. Oder meint ihr, man könne sein Instrument nur völlig in der Gewalt haben, wenn man diese Fixfaxereyen inne habe? wohl, so studirt sie zu Hause. Um diess Zeug herauszubringen, werdet ihr aber so schwache Röhre und Blätter, so viel Klappen nöthig haben, dass ihr an ächtem, gutem Tone verliert, was ihr an Geschwindigkeit gewinnt.

So wie die beyden lächerlichsten Instrumente der neuern erfindungsreichen Zeit, die näselnde Klappen-Trompete und der wunderlich ächzende Ventilserpent sind, so hat auch das schöne, romantische, klagende Waldhorn am meisten von der Virtuosenwuth leiden müssen. Denn dass das sogenannte chromatische Waldhorn keins mehr ist, hat schon der sel. C. M. v. Weber mit tiefem Seufzen gesagt und jeder Gefühlvolle seufzt es nach. Kein Instrument machte Sätze wie

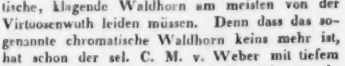

so kräftig, noch so romantisch, wie das einfache, alte Waldhorn. Jetzt klingt es auf dem chromatischen Horne bald wie Horn, bald wie Fagott, bald wie u. s. w. Der Trompeten „donnerredendes Erz“, wie der Dichter sagt, kündigte Kraft oder Schrecken an, aber wer glaubt nicht in der Stimmen von Portici eine Kinder-Trompete zu hören, wenn das fatale Klappentrompeten-Solo anhebt:

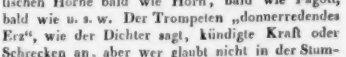

Wozu denn überhaupt diess Instrument? Heben die Tänzerinnen etwa die Beine höher darnach? Das wäre allerdings heut zu Tage ein Grund. So geht man jetzt damit um, den Serpent zu verbessern und hat, wie schon erwähnt, ein Instrument

zu Stande gebracht, das die Contratöne des Fagotts mit den höchsten Tönen einer Tenorstimme verbindet. Eine Erfindung, die meines Erachtens der praktischen Musik so wenig Gewinn bringen wird, als das Xänorphicon, die Xyloharmonica, das Euphon und alle ähnliche Klangwerkzeuge. Bedarf die Blasemusik eines Instrumentes, das die Contratöne noch geläufiger oder kräftiger angebe, als das sogenannte Basshorn oder Contrafagott, so erfinde man, wenn denn erfunden seyn muss, ein solches. Aber soll es zweckmässig seyn, so beschränke man seinen ganzen Umfang auf . Alle höheren Töne sind vom Uebel und werden von Fagotts und Clarinetten weit sicherer, präciser und eigenthümlicher angegeben. Den Serpent aber lasse man ungehudelt, sowohl für seine Gestalt als für seine Tonfarbe, die beyde für den Componisten von romantischem Geiste etwas ganz eigenthümlich Anregendes haben. Einen Serpentbläser, wie es in Frankreich geschieht, in der Kirche den psalmodirenden Priester im Unisonus begleiten lassen, ist freylich ein Unsinn und Missbrauch, und es gilt hier, was man überhaupt als Motto dieses Aufsatzes betrachten möge: „abusus non tollit usum!“ Wer sich aber von der ganz eigenthümlichen Wirkung des Serpents überzeugen will, der lasse nur die wunderherrliche Arie im Fidelio von Beethoven, anstatt vom Serpent, vom Contrafagott spielen und es wird sich ein Unterschied in der Wirkung wie zwischen Tag und Nacht ergeben. Diesen Effect beabsichtigte aber gerade der geniale Tonsetzer, als er diess Instrument wählte und man würde ihm und jeden spätern Tonsetzer um eins der originellsten Effectmittel berauben, wenn man den Serpent zu einem gewöhnlichen Virtuosen-Instrumente abflachte. Nein, statt durch unnatürliche Ausdehnung des Umfangs die vorhandenen Instrumente — hauptsächlich die Blasinstrumente — zu verderben, benutze man lieber die vorhandenen umsichtiger und verbessere diese wo es nöthig ist, das heisst aber nicht durch grössern Umfang, sondern durch reinere Abstimmung der Töne. Und welch' Instrument verdiente eine solche sachverständige Revision und Reformation mehr, als das fast ganz vergessene Bassethorn, dieses sanfte, kräftige, tonreichste aller Blaseinstrumente! —

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss.) Theater. Am 11ten Januar zum Benefize für Mad. Jost: Blaubart, von Gretry. Herr Mehlig den Blaubart. Von dieser Vorstellung ist's am besten, zu schweigen. Herr Balletmeister Tescher aus Berlin führte uns zwey Zöglinge, Carl Kretschy und Wilh. Dornewas, vor, die als Grotesktänzer viel versprechen. Besonders leistet der 11jährige Dornewas Ausserordentliches als brasilianischer Affe Jocko und erhielt von den Liebhabern solcher Afterkünste rauschenden Beyfall. Am 13ten Februar zum Benefize für Herrn Mehlig Cherubini's Lodoiska. Am 8ten Februar Benefiz für Hrn. Musikdirector Sobolewsky Mehul's Joseph in Egypten. Eine lobenswerthe Vorstellung. Hr. Gubitz, Jakob, Hr. Wendt, Joseph, Hr. Mehlig, Simeon, Dem. Steger (gute Altstimme), Benjamin, auch die Chöre zu rühmen. Nur schien uns Hr. Gubitz den Jakob zu kräftig zu nehmen. Am 12ten Februar zum ersten Male der Alpenkönig und der Menschenfeind, Zauberspiel mit Gesang von Raymund, Musik von Drechsler. Mit neuen Decorationen von Hrn. Theodor Blume. Man kann dem Stücke guten Humor und ächten Witz nicht absprechen. Auch war Hr. Müller als Alpenkönig, Hr. Kronfeld als Herr von Rappelkopf und Hr. Heitmüller als Habakuk sehr ergötzlich. Das Stück wird oft wiederholt und gehört mit den „Lichtensteinern“ nach van der Velden zu den besten Darstellungen der Gesellschaft. Am 24sten Februar zum Benefize für Hrn. Canz, das Irrenhaus zu Dijon, nach dem Französischen, mit Musik vom Herrn Musikdirector Sobolewsky. Am 29sten Februar zum Benefize für Hrn. und Mad. Müller, ausser dem Drama gleiches Namens von Müllner und Wallenstein's Lager: der Spiegel des Tausendschön, Burleske mit Gesang und Tanz von Carl Blum. Der Beyfall war getheilt. Am 25sten März zum Benefize für Hrn. Gubitz (?) das Concert bey Hofe, Oper in einem Acte von Auber, die Damen unter sich, Lustspiel von Müllenet, und der alte Feldherr. Am 28sten März der braune Wilm, Schauspiel mit Gesang, Musik vom Herrn Musikdirector Sobolewsky. Am 30sten März zum Benefize für Dem. Hager, die Flitterwochen, Liederspiel in zwey Aufzügen nach Scribe, von C. v. Holtey. Es lag nicht am Texte, wenn diess witzige Stückchen wenig ansprach, auch nicht an

der gut gewählten Musik, sondern am „übers Knie brechen," wie man zu sagen pflegt. Auch musste der Bassist, Hr. Gubitz, eine Tenor-Rolle singen!! Dazu der alte Feldherr. — Ein Hr. Götze vom St. Petersburger deutschen Theater trat in einigen Tenor-Rollen, z. B. Eduard in Fanchon, nicht ohne Beyfall auf. — Der sonderbaren Zusammensetzung wegen erwähne ich das Benefiz des Herrn Mehlig am 15ten April, welches aus folgenden Ingredienzen bestand: der zweyte Act von Fra Diavolo — der zweyte Act von Joseph in Egypten — der zweyte Act von Don Juan. Da war der gute Joseph zwischen zwey Bösewichte gerathen. Zeugt das aber von Geschmack oder Achtung für das Publicum? Nun — die Einnahme war auch darnach. — Am 5ten May Göthe's Todtenfeyer: Vorspiel von Hrn. Friedr. v. Wichert, mit lobenswerther Musik von Hrn. Musikdirector Sobolewsky (wurde wiederholt) und Egmont, mit v. Beethoven's Musik. Die Vorstellung war gut. — Gastrollen des Hrn. Jost vom Hamburger Theater, dem wir die gelungene Aufführung von Göthe's Faust verdanken, und des Hrn. Carl Devrient vom Dresdner Hoftheater, imgleichen des aus Russland zurückgekehrten und in Berlin beym Königsstädter Theater engagirten Hrn. Seebach (Barbier von Sevilla von Rossini, rosenfarbener Geist u. s. w.) — Verlassen haben uns Mad. Jost und Hr. Kneisel. Als Gast trat auf Mad. Stolle vom Königl. Hoftheater in Hannover, aus Russland zurückkehrend, als Königin der Nacht, Anna in der weissen Dame, und zu ihrem Benefize als Prinzessin von Navarra. Sie fand Beyfall, ihre Höhe ist bedeutend und sie singt rein. Sie sang auch einige Arien von Mozart, Auber und Rossini und ihr Gatte spielte ein Concert von Giuliani und selbst componirte Variationen auf der Guitarre mit ausgezeichneter Fertigkeit und bewundernswerther Ruhe. — Hr. Wendt hat während Hrn. Mehlig's Urlaubsreise die Partieen des Tamino, George und Johann von Paris mit Beyfall gesungen, so wie Hr. Muller, im recitirenden Schauspiele ausgezeichnet, nicht ohne Beyfall den Simeon im Joseph in Egypten. —

Nänien.

Berlin. Den 6ten September d. J. wurde Friedrich Wollanck's Andenken an seinem vorjährigen Todestage durch eine Trauerfeyer an seinem Grabe auf dem hiesigen Cholera-Kirchhofe mit inniger Wehmuth von seinen Freunden erneuert, deren Theilnahme an dem frühen Verluste des Verewigten seinen Aschenhügel mit einem einfachen Denkmale, einem eisernen Kreuze, bezeichnet hat, worauf der Geburts- und Todestag des Verstorbenen, mit Hinweisung auf seine Verdienste als Rechtsgelehrter, Tonkünstler und geselliger Freund, in einer lateinischen Inschrift angegeben ist.

Diese Ehren-Denkmal der Zeitgenossen wurde durch Gesang und Rede feyerlich in den Abendstunden des Todestages eingeweiht. Ein Requiem von der eigenen Composition des Entschlafenen beschloss die ernste Feyer, welcher bald eine ähnliche folgen sollte.

Schon am 9ten Septbr. d. J. beschloss Bernhard Klein seine irdische Laufbahn, in der vollen Kraft des männlichen Alters, von einer schnell zerstörenden Schwindsucht dahingerafft. Als Lehrer der Harmonie, Composition und des Gesanges früher bey der hiesigen Universität angestellt und hoch geachtet, zeichnete sich der ernst sinnige Meister und wissenschaftlich gebildete Tonkünstler durch gründliche Kenntniss der Theorie seiner Kunst, wie durch seine geistlichen Compositionen, vorzugsweise in den trefflichen Oratorien Jephtha, David u. s. w., auch in Motetten, Psalmen, Chorälen und Liedern rühmlichst durch harmonische Kraft, richtige Declamation, natürliche Stimmenführung und Melodienfluss aus. Auch im Fache der ernsten Oper zeigte er sich in seiner Dido als getreuer Anhänger von Gluck, mit Würde, Charakter und Consequenz den edeln Styl des antiken Stoffes festhaltend. Die jüngere Liedertafel stiftete B. Klein mit L. Berger gemeinschaftlich, und widmete derselben viele, sehr gelungene Tafellieder für mehre Männerstimmen.

Durch den Verlust einer geliebten Gattin, in der Blüthe ihrer Jahre, tiefgebeugt, hatte B. Klein sich in den letzteren Lebensjahren dem Umgange mit der äussern Welt entzogen, seiner Familie und der geliebten Tonkunst allein noch mit voller Hingebung sich widmend. Das Andenken des verlornen Freundes und Tonkünstlers wurde bey seiner Beerdigung auf dem katholischen Kirchhofe, wie auch von der Singakademie, deren hochgeachtetes Mitglied der Verstorbene war, durch eine eigene Feyer geehrt, zu welcher ein Requiem von Hellwig, ein deutscher Trauergesang von C. F. Rungenhagen und ein Magnificat von B. Klein's eigener kräftiger Composition wohl gewählt war.

Auch in der katholischen Kirche wurde Mozart's Requiem zur feyerlichen Seelenmesse für B.

V Abschnitt. Vom Vortrage in der Musik. a) Vom Vortrage überhaupt, b) im Allegro, c) im Adagio. VI Abschnitt. Von der öffentlichen Ausführung der Musik. a) Musikdirektor, b) Konzertist, c) Akkompagnement. VII Abschnitt. Von der Beurtheilung der Musik. a) gewöhnliche Fehler bey der Beurtheilung, b) Regeln zu derselben.

Opernanzeige.

Das Zwischenspiel zu dem bekannten Donauweibchen, das Nixenreich, von Dr. Schmieder, die Musik, vom Musikdirektor Hiller, ist auf dem Altonaer Nationaltheater, mit glänzendem Erfolg, und grossem Beyfall aufgeführet. Abschriften davon, so wie von den neuesten französischen Operbearbeitungen: Blaubarth, Adolph und Clara, oder die beyden Gefangenen, Gülnar oder die Persianische Sklavin, der Wasserträger, (nach Cherubini's deux journées) das schwarze Schloss (nach Léon ou Le Château de Monte nero) mit Musik von Dalayrac etc. sind bey dem Verfasser in Hamburg zu bekommen.

Nachricht.

Die nächtliche Erscheinung: eine dem heutigen Geschmack angemessene, von mir komponirte komische Oper in zwey Akten, steht den Theaterdirektionen für einen billigen Preis zu Diensten, und selbige belieben sich in postfreyen Briefen zu mich zu wenden.

Glogau, d. 12ten Oktobr. 1801.

I. F. Schubert,
Musikdirektor der privil. Falkerschen Schauspieler-Gesellschaft in Glogau.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Coppennour, I. H., 3 Duos dialoguées et concertans p. 2 Violons. Liv. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Dalvimare, M. P., 3 Sonates p. la Harpe et Violon ad lib. Op. 9. 2 Thlr.

Dussek, J. L., 6 Sonatines p. la Harpe. 1 Thlr. 6 Gr.

Desormery, 3 Sonates p. le Fortépiano avec accomp. de Violon non obligé. Op. 7. 2 Thlr.

Devienne, F., 3 Quatuors pour Basson, Violon, A. et Basse. Op. 73. 2 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. Fr., 3 Duos concertans p. 2 Flûtes. Op. 51. 1 Thlr. 16 Gr.

Herrmann, I. D., Duo à 4 mains p. le Fortépiano. 1 Thlr. 6 Gr.

Jadin, L., 8 Nocturnes à voix seul av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Concerto à gr. Orchestre pour le Pianoforte. 2 Thlr. 12 Gr.

Hoffmeister, 3 grands Duos pour 2 Flûtes. Op. 54. 2 Thlr.

Lorensiti, B., 3 Sonates p. Alto, Viola av. accomp. de Basse. Op. 59. 2 Thlr.

Martini, Airs et Romanze d'Annette et Lubin arr. p. le Fortépiano. No. 1–6. 2 Thlr.

Michel, 12 grands Solos ou études pour la Clarinette. 4 Livraisons. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 12 grand Solos ou études pour la Flûte. 4 Liv. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 6 petits Duos pour 2 Clarinettes 2 Cahiers. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 6 petits Duos p. 2 Flûtes 2 Cah. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos dialog. et concertans pour 2 Fl. 2 Liv. 3 Thlr. 6 Gr.

Mozart, W. A., 3 Duos pour Violon et Alto. 1 Thlr. 18 Gr.

Müntz-Berger, 3 Sonates p. Violoncelle et Basse. Op. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 5. 1 Thlr. 16 Gr.

Mozart, 6 Duos concertans pour 2 Violons. 2 Liv. 3 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, J., 12 grands Duos dialoguées concertans pour 2 Violons arr. p. Vignerie. 4 Liv. 5 Thlr.

Pradere, L., 6 Romances avec accomp. de Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

— — prem. recueil de romances av. acc. de Portép. 1 Thlr. 8 Gr.

Plantade, Airs de Zoé, arr. pour le Pianof. No. 1–4. 2 Thlr. 6 Gr.

Pajolas, J., 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 9. 1 Thlr.

Punto, 20 Duos concertans pour 2 Cors. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 Duos p. Cors et Basson. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

Klein am 21sten September d. J. unter Mitwirkung mehrer Mitglieder der Singakademie und der Königlichen Kapelle gelungen aufgeführt.

In Jahresfrist hat so die Tonkunst hier drey ehrenwerthe Männer: Fr. Wollanek, Zelter und B. Klein verloren. Friede ihrem Gedächtnisse!

Kurze Anzeigen.

1. *Rondeau pour Pianof. composé et dédié aux Amateurs par Jules André.* Offenbach, chez Jean André. Pr. 8 gGr.
2. *XII Walzer für Pianof.* Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 16 gGr.

Ein den Liebhabern ausdrücklich gewidmetes Rondo muss leicht eingänglich und leicht spielbar seyn. Beydes ist das vorliegende; Nichts strengt an und doch ist die Verbindung der Sätze oft anregend genug, dass es demnach auch für Schüler zum Spielen vom Blatte, und für Schwächere zur Uebung zweckmässig befunden werden wird. Die 12 Walzer sind grösstentheils hebend, leicht spielbar alle. Die meisten sind mit Trio oder mehren Theilen versehen und werden den Tanzliebhabern um so erwünschter seyn, je mehr Abwechselung in Tonrhythmen zum Walzervergnügen gehört.

Nocturne No. 4 avec Variations sur un thème favori de l'opéra: Libella par Reissiger, pour Flûte et Pianof. concertants, composé — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 73. Offenbach a. M., chez Jean André. Pr. 1¼ Thlr.

Eine für gesellige Unterhaltung sehr wirksame Composition, die aus einem All. moderato, ¾, E moll, besteht, das durch ein kurzes Uebergangs-Andantino in ein gefälliges Thema, ¼, A dur, leitet, worauf drey brillant wechselnde Variationen gebaut sind, nach welchen das Pianoforte allein, wie in einem Vorspiele, ein All. moderato, A dur, ¾, vorträgt, was einen hübschen Uebergang zu einem freundlichen Schluss-Rondo, Allegretto, A dur, ¾, bildet. Jedes dieser Stücke ist eben in bequemer Länge; das Pianoforte besonders nimmt keine ausgezeichneten Kräfte in Anspruch, ob ihm gleich auch seine rauschend und nicht leicht klingenden Passagen zum Vortheile des Spielers und der Sache geweiht sind. Erfordert auch die Flöte etwas mehr Fertigkeit und Ausbildung, so wird man doch selbst ihre schwersten Rouladen nicht zu schwer nennen können. Es ist also das Stück ein sehr dankbares für beyde Vortragende und daher mässig geübten Spielern für ihre Abend-Unterhaltungen bestens zu empfehlen.

Deux Thèmes variés non difficiles pour le Pianoforte composés et dédiés aux diligents Elèves par Victor Klauss. Oeuv. 5. (Propr. de l'édit.) Prague, chez Marco Berra. Pr. 36 Kr. C. M.

Eine treffliche, sehr nützliche Arbeit, fleissigen Schülern und treuen Lehrern vorzüglich zur Beachtung zu empfehlen; ein Beweis, dass man auch im Leichten den tüchtigen Mann erweisen könne.

I. Premier Concerto pour le Cor avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basse et Contre-Basse, Flûtes, Clarinettes, Cors, Bassons, Trompettes et Timbales, composé par Gallay. Oeuv. 18. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.
II. Trois Récréations pour le Cor avec accomp. de Basse — par Gallay. Oeuv. 22. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

No. 1 können wir nicht beurtheilen, es fehlt die Partitur. Mehre Solo-Hornisten, die es kannten, erklärten es für gut. Gedruckt ist es sehr deutlich und schön.

No. 2 sind recht melodiöse und nützliche Erholungen, deren jede aus drey nicht lang gehaltenen Sätzen besteht, die sich den Bläsern in jeder Hinsicht bestens empfehlen. Der Verf. ist Solobläser am Königl. italienischen Theater zu Paris.

Gott ist meine Zuversicht! von Theodor Hell, für eine Singstimme mit Pianof. componirt — von J. P. Schmidt. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 8 Gr.

Ein gutes, kräftiges Lied, das empfohlen zu werden verdient.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *N° XII.* 1832.

Anzeigen.

Den gesammten Musik-Verlag (nebst Platten und Eigenthumsrecht) von C. Bruggemann in Halberstadt habe ich käuflich an mich gebracht, und ist dieser Verlag von jetzt an nur von mir allein zu beziehen.

Leipzig, den 18ten September 1832.

Fr. Hofmeister.

Bey A. Baumann in Marienwerder ist erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu bekommen:

Baumann, Guill., Polonaise brillante pour le Pianoforte. Querfolio. 1831. Pr. 12 Sgr. (12gGr.)

— Pollacca scherzosa, composta per il Pianoforte. Querfolio. 1831. 7 Sgr. 6 Pf. (6gGr.)

— Trennungswalzer für das Pianoforte. Querfolio. 1831. 2 Sgr. 6 Pf. (2gGr.)

Pommer-Lied v. O. v. Deppen, in Musik gesetzt (mit Begleitung des Pianof. allein, so wie auch für den vierstimmigen Männerchor) und seinen Landsleuten, dem Hochlöbl. 3ten Infanterie-Regimente gewidmet von J. C. Kretzschmer. Querfolio. 1832. Pr. 10 Sgr. (8gGr.)

Bey mir ist so eben erschienen:

Karow, C., sechs Landwehr-Lieder für den vierstimmigen Männerchor mit Signalhörner- und Trommelbegleitung. Der Preussischen Landwehr gewidmet. Enthält: 1) Landwehrspruch. 2) Landwehrlied. 3) Beym Beginne der Uebung. 4) Am Schlusse der Uebung. 5) Sieg oder Tod. 6) Im Feldlager zu singen. Opus 7. Preis ⅔ Rthlr. Sammler erhalten auf 6 Exemplare ein 7tes frey.

Der Componist hat die Melodieen zu diesen Liedern, von denen fünf als Zugabe in dem, von L. Schneider herausgegebenen Leitfaden: Der Landwehrmann stehen, möglichst einfach gehalten, sie aber dabey mit passenden, guten Harmonieen versehen und sie, mit Ausnahme des letztern, auf eine möglichst starke Besetzung der Singstimmen berechnet. Schon aus letzterem Grunde ist die, meines Wissens hier zum erst n Male ausgeführte, Idee der Benutzung so einfacher kriegerischer Instrumente zur Begleitung des Gesanges doppelt wirksam und ich empfehle daher diese Lieder den Hochlöblichen Herren Militairs um so mehr, als bey den Regimentern der Männergesang ausgebildet und begünstigt wird. Möchte das Werkchen sich einer freundlichen Aufnahme erfreuen! Es gereicht ihm vielleicht noch zu einiger Empfehlung, dass der Componist in den Jahren 1813 und 14 selbst Preussischer Soldat war, er seine Texte also mit desto mehr Vorliebe und Sachkenntniss behandelt hat. Da die Lieder übrigens auch ohne Begleitung gesungen werden können, so möchten sie auch den wohllöblichen Gymnasien, Seminarien und überhaupt den Männergesang-Vereinen nicht unwillkommen seyn und ich empfehle sie denselben ebenfalls angelegentlichst.

In Commission erschien bey mir:

Opitz, Fr. und Fr. Bastian, Orphea, eine Sammlung Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre. 1 Heft. ⅔ Rthlr.

Opitz, Fr., Recueil de Galops elegants pour le Pianoforte. No. 1. ⅔ Rthlr. (Werden fortgesetzt.)

Bunzlau, 31ten August 1832.

Appun's Buchhandlung.

Subscriptions-Anzeige
für
Sechs Concert-Scenen
von
Carl Blum.
Op. 127. No. 1 à 6.

No. 1. Gruss an die Schweiz, grosse Scene für den Sopran, für Madame Milder componirt.

No. 2. Recitativ und Aria für den Sopran mit italienischem und deutschem Texte, für Dem. Henriette Sontag componirt.

No. 3. Variationen für den Sopran auf polnische Volkslieder mit italienischem und deutschem Texte, für Dem. Henriette Sontag componirt.

No. 4. Sehnsucht nach Italien, Poesie von Göthe, Scene für den Sopran.

No. 5. Recitativ und Arie für den Alt, mit italienischem und deutschem Texte, für Dem. Constanze Tibaldi componirt.

No. 6. Recitativ und Duett für Sopran und Alt mit italienischem und deutschem Texte, für Dem. Henr. Sontag und Constanze Tibaldi componirt.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass es den Sängerinnen, die in Concerten auftreten, oft an solchen Gesangstücken fehlt,

welche ihnen gestatten, einen bedeutenden Grad der Virtuosität zu entwickeln, und die ausserdem auch als Compositionen so interessant sind, dass sie nicht blos dem Layen genügen, sondern auch diejenigen nicht ganz unbefriedigt lassen, welche noch einige Ansprüche höherer Art an solche Productionen zu machen gewohnt sind. Die älteren italienischen, so wie Rossini's Opern sind zu diesem Zwecke bereits genugsam benutzt worden, und die Musikstücke der neueren und neuesten italienischen Opern scheinen sich zum Vortrage im Concerte nicht eben sehr zu eignen, wenigstens wird, trotz der bedeutenden Anzahl, die jährlich davon ans Licht tritt, selten etwas daraus in einem Concerte gesungen. Um solchem Mangel einigermassen zu begegnen, hat sich die unterzeichnete Musikhandlung entschlossen, die sämmtlichen Compositionen des, als Gesang-Componisten vortheilhaft bekannten Hrn. Carl Blum, welche derselbe für die Sängerinnen Milder, Sontag, Fräul. v. Schätzel und Tibaldi, sowohl einzeln fürs Concert, wie auch als Einlagen in beliebte Opern componirt, und welche bisher nur in Abschriften von dem Componisten oder ihr (der Musikhandlung) zu beziehen waren, in Verlag zu nehmen. Die Herausgabe derselben hat bereits mit der beliebten Scene: „Gruss an die Schweiz" begonnen, einer Composition, welche sich eines ausserordentlichen Beyfalls erfreute, und die nicht blos in Deutschland gewissermassen national geworden ist, sondern die überall, wo sie gehört wurde, ein grosses Interesse erregt hat. Indem die Verlagshandlung dem musikliebenden Publicum, insbesondere aber den Theater- und Concert-Sängerinnen, so wie solchen Dilettantinnen, welche bereits einen gewissen Grad von Gesangfertigkeit besitzen, diese Anzeige widmet, bemerkt sie zugleich, dass die Herausgabe sämmtlicher Nummern dieser Compositionen noch in diesem Jahre vollendet seyn wird, und dass von nun an weder vom Componisten, noch von ihr selbst geschriebene Copien davon werden verabfolgt werden.

Wir bieten sämmtliche sechs Gesangwerke zusammen oder auch einzeln auf Subscription an, indem wir bis zum Erscheinen des sechsten Heftes die Subscriptionsliste offen halten, und ermässigen für die Subscribenten den nachherigen Ladenpreis um den vierten Theil.

Die verschiedenen Auflagen sind Partitur, Orchesterstimmen und Klavier-Auszug, und wir bitten, bey ihren Einzeichnungen und Bestellungen sich genau darnach zu richten.

Mainz, im August 1832.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Subscriptions-Anzeige.

Hiermit mache ich bekannt, dass ich die schon vormals angekündigte grosse Messe von Joh. Sebastian Bach, wovon ich das Autographum besitze, ungeachtet der geringen Anzahl der bisher eingetretenen Subscribenten, nun wirklich herausgeben werde. Zur Erleichterung der Anschaffung theile ich die Ausgabe in zwey Hälften, so dass man die erste Hälfte des Subscriptionspreises, bestehend in 4 Reichsthalern, bey

deren Empfang zu beziehen hat. Der Ladenpreis wird nachher erhöht. Die Versendung geschieht unfehlbar im Laufe des Monats November. Die zweyte Hälfte erscheint im Laufe des nächsten Jahres. Da der erste Theil der Messe bis zum „cum sancto spiritu" beynahe die Hälfte des Ganzen ausmacht, so findet schicklich hierbey die Abtheilung statt. Die Namen der Subscribenten werden dem Werke beygedruckt. Es steht zu hoffen, dass gebildete Künstler, die diesen überlegenen Componisten zu schätzen wissen, gleichwie die im contrapunctischen Gesange vorgerückten Singvereine, der Subscription beytreten werden. Man kann in jeder Musik- oder Buchhandlung subscribiren.

Zürich, im September 1832.

Hans Georg Nägeli.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

L. Schröters sechs Bundeslieder für Lehrer-Vereine.

Für 4 Männerstimmen. Partitur nebst einzelnen Stimmen.
Quer gr. 8. ⅓ Rthlr.

Lieder für Schullehrer-Conferenzen wie diese, sind bis jetzt noch nicht vorhanden und können auch für solche, weder hinsichtlich ihres Textes noch ihrer herrlichen Composition, nicht treffender und passender gewünscht werden. Es weht darin ein inniger und erhebender Berufsgeist, der Geist, Herz und Gemüth mit gleicher Wärme anspricht und zur feyerlichen Erhebung dieser Conferenzen viel beytragen wird.

Bey J. A. Mayer in Aachen ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Neue Liedersammlung
für
Gymnasien, höhere Bürger-, Töchter- und Elementar-Schulen.
von
Peter Baur,
Gesanglehrer am Gymnasium zu Aachen und Docenten am methodologischen Lehrcursus daselbst.

Zweytes Heft,
enthaltend drey- und vierstimmige Lieder.
Quer-Quart elegant geheftet. Preis 12 gGr.

☞ Schulen erhalten bey Abnahme einer Partie bedeutenden Rabatt.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. F. Götz sechs leichte Violin-Duetten
für Anfänger ⅓ Rthlr. Anfängern werden sie eben so instructiv als angenehm und ermunternd seyn, denn sie haben Klang und artige Melodieen ohne alle Schwierigkeiten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. Nº. 42. 1832.

Recension.

Der Alchymist. Romantische Oper in drey Aufzugen, in Musik gesetzt von Louis Spohr. Vollständiger Klavier-Auszug von Ferd. Spohr. (Eigenth. des Verl.) Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 7 Thlr.

Die schon vor einigen Jahren von unserm L. Spohr geschriebene Oper wurde im Januar des laufenden Jahres, nachdem ihr Erscheinen in den Monatsberichten neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen angezeigt worden war, einem Theile der Liebhaber unserer Kunst bekannt. Die Aufträge mehrer Opernfreunde konnten jedoch nicht befriedigt werden. Es mussten also damals im Verhältnisse nur wenige Abdrücke des Klavier-Auszuges abgezogen worden seyn; oder der Auszug war noch nicht vollständig vorhanden, zu welcher Vermuthung sich einige Gründe finden. Der Arrangeur der meisten Hauptwerke unsers Componisten und auch dieser Oper war Louis Spohr's Bruder, Ferdinand, der sich ebenfalls als guter Violinspieler auszeichnete. Ferdinand Spohr ist aber im Laufe des vorigen Jahres in Cassel gestorben. Vielleicht war diese Oper sein letztes Arrangement, das er vollendete, bis auf die Ouverture, welche von Jul. Schladebach für das Pianoforte bearbeitet worden ist. Kurz die Einsendung dieser Arbeit erfolgte erst vor ganz kurzer Zeit; die Ausgabe wird also als eine Neuigkeit angesehen werden müssen, die auch im Auszuge bis jetzt nur in den Händen sehr weniger Musikfreunde seyn wird. Wir beeilen uns mit der Anzeige dieser Oper um so mehr, da wir nicht allein hoffen dürfen, vielen Freunden des sehr geachteten Tondichters damit gefällig zu werden, sondern auch um wenigstens einigermaassen damit einer Ungerechtigkeit entgegen zu wirken, die teutschen Opern-Componisten von teutschen Theatern nur zu oft angethan wird. Man lässt leider fast in der Regel teutsche Erzeugnisse auch wahrhaft ausgezeichneter Männer Jahre lang ruhig schlafen und zieht ihnen oft sogar sehr abgeschmackte Producte der leichtfertigsten Ausländerey ungescheut vor. Das ist nun auch mit dem Alchymisten geschehen. Auf wie vielen Theatern ist denn, ausser dem noch immer seligen Cassler Theater, der Alchymist gegeben worden? — Wenn wir auch gern zugestehen, dass die Theaterdirectionen, selbst solche, die sich einer höhern Unterstützung erfreuen, auf die einmal herrschend gewordene, der Oberflächlichkeit und dem leeren Sinnenkitzel zugewandte Liebhaberey des grossen Haufens Rücksicht zu nehmen haben, da der Aufwand, den jetzt bey den übermässigen Anforderungen tüchtiger Sänger und Sängerinnen und bey den wieder Mode gewordenen kostspieligen Decorationen ein nur einigermaassen ausgezeichnetes Opernwesen nöthig macht, in der That höchst bedeutend ist: so sind wir doch überzeugt, dass die meisten unserer fürstlichen Theater-Intendanten darin zu weit gehen und dadurch sich eine Verschuldung zuziehen, die nicht leicht wieder gut zu machen ist. Mit einiger pflichtgemässer Anstrengung und folgerechter Beharrlichkeit könnte mindestens in den Hauptstädten weit mehr und Besseres geleistet werden. Wann die Zauberruthe des guten Willens und der Aaronsstab auf dem Altare der Vaterlandsliebe grünen wird, dann wird's gewisslich besser. Bis zu diesem innern Frühlinge wollen und müssen wir uns bescheiden und in Geduld fassen. Können doch Alle, die unsere Sinnes sind, sich in ihren freundlichen Zimmern und bey kalter Witterung in ihren glücklichen Gewächshäusern ein angenehmes Klima bereiten. Es ist doch eine Zuflucht!

Unter solchen Umständen hat es nun auch ein Recensent teutscher Opern gewöhnlich sehr schlimm.

Hören kann er sie nicht, denn man gibt sie erst um etliche Jahre später, als sie gedruckt worden sind; die Partitur bekommt er grösstentheils nicht in die Hände; in den Klavier-Auszügen werden immer noch äusserst selten die Eintritte der Hauptinstrumente und noch seltener mit kleinen Noten die nicht zu spielenden Nachahmungen angegeben, die aber dem aufmerksamen Beobachter sehr zuträgliche Fingerzeige seyn würden; Textbücher fehlen ihm in der Regel ebenfalls, denn bis jetzt hat, so weit wir uns deutlich erinnern, es noch keine Verlagshandlung der Schott'schen in Mainz nachgethan, der Musik das Gedicht vordrucken zu lassen. Durch alle diese Hinderungen muss er sich durchschlagen einzig und allein mit der papiernen Waffe des Klavierauszuges [illegible]er Hand, von welchem er auch noch weissag[illegible]ell, ob der Arrangeur Hölty's Sprüchlein auswendig gelernt und im Gewissen praktizirt hat: Ueb' immer Treu und Redlichkeit bis in dein kühles Grab. So eine Art Haruspizen-Natur, die aus den Eingeweiden der Opferthiere prophetische Vorbedeutungen zu geben geruht, möchte er sich anschaffen und mit Divinationszungen reden, wie der Obermeister des Ammon in der libyschen Wüste. Glück zu, schwarzer Bruder (ich meine meinen Recensentengeist) und schreite kühn zur Ouverture.

Dass nun diese Ouverture nicht von Auber, noch von Rossini, auch nicht von Mercadante oder derselben Einem entnommen ist, das wagen wir mit der grössten Zuversichtigkeit zu behaupten: sie ist ein gehaltreiches, etwas unheimliches, viel modulirendes, zuweilen enharmonisch gewundenes Musikstück, das sich nicht für Alle so leichthin spielen lässt, aber, gut vorgetragen, charakteristisch wirkt, auch am Pianoforte, wovon hier streng genommen nur zu reden ist, da wir es ohne anderweitige Mittel allein mit dem Klavier-Auszuge zu thun haben. Nach einem kurzen, ernst würdigen Adagio im ganzen Tacte folgt ein durchgeführtes Allegro moderato, $\frac{4}{4}$, C moll, das sich zum Schlusse in C dur wendet, worin es eine kurze Zeit angemessen sich freundlich bewegt. Dabey bemerken wir gleich im Voraus, dass alle Nummern der Oper auch einzeln abgelassen werden. Der Preis der einzelnen Stücke ist auf dem Titelblatte angezeigt worden. Die erste Scene spielt im Hofraume eines verfallenen Maurischen Schlosses nahe bey Granada, auf welches eine Zigeunerschaar [illegible]owandert, die nach kurzem, leisem Vorspiele, noch in der Ferne einen Chorgesang. Anfangs fünfstimmig mit zwey Sopranen, dann vierstimmig hören lässt, wechselnd im $\frac{6}{8}$- und $\frac{3}{4}$ Tacte (Moderato, G dur), seltsam bewegt, wie das Leben der dunkeln Horde, unterbrochen vom eingemischten Solosange des Lopez (Tenor). Das Ganze hat etwas anziehend Romantisches, also den Zigeunern und der neuen Dichter-Schule Analoges. In No. 2 (Allegro, $\frac{4}{4}$, D moll) lernen wir in einer leidenschaftlichen Arie die südlich fühlende Paola kennen, die uns das Weh verstossener Liebe singt, eine Situation, die vorzüglich wirksam fast allein der Bretterwelt angehört. Im gegenwärtigen Falle bekommt die Scene jedoch auch Bedeutung für die Kammer durch den genauen Zusammenhang mit No. 3, einem Duettino der gekränkten Paola und der unschuldig schönen Inez, Andantino, $\frac{6}{8}$, G moll, mit G dur und $\frac{2}{4}$ wechselnd, wie das Zarte der verschämt jungfräulichen Inez mit dem heftig Lodernden der Paola wechselt. Gleich daran schliesst sich No. 4, vereint mit dem vorigen durch Paola's Recitativ, die aus der Inez Gesange erfuhr, dass die Jungfrau liebt. Sie hört kommen und verbirgt sich. Vasquez, der Inez Vater, erscheint und bald darauf Alonzo, ein junger, vornehmer Spanier. Beyde machen sich uns im Melodrama bekannt. Des Vasquez Reden sind geheimnissvoll; er grüsst das Licht der Nacht und hofft seinem Ziele nahe zu seyn, dass sich ihm noch heute das Räthsel der Natur enthülle. Wir merken leicht, dass der Alchymist vor uns spricht, so wie die Zwischenreden Alonzo's des Jünglings feurige Liebe offenbaren, der nun endlich seinem Heile, der schönen Inez, auf die Spur gekommen ist. Inez freut sich der Rückkehr des geliebten Vaters und öffnet ihm die Thür. Alonzo bleibt allein vor dem Hause und besingt (No. 5) im zärtlichen Recitative den Reiz des holden Bildes; sein Jugendglück spricht sich im Entschlusse aus, durch keinen Glanz der Macht, selbst nicht durch der fernen Aeltern Mahnung sich von ihr hinwegglocken zu lassen. Im Adagio, $\frac{2}{4}$, A dur, redet er in sanften Weisen sehnsuchtsvoller Empfindung die greisen Hallen ihres Aufenthalts an, nicht darum zu trauern, dass sie zerfallen sind, da sie die schönste Rose schmückt. Und im All. moderato, $\frac{4}{4}$, A moll, fragt er in vielfach modulirten Tönen, ob der Geliebten keine Ahnung sage, welche Gefühle für sie glühen — dann im All. molto, A dur, jubelt es auf in seiner Brust, dass er einst nach Kampf und Schmerzen die Ersehnte sein nennen

werde. Ganz in des Componisten Weise durchgeführt, wird die Scene, von einer gesunden Tenorstimme vorgetragen, von guter Wirkung seyn.

No. 6. Ramiro (Bass) erscheint, von den Zigeunern begleitet, und bringt vor den Fenstern der Inez sein Ständchen. Die Scene ist also vor Vasquez Wohnung, welche durch eine Gallerie mit einem alten Thurme in Verbindung steht. Des Ritters Ständchen ertönt Moderato, $\frac{3}{4}$, D moll, wozu der Chor der Zigeuner in D dur schön munter sich hören lässt. Inez zeigt sich nicht, worüber sich der lauschende Alonzo freut. Ramiro versucht die zweyte Strophe in derselben Weise. Sein Zorn wächst, und nachdem er kaum die dritte begonnen hat, singt er entrüstet zu den Zigeunern: „Brecht ab! Es ist umsonst, sie will nicht hören!“ und setzt im Recitative den Ausbruch seines Zornes fort, der wie das Drohen eines übermüthig Mächtigen daherbraust, der mit Gewalt erreichen will, was dem Bittenden versagt wird. Alonzo ist klug genug, sich der Ueberzahl nicht zu entdecken. Während der Wiederkehr des ersten Moderato nimmt Ramiro, ob er nicht gleich Gewalt brauchen soll; der Chor wiederholt sich, doch in Moll. Der erfahrene Lüstling beschliesst, erst den Alten aus diesen Mauern zu entfernen, der, vor dem heiligen Gerichte als Zauberer angeklagt, zu Gottes Ehre brennen soll, damit die Tochter sein werde.

No. 7. Finale. Alonzo dankt dem Himmel, nachdem er sich allein sieht, im kurzen Recitative, dass er den schrecklichen Plan kennen lernte, um ihn zu zerstören. Im Thurme zeigt sich durch die Nacht ein heller Schimmer. Die Musik lässt in wirbelnden Bässen pp. ein Allegro molto eintreten, das sich bald wachsend aufwärts drängt bis zu einem starken Schlage eines dröhnenden, übermässigen Quintsexten-Accordes, wozu im Thurme eine Explosion erfolgt; die Flammen lecken durch die Fenster. Vasquez im Thurme ruft: „Weh! Alles hin!“ Inez stürzt heraus, sieht die rothe Gluth und meint den Vater verloren. Vergebens strengt sie sich an, die Thür zu sprengen und ist ausser sich, dass keine Hülfe vorhanden ist. Da erschallt Alonzo's Stimme. Er sprengt die Thür und eilt in das Haus. Sie glaubt ihn zu vernehmen (sie muss ihn kennen); sie zweifelt (sie muss ihn lieben); sie ruft hierher! Er erbricht die Thür des Thurmes und trägt den bewusstlosen Vater heraus, der in freyer Luft bald wieder zu sich kommt. Noch in halber Betäubung warnt er sie vor seiner Schöpfungsstätte, dass sie den schlummernden Löwen nicht wecke, der auf dem Gluthenbette ruht. Entsetzt glauben Beyde, dass sein Geist zerrüttet ist. Vasquez kommt zu heller Besinnung, erblickt die Flammen im Thurme und klagt, dass sein Unglück kein blosser Traum ist; der Löwe ist in seinem Grimme erwacht, der weisse Adler entflieht und mit ihm all' sein Hoffen auf den Stein der Weisen, nach dem er nun so lange vergebens trachtete. Alonzo tröstet die Tochter, dass bald des Vaters Herz sich wieder zu ihr wenden werde und ermahnt sie, dem Himmel für des Vaters Rettung zu danken. Ihm, dem zugesandten Retter, singt sie heissen Dank. Alonzo ist beglückt; der Vater klagt fort über die verlorene Hoffnung und im schönen Terzett schliesst der erste Act.

Den zweyten Act eröffnet ein Duett (No. 8) des Ramiro und der Paola (einer gebornen Maurin), die den Ramiro liebt und sich nun um der Inez willen zurückgesetzt sieht. Sie kündet dem unruhig auf Lopez Herrenden Rache an, wenn er fortfährt sie zu kränken, und lässt sich im Fortgange selbst zur Bitte herab, ihr Lebensglück nicht zu vernichten. Ramiro bleibt hart und ihre Leidenschaften stürmen auf. Der Componist liebt besonders in Duetten ausgeführte Wiederholungen. So auch hier. Wir halten solche Verlängerungen selten für dramatisch wirksam. In solchen brausenden Situationen ist das rechte Maass am schwierigsten zu finden. Kurz können sie nur in ausserordentlichen Fällen seyn, und lang, mit Wiederholungen durchgeführt, wird leicht zu viel. No. 9 bringt Recitativ und Arie Paola's, die durch eine verborgene Thür eintritt, die, wie wir erfahren, dem Unterdrücker selbst unbekannt ist. Sie ist entschlossen, sich unter die Räuber zu mischen, die Inez entführen sollen; sie will das Fräulein warnen, will das Gelingen der That zu hindern suchen. Dann im Vivace schwärmt sie sich, heftig erregt, in glückliche Tage zurück, nach deren Wiederkehr sie verlangt, bis sie im kurzen Zwischenrecitative seines Spottes gedenkt, worauf sie in ein Rache-Allegro ausbricht, das in langen Kraftgängen, weit mehr durch seltsame Tonwendungen als durch Rouladen schwierig, eine starke Bravourstimme fordert. Dagegen im vollen Contraste erklingt in No. 10 das arienmässige Andantino ($\frac{12}{8}$, G dur) der sanft liebenden Inez höchst mild und doch innerlich bewegt; ein einnehmender, auch durch schöne Begleitung ausgezeichneter Gesang. No. 11. Duett

zwischen ihr und dem sich nahenden Alonzo. Nach dem wohlgesungenen Recitative, mit dem Anfangs zögernden, dann fest ausgesprochenen Bekenntnisse ihrer Liebe beginnt das All. vivace, $\frac{4}{4}$, As dur, in einer Jessonda-ähnlichen Stimmung und Führung. No. 12. Erschreckt gewahrt sie das Nahen einer Volksmenge, in welcher der glückliche Alonzo Landleute sieht, die nach vollbrachtem Tagewerke die Lust des Abends feyern wollen. Und sogleich ertönt auch wirklich ihr Ländliches Lied zum Preise des Abends, zwischen welchem Lopez seine verkappten Zigeuner ermahnt, die schöne Inez zu greifen, was er jedoch selbst bald darauf für zu früh erklärt. Im Ritornell des Chores hört man Paola's Klage, dass sie, bewacht, der Bedrohten keine Warnung zuflüstern könne. Inez fühlt ein Bangen und will fort; Alonzo, wenn schon ohne Furcht, will ihr folgen. Da bittet Lopez in No. 13 die Sennora, sich nicht zu entfernen und ihrem Feste nicht den Glanz ihrer verherrlichenden Schönheit zu entziehen. Alonzo verspricht zu bleiben. Paola wird jetzt thätiger und fragt singend an, ob sie das Lied von Inez Castro, die wehrlos endet durch des Mörders Dolch, oder ein anderes zum Besten geben soll. Alonzo erbittet sich ein Lied der Minne, bemerkend, dass er ihre Stimme schon irgend ein Mal vernahm. Paola lässt in No. 14 eine Romanze ertönen, mit hinzutretendem Chore, wo die Vorsängerin in den Zwischenspielen desselben ihre Warnungen von Strophe zu Strophe immer deutlicher anbringt und endlich die Mahnung zur Flucht laut werden lässt. Inez bebt und Alonzo will sich mit ihr entfernen (Anfang des Finale). Lopez dagegen verlangt zum Danke, dass die Schönheit es ihnen noch vergönne, sie mit einem Tanze zu ehren, der sich sogleich ordnet. Dazu erklingt ein Chorgesang, $\frac{4}{4}$, Moderato. Enger und enger wird Inez von den Tanzenden umringelt, und bald zu den Worten: „Fasst doch die starke Hand" stürzt sich die Musik ins Presto. Inez ruft um Hülfe; Paola singt Weh! Alonzo wird von den nach ihm ausgesandten Dienern seines Vaters schnell entwaffnet und unter der Anführung des Cosme festgehalten. Der des gelungenen Streiches frohe Zigeunerhauptmann Lopez singt dem betroffenen Jünglinge, dass er die Schöne zum letzten Male gesehen; Paola verheisst ihm dagegen, die Geliebte zu retten. Alonzo wird von der Dienerschaft seines Vaters abgeführt, als Vasquez, der Inez Vater, der geliebten Tochter zu Hülfe eilt, All. moderato, $\frac{4}{4}$. Seine Hülfe ist umsonst: der wild leidenschaftliche Ramiro hat ihn als Zauberer vor der Inquisition verklagt, die ihre Schergen sendet, den Unglücklichen in ihre Höhlen zu schleppen. Im wilden Presto freut sich Ramiro seines guten Glückes, womit das frisch vorwärts schreitende Haupt-Finale endet.

Der dritte Act lässt uns zuvörderst Don Vasquez im Kerker des heiligen Gerichts sehen. Auf seinem Strohlager träumend singt er (No. 16) einen sonderbaren Sang, der den Titel Vision führt und im Adagio anhebt, alchymistisch dunkel. Beym Eintreten eines Inquisitionsrichters hebt es sich zum halbwachen All. molto, das nach kurzer Dauer auf den Ruf des Richters mit dem Erwachen des Gefangenen schliesst und in Gespräch übergeht. Im Recitative No. 17 vernehmen wir von Vasquez, dass er ergeben auf seinen nahen Tod auf dem schrecklichen Holzstosse gefasst ist, nur für sein verlassenes Kind auf sturmbewegter Erde bangend. Und im sanften, sehr schönen Larghetto, $\frac{3}{4}$, fleht er zum Himmel um Glück für sie, was ihm des Ewigen Rath versagte. Aus seinem Kerker führt uns die Kunst der Verwandlung in Ramiro's Schloss zur Angst und Sehnsucht der armen Inez, die im All. agitato, $\frac{3}{4}$, G moll, die niederbeugende Pracht ihres Kerkers bejammert, bald nach kurzem Recitative in Larghetto con moto, $\frac{6}{8}$, übergehend, das sich in elegisch schöner, dem Verfasser ganz vorzüglich eigener Haltung trauernd fortbewegt. No. 19. Fest in Ramiro's Palaste mit Fandango und Chorgesang. Der Wüstling hofft durch den verlockenden Reiz des aufregenden Tanzes Gefühle in ihrer Brust zu wecken, die ihm günstig sind. Er kennt die Reinheit nicht: die wilde Lust schärft ihren Schmerz. Paola singt für sich: „Ha, sobald er sie verlässt, stör' ich dieses Freudenfest" und steckt der Jungfrau heimlich einen Zettel zu. Kaum hat sie ihn gelesen, so unterbricht ihr Weherauf (No. 20) den Chor im Presto, $\frac{4}{4}$, das schnell recitativisch wird. Sie hat die Gefangennehmung ihres Vaters erfahren und dass Ramiro sein Ankläger ist. Er verspricht ihr, den Vater zu retten, wenn sie ihm Liebe schenkt. Im Duetto, All. vivace, $\frac{2}{4}$, F moll, singt sie das Ungestüm ihrer Trostlosigkeit und Ramiro die schnöde Freude seiner Hoffnung, deren Sinken seine Rohheit durch ausgemalte Beschreibung des schrecklichen Flammentodes wieder zu heben versucht. In Verzweiflung erklärt sie sich endlich unerschütterlich: „Magst du denn dein Werk vollenden, tödten ihn, der

nichts verbrach, rein aus deinen blut'gen Händen folg' ich bald dem Vater nach." Die ganze Führung und duettirende Verwebung ist unverkennbar Spohr's Weise.

No. 21. Finale. Andante moderato, $\frac{3}{4}$. Das müssig neugierige Volk hat sich in aller Frühe auf dem freyen Platze vor dem Inquisitions-Gebäude versammelt und begrüsst in frommer Art den ersten Morgenstrahl der aufsteigenden Sonne. Der Chor ist harmonisch schön gearbeitet und doch keineswegs überladen, was in solchen Gesängen stets mehr verdirbt, als gut macht. Im All. vivace, $\frac{4}{4}$, tritt Alonzo auf und dringt auf Einlass in das Haus des furchtbaren Gerichts. Die Soldaten, die hohe Abkunft des Jünglings ehrend, öffnen. Unterdessen wünscht wenigstens der gläubig erwartende Chor des von fremdem Unglücke nicht ungern gerührten Volks dem armen Sünder, dass er sich vor seinem Ende mit Gott versöhnen möge. Ihrem ziemlich gemüthlichen, sehr ächt gehaltenen $\frac{4}{4}$ Chore folgt All. agitato, $\frac{4}{4}$. Inez stürmt heran und will in das Haus. Jetzt wissen die Soldaten ihre Pflicht und rufen: Zurück! Der Tochter Angst drängt gewaltig. Es ist nicht das Drängen hoher Abkunft: die Söldner bleiben fest: „Wir dürfen nicht!" Zum Glück ist Inez schön. Das rührt die harrende Schaar des Volks; es bittet selbst für sie und die Soldaten geben nach. Indem nun die Entflammte ihnen den Segen der heiligen Jungfrau wünscht, erscheint Ramiro und eilt auf Inez zu. Sie fleht die Wache an, sie vor diesem Manne zu schützen. Umsonst. Da wendet sie sich zu dem nächsten Haufen; es sind Alonzo's Diener und Cosme nimmt sich des hülflosen Mädchens an. Ramiro nennt sie in der ersten Wuth Schurken, lenkt aber sogleich verschlagen wieder ein, wird höflich und gibt die Entsetzte für seine Schwester aus. Sie widerspricht; er nennt sie geisteskrank — und Cosme, der den Bösewicht nicht durchschaut, überlässt sie endlich, trotz aller Gegenrede der Gequälten, dem Wüthrich. Da entreisst sie in ihrer Verzweiflung einem der Diener schnell ein Schwert, sich zu morden, was ihr Ramiro bald wieder entwindet und sie mit sich fortreisst. Nicht ohne Antheil steht die Menge: nur wagt Niemand, für sie etwas zu thun. Eine kurze, spannende Stille. — Da erschallt's von einer Seite des Haufens: „Ha, seht den Zauberer! Er ist frey!" Alonzo und Vasquez erblicken die schnöde Behandlung der Geliebten. — Ramiro ist wuthbetroffen. — Endlich klirren Don Alonzo's und Ramiro's Schwerter. — Allgemeiner Antheil. — Ramiro stürzt. Da drängt sich Paola durch die Menge, sich selbst anklagend, dass sie in Eifersucht den Dolch in des Gefallenen Feindeshände gegeben. Inez erkennt sie und dankt ihrer Hülfe. Paola erwiedert, nur ihm gehöre ihr Herz: sie hasse jene alle, die ihr Lieb und Leben mit ihm entwendeten — und wirft sich vor dem Verwundeten nieder, der noch athmet. Ramiro erkennt sie und bittet sie um Vergebung, die ihm nicht versagt wird. Seine Wunden will sie pflegen und dann für ihn in ein Kloster sich verschliessen. Sie folgt ihm, als er fortgetragen wird. Alonzo bittet um Inez Hand, die der vom Geliebten seiner zärtlichen Tochter zwey Mal gerettete Vasquez nicht verweigern mag. Schnell, wünscht Alonzo, sollen sich Alle nach seiner Heimath zu seinem Vater begeben, der die schöne Braut zu sehen verlangt, und in einem freundlichen All. moderato lassen sich die drey Beglückten einzeln und vereint hören, vom Antheile des Chores begleitet, den gegen das Ende einige Trugschlüsse verlängern, ohne den heitern Eindruck des Beruhigungsschlusses zu stören.

Ueber die Art der Musik im Allgemeinen haben wir bey der allgemeinen Bekanntschaft, die sich der Verf. längst erwarb, nichts weiter zu sagen, als dass es eben Spohr's Harmonieen sind, deren besonderes Wesen für diese Oper wir nicht kürzer, aber auch nicht bestimmter zu bezeichnen wüssten, als wenn wir sie zwischen Faust und Jessonda stellen, in deren beyderseitige Art sie sich bald mehr, bald minder theilt. Druckfehler haben wir nur wenige bemerkt und keine so bedeutenden, dass wir sie näher zu bezeichnen genöthigt wären.

Nachricht.

Berlin, den 4ten October. Endlich ist es Zeit, mein verehrter Freund, dass ich mein langes Stillschweigen durch einen gedrängten Bericht über die Kunstereignisse in hiesiger Residenz im Laufe des verwichenen Vierteljahres wieder gut mache. Hoffen Sie indess nicht, dass ich viel Erfreuliches zu berichten hätte. Auch hier, wie fast überall, ist Vieles im Rückschreiten begriffen, was die productive und ausführende Tonkunst betrifft. Doch wird hoffentlich diese Krisis zu einer Regeneration

neu sich entwickelnder Geisteskräfte führen, welche dann auch auf den Kunstgeschmack den entschiedensten Einfluss ausüben werden. Bis dahin bewegt sich Alles im gewohnten Gleise mehr oder minder mittelmässig fort.

Mein letzter Bericht schliesst mit der Mitte July's. Diese Epoche bezeichnete die letzte Aufführung der viel und verschiedenartig besprochenen Oper: „Robert der Teufel," welche durch den erfolgten Abgang des Fräulein v. Schätzel (jetzigen Madame Decker) von der Königl. Bühne, zur Ruhe gekommen ist. Es gaben die Sängerinnen, Mad. Pirscher, Dem. Meisselbach, Dem. Sicard und Dem. Neureuther mehre Gastrollen mit mässigem Erfolge und getheiltem Beyfalle. Nur Mad. Pirscher konnte durch ihre starke Stimme, obgleich noch wenig kunstgebildet, in Hinsicht der Nothwendigkeit, eine zweyte Sängerin zu erhalten, ein vorläufiges Engagement gewinnen. Es ist zu hoffen, dass bey fortgesetztem Fleisse und gutem Unterrichte diese von der Natur günstig ausgestattete Sängerin einst noch ihre Brauchbarkeit für die Oper bewähren wird. Dem. Meisselbach habe ich nicht gehört. Dem. Sicard soll eine Sängerin ersten Ranges gewesen seyn, jetzt aber sind nur noch Reste einer passirten Stimme in den Mitteltönen vorhanden. Dem. Neureuther aus München ist erst 1½ Jahr bey dem Theater zu Pest in ersten Rollen beschäftigt gewesen, im Besitze einer starken, klangvollen Sopranstimme, Jugendkraft und guter Theatergestalt. Mit diesen Mitteln bedarf die junge Sängerin nur guter Anleitung, um recht brauchbar zu werden. Partieen, wie die Rezia in Oberon, Rebecca im Templer, und Donna Anna in Don Juan, sind für jetzt noch über ihre Kräfte.

Als erste Sängerin ist Dem. Grünbaum vom Königsstädter Theater jetzt bey der Königl. Oper angestellt. Die von derselben gewählten drey Debüt-Rollen waren: Amazili in Spontini's „Cortez," Elvira in der „Stummen von Portici" und Zerline in Mozart's „Don Juan." Die erste Partie hat Dem. Grünbaum bereits drey Mal mit grosser Kraftanstrengung, in den gefühlvollen Gesangsstellen und Recitativen besonders befriedigend, durchgeführt, so dass im Ganzen ihre Leistung jede billige Erwartung übertroffen hat. Im Besitze einer angenehmen Sopranstimme von hinreichendem Umfange, reiner Intonation und zweckmässiger Ausbildung, hat die junge Sängerin bereits viel im declamatorischen Vortrage gethan, und zeigt überhaupt eben so viel richtiges, natürliches Gefühl und Freyheit von Verkünstelung, Manier und Affectation, als bereits praktisch ausgebildetes Darstellungs-Talent und musikalische Sicherheit. Nur verträgt ihre, mehr dem sentimentalen Gesange zusagende, zarte Stimme keine zu übermässige Anstrengung, wenn nicht eine gewisse Schärfe eintreten und die Frische des Tons vorzeitig verloren gehen soll. Deshalb halten wir Dem. G. für heroischen oder effectvollen Gesang am wenigsten geeignet, so gelungen auch ihre Amazili erschien. Weniger war diess der Fall bey der, grosse Volubilität der Stimme erfordernden, und zugleich sehr stark instrumentirten Partie der Auber'schen Elvira, welche früher Fräul. v. Schätzel unübertrefflich schön sang. Zerline wurde so einfach und natürlich von Dem. Grünbaum gesungen und dargestellt, als es diese Rolle unbedingt erfordert. Leider fand nur eine so unsichere Vorstellung der Oper Don Juan statt, dass der Missmuth des Publicums dadurch erregt wurde. Dem. Neureuther sang die Donna Anna sehr ängstlich, obgleich Manches recht gelungen; durch das entmuthigende Benehmen eines Theils der Zuhörer aber verlor die junge Sängerin endlich alle Fassung und kam in der letzten Scene ganz aus dem Zusammenhange. Madame Pirscher sang die Donna Elvira zum ersten Male, theilweise unsicher und noch ziemlich roh und heftig markirt, obgleich die erste Arie recht rein und gelungen. Don Juan wurde von Hrn. Hammermeister (statt des auf einer Kunstreise nach England und Frankreich begriffenen Sängers Blume) recht verdienstlich gesungen, jedoch zu matt gespielt. Hr. Hoffmann sang den Ottavio nicht sicher genug. Manches recht ausdrucksvoll, nur häufig die Töne zu stark herausgestossen. Die ganze Oper gewährte keinen erfreulichen Eindruck, und gab den niederschlagenden Beweis, dass ächter Kunstsinn häufig dem Schleudrian der alltäglichen Gewohnheit oder der Rücksicht geopfert wird.

... der letzten Vorstellung von Cortez sang Hr. Hammermeister den Telasco charakteristisch angemessen, nur häufig zu stark angestrengt, wodurch der Ton seiner Baryton-Stimme etwas unangenehm Gepresstes erhält. Seit dem July ist auf der Königlichen Bühne nur eine neue Oper: „Der Bergmönch," von Wolfram, drey Mal mit mässigem Beyfalle gegeben ohne einen bleibenden Eindruck zurückzulassen. Ueber die Composition selbst ist

in diesen Blättern früher schon öfters die Rede gewesen, auch der Klavier-Auszug gedruckt.

Das Königsstädter Theater verlor seine einzige Sopran-Sängerin durch den Uebertritt der Dem. Grünbaum zur Königl. Bühne. Dem. Hähnel kehrte im September von ihrer Urlaubsreise zurück und trat in Bellini's Piraten und der Straniera wieder auf. Die Capuleti und Montecchi haben, in Ermangelung der Giulietta, zurückgelegt werden müssen. — Hr. Jäger aus Stuttgart, früher Mitglied dieses Theaters, und Mad. Kraus-Wranitzky geben jetzt Gastrollen. Ersterer ist als Graf Almaviva in Rossini's „Barbier von Sevilla," Sargin, Sohn und Gimettino in der „diebischen Elster," auch als George Brown in der „weissen Dame" mit vielem Beyfalle aufgetreten. Der Vortrag dieses Tenoristen scheint mehr Ausbildung gewonnen, dagegen die Stimme an Klang verloren zu haben, wenigstens in der Gleichmässigkeit und Verbindung der Mitteltöne; die hohen Töne sprechen Hrn. J. vorzüglich gelungen an, auch ist sein weicher, gefühlvoller Gesang im Adagio oft von einnehmender Wirkung, besonders auch im Vortrage von Romanzen und Liedern. Madame Kraus-Wranitzky hat die Sophie in „Sargin" und Ninetta in der „gazza ladra" sehr reich verziert, mit starker Stimme und viel Ausdruck, nur zuweilen zu manierirt und verkünstelt, gesungen. Die Künstlerin erhielt lebhaften Beyfall. Mad. Stoll aus St. Petersburg hat als Miss Anna in der „weissen Dame" nur ein Mal debutirt. Hr. Stoll zeigte sich als Schüler von Giuliani in sehr fertigem, geschmackvollem Guitarre-Spiele. —

Hr. Carl Blum ist als Regisseur der Königl. Oper angestellt. Die Tänzerinnen Dem. Fanny und Therese Elsler sind wieder hier angekommen und werden ihre Pirouetten von Neuem beginnen. — Zur Feyer des 15ten Octobers (Geburtstag des Kronprinzen) wird von der Königl. Hof-Bühne eine neue (doch, wie es heisst, bereits seit mehren Jahren eingereichte) Oper: „Treue," gedichtet von L. Rellstab, in Musik gesetzt von C. Arnold, vorbereitet. Auf der Königsstädter Bühne soll Meyerbeer's „Crociato" gegeben werden. Am 27sten September wurde in der Garnisonkirche ein hier noch unbekanntes Oratorium: „Das Gesetz des alten Bundes," aus der heiligen Schrift, nach *Dr.* Luther's Uebersetzung, weniger poetisch, als didaktisch und dogmatisch vom Ritter Bunsen (Minister-Resident des preussischen Hofes in Rom zusammengestellt, mit Musik des hier anwesenden Ritters v. Neukomm, unter Mitwirkung der Mad. Milder, wie der Herren Bader und Devrient d. j., der Singakademie und Königl. Kapelle, von dem Componisten selbst einstudirt und trefflich geleitet, mit grosser Wirkung gegeben. Vorzüglich ergriff der Ausdruck in den zehn Geboten, Chören und Fugen. Die Soli enthalten schöne, ungesuchte Melodieen, haben eine meisterhafte Form, und sind, wie das ganze Oratorium, in einem würdig einfachen, edeln Style gehalten, welcher sich theilweise mehr der galanten Schreibart nähert, jedoch nie die Hoheit des Gegenstandes verletzt. Joseph Haydn, der Lehrer des Componisten, hat unverkennbaren Einfluss auf sein, dem Meister nahe verwandtes, kindlich frommes, heiteres Gemüth gehabt. Die Instrumentation benutzt alle neueren Effectmittel, und ist oft sehr reich, fast (in den Chören) die Singstimmen deckend. In den Solo-Gesängen ist diess weislich vermieden, und die Blase- und Blechinstrumente treten nur in den Ritornellen selbstständiger hervor. — Es ist von einer Wiederholung dieser Aufführung im Saale der Singakademie die Rede.

Auch am 3ten October wurde eine geistliche Musik, aus mehren Einzelnheiten bestehend, in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zwecke gegeben. Es zeichneten sich hierin die Herren Winter und Haupt als tüchtige Orgelspieler aus, indem sie Toccaten und Fugen von J. S. Bach, auch Vorspiele zu Chorälen von A. B. Marx sehr geschickt und fertig ausführten. Weniger günstig war die Wirkung der einzelnen Solo-Gesänge von Händel, J. Haydn, Graun, Gürschner und Seb. Bach, da die Singstimmen von der Orgel zu stark übertönt wurden. Die Chöre und Choräle, von einzelnen Mitgliedern der Singakademie vorgetragen, waren der Grösse des Raums, bey mangelnder Orchesterbegleitung, angemessener. —

Nächstens wird die Wahl des künftigen Directors der Singakademie getroffen werden. Möge solche gerecht und würdig ausfallen, wie nicht zu bezweifeln ist.

Kurze Anzeigen.

I. Fantaisie pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano sur des motifs de l'opéra: Le Templier et la Juive composée — par Louis

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Novemb. Nº. 7. 1801.

RECENSION.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.

(Fortsetzung.)

Dem Verf. nun Schritt vor Schritt zu folgen, verbietet der Raum dieser Blätter; daher will Rec. nur eine allgemeine Uebersicht davon geben, und sodann noch einige zweifelhafte Stellen besonders herausheben.

Die Einleitung — nach Rec. Ueberzeugung die am wenigsten gelungene Partie des Werks — ist ihrem Inhalte nach eigentlich eine Zugabe, deshalb mag von ihr erst am Ende dieser Anzeige ausführlicher geredet werden.

Was die Geschichte selbst betrift, so zeigt Hr. F. in den ersten 7 Paragraphen sehr richtig: dass die Römer für die Ausbildung der Musik fast gar nichts thaten, und entweder larmendes Getöse (bey Festen und Opfern) liebten, oder die Musik auf ihren Theatern u. dergl. nur von den Griechen entlehnten. Der tiefeingewurzelte, allzu grosse militairische Geist dieses Volks unterdrükte die Zartheit des Gefühls, welche wir an den Griechen bewundern. Er hatte mehr rohe, als feine Genüsse im Gefolge, mehr solche, die auf Pomp und Ostentation, als auf Bildung des Geschmacks und Herzens angelegt waren. Daher besass auch die römische Sprache, genau genommen und im Vergleich mit der griechischen, mehr Energie, als Biegsamkeit, und selbst der Einwurf, dass die Römer doch ausserordentliche Gewandtheit in der Dicht- und Redekunst zeigten, beweist nichts weiter, als dass intellektuelle und sensuelle Bildung nicht immer gleichen Schritt gehen. Mit einem Worte: so sehr die Römer in Begrifskünsten (Poesie und Redekunst) hervorragten, so wenig ist dies der Fall in der Empfindungskunst (der Musik) als Kunst.

Zu diesem Resultat führen auch Hrn. F.s Bemerkungen bis zu §. 7. Aber nun wendet der Verf. vielen Scharfsinn an, um zu zeigen: es wäre Gewinn für die Tonkunst gewesen, dass die christliche Religion die heidnische Musik verdrängte. Gegen das darüber geführte Räsonnement von §. 8-15. liesse sich an und für sich selbst wohl wenig erhebliches einwenden; nur Schade, dass es nicht alle Betrachtungen niederschlägt, die man aus einem andern Gesichtspunkte darüber anstellen konnte. Es ist wahr, diese Veränderung legte den Grund dazu, dass die Tonkunst, von Poesie und Mimik verlassen, späterhin zu einer selbstständigen Kunst ward. Daraus folgt aber nichts weiter, als der alte Satz: jedes Uebel zieht doch früher oder später etwas Gutes nach sich. Jener Nutzen offenbarte sich erst nach mehr als tausend Jahren, erst dann, als die Vernunft und mit ihr die Künste anfingen an den Fesseln zu rütteln, worein die Kirche sie geschlagen hatte, und sie (Musik, Poesie u. s. w.) sich wieder wechselseitig unterstützten. — Allein was gewannen sie dabey während jener 1000 Jahre? — — Das predigt uns unter andern auch dieser 2te Theil des F.schen Werks nur zu laut. Konnte auch die Musik unter der Aegide einer Religion, deren Tendenz damals nicht Belebung, sondern Ertödtung des Geistes war, bedeutende Fortschritte machen? konnte der — auch mit ächter Religion wahrlich nicht kontrastirende — Schönheitssinn befördert werden: indem man ihm einen geistlosen Kollek-

Maurer. Oeuv. 60. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. avec Orch. 1 Thlr., avec Pfte 12 Gr.

II. Fantaisie pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou Quatuor ou Pfte, sur des motifs favoris d'opéra: „la Muette de Portici" composée — par Louis Maurer. Oeuv. 62. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.; av. Quat. 20 Gr., av. Pfte 14 Gr.

Dass der Componist für sein Instrument zu schreiben versteht, weiss Jedermann, der sich um die Tonkunst bekümmert, längst; dass er schön, brillant und sinnig mit aller Gewandtheit die wirksamsten Mittel zu gebrauchen weiss, hat er öfter, namentlich in seiner ausgezeichnet vortrefflichen Concertante für vier Prinzipal-Violinen (gedruckt bey Peters) bewiesen. Auch hier liefert er so wirksame Bravourstücke, dass wir jeden tüchtigen Concertspieler, der sie noch nicht kennt, mit Vergnügen darauf aufmerksam machen. Sie sind kurz, brillant und zeitgemäss für den Concertsaal und häusliche Gesellschaften. Das Klavier hat leichte Begleitung.

Kirchengesänge zum Diöcesan-Gesangbuche des Bisthums Constanz componirt — von H. G. Nägeli. 1 Heft. Zürich, bey H. G. Nägeli.

Die dem Freyherrn Ignaz Heinrich von Wessenberg zugeeigneten Gesänge sind höchst einfach, vorzüglich die erste Messe für Kinder. Sie ist zweystimmig, ohne alle Begleitung, denn der beygegebene Bass ist nur da, damit er, nach dem Verf., allenfalls auf dem Klaviere zur Begleitung zweyer Solo-Kinderstimmen mitgespielt werden kann. In der Kirche kann die Orgel-Begleitung wegfallen, oder sie darf nur ganz schwach seyn und nichts weiter erklingen lassen, als die vorgeschriebenen Töne. (Der Verf. ist bekanntlich kein Freund der Orgel.) Die Singstimmen schreiten nur in consonirenden Terzen und Sexten in gerader Bewegung fort. Die 10 mit teutschem Texte versehenen Sätzchen sind ganz kurz. Die zweyte Messe, auf die Sonntage nach Pfingsten, ist vierstimmig, gleichfalls in einfachen und kurzen Sätzen, in denen Liederartiges mit Motettenartigem wechselt, wie in der dritten, der heiligen Rogate-Messe (?), die nur keine mehrstrophigen Sätze hat. Darauf folgen fünf einfache Chorlieder und fünf Chorlieder mit Solostellen, oder fromme Rundgesänge. Die Lieder sind uns lieber, als die Messen.

Variations pour Flûte et Pianoforte concertantes composées — par A. Krollmann. Op. 16. (Propr. de l'édit.) Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

Schon in der Einleitung lassen sich beyde Spieler im ergötzlichen Wechsel hören, noch mehr in den sechs kurzen, wohlzusammengefügten Veränderungen, die beyden Theilen in die Ohren fallende Rouladen, aber durchaus keine Schwierigkeiten zumuthen. Die Ausgabe ist daher für leichte Unterhaltung und zum Vortheile etwas vorgeschrittener Schüler zu empfehlen.

Duo pour Harpe et Piano composé — par Conrad Berg. Op. 28. (Propr. des édit.) Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

Viel gedruckte Werke für Harfe und Pianoforte besitzen wir nicht, desto lieber wird es den Freunden dieser Instrumente seyn, mit einem neuen ihr Vergnügen anzufrischen. Das Ganze ist gefällig und für beyde Spieler nicht schwer. Es besteht aus einem mässigen All. risoluto, $\frac{4}{4}$, Es dur, das in D dur endet, worauf es unmittelbar in ein ganz einfaches Thema aus B dur übergeht, dem sechs Variationen, wechselnd für beyde Instrumente, folgen. Ein kurzes Larghetto, $\frac{6}{8}$, Es dur, leitet in ein artiges Schluss-Allegretto, quasi All., gleichfalls $\frac{6}{8}$, das ohne Anstrengung der Vortragenden erfreulich durchgeführt wird.

Zwey Polonaisen für das Pianof. componirt — von R. Stricker. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler. Pr. 7½ Sgr. oder 6 gGr.

Zum Vergnügen für Tanzliebhaber und mittelmässige Pianofortespieler.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XIII. 1832.

Anzeigen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

H. Kohlhas praktischer Chorfreund.

Eine Mustersammlung religiöser Gesänge der besten Meister älterer und neuerer Zeit für kirchliche Chöre und Singvereine überhaupt, so wie für Pianofortespieler in Gott geweihten Stunden der Einsamkeit und im Zirkel frommer Familien. In gedrängter Partitur. 1sten Heft, enthaltend 100 vierstimmige Chorale mit sorgfältiger Textwahl aus den besten Gesangbüchern — theilweise mit mehren Bässen: nach Seb. Bach, Kittel, Vierling, Rink, Fischer, Umbreit, Rempt, Schicht, Hiller, Doles und den vorzüglichsten Choral-Componisten. gr. 4. Schön lithographirt, in eleg. Umschlage. $\frac{2}{3}$ Rthlr.

Es ist von dieser Sammlung zu viel Gutes und Empfehlendes zu sagen, als es hier vollständig aufzählen zu können. Jeder Liebhaber kann dieses erste Heft vorerst ohnentgeltlich in allen Buchhandlungen vorläufig blos zur Ansicht erhalten, und wird sich daraus am besten selbst überzeugen, wie sehr nothwendig, erfreulich und gemeinnützig dieses Werk ist. Nur durch sie wird es möglich seyn, den erhabensten Theil aller religiösen Musik, den vierstimmigen Chorgesang, neu zu beleben, da ein Chordirigenten, Singvereinen u. s. w. für einen weit geringern Preis, als schlechte und incorrecte Abschriften kosten würden, die Mittel verschafft, die vielen Schwierigkeiten, welche dem vierstimmigen Chorgesange im Wege stehen, mit einem Male zu beseitigen, um so mehr, als die in der obigen Partitur stehenden Stimmen höchst sauber lithographirt zu 1 Rthlr. 6 Gr. oder 2 Fl. 15 Kr. (in Dutzenden zu 12 Rthlr. oder 21 Fl.) auch einzeln zu haben sind.

Neue Musikalien,

welche in den Jahren 1831 und (bis Mitte) 1832 bey T. Trautwein in Berlin erschienen und in allen Musikhandlungen zu bekommen sind:

1) Instrumentalmusik.

Belcke, F., 6 Duos für 2 Bass-Posaunen oder 2 Fagotte. Op. 50. 20 Gr.

Klein, B., XV Variations p. 2 Violons, Viole et Basse sur un Thème espagnol. Op. 38. 20 Gr.

— Les mêmes en Partition. 12 Gr.

Löwe, C., Quatuor spirituel (Geistliches Quartett) p. 2 Violons, Viole et Violoncelle. Op. 26. 2 Thlr. 10 Gr.

Rieu, H., 12 Solos p. le Violon (d'une difficulté modérée). Op. 9. 2 Thlr.
(Auch in 3 Lief., jede einzeln à 16 Gr. zu haben.)

Westenholz, Divertissement p. Guitarre et Flûte ou Violon. L. 3. 12 Gr.

2) Pianofortemusik.

Bach, J. S., Grandes Suites, dites Suites anglaises. 5e et 6e Livr. à 16 Gr.

Bauer, Caroline, 2 Valses. 4 Gr.

Blum, C., Favorit-Walzer und Mazurka aus dem Zauber-Ballette: Arlequin in Berlin. 8 Gr.

Dörfeldt, A., 4 Mazurkas. 4 Gr.

Dorn, H., Fest-Ouverture zu 4 Händen. 12 Gr.

Draeschke, G. A., à la Prusse, à la Russe, à la Suisse. Trois Galops. 4 Gr.

Kalz, J. F., Andante und Rondo in leichtem Style für Violoncelle und Flte. Op. 122. 8 Gr.

Löwe, C., Grosses Duo für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 18. 1 Thlr. 16 Gr.

Neithardt, A., Contretänze nach den beliebtesten Melodieen aus: Der Gott und die Bajadere. 8 Gr.

— Postmarsch zur Vermählung der Prinzen Albrecht von Preussen u. der Prinzessin Marianne der Niederlande. 6 Gr.

— Waffentanz der Amazonen aus dem Ballette: Die neue Amazone. 4 Gr.

— Die Rückkehr der Nachtigall. Dramatische Phantasie über Favorit-Arien von Mozart, Rossini und Weber, gesungen von Dem. H. Sontag. 12 Gr.

— Tyrolienne tirée de l'Opéra: La Fiancée p. Auber, variée. 8 Gr.

Rungenhagen, C. F., 6 Exercices. Cah. 1. Op. 33. 18 Gr.

Taubert, W., Ouverture zu der Oper: Die Kirmes. 8 Gr.

— Kirmeswalzer. 4 Gr.

3) Gesangmusik.

A. Kirchen- und geistliche Musik mit und ohne Begleitung.

Bach, J. S., Grosse Passionsmusik nach dem Ev. Johannis. Partitur mit dem Portrait von J. S. Bach. 6 Thlr.

— Dasselbe Werk im vollständigen Klavier-Auszuge von C. Hellwig. 4 Thlr. 12 Gr.

— Dasselbe Werk in auserlesenen Chorstimmen (13te Lieferung der klassischen [illegible] älterer und neuerer Kirchenmusik in wohlfeilen [illegible]). Subscriptionspreis 1 Thlr.

Händel, G. F., Te Deum zur Feyer des Sieges bey Dettingen i. J. 1743. Klavier-Auszug von C. F. Rex. 2 Thlr. 12 Gr.

— Dasselbe Werk in ausgesetzten Chorstimmen (12te Lieferung der klassischen Werke u. s. w.) 1 Thlr. 2 Gr.

Haydn, J., Die Schöpfung. Chorstimmen. 14te Lieferung.

Köhler, M. F., Cantate. Klavier-Auszug. 1 Thlr. 6 Gr.

Klein, B., Religiöse Gesänge für Männerstimmen mit Pfte. 7tes Heft. Op. 36. 8tes Heft. Op. 37. Jedes 1 Thlr.

— Hymnus nach dem neunten Psalm für Alt oder Mezzo-Sopran mit Pfte oder Orgel. Op. 39. 16 Gr.

Raymund, J. C. F., 60 der gewöhnlichsten Kirchen-Melodieen zum Gebrauche in Schulen, dreystimmig gesetzt. Subscriptionspreis 8 Gr.

Rungenhagen, C. F., Motette für 4 Singstimmen mit Orgel oder Pfte. No. 4. Op. 30. 18 Gr. No. 5. Op. 32. 16 Gr.

Schmidt, J. P., Hymne für 4 Singstimmen mit Orgel oder Pfte. 8 Gr.

B. Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Crescentini, G., Neue fortschreitende Solfeggien, oder Einleitung zur grossen vollständigen Sammlung der Gesangs-Uebungen. Lief. 1. 2. Jede 1 Thlr.

Curschmann, Fr., 6 Gedichte von Göthe, Schiller, Uhland und Tieck für 1 Singstimme. Op. 4. Viertes Heft der Gesänge. 20 Gr.

Drey Lieder von Grüneisen, Michaelis und Heinemann. Componirt von X. Schnyder von Wartensee, J. Ritter von Seyfried und C. Reissiger. 8 Gr. (Jedes dieser 3 Lieder ist auch einzeln à 4 Gr. zu haben.)

Dreschke, G. A., Der Ritter und der Mönch. Zwey Romanzen für eine Bassstimme. 8 Gr.

Gernalein, R., Drey Canzonetten mit Pfte oder Guitarre. Op. 62. 4 Gr.

Grassis, L., Vierzehn Lieder für 1 Singst. Op. 3. 1 Thlr.

Hellwig, L., Nachruf an Göthe. 4 Gr.

— Nachruf an Zelter. 4 Gr.

Holtei, K. v., Dichter und Sänger. Eine Sammlung deutscher Lieder, gedichtet vom Componisten. 16 Gr.

Klein, B., 4 Gedichte v. Göthe f. 1 Singst. Op. 41. 20 Gr.

Nicolai, O., 3 Lieder für 1 Singstimme. Op. 3. 8 Gr.

— Duett für Sopran und Bass. Op. 14. No. 1. 8 Gr. No. 2. 6 Gr.

Reissiger, C., Gesellschafts-Lieder für 4 Männerstimmen, Partitur und Stimmen. Op. 73. Heft 1. 2. (Ohne Begleitung.) Jedes Heft. 16 Gr.

Rungenhagen, C. F., Des Sängers Klage, für Tenor. Op. 29. 8 Gr.

Schladebach, J., Der Dorfpfarrer, für 1 Singstimme mit Pfte und einem Chorale ad libitum. Op. 1. 6 Gr.

Schmidt, J. P., Volkslied: Das Vaterland Preussen. 6 Gr.

Taubert, W., 6 deutsche Lieder. Op. 6. 22 Gr.

— Die Kirmes. Komische Oper in einem Acte. Vollständiger Klavier-Auszug von Componisten. Op. 7. 3 Thlr. (Sämmtliche Stücke hiervon sind auch einzeln zu haben).

Teschner, G. W., Collezione di Duettini da Camera. (Sammlung ital. Kammer-Duetten für verschiedene Stimmen.) Ital. und deutsche Worte. L. 1. Duettino für Alt und Tenor (oder Sopran) von G. Donizetti. 8 Gr. L. 2 u. 3 Duettino für Alt und Tenor (oder Sopran) von C. Coccia. Jedes 8 Gr.

Teschner, G. W., Collezione di Canzonette, Barcarole e Calascionate napolitane, veneziane, siciliane etc. (Sammlung ital. Volkslieder). Ital. und deutsche Worte. 12tes Heft. 16 Gr.

— Canzone veneziane „benedetta sia la madre" con variazioni per la voce di mezzo Soprano o Tenore. 4 Gr.

Wollank, F., Dithyrambe von Schiller. Für Solostimmen und Chor mit obligater Pianoforte-begl. Op. 18. 16 Gr.

Zelter, Fr., Das Gastmahl. Gedicht von Göthe. Mehrstimmig ohne Begleitung. Fac-simile der Handschriften von Göthe und Zelter. 4 Gr.

Im Verlage von F. Riegel in Potsdam ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Umfassende

Gesang-Schule

für

den Schul- und Privat-Unterricht

von

J. C. Schärtlich,

Lehrer am Königl. Schullehrer-Seminar zu Potsdam.

16 Bogen, auf schönem, weissem Druckpapiere. gr. 8. 1 Rthlr. 12½ Sgr.

Aus vorstehender „Gesang-Schule" besonders abgedruckt:

Sammlung

von

500 Uebungs-Stücken

beym

Gesang-Unterrichte.

Preis eines einzelnen Exemplars 7½ Sgr.; in Partieen von 25 bis 50 6½ Sgr., von 50 und mehr 5 Sgr.

Dem Schärtlich'schen Werke ist die ehrende Auszeichnung zu Theil geworden, dass bis jetzt in 10 preussischen Amtsblättern, von Seiten der hochlöblichen Regierungen, auf dessen Erscheinung aufmerksam gemacht wurde. Unter Anderm heisst es im Amtsblatte der hochlöblichen Regierung zu Münster vom 11ten August d. J. No. 32:

No. 280. Die Gesanglehrer machen wir aufmerksam auf Schärtlich's Gesang-Schule. Besonders werden die sachkundigen Lehrer, wenn sie mit ihren Schülern über den musikalischen Elementar-Unterricht hinausgekommen sind, in dieser Schrift viele lehrreiche Bemerkungen, Winke und Rathschläge finden.

Nicht minder gereicht es diesem musikalischen Lehrbuche zur Empfehlung, dass, seit dasselbe die Presse verlassen, über 600 Exemplare abgesetzt worden sind. Die Uebungsstücke sind in einer namhaften Lehranstalt bereits eingeführt, auch bey andern dasselbe bald zu erwarten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten October. Nº. 43. 1832.

Recension.

Erste Litaney, zweyte Litaney (beyde) de B. M. V. für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass und Orgel obligat, 2 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken ad libitum, von Carl Ludwig Drobisch. München, in der Königl. Bayerschen Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn. Eigenth. der Verl. Preis einer jeden 3 Fl. 36 Kr.

Unter den vielen, einem neuern Tonsetzer schwierig zu behandelnden, der katholischen Liturgie angehörigen Texten, steht wohl die Litaney oben an. Es musste ihm in jener Zeit, da der Choral in die Figural-Musik überging, nicht wenig zu schaffen machen, einzelne Sätze, gewöhnlich nur abgebrochene, unzusammenhängende Zurufe an den Erlöser, seine irdische Mutter und die Heiligen, von dem Priester vorgesprochen und der Gemeinde mit erhöre uns, bitte für uns, nun, nachdem beyde schweigende Zuhörer geworden, in seinen Chor aufzunehmen, und ohne den Charakter einer feyerlichen Andacht zu verletzen, in ein musikalisches Ganzes zu verweben. Das Gebet des Kyrie eleison in der Messe, die erhabenen Worte des Sanctus, die Mannigfaltigkeit der Empfindungen in dem Gloria boten dem Tonsetzer schon an sich Stoffes genug zur Entwickelung der Kunst dar, sie mussten an sich seine Phantasie begeistern, nachdem nun erst die Kunst selbst sich so weit zur Selbstständigkeit gehoben hatte, dass sie nicht mehr choralmässig das Wort absingen, dass sie den Text, wohl nicht verdrehend oder erniedrigend, ihn doch nur zum Dollmetscher, nicht zum Regenten ihrer Darstellungen machen durfte. Aber ein Credo, das Hersagen eines Glaubensbekenntnisses, dem man eben desswegen, weil es trockenes Hersagen seyn musste, weder Empfindung, noch Begeisterung, nicht Abwechseln der zum Grunde genommenen Tonweisen andichten sollte, welche Bedenklichkeiten, welche Hindernisse mussten sich ihm nicht entgegenstellen, wenn er, gewiss damals noch selbst von dem Gefühle der Andacht und dem Schicklichen für Kirche und Altar durchdrungen, mit einer Art von religiöser Gewissenhaftigkeit an seine Arbeit ging? Doch die Muse der Töne, unerschöpflich, wie sie in ihren Dichtungen ist, wusste auch da bald Rath zu schaffen; sie malte, wo sie blos recitiren sollte, schilderte in dem Incarnatus die Leiden — in dem Resurrexit die Herrlichkeit des Erlösers, öffnete in den letzten Worten dem Gläubigen eine frohe Aussicht auf ein überirdisches, ewig dauerndes Leben, und setzte somit die Skizze eines poetischen Tongebildes fest, das an sich freylich nicht selten gemissbraucht, doch an sich gross und zur Behandlung dieses Textes einzig genannt werden könnte.

Auch die Litaney ahmte hier nach, und fand darin das Modell für ihre Aufgabe. Unmöglich war es wohl zuerst, in einem einzigen Tonstücke die ganz vereinzelten Textworte, die ohne Zusammenhang, ohne Ausdruck isolirt und auf einander gehäuft dastehen, zu behandeln. Man musste eintheilen, abbrechen, um Verschiedenheit und Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen, den Chor mit Solo's wechseln, mit einem Worte, man musste den Künstler erscheinen lassen, der nie ermüden, auch in dem Heiligen nicht Langeweile hervorbringen darf; er musste aus seinen Harmonieen, seinem Rhythmus ein Neues, für sich Bestehendes, herausbilden, das der bestimmten kirchlichen Feyer und zugleich auch den Ansprüchen der Kunst genug thue. So kam man denn nach und nach überein, die ganze Litaney in vier — nach Erforderniss der längern oder kürzern Feyer — in noch mehr für sich bestehende Musikstücke, wobey auch

meist der Fuge ihr Platz eingeräumt wurde, abzutheilen. Der feyerliche Anruf an den Herrn, dass er unser sich erbarmen möge, war höchst geeignet, mit erhabener Demuth das Ganze zu eröffnen; ein Maestoso, — Sätze mit harmonischer Würde und im vollen Chore finden sich demnach im Anfange jeder Kirchen-Composition dieser Art. Die Lobpreisungen der heiligen Jungfrau, die von dem göttlichen Sohne ihr verliehenen Herrlichkeiten weisen dem Componisten ein weites Feld an, wo er in harmonischen Durchführungen, melodischen Verzierungen, so zu sagen, sich ergehen und den Meister verkünden kann. Aber ein mit Trauer und tieferer Bewegung zu ergreifendes Tongemälde fehlte noch — und das Salus infirmorum, refugium peccatorum, fand man geeignet, um an unsere Gebrechen und Schwäche zu erinnern, weswegen denn auch diese und folgende Phrasen gewöhnlich im Adagio mit weichen Tonarten und vielen, oft sehr kunstreich geordneten Modulationen meist mit vollem Chorgesange gegeben werden. Und nun, welch' ein erwünschter Contrast mit dem Regina coelorum, regina angelorum, wo Fröhliches und Lobsingendes sich wieder vereinen, um der Verherrlichten, in die Sterne Aufgenommenen zu huldigen. Das Gebet an den Herrn, an das Lamm, das unsere Sünden trägt, mit der Bitte um sein Erbarmen, schliesst mit Rührung und innerm Erbauen das symmetrisch geordnete Tongebäude. Nicht wohl anders konnte auch dieser lange Text, wenn er nicht Choral bleiben sollte, behandelt werden; man ist wie übereingekommen, ihn bey dieser Form zu lassen, und Hr. Drobisch hat sich, wie er wohl nicht anders konnte, auch an dieselbe gehalten.

Es sind die beyden Compositionen dieses immer thätigen, verdienstvollen Tonsetzers, über welchen schon früher in der musikalischen Zeitung gesprochen worden, zwar, wie aus der Aufschrift zu ersehen, für ein volles Orchester geschrieben; können aber auch blos von der Orgel und Violinen, welche allein die vier Singstimmen begleiten, gegeben werden, wodurch sie für Gemeinden, welche nach Aufhebung der Klöster und Stifter zwar ihre Musiker, aber nicht ihren Sinn für Musik verloren, von vielfachem Nutzen sind.

Mit dieser Ansicht geben wir nun eine kurze Anzeige derselben überhaupt, ohne bey Einzelnem zu verweilen.

Erste Litaney in B dur. Nach einem kurzen, einleitenden Satze im Adagio und vollem Chore beginnt das eigentliche kirchliche Tonstück No. 1, mit einem fasslichen, gefälligen Motive, welches in verschiedenen Wendungen, leichten Nachahmungen bald zweystimmig, wieder mit den vier Singstimmen zusammen verbunden lange fortgeführt ist, zwar immer im richtigen Zusammenhange, im richtigen Ebenmasse, doch, wie man bey der Aufführung es fühlen wird, etwas zu weit, bis zu 150 Tacten ausgesponnen, ohne Mittelgedanken, der sich mit dem Hauptmotive in Verbindung setzte, wodurch eine zu grosse Gedanken-Monotonie vermieden würde. Man muss dergleichen Arbeiten des grossen Fleisses wegen, den sie erfordern, immer gehörig würdigen; doch sollte ein Redner seinen zu erweisenden Satz nur in einer Farbe herumführen, nicht rhetorische Figuren, scheinbare, doch immer zum Ziele bald wieder einlenkende Abweichungen beymischen, wird er zwar immer folgerecht an sich erscheinen, doch nirgends überraschen, nirgends tief ergreifen. Schwer ist es allerdings, bey einem Mangel an ideenreichen Worten mannigfaltig in Tönen zu werden; wir sehen es vollkommen ein, und erinnern diess nur, um Componisten bey Anlage ihrer Musikstücke einen gewissen Plan, eine gewisse Symmetrie anzuempfehlen, wodurch sie vorzüglich die Aufmerksamkeit, so zu sagen, fesseln und für sich gewinnen können.

In der folgenden No. 2 aus F dur im ungeraden Tacte singt eine Stimme nach der andern einen Theil jener die heilige Jungfrau in ihren verklärten Tugenden hochehrenden Worte; das in stiller Andacht untermischte Gebet des Chors mit Ora pro nobis enthält viel musikalische Haltung und muss für den Ort und die Feyer seine schöne Wirkung nicht verfehlen. Das Grave in D minor No. 3 schreitet in ernsten Massen, ohne Verzierung oder verkünstelte Modulationen einher, bereitet sehr passend das Regina angelorum vor, mit seiner Tonart in B dur, an welches sich eine Fuge anschliesst mit einem fasslichen Thema, das immer verständlich, vorherrschend bleibt, nie, wie es oft zu geschehen pflegt, durch unnatürliche Wendungen entstellt wird; es durchgeht dasselbe alle verwandten Tonarten, aber Mittelgedanke, ein Nebensatz wäre auch ihr zu wünschen gewesen, um einem wohl zu oft gehörten Thema, das manchmal an das Genugseyn streift, aufzuhelfen. Das nicht zu lang gehaltene Agnus Dei im ernsten Andante und G minor enthält kurze Solosätze mit vermischtem Chore bey Miserere, geht endlich in B dur,

die Haupttonart über, worin es in feyerlichen Harmonieen würdig schliesst.

Die zweyte Litaney in C dur behält die nämliche Einrichtung bey, doch ist sie mit mehr Aufwand von Arbeit in einem gedrängterm Style und reicherer Durchführung geschrieben. Schon nach dem kurzen Eingangs-Satze von acht Tacten wird auf das sich anschliessende Allegretto mit den Worten: Kyrie eleison, in raschen, feurigen Formen mit Imitationen und harmonischen, sich drängenden Verrückungen viel Kunst und Mühe verwendet — erst bey Pater de coelis wird es ruhig. Wäre es nicht schicklicher gewesen, vom Ruhigen zum Feurigen überzugehen? denn das Miserere nobis hätte noch immer eine schöne Schlussfolge herbeyführen können. — Die No. 2 mit Sancta Maria ist durchaus im Chore, dem nur einige wenige Tacte ausfüllende Solosätze untermischt sind, aus A minor 150 Tacte hindurch gehalten. Hier kam es darauf an, mit Mass und Umsicht die harmonischen Glieder zu ordnen, um klar zu bleiben, nicht mit schwülstigen Künsteleyen nach Aufsehen zu streben, und so den Charakter zu verletzen. Es ist diess dem Componisten auch wohl gelungen, indem Alles in richtigen Rhythmus eingetheilt, und die melodischen Sätze in ihren erlaubten Tonarten ohne Zwang sich natürlich entwickeln. Er geht gegen das Ende in die harte Tonart *a* über, wodurch eben auch die Empfindung sich wieder hebt und ein erfreulicher Schluss erzweckt wird. Das Salus infirmorum ist nicht in strengen, schwerfälligen, harmonischen Gängen, wie es gleichsam herkömmlich ist, verfasst; es drückt mehr ein stilles Gebet aus, und wir meinen, dass der Componist damit einen sehr richtigen Sinn gezeigt hat. Der Fuge im Requiem sind Zwischensätze mit Ora pro nobis beygegeben; das an sich sehr verständig gearbeitete Musikstück gewinnt damit sehr, und eignet sich so zur schönsten Wirkung. Im Agnus Dei aus C dur finden sich Nachahmungen, harmonische Verrückungen und Lösungen, welche die gründliche Einsicht des Tonsetzers bewähren, und somit in Verbindung mit den vorigen rühmlichen Kunsteigenschaften dem Werke selbst die vollste verdiente Anerkennung gewinnen müssen. — Um nun im Allgemeinen unsere Meinung über beyde Compositionen auszudrücken, können wir nicht anders als anrühmend bemerken, dass der Tonsetzer nie aus dem Kirchenstyle, den er sich gewählt, und der an die Schule von Joseph Haydn erinnert, herausgefallen, dass er nie mit profanen Ideen oder gar theatralischen Reminiscenzen seine Arbeit entstellt hat. Immer klar, verständlich, und deswegen zur Erhaltung der Stimmung eines kirchlichen Auditoriums ganz geeignet, erreicht er das sich vorgesetzte Ziel mit richtigem Sinne, ohne von der Bahn abzuschweifen. Wollte man dabey auch nachweisen — welches wir hier, da es nur das Mechanische der Kunst betreffen könnte, übergehen — dass seine Schreibart gereinigt ist und den strengen Regeln des Satzes entspricht, dass den singenden Stimmen immer die natürliche Lage angewiesen, sie also nicht durch Anstrengen und Schreyen die Töne zu erreichen haben, sondern immer, so zu sagen, in ihrem Elemente bleiben, so darf man nicht anstehen, sie jeder Chordirection anzuempfehlen, indem sie durch ihre natürliche, fassliche Ausarbeitung und nicht schwierige Ausführung dem gesunden Verstande, der auch von der Kunst das Richtige und Reine zuerst fordert, willkommen und erwünscht seyn müssen.

Nachricht.

Neu-Vorpommern. Auch hier singen Nachtigallen der Natur und der Kunst; auch wir lieben die Musica. Selbst auf der friedseligen Insel Rügen ergötzt sich der Menschen Herz mit Gesang und Saitenspiel, die namentlich in neuerer Zeit durch die Bemühungen eines würdigen Geistlichen dort verbreitet worden sind.

Auf dem fürstlichen Schlosse zu Putbus werden seit einer Reihe von Jahren alle Sommer während der Badezeit in dem daselbst befindlichen hübschen Schauspielhause kleinere und grössere Opern aufgeführt. So ist z. B. in diesem Sommer der Hr. Director Gerlach aus Stettin mit seiner Gesellschaft in Putbus gewesen, und hat uns mit Aufführungen des Oberon, der Stummen von Portici u. a. m. erfreut, und zwar auf eine Art, welche, mit billiger Berücksichtigung der Local-Umstände, nichts zu wünschen übrig gelassen. Auch finden sich um diese Zeit zuweilen reisende Künstler, selbst des ersten Ranges, hier ein, um Concerte zu geben, wie z. B. Madame Catalani vor einigen Jahren gethan hat.

In Stralsund ist, ohnerachtet der Klagen über schlechte Zeiten, die man häufig, und leider nicht

ohne Grund, hört, doch neuerdings die Frage ernstlich geweckt worden, ein neues Schauspielhaus zu bauen, und man schmeichelt sich mit der Hoffnung, dass dieser Plan, der vielen entgegenstehenden Schwierigkeiten ohnerachtet, bey dem regen Kunstsinne der Einwohner doch zur Ausführung kommen werde. — In dem alten Theater werden einen grossen Theil des Jahres hindurch immer Vorstellungen gegeben, doch auch nur von Gesellschaften, die abwechselnd in verschiedenen Städten der Umgegend spielen. — Concerte und grössere Vocal-Musiken, alljährlich ausgeführt durch die vereinigten Kräfte eines seit Jahren bestehenden Singvereines, der beyden Musik-Corps des Stadtmusikdirectors und des hier in Garnison liegenden Infanterie-Regiments, finden fortwährend Unterstützung und freudige Theilnahme bey dem kunstliebenden Publicum. Wenn das aus solchen, etwas fremdartigen, Theilen bestehende Ganze in seinen Wirkungen nicht immer vollkommen seyn kann, so wissen wir doch zufrieden und dankbar das Gute zu erkennen und zu geniessen! — In den letzten Jahren haben wir hier Aufführungen von Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten, Graun's Tod Jesu (gewöhnlich alle Charfreytage), Händel's Messias, Schneider's Weltgericht u. s. w. erlebt. Sogar die ungeheuer grosse und schwierige Beethoven'sche Symphonie (Op. 125) mit Schlusschor über Schiller's Ode: „An die Freude," wurde vor ein paar Jahren in ganz kurzer Zeit einstudirt und zu einem wohlthätigen Zwecke gegeben *). — Auch hier haben die weltberühmte Signora Catalani, B. Romberg und viele andere reisende Künstler Concerte gegeben und sich zahlreichen Besuches und reger Theilnahme zu erfreuen gehabt. — Herr Riefstahl, ausgezeichneter Violinist, Schüler des Hrn. Musikdirectors Abel in Greifswald, hält sich seit einigen Jahren meistens hier auf und ergötzt das Publicum öfters in Concerten mit seinem schönen Spiele. (Ref. kann nicht umhin, den Wunsch zu äussern, dass dieser junge, bescheidene und achtungswerthe Virtuos irgendwo eine vortheilhafte Anstellung erhalten möge — was gewiss mit seiner eigenen Neigung auch übereinstimmen würde.)

In der Universitätstadt Greifswald hatte der im Jahre 1823 verstorbene Musikdirector Abbé Lallemant zur Beförderung der ausübenden Tonkunst in mehren Jahren mit regem Eifer auf das Wirksamste beygetragen. Regelmässig wurden von ihm etwa sechs Concerte jährlich gegeben, und ausserdem auch Oratorien aufgeführt — diese letzteren, in Ermangelung eines andern passenden Locals, im grossen akademischen Hörsaale. Seit einigen Jahren ist im Gasthofe zum Kronprinzen von Preussen ein neuer schöner Concertsaal erbaut; und in einem diesen Sommer aufgeführten neuen Hause soll, wie es verlautet, noch ein eben so grosser Saal zu Concertaufführungen passend eingerichtet werden. Ein Theatergebäude hat diese Stadt jetzt nicht, nachdem das alte vor ein paar Jahren niedergerissen und auf dem Platze ein Privathaus erbaut worden. — Es ist doch zu vermuthen, dass die sehr kunstliebenden Einwohner der Musenstadt den Mangel eines Tempels der Thalia nicht lange werden ertragen können. — Seit dem Jahre 1824 ist der jetzige Musikdirector Hr. Abel an der Spitze der Instrumentalmusik in dieser Stadt. Er hat, wenn Ref. sich nicht irrt, das Verdienst, die herrlichen Beethoven'schen Symphonieen zuerst hier aufgeführt zu haben. Auch gereicht es ihm zur Ehre, vorzügliche Schüler auf mehren Instrumenten gebildet zu haben, welche anderweitig, z. B. in Berlin und Petersburg, vortheilhafte Anstellungen erlangt haben. — Seit dem Tode des obengenannten Hrn. Abbé L. haben die Herren Prof. L. und *Dr.* S. abwechselnd grössere Cantaten und Oratorien aufgeführt, als z. B. Mozart's Requiem, Beethoven's Christus am Oelberge, Spohr's letzte Dinge u. a. m. — Dass es sich rücksichtlich des Personale und der Beschaffenheit des Ensembles hier ohngefähr eben so verhalten muss, wie für Stralsund bemerkt ist, lässt sich leicht erachten, sintemal gleiche Ursachen gewöhnlich gleiche Wirkungen haben. — In Privatzirkeln sind, blos mit Pianofortebegleitung, in diesen letzten Jahren mehre Opern-Musiken vollständig durchgesungen worden, als Fidelio, Figaro, Don Juan, Schweizer-Familie, Euryanthe und andere. Doch soll seit vorigem Jahre mit der Herbstkälte auch einige Kälte für diese Art Musikver-

*) Es ist doch Schade, dass der Chor in diesem gewaltigen Werke — welches übrigens bey den meisten Zuhörern im Ganzen gewiss immer mehr Staunen als Gefallen erwecken wird — insbesondere im Sopran und Bass so ungewöhnlich hoch gesetzt ist, dass eine reine und gute Ausführung der Singstimmen kaum zu verlangen ist. — Leichter zu singen und von besserer Wirkung wäre gewiss das ganze Finale, wenn es in C, anstatt D, ausgeführt würde. — Ref. bittet, diese fromme — von Manchen wohl für gottlos gehaltene — Diversion nicht für unrecht aufzunehmen!

gnügungen eingetreten seyn, woran vielleicht Cholera-Angst zum Theil auch Schuld seyn dürfte.

Unter den Damen in der Stadt sind wenigstens vier bis fünf gute Klavierspielerinnen, welche die schwersten Sachen in öffentlichen Concerten vorzutragen pflegen. Eine Dem. R., eigentlich wohnhaft in der Umgegend, ist beynahe unter die ausgezeichneten Pianoforte-Virtuosen überhaupt zu zählen. Ihre Fertigkeit und ihr Feuer im Vortrage haben mehre Male in Concerten hier im Orte, so wie auch in Berlin, ungetheilten rauschenden Beyfall gefunden. Sie spielt, wie man sagt, die schwersten Sachen vom Blatte, und kann, nachdem sie solche nur einige Male durchgespielt, sie gleich auswendig vortragen; — ein Verein von Fertigkeiten, der gewiss nur selten statt findet. — Dem. B. — Schülerin der Königl. Sängerin Mad. Schulze in Berlin — welche längere Zeit Kränklichkeit halber nicht hat auftreten können, hat in diesem Jahre mit ihrem, in Rücksicht der Biegsamkeit der Stimme sowohl als des schönen Vortrages, ausgebildeten Gesange das Publicum mehre Male wieder erfreut. So hat sie am letztverflossenen Christi Himmelfahrtstage bey einer von ihrem Vater veranstalteten Aufführung der Schöpfung die sämmtlichen Sopransolo-Partieen mit grossem Beyfalle gesungen, wie Ref. — welcher, durch eine Reise gehindert, selbst nicht an Ort und Stelle seyn konnte — aus der Sundine ersehen hat. — (Dem beyläufig sey es hier erwähnt, dass wir in unserer Provinz auch mit nöthigen Theater- und Concert-Recensionen — so wie auch Contra- und Nach-Recensionen — in der in Stralsund wöchentlich ein Mal erscheinenden Zeitung, Sundine genannt, gebührend versehen sind; — und zwar ereignet es sich auch hier, dass die Herren Recensenten der Wahrheit unparteyisch huldigen, wohl auch bisweilen etwas zu bitter kritteln. Tout comme chez nous, wird mancher Leser denken.)

Rühmlichste Erwähnung verdient der einzige Sohn des obengenannten Hrn. Musikdirectors Abel, ein Jüngling von 15 bis 16 Jahren, welcher von der Natur mit den vorzüglichsten Anlagen zur Musik begabt ist. Ein Schüler des Prof. und Organisten L. im Pianofortespiele hat er es auf diesem Instrumente zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht, so dass er schon vor ein paar Jahren mit verdientem Beyfalle öffentlich aufgetreten ist. In den letzten Jahren hat er auch im Violinspiele (als Schüler seines Vaters) bewundernswürdige Fortschritte gemacht, was er in schweren Solo's von Spohr, Kalliwoda u. m. bewährte. Seit einem Jahre ist dieser hoffnungsvolle Jüngling in Cassel, wo er den Unterricht des grossen Spohr auf der Violine geniesst, und dem Vernehmen nach seines Lehrers Liebling seyn soll. Auch zur Composition soll er gute Anlagen und bereits erfreuliche Beweise davon geliefert haben.

In der St. Nikolaikirche unserer Universitätsstadt ist kürzlich eine neue Orgel, verfertigt von Hrn. Buchholz in Berlin, vollendet worden. Sie soll drey Manuale, Pedal und einige vierzig Stimmen haben, und vorzüglich wohlklingend seyn. Die Einweihung dieser Kirche, welche seit einer Reihe von Jahren ganz neu ausgebaut worden, soll nächstens gefeyert werden.

Neue Auflagen.

371 *vierstimmige Choralgesänge von Joh. Sebastian Bach.* Dritte Auflage. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Thlr.

Die alten Auflagen sind längst vergriffen. Die Freunde unsers alten Meisters mehren sich: die neue Ausgabe wird also Vielen höchst willkommen seyn, um so mehr, da die äussere Ausstattung ohne Vergleich schöner, der Preis geringer, das innere Wesen aber, wie natürlich, völlig unverändert geblieben ist. Die einzige Veränderung, die man sich erlaubte, die jedoch Niemand zum innern Wesen rechnen wird, ist die Transposition des obern Liniensystems in den Violinschlüssel (die früheren Ausgaben haben Discantschlüssel), damit man theils der Gewöhnung der Zeit nicht entgegen sey, theils auch um grösserer Deutlichkeit willen, die durch die Noten unter dem Systeme der rechten und über dem Systeme der linken Hand der vermehrten Nebenlinien des Discantschlüssels wegen zuweilen beeinträchtigt worden wäre. Wie sehr diese Choralbearbeitungen dem Studium, den häuslichen und öffentlichen Singvereinen (weniger der Begleitung des kirchlichen Volksgesanges) nutzlich sind, haben wir kaum zu bemerken nöthig. Eine kurze Vorrede von C. F. Becker gibt besonders Nachricht von den früheren Ausgaben. Dazu ist nun noch ein sehr schätzbarer, ebenfalls längst vergriffener Anhang gekommen, unter dem Titel:

Choräle mit beziffertem Basse von Joh. Seb. Bach, herausgegeben von C. F. Becker, Organisten

an der St. Petrikirche zu Leipzig. (Eigenth. der Verl.) Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Diese 69 Choralbearbeitungen werden den Meisten gänzlich unbekannt seyn. Einige Melodieen sind von Bach componirt worden, auch arienmässige kommen vor. Der Herausgeber hat die vielleicht zufällig fehlenden Signaturen unter dem Basse hinzugefügt, damit die eigenthümlich Bach'sche Bezeichnung über den Bassnoten nicht mit der Zuthat verwechselt werde. In der hinzugefügten Bezifferung hätten wir hier und da einige Bassnoten als Durchgänge unbeziffert gelassen und den Accord der folgenden Bassnote anticipirt. Das steht ja aber Jedem von selbst frey. Wir sehen auch sehr wohl, dass sich der Ergänzer der zuweilen fehlenden Bezifferung nach des Meisters Vorbilde gerichtet hat, was allerdings sein Lobenswerthes hat, wenn es sich auch mitunter leichter hätte gestalten lassen, worauf am Ende in diesem Falle wenig ankommt. Bach selbst hat also Manches unbeziffert gelassen, wahrscheinlich dünkt es uns, eben an den Stellen, wo er Freyheit lassen wollte, denn der Meister war bekanntlich äusserst gewissenhaft und sah seine Arbeiten in der Regel zu wiederholten Malen genau durch: das Meiste ist auch wirklich sehr sorgfältig mit Signaturen versehen. Die Ausgabe ist höchst dankenswerth und das rechte Publicum kann ihr nicht fehlen.

Ferner sind von Joh. Sebastian Bach's Werken vor Kurzem im Bureau de Musique de C. F. Peters in Leipzig folgende Nummern, vortrefflich gedruckt, erschienen:

I. Prélude et Fugue pour l'Orgue ou le Pianof. No. I. Pr. 8 Gr.; No. II. Pr. 10 Gr.; No. III. Pr. 10 Gr.

II. Toccata et Fugue pour l'Orgue ou le Pianof. No. I. Pr. 12 Gr.; No. II. Pr. 16 Gr.; No. III. Pr. 16 Gr.

III. Fantaisie pour l'Orgue ou le Pianof. No. I. Pr. 4 Gr. No. II. Pr. 10 Gr.

Vom Recensiren kann hier nicht die Rede seyn, nur vom schlichten Anzeigen, damit die immer wachsende Zahl der Verehrer unsers Meisters erfahre oder erinnert werde, was ihnen durch den Druck von Neuem zugänglicher geworden ist. Es gilt hier dem Studium eines Patriarchen der neuern (nicht der neuesten) Tonkunst, dessen genaueste Bekanntschaft Jedem in vielfacher Hinsicht theuer und werth seyn muss. Was davon für öffentlichen Vortrag sich eigne, wird gleichfalls nicht blos der Redlichkeit, sondern auch der Klugheit eines Jeden, die Ort und Geschmacksbildung seiner Umgebung berücksichtigt, überlassen bleiben müssen. So viel wir übrigens auch gedruckte und ungedruckte Werke unsers Grossmeisters in den Händen gehabt haben und besitzen: so sind uns doch einige der hier allgemein gemachten bisher gänzlich unbekannt geblieben, was kein Wunder ist, da selbst Forkel, der leidenschaftlichste Verehrer Bach's, davon keine Ausnahme machte. Allen Verlagshandlungen, die dergleichen und noch dazu mit so schöner Ausstattung unternehmen, gebührt der wärmste Dank und thätige Beachtung aller echten Freunde unserer Kunst.

Die Liedertafeln,

welche die Liebe zum Gesange in sehr vielen teutschen Städten bedeutend gefördert haben, werden immer als ein Erzeugniss unserer Zeit betrachtet und Zelter als deren Erfinder und erster Urheber gerühmt. Allerdings trägt Alles, was in irgend einer Zeit in das Leben tritt, die Farbe dieser Zeit und nimmt also gewisse, wenn auch nicht immer wesentliche, Unterscheidungs-Merkmale an, so dass die neue Gestaltung ein wohlgefällig frisches Ansehen gewinnt, ohne dadurch zu einer eigentlich neuen Erfindung sich zu erheben. Ganz vorzüglich ist diess der Fall mit den meisten wissenschaftlichen und Kunstgesellschaften, deren Daseyn sich nicht selten bis in's Alterthum erstreckt, zwar nicht den Nebensachen oder dem Namen, doch aber dem Zwecke und der Haupteinrichtung nach, worauf am Ende Alles ankommt. Es wäre auch in der That unerwartet, wenn sich bey der Gesanglust der Teutschen nicht schon früher (die Vereine der Meistersänger weggerechnet) ähnliche Verbindungen tüchtiger Männer auffinden liessen. Sie sind da gewesen. So wird uns z. B. von einem würdigen Männer-Vereine zu Greiffenberg in Hinter-Pommern berichtet, den 1653 die Liebe zur Dichtkunst und zum Gesange bildete. Er bestand aus 16 angesehenen, aus Geistlichen und Weltlichen, Bürgerlichen und Adeligen vereinigten Männern, welche eigen gedichtete und componirte Lieder sangen. Die Gesellschaft gab auch ein Werk in vier Foliobänden heraus, das sehr selten ist und folgenden Titel führt: Greiffenbergische Psalter- und Harfen-Lust,

wider allerley Unlust, welche unter Gottes mächtigem Schutze und Churfürstlich Brandenburgischen Gnadenschaften, von der daselbst Gott singenden Gesellschaft, in Vertraulichen Zusammenkünften, durch zweyer Gesellschafter, Joh. Möllers, Geistliche Lieder, und Thomas Hoppen Neue Melodeyen, zu sonderbarer Gemüthsergötzunge, ordentlich angestellt wird, und bewährt erfunden ist. 1 — 4 Th. Alten-Stettin, 1673 — 1675. Der Dichter dieser Lieder war Churfürstlich Pommerscher Landrath und Bürgermeister zu Greiffenberg, und der Componist Pastor seines Geburtsortes Renseko, vordem Cantor zu Treptow und später Pastor und Consistorialrath zu Colberg, wo er am 2ten Januar 1703 starb. Auch ein Musikdirector, ein junger Theolog, Bened. Lisiecus, befand sich in dieser merkwürdigen Gesellschaft.

Kurze Anzeigen.

Allgemeines Gesellschafts-Liederbuch von M. T. Pfeiffer und H. G. Nägeli. 1stes und 2tes Heft. Zürich, bey Hans Georg Nägeli. Jedes Heft Ladenpreis 6 Gr.

Der kurze Vorbericht sagt uns: „Dieses Gesellschafts-Liederbuch ist in vierfacher Ausgabe zu haben: in Partitur und in Stimmenblättern für den Männerchor, und in Partitur und in Stimmenblättern für den gemischten (gewöhnlichen vierstimmigen) Chor. Die Lieder können auch als Quartetten gesungen werden; die Partituren sind auch als Klavierbegleitung zu gebrauchen. Die Stimmenblätter sind in beliebiger (ungleicher) Anzahl zu haben. — Ueber die Anordnung und Bearbeitung dieses Liederbuches, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung, seine Bestimmung zum Chorgesange, den darin vorherrschenden Liederstyl, die theilweise Umarbeitung der Compositionen und Gedichte u. s. w. besagt die der Partitur vorgedruckte Vorrede das Nähere."

Und gerade die Partitur, die uns zum Beurtheilen durchaus nothwendig ist, haben wir nicht erhalten: nur die Stimmenbücher (in kl. Quer-Octav) liegen vor uns, vom ersten Hefte allein für Männerstimmen, vom zweyten für diese und für Discant, Alt, Tenor und Bass. Nun sind uns zwar auch die Zusendungen der Stimmen-Ausgaben sehr angenehm, weil wir uns dadurch in den Stand gesetzt sehen, die Werke nicht allein nach blosser Durchsicht, sondern auch nach klingender Ausführung zu würdigen. Allein eine Uebersicht durch die Partitur müssen wir uns zuvor schlechterdings erworben haben: denn erstlich springt Manches dem nicht ungeübten Leser sogleich als schön oder unschön in die Augen; zweytens können nun zweckmässige Aushebungen von Beyden vorgenommen und das dem Gesichte Zweifelhafte kann dadurch genau berichtigt werden; drittens ist es selten möglich, auf ein Geradewohl hinlängliche Ausüber zusammenzubringen und ihnen nach einigen, nicht gleich ansprechenden Versuchen Geduld zum Fortfahren einzuflössen. In der Regel singen und spielen sie dann lieber, was sie schon als angenehm und schön kennen. Da kann denn freylich Alles, was nur in Stimmen erscheint, auch nur in Bausch und Bogen angegeben werden, wobey Manchem, ganz ohne unsere Schuld, auch Unrecht geschehen kann. Wir finden nöthig, die Sache einmal zur Sprache zu bringen, damit sich darnach richte, wer Lust hat. Das Unmögliche hat Niemand zu verlangen.

Wir können demnach auch diese Sammlung nur im Allgemeinen anzeigen. Die Texte, von verschiedenen Dichtern, sind gut gewählt; die Compositionen, gleichfalls von verschiedenen, zum Theil uns unbekannten Tonsetzern, sind sämmtlich im einfachen Liederstyle, sehr leicht zu treffen und eingänglich, im natürlichen Flusse. Sie werden also geselligen Zirkeln sehr willkommen seyn. Das erste Heft enthält 50 Lieder, das zweyte eben so viele.

Marche brillante pour Pianof. composée — par Jules André. Offenbach s. M., chez J. André. Pr. 4 Gr.

Der Marsch geht seinen natürlichen, wirksamen Gang, ist leicht ausführbar und daher Jedermann zugänglich, auch für Schüler, mit nicht zu kleiner Hand, sehr brauchbar.

Motiven-Journal für das Pianoforte. Auswahl des Schönsten und Anmuthigsten aus Opern, Balletten und anderen Werken. 7te, 8te, 9te und .ote Lieferung. Wien, bey T. Haslinger. Jedes Heftchen 8 Gr.

Diese schön ausgestattete Sammlung der mannigfachsten Themen und kurzer beliebter Sätze wird demnach fleissig fortgesetzt, ihrem Zwecke treu,

tengesang (in den Antiphonen u. dgl.) statt der griechischen — bey aller Mangelhaftigkeit im Vergleich mit der unsrigen, doch ausdrucksvollen — Musik darbot? — Und wenn jenes offenbare Zurücksinken in die Kindheit Verbesserung heissen soll, konnte es wohl eine einseitigere Ausbildung der Tonkunst geben, als sie vom 4ten bis 12ten Jahrh. erhielt? — Was also Hr. F. hierüber in den angeführten Stellen, besonders S. 92. §. 15 sagt, verdient wenigstens eine nähere Prüfung und Unterstützung mit haltbareren Gründen, als dort angeführt sind.

Bey dem allen ist nicht zu leugnen, dass die Kirchenmusik, auch in ihrer ersten Entstehung, für die westlichen und nordlichen Volker (Gallier, Britten, Deutschen) wohlthatig war, und dass der christliche Kultus dort etwa im Grossen den Nutzen hatte, den der blosse Schulzwang rohen Knaben gewahrt. Indessen kommt dabey wenig auf Rechnung der eigentlichen Musik, als solcher; am meisten würkten unstreitig die neuen Gebrauche und — Begriffe, um jenen Volkern zum Ausgange aus ihrer Rohheit zu verhelfen. Diesen Umstand scheint Hr. F. — vielleicht aus Liebe zur Tonkunst — übersehen zu haben; denn nur durch ihn lasst sich der Enthusiasmus erklären, womit man den gregorianischen Ritus in den Abendlaudern aufnahm. Zwar klang ein Kirchenlied wohl etwas musikalischer, als ein deutscher oder gallischer Barditt, doch der Unterschied war, für jene Menschen, schwerlich so gross, dass man um der Tone willen ihn mit Interesse anhoren konnte, wie die Ueberreste der Notation in den Antiphonarien, so weit man sie versteht, an den Tag legen.

Dem sey wie ihm wolle, so muss man doch bedauern, dass uns keine deutlichen bestimmten Nachrichten von der wahren Beschaffenheit des Ambrosianischen Gesanges und seinem eigentlichen Verhaltniss zum Gregorianischen in musikalischer Hinsicht übrig sind. Nach allem, was Hr. F. mit grossem Fleiss über diesen Gegenstand zusammengetragen hat (S. 154–186.) darf man mit Recht diese Epoche der Vertauschung jenes Gesanges mit dem des Gregor für bedeutend in der Geschichte der Tonkunst ansehen. Im Ambr. Ges. finden sich noch Spuren der erloschenden griechischen Musik, nicht der Tonarten allein — die sich auch spater erhielten — sondern der Form des Ausdrucks. Er sollte Affekten erregen (wie Augustins Beyspiel S. 155. zeigt, obgleich zu dessen Rührung wohl andre Vorstellungen das meiste beytrugen); dazu gehorte Rhythmus, Mannigfaltigkeit der Modulation, leidenschaftlicher, markirter Vortrag u. dgl. m. alles Dinge, die der gregor. Gesang zu vermeiden suchte. — Mit dem Ambros. Ritus verschwand der letzte Funke des Geistes griechischer Tonkunst. Diese begann, gleich der Raupe, ihren Verwandlungsschlaf, bis sie nach mehr als anderthalb 1000 Jahren zum Schmetterlingsleben reifte. — — Der Hauptbeforderer ihrer Erstarrung, Gregor der Grosse, dessen Verdienste um die Tonkunst kaum jezt erst recht zu würdigen sind, verfuhr sehr konsequent, (ob auch wohlthatig für die Musik und die Religion? ist eine Frage, die mit zu vielen andern Untersuchungen zusammenhangt, als dass sie hier ausführlich beantwortet werden konnte) indem er die Musik soviel möglich nach dem Geiste der damaligen Religionsbegriffe modelte, deren Tendenz, wie schon gesagt, trotz allem Anschein des Gegentheils, nicht Erweckung mannigfaltiger menschlicher Gefühle (wie bey den Griechen) sondern Konzentrirung derselben in ein einziges, die Andacht, d. h. hier, die Unterhaltung mit übersinnlichen, unbegreiflichen Ideen, war. Hierzu gab es kein sichreres Mittel, als zu den Texten der Musik abstrakte Lehrsatze zu wahlen, und der Tonkunst ihren weltlichen Schmuck — mannigfaltige, zarte Fortschreitung der Melodie, Lebhaftigkeit des Vortrags und Rhythmus — zu rauben. Diese Gründung unsrer Kirchenmusik scheint Hr. F. durch die Bemerkung (S. 166.) in Schutz nehmen zu wollen: dass ein langsam feyerlicher, unrhythmischer

vielfältig nützlich, auch für Anfänger zu angenehmen Uebungen, worüber in der Anzeige der ersten Hefte weiter gesprochen worden ist.

Notizen.

Es ist schon bekannt gemacht worden, dass Händel's Samson am 12ten October 1742 beendet und also nicht seinem Schüler Schmidt in die Feder dictirt wurde, da Händel erst 1751 erblindete und zwar nach Vollendung seines letzten grossen Oratoriums Jephta, was am 21sten Januar 1751 begonnen und am 17ten Juny beschlossen worden war. Es wurde ausdrücklich bemerkt, dass die Handschrift immer unsicherer wird und dass man am Ende eines der letzten Blätter die Worte liest: „Ersehnt, wie das Licht dem Blinden." — Eben so merkwürdig ist folgende zuverlässige Nachricht eines höchst unterrichteten Augenzeugen über Händel's Messias. Der Meister hat in teutscher Sprache Anfang und Ende der Aufzeichnung der Composition in seinem Original-Manuscripte bemerkt, woraus sich ergibt, dass er nicht länger, als drey Wochen, schreibe 3 Wochen, auf die Notirung desselben verwendete. Im letzten Theile werden die Federzüge immer flüchtiger, je mehr das Werk dem Ende sich nähert. Die Zeit scheint ihn gedrängt zu haben: zwey Tage nach Vollendung der Composition wurde sie aufgeführt.

Bey Heckel in Manheim sind die Portraits der beyden Orgel-Componisten Ch. H. Rink und H. W. Stolze erschienen, jedes für 18 Kreuzer.

Im eingegangenen Kloster Weingarten bey Ravensburg am Bodensee (zum Würtembergischen gehörig) soll die Orgel zu den vorzüglichsten in jeder Hinsicht zu rechnen seyn. Man erzählt uns, dass sie 6666 Pfeifen habe; also eine Legion! Wir werden das Nähere zu erfahren uns bemühen.

Neuere Reisende berichten uns von der Orgel der Kathedrale in Sevilla, dass sie zu den herrlichsten gehöre, die es in der Welt geben kann. Sie hat 5300 Pfeifen und 110 Register, ist also beträchtlich grösser, als die berühmte Haarlemer Orgel. Die Tonfülle dieses Riesenwerks wird unübertrefflich genannt. Und dennoch ist die eben angeführte, bis jetzt wenig bekannte Orgel unsers teutschen Vaterlandes grösser und der majestätische Klang derselben soll Alles übertreffen, was Kenner gehört haben wollen. — Vielleicht wird es manchem Kunstfreunde nicht unwillkommen seyn, wenn wir eines Hauptbildes des Domes zu Sevilla, des heiligen Antonius gedenken, eines Meisterwerkes von Murillo, das sich durch Ausdruck und in der ganzen Composition ausserordentlich auszeichnet, weniger in Farbengebung, wenn diese mit seinen anderweitigen Gemälden verglichen wird. — Die Oper der Stadt ist jetzt nur mittelmässig.

Hr. Friedr. Wilh. Eichler, ein tüchtiger Violin-Virtuos in und aus Leipzig, der seinem Lehrer L. Spohr alle Ehre macht, ist als Vorspieler nach Königsberg berufen worden, wohin er nächstens sich begeben wird. Möge es dem jungen, erst 25jährigen Künstler so wohlgehen, als es sein Eifer verdient.

Der vor Kurzem verstorbene Componist B. Klein hat ein Oratorium unvollendet hinterlassen, das, wenn wir nicht irren, den Namen Athalia trägt. — Friedr. Schneider's neuestes Oratorium: Absalon ist noch nirgends zu Gehör gebracht worden. Wir machen darauf aufmerksam.

In Newyork und Philadelphia hat sich die Tonkunst zwar noch zu keiner grossen Höhe emporgearbeitet: allein man fängt doch an, immer mehr Geschmack an musikalischen Unterhaltungen zu gewinnen. Hat man doch vor einem Jahre es dort unternommen, Händel's Messias aufzuführen. Freylich fiel das übereilte Unternehmen nicht eben sonderlich aus; auch werden die gesellschaftlichen Musikzirkel von manchen Ohrenzeugen wunderlich genug geschildert: aber man singt, man spielt und rechnet Beydes zur Bildung. In einigen Jahren wird wahrscheinlich für unternehmende europäische Künstler eine ergiebige Ernte reifen. Notenhandlungen sind schon dort. Sie drucken recht schön. Wir haben mehre dort beliebte kleine Gesänge aus ihren Officinen in den Händen, deren Ausstattung sehr lobenswerth ist. Sie gleicht der englischen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ XIV.* 1832.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Bey **Breitkopf und Härtel** in Leipzig erscheinen in einigen Wochen mit Eigenthumsrecht nachstehende Musikalien:

Bellini, Die Unbekannte (la Straniera). Oper für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 3 Thlr. 12 Gr.

— Romeo und Julie (i Montechi e Capuleti). Oper in vier Acten. Klavier-Auszug mit italienischem und deutschem Texte.

— Dieselbe Oper für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 3 Thlr.

Marschner, Des Falkners Braut. Oper in drey Acten für das Pianoforte eingerichtet. 4 Thlr. 12 Gr.

— Dieselbe Oper für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet.

Anzeigen.

Anstellung für einen ersten Waldhornisten.

Einem talentvollen Waldhornisten (Primarius), wohl routinirt als Ripienist, so wie als Solospieler, wird von einer Concert-Anstalt in der deutschen Schweiz für die diesjährigen Winter-Concerte eine Stelle offerirt. Die Bedingungen sind vortheilhaft und die Dauer der Concerte vom 1sten November l. J. bis Ende Februars 1833. Hierauf Reflectirende, welche über die erforderlichen Eigenschaften sich genügend ausweisen können, erfahren durch Unterzeichneten das Nähere hierüber.

Basel, den 4ten October 1832.

Jos. Wassmann,
Musikdirector in Basel.

Verkauf von zwey ächten Cremoneser Violinen.

Zwey sehr gut erhaltene Cremoneser Violinen, die eine von Antonio und Hieronymus Amati von der grössern Sorte vom Jahre 1634 und die zweyte von Stradevarius vom Jahre 1692 sind zu verkaufen. Die Adresse des Verkäufers ertheilt auf frankirte Briefe der Buchhändler

K. F. Köhler in Leipzig.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel *in Leipzig.*

Michaelis-Messe 1832.

Für Orchester.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zum Sommernachtstraum von Shakespeare. 21stes Werk. ..... 3 Thlr.

Für Bogeninstrumente.

Beethoven, Quintetto pour 2 Violons, 2 Violas et Vlle. Op. 29. Nouv. Edition. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Marschner, H., des Falkners Braut, Opéra en trois Actes, arrangée pour 2 Violons, Viola et Basse. Acte 1. 2. 3 à 2 Thlr. 16 Gr. 8 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ottetto pour 4 Violons av. accomp. de 2 Violons et 2 Basses. Oeuv. 20. .....

Kummer, Concertino pour le Violoncelle avec accompagnement de l'Orchestre. Oeuv. 16. .... 2 Thlr.

Rode, Kreutzer et Baillot, Violinschule. 15te Auflage. ..... 2 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Bolcke, C. G., Concertino pour la Flûte avec accompagnement de Pianoforte, arrangé d'après le 5me Concerto pour Flûte de Tulou ..... 20 Gr.

Lübeck, H., Fantaisie pour le Cor, avec accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte. 1 Thlr.

— Andante pour le Cor de Chasse à sourdine, avec accompagnement de l'Orchestre ou de Pianoforte. ..... 16 Gr.

— Le Congé, Adagio, pour le Cor de Chasse avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. .. 1 Thlr.

Marschner, H., des Falkners Braut, Opéra en trois Actes, arrangée p. Flûte, Violon, Viola et Basse. Acte 1. 2. 3 à 2 Thlr. 16 Gr. ..... 8 Thlr.

Onslow, G., Quintetto p. 2 Violons, 2 Violas et Basse. Oeuv. 24. No. 8 arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse, par Cichocki. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Potpourri de Pièces favorites de l'opéra: des Falkners Braut, arrangé pour Flûte. ..... 10 Gr.

Für Guitarre.

Carulli, Guitarrenschule. 13te Auflage . . . . . 1 Thlr.
Bobrowicz, J. N. de, grandes Variations sur un Duo de l'opera: Don Juan. Oeuv. 6. . . . . 8 Gr.
— Air d'Ukraine varié. Oeuv. 7. . . . . 8 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Haydn, J., Sinfonie. No. 1. (C dur) pour le Pianof. avec accompagnement de l'Alte, Violon et Violoncelle (ad libitum) par J. N. Hummel . . . 2 Thlr.
— dº No. 2. (B dur) arr. par le même. 2 Thlr.
dº No. 3. (Es dur) dº dº 2 Thlr.
Löwenskiold, Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 2. . . . . 2 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Cappriccio brillant, pour le Pianoforte avec accompagnement du grand Orchestre. Op. 22. . . . . 2 Thlr.
Ries, F., Introduction et Variations pour le Pianoforte avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 170. 2 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. de, grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle. Oeuv. 69. arrangée à 4 mains. 1 Thlr. 12 Gr.
Bellini, la Straniera (die Unbekannte). Opera, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . .
— i Montechi e Capuleti (Romeo e Julie). Opera, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. . . . . .
Hering, Polonaise pour le Pianoforte à 4 mains. . . 16 Gr.
Marschner, H., des Falkners Braut. Opera arrangée pour le Pianof. à 4 mains. . . . . .
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ottetto pour 4 Violons avec accompagnement de 2 Violons et 2 Basses arrangé pour le Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 20. . . . . .
— Ouverture zum Sommernachtstraum, arr. pour le Pianof. à 4 mains. 21stes Werk. . . 1 Thlr. 12 Gr.
Mozart, Quintetto p. Pianoforte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson arrangé pour le Pianof. à 4 mains. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Pianoforte allein.

Cotillon, grosser, aus Falkners Braut. . . . . 8 Gr.
Cramer, J. B., Pianofortoschule. 17te Aufl. 1 Thlr. 8 Gr.
Haydn, J., Sinfonie No. 1. G dur. arr. p. Hummel. 1 Thlr.
— dº - 2. B dur. dº dº 1 Thlr.
— dº - 3. Es dur. dº dº 1 Thlr.
Leonhardt, Fantaisie sur un thème de l'Opera: Euryanthe de C. M. de Weber. . . . . 10 Gr.
Marschner, H., des Falkners Braut arrangée pour Pianoforte seul. . . . . .
Mendelssohn-Bartholdy, F., Cappriccio brill. Op. 22. . . . . 1 Thlr.
Potpourri de Pièces favorites de l'opera: des Falkners Braut pour Pianof. seul. . . . . 12 Gr.
Schubert, F. L., la belle Polonaise, Rondo. Op. 18. 16 Gr.

Für Gesang.

Blum, 6 einfache deutsche Gesänge für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 13tes Werk. Neue Auflage. . . . . 18 Gr.
Dorn, H., 6 deutsche Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12tes Werk. . . . 12 Gr.
Lithander, C. L., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 17. . . . . 20 Gr.
Löwe, O., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte . . . . . 8 Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. . . . . .
Müller, 4 Lieder für 1 Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 8tes Werk. . . . . 8 Gr.

Neue Musikalien,

welche bey Carl Gustav Förster in Breslau erschienen sind:

Hausmann, F., 6 Walzes p. Pianoforte. . . . . 8 Gr.
Hesse, Ad., 12 Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. Oeuv. 25. . . . . 18 Gr.
— 16 leichte Orgel-Vorspiele zur Uebung für angehende Organisten, wie auch zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. No. 22 der Orgelsachen. . . . . 12 Gr.
— Sammlung ausgeführter Choräle in leichtem Style. 6 Hefte. Subscriptionspreis für das Heft. 6 Gr.

Das 1ste und 2te Heft dieses sehr empfehlungswerthen Werkes sind bereits erschienen, das 3te ist so eben unter der Presse und wird bis Mitte Octobers an die resp. Subscribenten abgeliefert werden.

Köhler, E., Fantaisie elegante sur un thème favori de l'Opera: „Robert le Diable". . . . . 15 Gr.
Martineck, G., 10 Variations brillantes p. Pianoforte sur l'Air: „Ein Schäfermädchen weidete." Oeuv. 15. . . . . 14 Gr.
— Polonaise p. Pianof. Oeuv. 21. . . . . 10 Gr.
— 3 Walses avec 3 Trios à 4 Mains. Oeuv. 4. . . 8 Gr.
Michaelis, F. A., der kleine Flötenspieler. Eine Sammlung leichter und angenehmer Handstücke für die Flöte. 1stes Heft. . . . . 4 Gr.
Philipp, B. E., 2 Divertissements brillants à 4 M. Oeuv. 1. . . . . 12 Gr.
— 2 Divertissements brillants à 4 M. Oeuv. 3. . . 12 Gr.
— Schullieder von Dr. Daniel Krieger. 1ste Sammlung. 12 dreystimmige Lieder. . . . . 8 Gr.

Bey Abnahme von mehren Exemplaren ist der Preis dieser sehr empfehlenswerthen Lieder bedeutend billiger.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten October. N°. 44. 1832.

Recensionen.

Magyar Dalkoszorú eggy hangszóra Klavir Kisérettel. Ungarischer Liederkranz für Gesang und Pianoforte. No. 1. Pesth, bey V. Grimm et Comp.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unter diesem Allgemeintitel hat eben eine Sammlung neuer Gesänge mit Pianoforte-Begleitung begonnen, die zu zwölf Heften heranwachsen soll, an deren Beschleunigung um so lebhafter gearbeitet wird, da sich, wie wir vernehmen, die Magyaren äusserst lebhaft dafür interessiren. Wer es weiss, mit welcher Vaterlandsliebe, ja mit welchem Stolze die ungarische Nation an Allem, was ihr angehört, festhält und sich für das Ihre zu entflammen gewohnt ist, wird des glücklichen Fortganges wegen kaum einigen Zweifel hegen, im Falle die gewählten Gedichte und Gesangweisen der National-Eigenthümlichkeit fortwährend so entsprechen, wie wir es vom ersten vor uns liegenden Hefte zu glauben berechtigt sind. Dieses erste Heft hat folgenden besondern Titel:

Honvágy szerzette Kisfaludy Károly, énekszóra Forte Piano késérettel szerkesztete és a' Magyar Tudos Társaságnak tisztelettel ajánlja Bartay Andreás. Pesten, Grimm és Társaságnal. *Das Heimweh, gedichtet von Carl v. Kisfaludy (übersetzt von Jos. Gyurkovits) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt und der ungarischen Gelehrten-Gesellschaft ehrfurchtsvoll gewidmet von A. Bartay.* Pesth, bey Grimm und Comp.

Der ausgeführte Gesang dieser ersten Nummer nimmt 19 Querfolio-Seiten ein, sehr deutlich und etwas weitläufig gedruckt. Ein All. spirituoso, $\frac{4}{4}$, C moll, leitet schön ein. Die anziehende Begleitungs-Melodie spinnt sich ohne die geringste Ueberladung zum Gesange des Wanderers weiter, der schmerzlich bewegt, ruhend in duftiger Oliven sanfter Kühle, nach den Nebelfernen seiner Heimaths-Auen schaut, die hell vor seines Geistes Blicken auftauchen. Der Seinen süsse Sprache klingt ihm im weichen Cantabile an und gar eigen accentuirt tragen ihm Schmeichellüfte den Gruss der Heimath zu. Das Rhythmische und Harmonische ist in gewohnt schöner Weise: allein das mit Fleiss so geordnete, öfter wiederkehrende Fallen der kürzesten Ausgangssylben der teutschen Uebersetzung auf die guten, ja auf die besten Tacttheile, während die Accentslängen zu den schlechten Tacttheilen erklingen, gibt dem Gesange für uns etwas seltsam Eigenes, das wir jedoch keineswegs tadeln, so wenig es auch allgemein werden kann. Geht der teutsche Sänger damit behutsam zu Werke, singt er nicht mit karrikirender Steifheit und weiss er mit innerm Sinne fein zu verschmelzen und zu tragen, so dass beyde, musikalischer Tact und Sprachbetonung, ihre Rechte nicht verlieren, sondern sinnig mit und für einander theilen: so wird daraus ein eigener Reiz erblühen, der schon des Ungewohnten wegen wundersam eingreifen und dem zwischen Nähe und Ferne getheilten Gemüthe der Heimathsehnsucht den treuesten Farbenschmelz verleihen wird. Dennoch würden wir in einigen Folgestellen den teutschsprachlichen Rechten zu Liebe eine kleine rhythmische Notenveränderung dem Sänger anempfehlen, der er sich aber nur mit Vorsicht bedienen muss, um das eigenthümliche Colorit nicht durch ungeschickte Striche zu stören. Dass dergleichen feine Schwebungen weder genau mit Worten noch mit Tönen zu bezeichnen sind, weiss jeder Erfahrene von selbst; es wäre gerade, als wenn man ein Halbdunkel hell malen wollte: man hätte es eben damit vernichtet. Solcherley ist anzudeuten

und den Sängern zu überlassen, die eben hierin zeigen, ob und wie sie Licht und Schatten schön und recht zu vertheilen wissen. Er hat entflohene Freuden in die Wolken zu färben, wie eine scheidende Sonne; mit jedem Hauche wechselt das unstät schöne Bild. So muss er singen. — Es ist ein Traumgebild, das bald Lento, bald a tempo, bald recitativisch naht und schwindet. „Das Bild entzeitet mit Blitzesschnelle, sobald des Mittags majestät'sche Helle in stolzer Pracht sich senkt auf das Gefild." Den Hain der Götter selbst würde er für entblätterte Fluren geliebter Heimath selig vertauschen. — Kurz — denn hier hilft kein langes Beschreiben — man versuche selbst den mannigfach wechselnden, nirgend überladenen, nicht verkünstelten Sehnsuchtssang, der sich uns lieb gemacht hat, und sehe zu, ob man mit uns gleiches Herzens ist, denn was eigen auftritt, kann nicht Anspruch machen auf Jedermanns Gefallen; und was zwischen zwey nothwendigen Gesetzen hindurchschreitet, hat sich selbst altteutsche Lanzen aufgestellt, zwischen deren leicht verwundenden Spitzen nur gewandte Tänzer unverletzt mit frischer Anmuth sich bewegen.

Zugleich sind uns noch zwey Hefte einer Sammlung bekannt geworden, die uns der Volksmelodieen wegen, auf welche wir ganz besonders halten, anziehend war:

Bokreta Magyar nemzeti Nótak Gyüjteménye. Das Bouquet, eine Sammlung ungarischer National-Melodieen für das Pianoforte. 1stes und 2tes Heft. Ebendaselbst.

Das erste Heft enthält zwey Original-Melodieen für das Pianoforte, auf Papier gebracht von Carl Schlesinger. Beyde haben zwey Sätze, einen langsamen und einen schnellern, sämmtlich in $\frac{4}{4}$ Tact im Tanzrhythmus, die ohne Schwierigkeit vorgetragen werden können.

Das zweyte Heft hat gleichfalls zwey National-Melodieen, für das Instrument verfasst von Bapt. v. Hunyady. Die Beschaffenheit beyder ist dieselbe, nur dass der Larghetto-Satz der zweyten Nummer $\frac{6}{8}$ Tact hat und zuweilen ein Schnellläufer vorkommt. Uebrigens ist Alles leicht für einigermaassen geübte Spieler. Das Rhythmische muss dabey vorzüglich beachtet und frisch markirt werden, wenn solchen Gaben nicht zu sehr geschadet werden soll.

Grand Quintuor pour le Pianof. avec accomp. de Violon, Viola, Violoncelle et Basse compos — par Franç. Limmer. Oeuv. 13. (Propr. des édit.) Lçipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 5 Thlr.

Ueber diesen Componisten ist in diesen Blättern schon zu wiederholten Malen rühmend gesprochen worden. Irren wir nicht sehr, so ist der geschickte junge Mann ein Schüler des Ritters v. Seyfried in Wien. Auch von diesem Werke können wir nicht anders als beyfällig urtheilen. Das lang durchgeführte All. energico, $\frac{4}{4}$, D moll, ist schön erfunden, gut und fleissig gearbeitet und zwar in einer nicht den Zeitmännern entnommenen, nicht der leeren Mode abgeborgten Weise, sondern im eigenen, selbstständigen Wesen. Wir vermissen hier mit Vergnügen die durch etliche Tagesmänner bis zur Ungebühr immerfort rauschende Vollgriffigkeit und jenes sonderbare Passagensuchen und Rouladendrängen, das im glücklichsten Falle frappirend kitzelt oder kitzelnd frappirt: vielmehr gehen die Glanzstellen, die keineswegs mangeln, aus dem Hauptgedanken klar hervor, ohne dadurch der Mannigfaltigkeit und des Ueberraschenden zu entbehren, die der neuere Musikgeschmack selbst derer, die es nicht gern eingestehen mögen, höchst wünschenswerth, vielleicht geradehin zum Wohlgefallen nothwendig findet. Selbst an reicher Modulation, einem zweyten Lieblingskinde unserer heutigen Instrumentalmusik, wird man nichts vermissen, nur dass sie weit geordneter und dem Gesammtwesen der Erfindung angepasster erscheint, als es die Ueberspannung gewohnt worden ist. Bey aller Freyheit waltet auch im Harmonischen jene Ordnung, ohne deren heiliges Beachten weder im Kleinen noch im Grossen Heil zu finden ist. Wenn wir nun auch in einigen grammatischen Stellungen unsere Ansichten, die bey der Verschiedenheit noch nicht allgemein gewordener systematischer Glaubensbekenntnisse sich keiner allgemeinen Gültigkeit anmassen können noch wollen, für uns haben und an einigen Orten eine kleine orthographische Aenderung vorgenommen hätten: so sehen wir diese beyden Puncte, die nur Wenigen der Erwähnung werth vorkommen dürften, nicht im Geringsten als Ausstellungen an, sondern setzen sie nur zur Beruhigung unsers musikalischen Gewissens und zu beliebigem Bedenken. Dabey erwähnen wir jedoch mit Freude, dass die schärfsten Harmoniker, sofern

sie nur das Charakteristische nicht übersehen wollen, was ihnen nicht zur Ehre gereichen könnte, selbst den hier gebrauchten Freyheiten zugestehen müssen, dass sie der trefflichen Zusammenfügung des Ganzen keinen eigentlichen Nachtheil bringen, während sie die Liebhaber der neuen Ungebundenheit mit dem Soliden versöhnen. Der ganze Satz ist sehr lohenswerth und wird geschickten Spielern Vergnügen machen, ob er schon etwas lang ist. Lang darf ein Satz seyn, nur nicht übersättigend, welches Letzte hier schwerlich zu befürchten ist, da die schön gehaltene Einheit durch auffallende Verzierungen, sonderbare Ausweichungen und schmiegsame Verschlingungen mannigfachen Reiz empfangen hat. Im Verhältnisse zum ersten Satze steht das tüchtige Scherzo All. vivace assai, das mit seinem scharf contrastirenden und doch sehr angemessenen Trio eine eindringliche Frische geltend zu machen weiss. Das Adagio molto con espressione, $\frac{3}{4}$, B dur, folgt auf den raschen Scherz sehr erwünscht und unterhält um so mehr, je anmuthiger die Melodieen wechselnd unter die verschiedenen Stimmen vertheilt sind. Das Finale, All. con fuoco, $\frac{4}{4}$, tritt jugendlich feurig ein und wogt in einem Strome rasch dahin, nicht nur für sich allein, in abgerissener Kraft trefflich, sondern auch im Zusammenhange mit den drey vorigen Sätzen, deren jeder wie eine eigene, selbstständige, für sich allein bedeutende Gestalt dasteht, im richtigen Ebenmaasse sich selbst treu und schön darstellend und im Verhältnisse zum Ganzen seine rechte Stelle einnehmend, so dass eine schöne Gruppe erfreulich uns anblickt. Selbst die Modulationsweise, so verschieden sie in jedem einzelnen Satze geführt ist, hat doch durch alle Sätze einen gewissen Grundzug festgehalten, der zur Abrundung des Ganzen das Seine sehr merklich beyträgt. Aechte Musikfreunde, die nicht blos mit Tönen rauschen und klingeln mögen, machen wir auf das nicht ganz leicht vorzutragende Werk aufmerksam und glauben ihnen einen guten Genuss verheissen zu können.

Hymnus nach dem neunten Psalm für Alt oder Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel in Musik gesetzt — von Bernh. Klein. Op. 59. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. $\frac{5}{6}$ Thlr.

Wir haben diesen, sich fast ausschliesslich der kirchlichen Musik weihenden Tonsetzer durch den Tod verloren. Die Freunde, die dieses ernste Werk noch nicht kennen, werden es als ein Vermächtniss betrachten. Die Art seiner musikalischen Darstellungen ist so bekannt und so oft besprochen worden, dass wir nur Weniges zu sagen haben, da sich seine harmonischen Verbindungen und selbst seine melodischen Formen ziemlich treu bleiben. Der Psalm ist in wechselnden Zeitbewegungen, dem Inhalte angemessen, durchcomponirt, von orgelgemässen Begleitungen gehoben; die rhythmischen und melodischen Weisen schliessen sich eng einer vergangenen, kirchlichern Zeit an und werden, von einer guten Altstimme (die wir vom Mezzo-Sopran scheiden) vorgetragen, noch weit besser wirken, als vom tiefen Discant; es wäre denn, dass sich der letzte durch Fülle des Tons der ernst-mächtigen Sehnsuchtskraft des weiblichen Altes näherte, welche Uebergangs- oder Zwischenstimmen in Sachsen und Thüringen wenigstens nicht zu selten sind. Wer Marcello's und Abt Stadler's Psalmen kennt und liebt, wird diesen Psalm-Hymnus, der von beyden Componisten wohl im Allgemeinen, aber nicht im Besondern Aehnlichkeit hat, gern singen und hören. Wir halten ihn sogar für vorzüglicher, als manchen frühern frommen Gesang des entschlafenen Freundes frommer Treue und religiöser Liebe.

Versuch eines Beytrags zur Altar-Liturgie, enthaltend die Einsetzungsworte und das Vater-Unser, eine kurze Litaney und eine Beylage zweyer Abendmahls-Choralgesänge, nebst einer kurzen Abhandlung als Nachwort von Lorenz Kraussold, evangel. Pfarrer zu Aufsess. Nürnberg, im Verlage der Joh. Phil. Raw'schen Buchhandlung. 1832. (4)

Die beyden ersten Altar-Gesänge haben eine neue Melodie mit einer ganz einfachen Orgelbegleitung erhalten, die dem kirchlichen Geiste angemessen sind; so auch das Responsorium: „Der Friede des Herrn sey mit euch allen," worauf die Gemeinde mit Amen antwortet, in dessen Orgelbegleitung die Mittelstimmen gegen den Discant einige Octaven machen, die den harmonischen Fluss des rein Vierstimmigen unterbrechen. Die Litaney, ein kurzer Wechselgesang zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde. Die beyden Beylagen sind 1) vor den Einsetzungsworten: „Schaffe in mir Gott ein reines Herz" und 2) zwischen den Einsetzungsworten

und dem Vater-Unser: „Christe, du Lamm Gottes," welchen beyden Gesängen, so vortrefflich sie auch sind, das bayersche Choralbuch wie sein Gesangbuch keine Stelle vergönnt hat. Die Noten, nicht besonders, doch meist deutlich gedruckt, nehmen 16 Seiten ein (eigentlich nur 12, denn mit V fangen sie an). Das Nachwort zählt 16 Seiten und redet A) über die Anwendung der Musik in der Kirche überhaupt. Wir finden darin nichts Neues, auch nichts deutlicher Behandeltes, als anderwärts. Die Geschichte mit Palestrina's Missa Marcellina wird noch immer falsch, nach hergebrachter Art, angenommen. Wenn nur einmal Irrungen im Schwange gehen, sind sie nicht leicht wieder zu bannen; man muss immer wieder von Neuem dagegen reden. Luthers bekannte Worte zum Preise der Musik werden wieder angeführt, desgleichen Aussprüche mehrer Kirchenväter. Dem Missbrauche, der jetzt arg, grob und abscheulich genannt wird, steht nicht der Nichtgebrauch, sondern der rechtschaffene entgegen. Chrysostomus war schon gegen den Gebrauch der Instrumente (am Ende des 4ten Jahrhunderts), „die das weltliche Moment in die Kirche mit übertragen." Antiphonieen, Responsorien oder Wechselgesänge werden empfohlen. Die Urheber derselben sollen Flavianus und Diodorus, nach Anderen Ignatius, seyn; sie sollen zuerst zu Antiochien im 25sten Jahre der Regierung des Constantius eingeführt worden seyn, woher sie Ambrosius nach Rom (oder vielmehr nach Mailand) gebracht haben soll. Nur dürfen sie nicht zu lang seyn und das Volk muss daran Theil nehmen. Für kunstreiche Kirchenmusik ist also der Verf. nicht. In den Anmerkungen lernten wir folgende, uns bisher unbekannt gebliebene Schrift kennen: Grundsätze zur Bearbeitung evangelischer Agenden u. s. w. Ein kritischer Beytrag zur evangelischen Liturgik von G. Fr. W. Kapp, der Philosophie Doctor und Pfarrer zu Baireuth. Erlangen 1831 — welches Werk in geschichtlicher Hinsicht reichhaltig, zeitgemäss und interessant genannt wird. S. 9 folgen B) Auseinandersetzungen in Beziehung auf die musikalischen Versuche. Es wird das Absingen der Einsetzungsworte und des Vater-Unsers vertheidigt. In den Einsetzungsworten hat sich der Verf. an eine alte, am meisten bekannte und verbreitete Composition, wie sie namentlich auch in der Baireuther Chorordnung sich findet, angeschlossen. In unseren Gegenden ist diese Melodie nicht verbreitet, aber dem Charakter angemessen. In der Melodie des Vater-Unsers erlaubte er sich freyere Abweichung vom Alten, was er für eben so nothwendig als natürlich hält, weil dieses Gebet schon mehr individuell oder persönlich innerlich ist, was in der alten Composition gar nicht hervortritt. Dennoch sagt uns die alte Weise des Vater-Unsers bedeutend mehr zu, als die hier gelieferte, die des nothwendig innern Schwunges uns zu entbehren scheint. Uebrigens soll die Orgel den frey recitirenden Gesang des Geistlichen blos begleiten, d. h., sie soll sich nach dem Sänger richten und die Stimme nicht übertönen, wobey dem Organisten jedoch Freyheit in harmonischen Führungen einzelner Accorde und im Umspielen der Melodie gelassen wird. — Die kurze Litaney ist eigentlich eine kurze Anrufung des dreyeinigen Gottes aus der Litaney, ein kurzer Hymnus mit einfacher Bitte um Erbarmung. Man sieht also, dass der Verf. die eigentlich sogenannte Litaney, das alte Bittlied der katholischen Kirche: „Kyrie eleison, Christe eleison," das von Claud. Mamertus eingeführt seyn soll, der Länge und der vielen unzusammenhängenden Bitten wegen, für die evangelische Kirche nicht mehr für völlig passend hält, ob er gleich sehr wohl weiss, was Luther von diesem Gebete rühmt, dass es nach dem heiligen Vater-Unser das beste sey, das auf Erden kommen ist, oder von Jemand erdacht werden mag. Wie für den römisch-katholischen Ritus die späteren Componisten, die es als zusammenhangendes Musikstück, nicht mehr als blos choralmässigen Gesang behandeln sollten, sich geholfen und ihre Einrichtung zu einer stehenden gemacht haben, ist in No. 43 dieser Blätter klar auseinandergesetzt worden, was unsern Verf. nicht berühren kann, da ihm die antiphonische Einrichtung wesentlich ist. — Möge man auch diesen Versuch beachten und von allen Seiten bedenken: in kirchlichen Angelegenheiten fahre Niemand zu; nirgend ist der Ausspruch nothwendiger, als in ihnen: Prüfet Alles, und das Gute behaltet.

Nachricht.

München, am Ende Septembers. Seit dem letzten Berichte, nämlich seit Mitte von May, ist von unserer Opern-Anstalt, Direction und Singpersonal nichts Bemerkenswerthes oder Neues geleistet worden, und konnte es auch eigentlich nicht;

es fehlte an einer Prima Donna, ohne welche, seitdem Poet und Componist nach der Weise Italiens auf sie so Vieles zu berechnen gewohnt sind, wenig zur Zufriedenheit hervorgebracht wird. Madame Schechner-Wagen blieb durch natürliche Zufälle mehre Monate — Mad. Vespermann-Sigl aus Krankheit schon ein Jahr von der Bühne entfernt. Das Ausland musste von diesen Verlegenheiten unterrichtet seyn, denn es sandte bewährte Künstler uns zu, die, so zu sagen, freundliche Aushülfe leisteten, die wir hiermit noch einmal über die Bühne ziehen lassen und sie blos mit einigen summarischen Bemerkungen begleiten. Eigentliche Kritiken gehören für das Inland, wo sie nützen und belehren können; der Gast muss mit Schonung und Theilnahme behandelt werden. — Es traten demnach zuerst am letzten May auf: Hr. und Mad. Cornet aus Braunschweig in der Stummen von Portici — Madame allein in Sargines — Beyde wieder in Fra Diavolo, erfahrene Künstler, wie man diess allgemein zugestand, bekannt mit den Erfordernissen des Theaters, unbefangen und auf selbem wie zu Hause. Hrn. Cornet's Stimme möchte wohl bald ihrer Abnahme sich nähern, ein treffliches Spiel wird sodann ihre künftige Schwäche ersetzen. Mad. ist gleich lobenswerth in beyden. Sie haben vielen Beyfall gefunden und allgemeine Theilnahme erregt. Dem. Neu, aus München, wenn wir nicht irren, liess in Sargines, ihrer Jugend wegen, Manches zu wünschen übrig; sie kämpft mit Verlegenheit und einem schüchternen Wesen, zeigte übrigens viele Bildung im Gesange, im Spiele leistete sie mehr, als man billig voraussetzen konnte und lässt Vorzügliches noch erwarten. Eine schwere Kunst bedarf der Zeit, und die Reife kommt nicht vor ihrer Stunde. Dem. Neureuther hat während ihrer Abwesenheit in der Kunstwelt sich fleissig umgesehen. Uebung und Studium waren nirgend zu verkennen, wovon sie als Oberon am 18ten Juny glänzende Proben abgelegt.

Liebe Gäste, alte Freunde, Reste jener jetzt zerstreuten Operngesellschaft, welche diesseits der Berge in München zuerst die lieblichen Gesänge des Orfeus aus Pesaro hören liess — Signora Schiassetti und Hr. Santini erfreuten während eines temporären hiesigen Aufenthaltes mit ihrem Gesange und Spiele die so zahlreichen, man darf sagen die überwiegende Mehrzahl der hiesigen Freunde der italienischen Oper. Das Haus füllt sich, man möchte sagen, wie von sich selbst und bedürfte eben dazu keiner Affiche, so schnell wird die Nachricht so einer Vorstellung verbreitet, so werth ist das Andenken dieser gegen zehn Jahre hindurch so beliebten Gesellschaft geblieben. Sie traten Beyde auf im Barbiere und der Cenerentola. Hrn. Santini's Gewandtheit und Lebhaftigkeit, sein natürlicher, leicht hingeworfener Gesang wirkte allgemein. Manche tadelten es an ihm, dass er die Farben zu dicht auftrage, zu sehr sein Spiel überlade. Doch wenn man es in Paris, dem Brennpuncte der ächten Komik, wo er bekanntlich seit mehren Jahren singt, so erträgt oder so wünscht, und man also dort zwischen einem vaterländischen Valet de chambre und einem italienischen Buffo unterscheidet, so kann er doch so weit vom Ziele nicht abweichen. Als Dandini in Cenerentola fasste er den Charakter richtiger, wie es hiess, auf, soutenirte ihn durchaus gut bis an's Ende. So weiss er also doch, was einem Schalke von Barbier gebührt, und was sich für einen, wenn gleich läppischen, aber immer doch einen Prinzenhofmeister schickt, in Anwendung zu bringen. — Stimme war an Signora Schiassetti schon früher nicht das Vorzüglichste. Aber Methode, Ausdruck, Spiel, Anstand, Alles zu einem Ganzen vereint, bringen eine Künstlerin zur Erscheinung, die immer unserer Achtung gebietet. Stimme, und immer Stimme! Darauf kommen immer Jene, deren Urtheile sich nicht tief gründen können, zurück; Weiteres fällt ihnen nichts bey. Aber es gab einst in Italien, in Deutschland nie, Gesangs-Virtuosen, die mit einer nicht ausgezeichneten, nicht umfangreichen Stimme Wunder hervorbrachten, wovon man freylich auch jetzt in Italien nichts mehr hört, in Deutschland nie etwas hörte. Simple Stellen eines Recitativo Secco, ein Addio, von Pachierotti oder Crescentini vorgetragen, haben oft ein ganzes Auditorium zu Thränen gerührt. Man lese, um diess zu glauben, den Artikel: Recitativ in Rousseau's Dictionnaire de Musique. Unter Singen verstand man in jener Zeit wohl etwas Anderes, als jetzt gewöhnlich darunter begriffen wird. Es ist diess, wie die Glasmalerey, eine verlorene Kunst, wovon nur hier und da einige Spuren sich erhalten. —

Während des July und August's kam die Reihe wieder an die reisenden Deutschen, und das gebildete Stuttgart spedirte uns Vorzügliches und Erlesenes. Zuerst Mad. Canzi (den Namen ihrer nicht singenden Ehehälfte, der dem übrigen voranstand, haben wir vergessen) trat auf als Amenaide, Bertha

im Schnee, als Müllerin, und als Susanna in Figaro. Im Gefälligen, Artigen, Anmuthigen erhebt Spiel und Gesang sie zur geachteten Künstlerin, und sie hat wohl diese ihre Naturanlage erkannt und möglichst ausgebildet, so dass sie ihres Zieles nie verfehlt, und überall gerechte Anerkennung finden wird. — Inzwischen am 18ten July, nach einer langen, übrigens wohl nicht zu vermeidenden Abwesenheit, erschien wieder unsere geachtete Prima Donna, Mad. Schechner-Wagen, als Desdemona, doch war noch nicht Alles geordnet, Manches, was sonst vortrefflich anschlug, versagte, und die Stimme, etwas spröde geworden, gehorchte nicht immer. —

Vieles hat ferner geleistet, trefflich sich ausgezeichnet Dem. Haus. Sie sang zuerst als Donna Anna, in welcher Oper auch ein Hr. Freund aus Carlsruhe als Leporello, so wie früher als Verwalter in der Müllerin sich rühmlichst hervorgethan; dann noch in Fidelio als Lenore, in der Verlobten, die früher dem hiesigen Publicum wenig zusagte, durch ihre Leistung diess Mal sehr gehoben wurde, als Agathe, als Anna in der weissen Frau, und endlich noch als Vestalin, welche Vorstellung diess Mal in vieler Hinsicht zu den sehr misslungenen muss gezählt werden, ungeachtet sie selbst es eben in nichts versehen hatte.

Deutschland kann Dem. Haus zu seinen vorzüglichsten Sängerinnen zählen. Eine kräftige, reine Stimme, ein gutes, richtiges Spiel, Ausdruck und Sicherheit im Vortrage sind ihr immer eigen, und machen ihre unfehlbare Wirkung. Nur in dem Modeartikel der Coloraturen scheint sie uns sich nicht genug umgesehen zu haben. Man möchte ihr hierzu mehr Geschmack und mehr Auswahl wünschen, und gibt es für diese Siebensachen eine Schule, eine ächte nämlich, so dürfte es wohl nicht überflüssig seyn, sich in derselben, wenn auch nur vorbeygehend, zu besprechen. Bey so vielem Vorzüglichen muss es nicht anders als wünschenswerth seyn, auch in Nebensachen nichts zu wünschen übrig zu lassen. — In Macbeth, am 2ten August, hatte Mad. Schechner-Wagen wieder ihre vorige Kraft bewährt, mit Charakter und aller Reinheit ihrer trefflichen Stimme, nie ermüdend, die schwere, oft mit barockem Gesange ausgestattete Rolle gegeben. Aber als Donna Anna zeigte sie ihr Höchstes, sie war da, so zu sagen, auf dem Gipfel ihrer Kunst. Wir müssen hier der am 30sten August in der Ursprache statt gehabten Vorstellung des Don Juan insbesondere erwähnen, weil sie nach Aller Urtheile zu dem Ausserordentlichen, dem Unerwarteten gehört, das Höchste, was eine wohlgeordnete Bühne zu leisten vermag, hervorbrachte. Zwar kam es dabey nicht allein darauf an, den verewigten Meister noch mehr verherrlichen zu wollen. Es galt diese treffliche Ausführung als Benefiz für den theatralischen Pensions-Verein, und man wollte sich zusammennehmen, um dem Publicum seine Achtung für dessen immer reelle Theilnahme zu bezeugen. So war Mad. Schechner-Wagen, wie schon gesagt, sich selbst übertreffend, nie schien sie uns eigentlich so sehr in ihrem Fache zu seyn, als in dieser Donna Anna, ihr ganzes Wesen eignet sich dazu, das Pathos ihres Recitatives rührte und erschütterte, kurz, sie liess nichts zu wünschen übrig. Die artige Zerlina, Sign. Schiassetti, mit ihrer Natur und Kunst — Elvira, Dem. Fuchs, wenn gleich scheinbar etwas eingeschüchtert in der Nähe zweyer so ausgezeichneten Künstlerinnen, doch immer rein und gut singend — ein trefflicher Don Juan ist Hr. Pellegrini, und Leporello (denn Hr. Santini, so wie Signora Schiassetti hatten freundlichen Antheil genommen) wurde lebhaft, manchmal derb, wie ein italienischer Bufo, der mit dem Volke sprechen muss — ausdrucksvoll sang Hr. Baier seine Arie, und Alles ihm Mögliche that auf der Bühne noch Neuling, Hr. Sigl als Masetto. Wir sprechen nichts von dem Orchester und seiner nicht selten zu hoch auflodernden Flamme; der oft lahme Chor schritt feurig ein. Schauspieler und Tänzer waren als Statisten zugegen, und auch in Anordnung der Darstellung selbst und den Decorationen Manches anders und zweckmässig geordnet. Lob erscholl aus eines Jedem Munde, und die Tagesfedern wetteiferten, diesen genussreichen Abend zu erheben. Schade, dass menschliche Gebrechen nicht immer ein so mustervolles Ganze hervorzubringen vermögen! Aber wenn es immer so wäre, würde man noch sehr darauf achten? Erhebt nicht erst der Schatten das Licht?

Am 21sten September Semiramide: heute Zerfluchen, morgen Arbace. General-Feldmarschall der Königl. assyrischen Truppen! Nein, nie wird man sich bey einer stehenden deutschen Bühne zu so einer Illusion gern hergeben mögen. Die Opera seria ist ein Zwitter geworden, seitdem der Maestro aus derselben gewichen und Rossini mit ihr zu tändeln angefangen hat. Wer kehrt nicht gern zu dem romantischen Don Giovanni zurück? wie geistvoll

schwebt man in seinem Helldunkel, das nur selten in gewöhnliches Tageslicht ausbricht.

Am letzten September erschien endlich der lange angekündigte, lange erwartete Hr. Spitzeder als Onkel Hahn in der neu einstudirten Operette: der Schatzgräber von Mehul. Man nannte es sein erstes Debüt, und er ist doch schon im Mitbesitze unserer Bühne, wie man diess allgemein behaupten hört, es auch sein grosser vorhergegangener Ruf nicht anders als vermuthen lässt.

Notizen.

Am 2ten November wird die neue Operngesellschaft unter der Direction des bekannten Sängers und Componisten, Hrn. Jul. Müller in Dessau ihre erste Darstellung geben, wozu Rossini's Otello gewählt worden ist.

Hr. Heinr. Dorn, Musikdirector des Königl. Sächsischen Theaters in Leipzig, das seit voriger Ostermesse wieder in ein Stadttheater sich umwandelte, ist am Theater zu Riga in derselben Function angestellt worden.

In den Nachrichten unserer vorigen Nummer sind mehre mit Lob angeführte Künstler nur mit dem Anfangsbuchstaben gemeldet worden. Solche Anzeigen machen blos neugierig und helfen zu nichts. Künftig werden dergleichen ohne Gnade gestrichen. Die dort genannte Sängerin B., Schülerin der Königlichen Theater-Sängerin in Berlin, Mad. Schulze, ist die Tochter des Hrn. Organisten Lithander in Greifswald. Wer ist aber die belobte Pianoforte-Virtuosin Dem. R.? Der geehrte Ref. wird gebeten, ihren Namen anzuzeigen.

Eben wird uns zu unserer Freude gemeldet, dass die bey H. G. Nägeli in Zürich herausgekommene und bey Friedr. Hofmeister in Leipzig zu erlangende Sions. Stölzel's vortreffliche Chorgesänge enthaltende Sammlung um ein Drittheil des Preises herabgesetzt werden soll, damit der erwünschten Verbreitung dieser Mustergesänge ihrer Art kein äusseres Hinderniss entgegenstehe. Die alten Singvereinen und Liebhabern des ernsten Gesanges höchst empfehlenswerthe Sammlung ist also von jetzt an für 3 Thlr. 8 Gr. zu haben. Der Werth des Werkes ist kein geringer; der Nutzen wird auch nicht gering seyn. Man vergleiche die Beurtheilung in No. 29 S. 659.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Air Suédois varié pour la Clarinette avec grand Orchestre ou Pianof. composés par B. Crusell. Oeuv. 12. (Prop. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte 12 Gr.

Ein kurzes Bravourstück und kurz will man sie jetzt; man hat für die Dauer selten Geduld. Die Solohläser, vorzüglich am Orte ihres gewöhnlichen Wirkens, werden auf Aehnliches zu achten haben, wenn sie sich, wie es doch nothwendig ist, von Zeit zu Zeit hören lassen wollen. Auch hier ist die Pianoforte-Partie natürlich nur leicht begleitend.

Orgel-Journal, oder Auswahl guter Orgel-Compositionen nach Original-Manuscripten und Beyträgen der vorzüglichsten Componisten. 2ter Jahrgang 1831 — 1832. 3ter bis 12ter Heft. (Eigenth. des Verl.) Mannheim, bey K. F. Heckel. Pr. jedes Heftes 6 gGr.

Diese empfehlenswerthe und in diesen Blättern bereits zweifach empfohlene Sammlung zweckmässiger Orgelstücke, deren Subscribenten-Verzeichniss sich immer mehrt, wird regelmässig, d. h. jeden Monat mit einem neuen Heftchen, fortgesetzt. Papier und Druck sind schöner geworden, als in den frühern Heften; die Auswahl wird umsichtig betrieben und die besten jetzt lebender Orgel-Componisten nehmen daran Theil. Wir erhalten Arbeiten von H. W. Stolze (dessen Portrait auch geliefert worden ist), C. H. Zöllner, Viktor Klauss, M. Henkel, Cantor Müller in Borna, Pachelbel, Charpentier, Ch. H. Rink, J. Vierling, Schumacher-teuberg, A. Hesse, V. Schulz (Hof-Organist in Mannheim), A. Bertelsmann, Kirnberger, A. V. Vollmar, B. Feuerbach in Heppenheim, Sch. Bach. Der allgemeine zierliche Titel des ganzen Jahrgangs setzt noch zu dem oben Angegebenen: „Aus ältern noch nicht oder wenig bekannten Werken, für das Bedürfniss des öffentlichen Gottesdienstes und das erweiternde Studium des Orgelspiels." Für Beydes dient auch die Sammlung. Der Ladenpreis ist 2 Th. 12 Gr. oder 4 Thlr. Der dem Ganzen im

Gesang sich am besten für eine grosse Volksmasse schicke; allein er zeigt selbst (S. 149. u. a. a. O.), dass das Volk, von jenen Zeiten an bis auf Luthern, wenig oder gar keinen thätigen Antheil am Kirchengesange behielt und auch nicht behalten konnte, und so möchten sich denn Gregor oder seine Nachfolger schwerlich vor dem Vorwurfe retten, dass sie der Kunst und der Menschheit entzogen, was sie der Hierarchie durch ihre nur zu konsequente Anstalten zuwandten, wenn gleich die Folgezeit auch dies Bestreben so zum Guten leukte, wie die Natur narkotischen Gewachsen Heilkraffte mitzutheilen pflegt.

Einen solchen Zustand der Tonkunst dauerhaft zu machen, dazu trugen theils die Einfälle nordischer Barbaren in das westliche und südliche Europa, wie spaterhin die Kreuzzüge, nicht wenig bey. Denn beydes waren Vermischungen mit Volkern, welche entweder von Natur, oder vermöge ihrer Religionsbegriffe, nur kriegerische Tugenden, aber nicht die feinern Künste des Friedens, also auch nicht die Tonkunst, sehr begünstigten und ihr aufhelfen konnten, sondern hierin Schüler der Sudeuropaer blieben. Ausserdem gab der machtige Führer seines Zeitalters, Karl der Grosse, der gregorianischen Musik vorzüglich Konsistenz und Dauer. Seiner schlauen Politik war es nicht entgangen, dass er sich ganz den Bedürfnissen der zu seinen Zwecken unentbehrlichen Kirche anschmiegen müsse. Dazu versäumte er kein Mittel, und liess sich also auch die Verbreitung des gregor. Ritus in Gallien eifrigst angelegen seyn, worüber Herr Forkel (S. 207–214.) manche Nachrichten liefert. Ja, er ging (S. 215.) so weit, die Ueberreste der Ambrosianischen Gesangbücher in Mayland aufzukaufen und zu vertilgen, damit — ganz im Sinne der Hierarchie — nur eine einzige Gesangweise in der ganzen Christenheit herrsche. So gross der Dienst war, welchen Karl hierdurch der Kirche leistete, so natürlich musste auch dies Verfahren die Fortschritte der Tonkunst hemmen. Daher gab es von Gregor bis Guido von Arezzo keinen Musiklehrer, der Epoche gemacht hatte. Man blieb bey dem alten Ritus, und um Neuerungen möglichst vorzubeugen, bestimmte man sogar die Melodien der 8 Tonarten (d. h. 4 doppelten, authent. und plagel.) und ihre Veränderungen genau. Jene hiessen Tropen, diese Differenzen. —

Was Hr. F. hierüber und über einige Merkwürdigkeiten des ältesten Kirchengesanges sagt, ist sehr unterrichtend, z. B. über die Antiphonen (einzelne Verse vor einem Psalmen von Einem gesungen) Psalmen, Hymnen (gereimte Lieder, wie etwa in unsern Gesangbüchern) Prosen, Introitus u. s. w. ferner, was das Innere des Gesangs betrift, als Neumen (d. h. kleine melismatische Verzierungen auf Vokalen, besonders auf der lezten Sylbe des Allelujah, die den Keim der nachmaligen Figuralmusik enthielten) Tropen (d. h. hier, Zwischengesänge) Tractus (d. h. Dehnung des Gesanges zu gewissen Zeiten) u. dgl. m.

Da man nun im Wesentlichen des Kirchengesanges zu Karl d. gr. Zeiten und nachher wenig andern durfte, so suchte sich der menschliche Geist, dem doch früher oder später der Stillstand in jeder Kunst oder Wissenschaft unerträglich wird, auch in Ansehung der Musik auf eine doppelte Art zu helfen, theils durch Thatigkeit für weltliche Musik, theils durch wissenschaftliche Behandlung der Tonkunst. Von der innern Beschaffenheit jener fehlen uns leider deutliche und authentische Nachrichten. Nur soviel ist bekannt, dass die Gallier schon damals, wie bis auf den heutigen Tag, einen vorzüglichen Hang zu kleinen Liedern satyrischen Inhalts (chansons) hatten. Ausserdem fehlte es ihnen auch nicht an ernsteren Liedern zur Erweckung des Heldenmuths u. s. w. wie z. B. das Rolandslied war, das Karl d. gr. selbst verfertigt haben soll, und welches damals in so grossem Ansehen stand, und würkte, wie etwa neuerdings der Marseiller Marsch. (S. 223.) Selbst die Fürsten und Grossen beförderten diese Liebe zur Musik (z. B. Karl d. Gr., Alfred u. a.). Schon seit Pipins Zeiten hielt

letzten Hefte vorausgedruckte Inhalt gibt auch einige ganz kurze Lebensbeschreibungen, z. B. Bernard Feuerbach's, Joh. Jac. Froberger's, Georg Andreas Henkel's, Joh. Phil. Kirnberger's, Giambattista Martini's, Wilh. Adolf Müller's, Georg Christoph und seines Sohnes Heinr. Wilh. Stolze's, Jac. Vierling's und A. V. Volkmar's. Möge das Unternehmen gedeihliche Früchte bringen. Dass der 3te Jahrgang bereits seinen guten Fortgang hat, bemerken wir zugleich. Wir haben davon vier sehr gut gedruckte Hefte gesehen.

Fantaisie pour le Pianof. composée — par L. E. Czapek. Oeuv. 5g. Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Eine wirkliche Phantasie, bunt, wechselnd und lebhaft genug, wenn auch nicht im höchsten Fluge: mehr für Männer als für Frauen: ohne Rouladen verlangt sie doch gewandte, kräftige Spieler, welche den Intentionen des Componisten gewachsen sind.

Troisième Fantaisie pour le Pianof. composée — par L. E. Czapek. Oeuv. 10. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Vortrefflich, noch schöner als die vorige, solid und erfreulich, allen soliden Spielern zu Nutz und Freude zu empfehlen: nur nicht denen, die blos herzen.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten, herausgegeben von Ludwig Erk. Zweytes Heft. Abtheilung I. Motetten, Chöre, variirte Choräle u. s. w. enthaltend. Essen, bey G. D. Bädeker. 1832. (Partitur.)

Auf Zweckmässigkeit und Nützlichkeit dieses Unternehmens haben wir bey der Anzeige des ersten Heftes das Publicum gebührend aufmerksam gemacht. Es gereicht uns zum Vergnügen, alles früher Gerühmte von dieser Fortsetzung gewissenhaft wiederholen zu können. Der Zweck der Sammlung, unbemittelten Singvereinen für ein geringes Geld möglichst viele Musikstücke zu liefern, ist hinlänglich erreicht. Auch ist es löblich und folgerecht, dass nur solche Chöre gewählt worden sind, die sich durch Einfachheit und Leichtigkeit vor andern auszeichnen, und vornämlich solche, die auch ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden können. Das Letzte wird besonders kleinen Städten und Dörfern, die guter Instrumentalisten nicht selten entbehren oder doch keine hinlängliche Anzahl derselben besitzen, sehr erwünscht seyn. Diese vor Allen werden Ursache haben, sich der glücklichen Auswahl dankbar zu erfreuen.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass (gleichzeitig (?) arrangirt für eine Stimme mit Begleitung des Pianof.) componirt — von Jul. Miller. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler. Pr. vierstimmig mit Pianofortebegleitung ad lib. 27½ Sgr.; einstimmig mit Pianofortebegleitung 12½ Sgr.

Leichte, gefällige Melodieen mit leichter Begleitung, angenehm zu singen zu geselligem Zeitvertreibe, mag man es vierstimmig oder einstimmig mit Pianofortebegleitung thun. Das vierte ist jedoch zu sehr getrillt und das fünfte schafft uns Unbehagen. Zum vierstimmigen Gesange sind nur einzelne Stimmen, keine Partitur gedruckt. Um der vier guten willen, die sehr angenehm wirken, ist die Sammlung bestens zu empfehlen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten.

Opus 52. Trois Bagatelles pour Piano.
- 53. Grandes Variations sur une Cavatine de la Straniera pour Piano.
- 54. Rondeau militaire pour Piano.

Chants des Alpes. Fantaisie pour Piano sur plusieurs airs Tyroliens, arranges de l'Opera 293 de Bochsa par F. Hünten.

Souvenir de la Suisse. Rondeau pour Piano sur deux airs favori, arrangé de l'Opera 300 de Bochsa par F. Hünten.

Leipzig, den 22sten October 1832.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. Nº. 45. 1832.

Recensionen.

Sonate de Lodi, arrangée à 4 mains avec (des) augmentations en forme de canons et d'(des)imitations, par A. L. Crelle. Partition. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Luigi Lodi lebte um's Jahr 1796 mehre Monate hindurch in Dresden. Ref. lernte ihn da kennen; weiss übrigens nicht, ob er noch hienieden wallt. Dieser Italiener gehörte zu den possierlichsten Originalen, die dem Ref. im Leben aufgestossen sind. Lodi mochte damals einige dreyssig Jahre alt seyn. Ein ganz hübscher Mann, hätte er durch sein Aeusseres einen recht gefälligen Eindruck gemacht, wäre seine Kleidung schlicht und wahrhaft gentlemanartig gewesen. Aber L. zeigte sich stets in die auffallendsten Farben gekleidet, mit zwey langen Uhrketten, zwey Drittel eines bunten seidenen Tuches ausserhalb der Rocktasche, mit mehren Ringen an den Fingern und einer grossen Doppellorgnette, unter welcher die ziemliche Nase in die Welt schaute. Sein ganzes Thun war darauf berechnet, aufzufallen. So hat z. B. Ref. ihn viele Male, ununterbrochen während der ganzen Dauer einer italienischen Oper, hart hinter dem dirigenden Kapellmeister stehen sehen, nicht etwa um diesem mit Hülfe der Lorgnette in die Partitur zu gucken, sondern, mit dem Rücken gegen die Bühne gewendet und, was auf dieser sich zutrug, nicht im Allergeringsten beachtend; nur das Publicum — selbst das im Paradiese — musternd. — Auf solche Weise gelang es auch vortrefflich eines Abends, diesem Originale eine ausgezeichnete Ueberraschung zu bereiten, die L. freylich sich wohl lieber verbeten hätte. — Das ganze Publicum, dem L. längst ein bekannter stehender Artikel des Hauses war, brach nämlich bey einer Scene an diesem Abende in ein tolles Lachen aus. L. fiel jetzt aus seiner Rolle; er konnte der Neugierde nicht widerstehen, die Veranlassung zu dem so allgemeinen Gelächter kennen zu lernen, drehte sich nach der Bühne und sah auf derselben sein zweytes Ich von dem trefflichen Buffo Bonaveri zum Verwechseln treu dargestellt. Das Lachen wollte gar nicht enden; doch muss Ref. dem Belachten die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass dieser sich durch gute Contenance und schallendes Mitlachen leidlich genug aus dem Handel zog. —

Lodi's Pianofortespiel war diesem Allen analog, und was ein Recensent des damals von L. herausgegebenen Capriccio (siehe musik. Ztg. Oct. 1799. S. 28) über dieses Letztere unter Anderm sagt, lässt sich mit vollem Rechte überhaupt auf Lodi's Spiel selbst anwenden. Es war „zur Hälfte ein krauses, missklingendes Durcheinander, ohne Zusammenhang, ohne Ordnung mit groben, unharmonischen Schnitzern durchwebt," zumal an dem einen Abende, da derselbe sich im Pertinischen Saale hören liess und Ref. zugegen war. — Lodi schrieb damals auch mehre Märsche und marschartige Sachen für Militär-Harmonie, die einer seiner Landsleute, ein Stabsofficier der damaligen Garnison in Dresden, zur Ausführung brachte. Elendes Zeug. Das Ausführbare war trivial, und das originell Seynsollende instrumentwidrig. — Auf einmal, etwa ein halbes Jahr nach Lodi's Aufenthalte in Dresden, erscheint eine Sonate für's Pianoforte bey Breitkopf und Härtel; eben die (s. oben den Titel), welche Hr. A. L. Crelle zu einer Sonate für vier Hände eingerichtet und durch canonische Nachahmungen erweitert hat. Diese Sonate, in ihrer damaligen Gestalt, befand sich bald in aller Klavierspieler Händen. Niemand aber, zumal in Dresden, konnte begreifen, wie L. im Stande gewesen war, eine solche Sonate zu schreiben. Die Sonate besteht aus zwey Sätzen in C moll: einem Moderato und einem Allegro assai. An Phantasie, die in Lodi's früheren Arbeiten nur

zu geil wucherte, ist zwar kein grosser Aufwand zu spüren; aber die Thema's der Sonate sind bezeichnend, heben sich gut hervor:

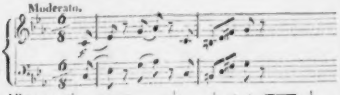

Das Ganze ist eine gute Verstandes-Arbeit, in der Ordnung herrscht, auch ziemlicher Fluss und nur hin und wieder kommen kleine Unregelmässigkeiten und Unbeholfenheiten vor, z. B. S. 17, wo — ein schlechter Ausweg — um eine reine Quintenfortschreitung der Mittelstimme mit der Oberstimme zu vermeiden, der vierstimmige Satz drey Mal hinter einander, tactweise und nur auf Tactlänge, ein dreystimmiger wird (späterhin S. 51, wo dieselbe Stelle in C dur wieder vorkommt, hat sich das hier allerdings ein wenig zu zarte musikalische Gewissen beruhigt; die Quinten sind stehen und der Satz ist vierstimmig geblieben) und S. 24, vorletzter Tact des zweyten Systems, wo der zweifelhafte Secund-Quinten-Accord (denn der Fundamentalbass ist nicht sogleich zu ermitteln) in einer so hülflosen Blöse dasteht, dass man es Hrn. Crelle recht Dank weiss, dass er, in seiner sehr schätzenswerthen Bearbeitung dieser Sonate, diesen Accord mit einem tüchtigen Fusswerke bekleidet hat. Hr. Crelle hat überhaupt durch Bearbeitung dieser Sonate sich aufs Neue als guten Contrapunctisten erwiesen, dem gar interessante Combinationen zu Gebote stehen. Nur hätten wir gewünscht, seine canonischen Nachahmungen und Erweiterungen wären einem andern Werke zugewendet worden, z. B. einer Sonate, die nicht, wie diese, gleichsam es schon auf dergleichen abgesehen hat. Durch die Crell'sche Bearbeitung ist, nach Ref. Dafürhalten, diese Sonate — und Ref. hat sie mit Mehren vierhändig gespielt — so zu sagen, ein wenig zu dick, zu vollgepackt geworden, zumal der letzte Satz, der ein sehr rasches Tempo verlangt. — Die Klarheit und die von derselben grösstentheils abhängige Ueberschaubarkeit leidet, wie Ref. denkt, doch ein wenig durch die Umarbeitung dieser ursprünglich zweyhändigen Sonate in eine solche vierhändige. — Es ist damit gegangen, wie mit manchen Gemälde-Restaurationen. Die neuen Farben leuchten, decken aber auch und thun somit der vorherigen Durchsichtigkeit Eintrag. —

Wenn Hr. Giuseppe Luigi Lodi noch lebt und die Bearbeitung dieser Sonate, die er geschrieben haben will — kennen lernt, so wird er in der Ehre, die nach 30 Jahren noch eine so geschickte Hand ihr durch jene Bearbeitung erwies, einen Zuwachs seiner Celebrität finden und vielleicht dieselbe, wenigstens in seiner Nähe, geltend machen wollen. Schade nur, dass im zehnten Intelligenzblatte der Leipz. musik. Ztg. Jahrgang II. ein Brief des sel. Wölfl an Lodi abgedruckt steht, nach welchem Hr. Lodi die obige unter seinem Namen gedruckte Sonate keineswegs verfertigt, sondern deren Componisten Wölfl — gestohlen hat. W. braucht keinen mildern Ausdruck und bemerkt noch in diesem Briefe vom 15ten December 1799 an Lodi: „Uebrigens bin ich mit den einigen Erleichterungen, die Sie dort und da vornehmen, äusserst unzufrieden; sie zeugen wirklich von sehr wenig Kenntnissen und Geschmack." Der Brief Wölfl's verdient in der That nachgelesen zu werden. L. hat auf denselben nichts erwiedert. Wenigstens hat das Publicum damals von einer Bataille de Lodi nichts vernommen. —

Was nun also jene oben angedeuteten incorrecten und unbeholfenen Stellen anlangt, so kommen diese, höchst wahrscheinlich allein auf Lodi's Rechnung. Wölfl war aus einer sehr guten Schule — Leopold Mozart und Michael Haydn in Salzburg waren die Lehrer — arbeitete sorgsam, hatte bey nicht übergrossem Phantasie-Reichthum einen sehr gebildeten Geschmack und im Betreff des Pianofortespiels kannten seine übermässig grossen Hände und gleichmässig ausgebildeten, ungewöhnlich langen kräftigen Finger keine Schwierigkeit. Wer wie Wölfl z. B. Folgendes mit einer Hand, hier der linken, rund und deutlich vortragen kann:

braucht, wenigstens in spannenden Figuren und auseinandergespreizten Accorden der Bequemlichkeit harmonische Fülle nicht aufzuopfern.

Das Aeussere des Werkchens ist wohlgefällig, wie man das an den Artikeln der Verlagshandlung gewohnt ist. Die Noten fallen gut in die Augen.

doch sind noch einige Druckfehler stehen geblieben, aber leicht zu verbessern.

Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahre 1831 aufgestellten neuen Orgel von F. Wilke. Zum Gebrauche für Kirchen-Patrone, Cantoren, Organisten und Orgelbauer. (Mit der Abbildung der Orgel.) Neu-Ruppin und Gransee. In Commission in der Buch- und Musikalienhandlung von Oehmigke und Riemschneider. 1832.

Der für Schule und Kirche in vieler Hinsicht anhaltend thätige Verf. hat sich schon längst den Dank aller Gebildeten durch die mancherley sachkundigen Aufsätze über Orgeln und was dahin gehört, erworben, die er theils in der Caecilia, theils in dieser Zeitschrift seit einer Reihe von Jahren mittheilte. Auch in dieser kleinen, aber mannigfach nützlichen Schrift beweist er aufs Neue so grosse Erfahrung in Allem, was zum Orgelbau gehört, dass das Werkchen Orgelbauern, Cantoren, Organisten und allen Kirchen-Patronen, welche Orgeln repariren oder neue erbauen lassen wollen, unbedingt als vortrefflich zu empfehlen ist. Der Verf. hat das oben genannte Orgelwerk darum zum Gegenstande seiner Darstellung gewählt, weil es so Mancherley enthält, was in anderen Orgeln entweder nur selten, oder — in sofern es hier zuerst verwirklicht worden ist — gar nicht angetroffen wird. — Zuvörderst wird, ganz der Erfahrung gemäss, darauf hingewiesen, dass geschickte Orgelspieler desshalb noch nicht geeignet sind, den Bau einer Orgel kunstgerecht zu leiten. Es werden da nicht selten ungemeine Missgriffe gethan zum grössten Schaden der guten Sache. Mit Vergnügen heben wir hauptsächlich Folgendes aus: „Im Falle Kirchenpatrone Dispositionen zum Neubaue, oder Anschläge zur Reparatur einer Orgel mir portofrey (nach Neu-Ruppin) zur Revision zusenden und überhaupt meine Ansichten in diesen Angelegenheiten zu erfahren wünschen sollten, so werde ich, und zwar, wie diess bisher immer geschehen ist, unentgeltlich und um so lieber darauf eingehen, als ich, wenn gleich nicht selbst Orgelbauer, dennoch seit fast 20 Jahren das Orgelbaufach mit besonderer Vorliebe studirt habe, dem zu Folge unter meiner Leitung und nach meinen Dispositionen bis jetzt 40 neue Orgeln erbaut, und 51 alte Orgeln reparirt oder umgeschaffen worden sind; überhaupt aber es mir grosse Freude macht, mit den Resultaten meiner Bemühungen nützlich werden zu können." Welche Puncte dem geehrten, uneigennützigen Meister zu melden sind, um für jeden Fall am vortheilhaftesten zu disponiren, das wird genau im Buche selbst angezeigt, was man sich desshalb, und um vielfältiger anderweitig nützlicher Angaben willen, anschaffen mag. Wer sich für diesen Gegenstand interessirt, wird hier Anziehendes und Belehrendes finden. Wir haben überhaupt nur wenig vollständige und zweckmässige Beschreibungen der Art. Um so mehr werden Kenner und Liebhaber auf diese zu achten haben. Das Ganze zählt 45 Octav-Seiten.

Aerztlicher Rathgeber für Musiktreibende. Nach den Angaben des Königlich Preussischen pensionirten Kammermusikus August Saudelin, zusammengetragen von Karl Saudelin, Med. Dr. und Prof. Berlin, bey Gröhnuschütz und Seiler. S. 53 in gr. 8.

Ein so kurzer und guter Rathgeber wird Vielen um so nützlicher werden, je weniger uns in neueren Zeiten ein Schriftchen der Art vorgekommen ist und je mehr eben jetzt dergleichen Vorsichts- und Hülfsregeln aus mehrfachen Ursachen zu möglichst allgemeiner Kenntniss gebracht werden müssen. Allerdings kann die Ausübung der Musik unter gewissen Umständen auch nachtheilig auf den Gesundheitszustand desjenigen einwirken, der sich damit beschäftigt. Das Büchlein soll die Nachtheile vermeiden lehren und zweckmässige Maassregeln an die Hand geben. Ganz besonders haben Musiker von Profession, vorzüglich wieder solche in untergeordneten Verhältnissen, darauf zu achten. Bald leiden die Nerven, bald die Lungen, z. B. von übermässigem Blasen und Singen. Manche Instrumente schaden durch örtlichen Druck, andere durch entwickelten Grünspan der Mundstücke u. s. w. Den Sängern sind unter Anderm Pulverdämpfe und bengalisches Feuer während des Singens nachtheilig. Dabey wird nicht geleugnet, dass die Uebung der Musik der Gesundheit in mannigfacher Hinsicht sogar förderlich werden kann. Darauf wird zuvörderst vom Gesange gehandelt und in Kürze das Wissenswertheste beygebracht. S. 22 von den Tasten-Instrumenten. Das Pianoforte ist hier doch zu niedrig gestellt. Der Ausdruck auf demselben ist nicht blos möglich, sondern wirklich

allein er erfordert weit mehr Kraftaufwand, als Spieler ohne Ausdruck und Rundung sich irgend vorstellen können. — S. 28 wird von den Saiten-Instrumenten (d. i. von den Streichinstrumenten) gesprochen; S. 32 von den Blasinstrumenten. S. 55 werden den Bläsern Erleichterungsmittel und diätetische Vorschriften angegeben. S. 41 folgen allgemeinere diätetische und ärztliche Vorschriften für allerley Musiktreibende. Angehangen sind einige Recepte, z. B. bey Brustkatarrhen; bey Husten und Heiserkeit; beym Skorbut; ein gutes Zahnpulver und zum Bestreichen der aufgesprungenen Lippen.

Allerdings sind die diätetischen Verordnungen, Vorsichtsmassregeln u. s. w., desgleichen das Aufmerksammachen auf krankhafte Zustände, die nicht ohne Gefahr kürzere oder längere Zeit ertragen werden können, ohne einen Arzt zu befragen, recht gut und völlig am Orte: allein das Empfehlen aller Recepte und Arzneymittel, besonders heroischer, wozu gewiss Opiate (s. Recept No. 2), Brechmittel S. 49 und 50, stärkere Gaben von Salmiak (s. Recept No. 1) gehören, ist sicherlich um so mehr zu rügen, als dadurch nicht nur augenblicklicher Nachtheil bereitet werden kann, sondern auch durch unrichtigen und unpassenden Gebrauch derselben Uebel, welche der Arzt leicht würde heben können, zu langwierigen, ja lebensgefährlichen Krankheiten gesteigert werden möchten.

Autographen-Sammlung der Tonsetzer älterer und neuerer Zeit des Hrn. Aloys Fuchs in Wien.

Wir machen das musikliebende Publicum auf eine bis jetzt noch ziemlich seltene Privat-Sammlung des thätigen Mannes um so lieber aufmerksam, je mehr wir sie für vielfach nützlich, nicht blos dem Vergnügen dienend, halten, welches letzte jedoch auch für sich allein nicht zu verschmähen wäre. Die Handschrift berühmter Männer hat an und für sich höchst Anziehendes und Belehrendes; es kann auch sogar manches Geschichtliche und mancher Zweifel an der Aechtheit einer fraglichen Composition durch Vergleichung berichtigt werden. Dergleichen Fälle der Ungewissheit sind schon da gewesen. Ob nun wohl eine jede Privat-Sammlung billiger Weise nicht mit solchen verglichen werden darf, die unter öffentlicher Autorität und unter Staatsschutze stehen, wie z. B. die Sammlungen der K. K. Hofbibliothek und des Musikvereins in Wien, die jedoch später angelegt und von Hrn. F. unterstützt wurden: so darf doch die in Rede stehende Privat-Sammlung des Hrn. A. F., sowohl der Quantität als der Qualität nach, eine Vergleichung mit jeder bis jetzt bestehenden kaum scheuen. Die Liebhaberey dafür kam ihm erst 1820 und es ist zu bewundern, dass er bereits eine Anzahl eigenhändiger Notenschriften der verschiedensten Componisten aus allen Ländern zusammenbrachte, die mehr als 500 Nummern zählt, worunter sich Seltenheiten befinden, die ein zweytes Mal wohl schwerlich zu Stande gebracht werden dürften. Es wird Alles darauf ankommen, ob mit der gehörigen Vorsicht dabey zu Werke gegangen wurde, ob die Angaben ächt sind. Darüber haben wir nun von der bewährtesten Hand, die wir hierin kennen, folgende Zusicherung erhalten:

„Ich kann es dem achtbaren Hrn. Fuchs nicht versagen, zu bestätigen: dass derselben musikalische Autographen-Sammlung ohne Zweifel zu den merkwürdigsten dieser Art gezählt werden darf; sowohl in Absicht auf die Menge und Bedeutenheit der Autoren — worunter aus der Zeit, aus welcher überhaupt Original-Handschriften und zumal Partituren irgend noch zu finden sind, wohl nur wenige berühmte Namen vermisst werden dürften — als auch in Absicht auf den Werth der Nummern, welche mit nur sehr wenig Ausnahmen aus ganzen und an sich schätzbaren Compositionen bestehen, dergleichen zumal eben von allen hochberühmten Meistern vorhanden, und der Juwel dieser Sammlung sind. — Von der strengen Kritik, so wie von der Gewissenhaftigkeit des Sammlers in Absicht auf Constatirung der Aechtheit habe ich mich bey dem Antheile, welchen ich an dieser Sammlung seit deren Entstehen genommen, auf das Vollkommenste überzeugt."

Aus dem Verzeichnisse selbst heben wir nach dem Alphabete folgende Namen aus:

1) Albrechtsberger, Joh. Georg, Domkapellmeister in Wien. ✠
2) Agricola, Joh. Fridr., königl. preussischer Hof-Componist. ✠
3) Auber, Dom. Fr. Esp., Opern-Componist in Paris.
4) Amalie, Prinzessin von Preussen, Schwester Friedrichs II. ✠
5) Bach, Joh. Seb., Cantor zu Leipzig. ✠
6) Bach, Joh. Christian, der Londner genannt. ✠
7) Bach, Carl Phil. Eman., Kapellmeister zu Hamburg. ✠

8) Bach, Wilh. Friedemann, Organist in Halle. †
9) Bach, Joh. Christoph Friedr., Bückeburgischer Concertmeister. †
10) Beethoven, Ludw. v., Tondichter in Wien. †
11) Bono, Giuseppe, k. k. Hof-Kapellmeister im J. 1810. †
12) Baini, Giuseppe, päpstlicher Kapellmeister in Rom.
13) Bendix, Georg, Kapellmeister in Gotha. †
14) Basily, Andrea, Kapellmeister bey S. Loretto in Mailand 1818. †
15) Ballabene, Pietro Ant., Kapellmeister in Rom 1755. †
16) Ballabene, Gregorio, Kapellmeister in Rom 1781. †
17) Caldara, Antonio, k. k. Vice-Hofkapellmeister in Wien. †
18) Colloua, Giov. Paolo, Kapellmeister zu Bologna (1683). †
19) Cherubini, Luigi, Dr. des Conservatoriums in Paris.
20) Clementi, Mazo., Componist in London. †
21) Chelard, Hof-Componist in München.
22) Ditters v. Dittersdorf, Carl, Componist. †
23) Danzi, Franz, Hof-Kapellmeister in Karlsruhe. †
24) Durante, Francesco, Kapellmstr. in Neapel. †
25) Eybler, Joseph, k. k. Hof-Kapellmeister in Wien.
26) Fasch, Carl, königl. preuss. her Kammermusiker. †
27) Forkel, J., Dr. der Bibliothek zu Göttingen. †
28) Fux, Giov. Gius., k. k. Hof-Kapellmeister. † 1731.
29) Fuchs, Joh., fürstl. Esterhazcischer Kapellmeister.
30) Farinelli, Carlo Broschi, Sänger und Componist. †

Wir brechen ab: der Kenner schliesst daraus auf das Folgende und wird nicht umsonst die berühmtesten Handschriften suchen: Gallus, Martini, Onslow, Paganini u. s. w. fehlen nicht; die Sammlung umfasst alle Zeiten und Länder, so weit sie Partituren aufzuweisen haben. Die höchst seltenen Handschriften eines noch nicht unter den angezeigten genannten Mannes können wir jedoch durchaus nicht übergehen: Vielen wird es bey aller Mühe nicht gelungen seyn, auch nur das Geringste von seiner Hand zu sehen, viel weniger zu erlangen. Wir meinen die Handschriften des Ritters Christoph v. Gluck. Mag es mit der Behauptung, Gluck pflegte die meisten seiner eigenen Niederschriften zu vernichten, seine Richtigkeit haben oder nicht: so ist doch so viel gewiss, dass die Erben nicht viel darauf hielten und dass das Uebrige bey der Plünderung der Franzosen 1809 in der Gegend Wiens theils verschleppt, theils ein Raub der Flammen wurde. Nach vielen vergeblichen Bemühungen glückte es dem eifrigen Sammler bey einem persönlichen Freunde Gluck's und seiner Gemahlin mehre Original-Handschriften des Ritters zu sehen und endlich auf dringendes Bitten sämmtlich an sich zu kaufen, unter der Bedingung, dass diese 5 merkwürdigen Stücke nicht getrennt würden. Die merkwürdigsten sind:

No. 1, welche auf 8 Folio-Seiten Entwürfe zur Alceste in französischer Bearbeitung enthält und zwar jenes berühmte Stück, wo Alceste in die Unterwelt gelangt und von den Geistern des Orkus empfangen wird. Die sechste und siebente Seite enthält den originellen Chor der Unterirdischen, der dem Erfinder desselben so grossen Ruhm gebracht hat. In der ersten italienischen Bearbeitung ist dieser Chor in D moll gesetzt, in der französischen in F moll. Die französische Bearbeitung enthält überhaupt viele Nummern, die in der italienischen Partitur nicht vorkommen.

No. 2 ist das merkwürdigste Heft, das der grössten Theil der Entwürfe zur Iphigenia auf Tauris enthält. Diese Skizzen haben deutschen Text, den unter des Tonsetzers Aufsicht 1781 Alxinger bearbeitete, nachdem die Oper mit französischem Texte bereits in Paris Aufsehen gemacht hatte.

No. 3 ist eine ganz rein geschriebene vollständige Partitur einer grossen Sopran-Arie aus der Oper Alceste, das Lieblingsstück seiner Gemahlin. In der Opern-Partitur geht der Schluss in die folgende Scene über: hier hat der Tonsetzer ein Presto von 48 Tacten dazu componirt, um es für seine Gemahlin zu einem selbstständigen Tonstück zu machen. Der Anhang dürfte sich also sonst nirgend finden.

Das Opern-Verzeichniss Gluck's ist nirgend vollständig geliefert worden. Gerber nennt 20: Hr. F. hat deren 31 verzeichnet, und zwar 23 vor der Alceste, mit welcher sich unser Componist eine neue Bahn brach.

Des Ritters Geburtsjahr wird bekanntlich auch verschieden angegeben. Dazu erschien erst im laufenden Jahre in der Königl. baierschen Hofzeitung

ein Auszug aus den Taufprotokollen von Neustadt an der Waldnaab, in der Oberpfalz, wo es wörtlich heisst: „Am 25sten März des Jahres 1700 ist von mir M. Andreas Dozler, Cooperator, getauft worden: Joh. Christoph, des Joh. Adam Gluk, Hofjägers, und der Anna Catharina, eheliger Sohn“ u. s. w. Aber unser Tonsetzer heisst nicht Joh. Christoph, sondern Christoph allein. Ferner wird in der Wiener Todtenliste der Zeitung (Diarium) des Jahres 1787 gesagt: Den 15ten November 1787 starb (vor der Stadt) Hr. Christoph Ritter von Gluk, Kaiserl. Hof-Musik-Compositeur (wozu er 1774 ernannt wurde), alt 73 Jahr, in seinem Hause auf der Wieden No. 74. — Und auf dem Friedhofe vor der Matzleinsdorfer Linie in Wien steht auf seinem Leichensteine:

Hier ruht ein rechtschaffner Mann,
Ein eifriger Christ, ein treuer Gatte,
Christoph Ritter von Gluk,
der erhabenen Tonkunst grosser Meister.
Er starb am 15. Novbr. 1787.

Folglich ist in jenen Protokollen von einem, vielleicht früh verstorbenen, ältern Bruder Gluck's die Rede. Nach genauer Untersuchung ergab sich wirklich: Der Vater wurde später nach Weidenwangen befördert, wo Christoph Gluck, unser Componist, am 4ten July 1714 geboren wurde. Es bestätigt sich also auch hierin wieder der Fleiss unsers Gerber's, der in seinem alten Lexikon der Tonkünstler Gluck's Geburtsjahr eben so angibt, nur dass er den Ort und den Tag der Geburt nicht nennt und noch zu seiner Angabe des Jahres 1714 hinzufügt „oder nach Laborde 1712,“ was also nun als ausgemacht unrichtig angesehen werden muss.

Uebrigens wird es Vielen angenehm seyn, wenn wir von der Humanität des Inhabers der merkwürdigen Sammlung, die eine allgemeine werden soll, was wir die Herren Componisten zu beachten bitten, allen Liebhabern zusichern dürfen, dass ihnen die Besichtigung derselben mit Vergnügen gestattet wird.

Nachricht.

Leipzig, am 30sten October. Es gereicht uns zum Vergnügen, abermals von unseren halbjährigen Winter-Abonnement-Concerten zu berichten, deren Wichtigkeit für den gesammten Stand unserer hiesigen Musik wir schon früher berührt haben. Die Theilnahme des immer zahlreich versammelten Publicums, wie die Verwaltung derselben, ist im Ganzen dieselbe geblieben, meist auch das Orchester, dessen Concertmeister fortwährend Hr. Matthäi und dessen Musikdirector Hr. Pohlenz ist. Sind uns einige Tüchtige nach anderen Städten berufen worden, so sind dafür Andere an ihre Stelle getreten, deren Geschicklichkeit sich bereits hinlänglich bewährte, so dass wir fernerhin auf die Ehre Anspruch machen können, ein gutes Orchester zu besitzen, selbst wenn wir die Anforderungen nicht gering anschlagen. — Sollte unser nach Ueberzeugung ausgesprochenes Lob diesem und jenem Fremden, vielleicht auch seltsamer Weise manchem Heimischen nicht ganz gelegen scheinen: so erinnern wir in Hinsicht auf fremden Widerspruch nur im Allgemeinen zunächst an die oft sonderbare weit getriebene Vorliebe, vermöge welcher nicht Wenige gar nichts anzuerkennen sich geneigt bezeigen, als was eben mindestens zu ihren nächsten Verwandten und Mitbürgern zu gehören das Glück hat. Es gibt Städte, wo man festgesetzt zu haben scheint: Man klingt, singt und springt doch nur geschickter Weise bey uns. Und in der That, es sind uns Anmassungen zu Gehör gekommen, die an das Unglaubliche grenzen würden, wenn nicht jeder Erfahrene wüsste, wie weit ungezogelte Eigensucht sich gegenseitig zu überbieten gelernt hat, wenigstens mit Worten. Es gibt aber auch unparteyische Kunstkenner unter Heimischen und Fremden, deren höchste Ansprüche Manches unter die frommen Wünsche rechnen, denen wir kaum anders als bedingungsweise zu widersprechen uns berechtigt scheu. Erstlich ist unser Orchester bis jetzt in seinem vollen Glanze vorzugsweise nur in unseren Abonnement-Concerten zu hören, wo es nicht Jeder zu hören Gelegenheit hat; und zweytens haben wir schon seit einigen Jahren bemerkt, dass auch in diesen diese nur erst nach einigen abgehaltenen Concerten, nicht immer gleich in den ersten, zu geschehen pflegt. Die Erscheinung ist eine ganz natürliche; sie geht aus den Verhältnissen hervor. Den grössten Theil des Sommers über haben unsere Musiker wenig oder gar keine Gelegenheit, sich in der Gesammtmasse vereint und in grossen Meisterwerken, wie wir sie im Saale des Gewandhauses hören, in Uebung zu erhalten. Ganz besonders fehlte diese Uebung dem Vereine in dem verwichenen Sommer. Das Königl. Theater war gleich nach der Ostermesse geschlossen worden und das neue Stadttheater unter der

Direction des Hrn. Ringelhardt begann erst seine Vorstellungen in der letzten Hälfte des August. Wenn nun noch dazu das jetzige, der neuern gellenden Opernweise wegen nothwendig stark auftragende Theaterspiel, sogar im glücklichen Falle, dass immer auf eine gewisse Discretion des Vortrags gehalten worden wäre, ein anderes ist, als das Gesammtspiel im Concerte: so sieht Jeder von selbst, dass die ersten Concerte schlechthin nicht so völlig gut ausfallen können, als etwa das vierte oder fünfte, wo sich die gesammten Mitglieder wieder erwünscht eingespielt haben. — Da aber gerade die ersten Abonnement-Concerte in die Michaelis-Messe fallen, wo die meisten Fremden, und um dieser willen auch die meisten fremden Virtuosen zugegen sind: so wird mancher auch nicht unbillig Eingenommene doch leicht etwas bedenklich den Kopf schütteln, wenn wir in der Folge von höchst gelungenen, ja wahrhaft meisterlichen Orchester-Musiken zu sprechen gehalten sind. Er hat ja unser Orchester eigentlich nur in seinen öffentlichen, grossen Proben gehört, wo noch nicht jedem Einzelnen der Geist genauer Einigung und frey gewordener Kraft sich von Neuem mitgetheilt hat. Uebrigens dürfte diese einmal nöthige Darstellung nicht allein auf die Verhältnisse unserer Stadt passen.

Bis jetzt hörten wir die Pastoral-Symphonie Beethoven's gut, d. h. fehlerlos, aber nicht so ausgezeichnet, wie voriges Jahr, denn sie war diess Mal eben die erste; dann die herrliche Symphonie No. 5 von Kalliwoda, schön, jedoch noch nicht mit dem frischen Geiste, der beym ersten Vortrage derselben Symphonie im vorigen Jahre uns entzückte. Schon höhern Schwung des Vortrages glaubten wir in der darauf folgenden ersten Symphonie von Onslow zu bemerken, obgleich die verschieden vertheilten kleinen Figuren noch ein viel frischeres Ineinandergreifen erfordern dürften, so dass die Arbeit der Einzelnen mehr zum Spiele sich gestaltet, was eben der eigentliche Hauptvorzug einer Orchester-Darstellung ist. Schon in der zweyten Symphonie Beethoven's sprach der Geist der Einheit so deutlich in der Versammlung der Töne, dass wir voraussagen dürfen, die folgenden Meisterwerke der Art werden uns wieder in gewohnter Kraft und Herrlichkeit ergötzen.

Ouverturen hörten wir: aus Ulysses und Circe von B. Romberg; aus Euryanthe von C. M. v. Weber; eine neue von J. B. Gross, einem jungen, jetzt hier anwesenden Violoncell-Virtuosen, die mit Beyfall aufgenommen wurde, was um so mehr zu bemerken ist, da sie wider die herrschende Modeart in schwierig rhythmischen Verhältnissen und ganz ungewöhnlichen Harmonieenfolgen, vorzüglich zu dem eingeflochtenen God save the King sich hören liess; endlich von Cherubini aus L'hôtellerie portugaise.

Erste Sängerin unsers Concerts blieb Fräulein Henriette Grabau, deren Gesang wir schon öfter zu rühmen erwünschte Gelegenheit hatten. Sie trat mit einer hier noch nicht gehörten Scene und Arie von Mercadante auf, deren Vortrag wir weit mehr als die Composition preisen müssen. Sehr schön waren folgende Vorträge und Wahlen: „Eccomi alfine in Babilonia", aus Semiramis von Rossini und von Mozart aus Titus: „Ecco il punto, o Vitellia." —

Als zweyte Sängerin ist das Fräulein Livia Gerhardt für das Concert engagirt worden. Sie liess sich zum ersten Male mit Rossini's Cavatine aus la gazza ladra mit verdientem Beyfalle hören: eben so in einer für uns neuen Scene und Cavatine von Pacini: „Fortunata Rivale." Ihre Intonation ist rein, die Fertigkeit schon bedeutend und die Stimme jugendlich frisch und vorzüglich schön in den höheren und hohen Tönen. Die Mitteltöne nach der Tiefe hin brauchen des vollschönen Verhältnisses wegen einiger Verstärkung, die durch aufmerksame Pflege und nicht zu angestrengtes Singen in den Jahren der ersten Jugendblüthe am zuverlässigsten gewonnen wird.

In verschiedenen Duetten und Quartetten wirkten mit ihnen die Herren Otto (schöner Tenor) und Pögner (trefflicher Bass), früher am Königl. Theater unserer Stadt angestellt. Von Finalen und Chören wurden vorgetragen: das erste Finale aus Weber's Euryanthe, das Finale aus Bellini's Capuleti e Montecchi, was uns neu war, Vielen ganz wohl behagen, uns aber, bis auf einige Sätze, gar nicht gefallen will; Mozart's Hymne: „Ob fürchterlich tobend" und Schlusschor aus Spohr's vortrefflicher Oper: Zemire und Azor.

Concerte und Solosätze trugen vor: Auf dem Pianoforte Dem. Clara Wieck das Meister-Concert von Moscheles aus G moll und die grossen Variationen über das Jägerchor aus Weber's Euryanthe von Herz (für das Pianoforte solo). Beydes mit ausgezeichneter Fertigkeit und verdientem Beyfalle. Auf der Violine zeigte sich wiederum ehrenvoll Hr. Ullrich in einem Concerte seines Meisters A. Matthäi: Hr. Kapellmstr. Kalliwoda zum Vergnügen

Aller in seinem neuesten Violin-Concertino (über ihn weiter unten): Hr. D. Schlesinger aus London gab uns den ersten Satz aus Hummel's Pianoforte-Concert aus As dur mit Beyfall, wiewohl ihm das Instrument nicht völlig zu entsprechen schien. — Im vierten Concerte liess sich Hr. B. Gross mit selbst componirten Variationen auf dem Violoncell hören, bewies nicht nur ausserordentliche Fertigkeit in den sehr schwierigen Veränderungen, sondern auch schönen Ton im Andante, und erntete verdienten Beyfall. Und dennoch haben wir diesen jungen Virtuosen noch viel gesangreicher und geistvoller bey anderen Gelegenheiten zu hören das Vergnügen gehabt, namentlich im Vortrage der herrlichen Variationen Hummel's über den Monferino (mit und für Pianoforte Op. 42), so dass wir vielfache Ursache haben, auf den jungen Künstler aufmerksam zu machen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Etudes pour la Clarinette composées par F. T. Blatt. (Propr. des édit.) Oeuv. 35. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Auf 17 Seiten erhalten die Clarinettisten zu häuslicher Uebung von einem bereits anerkannten Meister, dem thätigen Professor am Conservatorium der Musik zu Prag, 12 Sätze, die, weder zu lang und zu anstrengend, noch zu schwierig, verschiedenartig gehalten und also mannigfach nützlich sind. Gute Lehrer und strebsame Dilettanten werden die schön ausgestattete Sammlung willkommen heissen.

Ouverture de la Marquise de Brinvilliers pour le Pianof. composée par Carafa. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 12 Gr.

So erhalten wir denn hier die schön ausgestattete Ouverture zu der merkwürdigen Oper, die von 7 Componisten im vergangenen Jahre zu Paris zusammengearbeitet wurde. Seite 568 im vorigen Jahrgange ist davon gesprochen worden. Carafa war nicht mit genannt unter den 7 Tonsetzern: er ist also der achte, der die Ouverture zu schreiben hatte. Ein wirklich schönes Maestoso E moll leitet ein. Das All. mosso, lang ausgesponnen, Anfangs in Moll, in der letzten Hälfte in Dur, ist dagegen so zeitgemäss und italienisch, als die Liebhaber dieser Musikart es sich nur wünschen können. Man versuch' es nur.

Introduction et Variations sur un thème hongrois pour le Violon avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse composées — par Stanislas Serwaczyński. Oeuv. 9. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Die kurze, sangbare Einleitung führt durch eine brillante Cadenz in ein gefälliges ungarisches Thema, das gut markirt sehr eingänglich wirkt. Die fünf Variationen verlangen ausser allgemeiner Fertigkeit besondere Geübtheit in Doppelgriffen. Geschickte Spieler werden in Concerten und häuslichen Unterhaltungen sich ihrer mit Erfolg bedienen. Die Begleitung ist leicht.

Introduction et Variations non difficiles sur une Valse (Beruhigungs-Walzer) de C. G. Reissiger composées pour le Pianof. — par C. G. Hopner. Oeuv. 6. Dresden, Verlag von G. Thieme. Pr. 14 Gr.

Nach einer anständigen und sehr passenden Einleitung folgen auf das angenehme Walzer-Thema fünf gut an einander gereihete, wohlbehandelte Variationen, deren sechste in G moll, $\frac{2}{4}$, ein Tempo di Marcia mit Trio aus Es dur wirksam hören lässt, dessen Coda das Schluss-Rondo vivace, $\frac{2}{4}$, schön vorbereitet. Das Rondo schliesst, sein Thema geschickt benutzend, leicht scherzhaft und neckend. Schwer kann man allerdings den Vortrag dieser Unterhaltungen nicht nennen: aber einige Uebung muss doch vorhanden seyn, wenn man der Gabe und sich selbst nicht Unrecht thun will.

Druckfehlerberichtigung.

In den in dieser Zeitung No. 40 und 41 befindlichen Nachrichten aus Königsberg sind folgende Namen falsch abgedruckt worden: statt Seronfeld — ist Kronfeld, statt Cabe — ist Lanz, statt Siemaring — ist Siemering, und statt Hager — Steger zu lesen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ XV.* 1832.

Anzeigen.

Den gesammten Musik-Verlag (über 11,000 Platten sammt Eigenthumsrecht) von der Mollo'schen Kunsthandlung allhier habe ich käuflich an mich gebracht, und ist dieser Verlag von jetzt an nur von mir allein zu beziehen. Ein ausführliches Verzeichniss erscheint baldmöglichst.

Wien, im October 1832.

Tobias Haslinger,
K. K. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhändler.

Bey H. G. Nägeli in Zürich ist erschienen und durch Hrn. F. Hofmeister, so wie durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Nägeli, der Schweizerische Männergesang. 3tes Heft. Partitur. 12 Gr. 4 Stimmen à 4 Gr. — 16 Gr.
— Chorlieder für Kirche und Schule 4stimmig. Partitur 8 Gr. Stimmen à 2½ Gr. — 10 Gr.
— Praktische Gesangschule für den weiblichen Chorgesang in 4 Heften, 1stes Heft, enthaltend Strophengesänge. Partitur 12 Gr. 3 Stimmen à 3 Gr. — 9 Gr.
— dº 2tes Heft, enthaltend durchcomponirte Gesänge. Partitur 16 Gr. 3 Stimmen à 4 Gr. — 12 Gr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemanns 200 Gesänge der Unschuld,

Tugend und Freude. Mit Begleitung des Klaviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 1stes und 2tes Heft. Neue Ausgabe. Schön geheftet. Preis eines jeden Heftes ⅓ Rthlr.

So viele tausend Familien sich dieser herrlichen Sammlung auch schon erfreuen, so muss sie doch unter den 33 Millionen, welche das deutsche Vaterland bewohnen, noch immer mehr verbreitet werden, und zu diesem Behufe ist diese schöne neue Ausgabe veranstaltet worden. — Statt eigener Anpreisung mögen sie die Stimmen der oft so strengen Herren Recensenten empfehlen: Die kritische Bibliothek sagt: „dass sie ganz zu dem bestimmten Gebrauche geeigenschaftet sey und für die beste Sammlung dieser Art gelten könne. Auch der Druck und die bessere Ausstattung wird als elegant und nett belobt, ja selbst andern zum Muster aufgestellt, denn man habe seine Freude an diesen Liederheften, auch wenn man nicht mehr Kind sey." — Becks Repert. 1828 II. 6. findet die schöne Auswahl, den progressiven Fortgang vom Leichtern zum Schwerern, die unschuldige, harmlose Tendenz der rühmlichsten Anerkennung werth. Die Texte seyen vorsichtig, mannigfaltig und anziehend gewählt und die Compositionen seyen ihnen durch Anmuth, Leichtigkeit und Gefühl entsprechend. Selbst Erwachsene müssten Gefallen an diesen Liedern finden. — Die Literatur-Zeitung für Lehrer 1828 42 rühmt ebenfalls die freundliche Ansprache und Reinheit dieser Kinderlieder, deren Wahl und Anordnung dem Kunstsinne und Geschmacke des Herausgebers zur Ehre gereiche. Besonderes Lob aber verdiene der ganz beyspiellos niedrige Preis. Ein anderer Kenner sagt: „Kinderlieder in diesem Geiste waren seit Jahren mein Wunsch. Alle diese schönen Melodieen haben mich innig angesprochen und die Texte sind bey ihrer kindlichen Heiterkeit, Unschuld und Harmlosigkeit alle vorzüglich zu nennen. — Wie glücklich ist der Vater, der sich nach gethaner Arbeit durch sie von seinen Lieben ergötzen lassen kann."

In allen Buchhandlungen Deutschlands ist zu haben:

Gründlicher Unterricht im
Generalbasse und in der Composition,
oder deutliche Erklärung
von den Tönen, Tonarten, Intervallen, Accorden, Harmonieen und Melodieen,
von *Joh. Heinr. Görold.*
Dritte Ausgabe.
8. broschirt. Preis 1 Thaler.
Ernst'sche Buchhandlung in Quedlinburg.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.
(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Kalliwoda, J. W., Premier Potpourri pour le Violon avec Orchestre. G. Op. 35..... 1 Thlr. 8 Gr.
— dº dº dº avec Pianoforte..... 18 Gr.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 5oste Sammlung..... 1 Thlr. 12 Gr.
Walch, J. H., Neue Tänze für Orch. 15te Sammlung..... 1 Thlr. 12 Gr.

man in Frankreich Kapellen, deren Vorsteher Minstrels hiessen, und Ludwig der Fromme liess durch die seinige öfters dem Volke an öffentlichen Orten Romanzen vorsingen. Ja, die Vornehmen machten sich ein Vergnügen daraus, selbst mit zu singen und zu spielen, wie unter andern die Anekdote S. 220 zeigt: Nämlich ein Graf von Anjou schrieb an Ludwig den 4ten, als ihn dieser wegen seiner Theilnahme an Musik verspottete: „sachez, Sire, qu' un roi sans musique est un âne couronné," und Ludwig — gestand: er habe Recht.

Doch schon in diesem Zeitraum ward die Musik auch wissenschaftlich bearbeitet, d. h. man untersuchte die mathematischen Verhältnisse der Töne unter sich, jedoch blos in melodischer Beziehung. Seit den Zeiten der Griechen war dies nicht ordentlich geschehen, (denn Boethius kann kaum als Ausnahme gelten). Die Tonkunst bestand darinn, dass man entweder nach Willkühr oder nach hergebrachten Formeln seine Melodien vortrug. Eigentlich konnte man dies nicht Kunst nennen, denn dazu gehören bleibende — wenn auch an sich nicht genaue und richtige — Principien, und diese erlangt die Kunst nur mit Hülfe der Wissenschaft. Nun war es ganz dem damaligen Zustande der Kultur — und vielen andern Umständen — gemäss, dass man die Wissenschaft mit der Kunst verwechselte und alles gethan zu haben glaubte, wenn man die vorhandenen wenig umfassenden Begriffe, Regeln und — Töne durchgrübelte, ohne zu ahnden, dass man statt eines lebendigen Wesens ein zerbrechliches Schnitzwerk, statt eines Gottes einen Götzen verehrte. Die erste bestimmte Richtung dieses Ganges der Wissenschaften und Künste erhielten sie durch die von Karl dem Gr. gestiftete Universität zu Paris. Dort lehrte man auch Musik und zwar als einen Theil der Mathematik. Aber woher kam es, dass man ihr einen eignen Lehrstuhl widmete? Daran war vermuthlich theils die gefühlte Unentbehrlichkeit der Tonkunst für die Kirche schuld, theils die Erinnerung an die Griechen, deren Reliquien sich auf eine Zeitlang den Occidentalen enthüllten, und von denen man wusste, dass sie die Musik besonders in Ehren gehalten hatten. Indessen fing man — ganz natürlich — da an, wo die Griechen aufgehört hatten, d. h. mit der wissenschaftlichen Behandlung der Tonkunst, nur mit dem Unterschiede, dass es bey den Griechen, ausser der Tonwissenschaft, noch eine davon nicht abhängige Tonkunst gab, deren Hauptregeln sich nicht auf blosse Berechnungen und Eintheilungen der Intervalle, sondern auch auf anderweitige ästhetische Principien gründeten, im Mittelalter aber diese in jene verschmolzen war. Die praktische Kirchentonkunst lag in Fesseln, die Melodien zu weltlichen Liedern waren mehrentheils von der Kirche entlehnt oder regellos, und die Musik ward also — als Kunst — aus einem Objekte des Gehörs und der Empfindung, zu einem Objekte des Gesichts und spitzfündiger Grübeley. Wie dies alles so kam und kommen musste? welchen Einfluss die Vermischung des nordischen Volksgeistes mit dem südlichen, der Zustand des Kirchenthums u. dgl. m. auf die Verwandlung oder Verschmelzung der Tonkunst in die Tonwissenschaft hatten? — diese interessanten Fragen hier zu erörtern, verbietet der Raum; genug, dass uns jene Bemerkung vielleicht auf den einzig richtigen Standpunkt führt, aus dem wir den nachmaligen bestimmten Gang der Musik deutlich überschauen können. Alle Musiklehrer des Mittelalters, von denen uns die Geschichte noch Bruchstücke überliefert hat, wandelten in diesem Geiste, und schon jener Embrio der neuern Tonkunst verräth dem aufmerksamen Forscher die Art seiner folgenden Reife, als: die Mensural- und Figuralmusik, die Harmonie, den Kontrapunkt u. s. w. — So peinlich es nun für den Geschichtsschreiber ist, wenn er bis dahin im Dunkeln umherirren muss, so sehr freut es ihn, einen festen Punkt erhaschen zu können, wo ihm die Gegenstände bestimmter in's Auge fallen. Auch Hr. Forkel hat dies gefühlt, und

Für Pianoforte mit Begleitung.

Bach, A. W., Le jour de naissance. Trio pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncelle. B. . . . 16 Gr.

Herz, Henri, Introduction, Variations et Finale concertans p. le Piano et Vlle ou Violon. A. Op. 7. 1 Thlr.

Herz, H., et Lafont, P., Duo et Variations concertans pour Piano et Violon, sur la romance „C'est une larme." Es. Op. 18. . . . . 20 Gr.

— Fantaisie et Variations pour Piano et Violon, sur des thèmes russes. D. Op. 19. . . . . 13 Gr.

— Introduction et Variations concertantes pour Piano et Violon, sur la Chansonette favorite de l'Enfant du Regiment. D. Op. 24 . . . . . 18 Gr.

Hünten, François, Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Es. Op. 14 . . . . . 20 Gr.

— Polonaise pour Piano et Violon. A. Op. 22. 12 Gr.

— Duo pour Piano et Violon. C. Op. 23. . . . 18 Gr.

Reissiger, C., Sixième Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Es. Op. 77. . . . . 2 Thlr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Herz, Henri, Variations sur l'air: au clair de la lune. Es. Op. 4. . . . . 18 Gr.

Hünten, François, Variations brillantes et faciles sur un air de la famille Suisse. C. Op. 8. . 12 Gr.

— Variations sur un thème de Mozart. C. Op. 11. 12 Gr.

— Variations militaires sur la Marche d'Alexandre. A. Op. 12. . . . . 12 Gr.

— Polonaise brillante. E. Op. 16. . . . . 10 Gr.

— Variations brillantes sur la Cavatine du Barbier de Rossini „Ecco ridente il Cielo." C. Op. 17. 18 Gr.

— Variations sur le thème favori de Mose in Egitto de Rossini „Dov'e mai quel core amante." A. Op. 25. . . . . 16 Gr.

— Variations sur un thème de l'Orgie de Catafa. B. Op. 30 . . . . . 16 Gr.

Kuhlau, F., Trois airs variés. G. C. F. Op. 114. No. 1 — 3. à . . . . . 20 Gr.

No. 1. Air des Fées.
" 2. Non più andrai.
" 3. Air Suisse.

Für Pianoforte allein.

Herz, Henri, Rondo alla Cosacca. D. Op. 2 . . . . . 14 Gr.

— Allegro et Variations faciles. C. Op. 3. . . . . 12 Gr.

— Fantaisie. B. Op. 3. . . . . 12 Gr.

— Grandes Variations. Es. Op. 6. . . . . 12 Gr.

— Variat. avec Introd. et Polonaise. F. Op. 8. 16 Gr.

— Variations et Rondeau sur un air allemand favori. C. Op. 9. . . . . 16 Gr.

— Variations brillantes sur l'air favori „Ma fanchette est charmante." F. Op. 10 . . . . . 20 Gr.

— Rondeau brillant. D. Op. 11 . . . . . 1 Thlr.

— Fantaisie et Rondeau sur la Cavatine „Cara deh attendimi" C. Op. 12. . . . . 20 Gr.

— Variat. sur un air Tyrolien favori. F. Op. 13. 12 Gr.

— Rond. brill. sur un air fav. de la Neige. F. Op. 14. 12 Gr.

Herz, Henri, Premier Divertissement. Es. Op. 15. 12 Gr.

— Variations brillantes sur la Cavatine favorite „Aurora sorgerai." G. Op. 17. . . . . 16 Gr.

— Variations de Bravoure sur la Romance de Joseph. C. Op. 20. . . . . 16 Gr.

— Exercices et Preludes dans tous le tons majeurs et mineurs. (Mit Portrait.) Op. 21. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— Second Divertissement brillant sur une Cavatine favorite de Rossini. G. Op. 22. . . . . 14 Gr.

— Variations brillantes sur le Chœur favori de l'Opera: Il Crociato de Meyerbeer. Es. Op. 23. 14 Gr.

— Polonaise brillante. B. Op. 25. . . . . 16 Gr.

— Douze Walses brillantes. Op. 26. . . . . 20 Gr.

— Rondeau de Concert. A. Op. 27. . . . . 18 Gr.

— Variations non difficiles sur la Gavotte de Vestris. C. Op. 28. . . . . 13 Gr.

— Variations et Finale sur un air de Ballet de Paer. B. Op. 29 . . . . . 16 Gr.

— Grande Polonaise brillante. E. Op. 30. . . . 1 Thlr.

— Variations precedées d'une Introduction sur un air Saxon. A. Op. 31. . . . . 12 Gr.

— Premier Caprice. A. Op. 32. . . . . 12 Gr.

— Rondeau caracteristique sur la Barcarolle de Marie. C. Op. 33. . . . . 14 Gr.

— Contredanses brillantes et variées suivies d'une grande Walse. Es. Op. 35. . . . . 12 Gr.

— Grandes Variations sur le Chœur de Grecs du Siege de Corinth. A. Op. 36 . . . . . 16 Gr.

Hünten, François, Nocturne brillant et facile. G. Op. 5. . . . . 8 Gr.

— Rondeau alla Polacca. Es. Op. 7. . . . . 8 Gr.

— Variations sur le Duo de Winter „Wenn mir dein Auge strahlet." As. Op. 9. . . . . 12 Gr.

— Grandes Variat. sur un air de Himmel. F. Op. 10. 12 Gr.

— Variations sur un air Allemand. G. Op. 13 . 8 Gr.

— Rondoletto. C. Op. 19. . . . . 8 Gr.

— Quatre Rondinos. G. C. D. A. Op. 21. . . . 8 Gr.

— Fantaisie sur les themes favoris de la Donna del Lago, de Rossini. C. Op. 24 . . . . . 12 Gr.

— Thème de Himmel „An Alexis send' ich dich." C. Op. 26. . . . . 12 Gr.

— Trois Melodies elegantes variées. C. D. C. Op. 31. No. 1 — 3. à . . . . . 10 Gr.

No. 1. Tirolienne,
" 2. Marche d'Otello,
" 3. Cavatine de Bellini.

Kalliwoda, J. W., Fantaisie. E. Op. 33. . . . . 20 Gr.

Kuhlau, F., Trois Rondos en brillans. C. D. A. Op. 113. No. 1 — 3. à . . . . . 12 Gr.

No. 1. Thème de Ricciardo e Zoraide,
" 2. Polonaise de Tancrède,
" 3. Thème de Joconde.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 3ste Sammlung. (Mit Vignette.) . . . . . 20 Gr.

Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 15te Sammlung. (Mit Vignette.) . . . . . 18 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. N°. 46. 1832.

Einige Bemerkungen über vierhändige Arrangemens für das Pianoforte.

Von *Dr.* K. Stein.

Ein grosser Theil der seit geraumer Zeit erscheinenden Musikalien besteht unstreitig in vierhändigen Arrangemens für das Pianoforte, und es möchten, namentlich in den letzten Jahren, nicht eben viele Symphonieen, Ouverturen und andere Compositionen für das Orchester erschienen seyn, welche nicht auf diese Weise, und zwar zum Theil in mehrfachen, besonders veranstalteten Ausgaben, den zahllosen Liebhabern jenes Instruments zugänglich und doch wenigstens einigermassen geniessbar gemacht worden wären. Und das ist auch in der That recht löblich und beyfallswerth. — Denn wie viele, in kleineren Orten wohnende, sehr eifrige Musikfreunde würden nicht mit den herrlichen Schöpfungen, besonders der neueren ausgezeichneten Meister im Fache der Instrumentalmusik (z. B. eines Beethoven, Spohr und Ries), deren Aufführung in ihrer Urgestalt grosse und vollkommen eingeübte Orchester verlangt, ganz und gar unbekannt bleiben und so die erhabensten Kunstgenüsse durchaus entbehren müssen, wenn nicht unaufhörlich hundert berufene — und unberufene Hände damit beschäftigt wären, eben diese Werke auf die bereits erwähnte Art in das Gebiet jenes, wenn auch tonärmer, doch harmoniereichen Allerwelt-Instruments einzuführen? Wie viele warme Verehrer der Tonkunst, auch in grösseren Städten, werden nicht durch das öftere Spielen gut arrangirter Instrumentalwerke mit der, erst bey wiederholter Anschauung deutlich hervortretenden Vortrefflichkeit derselben genauer bekannt und eben hierdurch ihres vollkommenen Genusses bey vollständiger Aufführung fähig? Wie unendlich viel haben nicht vierhändige Arrangemens namentlich zum allgemeineren, bessern Verständnisse der grossen Tondichtungen jener schon oben erwähnten und anderer ausgezeichneten Componisten beygetragen? — Doch es ist nicht nöthig, dass wir uns auf weitere Erörterungen des vielfachen Nutzens solcher Arrangemens einlassen, denn wohl nicht leicht wird ihn Jemand verkennen. Allein kein Sachkenner wird es auch in Abrede stellen, dass derselbe noch ungleich grösser und ausgebreiteter seyn könne, als es im Allgemeinen bisher der Fall war. — Im Ganzen entsprechen nämlich verhältnissmässig nur wenige der zahllosen Arrangemens, mit welchen das Publicum, so zu sagen, überschwemmt wird, den an sie zu machenden zeitgemässen Anforderungen — und selbst auch die besseren lassen noch Manches zu wünschen übrig. Bey Weitem der Mehrzahl merkt man es beym ersten Blicke an, dass sie entweder Fabrikarbeit solcher Verfasser seyen, die unstreitig, bey grösserer Sorgfalt, etwas Besseres geliefert haben würden, oder dass sie von Verfertigern herrühren, welchen offenbar fast alle zu solchen Arbeiten nöthige Erfordernisse und Eigenschaften abgingen. — Letztere bestehen unsers Erachtens, die unerlässlichen Grundkenntnisse vorausgesetzt, vornehmlich in einem gründlichen Studium der Original-Partitur des zu arrangirenden Werkes, in vollkommen genauer und vertrauter Bekanntschaft mit der Structur und dem Geiste desselben; in sicherm Tacte in der Auswahl der beym Arrangement beyzubehaltenden und hervorzuhebenden oder wegzulassenden einzelnen Bestandtheile der Partitur, insofern ein reich instrumentirtes Werk nur selten — oder vielleicht nie im Arrangement vollstimmig wieder gegeben werden kann; in geschmackvoller Gewandtheit bey Veränderung solcher Figuren und Passagen, welche auf dem Flügel gar nicht, oder doch nur mit ungünstigem Effecte ausgeführt werden können; in genauer Kenntniss aller Eigenthümlichkeiten jenes Instruments und seiner Behandlungsweise und überhaupt in der fleissigsten Umsicht und Sorgfalt bey

der Verfertigung des Arrangements selbst. Sollen wir aber ein solches für gelungen erklären, so verlangen wir von ihm, dass es den wesentlichen geistigen Gehalt, die Quintessenz des Originalwerkes möglichst treu und unentstellt wiedergebe, dass es von der Tonfülle und dem Reichthume der Partitur so viel zur Anschauung bringe, als es sich mit den Grenzen des Instruments, mit seiner einförmigen Tonfarbe und mit voller Verständlichkeit für das Ohr vertragen mag — oder mit anderen Worten, dass es weder zu karg ausgestattet, noch zu überfüllt sey, und dass es endlich geübteren Spielern keine übermässigen Schwierigkeiten zumuthe; denn langes, mühseliges Vorüben und Einstudiren der einzelnen Partieen vierhändiger Stücke ist gewiss — wenigstens für jeden, in's reifere Alter vorgerückten Klavierspieler ein Greuel. Auch würden alle vierhändigen Arrangements unstreitig sehr an Nutzbarkeit und instructivem Gehalte gewinnen, wenn an solchen Stellen, wo sie der geübtere Blick nicht von selbst zu errathen vermag, die Instrumentirung der Original-Partitur angedeutet, und da, wo sich schmerzliche Weglassungen einzelner interessanter Partieen der stimmführenden oder begleitenden Orchester-Instrumente nöthig machten, diese durch zweckmässig beygefügte kleinere Noten bemerkt würden, damit man das Fehlende wenigstens im Gedanken ergänzen könne. Den letztern Punct haben wir bisher leider nur in seltenen Fällen beachtet gefunden. —

Legt man nun aber diesen Massstab an die zahllosen Producte des in Rede stehenden Genre, so findet man verhältnissmässig nur wenige, welche demselben völlig entsprechen; dagegen aber eine Unzahl solcher, welche der Geschicklichkeit, der Einsicht und dem Fleisse ihrer Verfertiger eben kein rühmliches Zeugniss ausstellen. Da trifft man nicht selten auf Machwerke, welchen man es leicht anmerkt, dass ihre Erzeuger durchaus ohne gründliche Auffassung des Originals, mit höchst schülerhafter Kenntniss und Behandlungsweise des Pianoforte, mit unverzeihlicher Flüchtigkeit, und also in jeder Hinsicht invita Minerva gearbeitet haben. Da stösst man auf Missgeburten, welche das Original in wahrhaft heilloser Verstimmung wiedergeben, indem die ungeschickten oder nachlässigen Verfertiger wesentliche Bestandtheile desselben ganz übersehen und dafür im Arrangement unwesentlichere beygebracht, oder die Lagen gewisser Partieen so wunderlich verändert haben, dass dadurch ein dem Originale ganz fremder Effect hervorgebracht wird. Da findet man Producte, deren Verfasser mit so wenig Aufmerksamkeit oder Sachkenntniss zu Werke gingen, dass sich, ihrem Arrangement folgend, die Hände der beyden Spieler unaufhörlich in ihren Bewegungen hindern oder wohl gar die nicht füglich Aufgabe vorgelegt bekommen, zu gleicher Zeit auf denselben Tasten zu arbeiten. Da stösst man endlich auch auf Monstra, in welchen Noten auf Noten und Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten gehäuft sind, so dass sie selbst auch die geschicktesten Spieler kaum zu überwältigen und mit aller Mühe und Arbeit doch weiter nichts hervorzubringen vermögen, als ein gewaltiges Chaos von Tönen, bey welchem vor allem Toben und Brausen zwanzigfingeriger Accordgriffe an klare Verständlichkeit für das Ohr gar nicht zu denken ist. — Wenn wir oben bemerkten, dass selbst Arrangements von sonst geschickten Verfassern öfter Manches zu wünschen übrig liessen, so hatten wir dabey vorzüglich den zuletzt erwähnten Fehler, den der Ueberfüllung, im Auge, welchen wir unter Andern auch an gewissen, neuerdings erschienenen Arrangements der Beethoven'schen Symphonieen wahrgenommen haben. Wir wollen offen gestehen, dass wir die Czerny'schen meinen. So gewandt und glücklich auch Hr. Czerny, wie es von ihm nicht anders zu erwarten war, einzelne Theile jener grossen Tondichtungen arrangirt hat, so scheint er uns doch, verleitet durch das an sich löbliche Streben nach möglichster Vollständigkeit, an nicht wenigen Stellen des Guten zu viel gegeben zu haben. Wenn nämlich auch das Ohr beym Vortrage eines grossen Instrumental-Werks vom Orchester grosse Massen über einander gebauter und durch einander geflochtener Töne bestimmt aufzufassen vermag, weil hier das Verständniss durch die mannigfaltigen Tonfarben der Orchester-Instrumente erleichtert wird, so ist doch dieses Verständniss unmöglich, wenn dieselbe Masse von Tönen auf dem Flügel producirt wird, welchem jene verschiedenartigen Tonfarben der Orchester-Instrumente abgehen. Wenn uns Hr. Czerny dieses zugestehen muss, so wird er es uns auch nicht übel nehmen können, wenn wir seinen sonst sehr ausgezeichneten Arrangements ihrer Ueberfüllung wegen, an vielen einzelnen Stellen die Verständlichkeit für das Ohr absprechen. — Auch können wir es, beyläufig gesagt, nicht billigen, dass Hr. Czerny zu häufig, um für allenfalls entbehrliche, oder in der oben bezeichneten

Weise durch kleine Noten anzudeutende Mittel- und Füllstimmen und begleitende Figuren Raum zu gewinnen, gewisse Partieen der Octave, in welchen sie im Originale erscheinen, entrückt und sie in andere, grossentheils höhere Octaven versetzt hat, wodurch, abgesehen von der Entstellung des Originals, ein nicht immer dem Ohre angenehmer Effect hervorgebracht wird. —

Auch unsers Bedünkens steht ein vierhändiges Arrangement zur Original-Partitur ohngefähr im gleichen Verhältnisse, wie ein Kupferstich zu seinem, in lebendigen Farben ausgeführten Original-Gemälde. So wenig als Ersterer die Farbenpracht und Fülle des Letztern wiederzugeben vermag, eben so wenig kann man auch von einem Arrangement die ganze Tonpracht und Fülle der Partitur erwarten. Beyde sollen und können als Copieen, ihrer Natur nach, nur die Quintessenz ihrer Originale wiedergeben und müssen auf die vollständige Abbildung der letzten verzichten. Beyde sollen aber ihre Originale nicht verzeichnen, sondern alle Haupt- und Grundzüge derselben in der Stellung zu einander wiedergeben, welche ihnen der Meister, ohne Zweifel aus triftigen Gründen, anzuweisen für gut befunden hat. — Doch wir wollen, um nicht das Wortwahr zu machen: omne simile claudicat, dieses Gleichniss nicht weiter durchführen, sondern lieber noch kürzlich bemerken, was unsers Erachtens der häufigern Production gelungener vierhändiger Arrangements am meisten entgegensteht. Diess ist unstreitig der Wahn vieler übelberathener Neulinge im Musikalienhandel, dass jene, als durchaus mechnische, ohne alle höhere Geistesthätigkeit herzustellende Arbeiten dem ersten besten Musiker, gleichviel ob Klavierspieler oder nicht, zur Anfertigung übertragen werden könnten, welcher Irrthum uns durch unsere bisherigen Erörterungen bereits hinlänglich widerlegt zu seyn scheint. — Nein! man übertrage die Abfassung solcher Arrangements nur verkannt geschickten Händen; man lasse sie entweder von den Verfassern der Originalwerke selbs oder wenn diese des Klavierspiels unkundig sind, doch unter der unmittelbaren Aufsicht derselbe ausarbeiten und scheue nicht den grössern Aufwand an Honorar, welcher hierzu erforderlich seyn möchte; denn derselbe wird durch desto stärkern Absatz in der Regel reichlich vergütigt. Das beween deutlich die diesfallsigen Arbeiten von Mülle und anderen tüchtigen Klavier-Componisten, deren Arrangements sich einer ungemeinen Verbreitung zu erfreuen haben. —

Wer vor misslungenen warnt und gelungene empfiehlt, erwirbt sich um die klavierspielende Welt ein nicht geringes Verdienst.

Recension.

Vierte Messe von Ritter v. Seyfried. Partitur. (Eigenth. des Verl.), als 10tes Werk der Musica sacra. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 6 Thlr.

Diese Messe des längst bekannten Tonsetzers und für musikalische Gegenstande mancher Art vielthätigen Mannes hebt im Christe eleison ganz einfach an und diess wird mit schlicht imitatorischer Stimmenführung, ohne eigentlichen Fugensatz, der auch gar nicht hierher gehört, gut durchgesungen. Man spürt schon in diesem Satze, dass es der Verf. darauf abgesehen hat, diesem so vielfältig componirten heiligen Gesange einen eigenen, doch aber bey aller Eigenheit treu kirchlichen Charakter zu geben, was ein eben so schwieriges, als für den katholischen Ritus, dem so häufig wiederkehrende Erhebung durch die Kraft der Töne nicht fehlen soll, höchst nothwendiges Unternehmen ist, in einer Zeit, wo das Festhalten am geheiligten Gebrauche mit der Neigung zum äussern Wechsel nichts Seltenes seyn dürfte. — Das Gloria schliesst sich jenem Gesange geschickt an, gebührend würdig und freudig, ohne Schwierigkeit, in einfacher Pracht gewiss wirksam. Mit Qui tollis verändert sich das Tempo zum Lento, ununterbrochen mit dem Gloria zusammenhangend. Die Singstimmen theilen sich wechselnd in den melodischen Gehalt bis zur Wiederkehr des ersten Tempo zu den Worten: Quoniam etc. Zum „cum sancto Spiritu" tritt im $\frac{4}{4}$ (vorher $\frac{3}{4}$) eine klare Fuge ein. Das eigen behandelte Credo trägt den Hauptsatz des Bekenntnisses unisono vor. Erst zu dem siebenten Tacte des Gesanges treten harmonisch die Blasinstrumente dazu und Alles vereint sich im achten Tacte auf einer Fermate, worauf der harmonische Gesang auf einem choralmässigen Bass gebaut ist, der sich die Tonleiter langsam auf und ab bewegt zu einer angemessenen, nicht zu reich ausgeschmückten Instrumentalbegleitung. Das choralmässige Credo wird

dann bald von dieser, bald von einer Stimme aufgenommen und von den übrigen melodisch umtönt. Das Incarnatus gibt im Andante ein wechselndes Gesang-Solo, dem die übrigen Sänger im Tutti zuweilen das Credo einschalten. Die Streichinstrumente begleiten mit Sordinen, zu denen nur selten einige Bläser sich wirksam hören lassen. Das Resurrexit im ersten Tempo, mit vollem Orchester einleitend, trägt den Hauptgedanken des Bekenntnisses abermals unisono vor und die Weiterführung schmiegt sich gleichfalls der ersten mit dem choralmässigen Credo an, wozu das Amen im $\frac{3}{4}$ Tacte eine Fuge bildet, die lang gehalten ist und das vitam venturi saeculi wiederholt. — Sanctus ($\frac{3}{4}$, Largo) hebt sich vom *pp.* bis zum *ff.* auf: „Schooth" mit der Fermate, worauf ein kurzer Sologesang folgt, nach welchem der Chor in scheuer Demuth das Sanctus leise nachhallt, womit er zum Allegretto piacevole, $\frac{3}{4}$, leitet in „Pleni sunt coeli", was, stark instrumentirt, einen eindringlichen Contrast bildet. Benedictus, Sologesang zwischen zwey Sopranen und zwey Tenoren, schön verwoben, wie im Canon, mit nachfolgendem vierstimmigen Tutti, wechselnd bis zum Osanna, das im raschern Tempo sich freudiger bewegt. Agnus Dei (Adagio, $\frac{4}{4}$), ein Solo, dessen Anfangs unter die Stimmen vertheilte Melodie bald harmonisch vereint erklingt und mit Tutti wechselt bis zum Dona nobis pacem (Andantino soave, $\frac{3}{4}$). Alle diese Sätze sind eigen geführt, wenn auch einfach gehalten, doch schon durch melodischen und harmonischen Zusammenhang, noch mehr durch die Instrumentation etwas geschmückt, auch eigen gearbeitet, dem katholischen Ritus vorzüglich angemessen und daher auch katholischen Ländern und Gemeinden vorzugsweise zu empfehlen.

Vom Drucke der Musica sacra, dessen zehnte Nummer, wie schon oben gesagt, dieses Werk ausmacht, haben wir kaum etwas Rühmliches hinzuzufügen: Jedermann kennt die bedeutende Sammlung.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Das erste Extra-Concert gab uns der als Mensch und Künstler gleich hoch geachtete J. W. Kalliwoda, Kapellmeister in Donaueschingen, am 15ten October. An diesem genussreichen Abende hatten wir das Vergnügen, fast lauter neue Compositionen des reichbegabten Meisters zu hören. Die beyden neuen Ouverturen, voll und kräftig instrumentirt, zeichneten sich durch leichten Fluss und durch jene ungezwungene Freundlichkeit aus, die, im Wesen des Componisten wohnend, fern von Ansprüchen und gesuchter Originalität-Hascherey am sichersten erfreut und am willigsten mit Beyfall belohnt wird. Sein neues Rondo, Potpourri und eine Concertante für zwey Prinzipal-Violinen (die zweyte gespielt von Herrn Eichler) trugen sämmtlich den Charakter unverkünstelter Anmuth und jener sich gern anbequemenden melodiösen Lieblichkeit oder Munterkeit, welche mit innerm Tacte die Grenzlinie nicht überschreitet, wo die eigenthümliche Frische des wesentlichen Kunstgeschmacks sich also wohl bewahren lässt. Wo aber offenbares Beachten der Sitte oder der Gewöhnung mit treuem Festhalten des selbstständigen Wesens und des erkannten Rechts sich zu vereinigen wusste, hat der Beyfall nie gefehlt. So auch hier. Es liesse sich viel Anziehendes, vielleicht auch Nützliches von der Verschiedenheit der Compositionsart unsers Meisters in seinem Symphonienstyle und in seinen Durchführungen concertirender Bravoursätze sagen, wenn wir uns nicht scheuten, die Geduld unserer Leser auf die Probe zu stellen. — Sein Spiel ist eben so gefällig und tonmächtig, wie er selbst, und so schön und ergötzend, wie seine meisterlichsten Tonwerke. Auf Ueberwindung ungemessener Schwierigkeiten hat er es nirgend angelegt, obgleich die Schwierigkeiten keineswegs mangeln: nur so viel wird davon gegeben, als was eben die Sache selbstund der schon in der Anlage bedachte Zweck heischen, und davon wieder gerade vorzüglichdas, was dem Meister selbst besonders wohlsteht und vollkommen gelingt. Wir rechnen das zu den Tugenden, die wir allgemeiner wünschten zu allgemeinem Gewinne, nicht blos zu den erlaubten, sondern pflichtgemässen Vollkommenheits-Bestrebungen, die, der Achtung werth, auch Achtung gewinnen. Allen in seinen Rouladen ist sein Vortrag graziös und volltönend (was junge Virtuosen bemerken mögen); sein Staccato ist in den schnellsten Gägen überaus reizend und die Fülle und Innigkeit seines Tons, den er namentlich in Gesangstellen auf ächten Stradivari-Geige zu entlocken versteht hat etwas so Wohlthuendes, so tief Befriedigendes dass wir für solchen Gesang, wenn es gefordert wirde, ohne den geringsten Anstand auf die Bewundrung

aller ungeheueren Schwierigkeits-Bezwingungen sogleich verzichten würden. Wir und alle seine Hörer haben ihm einen ganz besonders genussreichen Abend zu verdanken. Den Allermeisten der Anwesenden war Hr. K. bereits ehrenvoll bekannt und so lieb, dass sie den werthen Gast gleich bey seinem Auftreten mit herzlicher Auszeichnung bewillkommneten. Noch rauschender wurde der treffliche Meister am Ende jeder Leistung nach Verdienst geehrt. Der höchst achtbare Künstler nimmt seine Reise von hier über Magdeburg, Berlin, Hamburg, Hannover, Bremen u. s. w. Möge ihm überall eine Aufnahme zu Theil werden, wie er sie im hohen Maasse verdient und wie wir sie ihm wünschen. — Selbst die Nebenunterhaltungen dieses ausgezeichneten Abends sind bemerkenswerth. Fräul. Livia Gerhardt sang Mozart's Arie mit obligatem Bassethorne so schön, als man diess von einer kaum 15jährigen Sängerin erwarten sollte. Es gebührt ihr darum alles Lob, und wenn wir dabey bemerken, dass ihrem Vortrage allerdings die innere Gluth der Leidenschaft noch fehlte, so zählen wir diesen Mangel bey solcher Jugend nur unter das Erwünschte, fügen aber hinzu, dass solche Scenen für solches Alter schlechthin sich nicht eignen, wenn sie auch dem Aeussern nach mit noch so grosser Fertigkeit vorgetragen werden. Herr Eichberger (vortrefflicher Tenorist unsers Stadttheaters) und Herr Hauser (ausgezeichneter Bassist unserer Bühne) trugen das Duett Rossini's aus Wilhelm Tell so reizend und feurig vor, dass ihnen der lebhafte Beyfall des Publicums nicht entgehen konnte.

Am 22sten October hatten wir abermals einen hohen, lange entbehrten Genuss ganz eigener und von dem eben kurz beschriebenen völlig verschiedener Art. War nun das Anziehende und Vollbefriedigende nicht weniger gross und allgemein anerkannt: so sehen wir darin einen Beweis mehr, auf wie vielfachen und sehr verschiedenen Wegen die Tonkunst das geistige Wesen des Menschen zu fassen und zu erheben vermag. Der mit Recht von allen gebildeten Ländern als einer der ersten Meister der Tonkunst verehrte Ignaz Moscheles, Professor an der Königl. Akademie der Musik in London, wollte unsern Wunsch, ihn zu hören, nicht unbefriedigt lassen und gab uns, trotz seiner eiligen Durchreise nach Weimar, im Saale des Gewandhauses ein Concert, dass ausser dem vollen Genusse noch vielfältig Belehrendes und Urtheilberichtigendes für Alle haben musste, die Ohren haben zu hören. Dass die sehr zahlreiche Versammlung den gefeyerten Gast gleich bey seinem Auftreten ebenfalls mit der seinem Verdienste angemessenen Auszeichnung empfing, war vorauszusehen, so wenig freygebig wir auch hiesigen Orts mit solchen Ehrenbezeigungen seyn mögen, wodurch sie im Preise nur steigen, ja erst das werden, was sie seyn sollen. Er liess uns sein neues C dur-Concert und seine gedruckte Phantasie über dänische Volkslieder (Op. 85) hören. Wenn wir es überhaupt genommen für Vermessenheit erklären, über irgend ein Kunstwerk irgend einer Art nach einmaligem Hören oder Sehen ein Urtheil über den Werth desselben, seinem Wesen und seinem Standpuncte gemäss, fällen zu wollen: so müssten wir bey dem Vortrage dieses Virtuosen der Vermessenheit Gipfel betreten haben, wenn wir Aehnliches zu unternehmen uns nur von fern in den Sinn kommen lassen könnten. Denn eben der ausserordentliche Vortrag dieses grossen Meisters reisst die Aufmerksamkeit so lebhaft auf sich hin, dass die vergleichende Beachtung des Werthes der Sache, die vorgetragen wird, zu sehr in den Hintergrund tritt, so dass sie sich selbst mit der Seelenfassung, die eine klare Uebersicht nothwendig fordert, kaum treu zu bleiben vermag. Wollten wir nun, davon abgesehen, einzig und allein seinen Vortrag bezeichnen und davon im Allgemeinen berichten: Moscheles ist ein ächter Repräsentant eines meisterlichen Pianofortespiels im vollen Sinne des Wortes: so wäre das eine von den grossen Wahrheiten, die Alles in einem Zuge und eben darum gar nichts sagen. Das Letzte ist auch der Grund, weshalb man damit eigentlich schon fertig ist, ehe man damit angefangen hat. Wollte man sich anders helfen und etwa die hauptsächlichsten Ueberschriften und Gesetzgebungen einer guten Pianoforte-Schule der Reihe nach abschreiben, vom Piano, Forte, Cresc., vom perlenden Anschlage, vor Präcision und Verändern des Tactes, des Rhythmus und dergleichen sprechen und am Ende hinzufügen: Alles das hört man in seinem Spiele in vollkommener Vereinigung, abgemessen nach jedesmaliger Bedeutung des Satzes, der Stellung jedes Einschnittes, ja jeder Unterabtheilung desselben: so hätten wir wohl etwas mehr gethan, hätten den obigen Allgemeinsatz in seine einzelnen Theile zerlegt und so das bekannte Bild eines wahrhaften Meisters überhaupt wiederholt hingestellt, aber darum noch lange nicht den eigenthümlichen Vortrag des genannten und zu schildernden

Individuums unter den Meistern. Moscheles beherrscht jede Schwierigkeit so vollkommen, dass er das Ungeheure mit derselben Ruhe vorträgt, wie das Geringste, dem er die grösste Beachtung nie entzieht: ja die Ruhe wächst mit der steigenden Gefahr, wie das in allen Dingen überhaupt die siegbringende Art aller hoch Ausgezeichneten und Tapfern ist. Er spielt wie völlig unbekümmert, während sein Geist und Sinn unausgesetzt in der angestrengtesten Aufmerksamkeit und rund um sich Alles beachtenden Spannkraft bleibt, die nichts übersieht, ohne doch jemals durch irgend einen Vorfall die dem Beherrscher so nothwendige Bestimmtheit und unerlässliche Entschlossenheit zu verlieren. Er weiss jeden Augenblick, was zu thun ist und richtet es ungesäumt aus. Diese vorherrschende Ruhe und erfahrene Vollsicherheit vereint sich mit dem innern Feuer, das, bewacht wie eine vestalische Flamme, dem Orte und dem Grade nach nur hervorbricht, wo und wie es soll. Kraft und Schattirung des Vortrags sind überall gemessen, überall sich gleich mitten im Verschiedenen, überall fest und thatgewaltig auch im geringsten Hervorheben jedes Einzelnen, so dass das gehaltene Ganze wohl die Bewunderung der Hörer erregen muss. Man erstaunt, keine Arbeit mitten in der Arbeit — und keine Schwierigkeit mitten im Schwierigsten zu merken. Durch sein ganzes Tonspiel klingt bestimmt und selbstständig etwas edel Vornehmes, dem Kenner und Nichtkenner mit Verehrung zu folgen sich gewilligt fühlen. Es wirkt nicht sowohl die kindliche Freude, nicht den Zauber sanft bewegter Hingebung, sondern die Lust der Anerkennung, was Menschen zu leisten im Stande sind und was man Alles von einem solchen Vorbilde lernen könnte: ja man hat gelernt, indem man mit Besonnenheit ihn hört und bewundert. — Nicht als fehlte ihm das Liebliche, Zarte und Empfundene: aber es tritt in den Hintergrund vor dem Ernsten, Besonnenen und Grossartigen. Dass sich mit dem Letzten eine gewisse, fein scherzende Laune stattlich vereint, bringt dem Anziehenden seiner Meisterschaft einen Brillantschmuck mehr, der um so schöner schimmert, je mehr die edle Haltung des Schmucks sich würdig zeigt. Es ist ein Scherz, der mit dem Lächeln eines würdevollen Gesichts zu vergleichen ist und diesem auch in der Wirkung völlig gleich kommt.

Dieses sein eigenthümliches Wesen seiner ausserordentlichen Kunstleistungen musste sich nothwendig am sprechendsten in seiner freyen Phantasie offenbaren, zu welcher sich der Meister von einigen Umstehenden Themata geben liess. Man hatte deren viere von Mozart gewählt. Durch vortreffliche Anklänge wusste er das erste Thema einzuleiten, durch überraschende, frappante Uebergänge und hauptsächlich durch jene glänzenden Episoden, die ihm so besonders eigen sind, wurden diese Aufgaben an einander gereiht, nicht in jener Zusammenfaltung und Ineinanderschmelzung, worin z. B. Hummel's Meisterschaft vorleuchtet, sondern in jener imposant waltenden Aufeinanderfolge, welche die stillere Gewalt kunstreicher Verknüpfungen und vollends das Sentimentale und Lyrische nur anklingen lässt. Und so steht er denn ein Meister hoher, eigener Art da, dem Keiner die Verehrung versagen kann.

Im ersten Theile sang Fräulein Beranek die grosse Scene und Arie aus Oberon von Weber: „Ocean, du Ungeheuer," mit so viel Feuer und guter Festigkeit, dass sie auf der Bühne noch mehr Eindruck machen muss, als im Concert-Saale, obgleich der Sängerin auch hier der Beyfall nicht entgehen konnte. Ihre Stimme umfasst mit voller Kraft mehr als zwey Octaven. Im zweyten Theile liess uns Hr. Hauser eine von den einzelnen Arien Mozart's beyfällig hören.

Auch ein junger Orgelspieler, Hr. Ferdinand Vogel aus Berlin, dessen Lehrer in der Composition Hr. Musikdirector Bambach ist, hat uns am 21sten und 28sten October in der Pauliner Kirche mit zwey Orgel-Concerten erfreut, die sich besonders durch gute Anordnung auszeichneten. Fugen von Seb. Bach und Anderen. Choral-Vorspiele. Männer-Chöre. Symphonieen mit obligatem Pedal und mit Begleitung der Posaune, für die Orgel bearbeitete Sonaten (namentlich von Mozart), elegische Romanzen und andere Compositionen des Concertgebers machten in geschickter Abwechselung das gelungene Ganze anziehend. Man sollte nicht überall leicht meinen, wie auch den Laien, ja besonders diesen, Orgel-Concerte dadurch angenehm gemacht werden können. Wir hören, dass der junge Künstler vorzüglich in Hamburg, wo er sich längere Zeit aufhielt, viel Anerkennung und Beyfall gefunden. Wir wünschen ihm überall rege Theilnahme.

Ferner hatten wir das Vergnügen, den Ritter Sig. Neukomm in unseren Mauern zu sehen. Leider war die Zeit des so vielfach und fein gebildeten Mannes für unsern Wunsch zu kurz, denn die

zweyte Aufführung seines neuen vortrefflichen Oratoriums: „das Gesetz des alten Bundes," dass er selbst zum zweyten Male zu dirigiren zugesagt hatte, rief ihn nach Berlin zurück, von wo er sich wieder nach London begeben wird, dass in ihm den trefflichen geistlichen Tonsetzer zu ehren weiss.

Unsere Kirchenmusik, unter dem Vorstande unsers Cantors an der Thomasschule, Hrn. Weinlig's, und unsere Singakademie, unter Leitung unsers Musikdirectors Hrn. Pohlenz, haben glücklichen Fortgang.

Unsere Euterpe, ein schon öfter mit Lob erwähnter Verein vieler Dilettanten und junger Musiker für Orchester- und Concert-Musik hat uns zwey Mal wieder im veränderten Locale mit sehr gelungenen Leistungen erfreut. Sie steht unter der Verwaltung des Hrn. *Adv.* Hermsdorf und unter der Direction unsers Orchester-Mitgliedes Hrn. Müller's.

Die halbjährigen Quartett-Unterhaltungen haben noch nicht begonnen. Wir hoffen eben so bald von ihnen berichten zu können, als über das Hauptsächlichste von unserm neuen Stadttheater, dem Hr. Ringelhardt mit Erfahrung und grosser Thätigkeit vorsteht, so dass unsere Erwartungen im Ganzen übertroffen worden sind.

Breslau. Am 19ten October war vom Organisten Hrn. Adolph Hesse und dem Cantor Hrn. G. Siegert in der Hauptkirche zu St. Bernhardin zum Besten der Armen ein geistliches Concert veranstaltet worden, das von mehr als 200 Personen, unter denen sich mehre namhafte Künstler befanden, ausgeführt wurde. Auf der herrlichen Orgel liessen sich abwechselnd hören: Adolph Hesse mit Seb. Bach's Fuge in A moll, deren Schwierigkeit durch klaren, sichern Vortrag gemildert wurde; der schön behandelte Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorn" und eine gelungene Phantasie in C moll von seiner Composition verfehlten des kirchlichen Eindrucks nicht; auch die Variationen auf den Seraphim-Marsch von Abt Vogler wirkten angenehm. Hr. Organist Köhler trug brillante Variationen seiner Composition vor: Hr. Freudenberg einen variirten Choral von Samuel Scheidt (1620); Herr J. F. Wolf Bach's Bearbeitung des Chorals: „Aus tiefer Noth schrey ich zu dir" und ein von A. Hesse componirtes und auf der Orgel vorgetragenes, mit obligater Basspos. me verherrlichtes Adagio wurde von Hrn. Ludwig sehr beyfällig geblasen. — So viel auch Orgelsätze vorkamen, so sieht man doch sogleich, dass sie von der mannigfachsten Art, alt und neu, dunkel, würdig, glänzend und heiter, so weit das Letzte sich für Ort und Instrument schickt, gewählt wurden. Sie wechselten ab mit folgenden Gesängen, die vom kirchlichen Singverein unter der Führung des eifrigen Cantors Hrn. Siegert, sehr löblich ausgeführt wurden: Trauermarsch und Klagelied aus Saul von Händel; drey Sätze aus Frdr. Schneider's Gideon, unter diesen vorzüglich der schöne Chor: „Herr, du wollest unser Gott seyn"; endlich der erste Theil aus dem ersten Oratorium von Adolph Hesse, Tobias, gedichtet von A. Kahlert, der bey reicher Instrumentation nicht allein viele schön und kräftig wirkende Sätze enthält, sondern auch ein frisches Ringen nach immer höherm Ziele saltsam beurkundet, was von den Hörern mit Dank und Freude anerkannt wurde.

Am 25sten hatten wir auch das Vergnügen, im Redouten-Saale ein grosses Concert der Klavierlehrerin am Conservatorium der Musik zu Prag, Elise Barth und des dortigen Professors und Orchester-Directors des Königl. ständischen Theaters daselbst, des Hrn. Frdr. Wilh. Pixis zu hören, welche beyde Künstler den allgemeinsten Beyfall ernteten.

Unsere Winter-Concerte haben bereits ihren Anfang genommen.

Attestat.

Dass der Componist und Hofmusikus Herr J. C. Lobe in Weimar niemals einen Correspondenz-Artikel in unsere allgemeine musikalische Zeitung eingesendet hat, bescheinigen wir hiermit auf sein ausdrückliches Verlangen pflichtgemäss.

Die Redaction.

Anfrage über den Sexten-Accord auf der Secunde.

Dass fortlaufende Sexten-Accorde auf der Terz des Grundtons ihren Hauptsitz haben, von diesem herunter und herauf gewöhnlich anfangen und enden, oder bis zur Terz der Dominante fortgehen, ist bekannt. Will man sie vierstimmig fortschreiten lassen, hat man auch dafür seine Uebereinkunft gefunden. Halten die einzelnen Accorde lange genug an, um den Fortschritt der Töne genauer erwägen

zu können: finden sich doch wohl einige Bedenklichkeiten. Wir wollen beym Sexten-Accorde auf der Secunde, also von C dur auf D stehen bleiben. Man schreibt ihn im Zusammenhange mit dem folgenden so:

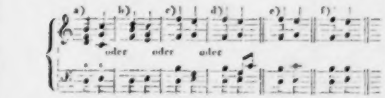

Im Fortschritte bey d) schaltet man das g der dritten Stimme, anstatt des gleich folgenden C des letzten Achtheils nur ein, um die Quinten zu vermeiden. Genau genommen sind die Fortschritte c), d) keine Sexten mehr, sondern der zweyte Accord wird ein ungewisser von E moll oder der Sexte von G dur, der erst wie bey f) zum bestimmten Accorde werden würde. Es fragt sich nun, ob die Fortgänge a), b), d), e) richtig sind? Der Anfrager hält sie in langsamer Bewegung für falsch aus folgenden Gründen, um deren Widerlegung gebeten wird.

1) Ist der erste Sexten-Accord ein bestimmter: so stammt er vom Grundbasse II und ist die erste Versetzung des Dreyklangs mit der kleinen Quinte. Darum sollte er, wie folgt, fortschreiten:

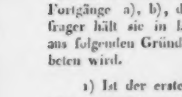

Dadurch unterscheidet sich dieser Accord allein vom unvollständigen Septimen-Accorde, dem der Grundton G mangelt und der, als solcher, in C sich auflösen soll.

Betrachten wir ihn 2) als unvollständigen Septimen-Accord, so darf f nicht verdoppelt werden, wenn man nicht die Erlaubniss auch für andere Fälle gestatten will, dass die kleine Septime auch über sich steigen darf. Das h dürfte dann nicht nur gar nicht verdoppelt werden, sondern es müsste auch durchaus in c fortschreiten, weil es Leitton in den folgenden Accord wird. Es würden also manche der angenommenen Stellungen im reinen Style, den doch Jeder schreiben soll, in einige Verlegenheit gerathen. Wenn es mit der Sache gut steht, wird man uns wohl mit ein paar Worten genaue und unumstössliche Antwort geben.

Kurze Anzeigen.

Divertissement pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre composé — par C. Jacobi. Oeuv. 11. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Ein für den Fagott geschickt berechnetes, dem Instrumente angemessenes und nicht zu schwieriges Concertstück, das in drey verschiedenen, nicht langen Sätzen (das Ganze füllt einen Bogen der Prinzipalstimme) ausser dem öffentlichen Gebrauche auch der häuslichen Uebung vortheilhaft ist. Den innern Gehalt vermögen wir nicht zu beurtheilen, weil uns die Partitur fehlt. Es hat aber den gefälligen, zeitgemässen Zuschnitt eines beliebten Bravourstücks mit vollem Schmucke des Orchesters.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Vierzehnte Lieferung. Die Schöpfung, Oratorium von Joseph Haydn. Mit der Partitur und den vorhandenen Klavier-Auszügen übereinstimmend. Berlin, bey T. Trautwein.

Dergleichen ausgesetzte Chorstimmen-Abdrücke sind für öffentliche und häusliche Singvereine so überaus vortheilhaft, dass wir hoffen, sie werden immer allgemeiner werden. Wir haben schon einige Male von ihnen gerühmt, dass sie weit wohlfeiler sind, als ausgeschriebene Stimmen seyn können. Die Bogen geschriebener Noten sind an sich theurer. Bedenkt man noch, dass auf einem gedruckten Bogen weit mehr steht, als auf einem geschriebenen, so werden natürlich die ersten im Verhältnisse zu den letzten noch bedeutend wohlfeiler. Dann sind die gedruckten in der Regel viel leserlicher, folglich angenehmer und der Ausführung zuträglicher. Gewöhnlich sind sie auch correcter. Findet sich aber auch in gedruckten Stimmen ein Druckfehler, so ist er doch in gleichen Stimmen an demselben Orte zu finden, was natürlich bey geschriebenen nicht der Fall ist. Die gedruckten Fehler sind also mit der kleinsten Mühe sogleich zu verbessern, dagegen hat man mit geschriebenen Stimmen seine Noth, ehe man mit den nothwendigen Verbesserungen fertig wird. Man überlege selbst und befrage nur seine Erfahrung. Für

die Theater würden gedruckte Stimmen gleichfalls von grossem Nutzen seyn. Ja sogar Componisten, die neue Werke zu Gehör bringen lassen wollen, würden wohlthun, ihre Stimmen, wenigstens diejenigen, die in vermehrter Zahl aufgelegt werden müssen, drucken zu lassen. Denn sind 12 Stimmen jeder Art untergebracht (und wie bald ist das geschehen!), so ist der Kosten-Aufwand schon gedeckt und Bequemlichkeit und grössere Genauigkeit haben sie umsonst. Die Angabe geht aus richtiger Berechnung hervor, wovon sich jeder Erfahrene mit leichter Mühe selbst überzeugen kann. Die Art des Trautwein'schen Stimmenabdrucks kennt man schon; man weiss, dass sie allen musikalischen Vereinen zu empfehlen sind.

Bouquet musical. Recueil de pièces detachées pour le Pianof. composé — par Henri Dorn. Oeuv. 10. Dresde, chez G. Thieme. Pr. 14 Gr.

Dergleichen Bildertitel kommen jetzt wieder in Mode; sie gehören zur Vereinigung des Seltsamen mit dem Mystischen, klingen artig und geben keinen Begriff, indem sie einen verborgenen zu haben scheinen. Die erste Nummer führt die Ueberschrift: la Narcisse. Nehmen wir nun das Bild der Narcisse nach dem Sinne der Alten und gedenken ihrer als der Blume der Todten, so würde diess eben so wenig auf die hier gelieferte Musik passen, als wenn wir sie nach dem Auslegungsgefühle einiger Neueren als Sinnbild sehnsüchtiger Anmuth betrachten wollten. Wir müssten uns also, gleich der Cicade, auf die Lyra schwingen und mit poetischem Zirpen den Ton des Gesanges verstärken oder vielmehr umsäuseln, verloren im Anblicke des lieblichen Kindes der reizenden Flora. Man wird uns aber auf alle Fälle besser verstehen, wenn wir ganz unpoetisch berichten: Wir erhalten unter der Narcissen-Aufschrift ein buntfarbiges Allegretto, $\frac{3}{4}$, B dur, mit tanzmässiger Hauptmelodie, ganz eigen und nicht selten ungewöhnlich durchgeführt, am meisten einem ersten Sonaten-Satze vergleichbar. Uebrigens sey im Allgemeinen für alle drey Nummern zugleich bemerkt, dass zur Ausführung dieser, dem Hrn. Ludwig Berger gewidmeten Stücke besonders grosse Hände gehören, denen mindestens Decimen-Spannungen kein Hinderniss sind. No. 2: la Violette, Andantino, $\frac{2}{4}$, A dur. Ein einfaches, freundliches Thema ist lang, in verschiedenen phantasiegemässen Aneinanderreihungen für schon etwas geübte Spieler durchgearbeitet. No. 3: la Jacinte, $\frac{6}{8}$, C moll, ohne Tempobezeichnung, wohl Allegro con fuoco, doch ma non tanto. Der Ausdruck dieser Glockenblume verlangt einen wohlschattirten Vortrag und mitten im Wechsel eine feste Haltung des eigen aufgefassten Ganzen. Die wenigen Druckfehler leuchten Jedem sogleich ein, der sich an solche Blumenspiele wenden darf. Das ganze Heft besteht aus 13 Seiten auf Langfolio.

Trois Fantaisies et Variations pour Flûte seule sur les plus jolis motifs d'Emmeline de Hérold composées par Camus de la Chapelle du Roi et de l'Academie royale de Musique à Paris. Oeuv. 24. Liv. I, II et III. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Jedes Heft 8 Gr.

Die erste sogenannte Phantasie leitet mit einem kurzen, sangbaren $\frac{3}{4}$ Andante in G dur in ein $\frac{6}{8}$ Allegretto derselben Tonart, worauf ein einfaches Thema aus D dur Andantino, $\frac{2}{4}$, hervortritt, dem sechs, in Tact, Tempo und Figuren sehr verschiedene Variationen folgen, deren letzte ($\frac{6}{8}$) das frühere Allegretto in G dur wieder einmischt und in neuen Geschwindgängen weiter zum Schlusse führt. Das Ganze ist angenehm, nützlich und nicht eben sehr schwierig. Beyde folgende Hefte haben ganz dieselbe Anlage, Durchführung und Länge. Jedes Heft zählt 9 Seiten, auf Langfolio gut gedruckt.

Fantaisie pour l'Orgue composée — par C. G. Höpner. Oeuv. 5. (Propr. de l'édit.) Dresde, chez George Thieme. Pr. 10 Gr.

Ein ausgeführtes Maestoso aus As dur mit obligatem Pedal, melodiös, ohne den Charakter des Instruments und die Heiligkeit des Orts zu verletzen, in vielfach harmonischen Wendungen und enharmonischen Einmischungen wohl geordnet und gut gruppirt gehalten, zwar nicht ganz leicht, doch noch weniger schwierig vorzutragen, wobey wir freylich nicht an Anfänger auf der Orgel denken, sondern an Organisten, wie sie jeder Kirche zu wünschen sind. Diese werden das Stück zu Ausgängen oder zu Einleitungen sehr zweckmässig und wirksam finden. Der Druck ist correct bis auf etliche Kleinigkeiten, die jeder mässig Geübte auf

darum so viele Sorgfalt auf die Enthüllung der Verdienste des Guido von Arezzo, des ersten bedeutenden Reformators der Musik jener Zeit, verwendet. Alles, was man davon zu wissen verlangen kann, findet man sehr deutlich von S. 259 bis 287 dargestellt. Doch mit dem Resultate geht es, wie es gemeiniglich zu gehen pflegt, wenn man die Fackel der Kritik ernstlich braucht: der Nimbus, mit dem die Tradition den Heiligen (in der Musik sowohl, als anderwärts) umgoss, schwindet mehr und mehr. Und so führt uns auch Hr. Forkel von manchem Vorurtheil zurück, das man bisher von Guido hatte. Vielerley Dinge gab es, von denen er der Erfinder seyn sollte, als: das Gamma (g), die Vermehrung der Scala überhaupt, die Punkte als Noten, die Linien und Schlüssel, die sogenannte harmonische Hand, die Hexachorde, die Solmisation, die vielstimmige Musik und die Klavierinstrumente. Hr. F. beweiset, und zwar zum Theil aus Guido's eignen Schriften, besonders dem Mikrolog, dass alle diese Dinge theils früher, theils später erfunden sind, und dem Guido wahrscheinlich kein andres Verdienst übrig bleibe, als die Einführung einer bessern Methode, Noten zu lesen und zu treffen. Sein grosser Ruf war überdem wohl nur die Frucht seines Eifers für Musik, seiner Schicksale und besonders, seiner Reisen. — Schon vor G. hatte Huebald von St. Amand (ebenfalls ein Mönch) vielen Scharfsinn und zum Theil noch mehr als jener, in Entwickelung der Tonlehre gezeigt. (S. 302-313.) — Bey ihm findet man vielleicht schon die ersten Spuren der Harmonie, welche noch lange nachher keine grösseren Fortschritte machte. — Was Hr. F. in den §. von S. 332 bis 339. zur genauern Würdigung des damaligen Zustandes der Musik sagt, z. B. über den Werth ihrer Melodien, über die Notation u. s. w. zeigt, wie sehr er sich mit dem musikalischen Geiste jenes Zeitalters bekannt gemacht, und ihn mit dem Geiste der neuern Tonkunst verglichen hat. Sowohl dieser Abschnitt, als die darauf folgende Geschichte der Orgel u. s. w. sind für den Forscher des Alterthums interessant, aber keines Auszugs fähig.

Das dritte Kapitel beginnt von der Erfindung der Mensuralmusik, und geht sodann zur Geschichte der Harmonie über. Hier werden zuerst die Verdienste des Franco von Cöln ausführlich gewürdigt. Er erfand mancherley Zeichen, um die Dauer der Töne zu bestimmen. Dabey darf man aber keinesweges an die alte Rhythmik denken. Die Musik, mit deren Theorie man sich beschäftigte, hatte längst aufgehört, Sprache mannigfaltiger Gefühle zu seyn; sie war, wie schon erwähnt, nichts als ein Theil der angewandten Mathematik geworden. Kein Wunder, dass man in jenem grübelnden und schnitzelnden Zeitalter, wo der innere Gehalt der Kunst so ausserst dürftig war, an den Zeichen der Töne seinen Erfindungsgeist übte. Und so musste man also auch, sobald man besondre und bestimmte Zeichen für die Melodie (Punkte oder a. F.) hatte, auch nicht lange nachher, oder zugleich, ähnliche für die Dauer der Töne erfinden. Welch ein weites Feld eröffnete sich hier der Mikrologie unsrer Vorfahren! Auch haben sie es redlich benuzt, wie das Beyspiel dieses Franco u. a. beweiset. Seine zahllosen Distinktionen, seine Terminologie waren dem damaligen Zustande der wissenschaftlichen Kultur so ganz angemessen, dass man noch lange nachher mit grossem Eifer in Franco's Fusstapfen wandelte, und die Notation immer bunter und verwickelter machte; bis man endlich — nach Ockenheim im 15ten Jahrh., der sich auf seine räthselhaften Musikzeichen besonders etwas zu Gute that und es darinn am weitesten gebracht zu haben scheint — anfing, das Drückende dieser Gewohnheit lebhafter zu fühlen, und die musikalische Lesekunst, aus der eine mühsame Dechifrirkunst geworden war, allmählig zur Simplizität zurückzuführen. (Hierbey dringt sich einem unwillkührlich die Frage auf: woher musste der menschliche Verstand bey Erfindung dieser Tonzeichen eine so lange, dornenvolle,

den ersten Blick von selbst bemerken und verbessern wird.

Nocturne, Oeuv. 99, arrangé pour le Pianof. et Violon obligé par F. W. Eichler et composé par J. N. Hummel. (Propr. de l'édit.) Leipsic, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis 1 Thlr.

Des allgemein hochgeschätzten Meisters Nocturno ist hier von dem jungen Violin-Virtuosen Eichler für beyde Instrumente sehr gut arrangirt worden zum Gewinne häuslicher Instrumentalmusik. Man wird es ihm und der thätigen Verlagshandlung danken, besonders solche Musikfreunde, die es ausserdem nicht zu Gehör bringen könnten.

Rondeau brillant pour le Pianof. par Joseph Pohl. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Ein einfach angelegtes und 15 Seiten lang mannigfaltig durchgeführtes Rondo, das durch einen sehr hübschen Zwischensatz erhöhetes Interesse gewinnt; in keiner Hinsicht überladen. Einzelne gebrochene Accorde und Durchgangsnoten fallen zuweilen in verdeckten Octaven zusammen, was bey einfacher Führung besser vermieden werden muss, damit der Reiz harmonischer Verschiedenheit nicht fehle. Uebrigens fordert die Ausführung keine zu grosse Anstrengung. Spieler von mittler Fertigkeit mögen für einsamen Versuch und für häusliche Zirkel sich dessen mit Vortheil bedienen. Druck und Papier sind so schön, als man es von den hiesigen Verlagshandlungen längst gewohnt ist.

Die Tonkunst. Gedicht von C. T. v. Bose, für drey Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianof. von C. G. Mahle. (Eigenth. des Verl.) Dresden, bey G. Thieme. Pr. 8 Gr.

Das sanfte, natürlich und ungekünstelt gesungene Lied hat eine eben angemessene, ungeschminkte Melodie und ihr entsprechende Begleitung gefunden. Bass, Sopran und Tenor tragen uns nach einander in schlichten Weisen tröstliche Empfindungen zum Preise der Tonkunst vor, in welchen dann der Chor im nicht zu schnell zu nehmenden Allegro freudig einstimmt. Diesem folgt ein kurzer vierstimmiger Solo-Gesang, Andante sostenuto, dessen sanfte Melodie der bestätigende Chor wiederholt. Alles ist ohne alle Schwierigkeit, so dass die anspruchslose Cantatine für häusliche Musikkränzchen und für kleine Singvereine sehr dienlich und unterhaltend genannt werden muss. Der Druck ist gut.

Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianof. von C. G. Mahle. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Eben so natürlich und ganz schlicht, zuweilen an Volksmelodieen erinnernd, sind auch diese Lieder und Gesänge, an der Zahl sechs. Anspruchslosen Sängern und Sängerinnen werden sie willkommen seyn. Gesuchtes, Pikantes, Romantisches, Originelles und wie das Grosse sich sonst noch nennt, ist hier gar nicht beabsichtigt. Man singt, um zu singen, was wir Niemanden verdenken. Lust an Lust ist sogar oft besser, als Lust an Bravour.

Quadrille des Contredanses pour le Pianoforte par Tolbecque. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 6 Gr.

Auch Tänze aller Art sind den mancherley Liebhabern musikalischer Unterhaltung nothwendig. Die hier gelieferten mit den bey Contretänzen gebräuchlichen Ueberschriften werden ihren Freunden ihr Vergnügen vermehren helfen. Herr T. versteht, was zu Tänzen gehört.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

F. Kalkbrenner

Opus 107. Troisième Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre.

Opus 115. Tyrolienne de Madame Malibran variée pour le Pianoforte.

Opus 117. Rondeau sur un Thème du Ballet: „l'Orgie" pour le Pianoforte.

Leipzig, am 5ten November 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten November. No. 47. 1832.

Recension.

Für Freunde der Tonkunst, von Friedrich Rochlitz. Vierter Band. Leipzig, bey Carl Cnobloch. 1832.

Angezeigt von G. W. Fink.

Mancher Freund des Schönen und Guten mag sich wohl im Stillen mit Befremdung gefragt haben: Wie kommt's, dass noch keine beurtheilende Anzeige von R.'s neuestem Werke in diesen Blättern erschienen ist, während für andere neue Erscheinungen offenbar mit möglichster Schnelligkeit gesorgt wird? Mancher hat diese Frage, nach seiner Art gewendet und betont, wohl auch an den geehrten Verfasser der Schrift gethan. Und wenn er es ehrlich mit uns Beyden gemeint hat, habe ich nichts dagegen; ja ich würde nichts dagegen haben, wenn er auch seine kleinen Nebenzwecke dabey gehabt haben sollte. Jeder hat sein Gewissen für sich und mag sehen, wie er damit fertig wird. Mir aber legt diese, jedoch keineswegs ausserordentliche Verspätung der Anzeige einer *solchen* Schrift eine offene Erklärung auf. — Die geneigten Leser erinnern sich vielleicht, dass ich in No. 14, 1830, den dritten Band dieses Werkes angezeigt habe und zwar mit Nennung meines Namens, denn in solchen Dingen und unter solchen Verhältnissen hasse ich die Anonymität. Da würde denn aus der Einleitung jener Anzeige Jedermann schon von selbst wissen können, dass es eigentlich meiner Natur geradehin widerstreht, den Beurtheiler eben dieses Verf. zu machen, wenn ich voraussetzen dürfte, dass sich Jeder jener Einleitung bestimmt erinnerte. Kurz es war schon damals gegen mein Gefühl und das ist jetzt nur noch lauter geworden; ich finde es nicht nur für mich unpassend, sondern es ist mir auch dabey nicht anders zu Muthe, als müsse ich fast unausbleiblich uns allen Beyden, dem befreundeten Verfasser und mir selbst Unrecht thun, wozu ich doch natürlich nicht im Geringsten gewilligt seyn kann. Mag man nun dieses Gefühl meinetwegen eine Sonderbarkeit schelten: ich muss es in Schutz nehmen, wegen seiner Verbindung mit manchem Guten, was jetzt gerade am wenigsten wegzuwerfen ist. Ich verachte die Schmeicheley und mag selbst den Schein nicht leiden. Lobe ich nun einen Mann wie R., mit dem ich in solchen Verbindungen lebe, so messe ich den Ausdruck unwillkührlich mit einer Art Scheu, wodurch der Ton leicht etwas Geschraubtes erhält, was mich hernach ärgert, wenn es nicht mehr zu ändern ist. Bin ich anderer Meinung, so ist es mir auch nicht recht, damit vorzutreten, und ich fühle mich gedrückt. Ich habe also gewartet, ob nicht ein Geeigneterer reden wolle. Das ist Alles. — Mit jenen Fesseln würde ich aber für alle Parteyen etwas Schlechtes liefern: ich muss sie also möglichst abschütteln. Und so sey es!

Zuvörderst im Allgemeinen: Dieser vierte Band enthält nicht blos des Anziehenden eben so viel, als die vorigen, sondern geradezu noch weit mehr. Dies gilt nicht blos der Diction, sondern auch dem innern Gehalte. Der Styl ist schön, würdig, überall so blühend, als es eben die zu behandelnden Gegenstände erheischen, überall bestimmt, lichtvoll und daher so eindringlich, dass wir ihn dem schönsten des Verfassers an die Seite stellen, ja nicht selten ihn noch als durchsichtiger rühmen müssen. Dabey sind die Gegenstände selbst so wichtig, mannigfaltig und anziehend; die ganze Masse wohl geordnet, bündig zusammengehalten, trefflich verwoben; ferner und ganz besonders der Umblick und das pragmatische Verschmelzen der Kunstgegenstände mit den grossartigen Richtungen und Zuständen der Völker und Zeiten so reich, dass wir ohne die geringste Mühe mit blossen Aushebungen eine bogenlange Anzeige zu des Verfassers verdientem

Ruhme liefern könnten. Damit hätten wir jedoch höchstens nur für uns kleinlich gesorgt, aber weder den Verfasser, noch das Publicum gebührend gewürdigt: den Verfasser nicht, denn wir wären dann nur höflich vorübergegangen; das Publicum nicht, denn es wird das Werk selbst lesen und wird sehr wohl daran thun.

Das Hauptstück dieses Theiles sind die Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer in Deutschland und Italien während der letzten drey Jahrhunderte. S. 1—242. Hier haben wir Schritt vor Schritt zu folgen und dürfen doch auch nicht weitläufig werden! Das ist eine Schwierigkeit; über Grundlinien, denen keine geordnete Geschichte vorangegangen ist, rechtschaffen zu reden, dürfte eine zweyte seyn. Dann sind hier der pragmatischen Verknüpfungen so viele, dass selbst einer guten Wahl es unmöglich werden möchte, alles zu Belobende oder zu Untersuchende gebührend zu würdigen. Aus solchen Fährlichkeiten erlöst nichts, als die geradeste Rücksicht allein auf das allgemein Nützlichste.

Die Vorbereitung zu diesen Grundlinien behandelt den Kunstgenuss sehr ansiehend; eben so wird vom Eigenthümlichen der Tonkunst gesprochen, das Menschliche zur Idee des Göttlichen zu erheben, das Begränzte zum Unendlichen zu erweitern, statt dass Malerey und Bildhauerey das Unendliche begränzen u. s. w. Damit, meinen wir, erklärt sich auch das Unbestimmte, das Ungebundene, das Mystische in der Tonkunst, und wir sehen daraus, welche Art Menschen ihr nicht befreundet seyn können, so schön sie auch einen Laocoon aufzufassen wissen; ja auch, warum ihr namhafte Völker immer noch so fern stehen. — S. 15 wird nun Geschichte der Tonkunst eine Aufgabe genannt. Das ist sie unbestritten: um so mehr haben wir dem Verfasser zu danken. Mit Vergnügen unterschreiben wir die Bemerkung S. 21: „Die Tonkunst hat sich wahrhaft aus dem Innern entwickelt am offenbarsten bey den Deutschen und Italienern. Keine andere Nation (nämlich der neueren Zeit, wovon hier allein die Rede ist) hat namentlich von blosser Aufnahme oder Nachkünstelung sich so frey erhalten u. s. w. Darum verbleiben wir bey diesen beyden Nationen." Dabey ist die Abtrennung nach Schulen vermieden worden, die schon der öftern Zerstückelung wegen etwas Bedenkliches hat.

In der ersten Periode wird nach manchem vortrefflich Ausgeführten der schnellen und auffallenden Fortschritte in der Kunst des Contrapunctes gedacht und diess erläutert und erklärt aus dem höhern Kunstsinne, der damals mit noch jugendlichen Kräften dafür fast überall aufgeregt war. Die Erklärung ist scharfsinnig, wie man denn den Scharfsinn immer am nöthigsten hat, wo von ungewissen und unbestimmten Gegenständen gehandelt wird. Wir sind aber der Ueberzeugung, dass die auffallend schnellen Fortschritte nur scheinbar sind; sie werden verschwinden, sobald man jene Zeiten näher kennen lernen wird. Dazu gehören freylich noch vielfache Untersuchungen, auch ausser denen, die schon gethan, wenn auch noch nicht öffentlich bekannt gemacht worden sind. Wir dürfen aber unseren geneigten Lesern freudig versichern, dass bald hierüber ein Licht leuchten wird. Wir möchten im Gegentheile den Satz als Disputations-Thesis hinstellen: In keiner Kunst sind die Fortschritte langsamer von Stufe zu Stufe gegangen, als eben in der Tonkunst; keine hat sich so nach und nach in ihren einzelnen Haupttheilen ausgebildet, als eben die Musik. — Es ist also über jene Zeiten noch keine wahrhaft pragmatische Geschichte der Tonkunst möglich. Selbst die Behauptung (S. 37): „Der Zeit nach die frühesten, dem Geiste nach die tiefsinnigsten Meister dieser Periode waren Niederländer" — wird bald, klar vor Augen gestellt, mit einer andern vertauscht werden. Es wird sich bald zeigen, dass es Schulen vor der niederländischen gibt. Wir haben Ursache, zu behaupten, dass die Musik in den Niederlanden selbst schon vor Ockenheim im Ansehen gestanden habe. Eine höchst merkwürdige Angabe, die Manchen zu bedenken geben kann, wollen wir nicht übergehen. So viel wir wissen, ist sie bisher noch nicht angeführt worden, was nicht zu verwundern ist, wenn wir unsere Quelle genannt haben werden. In der Bibliotheca scriptorum sacri Ordinis Cisterciensis schreibt Carl v. Visch: Olaus Nicasius Arnoldi, religiosus Coenobii nostri Dunensis, Musicus fuit excellens, qui 1416 publicavit Opera quaedam musicalia 3 vocum, quae Carolo Pugnaci, Belgarum Principi dedicavit. Obiit 1472 in Coenobio de Ravensberga, dioecesis Audomarensis. — Nachdem darauf der gedachte Verf. das Wesen der niederländischen Schule, um welche sich v. Kiesewetter so ausgezeichnet verdient machte, trefflich beschrieb, werden drey Männer als die berühmtesten und einflussreichsten jener Zeit her-

vorgehoben: Josquin de Près, Goudimel und Orlandus Lassus, und zwar mit vollkommenem Rechte. Dagegen haben wir das Haupt dieser Schule, den berühmten, aber freylich noch nicht hinlänglich gekannten Ockenheim (Ockeghem) ungern vermisst, eben so die Jahrszahlen nach Anfang und Ende einer jeden Periode, die, in den Ueberschriften angegeben, den Ueberblick erleichtert haben würden, wenn gleich der Verf., und mit gutem Fuge, die Chronologie nicht zum entscheidendsten, oder gar alleinigen Maassstabe wählen wollte. — Unsere Zeit schreitet rasch. Kaum sind die Niederländer als Vorgänger und Lehrer, hauptsächlich der Italiener, unbestreitbar documentirt; noch sind die Aufmerksamen beschäftigt, das unabweisbare Resultat allgemeiner zu verbreiten: so erhalten diese Vorgänger auch schon wieder ihre Vorläufer und bald wird sich diese erste Periode zur zweyten umgewandelt sehen. Und wir behaupten noch nicht, dass es dabey bleibt!

Zweyte Periode: Von Palestrina an. Die Anecdote von der Missa marcellina ist nun widerlegt, am stärksten von Baini. Ueber den Papst Marcellus II. und über sein Verhältniss dürfte dennoch Einiges zu bestimmen bleiben. Vielleicht versuchen wir selbst, bey guter Musse, dieses Papstes Wesen und Wirken, auch mit Rücksicht auf unsern hohen Componisten, einmal ausführlich zu schildern. Vor der Hand berichtigen wir nur: Marcellus überlebte nicht zwey Monate auf dem päpstlichen Stuhle, sondern nur 21 Tage. Auch wurde Palestrina nicht 1555, sondern nach Baini 1554 als Cantore angestellt und dann ebenfalls ein Jahr früher 1561 zum Kapellmeister der S. Maria Maggiore erhoben. Giovanni Pierluigi da Palestrina verdient vollkommen den Ruhm, der ihm vom Verf. gebührend gezollt wird: nur können wir, mit G. v. Winterfeld übereinstimmend, ihn nicht so ganz einsam auf dem Gipfel damaliger Kunstleistungen erblicken und es scheint uns billig, dass des trefflichen Morales, Costanzo Festa, Animuccia, auch als Einlenkers in jene hohe Musikart in diesem Zusammenhange des Orlandus Lassus gedacht werde, wenn auch nur in Andeutungen. Dabey bemerken wir jedoch, dass in Grundlinien nicht Alles nach eines Jeden Sinne gefordert werden kann, weil dem Einen nothwendig erscheint, was dem Andern nicht. Wir halten aber vorzüglich viel auf die Beschreibungen der Uebergänge und der Vorzüglichsten, die sie bewirkten. Das hilft würdigen und schafft besonderes Licht. — Zu der schönen Beschreibung des Palestrina-Styls fügen wir noch hinzu: P. lässt nicht selten ganz kurze Sylben auf Tactlängen fallen (oder man müsste annehmen, dass selbst musikalisch ausgeführte Sätze in recitativisch freyer Art gesungen wurden); manche Schlusssylben der Wörter finden sich noch, wie früher und später, auf mehre musikalische Töne gezogen. — Sehr richtig nennt daher der Verf. diesen hochgeehrten Tonsetzer keinen Revolutionär, sondern einen entscheidenden Reformator (an welchem sich überall innere Kraft und äusseres Glück vereinigen müssen). Von Nanini geht der Verf. zu Gregorio Allegri, dessen berühmtes zweychöriges Miserere alljährlich zur Feyer der stillen Woche (Mittwochs) in der Sistina aufgeführt wird. (Doch sind jetzt einige Veränderungen in Aufführung der alten Tonstücke vorgefallen.) —

In Teutschland hatte sich unterdessen der Choralgesang besonders bedeutend gemacht. Diese wichtige Darstellung des Verf. hat man im Buche selbst zu beherzigen: sie leidet keinen Auszug. Beyde Nationen (Italiener und Teutsche) hatten sich unabhängig von einander und verschieden gebildet; die Teutschen sogar noch früher. Sehr beachtenswerth ist die Bemerkung: „Nicht wenige der deutschen Meister beförderten den Volksgesang, denn, ausser ihrer Kunst, gehörten sie fast ohne Ausnahme zum Volke.“ Wenn ferner der geehrte Verf. behauptet, die Harmonie zu den alten Chorälen der hölmischen Brüder sey bisher noch nicht gefunden; die untergelegte von Mortimer sey, wenigstens nicht überall, die ursprüngliche: so unterschreiben wir das nicht blos, sondern fügen noch hinzu, dass man also bis jetzt auch keinen Grund habe, von ihr zu sagen, wie sie beschaffen gewesen sey. Nur den Melodieen nach hat man über sie zu urtheilen und diese gehen aus der Art ihrer Ascetik hervor. Luther, selbst begabt für Musik, verstand sie aufzugreifen und für seine Zwecke zu benutzen. Der Choral wurde nun über 100 Jahre lang in der lutherischen Kirche reicher und mannigfaltiger ausgebildet. Die ganze hier gegebene Darstellung bringt des Wichtigen zu viel zur Sprache und braucht ein langsameres Untersuchen und Bedenken, als dass wir uns unter diejenigen stellen könnten, die in Allem sogleich gläubig oder ungläubig sind. Kurz die Angelegenheit ist höchst wichtig und vortrefflich dargestellt. — Ueber die S. 90 erwähnte erste Ausgabe des lutherischen Gesangbuches, deren Vorhan-

denseyn früher von Vielen bezweifelt wurde, die wir jedoch schon 1828, No. 46, S. 764 unserer Zeitung als gewiss vorhanden angezeigt und mit Anführung des ganzen Titels genau beschrieben haben, müssen wir Folgendes berichtigen: Die vom Verf. beschriebene Ausgabe ist eine ganz andere, als die erste: die wirklich erste enthält nicht 8 deutsche und 37 lateinische Kirchengesänge, sondern nicht mehr als 7 deutsche Lieder mit ihrer Musik. Wir haben diese Ausgabe selbst in den Händen gehabt. — (Ueber die Liedermeister jener Zeiten in Dichtung und Ton wäre immer noch ein ganz eigenes Werk von Nöthen, das, mit genauen Beweisen versehen, die Namen der Verfasser erhärtet, damit einmal unabweisbare Sicherheit in die immer noch verschiedenen Angaben komme.) Jacob Gallus (Hähnel) wird mit vollem Grunde vorzüglich hoch gehalten. Bey dieser Gelegenheit wird vom vatikanischen Kapellmeister Orazio Benevoli das Jahr seines Amtsantritts noch nach Gerber 1630 angegeben: es ist aber nach Baini in 1646 umzuwandeln. (Gerber gibt auch sein Todesjahr, beyläufig gesagt, 10 Jahre zu früh: Baini setzt es 1672, im 70sten seines Alters.) Die Periode schliesst mit Melchior Vulpius und Mich. Praetorius, Beyde ganz vorzügliche Männer.

Je weiter nun der geehrte Verf. in seinem vortrefflichen Umrisse vorschreitet, desto bestimmter, gehaltreicher, tiefer in Bemerkungen und Charakterisirung blüht er auf und bringt Früchte, deren Genuss erlabend und stärkend wirken muss. Die Einleitung zur dritten Periode, zu diesem entscheidenden Wendepuncte der gesammten neuern Musik, ist wahrhaft ausgezeichnet: denn dass wir in wenigen Einzelnheiten zur Zeit noch unsere eigene Ansicht nicht aufgeben, kann und soll nichts bedeuten. So haben wir z. B. unsere eigenen Ansichten vom Ursprunge und Anfange der Oper, bereits aufgezeichnet in einem Hefte: Ueber das Wesen der Oper, nebst einer übersichtlichen Geschichte derselben. Es mag noch eine Zeit ruhen, ehe wir es bekannt machen. Für unsere Abweichungen brauchen wir, ganz im Sinne mit dem geehrten Verf. einig, nichts als dessen eigene Worte, die er für ähnliche Gelegenheit niederschrieb: „Ich gebe das Meine, doch nicht im Geringsten als Göttersprüche, sondern als Ansichten und Urtheile eines Einzelnen, der nicht mehr und nicht besser ist, als eben ich.“ So können wir ferner das Recitativ unmöglich für eine eigentlich neue Erfindung jener Zeit halten, ob wir gleich wissen, dass es Andere noch einige Male später in's Leben treten lassen wollen: recitativischer Gesang war längst da; er hat sich nur in verschiedenen Zeiten verschieden umgestaltet, des Umwurfes Saum neu verbrämt und mit anderen Verzierungen geschmückt. Alle Priester recitirten und hatten längst recitirt. Man war also damals nur bemüht, das Recitativ nach schönstem Ideal zu gräcisiren. — Die damaligen ersten Opernstücke finden wir sowohl innerlich grossartig, als mythologisch bunt und zu pomphaften Hoffesten glänzend eingerichtet und zwar mehr der äusserlichen Anordnung, als der Musikgewalt nach. Eigentliche Trauerspiele, wenn auch mit hellenisch tragischer Grundlage, waren die wenigsten. Gesetzt aber auch, man wollte sie für Tragödien gelten lassen: so war doch die komische Oper fast mit jener gleichzeitig entstanden; ja die komische Oper würde um ein Geringes jünger seyn, als die ernsthafte, wenn Eurydice wirklich die erste ernste Oper gewesen ist, was gewöhnlich und auch hier angenommen wird. Sollte diess nicht gelten, so müsste bewiesen werden, dass des Orazio Vecchi Antiparnasso, Commedia, die er selbst dichtete und componirte und wovon uns wenigstens Textbruchstücke überliefert worden sind, gar nicht vorhanden gewesen sey. Die Oper ist schon 1597 zu Venedig herausgekommen und wird von den bewährtesten Männern unter den Werken des Vecchi mit aufgeführt. In dieser 1597 schon herausgegebenen Oper kommen schon die lustigen Personen vor: Pantalon, Harlekin, Brighella und der spanische Capitain Cardono; die Juden reden sogar eine Art seynsollendes Hebräisch darin. — Dass aber das Oratorium schon vor der „Eurydice“ bestand, beweist uns das oft genannte „Anima e Corpore,“ wie wir glauben, hinlänglich. Neri hat diese Gattung von heiliger Musik nur in sein Oratorium aufgenommen, nicht der Oper entlehnt, für seinen Zweck dem Texte nach gewiss, der Musik nach sehr ungewiss gewendet. Von den ersten Oratorien, die in Neri's Betsaale gesungen wurden, kennen wir keins, zweifeln auch daran, ob die ersten derselben noch vorhanden sind. Wer ein solches kennt und die Aechtheit desselben beweisen kann, würde sich ein nicht geringes Verdienst um die Geschichte der Tonkunst erwerben, wenn er es bekannt machte. Es dürfte sich daraus, wie aus den gekannten, beweisen lassen, dass der Musikstyl der Oratorien, die in Neri's Bethause aufgeführt

wurden, kein anderer, als der damals herrschende gewesen sey. Wir schliessen diess darum: Palestrina selbst hat für Neri's Versammlungen Vieles geschrieben. Baini aber zählt nicht mehr als zehn sogenannte Style auf, deren mehre sehr stark in einander laufen, so dass man sie kaum zu sondern vermag. Dabey ist von keinem Neri- oder auch nur Oratorien-Style die Rede. Hätte nun zu Neri's Gesängen ein eigener Musikstyl gehört, so hätte sich der fromme und für alles Hohe empfängliche Meister gefügt und ihn dazu noch veredelt. Es wird aber nichts davon erwähnt. Darum unser Unglaube an Neri's Umgestaltung oder Einführung dessen, was man Oratorium nennt. — Dass aber Neri's berühmte Anstalt auch diese Musikart, die sich nach und nach erhöhte oder veränderte, in grössere Aufnahme brachte, scheint uns in der Natur der Sache und der Zeit zu liegen.

Die Uebergangsdarstellung bis auf Alessandro Scarlatti ist vortrefflich. Von diesem und seinem Rival, Francesco Durante, den schön Geschilderten, kommt der Geschichtschreiber auf Emanuele d'Astorga (S. 134), von welchem uns der geehrte Verf. zuerst eine bestimmtere Lebensbeschreibung, so bestimmt wie Keiner vor und nach ihm, geschenkt hat. Man sehe den zweyten Band dieses Werkes S. 67 — 104, wo die Nachricht über diesen Mann S. 89 — 100 zu lesen ist. Hier haben wir nun nichts Dringenderes, als die Bitte an den Hrn. Verf., uns mit den Quellen, aus denen diese dankenswerthen Aufschlüsse flossen, gefälligst bekannt zu machen. Wir sprechen hier zuverlässig nicht allein in unserm, sondern in Vieler Namen, denen es um möglichste Bildung zu thun ist; sind auch schon im Voraus der Erfüllung unserer Bitte und um so eher gewiss, da sie ihm von der einen Seite so leicht fallen, von der andern aber die Verbindlichkeit Aller für die ergänzenden Mittheilungen sich verdoppeln muss.

Vortrefflich ist Darstellung und Urtheil über Benedetto Marcello (S. 138). Wir schreiben nichts aus: man wird selbst lesen und anerkennen. Vortrefflich, was zu Ausgang dieser Periode über Teutschlands Musikwesen gesagt wird; man wird schwerlich kürzer und bestimmter den gesammten Zustand der Dinge zu schildern wissen. Vortrefflich, wie und was in der folgenden Periode geschildert wird (S. 150). Wie schön und wahr sind die beyden gleichzeitigen Heroen unserer Musik, Georg Friedrich Händel und Joh. Seb. Bach dargestellt! Das Grosse in Beyden, so wie die Verschiedenheit Beyder im Grossen ist mit so sichtbarer Zuneigung, aber auch so gelungen, so gewählt behandelt, dass diese Zeichnungen zu den vorzüglichsten Glanzpuncten des Werkes zu rechnen sind. Nur ist die beybehaltene Erzählung, H. habe, ganz erblindet, sein Oratorium „Jephta" seinem treuen Schüler Smith in die Feder dictirt, durch neue Nachrichten sehr zweifelhaft geworden. — Gleich meisterlich ist die folgende Schilderung Teutschlands und Italiens in Hinsicht auf Tonkunst, die hier immer das Hauptsächlichste ist (denn in einigen Nebenbemerkungen weichen wir etwas ab). Die Herrschaft des Dilettantismus trat in Italien ein, aber eines Dilettantismus, der mit dem besten ihrer vorigen, d. h. ihrer schönsten Periode genährt war. „Musik ging über Alles; auch was man nicht kannte: und dessen war viel!" Dem Enthusiasmus stecken sich keine Grenzen, oder er reisst sie nieder. Das mittelmässige, das wild gewachsene Talent bekam freyen Spielraum; Componisten und Sänger sprossten in Menge auf; die teutschen Fürsten nahmen die Musikkust aus Italien und der teutsche Künstler musste sich bequemen, wenn er noch willkommen seyn wollte u. s. f. Wer erkennt nicht darin die Darstellung eines vielerfahrenen Mannes? Hätten wir die Ausländerey der damaligen Grossen, die Mode, blos italienisch klingen und singen und blos französisch denken und leben zu wollen, schärfer angesehen: so rühmen wir dennoch den Verf., dass er es nicht gethan hat. Dass aber Reinhard Keyser von den Teutschen nicht höher gehalten wird, das loben wir nicht. Auch Heinrich Stölzel, den vortrefflichen Zeitgenossen Händel's und Seb. Bach's, hätten wir gern näher bezeichnet gelesen. — Die folgende Darstellung vom Sinken der Tonkunst in Italien ist wieder meisterlich und wir enthalten uns mit Mühe eines Auszuges, mindestens von der jetzigen Kunstrichterey in Welschland. Wir fühlen uns aber hier berufen, von diesen guten Leuten Hesperiens, vor denen der Verf. mit grösstem Rechte warnt, unsern trefflichen Berichterstatter in diesen Blättern als eine der ehrenvollsten Ausnahmen auszudrücklich zu unterscheiden. Dieser geehrte und vielverdiente Mann hat öfter schon Gleiches ausgesprochen und nun seit 20 Jahren mit einer Umsicht und Sachkenntniss die ausgezeichnetsten Nachrichten vom Zustande italienischer Musik in unserer Zeitung niedergelegt, dass nicht allein wir, sondern auch Andere dem trefflichen Gelehrten zum

lebhaftesten Danke verpflichtet sind. — Der Verf. fährt fort: „Die Wahl unter den italienischen Meistern, welche diese Periode durch ihre Werke uns bezeichnen sollen, fällt nicht leicht.“ Es ist stets so, wo sich etwas in die Breite zieht. So verschieden in solchen Fällen dann auch immer die Ansichten seyn mögen: so wird doch Keiner die getroffene Wahl missbilligen können. Leonardo Leo, als der Besonnenste und Gründlichste, Nic. Jomelli, der Genialste und Kräftigste, und Giambattista Pergolesi, als der Zarteste und durch sein Geschick Anziehendste, wurden gewählt. Nur die Bemerkung des Verf., dass Leo auch schon komische Opern geschrieben, sehen wir nicht gern. Ehe noch Leo eine komische Oper verfasste, war die italienische Opera buffa bereits nach Wien gekommen. Dort schrieb der bekannte Francesco Conti seinen Don Chisciotte in Sierra Morena (Don Quixotte) 1719 und führte ihn in der Kaiserstadt zu seinem grossen Ruhme auf. Er wird als die erste komische Oper genannt, die italienisch in Teutschland geschrieben wurde. Wir haben die Partitur in den Händen gehabt und besitzen einige auserlesene Stücke derselben. — Von den Teutschen wurden J. Adolph Hasse und Carl Heinrich Graun gewählt. Auch wird des leider vergessenen, auch uns nur dem Namen nach bekannten Joh. Dismas Zelenka kurzlich gedacht.

„Ueber die fünfte Periode der Geschichte der Tonkunst, wie wichtig sie sey und für unsere Tage entscheidend, werden hier nur einige Hauptpuncte zur Sprache kommen, und von den Meistern, die in ihr geglänzt, nur wenige angeführt werden. Es geschieht diess einzig und allein, weil die grossen Veränderungen, welche in ihr die Musik erfahren, auf die beyden Fächer unserer Betrachtung mehr nebenbey, als direct, und mehr nach der äussern Form, als nach dem innern Wesen und Gehalte eingewirkt haben. Dazu kommt noch, dass den Werken dieser Fächer selbst (im Ganzen genommen) in Italien nur ein sehr geringer oder zweckwidriger, in Deutschland ein beträchtlich verminderter Antheil zugewendet wird, nicht nur vom Publicum, sondern auch von den Musikern.“ Dass sich das Instrumentenspiel in Teutschland ungemein gehoben hat (namentlich und ganz besonders in den letzten 20 Jahren), ist sicher der Hauptpunct, der auch dem Wesen unserer Musik eine andere Richtung gegeben hat: auch die teutschen Sänger haben sich mit solchem Glücke in's Bravourmässige hineingesungen, dass nicht wenige selbst in Italien furore machen. Dessen ungeachtet sind unsere Virtuosen der Mehrzahl nach Instrumentalisten, die sich natürlich zeigen wollen, und so finden sich für sie Componisten. Die teutsche Genialität in und für Instrumentalmusik dürfte vielleicht ihren Hauptgrund im regern Streben nach Freyheit, nach dem Unbegrenzten, ungefesselt Phantasie-Gewaltigen haben, was wir hier nicht durchführen können. Kurz „diese Herrschaft der Instrumentalmusik ist es, was die neueste Periode der Tonkunst herbeygeführt hat, was sie charakterisirt und was in ihr dermaassen ausdauert, dass es, fast ohne Ausnahme, auch das durchdringt, was nun für den Gesang gearbeitet wird.“ Das ging von Wien aus, Prag schloss sich an: Berlin und Dresden widerstanden am längsten, setzt der Verf. begründet hinzu. Die drey grossen Meister vollendeten diese Herrschaft, die sich freylich Vollkommenheiten errungen hat, die sonst kaum als möglich gedacht wurden u. s. f. Jeder wird die weiteren Darstellungen nicht blos mit Vergnügen lesen, sie werden ihm auch den anziehendsten Stoff zu vielfachem Nachdenken bieten. Der Herr Verf. baut seine Hoffnungen, es werde unsere so dilettantisch gewordene Zeit nicht eben so ausgehen, wie die italienische der vorigen Periode ausgegangen ist, auf die in dieser Periode entstandenen Quartettgesellschaften und Singvereine, denen wir noch vielfache häusliche Musik-Unterhaltungen höherer Art und überhaupt den ernstern, wissenschaftlich gebildetern Sinn und das sich nie ganz verleugnende tiefere Gemüth des Teutschen als hauptsächliche Hoffnungs-Anker beyzählen. — Nach diesem Uebersichtlichen werden nur noch Jos. Haydn, Mozart und Beethoven geschildert in dem, was hierher gehört, nämlich nach dem, was sie für Gesang in Kirche und Concert wirkten. „Von Italien, schliesst der geehrte Verf., ist während dieser Periode nichts zu sagen, wo man nicht von der Oper oder einzelnen Virtuosen spricht.“

Konnten wir nun unmöglich über so wichtige Verhandlungen kürzer seyn, als wir es so schon gewesen sind: so würden wir uns dagegen nur schreibselig zeigen, wenn wir über das Folgende lang seyn wollten. Der Verf. ist viel zu allgemein als vollgeübter Charakterzeichner bekannt und geliebt, als dass nicht Jeder schon im Voraus sich einen grossen Genuss versprechen sollte, wenn er vernimmt, dass darauf das Bild der Faustina Hasse aufgestellt wird. Gewiss, es ist so reizend ausgeführt,

als irgend eins des anerkannten Verfassers. Das folgende Carl Philipp Emanuel Bach's hat stillere, aber tiefe und merkwürdige Züge wiederholt glücklicher Zeichnung. Die beyden Briefe vom Jahre 1822, „Musik und Musiker in Wien", sind bereits bekannt. Der Componist und der Gelehrte. Ein Gespräch. Wie unser Verf. in dieser Form sich bewegt, weiss der Leser theils aus Schilderungen der früheren Bände, theils und noch mehr aus eigener Erfahrung. Den Inhalt des Gesprächs aber verrathen wir nicht; er ist ein Geheimniss und wird auch wohl für manchen Componisten ein Geheimniss bleiben, selbst wenn er das Gespräch gelesen hat: es ist nämlich hier, unter uns gesagt, vom Geiste die Rede, der die Töne bewegt. Man lese. — Den Aufsatz über Seb. Bach's grosse Passionsmusik, nach dem Evangelisten Johannes, kennt der geneigte Leser aus unseren Blättern. Zum Schlusse: Versuch einer musikalischen Reise im Jahre 1813, eine kurze Erzählung, die oft überrascht und Mancherley zum Nachdenken darbietet. Das Interesse steigt, je weiter man aus dem Dorfe in's Freye kommt bis zum ehrlichen Schulmeister. Was dann hernach der Hypochonder über den ehrlichen Weisshuhn philosophirt und wie dann seine Philosophie unversehens auf seine Schwester stösst, das dürfen wir auch nicht verrathen. Was werden aber die ehrlichen Leser zu dem hübschen Mädchen im Kattunkleidchen sagen, was nun vorkommt? Wir meinen, sie werden sich freuen. Und das unerwartete Ende wird auch sogar den Hypochondrischen Vergnügen machen.

Das Buch wird also nützen und erfreuen zugleich, wie es die früheren Bände gethan haben und in vielfacher Hinsicht noch weit mehr. Möge denn das Werk des gelehrten Verfassers den Segen bringen, den wir ihm wünschen, und der auch bey der Liebe, die sich der hochgeachtete Mann als Schriftsteller erworben hat, nicht im Geringsten aussen bleiben wird.

Nachricht.

Mailand, den 24sten October. Ref. beginnt heute das 21ste Jahr seiner Correspondenz mit der hochverdienten Leipziger musikalischen Zeitung (s. diese Blätter v. J. 1812, No. 48, Neapel, 24sten October 1812, woher sie gleich darauf von Mailand aus bis jetzt fortgesetzt wurde): schenkt Gott Leben und Gesundheit, so könnten diese Berichte, bey bleibenden Umständen und gütiger Nachsicht der Leser, das Doppelte ihres Alters erreichen *).

Gerade mit 1812 fing die eigentliche Rossini'sche Epoche an. Schon hatte Simon Mayr die italienische Oper durch vorher in ihr nie geahnte germanische Kunst neu gestaltet; seine Bewunderer und gleichzeitigen italienischen Componisten waren eben daran, in der deutschen Schule blüthen zu pflücken, was denn für Italien, und mittelbar auch für Deutschland, musikalisch heilsame Folgen haben könnte. Denn vorausgesetzt:

Melodie = der Körper, die Form, das Sinnliche, das Anmuthige (die weibliche Schönheit),

Harmonie = die Seele, das Unendliche, das Geistige, das Erhabene (die männliche Schönheit),

so geben nur beyde musikalische Potenzen zusammen, die Anmuth mit Erhabenheit gepaart, das Geistigsinnliche = die eigentliche Idee der Schönheit **). Dass Germaniens musikalische Heroen es

*) Der Himmel schenke dem hochverdienten Manne Leben und Gesundheit zum Besten der Kunst und der Leser, die ihm gewisslich mit uns den aufrichtigsten Dank für seine gediegenen Arbeiten nach Verdienst darbringen. Möge uns seine anerkannte Trefflichkeit lange noch mit so willkommenen Beyträgen erfreuen.

Die Redaction.

**) Bey den eben gegebenen Gleichungen, besonders bey der ersten mit Körper und Seele, könnten sehr Viele stutzen, und Schreiber dieses sogar excommuniciren. Denn, werden sie sagen, hat nicht die Melodie von jeher ganz allein, sowohl auf ungebildete als gebildete Völker, die grösste Wirkung hervorgebracht? Allein diess auch zugegeben, selbst der vielen Nebenumstände zu geschweigen, welche bey dieser Wirkung die Hauptrolle spielen: so wird doch kein wahrer Musiker leugnen, dass die Melodie durch die Harmonie Leben und Bedeutung erhält; in dieser Hinsicht ist die erste Gleichung wohl richtig. Und was ist die Musik in der Kirche, im Theater, bey Feyerlichkeiten, was sind die klassischen musikalischen Monumente? nichts als harmonisirte Melodieen. Ja selbst bey der niedern Volksklasse, kann Eins zu singen an, als das Andere gleich dazu accendirt, um dem Gesange eine Seele zu geben, und, so zu sagen, sich beyde zu beleben. Wenn aber Carpani in seinen Haydine, die in der Leipz. musik. Ztg. (1809, S. 677) enthalten, in der Londoner Paulskirche von Kindern vorgetragene einfache Melodie, von der Haydn selbst äussert, sie habe ihn heftig gerührt, den Mozartisten entgegenstellt, und sagt: „Meine Herren Harmoniker! hier spricht Haydn, und ist das Echo der Italiener, der Natur und Rousseau's", so sind das verba et voces praetereaque nihil. Mozart war auch anerkannter unerschöpflicher

so recht verstehen, nicht nur den Adel ihrer Melodieen durch erhabene und prachtvolle Harmonie zu verherrlichen, sondern auch zwey ganz verschiedene Gesänge an einander zu zaubern — eine Zusammenkunft zweyer Seligen im Elysium —: diess war damals den Italienern durch die Instrumentalmusik der Deutschen längst bekannt; sie hatten aber ein durch Verjährung eingewurzeltes Vorurtheil, als sey die wahre Opern-Musik nur ihnen allein eigen, bis Mayr's und einige bekannter gewordene Weigl'sche und Mozart'sche Opern sie eines Andern belehrt, und sie auch von dieser Seite das mit Geist ausgezeichnete musikalische Talent des Deutschen, seine gründlichen, contrapunctischen Kenntnisse und wissenschaftlich musikalische Bildung überhaupt zu schätzen gelernt haben. Sehr leicht konnten nun beyde von der Natur für die Tonkunst vorzüglich ausgestattete Nationen einander die Hände bieten: das Talent des Italieners für Melodie durch bessere deutsche Harmonie belebt, veredelt, für längere Dauer gebildet; der deutsche Ultraharmoniker, welcher des Guten überall zu viel thun will, mit italienischer Melodie zweckmässiger, einnehmender, gemässigter werden; jener der Mattheit und Flachheit, dieser der Trockenheit und Künsteley entgehen.

So standen nun die Sachen Anno 1813 beym Anfange dieser Correspondenz. Während also eine gegenseitige musikalische Aufnahme beyder Nationen in ihr eigenes Wesen bevorstand, erschien Jemand aus Pesaro, warf das, was Mayr so schön vorbereitet, über den Haufen, lehrte wie man sich über die edlere und würdigere Kunst hinaussetzen, und dafür den Sinn am Anmuthigen, Scherzhaften und Gemeinen üben, das Dramatische parodiren, und beym Genusse der Musik ja nichts denken soll. So ist denn die italienische Oper in sich selbst zusammengefallen, zum blossen Zeitvertreibe und sehr Vielen zur Langeweile geworden, weil der Rossinisch raffinirte Sinnenkitzel eigentlich nur durch's eine Ohr hinein und durch's andere hinausgeht, ohne aufwärts den Kopf und abwärts das Herz zu berühren, und die geistlose Ergötzung meist auf Tanzmelodieen, Mandolingängen, Trompetengängen (auch Posthorn), Triolen, Doppelmärschen, kurzen und breiten Appoggiaturen von unten und oben in der ersten, zweyten und dritten Potenz, Kadenzen in die weiche Oberterz (ohne je zur Abwechslung nur einmal in die weiche Unterterz gegangen zu seyn), Crescendo's, Knalleffecten u. s. w. beruht. Dazu die altneuen oder von Anderen entlehnten, verblümt oder schon variirt zur Welt kommenden Themata, die mannigfaltigen Gurgeleyen, die sehr langen, nach einerley geistlödtender Form gemodelten Stücke mit obligaten Chören, leidigen Kabaletten und betäubenden Schlüssen; ganz zu Ende des Finals ein Concertante im langsamen Tempo mit leeren Accorden (gewöhnlich in As dur), darauf die Stretta (im hellen C dur) mit einem tobenden Gerassel und wilden Modulationen, wobey die Trommel desto derber anschlägt, je verzweifelter die kleine Flöte schreyt, damit die Zuhörer ja wissen, dass etwas gesagt wird, und diess schöne Einerley dauert bereits zwanzig Jahre!

Bey alldem, und sey Rossini auch undramatisch und uncorrect, sey er selbst ein grosser contrapunctischer Taugenichts, er bleibt doch stets ein grosser Ohrenschmeichler, hat mitunter Blitze, weiss mit seiner französisch-deutsch-italischen Musik durch einen gewissen (dem heutigen Luxus entsprechenden) äussern Prunk, durch gemüthliche und lustige (Niemanden missfallende) Gesänge, durch einen stark markirten (aus Napoleons militärischer Epoche entsprungenen, unsere schnurrbärtige Jugend begeisternden) Rhythmus, durch ein gewisses (der jetzigen nervösen Generation zusagendes) Lebhaftes, durch (seymollende imponirende) grosse Massen, durch sein (Musiker und Nichtmusiker hinter's Licht führendes) grosses musikalisches Gedächtniss — so lange es die Mode will — auf die Menge zu wirken; immer sitzt dieser falsche musikalische Poet aber ganz auf der Erde, hat nie den Geist angeregt, nie das Gemüth ergriffen, nie die geringsten Ahnungen erweckt, kann bis jetzt kein einziges klassisches Stück aufzeigen, und wird es schwerlich

melodischer Geist: ja man hat es ihm sogar übel genommen, in seiner Zauberflöte und in der Clemenza di Tito allzu sehr der Melodie gehuldigt zu haben. Der gottesfürchtige Haydn kann wohl im Gotteshause von jener Melodie gerührt worden seyn, und möchte sie, von eben jenen Knaben auf der Strasse gesungen, gleichgültig angehört, oder sich gar die Ohren verstopft haben. Die italienische Schule hat auch Harmonieen aufzuweisen. In der Natur gibt es weder für die Musik, noch für die Baukunst etwas nachzuahmen. Rousseau hat sich zuweilen abscheulich widersprochen. So auch in seinem Dictionnaire de Musique, wo er die Harmonie (siehe diesen Artikel) eine barbarische und gothische Erfindung nennt, im Artikel Unité de Mélodie aber der Harmonie die grössten Lobsprüche macht. Dass übrigens Ref. weder die Melodie noch die Harmonie im Schutz nimmt, ist aus seinem heutigen Schreiben klar.

mehr, hat durch seine zahlreichen Nachahmer auf das Prädicat unnachahmlich verzichtet, und im Grunde ausser neuen Melodieen und einer unnützen, auch durch leidige Wiederholungen entstandenen Verlängerung der Opernstücke, die Musik mit nichts bereichert, wenn auch ein gewisser Professor und Andere sogar viel Neues, in jedem Betrachte, im tragischen (!) Otello, im kunstvollen (!) Oratorium Mosé, in der harmonischen (!) Semiramide und in ungefähr zehn oder zwölf anderen Meisterwerken (die auch mit ihrer erstaunlichen — bey grossen Meistern höchst verschiedenen — Familienähnlichkeit die pesaresische Glorie beschliessen) zu finden glauben. Der, welcher hier Meisterliches, ja sogar den ihm ganz fremden gebundenen Styl schreibt, kann nicht gleich darauf einen elenden Satz, eine elende Stimmführung, gemeine Harmonieen, mitunter musikalische Böcke hören lassen. Wenn benannter Professor in der Introduction des Mosé Kunst erblickt, so zeigt die arme Behandlung des Thema's gerade das Gegentheil. Die sublime Romanze des Otello stammt wahrscheinlich vom famosen Chanson de Roland her (s. unter Anderm Forkel's allg. Gesch. der Musik B. II., S. 224—25, wo sich sogar der melodische Uebergang in's B — im Otello mit einem Posthornsprunge — genau befindet).

Dass aber nur im Schosse eines sinnlich verweichlichten, charakterschwachen Volkes R. aufwachen und solche Bedeutung gewinnen konnte, wie oft im die Berliner allg. musik. Zeitg. behauptet hatte, das heisst diesem herrlichen Lande, das so viel Herrliches hervorgebracht, sehr Unrecht thun. Italien besass von jeher und besitzt noch immer viele grosse Meister in den schönen Künsten; ja Mailand allein rühmt sich einer nicht unbedeutenden Zahl Künstler vom ersten Range in der Malerey, Bildhauerkunst und Baukunst, und wird nächstens durch seinen Arco della pace der Welt ein Monument geben, dessen sich weder die alte, noch neue Baukunst rühmen kann. In der Musik ist Italien noch immer die Schule des Gesanges und hat (freylich sehr wenige) Sänger vom ersten Range. Mit den Opern-Componisten sieht es zwar minder glänzend aus. Wenn indessen die Quantität nichts entscheidet, so sind doch seit dieser begonnenen Correspondenz, sage in diesen 20 Jahren, mehr als hundert neue Opern-Componisten (ich habe sie alle notirt) auf dieser Halbinsel entstanden, und von Mercadante, Donizetti, Pacini, Caraffa, Bellini werden Jahr aus Jahr ein in den bevölkertsten Ländern Deutschland und Frankreich, in den übrigen Ländern Europa's, und selbst in Amerika Opern gegeben: ein Beweis, dass auch von dieser Seite noch heute bey uns die Musik — wenigstens das Melodische — nicht erloschen ist. Und was hätten diese zahlreichen musikalischen Talente in einer andern Epoche nicht geliefert? Wäre nicht Mercadante ein deutscher Cimarosa, Donizzetti ein italienischer Winter, der unerschöpfliche Kabaletten-Pacini ein lieblicher Meister Weigl geworden? Und machen denn die neueren italienischen Opern in ganz Deutschland, mithin auch in Berlin, nicht mehr Lärm, als zu Mailand und Neapel?... Hat nicht vor ungefähr drey Jahrzehnten auch Pleyel alle Haydn'schen und Mozart'schen Quartetten eine geraume Zeit unsichtbar gemacht? Lasse man also die Moden ihre Krisis bestehen, der Ausgang ist bey allen derselbe: sie versinken in die — Nacht ewiger Vergessenheit.

Wichtiger ist der tragikomische Einfluss der Rossiniade auf Oper, Sänger, Publicum, Kirche und Opern-Componisten, wovon in meinen Berichten so oft die Rede gewesen. Das Uebel ist aber bey alldem doch nicht so arg. Wenn man jetzt Harlequin-Opern gibt, wo nur wenige, zuweilen nur zwey oder drey Stücke, dem ursprünglichen Maestro, die übrigen aber Anderen angehören, ja selbst einzelne Arien von drey verschiedenen Maestri zusammengestoppelt sind; so kann man diese im Grunde keine Anarchie nennen, weil Alles einer Familie angehört... Dass die angehenden Opern-Componisten jetzt wenig studiren, darin haben sie recht, denn zu dem, was sie schreiben, brauchen sie eben keine tiefen musikalischen Kenntnisse; wenn Mancher nichts Besseres liefert, als er's könnte, so hat er auch recht, wenn er arm ist... Das Publicum! hat es je Zeiten gegeben, wo sogar Knaben und Mädchen sich drein mischten, über Oper zu urtheilen?... Die Kirche! Seit die Welt steht, hat sich bey Kirchenfesten keine so grosse Menge Andächtiger zusammengefunden, als heut zu Tage, wo im Gottestempel à la Rossini gegeigt, geblasen, geschlagen, geklungen und gesungen wird... Die Sänger! Sänger und Nichtsänger sind um's Doppelte angewachsen; weit mehr als vormals lässt jetzt das Kammermädchen bey der Arbeit, die Magd in der Küche, der Kutscher beym Wagenputzen und der ganze Tross von Handwerkern, Arbeitsleuten, Müssiggängern — gut oder schlecht — moderne Gesänge hören, was freylich manchen armen Studirenden

gekrümmte Bahn durchlaufen? Daher, weil er das Wesen der Kunst verkannte und den S hatten für den Körper ansah, weil er, gegen seine Bestimmung und gegen die der Kunst, die Mitwürkung andrer Seelenkräfte verschmähte, für sich allein und mit wankendem Kinderschritt diesen Weg betrat. Es musste ferner geschehen, damit die Kunst, in ihrem reifern Alter, vor ähnlichen Grübeleyen sicher gestellt, nun grössere Freyheit hatte, das Innere ihres Wesens ernstlicher und mannigfaltiger zu bearbeiten, und die Menschen auf dem unvermeidlichen Wege der Erfahrung belehrt würden, dass die Musik weder ganz dem Gefühl, noch ganz der Berechnung zu überlassen sey u. s. w.) — Nächst Franco war sein Kommentator Marchettus von Padua einer der bedeutendsten Musiklehrer. Hierauf folgte Jean de Mürs, den man bisher fälschlich für den Erfinder der Mensuralmusik gehalten hat. Er trug nur die Lehre des Franco ausführlicher vor. Wichtiger und philosophischer als alle diese war Joh. Tinctor, Oberkapellmeister und Kantor des Königs Ferdinand zu Neapel. Aber am meisten machte sich Franchinus Gafor, Kapellmeister zu Mayland, im 15ten Jahrhundert berühmt. (S. 439.) Er ist der letzte bedeutende musikalische Schriftsteller in dieser Periode, und der erste, dessen Werke, die sich über alle Theile der Tonwissenschaft verbreiteten, sämmtlich durch den Druck auf die Nachwelt gekommen sind. Bey ihm kommen schon die mehrsten unsrer neuen Noten- und Pausenzeichen zum Vorschein, bis zur Semiminima minor (d. h. γ^{r}_{6}).

Jezt wendet sich Hr. F. zur Geschichte der Harmonie. Dieses Wort war ehedem mit Melodie gleichbedeutend, und noch bis ins 16te Jahrhundert hinein wusste man von keiner andern. Die gleichzeitige Vereinigung der Töne, welche wir Harmonie nennen, hiess damals (nämlich als sie schon etwas ausgebildet war) Kontrapunkt, weil man bekanntlich die Töne durch Punkte darstellte, mithin die neben einer Melodie fortlaufenden Töne durch Gegenpunkte (Kontrap.) ausdrückte. Je mehr in der Folge das Verhältniss dieser Nebenmelodien gegen die Hauptmelodie (cantus firmus) künstlich berechnet wurde, desto mehr näherte sich der Kontrapunkt dem Begrif, welchen wir jezt damit verbinden. Das Wort, Harmonie, ward wahrscheinlich erst nach Ludovico Viadana, der den Generalbass erfand, d. h. für die gleichzeitigen Töne nicht Punkte, sondern Zahlen gebrauchte, zur Bezeichnung des Zusammenklangs der Töne angewendet. Die Sache selbst aber war natürlicherweise viel früher da; hier ist indessen nur vom ersten Ursprunge unsers Systems der Harmonie die Rede. Dazu gab — nach Herrn F.s Meynung S. 449 die Orgel, und zwar deren Mixturregister die erste Veranlassung. Daher hiess auch die erste einfache Harmonie, welche in lauter Oktaven und Quinten oder Quarten fortschritt, Organum (beym Guido auch Diaphonie). Hierauf folgte der sogenannte Discantus, (oder Biscantus, franzos. Déchant) ursprünglich ein Doppelgesang, oder was wir heut zu Tage sekundiren nennen, nachher überhaupt eine Zusammensetzung mehrerer Stimmen. — (Was das Organum betrifft, so verdiente es, zur möglichsten Ehrenrettung des Gehörs unsrer Vorfahren, wohl eine noch strengere Untersuchung: ob sie wirklich eine solche Reihe von Quinten und Quarten zusammen gesungen haben, wie hier angegeben ist? — Dieser Zweifel wird frevlich nicht durch äussere Gründe (das Zeugniss der Schriftsteller), sondern nur durch innere unterstüzt. Fürs erste weis jeder, der singen gelernt oder gelehrt hat, wie viel Gehörfestigkeit und Musikkenntniss schon dazu erfordert wird, fortgehende Quinten und Quarten in der zweyten Stimme richtig zu treffen, und die, welche mehr nach dem blossen Gehör sangen, als wir, sollten nicht eher diskantisirt, als organisirt haben? — Zweytens beweiset das S. 451 angeführte Beyspiel noch gar nicht, dass man diese doppelte Melodie auch zusammen sang. Konnte man es nicht so erklären, dass man die

beym Nachdenken stört... Nun die vielen, in den letzten 20 Jahren entstandenen philharmonischen Gesellschaften; der ungeheuere Anwachs von Instrumentalmusik durch's Arrangiren der modernen Oper in Italien, Deutschland, Frankreich, England, und, nota bene, die dadurch entstandenen Tausende von Klavier-, Violin-Virtuosen u. s. w.; die vermehrte Zahl der Instrumentenmacher, und — das Allerwichtigste — die raffinirte Theaterkritik, die ehrwürdige Zahl von Zeitschriften, die über Musik raisonniren: ist das etwa nicht die beste musikalische Welt? — Nein, denn der herrliche Rochlitz sagt: „Du gehörst unter die Schlechten und Gemeinen, wenn Du von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst — — — oder auch, wenn Du nichts beym Anhören der Musik willst, als, mit Resignation auf alle freye, selbstbewusste Geistesthätigkeit, in eine Art gelinder, sinnlicher Behaglichkeit, und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie versetzt zu werden."

Noch liesse sich nach dem, keineswegs ex ira vel odio Vorausgeschickten, Manches von der physisch-moralisch-politischen Wirkung unserer heutigen Musik überhaupt, und von ihrem Einflusse auf die deutschen und französischen Componisten insbesondere sagen; allein hierüber gelegenheitlich vielleicht ein anderes Mal. — Und so verlassen wir den reichern Opernschmuck, die neugefällige Opernzier und die modern-weichliche Opern-Seichtigkeit unserer so eben verflossenen zwanzig Correspondenz-Jahre, um zur üppigen Reizfülle und zur gedankenleeren musikalischen Sinnenlust der jetzigen, und wahrscheinlich noch zu gebenden Opern überzugehen — exceptis excipiendis.

Fortsetzung der Sommer-Stagione und Anfang der Herbst-Opera u. s. w. in Italien.

Neapel. (T. Fondo.) Die Malibran fand auch hier rauschenden Beyfall im Otello, in der Cenerentola und in der Gazza ladra. — (T. nuovo.) Die am 18ten August gegebene neue Oper: la Famiglia indiana, von Hrn. Felice Moretti, gefiel und in ihr die Tavola. Es ist übrigens in diesen Blättern schon bemerkt worden, dass jährlich in diesem Theater gar viel Neues für gar wenig Geld und auch gratis zusammengeschrieben wird; Anfänger, besonders vermöglichere, können also hier practiciren. — Es heisst nun allgemein, das Barbaja's Contract mit dem 30sten März 1833 zu Ende geht, und von nun an die Königl. Theater auf Kosten der Regierung verwaltet und hierzu eine eigene Commission unter dem Vorsitze des Herzogs Serra Capriolo und Fürsten Dentilli errichtet, die Verwaltung selbst aber dem Ritter Calota und die Oberaufsicht dem Hrn. Taglioni anvertraut werden wird.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

20 Lieder für die Jugend mit leichter Pianofortebegleitung componirt von Wilh. Nedelmann. Zweytes Heft. Essen, bey G. D. Bädeker.

Gleich dem ersten Hefte verdient auch dieses zweyte unsere Empfehlung. Die ungesuchten Melodieen sprechen an, singen sich schlicht und sind mitunter noch etwas geschmückter und ausgeführter, als in der ersten angezeigten Sammlung. Sie haben in der That etwas Jugendliches.

Polacca pour le Pianof. par F. Hermanuz. Oeuv. 1. Manheim, chez Charles Ferd. Heckel. Pr. 12 Gr.

Eine gefällige, 11 Seiten lang wohl durchgearbeitete, nicht ohne eigenthümliche Erfindung behandelte Polonaisen-artige Tanzunterhaltung, an welcher die Quintenhörer auf der letzten Seite der ersten Klammer das letzte Achtel *g* in der rechten Hand in *as* und das folgende *fis* in *h* verwandeln werden. Mit einiger Fingerfertigkeit wird dieses Grazioso vielfältig zum Vergnügen gereichen. Druck und Papier sind gut.

Variations pour le Pianof. sur un thème du IIde finale du Barbiere de Sevilla composées — par G. S. Siegel. Oeuv. 57. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 8 Gr.

Nach einer kurzen Einleitung in F moll sind auf ein gefälliges $\frac{2}{4}$ Allegretto in F dur acht sehr leichte Variationen, sämmtlich so leicht und gefällig geliefert worden, dass sie für nur einigermassen vorwärts gebrachte Schüler als nützlich und vergnüglich zu empfehlen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten November. Nº. 48. 1832.

Recension.

Anweisung das Pianoforte mit Hulfe des Handleiters spielen zu lernen; enthaltend die Grundregeln der Musik; ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag; über die musikalischen Bezeichnungen; über das Studium und die Classification der Werke berühmter Componisten; ferner eine Uebung für drey Finger, eine Toccata, eine vierstimmige Fuge für die linke Hand allein und verschiedene Uebungen in Terzen, Sexten und Octaven.

Méthode pour apprendre le Piano à l'aide du Guide-mains; contenant — etc. dediée aux Conservatoires de Musique d'Europe par Frid. Kalkbrenner, Chevalier de la Légion d'honneur. (Propriété des éditeurs.) Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 4 Thlr.

Wir würden uns wundern, wenn nicht schon die meisten Pianofortespieler durch den Titel des Werkes angelockt worden wären, oder angelockt würden, sich selbst näher damit bekannt zu machen. Dieser und der Name der Verfassers versprechen nichts Geringes. Die Aufmerksamkeit muss sich noch steigern, wenn wir gleich im ersten Satze der Vorrede lesen: „Es gibt schon so viele Schriften über das Studium des Pianoforte, dass nur die Anwendung eines ganz neuen Verfahrens mich zur Herausgabe dieser Methode bestimmen konnte. Seit langer Zeit (fügt der Verf. hinzu) hatte ich mich gegen meine Freunde gewissermaassen verbindlich gemacht, ihnen bekannt zu machen, wie ich zu der Freyheit der Finger gelangte, die mich ohne Zwang oder Zusammenziehung derselben in den Stand setzt, dem Pianoforte einen so vollen Ton abzugewinnen. Hier ist mein Geheimniss.“ Wer sollte nicht begierig seyn, ein Verfahren genau kennen zu lernen, was zu einem Resultate führte, das an dem Meister so allgemein bewundert wird? Dazu wird aber freylich das Werk selbst gehören, von dem wir nur den Verlauf des Ganzen übersichtlich anzeigen und dabey durch eingestreute Bemerkungen oder Fingerzeige der Auffassung zu Hülfe kommen oder wenigstens einen Vorschmack vom Mahle zurichten können.

Der gleich folgende, ganz schlichte Satz könnte Stoff zu einer ganzen Abhandlung geben; diese mag sich jeder tüchtige Leser selbst machen. Der Meister meint nämlich, die ungemeine Steifheit der Anfänger bringt die ungefälligsten Lagen der Hände hervor, und oft ist das ganze Leben kaum hinreichend, die schlechten Angewöhnungen zu verbessern, die man im ersten Vierteljahre des Unterrichts angenommen hat. Das spricht seine Erfahrung, die unsere auch. Und doch fragen die Meisten immer noch so wenig darnach, ob ein Meister oder ein Pfuscher ihren Kindern den ersten Unterricht beybringt! meinen wohl gar noch recht verständig zu handeln, wenn sie für das Bischen Anfangsgründe den Wohlfeilsten für den Besten halten, werfen Zeit, Geld und Kunst weg und sind sehr verwundert, wenn hernach nichts herauskommt. — Sehr wenige von den Pianofortelehrern sehen auf eine geschickte Lage der Hand: sie haben selber keine, oder werden mindestens des immerwährenden Erinnerns müde; wer's nicht versteht, meint, das habe nichts zu sagen, und so wird aus der ganzen Sache nichts, als eine gewöhnliche Klavierklapperey. Desto mehr Dank sind wir dem Meister für sein ersonnenes Mittel schuldig, wodurch das Haupthinderniss eines guten Pianofortespiels möglichst beseitigt würde. Gescheute und wohlwollende Lehrer werden es nicht unversucht lassen, um so weniger, je geringer die Zurichtungen sind und je mehr der Vorschlag an sich einleuchtet, der noch dazu die Erfahrung eines solchen

Mannes für sich hat. Um also den Händen eine sichere Lage zu geben und schlechte Angewöhnungen unmöglich zu machen, ersann sich unser Meister den Handleiter (Guide-mains), der ganz besonders schwächlichen Personen (und nicht blos Kindern) zu empfehlen ist, die das Klavierspiel ermüdet. Selbst unerfahrene Anweisung, der man nicht überall ausweichen kann, wird beym Gebrauche desselben weniger schaden können. Man muss diesen Handleiter nicht mit Logier's Chiroplasten verwechseln (ob er gleich etwas Aehnliches hat). K. selbst bedient sich dieses Handleiters noch täglich: er verhindert üble Bewegungen, das Spielen mit dem Arme oder der Schulter, macht die Finger frey und verbessert die Lage der Hand. — Uebrigens ersucht der Verf. die Leser, seine Regeln nicht nach denen zu beurtheilen, welche sie schon kennen. „Mehre Wege, sagt er ganz wahr, können zu demselben Ziele führen; der meinige ist der kürzeste.“ Das muss die Erfahrung lehren. Eben für solche schreibt auch der Verf. nur, wie er ausdrücklich hinzufügt, die neue Erfahrungen prüfen, ehe sie sie verwerfen. Wenn aber ein Meister, wie K., von seinen Erfahrungen spricht, wird jeder nicht ganz Unbedachte von selbst äusserst sorgfältig damit verfahren. Schon darum, sollten wir denken, müsste das genannte Werk jedem Pianofortelehrer und jedem tüchtigen Freunde der Tonkunst ein hinlänglich empfohlenes seyn; er muss es haben, um selbst nachsehen und Alles gehörig überlegen und vergleichen zu können. — Wir fahren fort, die Art und Einrichtung des Werkes näher zu bezeichnen.

Gleich die zu Anfang eingestreute Bemerkung: „Man lerne erst mit fünf Noten in allerhand Richtungen und Stellungen die Finger gehörig gebrauchen und fange nicht gleich mit Tonleitern und Untersetzen des Daumens an“ — ist nicht genug zu empfehlen. Ist sie nicht neu, so wäre es doch die Befolgung derselben in den allermeisten Fällen. Wem will man glauben, wenn man einem solchen Meister nicht glaubt? Man begreife doch endlich, das zum Laufen nicht Schnellseyn hilft. Man wäre schneller, wenn man langsamer wäre. — Alle Regeln, die der Verf. gibt, sind ganz und gar für das Praktische; die ganze Schule ist praktisch, den Sachen und der Darstellungsart nach. Sie bringt nur das für die Ausübung Nothwendige zur Sprache, erklärt für diesen Gebrauch so kurz und gemeinnützig als nur möglich und lässt sich in weitläufiges Erörtern des blos Theoretischen nicht ein; ja sie will nicht einmal das Ansehen eines gelehrt theoretischen Gesichts an sich tragen. Der Verf. schreibt daher durchaus, wie ein vollgebildeter, angenehmer Mann, der ungezwungen und unterhaltend seine reichen Beobachtungen und Erfahrungen ausspricht, um Nutzen zu stiften. Er verschmäht daher allen Wortkram, hält sich fern von jedem Ueberflusse, stellt bündig das Seine ganz klar hin und traut dem Leser zu, dass er das Gegebene schon selbst weiter zu beachten wissen werde. Wir sind gewiss, dass diss bey Weitem den Allermeisten höchst willkommen seyn werde, denn abgeschreckt wird Niemand, weder durch Schwulst und Dunkelheit, noch durch Weitschweifigkeit und Geheimthuerey. Wir denken, es wird auf diese Weise vielen Eingang finden und gut anschlagen. Sehen wir weiter, was vorzüglich gegeben wird.

Ganz kurz und schlicht wird von dem Nothwendigsten gehandelt, von Linien, Schlüsseln, Vorzeichnungen, Dur- und Moll-Tonarten, Intervallen, Klanggeschlechtern, Geltung der Noten und Pausen, von Abkürzungen, vom Puncte, Zeitmasse oder den Tactarten, vom Tempo, von Wiederholungszeichen und anderen, Fermaten, Syncopen, Verzierungen — diess Alles von S. 6 — 12, wobey wir zugleich anzeigen, dass auf der linken Seitenhälfte des Langfolio-Formates die teutsche Uebersetzung und auf der rechten die französische Originalschrift steht. Und dennoch ist das Gegebene für die Praxis eben genug: was noch hinzugethan werden könnte, macht gewöhnlich nur wirr und schadet in der Regel mehr, als es nützt. — Zum Besten vieler Instrumentalisten können wir nicht umhin, eine kurze Stelle auszuziehen: „Die Doppelschläge und andere Verzierungen zu übereilen, zeigt eine schlechte Schule. Wer ein guter Instrumentalist werden will, bemühe sich die besten Sänger nachzuahmen. Von Garat, Crescentini, den Damen Pasta und Malibran habe ich mehr für das Pianoforte gelernt, als von irgend einem Pianisten.“ — Von den Moll-Tonarten (S. 13) hat der Verfasser seine eigene Ansicht und Vortragsweise. Er nimmt an, die Moll-Tonarten unterscheiden sich von den Dur-Tonarten nur durch die Terz. Im Aufsteigen wird also nur die kleine Terz den Unterschied von gleichnamigen Dur-Tonleitern geben: „Beym Heruntergehen lasse ich keine Moll-Tonleiter zu; man muss dann die Tonleiter der verwandten Dur-Tonart spielen, z. B. bey C moll spielt man heruntergehend

Es dur.“ Der Verf. nimmt diess auf alle Fälle nicht so allgemein, als es scheinen könnte. Er nimmt diese Leiter der Erleichterung wegen für die Schüler, und dann wahrscheinlich nur für Schnellläufer, worin sich diese praktische Annahme sicher bewährt. In weiterer Ausdehnung unterschreiben wir sie nicht. — Von den Pedalen oder Zügen heisst es unter Anderm: „In der Musik gibt es tausend Schattirungen, deren Extreme das *Pianissimo* und *Fortissimo* sind; das Piano- und Forte-Pedal sind also nothwendig; alle andere dienen nur der Charlatanerie und machen überdiess den Bau des Pianforte's verwickelter.“— Was darauf von den wiener und englischen Instrumenten und ihren Spielern gesagt wird, hat im Allgemeinen seine Richtigkeit. Dass sich dagegen seit 1824, wo der Herr Verf. ein Instrument von Conrad Graff spielte, sich auch in dieser Hinsicht in Teutschland Manches geändert hat und keineswegs zum Nachtheile, das versichern wir. Teutschland baut gute Instrumente und die rechten Spieler kennen den Gebrauch der Pedale nicht minder, als die Clementi'sche Schule, die unter uns kein Fremdling ist. Nur bediene man sich des Pedals in seinen Uebungen nicht zu früh. Kein guter Lehrmeister wird es erlauben; auch der Verf. ist natürlich dagegen. Wenn unser Meister das tafelförmige Pianoforte für ein Unding erklärt, das nur des geringern Raumes wegen erfunden worden ist, so hat er ganz recht, sobald vom Solo-Spiele die Rede ist, wie hier: tafelförmige Instrumente sind zum Begleiten und für ein gewöhnliches Unterhaltungsspiel. Wer ein flügelförmiges stellen kann, wählt sicher kein anderes. **Das Instrument muss sorgfältig gewählt und auf die physische Kraft des Spielers berechnet seyn.** Eigentlich muss man zwey haben, eins zu Uebungsstücken und ein vorzügliches zum Vortrage. — Die Abtheilung vom Ausdrucke und den Nüancen (Schattirungen) S. 17 ist bey aller Kürze so vortrefflich, dass wir Unrecht thun würden, sie auszuheben. Man studire das Werk mit Bedacht und richte sich darnach mit Verstand; man wird wohlthun. Man ist erfreut, hier auf keine Geheimnissthuerey oder auf jenes ärgerliche Wichtigthun zu stossen, sondern man hört die offene, einfache und gewichtige Rede solider Erfahrung, die gerad und treu Alles des Hauptsächlichsten hinstellt, was eben das Beste der Sache erfordert. Der Verf. hat uns damit eine ganz besondere Freude gemacht und der Nutzen wird für Alle bedeutend seyn, die eines triftigen Wortes werth sind. Vom Rhythmus wird wieder ganz kurz gehandelt. Wir bemerken daraus Folgendes: „Die Musik, welche den stärksten Rhythmus hat, ist die charakteristischste und macht auf das Publicum die meiste Wirkung. Rossini ist von allen neueren Componisten am meisten von dieser Wahrheit durchdrungen und verdankt das Glück seiner meisten Themen vorzüglich dem Rhythmus.“ Ganz wahr. Mit den Vortragenden hat es gleiche Bewandtniss. Von der musikalischen Interpunction wird gut gesprochen, so auch vom Anschlage und der Modification des Tones des Pianoforte, der keineswegs vom Instrumentenmacher so fertig gemacht worden ist, als man immer noch häufig genug zu wähnen scheint. Der Spieler muss den Ton mit dem fleischigen Theile des Fingers hervorzulocken wissen. Wie? das lese man im Werke selbst; es ist richtig. Ein gutes Pianoforte ist nur tonarm, wenn es die Spieler selbst sind. Die Arten des Anschlags sind so verschieden, als die Empfindungen: immer aber muss man das Instrument spielen, aber nicht pauken. Von S. 20 werden die Regeln der Fingersetzung entwickelt. Man wird sie von einem Meister wie K. nothwendig selbst studiren und mit den seinen vergleichen müssen; Jeder für sich selbst:

> Da tritt kein Andrer für ihn ein.
> Durch ihn selbst muss das Leben gewonnen seyn.

Die wichtige Lehre ist übersichtlich geordnet, gut gewendet und zuletzt wird noch das Vorzüglichste vom Fingersatze der Fugen und der mehrstimmigen Stellen angedeutet, wo die Pflichten sich abermals am geschicktesten nach Luther's Erklärung erklären: Da siehe du selbst zu, ob du seyst Vater oder Mutter u. s. w. Die Eigenschaften eines tüchtigen Pianofortespielers werden in sechs Hauptpuncten dargestellt, nach deren Aufzählung es am Ende heisst: „Man muss endlich dahin gelangen, dass man Wärme ohne Heftigkeit, Stärke ohne Härte und Sanftheit ohne Schwäche besitzt.“ Wer auf diese Weise sein Instrument behandeln gelernt hat, darf freylich noch zum Schlusse hinzufügen: „Auf diese Art betrachtet nimmt das Pianoforte unter allen Instrumenten den ersten Rang ein.“ Vom Sitze am Pianoforte gibt ein ganz kurzes, aber gutes Sätzchen. Was von den zu studirenden Componisten und von der Art zu studiren gesagt wird, ist vortrefflich und wir empfehlen diese Kapitel ganz besonders der Aufmerksamkeit der Lehrer, Schüler und der Aeltern, die es mit ihren Kindern

wohl meinen. Nur etwa zwey, höchstens drey von den S. 27 genannten Componisten würden wir etwas unterordnen und nur das dem Instrumente Angemessenste oder das Geistreichste ihrer Erzeugnisse wählen: wir sind gerade in diesem Puncte schwierig und wollen viel lieber zu wählig seyn, als nicht genug. Wir freuen uns aber, dass der Verf. unserer längst ausgesprochenen Ueberzeugung in Folgendem beystimmt: „Die Compositionen Beethoven's für Pianoforte erlaube ich meinen Schülern nicht eher zu spielen, als wenn sie eine vollkommene mechanische Fertigkeit besitzen. Dieses erhabene Genie konnte sich nicht herablassen, an Fingersatz zu denken; der Schüler, welcher seine Musik zu zeitig spielte, würde schlechte Gewohnheiten und schlechte Fingersetzungen annehmen." Schon das wäre hinreichend, die allermeisten Werke Beethoven's nicht eher vorzunehmen, als bis man seine Schule gehörig gemacht hat. Wir haben aber in diesen Blättern mit und zu diesen Abmahnungsgründen noch andere und zuverlässig eben so wichtige, ja noch weit gewichtigere angegeben, weshalb wir wünschen und zum Heile der jungen und der alten Welt dringend rathen, dass Beethoven's Meisterwerke ja nicht zu zeitig vorgenommen werden. Der Verf. schliesst mit der Zuversicht: „Alle Regeln, die ich gebe, habe ich selbst angewandt und erst dann angenommen, als ich mich von ihrer Richtigkeit überzeugt hatte. Denen, welche alle Vorschriften dieser Methode befolgen werden, bürge ich für einen schönen Mechanismus, für Styl und Geschmack." — Es sind also Alle davon ausgenommen, die sich nur hier und dort nach Belieben und Bequemlichkeit an eine Regel halten, im Uebrigen aber nach ihrer blossen Lust Tänze und Arrangirtes spielen wollen, bevor sie etwas Ordentliches gelernt haben. Um diese ist auch nicht Schade. Wer etwas will, muss recht wollen. Desshalb und aus anderen, bald darauf anzuzeigenden Gründen würden wir es nicht allein von uns sehr unbedacht finden, wenn wir schon jetzt in des Verf. Schlussforderung eingehen wollten: „Ich bitte diejenigen, welche finden sollten, dass ich mir Lücken habe zu Schulden kommen lassen, mich davon zu benachrichtigen, damit ich sie in einer künftigen Ausgabe ausfüllen kann; meine Eigenliebe wird immer vor meiner Kunstliebe schweigen und ich werde die Bemerkungen einer vorurtheilsfreyen und vernünftigen Kritik mit Dank hinnehmen." Nun Lücken wollten wir dem Namen nach nicht wenige hinstellen, nämlich wenn wir nicht etwas Rechtes wollten: denn es fragt sich eben, ob diese Lücken nicht gerade mit zu dem Vorzüglichen und Nutzreichen des Werkes gehören? Mit den meisten dieser Uebergehungen steht es nach unserer Ueberzeugung in der That so. Es ist zweckdienlich, dass sie nicht ausgefüllt sind: sie füllen sich von selbst, wenn nur erst vom Schüler aufgenommen wurde, was hier kurz und recht auserlesen worden ist. Was also wirklich, nicht blos scheinbar, noch nöthig seyn dürfte (und viel wird es nicht seyn), das muss sich schlechterdings erst aus Erfahrung ergeben, wie das Werk selbst aus vielfältigen Erfahrungen hervorgegangen ist: a priori muss hier Keiner Zusätze machen wollen. Sie würden nur schlecht ausfallen, ob sie gleich zuweilen im erborgten Lichte eine kleine Zeit funkeln oder den alten Weiden gleich im Finstern leuchten oder grau schimmern dürften. Darüber schweigen wir demnach vor der Hand und nehmen mit Dank das reich Empfangene ohne Zusätze, die wir vielleicht bringen, wenn Alles gehörig in praktische Ueberlegung genommen worden seyn wird. — Nach der Zeichnung des Handleiters folgen S. 29 allerley zweckmässige Uebungen nach Stufenfolgen in 79 Beyspielen. Der zweyte Theil von S. 64 — 89 enthält Etuden. Wer diese zu schwer finden sollte, der nehme dafür das erste Heft der Etuden von Cramer. — Wir wiederholen es: das Werk ist äusserst nützlich und verdient in den Händen aller geschickten Pianofortespieler und Lehrer zu seyn. Die Uebersetzung ist gut (einige Wendungen hätten anders und einige Fremdwörter hätten vermieden werden können). Die Ausstattung ist äusserst schön.

Nachricht.

Berlin, den 3ten November. In dem durch anhaltend heitere Witterung diess Jahr ungewöhnlich ausgezeichneten October fanden hier viel interessante Kunstgenüsse statt. Das Oratorium von Neukomm: „Das Gesetz des alten Bundes" wurde auch am 18ten v. M. im Saale der Singakademie mit gleicher Theilnahme wiederholt. Moscheles erfreute uns durch sein ausdrucksvolles, ungemein fertiges Pianofortespiel, indem dieser berühmte Virtuos sich am 17ten v. M. im Königl. Opernhause auf einem englischen Flügel-Pianoforte von mehr

intensiv vollem, als hell ausgebendem Tone, mit einem neuen Concerte von seiner Composition in C dur, einer Phantasie über dänische Volkslieder, mit Orchesterbegleitung, und in einer freyen Phantasie allein hören liess. Es scheint, dass der geachtete Künstler in seinem Spiele die Bahn des Auffallenden, Bizarren und nach Effect strebenden verlassen hat, und mehr seinen Vortrag auf Tiefe des Ausdrucks, schönen Ton und gleichmässige Fertigkeit beyder Hände richtet. In seinen Compositionen wechselt gründliche Kenntniss der Harmonie und feiner Geschmack mit einiger Neigung zum Sonderbaren und Elegischen. Das wirksam instrumentirte und sorgsam nüancirte Concert sprach erst im glänzendern Rondo allgemeiner an, wenn auch für den Kenner das erste Allegro reich an originellen Zügen des Genie's, auch das Adagio in E moll tief gefühlt erschien. Die dänischen (uns unbekannten) National-Melodieen waren, mit vortheilhafter Wirkung für das Pianoforte, zu einem Ganzen sehr geschickt an einander gereiht. In der freyen Phantasie zeigte sich der schaffende Künstler am ungebundensten, wenn wir gleich Hummel's Phantasieen den Vorzug der mehr geordneten Gedankenfolge und seinem Vortrage mehr Eleganz einräumen müssen. Themata aus Orpheus von Gluck: „J'ai perdu mon Euridice," Mozart's Figaro und des schönen Duetts im zweyten Acte von Fidelio wurden von Hrn. Moscheles wohl benutzt und kunstmässig durchgeführt. Im Allgemeinen fand der ausgezeichnete Virtuos indess weniger Anerkennung als früher; wir glauben, dass das ungünstige Local des grossen Opernhauses und der dadurch zu sehr gedämpfte Klang des im Proscenio dicht vor der heruntergelassenen Gardine aufgestellten, noch wenig ausgespielten Erard'schen Flügels daran Schuld war. Im Saale der Singakademie hatten wir kürzlich Gelegenheit, dasselbe Instrument sehr vortheilhaft klingend zu hören. Wie bereits erwähnt, wurde das Neukomm'sche Oratorium, nach der Rückkehr des Componisten, im Saale der Singakademie zu milden Zwecken, mit fast zu starker Instrumentalbesetzung für den kleinern Raum, wiederholt. Die Posaunen besonders, zwar im Nebensaale erhöht aufgestellt, übertönten die Singstimmen zu stark. Die Wirkung im Ganzen war auch diesmal sehr ansprechend.

Bey dem, gesetzlich durch die Wahlkörperschaft von 20 Mitgliedern und Actionairen, mit Einschluss der Vorsteher der Singakademie, durch Stimmenmehrheit erfolgten Vorschlage von drey qualificirten Subjecten, hatte die Wahl zum Director der Singakademie die Herren v. Neukomm, Rungenhagen und Felix Mendelssohn Bartoldy getroffen. Ritter Neukomm hat indess die Annahme dieser Stelle definitiv abgelehnt, da seine Verhältnisse es ihm nicht erlauben, sich bleibend an einen Ort zu fesseln. Nachdem Herr v. Neukomm noch das Concert der Madame Milder, seiner vieljährigen Freundin und Schülerin, geleitet, ist derselbe am 26sten v. M. von hier nach London abgereist, und es wird nun ein anderweitiges drittes Individuum zum Directorat vorgeschlagen werden, damit demnächst endlich die Abstimmung über die drey Candidaten von sämmtlichen Mitgliedern der Singakademie erfolgen kann. Die definitive Besetzung der Director-Stelle bedarf um so mehr der Beschleunigung, als die Singakademie im Laufe des Winters vier Oratorien öffentlich aufzuführen beabsichtigt, zu denen bis jetzt Salomon und Josua von Händel und Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelio Johannis bestimmt sind. Das vorerwähnte Concert der Mad. Milder fand am 24sten v. M. im Saale der Singakademie statt, und wurde durch die Ouverture zu Gluck's Iphigenia in Aulis würdig eröffnet. (Leider sind nun bereits seit geraumer Zeit sämmtliche Gluck'sche Opern von unserer Bühne verschwunden, wie auch Cherubini's Medea, Lodoiska, Faniska u. s. w. Die wenigen Mozart'schen Opern, welche noch von Zeit zu Zeit gegeben werden, dienen nur zu Gastrollen, Uebungsversuchen für Anfänger, oder zu Lückenbüssern. Es ist ja kein Ballet darin anzubringen!) — Das treffliche Concert für das Pianoforte von Mozart in D moll trug Hr. Felix Mendelssohn Bartoldy mit vielem Geschmacke und solider Fertigkeit, das melodische Andante ungemein zart, einfach und mit schönem Tone vor. Die am Schlusse des ersten Satzes hinzugefügte Cadenz, von eigener Erfindung, war auf einige Motive desselben ganz im Geiste und Style der meisterhaften Composition gegründet. So vollkommen ausgeführt sprach letztere auch jetzt noch lebhaft an, wodurch das Vorurtheil gewöhnlicher Finger-Virtuosen schlagend widerlegt wurde, dass die Mozart'schen Pianoforte-Concerte längst aus der Mode gekommen wären. Das aus Mitgliedern der Königl. Kapelle bestehende Orchester begleitete indess den genialen Solospieler auch mit Geist und Leben. Die Gesangstücke des Concerts bestanden nur aus Compositionen des Ritters von Neukomm, theils mit Orchesterbegleitung, theils am

Pianoforte vorgetragen. Charakteristik, natürliche Melodie und tiefes Gefühl sprach sich mehr oder minder in allen Gesängen aus, welche nur in der Form etwas unbestimmt, für Lieder, bis auf das „Leb' wohl" nach dem Englischen des Lord Byron, zu gross, als Cantaten dagegen etwas einförmig in der Behandlung erschienen. „Der Sturm", Cantate mit Orchester-Begleitung, war sehr wirksam instrumentirt, und wie die Cantate Miriam, mit origineller Einleitung eines Contrabass-Solo's, durch den innigen Vortrag der Mad. Milder das Gefühl ansprechend. Am meisten gefiel die Ballade nach dem Englischen: „Arme Adele", vom Componisten mit dem Pianoforte, und stellenweise nur von einer Clarinette begleitet, durch ihre romantische Haltung und angenehme Melodie. Das schon erwähnte „Leb' wohl" trug am meisten den elegischen Charakter. „Die Heerschau um Mitternacht" vom Freyherrn v. Zedlitz, von Hrn. Nauenburg gesungen, schien uns in der musikalischen Malerey, z. B. des wirbelnden Tambours und entseelten Trompeters, für eine Vision zu materiell behandelt, obgleich übrigens wohl erfunden und effectvoll. Die Parole und Losung, welche der geisterhafte Feldherr dem Nächsten leise in das Ohr raunt, wird durch den starken Accent des ganzen Orchesters auch wohl zu sehr in das wirkliche Leben versetzt. — Ein Concertstück für die Trompete, von Hrn. Baganz so gelungen als möglich ausgeführt, erregte dem Ref. durch die vielen chromatischen Ausweichungen ein ängstliches Gefühl. Wozu die natürlichen Grenzen eines Instruments durch Ueberkünstelung überschreiten? Schön klingen diese gewaltsam forcirten Töne doch nie, wenn sie auch, nach langer Uebung, ganz rein angegeben werden. Auch ein Septett für Trompete, Horn, Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Contrabass, von Neukomm, hätte sich mehr zu einer Serenate geeignet, als es im Concert-Saale wirkte, obgleich die Ausführung recht gelungen war. Das Concert war übrigens ziemlich zahlreich besucht, und Mad. Milder vortrefflich bey Stimme. — Wir gelangen nun zu der schwächsten Seite unsers hiesigen Musikwesens, sonst der glänzendsten Zierde der hiesigen Residenz: der Oper. Auf der Königlichen Bühne können in Ermangelung von zwey wirklichen ersten Sängerinnen (für welche, in die Stelle der Mad. Milder, Schulz und Fräulein v. Schätzel, wir Dem. Grünbaum und Mad. Pirscher noch nicht erkennen können) nur wenige grössere Opern, ausser „Fernand Cortez" und der „Stummen von Portici" gegeben werden. Wie wesentlich dieser Mangel ist, zeigte die theilweise ganz misslungene Aufführung der neuen Oper „Irene" am 15ten v. M., deren Dichtung die Hauptschuld der Einförmigkeit und Langeweile trägt, welche sich über diese Darstellung in gesteigertes Progression, hauptsächlich indess im dritten Acte, verbreitete. Herr L. Rellstab will, nach seiner öffentlichen Anzeige, nicht mehr für den Dichter dieser, von ihm ursprünglich für den verstorbenen B. Klein verfassten Oper gehalten seyn, weil der Componist, der hiesige geschickte Klavierlehrer C. Arnold, welcher sich auch durch mehre gründliche Pianoforte-Compositionen, z. B. ein Sextett, bereits einen geachteten Namen erworben hat, mit Zustimmung des Verfassers, im ersten Acte ein Duett eingelegt, auch sonst Aenderungen in der Scenenfolge u. s. w. namentlich des dritten Acts, veranlasst hat, welche von unbekannter Hand herrühren. Sey indess auch die Dichtung des Textes der Oper „Irene" von wem sie wolle, so ist schon die Wahl des antiken, mythologischen Stoffes aus Homer's Iliade jetzt sehr gewagt, die Handlung viel zu einfach und häufig undramatisch. In den Versen findet sich manches Gelungene. Der Componist, auch noch mit der scenischen Kenntniss gänzlich unbekannt, hat somit ein kühnes Werk begonnen; in musikalischer Hinsicht ist ihm indess Vieles geglückt, und besonders ist sein Streben nach ernster Durchführung der gewählten Ideen und die Verschmähung aller fremdartigen Effectmittel höchst lobenswerth. Dagegen aber ist Hr. Arnold in den Fehler einer zu ausgedehnten Behandlung der musikalischen Motive verfallen, welches die dramatische Musik nicht zulässt. Da nun ohnediess durch die Unzweckmässigkeit der mehr lyrischen als dramatischen Dichtung öfters mehre Arien auf einander folgen, in denen fast immer nur Schmerz, Klage, Wehmuth und Trauer ausgedrückt wird, so ist Monotonie unvermeidlich. Die Ouverture ist ein kräftiges, wohl durchgeführtes Instrumental-Musikstück, welches den technisch gebildeten Musiker von Fleiss und Talent bewährt. Ohne eben bedeutenden Aufschwung der Begeisterung ist dennoch diese Einleitung der ernsten Oper ganz angemessen, und erhielt Beyfall. Dem freundlichen Introductions-Chore folgt ein sehr durchgeführtes Duett für zwey Sopране, welches durch die Krankheit der Madame Pirscher (die während der Vorstellung an einem Fieber-Anfalle litt) und die dadurch veranlasste

unreine Intonation ganz verloren ging. Dem. Grünbaum (Irene) war nicht ganz bey Stimme, auch dieser, eine bedeutende Sängerin erfordernden Partie noch nicht ganz gewachsen, was die Geläufigkeit in den nicht eben leichten Coloraturen betrifft. Es folgte hierauf wieder ein langes Terzett für zwey Soprane und Bass, eine schwere Sopran-Scene der Theano, worin sich Schmerz über ihre Entsagung der Liebe zu Telephus ausspricht. Nun endlich ist erst die Exposition geendet, und es geht wenigstens hinter der Bühne etwas vor. Weheruf ertönt über den Raub der Irene, den der Zuschauer lieber selbst hätte sehen mögen. Gut contrastirend wirkt darauf der heitere Chor des zur Vermählungs-Feyer ankommenden Telephus, hierauf wieder Jammerruf, endlich heroischer Aufschwung und wirksamer Act-Schluss. Der zweyte Act erhebt sich in der Handlung, wie in der Musik zu belebterm Schwunge. Die geraubte Irene wird in das griechische Lager gebracht, und Achill veranstaltet der Schönen, die seine Liebe entzündet, ein Fest mit Kampfspielen und Tänzen. Sowohl das von Hrn. Hoguet geschmackvoll geordnete Ballet, als die dazu von Hrn. Arnold componirte Musik war sehr wirksam und charakteristisch. Alle entfernen sich. Telephus erscheint mit seinen Getreuen bey Nacht im feindlichen Lager und spricht seine Gefühle in einer recht schönen, nur für die Bühne in dieser Situation zu langen Scene aus. Nachdem er sich entfernt, erscheint Irene, eine elegische Arie singend. Der Chor der Frauen kann die Schwermüthige nicht erheitern. Irene bleibt allein vor ihrem Zelte zurück und entschlummert nach einer zweyten Scene, in welcher die allmählig zunehmende Ermattung sehr treffend (nur zu ausgeführt) ausgedrückt ist. Der suchende Chor des Telephus, wie diese, selbst, tritt auf; er hört die Stimme Irenens; die Geliebten sind vereint und singen ein freudiges Duett. Diess gibt indess die Veranlassung, dass Achill dazu kommt, Irene entflieht, Achill verfolgt fechtend Telephus und verwundet ihn tödtlich hinter der Scene. Die Griechen rüsten sich zum Kampfe im Finale ohne Handlung, welches übrigens vom Componisten sehr feurig und mit technischer Kunstbildung ausgeführt ist, indem selbst fugirte Sätze von guter Wirkung sind. Der dritte Act tödtet die Oper. Der häufig zu ernste Styl, die breite, gründliche Ausführung der Musik würde auch ein mehr dramatisches Gedicht ermatten. Das in Rede stehende aber erregt vollends die tödtlichste Langeweile, obgleich noch Gesänge wegblieben. Priester-Marsch und feyerlicher Chor, Orakelspruch, Gebet u. s. w. ist hier nicht an der rechten Stelle, wo es auf gesteigertes Interesse der Handlung und rasche Entwickelung ankommt. In Achill's Zelte liegt der sterbende Telephus fast den ganzen Act hindurch vor den Augen der Zuschauer. Erst nach vergeblichem Flehen des Vaters der Irene und der Geliebten selbst, lässt sich Achill durch die Vorwürfe ihrer Schwester bewegen, das Wunder zu vollziehen, durch Berührung des Telephus mit seinem Schwerte, das ihn tödtlich traf, ihn in's Leben zurückzurufen. Dieser erwacht allmählig zu neuem Bewusstseyn, Achill vereint ihn mit Irenen, und die Oper schliesst beruhigend, doch ohne einen lebendigen Eindruck zurückzulassen, obgleich die Aufführung sorgsam vorbereitet und (mit Ausnahme der erkrankten Mad. Pirscher) auch meistens gelungen war. Besonders verdient das Orchester alles Lob, da die Musik viele Schwierigkeiten enthält, jedoch auch sehr wirksam instrumentirt ist.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Hebe. Eine poetisch-musikalische Toilettengabe mit novellistischen und dramatischen Beyträgen, Gedichten, Räthseln, musikalischen Compositionen, Tanztouren und Mustern zum Sticken von Fr. Kind, Th. Hell, Krug von Nidda u. s. w. Mit einem Kupfer nach Bagnacavallo, von Schule gestochen, einem Steindrucke nach Agricola von W. Baisch lithographirt, und 12 von L. Glänzner gravirten Devisen. Dresden und Pirna, Verlag von A. R. Friese.

Diese neue, sehr zierlich ausgestattete Toilettengabe dürfen wir nicht übergehen; vielleicht entreisst es manchen sorglichen Freund beym Herannahen des Freude spendenden Christfestes einer Verlegenheit. Sind wir auch nicht berufen, Kupfer, Lithographieen, Erzählungen und Gedichte, insofern die letzteren nicht mit Musik verbunden sind, zu recensiren: so dürfen wir doch versichern, dass für grosse Mannigfaltigkeit und für den Geschmack der meisten Leser und besonders Leserinnen ergötzlich gesorgt ist. Wir nennen nur einige Namen derer, die zu angenehmer Unterhaltung der Lesewelt

das Ihre beygetragen haben: Caroline Leonhardt schenkte uns eine romantisch sentimental gehaltene Novelle, Herrmann Meynert den Alboin in drey Gesängen (Stanzen) und Frdr. Kind Idyll in einem Aufzuge, nach Hebels und seiner Nichte Bilde, unter dem Titel: „Das Mündel auf dem Lande.“ Dann folgen sehr verschiedenartige kleine Gedichte und unter dem Namen Sphinx eine Sammlung von Räthseln, Charaden und Logogryphen. Der musikalische Theil enthält mannigfache kleine, leicht gefällige Gaben für Gesang, Tanz und freundliche Instrumental-Unterhaltung, sämmtlich dem Zwecke angemessen; für jeden Monat eine musikalische Nummer. Recht ansprechende, Jedermann zugängliche Lieder componirten Richard Noch, Bernh. Meyer, K. E. Hering und Carl Erfurt; H. Petschke drey hübsche Walzer und Gustav de W. einen Valse d'amour für das Pianoforte; Anton Weiss ein Notturno für Flöte und Guitarre und ein Divertimento für die Guitarre allein; Jul. Otto ein Adagio für Clarinette und Pianoforte und K. E. Hering eine Jagdmusik für vier Hörner. Es ist demnach für Vieles erwünscht gesorgt und die neuen, von G. Tschütter in Dresden erfundenen Tanztouren werden den Liebhabern tanzlicher Ergötzungen so willkommen seyn, wie die geschmackvollen Muster zum Weissticken und Blondiren von Fanny Hünten den zierlichen Arbeitstischen. Den Umschlag schmückt eine Copie der berühmten Hebe Canova's. Man sieht also, Hebe wird in ihrer jungen Zier den Toiletten junger Damen sich an der Hand der Freundschaft wohl zu empfehlen wissen.

Études caractéristiques composées pour le Pianof. — par H. Bertini. Oeuv. 66. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 5 Fl. 24 Kr.

Gewiss! wir haben diese Etuden über Gebühr und Gewohnheit lange unangezeigt, aber nicht unangesehen gelassen; wir sind auch gehörig an unsere versprochene Anzeige erinnert worden, haben dann jedes Mal sie von Neuem vorgenommen und dennoch sie wieder ruhen lassen, bis jetzt, wo die Drangsal zu gross wird. Wir schreiben. Warum nicht eher? sind sie denn deines Bedünkens nicht gut? Sie sind sehr gut, sind nun zum Unterrichte im Pianofortespiele in der Königl. Schule zu Paris angenommen und von Vielen und geschickten Männern ausserordentlich belobt worden. Das war es aber eben, weshalb wir mit unserm Urtheile zögerten und lieber einige Noth über uns ergehen liessen. Wir wollten dem von uns geachteten Verf. und der Sache kein Unrecht thun und lieber von Neuem und von allen Seiten möglichst prüfen, mindestens unser Urtheil. Man hat sie originell genannt: wir finden das zwar nicht immer, aber der Begriff ist verschieden und es mag seyn; mehre halten wir wirklich für originell, in der Durchführung nämlich und im Charakteristischen, was jedoch nicht überall so eigen oder anziehend uns erscheint, wie es Anderen erschienen ist. Dann haben uns auch wohl die grossen Hände, die zur Ausführung derselben grösstentheils nöthig sind, nicht wenig zurückgeschreckt. Wir sind daher bis jetzt noch nicht im Stande, sie in die erste Klasse meisterlicher Etuden zu setzen, wohl aber obenan in die zweyte, was auch nichts Geringes ist. Wir rathen daher die schon anerkannten Meister-Etuden zuvörderst zu studiren. Hat man dadurch und durch andere tüchtige Werke seine Fertigkeit und seinen Geschmack bereits ansehnlich gebildet und hat einem der Himmel mit den dazu gehörenden grossen Händen versehen: so nehme man zur Wiederholung und Weiterbildung diese und man wird Nutzen und Freude daran haben. Dabey halten wir jedoch, wie sich diess von selbst versteht, jedes abweichende Urtheil in Ehren und begnügen uns, mit Ueberlegung das unsere gegeben zu haben, das keinen Tadel, sondern nur ein beschränktes Lob enthält.

Grand Cotillon pour le Pianoforte tiré de l'Opéra: des Falkners Braut par H. Marschner. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 8 Gr.

Ein lang ausgeführter, vielfach wechselnder Tanz, der seine Freunde, ausser dem Tanzrhythmischen, noch durch die Erinnerung an die Oper vergnügen wird. Die Ausstattung ist schön, wie hier in der Regel.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *N° XVI.* 1832.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien ist mit Eigenthumsrecht erschienen, und daselbst, so wie in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Fünftes Concert
(in C-dur)
von
Ignaz Moscheles.
87stes Werk.

Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters..... 8 Fl.
Für das Pianoforte mit Begleitung des Quartetts ..... 6 Fl.
Für das Pianoforte allein..... 3 Fl. 30 Kr.

Fantasie und Variationen
über den
Marsch aus Othello,
von Henri Herz.
67stes Work.

Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. 4 Fl. 30 Kr.
Für das Pianoforte mit Begleitung des Quartetts..... 3 Fl.
Für das Pianoforte allein..... 2 Fl.

La Fête pastorale.
(Das Hirtenfest.)
Grand Fantaisie pour le Pianoforte seul
par Henri Herz.
Oeuvre 65. Prix 2 Fl. C. M.

Gesuch.

Ein Mann von 28 Jahren, welcher 10 Jahre als Trompeter bey dem Regimente Garde du Corps in Potsdam gestanden, wünscht ein Engagement als Stabs-Trompeter. Ueber seine Qualification spricht nachstehendes Attest. Nähere Auskunft ertheilt die *H. Vogler'sche Buchhandlung* in Potsdam.

Gern ertheile ich dem Trompeter vom Regimente Garde du Corps das Zeugniss, dass derselbe sich nach meiner besten Ueberzeugung ganz vorzüglich zu dem Posten eines Stabs-Trompeters eignet. Gleich vortrefflich ist sowohl seine musikalische Ausbildung auf der Trompete, als seine Kenntnisse und Fähigkeiten in der Composition. Ich kann daher diesen Mann nicht anders als lebhaft zu einer solchen Beförderung empfehlen.

Berlin, den 13ten September 1832.

G. A. Schneider,
Königl. Kapellmeister und Director der sämmtlichen Musikchöre der Königl. Preussischen Garden.

Anzeigen.

Subscriptions-Anzeige
für die
Herren Cantoren, Organisten und Seminaristen; so wie für Concert-Vereine, akademische Institute, Singakademieen, Singvereine, Gymnasien etc.

In der unterzeichneten Buch- und Musikhandlung wird erscheinen:

Siona.

Eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten und Kirchenstücke für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst von verschiedenen Componisten der ältern und neuern Zeit, in Partitur.

Die allgemeine Klage, dass es bis jetzt noch immer für die Kirche, und namentlich für die evangelische, an guten passenden Musikstücken, welche bey aller Gediegenheit des Inhalts und bey mässiger Ausdehnung für geringere Mittel berechnet wären, überall fehle, hat die unterzeichnete Verlagshandlung bestimmt, ein Unternehmen zu wagen, welches freylich bedeutende Auslagen erfordert, jedoch jenem Mangel auf eine gründliche und zweckmässige Art abhelfen soll.

Sie beabsichtigt nämlich, unter dem oben angegebenen Titel eine Sammlung von Cantaten und ähnlichen Kirchen-Compositionen gediegener Gattung, mässigen Umfangs und für möglichst leichte Ausführbarkeit berechnet, auf Subscription erscheinen zu lassen. Aeltere Werke früherer klassischer Meister sollen mit neueren abwechseln und erfreut sich die Handlung der zugesicherten Unterstützung vieler der ausgezeichnetsten dem kunstliebenden Publicum schon bekannten Tonetzer.

oberste Melodie gebrauchte, wenn der Sänger ein Tenorist, die untere aber, wenn er ein Bassist oder Baritonist war? (man vergl. S. 56g.) Drittens war die sogenannte musica ficta (d. h. man sang anders, als man schrieb) von der späterhin geredet wird, gewiss schon früh im Gange, wenigstens schon im 15ten Jahrhund. — Hatten diese Bemerkungen hinreichendes Gewicht gegen die Buchstaben jener Schriftsteller, so würde daraus folgen, dass das alte Organum nichts anders heissen sollte, als eine Transposition der Melodie, womit man abwechselte, je nachdem eine hohe, mittlere oder tiefe Stimme sie zu singen hatte, und wobey denn vielleicht die Intervalle der Orgelmixtur (4, 5, 8,) zum Maasstabe dienten.) — —

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Berlin, d. 1sten Nov. Die Schopfung wurde den 29sten unter der Direktion der Hrn. Weber und Schick von neuem, vor einem Auditorium von vielleicht 6000 Personen, vortrefflich ausgeführt. Die Solopartien waren bevezt mit Mad. Schick, Mad. Eunike, und mit den Hrn. Franz, Eunike und Gern; die Chore, mit Sängern aus der Singanstalt des Herrn Kant. Adlung. Dem. Jagemann ist zulezt, nachdem sie als Elisabeth in der Maria Stuart ausgezeichneten Beyfall gefunden hatte, als Eurille in Salieri's Kastchen mit der Chiffre aufgetreten und dann nach Hamburg abgereiset. Von daher ist Mad. Crosegk gekommen, hat aber, weder im Schauspiel, noch in der Oper besonders gefallen. Hr. Volange hat seine französischen Vorstellungen nun auch beschlossen. Sein Vorschlag, drey Monate des Jahres hier, und neun in der Provinz zu spielen, ist, ohngeachtet er versprochen hatte, den dritten Theil des reinen Ertrags den hiesigen Armenanstalten zu geben, nicht angenommen worden. Man hatte zu hohe Erwartungen von ihm und seiner Gesellschaft gefasst, die sie freylich nicht befriedigten. Eben so ist das Projekt der berühmten Mad. Chevalier, in dem neuen Theater wochentlich zwey französische Vorstellungen zu geben und den deutschen fünf Tage zu überlassen, verworfen worden. Sie ist jezt hier, wie auch der berühmte Sarti. Sgra Grassini, die Bonaparte nach der Schlacht bey Marengo mit nach Paris nahm, und deren mus kalische Verdienste man auch aus den pariser Berichten in Ihren Blättern kennet, wird uns drey Konzerte geben, über die aber jezt noch nichts bestimmt ist.

Cassel. Den 31sten Oktober wurde in der hiesigen katholischen Kirche der Sterbetag des verewigten Landgrafen Friedrichs II. durch die jährlichen gewöhnlichen Exequien wieder gefeyert, und dabey das Requiem von dem ehemals hiesigen Kapellmeister Fiorillo aufgeführt. Die Ausführung war indessen nicht von der Art, dass der Kenner hatte befriediget werden können. Das Seminaristen-Chor, welches ohne Beytritt der Theatersänger die Singpartien besezte, ist zwar zu Chören in den Opern u. dgl. recht gut, hat aber nicht Bildung genug, um Werke des höheren Styls und besonders eine Komposition dieser Art mit Geschmack und Gefühl vorzutragen. Reine Intonation und richtige Mensur sind das non plus ultra dieser Leute; von Portament, Diskretion, Schattirung und andern Feinheiten des Vortrags aber, haben sie keine Ahndung. Auch schienen die Anführer in der Sache ziemlich fremd zu seyn, denn viele Tempos wurden falsch genommen, viele p. in f. verwandelt, und zuweilen war der taktschlagende Herr Praefectus chori mit seinen Sängern sehr im Widerspruch. Welcher Unterschied gegen den Vortrag dieses Requiem bey Friedrichs des Ersten Exequien, durch dessen damals noch vorhandene treffliche Kapelle!

Infandum, Regina, jubes renovare dolorem! —

Dennoch war diese sehr unvollkommene Ausführung nicht im Stande, die Schonheiten des Kunstwerks ganz zu verdunkeln. Fast durchgangig herrscht darinn eine Würde und

namentlich der Herren Borgt, Eberwein, Hesse, Köhler, Köhler, Ernst Richter, Rinck, Siegert, Weinlig u. a.

Die Redaction des Ganzen hat der durch seine Bemühungen um evangelische Kirchenmusik verdiente Herr Cantor Siegert in Breslau übernommen, und von seiner Umsicht und Sachkenntniss ist gewiss, namentlich in Betreff der älteren Werke, die zweckmässigste Auswahl zu erwarten.

In Händel's Oratorien sind so manche Stücke enthalten, die mit einer theilweisen Umarbeitung des Textes als Kirchenmusik gebraucht werden können; dann sollen sie denn auch benutzt werden, so wie andere jetzt nur wenig bekannte Tondichtungen von Hasse, Graun, Benedetto, Marcello, Leonardo Leo, Durante, Clari u. a. m.

Den Anfang der Sammlung soll eine von Weinlig in Leipzig componirte Weihnachts-Cantate machen.

Wohl erwägend, dass meist die geringen Fonds für Musik den Kirchen-Chören die Anschaffung theurer Kirchenstücke nicht erlauben, hat die unterzeichnete Handlung zur Förderung des projectirten gemeinnützigen Unternehmens die Subscription eröffnet und den Preis für den Bogen 2½ Sgr. (oder 2 Gr. sächsisch) d. i. den halben Ladenpreis bestimmt. Das Ganze wird in einzelnen Lieferungen, jede zu 12 enggedruckten Notenbogen nebst sauberer äussrer Ausstattung, ausgegeben werden, und kostet jede Lieferung im Subscriptionspreise 1 Thlr, welcher bey Uebergabe der Exemplare bezahlt wird.

Die einzelnen Lieferungen, wovon jede mindestens ein ganzes Werk enthalten wird, sollen so schnell als möglich auf einander folgen.

Bey Erscheinen der folgenden Lieferung tritt für die vorhergehende jedes Mal der erhöhte Ladenpreis ein.

Möge dieses zur Beförderung öffentlicher Erbauung begonnene Unternehmen sich der lebendigsten Theilnahme zu erfreuen haben, da dasselbe die Verlagshandlung bedeutende Auslagen zu machen nöthigt. Zu diesem Zwecke werden alle mit Leitung von Angelegenheiten der evangelischen Kirche beschäftigten Personen; insbesondere die Herren Prediger, Kirchenvorsteher, Cantoren, Organisten und Freunde der Kirchenmusik freundlichst ersucht, zur Verbreitung dieser Subscriptions-Anzeigen nach Kräften mitwirken zu wollen.

Breslau, im August 1832.

Die Buch- und Musikalienhandlung
Carl Gustav Förster.

Nachricht und Anzeige,
betreffend:
Das theoretisch-praktische Musik-Institut zu Dessau.

Der vollständige Cursus der Tonsetzkunst ist auf drey Jahre festgestellt, in welchem Zeitraume man hoffen darf, dem

Schüler alles dasjenige vorlegen zu können, was die Theorie überhaupt geben kann. In jedem Jahre beginnt der Cursus mit Anfang April und man hat sich wegen des Beytritts wenigstens einige Monate vorher an Unterzeichneten zu wenden.

Bedingt wird vor Allem: wahres Talent, innerer Beruf; dabey hinlängliche musikalische Vorbildung, schon erlangte Fertigkeit auf irgend einem Instrumente u. s. w. Auch können nur solche aufgenommen werden, welche den Cursus ganz vom Anfange (den ersten Elementen der Harmonielehre) beginnen wollen. Der frühere Austritt kann und wird aber, wenn sich die Neigung verliert oder kein Erfolg sichtbar ist, nicht gehindert werden.

Der theoretische Unterricht wird bis jetzt ausschliessend von mir ertheilt, die Bedingungen in Betreff des Honorars werden hierlich festgestellt, denn obgleich dafür ein fester Satz angenommen ist, so werden doch gern besondere Verhältnisse berücksichtigt. Der Unterricht im Orgelspiele wird auch von mir selbst besorgt; für alle übrigen Instrumente finden sich hier geschickte Lehrer unter billigen Bedingungen.

Zur allgemeinen musikalischen Bildung dienen Concerte und die regelmässigen Uebungen der Herzogl. Kapelle, wo man Gelegenheit hat, gute Werke aller Art zu hören, und auch, bey Befähigung, mitzuwirken, so wie die Singakademie Gelegenheit gibt, zu der Ausführung ernster Vocal-Werke selbstthätigen Antheil zu nehmen, als auch seinen Sinn für diese edle Gattung zu fördern und zu beleben, wie nicht weniger durch die gewöhnlichen sonntäglichen Kirchen-Musiken und die grösseren Aufführungen von Oratorien im Vereine von allen Kunstmitteln Dessau's. Wenn nun in den Wintermonaten durch die Opern-Darstellungen in dem grossen wohleingerichteten Hoftheater der Antheil der dramatischen Musik noch hinzukommt, so möchte hier wohl dem jungen Talente genugsamer Anlass gegeben seyn zu fruchtbarer Betrachtung und dadurch belebter Thätigkeit.

Ausserdem sind auch noch für die Zöglinge zur praktischen Ausbildung im Instrumentenspiele allgemeine regelmässige Uebungen unter der besondern Leitung des Hrn. Concertmeisters Lindner angeordnet, sowohl im Orchester-, als auch im Quartett-Spiele, wo Jeder Gelegenheit erhält, die bereits erlangte Fertigkeit auf seinem Instrumente in Vereinigung mit anderen anzuwenden und weiter zu bilden; es sind hierbey Einrichtungen getroffen, dass weder welche bevorzugt werden, noch, bey angewandtem Fleisse, zurückbleiben können. Eben so wird bey der Wahl der Musikstücke in allen Fächern nur auf das Beste Rücksicht genommen und Einseitigkeit vor allen Dingen möglichst vermieden.

Der Unterzeichnete empfiehlt sich und diese Einrichtungen hiermit zu besonderer Beachtung und Theilnahme.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister, *Dr.* der Tonkunst, Mitglied der Königl. Schwed. Akademie der Musik, des Schweizer und Elsasser Musik-Vereins.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December. N°. 49. 1832.

Recension.

Zampa, ou la Fiancée de Marbre, opéra comique en trois Actes, paroles de Mr. Mélesville, Musique de F. Hérold, Chevalier de la Légion d'honneur. Partition reduite avec accomp. de Piano. — *Zampa oder die Marmorbraut, komische Oper in drey Aufzügen aus dem Französischen des Herrn Mélesville zur beybehaltenen Musik von F. Herold für die deutsche Bühne bearbeitet von Carl Blum.* Vollständiger Klavier-Auszug. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 12 Fl. 36 Kr. oder 7 Thlr.

Die äusserst thätige Verlagshandlung behält die lobenswerthe Einrichtung bey, jeder Opern-Musik das Gedicht vorandrucken zu lassen und zwar, ist es ein übersetztes, in beyden Sprachen, einander gegenüber. Erzählen wir für die Vielen, welche noch nicht Gelegenheit hatten, die Oper zu sehen, zuvor den Hergang der Fabel in möglichster Kürze.

Camilla, Tochter des Grafen Lagano, erwartet sehnsuchtsvoll den geliebten Bräutigam Alphons von Monza, einen sicilianischen Officier. Sie hat den Mädchen Geschenke ausgebreitet, worüber sich die glücklichen Kinder zur Einleitung freuen. Endlich kommt Alphons und der Gute sieht nach gebührender Bräutigamslust den freundlichen Kindern gleich an, was ihnen noch fehlt, verspricht ihnen also und noch heute jeglicher einen Mann, worüber denn alle in schöner Unschuld entzückt sind. Ist nun allerdings das Männeraustheilen in den jetzigen französischen Opern Mode geworden, so wird es dafür Jeder als originellen Hochgedanken rühmen müssen, dass sich der glückliche Bräutigam über die screcklichen Reichthumer schwer beklagt, die er mit Camillen erheirathen muss, was diese ihm denn auch ordentlich verweist. Ritta, die Zofe, spricht Allerley hinein und macht Camillen mit der Nachricht besorgt, dass ihr Vater verreist sey; sie fürchtet besonders den bösen Corsaren Zampa, wird aber von ihrem Alphons beruhigt: Zampa ist gefangen, worüber Ritta am fröhlichsten ist, denn der Seeräuber hat sie um ihren gutmüthigen Daniel gebracht. Ihr sprechlustiger Mund empfiehlt ihm für glückliche Rückkunft des alten Herrn zur heiligen Alice Manfredi, der Schutzpatronin des Hauses, zu flehen, die ihm gewiss nichts abschlägt. Die Statue derselben steht in einer Nische. Alfons hört und sieht erstaunt und bittet Camillen um die Geschichte derselben. Ach die Liebe hat die Arme getäuscht und noch der Marmor stöhnt darob in stürmischen Nächten. Alfons bekennt, der Frevler an Alicen sey sein älterer Bruder. Ritta unterbricht und meldet, dass mehre Ritter den Bräutigam zu sehen verlangen. Er geht. Man macht die Braut-Toilette und die Zofe ist ärgerlich, dass Dandolo, der Glöckner, noch nicht wieder zurück ist. Sie hat ein Auge auf ihn geworfen und ist unzufrieden, dass er ihren Befehlen nicht pünktlicher nachkommt. Jetzt stürzt er herein, leichenblass und ganz verwirrt vor Angst. Den Pfarrer hat er nicht bestellt, denn ein Mann mit Pistolen und Degen hat ihm verboten, das Fest einzuläuten bey Lebensstrafe; er beliebte zu schwören: Aus der Hochzeit wird nichts! Wie sie noch darüber unterhandeln, kommt Zampa selbst in eigener Person. Das gibt eine Scene, nach welcher er Camillen ein Papier von ihrem gefangenen Vater übergibt und ihr droht, dass ihr Vater stirbt, kommt er nicht den nächsten Morgen wohlbehalten auf sein Schiff. Er verlangt Einstellung des Festes. Trostlos verspricht sie. Die Frauen gehen, Dandolo muss bleiben. In spasslicher Unterhaltung befiehlt der Hauptmann, Zimmer für ihn und sein Gefolge einzurichten. Darauf lernt man den Daniel Capuzzi

kennen, ehrenwerthen Ehemann der Ritta, jetzt Bootsmann auf Zampa's Schiffe. Er berichtet, dass Alphons glücklich in's Citronenwäldchen gelockt und in Sicherheit gebracht wurde: ermahnt aber auch zugleich, sich aus dem Staube zu machen, worüber Zampa scherzt, wie ein aufgefahrener Don Juan. Mit seinen kecken Gesellen jubelt er ein lustiges Zechfinale, wobey Daniel vor der Marmorbraut erzittert, wie Leporello vor dem steinernen Gouverneur. Zampa treibt Muthwillen und steckt der Statua sogar den Verlobungsring von Neuem an den kalten Finger. Als Dandolo ihn zu Camillen ruft, will er den Ring wieder abziehen, um ihn anders zu verwenden. Da streckt der Stein drohend die linke Hand aus und schliesst die rechte. Alle ergreift Bestürzung: nur Zampa erholt sich bald und zwingt die Gefährten zum neuen Jubel, durch den die Angst vor ihm und vor dem Wunder seltsam sich mischt.

Bey Eröffnung des zweyten Acts sieht man links Berge und rechts im Hintergrunde eine Kapelle, aus welcher Gesang ertönt. Zampa erscheint, seinem wüsten Sinne treu, viel Keckliches singend. Dem warnenden Daniel wird mit einem leichten Griffe an den Dolch triftig bewiesen, dass man hier bleiben muss, bis die Hochzeit vorüber ist. Ritta kommt, neugierig, stösst auf Daniel und sie erkennen sich, was einen langen scherzhaften Sang gibt. Unglücklicher Weise muss aber Dandolo eben jetzt einmal der verwittweten Ritta parirt haben, wofür sie sich ihm in einigen Tagen zu ihrem Manne versprach, was jetzt den Dandolo freut: der Daniel verspricht ihm aber den Hals umzudrehen, wenn er das riskiren wird u. s. w. Gleich darauf tritt Alphons wieder auf; tapfer hat er sich durchgeschlagen. Camilla kommt aus der Kapelle: er wähnt sie treulos. In grösster Angst bittet sie ihn, sich zu entfernen. Er stösst auf Dandolo und befiehlt ihm, nach ausführlichem Zwiegespräch, einem seiner Officiere zu melden, dass er dem von Messina kommenden und von Zampa erwarteten Räuber auflauern und ihn in Verwahrung bringen soll. Alphons selbst begibt sich in die Kapelle, um die betrogene Camilla zu beschützen. — Man läutet zur Trauung. Der Zug mit Tanz und Klang geht vor sich und siehe, da steigt die Marmorbraut aus ihrem Grabe und zeigt dem Zampa den Ring, worüber er doch etwas verlegen zu seyn scheint: er besinnt sich jedoch bald wieder eines Andern und bietet entschlossen Camillen die Hand. Der Zug geht vorwärts nach der Kapelle, aus welcher Alphons tritt, die Feyer zu unterbrechen. Er erkennt den Zampa und macht ihn als solchen der Menge bekannt. Die erschrockenen Corsaren treten mit gezucktem Schwerte auf Zampa's Seite. Da eilt Dandolo mit einem Briefe herbey, den man bey dem gefangen genommenen Pietro gefunden. Man liest, dass der Vicekönig den Seeräuber begnadigt, damit er für den Staat gegen die Türken fechte. Alle jubeln. Alphons zerbricht seinen Degen und Zampa ruft der Camilla das Loos ihres Vaters in's Gedächtniss, worauf die Geängstete ihm zum Altare zu folgen bereit ist. Während der Trauung in der Kapelle fällt der Vorhang.

Der dritte Act beginnt mit einem Notturno, das der auf einer Barke zum Schlosse eilende Alphons der unglücklichen Geliebten singt, was sie am Fenster des Balkons beantwortet. Er ersteigt den Balkon, kommt in das Zimmer, sie zur Flucht zu bereden, die sie verweigert, ihn bittend, sich zu retten. Sie hören Tritte. Camilla entfernt sich in ihr Betzimmer und Alphons sieht Alles verloren, während vom Schlosshofe her den Neuvermählten eine Serenade gebracht wird. Alphons verbirgt sich, da Zampa und Daniel eintreten. Die Statue ist in's Meer gestürzt worden, nach Daniel's Berichte. Camilla bittet nun den Zampa um Erfüllung der ihr am Altare zugeschworenen Bitte: sie überlässt ihm ihre Güter und verlangt ihre Tage im Kloster zu verleben. Er meint, sie fürchtet den Namen des Seeräubers und nennt sich Graf v. Monza. Alphons, der mit gezücktem Dolche eingetreten war, wirft ihn entsetzt weg, in dem furchtbaren Manne seinen Bruder erkennend. Dieser ruft durch einen Schlag an eine Glocke die Corsaren zusammen, die Alphonsen gefangen nehmen. Camillens Flehen rührt den Zampa nicht; sie flieht zur Madonna. Zampa stürzt ihr nach; die Lampen verlöschen, anstatt Camillens ergreift der Frevler Alicens kalte Hand. Blitze leuchten. Er zuckt den Dolch; der zerbricht an dem Marmor. Umsonst versucht er, sich zu entwinden; vergebens sein Angstruf: Alice, Gnade! Verzeihung! Ein furchtbarer Donnerschlag und das Marmorbild versinkt mit Zampa. Männer und Frauen eilen über die Bühne. Der Palast verschwindet. Lachende Gegend im Aufgange der Sonne am Gestade des Meeres, wo auch Alicens Marmorbild steht. Camilla, von Alphons und ihren Frauen unterstützt, bilden in der Mitte der Bühne eine Gruppe. Eine

Barke landet mit Camillens Vater, zu dessen Füssen sich die entzückte Tochter stürzt.

Das soll eine komische Oper seyn: aber man sieht klar, wie die Elemente jetzt es lieben, sich mächtig zu durchdringen! Wir möchten den auf's Wasser gefahrenen Don Juan vielmehr eine tragikomisch romantische Oper nennen, die manches Bedenken aufregen dürfte. Ach wenn auch noch statt des ♮♮♮ die Marmormädchen die Männer holen, dann wird es schlecht um uns stehen und wird eine Zeit werden, in der Niemand sicher ist.

Wie sollten wir wohl von der Musik erwarten, dass sie in einer bestimmten Art irgend eines technischen Gusses dahinströmen sollte! würde sie nicht von der nur massenhaft bewegten Zeit für einseitig gehalten werden? Das wird ihr Keiner nachsagen können. Es ist nicht Herold, der hier singt, etwa in seiner eigen persönlichen Weise, auch nicht Rossini, Auber, Cherubini u. s. w., sondern Alle gar seltsam vereint, wie in eine lebendige Metamorphose; es ist die Zeit, welche singt, trommelt und spielt in all' ihrer Lust und all' ihrem Lärm. Darum gefällt die Oper überall, wo die Zeit nicht schon wieder angefangen hat, ein wenig mit sich selbst zu zerfallen. Es gibt freylich auch noch Orte, wo die alte Ordnung noch nicht recht hat ausgetrieben werden können, da will die Oper auch nicht allgemein zusagen, aber Summa, sie gefällt. Warum sollte sie nicht? Sie hat einige muntere Chöre, hübsche Romanzen, Cavatinen, Duetten, tüchtige Bravour-Scenen für Camillen, ein viel und bunt beschäftigtes Orchester, ungeheuere Knalleffecte und eine Harmonieen-Verbindung, dass wir den Mann sehen möchten, der beym Anhören derselben daraus klug würde und nicht aus einer Ueberraschung in die andere sich frappant geschleudert fühlte.

Die Ouverture, womit sollen wir sie vergleichen? Sie ist dem böotischen Drachen gleich, der seinen Schweif bis über die Bäume schnellt und alle Männer verschlingt, bis Cadmus das Unthier erlegt. Ohne Uebertreibung, sie ist bunt wie eine Schlangenhaut und prasselt furchterlich. Wir freuen uns immer, wenn es recht derb geht: denn ehe ein Unglück geschieht, hört es nicht auf. — Die Introduction hat nichts Ausgezeichnetes: leichte Mode-Musik mit manchen Bravouren für Camillen und darzwischen mit französischen Chören, so wie auch Alphons französisch sich vernehmen lässt. Die Ballade (No. 2), worin Camilla das Geschick Alicens, die als Marmorbild im Schlosse steht, erzählt, ist echt, schön, in nationeller Haltung, die in Romanzen immer anspricht, um so mehr sie der Wahrheit der Situation nahe kommt. Terzett No. 3, das Quartett No. 4 und das Finale No. 5 sind eben bunte Musica und Zeitwunder, worüber durchaus nichts zu sagen ist; es spricht Alles gar zu laut für sich selbst. Das Zechlied der Corsaren und ihre Lust, die mit der Angst vor dem beweglichen Steinbilde sich schwesterlich vereint, zeigen sich vorzüglich als Töne gut dramatischer Zeit.

Der Anfang des zweyten Actes bringt in No. 6 einen kleinen Chor der Frauen in der Kapelle, sehr unschuldig. Um so schärfer fällt No. 7 mit Zampa's Scene und Arie ein und ist besonders vom All. con sforza an wild jovial gehalten. Die Hauptmelodie tritt frisch hervor und wird in der öftern Wiederkehr noch mehr gehoben durch die sonderbar declamatorisch gesungenen Zwischensätze. Sie gehört zu den besten Nummern der Oper. No. 8 das Duo zwischen Ritta und Daniel, das durch Dandolo's Ankunft zum Terzett wird, ist spasshaft, und wird, lebhaft gespielt und gesungen, gefallen, ohne etwas Ausgezeichnetes zu haben. No. 9 Duo zwischen Alphons und Camilla, zu klüglicher Situation bunte Töne, welche klingen. Im Finale No. 10 geht es munter zu zwischen Mädchen und Corsaren und immer frisch fort, bis das Orchester in E dur schweigt und der Orgelsatz in der Kapelle während der Trauung erklingt, nach welchem, noch unter der Handlung, der Vorhang sinkt, wozu das Orchester *ff.* im Sexten-Accorde von C dur einfällt, wechselnd mit E dur und nach acht Takten die Arbeit vollbracht hat.

Der dritte Act beginnt mit einer sehr netten Barcarole, die uns weit mehr gefällt, als der Serenaden-Chor No. 12. Im Schluss-Finale hebt sich das Duett zwischen Zampa und Camilla frisch hervor. Das Ende ist brausend, bis das kurze Andante eintritt und das neue Stück ganz gewöhnlich und kurzab vollends beschliesst.

Kunst und Routine, eigenthümlich charakteristische Haltung und Gemengsel sind zwey sehr verschiedene Dinge. Vermengt sie Einer, so sind sie freylich Eins, wenn auch nicht für Andere, doch für ihn. Da aber die Mengerey der zu grossen Weisheit wegen jetzt überall fast an der Tagesunordnung ist: so hat die Verlagshandlung ganz wohl und uns Allen sehr nützlich nicht blos den Klavier-Auszug vollständig an's Licht gestellt, sondern sie empfiehlt auch Partitur, Orchesterstimmen

und Textbuch, correct gestochen und gedruckt, jeder resp. Theater-Direction. Und im Ernste, wir empfehlen das Werk Allen und Jeden mit der Ueberzeugung, dass es an neun Orten gefallen wird, ehe es am zehnten missfällt. Nur immer zu! das ist die Hauptsache! denn diese Art stirbt nicht, bis sie sich selber zu Tode paukt. Man will eben weiter nichts, als eine rechtschaffene Erschütterung der Eingeweide. Die Leute sitzen zu viel. Wenn es also Abends nicht prasselt und pikant klingelt, so ist's gar nichts. Darum lassen denn auch die Componisten pfeifen und schalmeyen nach schönster Art: sie kommen sonst nicht in's Tagblatt und nicht einmal zum Drucke. Ist es fertig und einmal gehört: so wollen die Leute schon wieder was Neues: das Neue ist lustig, am meisten, wenn es recht grimmig ist. Es kommt uns vor, als prügelte sich eben der Olymp mit dem Tartarus. Ein Schauspiel sonder Gleichen! Wenn nun, wie's verlautet, die grossen Müden einmal Waffenstillstand halten: so wollen wir heutigen gebildeten Völker unsers Sternes die ruhenden Mächte mit unseren jetzigen Tugenden amüsiren. Da werden sie etwas zu lachen bekommen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die am 15ten October im Königsstädter Theater zum ersten Male gegebene Oper: „Der Kreuzritter in Egypten", mit Musik vom Königlichen Hof-Kapellmeister Meyerbeer, welche von Italien aus unter dem Titel: „Il crociato" in Frankreich, England und theilweise auch in Deutschland (z. B. zur Zeit der italienischen Oper in Dresden) grosses Aufsehen erregte, hat auch hier eine so glänzende Aufnahme gefunden, dass solche bey übervollem Hause wöchentlich zwey Mal, bis jetzt bereits sechs Mal gegeben worden ist. Der Reichthum schöner Melodie, die fast verschwenderisch angebrachten Gesang-Fioriturен, der dramatische Effect der stark instrumentirten Musik, die geschmackvolle Scenerie und vorzüglich die gute Ausführung der Hauptrollen der Palmide von Mad. Kraus-Wranizky, der Dem. Hähnel als Armando (obgleich diese Sängerin in den ersten Vorstellungen unwohl war), der Felicia von Dem. Felsenheim und des Adriano von Hrn. Holzmiller, wie das treffliche Ensemble, welches der Hr. Kapellmeister Gläser durch seine energische, umsichtige Leitung zu bewirken weiss, musste eine höchst effectvolle Vorstellung bewirken. Dass der talentvolle Tonsetzer in dieser, für italienische Sänger geschriebenen Oper noch ganz dem neuern italischen Geschmacke huldigt, ist bekannt, und kann demselben billig nicht zur Last gelegt werden, da die Oper ursprünglich nicht für deutsche Bühnen bestimmt war. Ueberdiess enthält die Musik so viel Züge des Genie's und schöne Cantilene, dass auch der strengste Kritiker sich von der südlichen Gluth des Gefühls erwärmt fühlen wird, welche in dieser Oper herrscht. Nur etwas mehr gekürzt, würden die beyden letzten Acte noch lebendiger ansprechen. Obgleich ohne eigentliche Ouverture, ist doch die Einleitung durch das Leben auf der Bühne und die charakteristische Musik von Wirkung. Eben so effectvoll sind die Sortiten der Palmide, des Alasin (Hr. Fischer) und Armando, des Letztern Duett mit Palmide und die erste Scene des Adriano mit Chor, durch zwey Musik-Chöre von Blechinstrumenten auf der Bühne verstärkt. Das grosse Duett von Armando und Adriano im zweyten Acte zeichnet sich durch charakteristische Haltung und einen reizend melodischen Mittelsatz, den Canon: „Non sai qual incanto" in As dur aus. Die hierauf folgende Romanze: „Giovinetto cavalier", erst einstimmig, dann von zwey, zuletzt drey weiblichen Stimmen gesungen, ist in melodischer Hinsicht eines der ansehendsten Gesangstücke der Oper, und wurde hier ganz vorzüglich ausgeführt. In dem zweyten, dramatisch sehr wirksamen Finale heben wir nur den schönen Canon: „Sogni ridenti" und den effectvollen, heroischen Schluss mit den zwey Musik-Banden auf der Bühne aus. Die grosse Arie der Palmide im dritten Acte wurde von Madame Kraus-Wranizky mit bewundernswerther Ausdauer durchgeführt. Der darauf folgende charakteristische Chor der Verschworenen: „Nel silenzio, fra l'orror" musste bey jeder Vorstellung wiederholt werden. Ein melodisch einschmeichelnder, canonischer Gesang geht dem Ensemble mit Chor voran, welches den dritten Act schliesst. Der vierte zeichnet sich durch die Todes-Hymne Adriano's aus, welche elegische Haltung mit wirksamer Instrumentation und dramatischer Bedeutsamkeit vereint. Originell und effectvoll ist der Wechsel-Chor der Verschworenen und der Ritter. Nicht minder glänzend schliesst die Oper, welche einen reichen Schatz schöner Melodieen enthält, die das Talent des Componisten

bewähren, für gefühlvollen und veränderten Gesang, mit dramatischer Wirkung, wenn gleich in der Rossini'schen Form, zu schreiben. Eben dieser ist auch das häufige Unisono der Chöre, welche ausserdem meistens nur zweystimmig benutzt werden, zuzurechnen. Der deutsche, correcte Harmoniker und geschmackvolle Gesang-Componist tritt jedoch häufig in den Vorgrund. Freylich müssen alle Opern dieser Gattung eigentlich in italienischer Sprache und von italienischen Sängern gehört werden, wenn sie ihre volle beabsichtigte Wirkung erreichen sollen. Indess ist doch das rühmliche Streben der Königsstädter Theater-Direction anzuerkennen, mit so beschränkten Mitteln eines der berühmtesten und gelungensten Werke unsers Landsmanns so sorgsam und glänzend in sehr kurzer Zeit in Scene gesetzt zu haben. Der überaus günstige Erfolg lohnt die Mühe des Unternehmens reichlich.

Die Königl. Bühne hat durch den plötzlichen Tod des letzten Zöglings der Iffland'schen Schule, des Schauspielers Rebenstein, wie durch den Abgang der Dem. Fournier nach Wien wieder einen bedeutenden Verlust erlitten. Man hofft darauf, bald die Sängerinnen Dem. Carl und Schneider hier zu hören. — Im Laufe des October gaben Hr. und Mad. Reichel aus Carlsruhe hier Gastrollen. Der Bassist hat eine schöne, klangvolle Stimme in den Mittelthönen, welche nur am wenigsten ausgebildet sind. Die Tiefe ist bedeutend, bis Contra-H, jedoch gepresst; die höheren Töne sind weniger klangvoll. Doch ist Hr. Reichel jetzt immer zu den seltenen Bass-Sängern zu zählen und nur zu bedauern, dass seine colossale Grösse seinen Darstellungen etwas Steifes, Ungelenkes verleihen muss; auch ist die Sprache wenig ausgebildet. Als Sarastro gefiel Hr. R. am meisten, obgleich Anfangs einige Nasal-Töne auffielen. Zum Leporello und Figaro ist dieser, die Singpartieen recht gut ausführende Sänger, in Hinsicht seiner Gestalt durchaus nicht geeignet. Mad. Reichel sang zwey Mal die Rolle der Gräfin in Figaro's Hochzeit, besonders bey der Wiederholung weniger befangen, rein und richtig, mit ungeschmücktem Vortrage, nur nicht innig genug, und daher auch meistens, ohne tiefen Eindruck zu bewirken. Mad. Seidler war als Susanne naiv, humoristisch, und sang ihre Partie sehr angenehm. Dem. Grünbaum gab den Pagen ganz mit der romantischen Schwärmerey, mit welcher Mozart's Genius seine Canzonen ausgestattet hat. Uebrigens dominiren die Ballets wieder. Dem. Fanny Elsler hat wieder die Fenela in der „Stummen" und Alice gegeben u. s. w. Ein neues Ballet: „Blaubart" wird vorbereitet. — Am 31sten October haben die Möser'schen Abend-Unterhaltungen zur Freude aller ächten Kunstverehrer mit Mozart's prachtvoller Symphonie in C dur mit dem fugirten Rondo, C. M. v. Weber's Ouverture zur Euryanthe und Beethoven's erster Symphonie in C dur wieder begonnen. Es werden in den zwölf Soiréen sieben Abende blos den Symphonieen, fünf den Quartetten gewidmet seyn. Auch Hr. Felix Mendelssohn Bartholdy beabsichtigt drey Concerte im Saale der Singakademie zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds zu veranstalten, und darin Werke von Mozart, Beethoven, Gluck, Seb. Bach, wie auch eigene Compositionen für Pianoforte und Orchester aufzuführen. Die Gebrüder Müller aus Braunschweig werden ebenfalls im November hier erwartet. Der Musik-Director Eberwein aus Weimar hat, Krankheits halber, sein auf den 1sten November anberaumtes Concert noch aussetzen müssen. Die schöne Kunst ist unentbehrlich, um das ernste Leben zu erheitern, da besonders auch wieder viel gefährliche Krankheiten, wenn auch nicht in dem Maasse herrschend sind, als vorigen Herbst, doch häufig schnell das Leben enden.

Dresden, am 18ten November. An diesem Abende trat der Director der Königl. Hofmusik zu Stuttgart Hr. Molique, ein bekannter trefflicher Violinspieler, vor Anfang des Schauspiels mit einigen Sätzen von seiner Composition, nämlich Variationen über Thema's aus der Stummen von Portici und über Schweizerlieder auf. Die Streichinstrumente, und namentlich die Violin, sind bekanntlich einer weit grössern Verschiedenheit in ihrer Behandlung fähig, als die Blasinstrumente. Die Fähigkeit hierzu liegt theils in ihrer Eigenthümlichkeit, die eben sowohl den gehaltensten Gesang als die Ausführung der brillantesten Passagen, ferner Doppelgriffe, Doppeltriller, Arpeggio's, Flageolettöne u. s. w. zulässt, theils aber auch in der Eigenthümlichkeit des Künstlers, der nach seiner individuellen Charakter-Anlage geneigt ist, diesen oder jenen Vorzug seines Instruments herauszuheben. Man wird nicht leicht von einem Bläser sagen können, dieser spiele grossartiger, phantastischer, launiger, als der oder jener. Sie sind alle eben Flötisten, Clarinettisten u. s. w., haben bald einen mehr oder

weniger starken, schönern oder weniger schönen Ton, mehr oder weniger von der durch die Natur ihres Instrumenta bedingten Fertigkeit. Ganz anders aber ist es mit Violin- und Violoncellspielern; zumal mit den ersteren. Freylich sind alle auch Violinspieler, allein welche ungeheure Kluft von Abstufungen der Verschiedenheit liegt z. B. zwischen dem Spiele Rode's und Paganini's, Boucher's und Spohr's! Nie kann Flöte von Flöte, Fagott von Fagott so ganz und gar verschieden seyn. Die Virtuosen auf ihnen zeigen nur diesen, nicht den innern Menschen. Auf der Violin dagegen scheidet sich der grossartige, ernste Deutsche, der coquette, bizarre Franzose, der düster leidenschaftliche, launenvolle Italiener specifisch von einander streng ab. Ja, von diesen National-Unterschieden abstrahirt, zeigt sich uns wieder der deutsche Violinspieler kühn, gross und ernst, phantastisch, an's Grelle streifend, lebensvoll, heiter und anmuthig, trocken, schwerfällig, aber gelehrt, täudelnd, aber mit Grazie, vollendet im Technischen, bald durch Anmuth, bald durch Kraft vorherrschend. Herr Concertmeister Molique schien uns die schönsten Eigenschaften der deutschen (Spohr'schen) Schule zu vereinigen, Vollendung im Technischen mit Ruhe und geschmackvollem Vortrage. Er hat weder das wunderbar Launenhafte, noch das Gigantische, manchmal Ueberladene mancher neueren berühmten Spieler. So wie er sein Instrument ganz beherrscht, so beherrscht er auch sein Spiel, und ist daher weder düster schwermüthig, noch sinnlich empfindsam, oder grotesk besonders. Der Ton seines sehr schönen Guarneri ist silbern, schmelzend, auf allen vier Saiten vollkommen gleich, und absolut nicht sehr stark, doch durchaus rund und metallen. Sein Bogen ist im Adagio lang und markig, im Allegro bewundernswürdig gewandt. Wir glauben kaum, dass einer seiner Zeitgenossen unter den Violin-Virtuosen grössere Schwierigkeiten vollkommener besiege, gewiss aber trägt sie keiner so wie er vor, nämlich mit jener Leichtigkeit und Sicherheit, dass sie gar nicht wie solche klingen. Eine ganz eigenthümliche Kunst besitzt dieser Künstler, die Saite mit dem Bogen so zu fassen — die Franzosen nennen diess sehr charakteristisch mordre la corde — dass in den kleinsten Tonphrasen in der höchsten Höhe sie vollkommen rund und angenehm anspricht. Dass seine Octaven und Decimengänge silberrein sind, sein Staccato nie mislingt und alle seine Figuren so durchaus vollendet klingen, dass — man verzeihe das Gleichniss — Alles ordentlich wie eine Feder einschnappt, bleibe nicht unerwähnt. Als Quartett- und Concertspieler — denn in beyden Gattungen hatte Ref. Gelegenheit ihn zu hören — zeigt er sich nicht weniger meisterhaft. Seine Compositionen endlich sind höchst geschmackvoll und reich an der reizendsten und heitersten Laune. Gewiss steht Hr. Concertmeister Molique unter den ersten Coriphäen des Violinspiels als Virtuos, so wie als Componist mit oben an, und es verdient sehr erwähnt zu werden, dass er seine glänzenden Künstler-Eigenschaften mit einer Anspruchslosigkeit und Liebenswürdigkeit im Umgange verbindet, die ihm alle Herzen gewinnt.

Carl Borromäus von Miltitz.

Fortsetzung der Sommer-Stagione und Anfang der Herbst-Opera u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Rom. (Teatro Valle.) Den 10ten September wu de die neue Opera buffa: Il Disertore svizzero, von dem Maestro napolitano Lauro Rossi, Schüler der schülerreichen Zingarelli, mit starkem Beyfalle gegeben. Die Musik dieser Oper ist lustig und nicht lang. Der kaum 22 Jahr alte Maestro hat seine erste Oper vor vier Jahren für's Neapolitaner Teatro nuovo componirt, und diese neue ist bereits seine vierte. Einige Journale — man weiss schon warum — haben mit Hrn. Rossi und seinem Disertore svizzero einen gewaltigen Lärm gemacht. Der angehende Bassist Giorgio Ronconi (Sohn des bekannten Singmeisters Domenico), mit einer schönen Stimme und guten Methode; desgleichen die Prima Donna Anna del Serre, nebst dem Tenoristen Salvi und dem Buffo Lauretti, haben das Ihrige zur guten Aufnahme beygetragen.

Geheime Anmerkung zu obigem Ausdrucke: „Schüler der schülerreichen Zingarelli" — Einen einzigen ausgenommen, nehmt dieser Virtuos keinen von allen denen, welche sich für seine Schüler ausgeben, als solchen an, das weiss ich aus zuverlässiger Quelle, der mir unbekannte Ausgenommene ist aber weder Conti, noch Mercadante, noch Bellini, Ricci, Rossi u. s. w.

Zusatz zu dieser geheimen Anmerkung. Der vor wenigen Jahren verstorbene Pater Mattei, Professor der Composition am Bologneser Liceo musicale, wollte noch von seinem Zöglinge Rossini nichts wissen, und sagte oft, er mache seiner Schule keine Ehre.

Unlängst ist hier das lithographische Bildniss der Unger öffentlich erschienen.

Ancona. Den 26sten August wurde im hiesigen Casino Dorico eine Vocal-Akademie in Gegenwart des Cardinals Nembrini, des apostolischen Deleguten Monsignor Grasseli, des Generals Cubières, des Barons Lasuse, Befehlshabers des französischen Geschwaders, und vieler französischen und päpstlichen Officiere, von den Zöglingen der hier unlängst errichteten, in diesen Blättern bereits angezeigten Singschule des Hrn. Gaetano Calvi gegeben. Die Frau Carlotta Calvi sang, nebst mehren Duetten, ein eigens von ihrem eben benannten Gatten für sie componirtes Rondo mit Variationen, und erwarb sich mit ihrer geläufigen Altstimme vielen Beyfall (bekanntlich hat diese Sängerin schon das Theater betreten). Die noch junge Rosina Camilletti hat eine umfangsreiche Sopran-Stimme, und sang mit Gefühl. Die ebenfalls junge Annetta Crescimbeni, mit einer angenehmen Sopran-Stimme, zeigte viel Muth und wurde stark beklatscht. Herr Pio Bengia hat einen schönen Bariton, und Hr. Vincenzo Bassi eine hellklingende Basstimme.

Forlì. Aus dem Buche der Meyerbeer'schen Oper: Margarita d'Anjou wurde hier eine Operette gemacht, und unlängst auf dem hiesigen Theater mit neuer Musik von dem hier geborenen und sehr jungen Anfänger Francesco Favi gegeben. Die Aufnahme war besonders günstig.

Lugo. Die Herren Gaetano Brizzi, Giovanni André und Antonio Cristiani liessen sich hier Anfangs August in einer von ihnen gegebenen musikalischen Akademie, Ersterer auf der Klappen-Trompete, der Andere auf dem Fagotte, der Dritte auf der Violin mit vielem Beyfalle hören; darauf gaben sie zwey andere Akademieen in Ravenna und Faenza, und gedachten die Romagna zu bereisen.

Bologna. Die zum Mitgliede der hiesigen Accademia filarmonica ernannte Sängerin Corradori ist nach London abgereist. — Hauptsänger dieser Herbst-Stagione sind: Maria Garcia Malibran, Sofia Schoberlechner, Rosa Bottrigari Bonetti, Raffaela Venier, sämmtlich Prime Donne; sodann der Tenorist Francesco Pedrazzi und die Bassisten Carlo Marcolini und Carlo Ottolini Porto. Am 3ten October ging Donizzetti's Anna Bolena in die Scene und zog erst in den folgenden Vorstellungen an, nachdem das Quartett im ersten Acte weggelassen wurde. Pedrazzi mit seiner schönen Stimme und guten Methode fand am meisten Beyfall, der auch der Schoberlechner und der Venier zu Theil wurde; die zum ersten Male die Bühne betretende Bottrigari erhielt Aufmunterung. In der am 13ten und 16ten October gegebenen Gazza ladra sang die superlative Sängerin und Actrice, die schöne Malibran, und entzückte Jung und Alt.

Livorno. Die neue Oper: Francesca di Rimini, von einem gewissen Joseph Fournier, fand besonders in den ersten Vorstellungen eine gute Aufnahme. Die Fanny Tacchinardi Persiani, Tochter des von hier gebürtigen bekannten Tenoristen Nicola Tacchinardi und Gattin des Maestro Persiani (siehe Padova) betrat zum ersten Male das Theater und fand nebst der Pisaroni und ihrem Vater vielen Beyfall. Man gab noch den Otello und die Semiramis.

Lucca. Die Unger hat sich, so wie in Padova (siehe weiter unten), auch hier in Donizzetti's Anna Bolena Ruhm erworben. Die 90ste Nummer der hiesigen Zeitung übertreibt aber die Lobsprüche etwas gar zu arg.

Turin. Die von hier gebürtige Contraltistin Carolina Vietti, Schülerin der hiesigen Accademia filarmonica, betrat zum ersten Male das hiesige Theater am 15ten September in Vacca's Zadig ed Astartea, und zwar in der Rolle des Zadig. Sie lässt hoffen, und fand viele Aufmunterung.

Triest. Vor wenigen Tagen hat hier die neue Oper: Ricciardo di Edimburgo, von Maestro Cesare Pugni, eine glänzende Aufnahme gefunden.

Venedig. (Teatro S. Gio. Grisostomo.) Eine Gesellschaft verdarb hier die neue Oper: Giulia, ossia l'Albergo della Selva, Gedicht und Musik von dem angehenden Componisten Luigi Jarosch, aus Feltre. Man bedauerte den schlecht bedienten Maestro und lobte seine Musik. — Die Contraltistin Sophie Hofmann wurde von der hiesigen Società Apollinea, mittelst Diplom vom 15ten August d. J., zum Ehrenmitgliede ernannt.

Feltre. Die neue Oper des Hrn. Jarosch (s. die vorige Rubrik) machte hier Glück, worauf der Componist von seiner Vaterstadt zum Musikmeister ernannt wurde.

Padova. Hr. Persiani, der vor drey Jahren im Frühlinge auf der Mailänder Scala verunglückte, anderwärts aber etwas glücklicher war, hat mit seiner, den 19ten July zum ersten Male gegebenen neuen Oper: I Saraceni in Catania (eigentlich mit seinem umgearbeiteten Eufemio di Messina, zu welchem Buche auch Herr Nicelli und Frau Ucelli die Musik setzten) eine glänzende Aufnahme gefunden, und wurde schon nach der Ouverture auf

die Scene gerufen! Im Ganzen hat blos der erste Act, besonders das Finale, Glück gemacht, der auch in der letzten Vorstellung mit einem Acte der Normanni gegeben wurde. An jenem Abende regneten Sonetten und Bildnisse der Unger, die mit einem Musik-Chore nach Hause begleitet wurde. Ronconi (s. Rom) hat sich in der Introduzione dieser Oper besonders ausgezeichnet.

Brescia. Hier hat der Bassist Ignazio Marini zum ersten Male in Mercadante's Didone die Bühne betreten; er hat eine ziemlich schöne Stimme, und lässt hoffen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Opferlied von Matthisson für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von J. P. Schmidt. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

Ein leichtes Unterhaltungslied, ganz einfach gesungen, mit eben so leichter, schmückender Begleitung. Dass zuweilen einzelne Worte des bekannten Gedichts in Tonbewegungen gemalt worden sind und dass mitunter Dreystimmiges in Vierstimmiges sich verliert, wird schwerlich Vielen auffallen. Die Ausgabe ist schön und die Singstimmen sind der Partitur besonders beygelegt.

Vier Gesänge für vier Männerstimmen componirt — von C. L. Lithander. 17tes Werk. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Diese vortrefflich gedruckten Lieder werden uns in Partitur und Vorlegestimmen übergeben, was wir immer so wünschen, wenn es nur immer rathsam seyn wollte. Sie sind sämmtlich leicht und gefällig angemessen gesungen, auch sind die Texte für singende Zirkel wohl gewählt, weder zu tief, noch zu hoch. Die beyden ersten gelten die Eiger an, ein Lob der grünen Farbe und eine Aufmunterung in's Freye. Das dritte: „Theodor Körner", von Elise Ehrhardt, wird der Leyer und des Schwertes wegen seine Freunde finden; das vierte, von derselben Dichterin, mag sich besonders von Basisten lieben lassen, „ein scherzhaftes Quartett für vier Bässe." Freylich ist es wahr, der erste muss doch wohl ein wenig hoch und dürfte leicht ein Bariton seyn, denn er hat fast viel mit e bis f der eingestrichenen Octave zu thun. Am Ende lässt es sich auch mit den vier gewöhnlichen Männerstimmen ausführen. Es wirkt munter muntere Lebenslust.

Fuge über das Thema des allgemein beliebten Volks-Hymnus: „Gott erhalte Franz den Kaiser" für die Orgel oder das Pianoforte componirt — von C. Pitsch. (Eigenth. des Verl.) Prag, bey Marco Berra. Pr. 20 Kr. C. M.

Die Fuge ist kurz, gut und leicht. Sie wurde bey Gelegenheit der allerhöchsten Geburts-Feyer Sr. Maj. des Kaisers am 12ten Februar 1831 als Introitus zum solennen Hochamte in der Hauptkirche am Tein vom Verf. zum ersten Male vorgetragen.

Rondo alla Polacca pour la Flûte avec accomp. du Pianoforte composé — par Jos. Spitzner. (Propr. de l'édit.) Prague, chez Marco Berra. Pr. 40 Kr. C. M.

Das Pianoforte, das zuweilen auch seine kleinen Solo-Sätzchen erhält, leitet in einem kleinen Andante in den Hauptsatz, mit welchem sich ein guter Flötist ohne übertriebene Anstrengungen Freunde gewinnen wird. Es ist ein artiges Unterhaltungsstück, das Bravour mit Melodie gut vereint. Das Pianoforte ist leicht.

Nachricht über Spohr's grosse Violin-Schule.

Der Stich dieses wichtigen Werkes ist bereits vollendet, und die Correctur zur letzten Revision in den Händen des Autors.

Pränumeration kann vom Anfange Decembers d. J. nicht mehr angenommen werden, da im gegenwärtigen Monate auch der Druck des Werkes schon beginnt.

Der ausführliche Prospectus steht in allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands zu Diensten, die ersuchen auch Pränumeration anzukündigen.

Wien, den 6ten November 1832.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof- und pris. Kunst- und Musikalienhändler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December. N°. 50. 1832.

Recensionen.

Motetten — — in Musik gesetzt von J. G. Schicht, Cantor an der St. Thomas-Schule etc. zu Leipzig. Partitur. 4tes, 5tes, 6tes und 7tes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis jedes Heftes 16 Gr.)

Die ersten drey Hefte der Motetten des achtungswürdigen und von Allen, die seine Arbeiten kennen, auch wirklich geachteten Schicht sind vor mehren Jahren von ihm selbst zum Drucke befördert; die hier vorliegenden jetzt aus seinem Nachlasse herausgegeben worden. Jene haben sich beträchtlich verbreitet: von diesen ist dasselbe zu wünschen und zu erwarten; denn sie verdienen es. Sollten auch einige von diesen jenen früheren an Gehalt und Werth nicht gleichgestellt werden können: so finden sich hier auch einige, welche den früheren in manchen Hinsichten wohl noch vorzuziehen seyn möchten. Aber auch denen, welche — besonders in den Erfindungen — nachzustellen sind, mangelt es nicht an vollkommener Reinheit der Schreibart, an natürlich, leicht und zweckmässig hinfliessendem Gesange aller Stimmen und an grosser Geübtheit und Festigkeit im Fugiren; Eigenschaften, die im Preise steigen sollten, je seltener sie, besonders die beyden ersten, in unseren Tagen geworden sind. Wir gehen die Hefte kurz durch, nicht um über Einzelnes uns kritisirend zu ergiessen — was dem Entschlafenen nicht mehr nützen, dem Leser, der Schicht's Weise kennt, überflüssig seyn würde: sondern um näher nachzuweisen, was man hier erhalte, damit den gewöhnlich armen Cantoren, Lehrern an Seminarien und dergl., denen vier Gulden schon eine starke Ausgabe sind, erleichtert werde, das zu wählen, was ihnen und ihren Bedürfnissen am besten zusagt.

Viertes Heft. 1) Der 145ste Psalm: „Ich will dich erhöhen, mein Gott" u. s. w. in zwey Abtheilungen und nicht weniger als acht grösseren und zwey kurzen, einleitenden Sätzen. Das ist für diese, denn doch eingeschränkte und in ihrem Wesentlichen feststehende Form zu viel und das Ganze zu lang. Schicht mag das selbst bemerkt haben und hat wohl daher jede der beyden Abtheilungen in seiner Musik so angeordnet, dass sie als ein Ganzes für sich (sogar jede mit einer Fuge am Schlusse) dienen kann. Und da auch der Text einer solchen Trennung wenigstens nicht widerspricht: so möchten wir zu ihr rathen, wo dann die beabsichtigte Wirkung — vorzüglich der zweyten Abtheilung — sicherer erreicht werden kann. — 2) Ein kurzer, andächtiger Gesang (Motetto responsorio überschrieben) über die einfachen Worte des deutschen Agnus Dei (nicht seiner Choral-Melodie), in der Weise der späteren Neapolitaner, zunächst wohl des Leonardo Leo und im Vorbilde seines Miserere, würdig und eindringlich ausgeführt. Dieser Gesang ist auch wahrhaft kirchenmässig und, ohngeachtet der modulatorischen Ausweichungen um die Mitte, wegen bequemer Lage und Führung jeder Stimme, leicht auszuführen. Mögen gute Chöre besonders zu Anfang der Communion ihn anwenden. Wir wissen aus Erfahrung, dass er eben da tiefen Eindruck macht; auch auf für Musik nicht im Geringsten Ausgebildete.

Fünftes Heft. Es enthält nur ein Stück von mehren in einander übergehenden Tempo's. Der Text ist die gereimte Paraphrase eines Psalms von irgend einem neuern Dichter; vielleicht von Witschel. Diesem gemäss ist das Ganze gleichfalls modern und cantatenmässig ausgeführt; auch sind zu den lebhafteren Chören — die mit einem sanftern Chorgesange und einem mässig figurirten Quartette wechseln — drey Posaunen, zwar ad libitum, doch der Wirkung sehr vortheilhaft, gesetzt und

Religiosität, die dem Gegenstande angemessen sind, und die musik. Gelehrsamkeit ist darin so glücklich mit Gefühl verbunden, dass Kopf und Herz zugleich befriedigt werden. Der Kapellmeister Fiorillo, der sonst ein seichter Komponist war, hat sich selbst übertroffen, wenn dieses Werk wirklich von ihm ist. Es wird aber bezweifelt, und man will behaupten, es sey von Jomelli. Um diesen Zweifel aufzuklären, setze ich das Thema des ersten Satzes der Missa hierher, und ersuche um die Entrathselung der Streitfrage.

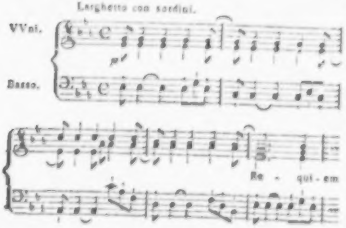

Paris, Ende Okt. Die Gesellschaft, die die Errichtung einer deutschen Oper entworfen hat, und den Enthusiasmus, der für deutsche Opernmusik sich hier zu zeigen anfangt, zu benutzen gedenkt, gehet rasch zu Werke in der Ausführung ihres Plans. Sie bemühet sich unter Andern Mad. Lange und Hrn. Maurer, erstere bekannt, als eine der vorzüglichsten deutschen Sangerinnen, lezterer, als trefflicher Bassist, für ihr Institut zu gewinnen; auch Hrn. Wolff, sagt man, suche man dabey zu interessiren. Wer indessen das hiesige Publikum — wohl zu unterscheiden von den Kennern und wirklich gebildeten Liebhabern der Musik — kennet, weissagt der Unternehmung nicht viel Gutes. Sollte sie ja zu Stande kommen, so kann sie schwerlich lagen bestehen. Wir mögen nun einmal (was uns keineswegs zu verdenken ist) die Oper nicht, blos der Musik wegen besuchen; das mussten wir aber, da vergleichungsweise nur so wenige unter uns jezt noch deutsch verstehen, und da diejenigen, die es verstehen, in den oft so gar schlechten Texten Stoff zur Satyre, aber nicht Aufmunterung zur Unterstützung des Institus finden möchten.

Man trägt sich, auch ausser Dresden, mit so verkehrten Gerüchten über Naumanns Tod, dass wir es seinen Manen schuldig zu seyn glauben, die zuverlässigen Hauptmomente dieses Ereignisses anzuführen, obschon wir jezt seine Biographie noch nicht geben werden, indem sein Leben schon verschiedenemal (wie von Gerber im Tonk. Lexik., von Klape in Gelehrt. Dresd.) ziemlich ausführlich beschrieben worden ist, und noch ausführlicher und aus den besten Quellen in einer eignen Schrift seines Freundes, des Herrn Kriegssekr. Neumann in Dresd., beschrieben werden wird. N. gehet gegen Abend nach dem grossen Garten, um Baume für sein Tusculanum, Blasewitz, zu kaufen. Zwischen dem Ende des grossen Gartens und der sogenannten grünen Wiese rührt ihn der Schlag. (Dieser hatte ihn schon einmal getroffen.) Betaubt und sprachlos kriecht er noch einige Schritte seitwarts, bleibt aber erstarret, schwach und ohnmächtig, in der sehr rauhen Abendluft liegen. Vorübergehende halten ihn für einen Betrunkenen und — lassen ihn liegen. Die Bäten seiner Gattin können ihn nicht finden, weil er nicht zurückgelassen, wohin er gehe, und man ihn also bey seinen Freunden sucht. N., leicht, wie zu einem Spaziergang gekleidet, erstarret von Frost, gelähmt, bringt die ganze Nacht unter freyem Himmel zu, und wird erst früh von Jagerburschen, die ihr Beruf dahin treibt, gefunden. Man bringt ihn in das nachste Haus, schafft alle mogliche Hülfe herbey; es ist zu spat, den andern Tag verscheidet er.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

der Gesang-Partitur angehangen. Eine weit und breit ausgeführte, in ihrer Art wahrhaft meisterliche Fuge beschliesst. Das Ganze ist von kräftiger und angenehmer Wirkung; die Ausführung nicht schwer, doch einer starken Besetzung bedürftig.

Sechstes Heft. 1) Der 95ste Psalm: „Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken" u. s. w., ein wahrhaft ausgezeichnetes Stück, in mehren, sehr gut verbundenen und nicht zu langen Tempo's, voller Leben und Kraft; auch voller Kunstwissenschaft, ohne durch sie im Geringsten steif oder schwülstig oder krittlich geworden zu seyn. Zwar ist des Fugirens etwas viel darin: aber wie es hier gestellt und behandelt, wie es auch von einander verschieden gewählt ist, wird schwerlich Jemand, der für die ganze Gattung Sinn und Verstand hat, darüber unzufrieden werden. (Wie herrlich ist die Wirkung des Eintritts: „Denn in seiner Hand" u. s. w., S. 8 eben nach dem, was vorhergegangen, und das: „Ehre sey Gott dem Vater" u. s. w. S. 11, desgleichen! wie schön auch jener Satz an sich!) — 2) „Die mit Thränen säen, werden mit Freuden ernten" u. s. w.; ein einziges, grosses Moderato, das gegen das Ende fünfstimmig wird, so nämlich, dass die vier Chorstimmen Tutti, aber leise, die Melodie und Harmonie des schönen, sanft erwecklichen Kirchen-Chorals: „Ach bleib mit deiner Gnade" — ergreifen und fortführen, indess ein Solo-Sopran hinzutritt und in freundlich rührender Weise den bisherigen Gang des Stücks in aus ihm genommenen oder diesen ganz analogen Figuren fortsetzt; worauf sodann nur noch ein kurzer Kirchenschluss folgt. Diess ist in Melodie, Harmonie und Ausdruck — es ist in jeder Hinsicht ein Meisterstück, und könnte allein schon Kennern und ausgebildeten Liebhabern den guten Schicht lieb und werth machen, wenn er es nicht schon längst wäre. — Es folgen noch zwey kurze Gesänge: Weihnacht und Winter. Diess sind sogenannte Chor-Arien, und als solche nicht zu tadeln, aber auch nicht auszuzeichnen. Wir wissen nicht, wie sie zu dem Titel Motetten gekommen sind.

Siebentes Heft. 1) Der 150ste Psalm: „Lobet den Herrn in seinem Heiligthum" u. s. w., ein achtstimmiges Poco Allegro in zwey, nicht etwa blos wechselnden, sondern auch unter sich verflochtenen Chören; und eine tüchtige Fuge. — 2) Das „Vater-Unser", nach Witschel's Umschreibung, in freyer und ganz populärer — womit wir aber nicht meinen: in volksmässiger, sondern (dass wir so sagen) in singliebhaberischer Weise. Hierzu hat nun freylich wohl der Text Veranlassung gegeben: dann will aber wieder die ausgeführte Schluss-Fuge nicht recht dazu passen, obgleich sie der verständige Meister möglichst leicht für Verständniss und Vortrag eingerichtet hat. Jene Gesangsart, die vorzüglich durch Eigenthümliches in den Erfindungen und durch besondere Anregungen der Phantasie gehoben und anziehend gemacht seyn will, war überhaupt Schicht's Stärke nicht; und so können wir auch in diesem ganzen, nicht kurzen Stücke nur jene allgemeineren löblichen Eigenschaften entdecken, die wir oben allen Schicht'schen Compositionen nachzurühmen uns verbunden achteten. Doch kann es sich leicht begeben, dass, wie die Umschreibung gegen das Kern-Original, so diese Musik gegen die Kern-Stücke, z. B. die beyden ersten des sechsten Hefts, vorzüglich, und am meisten bey den Singvereinen, deren Hälfte aus Sängerinnen besteht, beliebt wird. Ist ja doch auch z. B. Himmel's Vater-Unser unter diesen Vereinen weit beliebter, als Naumann's, oder vollends gar die köstlichen Compositionen dieser heiligen Worte von verschiedenen der vortrefflichsten älteren deutschen oder italienischen Meister.

Das Aeussere des Werkes ist anständig und Stichfehler sind uns nicht aufgestossen.

Ein- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianof. frey nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc. zu Compositionen von L. v. Beethoven. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist ein ganz eigener, aber auch anziehender Gedanke, Beethoven'sche Tongebilde mit Dichtungen der höchsten brittischen Meister in teutsch freyer Nachbildung verbunden erklingen zu lassen. — Wir können nichts Zweckmässigeres thun, den geneigten Lesern Absicht und Sinn des ungenannten Unternehmers zu bezeichnen, als wenn wir ihnen dessen Vorwort zu bedenken geben, dem wir zutrauen, dass es nicht Wenige auf den seltenen Versuch aufmerksam machen wird: „Welcher Freund seelenvollen Gesanges sollte nicht den Gesangwerken des unsterblichen van Beethoven noch mehre desselben Meisters beygesellt wünschen? Seine genialen Instrumental-Compositionen enthalten der schönsten Melodieen so viele, dass Versuche, ihrer

ausdrucksvollen Sprache Worte zu leihen, sich rechtfertigen möchten. Warum sollte auch die Aufgabe des Tonsetzers, einen gegebenen Kunstausdruck mit einem andern durchgängig entsprechend zu verbinden, nicht zuweilen dem Dichter zugetheilt werden? Der Verf., welcher sich derselben versuchsweise unterzogen, hat sich vorzüglich dem Shakespeare zugewendet. Allzu reizend war ihm der Gedanke, beyde sich mehrfach verwandte mächtige Geister in solcher Vereinigung zu sehen. Freylich müssten die zu verbindenden poetischen und musikalischen Gebilde nicht blos im Ganzen charakteristisch harmoniren, sondern auch in den Einzelnheiten ihrer Ideenfolge eine vollkommene Parallele herstellen. Diess hiess viel von dem Glücke der Auswahl, oder vielmehr von der Gunst eines Zufalls begehren, welcher ohne die Menge und Mannigfaltigkeit der beyderseitigen Werke kaum vorausgesetzt werden konnte. Es wäre Versündigung, an klassische Werke deutscher Dichter, z. B. Göthe's, dieses von Beethoven so hoch verehrten, ihm nun zugesellten Lyrikers, zum Behufe einer Anbildung in derselben Sprache frevelnd Hand zu legen. Dagegen ist die Schwierigkeit, ja Unmöglichkeit einer vollkommenen Uebertragung brittischer, vorzüglich Shakespeare'scher Originale, anerkannt. Aus diesem Grunde, schien es, könnten selbst grössere Freyheiten, welche der musikalische Zweck erforderte, leichter verziehen werden. — Beethoven a Schöpfungen haben nur einige unerhebliche Veränderungen erlitten. — Mögen die Manen beyder erhabenen Meister nicht zürnen."

Ei, vor den Todten haben wir uns darin nicht zu fürchten, die wissen schon, was Liebe ist: eher vor den Lebendigen, denen es ein Lebendiger nicht leicht recht macht, welches da sind die Recensenten, die gern verzinsen Till und Kümmel und lassen das Schwere dahinten im Gesetz.

Der erste Gesang für eine Stimme: An Eleonoren, nach Shakespeare — ist gewiss so schlicht und recht, als hätten sich die drey verstanden. Sänger und Spieler werden diess auch finden, wenn sie sich verstehen, was jedoch nicht schwer fallen dürfte, wo überhaupt Verständniss möglich.

Der zweyte Gesang: „An Malwina, nach Shakespeare" — wieder für eine Singstimme. Ebenfalls recht schön: wenn die Worte nur ein anderes Ende haben wollten. — „Schwarzauge", nach Shakespeare, wird sich selbst gefährlich werden, wenn des Verwundeten Stimme schmerzlich den schwarzen Glanz umflort. — Fühltest du aber, mein Sänger, nicht klarer, als du denkst, so müssten wir den dunkeln Schleyer lüften und du wärest nicht mehr verwundert, zu ahnen der Schönheit zartes Bild, was dir eben der Sang unter dem Schleyer vorüberrauschen will. — Wie Vollmond des Sommers wird das vierte leuchten und die Blumen der Gegenwart werden duften zu dem Lispeln der Blätter, Bilder erhoffender Vergangenheit, wenn die Stimme nach Art des Sommernachtträumers „an die Geliebte" singt.

Im fünften klingen drey Soprane als Brautjungfern am Vorabend, so innig wünschend, dass der Vorabend sich in seiner Anmuth leicht einen neuen herbeysingen mag.

Im letzten Gesange: „die Vesper", nach Thomas Moore, paaren sich zwey Bässe mit zwey Discanten. Sie horchen einem fernen Jubilate, vom seufzenden Ufer durchstöhnt und singen sich die fromme Ferne in glückliche Nähe bis zum verhallenden Amen.

Mögen sich Viele mit solcher Geistervereinigung befreunden. Der innere Werth hat der äussern Gestalt sich nicht zu schämen.

Nachrichten.

Fortsetzung der Sommer-Stagione und Anfang der Herbst-Opern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Bergamo. Meyerbeer's Crociato mit eingelegten Stücken (!), worin eine Anfängerin, Erminia Gebauer, die Lorenzani nebst Reina und Negrini sangen, hat auf der diess ährigen Messe nicht gefallen, und das Theater war immer leer. Gleich darauf gab man Bellini's Norma, worin die Pasta sang: es gefiel weder Oper, noch die Pasta, man kritisirte Beyde, allein das Theater war stets voll. Ein Mailänder Buchhändler speculirte sogar mit den Bildnissen der Pasta. Vor seinem Laden hingen gegen ein Dutzend nach der Reihe heraus; allein er verkaufte die ganze Messe kein einziges, obwohl das Stück nur 20 Kreuzer kostete. Ein Mal bot ihm jedoch ein Bergamasker 5 Kreuzer dafür. Bekanntlich ist Bergamo das Vaterland vieler berühmter Tenoristen und der noch lebenden Rubini, Donzelli und David, wie auch vieler anderer Künstler und Gelehrten aller Art, hat überdiess durch

S. Mayr's Leitung des hiesigen Musik-Instituts viel in dieser Kunst geleistet; man sage also etwa nicht, dass diese Stadt unmusikalisch sey, weil sie die Pasta kritisirt hat. — Die in der hiesigen philharmonischen Gesellschaft della Fenice am 17ten September gegebene musikalische Akademie begann mit einer Ouverture des Hrn. F. R. Gebauer, Ritters der Ehrenlegion, Königl. französischen Hof-Fagottisten, Lehrers am Pariser Conservatorium und Ehrenmitgliedes jener Gesellschaft; im Verlaufe der Akademie spielte er ein von ihm componirtes Fagott-Concert. Die obbenannte, ebenfalls zum Ehrenmitgliede dieser Gesellschaft ernannte angehende Künstlerin Erminia (vielleicht die Tochter des Vorigen) liess sich mit Beyfall hören.

Como. Die reiche Pasta, welche in Mailand ein schönes Haus und auf dem reizenden Comersee eine Villa hat, gab am 22sten September zum Vortheile der Stadtarmen auf dem hiesigen Theater eine musikalische Akademie; Zulauf und Beyfall waren gleich stark. Unter Anderm wurde auch der Jagd-Chor aus Weber's Euryanthe zwischen den Coulissen mit Begleitung der Hörner, Trompeten und Posaunen vorgetragen, wobey die Scene die Villa der Pasta vorstellte und der Total-Effect überraschend schön war.

Mailand. (Teatro Canobbiana.) Die Emma Albertazzi (eine Engländerin) gefiel ziemlich in Generali's älterer, aber immer schönen Operette Adelina, und zwar in der Titel-Rolle; ihre Stimme ist angenehm, ihr Gesang nicht übel, die Aussprache und Action nicht die besten. — Die rühmlichst bekannten Posaunisten Martin und August Schmidt (Vater und Sohn) liessen sich Ende July's in den Zwischenacten, und den 6ten August in einer eigens gegebenen musikalischen Akademie auf ihrem Instrumente mit vielem Beyfalle hören, worauf sie wieder Italien verliessen. — (Teatro alla Scala.) Hauptsänger der Herbst-Stagione. Prime Donne: Antonia Visli (Königl. baierische Hofsängerin), Teresa Melas, Isabella Fabrica (Contralt in Männer-Rollen); Tenor: Giuseppe Binaghi; Bassisten: Gio. Giordani und Filippo Spada. Lauter gute Sänger, sagen die Mailänder, mit dem Zusatze — di secondo ordine (vom zweyten Range). So geht's, wenn man immer Rubini, Donzelli, Lablache, Tamburini und die Pasta hört. Mit den Opern ging's auch nicht besser. Den 15ten September wurde die Stagione mit Mercadante's älterer Oper Caritea eröffnet, in der man das von öffentlichen Blättern ausposaunte viele Schöne und Künstliche nicht gefunden hat. Gleich darauf gab man Hrn. Ricci's Chiara di Rosenberg, in welcher die Melas sang (in der Caritea war es die Viali); da war man denn wieder nicht zufrieden, weil diese Oper, als sie voriges Jahr zum ersten Male hier aufgeführt wurde, mit bessern Sängern besetzt war. Gestern sollte Mercadante's neue Oper in die Scene gehen, da erkrankte auf einmal der Tenor. Nun die neueste Hiobspost, dass die Malibran, einer zugestossenen Schwangerschaft wegen, nächsten Karneval auf unserer Scala nicht singen kann, und sich daher von ihrem, mit besagtem Theater eingegangenen Contracte lossagt.

New-York. Seit Anfang dieses Jahres besteht hier eine aus mehren Mitgliedern zusammengesetzte Gesellschaft (Wilkes, Hone, King, Gardner, Howland, Ray, Delafield, Morgan, Cottenet, Lynch, Winfield Scott, Wetmore, Mauran, Ruggles, Rhinelander, Emett, Hecksher, Patterson, Bown, Hall, Harmony, Tucker, Emburg, Smith, Da Ponte) zur Errichtung zweyer Theater in New-York und in Philadelphia, worin italienische und auch Mozart'sche Opern gegeben werden sollen. Das Haupt dieser Gesellschaft ist der zuletzt benannte (italienische Dichter Lorenzo) Da Ponte, bey welchem die Sitzungen gehalten werden; der Director beyder Theater ist Hr. Giacomo Montresor. Die bis jetzt bekannten engagirten (eben nicht vorzüglichsten) Individuen sind folgende: Prima Donna, Adelaide Varese Pedrotti; Primo Tenore, Gio. Batt. Montresor; Basso cantante, Luciano Fornasari; Buffo, Ernesto Orlandi und andere mehr oder minder Secondär-Sänger. Musikdirector, Gio. Antonio Bagioli; erster Violinist und Orchesterdirector, Michele Rapetti; erster Contrabassist, Cesare Casolani; erster Violoncellist, Luca Gardenghi; Hoboisten, Giovanni Paggi und Sebastiano Conti.

Im Bologneser Theater-Journale vom 13ten September d. J. findet sich ein Brief des obbemeldeten Theaterdirectors aus New-York vom 1sten August 1832 datirt, der hier in der deutschen Uebersetzung folgt. „Den 28sten July sind wir hier im besten Wohlseyn angekommen und mit der grössten Gastfreundlichkeit von Hrn. Latil, Kassirer der hiesigen Nationalbank und Mitgliede des Komitats für's italienische Theater, empfangen worden. Der Cholera wegen liess er uns sogleich auf ein, sieben Miglien von hier gelegenes Landhaus bringen, wo wir mit der grössten Auszeichnung

behandelt werden. Da die Cholera abgenommen hat, so hoffen wir binnen einem Monate die Stadt beziehen zu können. Ich bitte diess den Aeltern aller von mir engagirten Künstler bekannt zu machen, und diesen Brief im Bologneser Theater-Journale abdrucken zu lassen. Ich schreibe aus der Stadt, wohin ich täglich komme, um mit benanntem Ausschusse zu unterhandeln u. s. w.

(unterz.) Giacomo Montresor."

In einem neuern Schreiben, ebendaher vom 15ten August heisst es unter Anderm: „Die Gesellschaft des italienischen Theaters ist bereit, die erforderlichen Summen voraus zu bezahlen, um bald möglichst in die Scene zu gehen. Die Sängergesellschaft hat sich bereits mit vielem Beyfalle in einem grossen Saale hören lassen, und man schmeichelt sich, dass die erste Vorstellung Ende Septembers statt haben wird."

Vereinfachte Form der Geigen-Instrumente.

Hr. Karl Anton Galbusera, k. k. pensionirter Kriegs-Commissär, erhielt vom Mailänder Institute der Künste und Wissenschaften bey Gelegenheit der am 4ten October, als am Namensfeste des Kaisers, stattgehabten Prämien-Vertheilung, die silberne Medaille für vereinfachte Form der Violine und Viole.

Hrn. Galbusera's neue Geigen, welche ungefähr die hier beygefügte Form haben:

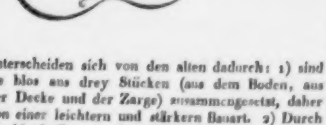

unterscheiden sich von den alten dadurch: 1) sind sie blos aus drey Stücken (aus dem Boden, aus der Decke und der Zarge) zusammengesetzt, daher von einer leichtern und stärkern Bauart. 2) Durch die Abschaffung der Ausschweifungen kann der Spieler freyer den Bogen bewegen. 3) Durch die Zerstörung besagter vier Ecken und des innern Holzes zur Befestigung der Zarge ist das Instrument leichter geworden. 4) haben sie auch durch diese Form in akustischer Hinsicht gewonnen, und geben, zum ersten Male gespielt, einen bessern und schönern Ton, als andere neue Violinen von guten Autoren (hier muss freylich bemerkt werden, dass Hr. G. mit dem Holze seiner zu machenden Instrumente vorläufig eine von ihm erfundene chemische Präparation vornimmt, um ihm den harzigen Theil zu entziehen). 5) sieht das Instrument selbst viel einfacher und eleganter aus.

Es ist in der That zum Erstaunen, wie es Jahrhunderte gebraucht hat, um der Violin diese einfachere Form zu geben. Herr Galbusera hat aber noch einige andere Veränderungen mit ihr vorgenommen. So hat er z. B. den Saitenhalter verschönert, der unterm schmäler ausläuft, die Schnecke am Kopfe convex, und (was wieder zum Erstaunen ist, dass Jahrhunderte dazu erfordert waren) den Kopf selbst hohl gemacht, wodurch das Aufziehen der E-Saite ungemein erleichtert wird. Denn bisher war es mühsam, die in's Löchlein des obern Wirbels gesteckte E-Saite beym Umdrehen desselben sogleich herauszuziehen, und Mehre gebrauchten sogar eine Schere dazu; nun aber schiebt man nur die Saite durch's Löchlein weiter hinauf in den hohlen Kopf, dreht den Wirbel um, und es kommt ein weit längeres Stück zum Vorschein, das man also leicht anzieht. Allem Vermuthen nach wird diese neue Form der Geigen-Instrumente bald allgemeiner werden. In der oben, unter der Rubrik Como, angezeigten musikalischen Akademie der Pasta hat sich der Orchesterdirector Rachele auf einer solchen neuen Violin mit Variationen hören lassen. Herr Galbusera macht bereits ein Violoncell nach der neuen Form.

Vermischtes.

In meiner Anmerkung zum Auszuge aus dem Sarti'schen Manuscripte in der diesjährigen 23sten Nummer dieser Blätter hiess es in einer Parenthese, man sagt, er habe es für eine Dame geschrieben, was aber nicht so ist; für eine Dame schrieb Sarti eine Théorie de l'Harmonie simultanée et successive (s. Dizionario e Bibliografia della musica, B. IV. S. 481). — Oeffentlichen Blättern zu Folge hat Paganini von der Oxforder Universität das Diplom eines Doctors der Tonkunst erhalten. — In der gedruckten, reichhaltigen Liste der in- und ausländischen Journale eines so eben in der neuen Gallerie De Cristoforis zu Mailand, für die Abonnenten der Zeitschrift Eco, unentgeltlich eröffneten Lesecabinets, liest man auch die allg. Leipziger musikal. Zeitung, den musikalischen Anzeiger und

sonst keine andere musikalische Zeitschrift. — Der Verf. der Revue musicale, welcher oft Rossini, Beethoven und Mozart unter einander wirft, manchmal auch verlegen ist, wem von diesen Dreyen er eine grössere Krone der Unsterblichkeit verleihen soll, beschenkte unlängst die Welt mit seynsollenden biographischen Notizen über Rossini. Die Neapolitaner Zeitung hat sie sogleich übersetzt in mehren Nummern wiedergegeben. Vor dem Ende, wo man rechts Les Temo und links Fétis liest, wusste man eigentlich gar nicht woher und wozu diese Neuigkeiten. Allein Herr F., der zuweilen in seiner Revue, aus embarras de richesse, ältere in ihr schon gedruckte Artikel aufwärmt und neu auftischt, mag dies Mal, vielleicht aus derselben Ursache, andere Wege eingeschlagen haben. Der von seinem Helden so sehr ergriffene Mann hat übrigens den musikalischen Idioten gar Manches weiss gemacht. — Der Moniteur ottoman vom 25sten August d. J. enthält Folgendes: „So eben (4 Uhr Nachmittags) lässt sich eine herrliche Musik hören; sie kommt von der Hauptstrasse des neuen Palastes, und spielt mit der grössten Vollkommenheit die Musik der berühmtesten Meister. Es ist der Musik-Chor der Ags's des Serail's, aus lauter Ottomanen bestehend, welcher durch den Unterricht des Professors Donizetti (Joseph's, s. diese Blätter vom verwichenen März S. 200), General-Directors der Militär-Musik der Pforte, wahre Künstler geworden sind. Während sein Bruder Gaetano in Italien durch seine in ganz Europa mit Beyfall aufgenommenen Compositionen berühmt wird, söhnt der Professor den Orient mit der musikalischen Harmonie aus, und detronisirt den vom alten Griechenland geerbten näselnden und verstimmten Gesang. In der gegenwärtigen Epoche kann man diess als ein Wunder betrachten." — Von den Gebrüdern Antonio und Gaetano Prestinari, Orgelbauer in Magenta bey Mailand, hörte man unlängst eine neue schöne 16füssige Orgel in Albese (Comer-Provinz), nachdem sie vorher in der Kirche S. Fedele in Como eine 32füssige Orgel mit 70 Registern, mit einer zweyten Orgel oder Echo, erbaut hatten.

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

Im Hof-Opern-Theater kam Donizetti's, durch italienische Referate ziemlich bekannt gewordene Oper: „Acht Monate in zwey Stunden" oder „die Macht der kindlichen Liebe" auf's Repertoire. Der erste Titel will nur sagen, dass eine den mehr als halbjährigen Zeitraum erheischende Handlung hier in einen gewöhnlichen Theater-Abend zusammengedrängt, also die Gesetze des Aristoteles mit poetischer Willensfreyheit überschritten wurden, was eigentlich, mehr oder weniger, fast bey allen dramatischen Vorstellungen der Fall ist. Der Libretto-Fabrikant hat übrigens dieselbe Fabel zu Grunde gelegt, woraus Kotzebue seine Feodora webte; nur, wie es sich von selbst versteht, auf der Streckmaschine für drey Aufzüge saltsam ausgedehnt, auch den kläglichen Stoff mit einer jocosen Person etwas Weniges erfrischt, und das zweyte Finale durch das Anschwellen der sogar Berge überfluthenden Kama (einem Nebenstrome der Wolga) zur schauderhaft ergötzlichen Augenweide gehörig verwässert. Der Componist präsentirt sich, gleich der Mehrzahl seiner contemporären Collegen, als falscher Rossini; er besitzt, was uns bey seinem Musterbilde anwidert — die stereotype, bis zum Ekel verbrauchte Form — und entbehrt, was wir an Jenem lieben — das Genie — welches allein für so manche Missgriffe vollgültigen Ersatz zu bieten vermag. Zuweilen scheint der Meister wohl allerdings einen höhern Anflug nehmen zu wollen; doch alsobald nur lässt er wieder die Fittige sinken, und knetet gemächlich fort am Sauerteige abgedroschener Alltäglichkeit. Melodisch klingt wohl Alles, aber es lässt auch kalt. In der Hauptrolle jener historischen Heldin, welche, kämpfend mit Noth und Elend, Sibiriens wüste Steppen durchwandert, um des schuldlos verbannten Vaters Rechtfertigung am Throne des gerechten Zaars niederzulegen, debutirte Dem. Löwe, Nichte der geschätzten k. k. Hofschauspielerin. Der erste Versuch war gelungen zu nennen. Die Stimme, ohne gerade eben zu überraschen, ist gebildet und ausdrucksfähig; die Gestalt vortheilhaft; auch lassen unzweydeutige Spuren ein nicht gemeines Darstellungs-Vermögen errathen; somit ist denn nur zu wünschen, dass ein so günstiger Erfolg der Neophitin wohl als theilnehmende Ermunterung, schlechterdings aber nicht für einen absoluten Freypass gelten möge. Den übrigen Rollen ist ein verhältnissmässig beschränktes Wirkungskreis angemessen. Hr. Weiss, der spasshafte Courier, und sogenannte Gutmacher, der die Tugend schirmt, und dem boshaften Verleumder derbe Wahrheiten in's Gesicht sagt, war recht beweglich und ruhig, und amusirte, während die noblen Charaktere langweilten. Die Oper wurde zwar öfters wiederholt.

doch lediglich blos als Lückenbüsser. Eins muss aber indessen dem Tonsetzer nachgerühmt werden: zum lobenswerthe Oeconomie im Gebrauche der Lärm-Instrumente; denn diese lassen sich erst beym Beginne des Ungewitters vernehmen, und sind dort wenigstens nicht zweckwidrig. — Guglielmi's ein halbes Seculum zählende „Liebesproben" wurden zum Gastmahle der Mad. Pohl-Beisteiner hervorgesucht. Die bekannte, tüchtige Sängerin hatte sich mit modernen Einlagen fournirt, welche zum Ganzen eben so sonderbar contrastirten, wie allenfalls ein Chapeau à la Robert le diable zur Dormeuse der Marquise Pompadour. Was zu arg ist, ist zu arg. Jeder Zeit gehört das Ihrige, und Messalinen bringen in der Kunst, wie im bürgerlichen Leben, gleiche Unordnungen hervor. — Zu den kleinen Operetten: „Der lustige Felix" — „Paris in Pommern" — „der Chorist in der Equipage," und „List und Phlegma" — grösstentheils nach Vaudeville's von Angely appretirt, hat Hr. Kapellmeister Reuling mitunter recht artige Gesänge geliefert. In ersterer gefiel vorzugsweise die anstellige Dem. Henkel. — Hr. Wild ist von seinem zweyten Ausfluge wieder in die Winter-Quartiere zurückgekehrt und mit Jubel als Orest, Zampa, Otello, Arthur (in der Unbekannten) und Tapezier Fritz bewillkommt worden. Auch Dem. Sabine Heinefetter hat die Furcht vor der Cholera überwunden, und ihre Verehrer neuerdings als Desdemona entzückt. Ein junger, angenehmer Tenorist aus Prag, Namens Dreka, gefiel sehr in der Zauberflöte; ungünstig war die Wahl des Masaniello, wozu ihm die physischen Kräfte mangeln. Ihm folgte ein Hr. Schäffer, als Joseph; reines Mittelgut. — Die Tänzerinnen Elsler sind, wie verlautet, auf Nimmerwiederkommen nach Berlin abgereist, und haben in den Reproductionen der Ballets: „Das befreyte Jerusalem", „Tancredosia" und „Blaubart" Abschied genommen. Desgleichen ist Mad. Fischer-Achten sammt ihrem Gatten, einem braven, hier viel zu wenig verwendeten Basssänger, ausgetreten. Für den Ersatz so bedeutend empfindlicher Verluste mag der speculative Herr Pächter sorgen. Indessen meinen die guten Wiener, einem alten Sprichworte zu Folge komme selten etwas Besseres nach. —

Das Theater an der Wien hat in der Mad. Kneisel, welche als Opfer von der Brechruhr dahingerafft wurde, seine kräftigste Stütze in der Parodie und in der Local-Posse eingebüsst. Dem. Zöllner, eine nicht unbeliebte Actrice der Badner Bühne, ist vor der Hand in den Possess der vacanten Rollen getreten. Drey Neuigkeiten: „Die Brigittenau", Zeitgemälde in drey Abtheilungen, vom Freyherrn von Püchler — „Lisardo mit der Feuerlarve", Melodram, und „der confuse Zauberer", von Nestroy, sämmtlich mit Musik von Adolph Müller, erlebten zwar mehre Reprisen, machten aber — ein Haupt-Uebelstand für den Director — keine Kassa. Bey der letztgenannten Pièce ereignete sich ein drolliges Quidproquo. Nach der zweyten Vorstellung erkrankte das Factotum, Herr Scholz. Was nun zu thun, um die Fortsetzung nicht zu unterbrechen? Ein kluger General en Chef weiss allenthalben Rath zu schaffen. Hr. Carl übernimmt selbst die Rolle; der Buffon: Confusius Stockfisch wird in einen Parapluiemacher umgegossen; die Farse heisst nunmehr: Staberl, als confuser Zauberer, hat ein Anhängsel von dienstbaren Geistern zu Pferde erhalten, und stolzirt nun tagtäglich, oder vielmehr abendlich, auf den bereits ziemlich morsch und mürbe gerittenen Brettern herum. Vivat das Ingenium! (Beschluss folgt.)

Basel, am 23sten Novbr. In den Tagen der glücklichen Wiedereröffnung unserer Liebhaber-Concerte, in denen wir uns besonders auch der Leistungen des Musikdirectors Hrn. Wassermann, theils als Vorstehers des Orchesters, theils als Virtuosen erfreuten, haben wir mit der grössten Entrüstung in der allg. musikal. Zeitung No. 39 einen Artikel aus Basel gelesen, in welchem der Ruf dieses wackern Künstlers auf das Gröblichste angetastet und ihm namentlich die Fähigkeit, ein Orchester zu leiten, gänzlich abgesprochen wird. Weit entfernt, uns mit dem streitlustigen Einsender in einen Federkrieg einlassen oder ihn aus seiner Anonymität herauslocken zu wollen (denn es thäte uns leid, einen Bewohner unserer Stadt von dieser Seite kennen zu lernen), ohne auch, da wir keinen Anspruch darauf machen, Kenner zu seyn, Machtsprüche einlegen zu wollen, erklären wir, als Liebhaber der Musik, denen unsere Concert-Anstalt am Herzen liegt, dass wir die bedeutenden Talente und Verdienste des Hrn. Wassermann dankbar anerkennen, und treten desswegen gern öffentlich mit unseren Namen hervor. Wer auch sonst nicht mit dem Talente und der Wirksamkeit dieses, Basel zur Zierde gereichenden, Künstlers Bekanntschaft gemacht, sondern blos den bisherigen, besonders den beyden letzten Concerten

beygewohnt hätte, nur Zeuge gewesen wäre von der gelungenen Aufführung einer grossen Symphonie von Kalliwoda und mehren Ouverturen, der nicht minder gelungenen Begleitung der Gesang- und Solostücke und dem trefflichen, geschmackvollen Vortrage eines Spohr'schen Violin-Concerto's, würde schon hinreichende Gründe haben, unsern Unwillen über jenen Artikel zu rechtfertigen und die Gesinnung zu würdigen, mit welcher man sich erdreistet hat, so unwahre und ungerechte Urtheile und Behauptungen der musikalischen Welt mitzutheilen.

P. Fischer. Daniel Heussler.
D. Forcart-Mérian. Wilhelm Burkhardt. Wettstein-Iselin.

Zusatz der Redaction: Es sind ausserdem noch zwey Vertheidigungs-Schreiben des Hrn. Wassermann eingegangen, die wir der Anonymität wegen nicht mittheilen können: es würden sonst dergleichen Vorfälle, da beyden Parteyen gleiches Recht zugestanden werden muss, sich zu sehr in die Länge ziehen. Um ähnlichen unangenehmen Auftritten möglichst vorzubauen, machen wir bekannt, dass solche persönliche Angriffe künftig nicht anders, als mit beyzudruckender Namensunterschrift aufgenommen werden, wovon jedoch unsere ordentlichen resp. Herren Correspondenten, lauter gewichtige und erprobte Männer, ausgenommen sind, ohne von der Verbindlichkeit frey zu seyn, ihre Behauptungen in streitigen Fällen vertreten zu müssen.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie sur un théme de l'Opéra Euryanthe de C. M. de Weber composée pour le Pianof. par J. E. Leonhardt. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 10 Gr.

Recht schön und phantasie die beliebte Romanze: „Unter blüh'nden Mandelbäumen" gefühlvoll, dem Instrumente angemessen, ohne Schwierigkeit, doch vollklingend und gesunde Fertigkeit verlangend. Gut vorgetragen wird das geschickt verwebte Ganze gefällige Wirkung hervorbringen. Mässig geübte Spieler werden wohlthun mit dem Werkchen, in dem wir nur in der ersten Note der letzten Seite einen Stichfehler bemerkten: das erste *d* der Oberstimme ist in *es* zu verändern.

Vier Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianof. componirt — von C. G. Müller. 8tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 8 Gr.

Das erste Lied von Hohlfeld: „Schwinge dich aufwärts zu des Ew'gen Höhen" ist eigen erfunden und neu verziert in melodischer Haltung, so dass es wohl gefallen wird, wenn wir dem ernsten Inhalte gleich eine innigere und einfachere Führung wünschten. Das zweyte ist angemessen dem Texte, der dem Wesen der Musik durch seine didactische Wohlbeflissenheit wenig Aufschwung zu geben vermag. Das dritte von Hohlfeld ist einfach und schön; auch das letzte von Mahlmann ist schlicht und angemessen gesungen. Der gesammte Inhalt ist ernst. Die Lieder werden unter Anderm sich auch für Logen-Versammlungen schicken.

Berliner Favorit-Tänze für Guitarre. 1stes und 2tes Heft. (Eigenth. des Verl.) Berlin, in H. Wagenführ's Buch- und Musikhandlung. Preis jedes Heftes: 7½ Sgr.

Gut zusammengetragene, hübsche Modesachen, aus Ecossaisen und vorzüglich aus Walzern aller Art bestehend, sehr wohl eingerichtet und somit den Liebhabern zu empfehlen.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

F. Chopin.

Op. 6. Acht Masurka's für Pianoforte. 1stes Heft.
- 7. Acht Masurka's für Pianoforte. 2tes Heft.
- 8. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello.
- 9. Trois Nocturnes pour le Pianoforte.
- 10. Douze grandes Etudes pour le Pianoforte.
- 11. Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre.
- 12. Fantaisie sur des Thèmes polonais pour le Pianoforte avec Orchestre.
- 13. Grand Rondeau brillant pour le Pianoforte avec Orchestre.

Leipzig, am 3ten December 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December. N°. 51. 1832.

Recension.

Der vollkommene Componist. Deutliche Darstellung aller Lehrsätze der Tonkunst von H. Birnbach. (Eigenth. des Verf.) Berlin, 1832. In Commission bey Cosmar und Krause, wie auch bey W. Logier. Ladenpreis 3 Thlr.

Der besondere Titel dieser zwey Octavbände lautet:

Generalbass oder Harmonielehre als erste Anleitung zum Phantasiren und Componiren in besonderen Noten-Tabellen mit Beyspielen und Uebungen versehen. Zum Selbstunterrichte für Anfänger und Geübtere.

Ueber den Allgemeintitel, der Jeden sogleich an den vollkommenen Kapellmeister erinnert, bemerkt der Verf. in der Vorrede, er habe ihn deshalb gewählt, weil er gegenwärtiges Lehrbuch, obgleich dasselbe ein für sich bestehendes Ganzes ist, nur als den Anfang eines Werkes betrachte, welches die Tonkunst in allen ihren Zweigen umfassend behandelt. Dessen ungeachtet gefällt uns die Wahl nicht: denn so nothwendig die Schule ist, so dürfte doch ein vollkommener Componist durch alle Regeln der Welt kaum geschaffen werden können. Nur hat der Name nichts auf sich; der Zusatz zeigt klar, was der Verf. damit andeuten wollte, ein Mann, der als tüchtiger Lehrer wissenschaftlicher Tonkunst, namentlich am Orte seines Wirkens, in Berlin, anerkannt ist, was sich auch durch vorliegendes Werk beglaubigt.

Ueber den ganz kurzen (6 Seiten langen) historischen Vorbericht wären einige Erinnerungen sehr unnütz, da die ganze Angelegenheit hier nur Nebensache ist. Weit mehr berührt uns des Verfassers Sorge, er werde, vom Privatunterrichte lebend, oft durch Nahrungs-Sorgen und Schwächlichkeit des Körpers verhindert, die noch nothwendigen Lehren über Melodie u. s. w. wohl kaum gemeinnützig zu machen im Stande seyn, wenn nicht irgend ein Fürst ihm ein Amt geben wolle, wo er von seinen Kräften freyern Gebrauch machen könne. Da er aber bey seiner Zurückgezogenheit und (wie er selbst sagt) seinem wenigen Glücke auf ein solches günstiges Ereigniss sich keine Hoffnung machen darf und doch seine Kenntnisse gern zum gemeinen Nutzen verwenden möchte, hat er den Weg der Subscription für die oben genannten zwey Bände der Harmonielehre eingeschlagen und nicht ohne lebhaften Antheil, vorzüglich seiner Landsleute. Wir freuen uns, unter den vorgedruckten Namen der Subscribenten nicht wenig bedeutende zu lesen. Der Verf. scheint durch das Gelingen der Herausgabe der ersten wissenschaftlichen Abtheilung seines umfassenden Unternehmens für die folgenden Theile gute Zuversicht gewonnen zu haben; er schliesst seine Einleitung mit den Worten: „Die Brauchbarkeit meiner Harmonielehre wird wohl für die der nachfolgenden Werke Bürge seyn, und lässt mich daher eine zahlreiche Theilnahme sowohl an diesem Werke, als auch eine zahlreiche Subscription auf meine Klavier-Schule und die noch folgenden Werke voraussetzen.“

Nach Entwickelung der Tonverhältnisse in arithmetischer Beziehung wird von den Umkehrungen zweyer Verhältnisse kurz gesprochen; dann von den harmonischen Rechnungsarten (arithmetische, harmonische und geometrische Theilung), welches zur gründlichen Kenntniss nothwendige Rechnungswerk mindestens nicht Allen anziehend seyn kann. S. 12 von der Temperatur, über welche Türk (bey Schwickert in Leipzig) ein sehr gutes Werk geliefert hat. Vom dritten Abschnitte an (S. 21) werden die Musiker besser zu Hause seyn: es ist von den Verhältnissen der Töne in Beziehung auf Ausubung und Bezeichnung die Rede; von den Tonarten, auch den alten; von Verwandtschaft

und enharmonischen Verwechselungen. Von den Accorden S. 56. Vom Geschichtlichen, was jedoch, wie natürlich, hier nur als Nebensache eingemischt erscheint, spricht der Verf. in der Regel zu dictatorisch; wir übergehen das. Der Verf. nimmt fünferley Dreyklänge und achtfache Septimen-Accorde u. s. f. Eben so werden die Nonen-, Undecimen- und Terzdecimen-Accorde verzeichnet. Die Darstellung ist gut und deutlich. Ob auch der Lehrling sie deutlich findet, besonders wenn er ohne Lehrer das Buch studirt, ist nach unseren Erfahrungen weder zu bejahen, noch zu verneinen: es kommt immer auf den Schüler an; für Einen ist diese, für den Andern jene Darstellungsweise rathsamer. Man muss also selbst versuchen. S. 48 ist vorzüglich die Auseinandersetzung, warum von Dominanten (herrschenden) und Medianten (in der Mitte stehenden) gesprochen wird, sehr deutlich und zuverlässig nicht Wenigen neu, so gewöhnlich auch die Ausdrücke sind. — Es würde ermüdend seyn, wenn wir Schritt vor Schritt dem Verfasser folgen wollten, aber auch unnütz zugleich, denn wer wüsste nicht, was in Harmonielehren verhandelt werden muss? Wir bemerken desshalb nur das Abweichende, Eigenthümliche oder sonst Auffallende. S. 79 behauptet der Verf., es sey zwar bisher von den Harmoniefolgen und deren Behandlung mit vielen Worten, aber dennoch nicht ausführlich genug gehandelt worden, weil man viele Accordfolgen verwarf und die meisten (?) derselben bisher gar nicht kannte. Darin möchte wohl Manches füglich seyn: mindestens will es uns nicht völlig einleuchten. Es heisst hier immer noch: Ach wär das Maass gefunden, nach dem man messen soll!

In der vierstimmigen Behandlung der Dreyklänge wird uns nach den Beyspielen die grosse Terz zu oft verdoppelt, wodurch Accord-Stellungen mit Vorhalten (von denen noch nicht gesprochen wurde) kommen, die anderwärts nicht als fortschreitende, sondern nur als durchgehende Accordlagen angesehen werden. Die Accordfolgen scheinen dadurch der Auffassung nicht leichter, sondern schwieriger geworden zu seyn. Wir wollen nicht absprechen, vielmehr eine Zeit lang nachsehen, ob auch für das Verbinden des Praktischen und Theoretischen Nützliches zeigt. Dass aber die grosse Terz nicht zu oft verdoppelt werden darf ihrer Härte wegen, bemerkt der Verf. S. 83 selbst. In der Einleitung zu diesem Abschnitte heisst es: „Bey der Folge der Dreyklänge auf den verschiedenen Tonstufen einer Tonart ist es Regel, dass zwey nach einander folgende Dreyklänge niemals in einer, sondern in zwey verschiedenen Gestalten angewendet werden müssen, und zwar, weil gleichmässige Fortschreitungen in den verschiedenen Stimmen verboten sind." Allein so allgemein ist das Verbot gleichmässiger Fortschreitung in den verschiedenen Stimmen doch nicht: denn Terzen und Sexten können recht wohl gleichmässig fortschreiten und thun es auch ganz gewöhnlich, was allerdings der Verf. in der Folge selber sagt und sagen muss; dann ist aber zweytens auch hier der Grund dieses zu allgemein ausgesprochenen Verbotes eben so gut übergangen, als anderwärts. Dass Quinten und Octaven niemals gleichmässig auf- oder absteigen dürfen, ist auch zu viel gesagt und widerlegt sich durch die Folge des Buches von selbst. Uebrigens ist die Regel vom Verbote der Quinten und Octaven hier viel deutlicher behandelt, als in vielen Lehrbüchern. Von den verbotenen verdeckten Quinten und Octaven (die manche Neuere völlig mit Unrecht für allgemein erlaubt ausgegeben haben) werden die Regeln aus dem Gradus ad Parnassum von Fux für die besten gehalten. — Sehr deutlich wird von den Tonschlüssen S. 89 u. s. f. gehandelt. Dass hingegen kein ganzer Tonschluss ohne einen unterhalben Ton, der den meisten alten Tonleitern fehlt, Statt finden könne, bejahen wir nicht, ob wir gleich sehr wohl wissen, dass die Meisten der Gewöhnung wegen gegen uns und also für den Verf. seyn werden. — In der Lehre vom Sexten-Accorde, dessen Behandlung und Verdoppelungsfähigkeit der Intervalle in verschiedenen Lagen (S. 96) bemerken wir: Die hier gelieferten genauen Angaben, wie die Verdoppelung der Intervalle in dieser und jener Lage entweder am besten oder nothwendig ist, mag wohl für nicht wenige Musiklernende von Nutzen seyn, weshalb denn auch nichts dagegen eingewendet werden soll. Da sich aber ohne Zweifel auch wieder andere Lernbegierige finden, denen solche lang ausgesponnene und (was auf diese Weise gar nicht anders seyn kann) trockene Auseinandersetzungen abschreckend, ja unnöthig sind: so wären wir immer dafür, dergleichen Lehren zu vereinfachen und auf möglichst allgemeine Grundsätze zurückzuführen. Wir behaupten, es geht und es wird sogar klarer. Ob wir dazu kommen, den Beweis durch eigene That führen zu können, liegt mehr in der Hand des Schicksals, als in der unsern. Uebrigens wird der

verminderte (d. h. hier wie herkömmlichermassen an den meisten Orten mit der kleinen Quinte) Dreyklang für einen dissonirenden Accord angenommen, was wir nicht allgemein annehmen, ohne deshalb mit Jemand zu rechten. Von dem Uebrigen, auch von der Behandlung der dissonirenden Dreyklänge (S. 108) dürfen wir schweigen, da die Verhandlungen bekannt und gut sind. Unsere Einwendungen würden zu sehr in's Kleine zu gehen scheinen (aber die Grammatik besteht eben aus Kleinigkeiten, die deshalb noch nicht unnöthig sind). Vom Querstande hätten wir etwas mehr gewünscht. S. 116 folgt die Lehre von den Septimen-Accorden. In der strengen Behandlung wird die Septime vorbereitet und aufgelöst: in der freyen tritt sie unvorbereitet ein und schreitet willkührlich fort. Der Septimen-Accord kann mit seinen vier Tönen und mit ausgelassener Quinte ausgeübt werden, wo alsdann die Octave statt der Quinte dazu kommt. Die Casuistik, wo und wie diess und jenes geschehen kann oder nicht, und wie sich dann im jedesmaligen Fortgange die Intervalle zu benehmen haben, scheint uns die Sache überall mehr zu erschweren, als zu erleichtern. Wir sollten meinen, es wäre mit genauer Angabe der Regeln und mit Beyfügung nothwendiger Ausnahmen mehr geschehen, als mit möglichster Aufzählung aller Fälle, die kaum aufzuzählen sind. Beyspiele sind hier besser als viele Worte; und eben die reichlichen Exempel zur Uebung sind hier sehr zweckmässig. Uebt ein Anfänger diese, so wird er der Sache gewachsen und wird dann auch die Wortbeschreibungen verstehen. — Mit einigen Fortschreitungen auf der 26sten Tafel Figur 5 — 9 sind wir nicht einverstanden. Der Verf. ist in manchen Stücken streng: in anderen richtet er sich nach dem Gebrauche. So sagt er z. B.: „Aeltere Tonlehrer setzten fest, eine kleine Septime abwärts und eine grosse aufwärts gehen zu lassen, widrigen Falls sey die Behandlung der Septime falsch. Da man aber sowohl eine kleine als auch grosse Septime auf- und abwärts gehen lässt, so kann das Aufwärtsgehen der Septime Statt finden: ein Mal u. s. f." Es ist diess kein Grund; die That gibt keinen Beweis für das Recht der That. Dieser wäre zu zeigen gewesen.

Der zweyte Band nimmt die Nonen-Accorde ausführlich und handelt vom Gebrauche der Nonen-Accorde und deren Umkehrungen; von der Vorbereitung der None; von der Auflösung des Nonen-Accords; von der Aufeinanderfolge derselben und von der freyen Behandlung der None (S. 143 — 167). In derselben Art, nicht minder ausführlich wird vom Undecimen- und darauf vom Tersdecimen-Accorde gehandelt; auch kürzlich die Behandlung der Quintdecime oder der dissonirenden Octave gezeigt und zum Orgelpuncte fortgeschritten. Der Schüler wird sich die Auffassung dieser Darstellungen, die durch Ausführlichkeit etwas anstrengen, durch genaue Rücksicht auf die Notenbeyspiele sehr erleichtern. Die Gegner ausführlicher Darstellungen dieser Accorde werden immer einwenden: Als Vorhalte betrachtet, begreifen sich alle diese Dinge viel leichter. Der Verf. gibt das zu, protestirt aber gegen solche Erleichterungsmethode S. 246 mit plausibeln Gründen.

Die Lehren von Zeitmass und Tact, Vorhalten, durchgehenden und Wechseltönen, von Vergleichung der Dissonanzen, nämlich vom Unterschiede der None und Secunde, oder der None und Septime, der dissonirenden Quarte und Quinte, der dissonirenden Sexte und Terz sind dem Vorigen angemessen, so wie die Lehre von der Modulation aus einer Tonart in die andere. Hier laufen jedoch Fortschreitungen mit unter, deren Richtigkeit wir durch Gründe erhärtet wünschten. Der 20ste Abschnitt erörtert das Nöthigste vom strengen und freyen Satze in melodischer und harmonischer Hinsicht dahin, dass ein eigenes Werk über die Melodie, desgleichen von den Regeln des doppelten Contrapunctes, endlich über die verschiedenen Musikgattungen (Kirchen-, Kammer-, Theater- und Tanzmusik) erforderlich sey, was allerdings, mit gehöriger Deutlichkeit vorgetragen, sehr wünschenswerth wäre. Das Wort- und Sachregister über beyde Bände nach alphabetischer Ordnung erleichtert den Gebrauch des Werkes. Vorzügliches Lob verdienen die fleissig ausgearbeiteten Beyspiele in zwey Langfolio-Heften, und unter diesen ganz besonders die bezifferten Menuetten, die zum Einüben und Ausüben der vorgetragenen Regeln bestimmt sind. Unter diesen befinden sich nicht wenige so schön erfundene, dass sie nicht nur zum harmonischen Baue die erwünschteste Anleitung, sondern auch selbst weiter vorgerückten Kunstjüngern zu den mannigfaltigsten melodischen Führungen in Haupt- und Nebenstimmen die schönsten Veranlassungen geben. Man wird grossen Nutzen davon haben, wenn man diese trefflichen Beyspiele auch zu solchen Uebungen benutzt. Wer sie geschickt behandeln lernt, wird zu seiner Freude recht tüchtige

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Novemb. **No. 8.** 1801.

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.

(Fortsetzung.)

Sobald man nun anfing jenen Diskant nicht blos nach dem Gehör zu extemporiren (der Ursprung des Contrappunto alla mente) sondern bestimmte Regeln dafür zu geben, erhielt die Harmonie erst Konsistenz. Diese Regeln entstanden aus der Berechnung der Intervalle nach dem Monochord. Endlich kam man damit so weit, dass die Nebenstimmen für sich bestehende, möglichst zusammenhangende Melodien darstellten, welche zugleich mit der Hauptstimme in so richtigem harmonischen Verhältnisse standen, als nach Beschaffenheit der gebrauchlichen Tonarten geschehen konnte. Man schrieb dies auf, und nun war erst der gleiche Kontrapunkt fertig. Mit Hülfe der ausserst genau abgewogenen Mensuralmusik gerieth man sehr leicht auf den Kanon (erst Rota, dann Fuga genannt) und überhaupt auf den figurirten Kontrapunkt. Jezt war das Gebäude der Harmonie bis unters Dach gebracht, und allen nachfolgenden Tonkünstlern und Musikgelehrten blieb nichts übrig als — dieses Haus mehr auszu'mauren, seine einzelnen Theile zu repariren, es bewohnbarer zu machen, zu meubliren und — zu bewohnen, d. h. nachdem vorhandnen Regeln zu komponiren. Unter denen, welche sich um die Richtung desselben die meisten Verdienste erwarben, zeichnet die Geschichte, so viel sie entdecken kann, die schon erwähnten Manner, Jean de Mürs und noch mehr den Franchinus Gafor besonders aus. Der leztere kann wohl für den gelten, welcher zuerst die ausführlichsten Regeln über den Kontrapunkt gab. Doch wer weis, ob es dieses grosse Ansehen erhalten hatte, wenn nicht gerade um die Zeit der mächtige Hebel der Wissenschaften und Künste, die Buchdruckerkunst, erschienen wäre. Nun wurden nicht blos die Theorien, sondern was noch viel mehr sagen will, die darnach gebildeten Kompositionen schneller und weiter verbreitet. Manche reizte dies zum Versuch ihrer Kräfte, und so vergrösserte sich die Zahl der Komponisten, d. h. Kontrapunktisten, bald ungemein. So wohlthätig dies der Tonkunst im Ganzen und für die Zukunft war, so erregte es ihr doch in jener Zeit einen harten Kampf sowohl mit innern als zusseren Feinden. Jene waren die Komponisten, welche der Künsteleyen gar kein Ende finden konnten, welche nur rechneten, aber nicht sangen, sogar die Tonzeichen — wie Ockenheim — mit Fleiss räthselhaft machten, und so gewaltig kopf- (aber wenigstens im guten Sinne nicht herz-) brechende Stücke lieferten. Indessen hatte dies nicht soviel zu sagen gehabt: solche Auswüchse waren dem natürlichen Gange des menschlichen Geistes angemessen, und Zeit und Vernunft verfehlen nie, die Spreu von dem Weizen zu sondern: allein die Tonkunst kam dadurch in Gefahr sich einen schlimmern aussern Feind zuzuziehen, dem sie — wenigstens zu der Zeit — durchaus nicht trotz bieten konnte, nämlich ihren bisherigen Beschützer, ihren Brodherrn, so zu sagen — die Kirche. Der Zustand der Religion war damals auf's tiefste gesunken. Ueberall regte sich Murren, Hass und Verachtung gegen ihre Verweser. Wenn nun diese gern alles aufboten, um die morsche Hülle des so ent-

Tonstücke aus diesen Grundbässen sich erheben sehen.

Möge des thätigen Verf. Werk für Schüler und Lehrer den Segen bringen, der dem Meister zur Ausführung seines Vorhabens der stärkste Antrieb seyn wird.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3ten Quartals.

(Beschluss.)

Auf der Leopoldstädter Bühne ging neu in die Scene: „Die elegante Bräumeisterin," nach dem Lustspiele gleiches Namens, mit Musik von Herrn Scutta. Der jugendliche Componist war vor beyläufig zwey Lustren noch Sängerknabe in der leider aufgelösten gräflich Palffy'schen Musikschule beym Theater an der Wien, hat sich mit der Wittwe Palmer, einst die erste und hochgefeyerte Aschenbrödel, verehelicht, welche nunmehr hier für Anstands-Rollen engagirt ist, während ihr Gatte im Fache der Dümmlinge bereits einen grossen Stein im Brette hat. Als Tonsetzer zeigt er sich auf gutem Wege; ohne den üblichen Volkston zu vernachlässigen, oder einen diesem Publicum entfremdeten Standpunct erklimmen zu wollen, ist es ihm gelungen, das zeitgemässe juste milieu zu finden; ja er scheint in musikalischer Hinsicht dasselbe Ziel sich gewählt zu haben, welches Raimund bey seinen romantischen Mährchen-Gebilden vor Augen hatte: allmählig stufenweise sich veredelnden Geschmack. Aller Anfang ist schwer; nur Muth, Beharrlichkeit und Ausdauer führen zum Zwecke. — Die übrigen Stücke machten kein Glück.

Am 18ten August begann Hr. Stöger, Theater-Director aus Grätz, seine neue Entreprise in der Josephstadt. Die Eröffnungs-Oper war: „Pompeji's letzter Tag", von Pacini. Schon bey dem Eintritte fand sich das zahlreiche Auditorium bestochen durch die eben so elegante als geschmackvolle Ausstattung des inneren Schauplatzes, und die auf den vorausgegangenen guten Ruf der Gesellschaft begründete Erwartung wurde während der Vorstellung immer mehr noch befestigt. Hr. Pöck (Sallustius) gehört in die Reihe der ausgezeichnetsten Basssänger; alle seine Töne haben reinen Metallklang, und auch die Baryton-Region steht ihm sonder Anstrengung zu Gebote. Hr. Demmer d. j. (Appius) besitzt einen wirksamen Tenor, guten Vortrag und Beyden gebührt als Mimen ehrenvolles Lob. Mad. Zimmer (Octavia) ist eine accreditirte, schulgewandte Prima Donna; was ihr die Zeit geraubt, weiss die routinirte Priesterin durch Kunst zu verschleyern. Die Chöre waren zahlreich und musterhaft einstudirt; Arrangement und Ensemble liessen die bewährte Umsicht des thätigen Regisseurs Friedrich Demmer nicht verkennen. Die wonderherrlichen Vordercostinen und sämmtliche Decorationen, von den Meistern Neefe, Depian, Scharhan, Jachimowitz und Schilcher, gleichen wahren Cabinetstücken, und bedauernd wünscht man selben einen mindern Grad von Vergänglichkeit. Ausgezeichnet schön war das Costüm, zweckmässig die Vertheilung der Nebenpartieen, und in den Gruppirungen der Comparserie wurde ungleich mehr geleistet, als wozu die Localität des Raumes berechtigte. Das Orchester, Hrn. Kapellmeister Hieronymus Payer an der Spitze, zählt viele talentvolle Mitglieder, z. B. Hrn. Serwazinsky als Solospieler, die Kapellisten weil. Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Rudolph u. a. — Dennoch ist diese Branche die einzige, welche sich zur Zeit einer höhern Vervollkommnung zu befleissigen hat; ein genaues Zusammenspiel, harmonische Uebereinstimmung, discretes Accompagnement kann allerdings nur erst in längerer Zeit und durch fortgesetzte, gemeinsam strenge Uebungen erzielt werden. — Das unter so günstigen Auspizien begonnene Debüt musste natürlicher Weise auch für die Zukunft ein erfreuliches Prognosticon gewähren, welches auch die nach einigen Tagen folgende Aufführung des Zampa mehr noch befestigte, wiewohl Hr. Pöck diess Mal einem furchtbaren Rival, Hrn. Wild, gegenüber in die Schranken trat. Ehre genug, von einem solchen Kämpfer wenigstens nicht bügellos gemacht, wo nicht gar in den Sand gestreckt zu werden. Hr. Pöck leistete Herrliches, auch mit dramatischer Wahrheit. Mad. Zimmer (Camilla) und der zweyte Tenorist Hr. Emminger (Alphonso) traten ebenfalls bedeutend hervor; ja die subordinirten Rollen behaupten gegen jene im Hoftheater unbestritten den Vorzug; besonders humoristisch waren Hr. Preisinger (Daniel Capuzzi) und Dem. Kratky (Ritta); beyde trugen das artige Duett im zweyten Aufzuge, wovon sich das Prototyp bey Rossini, oder — richtiger und chronologisch bestimmter ausgedrückt: in Cimarosa's „matrimonio segreto" vorfindet, mit also schalkhafter Laune und picanter Nüancirung vor, dass desselben Wiederholung jedes Mal mit

Ungestüm verlangt wird. Wahrhaft imposant gestaltet sich die Schluss-Decoration, das Innere des Aetna, in dessen, einen wogenden Flammen-Gischt kochenden Krater Don Juan der Zweyte von seiner Marmorbraut hinabgeschleudert wird. Die Aufgabe war um so schwieriger, als auch bey der vorerwähnten Eröffnungs-Oper ein ähnliches Problem, jene unvergessliche Eruption des Vesuv's, gelöst werden musste; und nur ein genialer Neefe, dem ächtes Dichter-Talent innewohnt, und dessen Conceptionen immerdar den Stempel grossartiger, idealer Phantasie-Gebilde an sich tragen, konnte selbe also im Geiste Höllen-Breughels vollbringen. — Schon diess Mal bethätigte das Orchester unsere Vorhersagung. Schon war ein sorgfältigeres Accordiren, eine reinere Stimmung, ein gesteigerter Grad von Observanz im Gegensatze zum Gesange, ein freundschaftliches Bündniss zwischen Blas- und Saiteninstrumenten zu gewahren; ja wenig Monden dürften nur vielleicht noch in's Land kommen, und auch dieser Zweig darf keinen Vergleich mit seinen Nachbar-Collegen scheuen. Freylich ist damit im Grunde noch blutwenig gesagt; denn im Theater an der Wien verbi gratia sitzen, gleich ehrwürdigen Ruinen aus der schönen hellenischen Vorzeit, wohl noch einige ergrauende Matadore, als Reflexe einer kaum seit einem Decennium entschwundenen goldenen Aera, gemahnend an's allgemeine Loos irdischer Vergänglichkeit; aber auch ihnen wird eine, die Kunst und den Künstler entwürdigende Beschäftigung zugemuthet; selbst mit dem ernstesten Willen vermögen sie nimmer Tüchtiges zu wirken, und was mit ihnen an derselben Kette zieht, ist leichte, doch wohlfeile Waare, in Gottes Zorn zum Musiker erschaffen. Sollte man nicht an Fabeln glauben, wenn man die notorisch erhärtete Wahrheit vernimmt, dass z. B. ein Violinist daselbst den Tag über mit einer netten Caleache und zwey leichtfüssigen Schimmeln herum trottirt, als Miethkutscher sein Brod verdient; und dass dieselbe Hand, welche erst noch kunstfertig die raschen Gäule zügelte, nunmehr um 7 Uhr Abends die arme Geige maltraitirt, wobey es übrigens nichts verschlägt, ob ein Ton einige Zolle höher oder tiefer gegriffen wird. Und besagtes Subject steht wahrlich nicht isolirt unter seinen Zunftgenossen! —

Ausser den oben besprochenen beyden Opern kam auch die Ochsen-Menuet und Fra Diavolo auf das Repertoire. Hr. Regisseur Demmer wird als Vater Haydn seit Jahren bewundert. In Dem. Segatta lernten wir eine jugendliche Sängerin von viel versprechendem Talente, mit einer wunderhübschen Stimme kennen. Istock wurde sonst wohl besser gesungen, aber niemals noch so ganz con amore mit treu nationeller Individualität dargestellt, wie diess Mal von Hrn. Preisinger. Dieser schätzbare Repräsentant der feinen Komik lieferte desgleichen als Lord Kokburn ein ganz köstliches Hogart'sches Original, und Dem. Kratky, Lady Pamela, erschien vollkommen als seyn zweytes Ich. Dem. Dielen gibt die Zerline mit Anmuth und Grazie; spielt und singt wirklich allerliebst, und Hr. Demmer d. j. führt die Titel-Rolle höchst verdienstlich aus. — Das Publicum nahm alle genannten Productionen mit warmer Theilnahme auf, liess dagegen ein Zauberspiel: „Der Markt des Lebens", Musik von Carl Rott, Mitglied der Gesellschaft, und den „Verwiesenen" (esule di Roma) von Donizetti, gänzlich durchfallen.

Nach beendigtem Schul-Kurse fand am 31sten July die Prämien-Vertheilung an die Zöglinge des Musik-Conservatoriums statt, welche würdevolle Feyer durch die hohe Anwesenheit des erlauchten Protectors, Erzherzogs Anton, kais. Hoheit, des Repräsentanten-Corps u. s. w. verherrlicht wurde. Vieles wurde mit grosser Genauigkeit und musterhafter Schattirung producirt zur Freude der vielen Anwesenden. Nach einer Ermahnungsrede des Hrn. Chimani folgte unter Trompeten- und Paukenschall die Namensverlesung derjenigen Schüler, welche durch ihr Wohlverhalten sich besonders ausgezeichnet hatten, denen Hr. Hofrath von Kiesewetter als Präses-Stellvertreter zur Belohnung theils Denkmünzen, theils Bücher, Musikalien und dergl. eigenhändig verabreichte, und mit wenigen, aber gehaltvollen Schlussworten das erhebende Fest beendigte. Die Vorderseite der auf Kosten der Gesellschaft im k. k. Münzamte geprägten Medaille enthält eine gekrönte Lyra mit der Umschrift: „Conservatorium der Musik in Wien," nebst beygefügter Jahrszahl 1852; der Revers zeigt, umwunden mit einem Kranze von Eichen- und Lorbeerblättern, den Wahlspruch: „Dem Talente; dem Fleisse; der Sittlichkeit." — Zweifelsohne wurden viele Menschenfreunde, welche der rührenden Function beywohnten, mehr noch angespornt, durch werkthätige Unterstützung zum fortwährenden Gedeihen dieser preiswürdigen vaterländischen Kunst-Anstalt kräftig mit einzuwirken. —

Noch haben wir von dem Tripel-Concert zu

referiren, welches drey werthe Prager Gäste, Hr. Professor Fr. Pixis, Mad. Podhorsky und Dem. Barth im k. k. Redouten-Saale arrangirten. — Hr. Professor Pixis ist allbekannt, sowohl als trefflicher Lehrer, wie als Virtuose und Componist. Das wahrhaft Gute kann nie zu Grunde gehen, und eine solide, gediegene Schule findet selbst auch in etwas entarteten Zeiten immer noch unverkümmerten Anwerth. — Dem. Elise Barth, Klavierlehrerin am Prager Conservatorium, zeigte sich allerwege ihrem Berufe gewachsen; allein Wiens Mauern bergen Nebenbuhlerinnen, welche jedem Gegner die Palme streitig machen können; nichts desto weniger wird der schätzbare Gast keine Ursache gefunden haben, über den Mangel einer zuvorkommend freundlichen Aufnahme sich zu beklagen. — Mad. Podhorsky ist erste Sängerin des ständischen Theaters in Böhmens Hauptstadt; aus voller Ueberzeugung unterschreiben wir dieses Epitheton, welches in der Regel nur zu oft wie ein hohler Topf erklingt; und die Meisterin wird in dem Enthusiasmus, welchen ihre Kunstleistung hervorzauberte, gewiss den sonnenklaren Beweis erkennen, dass wir das ausgezeichnete Talent auch am fremden Eigenthume nach Verdienst zu würdigen uns für verpflichtet halten! —

Am 5ten August wurde der 85ste Geburtstag unsers Veteranen, des würdigen Abt Stadler, auf dem Landsitze eines seiner ältesten Freunde, in einem gewählten Familienkreise festlich begangen. Der Hauspatron, umringt von neun Enkeln, richtete mit hoch erhobenem Pokale an den geistig und körperlich immer noch rührigen Greis herzliche Worte, und unter den froh bewegten Gästen improvisirte auch der berühmte Orientalist Hofrath von Hammer einige Reime zu Ehren des würdigen Greises.

Weimar. (Nachricht eines andern Correspondenten.) — Am 18ten November traf ich in Weimar ein und hörte dort des Abends im Theater ein „grosses Hofkapell-Concert", veranstaltet „zum Vortheile des neuerrichteten Hofkapell-Wittwen-Pensions-Fonds", dessen nähere Beschreibung Sie vielleicht interessiren wird. Es wurde mit der Sinfonia eroica eröffnet, allein — werden Sie es wohl glauben? — leider blos der erste und dritte Satz derselben aufgeführt und so dieses Meisterwerk, auf welches doch gewiss Deutschland mit gleichem Rechte stolz seyn darf, wie auf die vorzüglichsten dramatischen Gedichte seines Schiller und Göthe, in einer Weise zerrissen und verstümmelt, wie ich's hier in diesem Ilm-Athen wahrlich gerade am wenigsten erwartet hätte. Auch waren viele hiesige und auswärtige Musikfreunde über diese unerhörte Verkürzung, deren Anzeige im Concert-Zettel man durchaus unterlassen hatte, gewiss mit Recht sehr aufgebracht und sie hätten wohl hundert Mal lieber ein paar andere Nummern, wie z. B. Vogler's Trichordium, als gerade die beyden so herrlichen weggelassenen Sätze der Symphonie entbehrt. Was nun die Ausführung jener beyden Bruchstücke der Eroica selbst betrifft, so war sie minder vollkommen, als ich's nach früheren von mir gehörten, höchst ausgezeichneten Leistungen der Weimarschen Hofkapelle erwartet hätte, denn leider ist dieselbe, wie ich von verschiedenen sachverständigen Männern hörte, in der neuern Zeit durch Vervielfältigung der Theatertage so sehr mit Arbeiten überlästig worden, dass sie bey den ihr zugemutheten Leistungen, welchen in der That nur eiserne Nerven, Finger und Lungen gewachsen seyn dürften, dem Studium einzelner schwieriger Kunstwerke überhaupt nicht mehr immer die erforderliche Zeit zu widmen vermag. Begreift sie auch mehre Mitglieder in sich, welche als schaffende und ausübende Künstler gleich ausgezeichnet ein solches Studium ihrerseits nicht nöthig haben, so bedürfen es doch desto mehr manche Andere, welche in Hinsicht auf künstlerische Einsicht, Fertigkeit und Erfahrung eben keine sehr hohe Stufe einnehmen mögen. —

Die zweyte Nummer des Concerts bildete eine grosse Arie aus Spohr's Faust, welche Mad. Streit mit metallreicher Stimme sehr befriedigend vortrug. Schade nur, dass sich diese ausgezeichnete Sängerin, deren Organ übrigens ganz vorzüglich für einfach grossartigen Gesang geeignet zu seyn scheint, so wenig einer deutlichen Aussprache des Textes befleissigt, worin sie Mad. Eberwein und Hrn. Genast als nachahmungswürdige Muster neben sich hat. Hierauf spielte Herr Kapellmeister Hummel, der sogleich bey seinem Erscheinen mit dem lebhaftesten Applaus begrüsst wurde, sein As dur-Concert (Op. 113), bey dessen in jeder Hinsicht wohl gelungener Ausführung der gefeyerte Künstler seine vollendete Meisterschaft im reichen Maasse bewährte. Ein recht gefällig geschriebenes Duett für Sopran und Bass, aus Cleopatra von Nasolini, in edler, geschmackvoller Vortragsweise ausgeführt von Mad. Eberwein und Hrn. Genast, beschloss die erste Abtheilung des Concerts. — Die zweyte eröffnete

Dem. Schmidt, Grossherzogl. Opern-Sängerin, mit Variationen über Himmel's Lied: „An Alexis" u. a. w., deren glänzende Läufer und Passagen ihr hinlängliche Gelegenheit darboten, eine angenehme, in guter Schule ausgebildete Stimme in voller Fertigkeit zu zeigen. Mir sind freylich, wie Sie wissen, solche Variationen für den Gesang, welche die Menschenstimme zu einem Instrumente herabwürdigen, ein Greuel. Ganz vorzüglich erfreute die folgende Nummer, Weber's geistreich geschriebenes Clarinetten-Concert, sehr brav geblasen von Hrn. Hofmusikus Agthe jun. — Hatte der letzte, von Humor sprudelnde Satz dieses Concerts, das Publicum in eine heitere Stimmung versetzt, so emfand dieses dagegen beym Anhören der „nächtlichen Heerschau", einer trefflichen Ballade von Zedlitz und Neukomm, welche Hr. Genast sehr effectvoll vortrug, alle Schauer der Geisterwelt. Herr Kapellmeister Hummel wusste es indess durch eine freye, in seiner allbekannten Manier durchgeführte Phantasie, bald wieder aus dunkler, grausiger Nacht an's helle, heitere Tageslicht zurückzuführen und durch sein glänzendes Spiel so zu bezaubern, dass es zum Schlusse Vogler's Trichordium, dieses eben nicht allzu erbauliche harmonische Kunststück, geduldig mit in den Kauf nahm. — Bey allen Nummern mit Accompagnement des Orchesters zeigte dieses eine Geschmeidigkeit und Discretion, wie ich sie bisher nur selten gefunden habe. —

Würzburg. Unser Würzburger Musik-Verein schreitet auf dem betretenen Wege eifrig vorwärts, und gedeiht immer mehr. — Seit unserm letzten Berichte wurden unter der fleissigen und umsichtigen Direction des Herrn Musikdirectors Hörger sechs Concerte gegeben, in welchen folgende Piecen zur Aufführung kamen. An Symphonieen: die Eroica von Beethoven, die erste von Spohr, die erste von Onslow, die erste von Moscheles und die einzige von C. M. v. Weber. An Ouverturen: die von Lindpaintner aus den Pflegekindern und aus dem Vampyr, von Kuhlau aus William Shakespeare, von Reissiger aus der Felsenmühle, von Spohr aus Pietro von Abano und die Concert-Ouverture von B. Romberg (Op. 11). Ferner: das Te Deum von Vogler, Quintett von Hummel, Chor aus der Vestalin von Spontini, Ouverture und erste Scene aus der Iphigenia in Tauris von Gluck, Septett von Beethoven (Op. 20), Cavatine von Beethoven (nach der Sonate für Pianoforte und Horn für zwölf Instrumente arrangirt), Kriegerlied von Panny (zwey Mal), Tenor-Arie aus dem Opferfeste von Winter und aus Pietro von Abano von Spohr, der Frühling und der Sommer aus den Jahreszeiten von Haydn.

In dem letzten Concerte hatte der eben hier anwesende k. k. Hofsänger Hr. Franz Siebert aus Wien die Güte, ein Lied mit Guitarre-Begleitung vorzutragen, welches mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde.

Für die nächsten Concerte werden die anderen zwey Abtheilungen des Meisterwerkes von Haydn einstudirt, so dass bis gegen Neujahr das ganze Oratorium zur Aufführung kommen wird, ein Genuss, den wir hier seit 20 Jahren entbehren mussten. Nur der Winter wurde vor mehren Jahren einmal in dem hiesigen k. Musik-Institute einstudirt.

Greifswald. Der erst 16jährige Hr. Amadeus Abel, seit einem Jahre als Spohr's Schüler in Cassel, kehrte vor Kurzem, von der Cholera verscheucht, wieder in seine Vaterstadt zurück und erfreute uns am 8ten November mit einem Concerte, worin er seine bedeutenden Fortschritte rühmlich bewährte. Der Vortrag eines Spohr'schen Concerts aus G dur und der Variationen No. 7 von Mayseder berechtigen zu den glänzendsten Erwartungen. Auch auf dem Pianoforte trug er eine Phantasie Kalliwoda's (ohne alle Begleitung) mit viel Fertigkeit und lebendigem Ausdrucke vor, nur mit zu starkem Anschlage, der sich schon mässigen wird. In Privatzirkeln soll er Violin-Quartetten eigener Composition gespielt haben, die von Erfindung und Geist zeugen. Und so wäre denn alle Hoffnung, dass dieser angehende Künstler dereinst ein musikalisches Nordlicht Teutschlands werden könne, wenn er sich vom Rauchwerke frühen Beyfalls nicht betäuben lässt. Gleichfalls mit vollem Rechte wurden die trefflichen Sängerinnen Dem. Lithander und Frau Prof. Niemeyer dankbar für ihre schönen Gaben geehrt. Fagott-Variationen von Jacobi trug Herr Amtsberger mit schönem, markigen Tone und vieler Fertigkeit beyfällig vor. Man sagt, Hr. Amadeus Abel werde künftiges Jahr eine Kunstreise unternehmen, wozu wir ihm alles Glück wünschen.

Uebrigens ist vom vorigen Berichte zu verbessern: Der hiesige verstorbene Musikdirector hiess eigentlich Ave und hat den Beynamen Lallemant von seinem Bruder, damaligem französischen Generale, angenommen. Er war also nicht Abbé, sondern nannte sich Ave-Lallemant.

Literarische Notizen.

Teoria e pratica del Canto fermo, preceduta da cenni storici, con progetto di miglioramento. Parte prima. Milano, Tipografia Pogliano, 1832, 38 S. in gr. 4 und 14 S. Noten-Beyspielen.

Nachdem die längst in's Grosse angekündigte Cantofermo-Schule von Hrn. Ratti, Chormeister am Mailänder Dom, wegen dessen erfolgten Todes, nicht erschienen ist, so versuchte es der Priester Flaminio Tettamanzi, Coadjutor an der Frauenkirche der Karmelitaner, diese kürzere herauszugeben, und damit eine Gleichförmigkeit des römischen mit dem (mailänder) ambrosianischen Ritus zu bezwecken. (Des Verfassers Namen liest man zu Ende der Dedication.) Das vorausgehende, acht Seiten starke Geschichtliche über den Canto fermo enthält nichts Besonderes. Dieser erste Theil zerfällt in drey Kapitel. Das erste handelt vom Canto fermo und seiner Eintheilung (der Verf. definirt ihn als eine gefällige, leichte und einfache, mittelst bestimmter Verhältnisse der Töne der menschlichen Stimme hervorgebrachte Melodie); darauf wird von der Melodie, vom Tone und vom Tempo als dessen Elemente gesprochen. Das zweyte Kapitel handelt vom Systeme des Canto fermo und den Intervallen (nur die diatonische Leiter ist in diesem Gesange zulässig), und das dritte von den acht Kirchentönen, vom Neuma, Enomae, von der Intonation und Modulation der Psalmen; Alles kürzlich und klar.

Discorsi e componimenti poetici in occasione del ritorno in patria dell' esimio maestro di musica Vincenzo Bellini, recitata nella gran sala della casa comunale di Catania nel 18 marzo 1832. Catania, tipografia de' fratelli Sciuto, 1832, VI S. Dedication und 50 S. Text in 8.

Der Ausdruck ritorno in patria (Rückkehr in's Vaterland) ist nicht ganz richtig; denn im Grunde hat Herr B. seiner Vaterstadt blos einen Besuch gemacht und einstweilen in Mailand eine Wohnung auf fünf Jahre gemiethet. Seine Aufnahme in Catania und die ihm und seiner Familie erwiesenen Ehrenbezeugungen haben diese Blätter zu seiner Zeit kürzlich, aber weit vollständiger als selbst die italienischen Journale geliefert *). Benannte Rede wurde von Hrn. Mario Musumeci, Professor der Baukunst, gehalten, und ist dem bereits erwähnten Principe Paterno, der sie auf eigene Kosten drucken liess, dedicirt. Wenn aber selbst kleinere italienische Städte, wie z. B. Bergamo, Brescia, Pavia u. a. m. eine nicht geringe Zahl berühmter Männer in den Wissenschaften und Künsten aufzeigen können: so geht es hierin dem Hrn. M. mit ganz Sicilien nicht am besten. In musikalischer Hinsicht springt er bis auf Theocrit zurück, und sagt darauf: „Aber welch' einen unumstösslichern Beweis für die Vortrefflichkeit der alten sicilianischen Theatermusik würde es geben, als das Zeugniss des göttlichen Plato?... Wir müssen auch nicht vergessen, dass die Grundsätze der musikalischen Mimographie vom Alterthume dem Androne von Catania zugeschrieben wird; welche Stadt noch jetzt Monumente seiner alten Musikschule in den prächtigen Ueberresten des Odeon aufzuweisen hat." Nach dieser alterthümlichen musikalischen Berühmtheit Siciliens kommt der Verf. auf Bellini, von dem er sagt, seine Opern seyen unvergessliche Monumente, Schätze, die nicht wurmfrässig werden (che tarlo non rode), und viele andere übertriebene Ausdrücke, die, wenn sie einem andern Gerber nach hundert Jahren in die Hände fallen, er sogleich in sein Lexicon schreiben wird: „Bellini (Vincenzo), einer der grössten Componisten seiner Zeit" u. s. w. und er wird eben so betrogen werden, wie es unserm ehrlichen und fleissigen Ernst Ludwig nicht selten mit manchem andern italienischen Componisten ergangen ist.

*) Catania liess auch eine Medaille prägen, mit der Inschrift: Vincentius Bellini Cataniensis Musicus decus (ich habe sie in Händen gehabt); die Sache hat aber einen Haken und wird sich vielleicht in der Folge aufklären.

Das Buschmann'sche Terpodion betreffend.

Würzburg. Es gereicht dem Unterzeichneten zum grossen Vergnügen, das gebildete kunst- und musikliebende Publicum auf ein neues musikalisches Instrument, nämlich das Terpodion aufmerksam machen zu können, welches seiner Ueberzeugung nach und nach den Urtheilen aller unserer competentesten Richter, wovon ich einen Louis Spohr und einen C. M. v. Weber nennen will, mit Recht das vollkommenste und im Tone schönste aller bis jetzt bekannt gewordenen musikalischen Instrumente genannt werden kann. Die Söhne des Erfinders, die beyden Gebrüder Buschmann, die in der letzten Zeit mehre süddeutsche Städte bereist haben, gaben am 15ten v. M. auch hier, und zwar im Saale der akademischen Lehranstalt, ein Concert auf demselben und ernteten den ungetheiltesten Beyfall ein. Ja man darf mit voller Ueberzeugung

sagen, dass man hier noch kein Concert aufzuführen weiss, in welchem Instrumente ähnlicher Art producirt wurden, wo das Publicum den Saal mit grösserer Zufriedenheit verlassen hätte, als es hier der Fall war. Hierüber ist nur eine Stimme, und es wird gewiss jedem Musikfreunde, dem das Terpodion noch nicht bekannt geworden ist, angenehm seyn, etwas von dem Gehalte und der Wirkung desselben zu erfahren. Schon vor 16 Jahren war es dem Erfinder dieses herrlichen Instruments nach Jahre langem Fleisse gelungen, ein Tonwerkzeug von 5½ Octaven Umfang an das Licht zu bringen, welches damals schon mit Enthusiasmus von der musikalischen Welt aufgenommen und in mehren Städten Deutschlands, unter Anderm auch hier producirt wurde. Doch diente dasselbe dem unermüdeten Erfinder nur als Grundlage zu einem neuen Instrumente, aus welcher nach unendlichem Fleisse und bedeutendem Kostenaufwande das jetzige Terpodion hervorgegangen ist. In seiner gegenwärtigen Vollendung gleicht dasselbe einem tafelförmigen Fortepiano von 6 vollen Octaven Umfang, nur dass der Kasten etwas kürzer und tiefer ist. Es ist kein Saiten- oder Zungen-, sondern ein Frictions-Instrument.

Dem gebundenen, ernsten Style gehört zwar seine Natur zunächst an, doch ist die Ansprache der Töne so prompt und bestimmt, dass sich auch alle andere Musikstücke darauf ausführen lassen.

Dabey verstehen die Herren Gebrüder Buschmann, wie sich jeder Zuhörer vollkommen überzeugt hat, dieses vortreffliche Instrument sehr gut zu behandeln und wissen demselben die schönsten Effecte auf die überraschendste Weise für den Zuhörer abzugewinnen. Hr. Professor Fröhlich, dessen Urtheil in der musikalischen Welt gewiss volle Competenz hat, drückt sich in der Würzburger Zeitung vom 11ten v. M. No. 285 über die Herren Gebrüder Buschmann und ihr Terpodion unter Anderm folgendermassen sehr treffend aus: „Auch sind die Herren Gebrüder Buschmann die Künstler, welche diesem an Kraft, edler Fülle und Annehmlichkeit, so wie in einem wunderschönen Tone gleich ausgezeichneten Instrumente alle jene reichen Effecte entlocken können, die es in sich trägt; wo man bald die majestätischen Töne des Serpents, die rührenden des Fagotts, die milden des Horns, die brillanten der Clarinette, die zarten der Oboe und die süssen der Flöte und Harmonika hört, bald in Vereinigung aller die kräftigst verschmolzene Harmonie-Musik, eben so gewaltig in Masse anschwellend, als im zartesten Tonhauche verlöschend. Zugleich mag der Kunstkenner sich überzeugen, wie weit es die neuere Zeit und in dieser der treffliche Erfinder dieses Instruments, der Vater der genannten Künstler in der Technik des Instrumentenbaues, hauptsächlich durch Benutzung der Akustik, gebracht hat."

Könnten und würden diese Terpodions einst allgemeines Eigenthum des musikalischen Publicums werden, wie viel Schönes könnte da zum Wechsel, vorzugsweise in der wahrhaft gediegenen Musik, erzweckt werden! Und sehr erfreulich ist es, dass auch diese schöne Erfindung die eines Deutschen ist.

Joseph Kuffner.

Das Terpodion von Buschmann.

Auszug aus einem Urtheile von Rink, nebst dem Zeugnisse vom Ritter Hummel über genanntes Instrument.

Das Instrument in seiner jetzigen Vervollkommnung hat 6 volle Octaven und gleicht einem gewöhnlichen tafelförmigen Fortepiano. Nicht leicht möglich ist es, ein treues Bild von der Totalwirkung wiederzugeben, welche die dem Instrumente entlockten Harmonieen dem Zuhörer bereiten. Der entfernte Hörer würde glauben, die Gesammtwirkung einer von Künstlern wohl besetzten Harmoniemusik zu vernehmen, wenn ihn nicht der gewaltig rollende Klang der Bässe an die majestätische Orgel, die tief klagende, das Gefühl bestürmende Vibration der Töne an die ätherischen Klänge einer Harmonika und die vom leisesten Säuseln bis zum Sturmestoben anschwellenden Accorde an den Geisterruf einer Aeolsharfe erinnerten. Bey solcher Vollendung kann man nur die Worte wiederholen, welche der bekannte Tondichter L. Spohr in der Kasseler Zeitung ausspricht: „Vergeblich würde man versuchen, die Töne dieses Instruments zu beschreiben, welche mit nie gehörter Fülle und Klarheit die Seele durchbeben und erschüttern" u. s. w.

Der Ritter Hummel legte nach dem Anhören des Terpodions folgendes Zeugniss ab:

Ich gebe den Herren Gebrüdern Buschmann, Söhnen des Erfinders und Ausübern des musikalischen Instruments „Terpodion" mit Vergnügen das Zeugniss, dass ich den schon früheren, bey mehren Gelegenheiten von den achtungswerthesten Kunstkennern und Künstlern, als: Spohr, Rink, Riem u. s. w.

in Bezug auf die Schönheit des Tons und Wirkung des Instruments überhaupt ausgesprochenen Urtheilen vollkommen beypflichte und nur allgemeinen Verbreitung dieser Erfindung nur noch einige Worte über die zweckmässige Anwendung derselben beyfügen will.

Dieses Instrument scheint mir zum Gebrauche für kleinere Schlosskirchen, Hauskapellen, zu mancherley Situationen auf dem Theater und zum eigenen Vergnügen der Musikfreunde als Begleitung zum Pianoforte besonders anwendbar und von guter Wirkung zu seyn.

Weimar, den 6ten December 1832.

J. N. Ritter Hummel,
Grossherzogl. Sächs. Hofkapellmeister, Mitglied der k. französischen Akademie der Künste und Wissenschaften und anderer gelehrten Gesellschaften etc.

Kurze Anzeigen.

Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" mit Einleitung und Variationen für die Orgel eingerichtet — von Victor Klauss. Op. 2. Halberstadt, bey Brüggemann. Pr. ¼ Thlr.

Eine sehr würdige Einleitung in Es moll, Grave, führt zu dem mit zarten Stimmen vorzutragenden, einfach harmonisirten Chorale, auf welchen drey unter sich verschiedenartige, sämmtlich höchst angemessene, also vortreffliche Variationen gebaut worden sind, die nicht nur von grosser Geübtheit, sondern auch von Geschmack und sicherer Haltung zeugen. Das wohlfeile Werkchen verdient von allen guten Organisten gekannt zu seyn. Die Ausführung desselben verlangt wohl Geschick, aber keine ausgezeichnete Virtuosität, und so wird es den Allermeisten zweckdienlich und erfreulich seyn.

Zwölf leichte Lieder für Anfänger im Singen und Klavier von C. F. Beck. 2tes Heft. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl.

Alle diese Lieder sind wirklich ganz leicht zu singen und zu spielen, freylich auch öfter gewöhnlich. Am wenigsten will uns die Wahl der Texte gefallen; wir vermissen in den meisten nichts weiter, als eben den Geist der Dichtung. Dafür gibt es aber nicht wenig Menschen, welche die prosaische Tugend nur um so tugendhafter finden. Für diese sind diese Lieder. Es gibt ganze Gegenden, die dergleichen lieben. Wir geben ein Exempel von *Schmid*, der die meisten Verse für dieses Heft lieferte:

Milchlied.

1.
Vater, deine Gabe
Ist diese Milchgetränk,
Mild und freundlich labe,
Gott, uns dein Geschenk.

2.
Rein, in reiner Schale
Glänzt die Milch, wie Schnee;
Dort im Blumenthale
Grünte sie als Klee.

3.
Väterlich und weise
Schufest, Gott, sie du
Zu der Unschuld Speise —
Gabst uns Brod dazu.

4.
Ach, Kaffee verderbet
Unser junges Blut,
Bleichet und entfärbet'
Unserer Wangen Gluth.

5.
Milch macht frisch Geblüte,
Ist der Unschuld Trank,
Macht ein froh Gemüthe —
Schöpfer! habe Dank!

6.
Dass sie uns nie fehle,
Gib du, guter Gott!
Rein bleib' unsre Seele
Und die Wange roth!

Neujahrsgeschenk allen Freunden des Gesanges gewidmet von Dichter und Componisten. Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 48 Kr.

Die Gedichte sind von H. Fuchs und die Compositionen für eine Singstimme mit Klavier- oder Guitarrenbegleitung von Joseph Küffner. Alle sind leichter und lebenslustiger Art, ohne andere Ansprüche, als munteren Sängern Stoff zu munterer Unterhaltung zu geben. Sie singen die Kunst zu küssen (nicht nach Ovid); wie's im Herzen brennt; die Augen u. s. w. Jedes einzelne Liedchen hat seinen besondern Titel und sein Bildchen zum Spass. Alle sechs Liedchen sind in einen bunten Umschlag zusammengebunden.

Notiz.

Der rühmlich bekannte Clarinett-Virtuos, Hr. Heinr. Bärmann aus München ist jetzt mit seinem Sohne (Bassethornisten) auf einer Reise nach dem nördlichen Teutschland und wird sich auch in Leipzig, Dresden u. s. w. hören lassen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XVII.* 1832.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

François Hünten.

Op. 54. Second Rondeau Militaire pour Pianoforte.
Op. 55. Deux Rondeaux pour Pianoforte à quatre mains. No. 1. 2.

Leipzig, den 12ten December 1832.

C. F. Peters.

Anzeigen.

Durch den Artikel aus Basel vom 3ten Juny d. J. in No. 39 der allgemeinen musikalischen Zeitung finden wir uns veranlasst zu erklären, dass wir glauben, an Hrn. J. H. Wasermann sowohl einen ausgezeichneten Violinspieler, als auch einen tüchtigen Director unsers Orchesters zu besitzen, und dass nach unserer Ueberzeugung dieser Artikel von Anfang bis zu Ende so sehr von der Wahrheit abweicht, dass er nur von Jemandem herrühren kann, der aus persönlichem Hasse gegen diesen Künstler seine Leistungen nicht zu würdigen vermag.

Basel, den 6ten December 1832.

Die Commission der Concert-Gesellschaft.

Verlagsbericht

von der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien. (Graben, Sparkasse, No. 572.)

Neueste Pianoforte-Musik.

Fünftes Concert (in C-dur) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters *von Ignaz Moscheles.*

87stes Werk.

	C. M. Fl. Kr.
Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters	8 —
Für das Pianoforte mit Begleitung des Quartetts	6 —
Für das Pianoforte allein	3 30

Fantasie und Variationen über den Marsch aus Othello, *von Henri Herz.*

67stes Werk.

	C. M. Fl. Kr.
Für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters	4 30
Für das Pianoforte mit Begleitung des Quartetts	3 —
Für das Pianoforte allein	2 —

La Fête pastorale. (Das Hirtenfest.)

Grand Fantaisie pour le Pianoforte seul *par Henri Herz.*

Oeuvre 65.

Contenant: La Réunion; Prière; les Cloches; le Dialogue; Danses et Jeux; Marche militaire; Musette; Prière; Orage et Divertissements.

Prix: 2 Fl. C. M.

Charmant-Variationen über den beliebten Charmant-Walzer von Johann Strauss.

Componirt für das Pianoforte allein *von Carl Czerny.*

249stes Werk. Preis: 1 Fl. C. M.

Die hier verzeichneten neuesten Musikalien sind auch in den sämmtlichen Buch- und Musikalienhandlungen der österreichischen Monarchie, so wie in allen des Auslandes zu denselben Preisen zu haben.

Herr C. Cnobloch in Leipzig

besorgt meine Commissions- und Auslieferungsgeschäfte für das Ausland.

Tobias Haslinger.

Neue Musikalien im Verlage von *Friedrich Hofmeister in Leipzig.*

Musik für Streich- und Blasinstrumente.

Dronet, L., 3 Duos concertans p. 2 Flûtes. Oeuv. 15o. No. 1—3, in F. G. C. à 16 Gr. compl. 2 Thlr.

Gans, M., Concertino p. Violoncelle av. Acc. de l'Orchestre. Oeuv. 12 in F. 2 Thlr.

Musik für das Pianoforte.

a) Mit Begleitung.

Czerny, Ch., 3 Quatuors brillans et non difficiles p. Pfte, Violon, Alto et Vcllo. Oeuv. 262. No. 1 in C. No. 2 in Es. à 2 Thlr. 20 Gr. — Mayseder, J., grand Trio p. Pfte, Violon et Vcllo d'après le 1er Quintuor arr. p. Urban. Oeuv. 80. in Es. 1 Thlr. 16 Gr. — Pixis, J. P., 4ème grand Trio p. Pfte, Violon et Vcllo. Oeuv. 118 in F. 1 Thlr. 12 Gr. — Pixis, J. P., Variations concertantes p. Pfte et Violon sur un thème fav. de l'Opera: Le Templier et la Juive. Oeuv. 119 in E. 18 Gr.

b) Zu vier Händen.

Czerny, C., Introduzione ed Allegro agitato p. Pfte à 4 Mani. Op. 264 in B. 14 Gr. — Czerny, C., Variations brillantes et non difficiles sur une Valse originale p. Pianof. à 4 Mains. Oeuv. 266 in A. 14 Gr. — Deszczynski, J., 2 Polonaises p. Pfte à 4 Mains. Oeuv. 23 in C. D. 12 Gr. — Greulich, C. W., grand Divertissement p. 2 Pianoforte. Oeuv. 23 in D. 18 Gr. — Hünten, Fr., 3 Valses arr. p. Pfte à 4 Mains. Oeuv. 4. 6 Gr.

c) Für Pianoforte allein.

Ernemann, M., Divertiss. p. Pfte. Oeuv. 6 in Des. 8 Gr. — Ernemann, M., Introduction, Variations et Finale p. Pfte Oeuv. 7. in Am. 10 Gr. — Greulich, C. W., grand Divertissement p. Pfte. Oeuv. 23 in D. 12 Gr. — Greulich, C. W., 3 Polonaises p. Pfte. Oeuv. 24 in A. E. Cm. 8 Gr. — Greulich, C. W., 3 Danses p. Pianof. Oeuv. 26. 8 Gr. — Marschner, H., Rondino p. Pfte. Oeuv. 58 in D. 8 Gr. — Reissiger, C. G., Ouverture aus der Oper: Das Rockenweibchen, für Pianof. Op. 10. 10 Gr. — Reissiger, C. G., Bagatelles p. Pfte. Oeuv. 13. 8 Gr. — Reissiger, C. G., Quatre Rondino p. Pfte. Oeuv. 58 in A. C. C. F. 18 Gr. — Schumann, R., Studien für das Pfte nach Capricen von Paganini bearbeitet, mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und einem Vorworte über ihren Zweck (Etudes p. Pfte d'après des Caprices de Paganini). 1 Thlr. 4 Gr. — Timmo, Fr., Fantaisie p. Pfte. Oeuv. 7 in C. 16 Gr. — Wieck, Clara, Caprices en Forme de Valse p. Pfte. Oeuv. 2. 12 Gr. — Geissler, C., 24 Choral-Vorspiele in drey- und vierstimmigen Adagio's, für angehende Organisten. Op. 4. 2tes Heft der Orgelstücke. 18 Gr.

Musik für Gesang.

Dorsmann, C. A., Verlorne Hoffnung. Sehnsucht. Der Liebe Grund. Gesangen. 5 Gesänge mit Pfte. 10 Gr. — Schuster, A., 4 Gesänge für Bass. Op. 15. Heft 1. Ei, was schaust ihr mich denn an. — Ich schaue so gern hinaus in die Nacht. — Ich sass zu ihren Füssen. — Die Jahre kommen und gehen. 10 Gr.

Marschner, H., Oeuvres choisies pour le Pianoforte en 5 Cahiers. à 2 Thlr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

H. L. Rohrmannus (Organisten zu Clausthal)

56 grösstentheils sehr leichte

Vorspiele für die Orgel,

nebst 6 Nachspielen und einer Privatübung für Generalbass-Beflissene. Dritte Auflage. 4. geh. ⅔ Rthlr.

Bey der fortwährenden Nachfrage nach diesen so sehr beliebten Vorspielen, die seit einigen Jahren gänzlich vergriffen waren, fand sich der Verleger bewogen, gegenwärtige neue verschönerte Auflage zu veranstalten.

Neue Musikalien,

welche bey

Breitkopf und Härtel in Leipzig

zu haben sind:

Viereck, J. C., Valse brillante pour le Pianof. .... 8 Gr.
— Preciosa Valse. .... 8 Gr.
— Souvenir d'Allemagne, 4 Valses modernes, avec Introduction et Coda p. le Pianoforte. .... 16 Gr.
— Le Bouquet, 4 Valses modernes avec Introduction et Coda sur les motifs les plus favoris de l'Opéra: Elise et Claudio, p. le Pfte. 1 Thlr. 8 Gr.
— Le Printemps. Introduction et Polonaise sur un air Allemand pour Pianoforte. .... 1 Thlr.
Hausmann, C. F., Le Souvenir. Collection de Marches et Valses etc. pour la Guitare. .... 16 Gr.
Cuddy, E., The british Grenadiers a favourite military air. 8 Variations for the Flute and Pianoforte accompaniment. .... 16 Gr.
Andrews, R., Introduction et Variations brillantes pour le Pianoforte. .... 4 Thlr.
Hewitt, J. H., The Soldiers Farewell a Ballad adopted to a German Air with Pianoforte. .... 8 Gr.
— Hark! Hark! the Soft Bugle. With Pianoforte. 12 Gr.
— Oh mount thy bright and gallant Steed, with Pianoforte. .... 12 Gr.
— The Knight from Palestine, a Romantic Ballad with Pianoforte. .... 16 Gr.
Hausmann, C. F., La première Vue de l'Amerique, gr. Valse p. le Pianoforte. .... 12 Gr.
Manouvrier, G. P., Grand Valse heroique pour le Pianoforte. .... 12 Gr.
Cuddy, E., Fly Gaudy moth Ballad, the Words by the Honble Charles Philipps, sung by Miss Rock with an Accompaniment for the Pianoforte. .... 12 Gr.
Rovedino, T., Green Hills of Tyrol, the celebrated Air in Rossini's grand Opera of Guillaume Tell, arr. with Pianoforte. .... 16 Gr.
Prale, F., Sweet steep thy wounded Bosom healing. Cavatina from the celebrated Opera Masaniello, arranged for the spanish Guitar. .... 12 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten December. Nº. 52. 1832.

Recension.

Messe in E von C. L. (Carl Ludwig) Drobisch. 1stes Werk. Partitur. (Eigenth. des Verf.) München, in der K. B. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung von Falter und Sohn. Pr. 10 Fl. 48 Kr. oder 6 Thlr.

Von frühester Zeit an neigte sich Herr Drobisch mehr zur geistlichen, als zur weltlichen Musik. Schon in Leipzig arbeitete er Motetten und Chorgesänge, die, von dem Thomaner-Chore gut ausgeführt, mit Beyfall der Kirchenmusik-Liebhaber aufgenommen wurden. Seit er sich nach München wendete, wo er noch lebt, hat sich diese Neigung zur entschiedenen Liebe gesteigert, so dass uns in einer Reihe von Jahren nur ausschliesslich geistliche Compositionen seiner Muse zu Gesicht gekommen sind. Er scheint sich also diesem Fache völlig zugewendet zu haben und mit Glück, was gewöhnlich nicht fehlt, wenn der innere Trieb unerkünstelt und lauter ist. Ueber die meisten gedruckten Werke dieses jungen Tonsetzers ist bereits in diesen Blättern berichtet worden, wie noch vor Kurzem über seine beyden Litaneyen. Es ist immer ein gutes Zeichen, wenn die Stimme billiger Kritik mit der Meinung der Hörer im Ganzen sich vereint. Im Allgemeinen lesen wir über die früheren Werke des Verf. eben so günstige Urtheile, als erwünschte Berichte von guten Aufnahmen derselben im südlichen Deutschland. Das Gelingen mehrt fast überall Anhänglichkeit und Fleiss. Das bestätigt sich auch hier. Es wird sich auch bestätigen, dass Ausdauer lohnt. Herr Drobisch gehört durchaus nicht zu denen, die sich nicht scheuen, sogar das Heilige leichtfertig zu behandeln. Für die Erbauung der Menge arbeitend, lässt er sich doch nicht verleiten, ihren verwöhnten Forderungen zu viel nachzugeben; man sieht vielmehr deutlich, dass es ihm Ernst ist und dass er es verschmäht, auf falschen Wegen jenen vorüberrauschenden Beyfall zu erschleichen, der mit Verletzung des Rechts den Thäter weit schwerer in Nachtheil setzt, als die übel besorgte Sache. Hr. D. lässt es sich augenscheinlich angelegen seyn, das hohe Ziel immer mehr zu erreichen, das er sich, bekannt mit dem Besten, was in diesem Fache geleistet wurde, stecken musste. Er befleissigt sich daher vor Allem eines correcten Styls, was freylich wohl vorausgesetzt werden sollte, was aber leider jetzt schon unter das Löbliche gerechnet werden muss, da es nicht selten der schroffen Willkühr gefällt, in Vernachlässigungen der Regel Originalitätsreiz zu suchen, dem sie sonst auf keine Weise, auch nicht einmal scheinbar beyzukommen im Stande wäre.

Das vorliegende Werk ist die erste grosse Messe dieses Tonsetzers, die, in Partitur gestochen, uns zu Gesicht gekommen ist. Sie verlangt, ausser den Streichinstrumenten, eine Besetzung mit Flöten, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Pauken und drey Posaunen. Die Orgel, in zwey Linien-Systemen ausgeschrieben, also nicht blos mit bezifferlem Basse, ist ad lib. Sie hätte leicht durch kleine Noten zu einem fortlaufenden Klavierauszuge gemacht werden können, was Manchem erwünscht seyn würde.

Das Kyrie beginnt sogleich mit einfachem vierstimmigen Solo-Gesange kindlich freudiger Art, der bald vom Chore erfasst und so wechselnd weiter geführt wird, ohne alle Schwierigkeit, mit gutem Flusse der Stimmen, nur etwas lang gehalten. Das feurige Gloria mit eingewebter Fuge zu den Worten: „glorificamus te" ist schön gesungen bis in's Einzelne. Im Gratias (Larghetto, $\frac{6}{8}$) setzt nach einem angenehmen Solegesange der vier Stimmen der Chor auf Domine Deus sehr kräftig ein, dem sanften Charakter bald wieder Raum lassend bis zum Qui tollis, was im Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, E moll, zuvörderst als Bass-Solo erklingt. Mit Miserere

würdigten Christenthums aufrecht zu erhalten, so musste es theils ihre Galle rege machen, dass die künstliche Kirchenmusik die Aufmerksamkeit des Volks und selbst der Geistlichen sowohl vom Texte als vom Priesterdienst abzog, theils meynten sie es vielleicht ehrlich mit der äussern Religion und fühlten, dass nur Simplizität in allen damit zusammenhangenden Dingen ihr angemessen sey. Daher erliessen auch die Päbste zu Zeiten Verordnungen gegen die Ueppigkeit der Musik: (wie schon 1322 von Johann dem 22sten geschah, s. S. 17 f.) ja späterhin, im 16ten Jahrhundert (wovon dies Forkelsche Werk noch nicht handelt), war der Pabst nahe dran, die Musik durch ein förmliches Breve ganz aus der Kirche zu verbannen, wenn Palestrina sie nicht noch gerettet hatte.

Die bedeutendsten Kontrapunktisten des 14ten und 15ten Jahrhund. von denen uns, besonders durch Glareans Dodecachordon, Proben überliefert sind, waren Niederländer, denn dort wurden die Wissenschaften und Künste nicht, wie zu gleicher Zeit in Italien u. a. L. durch Kriege gestört. Von einem dieser Komponisten, J. Obrecht, hat Herr F. nach Glareau, einen zweystimmigen Kanon im unisono und einen dreystimmigen Satz, beyde in der äolischen Tonart, aufgenommen. Der erste zeigt, wie wenig man damals Harmonie und Rhythmus zu vereinigen wusste; der zweyte ist so steif und leer, dass man ihn, auch nach Hrn. F's angegebenen Veränderungen unmöglich mit Wohlgefallen anhören konnte. Man sieht hieraus, was die Alten zum Vorschein brachten, sobald sie einmal nicht streng kanonisch arbeiteten. Am berühmtesten aber waren im 15ten Jahrh. Joh. Ockenheim und sein Schüler Josquin de Prés. Der erstere erregte durch seine künstlichen Zusammensetzungen z. B. durch eine 36 stimmige Messe und Motetten in ogni tono allgemeine Bewunderung, die damals natürlich war, aber jezt sich sehr vermindert, wenn man sieht, dass es nichts als musikalische Rechenexempel mit holprichtem Gesang, kurz, Noten und Töne ohne Klang sind, und bedenkt, dass ein Kanon ohne Schlüssel — besonders nach damaliger Singart — ein grösseres Kunststück scheint, als ist. — Weit interessanter aber, und der grösste Komponist des 15ten Jahrh. war Josquin de Prés. Er schrieb nicht nur viel, sondern auch origineller, kraftvoller und etwas sangbarer als seine Vorgänger, wie unter andern das Requiem auf seinen Lehrer Ockenheim S. 541-550, und sein 18ter Psalm, S. 580-592, zeigt. Auch — und das macht ihn besonders achtungswerth — kramte er nicht überall alle musikalische Weisheit aus, sondern enthielt sich der Künsteleyen, wenn es dem Zweck der Komposition zuwider schien. Mit einem Worte, Luther zeichnete ihn richtig, wenn er von ihm sagte: „Josquin ist ein Meister der Noten; „diese haben thun müssen, was er gewollt, „andere Komponisten müssen thun, wie die „Noten wollen." (Wie wahr ist in den letzten Worten die damalige Musik mit Einem Zuge geschildert!) Josquins Genie setzte sich zuweilen (wie etwa ein Gluck oder Mozart) über einige alte ängstliche Regeln der Komposition hinweg, und dennoch hinderte dies nicht die allgemeine Hochachtung, welche er, selbst von bewährten Kontrapunktisten genoss. Zwischen ihm und seinem Lehrer Ockenheim fand etwa eine Vergleichung statt, wie (mut. mutand. versteht sich) zwischen Eman. und Seb. Bach. Auch sind uns ein Paar Anekdoten aufbehalten, welche seine Maximen und seinen Witz beurkunden. Zwey davon verdienen — in Rücksicht auf unsre Zeiten — auch hier Erwähnung. „Als ein Sänger in einem seiner Stücke eine „schlechte Verzierung anbrachte, sagte er: „warum thust du eine Koloratur hinzu? wenn „sie mir gefallen hatte, würde ich sie wohl „selbst hineingesezt haben." (Verdienten diese Worte nicht im Proscenio unsrer Opern- und Operettentheater von Paris bis Berlin mit grossen Buchstaben angeschrieben zu werden?) Die andere Anekdote zeigt, wie er schon sich darauf verstand, den grossen Herren, die eine

fällt *pp.* der Chor ein, der wie im Drange der Seelen sein suscipe deprecationem hören lässt, worauf sich der erste Gedanke zum folgenden Texte wiederholt. Quoniam tu sanctus solus erhebt sich zum kräftigen All., was mit Bedacht an den Anfang des Gloria erinnert. Nach vielfachem Gebrauche der Componisten ist auch hier Cum sancto spiritu zu einer Fuge verwendet worden. So geschickt nun auch diese Fuge behandelt ist, so wünschten wir doch zu diesen Worten nicht so oft fugirte Arbeit zu vernehmen. Das Credo beginnt choralmässig, aber bald mit imitatorischen Stimmenfolgen versehen, in $\frac{6}{4}$, All., E moll, eigen gehalten und von guter Wirkung. Das Incarnatus ändert in Largo, $\frac{4}{4}$, schlicht bis zum Crucifixus, was der Chor angemessen und kurz durchführt. Etwas mehr Erfindung wünschten wir diesem Satze. Mit Resurrexit tritt der $\frac{2}{4}$ Tact wieder ein in gleich imitatorischen Führungen, wie im ersten Satze des Credo; der Schlusssatz hebt sich zu „vitam venturi saeculi" in Dur. Das Sanctus bildet einen zweckmässigen Uebergang zum All. moderato „Pleni sunt coeli", den geübten Mann in Bearbeitung fugirter Sätze beurkundend. Benedictus (Andante con moto, A dur, $\frac{3}{4}$) wird als sechsstimmiger Sologesang ansprechend wirken. Das Agnus Dei wird zum vierstimmigen Chore durch einen Solo-Mezzo-Sopran gehoben und das Dona nobis pacem ergreift die Melodie des ersten Satzes im Kyrie, lässt, wie dort, den vierstimmigen Sologesang mit dem Chore wechseln und schliesst *pp.* kindlich ergeben in still froher Zuversicht. — Wir dürfen also das durchaus nicht schwer auszuführende Werk, das weit schöner gedruckt ist, als die meisten Ausgaben des südlichen Deutschlands, sich auch noch durch das wohl getroffene Bildniss des Tonsetzers den Freunden desselben werth macht, hauptsächlich allen katholischen Gemeinden als ein gelungenes, tüchtig gearbeitetes und ansprechendes nach Ueberzeugung empfehlen und dem Verf. dazu Glück wünschen.

Ouverture zum Sommernachtstraum von Shakespeare für grosses Orchester componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 21stes Werk. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel, und London, bey Cramer, Addison und Beale. Pr. 3 Thlr.

Wir würden und müssten schlechthin einen ganz eigenen Traum träumen, wenn wir diese Ouverture zum viel betrümten Sommernachtstraume nach Maassgabe der Auflegestimmen mit einem Wortträumbilde versehen, verhüllen oder verzeichnen wollten. Wie sollte es aber dem besten Traumdeuter möglich seyn, Träume zu deuten oder von einem Nachtraume zu berichten, ob er dem Vortraume gleiche und wie sich zu einander verhalten, wenn ihm statt lebendiger Bilder nur einzelne Gliedmassen unter einander geschüttelt vorgehalten werden? Mit zwey Worten: Keine Partitur! Da geht es nicht. Können wir aber oft nicht einmal von den Verlagshandlungen im Orte Partituren gehöriger Würdigung erhalten: so ist das ein Zeugniss, dass die Componisten öfter keine einsenden, dass sie also ihre Werke nicht besprochen haben wollen, was uns am Ende auch recht ist: es wird des Recensirens ohnehin kein Ende bis zur letzten Recension am jüngsten Tage. Wir haben dannenhero über selbigen Ouverturen-Traum nichts weiter zu sagen, als dass er deutlich, schön und auf gutes Papier gestochen ist. Das Uebrige bleibt den Vortragenden und den Berichterstattern überlassen.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Zuerst von unserm herrlichen Cäcilien-Vereine. Diese Kunstanstalt schwebt in grosser Gefahr. Vorigen Sommer war die zehnjährige Frist abgelaufen, die zwischen der Gesellschaft und dem Director derselben, Hrn. Schelble als gegenseitiger Verband bestimmt war. Einige Dutzend Mitglieder des Vereins, die zum Theil zu den reichsten und angesehensten Familien der Stadt gehören, hatten sich verbunden, ein allfälliges Deficit zu decken und dem Director sein Honorar zu sichern. Da nun aber jährlich einiger Nachschuss nöthig war, der jedoch in keinem Jahre auf mehr als 15 Gulden für den Mann sich belief: so konnte man diesen Schmerz nicht ertragen und die Garantisten zogen sich von einer Anstalt zurück, deren Leistungen fast ohne Beyspiel waren, ohne auf den Nachruhm zu achten: in dem reichen stolzen Frankfurt a. M. hat sich eine Kunstanstalt, die ganz Deutschland Ehre machte, nicht erhalten können, weil die Garantisten derselben nicht so viel, als eine Strassburger Gänseleber-Pastete kostet, nachweissen wollten. Das Unglaubliche ist geschehen: der Verein hat als Corporation aufgehört. Schelble

setzt ihn auf eigene Rechnung fort, und was nicht ferner eine Gesellschaft reicher Kaufleute riskiren wollte, riskirt nun ein für sein Fach begeisterter Künstler allein! Vor der Hand hat sich der äusserst gewissenhaft thätige, dem Werke alle seine Zeit opfernde Mann für ein Jahr verbindlich gemacht. Der Verein wird unter derselben äussern Form fortgesetzt und hat an Anzahl der Mitglieder nichts verloren. Das erste Concert von den vieren, die der Verein den Passiv-Mitgliedern alljährlich zu geben hat, ist aufgehalten worden und es ist darin die Ouverture und Introduction der Oper Elisa von Cherubini und Mozart's Idomeneo mit vollem verstärkten Orchester gegeben worden. Diese grossartige Oper ist wohl noch nie, seit sie Mozart's Seele entquollen, so vortrefflich in das Leben getreten. Es gereicht mehren Mitgliedern der hiesigen Oper zur Ehre, dass sie aus Liebe zur Kunst durch ihren Gesang die Leistungen des Cäcilien-Vereins verschönern. Was nun nach Verlauf des Jahres aus dem Vereine wird, der jetzt einzig und allein von der Person seines uneigennützigen Directors, des Hrn. Schulze, abhängt, weiss der Himmel, von dem und seinen guten Geistern wir hoffen, er werde etwas so Schönes nicht zu Grunde gehen lassen.

Das Theater fährt fort unter der erfahrenen Leitung des Hrn. Gruners an Mannigfaltigkeit des Repertoirs zu gewinnen. Neu waren die Opern: Der Templer und die Jüdin (die besonders den hiesigen Juden sehr gefiel), die Fremde von Bellini (deren klare Melodieen beym Publicum viel Anklang fanden), der Vampyr von Marschner (der nicht sonderlich gefiel), Zampa von Herold (der das Haus immer voll macht) und das Vaudeville: „Die weiblichen Harpyen," welches in der Gebart starb.

Die diessjährigen Versammlungen des Museums, dieser in Deutschland bekannten Anstalt für alle Zweige der Wissenschaft und Kunst sind ganz besonders für die Musik sehr brillant. Die Sitzungen sind diess Mal in dem grossen Saale des Gasthauses zum Weidenbusch, der über ein halbes Tausend Menschen fasst und immer gedrängt voll ist. Jedes Mal wird eine vollständige Symphonie gegeben. Am 16ten November hörten wir eine neue von L. Spohr (die vierte), über welche wir nächstens ausführlich berichten werden, da sie noch neuer Form gearbeitet und dem Programme nach zum ersten Male hier aufgeführt worden ist. — Ausserdem gab auch uns Hr. Ignaz Moscheles auf seiner raschen Durchreise ein sehr erwünschtes, zahlreich besuchtes Concert im Schauspielhause. Man erfreute sich an seinen Compositionen, bewunderte sein Meisterspiel und ward besonders von seiner freyen Phantasie entzückt. Allgemein bedauerte man, dass er zu seinem Concerte einen Flügel von Conrad Graff wählte: denn das Instrument hatte namentlich im Basse keinen Ton und keine Kraft, welcher Umstand nothwendig der vollen schönen Wirkung seines Spiels auf Unkosten des verdienten Beyfalls vielen Eintrag that.

Dresden, den 7ten December. Das Publicum hatte dem bekannten Virtuosen Molique, Director der Königl. Würtembergischen Hofmusik, bey seinem ersten Auftreten im Theater schon die lebhafteste Anerkennung und Theilnahme bewiesen, und der Wunsch, dass Hr. Director Molique auch in der Stadt ein Concert geben möge, war allgemein geworden. Er ging am abgenannten Tage in Erfüllung. Das Concert in dem sehr zahlreich besuchten Saale des Hotel de Pologne begann mit Marschner's Ouverture zu der Falkners Braut. Man kennt diese Oper hier noch nicht, obschon die Ouverture in einzelnen Musik-Vereinen, von der Militär-Musik, den Stadt-Musikern u. s. schon mehre Male gegeben worden ist. Ref. hörte die Oper noch nicht, weiss also auch nicht, weshalb die Ouverture eben mit der Trommel beginnt, und warum dieses Instrument in derselben eine so bedeutende Rolle spielt. Was nun die Composition betrifft, so ist sie, wie alle Arbeiten dieses Componisten, effectvoll, in ganz modernem Style, viel Lärm, viel Modulation, aber auch viel Kraft und manche angenehme Stelle. Im Ganzen schien uns die Composition mehr gesucht, als wahrhaft originell. Mad. Schröder-Devrient sang hierauf Mozart's Arie aus Titus: Parto, ma ti ben mio etc. italienisch ganz vortrefflich und ward von der obligaten Clarinette des Hrn. Kammermusikus Kotte eben so herrlich begleitet, sowohl in Bezug auf Ton als Vortrag. Ihnen folgte der Concertgeber von rauschendem Beyfall empfangen und spielte Lafont's schönes Concert in A dur so schön und mit solcher Vollendung, als nur zu wünschen und auch von dem Spieler zu erwarten war. Der zweyte Theil begann mit einem Adagio und Rondo für Oboe, componirt von Kummer, schwierig, aber brillant ge-

schrieben, und vom Königl. Sächsischen Kammermusikus Tietz mit eben so viel Geschmack als Fertigkeit vorgetragen. Mad. Schröder-Devrient sang hierauf Reissiger's Lied aus der Oper Libella, mit concertirender Violin, die Hr. Molique spielte. Eine geistreiche, anmuthige Kleinigkeit, mit Geist und Anmuth von beyden Künstlern wiedergegeben. Zum Schlusse trat der Concertgeber mit einem allerliebsten, höchst piquanten, aber auch höchst schwierigen Rondo auf, das er meisterhaft spielte. In einem hiesigen öffentlichen Blatte war der Wunsch geäussert worden, Hr. Director Molique möge drey Sätze spielen oder ein zweytes Concert geben. Wünsche, denen Ref. ganz beytrat. Sie gingen indess, weder der eine, noch der andere in Erfüllung; sollte Hr. Molique dieselben etwas gewagt gefunden haben, so kann ihm doch die Veranlassung, woraus sie entsprangen, nämlich die Sehnsucht, ihn recht oft zu hören, nicht anders als höchst schmeichelhaft gewesen seyn.

Leipzig, am 19ten December. In unseren trefflichen Abonnement-Concerten, deren erste Hälfte nun vorüber ist, hörten wir zuvörderst folgende Symphonieen: 1) von J. Haydn aus D dur. Je mehr wir es für einen Vorzug eines guten Orchesters halten, neben den Symphonieen unsers gewaltigen Beethoven auch die Werke dieser Gattung von W. A. Mozart und Haydn in dem Geiste zu geben, der ihnen eigenthümlich ist, um so mehr sind wir verbunden, mit anerkennendem Danke der ganz ausgezeichneten Durchführung dieses Meisterwerkes zu gedenken. Der Vortrag war so durchgreifend leicht, so übereinstimmend humoristisch gehalten, dass das gesammte, sehr zahlreiche Publicum, das schon angefangen hatte, dieser Art von Tondichtung sich mehr als recht zu entziehen, zu allgemeinem Beyfalle sich hingerissen fühlte. Möge man daraus erkennen, was auf einen rechtschaffenen, von Liebe der Ausübenden beseelten Vortrag ankommt! Spieler und Hörer werden innerlich reicher, wo man dieses herrlichen Meisters vorzüglichste Tonschöpfungen, besonders dieser Art (und der Quartette) nicht zurücksetzt. Jede einseitige Richtung, wäre sie auch an und für sich noch so grossartig, muss Nachtheil bringen, hauptsächlich in der Kunst. Wo Strauch und Bäume blühen rund umher, da ist Frühling und zum frischen Genusse gesellt sich Hoffnung für Frucht und Gewinn. Dass aber ein wahrhaft Gutes und Schönes dem andern nichts weniger als Eintrag thut, dass vielmehr eins dem andern hilft, bewies sich acht Tage darauf an dem Vortrage der grossen A dur-Symphonie Beethoven's (No. 7). Hier waltete abermals jener einige, durchgreifende Geist, dessen Kraft und Treue, immer frisch und rüstig, Leben und Behagen findet. Es gereicht in der That unserm Orchester zur grössten Ehre, diese beyden, von einander so verschiedenen Symphonieen, jede ihrem Wesen gemäss, gleich vortrefflich vorgetragen zu haben. Es konnte nicht fehlen: man war allgemein ergötzt. Auch die dritte Symphonie Bernhard Romberg's ging gut und gefiel. Im 10ten Abonnement-Concerte wurde zum ersten Male eine neue Symphonie Fr. Schneider's mit Beyfall gegeben. Wir bedauern, nichts darüber sagen zu können: es war uns durchaus unmöglich, das Werk zu hören.

Alle Ouverturen erfreuten sich eines exacten Vortrags, eine von Reissiger, von C. G. Müller (neu, beyfällig aufgenommen), von Marschner aus dem Vampyr, von C. M. v. Weber aus Oberon.

Das neunte Concert war dem Andenken Mozart's gewidmet. Wir hörten darin die überaus herrliche G moll-Symphonie so schön, als irgend einmal. Der grosse Meister wurde würdig damit geehrt. Fräulein Henr. Grabau, die überhaupt dieses Jahr noch schöner singt, als in allen vorigen und der wir mehre wirklich ausgezeichnete Genüsse verdanken, trug uns die anerkannt meisterliche Scene und Arie mit obligatem Pianoforte gefangen vor. Unser Pianist Herr Grenser spielte sehr schön, ganz im Geiste jener vorübergegangenen Zeit, ein dem Stande der damaligen concertirenden Claviermusik angemessenes Andante von unserm gefeyerten Meister, worauf Scene und Chor aus Idomeneo folgte, worin sich Hr. Pögner mit seinem schönen Basse als Sacerdote auszeichnete. Den zweyten Theil füllte Cherubini's Requiem, in welchem unser Thomanerchor sich selbst alle Ehre und uns Freude machte.

Uebrigens sang uns Fräulein Grabau Scenen und Arien von Mercadante, Rossini und Meyerbeer, deren mehre vom lebhaftesten und anhaltenden Beyfalle der Hörer begleitet waren. Auch unsere jugendliche zweyte Concert-Sängerin Fräulein Gerhardt gab uns mehre Solo-Gesänge sehr beyfällig und beliebte Duetten, z. B. aus Matilde di Shabran, aus Euryanthe u. s. w. Sie wird zu einer ausgezeichneten Sängerin heranblühen, wenn ihre

sehr bedeutenden Anlagen und Fertigkeiten nicht zu rasch auf dem Pfade zur Meisterschaft vorwärts eilen. Hr. Otto sang mit seinem schönen Tenore: „Unter blüh'nden Mandelbäumen" und Hr. Pögner, wackerer Bassist, Scene und Arie aus Figaro, beyde gleichfalls mit Beyfall. — An grösseren Gesangstücken hörten wir: Scene und Chor aus Richard Löwenherz von B. A. Weber; grosses Finale aus Semiramis von Rossini; zweytes Finale aus dem unterbrochenen Opferfeste von Winter und erstes Finale aus Zemire und Azor von Spohr — sämmtlich gelungen.

Hiesige Concertspieler waren: Herr Eichler, dessen Ruf nach Königsberg von dort aus Hindernisse gefunden haben muss. Es sind ihm bereits einige andere ehrenvolle Anträge gemacht worden. Der junge Violin-Virtuos trug uns eine neue Polonaise von Kalliwoda und Introduction und Variationen eigener Composition (gefällig und gelungen) mit lebhaftem Beyfalle vor. Die Composition auf ein hier beliebtes Tyroler Lied hatte so sehr gefallen, dass er aufgefordert wurde, sie in der Entrepe zu wiederholen, was mit grosser Anerkennung seiner Gefälligkeit geschehen ist. Unser Queiser hatte sich ein Concertino von C. M. v. Weber für das Horn arrangirt für die Bassposaune und blies es mit gewohnter Meisterschaft: nur schien uns die Composition nicht ganz für dieses Instrument zu passen. Hr. Heinze und Hr. Rosenkranz bliesen auf der Clarinette ein neues Rondo brillant von Nohr in dem Concerte, dem wir nicht beywohnen konnten.

Von fremden Meistern beehrten und erfreuten uns Hr. Bernhard Molique, Königl. Würtembergischer Hof-Musikdirector und Herr Kapellmeister Hermstedt aus Sondershausen.

Hr. B. Molique, den wir zum ersten Male in unserm Abonnement-Concerte hörten, wurde vom Publicum, dem er dem Rufe nach als einer der ersten Violin-Virtuosen bekannt war, schon bey seinem Auftreten mit Auszeichnung empfangen. Am 3ten December gab er uns in seinem Concerte im Gewandhause nicht nur die glänzendsten Beweise seines meisterhaften Spiels, sondern zeigte sich auch in seinen Compositionen als vortrefflicher Meister. War seine Phantasie über Thema's aus der Stummen von Portici überaus gefällig, wohl verbunden und brillant, so war dagegen sein Concert überaus gediegen und voll herrlicher Erfindung und Haltung. Es ist werth, der Welt bekannt gemacht zu werden: wir hören auch, dass es hier gestochen werden soll. Dann werden wir ausführlich darüber sprechen. Ueber sein Meisterspiel haben wir nichts hinzuzusetzen und nichts wegzulassen; es ist von Dresden aus in No. 49 unserer Blätter vortrefflich geschildert worden, worauf wir verweisen.

Auch Mad. Filipowicz, eine Schülerin Spohr's, liess sich mit einem Concerte von Spohr und mit Variationen von Rode im Gewandhaus-Saale hören. Schöner Anstand, treffliche Bogenführung, Reinheit des Tons, glückliche Fertigkeit und ruhevoll inniges Gefühl zeichnen diese Virtuosin hauptsächlich aus, deren Vorträge mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurden. Möge sie auf ihrer Kunstwanderung überall nach Verdienst Freunde finden. In einigen Ouverturen von Kurpinski (Musikdirector in Warschau) lernten wir einen feurigen und ansprechenden Tonsetzer mehr kennen.

Ueberaus grosses Vergnügen gewährten uns die seltenen Vorträge des Kapellmeisters Herrn Hermstedt aus Sondershausen, eines Künstlers, den Leipzig schon seit 1810 als einen der grössten Meister seines Instruments bewundert und liebt. Sein unverhofftes Erscheinen erfüllte uns mit um so grösserer Freude, da man uns versichert hatte, er habe beym grossen Musikfeste zu Nordhausen sein letztes öffentliches Auftreten gefeyert. Mit vollendeter hoher Meisterschaft ergötzte uns sein seelenvoller Kunstgesang zwey Mal in unseren Abonnement-Concerten mit Spohr's Compositionen, die er vorzugsweise liebt, und ein Mal im öffentlichen Quartett, das also zur Freude Vieler wieder in's Leben getreten ist. Vom leisesten Hauche des zartesten Tons bis zur kräftigsten Gewalt höchster Fülle beherrscht er in allen Regionen völlig gleichmässig, im klagenden Adagio wie im rauschenden Presto, sein herrliches Instrument. Dass der Allen theure Gast sogleich beym ersten Auftreten mit einstimmigem Applaus begrüsst wurde, war vorauszusehen; er verdient diese Auszeichnung. Ist in seinem Spiele etwas anders geworden, so ist es nur in Veredlung. Wir haben dem geehrten Veteran ächte Kunstgenüsse zu danken. Sein Vortrag ist in seiner Weise wahrhaft unübertrefflich. Der Meister ist jetzt im Besitze zweyer ganz vorzüglicher, verbesserter Instrumente, besonders was Mundstück und Blatt betrifft. Der Virtuos selbst rühmt mit dankbarer Freude, diese Verbesserungen hauptsächlich dem kunstliebenden Eifer seines edeln Fürsten zu verdanken zu haben, der noch im 72sten Jahre mit jugendlicher

Liebe sich selbst noch am Zauber der Töne dieses Instruments thätig erfreut. Gewiss ein seltenes Beyspiel kunstliebenden Sinnes! Das Eigenthümliche des verbesserten Instruments besteht hauptsächlich darin, dass die Birne des metallenen Mundstücks als Maschine dient, vermittelst einer Schraube die Clarinette höher und tiefer stimmen zu können. Die Mundstücke werden in Sondershausen verfertigt, die verbesserte Clarinette aber vom Instrumentenmacher Streitwolf in Göttingen, der selbst ein schätzbarer Musiker ist. — Möge unser höchst ausgezeichneter Virtuos unsere Musikgenüsse noch lange erhöhen und uns bald mit seiner Gegenwart wieder erfreuen.

Das Uebrige im neuen Jahre.

Kurze Anzeigen.

Zampa, oder die Marmorbraut. Oper in drey Aufzügen. Musik von F. Herold. Vollständiger Auszug für das Pianof. (Mit Hinweglassung der Worte.) Wien, bey Tobias Haslinger. Preis 3 Thlr. 8 Gr.

Ueber die Musik und Beschaffenheit dieser Oper ist in diesen Blättern bereits verschiedentlich gesprochen worden, z. B. S. 493, S. 546 u. s. f. Es bleibt uns daher nur übrig, den Liebhabern solcher Opern-Ausgaben die wiederholte Versicherung zu geben, dass die Bearbeitung gut und die Ausstattung so schön ist, als man sie von dieser Verlagshandlung längst gewohnt ist. Das Titelblatt ziert ein hübsches Bildniss. Das Ganze zählt 84 Seiten in Querfolio.

In demselben Verlage, eben so schön ausgestattet, ist erschienen:

La Straniera. Die Unbekannte, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von V. Bellini. Vollständiger Auszug für das Pianof. mit Hinweglassung der Worte. (Eigenthum des Verl.) Pr. 3 Thlr. 8 Gr.

Aus vielfältigen Besprechungen darüber und von Aufführungen dieser Oper auch in Teutschland wissen unsere Leser, dass dieses Werk zu den schönsten dieses Componisten gehört. Sie werden daher um so mehr nach einer Bearbeitung greifen, die ihre Ansprüche in jeder Hinsicht befriedigen wird. Der Auszug enthält 95 Seiten in Querfolio.

1) *Ouverture de l'Opéra romantique: Die Felsenmühle zu Etalières à grand Orchestre composée par C. G. Reissiger.* Bonn, chez N. Simrock. Pr. 9 Francs.

2) *Dieselbe Ouverture für Pianof.* Ebendaselbst. Pr. 2 Franken.

Dieses für das grosse Orchester sehr wirksam instrumentirte Einleitungsstück ist seinem innern Wesen nach bereits besprochen worden. Hier haben wir nur noch hinzuzufügen, dass sie auch in grossen Concert-Sälen den lebhaftesten Effect machen wird. Die zeitgemässen, ansprechenden und geschickt verbundenen Sätze sind mit voller Kraft erfahren benutzter Massen, die gehörig mit sanfteren Stellen wechseln, so frisch und aufregend, dass sie des Beyfalls jeder Versammlung gewiss seyn können.

Ein Satz aus dem 57sten Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Franz Weber. Op. 4. Bonn. bey N. Simrock. Pr. 2 Fr. 25 Cent. Pr. der vier Singstimmen 1 Fr. 25 Cent.

Ein kurzes, vertrauend klagendes Larghetto, $\frac{3}{4}$, D moll, wechselt das Tempo in più vivace, und bringt im All. moderato, $\frac{4}{4}$, eine recht gut gearbeitete und gar nicht zu lang ausgedehnte Fuge, auf welche ein Sopran-Solo (Andantino, $\frac{6}{8}$, A dur) sehr lieblich ertönt, ohne von dem eben ausgesprochenen Gefühle des Schmerzes ganz und plötzlich befreyt zu seyn, was wir besonders loben. Darauf erhebt sich im Fortissimo der volle Chor (D dur, $\frac{4}{4}$, All.) zuerst mit schlicht freudigem Gesange, der bald in klarer Fugenführung, von geschickten Einflechtungen unterbrochen, sich fortspinnt bis zum poco più vivace, um feurig zu enden. Der Gesang ist nicht schwierig und von guter Wirkung.

Salve Regina a quattro Voci pieno con Organo o Pianof. ad libitum, composto da M. Hauptmann. Op. 15. Bonna, presso N. Simrock. Pr. 2 Frcs 50 Cts. Pr. le 4 parti separati 1 Fr.

Ein angemessen kirchlicher, harmonisch gut gehaltener, etwas tiefer als gewöhnlich gegriffener Gesang, der wie nach Erschütterung des Herzens um Beystand fleht. In solchen Fällen wird man wohl thun, sich seiner zu bedienen.

Motetto für 1 Sopran, 2 Alte, 2 Tenore und 1 Bass, zur Krönungsfeyer König Georgs II. im Jahre 1727 componirt von G. F. Händel. Klavier-Auszug von Xav. Gleichauf. Mit englischem und deutschem Texte. Bonn, bey N. Simrock. Pr. 3¼ Franken; Pr. der Singstimmen allein 2¼ Franken.

Wir haben diese Gelegenheits-Cantate Händel's noch nicht gekannt und danken darum den Herausgebern doppelt. Der erste Andante-Satz ¾, D dur) hat so viel froh Festliches und feyerlich Zugartiges, dabey so viel Ungesuchtes und Zeitansprechendes, dass man ihm die grosse Wirkung deutlich ansieht. Im ganz leicht geführten Duette zwischen Alt und Bass beginnt der Gesang, wird dann vom Sopran und Tenor eben so aufgenommen, bis sich endlich die vier Stimmen schön verschlingen und zum kurzen Tutti leiten. Die Begleitungsfiguren sind der Zeit angehörig und doch so ächt schmückend und hebend, dass wir gar keine anderen wünschen. Das zweyte Andante, ¾, A dur, vier- und fünfstimmiger Solo-Satz mit vielfacher Stimmenverwebung, doch mit Dreystimmigem vermengt, ergötzlich der consequenten Führung wegen, weshalb er Dauer erhält. Wie Vielen unserer Modemänner, die nur kluge Würfe thun, mag das gelingen? Andante, E dur, ¾, fünfstimmig und wieder in alter Festlichkeit, mit wahrhaftem Pomp. Das Schluss-Allegro, ¾, D dur, fünfstimmig (mit 2 Alto's) in glorioser Art. Der Satz ist durchaus gar nicht geeignet zu rein fünfstimmiger Arbeit, wenn sein natürlicher Fluss nicht hätte gehemmt und erdrückt werden sollen. Er ist also auch nicht fünfstimmig gehalten. Allein wie sind die verschiedenen Stimmen mit einander in unisono gebracht? Es ist genau ersichtlicher Plan darin; es ist nicht die Noth, die aus dem Satze eine Stimme auf einmal untergehen heisst, wie diess jetzt alltäglich geschieht, sondern es ist Natur mit Kunst und Wirksamkeit gepaart, die solche Wege gehen heisst. Kurz, es schwebt und wacht Geist über dem Baue. Man sehe nur selbst hin und erfahre daran, was gute Fügungen sind. Bey dem Allen geschehen wir, dass H. selbst zuweilen anderwärts ohne weitern Grund eine Singstimme untergehen lässt; es gehört dann zu dem Menschlichen, wie eine nachlässige Angewöhnung an einem geachteten Freunde, die aber deshalb nicht nachahmungswerth wird. — Auch der Text zu dieser Cantate ist mit Verstand gewählt. Wer das Werk noch nicht kennt, wird sich eine grosse Freude damit verschaffen.

Trois Duos faciles et progressifs pour deux Violoncelles composés par Bern. Breuer. Op. 2. Liv. I et Liv. II. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Jedes Heft 3½ Franken.

Jedes dieser beyden Hefte enthält drey Duetten, die ganz dem entsprechen, was sie seyn wollen, progressiv fortschreitend, angenehm und nützlich für Schüler und mittelmässig geübte Dilettanten.

---

1. *Grandes Variations pour le Pianoforte sur le Choeur des Chasseurs d'Euriante de Weber — composées par Henri Herz.* Op. 62. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 3 Fr. 25 Cent.
2. *Marche et Rondo pour le Pianoforte sur la Clochette de Paganini.* Von demselben. Op. 63. Ebendaselbst. Pr. 3 Fr.
3. *La Mode, Contredanses variées suivies d'une Galopade pour le Pianoforte.* Von demselben. Op. 64. Ebendaselbst. Pr. 4 Fr.

No. 1. Nach brillanter Einleitung tritt der allbekannte Chor vollgriffig ein. Die Wahl dieses Chores zu Variationen können wir keine glückliche nennen; selten passen einfache beliebte Melodieen weniger dazu, als eben diese. Schwer genug hat es der Componist den Spielern zu machen gewusst; sie werden damit zu thun haben: ob sie auch Freude daran haben? Das ist eine Frage, die sich Jeder selbst beantworten mag. Uns machen sie keine Freude, auch nicht, wenn wir sie hören. Es gibt aber jetzt Spieler und Hörer, die an Schwierigkeiten ihr Vergnügen haben. Für diese sind sie recht eigentlich gemacht.

No. 2. Ein klingender Marsch, mit einigen harmonischen Freyheiten, in der Ausführung nicht schwierig, vielmehr leicht, mit einem etwas bewegtern, gefälligen Trio verbunden, leitet nach gebührender Wiederholung zu einem Rondo Allegretto, ma molto moderato, ⅛, das interessant durchgeführt ist und zum Schlusse der zunehmenden Geschwindbewegung nicht entbehrt. Mässige Pianoforte-Spieler der neuern Schule werden sich damit erfreuen.

No. 3 ist nicht minder ansprechend, ganz besonders für Tanzliebhaber, was schon der Titel zeigt. Das Ganze ist nicht schwierig, wenn auch

mehr Fertigkeit dazu erforderlich ist, als von gewöhnlichen Tanzspielern verlangt wird.

Notizen.

Am 10ten August dieses Jahres starb in Mannheim der als Musiker rühmlich bekannte und als Mensch geliebte Hofkapellmeister Frey. An seine Stelle wurde der Hofkapellmeister Hr. Kalliwoda aus Donaueschingen berufen, der aber aus Liebe zu seinem verehrten Fürsten und zu seinen dortigen angenehmen Verhältnissen seinen Posten wohl nicht verlassen wird. Hr. K. ist glücklich von seiner Kunstreise zur Freude der Seinen wieder zurückgekehrt.

Anfang Sommers starb zu Paris Aug. Kreutzer, der Bruder und Schüler des berühmten Componisten und Violin-Virtuosen Rudolph Kreutzer, dessen Professur der Violine er im dortigen Conservatoire musical überkommen hatte, ohne den Ruhm seines brüderlichen Vorgängers zu erreichen.

Die Gebrüder Belcke sind von ihrer Kunstreise wieder zurückgekehrt. Ueberall erhielten sie verdienten Beyfall und waren so glücklich, vom Königl. Hofe zu Kopenhagen besonders begünstigt zu werden. Am Schlusse ihrer Kunstwanderung gaben sie noch, vereint mit dem reisenden Orgelspieler Hrn. Ferd. Vogel, in Altenburg ein mit allgemeinem Beyfalle aufgenommenes Concert.

Wir hören von zuverlässigen Männern, dass auch der als Componist und Violoncellmeister allgemein geehrte B. Romberg eine neue Kunstreise noch diesen Winter unternehmen wird, auf welcher er auch Leipzig zu erfreuen gedenkt. Lafont wird gleichfalls hier erwartet.

Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer,

wurde, von Hrn. Görner nach Schiller's Ballade zur Oper in drey Aufzügen umgearbeitet und vom Kammermusikus Schönfeld in Musik gesetzt, im Laufe dieses Jahres auf dem Grossherzogl. Theater zu Neustrelitz mit Beyfall aufgeführt. Einige musikalische Längen abgerechnet, ertheilt man dem Werke alles Lob. Unter den Sängern werden besonders Mad. Finke und Dem. Tomasini, die Herren Ammerlahn und Peters ausgezeichnet. Der Componist wurde am Schlusse gerufen und erschien an der Hand des Dichters. Mit Vergnügen theilen wir dem Publicum in der Beylage eine Romanze mit zur eigenen Einsicht.

Ferner geben wir den Liebhabern canonischer Räthsel, die in der ersten Beylage von Hrn. C. A. P. Braun in Stockholm mitgetheilt wurden, die Auflösungen derselben zu beliebiger Vergleichung und bemerken zugleich, dass die Stellen für die Clarinetten beym zweyten Garde-Regimente in Stockholm besetzt sind.

Zu unserm diesjährigen Titelkupfer

haben wir, der allgemeinen Bekanntschaft des hochgeschätzten Mannes wegen, nichts als den Wunsch hinzuzufügen: Möge er noch lange in vielfacher Thätigkeit zum Segen der Kunst wirken und glücklich seyn.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint mit Eigenthumsrecht:

F. Kalkbrenner, Op. 118. Valse favorite de Beethoven variée pour le Pianoforte.

Leipzig, am 18ten December 1832.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Anzeige für Musik-Vereine.

Da seit einiger Zeit mehrseitige Bestellungen auf die in meinem Verlage erschienenen

Chorstimmen zu dem Oratorium Josua von Händel

nicht expedirt werden konnten, weil die bisherige Auflage gänzlich vergriffen war, so habe ich davon eine neue Ausgabe veranstaltet, welche so eben im Stiche beendigt wurde und nunmehr die 13te Lieferung der bekannten Sammlung wohlfeiler klassischer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen bildet. Der Subscriptionspreis eines vollständigen Exemplars von 12 Musiktlogen ist 1 Thaler. Von jeder einzelnen Stimme ist nach diesem Preisverhältnisse, je nach dem Bedürfnisse der Besteller, die beliebige Anzahl zu erhalten.

T. Trautwein in Berlin.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III, die Inhalts-Anzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit Louis Spohr's Bildnisse.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ III. Beilage zur allgem. musik. Zeitung 1832. №52.

Romanze

aus der Oper: **Fridolin**, von Carl Schönfeld,
Text v. C. Görner.

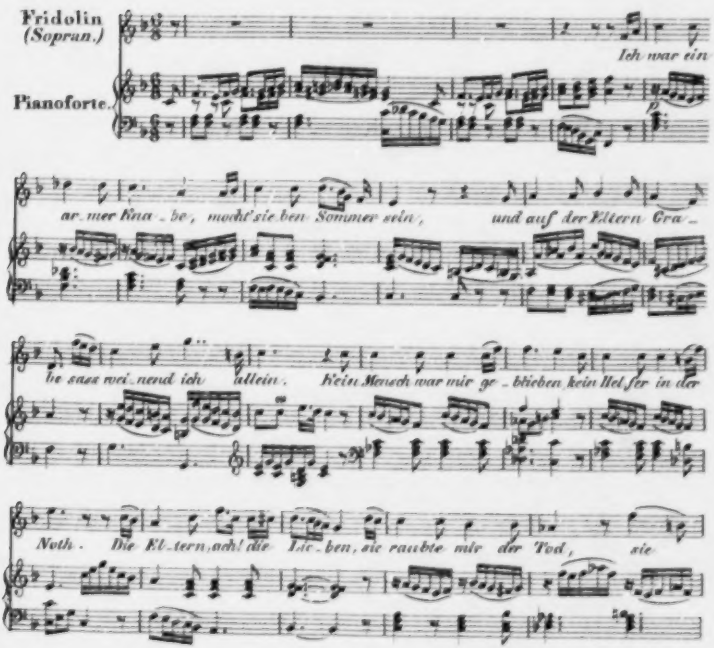

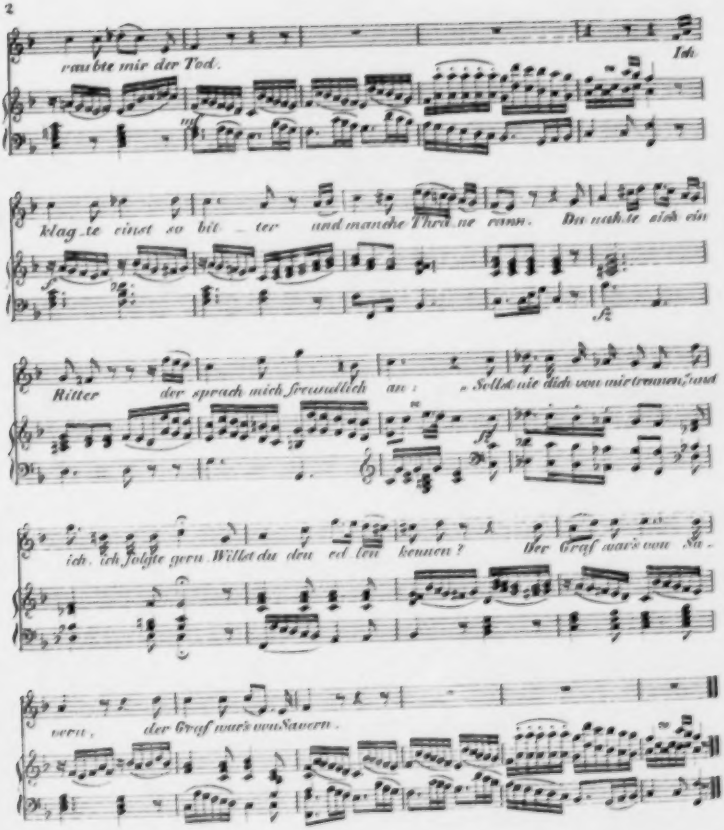
raubte mir der Tod.
Ich
mf
klag te einst so bit ter und manche Thrä ne rann. Da nahte sich ein
Ritter der sprach mich freundlich an: „Sollst nie dich von mir trennen, Jund
ich, ich folgte gern. Willst du den edel'n kennen? Der Graf war's von Sa -
vern,
der Graf war's von Savern.

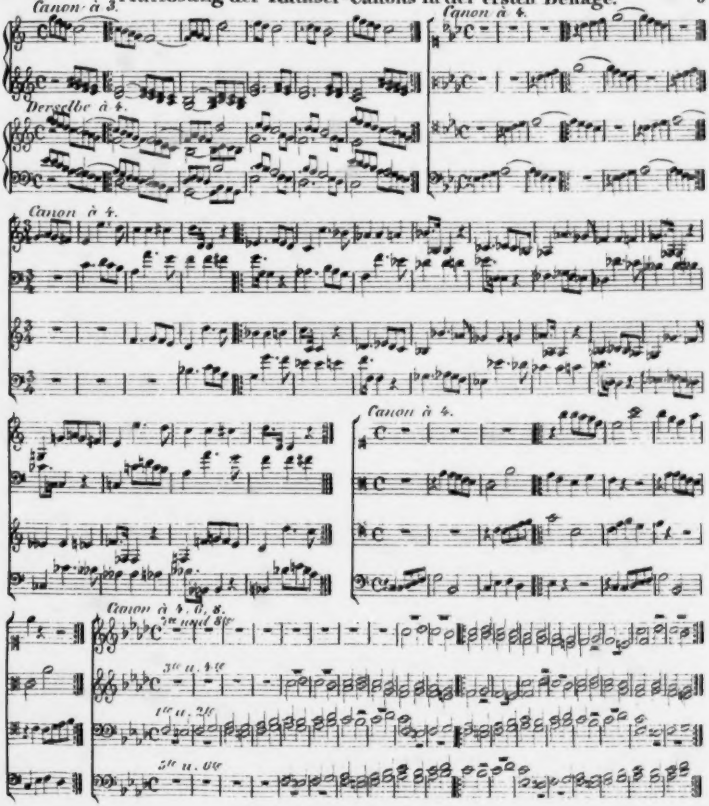
Canon à 3.
Canon à 4.
Derselbe à 4.
Canon à 4.
Canon à 4.
Canon à 4.
Canon à 5. 6. 8.
2te und 8te
3te u. 4te
1te u. 2te
5te u. 6te

Kunst treiben, ohne etwas ordentliches davon zu wissen, mit guter Manier ein Bravo zu verschaffen. „Ludwig der 12te, König von Frankreich, dessen Kapellmeister er gewesen seyn „soll, fand viel Behagen an einem gewissen „gemeinen Volksliede und fragte Josquin, wa„rum er nicht einige Stimmen dazu komponirte „und so, dass er (der König) eine Partie mit„singen könne? Josq. wunderte sich darüber, „weil der König eine sehr schwache Stimme „hatte und von Musik nichts verstand. Indes„sen nahm er die Aufforderung an und fand „bald, dass sich aus dem Liede ein zweystim„miger Kanon im Einklange machen lasse und „die ganze Harmonie in einer bestandigen Ab„wechselung des Hauptakkords mit dem Domi„nantenakkordbestehe. So liess er zwey Singe„knaben den Kanon einlernen, befahl ihnen, „ganz sachte zu singen, nahm für sich selbst „die Basspartie (G, D, G, D,) um dem Ko„nige, der in der Tenorstimme nichts als „d, d, d, d, singen durfte, noch einhelfen zu „können. Ludwig freute sich sehr darüber, „und beschenkte Josq. reichlich."

Unter den Schülern Josquins sind zwey merkwürdig: Nic. Gombert, der den Weg zu Fugen gezeigt haben soll, und A. P. Coclicus, der in seiner Klassifikation der damaligen Musiker S. 516 einen so hellen treffenden Blick in das Wesen und den wahren Zweck der Musik verrath, wie man ihn nur immer am Ende des 18ten Jahrh. haben konnte.

Hiernachst hat Hr. F. auch einige Kompositionen andrer Tonkünstler jener Zeit aufbehalten — von Franzosen (P. de la Rue, Brumel, Loyset, Mouton), von Deutschen (Godendach, H. Isaac, Mahu) und von Rob. Fayrfax, die alle im Geiste jenes Zeitalters geschrieben sind und weder durch neue innere Formen, noch durch grössere Gewandheit in der Harmonie sich vor den schon erwähnten auszeichnen.

Das letzte Kapitel handelt von der weltlichen Musik u. e. a. Nebendingen. Hr. F. hat sich mit Recht dabey kürzer gefasst, weil die weltliche Musik nicht (wie im 18ten Jahrh. Theater und Konzerte) die Hauptstütze der Tonkunst ausmachte, sondern ihre Melodien entweder von der Kirchenmusik borgte oder selten nach Regeln geformt war und mehr von der Willkühr oder der Tradition abhing. Man sahe — besonders die Provenzalen — mehr auf den Text als die Musik, (und noch heut zu Tage singen die Neufranken ohne Bedenken zehnerley Text zu einer Melodie, wenn das Metrum nur passt) doch sieht man an einigen Melodien z. B. S. 760 und 765 dass man schon damals in Tonstücken, die nichts als Sprache des Herzens seyn sollten, der Natur durch edeln Gesang treuer blieb, als in den oft ganz sinn- oder doch herzlosen Kirchenstücken. Die übrigen zum Theil interessanten Notizen dieses Abschnitts, von S. 701 an, leiden gleichfalls keinen Auszug.

Diese allgemeine Uebersicht eines Buchs, das die Geschichte der Tonkunst von Einführung des Christenthums bis zum 15ten Jahrh. umfasst, wird hoffentlich hinreichen, sowohl die Literatoren und Alterthumsforscher, als die achten Freunde und Kenner der Musik auf diesen 2ten Theil des Forkelschen Werks aufmerksam zu machen, das mit einer ganz ausserordentlichen Mühsamkeit verfertigt ist, und wodurch sich Hr. F. die gerechtesten Ansprüche auf den Dank der Mit- und Nachwelt erworben hat. Rec. glaubt dem würdigen Musikgelehrten keinen grossern Beweis von dem seinigen zu geben, als wenn er, seiner Pflicht eingedenk, auch von den Mängeln etwas sagt, die ihm dieses Buch, sowohl im Ganzen als in einzelnen Stellen, zu haben scheint. Zwey Fehler sind es, in welche gerade der Geschichtschreiber am leichtesten verfällt, der seinen Gegenstand mit Wärme verfolgt, und von denen auch Herr F. wohl nicht ganz frey zu sprechen ware; nämlich — Weitschweifigkeit und Einseitigkeit. Was sich allenfalls zur Entschuldigung derselben sagen liesse, hat Rec. schon bemerkt, aber — besser

Canon à 4.

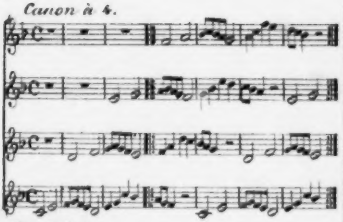

Canon à 4.

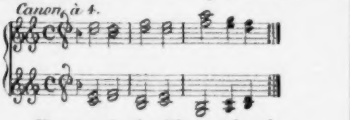

Man wende das Blatt auf und nieder, halte es vor dem Spiegel, dann sieht er so aus:

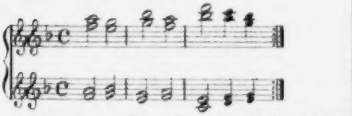

Mit diesem Canon hat es dieselbe Bewandtniss,

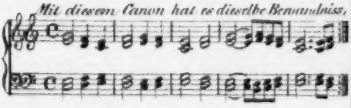

im Spiegel sieht er so aus:

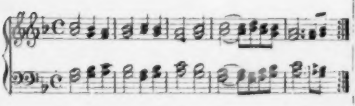

Canon à 6, 8, 10, 12, 14.

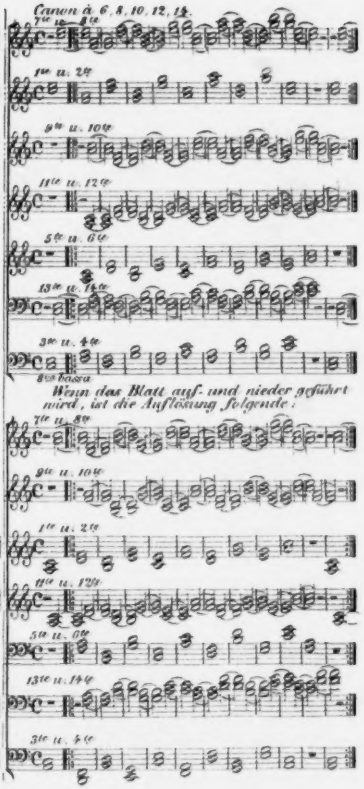

Wenn das Blatt auf- und nieder geführt wird, ist die Auflösung folgende:

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

FÜNF UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

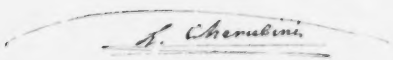

Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
1833.

(1764)

Universitäts-
Bibliothek
München

0 65 1390

INHALT

des

fünf und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1833.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Beiträge zur Theorie der menschlichen Stimme von Galen u. Aristoteles. Mitgetheilt von Gustav Nauenburg. S. 457.

Bericht (ausführlicher) über das musikalische Institut des Hrn. Kapellm. Dr. Fried. Schneider in Dessau. S. 446.

Biographische Notizen und Verzeichniss der Compositionen des Herrn Carlo Coccia. (Aus dem italienischen Originale übersetzt.) S. 363.

Conservatorium in Wien. „Ueber den Verein der Musikfreunde in Wien und das damit verbundene Conservatorium." S. 757.

Ebhardt, C. F., Antwort auf die in N. 46 des Jahrganges 1832 dieser Blätter aufgestellte Anfrage über den Sextenaccord auf der Secunde. S. 265 (Extrablatt).

Etwas für den löblichen Verein deutscher Musikalien-Verleger gegen den Nachdruck. S. 300.

Fink, Fried. Aug., Zur Kritik der Musik. S. 269.

Fink, G. W., Ueber den Dilettantismus der Teutschen in der Musik. S. 7.

— **Etwas über Musik u. Tanz in Brasilien.** S. 19.

— **Kurze Abhandlungen über die Oper.**
N. I. Dass die erste Oper nicht die erste ist und was sie dazu gemacht habe. S. 153.
N. II. Wie kommt es, dass wir in Deutschland so wenig gute Opernd ichter haben? S. 233.

— **Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1832 gedruckten Musikalien.** S. 185.

— **Ueber die musicirenden Figuren und deren Instrumente auf dem berühmten Bilde der St. Marien-Kirche zu Danzig: „das jüngste Gericht."** S. 517.

— **Ueber Bravourstücke.** S. 535.

— **Zur neuesten Geschichte der Verbreitung der Musik in Teutschland.** S. 609.

Helmholz, Einfache Methode zur leichten Erlernung eines richtigen Vortrags der Triolen. S. 270.

Kurze Beschreibung der in die St. Paulskirche zu Frankfurt a. M. von Eberhard Friedr. Walcker aus Ludwigsburg neu erbauten grossen Orgel. S. 679.

Lebensbeschreibungen, kurze. Bernhard Molique u. J. W. Kalliwoda. S. 690.

Nebelthau, F., Musikalische Conjectur (betreffend eine corrumpirte Stelle in der von Hrn. Marx besorgten u. bei N. Simrock erschienenen Ausgabe d. 6 Kirchenstücke von J. Seb. Bach). S. 305 (Extrablatt zu N. 18).

Noch einiges über Orazio Vecchi und Orfeo Vecchio, als Zugabe zu einem eben so betitelten Aufsatze in der 42sten Nummer des 32sten Jahrganges dieser Blätter. Vom Mailänder Correspondenten. S. 453.

Querstand. Abhandlung vom unharmonischen Querstande und gelegentlich über Sarti's Streitschrift gegen Mozart. §. 1. Definition des Querstandes. S. 625.
§. 2. Ursprung der Lehre und Meinungen einiger Autoritäten vom Querstande. S. 641.
§. 3. Prüfung der vorstehenden Meinungen und der Lehre vom Querstand überhaupt. S. 657.
Anhang: Ueber Sarti's Streitschrift gegen Mozart. S. 693.

Sténographie musicale, neue Erfindung einer musikalischen Schnellschrift von Hippolyt Prevost. Vorläufiges darüber. S. 321.

Theater in Madrid. S. 285.

Tigretier, eine abyssinische Krankheit, welche mit Musik curirt wird; ihre Aehnlichkeit mit dem Tarantismus. Vom Mailänder Correspondenten. Nebst Zusatz der Redaction. S. 137.

Ueber den allgemeinen Zustand der heutigen Musik. Eine Generalabhandlung. S. 845.

Vergleichung der heutigen italienischen und deutschen Opern auf Veranlassung und mit Angabe des Hauptsächlichsten nach einem Aufsatze im neuen Mailändischen Journal l'Eco. (Zum Anfange der Nachrichten aus Mailand.) S. 313.

Wem unter den beiden italienischen Tonsetzern, Rossini oder Bellini, gebührt der Vorrang? S. 600.

Winke zur Verstärkung des Effects der modernen Oper. Aus einem Briefe eines alten Kapellmeisters. S. 289.

II. Gedichte.

Die Symphonie. Von G. W. Fink. S. 1.

Am Geburtsfeste des Herrn Kapellmeister Gehr. Von X. Schneider von Wartensee. S. IIte Beilage zu N. 30.

Orgelweihe. Eine Cantate. Von Christian Schreiber. IIIte Beilage zu N. 30.

III. Nekrolog.

Beckmann, Christian, Hoforgelbauer in Hannover. S. 855.

Dauchelmann, Freiherr v., William Bonaventura. S. 611.

Devrient, Ludwig, Schauspieler in Berlin. S. 32.

Generali, Pietro, Componist und Kapellmeister in Novara. S. 197.

Gnauth, Emilie, jugendliche Sängerin in Stuttgart. S. 632.

Herold, Ludw. Joseph Ferd., in Paris. S. 164.

Lohstöter, Heinrich, Orgelbauer in Celle. S. 855.

Malanotte, Adelaide, italien. Sängerin, vermählte Montresor. S. 640.

Mara, Gertrud Elisab., in Revel. S. 168.

Nozzari, Andrea, Tenorsänger und Singlehrer zu Neapel. S. 197.

Petri, Gaetano, Tenorist st. in Novi (bei Genua). S. 347.

Radzivil, Anton, Fürst (st. in Berlin). S. 285.

Schinn, Kapellmusikus und Componist in München, st. daselbst. S. 506.

Slawik, Violin-Virtuos, in Wien. S. 580.

Spitzeder, Komiker und Sänger in München. S. 57.

Stadler, Abt, in Wien. S. 820. (Vorläufig.)

Streicher, Nanette, geb. Stein, st. in Wien. S. 573.

Tochtermann, Phil. Jac., Opern- u. Kapellsänger, auch Regisseur, st. in München. S. 507.

Wach, Carl Gottf. Wilh., in Leipzig. S. 114.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Bacon (Richard Mackenzie): Elements of vocale science, being a philosophical enquiry into some of the principles of singing. London, by Baldwin etc. S. 745.

Bergt, Aug., Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminarien. 1831. S. 204.

Blatt, F. T., Kurzgefasste theoretisch-practische Gesang-Schule mit besonderer Rücksicht auf Jene, welche sich diese Kunst zu ihrem Vergnügen auch ohne Meister eigen machen wollen. Nach den besten Quellen bearbeitet. S. 474.

Calvi (G. Pietro), Istruzioni teoretico-pratiche per l'Organo e singolarmente sul modo di registrarlo. Milano, presso L. Bertuzzi. 1833. S. 747.

Curiosità storiche della Musica in Italia, Germania, Francia ed Inghilterra, con cenni biografici intorno ai migliori Maestri ed artisti de' nostri giorni. Milano. in 18. S. 262.

Der Deutsche und sein Vaterland. Eine neue Zeitschrift, redigirt von Aug. Sundelin. S. 768.

Le Dilettante, Journal de Musique, de littérature, de théatres et de Beaux-Arts. S. 806 (unter dem Mancherlei).

Groshеim, G. C. Dr., Fragmente aus der Geschichte der Musik. 1832. (S. S. 197.) S. 501.

— Chronologisches Verzeichniss vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst, nebst einer kurzen Uebersicht ihrer Leistungen. 1831. (S. S. 130.) S. 506.

Gehr, Carl, Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violin-Schule, nebst einer Abhandlung über das Flageolettspiel in einfachen und Doppeltönen. (Folio.) S. 291.

Hünsey, J. Ernst, Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke und Fremdwörter mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für alle Musiker und Freunde der Musik. 1833. (8.) 2te verb. Auflage. 2 Bände. S. 607.

— Elementarbuch für die allerersten Anfänger des Fortepianospiels in 120 instructiven Uebungsstücken, nebst einer kurzen Beschreibung einer vereinfachten und sichern Methode beim Klavierunterrichte. 15tes Werk. S. 607.

Hecker, J. F. C. Dr. u. Prof., Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter. Nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet. Berlin. 1832. (8.) S. 143.

Jolimont et Lasperger, Daniel, Prof. am Conservatorium der Musik zu Paris: Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts und die Art, sie zu erlernen. Aus dem Französischen übertragen von A. F. Häser, Chordirector zu Weimar. 1833. (4.) S. 593.

Kessler, Fr., Der musikalische Gottesdienst. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt, insonderheit für Organisten und Prediger. 1832. (8.) S. 606.

Masse, F., Methode de Violon, suivie d'un Traité des Sons harmoniques en simple et double cordes. Oeuv. 34. (Folio.) S. 289.

Moretti (Don Federico), Sistema uniclave ó ensayo sobre uniformar las claves de la musica, sujetandolas a una sola escala. Madrid, Imprets de J. Sancha. 1824. 8. S. 741.

Müller, C. F., Spontini und Rellstab. Einige Worte zur Beherzigung der Parteien. 1833. S. 769.

Musikfest zu Halberstadt. Ein Gedenkbüchlein, allen Theilnehmern am Feste zur freundlichen Erinnerung gewidmet und zum Besten der Halberstädter Musik-Schule herausgegeben. Nebst 3 Abbildungen in Steindruck. 1833. S. 498.

Nadermann, F. J., Ecole ou Méthode raisonnée pour la Harpe, adoptée par le Conservatoire à l'aide de laquelle toute personne versée dans la Musique peut former des élèves à l'art du jour de cet Instrument. 1ere Partie. Oeuv. 91. S. 557. — Siehe die Titel der übrigen Theile bis zu dem fünften. S. 559.

Niemeyer, Joh. Carl Wilh., Geistliche Lieder und vermischte Poesieen in lateinischen treuen Nachbildungen. Ein Versuch. 1833. (8.) S. 178.

Noblet: Nouvelle Methode de Bugle (ou Trompette à clefs, Klapphorn-Schule) contenant: la Tablature, les Gammes et les exercices pour se familiariser dans toutes les difficultés de cet Instrument, suivis de plusieurs morceaux pour un ou deux Bugles. S. 315.

Raveire (Laurent): De la Musique et de la Peinture, de leurs effets sur les hommes en général, et de leurs influence sur les moeurs. Capolago. 1833. S. 744.

Schiassi, Filippo, del Temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo etc. 1832. S. 26. (4.) S. 366.

Schizzi (Conte Folchino): Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello. Milano, Truffi e Comp. 1833. 8. (Mit Paisiello's Bildniss). S. 745.

Schumann, R., Etudes pour le Pianof. etc. Studien für das Pianof. nach Capricen von Paganini bearbeitet, mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und einem Vorwort über ihren Zweck. S. 613.

Schwoboda, Aug., System der Tonsetzkunst. Zweyter Theil. Anleitung zum Contrapunctiren. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen. Wien. 1829. S. 173.

— Instrumentirungslehre (Partitursetzkunst), nebst Anleitung zum zweckmässigsten u. nützl. Gebrauche aller Instrumente. In Querfolio. S. 176.

Spohr, Louis, Violin-Schule. Mit erläuternden Kupfertafeln. Original-Ausgabe. in Fol. S. 293.

Schwenke, J. F., Choralbuch, mit historischen Notizen über die Verfasser der Melodien von Dr. A. J. Rambach: Ferner Ordnung des Hamburg. Gottesdienstes und Orgeldispositionen. S. 274.

Teoria e pratica del Canto fermo etc. 1832. Milano, S. 261.

Weber, Gottf., Versuch einer Theorie der Tonsetzkunst. 3te Original-Auflage. 5te u. letzte Lieferung. S. 115.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Becker, C. F., Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrh., herausgegeben von — 3tes Heft. S. 428.

Berner, F. W., Hymne für 4 Männerstimmen: „Der Herr ist Gott" mit willkürlicher Begleitung der Blasinstrumente. Original-Partitur, nebst vom Hrn. Ober-Organisten Köhler hinzugefügter Orgel- oder Pfte.-Begleitung als Ergänzung der Blasinstrumente. Der nachgelassenen Werke N. 1. S. 51.

Drobisch, Carl Ludw., Zweyte deutsche Messe für 4 Singst. und Orgel. S. 843.

Geissler, Carl, Zwölf vierstimmige Trauergesänge zum Gebrauch bei Beerdigungen für Singchöre comp. S. 199.

Grell, Aug. Ed., Choral-Melodien sämmtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen, vierstimmig zu 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen, zum Gebrauch für Militär-, Universitäts-, Seminar- und andere Männerchöre bearbeitet. 1833. S. 519.

Häser, A. F., Missa pro defunctis. Seelenmesse für 4 Männerst. 35s W. Partitur und Singst. S. 713.

Hauft, G. N.; Zweychöriger Kirchengesang für Discant, Alt, Tenor und Bass, mit Begl. von Blasinstr., zum Gebrauch für Land- und kleine Stadt-Chöre bey der Abschiedspredigt eines Geistlichen. (Nebst 4 Heften Leichenmusiken.) S. 787.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 15te Lieferung. Josua, Oratorium von G. F. Händel. Neue, durchgesehene Ausgabe. Mit der Original-Partitur und dem Klavier-Auszuge von C. F. Rex übereinstimmend. S. 482.

Löwe, C., Die Zerstörung von Jerusalem. Grosses Oratorium in 2 Abtheilungen von G. Nicolai, componirt von — Op. 30. Partitur, vollständiger Klavierauszug und ausgesetzte Chorstimmen. S. 773.

Michel's, A., Das grosse Halleluja von Klopstock für 4 Singst. mit Begl. der Orgel oder des Pfte. für Gesangvereine u. zum Gebrauch in den Kirchen. 6s. Werk. Partitur. S. 824.

Nägeli, Hans Georg, Chorlieder für Kirche und Schule. 5s Heft. und XV Motetten für den Männerchor. 5te Sammlung für Männerchor. S. 828.

National Church Harmony, designed for Public and Private Devotion, in two Parts (arranged for the Organ and Pianof.) Second Edit. Boston, Lincoln and Edmands. 1832. S. 434.

Reissiger, C. G., Der 66ste Psalm. Deus misereatur nostri. Zum Gebrauche der Singacademieen und Chöre. Op. 82. Partitur und Stimmen. S. 236.

Seyfried, Ign. Ritter v., Fest-Chor: Domine judicium tuum Imperatori da! für 4 Singst. mit voller Orchester-Begleitung. S. 121.

— Fest-Chor: Salvum fac Imperatorem für 4 Singst. mit voller Orchesterbegl. S. 122.

— Viertes Offertorium: Stringor vinculis et catena — für Solo- und Chor-Stimmen mit Orchesterbegleitung. S. 122.

— Viertes Graduale: Hora, dies, vita fugit etc. für Solo- u. Chorstimmen mit Orchesterbegl. S. 123.

Siona. Eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten u. Kirchenstücke für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst, von verschiedenen Componisten der ältern u. neuern Zeit. In Partitur. — Erstes Heft, enthält: Deutsches Magnificat von Ch. Ch. Hohlfeldt, componirt von Theod. Weinlig; 2s Heft: Charfreytags-Cantate von G. F. Händel. S. 487.

Stolze, Heinr. Wilh., Motette: Es danken Dir, Herr, alle Völker, nach dem 138sten Psalm. Op. 16. Partitur u. Auszug. S. 338.

Tomaschek, Wenzesl. Joh., Hymni in sacro pro defunctis cantari soliti, pleno concentu musico redditi — Op. 70. S. 49.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Le Philtre (der Liebestrank). Opéra en deux Actes, arranges pour le Pfte. par Ch. Rummel. (Ausgabe ohne Worte bei Schott.) S. 359.

Bellini, V., la Straniera (die Unbekannte). Mit Weglassung der Worte. Vierhändig. S. 165.

— I Capuleti e Montecchi. Mit Weglassung der Worte ehänd. arrang. von Mockwitz. S. 167.

— I Montecchi e Capuleti (Romeo u. Julie), grosse Op. in 4 Aufz. Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. S. 392.

Gasse, F., Robert le diable, Opéra en V Actes de G. Meyerbeer, arrangée pour II Violons. En II Liv. S. 39.

Glæser, Franz, Des Adlers Hort, romantische Oper in 3 Akten von Carl v. Holtey. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. S. 575.

Gomis, J. M., Le diable à Seville, Opéra comique en un Acte etc. Der Teufel in Sevilla, komische Oper in einem Aufzuge aus dem Französischen von Hurtado, zur beibehaltenen Musik von J. M. Gomis für die deutsche Bühne bearbeitet vom Freiherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavier-Auszug. S. 33.

Lobe, C., Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick, romantische Oper in 5 Aufzügen (Manuscript und vorläufige Beurtheilung). S. 709. — Die zweite genaue Beurtheilung mit Notenbeispielen. S. 809.

Marschner, H., Fiancée du Fauconnier (des Falkners Braut) Opera en III Actes, arrangée en Quatuor pour II Violons, Viola et Vcelle. Auch fur Flöte, Violine, Viole u. Vcelle. S. 119.

— La Sposa promessa del Falconiere. Des Falkners Braut, kom. Oper in 3 Aufz. 68s Werk. Klavierauszug für 2 und für 4 Hände, ohne Worte. S. 372.

Miltitz, Freiherr C. Borrom. v., Saul, König in Israel, Op. in 3 Akten, Musik von — (Manuscript.) S. 725.

Mozart, W. A., Die Entführung aus dem Serail. Mit Hinweglassung der Worte, für das Pfte. allein. S. 103.

— Le Nozze di Figaro. Figaro's Hochzeit. Neue Auflage. S. 676.

Wolfram, Joseph, das Schloss Candra, Op. in drey Aufzügen. S. 85.

c) Concert.

Anacker, A. F., Der Bergmannsgruss, Gedicht von Moritz Döring, melodramatisch in Musik gesetzt für Solo- u. Chorstimmen mit Orchesterbegl. Klavierauszug vom Componisten. S. 589.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 15te Lieferung. Josua, Orator. von G. F. Händel. Neue, durchgesehene Ausgabe. Mit der Original-Partitur und dem Klavier-Auszuge von C. F. Rex übereinstimmend. S. 482.

Löwe, C., Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Beibehaltung von B. A. Weber's melodramatischer Instrumentalmusik, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 17. S. 169.

— Die Zerstorung von Jerusalem. Grosses Oratorium in 2 Abtheilungen von G. Nicolai, componirt — Op. 30. Partitur, Klavierauszug und Stimmen. S. 773.

Panny, Jos., Der Herbst am Rhein, bearbeitet für Chorgesang und Orchester nach einem Liede der Ausmannshäuser. In Partitur und Stimmen. Op. 32. S. 152.

Seyfried, Ign. Ritter v., Viertes Graduale: Hora, dies, vita fugit, manet unica virtus — In Musik gesetzt für

Soo- und Chor-Stimmen mit Orchesterbegl. Partitur. S. 121.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Auberlen, W. A., 40 Choralmelodieen für 4 Männerst. u. s. w. S. 859.

Auswahl aus Friedrich Wollank's musikalischem Nachlasse. Herausgegeben von dessen Freunden. 1. Lief. Gesangstücke (gemischte). S. 723.

Baur, Peter, Neue Liedersammlung für Gymnasien, höhere Bürger-, Töchter- und Elementarschulen. 12tes Heft, enthaltend zweystimmige Lieder. S. 216.

Becker, C. F., Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrh. Für Singvereine und zum Studium für angehende Componisten. Herausgegeben von — Heft 3. S. 428.

Blum, Carl, Jucunde. Drey Gesänge für eine Sopran-, 2 Tenor- und 2 Basstimmen in Musik gesetzt. 124s Werk. S. 151.

Geissler, Carl, Zwölf vierstimmige Trauergesänge zum Gebrauch bei Beerdigungen für Singchöre componirt. S. 199.

— Emil Reiniger's Soldatenlieder für 4 Männerstimmen in Musik gesetzt. 13s Werk. 1s Heft. S. 532.

Held, Fr. Xaver, Würde der Frauen von Schiller, in Musik gesetzt als Duett für Sopran oder Tenor und Bass mit Begl. des Pfte. Op. 1. S. 855.

Henkel, M., Vierstimmige Lieder und Gesänge zunächst für Gymnasien und Seminarien. S. 631.

Klauss, Victor, Sieben vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zunächst für Singinstitute in Musik gesetzt. 6s Werk. S. 404.

Lange, J. H., Mignon's Sehnsucht (Kennst du das Land) für 4 Männerst. S. 875.

Lecerf, Justus Amadeus, Gesänge und Gesangübungen für die Jugend in monatlichen Lieferungen. Erstes Hft., Januar und Februar 1833. Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. — März: Acht Gesänge für 2 Soprane und einen Alt. S. 309.

— Gesänge und Gesangübungen für die Jugend, 3s Heft, enthaltend die Kunst zu treffen, nach einem neuen, für Lehrer und Lernende erleichternden Verfahren u. s. w. S. 788.

Liste, A., Sechs Kriegslieder von J. C. Usteri, in Musik gesetzt für 2 Tenör- und 2 Basstimmen. S. 118.

Lübcke, A., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. S. 843.

Mainzer, Abbé, Deutsche Lieder aus Italien für 4 Männerstimmen. S. 755.

Mendel, J., Vierundzwanzig zweistimmige Schullieder für Knaben- und Mädchen-Stimmen. Op. 5. N. 1 der Schulgesänge. S. 770.

Michel's, A., Das grosse Halleluja von Klopstock für 4 Singst. mit Begleitung der Orgel oder des Pfte., für Gesangvereine etc. 6s Werk. Partitur. S. 824.

Miller, Jul., Frage und Antwort von Grillparzer für 4 Tenore und 4 Bässe in Musik gesetzt von — S. 860.

Nægeli, H. G., Praktische Gesangschule für den weiblichen

Chorgesang in 4 Heften. Erstes Heft, enthaltend Strophenges[illegible] Partitur und Stimmen. Zweites Heft, enthaltend durchcomp. dreystimmige Gesänge. S. 251.

— Einhundert zweystimmige Lieder als der erste harmonische Elementargesang für die Schule. Neue, umgearbeitete, vermehrte und stufenweise geordnete Ausgabe der 25stimm. Lieder in 6 Heften. Ferner

— Vierstimmige Schullieder für Repetir-Schulen u. s. w., bei eintretendem Brechen der Knabenstimmen zu gebrauchen. Partitur und Stimmen. S. 794.

— Der Schweizerische Männergesang. Erstes Heft. Dritte Sammlung. Zweytes Heft. Vierte Sammlung. Drittes Heft. 6te Sammlung für Männerchöre. S. 827.

— Chorlieder für Kirche und Schule. Fünftes Heft. S. 828.

— XV Motetten für den Männerchor. Fünfte Sammlung für den Männerchor. S. 828.

Neithardt, A., Zwey Lieder für den Gartenverein gedichtet von Pelkmann, für Männerst. in Musik gesetzt. 86stes Werk. S. 436.

— Preussens Vaterland. Volksgesang für eine Bassstim. mit Chor. Partitur und Auflegestimmen. S. 468.

Nicolai, Otto, Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ohne Begl. 62 Werk. S. 83.

— Duett für Sopran und Bass mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von — Op. 14. N. 1 und 2. S. 692.

Oelschläger, F., Sieben Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von — S. 825.

Panny, Joseph, 6 Lieder für 4 Männerst. Op. 31. S. 876.

Philipp, P. E., Schullieder von Dr. Dan. Krüger, in Musik gesetzt von —. Erste Sammlung (sämmtlich dreystimmig). S. 303.

Reissiger, C. G., Gesellschaftslieder für 4 Männerstimmen in Musik gesetzt und allen deutschen Liedertafeln gewidmet. Op. 73. Liv. 1 u. 2. S. 15.

— Der 66ste Psalm. Deus misereatur nostri. Zum Gebrauche für Singacademieen und Chöre. Op. 82. Partitur und Stimmen. S. 236.

Ries, Ferd., die Lebensfahrt, Gedicht von J. Jos. Reiff, für eine Singst. und Chor mit Begl. des Pfte. S. 857.

Rink, H. Ch. und Abbé Mainzer: Zwölf Kinderduette für Stadt- u. Landschulen, gedichtet von Ph. Laven, comp. von — 2tes Heftchen. S. 401.

Rungenhagen, C., Drey Gesänge für 2 Alttstimmen mit Begl. des Pfte. Op. 34. 12 Heft der Duette für tiefe Stimmen. S. 857.

Schneider, Fr., Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. 92s Werk. S. 403.

Schneider, Jul., Drey Gesänge für 4 Männerst. Op. 20. S. 859.

Schnyder von Wartensee, Xav., Tafelgesänge für Männerstimmen. 6 Gedichte von Gothe. Heft 7. Stimmen und Partitur. S. 408.

Späth, André, Serénades pour quatre voix d'hommes composées — Op. 120. 1r Recueil. S. 355.

Stahlknecht, A. H., Sechs Geschwindmärsche für Männerstimmen eingerichtet. Op. 4. S. 636.

Stahlknecht, A. H., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 6. Partitur und Stimmen. S. 786.

Stolze, Heinr. Wilh., Motette Es danken dir, Herr, alle Völker, nach dem 138sten Psalm. Op. 16. Partitur und Auszug für 4 Singstimmen. S. 338.

Teschner, G. W., Sammlung italienischer Kammer-Duette für verschiedene Stimmen mit Begl. des Pfte und beygefügter deutscher Uebersetzung herausgegeben. N. 1 und 2. S. 707.

— Sammlung italienischer Kammer-Duette u. s. w. Liv. III. S. 857.

Willkommen zur zweyten und dritten Provinzial-Liedertafel 1831 u. 1832. S. 120.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Almenräder, Carl, Des Hauses letzte Stunde. Gedicht v. Saphir, in Musik gesetzt mit Pianof. Begleit. von — S. 771.

Bilder des Orients von H. Stieglitz in einer Auswahl für Gesang und Pianof. von verschiedenen Componisten. Herausgegeben von A. Sandelin. Heft 1. S. 623.

Bilder des Orients u. s. w. 2tes Heft. S. 724.

Bobrowicz, J. N. v., Seid unbesorgt, ihr wackern Leute etc. Arietta aus Marschners Oper: „des Falkners Braut," mit Begl. der Guitarre eingerichtet. S. 288.

— Ihr wackern Leute, seyd gegrüsst etc. Wie vorher (mit Guitarren-Begleit.) S. 288.

Claudius, Otto, Neun Lieder von W. Müller mit Begl. des Pianof. S. 631.

Crüger, A., Balladen, Romanzen und Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. 12 Heft. S. 339.

Curschmann, Fr., Fünf Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pf. Op. 5. 5s Heft der Gesänge. S. 622.

Dorn, Heinr., Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 12. S. 516.

Drey Lieder verschiedener Componisten mit Begl. des Pfte. S. 856.

Greulich, G. W., Drey Gesänge mit Begl. des Pianof. 52s Werk. S. 856.

Griebel, Jul., Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. S. 82.

Gross, J. B., der 142te Buss-Psalm David's für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 2. S. 117.

— Sechs Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Erstes Werk. S. 230.

Gross, G. A., Six Airs allemands avec accomp. du Pfte. Liv. 1. S. 230.

Hauer, Ernst, Acht Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 435.

Heinrich, A. P., The Lay House a Song presented to the Western Minstrel. N. 19. Of the Sylviad. Nebst mehren Compositionen. S. 426.

Hellwig, Ludw., Nachruf an Göthe und Zelter, 2 Lieder mit Pfte-Begl. S. 771.

Holtey, Carl v., Dichter und Sänger, eine Sammlung deutscher Lieder mit Begl. des Pfte., gedichtet und in Musik gesetzt — Erstes Heft. S. 676.

Jähns, Fr. W., Nahid. Gedicht aus „Bilder des Orients" von H. Stieglitz für eine Sopran- (oder Tenor-) Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. S. 387.

— Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pfte. 2te Heft der Gesänge. 3tes Heft u. Drey Gesänge für eine Bass- oder Alt-Stimme. 4tes Heft. S. 387.

Klause, Victor, Gesänge und Lieder aus Emiliens Stunden der Andacht und des Nachdenkens von *Dr.* C. W. Spicker mit Begl. des Pfte. in Musik gesetzt von — Op. 8. S. 692.

Klein, Bernh., Vier Gedichte von Göthe für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 41. S. 857.

— Geistliche Lieder von Novalis für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 40. S. 326.

Klein, Jos., Drey Gesänge von Ad. v. Chamisso für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. S. 136.

Krufft, Freiherr Nic. v., 12 Lieder für eine Basst. mit Begl. des Pfte. 28s Werk. S. 499.

Küffner, Jos., Frühlingsgeschenk. Sechs Gedichte vom Freyherrn F. v. Zurheim, in Musik gesetzt mit Klavier- und Guitarren-Begleitung. Oeuv. 241. S. 304.

Lecerf, Justus Amadeus, Liederstrauss mit Begl. des Pfte. S. 311.

Löwe, Otto, Sechs Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 68.

Löwe, C., Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Beibehaltung von B. A. Weber's melodramatischer Instrumentalmusik, für 4 Singst. mit Begl. des Pfte. Op 17. S. 169.

— Die Braut von Corinth. Ballade von J. W. v. Göthe, für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. componirt. 29. Werk. S. 249.

Lorens, C., Lieder und Romanzen für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 498.

Mantius, Eduard, Drey Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 83.

Matthäi, Aug., Sechs heitere Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 24. 7te Liedersammlung. S. 167.

Meiners, Georg v., Drey kleine Lieder. S. 770.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Sechs Gesänge mit Begleit. des Pfte. Op. 19. S. 409.

Michaelis, F. A., Sechs schwedische Lieder von Tegner, Atterbom und Nicander, mit Begl. des Pfte. componirt. Op. 25. S. 105.

— Herzog Magnus und das Seetroll. Ballade aus dem Schwedischen übersetzt von *Dr.* Mohnike, mit Begl. des Pfte. Op. 30. N. 2. S. 264.

Neithardt, A., Zwey Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 8te Werk. S. 436.

— Preussens Vaterland. Volksgesang für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 468.

Nohr, Friedr., Sechs Gesänge mit Begl. des Pfte. Op. 5. Zweite Samml. S. 246 u. 691.

Otto, Franz, Sechs Lieder und Romanzen von Göthe, Houwald und Jul. Mosen, für Mezzo-Sopran oder Alt-Stimme mit Begl. des Pfte. 10s Werk. S. 66.

Ries, Ferd., Die Lebensfahrt, Gedicht von J. Jos. Reif, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. (Chor ad lib.). S. 857.

Riotz, Jul., Ouverture und Gesänge aus Lorbeerbaum und Bettelstab, Schauspiel von Carl v. Holtey, Musik v. — S. 674.

Rosenhain, J., Der Geistertanz von Mathisson, mit Begl. des Pfte. S. 636.

Schönberger-Marconi, Mariane, An die Geliebte, von Ruass, in Musik gesetzt für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Begl. des Pfte. S. 119.

Toschner, G. W., Sammlung italienischer Volkslieder mit Begleitung des Pfte. und beigefügtem deutschen Texte von Aug. Kopisch, herausgegeben von — 2s Heft. S. 624.

— Sammlung italien. Volkslieder u. s. f. 2s. Heft. S. 670.

Trendelenburg, Th., Sechs Lieder v. H. Heine, in Musik gesetzt — S. 675.

Troubadour, der, eine Sammlung von Romanzen, Barcarolen, Nocturno's und Liedern u. s. w. 4tes Heft. S. 856.

Truhn, Friedr. Hieronimus, Vier Weinlieder für eine Basstimme mit Pfte. Op. 3. S. 623.

— Das arme Kind (Gedicht von Otto Weber) für eine Singst. mit Bgl. des Pfte. Op. 4. S. 771.

Weinbrenner, Aug., Vier Gesänge mit Begl. des Pfte. Op. 1. S. 673.

Winterstein, S., Die Tage der Woche, Gedicht von Pulvermacher, mit Begl. des Pfte. und der Guitarre. Wiegenlied, ged. von E. v. Göckhausen, mit derselben Begl. S. 402.

— Die Landung Noë. Postillon d'amour. 2 Gedichte von Pulvermacher für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. und der Guitarre. S. 436.

Wollank, Fried., 4 Lieder für eine Singst. mit Pfte-Begl. 20s Werk. S. 857.

Wollank's, Friedr., Nachlass, eine Auswahl, herausgegeben von dessen Freunden. 1ste Lieferung. Gesangstücke (meist für eine Singst. mit Begl. des Pfte). S. 723.

Zelter, Das Gastmahl. Gedicht von Göthe, Musik von — (mit Facsimile). S. 770.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Hesse, Adolph, Deuxième Sinfonie à grand Orchestre in D dur. Oeuv. 28. S. 861.

Kalliwoda, J. W., Première Ouverture à grand Orchestre. Op. 38. S. 655.

Lobe, J. C., Reiselust. Les charmes de voyage. Cinquième Ouverture pour l'Orchestre; pour Pianof. à 4 m. (u. zu zwey Händen). Oeuv. 26. S. 608.

— Ouverture „l'Allegresse" à grand Orch. Oeuv. 25. und „la Gaieté" (Ouvert.) Oeuv. 27. S. 817.

Mozart, A. W., Sinfonie N. 5. en Re majeur (D dur). Partition. Neue Aufl. S. 404.

Onslow, G., Première Sinfonie à grand Orchestre. Oeuv. 42. S. 217.

Ries, Ferd., Grande Ouverture et Marche triomphale pour grand Orch. composée pour la fête musicale de Cologne 1832 — Oeuv. 172. S. 685.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Balcke, C. G., Fantasia pastorale per il Flauto coll' Accomp. de l'Orchestra (o Pfte.). Op. 7. S. 483.

Benedict, Jules, Concertino pour Pfte., av. acc. d'orch. Oeuv. 18. S. 52.

Blum, Charles. Concertino pour la Clarinette av. acc. de grand Orchestre ou Pfte. Oeuv. 123. S. 538.

Dotzauer, J. J. F., Divertissement pour le Violoncelle sur des airs allemands av. acc. de II Violons, Viole, Basse, II Cors, II Hautbois, II Bassons et Flûte, ou avec Pfte. Oeuv. 135. S. 537.

Eichler, F. W., Variations sur un thême Suisse pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 2. S. 747.

Franke, Sylv., Variations et Rondeau sur un thême de l' Opéra: la Muette de Portici — pour la Clarinette av. acc. de grand Orch. ou Pfte. S. 538.

Jacobi, C., Pot-Pourri pour le Basson av. acc. de l'Orch. Oeuv. 12. S. 539.

Kalkbrenner, Fr., Troisième Concerto pour le Pfte. av. acc. d'Orch. Oeuv. 107. S. 405.

Kalliwoda, J. W., Premier Potpourri pour le Violon av. acc. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 35. S. 68.

— Grand Rondeau pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 37. S. 684.

— Grande Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra: Fra Diavolo pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Pfte. — Oeuv. 41. S. 750.

Kummer, F. A., Concertino pour Violoncelle av. acc. de l'Orch. (ou de Quatuor). Oeuv. 16. S. 277.

Kummer, Casp., Introduction et Allegro brillant pour la Flûte av. acc. de l'Orch. Op. 61. S. 536.

— Introduction et Rondeau pour la Flûte av. acc. de l'Orch. Oeuv. 73. S. 538.

Lobe, J. C., Variations pour Flûte av. acc. d'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 18. S. 52.

Lübeck, Henri, Andante pour le Cor de Chasse à sourdine av. acc. d'Orch. ou de Pfte. S. 536.

— Le désir de la Suisse. Fantaisie pour le Cor de Chasse av. acc. d'Orch. ou de Pfte. S. 536.

— Le congé. Adagio molto avec écho pour le Cor de Chasse av. acc. d'Orch. ou de Pfte. S. 537.

Molique, Bernh., Second Concerto pour le Violon av. acc. de grand Orch. ou de Pianof. Oeuv. 9. S. 682.

Moscheles, Ign., Fünftes Concert in C dur für das Pianof. mit Begl. des Orchesters. 67tes W. S. 17.

Odeon, oder auserwählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente. 28ste bis 36ste Lieferung. S. 749.

Pixis, J. P., Les trois Clochettes. Rondo brillant pour Pfte. av. acc. de grand Orch. Oeuv. 120. S. 267.

Ries, Ferd., Introduct. et Variations brillantes pour le Pfte. av. acc. de l'Orch. Oeuv. 170. S. 265.

Romberg, Bernh., Concertino (pièce facile) pour le Violoncelle av. acc. de II Violons, Alto, Flûte, II Hautbois, II Bassons, II Cors et Basse. Oeuv. 51. S. 749.

— Quatrième Collection d'airs Russes variés pour le Violoncelle av. acc. d'Orch. Oeuv. 52. S. 750.

Schindelmeisser, L., Concertino pour la Clarinette av. acc. du grand Orch. ou de Pianof. S. 537.

Soltyk, Charles le Comte, Rondeau avec Introduction pour le Violon av. acc. d'Orch. Oeuv. 2. S. 748.

Stowitschek, J. G., Potpourri für die Clarinette mit Begl. des Orch. oder des Pianoforte. 8tes W. S. 748.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Kalliwoda, J. W., N. I: Six Valses; **N. II:** Six Galops pour l'Orch. S. 83.

Küffner, J., Grande Ouverture et Marche triomphale composée par Ferd. Ries, arrangée pour Musique militaire par — S. 686.

Müller, C. F., Carnevals-Tänze des Jahres 1832 comp. für grosses Orchester. S. 216.

Neithardt, A., Acht Märsche für die Infanterie. 92stes Werk. Vollständige Partitur. S. 686.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Auswahl aus Friedr. Wollank's musikal. Nachlasse. Herausgegeben von dessen Freunden. 2te Lieferung. Quintett oder Fantasie für 2 Violinen, Viola und 2 Violen. S. 723.

Beethoven, L. van, Quintetto pour 2 Violons, 2 Altos et Vcelle. Oeuv. 29. Neue Auflage. S. 16.

Balcke, C. G., Concertino pour la Flûte av. acc. de Pfte. arrangé d'après le 3me Concerto pour la Flûte de Tulou. S. 46.

— Fantasia pastorale per il Flauto coll' Accomp. d'Orch. o Pianoforte. Op. 7. S. 483.

Belcke, Friedr., Sechs Duos für 2 Basspossunen oder 2 Fagotte. Op. 50. S. 608.

Benedict, J., et T. Bucher: Premier grand Potpourri et Variations concertantes sur deux thêmes de Rossini et un air favori napolitain pour Piano et Flûte. Oeuv. 13. S. 231.

Blum, Carl, Die Tänzerinnen. 1. Die Bäuerin. 2. Die Städterin. 3. Die Fremde. Drei Rondoletten für Violine und Flöte mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre componirt von — 122stes Werk. S. 786.

Carulli, Ferd., Duo concertant pour deux Guitares. Oeuv. 328. S. 31.

— Fantaisie pour Flûte et Guitare sur deux motifs de Pirate de Bellini. Oeuv. 337. S. 31.

Chopin, Fred., Premier Trio pour Pianof., Violon et Vcelle. Oeuv. 8. S. 357.

Cichocki, Joseph, Quintetto N. 8 composé par George Onslow (Oeuv. 24), arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Vcelle et Basse. S. 824.

Eichler, F. W., Nocturne, Oeuv. 99. composée par J. N. Hummel et arrangée pour le Pianof. et Violon obligé par — S. 843.

Franke, Sylv., Variations et Rondeau sur un thême de l'

ist besser, und sie gereichen auf keinen Fall dem Buche zum Schmuck. Freylich gehört es nicht zu den kleinsten Aufgaben des Historikers den ersteren Fehler zu vermeiden, ohne in seiner Darstellung bedeutende Lücken zu lassen: auch trift dieser Vorwurf der Weitschweifigkeit nicht die mit Recht ausführliche Beschreibung dessen, was zum innern Fortgange der Musik gehört, z. B. nicht die Kapitel von Guido, Franco u. a sondern nur die Menge von Einschiebseln, welche nicht zur Sache dienen. Wozu z. B. die vielen altfranz., altdeutsch. und lat. Verse, die, — sehr wenige ausgenommen — zur Aufhellung der Musikgeschichte nichts beytragen? wozu die Erzählung S. 359. oder die S. 757. u. a.? oder so vieles im lezten Abschnitt, besonders von S. 717 bis 719, was höchstens in einer Geschichte der Kultur überhaupt oder der Poesie, aber nicht der Musik, Erwähnung verdient? wozu ferner so manche unnöthigen Deklamationen u. dgl. m.? — Kurz, Rec. tragt kein Bedenken zu behaupten, dass dieser zweyte Theil vielleicht um ¼ kleiner seyn könnte, ohne etwas von seinem wirklich lehrreichen, zweckmässigen Inhalt zu verlieren. Der zweyte Vorwurf, der Einseitigkeit, gründet sich auf Hn. F.s überall sichtbare Geringschätzung aller Musik, die nicht im Kirchenstyle oder wenigstens nicht kontrapunktisch geschrieben ist. Trotz einzelner Stellen, woraus das Gegentheil hervorleuchten könnte, hat sich Hr. F. von dieser Vorliebe für Kirchenm. doch zu sehr leiten lassen, wie nicht nur das ausdrückliche Geständniss in der Vorrede, sondern auch so mancher Ausfall auf die moderne Tonkunst (und schon im ersten Theil auf die griechische Musik, deren Geist Hr. F. doch sehr zu verkennen scheint) beweisen.

Am meisten aber sind die erwähnten beyden Fehler in der sogenannten Einleitung anzutreffen. So nützlich die zum ersten Theil, als ein Versuch, die Principien der Tonkunst philosophisch und populär darzustellen, ist, — obgleich auch hierinn eine geläuterte Aesthetik oft vermisst wird —: so wenig entspricht die zum 2ten Theil dem Zwecke des Buchs. In den ersten 13 Paragraphen wird etwas weitläuftig bewiesen und auseinander gesezt, woran wohl kein Mensch zweifelt, am wenigsten die, welche das Buch lesen wollen, nämlich: dass Musik auf das Gemüth der Menschen würken könne. Im 2ten Abschnitt wird davon geredet, dass Kirchenmusik religiöse Gefühle befördern könne. Wieder etwas, dagegen Niemand streitet. Vom 3ten Abschnitt an beginnen die Klagen über den Verfall der Kirchenmusik. Wenn nun gleich jeder Freund und Kenner der Tonkunst mit dem Verf. diese Vernachlässigung der Kirchenm. im Ganzen bedauern muss, so hat doch Hr. F. weder die Ursachen dieses Verfalls richtig dargestellt, noch durchaus anwendbare Mittel zu ihrer Wiederaufnahme vorgeschlagen. Nicht der Hang zum Neuen brachte die Künste oder einzelne Theile derselben zum Sinken, sondern umgekehrt, die Trägheit der Menschen, welche die allmählige Entwickelung des Geistes durch Anhänglichkeit am alten Herkommen hindern wollte, und dadurch zu gewaltsamer Verdrängung, oder — was noch schlimmer ist — zur Verachtung des Bisherigen, so wohl Guten als Schlechten, reizte. Noch weniger kann der allzuhäufige Gebrauch der Musik an jener Vernachlässigung schuld seyn. Wäre die Zahl der mit oberflächlichen Kenntnissen versehenen Liebhaber (von denen Herr Forkel S. 20 sagt: dass ihrer von jeher, — also auch, als die Kirchenm. im höchsten Flor stand, — die meisten gewesen sind,) auch noch so gross, und es gäbe nur keine andre Ursachen des Verfalls der Kirchenmusik, so müsste eben die Nothwendigkeit, sich auszuzeichnen, zu jenem Styl zurückführen, wie man ihn auch in der That nicht blos in modernen Oratorien, wo er hin gehört, sondern sogar in Opern und Operetten anzubringen sucht. — Die einzige gegründete Ursache, welche Hr. F. angiebt, ist der geringe Aufwand, den, selbst reiche Kirchen für die Musik machen. Allein die Hauptursachen hat Hr. F. übersehen oder ihrer viel-

Opéra: la Muette de Portici pour la Clarinette av. acc. du Pianof. S. 338.

Gasse, F., Robert le diable, Opéra en V actes de G. Meyerbeer arrangée pour II Violons. En II. Liv. S. 39.

Götze, C., Variations instructives pour le Violon av. acc. d'un second Violon pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon. Oeuv. 20. Cah. III. S. 215.

Gross, J. B., Zwey leichte Duetten ohne Damen-Einsatz mit Bezeichnung der Lagen für zwei Violoncells componirt. 5e Werk. S. 185.

— Quatuor en Re maj. (D dur) pour II Violons, Viola et Vcelle. Oeuv. 9. S. 341.

— Rhapsodies pour Violoncelle et Pianof. Ouv. 19. S. 756.

Hummel, J. N., Sinfonie de Jos. Haydn pour le Flte. seul ou av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle (ad lib.) arrangée par — N. 2. u. N. 3. S. 407.

— Troisième grande Sinfonie héroique en Mi b de L. van Beethoven, Oeuv. 55, arrangée pour Flte. av. acc. de Flûte, Violon et Vcelle par — S. 843.

Kalkbrenner, F., et C. P. Lafont: Duo et Variations sur des motifs de Robert le diable pour Piano et Violon (ou Flûte par Walkiers). Oeuv. 111. S. 38.

— Variations brillantes sur l'air: „Je suis le petit tambour" pour le Pianof. av. acc. de II Violons, Alto, Vcelle et Contre-Basse. Oeuv. 112. S. 807.

Kalliwoda, J. W., Premier Potpourri pour le Violon av. acc. du Flte. Oeuv. 35. S. 68.

— Grand Rondeau pour le Violon av. acc. de Flte. Oeuv. 37. S. 684.

— Grande Fantaisie sur des Motifs de l'opéra: Fra Diavolo, pour le Violon av. acc. de Pianoforte. Oeuv. 41. S. 760.

Kelz, J. F., Drei Fugen für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncello. 14ästes Werk, 5te Lieferung. Drei Fugen u. s. w. 6te Lieferung. In Partitur u. Stimmen. S. 597.

Klein, Charles Aug. Baron de, Sonate pour le Flte. av. acc. d'un Violon composée — S. 865.

Klein, Joseph, Grand Duo pour le Flte. et Violon composé par — S. 864.

Klein, Berak., XV Variations pour II Violons, Viola et Basse, sur un thême espagnol. Op. 38. Partitur und Stimmen-Ausgabe. S. 673.

Körner, C. J., Quintetto pour II Violons, II Alti et Vcelle. Oeuv. 4. S. 427.

Krollmann, A., Variat. brillantes pour Flte et Flûte concertantes. Oeuv. 23. S. 843.

Krufft, Nic. de, Sonate pour le Flte. av. acc. de Cor ou Vcelle oblige. S. 842.

Kummer, F. A., Concertino pour Vcelle av. acc. de Quatuor. Oeuv. 16. S. 277.

— Divertissement brill. sur des thêmes favoris de l'Opéra: „le Siège de Corinth" pour le Pianof. et Violoncelle ou Violon. Op. 12. S. 452.

Kummer, Casp., Trio pour trois Flûtes. Oeuv. 72. S. 67.

Lemoine, Henry, 8me Bagatelle pour le Flte. av. acc. de Flûte ou Violon (ad lib.) S. 38.

Lobe, J. C., Variations pour Flûte etc. av. acc. de Flte. Oeuv. 18. S. 32.

Löwe, C., Quatuor spirituel pour II Violons, Viole et Vcelle. Oeuv. 26. S. 675.

Lütgen, W. A., Trois Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 10. S. 359.

Marschner, H., Fiancée du Fauconnier (des Falkners Braut), Opera en III Actes, arrangée en Quatuor pour II Violons, Viola et Vcelle. Auch für Flöte, Violine, Viole und Vcelle. S. 119.

Maurer, Louis, Trois Duos concertans pour deux Violons. Op. 61. N. I, II et III. S. 168.

— Pièces de Société. Six Trios pour II Violons et Violoncelle. Oeuv. 10. Liv. I et II. S. 772.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ottetto pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Vcelles. Oeuv. 20. S. 275.

Molique, Berak., Second Concerto pour le Violon av. acc. de Pianoforte. Oeuv. 9. S. 682.

Moscheles, J., Grand Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Oeuv. 84. S. 544.

Noblet, Trois Recueils de Morceaux de différents Caractères et d'une difficulté graduée pour un et deux Bugles (ou Trompettes à clefs, Klapphörner). N. I. II et III. S. 326.

Nohr, Frdc., Deux Quatuors pour II Violons, Viola et Vcelle. Op. 4. N. I et II. S. 421.

Onslow, G., Trois Quatuors pour II Violons, Alto et Vcelle, extraits des Trios pour Piano, Violon et Vcelle formant l'Oeuv. 14 de G. Onslow et arranges par — Oeuv. 36. L. 1. S. 755.

Osborne, G. A., et C. de Beriot: Grandes Variations pour Flte. et Violon concertans — S. 865.

Pixis, J. P., Quatrième grand Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Oeuv. 118. S. 69.

— Variations concertantes pour Piano et Violon sur un thême favorit de l'opera: Le Templier et la Juive de H. Marschner. Oeuv. 119. S. 72.

Reissiger, C. G., Premier Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles (ou deux Altos et un Vcelle) comp. Oeuv. 90. S. 789.

— Sixième Trio pour le Pianof., Violon et Vcelle. Oeuv. 77. S. 792.

— Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Vcelle. Oeuv. 70. S. 792.

Ries, Ferd., Grand Quintuor pour II Violons, 2 Altos et Vcelle. Oeuv. 107. S. 287.

— Grande Ouverture et Marche triomphale (Oeuv. 172), arrangée en Quatuor pour II Violons, Alto et Vcelle; ferner pour Flûte, Violon, Alto et Vcelle. S. 686.

Rietz, Jul., Grand Quatuor pour II Violons, Viole et Vcelle. Op. 1. S. 726.

Schneider, Fr., Quatuor pour deux Violons, Viole et Vcelle. Oeuv. 30. S. 405.

Stolze, H. W., Acht leichte Variationen über das Thema: Pria ch' io l'impegno, für das Pianof. und Violoncelle. Op. 6. S. 247.

Weber, Frod. Denis, Trois Quatuors pour 4 Cors chromatiques composés à l'usage des Elèves du Conservatoire de Prague par — S. 30.

Wichtl, G., Quatuor pour deux Violons, Alto et Vcelle. Oeuv. 3. S. 485.

β) Für ein Instrument.

Atze, Fréd., Six Caprices pour le Pianof. S. 420.

Becker, C. F., Sei Scherzi musicali per il Pianof. da — Op. 7. S. 429.

Bellini, V., Ouverture de l'Opera: I Capuleti ed i Montecchi pour le Flte (zweihändig u. vierhändig). S. 401.

Benedict, Jules, Introduction et Variations sur un thême favori de l'Opera il Pirata de Bellini. Oeuv. 10. S. 29.

— Concertino pour Flte. seul (ou av. acc. d'Orch.) Oeuv. 18. S. 30.

Bertini, H., Bildungsschule des Klavierspielers oder Zusammenstellung der unerläßlichsten Uebungen, um einen vollkommenen Mechanismus zu erwerben. Op. 84. S. 252.

Bierey, G. B., Quintetto pour Flte., 2 Violons, Viole et Basse, composée par Louis Ferdinand Prince de Prusse, arrangé à 4 m. par — Oeuv. 1. — Ferner: Quartetto, comp. par Louis Ferdinand, Prince de Prusse, arrangé à 4 m. — S. 578.

Blum, Carl, Favorit-Walzer und Mazurka aus dem Zauberballet: Arlequin in Berlin, in Musik gesetzt und für das Flte eingerichtet von — S. 772.

Bobrowicz, J. N. de, Grandes Variations sur un Duo de l'Opera: Don Juan pour la Guitare seule. Op. 6. — Ferner: Air d'Ukraine varié pour la Guitare seule. Oeuv. 7. S. 858.

— Variat. brill. sur un thême original pour la Guitare seule composées. Oeuv. 10. S. 304.

— l'Impromptu. Variat. pour la Guitare sur un thême original composées. Oeuv. 12. S. 304.

Brunner, C. T., Concerto pour Flte. av. acc. d'Orchestre N. 11. par W. A. Mozart, arrangé pour le Flte. à 4 m. S. 560.

— Concerto pour Flte. N. 15, (Mozart) arrangé — S. 560.

— Trio pour Flte., Violon et Violoncelle, N. 1 par Mozart arrangé p. Flte. à 4 m. S. 560.

— Quintuor pour Pianof., Hautbois, Clarinette, Cor et Basson de W. A. Mozart, arrangé pour le Flte. à 4 m. par — S. 578.

Carulli, Ferd., Grand Recueil pour la Guitare, contenant 48 Preludes et 24 Morceaux agrémentés doigtés, divisé en 4 Parties. S. 858.

— 24 Morceaux très faciles pour la Guitare. Oeuv. 121. S. 858.

Chalieu, Ch., Variat. brillantes pour le Flte. sur la Ballade de Zampa. Op. 121. S. 500.

Die Contrapunctisten des neunzehnten Jahrhunderts. N. 1—3. S. 67.

Chopin, Fréd., Quatre Masurkas pour le Flte. Oeuv. 6. Liv. I et II. S. 200.

— Trois Nocturnes pour le Flte. Oeuv. 9. S. 360.

Euckhausen, H., Ouverture aus der Oper: „Der Savoyarde" comp. u. arrangirt für das Flte. zu 4 Händen. Op. 26. S. 561.

Ernemann, Moritz, Divertissement pour le Flte. Oeuv. 6. S. 116.

— Introduct., Variations et Finale pour le Flte. Oeuv. 7. S. 116.

Geissler, Charles, Variations agréables et faciles sur un air suisse pour le Flte. Oeuv. 9. S. 788.

Hause, Wenzl, Fortsetzung der vorzüglichen Uebungen für den Contra-Bass. S. 825.

Häuser, J. E., Elementarbuch für die allerersten Anfänger des Fortepianospiels in 120 instructiven Uebungsstücken etc. 15s Werk. S. 607.

Heinrich, A. P., The Loy House a Song presented to the Western Minstrel etc. mit mehrern Liedern, Pianof.- und Violin-Compositionen. S. 426.

Hesse, Adolph, Rondo grazioso für das Flte. 38s Werk. S. 467.

Huldigung der Freude. Sammlung ausgewählter Modetänze für das Flte. 9tes Heft. S. 168.

Hummel, J. N., La Galante, Rondeau agréable et brillant pour le Flte seul. Oeuv. 120. S. 104.

— Sinfonie de J. Haydn pour le Pianof. seul arrangée. N. 2 u. 3. S. 407.

Kalkbrenner, Frdr., Rondo pour le Pianof. sur la Sicilienne dans Robert le diable. Oeuv. 109. S. 38.

— Souvenir de Robert le diable, Fantaisie brillante pour le Flte. Oeuv. 110. S. 38.

— neueste Pianoforte-Compositionen. Op. 112, 115, 117 u. 118. S. 807.

Kalliwoda, J. W., Danses brillantes. N. 1. Six Valses; N. 2. Six Galops pour le Flte. Op. 23. S. 83.

— Souvenir de Danse pour le Flte. Op. 31. S. 468.

— Rondeau à la Polonaise pour le Pianof. Oeuv. 42. S. 598.

— Première Ouverture pour le Flte. à 4 m. Op. 38. S. 708.

Kessler, J. C., Drey Bagatellen für das Pianof. 29s W. S. 120.

Kessler, Ferd., Trois Sonates pour le Flte. Op. 10, Liv. I, II et III. S. 500.

— Trois Sonates faciles pour le Flte. Op. 9. Liv. I, II et III. S. 824.

Klage, Carl, Sechs Symphonieen (geschrieben zu London 1791) von Jos. Haydn. Für das Flte. zu 4 Händen gesetzt von — S. 685.

Köhler, Henri, III Rondinos sur des thêmes favoris pour le Flte. Oeuv. 168. S. 540.

Köhler, Robert, Six Variations brillantes sur le thême favori: „Denkst du daran" pour la Guitare. S. 859.

Kuhlau, Frdr., Trois Rondeaux brillans pour le Pianof. N. 1: Thême de Ricciardo e Zoraide. N. 2. Polonaise de Tancrède. N 3. Thême de Joconde. Oeuv. 113 posthume. S. 16.

— Dritte leichte Rondo's über beliebte Melodieen aus der Oper Fra Diavolo von Auber. Op. 118. 6te Lieferung. S. 288.

— Trois Airs variés pour Flte. à 4 m. Oeuv. posth. 114. N. 1. 2 u. 3. S. 708.

Kuhlenkamp, G. C., La Melancolie, la Calme et la

Fierté, III Pièces caracteristiques pour le Pianof. Oeuv. 14. S. 68.

Lehmann, Lorenz, Rondino für das Pfte. Op. 11. S. 408.

empione, Henry, 8me Bagatelle pour Pfte. av. acc. de Flute (ad lib.) S. 58.

obe, J. C., Reiselust. Les charmes de voyage. Vme Ouverture pour Pfte. à 4 et à 2 m. S. 608.

öne, C., Harpepja, eine Tondichtung nach Byron für das Pfte. 272 W. S. 107.

— Der barmherzige Bruder. Eine Tondichtung für das Pfte. comp. 28stes Werk. S. 323.

— Grosses Duo für das Pianof. zu 4 Händen. Op. 18. S. 793.

Zubin, Leon de St., Grand Notturno pour le Pianof. à 4 m. Oeuv. 25. S. 754.

Lübcke, A., Ouverture zur Oper: Der Glockengiesser, für das Pfte. arrangirt. S. 842.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum, zu 4 Händen für das Pianof. arrangirt vom Componisten. — Dasselbe Werk für das Pfte. zweyhändig arrangirt von F. Mockwitz. S. 201.

— Ottetto (Oeuv. 20) pour des instrumens à cordes arrangé pour le Pianof. à 4 ms. par l'A teur. S. 372.

Méreaux, Amedée, Variations brill. pour le Pfte. sur la Marche du Tournoi dans Robert le diable. Oeuv. 32. S. 38.

Meyer, Moritz, Sechs Favorit-Tänze für Guitarre. S. 216.

Michaelis, F. A., Der kleine Flötenspieler. Eine Sammlung leichter und angenehmer Handstücke für die Flöte. 1e Heft. S. 324.

Mockwitz, vierh. arrangirte Oper Bellini's: La Straniera (die Unbekannte). S. 165.

— 4händ. arrang. Oper Bellini's: I Capuleti e Montecchi. (Romeo und Julie.) S. 167.

— Quartetto, Oeuv. 6, composé par Louis Ferdinand, Prince de Prusse, arrangé à 4 m. par — S. 578.

Moscheles, Ign., La Gaieté. Rondeau brillant precédé d'un Andante expressive pour le Pfte. Oeuv. 85. S. 29.

— Fantaisie dramatique pour le Pfte, dans laquelle est introduit une Cavatine favorite de l'Opéra: Anna Bolena. Oeuv 86. S. 29.

Mozart, Die Entführung aus dem Serail. Ohne Worte, für das Pfte. allein. S. 103.

Müller, C. F., Carnevals-Tänze des Jahres 1832 componirt für grosses Orchester, so wie auch eingerichtet für das Pfte. S. 226.

Noblet, III Recueils de Morceaux de différents Caractères et d'une difficulté graduée pour un et deux Bugles (ou Trompettes à clefs, Klapphörner). N. I. II et III. S. 326.

Onslow, George, Première Sinfonie arrangée pour le Pfte. à 4 m. par l'réd. Mockwitz. S. 217.

Paganini, N., 24 Caprices pour le Violon. Oeuv. 1. S. 614. Z. 8 von unten.

Pixis, J. P., Caprice dramatique sur la scène de la caverne dans Robert le diable pour le Pfte. Oeuv. 116. S. 39.

Pixis, J. P., Les trois Clochettes Rondo brillant p. Pfte. seul (ou av. acc. d'Orch.) Op. 120. S. 247.

— Variations brillantes sur un thème favorit de l'Opéra: le Templier et la Juive de H. Marschner, pour le Pfte. à 4 m. Oeuv. 119. S. 303.

Potpourri brillant pour Pfte. sur des motifs de: Le vieux Général. S. 656.

Reiche, Anton, 30 Fugen für das Pfte., verfasst nach einem neuen Systeme. S. 73.

Richter, C., XVIII Redouten-Tänze bestehend in 2 Polonaisen, 1 Cotillon, 4 Walzern, 3 Wiener Walzern, 3 Rutschern, 2 Galoppen und 3 Ecossaisen für das Pianof. des Fest. S. 32.

Ries, Ferd., Introd. et Variations brillantes pour Pfte seul (ou av. acc. d'Orch.) Op. 170. S. 215.

Rietz, Jul., Ouverture zu dem Schauspiele: „Lorbeerbaum und Bettelstab" componirt und für das Pianof. eingerichtet von — S. 771.

Rummel, Ch., Zampa ou la Fiancée de Marbre, Opéra en trois Actes. Musique de F. Herold — Ouverture et Airs arranges pour le Pianof. par — S. 31.

— Le Philtre, Opéra en II actes, comp. de D. F. E. Auber, arr. pour le Pfte (ohne Worte). S. 339.

Schaffner, N. A., La Folie, trente Caprices pour Violon. Oeuv. 26. S. 340.

Schlesinger, D., Six Exercices en forme de Valses p. le Pfte. Oeuv. 13. S. 264.

Schmidt, J. P., Grande Sonate pour Pianof. et Vcelle par Beethoven (Oeuv. 69), arrangée à 4 m. S. 561.

Schubert, F. L., La belle Polonaise. Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 18. S. 232.

Schuchanek, F., Zwey Rondinos für das Pianof. S. 402.

Schumann, R., Etudes pour le Pfte. d'après les Caprices de Paganini, avec doigter, exercices preparatifs et avantpropos, sur le but que l'editeur s'y propose. Studien u. s. w. S. 613.

— Thème sur le nom „Abegg" varié pour le Pianoforte. S. 615.

— Papillons pour le Pfte. seul. Liv. 1. S. 616.

— Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pfte. Oeuv. 5. S. 616.

Siegel, D. S., Variations sur un Duetto de l'Opéra: „Tancredi" pour le Pfte. Oeuv. 60. S. 482.

Stadtfeldt, Exercices pour le Pfte. dans tous les tons tant majeurs que mineurs, servant pour acquerir en peu de tems une grande agilité des doigts jointe à une belle position de mains — S. 402.

Strauss, Joh., Alexander-Walzer für das Pfte. 56s Werk. S. 31.

— Zampa-Walzer für das Pfte. 57s W. S. 31.

— Mein schönster Tag in Baden. Walzer für das Pfte. 58s W. S. 31.

Tomaschek, C., Tre Ditirambi per il Pfte. composti da — Op. 65. S. 712.

Wieck, Clara, variirte Romanze für das Pfte. S. 616. Z. 12 von unten.

Wilms, J. W., Cinquième Air varié de C. de Beriot. Op. 7. Arrangé pour le Pfte par — S. 404.

γ) Für die Orgel.

Hesse, Adolph. XXI leichte Orgel-Vorspiele zur Uebung für angehende Organisten, wie auch zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. N. 22 der Orgelschule. S. 118.

— XII Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 28. S. 118.

— Sammlung ausgeführter Choräle im leichten Style mit Bezug auf das schlesische Choralbuch. 1 u. 2tes Heft. S. 151.

— Sammlung ausgeführter Choräle im leichten Style etc. (vollständige Samml.) S. 429.

Müller, J. J., Variationen für die Orgel über die Choral-Melodie: Valet will ich dir geben etc. nebst Vorspiel. 76s Werk. S. 874.

Museum für Orgelspieler, Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit. 1r Band in 6 Heften. S. 166.

Link, Ch. H., Zwölf Orgelstücke zum gottesdienstlichen Gebrauch componirt. 92s Werk. S. 184.

— Zwölf Orgelstücke zum gottesdienstlichen Gebrauche. 94s, 96s u. 100s Werk. S. 184.

— Der Choralfreund, oder Studien für das Choralspielen. 1—3s Heft. S. 229.

— 24 leichte Orgelstudien mit Pedal für die ersten Anfänger. Op. 95. S. 724.

— Der Choralfreund u. s. w. 6s Heft. S. 823.

Sauerbrey, J. W. C. C., 20 leichte Orgel-Präludien für die ersten Anfänger. 7s W. S. 117.

— 12 Orgel-Stücke. 8s W. S. 117.

Schneider, Joh., 12 leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienst. 4s W. S. 469.

Schwenke, J. F., Choralbuch zum hamburgischen Gesangbuche, 1832. gr. 4. S. 273.

Steinicke, Albert, Funfzig kurze und leichte Choralvorspiele mit eingewebter Melodie zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. S. 782.

Umbreit, C. G., Musikalischer Nachlass. Vorspiele und Fantasien für die Orgel. Erste Lieferung. S. 842.

V. Correspondenz.

Ancona, S. 328, 592.
Arezzo, S. 638.
Ascoli, S. 318.
Bergamo, S. 319, 783.
Berlin, S. 22, 32, 58, 84, 134, 194, 211, 258, 285, 367, 383, 425, 462, 508, 521, 550, 582, 599, 648, 713, 738, 767, 820, 838, 866.
Bernburg, S. 220.
Bologna, S. 132, 639, 780.
Bordeaux, S. 318, 690.

Braunschweig, S. 162.
Bremen, S. 72, 319, 415, 783.
Brescia, S. 782.
Breslau, S. 397, 870.
Cagliari, S. 132.
Camerino, S. 319.
Catania, S. 132.
Como, S. 639.
Dessau, S. 283, 446, 765.
Dresden, S. 257, 294, 296, 323, 355, 382, 416, 510, 634, 804, 872.
Düsseldorf, S. 830.
Fabriano, Fano und Fossombrone, S. 329.
Florenz, S. 132, 346, 779.
Frankfurt a/M. S. 108, 668.
Genua, S. 160, 346, (Novi, S. 347) 639.
Halberstadt, S. 496.
Hamburg, S. 73, 98.
Jena, S. 278, 296, 703.
Jesi, S. 328.
Italien, S. 130, 155, 237, 313, 327, 345, 360, 539, 638, 719, 731, 779, 798, 822.
Königsberg, S. 385, 601, 617.
Kopenhagen, S. 252.
Lausanne, S. 479.
Leipzig, S. 108, 176, 241, 431, 494, 515, 525, 669, 703, 724, 821.
Livorno, S. 331.
Lucca, S. 346.
Lucka (bei Altenburg), S. 634.
Lyon, S. 418, 501, 689.
Macerata, S. 328.
Mailand, S. 126, 137, 312, 361, 539, 719, 751, 798.
Manheim, S. 28.
Marienburg, S. 475.
Marseille, S. 180, 512.
Meiningen, S. 831.
Merseburg, S. 130.
Messina, S. 131, 317.
Modena, S. 347.
Mühlhausen, S. 733.
München, S. 42, 53, 136 (Z. 14 v. u.), 205, 491, 505.
Münster, S. 829.
Neapel, S. 131, 318, 591, 751.
New-York, S. 162.
Oldenburg, S. 32.
Padova, S. 161.
Palermo, S. 130, 591, 754.
Paris, S. 181, 226, (418) 421, 686, 854.
Parma, Vicenza, Cremona u. s. Städte Italiens, S. 161, 318, 346, 347, 348, 560, 781.
Pesaro, S. 330.
Petersburg, S. 400.
Pisa, S. 345, 639, 779.
Porto Mahon (Insel Minorca), S. 640.
Prag, S. 40, 188, 332, 349, 426, 429, 585, 632, 800
Ravenna und Ferrara, S. 331.
Rimini, Cesena u. Imola, S. 330 u. 31.

Rom, S. 160, 318, 592, 799.
Rotterdam, S. 115.
Siena, S. 351.
Sinigallia, S. 779.
Spoleto, S. 327.
Strassburg, S. 222.
Stuttgart, S. 76, 97, 604, 619.
Toulouse, S. 815.
Triest, S. 155, 161, 361, 783.
Turin, S. 160, 346.
Urbino, S. 350.
Utrecht, S. 324, 766.
Venedig, S. 160, 347, 639, 781.
Vermischte Nachrichten s. am Ende der italienischen, unter dem Mancherlei und den Notizen.
Waadtland (in der Schweiz), S. 349.
Weimar, S. 27, 325, 561, 809.
Weissenfels (Musikfest), S. 435, 480.
Wien, S. 127, 192, 209, 380, 394, 411, 529, 568, 575, 799, 818.

VI. Miscellen.

Aeolodicon, gebaut von F. Storm in Suhl. S. 554.
Anacker, A. L., Biographisches. S. 116.
Anfrage und Bitte, S. 860.
Apollo-Lyra, neu erfundener (?) Blasinstrument von Ernst Leop. Schmidt, S. 81.
Apollo's Violine in Raphael's Schule von Athen. S. 852.
Auszug aus einem Schreiben. Ueber die 12 Jahre aufgehaltene und am 31sten Aug. doch zu früh gegebene Oper Hummel's: „Mathilde von Guise." S. 572.
Autobiographie Paganini's, S. 855.
Baillot's Erholungs- und Kunst-Reise. S. 484.
Bemerkung des Redacteurs. S. 8-5.
Barcellona, Opernhaus und Opernliebhaberei. S. 420, 806.
Beethovens Studien, Etwas über die Herausgabe derselben von Ritter v. Seyfried. S. 101 u. S. 183.
Bellini und Mad. Pasta reisen nach London u. s. f. S. 366.
Berner, Nachrichten, Namens-Verbesserung und Bitte an die Hrn. Referenten. S. 119.
Brüssel, Theater und Musikgesellschaft. S. 805.
Cor omnitonique (alltöniges Horn), neue Erfindung. S. 190.
Druckfehler. S. 220, 235, 808.
L'Eco, Mailänder Journal im Streit mit Hrn Fetis wegen Beurtheilung der heutigen Oper. S. 353.
Ehrenbezeigungen. S. 182, 213, 248, 349, 351, 482, 500, 511, 581, 736, 767, 780 (Z. 8. v. u.).
Einführung der Kastraten in die päpstliche Kapelle. S. 855.
Elbmusikfest zu Halberstadt. S. 419 u. 496.
Escurial, Chor und Orgeln. S. 420.
Fasch's (Carl) Gedächtnissfeier in Berlin. S. 599.
Field, John, Kunst-Reise durch Frankreich. S. 675.
Fürstenau, Moritz, 8jähr. Sohn des Virtuosen A. B. Fürstenau. S. 182.

Galbussera, eine neue Form der Geigeninstrumente. S. 238.
Geige von Ant. Stradivarius zu verkaufen. S. 8-6.
Halévy wird Prof. der Compos. am Conservat. der Musik zu Paris. S. 672.
Hesse, Adolph., neue Kunstreise. S. 504.
Historisches Kirchenconcert in Berlin. S. 717, Z. 13 von unten.
Holländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 766.
Kalkbrenner, Componist und Pianoforte-Virtuos, macht eine Kunstreise durch Deutschland nach dem Norden. S. 248.
Kalliwoda's J. W., Portrait. S. 152.
Karlsruhe, Musikverein d. s. S. 419.
Literarische Notizen (aus Italien). S. 261, 366, 741.
Literarische Notizen (aus Deutschland). S. 600, 768, 799.
London, deutsche Oper und deutsche Sänger daselbst. S. 182.
Lyon, Streitigkeiten zwischen der Theaterdirection und den Einwohnern. Neues Personale. S. 353, 689.
Madrids Klöster, vorzüglich Las Salesas. S. 388. Theater. S. 283.
Mancherley. S. 101, 116, 182, 353, 418, 672, 768, 806, 840.
Marokko's Musik und der Schellah. S. 182.
Maurer, Ludw., Concertmeister in Hannover, geht nach Petersburg als Director. S. 116.
Meeting (Versuch, der 111te, der Chöre von Gloucester, Hereford und Worcester. S. 769 u. 840.
Mendelssohn-Bartholdy Felix, wird auf 2 Jahre Musikdirector in Düsseldorf. S. 672.
Meyerbeer schreibt für Paris eine neue Oper. S. 672.
Miscellen, italienische. S. 237, 350.
Müller, die 4 Gebrüder, Quartett derselben. S. 332, 806 und 812.
Musikfest in Weissenfels. S. 435, 480.
— in Halberstadt. Sechstes des Elbvereins. S. 496.
— in Marienburg. S. 478.
— in Jena. S. 724.
— in Potsdam. S. 718.
— in Mühlhausen. S. 733.
— in Liverpool und Northampton. S. 840.
— in Meiningen. S. 851.
— in Reichenbach. S. 870.
— in Breslau. S. 871.
Nachrichten, vermischte. S. 610, 799. Vergl. Mancherlei und Notizen.
Nachricht des Magistrates in Zittau. S. 860.
Neues Theater in Mainz. S. 673.
Notabene (eine Redactions-Angelegenheit). S. 702.
Notizen. S. 32, 136, 168, 200, 248, 364, 304, 324, 388, 483, 500, 512, 624, 736, 824, 841, 869.
Opern, in Nachrichten dargestellt:
Die wunderbaren Lichter, oder der Reichardsheunen. Text von L. Storch, Musik von *F.* Nohr. S. 852.
Robert der Teufel. Von Meyerbeer. S. 27, 326, 367, 798.
Valerie. Von Aloys Schmitt. S. 28.

Das Adlers Horst. Von Glaser. (Text von Karl von Hutter.) S. 63, 551.
La Straniera (die Unbekannte) von Bellini. S. 78.
Capuleti e Montecchi von Bellini. S. 127, 430.
Ismelia, oasis morte ed amore von Mercadante. S. 156.
Melusine, grd. von Grillparzer, comp. von Conradin Kreutzer. S. 214.
Gustav der dritte, in 5 Acten, von den Herren Scribe und Auber. S. 227.
Das Bild und die Büste, von Oehlenschläger, comp. von P. C. Hennemann. S. 285.
Die Braut von Lammermoor, von H. C. Andersen, comp. von J. Berdal. S. 331.
Der Ruhe süss' die Brunnenquelle, von Andersen, comp. von J. P. E. Hartmann. S. 335.
Ein Abenteuer im Rosenburger Garten, von Heiberg, comp. v. Weyse. S. 221.
Udalrich v. Bozeus, rom. Op. in 3 Akten, von F. V. Ernst, comp. v. Kapellm. Skraup. S. 332.
Schloss Candrz, v. J. Wolfram. S. 3[illegible].
Festspiel zur Vermählung Sr. K. Hoheit des Prinzen Mitregenten Friedrich von Sachsen mit Ihro K. Hoheit der Prinzessin Marie von Bayern, von Theod. Hell, comp. v. Reissiger. S. 326.
Hans Heiling. Von H. Marschner. S. 463.
Ariadne auf Naxos, Melodram von Benda, neu instrumentirt von Ritter v. Seyfried. S. 523.
Der Verräther in den Alpen, grd. von Seidel, comp. von Genast. S. 528.
Norma, von Bellini. (Mit Urtheil über den Componisten im Allgemeinen.) S. 529.
L'Inbonata (der Hintenhalt), Oper von Jos. Weigl, verhallhornt von Carl Pugni (mit vielen Notenbeispielen). S. 540.
Euryanthe, von C. M. v. Weber. S. 604.
Ryno, romant. Oper in 3 Akten, grd. von H. Schmidlin, Musik v. Lodw. Hetsch. S. 605.
Mathilde von Guise, von J. N. Hummel. S. 619. (Vergl. S. 572.)
Salvator Rosa, komische Oper von Rastrelli. S. 650.
Anna Bolena, von Donizetti. S. 650.
Le Prisou d'Edimbourg, von Carafa. S. 687.
Ali-Baba, in 3 Akten, von Scribe und Melesville, Musik von Cherubini. S. 688.
Le Pre aux Clercs von Herold. S. 717.
Beatrice di Tenda von Bellini. S. 719.
Die Aufnahme und Beurtheilung der meisten neuen Opern Italiens in Italien siehe unter den Correspondenz-Art. Italien.
Opern-Personale des italien. Theaters in Paris. S. 688.
Opern-Theater in Malaga. S. 103.
Oratorien und geistliche Musik, in Nachrichten besprochen:
Salomo. Von Händel. S. 23.
Josua. Von Händel. S. 59.
Requiem in A minor. Die Seelenmesse von Ritter v. Seyfried. S. 211.
Grosse Passion nach dem Ev. Johannes von J. S. Bach. S. 211 u. f. f.
Grosse Passion nach dem Ev. Matthäus v. J. Seb. Bach. S. 281, 292.
Tod Jesu von Graun. S. 361, 420.
Jephta's Gelübde, Oratorium, comp. von Aumayr (ms.). S. 377.
Samson, von Händel. S. 420.
Te Deum (neu) von Tomaschek. S. 422.
— (neu) von Otto Nicolai. S. 425.
Das Gebet des Herrn. Von Mühlmann und Himmel. S. 573.
Messiade, Oratorium in 3 Abtheilungen nach Ramlers Dichtung, componirt von Rödet. S. 620.
Saul, Oratorium von Händel. S. 865.
Neue Messe von J. P. Schmidt. S. 570.
Neue Vesper von Kapellm. Reissiger. S. 873.
Paris. Musikalische Notizen. S. 188.
— Die Deputirten der Provinzen wegen Zuschuss des Staats für Erhaltung der Oper. S. 418.
Patagonier haben keine musikalischen Instrumente und keine Lieder. S. 116.
Pianino, neues Pianof. — Instrument aus der Fabrik Pleyel et Kalkbrenner zu Paris. S. 511.
Pixis, J. P., in Paris. Seine Schülerin Dem. Francilla P. S. 117, 706 u. 800.
Posaunen- und Horn-Fabriken. S. 671.
Rossini's Haus in Bologna. Aufschrift an demselben. S. 218.
Rungenhagen, zu Zelters Stelle gewählt. S. 80.
Russische Hörner in Frankreich. S. 623.
Sonderbare Wirkung des thierischen Magnetismus. S. 238.
Sonderbares. Betreffend in Paris gedruckte Nachrichten über Berlin (und Spontini) und Wien. S. 677. Vgl. S. 768.
Spohr's (Louis) siebte Symphonie. Vorläufiges darüber. S. 15.
Spontini's, Gaspar, Adel-diplom. S. 241. Vergl. S. 677.
Stiftungsfeier des Künstlervereins in Berlin. S. 767.
St. Simonisten-Gesänge, neue. S. 821.
Symphonieen u. Orchesterwerke, in Nachrichten besprochen, Symph. von Mendelssohn-Bartholdy (zur Feyer der Kirchenreformation). S. 21.
Ouverture zu Shakespeare's Sommernachts-Traum. Von demselben. S. 23.
Symph. von Louis Berger in Berlin. S. 38.
Tongemälde über Göthe's „Meeresstille und glückliche Fahrt." Von Mendelssohn-Bartholdy. S. 54.
Richard Wagner, neue Symphonie (die erste). S. 110.
Louis Maurer, neue Symphonie (die erste). S. 111.
Hartknoch, neue Ouverture. 110.
Schmidt, H., neue Symphonie. S. 127.
Klauw, Victor, neue Symphonie aus G moll. S. 221.
Nicolai, Otto, neue Symphonie. S. 508.
— Ouverture zum Schluss mit dem Chorallgesange: L. h. Ehr sey Gott etc. S. 225.
Hoffmann, Joachim, neue Symphonie. S. 745.
Lobe, J. C., Ouverture aus der Oper: Die Fürstin v. Grenada. S. 820 u. 822.

Grosse Passion nach dem Ev. Matthäus v. J. Seb. Bach. S. 281, 292.
Tod Jesu von Graun. S. 361, 420.
Jephta's Gelübde, Oratorium, comp. von Aumayr (ms.). S. 377.
Samson, von Händel. S. 420.
Te Deum (neu) von Tomaschek. S. 422.
— (neu) von Otto Nicolai. S. 425.
Das Gebet des Herrn. Von Mühlmann und Himmel. S. 573.
Messiade, Oratorium in 3 Abtheilungen nach Ramlers Dichtung, componirt von Rödet. S. 620.
Saul, Oratorium von Händel. S. 865.
Neue Messe von J. P. Schmidt. S. 570.
Neue Vesper von Kapellm. Reissiger. S. 873.
Paris. Musikalische Notizen. S. 188.
— Die Deputirten der Provinzen wegen Zuschuss des Staats für Erhaltung der Oper. S. 418.
Patagonier haben keine musikalischen Instrumente und keine Lieder. S. 116.
Pianino, neues Pianof. — Instrument aus der Fabrik Pleyel et Kalkbrenner zu Paris. S. 511.
Pixis, J. P., in Paris. Seine Schülerin Dem. Francilla P. S. 117, 706 u. 800.
Posaunen- und Horn-Fabriken. S. 671.
Rossini's Haus in Bologna. Aufschrift an demselben. S. 218.
Rungenhagen, zu Zelters Stelle gewählt. S. 80.
Russische Hörner in Frankreich. S. 623.
Sonderbare Wirkung des thierischen Magnetismus. S. 238.
Sonderbares. Betreffend in Paris gedruckte Nachrichten über Berlin (und Spontini) und Wien. S. 677. Vgl. S. 768.
Spohr's (Louis) siebte Symphonie. Vorläufiges darüber. S. 15.
Spontini's, Gaspar, Adel-diplom. S. 241. Vergl. S. 677.
Stiftungsfeier des Künstlervereins in Berlin. S. 767.
St. Simonisten-Gesänge, neue. S. 821.
Symphonieen u. Orchesterwerke, in Nachrichten besprochen, Symph. von Mendelssohn-Bartholdy (zur Feyer der Kirchenreformation). S. 21.
Ouverture zu Shakespeare's Sommernachts-Traum. Von demselben. S. 23.
Symph. von Louis Berger in Berlin. S. 38.
Tongemälde über Göthe's „Meeresstille und glückliche Fahrt." Von Mendelssohn-Bartholdy. S. 54.
Richard Wagner, neue Symphonie (die erste). S. 110.
Louis Maurer, neue Symphonie (die erste). S. 111.
Hartknoch, neue Ouverture. 110.
Schmidt, H., neue Symphonie. S. 127.
Klauw, Victor, neue Symphonie aus G moll. S. 221.
Nicolai, Otto, neue Symphonie. S. 508.
— Ouverture zum Schluss mit dem Chorallgesange: L. h. Ehr sey Gott etc. S. 225.
Hoffmann, Joachim, neue Symphonie. S. 745.
Lobe, J. C., Ouverture aus der Oper: Die Fürstin v. Grenada. S. 820 u. 822.

Sohr, zweyte Symphonie, neu. S. 832.
Taubert, Wilh., 3 neue Ouverturen. S. 855.
Müller, C. G., Symphonie, die zweyte, aus D dur. S. 856.
Ueberflüssiges. S. 855.
Unbekannte Compositionen aus der ersten Epoche der Erfindung der Oper. S. 855.
Unger, Caroline. Lob derselben aus dem italien. Journal Eco. S. 237.
Verlags-Eigenthums-Anzeigen. S. 47, 80, 232, 288, 432, 788.
Verzeichniss der Sänger und Instrumentisten zur Aufführung der grossen Passion Seb. Bach's in Dresden. S. 323.
Zelter's Ehrendenkmal in Berlin (und Nachtrag in der Academie). S. 738.
Zingarelli's wahres Alter. S. 855.
Zu bemerken. S. 216.
Zum Titelkupfer. S. 876.

VII. Beylagen.

N. I. Zu N. 8 der Zeitung, enthaltend: Abzeichnung der neu erfundenen Apollo-Lyra von beiden Seiten, nebst Scala, Anreden und der Arie: Heil dir im Siegeskranz.
N. II. Zu N. 9, enthaltend: Sanctus von Sigm. Neukomm (für Edinburg geschrieben). — Musik zum Tanze der Tarantati. — Aus Athan. Kircher Magnes etc. — Räthsel-Canon von J. F. Fröhlich in Copenhagen.
N. III. Zu N. 10, enthaltend: Am Geburtstagsfeste des Kapellm. Guhr, von X. Schnyder v. Wartensee. — Ostergebet, Canzone von Ch. Scholtze. — Räthselcanon von Braun (S. die Bemerkungen am Ende der N. 10).
N. IV. Zu N. 12, enthaltend: Beispiele zum Mozart'schen Quartett, zur Abhandlung: Ueber Sarti's Canon bella gigia. Mozart. — Ein Kanon-Canon von C. A. F. Braun.
N. V. Zu N. 14, enthaltend: Michal's Gebet aus der Oper Saul. Musik von C. Blum v. Milliet.
N. VI. Zu N. 17, enthaltend: Lied aus der in Stuttgart mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Oper: „Rinaldo" von Louis Hetsch.

VIII. Intelligenzblätter.

Zusammen 17 Nummern:

1 zu N. 12 der Zeitung
2 — 22 —
3 — 24 —
4 — 25 —
5 — 26 —
6 — 28 —
7 — 31 —
8 — 32 —
9 — 36 —
10 — 38 —
11 — 39 —
12 — 40 —
13 — 42 —
14 — 43 —
15 — 46 —
16 — 49 —
17 — 52 —

Universitäts-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. Nº. 1. 1833.

Die Symphonie.

Sey hoch gegrüsst, du teutsches, hehres Kind,
Des tief-Geheimnissvollen wunderbarste Tochter!
Gleich einer Königin der Feien, um dich her
Stehn deine Reizgefolge stattlich prangend,
Im zauberhellen Schmuck phantastisch wandelbar,
Zu regem Lebensspiel Walhalla's Traum verschlungen,
Ein freyheitsheitrer Glanz lustliebender Gewalten,
Treu folgsam deinem Winken.

In Nebelschleyer die wogende Brust gehüllt,
Rühret des Hügels Moos dein mächtiger Zauberstab.
Und aus den Schluchten herauf und aus den Quellen gezogen
Wirbelt im dumpfen Getön
Hohl murrendes Geistergestöhn,
Der wüsten Schauer eisgraues Gesicht
Näher und näher dem herbstlichen Licht
Verwegen im widerstrebenden Lauf
Heran, herauf,
Bis es die Pfade der Nacht durchbricht;
Und fahl zum Grauen
Lässt's wild sich schauen.

Risch flatternd im sausenden Sturm fliegt goldig erglänztes Gewand
Vom erröthenden Abend durchglüht;
Es tanzen die lispelnden Locken
Froh um das strahlende Haupt:
Licht funkeln die sinnigen Blicke
Lächelnd dem Grollen der Nacht,
Das dem erklingenden Wohllaut
Tod dräut,
Je höher geordnet die Lust sich schwellt.

Gischt brausen die brandenden Wogen des Sees!
Durchheulend hochstämmiger Buchen Wald,
Fauchen die Riesen des Hohns,
Die Glück und Ordnung verfolgen.
Und in begeisterter Ruh
Winkt sie dem Grimm, dem verderbenden, zu,
Kraftzügelnd nach ewigem Recht
Des rasenden Unheils wirres Geschlecht,
Der unvergänglichen Ordnung Preis,
Sieg-schirmend das Heil mit erhab'nem Gebot.

Und auf den Strahlen vom Morgenroth
Kommt Eros, der Traute, mit Köcher und Bogen
Unter die sausenden Schrecken gezogen
Und lächelt in's Herz
Der Liebe Wonnen, der Liebe Schmerz.
Traut plätschern am Bache der Sehnsucht Lieder
Und hallen im Echo, der seufzenden, wieder;
Und der Nachtigall zärtliches Klagen
Klopft in dem Busen der küssenden Braut
Flammenden Laut
Erröthend verschönt,
Von lauschenden Nymphen verstohlen umtönt,
Der Treue Beglücken,
Der Lieb' Entzücken,
Scheu glühes Erzagen.

Da winkt Sie heran mit der Asen Mistel
Zum Brauttanz der Elfen leicht schwebende Reihn,
Im Mondscheingeflimmer die Gräser umzüngelnd.
Und alle Gestalten des Traum's, sie hauchen
Durch keckliches Wirbeln der luftigen Schönen
Sich lichtgeflügelt und feyertrunken
Ueber der Gegenwart bunt lockende Blumen,
Zupfend die neckenden Faunen, die gern sich lüstern,
Wo Freia die Tänzer beglückt.
Und wiegend und neigend,
Hier sinkend, dort steigend,
Wogt jubelheiter
Sich festlich weiter,
Im Hochbeglücken,
Unnennbar süss der Lieb' Entzücken;

Und alldurchzündet, allüberreich,
Vor Wonnen bleich
Durchlächelt so selig der Sternenschein
Den Schatten umsprüheten,
Glanzerglüheten,
Ringelumschlungenen Zauberhain.

Der Berge Gipfel trägt in weite Fernen
Des Menschen Lust, als wär sie sein und treu;
Es wächst der bezwingende Muth,
Den Ernst mit knospenden Rosen umwindend
Und beredend die knechtische Mühe
Zu freyheitkräftigem Spiel der sorgentfremdeten Kindheit,
Dass hoch auflodert die Lust, als wär sie sein und treu.
Denn die verbundene Liebe schlägt aus dem Felde
Der höhnenden Schauder schmachrasendes Heer;
Wuth toben umsonst des Abgrunds tückische Larven.
Hoch flattert der Liebe Panier auf festlichem Schloss,
Dass selbst des Neides Betrug verzweifelt am Sturze des Heils.
Da trennt Sie der Liebe Verband
Und träufelt des Scheidens Thränen,
Der Trennung angstbitteres Weh
In den blinkenden Lebenskelch,
Damit sich im Dunkel verkläre das himmlische Licht.
Sie senkt die umschattete Wimper.
Da schwebt Erinnerung in's kummererfüllete Thal
Und hebt bemooster Vergangenheit Todtengestein.
Es ringt Verzagen und Hoffen,
Bis sich die Zeiten erfüllen
Und des Wiedersehns sel'ge Umarmung
Der Sehnsucht Treu' in dem Rausche
Unaussprechlichen Jubels vereint! —

Und von teutschen Auen steigt empor
Die Hohe zu harrender Engel Chor
Und lässt ihr wehmutherstärktes Glück
Uns, einen Himmel auf Erden, zurück.
Und kehret wieder
Ewig neu im Reize der Lieder,
Fassend das Leben in tausend Gestalten,
Himmlisch geschmückt mit Göttergewalten,
Wechselnd Gebild im Schmelz der Töne,
Glüh und sinnig in lenziger Schöne

leicht nicht erwähnen mögen. Erstlich, die Veränderung der Religionsbegriffe und die daraus folgende Veraltung unsrer Liturgien und unsers Ritus, mithin auch der Kirchenmusik, woran wieder hunderterley unvermeidliche Dinge schuld sind. Zweytens, die Verwandlung des herrschenden Charakters der Wissenschaften und Künste in der leztern Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Ehedem war Gründlichkeit die wichtigste Eigenschaft des Künstlers, jezt ist es — Vielseitigkeit, wodurch indessen jene keineswegs ausgeschlossen werden soll. Und vor dem Richterstuhl der Humanität, als dem höchsten Zweck alles Wissens und aller Künste, wäre es denn noch die Frage (oder vielmehr keine): ob die lextre Eigenschaft, in Hinsicht auf jenen Zweck, nicht eben so vorzüglich als die erstere sey? — Vielleicht ist diese Behauptung manchem ein Paradoxon oder dem blossen Grammatiker ein Aergerniss, aber — noch einmal — wer wird denn nicht ein lebendiges, geistiges Wesen auch dem künstlichsten Automaten vorziehen? — Rec. kann daher nicht umhin, zu gestehen, dass es ihm leid gethan hat, einen Mann, wie Hr. F., gegen den Geist der Zeit, nicht nur mit stumpfen Waffen, sondern auch mitunter ausserhalb der Schranken der Billigkeit kämpfen zu sehen. — Das einzige, was in dieser Einleitung ein Wort zu seiner Zeit seyn möchte, wäre §. 26 und 27. (NB. Rec. gehört nicht zu der darinn benannten Klasse von Musikern,) und hiernächst einiges aus dem 5ten Abschnitt. — Aber wer hätte denken sollen, dass das Strassensingen von Chorschülern heut zu Tage noch in allem Ernst einen Vertheidiger finden könnte!! Und doch ist dies weitläuftig in dieser Einl. vertheidigt worden. Sey es; man nimmt ja sogar das Begraben der Todten in Städten und Kirchen in Schutz, warum nicht auch diese verderbliche Gewohnheit! — Weiter lässt sich hierüber füglich nichts ernsthaftes sagen. —

Hätte uns nun Hr. F., statt dieser vergeblichen Klagen, eine Abhandlung, etwa: über die Natur der Kirchenmusik in Vergleichung mit der Musik der Alten (Griechen u. s. w.) oder der Neuern, geschenkt, oder den Einfluss des Christenthums, als herrschender ausserer Religion, und des Mönchthums auf die Bildung der Kirchenmusik auseinandergesezt u. dgl. m. — so wäre das so verdienstvolle Werk gewiss besser geziert, als mit dieser zwar langen, aber nicht reichhaltigen Einleitung, welche so, wie sie ist, wohl gar manchen vom Weiterlesen zurückschrecken könnte.

Zur möglichsten Vollständigkeit dieser Anzeige gehören nun noch einige Bemerkungen über einzelne Stellen, die hier Platz finden mögen.

Zu §. 7 und 8 der Einleitung. —

(Das Gehör ist insofern noch geschickter zur Mittheilung der Begriffe und Empfindungen als das Gesicht, weil jener Sinn das Vehikel der innern Anschauung (in der Zeit), das Gesicht aber, der aussern Anschauung (im Raume) ist.)

S. 87. §. 8. „Auf mannigf. Wegen — gekommen ist" —

(Dies bewiese gegen Hrn. F. und für die neuere Musik, die blos darum so bunt, und daher manchem Musikgelehrten zuwider ist, weil sie viel mehr Theile ausbildet, als die Kirchenmusik, oder sie in mannigfaltigere Verbindung bringt.)

S. 87. Z. 5. von unten —

(Die einseitige Behandlung der Tonkunst bey den Griechen wäre Schuld gewesen, dass diese sich nicht weiter ausgebildet hätte? — Nein, gerade weil sie fast nie von Poesie und Mimik getrennt oder diesen untergeordnet war, konnte sie keine weitumfassende Ausbildung erhalten.)

S. 92. §. 14 — —

(Wenn es wahr ist, dass die ersten Christen die heidnische Musik — NB. hier ist nicht vom Texte die Rede — nicht beybehielten, was konnten sie denn für Melodien haben? — oder

Und schwingt und klingt Germaniens Ehre
Hoch über die Alpen, weit über die Meere,
Bis in's entfernteste Heiligthum
Zu der Teutschen unsterblichem Meisterruhm.

G. W. Fink.

Ueber den Dilettantismus der Teutschen in der Musik.

Von G. W. Fink.

Wo irgend eine Kunst zur herrschenden der Zeit geworden ist, wie jetzt die Musik, da ist auch nothwendig der Dilettantismus in ihr eingebürgert. Anfänglich unter den reicheren, sogenannt vornehmen Ständen, die mit äusserm Glanze auftreten können. Schimmer reizt überall zur Nachahmung auch solche, die ausserdem fern geblieben wären. Man wird geneigt zu leuchtenden Anstrengungen, zu einem gewissen Aufwande für die Kunst, oder doch im Namen der Kunst. Sind da die Kunstgenüsse selbst nicht bedeutend, so ist es doch das Aufheben, was man von der Kunst und von seinen Thaten für sie macht. Man preist, was nicht ist. Es finden sich der gleichgestimmten Seelen immer mehr, je lauter man glänzt, und man könnte Zeiten, ja Völker nennen, welche die Kunst nur als einen Schimmer gebrauchen, der ihren Wohlstand oder ihren anderweitigen Geistesschwung verherrlichen soll. Wer möchte nicht gern scheinen, wenn er es nicht bis zum Seyn bringen kann? Und die herabgezogene Kunst reisst bald eine Gewalt, eine Herrschaft an sich, die Manchem lächerlich, Anderen doch bedenklich erscheinen muss. Die Menge will Unterhaltung und nichts weiter. Ein gewisses hoffärtiges Ergötzen oder ein wüstes Betäuben gewinnt die Oberhand. Ohrenschmaus, Sinnenkitzel sind Kinder des Augenblicks, wetterwendisch, leichtsinnig, untreu, an nichts hangend, als am rauschenden Schimmer eines neu scheinenden, im Grunde nie neuen, nie mit Ausdauer und Anstrengung verbundenen Klingens und Trebens. So geht es in aller Welt; warum nicht auch zum Theil in Teutschland? Die Erscheinung wäre in der That nichts weiter, als die alte Wiederholung des Liedes vom Kreislaufe der Dinge. —

So haben auch Einige die weit verbreitete Liebe der Teutschen zur Musik wirklich angesehen; und sie mögen in ihren Umgebungen Ursachen dazu gefunden haben. Wer hätte nicht allerley karrikirende, spöttelnde, ja höhnende Ausbrüche gegen den Dilettantismus auch unter den Teutschen gelesen? Und die sorglichen Naturen geschichtskundiger Männer haben schon längst darob die Stirn gefaltet und achselzuckend geäussert: Wenn nur die wilden Wasser nicht am Ende alles Fruchtland überfluthen! Wenn die Sache der allgemein gewordenen Kunstliebhaberey nur nicht auch unter uns einen solchen Ausgang gewinnt, als sie ihn in Italien leider schon gewonnen hat! —

Ist denn die Gefahr für Teutschland wirklich so gross? Ist der teutsche Dilettantismus wirklich ein so bedeutender Nachtheil für die Kunst, als uns etliche der Zunftgenossen und der Besorgten gern überreden möchten? Wir glauben das nicht; ja wir sind geneigt, vom teutschen Dilettantismus bey weitem mehr Gutes als Nachtheiliges zu erwarten.

Schon die Geschichte der teutschen Musiklust hat etwas Eigenthümliches, etwas Abweichendes von der Geschichte der Verbreitung der Tonkunst unter anderen europäischen Völkern, was für die Teutschen nicht wenig spricht. In anderen Ländern wurde hauptsächlich die Verbreitung der Musik gefördert von den Fürsten, von den Grossen des Landes. In Teutschland nicht, oder doch nur mit wenigen Ausnahmen und zwar bis auf unsere jetzige Zeit, wo sich die teutsche Tonkunst siegreich festgesetzt hat. Erst in neuerer Zeit haben sich mehre das Teutsche liebende Fürsten für sie und die Beförderung derselben erklärt, was wir dankbar erkennen. Sonst aber ist gerade an unseren Höfen die meiste Ausländerey getrieben worden und so sehr, dass man behaupten darf: hätte der Teutsche nicht in sich selbst den lebendigsten Sinn für nationaleigenthümliche Tonkunst getragen; hätte die Natur ihn nicht reich dafür begabt, so würde es gar keine teutsch eigenthümliche Musik geben. Wir haben uns auch hierin, wie in manchen anderen Dingen, selbst helfen und ohne die geringste Anerkennung mühevoll und liebestark emporarbeiten müssen. In Thüringen z. B. spielten die Dorfbewohner längst ihre Instrumente und sangen

ihre Lieder mit Liebe und Lust unter ihren Linden und in ihren Gotteshäusern, ehe nur das Geringste von ausländischer Musik zu ihnen gekommen war. In Sachsen, in den Lausitzen u. s. w. war es nicht anders. Unsere Cantoren und Organisten setzten eine Menge vortrefflicher Tonwerke, die zum Theil noch leben, ohne dass sie das Geringste davon hatten, allein aus Liebe zur Sache. Unser Keiser componirte mehr Opern, als irgend ein Tondichter, und mit weit mehr Erfindungskraft als z. B. Lully. Der letzte wurde geehrt und reich, der Teutsche wurde allein in seinen Umgebungen geachtet, erhielt kaum 50 Thaler für das Stück und Niemand munterte ihn auf. Jetzt geht es besser: aber der teutsche Fleiss hat sich's auch verdient: er hat bewiesen, dass etwas in ihm ist. Solche Liebe zur Sache ist noch immer im Volke da, und in nicht wenigen — und so kann es kein schlechtes Ende gewinnen. Es lebt Geist dafur. Und der Geist macht lebendig.

Wo aber die Musik-Ausübung so allgemein zu Hause ist, wie jetzt und seit lange in Teutschland, da kann nicht überall wahrer Beruf zur Kunst die Triebfeder seyn. Wo alle Welt Musik treibt, da muss es freylich auch viel Klimperey geben. Wir haben allerdings auch nicht wenige Musikbessessene, die es im ganzen Leben nicht über das Spiel eines Cotillons, oder höchstens bis zum Abrumpeln einer vierhändigen Mode-Ouverture bringen. Wollen sie ein mässiges Rondo, oder eine Grande Polonoise zum Ergötzen der liebenden Mutter oder eines gutmüthigen Onkels vortragen: so dringen die bösen Querstände durch zehn verschlossene Thüren. Wer darüber nicht gerade lachen kann, der ärgert sich, am meisten die Musiker von Profession. Sie haben Unrecht. Warum gehen sie hin? Thun sie's doch, so müssen sie sich fügen. Müssen wir doch Alle uns in etwas, auch wohl zuweilen in die Launen eines Virtuosen fügen! Soll etwa der Landmann desshalb nicht lesen und schreiben lernen, weil man voraussieht, dass die Meisten nicht Declamatoren und Kalligraphen werden? Und Viele werden es doch! — Und endlich, was hat es denn für Nachtheil, wenn eine nicht geringe Anzahl unter den Dilettanten wirklich nur klimpert? Während sie ihre Walzer abschlagen, thun sie nichts Schlimmeres. Sie freuen sich sogar und der Lustrhythmus führt ihren Verwandten in die Füsse. Wo aber noch ächte Kunst im Lande lebt, wo es wirklich noch wahrhafte Künstler gibt (und diess ist in Teutschland), da ziehen auch selbst diese offenbaren Gewinn selbst von den geringsten Liebhabern. Sie füllen wenigstens die Concerte und tragen das Ihre mit Lust zur Beförderung ächter Kunst bey, denn auch die Geringsten wollen weder abgeschmackt heissen, noch wollen sie sich den Schein nehmen lassen, als hätten sie nicht Lust, vom Guten das Gute zu lernen. Der Galvanismus oder der Metallreiz thut sonst so grosse Dinge: sollte er nicht auch auf Virtuosen wirken? Wir dächten doch! Und von den Musikalien-Verlegern wissen wir mit Zuversicht, dass sie nicht ganz unempfindlich dafür sind. Hätten sie aber die Tänze und die Polonaisenspieler nicht, so könnten sie sicherlich manches Concert, manches Oratorium und dergl. nicht drucken. Wer kauft denn das Meiste? die Musiker oder die Dilettanten? Und so fördern sie die Kunst, wo nur welche vorhanden ist, selbst mit der Klimperey. Wir müssen nicht zu vornehm thun, liebe Getreue! ich glaube, wir brauchen einander!

Sind denn aber alle unsere Dilettanten solche Hümpler und Stümpler? Das kann selbst der tollste Zunftgeist nicht einmal behaupten. Wir rechnen natürlich Alles unter die Dilettanten, was nicht zur Zunft gehört, was nicht von der Tonkunst lebt. Und nun überlege Jeder nur selbst, was von unseren Dilettanten zu halten ist! Haben wir nicht die trefflichsten Künstler aller Art unter unseren teutschen Dilettanten? Ihre Zahl und ihr Können und Wissen ist so bedeutend, dass sie der ganzen Corporation ein Ansehen ertheilen, das die gesammten Musiker von Profession kaum zu überwinden vermögen. Auf den meisten auch für das Haus schicklichen Instrumenten besitzen wir wahrhafte Meister unter ihnen, nicht in geringer Zahl; selbst in der Kunst des Gesanges zählen wir eine Menge so ausgezeichnet begabter und geübter, dass sie jeden Tag mit allen Ehren kühnlich unter den Musikern ersten Ranges sich zeigen dürfen. Diese sind, dunkt uns, doppelt und dreyfach ehrenwerth. Denn indem sie nicht von der Musik leben, sondern sich an und in ihr erholen, fördern sie mit einem Theile ihres anderweitigen Gewinnes das nothwendig auch äusserliche Leben der Kunst und das innere und geistige zugleich mit warmer Liebe und tiefer Kraft, weil Viele, nicht allein voller Welthildung, sondern auch voller Wissenschaft, ihre Geisteswohlhabenheit und jenen guten Ton in die Kunst hineintragen, die zum Gedeihen der Tou-

kunst, vor Allem der teutschen, schlechthin erforderlich sind. Der gegenseitige Verband der Menschen, das achtende Anerkennen und sich Befreunden eines Standes mit dem andern bringt im Allgemeinen weit höhere Vortheile, als die übermüthige Herrschaft irgend eines Standes es gern eingestehen dürfte. Es ist aber doch so, und in der Kunst doppelt. Nicht allein dass diese wirklich tüchtigen Dilettantenkünstler die besten Werke der Tonkunst wirklich ankaufen, denn zum Abschreiben haben sie keine Zeit und ihr Schönheitssinn hat auch nicht Lust dazu; nicht allein dass sie den besten, den wahren Kunstjüngern überall eine möglichst gute Aufnahme bewirken und ihnen das Leben in ihren kunstliebenden Häusern, auch mit manchem Aufwande, angenehm machen: sondern ihre Liebe für die Kunst, verbunden mit so trefflichen Anlagen und bedeutenden Fertigkeiten, wird durch ihre anderweitige Bildung um so geistreicher und gemüthvoller, so dass die Häuser solcher Dilettanten in der Regel die schönste Heimath der Tonkunst, ja nicht selten ein wahrhaft ehrenwerthes Asyl aller ächten Kunst sind. Und von diesen tongeübten, vollgebildeten Dilettanten erhoffen wir mit Zuversicht, dass sie der Erhaltung und Beförderung wahrer Kunst zum vorzüglichsten Stützpuncte gereichen werden. Der Teutsche ist gern gründlich, wenn er einmal etwas ergreift. Das ist er noch. Er hat angeborne Neigung, Naturtact für die Tonkunst, und wenn er etwas stolzer darauf wäre und seines Vaterlandes Genien lauter nach Verdienst würdigen wollte, könnte ihm das gar nicht schaden. — Man wende uns nicht mancherley lächerliche Vorfälle ein, die auch unser teutscher Dilettantismus allerdings aufzuweisen hat; nicht die seltsame Lust der Menge an den leichtsinnigen Aufführungen unserer Theater, die einer ganz eigenen Beleuchtung bedürfen: sie beweisen nichts. Die Menge in verwöhnten Städten ist nicht der Kern des Volks. Auf den kommt es an. Und dieser Kern ist gut, besonders unter den Dilettanten. Unsere allermeisten und allerbesten Schriftsteller über Musik, wer sind sie denn? und welche Nation hat bessere aufzuweisen? Es sind Dilettanten, Männer, die nicht zunftmässig sind, die nicht von Musik leben! Sollen wir erst noch welche nennen? Es wird wohl kaum nöthig seyn. Forkel, Hoffmann, Gerber, v. Kiesewetter, v. Winterfeld, Gottfried Weber, Thibaut u. s. w. u. s. w., lauter Dilettanten! An Virtuosen und Componisten fehlt es unter ihnen so wenig, dass Jeder deren kennen muss. In ihren Häusern, in ihren Vereinen lebt die Kunst auf die mannigfachste, auf die edelste Weise.

Nein! wir fürchten nicht nur nichts vom teutschen Dilettantismus für die Tonkunst, sondern wir hoffen von ihm für das Gedeihen derselben, und werden noch Grösseres hoffen, wenn sich die tüchtigsten unserer Musiker, sowohl der Virtuosen als der zunftmässigen Componisten, an den Kern derselben enger anschliessen wollen. Sie werden sich Beyde nicht schlecht dabey stehen.

Was fördert denn die Kunst? Eigensinn oder Krieg? Das sind Beyde schlimme Gesellen, herrschsüchtige Geister, die gern zerstören, um sich als Popanz der unterdrückten rechtmässigen Freyheit eben da auf den Thron zu schwingen, wo keiner seyn soll. Die Liebe muss frey seyn. Wer sie auch in der Kunst dem Andern mit Prügeln und Scheltworten einexerciren wollte, wäre werth, dass man das Spiel umkehrte. Der Bachianer und alle Aner müssen nicht Jeden gleich für unsinnig erklären, der nicht mit gleichem Enthusiasmus in ihre Liebe einstimmen kann. Was würden sie denken, wenn Einer kommen und ihr zudonnern wollte: „Wie? du Mensch bist im Stande, in einer so schlechten Hütte zu wohnen? Da musst du einen Palast aufbauen, wie ich!“ Und damit brennt er dir dein Haus nieder und geht schmähend weiter, damit du künftig unter freyem Himmel erfrieren kannst. Es ist doch ein wenig unapostolisch, wenn sich die Alten gegen die Jungen, und die Jungen gegen die Alten setzen. Auch nimmt sich der Streit übel aus. Eins hat die Jugend für sich, wenn sie auch Fehler hat: jung ist sie doch! So ist es auch mit dem herrschenden Geschmacke. Schöner wär's freylich, wenn Beyde sich fügen wollten. Das ist aber zunächst von den Verständigen zu erwarten. Je klüger und thätiger Einer eingreift in des Lebens Bedeutung; je mehr er mit Anstand und ruhiger Kraft das Recht übt, hebt und verbreitet, desto lieber ist er uns. Das thun nun wieder Viele unserer redlichsten Dilettanten mit Lust und Eifer.

Darum lieben wir den Dilettantismus; finden ihn bey einem Volke, das so lebendigen Sinn für Kunst und Wissenschaft, namentlich für die Tonkunst hat, ganz in der Ordnung und erwarten von ihm bey dem vortheilhaften Fleisse und der tiefern Beständigkeit der Teutschen für Alles, was sie

ergreifen, das Beste, am meisten und am schnellsten, wenn freundliche Vereine der Musiker und der bevorzugten Liebhaber der Tonkunst sich brüderlich die Hände bieten, was denn auch nicht selten schon geschieht.

Wenn die Musik noch höher, dem Geiste noch näher zu schwingen ist — und sie ist es —: so geschieht es in Teutschland und zwar durch Vereine der geistreichsten Dilettanten und der gebildetsten Musiker. Ob diess aber in diesem Kreislaufe der jetzt bestehenden Dinge, oder einst in einem neuen geschehen mag, wird von der Wendung abhangen, die nach dem Rathe des ewig Waltenden Staaten und Völker trifft.

Möge das neue Jahr auch in solchen Kunstverbindungen ein gesegnetes und — ein friedliches seyn: denn nur in Fried und Freude gedeiht die Kunst und jedes Menschenheil.

Vorläufiges über L. Spohr's vierte Symphonie.

Diese neueste Symphonie des geschätzten Componisten ist, wie schon gemeldet, zum ersten Male im Museum zu Frankfurt a. M. am 16ten Novbr. des verwichenen Jahres gegeben worden und verdient ihrer abweichenden Form wegen eine ausführliche, jedoch immerhin, wie wir es lieben, kurz gefasste Beschreibung. Es liegt ihr ein mittelmässiges Gedicht von Carl Pfeiffer zum Grunde, das der Frankfurter Verein abdrucken und von einem Ehrenmitgliede des Museums, Herrn Becker, nebst einigen einleitenden Worten, vor der Aufführung sprechen liess. Der Componist deutete nach dem Inhalte des Gedichts sein Tongemälde in folgendem Schema an:

Erster Satz: Largo: Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons. Allegro: Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.

Zweyter Satz: Wiegenlied. Tanz. Ständchen.

Dritter Satz: Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden. Rückkehr der Sieger. Dankgebet.

Vierter Satz: Begräbnissmusik. Trost in Tönen (oder in Thränen?).

An Mannigfaltigkeit fehlt es also nicht; für allerley Malereyen ist sehr reicher Stoff vorhanden, den der Componist auch meist sehr glücklich benutzt hat. Den Anfang macht demnach ein starres Schweigen der Natur. Dieses Schweigen vor dem Erschaffen des Tones, oder die Nichtexistenz der Töne durch Töne malen zu wollen, klingt allerdings etwas naiv. Dennoch sind in dieser Malerey sehr schöne Momente nicht zu verkennen: sie bleibt aber hinter dem Meister- und Muster-Werke dieser Art, hinter dem äusserst genialen Chaos Haydn's weit zurück. Das folgende Allegro ist zu wenig phantastisch, zu geregelt und zu lang. Einzelne Naturlaute, z. B. der Gesang verschiedener Vögel, sind vortrefflich, oft überraschend geschildert. Besonders neu, schön und ungemein originell ist ein Vogelgesang durch die Clarinette ausgedrückt. Misslungen ist dagegen der Kukuksruf, der unbegreiflicher Weise dem Waldhorne in den Trichter gelegt und also viel tiefer, als der Kukuk schreyt, wiedergegeben worden ist.

Im zweyten Satze ertönt zuerst von der Mutter Clarinette gesungen im $\frac{3}{4}$ Tacte ein zartes Wiegenlied. Bald tritt dann die Geige mit einer muntern Tanzmelodie im $\frac{4}{4}$ Tacte ein, worauf das Violoncell als verliebter Jüngling sich vernehmen lässt und sein sehnendes Ständchen im $\frac{6}{8}$ Tacte singt. Nun verbinden sich die verschiedenen Themen in ihren verschiedenen Tactarten, bis sich die künstliche und liebliche Verwirrung in einer schönen Cadenz sanft auflöst.

Noch vorzüglicher ist der dritte Satz. Die D-Trompete beginnt die Kriegsmusik ganz allein, indem sie schmettert und pompös den Accord von D dur aufwärts durchschreitet. Das ganze Orchester fällt nun *ff* ein, aber nicht, wie man zu erwarten genöthigt ist, mit dem D dur-, sondern mit dem H moll-Accorde, der dann in den Dominanten-Accord von D übergeht, was einen unvergleichlichen Eindruck macht. Der ganze Kriegsmarsch ist vortrefflich und höchst grossartig. Die Gefühle der Zurückbleibenden sind weniger gut geschildert und contrastiren nicht genug mit den anderen Stellen. Das anfängliche Marsch-Thema begleitet die Sieger wieder zurück. In dem folgenden Dankgebete ergreift den Componisten ein sehr glücklicher Gedanke; er lässt von den Blech- und anderen Blasinstrumenten den ambrosianischen Lobgesang erschallen, wozu die Streichinstrumente eine contrapunctische Figur, die nur etwas interessanter hätte seyn sollen, durchführen, ungefähr so, wie das Duett der zwey geharnischten Männer in der Zauberflöte.

Der vierte Satz: Begräbnissmusik und Trost in Thränen, ist der schönste und originellste von allen.

gemeldet wird, in Breslau mit überaus grossem Beyfall gegeben worden. Nähere Berichte werden zu ihrer Zeit das Genauere in angemessener Umsicht erörtern.

Der berühmte Baillot

hat neulich in der Academie royale de musique vom grossen Concert-Publicum öffentlich Abschied genommen mit einem Violinsolo, in welchem, nach pariser Blättern, sein schönes Talent sich in seinem ganzen Reichthume entfaltete. Man hofft, der grosse Künstler werde die Musikfreunde für sein Schweigen in der Akademie durch seine herrlichen, noch zahlreicher angestellten Quartett-Abende entschädigen, in welchen Aufführungen der Meister in jeder Hinsicht so unübertrefflich ist.

In unserer Euterpe

ist unter Andern auch wieder eine neue Symphonie von Ch. G. Müller, dem jetzigen Musikdirector der nützlichen Anstalt, zweymal zu Gehör gebracht und sehr beyfällig aufgenommen worden.

Kurze Anzeigen.

Sixième Air varié pour le Violon av. acc. d'orch. ou Pianof. — par C. de Beriot. Oeuv. 12. (Propr. des édit.) Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. avec Orch. 1 Fl. 48 Kr.; av. Pfte 1 Fl. 30 Kr.

Der längst gerühmte Violinist des Königs von Frankreich und erster Violinist des Königs der Niederlande gibt hier in französischer Weise ein gefällig brillantes Concertstück, worin dem Concertisten im Einganga-Adagio Gelegenheit gegeben wird, in melodischer Anmuth schönen, vollen Ton zu zeigen. Das darauf folgende sangvolle Liedchen wird viermal verändert. Die geschickt angelegten Variationen sind äusserst vortheilhaft für jeden gebildeten Violinspieler. Das Orchester ist ausser den Streichinstrumenten mit 2 Flöten, 2 Clarinetten und 2 Hörnern besetzt. — Auch im Zimmer wird das gefällige Bravourstück mit Begleitung des Pianoforte sich gut ausnehmen.

Sechs Gesänge für Männerstimmen componirt — von Carl Heinr. Zöllner. Op. 24. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 4 Franken.

Alle diese Gesänge sind angenehm und von jedem nur einigermaassen geübten Sängerchore unschwer vorzutragen. Der erste Gesang, Rousseau's etwas spielendes Gebet, ist dem Texte völlig angemessen und wird gefallen. Der zweyte, ein ernstes, schön gesungenes, durchcomponirtes Andante, wird nicht weniger Freunde haben. Den dritten und vierten Gesang wünscht der Tonsetzer mit Recht nur vom Quartett ausgeführt: beyde sind nicht für den Chor. No. 3 ist ein hübscher, leicht beweglicher Scherz, durch rhythmische Anmuth besonders gehoben; No. 4 ernsten, klagenden Inhalts, allein freundlich in Tönen gehalten, mehr gefällig als tief, wesshalb er denn auch sogleich ansprechen wird. Die zierliche Klage ist durchcomponirt wie No. 5 von Uhland: „Wir sind nicht mehr am ersten Glas," was der zweyte Bass allein vorträgt. Darauf schlägt der volle Chorus hinein mit dem „So denken wir an den wilden Wald" u. s. f., frisch und munter, im schwunghaften Tone. Der letzte Gesang zur Feyer eines Geburtstages ist achtstimmig. Der erste Chor singt ein polonaisenartiges Adagio ma non tanto, das der zweyte Chor mit einem frischen $\frac{6}{8}$ All. beantwortet, worauf beyde Chöre, die Becher schwingend und klingend, zusammentreten und den Tag jubelnd begrüssen.

Die sehr zu empfehlende Sammlung ist in Auflegestimmen gedruckt und der Aachener Liedertafel gewidmet.

Quatrième grande Symphonie en si b (B dur) de Louis van Beethoven, Oeuv. 60, arrangée pour Pianof. av. acc. de Flûte, Violon et Velle par J. N. Hummel. (Propr. des édit.) Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 4¼ Fl.

Welchem musikalischen Hause sollte wohl die Meisterbearbeitung eines solchen Meisterwerkes nicht höchst willkommen seyn? Wir haben zur Anzeige dieser Ausgabe nichts weiter hinzuzusetzen. Wer solcher Musik mächtig ist, wird sie von selbst nicht entbehren wollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. Nº. 2. 1833.

Recension.

Fünftes Concert in C dur für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters componirt — von Ign. Moscheles. 87stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Pr. 5 Thlr. 8 Gr.

Dieses rühmlichst bekannten Meisters Compositionsweise ist schon verschiedentlich bey der Anzeige seiner vorzüglichsten Werke besprochen worden, dass wir um so weniger im Allgemeinen etwas hinzuzufügen haben, je mehr diese seine Compositionsweise mit seiner meisterlichen Vortragsart übereinstimmt, deren Eigenthümlichkeit erst vor Kurzem in diesen Blättern ausführlich dargestellt wurde. Wir gehen demnach sogleich zum Werke selbst über, das die 57ste Lieferung des allgemein bekannten Odeons ausmacht, woraus Jeder ohne unser Zuthun die Schönheit der Ausstattung sich selbst vorbildet.

Nach einer lang ausgeführten, sehr anziehenden Orchester-Einleitung tritt das Solo-Instrument würdig und sogleich in der Art ein, die der Componist vorzüglich liebt, nämlich in Gängen und Stellungen, die durch ungewöhnliche Nebennoten für die Ausführung schwierig sind, ohne schwierig zu klingen. Gleich dieser erste, mit der ausgeführten Orchester-Partie im schönsten Verhältnisse stehende Solosatz gibt dem Vortragenden in mannigfach harmonischer Fülle und grossartigem Zusammenhange alle Gelegenheit, sowohl in tüchtigen Fertigkeiten, als auch im Ausdrucke und schönen Tone ein meisterliches Spiel zu entwickeln. Ein kürzerer, aus dem ersten weiter geführter Tuttisatz führt schön in das zweyte Solo in E moll, das mehr mit melodieführender Begleitung und mit melodischen Zwischenschlägen des Orchesters verbunden ist, auf kurze Zeit in Cis moll fällt und in viel modulirenden gebrochenen Accorden in der Haupttonart endet, worauf der dritte Solosatz beyde gewissermaassen verschmilzt und das Ganze auf glänzende, jenen Ernst doch nicht vernichtende, nur reizendere Art zu Ende bringt. (20 Seiten.) Das Adagio non troppo ($\frac{4}{4}$, E moll) beginnt höchst einfach in gemüthlich sanfter Melodie, durch eigenen Rhythmus mit dem Tutti schön verwebt; ein wehmüthiger und friedlicher Geist trägt jede einzelne Note bis zum Tutti in E dur, worauf ein freundlich brillantes Solo erklingt, das bald vom Orchester aufgenommen wird, in dessen von Blasinstrumenten geführte Melodie die Bravouren des Solospielers sich mischen und bald selbstständiger den ganz vorzüglich schönen Satz den Hörern werth machen. (5 Seiten.) — Das Allegretto vivace ($\frac{6}{8}$, C dur) bildet ein frohes, immer doch grossartiges Rondo, das in munteren Bravouren, höchst mannigfach in Modulation und kleinen seltenen Wechselfiguren, pomphaft schertzt. (18 Seiten.)

Das Ganze bildet ein durchaus solid gearbeitetes, in allen Eigenthümlichkeiten der Spielart dieses Meisters prangendes Concertstück, dessen innerer Werth bedeutend unter seinen übrigen Concerten hervorleuchtet: nur eins ausgenommen. Können wir diesem neuen Werke auch unmöglich einen höhern Gehalt beymessen, als seinem dauerhaft herrlichen G moll-Concerte, das wir zu den vortrefflichsten Meisterstücken zählen, die wir in dieser Gattung besitzen, ein Werk, das durch Bestimmtheit, Deutlichkeit und vollherrschende Charaktereinheit, bey aller Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile, nothwendig in die erste Klasse gesetzt werden muss: so wird das neue doch zuverlässig unter allen seinen Concerten den ersten Platz neben dem G moll-Concerte behaupten. Wir haben demnach kaum nöthig, noch ein Wort der Empfehlung beyzufügen. Die Pianofortespieler, die an solche Werke sich wagen dürfen, werden ohne Weiteres darauf

aufmerksam seyn und es in ihren Sammlungen nicht fehlen lassen. Fragen sie uns aber, ob es auch schwer ist? so geben wir ihnen den unmaassgeblichen Rath: Daheim studire es Jeder, der das G moll-Concert gebührend vorzutragen vermag; öffentlich hingegen bringe es nur der zu Gehör, der alle Schwierigkeiten dergestalt bezwungen hat, dass er vollkommen über ihnen steht und des Ganzen Herr ist.

Etwas über Musik und Tanz in Brasilien.

In der neuen Beschreibung der brasilianischen Provinz Rio Grande do Sul von S. G. Kerst, ehemaligem Officier im Kaiserl. brasilianischen Ingenieur-Corps, heisst es, wenn von der Langenweile ihrer grossen Gesellschaften gesprochen wird, wo nur die Männer reden, die jungen Damen aber sehr geschickt mit dem Fächer zu spielen und sich auszudrücken wissen: „Wird ja die Gesellschaft e n wenig lebhaft, so bittet man wohl eine der Töchter des Hauses, die Gesellschaft durch ihr Klavierspiel zu unterhalten; denn in den meisten Familien sieht man bereits diese Geschicklichkeit als einen wesentlichen Theil einer guten Erziehung des weiblichen Geschlechts an, und nicht selten beurkundet die Spielerin in ihrem Vortrage Gewandtheit, ja Gefühl. Rossini ist der Lieblings-Componist der Brasilianer, aber auch Mozart, Beethoven u. a. werden geschätzt."

Nur zur Feyer des Namensfestes geht es lebhafter zu. Man spricht, isst gut und tanzt nach einer kunstlosen Musik. Contre-Tänze und Walzer wechseln ab, bis die Freude ihren Culminationspunct erreicht in dem beliebten Nationaltanze, Meiadinha, dessen $\frac{4}{4}$ Tact sehr einfach klingt. Der Tanz hat viel Aehnlichkeit mit einer Anglaise, nur werden die Changirungen von den Tänzern durch Castagnetten tactmässig begleitet und oft durch das Absingen eines der Musik untergelegten Verses noch interessanter gemacht. Selbst die Alten verlässt dabey der gewöhnliche Ernst und der Beyfall ist rauschend, wenn der Tanz gelungen ausgeführt wird. Die Walzer werden immer sehr langsam getanzt und gemeiniglich nur von einem Paare, das seine Geschicklichkeit durch die mannigfaltigsten Figuren und in graziösen Wendungen darlegt. Nicht selten wird auch Menuette und Gavotte getanzt.

Ueberhaupt hat der Brasilianer grosse Vorliebe für Musik, und nichts empfiehlt den gebildeten Fremden mehr als diese Kunst. Die Viola ist ein allgemein verbreitetes Instrument; schwerlich dürfte man eine Familie finden, in welcher nicht Jemand dieses Instrument spielen könnte. In den Abendstunden hört man die melancholischen Töne desselben fast in jedem Hause: aber selten vernimmt man eine Vocalbegleitung. Nicht als liebten sie den Gesang nicht oder als fehlte es ihnen an Anlagen: es fehlt ihnen nur noch zu sehr an guten Gedichten und Compositionen. In den Familien, wo der italienische Gesang geübt wird, findet man auch junge Leute, welche sowohl durch Wohlklang der Stimme als Präcision im Gesange oft selbst den Kenner befriedigen.

In hohem Grade scheinen die Neger Anlagen für Musik zu besitzen. Bey einigem Unterrichte erlangen sie äusserst schnell eine gewisse Virtuosität auf irgend einem Instrumente, wovon ich bey der Einübung ganz roher Neger zu den Corps-Musikbanden mehr als einmal Zeuge gewesen bin. In der Sclaverey üben sie sich auf ihren vaterländischen unvollkommenen Instrumenten. Ihr vollkommenstes ist die Loangobania, eine Art Stahlharmonika. Sie besteht aus einem dünnen Brette, auf welchem 5 bis 7 eiserne Federn von verschiedener Länge neben einander an einem Ende befestigt werden und die auf dem andern Ende durch ein untergeschobenes Klötzchen etwa $\frac{1}{4}$" vom Brette abstehen. Diese Zurichtung ist gewöhnlich auf eine halbe Kokosnuss-Schale so aufgeleimt, dass das Brett den Resonanzboden bildet. Die Töne des Instruments sind nicht unangenehm, und ein geschickter Spieler weiss auf demselben durch Verschiebung des Klötzchens und andere Kunstgriffe auch eine vollkommene Musik nachzuahmen.

Weit unvollkommener ist die Benta. Sie besteht aus einer etwa drey Fuss langen Ruthe, welche durch eine Pflanzenfaser oder Darmsaite zu einem Bogen gespannt wird. Der Spieler fasst das eine Ende der Saite mit den Zähnen und schlägt mit einem Span gegen das andere Ende derselben, wodurch er einen Ton gleich dem einer Maultrommel hervorbringt.

Des Abends nach beendigter Arbeit, besonders an Feyertagen, sieht man auf öffentlichen Plätzen und Villen verschiedene Negergruppen um die Spieler dieser Instrumente tanzen, wenn gewaltsame Verdrehungen des Körpers auf einer Stelle Tanz

genannt zu werden verdienen. Einer derselben weiset den Theilnehmenden die Stelle an, wo sie ihre Gebehrdungen machen, ohne dass man darin irgend Symmetrie wahrnehmen könnte. Mit der Musik hebt auch sogleich eine Vocalbegleitung von Seiten der Tänzer an, die in einem monotonen Brummen (es scheint mit afrikanischen Worten) besteht, welches dann und wann durch ein ausgestossenes Geschrey unterbrochen wird. Am liebsten wählen sie zu solchen Belustigungen Plätze mit aufgehäuftem Bauholze, damit Einige durch tactmässiges Schlagen der Balken und hohl gelegten Bretter die Musik verstärken können. Glücklich fühlen sie sich, wenn es noch gelingt, einen alten Kasten aufzutreiben, in den sie Steine legen, die durch das Rütteln des Kastens das Geräusch vermehren. Dazu kommen noch ein paar Kerbestock-Spieler. Ein solcher Kerbestock besteht aus einem drey Fuss langen Stabe, welcher der Quere nach mit tiefen Einkerbungen versehen ist, über die mit einem andern Stabe gestrichen wird. Diese Raspel-Musik ist ihnen, so viel ich weiss, ganz eigenthümlich, und die Klänge derselben lassen sich mit keinem andern Lärminstrumente vergleichen; sie haben etwas Schauerliches. — Der Tanz entbehrt aller edeln Form und ist nur merkwürdig durch unglaubliche Verdrehungen des Körpers. Die Tänzer bleiben auf derselben Stelle, heben wechselsweise die Füsse auf und nieder, während sie zu gleicher Zeit den unterhalb der Hüften liegenden Theil des Körpers ausserordentlich schnell horizontal kreisförmig hin und her bewegen und dabey die oberen Schulter- und Rückenmuskeln beständig und mit solcher Leichtigkeit schütteln, als wären dieselben ganz lose am Körper. Diese Bewegungen strengen die Kräfte dermaassen an, dass die Tänzer nach einigen Minuten wie im Schweisse gebadet stehen. Beym Ausstossen eines Geschrey's läuft plötzlich ein anderer Tänzer in des Kreises Mitte, und Alle fahren ohne Unterbrechung in diesen Bewegungen fort. Da die Arme bis zum Ellenbogen fest an den Körper gedrückt werden, so ist klar, dass jeder Tänzer seine Rolle Solo spielt. — Die Tänze lieben sie so leidenschaftlich, dass Neger und Negerinnen, wenn sie zufällig selbst in der Mittagshitze einem Loangobania-Spieler begegnen, ihre Lasten ablegen, um sich wenigstens einige Minuten dem Genusse dieses Tanzes zu überlassen.

Nachrichten.

Berlin, den 9ten December 1832. Auch der November war diess Mal durch einige höchst interessante Musik-Aufführungen ausgezeichnet, wenn gleich die Mehrzahl der öffentlichen Productionen nur im Kreise der Mittelmässigkeit sich bewegte. Zwey Concerte waren von gediegenem Kunstwerthe: das erste der drey vom Hrn. Felix Mendelssohn-Bartoldy zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds veranstalteten Abonnements-Concerte im Saale der Singakademie durch Wahl und Ausführung vorzüglicher Instrumental-Compositionen; dann die gelungene Aufführung des hier noch nicht gehörten Oratoriums Salomo von Händel. Herr F. Mendelssohn-Bartoldy liess uns drey Stücke von seiner eigenen Composition, von der Königl. Kapelle vortrefflich ausgeführt, hören, welche sich durch Originalität und Reichthum der Erfindung, jugendlich stürmisches Feuer und kunstgerechte Arbeit, auch durch überreiche, oft sehr eigenthümliche Instrumentirung auszeichneten. Diese Musikstücke bestanden: 1) in einer Symphonie zur Feyer der Kirchen-Reformation, feyerlich einleitend, dann wild bewegt, mit einem humoristischen Scherzo und kunstreich lebendigem Schluss-Allegro. Die häufigen Anklänge von bekannten Choral-Melodieen, z. B. „Ein' feste Burg ist unser Gott" sind geschickt verwebt; im Ganzen würde dennoch ein mehr feyerlicher, als stürmisch wilder und düsterer Charakter diesem Tongemälde ein ansprechenderes Colorit verleihen. Allgemeiner gefiel 2) ein Pianoforte-Concert von ganz neuer Form, die gewöhnlichen drey Sätze natürlich verbindend, auch in dem Wechsel der gewaltigen Orchester-Tutti's mit den Pianoforte-Solosätzen ganz frey vom Herkömmlichen, seinen eigenen Weg verfolgend. Wenn das erste Allegro in G moll fast zu stark begleitet und der Charakter der Composition für ein Concert sehr leidenschaftlich und ernst gehalten, in harmonischer Hinsicht jedoch sehr interessant war, so beruhigte das gefühlvoll zarte Andante in Edur das aufgeregte Gemüth wieder, und das sich anschliessende Rondo zündete allgemein die Funken des regsten Enthusiasmus durch Genialität der Erfindung des Beethoven's Genius am meisten sich annähernden, reizenden Thema's, wie durch die ausserordentliche Schnellkraft, Präcision, Leichtigkeit und den feinen Geschmack, mit welchem der Componist selbst die

überaus schwere Pianoforte-Partie ausführte. Der Beyfall der sehr zahlreichen, glänzenden Versammlung von Zuhörern wollte kaum enden, so allgemein hatte die Composition und Virtuosität des Spielers ergriffen. 3) Die Ouverture zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" ist ein trefflicher Prolog in Tönen zu der romantisch phantastischen, humoristischen Dichtung; zart und duftig gehalten, einzelne Charaktere mit kecken Zügen andeutend, vorzugsweise aber den luftigen Elfen-Chor genialisch bezeichnend. Diess ausgezeichnete Musikstück muss indess sehr genau ausgeführt werden, um ganz die beabsichtigte Wirkung zu erreichen, und diese Aufgabe ist nicht leicht. Die Ouverture ist in Stimmen und im vierhändigen Arrangement für das Pianoforte im Stiche erschienen, und wir empfehlen solche vorzüglichen Orchestern, zur Aufführung in gehaltvollen Concerten, aus voller Ueberzeugung. Ausserdem erfreute Herr F. Mendelssohn-Bartholdy alle Verehrer der Beethoven'schen Muse und gediegener Pianoforte-Compositionen durch das, in überaus schnellem Zeitmaasse, dennoch mit seltener Sicherheit und Geschmack vollkommen schön ausgeführte Spiel der eben so schweren als glänzenden Sonate in C dur, Op. 53. Zwischen die Instrumentalmusik-Stücke waren drey Gesänge gut gestellt. Zuerst eine Arie des Pylades aus Gluck's Iphigenia in Tauris, von Hrn. Mantius mit innigem Gefühle gesungen, demnächst ein Terzett und Quartett aus Mozart's „la villanella rapita", welches von Dem. Lenz etwas unsicher, von den Herren Mantius, Devrient d. j. und Nauenburg charakteristisch gesungen, indess nicht mit der gehörigen Discretion und Feinheit begleitet wurde, welche diese leicht und graziös gehaltene Musik erfordert.

Das Oratorium Salomo von Händel ist ein grossartiges Werk, welches in der Dichtung vielleicht einförmiger gehalten, dennoch dem Tonsetzer in den vielen Chören und in der dramatischen Behandlung der Scene des bekannten strengen Gerichts im zweyten Theile hinreichende Gelegenheit gegeben hat, sein Genie, wie seine Kunst in trefflicher Stimmenführung, Nachahmungen und fugirten Sätzen, Erhabenheit des Charakters, Kraft und Glanz vorwalten zu lassen. Wir hatten diess grosse Werk hier noch nie gehört. Um so mehr verdient es dankbare Anerkennung, dass solches, nicht ohne Aufwand von Kosten und grosser Mühe, von den Vorstehern der Singakademie zur Eröffnung ihrer diessjährigen Winter-Concerte gewählt, und in den wöchentlichen Uebungs-Versammlungen mit grosser Sorgfalt vorbereitet wurde. Besonderes Verdienst haben sich hierbey die Herren Musikdirectoren Rungenhagen und Grell erworben. Theilweise waren von Ersterm der Instrumentalbegleitung noch einige Blas- und Blechinstrumente mit grosser Discretion hinzugefügt, deren Verstärkung bey einigen Chören indess für unsere Zeit noch mehr effectuiren würde. Ueber den hohen Werth der Composition können wir uns hier nur im Allgemeinen äussern, um so mehr, als ein Klavier-Auszug davon gedruckt, auch eine Bearbeitung dieses Oratoriums von dem verdienstvollen Beförderer Händel'scher Werke, dem Hrn. v. Mosel, beabsichtigt, wo nicht bereits bewirkt ist. Am ausgezeichnetsten, und für alle Zeiten von gleichem Werthe, erscheinen auch hier die Chöre, in denen Händel eben so gross, wie in seinen übrigen Gesang-Compositionen, stets voll ergreifenden Ausdrucks, erhaben und prachtvoll, zuweilen auch sanft und lieblich in der Melodie, gewandt und natürlich, einfach edel und kunstvoll sich als wahrer Meister zeigt. In mehren Doppel-Chören ist die kunstgelehrteste Arbeit mit einer Klarheit so anscheinend leicht durchgeführt, dass die beabsichtigte Wirkung der Grösse des Eindrucks auf bewundernswerthe Weise erreicht ist.

In der ersten Abtheilung tritt gleich der Anfangs-Chor zum Preise des grossen Jehova imponirend hervor. Salomo, ursprünglich für eine Altstimme geschrieben, doch bey der hiesigen Aufführung passender vom Bariton gesungen (dem Hrn. Devrient d. j.), zeigt sich als weiser Herrscher und glücklicher Gatte. Seine begleiteten Recitative und Arien sind einfach und würdig, declamatorisch gehalten. Mehr tritt die Form der Zeit in den Arien Zadock's (Tenor, Herr Mantius) und der Königin vor; letztere Partie wurde von Mad. Decker (sonst Fräulein v. Schätzel) mit der uns noch in werther Erinnerung gebliebenen trefflich frischen Stimme und sichern Fertigkeit gesungen. Sehr lobenswerth ist die Bereitwilligkeit der jetzt in das Privatleben zurückgetretenen Künstlerin, zum Besten der Kunst und des Instituts mitzuwirken, welches Mad. Decker zu ihren ausgezeichnetsten Mitgliedern zählt. Sehr angenehme Wirkung macht der den ersten Theil des Oratoriums schliessende Chor, in welchem Händel selbst die musikalische Malerey, das Wehen der Zephire und den Gesang der Nachtigallen bezeichnend, nicht verschmäht hat. Die zweyte Ab-

theilung kann als ein lyrisches Drama angesehen werden. Der Vortrag der Chöre liess nichts zu wünschen übrig; die Soli waren mit lauter schönen Stimmen besetzt und wurden vollkommen ausgeführt. Die philharmonische Gesellschaft führte die Orchesterbegleitung nach zwey vollständigen Proben sicher und gut aus. Herr Musikdirector Rungenhagen leitete die ganze, grosse Masse des Chors und Orchesters mit Ruhe und Besonnenheit; Herr Concertmeister Henning die Instrumentalisten aufmerksam und eingreifend; Herr Grell unterstützte die Sänger und begleitete die Recitative am Pianoforte. So wurde eine durchaus befriedigende Totalwirkung hervorgebracht, welche den hohen Kunstwerth der Erhaltung und Förderung des Instituts der Singakademie auf's Neue bewährte. Nach der Ablehnung von Seiten des Ritters v. Neukomm sind die Herren Rungenhagen, Felix Mendelssohn-Bartoldy und Grell zur Wahl der Gesammtheit der Mitglieder vorgeschlagen.

Wichtig für die Kammer- und Orchester-Musik sind auch diesen Winter die Möser'schen Abend-Unterhaltungen, welche leider nur durch die Concurrenz mit den Theater-Vorstellungen öftere Störungen erleiden. Im November waren zwey Abende den Symphonie-Aufführungen, zwey den Quartetten gewidmet. Erstere liessen uns J. Haydn's heitere D dur-Symphonie, Cherubini's Ouverture zu Elisa, Mozart's erste D dur-Symphonie, Beethoven's zweyte Symphonie und dessen Sinfonia eroica, auch C. M. v. Weber's Ouverture zur Oper: „Der Beherrscher der Geister" (Rübezahl) hören. Die schönen Quartette von J. Haydn in G dur Op. 77, das mit den Variationen auf das gemüthvolle Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser", Mozart's Quartett No. 5 in C dur mit dem, von Fétis angegriffenen, dissonirenden Eingange, No. 1 in G dur, endlich Beethoven's erstes und viertes Quartett machten nicht mindern Eindruck als früher, bey der ganz vorzüglich geistreichen und genauen Ausführung. Auch das Orchester lernt mehr und mehr die feineren Tonfarben kennen, welche der Vortrag der Symphonieen, vorzüglich in den complicirteren, mannigfaltige Schattirung erfordernden Tondichtungen Beethoven's nothwendig bedingt.

In einer zu wohlthätigem Zwecke veranstalteten Kirchenmusik zeigte der Herr Musikdirector A. W. Bach sich als verständiger, denkender Componist im gebundenen Style und als fertiger Orgelspieler.

Das Königl. Theater entbehrt noch immer einer wirklich ersten Sängerin, und behilft sich einstweilen mit mehr oder minder guten Surrogaten. — Im November wurden die Opern „Cortez" (zwey Mal), „Oberon" (Mad. Seidler, Rezia), „die Stumme", „Richard Löwenherz" (zwey Mal), „die weisse Dame" (Mad. Seidler Miss Anna) und „Irene" (zum ersten Male wiederholt) gegeben. „Richard Löwenherz" würde bey zweckmässigerer Besetzung wenigstens den Genuss der Erinnerung einer bessern Geschmacks-Periode in der dramatischen Musik gewährt haben. So aber trat mehr die fast einförmige Einfachheit der harmonischen Behandlung in Grétry's Musik hervor, deren Verdienst in schöner Melodie und Charakteristik besteht. Richard wurde das erste Mal meistens unrein und zu stark herausgestossen von Hrn. Hoffmann, das zweyte Mal von Hrn. Mantius genügend gesungen. Blondel, Hr. Bader, befriedigte vollkommen. Mad. Pirscher als Margarethen fehlte die edlere Haltung, wie die nöthige Geläufigkeit der Stimme zu den Coloraturen in der eingelegten, sehr wirksamen Scene mit Chor von B. A. Weber. — Neu wurde gegeben ein Singspiel aus der Feder des vielschreibenden Raupach, Baldrian und Rosa, nach einem Volksmährchen von Musaeus: „Rübezahl", mit gefälliger Musik von Carl Blum. Die Dichtung ist ein Gemisch von utrirter Komik und Wehklagen, um durch grelle Contraste auf das Zwergfell und schwache Nerven zu wirken. An Witzen im Dialog und einzelnen Effect-Situationen fehlt es nicht, leider aber auch nicht an indecenten Zweydeutigkeiten. Die Musik enthält meistens nur Lieder, Duette und Chöre. An Ensemble-Gesängen und Finale's fehlt es gänzlich. So erscheint das Ganze als dramatisirtes Mährchen mit Gesang und ist für vier Acte zu lang, obgleich durch Scenerie und Tanz möglichst nachgeholfen wird. Wenn talentvolle Dichter so gering den Werth des deutschen Singspiels achten, wie kann da dessen Besserung und Eigenthümlichkeit bewirkt werden?

Auch das Ballet Aline wurde wieder gegeben. Die Demoiselles Elsler tanzen noch fleissig fast in allen Opern. Die Kunst der Dem. Therese in Tours de force und die Grazie der Dem. Fanny E. erhält noch immer die Theilnahme des Publicums für diese Tänzerinnen rege. Man spricht von ihrem Engagement. Dem. Schneider, die Tochter unsers Kapellmeisters, ist von ihrer Kunst- und Bildungsreise nach Paris, London und Mailand

vielmehr, zeigen die Werke des Boethius, der die griechischen Tonarten noch im Gebrauch fand und sie erklärte, nicht das Gegentheil?)

S. 111. §. 56. — —

(Die hier in der Note angeführten Worte des Beda „ubi adpropinquare" beweisen noch nicht, dass jeder Gast selbst spielte; es konnte Ein Zitherschlager seyn, der sich nach der Reihe zu den Gasten hinstellte, die dann eine Strophe dazu sangen.)

S. 118. „ist die Beförderung e. s. Bildung der Jugend — — werth?" —

(Es fragt sich: ob das ächte Bildung der Jugend — durch Gregors Singeschulen — war, (denn der Ausdruck „gute Sitten" ist schon für das damalige Zeitalter zweydeutig) was — auch nach Bayles Urtheil — augenscheinlich nur geschah, um der Kirche (dem Pabstthum) mehr Glanz zu verschaffen? —)

S. 166. §. 79.

(Sollte Rousseau wohl dabey so Unrecht haben? — man sehe die gleich folgende Anmerkung des Rec. zu. S. 386. —)

S. 183. §. 89. „auch die Tonart d. Antiphone zu verändern."

(Konnte hierzu nicht die natürliche Bemerkung Anlass gegeben haben, dass der Ton einer ganzen Gemeinde, ohne Begleitung (einer Orgel) besonders bey langsamen Choralen sinkt, und mithin der Vorsanger den neuen Vers wieder hoher anfangen muss? oder auch der Wunsch, vor ermüdendem Einerley besonders bey eintonigem Gesange zu bewahren?)

S. 250. „es ist wunderbar u. s. w."

(Guido spricht von 6 Intervallen, d. h. von brauchbaren Fortschreitungen in der Melodie und in einer und derselben Tonart.) —

S. 265. „es wäre besser u. s. w."

(Guido hatte wohl recht: dass der Vortrag, besonders nach Massgabe des Charakters einer Strophe nicht schriftlich, sondern nur mündlich gezeigt werden kann; — man vergl. S. 294 unten.)

S. 377. §. 95. „Frömmeleyen u. s. w."

(Das würden sie heut zu Tage seyn; aber Amalarius war mit Recht bange vor heidnischem Getöne beym Gottesdienst, und wünschte vielleicht die innere Anbetung im Geist durch einen solchen Klingklang — denn Musik war es doch wohl nicht? nicht unterdrückt zu sehen.)

(Der Beschluss folgt.)

Biographische Nachrichten.

Am 11 Junius 1800 starb in München die Hof- und Theatersangerinn, Mad. Danzy, bedauert von dem ganzen kunstliebenden Publikum, welches durch den frühen Tod dieser ausserst talentvollen Künstlerin einen sehr empfindlichen Verlust erlitt.

Schon früh weihete sie sich den Musen. In ihrer ersten Jugend spielte sie bey der Gesellschaft ihres Vaters, des in der Geschichte der Schauspielkunst ewig unvergesslichen Marchand, mehrere Kinderrollen mit Beyfall. Als Marchand in München engagirt wurde, hatte sie noch mehr Gelegenheit, ihr Talent auszubilden, und erregte schon als ein noch sehr junges Mädchen sowohl durch Gesang, als auch durch ihre ausserst fertige und originelle Behandlung des Klaviers die Aufmerksamkeit und das Erstaunen der Musikkenner, wie unter andern ein an C. F. (Cramers Magazin der Musik April, 1788. S. 555.) befindlicher Brief eines Reisenden beweist.

Im Jahr 1787 sang sie auf dem kurf. grossen Operntheater in Abwesenheit der berühmten Lebrun die erste Rolle in der Voglerischen Oper: Castor e Polluce, und wurde hierauf als Hofsangerinn aufgenommen. Bald darauf, im Jahr 1790 verheyrathete sie sich mit dem Bru-

zurückgekehrt, und wird sich nächstens in einem Concerte ihres Vaters hören lassen. Auch hoffen wir uns bald der Gastvorstellungen des Madame Schröder-Devrient zu erfreuen.

Im Königsstädtischen Theater setzten Madame Kraus-Wranitzky und Hr. Jäger ihre Gastrollen mit Beyfall fort. Erstere schloss solche mit der Anna in Boyeldieu's „weisser Dame.“ Man spricht von dem Engagement des Letztern, dieses, durch seinen gefühlvollen Vortrag hier bey einem Theile des Publicums noch sehr beliebten Sängers, auf dessen Klarheit der Stimme freylich die Zeit auch ihren Einfluss ausgeübt hat. Doch übt auch die Gewohnheit hier mächtige Rechte. Als Armida debutirte eine neu angestellte erste Sängerin Dem. Gerwer, welche der Director Cerf selbst im südlichen Deutschland ermittelt hat. Da die junge Debutantin noch sehr befangen war und die Stimmen über ihren Gesang getheilt sind, so behält sich Ref. sein Urtheil bis zum nächsten Berichte vor. Die Rossini'sche Oper wurde mit Recht sehr langweilig gefunden, um so mehr als man die besten Gesangstücke daraus bereits in Concerten oder in Gesellschaften am Klaviere kennen gelernt hat. Als Rosine im Barbier von Sevilla hat Dem. Gerwer Variationen von Böhm eingelegt, und deren Vortrag Beyfall erhalten. Dem. Hähnel kränkelt seit einiger Zeit, hat jedoch die Straniera von Bellini und Tancred wieder mit bewährtem Erfolge gesungen. Leider bewegt sich diese Bühne jetzt nur im einförmigen Kreise der Opern von Rossini und Bellini.

Weimar, den 31sten Decbr. 1832. Heute wurde dem würdigen Hofkapellmeister J. N. Hummel der Hausorden des Falken nebst Diplom vom Grossherzoge K. H. verliehen.

Zugleich dürfte es den Freunden gediegener Pianoforte-Virtuosität nicht gleichgültig seyn, zu erfahren, dass Hummel nur noch eine grosse Kunstreise, und zwar nach dem hohen Norden, nächstens zu machen beabsichtigt, und damit seine öffentlichen Pianoforte-Vorträge zu beschliessen gedenkt. — Am 6ten d. wurde hier Robert der Teufel von Scribe und Delavigne, mit Musik von Meyerbeer, zum ersten Male gegeben. Die mancherley Urtheile über dieses Werk, namentlich von Berlin und früher von Paris aus, hatten die Neugierde im nicht geringen Maasse angeregt, so dass kaum nach Eröffnung der Theaterthüren sämmtliche Plätze gleichsam überströmt wurden. Doch ach! Ein grösseres Ruhrey von Kunst und Unsinn, um mit Mullner zu reden, ist wohl niemals in Gestalt einer grossen Oper auf die Bühne gebracht worden, als dieser Scribe-Delavigne'sche Robert le diable ist. Es bleibt mir nur unerklärlich, wie der sehr geschickte Meyerbeer diesen französischen demoralisirenden Gallimathias hat in Musik setzen, und, wie man sagt, ein halbes Dutzend Jahre darauf verwenden können. Von Seiten der Musik enthält diese Oper neben Gesuchtem, originell scheinend Eckigem, Anklängen an oft schon Gehörtes, mitunter dürren französischen Bässen, Gemeinplätzen in der Melodie, ohne besondere Veranlassung zu oft und zu kurz umgebeugten Modulationen, ermüdenden Längen u. dgl. — viele nicht zu läugnende Schönheiten in Melodie, Harmonie und Rhythmus, so wie Beweise im sehr geschickten Durchführen einzelner Figuren und meist auch im Instrumentiren, und beurkundet dadurch den talentvollen und gewandten Künstler. Jedoch bleibt immer zu bedauern, dass ein deutscher Künstler von Talent der französisch-italienischen Modepuppe huldigt. Bey mehren Stellen in dieser Gallimathias-Oper wurde in mir die Meinung rege, dass Hr. Meyerbeer Talent zum Oratorien-Componisten besitzen müsse. — Bey dem wiederholenden Male war das Haus nur mässig besetzt; beym dritten Male leer. Die Solo-Sänger sowohl, als auch der Chor führten ihre Partieen brav — doch durch die Länge an physischen Kräften ermattend — aus. Die Kapelle spielte mit Aufmerksamkeit und Präcision unter des Musikdirectors Hrn. Götze feuriger und sicherer — nur durch den Tactstab zu hörbarer — Leitung. Der Kapellmeister Hummel, der die Direction der grossen Oper statutenmässig übernimmt, war unwohl. — Der Hof-Chordirector F. A. Häser (bekannt durch zwey Singschulen) hat Materialien zu einer Sologesang-Schule gesammelt, die er bearbeiten und zum Drucke befördern wird.

Manheim. Ungewiss, ob der gewöhnliche Correspondent von Manheim zeitig über die interessante Erscheinung der Oper „Valerie“ von Aloys Schmitt berichtet, glaubt Einsender den Freunden des genialen Componisten zu dienen, wenn er bemerkt, dass die gedachte Oper am 2ten Decbr. v. J. mit grösstem Erfolge gegeben worden, dass fast keine Piece ohne Beyfall geblieben und der Componist

nach Schluss der Oper stürmisch gerufen worden ist. Sonntag, den 16ten Dcbr., findet eine zweyte, von allen Seiten begehrte Aufführung, abermals unter Al. Schmitt's eigener Leitung, statt. — Hoffentlich werden sich andere Bühnen bemühen, diese Oper eines gediegenen deutschen Componisten bald auf ihr Repertoire zu bringen.

Kurze Anzeigen.

1. *La Gaieté. Rondeau brillant precédé d'un Andante expressif pour le Pianof. par J. Moscheles.* Oeuv. 85. (Propriété des editeurs.) Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 12 Gr.
2. *Fantaisie dramatique pour le Pianof. dans laquelle est introduit une Cavatine favorite de l'Opéra: Anna Bolena composée — par J. Moscheles.* Oeuv. 86. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

No. 1 ist eine leicht und scherzhaft gehaltene Gabe, die jedoch nicht für Anfänger gehört, sondern für Spieler, die sich eines zierlichen, auch in anscheinenden Kleinigkeiten pikanten Vortrages befleissigen und nicht stets mit allen Fingern auf einmal beschäftigt zu seyn verlangen. Der Componist spielt zuweilen scherzhaft auf alte Wendungen an, die mit neuen Ueberraschungen sich angenehm verbinden. Man muss Sinn für dergleichen haben und eingehen wollen. Denen, die nicht Alles nach einem Leisten verlangen, wird es wohl Vergnügen machen.

No. 2 wird allgemeiner ansprechen und um so mehr Freunde finden, da sie bey allem Brillanten doch nicht mehr Fertigkeit in Anspruch nimmt, als No. 1; der Geist des Vortrags hingegen Keinem sonderlich fern stehen kann. Beyde Hefte sind sehr schön gedruckt.

Introduction et Variations sur un thème favori de l'Opéra: il Pirata de Bellini composées — par Jules Benedict. Oeuv. 10. Leipsic, de Fréd. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Das einleitende Larghetto ist sangbar, melodiös und leicht ausführbar, in brillanter Cadenz zum beliebten Marsch-Thema übergehend, auf welches im gewöhnlichen Variationen-Wechsel fünf hübsche Veränderungen folgen, die letzte mit lang gehaltenem Anhange, für Spieler von mittler Fertigkeit eingerichtet und dankbar.

Concertino pour Pianof. avec Accomp. d'Orchestre (ou pour Pianof. seul) composé — par Jules Benedict. Oeuv. 18. (Propr. de l'édit.) Leipsic, chez F. Hofmeister. Pr. avec Acc. 2 Thlr.; sans Acc. 16 Gr.

Der noch jugendliche Componist ist bekanntlich ein Schüler Carl Maria v. Weber's, dessen Fertigkeit auf dem Pianoforte in mehren Städten Italiens, besonders in Neapel, grossen Beyfall gefunden hat. Das vorliegende Concertino beweist nicht allein seine Vertrautheit mit dem Instrumente und mit der neuen Schule, sondern es spricht auch für sein Compositions-Talent. Die Spieler finden hier in sehr zweckmässiger Zusammenstellung alle die jetzt gangbaren, eindringlichen und beliebten hauptsächlichsten Figuren, Passagen und Bravouren, gut verbunden mit sangbaren Sätzen, Alles nicht zu lang gehalten, so dass sie das Werk zum Vergnügen und zur Uebung vortheilhaft finden werden. Es hat der Schwierigkeiten manche und ein guter Vortrag desselben setzt schon geübte Musiker und tüchtige Liebhaber voraus. Ohne Begleitung lässt es sich eben so wohl wirksam gebrauchen. Das Ganze besteht aus einem einzigen, 17 Seiten langen, reich und mannigfaltig bearbeiteten Bravoursatze.

Trois Quatuors pour quatre Cors chromatiques composés à l'usage des Elèves du Conservatoire de Prague par Fréd. Denis Weber. Prague, chez Marco Berra. Pr. 1 Fl. 12 Kr. C. M.

Die einzelnen Sätze dieser Quartetten sind kurz, angenehm und der Uebung angemessen. Man wird sie um so mehr zu beachten haben, da wir noch an dergleichen Mangel haben. Uebrigens ist die Scala für das chromatische Tasten-Waldhorn in F und E von der Erfindung des Joseph Kail, Lehrers am Conservatorium der Musik zu Prag, mit der Abbildung des Horns vorgedruckt und dabey bemerkt, dass diese Instrumente in beliebiger Auswahl in der Verlagshandlung zu haben sind.

1. *Duo concertant pour deux Guitares composé — par Ferd. Carulli.* Oeuv. 328. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.
2. *Fantaisie pour Flûte et Guitare sur deux motifs du Pirate de Bellini composée par Ferd. Carulli.* Oeuv. 337. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Der viel schreibende, besonders in Frankreich beliebte Componist für die Guitarre wird auch in diesen beyden Nummern seine Freunde vergnügen. No. 1 ist für beyde Spieler wahrhaft concertirend und No. 2 bringt nach einem mit kurzer Einleitung versehenen Larghetto auf ein gefälliges Thema sechs Variationen, worauf ein Largo in Moll und ein Schluss-Allegretto in Dur folgen. Für beyde Instrumente angemessen und nicht schwer. Die Ausstattung ist schön.

Zampa, ou la Fiancée de Marbre, Opéra en trois Actes, Musique de F. Herold; Ouverture et Airs arrangés pour le Pianof. par Ch. Rummel. Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Abermals eine neue Ausgabe der in diesen Blättern mehrfach besprochenen Oper mit Weglassung der Worte für Liebhaber derselben. Arrangement, Druck und Papier sind gut. Das Ganze zählt 73 Seiten in Langfolio.

No. 1. Alexander-Walzer für das Pianof. — von Joh. Strauss. 56stes Werk. Pr. 16 Gr.
No. 2. Zampa-Walzer für das Pianof. Von Demselben. 57stes Werk. Pr. 12 Gr.
No. 3. Mein schönster Tag in Baden. Walzer für das Pianof. 58stes Werk. Von demselben. (Eigenth. des Verl.) Sämmtlich bey T. Haslinger in Wien. Pr. 12 Gr.

No. 1 ist Ihrer Kaiserlichen Majestät Alexandra Feodorowna, Kaiserin aller Reussen, ehrfurchtsvoll gewidmet, sehr schön gedruckt und alle in diesem Hefte enthaltenen Walzer haben eine eigene Haltung und spielen sich sehr leicht. — Die Zampa-Walzer sind Niemand gewidmet und Allen, die gern leichte Tänze spielen, worin zuweilen das traurige Marmormädchen in ein paar halben Tonvorhalten klagt. No. 3 ist Ihrer Kaiserl. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Marie Clementina, Prinzessin von Salerno, Erzherzogin von Oestreich, geweiht und wird den Tanzlustigen behagen.

Variations pour Flûte avec accompagnement de l'orchestre ou de Pianof. composées — par J. C. Lobe. Oeuv. 18. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 20 Gr., av. Pfte 12 Gr.

Fünf wirksame Bravour-Variationen mit kurzer leichter Einleitung für geschickte Bläser.

XVIII Redouten-Tänze, bestehend in 2 Polonaisen, 1 Cotillon, 4 Walzern, 3 Wiener-Walzern, 3 Rutschern, 2 Galoppen und 3 Ecossaisen für das Pianoforte componirt — von C. Richter. 10tes Heft. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 16 Gr.

Lauter Tanzliches und leicht zu spielen: Beydes den Liebhabern solcher Unterhaltungen willkommen.

Notiz.

Aus Oldenburg erfahren wir vor Kurzem aus vollkommen zuverlässiger Feder: Binnen einigen Monaten werden wir ein Theater, welches seiner Vollendung nahe ist, bekommen. Der Kunstsinn wird hier überhaupt von Seiten unsers Hofes bedeutend gepflegt. Unsere allverehrte Frau Grossherzogin ist selbst eine wahre Virtuosin auf dem Pianoforte und verherrlicht nicht selten die Hof-Concerte durch ihr ausgezeichnetes Spiel.

Berlin. Leider hat am Schlusse dieses Jahres die Königliche Bühne und die dramatische Kunst noch einen herben Verlust zu beklagen. Der geniale Ludwig Devrient, dieser als Falstaff, Lear, Shylock, Schewa und in so vielen Rollen unersetzliche Darsteller — ist nicht mehr unter den Lebenden! — Am 5osten December Morgens 4 Uhr starb der unvergessliche Künstler an der Auszehrung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Januar. No. 3. 1833.

Recensionen.

Le diable à Seville, Opera comique en un Acte — par J. M. Gomis. Partition reduite avec accomp. de Piano. — Der Teufel in Sevilla, komische Oper in einem Aufzuge aus dem Französischen von Hurtado, zur beybehaltenen Musik von J. M. Gomis für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavier-Auszug. (Eigenth. der Verl.) Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 9 Fl. oder 5 Thlr.

Wenn wir jetzt nicht den Teufel hätten, ich wüsste nicht, was wir anfingen! Zum Glück ist er jetzt überall los, und wir zweifeln nicht im Geringsten, dass wir bald den Teufel in Paris, in London, in St. Petersburg u. s. w. haben werden, wenn er nicht ausdrücklich verboten wird. Sogar in Leipzig hat er sich zuweilen sehen lassen. Er muss jetzt mit allem Fleisse besonders unter die Dichter gefahren seyn: sie haben ihn recht lieb. Eine dichterische Person ist er auf alle Fälle, und so mag es drum seyn. Hier hat es jedoch mit ihm seine eigene Bewandtniss, wie wir bald hören werden; er ist hier legitimer, als man denken sollte. Gehen wir sogleich auf ihn los.

Nach empfehlenswerther Gewohnheit dieser sehr thätigen Verlagshandlung lesen wir abermals den Text, französisch und teutsch einander gegenüber, vor den Gesängen auf 30 Folio-Seiten, was hier um so zuträglicher ist, weil in der Operette viel gesprochen wird. Riego, ein dem König treu ergebener, tapferer General, schleicht sich nach Sevilla in das Haus des ihm befreundeten Generals Don Felix, der eben angefangen hat, das Leben ein wenig höher zu schätzen, als sonst, da er vor Kurzem mit der liebenswürdigen Angelika glücklich vermählt ist. Er erschrickt daher bedeutend über Riego's Wagestück, der kühnlich sich gegen die heilige Inquisition einfindet, wird aber von diesem schnell genug zum entschlossenen Mitkampfe gegen sie aufgemuntert. Sie singen nach einer langen modischen Ouverture, d. h. nach einer solchen, die bunt ist und nicht viel Erfindung hat, wie auch nach eben berührtem Gespräch, ein Duett vom Kampfe für's Vaterland. Das Duett ist in französischer Manier mit romanzenartigen Wendungen und viel harmonischen Rückungen. Angelika kommt dazu und bringt die Neuigkeit, dass Negro, der Teufel (so nennen die Mönche den Riego), gefangen und gehangen sey. Riego setzt sich fröhlich an den Weintisch, auf welchem etliche Flaschen stehen, und trinkt auf das Heil seiner armen Seele. Angelika bedauert den Tod des Helden und heisst ihrer Zofe, Marien, ein Liedchen von ihm singen, was die Zigeuner in Umlauf gebracht haben. Das Lied ist ziemlich artig und hat immer den Refrain: Laudon — wollt ich sagen, Negro ist da! Don Felix bringt nun seinen Gast in's Gartenzimmer und sagt seiner Gemahlin, dass ihn ein Geschäft einige Meilen von ihr entferne. Sie geräth in Angst vor dem Corregidor, dem ihr Felix, der schon vier Jahre gefänglich gehalten wurde, bereits wieder verdächtig ist. Er erinnert sie an das Wohlwollen des galanten Ordensbruders Gomez, von dem sie berichtet, er habe ihr gestern eine förmliche Liebeserklärung gethan. Der Mann gibt ihr den Rath, ihn bis morgen nicht völlig zurückzuweisen. Und nun entspinnt sich zwischen Beyden ein zärtliches Duett nicht ungewöhnlicher Art, was klingt und gefallen wird. Er geht. Maria tröstet zofenhaft, sieht Bettelmönche kommen und will die Franziskaner, Kapuziner und Karmeliter, denn sie kommen Alle auf einmal, erst ein wenig necken. Maria gefällt den Mönchen „ungeheuer." Dieser Mönchs- und Mariengesang ist lang, aber theatralisch, leicht

und wirksam genug; wenn er auch nicht immer kunstgerecht ist, so gehört er doch sicher zu den besten Sätzen der Operette. Endlich gehen sie, denn das Mädchen will sie verklagen bey ihrer Obrigkeit. Nur Toribio, ein Franziskaner, bleibt zurück und äugelt durch das Schlüsselloch. Nach kurzer Unterredung öffnet sie die Thür und will den Lästigen am Arme hinausführen, als Pater Gomez, der Franziskanergeneral Eucharius, hereintritt, die gnädige Frau zu beschützen. Sie geht, ihn zu melden. Unterdessen unterhalten sich die beyden geistlichen Herren. Gomez zieht eine Schmähschrift gegen die Religion oder, was einerley ist, gegen den Clerus aus der Tasche, die er hat drucken lassen, um dem Don Felix, dem schon Verdächtigen, sie beyzumessen und ihn in's Gefängniss zu bringen: die Frau will er bekehren und Toribio das Kammermädchen. Der Erste lobt sich die Spröden, der Andere die Gefälligen. Sie singen ein langes Duett, das edle Grundsätze entwickelt, aber trotz dem der Sache nicht erspriesslich ist, denn es hält ohne Noth auf und ist ultrafranzösisch. Darauf gibt Gomez seinem Mönche die Schrift, sie der heiligen Hermandad zu überreichen, und unterhält die schöne Angelika erst mit Zärtlichkeiten, dann von der Gefahr ihres Gemahls, der ein Pasquill gegen die Religion habe drucken lassen. Wenn sie dankbar seyn will, will er den Gemahl befreyen. Er geht. Aengstlich ruft sie nach Marien. Diese, noch ängstlicher, ruft um Hülfe. Riégo kommt, entdeckt ihr, dass er Negro der Teufel sey und verspricht ihr zu helfen. Aber schon sind die Diener der Inquisition vor der Thür. Sie sind ausserordentlich geschwind. Riégo muss zur List seine Zuflucht nehmen. Er wirft sich als kranker Don Felix auf das Bette des Nebenzimmers. Die Frauen unterhandeln mit den Untersuchern, deren Haupt den Mann todtkrank findet. Während der Pulsbefühlung singt Angelika eine Schmerzens-Arie, oder vielmehr ein Agitato, das der inquisitorische Chor gebührend unterbricht. Daran schliesst sich noch ein Chor derselben, der die Ehre ihres Gerichts preist und mit Strafen der Gottlosen droht, während die Frauen es hart und entsetzlich schelten; versteht sich, dass Jene nichts davon hören. Es klingt nicht übel. Als sie fort sind, erklärt Riégo seinen Plan gegen die Mönche und bittet die Hausfrau, ihren Dienern Wein zu geben, damit sie die Furcht vor der Hölle verlieren. Sie geht. Und siehe da steigt Gomez zum Fenster herein und erblickt erstaunt den fremden Mann. Dieser weiss im Gesange nicht gleich, wie er sich helfen soll, endlich lügt er sich zu einem begünstigten Liebhaber der schönen Donna. Der Pfaff behauptet dasselbe von seiner werthen Person. Endlich gibt es Wortwechsel und Riégo zieht den Degen. Das Duett ist zwar ohne eigenthümliche Erfindung, doch für den jetzt beliebten Stand der edeln Musica nicht ganz unwirksam der Curiosität wegen. Der Lärm führt die Dame herbey: „O Gott! was hör ich? ein laut Gespräch, der Ruh' gefährlich!“ u. s. w. Also ein Terzett. Beyde halten ihr zugleich vor, dass sie dem Andern ein Stelldichein versprochen habe; sie singt von Schmach und Gefahr, Gomez hofft, sie nun nimmer grausam zu finden und Riégo sieht sie in Schanden. Modulation hin und her, damit das Gewöhnliche pikant werde. Darauf singt sie, dass ihr der Himmel Kraft verleihen werde. Und der Himmel gibt ihr nun die List ein, dem Riégo heimlich zuzusingen, ihr Gemahl habe ihr befohlen, den geistlichen Herrn hoffen zu lassen; dem Gomez aber stellt sie vor, wie die Liebe des Fremden allen Verdacht von ihm nehme. Dann befiehlt sie recht herzhaft und munter Beyden, sogleich das Haus zu verlassen und bittet den Riégo heimlich, aufzupassen, und dem Andern raunt sie zu, er solle bald darauf zurückkehren. Dieses Kunststück ist ein wenig sehr lang. Riégo geht und Gomez kommt sogleich wieder. Sie wird böse. Er erinnert sie an die Gefahr ihres Gemahls und macht sie auf die Wachen aufmerksam, die das Haus umgeben, malt ihr seine Gluth, wirft die Kutte ab, steht in reicher, andalusischer Kleidung vor ihr, nimmt die Guitarre und begleitet sich ein schmachtendes Lied, das zu den schönsten der Operette gehört. Das Duett (Bolero) zwischen Beyden ist gut angelegt und wird gefallen. Ein einziger Uebergang stört: allein man ist solcherley schon gewohnt; was thut es? Da meldet Marie die Ankunft des Gemahls und erschrickt vor dem geistlichen Herrn. Angelika treibt ihn, sich zu entfernen, was er rathsam findet. Die Strasse ist voller Menschen; sie öffnet ihm eine Seitenthür und schliesst ihn ein. Es kommt aber nur ein Brief des Gemahls an den General, der zufällig hereinkommt. Die Verschworenen erwarten ihn. Er will sich durchschlagen. Angelika wirft ihm die Mönchskutte zu, die er mit der Bemerkung anzieht, eine solche Uniform in seinem Leben noch nicht getragen zu haben. Indem er gehen will, ruft

Toribio: „Hochwürden!“ und berichtet, der Corregidor erwarte ihn in der Kirche Santa Maria, weil sie im Gerichts-Saale einen Ueberfall befürchten. Fragend, ob er Hochwürden begleiten soll, antwortet Riégo verstellt nur St! St! (Chut, chut!), gibt der Angelika ein Zeichen, ihn zurückzuhalten und eilt ab. Es kommt nun zwischen Toribio, Angelika und Marien zu einem höchst seltsamen Terzett, worin die beyden Frauen nur St! St! singen und Toribio das tollste Zeug, so eine Art gedankenloser Komik. Nachdem selbiges vorüber ist, meint Toribio, hier gehe wohl Gefährliches vor. Sie versichert ihn, dass sie eben den bösen Geist, welcher der Hölle entsprang, um Sevilla zu verschlingen, hier eingesperrt hielt. Weil nun just der böse Geist entsetzlich an die verschlossene Thüre pocht, so schreyt Toribio vor Furcht laut auf und will gleich zum Pater Gomez „rennen.“ Er thut's auch. Da tritt Don Felix aus der verborgenen Tapetenthüre herein, erfreut über den glücklichen Verein aller Gutgesinnten. In Angst über des Gemahls ungezügelte Reden bezeichnet ihm Angelika den gefangenen Lauscher und erzählt das Vorgefallene. Es scheint ihm nicht ganz zu gefallen; wenigstens sehen wir ihn sogleich die verschlossene Thür öffnen und den Hochwürdigen an's Licht ziehen. Hochwürden fällt ihm zu Fussen. Felix will sich nicht rühren lassen und eilt auf Marien zu, die befehligt worden war, Waffen zu bringen. Da springt Gomez auf und „dann dir zuerst den Tod!“ schiesst er seine Pistole auf ihn ab. Es thut nichts: der Pater hat das Zielen nicht gelernt. Im Augenblicke stürzt Toribio herbey und berichtet ausser sich, der Hochwürdige sey vom Volke umringt und werde in's Gefängniss geschleppt. Bestürzt meint Angelika, es sey Riégo, der in des Paters Kutte das Haus verliess. Gomez wird sogleich wieder keck; doch zu voreilig, denn sogleich stürzen die Insurgenten herein mit dem Riégo, der die ganze heilige Inquisition in der Kirche grausamlich aufbrennen liess. Man sieht die Gluth durch die Fenster. Er wirft auch dem andalusischen Pfaffen seine Mönchskutte wieder zu, damit er in Pontificalibus aufgehangen werde. Es folgt der Schluss-Gesang, ein „Marziale“ im gewöhnlichen Tone, munter und zuletzt mit sehr viel liberté, d. h. Vaterland!

Die Noten machen 116 Seiten aus und den Theater-Directionen zum Besten sind Partitur, Orchesterstimmen und Textbuch in derselben Verlagshandlung gestochen und gedruckt zu haben, die als correct empfohlen werden. Bedeutende Fehler haben wir im Klavier-Auszuge nicht bemerkt.

Musikstücke nach Meyerbeer's Robert der Teufel, herausgekommen bey A. M. Schlesinger in Berlin mit Eigenthumrecht.

No. 1. *Rondo pour le Pianof. sur la Sicilienne — par Fréd. Kalkbrenner.* Oeuv. 109. Pr. 14 Gr.

Nach einer angemessenen Einleitung, Maestoso, $\frac{4}{4}$, folgt ein ausgeführtes All. con spirito, $\frac{6}{8}$, Beydes gefällig und nicht eben schwierig, für mässige Spieler.

No. 2. *Souvenir de Robert le diable, Fantaisie brillante pour le Pianof. par Fr. Kalkbrenner.* Oeuv. 110. Pr. 14 Gr.

Mannigfach in erfahrener Zusammenstellung und wirklich brillant verbunden, dabey klar gehalten und eingänglich, mehr Fertigkeit verlangend, als das vorige. Nur geschickte Spieler werden es gebührend vortragen und damit erfreuen können.

No. 3. *Duo et Variations sur des motifs de Robert le diable — pour Piano et Violon composés — par F. Kalkbrenner et C. P. Lafont.* Oeuv. 111. Pr. 1$\frac{1}{2}$ Thlr.

Dasselbe für Pianof. und Flöte von Kalkbrenner und Walkiers. (Pr. 1$\frac{1}{2}$ Thlr.)

Das Duo bietet einen reichen Wechsel der Motive, die wie im Potpourri zusammengereiht sind, für beyde Instrumente wechselnd brillant und im Ganzen lebhaft unterhaltend. Die Violinstimme (und im Arrangirten die Stimme der Flöte) ist mit kleineren Noten auf einem eigenen Linienysteme dem Pianoforte beygedruckt, der Uebersicht vortheilhaft. Dass Violine und Flöte ihre besondere abgedruckte Stimme für sich haben, erwähnen wir zum Ueberflusse.

No. 4. *8me Bagatelle pour le Pianoforte avec accomp. de Flûte ou Violon (ad lib.) composée sur la Ballade de Robert le diable — par Henry Lemoine.* Pr. 14 Gr.

Eine sehr leichte, artige Kleinigkeit, für Liebhaber, mit oder ohne Begleitung gleich brauchbar.

No. 5. *Variations brillantes pour le Pianof. sur la Marche du Tournoi dans Robert le diable — par Amédée Méreaux.* Oeuv. 32. Pr. 20 Gr.

Das als Introduction in Moll einleitende Grave hat des Rauschenden viel, lässt dann ein einfacheres

Andante cantabile erklingen, bunt harmonisirt nach geläufiger Freyheit, worauf nach dem schlichten Marsch-Thema fünf völlig zeitgemässe Variationen brillant genug sich vernehmen lassen, denen es das Finale in bunter und freyer Führung noch zuvorthut. Für Modespieler mittler Fertigkeit, die sich einige Druckfehler selbst verbessern mögen.

No. 6. Caprice dramatique sur la scène de la caverne dans Robert le diable pour le Pianof. composée par F. P. Pixis. Oeuv. 116. Pr. 18 Gr.

Die Einleitung ist einfach, aber wild und schauerlich. Das Allegro, $\frac{2}{4}$, ist im Unheimlichen keck zu Hause, ohne gerade kunstwüst zu seyn, wie es jetzt in solchen Fällen nicht ungewöhnlich ist. Das Tempo moderato schlägt ein freundliches Marsch-Thema vor, das sich jedoch im zweyten Theile bald wieder in's schaurig Kecke wirft, ohne grelle Uebertreibung. Darauf sind nun drey Variationen gebaut. Die zweyte, wildere Variation hängt ein All. in $\frac{3}{4}$ mit eingemischtem Recitando an, das in verminderten Septimen-Accorden in H moll sich diabolisch ergötzt und auf der Fermate des Septimen-Accordes in D in die dritte Variation leitet, welche brillant, jenem Character treu, in's All. furioso, $\frac{2}{4}$, gut wirksam, braust, welches wie im wilden Schnellmarsche in's Più All., $\frac{6}{8}$, stürmt, das nur als ein Uebergangssatz, die Zerfallenheit des Gemüths mit sich schildernd, in $\frac{12}{8}$, H dur, auszuschen ist. Rauschend in voller Entschlossenheit geht es ungesäumt, nach dem Ende dürstend und es bald vollkräftig erreichend zum andrängenden Schlusse. Zu dergleichen Ausführungen gehören kräftige Spieler, die gern in's Wilde sich versetzen. Und nun erhalten wir noch für Liebhaber

No. 7. Robert le diable, Opera en cinq actes de G. Meyerbeer arrangé pour deux Violons par F. Gasse. En II Liv. Pr. jedes Hefts 2⅔ Thlr.

Ueber dergleichen Bearbeitungen lässt sich kaum etwas Anderes sagen, als dass und wie sie ungefähr gemacht und gedruckt worden sind. Diese ist für beyde Violinen so leicht eingerichtet, als es sich nur thun lässt, ohne das Ganze zu leer zu lassen. Der Druck ist deutlich und so ist denn für die Liebhaber solcher Musikkust alles Mögliche geschehen, was man billiger Weise erwarten kann.

NACHRICHTEN.

Prag. Zum Benefize der Dem. Emmering sahen wir: „Das Fräulein am See", worin sie den Malcolm, wenn gleich diesen Abend weniger als gewöhnlich bey Stimme *), doch mit Gefühl und Ausdruck vortrug. Dem. Lutzer machte ihren ersten theatralischen Versuch als Helene, der unbedingt als ein sehr hoffnungsvoller anerkannt werden muss. Ihre Stimme bewährte sich auch auf der Bühne als vorzüglich schön in den höheren und Mitteltönen, wenn gleich die tieferen Chorden mit jenen noch nicht im Einklange sind, und ihre Stimme überhaupt für unser ziemlich grosses und nicht günstig gebautes Schauspielhaus noch etwas zu schwach ist; doch wird sie sich bey mässiger und zweckdienlicher Singübung gewiss bald kräftigen. Die talentvolle junge Sängerin erfreut insbesondere durch die seltene Reinheit ihrer Intonation, geschmackvollen Vortrag und eine ganz ausgezeichnete Rundung und Nettigkeit der Coloratur, welche nur bisher noch mehr Mannigfaltigkeit zu wünschen übrig lässt, da sie sich meist nur auf Läufe einlässt. Dem. Lutzer hat sich die Partie der Helene an manchen Stellen schwerer gemacht, als es nöthig gewesen wäre. So sang sie z. B. die Romanze auf der Gondel ganz so, wie sie geschrieben ist, da alle ihre Vorgängerinnen selbe höher sangen, was ihr den Vortrag derselben insbesondere erleichtert haben würde. Hr. Podhorsky sang den Roderich vorzüglich gut, was uns um so mehr erfreute, als wir leider seit einiger Zeit an diesem braven Sänger bemerken, dass er, um durch ausgezeichnete Kraft zu wirken, seine Stimme so stark anstrengt, dass deren Klang darunter bedeutend leidet. Der ihm angewiesene Wirkungskreis ist das Ernste, Milde und Rührende, selbst mitunter das Grossartige, doch nie das Wildkräftige, höchstens wenn es von Rossini ist; und er hüte sich, weit aus demselben herauszugehen. Hr. Strakaty sang den Douglas recht wacker, wenn gleich minder kräftig, als wir von ihm erwartet hätten. Der Genuss, welchen die Wiederaufführung des klassischen Ferdinand Cortez den Verehrern der höhern Opernmusik versprach, ist leider durch eine ganz

*) Dem Vernehmen nach erhielt Dem. Emmering gerade vor ihrem ersten Auftreten durch Unvorsichtigkeit ihrer Freunde die Nachricht von der todesgefährlichen Krankheit einer geliebten Mutter.

verkehrte Besetzung aller männlichen Rollen derselben auf die grausamste Weise geschmälert worden. Die Herren Damm, Draka, Podhorsky und Kainz waren nicht an ihrem Platze. Mad. Podhorsky sang die Amazili ganz ausgezeichnet, wenn gleich diese vortreffliche Sängerin so viel als möglich mit Rollen in Opern verschont bleiben sollte, deren überreiche Instrumentation die Kraft der Sängerin — sogar in den Ensemblestücken — allzusehr in Anspruch nimmt.

Hr. Wild hat in 14 Gastrollen — mit wenigen Ausnahmen — eine Reihe von Triumphen gefeyert, die dieser unverwüstliche deutsche Tenorist auch wohl grösstentheils verdient. Er begann den Cyclus seiner musikalischen Ausstellungen mit dem Otello, den er mit grossem Feuer und Ausdruck singt, und der wohl überall (zumal wo keine italienische Oper ist oder war) ansprechen muss. Minder gelang ihm der George Brown, worin ihm der Abgang schöner Höhe nachtheilig ist. Seine dritte Rolle war der Tapezier Fritz (die Braut), den er, so wie den Masaniello drey Mal wiederholen musste. Kann es eine günstigere Kritik geben als diesen Ausspruch der Vox populi? Nicht minder glücklich war er als Kazike Telasko und Arthur (die Unbekannte); als Graf Almaviva reichte abermals weder Höhe noch Kehlenfertigkeit aus. Seine letzte sehr gelungene Rolle war der Grossmeister von Montbarry (Ritter von Rhodus). Mit Hrn. Wild gastirte ein Hr. Grois als Basilio (Barbier) und Pietro (die Stumme) — der spurlos vorüberging — und Dem. Ros. Wagner als Fenella, die ausserordentlichen Beyfall erhielt; doch gehört ihre herrliche Leistung eigentlich nicht vor unser Forum. Eine in gewisser Hinsicht noch interessantere Erscheinung war Hr. Breiting, den wir in acht Gastrollen (Georg in der „weissen Frau", Masaniello in der „Stummen", Licinius in der „Vestalin" — alle drey wiederholt — dann „Ferdinand Cortez" und „Johann von Paris") kennen lernten. Eine Tenorstimme von einer Kraft und Gewalt, wie wir sie noch nie hörten, und die er doch bis zur leisesten mezza voce bändigen kann, ist an und für sich eine wunderbare Erscheinung, und wird es noch mehr seyn, wenn er die verschiedenen Chorden derselben wird zu vereinigen gelernt haben. Jetzt sind die tiefen Töne noch etwas grell und nicht so metallreich, als die höheren und vorzüglich die Mitteltöne, die als seine vorzüglichsten anerkannt werden müssen. Seine Falsette ist ebenfalls schön, und der Uebergang in dieselbe sehr glücklich und unmerklich. Von den Mitgliedern unserer Bühne, die ihn unterstützten, muss vorzüglich Mad. Podhorsky (Anna, Elvira, Amazily und Julia) erwähnt werden. Im „Johann von Paris" sang Dem. Lutzer die Prinzessin recht artig, wenn gleich ihre Stimme für die grosse Arie abermals nicht recht ausreichen wollte; doch hätte ihr der Kapellmeister nicht zulassen sollen, die erste Partie in einer französischen komischen Oper mit Coloraturen auszustatten, die insgesammt der italienischen Opera seria angehören. Vorzüglich in seinem Charakter gestört war der Troubadour, welchen auch Herr Breiting mit manchen Zuthaten schmückte, die eben nicht im Geiste der Romanze begründet sind.

Eine Dem. Pittner hat als Agathe im Freyschütz ihren ersten theatralischen Versuch gewagt, und gezeigt, dass sie eine schöne kräftige Stimme besitzt, die aber bis jetzt noch nicht genug Bildung erhalten hat, um sie zur dramatischen Sängerin zu eignen. Schon ihre Mundöffnung, die, statt der unerlässlichen Ovallinie, durch welche allein der unverfälschte Ton hervorgeht, ein Oblong bildet, zeigt, dass ihre Lehrer nicht sorgsam genug über sie gewacht haben. Unterstützt wurde sie von Dem. Blumenfeld (Aennchen) recht wacker, die seit lange keine Rolle so rein und hübsch gesungen, als diese; desto erbärmlicher aber war das männliche Personale. Max krähte ganz unverschämlich, und Kaspar wäre an dem „Triumph!" beynahe erstickt. Dieser junge Mann strengt seine übrigens recht schöne Stimme viel zu sehr an. Wollte er minder stark und kräftig singen, so würde seine Stimme metallreich, klar und deutlich erklingen.

München, 1832. Man hat in einem frühern Berichte aus hiesiger Stadt manche Bemerkungen über die Lauheit und wenige Theilnahme, welche das Publicum an öffentlichen Musik-Anstalten, namentlich für Concerte, an den Tag legt, laut werden lassen, und, wie es damals schien, eben nicht mit Unrecht. Sie waren einseitig, wenn nicht irrig; denn von einer temporären, durch Umstände hergeleiteten Kälte darf wohl nicht immer auf das Allgemeine geschlossen werden. Was damals wie erloschen schien, ist eben jetzt mit Wärme wieder in das Leben gerufen worden. Während des kurzen Zeitraumes vom 8ten October bis heute (den

10ten December) haben hier nicht weniger als sieben öffentliche Concerte statt gefunden, wovon wir jetzt kurze Nachricht geben und — um auf Geschmack und die auf dem Platze eben vorräthige Waare schliessen zu können — die preisgegebenen Compositionen mit den Kunstproducten benennend anführen, die Verdienste der concertgebenden Virtuosen selbst aber, da sie ohnehin schon weit und breit bekannt sind, nur mit Wenigem berühren werden.

a) Am 8ten October Herr Täglichsbeck im grossen Odeons-Saale. Einst auf kurze Zeit Mitglied unsers Orchesters trat er von da in die Dienste des Fürsten von Hechingen, ward Concert- und Kapellmeister. Sein Spiel ist gefällig, mehr einnehmend als grossartig. Seine Compositionen sind, ohne eben nach unnatürlichen Gedanken und capricciösen Ausführungen zu jagen, gut geordnet und auf vernünftige Beyfallsbezeugung angelegt. Es war ein angenehmer Abend, der nach einer langen Pause die Gemüther gleichsam wieder erfrischte und neu belebte.

b) Da nun so die musikalische Akademie die alte Theilnahme an ihren Leistungen nicht vernichtet glauben konnte, trat auch sie mit einem grossen, zum Besten ihres Capitals veranstalteten Concerte hervor, am 22sten desselben Monats. Die launige Ouverture aus dem nie gegebenen Samori von Vogler eröffnete dasselbe. Dann sang Hr. Pellegrini Anacreontica, eine seltsame Ueberschrift, welche der Componist Rolla in Mailand einer Reihe kleiner italienischer Gesänge, Canzonetten, zu geben den Einfall hatte. Die Deputation aus Hellas befand sich eben in unserer Mitte, um ihren neuen König in ihr Vaterland einzuführen; wie wenn Hr. Pellegrini auf d. Gedanken gekommen wäre, seine Liederchen Tyrtaeica zu nennen? man hätte der Vorzeit und der Gegenwart sich dabey erinnern können. Hr. Sandelbeck aus Hechingen, wenn wir nicht irren, Hornist, gewährte viel Unterhaltendes. Hr. Meuter gewann den möglich höchsten Beyfall. Fräulein Violanda Dulken, eben aus dem Conservatorium von Paris zurück, sang eine Arie von Paccini. Hr. Faubel, der Clarinettist, begleitete sie mit seinem Kunstspiele. — Die junge Sängerin liess noch viele Schüchternheit an sich bemerken, aus welcher jedoch ihr Talent, so wie ihre Studien deutlich genug zur Zufriedenheit der Zuhörer hervorglänzten. Mad. Schechner-Wagen — wir werden sie in Zukunft nur immer bey ihrem Namen allein benennen, da ihr Gemahl in der Tonwelt eine Null ist — also Mad. Schechner — keine öffentliche Aufführung darf ohne ihre Mitwirkung bleiben, man würde glauben, dass etwas zum Ganzen fehle — sang mit ihrer gewöhnlichen Kraft und Auszeichnung. Hr. Anton Bohrer hatte auch sein Spiel eintreten zu lassen versprochen, erkrankte aber plötzlich. Die Violin wurde sonach von dem Piano ersetzt. — Die Jubel-Ouverture von Weber, bey unserer gegenwärtigen frohen Stimmung öfters angestimmt, schloss den Abend und die beträchtlich, doch nicht sattsam gefüllte akademische Kasse.

c) Am 1sten November: Concert spirituel, was wir nicht in unsere Sprache übersetzen, denn geistreich oder geistlich scheint uns die Sache selbst nicht richtig zu bezeichnen. Erste Abtheilung: die grosse Symphonie in C moll von Beethoven, öfters gehört und immer von Nichtkennern angestaunt. — Hr. Böhm blies etwas Unterhaltendes auf der Flöte, die er selbst mit eigener Hand mit mehren Klappen und neuen Oeffnungen erfinderisch zu höherm Effecte umgeschaffen. — Mad. Schechner ein Duo aus Euryanthe mit Dem. Deisenrieder, einer jungen Sängerin mit schöner Stimme, noch schöner einst, wenn sie mehr gebildet und von ihrem Lehrer oder ihrer Lehrerin durch einsichtsvolle Uebung zu mehr Gleichheit gebracht wird, damit man nicht wie auf einer Orgel verschiedenes Registerspiel zu hören glaube. Zweyte Abtheilung: Der 20ste Psalm, in italienischer Sprache, welches man bemerken muss, und blos zu vier Singstimmen mit einem begleitenden Piano componirt, welches man nicht übergehen darf, weil ein hiesiger berühmter ästhetischer Kunstrichter, begeistert durch diese Aufführung, von dem Glanze und der Pracht des Orchesters spricht, womit er, dieser Psalm, um in seinem Style uns auszudrücken, zum höchsten Genusse, zu einem Genusse aller Genüsse geeignet worden. — Er wurde vom Hrn. Kapellmeister Aiblinger während seines beynahe zwanzigjährigen Aufenthaltes in Venedig für eine von ihm gegründete Gesangs-Anstalt in Musik gesetzt, kam von da nach Paris zu Hrn. Choron, welcher, dem Componisten ein Diplom der allgemeinen Zufriedenheit, die diese Arbeit erreichte, überschickend, ihn zugleich einlud, selbst zu kommen, und dort unter seiner Mithülfe seinem Talente sich zu überlassen. Er ist in der Form und im Geschmacke — den Geist weggerechnet, der seit mehr als einem Jahrhundert sich wohl ändern musste — des hochberühmten

Benedetto Marcello geschrieben, mit untermischten Arioso's, Recitativen; den Hauptstoff bilden dabey Chöre mancher Art, mit und ohne Fuge. Gross und imposirend musste man die Aufführung nennen, voll tief ergreifender Wirkung — zweyhundert Sänger waren vereint, der Gesammteindruck war überraschend. Der Meister selbst sass am Piano, dessen dünne Accorde, wie sie das Instrument nicht anders hervorbringen kann, bey dieser ergreifenden Stimmenmasse wunderlich, kaum vernehmbar lauteten, weswegen er die richtige, vielleicht auch unrichtige Idee fasste, die linke Hand, d. i. die Bassnote, mit zwölf Contrabässen und noch einer grössern Anzahl von Violoncellen verstärken zu lassen, deren seltsames, oft wie unterirdisches Gemurmel und Tosen, betäubendes Zusammenspiel, seltsamen Eindruck hervorbrachte, und den Mangel eines Orchesters erst recht fühlbar machte, und dies war es wohl, was den Referenten des oben benannten ästhetischen Referenten — denn wir glauben zu seiner Ehre, dass er nicht selbst zugegen war — irre führte, indem er, wahrscheinlich selbst ohne Gehör, die langen Hälse der Bassgeigen für ein Orchester ansah. — Ueber den innern Werth, den eigentlichen Geist dieser Arbeit können wir in das Einzelne kritisch nicht eingehen. Auch berechtigt dazu eine einzige mit angehörte Aufführung keineswegs. Zudem wer kennt nicht das genus irritabile vatum, welches wohl heut zu Tage sich unter den Componisten und Virtuosen unsers Zeitalters eben so häufig findet, als unter den Dichtern der Augusteischen Periode. — Wenn der Gutdenkende jeder Partey, der für das ächte Vorschreiten des Musikwesens besorgte Musikfreund den herzlichen Wunsch äussert, wohl noch öfters Arbeiten in der Art von diesem wackern, von allem Frivolen sich entfernt haltenden Meister zu hören, so hat er ja vorerst seinen Zweck vollkommen erreicht. Und ist auch hier und da nicht Alles gerundet genug laufen auch, wie es nicht immer leicht zu vermeiden, Reminiscenzen mit unter, so wird doch Jeder die Kraft, Einsicht, besonders ein sinnvolles Auffassen des Wortes und ächte Behandlung desselben würdigend anerkennen. Seit jener grossen Oper, die er vor ungefähr zehn Jahren hier gegeben, die aber mehr durch das täppische Einwirken eines damaligen, der Kunst gänzlich fremden Intendanten, als durch sein Verschen, den Erwartungen nicht entsprochen, hat er aus Verdruss, wie man glaubt, allen Arbeiten für die Bühne entsagt, mit Unrecht, meinen wir! Kennt er denn nicht, der so lange in Italien gelebt, die vicende teatrali, wie Metastasio sie nennt, und fällt denn der Baum mit einem Hieb? — Seine Arbeiten für die Kapelle sind dafür zahlreich, ehrend und seinem Berufe entsprechend; doch könnte man, ohne eben anmaassend zu werden, noch aussprechen, dass es immer rühmlicher ist, seinem Genius zu folgen, und unter dessen Schutze zum Höhern sich zu schwingen, als Vorgänger, die sich durch monströse, einem revolutionären Kunstgeiste entsprechende Producte Ruhm erzwangen, nachzuahmen. Was Beethoven und Cherubini geleistet, kommt nur ein Mal, aber Anderes, länger Dauerndes fordert der jetzige Zustand der Tonkunst — und dieses Dauernde, immer Blühende, was ist es anders, als Gesang, Ordnung, Verständlichkeit, Vernunft, bey vorausgesetzter richtiger Kenntniss des Satzes, der Kunsterfordernisse an sich selbst? Mögen Andere in kunstreichen, d. i. verkünstelten, Niemand ansprechenden Modulationen sich verlieren, mit umgewandten Contrapuncten, enharmonischen Rückungen, Künsteleyen aller Art auf dem Papiere dem Dilettanten erfreulich sich abmatten. Der ächte Künstler bleibt ruhig, seine Ansicht ist heiter, er gefällt immer, denn er hat es nicht versäumt, in seinem Cabinette auch den Grazien einen Altar zu weihen.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Concertino pour la Flûte avec accomp. de Pfte arrangé d'après le beau Concerto pour la Flûte de Tulou par C. G. Belcke. (Propr. des édit.) *Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.*

Das weit gekannte und oft beyfällig aufgenommene fünfte Concert des gefeyerten Flötisten ist hier von einem neuern Virtuosen auf der Flöte, der sich auch bereits hinlänglich als Componist bekannt machte, für geschickte Liebhaber der Flöte geschmackvoll eingerichtet und mit leichter Pianofortebegleitung versehen worden, so dass es eine nicht zu schwierige, aber doch sehr brillante und gute Fertigkeit voraussetzende Abend-Unterhaltung in häuslichen Zirkeln gewähren wird, wozu wir das Werk allen Freunden dieser Art Musik bestens empfehlen.

der der obengenannten grossen Sangerinn, dem nunmehrigen Kapellmeister Danzy, der dem Publikum schon durch mehrere geistvolle Kompositionen, besonders durch seine Oper: die Mitternachtsstunde, rühmlichst bekannt ist.

Im Jahr 1792 sang sie bey der italienischen Oper in Prag *), und 1793 in Florenz, worauf sie im Jahr 1796 hieher zum deutschen Operntheater kam.

Bald fühlte sie hier die zu grosse Anstrengung, der sie in Prag und Florenz durch tägliches Auftreten ausgesezt gewesen war. Ihre Brust wurde immer schwächer, und ungeachtet ihrer, dem Ansehen nach, blühenden Gesundheit, unterlag sie im 32sten Jahr ihres Alters der Auszehrung.

Ihr Gesang war voll Anmuth und Empfindung, und zeugte von ihren tiefen musikalischen Einsichten. Auch durch ihre richtige Deklamation und wohlberechnetes Gebehrdenspiel, so wie durch ihr besonderes Talent, sich für jede Rolle passend und geschmackvoll anzukleiden, zeichnete sie sich vortheilhaft vor vielen andern Sangerinnen aus. Ihre vorzüglichste Rolle, worinn sie als Sangerinn und Schauspielerinn gleich gross und liebenswürdig erschien, war Nina, in der italienischen Oper gleichen Namens. Auch als Komponistinn hat sich diese vorzügliche Künstlerinn von einer vortheilhaften Seite bekannt gemacht. Ihre Kompositionen sind ganz der Aushauch einer originell denkenden und tief empfindenden Seele, wie ihre kürzlich hier bey Falter herausgekommenen Klaviersonaten und ein variirtes Andante, das man in einer von ihrem Manne (ebenfalls bey Falter) herausgegebnen Solo-Sonate für das Klavier findet, zur Genüge beweisen.

Ausserdem war sie als Gattin und Mutter achtungswürdig und in ihrem Umgange ausserst angenehm und belehrend. Ihr Umgang war der angenehmste, indem ihr Verstand und Herz durch Belesenheit in den vorzüglichsten Werken der meisten lebenden Sprachen, durch Reisen und durch Erfahrung sehr ausgebildet war, was einen so grossen Einfluss auf ihre artistische Laufbahn hatte; und wodurch ihre musikalischen Talente für diejenigen noch schätzbarer wurden, die das Glück hatten, an ihrer Gesellschaft theilzunehmen.

München. K. C.

*) Und Leipzig, wo sie, ihres vortrefflichen Gesanges und schönen Spiels wegen, ein Liebling aller Gebildeten war. d. Redakt.

Kurze Nachrichten.

Wien. Der Fürst Esterhazy, dieser verehrte Kenner und Beschützer der Tonkunst, und zwar besonders ihrer erhabenen und religiosen Werke, hat nun auch den Hrn. Kapellm. Michael Haydn, Josephs Bruder, von Salzburg, in seine Dienste genommen. Das Schicksal, das auch über das mehr oder minder bekannt werden dieser oder jener vorzüglichen Kunstprodukte willkührlich waltet, hat Michael Haydns Kompositionen nicht so im grossern Publikum bekannt werden lassen, als die, seines Bruders; woran auch wohl das Schuld ist, dass Michael meistens Kirchensachen geschrieben hat: aber in diesen, und gerade im reinen Kirchenstyl, in der recht eigentlich religiosen Musik, hat er gewiss unter den jeztlebenden Künstlern sehr wenige, die sich mit Ehren als seine Rivale behaupten konnten. — Der schon seit vielen Jahren berühmte, und in Italien eine Zeit lang wirklich vergötterte Kastrat, Marchesi, der fast auf allen grossen Theatern von Europa, und auch hier im Jahr 1785 geglanzt hat — gewiss einer, der am vollkommensten und gründlichsten ausgebildeten Sanger, unter allen jeztlebenden — ist für unsre Oper engagirt. Mit ungemeinem Beyfall trat er zuerst in der neuen heroischen Oper Genevra di Scocia auf. An Brizzi hat er

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint mit Eigenthumsrecht:

G. Onslow, Op. 43, 44, 45, Quintetten für 2 Violinen, Bratsche und 2 Violoncells. No. 18, 19, 20.

Leipzig, am 1sten Januar 1833.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Von

Des Adlers Horst,

Oper in drey Acten von Holtey, Musik von Franz Glaser,

wird der vollständige vom Componisten arrangirte Klavier-Auszug (anderweitige Arrangements vorbehalten) in meinem Verlage erscheinen. Der Stich desselben hat bereits begonnen, und die beliebtesten Gesänge, so wie die Ouverture werden zunächst einzeln ausgegeben werden.

Berlin, im Januar 1833. *T. Trautwein.*

In meinem Verlage erscheint mit alleinigem Eigenthumsrechte auf Subscription:

Fortunat

mit dem Säckel und Wünschhütlein,

Mährchen-Oper in drey Abtheilungen

von

Georg Horing,

in Musik gesetzt von

Xav. Schnyder von Wartensee.

Vollständiger vom Componisten verfasster Klavier-Auszug.

Diese in Frankfurt a. M. zum ersten Male mit vielem Beyfalle aufgeführte Oper, worüber in No. 52 dieser musikal. Zeitung vom 31sten August d. J. ein ausführlicher Bericht enthalten ist, erscheint bey mir im vollständigen Klavier-Auszuge, mit der Ouverture zu 4 Händen, in schönem und correctem Stiche und zwar bis Ende März 1833, bis wohin ich alle verehrlichen Musikfreunde zur Subscription darauf ergebenst einlade. Der Subscriptionspreis ist um ½ Theil geringer, als der Ladenpreis. Dieser tritt mit dem Erscheinen des Werkes unabänderlich ein und wird in dem Verhältnisse, wie bey allen neueren Ausgaben von Leipziger Klavier-Auszügen gestellt; an eleganter Ausstattung wird dasselbe diesen keineswegs nachstehen, und mit einer passenden Titel-Vignette verziert seyn.

Man subscribirt entweder bey mir selbst oder bey Hrn. Wilh. Härtel in Leipzig, auch in allen soliden Buch- und Musikhandlungen.

Elberfeld, am 31sten December 1832.

F. W. Betzhold.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen folgende Werke mit Eigenthumsrecht:

Le Pré-aux-Clercs.

Opera en trois actes.

Paroles de Mr. Planard. Musique de F. Herold.

Die deutsche Uebersetzung wird erfahrenen Händen anvertraut, und späterhin die Zeit der Herausgabe des Klavier-Auszugs, der vollständigen Partitur und Orchesterstimmen näher bestimmt.

Jacques Herz, grandes Variations brillantes pour le Pianoforte sur un air suedois. Op. 23.

— 2 airs de Ballets de la Tentation arrangés en Rondeau pour le Pianoforte. Op. 24.
No. 1. La Romeo.
No. 2. La Galopade.

A. Adam, Enfantillage ou trois petits Rondos très faciles, composés pour le Pianoforte sur les motifs favoris de la Tentation. No. 1. L'orgie. No. 2. La Noce. No. 3. L'Hermite.

J. Zimmermann, Rondeau composé pour le Pianoforte sur un motif du Serment. Op. 27.

Mainz, im December 1832.

B. Schott's Söhne.

Nächstens erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Deszczynski, J., Concerto p. Pfte av. Acc. de grand Orch. Oeuv. 25.

Pixis, J. P., Les trois Clochettes. Rondo brillant p. Pfte av. Acc. de gr. Orch. ou de Quatuor ou p. Pfte seul. Oeuv. 120.

— Le même Oeuvre en Duo concertant p. Pfte et Violon.

— Fantaisie militaire p. Pfte av. Acc. de grand Orchestre et musique militaire (ad libitum) ou av. Acc. de Quatuor ou p. Pfte seul. Oeuv. 121.

Pott, A., Les Adieux de Copenhague. Grand Concerto p. Violon av. Acc. de grand Orch.

Thomas, A., Trio p. Pfte, Violon et Velle. Oeuv. 3.

Leipzig, den 1sten Januar 1833.

Fr. Hofmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Januar. N°. 4. 1833.

Recensionen.

Hymni, in sacro pro defunctis cantari soliti, pleno concentu musico redditi a Wenzeslao Joanne Tomaschek. Op. 70. (Proprium vulgantis.) Pragae, apud Marcum Berra. Pr. 6 Fl. C. M.

Herr Tomaschek gehört offenbar, und auch anerkannt, unter die besten Tonsetzer geistlicher Werke, die sich in der neuern Zeit einen Namen erworben haben. Das Recht zu einer solchen ehrenvollen Stellung sichert dem Componisten von Neuem vorliegendes Requiem, wenn wir nicht vielmehr sagen sollten, er erhöht sich seinen Standpunct dadurch bedeutend. Indem wir diess aussprechen, haben wir die Richtung der Mehrzahl der Musikfreunde unserer Zeit nicht ausser Acht gelassen; die Meisten haben sich bekanntlich von der geistlichen Musik abgewendet und dafür dem Opernwesen gehuldigt, dessen Leichtfertigkeit ihren blosen Zeitverkürzungsbedürfnissen, nicht selten in der frivolsten Gestalt, behaglicher scheint. Solche so allgemein gewordene Liebhabereyen lassen sich nicht wegdeclamiren; sie erschlaffen nur, wenn der Nachtheil so fühlbar geworden ist, dass selbst die gemachte Erfahrung nichts mehr fruchtet. Will man den Schaden nicht bis auf das Aeusserste kommen lassen, so muss die Zahl der Freunde höherer Tonkunst schlechthin thatkräftig wirken, so lange es noch Tag ist. Das geschieht auch an vielen Orten. Allein die Wahl der Werke, durch die man die Liebe zu ächter Musik wieder lebendiger zu machen gedenkt, ist schwierig: es taugt nicht jedes, was einen Ruf hat, nicht jedes, was einen berühmten Namen an der Stirne trägt, denn auch die berühmtesten Männer schlafen zuweilen, so gut, wie Homer. Selbst von Händel ist nicht Alles wie sein Samson, und von Seb. Bach nicht Alles, wie seine H moll-Messe u. s. w. Wir könnten berühmte Werke nennen, bey deren Aufführung die Menge vor langer Weile gähnt. Es kann also die Liebe für heilige Musik wenigstens vor der Hand durch solche nicht erhöht werden. Am meisten, dünkt uns, müssen für solche Zwecke immer Tondichtungen wirken, die, in der Zeit geschaffen, bey allem Kunstgerechten doch auch etwas Zeitgemässes an sich tragen. Unter diese Zahl rechnen wir ganz vorzüglich dieses Requiem, was wir nun unseren Lesern kurz schildern wollen.

Der Anfang desselben ist in einem einzigen, ganz einfachen, aber vortrefflich gehaltenen Andante-Satze bis zum Dies irae geführt. Der ganze Satz hat nicht mehr als 12 Seiten Partitur; es geht also ungesäumt vorwärts und doch Alles so angemessen, dass der gute Eindruck des Satzes dadurch nicht im Geringsten geschmälert, im Gegentheil erhöht wird. Von einer Fuge ist darin gar nicht die Rede. Das Kyrie eleison, das sonst so häufig und so unrecht in eine lange Fuge gedehnt wurde, ist hier ganz schlicht und recht behandelt. Der Hymnus Dies irae ist bis zu den Worten Recordare Jesu pie in einem schönen, jeder Strophe gut entsprechenden All. risoluto (C moll), vortrefflich instrumentirt und mit Sologesang wechselnd, wirksam durchgesungen. Das Recordare bis Gere curam mei finis tritt in einem bittenden Andante, $\frac{3}{4}$, ein, das sich immer dem Wortausdrucke gelungen anschmiegt. Das Lachrimosa lässt im eben erwähnten, aber sehr verschieden gewendeten All. risoluto den vollen Chor erklingen, der zu den Worten Pie Jesu Domine etc., ganz an der Stelle, nicht minder gut gedacht als gefühlt, eine klare und höchst angemessene Fuge, mit Verlängerungen und Verkürzungen meisterlich gehalten, erschallen lässt, die im angehangenen Dona eis requiem in aller Einfachheit und höchst ergreifend den Satz beschliesst.

Im Domine (Andantino, $\frac{3}{4}$), kirchlich und einnehmend, wechselt Solo mit Chor, dem Inhalte

angemessen. Auf Quam olim Abrahae ist die fugirte Arbeit nur angedeutet. Hostias (mit Sordinen) bewegt sich langsamer im vierstimmigen Solo, worauf nach einer General-Pause Quam olim Abrahae zu einer wohl verschlungenen Fuge sich steigert, die wieder schlicht und schön endet. Das Sanctus, $\frac{4}{4}$, Maestoso, ist kurz und verbindet sich trefflich mit dem All. moderato: „Pleni sunt coeli", fugirt mit Osanna. Benedictus (Andante, $\frac{4}{4}$) beginnt nach sanft melodischem Vorspiele mit einem Alt-Solo, das der Chor schön beantwortet, wie auch den folgenden vierstimmigen Sologesang. Im All. moderato leitet der Alt auf Osanna eine kräftige Fuge ein, nicht lang ausgesponnen, abermals mit einfachem Schlusse. Agnus Dei, ein einfach bittender, vom Bass, Sopran und Tenor der Reihe nach vorgetragener Sologesang, bis darauf der Chor sich zu dem Einzelnen gesellt, schön bis zum sanften Schlusse.

Angehangen ist die bezifferte Orgelstimme und die drey Posaunen auf drey Linien-Systemen, die in der funfzehn Systeme enthaltenden Partitur nicht Raum fanden.

Möge das Requiem nach Verdienst viele Freunde sich erwerben, in Kirchen und spirituellen Concerten seinen Werth durch geschickte Aufführungen erhärten und den Vortheil bringen helfen, den wir zur Verediung des Geschmacks schnlich wünschen.

Hymne für vier Männerstimmen: „Der Herr ist Gott" mit willkuhrlicher Begleitung der Blasinstrumente componirt von F. W. Berner. Original-Partitur, nebst vom Hrn. Ober-Organisten Köhler hinzugefugter Orgel- oder Pianoforte-Begleitung als Ergänzung der Blasinstrumente. Der nachgelassenen Werke No. 1. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey Carl Cranz. Pr. 16 gGr.

Bekanntlich war Friedrich Wilhelm Berner, der schon 1827 in einem Alter von 47 Jahren von den Seinen durch den Tod genommen wurde, Ober-Organist an der Hauptkirche St. Elisabeth, Königl. Musikdirector und Lehrer der Tonkunst an der Universität, so wie an dem Königlichen evangelischen Schullehrer-Seminar zu Breslau. Sein einflussreiches Wirken in Breslau wurde und wird noch von seinen vielen Freunden daselbst überaus gerühmt. Als Organist wird er als Rival von Rink in Darmstadt und von Schneider in Dresden genannt. Sein, ihm überaus dankbarer Schüler ist Adolph Hesse. Eben so hoch wird er als Kavierspieler, als theoretischer Lehrer und als Componist geschätzt; man zählt ihn unter die Männer des ersten Ranges, was ausgeführt in der Schrift: „Die Tonkünstler Schlesiens" nachgelesen werden kann. Es ist also ein vielfach verdienstliches Unternehmen oben genannter Verlagshandlung, die hinterlassenen Werke ernster Gattung, die vorzüglich geschätzt werden, der musikalischen Welt durch den Druck bekannt zu machen, theils der Erbauung wegen, die Vielen durch das Anhören derselben zu Theil werden wird, theils auch, damit wir vermehrte Gelegenheit gewinnen, durch eigene Ansicht ein selbstständigeres Urtheil zu erhalten. Möge das Unternehmen gedeihen und rasch vorwärts schreiten. Die Verlagshandlung hat durch gute Ausstattung, Wohlfeilheit des Preises und durch den hinzugefügten Orgel- oder Klavier-Auszug, der Vielen, namentlich Cantoren in kleinen Städten und auf dem Lande, Singakademieen und häuslichen Musikvereinen sehr willkommen seyn wird, das Ihre dafür gethan. Gehört nun auch diese Hymne weder zu des verstorbenen Meisters grösseren, noch zu dessen gerühmtesten Arbeiten dieses Faches, so muss sie doch auf alle Fälle zu den zweckmässigen, durchaus ansprechenden und erhebenden gerechnet werden. Hat auch die Erfindung an sich nichts Ausserordentliches oder entschieden Originelles, so hat sie dafür desto mehr natürlichen Fluss, ungekünstelten Zusammenhang, Klarheit in den Ideen und völlige Leichtigkeit in der Ausführbarkeit, welche Eigenschaften bey Weitem die Meisten nicht nur entschädigen, sondern ihnen das Werk noch viel brauchbarer und anziehender machen werden. Dass im Fortgange der Singstimmen zuweilen der vierstimmige Satz auf kurze Zeit zu einem dreystimmigen und zum Schlusse in einem Accorde zu einem sechs- oder siebenstimmigen wird, ist eine, von vielen, auch tüchtigen Meistern einmal angenommene Licenz, die bey so ungesuchtem und leichtem Stimmenflusse um so weniger irgend Jemanden auffallen, den meisten Ausubenden aber geradehin erwünscht seyn wird, da diese Führung, wie sie hier eben geschieht, dem Treffen erspriesslich ist. Die kurzen Solo-Sätzchen machen das nicht kunstreich verwebte, nicht mit Fugen-Arbeit erschwerte Ganze so mannigfach, als es in solchem einfachen Style, ohne in's unrecht Verzierte zu verfallen, möglich ist. Kurz der Hymnus wird

mit und ohne Begleitung der Blasinstrumente gute Dienste thun und ist allen, besonders kleineren und nicht für Schwieriges geübten Chören bestens zu empfehlen. Nicht nur in Kirchen, auch in Concerten, die Geistliches noch nicht ganz ausschliessen, wird er von erfreulicher, erhebender Wirkung seyn. Wir hoffen bald Mehres von Berner's Arbeiten gedruckt zu sehen.

Nachrichten.

München. (Beschluss.) d) Am 5ten November Abend-Unterhaltung im philharmonischen Saale, veranstaltet von Hrn. Täglichsbeck. Wirklich unterhaltend und ergötzend! Kleinere Compositionen, mancherley Art Gesänge, des Virtuosen artiges Spiel, gefällige, von ihm selbst verfertigte Arbeiten hatten die Aufschrift kein leeres Wort seyn lassen.

e) Am 29sten, Concert im Odeons-Saale des nunmehr zum jungen Manne herangereiften Herrn Adolf Henselt, von hier gebürtig, wie wir glauben, der schon vor ungefähr vier Jahren plausible Proben seiner Klavier-Studien abgelegt. Ouverture von Hummel — tief taucht er nicht unter, liebt es, ein Goldfisch auf der Oberfläche in immer klarem Gewässer spielend sich sehen und bewundern zu lassen — Gedicht an Hellas im vierten Jahre seiner Befreyung, von König Ludwig, in Musik gesetzt von Hrn. Henselt, und von vier der vorzüglichsten Sänger vorgetragen. Das erste Allegro von dessen Concert in F moll, eine tragische Tonart, auch im ernstern Zuschnitt, als man es gewöhnlich nimmt. Dann folgte ein Duo, vorgetragen von Mad. Vespermann und Freyherrn von Poissl, einem Sohne unsers würdigen Hrn. Intendanten, das Adagio und Rondo des angefangenen Concertes in F moll, eine Arie von Rossini, gesungen von Freyherrn von Poissl, Oberons Zauberhorn, Phantasie für das Piano von Hummel. Hrn. Henselt's fertiges und einsichtvolles Spiel wird überall anerkannt werden. Es ist nicht leicht, alle feinereu Nüancen und jenes Eigene, wodurch ein Virtuose vor dem andern in einer und derselben Sache zu seinem Vortheile sich auszeichnet, mit Worten gut zu treffen. Es genüge uns deswegen, wenn gleich nur wie vorübergehend zu bemerken, dass es unserer Meinung nach wohl nur des einen und andern Schrittes bedürfe, um den Gipfel seiner Kunst zu erreichen, aber dass derselben wohl mehre nöthig seyn möchten, wenn seine Compositionen seinem Spiele gleich kommen sollten; tiefer müsste er dann in das Wesen des Satzes eingehen, an grössere Muster, wenn auch älterer Meister, sich halten, um mehr Kraft und Ordnung seinen Arbeiten einzuhauchen. Doch ein trefflicher Anfang ist gemacht, ernstere Studien werden ihn aufnehmen.

Ob Freyherr von Poissl als bloser Dilettant aufgetreten, ob er über Vorurtheile hinausgehend dem wirklichen Berufe eines Sängers folgen werde, wissen wir nicht anzugeben. Wie es auch seyn möge, seine Stimme ist vorzüglich, von Umfang und biegsam; die zarten, höheren Töne werden sich mit den tieferen stärkeren durch Uebung in den mitteren unvermerkt in Gleichgewicht setzen. Seine Methode, die Reinheit des Vortrags wurden allgemein als ausgezeichnet anerkannt. Wer könnte auch von einem, wenn gleich noch jungen Sänger Anderes erwarten, da er im Gebiete der Kunst wie erzogen, und so zu sagen, dort zu Hause ist? Grösseres und noch mehr Ausgezeichnetes ist demnach von ihm zu erwarten, wenn andere das Studium des Gesanges ihm nicht Nebensache seyn wird.

f) Zur Feyer der Thronbesteigung Otto des Ersten, Königs von Griechenland, im grossen Theater: Concert; darin zuerst die Jubel-Ouverture von Weber, Duo aus Euryanthe, vorgetragen von den Damen Vespermann und Schechner, das Terzett des Hexentanzes aus Macbeth, und — seltenes Zusammentreffen! — Chor aus der Schöpfung von Haydn: „Die Himmel lobpreisen den Herrn." Sodann „Vergangenheit und Zukunft", dramatisches Gedicht in sechs Scenen und zwey Bildern von Freyherrn von Poissl, dem Intendanten. Sinnreiche Declamationen, kunstvoll gereihte Gruppen, Gegenden aus Griechenland, herrlich und malerisch dargestellt — Athen — das Bildniss seines neuen Königs im Wolkenhimmel darüber schwebend und Jubeltöne gemischt mit lautem Schluchzen, einmüthige herzliche Theilnahme aller Versammelten. Ein rührender Abend, zugleich viele Ehre bringend dem Ordner desselben. Es war am 30sten Novbr.

g) Am 3ten December — Concert des Violoncellisten Menter. Ouverture aus Faust, von Hiller, einem bisher uns unbekannt gebliebenen Namen. Allegro von Kummer — Hr. Menter — Madame Schechner eine Cavatine aus Robert der Teufel, wovor der Himmel unsere Bühne bewahren möge, so wie er auch besser von dem Concerte weggeblieben

wäre, denn es ist ein barocker, abgeschmackter Teufel! — Adagio von Reissiger, Herr Faubel. In der zweyten Abtheilung spielte Dem. Vespermann, achtjährige Tochter der immer noch ihrem Tode noch hochgeachteten Sängerin, ein Rondo von Hummel. Es folgte ein Concertant des Concertgebers mit Hrn. Siegl von Dotzauer. Hr. Bayer sang noch eine Arie von Mozart; Variationen vom Concertgeber componirt und vorgetragen schlossen den Abend. — Hrn. Menters Spielart vereint Kenner und Dilettanten zur Anerkennung seiner ausgezeichneten Talente. Eine grosse Manier, ein durchdachter Vortrag, eine treffliche Bogenführung, ein schmelzender Ton, alles Eigenschaften, die ihn in die Reihe der ersten jetzt lebenden Virtuosen setzen. Auch er war, wie Hr. Täglichsbeck, eine Zeit lang Mitglied unsers Orchesters, worin er sich gebildet und vorangebracht, das er aber, da kein Glücksloos ihm gefallen, auch wie Täglichsbeck verliess. Man muss bedauern, dass ein Gast geworden, der mit so vielem Rechte ein Gefeyerter unsers Kunstvereins seyn könnte.

h) Am 10ten Concert des Hrn. Anton Bohrer, Tonkünstlers aus Paris, wie er sich nennt, aber hier mit seinem Bruder, dem ausgezeichneten Violoncellisten, geboren, von der berühmten Manheimer Kapelle herstammend, worin der Vater als hoch ausgebildeter Contrabassspieler so lange Jahre hin Dienste geleistet. Schon vor mehr als zwölf Jahren verliessen die Brüder ihre hiesigen Dienste, sind, wie man es weiss, durch Reisen und Kunstleistungen in der europäischen Musikwelt rühmlichst bekannt. — Der heutige Abend war reich an mannigfachen gut gewählten Musikstücken. Hr. Bohrer selbst gab die Ouverture, ein Concert, Variationen über ein Thema aus Rossini's Tell, der hier noch nicht in das Leben erwacht, Phantasieen über griechische und bayersche Nationallieder, all dieses von ihm selbst componirt und mit jener Virtuosität, die man von so einem erfahrenen Künstler erwartet, zur Ausführung gebracht. Dabey sang — immer treffen wir auf sie — Mad. Schechner eine Arie vom Kapellmeister Stunz, es sangen die Herren Bayer und Poeschl ein Lied mit Hornbegleitung — noch folgte — denn des Singens war heute viel — ein Duo von Mercadante, und endlich ein Quartett von Rossini; die Damen Dulken und Pellegrini, so wie die Herren Pellegrini, Bayer und Freyherr von Poissl wirkten dabey zusammen. — Hrn. Bohrer's Tonarbeiten können unter jenen der heutigen Instrumental-Componisten, die sich ihr Material selbst bearbeiten, immer als hervorstechend gelten; sein Spiel aber ist manchmal so überbildet, so ultra-geschmackvoll, dass man sich kaum erwehren kann, bey sich zu denken, er streife dabey in das Kleinliche. Diess unbeschadet seiner übrigen Virtuosität. —

So schloss sich ein sogenannter Cyclus von Concerten, der für lange Entbehrungen dieser Art hinreichend entschädigte.

Nun noch ein Wort über das Theater. Herr Spitzeder ist seit dem 3osten September nicht wieder aufgetreten und zum allgemeinen Bedauernisse auf dem Theaterzettel immer als krank angezeigt. Mad. Spitzeder trat zuerst auf als Myrrha, als Müllerin, als Ninette in der diebischen Elster und dann in mehren anderen Rollen, immer zur allgemeinen Zufriedenheit und mit lauten Beyfallsbezeigungen. Sie entwickelt viel Eigenes und Vorzügliches in ihren Leistungen. Ihre Singmethode könnte man eigentlich nicht italienisch nennen, welches eben nicht unerlässlich, wenn sie nur vernünftig ist. Sie hält, so zu sagen, das Mittel zwischen dem, was man einst grossen Gesang nannte, und dem gemeinen Liede. Leicht gründet ist ihr Vortrag, ihre Töne nicht selten gut in einander geschmolzen und das Spiel erhebend, dabey grosse Erfahrung; musterhaft ist unter Anderm ihre Darstellung der Zerline in Fra Diavolo, da wo es so leicht ist, Sitte und Anstand zu verletzen. Sie ist für das Fach, in welchem sie sich zu bewegen bestimmt ist, ein in jedem Betrachte schätzbarer Erwerb.

Signora Schiasetti ist aus unserer Mitte wieder verschwunden. Ein anderer Arbace, heroischen Blickes und Wuchses, wie sie, hat den Commandostab der assyrischen Armee übernommen.

Zu bemerken ist noch die Rentrée, wie man es in Paris nennt, der Mad. Vespermann nach einer Abwesenheit von länger als einem Jahre. Gut war dazu gewählt das französische Operettchen: Das Concert am Hofe, worin sie zeigte, dass weder Stimme, noch Spiel, noch überhaupt eine ihrer anerkannten guten Eigenschaften durch diese lange Entfernung von der Bühne gelitten. Desto froher sieht man also ihren weiteren Leistungen entgegen, wodurch Mannigfaltigkeit und wechselnder Reiz in unserer Oper wieder aufzuleben beginnt.

Hr. Hartmann Stunz, seit 1822 erster Kapellmeister, zugleich, obwohl nie öffentlich erscheinend, Leiter und Führer der Opern-Anstalt, hat

durch verschiedene Gelegenheits-Compositionen von geringem Umfange, an Inhalt aber, wie man es voraussetzen kann, von Bedeutendheit, sich im Andenken erhalten. Jetzt — am 20sten Novbr. — trat er hervor mit einem grössern Werke, dem orientalischen Ballet: Alasmann und Balsora. Man rühmt an demselben sehr — denn der Correspondent konnte zu seinem Bedauern nicht selbst Ohrenzeuge seyn — die Neuheit der Gedanken, die trefflich geschilderten Charaktere, man sprach sogar — man denke in einem Ballet! — von harmonischer Kraft. Besonderes Aufsehen erregte ein aus den Zeiten der Kreuzzüge wie durch ein Wunder erhaltener und von dem französisch-egyptischen Institute aufgefundener Mameluckен-Marsch, den er mit vieler Einsicht vielfach gewendet, doch immer in neuem Lichte darzustellen wusste. Dem seligen Hrn. Winter, in dessen Fusstapfen Hr. Stunz getreten, und welchen er in seiner Frühezeit viel besucht, war so eine Arbeit Nebensache, Erholung. Möge sie es auch ihm seyn, und er endlich als tonkünstlerischer Dramaturg aus dem mystischen Dunkel in die sichtbare Kunstwelt hervorgehen. Keinem sind zu einem glücklichen Erfolge alle Mittel schon so ganz in die Hand gegeben, als eben ihm, das Opernbuch etwa ausgenommen, womit es bey der Affluenz unserer Dichter eben auch keine Schwierigkeiten haben könnte.

14ten December. Hr. Spitzeder ist nicht mehr unter uns! Sein erster Debüt am 30sten September war zugleich sein letzter. Er trat an selbem Abende von der Kunst-, so wie am heutigen von der Lebensbühne ab. Ein schon mitgebrachtes Brustübel, vielleicht die Folge grosser Anstrengungen, entriss ihn uns früher, als wir hätten vermuthen können. Ein bequemes, gemächliches, nicht durch übermässige Leistungen gedrängtes Leben hatte ihn unter uns erwartet. Nicht ihm, seiner Asche nur ward so die Ruhe, die er im fremden Lande, aber nicht auf diese Weise gesucht. Er zählte nur 37 Jahre.

Noch ein Concert!

18ten Decbr. Hr. Ferdinand Hiller, obenbenannter Componist der Ouverture zu Faust, aus Paris hierher gekommen, zugleich ein fertiger Pianist, brachte gestern im Odeons-Saale sein kürzlich angekündigtes Concert zur Ausführung. Es bestand aus folgenden Ingredienzen: Sinfonie caracteristique, die man so nennen musste, um Charakter darin zu finden — ein Waldhorn-Solo, gespielt von Hrn. Mayer — das grosse Concert des Piano, viel Schwieriges, wenig Gefälliges, viel Seltsames, zur Schau getragener Contrapunct, Imponirendes, Weniges, was durch das befriedigte Ohr das Innere erregen könnte. — Aria, anonym, Dem. Deisenrieder — eine Fest-Ouverture, womit die zweyte Abtheilung begann, wohl Aufsehen machend, lärmend und hin und wieder betäubend, wenn nicht immer feyerlich! — Variationen des Flötenspielers Düsseck von Prag aus Fürstenau's Werkstätte. — Rastlose Liebe, Duo, in Musik gesetzt von Kreuzer, gesungen von Mad. Pellegrini und Dem. Deisenrieder, Meisterin und Schülerin. — Freye Phantasie auf dem Piano, wie die Symphonie und die Fest-Ouverture von dem Concertgeber, viel Bombast und Affectirtes neben manchem Gelungenen, Barockes und wieder Gefälliges! — Hr. Hiller hat zu Vieles aus eigener Küche aufgetischt, er hätte doch ein schmackhaftes Gericht irgend eines andern bekannten Gaumenkünstlers einschieben sollen! Doch wir schreiben in fühlbarer Eile, brechen ab, es ist hohe Zeit — schliessen, und fliegen zum Postamte, damit nicht noch ein Concertgeber uns einhole und festhalte. Das Maass ist übervoll! —

Berlin, den 31sten December 1832. Nicht ganz ohne Gewinn für die Tonkunst waren die musikalischen Leistungen im Laufe dieses Monats, vorzüglich im Gebiete der Instrumentalmusik. Oben an stellen wir mit Recht auch diess Mal das zweyte Abonnements-Concert des Hrn. Felix Mendelssohn-Bartoldy und das der Singakademie, nebst den Möser'schen Symphonie-Aufführungen.

Das am 1sten December zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds von Hrn. F. Mendelssohn-Bartoldy veranstaltete Concert wurde durch eine Symphonie von L. Berger, im Style von J. Haydn und Mozart fleissig gearbeitet, geschickt und wirksam instrumentirt, hier und da mit einigen eigenthümlichen Sonderbarkeiten vermischt, eröffnet. Das erste Allegro erinnerte am meisten an die gewählten Vorbilder; das Adagio enthielt angenehm melodische Stellen, doch auch zu beharrlich lang durchgeführte Zwischensätze. Am meisten hat dem Ref. das originelle Scherzo und der letzte Satz angesprochen. Im Ganzen bewährte diese Composition die erfahrene Kenntniss und eigenthümliche Richtung des in sich selbst abgeschlossenen Tonsetzers, dem Haydn's heiterer Humor und Mozart's eleganter Geschmack noch mehr Annäherung an den

frühern guten Zeitgeschmack verleihen. Herr F. Mendelssohn-Bartoldy spielte ein Capriccio für das Pianoforte in H moll von seiner Composition mit Orchesterbegleitung, demnächst ein Klavier-Concert von J. S. Bach in D moll (dessen erstes Allegro durch die strenge und lebendige Durchführung des Thema's, wie durch die kunstvolle Combination des seinen eigenen Weg verfolgenden Orchesters mit dem Pianoforte, besonders ansprach) und endlich die vortreffliche Sonate von Beethoven für das Pianoforte ohne Begleitung, in Cis moll Op. 27 mit vollendeter Virtuosität und tief empfundenem Ausdrucke. Als genialer und effectvoller Orchester-Componist zeigte der junge Künstler sich sowohl in dem eigenthümlich erfundenen Capriccio, als in einem Tongemälde für das Orchester, welches die beyden Gedichte von Göthe: „Meeresstille" und „Glückliche Fahrt" dem Hauptcharakter nach musikalisch commentiren sollte. Obgleich diess nun wohl weit eindringlicher durch den Gesang geschehen kann (wie es auch von Beethoven gesch[illegible] ist), so ist doch nicht zu läugnen, dass die Tonsprache auch die Ruhe des Meeres, das Anschwellen der Segel u. s. w. recht treffend bezeichnen kann; in so weit war daher auch dem Herrn F. Mendelssohn-Bartoldy die Ausführung der gefassten Idee recht wohl gelungen. Nur etwas zu lang, hier und da auch an Beethoven zu nahe streifend, schien uns der zweyte Theil des musikalischen Phantasiestücks. Ein in diesem Concerte von Mad. Milder mit Hrn. Mantius gesungenes Duett aus Armide von Gluck wirkte angemessener, als die mehr auf dramatischen Ausdruck berechneten Scenen der Iphigenia in Aulis (Dem. Lenz) und Clytemnestra (Mad. Milder). Reichen Kunstgenuss gewährte das ganze Concert durch die Auswahl älterer klassischer Compositionen und neuer interessanter Musikstücke.

Nicht minder werthvoll und gelungen war die Aufführung des Händel'schen Oratoriums Josua in der Singakademie am 15ten d. M. Hr. Mantius sang die hohe Tenor-Partie des Josua rein, sicher, mit heroischem Ausdruck, Mad. Decker (v. Schätzel) die Arien, Duette und Recitative der Achsah mit künstlerischer Geläufigkeit und seelenvollem Vortrage. Mad. Türrschmidt war durch ihre klangvoll sanfte Altstimme (in dieser Partie mehr Mezzo-Sopran) sehr für den Othniel geeignet, und besonders ausgezeichnet in den gefühlvollen Duetten mit Achsah. Dem. Lenz sang das Recitativ des Engels mit starker, reiner Stimme sehr gut. Auch die Bass-Partie des Caleb wurde von der schönen Stimme eines Mitgliedes der Akademie wohllautend und richtig declamirt, mit Ausdruck ausgeführt. Die Kraft und der gebildete Ausdruck in den stark besetzten Chören der Singakademie bewährte sich auch diess Mal als höchst ausgezeichnet. Die Herren Rungenhagen und Herzog leiteten die grosse Vocal- und Instrumental-Masse mit Ruhe und Aufmerksamkeit. Dass selbst das hohe Trompeten- und Horn-Solo bey Josua's Kampfrufe ohne merkliche Störung ausgeführt wurde, ist um so mehr anzuerkennen, als nur eine Instrumental-Probe hatte statt finden können. So befriedigend der Eindruck im Ganzen und Einzelnen war, hätte doch einige Kürzung des langen Oratoriums, besonders der gar zu vielen (obgleich in ihrer Art sehr schönen) Arien wohlthuend gewirkt, um das zuletzt Abspannende des einförmigen Charakters zu vermeiden.

Die beyden, im December nur statt gefundenen musikalischen Abend-Unterhaltungen des Hrn. Musikdirectors Möser zeichneten sich durch treffliche Ausführung grosser Instrumentalstücke rühmlich aus. In der sechsten Soirée hörten wir Haydn's frische, lebensfrohe B dur-Symphonie, Beethoven's Ouverture zu Egmont und eine neue (die erste) Symphonie von Onslow in D dur, welche, ungeachtet des Reichthums der Erfindung und der meisterhaften Ausarbeitung bis in die kleinsten Details, im Ganzen dennoch weniger als seine Quintette ansprach. Zum Theil durfte diess eben in der zu genauen Behandlung der Einzelnheiten und der daraus hervorgehenden Vermischung des Orchester-Ensemble mit dem Kammermusik-Style seinen Grund haben, die grosse Schwierigkeit der Ausführung abgerechnet, welche weniger bemerkbar erschien, da die Symphonie sehr sorgsam eingeübt war und mit grosser Präcision ausgeführt wurde. Allgemein wurde das Scherzo und Rondo finale am eigenthümlichsten und besonders wirksam gefunden. Durch die siebente Soirée beging Hr. Musikdirector Möser das Erinnerungsfest von Beethoven's Eintritt in das Leben am 17ten December 1770 (oder 1772). Nur Compositionen dieses Meisters waren hierzu gewählt: zuerst eine spätere Ouverture zu den „Ruinen von Athen"; dann spielte Herr Taubert das grossartige C moll-Concert für das Pianoforte mit vieler Fertigkeit, Geschmack und ausdrucksvollem Vortrage. Hr. Mantius sang die reizende „Adelaide" mit innigem Gefühle. Die vierte Beethoven'sche

Symphonie in Bdur mit dem unübertrefflich schönen Adagio in Es dur schloss die geistig hehre Kunstfeyer zu allgemeiner Befriedigung. — Es ist nun von drey verschiedenartig interessanten Concerten zu berichten. Das erste, der Herren Gebrüder Ganz, war der Zahl der zwölf Musikstücke und ihrer Mannigfaltigkeit wegen, anziehend für das grössere Publicum, wenn auch nicht die Virtuosität der Unternehmer allein schon ein nicht gewöhnliches Interesse erregt hätte. Die früher bereits erwähnte Ouverture zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn-Bartoldy eröffnete das Concert. Dann spielte Herr Moritz Ganz ein selbst componirtes effectvolles Concertstück für das Violoncell, in angemessener Kürze ein brillantes Allegro, Recitativ, Cantabile und Rondo in einem Satze verbunden. Der schöne, volle Ton, wie die seltene Fertigkeit und der elegante Geschmack dieses Virtuosen ist bereits öfters nach Verdienst anerkannt. Unbedenklich dürfte ihm, auch in Hinsicht der Solidität seines Spiels und seiner musikalischen Bildung, der Rang als Violoncellist zunächst nach Bernhard Romberg anzuweisen seyn. — Dem. Franziska Ganz sang die schöne Arie von Mozart aus Titus: „parto" mit obligater Clarinette, sorgsam eingeübt, doch ohne den Reiz einer, die Empfindung ansprechenden Sopranstimme. Der Fleiss der jungen Sängerin verdient Anerkennung. Ein eilfjähriger Knabe, Julius Stern, trug ein für die Violin von seinem Lehrer Leopold Ganz wirksam componirtes Divertisement mit einer für diess Alter in der That seltenen Fertigkeit, auch meistens rein und mit gutem Tone vor. Dem. Pauline Sicard sang eine italienische Canzonette von Donizetti und ein spanisches Nationallied am Pianoforte mit angenehmer Altstimme. Herr Moritz Ganz spielte noch eine Phantasie eigener Composition, auch mehre Themata aus Robert le Diable auf dem Violoncell — und diese sechs verschiedenen Productionen machten nur den ersten Theil des Concerts aus. Der zweyte bestand aus einem deutschen Gesange (Notturno) „Gruss dem Vaterlande" für vier Solostimmen (Tenor und Bass) mit Männer-Chor, von acht Violoncellen und vier Contrabässen, von Carl Blum melodisch und effectvoll componirt, nur mit zu grossem Aufwande von Mitteln für ein Lied ausgeführterer Gattung, welches, ohne alle Begleitung, sich wahrscheinlich noch vortheilhafter für die Singstimmen ausnehmen wurde, zumal da alle begleitende Instrumente auch in der tiefern Lage sich befinden. Indess — es muss etwas Neues seyn oder doch scheinen! — Die Declamation eines komischen Gedichts von Herrn Gern bleibt hier unerwähnt. Nun spielte Herr Leopold Ganz Variationen auf das Thema: „Nel cor più non mi sento" für die Violin ohne Begleitung, alla Paganini — wirklich unbegreiflich. Dem. Sicard sang noch portugiesische und italienische Volkslieder. Die Tarantella wurde mit der Mandoline, dem Triangel und Castagnetten begleitet, auch durch sehr gesticulirten Vortrag nationalisirt, mithin da Capo gerufen und bereitwillig wiederholt. Dem. Stern, Schwester des kleinen Violinspielers, trug Variationen für das Pianoforte von Herz recht fertig, nur zuweilen etwas undeutlich, auch mit der solchen modernen Compositionen angemessenen Manier, mit Beyfall vor, welcher den beyden Concertgebern am Schlusse eines Duettino's für Violin und Violoncell, ohne Begleitung, im reichsten Maasse zu Theil wurde. So gross auch die Fertigkeit ist, welche diese beyden Spieler (wie auch früher die Gebrüder Bohrer) in solchen Kunstmusikstücken darlegen, gestehen wir doch, dass uns dergleichen Rhapsodien höchstens in Gesellschafts-Salons behagen können, wo es nur auf pikante Unterhaltung ankommt und kein Orchester vorhanden ist. Andere Bedingnisse stellt ein Concert auf. Das sehr zahlreiche Publicum verliess indess wohl befriedigt den Saal und Ref. kann daher auch nur mit einstimmen: „Contenti estote!" — Das zweyte Concert zeichnete sich durch die ungemeine Kunstfertigkeit des Guitarristen Hrn. Stoll aus. Dieser liess sich in dem dritten Concerte von M. Giuliani, mit einer Polonaise für zwey Guitarren (von den Herren *Dr.* Sobernheim und Stoll mit gleichmässiger Fertigkeit gespielt) ohne Begleitung, und zuletzt in Variationen mit Quartettbegleitung hören. Sehr angemessen erachten die auch an sich interessante und wohl geordnete Composition von Giuliani. Auch die Polonaise (von der Composition des Hrn. *Dr.* Sobernheim) war charakteristisch und wirksam, jedoch fast zu anhaltend schwierig. — Wir gedenken nun des, von dem Königl. Kapellmeister G. Abr. Schneider veranstalteten Concerts, in welchem sich dessen so eben von einer Kunstbildungsreise nach Paris, London und Italien hierher zurückgekehrte Tochter, Dem. Maschinka Schneider (zu St. Petersburg geboren) zum ersten Male als viel versprechende Sängerin der neuen italienischen Schule producirte. Die Stimme derselben ist eigentlich Mezzo-

Sopran, in den Mitteltönen der ersten Octave daher am klangvollsten, jedoch auch fähig, drey Töne tiefer hinab und bis zum e der dreygestrichenen Octave in kühnem Anfluge hinaufzusteigen. Die Declamation der Recitative ist lobenswerth, die Aussprache der Worte indess noch nicht deutlich genug. In der Arie aus Rossini's Cenerentola entwickelte Dem. Schneider am meisten gut geübte Volubilität des Kehl-Organs, Fertigkeit der Coloraturen, richtige Vocalisation und reine Intonation. Einen eigentlichen trillo bemerkten wir nicht, auch schien uns zuweilen die Art der Passaggien-Ausführung zu nahe an die bekannte Manier der Catalani (des Gurgeltons) zu grenzen. Ein Duett aus Robert le Diable hätte nicht in französischer Sprache gesungen werden sollen, welche Herrn Bader zu fremd erschien. Auch eignet sich die Composition mehr für dramatische Wirkung. Ganz fremd aber war der Dem. S. noch der tiefere, gemüthvolle Vortrag, welchen Mozart's Arie der Gräfin in „Figaro's Hochzeit": „Dove son' i bei momenti" unerlässlich bedingt. Zu leer und kalt gesungen, machte diese vortreffliche Scene den schwächsten Eindruck. In Bellini's Arie aus „la sonnambula" zeigte Dem. S., dass sie in der italienischen Methode geübter und technisch ausgebildet ist. Besonders lobenswerth ist ihr bestimmter Ton-Ansatz und die Intensität, welchen die (erst 18 Jahre alte) Sängerin dem Tone zu verleihen weiss. In wiefern Dem. S. sich zur dramatischen Sängerin eignet, werden ihre nächstens zu erwartenden Debüts zeigen. Jedenfalls ist ihr musikalisches Talent von Bedeutung und zur Ausbildung ihrer natürlich wohl klingenden Stimme ein guter Grund gelegt. In dem Concerte der Dem. Schneider erwarb sich übrigens Herr Leopold Ganz lebhaften Beyfall durch sein reines und fertiges Violinspiel in Variationen eigener Composition, welche der Eigenthümlichkeit des Spielers mehr, als die Paganini'schen Hors d'oeuvres zusagten, welche nur dieser geniale Meister selbst, als mit seiner geistigen Individualität genau verbunden, sich erlauben darf. — Auch eine musikalische Morgen-Unterhaltung verdient Erwähnung, welche der junge C. Eckert (Schüler des Herrn Musikdirectors Rungenhagen) im Saale der Singakademie veranstaltet hatte, und darin als Componist des 46sten Psalms für Chor, Solostimmen und Orchester, ferner von zwey Romanzen und Violin-Variationen, auch als Klavierspieler von angemessener Fertigkeit und als zweckmässiger Dirigent sich mit aufmunternder Anerkennung seines nicht gewöhnlichen Talents zeigte. Der zwölfjährige wohl gebildete Knabe verspricht für die Folge viel Gutes zu leisten, wenn der Unterricht ferner zweckgemäss betrieben und die Eitelkeit nicht hinderlich wird. — Nun zu unserer schwachen Seite, der Oper. Für die Königl. Bühne, oder vielmehr nur für Spontini'sche Opern hat der Hr. General-Musikdirector Spontini in einer unbemerkten Choristin, Dem. Stephan, einen Schatz entdeckt, welcher in der Oper „Nurmahal" zu Tage gefördert wurde. Wunderbar bleibt es, dass Dem. Stephan, im Besitze einer starken, klangvollen und durchaus reinen, auch der Biegsamkeit fähigen Sopranstimme von angemessenem Umfange, zum ersten Male die Bühne sogleich in einer so bedeutenden Rolle, als die der Namuna ist, betreten, und noch dazu mit einer Romanze hinter der Scene und Bravour-Arie als Sortita, mit Schnörkeln, Passaggien und Trillern versehen (neu von Hrn. Spontini componirt) ihr Debüt so ehrenvoll beginnen konnte. Der Beyfall, welchen die junge Sängerin erhielt, war überaus lebhaft. Bis jetzt ist sie nur in dieser Rolle aufgetreten und sieht ihrer Anstellung entgegen. Dem. Grünbaum sang in vorgedachter Oper zum ersten Male die Zelia (früher Mad. Schultz, so wie Namuna Mad. Milder), für welche, statt der sehr schweren Passaggien-Arie, eine neue Scene componirt war, welche indess weniger ansprach, nicht ohne sehr bemerkbare Anstrengung ihrer (wie es scheint) bereits angegriffenen zarten Stimme, welche für gefühlvolle Charakter-Rollen im Singspiele besonders geeignet ist. Dem. Lenz sang die Romanze des Genius rein und mit Empfindung. Diese talentvolle Anfängerin wird leider viel zu wenig beschäftigt, um sich genügend ausbilden zu können.

Nurmahal ist im December drey Mal gegeben (Cortez ein Mal) und wird am Neujahrstage 1833 wiederholt. Mad. Seidler singt die Partie der Nurmahal noch sehr angenehm, mit ansprechender Leichtigkeit. — Hr. Blume trat nach seiner Rückkehr von einer Urlaubsreise als Don Juan lebhaft begrüsst wieder auf. Die jetzige Besetzung der Donna Anna und Elvira ist indess nicht sehr anziehend. Dem. Grünbaum als Zerline und Hr. Mantius als Don Ottavio, wie Hr. Wauer als Leporello sind dagegen ganz an ihrer rechten Stelle. „Die Kirmess" von E. Devrient und W. Taubert ist durch Dem. Grünbaum als Suschen und Hrn. Mantius als Anton wieder neu besetzt und beyfällig wiederholt. Sonst

nichts von Bedeutung, als ein neues Ballet: „Blaubart", den beyden Demoiselles Elsler zum Benefiz bewilligt, von ihnen selbst in Scene gesetzt, mit allerley Musik, neuen Decorationen, effectvollen Gruppen, goldenen Treppen, glänzenden Costüms und schönen Tänzen versehen, und durch die Grazie Fanny Elsler zur Lieblings-Vorstellung der hiesigen zahlreichen Ballet-Liebhaber der ersteren Klassen erhoben. Vom 18ten bis 30sten d. M. ist diess Ballet vier Mal bey überfülltem Opernhause gegeben. So geht denn das alte Jahr mit der Oper — zu Ende. Das Königsstädter Theater hat weder Neues noch Beachtenswerthes gegeben, ausser einer romantisch komischen Oper: „Des Adlers Horst", gedichtet von Karl v. Holtey, in Musik gesetzt von Gläser. Dichter und Componist (der thätige, energische Musikdirector dieser Bühne) haben in diesem deutschen Originalwerke recht viel Rühmliches geleistet. Der Stoff der Handlung soll aus einer, dem. Ref. nicht bekannten Erzählung entlehnt seyn. An sich einfach, nimmt im letzten Acte die Handlung einen tragischen Schwung und gibt zu spannenden Situationen und Theater-Effecten neuer Art Anlass, indem die Bühne die höchste Kuppe des Riesengebirges (ohne Seiten-Coulissen, ganz panoramenartig) in Wolken gehüllt und den Horst des mächtigen Adlers darstellt, der ein Kind geraubt hat. Die Rettungs-Scenen, Mutter-Angst, Verzweiflung des Vaters, der die trostlose Gattin böslich verlassen hat, geben Anlass zu den ergreifendsten Momenten der scenischen Wirkung. Dennoch scheint uns diese Begebenheit mehr für ein romantisches, erzählendes Gedicht, als für die Oper geeignet. Ueber die Unwahrscheinlichkeit wollen wir uns ganz wegsetzen. Die ersten beyden Acte dieses Operngedichts bewegen sich im einfachen Kreise des ländlichen Gebirgslebens, und erhalten elegischen Ton durch die Klagen der verlassenen Rose und den dumpfen Starrsinn Richard's, ihres Gatten. Heiter belebend wirken dagegen die Gestalten eines treuherzigen Baudenwirths, seiner geschwätzigen Frau, eines jungen liebenden Paares und zweyer Schleichhändler. Auch der Chor der Landleute gehört zur Gestaltung des Idylls. Die Musik hat mit gutem, aber sehr reichhaltigem Texte zu thun; ihr Charakter ist angemessen, nur theilweise zu viel auf grelle und starke Instrumental-Effecte zeitgemäss basirt; übrigens lebendig, melodisch, für die erste Sängerin (hier Dem. Hähnel) sehr glänzend und dankbar, und vor Allem auf Bühnen-Effect wohl berechnet. Die Lieder und Romanzen sind zart und gefühlvoll gehalten, die Ensemble-Gesänge rhythmisch belebt, durch ansprechende Canons gehoben, die Chöre frisch und charakteristisch. Nur in den tragischen Charakter-Scenen scheint der achtbare Componist weniger consequent die Motive durchzuführen, als in einzelnen auffallenden Zügen auf frappante Wirkung zu rechnen, die freylich auch nicht fehlt, jedoch nicht mit der erforderlichen Oeconomie angewandt, sich endlich selbst zerstört. Im Ganzen halten wir dennoch diese Oper, welche nur als ein Nachbild des „Freyschütz" erscheint, für eine der gelungensten romantischer Gattung in neuerer Zeit. Die Ouverture ist wirksam, doch ohne neue Erfindung. Im ersten Acte spricht Rosens einfaches Lied und ein Terzett, auch Anton's Romanze, im zweyten Acte Rosens vortreffliche Romanze ganz besonders an. Der dritte Act nimmt allein die ungemein angestrengten Kräfte der beyden Hauptpersonen in Anspruch. Die erste Vorstellung dieser Oper ging bereits sehr genau zusammen, was sich durch die persönliche Mitwirkung des Dichters und Componisten wohl erklären lässt. Alle Musikstücke wurden lebhaft applaudirt, Dem. Hähnel, der Componist und Maschinist nach beendeter Vorstellung gerufen. Wahrscheinlich wird diese Oper ein Kassenstück des schau- und hörlustigen Publicums werden, und wir freuen uns über diesen Erfolg vaterländischer Muse. —

Möge das Jahr 1833 der dramatischen Muse günstiger seyn, als das scheidende, welches in Oratorien, Symphonieen und Concertmusik unverkennbar reiche Früchte trug, die mehr oder minder edeln, doch stets geistigen Genuss darboten.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder und Romanzen von Göthe, Houwald und Julius Mosen, für Mezzo-Sopran oder Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Franz Otto. 10tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 12 Gr.

No. 1. Lied von Ernst v. Houwald, sehr leicht und natürlich gesungen, ohne Ansprüche. No. 2. Schäfers Klagelied. Von Göthe. Das schon oft

einen würdigen Nebenbuhler, und das Publikum gewinnet, wie immer, bey solchem Rivalisiren. Die Liebhaber sind zu allen beyden getheilt. Der Partheylose freuet sich dieser glücklichen Vereinigung, und gesteht jedem sein Recht in seinem Fache zu. Marchesi erhielt die Vollendung seiner schönen Bildung, wie schon früher eingestellt, nicht in seinem Vaterlande, sondern in Deutschland, und zwar in der — besonders vormals so grossen Pflanzschule wahrer Tonkünstler: in München. Marchesi wird sich in zwanzig Vorstellungen hören lassen und dann von den Einkünften seines beträchtlichen Vermögens in Ruhe leben. —

Kurze Anzeige.

Hymne auf Gott, von C. F. Schmidt-Phiseldeck, in Musik gesezt von F. L. Ant. Kanzen, Königl. dänisch. Kapellmeister. Zürich, bey Hans Georg Nageli. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. Kunzen gehört unter die wenigen Komponisten, die dem Publikum, das ihre Werke so hochschätzt und so sehr wohl aufnimmt, nur selten etwas zukommen lassen. Doch pflegt, wer seltner giebt, desto Besseres zu geben. So ist es auch hier. Diese Hymne ist wirklich ein sehr schätzbares Produkt, mit Geist entworfen, mit Gefühl ausgeführt, mit Sorgsamkeit vollendet. So macht sie — und zwar Text und Musik — Ein Ganzes, und Einen, und zwar vollkommenen den beabsichtigten Eindruck. Aber eben darum lässt sich, so wie von manchem vorzüglichen, in sich vollendeten und gleichsam abgerundeten Menschen, im Einzelnen wenig davon sagen — denn dass ein Mann, wie Kunzen, seinen Text im Ganzen fest fasst und treu wiedergiebt, dass er auch im Einzelnen die Worte desselben nicht nur richtig (nach Deklamation u. dergl.) sondern auch mit Geschmack (in Ausdehnung der Behandlung der Bilder, u. dergl.) behandelt: dass er an keine überfüllete Instrumentalmusik, bey welcher die Singstimme eben sowohl etwa auf einer Hoboe gespielt, als gesungen werden kann; an keine Worttaubeley oder Tondeuteley zu denken sey, versteht sich von selbst. Es bleibt dem Rec. also nichts übrig, als einige Stellen auszuheben, die ihm am vorzüglichsten, und Etwas, das ihm nicht ganz gefallen hat. Unter die ersten gehören besonders — S. 5. „Sie (des Firmamentes Strahlenheere) wandeln: ihrer Sphären Klang, ist deiner Allmacht Lobgesang," (eine Stelle, die als Muster dienen kann, wie der Komponist mit Geschmack an ein Bild seines Textes erinnern darf). S. 8., die feyerliche Behandlung der Worte: „Hochheiliger, wir beten an," und das einfache und ausdrucksvolle Andante, das darauf folgt: und S. 15., „Du Gott bist unsre Zuversicht" u. s. w. nach dem Vorhergegangenen. Weniger befriedigend ist jedoch für den Rec. der letzte Satz, der aber, wie der Augenschein lehrt, auf ein voller Chor und reiches Orchester angelegt ist, und daher am Klaviere wohl nicht genügen kann. Das Aeussere des Werks macht der Verlagshandlung Ehre. Wir haben wenig so wirklich elegante Ausgaben, und der Stich kömmt an Schönheit selbst dem besten Pariser gleich, der doch gemeiniglich um so vieles theurer ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

componirte Lied hat etwas Anklingendes, wenn es auch die bekannteste dieser Melodieen nicht überbietet. No. 5. Des Knaben Tod. Romanze von Jul. Mosen. Dieses schauerliche Gedicht wird mit seiner gelungenen Composition den Eindruck nicht verfehlen. No. 4. Göthe's Schweizerlied im Zeitmaasse eines Walzers ist leicht munter. No. 5. Die Nonne. Romanze von Jul. Mosen, angemessen gesungen. No. 6. Die Waldblume. Romanze von Jul. Mosen. Das Gedicht will uns zwar wenig zusagen; es ist eine süssliche Mädchen-Traurigkeit, die andere Liebhaber hat. Warum der Componist ein Duettchen für Sopran und Alt daraus gemacht hat, sehen wir auch nicht klar, es wäre denn, dass ein selbstrichtendes Gefühl die Melodie ohne den Terzen- und Sextenschmuck einer zweyten Stimme so gewöhnlich gefunden hätte. Das Ganze ist als ansprechend und von Jedermann ausführbar zu empfehlen.

Die Contrapunctisten des neunzehnten Jahrhunderts. No. 1 bis 5. (Eigenth. der Verl.) Zürich, bey H. G. Nägeli und Comp. Preis jeder Nummer 4 Gr.

Die Sammlung besteht aus einzelnen Bogen und wird fortgesetzt. Die erste Nummer enthält Canone perpetuo, per moto retto und Canone perpetuo, per moto contrario von Xaver Schnyder von Wartensee. Der zweyte Canon wird umgekehrt gespielt und ist auf diese Art in Noten gestellt. Die zweyte liefert eine kurze Fuga pastorella a 3 voci und einen dreystimmigen Canon von Simon Sechter. Die dritte Fuga con sei Contra-Soggetti al Contrappunto von Anton Reicha. Die vierte Canone a 2 voci von Xav. Schnyder von Wartensee und die fünfte Fuga a 4 voci von Simon Sechter. Den Liebhabern solcher Arbeiten bestens zu empfehlen.

Trio pour trois Flûtes composé par Gaspard Kummer. Oeuv. 72. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Dieses neue Werkchen des unterhaltenden, viel gekannten Tonsetzers beschäftigt alle drey Bläser auf eine erfreuliche Weise, so dass sich Keiner über Mangel an gebührendem Einfluss in das Ganze, noch über Schwierigkeit zu beklagen hat. Das Trio besteht aus einem mässig ausgeführten All. con moto, einem kurzen Andante, poco Adagio und All. vivace, dem Vergnügen und dem Nutzen für Liebhaber gleich günstig.

Premier Potpourri pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Pianof. composé par J. W. Kalliwoda. Oeuv. 35. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. av. Orch. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte 18 Gr.

Das Concertstück beginnt mit einer äusserst gefälligen, sehr sangbaren Romanze, wobey es vorzüglich auf vollen, schönen Ton und auf ein nettes Staccato ankommt, wodurch sich K. besonders auszeichnet. Nach dieser werden auf ein einfaches französisches Lied, das etwas Marschartiges hat, allerley wirksame, variationenmässige Bravouren gegeben, die für gute Spieler sehr dankbar sind. Diese wechseln mit einer melodiösen kurzen Cavatine, deren bravourmässiger Anhang in eine Barcarole vivace führt, die frisch und frischer bewegt, zuletzt in anhaltenden Schnellgängen zum Applaus auffordert. — Das Pianoforte vertritt natürlich die Stelle des Orchesters und ist leicht. Der Druck schön.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von Otto Löwe. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 8 Gr.

Die beyden ersten sind heiterer Art, gefällig und leicht eingänglich; die ernsten haben keine Tiefe und nicht genug Schule.

La Mélancolie, le Calme et la Fierté, III Pièces caracteristiques pour le Pianoforte composées par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 14. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 16 Gr.

Drey wahrhaft charakteristische, gut erfundene, gut durchgearbeitete und gehaltene Nummern, die den Titel nicht zur Schau tragen, die aber auch, namentlich das erste und das dritte, ihre Spieler verlangen. Für Männer werden sie mehr seyn, als für Damen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Januar. No. 5. 1833.

Recensionen.

Quatrième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé — par J. P. Pixis. Oeuv. 118. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Wir haben die drey früheren Trio's dieses Componisten mit gebührendem Lobe unseren Lesern ausführlich angezeigt. Sie haben sich so weit verbreitet, als die Musikzirkel reichen, die Tonwerke dieser Art vorzutragen und lieb zu gewinnen im Stande sind. Von vielen Orten her, wo sie von geschickten Musikfreunden zu Gehör gebracht wurden, haben wir die unzweydeutigsten Beweise der Uebereinstimmung mit unserm Urtheil erhalten, so dass wir allen einsichtsvollen Musikliebhabern tüchtiger häuslicher Instrumental-Dichtungen, die jene Werke vielleicht unter der Menge der immer sich der Zahl nach vermehrenden Neuigkeiten übersehen haben sollten, einen ausgezeichneten Genuss von gelungener Ausführung derselben versprechen dürfen. Es wird also diesem neuen Trio schon eine gute Vormeinung vorausgehen, die diess Mal auch Keinen täuschen wird. Können wir auch diesem neuen Erzeugnisse tonkundiger Musen keinen höhern Standpunct, als den in den früheren behaupteten nach unserer Ueberzeugung zuerkennen — denn das, was der Reiz der Neuheit für jede schöne Gestaltung wirkt, ist fast noch schneller vorübergehend, als die bekannte beauté du diable kurzer Mayentage flüchtiger Jugend, und kann hier eben so wenig in Anschlag gebracht werden, als irgend eine individuelle Vorliebe für eine bestimmte Gefühlsäusserung, die natürlich unter den Vorzüglichen das für noch vorzüglicher halten wird, was gerade ihrer persönlichen Empfindungsweise näher gestellt ist: so ist diess eben im vorliegenden Falle auch nicht im Geringsten erforderlich und wir dürfen es für das beste Lob erklären, wenn wir gegenwärtiges neues Werk den ziemlich allgemein bekannten früheren Trio's mit voller Ueberzeugung an die Seite stellen. Das Beste, was irgend einer der Meister gibt, ist sein eigenthümlich Meisterliches. Das war von den früheren zu rühmen und dasselbe rühmen wir von dem neuen. — Jeder wahrhaft eigenthümliche Meister hat eben um seiner Eigenthümlichkeit willen etwas, wodurch er sich von anderen unterscheidet, woran man ihn, ist es hervorstechend genug, unschwer erkennt, z. B. an gewissen Wendungen, Lieblingsphrasen, rhythmischem oder Periodenbau, Einschiebseln, kleinen Verbindungstönen oder Wörtern u. s. w., wie auch im Wichtigern, in der Auffassung und Behandlung seiner Gegenstände, im gedrängtern oder ausgedehntern Style. In dieser äussern und innern Manier setzen sich in der Regel die meisten so fest, dass alle ihre Gebilde eine gewisse, leicht zu erkennende Physiognomie, ein so gleichmässiges Gepräge stabiler Form an sich tragen, dass alle ihre Bildereyen bey noch so veränderter Gruppirung fast eine und dieselbe Empfindung hervorbringen. Sie sind schön, aber einseitig. Ist eines ihrer Werke gehörig beschrieben, so sind es bis auf Kleinigkeiten alle. Für einseitige Kunstliebhaber, oder vielmehr für solche, die sich mit der Kunst nur vorübergehend oder spielend, ohne viel Gefühl und Geist in Anspruch zu nehmen, beschäftigen, ist das eine Empfehlung mehr: sie haben bey jedem neuen Werke solcher sich gleich bleibenden Kunstbildner nichts zu denken, nichts weiter zu fühlen, als höchstens das Gewohnte, treffen also auch dergleichen Noten ohne Weiteres, denn sie singen und spielen im Grunde nur das Alte im neuen Kleide, was ihnen gerade das Liebste ist. So leicht macht es unser jetzt zu behandelnder Componist den Spielern freylich nicht: dafür ist er auch reicher, sehr

et la Juive de Henri Marschner — composées par J. P. Pixis. Oeuv. 119. (Propr. des édit.) Ebendaselbst. Pr. 18 Gr.

Diese Variationen erfordern für Pianoforte und Violine gleichmässig geübte Spieler, noch mehr für das erste Instrument. In London ist das Werk bey dem Verfasser selbst, als Eigenthümer desselben, zu haben. Der Componist scheint sich demnach, wenigstens für eine nicht zu kurze Zeit, London zu seinem Aufenthaltsorte gewählt zu haben.

---

30 *Fugen für das Pianoforte, verfasst nach einem neuen Systeme von Anton Reicha.* (Eigenth. des Verl.) Wien, bey Tob. Haslinger. Preis 4 Thlr.

Wer diese Fugen noch nicht kennt, wird wohl thun, sie genau kennen zu lernen; er wird tüchtige Arbeit in ihnen und für sich, für die Ausführung derselben finden. Der Verf. ist als ausgezeichneter Contrapunctist hinlänglich, auch durch seine Schriften bekannt. Als Einleitung dient dem Werke eine französische Ode an Joseph Haydn, der eine metrische teutsche Uebersetzung folgt. Dass zum guten Vortrage solcher Fugen die genaueste, sorgfältig auserlesenste Applicatur schlechterdings nöthig ist; dass die zweckmässigste nicht immer beym ersten Anblicke wie von selbst in die Augen springt, weiss Jeder, der Lust an solchen Werken hat. Sie wird sich vermehren, je ernstlicher er sich dieser Art Studien hingibt. Das Werk verdient die beste Empfehlung.

Nachrichten.

Hamburg, im Januar. Wir haben hier im Spätherbste und Anfange des Winters einige höchst interessante Concerte gehabt, in welchen zwey sehr bedeutende Künstler aufgetreten sind, Hr. W. P. de C. Vrugt, Königl. holländischer Hof-Kammersänger aus Amsterdam, und Hr. Lafont, früherhin erster Violinist Sr. Maj. des Kaisers von Russland, Alexander. Gestatten Sie mir eine Beurtheilung derselben. — Hr. de Vrugt trat zuerst auf in dem Concerte des Violoncellisten Hrn. Leopold Lindenau am 8ten Decbr. v. J., gegeben in unserm Apollo-Saale. In diesem Concerte begann die zweyte Abtheilung die Ouverture des Hrn. Kapellmeisters zu der Oper „Herzog Albrecht." Sie beginnt mit einem höchst imposanten Marsche, Thema Allegro maestoso in D dur. Diess bricht plötzlich ab und geht nach einer kurzen Einleitung über in ein Des dur Allegro solo mit Harfe, welches mit einer eigenthümlichen Harmoniebegleitung so zart und lieblich klingt, dass man sein innerstes Gefühl davon ergriffen fuhlt. Nach einigen Einleitungs-Tacten folgt sodann das Allegro con fuoco aus D moll. Das Motiv ist lebhaft, von tief ergreifender, erschütternder Wirkung auf Herz und Gemüth, und ergiesst sich in den innigst vereinenden Harmonieen. Der Mittelsatz in F dur mit Clarinetten-Solo, welches dann Oboe und Flöte übernehmen, klingt ungemein freundlich und wohlgefällig in lieblichen Tönen in's Ohr. Nachdem der Satz in Fortissimo sich wiederholt, formirt er zugleich den Schluss des ersten Theils. — Sodann folgte das Thema des Mittelsatzes, verschiedenartig angewandt durch mehre Tacte, bis dasselbe mit immer höher und höher steigender Wirkung Fortissimo in D dur erklingt, anstatt des Schlusses unterbrochen wird, worauf wieder das Motiv des Andante mit Violoncell-Solo und Harfe ertönt und wieder in den Marsch des Anfangs der Ouverture übergeht und so mit einem höchst brillanten Schlusse endigt. Die Ouverture wurde von dem Publicum des ganzen, sehr gefullten Saales mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen, sowohl in den Mittelpausen als auch am Schlusse doppelt wiederholt.

Zum Schlusse trat Hr. de Vrugt auf und sang eine Arie aus der Oper „Achilles" von Pär. Er besitzt eine höchst interessante, etwas starke, jedoch ebenmässig in dem Verhältnisse seiner Glieder gebaute Figur. Sein Auftreten ist vertrauensvoll zu sich, frey und ungenirt, gefügig und behabig. In seiner Aussprache des Buchstaben R hat er etwas ganz Eigenthümliches, wenn er den musikalischen Ton damit ausdrücken will. Er accentuirt das R nicht, er schnarrt nicht damit, sondern bringt die Zunge nur etwas an den Gaumen, so dass der Ton dahin schwindet und fast wie ein Selbstlauter oder ein H klingt. — Seine Methode ist vortrefflich; er singt die zierlichsten und sauberaten chromatischen Tonleitern auf- und abwärts, und schlägt einen ganz meisterhaften Triller. Zugleich legirt er seine chromatischen Tonleitern; sein Triller ist eben so wacker schnell, als langsam. Seine Stimme ist von eigenthümlicher Beschaffenheit, von weitem

Umfange, und hat einen schmelzenden Ton, besonders in der Höhe. Seine Brusttstimme geht bis *Gis* und *A*; dann kommt die Kopfstimme.

Am 15ten Decbr. v. J. gab er in eigenem Namen. ein Concert für sich, gleichfalls im Apollo-Saale. Er wiederholte in demselben in der ersten Abtheilung auf Aufforderung des Publicums nochmals die Arie von Pär und schloss sie mit dem Gesange der Einleitungs-Arie aus der Oper Joseph von Mehul mit innigem, seelenvollen Ausdrucke. Nach einer Ouverture von Hummel sang er eine Ballade: Adolph am Grabe Maria's, mit holländischem Texte des P. F. Foppe mit Fortepiano-begleitung componirt von J. B. van Bren. Der Inhalt des Liedes ist eine Art Gebet: „Maria lebt nicht mehr, o Gott!" beginnt der deutsche Anfang. Die Composition ist ganz melodisch. — Nach der Polonaise aus der Oper: Zemire und Azor von Spohr, deutsch von ihm vorgetragen, folgte zum Schlusse ein holländisches Volkslied mit dem deutschen Anfange: „Wess Adern Hollands Blut durchrinnt, von fremdem Makel rein, wem Fürst und Land noch theuer sind, stimm' in diess Lied mit ein" u. s. w. Er sang es mit Begleitung des Pianoforte, componirt von J. W. Wilms. In der Melodie und Composition ist es ganz ausgezeichnet und von einem eigenthümlichen Charakter. Es ward nach dem Schlusse sehr lebhaft applaudirt und da capo gerufen, worauf er eine Strophe wiederholte.

Endlich ist Hr. de Vrugt auf die Aufforderung der Direction unsers Stadttheaters auf der Bühne zwischen ein paar kleinen Komödien aufgetreten, um auch dem allgemeinern Publicum bekannt zu werden. Hier sang er am 21sten Decbr. v. J. eine Arie aus Spohr's Faust mit Chor, eine Arie aus Mozart's Don Juan in italienischer Sprache: Il mio tesoro intanto etc.

(Beschluss folgt.)

Bremen, 1832. Wir hatten hier im Novbr. zwey durchreisende, viel Aufsehen erregende fremde Concert-Sänger: den Königl. neapolitanischen Kammersänger Cesare Gobbi und den Königl. holländischen Tenoristen Hrn. Vrugt, welche, ungeachtet sie zu gleicher Zeit hier waren, Beyde sehr volle Säle hatten, denn alles Ausländische gilt hier zehn Mal mehr, als Inländisches. Der letztere Sänger gab sogar ein zweytes Concert im Schauspielhause und hatte sich auch dort eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen, trug überhaupt den Sieg davon. Vielen Beyfall fand namentlich sein holländisches Nationallied, in der Muttersprache vorgetragen. Jeder sagte: wer hätte so etwas aus Holland erwartet?! Ja in gleichem Maasse wundert man sich hier auch über die neuesten holländischen Kriegshelden, die mit ihren Trompeten und Musketen gleichen Schritt halten mit dem Tacte der Virtuosen. Beyde Sänger wurden in hiesigen öffentlichen Blättern belobt und empfohlen, ja Hr. Vrugt sogar besungen. Am 24sten November trug Hr. Gobbi seine Gesänge vor, die man bewundernswürdig fand; besonders erregte das von ihm allein gesungene Duett in Bass und Sopran allgemeines Staunen, indem er mit scheinbarer Fistelstimme oder Falset eine Damenstimme sehr täuschend nachahmte. Es waren jedoch keine Fisteltöne, sondern wirkliche reine Brusttöne, die sich durch ihre natürliche Kraft deutlich als solche kund gaben. Eine so seltene und so umfangreiche Brusttstimme will man hier noch niemals gehört haben; seine Rouladen und Verzierungen mögen volle drey Octaven im Umfange befassen. — Mit der Theaterdirection des Hrn. Gerber aus Cassel ist man noch immer sehr zufrieden, da er viele Opern gibt. Im December war die Stumme von Portici brechend voll, Macbeth dagegen völlig leer (!!), obgleich ein beliebter Tragiker, Hr. Remmert, diese Rolle gab und durch besondere Karten dazu einlud. — In dem Concert-Saale der Gesellschaft Union sind so wie gewöhnlich auch diess Mal sechs Winter-Concerte veranstaltet und sowohl von Damen wie von Herren zahlreich besucht, indem oft Dilettanten darin auftreten. Die Singakademie, unter Leitung des verdienstvollen Riem, blüht und gedeiht erfreulich; Opern-Musik ist ausgeschlossen. Auch sind die Privat- oder Mittwochs-Concerte im Krameramthause nach langer Pause endlich doch diesen Winter wieder zu Stande gekommen und zahlreich abonnirt. Eben so geben die Liedertafel, der Musikverein und andere Gesangvereine Quartett-Partieen, die hanseatische Militärmusik u. s. w. noch erfreuliche Zeichen des Lebens. Morgen-Concerte gibt es hier noch nicht, wie sie in grösseren Städten jetzt üblich sind.

Stuttgart, 1832. Nach den gewöhnlichen zweymonatlichen Sommer-Ferien wurde die hiesige Bühne am 26sten August mit Weber's „Oberon" eröffnet, worin der Tenorist Hr. Vetter in der Partie

des Hüon als neu engagirtes Mitglied unserer Oper auftrat und von dem zahlreich versammelten Publicum mit Theilnahme begrüsst wurde. Seit dieser Zeit wurden wir mit vier bald auf einander folgenden musikalischen Neuigkeiten beschenkt. Zuerst gab man uns Auber's „Liebestrank", eine komische Oper in zwey Acten, über welche ziemlich flache und im Allgemeinen wenig geistvolle Composition, einige Gesangstücke, z. B. die Arie des Sergeanten, die Scene des Quecksalbers und eine Cavatine der Pächterin ausgenommen, welche natürlich, fliessend und melodisch sind, sich nicht viel Erhebliches zum Lobe des allerdings sehr talentvollen und fruchtbaren Tonsetzers, dem der Modegeschmack vielfach huldigt, sagen lässt. An musikalischem, oft mit Haaren herbeygezogenen Spektakel durch grosse Trommel, Janitscharen-Musik, kleine Flöte und dergl. fehlt es auch in dieser Oper nicht. Die Oper war gut einstudirt und wurde recht rasch und lebendig gegeben; gefiel aber nur Wenigen, und der Besuch des Publicums verminderte sich bey den bis jetzt statt gehabten zweymaligen Wiederholungen. Sodann wurden wir mit Marschner's „Templer und Jüdin" erfreut, die sich einer lebendigen, regen Theilnahme, besonders von Seiten des kunsterfahrenen Publicums zu rühmen hat, und bey den erfolgten Wiederholungen auch im Allgemeinen grössere Anerkennung und Auszeichnung fand. Diese Oper ist an mehren Orten bereits mit entschiedenem Beyfalle gegeben worden; der Klavierauszug derselben ist in Vieler Händen; es ist daher nicht nöthig, die gesammten und einzelnen Schönheiten der Composition hier zu analysiren. Sehr ansprechend sind und allgemeinen Beyfall erhielten aber vorzüglich die darin vorkommenden melodischen und charakteristischen Lieder und Romanzen. Einen Vorwurf jedoch möchte Ref. dem Componisten machen, der fast ein Fehler genannt werden dürfte, nämlich: dass derselbe oft zu stark und übermässig die Singstimmen durch die Instrumentirung deckt, und diese daher genöthigt sind, auch bey dem allerdiscretesten Accompagnement (wie es bey uns wirklich der Fall war) sich über Gebühr anzustrengen, wobey der gute, schöne Gesang nothwendig leiden muss. Dass manche Musikstücke ungewöhnlich lang und ermüdend sind, eben so für die Künstler als die Zuhörer, ist wohl weniger dem Tonsetzer als dem Dichter zuzuschreiben, dessen lange und in's Unendliche ausgedehnte Phrasen wohl nichts weniger als musikalisch sind. Noch nie ist Ref. ein Duett von 247 Zeilen, als das zwischen dem Templer und der Jüdin, vorgekommen. Die Darstellung verdient ein gerechtes, wohl verdientes Lob in allen Theilen; auch war die Ausstattung einer Hof-Bühne würdig. Die Gesangs-Partieen waren folgendermaassen besetzt: Cedric, Hr. Kunz; Ivanhoe, Hr. Vetter; Rowena, Dem. Laurent; Lucas de Beaumanoir, Hr. Häser; Guilbert, Hr. Pezold; Bracy, der schwarze Ritter und Wamba wurden von den Herren Adam, Fürst und Tourny gegeben. Die Rolle der Rebecca sang und spielte Dem. Haus mit Wahrheit, Kraft und Empfindung; schade, dass sie zuweilen ziemlich detonirte, doch ist diese Partie vor vielen anderen und ähnlichen doppelt anstrengend, weil sie sich fort und fort, fast ohne Ruh und Rast, in den höheren Chorden des Soprans bewegt; daher wohl jenes beynahe unvermeidliche Caliren. Herr List als Bruder Tuck löste seine Aufgabe zur Zufriedenheit, und ergötzte. Die schönen Chöre waren meisterlich eingeübt. — Hierauf kam „die Unbekannte" (la Straniera) mit Musik von Bellini an die Reihe; und zuletzt hörten wir Herold's Oper: „Marie." Bellini's Composition ist in der That ein aus alter und neuer, klassischer und moderner Musik, im eigentlichsten Sinne, zusammengesetztes Werk, welches daher auch aller Einheit, Wahrheit und Eigenthümlichkeit ermangelt. Diese Oper sprach weder das erste Mal, noch bey ihrer Wiederholung an, trotz des trefflichen Gesanges unserer ausgezeichneten Canzi und den Bemühungen der übrigen braven Künstler unserer Bühne. Unbegreiflich ist, dass diese Oper irgendwo in Deutschland, wie diess z. B. nach öffentlichen Berichten in Wien der Fall gewesen seyn soll, wirklich gefallen konnte; denn dass man sie in Italien nicht nur goutirte, sondern den Componisten bis an die Sterne erhob, wird Niemanden bey dem jetzigen Kunststandpuncte daselbst Wunder nehmen. Das Buch, nach Romani, eben so flach von Hrn. Ott übersetzt, als es das Original ist, war dem sämmtlichen Publicum, worunter auch Ref. gehört, durchaus unverständlich und dunkel, und die Intendanz hätte wohl daran gethan, dem Beyspiele der Wiener Theaterdirection zu folgen und uns ein eigenes Programm zu einiger Verständlichkeit des Ganzen zum Besten zu geben. Hoffentlich wird man uns durch eine abermalige Wiederholung dieser Oper nicht mehr einen ganzen langen Abend hindurch langweilen. Der Musikdirector Herr Lachner jun. (dessen älterer

Bruder lebt und wirkt in Wien) dirigirte diese Oper. Wenn auch diesem jungen Manne in solchem allerdings schwierigen Geschäfte noch Festigkeit, Umsicht und Feuer fehlt, so verdient doch sein Fleiss, sein Streben und sein offenbar sich kund gegebener reger Wille immer Anerkennung. Bey der ersten Darstellung schwankte hin und wieder unser sonst so festes und höchst braves Orchester, der Leitung eines Neulings ungewohnt; auch griffen die Chöre mehre Male nicht exact und harmonisch in einander: doch die zweyte Production ging ohne Tadel und wünschenswerth zusammen. Die Singpartieen waren in den besten Händen. Alaide, die Unbekannte, und Gräfin Isolette wurden von Mad. Wallbach und Frau v. Pistrich vorgetragen. Die Grafen Hugo, Arthur und Baron von Waldeburg, so wie den Kastellan sangen die Herren Kunz, Vetter, Pezold und Tourny. Den Comthur gab Hr. Häser. Was Ref. aus dem Stücke allenfalls herausrathen konnte, ist, dass die Scene zu den Zeiten Philipps des Schönen von Frankreich spielt. War es nun wohl vom Costumier oder Regisseur löblich und wohl gethan, dem Comthur auf Brust und Mantel ein grosses weisses Maltheserkreuz aufheften zu lassen? — Herold's „Marie" scheint Ref. eine recht wohl gelungene, absichtlich leicht, doch mit Verstand und Kenntniss geschriebene Musik zu seyn, welche ausser zarten, lieblichen Melodieen, wobey die Harmonie nicht eben eine untergeordnete Stelle einnimmt, doch auch wirklich imposante, ergreifende zum Theil sehr originelle Momente enthält, und fast durchgängig der einmal aufgefassten Anlage der Charaktere treu bleibt. Die Personen: der Baron, die Baronin, Emilie, Marie, die beyden Officiere Adolf und Heinrich, der alte Georg, Tulias, ein Müller, und dessen Frau, wurden dargestellt durch Hrn. Häser, Frau v. Knoll, Mad. Wallbach, Dem. Haus; durch die Herren Tourny, Vetter, Fürst, Pezold und Frau v. Pistrich. Die Darstellung war sehr zu loben, wurde gut aufgenommen, wiederholt, und verdient eine öftere Auffrischung, da auch das Buch der Oper als Conversationsstück nicht zu verachten ist, und man sich gern einmal von den hochtrabenden musikalischen Schicksals-Tragödien und lärmenden sogenannten romantischen Heldengedichten abgezogen sieht, um sich an einem ländlichen prunklosen Sujet zu erholen. —

Von älteren, öfter schon gegebenen, und auch in jüngst verflossener Zeit mehre Male wiederholten Opern erschienen auf hiesigem Repertoire der Reihe nach: Armand (der Wasserträger), Don Juan, die Stumme von Portici, die weisse Frau, Concert bey Hofe, Italienerin in Algier, Faust (von Spohr), Johann von Paris, Hochzeit des Figaro, Maurer und Schlosser, der Schnee, der neue Gutsherr, Fiorella, Yelva (Melodram), Otello, Fidelio, Tell, Tancred, Wiener in Berlin, Rataplan und das Fest der Handwerker (noch immer beliebte und besuchte Vaudevillen). Als Gäste sahen wir zeither Hrn. und Mad. Fischer-Achten vom Wiener Opern-Theater, und Dem. Maschinka Schneider aus Berlin, welche aus London, wo sie bey der diesjährigen deutschen Opern-Gesellschaft mehre Darstellungen gegeben hatte, über Stuttgart in ihre Vaterstadt zurückreiste. Mad. Fischer trat zuerst in Zampa als Camilla, dann als Zerline im Fra Diavolo auf, und sang noch die Pamina in der Zauberflöte. Sie ist noch ziemlich jung, besitzt eine metallreiche, schon wacker ausgebildete hohe Sopranstimme, singt durchgehends rein, hat den Triller in ihrer Gewalt, und spielt auch recht anständig und unbefangen, weshalb dieselbe sich eines ausgezeichneten Beyfalls erfreute. Ihr Gatte, ein Baritono, gefiel als Lord Cookborn im Fra Diavolo so ziemlich, genügte aber als Sarastro aus leicht zu begreifenden Gründen, durchaus nicht. — Dem. Maschinka Schneider trat nur ein Mal als Rosine im Barbier von Sevilla und zwar unter stürmischen Beyfallsbezeigungen auf. Von Natur mit einer reinen, wohl- und volltönenden Altstimme begabt, besitzt sie auch eine ausgezeichnete Kehlenfertigkeit für Werke der neuen italienischen Musik. Doch fand man allgemein, dass ihre grösstentheils geschmackvolle Gesangs-Manier oft in übertriebene, bizarre und gesuchte Manieren, Rouladen und Sprünge ausartete, die allerdings nur den grössern Theil eines gemischten Publicums zu bestechen im Stande sind. Die Höhe ihrer Stimme schien Ref. auch nur gewaltsam erzwungen und daher durchaus nicht im Einklange mit den natürlichen Tönen derselben. Es würde ihm wahrhaft leid thun, wenn diese so talentvolle junge Sängerin durch muthwillige Ueberschreitung der ihrer Stimme von der Natur gesteckten Grenzen ihrer schönen Alt- und dem tiefern Bereiche der Brust-stimme schadete. — Zum Besten der durch Hagelschlag verunglückten Gemeinden des Vaterlandes fand am 9ten October im Saale des Redoutenhauses eine musikalische Akademie statt, in welcher folgende Musikstücke unter Lindpaintner's Direction aufgeführt wurden. Im ersten Theile:

Ouverture aus der Räuberbraut von Ries; Violin-Concert, componirt und vorgetragen von Hrn. Anton Bohrer (welcher auf seiner Durchreise von London nach Paris sich bey Hofe hören liess, und aus Gefälligkeit diess Concert mit seiner hinlänglich bekannten Virtuosität unterstützte); Arie aus Feska's Cantemire, gesungen von Dem. Pfeifer, einer geschätzten Dilettantin; Concertino für zwey Waldhörner von Romberg, vorgetragen von den Herren Schunke, Vater und Sohn; Introduction und Caprice für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Max Bohrer (seit Kurzem, mit dem Prädicat eines Concertmeisters, Mitglied der hiesigen Hof-Kapelle). Im zweyten Theile: Adagio und und Variationen für das Fortepiano, vorgetragen von Mad. Louise Bohrer, Gattin des Letztgenannten, einer ausgezeichneten Klavierspielerin; Arie von Pacini, gesungen von der anwesenden Dem. Violanda Dülken, Schülerin des Conservatoriums zu Paris (recht brav); Duett-Concertant für Violine und Violoncell, componirt und ausgeführt von den Gebrüdern Bohrer; drey vierstimmige Gesänge; und zuletzt die treffliche, meisterhaft gearbeitete erste Original-Ouverture zu Fidelio von Beethoven. — Ferner liess sich in einem Extra-Concerte unter Mitwirkung der Hof-Kapelle im Theater Hr. Giacomo Filippa, einziger Schüler Paganini's, auf der Violine hören. Er trug darin ein Violin-Concert seiner eigenen Composition, Variationen über nel cor più non etc. auf der Alt-Viola, Variationen auf der G-Saite der Violine über ein Thema aus Semiramis, und Bravour-Variationen vor. Man gestand ihm vor Allem Fertigkeit und Gewandtheit zu; mit dem Nachahmen aber ist es so eine Sache!

(Beschluss folgt.)

Apollo-Lyra,

ein von Hrn. Ernst Leopold Schmidt, anässig in Heiligenstadt im Eichsfelde oder im jetzigen Erfurter Regierungskreise, neu erfundenes Blasinstrument, das seinen Namen der schönen, einer Lyra völlig gleichen Form wegen erhalten hat. Es ist dieses merkwürdige Instrument, worauf vollstimmige Sätze ausgeführt werden, das also ein Orchester eines kleinen Harmoniechors vertritt, eine Verbesserung des von Hrn. Weinrich erfundenen, von ihm genannten Psalmelodicons. Die Verbesserungen des neuen sind so bedeutend, dass es seinen eigenen Namen nicht umsonst trägt. Erst vor einem Jahre ist die Apollo-Lyra fertig geworden. Jetzt ist der auf Reisen sich befindende Künstler damit beschäftigt, ein zweytes noch vollkommeneres zu bauen, in welchem er vorzüglich den oberen Klarinettentönen noch mehr Anmuth und einigen halben Tönen eine leichtere Ansprache zu geben beflissen ist. Es tönt wie Clarinetten, Hoboen, Fagotte und Hörner. Ganz ausnehmend schön sind die Klänge der Hörner, die auch durch eine besondere Vorrichtung, ohne angeblasen zu werden, blos durch Griffe, wie im Echo erklingen. Die Hörner können auch durch Bögen in andere Tonarten als C versetzt werden: doch klingt C dur bis jetzt überhaupt am kräftigsten. Die in der Beylage No. 1 gegebene Zeichnung und Beschreibung des Instruments, wie die beygefügten Noten, sind, ohne die geringste Einmischung von unserer Seite, vom Künstler selbst.

Im vorigen Jahre machte der Verfertiger, da er sich in Teutschland durch die in vielen Städten herrschende Cholera gehindert sah, mit seiner neuen Apollo-Lyra eine Reise durch Holland, wo er, brieflichen Angaben zufolge, sehr beyfällig aufgenommen wurde. Jetzt setzt er seine Reise in seinem Vaterlande fort, um seine Erfindung bekannter zu machen. Für das Zimmer, wie für Säle und für alle Liebhaber der Harmonie-Musik ist das Instrument, mit dessen Vervollkommnung sich der Erfinder unablässig beschäftigt, sehr geeignet. Der Verfertiger ist bereit, jedem Freunde solcher Erfindungen auf Bestellung dergleichen Instrumente verabfolgen zu lassen.

Kurze Anzeigen.

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von Jul. Griebel, Königl. Preussischem Kammermusikus. Berlin, in Commission bey Gröbereschütz und Seiler. Pr. 10 Sgr.

No. 1. Wanderlied von Wilh. Müller ist gelungen und leicht. No. 2. Trockne Blumen. Von Wilh. Müller. Für den leidenschaftlichen Text vielleicht etwas zu freundlich, wird aber darum wahrscheinlich um so mehr gefallen. No. 3. Liebeständeley. Von Kottwitz. Ein artiger Scherz. No. 4. Frühlingstraum. Von Wilh. Müller. Nicht übel gemacht, wenn auch nicht von Innen heraus. Die Lieder werden Freunde haben.

Drey Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von Eduard Mantius. (Eigenth. der Verl.) Ebendaselbst. Pr. 7½ Sgr.

Der beliebte Tenor-Sänger hat diese seine Weisen dem Fräulein v. Schätzel, jetzt Mad. Decker, gewidmet. Ein sehnendes Wanderlied von A. Zimmermann ist melodiös und durch Sängerverzierungen geschmückt. Die beyden folgenden: Das Vöglein von Anton Niemeier und Wanderlied von Carl Feldern sind ganz einfach und löblich; ganz besonders wird das Lied vom Vöglein zusagen: es ist nett.

Danses brillantes No. 1. *Six Valses*, No. 2. *Six Galops pour le Pianof. par J. W. Kalliwoda.* Op. 29. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. No. I: 14 Gr.; No. II: 10 Gr.

Alle sechs Walzer sind sämmtlich melodiös und sehr hebend; alle mit einem Trio versehen und der letzte, der sogenannt melancholische (aus F moll) entbehrt des Tanzlichen durchaus nicht. Sie sind, wie jetzt in solchen Walzerheften gewöhnlich, den Tonarten nach mit einander verbunden, so dass einer unmittelbar in den andern leitet. Die Galopaden sind in derselben Art, etwas durchgeführter, als gewöhnlich, und werden ihre Freunde finden. Alle diese Tänze sind auch für Orchester zu haben, jedes Heft zu 1 Thlr. 4 Gr.

---

6 *vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass ohne Begleitung in Musik gesetzt von Otto Nicolai.* 6tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Diese in Auflegestimmen schön gedruckten Lieder sind den Texten nach gut gewählt, sämmtlich muntern Inhalts, die allermeisten nicht oder doch nicht zu oft componirt, gedichtet von Albert Graf v. Schlippenpach, Sundine, Wilh. Müller, Wackernagel, Göthe und Uhland. Die Melodieen sind natürlich, angemessen, freundlich, leicht sangbar, eben so die begleitenden Stimmen, im ungesuchten Fluss ohne Schwierigkeit. Wir sind überzeugt, dass diese in der That recht hübschen Gesellschaftslieder viele Freunde finden werden. Mit Vergnügen machen wir daher alle Liebhaber eines fröhlichen Zirkelgesanges auf diese willkommene Sammlung aufmerksam.

Berlin, den 23sten Januar. Gestern ist von 240 stimmberechtigten Mitgliedern der Singakademie der Musikdirector Hr. Rungenhagen durch die Mehrheit von 148 Stimmen zum Director, in die Stelle des verstorbenen Professor Zelter, vollgültig erwählt. Diese Wahl ehrt den Gerechtigkeits- und Kunstsinn der Mitglieder eines Instituts, welches zur Erhaltung der alten, edeln und heiligen Gesangsmusik so wesentlich mitzuwirken bestimmt ist, auf gleiche Weise, und lässt für das fernere Gedeihen desselben den wahren Kunstfreund die freudigste Hoffnung um so zuversichtlicher nähren, als der neue Director seine Liebe für die höhere Tonkunst, wie die eifrigste Anhänglichkeit an die Akademie, und die treueste Ausdauer in der Unterstützung des verewigten Zelter seit einer Reihe von Jahren so uneigennützig als unermüdet bewährt hat. Es liess sich daher auch nicht anders als lohnende Anerkennung des bescheidenen Verdienstes erwarten.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Laufe des Monats Februar erscheinen mit Verlags-Eigenthum:

Trois airs gracieux
variés
pour le Piano
par
François Hünten.
Op. 56.

No. 1. Le Désir de Beethoven. No. 2. Air de Bellini.
No. 3. Air d'Auber.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hofmusikhandlung in Mainz.

(Hiezu die Beylage Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Nº 1. Beilage zu Nº 5 der musikal. Zeitung 1833.

Das Instrument ist von schwarzem Holz mit messingenen Klappen und Fuß.

a. Der vordere Theil mit 16 Klappen und 6 Löchern. b. Die beiden Seiten mit 8 Klappen. c. Der hintere Theil mit 18 Klappen. d. Der Fuß. e. Das Mundstück von Messing. f. Bravur-Verzierungen auf Knöpfen. Das Instrument hat 17½ Zoll Höhe u. 7½ Zoll Breite u. wiegt 7 Pfund. Der tiefste Ton ist groß F im Basse, der höchste hoch F im Violinschlüssel u. giebt die Töne der hohen Clarinette, Hoboe, Fagot u. Horn im harmonischen Einklange, und wird 4 bis 6 stimmig gespielt.

Scala.

1ste Octave. 2te Oct. 3te Oct. 4te Oct.

Diese Octave wird mit Ziffern angedeutet, als:

Accorde.

in C dur. G dur. D dur. A dur. E dur.

F dur. B dur. Es dur. As dur. C moll.

Aria. Heil Dir im Siegeskranz –

Coral in C.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Novemb. N°. 9. 1801.

ABHANDLUNG.

Musik und Deklamation.

(Bey Gelegenheit der Preisaufgabe des französischen Nationalinstituts.)

Das Nationalinstitut verlangt in der vorgelegten Preisfrage die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Deklamation und Musik, und die Angabe der Mittel, wie man Deklamation mit der Musik vereinigen könne, ohne der Melodie zu schaden. Musik soll hier ohne Zweifel nichts anders bedeuten als Gesang, mit Poesie vereinigte Musik, denn reine Deklamation, ohne Anwendung auf Etwas, welches deklamirt wird, hat blos in der Abstraktion Realität, und kann also nicht der für sich bestehenden Musik an die Seite gesetzt werden. In der Anwendung aber lässt sich Deklamation nur mit der Musik, also mit dem Gesange in einem Verhältnisse denken. Der erste Theil unsrer Frage hat also den Sinn: welches ist das Verhältniss der Deklamation zum Gesang? ist Gesang, wie man es oft ausgedrückt hat, eine erhöhete Deklamation und diese folglich ein niedrer Grad des Gesangs, oder sind Gesang und Deklamation ganz verschiedenartige Dinge, welche durch Graderhöhung so wenig in einander übergehen können, als etwa Empfindungen des Gehörs in Empfindungen des Gesichts?

Was will die Deklamation anders, als den Laut der Empfindung für das Gefühl vereinigen mit ihrem, dem Verstande in konventionellen Begriffszeichen gegebenen Ausdruck? Dasselbe will auch die Musik, wenn sie sich mit der Poesie zum Gesang vereinigt. Die Empfindung soll hervortreten aus den gesungenen Worten, aber stärker, energischer, leidenschaftlicher, als bey der Deklamation. Folglich — was kann einleuchtender seyn — ist Musik erhöhete Deklamation. Man versuche es nur und fasse die Töne eines wahrhaft empfindungsvollen Satzes, wie er von glücklich organisirten Menschen im Zustande des Affekts gesprochen wird, auf *), und man wird sich's nicht ableugnen können, dass diese Tonfolge die schönste, passendste, ausdrucksvollste Melodie zu den gesprochenen Worten sey. Die künstlichste Behandlung der Töne wird weit zurückstehen gegen diese vom wahren Genie im glücklichen Moment aufgefasste wahre Musik der Natur und der reinen menschlichen Empfindung.

Der Beweis ist sehr bündig — aber nur zu sehr, denn er beweiset so viel, dass er sich selbst vernichtet. Also wäre vollkommne Deklamation selbst Gesang und nicht ein niedrer Grad davon. Wir sollten blos singen, und uns nicht recht absichtlich und gegen unser ästhetisches Gewissen mit dem niedern Grade der Deklamation beschäftigen, nicht Regeln erdenken für die Theorie der Unvollkommenheit, am wenigsten Preise auf die Antwort setzen, wie man die Regeln der

*) Beyspiele von dergleichen Sätzen finden sich in dem so lehrreichen, aber leider zu wenig gekannten und geschätzten Buche: Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie, Gotha, bey J. Perthes. 1796. Seite 58. Die Musik hat selten das Glück gehabt, mit so viel philosophischen Geist und Kunstsinn, verbunden mit gründlicher Einsicht in ihr besondres Wesen als einzelne Kunst behandelt zu werden, als es in diesem Buche geschehen ist. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. Nº. 6. 1833.

*Beurtheilung der Oper: „Schloss Candra" von Jos. Wolfram, zum ersten Male auf der Königl. Sächsischen Hof-Bühne zu Dresden aufgeführt am 1sten December 1832 *).*

(Eingesandt.)

Seit Wolfram's erste dramatische Tondichtung: „die bezauberte Rose" zu Prag erschien, habe ich meine Aufmerksamkeit auf seine ferneren Leistungen gerichtet; denn schon bey diesem ersten Werke erkannte ich, ein hoher Verehrer des unsterblichen Mozart, in Wolfram einen ächten Schüler dieses noch nicht erreichten Meisters. Beynahe alle Kenner Prags theilten hierin meine Ansicht, und in späterer Zeit traten auch, wie in mehren öffentlichen Blättern zu finden, dieser Ansicht Künstler und Kritiker anderer Oerter bey. Von besonderm Interesse war es daher für mich, zu beobachten, welche Richtung sein Talent in der viel bewegten Zeit des Geschmacks nehmen werde. Bis zu seiner, auf mehren deutschen Bühnen erschienenen und mit grossem Beyfalle aufgenommenen Oper: „der Bergmönch" hing er unverrückt an seinem grossen Vorbilde, die Forderungen der Gegenwart unbeachtend, und daher kam es wohl auch, dass sich seine Leistungen nur eines getheilten Beyfalls zu erfreuen hatten. In der Musik dieser letztgenannten Oper aber finden wir ihn noch mit einem Fusse auf dem alten Boden der Gründlichkeit, mit dem andern schon auf jenem des neuern Geschmacks, und bemerken mit Vergnügen, wie er ohne Verletzung der Regeln des wahren Schönen, beyde Elemente vereinigend, den Forderungen der Gegenwart mehr zu genügen wusste. Der Beyfall, welcher ihm auf der neu betretenen Bahn gezollt wurde, machte mich besorgt, dass er, durch Eitelkeit verblendet, in späteren Werken seinem Vorbilde untreu werden würde; doch „Schloss Candra" liefert den Beweis, wie die einmal erhaltene feste Richtung des Geistes, auf dem ewig Wahren beruhend, der Gefahr einer auffallenden Verirrung weniger ausgesetzt sey, und der wahre Künstler es verschmähe, ephemeren Lorbeern der Gegenwart sein artistisches Glaubensbekenntniss zu opfern; denn auch diese Tondichtung, wiewohl der Form nach der neuern Zeit angehörend, beruht doch in ihrem innern Wesen noch immer auf der Basis der ältern und bessern Schule.

Wir finden daher in Candra neben einer blühenden Phantasie Tiefe des Gefühls, Adel der Melodie, Reichthum und Klarheit der Harmonie, Natürlichkeit und Ungezwungenheit in den Fortschreitungen, Correctheit des Satzes und musikalische Charakteristik. Diess im Allgemeinen, und da vor meinen Augen die Partitur aufgeschlagen liegt, Folgendes über die einzelnen Nummern:

Die brillante Ouverture, mit einem Andante A dur beginnend, scheint darin den romantischen, und in dem Allegro-Satze D moll den heroischen Theil der Handlung ausdrücken zu sollen. Die klagenden Töne des Horns und des Violoncello, letzteres eine höchst zarte originelle Cantilene vortragend, sind von zweckmässiger Wirkung. Das Allegro verkündet in den starken längeren Schlägen den spanischen unbiegsamen Charakter, welchem als Gegensatz ein frivoles, impregnantes Motiv, das französische Militärleben schildernd, folgt. Der Schluss drückt in einem stretto den versöhnenden Ausgang der Oper rauschend aus. Dieses Musikstück finde ich, ohne eine Flachheit zu bemerken, doch weniger tief gearbeitet, als es ähnliche frühere Opern Wolfram's sind. Es scheint daher, dass es dem Componisten dabey mehr um scharfe Charakterzeichnung und Theatereffect zu thun war, als um Hinstellung eines den Kenner allein befriedigenden Satzes. Wie wir uns überzeugten, erreichte er auch damit diesen seinen Zweck.

*) Und seitdem mehrmals wiederholt.

No. 1. Ein französischer Soldaten-Chor in D dur, $\frac{4}{4}$. Ein Satz, welcher nach französischer Weise leicht gehalten rasch vorüberfliegt und den französischen Militär gut charakterisirt.

No. 2. Arie Achille Saint Romain's, A dur, $\frac{2}{4}$ und dann $\frac{6}{8}$. Herzensempfindungen aussprechend, hat höchst gefällige Motive, ist lebendig, und wird durch eine pikante harmonische Fortschreitung im $\frac{6}{8}$ anziehend.

No. 3. Duett zwischen Maria und Inez, G dur, $\frac{2}{4}$ und zum Schlusse $\frac{6}{8}$, Alla Polacca. Ein reizendes, gefälliges Motiv unter Blasinstrumente vertheilt und in verschiedenen Formen wiederholt. Von den Sängerinnen wird — soll dieses Tonstück effectuiren — bedeutende Kehlenfertigkeit gefordert. Das in Dresden genommene Tempo schien mir zu langsam, und desshalb konnte es auch nicht so hervortreten, als es bey schnellerer Bewegung der Fall seyn müsste. Uebrigens halte ich den Schluss $\frac{6}{8}$ für zu lang, eine Abkürzung dürfte wohl von Nutzen seyn.

No. 4. Chor der Verbündeten in Verbindung mit einem Terzette. Verschwörungs-Scene, Es dur, $\frac{4}{4}$, Maestoso, dann alla breve. Ein grossartiges, tief gedachtes und empfundenes Musikstück. Eine durch Pausen unterbrochene kleine Figur, von Violoncello und Viola *pp.* vorgetragen, scheint die bedachtsame Ueberlegung der Verbündeten auszudrücken. Im Augenblicke des gefassten gemeinsamen Entschlusses treten alle Gesangstimmen in einem kräftigen Unisono, von dem ganzen Orchester fortissimo mit den Dreyklängen auf Es und B dur begleitet, ein. Die Wirkung ist erschütternd.

Nach dem Schwure zu den Worten: „Ausgestreuet ist die Saat, langsam reift die grosse That" schleichen im piano legato die Streichinstrumente bedeutungsvoll und sich verfolgend in der diatonischen Leiter nach abwärts, so wie die böse That selbst im Finstern, und ich finde diese musikalische Malerey sehr passend und wirksam.

Daran schliesst sich ein Gebet der Verbündeten in derselben Bewegung, im vierstimmigen Satze mit Posaunen- und Hörnerbegleitung. Wahrheit und Lebendigkeit des Ausdruck, und eine vortreffliche Stimmenführung sind die Hauptvorzüge dieser Nummer. Der Grimm der Unterdrückten spricht sich selbst im Gebete aus, und diese Empfindung wusste der Componist mit dem religiösen Motive sehr wohl zu vereinigen, und in den kräftigsten, verminderten Septimen-Accorden auszudrücken. In dem darauf folgenden Terzette wird das Tempo gesteigert, und sofort das steigende Gefühl der Rache in der Musik schlagend wiedergegeben. Die Worte: „Schmettert ihn nieder" scheinen mir durch den verminderten Dreyklang auf der 7ten Stufe von Es dur in der 3ten Lage vortrefflich gegeben. Die Musik drückt hier beynahe figürlich die Vernichtung der Feinde aus. Eben so schlagend wirkt das Unisono aller Stimmen zu den Worten: „Aber dann Alle vereint."

No. 5. Arie Maria's mit Recitativ, B dur, alla breve, Allegro furioso. Maria, welche verborgen der Verschwörung beygewohnt, bricht in Jammer über die Gefahr des Geliebten Saint Romain aus. Auch er soll ermordet werden, und verräth sie ihn, so liefert sie Aeltern und Geschwister dem Tode. Den Streit dieser Empfindungen nahm der Componist lebendig in diese Arie auf. Eine zuckende Bewegung der Streichinstrumente, durch das Recitativ fortgeführt, zeichnet lebendig die Angst, die drohende Gefahr. Der Gedanke: „Sterben soll er" wird in der Melodie durch mehrmalige Wiederholung auf das Grellste gesteigert, wie folgt:

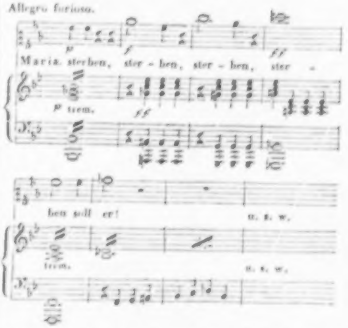

Eben so ist der Schauer über den ähnlichen Gedanken auf das Wahrhafteste in folgenden Klängen ausgedrückt:

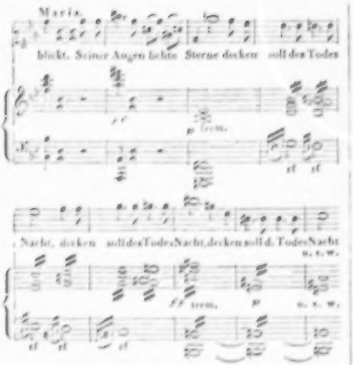

Man möchte bey diesen Stellen sagen: der Ton ist zum Worte gemacht, und gleichwohl im Allgemeinen die Empfindung zwanglos und scharf ausgesprochen.

Auf diese Todesgedanken folgt der Rettungsvorsatz in einem lichten, beynahe zu lichten Motive, und wird bis zur Exaltation gesteigert, dann aber durch die Reflexion: „Kann ich ihn retten? — darf ich es?“ — schnell unterbrochen. Die Musik drückt hier den schnellen Uebergang vom höchsten Grade der Empfindung zur Vernunft treu aus. Die Fragen sind sehr gut gestellt, und darauf die Worte: „Es knüpfet mich ein heilig Band an Vater, Brüder, an diess Land“ in eine kurze, höchst wehmuthsvolle Melodie Ges dur gefasst, die nur durch das Pianissimo der Saiteninstrumente unterstützt wird.

Von Angst wieder überflügelt bricht die Musik zu den Worten: „Mich umdrängen wilde Schrecken“ in B moll allo furioso aus. Den innern Kampf der Empfindungen treu zu schildern, beginnt das im Recitativ aufgefasste Thema in Des dur, und wird, die Schauer zu malen, von den Blasinstrumenten, sogar auch von der Tenor-Posaune in verkehrter Bewegung imitirt. Aecht Mozart'sche Weise, und für den Kenner hoher Genuss! — Aus dem Kampfe dieser Leidenschaften geht der Sieg für die Rettung des Geliebten hervor, und mit dem freundlichern Motive, wieder bis zur Exaltation gesteigert, endet dieses Tonstück. — Ich habe der Beurtheilung desselben mehr Aufmerksamkeit mit Vergnügen geschenkt, weil es ganz ausgezeichnet in melodischer und harmonischer Rücksicht ist, damit aber die lebendigste Situationsschilderung und eine ächt tragische Wirkung verbindet. Nicht unbemerkt kann ich aber lassen, dass die Sängerin dieses Tonstücks, will sie genügen, in den Geist der Composition tief eindringen, die Darstellungs- und Gesangfähigkeit dazu besitzen muss, und es dabey an gutem Willen nicht fehlen lassen darf.

No. 6. Finale aus mehren Sätzen bestehend. Es beginnt mit Chor in Es dur, umfasst das Ballfest, bey welchem die dazu geladenen Officiere ermordet werden, dann die Scene, in welcher Maria den Geliebten Achille Saint Romain zur Flucht beredet, dieser, nachdem er die Ausführung des schrecklichen Vorhabens im Schlosse und in der Stadt Candia durch Schüsse erfahren, in die Stadt eilt, worauf Maria, von den Ihrigen, die nach vollbrachtem Morde aus dem Schlosse des vermutheten Verrathes wegen auf sie einstürmen, hart bedroht, leblos in die Arme der Schwester sinkt. Der Chor ist lebendig, dem Texte entsprechend. Das Ballet, G moll, $\frac{6}{8}$, Es dur, $\frac{2}{4}$, und C dur, $\frac{3}{4}$, ist charakteristisch nach Art des Fandango und Bolero. In die letzte Abtheilung des Ballets sind verschiedene Empfindungen, die sich zugleich mit dem Tanze im Gesange äussern, eingeflochten. Maria's Angst, Romain's Erstaunen über die an ihn von Maria gestellte Aufforderung zu einer wichtigen geheimen Mittheilung auf der Terrasse, die freudige Nachricht von Carlos an den Marchese gebracht, dass Englands Schiffe nahen und Alles zum Morde bereit sey, der Grimm der Verbündeten und ihre Mordsucht — es war keine kleine Aufgabe, diese Elemente zu vereinen, ohne eines auf Kosten des andern zu verkürzen. Die Freude, die Angst, die Furcht, die Spannung und den Grimm mit einem Motive zeichnen zu wollen, gehörte in das Gebiet des Unmöglichen. Der Componist liess durch das Orchester die Tanzmusik erklingen, und unabhängig von dieser, blos zu den Accorden passend, geht jede Gesangs-Partie ihren eigenen Weg nach Erforderniss des Ausdrucks. Es versteht sich, dass die Gesangssätze, weil sie mehr das Werk einer innern als äussern Handlung sind — denn die geladene Gesellschaft der Franzosen soll es nicht merken — nicht kräftig durch gewaltige Massen her-

vortreten diesen, und dass hierin eine sinnige Darstellung und Mimik von Seiten des Gesang-Personals dem Effecte zu Hülfe kommen muss. Insbesondere versteht sich diess von dem Chore der Verschwornen bey den Worten: „Schwellet höher, reiche Töne.“ Die Ironie dieser Worte bedingt sogar einen Rückhalt der Stimmen, und wollte der Chor zu grell hervortreten, so würde er dadurch die zur Verdeutlichung der Handlung wesentlich bestimmten Solo-Stimmen zum grössten Nachtheile des Ganzen decken.

Die Gesellschaft verfügt sich nach dem Tanze zum Gastmahle und nun erscheint Maria angstvoll auf der Terrasse vor dem erleuchteten Schlosse. Ihr folgt Achille Saint Romain, und dieser wird von Maria zur schleunigen Flucht bereitet, ohne die Ursache von ihr zu erfahren. Schon ihr ängstliches Erscheinen wird durch kurze Noten der Violinen in absteigender Bewegung ausgedrückt. Ihre Ueberredung und Romain's Weigerung ist in ein sehr bewegtes Recitativ aufgenommen, und dieses von grosser Wirkung, besonders bey der Steigerung der Affecte. Achille Saint Romain ergreift endlich die Flucht; Maria weiss ihn gerettet, sie stürzt auf den Vordergrund, und singt in höchster Bewegung die Worte: „Gerettet ist er?“ — So gross der Inbegriff dieses Ausrufs ist, eben so wirksam gibt ihn der Componist auf dem hohen B mit einem Sprunge in die tiefere Octave, und schliesst auf Es. In dieser Tonart folgt der Schluss-Satz des Finale. Alles stürzt auf Maria ein, Maria wünscht zu sterben. Ein höchst bewegtes kräftiges Tonstück, meist im Unisono von den Singstimmen gehalten; die Bewegung wird gegen das Ende immer lebendiger, und der Effect gewinnt sehr durch die aufsteigenden Töne Mariens.

Zweyter Act.

No. 7. Lager-Scene in C dur, $\frac{2}{4}$. Ein gefällig lebendiges Motiv, die Lust des Lagerlebens ausdrückend. Die Unterbrechung desselben durch die Eintritte der Juden, Spieler und Zecher gibt der darauf folgenden Wiederholung des Thema immer neuen Aufschwung, der aus dem schnellen Wechsel der Modulationen bey den kurzen Zwischensätzen entsteht. Der sich anschliessende Zigeuner-Chor und Tanz ist charakteristisch und letzterer sehr lebendig.

No. 8. Arie Saint Romain's in B dur, $\frac{2}{4}$, Allegro, dann alla breve, enthält den Aufruf, die ermordeten Brüder an den Feinden zu rächen. Ein kräftiges Tonstück. Der erste Satz ist in Bezug der harmonischen Behandlung ausgezeichnet, der Mittelsatz, den Schmerz Achille's über den Conflict seiner Pflichten ausdrückend, ist höchst melodiös, und würde noch reizender hervortreten, wäre er nicht in die Tonart der Tonica, sondern der Dominante, oder eine noch entferntere gesetzt. Ueberhaupt dürfte dieses zwar effectvolle Tonstück noch mehr an Kraft gewinnen, würde es in eine schärfere Tonart transportirt. Dass der Componist diess nicht ursprünglich gethan, nimmt mich Wunder, und ich kann nur glauben, dass ihn davon zwey Rücksichten abgehalten haben mögen, nämlich, dass es zu monoton sey, zwey Nummern in derselben Tonart auf einander folgen zu lassen, oder dass es die Lage des Gesanges in der Tonart C für den Tenor zu hoch hielt. Ich glaube aber, dass die Wirkung eine bessere gewesen wäre, zwey Stücke in C dur, als das erste in C und das zweyte in der tiefern Tonart B folgen zu lassen. Der erstere Uebelstand scheint mir darum geringer, weil wenigstens der Effect, wo er steigen sollte, nicht sinkt, wie es in dem zweyten Falle unausweichlich geschehen muss. Die hohe Stimmenlage wird heut zu Tage, wiewohl mit Unrecht, wenig berücksichtigt, und Sänger, welche den Mezzo-Carattere, Hüon, Zampa und dergl. singen, nehmen gewiss auch nicht Anstand, diese Arie in C dur vorzutragen. Der Schluss-Satz alla breve beginnt mit dem Motive der Lager-Scene, und ist der Situation, wie dem Gefühle ganz angemessen; besonders zufrieden bin ich mit dem Gedanken, dass der Componist, anstatt den Schluss, wie gewöhnlich, durch Consonanten vorzubereiten, auf das Wort „Rache“ den Terzquart-Accord als Ableitung von dem verminderten Septimen-Accorde auf der 7ten Stufe von B gebraucht hat und durch zwey Tacte aushaltend fff. klingen lässt; denn durch das Grelle dieser Dissonanz wird der Grimm gegen den Feind, so wie der Schmerz Achille's, solchen den Vater der Geliebten fühlen zu lassen, zugleich auf eine wahre ausgedrückt.

No. 9. Quartett zwischen Inez, Pedro, Carlos, Marchese, C moll, $\frac{4}{4}$. Dieses Quartett, die durch den Verrath herbeygeführten Todesgefahren und den heroischen Entschluss, das Aeusserste zu wagen, schildernd, ist eines der vorzüglichsten Stücke der Oper, und kann ähnlichen Dichtungen der ersten Meister angereiht werden. Es beginnt mit einer musikalischen Malerey, den Seesturm ausdrückend. Die Violoncelli in den tieferen Saiten rauschen vereint mit dem Tremolo der anderen Saiten-Instrumente,

wie der Sturm beginnt, während die Zunahme des Unwetters durch den Eintritt anschwellender Harmonie der Blech-Instrumente kräftig ausgedrückt wird, und die höheren Blasinstrumente in zackigen Figuren den schwarzen Horizont licht und schnell durchkreuzen. Im Verfolge dieser düstern Harmonie, auf welcher die Gesangstimmen unabhängig schweben, entfernt sich der Sturm und erstirbt im Decrescendo des Orchesters. Die Worte:

Unser Glück und Leben
Wilden Feinden Preis gegeben!
Doch wir steh'n in Gottes Hut,
Und als reine Flamme leuchte,
Sey's zum Siege oder Tode,
Uns der eigne Muth!

hat der Componist ohne Instrumentalbegleitung als Vocal-Quartett behandelt. Nachdem das Rauschen der empörten Elemente verstummt und das Orchester auf der Dominante von C moll *pp.* schliesst, bricht dieser Vocal-Satz in Es dur licht wie die Sonne aus dem schwarzen Gewölk hervor. Feyerlich zur Andacht stimmend ist dieser Gesang. Eine edle, tief rührende Melodie verbindet sich mit der schönsten harmonischen Fortschreitung. Die Worte: „Sey's zum Siege oder Tode" trennt der Componist in zwey Sätze. In dem ersten: „Sey's zum Siege" steigen die Stimmen muthig und kräftig nach aufwärts; in dem zweyten: „Sey's zum Tode" sinken sie bis zur Ersterbung herab, ohne jedoch eine Entmuthigung, sondern vielmehr nur eine schauerlich wirkende Hingebung in das unbeugsame Schicksal auszudrücken. Zu den Worten: „Uns der eigne Muth" hören wir Accorde, die an den kirchlichen Styl streifen, und die hohe Begeisterung vollkommen zu bezeichnen, schliesst dieser Vocalsatz mit einer Verzierung des Soprans, während die übrigen Stimmen den Septimen-Accord auf der Dominante der Haupttonart aushalten. Diesem folgt im raschen Tempo Es dur eine Art Siegesmusik, die Todesweihe für das Vaterland ausdrückend. Hohe Begeisterung herrscht in diesem Tonstücke, der Styl ist edel, gross, und die mehrmals wiederholten Worte: „Alles für das Vaterland" müssen an jedes Herz, welches die Liebe zum Vaterlande kennt, mächtig schlagen.

No. 10. Recitativ und Cavatine Maria's, Edur, Andante. Die aus dem väterlichen Hause verstossene Maria langt erschöpft in einer Waldgegend an, und zerfliesst in Wehmuth über das Schicksal der Ihrigen. — Eines der tief gefühltesten, zartesten Tonstücke, voll ächt tragischer Wirkung. Die Begleitung besteht nur aus Saiten-Instrumenten und zwey Hörnern. Die Tonart ist sehr gut gewählt, um den schneidenden Schmerz, durch eigene Schuld herbeygeführt, auszudrücken. In gefühlvollen Momenten leistet Wolfram stets Meisterhaftes, wie er es hier wiederholt bewiesen. Das harmonische Geflechte ist ganz der edeln Melodie würdig.

No. 11. Finale. Maria wird von französischen Soldaten aus der Hütte, in welcher sie ein Guerilla verborgen hält, herausgezogen. Ihr Bruder Carlos kommt zufällig dazwischen, will sie aus den Händen der Feinde befreyen, woran er aber durch die Zwischenkunft Achille St. Romain's verhindert wird, dessen Pflicht die Gefangennehmung Beyder gebietet.

Die Haupttonart ist C dur, alla breve. Der rauhe Ton des Kriegers ist, so wie die Angst Maria's und der Stolz Carlos' gut gezeichnet. Beym Erscheinen Achille's wird der Kampf der Leidenschaften in einem dreystimmigen Canon, Andante, G moll, vorgetragen. Solche Stellen misslingen Wolfram nie, daher lässt sich auch von diesem Canon als Musikstück Gutes sagen, nur scheint er die Handlung aufzuhalten und dadurch den dramatischen Effect zu schwächen, zumal da auch in dem darauf folgenden Allegro C dur keine weitere Handlung vorkommt.

Dritter Act.

No. 12 und 13. Zwey Zigeuner-Chöre in E dur und G dur, $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$. Davon gilt, was von den früheren gesagt wurde.

No. 14. Recitativ und Arie Carlos', $\frac{3}{4}$, A dur. Dieses Tonstück drückt die schmerzlichen Gefühle eines stolzen Spaniers über den Fall seines Hauses und den Untergang des Vaterlandes aus. Der Inbegriff dieser Empfindungen ist getreu in einer maestosen und zugleich rührenden Musik dargestellt. Nie darf sie zur weiblichen Weichheit herabsinken, aber auch nie die Saiten eines tief gekränkten Gefühls unberührt lassen. Diese Bedingungen sind mit wahrer Meisterschaft vom Componisten erfüllt worden. Die Cavatine ist eine höchst gelungene, und in Bezug der erhabenen, zugleich rührenden Melodie eine ganz originelle Piece. Die Worte:

Vaterland, o kämpfe, kämpfe,
Und erringe dir den Sieg!

sind in der Musik besonders ergreifend aufgefasst. Sie schildert ganz die ungewöhnliche Seelenstärke des Unglücklichen, der sich über irdische Leiden schwingend ergeben dem Wohle der Gesammtheit opfert.

No. 15. Terzett, C dur, $\frac{4}{4}$, Allegro, dann $\frac{2}{4}$, Larghetto, As dur und stretto alla breve, C dur. Maria, Achille und Carlos. Achille erscheint im Kerker, Marien zu retten. Die stolze Spanierin schlägt den Antrag ab, Carlos stimmt ihr bey. Leidenschaftlich sind Achilles Bitten gehalten. Fest ist der Widerstand Mariens und Carlos. Scharfe Charakteristik zeichnet dieses Tonstück aus. Im Mittelsatze, zu welchem eine höchst gelungene und überraschende Modulation von C nach As dur führt, den grellen Uebergang der allseitigen Empfindungen, von anscheinender Kälte und Aufregung zum Schmerze der nothwendigen Entsagung, ausdrückend, herrscht ein hoher Reiz der Melodie und ein klares, künstliches Gewebe der Harmonie. Tiefen Schmerz athmet das Ganze. Der Sieg der Nothwendigkeit ist in einem stretto ausgedrückt, und in der kältern Tonart C dur überwältigt das eiserne Geschick das Gefühl der Liebe und des Schmerzes.

No. 16. Arie und Recitativ in B dur. Marie weiht sich dem Tode. Dem Geschmacke huldigend verziert hier der Componist ein an sich sehr angenehmes und gefühlvolles Thema im Andante. Diesem Satze kann der Beyfall der Menge nicht entgehen, denn er stützt sich neben einer herrlichen Cantilene auch auf die Kehlfertigkeit der darstellenden Künstlerin, und dieses argumentum ad hominem ist stets von günstigem Erfolge. Mir würde das Ganze ohne Verzierung mehr zusagen. Das darauf folgende Allegro, $\frac{6}{8}$, hat einen hohen Aufschwung, scheint mir aber für den heiligen Moment, rücksichtlich der frischen Melodie, zu profan. — Im Ganzen leuchtet bey diesem Musikstücke das Streben nach Effect hervor, und diesen Zweck wird der Componist auch sicher und überall damit erreichen.

No. 17. Quintett, Es dur, Allegro, dann Larghetto, $\frac{3}{4}$. Die Todesweihungs-Scene der ganzen Familie. Dieses Musikstück gehört in jeder Beziehung zu den besten der Oper. Rührend ist die Segnung der Kinder durch den Vater. Eine einfache, ergreifende Melodie, schwach begleitet, drückt sie aus. Zu den Worten:

> Näher dringt der Feind des Landes,
> Herr der Welt, sey unser Hort,
> Trag' uns über Grabeschauer
> Auf der Gnade Schwingen fort u. s. w.

ist eine Musik gesetzt, die nur einem frommen Gemüthe entquellen kann. Das Irdische verachtend, in Verklärung strebt der Geist den Sternen zu. Es ist engelreine Harmonie in diesen Klängen, die das theilnehmende Gemüth mit sanfter Wehmuth und himmlischer Wonne erfüllen muss. Dass dieses Quintett rücksichtlich der Stimmenführung ganz vortrefflich ist, bedarf nach dem über diesen Punct Vorausgeschickten wohl keiner Versicherung. — Eben so vorzüglich ist der Schluss dieser Nummer im Allegro.

No. 18. Marsch, Allegro, alla breve, C dur. Ein sehr gelungenes Effectstück. Die höchst pikante Instrumentation hebt dieses Tonstück zur Vorzüglichkeit. Das Trio, F dur, von der Klappen-Trompete vorgetragen, und von einem Trompeten-Chore mit Posaunen begleitet, ist in seiner Art reizend zu nennen.

No. 19. Finale. D moll. Die Familie des Marchese soll erschossen werden, Maria allein am Leben bleiben. Sie kann diess nicht, bittet, beschwört, sich selbst anklagend, den französischen General, sie auch tödten zu lassen, und als sie vergebens bittet, wird im Hintergrunde auf die kniende Familie angeschlagen. Sie bemerkt es, wirft sich vor die Schlunde der Gewehre, ihre Angehörigen deckend. In diesem Augenblicke erscheint Achille mit dem erwirkten Pardon. Die freudige Ueberraschung wirkt auf Maria beynahe tödlich, sie sinkt ohnmächtig in Achille's Arme. Die Väter vereinen die Liebenden. Allgemeiner Chor, die Freude über den versöhnenden Ausgang ausdrückend. — Der erste Theil dieses Finale ist in musikalischer Hinsicht ächt dramatisch behandelt. Die Bitten Maria's steigern sich bis zur Extase, nur scheint mir die Musik zu den Worten: „O selig, wenn er mir erscheint" abermals zu sehr an das Gebiet der Galanterie zu streifen, und abermals die gute Sache dem Effecte geopfert worden zu seyn. Die Darstellerin der Maria kann hierin allerdings durch Gesangsweise und Spiel diese Compositionsart zum Theil rechtfertigen, aber wenn sie es nicht thut? — Und wenn schon das Ganze tragischen Gehalt hat, warum in wenigen Tacten profaniren? Das Leidenschaftliche der Situation ist sehr gut gegeben, das Recitativ Achille's vortrefflich gearbeitet, und dessen Uebergang zur Bitte an den Vater um Einwilligung zur Verbindung mit Maria eine der anmuthigsten, zartesten und gefühlvollsten Melodien, die es nur geben kann. Der Schluss-Chor ist kräftig und wohl klingend.

Nachrichten.

Stuttgar. (Beschluss.) Am 30sten October, 1sten und 3ten November hatte unser zweytes grosse Musikfest in der Stiftskirche statt. Es wurde diess Mal Händel's Judas Maccabäus mit neuer Instrumentirung unsers trefflichen Lindpaintner, welche ihm zur grössten Ehre gereicht, und zwar zwey Mal aufgeführt, und auf allgemeines Verlangen der Messias executirt. Orchester, Sänger und Chöre leisteten auch in diesen drey Productionen Vorzügliches. Die Kirche war stets von Zuhörern angefüllt, sogar in den Proben hatte sich jedes Mal zu dem bestimmten Einlasspreise gegen Karten eine bedeutende Anzahl von Kunstverehrern eingefunden. Ein schönes Zeichen für die Kunst! — Von den vier ersten Abonnements-Concerten der Königl. Hofkapelle kann ich Ihnen nur Erfreuliches berichten. Die hohen Verdienste einzelner Mitglieder sind bereits anerkannt und schon oftmals in diesen Blättern beleuchtet worden, so dass Ref. sich begnügt, die Leistungen der Kapelle im Allgemeinen anzuführen. Von Ouvertüren hörten wir die von Cherubini aus den „Abencerages," eine Concert-Ouverture von Beethoven; von Lindpaintner, zu dem Melodram „Hiltrude" (kraftvoll, originell und feurig); desgleichen eine zu „Coriolan" von Beethoven, zu „Cortez" von Spontini. Beethoven's schon oben erwähnte Original-Ouverture zu Fidelio, und eine von Mozart. Von ganzen Symphonieen executirte man die schöne grosse Haydn'sche aus Es dur mit dem Paukenwirbel, desgleichen die D dur $\frac{6}{8}$ Symphonie desselben Meisters. Gesangstücke waren nachstehende: Arie von Pacini, gesungen von Mad. Wallbach; Arie aus Winter's Colmal (dessen letztes Werk), vorgetragen von Hrn. Pezold; ein Duett aus Semiramis von Rossini, ausgeführt von Mad. Wallbach und Dem. Gnauth; eine Arie aus „matrimonio segreto" von Cimarosa (pria che spunta il ciel etc.) von Hrn. Tourny ausgeführt; Duett aus Mehül's letzter Oper: „Valentine von Mailand", gesungen von den Herren Hambuch und Häser; eine Arie aus derselben Oper, vorgetragen von Frau v. Knoll. und ein Quartett, von eben derselben, den Herren Hambuch, Häser und Tourny ausgeführt; Arie aus Mozart's Figaro mit obligatem Bassethorne, vorgetragen von Frau v. Pistrich; ein Duett aus Weigl's Waisenhaus, ausgeführt von den Damen Knoll und Pistrich; Arie aus Rossini's „donna del lago", gesungen von Dem. Haas (Elevin des hiesigen Kunst-Institute); Romanze von Lindpaintner aus dem Vampyr, vorgetragen von Dem. Haas; eine Romanze aus Euryanthe von C. M. v. Weber, gesungen von Hrn. Vetter, und endlich der ganze erste Act von Mozart's „cosi fan tutte", welcher mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Hr. Barnbeck d. j. trug ein Violin-Concertino von Kalliwoda A dur vor. Eduard Keller spielte eine Phantasie seines Meisters Molique über Schweizerlieder auf der Violine, Hr. Abenheim führte gleichfalls auf der Violine ein Concertino von Pechatschek aus, Hr. Max Bohrer trug ein Violoncell-Concert seiner Composition vor, und spielte mit seiner Gattin ein Duo für Violoncell und Pianoforte, und die Herren Krüger, Beerhalter und Neukirchner erfreuten uns durch ansprechende Compositionen für Flöte, Clarinette und Fagott. — Auch fand im Königl. Redouten-Saale eine öffentliche Prüfung der Zöglinge der hiesigen Kunst-Schule statt, welche für die Folge zu schönen Hoffnungen berechtigt, und in welcher Declamation mit Gesang abwechselte. Die Elementar-Gesangschule des thätigen Hof-Sängers Kunz findet erwünschten Fortgang. Liederkranz und Liedertafel blühen gleichfalls fröhlich fort, so wie die rühmlichen Bemühungen des Vereins zur Verbesserung des Kirchengesanges nicht fruchtlos bleiben. — In der Königl. Schlosskirche hörten wir ausser einem Psalm vom Hofmusikus Abenheim und einigen Chören aus dem Messias nichts von Belang. Die Musik-Aufführungen in der katholischen Kirche wurden seit lange unterbrochen. Möchte es doch den Kunstlern, welche unter Hrn. Lindpaintner's Präsidium schon längst ein Instrumental-Quartettkränzchen gebildet haben, endlich gefallen, sich in einem besonders dazu bestimmten Locale einzufinden, und diesen herrlichen Kunstgenuss, gegen Eintritts-Karten für Verehrer und Freunde dieses besondern Kunstzweiges, gemeinnütziger zu machen. Sie würden sich dadurch ein neues grosses Verdienst erwerben. — Die nächstversprochene neue Oper soll v. Weber's längst ersehnte Euryanthe seyn. Möge das neue Jahr auch für die Kunst recht segensreich seyn!

Hamburg. (Beschluss.) Wir gehen über zu Hrn. Lafont, dessen Ruf sich schon seit einer grossen Reihe von Jahren, als eines der ersten Violinspieler Europa's, so wie auch durch seine Compositionen verbreitet hat. Hört man ihn, so dringt

sich einem unwillkührlich eine Vergleichung mit Paganini auf, obgleich Beyde durchaus im entgegengesetzten Charakter und verschiedenartiger Behandlung des Instruments stehen. Paganini's Spiel macht einen so ausserordentlichen Eindruck auf uns, dass man vergisst, dass es je Uebung erforderte, diese ganz neue Behandlung, diesen bezaubernden Ton zu erlangen. Das Schöne und Vollendete bey ihm erscheint nicht gesucht, sondern unzertrennlich mit seinem Genius verwebt. Lafont's Manier ist wohl weniger Resultat der Poesie und Phantasie, wie die Paganini's, sondern vielmehr eine in früher Jugend sorgfältige Ausbildung eines höchst glücklichen Talents, mit dem Gefühle für Grazie und Schönheit, dem Kecken und Piquanten in seinem Vortrage vereint. Sein Ton ist lieblich, sanft, weich und zart, sein Triller ist der vollendetste, den man hören kann, sein Bogenstrich so, dass man nur einen Ab- oder Ansatz hört, sein Staccato herauf und herunter gleich vortrefflich, und seine zarte Reinheit, besonders in den höheren Tönen, unübertrefflich. Hr. Lafont sucht in seinen Compositionen nicht das Grossartige, sondern hat das Schöne, das Kecke, das Piquante, das sich lieblich Einschmeichelnde in hohem Grade erreicht. Vergleichen wir nun Beyde mit einander und fragen, welcher von ihnen uns länger behagen möchte, so dürfte man antworten, dass die öffentlichen Vorträge Beyder nur für den Augenblick, vorübergehend, nicht in die Länge fesseln werden. Wenn man von dem Gefühle der Ueberraschung, des Erstaunens, welches Paganini's Spiel erregt, bey den Wiederholungen sich allmählig nach und nach wieder erholt hat, so dürfte die ruhige, behagliche Stimmung der Seele, worein uns Lafont's Spiel versetzt, sich öfters wieder einfinden.

Hr. Lafont hat seine öffentlichen Concerte in unserm Stadttheater gegeben, inmitten kleiner Schauspiele. Das erste war am 10ten December. Zuerst ein grosses Violin-Concert in drey Theilen. Das erste Allegro, eine Composition in französischem Geschmacke, zeigte bald, dass das Cantabile die hervorstechendste Seite des Künstlers sey. Die Passaggien, etwas fremdartig und bizarr, wurden sehr schön ausgeführt, doch fehlte das Ueberraschende, es war mehr der Gesang, das Staccato und die meisterhaften Triller, welche ansprachen. Im Adagio zeigte der Künstler alle die vorher von uns anerkannten Eigenschaften, und die Schönheit seines Vortrags fand Beyfall. Das Rondo war im Geschmacke des Allegro. Gesungen wurde Scene und Rondo, componirt von Hrn. Lafont für Mad. Catalani, mit obligater Violine, vorgetragen von Frau Rosner, unserer ersten Sängerin im höchsten und feinsten Sopran, und von dem Componisten. Sie wurde von der trefflichen Frau sehr brav gesungen. Diese schwierige, im italienischen Style componirte Arie ist bey Weitem schwieriger für die Sängerin, als für die Begleitung, bietet indessen doch die Gelegenheit dar, die seltene Vollendung des Meisters zu zeigen. Herr Lafont schloss mit einer grossen Phantasie und Variationen über Lieblings-Thema's aus der Stummen von Portici, die Barcarole, die Schlummer-Arie: „Leb wohl du liebe Hütte" u. s. w. War nun die Phantasie in dieser Composition nur die des Auber, so war doch die Zusammenstellung sehr gut gelungen, und Hr. Lafont hatte Gelegenheit, in der Cavatine das Gemüthliche seines Vortrages, so wie die glückliche Benutzung der Paganini'schen Manier zu zeigen. Es ist unmöglich, Vollendeteres in Hinsicht des Geschmacks, des Reinen, Weichen und Graziösen, als Hr. Lafont in diesem Stücke, zu hören. Der Beyfall war rauschend und einstimmig.

Am 19ten December trug der Concertgeber folgende Nummern vor: 1) grosses militärisches Concert in drey Theilen, a) Allegro, b) Andante und c) Rondo. 2) Duo und concertante Variationen für Piano und Violine, componirt von Henry Herz und Lafont über das Thema der Barcarole aus Fra Diavolo, ausgeführt von den Herren Kulenkamp und Lafont. Die Composition der Variationen ist meisterhaft gesetzt, zu gleicher Zeit voller Lieblichkeit und Anmuth, der Vortrag war des Meisters würdig, und Hr. Kulenkamp führte die etwas schwierige Begleitung zur allgemeinen Zufriedenheit durch. Zum Schlusse ward gegeben: grosse brillante Phantasie über Thema aus Leocadia von Auber, componirt und ausgeführt von Hrn. Lafont. Sie wurde mit allem Glanze und aller Lebhaftigkeit ausgeführt, fesselte und spannte die Aufmerksamkeit der Zuhörer, zog die Gemüther durch ihre rauschenden Klänge an sich und wurde mit dem lebhaftesten Beyfalle belohnt.

Am 22sten Decbr. trug er auf allgemeines Verlangen zum letzten Male vor: 1) Erinnerungen vom Simplon, Schweizergesänge, componirt und ausgeführt von ihm. Die Composition ist durchaus im romantischen Charakter gehalten, voller Anmuth, und die Töne klingen wie aus weiter Ferne herüber, wie

ein Wiederhall aus der Vergangenheit. Die beyden letzten Nummern waren Wiederholungen der brillanten Phantasie über Leocadia und der grossen Phantasie und Variationen über Thema's aus der Stummen von Portici.

Hr. Lafont nahm Abschied von uns in einer Soirée-Concertante bey dem Restaurateur Jean Guillaume, Hôtel de France, am 5ten Januar 1833. Das ausgesuchteste und ausgezeichnetste Publicum, ich darf sagen, die Noblesse von Hamburg, hatte sich dazu eingefunden. Der Saal war dicht gedrängt voll. Es wurden in der ersten Abtheilung folgende Nummern aufgeführt: 1) Concert in drey Abtheilungen, gesetzt und vorgetragen von dem Concertgeber. 2) Französische Romanzen im Duett, gesungen von Herrn Lafont und seiner Schwester. 3) Barcarole, eben so. 4) Zum Schlusse Trio für Piano, Violoncell und Violine, verfasst von Hrn. Herz und Lafont, ausgeführt durch die beyden Gebrüder Lee und den Componisten. Die Stimme des Hrn. Lafont ist ganz eigener Art, ich wüsste sie mit keiner andern zu vergleichen, die ich je gehört habe: sie ertönt wie ein heiserer Tenor, obschon sie in der Höhe geschmeidig wird. Die Stimme seiner Schwester klingt etwas jugendlich, in der Höhe etwas spitz und scharf; aber eben seine Begleitung bringt einen recht angenehmen Zusammenklang hervor und der Gesang hört sich sehr wohlklingend und wohlgefällig an. In No. 4 spielte das Piano sein Begleiter auf der Reise. — Zweyter Theil: 1) Grosse Phantasie von L. 2) Nocturne Duett. 3) Schweizer-Arien. 4) Brillante Variationen von L. —

Noch ein Wort über sein Instrument über den musikalischen Ton in der Höhe. Es hat da einen ganz saubern, zarten, reizenden Ton, einen wahren Silberklang. Man konnte diess besonders vernehmen in dem Concerte, das er mit der Frau Rosner sang, die einen ganz ähnlichen schmeichelnden Ton durch die ganze Scala hat. Der Klang der Violine und der Gesang stimmten in den genauesten Tönen zusammen.

Manscherley.

Der für die Tonkunst auf vielfache Weise thätige und glücklich wirkende Ritter v. Seyfried hat bekanntlich mit der Herausgabe der Studien L. van Beethoven's sich ein nicht geringes Verdienst erworben. Das merkwürdige Buch ist im vorigen Jahrgange dieser Blätter gebührend besprochen worden. Dabey wurde gefragt, warum der geehrte Herausgeber nicht stets des Autors eigene Worte beybehalten habe. Die Frage war natürlich und offenbar einem lebendigen Antheile an Allem, was B. that und schrieb, entsprungen. Darüber erhalten wir nun aus reiner Quelle Folgendes: Es war schlechthin nicht thunlich, denn der Verewigte schrieb hier nur für sich, that oft in seiner sarkastischen Weise derbe Kreuz- und Querhiebe, wie es ihm eben durch den Sinn fuhr, Namen und Vorfälle meist ärgerlicher Art anmerkend, die zum Veröffentlichen sich nicht eigneten. Nur, was persönell war und in's Künstlich nicht einschlug, ist theils verschwiegen, theils mildernd geändert worden: im Uebrigen folgte der Herausgeber streng dem Originale, sogar auf Kosten einer reinen Grammatik. — Der Grund ist vollgiltig und das Verfahren des Herausgebers höchst löblich; er hat den Autor und das Publicum damit in Ehren gehalten, wofür ihm Dank zu sagen ist. Es wäre für manchen berühmten Mann und seine Freunde besser, wenn seine stillen Notizen und gewisse freundschaftliche Briefchen nicht in die Hände des Setzers, sondern in den Ofen gewandert wären. Solche unvorsichtige Veröffentlichungen sind offenbare Versündigungen, die kaum der Uebereilung nachzusehen sind. — B. hat über jeden Lehrsatz zu seiner Uebung 50 bis 60 Beyspiele ausgearbeitet. Für alle einzelne Fälle liess sich aber darum nicht stets die genaue Zahl der Beyspiele bestimmen, weil oft ganze oder halbe Blätter fehlten, manches „vide" vorkam, was nicht aufzufinden war, auch Manches schlechthin jedem Entzifferungsversuche Trotz bot. Es ist also mit Fleiss und Mühe Alles geleistet worden, was nur möglich war, was wir dankbar anzuerkennen mit Vergnügen uns beeilen.

Die Maulthiertreiber Spaniens besitzen einen unerschöpflichen Vorrath von Liedern und Balladen, deren Melodieen, roh und einfach, nur wenige Abänderungen haben. Mit lauter Stimme und langen, schleppenden Cadenzen singt sie der Reiter, seitwärts auf dem Maulthiere sitzend. Oft sind es alte maurische Romanzen, Heiligen-Legenden, Liebeslieder; noch öfter Balladen von kühnen Schmuggleen und Banditen, die nicht selten gleich auf der Stelle gedichtet werden. Das Talent des Improvisirens ist hier häufig und soll ein altes Erbe von

Unvollkommenheit auf das Vollkommne übertragen könne, ohne diesem zu schaden. Uebrigens — wo ist denn der Grad, mit welchem Deklamation aufhört und Gesang anfängt? wo scheidet sich das niedere vom höhern? Wird uns die Gradual-Theorie hierüber Auskunft geben? Lasst den Gesang im Grade des Ausdrucks sinken, so weit ihr wollt, er wird nicht zur Deklamation; steigert den Grad des Ausdrucks im Deklamieren so hoch ihr wollt: ihr komt überspannt, schwülstig, abentheuerlich werden, aber singen werdet ihr gewiss nicht. Nehmt eure beliebteste Romanze oder was ihr sonst wollt und fragt euch ernsthaft, ob ihr ohne Lachen sie nach den Noten würdet deklamieren hören, nach welchen ihr sie mit Rührung singen hört und selbst singt, und doch mochten oft die Gesangsnoten in der Deklamation nicht einmal den niedersten, wie viel weniger einen hyperdeklamatorischen Ausdruck der Empfindung geben. Folglich — es ist unleugbar — muss Gesang etwas ganz andres als Deklamation, etwas mit ihr unvergleichbares, von ihren Regeln unabhängiges seyn und die Forderung an den Gesangkomponisten: er solle deklamieren oder wohl gar aus der Deklamation seine Melodien nehmen, beruht auf einem Misverstande, welcher einzelne Fälle, wo etwa die deklamatorische Tonfolge einer melodischen nahe kommt, zur Allgemeinheit der Regel erhebt.

Wenn zwey sich widersprechende Partheyen auf jeder Seite gleich unwiderlegbare Gründe aufzuzeigen haben, so hat gewöhnlich keine von beyden die Wahrheit selbst auf ihrer Seite. Dieser Fall konnte wohl auch hier eingetreten seyn.

Sollen wir also den Streit durch Vergleich heben, wie ein Richter, der das Recht nicht weiss, und dem Gefühle, diesem ästhetischen richterlichen Ermessen in jedem einzelnen Falle, die Entscheidung überlassen? Freylich haben ächte Genien durch ihr Gefühl das Rechte in unzähligen Fällen getroffen und werden es, so lang es Genien giebt, treffen, die Kritiker mögen fortstreiten oder sich vergleichen. Denn nicht für das Genie, nur für den Kritiker, und allenfalls für das durch Kritik zweifelhaft gemachte Genie wird die Entscheidung gefordert.

Also kein Vergleich, sondern genaue Untersuchung und bestimmte Entscheidung!

In welchem Verhältnisse stehn Gesang und Deklamation zu einander? — Was heist denn vor allen Dingen Verhältnis? Wir sprechen oft eine Redensart hin und meynen einander damit zu verstandigen; genau besehn aber verstehn wir unsre eigenen Worte nicht. Ob das wohl den beyden Partheyen, die wir eben streiten hörten, begegnet ist? Was nennt der Sprecher der Gradualisten Verhältnis?

„Verhältniss? — Im Verhältnis stehn Dinge zusammen, die einander auf gewisse Weise ähnlich sind, denn sind sie das nicht, so sagt man, sie sind ausser Verhältnis zu einander.“

Sie mogen nicht ganz Unrecht haben, wiewohl Bestimmtheit des Ausdrucks eben nicht Ihre starkste Seite scheint. — Was meynt der Sprecher der Gegenparthey mit der spöttischen Miene?

„Verhältnis beruht keineswegs auf Aehnlichkeit, oder bestimmter zu sprechen, Gleichheit, von welcher überhaupt die Aehnlichkeit nur die modificirte Erscheinung ist. Es ist vielmehr umgekehrt der Ausdruck für die bestimmte Summe der Verschiedenheiten zweyer mit allen Bestimmungen gegebenen Objekte.“

Sehr gelehrt, wiewohl nicht so ganz deutlich, als ihr Gegner es zu wünschen scheint. Sie meynen, wenn ich recht gehört habe: durch das Wort, Verhältnis, bezeichne man nicht die Aehnlichkeit, wie der Gradualist behauptete, sondern das Entgegengesezte davon, nämlich die Verschiedenheit der Dinge? War es nicht so?

„Richtig! nur dass —“

Sie es wissenschaftlicher und zugleich für jeden möglichen Gebrauch, ausser dem unsrigen, ausgedrückt haben. Wollten Sie nun aber so gefällig seyn, uns zum Beweis der Anwendbarkeit Ihrer Erklärung ein einziges Beyspiel eines

den Zeiten der Mauren her seyn. Es liegt etwas wild Anmuthiges in diesen, rasche Gegenden durchhallenden Gesängen, die dann und wann nur vom Getön der Maulthierglocken accompagnirt werden.

Im Herbste 1830 gab es in Malaga eine italienische Oper, wo Hr. Inglis die Gazza ladra aufführen sah. Prima Donna war die Schwester der Malibran, die zwar freylich der berühmten Sängerin weit nachstand, aber doch durchaus nicht zu verachten war. Auch wurde sie, wie es heisst, vom Orchester gut unterstützt. Das Theater war gefüllt und der Putz der reichlich versammelten Damen glänzend. Es herrscht überhaupt dort viel Luxus. Die Stadt zählt jetzt 45,000 Einwohner.

Der hiesige Violinist und Orchester-Componist, Hr. Eichler, ist nicht nach Königsberg, wohin er berufen war, abgegangen, weil ihm die letzte Nachricht wegen seiner Abreise nicht eingehändigt wurde. Vorigen Monat begab er sich von hier nach Mainz, wohin man ihn als Vorgeiger berief.

Vorigen Herbst ist der Bass-Sänger und Lieder-Componist Aug. Schuster, nachdem er eine Reise nach Wien unternommen hatte, in Zürich als Gesanglehrer angestellt worden.

Kurze Anzeigen.

Die Entführung aus dem Serail. Komische Oper in drey Aufzügen von W. A. Mozart. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein. Mit Hinweglassung der Worte. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 3 Thlr. 8 Gr.

Es sind seit mehren Jahren, wie Jedermann weiss, Opern-Auszüge für das Pianoforte mit weggelassenen Worten beliebt geworden; die Spieler erfreuen sich daran und kaufen sie. So erfüllen sie denn ihren Zweck und es werden derselben immer mehr gedruckt. Wir sind wider kein Vergnügen, das nicht offenbar in's Verderben führt, was solche Auszüge gewiss nicht thun. Gefreut haben wir uns aber über keinen so sehr, wie über diesen vor uns liegenden, nicht etwa blos wegen seines netten Drucks und wegen der guten Spielbarkeit des Arrangements, sondern hauptsächlich darum, dass uns diese reizende komische Oper Mozart's wieder in einer neuen Ausgabe zu Gesicht kommt. Sie muss also doch noch nicht zu wenige Freunde haben; man muss doch mindestens Ursache haben, zu glauben, dass sich eine hinlängliche Anzahl Liebhaber für sie finden wird: denn sonst druckte man sie nicht. Sie verdient zwar allerdings sehr zahlreiche Theilnahme: aber das Verdienst ist jetzt kein Grund mehr, weshalb man sich für oder wider etwas erklärt. Das rechte Verdienst hat der, der gerade tüchtig in das Horn bläst, was wir ihm vorhalten. Ueber das Lieblingshorn der Zeit wollen wir nun nicht viel Reden machen, denn hier ist Mozart, an dem wir uns lieber erquicken wollen. Es würde uns eine grosse Freude seyn, wenn wir hören, dass dieser Auszug der Entführung aus dem Serail lebhafter sich verbreitete, als z. B. die Maurerbraut. Es wäre auch nicht übel, wenn diese Oper wieder auf unsere Bühnen zurückkehrte.

La Galante, Rondeau agréable et brillant pour le Pianof. seul par J. N. Hummel. Oeuv. 120. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 16 Gr.

Der Inhalt dieses Werkchens entspricht völlig seinem Titel, was nicht der Fall seyn würde, wenn es in Hummel's ernsterer, schwierigerer und verschlungener Art gehalten worden wäre. Es ist wirklich nett und angenehm. Die Einleitung (Larghetto e cantabile, $\frac{2}{4}$, Es dur) hat sehr viel Melodiöses und, wie es sich von selbst versteht, dem Instrumente Zusagendes, auch so viel Brillantes, als sich, jenem Zwecke gemäss, geben lässt. Das Rondo selbst (Allegretto grazioso, $\frac{2}{4}$) schliesst sich munter und leicht tändelnd an. Erfreuliches, aber nichts Schwieriges bietend. Mittelmässige Spieler (und die meisten sind doch solche, was auch nicht einmal zu beklagen ist), die gern von einem namhaften Meister, bey dem sie sicher sind, dass er ihnen nichts Pianofortewidriges, noch ihrem Vortrage Nachtheiliges, vielmehr Förderndes liefert, etwas einüben wollen, werden hier ihre Rechnung in jeder Hinsicht finden. Die Ausstattung ist ausgezeichnet schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. N°. 7. 1833.

Recensionen.

Sechs schwedische Lieder von Tegnér, Atterbom und Nicander, mit Begleitung des Pianoforte componirt — von F. A. Michaelis. Op. 25. Rostock, bey J. M. Oeberg. Pr. 17½ Sgr.

Das Schwedische dieser Lieder bezieht sich nicht auf die Musik, sondern auf die Worte, die von den genannten und allgemein bekannten schwedischen Dichtern stammen und von Schütt und Mohnike in's Teutsche übersetzt worden sind. Dem Letztgenannten, der nicht nur als Consistorial- und Schulrath, sondern auch als Schriftsteller thätig wirkt, hat der Tonsetzer seine Sammlung gewidmet. Das erste ist König Enzio's Seufzer und Gesang, gedichtet von Nicander und schön übersetzt von Mohnike. Enzio, der Gefangene, klagt im Kerker. Sein grosser Vater erscheint ihm und verkündet ihm, dass er nicht mehr ist. Der gebrochene Muth des Eingekerkerten klagt dem ruhmbekränzten Schatten, dass er so klein enden soll und labt sich am Glanze des hohen Erzeugers. Der Gesang ist durchcomponirt, und zwar so gelungen, so gefühlt, dass er, recht vorgetragen (und er ist nicht schwer) überall wohl gefallen wird. No. 2. König Enzio's Lied von Nicander, übersetzt von Mohnike. Wäre auch vielleicht der Uebertragung hin und wieder ein ungetrübterer Fluss zu wünschen: so wird doch der sinnige Inhalt des Liedes die wenigen gehemmten Wellen fast unmerklich machen. Die zarte Liebe des unglücklichen Königs zu seiner schwarzäugigen Lucia und zu seinem einzigen geliebten Sohne, dem er nichts als seine Lehren, seine Harfe und das Gold seiner Locken hinterlassen kann, geben dem Gesange viel Innigkeit. Die Melodie ist ungekünstelt, treu dem Sinne und doch nicht leer. Vorzüglich schön ist es, dass Enzio's Harfe, die geliebte und dem Sohne als Trösterin empfohlene, höchst wirksam und ungesucht mit dem lieblichen Gesange sich verbindet. No. 3. Skidbladner (Odin's Schiff), von Tegnér, vortrefflich übersetzt von Schütt. Es ist ein reizendes Lob der Dichtkunst. Aus dem kräftigen, aber kalten Norden sehnt sich das Herz nach dem Lande der Orangen. Doch herrlich, wie der Sonnenwagen, ist die Kunst; sie trägt aus dem Staube empor. Odin's Schiff, das er mit der Welt bauete, das nichts Gemeines aufnimmt, ist nahe; es führt in Freya's Hallen, wo Balder noch nicht gefallen ist und Braga's Harfe tönt. Die Musik ist passend, ungesucht, singt und spielt sich gut und leicht; nur Eigenthümliches hat sie nicht, nicht die Erhebung, die der Gehalt des Gedichts so wünschenswerth macht, um so mehr, da das Lied neun Strophen zählt. No. 4. Der Gesang von Tegnér, stark und schön empfunden und übersetzt von Schütt, als wäre die Uebersetzung das Original. Die Einleitung der Töne ist eigen und höchst wirksam, die Melodie ganz natürlich, völlig in der Art, wie C. Schulz öfter sang. Sie wird also ansprechen, ob wir gleich auch dieser Weise eine der Einleitung angemessenere und kräftigere Natur gewünscht hätten. No. 5. Das Ewige von Tegnér, gleichfalls von Schütt übersetzt. Das wackere, in Form und Inhalt an unsern Schiller lebhaft erinnernde und schön verteutschte Lied erklingt marschähnlich, wie ein frisches Kampflied. No. 6. Champagnerlied von Atterbom, übersetzt von Mohnike. Frisch, heiter singt der Dichter, ungebunden der Uebersetzer, fröhlich bewegt der Componist. Alle früheren Lieder waren für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Dieser Gesang munterer Geselligkeit hat nur willkührliche Begleitung, ist aber dafür, wie recht und gut, für vier Männerstimmen gesetzt, die sehr gesund und rüstig mit und neben einander einen vollen Freudengesang

geben, der überall willkommen seyn wird. — Also die Töne sind teutsch, immer dem Inhalte angemessen und gefällig, oft schön, ihre Schönheit kräftig gehoben von den Dichtern und Uebersetzern. Wir müssten uns sehr irren, wenn uns die geehrten Leser die Empfehlung dieser auf unsern Grund und Boden verpflanzten Lieder nicht danken sollten; ja wir würden betrübt darüber seyn, nicht um unsers Urtheils, sondern vornämlich um der Dichtungen willen, wenn die Mehrzahl des Publicums einen andern Spruch thun sollte, was wir jedoch nicht im Geringsten befürchten. Das Ungesuchte der Melodieen wird das Seine zum Wohlgefallen ebenfalls beytragen.

Mazeppa, eine Tondichtung nach Byron für das Pianoforte componirt — von C. Löwe. 27stes Werk. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Wagenführ. Pr. 14 gGr. oder 1¼ Sgr.

Im Allegro furioso wird uns in Tönen vorgebildet, wie der durch Byron's Gedicht und durch Kupferstiche (ein Abbild davon sieht man auf dem Titelblatte) bekannte schöne Jüngling vom schnaubenden wilden Rosse, worauf ihn sein rachsüchtiger Gebieter festknebeln liess, durch Haid und Wald gejagt wird. Ermattet vom glühenden Strahle der Sonne und vom furchtbaren Ritte sinken die Kräfte, was die Musik andeutet. Da stürzt sich das wilde Ross in einen breiten Strom, durchschwimmt ihn und setzt erfrischt in neuer Kraft wüsten Wäldern zu. Schaaren hungeriger Wölfe begleiten sie. Sieht man sie in der Musik nicht, so hört man doch von beyden Seiten ihren schweren, gierigen Trott. (Dass sich ihre Nähe nicht in Wolfs-Quinten und dergl. abgeschmackten Malereyen kund gibt, versteht sich hier wohl ohne Erwähnung.) Entsetzt vor ihnen fliegt das geängstete Ross im angestrengten Laufe. Mazeppa's, des Gequälten, Freude darüber schimmert deutlich genug durch. Sie durchfliegen Fernen. Andere wilde Rosse versammeln sich um die seltsame Erscheinung und fliehen vor dem Anblicke der menschlichen Gestalt. Die Kräfte des geängsteten Rosses erschöpfen sich; es stürzt. Da kreisen aus der Höhe Geier auf die Beute, die Mazeppa nur durch Bewegen der Finger abzuhalten sucht. Endlich lösen Menschen die Bande des von hundertfacher Todesqual ermatteten Jünglings, und sanft, dem Himmel dankend, schliesst das Tongemälde, wie in einem Chorale, der leise hingehaucht nach schwerer Anstrengung einen wohlthuenden Eindruck macht.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., 25sten Januar. Die Violin-Virtuosin Mad. Filipowicz hat hier drey Mal öffentlich gespielt und jedes Mal ausserordentlich gefallen. Am 11ten dieses gab sie ein grosses Concert vor einer grossen Anzahl Zuhörer. Es war aber nicht das gewöhnliche Concert-Publicum, sondern ein ganz anderes, was dem Umstande zuzuschreiben ist, dass die Künstlerin durch ihre Vermählung eine Polin geworden ist. Sie können leicht denken, dass diess Mal die Federn der reichen Hüte nicht nach Rossini'schem Rhythmus wackelten. Allein das ist einerley; der Saal war lieblich gefüllt. Das herrliche Spiel der Künstlerin fand, wie gesagt, volle und laute Anerkennung. Besonders ausgezeichnet ist ihr Triller, der kaum brillanter auszuführen ist, und ihr leichter und doch kräftiger Bogenstrich. Der hiesige Liederkranz, ein aus mehr als 60 Männern bestehender Verein, dessen Kunstleistungen in jeder Hinsicht Achtung verdienen, trug den Abend mehre Chöre vor, deren Ausführung nichts zu wünschen übrig liess. Das zweyte Mal spielte Mad. F. hier bey Hofe, eine Ehre, die, seit Frankfurt eine freye Stadt ist, noch Niemand zu Theil wurde. Sie staunen? Nun, es war ein Theater-Hof. Man gab nämlich die Oper: „Das Concert am Hofe", wo denn das Concert wirklich Statt fand. Mad. F. wurde dem Fürsten als eine reisende Virtuosin vorgestellt; sie spielte, und das überfüllte Haus zollte der Künstlerin bey jedem Solo den rauschendsten Beyfall. Das dritte Mal trat sie im Museum mit gleichem Erfolge auf. Jetzt hat sie uns verlassen: aber die Erinnerung an sie wird noch lange in uns leben. — Mad. F. wird, nachdem sie sich zuvor noch in mehren teutschen Städten producirt haben wird, durch Frankreich nach England reisen, wo wir der tüchtigen Künstlerin so lebhaften Beyfall wünschen, als derselbe ihr hier zu Theil wurde.

Leipzig, am 4ten Februar. Immer beginnen wir unsere Berichte mit unseren Abonnement-Concerten, und mit Recht: sie sind und bleiben die

Stütze unserer Musikfreunden, die hier eine weit höhere Stelle einnehmen, als in irgend einer uns bekannten Stadt gleicher Grösse; ja sie dürfen sich ohne Scheu mit mancher weit grössern Stadt messen. Die in den jetzigen parteyliebenden Zeiten besonders schwierigen Wahlen der aufzuführenden Stücke hat unser Musikdirector Aug. Poblenz schon seit einigen Jahren zu besorgen. Je mehr eine Mühe, um der höchst verschiedenen Anforderungen mannigfacher Geschmacksspaltung willen, unter die lästigen und doch undankbaren gehört, desto mehr sollte sie von den Erfahrenen anerkannt, gelegentlich auch wohl hülfreich erleichtert werden. Zu augenscheinlichster Uebersicht des im neuen Jahre Gegebenen setzen wir einmal zuvörderst die Programme.

Am 1sten Januar: Te Deum von Jos. Haydn; Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber; Beethoven's Ah perfido, gesungen von Dem. Grabau; Concertino für das Violoncelle von Merk, vorgetragen von Herrn Gross; Duett aus il Turco in Italia, gesungen von Dem. Gerhardt und Herrn Bode. Im zweyten Theile: Beethoven's Cmoll-Symphonie (No. 5).

10ten Januar: Symphonie von Rich. Wagner (neu); Scene und Arie aus Sargino von Pär, gesungen von Dem. Gerhardt; Pianoforte-Concert von Pixis, vorgetragen von Dem Clara Wieck; Ouverture zu König Stephan von Beethoven; Terzett aus la villanella rapita von Mozart, gesungen von Dem. Grabau, Hrn. Otto und Hrn. Bode; Finale aus I Capuleti e Montecchi von Bellini.

17ten Januar: Symphonie von Mozart (C dur mit der Schluss-Fuge); Scene und Arie aus Rossini's Zelmira, gesungen von Dem. Grabau; Introduction und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen vom Hrn. Concertmeister Matthäi; Motette von J. Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen"; Ouverture von Hartknoch (neu); erstes Finale aus Winter's unterbrochenem Opferfeste.

24sten Januar: Symphonie von L. Maurer (neu); Scene und Arie von C. G. Müller, gesungen von Dem. Grabau; Concert für die Violine, componirt und vorgetragen vom Königl. Hannöverschen Concertmeister Hrn. Maurer (neu); Duett aus Pär's Griselda, gesungen von Dem. Grabau und Dem. Gerhardt; Variationen für die Violine über ein Schweizerlied von Lafont, gespielt von Wsewolod Maurer jun.; Ouverture zu Lodoiska von Cherubini; Notturno und Rondo für zwey Violinen von L. Maurer, gespielt von ihm und seinem Sohne (neu); zweytes Finale aus Lodoiska von Cherubini.

31sten Januar: Ouverture zu Yelva von Reissiger; Scene und Arie aus Anna Bolena von Donizetti, gesungen von Dem Grabau (Rochefort von Hrn. Pögner); Variationen für die Flöte, componirt und vorgetragen von Hrn. Professor Kressner; grosses Finale aus Rossini's Semiramis (wiederholt auf Begehren); Concertino für die Oboe von Braun, vorgetragen von Hrn. Rückner; Symphonie von Beethoven, B dur, No. 4.

In allen diesen Leistungen hat sich die Trefflichkeit unsers Orchesters auf das Erwünschteste bewährt. Im eingreifenden Vortrage der Symphonieen sowohl, als im angemessen discreten Begleiten hat es sich, mit sehr seltenen, kaum zu berührenden Ausnahmen, die nirgends fehlen, seine Stellung unter den besten rühmlich erhalten. Unter den Neuigkeiten haben wir eine Ouverture von Hartknoch (jetzt in Petersburg) zu nennen, von welcher Kenner uns versichern (denn wir sahen uns genöthigt, diess Concert zu entbehren), sie ehre den jungen Tonsetzer durch Erfindung und Instrumentation, und das noch vorhandene Uebermass heterogener Zusammenstellung und Fülle sey doch nicht lästig und vereinfache sich bald von selbst. — Die neue Symphonie unsers noch ganz jugendlichen Richard Wagner's (er zählt kaum 20 Jahre) wurde in allen Sätzen, mit Ausnahme des zweyten, von der immer sehr zahlreichen Versammlung mit lautem Beyfalle und nach Verdienst begrüsst. Wir wüssten kaum, was man von einem ersten Versuche einer jetzt so hoch gesteigerten Tondichtungsgattung mehr verlangen könnte, wenn man nicht geradezu alle Billigkeit bey Seite setzen will. Der Arbeit gebührt das Lob eines grossen Fleisses und der Gehalt der Erfindung ist nichts weniger als gering; die Zusammenstellungen zeigen von eigenthümlicher Auffassung und die ganze Intention beurkundet ein so rechtliches Streben, dass wir auf diesen jungen Mann mit freudigen Hoffnungen sehen. Ist auch der Eifer, sich selbst treu zu bleiben, noch eben so angestrengt, als die Benutzung der Orchester-Effecte noch nicht erfahren genug ist: ist auch wohl die beharrliche Durchführung eines und des andern Gedankens noch zu lang, zu viel gewendet: so sind diess doch einzig nur solche Puncte, die sich durch redlich fortgesetzte Arbeit von selbst geben. Das aber, was Hr. W. hat, gibt sich nicht, wenn es nicht schon in der Seele lebt. Der junge Künstler

ist vor einigen Wochen aus seiner Vaterstadt nach Würzburg zu einem seiner Brüder gereist, der dort als Gesanglehrer wirkt. — Die zweyte neue Symphonie von L. Maurer, dem längst bekannten Tonmeister, gefiel so sehr, dass sie hier geblieben ist, um durch den Druck in alle Welt verbreitet zu werden. Sie verdient es auch, ist ein vortreffliches Werk, dem man es durchaus nicht anhört, dass es seine erste Symphonie ist. Freylich hat der geschätzte Künstler durch seine grosse Anzahl Concert-Arbeiten (er schrieb deren bis jetzt 48, die Concertinen weggerechnet) und durch andere Orchesterwerke alle Instrumente so in seiner Gewalt, dass ihm die eigene Wirkung eines jeden willig zu Diensten steht. Wir wünschen dem Componisten zu seinem neuen Erzeugnisse günstiger Musen Glück und werden unseren geneigten Lesern eine genaue Beschreibung desselben nicht vorenthalten, sobald das Werk im Drucke erschienen ist. — Hr. Concertmeister Maurer aus Hannover erfreute uns auch noch mit einem neuen Concerte seiner Composition. Ueber sein Virtuosenspiel wollen wir keine unnützen Worte machen; es ist öfter darüber gesprochen worden und die Meisten haben ihn, den Vielgereisten, selbst gehört. Das Publicum empfing ihn mit lebhafter Auszeichnung und jeder Satz wurde mit neuem Beyfalle geehrt. Sein etwa 14jähriger Sohn macht sich und dem Vater als Violinspieler alle Ehre. Ganz besonders reizend war das Notturno und Rondo, sowohl der Composition als dem Vortrage nach, was Vater und Sohn so in einander greifend spielten, dass es einen stürmischen Beyfall hervorbrachte. Auch dieses schöne Concertstück wird hier veröffentlicht. — Das Violoncellspiel des Hrn. Gross, der zu unserer Freude noch unter uns weilt, ist wirklich von Bedeutung. Sein voller, reiner Ton, sein Gesang ist überaus ansprechend und hat das wohlthuend Rührende, was diesem Instrumente unter Meisterhänden so eigen ist. Der junge Mann (etwa 25 Jahre alt) hat überhaupt viel innere Musik und zeichnet sich daher auch auf vielfache Weise bereits als Componist aus. Eben das Innige seines Spiels, welches er mit Grund höher stellt, als das blos Bravourmässige, scheint ihn zuweilen noch zu verleiten, auf die glänzenden Tiraden der Musik nicht den Werth zu legen, den die Mehrzahl so gern bewundert. Die Klugheit des Nachgebens, die wohl Statt finden kann, ohne dass gerade das Höhere heruntergesetzt oder verletzt werden müsste; jenes à plomb, das das Geistige nur noch in ein helleres Licht stellt, wird er schon noch schätzen lernen. — Dem. Clara Wieck erhielt abermals, und mit Recht, lebhaften Beyfall. Sie trug das schöne Concert von Pixis mit grosser Ausdauer, glänzender Fertigkeit und ausgezeichneter Sicherheit vor. — Unsern Concertmeister Herrn Matthäi hörten wir diess Mal nicht. Zum Glück sind sein Spiel und seine zierliche Compositionsweise bereits hinlänglich bekannt. Dass der um unsere Musik vielfach verdiente Mann reichen Beyfall erntete, braucht kaum bemerkt zu werden. — Hrn. Prof. Kressner's Flötenspiel (wenn wir nicht sehr irren, aus Hamburg) ist ausgezeichnet, und die Fertigkeit unsers Herrn Rückner's auf der schwierigen Oboe ist es nicht minder. Beyde erfreuten sich eines verdienten Beyfalls.

Nicht geringer steht es um unsere Gesangmusik. Unser Thomaner-Chor, der auch in unseren Concerten fortwährend thätig ist, behauptet unter des erfahrenen Cantors, Hrn. Weinlig's, Leitung seinen alten, wohl errungenen Ruhm. Wenn es aber Jemandem beyfallen sollte, einem im Sopran und Alt der Mutation unterworfenen Schüler-Chore diese zuweilen allerdings sich fühlbar machende Naturordnung als Nachtheil anzurechnen: so würde sich dieser zuversichtlich grosse Ehre und vielen Dank erwerben, wenn er ohne anderweitigen Nachtheil die Natur ändern wollte. Unsere erste Concertsängerin, Fräulein Henriette Grabau, hat allgemein anerkannt nie schöner gesungen, als in diesem Jahre; wir verdanken ihr sehr bedeutende Kunstgenüsse. Fräulein Livia Gerhardt gewinnt immer mehr an Ton und Vortrag. Das Frische ihrer schönen Jugendstimme verbindet sich mit einer so runden Fertigkeit, ihr Triller ist bereits so gleich und voll und ihre tieferen Töne verstärken sich so fühlbar (die hohen sind vortrefflich), dass wir ihren Fleiss und den zweckmässigen Unterricht ihres jetzigen Lehrers, des Hrn. Musikdirectors Pohlenz, rühmen müssen. Sie wird bald genug die Aufmerksamkeit der Kunsterfahrenen auf sich ziehen. Auch der geübte Gesang der mit schönen Stimmen begabten Herren Otto, Pögner und Bode verdient alles Lob. Und so dürfen wir uns zu unseren diessjährigen Musikergötzungen ganz besonderes Glück wünschen; sie gehören unter die ausgezeichneten.

Daran schliessen wir sogleich unsere herrlichen Quartett-Unterhaltungen, die Sonnabends, vom

Hrn. Concertmeister Mauhäi, der sich als Quartettspieler hauptsächlich auszeichnet, den Herren Lange, Queiser und Grenser, zuweilen unterstützt von dem schon gerühmten Herrn Gross, zur Freude einer auserlesenen Gesellschaft gegeben werden. Immer werden hier in geschickter Aufeinanderfolge gediegene Meisterwerke meisterlich zu Gehör gebracht und so das Vergnügen an wahrhaft tüchtiger Musik unterhalten und gefördert. Dem Vereine unsern wärmsten Dank dafür.

Unsere Euterpe, eine Orchestergesellschaft aus Dilettanten und jungen Mitgliedern des grossen Orchesters bestehend, ist in diesem Jahre unter fortgesetzter Leitung des Musikdirectors Hrn. Ch. G. Müller's gleichfalls ausserordentlich thätig. Altes und Neues, meist sehr gelungen, zu Gehör bringend. Ausser mehren Symphonieen von Haydn, Mozart und Beethoven hörten wir eine neue, sehr gut gearbeitete und eigenthümlich gehaltene Symphonie von einem auch öffentlich schon bekannten Mitgliede des Vereins, Hrn. F. L. Schubert, dann von Rich. Wagner und von Victor Klauss, dem gekannten tüchtigen Organisten in Bernburg, eine wackere Arbeit, an die Weise Mozart's und Spohr's meist sich anschliessend. Ouverturen und mannigfaltige Solostücke für Saiten- und Blasinstrumente wurden von Mitgliedern des nützlichen Vereins vorgetragen, zum Theil auch von ihnen componirt. Herr H. Müller blies ein Flöten-Concert von B. Romberg; Hr. Lopitzsch eins für die Clarinette von Spohr; Hr. Hausmann für die Oboe von Ch. G. Müller; Hr. Winter für die Violine von Kalliwoda; die Herren Ullrich und Hunger für zwey Violinen von Kalliwoda; Hr. Eichler das selten gespielte Violin-Concert Beethoven's u. s. w. Auch Gesänge kamen vor, z. B. eine Scene aus der neuen Oper: „die Hexenbraut", gedichtet von F. L. Siegel, componirt von A. J. Wunderlich, einem Mitgliede des Vereins. Am 28sten Januar gab die Gesellschaft ein besuchtes und sehr unterhaltendes Concert zum Besten der Armen, worin eine neue Ouverture von Ch. G. Müller, Spohr's Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene (von Hrn. Winter vorgetragen), Beethoven's heroische Symphonie u. s. w. als das Vorzüglichste genannt zu werden verdient.

Von unserm Theater in einer der nächsten Nummern.

Rotterdam, im Februar. Am 5ten September des verflossenen Jahres hielt der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst seine dritte allgemeine Versammlung in 's Gravenhage. Wiewohl die politischen Verhältnisse auf diesen Verein, dessen Entstehen gerade in die Zeit des Anfangs der Unruhen fiel, nicht anders als nachtheilig wirken konnten, hat sich dennoch gezeigt, dass sich dessen Tendenz viel günstiger entfaltet, als man zu erwarten berechtigt war; auf mannigfache Weise wird dem vorgesetzten Zwecke entsprochen; die Singschulen und Singvereine, bey den meisten Abtheilungen aufgerichtet, gewinnen an Zahl der Mitwirkenden und an Vervollkommnung; junge Leute, welche besondere Anlagen verrathen, werden fortwährend aus dem Fonds des Vereins unterstützt, und mehre Prämien werden niederländischen Componisten zur Aufmunterung bewilligt; auch ist man beschäftigt, einige Werke derselben durch den Druck bekannt zu machen. In diesem Jahre noch soll der Plan des Vereins, gute Organisten im Lande zu bilden, in's Leben treten. Endlich noch hat man mit der an alle Componisten gerichteten Aufforderung, ihre Werke dem Vereine zuzusenden, die Preisaufgabe verbunden, eine Ouverture und Zwischenact zum Gebrauche bey dem National-Trauerspiele: „Gysbrecht van Amstel" zu liefern, so wie zu demselben Zwecke eine Composition für den Frauen-Chor, und für die Bearbeitung, welche man als die vorzüglichste erkennen wird, eine Prämie von dreyhundert Gulden festgesetzt. Die Hauptdirection des Vereins ist für das laufende Jahr von 's Gravenhage nach Utrecht verlegt.

Wenn nun unter so ungünstigen Verhältnissen, als die gegenwärtigen, der Verein die Genugthuung hat, sein Streben nicht ohne Erfolg zu sehen, so darf er sich wohl mit Recht der Hoffnung noch herrlichern Gedeihens hingeben, wenn erst, was der Himmel bald geben möge, der düstere politische Horizont sich wieder aufklären und die Sonne des Friedens auf die Altäre der Kunst herabscheinen wird! —

Nekrolog.

Am 28sten Januar schlummerte unser pflichtgetreuer, höchst ehrenwerther Veteran des Orchesters in den Kirchen, im grossen Concerte und im Theater, der emeritirte Contrabassspieler Carl Gottfried Wilhelm Wach im 78sten Jahre seines sehr thätigen Lebens so sanft hinüber, wie ein Licht verlöscht, das sich still und freundlich verzehrt.

Er war 1755 am 16ten September zu Löbau geboren, studirte seit 1777 auf der hiesigen Universität die Rechte, blieb aber bey der Musik, von welcher er sich früh erhalten musste. Bey der funfzigjährigen Jubelfeyer unserer Abonnement-Concerte 1831 sahen wir ihn mit Freuden als Jubelgreis an seinem Contrabasse, dem er vom ersten Concerte an überaus wirksam vorgestanden hatte. Er erhielt ein Ehren-Diplom, seinen Verdiensten angemessen. Früher schon (bereits seit 1805) hatte ihm der ehrwürdige Rath unserer Stadt lebenslänglichen Gehalt und freye Wohnung zugesichert. Er war ein Mann, auf den man sich in Allem, was er that und versprach, verlassen konnte. Seine fünf-, sechs- und siebenstimmig arrangirten Werke vieler Opern, der sieben Worte von Haydn u. s. w. haben uns viel frohe Stunden gemacht. Friede dem Entschlafenen.

Gottfr. Weber's Theorie der Tonsetzkunst. Dritte Original-Auflage. Fünfte und letzte Lieferung. Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen. 1830 — 1832.

Vor einigen Tagen wurde uns dieser Nachtrag zu dem geschätzten und bereits besprochenen Werke des geehrten Verf. eingehändigt und wir beeilen uns mit Freuden, den Abschluss des Ganzen anzuzeigen. Er enthält, ausser einer Anleitung für den Buchbinder beym Einbinden in vier Bände, das Titelkupfer (Bildniss des Verf., ein anderes als das zur zweyten Auflage); die Titelblätter zu den vier Bänden; die Vorreden nebst Erraten-Verzeichniss; den Rest der ausführlichen Inhalts-Anzeige der vier Bände; das alphabetische Wort- und Sachregister; des Verf. von ihm selbst verfasste, kurze Biographie und die Cartons. Alles willkommen, zur Vollendung des Ganzen gehörend. Die kurze Lebensbeschreibung des Verf., die von Vielen gewünscht wurde, schreiben wir hier nicht ab, da sie Jeder im Werke selbst lesen wird, folglich das Entlehnen ganz unnöthig ist u. s. w. Es werden darin mancherley Fehler berichtigt, die in verschiedenen neuen Schriften bey der gewöhnlichen Art der Verfertigung sich in vielfachen Umschwung gesetzt haben. Wir haben von mehren, sowohl von todten als von lebenden Künstlern Berichtigungen zu geben, die aus den ersten Quellen geschöpft sind.

Mancherley.

Der Königl. Hannöversche Concertmeister Hr. Louis Maurer ist auf der Reise nach St. Petersburg begriffen, wo er bey dem kunstliebenden Kammerherrn v. Wsewologsky, welcher ein ausgezeichnetes Orchester besitzt, abermals (denn der Künstler war früher schon Leiter und Vorstand dieser Hauskapelle) als Director wirken wird. Die beyden Söhne dieses Künstlers haben sich bereits, einer als Violinist, der andere als Violoncellist, bedeutend ausgezeichnet, so dass Jeder, der sie hörte, Grosses von ihnen zu erwarten sich berechtigt fühlt. Möge es ihnen wohl gehen und möge sie der kunsterfahrene Vater vor den Klippen bewahren helfen, die talentvoller Jugend so leicht gefährlich werden.

Wir hören, dass der gerühmte Pianoforte-Virtuos Herr Kessler in Breslau als Director bey einer fürstlichen Kapelle angestellt worden ist. Hr. Moritz Ernemann aus Warschau soll jetzt seinen Posten eingenommen haben und mit ausserordentlichem Beyfalle in Breslau aufgetreten seyn. Das Nähere wird unser Hr. Correspondent berichten. Wer den Letzten als Componisten für das Pianoforte noch nicht kennt, mag folgende zwey Werkchen, die eben nicht schwer auszuführen sind, zur Hand nehmen:

I. Divertissement pour le Pianof. Oeuv. 6. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 8 Gr.

II. Introduction, Variations et Finale pour le Pianof. Oeuv. 7. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Die Patagonier im südlichen Amerika, von deren ausserordentlicher Körpergrösse sonst, auch wohl zuweilen von Ununterrichteten noch jetzt, so viel gefabelt wurde, gehören unter die wenigen Völker, die auch nicht einen Anklang von Musik haben; sie singen nicht, sie spielen nicht. Lieder und musikalische Instrumente fehlen ihnen gänzlich; nicht einmal eine Trommel haben sie. Dennoch sind sie nicht unter die ungeschickten Nomaden zu zählen; bekanntlich sind sie vortreffliche Reiter, tapfer im Kriege und sehr geübte Jäger.

Des Hrn. A. F. Anacker's, Cantors in Freyberg, Composition zu dem Bergmannsgruss ist nicht nur dort, sondern auch in Dresden, in Gegenwart unsers Hofes, mit grossem Beyfalle aufgeführt

worden. Bey der Anzeige dieses uns erfreulichen Ereignisses wurde in unserer politischen Zeitung zugleich erwähnt, der Componist habe in Freyberg Göthe's Tod mit einer neuen Composition gefeyert: es ist dafür Gustav Adolphs Tod zu setzen. Den 3ten dieses wird der Bergmannsgruss in Dresden zum Besten der Armen wiederholt und in Leipzig wird er, unter eigener Leitung des Componisten, am 21sten d. zu Gehör gebracht werden.

J. P. Pixis hält sich jetzt nicht in London, was wir aus dem Titel seines 11ten Werkes schliessen mussten, sondern noch immer in Paris auf. Seine Gesangschülerin, Demoiselle Francilla macht solche Fortschritte, dass das Publicum bald von ihr hören wird.

Kurze Anzeigen.

No. 1: 20 leichte Orgel-Präludien für die ersten Anfänger componirt — von J. W. C. C. Sauerbrey. 7tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 8 Gr.

No. 2: 12 Orgelstücke componirt von demselben. 8tes Werk. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

In No. 1 hat der Verf., der Organist an der St. Nicolaikirche in Stade ist, durchaus Zweckmässiges geliefert: die Präludien sind kurz, leicht, meist sehr melodisch, der Orgel angemessen, nicht leer im Harmonischen und der Uebung zuträglich, also angehenden Orgelspielern zu empfehlen. Die Ausführung des Pedals ist mit Ziffern angegeben, so dass 1 den Absatz des linken, 2 die Spitze des linken, 3 den Absatz des rechten und 4 die Spitze des rechten Fusses bedeutet. Auch die zu gebrauchenden Register sind über jeder Nummer des deutlich und schön gedruckten Heftes bezeichnet.

In No. 2 sind die Sätze zwar etwas länger und ausgeführter, aber doch nichts weniger als schwer, so dass sie recht gut als fortgesetzte, sich an das erste Heft schliessende Uebungen angesehen werden können, wenn auch der Verf. diess nicht absichtlich zu bezwecken scheint. Sie sind zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste bestimmt und werden dazu gute Dienste thun. Mittelmässig geübten Orgelspielern sind sie namentlich zu empfehlen.

Der 142ste Buss-Psalm Davids für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — componirt von Joh. B. Gross. Op. 2. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Bechtold und Hartje.

In einer einfachen, ruhig bittenden Melodie befiehlt die Seele ihre Noth dem Herrn der Hülfe. Die dreymalige Wiederkehr derselben wird durch angemessene Veränderung der Begleitung gehoben. Der bewegtere Satz ist wie im ängstlichen Drängen des ergriffenen Herzens eigenthümlich und gut durchgeführt und gesteigert bis zum ganz einfachen, demüthigen Gebete, worauf die erste ruhige Bewegung in hoffender Ergebung wiederkehrt. Der Gesang ist empfehlenswerth. Wir werden nächstens mehr von diesem jungen, mit Liebe und Eifer aufstrebenden Tonsetzer und Virtuosen zu berichten haben.

Sechs Kriegslieder von J. C. Usteri, in Musik gesetzt für zwey Tenor- und zwey Bassstimmen und dem gesammten eidgenössischen Wehrstande gewidmet von A. Liste. Zürich, gedruckt bey Orell, Füssli und Comp. 1831.

Der Dichter singt als Einleitung das Lied von der Eintracht, dann ein Fahnenlied, Schweizermuth, Kriegers Morgenlied, Ausmarsch und Kriegers Abendlied — meist im natürlichen Tone. So sind auch Melodie und Harmonie leicht und den Worten angemessen. Wenige Kleinigkeiten und geringe Druckfehler finden sich von selbst und haben nichts Störendes. Auch werden diese Lieder ihre Bestimmung schon erreicht haben.

No. 1. XVI leichte Orgel-Vorspiele zur Uebung für angehende Organisten, wie auch zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste componirt von Adolph Hesse. No. 22 der Orgel-Sachen. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 12 Gr.

No. 2. XII Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste. Von demselben. Op. 25, 4te Abtheilung. Ebendaselbst. Pr. 15 gGr.

No. 1. Wie seine höheren hinlänglich verbreiteten Orgelstücke für noch nicht vollgeübte Orgelspieler zweckmässig und für den Gottesdienst brauchbar befunden wurden, so wird man auch diese Sammlung finden. Es ist Alles angemessen und leicht.

No. 2 bietet natürlich Schwierigeres für schon geübtere Organisten, obgleich diese nicht über zu

Schwieriges klagen werden. Die Nummern sind eben so wenig von gleicher Länge, als von gleichem Inhalte, was schon der Titel bemerkt. Die mit Fugen versehenen Stücke sind der Natur der Sache nach ausgeführter, als die einfachern. Zu lang gehalten ist keine einzige. Klare Fugenarbeit setzt Jeder von diesem Verf. schon voraus. Die letzte Nummer, die einzige, welche das Pedal auf einem dritten Linien-Systeme abgesondert gibt, ist in der Einleitung aus Spohr's dritter Symphonie, und in der Fuge aus Jenes Oratorium: „die drey letzten Dinge" entlehnt und mit Liebe bearbeitet. Die Noten sind deutlich und der Titel ist auf gemustert damastähnliches Papier gedruckt.

An die Geliebte, von Russa, in Musik gesetzt für eine Baritou- oder Alttstimme mit Begleitung des Pianoforte von Mariane Schönberger Marconi. (Eigenth. der Verl.) Amsterdam, bey Theune und Comp.; Leipzig, bey Fr. Kistner. Pr. 1 Fl. 25 Kr.

Ein überaus zärtliches Gedicht wird dem Inhalte gemäss, scenenartig wechselnd, immer natürlich und gefühlt durchgesungen, so dass es an Mozart's Zeit erinnert. Stimme und Begleitung prunken nicht im Geringsten; sie wollen nur schlicht und treu zu verwandten Seelen sprechen. Und denen wird der Gesang lieb und werth seyn. Die Ausstattung ist schön und der Druck correct.

No. 1. La Fiancée du Fauconnier (des Falkners Braut), Opera en trois Actes. Musique de H. Marschner, arrangée en Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Acte I, II et III. (Propr. des edit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. compl. 3 Thlr.

No. 2. Dieselbe Oper als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncelle. Ebendaselbst. In drey Heften. Alle drey 3 Thlr.

Diese Doppelausgabe der in diesen Blättern angezeigten, hinlänglich gekannten komischen Oper, zu deren allgemeinerer Verbreitung die grösseren Theater Teutschlands bis jetzt eben nicht besonders viel beygetragen haben, wie denn das bey teutschen Opern nichts Seltenes ist, wird den Liebhabern solcher musikalischen Unterhaltungen um so willkommener seyn, da sie dadurch Gelegenheit erhalten, sich mit der Musik derselben auf ihren Zimmern bekannt zu machen. So weit es möglich ist, aus den Stimmen zu urtheilen, sind die Arrangements mit Sachkenntniss verfertigt: der Druck und das Papier sind äusserst schön. Man wird auch diese Bearbeitungen zur Unterstützung des Gesanges und also zur Aufführung der Oper selbst da verwenden können, wo es mit vollem Orchester unmöglich wäre. Wir machen daher musikalische Gesellschaften, namentlich in kleinen Städten, und alle Zirkel, denen der Raum eine volle Orchesterbesetzung verbietet, darauf besonders aufmerksam. Den Liebhabern solcher Quartett-Musik wird sie besonders angenehme Unterhaltung gewähren.

Willkommen zur zweyten Provinzial-Liedertafel, Cöthen, am 9ten July 1831 von der Magdeburger Liedertafel — und „das deutsche Lied" zur dritten Provinzial-Liedertafel, Cöthen, am 11ten July 1832 von der Dessauer Liedertafel. Als Manuscript für Freunde. Magdeburg, bey C. Kretschmann.

Die beyden Gesänge sind in Partitur und Stimmen gut gedruckt. Der Willkommen ist von A. Mühling und wird im vollen Chore gut wirken. Das deutsche Lied ist von Fr. Schneider componirt, Anfangs vierstimmig, zum Schlusse im achtstimmigen Chore, gleichfalls wirksam. Soll also die Ausgabe als Manuscript für Freunde angesehen werden, so wird man sich wohl dabey alle Liedertafeln als befreundet denken.

Drey Bagatellen für das Pianoforte componirt — von J. C. Kessler. 29stes Werk. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey Carl Cranz. Pr. 8 Gr.

Diese drey Kleinigkeiten sind angenehm, wohl erfunden und sehr gut durchgeführt, nicht schwer, aber auch nicht zu leicht, und erfordern Hände, denen die jetzt gewöhnlichen Decimen-Spannungen kein Hinderniss sind. Die erste aus As dur bezeichnet den $\frac{6}{8}$ Tact $\frac{3}{4}$, was auch angeht. Einzelne Druckfehler sind nicht von Bedeutung.

Druckfehler.

S. 103, Z. 36 des vor. Jahrg. l. Regina statt Requiem; S. 564, Z. 26 l. Siedepunct statt Südpunct und Z. 27 l. nordost statt vorderst.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Februar. Nº. 8. 1833.

Recensionen.

No. I. Fest-Chor. (Hymnus) Domine judicium tuum Imperatori da! für vier Singstimmen mit voller Orchesterbegleitung. Von Ignaz Ritter von Seyfried. (Eigenth. des Verl.) Wien, bey T. Haslinger. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

No. II. Fest-Chor. (Hymnus) Salvum fac Imperatorem — für vier Singstimmen mit voller Orchesterbegleitung. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

No. III. Viertes Offertorium: Stringor vinculis et catena. In Musik gesetzt für Solo- und Chorstimmen mit Orchester-Begleitung. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

No. IV. Viertes Graduale: Hora, dies, vita fugit, manet unica virtus! — In Musik gesetzt für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung. Von demselben. Ebendaselbst. (Sämmtliche Werke in Partitur.) Pr. 20 Gr.

No. I. ist ein wirklicher Festgesang, der bey aller Pracht doch natürlich einherschreitet, leicht ausführbar ist, sogleich eingänglich und verständlich in freudig feyerlichen Tönen erklingt, kräftig und voll instrumentirt, ohne die Singstimmen zu decken. Auch dem Orchester wird keine besondere Schwierigkeit zugemuthet. Und so wird dieser sogenannte Hymnus (denn des Textes wegen würden wir diesem und dem folgenden Gesange diesen Namen nicht geben) wohl überall wirksam befunden werden, wo nur zu vollem Orchester eine gehörige Anzahl von Sängern die Hauptmelodie des Gesanges geziemend heraushebt. Da der kurze Text, wo es erforderlich ist, mit sehr geringer Mühe, allein mit Aenderung einiger Wörter, für andere festliche Veranlassungen umgewandelt werden kann: so wird das Ganze nicht nur in den Kirchen, sondern auch in nicht zu kleinen Concertsälen zu mannigfaltigem Gebrauche zweckdienlich sich bewähren.

Der zweyte Festgesang ist zwar gleichfalls zunächst „zur glorreichen allerhöchsten Geburts- und Namensfeyer Sr. Majestät des Kaisers von Oestreich Franz I.“ componirt: kann aber eben so leicht, wie der vorige, für andere Fälle eingerichtet werden. Der Gesang beginnt imitatorisch, ist aber nicht weniger leicht und klar gehalten, als der eben besprochene und wird eine angemessene Wirkung nicht verfehlen. Beyde sind nicht zu lang: die schön gedruckte Partitur zählt 18 Linien-Systeme.

No. III. Eine dem Inhalte angemessene, die Regeln eines klaren Zusammenhanges genau festhaltende Form ist ein Hauptbedingniss der Deutlichkeit. Ist nun der harmonische Fluss, die Verwebung der Stimmen den Gesetzen der Reinheit zufolge gleichfalls geschickt gehalten, was uns als zweytes, nicht minder wichtiges Bedingniss der Deutlichkeit gilt; wird dieser geregelte Fluss namentlich in den Singstimmen nicht durch wüste Massen gehemmt: so folgt, dass alle der Tonkunst Kundige dergleichen Tonsätze ohne grosse Mühe gut auszuführen im Stande sind. Das muss, sollten wir meinen, solchen Tonstücken in allen Vereinen, die noch nicht durch einen gewissen, sogenannt romantischen Schwung so weit gebracht worden sind, dass sie ihn auch selbst im Kirchlichen zum Wohlgefallen für nothwendig erachten, erwünschten Eingang verschaffen. Man sollte glauben, dass die Ausübenden und die Hörer dabey gewönnen: die Ersten quälen sich nicht und die Anderen hören etwas Gelungenes. Auch sollte man glauben, es werde durch solche Einrichtung die der Kirche gebührende Stimmung gefördert. Es soll ja hier keinerley Exaltation, kein Hinaufschrauben des Gefuhls durch äusserliche oder frappante Mittel, welche die Sinnlichkeit viel zu stark erregen und die Phantasie bunt umherschweifend machen, veranlasst,

aufblosser Verschiedenheit beruhenden Verhältnisses zu geben? — Sie bessinnen sich ziemlich lange — Haben Sie es nun?

„Alle Dinge stehn in irgend einem Verhältnisse, das macht die Auswahl etwas schwer. Indessen um das erste beste Beyspiel zu ergreifen — nehmen sie die Entfernungsverhältnisse der Planeten von der Sonne ihr Verhältnis besteht einzig in der Verschiedenheit dieser Entfernung."

Sie sind glücklicher im Erklären, als im Erlautern. Konnen Sie von Verschiedenheit der Entfernungen sprechen, wenn sie das Verschiedne nicht in einer andern Rücksicht als gleich vorausgesezt haben? In Ihrem Beyspiel müssen Sie die Planeten als Planeten sich gleich setzen, ehe Sie von einer Verschiedenheit derselben, sey es in Ansehung der Grosse, der Entfernung oder des Umlaufs nur für sich und andre verstandlich sprechen konnen. Geben Sie dieses zu?

„Mein Beyspiel war unglücklich, und doch besinn' ich mich nicht gleich auf ein passenderes."

Sie möchten es wohl immer vergebens suchen. Denn absolut verschiedne Dinge sind in gar keinem Verhältnis, wie Sie leicht zugeben werden, da Sie selbst das Verhaltnis für den Ausdruck einer bestimmten Summe von Verschiedenheiten erklarten. Sie lacheln, Herr Gradualist?

„Ich dachte erst, Sie waren gegen mich. Nun sehe ich doch, dass Sie sich auch für die Aehnlichkeit erklaren."

Sobald Sie mir das Beyspiel eines Verhaltnisses durch blosse Aehnlichkeit aufgezeigt haben, augenblicklich!

„Ich hore Sie schon kommen. Es ist keine Verschiedenheit ohne Aehnlichkeit, und nun wieder: keine Aehnlichkeit ohne Verschiedenheit — nicht so, da wollen Sie hinaus?"

Sehr natürlich! mich wundert nur, dass Sie erst jezt bemerken, was Sie langst so gut als ich gewusst haben.

„Freylich lernt man mit dergleichen Spitzfindigkeiten nichts Neues, und wir haben dies in der That schon lange gewusst: aber wissen wir dadurch, was Verhältnis ist?"

Das Resultat aus der Vergleichung der Verschiedenheit und der Aehnlichkeit, oder weil Sie den mehr schulgerechten Ausdruck lieben: das Produckt der Beziehungsgründe und der Unterscheidungsgründe, welche beyde Sie deswegen mit eben dem Rechte als entgegengesezte Potenzen des Verhaltnisses betrachten konnen, wenn Ihnen etwa diese konsequentere Ansicht besser gefallt. — Beruhigen Sie sich, Herr Gradualist, ich werde Ihnen, wo es nothig ist, die Potenzen und andre dergleichen Zauberformeln deutlich zu machen wissen. Vorjezt halten Sie sich an die exoterische Erklarung, mit welcher Ihnen gerade so viel gesagt wird, als dem Epopten mit der esoterischen.

„Was ist also das Verhaltnis zwischen Gesang und Deklamation?"

Mit andern Worten: worinn sind sie einander ahnlich oder worin besteht ihr Beziehungsgrund, und worin sind sie von einander verschieden, oder was ist ihr Unterscheidungsgrund?

„Was Sie da von Beziehungsgrund und Unterscheidungsgrund sagen, ist mir wieder um kein Haar klarer, als Ihre Potenzen und Produkte. Dass doch die neuen Herrn Philosophen alles durch hochtonende Worte ausmachen wollen! Man soll sich nur fürchten und in der Verlegenheit alles zugestehen, um seine Unwissheit nicht zu verrathen: aber mir gilt das gleich, ich verlange Klarheit und Deutlichkeit der Begriffe."

Mit Ihrem vollen Rechte. Wenn nennen Sie denn zwey Dinge einander ahnlich?

„Das ist wieder so eine kaptiöse Frage! Diese Malve hier ist blassroth und die Rose ist es auch, darum nenne ich sie einander ahnlich. Was kommt nun aus solchem leeren Wortkram!"

vielmehr jene freundliche Ruhe des innern Menschen, jener Friede gewonnen werden, der die beschauliche Seele über das äusserliche Leben erhebt. Dieser innere Friede wird durch jene Klarheit ganz besonders gefördert. — Es ist auch im Grunde nicht zu schwer, durch pomphafte Neuerungen, durch umhertreibendes Mancherley einen Schimmer hervorzulocken, der die Sinne blendet und betäubt: viel schwerer ist es, mitten im Klaren anziehend zu bleiben und Aufmerksamkeit zu erhalten und zu steigern. Es geht hierin der Tonkunst nicht anders, als der Rede. Wer es vorzieht, in schwülstigen Bildern und hochtrabenden Tiraden mit theatralischem Affecte an heiliger Stätte zu sprechen, wird auch ohne ächte Gedanken die Menge leicht reizen. Man wird seine blümelnde Rede nicht selten um so höher stellen, je weniger man sie versteht. Setzt man doch den Schimmer der Hülle gewöhnlich über den gesunden Kern. Allein wahrhaft nützen wird ein solcher Redner nicht, so lange Umnebeln nicht zum Nützlichen gerechnet wird. Dennoch würde es unmöglich seyn, diejenigen von dem Nachtheile solcher Rededünste zu überzeugen, die einmal behagliche Träume dem kräftig regen Leben vorziehen. So auch in der Musik. — Zwar wollen wir, um Missverständnissen zu entgehen, gar nicht verbergen, dass auch wir die Dämmerung lieben, ja selbst die Nacht mit ihrem Heer der Sterne: desshalb sind wir aber nicht gegen den Tag und seine Klarheit, sondern wir wissen, dass das Licht lieblicher ist, als die Finsterniss, und dass wir wirken sollen, so lange es Tag ist. Jedes hat seine Zeit. Darum wünschten wir, man wäre auch in der Kunst nicht gegen die Klarheit, sondern für sie; man würde dadurch selbst für die Gestalten der Dämmerung viel Gutes gewinnen. — Das hier zu besprechende Offertorium gehört unter die völlig klaren Gebilde. Man vergleiche das Gesagte mit dieser Musik, die wir für katholische Gemeinden ganz vorzüglich geeignet finden und sie ihnen als nützlich und wirksam angelegentlich empfehlen.

No. IV. Das Graduale, zweychörig mit Solostimmen, ist nach unserer Ueberzeugung die Krone dieser heiligen Gesänge. Die Erfindung ist vortrefflich und die Durchführung zeigt den Meister. Der fugirte Anfang ist herrlich, das immerfort imitatorische Verweben der einzelnen Stimmen und des Doppelchores ist überaus reich und wahrhaft prächtig. Nicht allein für katholische Kirchen, für welche er zunächst geschrieben wurde, sondern auch in Concerten kann die beste Wirkung kaum fehlen, selbst da nicht, wo man frommen Gesängen nicht besonders hold ist. Er verdient also einer ganz vorzüglichen Beachtung.

Nachrichten.

Berlin, den 2ten Februar. Im Januar ist uns von keiner Seite ein neues musikalisches Kunstwerk aufgestellt worden, das besonderes Interesse gewährte. Doch wurde des Guten und Schönen Mancherley geleistet. Hierzu zählen wir namentlich das Concert des berühmten Clarinettisten Heinrich Bärmann aus München, welcher mit seinem Sohne (einem Bassethornbläser von starkem Tone und bedeutender Fertigkeit) auf einer Kunstreise nach St. Petersburg begriffen ist; ferner: das dritte und letzte Abonnements-Concert des Hrn. Felix Mendelssohn-Bartoldy und die Möser'schen Mittwochs-Unterhaltungen, denen sich nun auch die Soiréen der Gebrüder Ganz alle vierzehn Tage des Sonnabends anschliessen. Das Concert des Hrn. Bärmann am 5ten v. M. war sehr befriedigend durch die glänzende Virtuosität des Concertgebers, dessen Ton weniger voll und stark, als im öftern fast zu leisen pianissimo zart, weich und schön, einem Hauche und Säuseln der Aeolsharfe ähnlich ist. Die Höhe und Tiefe des sangbaren Instruments steht dem Bläser mit gleicher Sicherheit zu Gebote, der es liebt, zum Theil in schroffen Contrasten keck angegebener hoher Töne in grösster Stärke rasch mit dem sotto voce zu wechseln, auch in rapiden Passagien seine Kunstfertigkeit zu zeigen. Am meisten sagt uns indess der geschmackvolle Adagio-Vortrag des Künstlers zu. Die Composition seines Clarinett-Concerts, wie der Variationen für das Bassethorn, welche des jüngere Bärmann, mit besonders geschickter Benutzung der schönen tiefen Töne seines Instruments, recht fertig ausführte, war den Solo-Instrumenten angemessen, ohne übrigens auf innern Kunstwerth Anspruch zu machen. Werthvoller war in dieser Hinsicht ein Duett für Clarinette und Bassethorn mit Pianofortebegleitung, von Felix Mendelssohn-Bartoldy melodisch und interessant componirt. Derselbe trug auch sein Pianoforte-Concert in G moll, das wir früher rühmlich erwähnten, geistreich und höchst fertig vor. Dem. Schneider sang eine Arie von Rossini und ein Duett

aus Sargin von Pär mit Hrn. Mantius, dem italienischen Style angemessen, besonders die Arie mit Beyfall. Herr M. Ganz spielte ein Capriccio für Violoncell mit gewohnter Virtuosität. Ausserdem füllten recht natürliche, frische Lieder für vier Männerstimmen von Julius Schneider die Zwischenräume des Concerts aus. „Hannchen vor Allen" und ein Trinklied (das sich wohl mehr für die Liedertafel eignete) gefielen am meisten durch Popularität der Melodie. Der junge Componist zeigt, wie Herr W. Jähns in sentimentalen und humoristischen Liedern für eine Singstimme, entschiedenes Talent.

Das dritte Concert des Hrn. F. Mendelssohn-Bartoldy begann mit einer noch unbekannten Ouverture in H moll, welche der Componist beym Besuche der Hebriden-Inseln an Ort und Stelle entworfen hat, und deren Charakter das wild Romantische jener Eilande trägt, welches Ossian zu seinen Dichtungen begeisterte. Das vierte Pianoforte-Concert von Beethoven in G dur trug Herr Mendelssohn mit dem Geiste und Feuer vollkommen schön vor, welches die genialische Tondichtung durchglüht. Vorzüglich sprach das originelle Adagio mit den kräftigen Instrumental-Unisoni und klagend weichen Zwischensätzen des Pianoforte die tiefere Empfindung an. Dem. Lenz, eine der talentvollsten unserer jungen Sängerinnen, trug C. M. v. Weber's feurige Arie, welche derselbe zur Einlage in die Oper Lodoiska von Cherubini für Mad. Milder componirt hat, rein und sicher vor. Die starke Instrumentirung deckt die Singstimme etwas zu sehr. Die Herren F. Mendelssohn-Bartoldy und Bärmann führten hierauf die grosse Sonate für Pianoforte und Clarinette von C. M. v. Weber mit grosser Fertigkeit und Geschmack aus. Am meisten gelang dem Clarinettisten der Vortrag des Adagio. Den zweyten Theil des Concerts füllte eine neue Cantate von Felix Mendelssohn-Bartoldy: „die erste Walpurgisnacht", ein mehr phantastisches, als lyrisches Gedicht von Göthe. In der Composition trat mit fast übermässigem Orchester-Aufwande und häufig an Beethoven's letztere Compositionen sich annähernd, mehr der an Erfindungskraft reiche Instrumental-Componist hervor. Diess zeigte schon die sehr lange Introduction. Einige Gesang-Soli für den Tenor (Hrn. Mantius) waren originell und melodisch, die Chöre meistens dem Gegenstande angemessen, schauerlich, bizarr und energisch. Im Ganzen machte jedoch diess grosse Gesangstück, von dem sehr zahlreichen Orchester der Königlichen Kapelle und dem Theater-Chore unter Leitung des Componisten gut ausgeführt, nicht die erwartete allgemein ergreifende Wirkung, was wohl in dem Mangel des hervortretend Melodischen, der Wahl des Gedichts und dem zu gesuchten Aufwande von Mitteln an Modulation und Instrumental-Effecten seinen Grund hat. Das dritte Concert war überaus zahlreich besucht, und Herr F. Mendelssohn hat sich durch diese von ihm veranstalteten, höchst interessanten Musik-Aufführungen nicht allein als ausgezeichneter Pianoforte-Virtuos ersten Ranges, Instrumental-Componist von Genie und Fleiss und geschickter Orchester-Dirigent gezeigt, sondern sich auch zwiefachen Dank für seine Leistungen, in Bezug auf die Kunst und den wohlthätigen Zweck seiner Concerte, erworben. — In den Möser'schen Versammlungen der Musikfreunde interessirten, ausser den bekannten klassischen Quartetten, besonders die treffliche Symphonie von Mozart in Es dur, eine gut gearbeitete, effectvolle Ouverture von Böhmer im neuern Geschmacke, und die Pastoral-Symphonie von Beethoven. Am 26sten Januar feyerte, wie alljährlich, der Herr Musik-Director Möser den Geburtstag des unvergesslichen Mozart durch eine wohl gelungene Aufführung mehrer seiner ausgezeichnetsten Compositionen. Hierzu waren an Instrumental-Musikstücken die herrliche G moll-Symphonie, das Quintett in G moll mit dem schönen Adagio con sordini in Es dur und das siebente Pianoforte-Concert in C moll gewählt. Die Ausführung der so ungemein schweren Symphonie war rein und präcis; im Vortrage des Quintett-Adagio's zeichnete sich besonders Hr. Möser durch Zartheit und Geschmack aus. Das reich (und doch nicht überladen) instrumentirte, grossartige Pianoforte-Concert trug Herr F. Mendelssohn-Bartoldy fertig und ausdrucksvoll im Geiste der grossartigen Composition vor, und wurde discret begleitet. Wie sehr unterscheiden sich doch diese ächten Concerte, in welchen das Solo-Instrument mit dem Orchester wahrhaft concertirt, von den neuesten herzlosen, mechanischen Fingerfertigkeits-Fabrikaten. Dass hierher Hummel's, Kalkbrenner's und Moscheles Concerte nicht zu zählen sind, bedarf keiner Erwähnung. Zu den Gesangstücken der musikalischen Mozart's-Feyer waren nur Opern-Sachen gewählt. Man sollte auch die trefflichen Hymnen, Cantaten und Lieder nicht ganz vergessen! — Dem. Stephan, die von Spontini gebildete junge Sängerin, sang sehr

stark und recht rein, nur noch ohne zureichende Kunstbildung, die Arie der Donna Elvira in Es dur, welche in Don Juan eingelegt ist. Das grosse Duett aus dem dritten Acte von Belmonte und Constanze wurde von Dem. Lenz (deren Ausbildung gute Fortschritte macht) und Hrn. Mantius sehr ansprechend vorgetragen. Weniger gelang das erste Duett von Fiordiligi und Dorabella in Così fan tutte, von Dem. Grünbaum (mit etwas abwärts schwebender Intonation) und Dem. Lehmann vorgetragen. Das Männer-Terzett aus Belmonte und Constanze am Schlusse des ersten Acts wurde durch den Gesang der Herren Bader, Mantius und Zschiesche sehr belebt. Noch tiefern Eindruck machte die seelenvolle Arie des Belmonte (Act 1) durch den gefühlten Vortrag des Hrn. Mantius, wie das erste Quintett aus Così fan tutte, welchem sich der erste Chor aus Titus mit untergelegten, auf die Feyer Bezug habenden Worten anschloss. Der Musik folgte ein einfaches Nachtessen, wobey es an Toasten auf das Andenken des gefeyerten Meisters und des thätigen Unternehmers dieser Kunstfeyer nicht fehlte.

In der zwölften Soirée des H.n. Möser, welche den ersten Cyclus beschloss, wurde eine neue Symphonie von der Composition des Flötisten H. Schmidt in der Königl. Kapelle mit Beyfall ausgeführt, welchen die natürlich gute Anlage und Erfindung des rein und fliessend geschriebenen Musikstücks verdiente. Am meisten ist der Componist dem Vorbilde Mozart's und J. Haydn's gefolgt, wie diess namentlich das erste Allegro in D dur darthat, auf welches ein melodisches Andante in B dur, dann ein etwas auf modernen Effect Anspruch machendes, ziemlich originelles Scherzo in D moll, zuletzt ein Schluss-Satz voll Feuer folgte, worin Alles sehr gut, nur etwas opernmässig klingt. Die Ausführung der nicht leichten Symphonie war sehr lobenswerth. Hierauf folgte die imposant beginnende, mit genialem Schwunge durchgeführte Ouverture zur Oper: „der Wasserträger" von Cherubini, welche mit allen klassischen Werken dieses höchst ungerecht von seinen Zeitgenossen vergessenen Meisters der dramatischen Musik von unserm Repertoire verschwunden ist. Zum Schlusse wurde Beethoven's Symphonie in F dur, von reicher Phantasie überströmend, fast ganz gelungen ausgeführt. Noch vier Symphonie-Aufführungen, Quartette und Quintette werden den zweyten Cyclus von sechs Soiréen bilden, welche Hr. Musikdirector Möser zur grossen Freude aller Kunstverehrer nachträglich veranstaltet. — Die Abend-Unterhaltungen der Herren Gebrüder Ganz ziehen ebenfalls ein elegantes Auditorium an, und scheinen mehr auf Virtuosenleistung und für moderne Musik berechnet. In der ersten Soirée wurde ein Quartett von Bernhard Romberg in A dur, insbesondere von dem Violoncellisten M. Ganz ausgezeichnet, ein glänzendes Pianoforte-Trio von Reissiger in B dur, von Hrn. Taubert und den Unternehmern fertig und mit Geschmack vorgetragen. Dem. Franziska Ganz sang die sehr anstrengende grosse Scene aus Fidelio am Klaviere so gelungen, als es ihre Mittel gestatten. Zuletzt wurde das gediegene Quintett von L. Spohr in G dur meistens gut, theilweise nicht immer rein in der Oberstimme, ausgeführt, in welcher freylich grosse Schwierigkeiten zu überwinden sind.

Wir gehen nun zum Theater über, und werden dabey nicht lange zu verweilen Anlass finden. Es wurde weder im Königlichen, noch Königstädter Theater im Laufe des verflossenen Monats eine neue Oper gegeben. Auf der Königl. Bühne gab Dem. Schneider, ausser der Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" (welche Partie ihrer Gesangsbildung vorzugsweise zusagt), die Zerline in Auber's „Fra Diavolo" im zweyten Acte mit anständigem Spiele und die Alice in Meyerbeer's „Robert der Teufel." Diese seit sechs Monaten durch den Abgang des Fräuleins v. Schätzel ruhende Oper wurde zwey Mal bey vollem Opernhause zu hohen Preisen wiederholt und in den Hauptmomenten mit lebhaftem Beyfalle wieder aufgenommen. Wir rechnen hierher besonders das erste Finale mit der wirksamen Spielscene, den dritten, durch Scenerie und Musik gleich effectuirenden Act, die ergreifende Cavatine der Isabelle am Schlusse des vierten Acts und das grosse Terzett im fünften Acte. Höchst ausgezeichnet in Gesang und Spiel waren wieder Mad. Seidler als Isabelle, welche insbesondere die erwähnte Cavatine mit dem rührendsten Ausdrucke vortrug, ferner die Herren Bader als Robert, und Blume als Bertram. Dem. Schneider sang die Romanzen der Alice, auch das Duett mit Bertram und das Trio ohne Begleitung recht schön, als musikalisch gebildete Künstlerin; für den leidenschaftlichen Ausdruck ist indess weder ihre Stimme, noch ihr ganzes Wesen geeignet. Auf die Darstellung verwendet die junge Sängerin den möglichsten Fleiss und Vieles gelingt ihr recht wohl, in so weit ihre kleine Figur ihr nicht hinderlich entgegen tritt. Die natürliche Lage ihrer Stimme ist Mezzo-Sopran, obgleich auch

die hohen Töne bis zum dreygestrichenen e rein und sicher, jedoch nicht ganz ohne Anstrengung angegeben werden. Der Vortrag der Dem. S. ist am meisten für den modernen italienischen Styl ausgebildet, mehr auf technische Kunstfertigkeit und Tonbildung, als dramatischen Ausdruck gegründet. Mehr innere Wärme des Gefühls und deutlichere Aussprache der Worte wird die junge Künstlerin sich hoffentlich noch zu eigen machen. Ausserdem beschränkte sich das Repertoire der Königl. Bühne auf „Nurmahal", „Cortez", „die Kirmess", das Ballet „Blaubart", „die Stumme", „den Freyschütz", worin Dem. Lenz die Agathe rein und ansprechend sang, „Figaro's Hochzeit" (Mad. Pirscher zeigte als Gräfin gute Fortschritte ihrer Gesanghildung) und „den Templer und die Jüdin."

Das Königstädter Theater wiederholte mehrmals die beliebt gewordene Oper: „des Adlers Horst" von C. v. Holtei und Gläser, einen musikalischen Scherz: „die Nasen-Harmonica", worin die Sänger als Automate erscheinen, und eine Local-Posse: „der Eckensteher im Verhör." Jetzt ist der Kapellmeister Conradin Kreutzer aus Wien hier eingetroffen, um seine Oper: „Melusine", von Grillparzer gedichtet, einzustudiren und selbst die Aufführung derselben zu leiten. Dem. Caroline Schechner und Fräulein Auguste v. Hagn aus München sind für das Sing- und Lustspiel neu engagirt.

Im Königl. Theater liessen sich die Posaunisten Schmidt und Sohn aus Cassel, ferner Mad. Johanna Schmidt, Concert-Sängerin aus Amsterdam, mit Beyfall hören, den ihre Kunstfertigkeit verdiente. Posaunen-Duette dünken uns indess doch zu einförmig, um einen angenehmen Eindruck zu bewirken. Die Sängerin zeigte mehr Volubilität, als Geschmack und Empfindung.

Noch haben wir eine sehr gelungene Aufführung des Oratoriums „Samson" von Händel, Seitens der Singakademie, zu erwähnen, welche im Ganzen vielleicht noch durch etwas mehr Energie gehoben worden wäre. Die Chöre wurden trefflich vorgetragen. Die nächste Aufführung wird die hier noch nicht vollständig gehörte Passionsmusik von J. Seb. Bach nach dem Evangelium Johannis zum Gegenstande haben. Der neu gewählte, allgemein hochgeachtete Director C. F. Rungenhagen bereitet diess schwere Werk auf's Sorgsamste vor. Der in seine frühere Stellung eintretende Vicedirector der Singakademie ist noch nicht ernannt. Eine musikalische Abend-Unterhaltung, welche der Sänger H. Blume veranstaltete, hatte weniger Kunst-Tendenz, als den Zweck, ein zahlreiches, elegantes Publicum in einem neu gebauten Saale des Hôtel de Russie zu versammeln, welcher geschmackvoll decorirt ist, und worin die Musik gut klingt. — Der Eintritt der Carnevalszeit ist blos durch die bis jetzt wenig besuchten Subscriptionsbälle bezeichnet, zu welchen der Königl. Hof Theil nimmt. Redouten finden nicht statt und die Operntage bleiben die gewöhnlichen. Auch ist keine neue Oper vorbereitet. Man spricht von der Wiederaufnahme des Spontini'schen Alcidor.

Fortsetzung der Herbst-Stagione und Anfang der Carnevals-Opern u. s. w. in Italien. 1832 u. 1833.

Palermo. (Teatro Carolino.) Am 15ten November, als am Namenstage S. K. H. des Prinzen Statthalters von Sicilien, wurde die hier noch nie gehörte Bellini'sche Oper: la Sonnambula, und zwar ohne eigentliche Aufnahme gegeben, weil in den Theatern der kleinern Staaten Italiens, in Gegenwart der regierenden Dynastie, oder auch nur einer einzigen Person des Hofes, jedes Zeichen von Beyfall oder Missbilligung verboten ist, es sey denn der Hof selbst äussert sichtbar seine Beyfallsbezeugungen, worauf sodann das Publicum wie in Tutti einfällt und das Händeklatschen nach Belieben crescendo und fortissimo wird (in den Theatern der östreichisch-italienischen Provinzen ist dieses Ceremoniel, in Gegenwart des Hofes, nicht vorgeschrieben). Die Meinungen über die Sonnambula sind übrigens verschieden; Einige finden darin Tanz-Melodieen, Andere sagen, ihre Musik übertreffe selbst den Pirata, welches Urtheil, oder vielmehr welche musikalische Verrücktheit, Niemanden, seit diese Oper in Mailand vor zwey Jahren zum ersten Male gegeben wurde, in den Kopf gefahren ist. Heut zu Tage, wo die älteren Heroen der Oper aus dem Theater verbannt sind und nur noch historische Wichtigkeit haben, muss es denn, nolens volens, grosse, und viele grosse Meister geben; man denkt sich ihrer so viel man will: die Gedanken sind zollfrey. Daher schreibt man auch bey uns Jahr aus Jahr ein von klassischen Opern, sublimen Musikstücken, die bald nachher von weit ärgeren Compositionen desselben Maestro übertroffen werden. Jene, die so sprechen oder so schreiben, gehören zu den Satrapen von Rossini, Pacini und Bellini. Dieses ini'sche Ternarium imponirt zwar schon beym

Lesen der Namen, aber die Verfechter jedes Einzelnen sind allzu leidenschaftlich ihrem Kindlein ergeben, wissen nicht, auf welcher Seite sie es küssen sollen, beschönigen sogar — oft aus bedauernswerther Unwissenheit — dessen Vergehen, und donnern dabey Sentenzen von ihrem Dreyfusse in die moderne musikalische Welt hinab. Bellini wird nun dermalen in seinem Vaterlande, wie aus den vorigen Berichten zu ersehen ist, so zu sagen ausgebeitet: seine Partey ist seit seinem letzten Besuche sehr angewachsen, diese erblickt nun freylich allenthalben Vortreffliches in dessen Opern, ja noch mehr als Vortreffliches. — Hinsichtlich der Sänger in der Sonnambula hat sich die Fink in der Titel-Rolle nebst dem Tenoristen Pietro Gentili und dem bereits erwähnten Bassisten Joseph Schober besonders ausgezeichnet; Hr. Gentili hatte schon vorher in Pacini's Arabi nelle Gallie einer sehr guten Aufnahme sich erfreut. Nach wiederholte man Donizetti's ältere komische Operette: Ipazzi per progetto, worin sich die Frau Angiola Borroni, besonders in einem Duette mit Hrn. Schober, Beyfall erwarb.

Ein musikalischer Wunderknabe, Namens Fontanazza, macht hier als Violinspieler grosses Aufsehen. Er liess sich bereits in mehren Gesellschaften, im Franziskanerkloster, auf obbenanntem Teatro Carolino hören. Allgemein verspricht man sich einen zweyten Paganini in ihm.

Catania. Hier debutirte die Anfängerin Giuseppa Santange in Rossini's Semiramide, und lässt hoffen.

Messina. Das ausgebesserte und neu ausgemalte Theater, bey welchem jetzt der bekannte alte neapolitanische Opern-Componist Giuseppe Mosca als Musikdirector angestellt ist, eröffnete die Stagione mit Donizetti's Anna Bolena, welche schöne Oper ohne den Tenor Boccacini ganz durchgefallen wäre, weil die übrigen Rollen nicht am besten besetzt waren. Bis zur Ankunft der in Mailand neu engagirten Sänger gab man einstweilen Pacini's Amazilia.

Neapel. (Teatro San Carlo.) Am 4ten November ging die neue Oper Sancia di Castiglia, von Hrn. Donizetti in die Scene und fand eine glänzende Aufnahme. Der Hof, mit Inbegriff des Königs, war zugegen, und nach dem, was unter der vorigen Rubrik Palermo bemerkt wurde, merken die Leser wohl, dass der Hof die ersten Beyfallszeichen angab, die nun auch beym Publicum reichlich folgten: der hervorgerufene Maestro erschien zuerst allein, sodann mit den Hauptsängern seiner Oper auf der Scene, um LL. MM. und dem Publicum zu danken. In der Zeitschrift Raccoglitore findet sich ein beissender Artikel auf diese Oper. Ewig Schade, dass D. nicht reich ist; er könnte vielleicht der einzige selbstständige Maestro in der gegenwärtigen musikalischen Epoche seyn, und seinen Collegen zeigen, wie man Opern ohne Lärm, ohne Kabalettenschmiede und ohne so viel unsinniges Zeug componiren, und dabey dem Publicum gefallen kann. — Am 3ten Decbr., bey Gelegenheit der Hochzeitsfeyerlichkeiten des Königs, wurde die von Hrn. Pacini componirte neue Cantate: il felice Imeneo gegeben, in welcher die De Begnis die Minerva und die Raimbaux die Partenope vorstellte; darauf folgte ein grosser Tanz, wozu die Musik der Ouverture von Rossini's Semiramide gespielt wurde! — Pacini's Arabi nelle Gallie, in welcher die Toldi, Raimbaux, David und Campagnoli sangen, schienen die Gunst des Publicums am meisten für sich zu haben. (Teatro nuovo.) Hier debutirte ein französischer Bassist, Namens Saint Ange, mit einer schlechten Aussprache und sonst nicht übeln Eigenschaften in Rossini's Inganno felice. Die neuen Opern la Fidanzata von Raimondi und Quattro prigionieri ed un ciarlatano von Maestro Pasquale Sogner machten fiasco. Letzterer componirt bereits eine andere neue Oper: la Cena alle montagne russe betitelt.

Barbaja beliebt, wie es zu vermuthen war, auch für's künftige Theaterjahr die Direction der Königl. Hoftheater, welche er schon ein Viertel Jahrhundert leitet. Kolossale Theater, wie S. Carlo und die Scala, müssen bey aller Unterstützung, die sie von den respectiven Regierungen erhalten, sehr erfahrenen Impresarii in die Hände fallen, und Barbaja ist seinem Geschäfte mehr als irgend einer gewachsen.

Cagliari. Die Prima donna Chiara Selvi betrat — sehr befangen — zum zweyten Male (hier zum ersten Male) die Bühne in Rossini's Semiramide. Sie hat eine schöne Stimme und lässt hoffen.

Florenz. (Teatro della Pergola.) Die Ungher fand hier in Mercadante's Normanni in Parigi abermals starken Beyfall; der Tenor Duprez und der Bassist Cartagenova gefielen ebenfalls. Furore machten das Terzett der siebenten Scene des dritten und das Duett des vierten Actes.

Bologna. War die Aufnahme der Malibran auf dem Teatro comunale sehr glänzend, so regnete

es nebenher in hiesigen Blättern ziemlich viele, oft im schwülstigen, orientalischen Style abgefasste Aufsätze über ihre Leistungen. Nach den bereits angezeigten Opern gab man den 27sten Octbr. Bellini's Capuleti e Montecchi, zu welchen man den ganzen vierten Theil (Parte quarta = id est: die Grabscene) aus Vaccaj's Romeo, überdiess noch zwey Duetten von Mercadante und Celli entlehnte. Dass Vaccaj's letzte Scene jene von Bellini weit übertraf, ist in Italien nur eine Stimme; die Flickerey von zwey fremden Duetten erhielt die Capuleti eben jetzt zum ersten Male; was sie ferner noch erleiden, muss die Zeit lehren; vielleicht bleiben von ihnen in wenigen Jahren, so wie es schon mancher Rossini'schen Oper erging, kaum zwey oder drey Stücke übrig. Sic transit gloria mundi. In diesen harlequinisirten Capuleti machte die Malibran den Romeo, die Schoberlechner *) die Giulietta (benannte Blätter nannten bey dieser Gelegenheit Erstere — la somma Malibran; Letztere — la grande Schoberlechner), Pedrazzi den Tebaldo und Marcolini den Lorenzo. Der grosse, mit einer ausserordentlichen Geläufigkeit verbundene Stimmenumfang der Malibran bringt bezaubernde Sachen in Menge hervor. Schöne Stimme, guter Gesang und jetzt auch eine bessere Mimik und bessere Aussprache machen hier die Schoberlechner immer mehr beliebt. Beyde sangen die Duetten von Celli und Mercadante, besonders die bezuckerten Kabaletten dazu, unverbesserlich (bey dieser Gelegenheit nannten besagte Blätter beyde Künstlerinnen unsere zwey Wunder — le due nostre meraviglie, die zwey Schwane — i due cigni! sodann: welche unbegreifliche Annehmlichkeit — che dolcezza incomprensibile — der ungeheure einstimmige Ruf von 2000 Zuhörern rief Beyde vier Mal hervor; seit der Banti und der Silva, seit Marchesi und Crescentini hat man noch nicht so göttlich singen hören). Zur dritten Oper wählte man den 7ten November, nicht am besten, den Tancredi, weil diese Rolle der Stimme der Malibran nicht vorzüglich anpasst. In der Rolle der Amenaide debutirte zum ersten Male auf dem italienischen Theater und in italienischer Sprache die Josephine Garcia Ruiz, welche mit manchen guten Eigenschaften in Betreff der Stimme und des Gesanges, doch zur Seite ihrer Schwester, der gefeyerten Marie, dazu noch von Furcht befangen, um so weniger ansprach, als man hier weit bessere Amenaiden gehört hatte; in der folgenden Vorstellung ging es jedoch besser, und sie wurde nach ihrer Arie im zweyten Acte auf die Scene gerufen. Die Bologneser sprechen übrigens jetzt von Tancredi ganz anders, als vor zwanzig Jahren bey seiner Entstehung; sie nennen ihn sogar eine Parodie von Mayr's Ginevra di Scozia: dessen erster Act ausser Di tanti palpiti nichts, und der zweyte Act blos ein Duett und eine grosse Arie des Contralts aufzuweisen hat; ergo — sagen sie — wurde der Tancredi nach den Capuleti, besonders mit den eingelegten Favoritstücken, nicht gut gewählt. — Noch muss erwähnt werden, dass in der heutigen, im Abonnement nicht mit begriffenen Vorstellung, noch bevor die Oper begann, Hr. Benedict, C. M. v. Weber's Zögling, sich auf dem Pianoforte, und Hr. De Beriot, ein Nacheiferer Paganini's, sich auf der Violin mit vielem Beyfalle hören liessen und Beyde auf die Scene gerufen wurden (Hr. Benedict ist gleich darauf nach Neapel abgereist). — Den 11ten November sang die Malibran und ihre Schwester im Saale der hiesigen Società del Casino, bey welcher Gelegenheit eine Medaille auf die Gefeyerte mit folgender Inschrift:

A
M. MALIBRAN
che
la canora e la mimica
perfezione
congiunse
il Casino bolognese
questo
di gratitudine
Monumento
1832.

geprägt und ihr vom Präsidenten der Gesellschaft, dem Hrn. Marchese Francesco Guidotti, in Gold überreicht wurde. Hr. De Beriot, der sich ebenfalls auf der Violin hören liess, erhielt durch den Musikdirector des Casino's, Marchese Francesco Sampieri, das Diplom eines Mitgliedes der hiesigen Academ'a filarmonica. Den 25sten November war die letzte und Benefiz-Vorstellung der M., wozu sie den zweyten Act der Cenerentola und die letzten drey Acte der Capuleti wählte. Wer kann alle Blumenkränze, Sonetten u. s. w., mit denen man die Künstlerin bewarf, überhaupt ihre heutige Aufnahme beschreiben? Solche Scenen muss man

*) Sie schreibt sich Sofia Dall' Occa Schoberlechner und ist also wahrscheinlich eine mit Hrn. Schoberlechner verheirathete Italienerin. (*Der Correesp.*)

in Italien sehen!... Schade, dass ihr Bildniss in Marmor, welches zum ewigen Andenken dieser grossen Sängerin im hiesigen Teatro Comunale aufgestellt wird, nicht für diesen Abend fertig werden konnte.

Gegen Ende des hiesigen Malibran'schen Taumels entstand auch ein Federkrieg, dessen Veranlassung hier eine Stelle finden mag, um zu zeigen, dass grosse Künstler mit all' ihren Mängeln doch seltene Wesen sind. So auch die Pasta, die mit ihren wenigen guten Resten sich noch verherrlicht.— Die mailänder Zeitschrift des Hrn. Prividali, mit dem bescheidenen Titel: Il Censore de' Teatri enthält in ihrer 95sten Nummer v. J. einen, angeblich ihr von hier aus zugekommenen ausführlichen Bericht eines Gewährsmanns, über die gefeyerte Sängerin, aus welchem hier das Wesentlichste herausgehoben wird. „Die Frau Mariette, Tochter des unlängst verstorbenen Tenors Emanuele Garcia, gewesene Ehefrau des Hrn. Malibran, und jetzt in Begleitung des berühmten Violinisten Beriot, hat vielleicht ein einziges Talent in ihrer Kunst, zu dessen Entwickelung ihr Vater viel beytrug; sich allein überlassen, wollte sie aber keinen fremden Unterricht mehr, weswegen sie sich auch viele Vergehungen zu Schulden kommen lässt. Ihre natürlichen Eigenschaften sind: eine interessante Figur mit einem feurigen und flüchtigen Geiste. Ihre Contralt-Stimme hat einen grossen Umfang, der bis zum Discant geht, weswegen ihre tiefe Chorden sehr schön, die hohen schwach, beyde aber heiser (velate) und nicht immer rein sind. Ihre eigentliche Methode ist Ueberraschen mit gewissen gefährlichen Sprungen; ihr Gesang ist weder verständig (ragionato), noch dramatisch und verstellt den Sinn des Componisten, weil sie sonst keine Wirkung machen würde; daher ist sie schwach im Agitato, besonders im Gebete des Otello, in der Cavatine der Gazza ladra, unbedeutend in der Rolle im Barbiere di Siviglia, erbärmlich in Zingarelli's Romeo e Giulietta und zeigt sich gross in einer Cavatine von Mercadante, aus der sie ein Violin-Concert macht (und im Otello einflickt), in den Variationen des Rondo der Cenerentola. Im Allgemeinen missbraucht sie die Fioriture, überrascht aber mit ihnen, mit den Läufen und mit ihren tiefen Chorden. Kurz das eminente Talent dieser Künstlerin ist allzu sehr dem schlechten Geschmacke geopfert: die Malibran überrascht und rührt nicht. Ihre Action ist ausserordentlich übertrieben; doch hat sie bey all' dem Blitze von grossem Effect, und ihr gelingen Sachen, die Andern nicht gelingen." Was die hiesigen Blätter darauf geantwortet haben, kann hier übergangen werden.

Die Unger, welche am 15ten December von Florenz hier ankam, sang zwey Tage nachher in einer Hof-Akademie zu Modena, kehrte darauf wieder hierher zurück, liess sich am 5ten im Casino mit vielem Beyfalle hören (Mad. Malibran war zugegen und klatschte mit) und reiste sodann nach Turin, wo sie für die Karnevals-Stagione engagirt ist. (Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Drey Gesänge von Ad. v. Chamisso für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von Joseph Klein. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Wagenführ. Pr. 8 gGr.

Das erste Lied: „Frauen-Liebe und Leben" ist angemessen gesungen. Das zweyte: „Küssen will ich, ich will küssen" gefällt uns nicht. Das dritte: „Thränen" ist schön.

Notizen.

Am 6ten d., als am 55sten Geburtstage Ch. G. Müller's, hat der Verein der Esterpe in Leipzig ihn als ihren Musikdirector für seine uneigennützige Thätigkeit mit Aufführung einer seiner Orchester-Compositionen und mit Ueberreichung eines silbernen Pokals dankbar geehrt. Die Gesellschaft befindet sich im besten Flore.

Hr. Hofrath Küstner wird höchst wahrscheinlich (denn unseren sicheren Nachrichten zufolge ist es noch nicht völlig gewiss) Intendant des Königlichen Hoftheaters zu München. Der in der Kunstwelt rühmlich bekannte Freyherr von Poissl wird die Stelle des Indentanten der Königl. Hofmusik behalten. — Im May wird Mad. Schechner-Wagen auf drey Monate nach London gehen, wohin sich Hr. Chelard bereits vor Weihnachten begeben hat. — Der Kapellmeister Aiblinger macht im März, angeblich seiner Gesundheit wegen, eine Reise nach Rom. — Der Violoncellist Hr. Menter ist von Hechingen wieder nach München berufen worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Februar. N°. 9. 1833.

Tigretier, eine abyssinische Krankheit, welche mit Musik curirt wird; ihre Aehnlichkeit mit dem Tarantismus.

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Oeffentliche Blätter meldeten unlängst, der Reisende Pearce habe einer in Abyssinien sehr gewöhnlichen, nach dem Namen des Ortes Tigré benannten Krankheit, Tigretier, erwähnt, welche mit Musik geheilt wird. Besagter Reisende hielt Anfangs die Krankheit und ihre Cur für eine Fabel, bis er mehre Fälle derselben selbst beobachtet, und sogar seine eigene Gattin die Sache vollends bestätigt hat. Nach einem heftigen Fieber verfiel diese nämlich in eine ausserordentliche Schwäche, ass und trank nichts, blieb immer im Bette, konnte sich nur den mit diesem Uebel behafteten Personen verständlich machen, vergoss blutige Thränen, und verfiel zuletzt in Convulsionen. Pearce argwöhnte Betrug, und versuchte ein brutales Mittel; allein beym ersten leichten Schlage wurde die Patientin eiskalt, steif und besinnungslos; nur die Musik allein konnte sie wieder zu sich bringen. Die gänzliche Heilung bewirkten hierauf die in diesem Orte bey ähnlichen Fällen gebräuchlichen, aus Elephantenhaut verfertigten Trompeten, hölzerne Pfeifen, Trommeln und andere Instrumente; bey welchem wildlärmenden Concerte die Kranke nach und nach verschiedene, im abyssinischen Tanze übliche Bewegungen mit dem Kopfe und den Schultern, starke Sprünge und sonderbare Geberden machte, und nach mehrtägigem Wiederholen dieser Cur vollends genas. Reiche Leute behängen bey dieser Gelegenheit den Kopf nebst den Armen und Beinen ihrer Kranken mit Zierrathen von Silber, was denn auch bey Mad. Pearce der Fall war, die im Verhältnisse der Abnahme des Uebels während dem Tan[illegible] Zierrathen nach und nach wegwarf.

Diess ist das Wesentliche der Krankheitsgeschichte, und wie sie da steht, lässt sie eine Aehnlichkeit des Tigretier mit dem Tarantismus vermuthen; wiewohl man mit letzterm, bey all' seiner reichhaltigen Literatur, noch immer nicht im Klaren [illegible]. Hat man aber auch den Tarantismus sogar künstlich zu machen gesucht, und hat Schreiber dieses während seines Aufenthalts in Neapel auch nichts Gewisses über ihn erforschen können: so scheint er doch dem Wesen nach mit dem Tigretier eins zu seyn. Folgende hauptsächliche Data mögen hierüber einigen Aufschluss geben.

Nicola Perotti, ein berühmter Philolog aus dem 15ten Jahrhunderte, ist wahrscheinlich der erste Schriftsteller, welcher von der Tarantelspinne und dem Tarantismus spricht. Nach der gegebenen Naturgeschichte von der Tarantel heisst es: „quidam cantu audito, aut sono, ita excitantur, ut si pleni laetitia, ac semper ridentes salteut, nec nisi defatigati, ac semineces desistant. Alii semper flentes, quasi desiderio suorum miserabilem uitam agant, alii uisa mulieve libidinis statim ardore incensi, uelut furentes in eam prosiliunt; quidam ridendo, quidam flendo moriantur" (s. dessen Cornucopiae etc. edit. aldin. venet. 1527, col. 51). Die wahre Tarantelspinne (Aranea tarantula L.), Tarantola, auch Tarantella genannt, ist eine Feldspinne, die man in südlichen Gegenden, besonders zahlreich aber in der neapolitaner Provinz Apulien (Puglia) antrifft. Die drey Varietäten ihrer Farbe (alba, stellata, uvea) werden vom gemeinen Volke gewöhnlich Mädchen (zitella), Ehefrau (maritata) und Wittwe (vedova) genannt, deren Letzterer Biss am gefährlichsten seyn soll. Das Gift scheint in einer gelblichen Flussigkeit zu bestehen, welche das Insect in den gebissenen Theil absetzt, allein die Wirkung dieses Giftes — sagen Mehre — sey keineswegs die unter dem Namen Tarantismus bekannte, nur durch Musik heilbare Tanzwuth. Hat doch selbst Baglivi, dessen Autorität vielleicht mehr als

irgend eine andere zur Beglaubigung dieser Meinung beygetragen, durch seine achte Geschichte alle übrigen widerlegt. Diese erzählt nämlich, wie ein Arzt im August des Jahres 1693 sich in Neapel, in Gegenwart mehrer Zeugen und eines Notarius, von zwey Tarantela in den nackten Arm beissen liess, ohne dass er vom Tarantismus befallen worden wäre; es entstanden blos die gewöhnlichen, nicht gefährlichen Zufälle. Im Jahre 1742 gab der rühmlich bekannte Serao, Prof. der Medicin in Neapel, eine eigene Schrift heraus, worin er nach mehren angestellten Experimenten den Tarantelbiss als unschuldig und die Tänzer als Betrüger erklärt, was auch nachher Prof. Cirillo in einem Aufsatze in den Philosophical Transactions (Year 1770) bestätigt.

Nun als unschuldig möchte doch der Tarantelbiss, mit allen gemachten Experimenten, nicht logisch streng erwiesen seyn. Die Gattung des Insects, die Beschaffenheit des gebissenen Individuums, die Jahreszeit, und besonders die Localität entscheiden hier am meisten. Hier in der Lombardei sind Scorpionen und Vipern keine Seltenheit. Von den ersteren behaupten Einige, sie seyen unschädlich, und eine Dame auf dem Komersee erzählte mir einst sogar lächelnd, sie sey des Morgens mit einem Scorpione unter der Bettdecke aufgewacht; allein Niemanden fällt es ein, mit diesem Thiere zu scherzen, und sobald man einen Scorpion im Zimmer erblickt, sucht man gleich seiner los zu werden, weil selbst der Biss unbedeutend scheinender Insecten — wenigstens hier zu Lande — unangenehme Folgen verursachen kann, wie ich selbst erst verwichenen Sommer zu erfahren Gelegenheit hatte. Derselbe Fall hat auch bey der Tarantel statt. Und sagt nicht Hr. Pasquali, ein Schriftsteller aus Lecce, also sehr nahe am tarentiner Meerbusen, und so zu sagen an Ort und Stelle, in seiner 1795 über den Tanz herausgegebenen Schrift S. 78, unter der Aufschrift Tarantismo: „das Gift der Tarantel existirt, aber blos in einigen Arten derselben; tausend und tausend Beyspiele beweisen hinlänglich die Wahrheit des Factums.“ Wie? wenn es sogar schädliche Tarantela in der Campagna di Roma gibt! Der verstorbene bekannte Schriftsteller, Abt Cancellieri, sagt in einem von ihm 1817 zu Rom herausgegebenen Buche, er habe auf eine dem Hrn. De Matthaeis, Prof. der Klinik daselbst, eigens deswegen gestellte Frage, von ihm die Versicherung erhalten, dass in jenem Institute mehre von der Tarantel in der Campagna di Roma gebissene Individuen behandelt worden sind, aber mit Arzneymitteln aus der Apotheke *).

Dies beweist nun klar, dass der Tarantelbiss nicht ganz so unschädlich sey; ob er aber eine Tanzwuth erzeugt, die noch dazu mit Musik geheilt werden muss, daran zweifeln gar Viele, bey Allem, was dafür geschrieben wurde. Haben aber auch alle Verfechter des Tarantismus, Aerzte und Nichtärzte, so in den Tag hineingefabelt? Ist dessen Möglichkeit ein Unsinn in der Medicin? Warum hat der uralte Galen die Musik als Mittel gegen den Biss der Vipern und Scorpionen anempfohlen? Und was weiss man denn vom sogenannten Veitstanze?..... Doch man höre *Dr.* Martin Kähler, welcher 1756 selbst in Apulien gewesen war, diese Krankheit auf das Genaueste beobachtet hat, und zugleich beweist, dass dieses Uebel keineswegs vom Stiche der Tarantelspinne herrühre, sondern blos von einer den Bewohnern des tarentinischen Meerbusens eigenen Art Hypochondrie und Hysterie sey. Dieser Gelehrte beschreibt den Tarantismus in den Schriften der königl. schwedischen Akademie (1758, Trim. I. S. 54 fg.) im Wesentlichen wie folgt.

Der Mensch wird stiller als zuvor, speculirt viel, ist unruhig, verliert den Appetit, wird kraftlos und alle Glieder scheinen ihm schwer. Hierbey fängt er an ein grosses Drücken um das Herz zu empfinden; die Unruhe vermehrt sich und wird Beängstigung; sein Gesicht wird gelblich. Endlich wird er völlig melancholisch, und hat eine Scheu vor allen Dingen; die Zähne werden ihm los, der Harn geht häufig und ist blass; der Puls ist langsam und schnell.

In diesem Zustande bleibt der Kranke oft zwey, drey Jahre, auch länger. In einer gewissen Jahreszeit, besonders im Juny, empfindet er ein öfteres und stärkeres Drücken um's Herz und unter der Brust. Man geräth alsdann auf den Gedanken, er sey von einer Tarantel gebissen worden, welche Krankheit mit der Musik gehoben werden muss. Man holt einen Geiger, welcher eigens zu diesem Zwecke gebrauchte Stücke spielt, bey deren Beginnen der Patient jämmerlich schreyt, im Gesicht roth wird,

*) Für ärztliche Leser dieser Blätter mag nebenher erwähnt werden, dass im Bürger-Spitale zu Paris gegen den Viperbiss folgendes Specifikum mit dem besten Erfolge gebraucht wird: Sp. sal. ammon. anis. Aeth. sulph. ää 1. Aq. mellis. 4ß. zwey Essiöffel jede halbe Stunde, und bey Zunahme der Kräfte des Patienten in grösseren Intervallen. (*Der Corresp.*)

darauf aber in völligen Tanz kommt. Je älter und schwerer die Krankheit ist, desto anhaltender ist der Tanz, und kann selbst zwey Stunden währen; wollten die Musikanten aufhören, so würde der Anfall dadurch verschlimmert.

Während des Tanzes sieht der Leidende verwirrt im Gesicht aus, thut dann und wann einen Schrey; fehlt der Geiger in einem Tone oder in einem Striche, so schreyt der Tanzende gar jämmerlich und bekommt ein grässliches Ansehen. Zuweilen wird das Herzdrücken und die Angst unter dem Tanzen gewaltig; er fasst sodann mit den Händen einen Tisch oder einen Stuhl, hält sich fest, und tritt den Tact eben so schnell mit den Füssen. Am Ende des Tanzes und des Paroxismus fällt er in einen starken Schweiss; man gibt ihm alsdann ein Glas Wasser oder Wasser und Wein, und lässt ihn eine Stunde ruhig liegen. Nach diesem Anfange muss der Kranke drey Nachmittage hinter einander tanzen und immer nach einer gewissen und bestimmten Musik; hierauf ist er genesen und das ganze Jahr hindurch völlig gesund, bis die Zeit wieder herumkommt, da fängt die Leyer von Neuem an.

Diese Musikanten sind meist geschworene Aerzte, die ihre Patienten nicht entdecken. Wenn die Krankheit zu Ende ist, pflegt eine Geschwulst und dann eine Beule an irgend einem Gelenke zu folgen, welche man mit den Blättern der Eselsgurke aufzieht und heilt. Als sich *Dr.* K. zu Taranto aufhielt, liess er zwey Musikanten zu sich kommen, um diese Musik zu lernen. Ein junges Mädchen, von dem man nie wusste, dass es krank war, ging von ungefähr durch's Zimmer, und sobald sie die Musik hörte, musste sie wider ihren Willen eine Zeit lang tanzen.

Hr. Kähler gibt nun folgende Beweise an, dass diese Krankheit nichts anders als eine eigene Art Hypochondrie und Hysterie sey. Denn, sagt er: 1) Die Krankheit herrscht zu Taranto am adriatischen Meere, welche grosse und volkreiche Stadt die schmutzigste im ganzen Königreiche Neapel ist. 2) Ihre Nahrung sind wenig grüne Sachen, viele Hülsenfrüchte, meistens aber Austern und Muscheln u. s. w. 3) Die Frauenzimmer arbeiten ihre Geschäfte zu Hause und kommen nie aus demselben; sie führen demnach eine beständig sitzende Lebensart, wogegen die meisten Männer ihre Verrichtungen auf dem Felde haben, und daher 4) unter tausend Tanzenden kaum eine Mannsperson zu treffen ist. 5) Wenn ja eine Mannsperson tanzt, so hat sie allezeit zuvor eine stillsitzende Lebensart geführt. 6) Fremde und Reisende werden von dieser Krankheit nie befallen. 7) Man hat nie bemerkt, dass die Tarantel gestochen hat, es ist ein bloser Wahn des Volks, welches dieses glaubt. 8) Die Tarantel hält sich nicht in Häusern, sondern in der Erde auf den grossen Feldern auf. 9) Es gibt auch Taranteln in Romanien und Toscana und in einem Theile der Lombardei, wo man gar nichts von dieser Krankheit hört. 10) Alle tanzen meistens zu einer Zeit, am Ende des Juny, und durch den ganzen July.

Diese Gründe sind nun freylich etwas schwankend, zum Theil auch unrichtig; erkennt man aber selbst den Tarantismus als eine blose Local-Hypochondrie und Hysterie an, so ist bey all' dem die Möglichkeit seiner Entstehung durch einen Tarantelstich denkbar. Um das Wie bekümmere man sich nicht allzu sehr, man weiss so gar viele Wie in der Medicin nicht. Die hier von *Dr.* Kähler angeführten Symptome stimmen indessen mit denen, welche andere Schriftsteller, Aerzte und Nichtärzte, von eben dieser Krankheit aufgezeichnet haben, ganz überein. Herzbeklemmung und die widerliche Wirkung einer Dissonanz der Spielenden auf den Patienten, sind dabey als pathognomische Zeichen zu betrachten. Wohl könnte Jemand in Versuchung gerathen, zu glauben, die Heilung entstehe eigentlich durch die ausserordentliche Bewegung des Tanzens allein, und wirklich ist der vorhin citirte Pasquali fast dieser Meinung; da aber der Einfluss der Musik auf den gesunden und kranken Menschen und selbst auf gewisse Thiere allgemein anerkannt ist, so kann man mit Recht vermuthen, dass hier beyde Potenzen, Bewegung und Musik, vereint heilsam wirken. Vielleicht könnte man die Musik hier als homöopathische Cur betrachten. Denn gesetzt den Fall, der durch den Tarantelbiss oder einen andern auf das Vertebral-System wirkenden Nervenreiz entstandene Tarantismus bestehe in Krämpfen der Muskeln der äusseren Glieder, wodurch dem Tanzen ähnliche Bewegungen des Körpers hervorgebracht werden; so wäre hier nach dem Hahnemannischen Systeme Tanzmusik am ersten anwendbar, wobey freylich die Dosen-Quantität ziemlich gross ausfällt.

Aus allem bisher Gesagten lässt sich eine Aehnlichkeit des Tigretier mit dem Tarantismus folgern; beyde scheinen dem Wesen nach eine Nerven-

Nichts, als was Sie wünschten; die Antwort auf Ihre Frage. Sie beziehen in Ihrem Beyspiele doch Malve und Rose auf einander, wegen etwas beyden gemeinschaftlichem — wegen der rothen Farbe?

„Freylich thue ich das!"

Nun dieser Grund, warum Sie beyde auf einander beziehen, und durch diese Beziehung einander ähnlich finden — in Ihrem Beyspiel die blassrothe Farbe — heisst der Beziehungsgrund. — Unterscheidungsgrund ist —

„Bemühen Sie sich nicht — das haben wir längst gewusst, ich dachte nur nicht, dass Sie um so gemeine Dinge so viel Aufhebens machten."

Es freut mich Ihnen in jenen hochtonenden Worten alte Bekannte zugeführt zu haben. Hoffentlich erleben wir mehr dergleichen Erkennungsscenen.

„Fahren Sie nur fort. Was ist denn also der Beziehungsgrund von Gesang und Deklamation? Ich hoffe auch, Sie werden im Ausdruck der Empfindung und dem verschiedenen Grade die alten Bekannten — freylich unter transscendentalem Taufnahmen wiederfinden."

Sind wir denn schon über die Begriffe von Gesang und Deklamation einverstanden? Es schien so eben nicht so! Sie hier behaupteten, Gesang wäre ein höherer, stärkerer, mehr leidenschaftlicher Grad des Ausdrucks der Empfindung, als die Deklamation. Der Herr dort liess das nicht gelten und hatte dazu seine guten Gründe aufzuweisen, aber er vergass uns zu sagen, was er selbst unter diesen beyden Worten sich denkt.

„Gesang und Deklamation sind nicht dem Grade, sondern der Potenz nach unterschieden. Gesang ist dasselbe in der höhern, was Deklamation in der niedern ist."

Da haben wir wieder die Potenzen! Potenz, Intensität, Materie, Form, Tendenz, das ist so das moderne Schiboleth, und wer es nicht nachsagt, der wird mit der Zunge und mit der Feder todgeschlagen! — Ich bitte um Erklärung!

„Setzen Sie sich nur nicht so ganz passiv in Ihre Ecke, Sie dürften zu thun bekommen. Als Kenner des mathematischen Theils der Musik werden Sie ja wohl wissen, was Potenz ist, und dass es kein Schiboleth sey."

Das ist's eben was mich verdrüsst, dass ihr Herren alles verwirrt; Worte, die ihre bestimmte Bedeutung von uralten Zeiten haben, in einer andern blos willkührlichen braucht, die kein Mensch ausser eurer Schule versteht. Potenzen kenn' ich recht gut, so bald von Potenzen einer Zahl oder eines Buchstabens, in so fern er eine Zahl bedeutet, die Rede ist: wenn ich aber von Elektricität in höherer Potenz höre, von potenzirtem Wasser und nun gar von einer Deklamation, die zum Gesang potenzirt wird: so fürcht' ich allemal, dass der arme gesunde Menschenverstand, in welcher Potenz er sich auch befinde, noch zum leidigen Zero depotenzirt wird.

„Nicht übel! Wir werden uns bald verstehn lernen. So viel ich merke, können Sie sich die Potenzen von Quantitäten oder extensiven Grössen im Raume, z. B. Quadrate und Cuben einer Zahl oder einer Linie recht wohl denken; aber Sie können nur nicht begreifen, wie man von Qualitäten oder intensiven Grossen sagen könne: sie werden potenzirt. Oder ist ihre Meynung anders?"

Nein, nein! Sie haben es getroffen. Bey Qualitäten kann von Potenz nicht die Rede seyn, es lässt sich nicht denken.

„Und warum wohl nicht?"

Bedenken Sie doch nur: Elektricität mal Elektricität, Gesang mal Gesang! Das ist ja zum Lachen, wie klingt denn das?

„Gar so verständlich freylich nicht. Wie aber, wenn ihr Verbindungswörtchen „mal" nicht dem Potenziren selbst eigen wäre, sondern blos beym Potenziren der Quantitäten seine Anwendung fände, indem es nichts bezeichnete, als blos die Art und Weise, wie

krankheit eigener Art zu seyn, die an gewissen Orten und zu gewissen Jahreszeiten endemisch ist. So z. B. sagt Saint Gervais in seinen Memoires historiques, man finde diese Krankheit auch an den afrikanischen Küsten, und Sauvages, welcher den Tarantismus in die Klasse der Morositates aufnimmt, spricht daher von einem Tarantismus tingitanus, d. i. von Tanger. Schönguet will ihn sogar in Persien finden (s. dessen Dissertatio de Enkurek Persarum, sive morsu tarantulae. Lipsiae, 1668).

Zusatz der Redaction.

Wir machen hierbey unsere geehrten Leser auf eine anziehende neue Schrift eines teutschen Arztes über diesen Gegenstand aufmerksam, die mancherley Belehrendes und Unterhaltendes zu Tage fördert. Sie behandelt das Wissenswürdigste über alle im vorstehenden trefflichen Aufsatze mitgetheilten Krankheiten und ihre Cur durch Musik.

Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter. Nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet von Dr. *J. F. C. Hecker*, Professor an der Friedrich-Wilhelms-Universität zu Berlin u. s. w. Berlin, 1832. Verlag von Theod. Christ. Friedr. Enslin. 8. 8. 92.

Das Vorwort schon wird unseren Lesern den Geist andeuten, welcher in diesem allgemein nützlichen Schriftchen herrscht: „Die Erscheinungen, von denen hier die Rede ist, gewähren einen tiefen Blick in das geistige Wesen der menschlichen Gesellschaft. Sie gehören der Geschichte an, und werden so wie sie waren, nie wiederkehren, aber sie zeigen eine verwundbare Stelle des Menschen, den Trieb der Nachahmung, und stehen daher in sehr naher Beziehung zum menschlichen Gesammtleben. Es schien der Mühe werth, Krankheiten zu beschreiben, die sich auf den Strahlen des Lichtes, auf den Flügeln der Gedanken verbreiten, Krankheiten, welche durch sinnlichen Reiz den Geist erschüttern und in die Nerven, die Wege seines Willens und seiner Gefühle, wunderbar ausstrahlen; — des Versuches werth, diese Krankheiten zwischen die Seuchen zu stellen, die gröbern Ursprungs mehr den Körper als die Seele ergreifen, und alle Leidenschaften und Regungen, welche an das grosse Gebiet der Krankheiten grenzen, bereit in jedem Augenblicke diese Grenze zu überschreiten."

Erstlich wird die Tanzwuth in Teutschland und den Niederlanden geschildert. Der St. Johannistanz macht den Anfang (oder Veitstanz). Länger als 200 Jahre durchraste eine seltsame Verzückung alle teutsche Gauen und die nordwestlich angrenzenden Länder. Schon 1374 sah man in Aachen solche dämonisch Ergriffene, deren Zustand kurz und anziehend beschrieben wird. Einige derselben sahen während des rasenden Tanzes den Himmel offen mit dem thronenden Heilande und der Mutter Gottes. Nach wenigen Monaten (seit dem July) war diese Tanzwuth mit seltsamen Verschiedenheiten über die Niederlande verbreitet. Sie nahmen sogar die Gotteshäuser ein, wollten sogar nicht selten die Priester ermorden, weshalb man sie für Teufelsbesessene erklärte, gegen solches Uebel Umzüge hielt, Messen las und kirchliche Gesänge anstimmte. Die rothe Farbe regte sie ganz besonders auf. Liederliche Lustsucht vermehrte die Zahl der Rasenden und brachte die abscheulichsten Auftritte hervor. Strassburg wurde mit dieser Plage 1418 heimgesucht unter dem Namen St. Veitstanz (Sackpfeifer begleiteten die Tag und Nacht Tanzenden), weil der thätige Magistrat sie zu den Kapellen des heiligen Veit nach Zabern und Rotestein geleiten liess, der bekanntlich unter die vierzehn heiligen Nothhelfer oder Apotheker versetzt worden war. Auf den Johannistag hatte man die alten Nodfyr und ausschweifenden Tänze verlegt und in Abyssinien wird er als Schutzheiliger der von Tanzwuth Befallenen verehrt. Gesetzlosigkeit und freche Willkühr des Faustrechts hatten damals, namentlich am Rheine, viele Unglückliche gemacht. Der schwarze Tod war kaum vorüber. — S. 14 werden ältere Tanzplagen berührt, wovon wir nur ausheben: 1021 störten 18 Landleute in der Christnacht durch Tanzen und Lärmen den Gottesdienst der Klosterkirche von Kolbig, unweit Bernburg. Der Priester Ruprecht belegte sie mit dem Fluche, ein ganzes Jahr unablässig zu tanzen und zu schreyen, was denn auch in Erfüllung ging. Daher der Knecht Ruprecht. — Viele schoben die Ursache solcher Wuth auf eine unkräftige Taufe unverschämt lebender Geistlichen, weshalb diese auch öfters in Lebensgefahr kamen. Erst Anfangs des 16ten Jahrhunderts unterwarf Paracelsus den Veitstanz ärztlicher Untersuchung. — Dass die Kranken von der Musik heftig ergriffen und ihre Anfälle dadurch erregt und verstärkt wurden, liegt im Wesen solcher Nerven-Uebel. Die Obrigkeit miethete daher Musiker, die

Anfälle schneller vorüberzuführen. In der Mitte des 16ten Jahrhunderts nahm sie ab. Von jener Musik, die theils zur Wuth brachte, theils besänftigte, ist leider nichts übrig geblieben. Es wird nur angegeben, dass sie vom schnellern zum langsamern Tacte und von hohen Tönen allmälig zu den tiefern übergegangen wäre. Der 30jährige Krieg zerstörte vollends diese Raserey. — H. S. 26. Der Tarantismus (Tanzwuth in Italien). Er ging von Apulien aus. Der Verf. nennt übereinstimmend mit dem Aufsatze unsers geehrten Hrn. Correspondenten Nic. Perotti (geb. 1430, gest. 1480) als den ersten, der davon berichtet, dieselben Worte anführend. Als Naturforscher verdient er wenig Glauben. Das Weitere stimmt völlig mit dem Aufsatze. Schon Gariopontus, ein Arzt in der Mitte des 11ten Jahrhunderts, aus der Schule von Salerno, erwähnt eine ähnliche Wuth, Anteneasmus genannt, wo die damit Behafteten Stimmen und Töne hörten und beym Vernehmen beliebter Instrumente einen krampfhaften Tanz begannen. Man hielt sie für eine Schaar des Teufels. Die Krankheit erscheint als bedeutsamer Vorläufer des Tarantismus. Die prunkvollen Aufzüge des mittelalterlichen Christenthums, der wilde, viel zerrissene Kampfsinn der Weltlichen und im Allgemeinen die vorherrschende Liebe zum Wunderbaren musste den Nerven-Uebeln überaus günstig seyn. Dazu kamen die furchtbaren Seuchen im Mittelalter. Von 1119 bis 1340 verheerte die morgenländische Drüsenpest Italien sechzehn Mal; Pocken und Masern waren weit mörderischer; das heilige Antoniusfeuer, der scheussliche Aussatz (durch die Kreuzzüge verbreitet) und der schwarze Tod (von 1347 — 1350) hatten die Gemüther in die krankhaftesten Spannungen gebracht. — Daher nahm der Tarantismus von jetzt an immer mehr zu; ja die Heilung der Tarantati wurde ein ordentliches Volksfest, das man mit ungeduldiger Freude erwartete. Am glänzenden Metall, an verschiedenen Farben, namentlich an der rothen, welche die Veitstänzer verabscheuten, hatten die Kranken ihre Lust, bis zum Wahnsinne der Verliebten. Eben so waren ihnen andere Farben verhasst. Auffallend war die Sehnsucht der Kranken nach dem Meere. Diess Alles verschwindet aber gegen die unvergleichliche Macht der Töne. Daher durchzogen schon zu Anfange des 17ten Jahrhunderts während der Sommermonate ganze Schaaren von Spielleuten Italien. Man nannte die Zeit des Tanzes und Spiels den kleinen Carneval der Frauen. Man unterschied verschiedene Arten der Tarantellen nach der Stimmung der Kranken. Es sind aber nur sehr wenige Tarantellen aufbewahrt worden, die aus dem Anfange des 17ten, oder höchstens dem Ende des 16ten Jahrhunderts herrühren. Die im Buche mitgetheilten geben wir in der musikalischen Beylage. Die Musik hatte fast durchgängig den Klang der türkischen (aria turchesca) und die altherkömmlichen Gesänge der apulischen Landleute, die sich alljährlich mehrten und sich leicht in die abgestossenen und munteren Töne der türkischen Trommel und der Hirtenpfeife fügten, welche auch die beliebtesten waren. Doch ertönten auch alle andere Instrumente zu den Tänzen der Kranken und zu den Gesängen der Umstehenden. Nicht von allen Melodieen, nur von einer und der andern wurden die Kranken angesprochen; so wählten sie auch unter den Instrumenten; Manche wollten die Trompete, Andere sanftes Saitenspiel. Im 17ten Jahrhunderte hatte der Tarantismus in Italien seine grösste Höhe erreicht. Die fortgesetzten Beschreibungen sind sehr anziehend und stimmen den Hauptsachen nach mit dem vorangegangenen Aufsatze. Nur S. 50 bemerkt unser Verf.: „Aus übereinstimmenden Nachrichten geht hervor, dass im Ganzen die Weiber keineswegs den Vorzug genossen, von der Tarantelkrankheit in grösserer Anzahl befallen zu werden.“ Im 18ten Jahrhunderte nahm sie allmälig ab, doch dauerten die auffallenden Erscheinungen bis zum Ende desselben. In der neuern Zeit kommen nur einzelne Fälle vor. —

III. Tanzwuth in Abyssinien. Tigretier. (S. 55 bis 63.) Sie ist wahrscheinlich dasselbe Uebel, das in äthiopischer Sprache Asteragaza genannt wird. Auch hier tritt Pearce als Augenzeuge auf. Es kommt häufiger bey Frauen als Männern vor. Sie verfallen in die äusserste Abmagerung. Die Trompete wird angewendet zum Gesange der Umstehenden u. s. f. wie im Aufsatze. Die Frau des Nathan. P., die selbst davon befallen wurde, war eine geborne Griechin. „Der Zustand der jetzigen Abyssinier ist im Gebiete des Aberglaubens ein Spiegel des Zustandes der europäischen Völker im Mittelalter.“ Sie haben ihre christlichen Geissler und den Glauben an einen Zoomorphismus (die mittelalterliche Lycanthropie). Man glaubt nämlich von der dort verachteten Zunft der Eisenarbeiter und Töpfer (in Tigré Tebbib, in Amhara Buda genannt), sie könnten sich in Hyänen und andere

reissende Thiere verwandeln, weshalb sie von Jedermann gefürchtet und mit Grauen betrachtet werden. Man schreibt ihnen auch zu, durch Blicke Krankheiten zu erregen und überhaupt zu bezaubern. Sie sind vom heiligen Abendmahle ausgeschlossen, werden aber weder verfolgt, noch verbrannt, wie die Wehrwölfe im Mittelalter. — Der Verf. spricht dann IV. über Sympathie und stellt den Satz auf: Nachahmung und Mitleidenschaft stellen die Selbstständigkeit der Mehrzahl der Sterblichen in ein sehr zweifelhaftes Licht und verringern den Ruhm der Tugend, wie die Strafbarkeit des Lasters. — In diese krankhafte Sympathie setzt auch unser Verf. die Steigerung der Tanzwuth des Mittelalters zu einer wahren Volkskrankheit. Von allem enthusiastischen Wahne ist aber der religiöse der fruchtbarste an Krankheiten der Seele wie des Körpers, die sich wieder am leichtesten durch Sympathie verbreiten. U. s. f. Das sich auch angenehm lesende Buch ist, wie man sieht, in vielfacher Hinsicht beachtenswerth.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

Von unserm verpachteten Hof-Operntheater lässt sich abermals nur wenig Interessantes referiren. Die einzige Novität, welche in drey Monaten zur Reife kam, war Bellini's Capuleti und Montecchi. — Jedenfalls steht dieses Tonwerk minder hoch, als die geist- und melodieenreiche Straniera und der an grossen Effecten überreiche Pirata. Demungeachtet fehlt es auch hier keineswegs an genialen Zügen, und das verdienstliche Streben nach einem edlern Ziele tritt öfters im schönsten Lichte hervor. So ist z. B. die Stretta des ersten Finale, wo beyde Liebenden ihre Gefühle im zärtlichen Einklange aushauchen, und die feindlich sich gegenüber stehenden Parteyen den verhaltenen Grimm und die nach Blut lechzende Kampfwuth kaum mehr zu zügeln vermögen, von wirklich imposanter, also hinreissender Wirkung, dass jedes Mal der schon gefallene Vorhang nochmals emporrollen und die begeisternde Scene da capo dargestellt werden muss. In ästhetisch-dramatischer Beziehung gestaltet sich ganz meisterhaft der Schluss-Moment, wenn Julie, nachdem Romeo bereits die Giftphiole geleert, vom Scheintode zu neuem Leben erwacht; da ist Alles, von der ersten bis zur letzten Note, reines, unverkünsteltes Gefühl, und mit kräftig einfachen, naturgetreuen Pinselstrichen in Tönen ausgemalt. Trotz des Stoffes hochtragischer Tendenz fand die Oper ungetheilten Anwerth; Dem. Sabine Heinefetter, welche bereits früher in einigen ihrer Lieblings-Rollen gastirte, auch zum Intermezzo mit der Direction einige Tagsatzungen gerichtlich verhandelte, erschien nunmehr nach besiegten Hindernissen als Romeo; mit stürmischem Beyfalle gekrönt; ist aber gegenwärtig schon wieder auf dem Wege ihrer neuen Bestimmung zur Carnevalssaison nach Italien, und wird von ihrer Schwester Klara auf eine nimmer erwartete befriedigende Weise supplirt. Dem. Löwe singt und spielt die Julie gleich einer auf den Brettern schon ganz heimischen Mime. Besorgt müssen wir sie jedoch vor solchen anstrengenden Partieen ernstlich warnen, welche, also leidenschaftlich aufgefasst, im Widerspruche mit einer jugendlich schwachen Constitution, ihrer künstlerischen Laufbahn eine allzu schnelle Endschaft prophezeyen. Tybalt, der einzige Tenor, kam, gleich einem Fangballe, von einer Hand in die andere; anfänglich zerarbeitete sich Cramolini damit; dann wurde ein ziemlich indifferenter Herr Schäffer vorgeschoben; jetzt gibt Wild den sogenannten Nebenpart und glänzt darin als Stern erster Grösse; ein neuer Beweis, wie gediegene Meisterschaft auch Unbedeutendes zu adeln vermag. Ueberaus herrlich trägt er seine grosse Arie mit Chor vor, und höchst feurig das Ausforderungs-Duett, welches übrigens auch vom Dichter, dem, ähnlich seinem Vorfahren, dem göttlichen Shakspeare abermals auf's Schmählichste verballhornten, äusserst glücklich erfunden ist; indem die gewaltsame Unterbrechung durch den monotonen Choral-Gesang des im Hintergrunde langsam feyerlich vorüberwallenden Leichenzuges einen erschütternden Contrast hervorbringt, dass die gezückten Schwerter den schlagfertigen Nebenbuhlern entsinken und der gegenseitige Hass in klagenden Schmerz sich umwandelt. — Orchester und Chor leisteten, wie immer, Vorzügliches; drey ungemein zarte Solosätze für Horn, Violoncell und Clarinette erhielten durch die seelenvolle Ausführung der Virtuosen Lewy, Merk und Klein den höchsten Reiz. —

Nach langem Schlafe erwachte wieder einmal Boieldieu's einst so beliebtes Rothkäppchen; jedoch, der Gegenwart fast ganz entfremdet, sog es sich bald und wohl für immer zurück in stille Einsamkeit. —

Eine neue Operette: „die Unzertrennlichen" oder „die besten Freunde" hätte, um zu gefallen, rascher, lebendiger — mit einem Worte — besser gespielt werden müssen; alsdann würde auch Hrn. Kapellmeister Reuling's gefällige Musik gewiss mehr angesprochen und verdiente Würdigung gefunden haben.

Hr. Breiting reist fortwährend ab und zu, und tummelt sich mitunter auf seinen Parade-Gäulen: Johann von Paris, Masaniello, Georg Brown, Fra Diavolo u. a. — nach Herzenslust herum. — Von einem neuen Ballette: „die Brigittenau" oder „der todtgeglaubte Soldat" wurde Monate über in die Posaune gestossen; endlich kreiste der Berg und heraus schlupfte ein winziges Mäuslein. Die Handlung ist eine dürftige Nachbildung der Nina; das Uebrige ein chaotisches Gemengsel von Volksspielen und Belustigungen aller Nationen in vierzehn Bildern, womit man über drey Glockenstunden bis zur Ermattung abgelangweilt wird. Weder das schöne Talent der Dem. Mimi Dupuy, noch die vorgenommenen bedeutenden Abkürzungen konnten es vom Untergange erretten, und es ist kaum erklärbar, wie Hr. Henry, der so routinirte Choreograph, einen solchen Missgriff thun konnte. Gyrowetz ist zu bedauern wegen der auf die Composition verspätterten Zeit. — Eine Reprise des Blaubart vom hier verstorbenen Ballettmeister Vestris fand günstige Aufnahme; besonders gefällt Dem. Muratori als Ismela, und ein neuer Pantomimist, Hr. Lasina, in der Titelrolle. —

Das Theater an der Wien treibt es wie gewöhnlich, gibt Vielerley, doch wenig Haltbares; Carl, Scholz, Nestroy, und allgemach auch Dem. Zöllner, sind und bleiben die einzigen Stützen; diesen, vereinzelt, wird aber auch öfters gewaltig hofirt, während das Machwerk, welches zu beleben sie alle ihre Kräfte aufbieten, im Pfuhle eigenen Schlammes erstickt. Ueber die Mittelmässigkeit ragend und dem Kassaeclate frommend erwiesen sich 1) „die Zauberreise in die Ritterzeit", Posse von Nestroy: glücklich in der Grundidee, doch allzu flüchtig ausgearbeitet. 2) „Der Zaubermund" oder „Wolf und Papagey" von Toldt. 3) „Der Bergkönig", Mährchen von Margaretha Carl (Gattin des Directors), vorzüglich mit geschmackvollen Decorationen ausgeschmückt, die denn auch ihre Schuldigkeit thun. Unter den Gefallenen steht obenan: „der Kampf des Glückes mit dem Neide" oder „der Liebe Zaubermacht", anonymer Abkunft, welches einen tüchtigen Gigantenstrauss machte. Zu all' den aufgezählten Pieçen hat Adolph Müller eine Musik geschrieben, meist besser noch, als es die Sache verdient, welche theilweise, sonderlich, wo die Localfarbe prädominirt, auch in den Volksmund übergeht. Herzlich wünschten wir den anstelligen jungen Tonmeister auch einmal in seiner wahren Gestalt, nicht immerdar wie Pegasus im Joche zu erblicken. — Zur beliebigen Abwechslung producirten sich einige Male in den Zwischenacten sogenannte Steyerische Alpen-Sänger, sowohl mit Nationalliedern, als auf der Violine, Zither, Guitarre, auf dem Posthorne und in der Bauchrednerkunst. Dass mit solcher Gasthaus-Kurzweil nur Wenigen gedient ist, bewies der Erfolg.

(Fortsetzung folgt.)

Merseburg, den 17ten Februar. Am 15ten d. wurde uns hier ein schöner musikalischer Genuss zu Theil. Der durch den Brand verunglückte Stadtmusikus, Hr. Amme aus Hayndchen, gab zu seinem Besten ein Concert, bey welchem ihm verschiedene Virtuosen aus Leipzig und unser wackerer Stadtmusikus Hr. Braun mit seinem brav eingeübten Orchester gern unterstützten. Die Tonstücke waren folgende: 1) Ouverture aus der Felsenmühle von Reissiger, präcis und exact vorgetragen; 2) Concertante für zwey Clarinetten von Iwan Müller, bliesen zart und ausdrucksvoll Herr Kunze aus Leipzig und Hr. Stadtmusikus Amme; 3) Scene aus Figaro sang der Concert-Sänger Herr Pögner aus Leipzig mit vieler Kunst, Sicherheit und Deutlichkeit, und seine schöne volle Bassstimme entsprach ganz seiner Ausbildung als Sänger; 4) Concertino für Bass-Posaune von Meyer, vorgetragen von Hrn. Queiser aus Leipzig. Da uns schon mehre Male das Glück zu Theil ward, diesen wackern Virtuosen und Bändiger des Riesen-Instruments hier zu hören, begrüsste denselben gleich bey seinem Auftreten ein Applaus, weil Jeder wusste, was er zu erwarten hatte.

Zweyter Theil. 1) Ouverture aus der Stummen, wurde mit einer Präcision ausgeführt, wie wir sie nur an unserm ehrenwerthen Braun gewohnt sind; 2) Duett für Violine und Violoncello trugen Hr. Ullrich und Hr. Grabau aus Leipzig vor, und erregten durch ihr äusserst delicates und kunstvolles Spiel die innigste Theilnahme, welche sich in einem rauschenden Beyfalle kund that; 3) sang Hr. Pögner Mozart's Arie: In diesen heil'gen Hallen u. s. w.

mit Kraft und Ausdruck; 4) Variationen für zwey Posaunen von Reichel. Herr Queiser und einer seiner Schüler, der sich seines Meisters würdig zeigte, bewährten das Sprichwort: „Das Ende krönt das Werk.“ Möchte uns bald wieder ein solcher Genuss zu Theil werden!

Kurze Anzeigen.

Jucunde. Drey Gesänge für eine Sopran-, zwey Tenor- und zwey Bassstimmen in Musik gesetzt — von Carl Blum. 12stes Werk. (Eigenthum der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Die in Partitur und Auflegestimmen nett und sauber gedruckte Sammlung führt ihren Namen nicht ohne Grund. Des Verf. meiste Werke sind, wie hinlänglich bekannt, einer heitern, geselligen Unterhaltung gewidmet. Diesen Zweck hat er auch in dem vorliegenden Hefte verfolgt und so gut erreicht, wie in den besten seiner früheren. Auf welche Art er dies erreicht, ist nicht minder bekannt. Es singt sich Alles leicht und klingt gefällig und munter. Nichts als die gewöhnliche Sängerroutine wird vorausgesetzt, um diese Gesänge angemessen vorzutragen. So sind sie denn für Jedermann und werden bey Weitem in den allermeisten Sänger-Vereinen willkommen seyn und mit Leichtigkeit gesungen Vergnügen gewähren. Die Texte sind sämmtlich von Wilh. Gerhardt. Nur der erste: „Soldaten und Marketenderin“ ist der letztern wegen, damit sie sich zu dem Gesange der Soldaten hören lassen kann, umgeändert und blos in der Grundidee beybehalten worden. Die Musik gibt einen Marcia vivace. Der zweyte „das Mädchen und die Tauben“ ist nicht weniger munter. Auch das serbische Lied „Angelia“ will dieselbe Stimmung nicht ohne Erfolg fördern.

Sammlung ausgeführter Choräle im leichten Style, mit Bezug auf das Schlesische Choralbuch von Adolph Hesse. 1stes und 2tes Heft. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 6 Gr.

Der Verf. sagt im Vorworte: Die Sammlung ausgeführter Choräle, welche ich hier dem Publicum übergebe, hat den Zweck, Orgelspielern eine Erleichterung, ein Hulfsmittel in solchen Fällen, wo sie ihre eigenen Kräfte der Ausführung eines Chorals nicht gewachsen fühlen, oder wo sie das Bedürfniss der Abwechselung mit fremden Ideen empfinden, zu gewähren. In Berücksichtigung der dabey meist Statt findenden Nebenverhältnisse, habe ich diese Ausführungen für kleine Orgelwerke und im leichten Style geschrieben, jedoch bemüht, das Würdevolle des Gegenstandes niemals aus den Augen zu verlieren. — Das ist ihm gelungen. Die Registrirung ist bey allen diesen ausgeführten Chorälen: 1) Hauptwerk, alle achtfüssige Stimmen; 2) Oberwerk, Flaut und Salicet achtfüssig; 3) Pedal, Subbass sechzehnfüssig und Octavbass achtfüssig. — Hat eine Orgel kein zweytes Manual, so muss bey dem jedesmaligen Eintritte der Melodie noch eine achtfüssige Stimme gezogen und zum Zwischenspiele wieder abgestossen werden. Man sieht, dass in dieser Sammlung auch auf die kleinsten Orgeln Rücksicht genommen worden ist. Der Choräle sind 18. Die Ausgabe in Querquart zählt 48 Seiten und der Druck ist sehr deutlich.

Der Herbst am Rhein, bearbeitet für Chorgesang und Orchester nach einem Liede der Annaunhäuser — von Jos. Panny. Op. 32. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey Schott's Söhnen. Partitur: 16 gGr.; Orchester- und Singstimmen: 1 Thlr. 8 Gr.

Ein munteres Volkslied, das für zwey Tenore und zwey Bässe mit voller Begleitung sehr gut bearbeitet worden ist, im lebhaften Tanztacte, zuweilen kurz vom $\frac{2}{4}$ Tacte unterbrochen. Die Wirkung wird der Absicht entsprechen. Es wird in Concerten, zur rechten Zeit gewählt, Freude machen. Die Ausführung ist leicht; der Druck gut und der Titel mit einem lustigen Bildchen geschmückt, die Herbstlust schildernd.

Notiz.

Das sehr wohl getroffene Portrait des als Künstler und als Mensch trefflichen J. W. Kalliwoda ist im Bureau de Musique de C. F. Peters allhier lithographirt erschienen.

(Hierzu die Beylage Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Sanctus von Sigmund Neukomm.

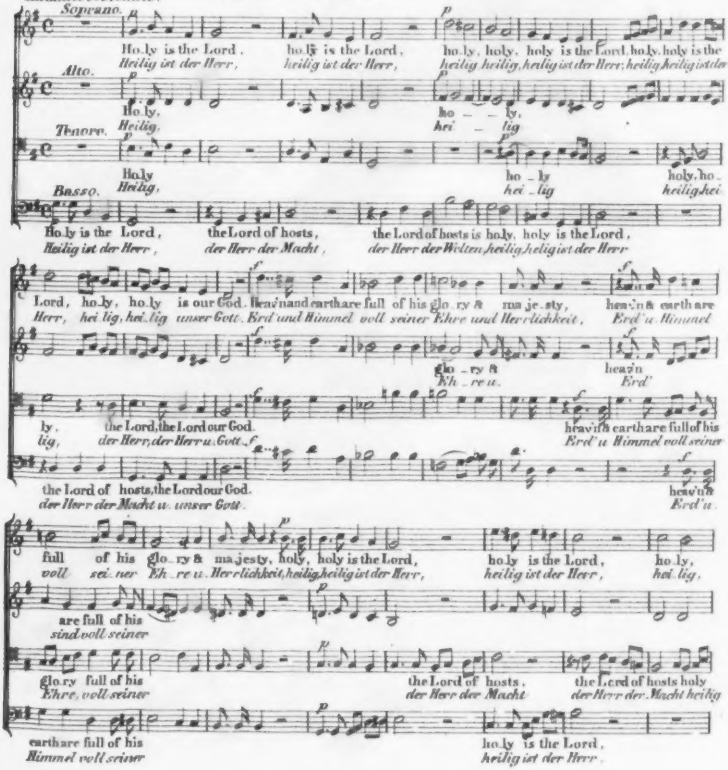

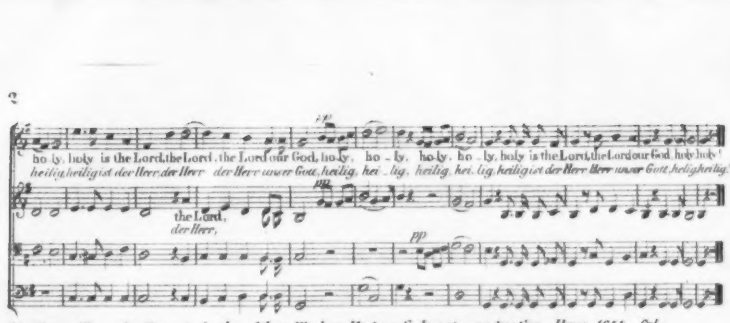

Musik zum Tanze der Tarantati. *Aus Athan Kircher Magnes S. de arte magnetica. Rom. 1654. fol.*

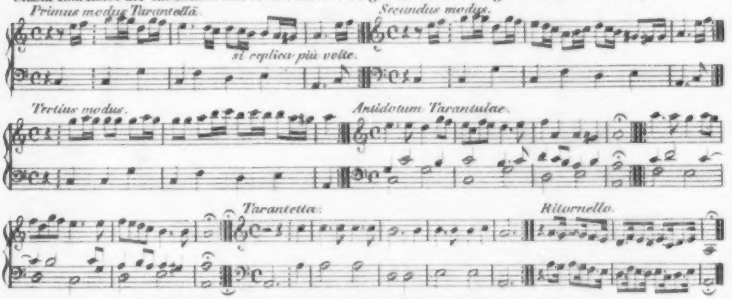

Räthsel-Canons von J. F. Fröhlich in Copenhagen.

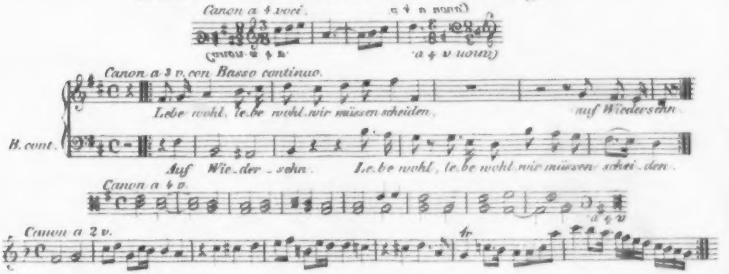

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. Nº. 10. 1833.

Kurze Abhandlungen über die Oper.

Von G. W. Fink.

I. Dass die erste Oper nicht die erste ist und was sie dazu gemacht habe.

L'Euridice, Tragedia per musica, aufgeführt in Florenz 1600, wird immer noch von den Meisten für die erste Oper ausgegeben, ob sie es gleich eben so wenig ist, als eine Tragödie, wie sie der Dichter zu nennen beliebte, der den fröhlichen Ausgang seiner Darstellung kaum vermeiden konnte. Dass früher ähnliche Spiele mit Musik vorhanden waren, ist gar nichts Neues; nicht zu Wenige wissen, dass dergleichen schon bey manchen festlichen Gelegenheiten aufgeführt wurden: allein man umgeht das, oder meint doch, man könne dessenungeachtet jener Oper die Ehre der ersten lassen. Aus welchem Grunde sie das thun, wissen wir nicht. Schon zur Vermählung Galeazzo's, des Herzogs von Mailand, mit Isabellen von Arragonien wurde ein Schauspiel von Bergonzo Botta prachtvoll aufgeführt, wo Instrumente, Gesang und Tanz in grosser Thätigkeit waren und worin eine Menge Heroen und Götter Griechenlands sich der Reihe nach sehen liessen. Jason, Orpheus, Theseus und Atalanta fehlten nicht, zu Ehren des hohen Brautpaares das Ihrige zu thun. — Der Graf von Vernio, Giov. Bardi ist gekannt wegen seiner Liebe zu Kunst und Wissenschaft und seines Combattimento d'Apolline col serpente, das zur Vermählung Ferdinands von Medicis mit Christiana von Lorena gesungen und gespielt wurde. Wäre es unsere Absicht, den ersten Anfang der Opern zu untersuchen: so würden wir noch weiter zurückgehen müssen. — Will man aber auch schlechterdings den Dichter der Eurydice, Ottavio Rinuccini, für den ersten Operndichter nehmen; will man auch „die Verzweiflung Silens" und „den Satyr" der Laura Quidiccioni aus Lucca und des Componisten Emilio del Cavaliere für nichts rechnen, ob wir gleich den Grund nicht begreifen: so wird man dennoch die Eurydice nicht für die erste Oper halten können. Es ist hinlänglich bekannt, dass 1594 im Hause des Corsi, der nach des Grafen Bardi Abgange nach Rom die Leitung der Gesellschaft in Florenz übernommen hatte, sein Freund Rinuccini seine Daphne dichtete, die unter seinen Augen Peri und Caccini in Musik setzten und die mit vielem Beyfalle aufgeführt wurde. Das Singspiel ist, wie damals gewöhnlich, der griechischen Fabelwelt entnommen. Martin Opitz hat es in teutsche Verse gebracht, die Heinr. Schütz, der berühmte Kapellmeister in Dresden, componirte und zum Beylager der Maria Eleonora, der Schwester des Churfürsten Joh. Georg I., mit dem Landgrafen von Hessen Georg II. 1627, aufführte. Daphne, Apollo, Venus und Cupido sind die Hauptpersonen. Mehre Solo — Hirten, Schäfer- und Nympheu-Chöre kommen dazu. Das Ganze hat fünf Scenen (in der Verteutschung von Opitz Acte genannt) und schliesst mit der Nymphen und Hirten Tanze um den Lorbeerbaum, in welchen Daphne, die spröde, verwandelt wurde. — Wir finden hier Sologesänge, Recitative nach damaliger Art, Duetten, Terzetten und Chöre — also eine förmliche Oper, wie die das Griechische liebende Gesellschaft sie sich nur wünschen mochte.

Warum hat man nun also nicht dieser Daphne wenigstens die Ehre erwiesen, sie als erste Oper anzuerkennen, da sie doch im Grunde in derselben Weise und von denselben Männern, dem Gedicht und der Musik nach, verfasst wurde, als die Eurydice? Hatte der florentinische Verein, hatten Dichter und Componisten nicht schon die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt auf sich gezogen? u. s. f. Aber freylich, die Aufführung der Daphne, erlebte sie auch bald genug in Teutschland eine Nachbildung des Textes und eine freye Composition, hatte

in Italien keinen andern Grund, als Kunstförderung. Was ist Kunstförderung, wenn nicht von Aussen her irgend etwas recht in die Sinne Fallendes, so etwas — Ehrenrühriges mit Pomp und Weltglanz dazu kommt? Sind doch die meisten Dinge und die meisten Menschen nicht sowohl durch Wesentliches und Verdientes, sondern weit mehr durch äusserliche Zufälligkeiten berühmt geworden. Den Meisten geht es wie dem Sulla: Nicht das lange vorher Ueberlegte gelingt am besten, sondern was ihnen die Götter im Traume eingegeben haben. Das geschieht nicht um des Werthes der Dinge, sondern um der Art der Menschen willen. Wenn etwas zufällig von der Sonne beschienen wird: so ist es herrlich und das Erste seines Standes. Wenn ein durchdringender Schrey etwas vorgesungen hat: so singen die anderen artig nach. Es ist auch in der That keine Kleinigkeit, welche die Eurydice zur ersten Oper gemacht hat: es ist eine Hochzeit, und was für eine? Heinrich IV. von Frankreich, den sie gern den Besten der Könige nennen, hatte nämlich die Maria von Medicis zu seiner Gemahlin erkieset, und damals wusste er noch nicht, dass es ihn hernachmals gereuen würde. Es sollte also eine recht glänzende Hochzeit gefeyert werden. Da wollte denn auch die florentinische Gesellschaft sich in ihrem Glanze zeigen. Dichter und Componisten (Peri und Caccini) strengten sich an. Man rief zur Aufführung die geschicktesten Männer Italiens herbey, den Pietro Strozzi, Francesco Cini, Orazio Vecchi u. s. w., damit die französischen und italienischen Grossen so stattlich als möglich bewirthet würden. Was Wunder also, wenn das Gelungene so gut, als die schäferlichen Süssigkeiten, deren affectirtes Wesen nach damaligem Gebrauche auch hierin herrschte, allgemein von der Fama verbreitet wurde! Und so war es denn eigentlich die glänzende Hochzeit, welche die Eurydice zur ersten Oper machte: ausserdem würde die Daphne und ihre Lorbeerzweige der Oper den ersten Kranz gereicht haben, wenn man auch nicht weiter forschen wollte. —

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbst-Stagione und Anfang der Carnevals-Opern u. s. w. in Italien. 1832 u. 1833. (Fortsetzung.)

Triest. In Mayr's Rosa bianca e Rosa rossa, mit eingelegten Stücken von Pacini, Donizzetti und einem neuen Chore vom Anfänger Bassi Manna, dem Sohne der olim bekannten Sängerin Carolina Bassi, machte das einzige Favorit-Duett im zweyten Acte Glück. Wie kann man aber auch solche musikalische Verbrechen begehen? So lange man Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante und hundert andere neuere Maestri zusammenschmiedet, transeat, es entsteht eine gleichartige Posse daraus; diese aber in eine Oper von Mayr, Weigl, Winter u. a. hineinzuflicken, ist, wenn auch nicht immer wie Fliegen in einer Suppe, doch stets eine ächte Mésalliance.

Von benanntem Anfänger, Signor Maestro Bassi Manna, wurde am 13ten November die neue Oper Jacopo di Valenza mit einem Furore in der dritten Vergleichungsstufe, vulgo Furorone, gegeben. Eine an Superlativen leidende lombardische Theaterzeitung citirt von hier aus einen Brief, worin es unter Anderm heisst: „Der Maestro Bassi Manna kann Wunder machen, seine Musik ist gelehrt, voll Genie und Originalität, ohne die mindesten Reminiscenzen" u. s. w. Bis jetzt steht all' diess noch auf dem Papiere.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Mercadante's neue Oper hiess Ismalia, ossia morte ed amore, eine nach D'Arlincourt's bekanntem Romane bearbeitete Zauber-Oper, wo ein Ritter der Liebe wegen sein Gelübde bricht und stirbt, nur dann aber in den Himmel kommen kann, wenn das Weib, welches die Ursache seines Todes ist, sich seinem Schatten ergibt. Der wackere Theaterdichter Romani, Verf. des Stücks, sagt in einem kurzen Vorberichte, er wollte in Italien wieder eine Schauspielgattung einführen, deren es aus übertriebener Furcht und langer Gewohnheit beraubt war; dabey bezieht er sich auf den Faust, Don Juan, Freyschütz, Robert le Diable, die im Auslande Glück machen, und ist der Meinung Voltaire's, Alles, was die Einbildung schaffen und die Leidenschaften darbieten können, sey Gegenstand der Oper. Das Buch hat indessen, bey mancher schönen Situation, gar nicht behagen wollen, wozu wahrscheinlich drey Sachen das Meiste beytrugen: der im zweyten Acte todte Ritter singt in derselben Kleidung, und als wäre er lebend, wie im ersten Acte; das Maschinenwesen ging sehr schlecht, und die Sänger waren auch nicht die besten. Die Zauber-Opern scheinen also vor der Hand mit dieser Wiedergeburt abermals und schnell von der italienischen Bühne verschwunden zu seyn; ein hiesiges Journal verwarf sogar Voltaire's Behauptung, und sagte, dieser Cyniker (!) habe im

18ten Saeculo geschrieben, wir leben im 19ten Jahrhundert, mit einem weit verfeinertern Geschmacke (wahrscheinlich nur in Italien, denn im Auslande, wo Voltaire's Behauptung auf alle Saecula passt, gibt man noch jetzt Jahr aus Jahr ein Zauber-Opern. — Der Corresp.) Nun zur Musik. Die Ouverture (welche Seltenheit!) hat ein schönes langsames Tempo mit einem darauf folgenden Allegro, betitelt, wie bekannt. Die Oper selbst hat zwey schöne Chöre, hier und da recht artige Dingerchen; alles Uebrige, leider, die gewöhnliche Waare der grossen Dita. Den Bassisten Giordani ausgenommen, trug weder die Melas (Ismalia), noch der Tenorist Binaghi (Oscar) zur guten Aufführung der Oper bey, die also in der Folge mit der Caritea und Chiara zuweilen abwechselte. — In der zweyten Hälfte Novembers gab man zum ersten und letzten Male die neue Oper Elena e Malvina, von Hrn. Francesco Schira, einem Zöglinge des hiesigen Conservatoriums, deren Vorstellung Ref. zufälliger Weise nicht beywohnen konnte. Hr. S. hat bereits Musik zu Balletten componirt und ist Mitglied benannter Dita; warum er aber mit seiner ersten Oper eine solche Eile gehabt und nicht ein besseres Singpersonal abgewartet hat, begreifen Viele nicht. Einige behaupten, in dieser neuen Oper soll Manches nicht ohne Werth seyn, was auch sehr möglich ist; denn musikalisches Talent kann man den meisten unserer jungen Maestri nicht absprechen. — Im Teatro Carcano gab man Anfangs — die nicht üblen Hauptsänger waren die Albertini, der angehende Tenorist Domenico Furlani, der Bassist Giuseppe Galante und der Buffo Carlo Cambiaggio — Pacini's Falegname di Livonia mit gutem Erfolge; sodann eine neue Operette: Emma di Fondi, von einem mailänder jungen Grafen, Namens Pietro de Moyana, die auch gefiel. Zum Lobe dieser Musik sey es gesagt, dass sie, ohne eben neu und gediegen zu seyn, doch im Ganzen genommen melodisch ist, und dass der Componist weit weniger sclavisch als unsere heutigen Maestri dem modern-musikalischen Götzendienste huldigt, sondern sich auch ein wenig zur Musik seiner Väter, zur ältern italienischen Schule hinneigt. Möge er durch fleissiges Studium der Tonkunst seinem Vaterlande bald eine Oper schenken und sich dabey als selbstständiger Meister zeigen!

Carnevals-Opern.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Ist es denkbar und der Natur gemäss, dass einst die Erde mit ihrem Monde, die Sonne, ja ganze Sonnen-Systeme aus dem unermesslichen Weltall verschwinden werden, so hätte sich Niemand nur die Möglichkeit träumen lassen, dass eine erste Carnevals-Oper am Stephanstage auf unserm grossen Theater ohne Fiasco mit heiler Haut davon kommen könnte. Ich habe hier seit 1811 bis jetzt lauter solche S. Stefano-Fiasco's, darunter zwey Rossini'sche und einen $\frac{3}{5}$ Bellini'schen, erlebt; die ältesten Mailänder wissen sich auch des Gegentheils nicht zu erinnern, aber dieses Jahr verliess uns der grausame Fiasco, wahrscheinlich (den Bassisten ausgenommen) der Sänger wegen; das grosse Ballet fand indessen eine sehr ungünstige, und das kleine Ballet gar keine Aufnahme. Zur ersten Oper gab man Hrn. Donizzetti's Fausta (die er voriges Jahr für S. Carlo zu Neapel componirte), in welcher die von hier gebürtige, rühmlich bekannte Sängerin Adelaide Tosi die Titel-Rolle, der Bassist Carlo Zucchelli Constantin den Grossen und der Tenor Francesco Pedrazzi dessen Sohn den Crispus spielte. Die Tosi hat unstreitig seit ihrem erstmaligen Betreten der hiesigen Bühne vor mehren Jahren viel gewonnen. Ihre Stimme hat mehr Kraft, ihr Gesang mehr Ausdruck, ihre Aussprache mehr Deutlichkeit, ihre Action mehr Leben, und sie macht öfters recht artige Sachen; allein dieses Mehr artet nicht selten in ein Zuviel aus, die Stimme schreyt und die Action übertreibt, weswegen auch die Anfangs glänzende Aufnahme dieser vaterländischen Künstlerin seither abgenommen hat. Pedrazzi, mit einer angenehmen Stimme, guten Aussprache und gutem Gesange, kann nirgends missfallen; aber Zucchelli's Stimme scheint dahin, vielleicht Alters halber. Donizzetti's Musik hat Manches, was auch den wahren Musiker ergötzt, sonst nichts Neues, viele Reminiscenzen, und grösstentheils das — tägliche Brod. Die neu componirt seynsollende Ouverture ist eben so ausgeprägt, wie alle modernen gar alten und alle modernen gar neuen. Nach der Ouverture wird der Vorhang aufgezogen, und — ach Himmel! — die Bande steht mit ihren Hörnern, Possunen, Serpents, Contrafagotts, Pauken, Klappentrompeten, Trommeln, Pfeifen und allem Schmetterzeuge schon gerüstet auf der Bühne, stimmt blitzschnell mit ungefähr 80 Choristen und Sängern, unter Begleitung des grossen Orchesters, den ersten Chor der Introduction an, und droht die Trommelfelle der anwesenden 4000 Zuhörer zu zerschmettern. Fausta, Constantino und Crispo bewirken zwar durch ihren

eben Quantitäten in Zahlen ausgedrückt, potenzirt werden?"

So, nun bekommen wir gar eine Potenz an sich!

„Und wenn es nun so wäre? Könnten Sie denn irgend eine Zahl potenziren, wenn Sie nicht von einem Potenziren an sich wüssten? Das Potenziren ist doch wohl von der Zahl, welche potenzirt wird, verschieden, und lässt sich daher an sich betrachten?"

Nun und was war' es da?

„Ueberhaupt das Erheben einer Sache auf eine höhere Stufe, welche durch Grad-erhältnisse, wobey die Natur der Sache selbst allezeit unverändert bleibt, nicht erreicht werden kann. Eine Linie wird durch alle Grade der blosen Extension nicht zur Fläche oder zum Körper, wohl aber durch potenziren, unabhängig von allem Grade. Ist Ihnen dieses noch undeutlich?"

Wenigstens noch nicht vollkommen deutlich! Wenn ich fortfahre zu zählen, so komme ich auf dieselben Zahlen, welche ich durch Potenziren erhalte, also erreiche ich die Potenz doch durch Grade.

„Ein scharfsinnigerer Einwand, als man sie jezt gewohnt ist zu hören! Sie halten doch aber die Zahlen nicht für etwas selbstständiges, wie etwa die ihren Pythagoras misverstehenden Hypermystiker?"

Ich bin kein Freund der Mystik, am wenigsten der Hyperpseudopythagoris-hen. Zahlen sind mir was sie seyn sollen; symbolische Zeichen der Verhältnisse.

„Also war ihr Potenziren auch nur ein symbolisches Erheben auf eine höhere Stufe, welches zugleich für Quantitäts- und Qualitäts-Verhältnisse symbolisch seyn muss. Deswegen drückt sich im Symbol der Potenz nicht Charakter der hohern Stufe aus — Sie schütteln immer noch?"

Ich werde Sie nun um ein Beyspiel bitten.

„Sehr gern. Wenn Sie eine in c gestimmte Saite schwach oder stark anschlagen, so giebt sie immer denselben Ton, nur in verschiedenem Grade der Stärke, weil der Grad-Unterschied nicht die Zahl der Schwingungen in derselben Zeit verändert. Wenn Sie aber durch Verkürzung oder stärkere Spannung der Saite die Zahl ihrer Schwingungen in dieser Zeit potenziren, so bekommen sie keinen Gradunterschied, sondern einen andern Ton, nämlich die Oktave. Finden Sie es nun so ungereimt, wenn ich die Gehorempfindung der ersten, zweyten, dritten Oktave, den Grundton in der ersten, zweyten, dritten Potenz u. s. f. nenne? Was Sie bey ihrem Symbol Potenz nennen, kann ich doch bey dem, diesem Symbol zum Grunde liegenden auch so nennen, wenigstens mit demselben Recht, als der Geometer seine Linie quadrirt und cubirt, wie Sie ihre Zahlen."

Nur noch Eins: Durch Grade der Stärke komm' ich freylich nicht von meinem Ton weg, am wenigsten in die Oktave, aber durch Grade der Höhe kann ich sie doch erreichen, und was ist denn für ein Unterschied zwischen der durch Grade und der durch Potenziren hervorgebrachten Oktave?

„Fühlen Sie nicht den Doppelsinn des Ausdrucks Höhe und Tiefe? Als Ton ist c in der hohern Oktave offenbar tiefer als c in der tiefern Oktave. Denn der Gradunterschied der Höhe kann sich nicht weiter erstrecken, als die ganze Reihe der Grade. Diese aber ist mit dem nächsten Ton vor der Oktave geschlossen, also können Sie die Oktave, welche eine neue Reihe anfängt, nicht als hohern Grad der vorigen Reihe ansehen, folglich auch nicht durch höhern Grad erreichen. Die unmusikalische Ansicht des gemeinen Mannes kennt freylich nicht die geschlossene Reihe der Oktave, aber ebendeswegen lässt sich von dieser Seite aus gar nicht vom Charakter der Oktave, welche für diese Ansicht gar nicht vorhanden ist, sprechen. Die Oktave ist also allezeit ein potenzirtes und nie, als Oktave, ein graduirtes Verhältnis. — Sind Sie nun befriedigt und haben Sie sich mit den Potenzen der Qualitäten ausgesöhnt?"

Gesang augenblickliche Ruhe, aber Chor und Bande platzen zuweilen drein und gehen endlich, vom Orchester verstärkt, zu einem allgemeinen fürchterlichen Ohren-Angriffe über, womit diese lärmend-rührende Introduction schliesst. Und so geht's immer aus dem Regen in die Traufe. Am 12ten Januar hörten wir abermals einen grossen, aber zugleich traurigen Lärm. Man gab den Fernando Cortez, eine ursprünglich zu Rom unter dem Titel l'Eroina del Messico von Hrn. Maestro Ricci componirte und jetzt von ihm selbst durchaus umgearbeitete Oper, welche zweyte Auflage, als ein in jeder Hinsicht armes Product, gar nicht behagte. Unglücklicher Weise machte die Hauptrolle die Contraltistin Teresa Cecconi, die zwar eine bekannte gute Sängerin ist, mit ihrem starken Embonpoint aber keinen schönen Cortez darstellte, weswegen entgegengesetzte Zeichen des Beyfalls entstanden, so dass nach der zweyten Vorstellung die Künstlerin sich von ihrem Contracte losgesagt hat. Dem. Matilde Palazzesi (Telanira) fand Beyfall und wurde auf die Scene gerufen. Man lobt ihre schöne Stimme, wünscht aber ihrem Gesange mehr Seele und einen geläutertern Geschmack; wahrscheinlich wird sie in einer andern Oper mehr glänzen. Der Tenorist Reina (Montezuma) singt und schreyt nicht übel und fand ebenfalls Beyfall. In der dritten Vorstellung am 19ten Januar, in welcher die Signora Beyllou die Cecconi ersetzte, nahm auch der Beyfall der Sänger merklich ab. — (Teatro Carcano.) Obschon vom Centrum der Stadt entlegen, und noch dazu im Winter (der heurige ist bey uns freylich bis jetzt sehr schön), wird dieses Theater stets stark besucht, und mit Recht. Den Anfang machte man mit Bellini's Capuleti. Die Roser-Balfe (Giulietta) ist in der Kunst immer mehr vorwärts geschritten und würde mit etwas mehr Leben im Vortrage schon jetzt eine ganz ausgezeichnete Sängerin seyn. Die Pariser Contraltistin Michel (Romeo) verdient ihrer schönen Person und ihres wackern Gesanges wegen vieles Lob. Beyde und der bekannte Tenorist Bonfigli erhalten immer stürmischen Applaus. Am 16ten Januar debutirte der Bassist Balfe in Rossini's Inganno felice; seiner schönen, etwas zu geläufigen Stimme und guten Methode ward dieselbe ehrenvolle Aufnahme der vorigen. Dieser Balfe (eigentlich William Balph, soll ein Irländer seyn) ist der Ehegatte der eben benannten Wiener Sängerin Roser, kann ungefähr 28 Jahre alt seyn, hat schon auf mehren kleinen Theatern, unter Andern auch auf dem palermitaner Theater gesungen, wo er zugleich eine Operette componirt, wie dieses zu seiner Zeit in diesen Blättern gemeldet wurde.

Vorläufige kurzgefasste Nachrichten von den Carnevals-Opern aus einigen übrigen Städten Italiens.

Rom. (Teatro Argentina.) Grosser Fiasco, das Theater wurde nach der ersten Vorstellung geschlossen. (Teatro Valle.) Am 3ten Januar: Il furioso all' isola S. Domingo, neue Oper von Herrn Donizzetti. Sänger: Elisa Orlandi, Lorenzo Salvi, Giorgio Ronconi (Bassist in der Titelrolle), Lauretti — Alles furore. Dichter, Componist und Sänger mehrmalen auf die Scene gerufen; das Finale des ersten Acts gefällt am meisten.

Turin. (Teatro regio.) Mercadante's Gabriella di Vergy, die unlängst in Genua (s. die vorigen Berichte) so sehr gefiel, fand hier die entgegengesetzte Aufnahme. Der anwesende Componist setzte sie in die Scene und componirte eine neue Ouverture, bey welcher Signora Banda ihre lieblichen Töne hinter dem Vorhange mit den süssen Klängen des Orchesters vereinigte.

Genua. (Teatro Carlo Felice.) Mercadante's ältere Oper Ipermestra, mit obligaten musikalischen Banden, verunglückte. Die Schütz rettete sich ziemlich, die Cesari und Herr Binaghi kamen minder gut davon. — Der seit einigen Monaten sich hier aufhaltende bekannte Clarinettist Iwan Müller hatte das Unglück, ein Bein zu brechen, ist aber bereits wieder geheilt; er wollte den 18ten Januar eine musikalische Akademie geben.

Venedig. (Teatro Fenice.) Bellini's Norma, vom Componisten selbst in Scene gesetzt, erfreute sich nicht der gewünschten Aufnahme. Die Pasta fand getheilten Beyfall; der Tenorist Curioni war nicht bey Stimme und unpässlich, besserte sich aber bald, und nun geht's auch etwas besser. Nach einem vierzehntägigen Kreusen gebar endlich am 11ten Januar die hiesige Zeitung einen sehr langen Artikel über diese Oper; er wurde sogleich — das Warum ist leicht zu errathen — als vortrefflich und gelehrt in auswärtigen politischen und nichtpolitischen Zeitschriften abgedruckt. Da werden denn Jene, welche dem Hrn. Bellini kein Genie und Wissenschaft zugestehen wollen, als stockblind betrachtet, sodann wird gegen die Gegner der Pasta mit ihren elenden Bonsmots und Vergleichungen losgezogen. In Allem werden jedoch nur vier Schönheiten aus der Norma angerühmt: der Chor der

Introduction, die Arie der Pasta, das Terzett (!?) und das allerletzte „unnachahmliche“ Duett. Dass diese magere Summe die Unparteylichkeit meines in diesen Blättern voriges Jahr über die Norma ausgesprochenen Urtheils in gewisser Hinsicht an den Tag legt, mag hier zum Ueberflusse erwähnt werden. Man könnte aber auch den venetianer Artikelmacher fragen: wie ist es möglich, dass ein Componist von Genie und Wissenschaft, der einen schönen Introductions-Chor schreibt, nachher in der ganzen Oper, bis zum allerletzten Stücke (dem Duette, vulgo Finale genannt) so gar viel leeres Zeug, ohne einen Funken Genie und höhere Wissenschaft auftischen kann?... (Teatro S. Gio. Grisostomo.) Hier gefielen die Maldotti, der Tenor Corradi, die Buffi Giorgi und Stefanori in Pavesi's alter Oper: Ser Mercantonio. (Teatro S. Samuele.) Im Corradino gefällt blos die Tacchinardi-Persiani und der Tenor Zilioli.

Padova. (Teatro nuovissimo.) Die neue Oper: I promessi Sposi, vom Maestro Pietro Bresciani, machte Glück; die Ouverture, Introduction, das Quartett und Terzett nebst dem Finale des ersten Acts, und das Duett und Terzett des zweyten Acts fanden besondere Auszeichnung. Bekanntlich hat Hr. Bresciani schon zwey andere Opern: l'Albero di Diana und la Fiera di Frascati componirt.

Triest. Il Mauro, neue und erste Oper des angehenden Maestro Francesco Bonoldi, Sohn des bekannten Tenoristen Claudio, fand Beyfall (Sänger: die Sedlaczek, Bonoldi Vater, Salvatori, Ranfanga). In öffentlichen, nicht Triestiner Blättern liest man noch Folgendes hierüber: „Der berühmte Maestro Farinelli (Kapellmeister allhier) sagt, der junge Maestro (Bonoldi) verdient mit Recht eine Stelle unter den Componisten vom ersten Range (compositori di prima sfera). Die Instrumentation seiner Oper ist sehr brillant, die Begleitung verständig, die Harmonie reich, die Modulation breit (spaziosa). Hr. Bonoldi Sohn kennt vollkommen den italienischen Gesang und seine Musik ist gut geregelt und genau (bene regolata e precisa).“ —

Parma. Vicenza. Brescia. Crema. Bergamo. In allen diesen Städten gab man Hrn. Ricci's Chiara di Rosenberg ohne günstigen Erfolg, wozu auch theils mittelmässige, theils unpässliche Sänger das Ihrige beytrugen. In Bergamo sangen unter Andern die Primadonna Edwige und der Bassist Barrhoilet, Beyde, wie man sagt, Franzosen.

Cremona. Die Contraltistin Leonilda Storti betrat zum ersten Male die Bühne in Pacini's Arabi nelle Gallie; sie hat eine schwache Stimme für grössere Theater, lässt aber hoffen.

Mantua. Hier gefallen zwey deutsche Sängerinnen, die Vial und die Spech in Bellini's Capuleti.

Rimini. In derselben Oper gefällt die Hofmann, in der Rolle des Romeo.

Verona. Die Fischer und der Tenorist Genero finden starken Beyfall im Pirata.

New-York, den 1sten November 1832. Den 6ten October eröffnete endlich die bereits angezeigte italienische Operngesellschaft ihre Vorstellungen auf dem hiesigen Theater mit Rossini's Cenerentola, die nicht sonderlich gefallen konnte, weil die Primadonna Albina Stella unpässlich war; die übrigen Sänger thaten ihr Möglichstes. Zur zweyten Oper gab man Mercadante's Elisa e Claudio, worin die Pedrotti sehr gefiel. Darauf sollte man die Italiana in Algeri und den Pirata geben, welche vier Opern im Abonnement auf 35 Vorstellungen dem Publicum versprochen wurden. Noch wollte die Impresa Rossini's Mosé als Oratorium in einer Kirche hören lassen und hatte bereits über 200 Einlasskarten, zu drey Pezzi duri für eine jede, ausgegeben. Nach Beendigung der erwähnten 35 Vorstellungen reist die Gesellschaft nach Philadelphia ab, um auch da mehre Opern zu geben.

(Beschluss folgt.)

Braunschweig, im Februar. Auch in unserer Stadt tritt aus tiefem Schlummer die schöne Kunst neu belebt wieder hervor. — Der bekannte Lieder-Componist Albert Methfessel ist seit Ostern 1832 hier in die Stelle unsers braven und beliebten Kapellmeisters Wiedebein getreten, und gibt sich alle Mühe, uns dessen Verlust zu ersetzen und die Oper zu heben; gut Ding will jedoch Weile, und obgleich wir hier Alles besitzen, eine gute Oper auf die Bühne zu bringen, so fehlt es doch dem Ganzen noch an Einigkeit. — Das überaus brave Orchester, an dessen Spitze unser vortrefflicher Concertmeister Carl Müller steht, zählt der wirklich ausgezeichneten Künstler jedes Instruments so viele, hat uns in seinen diessjährigen Winter-Concerten so häufig Gelegenheit gegeben, seine Meisterschaft in Ausführung der schwierigsten Symphonieen zu bewundern, dass es wahrlich mit Recht Braunschweigs Stolz und Zierde in musikalischer Hinsicht

zu nennen ist. Unter den Violinspielern unserer herzoglichen Kapelle zeichnen sich besonders die Herren Gustav und Georg Müller (Brüder unsers verehrten Concertmeisters), ferner Freudenthal, Zinkeisen jun. und Hartmann aus. Da sie alle junge kräftige Männer und Schüler unsers Concertmeisters sind, so ist es eine wahre Freude, ihre Einheit in Strich und Ton zu bewundern. Als Violoncellisten haben wir die fertigen und geschmackvollen Solo- und Orchester-Spieler Hrn. Theodor Müller und Hrn. Gödecke; als Contra-Bassisten den verdienstvollen Hrn. Strube. — Auf der Clarinette zeichnet sich unser talentvoller Hr. Tretbar aus, so wie als Oboist, Flötist und Fagottist die Herren Ferling, Zinold und Wagner. — Das Directorat der kleinen Oper hat nach dem Absterben des Musikdirectors Böseke Hr. Georg Müller (der jüngste der vier Gebrüder) übernommen und ersetzt uns des Erstern Stelle vermöge seiner Tüchtigkeit und Einsicht vollkommen. — Als Theoretiker und Componist zeichnet sich besonders unser Veteran, Herr Zinkeisen sen., Schüler des berühmten Forkel, so wie auch unser braver Kapellmeister Methfessel aus. Auch verdanken wir hier in Braunschweig unsern jungen aufkeimenden Talenten in der Composition viel Artiges. Die früheren Werke des jungen Musikdirectors Georg Müller, so wie die des Herrn Hartmann (auf dessen jungstvollendete kleine Oper wir, da wir ihn bereits als gründlichen Harmoniker kennen gelernt haben, vorzugsweise neugierig sind, und die wir hoffentlich bald hier auf dem Hoftheater zu hören bekommen) lassen nur Ausgezeichnetes für die Zukunft von diesen beyden fleissigen jungen Männern erwarten. — Als Fortepiano-Spielerin ist noch auf das Rühmlichste die 13jährige Bertha Lewig, Schülerin unsers Methfessels, zu erwähnen. — Prime Donne unserer grossen Oper sind jetzt die Damen Cornet und Franchetti; Erstere vorzüglich ausgebildete Bravoursängerin; die Stelle eines ersten Tenoristen behauptet noch immer der dramatisch vollendete Sänger und als braver Schauspieler rühmlichst bekannte Hr. Cornet, Liebling unsers Opern-Publicums.

Die vier Gebrüder Müller haben uns diesen Winter in ihren Quartett-Unterhaltungen so oft und innig durch ihr meisterhaftes Spiel entzückt, dass wir wahrhaft wünschen, sie mögen überall nächsten Sommer auf ihrer beabsichtigten Reise die Aufnahme finden, welche sie sowohl als Künstler ersten Ranges, wie auch als Männer, deren Liebenswürdigkeit im gesellschaftlichen Umgange ihnen Aller Herzen gewinnt, verdienen. —

Nekrolog.

Ludwig Joseph Ferdinand Herold wurde am 28sten Januar 1791 zu Paris geboren. Sein Vater war Pianofortelehrer, der, seinem Sohne eine andere Laufbahn wünschend, ihn in einer guten Pensionsanstalt wissenschaftlich bilden liess. Da ihm schon hier die Musik fast spielend anflog und ihm die Kunst lieb geworden war: änderte der Jüngling nach dem frühen Tode seines Vaters seinen Lebensplan und kam 1806 in's Conservatorium der Musik unter dem Lehrer des Pianoforte Hrn. Adam, wo er sich bald so sehr auszeichnete, dass er 1810 den ersten Preis erhielt. Unter Catel studirte er Harmonie und Méhul's Unterricht in der Composition hatte den besten Einfluss auf ihn. 1812 erwarb ihm die Composition seiner Cantate „Mademoiselle de Lavalliere" den ersten Preis. Er hatte also gleich Anfangs das Schicksal, seltsame Texte zu componiren. In demselben Jahre liess ihn das Conservatoire nach Rom reisen, wohin er sich längst gesehnt hatte. Nach dreyjährigem wohl benutzten Aufenhalte in Rom begab er sich nach Neapel und war dort so glücklich, in der Composition einer Oper den Wunsch seines Herzens zu befriedigen. La Gioventù di Enrico V. (die Jugend Heinrichs V.) kam daselbst zur Aufführung und gefiel, so sehr man auch damals gegen französische Opern-Componisten in Italien eingenommen war. Diese erste Oper ist jedoch sonst nicht bekannt geworden, auch in Frankreich nicht. Zu Ende des Jahres 1815 kehrte er nach Paris zurück. Boieldieu nahm sich seiner an. 1816 wurde von ihm Charles de France gegeben; dann les Rosières in drey Acten: beyde Opern noch unerfahren. Gelungener das Zauberglöckchen (la Clochette), fand jedoch nicht allgemeinen Beyfall. Auch mehre Phantasieen machten kein grosses Glück. Darauf versuchte er die schon bekannten Troqueurs mit neuer Musik zu versehen, die 1819 gleichfalls nicht ansprechen wollte. Nicht besser ging es ihm in l'Amour platonique, welche Oper an einem matten Texte kränkelt. Von diesen geringen Erfolgen ermüdet, schwieg er drey Jahre lang. Die Stelle eines Accompagnateur am italienischen Theater und einige Pianoforte-Compositionen nahmen alle seine Zeit in Beschlag. 1825 versuchte er sich wieder

mit der Oper le Muletier (der Maulthiertreiber), die auch nur mittelmässiges Glück machte. Noch weniger gefiel in demselben Jahre Lastenie, weil man griechische Stoffe nicht liebte. 1824 componirte er mit Auber „Vendôme en Espagne“ und die Gelegenheits-Oper „le roi René“ u. s. w. Rossini's Glück verleitete ihn zur Nachahmung, wie Manchen. Endlich kam 1826 seine Marie, sein bestes Werk, das auch den meisten Beyfall erhielt. Sein Name wurde bekannter. Es gehört zu seinem Missgeschicke, dass er die Zeit seines Glücks nicht rascher durch neue Werke benutzen konnte: seine Verpflichtung als Gesangdirector nahm ihm so viel Zeit, dass er nur leichte Balletmusik und kleine Chöre setzen konnte. Erst 1829 erschien l'Illusion. Er wurde mit dem Kreuze der Ehrenlegion beehrt. Seine Emmeline in drey Acten 1830 gefiel nicht: dagegen machte 1831 Zampa so viel Glück, dass französische Kunstrichter diese Marmorbraut unter ihre Ehren-Opern stellen, was wir ihnen gern lassen. Die Oper hat manches Gute bey vielem Verfehlten; wenigstens hat sie die neuere französische Musik unter uns nicht sonderlich gehoben. An der Oper „Madame de Brinviller“ nahm auch er Theil. Seine letzten Opern sind: la Medicine sans Medecin und Pré aux Clercs, die uns bis jetzt unbekannt geblieben sind. Die Aufführung der letzten erlebte er nicht. Die Mühen und inneren Bewegungen, die mit dem Einüben und in Scene setzen einer neuen Oper verbunden zu seyn pflegen, mögen seine schwach gewordenen Lebenskräfte noch rascher erschöpft haben. Er starb an einer Brustkrankheit am 18ten Januar 1833 in seinem 42sten Lebensjahre.

Kurze Anzeigen.

Die Unbekannte (la Straniera), Oper in vier Aufzügen von V. Bellini. Klavier-Auszug zu vier Händen von Mockwitz. Mit Hinweglassung der Worte. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 3 Thlr. 12 Gr.

Oft schon ist es in diesen Blättern besprochen worden, dass diese Oper des jetzt in Italien überaus gefeyerten Componisten zu seinen allervorzüglichsten Arbeiten gehört. Sie geniesst fortwährend eines so grossen Beyfalls, dass wir voraussetzen müssen, wir würden Unnützes thun, wenn wir diese Oper noch erst der Aufmerksamkeit des Publicums empfehlen wollten. Vom Klavierauszuge selbst haben wir gleichfalls nur Weniges zu sagen nöthig: Herr M. ist als tüchtiger Arrangeur längst schon bekannt und auch hier schon sehr oft anerkannt worden, so dass die Liebhaber solcher Bearbeitungen auf Zweckmässiges hoffen dürfen. Das werden sie auch finden; sie werden Freude an dieser Arbeit haben. Alles spielt sich so gut und so leicht, als es sich die Opernliebhaber nur wünschen mögen. Druck und Papier sind gleichfalls vortrefflich und so wüssten wir nicht, was man noch mehr von solchen Ausgaben zu fordern berechtigt wäre. Das Ganze zählt 105 Seiten in Querfolio. Wir empfehlen das schön ausgestattete Werk mit Ueberzeugung und bemerken nur noch, dass es sich unter Anderm auch sehr wohl eignet, es mit vorwärts geschrittenen Schülern zum Behufe eines ergötzlichen Spielens vom Blatte, als Uebung im Notenlesen, zu verwenden.

Museum für Orgelspieler, Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit. 1ster Band. Prag, bey Marco Berra.

Kann man sich auch weder in unseren, noch in anderen Tagen immerhin auf die Titel der Werke in Schrift und Noten fest und sicher verlassen: so wären doch die Tage und Zeiten zu bunt, wo man sich gar nicht mehr darauf verlassen könnte. Hier kann man es z. B. so viel, als man will; es wird sich Keiner getäuscht sehen. Die Sammlung ist ganz vortrefflich und in jeder Hinsicht. Das Papier unsers Exemplars ist sehr schön; der Druck angenehm in die Augen fallend, deutlich und correct; die Sätze selbst, Präludien und Fugen, alle gut, die meisten ganz ausgezeichnet. Man wird uns das ohne Weiteres leicht glauben, wenn wir die Meister nennen, die zu diesen sechs Lieferungen, welche den ersten Band ausmachen, beygetragen haben: Jos. Seeger, Graun, F. Brixi, Ph. E. Bach, Fux, Scarlatti und Händel; — der Letzte das Wenigste, der Erste bey Weitem das Meiste. Unter den herrlichen Arbeiten dieses grossen Orgelspielers und Componisten ist auch die Meister-Fuge, die er in der drangvollen Zeit der Belagerung Prags von den Preussen im Jahre 1757 schrieb. Er starb 1782. Das Titelblatt ziert die heilige Cäcilia. — Wir haben nicht nöthig, das 102 Seiten starke Werk mit Zusätzen zu empfehlen: es empfiehlt sich selbst.

Wer diesen ersten Band kennt oder kennen lernt, wird sich mit uns auf die Fortsetzung des Werkes freuen.

Sechs heitere Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von Aug. Matthäi. Op. 24. 7te Liedersammlung. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Diese Lieder sind gefällig und leicht zu singen und zu spielen, ihrem Zwecke gut entsprechend. Das erste, die Spinnerin von W. Gerhard, ist sehr nett und durch das kurze Vor- und Nachspiel ergötzlich gemalt, wie es eben recht ist, nur andeutungsweise in wenigen Bewegungen. Das zweyte, die schwere Wahl, von Mangold, und das dritte, das Land der Jugend, von Wilh. Neuhof, sind etwas ernster, besonders das letzte, jedoch nicht so ernst, dass sie in einer heitern Sammlung nicht Platz finden dürften. Das vierte, der Abschied vom Liebchen, von Th. Hell, ist in guter Soldatenweise mit angehangenem dreystimmigen Chore gesungen; das fünfte, Heute und Morgen, von H. Hoffmann v. Fallersleben, theilt sich zwischen Leben und Tod — und das sechste, Nie mehr! von Aug. Röse, ist ein artiger Scherz. Wie die früheren Lieder dieses Componisten werden sich auch diese Freunde gewinnen, um so mehr, da er lange nichts durch den Druck bekannt werden liess.

I Capuleti e Montecchi. Romeo und Julie, Oper in vier Aufzügen von V. Bellini. Klavierauszug zu vier Händen von Fr. Mockwitz. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 5 Thlr. 12 Gr.

Diese neue, in Teutschland nur an wenigen Orten (z. B. in Wien) bekannte Oper des jetzt gefeyertsten Sicilianers, von einem unserer besten Arrangeurs eingerichtet, wird den Liebhabern solcher Unterhaltungen um so angenehmer seyn, da sie hier die Bekanntschaft eines sehr schön ausgestatteten Fremdlings machen, über dessen Wesen und Art von vielen Gegenden her so oft gesprochen wird. Ein solcher vierhändiger Klavier-Auszug hat ausser dem geselligen Vergnügen auch noch den Nutzen des Notenspiels von Seiten des Lehrers und des Schülers für sich, was auf einer gewissen Stufe musikalischer Bildung nicht zu gering angeschlagen werden sollte. Die schöne Ausgabe im zweckmässigen Querfolio zählt 95 Seiten.

Trois Duos concertans pour deux Violons composés par Louis Maurer. Op. 61. No. I, II et III. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Jedes Heft 16 Gr.

Herr Maurer ist als Violin-Virtuos und als Componist hinlänglich bekannt; man weiss, dass man für das Instrument Angemessenes und Bildendes findet, hier auch Vergnügliches und zugleich Concertirendes, was jedoch nicht ausserordentliche Fertigkeit in Anspruch nimmt. Beyde Violinen greifen sehr gut in einander, wie es sich erwarten lässt, und erhalten wechselnde Gelegenheit, sich zu zeigen. Alle drey Duetten bestehen jedes aus drey Sätzen, deren Steigerung immer den letzten Satz vorzüglich freundlich zu bedenken weiss. So sind sie denn Geübten zum Vergnügen, weniger Geübten zu gefälligen Studien zu empfehlen.

Huldigung der Freude. Sammlung ausgewählter Modetänze für das Pianof. 9tes Heft. Leipzig, bey Fr. Kistner. Pr. 3 Gr.

Diese beliebte, schön ausgestattete Sammlung hat guten Fortgang. Die Liebhaber finden hier eine sehr hübsche Triumph-Polonaise von A. E. Leipoldt, einen muntern Rutscher von demselben und einen andern nach der Melodie aus dem Alpenkönig arrangirten: „Ach wenn ich nur kein Mädchen wär." Das blassrosenfarbene Papier wirft einen recht freundlichen Schein auf die schwarzen Noten.

N o t i z.

Es wird versichert, die einst so hoch berühmte Sängerin Mara sey am 8ten Januar in Reval, wo sie seit mehren Jahren lebte und noch im hohen Alter für die Tonkunst erfolgreich wirkte, an einem Lungenschlage gestorben. Ihr Leben ist bekannt. Sie wurde 1749 zu Cassel geboren. Unser Hiller bildete bekanntlich ihre ausgezeichneten Anlagen. Bestätigt sich die kaum zu bezweifelnde Nachricht: so ist die Gepriesene in ihrem 85sten Jahre, kurz vorher noch von Göthe geehrt, verstorben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. **N°. 11.** 1833.

Recensionen.

Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Beybehaltung von B. A. Weber's melodramatischer Instrumentalmusik, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von C. Löwe. Op. 17. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Der oft besprochene Componist gibt seiner Musik ein Vorwort, das manches Licht über das Unternehmen verbreitet, wesshalb wir es hier mittheilen: „Die vortreffliche Instrumentalmusik für das Orchester von B. A. Weber ist so eingerichtet, dass die Ballade von Schiller dazu declamirt werden muss.“ — (Sie ist vielfach, auch in Leipzig und immer mit grossem Antheile der Hörer gegeben worden.) „Da nun melodramatische Arbeiten dieser Art nur einen kleinen Kreis Verehrer finden, wesshalb auch diess Werk nicht so allgemein bekannt ist, als es sein Werth verdiente (nämlich jetzt nicht mehr), so erschien mir die Aufgabe, die Ballade für Gesang zu componiren und B. A. Weber's Zwischenspiele hinein zu verweben, zwar nicht leicht, aber doch interessant.

Meine hier folgende Composition kann eben sowohl für sich allein ohne Orchester am Pianoforte gesungen, als auch mit dem Orchester zusammen vorgetragen werden. Dadurch, dass das Orchester, anstatt den Worten des Declamators zu folgen, pausirt, wird die Ausführung präciser und leichter. Bey dem Ausschreiben der Stimmen aus Weber's Partitur (zu haben in der Verlagshandlung — Pr. 2⅔ Thlr.) vergleiche man sorgfältig meine Bearbeitung, und man wird die kleinen Abweichungen, namentlich bey den Stellen, wo ad libitum steht, leicht finden.“

Weil man jetzt gern dramatische Effecte auch in Concertmusik, ja sogar nicht selten, aber in solcher Ausdehnung offenbar zu weit gegangen, in kirchliche überzutragen Belieben getragen hat: so werden auch die weiteren Bemerkungen des Hrn. Vorredners nicht Wenigen von Interesse seyn. Wir fahren daher in der Mittheilung derselben fort.

„Während einer gelungenen Aufführung im Concerte zu Stettin, wurde die Stelle, wo die Orgel angezeigt ist, auf einem Positive (in dessen Ermangelung solche pianissimo mit Clarinetten und Fagotten vorgetragen werden kann) im Nebenzimmer gespielt, wo auch der Chor sang, und im Adagio con sordini ahmte man das Geläute einer Glocke ganz vortrefflich auf folgende Art nach: eine Trommel war oben an der Thüre des Seitenzimmers angehängt, und mitten am untersten Felle ein Faden befestigt, woran ein Metallstab, etwa eine halbe Elle lang, frey herabhing. An diesem wurden mit einem hölzernen, jedoch überzogenen Schlägel tiefe Glockentöne sehr erhaben nachgeahmt.“

Im vorigen Jahre hat der als Balladen-Componist besonders im Schaurigen anerkannte Mann den Gang nach dem Eisenhammer in einem Concerte in Berlin selbst vorgetragen und damit, wie in diesen Blättern zwiefach berichtet wurde, grossen Beyfall errungen. Jeder andere Sänger, der mit Geist und Wahrheit zu singen vermag, wird sich desselben Beyfalls bey geschicktem Vortrage und guter Begleitung dieser gelungenen Arbeit zu erfreuen haben. Die Darstellung des Stücks von Seiten des Spielers und des declamirenden Sängers gehört zwar nicht zu den ganz leichten Aufgaben, weniger noch für den Begleiter als für den Sänger, vorausgesetzt, dass der Letzte nicht blos die italienische Singweise, sondern hauptsächlich die teutsche versteht und der innern Musik nicht ermangelt: dennoch sind die Schwierigkeiten für keinen zu hoch anzuschlagen, der nicht blos leere Töne

erschallen zu lassen sich verwöhnt hat. Die höchst zweckmässigen, schön wirkenden Zwischenspiele Aus. Weber's sind zu seinen gelungensten Compositionen zu zählen; wir dürfen sie als bekannt voraussetzen, oder Allen, die sie nicht kennen, rathen, sich mit dem Werke, das in derselben Verlagshandlung erschien, bekannt zu machen. Wir ehren es als Künstler-Pietät, dass sie Hr. L. zum Grunde seiner neuen Composition gelegt hat. In den hinzugefügten Gesängen, statt der frühern Declamation des Gedichts, tritt im Ganzen das innig Fromme, das kindlich Liebende des Pagen, das treu mütterlich Sanfte und hold Weibliche der Gräfin eben so trefflich hervor, als das verderblich Boshafte des tückischen Jägers und das wild und stolz Schnaubende des zufahrenden Grafen. Wir empfehlen also das Werk Allen, die an solchen Darstellungen Vergnügen finden, mit voller Ueberzeugung; ja wir wünschen, dass es recht viele Freunde gewinnen möge. Erinnern wir Einiges, so geschieht es mehr, um unsern Antheil an der Sache zu beweisen und vielleicht hin und wieder einige Bedenken für ähnliche Werke in berufenen Künstlern anzuregen, als dass wir uns in kleinen Aussetzungen wohl gefielen, die wir überall unterdrükken, wo wir uns nicht wenigstens einen geringen Nutzen für die Kunst davon versprechen dürfen. Die Hauptmelodie, die öfter in verschiedenen Tonarten wiederkehrt, ist diese:

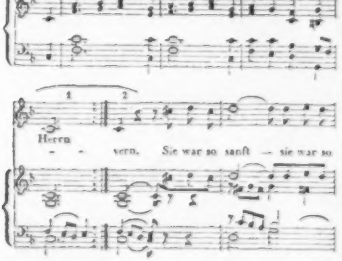

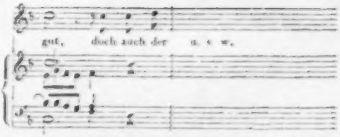

Die Melodie hat etwas Altes und Volksthümliches: aber sollte nicht das Alte zu neugrossväterlich und zu gewöhnlich oder doch bekannt, und das Volksthümliche zu gesucht in der Verknüpfung der gewöhnlichen Redensarten seyn? So klingt uns die übermässige Octave des Sängers zum Anfange des zweyten Theils nicht schön und das Unisono im folgenden Tacte auch nicht. — Verfehlt ist der Gesang nicht, aber eine glücklichere Stunde hätte einen anziehendern gegeben, der durch ungestörtern Fluss zwischen den Ufern lieblicher Erzählung uns hingetragen hätte. Wir wissen aber aus Erfahrung: Hat sich einmal in die Seele des Schaffenden etwas verkünstelt Angemessenes fest gelagert: so ist selten das Beste zu finden, es sey denn, man hätte Geduld, das Senfkorn so lange im stillen Grunde keimen zu lassen, bis es von selbst der Erde Rinde sprengt und fröhlich heranwächst. — Diese Hauptmelodie, wie sie steht, hat ihr Eigenthümliches nur in den stechenden Verbindungsgliedern bekannter Phrasen, worin der Hauptschmuck der Musik nie zu suchen ist. Am Schlimmsten ist das in einer Zeit, die verreizt sich gern verreizen lässt. Schlingt sich dergleichen durch ein ganzes Stück, so wird es durch das öftere Wiederkehren den schon verwöhnten Ohren gewöhnlich; wenn sie nun das nächste Mal wieder pikirt werden sollen, so muss noch stärker aufgetragen werden und — am Ende fliehen die Grazien aus unserer Musik. Was bleibt uns dann? — Den Satz: „Nun ja, ich spreche von dem Blonden" u. s. w. hätten wir dem Gesange nach treffender gewünscht. Das Dramatische ist vom Erzählenden nicht genug gesondert. — Das sind aber bey einem Unternehmen so schwieriger Art, bey einem Werke von 41 Seiten nur Kleinigkeiten, die, für das Beste künftiger Erzeugnisse sorgend, nicht geeignet seyn können, der Empfehlung des Ganzen Eintrag zu thun. Vielleicht ist eben das Stechende, was wir gemässigter wünschen, für unsere meisten Musikfreunde eine Empfehlung mehr, wogegen wir darum nichts haben, weil Alles, was einmal geworden ist, nur

nach und nach durch kräftige Vorgänger wieder auf einen andern Weg geführt werden kann. Die Vorgänger müssen hier die Künstler selbst seyn, nicht das Publicum, für dessen Bestes nie anders, als durch freywillige Opfer hat gewirkt werden können. *G. W. Fink.*

August Swoboda's System der Tonsetzkunst. Zweyter Theil. Anleitung zum Contrapunctiren. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen herausgegeben. (Eigenth. des Verfassers.) Wien, 1829. S. 112. (8) Pr. 2 Fl.

Wenn in den meisten unterrichtenden Werken die Vorrede in der Regel ein gewisses Licht auf den Gang und die Art der Belehrung wirft, das, wenn es auch nicht immer rein und klar die Gegenstände der Folge erhellet, doch wenigstens bedeutenden Einfluss auf die Stimmung des Beschauenden äussert: so wird diess von solchen Schulbüchern ganz vorzüglich gelten. Der Verf. hebt an: „Abermals eine Anleitung zum Contrapunctiren, und vielleicht abermals unnütz Geld ausgegeben für ein Buch, aus dem man, wie aus so vielen Anleitungen der Art, wohl Manches erlernen kann, nur das nicht, was der Titel verspricht; denn dieser Autor ist mir ja gar nicht bekannt. Was hat er denn schon Praktisches geleistet? Wo sind die Compositionen von ihm, die mir einen Vorbegriff von seinen theoretischen Werken geben könnten? — So höre ich schon im Geiste manchen meiner geehrten Leser beym Ergreifen dieses Buches ausrufen; allein ich schmeichle mir, dass man nach genauer Durchlesung die vollkommene Ueberzeugung haben werde, dass, wer aus dieser Anleitung das Contrapunctiren nicht erlernt, nicht zum Tonsetzer geschaffen ist.“ Er fährt fort, Mancher werde dieses Urtheil zu streng nennen, da so Viele ohne alle solche Kenntnisse componiren: aber sie verschwinden auch eben so schnell, als sie erschienen sind, aus Mangel an vollständiger Ausbildung. Viele Autoren haben den Gegenstand durch Regeln und Ausnahmen nur noch chaotischer gemacht; die meisten Lehrbücher der Art im Laufe eines Jahrhunderts sind grösstentheils Copien älterer und mangelhafter, so dass kein neues, ganz selbstständiges und vorurtheilsfreyes Werk auch in diesem Zweige der Tonsetzkunst vorhanden sey. — Kurz, wollte Jemand alle die Verbote beobachten, die nur im er das, was er nach den Regeln des Einen componirte, nach denen des Andern wieder ausstreichen. Seine Abweichungen von Anderen will der Verf. durch hinlängliche Gründe unterstützen. Er will also sein Buch nicht als Copie angesehen haben; das nothwendig Beybehaltene soll vereinfacht und alles Mangelhafte erhellt und dem Geschmacke der Zeit näher gebracht werden. Die unsägliche Mühe, aus dem Wuste von schwülstigen und oft ganz unverständlichen Regeln ein geordnetes System zu bilden, soll ihn nicht abhalten, den noch übrigen Rest seines Lebens ganz der Kunst aufzuopfern. „Sollte nun wirklich eine Selbsttäuschung mich befangen haben, dass ich nämlich mehr auf meine Leistungen hielte, als vernunftiger Weise davon zu halten ist: so beruhigt mich doch der Gedanke, dass selbe nicht gänzlich unbrauchbar sind, was meine bereits ausgebildeten Schüler hinlänglich beweisen, und dass ich wirklich die Absicht hatte, etwas Gutes und Brauchbares liefern zu wollen.“ — Das Letzte wird auch gewiss kein nur einigermaassen billig denkender Mensch in Abrede stellen, am wenigsten ein Mann, der die Schwierigkeiten einer klaren Hinstellung der Regeln des Contrapuncts im Allgemeinen kennt, am allerwenigsten in einem Werke, dass die Lehre vom einfachen und vom doppelten Contrapuncte auf 110 Octav-Seiten in übersichtlicher Deutlichkeit vorzutragen sich beeifert und das schwierige Unternehmen glücklich zu Stande bringt. Was der Verf. selbst von seinem Unbekanntseyn in der musikalischen Welt sagt, ist einer übertriebenen Bescheidenheit oder einem andern zu hoch gesteigerten Gefühle beyzumessen: den Aufmerksamen ist sein Wirken nicht unbekannt geblieben. Vielleicht erinnern sich mehre unserer geehrten Leser der Beurtheilung seiner Harmonielehre (Wien, 1828), die 1830 im 32sten Jahrg. No. 48, S. 773 nachgesehen werden kann. So empfehlenswerth wir diese auch fanden, so wenig Einwendungen (und gegen welche Harmonielehre wären nicht solche gemacht worden?) wir auch dagegen versuchen zu müssen glaubten: so scheint uns doch dieses Werk das erstgenannte bey Weitem zu übertreffen, dass wir es also mit vollem Grunde Allen zu empfehlen haben, die den durchaus nothwendigen Contrapunct erlernen wollen. Freylich ist ein solches Werk kein Unterhaltungsbuch, mit dem man in ein paar angenehm verständelten Stunden fertig wird; es ist dem ernstlichen Studium geweiht,

Kürze) zuweilen sich so lange zu beschäftigen haben wird, wie mit manchem ganzen Buche. Es ist also für Alle, die ernstlich wollen, was nicht Alle wollen. Der Verf. kann auch wohl zuweilen desshalb etwas spitzig werden. So meint er z. B. S. 86: „Es ist ausser Zweifel, dass unsere gegenwärtigen Componisten so wenig Werth darauf legen, dass sie es wahrscheinlich unter ihrer Würde finden, derley nutzloses Zeug zu versuchen, weil man durchaus keine Composition der Art von ihnen zu Gesicht bekommen kann. Und wozu denn auch? Ein gefälliges Liedchen à la Rossini mit Begleitung einiger weniger Accorde ist ja hinlänglich, um das Genie des Verfassers zu bewundern, und ihn selbst bis in den Himmel zu erheben!" — Das Eingehen in das Einzelne solcher Werke, soll es nur einigermassen gründlich seyn, wäre ein so weitläufiges Unternehmen, dass wir, abgesehen von dem völlig Undankbaren einer solchen Arbeit, schon aus Mangel an Raum davon ablassen müssten: es ist aber auch ganz unnöthig. Was in einer Logik, einer Geometrie u. s. w. verhandelt werden muss, weiss Jedermann, ohne dass er erst durch Aufzählung der Gegenstände gelangweilt zu werden braucht. So ist es auch in einer Lehre vom Contrapunct. Das Gelungene oder Verfehlte der Darstellung und die Ausdrucksart will der Leser in der Anzeige kurz erfahren, daraus zu ersehen, ob das Werk mehr oder weniger für sein Auffassungsvermögen geeignet ist. In einem genau zusammenhangenden Werke, wo Eins das Andere erklärt, thut man jedoch nicht selten mit solchen Bruchstücken aus dem Laufe der Darstellung mehr Schaden als Nutzen; die Meisten verstehen nur darum nicht, weil sie das Vorhergegangene nicht wissen. Und so bleibt denn nichts übrig, als was wir gethan haben: die Absicht des Verf., die Art seines Ausdrucks in für sich verständlichen Bemerkungen ist hingestellt worden. Dazu fügen wir noch: Alles ist in möglichster Kürze gegeben, ohne dass Nöthiges übergangen worden ist; die beygebrachten guten Beyspiele in Noten werden dem Wortausdrucke zu Statten kommen und so wünschen wir denn dem im Ganzen sehr tüchtigen Werke viele Freunde und redliche Arbeiter. Mit Nutzen würden es sehr Viele studiren, wenn sie studiren wollten. Auf andere Art ist aber kein Heil in solchen Dingen. Zugleich empfehlen wir:

Instrumentirungslehre (Partiturs etzkunst), nebst Gebrauche aller Instrumente. Herausgegeben von Aug. Swoboda, Lehrer der Tonsetzkunst. (Eigenth. des Verf.) Wien, beym Verf. Pr. 5 Fl.

Was darauf ankommt, weiss Jeder. War das erstgenannte Werk bestimmt, gute Zeichner in der Musik bilden zu helfen: so will dieses geschickte Maler bilden helfen: „denn was die Farbengebung in der Malerey ist, das ist in der Tonkunst eine gute Instrumentirung." Kein Lehrbuch ist im Stande, die Sache zu erschöpfen: aber nützliche und deutliche Winke, ja Regeln sind nicht nur möglich, sondern nothwendig. Hat ein sonst erfindungsreicher Kopf diese Kenntniss nicht, so muss er diese Bearbeitung seines Werkes Andern überlassen, denen oft die ästhetische Bildung mangelt, wodurch das Beste nicht selten herabgezogen wird. Der Verf. dieses Werkes spielt selbst alle Instrumente, keins ausgenommen, kennt demnach die mechanischen Schwierigkeiten und den zulässigsten Gebrauch derselben aus Erfahrung. Es wird mit Worten und in Tabellen gelehrt, wie jedes Instrument behandelt werden muss; was ihm praktisch möglich ist und was ihm ohne Beschwerlichkeit gelingt: die allgemeine Eintheilung derselben hinsichtlich ihrer Klanghöhe, ob es als hohe, mittele oder tiefe Stimme die beste Wirkung hervorbringt; es wird auf Solo und Tutti gehörig Rücksicht genommen, auf Stellung des Personals und auf die vortheilhafteste Art, die Stimmen in der Partitur zu vertheilen, damit die wichtigsten Stimmen nicht immer durch mehre Systeme getrennt sind, was die Uebersicht zum grössten Nachtheile erschwert. Selbst die sogenannte Harmonie-Musik ist berücksichtigt worden. Am Ende, nach 30 Seiten Text in Querfolio mit unterlaufenden Tabellen, folgen Partituren: No. 1: Tantum ergo vom Verf. für vier Singstimmen, die Streichinstrumente, zwey Clarinetten, einen Fagott und die Orgel; No. 2: Bruchstück aus einer Ouverture für volles Orchester; No. 3: ein Walzer; No. 4: Infanterie-Marsch und No. 5: Cavallerie-Marsch. Unter jeder Partitur der Klavier-Auszug zur leichtern Uebersicht und zur Nachhülfe. Anfänger werden hier für mancherley Fälle Rath finden.

Nachrichten.

Leipzig, am 8ten März. Unser Stadttheater

Ringelhardt die mässigen Erwartungen der Allermeisten nicht nur befriedigt, sondern im Ganzen übertroffen. Es geschieht, was möglich ist. Dass eine Theaterunternehmung irgend eines nicht sehr reichen Privatmannes nicht leisten kann, was ein Hoftheater leistet, liegt zu sehr am Tage, als dass wir eine ungefähre Vergleichung mit Paris, London, Wien, Berlin, Dresden u. s. w. nicht sonderbar finden müssten. Der Musikdirector Hr. Stegmeyer aus Wien ist ein junger, thätiger, für die Kunst empfänglicher und gebildeter Mann. Der Regisseur der Oper, Hr. Hauser, ein vielseitig gebildeter, unter Anderm auch mit unserer ältern, namentlich mit Bach'scher Musik vertrauter Mann, gehört als Basssänger und Charakterdarsteller unter die tüchtigen. Hrn. Eichberger's Tenor ist vortrefflich, so dass diese beyden Operisten auch an grösseren Theatern sich auszeichnen würden. Hr. Eichberger hätte sich nur lebendigere Darstellung anzueignen. Im Ganzen sind die Sänger vorzüglicher, als unsere Sängerinnen, unter denen wir Mad. Steinert für die beste halten. Dem. Nina Sonntag singt rein und geläufig, allein die Stimme ist schwach. Wir hören, dass sie eben nach England abgereist ist. An ihre Stelle tritt Fräul. Livia Gerhardt, deren Stimme schön ist. Wir sind überzeugt, dass sie ihren Anlagen nach sehr bald auf den Brettern heimisch seyn wird. Man spricht von mehren Veränderungen zum Besten des Opernwesens. Eigentlich neue Opern, die von anderen Orten her nicht schon bekannt wären, haben wir hier freylich nur sehr selten zu hören. Wenn wir also auch für Auswärtige nichts Neues zu besprechen haben, denn von immerwährenden Wiederholungen längst bekannter Operndarstellungen sind wir keine Freunde: so fühlen wir uns doch gedrungen, die Thätigkeit der Direction zu rühmen und ihr für manches Gute zu danken. Nur die Darstellung des Fidelio dürfen wir nicht übergehen. Die auch im Auslande mit Recht hoch gefeyerte Frau Schröder-Devrient vom Dresdner Hoftheater entzückte uns in dieser Rolle mit hoher, ja mit unübertrefflicher Kunst. Es ist ein Zauber in ihrem Spiele, der selbst den Neid verwandelt haben würde. Unbedingt ist sie nicht blos Künstlerin erster Grösse, sondern selbst unter den besten noch bedeutend hervorragend; sie ist als Fidelio ein wahrhaftes Musterbild erhabener Kunst. Hier ist nicht mehr die Rede von irgend einem Einzelnen, nicht von schöner Körperhaltung, von ausdrucksvoller Action, beredter Gebehrdung, geistvoller Declamation, durchgreifend reizendem Gesange, oder dess etwas: es ist Alles in Allem in jedem Augenblicke vereint, in jeder Stellung das Rechte mit dem Schönsten, in jedem Moment zum Malen, in jedem Klange des Wortes und des Tones das ergreifende Bild bezaubernder Natur. Das Höchste aber ist der reine, klare Zug tief genialer Verwebung zu einem geistreichen Ganzen; die tief psychische Entfaltung innerer Fülle in lebendigster Versinnlichung; das nie getrübte, nie, auch nur vom geringsten Hauche eines persönlichen, selbstsüchtigen Strebens verschleierte Wahrheitsbild hochweiblicher Krafttreue im ungeschmückt lieblichsten Reize edler Liebenswürdigkeit und starker Lebensgluth. Wie nur ein Teutscher einen solchen Fidelio schaffen konnte, so vermag auch nur eine teutsche Meistersängerin ihn in solchem Gusse, in so stetig naturtreuer und doch ideal geschmückter Herrlichkeit vom ersten Schritte an bis zum letzten Tone der Wonne mit dem Stempel solcher Vollendung zu verwirklichen. Das liegt keineswegs an der Höhe der einzelnen hochbegabten Individuen der teutschen Künstler: auch andere Länder haben Genien aller Art, vorzüglich im Theatralischen. Ja wir werden es nicht in Abrede stellen, wenn Italien und Frankreich den Preis für sich fordern, sobald von allgemeiner verbreitetem Darstellungsvermögen, von äusserer, conventionell angenehmer Bethulichkeit, von routinirter Leichtigkeit und südlicher Beweglichkeit in Masse gesprochen wird. Es ist wahr, die Mehrzahl unserer Theaterschreyer sind furchtbar plump: nur halten wir solche Gesellen, die in jedem Gliede einen Stock zu tragen scheinen, nicht für Künstler; aber die ausländische Aeusserlichkeit ist auch noch nicht Kunst. Wenn auch noch so Viele das Aeussere, das flüchtig Routinirte noch so hoch anschlagen; wenn wir selbst dieses Aeussere sogar wünschenswerth und angenehm nennen: so folgt doch keineswegs, dass das Gewand mehr werth sey, als der Leib, und der Leib mehr, denn die Seele. Wenn gleich Bruchstückmenschen mit Bruchstücken noch so sehr zufrieden sind: was für ein Zeugniss wird das seyn? Dass Ganzes selten ist in der zerrissenen Welt. Dass wir nun solcher ganzen Kunsterscheinungen von Zeit zu Zeit mehr als irgendwo uns rühmen können, das ist ein Segen unserer teutschen Schule, die auf das Ganze dringt, die in der äussern Erscheinung den innern Geist wie im Spiegel erblicken will, die in ihrem

Gegen die Sache habe ich weiter nichts: aber der Name will mir nicht gefallen.

„Helfen Sie mir einen bessern ersinnen. Bis dahin aber erlauben Sie immer ihn zu brauchen, da wir uns nun einmal darüber verständigt haben und die Sache wohl noch weiter brauchen möchten."

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

D. J. N. Forkels allgemeine Geschichte der Musik.

(Beschluss.)

S. 386 u. 387. steht eine lange Note. Hierüber muss Rec., weil es ein Punkt von grosser Wichtigkeit ist, etwas ausführlich seyn.

(Je mehr die Musik als Empfindungskunst in kalte Rechenkunst überging, desto natürlicher neigte sich auch die Rhythmik zu einer solchen Behandlung. Eine nothwendige Folge davon war die Erfindung der Takt-Eintheilung. Indessen möchte Hr. Prof. Herrmann wohl nicht so Unrecht haben, wie Hr. Forkel S. 387. meynt, wenn jener behauptet: der Ausdruck des Affekts sey in der neuern Musik „durch den Takt mehr beschränkt, als bey den Griechen." Doch, wohl zu merken, des Affekts, nicht der Leidenschaft, welches bekanntlich zweyerley ist. Den Beweis liefert das Recitativ, welches die affektvollen Franzosen am meisten, die leidenschaftlichen Italiener dagegen die Darstellung dauernder durchgearbeiteter Gefühle, (in den Arien) lieben. Nicht minder sehen wir dies an dem Vortrage affektvoller Stellen, auch in rhythmisch gebundenen Stücken, als: Sonaten, Sinfonien u. dgl., der steif wird, wenn man sich streng an den Takt bindet. — Hr. F. sagt (S. 386 im Texte): der Unterschied zwischen innern und aussern Rhythmus (oder R. der Melodie und R. des Takts) sey noch nicht hinreichend erklärt. Die letztern Ausdrücke sind nicht philosophisch genau genug. Rhythmus überhaupt heisst: die Bestimmung des Zeitverhältnisses der Tonreihen. In so fern hierbey das Verhältnis der Dauer der einzelnen Theile unter einander (die Vergrösserung oder Verkleinerung der markirten Momente) in Betracht gezogen wird, ist der Rh. ein innerer; in so fern das Zeitverhältniss einer ganzen Tonreihe gegen andre ganze Tonreihen bestimmt wird, heisst der Rh. ein äusserer. Beyde gehören zur Melodie, oder gehören auch nicht dazu, wenn man will. Beyde haben, ihrem Ursprunge und Zwecke nach, mit dem Takte nichts gemein, ob sie gleich in der heutigen Musik damit verflochten werden. Denn der Rhythmus ist ein Medium zur bestimmteren Anschauung der dargestellten Gefühle oder ästhetischer Ideen, der Takt an sich aber nichts als ein Zusammenaddieren der Momente in gleiche Summen. Zwischen beyden (R. u. T.) findet etwa eben solche Verschiedenheit statt, wie zwischen Vitalsinn und Organsinn. — Was hieraus für die gebrauchten Ausdrücke — Rh. der Mel. u. Rh. des Takts — folge, ergiebt sich von selbst. — Herr F. scheint überhaupt mit seinen Ideen über diesen Punkt, seinem eigen Geständniss S. 386 zufolge, noch nicht aufs Reine gekommen zu seyn, besonders was die Rhythmik der Griechen betrift. (m. s. d. 1sten Theil g. d. E.) Ausser dem vorhin gesagten ist noch ein Umstand, den die Musikgelehrten, wenn sie von den Griechen sprachen, bisher übersahen. Diese rechneten nämlich zu ihrer Rhythmik auch die Accentuation der Tone, die wir nur zum Vortrage rechnen. Dass dies letztere in der neuern Musik geschah, davon ist eben die Einführung des Takts Ursache. Er machte die Accentuation einförmiger, und da, wo der Rhythmus kein Leben hat, auch gleichgültiger. (Der Einfluss, den dies alles auch auf die Poesie unsers Vaterlandes hatte, ist bis zur lezten Hälfte des vor. Jahrhund. für die Aesthetik bedeutend.) Allein jeder gefühlvolle Komponist wird gestehen, wie unent-

Ideal nichts Leeres duldet und nichts gleichgültig und blos zum Scheine behandelt wissen will. Gelingt es nun einmal einem reichbegabten Wesen, dieser tiefern Kunstansicht Herr zu werden: so hat es auch zugleich damit die Palme des Sieges davon getragen. Oder wäre es nicht allgemeiner Hauptgrundsatz fremder Kunst-Schulen, das auffallend Grosse, das Bravourmächtige, das schlagend Ergreifende mit aller Anstrengung hervorzuheben, die dem Künstler nur zu Gebote steht? Das Uebrige lässt er fallen. Es wird ihm ordentlich gelehrt, seine Kraft auf seine Hauptscenen aufzusparen, um desto pomphaftere Effecte hervorzubringen, damit die Bruchstückliebhaber in desto stürmischere Ekstase versetzt werden. Das gibt kein Ganzes, keinen Gesammtausdruck, kein Charakterbild. Wie kann man Wahrheit geben, wo nur von einzelnen Leidenschaften die Rede ist? — Hätte die hochbegabte Malibran-Garcia ihre Schule in Teutschland gemacht: sie würde Ganzes geben wie unsere Schröder-Devrient, der vom geringsten Auftritte bis zum höchsten kein Finger ohne Geist zuckt, kein Blick sich hebt oder senkt ohne sinnig treffende Gewalt. Sie ist ein Wahrheitsreis, der durch und durch entzündet, ein Lob der teutschen Art.

In unseren Abonnement-Concerten hörten wir von Symphonieen: von Eberl, von Kalliwoda No. 1 und von Haydn aus D dur, welche letzte ganz vorzüglich meisterlich ausgeführt wurde; — Ouverturen: eine neue von Rothe und die zur Olympia von Spontini. — Unsere Sängerinnen bewährten sich vielfältig und Hrn. Pögner's schöner Bass lässt nicht nur an reiner Intonation und sicherer Kraft nichts zu wünschen übrig, sondern hat auch an gutem Geschmacke und seltener Leichtigkeit und Schönheit in Rouladen ausserordentlich gewonnen. Sehr gut aufgeführt wurde der Chor und das erste Finale aus Clemenza di Tito von Mozart; die Introduction aus der Belagerung von Corinth; das Terzett aus Marschner's Vampyr: „Ihr wollt mich nur beschämen", was uns weniger für das Concert, als für die Bühne zu gehören scheint — und eine neue Cantate von Anacker über Maulmann's Lied: „Selig die Todten! sie ruhen und rasten", was beyfällig aufgenommen wurde. — Die Herren Solospieler Grabau und Ullrich (Duett von Kummer, wenn wir nicht sehr irren), Queiser und Concertmeister Matthäi erfreuten sich eines rauschenden Beyfalls und Fräulein Clara Wieck trug die bekannten Bravour-Variationen von Herz (über die Romanze aus Joseph) und das grosse schöne Septett Hummel's (D moll) mit vollem Applaus vor. Das letzte herrliche Werk wurde, wie es uns schien, zu stark begleitet.

Das Concert zum Besten der hiesigen Armen (am 21sten Febr.) war so sehr besucht, vornämlich von Damen, wie selten eins. Neu wurde die Ouverture von Mendelssohn-Bartoldy zu Shakespeare's Sommernachtstraume gegeben, ein herrliches Werk, über welches wir ausführlicher berichten werden. Hr. Poland spielte ein Divertimento für die Violin von Pechatschek mit grosser Fertigkeit, Zierlichkeit und pikantem Striche sehr beyfällig. Dann folgte der Bergmannsgruss, gedichtet von Döring, componirt und dirigirt von Anacker. Die Aufführung von Seiten des Orchesters und der Sänger war trefflich. Hr. Wilh. Kunst, der bekannte Schauspieler, der bald von hier wieder nach Wien gehen wird, declamirte, weshalb einige Witzige meinten, die Damen hätten heute einen doppelten Kunstgenuss. Das Werk fand lebhaften Antheil, so dass wir es wahrscheinlich noch ein Mal hören werden. Der Klavier-Auszug wird gedruckt. Den zweyten Theil füllte Beethoven's A dur-Symphonie, höchst gelungen ausgeführt zu allgemeiner Freude.

Unsere Euterpe fährt fort, uns mit Symphonieen, Ouverturen und Concertsätzen rühmlich zu erfreuen. In der letzten Versammlung wurde eine neue Symphonie von M. F. Kähler, die Ouverture zu Egmont von Beethoven, die Ouverture von C. M. v. Weber zur Oper: „Der Beherrscher der Geister" gegeben. Herr Sipp spielte ein Violin-Concert von Rode und Hr. Faulmann (nicht Hausmann, wie wir in dem letzten Berichte irrig schrieben) blies auf der Oboe ein Notturno von Hummel.

In unseren angenehmen Quartett-Unterhaltungen kamen, ausser den erlesensten Nummern bekannter Meisterwerke, zwey neue, schön gearbeitete Quartette vor, vom Hrn. Kapellmeister Bierey und dem wackern Violoncell-Virtuosen Hrn. Gross, der uns nun verlassen hat, um im Magdeburger Orchester zu wirken, wo er angestellt wurde.

Marseille. Hier und überhaupt in den Departements macht seit einiger Zeit Meyerbeer's Robert le Diable ausserordentliches Glück. Man drängt sich zu den Aufführungen dieser Oper; fast gilt gar nichts Anderes. Bey der ersten Vorstellung waren schon um 3 Uhr alle möglichen Plätze besetzt.

Mehr, als das Haus fassen konnte, wurden zurückgewiesen. Aus der ganzen Umgegend, sogar von Avignon, waren Schaulustige angekommen. Es gab Lärm, so dass sich die Polizey mehrmals in's Mittel schlagen musste. Die folgenden Vorstellungen waren nicht minder besetzt, es ging aber ruhiger zu. Keine Mühe und keine Kosten sind gescheut worden, die Oper auf das Schönste in Scene zu setzen. Die Musik fanden die Musiker sehr schwer: man hat aber mit Proben nicht abgelassen, bis sie ging. Selbst die Liebhaber haben sich mit den Künstlern vom Fache vereinigt, um das Mögliche zu leisten. Alle Acteurs, die nicht selbst Hauptrollen hatten, haben sich unter die Choristen gestellt. Die Decorationen sind äusserst prachtvoll. Ja es ist sogar ganz eigen für diese Oper vom hiesigen Orgelbauer Hrn. Blandeau eine sehr schöne Orgel gebaut worden. Der Beyfall, den dieser Robert le Diable findet, ist so stürmisch, dass die ältesten Leute sich eines so ungeheuern Erfolgs nicht erinnern können. Es ist jetzt hier, wie einst in Ephesus, als man rief: Gross ist die Diana der Epheser!

Paris, den 25sten Januar. (Aus le National.) Gestern wurde in dem Pleyel'schen Salon das von Herrn Osborne veranstaltete Concert ausgeführt. Mehre Künstler trugen zur Bestreitung der Kosten dieser musikalischen Abendunterhaltung bey. Unter den Stücken, welche den lebhaftesten Beyfall von Seiten der Zuhörer erregten, müssen wir vorzugsweise ein Duett für das Piano, von Herrn Kalkbrenner und Hrn. Osborne, und zwey Duetten für Harfe und Piano, von Letzterm und Hrn. Labarre vorgetragen, anführen. Wir würden die Leistungen der Herren Kalkbrenner und Labarre anrühmen, wenn uns in ihrem Betreff noch etwas zu sagen übrig bliebe. Was Hrn. Osborne betrifft, welcher den ausgezeichnetsten und namentlich angenehmsten Klavierspielern an die Seite gestellt zu werden verdient, so können wir ihm nicht genug unsere Bewunderung für seine ausgezeichnete Methode ausdrücken. In seinem Spiele ist weder Zwang, noch verworrenes Getöse! Voll Lieblichkeit, Ausdruck und Anmuth weiss es eben so sehr das Gemüth zu ergreifen, als das Ohr zu entzücken. Möchte Hr. Osborne auf der vortrefflichen Bahn, die er gewählt hat, immer beharren und wo möglich noch fortschreiten.

Manoherley.

In der neuen Reise Washington's durch das Reich Marokko heisst es: Musik ist den Mauren fast ganz unbekannt. Eine Pfeife oder ein plumpes Flageolet und eine noch schlechtere Trommel sind die einzigen Instrumente, die üblich sind. Von einer Harmonie ist gar nicht die Rede. Den Volksgesängen der Schelluh's (eine Art Berbern, die aber eine besondere Sprache haben und den südwestlichen Theil der Gebirge des Atlas bewohnen) wird dagegen ein melancholischer, anziehender Charaktergesang zugeschrieben.

Der erst achtjährige Sohn des allbekannten Flöten-Virtuosen Hrn. A. B. Fürstenau's, Moritz, hat sich im October vorigen Jahres in einem öffentlichen Concerte Dresdens zum Erstaunen des reichlich versammelten Publicums, und am Neujahrstage in einem Hof-Concerte Sr. Maj. unsers allgeliebten Königs so beyfällig auf der Flöte hören lassen, dass ihm Allerhöchst Dieselben eine goldene Uhr überreichen zu lassen geruhten. — Möge der kunstgeübte Vater an der überaus frühen Entwickelung des musikalischen Talentes seines ältesten Sohnes der Freuden immer mehr erleben, wie wir sie ihm und seinem Lieblinge wünschen.

Die Gebrüder Ganz aus Berlin (Leopold: Violinist; Moritz: Violoncellist) werden Ende März eine Kunstreise über Leipzig, wo sie uns mit ihrer Virtuosität erfreuen werden, nach Paris und London unternehmen.

Mad. Schröder-Devrient wird ihre Reise dahin am 26sten d. antreten. Sie wird also mit Mad. Schechner-Wagen aus München dort zusammentreffen.

Vier Sänger, unter diesen der Tenorist aus Leipzig Hr. Otto und der Bassänger Hr. Franz Otto sind engagirt worden, in England mehrstimmige teutsche Männergesänge bekannter zu machen. Sie sind bereits abgereist.

Hr. *Dr.* Arnold, Redacteur der Rheinblüthen, begibt sich von Cöln aus als zweyter Director der teutschen Oper (erster ist Hummel) gleichfalls nach London.

Chordirector Hrn. A. F. Häser am 16ten Februar d. J. mit der goldenen Civil-Verdienst-Medaille huldvoll zu beehren, eine Auszeichnung, die um so grösser ist, da sie nur Wenigen ertheilt zu werden pflegt.

Beethoven's Studien, herausgegeben vom Ritter v. Seyfried, sind in das Französische übersetzt worden.

Das Pariser Conservatorium der Musik wollte unter Anderm am 17ten Febr. mehre Sätze aus Beethoven's letzter Messe zu Gehör bringen, die auch dort noch nicht zur Aufführung gelangt: es ist aber wieder vertagt worden.

I Capuleti e Montecchi von Bellini haben in Paris eine Theilung erlebt. Der dritte Act dieser Oper, von Vaccai componirt, wurde dem dritten Acte Bellini's vorgezogen, was auch dem Publicum sehr wohl gefallen haben soll.

Der berühmte Pianoforte-Virtuos Field hat in Paris zwey Concerte gegeben, deren zweytes weniger besucht war, „weil glänzende Namen fehlten." Ist denn Field kein glänzender Name? Seinem Spiele läßt man alle Gerechtigkeit widerfahren.

Die neue grosse Oper: „König Saul", in Musik gesetzt und vor Kurzem beendet vom Freyherrn Boerom. v. Miltitz, wird jetzt in Dresden einstudirt.

Kurze Anzeigen.

Zwey leichte Duetten ohne Daumen-Einsatz mit Bezeichnung der Lagen für zwey Violoncelle componirt — von J. B. Grosz. 5tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Es fehlt an Werken, die zwischen dem Leichten, der Ausführung und dem Inhalte nach, und zwischen dem Schwierigen, in der Auffassung und Ausführung, die Mitte halten. Es gibt nicht wenige Dilettanten, die zu viel innere Musik besitzen, als dass sie sich mit den Kleinigkeiten, die für Anfänger geschrieben sind, begnügen, viel weniger daran Freude finden könnten. Dagegen sind ihnen die vortrefflichen concertirenden Duetten Bernhard Romberg's und dergl. zu schwierig. Ihre anderweitigen Berufsarbeiten lassen ihnen nicht Zeit genug zu den nothwendigen Vorübungen, ohne welche solche Meisterwerke durchaus nicht gehörend zu Gehör gebracht werden können. Für diese Freunde des Violoncells hat hier der wackere Virtuos sorgen wollen. Diese beyden Duetten setzen demnach eine gute innere Musikbildung, ein geübtes Auffassungsvermögen und ein volles Eingehen in schon verwickeltere rhythmische Reihenfolgen voraus, so dass solche Musikfreunde durch das Gegebene erwünscht beschäftigt werden: von technischen Schwierigkeiten hinsichtlich des Fingersatzes (was schon der Titel bemerkt) und der Bogenführung wird nichts verlangt, als was Jeder, der seine Schule gemacht hat, ohne lange Vorübung sogleich zu leisten vermag. Der Componist hat also für seine gelungene Ausführung einer glücklichen Idee den Dank Vieler verdient. Möge seine gute Absicht den besten Erfolg haben.

Zwölf Orgelstücke zum gottesdienstlichen Gebrauche componirt von Ch. H. Rink. 32stes Werk. Original-Ausgabe. Offenbach a. M., bey Joh. André. Pr. 10 gGr.

No. 21 Zwölf Orgelstücke u. s. f. von demselben. 91stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 10 gGr.

No. 3 und 4: Zwölf Orgelstücke von demselben. 96stes und 100stes Werk. Ebendaselbst. Jedes 10 gGr.

Es gibt Componisten, die in einem gewissen Fache unter ihren Zeitgenossen sich einen solchen Antheil an ihren Erzeugnissen errungen haben, dass bey fortgesetzter Thätigkeit so beliebt gewordener Verfasser nichts unnützer wäre, als eine eigentliche Beurtheilung. Man kennt sie und ihre Art bereits viel zu genau, als dass man mehr als die Anzeige nöthig hätte. In diesem Falle sind wir mit Hrn. Rink's Arbeiten. Der für die Orgel äusserst thätige Componist hat sich unter den Organisten, namentlich am Rheine, so viele Freunde gewonnen, dass uns nichts zu sagen übrig bleibt, als: der Verf. hat in diesen vier Heften für mittelmässig geübte Organisten erfahren und zweckmässig gesorgt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März. No. 12. 1833.

Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1832 gedruckten Musikalien.

Nach den musikalisch-literarischen Monatsberichten, Leipzig, bey Frdr. Hofmeister.

Als wir im vorigen Jahre die Uebersicht über den Stand des Musikalienhandels gaben, hatten wir Ursache zu wünschen, es möchten sich die Hindernisse eines lebhaftern Umtriebes durch fröhliches Gedeihen besserer Lebensverhältnisse baldigst heben. Das Schicksal scheint unsern Wunsch nicht unterschrieben zu haben; nach den Klagen der Musikalienverleger zu urtheilen, ist es ziemlich beym Alten geblieben, so wenig auch die Zeit für musikalische Genüsse unempfänglich ist. Allen Nachrichten und unseren eigenen Erfahrungen zufolge hat sich in den meisten gebildeten Ländern, am allermeisten und am auffallendsten in Teutschland, die Liebe zur Tonkunst bedeutend vermehrt und doch ist der Absatz nicht grösser. Polens Schicksal und was damit in Verbindung steht, selbst der Kampf in den Niederlanden mögen dazu etwas beygetragen haben: aber sie erklären die auffallende Erscheinung noch nicht hinlänglich. Eine Hauptursache der Verminderung des Verkaufs musikalischer Werke scheint uns unter Anderm in den vermehrten Leihbibliotheken zu liegen, die selbst in kleinere Städte gedrungen sind. Mit wenigen Exemplaren werden eine Menge Menschen unterhalten; man geniesst die Werke wohl, aber sie verkaufen sich nicht in gewünschter Anzahl. Die zweyte Hauptursache, die recht besonders den Flor der Leihanstalten unterstützt, liegt in der Art des herrschenden Genusses. Man geniesst oberflächlich, man will immer Neues. Hat man irgend ein Werk ein paar Male gehört, so ist es genug: es warten schon zehn neue, die auch gekostet werden wollen. Man nimmt sie auch wohl zur Ansicht aus den Verlags- und Commissionshandlungen, spielt sie durch und schickt sie zurück. Nur das Nothwendige zur Lehre und zur Uebung und Kleinigkeiten werden gekauft. Und so bleiben denn nur die im Verhältnisse wenigen Sammler und jene Liebhaber, die nicht blos kosten, sondern treuer an dem hangen, was sie wirklich schön gefunden haben. Unter solchen Verhältnissen ist es noch zu bewundern, dass so viel abgesetzt wird, dass noch bis jetzt keine zu grossen Lücken in den Kunstfächern entstehen. Es ist diess einer der triftigsten Beweise, wie viel Freunde die Tonkunst jetzt zählt, sonst würde der Riss im Kleide des Musikalienhandels sich noch viel ärger zeigen.

Man hat es aber doch im vergangenen Jahre bereits rathsamer gefunden, etwas weniger als in seinen Vorläufern drucken zu lassen. 1830 zählten wir 2026 Musikalienwerke; 1831 belief sich die Gesammtzahl auf 1856 und im Jahre 1832 rechnen wir nur 1612 heraus. Wir wollen damit nicht sagen, dass eine solche Zahl nicht gross genug wäre: im Gegentheil, die Hälfte könnte gestrichen werden und es wäre immer noch genug; vielleicht wäre es sogar besser und in mancherley Rücksicht! Es ist aber doch offenbar weniger gedruckt worden, als in den genannten früheren Jahren! An Manuscripten hat es nicht gefehlt, das können wir versichern.

Betrachten wir nun das Verhältniss der gedruckten Werke: so ergibt sich auch in dem verflossenen Jahre, dass das Pianofortespiel über die Hälfte derselben abermals in Beschlag nimmt. Es sind für dieses Lieblingsinstrument, ohne die neun Lehrbücher für dasselbe, unter welchen sich Kalkbrenner's Pianofortеschule auszeichnet, 818 Nummern erschienen. Nämlich an grösseren Werken, als Concerten und Bravourstücken aller Art mit Begleitung des Orchesters oder doch mehrer anderer Instrumente 80 Nummern; Vierhändiges 130; Zweyhändiges 353; an Tänzen und Märschen in Heften,

die jedoch nicht immer den Namen verdienen, 255. Die vorzüglichsten Componisten für das Pianoforte sind die hinlänglich gekannten. Die Herren Czerny und Herz haben etwas weniger als sonst drucken lassen.

Die Guitarre hat für ihr Solo-Vergnügen 56 Nummern erhalten. Als Begleiterin des Gesanges ist sie auch in Ehren geblieben, wie recht und billig.

Für die Harfe haben wir nur 6 Werkchen anzuzeigen, während 1831 doch 17 gezählt wurden. — Die guten Harfen sind noch zu theuer.

Die Streichinstrumente sind sehr reichlich und zum Theil sehr gut versehen worden, noch reichlicher als früher. 1831 hatten wir für die Violine 133 Nummern anzuzeigen und im vorigen Jahre zählen wir 144 und für das Violoncelle 22, also 5 mehr als 1831, für die Bassgeige, und 10 mehr für die Violine.

Immer noch wird für die Flöte bey Weitem mehr gedruckt, als für die übrigen Blasinstrumente zusammen. Zwar hat sie es in diesem Jahre nicht wie 1831 zu 91 Nummern, aber doch zu 68 gebracht, während für alle übrigen Blasinstrumente zusammen nur 24 erschienen sind.

Selbstständige Orchesterwerke, also die Orchesterbegleitungen zu Concerten und dergl. abgerechnet, sind der Zahl nach weniger geworden. 1831 brachte 45 für volles Orchester und 11 militärische Harmonieen: 1832 hat, die Harmonieen dazu gerechnet, 33 Nummern geliefert. Darunter sind drey neue Symphonieen, die dritte von Kalliwoda, die erste von Onslow und die erste von Ch. G. Müller. Die Mozart'sche No. 5 in D dur ist in Partitur erschienen, und von Beethoven ist als Oeuvre posthume ein Allegretto in Es gedruckt worden. Ouverturen sind 6, nämlich: zu Auber's Liebestrank, zu Lindpaintner's Amazone, zur Hexe von Gyllensteen von Ries, zu Herold's Zampa, zur Marquise von Brinvillier von Carafa und Mendelssohn-Bartoldy's Ouverture zum Sommernachtstraum.

Die Operumusik mit Begleitung des Pianoforte hat, die einzelnen Nummern aus ganzen Werken ungerechnet, 44 aufzuweisen, wogegen 1831 an 34 Nummern reicher war. — Der mehrstimmige Gesang mit und ohne Begleitung erhielt 62 Nummern (1831 waren 82). Dagegen sind für eine Singstimme mit Pianoforte und zum Theil mit Guitarrenbegleitung 226 Nummern herausgegeben worden, so dass im Verhältnisse zu 1831 mindestens ein Ueberschuss von 38 Nummern angeschlagen werden kann.

Der Sinn für vielstimmigen Gesang geselliger und ernster Art hat eher zu-, als abgenommen. Die Kirchenmusik wird in Ehren gehalten. Wenn wir nun in diesem Jahre an gedruckten Kirchenwerken 57 weniger als 1831, also 47 erhalten haben, so müssen wir bedenken, dass ernste Musik dem Wechsel weit weniger unterworfen ist und dass ein überreich gesegnetes Jahr lange widerhält und nährt. Für die Orgel sind 32 Werke erschienen, 17 weniger als 1831.

An musikalischen Zeitschriften ist Teutschland reicher, als alle andere Länder. Im verflossenen Jahre waren 6 im Umlaufe. Frankreich hat eine einzige. Ob die englische Monatsschrift Harmonicon noch lebt oder entschlafen ist, wissen wir nicht: wir haben seit lange nichts von ihr zu Gesicht bekommen.

Dass wir an theoretischen und anderweitigen Schriften für Musik nur die sehr gemässigte Zahl einer guten Mandel, also über die Hälfte weniger als 1831, anzugeben haben, wird Niemand wundern, denn erstlich haben wir schon studirt, zweytens studiren wir Staatsthum, Weltbürgerthum und Romantik, und drittens haben wir mehr zu thun, als zu studiren. Allein darüber sind wir in's grösste Staunen gerathen, dass nur 4 lithographirte Portraits angezeigt werden. Das kann unmöglich richtig seyn! Wie? wir wollten uns nicht mehr lithographiren, wir wollten unser Angesicht nicht mehr verewigen lassen? Das sey ferne! Wir glauben's auch nicht. Hier muss ein Fehler stecken.

Die musikalisch-literarischen Monatsberichte werden fortgesetzt. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Prag. Grétry's Blaubart ist zum Vortheile des Herrn Strakaty wieder ein Mal über unsere Bretter gegangen, und hat, ohne eben Furore zu machen, doch eine recht freundliche Aufnahme gefunden, obschon nicht alle Rollen zweckmässig besetzt und durchgeführt wurden. Auffallend sind die Fortschritte im dramatischen Gesange und der Darstellung, die wachsende Kraft der Stimme, welche Dem. Lutzer als Marie an den Tag legte, die auch mit gerechtem Beyfalle überschüttet wurde und bald eine gefährliche Nebenbuhlerin unserer kunstreichen Mad. Podhorsky werden dürfte, zumal da

eine sehr moderne italienische Gesangsmethode sie in so grossen Vortheil setzt. Dem Darsteller der Hauptpartie (Hrn. Strakaty) fehlte es an Kraft und imposantem Ausdrucke des Gesanges sowohl als des Spiels, Hrn. Draka (Vergy) durchaus an Gefühl, und man kann in dem wunderbar schönen Terzett des dritten Actes unmöglich matter und seelenloser singen, als Hr. Draka sang. Hr. Podhorsky (Kurt) sang seine Partie recht brav, doch hätten wir ihn nach seinem Anstande und Benehmen wohl für Alles früher gehalten, als für einen alten Schlossvogt. Die Chöre gingen grösstentheils gut zusammen. Was die Besetzung der kleineren Rollen betrifft, so sollte man uns doch billig in grösseren Opern mit Hrn. Schimek (Graf von Caraby) verschonen, da Hr. Prokop aus dem Chore seine Rolle leicht übernehmen könnte. Leider müssen wir diess Mal gestehen, dass ihn Herr Illner (Marquis) im schlechten Gesange noch übertraf.

Zampa ist zur Einnahme des Hrn. Draka zum ersten Male wiederholt worden, welcher sich gleichfalls in der Hauptpartie versuchte; aber Herold hat in der That Forderungen an seinen Zampa gemacht, die nur sehr selten erfüllt werden dürften. Ein Umfang vom Basse bis in die höchsten Regionen des Tenors, ungeheure Stimmkraft und ein bedeutendes Schauspieler-Talent! Sonderbar genug ist es, dass diese Oper, obschon keiner der beyden Darsteller der Titelrolle (auch Hr. Podhorsky nicht) sich nur einigermassen zu behaupten im Stande ist, doch fortwährend sehr volle Häuser macht, was sich auch sogar neuerdings wieder als Benefize des Hrn. Kapellmeisters Triebensee bewährte.

Dr. Dams gab „die Unbekannte" zu seinem Vortheile, worin er den Grafen Arthur zum ersten Male sang. Man erwartete nicht viel; doch muss man ihm zugestehen, dass ihm manche Nummern besser als Hrn. Draka gelangen. Er wurde sehr beyfällig aufgenommen.

Die letzte Novität unserer Oper war der alte „lustige Schuster", eine Oper, welche von Pär in einem schon damals veralteten Genre geschrieben wurde und bey dem heutigen musikalischen Geschmacke durchaus kein Glück machen kann.

Dem. Lutzer hat in der letzten Zeit die Rolle der Zerline (Fra Diavolo) übernommen, und, obschon sie nicht den ganzen Umfang in der Tiefe besitzt, doch mit sehr glücklichem Erfolge durchgeführt. Wir haben sie nun — die bereits erwähnten Partieen abgerechnet — als Helena (Fräulein vom See), Desdemona (Otello), Semiramis, Prinzessin von Navarra und Camilla (Zampa) gesehen, und da von allen diesen mannigfaltigen Rollen ihr Camilla und vorzüglich Zerline am besten gelangen, so scheint es, dass sie sich mit ihrem netten zierlichen Gesangsvortrage gegenwärtig noch am meisten für die moderne französische (eigentlich Auber'sche) Musik eignet, die sich dem italienischen Genre annähert, ohne dessen ganzen Glanz zu besitzen. Für die ältere französische Musik ist ihre Methode mitunter etwas zu italienisch, während es ihrer Stimme für die grossen Partieen in der italienischen Oper noch an Kraft und Fülle mangelt.

Von Concerten hörten wir in der letzten Zeit (die Weihnachts-Akademie des Pensions-Instituts der Tonkünstler abgerechnet, worin — auf Verlangen — die Schöpfung aufgeführt wurde) drey: 1) Das der Klavierspielerin Dem. Nina Trenkler, 2) des Conservatoriums der Musik, und 3) des Professors an demselben Institute, Hrn. J. B. Huttner. In No. 1 spielte die Concertgeberin nach einer Ouverture von Alois Schmitt ein grosses Concert in Es dur für's Pianoforte von Moscheles und Variationen von Herz mit sehr zweifelhaftem Erfolge. Ein Dilettant und Schüler Mayseder's, Hr. Ritter von Infeld aus Wien, spielte die neuesten Variationen für die Violine von seinem kunstreichen Lehrer mit Geschmack und Präcision, und den declamatorischen Theil des Concerts — denn declamirt muss bey uns noch immer werden — bildete das Schreckensbild. Gedicht vom Prof. Gerle, ganz vortrefflich gesprochen von Dem. Fr. Herbst. Das Merkwürdigste an No. 2 war, dass mit Ausnahme der Gesangstücke und der beyden Ouverturen zu Lindpaintner's Vampyr und der französischen Oper „la Marquise de Brinvilliers" und einer Oboe-Concertante von Thurner alle übrigen fünf Compositionen von ausgetretenen Zöglingen des Instituts, nur eine derselben (Divertimento für das Violoncello von Huttner) von einem Lehrer desselben waren. Zwey Werke vom Kapellmeister Kalliwoda: grosse Symphonie in Es und ein Concertante für zwey Violinen machen, insbesondere die erste, ihrem wackern Meister, der sich nun schon in einem grossen Theile Deutschlands die verdiente Anerkennung erworben, volle Ehre, und auch zwey andere Schüler des Instituts, Bettlach mit Variationen für den Fagott, und Höfner mit einem Adagio und

Polonaise für die chromatische Trompete, berechtigen zu erfreulichen Hoffnungen im Gebiete der Instrumentalmusik. Von den concertirenden Zöglingen zeichneten sich besonders aus: der junge Violoncellist, der Oboist und einer der beyden Violinspieler. Von Gesang hörten wir ein Duett von Rossini (aus Corradino) von Dem. Elise Binder — als ersten Versuch — und Dem. Katharine Hlawa, dann eine Arie mit obligater Harfe von Rossini von Letzterm, die Begleitung von Dem. Joh. Hermannsfeld. Die Erstere hat eine zwar etwas schwache, doch angenehme und biegsame Stimme und leistete für die kurze Zeit ihres Studiums (sie ist noch in der ersten Classe) viel Erfreuliches. Die zweyte zeigte uns in Coloratur und Vortrag die glücklichen Fortschritte, die sie unter ihrer neuen Lehrerin Mad. Caravoglia-Sandrini gemacht, obschon sie nicht vollkommen bey Stimme schien. Die Ensemblestücke gingen, wie immer, herrlich zusammen, und die Lindpaintner'sche Ouverture musste wiederholt werden. No. 3 zeichnete sich durch eine meist sehr glückliche Wahl der Stücke aus, welche durch Dalayrac's Ouverture zu der Oper: „der Dichter und der Tonsetzer" eingeleitet wurde, welche der Concertgeber wahrscheinlich gewählt hatte, weil sie (freylich sehr kleine) Soli's für Violin, Violoncell und Oboe enthält. Ganz vortrefflich trug Hr. Hüttner eine Phantasie von B. Romberg und Variationen für Violoncell und Pianoforte (von Dem. Elise Barth, Klavierlehrerin am Conservatorium, gespielt) von Merk und Reissiger vor. Was das letzte Stück betrifft, so ist die Composition der Pianoforte-Variationen sehr schwach vom Tonsetzer begabt, und wenn Dem. Barth sich gleichen Beyfalls erfreute, wie der Concertgeber, so verdankt sie es diess Mal grösstentheils ihrem zarten und kunstreichen Vortrage, während der Violoncell-Compositeur seinem Instrumente einen viel dankbarern Satz verlieh. Dem. Lutzer entfaltete in einer Arie von Mercadante ihre ganze Virtuosität, die Nettigkeit ihrer Coloratur und den geschmackvollsten Vortrag, und wurde, wie die Vorhergehenden, wiederholt hervorgerufen. Herr Dams zeigte in einer Arie von Rossini (aus Otello) seine schöne Höhe, doch müssen wir ihn wiederholt zum fleissigen Kunststudium ermahnen. Herr Ernst sprach ein munteres Gedicht von Castelli: „Frauenrache und Männerlist" mit dem besten Ausdrucke und ungewöhnlichem Fluss der Rede, wenn gleich noch etwas mehr Humor zu wünschen übrig blieb. — Von ausländischen Tonkünstlern hörten wir schon früher den Anhalt-Köthenschen Kapellmeister, Hrn. Weissgärber. Ein Clarinettist, der sehr brauchbar im Orchester seyn mag, doch keineswegs ein ausgezeichneter Concertist. Er gab ein ziemlich schwach besuchtes Concert im Theater und wurde von einer Dem. Sophie Heinefetter, angeblich Sängerin aus Berlin, mit einer Arie und einem Duette unterstützt, welche eine ziemlich kräftige Stimme, doch noch gar keine musikalische Ausbildung besitzt. Ausgezeichnet schön sang Dem. Lutzer mit ihr das Duett aus dem zweyten Acte der Gazza ladra. Ein recht braver Dilettant Herr Tedesco spielte eine Phantasie für das Pianoforte von Hummel. Das Publicum nahm die Gäste mit viel Bescheidenheit und Nachsicht auf.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die Leopoldstädter Bühne befindet sich in einem sichtbar zunehmenden Reconvalescentenstande; ja, man möchte behaupten, dass das Glück gewissermassen an den Stammnamen gebannt sey; denn mit der erneuerten Familien-Firma: Marinelli hat Alles ein neuverjüngtes Ansehen gewonnen, und gemeinsam rege Thätigkeit ist mit der ersehnten Wiedergeburt in's blühende Leben getreten. Das Publicum wandelt neuerdings, wie vor 30 Jahren, die schöne Praterstrasse entlang, und besucht fleissig jene, freylich schon etwas vom Alter geräuchertere Thespis-Hallen, worin es schon so viele Abende gewohnte Erheiterung suchte und fand. Eine dritte Generation ist zwar den Fusstapfen der Entschwundenen gefolgt, allein die Vorliebe für den alten Käsperle, der persönlich freylich schon lange bey seinen Vätern ruht, ist darum nimmermehr erloschen. Wohl hat seit diesem halben Säculum, wie fast in Allem, auch hier der Geschmack eine mächtig veränderte Richtung angenommen; allein, beym Lichte besehen, ist dennoch der Abstand nicht gar zu gross; Freund Komus hat nur eine frisch aufgestutzte Jacke angezogen und die alte Lustigkeit ist stereotyp geblieben. Unter den zahlreichen, zur Darstellung gebrachten Neuigkeiten, haben folgende besondern Antheil gefunden und für die Dauer fest gewurzelt: 1) Moralis oder der Untergang des bösen Zeitgeistes, phantastisches Zauberspiel vom Schickh, und 2) Rovinando's Sturz, Pantomime von Fenzl; beyde mit einer gefälligen

Musik von Riotte. 3) Mimili, nach Claurens Novelle, jedoch in die ideale Feenwelt verlegt. 4) Der Denkzettel, Geisterposse nach Weisflog's Erzählung. 5) Der Zauberwald, Mährchen von Tomaselli; sämmtlich von Hrn. Professor Drechsler in seiner bekannten volksthümlichen Weise componirt. 6) Philipp und Suschen oder der falsche Jupiter, mythologisches Zauberspiel von Schickh, mit trefflicher Musik von Kanne, dessen freundliche Muse zum wahren Leidwesen seiner Schätzer nur allzu lange schwieg. 7) Der Zauberkranz oder Zeit bringt Rosen, allegorisches Mährchen von Eduard Gulden, in Musik gesetzt von Scutta. Jenes Prognostikon, welches wir diesem angehenden Componisten bey seinem jüngst besprochenen Erstlingsversuche stellten, hat sich auch diess Mal als bewährt erhärtet; es war nämlich kein sogenannter Glückswurf, sondern das Resultat eines wirklichen Schöpfungstalents, ausgebildet durch fleissiges Studium der besten Meister — kein knechtisches Nachäffen beliebter Formen und Phrasen, sondern selbstständige Geistesgebuten, wahlverwandt den preiswürdigen Musterbildern, was wir darin erkannten und freudig wiederholt erkennen müssen. — Der ehrende Beyfall lohnte die letztgenannten Meister nicht nur bey vielen einzelnen Momenten, sondern auch nach allen Actschlüssen durch stürmisches Hervorrufen. —

Das Repertoire des Josephstädter Theaters ist gegenwärtig unbestritten das vollständigste und reichbegabteste. In kurzen Zwischenräumen gingen nacheinander stehende Opern in die Scene: die Stumme von Portici; Maurer und Schlosser; Semiramis; die Unbekannte; die Capuleti und Montecchi, worin Mad. Zimmer als Alaide und Semiramis, Dem. Segatta als Elvira, Julie und Isoletta, Dem. Kratky als Marianne, Arsaz und Romeo, Hr. Pöck als Pietro, Assur, Leopold, und Hr. Demmer als Masaniello, Arthur und Tybald im eigentlichsten Sinne des Wortes furore machten, und ein gemeinsames Zusammenwirken bis in's kleinste Detail den Totaleffect erhöhte. Da nun der umsichtige Director Stöger für Alles sorgt, z. B. zahlreiche Wagen zum Hin- und Herfahren, um festgesetzte mässige Preise; entsprechend der Jahreszeit die Fussböden mit Teppichen belegen liess und alle Plätze abendlich erwärmt werden, so geht es ganz natürlich zu, wenn man mit Vorliebe einen Ort besucht, woselbst man für einen Papiergulden oder 24 Kreuzer Münze im verjüngten Maasstabe dasselbe meist eben so gut, oft wohl noch besser hören und sehen kann, als wofür man anderswo drey Silberstücke entrichten muss. — Zwey allegorische Zeitgemälde von Weidmann zur Feyer des Franz- und Carolinen-Tages: „Das Dauernde im Wechsel" oder „Habsburgs Erbe", und „die Heimkehr" haben eben sowohl bezüglich der patriotischen Tendenz, als der höchst gemüthlichen Diction wegen eine ausserordentliche Wirkung hervorgebracht. Ersteres zerfällt in drey Abschnitte und Epochen: 1) unter Rudolph dem Ersten im Jahre 1275; 2) „das Reimspiel zu Landeck" 1416, worin Herzog Friedrich mit der leeren Tasche handelnd erscheint; 3) „die Winzerfamilie" spielt in unseren Tagen 1832, und ist reich an rührenden Beziehungen. Nebst mehren wunderherrlichen Decorationen von Neefe's Meisterpinsel erblickt man auch, als spiegeltreues Contrefait, das Innere des Hofburgplatzes mit dem so wohl bekannten Fenster und jenem Schreibepulte, woran der angebetete Landesvater regelmässig tagtäglich 6 bis 8 Stunden für das Wohl seiner, unter dem milden Herrscherstabe so hoch beglückten Unterthanen arbeitet. Wer Wien und dessen Bewohner, von grenzenloser Liebe für ihren Monarchen beseelt, nicht kennt, kann sich nimmer den Enthusiasmus denken, welchen dieser, selbst jeden Fremdling dahinreissende Moment hervorzauberte. In beyden Pieces lernten wir auch eine, zwar nicht überzahlreiche, doch sehr achtbare Schauspieler-Gesellschaft kennen, und die eingeschalteten Musikstücke von Hieronymus Payer, Umlauff, Eisenhofer, Auber, Pavesi und Rott waren durchgehends zweckmässig situirt. — Herr Serwaczinsky, angestellter Solospieler, schon aus früheren Concerten als tüchtiger Violin-Meister uns werth geworden, verschönte auch schon mehre Zwischenacte durch sein schätzenswerthes Talent, und zur vollständigen Ueberraschung gastirte sogar zwey Mal Dem. Sabine Heinefetter, während der Periode ihres Prozesses, blos, wie man meint, um ihrem Gegner zu schaden. — Nächstens erwartet man von Hrn. Raimund einen Cyclus von Gastvorstellungen, deren Beginnen bisher nur durch dessen Unpässlichkeit verzögert wurde.

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 1sten März. Der Februar war hier besonders an Concerten reich. Das Carneval wurde nur durch mehre Subscriptions- und Hofbälle, auch durch einige Maskenbälle im Colosseum

und Elysium (zwey öffentlichen Vergnügungs-Localen) bemerkbar. Die Oper feyerte in Bezug auf neue Werke im fast niente, und dennoch sind die Sänger und Kapellisten durch die vielen anstrengenden Proben von der auf den 8ten d. anberaumten, seit Jahren ruhenden Oper Alcidor von Spontini unausgesetzt beschäftigt. Wir beginnen mit der Reihenfolge von Concerten. Am 5ten Februar liess sich der niederländische Hof-Kammersänger W. P. de C. Vrugt im Königl. Opernhause mit einer Scene aus Achilles von Pär und einem in holländischer und deutscher Sprache gesungenen Volksliede hören. Vorzüglich letzteres gefiel sehr durch den eigenthümlichen Vortrag des Sängers, welcher mit einer weichen, des Ausdrucks und der Biegsamkeit fähigen Bruststimme von hohem Tenor-Umfange (bis h) auch ein sehr angenehm benutztes Falsett verbindet. Sein Vortrag athmet Gefühl; doch ist solcher zuweilen etwas süsslich und manierirt. Im Liede, wo sich der Sänger der Einfachheit befleissigt, reisst seine innige Empfindung zum Mitgefühle hin. Am 7ten v. M. gab der Königl. Kammermusikus Hubert Ries ein, durch Auswahl gediegener Compositionen und deren gute Ausführung recht befriedigendes, auch zahlreich besuchtes Concert im Saale der Singakademie, welches durch die Ouverture zum „Sommernachtstraum" von F. Mendelssohn-Bartoldy eröffnet wurde. Hierauf liess uns Hr. Kammermusikus Ries Spohr's neuestes Concert für die Violine, in Form einer Gesang-Scene hören, dessen Composition durch weiche Haltung, schöne Melodie und grossartigen Charakter, wie durch die Neuheit der Form ansprach, wenn gleich die dem Style des harmonisch gewandten, ungemein wirkungsvoll instrumentirenden Tonsetzers, eigenthümlichen Melismen und enharmonischen Ausweichungen auch in diesem Musikstücke den Componisten der Oper Jessonda leicht wieder erkennen liessen. Hr. Kammermusikus Ries trug die sehr schwere Solo-Partie fast ganz rein, sehr weich, fast mitunter nicht energisch genug, doch mit grosser Fertigkeit und ganz dem Style der Composition angemessen vor. Nach dem innigen Gesange der Dem. Lenz führten die Herren F. Mendelssohn-Bartoldy und Ries die treffliche C moll-Sonate für Pianoforte und Violin (Op. 30, No. 2) sehr gelungen aus. Die tragisch grosse Ouverture zu Coriolan, auch von Beethoven, ergriff, wie jederzeit, mächtig. Glänzend war die Wirkung des Tripel-Concerts von Beethoven für Pianoforte, Violin und Violoncell, von den Herren F. Mendelssohn-Bartoldy, Ries und Moritz Ganz eben so fertig als geschmackvoll und mit schönem Tone und Anschlage ausgeführt. Das ganze Concert gewährte demnach einen durchaus befriedigenden Eindruck von nachhaltiger Wirkung, wie ihn die Virtuosen-Concerte in der Regel nicht zu bewirken pflegen.

Mehre musikalische Abend-Unterhaltungen gehören, ihrer Tendenz nach, auch in die Rubrik der Concerte, obgleich ausser der Soirée des Hrn. Girschner dabey keine grosse Orchesterbegleitung, sondern nur Quartett- und Pianoforte-Accompagnement angewandt wurde. Herr Girschner führte mehre eigene Compositionen, als die Ouverture zur Oper Undine (stark und wirksam instrumentirt, nur einzelne Stellen zu oft wiederholend und am Schlusse in zu heroischem Style), ferner ein (nicht hervortretend genug charakterisirtes) Duett aus Herder's Cid, eine deutsche Bassarie mit obligater Posaune (von Wirkung) und eine italienische Sopranarie auf, welche Dem. Böttcher, der hohen Lage ungeachtet, rein und kunstfertig vortrug. Ausserdem sang Dem. M. Schneider eine Scene von Mercadante für den Mezzo-Sopran in italienischer Vortragsweise gelungen; die junge Tochter des Concertgebers (welcher Vorsteher einer Musik-Unterrichts-Anstalt nach Logier's Methode und jetzt Redacteur der neu erscheinenden Berliner musikalischen Zeitung ist) übte ihre Kräfte in Variationen von Herz und Lafond, für Pianoforte und Violin, welche sie mit Hrn. Kammermusikus Leopold Ganz spielte. Die Ouverture zu den „Hebriden" von F. Mendelssohn-Bartoldy war für diess Concert-Publicum zu ernst und dürfte auch in sich selbst weniger abgeschlossen seyn, als die Ouverture zum „Sommernachtstraum."

Herr de Vrugt, der Musikdirector Schmidt, Violinist, nebst seiner Gattin, und der Violoncellist Franco Mendes (aus Amsterdam) gaben in dem neuen Saale des Hôtel de Russie, welcher etwas schmal und wenig tief, jedoch elegant verziert ist, Abend-Unterhaltungen, worin sie ihre Gesang- und Virtuosen-Talente mehr oder minder gelungen geltend machten. Am meisten gefiel ein aus dem Holländischen übersetzter Gesang: „Adolf am Grabe Maria's" von van Bree, wie das oben erwähnte Volkslied, Beydes sehr charakteristisch von Hrn. de Vrugt vorgetragen. Hr. Musikdirector Schmidt spielte ein Concert von Spohr und die bekannten Violin-Variationen von Rode meistens rein und mit

guter Fertigkeit, wenn auch nicht ausgezeichnet und nicht belebt genug. Mad. Schmidt hat eine schöne, stark klingende Sopranstimme, nur zu wenig Empfindung und Geschmack im Vortrage. Der rohe Edelstein wäre indess des Schleifens werth. Das Staccato der Mad. S. ist ganz eigenthümlich kurz und präcis. In einem Variations-Duette mit Dem. Lehmann glänzten beyde Sängerinnen vorzugsweise durch Ton der Stimme und Volubilität; auch hatten sich Beyde sehr gut zusammen eingesungen. Hr. F. Mendes ist ein junger Violoncellist von Talent, für jetzt jedoch noch kein Virtuos ersten Ranges. In den höheren Tonlagen ist derselbe am meisten geübt und führt den Bogen mit Leichtigkeit. Es fanden im vergangenen Monate vier Möser'sche ächte Kunst-Soiréen statt, in welchen Vortreffliches zu Gehör gebracht wurde.

In drey Soiréen der Herren Gebrüder Ganz wurde ein Quintett von Onslow in Dmoll, ein von Hrn. Hoffmann gesungenes Lied von F. Schubert: „der Wanderer", ein von Hrn. Wörlitzer fertig gespieltes Pianoforte-Trio von Beethoven (Op. 1) in Es dur, und ein Violin-Quartett von Rode, dann ein Quatuor brillant von Spohr in E dur und ein Violin-Quartett von F. Mendelssohn-Bartoldy in Es dur (originell, künstlich und theilweise gesucht), auch ein Pianoforte-Quartett von Dusseck (dessen Periode längst vorüber ist), von Dem. Zeidler geschmackvoll gespielt, endlich ein contrapunctisch tüchtig durchgeführtes Violin-Quartett von C. Arnold in G moll u. s. w.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Der bekannte Opern-Componist Pietro Generali starb Anfang Novembers 1832, 48 Jahre alt, in Novara, wo er seit einigen Jahren Kapellmeister an der Domkirche war. Sein mir 1817 eigenhändig von ihm zugekommenes Opern-Verzeichniss nebst wenigen kurzen biographischen Notizen, findet sich in diesen Blättern (Jahrg. XIX. S. 425), wo auch zu seiner Zeit von seinen neueren Opern gesprochen wurde.

Der rühmlich bekannte Tenor Andrea Nozzari aus Bergamo starb zu Neapel den 12ten Decbr. 1832 plötzlich am Schlagflusse, 55 Jahre alt. Im October 1812 hörte ich ihn in benannter Hauptstadt in Mozart's Don Juan, worüber mein Bericht in diesen Blättern (1812, No. 48) zu lesen ist. Seit jener Epoche sang er nur ein Mal in Mailand und hielt sich fast immer zu Neapel auf, wo er bis ungefähr vor 10 Jahren auf San Carlo und Fondo sang, sodann aber sich vom Theater zurückzog, in der königlichen Kapelle Dienst nahm, und im Singen Unterricht gab. Man behauptet, er soll ein Vermögen von 100,000 neapolitaner Ducati (ungefähr 400,000 Franken) hinterlassen haben. (*Mailand.*)

Kurze Anzeigen.

Geistliche Lieder und vermischte Poesieen in lateinischen treuen Nachbildungen. Ein Versuch von Joh. Carl Wilh. Niemeyer. Halle, Buchhandlung des Waisenhauses. 1833. (8) S. 306.

Gehört auch der Inhalt des Werkes nicht unmittelbar vor unsern Dreyfuss, so geziemt es uns doch, ohne Orakelsprüche das Ganze zu beachten und wo möglich alle Literaturblätter um den Ruhm der ersten Anzeige zu bringen. Offenbar brauchen die Gesangs-Componisten Texte, wenn sie eine Cantate oder dess etwas in Musik setzen wollen; sind auch wohl zuweilen darum verlegen. Hier ist nun ein ganzes Buch auserlesener teutscher Lieder und anderer Gesänge, die gegenüber in lateinische, dem Originale ganz getreu in Skansion und Reim nachgebildete Verse gebracht worden sind. Es ist ein ganz eigenes Vergnügen, zu sehen, wie sich ächt teutsche Gedichte im Gewande mittelalterlicher Reimdichtung des lateinischen Kirchenstyls ausnehmen. — Der Verf. hat in der That eine gar seltene Geschicklichkeit darin, so dass man zuweilen glauben sollte, er hätte mit dem Jacoponus und Thomas als Bruder Virgilianus einmal Pönitenz gethan, wäre dann am Feste aller Seelen zufällig eingeschlafen und vom Kanonendonner unserer nächsten Vergangenheit wieder aufgeweckt worden. Wer also von den Componisten es liebt oder auch wohl zuweilen nöthig hat, lateinische Worte zu setzen, der wird in diesem Buche Vieles finden, was ihm zusagen wird.

Die erste Abtheilung enthält geistliche Lieder von Joachim Neander, Gellert, Klopstock, Benj. Schmolke, A. H. Niemeyer, Paul Gerhard, Gottfr. Benj. Funk, Balth. Münter, Nic. Decius, Luther, Mart. Schalling, J. J. Schütz, Cramer, J. G. Jacobi u. s. f.

Wie der Verf. in's Lateinische überträgt, davon können unsere geehrten Leser eine Probe in

behrlich ihm bey Erfindung seiner Rhythmen die Accentuation ist, wie genau er sie sich in Gedanken vorstellt, und es oft bedauert, dass unsre wenigen Zeichen derselben (piano, forte u. a.) ihm nicht hinreichen, das Charakteristische seiner Ideen ganz auszusprechen.

Nach allen solchen Betrachtungen muss es auffallen, dass ein Mann wie Hr. F. von Rhythmus und Takt so geringschatzig spricht, und ihren Werth weit unter den, der Harmonie, herabsezt. Dergleichen Urtheile sind wohl nur durch die grosse Vorliebe für Harmonie und Kontrapunkt entstanden. Aber bedachte Hr. F. nicht, dass, andrer Rücksichten zu geschweigen, selbst in den künstlichsten Kunststücken der Musik, die ihm das Hochste sind, d. h. in den Fugen, das Genie sich nicht sowohl durch regelrechte Umkehrungen, Imitationen, Modulationen u. s. w. zu denen blosses Studium hinreichen, als vielmehr durch eine künstliche, aber doch klare Verflechtung mannigfaltiger Rhythmen offenbart? ja erinnerten ihn nicht schon einzelne Formen dieser Art von Tongebäuden z. B. die Augmentation und Diminution des Fugensatzes, an die Unentbehrlichkeit des Rhythmus selbst in Stücken, die blos um der Harmonie willen und durch dieselbe da zu seyn scheinen? und worauf beruht denn wohl — in so fern nur von den nakten Elementen der Tonkunst die Rede ist — der Werth anerkannt grosser neuerer Komponisten vorzüglich z. B. unsers Haydn? Hat vor ihm kein andrer so ausdrucksvolle Melodien erfunden? hat er irgend eine kühne Modulation angebracht, die man nicht schon bey andern Meistern z. B. S. Bach und Handel (freylich in einer andern Zusammenstellung) antrafe, wenn man nur nachsehen will? Nein, ausser seinen trefflichen Melodien und Harmonien, ist es besonders seine ausnehmende Gewandheit im Rhythmus, wodurch er — den Geist, welchen er dieser Verbindung der Tonelemente einhaucht, wie gesagt, abgerechnet — so einzig wird. Er hat sich um die achte Rhythmik solche Verdienste erworben, wie Gothe uns auf ähnliche Art zum griechischen Versbau zurückführt. Mit einem Wort: kann man ohne Rhythmus (NB. nicht, Takt.) einen verständigen musikalischen Gedanken haben? — Wäre es also mit der Rangstreitigkeit unter diesen Elementen (Mel., Harm. und Rhyth.) Ernst, so liesse sich streng und klar erweisen, dass die Harmonie eben so zu entbehren sey, als der Rh., wobey es keinen gültigen Einwurf abgeben kann, dass doch jeder Melodie irgend eine Harmonie zum Grunde liege, oder diese sich zu jener denken lasse. Wenn demnach Herr F. behauptet (Th. I. S. 5--.): es gäbe auch Musik ohne Rhythmus, (noch einmal: man verwechsle dies nicht mit Takt!) und dies wäre kein blosses Getöne, so liesse sich noch eher sagen: es gäbe Musik auch ohne Harmonie, blos durch Verbindung von Melodie und Rh., wie Geschichte und tägliche Erfahrung lehren. Übrigens ist der Schluss S. 559. „wenn Rh. die Hauptsache „in der Musik wäre, so müssten Pauken und „Trommeln die vorzüglichsten Instrumente seyn" eigentlich wohl — kein Schluss.)

S. 419. §. 25. „mehr verlieren als gewinnen u. s. w.

(Sehr natürlich, und um desto mehr, da noch kein zur Harmonie taugliches Tonsystem erfunden und durch Instrumente ausgeführt war.)

S. 459. §. 28. „er ist auch wirklich u. s. w."

(Dies gilt wohl nur von melodischen Fortschreitungen.

S. 464. heisst „currunt," wohl nicht, Läufe anbringen, sondern zu schnell und ohne Fermaten singen (non quiescunt).

S. 553. —

(Konnte Josquin nicht blos den Titel eines Kammermusikus haben, oder es nur auf eine Zeitlang gewesen seyn? —)

S. 580 u. 526. steht „reinlich" statt rein.

S. 668. §. 46. — —

diesen Blättern sehen, wenn sie No. 9 S. 151 des vorigen Jahrganges nachschlagen wollen, wo sie Klopstock's „Erheb uns zu dir!“ lateinisch und teutsch, wie in dieser Sammlung, lesen werden. Die Allermeisten werden sich wohl der sehr gelungenen Nachbildung noch deutlich genug erinnern. Dessen ungeachtet wird es nicht unwillkommen seyn, wenigstens an einer einzigen Strophe eines allgemein gekannten Liedes eine Probe zu geben, woraus man sieht, wie der Verf. nach dem teutschen Originale seine lateinischen Reime baut.

Meine Lebenszeit verstreicht:
Stündlich eil' ich zu dem Grabe.
Und was ist es, das vielleicht
Ich noch hier zu leben habe?
Denk, o Mensch, an deinen Tod!
Säume nicht, denn Eins ist noth!

Vitae tempus labitur,
Magis instat mors ac magis.
Quid horarum dabitur,
Cedo, ultra hanc, quam agis?
Mortis, homo, memor es!
Heus! unius indiges.

Auf diese geistlichen Lieder folgen Dies irae und Stabat mater, teutsch nachgebildet, als Zwischengaben, die mit schon bekannten Uebertragungen verglichen werden mögen. Die zweyte Abtheilung gibt „vermischte Poesieen“ von mancherley anziehender Art, z. B.: Wie sie so sanft ruhn; Ruhig ist des Todes Schlummer; Mehres von Schiller aus „das Ideal und das Leben“, aus der Braut von Messina; „Freude, schöner Götterfunken“; die Bürgschaft; aus Göthe's Tasso; Bürger's Lenore. — Zuletzt erfreuen uns: das Weltgericht, Oratorium von Aug. Apel, was Vielen doppelt willkommen seyn wird; der Prometheus von A. W. v. Schlegel und die Glocke von Schiller.

Wer solche Gaben überhaupt liebt, wird diese besonders anziehend finden. Die Ausgabe ist sehr nett.

Zwölf vierstimmige Trauergesänge zum Gebrauche bey Beerdigungen für Singchöre componirt von Carl Geissler. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Probst (Kistner). Pr. 12 Gr.

Der Componist, Cantor in Zschopau, hat durch diese Sammlung einem Bedürfnisse für kleinere Städte und für Dörfer namentlich abgeholfen. Die Texte sind gut gewählt, die Harmonisirung ist gut, der melodische Fluss der Stimmen macht den Vortrag leicht und das Liedermässige dieser Trauergesänge ist allgemein ansprechend und angemessen. Der Partiturdruck empfiehlt die Ausgabe gleichfalls.

Quatre Mazurkas pour le Pianof. composées — par Fréd. Chopin. Oeuv. 6. Liv. I et II. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. jedes Heftes 10 Gr.

Wer den reizenden Tanz der Polen, den vorzüglich in dieser Gattung unnachahmlichen, näher kennt; wer es weiss, wie zierlich und sicher sich die tanzenden Paare jedem veränderten Accente anzuschmiegen wissen, wird das Pikante des besondern Rhythmus in den Masurken zu würdigen verstehen. Die hier gelieferten sind nun ganz vorzüglich pikant, in des Verfassers Manier, auch im Harmonischen seltsam gehalten. Es zieht sich mitten durch die oft wunderlich accentuirte Tanzlust ein eigener Geist der Trauer, wie eine tief und heimlich seufzende Macht, die durch den grossen Contrast nur noch unheimlicher waltet. Wir können nicht sagen, dass alle diese Tänze an Werth sich gleich wären: aber die meisten werden Alle, die sie zu spielen verstehen (sie sind, gut vorgetragen, nichts weniger als leicht) auf ganz eigenthümliche Weise anlocken. Man nehme sie nur vor und bewerbe sich selbst um die nähere Bekanntschaft derselben. Unterhaltung findet man sicher; ja wir vermuthen, dass sie dem Geschmacke der Meisten ganz besonders zusagen werden. Schöne Ausstattung brauchen wir bey hiesigen Verlagsartikeln kaum noch anzuzeigen: sie ist vortrefflich.

Notiz. (Eingesandt.)

Die kunstliebende Frau Grossherzogin von Baden, Königl. Hoheit, haben Herrn Musikdirector Späth in Morges für seine Höchstdero zugeeignete neue romantisch-komische Oper: „Der Wunderring“ einen sehr kostbaren Brillantring zu übersenden geruht.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *N° I.* 1833.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht mit deutscher Uebersetzung vom Freyherrn von Lichtenstein

Gustave III.
ou
Le Bal masqué,
Opéra historique en cinq actes
Paroles de Mr. Scribe.
Musique de Mr. Auber.

(In Partitur, Orchesterstimmen, Klavier-Auszug vollständig und einzeln, nebst Textbuch.)

Mainz, den 6ten März 1833.

B. Schott's Söhne.
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Gesuch.

Ein anerkannter Violin-Virtuos, welcher auch dramatischer und musikalisch-poetischer Dichter, überhaupt wissenschaftlich gebildet, bereits 18 Jahre bey einem der berühmtesten Orchester Deutschlands angestellt ist und genügende Beweise für jene Eigenschaften sowohl, als auch für seine Moralität geben kann, sucht einen seinen Kenntnissen angemessenern Wirkungskreis. Am liebsten würde er eine Stelle annehmen, wobey er als Dichter, Uebersetzer und mit seiner gründlichen Bühnenkenntniss wirken kann. — Desfallsige Anfragen und Offerten sind in portofreyen Briefen bey der Grossherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen in Mainz zu machen.

Anzeigen.

Durch das erfolgte Ableben des Cantors Kämpffer ist das Canturat bey der hiesigen Domschule erledigt worden. Zwecks Wiederbesetzung dieser Stelle fordern wir alle diejenigen Competenten zu derselben, welche, ausser den erforderlichen wissenschaftlichen Kenntnissen, um in den unteren und mittleren Classen Unterricht ertheilen zu können, eine so ausreichende musikalische Ausbildung als Sänger und Musiker besitzen, dass sie nicht nur den Kirchengesang zu führen, sondern auch in der Schule Unterricht im Singen zu geben und auf Erfordern auch Musiken zu dirigiren im Stande sind, hierdurch auf, sich binnen 4 Wochen, unter Anlegung ausreichender Zeugnisse, bey uns zu melden.

Güstrow, den 2ten Januar 1833.

Bürgermeister und Rath.

Von der
Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung
stehen die bis 1832 incl. erschienenen 34 Jahrgänge nebst Registerbande in halb Franzband gebunden für den Preis von 10 Friedrichsd'or zu Kauf in der Musikalienhandlung von

Wilhelm Härtel in Leipzig.

Subscriptions-Anzeige.

Der Unterzeichnete beabsichtigt, seine auf neue akustische Versuche und namentlich auf die Gesetze des Rhythmus begründete

Allgemeine Theorie der Musik

auf Subscription in Druck zu geben und ladet deshalb hiermit zur Unterzeichnung ergebenst ein. In Betreff des Inhalts erlaubt er sich, auf die in der Leipz. musik. Zeitung vom 29sten Febr. 1832 No. 9 bereits enthaltene Voranzeige Bezug zu nehmen und wiederholt hier nur im Allgemeinen, dass das Buch in folgende Abhandlungen zerfällt: 1) Allgemeine Betrachtungen über den Schall; 2) Schwingungsgesetze klingender Körper; 3) Mathematisch-physikalische Darstellung des modernen Tonsystems; 4) Hülfsmittel zur Versinnlichung der Theorie (Sirene, Tonmesser, bildliche Scalen u. s. w.); 5) Musikalische Temperaturen; 6) Accorde mit Beschreibung eines Accordmessers; 7) Auflösung der Dissonanzen u. s. w.; 8) Tact, Rhythmus, Zeitmasse (Tactmesser); 9) Andeutungen über den ästhetischen Theil der Musik; 10) Allgemeine Uebersicht der einfachen Gesetze des Tongebiets; 11) Vollständige Theorie der Flageolettöne. — Der Vortrag bezweckt eine möglichst klare Entwickelung der bewundernswürdig einfachen Elemente der Musik, und das Interesse, was die im Buche beschriebenen Versinnlichungswerkzeuge, insbesondere die Sirene (eine musikgebende Pappscheibe) und die bildlichen Scalen bereits erregt haben, lässt den Verfasser hoffen, dass er seinen Zweck nicht verfehlt haben werde. Das Buch wird ungefähr 30 Bogen in gr. 4 und 3 Tafeln mit Zeichnungen umfassen und im Aeussern anständig ausgestattet werden.

Der Subscriptionspreis beträgt 2 Thlr. sächs., wofür zu gleich der Avertissement, auf Pappe besonders abgedruckt, mit geschickt werden soll, der Druck wird beginnen, sobald nur einige Hoffnung zur Deckung der Kosten vorhanden seyn wird.

Portofreye Unterzeichnungen nehmen an: die Redaction der Leipz. musik. Zeitung, der Ober-Inspector Lohrmann in Dresden und der Verfasser

Plauen, im Voigtlande, am 6ten Decbr. 1834. *W. Opelt.* Kreis-Steuer-Einnehmer.

Vollständige Verlags-Kataloge von C. C. Lose in Copenhagen sind bey H. A. Probst-Kistner in Leipzig zu haben.

So eben ist erschienen und an alle Buchhandlungen verschickt worden:

Der Troubadour,

eine Sammlung von Romanzen, Balladen, Notturni's und Liedern mit Begleitung des Pianoforte, Musik von Amadeus Beeckplan, C. F. Latent, E. L'Huillier, J. Fiocchi. Worte von Karl Kirsch. 4tes Heft. Pr. 8 Gr. Wer die 5 ersteren Hefte zusammen kauft, erhält sie für 20 Gr.

Inhalt. 1. Schiffers Nachtfahrt. 2. Der Strauss zum Ballo. 3. Die Wasserfahrt. 4. Amors Rath. 5. Der Dorfmusikant. 6. Amors Nacken.

Es wird sowohl auf den Ruf der Componisten, als auf Neuheit der Gegenstände Rücksicht genommen. Die früheren Lieferungen, welche äusserst angenehme Compositionen von Auber, Berton, Blangini, Boieldieu, Malibran-Garcia, Poer, Panseron, Romagneri, Rossini und Anderen brachten, wurden äusserst günstig aufgenommen.

Leipzig, *Industrie-Comptoir* (Baumgärtner).

Bey Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Neues
vollständiges Museum
für die
Orgel,
zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben,
herausgegeben
von einem Vereine vorzüglicher
Orgel-Componisten.
1. Jahrgang 1835 in 6 Heften.
Erstes Heft.

Wenn es in der neuern Zeit auch nicht an Werken für die Orgel fehlt, so ist doch noch keins vorhanden, was dem Orgelspieler für alle Theile seines Berufs Aushülfe gewährte und dem Zwecke entspräche: ihn für denselben allseitig heranzubilden.

Es wird enthalten: Kurze und längere Vorspiele und Nachspiele in freyer, gebundener und fugirter Spielart, Phantasieen, drey- und vierstimmige Adagio's, Exercicen für Pedal und Manual, Vorspiele mit ausgeführter Melodie, Trio's, neue Chorale, neue Melodieen zum Vater-Unser und den Einsetzungsworten, Responsalien, kurz Alles, was in den Bereich des Orgelspiels gehört.

Der höchst billige Subscriptionspreis für einen Jahrgang von 6 Heften ist — 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 Fl. 48 Kr. (späterhin 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Kr.) Die Zahlung geschieht bey Ablieferung eines jeden Heftes mit 6 Gr. oder 27 Kr.

Subscribentensammler erhalten auf 6 Exempl. das 7te frey.

Musikalisches Lexikon,

oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke, Benennungen und Fremdwörter, mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung.

Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für Musikfreunde, Organisten, Cantoren, so wie für angehende Musiker und überhaupt alle Freunde der Musik, welche sich über die Ausdrücke in der Musik zu belehren, das Nöthigste von den Tonwerkzeugen zu wissen, und das Wichtigste von den vorzüglichsten Tonsetzern und Tonkünstlern der letzten Zeit zu erfahren wünschen,

von

J. E. Häuser.

Zweyte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage.

gr. 8. geh. 2 Thlr. 4 Gr.

Dieses musikalische Wörterbuch zeichnet sich durch seine Reichhaltigkeit und Vollständigkeit in der Anzahl der Artikel, und durch klare Darstellung und Erklärung derselben aus. — Nicht jeder Musikliebhaber kann sich grosse, theure Werke anschaffen, es war daher der Zweck des Verfassers, dieses zu sehr billigem Preise ein Werk zu liefern, was in gedrängter Darstellung Alles enthält, was grosse kostspielige Werke darbieten.

Bey Unterzeichneten sind folgende Musik-Werke im Preis herabgesetzt, als:

Kalkbrenner, 1er gr. Concerto pour Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 61, sonst 3 Thlr. 8 Gr., jetzt 2 Thlr. 12 Gr.

— Le même sans accompagnement, sonst 1 Thlr. 16 Gr., jetzt 1 Thlr.

— Grand Rondeau (Gage d'amitié) pour Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre. Op. 66, sonst 2 Thlr., jetzt 1 Thlr. 12 Gr.

— Le même sans accompagnement, sonst 1 Thlr., jetzt 16 Gr.

— Nouvelle grande Sonate p. le Pianof. à 4 mains Op. 80, sonst 2 Thlr., jetzt 1 Thlr. 12 Gr.

Leipzig, im Februar 1835.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten März. No. 13. 1833.

Recensionen.

Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianof. zu vier Händen arrangirt vom Componisten. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Dasselbe Werk für das Pianof. arrangirt (zweyhändig) von F. Mockwitz. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr. Angezeigt von G. W. Fink.

Dass die Orchesterstimmen dieses vortrefflichen Werkes in derselben Verlagshandlung erschienen sind, ist bereits im vorigen Jahre in unseren Blättern mit dem Bedauern bekannt gemacht worden, dass es ohne Partitur, also ohne alle Beurtheilung geschehen musste. Noch jetzt haben wir uns alle Mühe gegeben, die Partitur zu erhalten: es ist aber unser Bemühen ohne Erfolg geblieben. Das würde uns noch mehr leid thun, wenn wir nicht zum Glück die arrangirt vorliegende Ouverture von unserm Orchester gehört hätten, welches die nicht leichte Aufgabe für das erste Mal so schön löste, als man es nur verlangen, ja wünschen kann, so dass uns ein ziemlich helles Bild derselben in der Seele geblieben ist, das sich beym Anblicke und beym Vortrage der beyden geschickten Auszüge lebhaft wieder auffrischt. Nach dem Eindrucke der Orchesterdarstellung und nach den Kupferstichs-Umrissen des zwiefachen Arrangements müssen wir dieses Werk des rasch aufstrebenden und bereits vielfach bekannten jungen Componisten unter Allem, was wir von seinen Arbeiten kennen, für das genialste und gelungenste erklären.

Leise und gehalten schweben einfache Klänge durch die schwankenden Schatten der Nacht; man fühlt, es wogt sich aus unklarer Ferne etwas unheimlich Liebliches auf, und schnell, wie Mondscheinsgeflimmer, ruht es an ersehnter Stelle. Weich und hart wechselt, als wäre eine Doppelgewalt, gedeckt von Dämmerungsfittigen, im räthselhaften Anzuge. Und im weichen Silber-Accorde winkt Titania dem flüchtigen Gefolge, das husch sich paarend im seltsam wirbelnden Tanze den schlummernden Hain durchringelt. Hier duckt sich, dem Reihen entschlüpft, ein niedliches Elfenpaar im glatten Napfe der Eichel und singt im Mückentone zum zierlichen Wirbel der Geschwister. Bohnenblüthe, Senfsamen, Motte und Spinnweb sind wirklich mit unter den neckischen Mondscheinliebchen, und ist ein Wiegen und Neigen, ein Säuseln und Schimmern, dass man gern mit am Polterabende des glanzumhelmten Theseus wäre, und sollt's auch nur als Kesselflicker seyn. Gar bald tritt leise und lose etwas Auflauschendes hinzu, als ob es Listen sönne. Das ist kein Anderer, als Freund Oberon mit seinem schelmischen Droll, der die widerstrebende Frau Gemahlin ein wenig zu verzaubern gedenkt. Und horch und sieh! Da wird's auf einmal massiver, körperhafter, bürgerlich derb. Die Handwerker wollen ihre lustige Tragödie im Walde probiren; die Verliebten wollen fliehen, weil der grausame Vater nicht die rechte Hochzeit machen will. Die Nacht ist so lebendig, als wäre sie der Tag, und damit sie den Anstand bewahre, singt ein gebundenes Cantabile die sehr sehnsuchtseufzende Bitte der von der Flucht erschöpften Braut, dass sie der Freund in Frieden schlummern lasse auf einsam bemoostem Gesteine. Vorn unter den Bäumen agiren die Handwerker, jeder seinen Part. Oberon überschaut geheim das seltene Spiel und gibt dem verschlagenen Droll gemessene Befehle. Da geht es nun bunt und wunderlich unter einander. Die Menschen probiren, die Elfen tanzen, Oberon lächelt und Droll kann den Muthwillen nicht lassen. Kaum entstürzt er sich durch die feuchten Lüfte, so hält er auch schon dem

leuchtenden Gebieter das verzaubernde Blümchen, „Lieb' im Müssigang" geheissen, vor, dessen durchdringliche Säfte klug in dumm und dumm in klug verwandeln. Das ist, unter uns gesagt, eben das Blümchen, was unter Anderm auch macht, dass von so metamorphosirten Gestalten die dümmsten Ergüsse gerade am meisten gelesen und abgetrommelt werden. Wenn man sie in ihr Element, in's Wasser taucht, steht ihnen Droll's Spruch ganz leserlich an der haarigen Stirne:

Alle Zauber dieses Thau's,
Flegel, giess ich auf dich aus.

Wenn sich nur der Schäker nicht immer irrte und anstatt an den rechten, immer an den unrechten käme! Hat jedoch weiter nicht viel zu bedeuten, denn in einem rechten Sommernachtstraume muss es bunt und flimmerig durch einander gehen und doch so klar seyn, dass man im Gemengsel die Gestalten wohl unterscheidet. Das ist eben so hübsch, dass es hier wirklich so ist. Es ist eine wahre Lust mit einem Traume, der lustig ist. Plötzlich drollt ein ganzer Schlag eines verminderten Septimen-Accordes, des allgefällig vielfügigen, mit murmelnden Bässen verbrämt, in's bunt bewegte Treiben, als ob der Peter Squenz zum Gevatter spräche: „Gott behüte dich, Zettel! Gott behüte dich! du bist transferirt." Thut nichts, ist vielmehr glückselig für den Zettel. Ob auch die staunenden Gesellen fliehen vor dem gewaltig grossen Kopfe des Verspuktem: ist doch die schlummernde Titania vom Safte des holden Blümleins gleichfalls betippelt und betäufelt. Sie sieht den transferirten Gesellen beym ersten Erwachen und o! wie schön und geistreich findet sie das angenehme Thier! Wie freundlich koset sie ihm! Tanzen müssen dem Langohre die zartesten Elfen und Bohnenblüthe muss ihm das Köpfchen krauen. Es kommt auch der Theseus mit seiner Amazonen-Königin und dem ganzen Gefolge, dass die Jagdhörner erschallen und die Hunde bellen. Nun wird's heller, der Bursch ist auch nicht mehr transferirt, es ist, als ob's Hochzeit würde und die Leute spielten Pyramus und Thisbe, und der Zettel brüllt, dass der König sagen soll: „Noch einmal brüllen?" Lysander flicht seine guten Sprüche ein und es gewinnt Alles so ein sanftes Ende, dass man mit dem Zettel sagen muss: „Ich hab' ein äusserst rares Gesicht gehabt. Ich hatte 'nen Traum —, 's geht über Menschenwitz zu sagen, was es für ein Traum war. Der Mensch ist nur ein Esel, wenn er sich einfallen lässt, diesen Traum auszulegen." Kurz, es ist schön, dass im wahren Verstande der Anfang das Ende, und das Ende der Anfang ist.

Jetzt lese der geliebte Leser, welcher vielleicht hin und wieder in solcher Relation etwas gewissermaassen Verblümtes bemerkt haben sollte, erst vor allen Dingen den Sommernachtstraum; hernach nehme er die zweyhändige oder, wie's beliebt, die vierhändige Transfiguration (es ist zweyerley; sie sind beyde schön und gut: aber die vierhändige ist besser, wozu jedoch jene durchaus nichts kann und völlig schuldlos genannt werden muss, rücksichtlich dessen, dass zwey nicht vier ist), und er wird Freude daran haben und wird inne werden, was das heisst:

So hab' ich Wand nunmehr meinen Part gemachet gut.
Und nun sich also Wand hinwegbegeben thut.

Etwas zum Choral und dessen Zubehör. Zunächst für Schullehrer-Seminarien, von Aug. Bergt, Organisten an der Hauptkirche zu Budissin. In Commission: Leipzig, bey Paul Gotthelf Kummer, und Budissin, bey Christian Heinr. Schulze. 1832.

Der Verf. dieser kleinen, nur 3½ Bogen starken Schrift ist der Componist der trefflichen Terzetten für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte, die in 8 Heften, die 4 ersten bey Peters und die folgenden bey Hofmeister in Leipzig herausgekommen und des erneuerten Andenkens werth sind. Schon seit vielen Jahren wirkte er als Seminar-Lehrer nach den hier vorgetragenen Grundsätzen nicht ohne glücklichen Erfolg, was nicht wenige seiner Schüler beglaubigen. Er setzt den Zweck dieser kurzen Anweisung dahin: Man soll daraus lernen können, wie man einen Choral spielt, ein angenehmes Zwischenspiel macht und ein gehöriges Vorspiel fertigt. Dabey werden nur ganz geringe Kenntnisse vorausgesetzt. „Uebrigens, sagt er selbst, scheint Kürze und sogar Unvollständigkeit besser, als Uebergründlichkeit, die eher überschüttet und verwirrt, als fördert und aufklärt." Das ist wohl richtig: aber Alles mit Maassen, ist auch richtig. — Für den lakonischen, zuweilen hingeworfenen Styl, wird man Alles deutlich genug finden. Diese eigenthümliche, den Auseinandersetzungen nicht sehr holde Vortragsweise gibt dem Lesen dieses Abrisses einen gewissen jovialen Anstrich, der sich uns öfter ergötzlich in die Mund-

winkel gesetzt hat. Der Unterricht fängt von den allerersten Anfangsgründen an; es wird vom Baue der Tonleiter, von der Vorzeichnung u. s. f. gehandelt. Die Molltonleiter steigt hier nach gewöhnlicher Art anders herauf, als herunter. So kurz der Abriss ist, so wird doch auch das Nöthigste über Melodie und Harmonie dargestellt. Der mündliche Vortrag wird allerdings noch Manches dazufügen müssen. Kleine Druckfehler wie Dacktylen bessert Jeder von selbst.

Nachrichten.

München, den 11ten März. Noch sind zwey theatralische Vorstellungen, des Bemerkens werth, aus dem vorigen Jahre nachzuholen: Ariadne auf Naxus und die französische Oper Zampa.

Der mit vollem Rechte schon bey Erwähnung der Medea gerühmte Hr. Ritter v. Spengel hat auch diesem Melodrame (Ariadne) seine Aufmerksamkeit geschenkt, und durch seine Einsicht und neue Bearbeitung desselben ihm wieder neuen Eingang und ausgezeichnete Aufnahme verschafft. Benda's Name glänzt durch ihn wieder am tonkünstlerischen Himmel, und hat sich, der Vergessenheit nahe, durch desselben Bemühung zu gleichsam neuem Ruhme erhoben. Eine Arbeit, womit ältere Meisterwerke, deren Aeusseres nicht immer dem Geschmacke des Neuern und der Erwartung bloser Dilettanten entspricht, wie durch Auffrischen verwitterter Farben, wieder in ihrem vorigem Lustre dargestellt werden und wodurch das gediegene Aeltere über das frivole Moderne gerettet wird, verdient wohl die vollste Anerkennung, besonders, wenn, wie hier geschehen, die Urerfindung mit ihrer Durchführung nirgend verwischt, sondern nur durch sinnreiches Hervorheben anschaulicher gemacht worden. Wir könnten Stellen genug anführen, die unsere Angabe erweisen; übergehen sie aber und überlassen diess Anderen, da wir der Meinung sind, dass diese Bearbeitung und Würdigung des Originalwerkes eines unserer verdienstvollsten früheren Tonsetzer auf jeder deutschen Bühne bald Eingang finden werde. Wir sagen nur, dass diese neue Instrumentation überall von grosser Einsicht zeugt und grossen Effect hervorbringt, dass die nicht wesentlichen, doch höchst vortheilhaften Aenderungen, die sich in Declamation hin und wieder finden, das Ganze mehr hervorheben und überhaupt keine Lücke, keine Schwäche den Totaleindruck stört. Auch entsprach der Erfolg dem lobenswerthen Unternehmen und schon lange hatte nicht ein so ungetrübter allgemeiner Beyfall die Darstellung — es war am 18ten December — gelohnt. Dem. Hagn war Medea im vollsten Sinne, mit Kraft im Worte, rührend und erschütternd im Ausdrucke der Leidenschaft. Sie liess nichts zu wünschen übrig. Es war ein genussvoller Abend. Benda würde sich desselben erfreut haben. Unantastbar ist seine geistvolle Composition im Wesentlichen, über seinen Zeitgeist konnte er sich aber bey dem Zustande der Instrumente und ihrer Virtuosen nicht hinaussetzen. Er ist nun das geworden, was er jetzt lebend gewesen wäre. Möge der viel geachtete Hr. Ritter v. Spengel fortfahren, ältere berühmte Werke der Vergessenheit zu entziehen und somit auf unsern leichten heutigen Geschmack einzuwirken, wenn er anders nicht selbst mit selbst gedichteten Producten aufzutreten gesinnt ist.

Am Sosten war Zampa, schon auf allen Bühnen Deutschlands in seiner Uebertragung bekannt, worüber schon so Vieles gesprochen und geschrieben worden, dass wir ganz füglich uns einer weitern artistischen Bemerkung entziehen können. Französische Kunstrichter nannten dieses sein letzteres, so wie ein vorgehendes Opergedicht: des poëmes absurdes. — Viel hatte der an sich gebildete Componist, der schon im 42sten Jahre seinen Tod gefunden, mit dem Geschmacke seines Publicums, so wie mit seinem eigenen Schicksale zu kämpfen. Jüngere Tonsetzer sollten seine in No. 21 des Journal de Débats dieses Jahres eingerückte Lebensumstände nicht durchlesen; es müsste ihnen allen Muth, für die Bretter zu arbeiten, benehmen. Und geschieht Solches in jener Stadt von 900,000 Einwohnern, die sich als den Centralpunct des guten Geschmacks ankündet — doch in Deutschland, dem oft verkannten Deutschland, hat man so etwas nicht zu erwarten, da verschlingt nicht eine Stadt alle die Früchte des Landes, sie gibt nicht als allein beglückend den Ton an; so viele kunstehrende Fürsten mit ihren Kapellen, von dem Staate gesicherte immer bestehende Vereine, Pensions-Anstalten! — nein, kein Tonkünstler wird in Deutschland so kläglich enden, als Herold in Paris *).

*) Es heisst in dem Nekrologe: Herold laisse trois jeunes enfans et une femme, pauvre femme bien à plaindre, qui l'a nourri de son lait les derniers quinze jours qu'il a vécu.

Zampa hat unsere Kenner nur halb befriedigt; ein zu grosser Aufwand von Harmonieen, Instrumentenspiel, zu viel an Rossini erinnernd, zu wenig Neues, konnte bey dem ersten Eindrucke allgemein nicht tief wirken. Doch wir haben bisher nur eine Vorstellung gehabt und Wiederholungen werden uns mehres Schöne und Gedachte näher entwickeln, was man eben des so vielen Glänzenden wegen nicht sogleich auffassen konnte.

Wir geben hier noch eine Uebersicht dessen, was auf unserer Bühne an Opern und Balleten im Laufe des verflossenen Jahres geleistet worden.

Original-deutsche Opern, darunter neu: der Student von Chelard, 19; — aus dem Französischen bearbeitete, darunter das erste Mal: Gott und die Bajadere und Zampa, 29; — nach dem Italienischen bearbeitete, darunter vier Vorstellungen in der Originalsprache, 21; — Melodrame, 5; — grosse Ballete, welche den ganzen Abend für sich hatten, 15; — kleinere, z. B. die Insulaner, der Jahrmarkt, 9.

Bedenkt man, dass die hiesige Bühne in der Regel nur drey Mal in der Woche geöffnet wird, so kann diese Zahl von Ton- und Tanzaufführungen kein ungünstiges Urtheil bey dem Unbefangenen erregen, besonders wenn man dabey die häufigen Abwesenheiten, Unpässlichkeiten der Sängerinnen, wovon schon in vorigen Berichten Manches bemerkt worden, mit in Rechnung bringt. Der ganz neuen Stücke sind wohl eben nicht viele, doch Alle von anerkanntem Werthe, und keines, die Verlobte etwa ausgenommen, als durchgefallen zu betrachten. Besondere Dienste leistet immer das von Vielen nicht jederzeit genug gewürdigte Institut des Ballets. Immer ist es bereit, bey unvorhergesehenen Zufällen, bey Störungen, die Abende zu ersetzen, auch für sich selbst bestehend sich mit Würde und zur Zufriedenheit darzustellen, wenn gleich Hr. Rozier, der Matador ihrer Fusskünstler, immer sechs Monate im Jahre contractmässig in der Welt herumreist.

Im gegenwärtigen Jahre wurden gegeben nach der Reihe: Johann von Paris, Zauberflöte, Figaro, Fra Diavolo, der Maurer und Schlosser, die beyden Füchse, Freyschütz, der Schnee; — von Balleten: der Jahrmarkt (zwey Mal), Danina (zwey Mal), Elisene, wobey noch insbesondere der Grotesktänzer Corel aus Paris, welcher drey Mal erschien, und wie ein Weltwunder angestaunt wurde, zu bemerken ist. — Die Oper: Fra Diavolo — es war diess die eilfte Aufführung seit 14 Monaten — schloss den Abend des 28sten Februars und mit ihm die bisherige oberste Bühnenverwaltung des als Tonsetzer, zugleich als Dichter von mehren seiner Opern, rühmlichst bekannten Freyherrn von Poissl. Der hessische geheime Hr. Hofrath Küstner trat an seine Stelle. Er ist seit 1800 der sechste — die zehn Jahre hindurch bis 1825 bestandene italienische Oper hatte ihren eigenen Chef, der unter dieser Zahl nicht mit begriffen ist — der sechste unserer Theater-Intendanten, so nennt man hier jene, welchen die oberste artistische Leitung und ökonomische Verwaltung der sämmtlichen zur Bühnenanstalt gehörigen Kunstzweige, des Schauspiels nämlich, der Oper und des Ballets mit Pantomime, in ihrem vollen Umfange von allerhöchster Stelle anvertraut sind. Neun Jahre hindurch hatte sich Freyherr von Poissl auf diesem ehren-, aber auch nicht selten dornenvollen Pfade bewegt. Wir werden jedenfalls zu seiner Zeit eine historische Skizze entwerfen, die zeigen soll, was während dieses Zeitraumes zur Aufnahme der Kunst, der dramatisch-musikalischen, durch oder ohne ihr, dieser Intendanten, Hinzuthun geschehen ist, oder geschehen konnte.

Herr Drobisch, der bekannte Tonsetzer, hat uns nunmehr verlassen und ist zu seiner Vaterstadt, Leipzig, zurückgekehrt. Gegen fünf Jahre hat er unter uns verweilt, während derselben aber auch andere Reisen, nach Italien, Wien und nach anderen Orten unternommen. Seine gründlichen Kenntnisse, dabey seine Bescheidenheit werden allgemein gerühmt, wesswegen wir denn glauben, es aussprechen zu dürfen, dass sich seit der Zeit seine Kunstansichten viel erweitert, sein Geschmack veredelt, und er sich den Ruf eines durch umfassende Uebung und Studien verständigen und viel gewandten Componisten erworben hat. Bey Falter und Sohn sind von ihm erschienen: 6 lateinische Landmessen No. 1 bis 6, so benannt, weil man sie auch ohne Blasinstrumente, ausser den grösseren Städten, aufführen kann, drey lateinische Requiem, drey lateinische Litaneien, zwey deutsche vierstimmige Messen, eine grosse Messe in E dur mit Partitur. Viele andere seiner Arbeiten werden nebst den genannten in der hiesigen Domkirche häufig aufgeführt und als ihrem Zwecke entsprechend mit Wohlgefallen gehört. Es kann den Bewohnern einer gebildeten Gemeinde nicht anders als sehr erfreulich seyn, wenn Einer aus ihnen, mit Ehre

im Auslande bedeckt und von Allen, die ihn kannten, dort hoch geschätzt, zu den Seinen wiederkehrt.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.
(Beschluss.)

Concerte fanden statt:

a) Im k. k. grossen Redouten-Saale zwey Gesellschafts-Concerte, welche die erste Hälfte der neunten Symphonie von Beethoven und dessen Phantasie mit Orchester, Naumann's Vater-Unser, Kalkbrenner's Pianoforte-Concert in E minor, den Engelchor aus Spohr's Oratorium: das jüngste Gericht, die Ouverture zu Don Carlos von Ries und jene aus dem Beherrscher der Geister von C. M. v. Weber, nebst einer Bravour-Arie der Oper „Didone abbandonata" von Mercadante zu Gehör brachten. Die Perle dieser Gaben, das meisterhaft gearbeitete Gebet des Herrn brachte in dieser Localität leider nicht den gehofften Eindruck hervor.

b) Im k. k. kleinen Redouten-Saale gab Herr Girolamo Salieri aus Venedig ein wenig besuchtes Concert; er behandelt die Clarinette sowohl, als das unverdient immer seltener werdende Bassethorn mit grosser Umsicht und Zartheit, dass er ungescheut mit den gefeyertsten Virtuosen auf diesem Instrumente sich messen darf. — Hr. Kapellmeister Lachner veranstaltete eine Akademie, worin er seine letzten Werke — eine grosse Symphonie in Es, nebst der Introduction zu dem noch nicht ganz vollendeten Oratorium „Moses" aufführte. Erstere gehört zu den glänzendsten Instrumental-Compositionen neuerer Zeit; ist wahrhaft geistreich angelegt und mitunter von origineller Form, wie z. B. das fugirte Scherzo und die ganze Conturzeichnung des reizenden Andante. Die verschwenderische Benutzung des blasenden Orchesters und die drastischen Effecte durch möglichst schnelle Schlussperioden sind ein der Mode gebrachtes Sühnopfer, wozu sich so tüchtige Meister nimmer hergeben und selbst beflecken sollten. — Nach der vorgelegten Probe — dem Einleitungschore — verspricht das genannte biblische Oratorium gleichfalls ein grossartiges Tongemälde zu werden; möge der Autor, welcher es so redlich mit der wahren Kunst meint, auch aufmunternde Unterstützung bey solchen verdienstlichen Arbeiten finden! — Dem Orchester gebührt unbedingtes Lob, denn die Aufgabe reiht sich an die schwierigsten und kann schwerlich vollkommener noch gelöst werden. —

c) Im Gesellschafts-Saale der Musikfreunde: 1) Concert des Fürstl. Hohenzollerschen Hofkapellmeisters Täglichsbeck. Ein Meister auf der Violine, dessen Spielweise sich mehr zur Bravour hinneigt. Die vorgetragenen Sätze scheinen vorzugsweise auf specielle Eigenthümlichkeit berechnet zu seyn, und waren vielleicht gerade eben aus diesem Grunde weniger eingänglich. Der Künstler liess sich auch ein zweytes Mal mit Beyfall im Kärnthnerthortheater hören. — 2) Concert des Hrn. Jansa, Mitglied der k. k. Hofkapelle, welcher uns diess Mal mit einem eben so schön gesetzten als ausgeführten neuen Violin-Concerte in Fis moll und desgleichen brillant-eleganten Variationen erfreute. — 3) Concert des Hrn. Professors Böhm. Wiewohl durch einen bösen Finger der linken Hand ungemein genirt, behauptete derselbe dennoch seinen wohl begründeten Ruhm in einem sehr brillanten Concertino und neuen Variationen. Unter den Intermezzi's sprach ein Pianoforte-Solo, nebst einer improvisirten Phantasie, von Hrn. Payer mit noch ungeschwächter Kraft vorgetragen, besonders an. — 4) Das schon seit Jahren bestehende Concert für acht unmündige Kinder eines bedrängten Familienvaters brachte wieder Mancherley, und als Erheblichstes Carl Czerny's Bravour-Variationen über zwey Thema's aus Fra Diavolo, von Herrn Döhler, Herzoglich Lucca'schen Kammer-Virtuosen, ganz unverbesserlich ausgeführt.

d) Im k. k. Universitäts-Saale liess sich der Violinist Hr. Benesch mit einem von ihm selbst gesetzten Concerte und Doppelvariationen hören, wobey ihn der Componist derselben, Hr. Heinrich Proch, begleitete. Von dessen Arbeit hörten wir auch die effectvolle Ouverture zur Oper „Richard Löwenhera", und da der Autor, als Candidat der Jurisprudenz, der Tonkunst nur seine Musestunden weihen kann, so verdienen solche wohl gelungene Versuche um so mehr gewürdigt und anerkannt zu werden. Des Concertgebers Gattin erwies sich neuerdings als fertige Klavierspielerin. —

Die durch Schuppanzigh's Ableben seit zwey Wintern brach liegenden Quartett-Unterhaltungen sind nunmehr wieder durch Hrn. Jansa in den Gang gekommen. Er selbst spielt die erste Violine; seine treuen Gefährten sind die Herren Holz, Streibinger und Linke, und was wir Köstliches besitzen von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Romberg, Onslow, Krommer, Ries u. A. wird, sorgfältig eingeübt, in schöner Vollendung gegeben. —

Auch die wöchentlichen Abend-Kränzchen des Musik-Vereins erfreuen sich eines zahlreichen Zuspruchs, und man hört daselbst die modernen Kunstproducte für Gesang und Solo-Instrumente zur vollen Befriedigung. —

Aus der unerschöpflichen Fabrik: Strauss und Lanner sind abermals neue Tänze hervorgegangen; Ersterer hat die „vier Temperamente", Letzterer „Olymps Walzer" componirt, die vielleicht das Beste übertreffen, was in dieser Gattung existirt, so wie diesen überhaupt als Orchester-Componist seinem Rivalen unendlich weit überlegen ist; ja, Strauss darf sein Geschick preisen, einen Verleger wie Haslinger gefunden zu haben, der die adoptirten, nicht immer gleich gut gearteten Kinderlein so anziehend costumirt; wie, Beyspiels halber, die angeführten Temperamente, welche ganz wunderhübsch gestochen, mit Devisen und niedlichen Vignetten geziert sind, und zu allerliebsten Toilettten-Geschenken sich eignen. — Der hier erscheinende musikalische Anzeiger bringt folgende Notiz zur Kenntniss, welche auch für die geehrten Leser dieser Blätter vielleicht nicht uninteressant seyn dürfte:

„Auf Anregung des hiesigen k. k. Hof-Musikalienhändlers, Herrn Tobias Haslinger, und zur Herausgabe bestimmt, hat Hr. Kapellmeister v. Seyfried vor Kurzem ein neues Requiem — in A minor (No. 4 der Seelenmessen dieses für die Kirche fortwährend thätigen Componisten) vollendet, und solches für einen vierstimmigen Männerchor, mit abwechselnden Solosätzen und willkührlicher Unterstützung der Orgel, oder begleitet von drey obligaten Violoncelles, Contrabass, Trompeten mit Sordinen, und gedämpften Pauken eingerichtet, welche Besetzung jedoch nach der Localitätsbeschaffenheit verhältnissmässig zu verstärken ist. Dem Urtheile mehrer Kunstverständigen zufolge, die einer in der Wohnung des Verlegers veranstalteten, durch die freundschaftliche Mitwirkung der vorzüglichsten Gesang- und Instrumentalmeister sehr gelungenen Probe beywohnten, gereicht diese Arbeit dem Verfasser wahrhaft zur Ehre; besonders soll das Dies irae von erschütternder, das Benedictus von ungemein zarter, und das tief empfundene, im gebundenen Style gehaltene Agnus, mit der ernsten Doppelfuge: cum sanctis — von gleich rührender als erhebender Wirkung seyn" u. s. w.

Berlin. (Beschluss.) Die Singakademie führte am 21sten v. M. Joh. Seb. Bach's grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis würdig und im Ganzen sehr gelungen, hier in unserer Zeit zum ersten Male auf. So fremd das im strengsten Style geschriebene grossartige Werk auch in unserer Zeit erscheinen muss, so fand es dennoch verdiente Anerkennung, wenn gleich die Solosänge der Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, ihrer melodischen Behandlung wegen, allgemeiner ansprachen. Der Raum gestattet es nicht, uns über den Kunstwerth dieses Oratoriums ausführlich zu erklären; ferner ist es in diesen Blättern schon besprochen worden. Die Form der Behandlung des Textes ist dieselbe, wie in der ersten Passionsmusik. Zwey Kapitel des Evangeliums werden von einer Tenorstimme recitirt; diese erfordert einen ungemein sichern Sänger von hohem Umfange der Stimme, da die harmonischen Intervalle oft sehr schwer zu treffen sind. Hr. Stümer leistete hierin das nur Mögliche; die Malerey der Geisselung Christi fand einigen Anstoss. Die Chöre und Choräle erscheinen als die Hauptzierde des Werkes durch Erhabenheit der Ideen, Wahrheit des Ausdrucks und Kunst der harmonischen Behandlung. Gleich der erste Chor: „Herr, unser Herrscher" ist in dieser Beziehung ein bewundernswerthes Gesangstück von imponirender Grösse. Die Verbindung des Chorals: „Jesu, der du warest todt" mit dem Bass-Solo: „Mein theurer Heiland, lass dich fragen" ist eben so kunstreich erfunden, als von der rührendsten Wirkung. Auch der einfach edle Schluss-Chor beruhigt das Gemüth und bestätigt den Eindruck der tiefempfundenen Musik. Die häufig eingewebten kurzen Zwischenchöre der Juden sind überaus treffend im Ausdrucke. Weniger der Würde des Styls angemessen dürfte der Chor der Kriegsknechte seyn, welche die Kleider des Heilandes unter sich vertheilen. Die begleitende Figur wirkt hier zu dramatisch belebt. Die Arioso's und kurzen Redesätze des Erlösers, Pilatus u. s. w. sind einfach und ausdrucksvoll, am schwersten verständlich die Arien, deren Cantilene so disparat von der Begleitung geführt wird, dass die Combination der Motive dem Sänger eben so schwer, als dem Zuhörer wird. Hier dürfte doch mehr die Melodie vorherrschen, so bewundernswürdig auch die Kunst der Harmonie erscheint. Ausgeführt wurden die Soli ganz vorzüglich von den Damen Decker, Türrschmidt und Lenz, den Herren Mantius, Devrient, Nicolai u. s. w. Dass die Chöre ausgezeichnet gesungen wurden, bedarf kaum der Erwähnung. Es ist bekannt, was die Singakademie in dieser Beziehung leistet. Auch die Orchesterbegleitung war genau eingeübt, und das Ganze wurde von dem Hrn. Musikdirector Rungenhagen, zum ersten Male öffentlich in seiner Qualität als bestallter Director, sicher und umsichtig geleitet. Im März wird die

Bach'sche Passion nach dem Evangelium Matthäi, und am Charfreytage Graun's „Tod Jesu", jedoch nicht mehr zum Benefiz des Directors, sondern zum Vortheile der Akademie-Kasse aufgeführt werden. — Wir werfen nun einen Rückblick auf die Leistungen der beyden hiesigen Bühnen. Die Königliche Bühne bewegte sich im fast stereotypen Kreislaufe einiger Ballete und bekannten Opern. „Blaubart" wurde drey Mal wiederholt. Am 15ten v. M. traten die Demoiselles Elsler darin zum letzten Male auf und reisten hierauf über Weimar und Düsseldorf nach London, wo sie auf einige Zeit von dem Hrn. Laporte engagirt sind, dann nach Paris einen Sprung über den Pas de Calais machen, und endlich (wie es heisst) bleibend hierher zurückkehren werden. „Nurmahal" wurde ein Mal, „Robert der Teufel" zwey Mal gegeben. Carl Blum's älteres Singspiel: „Die Pagen des Herzogs von Vendome", auch als Ballet schon bekannt, wurde mit wenig Erfolg wieder neu einstudirt, obgleich die Musik recht gefällig ist. Dem. Grunbaum sang die Pamina in der „Zauberflöte" und Miss Anna in der „weissen Dame" gut, doch ohne einen bedeutenden Eindruck zu bewirken. Mad. Pirscher ist als Rebecca im „Templer und die Jüdin" zum letzten Male aufgetreten und dann über Bremen nach London abgereist, wohin auch der Sänger Blume auf einige Monate sich begibt, um in der deutschen Oper aufzutreten. Dem. Schneider hat ihre Gastrollen auf Wiederholungen der Alice und Rosine im „Barbier von Sevilla" beschränkt. Es ist wieder keine neue Oper zur Aufführung gelangt, und alle classische und bedeutende Werke von Gluck, Mozart, Weber, Cherubini u. s. w. ruhen in Vergessenheit. — Dem Königl. Kapellmeister G. Abr. Schneider und General-Intendantur-Secretair Hofrath Esperstedt ist der rothe Adler-Orden vierter Klasse am Ordensfeste verliehen worden. — Nach „Alcidor" soll, wie man sagt, zunächst „Schloss Candra" von Wolfram einstudirt werden.

Dem Königstädter Theater mangelt eine erste Sopran-Sängerin sehr. Dem. Gerwer detonirt häufig und ist keine anziehende Erscheinung auf der Bühne; Dem. Caroline Schechner ist noch Anfängerin von guten Anlagen; Dem. Franchetti ist mit Unrecht entlassen, da sie vielseitig brauchbar war. Ein Buffo-Sänger fehlt seit Spitzeder's Abgange der komischen Oper auch. So hat sich denn das Repertoire auf kleine Lustspiele, Possen, Gastrollen des beliebtes „Verhör" beschränkt. Indess wurde doch wenigstens eine neue Oper wieder zu Tage gefördert, welche freylich das dramatische Interesse von „des Adlers Horst" nicht gewinnen wird, da die Dichtung nur geringen Werth hat. Es ist diess Grillparzer's „Melusine", romantische Zauber-Oper in drey Acten, mit Musik von dem jetzt (unpässlich) hier anwesenden Kapellmeister Conradin Kreutzer aus Wien, welcher auch persönlich die erste Aufführung am 27sten d. leitete. Der Stoff des Mährchens ist an sich schon weniger idealisch, als Oberon; indess hätte derselbe doch durch eine zweckmässigere Bearbeitung für die Bühne weit vortheilhafter gestaltet werden können. Besonders hätte (wenn die Opernform gewählt wurde und der Gegenstand nicht zum Melodram geeigneter erschien) es vermieden werden sollen, die überirdischen Gestalten sprechen zu lassen und dadurch den Zauber des Romantisch-Phantastischen zu entkräften. Durch die Menge des Textes und die häufig nicht lyrische Construction desselben ist der Componist zu Wiederhohlungen und Dehnungen musikalischer Phrasen genöthigt worden, welche den Totaleindruck schwächen und das Fortschreiten der Handlung hemmen. Den richtigen Ton, das treffende Colorit hat der Herr Kapellmeister Kreutzer sinnig und mit Empfindung seiner melodisch angenehmen, natürlich fliessenden Tondichtung zu verleihen gewusst, auch die Instrumental-Effecte nur zur Folie des Gesanges, nicht auf dessen Unkosten angewandt. Schon die Ouverture, wenn gleich etwas rhapsodisch, doch wohl combinirt und von guter Wirkung, zeigte die angemessene Auffassung des Charakters der Musik, die sich halb ideal, halb real gestalten soll. Der erste Chor der Jäger ist rhythmisch bewegt und melodisch. Eine eigentliche musikalische Introduction mit grossen Ensemble's, wie wir sie in neuerer Zeit gewohnt sind, mangelt. Eine lange Scene Raimund's (Tenor), erst allein, dann mit seinem Diener (Bass, die einzige halb komische Rolle) vertritt deren Stelle weniger wirksam. Ein Terzett der drey Feen und ein langes Melodram zu Melusinens Dialog folgt; hierauf eine schöne Cavatine derselben und — wieder Melodram. Nach einer Cavatine Raimund's endlich ein Quartett mit canonischem Schluss-Satze von guter Wirkung. Das durch Zaubereyen belebte Finale effectuirte sehr, so dass nach dem Schlusse desselben der Componist gerufen wurde, auch vor dem Vorhange auf

(Fleiss, aber nicht Genie, hängt von uns ab. Dieses ist in einer schönen Kunst das beste, aber auch das seltenste. Der Fleiss folgt dem Genie, das der Natur die Form (Regel) giebt. Daher Manner, die in ihren Werken Genie mit Geschmack verbinden (lezterer ist hier nur relativ zu nehmen, als Vereinigung der Kunstregeln mit der herrschenden Stimmung des Zeitalters) nothwendig den Ton angeben müssen, bis ein andrer kommt, dem die allgemeine Stimme noch grössere Vorzüge zugesteht.)

S. 696. §. 30. „Unschicklichkeit zu beschuldigen u. s. w."

(Das waren sie freylich nicht in Rücksicht auf ihr Zeitalter, aber doch noch immer in Rücksicht auf die Kunst als Kunst, indem sie sie zur blossen Künsteley machten, d. h. die Mittel als Zweck, und noch dazu nur Eine Art von Kunstmitteln so behandelten. Ist also der Seitenblick auf modernen Geschmack gerecht? — Was hierauf vom „kleinen Tribut" u. s. w. folgt, wornach man glauben sollte, die Leute hätten es besser verstanden, als sie es vollführten, widerspricht sowohl den Datis und dem vorigen Rasonnement: „dass man unge„rechterweise holprichte Künsteleyen für be„deutend hielt;" als auch dem nachfolgenden: „dass es nicht am Zeitalter (Geist, Sitten „u. s. w.) sondern an der noch nicht hin„reichenden Bildung der Kunst gelegen „habe u. s. w."

S. 715. „fand"?

(Rec. weiss Kirchen, wo die Telemannsche Passion noch, um der rohen Gemeinden willen, die sich diese Ueberbleibsel geistlicher Komödien nicht nehmen lassen wollen, aufgeführt werden muss.)

S. 725. „Deutschland hat — angenommen"

(Ist gegen die Erfahrung. Darum fand die Orgel bald Eingang, weil der Deutsche überhaupt kräftiger Mittel zum Anstoss seiner Gefühle und — einer Leitung seines Gesanges bedurfte.)

S. 749. „Zünfte u. s. w."

(Diese Musik verdiente dazumal den Namen Kunst nicht, daher war es nicht allein keine Sünde, sondern nothwendig, sie zunftig zu machen.)

S. 771 unten — —

(Ist sehr wahr; nur entstehen hier zwey noch nicht entschiedene Fragen: 1) wie müssen achte Volkslieder beschaffen seyn? und 2) wie verbreitet man sie am besten? —)

Mochten diese Bemerkungen sowohl, als jene allgemeine — freylich von des Verf. Meynungen oft abweichende — Uebersicht des Buchs Hrn. F. und den übrigen Lesern dieser Blatter zum Zeichen der grossen Aufmerksamkeit und Achtung dienen, welche man einer solchen Arbeit schuldig ist. Rec. hatte bey seiner Beurtheilung des Forkelschen Werks keine andre Absicht, und konnte keine haben, als die: um diesen Saturn, wo möglich, einen Ring zu ziehen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

durch unzeitige Kindertänze und allegorische Aufzüge der Tanz-, Dicht und Tonkunst, welche nur störend wirkten, auch künftig unterbleiben werden. Sehr gelungen ist dem Componisten die Verwandlungs-Scene Melusinens zum Meerungethüm, welche auch Dem. Hähnel ausgezeichnet schön im elegischen Ausdrucke vortrug. Die Wirkung des zweyten Finale, wo Raimund gegen die Warnung Melusinen in ihrer verwandelten Gestalt belauscht und ihr flucht (an Undine sehr erinnernd), war durch die Schuld der Dichtung und scenischen Anordnung nur mangelhaft, so gut auch Herr Holzmiller den Raimund sang und darstellte. Ein schönes, nur zu langes Terzett der drey Feen beginnt den dritten Act, worauf wieder ein gedehntes Trio, dann das Finale folgt, dessen Schluss durch die Scenerie von glänzender Wirkung ist. Die Ausführung der hier zuerst auf die Bühne gelangten, ursprünglich für Beethoven gedichteten Oper, war in einzelnen Theilen vorzüglich, der Graf und seine Schwester befriedigten indess nicht, auch die scenische Anordnung liess Vieles zu wünschen übrig. Der Chor klang meistens zu roh; das Orchester machte Hrn. Kapellmeister Kreutzer's umsicht ger Leitung alle Ehre. Das nächste Mal wird die, von Seiten der Musik mit Beyfall aufgenommene, in der Handlung jedoch langweilende Oper bedeutend gekürzt werden. — Bernhard Romberg ist vor einiger Zeit hier durchgereist, wie es heisst, nach Wien. Lafond wird erwartet. — Fräul. v. Hagn, Schauspielerin aus München, hat hier allgemein gefallen, und ist an die Stelle der nach Wien abgegangenen Dem. Fournier beym Königl. Theater, ihre jüngere Schwester bey der Königstädter Bühne angestellt, Erstere auf 15 Jahre, wie es heisst. Eine erste Sängerin — vacat. Vielleicht wird deren Stelle durch Dem. Carl ausgefüllt, in so fern diese nicht auch mehr Concert-Sängerin und für die italienische Oper gebildet ist.

Kurze Anzeigen.

Variations instructives pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon par C. Götze, Eleve du Conservatoire à Paris. (Premier et seconde Position. Propr. des édit.) Oeuv. 20. Cah. III. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Die ersten Hefte sind unterrichtend und angenehm befunden worden; dasselbe wird auch von dieser Fortsetzung mit Recht erwartet werden dürfen. Die ganze Einrichtung ist dieselbe geblieben und der Inhalt gibt den bekannten Heften nichts nach. Diese übenden Variationen verdienen demnach ihre Freunde. Das schön ausgestattete Werkchen gibt acht Variationen auf ein Thema aus Weber's Oberon und sechs auf ein Thema aus Auber's Oper: le Concert à la Cour.

Neue Liedersammlung für Gymnasien, höhere Bürger-, Töchter- und Elementarschulen von Peter Baur, Gesanglehrer am Gymnasium zu Aachen. 1stes Heft, enthaltend zweystimmige Lieder. Aachen und Leipzig. Verlag von Jac. Ant. Mayer. Pr. 6 Gr.

Sehen wir auch nicht, für welche Art Gymnasien diese Lieder seyn mögen, so werden sie doch für Elementarschulen gute Dienste leisten. Der zweystimmige Gesang ist ungekünstelt und die Melodieen meist angemessen, wenn auch nicht immer ausgezeichnet. Die Texte sind sämmtlich passend, von verschiedenen Dichtern, wie die Musik von verschiedenen Tonsetzern. Es sind auch Melodieen von Nägeli, Rink und Mozart dabey; im Ganzen 40 Lieder, wohl ausgestattet und sehr wohlfeil.

Carnevals-Tänze des Jahres 1832 componirt für grosses Orchester, so wie auch eingerichtet für das Pianof. — von C. F. Müller. Berlin, bey C. F. Wagenführ. Pr. ⅓ Thlr.

Tanzliebhaber finden hier eine Quadrille Ecossaise, eine Galopade, einen Walzer, eine Quadrille Ecossaise, eine Quadrille im ⅔ Tact und eine Ecossaise in angemessener Haltung.

Sechs Favorit-Tänze für Guitarre componirt — von Moritz Meyer. Auf Kosten des Autors gedruckt bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 4 Gr.

Leicht und gefällig; schön gedruckt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05410/071

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. N°. 14. 1833.

Recension.

No. 1. Première Sinfonie à grand Orchestre — par George Onslow. Oeuv. 41. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 5 Thlr. 16 Gr.

No. 2. Première Sinfonie arrangée pour le Pfte à quatre mains par Fr. Mockwitz composée par G. Onslow. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Der vor Allem als Quartett- und Quintett-Componist allgemein geehrte Tondichter musste schon die Aufmerksamkeit aller gebildeten Musikfreunde auf sich ziehen, als die erste Nachricht von Paris aus, wo er jetzt lebt, sich verbreitete, dass er sich auch in dieser höchsten Art der Instrumentalmusik gezeigt habe. Schnell kam das Manuscript nach Leipzig, und noch ehe die oben angezeigte Stimmenausgabe im Drucke erschien, wurde dieses erste, dem Pariser Conservatoire de musique gewidmete Symphonieen-Werk in unseren Abonnement-Concerten vortrefflich aufgeführt und erlangte allgemeinen Beyfall, was nachrichtlich unseren geehrten Lesern mitgetheilt worde. Auch von anderen Orten gingen Berichte darüber ein, die in einigen Puncten von den unseren abwichen, im Ganzen aber höchst rühmlich davon sprachen. Sehr gern hätten wir gleich Anfangs eine nähere Auseinandersetzung des Werkes geliefert, wenn uns, unserer Bemühungen ungeachtet, die Möglichkeit nicht völlig abgeschnitten worden wäre. Wir sind bey solchen Werken gewöhnlich in zu grossem Nachtheile; es gehört unter die Seltenheiten, wenn wir Partituren erhalten, ohne welche doch durchaus keine rechtliche Beurtheilung möglich ist. Wir hätten sogar nach dem blosen Klavier-Auszuge mit Vergnügen eine Beschreibung unternommen, wenn sich nicht auch dieser durch die Hoffnung des Verlegers, der Componist werde den Auszug selbst liefern, verzögert hätte. Und so sind wir denn ganz ohne Schuld, dass erst jetzt geschieht, was unseren eigenen Wünschen nach längst hätte geschehen sollen. Auch heute noch sind wir genöthigt, ohne Partitur, blos nach dem Hören und nach dem Auszuge anzuzeigen. Das ist nun einmal ein Umstand, in welchen wir uns fügen müssen, so ungern wir es auch thun. Den daraus hervorgehenden Nachtheil kann uns Niemand zur Last legen: gesträubt haben wir uns genug und oft, wie männiglich bekannt.

Im Allgemeinen ist die Symphonie würdig gedacht, grossartig erfunden und geschickt gehalten, ziemlich in der Weise, wie die vorzüglichsten Quintetten dieses Componisten. Sie beginnt mit einem kurzen Introductions-Largo, $\frac{4}{4}$, A moll, das vortrefflich mit einfacher, dem Folgenden analoger Figur in gemessener Empfindung zu dem Allegro spirituoso ($\frac{6}{8}$, A dur) führt. In männlicher Freudigkeit bewegt es sich sicher und glücklich durch mannigfache Drängnisse eines stark verwickelten Lebens, immer in überschauender Kraft sich leicht und frisch zum Rechten findend, auch in anscheinender Gefahr des besten Zieles und des nächsten Weges dahin nie verfehlend, und so, des Sieges gewiss, überall mit heller Gewandtheit jenen freudigen Muth behauptend, der um so anziehender wirkt, je drängender die Hinderungen sind, durch die er sich rüstig zu arbeiten verstand. — Zwar wollen wir nicht verhalten, dass es uns nach unserer individuellen Ansicht auch wohl in verschiedenen Quintetten dieses mit Recht beliebten Tondichters vorgekommen ist, als hätte er Ausweichungen, Ueber-, Um- und Durchgänge nicht selten zu lieb; sie gehören zu seiner Art und greifen öfter, als wir wünschen, fast beängstigend in die Seele: allein wir begnügen uns auch, unsere Vorliebe für die Grazien, für das ergötzlichere Walten der Tonkunst als eine Richtung anzusehen, welche die Zeit nicht immer

mit uns zu theilen Lust hat, lassen daher willigst Jedem das Seine und uns das Unsere, so lange es mit unserm Gewissen im guten Vernehmen bleibt. Es folgt ein so ausgezeichnetes Adagio espressivo (Fis moll, $\frac{4}{4}$), so völlig tief empfunden, so innig, ergreifend, so aus der Wahrheit heraus und doch pikant — und das Pikante so beruhigend und erhebend gehalten, dass dieses einzige Stück schon den Besitz des Werkes höchst wünschenswerth machen würde, wenn es auch allein als meisterhaft dastände, was doch kein Einziger unter allen Musikkundigen nur von fern meinen kann, und wäre er feindselig geboren. Die Menuett, Allegro vivace, A dur, trägt den Charakter, der in der neuern Zeit diesen symphonischen Sätzen eigen geworden ist, so völlig, dass sie, vorzüglich durch die Verwebung mit dem poco più lento (F dur), welches das Trio bildet, an eine frühere Beethoven'sche etwas erinnert. Ueberhaupt erscheint uns dieser Satz, im Vergleiche mit den übrigen, als der geringste. Wenn er nun dennoch wirksam ist, so wird man daraus seinen Schluss für die übrigen ziehen. Das Finale, Vivace, $\frac{2}{4}$, A dur, ist äusserst frisch, schön begründet, stattlich verwoben, mit gehaltvollen Anspielungen auf den ersten Satz gewürzt, reich modulirend, überall so sicher gezügelt, dass es nie zu weit vom Hauptpfade abirre, so dass die Meisterhand gar nicht zu verkennen ist.

Ehe wir vom Werke scheiden, dürfen wir die Meinung einiger erfahrenen Männer nicht ganz unberührt lassen, weil sie, irrig oder richtig, der nähern Ueberlegung wohl werth ist. Sie meinen, die ganze Verknüpfung dieser Symphonie habe in ihren Figuren nicht sowohl die derberen, grossartigeren Striche, die solchen Orchestergemälden vorzugsweise nöthig wären, sondern weit mehr die kleineren Figuren, die dem Quartettschreiber hauptsächlich gebührten und sein Werk verschönten. — Wir gestehen, es liegt etwas Wahres darin. Das Ineinandergreifen der Orchester-Instrumente verlangt etwas Selbstständigeres, Freyeres in den Nachahmungsfiguren, ein eigenthümliches Walten, Singen und Klingen ihrer Art gemäss, einen ungebundenern Erguss einer durchgreifend individuellern Tonfarbe, längere und fremdartigere Züge und Stellungen, als die Behandlung der Streichinstrumente für Quartett oder Quintett zulässt, sobald die Grenze der Gattung nicht überschritten werden soll. Ganz gewiss hat die Schwierigkeit des Vortrags dieser Symphonie für ein volles Orchester in diesen kleineren Figuren ihren nächsten Grund. Nur darf diese Meinung unsers Erachtens sich nicht bis auf den innern Gehalt und die geistige Wirksamkeit des Werkes ausdehnen. Sind die Gedanken an und für sich grossartig, so werden die kleineren Figuren, führt man sie nur gehörig aus, diess nicht ändern. Die Wirkung wird nicht gehemmt, sie bleibt schön und gross, nur von anderer Art und in anderen Verhältnissen, als sie uns z. B. in einer Beethoven'schen entgegenströmen. Es muss aber nicht Alles von einer Art seyn, um Anspruch auf Schönheit und Wirksamkeit zu machen. Ja, einige solcher Orchesterwerke sind sogar vortheilhaft für Hörer und Ausübende: allein eine Nebengattung würde diese Art immer seyn, weil sie den Einzelnen in der Masse beschränkter auftreten lässt und ihm doch grössere Schwierigkeiten auflegt, als unumgänglich zum vollkommensten Glanze des Ganzen nöthig ist. U. s. f. Man überlege selbst.

Diess hat jedoch auf das Arrangement nicht den geringsten Einfluss; hätte es einen, so wäre es nur ein günstiger, wie leicht zu erachten. Es spielt sich Alles gut, wenn auch nicht immer ganz leicht, und wirkt höchst erwünscht. Man wird sich mit dem schön ausgestatteten Arrangement einen Genuss bereiten, den man gern sich wiederholen wird.

Nachrichten.

Bernburg, den 13ten März. Je länger wir den Genuss grösserer musikalischer Unterhaltungen in der trüben Jahreszeit entbehrt hatten, um so angenehmer überraschte uns die Einladung zur Subscription auf eine Reihe von Winter-Concerten, die Hr. Victor Klauss, ein junger, talentvoller, bereits durch mehre in diesen Blättern vortheilhaft beurtheilte Compositionen bekannt gewordener Tonkünstler, der eben so eifrig, als erfolgreich an der fortschreitenden musikalischen Bildung unserer Stadt arbeitet, zu unternehmen sich bereit gefunden hatte. Sowohl das längst gefühlte Bedürfniss, als auch das Vertrauen, welches man in die Fähigkeit des Unternehmers für solche Leistungen setzte, führte sehr zahlreiche Unterschriften herbey, und im Monat December v. J. begannen die musikalischen Darstellungen, welche den 9ten März mit allgemeiner Befriedigung der Wünsche und Erwartungen,

und mit dem Verlangen geschlossen wurden, dass es künftigen Winter Herrn Klauss wieder gefallen möge, uns einen gleichen Genuss zu verschaffen, wie er ihn uns in dem jetzigen bereitet hat. Wenn wir nun aber alle Ursache haben, dem Letztern, als dem Unternehmer und Leiter dieser musikalischen Leistungen, vorzugsweise unsern Dank darzubringen, so dürfen wir doch auch nicht unterlassen, dem Eifer, der Thätigkeit und Geschicklichkeit der Mitglieder unsers Orchesters, und noch besonders den aus ihrer Mitte aufgetretenen Künstlern, die uns durch den fast überall sehr gelungenen, nirgends ganz misslungenen Vortrag von Solo-Partieen auf ihren Instrumenten mannigfach unterhielten und ergötzten, ein wohl verdientes Lob zu spenden. Die eben erwähnten Solospieler waren: Hr. Concertmeister Probst auf der Geige, Hr. Wüstenhagen vom hiesigen Hautboisten-Corps auf der Clarinette, und die Mitglieder der Herzogl. Hof-Kapelle in Ballenstädt Herr Fischer auf der Violine, Hr. Bosse sen. auf der Oboe, Hr. Klotzsch auf dem Violoncell und Herr Bosse jun. auf der Flöte. Auf dem Pianoforte erfreute uns Hr. Klauss durch zwey gelungene Vorträge. Gesang-Partieen wurden von einzelnen Dilettanten, von einigen Mitgliedern der unter der Direction des Herrn Aimer stehenden Schauspielergesellschaft, welche jetzt hier Vorstellungen gibt, und von dem hiesigen Singchore ausgeführt. Was nun die Vorträge betrifft, in denen das ganze Orchester zusammenwirkte, so hatten wir nicht allein das Vergnügen, mehre ausgezeichnete Ouverturen von Mozart und Beethoven zu hören, sondern der Concert-Unternehmer fühlte sich auch stark genug, uns drey Symphonieen vorzuführen, nämlich die aus Es dur von Mozart, die aus C dur von Beethoven und eine dritte aus G moll von seiner eigenen Composition, die, sich im Style den Mozart'schen anschliessend, wegen ihrer ansprechenden Melodieen, verbunden mit einer gediegenen harmonischen Bearbeitung, mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde. Wir glauben, dass wir die Leistungen unsers Orchesters durch nichts in ein helleres Licht setzen können, als wenn wir versichern, dass eben die Symphonieen, welche in kleineren Städten nicht selten oft nur ihrer Länge wegen, um die für das Concert festgesetzte Zeit auszufüllen und die Armuth an Solo-Partieen zu verstecken, gewählt, und zur ärgsten Qual der armen Zuhörer mit tausend Fehlern, unter der beständig drohenden Gefahr eines gänzlichen Umsturzes abgehaspelt werden, so dass sie die Nerven für alle folgenden Leistungen, wie auch immer sie seyn mögen, abstumpfen, für uns die reichste Quelle musikalischen Genusses geworden sind. Freylich wirkten auch besonders günstige Umstände zusammen, um in dieser Hinsicht alle Ansprüche, die wir nur machen konnten, zu befriedigen. Denn nicht allein besitzen wir jetzt gerade in Hrn. Klauss einen Mann, unter dem sich die verschiedenen Kräfte, die bisher zerstreut waren und aller Concentration zu grösseren musikalischen Leistungen entbehrten, gern einigten und zusammen wirkten; sondern zu dem aus unserm Hautboisten-Corps und der Gesellschaft des Stadtmusikus Hrn. Beate nebst mehren eifrigen Dilettanten gebildeten Vereine traten mit grosser Bereitwilligkeit in den letzten Concerten noch neun Mitglieder der Herzogl. Hof-Kapelle zu Ballenstädt, welche die hiesige Oper zu unterstützen bestimmt sind, so dass die erste Violine fünffach, die zweyte vierfach, die Viola dreyfach, Violoncell und Contrabass doppelt besetzt werden konnten.

Strassburg. Voriges Jahr wurde uns das seltene Glück zu Theil, unter der Direction des Hrn. Carl Bode eine ausschliesslich der Oper gewidmete deutsche Gesellschaft zu besitzen. Ihre Leistungen waren im Durchschnitte so vollendet, dass die französische Direction die Unmöglichkeit einsah, ihr Opern-Personal auftreten zu lassen. Es entstand daher eine Reibung zwischen den beyden Directionen sowohl, als zwischen der obern und der städtischen Behörde, welche der Gegenstand einer Flugschrift wurde, unter dem Titel: „Einige Worte über die Vertreibung der deutschen Theatergesellschaft, unter der Leitung des Herrn Bode." Die politischen Blätter und auch die allgemeine Zeitung, auf welche Ref. verweisen muss, haben das Nähere darüber berichtet. — Die Gesellschaft spielte vom 6ten May bis zum 13ten Aug. v. J. und gab: Fidelio, zwey Mal; Schweizerfamilie; Freyschütz, zwey Mal; weisse Dame, zwey Mal; Preziosa; Stumme von Portici; Don Juan; Kosziusko, zwey Mal; Dorfbarbier; Tancred; Oberon; Donauweibchen; Wiener in Berlin, kleinen Wilddiebe, Sargin, Zauberflöte, diese vier letzteren zwey Mal; Tell, sieben Mal, und Robert den Teufel, vier Mal. Unter dem aus etwa 40 Personen bestehenden Personal zeichneten sich besonders aus: die Damen

Brauer-Düringer als Fidelio, Donna Anna in der weissen Dame, Elvira in der Stummen und Don Juan, Sophie in Sargin, Mathilde in Tell, Isabelle in Robert und als Tancred. Sie besitzt ein starkes, metallreiches Organ, welches in Ensemblestücken von ausserordentlicher Wirkung ist; sie singt mit vielem Geschmacke. — Mad. Mayer war als Aennchen im Freyschütz, als Jenny in der weissen Dame, als Marzeline, als Zerline, als Amenaide allerliebst, besonders aber als Königin der Nacht übertrifft sie Alles, was wir je hier gehört haben; sie singt diese Partie nicht nur, wie sie in den hohen Stellen geschrieben steht, sondern sie geht ohne Anstrengung noch weit höher. — Dem. Liszevsky genügte als Emmeline, Agathe, Pamina, Donna Anna, ganz besonders aber als Cemmy in Tell und als Alice in Robert, wo ihr Spiel und Gesang von herrlicher Wirkung waren. — Hr. Wagner vom Würzburger Theater war als erster Tenorist in allen seinen Leistungen unverbesserlich, sein hinreissender vortrefflicher Vortrag, innig mit Spiel und Gesang verbunden, erwarben ihm bey jeder Erscheinung stürmischen Beyfall. Er sang mit gleicher Kunst die hohe Partie des Sargin, wie die tiefe des Don Juan; es hat hier noch keiner der bessern Tenoristen, wie Weichselbaum, Ereiting, Wild, Haitzinger, in Spiel und seelenvollem Gesange so ausserordentlich angesprochen; als Robert, und Arnold in Tell dürften ihm wenig Tenoristen gleich kommen. — Hr. Hiesel, als zweyter Tenorist, ist nicht ohne Verdienst; er sang mit Auszeichnung den Don Ottavio in Don Juan und den Montigny in Sargin; auch Hr. Popp, sonst Tenor-Buffon, sang einige Tenor-Partieen mit Beyfall, wie den Ottokar im Freyschütz, den Fischer im Tell; er singt mit klangvoller Stimme sehr hohe Partieen, so wie tiefe, z. B. Papageno; Schade dass er im Komischen zu oft in das Triviale fällt. — Die Herren Nets, Krieg und Fischer sind drey vorzügliche Bassisten; ihre metallreichen Stimmen machten im Tell, wo sie zusammen wirkten, einen ausserordentlichen Eindruck. Nachdem Hr. Krieg als Tell zum letzten Male am 18ten July aufgetreten und einstimmig hervorgerufen worden, wurde er später durch Hrn. Kaibel, einen gebildeten Bassisten, ersetzt, dessen Organ jedoch weniger Klang hat. Er sang mit vieler Kunst die schwere Partie des Bertram in Robert der Teufel, welche Oper hier wohl zum ersten Male in deutscher Sprache (am 1sten August) zur Aufführung gekommen ist. Die hiesige Uebersetzung von Ed. Kneiff ist der jetzt bekannten, in Deutschland erschienenen bey Weitem vorzuziehen. Da diese Oper hier noch nicht auf der französischen Bühne gegeben war, so zog sie jedes Mal, so wie Tell, die Menge an; es ist beynahe unglaublich, im Sommer bey 26 Grad Hitze, ein überfülltes Haus zu finden; allein die vorzüglichen Leistungen dieser Gesellschaft, sowohl in dem Solo-Gesange, als in den vortrefflichen Chören, machten, dass man die Beschwerlichkeit der Hitze vergass. Die Oper wurde von Hrn. Musikdirector Werner mit vielem Eifer dirigirt. Wir sind Hrn. Bode wahren Dank schuldig, dass er durch die einsichtsvolle Leitung seiner Direction den Geschmack für die klassische höhere Opern-Musik wieder emporgebracht und jenen für die gehaltlose Gattung verdrängt hat. Es ist zu bedauern, dass, ohnerachtet vieler ergiebigen Einnahmen, die Abgaben und Lasten, mit welchen die Direction zu kämpfen hatte, allen Gewinn aufgewogen, ja sogar Verlust nach sich gezogen.

Die französische Direction, welche von Hrn. Deville für dieses Jahr fortgesetzt worden war, hat sich einzig und allein die Verdrängung der deutschen Gesellschaft zuzuschreiben, ob sie gleich beyde hätten bestehen können. Die Folge davon war, dass das französische Theater aus Mangel an Theilnahme ausser Stand war, sich zu erhalten. Die Direction wurde Hrn. Deville abgenommen und die Gesellschaft spielt bis zum Ende des Theaterjahres (31sten März 1833) für eigene Rechnung. Es lässt sich denken, dass unter solchen Verhältnissen, ausser dem alten Repertoire, wenig neue Opern zu hoffen waren. Nur eine einzige, hier neue Oper wurde daher gegeben, nämlich „der Liebestrank" (le Philtre) von Auber. So viel sich von einmaligem Anhören durch eine mittelmässige Gesellschaft, schlechtes Orchester und ein verwirrtes Chorgeschrey schliessen lässt, verläugnet diese freundliche Oper ihren Autor nicht; sie enthält angenehme Motive und muss, besonders mit einem guten Chore, sehr ansprechen. Das Personal der Oper besteht aus den Damen Lamotte, erste Sängerin, welche eine wohltönende Stimme hat, aber öfter distonirt; Langlade, eine angenehme zweyte Sängerin und vortreffliche Schauspielerin, was der ersten gänzlich abgeht; Demoschi als dritte brave; Després, für Mütter gut, aber unmusikalisch; Hr. Vernet, erster Tenorist, hat eine biegsame dünne Stimme, welche oft nicht vernehmbar ist; Hr. Favre, zweyter, ist nicht als Sänger zu betrachten; Bailly, erster Bassist,

ein Schreyer, ohne Tiefe, so dass er sich in die sogenannten Martin-Partieen wirft; er singt daher Partieen, wie Zampa, der Kapellmeister u. s. w.; Warnier, zweyter Bassist, verdirbt nichts. Die wenigen Chorisen sind unter aller Kritik. —

Unter den Concerten reisender Künstler zeichneten sich folgende aus. Am 19ten October 1832 liess sich der junge Filippa, welcher sich für einen Schüler Paganini's ausgibt, auf der Violine zum zweyten Male hören. Er spielte blos eigene Compositionen, welche mit besondern Namen bezeichnet sind, z. B. la Brestoise, imitant un orage avec mer; la Rennoise; ferner Variationen auf der G-Seite, mit einem Finger, weshalb er einen Handschuh anzieht. Er spielt mit ausserordentlicher Fertigkeit alle die Bocksprünge, mit welchen er Paganini nachahmen will, sein Talent aber, wenn man das Alter von etwa 16 Jahren berücksichtigt, in Erstaunen. Was Ref. am meisten angesprochen, ist sein Spiel auf der Viola, worauf er Variationen vortrug; es geht hier seinem Tone das Spitzige ab, was bey seinem Violinspiele mehr Ausbildung zu wünschen übrig lässt. Die übrigen Concertstücke sind keiner Erwähnung werth. — Einen gediegenern Violinspieler hörten wir am 25sten October in der Person des Hrn. Schlosser von der Grossherzogl. Hessischen Kapelle; er spielte ein Concertino und Variationen eigener Composition; ein durchdachter Vortrag, treffliche Bogenführung und ein schmelzender Ton zeichnen ihn aus; er fand vielen Beyfall. Am 3osten October und 3ten November liess sich, wie Herr Schlosser im Theater, Herr Neukirchner, erster Fagottist der Würtembergischen Kapelle, hören. Der schöne volle Ton, die seltene Fertigkeit, die Reinheit in Höhe und Tiefe seines mit einem Becher versehenen Instruments und der gebildete Vortrag dieses jungen Virtuosen setzen ihn in die Reihe der vorzüglichsten Fagottisten unserer Zeit; er ernte in den zwey kurz nach einander gegebenen Concerten allgemeinen Beyfall, und dieser wird überall dem eben so grossen als bescheidenen Künstler zu Theil werden. — Noch haben wir des früher, am 18ten Juny, durch Hrn. Max Bohrer gegebenen Concerts zu erwähnen, worin dieser rühmlichst bekannte Violoncellist eine Introduction und Rondo, dann ein Adagio mit Klavierbegleitung, ein concertirendes Duett für Violoncell und Klavier, und endlich Variationen über das beliebte Thema aus dem Concert am Hofe, Alles eigene Compositionen, mit grosser Vollendung vortrug; der elegante Geschmack dieses Virtuosen in Spiel und Vortrag und seine seltene Fertigkeit sind allgemein anerkannt und erhielten hier von Neuem laute Anerkennung. Die Damen Bravet-Düringer und Mayer und die Herren Wagner und Netz von der deutschen Gesellschaft verschönten das Concert mit ihrem Gesange; das schöne Terzett aus Pace e Sorgin verdient einer besondern Erwähnung.

Die gewöhnlichen Winter-Concerte sind dieses Jahr in philharmonische umgewandelt worden; davon nächstens.

Paris. Sie wissen, dass der grosse Pianoforte-Virtuose Field hier zwey Concerte gegeben hat. Sein ganz ausgezeichnet eigenthümliches Spiel zu schildern, unternehme ich nicht. Man wird sich von der Schönheit und dem Reize desselben einen ungefähren Begriff machen, wenn man hört, dass selbst der allgemein anerkannte Kalkbrenner von demselben versichert, Field habe ihnen völlig Neues und Unglaubliches geleistet. Chopin und Osborne, wie die übrigen hinlänglich gerühmten Meister ergötzten uns mannigfach. — Im Conservatoire hörten wir unter Anderm einige Beethoven'sche Werke vortrefflich. In der Oper zeichnen sich ganz besonders die beyden herrlichen Meistersänger Antonio Tamburini und Rubini aus. Des Erstgenannten Bass ist so unübertrefflich, wie seine Kunst sowohl im Zarten als im Pathetischen. Ihn und Rubini's seltene Kraft eines ausserordentlichen Tenors kann man nicht genug erheben. Die hiesigen Blätter überbieten sich in Redefiguren aller Art und zwar dies Mal mit gutem Rechte. Man muss sie hören, um sie gehörig zu würdigen. Dem. Grisi erhebt sich immer mehr zum Lieblinge des Publicums. Ihre Fortschritte sind auch wirklich höchst bedeutend. Erntete sie schon in der Rolle der Rosine im Barbier von Sevilla von Rossini grossen Beyfall, so musste dieser bey der Vorstellung der Desdemona sich über das Zwiefache steigern, da ihre Anlagen für die ernste Oper weit hervorragender sind. Ihre Wärme, verbunden mit grosser Energie, weiss die stärksten Effecte mit rührender Innigkeit zu vereinen. Vorzugsweise machte sie im ersten Finale ungemeines Aufsehen. Nur im dritten Acte erreicht sie die meisterliche Melancholie der Pasta noch nicht, was bey ihrer Jugend auch nicht zu wünschen seyn dürfte. Leistet sie schon jetzt so

Vortreffliches, so ist man berechtigt, mit den grössten Erwartungen auf sie zu sehen.

Am 27sten Februar fand die erste Darstellung der neusten Oper der Herren Scribe und Auber statt: „Gustav III.“, in fünf Acten. Der Gang der Handlung ist folgender: Im Vorsaale des königlichen Palastes unterhält sich eine Menge Künstler und Officiere. Der König kommt und seine Arie macht die Hörer mit seiner Leidenschaft zu Amalien, der Gattin des Grafen Ankerström, bekannt. Gleich darauf erscheint Ankerström und entdeckt dem Könige eine Verschwörung gegen sein Leben, die Ursache seines bekümmerten Antlitzes in der geahnten Gefahr sehend. Gustav ist darüber erfreut, den wahren Grund seiner Bekümmerniss vor dem Grafen verborgen zu wissen. Man geht zur Probe des vom Könige gedichteten Stücks „Gustav Wasa“ über. Die Probe wird durch das Erscheinen des Ministers unterbrochen, der dem König Urtheile zur Unterschrift vorlegt. Darunter ist die Verweisung einer berüchtigten Kartenlegerin, für welche ein Page zu sprechen wagt. Gustav verschiebt ihre Verurtheilung, bis er sich selbst genauer unterrichtet haben wird. Alle Hofherren sollen sich mit dem Könige verkleidet in die Wohnung der Wahrsagerin begeben. — Der zweyte Act spielt im Hause der Sibylle. Die verkleideten Herren erscheinen und Gustav ist unerkannter Zeuge einer Zusammenkunft Amaliens mit der Wahrsagerin, die ihr Mittel an die Hand geben soll, eine sträfliche Leidenschaft aus ihrem Herzen zu verbannen. Sie soll um die Stunde der Mitternacht vom Richtplatze eine Pflanze pflücken, die nur auf einem Felsen des schaurigen Ortes wächst. Amalie ist entschlossen und der König sagt für sich: „Und ich werde dir folgen!“ Jetzt fragt auch Gustav im Beyseyn des verkleideten Gefolges die Schicksalsschwester, die ihm antwortet: „Durch den Ersten, der dir die Hand drücken wird, wirst du ermordet werden.“ Kaum hat sie ausgeredet, so tritt Ankerström herein. Lächelnd bietet ihm der König die Hand. — Der dritte Act spielt am Hochgericht. Amalie erscheint am Orte des Schreckens; der König überrascht sie und entlockt der Umgarnten das Geständniss ihrer Glut. Das süsse Geschwätz verbotener Liebe wird durch plötzliche Treue eines Dritten unterbrochen. Es ist Graf Ankerström, der, besorgt um des Königs Leben, ihm hierher folgte. Er berichtet dem Könige, dass seine Mörder ihm auf der Spur seyen und dass er sich nur durch schnelle Flucht retten könne. Gustav will mit der verachteyerten Unerkannten sogleich fort. Der Graf widersetzt sich, weil die Verschworenen wüssten, dass er mit einer Frau hier sey; er bittet, ihm die Sorge für sie zu überlassen. Gustav lässt ihn schwören, keinen Versuch, sie zu erkennen, zu unternehmen und sie sicher bis hinter die Mauern der Stadt zu geleiten. Kaum hat sich der König entfernt, so zeigen sich auch schon die Verschworenen. Wüthend, dass ihr Anschlag misslang, wollen sie sich an der Frau rächen, die sich zu verbergen sucht und vom Grafen beschützt wird. Man zieht die Degen. Mit einem Schrey des Entsetzens wirft sich die Gräfin zwischen die Kämpfenden. Der Graf erkennt seine Gemahlin und wendet sich nun in der Entrüstung seines Herzens an die Oberhäupter der Verschwörung, ihnen am nächsten Morgen eine Zusammenkunft in seinem Palaste anbietend. Der vierte Act im Hause des Grafen. Ungezügelte Wuth der Eifersucht tobt gegen die unglückliche Gemahlin, von deren Mord ihn nur ein jäher Gedanke zurückhält: ein edleres Opfer soll fallen. Die beyden Häupter der Verschworenen werden eingeführt, beyde bewaffnet und zu einem Zweykampfe vorbereitet: statt dessen verbindet sich Ankerström mit ihnen und übergibt ihren Händen sein einziges Kind als Geisel bis nach vollbrachter That. Man beschliesst einen Maskenball im Opernhause, wo der König umgebracht werden soll. Die drey Namen der Männer werden in eine Urne gethan, Amalie wird gerufen und sie zieht den Namen Ankerström. Aus Allem, was vorgeht, schöpft Amalie Verdacht. — Der letzte Act spielt auf der Gallerie des Palastes, die an den Opernsaal grenzt, dann im Opernsaale selbst. Der König wird durch ein anonymes Billet von der Gefahr, die ihm unter den Masken droht, benachrichtigt; lässt sich aber nicht abhalten und geht endlich wirklich. Kaum einige Augenblicke im Ballsaale angekommen, schiesst ihn der Graf nieder. —

Was hat nun Hr. Auber gethan? hat er die verschiedenen Charaktere gefasst, gehalten, die für Musik nicht selten höchst geeigneten Situationen ergriffen und den Lärm der Zeit in gewaltigen Tönen laut und wild durch die Lüfte geschmettert? — Sie haben ganz recht, wenn Sie vor Kurzem über ihn urtheilten: „Herr Auber hat seit der Stummen von Portici lauter retrograde Bewegungen gemacht.“ In dieser Oper hat er den letzten Schritt bis an den Abgrund der Vernichtung gethan. Schon seine

Oper: „le Serment" war kaum der Beachtung werth; es war aber doch Text und Musik von gleichem Gehalte. Hier ist es wirklich Schade um manche Situationen. Die Musik ist so ganz nichtig, dass, ausser einigen hübschen Tanzmelodieen, nur leerer Klingklang die Ohren betäubt. Erhebt er sich nicht bald wieder, will er schlechterdings nicht begreifen, dass die Tonkunst ganz andere Wege geht, so ist er für sie verloren. Davon scheint freylich das hiesige Theater-Publicum nicht viel zu ahnen; die Menge läuft in Auber's Gustav und lässt den Don Juan und den Fidelio leer. Die Stufe der musikalischen Bildung ist im Allgemeinen auch in Paris selbst, wie vielmehr in den Provinzen, noch nicht hoch: aber so gering können wir selbst die Menge nicht achten, dass wir nur einen Augenblick glauben möchten, man liefe um der Musik willen in diese Oper. Zum Theil locken die Spieler, vor Allem aber ist es das äusserst glänzende Aussenwerk, was zieht. Kostüm und Decorationen sind so reich, so blendend und sich so überbietend, dass man von Pracht zu Pracht, von Bewunderung zu Bewunderung gerissen wird, so dass wir glauben, man würde sich zu solchem Prunke drängen, wenn auch die ganze Oper hindurch nur ein Walzer oder eine Musik gespielt würde, die das Componium und Consorten verfasst hätte.

Kurze Anzeigen.

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen componirt von Ch. H. Rink. 1stes bis 5tes Heft. (Eigenth. der Verl.) Mainz, in der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen.

In diesem periodischen Werke des geschätzten Verfassers soll die Choralmusik im weitesten Umfange gepflegt und gefördert werden. „Zwar besitzen wir mehre Orgel-Journale, sagt der Componist, aber so zweckmässig und empfehlungswerth auch dieselben in mancher Beziehung sind, so scheinen sie doch mehr den beschränktern Zweck zu haben, vorzugsweise durch Vor- und Nachspiele das Studium des Orgelspiels zu befördern. Es bleibt demnach für ein Werk, welches die Choralmusik einzig und allein in's Auge fasst, noch ein sehr grosses Feld zur Bearbeitung übrig, zu dessen Herausgabe ich mich durch meine besondere Neigung und Liebe für diesen wichtigen Zweig des Orgelspiels, so wie durch meine innigste Ueberzeugung von der Nützlichkeit und dem Bedürfnisse eines solchen Werkes dringend aufgefordert fühle. Sämmtliche Choräle werden nach den Melodieen, wie sich dieselben in dem von Natorp, Kessler und mir herausgegebenen Choralbuche (Essen, bey Bädeker) aufgezeichnet finden, drey bis vier Mal, sowohl zwey-, als drey-, vier-, zuweilen auch fünfstimmig, mit leichten, der Kirche angemessenen Zwischenspielen bearbeitet und zwar so, dass dieselben theils zur Begleitung beym Gemeindegesange, theils zu Vorspielen, theils zu Studien für das Orgelspiel überhaupt gebraucht werden können." Am Ende des Jahres wird noch ein besonderes Register der bearbeiteten Choräle beygefügt. Es erscheinen jährlich sechs Hefte, im Ganzen wenigstens 48 gedruckte Seiten stark; jedes Heft zwey Bogen und mit einem Umschlage versehen, gut ausgestattet. Der Preis des ganzen Jahrganges ist 1 Fl. 48 Kr. oder 1 Thaler. — Was der Herr Verf. versprochen hat, wird jeder Organist im Werke erfüllt finden, so dass es hier weiter keiner besondern Empfehlung bedarf.

No. 1. Six Airs allemands avec accomp. du Pianoforte composés — par G. A. Gross. Liv. 1. Lubec, au Bureau de Musique de C. Rubeck. Pr. 12 Gr.

No. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von J. B. (Johann Benjamin) Gross. 1stes Werk. Berlin, in Commission bey Th. Brandenburg sen. Pr. 12½ Sgr.

Die beyden Componisten sind Brüder, der erste Musiklehrer in Lübeck, etwa 33 Jahre alt, der andere, 25 Jahre, Violoncell-Virtuos, jetzt in Magdeburg; Beyde mit offenbaren Talenten für Composition begabt.

No. 1 hat die Sonderbarkeit eines französischen Titels für deutsche Lieder! Wer auch an einem solchen Missgriffe Schuld hat, lächerlich bleibt es immer. Wir begreifen kaum, wie jetzt noch so etwas möglich ist! Ist es aber wirklich, so muss es doch wohl möglich seyn. Uebrigens sind die Lieder ächt deutsch und geschmackvoll: der Componist hat also den Titel schwerlich gefertigt. Es gibt selten eine solche Ueberraschung, wie diese

Lieder nach diesem Titel. 1) Beruhigung von Henriette Freese, in Text und Musik einfach und gefühlt; 2) Liebesklage von Ruperti, sehr sangvoll durchcomponirt, gleich einer Canzonette; 3) Sehnsucht von Schiller, würde gut heissen, wenn es nicht schon so ausgezeichnet gesungen in Jedermanns Erinnerung lebte; 4) der deutsche Jüngling von R. Döring, sehr lobenswerth; 5) Lied einer Mutter von Jacobi, recht lieb und innig; 6) das Schneeglöckchen von Asmus, einfach, angemessen, nur etwas gewöhnlicher, als die übrigen. Ist der Druck nicht ganz correct, so sind doch die Versehen leicht zu finden.

No. 2. 1) Glaube von B. Dorn, ernst und würdig; 2) Zu Schiffe von E. v. Houwald, düster bewegt, nicht einig genug für ein Lied in der Begleitung; 3) die Spröde von Göthe, ziemlich schäkernd; 4) Lebewohl von Uhland, scheint uns zu gesucht, so einfach es auch ist; ja um so mehr, je einfacher es eben seyn soll; 5) Gefunden. Von Göthe, gut gedacht und gedichtet, allein für einfachen Gesang wenig geeignet; 6) Gute Nacht, innig und schmerzlich. — Der junge Componist hat sich seitdem mit mancherley und mit noch gelungenern Compositionen bekannt gemacht. Eine gewisse trübe Jugendsehnsucht und ein das Fremdartige liebender Sinn spricht so deutlich aus diesen Liedern, dass wir überzeugt sind, so wenig wir auch in Erstlingsgaben diese Jünglingseigenheit tadeln, die Lieder des ältern Bruders (No. 1) werden allgemeiner ansprechen.

Premier grand Potpourri et Variations concertantes sur deux thèmes de Rossini et un air favori napolitain pour Piano et Flûte par J. Benedict et T. Bucher. Oeuv. 13. à Leipsic, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Die kurze, für das Pianoforte berechnete, nach Art seines Lehrers mit tremulirenden und gebrochen auf und nieder wogenden Accorden geschmückte Einleitung, welche die Flöte nur nach Vollendung der ersten Hälfte und zum Schlusse leicht hineintönen lässt, führt in ein gefälliges Andante, dessen Melodie die Flöte singt, vom Pianoforte umwogt bis zur Cadenz, in welcher sich erst die Flöte, dann ihr Begleiter brillant hören lässt. Darauf trägt die Flöte ein Thema aus der Semiramide vor, über welches erst das Pianoforte solo (wo statt der $\frac{3}{4}$ Vorzeichnung $\frac{6}{8}$ gesetzt werden muss), dann die Flöte unter einfacher Begleitung und zuletzt beyde vereint variiren. Das neapolitanische Lieblingslied hat vier Variationen erhalten, Alles für beyde Spieler brillant und doch nicht schwer. Die Ausgabe wird also den meisten häuslichen Musikzirkeln Vergnügen machen.

La belle Polonoise. Rondeau pour le Pianof. composé par F. L. Schubert. Oeuv. 18. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Wissen wir auch nicht zuverlässig, warum dieses Rondo die schöne Polin(?) heisst, so wissen wir doch, dass es ein recht artiges und zierliches Rondo ist, das sich hübsch fortbewegt und in der Mitte von einem ansprechenden Andante espressivo im $\frac{3}{4}$ Tacte in C moll unterbrochen wird, worauf es wieder in das Hauptthema, Es dur, $\frac{6}{8}$, in schnellerer Bewegung übergeht und in zweckmässigen Reihefolgen bis zu Ende sich freundlich hält. Schwer ist es nicht, wohl aber dem zeitigen Geschmacke in Figuren und Harmoniewendungen zusagend.

Bildungsschule des Klavierspielers oder Zusammenstellung der unerläßlichsten Uebungen, um einen vollkommenen Mechanismus zu erwerben von H. Bertini. Op. 84. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Sehr gute und tüchtige Uebungen, mit Umsicht und voller Sachkenntniss zusammengereiht zu Nutz und Frommen der Lehrer und Schüler, denen wir sie bestens empfehlen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Aus dem Schauspiele:

Lorbeerbaum und Bettelstab

von Carl v. Holtei sind mehre von ihm selbst und zwey von Julius Rietz componirte Gesänge mit Pianofortebegleitung in meinem Verlage und als mein Eigenthum erschienen.

T. Trautwein in Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. III.* 1801.

Anzeige.

In unserm Verlage erscheinen nächstens:

J. Haydn (Les Saisons) Die Jahrszeiten in Quintetten für 2 Viol., 2 Bratschen u. Violoncelle arr. vom A. E. Müller.

Zumsteeg, Das Pfauenfest, eine komische Oper im Klavierauszug.

Bergt, 3 Trios p. Pianoforte avec acc. d'un Violon et Violoncelle. Op. 1.

Steibelt, gr. Sonate p. le Pianof. Op. 45.

Byström, 3 Sonates p. Pianof. avec acc. de Violon.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung
einer Journals für das Waldhorn.

Unter allen musikalischen Instrumenten ist das Waldhorn dasjenige, für welches man die wenigsten Uebungsstücke besitzt. Die Hauptursache liegt wohl vorzüglich darin, dass nur ein sehr geübter Hornist, der die vielfachen Schwierigkeiten seines Instruments kennt, im Stande ist, solche Stücke zu verfertigen. Da ich nun seit mehreren Jahren das Horn als mein Lieblingsinstrument kultivire, und mein besonderes Augenmerk auf Hornkompositionen gerichtet habe, so glaube ich dem musikalischen Publikum, und vorzüglich den Liebhabern dieses Instruments dadurch einen Dienst zu erweisen, wenn ich vierteljährig 12 Bicinien herausgebe. Es sollen dieselben stufenweise vom Leichten zum Schweren übergehn. Die Ersten sind aus C♯, hernach gehen sie in G♯, G♭, E♯, D♭, C♭, und Es über; doch so, dass sie immer praktikabel und fasslich bleiben. Ich wähle dazu den Weg der Pränumeration. Alle 3 Monate erscheint ein Heft von 12 Bicinien, wofür der Pränumerationspreis 12 Gr., der nachherige Ladenpreis 16 Gr. ist. Pränumeration wird angenommen in Berlin, in der Gröbenschutischen, in Leipzig in der Breitkopf und Härtelschen, und in Augsburg in der Gombartischen Musikhandlung.

Rheinsberg.

Abr. Schneider,
Musikus Sr. Königl. Hoh. d. Pr. Heinrich von Preussen.

Musikanzeige.

Der Taucher, eine Ballade von Schiller, in Musik gesetzt von Friedr. August Kanne.

Der Verfasser hat sich auf Verlangen seiner Freunde entschlossen, diese Musik selbst herauszugeben, und schlägt daher den Weg der Pränumeration ein. Diese Ballade wird in der Breitkopf und Härtelschen Notendruckerey zierlich gedruckt, zu Ende nächsten Monats März 1802 erscheinen. Der Pränumerationspreis ist 16 Gr., der nachherige Ladenpreis 1 Thlr. Die Herren Breitkopf und Härtel werden die Güte haben die Subscriptionsgelder in Empfang zu nehmen, und dagegen die Exemplare auszuliefern. Sammlern wird das 7te Exemplar frey gegeben.

Leipzig, im November 1801.

Berichtigung.

Dass der Verfasser der zu Waldenburg herausgekommenen kleinen Schrift: Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen u. s. w. von I. G. T. nicht ein gewisser I. G. Tag, sondern der verstorbene Amtmann Tauscher zu Löwnitz, vorheriger Gerichtsdirektor zu Waldenburg, gewesen ist; solches wird zur Berichtigung der irrigen Angabe im 4ten Stücke der musikal. Zeitung vom vorigen Monate und um jeden Zweifel zu heben, hiermit angezeiget.

Leipzig, den 14ten November 1801.

Druckfehler.

S. 28. d. m. Z. Zeile 15. statt die Ruhe lies den Ruhm.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. **No. 15.** 1833.

Kurze Abhandlungen über die Oper.

Von G. W. Fink.

II. Wie kommt es, dass wir in Teutschland so wenig gute Operndichter haben?

Hat denn das Ausland gute Operndichter? Wüssten wir doch kaum einen französischen oder italienischen unter denen zu nennen, die noch über den Gräbern wandeln, den man mit vollem Rechte einen rechtschaffen guten heissen könnte. Sollte etwa Hr. Scribe ein solcher seyn? Wir wollen nicht absprechen; es ist in Teutschland Sitte, gegen die Fremden höflicher zu seyn, als gegen die Hausgenossen: allein uns anders zu geben, als wir unglücklicher Weise sind, unsere Begriffe im Schmelztiegel der Galanterie umzusetzen und in einen lieblichen Fluss zu bringen, dazu haben wir doch auch keine Lust. Graf Ory, der Gott und die Bajadere und dergl. sind uns dergestalt zuwider, dass wir Hrn. Scribe wohl unter die pfiffigen, aber nicht unter die guten zählen können. Sind wir in Teutschland nicht im Stande, mit so Leichtfertigem aufzuwarten, so gereicht uns das nach unserer Unmassgeblichkeit weder zur Schande noch zum Missvergnügen. Den Text zu Robert der Teufel hätte auch kein Teutscher so gemacht, wie er gemacht ist. Unsere Federn sind nicht darnach. Schreiben sie anders, so schreiben sie deshalb noch nicht schlimmer. Und in der That erfreuen wir uns einiger Männer, deren Namen wir nicht erst bekannt zu machen haben, die sich um die neuere Oper hinlänglich verdient gemacht haben, die mit den besten ausländischen Operndichtern ohne die geringste Gefahr in die Schranken treten dürfen. Je mehr es aber diesen Männern zum Ruhme gereicht, sich der unter uns nicht zu sehr geliebten Operndichtung, was den Text betrifft, anzunehmen, um so mehr drängt sich uns die Frage auf: Wo bleiben denn die Anderen? An Dichtern sind wir niemals arm; im Gegentheil, es dichtet hier zu Lande alle Welt. Werden jetzt verhältnissmässig weniger Dichterwerke gedruckt, so liegt es zum Theil daran, dass wir sonst damit überschüttet wurden; zum Theil sind auch jetzt andere Dinge an die Tagesordnung gekommen, als z. B. Landtagsverhandlungen, Notizen und allerley Eingemachtes, wie Lesefrüchte, Gedankenspäne und dergl. Wir müssen auch jetzt unsere Gefühle wegen der sehr romantischen Novellen ein wenig in Acht nehmen u. s. f. Im Ganzen sind wirklich erschrecklich viele Dichter da, und doch so wenige Operndichter? Sie sind sämmtlich zum Feste geladen; der Eine hat ein Weib genommen und der Andere Jochochsen gekauft, darum kann er nicht kommen, und haben ein verstocktes Herz zwey Mal mehr, als Pharao, der ertrunken ist im rothen Meere.

Ist es denn etwa so schwierig, einen guten Operntext hervorzutreiben? Wir lassen das dahingestellt seyn, denn wir gehören auch mit zu den Verstockten, die sich nicht eingestellt haben. Die Schwierigkeit würde uns jedoch mehr locken, als hindern. Woran mag es also wohl liegen, dass verhältnissmässig so wenig für dieses Dichtungsfach geschieht? Es gibt zwey Hauptangeln, um die sich fast Alles auf diesem Erdenrunde dreht. Die erste Hauptangel heisst

Geld. „Es ist ein schönes Ding, das Gold!“ sagt der Kerkermeister im Fidelio. Solche Kerkergedanken sind nicht ungewöhnlich, ausgenommen in Utopien, wo man keins braucht. Wo kriegt denn wohl ein teutscher Mensch Geld für einen teutschen Operntext, wenn es nicht der Componist zahlt? In Frankreich steht es ganz anders damit. Da hat doch auch der Verseschreiber sein Erkleckliches davon, wenn einmal so eine Incarnation eines indischen Gottes vor den Ohren des geschmackgewaltigen Publicums Gnade gefunden hat. Was hat er in Teutschland? Höchstens zahlt so einem

gutmüthigen Opernbuchmachers-Gesellen der textbegierige Componist einen beseufzten Ablohn und damit ist's aus. Die eine Angel fängt keine Goldfische. Das würde weniger schaden, wenn nur die zweyte Angel besser zöge. Mehr noch lockt

Ehre, Anerkennung. Wer geniesst diese? Alle Mal der Componist, der Dichter höchstens nebenbey. Hat der Letzte seine Sache auch noch so gut gemacht und der Componist hat sie verdorben: so wird vom langweiligen Texte, von verfehlten Situationen das Meiste gehandelt. Gewinnt das Stück Beyfall, so weiss man nicht genug zu rühmen, wie herrlich der Tonsetzer in den Geist der Oper eingedrungen ist, wie hoch die göttliche Kunst idealer Töne dem magern Gerippe Fleisch und Blut und süsses Leben mitgetheilt habe. Das sind eben keine ausserordentlichen Reizungen, Operntexte zu schreiben! — Zwar fängt man jetzt an einzusehen, wie viel auf ein gutes Opernbuch ankommt. Es wird also hoffentlich dieses zweyte und grösste Hinderniss bald gehoben seyn. — Vor der Hand aber kann einen Dichter nur die Freundschaft für einen schon anerkannten Componisten dazu bewegen, sich einem so misslichen Geschäfte zu unterziehen, oder eine nicht geringe Liebe zur Sache, die auch zugleich Zeit genug hat, sich selbst zu genügen. Das wird sich selten genug vereint finden, und so ist denn der Schluss leicht gemacht. Was bleibt nun den jungen Componisten? Was dem Dichter bleibt, das Zusehen.

Es wäre daher erwünscht, wenn es hierin ein wenig anders werden wollte. Schwer wäre die Aenderung nicht, wenn die rechten Leute etwas eingreifen wollten. Man setzt Preise für alles Mögliche: für einen guten Operntext haben wir noch keinen bemerkt.

Wenn einmal ungefähr so etwas verlauten sollte, möchten wir im Voraus beyläufig rathen: Nehmt es nicht zu ernsthaft, liebe Herren! Frivol soll man zwar nicht gerade seyn, aber Humor darf man überall haben, wo man nicht auf der Kanzel steht. Im Wupperthale scheint es auch selbst da hinlänglich erlaubt, oder wir irren uns. Man darf auch spielen, wenn man auf die Bretter geht. Selbst so einen Anstrich von Lockerheit würden wir nicht verachten. Es ist manchmal nicht übel damit. Das Uebrige findet sich.

Druckfehler. S. 187 Z. 16 von oben lies 11 anstatt 10.

Recension.

Der 66ste Psalm. Deus misereatur nostri. Zum Gebrauche der Singakademieen und Chöre, componirt von C. G. Reissiger. (Eigenth. des Verl.) Dresden, Verlag von G. Thieme. Op. 82. Preis der Partitur mit Stimmen 18 Gr.; der einzelnen Stimmen 6 Gr.

Es ist erfreulich, zu sehen, wenn ein teutscher Componist, der durch Stellung und Amtspflicht zur Aufführung der neuesten dramatischen Tonwerke verbunden, durch Jugend, Kraft, so wie durch Neigung und Geistesverwandtschaft in seinen eigenen Schöpfungen zu diesem Neuesten gezogen, nun doch bisweilen in stillen Stunden der Weihe in das Innerste seines Geistes zurücktritt, sich von allem äusserlichen Schmuckwerke und Zufälligkeiten der Zeit entäussert und aus jener stillen Begeisterung ein Werk hervorgehen lässt, das die keusche Einfalt der frühern Zeit unserer Altvordern als einzige Zierde darbietet. Es gehört hierzu ein doppeltes geistiges Vermögen, das heut zu Tage ziemlich selten vereint angetroffen wird; nämlich die nöthige Kenntniss, um im Geiste und Style jener Zeit, die der jetzigen so diametral entgegengesetzt ist, zu dichten und niederzuschreiben; — ferner Wille und Kraft, um sich ganz vom oft so verlockenden Reize der heutigen Musik loszureissen. Hr. Kapellmeister Reissiger, durch manch gelungenes Werk im neuen Style rühmlichst bekannt, hat hier einmal im Geiste der alten Zeit — jeder Sachkundige weiss, was man hierunter versteht — geschrieben und den Singakademieen und Chören, für welche dem Titel nach das Werk bestimmt ist, ein gewiss sehr dankenswerthes Geschenk gemacht. Es ist bekannt, dass, um sich der Schreibart jener alten Meister zu nähern, es keineswegs nothwendig ist, blos fugirte und canonisch imitirende Sätze zu liefern. Wie viel herrliche Stücke von Vittoria, Palestrina und so vielen Anderen gibt es nicht, die ganz einfach, ohne jene scholastischen Fesseln klirren zu lassen, edel und innig einhertreten! Herr Kapellmeister Reissiger hat — wie mich dünkt, für seinen Zweck und den beabsichtigten Umfang sehr passend — diese Weise gewählt. Der Satz beginnt Moderato, im $\frac{4}{4}$ Tact, A minor, allein im Basse, dem gleich im zweyten Tacte der Tenor und so fort die übrigen Stimmen imitirend nachfolgen. Die Stimmeneintritte sind fasslich und wohlklingend. So

spinnt sich das harmonische Gewebe angenehm und kräftig zugleich, im vierstimmigen Satze bis S. 7 fort, wo derselbe hin und wieder durch eine hinzugefügte Oberstimme im Tenore fünfstimmig wird. S. 10 treten zwey Soprane, zwey Alte, zwey Tenore und zwey Bässe auf, so dass der Satz nun achtstimmig erscheint, und bis zum Ende darin verharrt. Dass eine solche Stimmenführung, wenn sie ungezwungen und effectuirend seyn soll, ihre ganz eigenen Schwierigkeiten habe, weiss Jeder, der etwas von der Sache versteht. Dass ein Schüler des sel. Reichi, wie diess Hr. Kapellmeister Reissiger ist, derselben gewachsen sey, wird ebenfalls Jeder mit Recht voraussetzen und sich auch nicht getäuscht finden. Es geht nun der Gesang sehr wirksam, bald vierstimmig, bald achtstimmig wechselnd, bis S. 11 fort, wo er, sich kurz vor dem Ende concentrirend, schliesst und zuverlässig überall, wo er mit gehöriger Besetzung gegeben wird, einen sehr angenehmen Eindruck stillfeyerlichen Ernstes zurücklassen muss. Der Stich ist sauber und correct, doch fehlt S. 10 im achten Tacte der zweyten Altstimme vor der Note c auf der Sylbe di- ein Bequadrat. — *C. B. v. Miltitz.*

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbst-Stagione und Anfang der Carnevals-Opera u. s. w. in Italien. 1832 u. 1833.

(Beschluss.)

Miscellen.

Die Mailänder Zeitschrift Eco, die wöchentlich Modenbilder und dann und wann auch Theater-Costume herausgibt, kündigte in ihrer letzten Nummer des eben verwichenen Jahres 1832 das Theatercostume der Berta in Mercadante's Normanni in Parigi an, welche Rolle Fräulein Caroline Unger auf dem Teatro novissimo zu Padova, in der sogenannten Messe del Santo 1832, mit allerhöchstem (sommissimo — ein ganz neuer Superlativ) Beyfalle gespielt hat. Dabey heisst es unter Anderm: „Wer kennt nicht unter uns Fräul. Unger? wer hat ihr keinen Beyfall gezollt? Wir sahen ihr Talent entwickeln und zunehmen, sowohl in der ernsthaften als komischen Oper theilt sie den Beyfall mit den ersten Sängern; von der Natur mit einem schönen Talente begabt, wusste sie es durch Kunst auszubilden. Als Tochter des Herrn Raths Unger, bekannten Gelehrten und ausgezeichneten Administrators, hat sie eine gute Erziehung erhalten. Von ihrer glänzenden Aufnahme auf den italienischen Theatern sprechen die Zeitschriften von Rom, Florenz, Bologna u. s. w."

Die Berliner Sängerin Kart, welche bekanntlich mit Ehren auf dem Madrider Theater sang, bereiste verwichenen Sommer mehre Städte Spaniens und gab zu Cadix und Sevilla musikalische Akademieen mit vielem Beyfalle; mit der Cavatine aus der Semiramide und andern zwey Pacini'schen Cavatinen machte sie besonders Glück. Oeffentliche Blätter liessen sie im Herbste von einem pedristischen Corsaren auffangen und als gute Prise nach Oporto bringen, wo sie eine glänzende Aufnahme auf dem Theater daselbst gefunden haben soll. Jetzt, behauptet man, singt sie in Paris.

Hr. Galbussera hat bereits, nach seiner jüngsthin angezeigten erfundenen neuen Form der Geigen-Instrumente, eine Bratsche und ein Violoncell verfertigt und dieser Tage mit seinen Instrumenten ein Quartett spielen lassen, das zu grosser Zufriedenheit der Zuhörer ausgefallen ist. Mehre Orchester-Directoren Mailands und einiger nahe gelegenen Städte bedienen sich bereits seiner Violinen, und die Turiner Akademie der Wissenschaften hat so eben eine bey ihm bestellt. Es würde ihn freuen, auch für Deutschland ein eigenes Quartett, mehr der Ehre als des Interesses wegen, zur Probe verfertigen zu können. Da sich in der vorjährigen öffentlichen Ausstellung ebenfalls eine vom Geigenmacher Antonio Gilbertini aus Parma, nach dem berühmten Guarneri verfertigte (nach dem Zeichen IHS del Gesù genannte) Violine befand, die aber kein Premium erhielt; so erschien unlängst eine 14 Seiten starke Schrift in kl. 8 von Hrn. Francesco Antolini, worin unter Anderm die von Hrn. Galbussera angeführte Unnützlichkeit der Kanten und seine Decke aus einem einzigen Stücke schwach angegriffen, und eine Vorliebe für die Gilbertini'sche Violine gezeigt wird.

Die Aufschrift auf Rossini's Haus zu Bologna: Non domo dominus, sed domino domus (honestandi est darunter verstanden), ist aus Cicero's Buche de Officiis I. 39 entlehnt. Caffarelli hat bekanntlich auf seinen Palast zu Neapel gesetzt: Amphion Thebas, ego domum.

Sonderbare Wirkung des thierischen Magnetismus. Im Bologneser Spitale della Vita findet

sich jetzt ein Kranker, der jeden dritten Tag gerade um 11 Uhr Morgens den Gebrauch seiner äussern Sinne verliert. Der ihn behandelnde Arzt Ciri entdeckte endlich, dass der Oberschmeerbauch während des Anfalls die Stelle der äussern Sinne vertritt. Spricht man mit dem Patienten und berührt das Epigastrium mit dem Finger, so antwortet er; legt man etwas dahin, so gibt er die Gestalt, die Farbe, den Geruch, die Menge davon an; fährt aber der Finger bis zur Gegend des Herzens, so verliert er sogleich alle Sinne. So kam es denn auch, dass Jemand die Flöte spielte und das Epigastrium dabey berührte, da hörte der Kranke Alles genau; als er aber während dem Spiele mit dem Finger von dieser Gegend bis zum Herzen und wieder zurückfuhr, so fragte er ihn, warum er denn das Spiel zuweilen aussetzte?

Winke zur Verstärkung des Effects der modernen Oper.

(Aus dem Briefe eines alten Kapellmeisters.)

Leider werden die Klänge unserer Oper, mit allen vermehrten Blech- und Schlaginstrumenten des Orchesters, mit allem Geschrey der Sänger und Choristen auf der Bühne, selbst mit Verstärkung obligater musikalischer Banden, immer schwächer, und wir laufen zuletzt Gefahr, gar nichts mehr zu hören; unsere Gehörnerven sind so zu sagen gegen die Summe benannter Massen abgestumpft und verlangen stärkere musikalische Reize. Nun hat man zwar unlängst Kanonen vorgeschlagen, die sich allerdings recht laut vernehmen lassen, aber was hernach? Die neuesten Lütticher Mörser mit tausendpfündigen Bomben sind nicht überall zu haben, könnten auch für manches Theater zu kostspielig seyn. Andererseits scheint es auch, dass zwischen dem Lärmen unserer modernen Oper und den Kanonentönen ein ziemlich grosser Abstand sey, und wenn ich nicht irre, heisst es in der Metaphysik: in natura non datur saltus, zu deutsch, in der Natur gibt's keinen Sprung. Hier ist zwar von einer Kunst die Rede, aber der Einfluss dieser Kunst, d. i. der Musik, ist nach der Behauptung mehrer Gelehrten ganz und gar mechanisch, wie der Einfluss der Farben auf die Sehnerven, der flüchtigen Geister auf die Geruchsnerven, ja Einige rechnen die Musik sogar zu den physischen Bedürfnissen, wie das Essen und Trinken, die Bewegung, die Ruhe u. s. w. Mit den Kanonen hat es also noch Zeit, und das um so mehr, weil sie wahrscheinlich beym nächst zu erfolgenden heilsamen Entwaffnungs-Systeme aller Regierungen auf lange Zeit schlafen gehen dürften.

Wie wär's nun, wenn man, um in die moderne Oper wieder Leben zu bringen, einstweilen zum Alterthume zurückkehrte? Der Stufengang bis zum groben Geschütz wird sich in der Folge leicht herausfinden. — Vor Allem scheint es rathsam, die Theater mit Resonanzkugeln zu versehen, und zwischen den Bänken der Zuhörer Echeien oder Vasen, d. i. Vertiefungen oder Nischen anzubringen, wie man über diese Schallgefässe im Vitruv (V. 5) und bey Doni (della musica scenica II. 135) mehr nachlesen kann. Zweytens stimme man die Orchester um eine Tera, nach Belieben um eine Quart höher. Natürlicher Weise müssen alle Streich-, Blas-, Schlag- und Kneipinstrumente durch veränderte Dimensionen und andere akustische Mittel dieser neuen Stimmung entsprechen; nebstbey sollte man bey erforderlicher stärkerer Wirkung nicht nur, wie bey den Alten, Doppelpfeifen, sondern auch Doppeltrompeten, Doppelhoboen, Doppelposaunen u. s. w., nöthigenfalls auch celtische und paphlagonische Trompeten, mit dem Schallrichter gegen die Zuhörer gerichtet, bey der Hand haben. Um aber bey der vorhandenen höhern Stimmung die Verunstaltung des Gesichts und das Zerplatzen der Backen der Bläser zu verhüten, gebrauche man den von Marsyas erfundenen Verband φορβεία oder περιστόμιον (capistrum) genannt; er bestand aus verschiedenen ledernen Riemen, womit die Lippen und Backen so befestigt wurden, dass zwischen den erstern keine grössere Oeffnung blieb, als zum Mundstücke des Instruments nöthig war (s. die Abbildung in Burney's History of Music. Vol. I. plate VI.). Die Sänger haben sich durchgehends der Masken von Metall zu bedienen, die sie über den Mund befestigen, um die Stimme dadurch zu verstärken (ebendaselbst plate IV.) Die Choristen müssen ohne Weiteres homerische Stentoren seyn (s. Forkel's Geschichte der Musik I. 252). Das Tactgeben kann auf doppelte Art geschehen: im Orchester mit dem Fusse, und zwar mit eisernen Sohlen unter den Füssen; auf der Scene, für den Chor, mit den Händen; man nimmt nämlich Austerschalen, Knochen oder andere harte Körper in die Hände und schlägt sie gegen einander, wie diess Alles bey den alten Podariis und Manuductoribus statt gefunden (ibid. 382). Nun fehlt die Bande; zu dieser braucht's aber nicht viel besinnen: man engagire idäische

Daktylen (ebendaselbst 189), die machen Lärmen genug und sind überall leicht zu haben.

Nachschrift. Um die Worte aller Sänger zu verstehen, soll jeder Zuhörer mit einem Sprachrohre versehen seyn; man könnte auch zu diesem Behufe eine Art Theater-Telegraphen einführen; jedenfalls sollten aber die Sänger alle Ziereyen und Seufzer fahren lassen, welche letztere insbesondere bey der höhern Orchesterstimmung etwas hässlich ausfallen dürften.

Leipzig, am 3ten April. Unsere Abonnement-Concerte, die Vorträge der Euterpe und unsere Quartett-Unterhaltungen sind für dieses Halbjahr abermals beendet. Wir haben ihnen viel Vergnügen zu danken. Mögen sie noch lange grünen, blühen und Früchte bringen. Nur zweyer Abonnement-Concerte haben wir noch zu gedenken. Das neunzehnte wurde mit Fr. Schneider's Ouverture zur Braut von Messina eröffnet, worauf Dem. L. Gerhardt eine Cavatine mit Variationen und Chor von Vaccai, von uns nicht gehört, sang, welcher ein neues Concertino für das Ventil-Horn von C. H. Meyer folgte, von Hrn. Stäglich mit Beyfall vorgetragen. Dem. H. Grabau sang „Sehnsucht der Liebe" von Körner und Max Eberwein zum Wohlgefallen Aller. Der Türkenchor und die grosse Scene aus der Belagerung von Corinth (Hr. Pögner sang den Hieros schön) effectuirte und den zweyten Theil füllte die grosse heroische Symphonie Beethoven's No. 3, rühmlichst ausgeführt. Das letzte Concert in der Woche vor Palmarum gab uns die Meister-Ouverture Beethoven's zum Coriolan und Cherubini's Missa solemnis No. 2, deren Schönheiten wir nicht verkennen, ob wir gleich für unsern Theil (wir sind ehrlich und verlangen gar nicht, dass irgend Jemand seine Persönlichkeit gegen die unsere verleugne) sie bis zur Ermüdung breit finden.

Am 21sten März gab unsere mit Recht beliebte erste Concert-Sängerin Dem. Henr. Grabau das ihr bewilligte Benefiz-Concert bey ausserordentlich gefülltem Hause. Nach Beethoven's schön vorgetragener Symphonie No. 8 sang die Concertgeberin eine Scene und Arie aus Matilde di Shabran mit anerkannter Fertigkeit, worauf ihr Bruder ein Potpourri für das Violoncello über Themen aus Preciosa von Kummer beyfällig vortrug. Das Recitativ und Duett aus Don Giovanni wurde von der Concertgeberin und Hrn. Eichberger vortrefflich gesungen. Den zweyten Theil eröffnete die Ouverture der neuesten Oper von H. Marschner: „Hans Heiling." Man sagt, die Oper werde bald auf unsern Brettern erscheinen. Bis dahin haben wir also unser Urtheil zu versparen. Ein Lied von Franz Lachner: „Ihr Traum", gedichtet von Chamisso, mit Begleitung des Violoncello's, gefiel, eben so eine Concertante für Violine und Violoncello (Recitativ und Variationen) von Kummer, vorgetragen von den Herren Ullrich und Grabau. Die grosse Scene, Duett und Quartett mit Chor und Begleitung der Harfe (welche die Concertgeberin selbst spielte) aus Mose in Egitto, wurde von den Demoiselles Grabau und Gerhardt, den Herren Eichberger und Bode trefflich gesungen. Wir hoffen im Laufe der nächsten Abonnement-Concerte Dem. Grabau wieder als die unsere zu begrüssen.

Noch eines interessanten historischen Concerts in der Peterskirche am 13ten März zum Besten der hiesigen Armen, gegeben vom Organisten C. F. Becker, haben wir zu gedenken, das uns folgende Werke zu Gehör brachte: Zwey Fugen für die Orgel von J. Seb. Bach; einen Choral mit Veränderungen von demselben; einen Gesang von Viadana, für die Orgel eingerichtet; eine Fuge von Händel und eine mit Präludium von J. Krebs; ferner ein ausgezeichnetes Trio über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von Pachelbel. — Die Gesänge hatte ein Theil des Thomanerchors übernommen: von Palestrina „O salutaris hostia"; von Barnabei: Agnus Dei, Chorgesang; von Vulpius: Exultate, Chorgesang; von Stölzel: Missa für Solo- und Chorstimmen mit Orgelbegleitung. Solche musikalische Unterhaltungen, deren wir schon mehre gehabt haben, sind zu bildend, als dass wir nicht ähnliche von Zeit zu Zeit wünschen und sie beherzigen sollten.

In unseren Kirchen wurden ferner unter der Anordnung und Leitung des Cantors der Thomasschule, Hrn. Chr. Theodor Weinlig's, treffliche Werke älterer und neuerer Componisten aufgeführt, z. B. seit dem Februar: von Mozart, Haydn, Fesca, Schicht, Chr. Ehregott Weinlig, Händel und J. S. Bach. Von dem Letzten: „Fürchte dich nicht, ich bin bey dir." Ferner von den Herren Wunderlich, Franz Otto, Fr. Schneider, Drobisch (der wieder unter uns weilt), Bierey (welcher seit einigen Jahren gleichfalls der Unsere ist) und Theod. Weinlig.

Auf unserm Theater ist in Spohr's Jessonda das Fräulein Livia Gerhardt zum ersten Male als Amazili aufgetreten, natürlich befangen, was sich, so wie die Action, nur nach und nach geben kann. Als junge Sängerin zeichnet sie sich bereits durch Gewandtheit der Stimme, reine Intonation und frischen Schmelz des Tones vor Vielen aus. Ganz besonders aber haben wir zu berichten, dass Mad. Schröder-Devrient auf ihrer Reise nach London uns wieder mit drey Gastrollen beglückte. Ueber ihre Leistung als Fidelio, den die Künstlerin zur Freude Aller wiederholte, haben wir gesprochen. Sie dürfte in dieser Oper schwerlich eine Nebenbuhlerin finden, die ihr gleich käme. Als Donna Anna im Don Juan erwarb sie sich von den Kennern gleiche Bewunderung, der charakteristisch herrlichen Durchführung wegen. Nur wurde sie von den Meisten zu wenig unterstützt. Das ist aber vor Allen in dieser Oper nothwendig, in welcher jede Rolle eine solche Bedeutung hat, dass jede als Gastrolle dienen kann. Als Desdemona war sie von Neuem hinreissend. Der Verein alles Wünschenswerthen, alles Schönen und Grossen ist es, was sie unnachahmlich macht. Es gehört eine exemplarisch kalte Natur dazu, wenn sie Gesang und Spiel trennen und einzeln beäugeln wollte. Eben das in einander gewachsene Ganze ist es, was in ihren Leistungen mit einer Wahrheit ergreift, welcher der zauberhafte Glanz natürlich schöner und kunsthoher Eigenschaften das vollste Gepräge der Vollendung aufdrückt. Blumen und Kränze flogen der Gefeyerten zu. Es geh' ihr wohl. — Herr Eichberger spielte den Mohr lebendiger, als wir je eine Rolle von ihm gehört haben. Sein Gesang war ausgezeichnet.

Ferner hörten wir im Theater einen jungen, etwa 20jährigen Violoncellisten aus Amsterdam, Hrn. Jacq. Franco Mendes, einen Schüler des berühmten Merk in Wien. Der junge Mann hat eine sehr graziöse Bogenführung, schönen Strich und bereits nicht geringe Fertigkeit. Seine selbstcomponirten Variationen, die er mit Beyfall vortrug, gehören der Weise neuer Concertleistungen an. Er selbst nennt sich Violoncelle Solo honoraire du Roi des Pays-Bas. Von hier reiste er mit seinem jüngern Bruder, einem Violinisten, den wir nicht hörten, nach Dresden.

Adelsdiplom des Ritters und Königl. Preussischen General-Kapellmeisters Caspar Spontini.

Damit wir im Titel des längst nach der Unterschrift ausgefertigten, aber nicht lange öffentlich bekannt gemachten und bestätigten Diploms nicht das Geringste ändern, geben wir diesen in der Ursprache und lassen das Uebrige in teutscher Uebersetzung folgen.

Nach dem Siegel der Stadt Jesi, des Papstes und des Hrn. v. Spontini heisst es:

Vexillifer et Seniores Populi regiae et vetustae Civitatis Aesii in Piceno Nobili et praestanti Viro Gasparo Spontini Aesino ex diplomate Majestatis Suae Francorum Regis facto Natione Gallo, Equiti Ordinis regii Legionis honoris, dramatum musicae ejusdem Majestatis Suae Francorum Regis in praesens Scriptori, recepto in partem consilii ad regiam musicae Academiam gubernandam et ad eadem regendam constituti, qua Gallorum musica colitur, Equiti et Commendatori Regii Ordinis Hasso-Darmstadii, Equiti Ordinis aquilae rubrae Borussiae, Praeposito universae musicae et summo Magistro sacrae aedis Majestatis Suae Borussiae Regis, Cooptato in Regiam musicae Academiam Sueciae, Viro nobili terrae montis sancti Viti ex diplomate vexilliferi et Priorum declarato, eidemque postea equiti ordinis regii Bavarici pro civilibus meritis attributi, Doctori musicae a regia Borussica Universitate literarum Halensi ob incredibilem musicae doctrinam et praestantiam designato, adscito in regiam bonarum artium academiam magnam Parisiis institutam, adscripto denique ad regiam Borbonicam academiam bonarum artium Neapolitanam.

Deine Vaterstadt, unendlich erfreut, Dich bey Deiner Rückkehr aus Frankreich und Preussen wieder zu sehen und zu umarmen, nachdem Du ganz Europa mit Deines Namens Ruhm erfüllet est, nicht wissend, mit welchen Auszeichnungen und Ehrenerzeigungen sie Dich vor Allen verherrlichen soll, der es dahin gebracht hat, als dramatischer Tonsetzer und Musikdirector der erste Meister unserer Zeit zu seyn, — hat Dich in voller Versammlung mit allgemeiner Freude am 22sten July in die edle Klasse der Patricier aufgenommen und bestimmt, dass Deine rechtmässigen Nachkommen gleicher Würde unserer Stadt theilhaftig seyn sollen.

Was wir Dir bieten, ist fast nichts im Vergleiche mit Deinen allgemein anerkannten Verdien-

sten, wodurch Du Dir und Allen, die Dir nahe sind, in Italien, Deinem Vaterlande, Ruhm und Ehre erworben hast; nicht minder im Vergleiche mit den Belohnungen, womit Dich Europa's Könige überhäuften; mit den Würden, welche Fürsten Dir ertheilten wegen Deiner ausserordentlichen Vortrefflichkeit in Deiner bewundernswürdigen und fast göttlichen Kunst, in der Du Dich einzig erwiesest. Blicken wir jedoch auf die Bescheidenheit Deines Wesens, haben wir einen Schimmer von Hoffnung, Du werdest dieses öffentliche Zeugniss unserer Hochachtung, so schwach es auch sey, mit Freundlichkeit aufnehmen. Zur Ertheilung dieser Würde sind wir unter Anderm auch durch die Ehrbegier angefeuert worden, Allen zu beweisen, dass auch unter uns, wie bey den übrigen Völkern, die schönen Künste und ihre Pfleger in Achtung stehen, und um so mehr, weil die Jugend, die auf Dich, wie auf ein Vorbild, sieht, erfahren soll, dass das Studium der schönen Künste der Pfad sey, der zu Ehren, Ruhm und Reichthum führt.

Lass Dir daher, diess Alles erwägend, unser Thun wohl gefallen. Aus der Fülle unsers Herzens drücken wir Dir unser Verlangen aus, Dich nach einiger Zeit für immer in unsern Mauern zu sehen. Nach Erreichung dieses Glücks würde uns nichts mehr zu wünschen übrig bleiben. Endlich, um unsern Entschluss, Dich unter unsere edeln Patricier zu zählen, kund zu thun, haben wir befohlen, gegenwärtiges Diplom Dir zu überreichen, besiegelt mit dem grossen Siegel unserer Stadt. Gehab Dich wohl.

Gegeben zu Jesi am 31sten July 1822.

Kurze Anzeigen.

Introduction et Variations brillantes pour le Pfte avec accomp. de l'Orchestre composées — par Ferd. Ries. Oeuv. 170. (Propr. des édit.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 12 Gr.; p. Pfte seul 1 Thlr.

Wiederum ein empfehlungswerthes Bravourwerk eines der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Verfassers, dessen Art wir Keinem erst näher zu bezeichnen haben würden, wenn diese Variationen nicht etwas davon abgingen und gefälligen Lieblingen der Zeit sich anschlössen. Wer überhaupt die Fertigkeit besitzt, solcher neueren Bravourstücke Herr zu werden, wird keine übermässigen Schwierigkeiten darin zusammengehäuft antreffen, wohl aber stets und reich Brillantes, was jetzt in allgemeiner Achtung steht, ja schlechthin von den meisten Hörern, als zum Wohlgefallen nothwendig, verlangt wird. Es ist daher ein sehr zeitgemässes Orchesterwerk für öffentliche Concerte wohl geeignet, das auch in geselligen häuslichen Zirkeln, ohne Begleitung vorgetragen, von erwünschter Wirkung seyn wird. Von schöner Ausstattung hiesiger Verlagsartikel wollen wir von jetzt an gar nicht mehr sprechen: sie versteht sich schon von selbst. Wenn sie einmal minder schön werden sollte, was jedoch bey dem immer steigenden Eifer unserer Verlagshandlungen nicht im Geringsten zu befürchten ist, wollen wir die seltene Ausnahme unseren geehrten Lesern nicht vorenthalten. In der Regel kann man die Ausgaben nicht schöner wünschen.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianof. componirt — von Friedr. Nohr. Op. 5. Zweyte Sammlung. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, im Bureau de musique von C. F. Peters. Pr. 14 Gr.

Der erste Gesang: „Ruhige Fahrt" von Simolin, eine sanfte, innern Schmerz verrathende, liebend beschwichtigende Cantilene, zart und still gehalten, so weit es der Klage möglich ist. No. 2. Der bleiche Mann, von Simolin, eine cantilenenartige Romanze traurigen Inhalts, einfach und ungesucht gesungen, Mitgefühl aufregend. No. 3. Erinnerung, von A. Mahlmann, ein Lied des Sehnens nach entflohener Liebe, dessen Töne lieblich eingehen, obgleich uns der Alles verknüpfende Geist nicht so deutlich, wie aus den früheren zu sprechen scheint. No. 4. Der Jüngling am Bache, von Schiller, mit leichter, hübscher Weise, ohne die verborgene Gluth, die in Liedern gerade das Schönste ist. Sie wohnt weder in Melodie und Harmonie, noch im Rhythmus allein, wohl aber verwebt sie diese Drey zu einem Ganzen, das sich eher fühlen als beschreiben lässt. No. 5. Des Einsamen Klage, von Herder, tief und ganz, der Schwermuth bleiches Bild. No. 6. Der Alpenjäger, von Schiller, das einzige, was glücklicher Wahl für ein einfaches Lied sich nicht erfreut. Uebergehen diess die Sänger wehmüthiger Lust (aber vielleicht sagt auch selbst dieses zu, da es dem ernstern Sinne nicht fern steht), so werden sie hier lauter erwünschte Gaben, besonders für einsame Stunden, finden.

Les trois Clochettes. Rondo brillant pour Pianof. avec accomp. de grand Orchestre, ou de Quatuor composé — par J. P. Pixis. Oeuv. 130. (Propr. de l'édit.) Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Pr. avec Orch. 2 Thlr. 8 Gr.; avec Quatuor 1 Thlr. 16 Gr.; p. Pfte seul 1 Thlr.

Ein sehr schöner Scherz, der munter unterhält; auch ein sehr schöner Scherz für den, der ihn gerade wie einen anständigen Scherz spielen kann: er ist nicht leicht, verlangt seine Finger- und Bravourgewalt von Seiten des Spielers, womit er sich den Hörern noch einmal so unterhaltend machen wird, denn wo die Bewunderung zur Freude tritt, werden beyde lebendiger. Die drey Glöckchen thun auch das Ihre; sie sind hübsch angewendet. Wer keine stimmenden Glöckchen hat, kann sie recht gut durch drey ausgewählte Gläser ersetzen, die durch hineingegossenes Wasser, ist der Ton nicht genau, gestimmt werden. Wir haben es so gethan und der Scherz effectuirte nur desto mehr. Nur, wer sich im Concert-Saale öffentlich damit hören lassen will, muss sich die Glöckchen anschaffen, des stärkern Tones wegen. — Vor Einem möchten wir warnen: Man reisse das Stück nicht blos hastig und derb ab. Solche Scherze verlangen durchaus einen gewissen innern Anstand des Vortragenden; ohne diesen werden sie heruntergezogen zu einer Art Aufhauer. Das liegt aber nicht in der Composition, sondern im Wesen des Spielers. Wir haben es selbst bey ernsteren Erzeugnissen der vorzüglichsten Componisten erlebt, dass sie einzig durch vergriffene Bewegung und gehackten Rhythmus völlig verflacht wurden. — Uebrigens wird der Vortragende an diesem Glöckchen-Rondo auch Manches zu lernen Gelegenheit haben, eine Rücksicht mehr, weshalb wir es empfehlen.

Acht leichte Variationen über das Thema: Pria ch'io l'impegno, für das Pianoforte und Violoncelle gesetzt — von H. W. Stolze. Op. 6. (Eigenth. des Verl.) Wolfenbüttel, bey C. H. Hartmann. Pr. 10 Gr.

Für beyde Instrumente ganz leichte und sehr artige Variationen, die in ihrem Kreise bestens unterhalten und aufmuntern werden.

Notizen.

Seine Maj. der König von Preussen haben geruht, dem Grossherzoglich Hessischen Kapellmeister in Mainz, Adolf Ganz (dem ältesten der Gebrüder), wegen Ueberreichung einer Fest-Cantate die goldene Verdienst-Medaille für Künste und Wissenschaften huldreichst zu übersenden.

Ihre Kaiserl. Hoheit, die Frau Grossfürstin von Sachsen-Weimar, Maria, haben dem Herzogl. Dessauischen Kapellmeister, *Dr.* Fr. Schneider, für Uebersendung der Partitur seines neuesten Oratoriums: „Absalon", einen kostbaren Brillantring übersenden zu lassen geruht.

Die neue Dessauische Opern-Gesellschaft des Hrn. Jul. Miller gibt seit dem 10ten März Vorstellungen in Altenburg. Musikdirector derselben ist Ed. Thiele, ein Schüler Fr. Schneider's, der sich bereits dem Publicum mit einigen Pianoforte-Compositionen empfohlen hat.

Der berühmte Pianoforte-Virtuos Kalkbrenner ist auf einer Kunstreise durch Teutschland begriffen. Ueber Frankfurt, Leipzig, Berlin und Hamburg wird er den Norden besuchen. Zum 8ten d. erwartet man ihn in unserer Stadt.

Die bey der Dresdner italienischen Oper angestellt gewesene Sängerin Adelaide Schiassetti ist in London, wo sie auf zwey Monate engagirt ist, als Malcolm in der Donna del lago mit Beyfall aufgetreten und geht von da zur italienischen Oper in Madrid. — Dass Sgra. Matilde Palazzesi auf dem grossen Mailänder Theater della Scala mit Beyfall aufgetreten ist, haben wir bereits berichtet.

Der Tenorist Giacomo Rubini, früher in München, dann in Dresden, singt jetzt an der Seite seines berühmten Bruders G. Battista Rubini auf dem italienischen Theater zu Paris und hat als Tibaldo in Bellini's Montecchi e Capuleti Anerkennung gefunden.

Auch in Paris hat man nunmehr auf dem italienischen Theater angefangen, einzelne Acte aus drey verschiedenen Opern zu geben. Es wäre Schade, wenn diese italienische Sitte weiter um sich greifen sollte. Man wird doch nicht Alles nachahmen wollen?

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. N°. 16. 1833.

Recensionen.

Die Braut von Corinth. Ballade von J. W. v. Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von C. Löwe. 29stes Werk. (Eigenth. des Verl.) H. Wagenführ's Buch- und Musikhandlung in Berlin. Pr. 1½ Thlr.

Es ist mancher Männer Art, sich Aufgaben zu stellen, die Jeder sogleich für solche anerkennt. So ist es mit der Tondichtung der viel besprochenen Braut von Corinth. Die erzählende Einleitung ist so geschickt in Töne gebracht, dass man selbst ein gesuchte Eigenheiten nicht störend empfindet, bis auf etliche schroffe Fortschreitungen, die wir ohne dringende Nothwendigkeit in keinem Falle für schön ansehen können. Zu wenig Unerwartetes macht die Gegenstände zu nüchtern: aber zu viel hindert den guten Fluss. — Wie die blasse Jungfrau mit dem weissen Schleyer eintritt und „schmeravoll gedehnt" ihre Verwunderung über des Jünglings unverhoffte Anwesenheit singt, wirkt anziehend durch das Seltsame der Auffassung, die, natürlicher gegriffen, vielleicht für die Folge weniger spannen würde. Loben wir das hier am Orte stehende Seltsame, so können wir doch nicht umhin, dem Anfange und dem Schlusse mehr Bedeutung zu wünschen. Noch gekünstelter ist die Einladung des Jünglings, durch brillante Pianofortebegleitung gehoben. Sonderbar und zuweilen gezogen im Melodischen, hart in mancher Accordfolge fällt die Jungfrau wieder ein. So wechselnd schreitet der Gesang zwischen Beyden fort. Die ganze Scene mitternächtlicher Liebe spielt sich im 𝄴 wunderlich durch, bis die lauschende Mutter vor der Thür das Zürnen nicht länger hält und im Prestissimo, 𝅗𝅥, mit rollenden, etwas gebrochenen Zweyunddreyssigtheil-Passagen der rechten Hand zu vollstarken Accorden des Basses in's Gemach eifert. Und als sich ihr eigenes Kind mit Geistergewalt vom Bette emporrichtet, singt es die Mutter mit schwer treffenden Worten (gleichfalls 𝄴) in lebhafterer Melodie an, als sie sonst solchen blassen Jungfrauen angemessen wäre, wenn sie nicht erwärmt wurden, wie die corinthische Braut. Dass harmonische Rückungen sehr herber Art in so einziger Situation vorkommen, wundert uns nicht, gefällt uns aber auch nicht. Freundlicher singt sie dem Jünglinge sein nahes Erblassen und erbittet sich für sich und ihn den Scheiterhaufen als leuchtenden Traualtar. Und im 𝅗𝅥 knistert die blasse Freude vom halben zu halben Tone sich hebend empor; wie nach den alten Göttern verlangend, tremulirt das seltsame Lied in der Höhe, wo es sich verhaucht.

Ueber Einzelnes weiter zu reden, machen die allgemeinen Geständnisse unnöthig, die wir nicht für uns behalten dürfen. Sind die Geständnisse von manchen Seiten her misslich, hat man die Verpflichtung, seinen Namen zu unterzeichnen, damit nicht etwa ein Unschuldiger geschwärzt werde. — Göthe, der Dichter, hat so viele Freunde, als es denkende und fühlende Menschen gibt. Ich denke, ich gehöre auch mit darunter. Löwe, der Balladen-Componist, hat deren sehr viele; ich bin auch mit dabey. Es ist aber eine Thorheit, Alles von irgend einem Menschen als Kleinodien in goldene Kapseln zu fassen und wie Dalai-Lama-Weihrauch zu verehren. Ich bin fest überzeugt, dass diese exaltirte Kriecherey, diese leere Namenvergötterung den grossen Dichter in trüben Stunden des Uebermuths und der Verachtung feiler Niedrigkeit der Anbeter dahin gebracht hat, dass er es nicht unter seiner Würde hielt, uns zuweilen Dinge vorzuwerfen, die lächerlich seyn würden, wenn sie nicht ärgerlich wären. In der That, man muss auf seiner Hut seyn, wenn man die Menge nicht verachten soll. — Unter diese des Dichters unwürdige

durch die neuere Erscheinung verdrängt, beynahe in Vergessenheit gekomm... —

Das Privilegium des Josephstädter Theaters in seiner vollen, früher bestandenen Ausdehnung wurde, vermöge Allerhöchster Resolution, dem Gastwirthe und Besitzer der Localität, Hrn. Reuschel mit der Bewilligung verliehen, die Entrepris einem Unternehmer verpachten zu dürfen. Carl et Compagnie (Hensler's Erben) halten es jedoch für gerathener, so lange als möglich keinen fremden Vogel einnisten zu lassen, bleiben während der Dauer des Contractes im unanzufechtenden Possess, und spielen, wenn es gerade leicht angehen will und klingender Vortheil herausieht. Alsdann vertritt die Musik-Banda des Regiments Gustav Wasa die Stelle des Orchesters. Lärm ist zwar genug dabey; doch wenigstens harmonischer. —

Am Namensfeste der allgeliebten Landesmutter fand die Eröffnung des durch die Gesellschaft der Musikfreunde neu erbauten Concert-Saales statt. So viel auch bis zu dessen Vollendung daran bemängelt wurde, so entwaffnete dennoch die augenscheinliche Selbstüberzeugung alle vorlauten Tadler. Wahr bleibt es zwar, dass dem Ganzen allerdings eine grössere Ausdehnung, den Unterrichts-Zimmern für die Eleven des Conservatoriums weniger Beschränktheit, dem Saale mehr Tiefe und Breite, den Schätzen des Archives und Museums ein anständigeres Locale, als in der fünften Etage, zu wünschen wäre; allein wer da weiss, wie hoch fast im Mittelpuncte der Stadt die Quadrat-Klafter Grund und Boden schon beym Ankaufe zu stehen kommt, wer das kostspielige Material, den Arbeitslohn bey einem Fundamentalbau, sammt der Ausschmückung des Innern in Erwägung zieht, der wird auch gewiss seine Anforderungen nach den Gesetzen der Billigkeit messen, und einem so nützlichen, blos aus Privatmitteln bestrittenen Unternehmen gerechte Würdigung zollen. — Schon die Frontespice imponirt durch einfache Grösse, verkündet den erhabenen Zweck und wohlgefällig ruht des Beobachters Blick auf dem geschmackvollen, ohne Ueberladung reich gezierten Altan, worüber schwebend eine Lapidarschrift die Stifter und Gründer dieses Kunsttempels nennt. Eine im edelsten Style angelegte Freytreppe führt durch eine Vorhalle in den Musiksaal, dessen Decke von schön geformten Säulen getragen wird. Den Hintergrund bildet das oval-zirkelförmig aufgestellte Orchester, und diesem gegenüber erhebt sich amphitheatralisch die majestätische Hauptgallerie, woran sich zu beyden Seiten nach verjüngtem Maassstabe zierliche Nebengallerieen fortschlängeln. Das Tageslicht fällt von oben herein durch zahlreiche Fenster von sogenanntem Milchglase; Uebereinstimmung herrscht in allen Theilen, und wenn eines Theils Architektur und Malerey von sinniger Anordnung zeugen, so wurden auch in akustischer Beziehung die günstigsten Resultate erzielt, wovon die überaus herrliche Wirkung aller Musikgattungen den überzeugendsten Beweis liefern.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Variationen über den Sehnsuchtswalzer für das Pianoforte componirt von Carl Erfurt, 9tes W. (Eigenth. des Verl.) Halberstadt, bey C. Brüggemann. Pr. ¼ Thlr.

Auch diese Variationen zeigen von Geschick, guter Klavierfertigkeit und einem lobenswerthen Zusammenstellungs-Talente. Sie sind gehaltreicher, als manche vielgeltender neuer Componisten, und werden mässig vorwärts geschrittenen Pianofortespielern Freude und Nutzen bringen. Allerdings ist der Begriff von schwer und leicht sehr relativ: was man aber jetzt schwer nennt, das sind sie nicht; sie wollen aber mit Grazie vorgetragen seyn und sind daher für den Unterricht und für angehende Fertigkeit sehr empfehlenswerth.

Etudes dans les vingt quatre Tons du Pianof. classées progressivement pour les Mains qui n'ont pas l'étendue de l'Octave, et également utiles à l'exercice de celles, qui sont plus développées. — Composées par Démormery. Oeuv. 19, Liv. I. et II. à Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Jedes Heft 20 Gr.

Uebungen in den 24 Tonarten für das Pianoforte, progressiv geordnet und zwar für solche Hände zu schreiben, die noch keine Octave zu spannen im Stande sind, ist ein so glücklicher Gedanke, dass er Jedem sogleich einleuchten wird. Dass solche Etüden, sind sie nur sonst für den genannten Zweck genügend, auch für herangewachsenere Spieler eben so nützlich sind, wie es der

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Steibelt, 6 Sonates à 4 mains p. le Fortép. No. 1-4. à 1 Thlr.
— — 4 Sonates d'une difficulté progressive pour le Fortep. av. acc. de Violon ad lib. Op. 33. 2 Thlr.
— — 3 Sonates p. Harpe avec accomp. de Violon et Violoncelle ad libit. Op. 1. 2 Thlr.
— — 16me Pot-Pourri p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.
Thomas. Ch. 19 Walzes nouvelles avec variations p. 2 Violons, ou Violoncelles. 1 Thlr.
Viguerie, B., 6 nouvelles Sonatines d'une difficulté progressive p. le Fortep. av. acc. de Violon ad libitum. Op. 12. 2 Thlr.
— — Bataille de Maringo pièce militaire pour 2 Clarinettes. 16 Gr.
— — la même pour 2 Violons. 16 Gr.
— — — — 2 Flûtes. 16 Gr.
— — la même pour la Harpe av. acc. de Violon et Basse. 1 Thlr. 8 Gr.
— — 11 et 12 Pot-Pourri d'Airs connus, arr. p. le Fortépiano. 1 Thlr. 8 Gr.
Woldemar, 3 Thèmes de Haydn variés p. le Violon. Cah. I. 1 Thlr.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 6. 1 Thlr. 18 Gr.
Bayer, I. D., Repetitions variés d'un Thème de Pleyel par le Fortep. 8 Gr.
v. Hacke, 6 Lieder von Klopstock, Herder und Mathison f. Klav. 1 Thlr. 8 Gr.
Gyrowetz, A., Concert pour le Pianof. avec acc. Op. 39. 2 Thlr.
Mozart, 3 Trios p. Viol., A. et Violoncelle. 2me Oe. de Trios. 2 Thlr.
Haydn, J., 3 Quatuors p. Flûte, Viol., Alto et Violoncelle, 4me Oeuv. de Fl. Liv. 2. 2 Thlr.
Hänsel, P., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 8. 2 Thlr.
— — Concert p. le Clarinette av. accomp. Op. 107. 1 Thlr. 16 Gr.
— — Sinfonie concertante p. Viol. et Alto. Op. 104.
Steibelt, Amusement p. les Dames, ou Sonates faciles p. le Pianof. Op. 35. 16 Gr.
Reichel, K. A., 12 Lieder mit Begl. des Klaviers. 12 Werk. 20 Gr.
Krommer, F., 3 Quatuors concert. p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 19. 2 Thlr.

Zucconi, Fr. de, 6 Chansons italiennes avec l'accomp. du Clavecin ou de la Guitarre. 22 Gr.
Punto, étude ou exercice journalier pour le Cor. 2 Thlr. 8 Gr.
Ferrari, G. G., 18 beliebte Tyroler Walser für das Klav. mit Begl. einer Violine und Tambourin ad libit. 1 Thlr 16 Gr.
Kleinheinz, Xr. Fr., Grande Sonate p. le Pianof. Op. 4. 22 Gr.
v. Beethoven, L., Grand Concert p. le Fortép. av. acc. Op. 15. 3 Thlr.
— — Grand Quintetto p. le Fortép. av. Oboe, Clarinette, Basson et Cor. Op. 16. 2 Thlr.
— — 6 Quatuors pour 2 Viol. Alto et Violoncello. Op. 18. Liv. 1. 2 Thlr.
— — 7 Variationi dell' Quartetto: Kind willst du ruhig schlafen, p. Clav. o Pianof. No 9. 14 Gr.
Schmidt, J., 6 Polonoises p. le Fortép. av. accomp. d'une Guitarre. 10 Gr.
Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianof. 2 Thlr.
de Zeillenthall, (Mme.) 6 Polonoises p. le Fortepiano. 8 Gr.
de La Lance, Thème avec 12 Variations pour le Clavecin ou Pianof. 8 Gr.
— — Air Russe avec 7 Variations p. le Clavecin. 10 Gr.
— — Quartetto p. le Pianof. av. acc. de 2 Viol. et Violonc. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.
Aurohammer, G., 6 Variazioni per il Fortepiano. 8 Gr.
Clementi, Sonates à 4 mains pour le Clavecin ou Pianof. No. 1-3. à 16 Gr.
Gyrowetz, A., 12 Allemandes pour 2 Flûtes. Liv. 4. 12 Gr.
— — 13 Allemandes nouvelles p. le Pianof. Liv. 1. 12 Gr.
Beethoven, Sonate pour le Fortép. av. un Cor ou Violonc. Op. 17. 1 Thlr.
Cramer, J. B., 8 Variations pour le Pianf. No. 3. 8 Gr.
Eberl, Ant., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 13. 2 Thlr.
— — La Gloria d'Imeneo, Cantata ridotta per il Clavicembalo. Op. 11. 2 Thlr. 22 Gr.
Gyrowetz, A., 5me Notturno p. Fortépiano av. acc. d'un Violon ou Fl. et Violonc. 1 Thlr. 8 Gr.
— — 6me — do — 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Titel will, wird nicht weniger einleuchten. Der Zweck ist also löblich; sie werden Vielen willkommen seyn, wenn die Ausführung gelungen ist. Und sie ist es, im Ganzen unbestritten, wenn auch im Einzelnen zuweilen etwas gemäkelt werden könnte.

Durchaus vorherrschend ist das Beste, was man durch Etüden erreichen will, den Händen nämlich gute Haltung und den Fingern gute Kraft zu geben, d. i. gleichmässige Stärke in alle Finger zu bringen. Diese beyden Hauptpuncte sind hier immer im Auge behalten und somit ist denn für das Nothwendigste gut gesorgt. Die Figuren, die zu dem Ende angewendet worden sind, können nicht neu genannt werden, es sind vielmehr die gewöhnlichen. Das wird aber hier für diesen Zweck wohl Niemand tadeln wollen: es ist im Gegentheil dazu gerade das Zuträglichste.

Ist das Progressive in der Aufeinanderfolge nicht immer so genau beachtet, wie man es bald für diesen, bald für jenen besondern Fall wünschen mag oder auch muss: so wird man bedenken, dass diess, auf Individuen bezogen, überall nicht vollkommen geleistet werden kann. Man muss beym Unterrichten selbst sehen lernen, muss hin und wieder wählen, einschalten u. s. w. Das versteht sich von selbst. Es ist genug, dass sämmtliche Nummern nicht zu schwer sind. Auch die Applicatur ist grösstentheils untadelhaft. Sollte Mancher hin und wieder eine andere, als die angegebene, zuträglicher finden, so wähle er sie nach reiflicher Ueberlegung. Es wird sich aber wohl Niemand in einen Fingersatzstreit einlassen wollen: das hätte kein Ende und kein Glück.

Ein recht guter Gedanke ist es ferner, dass in No. 16 ein Quartett auf vier Notensystemen gegeben wird, wo der Bass und der zweyte Discant einen Canon bilden, als Anweisung zum Fingersatz und zum Wechsel der Hände, wie dieser bey Ausführung der Fuge und beym Spielen der Partitur gebräuchlich ist. Die Einübung der schwierigen Tonarten wird gleichfalls willkommen seyn. Dass übrigens schon Manches vorausgegangen seyn muss, ehe man zu Etüden greift, auch zu diesen, braucht keines weitern Wortes. Aus dem Gesagten wird sich hoffentlich ergeben, dass die angezeigten zu den zweckmässigen gehören.

Variations brillantes pour le Pianof. avec. accomp. de l'Orchestre, ou de Quatuor, ou pour le Pianof. seul, sur un théme de Mr. le Comte de Gallenberg composées — par Leopoldine Blahetka. Op. 29. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. av. acc. d'Orch. 10 Frcs; de Quatuor 6 Frcs; Pfte seul 3 Frcs.

Abermals ein Zuwachs an Bravour-Variationen, die, mit gehöriger Leichtigkeit und kräftiger Gewandtheit vorgetragen, welche solche brillante, jetzt gebräuchliche Figuren durchaus erfordern, sich theilnehmende Hörer erwerben werden. Eben in solchen Dingen ist vielfacher Wechsel höchst erwünscht. Das Thema des Grafen von Gallenberg, worauf, nach kurzer, gefälliger Einleitung, vier Veränderungen und ein Finale gebaut sind, ist so einfach als irgend eins. Reich harmonische Verwebungen sind daher hier von selbst ausgeschlossen, weshalb Vortrag und Fingerfertigkeit den ersten Platz behaupten und das Ganze zu heben haben. Dafür ist auch hinlänglich gesorgt. Der zweyte Theil der vierten Variation bewegt sich in E moll und schliesst brillant auf dem Dominanten-Accorde, um einiger harmonischen Veränderungen willen, die im Più lento, $\frac{4}{4}$, E dur erklingen lässt, als wirksames Vorspiel, dessen Uebergang in's Finale mit C dur-Vorzeichnung und Più All. con fuoco bewirkt worden ist. Dass darauf der Schlusssatz selbst ($\frac{2}{4}$, C dur) dem Solo-Instrumente allerley Glanzfiguren bringt, erwartet man schon von einer Virtuosin, von deren gerühmter Kraft und Grazie wir das Bravourstück am liebsten vorgetragen hören möchten. Die Begleitung des Orchesters ist einfach.

Grande Sonate pour le Pianoforte composée — par Joseph Klein. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Hr. Joseph Klein ist ein Schüler des Herrn Ludwig Berger, und dieser ein Schüler Clementi's. Daraus geht für den erfahrnen Pianofortespieler schon hervor, in welcher Vortragsart das Gegebene behandelt seyn will. Wer das Werk angemessen zu spielen vermag, wird Freude daran haben. Zwar sind die Schwierigkeiten nicht eben ungemein, es verlangt nur gute Spieler und solche, die nicht blos Laufer zu machen gelernt haben. Der erste Satz ist ein All. molto agitato, $\frac{4}{4}$, C moll. Das stark Bewegte darf durchaus nicht fehlen, wenn dem guten Satze nicht Unrecht geschehen soll. Das

des ausgezeichneten Componisten durchaus würdig, sehr charakteristisch und dem Inhalte des Stücks entsprechend. Die beyden Chöre, die von drey Valkyrien ausgeführt werden und von Seiten des Dichters eine Nachahmung der Hexe in Shakspeare's Macbeth sind, sind dahingegen neu componirt und dürften zu den meist genialen Erzeugnissen der Weyse'schen Muse gerechnet werden. Sie geben uns Shakspeare in Töne übersetzt, mit seiner Originalität und seinem tiefen Blicke in das menschliche Herz.

Von älteren Stücken wurde aufgeführt: „Die Stumme in Portici", vier Mal; „Fra Diavolo", „der Liebestrank" und „die weisse Frau", drey Mal; „Figaro", „Joconde", „die Weinlese", „die Braut", „der Erlenhügel" (mit Musik von Kuhlau) und „die Braut von Lammermoor" (mit Musik von Bredal), zwey Mal; „Don Juan", „das Schloss Montenero", „der Schatz", „der Schlosser und der Maurer", „Preciosa", „der kleine Matros" und „die verliebten Handwerksleute", ein Mal. Zwölf Mal wurden Vaudevillen gegeben. Im Januar ist Reissiger's Oper: „die Felsenmühle" zur Aufführung bestimmt.

Von fremden Künstlern liessen sich folgende auf dem Königl. Theater hören: 1) Herr A. Gehrmann, Königl. schwedischer Kammermusikus und Violoncellist in der Königl. schwedischen Kapelle (früher Mitglied der hiesigen Kapelle). Der Concertgeber führte selbst Romberg's Schweizer-Concert und dessen Capriccios auf Themen schwedischer Nationallieder aus, und in Vereinigung mit Frits Schram (einem viel versprechenden Eleven des Hrn. Repetiteurs Wexschall) Concertante für obligate Violine und Violoncell von den Gebrüdern Bohrer. Hr. Gehrmann hat während seiner mehrjährigen Abwesenheit bedeutende Fortschritte gemacht und der geschmackvolle Vortrag der erwähnten gehaltreichen Compositionen machte ihm viel Ehre und liess das dänische Publicum den Verlust dieses ausgezeichneten Künstlers auf einem Instrumente, das bey uns so wenige Verehrer findet, aufrichtig beklagen. Das nicht zahlreich versammelte Publicum belohnte den Concertgeber nach Verdienst. 2) Die Herrn Gebrüder F. und C. G. Belcke. Dieses wackere Künstlerpaar, welches während des kurzen Aufenthalts hierselbst sich durch seine Persönlichkeit viele Freunde erwarb, trug lauter eigene Compositionen für Posaune und Flöte vor, die mit Beyfall belohnt wurden. Besonders ward dieser Beyfall dem Posaunisten Hrn. F. Belcke zu Theil. 3) Der Concertmeister Rudersdorf von Hamburg. Der Concertist führte Maurer's drittes Concert, Concertino von Molique und Variationen, componirt von ihm selbst, aus. Herr R., der von seinem frühern Aufenthalte hierselbst dem dänischen Publicum als ein ausgezeichneter Violinspieler bekannt war, schenkte durch sein geschmackreiches und ausdrucksvolles Spiel uns einen angenehmen Genuss und erntete, besonders für die von ihm selbst componirten Variationen, einen ungetheilten Beyfall. Das dänische Publicum fühlte sich ausserdem dem Concertgeber sehr verbunden, dass er ihm Gelegenheit gab, Felix Mendelssohns fantastische und sehr charakteristische Ouverture zu „dem Sommernachtstraume" zu hören. Diese drey Künstler genossen sämmtlich der Gnade, sich am Hofe hören zu lassen. 4) Den 7ten December gab Herr Organist Zöllner ein Orgel-Concert in der Schlosskirche folgenden Inhalts: 1) Präludium und Fuge für die Orgel, componirt und ausgeführt vom Concertgeber; 2) Flöten-Solo mit abwechselnden Tutti-Sätzen, ebenfalls von ihm componirt und ausgeführt; 3) Chorgesang von Riem, ausgeführt von Dilettanten; 4) Phantasie für vier Hände von Hesse, vorgetragen von dem Hrn. Hof-Organisten Zinck und dem Concertisten; 5) Fuge von Seb. Bach, ausgeführt vom Concertgeber; 6) Variationen über den dänische Nationallied: „Kong Christian stod ved höien Mast", componirt und ausgeführt vom Concertgeber, und 7) Improvisation über ein aufgegebenes Thema, ausgeführt vom Concertgeber. Ref. war verhindert, diesem Concerte beyzuwohnen und kann daher kein anderes Urtheil fällen, als was ihm von competenten Beurtheilern mitgetheilt ist, die des Hrn. Zöllner einstimmig als eines ausgezeichneten Orgelspielers und geschickten Componisten erwähnen, dessen Concert einen seltenen Kunstgenuss verschafft hat.

Ref. besucht nur sehr selten die Abendunterhaltungen, welche unsere am Theater und in der Kapelle angestellten Künstler in den letzteren Jahren arrangirt haben, da der musikalische Bestandtheil gewöhnlich in Musiknummern besteht, die keine andere Bestimmung haben, als den Ausführern Gelegenheit zu geben, den Umfang ihrer Kehle oder ihre Fingerfertigkeit zu zeigen. Zwar machen einzelne Prästationen unläugbar eine ruhmvolle Ausnahme; da diese aber mit so viel Mässigem vermischt werden, so kann Ref. seine Abneigung für diese sogenannten Abendunterhaltungen nicht über-

winden und ist daher genöthigt, das Gute mit dem Schlechten unerwähnt zu lassen. Ref. hat sowohl in diesen als in den dänischen Blättern den Wunsch geäussert, dass unsere Concerte, so wie es im Allgemeinen in Deutschland und Frankreich gebräuchlich ist, eine ganze Symphonie liefern möchten; allein unsere Künstler haben eine so grosse Aversion vor Symphonieen, dass sie sich nicht nur über die in dieser Beziehung gemachten öffentlichen Aufforderungen gar höhnisch ausgesprochen, sondern sogar ihre Antipathie so weit getrieben haben, fremden Künstlern abzurathen, diesen lobenswerthen Gebrauch einzuführen, unter dem Vorgeben, dass solches beym Publicum kein Glück machen würde. Dass diese Aeusserung mit Rücksicht auf unser musikalisches Publicum (und von dem kann nur die Rede seyn) durchaus falsch ist, davon hält Ref. sich überzeugt und gründet diese Ueberzeugung auf den richtigen Tact, den dieses Publicum bey vielen Gelegenheiten an den Tag legt. Dass Mozart's Requiem, welches im vorigen Jahre von Dilettanten und den Mitgliedern des Orchesters glücklich ausgeführt wurde, gegen ein paar tausend Zuhörer versammelt hatte, scheint ebenfalls ein Factum zu seyn, das jeden Unbefangenen von der Richtigkeit des Satzes überzeugt, dass gute Musik, gut ausgeführt, ein Concert weit besser empfiehlt, als die sogenannten Ziehnummern. Ref. nährt daher noch die Hoffnung, dass das Gute auch bey uns dereinst den Sieg davon tragen werde.

Aus einem Briefe an den Redacteur.

Dresden, den 3ten April. Einen herrlichen, mir unvergesslichen Genuss hat mir die Aufführung des ältesten und erhabensten deutschen Oratoriums der Bach'schen Passion nach dem Evangelium Matthäus bereitet, welche hier am Palmsonntage im grossen Opernhause zum Vortheile der Wittwen und Waisen der Königl. Kapelle trefflich gelang. Das zahlreich versammelte Publicum fand sich auf's Lebhafteste ergriffen und fand Vergnügen, wo gewiss Viele lange Weile gefürchtet hatten. Denken Sie sich aber auch die bedeutende Masse der wirkenden Künstler, ungefähr 200 Stimmen für die Doppelchöre, 10 treffliche Solostimmen, darunter die Damen Kraus-Wranitzky und Schebest, die Tenoristen Babnigg und Schuster, die Bassisten Risse, Wächter und Zezi, und 100 wohl vertheilte Instrumente, unter diesen für die obligaten Solostellen der Geige, Flöte, Clarinette und Oboe Künstler, wie Rolla, Fürstenau, Cotte und das Doppelpaar Kummer und Tietz. Durch deutliche Aussprache that sich besonders Zezi in der Arie der zweyten Abtheilung, durch sinniges Eingehen in den Geist der Tondichtung die ausgezeichnete Sängerin Kraus hervor. — Von dieser sublimen Composition eine neue Analyse versuchen, wäre theils eine schwere, theils eine überflüssige Aufgabe. Das unsterbliche Tonwerk ist fast unermesslich gross, fast unermesslich gelehrt, überraschend herrlich im richtigen declamatorischen Ausdrucke. Bey der von Mad. Kraus gesungenen Arie des zweyten Theils mit obligater Flöte und Clarinetten war die andachtsvolle Stille so gross, dass auch in der bedeutenden Entfernung am Ende des zweyten Saales keine Note verloren ging. Der Eindruck der Gesammtaufführung ist ein so günstiger gewesen, dass vielleicht bald nach dem Osterfeste eine Wiederholung statt finden wird.

Bach's Passionsmusik kann neben jeder neuern Tondichtung bestehen, ja die Ueberlegenheit der reichen, vielstimmigen Harmonie, die eigenthümliche, schöpferische Geisteskraft des erhabenen Veteranen in herrlichen Modulationen und Stimmführungen lassen fast die meisten späteren Oratorien, selbst Händel's, im Vergleiche als alt und blass erscheinen. Der erste Doppelchor mit dem sich anschliessenden Choralgesange in $\frac{12}{8}$ ist eine der erhabensten contrapunctischen Schöpfungen, und wurde herrlich ausgeführt, so wie man denn überhaupt die sinnige Direction des Vorstandes der Kapelle nicht sattsam loben kann. Die treffliche Leistung bewahrheitete, dass das Riesenwerk sehr sorgfältig und mit heiligem Eifer einstudirt war.

Berlin, den 3ten April. Das Frühlings-Quartal beginnend, werfen wir einen Rückblick auf die Leistungen im Gebiete der Tonkunst im Monat März, und finden abermals die Instrumentalmusik, wie den ernsten, heiligen Gesang, würdig und ausgezeichnet cultivirt, dagegen die dramatisch-lyrische Muse, wenn auch nicht entwürdigt, doch in ihrem Wirken einseitig beschränkt und vernachlässigt.

An Concerten und musikalischen Soiréen war fast zu viel des Guten. An Kunstwerth oben an stehen abermals die Möser'schen Versammlungen, in welchen Mozart's D dur-Quintett, ein neues Quartett von F. Schubert in D moll, Beethoven's überaus

schönes C dur-Quintett Op. 29, die früher bereits erwähnte werthvolle Symphonie von L. Berger, J. P. Schmidt's Ouverture zur Oper „Alfred" und Beethoven's geniale A dur-Symphonie trefflich ausgeführt wurde. Beethoven's Todestag wurde ausserdem noch durch eine besondere Soirée gefeyert, in welcher nur Compositionen des verewigten Meisters die Bestandtheile der Erinnerungsfeyer ausmachten: Fest-Ouverture zur „Weihe des Hauses"; zwey Gesangstücke aus Fidelio; das treffliche Pianoforte-Concert aus Es dur (von einem Schottländer, Hrn. Robert Müller, fertig und geschmackvoll gespielt) und zuletzt die über Alles erhabene C moll-Symphonie. Namentlich das letzte Musikstück wurde mit Begeisterung ausgeführt und von der sehr zahlreichen Versammlung enthusiastisch aufgenommen.

Zunächst an die Möser'schen Soiréen schliessen sich die der Herren Gebrüder Ganz an, weniger den älteren Klassikern, als dem modernen Geschmacke huldigend. So hörten wir darin Onslow's D dur-Quintett, F. Schubert's A moll-Quartett (eigenthümlich, doch nicht frey von Bizarrerie), eine gediegene Phantasie für das Pianoforte von C. Arnold, das düstere F moll-Quartett (No. 11) von Beethoven, dessen schöne G moll-Sonate (Op. 5, No. 2) mit Violoncell, von den Herren Taubert und Moritz Ganz präcis und ausdrucksvoll vorgetragen, ein Sextett von C. W. Henning und einige Lieder am Pianoforte gesungen von Jähns und F. Schubert. Die Reihe der Concerte wurde durch den ausgezeichneten Virtuosen auf der Trompete Hrn. Kammermusikus Bagans eröffnet. Wenn gleich die Trompete kein Solo-Instrument ist, so verdient dennoch die Sicherheit, mit welcher Herr Bagans die fremdartigsten Töne intonirt, wie sein Ansatz und die grosse Ausdauer des Athems Anerkennung. Ausser einer nicht bekannten Cantate für eine Bassstimme, mit Begleitung des Orchesters und obligater Trompete, vom Ritter v. Neukomm, deren Composition wirksam, wenn auch nicht besonders erfindungsreich erschien (woran der trockene Text: „die Prophezeiung von Babylons Fall" nach dem Englischen, wohl grossen Antheil hatte), bot diess Concert nichts für die Kunst Bemerkenswerthes dar. Interessanter war in dieser Hinsicht das Concert der mit einer klangreichen Altstimme begabten Sängerin Dem. Lehmann, durch die Wahl und ziemlich gelungene Ausführung mehrer Scenen aus Gluck's Orpheus, mit der Höllen-Scene beginnend und dem Schluss-Chore der Oper endend. Hr. Musikdirector Schmidt aus Amsterdam gab mit seiner Gattin eine zweyte musikalische Soirée, in welcher Mad. Schmidt besonders eine Scene aus Spohr's Faust, ein deutsches Lied von J. Bürde, geb. Milder, mit Ausdruck vortrug, auch in einem italienischen Duette, mit Hrn. Hammermeister gesungen, wie in den Variationen von Pixis „der Schweizerbub" vervollkommnete Kehlfertigkeit entwickelte. Ueber das Violinspiel des Concertgebers hat sich Ref. schon früher geäussert. Der hier jetzt einheimische Hr. Eberwein (Sohn des Musikdirectors in Weimar) zeigte sich als talentvoller Pianofortespieler und würdiger Schüler von Hummel in dem A moll-Concerte dieses Meisters, welches jedoch ohne vollständige Orchesterbegleitung bey Weitem weniger effectuirte. Dem. Fürst von der aufgelösten italienischen Operngesellschaft in Dresden sang einige Scenen im Opernhause ohne bedeutenden Eindruck, da ihre Altstimme wenig Klang hat, obgleich gute Methode bemerkbar wird. Dem Concerte der Herren Gebrüder Belcke war Ref. leider verhindert beyzuwohnen. Sowohl der Posaunist, nebst seinem Schüler Hrn. Schweitzer, als der Flötist Herr C. G. Belcke, Mitglied des Leipziger Orchesters, haben indess von einer sehr zahlreichen, durch die Anwesenheit des Königl. Hofes verherrlichten Versammlung, allgemeinen Beyfall erhalten, wie es das bekannte Talent beyder Künstler nicht anders erwarten liess. Auch ein Violinist, Herr Kammermusikus Vidal, hat im Vortrage eines Concert-Satzes von Mayseder sehr angesprochen. Der Flötist Hr. Kammermusikus W. Gabrielski gab ein befriedigendes Concert, in welchem er mit seinem Bruder sich als geschmackvoller und sehr fertiger Flötenbläser von schönem Tone und reiner Intonation zeigte. Herr L. Gabrielski trug eine Phantasie und Variationen für das Pianoforte von Kalkbrenner (der hier erwartet wird) mehr zart als kräftig, jedoch sicher und fertig vor. Uebrigens das gewöhnliche Compositum mixtum von Gesang, Declamation u. s. w. Eine Ouverture von Böhmer machte gute Wirkung. Die Singakademie führte J. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelio Matthäi sehr gelungen und würdig, mit lebhafter Theilnahme auf. Die Soli waren fast ganz wie früher besetzt.

Nun zur Oper. Hier bietet sich auf der Königlichen Bühne nur eine glänzende, doch keineswegs neue Erscheinung dem Beobachter dar. Spontini's „Alcidor" wurde, mit grosser Sorgfalt neu in Scene gesetzt, im Laufe des März drey Mal bey

vollem Hause, mit lebhaftem Applaus der Verehrer des Componisten, übrigens wieder keine neue, noch sonst werthvolle ältere Oper, als „die Stumme", jetzt von Mad. Taglioni dargestellt, Fra Diavolo (Dem. Grünbaum die Zerline mit vorzüglichem Spiele), das Ballet: „die Sylphide" u. s. w. gegeben. Es fehlt der Königl. Oper noch immer an einer ersten Sängerin. Dem. Maschinka Schneider ist nun auch nach Dresden abgegangen. Dem. Carl wird dagegen erwartet. Ob diese Künstlerin auch für die deutsche oder französische Oper brauchbar ist, wird sich zeigen. Das Königsstädter Theater behalf sich mit Wiederholungen der beyden Opern: „Melusine" und „des Adlers Horst", wie des über alle Maasse beliebten „Eckenstehers" und des Holtei'schen Drama's: „Lorbeerbaum und Bettelstab" u. s. w. Wie es hiernach jetzt mit dem hiesigen Opernwesen steht, bedarf keiner Erörterung. Wer trägt indess die beklagenswerthe Schuld des Verfalls früher so hoch gestellter Kunst-Institute? — Das Publicum nicht, diess beweist die lebhafte Theilnahme an jedem wahrhaft Guten und Klassischen. Mit Wehmuth erinnert der ältere Kunstfreund sich besserer Zeiten für die dramatische Wirksamkeit, welche sich jetzt fast ausschliesslich nur auf Raupach's historische Dramen beschränkt. Wir hoffen Besseres von der Zukunft mit Zuversicht, da es nicht an dem besten Willen und trefflichen Mitteln fehlt; nur Einheit und Consequenz der artistischen Leitung ist eben so unerlässlich, als Vielseitigkeit der Auswahl.

Literarische Notizen.

Teoria e pratica del Canto fermo etc. Milano, Pogliani, 1832. Das unlängst erschienene zweyte Heft dieses bereits im vorigen Berichte angezeigten Buches beschliesst das Ganze (62 S. Text ohne das Register, nebst 35 S. Notenbeyspiele in Folio). Dieser zweyte praktische Theil zerfällt in vier Kapitel. I. Von den Noten, Notensystemen, Leitern, Schlüsseln u. s. w. II. Auf-, absteigende Leiter; wie man die Noten auf die Worte zu singen habe; Bemerkungen über die Kirchentöne und für Chormeister. III. Von der Composition des Canto fermo. IV. Vorschläge zu Verbesserungen (Solfeggien über jeden Ton; eigene Zeichen zu Anfange des Stücks, welche sogleich die Tonica andeuten, anstatt sie erst in der Schlussnote aufzusuchen, Abschaffung der rothen und gelben Noten; Einführung der Striche über und unter dem Notensysteme, um die höheren und niederen Noten anzudeuten, wie diess in der gewöhnlichen Musik üblich ist), Beyspiele hierüber. — Das Ganze hätte freylich eine logisch bessere Eintheilung erhalten, hier und da noch Manches benutzt werden können; jedoch ist es brauchbar und die vorgeschlagenen Verbesserungen der Beherzigung werth.

Curiosità storiche della Musica in Italia, Germania, Francia ed Inghilterra, con cenni biografici intorno ai migliori Maestri ed artisti de' nostri giorni. Milano, presso Paolo Ripamonti Carpano, 160 S. in 18. Mit einer schönen Titel-Vignette und dem gegenüberstehenden Bildnisse der Sontag. Im Texte selbst findet man die Bildnisse der Pasta, Malibran, von Bellini und C. M. v. Weber (sämmtlich schlecht getroffen); zuletzt noch auf vier Seiten den diesjährigen Kalender mit Vignetten, Alles zusammen recht elegant.

Der anonyme Verfasser dieser Curiositäten (ein Herr Bazzoni) — das Curioseste dabey ist, man könnte schwören, er habe sie fast gänzlich irgendwo abgeschrieben (wahrscheinlich aus einem bekannten französischen Schriftsteller) — der anonyme Verf. also hat mit diesem Ex omnibus aliquid, einige Unrichtigkeiten und Namensverstümmelung abgerechnet, einen gedrängten Ueberblick des musikalisch Geschichtlichen benannter vier Länder, mitunter kurze biographische Notizen berühmter Künstler geliefert; für einen musikalischen Almanach gewiss lobenswerth, und es wäre zu wünschen, dass ihn seine Landsleute auch fleissig lesen möchten. — Das Ganze zerfällt in sechs Kapitel. Im ersten wird bewiesen, dass die Musik nicht verloren ist (wie Marcello im J. 1702), weder sich verliert (wie Rameau Anno 1760), noch sich verlieren wird (wie so manche Neuere geäussert haben); die Musik kann nicht zu Grunde gehen, sondern wechselt nur die Form. Hierauf wird auf zwey Seiten vom Zustande der Musik in Italien im Jahre 1770 und von den damals existirenden vorzüglichen Componisten, Sängern und Violinisten gesprochen und gesagt, dass man damals, wo alle andere Nationen noch so roh in dieser Kunst waren, Italien den klassischen Boden der Musik nennen konnte. Curios! Bey dieser Stelle kommt man in Versuchung, zu glauben, der sie geschrieben, sey nicht derselbe Verfasser der folgenden Kapitel, wo von den alten niederländischen, deutschen und französischen Schulen, kurz, von vielen ausländischen

grossen Musikern des 16ten und 17ten und der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, also noch vor 1770, mit vielem Lobe gesprochen wird. Und weiss denn der Verf. nicht, dass Anno 1770 Haydn schon das gebildete Europa, der Knabe Mozart schon eine Oper für's grosse Mailänder Theater mit Beyfall geschrieben und ganz Italien entzückt, und Gluck eine musikalische Revolution in Paris bewirkt hat? — Das zweyte Kapitel spricht von ungefähr zwey Dutzend italienischen Componisten der neuern und neuesten Zeit (darunter auch Meyerbeer) und von ihren besten Opern. Pär war der erste unter den italienischen Maestri, der in die Musik eine Art Romanticismus (!), eine aus dem Innersten der menschlichen Natur geschöpfte Gewalt der Gemüthsaffecte (wie z. B. in seiner Agnese) eingeführt hat. Bey Mayr bewundert man vornämlich eine harmonische und studirte, der deutschen Schule eigene Instrumentation. Von Bellini heisst es: Einige sind zwar der Meinung, er habe wenig Phantasie, keine populären Gesänge und sey monoton; allein bey alledem drückt er doch ganz vortrefflich die stärksten Leidenschaften des menschlichen Herzens aus. Das dritte Kapitel begreift die vorzüglichsten italienischen Sänger und Instrumentalisten der gegenwärtigen Epoche. Das vierte Kapitel umfasst die Geschichte der Musik der Deutschen, in der That ehrenvoll. J. Haydn wird in sechs Zeilen gar sehr gelobt, desgleichen Mozart und Beethoven auf einer ganzen Seite, C. M. v. Weber sogar auf zwey Seiten (Rossini nimmt 9, sage neun Seiten ein). Von Weigl heisst es, seine Musik kann man als den ersten Typus der neuen deutschen Schule betrachten (das ist etwas ganz Neues). Zum Schlusse des Ganzen wird geäussert: „Die Componisten der modernen deutschen Schule vermeiden, als unwürdig der musikalischen Weisheit, die natürlichen Gesänge und die einfachen populären Melodieen; wenn sie ja eine finden, begraben sie sie unter eine so gesuchte Accordenmasse, dass sie ganz entstellt wird. — Das fünfte Kapitel enthält eine allgemeine Uebersicht der Musik in Frankreich, wo unter Anderm gar viel vom Pariser Conservatorium gesprochen wird, was den anfänglich geäusserten Argwohn, als seyen diese Curiosità musicali nicht auf Hrn. Bazzoni's Felde gewachsen, zum Theil bekräftigt. Das sechste Kapitel handelt vom Zustande der Musik in London.

Kurze Anzeigen.

Herzog Magnus und das Seetroll. Ballade, aus dem Schwedischen übersetzt von Dr. *Mohnike, mit Begleitung des Pianof. componirt — von F. A. Michaelis.* Op. 30. No. 2. Stettin, bey Moritz Böhme. Pr. 12½ Sgr.

Eine ritterliche, schaurige Mähr vom christlichen Herzoge und dem wildheidnischen Seeweibe, die einen glücklichen Ausgang hat von wegen des Hahnengeschreys, das den Rittersmann vom Nachtweibe befreyt, das da fliegt alle Berge hinüber. Die Musik ist geschickt gehalten.

Six Exercices en forme de Valses pour le Pfte composées — par D. Schlesinger. Oeuv. 13. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

Der Componist ist Lehrer des Pianofortespiels in London. Sein Werkchen ist in jeder Hinsicht empfehlenswerth; als Uebungen sehr dienlich und bildend, als Walzer sehr ansprechend, dabey keineswegs gewöhnlich in der Erfindung. Alle sechs Walzer sind verschieden in sich, so dass diese Tänze mehr als viele andere die Aufmerksamkeit der Klavierspieler verdienen. Zu einigen gehört eine grosse Hand.

Notizen.

Die Gebrüder Ganz in Berlin haben ihre vorgehabte Kunstreise durch einen Theil Teutschlands nach Paris und London aufgeben müssen, da ihnen der Urlaub nicht verwilligt werden konnte.

J. P. Pixis ist von Paris auf drey Monate nach London gereist.

Musikdirector Hr. Georg Schmidt und seine Gemahlin hatten die Osterfeyertage die Ehre, am Herzogl. Hofe zu Dessau Concert zu geben, in welchem sich der Violinspieler und die Sängerin vollen Beyfall erwarben.

(Hierzu eine Extra-Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extra-Beylage zur musikalischen Zeitung.

Antwort auf die in No. 46 des Jahrgangs 1832 dieser Blätter aufgestellte Anfrage über den Sextenaccord auf der Secunde.

Von G. F. Ebhardt.

Ohne erst nach natürlich tonischer Gefühlsgesetzen eine Erklärung von dem wechselseitig herrschenden und untergeordneten Charakter der in einem Tonstücke vorkommenden Tonarten zu geben, setze ich sogleich fest: In jedem Tonbegriffe gibt es eine herrschende Tonart, welcher die zu ihr gehörenden, in ihrer Leiterreihe liegenden Dreyklänge mit ihren Wechsel-Accorden untergeordnet sind. Dieses Herrscherrecht verliert sie, wenn dasselbe durch Ausweichung einer andern übertragen wird. Sobald der Dreyklang einer Tonart, als Grund-Accord einer Leiterreihe, im Gefühle sich festgestalt hat, sogleich erwartet auch das wahrnehmende Ohr in dem Gebrauche der zu seiner Leiterreihe gehörigen, untergeordneten Accorde eine Ordnung, nach welcher jeder Accord seinen Platz in der diatonischen Tonleiter erhalten muss. Dieser Platz wird ihm durch den Basston, von welchem aus er seinen Namen erhält, bestimmt, welches Alles als bekannt angenommen wird. In dieser Hinsicht sind alle zur Leiterreihe einer Tonart gehörigen Accorde logische Bruchstücke oder Theile, die ihren Schlusspunct und ihr Verhältniss zu einem Tonbegriffe materiell und formell in der herrschenden Tonart finden.

Was nun den rein diatonischen Gebrauch der Sextenaccorde anlangt, so ist natürlich jeder derselben, so lange von keiner Ausweichung die Rede ist, eben sowohl von der herrschenden Tonart abhängig, als sein Dreyklang, von dem er als Wechsel-Accord abstammte; das heisst mit anderen Worten: jeder ist in Beziehung auf den harmonischen Tonbegriff, den die herrschende Tonart bestimmt, als ein Accord zu betrachten, auf welchem der Tonbegriff nicht geschlossen werden kann. Nur der auf dem Grundtone liegende Dreyklang und der auf dessen Terz liegende Sexten-Accord sind die beyden Puncte, wo die Tonbegriffe, nach Verhältniss ihrer Vollständigkeit, sich endigen können.

Obgleich durch das hier Gesagte weder die Bildung der Tonbegriffe noch überhaupt die unzertrennliche Verwandtschaft des materiell- und formell-tonischen Wesens erschöpfend erklärt wird, so enthält dasselbe doch wenigstens eine Andeutung der Hauptmomente in dem labyrinthischen Gewirbe der Tonführungen zur Begründung des in Rede stehenden Gegenstandes.

Wenn der geehrte Hr. Verfasser jener Anfrage von einem Sexten-Accorde auf der Secunde, beyspielsweise von C dur über D spricht, und gleichwohl meint: dass derselbe (unmittelbar) in das scheinbare E dur (Dominante von A moll), statt in C dur sich auflösen könnte; wohl gar mehr auf die hier mit dem harten Dreyklange sich aussprechende Terz, als auf seine Stammtonart Bezug habe; so kann, nach oben aufgestelltem Grundsatze, welchem zufolge „alle Accorde der diatonischen Leiterreihe der Grundtonart, vor der Ausweichung in eine andere Tonart, von jenem abhängig sind", der in Rede stehende Accord, bey seiner Fortschreitung von C dur nach E dur, unbedingt (natürlich) nicht als Sexten-Accord auf der Secunde der Tonleiter C dur betrachtet, sondern muss, in Bezug auf formelle Verbindung der Tonarten, vielmehr — einer Bastardpflanze ähnlich — zugleich als Sexten-Accord auf der Quarte von A moll angesehen werden. Anders gesagt: er hätte in diesem Falle Aehnlichkeit mit einem enharmonisch verwandelten Accorde, welchem zweyerley Functionen angeschrieben werden können. Materiell betrachtet, nämlich ohne Rücksicht auf formelles Verhältniss, müsste er den Grund zu den zweyerley Functionen in sich vereinigen: der einen Function zufolge wäre er untergeordneter Hülfsaccord des absoluten Dreyklanges der Tonica C; zufolge der andern aber verwandelte er sich materiell in einen Leitaccord für die fremde Tonart E, ähnlich einem ungehorsamen Kinde, das sich vom Vater, von dem es abstammt, lossagt, und rücksichtslos und unbedingt für eine fremde Potenz erklärt. Ganz anders erscheint er aber, wenn er in ein formelles Verhältniss eingeführt wird, wo nach Verhältniss jeder Accord eine mehrfache Beziehung haben kann, wenn man auf den Gebrauch der Chromatik und Enharmonik sieht. Mit einem Worte: soll in Absicht auf den fraglichen Fall von keinem formellen Verhältnisse nach rhythmisch-logischen Gesetzen die Rede seyn, so kann auch von keiner natürlichen Einkehr unsers Sexten-Accordes in die auf der Terz liegende Durtonart (E dur) die Rede seyn; denn in diesem Falle hat die Durtonart, von welcher unser Sexten-Accord abhängig ist (C dur) mehr Anspruch, als das auf der Terz liegende E dur, welches, als Dominante von A moll, diesen unsern Accord in weit natürlicherm Sinne als Leitaccord vor sich hergehen lässt, und wo er dann als Sexten-Accord auf der Quarte von A moll, nicht als Sexten-Accord auf der Secunde von C — erklärt werden muss. Der hierher gehörige Tonbegriff würde, als Halbcadenz, ohngefähr folgender seyn:

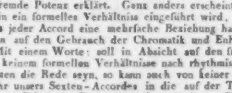

Soll von einem Sexten-Accorde auf der Secunde der Dominante von A moll, oder dem scheinbaren E dur die Rede seyn, so muss er eigentlich von F hergeleitet werden, wie hier folgt:

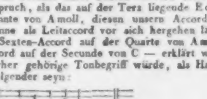

Wenn der geehrte Hr. Anfrager jene Fortschreitung des Sextenaccords auf der Secunde eine Stufe aufwärts in den harten Dreyklang dadurch zu begründen sucht, dass er sagt: „Ist der Sexten-Accord ein bestimmter (?): so stammt er vom Grundtone H, und ist die erste Versetzung des Dreyklanges mit der kleinen Quinte. Darum sollte er" u. s. w. nämlich — wie das dort gegebene Notenbeyspiel ausweist — eine Stufe aufwärts in den harten Dreyklang fortschreiten; — so nimmt er, wie er selbst sagt, zu dem in Rede stehenden Sexten-Accorde mit Recht H als Grundbass an. Da aber hier wegen der unvollkommenen Quinte von keiner bestimmten Tonart, also weder von H moll, und, der grossen Terz wegen, noch weniger von H dur die Rede seyn kann; so kann auch H, als siebente Stufe von C, mit seinem unvollkommenen Dreyklange und Wechsel-Accorde, dem Sexten-Accorde auf der Secunde, auf keine andere Tonart, als auf C dur Bezug haben, so lange nur von materieller und nicht formeller Beziehung die Rede ist. Ganz anders aber verhält sich der Charakter dieses Accords, wenn er in logisch-formeller Bedeutung erscheint, wie ich durch Beyspiele ganz evident erwiesen werde, wo sich dann auch der fragliche Punct von „Auflösung der Septime" ergeben wird. — Der geehrte Hr. Referent dieses kritischen Punctes war vielleicht bey Betrachtung dieses Gegenstandes entweder einzig in das materielle Gebiet der Harmonie versenkt, als ihm jene Zweifel über die Richtigkeit der einen und der andern jener beyden Fortschreitungen aufstiegen, oder er wollte blos versuchen, ob Jemand ein Räthsel lösen würde, was ihm keines war. Fast möchte Einsender dieses die

letzte Vermuthung für die wahre annehmen! Wenn dieser materielle Theil der Harmonie in das logisch-formelle Gebiet übergetragen wird — erst dann kann das Resultat herauskommen: dass unser Accord nach mehreitigen Fortschreitungen als richtig erscheinen muss. Vielleicht ist dieses Uebertragen von dem geehrten Hrn. Anfrager geschehen; aber der Punct sollte die Aufgabe eines Räthsels seyn, und musste daher verschlossen bleiben. Man erlaube mir nun, meine Ansicht zu beweisen. Wir wollen unsern Accord zunächst materiell mit seiner verwandten Stammtonart C dur so in Verbindung setzen, dass wir, dem Wunsche des geehrten Hrn. Anfragers zufolge, nicht allein die verschiedene Fortschreitung der Septime F (Quarte der Tonleiter), die hier als Terz erscheint, in dem wesentlichen Septimen-Accorde sind dem Sexten-Accorde auf der Secunde zu betrachten in Stand gesetzt werden, sondern auch die Gründe angegeben Gelegenheit finden, nach welchen die verschiedenen Folgen in Anschung der Tonart möglichst evident erscheinen.

Die gewöhnliche materielle und natürliche Einkehr unsers Accordes in die Stammtonart ist, bis auf die Fortschreitung der Septime, mit dem Septimen-Accorde und seinen Wechselaccorden bewegen, wie folgende Beyspiele ausweisen:

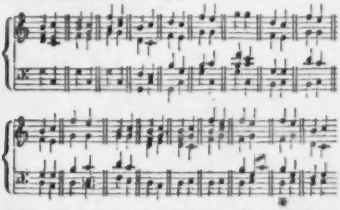

* Dieses Beyspiel wird in der Folge seine Anwendung finden.

Wir reden zuerst von der Fortschreitung in Bezug auf die Tonart E dur, ehe wir den Gang der Septime betrachten.

Soll die Fortschreitung unsers Accordes auf das scheinbare E dur bezogen werden; so muss nach oben bemerkten Gründen von einem logisch-formellen Verfahren die Rede seyn. Ein hierher gehöriges Beyspiel würde ohngefähr folgendes seyn:

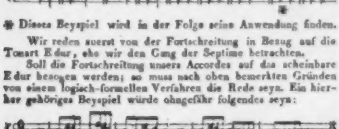

Betrachtet man die hier gegebene Einkehr mittelst dieses Accords genau, so findet sich, dass hier entweder der verminderte Septimen-Accord auf dis, oder der Sexten-Accord auf der kleinen Secunde von E, nähmlich über F, theils mit der grossen, theils übermässigen Sexte mit unserm Accorde wechseln kann, woraus — dünkt dem Einsender — der Beweis hervorgeht, dass dieser Uebergang weit natürlicher mit A moll als mit C dur verwandt ist. Man verbinde die hierher gehörige Procedur:

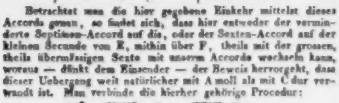

mit dem dritten Tacte des letzten Beyspiels, statt der dortigen Verfahrungsart, und urtheile! Dass übrigens die Einkehr von C dur nach E dur mittelst unsers Accords als materielle Verwandtschaft mit A moll nicht verwerflich ist, wenn von formeller Behandlung die Rede ist, beweist sich dadurch, wenn man sie nach dem Septimen- oder auch Secunden-Accorde theils als Trugschluss, theils als Ausweichung statt finden lässt, wie folgende Beyspiele ausweisen:

Was endlich die (aufwärts) fortschreitende Septime (Quarte der Tonart — Terz unsers Accords) betrifft, so entscheidet hier der melodisch-figürliche Gebrauch der Terz (Mediante), deren Natur, so wie ihre umgekehrte Sexte, überall den Vermittler machen muss, sowohl für das Auf- und Abwärtsschreiten der Septime, als auch für die Verdoppelung dieses Intervalls, wenn es, wie in dem Sexten-Accorde, auf der Secunde als Terz erscheint, wo bey der Auflösung die eine Terz (Septime) abwärts, die andere aufwärts sich bewegt. Wie? bewegen sich nicht alle Intervallen auf- und abwärts? und die reine Quarte der Tonleiter, wenn sie in dem wesentlich dissonirenden Septimenaccorde und seinen Wechsel-Accorden bald als kleine Septime, bald als unvollkommene Quinte, als kleine Terz und als Basston erscheint, sollte ernstlich in allen diesen Richtungen, und dann zweytens, ohne Ausnahme, in allen figürlichen Modificationen, wo ihr Abwärtsschreiten eine melodische und harmonische Veranstaltung der Figuren erzeugt, kein Recht zum Aufwärtsschreiten haben, um dadurch das auf einen gewissen Punct gerichtete melodisch genaueste schöne Verhältniss nicht zu stören? Dasselbe Recht, das der Septime der Tonleiter, dem Leittone in der Octave, zu Theil wird, nähmlich das Recht, auf- und abwärts sich zu bewegen, muss auch der Quarte, dem Leittone in die Terz, zu Theil werden. Die Redensart: „Keine Regel ohne Ausnahme" ist wahrhaftig nicht blosses Sprichwort, sondern nothwendiges Gesetz der Natur, das dann hervortritt, wenn zur normalen Vollendung eines schönen Ganzen gewisse Verhältnisse theils ein Zurücktreten, theils ein Vorwärtsschreiten der Potenzen erfordern! Daher prätendire ich, dass die Regel: „Jede Dissonanz muss in der Stimme aufgelöst werden, in der sie sich befindet", in Hinsicht auf das bey dem „Sexten-Accorde auf der Secunde" in Rede stehende Intervall gerade dann nicht mit grammatischer Strenge angewendet werde: wenn die melodische Bewegung erfordert, dass eine andere Stimme die Auflösung der Quarte (Septime) in die Terz der Tonleiter übernimmt, damit der normale Gang der Melodie und ihre schöne Form nicht gestört werde. Man betrachte zu dem Ende den unten, unter * aufgestellten melodischen, von der Tera K bis in die Sexte A aufsteigenden, mit der Terz oder Decime unterwärts begleiteten, zwey- und vierstimmig behandelten Gang, wo die in Rede stehende Dissonanz F um der aufwärts steigenden Bewegung willen durch den Bass aufgelöst wird, und man wird die nothwendige Ausnahme von jener Regel bestätigt finden. Das folgende Beyspiel unter b ist von derselben Art. Wird sich, wie bey c, der Gegenbewegung in den Stimmen bedient, so findet gleichsaitig eine doppelte Auflösung unterwärts und aufwärts in zwey Stimmen statt. — Wenn ich mich in Absicht auf die möglichst gründliche Beantwortung der in Rede stehenden Anfrage gleich von vorn her auf die „Form der Tonbegriffe" berief, so findet das oben mit * bezeichnete, hier unter d aufgestellte Beyspiel in der Form des

darin enthaltenen Tonbegriffs seinen Grund, warum nämlich auf unsern Accord nicht C dur, sondern E moll folgen muss: C dur ist die Tonart, in welcher der Tonbegriff seinen Schlusspunct mittelbar findet; mithin konnte der materiellen Aehnlichkeit wegen, welche sich in der logisch-rhythmischen Form dieses Tonbegriffs aussprechen musste, über der Bassnote E nicht der Septenaccord, sondern nur der weiche Dreyklang gebraucht werden.

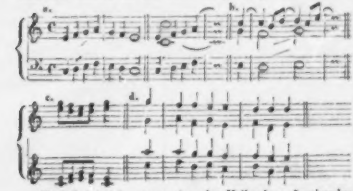

Noch findet sich unter e ein, eine Halbecadenz formirendes Beyspiel, in welchem unser Septen-Accord (in der Tonart C dur) aus D moll vorbereitet ist, desgleichen unter f, in welchem sein Stamm-Accord auf der Septime h in den Sexten-Accord — Wechsel-Accord des Dreyklanges von G dur — übergeht, welches G dur aber nichts anderes, als untergeordnete Tonart von C dur ist, welches unmittelbar darauf folgen muss.

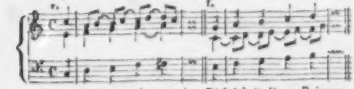

So gewiss ich auch von der Richtigkeit dieser Raisonnements überzeugt zu seyn glaube, so werden mir doch Gegenbemerkungen lieb seyn, wenn sie mit der gehörigen Ruhe gegeben werden.

Der Einsender.

Zur Kritik der Musik.

Der musikalische Charakter der kritischen Zeitschrift, der ich diese Zeilen anzubieten wage, erscheint mir als ein reformatorischer, und solcher, welcher, die Personen milde — die Sache strenge — treffend — darauf gerichtet ist, das Aufmerken der musikalischen Denker auf das Eine, welches auch, ja, ganz besonders, in der Tonkunst, noth ist, zu lenken, nämlich auf die Eröffnung neuer und freyer Untersuchungen in die Geschichte und das Wesen der Kunst.

Wie in den an's Licht gezogenen und in den noch nicht an's Licht gezogenen schriftlichen Denkmälern der Vorzeit, so in der philologischen, mathematischen und historischen Gelehrsamkeit unserer Zeit und in den vielen, noch zurückgehaltenen Talenten liegen unstreitig für die Tonkunst noch viele verborgene theoretische Kräfte und Fundgruben; — und nachdem nun lange genug schon es also zugegangen ist, dass Viele derer, welche wenig oder nichts zu geben haben, im Sprechen und Schreiben die Ersten gewesen, hingegen Viele, welche viel zu geben haben, theils völlig an sich gehalten, theils, wie u. a. der Hr. Ordner und Herausgeber dieser Zeitschrift sich nur in gelegentlichen einzelnen Andeutungen und Winken ausgelassen, haben: dürfte nun endlich es Zeit dazu seyn, dass die Ordnung sich umkehre und rechtstelle, so dass das alte, für die Wissenschaft und Gesellschaft gute musikalische Lehren und Streben unter Vorantritt der Wackersten wieder erwache! —

Etwas Arkanisches, wohlthätig und weise Verschlossenes, Pythagoräisches, Kanonisches wird allerdings zwar wohl die Kunst — damit Kunst sie bleibe, damit das Heiligthum nicht den Unreinen erschlossen und nicht von den Säuen die Perlen verschluckt werden, im Charakter stets behaupten müssen: gleichwohl könnte und sollte aber doch in unserem Tagen mit dem Charakter eines öffentlichen Geheimnisses die Eigenschaft eines höhern Grades wissenschaftlicher Klarheit und gesellschaftlicher Oeffentlichkeit methodisch sich vereinen lassen.

Nur darauf scheint es hauptsächlich anzukommen, dass die Erwartung nicht zu hoch getrieben — dass einerseits nicht Alles von Einem oder Einzelnen erwartet — dass andererseits werthvolle Beyträge, aus dem Grunde, weil sie der wissenschaftlichen Strenge ihrer Verfasser noch immer nicht gut und genügend genug sind, nicht länger zurückgehalten — so wie endlich nicht müder darauf, dass gründlichen, tief angelegten kritischen Erregungen und Anstössen die verdiente Beachtung und schwunghafte Bewegung zu Theil werde, damit in wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Kreisen, auf zeitungemässen, natio-cognetionale Weise die Wahrheit sich gestalte und belebe; also, dass noch, in insonders, in der Tonkunst die Theorie ganz praktisch und die Praxis theoretisch werde; — denn unser heutiger Standpunct ist auf dem Uebergange aus einem vollendeten, dem periodischen, in ein wirklich und wesentlich neues, das methodische Weltalter, welches überall zwar noch nichts Vollkommenes, so jedenfalls doch Besseres, als das Zeitalter, welches sich selber das goldene genannt hat — erlebet und erzeugen wird — und die Musik ist stets vorangegangen! —

Zu den heilsamen kritischen Erregungen und Anstössen rechnet der Unterschriebene vorzüglich diejenigen, welche von dem Hrn. Ordner und Herausgeber dieser kritischen Zeitung ausgegeben worden sind, theils in dem Werke: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst", theils gelegenheitlich überall in der genannten Zeitschrift, ganz besonders in No. 23, 1831, bey Gelegenheit der Recension des Alex. v. Dömeny'schen Choralwerks, in den S. 353 und 354 herausgestellten drey kritischen Fragpuncten, welche zu kritischem Studium und Mittheilen innerlichst anregen.

Unsere heutige Musik, die moderne, mit allen ihren Trefflichkeiten und Schwächlichkeiten, Reichthümern und Armseligkeiten ist eine anerkannte und bekannte natürliche Tochter der Kirchenmusik. Eben so anerkannt und entschieden ist es die Kirchen- und Choralmusik der reformirten Kirche, der sich die Choralkunst reiner und unvermengter, als irgendwo erhalten hat, in welcher folglich sich dem gründlichen Zurückgehen in die Geschichte die nächste und die sicherste Station darbietet: — da in ihr auch dasjenige angetroffen wird, welches von Etlichen die alten Kirchen-, von Anderen die alten griechischen Tonarten, von dem Einen aber, wie von dem Andern auf eine, bis auf Zeit noch keineswegs ganz lichtvolle Weise und aus nicht ganz genügenden Gründen — benannt worden ist.

Das aber eben ist nun jenes grosse, kritisch-musikalische Fragzeichen, dessen historisches Studium dem kritischen Studium der Musik im Allgemeinen auf eine wissenschaftlich, gar nicht auseinander zu bringende Weise sich anschliesst. Aus diesem Gesichtspuncte betrachtet der Einsender die Gewichtigkeit und Beachtungswürdigkeit der in No. 23, 1831 herausgestellten drey kritischen Fragstücke, und kann zugleich nicht umhin, zu bemerken, dass er in diesem Bezuge wohl Etwas mittheilen, jedoch, seiner Schwäche sich bewusst — im Hervortreten nicht gern zu den Ersten seyn, vielmehr mit dieser kritischen Entherzung seinen Standpunct im Allgemeinen vorsichtlich bezeichnen, Beyträge bescheiden anbieten, und eine Veranlassung seyn — möchte zur weitern Vorbreitung des a. a. O. so kräftig und gründlich gegebenen kritischen Anstosses.

Friedr. Aug. Flod.

Einfache Methode zur leichten Erlernung eines richtigen Vortrags der Trioden.

Von Helmholz.

Eine der bedeutendsten Schwierigkeiten für angehende Musiker, namentlich Fortepianospieler, ist der richtige Vortrag der Trioden, besonders wenn solche mit Noten von gerader Zeiteintheilung gleichzeitig auftreten. Die Schwierigkeit liegt aber wenger

in der Sache selbst, als vielmehr in dem Mangel einer richtigen Methode, vielleicht auch in dem Mangel aller Methode. Gewissenhafte Lehrer bringen es wohl nach langer, oft Jahre langer Uebung dahin, dass ihre Schüler die richtige Ausführungsweise sich aneignen; aber die meisten machen es sich und ihren Schülern bequem, indem sie die Sache über's Knie brechen und die Ausführung folgendermassen lehren: „Den zweyten Ton gerader Eintheilung schlage man zum dritten Tone der Triole an." Aber abgesehen davon, dass diese Lehrart nur auf einen Fall bezogen werden könnte, wie aus dem Folgenden hervorgehen wird, so entstehen aus derselben zwey falsche Vortragsarten. Entweder werden in diesem einen Falle die Noten gerader Tacteintheilung nicht richtig gespielt, oder die Triolen. Stellen wir z. B. folgende

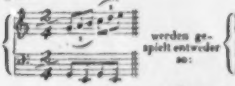

werden gespielt entweder so:

oder so:

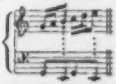

Diese verkehrte Lehrart hat die nachtheiligen Folgen, dass man so häufig, selbst von fertigen Spielern, solche und ähnliche Stellen falsch vortragen hört, und dieser Umstand bewegt mich, die einfache Methode, welche ich zur Erlernung der richtigen Vortragsart der Triolen anwende und von deren Zweckmässigkeit mich eine mehrjährige Erfahrung überzeugt hat, hier mitzutheilen. Es würde mich freuen, wenn man derselben Beyfall schenkte und wenn ich dadurch einigen Nutzen stiftete.

Zwey Fälle von Zusammenstellungen der Triolen (eine Sextole ist hier als eine Zusammensetzung von zwey Triolen zu betrachten) mit Noten gerader Tacteintheilung haben wir hier vorzüglich zu berücksichtigen.

1) Wenn die Triolen von kürzerem Zeitwerthe sind, als die Töne gerader Zeiteintheilung. In diesem Falle sind beyde durch Noten von gleicher Gestalt dargestellt, beyde sind z. B. Viertel, Achtel, Sechzehntheile u. s. w., wie im obigen Beyspiele.

2) Wenn die Töne gerader Tacteintheilung von kürzerer Zeitdauer sind, als die Triolen, in welchem Falle beyde durch Noten von ungleicher Gestalt und zwar die ersteren durch Notengestalten von zunächst kürzerem Zeitwerthe dargestellt werden. Sind in diesem Falle die Triolen Viertel, so sind die Noten gerader Eintheilung Achtel, z. B.:

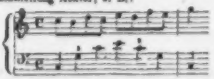

Zunächst gebe man nun dem Schüler einen deutlichen Begriff und ein anschauliches Bild von dem Zeitverhältnisse der in Rede stehenden Noten. Dieses geschieht, indem man den ganzen Zeitraum der Triole in so viel Theile theilt, dass diese Theile sowohl auf die einzelnen Noten der Triole, als auf die Noten von gerader Eintheilung gleich vertheilt werden können. Im ersten Falle ist die Zahl dieser Zeittheile 6; denn 6 kann sowohl durch 3 als durch 3 gleich getheilt werden. Im zweyten Falle ist die Zahl dieser Zeittheile 12; denn 12 kann wiederum sowohl durch 3 als auch durch 4 gleich getheilt werden. Diese Eintheilung mache man nun anschaulich, wie folgt:

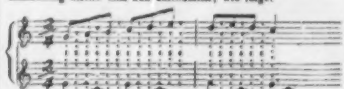

Dieser Fall ist leicht zu fassen, denn der Schüler wird bald inne, dass die erste Note gerader Eintheilung gleichzeitig mit der ersten Note der Triole, und die zweyte Note gerader Eintheilung auf der zweyten Hälfte der zweyten, oder in der Mitte zwischen der zweyten und dritten Triolen-Note angeschlagen wird. Weit mehr Schwierigkeiten legt uns aber der zweyte Fall in den Weg. Die Eintheilung stelle man wie folgt dar:

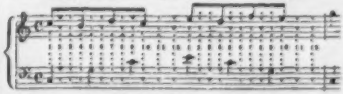

In diesem Beyspiele ist vollkommen deutlich dargethan, dass die Noten gerader Eintheilung zu dem 1sten, 4ten, 7ten und 10ten, die Noten der Triole zu dem 1sten, 5ten und 9ten der angedeuteten Zeittheile angegeben werden. Hat der Schüler die Richtigkeit dieser Eintheilung aufgefasst, so lasse man ihn Beyspiele, welche auf die hier erwähnte Art dargestellt sind, zuerst sehr langsam spielen, indem er mit lauter Stimme die bezeichneten Zeiträume zählt, und mit diesem Zählen so lange fortfahren, bis die Bewegung so schnell wird, dass die Zahlen nicht mehr ausgesprochen werden können. Man empfehle aber dem Schüler dringend, dass er in Gedanken noch fortfahre zu zählen, bis er die Beyspiele vollkommen sicher und richtig ausführen im Stande ist. Sobald jedoch eine Verwirrung entsteht, was nicht selten der Fall ist, lasse man den Schüler wiederum laut zählen.

Ganz dasselbe Verfahren beobachte man, wenn in Tripeltacten mit den drytheiligen Tactheilen Noten von gerader Eintheilung vereinigt werden, z. B.:

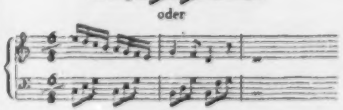

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Decemb. Nº. 10. 1801.

ABHANDLUNG.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Gesang sollte Deklamation in einer höhern Potenz seyn; war es nicht so? Das hies also: was auf einer niedern Stufe, welche ihre verschiedenen Grade haben kann, Deklamation ist, das ist auf einer höhern Stufe, welche ebenfalls verschiedne Grade haben kann, der Gesang. Beyde können nie in einander übergehen, denn sie sind in ihrem innern Charakter verschieden. Beyde können aber, versteht sich jedes auf seiner Stufe, ihre eigenthümliche Vollendung erreichen, oder von dieser Vollendung mehr oder weniger Grade entfernt bleiben.

„„Richtig, und durch diese Ansicht bleibt jede eine für sich bestehende Kunst, hat ihre eignen, bestimmten, in ihrer Natur beruhenden Regeln und lässt sich theoretisch behandeln, welches die Ansicht nach dem verschiednen Grade schlechthin unmöglich machte.““

Das sind recht erfreuliche Aussichten, aber vor Allem sollten wir doch wissen, was wir unter Deklamation und Gesang verstehen, ehe wir von neuem den Streit anfangen: ob sie — die wir noch nicht kennen — dem Grade oder der Potenz nach in einem Verhältnisse stehen.

„Nun Gesang ist — wenn man singt, das lässt sich weiter nicht beschreiben.“

„„O ja! Gesang ist Verbindung artikulirter Laute mit Musik.““

„Was helfen nur die Spitzfindigkeiten!“

Und was nennen Sie Deklamation? — Nun? Findet sich dieses nicht so leicht, als der Gesang?

„„Ein konsequentes Verfahren trügt nicht! Deklamation ist Verbindung artikulirter Laute mit Tönen, welche nicht wahre Musik, sondern nur Musik in einer niedern Potenz sind. Da der Ausdruck Potenz erklärt ist; so kann ich ihn ja wohl auch brauchen.““

Allerdings! ich will auch vor jezt noch nicht fragen, was diese Radix der Musik für ein Ding seyn mochte. Sie behaupteten aber vor wenig Minuten, Deklamation sey eine Kunst, halten Sie sie wirklich dafür?

„„Freylich! und zwar für eine Kunst, die nicht jedem gelingt, von welcher mancher kaum eine Ahndung hat, wie man auf dem Theater und an andern Orten leider oft genug Gelegenheit hat zu bemerken.““

Wie so? sprechen da die Leute nicht artikulirte Laute in Tönen, welche keine wahre Musik sind?

„„Ich hatte sollen hinzusetzen, dass die Töne, oder überhaupt die ganze niedre Musik in der Deklamation durch die Empfindung in den Worten, welche deklamirt werden, bestimmt seyn müssen.““

Sie werden sich durch diesen Zusatz nur in andre Schwierigkeiten verwickeln. Wie dann, wenn die Worte, welche deklamirt werden sollen, nichts von Empfindung enthalten, sondern blos Begriffe bezeichnen, also reine Objektivität, frey von aller Beziehung auf Subjektivität, darstellen? — Sie erlauben mir doch meinen eignen etwas heterodoxen Gebrauch des Worts Objektivität?

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten April. N°. 17. 1833.

Recensionen.

Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche von J. F. Schwenke, Organisten an der St. Nikolai-Kirche in Hamburg. (Eigenth. des Verf.) Hamburg, 1832, beym Verf. (gr. 4.) Pr. 4 Thlr.

Die häufigen und, wie der Verf. versichert, nur zu gerechten Klagen über den Verfall unsers Kirchengesanges und die bedeutenden, zahlreichen Mängel des von 1787 an dort gebräuchlichen Choralbuches von Aumann feuerten den Bearbeiter an, ein Choralbuch zu liefern, das, so weit als nur möglich, nach den ursprünglichen Melodieen und in vierstimmig einfachen und reinen Harmonieen abgefasst werden sollte. Zu dem Ersten war ihm vorzüglich der als Hymnolog allgemein gekannte und verdiente *Dr.* Pastor Rambach behülflich, welcher auch dem Werke ein gutes Zeugniss vorausschickte. Zur besten Erreichung des zweyten Zweckes benutzte der Herausgeber vorzüglich die Choralwerke von J. S. Bach, M. G. Fischer, Kittel, Rink, Umbreit, Kirnberger und dessen Schüler J. C. Kühnau, J. C. Westphal, einem Schüler Kittel's, G. Schicht und C. F. G. Schwenke, dem Vater des Bearbeiters, wozu er zuweilen seine eigenen Harmonieen fügte, oder sie nach bezifferten Bässen älterer Meister, z. B. Telemann's und C. Ph. E. Bach's aussetzte. Aus diesen Angaben ersieht Jeder von selbst, dass die harmonischen Leistungen nicht nur völlig richtig, mit sicherer Hand geführt und dazu sehr mannigfach sind, ohne dass sie je des wahrhaft Kirchlichen entbehren. Alle Choräle, die wir durchgesehen haben, sind vortrefflich gesetzt, auch da immer angemessen und tüchtig, wo vielleicht die Einseitigkeit eines festgebannten Systems Einiges anders gemacht wünschen sollte. Wie sorgfältig auch auf anscheinende Kleinigkeiten umsichtlich und genau Rücksicht genommen worden ist, wird man aus folgenden Andeutungen ersehen: Alle Versetzungszeichen, die nicht im Originale stehen, sind durch ein Zeichen angegeben, z. B. ♮; die Nummern des Gesangbuches, die Zahl der Liederstrophen, die eigenen Melodieen des Liedes, die Namen der Verfasser der Harmonie eines Chorals sind überall verzeichnet. Mehre Melodieen sind doppelt harmonisirt, z. B.: „Nun lasst uns den Leib begraben“ von A. Blüher und von Calvisius 1598, in welcher Bearbeitung noch die Terz des Accordes am Schlusse der beyden letzten Zeilen weggelassen erscheint. U. s. f. Nachdem auf 150 Seiten auf diese Weise 146 Choräle gegeben wurden, folgen Chorgesänge und Altargesänge, die der Liturgie nothwendig sind, bis S. 156, womit die Noten schliessen, wenn man nicht das zugegebene Blättchen mit Zusätzen und Verbesserungen nennen will, was einen Beweis der Correctheit des Drucks liefert, so äusserst wenige Fehler haben berichtigt werden müssen.

Der Anhang, besonders I. historische Notizen (und Melodieen-Register) von *Dr.* A. J. Rambach, wird das Werk vielen Choralfreunden und Hymnologen jedes Landes noch vorzüglich lieb machen. Man liest hier kurze Notizen über alle hier vorkommende Melodieen und deren Verfasser. Wenn der Hr. Pastor damit beginnt: „Ueberhaupt ist zu bemerken, dass die Geschichte der Kirchenmelodieen bis jetzt noch durchaus nicht gründlich und mit Kritik erforscht ist“ — : so werden sich unsere geehrten Leser vielleicht erinnern, wie oft wir bereits darauf aufmerksam gemacht und welche Wünsche wir deshalb ausgesprochen haben. Bis jetzt kann man nicht gleich glauben, wenn uns auch von sonst wackeren Männern dieser und jener als Componist genannt wird. Es muss bewiesen werden und aus den Quellen, sonst gilt es für ungewiss. Es heisst hier ganz richtig: „Es finden

sich zwar in Choral- und Gesangbüchern viele Angaben von Componisten; die Herausgeber dieser Bücher aber haben nicht selten einer dem andern nachgeschrieben, ohne auf die ältesten Quellen, die ihnen auch nicht zu Gebote standen, zurückzugehen. Daher eine Menge Verirrungen und Verwechselungen, z. B.: der Herausgeber einer musikalischen Sammlung, in welcher die eine oder die andere Melodie vorkommt, wurde ohne Weiteres als Verfertiger der letztern angenommen. Der Musiker, der zu einer Melodie eine eigene Harmonie (Bass- und Mittelstimmen) gesetzt, ward für den Verfasser der Ober- oder Singstimme gehalten. — Der Dichter eines Gesanges ward, da Luther und Andere in der ältern Zeit wirklich zugleich Componisten waren, ohne nähere Untersuchung für den Urheber der Melodie ausgegeben. Dabey berücksichtigte man nicht, dass viele Melodieen der ältesten Kirchenlieder schon vor diesen Liedern als Singweisen weltlicher Lieder existirt hatten, und auf jene nur übergetragen waren." Auf alle diese Bedenken, wie auf die Nothwendigkeit einer genau kritischen Prüfung unserer Choräle auch in Hinsicht auf die Componisten derselben, ist bey vielen Gelegenheiten hingewiesen und manches Einzelne berichtigt worden. Zu einem solchen Werke, das der Untersuchung unserer Kirchenweisen allein gewidmet wäre, mit Gründlichkeit getrieben, gehören nicht blos reiche Materialien alter Sammlungen, sondern auch Zeit, den ganzen Vorrath mit Scharfblick zu mustern. Diese Zeit geht Vielen, auch Hrn. R. ab, und „so kann er nur mittheilen, was er beyläufig zur Berichtigung der gewöhnlichen Angaben gesammelt hat." Aber auch diess ist schon dankenswerth und jedem Hymnologen willkommen. Und so empfiehlt sich dieses Choralbuch auch von dieser Seite. Das Verzeichniss der Choral- und Gesangbücher, woraus diese Melodieen entlehnt sind; ein Verzeichniss der Verf. der Harmonie; die Ordnung des Gottesdienstes in den Hamburgischen Kirchen, nebst der Ordnung bey Begräbnissfeyerlichkeiten; Notizen und Anmerkungen für Organisten, zunächst in Hamburg und die Dispositionen der Orgeln in den fünf Hauptkirchen Hamburgs werden nicht Wenigen gleichfalls sehr willkommen seyn. Es empfiehlt sich also das Werk in vielfacher Hinsicht, auch der guten Ausstattung wegen.

Ottetto pour (des instrumens à cordes) 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles composé — par Felix Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 20. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 5 Thlr. 12 Gr.

Der Componist bemerkt auf der ersten Seite der Stimmenausgabe: „Diess Ottett muss im Style einer Symphonie in allen Stimmen gespielt werden; die Pianos und Fortes müssen sehr genau und deutlich gesondert und schärfer hervorgehoben werden, als es sonst bey Stücken dieser Gattung geschieht." Ist das Letzte wirklich im Vortrage der für Streichinstrumente geschriebenen Werke der Fall, so wäre das stets ein Fehler, dessen man sich wohl nicht überall schuldig macht. Auch wüssten wir nicht, dass dieser Fehler einer genauen Absonderung des *f.* und *p.* vorzüglich beym Vortrage solcher Musikstücke eingerissen wäre. Wir haben Quartetten, Quintetten u. s. w. gehört, die in guter Schattirung nichts zu wünschen übrig liessen. Der Verf. muss aber wohl seine aus der Wirklichkeit gegriffenen Ursachen haben, weshalb er diese Bemerkung einschärft, die nicht blos für diese Gattung, sondern für alle gilt. Auf welche besondere Art zu schattiren ist, gibt der Geist des Stücks, der in seinen tiefsten Eigenheiten nie ganz deutlich vorgeschrieben, nur angedeutet werden kann. Zu schroffes Gegenübersetzen, so dass alle Mitteltinten fehlen, meint der Verf. gewiss nicht. — Dass das Stück im Style einer Symphonie vorgetragen werden soll, lässt dem Leser auf die Art dieses Ottetts einen Schluss machen, dessen Richtigkeit nach dem Anhören oder dem Vortrage dieses Werkes sich bestätigen wird. Es ist im grossartigen Style geschrieben, im freyen Geiste frisch in einander greifender Stimmen, deren jede sich einer bestimmten, der Gemeinde nützlichen Thätigkeit seiner Art nach sich zu erfreuen haben will, so weit wir diess aus einem Brouillon einer wie ein Quartett geschriebenen Partitur übersehen können. — Der erste Satz, All. con fuoco ma moderato, $\frac{4}{4}$, Es dur, hebt die Grundfigur gleich Anfangs gut heraus in folgerechter Verbindung mit passenden Nebenfiguren, die beyde in zunehmender Verschränkung und in starken Modulationen, besonders mehrfacher beliebter verminderter Septimen-Accorde durchgeführt und mit freundlichen Zwischenspielen bereichert worden, so dass das Ganze einen guten Eindruck hervorbringen wird. — Das Andante, C moll, $\frac{6}{4}$, wird gleich im dritten Tacte durch Des nach As dur geleitet, wo es kurze Zeit in den oberen Stimmen sanft verweilt

und dann durch den verminderten Septimen-Accord von h wieder in C moll gelenkt wird; worauf in reicher Modulation Triolen-Figuren vorherrschend werden, die dann mit den ersten, noch mehr verschlungenen Figuren wechseln und zum Schlusse in C dur verhauchen. Das Scherzo, All. leggiero, $\frac{3}{4}$, G moll, stets pianissimo und staccato vorzutragen, mischt die Rhythmen des Moll mit dem verwandten Dur gleicher Vorzeichnung lebhaft und wird im zweyten Theile abermals scharf modulirend. Das Presto, C moll, $\frac{4}{4}$, hebt im tiefen Basse fugenartig und stark die sich steigernde melodische Figur an, bis die erste Violine in längeren Noten eine andere Melodie hineintönt, welche mit der ersten Figur sehr mannigfach bis zum Ende verarbeitet wird. Die Bearbeitung ist trefflich und jeder der Spielenden wird sich dabey gehörig beschäftigt und für den Effect des Ganzen nöthig fühlen.

Concertino pour Violoncelle avec Accompagnement de l'Orchestre ou de Quatuor composé — par F. A. Kummer. Oeuv. 16. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Die beyden Dresdner Virtuosen haben sich bereits längst einen so guten Namen unter den Bravourspielern erworben und sich durch ihre dahin einschlagenden Werke so viel Beyfall verdient, dass man von selbst auf dieses neue, dem Bruder des Componisten, Ferdinand Wilhelm, gewidmete Concertino aufmerksam seyn wird. Es hat ganz die bekannte Einrichtung solcher Concertstücke, so dass wir nur hinzuzusetzen haben, dass es gefällig, reich an mannigfaltigen Bravourgängen, mit vielen schmükkenden und zierlichen Figuren versehen und durchaus nicht zu lang ausgesponnen ist. Alles diess muss den Concertisten angenehm seyn, der fast überall herrschenden Liebhaberey wegen, auf deren Befriedigung von Concertspielern, namentlich solchen, die auf ihre Kosten reisen, allerdings etwas gegeben werden muss. Das Höhere der Tonkunst muss von stehenden Concertanstalten ausgehen. Viele Violoncellisten mögen das Concertino auch als höheres Uebungsstück nicht minder zweckgemäss gebrauchen und sich daran zu geschickten Fertigkeitsunterhaltungen heranbilden. Weil jetzt mehre Virtuosen auch solche Städte besuchen, in denen ein volles Orchester nur mit grosser Mühe und oft nicht nach ihren Wünschen zusammengebracht werden kann, ist es gewiss Allen lieb, wenn solche Concertsätze zugleich für Quartettbegleitung, wie hier und jetzt öfter, eingerichtet sind, wenn man auch sogar davon absehen wollte, dass es auf solche Weise den beachtbaren häuslichen Musikunterhaltungen zugleich zugänglich wird.

Nachrichten.

Jena. Unsere gewöhnlichen Concerte und musikalischen Abend-Unterhaltungen hatten unter der Oberdirection des Herrn Hofraths und Professors *Dr.* Hand, unter welcher fortwährend nicht nur die hier sich darbietenden musikalischen Kräfte mit Umsicht und Gewandtheit benutzt, sondern auch nach und nach eine ziemliche Anzahl fremder, vorzüglich Weimarscher Künstler und Künstlerinnen herbeygezogen wurden, auch in diesem Winter wieder den erfreulichsten Fortgang. Den Anfang machte ein Concert des akademischen Sing- und Musik-Vereins, welcher überhaupt durch seine unausgesetzte, eifrige Mitwirkung im Orchester, so wie vorzüglich durch eine Reihe, grossentheils trefflich ausgeführter Gesang-Scenen, Arien und Chöre für Männerstimmen, wesentlich zur Verschönerung unserer musikalischen Abende beygetragen hat. Es wurden in diesem Concerte zwey Ouverturen von Reissiger und Lindpaintner, Hummel's Pianoforte-Concert in Es, ein Concertino für Flöte von Keller und Variationen für die Violine von Jansa, letzte drey Nummern von Dilettanten mit Beyfall gegeben, und vorzüglich die Ausführung des Hummelschen Pianoforte-Concerts bezeugte eine sehr geübte, mit der Spielart des Componisten wohl vertraute Hand. Ausserdem fanden eine Arie aus der Nacht von Neukomm, ein Chor aus Macbeth von Chelard, ein Duett aus der Stummen von Portici, so wie mehre Quartette von Spohr und Kreutzer, sämmtlich Compositionen für Männerstimmen, eben so lebhaften als verdienten Applaus.

Das erste eigentliche akadamische Abonnement-Concert brachte — uns zum ersten Male — die schöne Symphonie von Kalliwoda Op. 73 ferner eine, nicht wohl in den Concertsaal passende, ausser ihrem Zusammenhange mit der Oper durchaus unverständliche, eben nicht ansprechende Arie aus Macbeth und Variationen von Lindpaintner über das Thema: „An Alexis" u. s. w., gesungen von

Dem. Schmid, Hofsängerin in Weimar; ein Violin-Concert von Spohr (in Form einer Gesang-Scene) und Variationen für die Violine von Kalliwoda, gespielt von Hrn. Hofmusikus Götze in Weimar, die Ouverture zum Titus und zwey Chöre für Männerstimmen von Kuhlau und Maria v. Weber (Euryanthe). Ausserdem hatte noch Dem. Schmid die Güte, eine andere, auf dem Concertzettel nicht bemerkte Composition vorzutragen, welche ihr aber leider eben so wenig, wie die beyden oben genannten, Gelegenheit darbot, ihre angenehme Stimme und ihre tiefere Kunstbildung auf die vortheilhafteste Weise herauszustellen. Uebrigens sang Dem. Schmid, was sie eben sang, ausgezeichnet brav, und war, wie schon in so manchem frühern Winter, so auch in diesem, eine der erfreulichsten Erscheinungen in unserm Concert-Saale, deren noch recht oft wiederholte Wiederkehr wir angelegentlichst wünschen müssen. Herr Hofmusikus Götze, welcher auch bey den meisten übrigen Concerten zugegen war und — Dank sey ihm dafür! — zur glücklichen Ausführung mancher schwieriger Compositionen in denselben wesentlich beytrug, zeigte sich uns abermals als ein recht tüchtiger, fester und geschmackvoller Violinspieler von sicherm, wenn auch nicht markigem Tone und Bogenstriche, dem vorzüglich das Nette, Tändelnde, Leichthingeworfene, Keckaufsprudelnde trefflich zu gelingen scheint, weshalb er auch bey der Gesang-Scene weniger in seinem Genre war, als bey den Variationen und anderen Compositionen, welche wir früher von ihm hörten. Seinem Adagio fehlt noch die innigere Tiefe des Gefühls. Wir reichen dem jungen hoffnungsvollen und anspruchslosen Künstler freundlich die Hand und danken ihm nochmals für so manchen schönen Genuss, welchen er uns mit so uneigennütziger Bereitwilligkeit in unseren Winter-Concerten gewährt hat.

Im zweyten Concerte hörten wir Mozart's C dur-Symphonie mit der Schlussfuge — ein für unser Orchester wohl allzu schweres Werk, welches, zumal im zweyten Theile des ersten Satzes, die Kräfte desselben offenbar überstieg, während dagegen der letzte Satz besser ausgeführt wurde, als wir es erwartet hätten; — ferner die Ouverture zu den Flibustiern von Lobe — beyläufig einer sehr werthvollen Oper, welche lediglich wohl deshalb noch nirgendwo anders, als in Weimar gegeben worden — als weil sie eben eine deutsche ist — ferner sehr brillante Variationen für Flöte, verfasst und trefflich geblasen von demselben Componisten, der uns indess in diesem Werke von seinem Cothurn ein wenig herabgestiegen zu seyn schien; dann ferner ein Concertino für Horn, vorgetragen vom Hrn. Hofmusikus Stromeyer aus Weimar, eine Arie aus Tancred, gesungen von dessen Gattin (tiefe, kräftige Altstimme), ein Duett aus derselben Oper, gesungen von derselben und Herrn Stud. M..dt, gegenwärtigem Vorsteher des akademischen Singvereins; und endlich Mehres für Männerstimmen.

Im dritten Concerte gelangten zur Ausführung: eine Symphonie von Neukomm, welche den Erwartungen, die jener grosse Name erregte, nicht ganz zu genügen schien; die Ouverture zum Prinzen von Homburg von Marschner; Variationen von Hummel für die Hoboe, recht brav geblasen von Herrn Hofmusikus Hüttenrauch in Weimar; eine Bass- und eine Tenor-Arie von Stuns (?) und Pär, gesungen von zwey sehr tüchtigen Dilettanten, von welchen der eine, Hr. Student Helmuth, sich einer, vielleicht jetzt in ihrer Art einzigen Bassstimme erfreut, die bey durchaus vollem, kräftigem, namentlich in der Tiefe ungemein schönem und rundem Klange, in guten Stunden den Tonbereich vom contra h bis zum $\overline{gf}$ mit vollkommener Leichtigkeit beherrscht. Der Glanzpunct dieses Abends war indess Hummel's H moll-Concert, unstreitig das prächtigste — aber auch das schwierigste, welches der grosse Meister geschrieben hat und wohl eines der grössten unter allen, welche überhaupt vorhanden sind. — Leider misslang das schwere, durchaus interessant gehaltene Accompagnement, namentlich im Mittelsatze fast gänzlich, allein die Pianoforte-Partie wurde von Hrn. Montag, gebürtig aus Blankenhayn bey Weimar, einem sehr ausgezeichneten und vielversprechenden Schüler des Hrn. Professor Töpfer daselbst, mit einer Sicherheit und Bravour ausgeführt, welche um so mehr Anerkennung verdiente, je elender das Instrument war, auf welchem leider der junge Künstler spielen musste. Wenn Hr. Montag, von dem wir bereits mehre andere grosse Concerte von Moscheles und Kalkbrenner mit ausgezeichneter Fertigkeit, und, was noch mehr sagen will, mit Geist, mit poetischem Gefühle und mit wahrhaft künstlerischer, das Gegebene sich ganz zu eigen machender Kraft spielen hörten, in seiner musikalischen Bildung so rasch wie bisher fortschreitet und den Gott, der ihm selbst die Brust zu erfüllen scheint, sich im Getändel der Mode treu zu bewähren sucht; so dürfte vielleicht die Zukunft

in ihm einen Mann erwarten, welcher in seinem Fache den besten sich beygesellt.

Im vierten Concerte gefielen vorzüglich die Symphonie von Gährich in D dur — hier zum ersten Male aufgeführt, ein Clarinetten-Concert von M. v. Weber in Es, (modische) Variationen für dasselbe Instrument von Franke, Beydes sehr tüchtig vorgetragen von Herrn Kammermusikus Aghte in Weimar, und eine im Mozart'schen Style gearbeitete, sehr gefällige Ouverture von Häser, so wie Murney's Arie aus dem Opferfeste, mit gediegenem Vortrage gesungen von Hrn. Gustav Häser aus W. Derselbe sang mit Dem. Häser aus Stuttgart, welche auch noch eine Arie von Raimondi allein vortrug, ein sehr effectreiches Duett aus Macbeth, welches eben so wie zwey Chöre für Männerstimmen von Blum (Notturno) und Rossini (Braut von Corinth) mit Beyfall aufgenommen wurde.

Das fünfte Concert erfreute ganz besonders durch Beethoven's herrliche Symphonie in B Op. 60, welche — leider mit Weglassung des dritten Satzes, hier zum ersten Male gegeben und besser ausgeführt wurde, als wir es bey der nicht geringen Schwierigkeit des Werkes erwartet hatten. Dazu gesellte sich im zweyten Theile die Ouverture zum Don Juan. Dem. Schmidt aus Weimar, ebenfalls eine recht tüchtige Schülerin von Hrn. Professor Töpfer, spielte das Ries'sche Pianoforte-Concert Op. 42 so brav, als es sich auf dem bereits erwähnten Klapperkasten nur thun und von ihrem jugendlichen Alter erwarten liess, und Hr. Hochstein aus Weimar blies ein Adagio mit Rondo für Fagott von Jacobi mit verdienten Beyfalle. Ausserdem gab der akademische Singverein auch die sehr brav ausgeführte Introduction des ersten Acts von Joseph und seine Brüder, eine Bass-Arie (Hr. Helmuth) von Mozart, ein Duett aus Libella von Reissiger und ein Chor aus dem Hausirer von Onslow. Die letzigenannten Nummern, so wie eine Polonaise von Jansa hörten wir nicht und können daher kein Urtheil über sie abgeben.

Eins der interessantesten Concerte war das sechste. Es wurde die bereits im ersten gegebene Symphonie von Kalliwoda wiederholt und die Ouverture zu Shakspeare's Sommernachtstraume von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegeben. Letztere, eine für unser Orchester allerdings zu schwere Aufgabe, wurde doch gut genug durchgeführt, um zur deutlichern Anschauung zu gelangen, als sie uns bisher der vierhändige Klavier-Auszug dargeboten hatte. Es finden sich in diesem Tongedichte — denn als ein solches erschien uns die Ouverture in der That — Züge, welche lebhaft an Beethoven's und Weber's Genius — jedoch ohne eigentlich sogenannte Reminiscenzen — erinnerten und in uns die Hoffnung erweckten, dass die durchaus neue Bahn, welche namentlich Beethoven in seinen späteren Instrumental-Compositionen gebrochen hat, nicht unbetreten bleiben werde. Es gehört grosses poetisches Talent und tiefe musikalische Bildung dazu, sich auf diesem neueroberten Gebiete mit Glück und Geschick zu bewegen. — In einem pikant geschriebenen Concertino von Maurer und in Variationen von Mayseder (E dur) hatten wir Gelegenheit, das sehr ausgezeichnete, gediegene, grossartige, geschmack- und ausdruckvolle Violinspiel des Hrn. Hofmusikus Brand aus Rudolstadt zu bewundern, eines sehr würdigen Schülers des herrlichen Meisters Spohr, welcher der tüchtigen Jünger so viele herangebildet hat. Hr. Brand genügte dem bedeutenden Rufe, welcher ihm hierher vorangegangen war und den er schon seit einigen Jahren, obgleich noch Jüngling, in der ganzen Umgegend geniesst, auf überraschende Weise. Er beherrschte bey vollem, kräftigem und gleichmässigem Tone, welchen er, nachdem ihm in der Dampfbadhitze des sehr vollen Saales die Quinte seines Instruments während des Spiels gesprungen war, auch einem fremden, ungleich geringern zu entlocken wusste, namentlich die nicht geringen Schwierigkeiten des Concertino mit jener Leichtigkeit und Sicherheit, bey welcher Alles eben nur als — Spiel erschien, und wir können aus zuverlässiger Quelle versichern, dass er mit gleicher Virtuosität auch sonst die schwierigsten Compositionen für sein Instrument zu überwinden gewohnt ist. Möge der junge, höchst ausgezeichnete Künstler seine Gesundheit, welche uns nicht die festeste zu seyn schien, mit aller Sorgfalt schonen, und nicht vergessen, bey seiner projectirten grössern Künstlerreise, welche ihm gewiss überall Ehre und Beyfall bringen wird, wo man ein solides Spiel zu schätzen weiss, auch unser kleines Saal-Athen zu berühren. — Sehr erfreulich waren in diesem genussreichen Concerte auch die Leistungen der Dem. Lägel aus Gera, welche eine Arie aus der Felsenmühle von Reissiger, eine andere aus der Belagerung von Corinth von Rossini und Variationen für eine Sopranstimme, mit Begleitung eines Männerchors von ihrem, als Verfasser mehrer im Stiche erschienener Cantaten, bereits

rühmlich bekannten Vater mit grossem und wohlverdientem Beyfalle vortrug. Herr Cantor Lägel zeigte sich dabey als tüchtiger, vielleicht nur etwas allzu lebhafter Director, unter dessen Leitung unser Orchester eine Präcision und Discretion im Accompagnement zeigte, wie wir sie immer wünschen möchten. (Beschluss folgt.)

Dessau, im März. Seit einigen Jahren hatten wir in Dessau keinen bedeutenden fremden Künstler in unseren Concerten gehört. Um so angenehmer war uns der Besuch unsers Titular-Concertmeisters, des Hrn. Kammermusikus Haase jun. aus Dresden, dessen schönes Spiel noch im frischen Andenken war. Er spielte diess Mal eine Phantasie über Schweizerlieder aus G dur von Molique, eine sehr gediegene Composition, in der besonders die Principalstimme sehr hervorleuchtet. Die Einleitung bildet ein schöner getragener Gesang mit Anspielungen auf das Thema, zu dem er endlich übergeht, den Uebergang zum Rondo aber eine sehr schwierige Variation mit Staccato bis zum ho en d, die mit bewundernswürdiger Reinheit im leisesten Pianissimo dennoch im ganzen Saale wiederhallte. Allgemein wurde die Zartheit und der seelenvolle Ton im Vortrage dieses Künstlers, ganz besonders aber sein schönes Staccato bewundert, das wie Perlen in den glänzendsten Passagen hervorquoll.

Zum Schlusse des ersten Theils spielte er mit der Frau Bauräthin Pozzi das neue, uns noch unbekannte Duo von Herz und Lafont aus Fra Diavolo. Es war sehr gut eingeübt und gefiel ungemein, besonders eine Variation im $\frac{6}{8}$ Tacte, worin Herr Haase das Pizzicato mit springendem Bogen nahm, was den Effect ungemein erhöhte.

Im zweyten Theile trug er die sehr schwierigen Variationen von Mayseder aus D dur vor, die ihrer ungeheuern Schwierigkeiten wegen so selten gespielt werden. Die zweyte Variation, die aus lauter Triolen besteht, spielte er bey der Wiederholung mit ganz verändertem Bogenstriche. Die dritte, mezza voce, ist unstreitig die schönste und gelang Hrn. Häser ausgezeichnet. In der vierten mussten wir die seltene Reinheit in den Doppelgriffen bewundern, die überhaupt das Spiel dieses Künstlers so auszeichnet. Jeder Ton ist rein wie Gold. Die fünfte, in Paganini's Manier, ging bis zum d (?) oft im leisesten Piano. Sie erfordert eine ungeheure Uebung, die Herr Haase ihr auch gewidmet haben musste, denn er spielte unter Anderm die lange Scala mit einem Bogenstriche. In der sechsten Piece hatte derselbe Gelegenheit, seinen schönen, gesangartigen, der Menschenstimme gleichkommenden Ton, und am Schlusse seine ungeheure Fertigkeit im glänzendsten Lichte zu zeigen. Stürmischer Beyfall lohnte ihn dafür. — Ausser seiner Eleganz im Spiele, seiner Kraft und Ausdauer bewunderte ich besonders seinen Arm, der so los ist, wie der Geiger sagt, dass alle Gelenke Stahlfedern zu haben scheinen. Obwohl er drey Piecen vortrug, so war doch, trotz der ungeheuern Hitze im Saale, die letzte Note so rein, wie die erste. Ich hatte später Gelegenheit, ihn noch einmal in einer Soirée des kunstliebenden Prinzen Georg zu hören, in welcher er ein Concertino von Kalliwoda und Variationen von Pechatscheck vortrug, mit einer Virtuosität, die gewiss wenig ihres Gleichen hat. Ich habe viele gute Geiger gehört, aber ausser Paganini, Polledro und Müller aus Braunschweig keinen, der mit einem innigen, seelenvollen Tone so grosse Leichtigkeit und Reinheit in den schwierigsten Passagen verbindet. Sein Anstand ist ohne alle Manieren, höchst ruhig und ungezwungen, seine Bogenführung aber wahrhaft muster- und meisterhaft, ganz seinem Meister Polledro ähnlich. Fährt dieser Künstler so fort und lässt er sich nicht von dem Zeitgeschmacke verleiten, die Kunst nur in Besiegung von Schwierigkeiten zu suchen, so muss er eine der höchsten Stufen der Kunst erreichen. Bisher scheint er diese tüchtig geübt, dabey aber doch sein Hauptstudium der Reinheit des Spieles und dem Tone gewidmet zu haben. Dabey möge er bleiben und Gott ihm Ausdauer in einer kräftigen Gesundheit schenken; die höchste Blüthe der Kunst bleibt doch immer die Reinheit und Schönheit des Tones.

Nachschrift. So eben geht mir von einem Freunde aus Hamburg, an den ich Herrn Haase empfohlen hatte, die Nachricht ein, dass er am 23sten März im grossen Saale des dortigen Theaters vor einer sehr zahlreichen Versammlung gespielt und allgemeinen Beyfall eingeerntet habe. Es wurde ihm hier die seltene Ehre zu Theil, am Schlusse des Concertes von Kalliwoda nicht nur stürmisch applaudirt, sondern auch bey seinem Auftreten im zweyten Theile mit lautem Bravo wieder empfangen zu werden. Dieser Empfang ist um so ehrenvoller für den jungen Mann und eine Anerkennung seiner ausgezeichneten Virtuosität, indem

Lafont's herrliches Spiel, der im Januar hier drey Concerte gab, noch im frischen Andenken stand, und er den Eindruck, den dessen Spiel hervorgebracht, zu besiegen hatte. Wahrlich keine leichte Aufgabe! Er hat sie aber sehr glücklich gelöst und in Hamburg sich so allgemeinen Beyfall erworben, dass von vielen Seiten sein baldiges Wiedererscheinen gewünscht wird.

Berlin, den 9ten April. Die Tonkunst hat einen neuen schmerzlichen Verlust eines ihrer eifrigsten und würdigen Beschützers durch das in der Osternacht um 12½ Uhr erfolgte Ableben des allgemein hochverehrten Fürsten Anton Radzivil, Statthalter des Grossherzogthums Posen, erlitten.

Die selbst thätige Theilnahme, welche der Verewigte durch die geniale Composition der Gesänge und Melodramen zu Göthe's Faust der schaffenden Kunst widmete, und dieser durchaus neuen Schöpfung seine regsten Geisteskräfte seit einer Reihe von Jahren fast ausschliesslich zuwandte, die geistreiche Weise, mit welcher der treffliche Fürst ausübend als Sänger (mit schöner Tenorstimme begabt) und Violoncellspieler die Stunden seiner Muse ausfüllte, wird allen Kunstfreunden unvergesslich seyn. Noch ehrenwerther aber bleibt sein Andenken durch den edeln Sinn, die Humanität, Wohlthätigkeit und das einnehmend zuvorkommende, doch stets würdevolle Benehmen des liberalen Fürsten, der in Jedem, der Ihm näher zu treten so glücklich war, den geistigen und sittlichen Werth, ohne Standesvorurtheil, zu achten wusste. Der letzte Hoffnungsanker der in seichter Leere versinkenden dramatischen Musik ist durch das unerwartet plötzliche Hinschwinden dieses würdigen Mäcens der Musen gelichtet und das lecke Schiff treibt auf die wilden Wogen des bewegten Tonmeeres, vom Zeitgeiste getrieben, hinaus, und — „der Fährmann fehlt!"

Dank, Liebe und Verehrung sey den Manen des Entschlafenen geweiht. *J. P. S.*

Theater in Madrid.

Die Theaterlust der hiesigen Einwohner ist sehr gross und um so grösser, je weniger ihnen der enge Raum der Komödienhäuser hinlängliche Befriedigung bietet. Sollte das neue Schauspielhaus in der Nähe des Palastes fertig werden, woran man jedoch zweifeln muss, da der Bau des Palastes selbst nicht vorrückt, so würde halb Madrid Platz darin finden. Die Komödienzettel preisen das Stück, berichten das Hauptsächlichste von den Begebenheiten desselben; erzählen, dass in einem Acte ein witziger Dialog, in dem andern eine sehr ergötzliche Scene vorkomme und loben zum Beschlusse das Genie des Verfassers. Nach dem Billet wird erst gegen das Ende der Vorstellung gefragt.

Das Teatro del Principe ist für eine Hauptstadt gar zu klein, es fasst nicht mehr als 1500 Personen, ist aber hell und hübsch gebaut, in Weiss und Gold gemalt und mit den Büsten der berühmtesten spanischen Dichter geziert. Die Fronte nehmen Calderon, Lopez de Vega, Cervantes, Garcilaso, Ercillo und Tirso ein. Die Damen zeigen sich meist in vollem Putze, die allermeisten tragen Mantillas. Ausser den Privatlogen gibt es keinen Platz im Theater, wo ein Herr und eine Dame füglich mit einander sitzen könnten. Nur eine öffentliche Loge ist vorhanden, die aber kaum, 50 Personen fasst. Dafür ist im ersten Range ein bedeutend grosser Raum, Cazuela genannt, der nur für Damen offen steht, wohin die achtbarsten Frauen gehen. In den Zwischenacten ist er fast ganz leer, denn die meisten gehen ihre Bekannten in den Logen zu besuchen, kommen aber gewönlich nur bis in den Corridor, wo irgend ein Freund ihrer harrt. Nicht selten ist die im ersten Acte überfüllte Cazuela im zweyten ziemlich leer und im dritten noch weit leerer, eine Thatsache, die keiner weitern Erklärung bedarf. — Die Stücke werden meist lebhaft gespielt, das Costume ist gewöhnlich charakteristisch und das Orchester nicht übel. Der Beyfall des Publicums gibt sich oft in unmässigem, schallendem Gelächter kund. Nach dem Stücke wird zuweilen von zwey Personen, z. B. im Costume andalusischer Bauern, der Bolero getanzt, ohne Unanständigkeiten. Gewöhnlich dauert er lange. Die Tänzer machen mehre Pausen, indem sie einander gegenüber stehen, während dessen das Orchester fortspielt.

Im Teatro del Principe und im Teatro de la Cruz werden wöchentlich zwey Mal italienische Opern gegeben, bald in dem einen, bald in dem andern Theater, was die Freundb der Oper nöthigt, in beyden Theatern Logen zu halten. Da die Häuser zu klein und die Preise zu niedrig sind, so können die Einnahmen die Ausgaben nicht decken. Sgra. Tosi erhielt z. B. für fünf Monate, in denen sie wöchentlich drey Mal zu spielen hatte, 4800 Thlr. Dennoch kostet der beste Platz nur 25 Sgr., wenn nicht etwa der Corregidor einige 50 an sich ge-

kaufte Billets für seine Rechnung bey beliebten Opern höher verkauft, was nicht ungewöhnlich ist. Die italienische Oper wird gerühmt und bekanntlich ist Rossini der beliebteste Componist. Daher kommt es auch, dass Rossini's Musik meist auf allen Pianoforten gefunden wird. Es gibt in Madrid selbst in den mittleren Ständen kaum ein Frauenzimmer, die nicht etwas Klavier spielte. Ueberhaupt sind die schönen Künste nicht vernachlässigt. Dagegen ist die Guitarre in Castilien wenig mehr üblich. Nur Leute aus den niederen Ständen sieht man bisweilen in Madrid vor ihren Thüren Guitarre spielen. Auch die spanische Musik ist dort vernachlässigt, was zu beklagen ist der schönen und eigenthümlichen Melodieen wegen. Die Damen singen nur italienische Arien, wenn sie nicht ausdrücklich um ein heimisches Lied ersucht werden, die dafür im Munde des Volks fortleben. Die Stimmen der Damen der Hauptstadt sind nicht schön, es fehlt ihnen der Schmelz und nicht selten sind sie rauh.

Kurze Anzeigen.

Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle composé — par Ferd. Ries. Oeuv. 167. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 4 Fl. ou 2 Thlr. 6 gGr.

Der Verf. gehört längst unter die anerkannten Componisten. Deshalb mag es weniger unangenehm seyn, wenn wir diese Nummer nur im eigentlichsten Verstande anzeigen, nicht beurtheilen können, wovon die Componisten und Verleger allein die Schuld tragen. Man bringt wohl zuweilen die Musiker einer Stadt zusammen, neue Werke der Art zu versuchen: aber nicht immer. Man liesse sich wohl gern das Anhören solcher Werke aus Liebe zur Sache drey Mal mehr kosten, als die beste Recension einbringt, wenn es nur so leicht auszuführen, wenn es damit auch nur gethan wäre. Wir können hier nichts weiter thun, als was uns die Stimmen andeuten. Diese zeigen, dass zwar keine ausserordentlichen Bravouren von den Vortragenden verlangt werden, wohl aber Geist, das Gegebene in ein Ganzes zusammen zu fassen, das unter die Spielenden gebührend vertheilt ist. Alle fünf sind zweckmässig beschäftigt. Der Modulationen sind genug und die Verwebungen wechseln ziemlich bedeutend. Weiter ist aus den einzelnen Stimmen nichts zu ersehen.

Drey leichte Rondos über beliebte Melodieen aus der Oper Fra Diavolo von Auber componirt von F. Kuhlau. Op. 112. 6te Lieferung. (Eigenthum des Verl.) Copenhagen, bey C. C. Lose. No. 1, 2 und 3.

Alle drey Rondos sind wirklich leicht und dabey brillant genug, also nicht für eigentliche Anfänger, mehr für Spieler von gewöhnlicher mittler Fertigkeit. Alle drey haben eine hübsche Introduction und sind im Verlaufe des Hauptstücks mit der Gewandtheit durchgearbeitet, die man an dem nun seit etwa einem Jahre verstorbenen beliebten Componisten hinlänglich kennt. Die Liebhaber Auber'scher Melodieen werden besondere Freude daran finden. Der Druck ist correct.

1. *Seyd unbesorgt, ihr wackern Leute* (*Non vi turbar*) *etc., Ariette aus der Oper des Falkners Braut von Marschner, für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von J. N. v. Bobrowicz.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 8 Gr.
2. *Ihr wackern Leute, seyd gegrüsst, Ariette aus derselben Oper, für eine Singstimme mit Guitarrenbegleitung von demselben.* Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Die beyden beliebten Arietten sind den Liebhabern bereits aus dem Klavier-Auszuge bekannt. Hr. Bobrowicz ist ein geschickter Guitarrenspieler und hat sein Arrangement für dieses Instrument bequem eingerichtet.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von Unterzeichnetem erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Ernemann, M., 6 Gesänge mit Pianoforte.
Hesse, Ad., Rondeau brillant pour Pianoforte.
Köhler, Ernst, Divertissement p. le Pianof. à 4 Mains sur des motifs de l'Opéra: „Le Pré aux Clercs" par F. Herold. Souvenir du Bal. Collection de Danses favorites arr. p. Pianof.

Breslau, den 30sten März 1833.

C. G. Förster.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten May. N°. 18. 1833.

Violin-Schulen.

Méthode de Violon, suivie d'un Traité des Sons harmoniques en simple et double cordes par F. Mazas. Op. 54. (Propr. des édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 18 Frcs.

Der Text dieser Violin-Schule eines anerkannten Meisters ist französisch und teutsch gegenüber gedruckt. Gleich in der Einleitung wird dem Leser mitgetheilt, was er hier findet, wozu wir nur zu setzen haben, dass Keiner auf irgend eine Art sich in seinen Erwartungen getäuscht sehen wird. In der übersetzten Einleitung heisst es: Der Zweck dieses Werkes ist, die Regeln des Violinspiels in einen möglichst kurzen Raum zu fassen. Ohne in alle Einzelnheiten einer ausführlichen Violinschule einzugehen, wird dieses Werk den Schüler nach und nach bis zu dem Puncte leiten, wo er mit Erfolg ausführlichere Werke, als dieses ist, zu Rathe ziehen und sogar mit den Werken der besten Meister, welche für die Violine geschrieben haben, sein Studium fortsetzen kann. Es ist besonders wichtig, sich Anfangs vor fehlerhaften Grundsätzen zu bewahren; man glaubt allgemein (?) mit Unrecht, ein ganz gewöhnlicher Lehrer reiche hin, um einen Schüler aus dem Gröbsten zu bearbeiten. Derselbe kann ihn im Gegentheile schlechte Gewohnheiten annehmen lassen, welche alsdann schwer zu verbessern sind, und die ihm mehr schaden, als wenn er noch gar nichts gelernt hätte. Diese Gefahr vermeidet man, wenn man streng die Grundsätze des Mechanismus befolgt, ein wesentlicher Theil der Kunst die Violine zu spielen, dieses so schwierige Instrument (nach Baillot's Violin-Schule des Conservatoriums), auf welchem die kleinste Abweichung die grössten Fehler nach sich zieht. Man kann den Schülern die Uebung desselben nicht genug empfehlen; durch ein überlegtes Studium werden sie nicht allein alle Schwierigkeiten überwinden, sondern auch alle möglichen materiellen Mittel erlangen, um ihrem Spiele alle Kraft und allen Ausdruck zu geben, deren es fähig ist. Sind diese Schwierigkeiten einmal überwunden, so nimmt das Talent seinen Aufschwung, es kennt keine Fesseln mehr und wird Alles werden, was es zu werden vermag. — Darauf folgen möglichst kurz und gut sehr zweckmässige Vorschriften über die Haltung der Violine; Haltung der linken Hand und des linken Armes; Haltung des Bogens, der rechten Hand und des rechten Armes; nöthige Bemerkungen zur Haltung des Bogens (sehr beachtenswerth); Bewegung der Finger der linken Hand; von der Haltung des Körpers überhaupt (besser stehend als sitzend für den Schüler); Lage der Finger auf den Saiten, Uebung des Bogenführens auf den vier Saiten. — Nichts Nothwendiges ist vernachlässigt; die Angaben sind deutlich, der Fortschritt zweckmässig. Auch die Uebungen, welche dem Studium der Tonleiter vorhergehen müssen, sind streng zu beachten. Und so schreiten nun die Uebungen in guter Folge, von erfahrenen Wortbemerkungen begleitet, progressiv fort, sowohl für Ton als Bogenstrich gleichmässig sorgend. — S. 66 bis 106 sind wohlklingende und angemessene Duetten geliefert worden, die nicht anders als willkommen genannt werden können. Zum Schlusse S. 107 bis 132 eine Abhandlung von den sogenannt harmonischen oder Flageoletönen. In der Einleitung zu dieser Lehre erzählt der Verf., dass diese Töne bisher wenig üblich waren. Theils wurden sie von den berühmtesten Violin-Virtuosen vernachlässigt, theils verschmäht. Viotti, den man als das Haupt der neuern Schule betrachten kann, konnte, nur der Fruchtbarkeit seines Genies folgend, seine kostbare Zeit nicht mit einem Studium verderben, welches ihm kleinlich und seinem Style wenig angemessen dünkte.

Seine würdigen Nachfolger, Kreutzer, Baillot, Rode fanden gleichfalls Hülfsquellen genug in ihren Talenten, ohne durch künstliche Mittel den Umfang ihres Instruments zu erweitern zu suchen. Dennoch, fährt er fort, wird man nicht leugnen können, dass der mässige Gebrauch der Flageoletttöne glückliche Contraste auf der Violine hervorbringt. Allerdings muss ein guter Geschmack die Anwendung derselben leiten und nur solche Stellen wagen, die man völlig in seiner Gewalt hat (was man übrigens bey öffentlichen Vorträgen in jeder Hinsicht berücksichtigen sollte). Als der Verf. Paganini's Spiel in Italien hörte, machte er sich mit diesen Tönen ziemlich vertraut, wurde aber von Kennern in Paris sehr getadelt, weil er sich, wie jene meinten, dem Charlatanism und einem schlechten Geschmacke überlassen habe. Das Publicum applaudirte, allein die Puristen ächteten sie. Seitdem aber der Romantismus (in Frankreich nämlich) jedes klassische Gängelband zerrissen hat, konnte ich, schreibt der Verfasser, ohne Bedenken und selbst mit Erfolg dieses Mittel der Abwechselung auf's Neue anwenden. — Und so bietet er denn jungen Künstlern die Frucht mehrjähriger Studien hiermit an, da die Flageoletttöne einen wesentlichen Theil von Paganini's wahrhaft ausserordentlichem Talente ausmachen; glaubt auch nach Guhr's Werke immer noch etwas Nützliches zu thun, weil gerade dieser Punct in Guhr's Lehrbuche, das sonst viel scharfsinnige Bemerkungen enthält, noch Manches zu wünschen übrig lässt. Das ganz verschiedene System, welches der Verf. seit langer Zeit angenommen hat, hat den Vorzug, eine an sich selbst schon so schwierige Spielart zu vereinfachen. So ist denn für Viele, auch um der Vergleichung willen, selbst dieser Anhang bedeutend. Das Werk selbst gehört nach unserer Ueberzeugung zu den vorzüglich empfehlenswerthen Violin-Schulen, die dem Anfänger mit Gewinn in die Hand gegeben werden mögen. Es ist in Langfolio gut gedruckt.

Und nun endlich sehen wir uns bey dieser Gelegenheit genöthigt, ein Werk, wenn nicht zu recensiren, doch wenigstens in unseren Blättern zu nennen, da es seiner Wichtigkeit wegen schlechterdings nicht übergangen werden darf. Die Meisten werden es kennen, vielleicht selbst besitzen und Manches daraus gelernt haben. Es ist das in Langfolio erschienene Werk:

Ueber Paganini's Kunst die Violine zu spielen, ein Anhang zu jeder bis jetzt erschienenen Violin-Schule, nebst einer Abhandlung über das Flageoletspiel in einfachen und Doppeltönen — von Carl Guhr. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Man wird kaum glauben, welche Mühe wir uns gegeben haben, darüber so zeitig als möglich eine zweckmässige Recension zu erhalten. Mehre schlugen uns eine solche Bearbeitung geradezu ab, Andere machten uns angenehme Hoffnung, hielten uns eine Zeit lang in Spannung und brachten nichts. Die freundlichen Leser ersehen also den Grund, warum wir keine Recension lieferten: wir hatten keine. Zwar hätten wir mancherley Schwarz auf Weiss haben können: nur frommt nicht Alles. Ich selbst, der Redacteur, habe einmal meine Violine auch gespielt und die Leute meinten, nicht schlecht: wenn man uns aber jetzt auf der Violine hören sollte, würde man sagen: der Mann kann mit Erfolg in einer guten Folterkammer angestellt werden. Ich kann demnach eine solche Violin-Schule auch nicht recensiren, wenn ich mich auch zerreissen wollte. So viel ist jedoch klar, dass Manches daraus zu lernen ist und Anderes denkenden Künstlern tüchtige Anregungen und Vergleiche bringt; ferner gehört das Werk zur Geschichte des Violinspiels. Es gehört mit unter unsere Redactionsfreuden, dass wir noch nichts Besseres, als diese paar Worte über ein so beachtungswerthes Werk haben geben können. Zum Besten einiger Zweige der musikalischen Kunst wäre daher nichts so förderlich, als wenn man ein ordentliches Recensions-Gefängniss, und zwar, wohl zu merken, schlechterdings nur bey Wasser und Brot, einrichten und von Monat zu Monat immer einen Hauptvirtuosen nach dem andern so lange einsperren wollte, bis er über irgend ein bedeutendes Werk seines Faches eine tüchtige Recension fertig gemacht hätte. So lange man hingegen nicht solche vernünftige Maassregeln ergreift, so lange werden wir auch bald mit diesem, bald mit jenem versendeten Werke Jahre lang zu leeren Hoffnungen verdammt bleiben. Der geneigte Leser sieht also, dass es gar nicht unsere Schuld ist, wenn wir Manches etwas verspätet bringen: wir sind gern immer so schnell als möglich bey der Hand; kommt es auf uns an, so sind wir auch da. Es ist auch Paganini's Bildniss vorgedruckt.

Damit es uns nun mit einem andern, jetzt eben fertig gewordenen, äusserst wichtigen Werke nicht

„„Auf Ihre Verantwortung bey den Aesthetikern. — In diesem Falle kommen die Worte gar nicht deklamirt werden, z. B. kein Abiesen einer wissenschaftlichen Abhandlung, eines Zeitungs-Avertissements u. s. w. Man muss sie blos recitiren, d. i. für den Verstand, nicht für die Empfindung sprechen. Daher ist auch Richtigkeit des Ausdrucks, das einzige Princip für die Recitation.““

Sehr richtig, und die Deklamation ist auf diese Weise vollkommen vom mündlichen Vortrage im Sprechen überhaupt, gesondert. Wollen Sie etwa mit Ihrer Erklärung des Gesangs dieselbe nähere Bestimmung vornehmen, bevor wir weiter darüber sprechen?

„„Wozu? ich finde es nicht nöthig. Im Gesang ist Verbindung artikulirter Laute mit Musik: dieses braucht keiner nähern Bestimmung.““

Sie setzen also nicht hinzu: mit Musik, welche durch die Empfindung in den gesungenen Worten bestimmt ist?

„Wollte doch der Himmel, die Gesangskomponisten machten sich selbst diese Einschränkung, dann hörten wir nicht die geist- und herzlosen Gesänge, in denen Poesie und Musik sich durch's Loos zusammengefunden zu haben scheinen.“

Und die dessen ungeachtet Gesänge sind? selbst wenn in den Worten des soi-disant Gedichts so wenig Poesie und Empfindung wäre, als etwa in den landwirthschaftlichen Bemerkungen eines Hauskalenders?

„„Ich verstehe Sie. Es ist traurig, dass unsre grossen Gesangskomponisten sich die Beschränkung der Portraitmalerey so willig auflegen lassen, und sich mit dem blossen Idealisiren eines gegebenen Inhalts begnügen, oder wohl gar meynen, am schlechtesten Gehalt bewahre sich die Schönheit der Form am einleuchtendsten. Aber Gesänge sind diese Kompositionen denn doch, wenn auch keine Kunstwerke.““

Und warum denn eben Gesänge?

„„Eben weil sie gesungen werden. Wie sie vorhin eine Potenz an sich dem postulirten — oder, wenn Sie es nicht ungütig nehmen wollten, blos etwas cavalierement postulirten.““ —

Lassen Sie die Komplimente: welcher Philosoph wird die Wahrheit, oder auch selbst die Wahrhaftigkeit des Sprechenden ungütig nehmen? — Also, wie ich vorhin eine Potenz an sich postulirte, so —

„„So postulir' ich zur Möglichkeit des Gesangs ein Singen an sich, welches glücklicher Weise als Musik schon bekannt ist. Sie werden mir zugeben, dass blosse reine Musik, ohne Worte, eine Empfindung, versteht sich die reine Empfindung, abstrahirt von dem Begrif derselben, eben sowohl ausdrücken und mittheilen kann, als die Deklamation in Verbindung mit den Begriffen der Worte, welche deklamirt werden?“

Vollkommen!

„„Verstehn Sie mich ganz? Ich will sagen, die Töne des Deklamators ohne Worte und seine Worte ohne seine nicht-musikalischen Töne, wurden, einzeln genommen, nicht gleich seyn der Würkung eines musikalischen Satzes. Zusammengenommen sind aber diese beyden Dinge, wiewohl die Reflexion immer ihre Verschiedenheit in ihrer Vereinigung bemerkt, gleich einem musikalischen Satze, — einem rein musikalischen nämlich, ohne Worte. Ein solches Durchdringen zweyer Dinge in Einem, in welchem selbst die Reflexion nicht mehr die Verschiedenheit entdecken kann, nenne ich ein Potenziren. Der niedrigste Grad der höhern Potenz umfasst daher, oder wenn es Ihnen deutlicher klingt, vereinigt, repräsentirt, sämtliche Grade der niedern Potenz in sich. So z. B. repräsentirt oder vereinigt ein einziger thierischer Organismus die ganze vegetabilische Natur, und umgekehrt: die ganze vegetabilische Natur ist gleich Einem thierischen Organismus — die ganze Natur wieder Einem Bewusstseyn, als der höhern Potenz der Natur — den letzten Ring der potenzirten Kette überlasse ich Ihrem eignen Scharfsinn.““

wieder so ergehe, wollen wir es hier sogleich angeben:

Violin-Schule von Louis Spohr. Mit erläuternden Kupfertafeln. Original-Ausgabe. (Eigenth. des Verf.) Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 10 Thlr.

Des Verfassers Bildniss, abweichend von dem bekannten, das frühere Jahre andeutet, geht dem schönen und geschmackvollen Titelblatte voran. Das in Langfolio mit gewohnter Trefflichkeit gedruckte Werk zählt 230 Seiten. In der Vorrede für Aeltern und Lehrer gibt der geehrte Verf. Zweck und Einrichtung so an: „Diese Violin-Schule ist weniger für den Selbstunterricht, als zu einem Leitfaden für Lehrer bestimmt. Sie beginnt mit den ersten Anfangsgründen in der Musik und führt bis zur letzten Ausbildung des Geigers, so weit diese in einem Buche gelehrt werden kann. Um dem Schüler den ersten trockenen Elementar-Unterricht anziehender zu machen, ist dieser sogleich mit dem Praktischen des Violinspiels verbunden und nicht, wie in anderen Schulen, abgesondert vorausgeschickt worden. Es kann daher nach dieser Methode dem Schüler gleich in den ersten Unterrichtsstunden die Geige in die Hand gegeben werden." Auch hier wird gleich Anfangs die Sorge für einen tüchtigen Lehrer als die erste genannt und wenigstens zwey Stunden tägliche Uebung wird mit Recht gefordert. Es werden dann mancherley zweckmässige Rathschläge gegeben u. s. w.

Also recensiren wollen wir das Werk nicht, das sey ferne: nur gebührend vor der Hand anzeigen, damit es möglichst weit und möglichst schnell verbreitet werde. Dass der Verf. unter die Heroen des Violinspiels gehört, weiss Jedermann; man wird also auf die geringste Nachricht vom Daseyn der Schule schon achten. Die Recension selbst steht jedem tüchtigen Violin-Virtuosen offen, sofern er nicht gesonnen ist, ein Buch darüber zu schreiben, was für eine Zeitung nicht wohl passt, sondern etwa für ein Buch auf einmal. Ferner soll eine Recension über eine Methode nicht eher geschrieben werden, als bis man erst hinlängliche Erfahrung gemacht hat. Diess ist es, was der Verf. zum Schlusse seiner Vorrede selbst ausspricht. Er wünscht, dass geübte Lehrer, nachdem sie diese Schule einige Zeit gebraucht haben, ihm über Zweck- oder Unzweckmässigkeit der von ihm aufgestellten Lehrmethode belehrende Winke geben möchten, die er zur Verbesserung des Werkes bey einer vielleicht nöthig werdenden zweyten Auflage benutzen könnte. Besonders dankbar würde er für solche seyn, die sich über die erste Hälfte des Werkes verbreiten, da er, so viele Schüler er auch bildete, doch keinem den ersten Unterricht ertheilte und folglich über diesen keine eigenen Erfahrungen zu sammeln vermochte.

Möge das Werk vielen Segen bringen.

Nachrichten.

Dresden, den 17sten April. Zu der diessjährigen grossen musikalischen Aufführung am Palmsonntage zum Besten des Fonds der Wittwen und Waisen der Königl. Sächsischen Kapellmusiker hatte man Sebastian Bach's Passionsmusik nach dem Ev. Matthäus gewählt. Das erhabene Werk ist bekannt genug, um hier einer kritischen Auseinandersetzung seiner Trefflichkeit überhoben zu seyn, bey der es weit schwerer wäre aufzuhören, als anzufangen. Dem Dresdner Publicum war diese hohe, bis zum Strengen und Herben einfache Musik, etwas völlig Neues, denn nie war hier etwas Aehnliches von der Königlichen Kapelle aufgeführt worden und nicht vorauszusehen, ob z. B. die Arien in ihrem so sehr eigenthümlichen Zuschnitte ansprechen würden. Indessen zeigte sich die Aufmerksamkeit des sehr zahlreich versammelten Auditoriums ununterbrochen auf's Aeusserste gespannt, und Aeusserungen der tiefsten Rührung, so wie der lebhaftesten Theilnahme waren unverkennbar. Das Verdienst der Wahl, so wie der mancherley zu überwindenden Schwierigkeiten, gebührt den beyden Königl. Kapellmeistern Ritter Morlacchi und Reissiger. Es galt hier unverändert wiederholte Versuche — theils wegen des Tempos, das in der ganzen gestochenen Partitur (Berlin, bey Schlesinger 1830), so wie dem Vernehmen nach auch auf der Originalhandschrift im Besitze des bekannten Musikfreundes und Manuscriptensammlers Hrn. Pölchau, nur allein bey S. 53, S. 75, S. 114 angegeben ist. Da das Werk in Berlin schon mehre Male gegeben worden, so ist der gestochenen Partitur als ein Fehler anzurechnen, dass die Tempi's nicht, zu einigem Anhalten bey anderweitigen Aufführungen, nach dem jetzt überall bekannten Mälzel'schen Metronom angegeben sind. Nicht minder wäre es zweckmässig gewesen, anzugeben, was an der Stelle der nirgends mehr

existirenden Gamba, der Laute und Oboi di Caccia und Oboi d'amore am passendsten für Instrumente zu substituiren seyn dürften. Auch wäre, zu Aufführungen in Kirchen, zu bestimmen gewesen, ob das Wort Continuo, was bekanntlich blos einen fortlaufenden Bass bedeutet, vom Orgel-Pedale allein oder von den Contrabässen allein gespielt werden soll, da bisweilen wieder jener Continuo fehlt und blos Basso dabey steht. Diese mancherley Schwierigkeiten wurden glücklich gehoben und beseitigt, wobey, wie gesagt, die Einsicht und Beharrlichkeit der beyden Herren Kapellmeister und der Eifer, Geschicklichkeit und guter Wille der Ausführenden die lauteste Anerkennung verdient. Was man in dieser Hinsicht von der Königl. Sächsischen Kapell-Musik zu erwarten berechtigt ist, weiss jeder Sachverständige, der dieses herrliche Institut, das sich eines fast hundertjährigen Ruhmes erfreut, in den schwierigsten Leistungen zu bewundern Gelegenheit hatte; allein hier galt es noch eine mehr als dreyfache Zahl fremder Musiker für den erhabenen Zweck zu befeuern und in Einklang zu bringen. Auch diess geschah mit dem grössten Erfolge und die Ausführung war vortrefflich zu nennen. Man kann mit der vollkommensten Wahrheit sagen, dass die Kraft und Präcision der Chöre, so wie die Delicatesse und Zartheit im Vortrage und Begleitung der Arien nichts zu wünschen übrig liessen. Und hierbey sey es erlaubt, nachträglich zu erwähnen, dass doch ja Niemand diese, nun hundert und vier Jahre alten Arien geradehin, ohne sie wiederholt gehört zu haben, für veraltet halten möge. Sie sind nicht nur mit grosser Kunst, sondern auch mit dem tiefsten Gefühle angelegt und es wird sie Niemand, der wahren Ausdruck zu schätzen weiss, zum zweyten Male hören, ohne sie, ihrer innigen, andächtigen Tiefe, ihres Verschmähens alles unnützen Geschnirkels wegen mit wahrer Liebe im Herzen nachklingen zu lassen. Im Sängerpersonale wird diess Werk in Berlin — wegen Einwirkung der Singakademie — vollzähliger gegeben. Im Instrumentale war die Dresdner Besetzung, dem Vernehmen nach, weit stärker. Sollte es gewünscht werden, so könnte ich später den lithographirten Aufriss der Stellung des Orchesters und der Sänger beyfügen, welchen Hr. Kapellmeister Morlacchi fertigen zu lassen beabsichtigt. Vor der Hand werde hier nur die Besetzung der Solostimmen, so wie die Zahl der Instrumentisten nach ihren Instrumenten angegeben, und endlich den beyden Herren Dirigenten, so wie dem ganzen Personale für den verschafften hohen Genuss gedankt.

Carl Borromäus v. Miltitz.

NB. Die Angabe folgt nächstens. *Die Redact.*

Dresden, im März. Den 25sten liess sich der niederländische Kammer-Virtuos Herr Franco-Mendes im Königl. Schauspielhause auf dem Violoncelle hören; er trug Variationen eigener Composition vor. Der junge Künstler ist im Besitze eines schönen Vortrages, mit reiner Intonation und brillanter Fertigkeit gepaart, und verdient mit Recht einen Platz in der Reihe der Künstler dieses Instruments. Voller Applaus lohnte ihn nach jeder Variation. Der steten Wirksamkeit des Kapellmeisters Reissiger danken wir es, dass uns der dreymonatliche Urlaub der Mad. Schröder-Devrient keine Störung im Opern-Repertoire macht, da dafür während dieser Zeit Mad. Kraus-Wranitzky auf unserer Bühne gastiren wird und die Sängerin Dem. Maschinka Schneider aus Berlin, die bereits hier eingetroffen, auf ein Jahr engagirt worden ist. Einen Verlust, wofür sich uns kein Ersatz darbietet, leidet die Oper durch den Abgang der Dem. Schebest; sie sang uns ihr Schwanenlied den 27sten als Irma im Maurer und Schlosser, derselben Oper, in der sie ihre künstlerische Laufbahn hier begann. Dem. Schebest schien uns den Abschied durch ihren heutigen trefflichen Gesang recht fühlbar machen zu wollen. Das Publicum ergriff jede Gelegenheit, der anmuthigen Künstlerin Beweise geben zu können, wie ungern man sie verliert. Am Schlusse wurde sie stürmisch gerufen und dankte gerührt dem Publicum für die mehrjährig bewiesene Gunst. Mögen die Pesther, wohin Dem. Schebest zu Gastspielen reiset, ihr ein angenehmes Asyl bereiten.

Jena. (Beschluss.) Am folgenden Tage gab Hr. Lägel im Hand'schen Singvereine noch privatim am Flügel ein von ihm componirtes Oratorium — nach unserer Theorie eine grössere Cantate — „die Verheissung" zu hören, welches, obgleich prima vista und deshalb mangelhaft ausgeführt, dennoch als eine recht schätzbare, in manchen Partieen vorzüglich gelungene Arbeit sich geltend machte, welche es wohl verdiente, durch den Druck bekannt gemacht zu werden — und dann sang noch Dem. Lägel mehre grosse Opern-Scenen, bey welchen sich ihre schöne, metallreiche, von

ihr vollkommen beherrschte Stimme und ihr gefühlvoller, gediegener Vortrag noch glänzender herausstellte, als Tages zuvor in der beängstigenden Schwüle des Concert-Saales. Wir hatten Fräulein Lägel bereits vor zwey Jahren beym Musikfeste in Erfurt als tüchtige, feste Sängerin kennen gelernt; sie schien uns aber seit jener Zeit bedeutend in tieferer Kunstbildung, sofern diese mit dem Seelen- und Gemüthsleben in Verbindung steht, fortgeschritten zu seyn. — Ausser den oben angeführten Compositionen hörten wir noch im sechsten Concerte eine — im Opernstyle geschriebene — Cantate: „Trost und Erhebung" von Rossini und ein Chor aus Marschner's Vampyr (Hochzeitslied), Beydes für Männerstimmen. —

Die meisten Instrumentalsätze in sämmtlichen sechs Abonnements-Concerten wurden, Dank sey es dem unermüdlichen Eifer des Hrn. Musikdirectors Tennstedt, welcher es an Proben nicht fehlen liess, besser ausgeführt, als es sich unter den gegebenen Verhältnissen und bey der zum Theil sehr kühnen, aber immer glücklichen Auswahl der gegebenen Compositionen erwarten liess. Als Hauptgebrechen zeigten sich schlechte — Instrumente, nämlich der invalide akademische Flügel, welcher schon längst eine relegatio cum infamia verdient hätte — und die schlecht zusammenstimmenden Blasinstrumente, welche Hr. Stadtmusikus Götze sammt und sonders verkaufen und mit neuen, aus einer und derselben guten Werkstätte entnommenen, vertauschen möge. Der augenblickliche, dadurch verursachte Verlust wird sich ihm bald reichlich vergüten. —

Ausser den akademischen Concerten hörten wir noch eins von Mad. Filipowicz, in welchem sie sich auch uns als die ausgezeichnete Violin-Virtuosin bewährte, als welche sie bereits in öffentlichen Blättern vielfach gerühmt worden ist. Sie spielte eine Polonaise von Kalliwoda sehr ausdrucksvoll und schön. Minder genügte sie uns im Vortrage der Mayseder'schen Violin-Variationen in E dur, in welchen sie mehre, der Composition durchaus nicht entsprechende Manieren, Verzierungen und Bravourstückchen anbrachte. — Endlich gaben noch Hr. Rössner aus Darmstadt und die Herren Buschmann, Vater und Sohn, aus Berlin (?) eine musikalische Abend-Unterhaltung. Ersterer spielte ein Concert von Bochsa und ein Rondo brillant für Pedalharfe. Letztere entzückten durch ihr Terpodion, ein Instrument, welches unsers Erachtens vortrefflich bey schwach oder schlecht besetzten Orchestern zu brauchen wäre, wo es namentlich die Clarinetten, Flöten und Fagotte ersetzen könnte, deren Töne es zum Theil an Wohllaut bey Weitem übertrifft. Ein Choral auf diesem Instrumente gespielt ist eine wahre Engelsmusik.

Die hiesigen, in unserm vorjährigen Berichte erwähnten Singvereine setzten sämmtlich ihre Thätigkeit mit rühmlichem Eifer fort. Der von Hrn. Hofrath Hand begründete und von ihm nun schon eine lange Reihe von Jahren hindurch mit unerschütterlicher Ausdauer und unter mannigfachen Aufopferungen gepflegte Verein brachte auch in dem letzten Jahre unter der verdienstvollen Leitung des Hrn. Cantors Kemmlein neben einer ziemlichen Anzahl von Oratorien, Messen, Cantaten, Hymnen und anderen Compositionen, am letzten Geburtstage seines hochgefeyerten Stifters und Erhalters, Spohr's Jessonda und neuerdings dessen Azor und Zemire, grossentheils in recht lobenswerther Weise zur Ausführung und erfreute ausserdem durch einzelne, gut gespielte Quartetts und Quintetts für Streichinstrumente, wozu Hr. Musikdirector Tennstedt und die Herren Gebrüder Götze stets auf's Freundlichste die Hand boten. Je erfreulicher die Leistungen dieses Singvereins werden, desto mehr ist es zu bedauern, dass blos die männlichen Mitglieder bey den Winter-Concerten mitwirken, welche deshalb den Reiz des eigentlichen vierstimmigen, auch mit Sopranen besetzten Chors entbehren müssen; und dass derselbe überhaupt so selten öffentlich mit seinen Leistungen hervortritt. Eins oder das andere von ihm einstudirte Werk würde, in der Kirche oder im Concert-Saale mit Orchesterbegleitung aufgeführt, auch das grössere musikliebende Publicum sehr erfreut und ihm einen Genuss gewährt haben, welchen es, wenn es ihn nicht ganz entbehren will, in der Ferne suchen muss.

Der akademische, aus Studirenden bestehende Sing- und Musik-Verein, welcher unter der Leitung des Herrn. Stud. Machleidt, wie bereits oben bemerkt worden, so viel zur Bereicherung und Verschönerung der Winter-Concerte beytrug, wirkte ausserdem auch zur Verherrlichung des Gottesdienstes in der Collegienkirche durch die wohlgelungene Ausführung mehrer grösserer Compositionen für Männerstimmen mit rühmlichem Eifer fort und erfreute auch bey anderen Gelegenheiten durch Leistungen, welche fast nichts zu wünschen übrig liessen. Möge dieser, um das Musikwesen in unserer Stadt so vielfach verdiente Verein, der auch wäh-

rend der letzten, den Frieden unserer Akademie störenden Unruhen, welche übrigens bey Weitem nicht so tief eingreifend und umfassend waren, als sie von gewissen öffentlichen Blättern dargestellt worden, unerschüttert fortwirkte, noch fernerhin fortblühen und neben zahlreichen anderen, unserer Universität zur Ehre und zum Ruhme gereichenden Thatsachen und Erscheinungen, auch durch sein schönes, friedliches Wirken und Streben die ungerechten Angriffe derjenigen zurückweisen helfen, welche, Gott weiss es, aus welchem Grunde, unser Jena auf alle Weise zu verdächtigen suchen.

Auch der bürgerliche Singverein, von welchem wir in unserm vorjährigen Berichte Nachricht ertheilt, gab unter der Leitung des Hrn. Cantors Kemmlein, an welchen diese aus den Händen des Herrn Kalbitz übergegangen war, vorzüglich durch die gelungene Ausführung mehrer, zum Theil schwieriger Gesang-Compositionen beym Gottesdienste sehr rühmliche Beweise von seinem rüstigen Fortstreben, und wird gewiss, namentlich auch durch öfter wiederholten vierstimmigen Choralgesang, wesentlich zur Verbesserung des musikalischen Theils unsers Cultus mitwirken, welcher ohnehin neuerdings dadurch manchen Abbruch erleidet, dass der würdige Veteran, Hr. Concertmeister und Organist Domarstius, der Jugendlehrer Riems, sein treffliches Fugenspiel auf der Orgel bey zunehmendem Alter immer seltener hören lässt.

Oeffentliche Anerkennung und Erwähnung verdient übrigens noch das eifrige Streben des Hrn. Kalbitz, den Gesangunterricht als Lehrgegenstand in unsere Schulen einzuführen und durch Anwendung der Logier'schen Methode, Klavierspiel und musikalische Bildung unter der aufblühenden Jugend unserer Stadt zu fördern. Gewiss auch seine Bemühungen werden in ihrer Zeit ihre Frucht bringen.

Wir brechen hier unsern Bericht mit der Hoffnung ab, dass derselbe die eifrige Theilnahme unserer Universitätsstadt an dem regen musikalischen Streben des gegenwärtigen Zeitalters hinlänglich bezeugen wird. Mögen auch andere grössere Städte, namentlich im Fache der Instrumentalmusik, sich vollkommener Leistungen zu erfreuen haben, so geniessen doch auch wir des Guten und Schönen recht viel, und nicht leicht wird sich wohl irgend ein Ort rühmen können, in seiner Mitte einen Mann zu besitzen, der es eifriger, beharrlicher und grossmüthiger zu fördern sucht, als jener am Anfange unsers Berichts genannte Gönner und Freund der Musen, welchem auch sonst unsere Stadt zu grossem Danke verpflichtet ist.

Etwas für den löblichen Verein deutscher Musikalien-Verleger gegen den Nachdruck.

Nicht ruhen soll der Erdenklos! — Kommt der Zollverband zusammen, so ist es nicht recht: kommt er nicht zusammen, so ist es wieder nicht recht. Alles findet seine Gegner. Es wäre nicht gut, wenn man nicht auch dem Besten etwas am Zeuge flicken könnte, wenn man nur ein Nädelchen und ein Fädchen hat. So ist denn jüngst am 11ten März d. J. in der schlesischen Zeitung für Musik (No. 10) ein Aufsatz ohne Namensunterschrift „über Musikalien-Leihinstitute“ erschienen, der eigentlich schon eine falsche Ueberschrift hat, denn von Leihinstituten ist nur so nebenbey die Rede: „Wohlfeilere Musikalien müssen wir haben!“ das wäre der rechte Titel. In seinem Eifer für's Wohlfeile greift der Mann nicht blos den ganzen Handelsstand an: „Von alten Gewohnheiten, welche Vortheil bringen, lässt der Kaufmann nicht gern (thun es denn etwa Andere?), und so ist's denn gekommen, dass der Notenpreis bis diesen Augenblick fast immer in derselben Höhe geblieben ist“ — sondern erlaubt sich auch namentlich gegen den oben genannten Verein loszuziehen und ihm Absichten unterzulegen, welche die Rechtlichkeit aller Betheiligten verletzen. Das ist zu viel. Man lese: „Der Kastengeist und die Gewinnsucht hat zum Nachtheile der Kunst sogar die meisten deutschen Musikalienhändler ein Bündniss schliessen lassen gegen einige andere Musikalienhändler, welche, die Forderung der Zeit erkennend, es wagten, auch den Notenpreis der gehabten Auslage gemäss herabzusetzen. Die Furcht, excommunicirt zu werden aus dem allgemeinen Verzeichnisse, hat das löbliche Streben wieder rückgängig gemacht und dadurch der Kunst, den Künstlern und — den Musikalienhändlern selbst unendlich (?) geschadet.“

Ist denn wohl der Schluss richtig: Weil das Eine wohlfeiler ist, so muss das Andere auch wohlfeiler seyn? Der Anonymus schliesst aber wirklich: Da die Bücherpreise heut zu Tage niedriger angesetzt werden, als im vorigen Jahrhunderte, so müssen die Musikalien von den Verlegern auch bedeutend herabgesetzt werden, denn ihre Waare ist allgemeines Bedürfniss geworden. — Wenn auch zugegeben würde, dass die Bücherpreise gegenwärtig

niedriger berechnet werden als früher (es lassen sich aber auch dagegen aus Vergleichungen der Messkataloge von 1832 und 33 mit denen vom Jahre 1792 und 93 viele Beyspiele sehr leicht aufstellen), so leidet das doch durchaus keine Anwendung auf die Preise der Musikalien. Leider sind sie jetzt mehr als je Modeartikel geworden. Ausnahmen davon gibt es so wenige, dass man auf dem breiten Strome der Musik-Literatur selten oder nie irgend einem Werke vorhersagen kann, es werde sich auch für den Verleger mit nachhaltigem Absatze auf dem Fahrwasser flott erhalten. In der grossen Menge der Erscheinungen verdrängt Eins das Andere. Wer kann vorhersagen, ob von 50 Artikeln, die ein Verleger vielleicht in einem Jahre zu Markte bringt, auch nur 3 gut einschlagen? Wenn auch vorher Alles genau geprüft wurde, ob das Werk gut gearbeitet, ob der Componist vom Rufe, ob die Gattung begehrt sey — dennoch kann Niemand für den Erfolg stehen. Für Werke namhafter Componisten wagt oft der Verleger ein hohes Honorar, z. B. 20 Frd'or an ein Quartett, 100 Ducaten für eine Sonate, 80 Ducaten an ein Violoncell-Concert, was Alles belegt werden kann; er stattet das Werk nach den Forderungen der Gegenwart aus, wie es bey einem Modeartikel unerlässlich ist; er unterwirft sich dem ungeheuern Abzuge von 50 p. C. Rabatt (manche Handlung ist auch damit noch nicht zufrieden); er opfert bedeutende Summen für Einrückungen in öffentliche Blätter, spendet Exemplare an Autoren, Redactoren und öffentliche Kunstanstalten, um durch Beurtheilungen und Aufführungen die Aufmerksamkeit des kaufenden Publicums auf die angeblichen oder wirklichen Meisterwerke zu lenken —: und dennoch ist oft Alles vergebens! Das Lagerbuch des rechtlichen Verlegers zeigt nach Jahr und Tag, dass nicht das Honorar gedeckt wurde, dass Stich- und Druckkosten, so wie Papier und andere Spesen rein verloren gehen. Und doch sind die Werke, wofür viel Honorar gezahlt wird, noch immer die einträglichsten, nicht die, für welche wenig oder nichts an den Verf. gezahlt wird! An den letzten ist nur äusserst selten etwas zu verdienen aus begreiflichen Ursachen, die nicht immer in der Beschaffenheit der Arbeiten zu suchen sind. — Schlägt endlich einmal ein Werk gut ein, so hat es eine Menge Unglücksbrüder zu übertragen. — **Dem schändlichen Nachdrucke**, wodurch früher die Früchte aller Anstrengungen verloren gingen (denn der Nachdrucker wählt sich gerade dieses eine Werk, welches gut einschlägt), will der Verein deutscher Musikalien-Verleger steuern. **Blos dazu und aus keiner andern Ursache hat sich dieser Verein gebildet**; seine öffentlich bekannt gemachten Statuten geben davon Zeugniss. — Wir begreifen gar nicht, wie man sich verleiten lassen konnte, einem so ehrenwerthen Vereine öffentlich nachzusagen, dass er einen guten Zweck nur vorspiegele, während der rechte Grund auf nichts als plumpem Eigennutze beruhe. Wer ganze Gesellschaften der wackersten Staatsbürger so stark antastet, wie es der Hr. Anonymus gethan, muss mindestens gründlicher zu Werke gehen; er muss nicht blos beschuldigen und verdammen, sondern beweisen. Es gehört zu dem Elende unserer Zeit, dass die Meisten glauben, die Stärke des Menschen bestehe im Angreifen aller Verhältnisse und im Unterschieben von Bewegungsgründen, die Einem irgend einmal einfallen. Mit Verdächtigmachen sollte man billig vorsichtiger zu Werke gehen.

Man muss wahrhaftig mit den eben entwickelten Verhältnissen gänzlich unbekannt seyn, um der unbedingte Lobredner der oft nur scheinbar wohlfeilen Ausgaben zu werden, wie es die schlesische Zeitung für Musik geworden ist. Wenn vielleicht einmal irgend ein Verleger eine Reihe Arrangirter ankündigt, was ihm keinen Heller Honorar kostet, weil er es aus bereits Vorhandenem wieder abdrucken lässt; wenn er die wohlfeilsten Druckfarben und Papiere u. s. w. wählt, die nicht halten; wenn er dabey noch auf 25 p. C. Rabbat und auf baarer Zahlung besteht: so kann er leicht wohlfeil seyn. Dafür erhält er noch hohes Lob: dagegen andere Verleger aus Kastengeist und Gewinnsucht Bündnisse schliessen sollen.

Wider das Wohlfeile haben wir im Grunde gar nichts, sobald es mit Ordnung und Recht bestehen kann, wohl aber gegen das Stehlen und Verunglimpfen.

Es ist, wie gesagt, jetzt leider Sitte, auch den tüchtigsten Männern, wenn sie nicht glauben und handeln, wie ein Dritter es wünscht, ohne Weiteres schlechte Absichten unterzuschieben. Man denke nur an einige allgemein bekannte Fälle zwischen den Supernaturalisten und Rationalisten. Am Ende liegt der Hauptgrund dieses Uebels in Luther's Sprüchlein:

> Es ist kein Pfäffein noch so klein,
> Es möchte wohl ein Päpstlein seyn.

Aber lauter Päpste, das möchte doch wohl nicht gut angehen. Wem es ein so grosses Glück scheint, mag unserthalben auch nach Infallibilität streben. Dabey soll er nur sich nicht erlauben, Anderen, die auf entgegengesetzte Weise infallibel sind, üble Gesinnungen beyzumessen. Dazu hat Niemand ein Recht. Thut er es also, so hat er jederzeit unrecht, er mag sagen, was er will.

Kurze Anzeigen.

Variations brillantes sur un thême favorit de l'Opéra: le Templier et la Juive de H. Marschner pour le Pianof. à quatre mains composées par J. P. Pixis. Oeuv. 119. (Propr. de l'édit.) Leipsic, chez Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Das Werk ist vom Componisten zunächst für Pianoforte und Violine geschrieben und als solches angezeigt worden. In dieser Gestalt verlangt es schon seinen Klavierspieler. Es war daher um Vieler, auch um derer willen, die einen Violinisten nicht immer zur Hand haben, ein guter Gedanke, es durch vier Hände leichter und für Mehre brauchbarer zu machen. Es ist geschickt eingerichtet, schön gedruckt und der Titel ist mit dem Brustbilde des geschätzten Componisten geziert, wodurch es noch einen Werth mehr erhält.

Schullieder von Dr. *Daniel Krüger* (*Kanonicus der Kathedralkirche, Fürstbischöflichem Vicariat-Amtsrathe, Domprediger und Katechet der Domschule in Breslau*), *in Musik gesetzt von P. E. Philipp.* Erste Sammlung. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 8 Gr.

Die Texte sind meist recht gut; die Melodieen und Harmonieen einfach, natürlich und fliessend, sämmtlich dreystimmig. Der Inhalt geht auch nicht immer auf Allgemeinheiten, wie auf Frühlingsbeschreibungen und Blumenwiesen; man findet Lieder zur Schulprüfung und nach derselben, zum Erntefeste, am Kirchweihfeste und nach den Schulferien. Der Text ist wie geschrieben gedruckt. Die Druckfehler in den Noten sind zwar nicht schwer zu verbessern: Schulbücher sollten aber mit mehr Aufmerksamkeit corrigirt werden.

1. *Variations brillantes sur un thême original pour la Guitare seule composées — par J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 10. (Propr. des édit.) Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 8 Gr.
2. *L'Impromptu. Variations pour la Guitare sur un thême original composées — par J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 12. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

1. Das Thema ist nicht originell, aber hübsch. Die Variationen sind gut wechselnd, angenehm verbunden und bieten dem Spieler zwar nicht die grössten Schwierigkeiten, doch viel Gelegenheit sich zu zeigen und sich mit Ehren gefällig zu machen. Die Meisten werden auch etwas daran zu lernen finden. In der zweyten Variation muss statt des $\frac{4}{4}$ Tactes $\frac{6}{8}$ gesetzt werden. Die sechste und letzte, alla Polacca, ist sehr brillant. No. 2 ist nicht minder zu empfehlen; im Ganzen von gleicher Bravour und Gefälligkeit.

Frühlingsgeschenk, Sechs Gedichte vom Freyherrn F. v. Zurhein, in Musik gesetzt mit Klavier- und Guitarre-Begleitung von Jos. Küffner. Op. 241. (Eigenth. der Verl.) Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 48 Kreuzer.

Die Einrichtung dieser Gesänge ist der Ausstattung nach wie bey dem früher angezeigten Neujahrsgeschenke desselben Componisten. Jedes Lied hat seinen eigenen Titel und sein artiges Bildchen. Jedes einzelne wird für 8 Kreuzer verkauft. Alle sechs sind von einem bunten Umschlage vereint. Man findet ein Ständchen, einen Liebesgruss, eine Skolie, auch verschwiegene Liebe, ein Studentenlied und ein Fischerlied. Die Gedichte sind artig, leicht, eingänglich, nirgend aussergewöhnlich; die Melodieen lauter gefällige Gaben, den Gedichten angemessen. Am wenigsten ist das Studentenlied gerathen.

Notiz. Der meisterhafte Organist in Breslau, Hr. Adolph Hesse, tritt am 4ten d. eine grosse Kunstreise an und wird sich in der Leipziger Peterskirche vor einer Kennerversammlung am 10ten d. hören lassen.

(Hierzu eine Extra-Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extra-Beylage zur musikalischen Zeitung.

Musikalische Conjectur *).

Bey wiederholter Durchsicht der sechs Kirchenstücke von Joh. Seb. Bach, womit wir aus der Simrock'schen Verlagshandlung beschenkt worden sind, habe auch ich dem Gefühle nicht entgehen können, als ob das zweyte Stück des ersten Bandes: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" u. s. w. beym 37sten Tacte corrumpirt sey.

Gewichtige Stimmen, wie die des Hrn. Moritz Hauptmann und Hrn. Schebler's, welche sich in gleichem Sinne ausgesprochen hatten, gaben mir den Muth, die gestochene Partitur genauer einmal als verfälscht anzusehen, und nach einer ursprünglichen Reinheit auf dem Wege der Conjectur zu forschen.

Der 37ste und 38ste Tact hat offenbar etwas Unbach'sches —

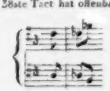

nicht dass ich allein auf die Quinten im Alte und Tenore zielte, obschon wohl Niemand leugnen wird, dass dergleichen bey Bach ganz unerhört ist: die Fortschreitung aus dem A^7 nach dem f^7 und e ist überhaupt zu gewaltsam, um sie für echt halten zu dürfen. Zudem ist der Instrumentalbass an eben der Stelle (Tact 37) — mindestens suspect; der Sprung in die Quinte A—E gibt das schon an die Hand.

Bey der Ueberzeugung, die sich in gleicher Art bey mir nun einmal festgesetzt hatte, blieb mir die Wahl, entweder im Einzelnen zu ändern, oder eine Lücke anzunehmen, die dann freylich hätte ausgefüllt werden müssen, — oder aber drittens zu streichen, was eingeschoben hatte seyn können.

Das Letzte ging am leichtesten von Statten, ein glücklicher Moment hatte entschieden, — ich strich den 38sten, 39sten, 40sten, 41sten, 42sten und 43sten Tact geradehin weg und schloss den 37sten und 44sten mit unbedeutender Veränderung also an einander:

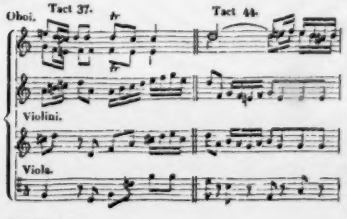

*) Man beliebe, den Aufsatz zu brachten. Er betrifft J. Seb. Bach.
Die Redaction.

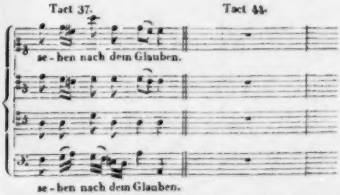

Die Conjectur empfiehlt sich, wie es mir scheint, dadurch, dass ich fast nichts zu ändern nöthig hatte, nachdem die sechs Tacte mitten herausgestrichen waren.

Die Stimmenperiode schliesst sich gerade so in der Dominantenausweichung ab, wie dieselbe in der Tonica vom 26sten bis zum 30sten Tacte schon einmal vorliegt, und der conjecturirte Instrumentalbass findet sich nicht nur schon im 29sten Tacte, wo er gerade so durch den D-Accord geht, — sondern er scheint sich auch aus der Oberstimme von selbst zu ergeben:

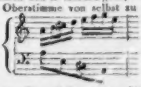

wogegen das doppelte Cis auf dem letzten Viertel in der zweyten Geige gar keiner Vertheidigung bedarf.

Ausser dem Gesagten wird Folgendes als Rechtfertigung gelten können, sofern es darauf irgend noch ankommen sollte.

Die gestrichenen sechs Tacte kommen ganz so, wie sie hier standen, noch ein Mal vom letzten Tacte an vor (S. 14 der Partitur): daher dem angemerkt zu werden verdient, dass solche Wiederholungen mit derselben Stimmenführung, ohne eine einzige Umkehrung, den grossen Meistern Sache nicht gewesen sind. Zu gleicher Zeit würde dadurch auch eine Textverstümmelung veranlasst worden seyn, dergleichen Bach sich sonst niemals zu Schulden kommen lässt.

Der Text besteht nämlich aus drey Haupttheilen:

I. „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben."
II. „Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht, du plagest sie, aber sie bessern sich nicht."
III. „Sie haben ein härter Angesicht, denn ein Fels, und wollen sich nicht bekehren."

Wie sollte nun Bach, ehe er den zweyten Gedanken vollständig vorgebracht, denselben schon stückweise nutzen? „Du schlägest sie, du plagest sie" —?

Mit meiner Conjectur glaube ich den Satz vielmehr in seiner reinsten Form erst wieder hergestellt. — Man merke darauf, wie der musikalische Hauptgedanke, der Anfang des Canzon, in den drey verwandten Moll-Dreyklängen, in g, in d, in e und zuletzt wieder in g die Haupttheile des schönen Satzes zugleich wieder trennt und gliedert (beym 38sten oder vielmehr 41sten, beym 70sten und 83sten Tacte). In der Einleitung sind neben dem Hauptthema (g) fast alle anderen Themen schon vorbereitet; dann beginnt der Chor mit dem ersten Textabschnitte im 21sten Tacte und der Alt spricht den ganzen Gedanken klar und verständlich aus, so dass ihn der Chor vom 26sten bis zum 30sten Tacte wiederholen mag. Auf dem Schlusse, in d, nimmt unmittelbar der Sopran denselben Gedanken, dem 21sten und 22sten Tacte gegenüber — und der Chor wiederholt ihn nochmals, in gewohnter Umkehrung ganz eben so, wie früher in g

nach D, so hier in d nach A. — Der Schluss in A gibt dem Orchester Gelegenheit, hier am Ende des ersten Abschnittes das Hauptthema in d wieder anzuregen, worauf denn der zweyte Textabschnitt: „Du schlägest sie, aber sie fühlen's nicht" u. s. w. — damit er genau verstanden und vollgültig dem ersten Gedanken gegenübergestellt werde, im Haupttone g fugirt vorgebracht wird. — Am Ende dieses zweyten Abschnitts wird dann wieder der erste Gedanke: „Herr, deine Augen sehen nach dem Glauben" den Worten nach in Erinnerung gebracht, und das Orchester hebt das Hauptthema, wie früher in d, hier nun in c an, um das Beginnen desjenigen Abschnitts zu bezeichnen, der den dritten Textgedanken ebenfalls fugirt durchführt. — Dann wird wieder der erste Abschnitt und der Text des zweyten, jedoch nur stückweise, vorgebracht, wie denn von da an Alles als ein grosser Schluss, als eine grosse Cadenz anzusehen ist.

Hier eben steht auch die ganze Stelle, die wir oben gestrichen haben. — Dabey ist wohl zu merken, dass sie sich an dieselben Stichworte: „Herr deine Augen" u. s. w. anschliesst. — Aber welch ein bedeutsamer Unterschied springt uns in die Augen; hier schliesst sich Alles folgerecht und natürlich an einander (vergl. Tact 3, 4, 5 u. f.) und ein bekannter Text durfte hier auch wohl stückweise vorkommen.

Jetzt habe ich aber nicht Selbstbetrachtung genug, um eine Hypothese zu verschweigen, auf die gleichwohl kein Gewicht gelegt werden kann. — Vielleicht hatte Bach, wie er seine Sachen wiederholt zu überarbeiten gewohnt war, die fraglichen sechs Tacte auf ein besonderes Blättchen, oder am Ende der Partitur niedergeschrieben, die Stelle aber, wo sie eingeschaltet werden sollten, den Stichworten nach bezeichnet, vielleicht auch selbst das Einschaltungszeichen, durch die Stichworte verleitet, an den unrechten Ort gesetzt (Tact 37), so dass zwar die rechte Stelle (Tact 102) späterhin bestimmt und bekannt war, die sechs Tacte aber auch dort nun einmal ihre usurpirte Stelle behielten.

Lassen wir das indessen an seinen Ort gestellt seyn, denn es wird hier weiterer Nachforschungen bedurfen, wozu nur alle und jede Mittel abgehen: — nur darüber beabsichtige ich eine Ueberzeugung, dass vorbehaltlich des Gegenbeweises, der 38ste, 39ste, 40ste, 41ste, 42ste und 43ste Tact der gestrichenen Partitur als eine irrthümlich eingeleimte Periode wiederum gestrichen werden müsse, — und ich habe hier beyläufig noch einem bedeutendern Einwurfe zu begegnen. Die Instrumentation ist, vom 38sten und vom 102ten Tacte an verglichen, auf merkliche Weise verschieden, so dass die Hypothese einer blossen Versetzung derselben Stelle an den unrechten Platz, allerdings nicht anrathen würde.

Am Ende aber muss doch auch dieses noch, wenn auch nur mittelbar, für meine Conjectur sprechen: denn wer letztere auch nur ein Mal probeweise gelten lassen und dann versuchen will, den 102ten Tact dem 39sten anzuschliessen, der wird mir zugeben müssen, dass das, wo nicht anders, doch nicht besser habe geschehen können, als wir es im 38sten Tacte bewerkstelligt finden. Denn den hässlichen Quinten durften nicht etwa noch Querstände hinzutreten; dagegen kam es darauf an, die Instrumentation im Wesentlichen und dergestalt beyzubehalten, dass sich das nothwendig Veränderte bald möglichst ausgleiche. — Betrachten wir die beyden Tacte:

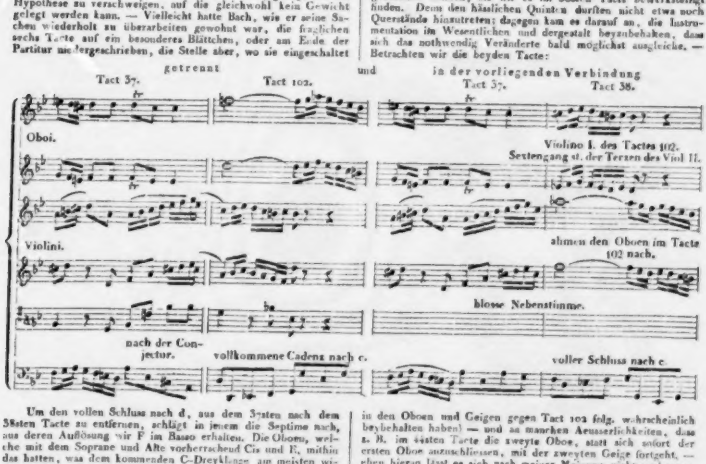

Um den vollen Schluss nach d, aus dem 37sten nach dem 38sten Tacte zu entfernen, schlägt in jenem die Septime nach, aus deren Auflösung wir F im Basso erhalten. Die Oboen, welche mit dem Soprane und Alte vorherrschend Cis und E, mithin das hatten, was dem kommenden C-Dreyklange am meisten widerspricht, übernehmen sofort C und Es; damit aber durch den gewagten Gang nicht das noch viel peinigendere Gefühl des Unbestimmten und Zaghaften angeregt werde, ist gleich der f° Accord aus dem C-Systeme angeschlossen und das As des Tenors und des Violino I in letzterem zur kecken, gewaltsam fortreissenden Oberstimme gemacht, dann aber Alles so fortgesetzt, dass schon im 40sten und vollends im 41sten Tacte die Instrumentation des 102ten und der folgenden Tacte allmählig wieder hergestellt ist.

Eben daran (denn Bach würde die anfängliche Umkehrung in den Oboen und Geigen gegen Tact 102 folg. wahrscheinlich beybehalten haben) — und an manchen Aeusserlichkeiten, dass z. B. im 41sten Tacte die zweyte Oboe, statt sich sofort der ersten Oboe anzuschliessen, mit der zweyten Geige fortgeht, — eben hieran lässt es sich nach meiner Meinung nicht verkennen, dass bey vorliegenden Zweifeln oder Lücken des Manuscripts eine fremde Hand im Spiele gewesen ist. Sie mag von einer beschränkten Pietät zu so viel Mühseligkeit veranlasst worden seyn.

Wäre ich selbst aber im Irrthume, so haben nicht Zweifelsucht und Anmassung mich dahin gebracht. Ich wartete ein Jahr lang, ob nicht anders woher der Zweifel Lösung kommen wolle, und lege nun meine Conjectur dem musikalischen Publicum um so getrostern Muthes zur Beurtheilung vor, als Hr. Moritz Hauptmann sie schon gebilligt und in Gründen mit befestigt hat.

Kassel, am 13ten März 1833. *F. Nebelthau.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May. No. 19. 1833.

Recensionen.

Gesänge und Gesangübungen für die Jugend in monatlichen Lieferungen. 1stes Heft. Januar und Februar 1833. Sechs Gesänge für vier männliche Stimmen von Justus Amadeus Lecerf. (Eigenth. des Verfassers.) Ausschliesslich zu beziehen durch die Musikhandlung von T. Trautwein zu Berlin. Pr. 10 Sgr. oder 56 Kr.

Lange haben wir von Hrn. Lecerf, der uns als ein denkender und kunstliebender Mann schon vor etwa 10 Jahren bekannt wurde, nichts erfahren. Um so mehr freuen wir uns, nicht nur neue Compositionen seiner Muse zu Gesicht zu bekommen, sondern ihn auch in einer neuen, höchst nützlichen Thätigkeit für die Tonkunst zu wissen. Er ist Musikdirector und Gesanglehrer an dem Köllnischen Real-Gymnasio zu Berlin und an der Cauer'schen Erziehungsanstalt zu Charlottenburg. Für diesen Beruf will er nun nach besten Kräften wirken und lässt daher an das Publicum folgende Anzeige ergehen:

„Seit einer Reihe von Jahren, in welchen ich der Jugend beyder Geschlechter, nicht ohne glücklichen Erfolg, in verschiedenen öffentlichen und Privat-Lehranstalten gemeinschaftlichen Gesangunterricht ertheilt habe, ist mein Bestreben dahin gerichtet gewesen: durch das mir eigenthümliche Lehrverfahren die bekannten Schwierigkeiten dieses Unterrichts zu beseitigen. Es ist mir dieses besonders dadurch gelungen, dass ich dem Ersten Anfange durch eine Reihenfolge selbsterfundener Gesangübungen in Form kleiner Lieder zu Hülfe gekommen bin, durch welche, wenn der Lehrer sie stetig benutzt, reine Intonation und das richtige Treffen der Töne, wo es überhaupt erlangt werden kann, bald und mit Leichtigkeit erlangt wird, wie ich mich durch die Erfahrung an den mit Gehör und Musik-Talent Mindestbegabten zu meiner grossen Freude überzeugt habe. An diese Uebungen schliessen sich eine Anzahl von mir für meine Schüler und Schülerinnen des verschiedensten Alters abgefasster mehrstimmiger Lieder an, in welchen ich bestrebt war, durch eindringliche und leicht fassliche Melodieen die sorgsam ausgewählten Texte zu beleben und die ebenfalls von ihnen mit Lust und Liebe gesungen worden sind." Von diesen letzteren nun sind zum Gebrauche für Universitäten, Gymnasien, Schullehrer-Seminarien und andere männliche Gesang-Vereine die oben angezeigten Hefte erschienen. Die dritte und vierte Lieferung, von welcher die dritte, also das Märzheft, bereits vor uns liegt, für Gymnasien, höhere und niedere Knaben- und Mädchen-Schulen bestimmt, werden enthalten:

Acht Gesänge für zwey Soprane und einen Alt.
Pr. beyder Lieferungen $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Die drey Lieferungen sind in Stimmblättern (Queroctav) gedruckt. Wenn das Unternehmen in weiteren Kreisen sich desselben Beyfalls erfreuen sollte, welchen es bey Künstlern und Kennern des Gesanges in der Nähe gefunden, woran wir nicht im Geringsten zweifeln, so sollen die vom Verf. erwähnten eigenthümlichen Uebungen nachfolgen, an welche sich später auch für die Jugend geeignete Compositionen bewährter Meister der frühern Zeit anschliessen würden. Der Verfasser gewährt, wenn man sich direct an die Trautwein'sche Handlung in portofreyen Bestellungen wendet, auf 10 und mehr Exemplare $\frac{1}{4}$ Rabatt, zu möglichster Verbreitung dieser Bildungsgesänge, und ist gesonnen, am Schlusse des Jahres eine Partitur der bereits erschienenen Gesänge zu geben. Da wir die geschriebene Partitur dieser Lieder vor uns haben, können wir versichern, dass Melodie und Harmonie stets dem Inhalte eines jeden angemessen, leicht,

eindringlich, correct, Eins das Andere hebend und also schön sind. Die vierstimmigen Männergesänge haben einen ganz ungesuchten Fluss, völlig klare Führung, ohne dabey leer und alltäglich zu seyn. Sie sind geschmackvoll und haben zum Theil etwas Volksthümliches. Die Texte sind wirklich sehr sorgfältig gewählt, was bey solchen Gaben nicht das Kleinste ist. Man erhält: Wachtelschlag; ein Kriegslied von Martin Opitz; ein Frühlingslied; ein Friedenslied; Haide-Röslein und der Morgen am Gebirge.

Die dritte Lieferung (für 5¾ Sgr.) für zwey Soprane und einen Alt, bringt das Vater unser, was wir gleichfalls in Partitur eingesehen, leicht treffbar und doch gut kirchlich, der Sache angemessen behandelt erkannt haben. Darauf folgt ein Gebet der Jugend; ein Kuckuckslied; Trauben und Aehren; der Morgen am Gebirge; ein Friedensliedchen; die Erdbeeren und der zufriedene Jäger (für Knaben). — Wir wünschen dem Unternehmen gutes Gedeihen.

Von demselben Componisten erschien ein Heft Lieder unter dem Titel:

Liederstrauss mit Begleitung des Fortepiano. — Berlin, bey F. S. Lischke. Pr. 12 Gr.

1. Liebessehnsucht, Gedicht des Componisten. Sehr einfach und ansprechend in Wort und Ton, nur schlichte Stimmen und schlichte Herzen verlangend. 2. An meine Veilchen, gedichtet von demselben. Es singt ein zärtliches Liebeswerben in ungekünstelt süssen Tönen. 3. Des Knaben Berglied, von Uhland. Die Vorzeichnung des Gesanges muss ein Kreuz mehr haben. Der Gesang des frischen Buben ist angemessen, aber von den Bergen her hätten wir noch etwas hineintönen hören mögen. 4. La riposta della pastorella (der Schäferin Bescheid), mit italienischen und teutschen Worten, die Uebersetzung vom Componisten. Die leichte Schäferin singt recht artig und natürlich, und so wird sie und ihr Sang schon gefallen. Die Uebersetzung ist sehr fliessend. 5. Romance d'Estrelle de Florian, verteutscht vom Componisten, also mit französischem und teutschem Texte. Der Schmerz der Schäferin über das verlorene Lämmchen ist so zierlich und natürlich, dass die kleine hübsche Dulderin am Ende noch dabey gewinnt. Alle diese Gesänge und Lieder sind leicht, erfordern nichts, als reinen Gesang und geschmackvollen Vortrag. Damit werden sie Eingang finden und sich angenehm machen. Die Ausgabe hat noch das Eigene, dass über jedem Gesange ein passendes, wohl gewähltes Motto in zwey Reimzeilen steht.

Nachrichten.

Mailand, den 21sten März. Noch immer (schrieb unlängst ein Germanissimus) verdunkeln die knallenden Sterne des Feuerwerkers und seiner Gehülfen die Sterne des musikalischen Himmels. Letztere wandeln jedoch ruhig ihre in der erhabenen Kunstschöpfung begründeten Bahnen mit ewiger Anziehungskraft, und erscheinen beym Verdampfen jener in wahrer Glorie wieder. — Bis zu diesem Verdampfen, was noch eine Weile dauern kann, nehmen wir Italiener einstweilen mit unseren dermaligen verirrten Opern vorlieb; denn jetzt ist bey uns jede neue Oper eine Variation der vorhergegebenen, bey der man sich homöopathisch ergötzt: in einem Eimer Langeweile einige Tröpfchen Genuss. Man könnte wahrlich über das zwanzigjährige Einerley in eine musikalische Lethargie verfallen; aber das Ding klingt doch stets so gefällig, schlägt oft so ungefällig darein, schreyt und lärmt zuweilen recht tüchtig, liebäugelt gleich darauf musikalisch wollüstig, hat erstaunlich viel äusserliche Reizendes und Bravourmässiges, parodirt ganz artig das Charakteristische, ist dabey mit dem Urd amatischen überaus freygebig und wirft es auch dem Unachtsamsten vor die Augen, also Abwechslung im Ueberflusse. Ref. gehört übrigens weder zur äussersten Rechten noch zur äussersten Linken oder zum Juste milieu; er ist kein absoluter Deutscher, überhaupt kein Absoluter irgend einer Nation, sondern ein genauer Beobachter dessen, was auf dem Planeten Erde vorgeht. In der so eben verflossenen Stagione gab es nun bey uns, laut des heutigen Berichts, gar viele alt-neue und neu-alte Opern; der Kirchenstaat hatte die meisten, Venedig allein drey Theater für die Oper offen, die alle reichlich mit Sängern versehen waren. Ohne aber weit zurück zu gehen, so hatten wir gegen den Anfang und in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts — wir sind kaum in 1833 — einen Paesiello, Cimarosa, Zingarelli, Caruso, Gazzaniga, Sarti, Guglielmi, Mayr, Pedrici, Paer, Mosca, Farinelli, Generali, Fioravanti, Nicolini, Pavesi, Orland u. s. w.; ferner die grossen Sänger Pacchiarotti, Rubinelli, Crescentini, Marchesi, Viganoni,

„Ja, Ja! Das ist gerade so ein Verhältnis wie Kaiser und Reich."

„„Richtig! es liesse sich am heil'gen römischen Reich noch mancher philosophische Satz demostriren — Doch wieder auf die Hauptsache zu kommen: diese Musik, welche sich im Gesange mit den Worten vereinigt, das bloße Singen, also im Gegensatz des Sprechens, macht den Gesang zu einer Sprache in einer höhern Potenz als die Sprache des gemeinen Lebens ist, selbst dann, wenn man ihn in anderer Rücksicht kein Kunstwerk nennen konnte.""

Jezt sind Sie da, wo ich Sie erwartete, und Ihre Meynung fällt unter Ihren eignen Gründen. Sie nannten jezt, durch bloße Konsequenz des Gesprächs geleitet, den Gesang eine Sprache in höherer Potenz, vorher aber behaupteten Sie, er sey die Deklamation in höherer Potenz. — Der Widerspruch in beyden Behauptungen ist doch wohl nicht zu verkennen?

„„Welcher Widerspruch?""

Sie unterscheiden doch Deklamation und Sprache? Sie haben beydes schon unterschieden, indem Sie vorhin, und zwar sehr richtig, Recitation und Deklamation als ganz verschiedene Dinge betrachteten. Sprache ist nun doch wohl das Allgemeine, welchem nur die Recitation und Deklamation, in Beziehung auf den Gehalt des Gesprochenen, zukommt. Ist nun Gesang, oder vielmehr das Singen, überhaupt die Sprache in einer höhern Potenz, so wird zwar Recitation und Deklamation auf diese potenzirte Sprache angewendet werden können, aber es lässt sich nicht behaupten, dass der Gesang die potenzirte Deklamation selbst sey, und zwar eben so wenig, als dass er ein höherer Grad der Deklamation sey. Beyden Behauptungen liegt ein Misverständniss zum Grunde und folglich — wie sich schon aus der Unwiderlegbarkeit der einen Meynung durch die andere voraus vermuthen liess, sind sie beyde falsch.

„Das ging etwas rasch. Sie behaupten also: jeder Gesang, ohne Unterschied, ob seine Musik dem Inhalte der Worte entspreche oder nicht, sey blos deswegen nicht allein Gesang, sondern auch Kunstwerk, weil er eine potenzirte Sprache ist? Welche Apologie für die unsinnigsten Produkte der Gesangskomposition, und doch folgt die Rechtfertigung solcher Machwerke offenbar aus Ihrer Behauptung."

„„Im Gegentheil. Es folgt vielmehr daraus, dass Gesang als potenzirte Sprache noch gar nicht zu einem Kunstwerke hinlänglich sey, sondern dass allezeit, wie bey der gemeinen Sprache, Deklamation hinzukommen müsse, wenn der Gesang ein Kunstwerk werden soll, und so kommen wir wieder auf den für wahre Musik so verderblichen Satz zurück, dass aller Gesang Deklamation seyn solle, ein Satz, welchem kein Mensch, der für das Schöne nur einigen Sinn hat, beystimmen wird, sobald er ihn sich in seiner Anwendung denkt. Wenn einmal die Halbheit in unsern Künsten durch Theorie unterstüzt werden soll, so will ich doch lieber die Meynung vertheidigen, welche die Singstimme zum Instrument, und die Worte zu ihren Doppelzungensylben, und fa, so, la erniedrigt, — denn hier habe ich doch Musik —; als die Deklamationstheorie unterstützen, welche mir die Musik nimmt und in ihr ätherisches Reich die Deklamation sezt, die, an den Widerstand eines irdischen Mediums gewohnt, sich nicht einmal auf ihre Art hier bewegen kann. — Und doch folgt dieses lezte unwidersprechlich aus Ihrer Behauptung.""

Eben so unwidersprechlich als das, was Ihr Gegner eben heraus demonstrirte. Wenn ich sage, das Singen sey ein Sprechen in höherer Potenz, will ich denn damit behaupten: das Singen selbst sey ein Kunstwerk, und man thue wohl daran, überhaupt alles zu singen, was sich über die Zunge bringen und aussprechen lässt? Und wenn ich von der andern Seite behaupte, Recitation und Deklamation komme jener potenzirten Sprache sowohl als der unpotenzirten zukommen, soll denn deswegen die Deklamation und Recitation auf die höhere Sprache gerade so angewendet werden, wie auf

Banti, Silva, Babini, Grassini u. a. m. Jeder Componist, jeder grosse Sänger hatte seinen eigenen Styl. Wir hatten eine ächt italienische, eine National-Oper, eine Opera buffa, welche die Componisten anderer Nationen, Mozart den einzigen ausgenommen, mehr oder weniger, nie aber ganz erreichen konnten; wir hatten unsere unnachahmlichen Buffi. Jetzt haben wir gar viele Maestri, aber nur einen einzigen Styl, und was für einen! Gar viele Sänger, aber kaum zwey erster Grösse, darunter keine Sopran-Sängerin (die Pasta ist bekanntlich auf der Neige). Die sogenannte Oper ist nahe daran, ein Kabaletten-Quodlibet zu werden, denn bereits ist ihr grösstes Ensemblestück ein Duett (s. weiter unten Mailand.) Von den alten Buffi ist nur der Schatten noch da, und die alte Opera buffa....

Wie sieht's dermalen mit Deutschlands Oper aus? — Audiatur et altera pars. In der 28ten Nummer vom 9ten März der seit Anfange dieses Jahres zu Mailand erscheinenden deutschen Zeitschrift Echo fand sich ganz unvermuthet ein langer Aufsatz, betitelt: „Einige Bemerkungen über italienische und deutsche Opern-Musik", wovon hier das Allerwesentlichste herausgehoben wird. Der anonyme Verfasser dieses Aufsatzes, der sich darin aber als deutscher Landsmann beurkundet, sieht das Schwierige der Lösung der ihm gegebenen Aufgabe ein, thut aber dennoch den gewagten Schritt. Wollte man, sagt er, nach den blossen Bedürfnissen des Italieners urtheilen, Opern zu hören, so würden wir gleich Anfangs ihm den Vorzug des Kunstsinnes vor dem Deutschen einräumen. Dem Italiener seine Opern und Ballette rauben, hiesse ihm die schöne Hälfte seiner Existenz, die sorgenlose, entziehen. Die neuen Opern scheinen in Deutschland ganz aus der Mode gekommen zu seyn; man begnügt sich mit renovirten alten, oder fremden Producten. Diese Unfruchtbarkeit der deutschen Muse scheint daher zu kommen, weil der Deutsche keine Opern schreiben lässt, oder besser, sie nicht wie der Italiener zahlt, und weil das deutsche Publicum zu grosse Anforderungen an den Compositeur, dieser wieder an sich selbst macht, und so tritt eine geistestödtende Befangenheit ein, die alle Productivität erstickt. Der Italiener umgibt sich in musikalischer Hinsicht mit einer chinesischen Mauer: der gutmüthige Deutsche reisst hingegen alle Mauern gegen das Ausland ein, findet an Allem Geschmack, weil es aus der Fremde kommt. Daher haben die Deutschen weniger eine Nationalmusik als alle übrigen Nationen, und selbst der talentvolle Compositeur geht mit Befangenheit zur Arbeit, wenn er bedenkt, dass das sentimentale Damen-Publicum nur durch italienische Kabaletten in Entzückung geräth. Nun den Vorzug der Romantik will man dem deutschen Musiker einräumen, diese übt er auch und oft mit geschmackloser Strenge. Seit vielen Jahren hegen die Deutschen einen entschiedenen Hang zur romantischen, oder besser zu sagen, gespenstischen Musik (sic); sie haben sich in der Musik verstiegen, können den Weg auf der ebenen Strasse der Vernunft, oder besser zu sagen, des wahren Gefühls nicht mehr finden, und diess hindert sie, ein gesundes, kräftiges Kunstproduct zu liefern. Diess Schwebeln und Nebeln in einer Kunst, die so geistig ist, führt leicht zu reinem Unsinne. Romantik und Spuk machen die Wesenheit der Musik, den Gesang, zu einem Nebendinge; schaurige Modulationen, ein düsteres Colorit, frappante Harmonieen, vertreten die Stelle der Canti spianati; nur selten erleuchtet der warme Strahl eines einfachen seelenvollen Gesanges die grauen Wolken der modernen deutschen Oper. Unendlich reich an Melodieen ist hingegen die italienische Musik, und dadurch so ganz geeignet, die Haupttriebfeder der Oper: Liebe, wieder zu geben. Ist diese Liebe glücklich, so stehen dem Italiener unzählige Melodieen zu Gebote; der Deutsche scheint im Gegentheile um so besser zu singen, je unglücklicher er liebt. Die deutsche Musik wäre sehr reich, wenn sie das Romantische mit dem Klassischen vereinte (unter Letzterm versteht der Verf. des Aufsatzes die auf Declamation und Melodie beruhende Art zu componiren, wie etwa Gluck). Der Italiener kann nicht romantisch seyn, will keine Gespenster und Nebel, die vor seinem klaren Auge in nichts zerfliessen; ist aber weit erfindungsreicher in Scenen launenhafter Phantasie und dringt auf Klarheit der Ideen. Der Italiener kann dem Deutschen manche Lehre in Betreff der Structur der Oper geben. Während Letzterer dahin strebt, der Poesie analoge Musik zu componiren, zerfällt die Oper Italiens in eben so viele abgeschlossene Ganze. Die Sänger haben ihre Sortite, ihre Arien, Kabaletten, Adagios, A due, Strette, welche Mosaik-Arbeit mit dazwischen liegenden musikalischen Posten — Instrumenten-Solos, Fortissimi u. s. w. — zusammengehalten werden. Die entzückenden Kabaletten haben auch das Gute, dass man dahin strebt, einfache rührende Melodieen zu erfinden, welche durch

ein leichtes Accompagnement höchst verständlich und populär werden. Selten können sich die Deutschen dieses Vorzugs rühmen. Ganz zuletzt äussert der Verf. den Wunsch: der Deutsche möge von der Höhe seiner Romantik, auf die er sich bereits verstieg, herunterstreten, der Italiener ihm auf halbem Wege entgegenkommen und da Opern bauen; da mag das Ideal thronen, das schon Mozart in so hellem Glanze geleuchtet hat, dass seine Opern noch jetzt die Bewunderung beyder Nationen ausmachen.

Diess ist das Wesentlichste aus benanntem Aufsatze, über welchen, die Moral des Ganzen — Gesangsarmuth der heutigen deutschen Opern, abgerechnet, sich gar Manches sagen liesse, hier aber zu weit führen würde *). Die Leser entscheiden nun, wer ärger daran ist, die Deutschen mit ihrer jetzigen romantischen Gespenster-Oper, oder die Italiener mit ihrer dermaligen klassischen Einerley-Oper. So viel scheint gewiss: bey den Kabaletten und dem charakterlosen Melodischen ist mein Geist maustodt, ich kann dabey einschlafen; bey einer deutschen Gespenster-Musik — man spricht ihr doch keine Charakteristik ab — ist mein Geist rege, ich höre, denke und fühle. Die Deutschen sind übrigens in einem solchen Embarras di richesse klassischer Musik in jeder Gattung, dass sie hierin alle übrige Nationen in's Gesammt nicht beneiden und ihre Hände nur rechts oder links nach einem Musikstücke auszustrecken haben, um sich für eine Gespenster- oder Kabaletten-Oper zu entschädigen. Ich kenne und schätze aber die Italiener, unter denen ich bald ein Viertel Saeculum lebe, allzu sehr, als dass ich Ihnen in der Oper nur für das gefällig Melodische, den äussern Reiz, und nicht für vollendete Declamation, hohe Wahrheit und Tiefe des Ausdrucks der Leidenschaften, Schönheit der einfach edeln Melodieen, besonnene bedeutende Harmonie, contrapunctische Gelehrsamkeit, Verschmähung alles entbehrlichen äussern Schmucks, gediegene Haltung der Charaktere, planvolle Einheit des Ganzen, ja selbst für das Romantische einen Sinn zugestehen soll. Man verständige sich nur zuvor über das Manchem so unheimlich klingende Wort, und glaube doch nicht, dass Nebel, Gespenster, Kreuze, Jammer das Wesentliche dabey sey.

C'est un je ne sais quoi dont on est transporté;
Et moins on le comprend, plus on est enchanté.

(Viennet. Epître aux Muses sur les romantiques.)

Warum aber dieser Antagonismus der romantischen und klassischen Schule in Italien? warum soll man in den Wissenschaften und Künsten ewig an das Alterthümliche und Vertragsmässige gebunden seyn und nicht seinen eigenen Weg gehen, oder wenigstens das Oel der Classicität mit dem Essig der Romantik, mit Hinweglassung des Salzes der schönen Natur (des Nebels), in gehörigem Masse vermengen können?.... Eine unleugbare, durch Italiener selbst zu beweisende Thatsache ist es ferner — der ehrenwerthe Uebersetzer von Rossini's Leben will ja hierüber den deutschen Correspondenten aus Mailand nur mit Vorsicht benutzen — dass bey uns noch vor wenigen Jahren mehre Opern von Weigl, Mozart, Winter, Stunz gefallen, mitunter sogar viel Glück gemacht haben, wovon zu seiner Zeit in diesen Blättern umständlich gesprochen worden, dabey auch von einem in seiner Art einzigen Beyspiele die Rede war, dass man in einer, auf der Scala gegebenen musikalischen Akademie, von den zwey Ouverturen der Zauberflöte und der diebischen Elster, nur die erste stark beklatschte und wiederholte. Gefallen jetzt, 1833, in Italien die Opern von Weigl, Mayr, Winter, Mozart weniger, oder vielleicht gar nicht mehr, so liegt die Schuld nicht am italienischen Volke, denn die Wiener liefen doch schon vor 14 Jahren aus dem Theater, als man Mozart's Così fan tutte gab, weil, wie sie sagten: „es nicht länger auszuhalten

*) Nur einige Kleinigkeiten seyen hier flüchtig anzumerken erlaubt. Wenn der Verf. jenes Aufsatzes sagt, der Italiener kann nicht romantisch seyn, da werden Polci (der Vater des romantischen Epos), Ariosto (Vollender desselben) und B. Tasso das Gegentheil behaupten. Dass der Italiener um der schönern Hälfte seiner Existenz willen mehr Opern schreiben lässt und sie besser bezahlt, als der Deutsche, ist ganz natürlich; er gewinnet aber auch 5 — 400 Procent dabey, denn mit 8 — 10 Kreuzer, womit er vermöge des Abonnementspreises jeden Winterabend von 7 bis 12 Uhr Nachts im Theater zubringt, erspart er zu Hause die Beleuchtung, das Kaminfeuer und andere Ausgaben für Gesellschaften u. s. w. Freylich muss er auch sehr oft einen ganzen Monat und darüber dieselbe Oper mit höchstens einem oder gar keinem Pezzo che ferma (Favoritstückchen) nebst einem schlechten Ballete für 8 ✕ 30 Kreuzer = 4 Gulden geniessen. Dass der Italiener dem Deutschen manche Lehre in Betreff der Structur der Oper geben kann, mag vielleicht seine Richtigkeit haben; die Deutschen werden sich aber wohl in Acht nehmen, unsere heutigen Kabaletten-Operabücher, wo das Duett das grösste Pezzo concertato ist, als Muster zu wählen.

ist; wenn man an Rossini'sche Musik gewöhnt ist, kann man dergleichen unmöglich hören." (Wiener musik. Zeitung, 1819, No. 91 S. 734.) Ich erstaune, dass ich beym Lesen dieser Stelle nicht erstaunt bin. Aber so sind die Menschen, so ist die Welt! und von den zwey vorzüglich musikalischen Nationen dürften sich die Italiener wahrscheinlich am ersten musikalisch bekehren.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

Messina. (Regio Teatro della Munizione.) Der Bassist Andrea Spagni, dermalen Impresario dieses ausgebesserten und neu ausgemalten Theaters, welcher seine Impresa unter den bereits gemeldeten ungünstigen Auspicien begann, musste sogar die Vorstellungen der Amazilia auf mehre Tage aussetzen, weil die Prima Donna Luigia Benelli plötzlich von einem heftigen Fieber ergriffen wurde. Da aber durch ein länger geschlossenes Theater der Direction ein grosses Deficit bevorstand, so entschloss sich die arme, sehr junge Benelli noch als Reconvalescentin wieder aufzutreten, und mit ihren zugenommenen Kräften fand ihre selbst im gesunden Zustande schwache Sopranstimme einigen Applaus, der den Herren Boccacini und Spagni nicht fehlte. Endlich kamen die aus Mailand verschriebenen Sänger, die Prima Donna Giuseppa Ecord-Rizzato nebst dem Bassisten Eugenio Santi an, und nach einer Woche ging am Stephanstage die erste Karnevals-Oper, Bellini's Straniera, mit gutem Erfolge in die Scene. Die Ecord konnte mit ihrem Mezzosoprano in der für einen hohen Sopran geschriebenen Titelrolle keineswegs glänzen und muss sich daher in einer ihren Chorden angemessenern Partie vortheilhafter zeigen. Hr. Santi hat sich bis jetzt blos mit seiner schönen Stimme dem Publicum beliebt gemacht; Boccacini besitzt hingegen dessen Gunst ganz.

Insbesondere ist wohl noch zu bemerken, dass im Theater Messina's, einer der bedeutendsten Städte Siciliens, mit ungefähr 70,000 Einwohnern, erst jetzt im Jahre 1833 der erste vom benannten Impresario und Bassisten Spagni eingeführte Weiberchor zu hören war. Diese mit genauer Noth zusammengebrachte, und vom hier gebürtigen Maestro Antonio Laudano wie durch ein Wunder, so gut als möglich in Kurzem abgerichtete kleine weibliche Schaar, erregte anfänglich mit ihrem eben nicht sehr schönen Gesange ein allgemeines Lachen; das Sprichwort sagt aber: aller Anfang ist schwer, und so hofft man denn von dieser neuen Einführung ebenfalls, sie werde sich immer mehr vervollkommnen. Wenn vor mehren Jahren (Wiener musik. Zeitung, 1819, No. 25, 26) eine Verschiedenheit der italienischen und deutschen Stimmen aufgestellt, dabey das milde Clima des vom Schöpfer selbst gebauten Paradieses und der Genuss der Feigen, Datteln, Oliven, Pomeranzen, Citronen u. s. w. in Schutz genommen wird; so macht wenigstens die schon von Florus mit deliciae generis humani bezeichnete Insel Sicilien, also jenes seynsollende Paradies κατ' ἐξοχην, eine Ausnahme hiervon. —

Neapel. Die beyden königl. Theater lieferten diesen Karneval meist oft gehörte ältere Opern. Die einzige in S. Carlo von Pacini neugegebene Oper: Gli Elvezj hat nicht gefallen, und die Stimme des Königs der heutigen Bassisten, des Hrn. Lablache, scheint im Verhältnisse der Zunahme seines Embonpoints, vielleicht auch seiner Jahre, leider abzunehmen.

Rom. (Teatro Tordinona.) Die zweyte Oper: I Capuleti e Montecchi von Hrn. Bellini, war weit glücklicher als ihre Vorgängerin, die Anna Bolena. Die Galzerani und die zum ersten Male diese Bühne betretende Schoberlechner, nebst dem Tenoristen Giovanni Bassadona und dem Bassisten Gio. Batt. Campagnoli gefielen sämmtlich; desgleichen in der dritten Oper, in Pacini's Arabi nelle Gallie, in welcher anstatt der Galzerani die Contraltistin Chiara Gualdi sang.

(Teatro Valle.) Hier machte eine neue Oper von Hrn. Donizzetti: Il Furioso all' Isola S. Domingo betitelt, viel Glück, so dass ihr die beyden nachher gegebenen Opern: Il nuovo Figaro von Ricci und il Disertore svizzero von Rossi, immer den Platz räumen mussten; ganz besonders gefielen das Finale und zwey Duetten, zwischen der Prima Donna Elisa Orlandi und dem Bassisten Giorgio Ronconi (welcher die Titel-Rolle recht gut gab), und zwischen diesem und dem Buffo Ferdinando Lauretti.

Ascoli. Die noch junge Emma Carletti betrat zum ersten Male die Bühne in Donizetti's Olivo e Pasquale. Einstweilen gefällt ihre Stimme. Der Buffo Baldassarre Paoletti hat eine gute Action. Der Tenor Giuseppe Querci ist wohl der beste. Zur zweyten Oper gab man Herrn Ricci's Orfanella svizzera.

Camarino. Rossini's Donna del lago und Mercadante's Donna Caritea — versteht sich, mit eingelegten Stücken — waren die beyden Karnevals-Opern. Die Prima Donna Orsola Arcucci, mit einer geläufigen Stimme, und besonders die Contraltistin Giustina Grassini, mit angenehmem Gesange, setzten die meisten Hände in Bewegung; nach ihnen waren es die beyden Tenore Antonio Colombati und Francesco Nocelli, nebst dem Bassisten Benedetto Taddei.

(Fortsetzung folgt.)

Bremen, im April. Es ist für den Kunstfreund eine wohlthuende Befriedigung, wenn man auf die verflossenen Winterfreuden zurückblickt, und sich sagen darf: wir sind abermals um einen grossen Schritt weiter gekommen. Wie schwer es ist, dass die Kunst in einem kaufmännischen Staate, wo leider sehr wenig Mittel vorhanden sind, wo leigierung wegen etwas dazu beyzutragen, den gehörigen Aufschwung nehme, das ist eine bekannte Sache. Inswischen hat das stete Wirken eines hochachtbaren Mannes, der, allem Eigennutze fremd, nur die Sache im Auge hat, endlich doch wahrhaft Grosses durch Ausdauer zu Stande gebracht. Unser vortrefflicher Riem, so bedeutend als Organist, Lehrer und Componist, den wir schon seit 18 Jahren in unsern Mauern besitzen, hat einen Geist hier erweckt, wie wir ihn sonst nicht kannten — als Musikdirector hat er das Concert-Orchester zu einer hohen Bildungsstufe zu erheben gewusst, als Organist dem Gottesdienste die rechte Weihe gegeben, als Lehrer den Sinn für das wahre Schöne unter alle Classen verbreitet und als Director der Singakademie eine wahrhafte Begeisterung für die Werke unserer alten Heroen der deutschen Musik erregt. Unsere Winter-Concerte haben sich eines sehr grossen Beyfalls zu erfreuen gehabt, wodurch abermals der Satz als richtig erwiesen ist, dass man sich nie so sehr nach den Anforderungen des grossen Haufens zu richten brauche, sondern nur Gutes darzubieten habe, um Theilnahme zu erregen. Die schönen Beethoven'schen Symphonieen, in ihrer Reihenfolge, fanden immer ein hoch begeistertes Publicum, da auf ihre Ausführung aller Fleiss verwendet war und eine durchaus zweckmässige Besetzung des Orchesters, unter der Riem'schen Direction, die ihres Gleichen so leicht nicht findet, immer eine grosse Wirkung hervorbrachte. — Eine sehr bedeutende Acquisition für uns, und eine grosse Stütze des Orchesters, ist Hr. Mühlenbruch, jetzt als Concertmeister angestellt; seine Leistungen als Vorspieler, so wie als Virtuos auf der Violine, sind gleich verdienstvoll, und wir sind unendlich erfreut, einen so ausgezeichneten Künstler den Unsern nennen zu können; derselbe hat uns durch mannigfache Solo-Vorträge, so wie durch sein vortreffliches Quartettspiel in Privat-Vereinen hoch erfreut. Die Hauptstärke unserer Concerte ist die Gattin unsers obengenannten Concertmeisters, Mad. Mühlenbruch, die als Dem. Lamette (?) sich schon in Berlin eines ausgezeichneten künstlerischen Rufes zu erfreuen gehabt hat. Das Entzücken über die Leistungen dieser wackern Künstlerin war immer gleich gross — sie ist eine wahrhaft dramatische Sängerin, mit schönem Umfange der Stimme, welche auf das Vollkommenste ausgebildet ist, und reisst durch ihren köstlichen Vortrag, welcher den reinsten musikalischen Geschmack verräth, Alles zur höchsten Begeisterung hin. Dass ein solches Vorbild auch für unsere übrigen Talente, namentlich unter den Dilettantinnen, vom grössten Erfolge sey, ist unbeweifelt. Namentlich hat die jüngere Dem. Grabau, an deren schöner, klangvoller Stimme wir uns schon oft erfreuet, an Serle und Ausdruck sehr gewonnen. Nach dem Schlusse unserer Abonnement-Concerte wurde, in Beziehung auf die ausgezeichneten Leistungen der Mad. Mühlenbruch, für dieselbe ein Benefiz-Concert veranstaltet, welches ein so brillantes Resultat lieferte, wie hier kaum zu erwarten war. — Allen unseren musikalischen Bestrebungen setzte indess das Charfreytags-Concert die Krone auf; da die Akademie in der Regel nur an diesem Tage öffentlich singt, so wird die Gelegenheit auch dazu benutzt, jedes Jahr etwas Anderes zu liefern. Es war dieses Mal der Messias gewählt, den wir hier seit 1817 nicht gehört hatten und der in den weiten Hallen unserer schönen Domkirche ein auffallend zahlreiches Auditorium versammelt hatte. Die Singakademie besteht aus etwa 150 Mitgliedern und ist ganz vollkommen einstudirt; also leicht zu begreifen, welcher grossartige Effect durch die himmlischen Chöre des unsterblichen Händel hervorgebracht wurde. Die Soli wurden von Mad. Mühlenbruch, Dem. Grabau und einigen achtbaren Dilettantinnen gesungen, so wie die Tenor- und Bass-Partieen ebenfalls in den Händen sehr wackerer Mitglieder der Akademie waren; das Orchester war so reich besetzt, als es nur irgend zu machen war und haben wir namentlich mit Vergnügen die Herren Ulrich und A. Grabau

aus Leipzig auch dabey mitwirken sehen. Es war ein schönes Ganzes, und die lebendigste Theilnahme sprach sich darüber aus. Unter den vielen Fremden, die von nah und fern herbeygeströmt waren, den Genuss mit uns zu theilen, liess auch Herr Kapellmeister Pott aus dem benachbarten Oldenburg dieser vortrefflichen Aufführung die vollste Gerechtigkeit wiederfahren. — Unsere liebe, bey Ihnen so hoch geschätzte Landsmännin Henriette Grabau, welche sich jetzt hier befindet und mit oben erwähnten beyden Herren eine Kunstreise zu machen beabsichtigt, wird uns auch noch durch ein Concert erfreuen, das ohne allen Zweifel grosse Theilnahme erregen wird.

Sténographie musicale,

eine neue Erfindung des Hrn. Hippolyt Prévost in Paris, welcher einer der Redacteurs des Moniteur ist. Das wäre also zu teutsch eine musikalische Engschrift. Wir wollen wünschen, dass dem Wörtchen *engé* nicht seine Nebenbedeutung zu Theil wird, mangelhaft, unglücklich. Wir befürchten das zwar keineswegs, denn der Name des Erfinders ist in Frankreich geachtet: wir sind aber doch begierig zu erfahren, auf welche Weise alle Zusicherungen des Erfinders sich erfüllen werden. Das werden wir hoffentlich bald erleben, denn Hr. Prévost sorgt seit einiger Zeit sehr lebhaft für die Bekanntmachung seiner Erfindung. Das Publicum ist nicht nur vorläufig in französischen Zeitschriften jüngst davon in Kenntnis gesetzt worden, sondern wir haben auch noch zuvor aus dem eigenhändigen Schreiben des Erfinders an einen geehrten teutschen Verleger ersehen, dass gleichfalls in Teutschland für die Verbreitung der Sténographie gesorgt ist. Findet sich kein Verleger in unserm Vaterlande, so wird Hr. Prévost selbst eine teutsche Ausgabe veranstalten, um den Nachdruck zu verhindern.

Er verkennt nicht, dass Aehnliches mannigfach versucht worden ist, z. B. allerley Maschinen, unter diesen solche, welche die Phantasieen eines Spielers sogleich zu Papiere bringen: er vergewissert aber, dass diese Dinge nicht mit seiner Erfindung zu vergleichen, noch viel weniger überall, wie die seine, zu gebrauchen sind. Man braucht gar nichts weiter, weiss man die Sache einmal, als Papier und Feder oder Bleystift, um seine Gedanken sogleich mit sammt der Harmonie aufzuzeichnen, oder auch ein fremdes Stück, was man nur auf kurze Zeit behalten darf, in wenigen Minuten abzuschreiben. Sogar während des Hörens wird es möglich seyn, ganze Sätze, die Einem besonders gefallen, zu Papiere zu bringen. Dabey ist nicht zu befürchten, dass auch nur Einiges in der Harmonielehre oder sonst in den verschiedenen Grundsätzen der Kunst geändert wäre: nichts ist geändert, als nur die musikalische Schrift. Diese kann trotz dem sehr bald erlernt werden. In einem einzigen Monat wird man im Stande seyn, von der neuen Schnellschreibart Gebrauch zu machen, wenn man sich nur täglich einige Stunden damit beschäftigt. Die Anweisung nimmt nicht viel Raum ein. Das ganze Werkchen wird acht bis zehn Seiten Text und zehn bis zwölf Zeichenplatten enthalten. Dafür fordert Hr. Prévost von einem teutschen Verleger, der sich der Herausgabe rechtlich annehmen will, 3000 Franken. Dass die Sache bis nach abgeschlossenem Vertrage ein Geheimniss bleiben muss, versteht sich von selbst. Die bürgerliche, ehrenvolle Stellung des Erfinders leistet hinlängliche Sicherstellung des Unternehmers.

Viele Pariser Künstler haben eingesehen, dass die Sténographie eine völlige Revolution in der Tonkunst bewirken werde. Das glauben wir auch. Was werden wir dann für geniale Werke erhalten, die sonst bey dem langsamen Notiren im Tintenfasse starben! Dem wird nun in der Tonkunst bald nicht mehr so seyn. — Einige Sorge können wir jedoch dabey nicht bergen. Was wird in Zukunft aus unseren Musikalien-Verlegern werden? Wenn man in so kurzer Zeit ganze Stücke abschreiben kann, wer wird dann noch die theuern Noten kaufen? — Und was wird endlich aus den Componisten? Wer soll ihnen die Werke abkaufen? Ja sie sind sogar in der Gefahr, dass Einer, der ihr Werk hört und es schnell hinwirft, es für sein Erzeugniss ausgibt. Das sind freylich ein paar Unannehmlichkeiten. Endlich und zuletzt gibt es unter den teutschen Componisten noch einige, nicht gar zu wenige, die sich an das langsame Schreiben gewöhnt haben, weil sie bey ihren Ausarbeitungen denken. Was haben diese davon? Doch! die glatten Einfälle, die sich gerade so leicht vergessen, sie werden sie dadurch festhalten. Das Uebrige mögen sie ausarbeiten. — Wir sind sehr begierig, wie es damit werden wird. Wir kaufen sogleich ein Exemplar: denn wir vergessen auch zuweilen unsere genialen Gedanken.

Verzeichniss der Sänger und Instrumentisten zur Aufführung der grossen Passion Sebastian Bach's in Dresden.

Zur Nachricht des Freyherrn Borsum. v. Militz in No. 18.

Coro Primo.		Coro Secondo.	
12	Violini primi.	12	Violini primi.
11	Violini secondi.	11	Violini secondi.
8	Viole.	8	Viole.
7	Violoncelli.	7	Violoncelli.
5	Contrabassi.	5	Contrabassi.
2	Flauti primi.	2	Flauti primi.
3	Flauti secondi.	3	Flauti secondi.
2	Oboi primi.	2	Oboi primi.
2	Oboi secondi.	2	Oboi secondi.
2	Clarinetti primi.	2	Clarinetti primi.
2	Clarinetti secondi.	2	Clarinetti secondi.
25	Soprani.	25	Soprani.
20	Contr'alti.	20	Contr'alti.
25	Tenori.	25	Tenori.
30	Bassi.	30	Bassi.
166		166	

20 Soprani, Coro 1e.

Cantanti di Concerto.		Cantanti di Concerto.	
1	Mad. Wranitzka.	1	Dem. Schebest.
1	M. Rebbnig.	1	M. Schuster.
1	- Rieve.	1	- Wächter.
1	- Zezi.	1	- Bohme.
1	- Stelzel.	1	Dem. Spitzing.
5		5	
46	Totale Violini.	50	Soprani.
16	Viole.	40	Contr'alti.
14	Violoncelli.	50	Tenori.
10	Contrabassi.	60	Bassi.
10	Flauti.	20	Coro 1e.
8	Oboi.	10	Voci concertanti.
9	Clarinetti.	250	
113		111	
		361	

Kurze Anzeigen.

Der barmherzige Bruder. Eine Tondichtung für das Pianof. componirt — von C. Löwe. 28stes Werk. Bey Wagenführ in Berlin. Pr. 6 gGr.

Also eine Tondichtung für das Pianoforte, kein Gesang, zu welchem Glauben ein flüchtiges Lesen leicht führen könnte. Das Stück, Andante con moto, $\frac{3}{4}$, G dur, ist gut gehalten. Eine einfache Hauptmelodie kehrt rondoartig wieder, mit orgel- und zuweilen choralmässigen Zwischenführungen verschmolzen. Die Ausführung hat keine Schwierigkeit.

Der kleine Flötenspieler. Eine Sammlung leichter und angenehmer Handstücke für die Flöte von F. A. Michaelis. 1stes Heft. Breslau, bey C. G. Förster.

Das kleine Heftchen erfüllt sein Versprechen.

Utrecht, im März. Bey Gelegenheit der Feyer des 200jährigen Bestehens unserer Stadt-Concerte wurde am 14ten d. eins der ersten Fest durch Hrn. Pfarrer J. Decker-Immerzeel gedichtet und von Hrn. J. H. Kufferath, Schüler des berühmten L. Spohr, in Musik gesetzte Cantate in Ausführung gebracht. Die Sopran-Solopartieen hatte die durch die Musik-feste in den Rheinlanden bereits rühmlichst bekannte Gattin des Componisten übernommen, und die Chöre wurden durch 60 Freunde und Freundinnen der Tonkunst, unterstützt durch ein wohlbesetztes Orchester, worunter verschiedene unserer ausgezeichnetsten Instrumentisten, ausgeführt.

Hatte man während der Anwesenheit des Hrn. Kufferath in unserer Stadt die Ueberzeugung von dessen Tüchtigkeit und Verdiensten als Musikdirector gewonnen, so konnte man aus sein Talent im Fache der Composition kennen, welches mit den lebhaftesten Zeichen des Beyfalls begrüsst wurde und Aller Wünsche und Erwartung im höchsten Grade befriedigte. Wir drücken die Hoffnung aus, dass Hr. Kufferath, hierdurch ermuntert, auf der betretenen Bahn nicht minder glücklich fortschreiten werde, um sich auch bey dem grösseren Publicum durch neue Erzeugnisse seiner Muse günstig bekannt zu machen.

Die Ausführung, dirigirt vom Componisten, übertraf alle Erwartung. Die Chöre wurden mit grosser Präcision gesungen. — Die Solo-Partieen fanden vor Allem vielen Beyfall. Frau Kufferath gab bey dieser Gelegenheit wieder einen treffenden Beweis ihrer Kunstfertigkeit, besonders in dem Vortrage der herrlichen Sopran-Arie mit Recitativ, welche für ihre sanfte und biegsame Stimme eigens gesetzet war und durch sie mit jenem feinen Gefühle vorgetragen wurde, was diese Arie erfordert.

(Aus dem „Allgemeene Konst- en Letterbode 1833. No. 12 v. 23sten März.")

Notiz. Der rühmlichst angezeigte Virtuos, Ritter Kalkbrenner ist am 3ten d. in Leipzig eingetroffen und wird nun nächstens mit einem Concerte eintreten.

(Hiezu eine Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Beylage zur musikalischen Zeitung 1833.

Ostermesse-Bericht 1833.

von

A. DIABELLI & COMPAGNIE

Kunst- und Musikalienhändlern in Wien, Graben Nr. 1153.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Verlag liefert Hr. Fr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in Conventions-Münze, der Gulden zu 5 Stück Zwanziger.

Jos. Mayseder's neueste Composition.

(Mit Eigenthumsrecht.)

Zweites Quintett (oder Sextett) in A moll

	fl. kr.
für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell (Contrabass ad lib.) 51ste Werk. In Auflagestimmen	4 30
Dasselbe in Partitur (Archiv N. 12)	3 —
Detto in Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell eingerichtet von C. Czerny.	
Detto für das Pianoforte zu 4 Händen, eingerichtet von detto.	
Detto für das Pianoforte allein, eingerichtet von detto.	

Carl Czerny's neueste Compositionen.

(Mit Eigenthumsrecht.)

Die Kunst des Präludirens

in 120 Beispielen, Präludien, Modulationen, Cadenzen und Fantasien von allen Gattungen für das Pianoforte practisch dargestellt von C. Czerny, 300ste Werk.	5 —
Als zweyter Theil der Fantasie-Schule (200ste Werk von demselben Verfasser).	
Nebst Verzeichniss sämmtlicher Original-Werke von Nr. 1 bis 300, mit Angabe der Verleger, wohlgetroffenem Portrait und fac simile des C. Czerny.	

Die Schule der Geläufigkeit

auf dem Pianoforte, oder: 30 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln, von C. Czerny, 299ste Werk, complet	5 —
Einzeln 1ste, 2te und 3te Heft, jedes	1 15

Troisième grand Potpourri concertant

pour deux Pianofortes à 6 mains par C. Czerny, oeuv. 298. 4 30

Les pianistes associés, ou Compositions

brillantes et concertantes pour un Pianoforte à 6 mains par C. Czerny.

(Fortsetzung.)

Cah. 4. Variations sur un thème fav. de Opéra: Montecchi e Capuleti, oeuv. 293	2 —
Cah. 5. Polonaise brillante, oeuv. 296	2 —
Cah. 6. Variat. sur un thème fav. de l'opera: Norma, oeuv. 267.	2 —

Grand Potpourri

pour Pianoforte, Flûte, Violon, Alto et Violoncelle concertant, par C. Czerny, oeuv. 294.

La Rivalité.

Rondo brillant et concertant pour Pianoforte à 4 mains par C. Czerny, oeuv. 293.

Deux Trios brillans

pour Pianoforte, Violon et Violoncelle par C. Czerny, oeuv. 211. (Mnemosyne Cah. 11.)
Detto separé Nr. 1 in C, Nr. 2 in A.

Deux Quatuors brillans

pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle par C. Czerny, oeuv. 226. (Mnemosyne Cah. 12.)
Detto separé Nr. 1 in F, Nr. 2 in G.

Six grands Potpourris

brillans et concertans pour Pianoforte, Violon et Violoncelle par C. Czerny, oeuv. 212.

(Fortsetzung.)

Nr. 4 in Bm, Nr. 5 in C, Nr. 6 in Es.

Sérénade vénitienne.

	fl. kr.
Divertissement concertant sur une Barcarole favorite à 3 Voix (Soprano, Tenore et Basso) avec des Variations brillantes pour Pianoforte, Flûte, Cor (ou Alto) et Violoncelle par C. Czerny, oeuv. 276	2 45
La même pour deux Pianofortes	3 30

90ste Rondino

pour le Pianoforte seul sur l'air favori: *Das Ständchen*, de Fr. Schubert, par C. Czerny, oeuv. 284 — 1 15

Souvenir théatral.

Collection periodique des Fantaisies élégantes sur les motifs les plus favoris des nouveaux opéras, pour le Pianoforte seul, et à 4 mains par C. Czerny, oeuv. 247.

(Fortsetzung.)

Cahier 17. Fantaisie, 16te, sur les motifs fav. de l'opéra: Anna Bolena, de Donisetti, pour Pianoforte seul	1 —
La même à 4 mains	1 30
Cahier 18. Fantaisie, 17te, sur detto, pour Pianoforte seul	1 —
La même à 4 mains	1 45
Cahier 19. Fantaisie, 18te, sur les motifs fav. de l'opéra: Montecchi e Capuleti, de V. Bellini, pour Pianof. seul	1 —
La même à 4 mains	1 45
Cahier 20. Fantaisie, 19te, sur detto, pour Pianoforte seul	1 —
La même à 4 mains	1 45
Cahier 21. Fantaisie, 20te, sur les motifs fav. de l'opéra: Robert le Diable, de Meyerbeer, pour Pianoforte seul	1 15
La même à 4 mains	2 —
Cahier 22. Fantaisie, 21ste, sur detto, pour Pianoforte seul	1 15
La même à 4 mains	2 —
Cahier 23. Fantaisie, 22ste, sur detto, pour Pianoforte seul	1 15
La même à 4 mains	2 —
Cahier 24. Fantaisie, 23ste, sur detto, pour Pianoforte seul	1 15
La même à 4 mains	2 15

fl. kr.

Cahier 25. Fantaisie, 1ère, sur les motifs fav. de l'opéra: Norma, de Bellini, pour Pianoforte seul..... 1 15
La même à 4 mains..... 2 —
Cahier 26. Fantaisie, 2ème, sur detto, pour Pianoforte seul..... 1 15
La même à 4 mains..... 2 —
Cahier 27. Fantaisie, 3ème, sur detto, pour Pianoforte seul..... 1 15
La même à 4 mains..... 2 —
Cahier 28. Fantaisie, 4ère, sur des motifs fav. de l'opéra: Sonnambula, de V. Bellini, pour Pianoforte seul..... —
La même à 4 mains..... —
Cahier 29. Fantaisie, 5ème, sur detto, pour Pianoforte seul..... —
La même à 4 mains..... —
Cahier 30. Fantaisie, 6ème, sur detto, pour Pianoforte seul..... —
La même à 4 mains..... —
(Wird fortgesetzt.)

Die früheren Hefte enthalten:

Cah. 1. 2. 3. Fra Diavolo. Cah. 4. Jecoude. Cah. 5. Fiorella. Cah. 6. 7. Fiancée. (*Die Braut.*) Cah. 8. 9. Stranieri. (*Die Unbekannte.*) Cah. 10. 11. Bayadere. Cah. 12. Marie. Cah. 13. *Adelheid von Frankreich.* Cah. 14. Le Philtre. (*Der Liebestrank.*) Cah. 15. 16. Zampa.

Neue Pianoforte-Musik

von verschiedenen Autoren.

Der Abschied der Troubadours.

Unterhaltungsstück für Gesang, Pianoforte, Violine und Guitarre mit abwechselnden Variationen,
componirt von Moscheles, Meyerder und Giuliani. (Neue Ausgabe.)
Detto für 2 concertirende Pianoforte gesetzt von C. Czerny.

Grand Divertissement

pour Piano et Cor (ou Violoncelle) avec accomp. de l'orchestre, composé par Sigismond Thalberg, oeuvre 7.
Detto pour Piano et Cor (ou Violoncelle) sans accomp.

24 Fugen für das Pianoforte zu 4 Händen,

verfasst und Sr. königl. Hoheit, dem durchlauchtigsten Herrn Carl Ludwig, Herzoge von Lucca, Infant von Spanien etc. etc. in tiefster Ehrfurcht gewidmet von S. Sechter, k. k. Hoforganist.
53tes Werk.

1stes Heft. Nr. 1. 2. 3. über Originalthema. Nr. 4. 5. 6. 7. 8. über Motive aus der Oper: Die Stumme..... 1 15
2tes Heft. Nr. 9. 10. 11 über Motive aus der Oper: Die Stumme, Nr. 12. über ein Motiv aus Mozart's Figaro..... 1 15
3tes Heft. Nr. 13. über ein Motiv aus der Oper: Die Braut, Nr. 14. 15. über Irländische Motive. Nr. 16. Motiv aus Mozart's Requiem. Nr. 17. Motiv aus Mozart's Don Juan, Nr. 18. Motiv aus der Oper: Zampa..... 1 15
4tes Heft. Nr. 19. Motiv aus Zampa, Nr. 20. 21. Motive aus Beethoven's Septett, Nr. 22. Motiv von Mich. Haydn. Nr. 23. Motiv aus Joa. Haydn's 7 Worte, Nr. 24. Ueber ein Originalthema..... 1 15

Introduction, Variations et Finale

pour le Pianoforte à 4 mains
sur le Quatuor favori de l'opéra: Robert le Diable, de Meyerbeer, composées par Edouard Marxsen, oeuv. 20.

Encouragement.

Trois Rondeaux mignonnes pour le Pianoforte à 4 mains, composés par A. Diabelli, oeuvre 155.
Nr. 1. in C. Nr. 2. in D. Nr. 3. in F.

Sehnsucht nach dem Frühlinge.

Sonate in G für das Pianoforte zu 4 Händen, componirt von A. Diabelli, 156tes Werk.

Lilienkränze.

3 Sonatinen für das Pianoforte allein. (Mit besonderer Rücksicht für kleine Hände.) Nr. 1. in D. Nr. 2. in E moll. Nr. 3. in A. Componirt von A. Diabelli, 157tes Werk.

Révolution.

Sonate (in C) pour le Pianoforte à 4 mains, composé par A. Diabelli, oeuv. 158.

fl. kr.

Döhler, Th. Variations brillantes pour le Pianoforte seul, sur la Cav. fav. (Mecc tu vieni o misera) de l'opera: la Straniera, de Bellini, oeuv. 2..... 1 30
Dumolard, Cam. Introduction suivie de Variat. brill. pour le Pianoforte seul sur le Duo fav. de Blangini (Per valli, per boschi) dediées à Mons. Henri Herz, oeuv. 1..... 1 15
Herold, F. Zampa, oder: Die Marmorbraut. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein, eingerichtet von A. Diabelli..... 4 —
—— Detto für das Pianoforte zu 4 Händen einger. v. detto..... 6 —
—— Detto für das Pianoforte allein im leichten Style für die Jugend (Opernrepertorium Nr. 21.)..... 1 45
—— Ouverture dazu im leichten Style..... — 45
Horzalka, J. B. Variations pour le Pianoforte seul sur un thème de l'opéra: Zampa, oeuv. 55..... — 45
—— Quatuor in F moll de Louis Ferdinand Prince Je Prusse, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains..... 3 30
Konstky, A. Variations de Bravoure pour le Pianoforte seul, sur une Marche Suédoise, oeuv. 16..... 1 —
Morelly, Fr. Erheiterung u. Lust. Walzer f. Pianof. allein, op. 29. — 30
—— Bayaderen-, Zampa- und Wiener Promenade-Galoppe für detto op. 30..... — 30
—— Erinnerung an's Wasser-Glacis. Carolinen-Walzer für detto op. 31..... — 30
—— Carneval-Flimmerln. Walzer für detto op. 32..... — 30
—— *Ludwig.* Es lebe der gute Humor! Walzer für detto op. 1. — 30
—— —— Die Zauberglöckchen. Walzer für detto op. 2. — 30
—— —— Tanz-Blumen. Walzer für detto op. 3..... — 30

Nb. Sämmtliche Walzer von Franz und Ludwig Morelly sind auch für die Violine mit Begleitung des Pianoforte zu haben.

Müller, Ign. Rondeau brillant précédé d'une Introduction caractéristique pour le Pianoforte seul sur un air favori de l'opéra: Robert le Diable, de Meyerbeer, oeuv. 16..... 1 —
Plachy, W. Variations sur un air Autrichien, pour le Pianoforte seul, oeuv. 58..... — 30
—— Variationen für Pianoforte allein, über den beliebten Rundgesang: Hebt wohl Acht, aus der Oper: Die Braut, von Auber, 59tes Werk..... — 45
—— Variations pour le Pianoforte seul sur la Cavat.: La tremenda ultrice, de l'opéra: I Montecchi e Capuleti, di V. Bellini, oeuv. 60..... — 45
—— Variations pour le Pianof. seul, sur la Cavat.: Non v'ha sguardo, de l'opéra: Anna Bolena, di Donizetti; oeuv. 61. — 45
—— Introduction et Variations pour le Pianoforte seul sur un thème fav. de l'opera: Norma, di Bellini, oeuv. 62..... — 45
Schlesinger, D. La Gaieté. Rondino p. le Pianof. seul, oeuv. 5. — 45
—— Andante varié pour le Pianoforte seul, oeuv. 8..... — 45

NB. Von dem periodischen Werke: Euterpe, für das Pianoforte allein und zu 4 Händen (von Nr. 1 bis 300) sind neue, vollständige Verzeichnisse unentgeltlich zu haben.

Ant. Reicha's

vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition,

oder:

ausführliche und erschöpfende Abhandlung über die Harmonie (den Generalbass), die Melodie, die Form und Ausarbeitung der verschiedenen Arten von Tonstücken, den Gebrauch der Menschenstimmen, die gesammte Instrumentirung, den höhern Tonsatz im doppelten Contrapuncte, die Fuge und den Canon, und über den strengen Satz im Kirchenstyle.

Französisch und deutsch.

Die deutsche Uebersetzung ist v. Carl Czerny.

Von diesem Werke sind bereits **dreissehn** Hefte erschienen.

In jedem Monate erscheint wenigstens ein Heft.

Es wird noch fortwährend Pränumeration mit 1 fl. C. Mze. für ein Heft angenommen.

Die Namen der P. T. Herren Pränumeranten werden dem ganzen Werke vorgedruckt.

Der Generalbass in Beispielen
zur Selbstübung für angehende Organisten, verfasst von Ambros. Rieder, 103ter Werk. 1 fl. 30 kr.

Gesangmusik.

	fl. kr.
Herold, F. Zampa, oder: Die Marmorbraut. Romantische Oper. Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte.....	8 —
Daraus sind alte Gegenstände einzeln zu haben.	
Lachner, Fr. Die vier Menschenalter. Cantate von J. G. Seidl. Vollst. Clavierauszug mit Singstimmen. (Unter der Presse).	— —
—— Waldklänge. 3 Gedichte von J. Vogel.	
Nr. 1. Waldvöglein. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Horn (oder Violoncell).....	— 45
Nr. 2. Waldwärts. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Horn (oder Violoncell).....	— 45
Nr. 3. Jetzt ist alles, alles gut. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violine.....	— 45
—— Neuer Frühling. Wanderers Gebet. Ihr Traum. Fragen. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell (oder Horn).....	1 45
Schubert, Fr. Nachgelassene Werke für Gesang und Pianoforte-Begleitung.	
19te Lieferung. Orpheus, Gedicht von Jacobi. Ritter Toggenburg, Ballade von Fr. v. Schiller.....	1 —
20ste Lieferung. Im Abendroth, Gedicht von C. Loppe. Scene aus Faust, und Mignons Gesang, Gedichte v. Göthe.	1 —
21ste Lieferung. Der Blumenbrief von Schreiber. Vergiss mein nicht, von Schober.....	1 15
22ste Lieferung. Der Sieg. Asya. Beim Winde. Abendstern. Gedichte von Mayrhofer.....	1 15
23ste Lieferung. Schwestergruss, von Bruchmann. Liedesend, Ballade von Mayrhofer.....	1 15
24ste Lieferung. Schiffers Scheidelied, von Schober. Todtengräbers Heimweh, von Craigher.....	1 15
(Werden fortgesetzt.)	

Seit dem ersten Januar 1835 erscheint bei uns zum Behufe des Gesangunterrichts folgendes Werk unter dem Titel:

Melodien,
und enthält ausgewählte Gesang-Motive aus Opern für den Umfang jeder Stimme, zum nützlichen Gebrauche bei Gesangstunden eingerichtet, und mit leichter Begleitung des Pianoforte, herausgegeben von A. Diabelli.

Januar-Heft enthält Motive aus der Oper: Montecchi und Capuleti, von Bellini.....	1 15
Februar-Heft enthält Motive aus der Oper: Anna Bolena, von Donizetti.....	1 30
März-Heft enthält Motive aus der Oper: Norma, von Bellini.	1 30
April-Heft enthält Motive aus den Opern: Il Talismano und Amasilia, von Pacini.....	1 30
Mai-Heft enthält Motive aus der Oper: Sonnambula, von Bellini.	1 30
Juni-Heft enthält Motive aus der Oper: Il Pirata, von Bellini.	1 30
(Wird fortgesetzt.)	

NB. Von den periodischen Werken für Gesang und Pianoforte, nämlich: Philomele (von 1 bis 300), Bassgesänge (von 1 bis 50), Favorit-Duetten (von 1 bis 100) und Komische Theatergesänge (von 1 bis 270) sind neue, vollst. Verzeichn. unentgeltl. zu haben.

Violinmusik.

Auber. Ouverture zur Oper: La Fiancée (Die Braut) für Violine und Pianoforte (Concordance Nr. 16).....	— 45
—— Die Braut (La Fiancée). Oper für 2 Violinen eingerichtet von A. Diabelli.....	1 30
Herold. Zampa, oder: Die Marmorbraut, Oper für Violine und Pianoforte eingerichtet von detto (complet).....	5 —
Die einzelnen Stücke daraus sind in dem periodischen Werke: Concordance von Nr. 7 bis 15 enthalten, à.....	— 45
Herold. Detto für 2 Violinen eingerichtet von detto, (complet)	2 30
Jansa, L. Six Duos faciles et progressives pour deux Violons, oeuv. 47 ..... Nr. 1. in C.....	— 45
Detto Nr. 2. in G.....	— 45
Detto Nr. 3. in A moll.....	— 45
Detto Nr. 4. in F.....	— 45
Detto Nr. 5. in D moll.....	— 45
Detto Nr. 6. in D.....	— 45

Sammlung beliebter Ouverturen
für 2 Violinen, Viola u. Violoncell.
(Fortsetzung.)

Nr.		
10	*Boieldieu, A.* Ouverture zur Oper: Die weisse Frau (La Dame blanche).....	1 —
11	*Rossini, G.* Ouverture zur Oper: Othello.....	1 —
12	*Auber, D. F. E.* Ouverture zur Oper: Fra Diavolo.....	1 —
13	*Rossini, G.* Ouverture zur Oper: La Donna del Lago.....	1 —
14	—— Ouverture zur Oper: Torwaldo und Dorliska.....	1 —
15	—— Ouverture zur Oper: Richard und Zoraide.....	1 —
16	—— Ouverture zur Oper: Armida.....	1 —
17	—— Ouverture zur Oper: Corradino.....	1 —
18	—— Ouverture zur Oper: Tancred.....	1 —
19	—— Ouverture zur Oper: Elisabeth.....	1 —
20	—— Ouverture zur Oper: L'Italiana in Algeri.....	1 —
21	*Weigl, Jos.* Ouverture zur Oper: Die Schweizerfamilie.....	1 —
22	*Boieldieu, A.* Ouverture zur Oper: Johann von Paris.....	1 —
23	*Rossini, G.* Ouverture zur Oper: Cenerentola.....	1 —
24	—— Ouverture zur Oper: La Gazza ladra.....	1 —
	(Wird fortgesetzt.)	

Flötenmusik.

Auber. Fra Diavolo, Oper für eine Flöte. Erste Abtheilung. (Der musikalische Gesellschafter Nr. 55.).....	1 —
—— Detto für detto 2te Abth. (Der mus. Gesellschafter Nr. 56.)	1 —
(Wird fortgesetzt.)	
Herold. Zampa, oder: die Marmorbraut, Oper für Flöte und Pianoforte (complet).....	4 30
Die einzelnen Stücke daraus sind in dem periodischen Werke: Productionen für die Flöte, von Nr. 27 bis 35 enthalten, jedes Heft.....	— 45

Czakanmusik.

Herold, Zampa, oder: Die Marmorbraut, Oper für den Czakan allein. Erste Abtheilung. (Mon plaisir Nr. 18.).....	— 45
—— Detto für detto 2te Abtheilung. (Mon plaisir Nr. 19.).....	— 45
(Wird fortgesetzt.)	
Krähmer, E. Romance et Rondeau pour le Czakan et Pianoforte, oeuvre 30.....	1 —
—— Introduction und Variationen über ein Original-Thema für den Czakan mit Begleitung des Pianoforte, oder der Guitare, 32ste Werk.....	1 —

Guitarremusik.

Bathioli, Fr. Guitare-Flageolett-Schule, mit Bemerkungen über den Guitarebau, nebst 26 Flageolett-Uebungsstücken....	2 —
Legnani, L. Gran studio per la Chitarra solo, op. 60.....	— 45
—— Grande Fantasia per la Chitarra solo, op. 61.....	— 45
Padovetz, Joh. Prem. grand Rondeau p. deux Guitares, oeuv. 10.	— 45
—— Introduction und Variationen für die Guitare allein, über die beliebte Cavat.: (L'uno, ah l'uno e m'è più cara) aus der Oper: Montecchi und Capuleti, 13ter Werk.	— 60
Wanura, Jos. Frühlingsblüthen. Zwölf leichte und angenehme Melodien für eine Guitare.....	— 30
Von dem periodischen Werke: Philomele, für Gesang und Guitare ist ein neues vollständiges Verzeichniss von Nr. 1 bis 300 unentgeltlich zu haben.	

Anmerkung.

Da wir den sämmtlichen Musik-Verlag von Math. Artaria, und den grössten Theil des Musik-Verlages von Thadd. Weigl käuflich mit Eigenthumsrecht an uns gebracht haben, so benachrichtigen wir hiermit unsere Geschäftsfreunde, dass nun beide Verlage von uns zu beziehen sind.

A. Diabelli & Comp.

Verzeichniss einiger Musikwerke

aus dem Verlage von Math. Artaria in Wien.

(Mit Eigenthumsrecht.)

	fl. kr.
Böhm, J. 5 Variat. pour le Violon avec Orchestre, op. 8.	1 45
Les mêmes pour detto avec acc. de Pianoforte	1 —
—— 4 Variat. brill. avec Coda sur un thème de Rossini, pour le Violon avec Orchestre, op. 9	2 15
Les mêmes pour detto avec acc. de Pianoforte	1 —
—— Grand Concertino pour le Violon avec Orch. op 10	4 15
Detto pour detto avec Quatuor et Contrabasse	2 30
Gratsch, 3 Duos pour deux Violons, op 7	2 15
—— Variat. (Thème de Spohr) pour le Violon avec acc. de Pianoforte, op. 8	1 15
Hauptmann, 5 Duos pour 2 Violons, op. 18	2 —
Hummel, J. N. Grande Sonate pour Pianoforte avec acc. de Mandoline ou Violon	1 15
Janso, L. Allegro brill. pour le Violon avec Orch. op. 29	2 40
Detto pour detto avec Quatuor	1 15
Detto pour detto avec Pianoforte	— 84
—— Seconde Polonaise pour le Violon avec Orch. op. 30	2 45
Detto pour detto avec Quatuor	1 47
Detto pour detto avec Pianoforte	1 8
—— Fantaisie pour le Violon avec Orchestre, op. 32	3 30
Detto pour detto avec Quatuor	1 15
Detto pour detto avec Pianoforte	1 —
—— Double Rondeau pour 2 Violons av. Orch. op 33	3 15
Detto pour 2 Violons avec Pianoforte	1 30
—— 3 Rond. p. 2 Viol., Alto et Violonc. op. 35, Nr. 1, 2, 3. à	1 15
Lubin (*Leon de St.*) Quatuor pour 2 Viol, Alto et Violonc. op. 10.	2 30
Mayseder, Jos. Sixième Polonaise p. le Violon avec Orch. op. 38.	2 —
Detto pour detto avec Quatuor	1 —
Detto pour detto avec Pianoforte	— 30
Detto pour Pianoforte à 4 mains	— 45
Detto pour Pianoforte seul	1 —
—— Variat. pour le Violon avec Orchestre, op. 40	3 30
Les mêmes pour detto avec Quatuor	1 30
Les mêmes pour detto avec Pianoforte	1 —
Les mêmes pour Pianoforte seul	— 45
—— Trio pour Harpe, Violon et Cor, op. 41	2 —
Le même pour le Piano, Violon et Violonc	2 —
Pechatschek, Fr. 1ère Concertino p. le Violon avec Orch. op. 16.	4 —
Detto pour detto avec Quatuor	2 15
Detto pour detto avec Pianoforte	1 30
—— Variations sur un thème hongrais, pour le Violon avec Orchestre, op. 17	3 15
Les mêmes pour detto avec Quatuor	1 30
Les mêmes pour detto avec Pianoforte	1 —
—— Polonaise pour le Violon avec Orch. op. 18	3 45
Detto pour detto avec Quatuor	1 45
Detto pour detto avec Pianoforte	1 12
—— Rondoletto pour le Violon avec Orch. op. 19	3 45
Detto pour detto avec Quatuor	1 45
Detto pour detto avec Pianoforte	1 15
—— Divertissement pour le Violon avec Orch. op. 20	3 45
Detto pour detto avec Quatuor	1 45
Detto pour detto avec Pianoforte	1 15
—— 5ième Polonaise pour le Violon av. Orch. op. 21	3 —
Detto pour detto avec Quatuor	1 45
Detto pour detto avec Pianoforte	1 30
Schmitt, Al. Grosses Concert für Pianoforte mit Orch. op. 60.	10 15
—— Six nouvelles Etudes pour Pianoforte, op. 61	1 54
—— Sonate pour Piano et Violon, op. 66	1 15
Schubert, Fr. Sieben Gesänge aus Walter Scott's Fräulein vom See, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, op. 52, 1ten Heft	1 45
Detto 2ten –	1 15
—— Seconde grande Sonate pour Pianoforte seul, op. 53	2 30
—— Divertissement à la hongroise p. Pianof. à 4 mains, op. 54	3 —

Verzeichniss einiger Musikwerke

aus dem Verlage von Thadd. Weigl in Wien.

(Mit Eigenthumsrecht.)

	fl. kr.
Auber. Fra Diavolo, oder: das Gasthaus in Terracina, Clavierauszug mit Gesang. Mit dem Texte des k. k. Hofoperntheaters in Wien. (Im Einverständnisse der Eigenthümer dieser Oper, Hrn. B. Schott's Söhne in Mainz)	5 —
Auber. Detto für Pianoforte allein (vollständiger Auszug)	5 —
—— Detto für Pianoforte zu 4 Händen	3 —
—— Detto im leichten Style für die Jugend für Pianoforte	1 30
—— Ouverture dazu im leichten Style	— 45
—— Der Maurer und der Schlosser (*Le Macon*), vollständiger Clavierauszug mit Gesang. (Mit dem Texte des k. k. Hofoperntheaters in Wien)	5 —
Czerny, C. Fantaisie suivie d'une Romance variée pour le Pianoforte seul op. 37	1 15
—— Variations brill. sur la Marche fav. du Ballet: La Danseuse d'Athène pour Pforte à 4 m. op. 40	1 45
—— Les charmes de Baden. Rondo pastoral pour Pianoforte seul, op. 43	1 —
—— Introduction et Variations dans le style élégant sur la première Galoppe pour Pianoforte seul, op. 56	1 —
—— Introduction, Var. brill. et Rondo sur la Marche fav. de Roland pour Pianoforte avec orchest. op. 89	3 —
—— Detto pour Pianoforte avec Quatuor	2 45
—— Detto pour Pianoforte seul	1 30
—— Seconde Galoppe variée pour Pianoforte seul, op. 118	— 45
—— Grand Divertissement en forme de Rondeau brill. pour Pianoforte avec orchestre, op. 122	4 45
—— Detto pour Pianoforte avec Quatuor	3 —
—— Detto pour Pianoforte seul	1 45
—— Douze grands Rondeaux caractéristiques pour Pianoforte seul où sont introduits les airs originaux les plus fav. de ces Nations, savoir:	
—— Rondeau national Nr. 1. Allemand, op. 181. Nr. 2. Anglais et Ecossois, op. 182. Nr. 3. Bohème, op. 183. Nr. 4. Espagnol, op. 184. Nr. 5. Français, op. 185. Nr. 6. Hongrois, op. 186. Nr. 7. Italien, op. 187. Nr. 8. Polonais, op. 188. Nr. 9. Russe, op. 189. Nr. 10. Suédois, op. 190. Nr. 11. Suisse, op. 191. Nr. 12. Turque, op. 192.	
—— Troisième Galoppe variée pour Pianoforte seul, op. 193	1 15
Moscheles, Ign. Variationen für Pianoforte über die Cavatine: Wo hörte wohl jemals mich klagen? aus der Schweizerfamilie, op. 5	1 —
Pössinger, Al. Uebungsstücke für die Violine in 24 Beispielen, enthaltend alle Ton- und Tactarten, sammt den verschiedenen musikalischen Characteren, Stricharten u. s. w. mit willkürl. Begleit. einer 2ten Violine, op. 40. Livr. 1	1 15
—— Detto Livr. 2	1 15
—— Trois Duos fac. et progress. pour 2 Violons, in C. G. F. op. 41	1 30
—— Trois Duos fac. et progress. pour 2 Violons, in Am. D. B., op. 42	1 30
—— Trois Trios fac. et progress. pour 2 Violons et Violonc. in F. G. C., op. 43	1 30
—— Trois Trios fac. et progress. pour 2 Violons et Violonc. a. G. B. D., op. 44	2 —
—— Leichtes und angenehmes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell zur Ermunterung angehender Violinspieler, mit den beliebtesten Motiven der Oper: Barbier v. Sevilla bereichert, op. 45	1 15
—— Detto nach Motiven der Oper: Zelmira, op. 46	1 15
—— Detto nach Motiven der Oper: der Freyschütz, op. 47.	1 15
—— Die 4 Temperamente. Kleine musikalische Skizze als Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 48.	— 45
—— 6 Quatuors faciles et progress. pour deux Violons, Alto et Violoncelle, in C. F. G. Es. D. G. op. 49, jedes einzeln	1 15
—— Drei brillante characteristische National-Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncell, op. 50, jedes einzeln	1 30
Schubert, Fr. Der Schmetterling. Die Berge. An den Mond. Für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte, op. 57	— 45
—— Hector's Abschied. Emma. Des Mädchens Klage. Für dette, op. 58	1 —
—— Divertissement en forme d'une Marche brill. et raisonnée pour Pianoforte à 4 mains, op. 63	1 30
—— Andantino varié et Rondo brill. pour Pianoforte à 4 m. op. 84, Nr. 1	— 45
—— Detto Nr. 2	1 30
—— Abendlied für die Entfernte. Thecla, eine Geistesstimme. An die Musik, für eine Singst. m. Begleit. des Pianoforte, op. 88	— 45
—— Die Unterscheidung. Bei dir allein etc. für do., op. 98	1 —
—— Das Echo für do. op. 130	— 30

NB. Das Verzeichniss sämmtlicher Verlagswerke von M. Artaria und Th. Weigl wird nachträglich geliefert werden.

die niedre? oder werden sie nicht vielmehr in, mit und durch diese Anwendung selbst potenzirt?

... So bekam also die Frage: „wie soll man Deklamation auf den Gesang anwenden," selbst einen ganz andern Sinn: es hiess nämlich so viel, als: was ist potenzirte Deklamation? und nun konnte die Antwort freylich nicht mehr seyn: Gesang im Allgemeinen." "

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Cadences, se rapportant aux six grands concertos pour le Pianoforte, Op. 82. de Mozart, composées et dediées a Mr. M. Clementi, par P. C. Hoffmann. A Offenbach sur M., chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Die Idee, zu Mozarts Klavierkonzerten Kadenzen zu machen, verdient, da es Manchem, besonders manchem Dilettanten, der Mozarts Konzerte spielt, schwer fallen dürfte, sich diese selbst zu setzen, allen Beyfall. Da eines Werkes dieser Art in diesen Blättern noch nie gedacht worden, so sey es erlaubt, etwas über die Kadenzen im Allgemeinen beyzubringen. Dass das Wort Kadenz, hier nicht in der gemeinen Bedeutung genommen werde, erwartet Jedermann. Hier wird unter Kadenz die Art der Phantasie verstanden, die der Spieler, kurz vor dem Schlusse eines Konzerts, da anbringt, wo alle Instrumente mit dem $\frac{6}{4}$ten Akkorde über der quinta modi aufhören. Diese Phantasie muss eine Folge regelmässig an einander geketteter, aus dem Stücke, worauf sie sich bezieht, genommener Gedanken, und zunächst so eingerichtet seyn, dass der Zuhörer dadurch in möglichster Kürze eine nochmalige Uebersicht der im Satze weitläuftiger ausgeführten Hauptgedanken erlange. Um diesen Entzweck zu erreichen, so muss der Spieler 1) in der Wahl der Gedanken, die er hier dem Zuhörer noch einmal vortragen will, äusserst behutsam zu Werke gehn, und nicht etwa nach unbedeutenden Figuren der begleitenden Instrumente haschen, um damit nur seine Uebung und seine Fertigkeiten glänzen zu lassen; 2) muss er den Komponisten, in der Modulation und andern geschickten Wendungen, so viel als möglich nachzuahmen suchen — was jedoch mit Freyheit, nicht mit ängstlichem Kopieren geschehen soll, sondern er kann, nach Beschaffenheit der Umstände, den Hauptgedanken sowohl im freyen als strengen Styl bearbeiten; 3) ist es nöthig, dass er den $\frac{6}{4}$ Akkord nur erst gegen das Ende der Kadenz berühre, um den Zuhörer nicht zu früh glauben zu machen, als wolle er sich zum gänzlichen Schlusse anschicken; denn es ermüdet leicht und stört den aufmerksamen Zuhörer, wenn da, wo sein Ohr nun endlich den Ruhepunkt oder Schluss zu finden hoffte, dieser von dem Spieler noch weiter hinausgerückt wird. Aus eben diesem Grunde dürfen die Trugschlüsse nicht zu häufig vorkommen; denn so gross auch ihre Wirkung oft ist, so verlieren sie dieselbe doch, täuschen nicht mehr, wenn sie zu oft täuschen wollen, und erregen wohl gar einigen Verdruss.

Dass es nicht leicht sey, dergleichen Kadenzen zu verfertigen, (weshalb sie auch von manchen Musiklehrern, namentlich von Türk, ganz verworfen worden sind) ist wahr: aber die Forderungen an den, der sie verfertigt, und besonders an den, der seine Arbeit drucken lässt, bleiben, als in der Sache selbst begründet, unerlässlich. Und das um so viel mehr, da gerade über dies Kapitel der höhern Musiklehre in sattsam bekannten Werken (Sulzers, Türks, u. a.) so viel Treffliches gesagt worden.

Sind nun jene Voraussetzungen gegründet, so ist es auch gegründet, dass diese Kadenzen des Herrn Hoffmann, obschon sie allerdings von Kenntnissen zeugen, dennoch die Erwartung nicht befriedigen. Um Wiederholungen zu vermeiden, sey es verstattet, nur Eine derselben durchzugehen. Sie schliesst sich an

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May. No. 20. 1833.

Recensionen.

Nouvelle Méthode de Bugle (ou Trompette à clefs) (Klapphorn-Schule) contenant: la Tablature, les Gammes et les Exercices pour se familiariser dans toutes les difficultés de cet Instrument, suivis de plusieurs morceaux pour un ou deux Bugles par Noblet. Ex-Trompette Major des Gardes du Corps. (Propr. des édit.) Bonn, chez N. Simrock. Paris, chez Aulagnier. Pr. 5 Frcs.

Die Klappen-Trompete, hier Klapphorn genannt, ein nun schon ziemlich verbreitetes Instrument der neuern Zeit, vereinigt mit einem schönen Tone die Vorzüge einer diatonischen und chromatischen Ausdehnung, wodurch sie sich zur Ausführung aller, nicht zu sehr verzierten Melodieen eignet. Die bisher blos auf die Trompete beschränkte Cavallerie-Musik erhob sich durch dieses Instrument seitdem zur militärischen Harmoniemusik. Man braucht es nicht selten schon im Orchester und die neueren Componisten verschmähen es nicht, ihnen Solo's anzuvertrauen. Diess und mehr rühmt der Herausgeber dieser Schule von seinem in Aufnahme gekommenen Instrumente. Die erste Textseite (französisch und teutsch) bringt einen ganz kurzen Inbegriff der Anfangsgründe, als der Noten, Schlüssel, Zeichen, der Ausdrucksmanieren u. s. f. Auf der folgenden findet man die Tabulatur und die Zeichnung dieses Instruments. S. 5 wird die Tonreihe desselben angegeben, vom Ansatze und der Haltung gesprochen, auch die für dasselbe gebräuchlichen Tonarten in Noten verzeichnet. Hierauf folgen leichte Uebungen zum Treffen der Intervalle, zum Binden, Abstossen und für die verschiedenen Zungenstösse bis zur 10ten Seite, mit welcher kleine, leichte Duetten beginnen. S. 15 liefert der Verf. eine Sammlung kurzer Stücke für zwey Klapphörner von Caraffa, Weber, Rossini, Panseron u. s. w., womit die ganze Anweisung auf 17 Langfolio-Seiten schliesst. — An Hülfsmitteln zur Erlernung der Instrumente fehlt es jetzt durchaus nicht. Es wird sich kaum eins finden, für dessen Förderung nicht wenigstens durch einen Versuch einer Schule gesorgt worden wäre. Zur Uebung auf dieser Klappen-Trompete hat derselbe Verf. noch erscheinen lassen:

Trois Recueils de Morceaux de différents Caractères et d'une difficulté graduée pour un et deux Bugles (ou Trompettes à clefs) (Klapphörner) par Noblet. No. I, II et III. Ebendaselbst. Pr. jeder Nummer 1 Fr. 50 Cent.

Diese Sammlung ist als eine Fortsetzung der eben angezeigten Schule anzusehen, die beyde um so willkommener seyn werden, da noch bis jetzt wenig für dieses nicht lange verbreitete Instrument im Drucke erschienen ist. Die erste Nummer enthält zuvörderst 9 gefällige kleine Sätzchen, deren letztes schon zwey angemessene Variationen auf ein Thema von Rossini gibt. Den Beschluss machen zwey nicht schwere Duetten. Ueberhaupt schreiten die Schwierigkeiten auch in den folgenden Heften nicht zu rasch vorwärts. Die Einrichtungen der beyden letzten Hefte sind im Ganzen dieselben. Man wird ohne unser Erinnern diese Ausgaben nicht übersehen, da die Auswahl gedruckter Compositionen für dieses Instrument noch so gering ist und die Sammlungen sowohl zweckmässig als unterhaltend sind.

Geistliche Lieder von Novalis für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Bernhard Klein. Op. 40. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Gustav Bethge. Pr. ⅔ Thlr.

Auch dieses Werk des frommen, nun entschlafenen Sängers darf in diesen Blättern nicht unbemerkt

bleiben. So oft auch Novalis Lieder in Musik gesetzt worden sind, so wenig werden die vielen Freunde dieser geistlichen Dichtungen es zu oft finden. Zu jeder der verschiedenartigsten musikalischen Einkleidungen werden sich auch wohl Liebhaber melden, da die Dichtungen selbst so verschieden auf die mancherley Gemüther wirken. In diesem ganzen Hefte ist nun Alles höchst einfach gehalten, so dass jeder Sänger und jeder Pianofortespieler ohne viel Kunstfertigkeit damit sehr wohl zu Stande kommt, wenn nur der innere Sinn für solche Poesie in ihm lebt. No. 1: „Was wär' ich ohne dich gewesen?" ist so schlicht und anspruchslos, dass die Konst es nur einzig mit dem Ausdrucke zu thun hat. Die beyden ersten Strophen haben etwas angemessen Liederartiges im $\frac{4}{4}$, das von der dritten Strophe an bis zum Schlusse choralmässig wird. No. 2: „Fern in Osten wird es helle" schön und nicht minder schlicht. No. 3: „Wer einsam sitzt in seiner Kammer" ist am tiefsten aus dem Innern gesungen, aus beklommener Brust, die nun weiss, wo man ewig ruht. Das Eine machte uns und Vielen schon die Sammlung werth. No. 4: „Wenn Alle untreu werden" ist nicht weniger trefflich in aller Einfachheit. No. 5: „Wenn in bangen, trüben Stunden" angemessen. No. 6: „Ich sehe dich in tausend Bildern" völlig schmucklos, nur dem Ergusse des Herzens folgend. Alle diese Lieder werden vorzüglich um ihrer treuen Einfachheit willen gewiss schon ihre Freunde gewonnen haben und deren sich mehre gewinnen. Es wird auf Stimmung und Gemüthslage ankommen, wenn dem Einen vor dem Andern der Vorzug eingeräumt wird. Uns sind in jeder Hinsicht No. 3 und 4 die liebsten.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Spoleto. Ausser den beyden älteren Opern: l'Ajo nell' imbarazzo von Donizzetti und Elisa e Claudio von Mercadante, gab man am 12ten Februar die neue Operette: Il matrimonio in villeggiatura, von Hrn. Raffaele Solustri, Accademico filarmonico di Bologna e dell' Ateneo Forlivese, einem Schüler des verstorbenen Mattei, mit welchem ersten Versuche der Maestro zu guten Hoffnungen berechtigt, einstweilen aber Furore gemacht hat. Hauptsänger waren die Prima Donna Giovanna Palladini, der Tenor Pietro Parmeggiani, der Bassist Rocco Santini und der Buffo Stefano Vallese.

Jesi. Die zweyte Karnevals-Oper, Rossini's Matilde Shabran, fand eine sehr gute Aufnahme. Die Prima Donna Eloisa Gaggi Storti (Matilde), ihr Gatte, der Tenor Giovanni Storti (Corradino), der Bassist Giuseppe Placci (Alpirando) und der Buffo Achille Pani sind immerhin — wenigstens für kleine Theater in kleinen Städten, wo man nichts Besseres gewohnt ist — brauchbare Subjecte.

Macerata. Wegen einer dem Bassisten Giovanni Bonetti zugestossenen Krankheit konnte Donizzetti's Esule di Roma nicht gut gegeben werden. In der Straniera gefiel besonders die Prima Donna Antonia Zamboni. Der angehende Tenorist Antonio Cristofani hat manche gute Sänger-Anlagen, die er einst durch Studium ausbilden und sich als wahren Künstler zeigen könnte.

Ancona. (Teatro nuovo delle Muse.) Nach der verunglückten ersten Oper Violenza e Costanza gab man schnell Rossini's Inganno felice mit eingelegten Stücken aus seiner Semiramide, also Stücke aus einer ernsthaften Oper in eine komische Operette übertragen; aber in der modernen musikalischen Welt merkt man so etwas nicht. Gegen Ende Januars gab man Vaccaj's Zadig ed Astartea mit einem erbärmlich verstümmelten zweyten Acte, worin sich die Francesca Grassi Gigli (Astartea), die Contraltistin Giuseppina Angiolini Dossi (Zadig — geläufige Stimme, manches andere Gute), der Tenor Giovanni Capelli (Coramam) und der Bassist Carlo Dossi (Otmar) vorzüglich auszeichneten und auf die Scene gerufen wurden.

Am 6ten Februar, als am Jahrestage der Krönung des jetzt regierenden Papstes Gregors XVI., wurde im apostolischen Palaste eine hierauf anspielende Cantata mit neuer Musik von Hrn. Gaetano Calvi, Director einer hier von ihm errichteten Singschule, und zwar von seinen Zöglingen, mit vielem Beyfalle aufgeführt. Ausübende Künstler sangen nachher andere Musikstücke.

Herr Alessandro Marziali liess sich am 9ten Februar in einer von ihm gegebenen musikalischen Akademie auf der Violine hören; eins von den vorgetragenen Stücken fand so starken Applaus, dass er es Tags darauf zwischen beyden Acten der Oper wiederholen musste.

Fabriano. In diesem Städtchen gab man in Allem blos die Semiramide mit schlechten Decorationen und mit getheiltem Beyfalle, weil die Musik Einigen ungemein, den Anderen aber (der Himmel weiss warum) gar nicht gefiel. Der Bassist Raffaele Fagotti (Assur), der in der Hauptprobe erkrankte, konnte erst später die Bühne betreten; die Rolle war jedoch seiner Stimme nicht angemessen. Die Orsola Lanzi aus Castelfranco (Semiramide) vertheidigte sich nach Kräften. Die Contraltistin Rosa Cajani aus Perugia (Arsace) hat eine starke Stimme, bis jetzt aber nicht die beste Gesangsmethode. In ihrer Benefizvorstellung gingen gleichwohl in die Kasse gegen 61 römische Scudi (ungefähr 62 sächsische Thaler) ein; bey jener der Lanzi waren es kaum 48.

Fano. (Teatro della Fortuna.) Mercadante's Elisa e Claudio — mit eingelegten Stücken, gefiel, desgleichen die Sänger. Die Prima Donna Paolina Fanti — angenehme Stimme, keine deutliche Aussprache. Der Tenor Alessandro Gallico — schöne Figur, schöne Bruststimme, nicht üble Action, verspricht etwas zu werden. Der Bassist Gio. Setti — starke Stimme, brauchbar in Ensemblestücken, gurgelt zu viel.

Fossombrone. (Teatro dell' Ancora). Dieses kleine, aber sehr niedliche Theater gab zwey Rossini'sche Opern: Odoardo e Cristina und Bianco e Falliero. Von den Sängern, Giovannina Bonini, Annina Guerra, Fortunato Borioni mit dem exotischen Bassisten Francesco Smith ist nicht sehr viel Rühmliches zu sagen; sie thaten aber ihr Mögliches. Der bekannte Cardinal Albani, dermaliger päpstlicher Legat dieser Provinz, beehrte beyde Opern mit seiner Gegenwart. Hr. Nicola Petrini Zamboni, ein bekannter guter Orchester-Director, auch Componist, leitete diesen Karneval das Orchester dieses Theaters. Am 12ten Februar gab er ein Violin-Concert, bey welcher Gelegenheit ihm folgende Auszeichnung zu Theil wurde. Ein zu diesem Behufe eigens gemalter Vorhang der Scene stellte einen Theil der Stadt am Metaurofluss vor, auf dessen Brücke sich die Büste des Hrn. Zamboni befand, welche von der Stadt, in der Gestalt einer jungen Frau, einen Lorberkranz empfängt, während ein Genius zeigt am Piedestal der Büste geschrieben zu haben: „A Nicola. Petrini. Zamboni. I. Fossobronensi. Riconoscenti. Fecero. l'Anno 1833." In diesem Concerte spielte er unter Andern eine Variation auf der G-Saite und ein Stück aus einer von ihm componirten, noch unbekannten Oper: la Pia di Tolomei betitelt. Nach geendigtem Concerte fuhr Herr Z. mit dem Marchese Capalti bis zum Hause des Grafen Batelli, wo der Künstler während der Stagione gastfreundliche Aufnahme fand. Der von 12 Choristen mit brennenden Fackeln umgebene Wagen wurde von 24 Männern gezogen; voraus ging die Stadtmusik, hinten nach ein Piquet Soldaten. Allenthalben erschollen Evivas. Kaum war der Concertgeber zu Hause, so liess sich eine Serenata unter seinem Fenster hören und er wurde mehrmals auf den Balcon gerufen. —

Urbino. In diesem Geburtsorte Raphaels gab Hr. Zamboni am 5ten März im Saale des hiesigen Palazzo ducale, in Gegenwart des hiesigen Erzbischofs, des Collegio di Nobili, der Professoren der Universität und vieler anderer Zuhörer ein Violin-Concert mit vielem Beyfalle. (S. die vorige Rubrik.)

Pesaro. Da Mercadante's Normanni in Parigi, bey aller von den hiesigen Kunstverständigen anerkannten Meisterschaft der Musik dieser Oper, doch nicht gefallen wollte, so gab man endlich am 24sten Januar Generali's bekannte Baccanali di Roma mit eingelegten Stücken vom unsterblichen Landsmanne, vom Cavaliere Viviani und vom Maestro Donizzetti. In diesen rossinisirten, vivianisirten, donizzettisirten, generalischen Bacchanalibus fanden die Prima Donna Signora Marietta Giunti, die Contraltistin Virginia Boschi nebst dem Bassisten Giordani gute Gelegenheit, gar viele Hände in Bewegung zu setzen, welches schöne Theaterloos der Boschi in ihrer Benefizvorstellung, den 11ten Februar, nebst einer grossen Menge Gedichte zugefallen ist.

Rimini. Dem. Sophie Hofmann aus Berlin, die, wie bereits angezeigt, hier in Bellini's Capuleti die Rolle des Romeo spielte, wurde nebst der Prima Donna Carolina Pateri jeden Abend auf die Scene gerufen. In ihrer Benefiziata am 4ten Februar sang sie zwischen beyden Acten die Arie aus der Donna del lago — Oh quanto lagrime, worauf Hr. Gio. Grandi ein Potpourri auf der Posaune und Hr. Pedrizzi Variationen auf der Clarinette spielte, sodann die Hofmann abermals eine Cavatina vom Maestro Donizzetti sang und mehrmals hervorgerufen wurde; bey dieser Gelegenheit vertheilte man auch Gedichte auf sie. — Die zweyte Oper, Pacini's Arabi nelle Gallie — mit eingelegten Stücken, hat gefallen.

Cesena. Wegen Unpässlichkeit der Ferlotti wurde die Orfanella di Ginevra mit der Semira-

mide vertauscht und Mad. Pär dazu engagirt. Bey alledem, dass sie nicht mehr jung ist und das Theater schon mehre Jahre verlassen hat, missfiel sie doch nicht in der Titel-Rolle. Die Contraltistin Annetta Fanti aus Imola (nicht zu verwechseln mit den beyden Sängerinnen Clementina und Paolina Fanti) sang die Rolle des Arsace mit Ausdruck; ihre umfangreiche Stimme hat angenehme hohe Chorden. Hr. Luigi Biondini ist als guter Bassist bekannt.

Imola. In Vaccaj's Giulietta e Romeo fanden die Marietta Merli (Giulietta), die Contraltistin Carolina Mancini Carletti (Romeo — angenehme geläufige Stimme), wie auch der Bassist Nicolao Fontana (kräftige Stimme), sämmtlich mit einer nicht übeln Gesangsmethode, starken Beyfall, welcher auch nachher der Mancini im Tancredi reichlich gezollt wurde. Der Tenor Antonio Orlandini gefiel ebenfalls.

Ravenna. Man gab die Cenerentola, in welcher das Duett zwischen der Prima Donna (Maddalena Giorgi Zucchi) und dem Tenore (Luigi de Bezzi), das Duett zwischen den beyden Buffi (den Gebrüdern Benedetto und Alberto Torri) nebst dem Schluss-Rondo der Prima Donna furore machten.

Ferrara. In Mercadante's Didone fand die Carolina Passerini in der Titelrolle, vorzüglich in ihrem Schluss-Rondo, so wie der Tenor Anton Deval, ganz besonders in seiner grossen Arie im zweyten Acte, eine glänzende Aufnahme.

Siena. Das Theater degli Accademici Rinnovati konnte eingetretener unvorhergeseheuer Umstände wegen diesen Karneval keine Spektakel geben, weswegen die Oper und das Ballet nach dem Theater de' Signori Accademici Rozzi wandern musste. Die Prima Donna Emilia Santi gefiel weit mehr in Mercadante's Elisa e Claudio, als in der Italiana in Algeri.

Livorno. (Teatro degli Avvalorati). Die meist applaudirten Stücke in Donizzetti's Esule di Roma waren: im ersten Acte, die Introduction (in ihr der Bassist Ferdinando Facchini), die Cavatina des Tenors Fortunato Mazza, das Duett zwischen ihm und der Prima Donna Clementina Fanti, das Terzett zwischen allen dreyen (die Sänger wurden zwey Mal auf die Scene gerufen); im zweyten Acte das Duett zwischen Bass und Tenor, nebst dem Schluss-Rondo der Fanti.

(Fortsetzung folgt.)

Prag. Die einzige eigentliche Novität unserer Bühne war: „Udalrich und Bozena", romantische Oper in drey Acten von F. V. Ernst, Musik vom Kapellmeister Skraup, welcher schon früher manche Compositionen geliefert, die jedoch kein so gutes Werk erwarten liessen, als diese Oper ist, die einen schönen Beweis von seinem Streben und seinen Fortschritten ablegt. Besonders erfreulich ist — wenn gleich Reminiscenzen vorkommen, wie in allen neueren Opern — der Melodieenreichthum, den man bey seinen früheren Arbeiten ungern vermisste. Unter die schönsten Nummern der Oper gehören die Arien der Bozena (Dem. Lutzer), des Udalrich (Hr. Drska) und Borowin (Hr. Podhorsky), dann die Romanze der Erstern, ihr Duett mit dem Herzoge (dessen feuriges Allegro jedes Mal wiederholt werden musste), dann jene von Borowin mit Udalrich und Ladka (Dem. Pittner), das Quartett von Borowin, Bozena, Milota (Hr. Illner) und Samoborka (Dem. Schikaneder) und alle drey Finale's. Die Ouverture ist eine der schwächsten Nummern des Ganzen. Die Aufnahme war glänzend und die Ausführung zeugte von guten Proben und macht unserm Sänger-Personale alle Ehre. Ausgezeichnet waren Dem. Lutzer und Hr. Podhorsky, und auch Hr. Drska kann diesen Udalrich unter seine besten Partieen zählen. Nicht minder gut war Hr. Strakaty in der kleinen Rolle des Domarod. Hrn. Spiro (Narr) hätten wir etwas mehr Stimme gewünscht, und Dem. Pittner hatte Stellen in ihrer Singpartie, die mehr als eine Anfängerin erfordern.

Dem. Lutzer hat bey Gelegenheit ihrer Einnahme den etwas sonderbaren, doch eben nicht unglücklichen Einfall gefasst, uns wieder ein Mal ein italienisches Tonwerk in der Ursprache vorzuführen und wählte dazu die Rossini'sche Oper „L'inganno felice" und den dritten Act des „Otello." Die erstere gab ihr neue Gelegenheit, die Eminenz ihres Gesangvortrages auszustellen und sich als eine würdige Jüngerin (welches Wort wir nicht zu missdeuten bitten, da Dem. Lutzer sich in jeder Hinsicht schon als ausgezeichnete Künstlerin darstellt) der neuesten italienischen Schule zu bewähren. Sowohl ihr Recitativ als das Cantabile ist musterhaft, und ihre herrliche Intonation, ihr so gefühlvoller als glänzender Vortrag zeigte sich im vollen Lichte. Die Herren Drska und Strakaty (Herzog und Tarobott), besonders der Letztere, dessen Stimme ganz herrlich klang, schienen durch die Anstrengung

begeistert, die ihnen eine bisher ganz fremde Gattung auferlegte, ihre gewöhnlichen Kräfte zu überbieten, und selbst Hr. Ilmer (Ormond) genügte mehr als gewöhnlich; einer vorzüglichen Erwähnung aber verdient Hr. Podhorsky, welcher den Baton mit einer Virtuosität durchführte, dass man jeder Bühne Glück wünschen darf, welche diese Rolle so besetzen kann. Minder glücklich kann die Wahl des 3ten Actes vom Otello genannt werden, zumal da Desdemona eine der schwächsten Leistungen der Dem. Lutzer ist, in welcher wir gerade jene Tiefe des Gefühls vermissen, die uns in anderen Partieen so sehr für sie einnimmt.

Dem. Katharina Hlawa, Schülerin des Conservatoriums, hat auf der hiesigen Bühne zwey Proberollen: Malcolm Grame im „Fräulein am See" und Rosine im „Barbier von Sevilla" gespielt und eine recht freundliche Aufnahme gefunden. Ihre Stimme ist, wozu freylich die Angst des ersten Auftrittes beytragen mag, jetzt noch zu schwach für ein grosses Haus und dürfte auf einer kleinern Bühne vortheilhafter wirken, da ihre Intonation rein, ihr Vortrag gut, und selbst ihre Coloratur meist nett und klar ist, nur jene Verzierungen, die einer gewissen Energie bedürfen, werden etwas matt. Sie soll bereits im Auslande engagirt seyn, und kann, wenn sie einmal das Lampenfieber überwunden hat, eine recht brauchbare Sängerin werden.

Der rühmlich bekannte Posaunist Herr M. Schmidt und sein Sohn und Zögling liessen sich im Theater in den Zwischenacten zwey Mal mit vielem Glücke hören. Hr. Schmidt der Vater zeichnet sich nicht allein durch imponirende Kraft aus, welche den Grundcharakter seines Instruments bildet, sondern versteht es auch, demselben durch Dämpfen, Schwellen und Verhauchen eine grosse Mannichfaltigkeit, Zartheit und Schattirung zu verleihen, und wenn der Sohn auch in diesen Eigenschaften seinen Meister noch nicht erreicht hat, so zeichnet er sich doch schon durch gleich reine Intonation, Ruhe und Sicherheit aus. Wir hörten von den beyden Künstlern zwey Concertinos für zwey Posaunen von Späth und Koch, eine Phantasie über C. M. v. Weber's Wiegenlied und Variationen über ein Thema aus der Donna di lago von Ferling mit gleicher Theilnahme.

An Concerten waren die letzteren Wochen sehr reich und wir zählten deren nicht weniger als neun. Die erste musikalisch-declamatorische Akademie war zum Vortheile der Stiftung für arme erkrankte Studirende. Zwey Ouverturen aus „Jessonda" von Spohr und aus der Oper „die Felsenmühle zu Estalières", von C. G. Reissiger, eröffneten den beyden Abtheilungen der Akademie, und in der ersten folgte auf den Prolog, gedichtet von Alois Nomak, Candidaten der medicinischen Doctorwürde, gesprochen von J. Oppolzer, Mediciner im fünften Jahre, eine Arie von Rossini (aus der „Belagerung von Korinth"), gesungen von Dem. Lutzer. Wenn man aber hier auch die Virtuosität der jungen Künstlerin, wie immer, gebührend anerkannte; so war man doch mit der Wahl nicht ganz zufrieden, da diese Arie weder neu, noch sehr interessant ist. An Concertstücken hörten wir nebst einem etwas gedehnten Quatuor concertant für vier Pianoforte (über mehre beliebte Melodieen) von Karl Czerny, gespielt von vier Hörern der Medicin noch Variationen für die Violine von St. Lubin, mit Orchesterbegleitung, gespielt von Hrn. Ritter von Infeld und Variationen für das Violoncell, componirt und gespielt von Hrn. Loschan, absolvirtem Zöglinge des Königl. ständischen Conservatoriums der Musik; doch haben wir diese beyden Herren schon in viel günstigerm Lichte erscheinen gesehen, und auch die Composition des letztern Stücks schien mehr darauf berechnet, Schwierigkeiten zu häufen, als das poetische Element dieses Instruments geltend zu machen. Zwey Ensemble-Gesangstücke: Auferstehungsgesang von Klopstock, in Musik gesetzt von Fried. Heine, weil. Herzogl. Mecklenburg-Schwerinschem Kammermusikus, und Jägerchor aus den „Jahreszeiten" von Joseph Haydn, erregten keine grosse Theilnahme. No. 2 zum Vortheile des von dem hierortigen Frauen-Vereine gegründeten Instituts für weibliche Waisen veranstaltet, wurde mit der Ouverture aus der Oper: „der Wasserträger" von Cherubini eröffnet und mit jener aus „Cortez" von Spontini geschlossen. Beyde Compositionen sind zu bekannt, um im Concerte noch grossen Effect machen zu können. Dem. Lutzer sang abermals mit grossem Kunstaufwande eine Arie von Rossini, und Mad. Binder declamirte ein Gedicht von M. G. Saphir mit vollem Beyfalle, welchem auch die übrigen Concertanten in Variationen für's Pianoforte von H. Herz, über einen Marsch aus der Oper „Wilhelm Tell", vorgetragen von Dem. Maria Hermannsfeld, dann Variationen für die Flöte von Tulou, vorgetragen von Hrn. Joseph Spanner, Mitglied des ständischen Theater-Orchesters, und Variations brillantes für die Violine von Mayseder,

vorgetragen von Hrn. F. W. Berdèk, theilten (beyde Letztern sind ehemalige Zöglinge des Prager Conservatoriums). No. 3 war die musikalisch-declamatorische Akademie des Hrn. Franz Kral, Orchester-Directors des recitirenden Schauspiels am Königl. ständischen Theater, welcher dieselbe mit der Ouverture aus der Oper, „die Stumme von Portici" eröffnete. Die schönste Zierde dieses Concerts war eine Arie aus der Oper: „Zadig ed Astarten" von Vaccaj, gesungen von Dem. Emmering, die durch Neuheit der Composition und kunstvollen Vortrag ein doppeltes Interesse erhielt. Der Concertgeber trug den ersten Satz eines Concerts für die Violine in E dur von A. Kreutzer und selbstcomponirte Variationen recht brav vor, und mit schöner Stimme und gutem Vortrage sang Hr. Strakaty eine Bass-Arie aus der Oper: „die wilde Jagd", vom Hrn. Kapellmeister Triebensee. Zwey Declamationsstücke: „Trostgedicht an die Kleinen" von Castelli und „Vertheidigung der Grosse", ersteres gesprochen von Dem. Gabriele Allram, letzteres von Hrn. Ernst konnten keinen grossen Effect machen. Beyde sind bekannt, und das Organ der kleinen Dem. Allram scheint sie auch für die Folge nicht zur Declamatrice zu qualificiren. Die vorzüglichsten unserer Concerte sind in der Regel die beyden musikalischen Akademieen der Zöglinge des Conservatoriums der Musik im Königl. ständischen Theater. Leider aber können wir heute auch diese immer sehr genussreichen musikalischen Kunstausstellungen nicht ohne einigen Tadel vorübergehen lassen. In der ersten hatte Hr. Director Weber — wir massten uns hier keine Entscheidung an, ob mit vollem Rechte — dem Geschmacke des Publicums nachgegeben und führte uns vier Ouverturen statt einer Symphonie (welche Kunstgattung aus den meisten Concerten ohnedies verbannt, sonst hier noch ein Asyl gefunden hatte) vor, und wir hörten mit erneuter Bewunderung der Kräfte dieses jugendlichen Orchesters die Ouverturen aus den Opern: „Semiramis" von Catel, „Zampa" von Herold (beyde mussten unter einem wahren Jubelsturme von Beyfall wiederholt werden), „Così fan tutte" von W. A. Mozart und jene zu der Tragödie „Coriolan" von Louis von Beethoven. Ein hier erscheinendes Blatt „Bohemia" (welches im Auslande wenig oder gar nicht bekannt ist) sagt über diesen Gegenstand: „Referent erlaubt sich, in Hinsicht der Wahl zu bemerken, dass eine so glänzende Aufführung gerade geeignet wäre, die getheilten Forderungen des Zeitgeschmacks zu vereinigen und zu leiten. Der edle Vorstand, der eines der preiswürdigsten Institute so grossmüthig im Bestande erhält, der als Schriftsteller und Componist gleich geachtete Hr. Director Weber, endlich so viele einsichtsvolle, concertante Musiker, welche die Zöglinge unterrichteten, und, um nichts zu vergessen, das jugendliche Feuer der Zöglinge selbst, sind ganz geeignet, dem Unwesen der in alle Zweige der Kunst und Wissenschaft einreissenden Ueberbildung eine Achtung gebietende Macht entgegenzusetzen, und die Frage: „Wer soll anfangen, das Publicum oder wir?" für das „wir" zu entscheiden. Ich bin überzeugt, dass das Publicum am Ende doch die Einsicht des Bessern mit denjenigen theilen würde, die so human sind, sich von Collisionsfällen durch den mehr oder weniger allgemeinen Wunsch leiten zu lassen. In der ersten Akademie wurden statt einer ganzen Symphonie vier Ouverturen gewählt. In der zweyten hörten wir wenigstens einen Satz aus einer Symphonie, welches in so fern beyfällig anzuerkennen ist, als nun keine leichtfertige Feder in irgend einem Tagesblatte die Ausnahme von der Regel für die Regel selbst ausgeben kann. Allein der erste Satz einer Symphonie, als Eröffnung einer Akademie, hat doch nur die Geltung einer jeden andern Ouverture, und ich bitte, in der Frage: wo wir denn sonst noch wohl eingeübte, oder, um bestimmter zu reden, gehörig probirte Symphonieen hören werden? nur die aufrichtige Hochachtung zu finden, welche unserm Conservatorium der Musik Jeder zollen muss, der das Wirken dieser Anstalt, sey es nur eine kurze Zeit hindurch, kennen gelernt hat. Wenn die Symphonie das Höchste ist, was der musikalische Genius im Gebiete der profanen Lyrik erschwingen kann; so muss in dieser Stadt auch das Conservatorium für das geeignetste Symphonie-Orchester gehalten werden, und das musikalische Prag sollte sich die Palme in diesem Zweige der ausübenden Musik, das Höchste zu leisten, um keinen Preis von benachbarten Städten aus der Hand winden lassen."

An Concertstücken erschienen: 1) Concertante für drey Alt-Posaunen und den Fagott von Conradin Kreutzer; 2) Variationen für die Flöte von Fürstenau und 3) Introduction und Rondo für zwey Violinen von Jansa, und da mehre der Producenten ihren ersten Versuch machten, so darf eine billige Kritik nicht zu grosse Anforderungen machen,

insbesondere da sie die mässigen noch immer erfüllten, wenn es mir gleich vorkam, als habe das Institut in den Concerten der vergangenen Jahre bedeutendere Talente ausgestellt. Am mindesten befriedigte wieder der Gesang, nämlich ein Duett aus der Oper „Ricciardo e Zoraide" von Rossini, gesungen von den Schülerinnen der ersten Klasse, Elise Binder und Anna Balzer, und in der zweyten Abtheilung eine Arie aus der Oper „Il Conte di Lenosse" von Nicolini, gesungen von Katharina Hlawa, und hier scheint vorzüglich ein Missgriff in der Wahl der Musikstücke vorgegangen zu seyn. Das Rossini'sche Duett fordert ein paar sehr gewandte Sängerinnen, wie sollen es zwey Schülerinnen der ersten Klasse ausführen, für die ein leichtes, gefälliges Duettino gewählt werden müsste. Auch Dem. Hlawa bliebe besser noch bey Cavatinen, als dass man sie Arien singen lässt, die eine Sontag oder Pasta verlangen. Die zweyte Conservatoriums-Akademie bot eine Seltenheit dar, nämlich eine musikalische Abendunterhaltung ohne Gesang, den man aber, da er ohnediess der schwächste Theil der Kräfte dieses Institutes ist, leicht und gern entbehrte. Sie begann mit der Introduction und einem Allegro einer Symphonie von Krommer, deren kräftige Composition sowohl als die herrliche Ausführung allgemeinen Beyfall erhielt. Ferner hörten wir von Ensemblestücken drey Ouverturen aus der Oper „Olympia" von Spontini, „Wilhelm Tell" von Rossini, und (auf vielseitiges Verlangen) aus „Zampa" von Herold. Obschon die erste ein wahrhaft klassisches Werk ist und die Production aller gleich feurig, kräftig und präcis war; so wurden doch nur die beyden letzteren mit rauschendem Beyfalle verlangt und wiederholt. So sehr wir aber auch die Verdienste dieser Productionen anerkennen, so können wir doch eine Bemerkung nicht unterdrücken. Hr. Director Weber hat seit Jahren seinem jugendlichen Orchester den Ruhm erworben, dass man hier von keinem Andern Ouverturen, insbesondere die Mozart'schen, in gleicher Vollkommenheit hören könne, und insbesondere wurde das rasche, zweckmässige Tempo gelobt; aber Hr. Weber scheint sich durch die Kenntniss seiner Kräfte nach und nach dahin verleiten zu lassen, dass er dem Guten zu viel thut, und im Bestreben, zu zeigen, dass ihm nichts unmöglich sey, seine Zöglinge in ein so übereiltes Tempo hineinjagt, dass einerseits das Publicum dem stürmisch hinwogenden Melodieenstrome kaum zu folgen, wenigstens die Gedanken in solcher Schnelle nicht zu fassen, andererseits die Producenten die feineren Nuancen durchaus nicht klar zu machen im Stande sind. Ein neues Sextett für sechs chromatische Waldhörner vom Director Weber ist ein recht solides, wenn gleich etwas langes Stück; und der letzte Satz (Rondo) musste gleichfalls repetirt werden. In den Solostücken (Concertante für zwey Clarinetten von Iwan Müller, dann das zwar nicht mehr neue, aber wunderliebliche Concertino für die Violine von Pechatschek und endlich Andante und Polonaise für zwey Violoncellos von J. Dotzauer) zeichnete sich vorzüglich der Violinspieler Franz Sobotka und der eine Violoncellist Franz Bühnert aus, der schon vor mehren Jahren als Knabe schöne Hoffnungen erregte und selbige nun als Jüngling rechtfertigt. Das Publicum überhäufte wieder das Gelungene wie das Misslungene mit einer Masse von sogenannter Aufmunterung und rief die meisten zwey Mal hervor, so dass wir nicht mehr wissen, was noch zum Lohne vollendeter Kunstbildung übrig bleibt. (Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Motettes „Es danken dir, Herr, alle Völker" nach dem 138sten Psalm, componirt — von Heinr. Wilh. Stolze. No. 3 der Kirchenstücke mit Orchesterbegleitung. (9te Sammlung der Gesangstücke.) (Eigenth. des Verl.) Op. 16. Wolfenbüttel, bey Hartmann. Preis der Partitur 16 Gr.; des Auszuges 8 Gr.

Dieser Kirchengesang hat keine Schwierigkeit, ist für die Kirche passend, braucht auch keine starke oder auch gar keine Instrumentalbegleitung, kann daher auch in kleinen Kirchen von kleinen Singchören gut ausgeführt werden. Man kann nämlich die vier Singstimmen mit oder ohne Orgelbegleitung anwenden, oder die zwey Clarinetten, zwey Fagotte und zwey Hörner der Partitur (mit Weglassung der drey Posaunen, zwey Trompeten und Pauken, welche die Partitur noch enthält) dazu nehmen, oder die oben genannten vier ersten Blasinstrumente mit zwey Violinen, Bratsche und Bass verdoppeln. Das Ganze ist nicht lang gehalten; die Partitur zählt 15 Seiten. Es besteht aus einem kräftigen All. moderato, $\frac{4}{4}$, D dur, worauf ein kurzes

Fugato. ¾, folgt. Der Auszug gibt nur die vier Singstimmen in Partitur. Die Führung der Stimmen ist gut, in der Verdoppelung der Intervalle zuweilen eigen, aber nicht falsch, ohne überschwengliche, doch deshalb nicht leere Modulation.

Le Philtre (der Liebestrank), Opéra en deux actes, musique de D. F. E. Auber. Ouverture et Airs arrangés pour le Pianoforte par Ch. Rummel. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Die Oper selbst, mit dem Texte, ist im vorigen Jahrgange besprochen worden. Hier ist sie von Hrn. Rummel, welcher auch auf gleiche Weise die Oper: „Der Gott und die Bajadere" arrangirte, was ebenfalls bekannt gemacht wurde, ohne Worte für Klavierspieler, die solche Unterhaltungen lieben, bequem eingerichtet worden. Das Arrangement spielt sich gut, ohne Schwierigkeit, und füllt 79 Seiten in Langfolio. Die Ausstattung dieser geehrten Handlung ist Jedermann bekannt.

Trois Duos pour Violon et Violoncelle composés — par W. A. Lütgen. Op. 10. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 6 Frcs.

Diese drey Duetten sind gute Unterhaltungen für zwey geübte, oder doch mindestens nicht unerfahrene und ungewandte Spieler, zwischen Beyde wohl vertheilt und geschickt gehalten; nicht zu lang, aus drey Sätzen bestehend, die nach bekannter Weise mit einander wechseln. Auch die Gedankengänge weichen nicht von der Ordnung, dass demnach Alles nicht schwer zu fassen ist. Auch zur Uebung werden sie schon Vorwärtsgeschrittenen dienlich seyn.

Balladen, Romanzen und Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von A. Crüger. 1stes Heft. (Eigenth. des Verl.) Wagenführ in Berlin. Pr. 15 Sgr.

1) Zigeunerlied von Göthe, so curius, wie das Gedicht. 2) Was seyn soll, schickt sich wohl. Nach dem Serbischen von Gerhard, einfacher, sonderbarlicher Text, einfache Melodie zu sonderbarlich durchklingenden Accordschlägen der Begleitung. 3) Die Glocke, von W. Gerhard, die Musik ist einfach und trefflich, das Läuten der Glocken geht recht eigen und gut durch die ganze Melodie und doch ist die Accordfolge nicht flach. 4) Aus dem Alt-Spanischen. „Wirst endlich doch, o Herze mein, noch ruhig seyn." Eine schöne Canzonette, besonders durch Harmonie eigen. 5) Der Fischer, von Göthe. Die oft in Musik gesetzte schöne Romanze ist hier durchcomponirt und durchaus nicht unangemessen. Dennoch ist uns eine allgemein gehaltene Melodie, wie die Reichardt'sche, lieber. Sie ist in solchen Liedern, nach unserer Ueberzeugung, die beste, obgleich das hier Gegebene strichgemäss wirksam genannt werden muss.

La Folie, trente Caprices pour le Violon — par N. A. Schaffner. Oeuv. 26. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Paris, chez S. Richault. Pr. 16 Gr.

Nach dem zierlichen Titelkupfer zu urtheilen, das uns eine mänadenartige Violinspielerin zeigt, deren Bogen von schillernden Libellen umflattert wird, hinter welcher, echt romantisch, der leibhafte Satanas, in der Rechten den geschwungenen Jocus, angestrengt in sein Schäferhorn bläst, sollte man meinen, wild phantastische Gebilde überschwenglicher Jovialität und wild schäumender Trunklust zu erhalten: dem ist aber nicht so. Die Capricen sind sämmtlich kurz, geordneter, als man erwartet, und in der Art unterhaltender, kleiner Etüden, so dass sie zur Uebung mittelmässiger Violinspieler sehr wohl dienen werden. Zu diesem Zwecke haben wir die wohlausgestattete Ausgabe bestens zu empfehlen. Der Verfasser ist Orchestermeister am Theater zu Rouen.

Trois Rondinos sur des thèmes favorits pour le Pianof. composé par Henri Kohler. Op. 168. (Propr. de l'édit.) Bonn, chez N. Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Cts.

Drey hübsche, wirklich leichte Rondinos, ganz für Schüler geeignet; für angehende kleine Spieler zum Einüben, für etwas fortgeschrittene zum Notenlesen und überhaupt zu nützlicher Unterhaltung angemessen zu gebrauchen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten May. Nº. 21. 1833.

Recensionen.

Quatuor en Re maj. (D dur) pour deux Violons, Viola et Violoncelle composé — par J. B. Gross. Oeuv. 9. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Die kurze Einleitung, Andante, $\frac{3}{4}$, ist deutlich, gut einführend und eigen durch einzelne, natürliche, also ohne harten Zwang verwobene Harmonieenwendungen; das Einschmeichelnde derselben wirkt eine sanfte Ruhe; die melodischen und harmonischen Anspielungen vervollständigen sich im All. moderato, $\frac{4}{4}$, was sich bald in eine lebhaftere Freude hineinspielt, die von Zeit zu Zeit mit jener im Andante vorwaltenden Heiterkeit wechselt. Der zweyte Theil ist im Uebergange zum Hauptthema besonders fleissig gearbeitet. Das Scherzo ergötzt sich in jetzt beliebter Weise, wozu unerwartete Ausbiegungen und etwas gewaltsame Einschnitte gehören. Der dritte Satz erfreut sich wieder an jener sanften Stille des Gemüths, die im Andante der Einleitung uns angenehm zusprach, versenkt sich jedoch nicht selten in wehmüthige, tiefer eingreifende Zwischenempfindungen, die sich gern in dunkeln Gängen vielfach verzweigter Harmonieen ergehen, deren Eigenthümlichkeit des Anziehenden nicht entbehrt. Der junge Componist scheint, wie die Jugend im Allgemeinen, das wehmüthig Sehnende vorzüglich zu lieben. Er verweilt sich daher lange in diesen Schattenhallen: man folgt ihm aber gern; es ist nicht ermüdend. Das Finale hat einen etwas wilden Charakter und lässt dabey bravourmässiger alle Instrumente in einander greifen, als es in den übrigen Sätzen geschehen ist. Die sanften Zwischensätze fehlen jedoch auch hier nicht: nur scheinen sie, so gut sie, an sich selbst betrachtet, sind, mit dem frisch Kräftigen, das in diesem Schluss-Vivace vorwaltet, sich nicht so genau verbinden zu wollen, als es uns überall wünschenswerth dünkt. Die Uebergangsstufen, die nach unserer Ansicht dem Ganzen erst das rund Abgeschlossene, die richtige Folge innerer Nothwendigkeit geben würden, sind theils zu leicht berührt, theils übergangen worden. Es ist zwar augenscheinlich, dass diese Art der Behandlung die schärfsten Gegensätze bildet, die allerdings in der heutigen geltenden Manier fast überall im ganzen Bereiche der Kunst vorherrschende Lieblinge sind, weshalb wir auch vermuthen, es sey diese Behandlungsart mit Absicht in Rücksicht auf den jetzigen Geschmack gewählt worden: dessen ungeachtet können wir die Wahl unter die echter Kunst förderlichen nicht stellen, sogar dann nicht, wenn sie wirklich im Stande seyn sollte, ein derzeitiges Wohlgefallen an dieser Schlussleistung hervorzubringen. — Das hindert uns aber nicht im Geringsten, das Quartett unter diejenigen neueren zu stellen, die sich im Allgemeinen vortheilhaft vor nicht wenigen auszeichnen. Bedenkt man nun noch, was wohl zu bedenken ist, dass dieses Quartett die erste Arbeit dieser Art und zwar eines noch so jungen Componisten ist: so kann man nicht anders, als mit angenehmen Erwartungen auf einen Tonsetzer sehen, der sich lebhaft bemüht, dem Stande glücklicher Meisterschaft immer mehr und rasch sich zu nähern. Der junge Mann verdient daher so viel Beachtung und liefert schon in dieser Arbeit so Erfreuliches, dass wir von einem die Kunst gern fördernden Publicum mit Zuversicht erwarten dürfen, es werde ihm und seiner Leistung die thätig freundliche Theilnahme nicht versagen.

Um desswillen wollen wir auch hier bey diesen, in vielen anderen Fällen völlig hinreichenden Andeutungen nicht stehen bleiben, sondern, vielleicht zum Nutzen einiger denkenden jungen Künstler, noch einige kurze Bemerkungen uns

erlauben, die von vollkommen Geübten und von Allen, die an dergleichen keinen Theil nehmen, leicht überachlagen werden.

Im Harmonischen, was freylich jetzt von vielen, selbst namhaften und sehr beliebten Componisten mehr, als es der Kunst zum Vortheile gereichen kann, als eine Sache der Willkühr behandelt wird, darf unser Componist, gegen diese gehalten, für einen weit gewissenhaftern Mann gelten. Dennoch, behaupten wir, würde manche Stelle sich schöner ausnehmen, wenn die treue Stimmenführung zuweilen noch sorglicher erwogen worden wäre. Die gleiche Bewegung in zwey Stimmen ist hin und wieder nicht genug vermieden worden, so dass der reine, so wohlklingende vierstimmige Satz mitunter unterbrochen wird, was im Quartette ganz besonders zu vermeiden ist. Eben so bilden auch zuweilen einige Querstände zwar sehr frappante Folgen, die aber, auch in übrigens klaren Fortschreitungen, des Angenehmen, ohne hinlänglichen, aus der Verbindung des Ganzen genommenen Grund, zu sehr entbehren, als dass das Ungewöhnliche, was allerdings dadurch bewirkt wird, hinreichende Entschädigung bieten könnte. Auch in der sonst schönen Bearbeitung des zweyten Theils im ersten Satze wird durch eingemischte Octaven-Verdoppelungen das klar Vierstimmige zuweilen in ein Dreystimmiges umgewandelt, was sich nur selten einer guten Wirkung erfreut. Man ist in neueren Zeiten gegen die sogenannt verdeckten Octaven zu gleichgültig geworden und mit Unrecht. Sie stören nicht selten den guten harmonischen Fluss, ermatten den Gang der Harmonie und sind oft unangenehmer, als vollkommen offenbare, vorzüglich wenn sie über die Septime schreiten. Zur genauen Einsicht mögen die ersten besten Beyspiele zum weitern Bedenken hier stehen:

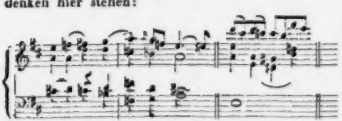

Je besser ein Satz erfunden ist, je reicher in harmonischen Massen in einander geschlungen, desto weniger werden ihm zu oft wiederkehrende, nur der Zeit angehörige Wendungen günstig seyn, am wenigsten aber blose gewöhnliche Einschiebsel, die als leere Verbindungsglieder erscheinen. Diess ist vorzüglich ein Mal in dem schönen Andante, non troppo lento uns anstössig gewesen. Wir wissen wohl, dass solche Dinge keine eigentlichen Fehler heissen können, auch dass sie nicht selten vorkommen: wir würden darüber schweigen, wenn wir dem Verf. weniger Streben nach dem Besten zutraueten. Endlich geben wir noch zu bedenken: Fugensätze, welche Erwartungen erregen, wie hier im Vivace, die sie jedoch durch schnelles Abbrechen nicht erfüllen, bringen keine wohlthuende Empfindung hervor. Man verarbeite sie eine Zeit lang, wenn auch nicht streng, doch in gemischt fugirter Weise, und zeige seine Fertigkeit besonders in neu hineingesungenen Melodieen einer nur begleitenden Stimme, so dass diese Begleitungsmelodie beym zweckmässigen Uebergange als angenehme Einführungsklausel in die Hauptmelodie hervortritt. Dabey lassen sich Umkehrungen, Verkürzungen, Verlängerungen und melodische Ausschmückungen aller Art in stets neuen Verbindungen anbringen, die oft genug einen Satz schöner machen, als noch so viele dunkle Harmonieenfolgen es zu thun vermögen. Uebrigens wünschen wir dem Verf. zu einem solchen ersten Quartette Glück und empfehlen es wiederholt der Aufmerksamkeit des kunstliebenden Publicums.

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle — par J. Moscheles. Oeuv. 84. (Propr. de l'édit.) Leipzig, chez H. A. Probst (Kistner). Pr. 2½ Thlr.

Es gibt Gegenden und ganze Länder, denen dieses Trio des mit allem Rechte hochgeschätzten Meisters nicht nur bekannt ist, sondern auch zu den Lieblingsvorträgen musikalisch gebildeter Zirkel gehört: es gibt aber auch andere, und dazu müssen wir die unsere rechnen, wo das Werk durch irgend einen Zufall weniger, als andere desselben Meisters nicht in gewünschten Umlauf gekommen ist. Wir selbst sind erst durch Anpreisungen fremder Kunstfreunde darauf aufmerksam gemacht worden und beeilen uns nun, das früher Uebersehene, jetzt aber mit gebührendem Fleisse uns zu Gehör gebrachte allen denen in Erinnerung zu bringen, die sich mit uns in gleichem Falle befunden haben mögen. Fehlen darf es in unseren Blättern nicht, dazu ist es viel zu freundlich und viel zu lebhaft und geschickt gearbeitet, wie man diess in solchen Gaben vom Verf. längst gewohnt ist. Wer es

jenes prachtvolle Konzert (C dur) an, das Mozarts Wittwe herausgegeben hat. Den Anfang macht eine gut gewählte Passage der rechten Hand, zu der im 4ten Takte der Bass, mit einem Gedanken aus dem Konzert eintritt. Dieser Gedanke wird hier jedoch nur kurz berührt, denn schon im 6ten Takte macht der V. über E einen Trugschluss mit $\frac{6}{5b}$, und fährt dann sogleich mit einer andern, dem Konzerte entlehnten Stelle in B dur fort, in welcher Tonart er denn auch unausgesezt bis zum 16ten Takte bleibt. Takt 17 macht der Verf. abermals einen Trugschluss über D mit $\frac{6}{5b}$, und fährt dann, wunderbar genug, sogleich in H dur fort. Bey dieser Gelegenheit wird denn auch fis dur, gis mol, e dur, u. s. w. mit berührt. Mit dem 32sten Takte rückt der Verf. von der übermässigen Sechste also fort:

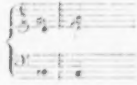

und berührt dann, nachdem er 4 Takte lang in d mol verweilt hat, wieder einen kleinen Zwischensatz aus dem Konzerte. Takt 36 folgt rasch auf d mol wieder es dur, und mit dem 38 und 39 Takte macht Hr. H. Miene nach a mol zu gehn, geht aber doch lieber nach c dur, in welcher Tonart er denn, mit der dritten Seite, wieder einen kleinen Satz aus dem Konzerte anfängt. Nachdem er nun zwey Takte lang in dem Hauptione verweilt hat, fängt er dermassen an zu moduliren, dass man ihm nur mit Anstrengung folgen kann. Beynahe in jedem Takte herrscht hier eine andere Tonart. In der lezten Zeile auf dieser Seite kommt dann der Hauptton wieder einmal zum Vorschein, und nun sollte man doch wohl glauben, dass des Modulirens ein Ende gemacht wäre: aber der Verf. hebt abermals damit an, und regalirt den Spieler und Zuhörer mit Stellen dieser Art:

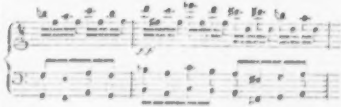

Kurz vor dem Schlusstriller, nimmt Hr. H. abermals eine Figur des Konzerts auf, die er aber, statt sie so zu enden, wie Mozart, also verlangert:

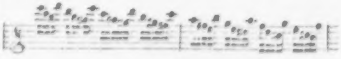

Wollte der Verf. hier durchaus noch einige Takte einschieben, so brauchte er ja nur mit jener Figur des Konzerts, da sie hoch genug anfangt, durch 2 oder 3 Oktaven fortzuschreiten: er wäre dann sicher eben so gut, und noch besser zum Triller gekommen, oder wenn denn einmal so hätte modulirt werden sollen, warum geschah es denn nicht auf diese Weise:

Freylich stehet diese Fortschreitung nicht so erfinderisch aus, als jene, aber dafür ist sie auch reiner und richtiger. Als Seltenheit verdient hier noch angemerkt zu werden, dass in der 4 Folio Seiten langen Kadenz, auch nicht ein einzigesmal eine Modulation in der Dominante vorkommt. Ueberallhin wird man geführt: nur nicht auf den natürlichsten Weg.

Hr. André hat, als Verleger — seinen bekannten Kenntnissen nach, muss man glauben, nicht als Musiker — diese Kadenzen, als ganz in Mozarts Geist geschrieben, angekündigt. Da nun doch wohl zuzugestehen ist, dass Niemand besser in Moz. Geist spielte und schrieb, als — Mozart: so muss Rec., der diesen Meister oft Konzerte seiner Komposition vortragen hörte, noch hinzusetzen, dass diese

noch nicht kennt, wird seine Musikfreuden dadurch vermehren. Es ist eine so gediegene, schöne und erquickliche Arbeit, dabey für gute Spieler, die freylich vorausgesetzt werden, nicht zu schwierig, dass sie überall willkommen seyn muss. Die Verschmelzung der Instrumente, vor Allem aber die Klarheit der ganzen Haltung ist so ansprechend, dass wir gar nicht begreifen würden, wie eben dieses Werk nicht gleich nach seinem Erscheinen allgemeine Aufmerksamkeit erregte, wenn wir nicht wüssten, dass oft nur die zufälligsten Kleinigkeiten auch das schönste Werk eine kurze Zeit im Dunkeln lassen, woraus es sich dann aber gewöhnlich um so glänzender in's rechte Licht erhebt. Kurz, das Trio verdient volle Beachtung aller wahren Musikfreunde.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. (Teatro degli Accademici Ravvivati.) Der diessjährige, grösstentheils schöne und gelinde Winter war auf unserm Theater ungemein blumenreich. Der Tenor Antonio Poggi aus Bologna hatte am 24sten Januar seine Benefizvorstellung mit dem Pirata, worin er eine Arie von Mercadante einlegte, und 17, sage siebzehn Mal auf die Scene gerufen und mit einem Goldregen überrascht wurde; darauf vertheilte man Gedichte und überreichte ihm unter vielem Händeklatschen einen Blumenkranz, den er ganz gerührt in Empfang nahm; zuletzt begleitete ihn noch eine Menge Menschen unter beständigem Jubelgeschrey bis nach seiner Wohnung. Dergleichen Auftritte sind bekanntlich im Lande, wo die Citronen blühen, beso[illegible] in kleineren Städten, nicht selten (s. oben Fassenbrone); benannte Zahl 17 ist jedoch unerhört. — Am 31sten Januar hatte die Prima Donna Rosina Bottrigari Bonetti ihre Serata di benefizio. Das Theater war eben so, wie bey Hrn. Poggi's Einnahme, beleuchtet und voll; es gab abermals eine Menge Gedichte, Blumen, Goldregen u. s. w., nebst einer grossen Schaar Evviva-Schreyer, welche die Sängerin im grössten Regen nach Hause begleitete. Tags darauf, nämlich am 1sten Februar, gab Dem. Bertrand ein Harfen-Concert, worin man der Bottrigari, nach ihrer im ersten Theile gesungenen Cavatina, einen schönen Blumenstrauss überreichte und in selbem Augenblicke aus den Logen eine Menge Blumensträusse zuwarf. Auch die mit allgemeinem Beyfalle beschenkte Concertgeberin erhielt im zweyten Theile ihres Concerts einen niedlichen Blumenstrauss. — Mit dem Pirata wechselte die alte Oper la Prova dell' opera seria von Gnecco, worin der Buffo Luigi Marani die Zuhörer ungemein belustigte.

Lucca. (Teatro Pantera.) Die Fanny Corry Paltoni trug auch hier mit ihrem Steckenpferde, mit der Cenerentola, und zwar mit dem Schluss-Rondo, einen grossen Sieg davon. Der wackere Buffo Frezzolini schien nicht prachtvoll genug für die Rolle des Don Magnifico.

Prato. Ende Januars debutirte die Anfängerin Lauretta Cricca in der Italiana in Algeri und wurde nach ihrer Arie im zweyten Acte auf die Scene gerufen; ein Mal musste sie diese Arie sogar wiederholen. Transeat!

Florenz. (Teatro Pergola.) Rossini's Conte Ory machte Fiasco, dessen Guglielmo Tell hingegen fand, so wie ein anderes Mal auf eben diesem Theater, starken Beyfall; so auch die Hauptsänger: die beyden Duprez Mann und Frau, nebst den beyden Bassisten Cosselli und Ottolini-Porto. — In der am 18ten März in die Scene gegangenen neuen Oper Parisina von Hrn. Donizzetti, in welcher die Unger die Titelrolle spielte, sind mehre Stücke (vorzüglich ein Duett im zweyten Acte) stark beklatscht, auch Maestro und Sänger mehrmalen hervorgerufen worden.

Turin. (Teatro regio.) Nach der verunglückten lärmenden Gabriella de Vergy von Mercadante — die jedoch 1830 zu Madrid und voriges Jahr zu Genua furore gemacht — gab man Rossini's Mosè, welches weltberühmte Oratorium diess Mal gar viel Gähnen bey den Zuhörern, nicht der Musik, sondern der Sänger wegen hervorgebracht. Die Unger war kaum von einer Unpässlichkeit hergestellt und nicht bey Stimme, Winter und Cartagenova gaben ihre Rolle nicht am besten; in der Folge hat jedoch der erste Act etwas besser angezogen.

Genua. (Teatro Carlo Felice.) In den folgenden gegebenen Opern, in Rossini's Semiramide, Bellini's Capuleti (worin die Wilhelmine Hasselt mit einer schönen, geläufigen Stimme die Giulietta machte) und Norma behauptete die Schütz abermals ihren hier längst begründeten Ruhm.

Herr Camillo Sivori, von hier gebürtig und Paganini's Schüler, gab am 15ten Februar eine musikalische Akademie, worin er auf der Violine seinem Landsmanne und Lehrer nacheiferte (in diesen Blättern war schon bey einer andern Gelegenheit von ihm die Rede). Am 5ten März gab auch die bekannte Violinspielerin, Frau Giulia Paravicini, eine musikalische Akademie und erntete in einem Kreuzer'schen Concerte vielen Beyfall ein.

Novi (bey Genua). Der erfolgte Tod des Tenors Gaetano Pozzi setzte die hiesige Impresa in Verlegenheit, als auf einmal wie ein Deus ex machina der Tenor Cirillo Antognini aus Cagliari, der Hauptstadt der Insel Sardinien, wo ihm das Theater nicht behagte, ankam und in Mercadante's Elisa e Claudio furore machte, wiewohl er vorher auf anderen Theatern Italiens manchen Fiasco in die Tasche gesteckt hat.

Savona. Der Impresario nahm die Flucht, worauf ein Anderer die Direction übernahm und vier Opern gab, wovon Donizzetti's Olivo e Pasquale und Rossini's Inganno felice einen Quasi-Fiasco (mehr der Sänger wegen) und die Cenerentola, nebst der Semiramide einen Quasi-Furore machten. Die Prima Donna Amalia Perfetti und der Buffo Pietro Rota gehen mit; allein der Tenor Giuseppe Piantanida (aus Mailand, Zögling des Conservatoriums und Sohn des Hrn. Gaetano Piantanida, Lehrers der Composition daselbst) und der Bassist Carlo Castiglione sind Anfänger.

Modena. Nach der Straniera von Bellini, in welcher die Bologneser Prima Donna Carolina Frassinetti im Schluss-Rondo, und der Tenorist Gio. Paganini im Duette des zweyten Actes besondern Beyfall erhielten, gab man zu Ende Januars Rossini's Mosé, worin Hr. Zucchini aus Bologna (Mosé) und der Anfänger Zoboli aus Modena (Aronne) Aufmunterung erhielten. — Die Contraltistin Emilia Botticelli Boniotti (mit einer kräftigen Stimme) gab eine auch vom Hofe beehrte musikalische Akademie mit vielem Beyfalle.

Parma. Die neue Oper: Il Segreto, vom Anfänger Luigi Majocchi, fand eine gute Aufnahme. Bey alledem dass die Tuba einiger öffentlichen Blätter grossen Lärmen blies, wechselte sie bald mit der im vorigen Berichte in der Fiasco-Klammer erwähnten Chiara di Rosenberg ab.

Venedig. (Teatro Fenice.) Der Eufemio di Messina, von Hrn. Persiani, welcher bekanntlich vorigen Sommer in der nahe von hier gelegenen Stadt Padova, wenigstens der erste Act, Glück machte, verunglückte hier ganz. Am 26sten Januar gab man den Otello, in welchem die Pasta mit einer eingelegten Pacini'schen Arie und mit der bekannten Arie im zweyten Acte — Se il padre m' abbandona ihre Partey siegen liess. Curioni (er ist ein Mailänder), der sich in Paris und London, in eben dieser Oper, einen fast colossalen Ruhm erwarb, konnte sich hier kaum retten und unterlag selbst Zeichen des Missfallens. Gegen Ende Februars erfreute sich die Tachinardi Persiani (welche diesen Karneval im Theater S. Samuele sang) im Tancredi neben der Pasta einer glänzenden Aufnahme. Donizzetti's Elisir d'amore verunglückte am 2ten März, obgleich Frezzolini darin sang (s. auch Bergamo), was abermals die Unparteylichkeit des in No. 34 dieser Blätter v. J. über diese Oper gefällten Urtheils beweist. Die am 16ten März, also 5 — 6 Tage vor dem Schlusse der Stagione in die Scene gegangene neue Oper: Beatrice Tenda, von Hrn. Bellini, hat Fiasco gemacht. Die Venetianer meinen, der Maestro habe seine Norma abgeschrieben: allein die Norma selbst hat, wie voriges Jahr gemeldet, äusserst wenig Genlessbares, ergo, ex nihilo nihil fit.

(Teatro S. Gio. Grisostomo.) Gegen die Hälfte Februars gab man die neue und erste Oper des Hrn. Giuseppe Bornaccini, betitelt: Aver moglie è poco, guidarla è molto. Das Debut konnte nicht günstiger seyn: fast alle Stücke wurden beklatscht, auch Maestro und Sänger (Adelaide Maldotti, Enrico Antonio Canali, die beyden Buffi Mariano Stefanori und Saverio Giorgi) mehrmalen auf die Scene gerufen. — (Teatro S. Samuele.) Hier gab man Vaccaj's Giulietta e Romeo und Rossini's gazza ladra.

Vicenza. Nach der verunglückten Chiara di Rosenberg erkrankten die Prima Donna Pellegrini und der Bassist Benedetti. Schnell liess man aus dem Sänger-Hauptquartiere zu Mailand die Contraltistin Almerinda Manzocchi und den Buffo Gio. Batt. Cipriani kommen, und Erstere machte augenblicklich ein glänzendes Debut in der Italiana in Algeri.

Verona. Auch in der Semiramide erwarb sich die Fischer viel Ehre, desgleichen der Tenorist Genero.

Brescia. Die zweyte Oper: Il nuovo Figaro, von Hrn. Ricci, machte eben so wenig Glück als zu Mailand; in der nachher gegebenen Straniera konnten sich auch die Sänger mehr auszeichnen.

Bergamo. In der durchgefallenen Chiara di Rosenberg retteten sich in der Folge die Prima Donna Claudina Edwige mit eingelegten Variationen, und Hr. Barrhoilet mit einer eingelegten Arie. In der darauf gegebenen ältern Mercadante'schen Oper: I Normanni gefiel besonders das von beyden benannten Sängern vorgetragene Schluss-Duett, nebst einer von der Contraltistin Teresa Belloli eingelegten Arie. Die dritte, verwichenen Frühling von dem von hier gebürtigen Maestro Donizzetti für Mailand componirte Oper: Elisir d'amore hat nicht gefallen.

Kapellmeister Simon Mayr wurde von der Pariser Akademie der schönen Künste zum correspondirenden Mitgliede ernannt.

(Beschluss folgt.)

Prag. (Beschluss.) Die musikalisch-declamatorische Akademie, welche alljährlich zum Vortheile der Privat-Erziehungs- und Heilanstalt für arme Blinde in dem Saale zum Platteis gegeben wird, ist stets als eine wahre Opferspende der Wohlthätigkeit zu betrachten, da die Kunstleistungen dieser, von der Natur so stiefmütterlich bedachten Wesen mehr Wehmuth als Kunstgenuss erregen können; eine Perle des heurigen Concerts für diesen frommen Zweck war eine Arie aus der Oper „Donna Caritea" von Mercadante, gesungen von Dem. Emmering, welche diesen Tag ganz vorzüglich bey Stimme, sowohl in Virtuosität des modernen Gesanges, als Geschmack, Ausdruck und Grazie etwas ganz Ausgezeichnetes leistete.

In den beyden musikalisch-declamatorischen Akademieen zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen und des Taubstummen-Instituts bildeten abermals die Zöglinge des Conservatoriums der Musik das Orchester, und wir hörten in der erstern von demselben die Ouverture aus der Oper: „die Pflegekinder" von Lindpaintner und aus „Figaro" von Mozart. Dem. Gned sang Variationen über ein Thema von Rode (die bekannten Catalani'schen Violin-Variationen) mit einer bewundernswürdigen Fertigkeit und Sicherheit und erntete stürmischen Beyfall. Von den Concertantstücken war das vorzüglichste: Capriccio über polnische Lieder und Tänze für das Violoncell von Bernhard Romberg, vorgetragen von Hrn. Ignaz Loschan, absolvirtem Zöglinge des Conservatoriums der Musik. Ein Declamationsstück: „Na", eine einsylbige Romanze von M. G. Saphir, gesprochen von Dem. Stiepanek, wurde beyfällig aufgenommen. Die zweyte brachte uns abermals vier Ouverturen, aber insgesammt klassische Werke, nämlich aus der „Zauberflöte und „Don Juan" von Mozart, „Semiramis" von Catel und aus der Oper: „der Vampyr" von Lindpaintner (die letzte, zweyte und vierte mussten wiederholt werden). Dem. Jenny Lutzer trug eine Arie von Mercadante mit ihrer gewöhnlichen Virtuosität vor und wurde zwey Mal gerufen. Aehnlicher Beyfall folgte den Variationen für die Pedalharfe von Stockhausen, vorgetragen von der absolvirten Schülerin des Conservatoriums der Musik, Dem. Jeannette Herrmannsfeld. In den Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Hrn. Bezdiek, Musikdirector und ehemaligem Zöglinge des Conservatoriums der Musik, zeigte sich dieser junge Künstler als ein brillanter Violinspieler, der überdiess auch in der Composition die Melodie nicht über der Anhäufung von Schwierigkeiten vergass. Auch in den Variationen für zwey Waldhörner von Léon de St. Lubin, trefflich vorgetragen von den Professoren des Conservatoriums Hrn. Kail und Janatka, hat der Tonsetzer das seltene Verdienst, sich nicht zu weit von dem Grundmotiv entfernt und dasselbe mit Geist und Geschmack in allen Schattirungen durchgeführt zu haben. Der declamatorische Theil bestand nur aus einem Prologe, verfasst von Hrn. C. E. Ebert, gesprochen von Dem. Nina Herbst.

Die musikalisch-declamatorische Akademie zum Vortheile des neuorganisirten Armen-Instituts brachte eine bekannte (aus Auber's „Stumme von Portici") und eine unbekannte Ouverture aus der Oper „Anna Boleyn" von Gaetano Donizetti, die letztere sprach nicht sehr an. Dem. Lutzer entfaltete nicht nur ihr schönes Talent in einem Duette von Bellini mit Hrn. Strakaty und dem grossen Quintetto aus der Oper „Corradino" von Rossini mit Dem. Emmering und den Herren Podhorsky, Illner und Dams, sondern sang in der zweyten Abtheilung noch die letzte (abermals sehr bekannte und tausend Mal gesungene) Arie der Amenaide aus dem „Tancred" mit verdienter Anerkennung. In den Bravour-Variationen für die Violine von Lipinsky zeigte sich Hr. Miltner (gleichfalls ein ehempliger Zögling des Conservatoriums) als einen Violinisten, der wahrhaft Paganini'sche Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Geschmack besiegt. Auch die grossen vierhändigen Variationen für das Pianoforte über einen Marsch aus der Oper „Wilhelm Tell", com-

ponirt von Herz und vorgetragen von Mad. Skraup und Dem. Stiepanek, fanden Beyfall, und alle Concertanten wurden nach ihren Nummern — auch wiederholt — hervorgerufen. — Unter die musikalischen Genüsse der Fastenzeit gehören auch die drey Abonnements-Quartetten des Hrn. Professors Pixis im gräflich Nostitz'schen Palais, welchen die Liebhaber dieses Genres alljährlich mit Sehnsucht entgegensehen. Abgerechnet, dass Hr. Pixis mit dem Hrn. Prof. Hüttner und den Herren Kral und Mildner (Violine), Machaczek (Viole) und Bach (Violoncello) durch ihre abwechselnde Mitwirkung ein Orchester für Quartetten und Quintetten bilden, wie es nicht oft gefunden wird, zeichnet sich auch der Veranstalter dieser kleinen musikalischen Feste durch eine äusserst glückliche und mannigfaltige Wahl aus dem verschiedensten Genre von klassischen Quartetten und Quintetten aus. Er brachte nämlich an den drey musikalischen Abenden des heurigen Jahres Quartetten von Spohr, Haydn, Beethoven und dem genialen Onslow, welcher Letztere jedes Mal den Abend zu schliessen pflegt.

Die Prager Zeitung gibt einen Bericht über die Feyer im Conservatorium der Musik, mit welcher dessen würdigem Director Hrn. F. D. Weber die ihm von Sr. Maj. dem Kaiser verliehene goldene Ehrenmedaille der Landeschef (einst selbst ein Zögling des verdienstvollen Mannes) eigenhändig an die Brust heftete. In diesem Artikel wird erwähnt, dass unter der Leitung des Hrn. Directors über 200 praktische Musiker ausgebildet wurden, worunter sich mehre Tonkünstler der ersten Grösse befinden. Ein glänzenderes Zeugniss kann wohl für die Verdienste eines rastlos wirkenden Mannes nicht gegeben werden, als die für ihn sprechenden Früchte seiner Thätigkeit.

Eine interessante musikalische Neuigkeit, welche, wenn gleich in Wien erschienen, doch aus Böhmen stammt, sind die „musikalischen Idyllen" (Schüchterne Sehnsucht — Muth im Hoffen — erhörte Liebe — Liebe und Thränen — Trost in der Schwermuth — und schweres Vergessen) von Kittl, die nicht allein dem Charakter der Dichtungsform ganz entsprechen, nach welcher sie sich nennen und durch Anmuth und reines Gefühl die Ohren bestechen, sondern auch den strengen Forderungen musikalischer Kenner vollkommen entsprechen. — Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst hat durch einen eigenen Anschlag bekannt gemacht, dass mit dem 1sten May 1833 abermals sechs Schülerinnen in die Bildungs-Schule für den höhern Gesang aufgenommen werden. Die Aufnahmsbedingnisse sind folgende: 1) Das Alter, welches die Zöglinge zur Aufnahme eignet, beginnt mit dem 12ten und schliesst mit dem 18ten Jahre. — 2) Müssen sie von gesundem und wohlgestaltetem Körperbaue seyn. — 3) Müssen sie mit einer vorzüglich guten Stimme und mit entschiedenem Talente zur Musik begabt seyn, weswegen sie auch schon einige Vorkenntnisse in derselben besitzen sollen. — 4) Haben sie sich mit Zeugnissen über ihr früheres sittliches Betragen und das bisher Erlernte auszuweisen. — 5) Müssen ihre Aeltern, Verwandte, Vormünder oder Wohlthäter, unter deren Obsorge sie stehen, durch einen von ihnen angestellten und von der Ortsobrigkeit bestätigten Revers sich verbinden, sie durch sechs auf einander folgende Jahre in dem Institute unbedingt zu belassen; auch müssen sie während dieser Zeit mit Kost, Kleidung, Wohnung und allen sonstigen Bedürfnissen versehen werden, weil in diesem Institute nur allein der Unterricht ertheilt wird. Der Himmel sende dem Conservatorium nur einige reiche Talente, die sich unter der Leitung einer so erfahrenen Gesangskünstlerin als Mad. Casravoglio-Sandrini zur Ehre des Instituts ausbilden und ihre Vorgängerinnen beschämen dürften.

Wenn manche Prager Referenten sich über die in No. 29 der Abend-Zeitung enthaltene Revue der Prager Berichterstatter für deutsche Zeitschriften etwas beklagen dürften, so gehöre ich gewiss nicht unter diese Zahl, denn sehr gütig sagt der Musternde: „Wenn es noch einen ehrlichen und unparteyischen Kritiker in Deutschland gibt, so ist es der Prager Referent (der musikalischen Zeitung), der zwar kein Musikus von Profession zu seyn scheint, doch gewiss ein tüchtiger musikalischer Aesthetiker ist, der mit reinem Sinne für die Kunst kein Talent zu ermuntern versäumt, das der Aufmunterung würdig ist, aber mit strenger Unparteylichkeit auch dem grössten und beliebtesten Künstler keinen Fehlgriff, keine Nachlässigkeit übersieht und gegen das Schlechte und Mittelmässige mit Ruhe und Anstand, aber ohne Schonung zu Felde zieht. Seine Berichte lassen nichts zu wünschen übrig, als dass sie öfter kommen und hier und da — o schöner, o seltener Fehler! — etwas ausführlicher seyn möchten." Es ist ein so seltener Fall, wenn einem Referenten Ehrlichkeit und Unparteylichkeit zugestanden wird, dass ein solcher für einen dergleichen

Act der Gerechtigkeit immer höchst dankbar seyn muss. Uebrigens ist es sonst auch gewöhnlich, dass selbst das Lob, welches einer aus dieser Kaste — unter die Naiven werden sie in Deutschland eben nicht gezählt — dem Andern zugesteht, genau untersucht einen kleinen — oft auch grossen — Beyschmack von Tadel hat, da hier selbst der Tadel noch ein Lob enthält. Dass übrigens meine Berichte so selten kommen, mag, wenn es wirklich Jemand missfällt, Herr Director Keinz vertreten, welcher, wie mir scheint, das ganze Jahr keine neue Oper einstudiren liesse, wenn die Sänger keine Benefizen hätten!

Mancherley.

In Lyon hat grosser Streit geherrscht zwischen den Directoren des Theaters und den am Bühnenwesen Antheil nehmenden Einwohnern der Stadt. Die Schauspieler und Sänger des verwichenen Jahres waren nämlich von den Hörern nicht gut aufgenommen worden: ausser einigen Sängern verlangte man eine völlige Aenderung. Die Direction vertheidigte und die Forderungen des Publicums wurden lebhafter. Dennoch gab die Direction nicht nach. Lag es am Willen oder am Unvermögen derselben, kurz es blieb, wie es eben war. Auch Robert le diable goss Oel in's Feuer. Man wünschte heftig ihn zu sehen und setzte umsonst hinzu, dass ja schon mehre Theater eines untergeordneten Ranges dieses Lieblingsstück der Franzosen zur Aufführung gebracht hätten. Da gab es denn viele tragikomische Scenen. Seit 1833 hat sich nun die Theatergesellschaft der Darstellenden gänzlich geändert. An der Menge der geworbenen Mitglieder fehlt es nicht: im Gegentheile, wenn es auf die Anzahl ankäme, so würde Lyon sogar Paris übertreffen. Es werden sechs Soprane, sechs Tenore, ein Bariton, drey Bässe u. s. w. aufgezählt. Nur berühmte Namen lesen wir nicht darunter. Erste und zweyte, dritte und vierte Tänzerinnen sind da. Man wird ja hören, wie es in diesem Jahre dort geht. Musikdirector ist Herr Cremont geworden.

Manche italienische Journale, neuerlichst vorzüglich das jüngst entstandene Mailänder Journal „l'Eco" ist mit Hrn. Fétis in einen harten Kampf gerathen. Hr. F. hatte sich über die Oper von Ricci „Chiara di Rosenberg" ungefähr so geäussert: „Dieses neue Werk gibt vom völligen Herabsinken der italienischen Oper ein um so stärkeres Zeugniss, je mehr die Italiener eine solche Kinderarbeit mit entschiedenem Beyfalle aufnehmen konnten. Man kann von einem Lande nichts mehr hoffen, dessen Geschmack so tief heruntergekommen ist." Das klingt freylich etwas scharf, und man wird nicht irren, wenn man annimmt, die Antwort wird nicht sanft ausgefallen seyn. Echo erwiedert der Hauptsache nach folgender Maassen: „Man muss die ganze Frechheit kennen, deren Franzosen öfter fähig sind, wenn man diese Anmaassungen für möglich halten soll. Nur die grasseste Ignoranz und die schwärzeste Bosheit kann so etwas sagen." — Die Gegenrede blieb nicht aus. Nachdem Herr Fétis in seiner Vertheidigung die Herrlichkeit Rossini's abermals gepriesen und ihn den Ausserordentlichsten unter Allen, die je gelebt haben, genannt hatte, behauptet er wiederholt, dass der Zustand der Musik in Italien nie so erbärmlich gewesen wäre, als er eben jetzt ist. Dabey beruft er sich auf *Dr.* Lichtenthal und den Abt Baini und setzt hinzu: „Die nachlässigsten Partituren der Zeit beweisen eine vollkommene Unwissenheit in der Kunst zu schreiben. Nur einige Bruchstücke des alten Ruhmes sind noch vorhanden: aber man kennt sie nicht und würde sie auch nicht einmal verstehen. Selbst gute Sänger sind jetzt Ausnahmen in Italien. Auch hierin lebt das Land, wie in vielen anderen Dingen, in der Erinnerung" u. s. w. Zum Schlusse bittet er den italienischen Redacteur der Echo, erst das, was Hr. Fétis schreibt, verstehen zu lernen, ehe er unpassende Antworten gibt. —

Allerdings hat jeder Mensch seinen Ton für sich: wir halten es für unsern Theil mit dem teutschen Sprüchlein:

Wein schenk Jedem ein;
Sauer muss er drum nicht seyn.

Ueber die umfassende Benennung eines neuen, mannigfach veränderten Instruments Aeolodicon, wie über Chladni's Bemerkungen für dasselbe, über dessen wahren Erfinder Eschenbach u. s. f. ist in diesen Blättern zu verschiedenen Zeiten hinlänglich gesprochen worden. Es ist immer noch in guter Aufnahme und wir erhalten eben wieder Nachricht von vortrefflicher Verfertigung desselben. Wie viel Hr. F. Sturm in Suhl dafür gethan hat, wird man aus Nachstehendem ersehen, was zum Ueberflusse

einige namhafte Besitzer eines solchen Instruments bestätigen.

Attest: Das von Hrn. F. Sturm aus Suhl neuerfundene (über das Neue desselben haben wir keine Stimme, da wir es mit den früheren nicht vergleichen konnten) Tasten-Instrument, Aeolodicon, hat ein zierliches Aeussere mit einer Claviatur von circa 6 Octaven Umfang und 2 Pedalen. Der Ton desselben ist sehr angenehm, gleicht in der Höhe der Flöte und Clarinette, in der Mitte mehr dem Horne, in der Tiefe dem Contra-Fagotte; dabey lässt sich ein schönes Crescendo und Diminuendo der Töne durch zwey Veränderungen und durch stärkern oder schwächern Druck der Pedale bewirken, auch ist es keiner baldigen Verstimmung unterworfen, indem Alles in Metall gearbeitet und sehr dauerhaft ist. Vorzüglich eignet sich dasselbe zu sanften melodischen Tonstücken, wie auch zu Chorälen, und ist für kleine Kirchen statt einer Orgel sehr anwendbar. Dieses bezeugen gern der Wahrheit gemäss

Spontini, P. L. Seidel, G. A. Schneider, C. Möser.

Kurze Anzeige.

Sérénades pour quatre voix d'hommes composées — par André Späth. Op. 120. 1er Recueil. Paris, Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

Diese sechs Serenaden mit französischem Texte, die dem Hrn. Castil-Blaze gewidmet sind, haben eine leichte Melodie und singen sich in allen Stimmen ohne Schwierigkeit. Von der Harmonisirung können wir nichts Bestimmtes sagen, da sie nur im Stimmendrucke vorliegen: der Verf. ist jedoch als geübter Componist hinlänglich gekannt. Gesellschaften, die sich gern in französischer Sprache auch singend unterhalten, werden daran Vergnügen haben.

Dresden, im May. Unser Opern-Repertoire war jetzt durch die Modekrankheit ausserordentlich gehemmt. Als neuengagirtes Mitglied hörten wir Dem. Maschinka Schneider in Rossini's Barbier von Sevilla und Zerline in Fra Diavolo. Die junge Künstlerin ist im Besitze einer umfangreichen, wohlklingenden, mit einer echt italienischen Schule verbundenen Stimme, deren Leichtigkeit der Coloraturen an Dem. Palazzesi erinnert. In Mozart's Zauberflöte und Entführung aus dem Serail verdienten den Preis Dem. Pistor als Pamina und Blondchen und Hr. Risse als Sarastro und Osmin; des Letztern schöne Basstimme ist unstreitig die frischeste bey unserm männlichen Opern-Personale. Dem. Pistor wusste als Blondchen die feinen Nüancen vortrefflich herauszuheben und hat sich in der kurzen Zeit ihres hiesigen Engagements schon zum unentbehrlichen Mitgliede unserer Oper gemacht. In dem Concerte der Mad. Kraus-Wranitzky hörten wir zum ersten Male ein Trio (neu) mit Begleitung des Orchesters in Form eines Gesang-Terzetts von Dotzauer. Es bedarf bey diesem vortrefflichen Componisten nur der Nennung des Namens, um dem kunstverständigen Publicum die Versicherung des Gelungenen zu geben. Vorzüglicher Erwähnung verdient die so einfache und dennoch so reichhaltige Instrumentirung. Die Herren Kammermusici Dotzauer (Violoncell), Krochy (Violine) und Beyer (Viola) wussten durch ausserordentliche Präcision und netten Vortrag dieses höchst gelungene Musikstück so eingänglich zu machen, dass es den meisten Beyfall vor allen fand. — Das Festspiel zur Vermählung Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Mitregenten Friedrich mit Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Marie von Bayern, Text von Theodor Hell, componirt von unserm Reissiger, wurde drey Mal bey freyen Entréen aufgeführt und fand sowohl bey den Allerhöchsten Herrschaften wie im Publicum verdiente Anerkennung. Besonders wurde die Arie Alexanders von Hrn. Zezi vortrefflich gesungen. — Am 8ten d. trat Dem. Wüst als Irma im Maurer und Schlosser auf. Die junge Künstlerin war Anfangs zu befangen, um sich ganz ihrer würdig zeigen zu können; nach erster Aufmunterung von Seiten des Publicums gewann die zweyte Arie an Kraft und Fülle und liess uns eine schöne Stimme wahrnehmen. Dem. Pistor war als Henriette im Gesange und Spiele gleich vortrefflich und wir hörten zum ersten Male, dass die Partie der Henriette nicht allein eine Spiel-, sondern auch eine Gesang-Partie ist, da wir bisher noch nie eine Sängerin sahen, die etwas für diese Rolle gethan hätte; der Gesang wurde meist vernachlässigt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten May. N°. 22. 1833.

Recensionen.

Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle composé — par Fréd. Chopin. Oeuv. 8. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser noch junge Componist, ein Pole, wird unseren geehrten Lesern schon bekannt seyn, namentlich durch seine Variationen über Mozart's La ci darem la mano, die von Allen als gute, nicht wenig schwierige Veränderungen angesehen, von einem Theile neuer Pianofortespieler überaus hoch gehoben wurden. Dass dieser junge, talentvolle Mann, unter den Einflüssen eines Field und in anderer Hinsicht eines Beethoven lebend, von ihnen und ganz besonders von den Drängnissen einer gewaltig wirkenden Zeit innerlich gefördert, der neuen Romantik sich angeschlossen hat und in dieser, die den individuellen Gestaltungen grössere Freyheit gestattet, als irgend eine andere, seine Eigenthümlichkeit mit einer Leidenschaft walten lässt, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges nothwendiges Erforderniss scheint, wird Niemand anders erwarten, dem das Wesen unserer Tage nicht völlig fremd geblieben ist. Wenn jedes Mal die neue Form dem jungen Leben die liebste ist, wenn sich die von und in ihrer Zeit genährten jugendlichen Geister am leichtesten und sichersten gerade in dieser das Meiste in der Gegenwart geltenden Form bewegen: so wüssten wir kaum, was man mit Recht dagegen einwenden könnte, selbst wenn man, von einer frühern Zeit gepflegt und für eine andere Form desshalb eingenommen, mit dem frischesten Leben älterer Erfahrung und Liebe vergangene Tage entschwundener Traulichkeit mit den Augen eines Bräutigams begrüssen sollte. — Schön sind Eichen und Buchen, schön sind Rosen und Lilien: aber eine andere Schönheit spricht aus dem Rauschen der Zitterpappel, eine andere aus dem Sterne des sehnsuchtblauen Vergissmeinnicht. In allen aber muss frische Kraft rührig sich aus gesunder Wurzel empordrängen, wenn die wohlthuende Fülle, ihrer Art gemäss, nicht ermatten und verwelkend dahinsterben soll. — Hier waltet frisches Leben; Geist glüht durch die Form der Zeit, erwärmt und beseelt das Kind des Tages, dessen vielgewandte Bewegungen wir mit nicht geringerm Antheile beschauen und uns daran ergötzen, als wir den älter gewordenen, bedächtigern Söhnen abgemessenerer Art mit Freudigkeit entgegentreten.

Es ist in dem Trio fast Alles neu: die Schule, sie ist die neuromantische; die Kunst des Pianofortespiels; das Individuelle, Eigenthümliche, oder auch Geniale, das in einer Leidenschaft, sich so seltsam treibend, mit jener liebenswürdigen Innigkeit zusammenhält, mischt, wechselt, dass ihr bewegliches Bild dem Zeichner kaum Zeit lässt, es sicher und treu zu fassen, wie er gern möchte; selbst die Stellung der Phrasen ist ungewöhnlich. — Das Alles aber wäre nur ein zweydeutiger Ruhm, wenn nicht der Geist, der gleich alte und gleich neue, die neue Form durchhauchte und sinnig machte.

Versuchen wir nun des Tongebildes seltsam eigenthümliche Art in Kürze zu schildern.

Der erste Satz, All. con fuoco, $\frac{4}{4}$, G moll, tritt fest und stark auf, grossartig gedacht, die immer reissende Bewegung bändigend, nicht erstickend. Ueberall macht sie sich Luft in kühnen Eigenheiten vielfach theils harmonischer, theils rhythmischer Verschlingungen und seltsamer Stellungen, die sich nicht selten sogar in wunderlich eingemischten Durchgangstönen der gebrochenen Accorde offenbaren. Und bey allem ganz eigenen Wechsel der Glieder und der Gruppirungen derselben, bey allen durchaus neuen und starken Bravourfiguren und kühnen

Gruppen derselben herrscht eine einigende Empfindung, ein sangbar charaktervoller Klang, eine Ordnung und Symmetrie durch das wundersam neu Bewegte, dass wir auch das Eigenste als am Orte und als schön empfinden. Es ist, als wenn ein blasser Mann einen hohen Grabhügel, unter dem seine Liebe schläft, geschäftig ebnete und in einen Blumengarten umwandelte; dann mit freundlichen Kindern spielt, in deren Spiel ein hohes Leichengesicht würdig lächelt, nach dem der blasse Mann sich sehnt. — Die Kinder, die mit ihm sind, sehen's nicht, ihr Spiel wird rührliger; das Scherzo, con moto, ma non troppo, $\frac{3}{4}$, beginnt. Er scherzt mit ihnen, immer das in Thränen lächelnde Auge nach der Schattengestalt und in die Tiefe gerichtet, in die er zuweilen, das Spiel auf dem Hügel vergessend, sich schmerzlich versenkt. Also freylich ein eigenes Scherzo, aber schön, recht schön. Es ist Warschau's Kind, das hier in Tönen seines Lebens Lust den Lüften singt. — Und im Adagio sostenuto, $\frac{4}{4}$, Es dur, weint sanfter bewegt die Klage endlich auf, ein wundersames Wehmuthslied, in dem sich Schmerz und Sehnsucht geschwisterlich umarmen. Im Geiste fest geschmiegt an die schlummernden Kinder der Liebe söhnt der Kummer sich aus mit dem widrigen Geschick.

Getheilt zwischen Leben und Tod, fühlt er das Recht des Lebens und die Pflicht des Wirkens, mischt sich unter die Züge der fremdfühlenden Menschen und will ihnen werden, was er vermag. Im Allegretto, $\frac{3}{4}$ (Finale) schreitet er munter und freundlich mit den Wandelnden vorwärts und hat den Riss im Herzen, der nicht heilen will; schlägt alle Kraft empor, munter, rüstig, freundlich und doch zum Tode betrübt.

So etwa ist der Wehmuthsgesang, der in das Gewand der Freude sich verhüllt. — Das wieder zu geben, wird an und für sich nicht leicht seyn. Volles, starkes Gefühl im Kräftigsten, Grossen, wie im Zarten spricht es wechselnd an. Dazu oft noch die ganz neuen, fremdartigen, keineswegs der Mode entnommenen Passagen, die nicht zu selten ermüdend sind; wo Sprünge und Rückungen nicht fehlen. Es verlangt demnach durchaus gewiegte Spieler und besonders viel Kraft und Fertigkeit in der linken Hand; es ist schwer, wenn es nicht blos den Noten nach, sondern mit Ausdruck und Leidenschaft, überhaupt geistvoll vorgetragen werden soll. Dann wird es tief eingehen und Kenner werden es äusserst brillant finden. Die Streichinstrumente sind nicht schwer, sie verlangen einen singenden, discreten, oft halb lauten Vortrag, damit sie das Rechte bringen. — Wer es einmal gut höre oder spielte, hört und spielt es sicher öfter; es ist ein anziehendes Werk.

Gute Pianofortespieler mögen auch das folgende nicht übersehen:

Trois Nocturnes pour le Pianof. composés — par Fr. Chopin. Oeuv. 9. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

Dem Serenadenmässigen ist auch hier das Ernste, gefühlvoll Grosse zugesellt. Der Gesang hat etwas an Field's schöne Manier Erinnerndes, nur harmonisch wechselnder ist Alles. Man muss Sprünge und Bindungen gut verstehen, oder sich dafür besonders üben wollen, wenn diese schönen Nachtgesänge gebührend ausgeführt werden sollen. Wir rathen jedem Pianofortespieler von nicht zu geringer Bildung, beyde Werke genau kennen zu lernen.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fasten-Opern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Crema. In der zweyten Oper, in Bellini's Capuleti, betrat eine Deutsche, Namens Virginia Wanderer, zum ersten Male die Bühne und zwar in der Rolle der Giulietta. Sie hat eine angenehme Stimme, gute Methode und wurde sammt der Catterina Barili (Romeo) mehrmals auf die Scene gerufen.

Cremona. Ricci's Nuovo Figaro theilte hier sein Schicksal mit Brescia und Mailand.

Pavia. In Pacini's Arabi nelle Gallie wurden die drey Hauptsänger: die Prima Donna Celestina Giacosa, der Tenor Napoleone Moriani (Beyden ist eine schöne Stimme und guter Gesang eigen) nebst der hoffnungsvollen Contraltistin Elisa Bonoldi (Tochter des bekannten Tenoristen dieses Namens) mehrmals auf die Scene gerufen. Auch der Bassist Carlo Magnelli nahm sich für das kleine Theater nicht übel aus.

Piacenza. Il trionfo di Manlio, vom hiesigen Kapellmeister und bekannten Opern-Componisten Nicolini umgearbeitete ältere Oper war ein wahrer Triumph für den alten Maestro. Die Introduction und die Cavatina der Prima Donna Virginia Galvani Matucci, das Duett zwischen der olim be-

rühmten, von hier gebürtigen Pisaroni und dem Tenor Piacenti, das Quartett und Finale im ersten Acte, die Arie der Prima Donna, das Terzett und die grosse Schluss-Scene der Pisaroni im zweyten Acte wurden am meisten beklatscht. Pacini's Temistocle gefiel ebenfalls.

Triest. Die bereits im vorigen Berichte angezeigte, auch von Farinelli angerühmte neue Oper: Il Mauro, vom jungen Bonoldi, hat sich nur sehr wenige Vorstellungen auf der Scene erhalten und dem Barbiere di Siviglia, ja sogar Ricci's Nuovo Figaro den Platz räumen müssen.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Auch der Nuovo Figaro von Ricci machte Fiasco. Den 14ten Februar ging die neue Oper: Caterina di Guisa von Hrn. Coccia in die Scene und fand eine gute Aufnahme. Der Maestro gehört noch zur ältern italienischen Schule, wagt es aber doch nicht recht, den heutigen musikalischen Götzendienst zu verschmähen. Da ich ihn vor einigen Monaten in einer hiesigen deutschen Musikhandlung, wo er abonnirt war, Rink's treffliche Orgel-Schule nach Hause tragen sah, und man mir gesagt hatte, dass er gar viele deutsche Musik liest, so vermuthete ich in seiner Caterina manches Teutonische zu hören; diese seine Oper war indessen ziemlich arm daran, hatte überhaupt nichts Neues, aber zwey hübsche Duetten, und — was sehr wohl that — man athmete bey ihr etwas und fühlte nicht das Drückende des heutigen Einerley's. Bey alledem hatte sie doch drey Neuigkeiten aufzuweisen: eine Banda con sordini (sie spielte immer hinter den Coulissen), ein Duett als grösstes Ensemblestück (also nicht einmal ein Terzett) und gar keinen Basisten. Die Tosi wollte oder konnte abermals ihre Stimme und Action nicht mässigen. Die Contraltistin Fabbrica war, so zu sagen, in das Stück hineingeschoben und machte wenig Figur. Reina schrie oft, dass ihm die Drosseladern zerplatzen möchten und der ganz unschuldige Pedrazzi musste, nolens volens, in einem Duette mit ihm um die Wette schreyen, damit der Beyfall gleich ausfällt. Die Oper lässt sich jedoch anhören und hat bey jeder Aufführung gefallen. — Mercadante's neue Oper: Il Conte d'Essex ging am 9ten März in die Scene und machte einen nicht unverdienten Fiasco, weil man, einen Chor etwa abgerechnet, des Obigehörten satt ist. In der zweyten Vorstellung wurden Maestro und Sänger von Freunden mehrmalen auf die Scene gerufen; in der dritten Vorstellung wurde geraicht und gepfiffen, in der vierten war Alles still, in der fünften und letzten waren wenig Zuhörer; man gab noch drey Mal die Caterina, mit welcher am 20sten März die Stagione geschlossen wurde. Auch dieser für zwey Soprane und zwey Tenore geschriebene Conte d'Essex hat nichts als Arien und Duetten. Die Tosi ut supra. Die Palazzesi würde mit mehr Seele in ihrem Gesange viel gewinnen. Hr. Pedrazzi ist der Liebling des Publicums.

(Teatro Carcano.) Am 25sten Januar gab man Elisa di Montaltieri, eine von dem angehenden Genueser Maestro Granara vorigen Frühling für seine Vaterstadt componirte und hier von ihm selbst in die Scene gesetzte Oper; sie fand in der ersten Vorstellung starken Beyfall, der aber gleich abnahm. Bekanntlich machte diese Elisa auch in Genua kein Glück (s. diese Blätter vom v. J. No. 54). Eine schöne Kabalette, ein nicht übles a quattro zum Schlusse des ersten Actes und noch andere minder grosse Kleinigkeiten abgerechnet, guckt öfters der Anfänger in der Musik hervor, der auch bis jetzt von den Blasinstrumenten, besonders den hölzernen, keinen Gebrauch zu machen versteht. Zuweilen ist er auch nicht sehr galant, indem er bey den unschuldigsten Stellen und sogar bey den zarten Kabaletten durch einen plötzlichen Solo-Schlag der Frau Trommel dem Ohre der Zuhörer eine derbe Ohrfeige gibt: man könnte fragen, wozu diese höfliche musikalische Benehmen?.... Die Roser und die Herren Bonfigli und Balfe wurden stark beklatscht, auch mehrmalen auf die Scene gerufen. Dem Maestro ward diese Ehre blos in den beyden ersten Vorstellungen. — Anfangs Februar gab man den Barbiere di Siviglia, in welcher Rolle Herr Balfe nicht sonderlich gefiel. Dieser talentvolle Bassist (eigentlich mehr Bariton) beschenkte uns sogar gegen die Hälfte desselben Monats mit einer neu von ihm componirten Operette: Enrico IV. al passo della Marna betitelt, die rauschenden Beyfall erhielt und bey aller Entlegenheit des Theaters und eingetretener nasser Witterung doch stark besucht wurde. Balfe, seine Frau Roser, Hr. Bonfigli und der Buffo Carlo Cambiaggio erfreuten sich des öftern Hervorrufens auf die Scene; Ersterer als Sänger und Maestro, wiewohl er sich diesen Titel gar nicht gegeben, und blos (welche Bescheidenheit!) auf den Umschlag des Operettenbüchleins: Musica del Sig. Guglielmo Balfe drucken liess, also auf dem eigentlichen Titelblatte sein Name gar nicht

zu lesen war. Dieser sehr junge, vielleicht schon 10 Jahre in Italien sich aufhaltende Irländer gehört übrigens als Componist in corpo et anima zu — die Leser errathen schon zu welcher Sippschaft. Noch gab man Anfangs März Pacini's Arabi nelle Gallie, zugestutzt, abgestutzt, Manches um einen halben Ton höher oder tiefer, mehre Stücke eingelegt, andere hinausgeworfen, dito einige Licenzen, welche sich die Herren Tonflicker und Sänger — wie gewöhnlich im modernen Reiche der Harmonie — erlaubt haben, und so geht's recht! Das, was hierüber zu sagen ist, besteht darin, dass die Roser noch besser als in allen vorhergehenden Opern gesungen hat und vier Mal auf die Scene gerufen wurde. Die hübsche Contraltistin Carolina Beltramini lässt noch viel zu wünschen übrig, dessen ungeachtet wurde auch sie, von hübschen jungen Leuten, zwey Mal hervorgerufen.

Wirft man einen Blick auf die Karneval- und Fasten-Opern der so eben beendigten Stagione in Italien, so hat man folgendes Ergebniss, das auch ohne mathematische Genauigkeit so ziemlich der Vollständigkeit nahe kommt. Die gegebenen Opern waren: von Rossini 14, von Mercadante 8, von Donizzetti 7, von Bellini 5, von Ricci 4, von Pacini 4, von Vaccaj 2, von Nicolini 1, von Generali 1, von Guecco 1, von Coccia 1, von Rossi 1, von Majocchi 1, von Bornaccini 1, von Bonoldi 1, von Solustri 1. — Zusammen 45 Opern, darunter 9 neue. Von diesen Opern wurden mehre auf verschiedenen Theatern gegeben und zwar:

Rossini: Semiramide auf 6 Theatern, Cenerentola 4, Barbiere 3, Inganno felice 3, Tancredi 2, Gazza ladra 2, Italiana in Algeri 2, Mosè 2; also mit den übrigen 19 Allem auf 30 Theatern. — Ricci: Nuovo Figaro 9, Chiara 7, wie zuvor = 18. — Bellini: Straniera 6, Capuleti 6, Norma 2, Pirata 2 = 17. — Donizzetti: Esule 3, Ajo 3, Elisir 3, Olivo 2 = 16. — Mercadante: Elisa 4, Normanni 4 = 14. — Pacini: Arabi 5 = 8. — Vaccaj: Zadig 2, Giulietta 2 = 4.

Biographische Notizen und Verzeichniss der Compositionen des Herrn Coccia.

(Aus dem mir mitgetheilten italienischen Originale übersetzt.)

Carlo Coccia, Sohn des Violinisten Nicola Coccia, geboren zu Neapel im April 1789, zeigte schon in seiner Kindheit eine Neigung zur Musik, deren erste Anfangsgründe er beym Maestro Vicochi erlernte. Anfänglich wollte ihn sein Vater zur Baukunst anhalten, allein die in kurzer Zeit gemachten musikalischen Fortschritte und die schöne Sopranstimme des Sohnes waren Ursache, dass er ihn ernstlich die Musik studiren liess. Vom 7ten bis 9ten Jahre sang Karl die Sopranpartie in den Kirchen Neapels und dessen Umgebungen. Der berühmte Giacomo David hielt ihn einst zwischen den Armen, als er ein Salve Regina sang. Darauf lernte er beym Maestro Pietro Capelli die Composition und componirte in seinem 13ten Jahre eine Serenate, einige Solfeggien, eine Cantate und ein Capriccio für's Klavier. Gleich nachher setzte er seine Studien im Neapolitaner Conservatorium unter Fenaroli, nebenher auch unter Paesiello fort. Unter der Leitung des Letztern componirte er zwey grosse Messen, zwey Dixit, ein Salve Regina, ein Tantum ergo, die Cantate Ero e Leadro und verschiedene einzelne Stücke. Paesiello nahm den jungen Coccia in Schutz, empfahl ihn bey den Vornehmen als Musiklehrer, wählte ihn zum Organisten bey seinen Kirchenmusiken, als Meister am Klaviere bey all' seinen Musiken am Hofe Joseph Napoleon's und verschaffte ihm im Jahre 1808 eine Scrittura, vermöge welcher er für's Teatro Valle zu Rom eine Opera buffa componirte. Diese unter Paesiello's Leitung geschriebene Oper: Il Matrimonio per Cambiale betitelt, gefiel jedoch wenig, weswegen Hr. Coccia wieder nach Neapel zurückkehren wollte, auf Paesiello's Anrathen und Ermuthigen beschloss er jedoch seine begonnene Laufbahn in der Fremde fortzusetzen und gleich nach Florenz zu gehen, wo er im Jahre 1809 für's Teatro Nuovo daselbst die Opera buffa Il Poeta fortunato componirte, welche eine sehr gute Aufnahme fand. Von nun an schrieb er folgende Opern und Cantaten:

1809 — 10 (Bologna) Ser Martinaccio, Opera buffa. — 1810 (Ferrara) Voglia di dote e non di moglie, Opera buffa (in der zweyten Vorstellung erkrankte der Buffo Lipparini. Da aber die Oper sehr gefiel, so übernahm Herr Coccia selbst die Buffo-Rolle, spielte und sang sie beyfällig, bis zur folgenden Vorstellung, in welcher Hr. Lipparini wieder auftreten konnte). 1810 — 11 (Venezia) La verità nella buggia — Matilde, beyde Operetten für's Theater S. Mose. — 1811 (Treviso) Cantate, bey Gelegenheit der Geburt des Königs von Rom. (Venezia) I Solitarj, Operette. — 1811 — 12 (Venezia) Il sogno verificato, Opera seria. — 1813

Kadenzen den seinigen keineswegs ähnlich sehen. Moz. phantasirte in seinen Kadenzen frey, aber nie unnatürlich; ingenios, aber nie bizarr.

Korrespondenz.

Zustand der Musik in Oldenburg.

(Mit Rücksicht auf einen Aufsatz über denselben Gegenstand im Julistück des Modejournals. Aus dem Briefe eines Reisenden.)

— — Es traf sich recht gut, dass ich gerade an einem Konzerttage — wenn ich nicht sehr irre, war's die Mittwoche — nach Oldenburg kam. Ich liess mich sogleich aus dem Herzoglich-privilegirten Gasthofe (schon die Physionomie des Schildes verrath das nicht Unangenehme, dass der Wirth zugleich Buchdrucker ist!) nach dem Konzertsaal führen; ging aber eben nicht mit grossen Erwartungen dahin. Dieser Saal, welcher, bey einer schonen verhältnissmässigen Höhe, ohngefähr 30 Schritte lang und 20 Schritte breit seyn mag, ist einfach und geschmackvoll dekorirt. Im Hintergrunde steht, etwas erhöht, das kleine Orchester, vorne mit einer niedrigen Barriere zugezogen: das Ganze giebt einen gefälligen Anblick und überrascht um so mehr, als selbst in manchen grossen Konzertsälen nicht immer auch für das Auge auf eine anständige Weise gesorgt ist. Das Auditorium, auf welches ich nachher wieder zurückkomme, war diesen Abend — und so soll es fast immer seyn — ziemlich zahlreich. Das Orchester, das ein ehemaliges Mitglied des schon vor der Revolution eingegangenen Concert spirituel in Paris, Herr Konzertm. Bertheaume dirigirt, bestand, mit Einschluss desselben, aus fünf Herzoglichen Kammermusicis, sieben Hautboisten der Stadtgarnison und übrigens aus Hoflakayen, zusammen, wenn ich mich nicht verzählt habe, aus 25 Personen. Bey dieser geringen Anzahl von Leuten konnte es nicht fehlen, dass die Stimmen nicht nur überhaupt etwas schwach, sondern auch nicht durchaus im gehörigen Verhältnis besetzt waren, welches Letztere hauptsächlich von den Saiteninstrumenten gilt. Hierzu kam aber noch, dass die Hautboisten und Clarinettisten, welche, wie ich öfters bemerkt habe, fast aller Orten etwas zu wünschen übrig lassen, mit unter auch die Waldhornisten, die hier doch besser als jene waren, ihr Instrument nicht genug zu mässigen verstanden, und schon in den Sinfonien und Tutti's der Konzerte, wie viel mehr noch in Begleitung der Prinzipalstimme, allzu grell hervorschrieen. Unter solchen Umständen konnte nun freylich wohl die üble Würkung, die dieses macht, dadurch — wenigstens in etwas gemildert werden, wenn die Bläser, etwa an nicht durchgebrochenen Pulten, ganz hinten im Orchester sassen, während die Saiteninstrumentalisten, wie gewöhnlich stehend, sich durchbrochener Pulte bedienten: doch so gar strenge darf man es, ohne höchst unbillig zu seyn, mit einer Anstalt nicht nehmen, welcher der Entrepreneur selbst, Herr Regierungs-Assessor Korties, viel zu bescheiden, den Namen eines Liebhaberkonzerts beygelegt hat, obgleich ausser ihm, der bisweilen das Fortepiano spielt, sonst kein Liebhaber Antheil an diesen Konzerten nimmt, deren Anzahl sich jeden Winter auf 16 bis 18 belauft, diejenigen ungerechnet, die von durchreisenden Virtuosen besonders veranstaltet werden.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Nachrichten.

Paris, den 1ten November. Herr Wolff wird nun in unsern musikalischen Zirkeln bekannter und als ein deutsches Wunder angestaunt. Das Journal de Paris vom 3 Brum. nennet ihn l'un des hommes les plus étonnans de l'Europe sur le Piano etc. Er cursirt hier überall unter dem Namen Wolf, und seine lustige Protestation, er sey nur ein Wölfchen (niederd.

(Venezia) Arrichetto, Operette. La Donna selvaggia, Opera semiseria. — 1814 (Venezia) Il Crescendo, Operette. (Padova) Cantate, bey Gelegenheit des Einzugs der Alliirten in Paris. (Florenz) Carlotta e Werter, Opera sentimentale. — 1815 (Venezia) Euristea, Opera seria. (Milano) Evelina, Opera seria (diese Oper wurde im Herbste 1814 in Bologna componirt und vom Tenore Mombelli zum ersten Male auf dem Mailänder Theater Re in die Scene gesetzt). (Venezia) Clotilde, Opera semiseria. (Milano) I begli usi di città, Opera buffa. — 1816 (Turin) Medea e Giasone, Opera seria. (Rom) Rinaldi d'Asti, Opera buffa. (Venezia) Etelinda, Opera semiseria. (Triest) dieselbe Oper mit einem neuen zweyten Acte. — 1817 (Triest) Cantate zum Namenstage des Kaisers Franz. (Florenz) Fajello, Opera seria. — 1818 (Genova) Donna Caritea, Opera seria. — 1819 (Venezia) Claudina in Torino, Opera semiseria. (Triest) Fajello mit einem neuen zweyten Finale. — 1820 Cantate zum Namenstage des Kaisers Franz. (Lissabon) Atar, Opera seria — Cantate: I Lusitani. — 1821 (Lissabon) Mandane Regina di Persia, Opera seria — Elena e Costantino, Opera semiseria. — 1822 (Lissabon) La festa della rosa, Opera buffa. — 1824 (London) hier wurden von ihm gedruckt obige Cantate Ero e Leadro, sechs Kammer-Duetten, eine Ariette mit Begleitung des Pianoforte; sodann componirte er sechs Arietten und sechs kleine Duetten für die Gräfin S. Antonio. Hr. Coccia vernachlässigte in den ersten Jahren seiner theatralischen Laufbahn das ernstliche Studium seiner Kunst und componirte einige Opern in wenigen Tagen. In Genua musste er auf Befehl der Polizey die Donna Caritea in einer einzigen Woche componiren. Die Donna selvaggia schrieb er in 16 Tagen. In London verlegte er sich ernsthaft auf's Studium der klassischen Musik und bereute die vorher vernachlässigte Zeit. Im Jahre 1827 componirte er für das Kink's Theatre die Opera seria Maria Stuart, worauf er nach Neapel ging, seine Aeltern zu besuchen. Während seines Aufenthalts zu London erwarb er sich als Director besagten Theaters die Zufriedenheit aller Künstler. Bey seiner Rückkehr in Italien componirte er 1828 für die Scala zu Mailand die Opera semiseria: L'orfano della selva. — 1829 (Venedig) Rosamonda, Opera seria. — 1831 (Neapel) Edoardo Stuart, Opera seria. (Mailand) Enrico di Monfort, Opera semiseria. — 1833 (ebendaselbst) Caterina di Guisa, Opera seria.

Literarische Notiz.

Del Temperamento per l'accordatura del gravicembalo e dell' organo, Dissertazione recitata in latino nell' Accademia delle scienze dell' Instituto di Bologna li 12 gennaro dell' anno 1832, ed ora pubblicata in italiano. Bologna, Tipografia dall' Olmo e Fiocchi 1832, 26 S. in 4 mit sechs Beylagen.

Für die Leser, welche diese unlängst herausgekommene Schrift interessiren möchte, folgt hier die vorgeschlagene neue Stimmung des Verfassers (seinen Namen Filippo Schiassi liest man zu Ende der Dedication).

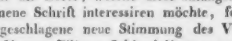

Vermischte Nachrichten.

Die Sängerin Roser-Balfe ist die Tochter des durch mehre gelungene Compositionen bekannt gewordenen, vor einigen Jahren zu Pest verstorbenen Kapellmeisters Roser.

Die Adelina Spech, welche verwichenen Karneval auf dem Mantuaner Theater sang, ist laut eines auf sie gedruckten Gedichts eine Mailänderin (vielleicht von deutschen Aeltern geboren).

Die Genueser Zeitung vom 20sten Februar meldet nach französischen Blättern, dass Paganini eine Musik-Schule zu Paris nach seiner Methode errichtet habe.

Hr. Johann Ayblinger, Königl. Bayerscher Kapellmeister, der für seinen Hof eine musikalische Reise in Italien macht, ist in der ersten Hälfte März durch Mailand nach Rom passirt und gedenkt zu Anfange des künftigen Herbstes wieder in München einzutreffen.

Mad. Pasta und Hr. Bellini reisen dieser Tage nach London, wo benannter Maestro seine beyden Opern Norma und Beatrice Tenda, in welchen die Pasta singt, in die Scene setzt und 12000 Franken dafür erhält. Man sagt, die Blätter jener Hauptstadt hätten bereits mit einer grossen Tuba die baldige Ankunft dieser angeblich klassischen Werke, und bevor die zweyte Oper noch zur Welt kam, angekündigt: wenn sie nun ihre Aufnahme erfahren werden!... Man sagt ferner — relata refero — Hr. Bellini heirathe die eine halbe Million Franken reiche Tochter der Pasta.

Unter den vielen Concurrenten für die durch den Tod des Hrn. Generali erledigte einträgliche

Kapellmeisterstelle zu Novara erhielt sie so eben Hr. Mercadante, der ohnehin von Haus aus nicht arm ist und also mit allen zugesicherten Vortheilen 1000 Ducaten jährlich gewinnen kann.

Berlin, im May. Das wichtigste Ereigniss im Monat April in Beziehung auf die Tonkunst ist Ihnen bereits gemeldet. Es war der so höchst unerwartet am 7ten April in der Osternacht Morgens 12¾ Uhr erfolgte Tod des Fürsten Anton Radzivil, des hehren Beschützers und selbst ausübenden schaffenden Genius der höhern Musik. Gesegnet sey sein Andenken zum Heil und Frommen echter Kunst, wie es seine Wirksamkeit im Leben war! — Graun's Passions-Cantate: „Der Tod Jesu" wurde in der Singakademie am stillen Freytage zum Vortheile der Akademiekasse (nicht mehr des Directors) bey überfülltem Saale ganz vorzüglich gegeben, obgleich die herrschende Influenz zwey Sängerinnen mitzuwirken verhinderte. Ein besonders günstiger Umstand für die Aufführung war es, dass Mad. Decker (v. Schätzel) noch am Tage des Concerts von der Grippe in so weit hergestellt wurde, dass sie die Sopran-Partie (obgleich nicht ohne Anstrengung) übernehmen konnte und so grosser Verlegenheit höchst lobenswerth mit Bereitwilligkeit begegnete. Die Künstlerin sang beyde Arien, vorzüglich aber die des „göttlichen Propheten" mit einer Sicherheit, Geläufigkeit und Wärme des Ausdrucks, dass sie die Zuhörer zu wahrer Begeisterung hinriss. Den zweyten Sopran hatte Dem. Lehmann aushelfend übernommen, obgleich ihrer Altstimme diese Partie eigentlich zu hoch lag, weshalb die Arie: „Ein Gebet um neue Stärke" einen Ton niedriger verlegt werden musste. Die Tenor- und Bass-Soli trugen die Herren Mantius und Devrient, der Erstere sehr weich, der Andere mit declamatorisch wahrem Ausdrucke vor. Die Chöre liessen nichts zu wünschen übrig, da Reinheit der Intonation mit Kraft und Milde des Vortrags vereint war. Auch Hr. Hansmann führte, wie alljährlich, diese Passions-Musik in der Garnisonkirche am 10ten d. zu mildem Zwecke, in einzelnen Theilen gelungen auf. Namentlich wurden die Sopran-Partieen von Mad. Decker (bey noch vollerer Kraft der Stimme), Dem. Lenz und Mad. Schneider (Gattin des Componisten Julius Schneider) ganz befriedigend ausgeführt. Die Bass-Solopartie sang Herr Zschiesche energisch und mit Fertigkeit. Die Tenor-Arie hatte ein Veteran aus Noth übernehmen müssen, da alle Tenoristen plötzlich verstummt waren. — Ausserdem fanden zwey Concerte statt. Das erste hatte ein junger Tonkünstler, Hr. Otto Nicolai (aus Königsberg in Preussen, jetzt hier als Musiklehrer privatisirend) veranstaltet, um sich als Componist, Sänger und Klavierspieler zu produciren. In allen Qualitäten zeigte der Concertgeber achtbares Talent und Fleiss. In einer Symphonie von seiner Composition waren gute Gedanken, im ersten Allegro wohl geordnet und verbunden; die Instrumentation von Wirkung, im Ganzen ein Bestreben bemerkbar, sich Beethoven's Styl anzunähern, besonders im Scherzo. Die Symphonie verdiente und fand ermunternde Aufnahme. Als Gesangs-Componist zeigte Hr. Nicolai in einer Scene für die Bassstimme: „Tell auf der Strasse nach Küssnacht", dass er für den Gesang vortheilhaft zu setzen versteht. Hr. Hammermeister trug die dramatisch gehaltene Arie, welche sich eben nicht durch Neuheit der Erfindung auszeichnet, doch melodisch und ausdrucksvoll ist, mit Geschmack und geläufig vor. Weniger hat dem Ref. die Veränderung und Ausdehnung des einfach reizenden Wiegenliedes von C. M. v. Weber für den Sopran gefallen, obgleich Dem. Lenz solches recht gelungen vortrug. Als Sänger zeigte Hr. Nicolai eine weiche, wohlklingende Baritonstimme und verständige Ausbildung des Organs, wie auch deutliche Aussprache und Tragen des Tons. Hr. N. ist ein fertiger Partiturspieler und Gesangbegleiter am Pianoforte; als Virtuose im Vortrage des erhabenen C moll-Concerts von Beethoven hatte er zwar die Ideen der Composition richtig aufgefasst, dennoch bedurfte die technische Fertigkeit noch grösserer Vollkommenheit und das Spiel weniger unruhige Beeilung. Ausserdem spielten die Herren Leopold und Moritz Ganz eine Concertante für Violine und Violoncell von L. Spohr (Manuscript) meistens rein und recht fertig; die Composition wich indess sehr von der sonstigen Tiefe des Meisters ab, dem Zeitgeschmacke huldigend. Hervortretend wirkte auch diess Mal die Ouverture von F. Mendelssohn-Bartoldy zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" u. s. f. — Das vom Hrn. Musikdirector Möser veranstaltete Concert war eines der gehaltreichsten im Verlaufe des verflossenen Winters. Die geniale Ouverture zu Leonore (Fidelio) von Beethoven begann würdig, und wurde, bis auf einige zu Anfang unsichere Einsätze der Blasinstrumente, vorzüglich ausgeführt, besonders

von den Violinisten. Hr. Möser spielte ein neues Concertino für die Violine (der Componist war nicht genannt) von recht guter Wirkung, mit jugendlichem Feuer und der Anziehungskraft, welche wahren Beruf für die Kunst darlegt. — Im Adagio trug der erfahrene Meister die Cantilene einfach, rein und mit Geschmack vor; in den Allegro-Sätzen entwickelte derselbe die seit einer Reihe von Jahren bewährte Fertigkeit und Keckheit der Bogenführung. Die grosse Scene von Beethoven: „Ah perfido" wurde von Dem. Grünbaum zwar mit künstlerischer Einsicht, doch nicht so rein und im Tone der Stimme einnehmend gesungen, als es diese, für leidenschaftlichen Ausdruck geeignete Gesang-Composition erfordert, welche allerdings weniger auf glänzende Wirkung berechnet, als tief empfunden ist. Die Sängerin, durch viele Proben einer neuen Oper angestrengt, leistete jedoch, was in ihren Kräften lag. Hr. Moritz Ganz spielte hierauf selbstcomponirte Variationen für das Violoncell, welche nur bezweckten, die Kunst des Virtuosen hervortreten zu lassen, mit gewohnter Fertigkeit und schönem Tone. Es folgte der letztere Theil des zweyten Finale aus Mozart's Don Juan, von der Höllen-Scene bis zum Schlusse, sehr gut und effectuirend ausgeführt, hierauf das bekannte Doppel-Concert für zwey Violinen von Dupuy, von Hrn. Möser und dessen Schüler, dem Königlichen Kammermusikus Hrn. Zimmermann im genauesten Vereine, vorzüglich auch in der vierstimmigen Cadenz mit Doppelgriffen, rein, fertig und geistreich ausgeführt. Den Beschluss des Concerts machte die von Mad. Crelinger und Hrn. Devrient oratorisch ausgezeichnet vorgetragene Dichtung von Mosengeil, welche Beethoven's höchst geniale Ouverture, Zwischenacte, Clärchens Lieder und melodramatische Musik zu Göthe's Tragödie: „Egmont" zu einer lyrischen Scene verbindet und so die Erinnerung an das lange auf der Bühne vermisste Drama um so lebhafter weckte, als auch Beethoven's treffliche Tondichtung durch diese Vermittelung der Poesie hier zuerst wieder in das Leben trat. Tiefen Eindruck machte diess Melodram, in solcher Gestalt hier zum ersten Male aufgeführt. Früher veranlasste Ref. den verewigten Iffland durch B. A. Weber's Vermittelung nur mit Mühe, bey der Aufführung des Egmont die Beethoven'sche Musik, statt Reichardt's auch sehr gelungener Composition, anzuwenden; später aber ist solche, der schwierigen Ausführung wegen für ein Schauspiel-Orchester, wieder zurückgelegt, und — wie so vieles Schöne — vergessen worden. Um so mehr danken die Kunstfreunde Hrn. Musikdirector Möser für den regen Eifer, mit welchem derselbe wahrhaft klassische Instrumental-Musik zu fördern strebt, auch für diesen, so gut als völlig neuen Kunstgenuss.

Ueber die Leistungen der hiesigen Bühnen haben wir nur wenig zu berichten, doch aber diess Mal ein selteneres Ereigniss anzuführen, nämlich eine neue Oper: „Schloss Candra" von J. Wolfram's Composition (der Dichter ist nicht genannt) und unter seiner persönlichen Leitung bis jetzt drey Mal mit allgemeinem Beyfalle im Königl. Opernhause gegeben. In der That enthält sowohl die Dichtung spannende Situationen von guter Bühnenwirkung, besonders im ersten Acte und am Schlusse der Oper, als auch die Composition einen natürlichen Melodieenfluss, belebte Rhythmen, Charakteristik und eben so wirksame Instrumentirung im modernen Geschmacke, als schöne Gesänge für mehre Stimmen, ohne Begleitung. Einer nähern Beurtheilung der jedenfalls recht gelungenen musikalischen Composition überhebt mich die ausführliche Anzeige über die Aufführung genannter Oper in Dresden, in No. 6 dieser Zeitung. Mozart, C. M. v. Weber und Auber, besonders Letzterer, sind die unverkennbaren Vorbilder gewesen, welchen Wolfram sein eigenes Talent auf geschickte Weise beyzugesellen wusste und so meistens auf den Beyfall der Kenner, wie der Menge rechnen kann, welche durch Tänze, Meuchelmord, Rache und militärische Aufzüge reichlich angezogen und befriedigt wird. Die hiesige Aufführung der zeitgemässen Oper war sehr gelungen zu nennen. Am meisten interessirte das ausdrucksvolle Spiel, wie der gefühlvolle (wenn gleich etwas angestrengte) Gesang der Dem. Grünbaum in der schweren Rolle der Maria, deren Arien durch die Wiederholung gewisser Lieblingswendungen des Componisten fast durchgängig zu lang, jedoch von musikalischer Wirkung sind. Der ältere Bruder der Spanierin, Carlos, wurde von Hrn. Hammermeister höchst lobenswerth gesungen und dargestellt. Die Herren Hoffmann und Zschiesche genügten den Rollen des französischen Officiers und des rachesüchtigen Marchese. Ohne Interesse für die Handlung, nur in Hinsicht der mehrstimmigen Gesänge wesentlich mitwirkend, sind Maria's Geschwister Pedro und Inez, durch Hrn. Mantius und Dem. Böticher gut besetzt. Die Chöre wurden sicher, nur nicht durchweg energisch

genug gesungen, und das Orchester musste dem dirigirenden Tonsetzer durch seine Gefügigkeit und den Geist der Ausführung gewiss vollkommene Befriedigung gewähren. Besondere Aufmerksamkeit war der scenischen Einrichtung gewidmet: auch die spanischen und Zigeuner-Tänze belebten die Handlung. Die Lager-Scene erinnerte sehr an die Markt-Scene in der „Stummen", wie der Rache-Schwur im ersten Acte an das Gebet der Gefährten Masaniello's bey dem Ausbruche der Empörung. Der Theater-Coup am Schlusse der Oper, wo das militärische Executions-Commando auf die ganze Familie des Marchese die Gewehre anschlägt, ist in moderner Effectweise spannend, die Auflösung der Katastrophe durch General-Pardon und Vermählungs-Consens aber zu gewöhnlich. Hr. Wolfram wurde nach der ersten Vorstellung gerufen und hat sich der höchsten Gunst zu erfreuen, welche ihren Einfluss unverkennbar zum Gelingen seines achtbaren Werkes ausübte. Möge diese fördernde Theilnahme fortan auch anderen verdienstvollen, dramatisch-musikalischen Werken älterer und neuerer Zeit mit gleicher Anerkennung gewidmet werden! — Durch die, auch unter dem Personal der Königl. Oper herrschende Krankheit wurden die Vorstellungen häufig gestört. Dennoch hat Dem. Grünbaum die Pamina und Amazili in der Oper Jessonda, Hr. Hoffmann den Nadori und Otello, im Ganzen gut gesungen.

Im Königstädtischen Theater gab Mad. Schodel aus Wien mit Beyfall Gastrollen. Die vorzüglichsten waren: die Julie in Bellini's „Capuleti e Montecchi", Isoletta in der „Unbekannten" (Straniera) und Henriette in Auber's „Braut." In beyden ersteren Opern zeichnete sich Dem. Hähnel als Romeo und Alaide besonders durch ihren elegisch trefflichen Gesang und edles Spiel aus. Mad. Schodel hat eine etwas dünne, in den Tönen *f*, *fis*, *g*, *a* ungemein scharfe Sopranstimme, welche bey einiger Mässigung und noch zu vervollkommnender Kunstbildung für die Bühne recht brauchbar durch ihre Stärke ist. Empfehlende Persönlichkeit und jugendliches Feuer begünstigen diese Sängerin gleichfalls. Wenig Glück machte dagegen ein Tenorist, Hr. Dams aus Prag, wegen seines zu kurz abgestossenen Gesanges und gezierten Vortrages. Manches gelang demselben als Arthur nicht übel; diesem Sänger scheint nur eine zweckmässige Methode zu mangeln. (Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

La Sposa promessa del Falconiere. Des Falkners Braut, komische Oper in drey Aufzügen von H. Marschner. 68stes Werk. Klavier-Auszug zu zwey Händen, ohne Worte. — Dieselbe Oper, Klavier-Auszug zu vier Händen, ohne Worte. Beyde Ausgaben zu Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Preis der ersten Ausgabe für zwey Hände: 4 Thlr.; der vierhändigen: 6 Thlr.

Den Liebhabern solcher Kammermusik werden beyde schön ausgestattete Auszüge um so willkommener seyn, da diese Auszüge dem Instrumente angemessen und nicht schwer vorzutragen eingerichtet sind, die Aufführungen neuer deutscher Opern aber auf unseren Theatern ziemlich langsam in Umlauf kommen. Man wird sich dadurch wenigstens zu einer vorläufigen Bekanntschaft mit derselben auch an Orten verhelfen, wo man zu wenig Sänger hat, um sie in geselligen Zirkeln mit den Worten darzustellen. Die Musik selbst ist bereits in diesen Blättern besprochen worden.

Ottetto (Oeuv. 20), pour des instrumens à cordes par Felix Mendelssohn-Bartholdy — arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par l'Auteur. (Propr. des edit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Auch dieses Octett ist bereits angezeigt, so dass wir über das Werk nichts hinzuzusetzen haben. Da es vom Componisten selbst für das Pianoforte eingerichtet wurde, dieser aber als ein meisterlicher Pianofortespieler hinlänglich bekannt ist: haben wir sogar über das Arrangement nichts zu sagen, als was sich Jeder selbst sagt und was mit Recht vorauszusetzen ist. Die Ausgabe weicht nicht von der Regel unserer Verlagshandlungen: sie ist schön.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. **№ II.** **1833.**

Gesuch.

Ein anerkannter Violin-Virtuos, welcher auch dramatischer und musikalisch-poetischer Dichter, überhaupt wissenschaftlich gebildet, bereits 18 Jahre bey einem der berühmtesten Orchester Deutschlands angestellt ist und genügende Beweise für jene Eigenschaften sowohl, als auch für seine Moralität geben kann, sucht einen seinen Kenntnissen angemessenern Wirkungskreis. Am liebsten würde er eine Stelle annehmen, wobey er als Dichter, Uebersetzer und mit seiner gründlichen Bühnenkenntniss wirken kann. — Desfallsige Anfragen und Offerten sind in portofreyen Briefen bey der Grossherzogl. Hessischen Hofmusikhandlung von *B. Schott's Söhnen* in Mainz zu machen.

Anzeigen.

Durch das erfolgte Ableben des Cantors Kämpffer ist das Cantorat bey der hiesigen Domschule erledigt worden. Zwecks Wiederbesetzung dieser Stelle fordern wir alle diejenigen Competenten zu derselben, welche, ausser den erforderlichen wissenschaftlichen Kenntnissen, um in den unteren und mittleren Classen Unterricht ertheilen zu können, eine so anreichende musikalische Ausbildung als Sänger und Musiker besitzen, dass sie nicht nur den Kirchengesang zu führen, sondern auch in der Schule Unterricht im Singen zu geben und auf Erfordern auch Musiken zu dirigiren im Stande sind, hierdurch auf, sich binnen 4 Wochen, unter Anlegung ausreichender Zeugnisse, bey uns zu melden.

Güstrow, den 2ten Januar 1833.

Bürgermeister und Rath.

Für angehende Musiker, Organisten u. s. w.

Bey C. Hasse in Quedlinburg sind so eben erschienen:

J. H. Göroldt:

Handbuch der Musik,

des Generalbasses und der Composition. Zum Selbstunterricht für angehende Musiker, Organisten und Musikfreunde.

gr. 8. Preis 1 Thlr. 16 Gr.

Der als musikalischer Schriftsteller bereits rühmlich bekannte Herr Verfasser handelt in diesem Werke die Theorie der Musik, mit Hinweisung auf praktische Anwendung, kurz und verständlich ab, und gibt als Anhang (in sieben Abschnitten) noch Belehrungen über den Umfang und die Eigenthümlichkeiten der Singstimmen und der gebräuchlichsten Instrumente, über die Orgel, über Eintheilung der Musik nach ihrem Charakter und Style, über die Tonarten der Alten, über Instrumentirung und über das Tactiren. Angehenden Musikern, insbesondere Organisten, dürfen wir daher dieses treffliche Hulfsmittel zum Selbstunterrichte im Generalbasse und in der Composition mit Recht empfehlen.

Für Musik-Instrumentenmacher.

Friedr. Heinr. Bärwald:

Die neuesten Erfindungen und Verbesserungen an den

musikalischen Instrumenten,

sowohl Saiten- als Blasinstrumenten, insbesondere des Fortepiano und anderer Tasten-Instrumente, der Harfe, Guitarre, Violine, des Violoncello, der Flöte, Mundharmonika, des Hierochord, der Musikpulte, der Drahtsaiten u. s. w. Für Musik-Instrumentenmacher u. s. w. Mit 77 Abbildungen.

8. Preis 20 Gr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn am Rhein.
Ostern 1833.

(Der Frc. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 Kreuzer Rhein.)

		Fr.	Ct.
Bach,	J. S., Kirchenmusik. Dritter Band, enthaltend: die grosse H moll-Messe. Klavier-Auszug.	20	—
—	Hiertu die 5 Chorstimmen allein.	11	75
Bréa,	J. van, Quatuor No. 1 p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. In A moll.	5	—
Breuer,	B., Op. 8. 3 Duos p. Violon et Violoncelle.	7	—
Czerny,	C., Op. 288. 6 Divertissemens en forme de Rondeaux sur des thèmes originaux. Pour le Pianoforte. Liv. 1.	4	50
—	Op. 288. Liv. 2.	4	50
—	Op. 288. Les mêmes separés. No. 1.	2	50
—	Op. 288. No. 2.	2	—
—	Op. 288. No. 3.	1	75
—	Op. 288. No. 4.	1	50
—	Op. 288. No. 5.	2	—
—	Op. 288. No. 6.	1	75
—	Op. 284. 4me grand Trio pour le Pianoforte av. Violon et Violoncelle. In A moll.	9	—
—	Op. 290. La douceur (die Sanftmuth). Rondo elegant p. le Pfte solo	3	—

	Fr. Ct.
Czerny, C., Op. 291. Grand Rondo precedé d'une introduction à 4 mains. In B.	4 50
— Op. 292. Variat. brill. sur un thème original.	2 50
Gaude, T., Op. 38. Variations sur une romance de Garat pour Guitare et Flûte.	2 —
— Op. 39. Variations sur une barcarole d'Auber pour Guitare et Flûte	2 —
— Op. 60. 18 Pièces doigtées, fac. et progressives pour 2 Guitares. A l'usage des amateurs. Suite de l'Oeuvre 57.	5 —
— Op. 61. 6 Pièces faciles p. Violon et Violoncelle. A l'usage des commençans.	2 50
— Op. 62. 8 Sonatines pour 2 Violoncelles. A l'usage des commençans.	2 —
Herz, H., Op. 52. 1r Caprice composé pour le Piano solo et arrangé à 4 mains par L. Farrenc.	3 —
— Op. 51. Variations brillantes sur la dernière Valse de C. M. de Weber, arr. à 4 mains par L. Farrenc.	3 —
— Op. 61. 3 Rondos caractéristiques arr. à 4 mains par L. Farrenc. No. 1. A la française.	2 50
— Op. 61. No. 2. A l'Anglaise.	2 50
— Op. 61. No. 3. A l'Allemande.	2 50
— Op. 64. La Mode. Contredanses variées arr. à 4 mains par L. Farrenc.	3 50
— Galopade brillante, tirée de l'Oeuvre 64 la Mode, et arrangée à 4 mains par L. Farrenc.	1 75
Keller, C., Op. 31. Divertissement p. Flûte principale, av. acc. de 2 Violons, Alto et Basse (2 Oboes, 2 Bassons et 2 Cors ad libit.) In D.	6 —
— Op. 31. Idem. Avec accomp. de Quatuor.	4 —
— Op. 31. Idem. Avec accomp. de Pianoforte.	3 —
— Op. 34. 2me gr. Polonoise p. Flûte principale, av. accomp. de l'Orchestre in D moll.	7 50
— Op. 34. Idem. Avec accomp. de Quatuor.	5 —
— Op. 34. Idem. Avec accomp. de Pianoforte.	3 —
— Op. 35. Liv. 1. 6 Danses (4 Walses et 2 Ländler) pour Flûte seule. Dediées aux amateurs de musique agreable.	
— Op. 35. Liv. 1. Idem p. Pianoforte et Flûte.	2 50
— Op. 35. Liv. 1. Idem p. Pianoforte solo.	2 —
— Op. 36. 8 Gesänge für Sopran- und Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Liv. 1.	2 50
— Op. 36. Liv. 2. Idem	3 50
Dieselben einzeln:	
— Op. 36. No. 1. Willst dein Herz, o Liebchen.	1 —
— Op. 36. No. 2. Wie lieblich umfingt uns die Stille	1 —
— Op. 36. No. 3. Der Sommer ist kommen.	— 75
— Op. 36. No. 4. Welch' neues, süsses Leben.	— 75
— Op. 36. No. 5. Bolero. Des Lenzes Blumen sind verblüht	1 25
— Op. 36. No. 6. Serenade. Erklinget, goldne Saiten	— 75
— Op. 36. No. 7. Der junge Krieger. Marcia: Die	

	Fr. Ct.
Trommel ruft, des Reiches Banner wehen. Mit deutschem und holländischem Texte.	1 50
Keller, C., Op. 36. No. 8. Seht das frische Grün.	1 —
— Op. 36. Dieselben 8 Gesänge für Sopran- und Tenorstimme mit Begl. der Guitarre. Liv. 1.	1 75
— Op. 36. Liv. 2. Idem	2 75
Dieselben einzeln:	
— Op. 36. No. 1. Willst dein Herz, o Liebchen.	— 75
— Op. 36. No. 2. Wie lieblich umfingt uns die Stille	1 —
— Op. 36. No. 3. Der Sommer ist kommen.	— 50
— Op. 36. No. 4. Welch' neues, süsses Leben.	— 75
— Op. 36. No. 5. Bolero. Des Lenzes Blumen sind verblüht	1 —
— Op. 36. No. 6. Serenade. Erklinget, goldne Saiten	— 75
— Op. 36. No. 7. Der junge Krieger. Marcia: Die Trommel ruft, des Reiches Banner wehen. Mit deutschem und holländischem Texte.	1 50
— Op. 36. No. 8. Seht das frische Grün.	1 —
Kerdan, C., Op. 1. Variat. concert. p. Flûte et Guitare sur un thème de l'Opera: der Freyschutz.	
Klein, J., Op. 12. Ouverture à grand Orchestre. Die Jungfrau von Orleans (La Pucelle d'Orleans). A 23 parties.	7 50
— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. 2tes Heft.	2 50
Labarre, T., Melange sur des motifs favoris de Zampa, composé p. Harpe et Piano et arr. à 4 mains par L. Farrenc.	3 50
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 18. Quintuor p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. In A.	9 —
— Lieder ohne Worte. Für's Pianoforte solo.	
Romberg, A., Op. 42. Andante et Rondo gracioso à 4 mains. Aus Romberg's Lieblingsgesange: die Sehnsucht, Gedicht von Schiller, arr. von C. T. Brunner	
Seifiert, Sebast., Op. 9. Quatuor p. le Pianoforte av. Violon, Alto et Violoncelle. In E moll	7 —
— Op. 9. 3 Marches p. le Pianoforte à 4 mains.	2 25
— Op. 10. Variat. p. le Pte seul sur un thème orig.	2 50
Spohr, L., Op. 61. Double-Quatuor p. 4 Violons, 2 Altos et 2 Violoncelles. In E moll.	10 —
— Op. 85. 3 Psalmen nach Mendelssohn'scher Uebersetzung für zwey vierstimmige Chöre mit eingemischten Solis. In Partitur mit untergelegtem Klavier-Auszuge (zum Einüben). No. 1. 8ter Psalm: Unendlicher! Gott unser Herr!	1 —
— Hiezu die einzelnen Chorstimmen	1 —
— Op. 85. No. 2. 23ster Psalm: Gott ist mein Hirt.	1 —
— Hiezu die einzelnen Chorstimmen	1 —
— Op. 85. No. 3. 130ster Psalm: Aus der Tiefen ruf' ich Gott.	1 —
— Hiezu die einzelnen Chorstimmen	1 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny. Nº. 23. 1833.

Nekrolog.

Wenn in dieser Zeitschrift das Leben und Wirken derjenigen, welche durch Tondichtungen oder Ausübung derselben sich vorzüglich ausgezeichnet, mit Recht für die Zeitgenossen und ihre Nachkommen aufbewahrt wird, so gebührt ein besonderer Ehrenplatz einer Frau, die nicht allein in frühester Jugend schon im Klavierspiele und declamatorischen Gesange Bewunderung erregte, sondern auch durch selten sich ereignende Umstände veranlasst wurde, die Verfertigung des nun so allgemein verbreiteten Pianoforte in dem Grade zu erlernen, dass sie bey reiferen Jahren in den Stand gesetzt ward, ein in der Folge sehr bedeutend gewordenes Geschäft dieser Art unter ihrer eigenen Firma zu begründen. Wenigen Liebhabern des Pianoforte wird ein Name, den die nächsten Angehörigen eben so, wie zahlreiche Freunde jetzt nur mit Trauer aussprechen, unbekannt seyn; und es muss dem weiblichen Theile des musikalischen Publicums zur wahren Freude gereichen, wenn die Verdienste von Nannette Streicher, geborne Stein, welche im Anfange dieses Jahres aus dem Kreise der Ihrigen in eine bessere Welt überging, durch nachfolgende kurze Angaben bekannt gemacht werden.

Nannette Stein war geboren zu Augsburg am 2ten Januar 1769. Ihr Vater war Andreas Stein, mit vollem Rechte berühmt als gründlicher Klavier- und Orgelspieler; als Erbauer einer der vollkommensten Orgeln, als Erfinder einer Mechanik, die den rohen Pantalon in das, jetzt überall eingeführte Pianoforte umwandelte; so wie mehrer Tasten-Instrumente, die zu selbiger Zeit zwar allen Beyfall erhielten, aber nie in allgemeinen Gebrauch gekommen sind. Schon in den ersten zartesten Kindesjahren entwickelte sich das Musik-Talent dieser Tochter in so hohem Grade, dass der Vater mit allem Eifer ihren Unterricht selbst übernahm und sie so weit brachte, um, kaum fünf Jahre alt, mit einem Concerte sich öffentlich hören lassen zu können. Als er einige Jahre später eine Reise nach Wien machte, um seine neuen Pianoforte, besonders aber ein sehr sinnreich eingerichtetes Instrument, welches durch drey Tastaturen den Flügel und das Pianoforte vereinigte und von zwey sich gegenübersitzenden Personen zugleich gespielt werden konnte, den Liebhabern vorzuzeigen; nahm er auch die achtjährige Tochter mit sich und gewöhnte sie daran, eben so zwanglos vor den höchsten Standespersonen, wie vor Musikern und unbekannten Zuhörern, die Vorzüge der neuen Arbeiten ihres Vaters bemerklich zu machen. Ihr scharfes, richtiges Gehör, welches die kleinste Abweichung eines Tones von seiner erforderlichen Reinheit augenblicklich unterschied, bewog diesen, sie auch zum Gesange anzuleiten, wohl wissend, welche Wirkung eine ganz reine Stimme durch diese Eigenschaft allein schon hervorbringe. Da keine der älteren Schwestern so viele Anlage zur Musik verrieth, als die kleine Nannette; sie auch die zarteste Anhänglichkeit für ihren Vater und Lehrer bey jeder Gelegenheit bewies, so wurde diesem das Kind so werth, dass es seine immerwährende Gesellschafterin seyn musste, und er sie, in ihrem 10ten Jahre schon, erst zur Verfertigung einzelner Theile der damaligen Mechanik, so wie endlich zum Einrichten der Tastaturen, zum Stimmen und gänzlicher Vollendung seiner Pianoforte mit freundlichstem Ernste anhielt. Dabey wurde der Unterricht im Gesange und Klavierspiele mit unausgesetztem Eifer fortgeführt, und durch die genaueste Kenntniss der Mechanik geleitet, dem Instrumente den schönsten Ton zu entlocken, wurde ihr Spiel immer vollkommener; es erhielt, selbst gegen ausgezeichnete Musiker gehalten, einen solchen Vorzug, dass der Vater nur dann erst dem Fremden erlaubte, eines

seiner Pianoforte zu versuchen, wenn zuerst die Tochter dasjenige aus demselben gezogen, was er oder sie hineingearbeitet hatten. Da kein Reisender, noch weniger aber ein Musiker von Bedeutung den Weg über Augsburg nahm, ohne den berühmten Stein zu besuchen, und dieser mit Stolz die Talente seiner Tochter und dreyfachen Schülerin geltend zu machen wusste; so erhielt sie schon in frühen Jahren einen sehr ausgebreiteten Ruf, der noch durch verschiedene Reisen vermehrt wurde. Wie sie während vierzehn vollen Jahren die treueste Gehülfin ihres Vaters bey seiner schwierigen Arbeit war, so bewies sie sich auch bey dessen lange dauernder Kränklichkeit als die sorgsamste Tochter in der ununterbrochenen Pflege des Mannes, der ihr jede Stunde widmete, um ihre sittliche und musikalische Ausbildung zu befördern und ihr dadurch ein Gegenstand der höchsten Liebe und Verehrung geworden war. Es schien ihr während der letzten Jahre seiner Krankheit nicht genug, am Tage die bestellten Arbeiten verfertigt zu haben, sie theilte auch seine schlaflosen Nächte mit ihm und sprach ihm Trost und Ermunterung zu, wenn die Beängstigungen einer Brustwassersucht ihn zur Verzweiflung bringen wollten. Jedoch weder ihre kindliche Aufopferung, die ihre Gesundheit zu zerstören drohte, noch die ärztliche Kunst vermochten ein Leben noch länger zu erhalten, das gänzlich den Werkzeugen der Tonkunst geweiht und in seinen Erfolgen so ausgezeichnet war; denn der seltene Mann entschlief am 29sten Februar 1792 in seinem 63sten Jahre. So tief und unheilbar auch die Wunde blieb, welche dieser schreckliche Verlust ihrem Gemüthe verursachte, so vergass sie doch nicht, dass es nun ihre Aufgabe sey, für das Wohl ihrer Mutter und sechs Geschwister zu sorgen und Alles anzuwenden, um dem Namen des Vaters die erworbene Ehre zu erhalten. Mit dem Muthe eines Mannes, mit der Liebe einer Tochter, einer Schwester, unternahm sie es, in Verbindung mit ihrem damals erst 16 Jahre alten Bruder, das bisherige Geschäft fortzuführen und den Nutzen davon während zwey Jahren ihren Angehörigen zu überlassen. — Mittlerweile lernte sie ihren nachmaligen Gatten Herrn Streicher, der sich in München als Klavierspieler und Lehrer ausgezeichnet, kennen, und beschloss, mit diesem und ihrem Bruder Augsburg zu verlassen. In Wien hatte einst ihr Vater — wie früher in Paris — die beste Aufnahme gefunden, weshalb sie beschloss, in ersterer Stadt seine ehemaligen Gönner und Freunde aufzusuchen, um mit deren Beystand ihre Uebersiedelung an diesen musikliebenden Ort zu erleichtern. Durch die Gnade Sr. Kaiserl. Maj. selbst, so wie durch die hohen Behörden wurde ihr Gesuch bewilligt, und sie kehrte mit dem festen Entschlusse nach Augsburg zurück, nach Beendigung der zwey zugesagten Jahre mit allen Vorräthen und den nöthigen Werkzeugen ihre Werkstätte nun für immer in Wien zu errichten. Im July des Jahres 1794 begab sie sich mit ihrem nunmehrigen Gatten, ihrem ältesten und jüngsten Bruder — einem vielversprechenden Musiktalente — dahin, und betrieb das ihr zum Bedürfniss gewordene Geschäft in Gemeinschaft mit Ersterm, unter der Firma: „Geschwister Stein“ bis 1802, in welcher Zeit diese sich trennten und jeder Theil seinen eigenen Namen führte. — So gewagt es auch scheinen mochte, dass sich eine Frau, eine Mutter von drey Kindern an die Spitze eines der schwierigsten Geschäfte stelle; und obwohl es ohne Beyspiel war, dass ein solches Unternehmen unter einem weiblichen Namen ausgeführt wurde, so bestand ihr Gatte dennoch darauf, weil sie nicht nur durch ihre kindliche Treue und Hingebung gegen einen so trefflichen Vater die gerechtesten Ansprüche an eine so öffentliche Würdigung sich erworben, sondern auch die genaueste Kenntniss derjenigen Mechanik hatte, die einem Pianoforte erst den eigentlichen Werth ertheilt; dass nämlich jede Taste eben so willig und folgsam den Ton ansprechen mache, wie der sie berührende Finger es erheischt. Die Leitung und Aufsicht des Ganzen blieb ihrem Gatten, der auch in den nächstfolgenden Jahren den Bau und die innere Mechanik so einrichtete, dass alle Forderungen der neuern Klavier-Musik, die einen gehaltvollern Ton als die frühere verlangte, befriedigt werden konnten, und die unter dem Namen Nannette Streicher, geb. Stein, um so mehr einen ausgebreiteten Ruf erhielten, als sie aus keiner deutschen Werkstätte geliefert wurden. Am schönsten und reichlichsten sah sie aber ihre ausharrende Treue und Anhänglichkeit an den Vater dadurch belohnt, dass ihr einziger, zu ihrem Geschäfte gänzlich erzogener Sohn bey reiferm Alter bewies, dass das musikalisch mechanische Talent seines Grossvaters auf ihn vererbt worden sey. Denn im Jahre 1823 löste er die schwere, schon bey Entstehung des Pantalons angedeutete, bisher oft gewünschte, aber noch nie mit günstigem Erfolge gekrönte Aufgabe: den Hammer der Taste

von oben herab auf die Saiten anschlagen zu lassen, damit diese bey dem Anschlage gegen den Steg, gegen die Stifte gedrückt, den schönsten Ton, der erreicht werden kann, zu geben vermögen. Konnte diese seltene treffliche Frau schon seit vielen Jahren nur noch mit Wenigem in dieser mühevollen Arbeit wirken, so wurde sie dennoch hinreichend durch das Bewusstseyn entschädigt, die Aufopferung ihrer Jugendjahre, die mehrjährige Verwendung, als sie schon Gattin und Mutter war, mit dem besten Erfolge belohnt zu sehen. Mit mütterlichem Stolze genoss sie die Freude, von nun an unter der Firma: „Nannette Streicher, geb. Stein, und Sohn", ein Geschäft, welches so vielen Einfluss auf einen der bedeutendsten Theile der Musik hat, vom Urgrossvater angefangen, vom Grossvater und ihr fortgesetzt, durch ihren einzigen Sohn zu möglichster Vollkommenheit gediehen zu sehen. Für diejenigen, welche unter Musik nicht eine Unzahl von Noten oder Schwierigkeiten verstehen, die durch blos mechanische Uebung überwunden werden können, sondern durch Töne ergötzt, erhoben, gerührt seyn wollen, war sie eine Klavierspielerin des ersten Ranges. Selbst den leichteren Compositionen aus ihrer Jugendzeit von Beeke, Kozeluch, Sterkel, Haydn, Mozart u. s. w. wusste sie eine Bedeutung, einen Reiz zu geben, der sie von ihrer vortheilhaftesten Seite darstellte und Schönheiten enthüllte, die ihre Verfasser selbst überraschten. Als in späterer Zeit Clementi, Cramer, Dusseck, Beethoven, Berg, Halm, Prinz Louis Ferdinand von Preussen auftraten und für das allmählig auf 5½ und 6 volle Octaven erweiterte Pianoforte nun viel grossartiger und vollstimmiger schrieben; so waren es die zwey letzteren Autoren, deren Werke sie vorzüglich liebte und die ihrem Gefühle am besten entsprachen. Mit grösster Beharrlichkeit überwand sie die neuen und fremdartigen Wendungen dieser Dichter und war erst dann befriedigt, wenn sie solche in der Art sich zu eigen gemacht hatte, dass sie aus ihr selbst entsprungen schienen. Das Seltene ihres schönen Spieles bestand in der Ruhe, Deutlichkeit, Genauigkeit, in dem richtigen, gemässigten Ausdrucke, in dem unmerkbaren Verschmelzen der Schattirungen, in dem Verhauchen der Töne, die eher aus dem biegsamsten Instrumente, als aus dem Pianoforte zu kommen schienen; in dem Interesse, welches sie ihrem Vortrage zu geben wusste und wodurch der Zuhörer immer in Spannung erhalten wurde; in dem Streben, nie die Grenzen der Wahrheit zu überschreiten, sondern nur das Edle, in Herz und Gemüth Dringende sich zum Ziele zu setzen. Nicht flüchtige Eile, nicht absichtliches Zögern, nicht die Eitelkeit, als Spielerin glänzen zu wollen, störte den aufmerksamen Hörer: ein gänzliches Hingeben, das genaueste Anschliessen an die Tondichtung beseelte ihre Darstellung und erweckte Entzücken, Rührung oder Wohlgefallen. Nur solchen Eigenschaften konnte es gelingen, jede mehr oder minder zahlreiche Begleitung so ganz an sich zu fesseln, dass diese nach den ersten Tacten schon ihrem Vortrage sich anschloss und den Ausdruck nach dem ihrigen zu bilden suchte. — Dass es diesen so selten vereinten Eigenschaften gelingen musste, Wirkungen hervorzubringen, die sich der Erinnerung für immer einprägten, lässt sich nur aus der Richtigkeit und der naturgemässen Art ihrer Empfindung erklären. Auch wurde sie von einem Clementi, Haydn, Beethoven nach Jahren noch mit Beyfall dafür belohnt, dass diese grossen Meister ihre beste Dolmetscherin an ihr erhalten hatten. — Ihr Gesang lieferte den Beweis, um wie Vieles wichtiger eine genaue, scharfe Auffassungsgabe der Worte, als eine umfangreiche, blos wohlklingende Stimme ist. Die Reinheit ihres Contralts, die äusserste Deutlichkeit der Aussprache, die feinen Beugungen des Tones, die sich jedem Worte, jeder Sylbe anschmiegten, liessen auch die kleine Scala von kaum einer Octave bald vergessen: und der zarte, nur nach der Schönheitslinie abgemessene Ausdruck, welchen sie dem schnellen, witzigen, ernsten oder schwermüthigen Gange des Inhalts mittheilte, musste in Jedem die regste Theilnahme hervorbringen und das Ende als zu früh bedauern machen. Ihr Vater, der auch hierin ihr Führer war, erlaubte sich öfters die Genugthuung, nach dem Vortrage einer Kunstsängerin seine Tochter mit ihrem einfachen Gesange auftreten zu lassen, und genoss mit stiller Freude den Sieg, den einfache Naturlaute über Kehlenfertigkeit errangen. — Dieselben unveränderlichen Grundsätze, die in der Vocal- oder Instrumentalmusik ihren Zweck nie verfehlen, beobachtete sie auch bey theatralischer oder gewöhnlicher Declamation. Was hierin so selten erreicht wird, und was nur den grössten Künstlern gelingt: nämlich die Worte so zu betonen, dass dem, der sie vernimmt, einzelne Bilder wie ganze Gruppen derselben deutlich vor der Einbildungskraft erscheinen, war bey ihr eine, nur durch Aufmerksamkeit geschärfte, angeborne Gabe.

Denn nur diese vermag die Täuschung zu bewirken, als ob Alles, was gesprochen wird, aus der Person selbst käme; als ob es ihre eigene Begeisterung oder Empfindung wäre. Wie aber da, wo die Seelenkräfte sehr thätig sich äussern und die Aufmerksamkeit jede Nerve spannt, immer die edleren Theile des Körpers, besonders aber die Brust-Organe geschwächt werden, so war es auch hier. Der mütterliche Stand erheischte es als Pflicht, dem Gesange und der Declamation zu entsagen und sich demjenigen Zweige der Musik, der ohne Gefahr für die Gesundheit immer gepflegt werden kann, allein zu widmen. Auf das Pianoforte verwendete sie nun, bis in das hohe Alter von 64 Jahren, einen durch nichts zu ermüdenden Fleiss, und bewies dadurch der jüngern Welt, wie reich, wie unerschöpflich die Genüsse einer Kunst sind, die mehr als jede andere im Stande ist, Gefühle auszudrücken und mitzutheilen. — Obwohl das Reich der Töne auch das eigentliche Element ihres geistigen Lebens blieb, so war sie dennoch für andere würdige Gegenstände so wenig gleichgültig, dass sie, der französischen Sprache vollkommen mächtig, das grosse Werk des als Hausarzt in Wien und dann in Paris bis an sein Ende ihr befreundeten *Dr.* Gall übersetzte und nur noch die zweyte Hälfte des sechsten Bandes unvollendet zurückliess. — Viele Beschäftigung mit der Kunst, ein stets reges, lebhaftes Interesse für dieselbe drängen gemeiniglich die Tugenden der Gattin, Hausfrau, der Mutter in den Hintergrund. Von dieser nicht seltenen Erscheinung machte aber die Verewigte eine ehrenvolle Ausnahme, indem sie ihre Neigung für die Kunst den Pflichten, welche das tägliche Leben erfordert, willig zum Opfer brachte und in ihrem Hauswesen eben so musterhaft, als eine zärtliche, aufmerksame Gattin und ihren Kindern und Enkeln eine liebende Mutter war. — In der Freundschaft nie wankend, der grössten Zuneigung fähig, zuvorkommend gegen den Fremden, duldsam gegen jede Meinung, war sie von Allen, die sie kannten, hoch geachtet und ihr Verlust allgemein bedauert. Sie starb am 16ten Januar d. J. nach zwey Monate langem Leiden an der Lungenlähmung und verhauchte ihren letzten Athem in den Armen ihres Gatten, Sohnes und ihrer Tochter.

Ihr Name wird der Nachwelt erhalten werden, denn der Sohn rechnet es sich zur Ehre, mit seinem Namen auch den ihrigen zugleich zu nennen. Auf demselben Friedhofe, wo Mozart's Asche ruht, befindet sich auch ihr, durch einen Denkstein bezeichnetes Grab.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik. Erstes Quartal.

Die Pacht-Administration des k. k. Hofopern-Theaters bleibt unverrückt in Verabreichung von Novitäten möglichst sparsam. Sie hat im ersten Jahres-Viertheil nur Donizzetti's „Anna Bolena" servirt, die zu den unverdaulichen, Geist und Magen schwächenden Gerichten gehört. Alle Mühe und Anstrengung der ihrem Geschäfte vollkommen Gewachsenen war eitle Verschwendung; die Gäste blieben fern und kehrten nimmer wieder. — Hr. Breiting, welcher täglich als Gast auf dem Anschlagzettel prangt, obschon alle Welt weiss, dass er seit Monaten im fixen Gehalte steht, gab unter mehren Partieen auch den Ferdinand Cortez, ohne bedeutenden Erfolg. Er hatte zwar, wie fast immer, einige glückliche Momente, liess aber dagegen so manche Hauptpointe ganz fallen: Beyspiels halber gleich die herrliche Introduction, worin er eine abgemessene, eisig starre Kälte, welche vielleicht die vielbesprochene spanische Grandezza repräsentiren sollte, gar nicht verwinden konnte. — Mad. Ernst (Amazily) und Herr Wild (Telasko) waren vortrefflich, und trugen nicht wenig dazu bey, den Eroberer Mexico's mehr noch in den Schatten zurückzudrängen.

Dem. Heinefetter ist — um alle Berichterstatter — o der Schande! — Lügen zu strafen — nicht nach Italien gegangen. Sie erschien neuerdings in ihren bekannten Rollen; es war Friede, nur nicht von langer Dauer, und Signora Sabina emigrirte abermals in die Josephstadt hinaus, nachdem alle hiesigen Blätter amtlich verlauteten, dass die Kärnthnerthor-Theater-Direction freywillig auf das ihr zuständige Untersagungsrecht verzichtet habe. Wie gegenwärtig die Actien stehen, dürfte die eine Partey kaum etwas verlieren; die andere vielleicht weniger noch gewinnen. — Zwey kleine Singspiele: „Der Ammann in der Klemme" und „das Küchenregiment", nach französischen Lustspielen, erlebten das gewöhnliche Schicksal; sie sind schon wieder vergessen. — Die Tänzerin Mad. Robert Mees St. Romain aus Berlin stattet uns gegenwärtig einen erneuerten Besuch ab und gefällt besonders in dem

Wolfel) ist nicht angenommen worden. Seine Ballade, die Geister des See's, findet mit einer guten Uebersetzung des Textes der Italiener Inhoff, vielen Beyfall, wie auch seine Instrumentalmusik. Verschiedne Anekdoten, die man sichlier von ihm erzählt und die zugleich beweise seines Witzes sind, sind ihm bey unserm Publikum gewiss nicht wenig vortheilhaft. Ich erzähle Ihnen eine, die ich verbürgen kann, und die Ihnen vielleicht nicht bekannt ist. Bey seiner Durchreise durch Mainz gab er daselbst Konzert. Er beschloss mit einer freyen Phantasie für das Fortepiano allein. Mitten in dieser hört er, wie der ledige Zapfenstreich, von einer kleinen Zahl Trommeln geschlagen, sich nahet und unter den Fenstern des Saales hinziehen will. Er hatte nothwendig aufhören, den Larmen vorübergehen lassen und dann fortfahren müssen: aber er zog sich gewandter aus der Sache, schlicht die Hauptideen seiner Phantasie bey, bildete sie in einen Marsch um, variirte diesen nach dem Takt der Trommeln, so lange diese zu hören waren, und führte jene Hauptgedanken dann weiter und freyer aus. — Die deutsche Oper in Paris ist wirklich nunmehr auf's Reine: den 20sten dieses soll sie mit Mozarts Entführung eröffnet werden.

Berlin, den 21sten Nov. Herr Kapellm. Reichardt wird in diesen Tagen hier erwartet, zunächst, um das, was er zur Einweihung des neuen Theaters gearbeitet hat, auszuführen. Es ist schon gemeldet, dass das Theater mit einem neuen Kotzebueschen Schauspiel, in welchem vornehmlich das Theater festst, mehrere seiner vorzüglichsten Dekorationen, die Vorzüge der Maschinerie u. dergl. gezeigt werden sollen, eröffnet wird. Zu noch einem neuen heroischen Drama aus den Zeiten der Kreuzzüge von Kotzebue, hat Hr. R. eine grosse Overture, Marsche und Chore geschrieben. Die Aufführung jenes Schauspiels wechselt mit der Aufführung der, ebenfalls von Kotzebue und Reichardt verfassten Oper, das Zauberschloss. Mit nicht geringer Erwartung sieht jeder Kenner und Liebhaber auch dem von Herrn R. für Herrn Iffland geschriebenen Melodrama, Herkules Tod, mit Chören, nach Sophokles, entgegen. Es ist dies Stück durch Benda's Pygmalion, oder vielmehr durch Iffands Spiel in demselben, veranlasst worden. In den Chören hat man besonders viel von Sophokles benutzt. Es ist auf alle Fälle eine merkwürdige Erscheinung, wenn man sie auch nur als einen vielleicht zu Folgen reichen Versuch — in seiner Art, etwa wie die Aufführung der Terenzischen Brüder und des Nathans in Weimar, ansieht.

Wien. Der Instrumentenmacher, Herr Matthias Müller, hat ein vortreffliches neues musik. Instrument, eine Art Doppelklavier, erfunden. Es ist, da er vom Kaiser um ein Privilegium, dasselbe allein zu verfertigen, ansuchte, genau geprüft und befunden worden, dass es, wie der darüber ertheilte Bericht lautet, „einzig in seiner Art, wegen der äussern und innern Struktur und der Reinheit der Töne," sey. Soviel davon vorläufig.

Dresden, den 20sten Nov. Endlich sind die beyden schulich erwarteten Operusängerinnen für die italienische Bühne, Mdme Andreozzi, als Primi, und Mdme Perretti, als Seconde Donne, angekommen. Die letztre trat zuerst als Cardone in Matrimonio segreto auf. Sie hatte um die Erlaubniss gebeten, in ihrer ersten Darstellung die Hauptrolle übernehmen zu dürfen, kaufig aber wollte sie sich gern den zweyten Rollen unterziehen. Dies war ihr zugestanden worden. Ihre Figur ist gross und ziemlich regelmässig, ihre Aktion nicht gut, sie ist gewaltsam, steif; die häufigen Porte-bras verrathen gar sehr ihre ehemalige Bestimmung. (Sie ist Tänzerin gewesen.) Ihre Stimme hat wenig sogenanntes Metall, ist aber doch ziemlich angenehm und nicht ohne Biegsamkeit. In der Höhe, d. h. über dem zweygestrichnen g, ist ihr Organ kreischend und etwas unrein. Viel Musik scheint sie nicht zu haben, wenigstens dehnt sie das Privilegium der durchgehenden

reproducirten Ballet „Aline.“ — Auch liessen sich fremde Oberösterreicher Alpen-Quartett-Sänger hören, die ihre Sächelchen in der That ganz hübsch machten; dennoch meinten Manche — und die Leute haben so unrecht nicht — derley schicke sich für keine Hofbühne; auch sey es eine verwunderliche Idee, zwischen solche Naturgesänge eine grosse Symphonie von Beethoven zerstückelt einzumengen. — Ununterbrochen füllt das Haus der Bauchredner Alexandre, in seinen Verkleidungs-Vaudevillen: „les russes de Nicolas“, „le Paquebot“ und „le diable boiteux“, worin er stets ein halbes Dutzend der verschiedenartigsten Charaktere — männlich und weiblich, alt und jung — mit einer bis zum Unglaublichen wechselnden Schnelligkeit ausführt und würdig des Beynamens: Proteus-Garrik sich erweist.

An der Wien arrangirte der Director Carl, vorerst bey erhöheten, später zu den gewöhnlichen Eintrittspreisen ein sogenanntes Karnevals-Theater. Er liess nämlich den ganzen Schauplatz auf eine bunt groteske Weise neu verzieren und alternirte mit den Darstellungen der Possen: „Tanzmeister Pauxel“ — „der Sommer-Fasching auf dem Lande“ — und „der Zauberer Februar“, insgesammt mit Musik von Adolph Müller. — Zum Behufe des anwesenden Pariser Tänzers Carelle, der als Policinello eine Gliedergelenkigkeit entwickelt, wie solche der famöse Herr van Klischnigg wohl kaum im höhern Grade besitzen dürfte, wurden in geschwindester Geschwindigkeit ein paar Pantomimen: „Der schützende Amor“ und „das goldene Kleeblatt“ zusammengestoppelt, worin das zweyte Schauspieler-Bataillon aus Noth mitfiguriren muss, was mitunter recht herzbrechend und keineswegs erbauend sich gestaltet. Indessen scheint dieser Zweig auch in der Folge festern Fuss fassen zu wollen, da bereits Dem. Wirdisch und Herr Hasenhuth, Neffe des alten Komikers, dabey enroullirt sind. — Was aber dabey gegeigt und geblasen wird, wetteifert an Schlechtigkeit mit dem Schlechtesten.

Im Leopoldstädter Theater gefiel am meisten eine sehr gefällige Operette von Riotte: „Die Lieb' auf der Alm“ und das Zauberspiel: „Die Erfindung des Zufalls“, mit Musik von Wenzel Müller. — Zur Faschings-Posse: „Der Onkel von Ybbs“ wurden Aehren von verschiedenen Meistern gelesen; das Ganze aber war und blieb ein steriles Brachfeld. — Ein gleiches Loos traf das Machwerk von Carl Schikaneder: „Die Erdgeister und der Brillenhändler“, worin sich auch nicht ein noch unverbrauchter witziger Gedanke vorfindet. — Gern gesehen werden Reprisen des „Johann von Wieselburg“, der „Zauberscheere“ und des „Barometermachers“, so wie „Pierots Abenteuer“, eine neue, theilweise recht ergötzliche Pantomime von Fenzl.

In nächster Charwoche soll diese Bühne, so weit möglich, reparirt, renovirt und restaurirt werden, was allerdings sehr Noth thut.

Das Josephstädter Theater gab Rossini's „Graf Ory“, „Barbier von Sevilla“ und „Italierin in Algier“, Bellini's „Seeräuber“, Donizetti's „Anna Bolena“ sehr lobenswerth. Dem. Heinefetter sang in letztgenannter Oper die Titel-Rolle: den Romeo, die Rosina und die Isabella, nebst Scenen in einem dramatisch-musikalischen Potpourri. — Herr Pöck als Figaro, Hr. Preisinger als Doctor Bartolo und Thaddäus verdienen mit grösster Auszeichnung genannt zu werden. — Raimund's Gastspiele in seinen eigenen Schöpfungen: „Das Mädchen aus der Feenwelt“, „Alpenkönig und Menschenfeind“, „der Diamant des Geisterkönigs“ erfreuen sich eines dauernden Zuspruchs, sind höchst anständig ausgestattet, zweckmässig besetzt und werden mit eben so sichtlicher Liebe als gemeinsamem Kunststreben dargestellt. — Die angenehme Sängerin Dem. Dielen wählte zu ihrer Benefice die beliebte Parodie: „Juleri, die Putzmacherin“ und excellirte darin durch Humor, Naivetät und Decens. — Es ist sehr zu wünschen, dass der gute Fortgang dieser Anstalt von dem nachtheiligen Einflusse der allgemach beginnenden schönen Jahreszeit wenigstens nicht allzu fühlbar beeinträchtigt werden möge.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, im May. Am 10ten veranstaltete der Königl. niederländische Kammer-Sänger Herr Vrught eine musikalische Soirée im Saale des Hôtel de Pologne. Wir hatten ihn schon früher in Berlin gehört und konnten es uns nicht erklären, was Hrn. Vrught berechtigte, den gewöhnlichen Eintrittspreis von 16 Groschen bis auf 1 Thaler zu erhöhen; ein leerer Saal war die gerechte Strafe dieser allzu grossen Selbstwürdigung. Auch hier traf ihn dasselbe Schicksal, wie in Berlin, vor leeren Bänken zu singen. Die Akademie wurde mit einem Maurer'schen Quartette von den Herren Kammermusikern Köchy, Pfeifer, Beyer und Dotzauer ausgezeichnet eröffnet. Hierauf folgte eine Arie aus Bellini's Pirat, vom Concertgeber am Pianoforte

gesungen. Hrn. V.'s Stimme ist in den Mitteltönen höchst angenehm, doch die Höhe etwas spitz. Durch die allzu langsamen Tempo's des Hrn. V. wurde diese sonst so überaus schmelzende Arie höchst schleppend und monoton. Wir hatten Gelegenheit, diese Arie vom berühmten Rubini und dessen Bruder zu hören. Beyde nahmen die Tempi's bedeutend schneller, wodurch sich die darin vorkommenden weichen, ritardirenden Stellen weit schöner hervorheben. — Wir hörten nun noch ein Duett aus Jessonda von Dem. Veltheim und Hrn. V. gesungen, im richtigen Tempo und wirksam. — Am 18ten verschaffte uns die vortreffliche Pianistin Dem. Josephine Eder aus Wien einen genussreichen Abend. Die junge Künstlerin, die kaum 17 Jahre zählt, spielte im Königl. Schauspielhause ein von Siegmund Thalberg componirtes Adagio und Rondeau mit eminenter Fertigkeit und einem seelenvollen Vortrage. Ferner trugen Dem. E. und unser tüchtiger Violinist L. Haase ein Duo von Herz und Beriot über die Tyrolienne aus Auber's Braut meisterhaft vor. Dem. E. wurde durch den anhaltenden Applaus genöthigt, nochmals vor dem Publicum zu erscheinen.

Wir werden jetzt durch das neue Engagement der Dem. M. Schneider einige italienische Opern hören und freuen uns ausserordentlich darauf. — Zunächst wird Cenerentola gegeben werden.

Berlin. (Beschluss.) Am 29sten April fand in der Singakademie eine musikalische Gedächtnissfeyer zu Ehren des Fürsten Anton Radzivil statt, zu welcher sämmtliche Mitglieder der Akademie und die Honoratioren der Residenz durch besondere Karten eingeladen waren. Ein gedrucktes Vorwort bezeichnete die Veranlassung und den Zweck der ausserordentlichen Feyer, wie den regen Antheil, welchen der Verewigte an der höhern Tonkunst im Allgemeinen, wie an dem Institute der Singakademie insbesondere nahm. Mit Lotti's achtstimmigem Crucifixus, welches grossartige Gesangstück der tief fühlende, echt religiöse Fürst vorzugsweise zu den trefflichsten Kunstschätzen der Akademie zählte, begann die würdige Feyer in Gegenwart einer Versammlung von 900 Zuhörern. Von sämmtlichen Mitgliedern der Singakademie (etwa 350 an der Zahl) fehlten nur wenige, und der philarmonischen Gesellschaft hatten sich noch viele Mitglieder der Königl. Kapelle aus eigenem Antriebe angeschlossen. Hr. Musikdirector Rungenhagen leitete das Ganze, Hr. Kapellmeister Henning das Orchester. Dem mit den sorgfältigsten Schattirungen a Capella vorgetragenen Crucifixus folgte Mozart's Requiem, sehr gelungen ausgeführt. Die Soli sangen Mad. Decker und Thürschmied, Dem. Böttcher, Lenz und Lehmann, die Herren Bader, Mantius, Zschiesche, Krause, Nicolai u. s. w. Die imposante Chormasse und die verhältnissmässige Instrumentalbegleitung bewirkte einen tiefen, ergreifenden Eindruck. Vor dem amphitheatralischen Orchester war das nach der Todten-Maske in kurzer Zeit vom Prof. L. Wichmann verfertigte, wohl getroffene Brustbild des theuern Fürsten in colossaler Grösse, auf einem 12 Fuss hohen weissen Fussgestell aufgestellt, mit Cypressen und anderen grünen Gewächsen umgeben. Ein Lorbeerkranz hing unter der Büste. Zum Schlusse der Feyer wurden die trefflichen Ostergesänge zu Göthe's Faust, von des Fürsten eigener genialer Composition, mit vollem Orchester, unter des Königl. Kapellmeisters G. Abr. Schneider Leitung herausrhebend ausgeführt. Zuerst ertönt der freudige Zuruf der Engel: „Christ ist erstanden" im lichten E dur mit siegender Gewalt der Ueberzeugung. Dann folgt der Moll-Chor der klagenden Frauen, die Christ nicht mehr im Felsgewölbe finden. Wieder erklingt der Chor der Engel in mächtigen und gelinden Himmelstönen den Gläubigen. Da leiten drey Soli-Violoncelle (die erste Partie wurde von Hrn. M. Ganz auf dem trefflichen Violoncell des Fürsten gespielt) sanft den Chor der Jünger (von Tenören und Bässen in G dur und E moll) ein, mit dem eindringlichen Schlusse:

„Ach wir bewein's
Meister dein Glück."

Noch einmal bestätigt der freudige Engel-Chor:

„Christ ist erstanden
Aus der Verwesung Schooss" —

dumpfer Paukenwirbel in E mit dem Grundbasse C. Nun ist das Losreissen von den Banden, die thätige Menschenliebe treffend ausgedrückt. Die Empfindung wird zu dem Wonne verheissenden Schlusse gesteigert:

„Euch ist der Meister nah',
Euch ist er da!"

Wie sinnig und beziehungsreich war die Wahl dieser ungemein klaren und gefühlvollen Tondichtung, da der Gefeyerte in der Nacht vor dem Auferstehungsmorgen zu höherem Lichte berufen wurde,

uns nur ein dankbares Andenken für so viel Liebe und Wohlwollen, Kunstsinn und echte Humanität, wie die Früchte seines geistigen Wirkens zurücklassend! Gesegnet sey sein Andenken und wirke noch lange in dem Institute fort, das dazu berufen ist, durch den heiligen Gesang die Tonkunst in ihrer Reinheit zu bewahren. — Am ersten Osterfeyertage wurde in der hiesigen St. Hedwigskirche J. Haydn's treffliche D moll-Messe in tempore belli gut ausgeführt. Die Herren Bader und Beutler haben nach des Sängers Gern Ableben die Leitung der Kirchenmusik übernommen und erwerben sich dadurch ein wahres Verdienst um diese hier fast ganz vernachlässigte Musikgattung. In obiger Messe sang eine Schülerin des Hrn. Beutler, Dem. Grosser, mit geübter Geläufigkeit ihrer starken Sopranstimme. Zwey Schülerinnen desselben Gesanglehrers, Dem. Quien und Eckert gefallen auf der Rigaer Bühne. Auch Dem. Lehmann und Mad. Schmidt haben unter seiner Anleitung wesentliche Fortschritte gemacht. In Potsdam hatte Hr. Beutler eine musikalische Abend-Unterhaltung veranstaltet, welche durch die Mitwirkung seiner Tochter, des Fräul. von Hagn, Mad. Schmidt und der Herren Bader, Hammermeister und Zschiesche viel Beyfall fand. Es wäre diesem, auch in der Opern-Direction geübten, thätigen Musiker eine wirksamere Stellung bey einer Bühne, oder als Orchester-Director zu wünschen.

Königsberg, um Ostern. Seit Johannis 1832 habe ich Ihnen keine Mittheilungen gemacht, weil in der Wahrheit der qualitative Stoff so geringfügig war, dass es der Mittheilungen kaum lohnte. Indessen finden sich in jeder Spreu auch Waizenkörner, und die freylich zum grössten Theile bedeutungslose Quantität meiner Mittheilungen würde mich erdrücken, wäre mir nicht zur rechten Zeit das alte Strategem eingefallen: divide et impera. So theile ich Ihnen für heute den Rest der Ereignisse des Jahres 1832 mit und das Uebrige wird unverzüglich nachfolgen.

Am 5ten und 10ten October führte Hr. Musikdirector Saemann im Saale des neuen Schauspielhauses Händel's Alexanderfest, am 18ten October und 14ten November Hr. Musikdirector Riel in der Löbenichtschen Kirche (zu gutem Zwecke) Händel's Messias auf. Am 25sten, 27sten und 31sten October gaben die Tyroler Mich. Till, C. Credler und Geord Gebhart National-Concerte. Joviale Leute, Kunststückmacher, Jodler, Fistulirer, nur keine Künstler. — Am 31sten October gab Herr Louis Maurer aus Hannover ein Concert im Saale des neuen Schauspielhauses zum Besten des erblindeten Königl. Kammermusikus C. A. Zander in Tilsit: Ouverture zur Oper: „die Runenschrift", Arie von Pacini, gesungen von Dem. Cartellieri, Concertino für Fagott, geblasen von Hrn. Siebentritt, Concertino für die Violine und Phantasieen über Melodieen aus der Stummen von Portici, vorgetragen von Hrn. L. Maurer, Variationen von Mayseder, von Wsewolod Maurer (der zweyte Sohn ist in St. Petersburg geblieben). Vater und Sohn spielten noch ein Rondo à la Polacca für zwey Violinen, und Beyde mit Hrn. Bender, Sohn des bekannten Clarinettisten, Variationen für zwey Violinen und Violoncell über das Mantellied aus Lenore, Alles von Hrn. L. Maurer componirt. Hr. Bender spielte auch russische Lieder für Violoncell von Bernhard Romberg, dessen Schüler er ist. U. A. w. g.

Die Leistungen des Athleten Carl Rappo und des Prestigateur Meckoldt gehören so wenig vor unser Forum, als der Hund des Aubry, der hier auch seine Künste machte. Von den Soirées der Herren Riel und Säman wissen wir nichts zu berichten, da diese Versammlungen nicht öffentlich sind. — Das Orchester gab acht Winter-Concerte im Saale des neuen Schauspielhauses und mitunter werthvolle Sachen, besonders Symphonieen von Beethoven, Kalliwoda u. s. w., die wir sonst nicht zu hören bekommen. Im letzten Concerte wurde Beethoven's Andenken durch Ausführung einiger seiner vorzüglichsten Compositionen, Aufstellung seines Bildnisses im Transparent, Ausschmückung des Saals mit Tannen-Guirlanden gefeyert. —

Das Theater lieferte wenig. Ich übergehe Unbedeutendes. Herr Rösicke vom Berliner Königsstädtischen Theater trat als Gast in verschiedenen Rollen, auch als Wallheim in Lenore, mit Beyfall auf. — Neu engagirt wurden Hr. Heckscher vom Braunschweiger Hoftheater. Er debutirte als Don Juan, Graf Wetter von Strahl, Caspar im Freyschütz, Lord Kockburn in Fra Diavolo u. s. w. Der gewandte Schauspieler ist nicht zu verkennen, auch nicht eine tüchtige Basstimme, die sich nur nicht immer geltend zu machen versteht. — Fräulein Marie Neureuther aus München. Ueber diese beachtungswerthe Sängerin werde ich am Schlusse dieses Aufsatzes sprechen. — Am 16ten October Benefiz für Dem. Hulda Schaffner: „Je toller, je

besser" (une folie) von Méhul. Man musste bey dieser Aufführung nicht an die früheren, unter des unvergesslichen Schwarz Leitung denken. Die Kunst des feinen Conversationstons in Operetten scheint ganz verloren gegangen zu seyn. — Die bedeutendste Neuigkeit war wohl (am 6ten und 11ten December) die Oper „Imogen" (nach Shakespeare's Cymbeline), von unserm wackern Theater-Musikdirector Sobolewski (nicht Sobolewsky) in Musik gesetzt und, wie man sagt, auch gedichtet. Hr. S., der sich (wie man zu sagen pflegt) von der Pike bis zum Marschallsstabe hinaufgeschwungen, dem auch der verstorbene Zelter das Zeugniss tüchtigen Wissens im theoretischen Theile der Musik ertheilt hat, lieferte durch diese Oper einen neuen Beweis, dass es auch hier nicht an bedeutenden musikalischen Talenten, wohl aber an Unterstützung und Aufmunterung fehlt.

Kurze Anzeigen.

1. *Nahid, Gedicht aus „Bilder des Orients" von H. Stieglitz für eine Sopran- (oder Tenor-) Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Fr. W. Jähns.* Op. 6. (Eigenth. der Verl.) Berlin, bey Bechtold und Hartje. Pr. 12½ Sgr.

Mehre Tonsetzer beeifern sich jetzt, aus den Bildern des Orients eine Auswahl für occidentalische Musik zu treffen. Löblich, wenn es mit Vorsicht geschieht. Der Gesang des sehnsuchterglühten Mädchens ist eben nur für ein solches, trefflich aufgefasst, schön gehalten, wenn wir einiges Declamatorische ändern und einige vorüberrauschende gewöhnliche Wendungen wegrechnen. Der Componist gehört offenbar zu den begabten. Wir haben von demselben noch anzuzeigen:

2. *Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.* Heft 2 der Gesänge. Ebendaselbst. Pr. ⅓ Thlr.; Heft 3: ⅓ Thlr.; und *Drey Gesänge für eine Bass- oder Alttstimme.* Heft 4: ⅓ Thlr. Ebendaselbst.

Das erste, von der Winterreise in Gedanken zum Mädchen, ist sehr ergötzlich. Solche Reisen sind hübsch. Das zweyte „an den Schlaf" von Carl Kirsch — ein gefühlter Seufzer eines Ruhe bedürftigen Herzens. „Blauer Himmel" von Chamisso, gemüthlich. „Minnelied" von Nanny, zart und einfach. Sämmtlich äusserst gefällig und geschmackvoll.

Im dritten Hefte macht die tragische Geschichte vom Zopfe, der immer hinten hängt, der Bursche mag sich drehen, wie er will, in sonderliche Reime gebracht von Chamisso, den Anfang. In solchen Dingen hatte Zelter eine gute Manier; er war so ernsthaft possirlich und fugirte manchmal nach der Art dazu. Das hat uns immer absonderlich gefallen. Nun diese Manier ist auch nicht schlecht: aber besser behagt uns die einfache Weise des sinnigen Wiegenliedes von Joh. Gabr. Seidl. „Das Ständchen" von H. Mahlmann wird der Jugend angenehme Nachtmusik seyn. „Des Finken Gruss" von W. Müller ist originell und eine schöne Mayenlust. — Das vierte Heft gibt die viel gesungene schöne Ermunterung von H. Mahlmann: „Hoffe Herz nur mit Geduld", einfach und gut. Das Lied „in der Nacht" küsst ihr in Ehrfurcht des weiten Mantels Saum und wird viele Theilnehmer gewinnen: aber im Schooße der heiligen Mutter hat ihr weder Dichter noch Componist geruht. „An die Nachtigall" von Louise Brachmann, reiht sich zwar im Gesange dem gewöhnlichen Liedertone mehr an, als manches andere Lied dieser Hefte, ist aber so zart und melodisch, nur für einen Bass etwas zu viel in den eingestrichenen *c*, *des* und *es* gehalten, also mehr für Bariton geeignet, dass es zuversichtlich gern und oft gesungen und gehört werden wird. Der Druck ist gut.

Notiz.

Unter den 68 Klöstern Madrid's ist das gröste und reichste Las Salesas, von Ferdinand VI. gegründet, mit vielen und den schönsten Marmor- und Porphyrarbeiten und mit einigen guten Gemälden versehen. Die Nonnen, alle aus edeln Familien, meist gut und im Kloster selbst erzogen, scheinen die Musik zu ihrem Hauptstudium gemacht zu haben. Der Frühgottesdienst soll von zauberhafter Wirkung seyn, am meisten der Orgel wegen, die zum Entzücken schön gespielt werden soll.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juny. N°. 24. 1833.

Recensionen.

Der Bergmannsgruss, Gedicht von Moritz Döring, melodramatisch in Musik gesetzt für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung — von A. F. Anacker. Klavier-Auszug vom Componisten. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Fridr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 18 Gr.

Sowohl der Dichter als der Componist leben und wirken in Freyberg, der erste als Conrector, wenn wir nicht irren, jedenfalls als Lehrer an der dortigen Schule, und der andere als Cantor und Musikdirector daselbst. Beyde sind also mit dem Bergmannswesen vertraut und Beyden liegt es äusserlich und innerlich nahe. Das unterirdische Walten hat auch allerdings etwas Poetisches. Kein Stand und Beruf ist romantischer, als des Bergmanns und des Jägers Stand. Aus den allgemeinen und besondern Anregungen ist denn ein einfaches, gemüthliches Gedicht und eine nicht minder gemuthliche, unverkünstelte Musik hervorgegangen, deren Verf. nichts suchen, als dass sie das Herz der Hörer sanft rührend ansprechen und in eine so wohlthuende Bewegung versetzen, als in welcher sie selbst sich befanden, als sie der Dichtung derselben sich freueten. Solchen schlichten, redlich innigen, nicht von aufgeblasenem Ehrgeize angefachten Bestrebungen und Ergüssen fühlt sich jedes gesunde Herz von selbst zugewandt. Das ist von jeher der Segen der Ehrlichkeit gewesen und wird's bleiben, wie sehr auch immerhin die Heiden toben und blasen. So ist denn auch der Bergmannsgruss nicht nur in Freyberg, sondern auch in Dresden und Leipzig mit lebendigem Antheil aufgenommen worden. Das der Musik vorgedruckte, nicht ganz einen halben Bogen füllende Gedicht schildert den anbrechenden Tag, dessen erste Dämmerung den Bergmann in seinem Hüttchen munter macht. Die noch schlafenden Kinder singen ihm Glück auf! Die Seinen segnend geht er an sein Werk. Noch schlummert die Natur, bis die strahlende Sonne sie weckt (was gesprochen geschildert wird). Nach einer die Sonne begrüssenden Steiger-Arie wird im Sprechen das Zuströmen der Genossen beschrieben, die ein frisches Morgenlied im Männer-Chor anstimmen, der sich zur Thätigkeit ermuntert. Nachdem (gesprochen) der fromme Muth dieser fröhlichen Schaar gepriesen wurde, ertönt ein Grubenlied vom waltenden Gott, der auch den Bergmann schirmt. Das folgende Gespräch zeigt uns den Bergmann in seiner gefahrvollen Thätigkeit, die der Segen eines reichen Anbruchs lohnt, worauf der Chor ein freudiges „Glück auf!" erschallen lässt. Jetzt wird im Sprechen die Geschäftigkeit auf der Rinde der Kugel geschildert; die Scheidebank ertönt, der Stossheerd knarrt und am Treibeheerd schürt man die Flammen an, bis der Silberblick leuchtet, der zu einem sinnigen Liede Veranlassung gibt. Der Sprecher gedenkt kurz unsers letzten Silberblicks, und die letzte Fahrt, als Begräbnisslied eines Bergmanns, schliesst das schlichte Ganze.

Das Cantatenmässige ist demnach mit dem Melodramatischen vermischt, also eine melodramatische Cantate. Die Musik derselben ist leicht fasslich, den Gegenständen angemessen, oft malend; die Instrumentation erfahren, durchaus nicht überfüllt, was jetzt besonders rühmlich zu erwähnen ist; Melodisches, Harmonisches und Rhythmisches ungezwungen, verständlich, so dass die Aufführung derselben weder den Sängern noch den Instrumentisten Schwierigkeiten bietet. Auch kleinere Orchester werden das Stück sehr gut aufführen können, wenn sich nur ein Sprecher gefunden, der genug Stimme hat (um an einigen Stellen durchzudringen) und so viel Musik, oder vielmehr Rhythmisches, dass er das zu Sprechende richtig einzutheilen versteht, um

zu gehöriger Zeit fertig zu seyn. Dazu sind erleichternde Anmerkungen gleich unter dem vorgedruckten Gedichte geliefert worden, dass demnach auch dieser Punct wenig Schwierigkeiten machen kann.

Nach schlichter, kurzer Einleitung hebt sich der vierstimmige Kindergesang sehr angenehm heraus, eben so gut erfunden, als gehalten durchgeführt. Die Musik zur folgenden Declamation malt das immer steigende Treiben des sich aufglühenden Tages. Hier hat sich der Sprecher vorzüglich vorzusehen, dass er fertig ist, ehe das Crescendo der Instrumente zu lebhaft tönt, er möchte sonst auch mit tüchtiger Stimme kaum verstanden werden. Die Bass-Arie des Steigers nähert sich, gegen das Uebrige gehalten, zu sehr der cantatenmässigen, gewöhnlichen Arienform. Der, nur durch kurze und unbegleitete Rede von jener Arie getrennte Männerchor ist frischer, liedermässig neuer und wird den guten Eindruck nicht verfehlen. So auch das Grubenlied, ein Sopran-Solo, mit vierstimmigem Tutti, wie im Tacte wechselnd.

Im begleiteten Recitative umgaukeln uns dann des Unterreichs neckende Phantome, die das Vertrauen auf höhern Beystand bald überwindet, zweckmässig gesungen. Die musikalische Malerey zum Sprengen des Gesteins wirkt gut und ist aus den Schachten genommen. Das Gelingen der Arbeit verkündet ein schallendes „Glück auf!“ im kurzen Chore. Der Silberblick, ein vierstimmiges freundliches Lied mit Chor, worauf nach kurzer Einleitung des Sprechers ein einfacher, frumm zwischen Trauer und Hoffnung getheilter Marsch zur letzten Fahrt in die Stätte der Ruhe das schlichte Werk beschliesst.

Je rauschender und gewaltsüchtiger die Zeit ist, desto willkommener wird hoffentlich nicht Wenigen das einfache Sprech- und Liederspiel seyn, um so mehr, da Tongemälde und scenische Gruppen es dem herrschenden Geschmacke nahe stellen. Der Klavier-Auszug (wir sahen die Partitur) ist gut, die Ausgabe nicht minder. Es wird nicht schwer fallen, sich auch in häuslichen Zirkeln damit zu unterhalten. Uns aber gereicht es zum Vergnügen, dass des Componisten erste grössere, mit Orchesterbegleitung bekannt gewordene Arbeit sich eines entschiedenen Beyfalls zu erfreuen hatte. Beyfall muntert auf und hat etwas wohlthuend Erhebendes, wenn der Glückliche sich selbst dadurch zu höheren Anforderungen dankbar verpflichtet fühlt, was wir in diesem Falle getrost voraussetzen dürfen.

I Montecchi e i Capuleti. Romeo und Julie, grosse Oper in vier Aufzügen, Musik von V. Bellini. Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 5 Thlr.

Diese Oper des durch seinen Piraten und die Straniera allgemein gekannten und viel geehrten jungen Componisten ist bereits in diesen Blättern so mannigfach besprochen und auf teutschen Theatern hinlänglich gegeben worden, dass eine weit ausgeführte Beurtheilung derselben zu spät kommen würde, so neu auch die schöne Ausgabe ist, in welcher der Text italienisch und teutsch (nach der Berliner Uebersetzung) der Musik vorgedruckt worden ist; eine lobenswerthe Einrichtung, der wir immer mehr Nacheiferer wünschen. Da der Inhalt dieser Oper noch allgemeiner bekannt ist, als die Tondichtung, so haben wir darüber nicht das Mindeste zu berichten, gehen also sogleich zu den nothwendigsten kurzen Bemerkungen über, die uns die Composition darbietet.

Die Ouverture ist völlig in neuitalienischer Art; desgleichen der Chor der Introduction, worauf gut declamirte, wirksam wechselnde Recitative folgen, in denen ein Druckfehler im Texte, ein anderer in den Noten von Jedem leicht zu verbessern sind. Die Cavatina des Tenors (Tibaldo) ist angenehm melodisch. Nach gewöhnlich theatralischen Zwischensätzen folgt ein in neuer Weise wirksames Terzett mit Chor, dazwischen mit Sologesang Tibaldo's. Die Unterhandlungen zwischen beyden Parteyen gehen recitativisch und arioso, mit kurzen Chorsätzen, rasch vorwärts. Romeo (unerkannt) bezwingt sich und singt gefällige Bitte, wogegen der sturmische Capellio unerbittlich bleibt und in Tibaldo seinen künftigen Sohn bekannt macht, stets mit kurzen Chorsätzen. Romeo's Marsch-Gesang ist gewöhnlich; das Terzett mit Chor unterbricht gut und macht die Scene lebendiger, was nach Wiederholung jenes Solos das berilte Tempo vollendet. — Julia's Scene und Romanze ist einer Bravoursängerin günstig. Besonders wirksam ist das Recitativ, gleichfalls mit Bravour; das Andante sostenuto ist sanfter Hauch wehmüthiger Liebe in neuzeitige Accordbegleitung gehüllt. Das recitativische Duett zwischen dem Arzte Lorenzo und der

Julia ist dramatisch. Romeo wird von ihm auf geheimen Pfaden zu ihr geführt. Das Duett, in welchem er sie zur Flucht bereden will, ist der Zeit angemessen und wird gefallen.

Der zweyte Act beginnt mit einem Chore der Capuleti, die sich auf die Hochzeit freuen, kurz und ohne Kunst, wohl aber mit etlichen gewaltigen Fortschreitungen. Nach einem Recitative zwischen Lorenzo und Romeo nahen die Montecchi (1000 in Verona Verborgene); der Chor singt von Kampf und Noth. Es wird still und Julia singt dem Himmel Dank und ängstet sich um Romeo. Er kommt; erfreut und entsetzt bittet sie ihn zu fliehen u. s. w. Drängend und frisch. Der Chor der Capuleti singt Tod den Gegnern. Die Scene füllt sich. Das sanfte oder stillere Quintett wirkt gefällig. Da naht von innen die Schaar Romeo's; es wird wieder kriegerisch. Das Quintett erschallt leidenschaftlich zum Chore der Gegner. Theater-Effect.

Der dritte Act bringt für Julia, die ängstlich nach Gewissheit seufzt über den Ausgang des Gefechts, eine lange Scene. Lorenzo berichtet, dass Romeo lebt, aber auch zugleich, dass nichts sie von der Vermählung mit Tibaldo befreyt, als ein Mittel, das in todesähnlichen Schlummer senkt. Sie nimmt es endlich. Die Bitte an den Vater um Verzeihung hat schöne Stellen unter leichten, immer für den jetzigen Geschmack wirksamen. Im Recitative beschwichtigt der Vater sein Bangen, sein Mitleid. Das Duett zwischen Romeo und Tibaldo ist sehr wirksam und hat viel wahrheitkräftige Stellen. Als sie sich zum Zweykampfe anschicken, ertönt aus der Ferne der Klagechor um den vermeintlichen Tod Julia's, einfach und rührend; dazwischen der Schmerzensruf beyder Männer, sehr charakteristisch. Ihm folgt ein leidenschaftliches Allegro beyder, das in Stretto übergeht.

Der letzte Act besteht aus einer grossen Scene, Cavatine und Finalduett. Der Chor der Montecchi beginnt, nach der Instrumental-Einleitung, mit halber Stimme, ihrem Führer in der Gruft beyzustehen. Romeo's Klagen am Grabe erschüttern die Gefährten. Sein Gesang ist rührend. Er gebietet ihnen Entfernung. Innig singt er sein Leid und seine Vereinigung, Gift trinkend. Julia seufzet auf. Die ganze Schluss-Scene wird nicht wenig ergreifen; sie gehört durchaus zu dem Besten in einer Oper, die seinen beyden gerühmten im Ganzen offenbar nachsteht, aber vielleicht eben darum desto mehr ansprechen wird, weil sie mehr der herrschenden Richtung einer Zeit huldigt, die dem durchgeführt Charakteristischen nicht vorzüglich, nur im besonders glücklichen Falle hold zu seyn scheint. Die sehr verschiedenen Urtheile über diese Oper mögen die Liebhaber theatralischer Musik um so mehr reizen, dem Werke ihre eigene Ansicht zuzuwenden und sich selbst mit ihm bekannt zu machen, damit sie selbst erkennen, auf welche Stufe es mit Recht zu setzen ist.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik. Erstes Quartal.

(Fortsetzung.)

An Concerten war der entwichene Winter überreich. Bernhard Romberg, der König unter den Violoncellisten, producirte sich im Hof-Opern-Theater mit zwey Concertino's, der Phantasie über norwegische Alpen-Lieder und einem humoristischen Tongemälde, unter dem Titel: „Der Maskenball", bestehend aus folgenden Abschnitten: a) Introduction. b) Lust zum Tanze. Das Einstimmen; Beginnen des Tanzes. c) Streit der Tanzenden. Ruhe wird geboten. Zärtliches Bemühen zur Versöhnung. d) Musik im Speise-Saale. e) Kurze Störung. Promenade in der Seufzer-Allee. f) Der Andrang zum Tanzsaale; Galopp; lachender Schluss. — Wer auch immerhin der musikalischen Malerey im Allgemeinen nicht sonderlich hold ist, muss dennoch an der charakteristischen Auffassung der einzelnen Bestandtheile, an der sinnreichen Verbindung zu einem Totaleindrucke, endlich an der hohen Virtuosität des Meisters wahrhaft sich vergnügen; denn dieser ist, obgleich in Jahren vorgerückt, fortwährend noch derselbe, einzig als Sänger auf seinem Instrumente, spielend mit den ungeheuersten Schwierigkeiten, und wird wohl lange noch unübertroffen bleiben. — Mit demselben Lobe erwähnen wir auch Herrn M. Schmidt, Posaunisten der churfürstlich Hessen-Casselschen Hofkapelle, welcher bey seiner Rückkehr aus Italien Wien zum zweyten Male berührte, und in seinem talentvollen Sohne ebenfalls einen bewundernswerthen Virtuosen heranzubilden verspricht. — Dem. Elise Krings, gegenwärtig unsere beste Harfenmeisterin, liess sich vor einem zahlreichen Auditorium mit einem neuen Concerto und Bravour-Variationen unter beyfälliger Anerkennung hören. — Der Klavierlehrer Herr Joachim

Hoffmann führte eine neue Symphonie von seiner Composition auf, woran der Theoretiker kaum etwas zu bemängeln haben dürfte; der Zeitgeist jedoch verlangt Phantasie und Erfindungsgabe, und begnügt sich nicht mit gelehrten Combinationen einer frostig trockenen Scholastik. — Der Kirchenmusik-Verein der Pfarre Alservorstadt veranstaltete zwey Privat-Concerte, worin Krommer's C moll-Symphonie, eine Ouverture von Schubert, dessen „Hirt am Felsen", ein neues, trefflich gearbeitetes Violoncell-Quartett von Limmer, Pianoforte-Variationen von Herz, ein Horn-Rondeau von Lindpaintner, Vocal-Chöre von Hrn. v. Mosel und Seyfried, Händel's Alleluja, nebst zwey Sätzen aus Beethoven's Oratorium: „Christus am Oelberge" im Durchschnitte sehr befriedigend ausgeführt wurden. Das Institut ist zwar zur Zeit noch einem jungen Bäumchen vergleichbar, fängt jedoch schon an grüne Knospen zu treiben und wird unter emsiger Pflege immer fester wurzeln. — Sehr besucht waren die Concerte des Hrn. Lewy, Krähmer und Frau, und Fräulein Salamon. Ersterer entfaltete seine ganze Kunstfertigkeit in einem Divertimento mit Pianoforte von Thalberg, in einem concertirenden Duo mit Fagott und Klavier und einem eben so begleiteten Liede, gesungen von Dem. Heinefetter. — Diese, fast in alle Akademieen sich einschmuggelnden Gesänge mit Klaviergeklimper und Horn- oder Violoncell- oder Fagottbrühe, diese für die Kammer recht artigen Instrumental-Duo's und Trio's fangen nachgerade an im Concert-Saale gar gewaltig eklig zu werden. Bequem mag die Methode allerdings seyn; denn man erspart Zeit, Mühe und Studium des Partitur-Entwurfs, die Copiatur-Gebühren, und kann die Geschichtchen unter vier oder sechs Augen nach Gefallen im selbsteigenen warmen Stübchen einüben; aber kleinlich gestaltet sich die Wirkung jedenfalls und auffallender noch durch den Contrast, wenn z. B. eine feurige, vollstimmige Orchester-Ouverture vorausgeht, die wie der Elephant zur Mücke sich verhält. — Hr. Krähmer trug in seiner geschmackvollen Spielweise mit seiner Frau eine Concertante für Oboe und Clarinette, und Solo-Variationen auf dem Czakan vor; jene führte mit männlich festem Bogen und vollkommener Sicherheit ein Kreutzer'sches Violin-Rondo aus und blies höchst zart und seelenvoll Beethoven's Adelaide auf der Clarinette, welche allenfalls die Menschenstimme zu suppliren, jedoch für den Verlust der Worte keinen Ersatz zu bieten vermochte. — Dass uns Fräulein Salamon wieder einmal Beethoven's C moll-Concert zu Gehör brachte, können wir ihr nicht genug danken. — In einer ausserordentlichen Abend-Unterhaltung führten die Zöglinge des Conservatoriums Mozart's Symphonie in D, ein Harmonie-Quintett von Lindpaintner, zwey Vocal-Chöre von Gyrowetz, ein Violoncell- und Spohr's Duett-Concert und anderes wahrhaft gelungen aus.

Die alljährliche grosse Akademie zum Vortheile des Bürgerspital-Fonds enthielt zwey Ouverturen von Lachner und Beethoven (Egmont), Concertstücke für Violoncell, Pianoforte, Oboe und Violine (Fränzel, Thalberg, Uhlmann und Serwazinsky), mehre Gesänge (die Schwestern Heinefetter, die Herren Wild und Staudigel), nebst zwey imposanten Instrumentalchören von Lachner und Seyfried. — Die für die Fastenzeit noch rückständigen beyden Gesellschafts-Concerte gewährten uns die angenehme Bekanntschaft der neuen Symphonie in A dur von Onslow. Solche Werke wollen öfters gehört werden, ehe man es wagen darf, ein Urtheil darüber festzustellen. Besonders originell erschien uns der harmonische Bau des Andante; hier besonders aber thürmen sich der Production Schwierigkeiten entgegen, welche bey dieser wenigstens noch nicht gänzlich besiegt wurden. So erhebend Händel's Riesenchöre aus Jephta und Judas Maccabäus auf jedes dafür empfängliche Gemüth einwirkten, so schwer dürfte es auch seyn, die Wahl der tumultuarischen Introduction aus Rossini's „Wilhelm Tell" durch irgend einen Scheingrund zu beschönigen. Wo keine pecuniären Rücksichten vorherrschen, wird es um so leichter, vor Missgriffen sich zu hüten, und nie soll das Höchste zur Paarung mit Gemeinem gezwungen werden. — Eine polnische Künstler-Familie, von Kontsky, aus fünf Aesten bestehend, hat sich wiederholt und allgemein bewundert hören lassen. Eugenie ist eine angenehme, gebildete Sängerin; Anton, Field's Schüler, ein tüchtiger Pianist und Lehrer seines zehnjährigen Bruders Stanislaus; Carl, der die Violine mit Meisterschaft handhabt und darin wieder den kleinen Apollinar unterrichtet, welcher, obschon erst sieben Sommer zählend, dennoch schon Ueberraschendes leistet. — Hr. Archivar Glöggl veranstaltete unter der Benennung: „Weihe der Kunst" ein Erinnerungsfest der im vorigen Jahre statt gefundenen hundertjährigen Geburtstagsfeyer Joseph Haydn's. Neu war darin Marschner's effectvolle

Ouverture zur „Falkner's Braut" und ein von Weidmann verfasstes, von Drechsler componirtes dramatisches Gedicht: „Das Wort des Vaters." Die gefällige Mitwirkung des Fräulein Ehnes, der Herren Titze, Richling, Thalberg, Merk, Gabrielli und von Haidewald in den Gesang-, Instrumental- und Declamations-Sätzen trug nicht wenig zur Verherrlichung des genussreichen Abends bey.

Die Tonkünstler-Societät führte ein neues Oratorium: „Jephta's Gelübde", vom Hrn. Hof-Organisten Assmayr in Musik gesetzt, auf. Die Dichtung ist ziemlich prosaisch; der Componist hat gethan, was immerhin sich thun liess, und vorzüglich im Fugen-Style wohl bewandert sich erwiesen.

Hr. Orchester-Director Clement spielte in einer Mittags-Unterhaltung das ursprünglich für ihn von Beethoven geschriebene Violin-Concert, und phantasirte zuletzt, more solito, aus dem Stegreife. Er ist, was er war; aber nicht, was er hätte werden können. — Felix Mendelssohns geniale Ouverture zum Sommernachtstraum erweckte hohes Interesse. (Beschluss folgt.)

Breslau. Ich eile, mein Hr. Redacteur, nach langer Säumniss, Manches nachzuholen. — Die Zeit des alljährlichen lebendigsten Musiktreibens in Breslau ist vorüber und es fragt sich, ob man nicht sagen darf, Gott sey Dank, denn am Ende des Winters und in der Charwoche ist so vieles Musikmachen rein herkömmlich, dass auch bey den Hörern weniger Andacht, vielmehr Schaulust und andere Zwecke es sind, die sie zu der Musik treiben. Der Grund liegt grossentheils wieder in der oft beklagten Spaltung der musikalischen an und für sich nicht unbedeutenden Kräfte Breslau's. Wir haben Leute, die in einer Aufführung nicht mitsingen, wenn der und jener es thut, auch welche, die sie gar nicht anhören, wenn das Publicum nicht eben so ausgewählt ist. Wir haben Sängerinnen, die nur unter einem bestimmten Dirigenten singen u. s. w.; — diese Kleinstädtereyen sind aber schwer herauszubringen und die wahren Freunde der Tonkunst streben vergebens dagegen an. Im vorigen Winter bestanden ausser drey verschiedenen Concert-Vereinen, von denen einer allwöchentlich, die beyden anderen alle vierzehn Tage musicirten, noch Concerte des akademischen Musikvereins und Abonnement-Quartetts des Breslauer Künstlervereins. Die Direction des einen, des Richter'schen Concertvereins, war einem, als Violinspieler den Rang eines Virtuosen einnehmenden Dilettanten Hrn. Nass, die der beyden anderen dem Musikdirector Schnabel (Sohn unsers würdigen verstorbenen Meisters) anvertraut. Symphonieen der besten Meister, wobey sämmtliche Beethoven'sche, die neunte mit Chor nicht ausgeschlossen, drey Spohr'sche, zwey Mozart'sche bildeten einen Hauptbestandtheil des Repertoires. Onslow's Symphonie sprach hier im Ganzen weniger an, als dem Vernehmen nach in Leipzig. Man vermisste den Fluss der Schreibart, der seine Quartette und Quintette auszeichnet. Von anderen neuen Symphonieen wurden die von Kalliwoda, Köhler und Hesse aufgeführt. Klavier-Concerte kamen nicht allein deshalb häufig vor, weil man hier viele gute Klavierspieler hat, sondern weil der Compositionswerth ihnen schon vor den Concerten vieler anderer Instrumente (die Spohr'schen Violin-Concerte bilden eine seltene Ausnahme) den Vorrang verschafft. Von neuen Klavier-Concerten erweckten die von Moscheles (C dur) und von Hiller (Es dur) Interesse, der Unzahl von Concert-Variationen u. s. w. gar nicht zu gedenken. Es verdient Lob, dass man Beethoven'sche Concerte, namentlich das in G dur, das Köhler vortrug, mit Sorgfalt und Liebe producirte; — der Lohn bleibt nicht aus, das Publicum wird durch solche Compositionen, wenn auch langsam, von der flachen Alltäglichkeit zum richtigern Kunstverständniss geleitet. Concert-Pieren für verschiedene Instrumente schlossen sich an. Die Violinspieler Nass, Lüstner und Albrecht erwarben sich durch thätige Mitwirkung ein wesentliches Verdienst um die Mannigfaltigkeit des Repertoires. Um den Gesang sah es nicht immer gut aus. Die Sängerinnen und Sänger des Theaters, Mad. Piehl, Dem. Wüst u. s. w. sangen wohl zuweilen diess und jenes Solostück, aber ein Mal geschah diess nur selten, und dann war an gute Ensemblestücke nicht zu denken. Auch diess kommt aus der mehrgerügten Spaltung unserer musikalischen Kräfte und dann auch aus der Ueberfüllung musikalischer Leistungen her. Bestände in Breslau eine einzige grosse stehende Concertgesellschaft, so würde weit Höheres erstrebt werden können, denn die Anzahl der Musikfreunde ist hier wirklich bedeutend. So aber bestehen einige Concert-Vereine zum Theil durch Beyträge von solchen, die hauptsächlich das dem Concerte folgende Ballvergnügen herzugelockt hat. Der leichtbewegliche Sinn derselben begehrt denn

also auch von musikalischen Genüssen das Flüchtigste, Faslichste, sey es auch noch so flach und unbedeutend. Die Richter'sche Concertgesellschaft hat sich allerdings ein höheres Ziel gestellt, aber auch sie, durch J. Schnabel's Tod und die Choleraperiode in ihren Grundvesten erschüttert, leidet an Unzulänglichkeit der Mittel. Insbesondere kann in Breslau zu wenig auf fleissige Proben gewendet werden, und thäte diess doch so Noth, da eine stehende Kapelle — das Theater-Orchester ist, als täglich beschäftigt, nicht zu rechnen — hier fehlt; die unbemittelteren Musiker also auf mannigfachen Erwerb bedacht seyn müssen. Gleichwohl ist, ohne ungerecht zu seyn, nicht zu verkennen, dass in Breslau verhältnissmässig mehr für die Kunst, als anderswo geschieht. Ich habe z. B. in Wien die vortrefflichen Orchester bedauert, die, mit Ausnahme der wenigen Concerts spirituels, so wenig Gelegenheit haben, klassische Sachen zu produciren, dagegen alle Mode-Artikel bis zum Ekel durchpeitschen müssen. Es schliesst diess nur nicht aus, dass ein bedeutenderes Fortschreiten bey festem Willen wohl denkbar seyn könne. — Die Concerte des akademischen Musik-Vereins, bunt und lebenslustig arrangirt, stark besucht, zeugten von der fortdauernden Liebe der akademischen Jugend zu einem, auch nur vom geselligen Standpuncte aus betrachtet, erfreulichen Institute. Der zeitige Dirigent, Hr. Klingenberg, entwickelte ersprieszliche Thätigkeit. — Wenn ich nun auf die Quartette des Breslauer Künstler-Vereins komme, so habe ich mit Freude zu berichten, denn Leistungen und Theilnahme standen in gleich erfreulichem Verhältnisse zu einander. Die Herren Cantor Kahl am Violoncell, Hesse, Köhler an der Bratsche, Gebrüder Lüstner an der Violine, bey grösseren Werken als Sextetten, Septetten von geschickten Bläsern unterstützt, als dem Flötisten Gobl, dem Clarinettisten Metzler, schufen durch unermüdeten Fleiss ein sehr anerkennungswerthes, von Geist beseeltes Zusammenspiel. Um Auswahl des Repertoires und Förderung des Ganzen durch Rath und freundlichen Wink war der Musikdirector Hr. Wolf mit Liebe und Lust thätig. Zunächst ward das Streichquartett im Auge behalten; Quintette oder Klavier-Trios wechselten ab. Beethoven's genauerem Studium ward mit Ernst obgelegen. Mozart und Haydn wurden nicht vergessen. Spohr und Onslow kamen auch vor, damit dem Besten der neuesten Zeit sein Recht nicht entgehe. Eine Aufführung des Beethoven'schen Septuors (Op. 20) gehörte zu dem Gelungensten, was in Breslau je in dieser Art geleistet worden ist. Möchte bey dem Einstudiren von Symphonieen mit eben solchem Eifer verfahren werden können. Das geistige Verständniss eines Tonwerkes ist aber freylich nur durch Anstrengung, Ausdauer und auch dann nur dem Begabten möglich, ganz abgesehen von den äusseren Mitteln, die noch bedingt werden. — Hier berühre ich eine Sphäre, in der unser Musikdirector Mosevius gar vortheilhaft auf den Geschmack, namentlich der Sänger, eingewirkt hat. Vierfach öffentlich thätig, als Lehrer an der Universität, Director der Singakademie, der Liedertafel, und Secretair der musikalischen Section der schlesischen Gesellschaft (sie hat es nur mit dem Wissenschaftlichen zu thun) übt er einen Einfluss, der eben so erfreulich als bedeutend genannt werden muss. Seine Aufführung des Samson von Händel am Palmsonnabend, wobey die Gesang-Solopiecen, ja selbst die Chöre grossentheils von Dilettanten ausgeführt wurden, war eine sorgsam vorbereitete, gediegene und daher allgemein ergreifende und nachhaltige. Das dramatische Leben des Kunstwerkes trat kräftig und eigenthümlich hervor. — In der Charwoche gab es, wie schon ausgesprochen, viel Musik. Charmittwoch Graun's Versöhnungsleiden Christi, unter des wackern Cantors Siegert Leitung. Gründonnerstag Haydn's Schöpfung. Charfreytag Graun's Tod Jesu. Indessen litten alle diese Aufführungen an der Modekrankheit, an der Grippe. Man hörte zwischen dem Gesange eine obligate hustende Begleitung. — Vom Theater habe ich nicht viel zu melden. „Zampa" von Herold gefiel, Meyerbeer's „Robert der Teufel" dagegen gar nicht. Mad. Pichl ist nach dem Abgange der tüchtigen Sängerin Dem. Wüst unsere erste und letzte Sängerin. Der bekannte Tenorist Jäger erfreut gastirend auf einige Zeit. — Im Herbste sollen die Naturforscher mit einem Musikfeste, wobey Händel's Jephta und Gesangstücke von Spohr, Mozart, Hesse und Anderes vorkommen dürften, erfreut werden. — Unser Hesse wird auf seiner Kunstreise nach Düsseldorf, den Rheinstädten u. s. w. Leipzig und auch Sie besuchen und Ihnen mündlich meine besten Grüsse bringen.

August Kahlert.

Petersburg. („Nordische Bühne, allgemeine russische Zeitung".) Hr. Joseph Lewy, der berühmte Waldhornist aus Wien, gewährte dem hiesigen Publicum einen hohen Genuss

Noten in ihren Kadenzen und Koloraturen viel zu weit aus. Als zweyte Donna aber, wo sie die vorgeschriebenen Noten weder transponiren noch verzieren darf, und höchstseiten höher als das zweygestrichne g singen muss, wird sie recht wohl zu brauchen seyn. Mad. Andreozzi ist eine schöne Figur, und (für eine Italienerin eine Seltenheit) ganz blond, muss in ihrer Jugend ein ziemlich reizendes Profil gehabt haben, und ist eine sehr gute Aktrize. Ihre Stimme (die sie eigentlich fast ganz verlohren hat) kam in frühern Jahren, bey ihrer vorzüglichen Beweglichkeit und ertraglichen Tiefe, sehr gut gewesen seyn: jetzt ist sie aber, der Jahre wegen, höchst schwankend und nichts weniger, als angenehm. Ihre Verzierungen sind ziemlich geschmackvoll und meist kühn, misrathen aber auch meist. Dass sie keine eigentlichen musikal. Kenntnisse besitze, davon legte sie unter andern in ihrer dritten Darstellung einen gar zu auffallenden Beweis ab, der nur zu weitläuftig zu beschreiben ware. Sie soll uns die, als Sängerin, so vortreffliche Capelletti ersetzen! — Heute gab die Kapelle ein Concert spirituel zu Ehren des verstorbnen Naumanns. Die Kantate, die aufgeführt wurde, die aus Kompositionen von ihm (aber nicht gerade aus solchen, die unter seine gehaltvollsten gehören) zusammengesetzt war, und die den grössten Theil des Konzerts füllete, war mit einem Text vom Herrn Präpositus und Prediger Tode versehen. Dieser hatte zunächst keine Beziehung auf N.s Todtenfeyer und war etwas wasserreich. Hierauf folgte Naumanns schöneres Chor aus dem Oratorium: Il Pellegrini vorher aber ein Stück, vom Hrn. Kapellm. Schuster komponirt, und auf diese Feyerlichkeit sich beziehend, weswegen ich den Text folgen lasse. In der Mitte des Orchesters war ein Opferaltar, auf dessen Postamente N.s Name transparent, und oben darauf eine mit schwarzem Flor verhüllte Lyra zu sehen.

Dies ist der Text zu jener Schusterschen Komposition:

Heil Dir, Verewigter! Einst schwang bey solchen Tönen
Mit Dir die Seele sich empor.
Die gab die Harmonie den Kranz im Reich der Schönen,
Dich ehrt der Herr, Die dankt das Ohr.
Der Töne zart Gebild empfängt ein höhres Leben,
Wenn heil'ge Flammen es durchweh'n.
Im Aether wird Dein Ton gleich einem Tempel schweben,
Die Zeit wird seinen Glanz erhöh'n.
Dies lindre unsern Schmerz, wenn in der Andacht Chören
Wir Deine Töne — Freund! — mit stillem Kummer hören.
Im Nachhall Deiner Lieder
Steigst Du zu uns hernieder.

C h o r.

Im Nachhall Deiner Lieder
Steigst Du zu uns hernieder.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

durch sein ausgezeichnetes Kunsttalent. In zwey Concerten, welche er hier bey gefülltem Hause gegeben hat, erregte er allgemeines Aufsehen, sowohl durch seinen vom leisesten *pp.* bis zum *ff.* anschwellenden und klangvollen Ton, als die grenzenlose Fertigkeit, mit welcher er die schwierigsten Piecen executirte. — Er hatte das Glück, sich vor Sr. Majestät dem Kaiser hören zu lassen, und ist von Sr. Majestät mit einer kostbaren Tabatiere beehrt worden. — „Moskau'sche Zeitung." Am 23sten März hatten die hiesigen Musikfreunde einen hohen und unerwarteten Genuss durch den Concertgeber Hrn. Joseph Lewy, den berühmten Waldhornisten aus Wien. Hr. Lewy gibt dem Waldhorne einen ganz neuen Standpunct. Man glaubt die herrlichste, klangvollste Tenorstimme zu hören und wird durch seinen gefühlvollen und vollendeten Vortrag bis auf's Innerste ergriffen. Zwey Concerte, die er hier gegeben, hatten den reichsten Erfolg. Ein allgemeiner glänzender Beyfall wurde ihm zu Theil. — Hr Lewy unternimmt jetzt eine Kunstreise nach London und Paris.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra: I Capuleti ed i Montecchi pour le Pianof. par Vinc. Bellini. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis für zwey Hände: 8 Gr.; vierhändig: 12 Gr.

Die Ouverture ist nicht schwer, weder für zwey, noch weniger für vier Hände, dazu ganz im neuitalienischen Geschmack, also für alle Freunde desselben ein ergötzliches Stück, das sich auch durch schöne Ausstattung empfiehlt.

Zwölf Kinder-Duette für Stadt- und Landschulen gedichtet von Ph. Laven, in Musik gesetzt von H. Ch. Rink und Abbé Mainzer. 2tes Heftchen. Mainz, bey B. Schott's Söhnen, 1832. Pr. 18 Kr.

Lauter zweystimmige, durchaus leicht und schlicht gehaltene Liederchen, die bey der Jugend Eingang finden werden. Nur zwey Melodieen sind von Rink, die übrigen von Mainzer, der sich bereits durch eine Gesang-Schule um die Jugend verdient machte. Das erste Heftchen dieser Sammlung ist uns nicht zu Gesicht gekommen. Die Texte sind so angemessen, wie die Liederweisen, die vielleicht etwas mannigfaltiger seyn könnten, gerade in den Eigenheiten gewisser rhythmischer Gänge. Nur die Tactvorschriften sind nicht immer richtig. So hätte Herr M. offenbar gleich im ersten und im dritten Liede anstatt des $\frac{4}{4}$ den $\frac{2}{4}$ Tact zeichnen sollen. In Kinderliedern ist dergleichen um so genauer zu beachten, da den Kleinen ein sicheres Tactgefühl durchaus gestärkt, aber nicht gestört werden muss. Das hindert aber nicht, die zweckmässige Sammlung bestens zu empfehlen, da diese Kleinigkeiten (die es jedoch für Kinder nicht sind) von jedem Lehrer vorher ohne Mühe verbessert werden können.

Zwey Rondino's für das Pianoforte von F. Schuchanek. (Eigenth. des Verl.) Dresden, bey G. Thieme. Pr. 8 Gr.

Beyde Rondinen sind sehr leicht und gefällig, zweckmässig für Anfänger zum Einüben und für etwas vorwärts geschrittene Spieler, um sich im Vortrage vom Blatte zu versuchen. Auch der ganze Phrasen-Inhalt ist diesen Zwecken angemessen. Der Druck ist deutlich und correct.

1. *Die Tage der Woche, Gedicht von Pulvermacher, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre componirt von S. Winterstein.* Breslau, bey C. Cranz. Pr. 4 Gr.
2. *Wiegenlied, gedichtet von E. v. Göchhausen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre componirt von demselben.* Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Es ist recht vernünftig, dass der getäuschte Liebhaber vom Betruge seines Mädchens, das ihn von einem Tage zum andern schelmisch hinhält, so munter singt. Er kann nichts Besseres thun. — Das Wiegenlied wird sich empfehlen.

Exercices pour le Pianoforte dans tous les tons tant majeurs que mineurs, servans pour acquérir en peu de tems une grande agilité des doigts jointe à une belle position de mains — par Stadtfeldt. (Propr. des édit.) Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Thlr.

Klavier-Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten, geeignet in kurzer Zeit grosse Fingerfertigkeit und schöne Haltung der Hände zu erlangen, sind zwar schon hinlänglich vorhanden, werden aber dennoch nicht im Geringsten als überflüssig angesehen werden können, da die Menge der Pianofortespieler so überaus gross und die Bedürfnisse so sehr verschieden sind. Die hier gelieferten

bieten den Lernenden in ganz kurzen, mannigfaltig gewendeten, immer zweckdienlichen Sätzchen viele Vortheile. Wie solche Uebungen am nützlichsten zu gebrauchen sind, weiss jeder Lehrer, man sollte es wenigstens meinen. Gelegentlich ist aber in diesen Blättern schon Manches darüber gesprochen worden: wir haben daher nur das Werkchen bestens zu empfehlen.

Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle composé — par Fr. Schneider. Oeuv. 90. (Propr. des édit.) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Dr. Schneider hat dieses Quartett seinem Freunde Louis Spohr gewidmet, in dessen Gemeinschaft er so manches teutsche Musikfest dirigirte. Er wird ihm, dem Quartett-Componisten und Violinmeister keines seiner geringeren Werke gewidmet haben. Das darf man voraussetzen, wenn sich auch noch weniger aus bloser Ansicht der einzeln gedruckten Stimmen ergäbe, als es wirklich der Fall ist. Ein bloses Bravour-Quartett, wo eine Stimme, gewöhnlich die erste Violine, vorherrscht und die übrigen Instrumente nur als Ausfüllung zur Begleitung dienen, ist es nicht, sondern ein gebührend durchgearbeitetes, alle Stimmen gut beschäftigendes, was sich gleich beym ersten Blicke ergibt. Mögen sich viele Quartett-Zirkel daran ergötzen, auch häusliche. Wer wirklich Musik in sich hat, wird es nicht schwierig finden. Dieser Anzeige fügen wir sogleich bey:

Sechs Lieder für vier Männerstimmen componirt — von Dr. Fr. Schneider. 92stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Besonders für Liedertafeln, der Leipziger gewidmet. Es ist diese wohl ausgestattete, in Partitur und Stimmen gedruckte Sammlung die zwölfte der Gesänge für Männerstimmen. Die früheren haben sich hinlänglich verbreitet, so dass die Art dieser Compositionsgattung von dem bekannten Meister nicht erst erörtert werden darf. Die Mühe wäre eine unnütze, da sie sich von den früheren nicht wesentlich unterscheiden.

Sieben vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, zunächst für Singinstitute in Musik gesetzt — von Viktor Klauss. 6tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 20 Gr.

Auch dieses Werk ist in Partitur und Auflegestimmen trefflich gedruckt, wie es immer zu wünschen wäre. Ist der junge Componist, einer unserer meisterlichen Organisten, noch nicht so allgemein gekannt, wie Fr. Schneider, so hat er sich doch schon unter den aufmerksamen Musikfreunden einen guten Namen und mit Recht erworben. Durch diese, dem Textinhalte nach sinnig ausgewählten, musikalisch trefflich behandelten Lieder wird sich sein Name noch mehr verbreiten. Die Erfindung der Melodieen ist so angemessen, der Fluss der Stimmen so geregelt, natürlich und frisch, dass jeder Singverein, auch jeder häusliche, der nicht blose Opernsachen singt, diese Gesänge bald zu seinen Lieblingen zählen wird.

Cinquième Air varié de C. de Beriot Op. 7, arrangé pour le Pianoforte par J. W. Wilms. (Propr. des édit.) Amsterdam, chez Theune et Comp.; Leipzig, chez Fr. Kistner. Fr. 12 Gr.

Mässig geübten Pianofortespielern wird dieses gute Arrangement angenehme Unterhaltung bringen. Von der Einleitung bis zur siebenten Variation, als der letzten, werden sie Alles wohlklingend, leicht und doch bravourähnlich finden, ohne dass ihnen Schwierigkeiten zugemuthet werden. Der Druck ist gut.

Sinfonie No. 5 en Re majeur (D dur) de W. A. Mozart. Partition. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr.

Hier haben wir nichts als die Vortrefflichkeit der Ausgabe zu rühmen: man liest sie mit Vergnügen. Die Vortrefflichkeit des Inhalts ist weltbekannt. Wer sie nicht in Partitur schon besitzt, wird nicht anstehen, seine Bibliothek mit dieser schönen Ausgabe zu vermehren.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. **№ III.** **1833.**

Anzeigen.

Unterzeichneter benachrichtigt ein verehrtes musikalisches Publicum, dass er in Folge des am 16ten Januar d. J. erfolgten Hinscheidens seiner Mutter, Maria Anna Streicher, geb. Stein, und des gleichzeitigen Rücktrittes seines Vaters Andreas Streicher von den Geschäften, die zuletzt unter der Firma: Nannette Streicher, geb. Stein & Sohn bestandene Pianoforte-Fabrik, nebst allen vorhandenen Vorräthen für seine alleinige Rechnung übernommen habe.

Er wird dieses schon über hundert Jahre in seiner Familie betriebene und seit zwanzig Jahren mit seinen Aeltern gemeinschaftlich ausgeübte Geschäft nunmehr auf seinen Namen

J. B. Streicher

fortsetzen, jedoch auf den Etiquettes der Pianoforte noch hinzufügen:

vormals *Nannette Streicher*, geb. *Stein & Sohn.*

Dem fernern geneigten Zutrauen empfiehlt sich

Wien, den 18ten May 1833. *J. B. Streicher.*

Einladung zur Subscription zum zweyten Jahrgange des Choralfreundes von *Ch. H. Rinck.*

Mehre öffentliche Blätter haben bereits sehr ehrende Worte bezüglich dieses Werkes gesprochen, und wir erlauben uns, Einiges davon zur Ehre des Hrn. Verfassers und zur Empfehlung unsers Unternehmens anzuführen.

1) „Dass der erfahrene, treffliche Meister nur Treffliches gibt, ist bekannt, und wir erfüllen nur eine angenehme Pflicht, wenn wir diese Werk anzeigen. Der Anpreisung bedarf solche Gabe nicht, ja wir fürchten selbst mit unserer Anzeige zu spät zu kommen, denn hoffentlich ist das Werk schon in aller Organisten Händen."

2) „Der rühmlichst bekannte Orgelspieler und Kirchen-Componist liefert hier den angehenden Organisten ein sehr brauchbares Werkchen, um sie in ihren ersten Studien einzuleiten. Es sind Chorälle, ausgesetzt und beziffert, einfach und figurirt, besonders wirksam gehalten durch harmonische Veränderungen. Diese Hefte sind als die ersten einer grössern periodischen Werkes zu betrachten, in dem der Verf. die hier begonnenen Arbeiten weiter fortsetzen will. Wir würden es, jungen Organisten zumal, sehr anrathen, darauf zu pränumeriren."

3) „Diese zweckmässigen Uebungen dürfen wir dem betreffenden Publicum bestens empfehlen. Die künstlerische Kritik findet dabey wenig zu bemerken, da dieselben nicht als eine Production der Phantasie, sondern nur als ein Resultat der Kenntnise und Erfahrung zu betrachten sind. Ein Mann von solchem Rufe als der Herausgeber, ist über das, was man bey Arbeiten Jüngerer etwa Mangelhaftes auffinden dürfte, längst hinweg. So bleibt uns denn nichts übrig, als das Publicum auf's Neue an diese Publication zu erinnern."

Anmerk. v. Litterarischen Verleihen zur Kenntnisnahme. Anmerk. d. s. Anzeig. war das Jahr im Gehirn der Frankreich.

Ohne dieses Mal noch mehre andere den Verfasser sehr ehrende Anpreisungen anführen zu wollen, können wir nicht umhin, aufrichtig dem hierbey theilnehmenden Publicum unsern Dank lebhaft auszudrücken *für die ausserordentliche* Unterstützung, welche diesem Unternehmen geschenkt wurde.

Allen Hohen und Höchsten Regierungen, welche die Gewogenheit hatten, dieses Werk auf Kosten der Kirchen- und Schulfonds für jeden Organisten anzuschaffen, sollen die Verleger ihren besondern Dank.

Die Herausgabe des zweyten Jahrganges wird ununterbrochen fortgesetzt, und dieselben Subscriptions-Bedingnisse haben bey diesem zweyten Jahrgange wie bey dem ersten statt.

Jedes Heft wird zwey Bogen stark, mit einem Umschlage versehen, und jedes Jahr sechs solcher Hefte geliefert. Mit dem sechsten folgt das Vorwort und ein schöner Titel nebst Umschlag, welchem die Fortsetzung der Subscribentenliste beygefügt werden soll, so wie auch nachträglich alle jene Namen der Subscribenten zum ersten Jahrgange, welche uns von den Herren Sammlern nach dem Abdrucke des ersten Verzeichnisses noch zugekommen sind oder zukommen werden.

Den Preis für einen Jahrgang von sechs Heften stellen wir auf 1 Fl. 48 Kr. oder 1 Thaler sächsisch. Die Zahlung geschieht bey Ablieferung eines jeden Heftes mit 18 Kr. oder 4 gGr. Subscribenten-Sammler erhalten auf sechs Exemplare ein siebentes frey.

Wir, als Verleger, suchen bey diesem Unternehmen eine Ehre darin, für die Ausstattung der Ausgabe besondere Sorgfalt zu verwenden; und um dieses Werk recht gemeinnützig zu machen, wählen wir den Weg der Subscription, und bestimmen einen Preis, welcher auch Unbemittelten den Beytritt gestattet. — Mainz, im Januar 1833.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Anzeige für das musikalische Publicum.

Da der Druck meiner angekündigten „kritischen Terminologie für Musiker und Musikfreunde" begonnen, so ersuche ich diejenigen, welche nach Ansicht der circulirenden Prospecte über das Werkchen sich bereits subscribirt haben, oder sich darauf zu subscribiren wünschen, ihre resp. Unterschriften in die ihnen zunächst liegende Buch- oder Musikalienhandlung einzureichen, widrigenfalls die verspätet eingereichten Namen nicht mehr in das dem Buche vorzudruckende Subscribenten-Verzeichniss aufgenommen werden könnten.

Carl Golmick,
Mitglied des Frankfurter Orchesters.

Verlags-Anzeige.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen mit Eigenthumsrecht von nachfolgend verzeichneten neuen Opern die vollständige Partitur, ausgestatte Orchesterstimmen, deutsches Textbuch und vollständiger Klavier-Auszug mit und ohne Gesang, nebst dem die Ouverturen für Orchester oder Piano und die Gesänge einzeln mit Piano- oder mit Guitarrebegleitung, so wie noch andere Arrangements für verschiedene Instrumente.

Le Serment ou les Faux-Monnoyeurs.
Der Schwur oder die Falschmünzer.
Komische Oper in drey Aufzügen,
Musik von *D. F. E. Auber,*
nach dem Französischen des Scribe für die deutsche Bühne bearbeitet von *Dr.* Petit.

Le Pré aux Clercs.
Der Zweykampf.
Komische Oper in drey Aufzügen,
Musik von *F. Herold,*
nach dem Französischen des de Planard für die deutsche Bühne bearbeitet von Freyherrn von Lichtenstein.

La Médecine sans Médecin.
Das Heilmittel.
Komische Oper in einem Aufzuge,
Musik von *F. Herold,*
nach dem Französischen des Scribe und Bayard für die deutsche Bühne bearbeitet von J. D. Anton.

Gustave III,
ou
Le Bal Masqué,
Opéra historique en cinq actes,
Paroles de Mr. Scribe,
Musique de D. F. E. Auber,
für die deutsche Bühne bearbeitet von Freyherrn von Lichtenstein.

Diese vier schönen neuen Opern, welche nach kurzen Zwischenräumen in Paris zum ersten Male gegeben worden, erhielten entschiedenen Beyfall, und wir empfehlen solche nicht sowohl jedem Musikliebhaber, sondern noch besonders allen deutschen Bühnen. Die Preise werden billigst berechnet. Die Partituren, so wie die Orchesterstimmen und deutsche Textbücher werden unverzüglich im Drucke erscheinen. Zur Oper: Der Zweykampf, von Herold, und Gustav III. oder der Maskenball, von Auber, sind auch die Zeichnungen der Decorationen und Costumes, so wie die scenische Beschreibung gedruckt und illuminirt zu haben.

Mainz, im Februar 1833.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Bey A. Diabelli u. Comp. in Wien ist erschienen und durch H. A. Probst-Kistner in Leipzig zu erhalten:

Auber, D. F. E., Fra Diavolo oder das Gasthaus von Terracina, Romantische Oper in drey Aufzügen. Vollständiger Auszug für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Louis Carabelli. ..... 8 Fl.

Melodicon. Oeuvre periodique pour le Chant avec Accompagnement de Pianoforte. Cah. 4., enthaltend: Gesang-Motive aus Paolni's Opern: „Il Talismano" und „Amazilia", für den Umfang jeder Stimme zum natürlichen Gebrauche bey Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des Pianof. herausgegeben von A. Diabelli. ..... 1 Fl. 30 Kr.

Paduvetz, L., Op. 10. Premier grand Rondeau pour 2 Guitares ..... 45 Kr.

— Op. 18. Introduction und Variationen für die Guitarre, über die beliebte Cavatine „L'amo ah l'amo e m'è più caro" aus der Oper: Montecchi e Capuleti von V. Bellini. ..... 40 Kr.

Plachy, W., Op. 60. Variations pour le Pianoforte sur la Cavatine: „Le tremende ultrici" de l'Opera: I Montecchi e Capuleti di V. Bellini. 45 Kr.

— Op. 61. Variations pour le Pianoforte sur la Cavatine: „Non v'ha sguardo" de l'Opera: Anna Bolena di Donizetti. ..... 45 Kr.

Rieder, A., Op. 103. Der Generalbass in Beyspielen zur Selbstübung für angehende Organisten. 1 Fl. 30 Kr.

Schubert, Franz, nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianoforte. Erste Lieferung, enthaltend: Der Sieg. — Atys. — Beym Winde. — Abendstern. — Gedichte von Mayrhofer, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. ..... 1 Fl. 15 Kr.

Thalberg, S., Op. 7. Grand Divertissement pour Pianoforte et Cor ou Violoncelle ..... 2 Fl. 30 Kr.

Weigl, J., Die Schweizerfamilie. Lyrische Oper in drey Aufzügen. Klavier-Auszug mit Singstimmen. Neue Ausgabe ..... 6 Fl.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny. N°. 25. 1833.

Recensionen.

Troisième Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre composé — par Fr. Kalkbrenner. Oeuv. 107. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Kistner; Paris, chez Pleyel et Comp. Pr. 3 Thlr. 16 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wer Kalkbrenner's Spiel, oder dessen Etüden in seiner von derselben Verlagshandlung herausgegebenen Pianoforte-Schule kennt, oder auch des Meisters frühere Concerte eingeübt hat, mag sich leicht vorstellen, dass an diesem neuen Concerte Vielerley zu lernen und Manches auch von sehr geschickten Spielern tüchtig einzustudiren ist. Des Ritters jetzige Reise durch einen Theil Teutschlands nach Petersburg hätzt nicht wenige unserer Pianoforte-Virtuosen in den Vortheil, das Werk vom Componisten selbst in einer Vollendung zu hören, die für Empfängliche nicht ohne höchst förderlichen Einfluss bleiben kann. Dieser zuverlässig wiederholte Vortrag dieses neuesten Meisterwerkes in den namhaftesten, kunstgeübtesten Städten unsers Vaterlandes und des Auslandes könnte uns das Urtheil darüber zu erleichtern scheinen: wir werden aber gerade desshalb nur desto vorsichtiger dabey verfahren müssen, wenn wir die dadurch verdreyfachten Schwierigkeiten nur einigermaassen glücklich beseitigen wollen. Es kann nicht fehlen, dass die allermeisten Hörer, auch nach einmaligem Genusse, sich ihr Urtheil selbst bilden. So verschieden nun diese Urtheile nach dem verschiedenen Standpuncte der Kunstbildung überhaupt sind, nach der herrschenden Vorliebe für die neue, ältere und alte Schule, nach den oft seltsamen Ansprüchen, die man an das Pianoforte macht, nach der Neigung oder Abneigung für und gegen das Instrument und endlich nach der Stimmung des Gemüths, in der man sich beym Anhören befindet, so werden doch natürlich Alle in ihren noch so verschiedenen Urtheilen das Rechte sogleich unfehlbar treffen. Das ist aber augenscheinlich für uns sehr schlimm, denn da treffen wir unter Zehnen neun Male das Rechte gewiss nicht, wenn wir es auch träfen. Dazu kommt noch zu unserm vermehrten Unglücke, dass das Werk solid ist (wir werden uns weiter unten genauer darüber erklären). Zwar weiss Jedermann, dass der jetzige Geschmack, namentlich und vorzugsweise unter den neuen Opernliebhabern, gleichfalls sehr solid ist: es dünkt uns nur zuweilen, als sey er etwas zu solid, so dass er am Soliden doch spitzfindiger Weise gar Mancherley auszusetzen hat. Eine einzige Hoffnung bleibt uns noch: Wahrscheinlich setzt der Meister durch sein ausserordentliches Spiel eine gute Anzahl dergestalt in Verwunderung, dass sie, vom Spiele befangen, ihre staunende Aufmerksamkeit mehr auf dieses, als auf den Inhalt selbst wenden und dem zufolge am Ende nicht recht wissen, was sie eigentlich gehört haben. Und indem wir uns nach dem ersehnten Troste umsehen, sinkt auch er, wie einst Eurydice, in die schwarzen Tiefen des unersättlichen Erebus hinab. Ueber das Verwundern sind wir längst weg; und verwundert sich Einer, so hat er Ehrgeiz genug, es nicht zu gestehen. — Wir wollen auch Niemanden dazu verführen, es wäre geschmacklos: aber das hindert uns doch nicht, das Concert gehörig anzusehen; und dürfen wir uns unter diejenigen rechnen, die einige Zuversicht fühlen, es mit rechtschaffenem Fleisse zu überwinden, so werden wir es unter unseren Sammlungen nicht missen wollen, theils des Nutzens wegen, den es uns für erhöhete Meisterschaft im Spiele unbezweifelt bringen wird, theils des Vergnügens wegen, das wir uns und unseren Freunden durch mehrmaligen Vortrag desselben hoffentlich verschaffen werden.

Der erste Satz, All. moderato, $\frac{3}{4}$, A moll, hebt mit einer folgerecht zusammenhangenden, verständ-

lichen, durchaus nicht schwülstigen, vortrefflich instrumentirten und gehörig ausgearbeiteten Orchester-Einleitung an. Sie fängt ganz nach der alten Regel in A moll an und endet eigentlich auch so. Das nennen wir solid. Dieses Solide hat jedoch von den Zeitforderungen auf das Einfachste manches Pikante schön in sich aufgenommen. So hat der Componist nur zwey Unisono-Tacte des Orchesters (ohne den Schlusstact) dazu gethan, um das concertirende Pianoforte in kräftigen *ff.*-Accorden in B dur, überraschend genug, anzuheben, was nicht hindert, im nächsten Solotacte gleich durch den Dominanten-Accord in das gewählte A moll fortzuschreiten. Hier wechseln nun die tüchtigsten Bravourstellen höchst mannigfacher Art mit den gesangreichsten Sätzen und brillanten Cadenzen. Ein Legato e cantabile, $\frac{6}{8}$, wird sehr freundlich dazwischen sprechen und die gesteigerte Bravour des ersten wiederkehrenden Zeitmaasses um so eindringlicher machen, je lebhafter nach einer abermaligen Cadenz der Satz sich in das freudigere Dur erhebt und im brausenden All. non tanto auf der 21sten Seite kraftvoll endet. Der Satz ist meisterhaft, ohne jene richtungslosen Kreuz- und Quersprünge, in fester Verknüpfung männlich vorwärts dringend und dennoch Alles vom neu Phantastischen, sonderbar Aufregenden in sich aufnehmend, was nur mit dem sichern Gange dessen, was wir solid nennen, sich vertragen kann. Im Schwierigen der Ausführung ist er mitunter verzweifelt solid. Dieser erste Hauptsatz ist uns, der Arbeit, Erfindung und geistigen Durchführung nach, der liebste. Ihm folgt eine kurze, sehr glänzende Einleitung (Maestoso sostenuto, $\frac{4}{4}$) in's Rondo, $\frac{2}{4}$, A dur, Allegretto vivace, S. 24—35, das seitgemäss anklingt, pikant scherzt und zu solchem Scherze seine Leute haben will. Die Meister überbieten sich. Es will jetzt etwas sagen, wenn ein Mensch behaupten darf, er ist ein Pianofortespieler. Und so möge denn Jedermann, wer es vermag, des neuen tüchtigen Concerts sich zu seiner Gemüths- und Fingerlust bedienen und wohl zusehen, ob er es vollbringt, wie der Meister, der es schuf und dadurch einen abermaligen Beweis lieferte, was man jetzt auf dem Pianoforte zu leisten im Stande ist. Dass die Ausstattung sehr schön ist, braucht keines Erwähnens.

Sinfonie de Joseph Hayda pour le Pianoforte seul, ou avec Accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle (ad libitum) arrangée par J. N. Hummel. No. 2 und No. 3. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jeder Nummer: pour Pfte seul: 1 Thlr.; av. acc.: 2 Thlr.

Die herrlichen Symphonieen des gemüthlich humoristischen Haydn, die nicht zurückgedrängt werden, so sehr auch namentlich in der Instrumentalmusik die Mode der Zeit sich Gewaltsrechte anmasst und von jeher angemasst hat, deren vorzüglichste ihres innern Gehalts wegen unter den ächten Freunden der Tonkunst immerdar ihre zahlreichen Verehrer finden müssen, so sehr auch die Veränderungslust wankelmüthiger Tage das Haupt erheben mag, sind ganz besonders für wohl begabte, im Technischen über das Mittelmässige vorgeschrittene Jünger der Tonkunst so überaus bildend, dass es uns ein wahres Vergnügen ist, den glücklichen Fortgang einer Unternehmung dem kunstsinnigen Theile der tonkundigen Welt kürzlich anzeigen zu können. Wir würden bedeutenden Nutzen davon erwarten, wenn auch ein Geringerer, als Hummel, nur kein Ungeschickter, sich des Arrangements angenommen hätte. Da es H., der vielgerühmte Meister des Pianoforte, thut, haben wir nichts zu thun, als Lehrer und Lernende auf diese schönen Ausgaben aufmerksam zu machen, ihres eigenen Gewinnes wegen. No. 2 enthält die Symphonie aus B dur, die mit einem kurzen Largo in das überaus muntere All. vivace, $\frac{4}{4}$, einleitet. Das Werk, das von keinem tüchtigen Orchester vernachlässigt werden sollte, ist weltbekannt. Dasselbe gilt von No. 3 aus Es dur, mit dem Paukenwirbel anhebend, worin das Adagio, $\frac{3}{4}$, in All. con spirito, $\frac{2}{4}$, übergeht. Jeder aufstrebende Kunstfreund wird nicht allein durch das Studium derselben am Pianoforte allein für seine eigene Vervollkommnung Vieles gewinnen und seinen Freunden, hauptsächlich an Orten, wo Orchestervorträge nicht häufig sind, grossen Genuss bereiten, sondern wird sich auch zu gleicher Zeit, spielt er sie mit den beygefügten Instrumenten, auf das Leichteste und Nützlichste im Zusammenspiele genussreich erstärken.

Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Gedichte von Göthe — von X. Schnyder von Wartensee. Heft 7. (Eigenth. des Verl.) Stimmen und Partitur. Leipzig, bey Friedr. Hofmeister. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Hr. Schnyder v. Wartensee hat sich der musikalischen Welt schon längst, besonders in Gesang-

Compositionen, als einen trefflichen Tondichter bekannt gemacht, aus dessen meisten Leistungen nicht nur reelle musikalische, sondern auch anderweitige Geistesbildung deutlich herausspricht. Der letzte Umstand ist für Gesang-Compositionen, wie Jedermann weiss, nicht gerade das Letzte, was wünschenswerth ist. Das vorliegende, sehr schön ausgestattete Heft ist nur geeignet, seinen Namen den Kennern und Liebhabern noch lieber zu machen. Mit wahrem Vergnügen haben wir die Partitur gelesen. Es müsste uns Alles täuschen, wenn die allermeisten und gerade die vorzüglichsten Männer-Vereine für Gesang, und deren sind jetzt viele, uns unsere Empfehlung nicht danken sollten. Die Erfindung ist stets angemessen, nicht selten ganz vorzüglich; die Durchführung stets tüchtig und der harmonische Fluss, wie er stets seyn sollte. Bey einigen, doch sehr seltenen Kleinigkeiten mögen wir uns gar nicht aufhalten, sie sind zu geringfügig. Nur angeben wollen wir noch, wie und was der Verf. aus Göthe's Schätzen gewählt hat: 1) Nachtgesang: „O gieb vom weichen Pfuhle"; 2) Trunkenheit: „Trunken müssen wir Alle seyn!"; 3) Ergo bibamus; 4) Am Geburtstage: „Woher ich kam? es ist noch eine Frage"; 5) Wanderers Nachtlied und 6) Zur Feyer eines verdienstvollen Mannes: „Wer die Körner wollte zählen." Die meisten dieser Gesänge sind ausgeführte Compositionen. Wir empfehlen sie der Beachtung aller Gesangfreunde.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianof. componirt von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 19. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Es trifft sich in der Welt nicht selten, dass, wenn ein junger Künstler das Glück hat, frühzeitig sich viele Freunde zu gewinnen, auch manche Gegner sich zeigen, denen keineswegs böser Wille zur Last gelegt werden darf. Sie sind die gute Reactionskraft, die dem Kräftigen oft mehr nützt, als eine zu zärtliche Freundschaft. Nichts Gutes kommt dadurch um, es wird vielmehr gefördert. Gewöhnlich geht die Irrung von den Freunden aus. Anstatt eines bedachten Lobes preisen sie überschwenglich. Dann wird von der Gegenpartey, die es ohne der Ersten Ueberfüllung gar nicht geworden wäre, in der Regel auch übertrieben. Um nun am Besten alle Gerechtigkeit zu erfüllen, lassen wir hier den kürzesten Gesang ohne weitere Auswahl geradehin abdrucken, damit Jedermann selbst sehe und urtheile. Zuvor noch den Inhalt der ausgeführteren Gesänge: Frühlingslied (altteutsch); das erste Veilchen (von Egon Ebert); Winterlied (aus dem Schwedischen); Neue Liebe (von H. Heine); Reiselied (von Ebert). Also No. 5 zur Probe:

G r u s s.

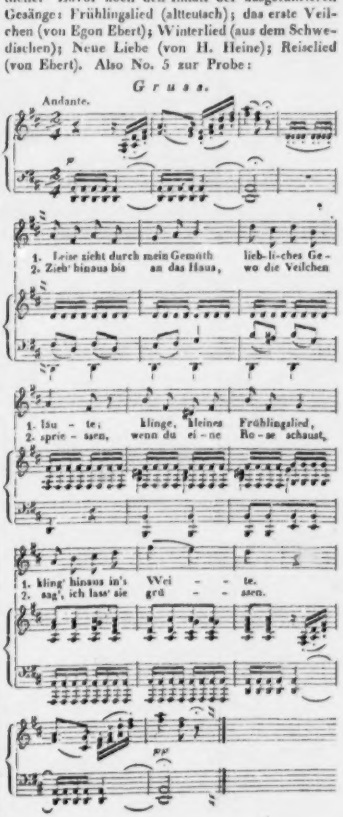

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik. Erstes Quartal.

(Beschluss.)

Das Orchester- und Chorpersonale des Kärnthnerthortheaters eröffnete unter der Firma: „Künstler-Verein" eine Subscription auf vier Abonnements-Concerte, worin folgende Tonwerke zur Aufführung kamen:

Symphonie von Lachner. Beethoven's Pianoforte-Concert in Es, gespielt von Thalberg. Alleluja von Händel. — Sinfonia eroica. Introduction aus Lachner's Oratorium: Moses. Ouverture zu Samori von Vogler. — Mozart's G moll-Symphonie. Clarinett-Concertino von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. Klein. Sanctus und Benedictus aus Beethoven's zweyter Missa. — Desselben Meisters A dur-Symphonie. Arie aus Titus: „non più di fiori", gesungen von Dem. Heinefetter. Ouverture zum 3ten Acte der Oper: „Medea" von Cherubini. Introduction, Wiegenlied und Duett aus der Cantate: „Die vier Menschenalter" von Lachner.

Obschon Wien in allen Zeiten grosser Kunstgenüsse sich rühmen darf, so vereinigen sich doch alle Stimmen darin, dass diese Productionen alle früheren weit überflügelten, und jedem Componisten Glück zu wünschen sey, dessen Schöpfungen so tief erfasst, mit solch glühender Liebe und vereinter Meisterschaft ausgeführt werden. Ja selbst angenommen, dass von Seite des Hrn. Kapellmeisters Lachner, als Gründers und Leiters des Unternehmens, eine kleine Dosis von wohl verzeihlichem Egoismus mit im Spiele gewesen seyn mochte, so heiligt hier wenigstens ganz gewiss der Zweck die Mittel; auch besitzen seine Arbeiten einen solchen reellen, intensiven Werth, dass er uns durch deren Wiederholung nur noch mehr verpflichtet hat. — Die beyden, bisher unbekannten Sätze aus Beethoven's letzter Messe sprachen fremdartig an; das Violin-Solo, von Mayseder mit vollem Glockentone, doch unverziert vorgetragen, erregte Erwartungen, deren Befriedigung nicht erfolgte; man wagte keinen Tadel, und schwieg. Das war denn auch das klügste; und Recht hatte jener Kunstrichter, wenn er sagte: wir hören Alles, was der unsterbliche Meister in seiner thatenreichen, jüngsten Periode schuf und können uns noch nicht ganz damit befreunden, weil wir noch nicht auf dem Standpuncte stehen, von welchem das Kunstwerk betrachtet seyn will; wir hören zum zweyten Male, und einzelne Stellen werden licht und klar; wir hören öfters, und nun erst staunen und bewundern wir. Beethoven ist vorausgeeilt in der Kunst; — leider auch in's bessere Leben! —

Eine junge, viel versprechende Pianistin aus Würfel's gründlicher Schule, Dem. Onitsch, deren Mentor gegenwärtig Hr. von Bocklet ist, erfreute uns durch die vollständige und sehr gelungene Ausführung des schönen As dur-Concerts von Hummel und mit einem brillanten Rondeau von der Composition ihres verewigten Lehrers. Sie hat den rechten Weg eingeschlagen und kann auf ihm das Ziel nimmer verfehlen.

Die genussreichen Concerts spirituels, diess Mal im grossen Universitäts-Saale mit verdoppelter Besetzung abgehalten, beschenkten uns mit folgenden Meisterwerken: 1) von Mozart: Symphonieen in Es und D (die sogenannte Pariser) — Schluss-Fuge aus Davidde penitente. — 2) Von Cherubini: Gloria aus der zweyten, Agnus und Dona aus der vierten Messe. — 3) Von Beethoven: Fest-Ouverture, Opferlied, Kyrie in D; Symphonieen in C moll und B dur. — 4) Von Händel: Fuge aus Jephtha (in G). — 5) Von C. M. v. Weber: Jubel-Ouverture. — 6) Von Hummel: Concert in H minore, von Hrn. Thalberg ganz vortrefflich gespielt. — 7) Von Vogler: Pastoral-Credo; drey Hymnen aus einer Vesper; Ouverture guerriera zu Castor und Pollux. — 8) Von Tomascheck: ein neues Te Deum laudamus. — Die letztgenannte Arbeit kann erst nach Verdienst gewürdigt werden, wenn sie einmal der Publicität übergeben seyn wird. Sie ist grossartig und selbstständig dabey, wie Alles, was dieser gediegene Meister schafft. Voll Würde und Majestät beginnt der feurige Lobgesang im jubilirenden D dur; eine Gradation der allmählig eintretenden Blechinstrumente bereitet in vollen anhaltenden Accorden feyerlich das andächtige Sanctus vor; mit dem Tu rex gloriae wechselt Tonart und Zeitmaass; ein sanftes Andante, G dur, bildet diesen Zwischensatz für Solostimmen mit abwechselnden Chorstellen. — Salvum fac populum wird als Choral, alla capella, intonirt. Anfangs E moll, dann durch überraschende Modulationen fortschreitend bis zur Plagal-Cadenz in As dur, worauf das Hauptthema theilweise wiederkehrt und das Miserere ähnlich dem Sanctus, nur in die verwandte weiche Scala verlegt, behandelt wird. Die Schluss-Fuge: In te Domine speravi, deren Motiv später auch per in-

versionem erscheint, ist gleich kräftig, als klar, und die gewichtigen Massen werden durch ein rauschendes Contra-Subject der ersten Geige, welche in sechzehntheiligen Figuren die Harmonieen durchschwirrt, auf eine glänzende Weise belebt, ohne den ernst imposanten Farbenton der Grundidee zu verdunkeln. — Vogler's Vesper ist für uns leider eine terra incognita, und die vorgelegten Proben machen nur noch um so lüsterner nach dem Ganzen. Der erste Satz, Es dur, ist einfach, rein melodisch und doch originell in Führung und Wendung; No. 2, C moll, düster und schwermüthig; ganz im Geiste der charakteristischen Eigenthümlichkeit des Reformators; die wundersame Stellung und Anwendung der Basset- und englischen Hörner bringt eine nicht zu beschreibende Wirkung hervor. Mit dem dritten Abschnitte, Allegro pomposo, C dur, auf die Psalm-Worte: Magnificat, eröffnen sich des Himmels Pforten; kein sündiges Menschengeschlecht frohlockt — nein! Cherubim und Seraphim stimmen ihr erhabenes Loblied an und preisen in einem wogenden Tonmeere überirdischer Klänge den Höchsten, der über den Sternen thront. Wie prächtig figuriren hier Trompeten und Pauken, jene Instrumente, mit welchen in unseren Tagen also sträflicher Unfug getrieben wird!

Memorabilien. Unser Tanz-Orpheus Strauss hat kürzlich eine neue Partie vom Stapel gelassen und dabey das ganze Publicum zu Taufpathen gebeten. Er führte selbe nämlich zum ersten Male bey seiner Benefize im Sperlssaale auf; jeder Ballgast konnte nach Belieben einen selbst gewählten Titel an der Kasse übergeben; in grauser Mitternachtstunde wurde geloost und der Zufall entschied für „Tausendsapperments-Walzer", unter welchem Namen die Neugeborenen auch bereits ihre sublunarische Laufbahn begonnen haben. — Wie bekannt, hat dieser Componist seine Alexandrawalzer Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland gewidmet, und dafür, nebst huldvoller Zuschrift, einen äusserst kostbaren Brillantring erhalten. Sollte es dennoch Ungläubige geben, welche den Thatbestand in Zweifel ziehen, so können sich selbe durch den Augenschein Ueberzeugung verschaffen. Sie belieben sich nur gefälligst in irgend eine der Reunionen zu verfügen, woselbst die persona questionis amtirt, und sie werden das gewaltige pretium affectionis am Zeigefinger des bogenführenden Dirigens gewahren.

Dresden, den 24sten May. Der berühmte Virtuos Kalkbrenner besuchte uns auf seiner Durchreise nach Petersburg und gab, dem allgemeinen Wunsche entsprechend, im Saale der Harmonie, den ihm die Gesellschaft kunstsinnig eingeräumt hatte, ein Concert, das für ein Sommer-Concert, bey 18 Grad Wärme im Schatten, sehr besucht war und ein sehr lebendiges, freundlich gesinntes Publicum zeigte. Es ward mit der Ouverture Reissiger's zur Velva eröffnet, die von der Königl. Kapellmusik trefflich ausgeführt wurde. Die Ouverture gehört ganz gewiss zu den besten Arbeiten des Componisten und spricht, so oft sie auch schon gehört worden, immer noch an. Hierauf folgte eine Arie von Rossini — wir wissen nicht gleich aus welcher Oper — gesungen von Dem. Schneider. Diese junge Sängerin, die mit einer trefflichen Methode eine sehr angenehme Stimme von ziemlichem Umfange für dieses Stimmregister, ein sehr lebendiges, ausdrucksvolles Spiel auf der Scene und ein gefälliges Aeussere verbindet, ist auf dem Wege, ein Liebling des Publicums zu werden — und zwar mit vollem Rechte. Wir wünschen ihr herzlich Glück dazu. Möge sie nur der so häufig gespendete Weihrauchdampf nicht den Pfad verfehlen lassen, den sie nach ihrer Individualität als Sängerin und Schauspielerin zu gehen hat. Wir wünschen sehr, sie einmal in der Musik eines deutschen Componisten zu hören. Die Rossini'sche Arie war eine seiner gewöhnlichsten Leistenarbeiten. Ihr folgte Hr. Kalkbrenner mit einem grossen Concerte von seiner Composition in A moll. Wenn man erst mit sich selbst darüber einig geworden, wohin man das an sich tonarme Pianoforte unter den übrigen Instrumenten stellen will, wenn man sich ferner klar gemacht hat, dass ein deutscher, ein französischer und ein italienischer Virtuos auf was immer für einem Instrumente Jeder anders und doch Jeder vortrefflich seyn könne, so wird man Hrn. Kalkbrenner das Prädicat der Meisterschaft nicht versagen dürfen. Sein Anschlag ist herrlich, sein Vortrag höchst geschmackvoll und bis in's Feinste nüancirt, so dass er sogar die Stricharten des Violinbogens in bald zwey, bald drey gebundenen und gestossenen Noten, und so in mannigfaltigen Veränderungen mit der grössten Sicherheit anwendet. Dieses Alles zusammen genommen würde wohl Jedem den Namen eines grossen Meisters erwerben, und wir gestehen in der That Hrn. Kalkbrenner diesen Rang sehr gern zu und stellen ihn unter die

ersten Meister auf seinem Instrumente. Seine Composition ist technisch vollkommen gründlich, seine Instrumentation brillant und sachverständig. Die Arie von Mozart aus Figaro, welche der wackere Sänger Zezi mit der gewöhnlichen Fülle des Tones vortrug, war, aus dem Zusammenhange gerissen, nicht an ihrem Platze und machte wenig Wirkung. Herr Kalkbrenner trug hierauf einige Etuden aus seiner Pianoforte-Schule und eine romantische Phantasie: „der Traum" genannt, vor. Die Etuden waren zweckmässig, brillant, und, zumal die dritte, trefflich fugirt, von grossem Effect. Ueber das Epitheton romantisch wollen wir hier nicht streiten. Sachkenner wissen ohnedies, dass die französische Romantik und was wir in Deutschland romantisch nennen, nichts wie den Namen mit einander gemein hat. Der Satz ermangelte nicht an allem möglichen Pikanten, was Geschmack und Mode jetzt in Frankreich verlangen, dabey ward er meisterlich vorgetragen. Das darauf folgende Duett von Rossini, zwischen Dem. Schneider und Hrn. Zezi, gelang sehr gut. Den Schluss machte der Hr. Concertgeber mit Variationen für's Pianoforte von seiner Composition, wie sich versteht, die wohl zu den brillantesten und gutgeschriebensten Stücken dieser Art gehören, welche in der neuesten Zeit geschrieben. Die Art, wie sie vorgetragen wurden, bestätigte unsere früher geäusserte Behauptung, dass Herr Kalkbrenner zu den ersten Meistern seines Faches zu zählen sey. Dieser Ruhm wird ihm nirgends streitig gemacht werden und die grosse Anspruchslosigkeit und Liebenswürdigkeit seines Betragens wird nur dazu beytragen, ihn noch zu erhöhen. *C. B. v. Miltitz.*

Bremen, Ende May. Noch haben wir die angenehme Pflicht zu erfüllen, über die Leistungen der Dem. Henriette Grabau Bericht zu erstatten, die uns, mit ihrem Bruder Hrn. A. Grabau und Herrn Ullrich (beyde vom Leipziger Orchester), durch zwey Concerte erfreut hat, wovon das erste so zahlreich besucht war, dass der Billetverkauf schon früh eingestellt werden musste und der Saal die Zuhörer nicht alle fassen konnte. Es ist nicht zu läugnen, dass, während man bey so vielen Sängerinnen leicht eine rückgängige Bewegung bemerkt, hier offenbar ein abermaliges bedeutendes Fortschreiten statt gefunden hat; denn ihre Stimme hat an Sicherheit und Wohlklang gewonnen, ihre Manier ist vollkommen ausgebildet, sie vereint die italienische Coloratur mit dem soliden deutschen Gesange, ohne irgend nach unkünstlerischen Knall-Effecten zu haschen, so dass sie mit Recht das Prädicat einer klassischen Sängerin verdient; — sie hat hier die vollste Anerkennung ihres schönen Talents gefunden und es ist uns sehr begreiflich, dass das Leipziger Publicum sie in ihrer Vielseitigkeit mit jedem Jahre ihres dortigen Aufenthalts lieber gewinnen muss. Höchst interessant war es, sie mit Mad. Mühlenbruch (welche die obere Stimme sang) in dem Duette aus Matilde di Shabran von Rossini zu hören, wo diese beyden bedeutenden Künstlerinnen mit einander in der höchsten Präcision und im lebendigen Vortrage wetteiferten, so dass man Einer unmöglich den Kranz reichen konnte. —

Mit grosser Theilnahme haben wir auch Hrn. A. Grabau als Violoncellisten wieder gehört, dessen Streben noch immer grösserer Virtuosität gewiss belohnt werden wird, da er alle Eigenschaften besitzt, etwas Grosses zu leisten; er hat einen sehr schönen, gesangreichen Ton, gewandte Bogenführung und Begeisterung für das wahre Schöne. Ein ähnliches Urtheil möchten wir über den Violinisten Hrn. Ullrich fällen, der uns durch seine Vorträge viel Freude gemacht hat und zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Recht schön einstudirt waren die Duetts von Kummer, deren Composition hier indess keinen Beyfall fand. — Wir wünschen dem freundlichen Künstler-Trio überall eine gute Aufnahme. —

Schliesslich müssen wir noch eine Composition von Riem erwähnen, welche die Singakademie bey einer Land-Partie, die jedes Jahr in der schönen Jahreszeit statt findet, aufführte; es ist nämlich ein May-Gesang, achtstimmig mit zwey Quartett-Solostimmen, so in einander greifend, so lieblich, freundlich und lebendig, dass man für eine solche Gelegenheit sich nichts Reizenderes denken kann; es ist das liebenswürdigste Bild des schönen May's und erregte die allgemeinste Theilnahme.

Prag. In Dem. Josephine Eder, Klavierspielerin aus Wien, welche ein sehr zahlreich und von gewählter Gesellschaft besuchtes Concert im Plateis-Saale gab, lernten wir ein sehr erfreuliches jugendliches Kunsttalent kennen, welchem der schöne Ruf voranging, dass es schon jetzt vielseitig ausgebildet die glänzendsten Hoffnungen für die Zukunft

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N°. IV.* 1801.

An Herrn C. F. A. Kellermann in Nordhausen.

Der entsetzliche Feuerlärm, den Ew. Wohlg. No. 46. dies. mus. Zeitung über mich, und meine Xänorphica mit den tiefsten Tönen des Serpent, und einem ganz desperaten Crescendo in die Welt hineingeblasen haben — hat mich recht erschreckt. Mein Gott! Herr K., Sie hätten doch bedenken sollen, dass ich zwar von der hiesigen Sternwarte nach dem Saturn, aber nicht so bequem nach Nordhausen hinsehen, und daher unmöglich wissen, noch viel weniger hören konnte, dass Ihr Bogenklavier keinen so guten Triller, wie die Leyer, und fast gar keine Geschwindigkeit zulasse. Im Anfang Ihrer Abhandlung schien es mir, dass Sie gleichwohl nicht nöthig gehabt hätten, mir zum Morgengruss unserer Bekanntschaft, das erste Kompliment mit einer Keule hinter die Ohren zu machen; — so wie mich dünkte, dass Sie deswegen, weil der Fuss des Spielenden bey Ihrem Instrumente einen rechten Winkel zu machen hat, die Rollen, und Räder minder schnurren, und der Rahmen mehr im Gleichgewichte hänget, als anderswo — nicht durchaus 24-pfünder von den Bastionen hätten abfeuern, und keine Sturmglocke läuten sollen. Indessen war meine Meynung nur Irrthum des ersten Augenblicks. Jeder Vogel singt seine Weise; legen Ew. W. daher mittlerweile die Hellebarthe, und den Morgenstern gefälligst aus der Hand, und erlauben, dass ich zu jeweiligem Nutzen und Frommen, nach dem Erfordernisse Ihrer Melodey, den dazu gehörigen Grundbass anstimmen darf.

1stens. Dass die Wandelbarkeit des Haarrahmens nach der Bauart Ihres Instruments seine volle Richtigkeit hat, wird durch das Schwanken desselben S. 759 hinlänglich bewiesen.

2tens. Dass bey schlaff gespannten Haaren die Tasten wirklich tief fallen, und schweben, bestätigt sich durch den von Ihnen S. 762 erklärten, rückwärts angebrachten Anschlag. Durch diesen Anschlag können nun freylich die Tasten weder tief fallen, noch schweben, aber es gehet auch dadurch das Schwellen der Töne mehr als zum 5ten Theil verlohren.

3tens. Ew. W. S. 759. — gemachte Erfahrung, dass der Haarrahmen elastisch seyn müsse, heisset nur mit andern Worten: die von mir für nothwendig erklärte Elastizität des Geigenbogens anerkennen.

4tens. Was die willkührliche Bewegung des Haarrahmens betrift, so belieben Sie zu begreifen: a) dass zu einer Reihe geschwinder Noten, die mit Stärke angegeben werden sollen, — ein mit Schnelligkeit geführter Bogenzug unentbehrlich wird. b) Dass zum Schwellen und Vermindern eines ausgehaltenen Tones die Eile des Bogens mit seiner zunehmenden Stärke im genauesten Verhältniss stehen müsse. — Bey einem liegenbleibenden Bass des Bogenklaviers muss die rechte Hand die Noten der Melodie — stossen, schleifen, synkopiren, oder in der gleichzeitigen Anordnung des Akkordes alle Gattungen mit einem Male ausführen können. — Eben so im umgekehrten Falle mit dem Basse gegen die Oberstimme. Ueber dieses darf auch in besondern melodischen Figuren, bey zweymaligem Bogenzuge, während der Zeit eines Pulsschlages, der Rahmen weder hupfen — noch bey dem Schwellen und Vermindern haltender Akkorde stocken; wenn auch gleich alle Finger die Verdopplung der Töne übernehmen, und die Dauer desselben sich wenigstens bis zu 8 Pulsschägen ausdehnet. Die S. 766 hierüber den Füssen zur Last gelegte Ungewandtheit kann nur als Ausnahme für einzelne Individuen, aber nie als Regel für das Instrument gelten. Die besondere Eigenschaft, den an Ew. W. Instruments befindlichen Bogenrahmens, welcher zur Melodie der rechten Hand nur eine ähnliche Bassbegleitung — d. h. ein syllabische Begleitung, zulässt, ersparet mir alle nähere Erklärung über den Mangel der willkührlichen Bewegung dieses Rahmens. Ferner: dass eine reine, hinlänglich gespannte Saite, nicht allein, wie Sie sehr irrig glauben, nur nach gewissen Richtungen tönt, sondern nach allen Seiten in Bewegung gesetzt werden kann, wird durch das Klavichord, Pianoforte, Zimbal, den Pantalon, die Harfe, Orphika, Guitarre, Mandolin, und durch alle möglicher Bogeninstrumente hinlänglich bewiesen — so wie sich ebenfalls hieraus ergiebt, dass Sie ganz entsetzlich neben vorbey ins Blaue geschossen haben.

errege. Dem. Eder spielte nebst einem Fortepiano-Concerte von Thalberg noch zum Schlusse der Akademie Variationen von Franz Stadler über ein Thema aus der Oper: „die Braut", und zeigte darin nicht allein eine grosse Sicherheit in Beherrschung der schwierigen Stellen, die freylich in beyden Compositionen nicht allzu sehr gehäuft sind, sondern noch mehr eine künstlerische Leichtigkeit und Zartheit, Klarheit und Milde, Präcision und Ausdruck, mit einem schönen reinen Gefühle und dem geläutertsten Geschmacke verbunden, die ihr schon jetzt einen bedeutenden Rang unter unseren Klavierspielerinnen anweisen und den lebhaftesten Beyfall rege machten. Ob die Kraft der linken Hand mit der rechten im Einklange steht, konnten wir nicht beurtheilen, da, wie bekannt, Thalberg's Compositionen immer mehr für die rechte berechnet sind, und auch Hr. Stadler die linke nicht sehr bedacht hat. Dem. Lutzer sang eine Arie — aus Tancredi! brav, wie immer. — Dass die junge Künstlerin aus Wien komme, bewies schon die Wahl der Ouverture aus Fidelio von Beethoven. Bey uns ist jetzt Auber, Bellini und Lindpaintner an der Tagesordnung. Bernhard Romberg war wieder bey uns, und hat dem musikalischen Publicum durch seine unvergleichliche Kunst drey sehr vergnügte Abende gewährt, was um so erfreulicher war, da unsere Oper durch die Krankheit der Mad. Podhorsky und des Hrn. Draka ganz darnieder liegt und fast nur auf die schlechtesten Possen beschränkt ist. Herr Romberg spielte in seinem ersten Concerte ein Concertino für das Violoncell (in G moll) in seiner gewöhnlichen freundlich-gemüthlichen Satzweise und zum Schlusse: „der Maskenball", ein humoristisches Stück für das Violoncell. Eine recht gefällige Spielerey — aber auch nicht mehr — die zwar mit Geist und Humor ausgeführt und der Paganini'schen Sturm-Phantasie weit vorzuziehen ist; doch tritt dieses Capriccio, mit allen anderen Compositionen Romberg's verglichen, sehr in den Hintergrund. Der Anschlagzettel brachte uns einen kurzen Inhalt des Maskenballs: Lust zum Tanzen — das Stimmen der Instrumente — wirklicher Tanz (Allegro, $\frac{2}{4}$) — Musik im Speise-Saale (con Allegrezza, $\frac{2}{4}$) — kurze Störung — die Promenade in der Seufzer-Allee (Andante, $\frac{4}{4}$) — der Andrang zum Tanz-Saale — das Wiederbeginnen des Tanzes (Allegro, $\frac{2}{4}$) — der Galopp bis zum lachenden Schlusse (vivace, $\frac{4}{4}$) — und es ist immer eine missliche Sache, wenn der Tonsetzer Stoffe wählt, die eines Catalogue raisonné bedürfen. Hr. Romberg wurde von Dem. Lutzer mit einer vortrefflich vorgetragenen Arie von Pacini und von einem Dilettanten Hrn. Ignaz Tedesco mit neuen Bravour-Variationen über zwey Motive aus der Oper „Fra Diavolo" von Auber, für das Pianoforte von Czerny, unterstützt, welcher uns, obschon er sich mehre Male öffentlich hören liess, doch noch nicht geeignet scheint, an Romberg's Seite aufzutreten. Im zweyten Concerte erschien Herr Romberg blos in den Zwischenacten ohne fremde Beyhülfe und gab uns abermals ein paar seiner neuesten Compositionen zum Besten, nämlich zwischen dem ersten und zweyten Stücke: zweytes neues Concertino, und zum Schlusse der Vorstellung: Phantasie über norwegische, ländliche Nationallieder, die aber, so reizend sie sind, doch seinen polnischen und schwedischen Volksliedern nicht gleich kommen.

(Beschluss folgt.)

Mancherley.

In Paris sind mehre Deputirte der Provinzen nicht damit zufrieden, dass zur Erhaltung der Oper jährlich ein Zuschuss des Staats von 750000 Franken gezahlt wird. Sie meinen, die Provinzen hätten nichts davon und Paris könne seine Abendvergnügen selbst bezahlen. Dagegen ist der vielfach belobte Opernunternehmer, *Dr.* Veron, gern bereit, wieder abzutreten, wenn es der Regierung gefalle, den Contract mit ihm aufzuheben. Der Kostenaufwand ist allerdings jetzt ungeheuer. Alle Sinne müssen gereist werden, wenn eine Oper gefallen soll: die Musik thut es jetzt nicht. Die alten Meister ruhen, die Zeit will sie auch nicht und die neuen Opernmacher schaffen nichts.

In Lyon ist das Theater, dessen Mitglieder geändert werden mussten, zur Zufriedenheit des Publicums wieder im Gange. Auch im Orchester sind Aenderungen vorgefallen; die Saiten-Instrumente sind auf die eine, die Blasinstrumente auf die andere Seite gestellt worden. Man hofft nun Gutes. Hr. Cremont ist Musikdirector und verwaltet, wie es heisst, sein Amt mit Eifer. Vorzüglich war das Publicum über Hrn. Tilly entzückt, der in der Rolle des Frontin (in Visitandines) und des Figaro (im Barbier von Seville) ganz besonders gefiel. Sein Gesang wird als gefällig und sein Spiel als äusserst gewandt

belobt. Mad. Valmont erhielt ihrer trefflichen Stimme wegen als Rosine (im Barbier) lebhaften Beyfall. Die Schüchternen wurden vom Publicum aufgemuntert und Alle sind im Theater nun vergnügt.

In Nanci soll sich der Geschmack für Musik sehr gehoben haben, seitdem sich Hr. Lebrun dort niedergelassen hat. Man hat schon angefangen, musikalische Abend-Unterhaltungen zu geben, worin sich mehre Liebhaber der Tonkunst stattlich ausgezeichnet haben sollen. Man sieht daraus, dass die Musiklust früher nicht gross gewesen seyn muss.

In Karlsruhe ist der seit etwa 1820 entstandene Musik-Verein für ernste Musik fortwährend in blühender Thätigkeit. Nur ältere italienische und teutsche Kirchenmusik wird aufgeführt, keine Opern. Palestrina's, Durante's, Bach's, Händel's und Fesca's fromme Werke werden zu Gehör gebracht.

In Halberstadt wird in diesem Monate ein grosses Musikfest gefeyert. Das Nöthige davon nach der Feyer desselben.

In Dresden ist die Oper „Saul", componirt vom Freyherrn Borr. v. Miltitz, bereits vier Mal glücklich gegeben worden. Es wird darüber gesprochen werden.

In den Nachrichten aus Bremen S. 320 mussten wir aus der belobten Sängerin Mad. Mühlenbruch eine geborne Lunette mit einem Fragezeichen machen: wir konnten nichts Anderes herausbringen. Es muss heissen Dem. Emicke (aus Berlin). Nachrichten werden in der Regel auf dünnes Papier geschrieben des Porto's wegen. Die Schrift läuft zuweilen in einander, und man kann nicht immer wissen, an wen sich eine berühmte Sängerin vermählt. Wir bitten daher die Herren Referenten wiederholt und ergebenst, die Namen am Rande mit lateinischen Buchstaben noch einmal zu schreiben. Irrungen sind sonst bey aller Aufmerksamkeit nicht selten unvermeidlich.

Der Chor des berühmten Escurial (96 Fuss lang, 56 breit und 48 hoch, der Kapelle gegenüber gelegen) hat auf jeder Seite eine vergoldete Orgel. Sechs andere, und darunter eine silberne, sind ausserdem noch in der Kirche. (Die Bibliothek besteht aus etwa 24000 Bänden, unter welchen viele Seltenheiten sind. Die Mönche sind aber faul und unwissend.)

Das Opernhaus in Barcellona ist im Innern schön und geräumig. Die Einwohner sind leidenschaftliche Liebhaber der Oper. Sämmtliche Logen sind Privateigenthum und werden nach ihrer Lage mit 50 — 60 L. St. bezahlt. Ein gesperrter Sitz in der sogenannten Lunetta kostet jährlich 50 Thlr., im Parterre 40. Der erste Bassist hat einen Gehalt von 2500 Thlrn., der erste Tenorist 5000, der erste Sopran 2400, der zweyte 2000. Eine Benefizvorstellung wird auf 800 — 900 Thlr. angeschlagen.

Kurze Anzeige.

Six Caprices pour le Pianoforte composés — par Fréd. Atar. St. Petersbourg, chez Bernard au Troubadour du Nord G. Millionne. Pr. 2 Roubles.

Diese kurzen, einen und einen halben Notenbogen füllenden Capricen gehen nicht darauf aus, die Spieler in Schnellgängen und bunten Verzierungen zu üben, sondern ihn in seltener vorkommenden Tonarten und Modulationen zu befestigen. B moll, Fis und Cis dur, dann Gis moll sind die vornehmsten. Die Erfindung und Durchführung ist eigen, gewandt und dem Instrumente angemessen. Trotz der einfachen Figuren wird doch Manches gute Uebung verlangen, ehe es vollkommen geschickt wiedergegeben werden kann. In der harmonischen Führung wünschten wir einige leere Octaven weg. In der Lithographie ist Petersburg gegen uns noch zurück. Störend ist der Druckfehler des zweyten Tactes in der zweyten Klammer, wo vor *des* das ♮ doppelt fehlt.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № IV. 1833.

Anzeigen.

Im Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin erschien so eben:

Des Adlers Horst,

romantisch komische Oper in drey Acten von K. v. Holtei, componirt von Franz Glüser. Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten. Preis 5 Thlr. 12 Gr.; Ouverture für Pianoforte allein 10 Gr.

Sämmtliche Nummern daraus sind auch einzeln zu haben.

Die Oper: „Des Adlers Horst" ist bey den Aufführungen in Berlin und Leipzig mit dem entschiedensten Beyfalle aufgenommen worden; die Bühnen von Dresden, Prag, Riga und Wien setzen sie bereits in Scene und es ist keinem Zweifel unterworfen, dass alle bedeutenderen deutschen Theater in Kurzem ihr Repertoir mit derselben vermehren werden, da sie, competentem Urtheile zufolge, überall zu gefallen geeignet ist.

Es sey unter diesen Umständen erlaubt, die Musikfreunde auf den obigen Klavier-Auszug aufmerksam zu machen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.
(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Hummel, J. N., Nocturne Oeuv. 99. arrangé en Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle par F. W. Eichler. F. ..... 20 Gr.

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Violon avec Orchestre. A. Op. 37. ..... 2 Thlr. 8 Gr.
— le même avec Pianoforte. ..... 1 Thlr.
— Première Ouverture à grand Orchestre. D m. Op. 38. ..... 2 Thlr.

Lipinski, C., Trio pour deux Violons et Violoncelle. A. Op. 12 ..... 1 Thlr. 20 Gr.

Maurer, L., Trois Duos concertans pour deux Violons. A m. G. Es. Op. 61. No. 1—3. ... à 16 Gr.

Meyer, C. H., Neue Tänze für Orchester. 31ste Sammlung. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Nohr, F., (Elève de L. Spohr) Deux Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Es. G. Op. 4. No. 1. 2 ..... à 1 Thlr. 8 Gr.

Welch, J. H., Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: le Comte Ory de Rossini, et 4 Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 19me. 2 Thlr. 20 Gr.
— Neue Tänze für Orchester. 16te Samml. 1 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Kalliwoda, J. W., Grand Rondeau pour le Violon avec Pianoforte. A. Op. 37. ..... 1 Thlr.

Kuhlau, F., Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. G m. Op. 108. ... 3 Thlr.

Kummer, F. A., Divertissement brillant sur des thèmes favoris de l'Opéra: le Siège de Corinth, pour le Flte et Velle ou Violon. C. Op. 12. 1 Thlr.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Auber, D. F., Ouverture de l'Opéra: la Muette de Portici, pour le Pianoforte. G. ..... 8 Gr.

Czerny, C., Grande Sonate d'Etude, doigtée pour faire atteindre l'habilete superieure du Mecanisme dans plusieurs nouvelles formes des Passages, pour le Pianoforte. B. Op. 268. No. 10 des gr. Son. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

Hünten, François, Trois Bagatelles pour le Pianoforte. G. A. C. Op. 52. ..... 12 Gr.
No. 1. Marche brillante.
– 2. Barcarolle.
– 3. Valse brillante.
— Grandes Variations sur une Cavatine favorite de la Straniera, pour le Pianoforte. B. Op. 55. 14 Gr.
— Second Rondeau militaire sur un air favori, pour le Pianoforte. F. Op. 54. ..... 16 Gr.
— Deux Rondeaux pour le Pianoforte à quatre mains. C. B. Op. 55. No. 1. 2. ..... à 12 Gr.
No. 1. Rondeau sur un thème de Carafa.
– 2. Rondeau Calascionata Napolitana.
— Chants des Alpes. Fantaisie sur plusieurs airs Tyroliens. Oeuv. 295 de Bochsa, arrangé pour le Pianoforte. Es. ... . 10 Gr.
— Souvenir de la Suisse. Rondeau sur deux airs fav. Oeuv. 300 de Bochsa, arr. p. le Pfte. B. 10 Gr.

Kalliwoda, J. W., Souvenir de Danse, pour le Pianoforte. As. Op. 31. ..... 16 Gr.
— Première Ouverture arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Dm. Op. 38. ..... 16 Gr.

Kalliwoda, J. W., Deux Valses pour le Pianoforte à quatre mains. D. A. Op. 39. No. 1. 2. à 12 Gr.
— Trois Amusemens ou forme des Rondeaux pour le Pianoforte. G. D. G. Op. 40. No. 1 — 3 à 12 Gr.
No. 1. Rondoletto pastorale.
– 2. Grande Valse.
– 3. Grande Galop.
Meyer, C. H., Neue Tänze für Pianoforte. 31ste Sammlung. (Mit Vignette.) . . . . . 18 Gr.
Siegel, D. S., Leichte Variationen über das Bergmannslied: „Glück auf! Komm liebe Zither komm", für Pianoforte. G. Op. 58 . . . . . 10 Gr.
Welch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 16te Sammlung. (Mit Vignette.) . . . . . 18 Gr.

Für Gesang.

Bach, A. W., Vocal-Musik mit Begleitung der Orgel, zu einer kirchlichen Todtenfeyer über den Text:
Chor: „Der Mensch lebt eine kurze" etc.
Solo: „Christus hat dem Tode" etc.
Chor: „Selig sind die Todten" etc.
Lindpaintner, P., Sechs Lieder zu Göthe's „Faust", mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 82 . . . . . 20 Gr.
— Sechs Gesänge für vier Männerstimmen und Chor. Partitur und Stimmen. Op. 82 . . . 2 Thlr. 8 Gr.
Loewe, C., Der Gang nach dem Eisenhammer, Ballade von Schiller, mit Beybehaltung von B. A. Weber's melodramatischer Instrumentalmusik, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt. Op. 17. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Nuhr, F., Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5. 2te Sammlung . . . . . 14 Gr.

Portrait.

Kalliwoda, J. W. . . . . 18 Gr.

In der Meser'schen Musikalienhandlung in Dresden ist so eben erschienen:

Reissiger, C. G., Les Caprices. Rondeau capricieux p. le Pianof. Oeuv. 78 . . . . . 12 Gr.
— Pièces détachées à quatre mains d'une moyenne difficulté. 1er Cahier, contenant: 1) Marcia, 2) Moderato (lamentation amoureuse), 3) Presto (Dispute amoureux). Oeuv. 86. . . . . 20 Gr.
— Gesänge und Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme. Oeuv. 84. 16te Liedersammlung. No. 1. Lied von Rellstab. No. 2. Des Baches Wiegenlied. No. 3. Nichts ohne Liebe. No. 4. Abschied vom Wald. No. 5. Der Geliebte in der Ferne. No. 6. Stumme Liebe. . . . . 18 Gr.

In der Meser'schen Musikalienhandlung in Dresden ist erschienen:

Für das Pianoforte.

Burkhardt, Sal., 3 Rondeaux très faciles et agréables sur deux thèmes favoris à 4 mains. Oeuv. 9. . . . 14 Gr.

Dotzauer, J. J. F., Air suisse varié pour le Pianoforte. Oeuv. 127. 1e Partie. . . . . 12 Gr.
Kummer, F. A., et Lasack, C., Fantaisie sur des airs de la muette de Portici pour le Pianof. et Velle ou Violon. Oeuv. 9. . . . . 18 Gr.
— Divertissement pour le Pianof. et Velle ou Violon, sur des thèmes fav. de „Guil. Tell de Rossini." Oeuv. 8. . . . . 1 Thlr.
— Divertissement sur des airs polonais originaux p. Pianof. et Velle oblig. . . . . 16 Gr.
— Cantique et Allegro passionné. Duo p. le Flte et Velle ou Violon. . . . . 20 Gr.

Für Flöte.

Fürstenau, A. B., Three brilliant and not difficult Duetts for two flutes. Work 75 . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.
— Nocturne avec des thèmes de l'Opéra „Guil. Tell", pour la Flûte av. Pianof. Oeuv. 76. . . . 1 Thlr.

Für Guitarre.

Weiss, A. B., 6 Polonaises p. 2 Guitares. (La première avec Capo d'astro.) Oeuv. 3. . . . . 12 Gr.
— 3 leichte und angenehme Favoritsätze für Guitarre. 3tes Werk. . . . . 4 Gr.
— 12 Walzer für 1 Guitarre mit willkührlicher Begleitung einer zweyten und dritten. 6tes W. 10 Gr.
Wustlich, F. E., 12 Tänze: 3 Ländler, 3 Walzer, 3 Hopswalzer, 1 Masurek, 2 Ecossaisen. 2te Auflage. . . . . 4 Gr.

Für Gesang.

Mit Begleitung des Pianoforte.

Blankensee, Graf v., 6 deutsche Lieder. (Ihre Klage — Lied der Schifferin — Trost in Thränen — Schäfers Klage — Lied von Klotilde v. N. — Zecherlied.) — 2tes Heft . . . . . 12 Gr.
Burkhardt, S., An das Volk der Polen. Trostlied, für Baßstimme. Op. 5. No. 1. mit Vignette . . . 4 Gr.
— Der weisse Adler der Polen. Lied für Baritonstimme. Op. 5. No. 2. mit Vignette . . . . . 4 Gr.
Ciccarelli, Angelo, Les Adieux. Romance dédiée à Mlle Palazzesi. . . . . 4 Gr.
— Notturno a due voci (Basso e soprano) „Ah! voi dite erbose spende" . . . . . 6 Gr.
— Le Troubadour, Romance. . . . . 8 Gr.
— Arietta per Camera „Care piante" . . . . . 8 Gr.
Fürstenau, A. B., L'amant. Romance pour Chant et flûte avec accomp. de Pianof. Paroles de Mons. Baron de Belleval. . . . . 4 Gr.
Miltitz, C. B. v., Lied der Hirtin, gedichtet und in Musik gesetzt für Madame Anna Milder. . . . 4 Gr.
Schiassetti, Adelaide, Les Regrets. Romance „La jeune fleur de mon printemps" paroles de Mr. Baron de Belleval. . . . . 4 Gr.
Winterstein, S., 2 deutsche Lieder für eine Mezzo-Sopran-Stimme. „Lied aus Gabriele. Erinnerung" . . . . . 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juny. N°. 26. 1833.

Recensionen.

Deux Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle composés — par Fréderic Nohr. Op. 4. No. I et II. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis jeder Nummer 1 Thlr. 8 Gr.

Herr Nohr, einer der vielen Schüler unsers Spohr, hat sich bey seinem ersten Auftreten gleich mit einer tüchtig gearbeiteten Symphonie, dann mit Liedern bekannt gemacht, welche mit Antheil aufgenommen und von uns gebührend besprochen worden sind. Es freut uns, ihm hier als Quartett-Componisten zu begegnen — eine Musikgattung, die von allen Instrumental-Componisten, wenn auch nicht immer zur Veröffentlichung, doch immer zu wackerer Uebung fleissig getrieben werden sollte. Es kommt auf ein gutes Quartett mehr an, als mancher Opern-Componist u. s. f. zu meinen geneigt scheint. Vor nicht gar langer Zeit hielten auch die Meister darauf; ihre Schüler mussten durchaus zuvor in dieser Gattung wohl bewandert seyn, ehe sie sich an Anderes wagen durften. Dass L. Spohr, der Quartett-Componist, in der Leitung seiner Zöglinge von jenem löblichen Grundsatze nicht abgewichen ist, setzen wir mit Recht voraus. Wenigstens zeigt Hr. Nohr in den vorliegenden Proben (wir haben die Partitur vor uns), dass er ein Quartett im vollen Sinne des Worts zu schreiben gelernt hat. Die Instrumente sind sämmtlich wohl beschäftigt, ihrer Natur gemäss geführt und darin weder zu keck noch zu demüthig, der melodische Fluss zum harmonischen Grundbau in kunstgewandter Symmetrie geordnet und an die rechten Plätze gestellt (nicht durch einander gewürfelt), daher auch der Zusammenhang klar und bündig. — Das Alles wird von einem guten Quartette vorzüglich verlangt. Sind diess nicht aber auch gerade die Grundeigenschaften jeder andern Tondichtung, die unter die guten gezählt werden soll? Allerdings. Allein das Quartett ist das Hauptgebäude, das Uebrige das Gegengebäude, das sich nach dem ersten richtet und seinen eigenen Bestand für sich nach dem Vorbilde jenes aus Liebe zum harmonischen Ganzen bildet, wobey es dennoch, ist nur der Meister gewiegt, Freyheit genug in aller Schönheit entwickelt. Das sind aber auch gerade die Dinge, die durch aufmerksamen Fleiss nicht blos erlernt werden können, sondern erlernt werden müssen, wodurch immerhin etwas Zweckmässiges, auch für die Meisten etwas sehr angenehm Unterhaltendes und Nützliches geschaffen werden kann und wird. Denn nicht alle Spieler und Hörer sind geniale Leute, die freylich nicht durch Uebung, sondern allein durch des Himmels Segen und Gaben gedeihen. Genies, die das, was zu erlernen ist, nicht wollen, die nichts darnach fragen, ob sie ihr Feuer auf dem Heerde oder unter dem Dache losbrennen, stecken die Häuser an; oder sie sind den Wirbelwinden gleich, die niederwerfen, zerreissen, unten zu oben verkehren; sie verwirren. Auch das Genie muss Ordnung lernen und Vernunft; das ist des Menschen Ehre; jenes, das Genie selbst, ist eine Huld und Ehre Gottes, die der Mensch um so weniger vergessen sollte, je mehr er dem Höchsten zu danken hat. Daher rühmen wir am Menschen den Fleiss und die vernünftige Ordnung beym Genie irgend einer Art und lieben es in dieser Verbindung: ohne diese Verbindung bewundern wir wohl, wenn es darauf ankommt, aber wir lieben nicht — wir müssten sonst den Teufel auch lieben, denn genial ist er gewiss. Das mag freylich ein Anderer machen, wie er will; nur nehme er die kurze Offenherzigkeit einmal bedenklich hin, zu welcher uns Herr N. verführte, von dem wir sagen müssen, dass er wirklich das Seine ordentlich gelernt hat

und es rechtschaffen und tüchtig zu gebrauchen weiss.

No. 1. *All. giusto*, Es dur, $\frac{4}{4}$, ein freundlicher, klarer, schön gehaltener, nicht zu lang, auch in der Einleitung des andern Theils (was junge Tonsetzer besonders anmerken mögen) weder zu lang noch zu kraus durchgearbeiteter Satz, dem wir nichts als einige gewöhnliche Ausfüllungstacte (vulgo Schusterflecke), die der Anmuth des Ganzen nimmer förderlich sind, wegzuwünschen haben. Auch den blosen Füllungen muss man die Ursache ansehen und es fühlen, warum und dass sie am rechten Orte stehen. Die grösste Freyheit und Schönheit ist die höchste Gesetzlichkeit und Uebereinstimmung aller Theile zu möglichster Fülle des Reichthums. — *Andante cantabile*, As dur, $\frac{3}{4}$, hat eine überaus einschmeichelnde Melodie, die, nachdem sie in ihren beyden Theilen ganz einfach sich dem Gehör einprägte, von allen vier Stimmen in bester Vermischung variirt wird. Darauf folgt in Fmoll beginnend, reich modulirt, *Adagio con moto*, worin das Violoncelle und die erste Violine vorzüglich effectvoll hervorgehoben werden müssen. Sehr beruhigend kehrt dann die erste Melodie wieder und wird in mannigfach neuen Wendungen mit geschickter Hand zum sanftesten Schlusse geführt. Das Scherzo, Es dur, $\frac{3}{4}$, lässt das Violoncelle das fugenartige Thema anheben, was die übrigen in bekannter Form ergreifen. Der nicht übermässige Scherz verbindet sich sehr wirksam mit einem zarten Trio in As dur. Das Finale leitet mit einem kurzen *Adagio con espressione*, $\frac{4}{4}$, in ein Allegretto, $\frac{6}{8}$, das bey aller Einfachheit eine eigene Tonfarbe hat, mit Bedacht schwebend zwischen dem bestimmt Freudigen und still Empfindungsvollen, weshalb es auch einige Male auf kurze Zeit in das Adagio sich zurückwendet. Diese eigen schattirte Färbung gibt dem Ganzen etwas sehr Anziehendes, fast dem Unheimlichen ähnlich, was selbst die paar gewöhnlichen Schlusstacte nicht mildern mögen.

Das zweyte Quartett ist eben so schön gearbeitet. Der erste Satz feurig mit eigener Beymischung. Die Beymischungen hängen jetzt fast Jedem an. Es ist diess nichts anders, als die Kralle der Zeit, die selten Einen verschont. Wer das Zeichen nicht trägt, über den wird die Zukunft ungewiss seyn, ob er mit uns lebte oder nicht. Der zweyte Satz ist freundlich und etwas bravourmässig; der dritte eine gemässigte, wohl markirte Menuett und der Schluss ein munteres Rondo vivace. Wir hoffen, die meisten Quartettspieler werden an beyden Nummern Freude haben.

National Church Harmony, designed for Public and Private Devotion, in two Parts (arranged for the Organ and Pianof.) Edited by N. D. Gould. Second Edition. Boston: Lincoln and Edmands. 1832 in gr. Quer-Octav.

Dieses auf dem Congresse der nordamerikanischen vereinigten Staaten im Jahre 1830 bestätigte Gesangbuch für öffentliche und häusliche Erbauung ist vom Musik-Professor (Musiklehrer) Hansen in Boston harmonisirt worden. Den Gesängen geht ausser der Vorrede eine kurze, ganz allgemeine Erklärung der Noten, Zeichen, Scalen, der musikalischen Ueberschriften u. s. w. voraus. Anthem ist z. B. erklärt: Music set to Prose.

Der erste Theil enthält Hymnen von Giardini, Haydn, Mozart, Beethoven, Felton, Smith, B. Harrison, Händel, A. Williams, Jones, M. Cooke, T. Clark, *Dr.* Croft, Hansen, J. Barney, Naumann, Pleyel, Rousseau, Zürck, sogenannte gregorianische Gesänge u. a. Im Allgemeinen findet man mehr teutsche als italienische, am meisten aber von Engländern verfasste Gesänge, sehr kurz und kunstlos. Die sämmtliche Anzahl der Hymnen beläuft sich auf 177 Nummern, von denen wir zur genauern Uebersicht No. 164, S. 123 unseren Lesern mittheilen. Es ist aus Haydn's Schöpfung genommen; man wird daraus auf die Art des Verfahrens und auf den dortigen Standpunct der Musik leicht einen Schluss machen, da die übrigen Hymnen dieser an Behandlung und Einfachheit gleich stehen.

Z i o n.

N. 164. From Haydn Creation.

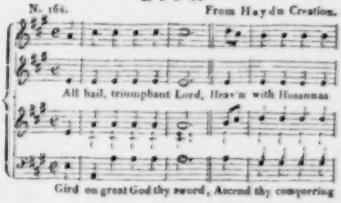

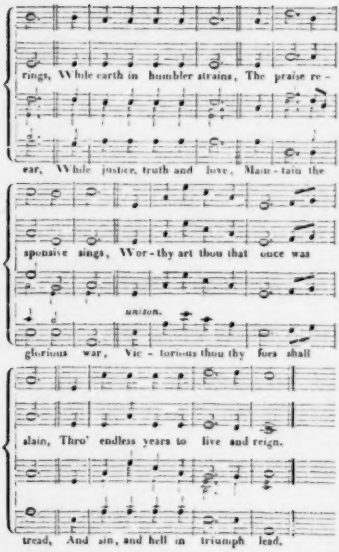

S. 137 folgen in der zweyten Abtheilung auserlesene Gesänge, die etwas länger und zuweilen ausgearbeiteter, im Ganzen jedoch jenen ähnlich sind, nur gemischter; zu den längeren Hymnen kommen Antheme, Chöre und ein einziger eigentlicher Choral von M. Luther, welcher die zweyte Abtheilung eröffnet: „To God the Father, God the Son.“ Zum Schlusse nach der 289sten Seite liest man das Register der Gesänge.

Die Harmonie ist überaus einfach, aber nicht immer rein; in den Mittelstimmen sind Quinten nicht ungewöhnlich, und Octaven laufen nicht selten unter; die Verdoppelungen sind willkührlich und die ganze Behandlung hat noch etwas Unbeholfenes. Die Noten sind deutlich, aber etwas steif, der Text ist dagegen schön gedruckt. Das Werk ist merkwürdig, weil es in den meisten Abtheilungen des nordamerikanischen vereinigten Freystaates eingeführt worden ist und bereits die zweyte Auflage erlebt hat.

Ferner sind uns von einem lange Zeit dort lebenden Componisten, A. P. Heinrich, etwa 20 gedruckte Werke zu Gesicht gekommen, die theils in London, theils in Boston und Washington in den Jahren 1831 und 1832 herausgekommen sind, deren mehre satyrische Titelkupfer haben. Wir führen z. B. an:

The Log House a Song presented to the Mastern Minstrel. No. 19. Of the Sylvad.

Der Componist, A. P. Heinrich, der, in einer Waldhütte von Kentuky wohnend, durch Zufall sich an's Werk machte, sagt selbst, dass dieser musikalisch-biographische Gesang in der Harmonie noch etwas „defective“ ist, da er unter seine früheren Versuche gehört. Auf dem Titel sieht man die Hütte, den Componisten auf einer Sprosse einer Leiter sitzend und einen sich über Jenes Beschäftigung verwundernden Schwarzen, mit einer Art Zither in der Hand, am Eingange lauschend. Angeschrieben liest man: A. P. H. Bardstown. 1818. Die melodische Form ist eine Verschmelzung der italienischen Weise und der englischen Volksgesangs-Rhythmik. —

Bey der Aufführung eines seiner Oratorien im Londoner Coventgarden-Theater zertrat ihm ein ungeschickter Chorist seine Cremoneser Violine. Der Geist der gemordeten Violine erscheint nun dem staunenden Paganini. Das Alles sieht man auf dem Titelblatte folgenden Stücks abgebildet: Storia d'un Violino etc. Das Stück enthält als Bewillkommnung P.'s gewaltige Schwierigkeiten für dieses Instrument. — Ein anderes ist dem Hrn. Liszt in Paris dedicirt, betitelt:

The First Labour of Hercules, un Pezzo di gran Bravura à la Valse austriaco per lo Pianof.

Diese Nummer hat sehr zahlreiche Druckfehler und eben nicht gerade grosse Bravour. — Eine grosse Tarantella mit der Ueberschrift: „la Promenade du Diable“ (der ist doch überall zu Hause) ist dem Hrn. Felix Mendelssohn-Bartholdy in Berlin gewidmet. Diese Promenade verlangt kräftig wandernde Finger, wenn sie effectuiren soll. — „The Rubezahl Dance on the Schneekoppe“ ist abermals dem Vorigen und dem Hrn. Bocklet in Wien geweiht. Man sieht also, der Mann kennt unsere vorzüglichen Virtuosen und Musiklehrer. Die

Ausführung ist nicht leicht und der Inhalt sonderbar genug. — Auf dem Titel eines andern Werkchens: „Paganini's Incantation", für das Pianoforte, singen gradische Hexen unter angemessener Umgebung den Violinmeister an, der auf einem langen Aste eines sparsam grünenden Baumes, ziemlich getroffen, nur magerer als das Original selbst, begeistert geigt. Ganz auf der äussersten dürren Spitze desselben Astes sitzt, modisch gekleidet, den Zipfel des Fracks in einen Büffelschwanz verwandelt, der infernalische Urian und fidelt ihm mit grösster Anspannung möglichst nach. Die Manach-Einleitung dieses Stücks ist schlicht italienisch und das $\frac{6}{8}$ Rondo in Es dur mit Laune, auch allerley Sprüngen, gut phantastisch durchgeführt. — Von demselben Tonsetzer sind in Boston mehre einzelne hübsche Lieder erschienen, deren Noten recht gut und deutlich gedruckt sind. Auch etliche kleine Chöre und ein Funeral Anthem, fünfstimmig (eigentlich vierstimmig) nehmen sich recht gut aus. — Endlich ist sogar eine Militär-Ouverture, für das Pianoforte arrangirt, in London gestochen worden, die vorwärts und rückwärts gespielt werden kann. Sie führt daher den Titel: Avance and Retraite, a Military Ouverture, und ist im Vauxhall-Garden zu London vom Orchester aufgeführt worden.

Der englisch amerikanische Componist strebt offenbar nach teutscher Bildung, die er sehr hoch schätzt, obwohl meist (am wenigsten in den Pianoforte-Arbeiten, wo er mehr nach teutscher Art schreibt) die italienische Gesangweise die vorherrschende geblieben ist. Seine Leistungen sind uns als Zeugnisse wichtig, dass auch in Amerika musikalisches Leben sich immer weiter verbreitet und seine Jünger findet, die dort Aufsehen machen. Auch in die oben genannte religiöse Sammlung sind einige Hymnen von Hrn. A. P. Heinrich aufgenommen worden, dessen Namen wir in englischen Blättern öfter lasen und von dessen Lebensumständen wir uns genau unterrichten werden, um das Wissenswertheste davon unseren geehrten Lesern mitzutheilen.

Quintetto pour deux Violons, deux Alti et Violoncelle — composé par G. J. Körner. Oeuv. 4. St. Petersbourg, chez C. Richter.

Diesem aus Petersburg vom Hrn. Verfasser uns zur Beurtheilung übersendeten Werke würden wir vornämlich um zweyer Ursachen willen mit Vergnügen eine ausführliche Auseinandersetzung widmen, wenn die einzelnen Auflegestimmen, ohne Partitur, uns nicht daran hinderten. Erstlich ist es des Verf. 4tes Werk. Sehr wahrscheinlich ist er noch ein junger Mann, auf alle Fälle in Teutschland noch nicht gekannt. Unter solchen Umständen halten wir es zum Besten des Componisten und der geehrten Leser doppelt für Schuldigkeit, mit aller Sorgfalt zu Werke zu gehen. Denn bey Gaben schon bekannter Tonsetzer weiss Jeder in den meisten Fällen von selbst, was er etwa zu erwarten hat. Zweytens scheint die Arbeit, so weit wir nach ausgebreitet vor uns liegenden Stimmen zu erkennen im Stande sind, einer genauern Würdigung überaus werth. Es ist kein Bravour-Quintett, nicht zum Glanze des einen oder des andern Spielers, sondern in einander greifend geschrieben, nach gutem Plane durchgeführt, überall klar, zusammenhangend, angenehm, leicht fasslich, leicht ausführbar (d. h. für Geübte) und solid. Wir machen daher alle Musikfreunde darauf aufmerksam: mögen diejenigen, die dergleichen Unterhaltungen in ihren Häusern pflegen, und die öffentlichen Quartettgesellschaften es näher beleuchten durch lebendige Darstellung. Die Herren Componisten aber, denen an einer bestimmtern Anzeige etwas liegt, bitten wir wiederholt um Uebersendung der Partitur, nicht blos des Stimmenabdrucks. Es hält schwer, die nöthigen Musiker, die oft viel beschäftigten, zusammen zu bringen. Einer kann heute nicht und der Andere morgen. Endlich ist es auch im glücklichsten Falle immer besser, man sieht die Partitur. Das Werk ist übrigens, wenn auch noch nicht schön, doch deutlich lithographirt.

Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrhunderts. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. Herausgegeben von C. F. Becker. Heft 3. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 4 Gr.

Hr. Becker, Organist an der St. Petrikirche zu Leipzig, gehört bekanntlich unter die fleissigen Sammler alter Musikwerke. In Liebe zu den Meistern dieses 16ten und des folgenden Jahrhunderts, die auch bis zum Tode Seb. Bach's guten Grund hat, wenn von kirchlicher Musik die Rede ist, versucht er nun mannigfach, die Werke jener Zeit zum Theil wieder in's Leben zu rufen. Wir haben in der Anzeige der früheren Heftchen dem

uns erwünschten Unternehmen unsern Antheil erwiesen (wie könnten wir anders?): wir wünschen ihm jetzt raschern Fortgang. Die Hefte können um 4 Groschen freylich nur mässig seyn; der Herausgeber geht vorsichtig zu Werke, das muss man sagen! Er mothet den Singvereinen und angehenden Componisten für Erweiterung, ja für Begründung ihrer Kenntnisse wahrhaftig keine grossen Ausgaben zu. Und dennoch geht es mit der Folge der Hefte so langsam? An den gewählten Sätzen liegt es nicht; diese sind sämmtlich gut ausgelesen. Das erste dieser Sammlung ist ein Kyrie von Morales. Von diesem Spanier sollte mehr bekannt gemacht werden. Das würde einige Vorurtheile zerstören helfen. Pleni sunt coeli von Palestrina ist dreystimmig für Alt, Tenor und Bass. Den Schluss macht ein vierstimmiges Adorna thalamum von Orlando di Lasso. Das sind wirkliche Meister. Man mache sich also mit ihnen bekannt, wenn man nicht etwa blos Auber'sche Opern studiren will. Dem fügen wir noch bey:

Sei Scherzi musicali per il Pianof. — da C. F. Becker. Op. 7. (Propr. degli Edit.) Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. Pr. 12 Gr.

Dieses zweyte Heftchen dieser Art, das der Verf. seinen Schülern gewidmet hat, ist noch besser, als das erste. Angehenden, nur nicht in den ersten Anfängen begriffenen Pianoforte-Schülern ist es also mit vollem Rechte zum Nutzen und Vergnügen zu empfehlen.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) In Romberg's dritter Kunstausstellung hörten wir auch ein drittes neues Concertino (in D moll) nebst Introduction und Rondo alla Mazurka, zwey der schönsten Tonstücke, die Romberg je componirt hat. Mit grosser Auszeichnung sang Dem. Lutzer eine Arie von Rossini — aber schon wieder Tancredi!!! Der unerreichte Künstler auf seinem Instrumente hat, trotz seiner vorgerückten Jahre, noch nichts von der Frische seines Humors, von der Tiefe des Gefühls verloren, die, mit seiner ungeheuern Kunstfertigkeit, Zartheit und Reinheit verbunden, jetzt wie ehemals enthusiasmirt, und man kann sagen, dass er in dieser Hinsicht sich einer ewigen Jugend erfreut, wie sie der Kunst zu wünschen ist; doch mit der imponirenden Kraft ist es ein Anderes, und störend ist es schon, dass die Abnahme dieser Eigenschaft eine schwächere Besaitung seines Instruments nothwendig gemacht hat, wodurch der eigentliche Charakter desselben leidet. Mit welchem Beyfallssturme gleichwohl die Leistungen des grossen Künstlers aufgenommen wurden, bezeugt die Anmerkung, welche dem Zettel seines zweyten Concerts angefügt wurde: „Im Auftrage der k. k. Stadthauptmannschaft werden die §§. 16 und 17 der Theaterordnung in Erinnerung gebracht. §. 16: Es ist zwar nicht verboten, den Beyfall über eine Vorstellung im Theater zu äussern, jedoch muss auch hierbey immer der Anstand beobachtet und alles tobende Lärmen und unanständige Getöse vermieden werden. §. 17: Das dreymalige Applaudiren ist blos eine Ehrenbezeugung des Publicums gegen den Allerhöchsten Hof, dasselbe wird also gegen das Theater-Personale untersagt" *). Trotz dessen wollten ihn am Schlusse Einige zum dritten Male rufen, wurden aber überstimmt.

Die einzige Novität unserer Oper in der letzten Zeit war zum Vortheile der Dem. Emmering: „Die Montecchi und die Capuleti" von Bellini, welche nicht sehr lebhaft ansprach. Wenn dieser Tonsetzer in seinem „Piraten" im höchsten Grade verschwenderisch mit den schönsten Motiven war, und nur in den Fehler verfiel, selbe nicht gehörig durchzuführen, so scheint er in dieser Oper im Gegentheile nur gar zu haushälterisch mit denselben umgegangen zu seyn, und überdiess klingt in die schönsten Nummern hie und da der „Pirat", aber sehr oft die „Straniera" hinein. Die Ouverture erhebt sich nicht über die Gewöhnlichkeit, was den Nachtheil hat, dass das Publicum nicht in jene Lebendigkeit und Beweglichkeit des Gemüths kommt, durch welche der Tonsetzer sein Spiel schon halb gewonnen hat; doch macht der schöne, wenn gleich etwas sonderbar construirte Introductions-Chor und die nächsten darauf folgenden Gesangstücke diesen Uebelstand wieder in etwas gut. Was die Charakteristik betrifft, so hat Bellini denselben zwar den Vortheil aufgeopfert, dass er seine Julia keine Bravour-Arie singen liess; doch hat die ganze Musik eine mehr sentimentale, beynahe durchgängig elegische, als eigentlich tragische Haltung, wie der

*) In Wien werden Künstler, selbst in Anwesenheit des Monarchen, drey und mehre Male hervorgerufen.

Stoff erfordert, wodurch auch eine Art von Monotonie entsteht, welche recht lebhaft unterbrochen wird durch das rauschend brillante Quintett im ersten Finale; dagegen aber wird man selbst in dem vielfach wegen seiner Nichtachtung des Charakters und der Situation verschrienen Rossini keine weniger zu dem Momente passende Melodie finden, als in eben diesem Quintette, welches nichts desto weniger so sehr ansprach, dass man Alle hervorrief und die Wiederholung wünschte. Statt derselben erschienen Dem. Emmering (Romeo) und Dem. Lutzer (Julia) und empfingen laute Beweise der Theilnahme. Im zweyten Acte wurden kaum zwey Nummern mit Beyfall belohnt und das Ende ging spurlos vorüber. Dem. Emmering war sichtlich unwohl und konnte daher die bedeutende Partie nicht mit voller Kraft durchführen, und auch Dem. Lutzer, obschon sie sehr schön sang, offenbarte gegen ihre Gewohnheit zu wenig Gefühl und Leidenschaft. Von den übrigen Mitwirkenden zeichnete sich Hr. Podhorsky (Tebaldo) durch schönen Vortrag seiner wenigen Nummern und des Recitatives aus. — Ein Herr Dowbrawsky aus Linz erschien zuerst auf unserer Bühne als George Brown, für welche Rolle er mit seiner hübschen, aber schwachen Stimme und durchaus vernachlässigten Singmethode sich noch keineswegs eignet. Der Glanz, womit der Compositeur seinen George ausgestattet hat, verleitet gewöhnlich Anfänger, sich in derselben zu versuchen, ohne zu berechnen, ob die Mittel und Fähigkeiten zur Durchführung derselben hinreichen, welche, um zu wirken, vielleicht einen vorzüglichern Künstler bedürfen, als der vielberühmte Mas niello. (Wir haben schon derley Beyspiele erlebt.) Uebrigens war auch die ganze Vorstellung jämmerlich. In seiner zweyten Rolle (Max im Freyschütz) entsprach er den Forderungen der Kunstliebhaber und Kenner — von den letzten hatten sich wohl nur eine kleine Zahl eingefunden — noch weniger.

Leipzig, im Juny. Es gibt Lebenslagen, die sich mit schnellem Nachrichtgeben nicht wohl vereinigen lassen. Unser Bericht geht vom Charfreytage an, wo uns unser Musikdirector Herr Pohlenz in der Paulinerkirche unter gefälliger Mitwirkung der vom Dirigenten geleiteten Singakademie und des Thomanerchors abermals Händel's immer neues Meister-Oratorium „Samson" so gelungen aufführte, als man es nur wünschen kann. Hrn. Eichberger's, unsers Theater-Tenoristen, und Madame Schmidt's schöne und sehr gebildete Stimme waren ganz in ihrer Sphäre. Mad. Schmidt ist nicht aus Amsterdam, wie von einigen Orten her berichtet wurde, sondern eine Teutsche, die eine Zeit lang in Hollands Hauptstadt als erste Sängerin Glück machte. Wir wünschen ihr und ihrem Gemahl, einem wackern Violinspieler und sehr erfahrenen Musiker und Componisten, dass sie ihrem Wunsche gemäss bald an einer Hofkapelle angestellt werden mögen, da die treffliche Sopranistin sich nicht auf das Theater begeben will, sondern in Concerten und Kirchen zu singen geneigt ist. Wir hörten noch von diesem Künstlerpaare zwey Concerte im Hôtel de Pologne, worin die ausgezeichnete Sängerin zur Fülle und Gediegenheit ihrer schönen Stimme auch noch glänzende Virtuosität an den Tag legte, z. B. in den bekannten Variationen auf den Schweizerbub von Pixis, die ihr, von Allen anerkannt, wahrhaft reizend gelangen. Wir schätzen den Geschmack der Sängerin um so mehr, da sie im Samson fast keine Note verzierte und nur eben so gehalten und grossartig sang, als es die Kirche und der Gegenstand fordern. Wird die geehrte Virtuosin die beyden schönen Register ihrer Stimme (wir wissen kaum, welchem wir den Vorzug geben sollen, so vortrefflich sind beyde von Natur) in den Uebergangstönen noch unmerklicher verschmelzen lernen, so wird ihr nichts zu einer unserer vorzüglichsten Sängerinnen fehlen, denn auch das mitunter eintretende Sinken einiger Töne ihres sonst glockenreinen Gesanges hängt mit jenem noch nicht immer genauen Verschmelzen der beyden Stimmregister zusammen. Hrn. Schmidt's fertiges und reelles Violinspiel zeugt von Spohr'scher Schule; auch seine Compositionen sind sehr lobenswerth, wenn auch nicht so pikant, als es jetzt meist gefordert wird. —

Der 10te und 11te May brachte uns zwey ausserordentliche Kunstgenüsse. Hr. Adolph Hesse aus Breslau, der rühmlichst bekannte Orgelmeister, erneuerte bey seiner Durchreise nach dem rheinischen grossen Musikfeste seinen Ruhm auf der Orgel der Peterskirche in grossen Seb. Bach'schen und in mehren von ihm selbst componirten, zum Theil noch ungedruckten, tüchtigen Kirchenwerken vor einem auserlesenen Kenner-Vereine. Vorzüglich erwies der noch junge Mann seine grosse Gewandtheit und Umsicht in extemporirter Durchführung eines ihm auf sein Verlangen gegebenen, in der

Mit dem Anstrichspunkte der Saiten, befinden Sie sich mit der Berechnung des angegebenen Winkels nicht minder in der Klemme. Auf der Geige, Bratsche, dem Bassetchen und Kontrabass beweiset der auf den Saiten befindliche Kolophonium, dass die Abweichung des Anstriches einen halben Zoll über und unter dem Erschütterungspunkt wirklich geschiehet, welches zusammen einen ganzen Zoll beträgt. Hierbey ist nicht nur allein von keinem Nachtheil für den Ton die Rede, sondern Künstler wissen sogar eine noch weit grössere Abweichung sehr zu Gunsten ihres Instrumentes zu benutzen. Erlauben Ew. W. die Entwickelung der noch übrigen Widersprüche Ihrer Abhandlung mir ersparen zu dürfen; dafür noch einige Worte über die in derselben S. 764. befindliche prophetische Darstellung meines Instrumentes. — So wie sich Ew. W. die Sache gedacht haben, nämlich, dass die Bogen in einer dem Resonanzboden parallelen Richtung die Saiten anstreichen, ist die Verfertigung des Instrumentes nicht denkbar. Die sämmtlichen Bogen würden übereinander stehen müssen, und daher weit über die Harfe hinaus laufen; in der Lage neben einander würden sich aber die Bogen von den Saiten entfernen. Ich halte Sie für einsichtsvoll genug, das zu errathen, was hieraus entstehen könnte. Um hierbey der von Ew. W. weiterhin zwischen die Wolken gerathenen Phantasie auf die wahre Spur zu helfen, lesen Sie nachträglich folgendes:

1stens Das Bogenquadrat meiner Xänorphica ruhet auf 4 Wagebalken, und gewähret eine 20 Zoll lange Bewegung. Der wirksame Bogenstrich beträgt 16½ Zoll, und weichet im Ganzen nicht mehr als ½ Zoll von der geraden Linie ab: nämlich ¼ Zoll über dem Anstrichspunkt, und ¼ Zoll darunter. Wenn man, wie bey der Geige und dem Violoncell, auf- und abwärts einen halben Zoll Abweichung von dem Anstrichspunkte gestatten und das Bogenquadrat um 2 Zoll verlängern will, so wird der Anstrich des Bogens 21 Zoll lang. 2tens. Bey dem wirklich reizenden Anschen einer freystehenden Harfe, hängen die Saiten der Xänorphica nicht, wie Sie gefälligst glaubten, unten an dem Resonanzboden, sondern am Querbalken, welcher bey Ihrem Instrumente den Stimmstock ausmachet. 3tens. Werden die Saiten nicht in einer, dem Resonanzboden parallelen, sondern, wie Sie es verlangen, vertikalen Richtung — d. h. dem Resonanzboden entgegen, und zurück angestrichen. 4tens. Befindet sich am ganzen Instrument, mit Einschluss aller Hebel, keine Rolle, kein Röllchen, kein Rad, kein Rädchen; durch 4 Stifte, und 6 Spitzschrauben ist die Bewegung des Bogenquadrats, der Wagebalken, und des Fusstrittes hervorgebracht. Dass am ganzen Instrumente nichts Schwanken, Schnurren, oder Rauschen darf, wird als unerlässlich vorausgesetzt. Was die Tonstücke, und den Vortrag betrift, so verstehet sich ohne weiteres, dass Eines wie das Andere nach der Natur des Instrumentes, und dem Erfordernis ungedämpfter Saiten eingerichtet werden müsse.

Hiermit hab' ich die Ehre, Ew. W. mich bestens zu empfehlen, und nur die kleine Erinnerung noch beyzufügen: dass Sie in Ihrer Krambude, bey dem Ausruf Ihres Verlages von gehobelten Rinnen, Schrauben, Kork, Handgriffen, gefütterten Gabeln, Draht, Schraubenmuttern, Stiften, Rädern, Rollen, u. dgl. m. — die Backen ja nicht so voll nehmen möchten, und die Vorübergehenden, die Ihres Trödels nicht bedürfen, ruhig ihre Strasse wandeln lassen: am allerwenigsten aber sich mit dem Richteramte in einer Sache zu befassen, deren Eigenheiten, und Bestimmung Ihnen zu fremd ist, als dass Sie dieselbe nicht mit der Physiognomie des Mannes im Monde verwechseln sollten. Wer am Bogenklavier das Schwanken des Haarrahmens nicht zu heben verstehet, den tiefen Tastenfall durch einen Anschlag verhindern will; — den Bogenzug nur 12 Zoll geben kann, und zu einem vollkommenen Triller keine bessere Mechanik, als die der Leyer vorzuschlagen weiss, dem mag die gute Mutter Natur wohl andere Talente verliehen haben; aber als Verbesserer des obengenannten Instrumentes hat sie ihn weit unbarmherziger behandelt, als Ew. Wohlg. vermuthen.

Wien, im Oktober 1801.

Röllig.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pleyel, J., 3 Duos pour deux Flûtes Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Backofen, H., 12 Walses pour le Pianof. 12 Gr.

Lodi, Variations pour le Pianof. Op. 11. 8 Gr.

Walther, F., Air favorit varié pour le Pianoforte. 8 Gr.

Wolf, L., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

That sehr schwierigen (chromatischen) Fugenthema's. Er bestand die etwas gefährliche Probe so glücklich und legte den etwas „sauern Weg" so rüstig zurück, dass ihm der allgemeine Beyfall aller Kunsterfahrenen gar nicht aussen bleiben konnte. Er ist wirklicher Orgelmeister, dem wir für sein Kunstleben alles Gedeihen wünschen, wie wir ihm für den uns geschenkten Genuss öffentlich unsern Dank sagen.

Am 11ten May hörten wir, längst gewünscht, den Ritter Fr. Kalkbrenner. Er gab uns sein neuestes Concert aus A moll für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung, dann tüchtige Etuden aus seiner neuen (bey Kistner erschienenen und in diesen Blättern besprochenen) Pianoforte-Schule, ein Rondo ohne Begleitung und eine Phantasie und Variationen, sämmtlich eigene Compositionen des gerühmten Mannes. Wenn wir auch unter die tadelnssüchtigsten Schwarzkünstler gehörten (unter diese gehören wir aber nicht), so sollte es doch eine Aufgabe seyn, etwas scheinbar Begründetes gegen des Meisters höchst kunstgerechten, vollendeten Anschlag, auf den so viel ankommt, und gegen die ausserordentliche Fertigkeit seines Spiels einzuwenden. Er steht hierin ganz obenan; wir glauben nicht, dass ihn irgend ein Meister in beyden Dingen übertrifft: wenn Einer ihm hierin gleich kommt, muss er der Erste unter den Virtuosen heissen. Es ist ihm völlig eins, ob etwas schwierig ist oder nicht. Das Schwierigste wird von ihm mit eben so grosser Leichtigkeit und Ruhe ausgeführt, als wäre es etwas Gewöhnliches. Er reiht Schwierigkeiten an ungeheure Schwierigkeiten, ohne dass es Jemand merkt, als wer es verstehtt; ohne dass ein Finger anders zuckt, als er zucken soll. Dabey wird Niemand gewahr, der ihm nicht auf die Hände sieht, ob die rechte oder die linke Hand spielt; beyde sind einander gleich. Jede Vortragsart steht ihm vollkommen zu Gebote. Seine Spielart ist unverbesserlich, stets die rechte, es gibt nur eine, aus welcher Alles gemacht, in welcher Alles vollendet ausgeführt werden kann. In jede, auch die beste Virtuosität gehört nun Geist und immer der Geist des Individuums. Diesen Geist der Kalkbrenner'schen Meister-Virtuosität hier aus einander zu setzen, wie wir das von der Meisterschaft des Hrn. Moscheles gethan haben, müssen wir unterlassen, denn bis jetzt hörten wir Herrn Kalkbrenner nur ein Mal, was für eine solche, immerhin schwierige Auseinandersetzung keineswegs genug ist. Vollkommen genug ist es aber, Hrn. Kalkbrenner mit aller Zuversicht unter die allerersten, ganz vorzüglichsten Meister seines Instruments zu setzen und ihn als solchen zu ehren.

Nicht lange nach diesem Genusse, am 25sten May, hörten wir Dem. Josephine Eder aus Wien in einer für die Jahreszeit ziemlich besuchten musikalischen Akademie, wie man seit lange schon Concerte zu benennen beliebt. Das Fräulein ist noch sehr jung und macht der Wiener Pianoforte-Schule alle Ehre. In Compositionen von S. Thalberg, Louis Schunke und Worzischek für das Pianoforte entwickelte sie eine vortreffliche Fertigkeit, Kraft und Zartheit, wodurch sie sich allgemeinen Beyfall errang, was kurz nach dem Hören eines Kalkbrenner nichts Geringes ist. Die Variationen für zwey Pianoforte von Worzischek (das zweyte spielte unsere Dem. Clara Wieck ehrenvoll) gefielen uns am wenigsten, der Composition nach, die uns zu gesucht und zu sehr in einander rauschend vorkam, was wenigstens nicht dem Vortrage beygemessen werden konnte. Fräulein Eder fuhrt auf ihrer ersten Kunstreise durch einen Theil unsers Vaterlandes, wozu wir der äusserst angenehmen Virtuosin alles Glück wünschen, ihr eigenes Instrument, ein Pianoforte von Conrad Graff (man bemerke den Vornamen) mit, was uns ganz vorzüglich gefiel.

Es sind noch mehre Wohlthätigkeits-Concerte, unter andern eins in der St. Thomaskirche von unserm Musikdirector Aug. Pohlenz, gegeben worden, über welche das Nöthigste nächstens berichtet werden soll.

Auf unserm Theater haben vorzüglich die gerühmte Hessen-Darmstädtische Opern-Sängerin Mad. Fischer und Hr. Mantius aus Berlin gastirt; der Letzte in der weissen Frau und in der Zauberflöte. Beyde haben sehr gefallen, ausgezeichnet Madame Fischer, noch mehr in heroischen als zarten Darstellungen, in welchen ersteren sie furore machte. Leider hörten wir sie nur als Julia in der Vestalin, wo sie sich zu viel, auch in den effectvollsten Stellen, drappirte. Hr. Eichberger gefällt fortwährend und mit Recht. Sein Spiel ist lebendiger, als sonst, nicht selten trefflich, und seine Stimme die alte, d. h. sehr schön; auch seine Gesangsfertigkeit ist gross. Madame Hahn, sonst Madame Steinert, ist eine sehr brave Sängerin und unbezweifelt unsere beste. Neu für uns waren die Opern: „Des Adlers Horst", Musik von Gläser, welche sehr gefällt und schon mehrmals wiederholt worden ist;

dann „der Schwur, oder die Falschmünzer", komische Oper in drey Acten von Auber, zu deren Anhörung wir noch keine Zeit hatten. Sie wird wiederholt werden; dann kurz das Nöthige: wahrscheinlich wird etwas Ausgeführtes darüber unnöthig seyn.

Musikfest in Weissenfels.

Heute, als am 26sten Juny, wird in der Stadtkirche zu Weissenfels ein Schullehrer-Gesangfest, nach der Weise der schlesischen, Statt finden, das Vormittags 9 Uhr seinen Anfang nimmt. Gegen 400 Lehrer des Regierungsbezirks Merseburg haben sich dazu verbunden, von denen jeder Einzelne einem eigenen Gesang-Vereine von 16 — 40 Mitgliedern angehört. Die nöthigen Vorübungen sind seit einem halben Jahre mit lebhaftem Eifer betrieben worden. Die diess Mal aufzuführenden Werke sind Psalmen für den Männer-Chor von Beruh. Klein, Karow, Berner u. s. w. Vor und zwischen denselben wird der Organist Seiffarth aus Naumburg einige Concertstücke für Orgel vortragen. Der Zweck des löblichen Unternehmens ist kein anderer, als den Sinn für Musik überhaupt, insbesondere für den Gesang in der Provinz zu erregen oder höher zu heben, was so eifrigen, keinen Nebenzweck im Auge habenden Bestrebungen bey so empfänglichen Gemüthern, als die teutschen im Allgemeinen sind, sicherlich gelingen wird. Wir wünschen dem ehrenwerthen Vereine den besten Segen und alle Freude. Nirgend geschieht so viel für Musik von den Freunden derselben aus dem Volke selbst, nirgend wird Tonkunst mit innigerer Liebe getrieben, als in Teutschland. Die guten Folgen sind nicht ausgeblieben.

Kurze Anzeigen.

Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Ernst Hauer (Cantor in Halberstadt). Halberstadt, in der Helm'schen Buchhandlung. Pr. 12½ Sgr.

Diese Lieder sind zum Besten des Hauer'schen Taubstummen-Instituts zu Quedlinburg herausgegeben worden, wo sie auch gleichfalls zu haben sind. Schon um des guten Zwecks willen sind ihnen viele Abnehmer zu wünschen: aber die Lieder selbst sind auch sehr einfach zu singen und zu spielen, und so für alle Liebhaber schlichter Gesangsweisen, Allen, auch wenig Geübten, zugänglich. Die meisten Texte sind wenig in Musik gesetzt, sechs von C. H. Grumbach, eins von C. Müchler und das letzte von Fink, sämmtlich ernst, doch sanft oder fromm erhebend.

1. *Zwey Lieder für den Garten-Verein gedichtet von Pelkmann, für Männerstimmen in Musik gesetzt von A. Neithardt.* 86stes Werk. (Eigenthum des Verl.) Berlin, bey H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr.
2. *Dieselben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof.* Ebendaselbst. Pr. 12 gGr.

Das erste Lied: „Ein Gärtner bin ich, will's auch bleiben" hat in der ersten Strophe eine schlichte, hübsche Melodie, natürlich, ist kunstlos für vier Stimmen eingerichtet. Die zweyte Strophe singt der Tenor Solo, die übrigen begleiten mit verschlossenem Munde. So wechseln zehn Strophen. Der zweyte Gesang: Zur zehnjährigen Stiftungsfeyer des Garten-Vereins — wechselt eben so zwischen Solo und Chor, begleitet auch mit Brummstimmen, eben so leicht geführt, nur ausgesponnener. Der Text, für Preussen besonders, willkommener Vaterlandsliebe voll. Sie sind in Partitur und Auflegestimmen gedruckt. Das Arrangement ist angemessen.

Die Landung Noä. Postillon d'amour. Zwey Gedichte von Pulvermacher für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianof. und der Guitarre componirt von S. Winterstein. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. Cranz. Pr. 8 Gr.

Die Gedichte sind komischer Art. Das erste in Walzerform, besonders der Begleitung nach, die Gesang-Melodie stimmgerecht und gefällig. Das zweyte hat dem Texte nach mehr Rundung und zeigt sich auch im Musikalischen recht artig. Sie werden ihre Liebhaber finden.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. № V. 1833.

Anzeigen.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel *in Leipzig.*

Oster-Messe 1833.

Für Orchester.

Lobe, J. C., Ouverture (la Gaieté). Op. 27. 1 Thlr. 16 Gr.

Für Bogeninstrumente.

Eichler, W., Variations sur un thème suisse pour le Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.
— les mêmes pour le Violon avec acc. de Pianof. 16 Gr.
Götze, C., Variations instructives pour le Violon avec acc. d'un second Violon, pour servir d'Etudes des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon de 3me Position. Cah. IV . . . 20 Gr.
Gross, J. B., 2 leichte Duetten ohne Daumensatz, mit Bezeichnung der Lagen, für 2 Violoncelles. Op. 5. . . . . 1 Thlr.
— Capriccio sur un thème de l'Opéra: Joseph en Egypte de Méhul pour le Violoncelle avec acc. d'une Basse. Op. 6. . . . . 12 Gr.
— Divertissement pour Violoncelle et Pianoforte. Op. 8. . . . . 12 Gr.
— Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 9. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.
Kummer, F. A., Amusemens pour Violoncelle et Pianoforte. Op. 18. . . . . 1 Thlr.
Manros, L., 6 Pièces sur des thèmes favoris pour 2 Violons et Vcllo. Op. 70. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 4 Gr.
Molique, grand Concerto pour Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 9 . . . . . 3 Thlr. 12 Gr.
— dº dº avec acc. de Pianoforte . .
Ries, F., grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altes et Violoncelle. Op. 171. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Soltyk, Rondeau avec Variations pour le Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Für Blasinstrumente.

Bobrowicz, J. N. de, 6 Valses et une Polonaise pour Flûte et Guitare. Op. 11. . . . . 6 Gr.
Kopprasch, Soixante études pour le 1r Cor. Op. 5. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr.
— dº dº dº pour le 2d Cor. Op. 6. Liv. 1. 2. . . . . à 1 Thlr.
Kummer, C., Trio pour 3 Flûtes. Op. 77. . . . . .
Schindelmeisser, L., Concertante pour 4 Clarinettes avec acc. de l'Orchestre. Op. 2. 2 Thlr. 12 Gr.
— dº dº avec acc. de Pianoforte . . . 1 Thlr.

Für Guitarre.

Bobrowicz, J. N. de, Variations brillantes. Op. 10. 8 Gr.
— 6 Valses et une Polonaise. Op. 11. . . . . 4 Gr.
— l'Impromptu, Variations. Op. 12. . . . . 8 Gr.
— Introduction, Variations et Polonaise. Op. 13. 8 Gr.
Molino, Guitarre-Schule französisch und deutsch. 4te Aufl. . . . . 2 Thlr.

Für Pianoforte mit Begleitung.

Gross, J. B., Sonate p. le Pfte et Vcello. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.
Gährich, W., Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 4. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.
Klein, J., Duo pour Pianoforte et Violon. . . . . 2 Thlr.
Kuhlau, Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 52. Nouv. Edition. . . . 2 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Concerto pour le Pianoforte avec acc. de l'Orchestre. Op. 25. 5 Thlr.
Schlesinger, D., Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 14. . . 2 Thlr. 12 Gr.

Für Pianoforte zu vier Händen.

Belcke, C. G., 6 grandes Marches. Op. 8. . . . . 16 Gr.
Bellini, V., Ouverture de l'Opéra: I Capuleti ed i Montecchi, arr. . . . . 12 Gr.
Krollmann, 4 Pièces faciles. Op. 26. . . . . .

Für Pianoforte allein.

Bellini, V., Ouverture de l'Opéra: I Capuleti ed i Montecchi. . . . . 8 Gr.
Hering, Variations sur une Valse favori . . . . . 14 Gr.
Krollmann, Rondeau brillant et facile. . . . . .
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zum Sommernachtstraum. . . . . 12 Gr.
— Concerto. Op. 25. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Richter, C., 12 Redoutensalse. 11te Lieferung . . . 12 Gr.
Ries, F., Introduction et Variations brill. Op. 170. 2 Thlr.
Schlesinger, D., Sonate. Op. 12. . . . . 16 Gr.
— 6 Exercices en forme de Valses. Op. 15. . . . 10 Gr.

Siegel, D. S., Variations sur le Duo de Tancred. Op. 60 ..... 10 Gr.
Taubert, W., 6 Scherzi. Op. 8. ..... 18 Gr.

Für Gesang.

Claudius, O., 9 Lieder für Sopran mit Pianofortebegleitung ..... 16 Gr.
Danzi, Singübungen für die Basstimme. Op. 52. Neue Auflage ..... 1 Thlr.
Geissler, C., Lieder der Unschuld, Liebe und Freude für Sopran oder Tenor mit leichter Klavierbegleitung. 16tes und 17tes Werk. à 12 Gr.
Häser, Requiem für 4 Männerstimmen. Op. 35. 1 Thlr. 12 Gr.
Lorenz, Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. ..... 16 Gr.
Marschner, H., Ariette aus Falkners Braut: „Ihr wackern Leute seyd gegrüsst", mit Guitarrebegleitung ..... 4 Gr.
— Ariette daraus: „Seyd unbesorgt, ihr wackern Leute", mit Guitarrebegleitung ..... 8 Gr.
Miller, J., Fragen und Antworten, Wechselgesang für 4 Tenöre und 4 Bässe ..... 10 Gr.
Nicolai, O., 6 Lieder für Sopran mit Pianofortebegleitung. 16tes Werk. ..... 16 Gr.
Richte, J., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 3tes Werk ..... 12 Gr.

Theorie.

Jelensperger, die Harmonie des 19ten Jahrhunderts, und die Art sie zu erlernen, aus dem Französischen übersetzt von A. F. Häser. 2 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
T. Trautwein in Berlin.
Ostermesse 1833.

I. Instrumental-Musik.

Arnold, C., Fantasie für das Pfte. Op. 20. ..... 12 Gr.
Dorn, H., Bachanalien; Rhapsodie pour le Pfte. Op. 15. ..... 16 Gr.
Gläser, Fr., Ouverture aus der Oper: Des Adlers Horst, für das Pfte ..... 10 Gr.
Neithardt, A., Ermunterung für die Jugend (ein Marsch aus Capuleti, vier Contretänze aus Crociato, Fee und Hirtin, Pirat und Strassler, ein Walzer nach Robert der Teufel und ein Mazurek und Galopp von Neithardt) sämmtlich für das Pfte leicht eingerichtet. 3te Lieferung ... 12 Gr.
Ries, Hubert, 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 10 ..... 1 Thlr. 12 Gr.
Rietz, J., Ouverture zu dem Schauspiel: Lorbeerbaum und Bettelstab von Holtey für Pfte. ... 10 Gr.
Steinicke, A., 50 kurze und leichte Choralvorspiele mit eingewebter Melodie ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Wollank, Fr., Quintett oder Fantasie für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncellos. (Der Auswahl aus seinem Nachlasse 2te Lieferung.) ..... 1 Thlr.

II. Gesang-Musik.

Curschmann, Fr., 5 Lieder von W. Müller, Uhland, Wackernagel und Fr. Förster, für eine Singstimme mit Pfte. Op. 5. ..... 16 Gr.
— Romeo. Scena ed Aria coll' accomp. di Pfte. Op. 6 ..... 12 Gr.
— due Canoni a tre voci coll' accomp. di Pfte. Op. 7 ..... 10 Gr.
Gläser, Fr., des Adlers Horst. Romantisch-komische Oper in 3 Acten von K. v. Holtei. Vollständiger Klav.-Auss. vom Componisten. 5 Thlr. 12 Gr.
Sämmtliche Nummern hieraus sind auch einzeln zu haben.
Händel, Jesus, in ausgesetzten Chorstimmen. 15te Lieferung der klassischen Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 2te Aufl. Subscriptionspreis ..... 1 Thlr.
Haydn, J., die Jahreszeiten, in ausgesetzten Chorstimmen. 16te Lieferung der klassischen Werke u. s. w. Subscriptionspreis ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Holtey, C. v., und J. Rietz, Ouverture und Gesänge aus Lorbeerbaum und Bettelstab. Schauspiel von K. v. Holtei. Klavier-Auszug von J. Rietz ..... 1 Thlr. 4 Gr.
Hieraus sind die Gesänge auch einzeln zu haben.
Neithardt, A., Preussens Volkssegen für eine Basstimme mit Chor. Partitur und Stimmen. .... 8 Gr.
— derselbe für eine Singstimme mit Pfte ..... 4 Gr.
Nicolai, O., drey Duetten für Sopran und Bass mit Pfte. Op. 15 ..... 12 Gr.
Ries, Ferd., die Lebensfahrt. Gedicht von Reiff mit Pianoforte ..... 4 Gr.
Schneider, Julius, drey Gesänge für vier Männerstimmen. 1. Hannchen vor Allen von W. Gerhardt. 2. Tyroler Trinklied von Ed. Lange. 3. Wanderschaft von W. Muller. Partitur und Stimmen ..... 12 Gr.
Taschner, G. W., Sammlung italienischer Volkslieder mit Begleitung des Pfte. Italienische und deutsche Worte. 3tes Heft ..... 20 Gr.

III. Theoretisch-musikalische Literatur.

Iris im Gebiet der Tonkunst. Musikalische Wochenschrift, redigirt von L. Rellstab. 4ter Jahrgang (f. 1833) ..... 2 Thlr. 12 Gr.
(Hiervon erscheint wöchentlich eine Nummer in gr. 8 Format à ½ Bogen und es sind darin Beurtheilungen über die neuesten Musikwerke und Nachrichten über die neuesten Ereignisse in der Musik enthalten.)
Die resp. Musikverleger, welche wünschen, ihre neuen Artikel in der Iris bald beurtheilt zu sehen, belieben selbige an die Redaction der Iris durch Einschluss deren Verlegers zu übersenden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. **No. 27.** 1833.

Beyträge zur Theorie der menschlichen Stimme von Galen und Aristoteles.

(Mitgetheilt von Gustav Nauenburg.)

Motto: „Manche Meinungen, welche man für neu hält, sind oft schon längst von den Alten vorgetragen worden.“ *Kurt Sprengel.*

Vergleicht man mit Unbefangenheit die seit Dodart[a]) aufgestellten Theorieen über die Entstehung der menschlichen Stimme (Ferrein's verunglückte Hypothese[b]) etwa ausgenommen), so lassen sich doch bey aller scheinbaren Verschiedenheit der Ansichten Fundamentalsätze abstrahiren, welche von den angesehensten Physiologen als erwiesene Wahrheiten anerkannt worden sind. Die Stimme entsteht nämlich, wenn die Luft mit einiger Gewalt und Schnelligkeit durch die Stimmritze (glottis) des Kehlkopfs (larynx) dringt: so lange der Luftstrahl tönt, vibriren die Stimmritzbänder; es fragt sich jedoch noch, ob diese Vibration der Bänder als Folge — oder als Ursache des Tones anzusehen ist. Durch Zusammenziehung der Stimmritze wird die Stimme höher, durch Erweiterung tiefer. Doch kommt hierbey auch die Stärke des Athems in Anschlag. Nimmt diese zu, so wird der Ton höher, weil dadurch schnellere Luftschwingungen entstehen; vermindert sie sich, so wird der Ton tiefer, wegen der langsamern Schwingung des Luftstrahls[c]). Auf meinen Wanderungen im Gebiete der Physiologie ersehe ich theils aus *Dr.* Kreyssig's Gelegenheitsschrift: Aristotelis de soni et vocis humanae natura atque ortu theoria. 8. Lips. 1795 — theils aus Kurt Sprengel's Beyträgen zur Geschichte der Medicin, B. 1. St. 2., dass diese angeblich neue Theorie schon vor zweytausend Jahren klar und deutlich vorgetragen worden ist; sie findet sich nicht nur beym Suidas (Vol. III. p. 582), sondern auch beym Galen und selbst schon beym Aristoteles.

Nach dem Galen (geb. 131 v. Ch.) wird die Luft von den Intercostalmuskeln mit Gewalt gegen den Larynx und durch die Stimmritze getrieben. (Cfr. Galen. vocal. instrument. diss. p. 211. Cl. I. Froben. — Ej. de loc. affect. lib. I. c. 6. p. 12. Cl. IV.) Der Larynx ist der eigentliche Sitz der Stimme. Je mehr die Glottis verengt wird, desto feiner (höher) wird die Stimme (je weiter, desto tiefer). Die Verengerung der Stimmritze wird durch die Action der Muskeln bewirkt, welche den Luftröhrenkopf aufwärts ziehen, und die Erweiterung wird durch das Herabziehen des Letztern erzeugt. (cfr. Galen. comment. 2. in lib. I. epidem. p. 250. Cl. III.) Wenn eine beträchtliche Luftmasse mit Schnelligkeit bewegt wird, so wird die Stimme stark; schwach aber, wenn sich wenig Luft langsam bewegt. Daraus erklärt er den hippocratischen Ausspruch, dass die Thiere die stärkste Stimme haben, welche die meiste eingepflanzte Wärme oder die thätigste Lebenskraft besitzen. (cfr. Galen. comment. 4. in lib. 6. epidem. p. 364. Cl. III.)

Aristoteles (geb. zu Stagira 385 v. Ch.) hat zwar von einzelnen Theilen des Stimmorganismus eine mangelhafte Kenntniss, als unsere neueren Physiologen; seine zerstreuten Bemerkungen über die Theorie der menschlichen Stimme sind jedoch sehr oft naturgetreu; man darf sie nicht blos als historische Merkwürdigkeiten ansehen — sie haben reellen Werth und physiologische Bedeutsamkeit.

Die Stimme ist nach Aristoteles ein Schall, der durch geistigen Antrieb und durch Hülfe der Imagination erzeugt und vollbracht wird (cfr. De anima, lib. II. c. 8. p. 1401. 1402). Den Unterschied

[a]) Memoires de l'academ. des sciences à Paris. 1700. p. 258.

[b]) Memoires de l'acad. etc. 1741. p. 409.

[c]) Man vergleiche die physiologischen Werke von Haller, Wrisberg, Sömmering, Meckel, Lauhoseck, Hildebrandt, Prochaska, Burdach, Rudolphi, Magendie u. s. w. — vorzüglich aber Liscovius Theorie der Stimme und die Zeitschrift Cäcilia, Bd. 3 und 12.

der Stimme und Sprache erklärt er so: „Der Ton ist vom Schalle unterschieden, und von beyden die Sprache. Ausser der Luftröhre wird in keinem Gliede des Körpers die Stimme erzeugt. Die Thiere demnach, welche keine Lungen haben, sind auch stumm. Die Sprache aber ist die Artikulation der Töne durch Hülfe der Zunge“ (cfr. Histor. animal. lib. IV. c. 9. p. 916). Was die Glieder betrifft, durch welche, nach Aristoteles Meinung, die Stimme hervorgebracht wird, so sind es die Lungen, die Luftröhre und der Mund (de iis quae sub auditum cadunt, p. 1148). Die Lungen, deren Gefässe bis an's Herz reichen (hist. animal. lib. I. c. 16. p. 843), enthalten eine Menge luftigen Geistes *); — er vergleicht sie mit einem Blasebalge, und glaubt, dass sie zur Modulation der Töne beytragen, indem sie, nach ihrer verschiedenen Grösse, Härte, Weichheit und Contractilität, die Luft, welche in der Luftröhre enthalten ist, verschiedentlich erschüttern. So sagt er z. B.: kleine, feste und dicke Lungen könnten keine sehr starke Erschütterung hervorbringen, weil sie sich weder in einen grossen Raum ausdehnen, noch sehr stark zusammendrücken liessen. Diess beweisst er durch das Beyspiel der Blasebälge (de iis etc., p. 1155). — An einem andern Orte, wo er zeigt, welcher Bau der Lungen zur leichten Hervorbringung aller Modulationen der Stimme der geschickteste sey, sagt er: „Wenn die Lungen gross und weich und gehörig getheilt sind, so können sie viel Luft aufnehmen und wieder ausstossen, eben ihrer Weichheit und leichtern Fähigkeit wegen sich zu comprimiren.“ (De iis, quae etc. p. 1149.) Aus dem, was über Aristoteles Meinung von dem Nutzen der Lungen bey der Bildung der Stimme angeführt worden, lässt sich auch beurtheilen, welchen Nutzen er der Luftröhre angewiesen habe. Diesen Theil nennt er nämlich Arterie, auch Pharnix; die Arterie besteht aus knorplichen Körpern, die nicht nur des Athmens, sondern auch der Stimme wegen glatt und fest sind. (De partib. animal. lib. III. c. 3. p. 1149.) Durch viele Beyspiele, die von der Einrichtung geblasener Werkzeuge hergenommen, sucht er es zu erweisen, dass die Stimme in der Luftröhre nach denselben Gesetzen gebildet werde, wornach die Töne in einer — Pfeife. — (De partib. animal. lib. III. c. 3. p. 1149. De iis, quae etc. p. 1153.) Zu einer starken Stimme wird erfordert, dass die Lungen die in der Luftröhre enthaltene Luft mit einer gewissen Heftigkeit in Erschütterung bringen. (De iis, quae etc. p. 1155.) Der Ton ist desto voller, je kräftiger die Luft ausgetrieben wird. Daher ist die Stimme der Männer am vollsten und stärksten. (Ib. p. 1156.) Dass die Verschiedenheit der Töne, in Rücksicht der Höhe und Tiefe, nicht von der Bewegung überhaupt, sondern von der Schnelligkeit der Vibrationen und zitternden Schwingungen herrühre, lehrt Aristoteles ebenfalls klar genug. (De iis, quae etc. p. 1155.) Am ausführlichsten verbreitet er sich jedoch über die Ursachen des tiefen und hohen Tones „De generat. animal. lib. V. c. 7. p. 1347.“ Im Allgemeinen leitet er auch hier die Höhe und Tiefe des Tones von der grössern oder geringern Schnelligkeit der zitternden Erschütterungen der Luft, die Stärke oder Schwäche des Schalles aber blos von der Menge der erschütterten Luft her. Nachher widerlegt er die, welche die Schnelligkeit der Erschütterungen von der grössern Menge der erschütterten Luft herleiten, weil die Langsamkeit der Bewegungen immer von der grössern Masse der Körper herrühre, die also beyde Zustände mit einander verwechseln. Wenn diess sich so verhielt, sagt er, so könnte nie ein tiefer Ton zugleich schwach und ein hoher Ton stark seyn. Daher behauptet er, dass die Stärke des Tones blos von der Menge der erschütterten Luft herrühre, dass die Höhe und Tiefe des Tones nicht allein von der Menge, sondern auch von der Gewalt abhänge, wovon die Luft erschüttert werde, und dass zugleich auf das Verhältniss der Kraft und der Masse Rücksicht genommen werden müsse. Wenn bey Thieren, wegen der verschiedenen Länge des Luftcanals, die Menge der bewegten Luft grösser oder geringer ist, so sucht er die Entstehung der Höhe und Tiefe des Tons in denselben aus der verschiedenen Anstrengung der Kräfte herzuleiten, womit die Luft durch die Stimmritze getrieben wird. Kälber, sagt er (de generat. animal. lib. V. c. 7. p. 1345) haben eine tiefere Stimme, als Ochsen. Jene haben, wie diese, eine sehr weite Luftröhre; aber bey den Kälbern fehlt der Antrieb der bewegenden Kräfte. Daher kann die Erschütterung der Luft auch nur langsam erfolgen und desswegen muss ihre Stimme tiefer seyn, dagegen die Stimme

*) Bekanntlich glaubten die Anhänger der aristotelischen, stoischen und epikurischen Schule, so wie auch mehre Kirchenväter, dass der Sitz der Seele im Herzen sey; cfr. Gataker ad M. Antonin. L. IV. p. 95. Ernst Platner's neue Anthropologie I. p. 87. — *G. Nauenburg.*

der Ochsen höher ist, weil die Luft mit mehr Heftigkeit erschüttert wird (cfr. Liscovius Theorie S. 25). Aristoteles befand sich hier mit dem ganzen Alterthume, Galen allein ausgenommen, in dem Irrthume, dass die Töne in der Luftröhre nach den Gesetzen, welche in geblasenen Instrumenten statt finden, gebildet werden (Cuvier's Theorie.) Die Functionen der Stimmritze entdeckte Galen zuerst. (Cfr. Comment. 2. in lib. I. epidem. p. 250. Cl. III.)

Nachrichten.

Paris, am 3ten July. Wer nicht gern lang ist, lasst sich kurz. So Ihr Getreuester. Sie werden wahrscheinlich schon vernommen haben, dass Halevy's einactige, komische Oper (Text von den Herren Carmouche und Courcy): „Les Souvenirs de Lafleur" der lebhaften Musik und des Spieles des 67jährigen Martin's wegen gefallen hat; auch dass Hr. Fetis, nachdem er noch zwey historische Concerte gab, zum Kapellmeister und Director des Musik-Conservatoriums zu Brüssel vom Könige der Belgier berufen, in seine eigentliche Vaterstadt abgegangen ist und seinen neuen Beruf angetreten hat. Bleiben wir zuvörderst beym Theater. „Robert le diable" füllt noch immer das Haus. A. Nourrit zeichnet sich als Bertram bedeutend aus, nicht minder die Damen Damoreau, die nach der Vorstellung im April nach London reiste, und Dorus, jetzt Mad. Gras. Zwar ist die Pracht der Darstellung allerdings gross; aber die Franzosen schätzen die Musik Meyerbeer's noch höher, als alle Pracht. Es wird dieses Werk für eine wahre Nationalerhebung gehalten. Ich bin in der That begierig zu erfahren, wie weit es die Franzosen in der Musik erheben wird. Uebrigens sind nach Herold's „Pré aux Clercs" mehre neue Opern versucht und zu den Todten gelegt worden. Entweder hat das theatre de l'opéra comique entschiedenes Unglück oder die neuen Erzeugnisse taugen nichts. Alles durchgefallen. Das Publicum blieb kalt, wie Eis. Blangini's „les Gondoliers" ging es nicht besser. Die Texte sind in der Regel schlecht und die Musik meist nur mittelmässig. Man hofft jetzt auf die Todten, namentlich auf ein opus posthumum von Herold, dem man im Leben auch nur selten wohl wollte, nämlich auf seine Oper „Ludovic", die auch gefiel. Wie lange? Das wird man sehen müssen. — Auf dem italienischen Theater ist in allen sechs Winter-Monaten nichts Neues vorgekommen. Am meisten gefielen Don Giovanni, il Barbiere di Seviglia, Mosé und la Donna del Lago. Wären die drey grossen Talente nicht, Jean Baptiste Rubini, Tamburini (die unvergleichlichen) und Donna Giulia Grisi, so würden wir von nichts Ausgezeichnetem reden können. Alle drey sind für den künftigen Winter wieder engagirt. Nebst „Robert le diable" wird die Menge immer noch von der Oper „Gustav" (schon beschrieben) hauptsächlich des glänzenden Maskenballs wegen angezogen. Dagegen sieht man bald einer neuen Oper von Cherubini entgegen, „Alibaba" genannt. Ich selbst und meine Freunde sind darauf gespannt. — Selbst in den 7 Concerten des Conservatoriums wüssten wir nichts Neues hervorzuheben. Dafür sind 4 Symphonieen von Beethoven gegeben worden, nämlich aus B dur, C moll, die eroica und die Pastoral-Symphonie. Nicht alle sind gleich gut ausgeführt worden, am wenigsten die erste. Der Director Habeneck ist ausgezeichnet. Onslow's D moll-Symphonie, die voriges Jahr wenig ansprechen wollte, wurde diess Mal weit besser gespielt und fand allgemeinen Beyfall. Ein Herr Leudet, letzter Schüler August Kreutzer's, hat ein Concert seines Meisters vorgetragen und den ersten Preis erhalten. — Paganini hat in mehr als 20 Concerten hier gespielt, am 14ten April zum letzten Male im Theater, wo man ihn von Neuem überaus bewunderte. (Andere Nachrichten, die der Redaction von Paris aus vor Kurzem zukamen, melden, Paganini habe sich den ganzen Winter über in Paris aufgehalten, sich aber nur ein Mal öffentlich hören lassen.) — Die auch von Ihnen empfohlene Mad. Filipowics hat im Saale des Hrn. Pleyel ein glänzendes Concert gegeben. Aus der Menge der Concerte und musikalischen Morgen-Unterhaltungen möge noch das ausserordentlich besuchte Concert des Hrn. H. Monpou stehen, der sich selbst einen romantischen Musiker nennt. Er ist es, wenn Bizarrerie die Hauptsache ist. Schon die Anschlagszettel (3ten April) waren romantisch. Teufel in allen Farben, mit Trompeten u. s. w. haben dazu ein. Ein Teufel auf dem Zettel trug sogar die Anzeige von Händel's Messias! Die Gegenstände zu seinen eigenen Compositionen hat er vorzüglich aus Victor Hugo und aus unserm Bürger entlehnt. Sein Hauptwerk ist Bürger's Lenore. Sonderbar genug, aber die Ausführung keineswegs sonderlich. Die Romantik

wird hier gewiss noch grosse Dinge thun. Daneben führt Hr. Choron immer noch fort, geistliche Concerte zu geben, die auch ihre Freunde finden. — Noch habe ich Ihnen von dem bekannten Harfenmeister Nadermann, den Sie auch als Componisten kennen, zu berichten, dass er so eben mit Abfassung seiner grossen Harfen-Schule fertig geworden ist und im Begriffe steht, sie der Welt bekannt zu machen. Er beweist darin praktisch, dass alle bis jetzt herausgekommene oder sonst in Umlauf gekommene Harfen-Compositionen auf einer Harfe à simple mouvement weit präciser, mit grösserer Schnelligkeit und mit schönerem Tone ausgeführt werden können, als auf einer Harfe à double mouvement, die eben jetzt von den Harfenmachern so sehr gerühmt wird und deren allgemeine Verbreitung sie so eifrig wünschen. Schon vor Bekanntmachung seines Werkes hat Hr. Nadermann hier und in England damit Aufsehen erregt und es scheint die Zeit nicht mehr fern zu seyn, in welcher wir das ganze System der Harfen à double mouvement umgestürzt sehen. Was ferner dem Umsturze nahe seyn mag, kann ich Ihnen nicht sagen; auch ist uns wohl nicht viel daran gelegen, wenn etwa nichts Heilbringendes daraus hervorgehen dürfte u. s. w.

Berlin, den 10ten *Juny*. Der hier ungewöhnlich warme, oft heisse Monat May, welchen erst ein Gewitter in der Pfingstnacht abkühlte, gewährte manche interessante Erscheinung im Gebiete der Kunst. Eröffnet wurde der diess Mal in der That durch Blüthenduft und Nachtigallengesang verschönte Wonnemond durch J. Haydn's ewig schöne „Jahreszeiten", welche der Hr. General-Musikdirector Spontini am Bettage auf der Königl. Opernbühne, unter Mitwirkung sämmtlicher Solo- und Chor-Sänger und Sängerinnen des Königl. Theaters, wie der ganzen Kapelle, auf grossartige Weise zum Besten des Spontini-Unterstützungsfonds aufführte. Bis auf einige überelle Zeitmasse gelang die Ausführung meistens ganz vorzüglich. Ein ungemein zahlreiches Auditorium nahm lebhaften Theil an dem reichhaltigen Natur- und Tongemälde. — Die Königl. Oper zeichnete sich durch treffliche Darstellungen von „Ferdinand Cortez", „Schloss Candra", der „Vestalin", „Alcidor" und eine neue Original-Oper zur: „Hans Heiling" von Eduard Devrient (dem hiesigen Königl. Sänger) gedichtet und von dem (persönlich hier anwesenden) Kapellmeister Heinrich Marschner in Musik gesetzt, über welche das Nähere am Schlusse dieses Berichts erfolgt. In der „Vestalin" sang Dem. Stephan, deren dramatisches Gesang-Talent sich immer erfolgreicher entwickelt, und welche in dem kurzen Zeitraume von etwa sechs Monaten sehr bemerkbar in der Kunstbildung vorgeschritten ist, die Julia nach Spontini's eigener genauen Anleitung recht gelungen, wenn auch im Spiele noch grössere Freyheit zu erlangen, erst durch häufige Uebung möglich wird. Noch besser als der Ausdruck leidenschaftlicher Bewegung, welcher zuweilen etwas forcirt erscheint, gelingt der talentvollen Sängerin der rührende, sanfte Vortrag, wie diess z. B. die beyden schönen Cavatinen im zweyten und dritten Acte darlegten. Die ganze Vorstellung der trefflichen Oper war ergreifend, von der höchsten Wirkung. Dem. Lehmann als Ober-Vestalin, die Herren Bader und Devrient als Licinius und Cinna, wie die Chöre, das Ballet und Orchester-Personale trugen unter der feurigen Leitung des Componisten hierzu wesentlich mit bey.

Auch an Concerten fehlte es nicht. Hr. Carl Blum hatte am 12ten May eine musikalische Morgenunterhaltung zu wohlthätigem Zwecke veranstaltet, welche meistens in Liedern, einer Motette: „Gebet zu Cäcilia", einem Notturno für Tenor und Bass mit Chor, und einem Liedertafel-Gesange: „Die Gunst des Augenblicks" u. s. w. von der Composition des Unternehmers bestanden. In einer Concertante zeigte sich Hr. C. Blum auch als fertiger Guitarrenspieler. In einem, zum Besten des Friedrichsstifts veranstalteten Concerte liessen sich die, in die Heimath zurückgekehrten Sängerinnen Dem. Carl und Hoffmann zum ersten Male öffentlich hören. Dem. Carl, deren Ruf sich besonders von Turin und Madrid aus verbreitet hat, legte grosse Fortschritte in der Ausbildung einer guten italienischen Gesang-Methode dar. Ihre klangvolle Stimme ist biegsam und im mezza voce der höheren Töne besonders angenehm, welche so sicher als rein angegeben werden. Fast ist der Contrast der vollen Stärke der Stimme mit dem pianissimo zu gross, und es fehlt noch ein mezzo forte dazwischen, welches, wahrscheinlich des auffallenden Effects halber, absichtlich vermieden wird. Das Staccato und die Geläufigkeit der Kehle ist vorzüglich ausgebildet; einen Triller bemerkten wir fast gar nicht. Der Vortrag ist dem Style der Compositionen von

Nicolini, Rossini und Pacini angemessen, würde indess durch tiefere Empfindung noch mehr gewinnen. Dem. Hoffmann hatte in einem Duetto buffo weniger Gelegenheit ihre Mezzo-Sopran- und Altstimme geltend zu machen, als in einer Arie von Donizetti. Doch schien es, als hätte die Sängerin, welche übrigens auch in der Mimik und Gesticulation den südlich lebendigen Charakter angenommen hat, weniger auf die Anwendung ihrer klangreichen, tieferen Töne geachtet, und dagegen mehr Sorgfalt auf die Ausbildung der höheren Töne verwandt. Eigentlich wird sich über beyde Sängerinnen ein entscheidendes Urtheil erst nach ihren dramatischen Kunstleistungen abgeben lassen. Hoffentlich werden wir Dem. Carl als Semiramis und Desdemona hören, und Dem. Hoffmann als Arsaces. Augenblicklich sind wir an ersten Sängerinnen reich, da auch Mad. Schechner-Wagen (welche nicht nach London reist) und Mad. Walker-Gehse hier angekommen sind und Gastrollen geben werden. — Wir kommen nun wieder auf die Concerte zurück und erwähnen das eigene Concert der Dem. Carl nur in so fern speciell, als diese Künstlerin sich darin in einem Duette von Pacini mit Hrn. Hammermeister (eine ziemlich leere, wenn gleich melodische Composition), vorzüglich aber in einer Arie aus Rossini's Sigismondo und für sie von Mercadante componirten Variationen, als Bravoursängerin auszeichnete. Dem. Beutler spielte in diesem Concerte ein Rondo von Hummel fertig und geschmackvoll. — Hr. Otto Nicolai hatte in der Garnisonkirche eine geistliche Musik-Aufführung zum Besten der Orchester-Wittwen-Kasse veranstaltet, und führte darin eine Ouverture in theils glänzendem, theils kirchlichem Style für das Orchester auf, zu welchem am Schlusse die Orgel und der Choralgesang: „Lob, Ehr' sey Gott" hinzutritt, eine neue Idee, deren Verwirklichung von gutem Effect war, der jedoch etwas an das Dramatische gränzte. Aus Bernhard Klein's einfach würdigem Magnificat wurden ein Chor und dreystimmiger Solosatz mit Orchesterbegleitung ausgeführt, welche nicht so wesentlich erschien, dass diese Motette nicht a capella noch wirksamer gewesen wäre. Ein Te Deum laudamus von Nicolai, sehr stark instrumentirt und reich figurirt, enthielt viel Gutes, besonders Fluss der Melodie und effectuirende, nur zu anhaltend durch die Blechinstrumente verstärkte Orchesterbegleitung. Manche Anklänge an Händel und J. S. Bach wechselten mit eigenen, wohl erfundenen Gedanken. Die Arbeit war fleissig, der Styl jedoch nicht frey vom Weltlichen, wie diess bey einem so jungen Componisten wohl kaum anders möglich ist, der sich erst im Fache der Kirchenmusik versucht, und dessen Fleiss Aufmunterung verdient.

Von 40 Mitgliedern der Singakademie wurden am 15ten May, dem Todestage Zelter's, Morgens 6 Uhr, an seinem Grabe zwey Choräle: „Wen hab' ich sonst als dich allein" und „Wie herrlich ist die neue Welt" zur Erinnerung des Verewigten gesungen, auch die Pfeiler des von den Hinterbliebenen um den Aschenhügel errichteten eisernen Gitters durch frische Blumenkränze geschmückt. Ein Denkmal soll später aufgestellt werden und auch Fasch's spät aufgefundener Denkstein sein Grab bezeichnen. Wann aber wird endlich die Partitur der 16stimmigen Messe veröffentlicht werden, zu deren Herausgabe Fasch die nöthige Summe selbst ausgesetzt hat und wovon die Platten auch gestochen sich in Zelter's Nachlasse vorgefunden haben, wie obiger Denkstein? Am Vorabende dieser einfach würdigen Gedächtnissfeyer wurde in der Dienstagsversammlung der Singakademie Zelter's Choral: „Wachet auf", sein Tenebrae und die Motette von J. Seb. Bach: „Ich lasse dich nicht" gesungen. — Zur Vorfeyer des Jubelfestes eines verdienten Schulvorstehers, des Hrn. Prof. August Hartung, welcher noch das fast einzige lebende Mitglied der Singakademie ist und seit deren Stiftung thätigen Theil an diesem Institute nimmt, wurde der Jubelgreis mit seiner Familie besonders eingeladen. Der Choral von Fasch: „Durch dich o grosser Gott" eröffnete die Feyerlichkeit. Nach einer Rede folgte Fasch's 119ter Psalm: „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebet!" hierauf Mendelssohniana von Fasch und Zelter's Hymnus an die Sonne: „In Flammen nahet Gott." Zugleich wurde dem Jubilar das Diplom als Ehrenmitglied der Vorsteherschaft der Singakademie überreicht. — (Beschluss folgt.)

Bericht über das musikalische Institut des Herrn Kapellmeisters Dr. Schneider in Dessau.

Dessau, im May. Es sind vier Jahre her, als Hr. *Dr.* Schneider durch eine Bekanntmachung in dieser und anderen musikalischen Zeitungen anzeigte, dass er gesonnen sey, ein Institut zur Bildung junger Musiker zu errichten. Seitdem ist nichts Ausführlicheres über diese Sache öffentlich bekannt geworden und der Wunsch der geehrten Redaction,

so wie eigenes Verlangen, von einer Einrichtung, die von so ausgebreitetem und erfolgreichem Einflusse ist und jetzt nun anfängt, eine weitere Ausdehnung zu gewinnen, Kunde zu geben, veranlasst mich zu diesem Berichte. Das Institut ist für die ganze musikalische Welt von zu grosser Wichtigkeit, als dass man mir nicht gestatten sollte, es in seinem ganzen Zusammenhange und ausführlich darzustellen; denn immer ist es gut, Nacheiferungswürdiges bekannt zu machen und es der Unbemerktheit zu entreissen. —

Die erste Anzeige des Hrn. *Dr.* Schneider war nicht von der ausgedehnten Wirkung, als sich wohl hätte erwarten lassen. Es war das erste Mal, dass ein als Componist wie als streng theoretisch gebildeter Musiker, gleich ausgezeichneter und berühmter Mann sich öffentlich der Ausbildung junger Musiker unterziehen wollte. Hier sollte das Segensreiche eines gleichmässigen Unterrichts (da er von einem Einzigen ertheilt wurde) mit den Vortheilen des Gemeinlebens der jungen versammelten Musiker unter sich verbunden werden. Das ganze Musikwesen Dessau's, auf dem Standpuncte, wohin es endlich Hr. *Dr.* Schneider als Dirigent der Kapelle und der Singakademie gebracht hatte, war geeignet, die Lernenden zu bilden und ihnen Gelegenheit zu geben, Tüchtiges zu hören und thätig mitzuwirken. Ihn selbst aber belebte der regste Eifer, seinen Wirkungskreis zu erweitern, der Kunst in der würdigen Ausbildung junger Künstler wahrhaften Nutzen zu stiften und so nicht allein für seine Zeit, sondern noch darüber hinaus, auf doppelte Weise (als Componist und Lehrer) zu wirken. Aus solchem Verlangen und aus so reinem Kunsteifer entsprang denn jene freudige Lehrlust (ich möchte sie Lehrbegierde im edelsten Sinne des Wortes nennen), die weder Anstrengung noch Hindernisse scheute, und die ihn jetzt, wo sich das Institut erweitert, fast das Unmögliche leisten lässt. — In den ersten Jahren waren also nur wenige Fremde gekommen, um in das Institut des Hrn. *Dr.* Schneider aufgenommen zu werden. Das anti-musikalische Hamburg und einige Städte von Dessau's nächster Umgebung hatten vor Errichtung des Instituts schon etliche Kunstjünger gesandt, die nun in dasselbe eintraten und die ersten Schüler desselben wurden. Einheimische machten die Zahl einigermaassen voll. Mit jedem Jahre wuchs jedoch die Menge der Schüler. Jetzt da der erste Cursus vollendet und die Theilnehmer desselben entlassen sind, zählt das Institut 24 Zöglinge. Darunter befinden sich 6 Einheimische und 18 Auswärtige von Zerbst, Wörlitz, Sandersleben, Halle (2), Lössnig in Sachsen, Creuznach, Mühlheim, Rotterdam, Stralsund, Greifswald (2), Elbing, Leipzig, Harburg, Harkensee bey Lübeck, Osnabrück und Hamm. — Dieselben werden in Folgendem unterrichtet:

I. Harmonielehre, wöchentl. 4 Stunden — 10 Schüler.
II. Modulation, wöchentlich 2 Stunden — 5 Schüler.
III. Rhythmus, wöchentlich 2 Stunden — 4 Schüler.
IV. Melodieenbildung, wöchentlich 2 Stunden — 5 Schüler.
V. Einfacher Contrapunct (erste Abtheilung), wöchentlich 2 Stunden — 9 Schüler.
VI. Einfacher Contrapunct (zweyte Abtheilung), wöchentlich 2 Stunden — 4 Schüler.
VII. Vocal-Composition (Textbehandlung), wöchentlich 1 Stunde — 8 Schüler.
VIII. Instrumental-Composition, wöchentlich 2 Stunden — 9 Schüler.
IX. Doppelter Contrapunct, wöchentlich 1 Stunde — 3 Schüler.

Bedenkt man nun, dass Herr *Dr.* Schneider alle diese Stunden selbst ertheilt, die von den Schülern zu machenden Ausarbeitungen, die oft sehr bedeutend und ausführlich sind, mit Aufmerksamkeit und Liebe durchsieht und verbessert, dazu aber auch alle seine Berufspflichten als herzogl. Kapellmeister mit gleichem Eifer erfüllt, so kann man sich einen Begriff von der unermüdeten Thätigkeit dieses Mannes machen, der nur in seiner Kunst lebt und so viel für sie wirkt. — Die Schüler des einfachen Contrapuncts zweyter Abtheilung und die des doppelten Contrapuncts versammeln sich ausser den obenerwähnten Unterrichts-Stunden zwey Mal wöchentlich in dem Hause ihres Lehrers, um unter seiner Aufsicht die Arbeiten der ersten Klasse in der Harmonielehre zu corrigiren. Es ist dies ihm weniger Erleichterung, als die Absicht, den Vorgerückteren Gelegenheit zu geben, sich auch in dieser Hinsicht zu vervollkommnen. — Alle Zöglinge des Instituts bilden sich, neben ihren theoretischen Studien, zugleich zu ausübenden Künstlern. Nur bey zweyen ist Theorie einziger Hauptzweck. Dafür treiben die anderen mehre, manche sogar vier Instrumente. So sind denn unter der erwähnten Zahl 17 Pianoforte-, 16 Violin-, 6 Orgel-, 5 Violoncellspieler und 5 Clarinetten-, 2 Fagott-, 1 Flöten- und 1 Hornbläser. Die Violin- und Violoncellospieler können bey den Proben der Kapelle,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Decemb. N°. II. 1801.

ABHANDLUNG.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Der blosse Gang der Untersuchung hatte uns also auf den zweyten Theil der Preisfrage geleitet, nämlich: wie man die Deklamation auf den Gesang anwenden solle, ohne der Melodie zu schaden. Diese clausula salutaris für die Melodie steht offenbar nicht müssig, wenigstens finde ich darin die Forderungen angedeutet, welche Sie beyderseits und von verschiedenen Seiten an die Gesangskomposition so eben machten, und in so fern ware die Antwort auf diese Frage zugleich der Probirstein, ob die ganze Beantwortung überhaupt passend ausgefallen, oder ob sie einseitig und folglich mangelhaft sey.

„Was die Gewalt der Interpretation doch vermag!"

Sie kann nie zu viel thun. Warum soll beym Aufstellen einer Preisfrage nicht dieselbe Genialität statt finden können, welche den Physiker oft bey einer Beobachtung oder bey einem Versuche leitet? und genau betrachtet — was ist ein Experiment und eine Beobachtung anders, als eine Preisfrage an die Natur, für deren Beantwortung ihr der Physiker den Preis des Strebens nach der Intelligenz zugesteht? und von andrer Seite, was ist die Preisfrage, als ein Versuch mit den Erkenntniskraften der Intelligenz? Sobald Sie nun bey Versuchen Genialität zulassen, so muss sie auch bey Preisfragen statt finden."

„Wenn auch der Frager vielleicht kein Wort von dem, ihm beygelegten Sinne wusste?"

Wollen Sie denn die Genialität imputiren? Eine wahrhaft genialische Handlung, sie mag sich zeigen in Weissagung, oder Gesetzgebung, oder worin sie will, fasst allezeit eine Unendlichkeit in sich, welche freylich nicht, wie die präformirten Keime, in ihr eingeschachtelt liegt, und durch Interpretation herausgeklaubt wird, sondern eben wegen ihrer Unendlichkeit sich selbst immer neu erzeugt und durch Interpretation nie erschöpft wird. — Das Genie ist das Organisirende in der Intelligenz, in dessen Produkten, wie in den Organismen der Natur, der Anfang zu einer Descendenz ohne Ende liegt. —

„Wir kommen von unserm Gegenstande ab. Mir scheint der Zusatz: ohne der Melodie Eintrag zu thun, nichts als ein Vorbehalt, wodurch man die Forderungen des Kritikers befriedigen, und zugleich mit dem Publikum sich abfinden mochte. Die Kunst, besonders die Oper, soll eine Mahlzeit werden, bey der jeder für baare Bezahlung etwas für seinen Gaum finden soll."

Sie behaupten also, dass der Gesang nicht deklamatorisch — d. h. nach der gegebenen Erklarung, nicht der Empfindung, welche in den gesungenen Worten liegt, angemessen — seyn könne, ohne dadurch unmelodisch zu werden? Hier mochte wohl jedes Beyspiel einer guten Gesangskomposition gegen Sie zeugen.

„Das behaupte ich nicht. Ich sage nur so viel, dass die Melodie eine niedre Eigenschaft des Gesanges ist, welche nicht in Anschlag kommen soll, sobald man von einem ausdrucks-

welche regelmässig zwey Mal in der Woche (Dienstags und Freytags von 10 — 12 Uhr) statt finden, mitwirken; da aber die Blasinstrumente nur einfache Besetzung haben, daher die Bläser hier nicht eintreten können, so hat Herr *Dr.* Schneider eine besondere Probe eingerichtet, die allein für die jungen Künstler bestimmt ist. Nur bey Instrumenten, die nicht anders besetzt werden können, wirken Kapellisten mit. Ausserdem ist es Allen, die auch nicht zu den Schülern des Hrn. *Dr.* Schneider gehören, sondern bey einem der Kapellmitglieder auf ihrem Instrumente Unterricht haben und so weit vorgeschritten sind, um im Orchester mitspielen zu können, erlaubt, bey diesen Proben einzutreten. Zu diesen gehören auch die sogenannten herzoglichen Musik-Schüler, solche nämlich, die mit geringem Gehalte und der Anwartschaft auf eine Hoboistenstelle im Hoboistenchore dienen und für herzogliche Kosten auf ihrem Instrumente Unterricht erhalten. Alle Genannte nun zusammen genommen bilden eine Besetzung von 20 Violinen, 5 Bratschen, 8 Violoncellen, 5 Contrabässen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 1 Pauken = 49. — Die Ordnung in den Proben ist folgende: zuerst wird eine kleinere Symphonie gespielt; dann folgen zwey Solosachen und den Beschluss macht eine grössere Symphonie. Die Solospieler alterniren in strenger Ordnung. Unter denen, die zum Solospiele hinlängliche Fertigkeit haben, befinden sich 8 Pianoforte-, 7 Violin-, 5 Violoncell-Spieler, 3 Flöter-, 2 Clarinetten-, 2 Fagott-, 2 Horn-, 1 Trompeten- und 1 Posaunenbläser. Was die Symphonie anbetrifft, so wird hier stufenweis vom Leichtern zum Schwerern fortgeschritten. Vorzüglich werden Compositionen dieser Gattung von Haydn, und zwar in jeder Probe, gespielt, aber auch Mozart und Beethoven kommen an die Reihe. Die Vorspieler bey der ersten und zweyten Geige wechseln unter sich.

Eine andere Probe der Art ist blos für die Blasinstrumente (Harmoniemusik) bestimmt. Auch diese findet, wie die vorige, wöchentlich ein Mal statt, und auch hier ist für Zusammen- so wie für Solospiel gesorgt. Bey ersterer ist die Besetzung aus den oben angegebenen Mitgliedern und aus den bey den Blasinstrumenten angestellten Kapellisten genommen und zwar folgendergestalt: 4 Flöten, 8 Clarinetten, 5 Fagotte, 2 Oboen, 4 Hörner, 1 Contrafagott, 1 Posaune, 2 Trompeten. — Wie alle Proben, wo sie auch nicht mitwirken, hat Hr. *Dr.* Schneider seinen Schülern anempfohlen, auch diese zu besuchen, um im Anhören den Charakter der Blasinstrumente überhaupt, so wie ihres Zusammenspiels genau zu erkennen. Ausserdem sind für sie mit dieser Uebung noch mannigfache Arbeiten verbunden. Sie müssen Orchester- und Klavierwerke, die sich dazu eignen, für Blasinstrumente arrangiren, zu Compositionen, die bereits für diese gesetzt sind, Verstärkungsstimmen setzen u. s. w.

Wenn so nun für die höhere Ausbildung der Bläser Sorge getragen ist, so haben die Streichinstrumentalisten und die Pianofortespieler eine andere Gelegenheit, sich zu vervollkommnen. Es findet nämlich in jeder Woche eine Quartettversammlung statt, in der zwey Violin-Quartetten und eine Piece der Art (Quartett, Trio, Quintett u. s. w.) für Pianoforte vorgetragen werden. Hier sind (da zu diesen Uebungen nur die Besseren gelassen werden können) 12 Violinspieler, die bey der ersten und zweyten Geige alterniren, 3 Violoncellisten und 9 Pianofortespieler. Was hier zu Gehör gebracht wird, ist oft ausgezeichnet, meist lobenswerth, sehr selten mittelmässig. Auch Streichquintette werden gespielt, so dass vierwöchentlich statt eines Quartetts ein Quintett vorgetragen wird. —

So hätte ich Ihnen denn alle die Einrichtungen namhaft gemacht, in denen die Schüler des musikalischen Instituts thätig mitwirken und die blos zur Ausbildung derselben bestimmt sind. Doch muss ich derer noch kurz erwähnen, die, wenn auch nicht besonders für sie bestimmt, doch mannigfachen und wesentlichen Einfluss auf ihre Ausbildung haben. — In dieser Hinsicht stehen die bereits oben erwähnten Proben der Kapelle obenan. Dieselben bestehen jedes Mal aus einer Ouverture, zwey Solosachen (eine für Streich-, eine für Blasinstrument) und einer Symphonie. Die Besetzung ist hier folgende: 12 erste Violinen, 13 zweyte, 7 Bratschen, 7 Violoncelles, 5 Contrabässe, 2 Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagott, Hörner, Trompeten und Pauken = 57 Personen. Als Solospieler fungiren: 7 Violin-, 1 Bratschen-, 2 Violoncellspieler, 2 Flöten-, 2 Oboen-, 3 Clarinetten-, 1 Fagott-, 2 Horn-, 1 Trompeten- und 1 Basposaunenbläser. —

Die Versammlungen der Singakademie bieten ein anderes Bildungsmittel für junge Musiker. Nur die gediegensten Werke ernster (Kirchen-) Musik werden hier unter der Leitung des Hrn. *Dr.* Schneider ausgeführt. Die Schüler des Instituts sind

meistentheils Mitglieder der Akademie, entweder selbst mitwirkend oder zuhörend. Hier ist Gelegenheit gegeben, die Compositionen alter italienischer Meister, so wie Bach's und Händel's Werke gut zu hören und zu studiren. Auch die Kirchenmusiken und Vespern, die vierzehntäglich (Sonntags und Sonnabends) in der hiesigen Schlosskirche statt finden, dürfen nicht unerwähnt bleiben. Man hört hier nur Gutes und in den Vespern vor allen das vortreffliche Orgelspiel des Hrn. *Dr.* Schneider.

Kann nun eine Anstalt bessere Gelegenheit zur Erziehung junger musikalischer Talente darbieten? Ich habe Ihnen offen und ohne Uebertreibung berichtet, was hier zu finden ist, und Sie mögen selbst sagen, ob noch etwas zu wünschen übrig bleibt. Rechnen Sie zu allen diesem noch den regen Eifer der Studirenden selbst, den sittlichen freyen Ton, der unter ihnen herrscht, das edle Bestreben, nicht der Letzte zu seyn und zurückzubleiben, die Liebe zu ihrem Lehrer, dessen Mühe und Aufopferungen sie zu erkennen, zu schätzen wissen, und Sie haben ein treues Bild des hiesigen Musiktreibens, einen freudigen Blick auf die frischen fröhlichen Keime, die unter der Hand eines treuen Gärtners herangrünen. — Doch noch über eins muss ich berichten, ehe ich schliesse. Seit einiger Zeit hat sich hier eine musikalische Gesellschaft gebildet, die aus den Schülern des Instituts besteht. Hr. *Dr.* Schneider, der auf jede Weise ein fröhliches freyes Künstlerleben zu fördern sucht, hat sie dazu veranlasst und ist selbst das thätigste Mitglied. Die Versammlungen finden zwey Mal wöchentlich des Abends statt, und es ist der Zweck der Gesellschaft, gemeine Interessen der Kunst zu besprechen, gegenseitige Urtheile auszutauschen und collegialisches Zusammenleben zu bewirken. Man liest etwas über Musik vor, singt, spricht und kommt so selbst da weiter, wo man sich von Anstrengungen erholen und ausruhen will. — Möchte zum Besten der Kunst das Institut noch lange unter der würdigen Leitung des Herrn *Dr.* Schneider bestehen, sich stets erweitern und allen den Wünschen und Hoffnungen und der Liebe entsprechen, mit welcher der Stifter es errichtet und bis jetzt so treu fortführt.

Kurze Anzeige.

Divertissement brillant sur des thèmes favorites de l'Opéra: le Siège de Corinth pour le Pfte et Violoncelle ou Violon composé — par F. A. Kummer (Premier Violoncelle de Sa Maj. le Roi de Saxe). Op. 12. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

Das einleitende All. stringendo mit eingemischtem recitativähnlichen Gesange für das Violoncelle verbindet gleich beyde Instrumente ihrer Art gemäss und so gefällig, als es im Divertissement gewünscht wird. Das geht im Andantino, $\frac{6}{4}$, so fort, wo gleichfalls das Streichinstrument den Gesang führt, ohne dass desshalb das arpeggirende Tasten-Instrument zu bloser Begleitung verwendet worden wäre, was erst im Thema, $\frac{4}{4}$, Moderato geschieht, dessen Melodie dem Violoncelle oder der Violine gegeben worden ist. Dagegen herrscht das Pianoforte in der ersten Variation und in der dritten vor, zwischen welchen sich das Violoncelle in der zweyten und dann wieder in der vierten hören lässt, welche letzte dann zum ausgeführtern Schlusse beyde Instrumente mit Sologängen in einander greifen heisst. In geschicktem Wechsel für beyde Spieler sorgend bringt dann ein munteres All. non troppo, $\frac{4}{4}$, einen erfreulichen Schluss. Der Klavierspieler hat die zuweilen schwarz genug aussehenden Passagen nicht zu fürchten; es ist nichts Schwieriges darin und doch brillant. Auch das Violoncell wird einem gewandten Spieler wenig Anstrengung, wohl aber Vergnügen bringen. Es ist wirklich ein brillantes Erholungsstück, das sich auch mit der Violine gut ausnehmen wird.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Das Eigenthumsrecht für Deutschland von Herold's und Halevy's neuester Oper:

Ludovic

habe erkauft, und wird dieselbe im vollständigen Klavier-Auszuge, so wie in allen Arrangements baldigst erscheinen, eben so *Chopin* et *Franchomme* Duo concertant pour Violoncelle et Piano sur des motifs de Robert le diable.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. N°. 28. 1833.

Noch Einiges über Orazio Vecchi und Orfeo Vecchio, als Zugabe zu einem eben so betitelten Aufsatze in der 41sten Nummer des 35sten Jahrgangs dieser Blätter.

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Bekanntlich enthalten Walther und Gerber, wie auch ihre Abschreiber Choron und Fayolle, Bertini und Fétis gar zu wenig Geschichtliches über den so berühmt seyn sollenden Orazio Vecchi; Alles beschränkt sich darauf, dass er in Mailand oder Modena geboren sey, mehre musikalische Werke, darunter den als erste Opera buffa geltenden Antiparnasso, öffentlich im Drucke bekannt gemacht habe. Hr. Fétis sagt zwar drey Zeilen mehr als seine Vorgänger, denn bey ihm heisst es: il passa toute sa vie dans sa ville natale (zu Modena nämlich), y devint maitre de chapelle, et y fut enterré dans l'église des Franciscains, où l'on trouve son épitaphe; allein gerade diess neu Hinzugesetzte ist, bis auf die Kapellmeisterstelle, durchaus unrichtig, wie man aus der weiter unten folgenden kurzen Lebensbeschreibung Orazio's leicht ersehen kann. Laborde's Urtheil über ihn (Essai sur la Musique III. 298, im Poeten-Artikel) scheint übrigens richtig zu seyn.

Hinsichtlich der Identität des Orazio mit Orfeo und anderer im vorigen Aufsatze geäusserten Meinungen und Vermuthungen wird sogleich gesprochen werden. Zuvor die Erklärung, dass alle meine Nachforschungen, über Orfeo Vecchio etwas Näheres zu erfahren, vergebens waren; in Italien ist man überhaupt nicht am besten daran, über dergleichen Dinge Auskunft zu erhalten. Die ganze Sache hat indessen gar keine Auskunft nöthig: gesunder Menschenverstand und einige Landeskenntniss klären dieselbe und alles Uebrige auf.

Vor Allem könnte man fragen, woher die Vermuthung einer Identität beyder Componisten? Jener heisst Orazio, dieser Orfeo; jener Vecchi, dieser Vecchio, wie können also Beyde eine und dieselbe Person seyn? Weil sie gleichzeitig gelebt haben und als berühmte Tonsetzer von denselben Schriftstellern angegeben werden, beweist nichts. Wenn Orfeo von seinem Zeitgenossen und Lobredner Morigia „Vecchi" genannt wird, so that er's in seinem mailänder Dialect, wo man in der Endung io das o verschluckt; ein Beweis, dass Morigia nicht zu den genauesten Schriftstellern gehört, denn Orfeo nennt sich auf seinen gedruckten Werken Vecchio. Picinelli, ein Mailänder, hat Morigia nur abgeschrieben, nennt ihn also ebenfalls Vecchi. Dass Orfeo ein fingirter, dem Orazio beygelegter hyperbolischer Bey- und Ehrenname seyn könnte (voriger Aufsatz S. 668), ist etwas weit hergeholt. Rossini wird seit 15 Jahren in den italienischen Zeitschriften immerwährend Orfeo genannt; auf seinen gedruckten und geschriebenen Compositionen heisst er stets Gioachino. Dieselbe Bewandtniss hat es mit Vecchi und Vecchio.

Im vorigen Aufsatze, bey Gelegenheit, wo dem Orfeo Vecchio 24 Werke von Motetten u. s. w. zugeschrieben werden, heisst es: „Wir besorgen aber, dass hierunter auch grosse Irrthümer obwalten: die Fruchtbarkeit des Genie's, die behende Feder, die angeblichen 24 Werke passen genau auf unsern alten bekannten Messer Horatio, nicht aber füglich auf den Pater Orfeo, von dessen gedruckten Werken nur Draudius zwey angeführt hat." Warum können wohl die 24 Werke nicht auf Pater Orfeo passen? — doch nicht weil Draudius (hundert Jahre nach ihm) von dessen gedruckten Werken nur zwey anzeigt? das beweist nichts; Orfeo könnte deswegen doch hundert gedruckte Werke aufzuweisen haben. Nur ein einziges Beyspiel. Gerber hat doch gewiss gesucht möglichst genau zu seyn. Er war gleichzeitig mit Simon Mayr. Bey der Herausgabe seines neuen Lexicons hatte

Letzterer bereits gegen 60 Opern, 8 Cantaten, 12 Messen, 2 Requiem, 70 Psalmen, mehre Concerte und andere Instrumentalmusik u. s. w. geschrieben; Gerber citirt aber von ihm in Allem blos 10 Opern und sonst nichts. — Ohne Uebertreibung kann man annehmen, dass die von Walther und Gerber nicht erwähnten gedruckten und handschriftlichen praktischen musikalischen Werke italienischer Autoren mehre Bände füllen müssen. Hätten doch Beyde Italien bereisen und alle Musik-Archive daselbst benutzen können! — Um aber wieder auf Orfeo Vecchio zu kommen, so befremdet es, dass der Verf. jenes Aufsatzes auf derselben Seite 667 ein von diesem Componisten zu Mailand im Jahre 1614 gedrucktes praktisches Werk citirt, und beym Titelblatte stehen geblieben ist. Ich habe dasselbe Exemplar von Vecchio (und sonst nichts) im Musik-Archive der hiesigen Domkirche unlängst aufgefunden, darin unter Andern folgende Worte des Verlegers gelesen: „Die immerwährenden dringenden Bitten und auch um das Andenken des nie genug gelobten hochwürdigen Orfeo, meines ehemaligen Freundes und Herrn, lebendig zu erhalten, nöthigen mich, es (das Werk) neu aufzulegen.“ Ganz zu Ende steht das

Verzeichniss der gedruckten Werke des hochwürdigen Orfeo Vecchio.

Mottetti Comune Sanctorum à 4 con partitura.
Mottetti 1, 2, 3, 4 e 5 libro à 5 con partitura.
Scielta di Madrigali fatti in Mottetti à 5 con partitura.
Mottetti 1, 2 libro à 6 ed il terzo con la partitura.
Sette Salmi à 6 con basso continuo libro 4.
Messa à 4 con il basso libro 1.
Messa à 5 libro 1.
Messa 2 e 3 libro à 5 con Basso a suonare.
Messe, Mottetti, Salmi, Magnificat, Falso bordone à 8.
Vesperi à 5 intieri con Basso.
Vesperi a Versetti à 5 con Basso.
Magnificat intieri e a versetti à 5 con Basso.
Falsi bordoni à 4, 5 e 8 con Magnificat à 4, 5 e Te deum con Basso.
Himni Romani con la Compieta, Antifone, Letanie à 4 con Basso.
Himni Romani all' Ambrosiana con Basso.
La Donna vestita di Sole Madrigali spirituali à 5.

Darauf heisst es zum Schlusse: „Ausser benannten Werken hinterliess er noch viele schriftliche, theils bey mir Filippo Lomazzi, die ich drucken werde, und vorzüglich ein Werk mit drey Chören, was gedruckt zu werden verdient (und ich hoffe es zu thun), damit die Bemühungen eines so vortrefflichen Verfassers anerkannt werden.“

Schon dadurch ist nun hoffentlich der Zweifel über die angeblichen 24 Werke und vollends über die Existenz des Orfeo Vecchi ganz gehoben; einige Erläuterungen werden aber auch alles Uebrige aufklären.

In benanntem frühern Aufsatze S. 663 heisst es: „Hr. Baini, welcher in seinen Memorie storico-critiche etc. über Palestrina eine erstaunliche Kenntniss der Litteratur der praktischen Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts entwickelt hat, scheint den Orfeo nicht gekannt zu haben.“ Und in der Note wird unter Andern gesagt: Baini habe (Vol. II. p. 203) im Verzeichnisse der Autoren beym Namen Orpheus mit einer Klammer eingeschaltet: legatur Horatius. Durch diesen Bock hat er zum Voraus keine erstaunliche Kenntniss der Litteratur der praktischen Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts gezeigt. Dass der alte Baini, welcher auf benannte Lebensbeschreibung 30 Jahre verwendet haben soll, dabey allein, und sonst kein Andrer so wie er, die Mittel hatte, Roms Bibliotheken und Musik-Archive zu durchwühlen, ungemein viele Beyträge zur Geschichte der römischen Schule in seinem Werke liefern konnte, ist sehr natürlich; ob ihm aber jenes Lob überhaupt, oder gar das eines wirklichen musikalischen Litterators trifft, möchte wohl zu bezweifeln seyn.

Was nun die grossen Lobeserhebungen des Orazio und Orfeo anbelangt, ist vor Allem zu bemerken, dass man es mit den meisten a saeculis saeculorum in Italien ausposaunten Berühmtheiten nicht so genau ad litteram nehmen muss. Hier ist wohl der Ort nicht, diesen Gegenstand, über welchen sich manches Anziehende und Possirliche sagen liesse, weiter zu verfolgen. Meine 21jährige Correspondenz in dieser Zeitschrift enthält zuweilen Beyspiele dergleichen hier zu Lande viel geltender Musikgelehrten und Künstler, die kaum das Epitheton magor, minuter wohl gar das widrig klingende Pseudo verdienen; am besten thut man daher, bey solchen Gelegenheiten Behutsamkeit zu gebrauchen.

Nun erstens zu Orfeo Vecchio. Sein eigentlicher Panegyrist ist Morigia, sein Zeitgenosse, in dessen Nobiltà di Milano (mein Exemplar ist eine zweyte Auflage vom Jahre 1619). Picinelli hat Morigia, Walther und Gerber Picinelli abcopirt;

nur hat sich Letzterer eine freye und übertriebene Copie erlaubt. Man höre Beyde.

Morigia. Orfeo Vecchi, ehemaliger Kapellmeister in der Scala, war ein so geübter Tonsetzer (compositore di tanta pratica), dass er während der Zeit, wo ein sehr fertiger Schreiber einen Brief aufgesetzt haben würde, auf seiner Kartelle ein Motett componirte, auch mit mehren Chören. Er hat Motetten, Psalmen, Messen und andere musikalische Werke in einer so grossen Menge gedruckt, dass ihn Niemand übertrafe; ja er hat hierin sogar alle seine Collegen übertroffen.

Picinelli. Ohne Hyperbel passt der Name Orfeo ganz auf Orfeo Vecchi, einen würdigen und sehr gesitteten Priester, der als Musiker ein Wunder (miracolo, nicht mostro [Ungeheuer], wie der Verfasser des vorigen Aufsatzes S. 667 einschaltete) seiner Zeit war. Er hatte ein so reichhaltiges Genie und eine so schnelle Hand, dass er in einem Zeitraume, wo ein Anderer einen Brief geschrieben, nicht nur ein mehrstimmiges, sondern auch ein mehrchöriges Motett componirt haben würde. Da er ein überaus grosser Künstler war (di valor eminente al sommo) (!) so traf ihn mit allem Rechte das Loos eines Kapellmeisters der königlich herzoglichen Kirche alla Scala. Und obgleich viele vortreffliche Künstler zu seiner Zeit manches Geistreiche (ingegnoso) drucken liessen, so übertraf er doch alle in der Quantität und Güte der Composition. Er gab heraus Motetten, Psalmen, Messen, Lieder und andere Werke in 24 Büchern, vier-, fünf-, sechs- und achtstimmig.

Ganz begeistert von seinem Landsmanne Orfeo Vecchi, dessen wahren Namen Vecchio er nicht einmal kannte, schuf sich Picinelli gleich einen zweyten. Bey Orazio sagt er Folgendes: „Wenn Rom unter seinen Kriegern eines Horatius Cocles sich rühmt, so ehrt Mailand in Orazio Vecchi einen sehr ausgezeichneten Tonsetzer. Obschon ich keine Nachrichten über seine Person gefunden habe (wie naiv! — und woher ist denn die Nachricht, dass er ein Mailänder sey?), so sind doch und werden der Welt seine Compositionen bekannt seyn, nämlich Lieder u. s. w.“ Picinelli hat noch andere zwey Musiker zu seinen Landsleuten gezählt, nämlich Foliano (soll Fogliani heissen), der ein Modeneser, und Bona, der ein Brescianer ist, und keineswegs Orfeo mit Orazio verwechselt, wie im vorigen Aufsatze S. 669 vermuthet wird. Ueberhaupt macht man sich von diesem Verf. nicht die günstigste Idee, wenn man das magere Quartbändchen seines Ateneo de' Letterati Milanesi mit Argelati's zwey grosse Folianten starker Bibliotheca Scriptorum Mediolanensium zusammenstellt.

Die einzigen Quellen hinsichtlich Orfeo Vecchio's sind also, bis keine anderen aufgefunden werden, seine beyden Zeitgenossen, der Schriftsteller Morigia und sein Freund und Verleger Lomazzo. Ersterer rühmt an ihm die ausserordentliche Fertigkeit im Componiren und Vielschreiberey, was denn Alles, eben so wie die 24 Bücher Musik (und vielleicht noch mehr) seine Richtigkeit haben mag, wenn man bedenkt, wie gross vor dritthalb hundert Jahren in Italien die Kirchen-Concerte, Motetten, Psalmen u. s. w. und die gedruckten Musikbücher waren. Betrachtet man Orfeo's Salmi a 5 voci, so kann man sich von der Quantität und Qualität seiner 24 Bücher Musik überhaupt eine ziemliche Idee machen. Seine Berühmtheit scheint auch nicht sehr weit gedrungen zu seyn. Morigia, selbst der aufgeblasene Picinelli, sagt nichts davon; sein Verleger will durch eine neue Auflage seiner Salmi dessen Andenken lebendig erhalten, und noch ein anderes Werk von ihm drucken, damit die Bemühungen eines so vortrefflichen Autors anerkannt werden (s. oben), was nun ebenfalls keine grosse Herrlichkeit beurkundigt. Wenden wir uns also zum Orazio, der zwar als Dichter, Sänger und Musiker eine gewisse Berühmtheit erlangt, die aber zum Theil anderen Umständen zugeschrieben werden kann.

Zum Erstaunen ist es übrigens, dass weder Forkel noch Gerber di: von dem Klassiker Tiraboschi (Bibliothekar des Herzogs von Modena) in den Jahren 1781 — 86 in sechs Quartbänden herausgegebene Biblioteca Modenese gekannt hat. Im 6ten Bande S. 574 — 607 finden sich die modenesischen Musiker, davon die Hälfte im Gerber fehlen, die andern überdiess weit besser beschrieben sind. Wie es ferner zuging, dass *Dr.* Lichtenthal diese Biblioteca in seiner Bibliografia erwähnt und drey kleine musikalische Schriften und zwey MSS. daraus zu citiren vergessen hat, mag der liebe Himmel wissen *). Im 5ten Bande S. 352 — 59, also

*) Diese Schriftchen und MSS. sind: 1) Bononcini (Giammaria) Discorso musicale sopra una composizione a 5, datagli per aggiungervi il Basso, et in difesa della terza sua opera uscita già dalle stampe, e giudicata non di lui ma tolta e rubata in buona parte da altri (MS.

ungefähr auf sieben kleinen Quartseiten, findet sich die Lebensbeschreibung des Orazio Vecchi. Man sieht hieraus, dass man ihn im 6ten Bande, wo nämlich die Musiker vorkommen, ganz vermisst. Vecchi war auch Dichter, freylich nicht von den besten (non troppo felice heisst es in seiner Biographie); Tiraboschi gibt ihm also eine Stelle unter den Poeten und sammelte so viel als möglich über ihn aufzufinden war, um ihn (wie er sagt) der Vergessenheit zu entreissen, in der man ihn bisher gelassen. Seine Quelle ist der Chronikschreiber (cronista) Spacini.

Das Wesentlichste jener Lebensbeschreibung besteht nun in diesem. Orazio Vecchi wurde geboren (wo, wird nicht angegeben) um's Jahr 1551 und ist gestorben Anno 1605. Ueber seine ersten Jahre finden sich gar keine Nachrichten. Aus den Acten des Kapitels zu Correggio ersieht man, dass er am 15ten October 1586 in jener Kollegialkirche ein Kanonikat erhielt, den 29sten July 1591 Erzdiaconus wurde, und schon damals einen grossen Ruf als Musiker gehabt hatte, so dass bey einer neuen Auflage des Graduale Romano er einer von den drey Revisoren war, die es corrigirten. Kurz nach dem erhaltenen Erzcanonikat verliess Vecchi Correggio und wählte Modena zu seinem Aufenthaltsorte, wo er sich wenigstens bis zum Februar 1595 aufhielt, denn am 5ten desselben Monats um 22 Uhr erhielt Orazio einen Dolchstich, der aber keine übeln Folgen hatte (non ebbe male). Dieser Orazio Vecchi muss etwas wunderlich und zanksüchtig (bisbetico e facile alle risse) gewesen seyn, denn am 18ten May desselben Jahres gerieth er mit Jemanden, welcher der Frau des Girolamo Vecchi (seines Bruders) die Cur machte, in Wortstreit, der ihm zwey Messerstiche in den Kopf versetzte, die jedoch bald geheilt wurden. Lustiger war jedoch der Streit, den er mit dem Organisten der Kirche S. Agostino am 21sten May 1596 während des Hochamtes hatte. Orazio sang mit der Orgelbegleitung, bey einer Stelle wollte er Solo singen, der Organist hingegen Solo spielen; keiner wollte dem andern nachgeben, Orazio sang laut auf, der Organist spielte *fortissimo*, und das Publicum lachte. — Die lange Abwesenheit von seinem Kapitel war wahrscheinlich Ursache, dass er sein Canonicat verlor. In demselben Jahre 1596 erhielt er am Dom die Kapellmeisterstelle des verstorbenen Guido Ferrari. Im folgenden Jahre reiste er mit dem Grafen Luigi Montecucoli nach Venedig, um einige seiner Compositionen zu drucken. Im Jahre 1598 wurde er zum Hofkapellmeister und Musiklehrer der Prinzen mit dem jährlichen Gehalte von 80 Thalern ernannt; im herzoglichen Kammer-Archive sieht man noch die Quittung besagter Summe. Im Jahre 1603 brachte es der kaiserliche Gesandte dahin, dass die Stadt Modena dem Orazio fünf Jahre hindurch 500 Lire jährlichen Gehalt gab. Auf Anempfehlung dieses Gesandten ward dem Vecchi wahrscheinlich die Ehre zu Theil, eine Einladung an den Hof des Kaisers Rudolph zu erhalten. Der König von Polen überschickte ihm für eine Composition eine schöne goldene Medaille, von ungefähr 22 Dukaten im Werthe. Im Jahre 1604 verlor er die Kapelle am Dom, die sein Schüler Geminiano Capilupi erhielt. Dieser traurige Zufall beschleunigte vielleicht seinen Tod, der am 19ten Februar 1605 im 54sten Jahre seines Alters erfolgte, und an welchem die Ränke und die Undankbarkeit des Capilupi Schuld gewesen seyn sollen. Er wurde in der Karmelitanerkirche begraben. Ein gewisser Gatti aus Venedig machte auf ihn folgendes pomphafte Epitaphium, das aber etwas nach dem Geschmacke des Jahrhunderts riecht (sa alquanto del gusto del secolo):

D. O. M. Horatius Vecchius, qui novis tum musicis tum poeticis rebus invenieudis ita floruit, ut omnia omnium temporum ingenia facile superarit, hoc tumulo quiescens excitatricem expectat tubam. Hic Octavio Farnesio Archiducique Ferdinando Austriae carissimus, cum harmoniam primus Comicae facultati conjunxisset, totum orbem terrarum in sui admirationem traxit. Tandem pluribus in Ecclesiis Sacris Choris Praefectus, et a Rudolpho Imp. accersitus, ingravescente jam aetate Serenissimo

---

im herzoglichen geheimen Archiv). — 2) Erculei (Marzio), geboren zu Otzieoli, erzogen in Rom, sehr jung nach Modena gekommen, wo er als Sopran in der herzoglichen Kapelle diente, dann Meister des Canto fermo wurde, und den 5ten August 1706 in einem Alter von 83 Jahren starb —: Il canto ecclesiastico moderno. Modena, 1686. — Primi elementi di musica. Ebendaselbst 16..... — 3) Fornasari (D. Antonio), Compositeur aus Reggio, gestorben den 24sten Juny 1723 in einem Alter von 74 Jahren: Elementi di musica necessarj da sapere per accompagnare la parte del Basso nel Cembalo (MS. bey Herrn D. Prospero Zilocchi). — 4) Stella (P. Giuseppe della Mirandola), Minor Osservante, gestorben den 23sten September 1678. Trattato di canto fermo, e pratica per tutto lo solennità dell' anno. In Roma, 1664.

Duci Caesari Estensi propria in patria deserviens, Angelicis concentibus praeficiendus decessit Anno MDCV die XIX Mensis Februarii.

Verzeichniss seiner Werke:

Sechs Bücher 3-, 4- und 6stimmiger Canzonetten, mehrmalen aufgelegt zu Venedig, Verona und Mailand.

Madrigali a 6 voci. Venezia, 1583. Milano, 1588.

Le Veglie di Siena à 3, 4, 5 voci. Venezia, 1588, 1604.

Mottetti a 4, 5, 6 voci. Venezia, 1590, 1597.

Lamentazioni a 4 voci. Ebendaselbst 1587, 1608.

Convito musicale a 3, 4, 5, 6, 7, 8 voci. Ebendaselbst 1597.

Fünf Bücher heiliger Gesänge. Ebendaselbst 1597.

Ein Buch 6- und 8stimmiger Messen (auf Vecchi's Befehl erst nach seinem Tode herausgegeben). Ebendaselbst 1607. In der Vorrede bedauert der Herausgeber (sein Schüler Brausi), dass Vecchi ein sehr schätzbares Werk (pregevolissima opera), eine musikalische Poetik, unvollendet gelassen hat.

Dialoghi a 7 e 8 voci. Venezia, 1608.

Antiparnasso. Ebendaselbst, 1597.

Compendio del pellegrinaggio a Loreto. Modena, 1593.

Mehre Gedichte.

Es wurden auch mehre Gedichte auf ihn gemacht. — Seine zwey Brüder Girolamo und Ludovico wurden von ihm zu Erben eingesetzt.

Einem Nachtrage zu jener Biographie zufolge (6ter Band, S. 205), war Orazio ein so vortrefflicher Sänger gewesen, dass ein von den Aerzten verlassener Kranker, durch seinen Vortrag der Veglie di Sjena die Gesundheit wieder erhielt. — Hr. Gio. Batt. dall' Olio besitzt ein MS. von Orazio Vecchi, Le regole del Contrappunto betitelt.

Das Resultat von allen diesem ist nun, dass man noch bis zur Stunde nicht weiss, wo Orazio eigentlich geboren ist; sehr wahrscheinlich aber im Modenesischen. Auf dem Titel seiner Werke nennt er sich Modanese, was im Grunde jedes Dorf in jenem Herzogthume, auch einen sehr langen Aufenthalt in Modena bedeuten kann, welches Letztere jedoch bey Orazio nicht der Fall wäre. Zu seinem Ruhme scheint dessen Mäcen, der kaiserliche Gesandte, das Meiste beygetragen zu haben. Die pomphafte, von einem dunkeln Venetianer verfasste Grabschrift, mit dem exaltirten totum terrarum orbem in sui admirationem traxit, sagt im Grunde nicht viel. ‚Wie verschwenderisch die Italiener in musikalischer Hinsicht mit den Worten maestro, professore, grande, sublime, divino, classico, profondo, immortale u. s. w. sind, ist bekannt; kaum wurde Bellini's Pirata in Wien gegeben, nannten unsere Zeitschriften diesen Pirata sogleich eine europäische Oper; gefällt eine Arie ungemein in einer neuen Oper, so heisst sie in kurzer Zeit darauf famosa, celebre, obwohl sie nie ausser dem Orte, wo die Oper gegeben wurde, gekommen war; der Venetianer Gatti wollte nun aus seinem Orazio verhältnissmässig einen weltberühmten Mann machen. Dass aber Orazio Vecchi ein weit gewichtigerer Mann als Orfeo Vecchio gewesen seyn muss, leuchtet schon daraus hervor, dass alle Geschichtschreiber, die seiner erwähnen (und er wird allgemein zu den Häuptern der lombardischen Schule gezählt) von Orfeo Vecchio kein Wörtchen sagen, ihn auch wahrscheinlich nicht gekannt haben. Was die von Orazio in der Vorrede seines Antiparnasso sich zugeschriebene Erfindung, dramatische Handlung mit Musik zu verbinden, betrifft, so muss man hier abermals Landeskenntniss zur Hülfe nehmen. Die italienischen Musikgelehrten und Künstler sind überhaupt mit fremden Sprachen ganz unbekannt (bey einigen die französische etwa ausgenommen, die sie aber ungefähr so verstehen, wie die Portugiesen das Spanische), und wissen auch wenig oder gar nichts von den Fortschritten der Musik. Orazio war wenigstens so bescheiden, zu sagen: so viel ich weiss (ch' io mi sappia), hat kein Anderer jene Verbindung unternommen u. s. w.; jedenfalls ist aber sein Antiparnasso schon 1597 gedruckt, ein Umstand, den auch Tiraboschi nicht übergeht.

Nachricht.

Berlin. (Beschluss.) Im Königsstädter Theater schloss Mad. Schodel aus Wien ihre Gastrollen mit der Giulietta in Bellini's Oper: „I Capuleti e Montecchi" unter dem ihr lebhaft gezollten Beyfalle. Sie soll zum Herbst als Mitglied dieser Bühne wiederkehren. Da Dem. Hähnel und Hr. Fischer jetzt auf Urlaub verreist sind, und eine neuengagirte Sängerin, Dem. Bruckner, nicht bedeutend interessirt, so feyert dort die Oper. — Dagegen ist noch eine Gesang-Virtuosin, Mad. Carradori Allan aus Petersburg hier angekommen, wie auch der

rühmlichst bekannte Pianoforte-Spieler Friedrich Kalkbrenner. Beyde beabsichtigen nächstens Concerte zu geben. Auch wird Haydn's Schöpfung, unter Mitwirkung der Dem. Carl, zu wohlthätigem Zwecke in der Garnisonkirche aufgeführt werden. Berücksichtigt man nun noch die vielen Garten-Concerte, welche Morgens und Abends in Elysium, Tivoli, dem Schulgarten u. s. w. veranstaltet und meistens sehr zahlreich besucht werden, so darf man sich nicht über Mangel an Gelegenheit beklagen, Musik zu hören.

Absichtlich erwähnen wir zuletzt erst die neue Oper „Hans Heiling", um über dieselbe so ausführlich zu berichten, als es irgend der Raum erlaubt und ohne Einsicht der in diesem Augenblicke nicht disponibeln Partitur möglich ist. Zuvörderst ist zu bemerken, dass das achtbare Werk vom 24sten bis 31sten May drey Mal, unter eigener Leitung des Componisten, mit ungetheiltem Beyfalle aufgeführt worden ist und sich besonders durch harmonische Kunst und geschickte Instrumentation der Musik, wie durch das Phantastisch-Schauerliche der Dichtung, bleibenden Werth erworben hat, wenn gleich eine gewisse Einförmigkeit in dem Stoffe selbst liegt, welcher einer Legende entlehnt ist, die Spiess zu seinem Volksmährchen benutzte. Dort ist Hans Heiling der letzte Regent der Erd-, Luft-, Feuer- und Wassergeister. In die Operndichtung sind nur die Erdgeister allein aufgenommen, deren Oberherrschaft Heiling im Vorspiele (welches die Handlung beginnt) aus Liebe zu einem irdischen Wesen entsagt und von seiner Mutter, der Königin der Erdgeister, bewegten Abschied nimmt, indem er dann wiederzukehren verspricht:

„wenn sein Kranz verbleicht
und das Herz ihm bricht."

Die Mutter beschenkt Heiling mit einem glänzenden Brautschmucke und entlässt ihn wehklagend zur Oberwelt. Die Musik dieses etwas langen Vorspiels, welches füglich auch die erste Scene der Oper genannt werden könnte, ist besonders in harmonischer Hinsicht interessant, originell und kräftig in den Chören. Die Charakterisirung der Gnomen in der Musik ist vorzüglich gelungen, wenn auch nicht ganz ohne allgemeine Anklänge an C. M. v. Weber's Auffassungsweise des Geisterhaften in der musikalischen Schilderung. Dem Vorspiele schliesst sich unmittelbar eine wilde, meist leidenschaftlich bewegte Ouverture von imposanter Orchesterwirkung in F moll an, deren sich erheiternder Schluss auf den glücklichen Ausgang der Handlung deutet. Die Oper beginnt mit Heiling's Erscheinen in der Oberwelt; seine leidenschaftliche Liebe zu der armen Anna wird mehr durch die Rücksichten der eigennützigen Mutter, als durch Gegenliebe des Mädchens selbst begünstigt. Ein in der Musik sehr ansprechendes Terzett spricht die verschiedenen Gefühle der Handelnden aus. In dem darauf folgenden dreystimmigen Gesange tritt erhöhte Leidenschaftlichkeit belebend ein. Anna hat Heiling's Zauberbuch aus Neugier in seiner Abwesenheit geöffnet, die sich verschlingenden Zeichen verwirren ihre Sinne. Heiling kommt dazu und schilt die Vorwitzige; sie beschwört ihn, das unsel'ge Buch zu vernichten. Aus blinder Liebe that es der mächtige Erdgeist, und steht nun machtlos gleich jedem andern Erdensohne da. Die Macht und Qual seiner Liebe schildert Heiling in einer Arie, mit Vorahnung heftiger Eifersucht und Misstrauen in Anna's glühende Erwiederung seiner Triebe. Heiling hat Anna mit einem funkelnden Geschmeide beschenkt, welches sie gern bey dem ländlichen Feste zu zeigen wünscht, das dem heiligen Florian zu Ehren veranstaltet ist. Mit Mühe erhält sie die Erlaubniss des Bräutigams, dem Feste beyzuwohnen. Tanz wird ihr indess streng untersagt. Ein munterer Chor der Landleute eröffnet die Fest-Scene. Eben so ansprechend wirkt des burggräflichen Leibschützen Conrad scherzhaftes Lied mit Chor-Refrain. Das Finale beginnt mit der entfernten Tanzmusik hinter der Scene, welche sehr angemessen mit Anna's Gesange sich verwebt, deren Sehnen nach den Freuden des Tanzes nicht länger zu unterdrücken ist. Heiling will der Braut die verführend wilde Lust nicht gewähren. Anna erzürnt sich darüber und Conrad, zu welchem sich eine Annäherung von Seiten Anna's zeigt, welche auf früheres Verständniss schliessen lässt, führt die Tanzlustige endlich wider den Willen Heiling's ab, welcher, allein zurückbleibend, die Qualen der Eifersucht empfindet, indem er ausruft: „Sie hat mich nie geliebt!" So endet der Act ohne Chor oder grösseres Gesangstück, nicht in der neuern Opernform, wenn gleich nicht ohne dramatisches Interesse.

In einer Scene voll tiefen Ausdrucks schildert Anna zu Anfang des zweyten Acts ihre Empfindungen, deren Widerstreit nicht auszugleichen ist. Anna bemerkt, dass sie im verzauberten Walde sich verirrt hat, und die Nacht eintritt. Die Erscheinung der Gnomen wird angedeutet; deren

Königin Anna gebietet, ihr den Sohn aus dem Netze der Liebeszauberey frey zu geben, indem sie Anna das Geheimniss mittheilt: Heiling, den sie bisher für einen Magier gehalten, sey Geisterfürst der Berge, vom Stamme der Gnomen und Zwerge. Diese ganze Scene ist musikalisch sehr interessant durchgeführt, wenn gleich mit reicher Anwendung drastischer Effectmittel durch Modulation und Blechinstrumente, wie diess in neuester Zeit nicht zu vermeiden ist. Die Geister verschwinden. Conrad findet Anna im Walde und führt sie heim. Ein schönes, lebendiges Duett gibt die gegenseitigen Gefühle der Liebenden kund. Die Scene verändert sich. Mutter Gertrud wartet ängstlich auf die ausbleibende Tochter und singt sich, öfters sich selbst unterbrechend, zur Zeitverkürzung ein schauerliches Lied, dessen Instrumentirung, die tiefen Contrabässe, Bratschen, Fagotte u. s. w. in chromatischen Figuren sich leise imitirend, höchst originell, fast an Bizarrerie gränzend ist. Die musikalische Auffassung ist so gewählt, als wenn die erzählte Geistererscheinung wirklich vor sich ginge. Freylich ist Heiling's Nähe und Einwirkung auf die Phantasie der Alten zu berücksichtigen. Melodram und Gesang wird durch Anna's Wiederkehr unterbrochen. Conrad's Liebesantrag in einer Arie scheint hier nicht ganz an seiner Stelle. Plötzlich tritt der versöhnte Heiling ein und will Anna den Brautschmuck überreichen; sie schlägt das Geschenk voll Grausen aus, ausrufend: „Er ist ein Erdgeist!“ Heiling sinkt zu Boden. Wunderbar wird in der Musik sein Ausruf: „Alles vorbey!“ durch das von der Basposaune angegebene Contra B bezeichnet. Es lässt sich annehmen, dass dieser tiefe Ton das Zurücksinken des Erdgeistes in die unbegrenzte Tiefe der Unterwelt andeuten soll, und die musikalische Malerey ist in so fern nicht unbegründet. Doch ist dem Posaunisten in Hinsicht der reinen Intonation dieses Contratons viel zugemuthet, und die beabsichtigte neue Wirkung steht auf der Spitze, in so fern der verfehlte Ton leicht an komischen Effect gränzen lässt. Conrad, welcher Heiling verhöhnt, wird von diesem meuchlerisch mit einem Dolche niedergestossen. Ende des zweyten Acts, ebenfalls ohne grössere Ensemble-Gesänge. — Der dritte Act beginnt mit einer kunstreich durchgeführten Scene, in welcher Heiling seine Reue ausdrückt, sich der Geisterherrschaft begeben zu haben. Er beschwört die Geister wieder herauf. Diese berichten, der Jäger sey wohlbehalten (da der Dolchstoss verfehlt war) in Anna's Arm. Endlich bieten die Gnomen Heiling wieder den Scepter an und dieser weiht sich der Rache. Ein ländlicher Marsch beginnt. Der Hochzeitzug Anna's mit Conrad wird von einem Verwandten aufgehalten, der ein sehr gelungenes komisches Lied zur Unzeit den sehnenden Brautleuten vorsingt (welches da Capo gerufen wurde); hierauf folgt wieder der Hochzeit-Marsch, Glockengeläute und ein schöner Chor a capella hinter der Scene, die Trauung der Liebenden bezeichnend. Die Situation und musikalische Form erinnert an das erste Finale der „Stummen.“ Heiling ist indessen erschienen und drückt gleichzeitig sprechend seinen Durst nach Rache aus. Ein lebendiges Duett schildert das Glück der rückkehrenden Neuvermählten. Nun werden, der Sitte gemäss, Beyden die Augen verbunden, damit der Bräutigam (welcher zuerst abgeführt wird) die Braut blindlings finde. Der (entfernt an das Brautjungfernlied im „Freyschütz“ anklingende) Chor ist sehr anziehend im Volkstone gehalten und musste ebenfalls wiederholt werden. Anna bleibt zuletzt auf der Bühne mit verbundenen Augen zurück. Plötzlich ergreift der finstere Erdgeist die Hand der Braut; Alle entfliehen entsetzt; sie reisst die Binde von den Augen — Schreck und Angstruf. Heiling wüthet und droht. Conrad und die Landleute kehren wieder. Der Erstere will Heiling tödten, allein dieser ist unverletzlich. Nun ruft er die Geister zur Rache herbey, doch in heiterm Glanze erscheint die Königin, verbietet die Rache, reclamirt den Sohn, der sich auch bewegen lässt, seiner Verbindung mit den Sterblichen zu entsagen. Die Liebenden bleiben ungestört, und in wohl gesteigertem Interesse an der Handlung schliesst die Oper beruhigend, in ihrer Art einen befriedigenden Eindruck zurücklassend. Nicht zu verkennen ist es, dass Dichter und Tonsetzer im romantischen Gebiete der Phantasie ihre besten Kräfte aufgeboten haben. Ein etwas lichteres Colorit, mehr Contraste von Schatten und Licht würde allerdings der Totalwirkung förderlich gewesen seyn; doch bot dieser Stoff nicht die Mittel dazu dar, in so fern nicht die verschiedenen Gattungen der Elementargeister benutzt werden konnten, wodurch der Componist mehr Gelegenheit zur Verschiedenheit der musikalischen Charakteristik erhalten haben würde.

Die hiesige Vorstellung der Oper war höchst sorgsam unter eigener Leitung des Componisten vorbereitet und gelang unter Mitwirkung des Dichters

in der schweren Rolle des Heiling (welche grosse Kraftanstrengung erfordert), der Dem. Grünbaum als Anna, des Hrn. Bader als Conrad, der Dem. Lehmann als Königin, der Chöre und des trefflichen Orchesters ganz vorzüglich. Auch die Scenerie war sehr wirksam geordnet. Nach der ersten Vorstellung wurde der Dichter und Tonsetzer gerufen. Die Musik erhielt ungetheilte Anerkennung ihres harmonisch gehaltvollen Werthes. Die drey ersten Aufführungen leitete Hr. Kapellmeister Marschner persönlich und ist dann nach Hannover zurückgekehrt. — Herr Fr. Kalkbrenner hat bereits ein Concert gegeben, worüber das Nähere im July-Berichte. — Mad. Carradori-Allan, welche in Potsdam bey Hofe gesungen hat, soll ungemeine Volubilität und Anmuth des Gesanges besitzen. Sie hat auch bereits ein Concert angekündigt. — Mad. Schechner-Wagen ist Unpässlichkeit halber noch nicht aufgetreten. Dagegen gibt Mad. Walker ihre Gastrollen. Ob Dem. Carl noch in einer dramatischen Vorstellung singen werde, scheint nicht entschieden zu seyn. Die junge Pianistin, Dem. Eder aus Wien, ist ebenfalls hier anwesend. — Ein zahlreich besuchter Belustigungsort der Residenzbewohner, das Garten-Etablissement Elysium im Thiergarten, ist gleich nach einem Feuerwerke (doch nicht in Folge desselben) in kurzer Zeit abgebrannt, wodurch der Besitzer grossen Verlust erleidet. Doch beeifert sich das wohlthätige Publicum, den Schaden des Unternehmers durch häufigen Besuch der Brandstätte gegen Entrégeld zu verringern. Auch haben die Musik-Chöre bereits Concerte zum Besten desselben veranstaltet.

Kurze Anzeigen.

Rondo grazioso für das Pianof. componirt — von Adolph Hesse. 58stes Werk. Breslau, bey C. Cranz. Pr. 12 Gr.

Ein zierliches und zugleich gut gearbeitetes Larghetto, $\frac{3}{4}$, Es dur, leitet ein und führt durch eine brillante Presto-Cadenz in's eigentliche Rondo Allegretto, $\frac{4}{4}$. Es ist nicht gerade schwer, will aber nett vorgetragen seyn, besonders gut schattirt, wenn ihm sein Recht widerfahren soll. Die Composition gehört unter die guten, desto mehr wünschten wir, die Lithographie wäre besser; correct ist sie.

Souvenir de Danse pour le Pianoforte composé par J. W. Kalliwoda. Op. 31. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 16 Gr.

Schon die Einleitung, $\frac{4}{4}$, E dur, wird anziehend wirken; sie ist frisch, brillant und doch in träumender Lust, wie am Entfernten hangend, gehalten. Das kurze All. vivace, $\frac{4}{4}$, Es dur, unterbricht und leitet gut ein in die vielfachen und anmuthig wechselnden Tanzrhythmen des $\frac{3}{4}$ Tactes, die nun durch verschiedene Tonarten abwechselnd und schön fortgesponnen werden, nur zuweilen wie im Andenken an vorübergegangenes Vergnügen ruhend, um desto fröhlicher sich wieder zu erneuern. Die Verbindung ist sehr hübsch, der Wechsel der Formen munter und für Spieler und Hörer unterhaltend. Das nette Kupferblatt wird durch ein in Wolken schwebendes Traumbild des Tanzes verschönt.

Rondino für das Pianoforte componirt — von Lorenz Lehmann. Op. 11. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey H. Wagenführ. Pr. 6 gGr.

Der Verf. hat das kleine Rondo seinen Schülerinnen gewidmet. Dazu ist es auch recht passend, eben so nützlich als artig gehalten. Die Noten sind deutlich.

Preussens Vaterland. Volksgesang für eine Bassstimme mit Chor, in Musik gesetzt von A. Neithardt. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Dasselbe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. $\frac{1}{4}$ Thlr.

Die Melodie, vom Basse vorgetragen und von vier Männerbrummstimmen begleitet, ist natürlich und angemessen; der leichte Chor wiederholt die zwey letzten Zeilen der Strophen. Das Gedicht von Thiersch ist recht treu und brav. Es kann nicht fehlen, dass es oft gesungen werde. Das Arrangement ist leicht und die erste Ausgabe besteht aus Partitur und Auflegestimmen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

vollen Gesange spricht. Dieser erfüllt seine Sphare, in welcher er würken soll, und soll nicht den Reiz des Angenehmen aus einer niedern Sphare entlehnen. Wer allen Partheyen gefallen will, genügt keiner."

„„Das ist eben der Grundirrthum, welchen ich bestreite, dass Melodie nur etwas Niederes sey. Dieser Unterschied eines Höhern und niedern Seelenvermögen, deren Verfassung jezt, Gott sey Dank, republikanisch geworden ist. Melodie ist der Musik, folglich auch dem Gesange so nothwendig, als Harmonie, denn das Wesen der Musik besteht in der vollendetsten Vereinigung beyder.""

Wenn ich Sie recht verstehe, so beruht Ihr Misverstandnis immer noch auf dem vorigen Irrthum, dass im ausdrucksvollen Gesange die Deklamation der Sprache in den Gesang aufgenommen werden solle, und auf dem andern, dass alles, was sich deklamiren lasst, auch sich müsse singen lassen. Denn was Sie über den Werth oder Unwerth der Melodie sagen, lauft offenbar auf einen dieser Irrthümer hinaus. Jene Bestimmung unsrer Aufgabe, Deklamation mit Gesang zu verbinden, ohne der Melodie zu schaden, verlangt vom Gesangskomponisten, dass er beyden Forderungen Gnuge leisten solle, welche Sie so eben an den Gesang, jeder nach seiner eignen Ansicht der Sache, machten. Es ist also doch wohl nicht auf den Beyfall der verschiedenen Klassen der Zuhörer, sondern auf die Befriedigung der Forderungen der Kritik angesehen.

„Wir wollen darüber nicht streiten, es öffnen sich ohnedies immer mehr Aussichten zu neuen Untersuchungen. Die Deklamation im Gesange soll also eine ganz andre seyn, als die, welche der sprechende Deklamator, z. B. der Schauspieler, zu beobachten hat? Woher nimmt aber der redende Deklamator die Bestimmungen seiner Deklamation? doch offenbar von dem Sinne der Worte, welche er zu deklamiren hat! und woher nimmt der singende Deklamator die seinigen? ebenfalls daher, aus den Worten seines Gedichts. Kann nun dasselbe Gedicht, nachdem es gesprochen oder gesungen werden soll, verschiedene Bestimmungen in Ansehung seiner Deklamation enthalten, und wenn dieses, der Thorie wegen, nun einmal seyn soll, worinn kann die Verschiedenheit dieser Bestimmungen bestehen als — im Grade, und so kamen wir denn wieder auf die verschrieene Graditheorie zurück!"

Wenn uns nicht vielmehr das, was Sie so eben von den Bestimmungen der Deklamation durch das Gedicht sagten, auf einen ganz andern Weg leitete. Wozu wird denn der Deklamator durch den Inhalt seines Gedichtes bestimmt?

„Eine sonderbare Frage! — zum Deklamiren!"

So! und deklamiren heisst wieder die Worte den Bestimmungen ihres Inhaltes gemäss aussprechen.

„Nun so verstehe ich die ganze Frage nicht."

Und doch enthalt sie nichts, als die Wiederholung Ihrer eignen Worte. Der Inhalt der Worte — so erklär' ich mir Ihre vorige Rede — bestimmt den Deklamator in gewissen bestimmten Tonen sie auszusprechen. Woher nimmt er nun aber diese Tone, oder vielmehr, woher weis er von ihrer Bestimmtheit und Abgkeit, einer Empfindung zum Ausdruck zu dienen?

„Das lasst sich weiter nicht erklären; es ist die Stimme der Natur, die jeder Mensch, und nicht nur der Mensch, sondern jedes lebende Wesen versteht, und durch welche alle lebende Wesen sich ihre Empfindungen ohne die konventionellen Begriffzeichen der Worte mittheilen. Diese Tone der Natur verbindet der Deklamator mit seinen Worten, und ist der Würkung dieser Sprache der Natur so gewiss, als der Lowe, wenn er durch sein Brüllen Furcht erregen, oder der Hund, wenn er durch sein Winseln zum Mitleid bewegen will."

Ich bin ganz Ihrer Meynung. Denn dass der Deklamator, welcher neben dieser unmittelbaren Anrede an das Gefuhl noch mittelbar durch den Verstand zu demselben spricht,

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. **№ VI.** **1833.**

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Johann Ricordi, Musik-Verleger in Mailand, zeigt mit Gegenwärtigem den andern Herren Musik-Verlegern, seinen Collegen, an, dass er vermöge gerichtlichen Contracts das Eigenthumsrecht der Uebersetzungen aller Art der nachfolgenden Opern erkauft hat, nämlich:

Beatrice di Tenda von Hrn. Bellini.
Parisina von Hrn. Donizetti.
Ipermestra von Hrn. Mercadante.

Ausser diesem hat derselbe von dem Impresar der Königl. Theater in Neapel das Eigenthumsrecht gleicher Art aller derjenigen Opern erkauft, welche derselbe im Laufe seiner Impresa für jene Theater wird schreiben lassen, und zu diesem Ende wird es nützlich seyn, in Erinnerung zu bringen, dass oben besagter Verleger ebenfalls Eigenthümer aller Art Uebersetzungen derjenigen neuen Opern ist, welche die gegenwärtige Impresa der K. K. Theater in Mailand hat schreiben lassen und noch schreiben lassen wird. Dieses Alles wird hiermit in jeder Rechtshinsicht zur öffentlichen Kenntniss gebracht.

Anzeigen.

Nachdem ich viele Jahre hindurch nachdachte, auf welche Weise es vielleicht möglich wäre, das Mundstück bey der Clarinette (Schnabel, auch Püffel genannt) bequem und entsprechend einzurichten, machte ich bis jetzt verschiedene Versuche. Ich liess nämlich mir dasselbe aus verschiedenen Substanzen zusammensetzen, benutzte auch die letzte Wiener Erfindung, allein Alles war vergebens, ich gelangte nicht zu meinem erwünschten Ziele. Ein neuer glücklicher Einfall gibt mir jedoch Ersatz für meine grosse Mühe; ich liess das Mundstück aus Glas verfertigen, welches so vortheilhaft und zweckmässig ist, dass ich einem jeden Clarinettisten diese Methode anempfehle. Es findet am Blatte keine Schleimanhäufung statt, der Ton ist rein und angenehm und befördert den guten Ansatz. Ich beeile mich, meine Herren Collegen davon in Kenntniss zu setzen, die den Gegenstand als Kenner am besten wissen werden zu würdigen und zu beurtheilen.

V. Szalkiewicz,
erster Clarinettist in der polnischen Oper zu Warschau.

Verzeichniss von Musikwerken religiösen Inhalts aus dem Verlage der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein in Berlin.

Es ist bekannt, dass die genannte Handlung sich von jeher für geistliche Gesangmusik besonders interessirte. In Folge dessen hat sich in ihrem Verlage eine nicht unbedeutende Anzahl von dahin einschlagenden Werken zusammen gefunden, die fast ohne Ausnahme die Aufmerksamkeit aller Freunde der Kirchenmusik, insbesondere aber der dem Unterrichte im Gesange gewidmeten Vereine, der Seminarien und der Gymnasien verdienen, und da die rühmlichen Urtheile, welche die meisten derselben in öffentlichen Blättern erfahren haben, es gestatten, ihnen in Wahrheit empfohlen werden dürfen. Alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes sind theils mit diesen Werken versehen, theils können sie selbige auf Bestellung leicht für die dabey bemerkten Preise herbeyschaffen.

a. Ohne Begleitung.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchen-Musik in ausgesetzten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscriptionspreisen.
1ste bis 16te Lieferung.

1) Samson von Händel ..... 32 Gr.
2) Hymne „Preis dir, Gottheit" von Mozart ..... 6 Gr.
3) Der 149ste Psalm „Singet dem Herrn" von J. S. Bach ..... 32 Gr.
4) Magnificat von Durante ..... 10 Gr.
5) De Profundis von Mozart ..... 2 Gr.
6) Requiem von Mozart ..... 16 Gr.
7) Saul von Händel ..... 32 Gr.
8) Alexandersfest von Händel ..... 16 Gr.
9) Judas Maccabäus von Händel ..... 32 Gr.
10) Christus am Oelberge von Beethoven ..... 20 Gr.
11) Der Tod Jesu von Graun ..... 24 Gr.
12) Das Dettinger Te Deum von Händel. 1 Thlr. 2 Gr.
13) Die grosse Passion nach Evangel. Johannis von Bach ..... 1 Thlr.
14) Die Schöpfung von Haydn ..... 32 Gr.
15) Josua von Händel. Neue Ausgabe ..... 1 Thlr.
16) Die Jahreszeiten von Haydn ..... 1 Thlr. 2 Gr.

Anmerkung. Von diesen correcten Ausgaben können die Stimmen, durch den Subscriptionspreis berechnet, in beliebiger Anzahl bezogen werden. Die Sammlung wird fortgesetzt.

Fischer, G. E., zwey Motetten aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts: 1) von Dominicus Phinot und 2) von Morales. . . . . 28 Gr.

— M. G., Choral mit Veränderungen und Motette. 20 Gr.

Grannia, L., Crucifixus a 6 Voci (con Organo ad lib.) 6 Gr.

Hasslor, Hans Leo, Psalmen und christliche Gesänge; vierstimmig in Partitur. fol. 1777. 3½ Bogen. . . . 2 Thlr.

Hellwig, L., Requiem für 4 Singstimmen. Op. 9. . . 8 Gr.

Karow, C., 26 Chorale aus allen Tonarten für 2 Tenor- und 2 Basstimmen, zum Gebrauch in Schullehrer-Seminarien und Gymnasien. . . . . 12 Gr.

Klein, B., Jephtha. Chorstimmen. Subscr.-Preis. 2 Thlr.

— Geistliche Musik. Sechs Responsorien, vier-, fünf- und sechsstimmig. 2ten Heft. Op. 17 . . . . . 16 Gr.

— Geistl. Musik. Pater Noster für zwey Chöre (2 Sopr., 2 Alte, 2 Ten. und 2 Bässe). 3ten Heft. Op. 18. 18 Gr.

Kloss, C., Chöre zu der evangel. Liturgie des preussischen Staats, für 2 Kinder- und 2 Männerstimmen. . . . . 4 Gr.

— dieselben für 3 Kinder- und 1 Männerstimme . . 4 Gr.

Rapmund, J. C. F., sechzig der gewöhnlichsten Kirchenmelodieen zum Gebrauch in Schulen. Subscr.-Preis. 8 Gr.

b. Mit Begleitung.

Bach, J. S., grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis. Partitur. Mit Bach's Bildniss. . . . . 6 Thlr.

— dasselbe Werk. Vollständiger Klavier-Auszug von L. Hellwig. . . . . 4 Thlr. 12 Gr.

— Duett aus der Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi für zwey weibliche Stimmen und Doppelchor. Mit Pfte von L. Hellwig . . . . . 16 Gr.

— Arie daraus mit obligater Violine. Mit Pfte von L. Hellwig. . . . . 8 Gr.

Benelli, A., Il giorno natalizio. Cantata à 5 Voci. 1 Thlr.

Händel, G. F., Josua. Oratorium. Klavier-Auszug von C. F. Rex. . . . . 4 Thlr. 12 Gr.

— die vier Alt-Arien aus dem Messias. Klavier-Auszug mit engl. und deutsch. Texte von C. F. Rex. . . . 16 Gr.

— Recitativ und Aria, eingelegt in dessen Oratorium Samson. . . . . 6 Gr.

— Te Deum zur Feyer des Sieges bey Dettingen. Klavierauszug von C. F. Rex. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Kühler, M. F., Cantate zum Reformationsfeste, insbesondere zur Jubelfeyer der Augsburg. Confession. Klavier-Auszug vom Componisten. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Klein, Bernh., geistliche Musik. 1stes Heft. 1. Agnus Dei. II. Ave Maria. 4stimmig. Op. 12. . . . . 14 Gr.

— derselben 4tes Heft. Miserere mei Dominus für Sopran und Alt. Op. 21. . . . . 1 Thlr.

— derselben 5tes Heft. Stabat mater dolorosa für vier Stimmen. Op. 30 . . . . . 20 Gr.

— Magnificat für 2 Soprane, 1 Alt, Tenor und Bass. Partitur. Op. 13. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— Religiöse Gesänge für Männerstimmen (2 Tenore und 2 Bässe). 1stes Heft. Op. 22. . . . . 1 Thlr. (Enth. 1) Wie schön leuchtet uns; 2) Aus tiefer Noth; 3) Allein Gott in der Höh; 4) Wie lieblich ist deine Wohnung; 5) Agnus Dei; 6) Ich will singen.)

Klein, Bernh., religiöse Gesänge für Männerstimmen. 3tes Heft. Op. 23. . . . . 1 Thlr. (Enth. 1) Nun danket alle Gott; 2) Jesus meine Zuversicht; 3) Hoch thut euch auf; 4) Der Herr ist mein Hirt; 5) Aus der Tiefe ruf' ich; 6) Veni sancte spiritus; 7) Ich habe die Augen zu dir.)

— derselben 3tes Heft. Op. 24. . . . . 2 Thlr. (Enth. 1) An Wasserflüssen Babilon; 2) Himmel und Erde vergehen; 3) Singet dem Herrn; 4) Kyrie Eleison, Christe; 5) Auferstehn wirst du mein Staub.)

— derselben 4tes Heft. Op. 28. . . . . 2 Thlr. (Enth. 1) Eine feste Burg; 2) Der Herr ist unsre Zuversicht; 3) Herr, wer kann recht erheben; 4) Sey mir gnädig, Gott.)

— derselben 5tes Heft. Op. 26. . . . . 2 Thlr. (Enth. 1) Preis, Lob, Ruhm; 2) Herrlich ist Gott.)

— derselben 6tes Heft. Op. 27. . . . . 1 Thlr. (Enth. 1) In allen meinen Thaten; 2) Herr Gott! Du bist unsre Zuversicht; 3) Hilf mir Gott; 4) Ecce quam bonum; 5) Te Deum laudamus.)

— derselben 7tes Heft. Op. 36. . . . . 2 Thlr. (Enth. 1) Wer unter dem Schirm des Höchsten; 2) Herr, höre mein Gebet; 3) Der Herr ist König.)

— derselben 8tes Heft. Op. 37. . . . . 2 Thlr. (Enth. 1) Nun lob' den Herrn, o Seele; 2) Macht auf das Thor; 3) Herr, wie lange willst du mein vergessen? 4) Ich danke dem Herrn.)

— Jephtha. Oratorium. Klavier-Auszug vom Componisten. Op. 29 . . . . . 5 Thlr.

— Hymnus nach dem 95ten Psalm für Alt oder Mezzo-Sopran und mit Pfte oder Orgel. Op. 39. . . . . 16 Gr.

Kloss, C., die Chöre zur evangel. Liturgie des preussischen Staates. Einstimmig mit Orgel oder Pfte. . . . . 4 Gr.

Marcello, Benedetto, Salmo terzo a 2 Voci. (Sopr. ed Alto.) . . . . . 20 Gr.

— Salmo ottavo p. Alto solo. (Italienischer und deutscher Text.) . . . . . 16 Gr.

— Salmo decimo-quarto p. Canto solo. . . . . 8 Gr.

— Salmo vigesimo-secondo a 2 Voci. (Alto e Ten.) 20 Gr.

Mozart, W. A., de Profundis für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Klavier-Auszug. . . . . 6 Gr.

Rungenhagen, C. F., Stabat mater, mit lateinischem und deutschem Texte, für 2 Sopr. und 1 Alt. Op. 34. 2 Thlr.

— Motetten für vier Singstimmen. No. 1. Op. 25. „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr" . . . . . 16 Gr.

— derselben No. 2. Op. 26. „Gott rüstet mich mit Kraft" . . . . . 12 Gr.

— derselben No. 3. Op. 28. „Gras ist der Herr". 16 Gr.

— derselben No. 4. Op. 30. „Kommt, lasst uns hinaus zum Berge des Herrn gehen" . . . . . 18 Gr.

— derselben No. 5. Op. 32. „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte". . . . . 16 Gr.

Schmidt, J. P., Hymne für 4 Singstimmen mit Orgel oder Pianoforte . . . . . 8 Gr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July. No. 29. 1833.

Recensionen.

Zwölf leichte Orgelstücke zum Gebrauch beym Gottesdienste componirt — von Joh. Schneider, Königl. Sächsischem Hof-Organisten. 4tes Werk. Meissen, Druck und Verlag von C. E. Klinkicht und Sohn. Pr. 9 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

So oft in unseren Blättern von Joh. Schneider, als Organisten oder Componisten, gesprochen wurde, ist es jedes Mal rühmlich für ihn ausgefallen. Wir haben ihn mit Ueberzeugung und Vergnügen unter die ersten der ausgezeichnetsten Organisten in Hinsicht auf kirchliches und auf künstliches Orgelspiel gerechnet und es vor Allem mit gegründetem Beyfall anerkannt und hoch geschätzt, dass er sich des künstlichern nur bedient, wenn das kirchliche nicht darunter leidet. Das ist Etwas, das wir jungen, tüchtig geübten Orgelspielern nicht genug zur Nachahmung empfehlen können. Andere Beurtheiler der Unseren, und stets erfahrene, haben das Zweckmässige, das nützlich Schöne seiner Compositionen gepriesen, haben sich meist ausführlich darüber verbreitet, obgleich die Werke, der Bogenzahl nach, zu den kleinen und sehr wohlfeilen gehörten. Das Wiegen der Dicke und das Rechnen nach Thalern ist auch in der That nirgend abgeschmackter, als wenn es Gegenstände der Kunst betrifft. Und so drängt es uns auch bey diesem äusserst billigen Werke, Manches zu berücksichtigen, was nothwendig einmal zur Sprache gebracht werden muss. Hr. Joh. Schneider schenkt uns hier erst sein viertes Werk: es ist ihm dabey nicht um Prunk, nicht um Brot oder Ueberfluss zu thun. Kann desshalb nicht häufig von ihm die Rede seyn, so wird doch jederzeit um so lieber von ihm geredet werden, kommt er einmal und bringt er uns, wie bis jetzt stets, so auch diess Mal, etwas Willkommenes mit. Ist doch jetzt eine ordentliche Sucht unter die Leute gefahren, eine ungeheuere Anzahl von Werken drucken zu lassen! Die Verleger selbst scheinen zum Theil darauf zu sehen, der Verwöhnung der Zeit nachgebend, und bezeichnen nicht selten jedes neue Heft eines und desselben Werkes mit einer vergrösserten Zahl. Das möchte seyn, wären nur die neuen Werke mindestens einigermaassen neu! Es geschieht aber nicht selten, dass man lauter Mongolengesichter zu sehen bekommt, die man kaum an einer kleinen Variation von den übrigen unterscheiden kann. Es ist auch bey der immerwährenden Schreiberey kaum anders möglich. Unter diesen Schnellschreibern sind nun Leute mit verbreiteten Namen, die viel belobt worden sind, die sich um deswillen und allerley Nebenursachen wegen eine ansehnliche Partey von Freunden, Schülern, Gönnern und Verehrern erworben haben. Das gönnen ihnen alle Wohlgesinnte und wollen ihnen, ihrer frühern Verdienste halber, ihre Vortheile keineswegs rauben. Sie sind auch wohl ihrem Kreise noch immer sehr nützlich, ob sie gleich keine Phantasie mehr besitzen, oder auch wohl sehr wenig gehabt haben. Vielleicht könnte Einer und der Andere noch etwas Neues, Kunsterfreuliches schaffen, wenn er sich Zeit lassen wollte, was er jedoch nicht will. Da lassen sie denn des Nutzens wegen ihre alten, etwas geschminkten Kunst-Gesichter von Neuem abpressen und geben sie für junge aus, indem sie ihnen eine höhere Nummer an den Hals hängen. Diese Art ist schon über die Gebühr kritisirt; ohne Unverschämtheit lässt sich gar nichts Neues mehr darüber sagen. Man verfährt menschenfreundlich, mit theilnehmender Rücksicht für die sonst ehrenwerthen Verf. und für diejenigen, die in untergeordneten Verhältnissen noch wirklichen Nutzen davon haben, entweder weil sie das Alte nicht mögen,

oder zu Fortschritten in der Kunst, namentlich im Geistigen derselben, zu schwach und leer sind und daher es bequemer finden, das gewohnte Einerley gedankenlos fort zu treiben, im erwünschten Wahn, als sey es, der neuen Nummer des Stücks wegen, wirklich etwas Neues. Es wäre grausam, solchen Leuten ihr Spielzeug zu nehmen, das doch auch, von einer Seite betrachtet, momentanen Nutzen hat: es wäre aber auch grausam von der andern Seite, mit dergleichen Kunst-Surrogaten Papier und Zeit durch lange Redensarten zu verderben. Es wäre für manchen Componisten, für Verleger und Publicum zuverlässig viel vortheilhafter, wenn die ersten mit Herausgabe ihrer Werke vorsichtiger gewesen wären und kaum die Hälfte bekannt gemacht hätten. Es mag hier mit Andeutungen einer weit aussehenden Angelegenheit, zu deren freymüthigster Erörterung wir uns keine Veranlassung wünschen, genug seyn. Unsere Noth mit solchen Dingen und Menschen, die in der Regel noch dazu die aufgeblasensten sind, wird der Erfahrene leicht begreifen. Je billiger und menschenfreundlicher wir, ohne Verletzung der Wahrheit, mit dergleichen verfahren, desto ungebührlicher schwillt ihnen eine Arroganz, die, selbst in den Zeiten aller Anmassung, ihres Gleichen sucht. U. s. f.

Solche Noth macht Herr Joh. Schneider uns nicht, vielmehr tritt hier der seltene Fall des Wunsches ein, er möge sich als Componist und Organist öfter vor dem grossen Publicum zeigen. Der ausgezeichnete Orgelspieler, der auch in den Zeiten des Glanzes dieser Kunst unter die Meister gezählt worden wäre, nennt seine zwölf Orgelstücke leicht. Der Begriff ist, wie die meisten, relativ, braucht also einer nähern Bestimmung. Für die allerersten Anfänger im Orgelspiele, für Seminaristen, die ihre vorläufigen Versuche machen sollen, überhaupt für Schüler-Lectionen sind sie nicht, auch nicht dafür geschrieben, was gleich der Zusatz aussagt: „Zum Gebrauch beym Gottesdienste.“ Sie setzen demnach schon so viel Uebung voraus, als man voraussetzen muss, soll der Kirchendienst durch Ungeschick des Orgelspielers mindestens nicht gestört werden. Für so weit geübte Organisten haben diese Sätze durchaus keine Schwierigkeit in der Ausführung; sie werden dieselben auch nicht zu ausgedehnt und in jeder andern Hinsicht für öffentlichen Gebrauch höchst zweckmässig finden. Versteht es sich übrigens, so wenig auch Herr Joh. Schneider bis jetzt hat drucken lassen, schon von selbst, dass die harmonische Führung vollkommen regelrecht ist, unbeschadet der Freyheit der einzelnen Stimmenbewegungen, so versteht es sich doch, selbst bey meisterlicher Harmonisirung, was wir mit manchem Beyspiele belegen könnten, nicht von selbst, dass hier jeder Ton jeder einzelnen Stimme mit einer solchen Sorgfalt, mit so grossem aus dem Gefühle hervorgegangenem Bedacht gewählt und das Kleinste so trefflich mit dem Ganzen in Eins verschmolzen worden ist, dass schon dadurch sowohl in kunstgebildeten als nur natürlich empfänglichen Hörern ein guter Eindruck sich erzeugen muss. Es ist im höchsten Grade sonderbar und gehört zu den Verschrobenheiten der Zeit, dass viele Componisten jetzt nicht mehr einsehen wollen, wie viel überall auf eine gute, reinliche Ordnung ankommt und welchen wohlthuenden Eindruck, selbst im nicht kostbaren Besitze, sie hervorruft, da doch Jedermann an der ersten nett gehaltenen Hütte einer anständigen Landmannsfamilie sich von dieser leichten Wahrheit überzeugen könnte. Diese Reinlichkeitsliebe, diese treue Beachtung einer geschickten, bis auf das Letzte sich erstreckenden Zusammenstellung thut hier schon beym Lesen wohl.

In solchen kurzen, leichten Orgelstücken kann nicht von grossartiger Erfindung die Rede seyn, wohl aber von schöner, natürlich eingänglicher, die überall verlangt werden muss, wenn vom Ausgezeichneten in seiner Art gehandelt wird. Hier erhält man noch mehr; zum Ungesuchten und klar Zusammenhangenden gesellt sich etwas eigenthümlich Individuelles, das bald im Gange der Melodie, bald der Harmonie, bald des Rhythmischen, oft in einer anscheinenden Kleinigkeit sich vorfindet. In diesen eigenthümlichen Besonderheiten, genau verbunden mit jener freundlichen, sinnigen Ordnung, liegt die selbstständige Meisterschaft, nicht im tollen Herumtoben. Das Selbstständige mitten im Natürlichen wird hier kein unverschrobenes Gemüth vermissen. Der Componist hat nicht Andegen, auch nicht sich selbst nachgeschrieben, noch weniger nach bereits Gegebenem etwas abgemalt. Er schreibt nicht um des Lohnes willen und lässt sich nicht pressen; er gibt sein viertes Werk. Vorzüglich gelungen schmeicheln sich uns die sanfteren Sätze ein, und diese sind die meisten. Oefter ist der Tripeltact angewendet, aber nie unkirchlich. Bey aller Lieblichkeit spielt er stets im Hause des Herrn. Unter diesen Sätzen haben wir gerade

mehre Lieblinge. Nur die beyden Vivace No. 9 und 10 halten wir für gewöhnlich, am meisten der Erfindung nach. Ist das Zufall, oder ist des Componisten Gemüth für diese Bewegungen nicht? Alles Uebrige ist vortrefflich, selbst der Druck. Er ist höchst deutlich und macht durch seine Rundheit und symmetrische Stellung der Noten einen guten Eindruck auf das Auge. Das Schönste ist die volle Correctheit. Wir haben keinen einzigen Fehler entdeckt, als S. 12 in No. 8, wo in der dritten Klammer das andere Linien-System statt des Bassschlüssels den Violin-Schlüssel zum Anfange der Zeile haben sollte. Das Ganze enthält 19 grosse Quartseiten mit farbigem Umschlage für 9 Gr.

Vier Gesänge mit Begleitung des Pianof. componirt von Aug. Weinbrenner. Op. 1. (Eigenth. des Verl.) Elberfeld, bey F. W. Betzhold. Pr. 15 Sgr.

Dieses Erstlingswerkchen eines uns noch völlig unbekannten Componisten bringt wirklich vier kurze Gesänge, nicht Lieder, die sich der Form nach unterscheiden, ob man auch den Unterschied nicht immer beachtet. Der erste Gesang trägt in zweyerley Tactarten die Wünsche und das Verlangen eines treuen Herzens nach dem entfernten Geliebten vor, anspruchslos empfunden, melodisch sinnend oder träumend, leicht und doch eigen begleitet, dass wir annehmen dürfen, der kurze Gesang wird besonders viel weiblichen Herzen angenehm sich erweisen. No. 2. Der Fischerknabe, von A. v. Platen. Das schon öfter in Musik gesetzte, schöne Gedicht tritt mit seiner neuen Melodie und seiner wohlgehaltenen, sinnigen Durchführung vor den anderen uns bekannten keineswegs in den Hintergrund. Es will nicht im Geringsten durch irgend einen gesuchten Schmuck bestechen: nur durch schlichte Wahrheit will es gefallen und wir glauben, es wird gefallen. No. 3. Die Bergstimme, von Heine, ist gleichfalls schon in Musik gesetzt, auch hier dem Inhalte gut angemessen und dazu so viel (durchaus nicht mehr) gemalt, als es die einfach schöne Form verträgt. No. 4. „Ich schlich umher betäubt und stumm", von Aug. v. Platen. O ja, es ist wohl duster, so von Natur, nicht in Grimasse. Diese Gesänge sind alle düster. Schmerz und Wehmuth blicken gelassen, so weit sie es sind, wenn Geist und Wahrheit sich mit ihnen verbindet, aus allen Noten hervor. Wir hoffen, es ist noch ein junger Mann, der hier singt, der bey leicht beweglichem Herzen das Glück der Jugend und der Kraft noch nicht mit dem Zustande der Jetztwelt und mit der glühenden Sehnsucht seiner Brust, der unbefriedigten, zusammenreimen kann; — wir glauben das an einigen noch nicht völlig abgerundeten Bewegungen zu erkennen, die aber gar nichts Störendes haben, vielmehr wohl thun, uns wenigstens, denn sie bringen die freundliche Hoffnung: Es wird sich geben, Sänger! Erfahrung und einiger Sonnenschein wird die Nebel zerstreuen, und heller, erfreulicher wird die Gegend deines Wandelns sich schmücken. Den Schmerz des Sehnens kennt Referent auch und sehr wohl, und kann ihn mit dem zweyschneidigen Schwerte des Wehes der Wirklichkeit reichlich vergleichen. Diese Dämmerungsstücke haben ihm wohl gethan; er empfiehlt sie daher Allen, die der Tag drückt.

Kurzgefasste theoretisch-praktische Gesang-Schule mit besonderer Rücksicht auf Jene, welche sich diese Kunst zu ihrem Vergnügen auch ohne Meister eigen machen wollen. Nach den besten Quellen bearbeitet — von F. T. Blatt, Directorats-Adjunct am Conservatorium der Musik zu Prag. Aufgelegt von Jos. Rudl.

Der hinlänglich bekannte Verf. weiss sehr wohl, dass es gewagt ist, „bey der fast unzählbaren Menge von Anleitungen zur Gesangkunst" noch mit einem neuen Werke zu erscheinen. „Indessen," fährt er fort, „wird jeder mit der musikalischen Literatur hinlänglich Vertraute die Bemerkung gemacht haben, dass in den meisten Singschulen entweder keine Rücksicht auf die so zahlreiche Klasse der Dilettanten genommen worden ist, oder, wenn diess auch der Fall seyn sollte, die Werke selbst zu weitläufig und für Unbemittelte zu kostspielig sind." Diese Bearbeitung soll daher das Wesentlichste in kurzer Anleitung und eine reichhaltige Sammlung praktischer Beyspiele geben, „für solche Dilettanten brauchbar, welche mit der im Klavier- oder Guitarrespiele erworbenen Geschicklichkeit auch noch einige Fertigkeit in der Gesangkunst zu verbinden wünschen." Die Vorrede ist im October 1829 unterschrieben, uns hingegen das Werk erst vor Kurzem zur Beurtheilung übersendet worden. Es soll also möglichst zusammengenalten und kurz seyn.

Das ist es in allen Dingen, die dabey doch deutlich vorgetragen sind; namentlich ist die Lehre vom Athemholen sehr gut. Nach der Bestimmung des Buches für solche, die Klavier oder Guitarre spielen, zum Selbstunterrichte, möchte die Lehre von den musikalischen Zeichen, als Noten, Pausen, Schlüssel, Vorzeichnung, Tact und Tactarten unnütz seyn; das wissen solche Dilettanten schon, oder sie können sich auf keinen Fall selbst im Gesange vorwärts bringen, wenn sie diese Anfangsgründe erst aus dem Buche zu lernen haben. Das hätte demnach wegfallen oder nur ganz kurz berichtet werden sollen. Die Beyspiele zur Uebung (von S. 21 an) sind sehr gut und allgemein nützlich für jeden Anfangsunterricht im Gesange. Die allermeisten sind zweystimmig. Während also die zweyte Stimme die obere Zeile übernimmt, kann die erste Stimme, doppelter Uebung wegen, die untere Zeile übernehmen. Diese Beyspiele sind nicht nur für Einübung aller Intervalle, sondern auch zugleich für Tact, Figuren und Verzierungen eingerichtet, ganz vorsichtig fortschreitend. S. 48 erhält man einige Uebungen zum Intoniren der übermässigen und verminderten Intervalle, wo auch bereits geübte Sänger Einiges schwierig genug finden werden. Mozart's Gesang: „Ein Veilchen auf der Wiese stand", mit Guitarren- oder Pianofortebegleitung, ist eine gefällige Zugabe.

Das Ganze, aus 55 S. in gr. Longquart bestehend, ist demnach, vorzüglich der Notenbeyspiele wegen, auch neben anderen Gesang-Schulen recht brauchbar und seinem Zwecke entsprechend: wir wünschten aber doch, es möchten nun einmal eine geraume Zeit keine Gesang-Schulen mehr geschrieben werden; wir haben wirklich in jeder Rücksicht völlig genug. Nehmen die Schulen immer so fort zu, so stünde zu besorgen, es käme bald auf jede Kinder- oder Dilettanten-Unterrichts-Anstalt eine besondere. Allein ganz wie der Himmel will. Wenn sie nicht mehr abgehen, hören sie von selbst auf.

Nachrichten.

Das Marienburger Musikfest.

Es ist gewiss ein höchst verdienstliches Unternehmen, wenn ein bescheiden in seinem Kreise wirkender Privatmann für seine Kunst und für sein Vaterland den Versuch wagt, beyde zu Ehren zu erheben. Diesen Versuch hat der wackere Urban, Stadtmusikus in Elbing, bekannt durch seine gedruckten theoretischen Werke über Musik, im Vertrauen auf die Unterstützung seiner Mitbürger gemacht und es ist ihm herrlich gelungen. Er hatte schon früher in Elbing in der dasigen geräumigen katholischen Kirche Aufführungen von Schneider's „Weltgericht" und anderen Oratorien veranstaltet und dazu Künstler der benachbarten Städte eingeladen. Jetzt ging er an ein Preussisches Musikfest in dem grossen Rempter des herrlichen alten Ritterschlosses zu Marienburg (4 Meilen von Elbing entlegen), welches endlich, wenigstens theilweise, aus seiner Erniedrigung zum Strohmagazin erstanden ist und noch nach Jahrhunderten als eines der schönsten Denkmäler alter Baukunst dastehen wird. Gewiss, die Idee war grossartig, in diesen Räumen ein Concert zu veranstalten und auf diese Weise die Vergangenheit an die Gegenwart zu knüpfen. Wie aber bey allen kühnen Unternehmungen, so schüttelten auch hier die Bedächtigen die Köpfe, fragend: wird und kann es gelingen? Doch der wackere U. liess sich nicht einschüchtern und so fand das Musikfest am Sonntage, den 2ten Juny, im besagten herrlichen Locale statt. Man denke sich einen Saal, 96 Fuss lang, 48 Fuss breit, etwa 50 Fuss hoch, von der edelsten Architektur, kühn gewölbte Bogen, durch 5 schlanke Granitpfeiler, 15 Zoll im Durchmesser, getragen, der Boden mit Fliesen getäfelt, die 14 grossen Fenster mit Glasmalerey verziert; hinter dem einen Pfeiler, zunächst dem Orchester, stand, den Zuhörern unsichtbar, der Director U., gegen das Orchester gewendet, neben ihm die Solosänger. Dieses, terrassenförmig bis auf 6 Fuss erhöht, war 34 Fuss lang und 48 Fuss breit, hatte in der Mitte einen 8 Fuss breiten, gleichfalls terrassirten Raum, bildete 2 Reihen Sitze für Sopran und Alt, hinter denen Tenore und Bässe, dann folgten die Streichinstrumente und endlich die Bläser, die Bässe in der Mitte und auf den Seiten vertheilt. Besetzung: etwa 40 Violinen, 12 Bratschen, 8 Violoncelle 6 Contrabässe, 2 Contrafagotte, 6 Flöten, 4 Oboen, 6 Clarinetten, 6 Fagotte, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken. Etwa 26 Soprane, 25 Alte, 30 Tenore, 30 Bässe. In Summa etwa 21 Personen. Die Erleuchtung am Abend-Concerte geschah durch 24 an den Wänden zwischen den Fenstern angebrachte Leuchter, jeder zu 9 Lichtern, und über dem Orchester hing eine Arganc'sche

Girandole von einigen 30 Lampen, welche die Lichter auf den Pulten unnöthig machte. Inhalt des Musikfestes: Vormittags um 11 Uhr Haydn's „Schöpfung." Unter den Solostimmen zeichnete sich Mad. Baum aus Elbing vorzüglich aus. Abends um 9 Uhr Beethoven's „Sinfonia eroica." Adagio und Polonaise für die Violine von Mayseder, gespielt von Hrn. Musikdirector Sobolewski aus Königsberg. Arie von Beethoven „Ah perfido!" gesungen vom Tenoristen Hrn. Schmuckert aus Danzig. Variationen für Violoncell von Meinhard, gespielt von Hrn. Rector Schlick aus Memel. „Meeresstille und glückliche Fahrt", Chor von Beethoven. — Variationen für die Clarinette von Berr, geblasen von Hrn. Vogt aus Danzig. Hymne: „Gottheit, über Alle mächtig!" von Mozart. Concert für die Basspossaune von Meyer, geblasen von Hrn. Krug aus Danzig. Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber. — Alle Concertspieler zeichneten sich rühmlich aus, doch war man nicht darüber einig, ob für ein solches Musikfest Solosätze, zumal Polonaisen und Variationen, geeignet seyen. Es war auch des Schönen zu viel, denn das Concert wurde erst gegen 1 Uhr Nachts beendigt. — Aus Königsberg hatten sich zur Mitwirkung etwa 27 Herren, aus Danzig 14 Damen und 33 Herren, aus Elbing 12 Damen und 37 Herren, aus Memel 8 Herren, aus Thorn 10 Herren, aus Marienwerder 20 Damen und 24 Herren (ein ganzer Singverein), aus Braunsberg 3 Damen und 7 Herren, aus Mehlsack 3 Herren, Einzelne aus Insterburg und anderen Städten eingefunden. Als Zuhörer waren bis von der polnischen Grenze her Familien zum Feste gekommen und die Landstrassen mit Fuhrwerk bedeckt. Ungeachtet das Billet zu jedem der zwey Concerte 1 Thaler und später 1½ Thaler kostete, sind doch an 2000 Billets zu beyden Concerten abgesetzt worden und waren später keine zu haben. Ausserdem war der Eintritt zur Probe vom zweyten Concerte zum Besten der Stadtarmen auf 6 Sgr. festgestellt, und es ist für diesen Zweck eine bedeutende Summe eingekommen. Die Totaleinnahme mochte an 2000 Thaler, die Ausgabe weit über 1000 Thaler seyn. Den Ueberschuss hat der wackere Unternehmer zur Gründung einer preussischen Musik-Schule bestimmt. — 800 Sitzplätze auf 32 Bänken, jede zu 40 Fuss, mit rothem Tuche bekleidet, wie die Seitenbänke (die Sitze für die Sängerinnen mit grünem Tuche) waren im Saale eingerichtet und grösstentheils von Damen besetzt. Der Zuhörer mochten bey jedem Concerte wohl 1200 seyn. — Am Freytage (21sten May) Abends zogen alle Mitwirkende in Marienburg ein und wurden von den Einwohnern mit einer in unsern Zeiten so seltenen Gastfreundschaft empfangen, dass Alle es nicht genug zu rühmen wissen. Mitglieder des Magistrats zeigten jedem Ankommenden sein Quartier an und für jede Bequemlichkeit wurde die grösste Sorge getragen. Gesang erscholl überall bis in die späte Nacht. Man freute sich der Eingezogenen, wie der Gastgeber. Am Sonnabend fanden die Proben statt. Voll Freundlichkeit und Ernst und von der Wichtigkeit der Sache ergriffen war Jeder und es durfte wenig wiederholt werden. So ging die Aufführung trefflich. Grossartiger mag Haydn's „Schöpfung" kaum jemals dargestellt worden seyn. Die Stelle: „Und es ward Licht" war von der imposantesten Wirkung und zog mancher Nervenschwachen eine Ohnmacht zu. — Auch ausser den Concerten und Proben bot die herrliche Marienburg einen erheiternden Anblick dar, denn überall in den Gemächern und von den Kellergeschossen hinauf ertönten frohe und ernste mehrstimmige Gesänge und die Strassen der kleinen freundlichen Stadt waren mit fröhlichen Menschen bedeckt, der Concertgarten mit Gästen gefüllt und überall ein reges Leben, wie Marienburg vielleicht seit den Zeiten des Ordens es nicht sah. Und das verdankt es Alles dem tüchtigen Urban, der vor etwa 27 Jahren als Musikantengeselle zum Wanderstabe griff, Sachsen und Schlesien durchzog, und so aus sich selbst wurde, was er ist, ein braver Musiker, ein braver Mensch.

Sämmtliche mitwirkende Herren und Damen trugen bey den Concerten und überhaupt während des Aufenthalts in Marienburg ein blauseidenes Band oder Schleife mit den Worten: Musikfest in M. am 2ten Juny 1833 im Knopfloch oder an der Brust. Die Herren waren schwarz, die Damen weiss gekleidet, zur Hälfte in rosarothen, zur Hälfte in himmelblauen Flortüchern. In einer grossen Halle neben dem Rempter wurde den Musikern und Sängern Wein dargeboten, bey der grossen Hitze eine herrliche Erquickung. Nach dem Abend-Concerte wurden Item um die Beförderung dieses Musikfestes hochverdienten Oberpräsidenten, Herrn v. Schön Excellenz, und dem Unternehmer, Herrn Urban, von zwey Militärmusik-Chören aus Danzig Ständchen gebracht. Und so endete dieses vom schönsten Wetter begünstigte Fest, welches allen Mit-

wirkenden, allen Zuhörern, allen Bewohnern Marienburgs unvergesslich bleiben wird und den Wunsch nach einer baldigen Wiederholung erweckt.

Wenn nun, wie schon oben gesagt, zu viel des Schönen nicht gut ist, so war es wohl unzweckmässig, dass Hr. C. Kloss, Organist (?) und Gesanglehrer in Danzig, zwischen den beyden Urban'schen Concerten, in den Nachmittagsstunden von 5 bis 7 Uhr ein drittes Concert im Rempter zu geben beabsichtigte, in welchem ausser mehren grossen Werken von Haydn, Mozart und Beethoven, auch ein erläuternder Vortrag über die Musik der alten Hebräer zu David's und Salomo's Zeiten gehalten und ein jerusalemitischer Tempelgesang, 1050 Jahr v. Chr. gedichtet und componirt vom König David (s. preussische Staatszeitung No. 141) in der Originalsprache ausgeführt werden sollte. (Woher hat Herr K. diese köstliche Antiquität überkommen? Vielleicht aus dem Archive der Ordensritter in Marienburg? Er sollte den seltenen Fund der Welt nicht vorenthalten.) Dieses Concert kam jedoch nicht zu Stande, soll aber später statt finden.

Lausanne, im Juny. Das am vergangenen 28sten May in der Kirche St. Francois gegebene Concert spirituel war nicht geeignet, die Kenner der Kirchenmusik zu befriedigen. Das Orchester bestand ohngefähr aus 80 Personen, konnte demnach die weiten Räume einer grossen Kirche nicht ausfüllen. An einen stark besetzten, gut eingeübten vierstimmigen Chor, die Krone eines Kirchen-Concerts, war nicht zu denken. Alles war abgerissen und Vieles wurde wegen Mangel an Proben sehr mittelmässig ausgeführt. Eine Ausnahme verdient Hr. Rinsler aus Donaueschingen, Kammermusikus und erster Flötist der Fürstlich Fürstenbergischen Kapelle, welcher sich seit einiger Zeit hier aufhält. Er trug Variationen von Mayseder vor. Seine Vorzüge bestehen in einem gediegenen, pathetischen Spiele, verbunden mit der grössten Fertigkeit und der reinsten Intonation. Der menschenfreundliche, kunstliebende Fürst von Fürstenberg kann sich schmeicheln, einen ausgezeichneten Künstler in ihm zu besitzen, der sich in die Reihe der ersten Künstler Deutschlands stellen kann. Ausserdem verdient noch Mad. Gogler, eine hier wohnende Liebhaberin, eine rühmliche Erwähnung, welche sich als Sopran-Sängerin in verschiedenen Stücken auszeichnete. Uebrigens wurden, ausser den profanen Ouverturen zu Wilhelm Tell von Rossini und zum Colporteur von Onslow, auch ein Pater noster von Cherubini, componirt für einen stark besetzten Chor, und hier von vier Stimmen ausgeführt mit Orgelbegleitung, gegeben. Ein lateinischer Psalm von Marcello wurde in der Probe versucht; da man ihn aber zu schwer fand, wurde er im Concerte weggelassen. Dafür sangen die Studenten einige profane Chöre. Alles Uebrige verdient keiner Erwähnung.

Hochverehrter Herr Redacteur!

In No. 26 Ihrer allgemein geschätzten musikalischen Zeitung wurde das Gesangfest in Weissenfels auf den 26sten Juny angekündigt. Ich beeile mich, als Augen- und Ohrenzeuge, Ihnen das Weitere über den Hergang und die musikalischen Leistungen bey diesem Feste ausführlich und treu mitzutheilen.

Da die Sänger aus Individuen von allen Gegenden her zusammengesetzt waren, wurde hier und da das gute Gelingen bezweifelt. Jeder Zweifler aber fand sich getäuscht, denn die gute Ausführung übertraf Aller Erwartung bey weitem. Hr. Oberlehrer Hentschel in Weissenfels hatte das Ganze so einzuleiten gewusst, dass man glauben musste, diese Anzahl von 300 Männerstimmen habe schon oft und lange sich zusammengesungen. Er hatte diess dadurch bewirkt, dass er die vorzutragenden Gesangstücke besonderen Gesang-Vereinen vorher zur Uebung übersandte, welche dieselben auch tüchtig eingeübt hatten. Diese einzelnen Gesang-Vereine in Naumburg, Merseburg, Zeitz, Lucca, Lodersleben, und von einigen Herren Predigern in der Gegend bey Zeitz u. s. w. waren so gut in den Geist der Gesänge eingedrungen, hatten dieselben so brav eingeübt, dass am Tage vor dem Feste nur zwey Generalproben nöthig wurden.

Die Aufführung begann früh 9 Uhr in der geräumigen Stadtkirche, deren Chöre für die Stellung der Sänger sehr günstig sind. Eine grosse Anzahl Zuhörer füllte die Kirche. Herr Oberlehrer Hentschel leitete das Ganze und ihm stand auf dem obern Chore der Cantor, Hr. Ziegler im Tactgeben zur Seite. Die Gesänge waren folgende:

1) Wie lieblich ist deine Wohnung u. s. w. von B. Klein componirt. Dieser Gesang sprach durch seine innige Erfindung und durch seinen äusserst gelungenen Vortrag allgemein an.

2) Chor: Der Herr ist König u. s. w. von B. Klein wurde im Tutti kraftvoll und beym Solo und Piano über alle Erwartung zart und gemüthlich vorgetragen.

3) Agnus Dei u. s. w. von Hasslinger, gefiel besonders wegen seiner Zartheit im Satze und Vortrage.

4) Ein Theil des 21sten Psalms: Ewiger, deiner Siegesmacht u. s. w. von Karow, sprach weniger an, namentlich die letzte schwere Fuge über die Worte: Denn auf den Ewigen vertrauet der König, auf des Höchsten Güte; darum wankt er nie. — Des Textes war hier zu viel und die Wahl desselben zu einer Fuge nicht glücklich.

5) Der Herr ist mein Hirt u. s. w. von B. Klein, wurde wieder gut ausgeführt.

6) Der 150ste Psalm: Halleluja! von Berner. Durch diese herrliche Composition wurde dem Ganzen die Krone aufgesetzt, und die Wahl desselben, als Schlussstück, durch die gelungenste Ausführung gerechtfertigt. Posaunen würden jedoch, da Orgelbegleitung dabey war, den hohen, ergreifenden Eindruck dieses kräftigen Tonstücks noch verstärkt haben. —

Zwischen den Gesangstücken trug Hr. Organist Seifert aus Naumburg einzelne Fugen und Einleitungssätze mit Fertigkeit und möglichster Abwechselung auf der leider nur schwachen und kraftlosen Orgel vor, so wie Variationen für Orgel und Basposaune über den Choral: Wer nur den lieben Gott u. s. w. von Wilh. Bach in Berlin componirt.

Nach der Aufführung versammelte sich das ganze Sängerpersonal, welches aus Predigern, Cantoren, Schullehrern und Seminaristen bestand, auf dem Rathhause zum gemeinschaftlichen Mittagsmahle, woran auch Fremde und mehre Herren Superintendenten der nahen Ephorieen Antheil nahmen, und Letztere mitten unter ihren Predigern und Schullehrern im schönsten Vereine die Freuden des Gesanges theilten und Alle das innigste, herzlichste Band umschloss.

Man ging froh, zufrieden und innig verbunden aus einander.

M.....g. *W. Sr.*

Kurze Anzeigen.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 15te Lieferung. Josua, Oratorium von G. F. Händel. (Neue, durchgesehene Ausgabe.) Mit der Original-Partitur und dem Klavier-Auszuge von C. F. Rex übereinstimmend. Berlin, bey T. Trautwein.

Die thätige Musikalienhandlung fährt fort, ihre Verdienste um Verbreitung echter Musik auch durch diese Chorstimmen-Ausgaben zu vermehren. Wie nützlich sie sind und wie wohlfeil, so dass man nicht einmal geschriebene Noten um diesen Preis haben kann, davon haben wir hinlänglich gesprochen. Jeder öffentliche Singverein und alle häusliche Gesang-Zirkel, denen gute Musik etwas gilt, würden sich selbst schaden, wenn sie dergleichen unbeachtet und ungekauft lassen wollten. Die Einrichtung dieser Ausgaben ist bekannt und gut.

Variations sur un Duetto de l'Opéra: Tancredi pour le Pianof. composées — par D. S. Siegel. Oeuv. 60. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

Eine nicht schwierige Einleitung aus Es moll, die jedoch nicht Wenige in der seltenen Tonart üben wird, führt zu dem mit untergelegtem Texte (italienisch und teutsch) gegebenen Duette, dessen hübsche Melodie sich zu den klagenden Worten äusserst komisch macht. Das Pianoforte begleitet ganz einfach den Gesang, worauf fünf gut zusammengestellte, mässigen Spielern zu unschwerer Uebung gereichende Coloratur-Veränderungen, die in der sechsten mit einer mässig bewegten Mollveränderung, in der siebenten mit einer choralartigen abwechseln und dadurch das verlängerte muntere Finale desto angenehmer machen. Für Viele nützlich.

Funfzig kurze und leichte Choralvorspiele mit eingewebter Melodie zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienst componirt — von Albert Steinicke. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1½ Thlr.

Zu gebrauchen sind sie und manchem Orgelspieler werden sie der fast zu grossen Einförmigkeit der Figuren wegen eben deshalb lieb seyn, weil er wenig einzuüben hat. In den meisten herrscht die Choralmelodie deutlich vor. Wählt der Verf.

zuweilen für die gewöhnliche Orgelveränderungs-Figur eine andere, so fällt er doch bald in jene wieder zurück und die Abweichung hat für uns wenig Erfreuliches. Man sehe No. 9: „Fröhlich soll mein Herze springen" u. s. w. und No. 31: „Komm heiliger Geist, Herre Gott" u. s. w. Angenehm und von jenem Feststehenden abweichend erscheint uns No. 25: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen"; No. 34: „Ach bleib mit deiner Gnade." — Gut gearbeitet sind No. 37 und 38, die einen zwey- und dreystimmigen Canon enthalten. Druck und Papier sind gut.

Fantasia pastorale per il Flauto coll' Accompagnamento d'Orchestra (o Pianof.) composta — da C. G. Belcke. Op. 7. (Propr. dell' edit.) Lipsia, presso F. Hofmeister. Pt. coll Orch. 1 Thlr. 8 Gr.; col Pfte 16 Gr.

Das Concertwerk ist dem meisterlichen Flötisten A. B. Fürstenau gewidmet. Für das Orchester (wir sahen die Partitur) ist es erfahren, fliessend und leicht ausführbar bearbeitet; auch der Klavierauszug ist gut und durchaus nicht schwierig. Die Pastoral-Einleitung, $\frac{6}{8}$, A dur, ist einfach gefällig und führt bald in ein hübsches Thema, $\frac{4}{4}$, worauf vier wohl klingende und gut gruppirte Bravour-Variationen gehaut sind, deren Minore-Veränderung (Fis moll), in Dur wieder einleitend, zu einem Rondo All. *grazioso*, $\frac{2}{4}$, fortscheitet, mit brillantem Schlusse. Das Ganze, mit welchem sich ein Solospieler zeigen kann, ist nicht zu lang und so den Forderungen der Zeit völlig angemessen. Die Ausstattung ist schön.

Notizen.

Dem. Beraneck aus Prag, am Theater zu Hannover als Sängerin angestellt, vermählt sich mit dem dortigen Violoncellisten Hrn. Mathis, einem vormaligen Zöglinge des Prager Conservatoriums.

Dem. Dorothea Dröge, zweyte Theatersängerin in Hannover, verlässt die Bühne und vermählt sich mit einem dortigen Kaufmann Aug. Helmecke. Von der vorgeblichen Vermählung der ersten dortigen Theater-Sängerin, der gerühmten Dem. Grunx, ist noch nichts officiell bekannt.

Die Sängerin Boccabadati hat jüngst vor dem Londoner Publicum in der *Cenerentola*, worin sie in Paris am meisten gefiel, nicht gefallen, dagegen in Mathilde di Shabran bedeutend, worin sie in Paris gar nicht gefallen hatte. —

Der Componist C. F. Müller in Berlin hat von Seiner Majestät dem Könige der Niederlande für Ueberreichung eines seiner neuesten Originalwerke für Militärmusik einen kostbaren Brillantring erhalten; einen andern von Ihrer Maj. der Königin von Dänemark für Uebersendung seiner neuesten Klavier- und Gesang-Compositionen, und einen dritten von Sr. Königl. Hoheit der Niederlande, dem Prinzen Friedrich für übersendete Militärmusik-Compositionen.

Der Musikdirector, Cantor und Organist am adeligen St. Johannis-Kloster vor Schleswig, Herr C. G. Bellmann übersandte der Königl. schwedischen Akademie der Musik eine von ihm componirte Weihnachts-Cantate, welche von derselben, sowohl der contrapunctischen Arbeit, als des darin ausgesprochenen religiösen Gefühls wegen, äusserst beyfällig aufgenommen wurde. Der Componist erhielt nicht nur ein sehr ehrendes Schreiben, sondern wurde auch zum auswärtigen Mitgliede der Akademie der Musik zu Stockholm ernannt.

Der Violoncellist und Componist Herr J. B. Gross, zuletzt in Magdeburg angestellt, ist vom Baron v. Liphardt in Dorpat engagirt worden für sein Hausquartett, das wöchentlich drey Mal gehalten wird. Er wird nächstens seine Reise dahin beendet haben. Die drey übrigen angestellten ausgezeichneten Musiker sind David (Bruder der M. Dulken in London), Kudelsky und Hertmann.

Hr. Brod, Musiker in Paris, hat Verbesserungen an der Hoboe angebracht.

Herr Baillot in Paris hat vom Conservatorium dreymonatlichen Urlaub erhalten, um Südfrankreich und die Schweiz zu durchreisen. Er hat ein grosses Violinwerk vollendet, das er nebst anderen Compositionen in den Städten, durch die ihn seine Erholungsreise führt, hören lassen wird. Zunächst erwartet man ihn in Lyon.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

nicht die Töne der reinen Natursprache z. B. des Löwen oder des Hundes mit seinen Worten verbinden dürfe, sondern sie ungefähr in dem Verhältnis modificiren müsse, wie etwa der Schauspieler die Gesten der Pantomimen modificirt, versteht sich wohl von selbst. Schon, dass er überhaupt durch sein Sprechen sich als Vernunftwesen ankündigt, fordert diese Modifikation, und der Grad, in welchem seine Rede den Verstand in Anspruch nimmt, mass:gt auf der andern Seite den Grad des Ausdrucks für die Empfindung. Daher ist es natürlich, dass eine Rede, welche blos an den Verstand gerichtet ist, deklamirt werden kann. Wenn aber einmal deklamirt wird, so sind diese Töne, weil sie Natursprache sind, blos von der Empfindung in den Worten abhängig, und leiden der Natur der Deklamation nach, nur eine einzige Bestimmung, nämlich in Ansehung der Zeitfolge, wo sie vom Rhythmus der gesprochenen Worte bestimmt werden. Ganz anders aber verhält es sich beym Gesang. Die Töne des Singenden sind nicht allein von aussen bestimmt durch den Rhythmus des Gedichts und durch die Empfindung darin, sondern sie haben noch ein eignes inneres Verhältnis unter sich selbst: das von Rhythmus und Empfindung ganz unabhängige Verhältnis der Harmonie. So wie die Töne des Deklamators nicht reine Naturtöne sind, sondern durch den Begrif, welcher in ihnen ausgesprochen wird, und durch den Rhythmus, in welchem dieses Aussprechen geschieht, bestimmt werden; so tritt bey dem Gesange noch die Bestimmung der Harmonie hinzu. Dort war der Ausdruck der Empfindung durch die Regeln des Rhythmus bestimmt; hier noch durch die Gesetze der Harmonie, welche sich wieder mit dem Rhythmus, oder vielmehr mit dem Metrum zusammen, zur Melodie verbinden. Sie werden also zugeben, dass jeder, auch der ausdrucksvollste Gesang melodisch seyn muss, weil überhaupt in der Melodie das Wesen alles Gesanges besteht.

„„Dagegen hätte ich nun noch mancherley. Sie behaupten so geradezu: in den Tönen des Deklamators sey kein harmonisches, sondern nur ein rhythmisches Verhältnis. Haben wir denn nicht ausführliche Deklamationsskalen? lehren nicht unsre Deklamatoren z. B. bey Parenthesen, auf derselben Stufe dieser Skale auszuhalten? und geben sie nicht Anweisung, wo und wenn man den Ton steigen oder fallen lassen soll? Hier ist Verhältniss der Töne, folglich auch Verhältniss der Harmonie, denn beyde Ausdrücke sind gleichbedeutend.““

Nicht so ganz: man kann Höhe und Tiefe unterscheiden, ohne deswegen auf Harmonie Rücksicht zu nehmen. Wenn ein Wagen auf der Strasse fährt, so können Sie aus der Höhe oder Tiefe des Gerausches vermuthen, ob er gross oder klein ist, aber Sie machen hier keine Beziehung auf Harmonie. Versuchen Sie es, lassen Sie die reinsten und angenehmsten Stimmen einen Satz zusammen sprechen, und sobald sie nicht unvermerkt ihre Sprache in Gesang umwandeln, so werden Sie deutlich bemerken, dass im Sprechen keine Harmonie sey, und dass die besten Stimmen, wenn sie zusammen sprechen, ein Gerausch, aber keine Harmonie bilden. Vielleicht haben Sie dieses auch schon öfters auf Theatern zu bemerken Gelegenheit gehabt.

„„Die Bemerkung ist richtig; doch könnte diese Erscheinung andre Ursachen haben. Sie haben gewiss auch Menschen sprechen gehört, deren vorzügliches Organ sie nicht besser bezeichnen zu können glaubten, als durch den Ausdruck: ihre Stimme sey Gesang. Wäre nun im Sprechen nicht Harmonie, wie könnte man die Stimme des Sprechenden mit dem Gesang vergleichen?““

Lassen Sie mich die Frage zurückgeben. Haben Sie nie den Sprachton eines Menschen mit dem Ausdruck getadelt: seine Sprache sey singend? Beyde Urtheile bezeichnen etwas ganz Verschiedenes. Wenn wir sagen: die Stimme ist Gesang, so bezeichnen wir damit die Reinheit des Sprachtons, welcher ohne Schwanken, und ohne das, von der zu starken

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten July. N°. 30. 1833.

Recensionen.

Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle composé — par G. Wichtl. Oeuv. 5. (Propr. des edit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Man wird leicht glauben, dass es nicht immer angenehm ist, die Neuigkeiten der Zeit literarischer oder künstlerischer Art durchzusehen und zu beurtheilen. Es bieten sich jedoch auch, abgesehen von der beruhigenden Ueberzeugung des Nutzens, dem Behaglichen grosse und zuweilen unerwartete Genüsse dar. Im letzten glücklichen Falle befinden wir uns diess Mal. Wir haben in Hrn. G. Wichtl, Kammermusikus des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, einen tüchtigen teutschen Künstler mehr kennen gelernt. Die uns eingesendete Partitur des oben genannten, in Stimmenabdruck, wie in der Regel, schön gestochenen Quartetts gab uns die augenscheinlichste Ueberzeugung, dass der uns bis jetzt unbekannte Mann in die Geheimnisse der Tonkunst im vollen Sinne des Wortes eingeweiht ist. Er versteht nicht allein das nothwendig Technische und weiss auch die schwierigsten Formen mit übersichtlicher Gewandtheit zu handhaben, sondern er hat auch musikalischen Geist, der die Gestaltungen in vernünftiger Freyheit belebt. Er besitzt in der That alle Erfordernisse zu einem ausgezeichneten Quartett-Componisten. Lässt er sich vom Strudel der Zeit nicht mit fortreissen und gibt er nur öffentlich, was er selbst mit seinen nächsten Freunden gehörig geprüft und für würdig befunden hat: so wird sein Name bald unter unseren vorzüglichen Componisten genannt werden.

Der erste Satz, All. con brio, Es dur, $\frac{4}{4}$, stellt zunächst im Unisono und ganz leise ein kurzes, viertaktiges Hauptthema hin, das sogleich nach der Fermate von der zweyten Violine, dann von der Bratsche und endlich vom Violonvelle ergriffen und mit Gegenfiguren der anderen Stimmen gehoben wird. Die meist glücklichen, immer aber angemessenen Zwischensätze verweben sich in allerley Stellungen bald mit Imitatorischem, bald mit ausgeführter Fugirtem so geschickt, dass man feste Hand und sicheres Gefühl überall mit Vergnügen bemerkt, wobey wir hauptsächlich rühmen, dass das Zuviel, wohin diese Formen nur zu leicht führen, klug vermieden ist. Auch im Scherzo All. molto vivace ist zu einem fliessenden Gesange das Imitatorische im Verhältnisse der Stimmen, das verhältnissmässig Vertheilte der Melodie vorherrschender Zug, der dem Ganzen viel Anziehendes und jene erfreuliche Klarheit gibt, die man jetzt zu bemerken nicht immer Gelegenheit hat. Dazu bildet das Trio einen schönen Gegensatz. In vollen, schlichten Accordfolgen des schauigen und frommen As dur klingt es, leise gehalten, wie ein ernster, stiller Chorsiegesang in das bewegte Leben. Die künstlich harmonischen Wendungen sind Anfangs höchst willkommen, ziehen im Fortgange unvermerkt in's Unruhigere, das sie s vortrefflich steigert, als der schön vierstimmige Satz am gehörigen rhythmischen Einschnitte (was wohl zu bemerken ist) in's Zweystimmige fällt, so dass die erste Violine in Octaven mit der Bratsche und die zweyte mit dem Violonvelle geht, was in seltsamer, wohl berechneter Führung, ein Gefühl des Verlangens nach lebendigerer Bewegung erweckt, dass das wiederkehrende Leben der Menuett doppelt wirkt. Schön ist es auch, dass der Hauptsatz zwar in ganz deutlicher Form, aber in veränderten Stellungen wiederkehrt. — Sehr anziehend, schön gesungen und vortrefflich gearbeitet ist das Larghetto, $\frac{4}{4}$, As dur. — Dass der Verf. nach dem Gebrauche nicht Weniger ces anstatt h schreibt, z. B. im neunten Tacte der Bratsche, erwähnen wir nur, um zunächst dem

Componisten unsere Aufmerksamkeit auf den Gang der Verbindung zu beweisen. Es wiederholt sich auch diese Schreibart noch einige Male. So wenig wir sie auch billigen, so ist doch am Ende der Nachtheil nicht von Bedeutung. Orthographisch richtig steht es im 3ten Tacte des 2ten Linien-Systems der ersten Violine S. 4 und der zweyten Violine an derselben Stelle, was wir der Genauigkeit wegen hinzufügen. Man vergleiche die angezeigten Fälle selbst, wenn es beliebt. — Das Schluss-Presto wird von der zweyten Violine mit einem nicht ungewöhnlichen Fugenthema angefangen und einfach in aller Ordnung durchgeführt, worauf sogleich angemessene Figuren in rüstigern und freyern Bewegungen eingreifen, mit fugirter Arbeit geschickt wechseln, oder sie auch, oft unerwartet genug, in sich aufnehmen. Der Verf. ist darin so zu Hause, dass sich Auge und Ohr über Ordnung, Verknüpfung, Klarheit und guten Klang freuen.

Kurz der Mann verdient alle Beachtung, und mit Vergnügen machen wir das Publicum auf ihn, den noch Unbekannten, und auf seine Leistung aufmerksam. Was man auch sagen mag, in Teutschland stirbt die Kunst nicht, wenn auch ihr Afterbild noch so sehr durch eine Menge Schreyer erhoben und dadurch die wahre Kunst allerdings zuweilen für eine Zeit in den Hintergrund gedrängt wird.

Sions. Eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten und Kirchenstücke für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst, von verschiedenen Componisten der ältern und neuern Zeit. In Partitur. Breslau, bey C. G. Förster. 1stes Heft, Pr. 2 Thlr.; 2tes Heft, Pr. 1 Thlr.

Auch diese jüngere Sions sey uns gegrüsst! Man wird sich erinnern, dass wir im vorigen Jahre uns der ältern Schwester erfreuten, die uns vortreffliche Kirchengesänge unsers lange nicht genug beachteten Meisters, des kunst- und melodienvollen Gottfr. Heinr. Stölzel's schenkte. Wer diesen Kunstschatz noch nicht näher kennt, hat einen Genuss versäumt, den wir Jedem wünschen. Möge er die nochmalige Erinnerung sich nicht vergeblich seyn lassen. — Die neue, willkommene Sammlung leitet ihre Reihenfolge mit folgendem Werke ein:

Deutsches Magnificat von Ch. Ch. Hohlfeldt, für Chor- und Solostimmen mit Orchester in Musik gesetzt von Theodor Weinlig, Cantor an der Thomas-Schule zu Leipzig. Partitur. (Eigenthum des Verl.)

Es ist uns sehr erwünscht, unsern Theodor Weinlig mit einem grössern Kirchenwerke vor das musikalische Publicum treten zu sehen. Der Mann gehört gleichfalls unter die nicht wenigen teutschen Componisten, die kunsterfahren und kunstliebend jetzt lieber im Stillen arbeiten, als dass sie sich hervordrängen sollten. Es gibt sogar recht wackere Männer, die unzufrieden mit der Richtung der Zeit, sich ganz und gar zurückziehen und es nicht der Mühe werth erachten, ihr Licht unter den Scheffel hervorzunehmen. Wir billigen das nicht. Wer am Siege des wirklich Guten jemals verzweifelt, hilft durch seinen Unmuth zur längern Zurücksetzung des Rechten und macht sich fremder Sünden theilhaftig. Ist es auch jetzt nicht selten wiedergekommen, dass in vielfachem Sinne das Himmelreich Gewalt leidet, so kann es doch nie als Tugend angesehen werden, sich vor solcher Gewalt zu scheuen und sich in unthätige, wenn auch nur vor der Welt unthätige Verdüsterung zu begraben. Das Bekenntniss der Wahrheit, der offene, wenn auch gefühlvolle Spruch für seinen Glauben, die freymüthig-ehrliche Wirksamkeit für erkanntes Recht bleibt Jedem und zu jeder Zeit heilige Pflicht, so lange und so oft ihm die Gelegenheit dazu von oben gegeben wird. Die Folgen sind nicht das Werk der Menschen: die That allein und zu vorzüglichsten die Gesinnung in und mit der That ist unser und unser Reichthum. Aus diesen Gründen ist es uns lieb, dass Herr W., ohne sich vorzudrängen, gelegenheitlich öffentlicher Wirksamkeit sich nicht entzieht.

Unser Componist bekennt sich nicht zur romantischen Schule. So wenig er auch im Allgemeinen ihr Widersacher ist, so wenig kann er sich doch derselben zugethan erklären. Er ist durchaus für das Klare, für vorherrschende Melodie, gehoben durch gezügelte Harmonie, für anverkünstelten Zusammenhang, treue Ordnung und inhaltgemässen Ausdruck. Dabey liebt er einen anständigen, einfach reichen, aber niemals leeren oder pomphaften Schmuck. Wer sieht nicht daraus, dass er sich für einen Freund der Mozart'schen Zeit erklärt? Ob ihm das von irgend einem Theile der Jetztwelt zum Vorwurfe gemacht werden mag oder nicht, scheint ihn wenig zu kümmern und mit Recht. Wer wird immer den Mantel nach dem Winde hängen? Dessenungeachtet weiss

er, mit uns völlig einverstanden, recht wohl, dass die Gaben des Geistes verschieden und alle schätzbar sind. Einer hat die Gabe, mit Zungen zu reden, der Andere die Gabe der Weissagung. Es sind mancherley Gaben, aber es ist ein Geist zum gemeinen Nutz. — Was den Darsteller anlangt, so kann es Keinem unserer Leser entgangen seyn, dass derselbe die wirklich geistvollen Erzeugnisse der neuen Schule nicht geringer schätzt, als die vorzüglichsten der älteren und alten. Wir ergötzen uns am Alten und am Neuen. Allein für Kirchenmusik passt unsere neue Schule gar nicht. Sie ist zu bunt, zu unruhig und — gewissermaassen zu selbstsüchtig — der Geist der Kirche muss ein einiger, in Gott ruhender, anspruchsloser ergebener, von Demuth gegen den Höchsten, oder vom Preis des Unendlichen durchdrungener seyn. — Man überlege das Wenige sich selbst weiter.

In diesem jetzt zu besprechenden Kirchenwerke ist keine Spur von Originalitätssucht zu finden. Das ist recht, wäre es auch den Süchtlern nicht recht. Ein völlig schlichter, regelrechter, treu durchgeführter, nur dem Inhalte individuell fromm angemessener Satz, ohne Härten, ohne selbstquälte Schwierigkeit spricht für das Ganze, dessen einzelne Theile wir kürzlich anzudeuten haben.

Den freudig anbetenden Sologesang (Allegretto moderato, $\frac{4}{4}$. C dur): „Gott ist's, den meine Seele preist" leitet das Orchester, ausser den Streichinstrumenten aus Hoboen oder Clarinetten, Fagotten, Clarinen, Trompeten und Pauken bestehend, frisch und ungesucht ein. Nach kurzer Durchführung tritt der Chor hinzu mit den Worten: „Gross wie sein Ruhm ist seine Macht" u. s. w. in einfacher Wirksamkeit, der bald mit einem dreystimmigen Solosatze wechselt, welchen der Sopran allein wieder in's Tutti leitet. Ein Maestoso, C moll, von Gottes Macht singend, dessen Arm Gewaltige vom Throne stösst und den Staub erhebt, würdig gehalten und von malender Orchesterfigur geschmückt, reiht sich an ein sanftes $\frac{3}{4}$ Andantino, G dur, für zwey Soprane, worauf der Chor in einem kurzen Grave die Zuversicht fest ausspricht, dass der Herr, der unsern Vätern wohl gethan, auch unserer Kinder sich annehmen will. Dieser Glaube begeistert die anbetende Versammlung, und im Vivace ertönt des Höchsten Preis eben so frisch als klar. Selbst die Fuge ist so durchsichtig und perspectivisch, möchten wir sagen, so nämlich, dass man jede Stimme in ihren eigenthümlichen, bald näher hervortretenden, bald sich in gewisser Ferne haltenden Räumen bewegen und den ganzen Tanz der Verwebung in grösster Deutlichkeit sich entfalten sieht. Da Alles klar ist, ist es auch nicht schwer, weder für die Sänger, noch für das Orchester. Das Ganze enthält 45 Querfolio-Seiten, deutlich lithographirt und mit geschmackvollem Titelblatte versehen. — Das zweyte Heft liefert:

Charfreytags-Cantate, entnommen aus dem Oratorium „Saul" von G. F. Händel.

Der Charfreytagstext zu dieser Musik Händel's ist vorgedruckt. Hr. Zitzmann ist von der Schwierigkeit, seine Gedanken und Wortlängen den Noten anzupassen, schwer eingeengt gewesen. Die Composition Händel's ist hier nach der Original-Ausgabe ohne vermehrte Instrumentirung wiedergegeben worden. Nur da, wo der Singstimme blos ein bezifferter Bass zum Grunde lag, hielt es der, um Breslau's Musik vielfach verdiente Cantor Hr. Siegert für gut, diesen auszusetzen und die Zusätze durch kleinere Noten bezeichnen zu lassen. Ueber diese bekannte Musik haben wir nichts zu sagen. Wer sie nicht kennt, wird sie selbst kennen lernen. Wir wünschen dem Unternehmen glücklichen Fortgang, stets sorgfältige Wahl und correcten Druck.

G. W. Fink.

Cor omnitonique (alltöniges Horn).

Das von Herrn Meifried im Conservatorium der Musik zu Paris erfundene Cor à pistons ist durch das neue Cor omnitonique (mit allen Tönen versehene Horn) des Hrn. Sax, Messinginstrumentenmachers zu Brüssel, bey weitem übertroffen worden. In No. 22 der Revue musicale wird das neue Horn beschrieben und belobt, obgleich zugestanden wird, dass noch einige Vollkommenheiten zu wünschen bleiben und dass sich manche Töne noch schwer spielen lassen. Dennoch wird es als das beste Orchesterhorn gerühmt, das mit allen seinen Vorzügen, durch alle Zuthaten von Röhren u. s. w. am natürlichen Tone des gewöhnlichen Horns nichts verloren hat. Auch das leichte Fortschaffen desselben und der wohlfeile Preis empfiehlt es. Orchester und Liebhaber werden darauf Rücksicht zu nehmen haben und die Nützlichkeit der Erfindung näher prüfen.

Nachrichten.

München, den 31sten May. Mad. Spizeder fährt fort, sich in der Gunst des kunstliebenden Publicums zu erhalten; sie gebietet, so zu sagen, dessen Beyfall, und ist nunmehr unsere prima Donna geworden. Mad. Vespermann hat, wir wissen nicht, ob auf immer oder nur auf einige Zeit, die Bühne verlassen, und Mad. Schechner — ihr sagt Italien nicht zu; Ereignisse ersparten ihrer Brust den Steinkohlendampf von London; so zieht sie also über Augsburg, Regensburg und Nürnberg gerade dem Eispole zu, vielleicht um ihrer etwas gedrängten Schwester unter die Arme zu greifen, mehr noch um günstige Erinnerungen zu erneuern. Möge nur der gute Genius der Münchner Bühne sie schützen, dass nicht, wie bey ihrer letzten nordischen Reise geschehen, ein bösartiger Schnupfen sich ihr anklammere, der binnen fast einer Jahreslänge sich von ihr nicht trennen wollte. — Artig, doch nicht grossartig ist der Gesang jener nunmehrigen prima, so zu sagen, einzigen Donna; ihr Spiel wie vollendet, ein wohl gebildetes Ganzes in seiner Art, nicht so fast für das Tragische, worin sie eigentlich nur functionirt, sondern für die so beliebte Gattung, welche zwischen dem Ernsten und Lustigen das richtige Mittel hält. Sie genoss am 19ten März ihres Benefizes in der „Stummen von Portici", wiederholte die Rolle am 24sten mit immer gleicher Geschicklichkeit, nur immer gleichen allgemeinen Zufriedenheit. — Ein Hr. Freund von dem Stuttgarter Theater trat (26sten März) auf als Papageno. Es ist nicht leicht, mit dieser so abgenutzten Rolle noch Aufsehen zu erregen und, da sie eigentlich für nichts Anderes genommen werden kann, als für den Schikaneder'schen Hanswurst, nicht in das Triviale zu verfallen. Herr Freund hat sich ziemlich gewandt und klug aus der Sache gezogen, auch als Maurer in der bekannten Oper von Auber gute Beweise eines komischen Talents an den Tag gelegt, viel angesprochen hat er eben nicht. — Durch ein ihn sehr betrübendes Ereigniss vom Pesther Theater hierher gerufen, sang, spielte auch dabey sehr geschickt, Hr. Schinn als Bartolo im „Barbier", Caspar im „Freyschütz" und als Verwalter in der „diebischen Elster." Stimme, Manier und so viele andere gute Kunsterfordernisse wurden an ihm wie verdient geschätzt, doch scheint es, dass mehr Uebung und ein mehr veredelter Geschmack ihn noch viel weiter bringen können. — Als durchaus gebildete, durch Uebung und Zeit gestärkte Künstlerin zeigte sich Mad. Kraus-Wranitzky im „Johann von Paris", als Desdemona und Anna in der „weissen Frau." Wir konnten nicht anders, als unsere vollste Theilnahme über ihre Leistungen aussprechen und bemerken als eine Seltenheit ihren reinen, ausdrucksvollen Vortrag des Recitativs, den man Anderen als Muster anempfehlen darf. Haben auch einige Blätter dieser Blume an Frische verloren, immerhin ist sie an Umfang, Gestalt und Symmetrie anziehend und bemerkenswerth.

Der lange erwartete, oft versprochene „Tell" lief endlich am 5ten des Monats vom Stapel, mit jenen Abänderungen und Verkürzungen, die Rossini selbst mit ihm vorzunehmen für gut befunden hat; die erste unter der neuen Theaterverwaltung des Hrn. Regierungsraths von Küstner auf die Bühne gebrachte Oper, trefflich geordnet, einsichtsvoll ausgestattet an Decorationen, Costüme und Allem, was von der Einsicht eines dirigirenden Oberhauptes abhängt und geleitet wird. Man bemerkte zuerst, und öffentliche Blätter machten wiederholt darauf aufmerksam, die ganz neue kräftige Wirkung des Chores, der nicht mehr aus zusammengerafften, kärglich bezahlten Individuen besteht, sondern durch Veranlassung der Intendanz in ein volles Ganzes mit regelmässigem, nicht prekärem Gehalte umgestaltet ist und 48 Mitglieder enthält. Er hat schon diess Mal kräftig mitgearbeitet, und wird den herben Tadel, dem er so oft ausgesetzt war, nicht mehr zu scheuen haben. Hr. Pellegrini war Tell, man kennt seine Kraft-Stimme — Mad. Pellegrini, Hedwig, auch an ihr verkennt man nicht das Streben, die ihr zugetheilten Kunst-Anlagen möglichst herauszuheben. Die Aufführung war allgemein befriedigend, Präcision und Feinheit überall vorherrschend. In ein weiteres Detail derselben, so wie der Oper selbst, gehen wir diess Mal nicht ein. Wer möchte den hundert ausgesprochenen Meinungen die seinige jetzt noch hinzufügen wollen? Rossini ist, wie er ist und es seyn konnte, wie ihn das Zeitalter forderte und er sich bey veränderter Gesangweise und durch feindliche Besitznahme verändertem Kunstgefühle in seinem Vaterlande fügte und bildete. Und so hat er seinem Berufe wohl entsprochen, und es mochte schwer seyn, ihn zu übertreffen! Die Oper hatte bisher, gehäufter Unpässlichkeiten wegen, nur zwey Vorstellungen. Wir werden Gelegenheit haben, noch einmal auf selbe zurückzukommen.

Was Mancher nicht erwartet hätte, wovon er bey dem unüberschwenglichen Dilettantenwesen im Museum, Frohsinn und zwanzig anderen geschlossenen Gesellschaften, wo immer musicirt wird, das Gegentheil befürchten zu müssen glaubte, ist geschehen. Händel's „Alexanderfest" hat eben nicht gefallen, wie man es zu nennen pflegt, es hat Aufsehen erregt, mächtig ergriffen und gewirkt, wie man es nicht vermuthet hatte. Und doch ist diese Cantate die erste jener Compositionen dieses grossen Meisters, welche später unter der Benennung von Oratorien so berühmt geworden sind. Sie wurde das erste Mal aufgeführt im Jahre 1736 zu London im Theater von Coventgarden, ist weder mannigfaltig an Harmonieen und Erfindung, ein paar Chöre, besonders jenen: „Weckt ihn auf mit lautem Donner" ausgenommen, und von seinen Arbeiten dieser Art wohl die schwächste, in so fern man nämlich etwas von Händel schwach nennen kann. Gegen zweyhundert theils Sänger, theils Instrumente hatten an der Aufführung mitgewirkt, und das Grossartige dieser Harmonieen konnte auch nicht anders als tiefe Empfindungen in uns hervorrufen. Mit weniger Schüchternheit mag demnach die musikalische Akademie nach anderen Producten dieses Meisters sich umsehen, vielleicht nach jenem, was der nun ganz vergessene Musik-Professor Stöpel mit seinen Schülern am Klaviere aufzuführen sich nicht scheute, nämlich dem „Judas Maccabäus." Nannten wir oben die Composition von „Alexander" im Vergleiche mit der ihm folgenden schwach, so stehen wir nicht an, jene von „Judas" als das erhabenste Product dieses begeisterten Harmonikers zu erklären, der eben auch hier zugleich Gesänge hören läst, welche die ganze Seele ergreifen. Doch Verkürzungen, Aenderungen, an sich unbedeutend, hin und wieder beygefügte Blasinstrumente müssten nach unserer Meinung von einem einsichtsvollen Tonsetzer dabey vorgenommen werden, weil die übermässige Länge den Eindruck des Ganzen leicht schwächen könnte.

Concerte reisender Tonkünstler gab es mehre, vielleicht zu viele während des Zeitraumes unsers letzten Berichts, die wir kurz nachholen.

Am 3ten April: Concert von Schmidt, Vater und Sohn, Churfürstlich hessische Tonkünstler auf der Posaune, und Riefsthal, Violinist aus Berlin. I. Abtheilung: eine Ouverture, Concertino von Kaliwoda (Hr. Riefsthal), Sopran-Arie von Rossini (Dem. Halbreuter), Concertino von Späth (Schmidt Vater und Sohn). II. Abtheilung. Variationen für zwey Violinen von Maurer, Violoncell-Solo von Hrn. Menter vorgetragen; Variationen über das Thema: „An Alexis", hier unbekannt, für die Posaunen; eine Gesang-Scene von Spohr für die Violine.

Oeffentliche Leichenbegängnisse ausgenommen wurde hier früher die Posaune nirgends gehört. Als Orchester-Instrument ward sie zuerst bey der Aufführung der „Zauberflöte" 1792 zugelassen, sodann bey „Iphigenia in Tauris", später bey den Regimentsmusiken eingeführt. Hr. Schmidt — und er war schon vor einigen Jahren in dem Concerte eines andern Künstlers mit aufgetreten — ist nun der erste, welcher dieses ernste Instrument als Virtuos im Solospiel behandelt und zwar mit einer Geschicklichkeit, die wir, da wir desselben Schwierigkeiten nicht genug kennen, auch nicht hinreichend beurtheilen können und uns deswegen nur über die Milde seines Tones, der dem Fagotte gewissermaassen gleichzukommen schien, und dessen reinen Ausdruck aussprechen dürfen. Doch nie hat ein Concert auf der Alt-Viole grosse Wirkung hervorgebracht, zu sehr das Seelenvolle ergreifend, stimmt sie nicht zu fröhlichen Empfindungen, denen man sich bey Musikaufführungen im Saale allein überlassen will. Die Posaune befindet sich wohl in demselben Falle. Man applaudirt, bleibt aber ungerührt und wünscht, dass es bald vorüber wäre. Im Solospiel gehörte sie wohl nur der Kirche an. — Hrn. Riefsthal muss man als einen geschickten kräftigen Spieler anerkennen, aber wer sollte wohl bey so vielen Violin-Virtuosen, die an uns vorüberkommen, seine Urtheile richtig abwägen können? Man muss sich auf allgemein bezeichnende Ausdrücke beschränken. — Dem. Halbreuter ist eine junge Schülerin, welche noch Manches erlernen könnte. — Hr. Menter ist wieder als ordentliches Mitglied in das Königl. Orchester eingetreten.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 15ten July. Unser Musikdirector Herr Aug. Pohlenz veranstaltete in der Paulinerkirche zum Besten des Pensions-Fonds für alte und kranke Musiker und deren Wittwen eine grosse Musikaufführung, die nach dem Urtheile der sachverständigsten Männer (wir konnten leider nicht selbst zugegen seyn) eben so vortrefflich ausfiel, als die bereits gerühmte Aufführung des „Samson." Nach einer Ouverture von Gluck, die immer in den

Kirchen ganz vorzüglich wirken, wurde das Gloria aus Cherubini's D moll-Messe höchst gelungen und wirksam zu Gehör gebracht, worauf Hr. Queiser seine volle Meisterschaft auf der Basposaune in einem Concertino von C. G. Müller von Neuem kräftig bethätigte.

Das schön executirte Requiem von Mozart machte auf die Versammlung einen so grossen Eindruck, als ob über die Echtheit desselben noch nie der kleinste Zweifel obgewaltet hätte. Eine Fuge von Krebs für die Orgel, vom Organisten Herrn Becker vorgetragen, beschloss das anziehende Ganze.

Ferner veranstalteten unsere uneigennützigen Musiker zum Besten der durch Brand verunglückten Reichenbacher ein grosses Garten-Concert, die überhaupt jeden Sommer über bey uns sehr zahlreich und meist vortrefflich sind. Im genannten Concerte wurde Kalliwoda's erste Symphonie vollständig gegeben, die Ouverture zu Beethoven's „Leonore" (nämlich No. 1 in C dur), ein Posaunen-Solo von Kummer über Thema's aus „Tell", mit ausserordentlichem Beyfalle von unserm Queiser vorgetragen. Das Finale aus „Capuleti" für Blasinstrumente arrangirt und Lindpaintner's Ouverture zum „Vampyr." Haupteffect machten zum Schlusse mehre Walzer von Strauss, wie das im Freyen nicht zum Verwundern ist. Die Einnahme mochte sich auf 370 Thaler belaufen.

Am 29sten Juny lernten wir in einem von vielen unseren Künstlern und Künstlerinnen unterstützten Concert einen Flötisten des ersten Ranges kennen, Hrn. C. Heinemeyer, ersten Flötenbläser Sr. Maj. des Königs von Hannover. Sein voller, kräftiger und doch weicher, in allen Schattirungen immer gleich schöner Ton hat etwas höchst Einnehmendes, was wir selten hörten; seine Fertigkeit ist vollkommen meisterlich. Ueberall wird man ihn mit Vergnügen und grossem Beyfalle hören, wo er auch auftreten mag. Es gereicht uns zur Freude, auf diesen Mann aufmerksam zu machen.

Unsere Kirchenmusik blüht fortwährend unter der Leitung unsers Cantors der Thomasschule, Hrn. Theod. Weinlig's. — In den nächsten Tagen werden wir unter der Direction des Componisten des Herrn Kapellmeisters H. Marschner's neue Oper „Hans Heiling" auf unserm Theater hören. (NB. Sie ist nun am 19ten d. in Scene gesetzt worden, worüber im nächsten Blatte.)

Das sechste Elb-Musikfest, gefeyert zu Halberstadt am 19ten, 20sten und 21sten Juny.

Die Wiederbelebung dieser Musikfeste verdanken wir der unermüdeten Thätigkeit des Hrn. Assessors Augustin, Sohnes des dortigen geehrten Dompredigers. An seiner Seite stand die hülfreiche Erfahrung des Hrn. Bischoff, jetzigen Musikdirectors in Hildesheim. Die Veranstaltungen waren musterhaft vom Grössten bis zum Kleinsten; für jede Art von Ordnung und Bequemlichkeit war auf das Beste gesorgt und die Gastfreundlichkeit der Halberstädter zeigte sich so ausserordentlich, dass alle Theilnehmer in einstimmiges Lob ausbrachen. Und gewiss, auch in dieser Hinsicht darf es mit dem zu Nordhausen gefeyerten gutes Muthes in die Schranken treten. Die Direction der Musikwerke war unter die Kapellmeister Ludwig Spohr und Frdr. Schneider getheilt, denen sich noch der Musikdirector Herr Aug. Pohlenz aus Leipzig anschloss. Den Sologesang führten aus: die trefflichen Sängerinnen Frau Kapellmeister Schmidt aus Münster (Sopran) und Frau Kammermusicus Müller aus Braunschweig (Alt); die Tenoristen Hr. Mantius, Hof-Opernsänger in Berlin und Hr. Egersdorf aus Lüneburg; die Bassisten Hr. Krause aus Berlin und Hr. Pögner, Concert-Sänger aus Leipzig. Das gesammte Personal der Musiker bestand aus 457.

Am ersten Tage wurde Nachmittags in der Domkirche Händel's Meister-Oratorium „Samson" aufgeführt, was unter Spohr's Direction sehr gut ging. Es ist aber wahr, dass einige Tempi wirklich zu schnell genommen wurden; unter diesen gleich der erste Chor, dann No. 3 und 6, im dritten Theile: „Ihr Söhne Israels, klaget" u. s. w.

Den zweyten Tag fanden Abends zu gleicher Zeit zwey Concerte statt, eins im Schauspielhause, dirigirt vom Kapellmeister Dr. Schneider, das andere im Concertsaale, dirigirt vom Musikdir. Pohlenz. — Im Schauspielhause liessen sich, nach Schneider's Ouverture zur „Braut von Messina", Johanna Schmidt in der Arie aus „Titus" mit obligater Clarinette, geblasen vom Kapellmeister Hermstedt, hören; Hr. Egersdorf mit einer Arie aus „Joseph"; Hr. Heinemeyer aus Hannover mit selbstcomponirten Variationen für die Flöte; Herr Krause mit einer Arie aus der „Schöpfung"; Johanna Schmidt und Herr Mantius mit einem Duett aus „Jessonda" und Hr. Queiser aus Leipzig mit einem Concertino für die Posaune von Meyer. Alle mit lebhaftem Beyfalle. Hervor-

zuheben sind die Herren Heinemeyer und Queiser, welcher Letzte besonders am dritten Tage des Festes in der Kirche mit einem Concerte von C. G. Müller ungemeinen Furore machte.

Im Concert-Saale trug der Organist Hr. Adolph Hesse eine Polonaise von Moscheles präcis, fertig und rein mit Applaus vor; die Adelaide, von Mantius gesungen und herrlich schattirt begleitet vom Musikdirector Pohlenz, erregte ausserordentlichen Beyfall, wie der Gesang des Hrn. Pögner, dessen Arie aus der „Straniera" freylich der Composition wegen nicht so tief ergreifen konnte, eben so wenig als die von Hrn. Egersdorf gut gesungene „Würde der Frauen" von C. Kreutzer. Ausser der vom Concertmeister Müller aus Braunschweig vorgetragenen Phantasie von Molique erregte ein von ihm und dem Componisten meisterhaft vorgetragenes neues Violin-Concert von L. Spohr (H moll) die grösste Sensation. Es ist dieses neue Werk nicht nur reizend instrumentirt, wie man es vom Componisten gewohnt ist, sondern es zeichnet sich auch durch einen so herrlichen und edeln Gesang aus, dass es zu den schönsten Werken Spohr's gezählt werden muss.

Am dritten Tage wurde Vormittags in der Domkirche unter Spohr's Direction vortrefflich aufgeführt Mozart's C dur-Symphonie mit der Schluss-Fuge und das Vater-Unser von Spohr, dessen Charakter ein von Naumann's und Himmel's Compositionen ganz verschiedener ist. Dr. Schneider führte Beethoven's unvergleichliche C moll-Symphonie vollkommen würdig auf und sein Te Deum, was er für die Leipziger Universität schrieb. Alles wurde mit grossem Beyfalle aufgenommen und im letzten Werke effectuirte besonders das Sanctus und das eingeflochtene „Eine feste Burg ist unser Gott."

Noch einen einzigen Genuss des ersten Tages dürfen wir nicht übergehen, ob er gleich eigentlich nur für die versammelten Musiker, des Saales wegen, der durchaus nicht mehr Zuhörer fassen konnte, berechnet war. Die vier Müller aus Braunschweig spielten zwey Quartette, das erste von L. Spohr, das andere von Beethoven (aus C mit der Fuge). Ein Strich, ein Accent, ein Hauch, eine Seele. — Spohr und Alle hörten mit Entzuckung, ja mit wahrer Begeisterung. Das heisst Quartettspiel!

Mit Dank und Preis schieden Alle und hoffen Alle auf das nächste, wahrscheinlich in Magdeburg zu feyernde Musikfest des Elbvereins. Zum Andenken an das diessjährige freudenreiche Fest ist, ausser dem gewöhnlichen Verzeichnisse des Orchester- und Gesangpersonals, im Druck erschienen:

Das Musikfest zu Halberstadt. Ein Gedenkbüchlein, allen Theilnehmern am Feste zur freundlichen Erinnerung gewidmet und zum Besten der Halberstädter Musik-Schule herausgegeben. Nebst drey Abbildungen in Steindruck. Halberstadt, gedruckt bey J. Hörling. 1833. 4. S. 15.

Es wird darin der Schauplatz des Festes und seiner Umgebungen anziehend beschrieben, die Kirchen und was Vorzügliches darin ist, Anstalten und Vereine aller Art, vorzüglich der Musik-Verein, die nächsten Umgebungen der Stadt mit dem Nachbar Harz. Dann folgt das Wichtigste vom Musikfeste und zuletzt einige Seiten Festgedichte. Der erste Steindruck zeigt Halberstadt vom Bullenberge aus; der zweyte den Dom daselbst und der dritte die Spiegelsberge bey Halberstadt. — Gewiss allen Theilnehmern ein sehr willkommenes Gedenkbuch, was auch Anderen erfreulich seyn dürfte.

Kurze Anzeigen.

Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von O. Lorenz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

So bekannten und vielgesungenen Liedern, wie „Da droben auf jenem Berge" that immer die gangbare Melodie Eintrag; man gewöhnt sich nicht leicht an eine neue. Es ist also besser, man lässt die neue Composition, oder setzt die Noten für sich zu beliebigem Gebrauche. No. 2. „König ist der Hirtenknabe" von Heine ist gut erfunden und sehr hübsch und launig durchgesungen; wird viele Freunde haben und verdient sie. No. 3. „Höhen und Thäler" von Wilh. Müller. Mit Sinn gefasst und echt volksthümlich behandelt. Das Lied ist sehr zu empfehlen. No. 4. „Stille Thränen" von Just. Kerner. Dem für Gesang etwas zu reflectirenden Gegenstande gut und frisch angepasst. No. 5. Wiegenlied, von Egon Ebert, das nicht Wenigen zusagen wird. No. 6. Der Todtengräber zu Fahrmund. Gut erfunden und geschickt gewendet. Im Einfachen kann nur Gewandtheit und umsichtiger Tact glücklich zum Ziele kommen und das versteht der Componist. No. 7. Zwey Särge. Auch

dieses, dem Inhalte nach etwas docirende Lied ist musikalisch mit Sinnigkeit und gefälliger Einfachheit behandelt. Der uns unbekannte Sänger fängt seinen Lauf gut an; er bringt etwas Treues und lässt Tüchtiges hoffen. Die empfehlenswerthe Sammlung ist schön und äusserst correct gedruckt.

Sammlung ausgeführter Choräle in leichtem Style von Adolph Hesse. (Eigenth. des Verl.) Breslau, bey C. G. Förster.

S. 151 und 52 dieses Jahrganges haben wir bereits das 1ste und 2te Heft dieser Sammlung, die, nach dem Ausspruche des Verf., gewissermassen als eine Fortsetzung seines beyfällig aufgenommenen und viel verbreiteten schlesischen Choralbuches betrachtet werden kann, angezeigt. Jene beyden Hefte enthielten 18 Choräle auf 48 Quartseiten. Die vor uns liegende vollständige Sammlung enthält deren 55 auf 143 Seiten, die den schon besprochenen Heften völlig gleich ausgestattet und vom Verf. gleich gut behandelt worden sind. Indem wir auf die frühere Anzeige verweisen, bleibt uns nichts übrig, als alle Orgelfreunde auf das Ganze gebührend aufmerksam zu machen.

Zwölf Lieder für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — vom Freyherrn Nicolas von Krufft. 25stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Diese Lieder und Gesänge sind der ganzen innern und äussern Art nach im Sinne und Geiste einer frühern Schule geschrieben, ungefähr wie zu Righini's Zeit. Die gesunden, der Basstimme wirklich zusagenden Melodieen haben eine geschmückte, doch nicht zu bunte Begleitung, die hinlänglich hebt, ohne den Gesang zu decken. Diesem gemäss sind die Gedichte gewählt, in denen eine gewisse didaktische Verständigkeit vorherrscht, wie z. B. in Matthisson's Opferliede, in Schiller's Hoffnung, im Zufriedenen von Ratschky, in Göthe's koptischem Liede u. s. f. Selbst die zärtlichen haben etwas der Art, ausgenommen das nette Ständchen der J. Freyin v. Krufft, dem wir aber auch eine zärtlich einfachere Melodie wünschten ohne Zeilenwiederholung zum Anfange und mit weniger „la la" zum Schlusse. — Liebhaber der frühern Weisen werden die Sammlung zu schätzen wissen: für die neuen Romantiker ist sie schwerlich.

Variations brillantes pour le Pianof. sur la Ballade de Zampa composées — par Ch. Chaulieu. Op. 121. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Alle Liebhaber französischer Bravour-Musik werden bey diesem Werkchen von der Einleitung an bis zur sechsten Variation volle Befriedigung finden. Alles klingt brillant und ist doch nicht schwer, da es sehr wohl in die Finger fällt, nichts besonders Eigenthümliches oder Charakteristisches bietet, sondern auf leichte Unterhaltung berechnet ist.

Trois Sonates pour le Pianof. composées — par Ferd. Kessler. Op. 10. Liv. I, II et III. (Propr. des édit.) Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes 1 Fl. 12 Kr. oder 16 gGr.

Die erste Sonate ist sehr klar und gut gearbeitet, durchaus ohne alle eigentliche Schwierigkeit und so gehalten, dass wir sie den Lehrern für etwas vorgeschrittene Schüler theils zum Einüben, theils auch bey noch weiter gekommenen zum nützlichen und wohl unterhaltenden Spiele vom Blatte bestens empfehlen. Die zweyte ist etwas ausgeführter, wie die dritte zu gleichem Zwecke und sehr geschickt gearbeitet. Es wäre ein Nachtheil für die Kunst, wenn man vor allem Modespiel tändelnder Stückchen nicht mehr auf dergleichen wirklich bildende und ganz für junge Spieler mit Umsicht und Gewandtheit berechnete und glücklich durchgeführte Werke kommen könnte oder wollte.

Notiz.

Für die Dedication der Oper: „Das Falkners Braut" hat der Kapellmeister Herr H. Marschner von Sr. Maj. dem Könige von Grossbritannien ein huldvolles Schreiben und eine sehr schöne goldene Dose erhalten.

(Hierzu die Beylage Nr. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Nº III. Beylage zu Nº 30 der musik. Zeitung 1833.

Am
Geburtstagsfeste
des
Herrn Kapellmeisters
Guhr.
Den 31sten October.
Von *X. Schnyder von Wartensee.*

Was hör' ich für ein Lärmen?
Was für ein seltsam Schwärmen?
Ist Aufruhr vor der Thür?
Was will denn dieser hier?
Versucht es wohl der Neid,
Zu stören unsre Freud'?
Doch nein, es klingt nicht feindlich;
Es sind ja milde Stimmen,
Die schmeichlerisch und freundlich
So durch einander schwimmen.
Seht Ihr, zu unserm Feste
Erscheinen noch mehr Gäste!
Es sind nicht böse Geister,
Es sind die Instrumente,
Die bringen ihrem Meister
Gern ihre Complimente.

Erste Geige.
Allegro vivace.

Es ist uns Geigen
Von je her eigen,
Dass wir nicht schweigen
Gleich Schwachen, Feigen.
Nein, uns im Reigen
Voran zu zeigen
In keckem Steigen,
Ist unser Neigen.
Darum erscheinen
Wir an der Spitze
Mit allen Deinen
Vor Deinem Sitze,
Und wünschen hier
Das Beste Dir.

Zweyte Geige.
L'istesso Tempo.

Eine Terz
Niederwärts
Sagen wir
Gleiches Dir,
Bleiben, Dir zu dienen,
Treue Violinen.

Altviola.
Moderato e con grasia.

Man nennet mich zwar die Frau Base,
Denn etwas sprech' ich durch die Nase,
Doch ehrlich mein' ich es und treu.
Ich bin altmodisch, meine Sitte
Ist, stets zu bleiben in der Mitte,
Und nie mach' ich ein gross Geschrey.
Heut aber durch des Fest's Gewalt
Bin ich nicht steif, bin ich nicht alt,
Ich stimme in den Jubel ein,
Der Himmel lasse sich bewegen,
Und schenk' Dir seinen besten Segen,
Und lass' Dich lang noch unser seyn!

Piccoli.
Presto giocoso.

Wir sind ungezog'ne Jungen,
Schreyen gern aus vollen Lungen,
Sprechen in gar hohem Ton,
Sind bereit zu Spott und Hohn,
Pfeifen Jeden neckisch aus.
Unser Scherz ist, unser Witz
Wie die Schlangenzunge spitz;
Deshalb leidet in den Stuben
Man nicht gern uns wilde Buben,
Treibt uns sogar aus dem Haus.
Unsre Heimath sind die Strassen,
Und im wilden Messgetümmel,
Wenn wir lärmen, wenn wir spassen,
Freut sich unser mancher Lümmel.
Sind wir aber oft gemein,
Freuen wir doch ungemein
Uns des heut'gen hohen Festes,
Thun recht gern auch unser Bestes.
Kommen zu Dir möglichst zierlich
Eingezogen und manierlich,
Um Dir schön zu gratuliren
Und uns zu recommandiren.

Flöten.
Andante innocentemente.

Wir nähern uns Dir auch, wir Flöten,
Mit zartem, züchtigem Erröthen,
Und bringen schüchtern unsre Wünsche dar.
Vernimm, was stets wir leise beten:
Der Himmel möge Dich vor Nöthen
Beschützen und bewahren immerdar.

Oboen.
Allegretto con dolcessa.

Mit den Flöten sind wir nah verschwistert,
Darum was sie Dir in's Ohr geflüstert,
Gilt nun heralich auch von unserer Seite.
Von Natur sind sie doch gar zu blöde;
Leicht verstehet Niemand ihr Geredo,
Geben wir nicht ihnen das Geleite.

Clarinetten.
Andantino con tenarezza.

Wir süssen Clarinetten,
Wir wollen Alles wetten,

Dass Du gewiss uns liebst;
Dass, wenn wir sanft Dir schmeicheln
Und Dich recht zärtlich streicheln,
Du gern Gehör uns giebst.
Wir wünschen, dass im Leben,
Wie unsre süssen Töne,
Das Gute und das Schöne
Dich liebend mög' umschweben.

Waldhorn.

Adagio espressivo.

Das Tändeln ist recht schön,
Ich muss es selbst gestehn,
Doch mir ist's nicht gegeben,
Ich liebe mehr den Ernst,
Damit, o Mensch, du lernst,
Was Höhers sey im Leben.
Wer meine Geisterstimme hört,
Und im Gemüth sie recht versteht,
Bleibt nimmermehr von dem bethört,
Was kurz nur währt und bald vergeht.
Drum wünsch' ich, dass Du auch nach oben
Zum Ew'gen hab'st den Sinn erhoben.

Fagotte.

Lento e tranquillamente.

Erschienen sind auch wir Fagotte,
Damit man uns ja nicht verspotte:
Als hätten wir nicht Lebensart.
Wir lieben zwar nicht das Scharrwenzeln,
Sind ungeübt in dem Fuchsschwänzeln,
Und überhaupt gar ernster Art.
Doch haben wir ein tief Gemüth,
Das mächtig uns zum Freunde zieht,
Den heut wir Alle liebend ehren.
Wir wünschen, dass er immerdar
Beglückt sey, dass von Jahr zu Jahr
Sich seine Freuden stets vermehren.

Trompeten.

Pomposo.

Wir Trompeten
Sind Propheten.
Wir kommen her mit lautem Schmettern,
Den, der's verdienet, zu vergöttern,
Und seinen Ruhm durch alle Weiten
Mit starker Lunge zu verbreiten.
Und wenn wir auch ein wenig übertreiben,
Muss man es unserer Natur zuschreiben,
Für die Piano wenig passt,
Er geiget à la Paganini,
Er componirt à la Rossini,
Er hat den Contrapunct erfasst.
Er spielet meisterhaft den Flügel,
Führt kräftig des Orchesters Zügel,
Was Wunder, dass der Neid den peinigt,
Der so viel Kunst in sich vereinigt,
Doch wir Trompeten übertönen
Den Neid, der keck ihn will verhöhnen.

Pauken.

Maestoso.

Ich kann gar leicht mit meinen Schlägen
Ein unempfindlich Herz bewegen,
Und Mancher dann nur Rührung spürt,
Wenn man auf mir den Wirbel rührt.
Doch heut sind alle Herzen froh bewegt,
Und jedes freundlich Dir entgegen schlägt.
Mich braucht man nicht, um anzuregen,
Drum geb' ich scheidend Dir den Segen:
Ich wünsche, dass noch Millionen Tage
Dein Herz in Glück und hoher Wonne schlage.

Türkische Trommel und Lärminstrumente.

Tempo di marcia.

Alles, was da singt und brummt,
Wenn wir kommen, schnell verstummt,
Vor dem Grimm
Unsrer Stimm'.
Wir sind plump und derb,
Grob und roh und herb.
Niemand soll sich ja erfrechen,
Uns familiär zu sprechen!
Nur die Pauke, die verwandt
Mit uns ist, wie allbekannt,
Darf, doch fein und zart,
So in ihrer Art
Leise, schüchtern wagen,
Uns etwas zu sagen.
Doch trotz diesen schlechten Sitten
Sind wir meistens wohl gelitten.
Wenn wir im Theater wirken,
Freun sich die geheimen Türken
Und ein rasender Applaus
Bricht, uns übertönend, aus.
Aber hier in diesem Kreise
Liebt man wenig unsre Weise.
Zu der Stummen von Asber
Kommen wir dann wieder her,
Lassen dann uns nicht verbieten,
Recht nach Herzenslust zu wüthen.

Violoncello.

Larghetto doloroso.

Was soll ich bey dem Festgelage
Mit meiner tiefen Trauerklage!
Was soll ich hier bey Scherz und Lust
Mit meiner Wehmuth in der Brust!
Wo sich das Herz nach Etwas sehnt,
Wo schweres Leid dem Aug' entthränt,
Da kann ich Freund und Tröster seyn,
Da dringen meine Töne ein.
Hast Du was Theures zu beweinen,
Will wieder ich bey Dir erscheinen,
Soll süsser Trost von meinen Saiten
In Deine wunde Seele gleiten.

Contrabass.

Largo patetico.

Ich ernster Contrabass
Verstehe keinen Spass,

Friktion der Sprachorgane herrührende Schnarren, welches gewöhnlich den Sprachton begleitet, hervorkommt und also die Reinheit, Bestimmtheit und Annehmlichkeit des Gesangtons hat, und in die Sprache des gewöhnlichen Lebens überträgt. Die Sprache ist hingegen singend, wenn der Ton des Sprechenden sich auf eine nur dem Gesang eigne, d. i. harmonische Art verändert. Jedermann hält dieses für einen Fehler: so wenig lässt sich also Gradweise vom Sprechen zum Singen kommen, und so scharf trennt die Harmonie die Sprache und Deklamation vom Gesange. Die Empfindung kann dieselbe seyn, welche der Deklamator und welche der Sänger vortragt, aber ganz anders ist ihr Ausdruck in der Deklamation und wiederum ganz anders im Gesange.

„Ich fürchte nur, dass diese künstlichen Theorien uns auf das dürre Land der Spekulation bringen, aus welchem die Blüthe der Kunst, die Frucht der Anwendung, nie hervorgehen wird. Es ist wahr, wir haben den Schein, als näherten wir uns Einem Ziele. Bekannte Gestalten treten, wie in ungewöhnlicher Tracht, vor uns auf, und stellen sich an Orte, wo wir sie zu sehn nicht erwarten. So täuscht uns unser Gefühl, indem es sich an dem sonderbaren Wechsel dieser Erscheinungen ergetzt und durch ihr regelmässiges Hervortreten aus den Tiefen der Spekulation, auf den magischen Ruf der Consequenz geblendet, sich der Hoffnung eines endlichen und neuen Aufschlusses überlässt. Wir befragen Schatten um die Wirklichkeit und die metaphysischen Gespenster der Philosophie antworten uns, wie die hyperphysischen der Fabel, nur in besinnungraubenden und herzbethörenden Rätheln."

„„Wenn Sie von der ei-devant Metaphysik sprechen, so haben Sie vollkommen Recht. Diese schuf Gespenster und bewies dann, dass sie sie nicht geschaffen hätte. Dass aber unsre gegenwärtige Philosophie gerade die entgegengesetzte Tendenz habe, nämlich jenes Originalgespenst der Metaphysik zu vernichten, kann Ihnen nicht unbekannt seyn, wenn Ihnen die philosophische Literatur unsres Zeitalters nicht fremd ist.""

„Ich kenne diese Tendenz, sich zum Gespenst zu machen, um nicht daran zu glauben. — Sind wir denn aber aus dem Labyrinth, wenn der Minotaurus erlegt ist? und wer reicht uns in dem neuen Irrgebäude den leitenden Faden? Der Besieger des Ungeheuers hat seine Selbstständigkeit gerettet, es ist alles durch sich und alles für sich: aber er stirbt den geistigen Hungerstod und verschmachtet in der Fülle der Wahrheit, wie jener König, dem alles unter den Händen zu Gold ward, in der Fülle seines Reichthums."

Fürchten Sie dieses nicht. Woher nahm Theseus seinen Faden? Die Kunst wehte ihn, und die Liebe gab ihn. Von diesen Göttinnen geleitet wandelt der Wahrheitsforscher so sicher durch die Irrgänge der Spekulation, als der griechische Held durch das Labyrinth — Zu was aber jetzt diese Untersuchung? Wir sprachen ja doch, soviel ich weiss, nicht über das Ding an sich, sondern über Gesang und Deklamation?

„Aber wir verwickeln uns in dieselben unnützen Grübeleyen und zu nichts führenden Spitzfindigkeiten. Warum soll die Charis, die uns durch ihr Lächeln entzückte, nun auch noch mit gelehrter Miene aus einander setzen, wie sie es angefangen habe, um uns zu entzücken?"

Sonderbar! Wenn Sie, mein Herr, und Sie, meine Herren, welche durch Ihre Sprecher sich repräsentiren lassen, wenn Sie dieser Meynung sind, wie rechtfertigen Sie denn bey sich den sonderbaren Einfall, eine solche Auseinandersetzung in einer Preisfrage zu fordern? Wenn Sie keine Antwort verlangen, warum fragen Sie denn? Oder meynen Sie es nicht so ernstlich mit der Frage, und verlangen Sie blos eine Unterhaltung, deren Ende da seyn soll, wo sie Ihnen nicht mehr gefällt? Fast scheint es so, und Sie wären nicht die einzigen, von welchen

Und bin an allen Orten
Nur Freund von wenig Worten.
Ich liebe Gründlichkeit,
Ich hasse Sündlichkeit,
Und bin als Fondamento
Ein Freund von dem Memento.
Drum wünsch ich Dir aus Herzensgrund
Einst eine gute Abschiedsstund.

Posaunen.

Grave risoluto.

Etwas leis' in's Ohr zu raunen,
Ist nicht Sache der Posaunen,
Wie erschüttern die Kaldaunen
Gleich den Schlägen der Karthaunen.
Wie wird Mancher einst erstaunen,
Der, nur frohnend seinen Launen,
Truffeln aß zu den Kapaunen,
Und dann träg auf Eiderdaunen
Träumte von den Blonden, Braunen,
Gleich den wilden wüsten Faunen,
Wann b ym letzten Weltgericht,
Wo wir schon sind engagirt,
Und die Stimm' sehr obligirt,
Unser Ton durch Gräber bricht!
Wie wird er dann rasen,
Wenn er uns hört blasen!
Doch Dir sey dann sanfter Frieden
Von dem lieben Gott beschieden;
Er sey Dir in hohen Gnaden nah,
Winke Dir in's Halleluja,
Und er übergebe Dir zur Stelle
Gnädig seine himmlische Kapelle.

Klavier.

Tempo giusto e brillante.

Ich komme noch zu guter Letzt, mein Bester!
Zwar bin ich nur in unce ein Orchester,
Und denke blos, was schon die Andern dachten,
Und bringe blos, was schon die Andern brachten;
Doch hast Du mich, kannst Alle Du entbehren,
Und wenn es ihrer noch so viele wären.
Ich bin allein ein ganzes Volk. Genug!
Ich prahle nicht und bringe gerne hier,
Was Alle mit einander fühlten, Dir
In ganz vollständigem Klavier-Auszug.

Alle Instrumente.

Alla Capella.

Aber unser bleibe lange noch,
Theurer Meister, wünscht die ganze Partitur.
Alle Stimmen rufen: Dreymal hoch!
Dreymal, dreymal hoch leb' unser Meister Guhr!

X. Schnyder von Wartensee.

Orgelweihe.

Eine Cantate.

Tönet laut, ihr heiligen Accorde,
Tönet nieder, Himmelsworte,
Stimmen einer höhern Welt,
Mächtig jetzt, wie Meerezwogen,
Wenn vom Wolkensturm gezogen
Brausend steigt die Fluth und füllt;
Sanfter nun, wie Wellenkräuseln,
Wie der Abendwinde Säuseln.
Tönet, tönet, leise schwebend,
Auf zu Gott das Herz erhebend.
Ueber Sterne hin es schwingend,
Trost verheissend, Hoffnung bringend
Und die Seele ganz durchdringend.

In stillen Klüften, in verborg'nen Räumen
Versammelten sich einst, vom Hass bedroht
Fanatischer Verfolger, die Bekenner
Des Christenglaubens. Ihr Gebet
Stieg schweigend auf, und ihre Klagen
Begleitete kein Laut der Trauer,
Und ihren Dank kein Ton der Freude.
Stumm waren ihre Feste. Nur das Wort,
Das stete lebend'ge, war ihr Trost, ihr Hort;
Aus ihm allein floss ihrer Andacht Quelle.

Da trat ein Cherub in des Traumes Licht
Hin zu Cäcilia, der frommen Jungfrau.
Und sprach: erbaue zu des Höchsten Ruhm
Ein neues Organon, ein Heiligthum
Der Töne: dass der Seele Lust und Schmerz
In hohen Harmonie'n trägt himmelwärts,
Und das vernehmen lässt hienieden
Des Himmels Mitgefühl und Frieden.

Und sinnend ging die Heilige an's Werk,
Und lange währt's, bis sie es ganz erfunden.
Im Schlaf und Wachen war's ihr Augenmerk,
Sie hatte ganz sein Wesen durchempfunden.
Da stand es nun! an Umfang zwar noch klein,
Doch seine Klänge waren stark und rein;
Geeignet, mit melod'schen Zügen
Sich jeglichem Erguss der Andacht anzuschmiegen.

Und mit der Zeiten Fortschritt wuchs
Es auf zum Riesenbau. Gewalt'ge Säulen
Erhoben sich zum Wohnsitz tiefster Töne,
Und stufenweise bis zum höchsten Laut
Umschlossen sie die Reihen klein'rer Räume,
Durch die der Zug gemess'nen Windes rauscht,
Kunstvoll diess All von Menschenhand geregt.
So mischte sich das Starke mit dem Sanften,
Posaunendonner mit der Flöte Hall;
Der Saiten Lispeln nachgeahmt im Rohr
Mit dem Geräusch metallner Zungen;
Der Menschenstimme seelenvoller Klang
Vermählt als wie mit Engelchören.
Und majestätisch durch die Tempelhallen
Floss nun der Strom erhab'ner Harmonie'n.

Wenn dich die Last der Erde niederzieht,
Kein Blick verräth, was ahnend in dir glüht:
Dann schwinge dich mit deinem Sehnen
Auf diesen allgewalt'gen Tonen

Zu deiner höhern Heimath auf!
Sie hemmen deiner Thränen Lauf;
Sie sind's, die dich mit deinem Schmerz versöhnen,
Und mit der Liebe reinster Lust
Erfüllen deine bange Brust;
Die dich entführen diesem dunkeln Leben,
Und Ruhe dir und Frieden geben.

Welt von Tönen! deine Pforten schliesse
Nur die heilige Begeist'rung auf!
Ungeweihter Drang ergiesse
Nimmer sich in deiner Weisen Lauf!

Begrüsse freudig das Kind,
Wenn es am Quell der Gnade
Vereinigt wird dem grossen Menschensohn.
Bestärk' in seligem Glauben,
Im kindlichen Vertrauen
Der Kirche Zuwachs, kniend am Altar.
Befestige der Eintracht Band,
Wenn christliche Verlobte
Des treusten Bundes Weihe hier empfangen.
Sprich himmlische Versöhnung aus
Den Gläubigen, die zum Gedächtnissmahl
Des Welterlösers liebend sich versammeln.

Und die der Tod in seine Arme nahm,
Begleite sanft mit Trauertönen
Zu ihrer Grabesruhe hin.
Doch klage nicht, wie die,
„So keine Hoffnung haben";
„Denn selig sind die Todten,
Und ihre Werke folgen ihnen nach."

„Singet dem Herrn ein neues Lied!
Mit Pauken und Posaunen,
Mit Harfen und mit Psalmen.
Denn er ist gross und herrlich,
Und seine Güte währet ewiglich!"
Ihn preise der Schall
Begeisterter Zunge!
Von seinem Lobe sey
Auch dieser Orgelbau durchdrungen!
„Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!"

Christian Schreiber.

Räthsel-Canone von C. A. P. Braun.

N. 1. Canon à 2.

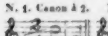

N. 2. Canon à 4.

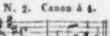

N. 3. Canon à 3.

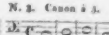

N. 4. Canon duplex.

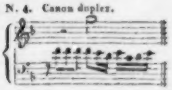

N. 5. Canon à 2.

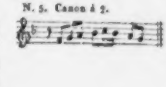

N. 6. Canon à 3.

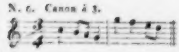

N. 7. Canon à 2.

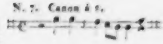

N. 8. Canon duplex.

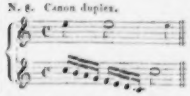

N. 9. Canon à 4.

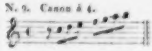

N. 10. Canon à 2.

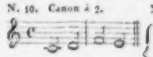

N. 11. Canon duplex.

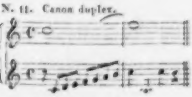

N. 12. Canon à 3.

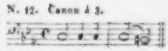

N. 13. Canon à 2.

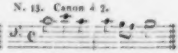

N. 14. Canon à 4.

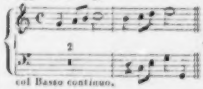

N. 15. Canon duplex.

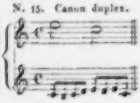

N. 16. Canon triplex.

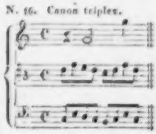

N. 17. Canon quadruplex.

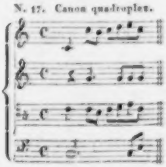

N. 18. Canon duplex à 8.

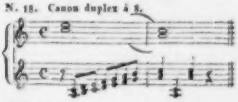

N. 19. Canon à 8.

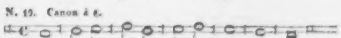

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July. Nº. 31. 1833.

Recension.

Fragmente aus der Geschichte der Musik. Von Dr. G. C. Grosheim. Mainz, im Verlage der Hofmusikhandlung von B. Schott's Söhnen. 1832. 8. S. 197. Pr. 1 Thlr.

Der Verf. will durch diesen nach unserer und anderen Zeitschriften, nach Gerber, Rousseau und vorzüglich nach Forkel bearbeiteten Auszug des Geschichtlichen der Musik, laut seiner Vorrede, unbemittelten und ungelehrten Tonkünstlern nützlich werden. Den Zweck wird Jeder gut nennen: wär' er nur auch so leicht zu erreichen, als es nicht Wenigen scheint. Was wir Teutschen und andere Völker für Geschichte der Musik haben, wissen wir. Forkel's Werk ist noch immer das verdienstlichste, das beste allein, abgesehen vom Unvollständigen, ist es ein sehr dankenswerthes, mit ausserordentlichem Fleisse zusammengetragenes Magazin zu Nutz und Frommen künftiger Geschichtschreiber, eine Geschichte der Musik, was wir und Viele darunter verstehen, ist es noch nicht. Das ist und soll kein Tadel für Forkel seyn; der Mann hat das Mögliche geleistet, verdient alle Ehre und wird sie behalten, wenn auch einst Andere auf seinen Schultern stehen, wie er auf den Schultern seiner Vorgänger. Seit der Zeit ist nun vieles Einzelne in zerstreuten Aufsätzen und manche Epoche in mancherley besondern Schriften genauer untersucht und mit Sorgfalt erörtert worden. Was trotz dem noch zu forschen und zu begründen bleibt, weiss jeder Erfahrene nur zu gut. Man kann also jetzt nicht mehr Rousseau, Gerber und Forkel ausziehen, wenn man einen Auszug liefern will, der die Geschichte der Tonkunst unserm Standpuncte gemäss darstellen soll. Man muss die neueren Berichtigungen wohl benutzen, das, was noch ungewiss ist, genau kennen und das Unsichere andeuten. Das hat der Verfasser nicht gethan. Es ist eine solche Anzahl alter Fabeln für unumstössliche Wahrheiten ausgegeben worden, dass wir sie hier alle anzuführen nicht im Stande sind des Raumes wegen.

Noch immer fängt er seine Geschichte mit den Aegyptern an. Was aber nach so vielen und so tüchtigen Untersuchungen ägyptischer Alterthümer am meisten auffallen muss, ist die Erwähnung einer einzigen und zwar dreyzehnsaitigen Harfe, die man nach ihm entdeckte. Man sieht, dass er sich nicht die geringste Mühe gab, seinen Gegenstand kennen zu lernen. Alle Ptolemäer ohne Unterschied nennt er lasterhaft, was ihm der Himmel vergeben wolle. Von den Griechen kennt er Ueberbleibsel, „die keinen Zweifel übrig lassen an ihrer möglichen Ausbildung.“ Er würde uns einen grossen Gefallen erweisen, wenn er uns noch unedirte altgriechische Ueberbleibsel bekannt machen und entziffern wollte, damit wir sehen, er rede nicht leere Worte. Bis dahin möge er uns nicht verargen, wenn wir ihm hier nicht glauben. Auch wird Niemand aus dem Gesagten auch nur den entferntesten Begriff von altgriechischer Musik erhalten. Von den Römern und Galliern erfahren wir gleichfalls so viel als nichts. Den Britten schreibt er schon eine höhere Cultur der Musik zu, ohne das Geringste von ihrer Beschaffenheit zu sagen. Ambrosius ist ihm noch immer der unbezweifelte Verf. des Te Deum, gefällt sich in verschiedenartigen Rhythmen, weshalb Gregor I. des Ambrosius Gesänge verbrennen lässt. — Wichtig müsste einem Jeden die Erwähnung und kurze Beschreibung des in St. Gallen aufgefundenen und in dieser Zeitschrift bekannt gemachten Antiphonar's Gregors des Grossen seyn. Da sie aber in die neuern Zeiten fällt, weiss er nichts davon. (Es wäre noch ärger, wenn er die Thatsache ignorirte.) Seit Otfried's

Zeiten (im 9ten Jahrhundert) sollen die Teutschen sich wenig um die lateinischen Gesänge der Priester bekümmert haben, denn sie hatten schon den Choral, das bessere Gut, in teutscher Sprache! Hochald soll sogar die grosse Terz aus dem Gebiete der Harmonie verwiesen haben. Franco von Cöln lebte noch immer ganz zuverlässig im 11ten Jahrhundert und ist noch immer Erfinder der Noten und Pausen von bestimmter Dauer. Die Untersuchungen, die unsere Zeitung darüber brachte, kennt er nicht. Okenheim (Okeghem) wird von ihm nach Obrecht genannt. Das Mährchen vom Papst Marcellus II. und von Palestrina wird noch immer mit der grössten Zuversicht erzählt. Ludov. Viadana muss immer noch der Harmonielehre eine verbesserte Basis gegeben haben. Auch darüber ist in diesen Blättern Mancherley berichtigt worden. Marcello soll auch Meisterwerke (?) für die Bühne geschaffen haben. Er nenne doch welche ausser der Psyche, und zwar Meisterwerke, was auch Psyche nicht ist. Versteht er aber in einem musikalischen Werke unter seinem Schaffen die Verfestigung des Textes, so musste er sich bestimmter ausdrücken, wenn er gehörig verstanden seyn will. Und dergleichen mehr.

Der Verf. ist also mit dem Geschichtlichen der Musik nicht vertraut genug. Dann muss der Geschichtschreiber dafür geboren und durch glückliche Stellung dafür gezogen seyn. Beydes scheint bey Hrn. G. nicht der Fall. Er zeigt sich viel zu leidenschaftlich, als dass er den Anstand eines Geschichtschreibers behaupten könnte. S. 18 lässt er uns lesen: „Conring sagt: Apud Romanos musica in contemtu fuit — und viele lateinische Sprachlehrer sprechen ihm nach. Die Folge solcher pedantischen Grossprecherey, oder Dummheit, zeigt sich besonders in der Kirchenmusik der Protestanten, vorzüglich jedoch der Calvinisten, wo es dem Prediger, in der Regel, einerley ist, wer da oben dudelt oder plärrt, und wo man sich nicht schämt, seine Bewunderung öffentlich darüber auszusprechen, dass der Schulmeister (Organist) sich mit dem General-Bass befasse." — S. 67: „Sparen wir indess die Seife." S. 78: „Der Hr. Hofrath Spazier übersetzte dieses Werk (Essai sur la musique), um es mit seinem kritischen Unrath zu besudeln; der Sachkundige jedoch kehrte dem Scribler den Rücken." S. 88: „Das Heer der Männer von der Feder und vom Leder." Und dergl. Uebertreibungen, wie folgende, wo von Haydn's sieben Worten des Erlösers am Kreuz die Rede ist, stehen dem Geschichtschreiber eben so wenig an: „Die katholische wie die protestantische Kirche beugen die Knie vor dieser hehren Tempelmusik." — S. 145 gibt er den Grundsatz: „Der Mensch soll sich zu Einer Partey halten." Damit wird er allerdings für sich selbst nicht am übelsten fahren: nur Geschichte schreiben soll er mit solchem Grundsatze gar nicht; er ist nicht dafür. Der Geschichtschreiber muss über den Parteyen stehen. Darum tadeln wir es auch nicht, wenn in Geschichtswerken die allerneueste Zeit geradehin übergangen wird. Die Gründe sind handgreiflich. Es ist gefährlich, sich an keine Partey zu halten; es kann dem Menschen dabey ergehen, wie dem Erzbischof Cranmer, der es mit Allen wohl meinte und das Beste für Alle besorgte: dafür wurde er verbrannt.

Die Fragmente sind in einem guten Zusammenhange dargestellt worden, ohne dass sie deshalb aufhören, Fragmente zu seyn; sie gewinnen aber dadurch beym Lesen.

In der zweyten Hälfte enthält das Buch manche angenehme und auch nützliche Auseinandersetzung und ist überhaupt besser, als der erste Versuch desselben, in anderer Wirksamkeit höchst ehrenwerthen Mannes:

Chronologisches Verzeichniss vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst, nebst einer kurzen Uebersicht ihrer Leistungen. Ebendaselbst. 1831. 8. 8. 130. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Es entgeht uns in diesem Zweige der Literatur nur äusserst selten etwas. Auch dieses kleine Werkchen wurde uns gleich nach seiner Erscheinung bekannt. Wir hätten es übergangen, wenn der Verf. nicht das zweyte geschrieben hätte. Uns gefällt es nicht, wenn Hr. G. sich vernehmen lässt: „Wenn wir auf die Heroen kaum verflossener Zeit hinblicken, und das unzählbare Heer verkrüppelter Pygmäen betrachten, die, in unsern Tagen, emsig bemüht sind, den gewonnenen festen Boden in sumpfiges Gewässer umzuwandeln, so will ein schmerzhaft Gefühl sich unserer bemächtigen, dass wir nun so tief gefallen sind. (?) Indessen wird Apoll auch diese Phytone erlegen" u. s. w. Der Verf. schreibt curioser Weise immer Phyton. In der ersten der beyden angezeigten Schriften werden zwey Mal die phytischen Spiele genannt.

Will uns nun der Verf. zürnen, dass wir seinen Geschichtswerken keine bessere Ansicht abgr-

winnen können, so werden wir es erdulden müssen. Nicht Alle können Alles. Scheint Herr G. nicht zum Geschichtschreiber ausgezeichneten Beruf zu haben, so hat er diesen zu anderen Dingen. Wollen Andere das Gegentheil unserer unumwundenen Ueberzeugung festhalten, so wird uns der Widerspruch nicht unangenehm fallen. Gibt Jeder seine Ueberzeugung ohne Anmaassung, so besteht Ordnung und Recht, welches letzte in der Regel die Folgezeit erst gehörig unterschreibt.

Nachrichten.

München. (Beschluss.) Am 22sten April Concert des Hrn. Treichlinger, Orchester-Directors und Solospielers des Theaters an der Wien. I. Abtheilung: Erster Satz der Beethoven'schen Symphonie in D — Concertino, componirt und vorgetragen von dem Concertgeber; Arie von Bellini — Mad. Spitzeder; Variationen für die Flöte von Herrn Böhm. — II. Abtheilung. Rondo brillant mit Paganini's Glöckchen — Duetto von Mercadante, gesungen von den Herren Bayer und Pellegrini; grand Potpourri über ein Thema aus „Zampa."

Hr. Treichlinger ist im Besitze vieler Fertigkeit, überwindet sehr schwierige Passagen meist mit vieler Leichtigkeit und Gewandtheit, doch Seele? die hat in seinem Spiele nirgends sich geäusserl. Seine Bogenführung könnte als tadelhaft erklärt werden. Es mangelt desswegen dem Ausdrucke an Kraft, und sie ist zur Hervorbringung des Grandiosen wohl wenig geeignet. Demungeachtet war der Beyfall, wie er im Ganzen sich äusserte, glänzend. Man kennt nicht immer die Feinheiten der Kunst, und Kenner schweigen lieber, als dass sie öffentlich mitsprechen und Anderen die Freude verderben wollen. Das Glöckchen-Rondo hätte füglich wegbleiben können; was schon bey einem grossen Meister an das Kleinmeisterische grenzt, muss bey einem Nachahmer kalt, wenn nicht abgeschmackt erscheinen. — Mad. Spitzeder wollte die angekündigte Arie von Bellini wegen eingetretener Unpässlichkeit nicht vortragen, und gab dafür zwey Liederchen von Bentenrieder. Artigkeit im Gesange, Achtung im Benehmen! —

Am 19ten May (Mittags 12 Uhr) Hr. Vincenzo Bianchi, Virtuos auf der Violine aus Mailand. Ein echter Schüler und Nachfolger von Paganini. Schade nur, dass er nicht, wie der grosse Meister, zusammenhangende grössere Musikstücke gab. Aber da war es: erster Satz aus einem Concerte von Mayseder, variirt von Paganini — Andante und Rondo flautato (so sagte der Anschlagzettel) — grosse Variationen, von ihm, dem Hrn. Concertgeber, auch componirt. Er hat allgemeines Wohlgefallen hervorgebracht; seine Bogenführung ist trefflich, Ton und Ausdruck von seltener Schönheit. Die Mittagsstunde ist übrigens dergleichen Concerten in jeder Hinsicht wenig günstig. Viele der Kenner und Gönner sind gewöhnlich abwesend, und können auch nicht anders als es seyn, so dass auch die besten Urtheile wenig verbreitet werden, und sich bald in der Menge verlieren. — Herr Vecchi gab nach langer Abwesenheit einige Gesangstücke. Die Vorzüge der italienischen Schule sind unverkennbar und nehmen noch mehr für sich ein, wenn man nach langem Anhören anderer Methoden, die hier nicht näher sollen bezeichnet werden, wieder an sie erinnert wird.

Todesfälle.

Wir haben seit Kurzem zwey verdienstvolle allgemein geachtete Männer durch den Tod verloren, von deren Lebensumständen Hr. v. Lipowsky in seinem bayerschen Musik-Lexicon Nachricht gibt, deren Andenken wir also hier diese kurzen Notizen widmen.

Hrn. Schinn hat sein immer ruhiges Benehmen, seine Bescheidenheit bey vielen Verdiensten die ungetheilteste Achtung erworben. Er hat im Kirchenstyle gar manches Vorzügliche, unter Andern einige Offertorien, die in hiesiger Hofkapelle immer mit Rührung und Theilnahme gehört werden, geschrieben. Bekannt ist auch von ihm eine Messe, eine andere hat er im Manuscript hinterlassen. Ein reiner Styl, eine ruhige fliessende Behandlung bezeichnet diese seine Compositionen. Vieles Andere hat er bey verschiedenen Gelegenheiten und zu verschiedenen Zeiten verfasst; an Liedern und mehrstimmigen Cantaten mit Begleitung des Klaviers sind viele seiner Arbeiten bey Falter und Sohn gestochen oder lithographirt, darunter ein Gesang: „Am Grabe meines Vaters", und früher zwey Hefte deutscher Lieder in Wien. Er studirte die Composition unter dem Eichstädtischen Kapellmeister Bachschmidt, und nach dessen Tode bey Michael Haydn, von dem er sehr geschätzt und als Freund behandelt wurde, wie man aus einer

biographischen Skizze dieses Meisters, in Salzburg 1808 gedruckt, ersehen kann, zu dessen Andenken unser Schinn auch eine Todtenfeyer schrieb, deren die musikalische Zeitung von 1810, Stück 32, mit Mehrem erwähnt. Im Jahre 1808 trat er von dem Orchester des säcularisirten Stiftes Eichstädt in die hiesige Kapelle. Er war bey Regensburg 1768 geboren, starb nach einem kurzen Krankenlager am 18ten Februar, und hinterläßt einen Sohn, den obenerwähnten Sänger, und eine talentvolle, von ihm trefflich ausgebildete Tochter, Sopran-Sängerin an der Königl. Kapelle, durch ihre Einsicht überall gekannt und hoch geachtet.

Hr. Philipp Jakob Tochtermann, von dem man eben auch bey Lipowsky die früheren Lebensumstände erfahren kann, trat 1799 von der Mannheimer Bühne zur hiesigen über. Er ward der primo uomo der deutschen Oper, blieb auch im Gesange immer ganz deutsch, der nie über das Rauhe und Steife sich erheben konnte, übrigens vereint mit einem auszeichneten Spiele und einem sehr anziehenden Aeussern, Außehen und Theilnahme sich zu verschaffen wusste. Im deutschen und französisch-deutschen Singspiele hat er allerdings Bedeutendes geleistet. Sein Oberst Palmer in der Oper von Cannabich, besonders aber sein Simeon in dem Mehülschen „Joseph" haben ihm Ehre und Ruhm gebracht. Das „ich bin verflucht!" im Ensemblestück der Brüder im ersten Acte war ergreifend, tief wirkend, der wahre leidenschaftliche Ausdruck eines im Innersten bewegten Gemüthes. Auch den Titus hat er öfter dargestellt, doch hörte er nach und nach auf, grosses Aufsehen zu erregen; der italienische Gesang und Vortrag kündeten von Zeit zu Zeit sich an, und endlich trat Brizzi, nach welchem man sich nun richtete, in hiesige Dienste. — Tochtermann war auch Kapellsänger, leistete dabey auch Dienste, erschien so oft als ihm möglich, war musikalisch gebildet und verstand es, Alles vom Blatte zu lesen. Bald, schon 1806, ward er zum Opern-Regisseur ernannt, und hat sich dabey unter so vielen Veränderungen und Wunderlichkeiten mit Ehre und Zufriedenheit immer erhalten. Er war geboren 1754 zu Augsburg und wurde am 4ten April ehrenvoll unter Trauergesängen zur Erde bestattet. Ihn ersetzt in letzterer Eigenschaft, als Opern-Regisseur nämlich, Hr. Staudacher, welchem neben den durch Erfahrung gebildeten Künstlereinsichten noch andere Kenntnisse und Studien zu Gebote stehen, die ihn gleichsam als dazu berufen erklärten. Er ist ganz dazu geeignet, neben dem Materiellen und dem Mechanischen einer Bühne auch das Poetische derselben zu erfassen, wovon man schon bisher so manches nicht Gewöhnliche zu bemerken Anlass hatte, das er eben jetzt, wo Alles, wie dem Menschen natürlich, nach Höherm zu streben sich bemüht, in noch helleres Licht zu setzen Gelegenheit gewinnen wird.

Berlin, den 1sten July. Vom heissen und musikreichen Juny ist manches Schöne, wenn gleich wenig Neues, zu berichten. Auf der Königl. Bühne gaben Mad. Schechner-Waagen, Mad. Walker-Gehse, die Tenoristen Schmidt aus Braunschweig und Rauscher aus Hannover Gastrollen, mit theils glänzendem, theils mässigem Erfolge. Mad. Schechner-Waagen wurde durch eine Halskrankheit mehre Wochen verhindert aufzutreten. Endlich sahen wir die treffliche dramatische Sängerin am 21sten Juny zuerst als Iphigenia in Tauris in Gluck's lange entbehrter Oper wieder. Die lebhafteste Theilnahme an der für die deutsche Oper so wichtigen Sängerin äusserte sich allgemein, und mit wahrer Beruhigung überzeugte man sich von dem Ungrunde des Gerüchts, dass Mad. Schechner-Waagen ihre Stimme grösstentheils verloren haben solle. Allerdings ist das Organ der Sängerin momentan durch die kaum gehobene Krankheit etwas angegriffen, und besonders kann sie die hohen Töne nicht ohne alle Anstrengung erreichen. Indess sind die Mitteltöne so klangvoll, Spiel, Rede und Gesang ist in so harmonischem Verein und zugleich dem jedesmaligen Charakter der Rolle so angemessen und tief empfunden, dass der Totaleindruck ihrer dramatisch-lyrischen Kunstleistung stets ein höchst wirksamer und nachhaltiger bleibt, wenn auch das Flittergold der neuitalienischen Gesang-Schule für den Augenblick vielleicht glänzender erscheint. Namentlich als Iphigenia war die edle Ruhe, der leidenschaftlose, grossartige Vortrag der Mad. Schechner-Waagen ganz der antiken Haltung der Oberpriesterin Dianens angemessen. Im ersten Acte erschien uns bey der ersten Vorstellung die erschütternde Erzählung des Traums fast zu gemässigt, und die halbe Stimme (wie es schien, zur Schonung der Kraft) absichtlich oft angewandt. Im zweyten, dritten und vierten Acte aber trat mit siegender Gewalt die ganze gewohnte Macht des Ausdrucks, in den Scenen mit Orest, bey der Wahl des Opfers

und Erkennung des heiss geliebten Bruders hervor. Am tiefsten ergriff der seelenvolle Vortrag der Arie: „O lasst mich Tiefgebeugte weinen“ durch den Doppelzauber, welchen Gluck's hoher Genius und die Gesangkünstlerin so naturgemäss übte. Auch Orest wurde von Hrn. Devrient sehr sinnig aufgefasst, edel und ergreifend dargestellt, wenn gleich die Persönlichkeit und Mimik nicht ganz dem Bilde entspricht, welches die Phantasie sich von dem verfolgten Muttermörder zu entwerfen geneigt ist. In dieser Beziehung war die frühere Darstellung der Bühnenkünstler Beschort und Rebenstein dem Ideal der Dichtung angemessener. Dagegen hat jetzt der Gesang gewonnen. Die Furien-Scene im Tempel wirkte erschütternd, obgleich uns das jetzige Arrangement der Erscheinung von Clytemnestra's Geist zu gekünstelt erscheint. Die frühere Masse der die Fackeln schwingenden Eumeniden und das einfache Aufsteigen und Versinken des Geistes wirkte tiefer, indem der Chor nicht blos sang, sondern handelte. Pylades wurde von Hrn. Schmidt (aus Braunschweig) weich und angenehm in den Arien, weniger edel und declamatorisch in den Recitativen gesungen. Thoas Partie lag Hrn. Zschiesche etwas hoch; doch führte derselbe sie möglichst kräftig durch. Auch Diana und die Nebenrollen waren durch Dem. Lenz, Lehmann u. s. w. genügend besetzt. Chor und Orchester griff überall sicher und wirksam ein. So hatten wir nach langer Zeit einmal wieder den Hochgenuss einer verhältnissmässig vollkommenen Ausführung einer Oper von Gluck, welche, als in sich abgeschlossenes Ganze, unbezweifelt als eines der grössten Meisterwerke dramatischer Musik anzusehen ist.

Die zweyte Gastrolle der Mad. Schechner-Waagen war Fidelio. Anfangs mit etwas gedämpfter Stimme den schönen Canon und das erste Terzett beginnend, entwickelte die von der Natur so reich begabte Sängerin schon in der grossen Arie mit den drey obligaten Hörnern den ganzen Schmelz ihres trefflichen Portamento in dem Adagio und cantabeln Mittelsatze des Allegro's. Das hohe h wurde mehrmals rein und sicher angegeben. Im Finale war die Erschöpfung der Kraft momentan bemerkbar, auch das Spiel erschien weniger belebt, als früher. Im zweyten Acte war dagegen Mad. Schechner-Waagen ganz von dem Feuer der Begeisterung ergriffen, welches ihre Darstellung der liebend besorgten, heroisch sich aufopfernden Gattin stets so auszeichnete. Die höchste Kraft war wohlberechnet für den entscheidenden Moment aufgespart, wo Leonore sich mit dem Austufe: „Ich bin sein Weib!“ schützend vor den Gatten wirft. Auch diess Mal war die ganze Kerker-Scene, besonders deren Schluss, von der erschütterndsten Wirkung. Weniger gelang, nach solcher Anstrengung, das gleich darauf folgende Duett. Florestan's Partie war hierin weniger Hrn. Bader's Stimmlage angemessen, als das Terzett: „Euch werde Lohn“, welches sehr ausdrucksvoll vorgetragen wurde. Hr. Devrient gab den Rocco vorzüglich. Auch Marcelline wurde von Dem. Böttcher rein und edler gesungen, als wir früher diese Partie hörten. Hr. Blume, von seiner Kunstreise nach London zurückgekehrt, trat als Pizarro, mit Theilnahme empfangen, wieder auf, und spricht durch seine energische Darstellung jederzeit an, wenn auch der Gesang meistens nur declamatorisch ist. Die Chöre wurden ausgezeichnet sicher, rein und mit den gehörigen Schattirungen des Vortrags gesungen. Eben so ausgezeichnet führte das Orchester die geniale Musik, der grossen Hitze ungeachtet, aus.

Die dritte Gastrolle, Emmeline in der „Schweizerfamilie“ wurde bey gefülltem Opernhause und einer Temperatur von fast 30 Grad Wärme, dennoch lebendig und höchst gelungen ausgeführt. Besonders sind auch die Herren Bader und Zschiesche als Jacob Friburg und Richard Boll rühmlich zu erwähnen.

Mad. Walker-Gehse hat die Donna Anna in „Don Juan“, „Jessonda“ und Agathe im „Freyschütz“ in langen Zwischenräumen, meistens unpässlich, gegeben, daher auch die bereits angezeigten Debüts der Rezia in „Oberon“, wie der Anna in der „weissen Dame“ unterblieben. In so fern die Indisposition nicht nachtheilig einwirkte, schien die Stimme der Mad. Walker-Gehse etwas angegriffen, öfters zur Detonation geneigt. Im Vortrage waren Fortschritte künstlerischer Ausbildung bemerkbar. — Hr. Schmidt besitzt eine weiche, etwas schwache Tenorstimme, welche besonders zu Pylades in Gluck's „Iphigenia“ sehr geeignet erschien, wenn gleich der declamatorische Ausdruck noch der Veredelung bedarf. Für die Partieen des Nadori in „Jessonda“ und Alfons in der „Stummen“ fehlte es diesem angenehmen Sänger an Kraft der Stimme, das grosse Opernhaus auszufüllen. Zuletzt sang Herr S. noch den Max im „Freyschütz“ mit Beyfall. — Hr. Rauscher hat bis jetzt erst eine Gastrolle, den Georg Brown in der „weissen Dame“, recht gelungen

ausgeführt. Gute Brust-stimme, Benutzung des Falsetts in der Höhe, Geläufigkeit und Theater-Routine lassen Hrn. R. als einen der wenigen Tenoristen erscheinen, welche zu den völlig brauchbaren zu rechnen sind. Unpässlichkeit hat dessen weiteres Auftreten für jetzt verhindert.

Wir kommen nun zu den für diese Jahreszeit ganz ungewöhnlichen Concerten, deren wir im Juny fünf zählten, welche sämmtlich sehr interessant, und — besonders in der Wollmarktswoche — bey der Anwesenheit vieler Fremden, meistens zahlreich besucht waren.

Zuerst erwähnen wir die zwey Concerte, welche der Ritter Fr. Kalkbrenner mit enthusiastischer Theilnahme gab. Vor seiner Abreise hat des Königs Majestät den vaterländischen (obgleich jetzt in Frankreich nationalisirten) Künstler durch Verleihung des rothen Adler-Ordens geehrt. In dem ersten Concerte spielte Hr. Kalkbrenner sein neuestes Amoll-Concert mit wahrhaft meisterhafter Vollendung in der Technik und mechanischen Fertigkeit, nicht weniger aber auch mit Eleganz und Geschmack des Vortrages. Eine Etude mit vierstimmig fugirtem Satze für die linke Hand allein gespielt, zeigte, dass dieser Pianoforte-Virtuos es in Besiegung der grössten Schwierigkeiten mit jedem Rival aufnehmen kann. Bliebe noch etwas bey Kalkbrenner's Meisterspiel zu wünschen, so wäre es ein gemüthvollerer Ausdruck im Vortrage des selten nur angewandten Adagio's. Mehr Intensität des Tons lässt sich aus solchen (freylich leicht zu behandelnden) Flügeln nicht entlocken, auf denen Herr K. in seinen hiesigen Concerten spielte. Diese Wiener Instrumente (von einem hiesigen Commissionär entnommen) hielten nicht einmal reine Stimmung, was allenfalls noch der grossen Hitze im Concert-Saale beyzumessen wäre; allein der Ton dieser Piano's hat auch wenig Klang und ist des Gebrauchs eines solchen Meisters nicht ganz würdig, wenn gleich derselbe über die Brauchbarkeit derselben ein Zeugniss ausgestellt hat, welches sich wohl nur auf die Art des Anschlages beziehen kann. Eine (sogenannte romantische) Phantasie für das Pianoforte folgte der Etüde, welche „der Traum" bezeichnet war und vortrefflich ausgeführt wurde. Was dieser (bereits gedruckte) Traum eigentlich für Phantasiegebilde dem Zuhörer vorgaukeln soll, ist uns nicht ganz klar geworden. An frappanten Harmonieen, schöner Cantilene und schweren Passaggien war kein Mangel darin. Das non plus ultra aller Schwierigkeiten für die Fingerfertigkeit boten die Variationen dar, welche Herr K. am Schlusse des Concerts spielte. Bewundernswerth ist besonders die Kraft und gleichmässige Fertigkeit seiner linken Hand, ferner die Sicherheit der Octavenläufe mit beyden Händen zugleich, die Sexten- und Decimengänge, der trefflich gerundete, einfache, Doppel- und mehrfache Triller, das Staccato eines und desselben Tons, in der grössten Rapidität mit wechselnden Fingern auf einer Taste ausgeführt u. m. dergl. Das Concert des Hrn. Kalkbrenner wurde noch durch den Gesang der Dem. Carl und Grünbaum mannichfaltiger. Letztere trug eine ziemlich gewöhnliche Cavatine von Pacini, Erstere eine melodische Arie von Morlacchi angenehm vor.

(Beschluss folgt.)

Marseille. Hier ist eine Musik-Schule, die vorzüglich darum angeführt zu werden verdient, weil sie bis jetzt die einzige in Südfrankreich ist, die nach dem Berichte französischer Blätter etwas wirkt, oder nach Anderen wohl überhaupt die einzige. Die Bemühungen des Hrn. Barsotti für praktische Musik sind so weit gelungen, dass ein Concert seiner Schüler mit Beyfall aufgenommen wurde. Zum Benefiz des Tenoristen Hrn. Richelme wurde im Theater eine Art historisches Concert gegeben, worin Gluck und Rossini neben einander gestellt waren. Aus den Stücken des Orpheus machte man nichts. Dagegen gefiel Rossini's „Italienerin in Algier" über die Maassen. Besonders wurde die Isabelle von Dem. Folleville im Gesang und Spiel trefflich durchgefühlt. Auch Dem. Bertram wird als Spielerin gerühmt, nicht minder Hr. Lemonnier, obgleich sein Organ schwach ist. „Robert le diable" fährt nach 20 Vorstellungen fort, die Menge immer gleich anzuziehen. — Seit Ostern sind vier sehr besuchte Concerte gegeben worden, die jedoch den Erwartungen des Publicums nicht immer entsprachen. Im ersten und besten Concerte gefiel vor Allen Dem. Masi, Theater-Sängerin aus Dublin und London, welche als Prima Donna nach Neapel geht. Ihre Stimme ist rein und frisch, die Aussprache deutlich und leicht. Aus Beethoven's Symphonieen versuchte man Fragmente, denen jedoch das Orchester noch nicht gewachsen war. Die Ouverture aus „Pré aux Clercs", hier neu, ging besser und gefiel. Heilige Musik war bis hierher von Concerten ausgeschlossen: jetzt versucht man Einiges, z. B. aus

„Dies irae" von Cherubini und das „Alleluja" von Händel. Die Instrumentisten zeichneten sich am meisten aus. — Die hiesigen Theater-Sänger bestehen aus 7 Tenoren, 2 Baritons, 5 basses-tailles und 3 Sopranen. Einer der Baritons war so schlecht, dass er, ausgepfiffen und ausgelacht, nur ein Mal auftreten konnte. Hr. Serda, erster Bass, verdient seinen Beyfall des verständigen Spiels und der ansprechenden Stimme wegen, ob sie gleich zuweilen etwas hart ist. Gegen die erste Sängerin Dem. Lemery war hingegen eine sehr ungerechte Cabale geschmiedet worden, so dass man ihr gar nicht erlaubte, sich hören zu lassen. Täglich wuchs der Lärm und machte jede Vorstellung unmöglich. Die Direction verabschiedete sie zwar nicht, nahm aber an ihre Stelle Dem. Lemoule an, welche mit Entzücken empfangen und das erste Mal ungeheuer applaudirt wurde. Da sie aber nicht singen kann, gab sich das Entzücken mit jedem Auftreten so sehr, dass sie bald da seyn wird, wohin Dem. Lemery cabalisirt wurde. Am lobenswerthesten ist das Zusammenspiel. Der Orchesterdirector, Herr Benard, verwaltet sein Amt mit verständigem Eifer. — Die italienischen Künstler Bertini (Flötist), Dazzi (Clarinettist) und Luigini (Trompeter) haben sich hier beyfällig in einem Concerte hören lassen. Der Letzte ist ausgezeichnet. Hr. Iwan Müller hat sich längere Zeit hier aufgehalten und endlich das Verlangen der Liebhaber durch ein Concert befriedigt, was dem wahrhaft grossen Künstler ungemeinen Ruhm brachte. (Nach französischen Blättern.)

Toulouse. (Ausz.) Rossini's „Cenerentola" ist hier übersetzt gegeben worden zur Zufriedenheit Aller. Obgleich die besten französischen Stimmen aus dieser Stadt und der Umgegend kommen, so steht dennoch die hiesige Musik auf keiner hohen Stufe. Von unseren Sängern werden am meisten gerühmt: Herr Lafeuillade und Rey, dann Mad. Pouilley. Das Orchester ist nur mittelmässig. Man hat nur 4 erste und 4 zweyte Violinen, 2 Bratschen und 3 Contrabässe zu völlig besetzten Blasinstrumenten. „Robert le diable" hat auch hier bereits seit einem Jahre sehr grossen Erfolg gehabt. „Moses" von Rossini ist dagegen sehr gleichgültig aufgenommen worden. „Pré aux Clercs" wird vorbereitet. Die philharmonische Gesellschaft ist bereits vor einigen Jahren aus einander gegangen. Eine musikalische Freyschule, die schon dem Pariser Conservatoire einige Schüler geliefert hat, wird von Hrn. Lassave dirigirt. Componisten von einiger Bedeutung hat Toulouse nicht. Die Kirchenmusik sinkt immer mehr. — Der Pianoforte-Virtuos Field hat sich hier hören lassen und ist auf das Höchste bewundert worden.

Bordeaux. „Pré aux Clercs" ist so kalt als möglich aufgenommen, ja sogar einmal am Ende der Oper gepfiffen worden. Man sieht, dass man hier nicht blos im Schauspiel, sondern auch in der Oper anfängt, seinen eigenen Geschmack zu haben. „Zampa" hat dagegen sehr angezogen. Rossini's „Wilh. Tell" ist sehr bedeutend abgekürzt worden und hat sich dadurch auf dem Repertoire erhalten. „Les Souvenirs de Lafleur" hat der Anmuth seiner Musik und des Talentes des Hrn. Grignon wegen, welcher die Hauptrolle sehr gut spielt, bedeutend gefallen. Dem. Bellemont wird als Sängerin ausgezeichnet. Die berühmte Fodor ist seit einiger Zeit hier, hat sich aber bis jetzt nur in einigen Privatzirkeln hören lassen. — Herr Artot, erster Violinist des Königs von Belgien, und der Romanzen-Compositeur Hr. Lhuillier haben sich längere Zeit unter uns aufgehalten und kurz vor ihrem Abschiede ein Concert gegeben, worin der erste einen guten, reinen Ton, ein kühnes und dabey gefühlvolles Spiel zeigte. Hr. Lhuillier sang geistreich heitere Romanzen eigener Composition. Man erwartet die Herren Bertini und Franchomme aus Paris.

Lyon. Das Publicum ist fortdauernd mit dem neuen Theater sehr zufrieden. „Pré aux Clercs" hat Aufsehen gemacht. Die Oper soll sogar besser als in Paris aufgeführt worden sein. Man findet, nachdem Herold todt ist, dass ihm jetzt kein französischer Componist ersetzen kann. Mad. Casimir wird ausserordentlich gerühmt; sie zieht die Menge: hat aber auch mit dem Director einen lustigen Streit gehabt, der in den Tagesblättern stark besprochen worden ist. Sie beklagt sich, dass sie nicht auftreten soll in den Opern, die sie gewählt haben würde. In der letzten Vorstellung hat ein Enthusiast ihr einen Kranz und ein verbindliches Gedicht zugeworfen. Hr. Baillot ist hier angekommen und hat uns zu allgemeiner Freude ein Concert gegeben, dem ohne Zweifel des lauten Wunsches wegen noch ein zweytes folgen wird.

Leipzig, am 22sten July. Am 19ten. d. wurde also, wie bereits gemeldet, des Königl. hannöverschen Kapellmeisters Hrn. Marschner's neue Oper „Hans Heiling" unter persönlicher Direction des Componisten hier zum ersten Male aufgeführt. Das Haus war so gefüllt, dass w. an der Kasse nur die Wahl zwischen einem Billet auf die zweyte Gallerie oder in das Parterre hatten. Wir wählten natürlich das Letzte, fanden es aber dermaassen besetzt, dass wir in der Eingangsenge unweit der Thür Stand halten mussten. Den ersten Theil der Vorstellung hörten wir demnach unter mancherley unruhigen Bewegungen der versammelten Menge; im zweyten Theile stiegen wir hinab in's Orchester zu den Violinen, wo es nicht viel besser um uns stand; erst im dritten Theile erkünstelten wir uns ein Plätzchen in einer befreundeten Loge. Der Componist wurde sogleich vom Parterre mit Applaus empfangen; die allermeisten Nummern der Oper wurden lebhaft beklatscht und mehre Chöre da Capo verlangt, unter welchen wir den Chor, wo dem Bräutigam und der Braut die Augen verbunden werden, als den gelungensten hervorheben. Zum Schlusse wurden der Componist und die Herren Hauser (Hans Heiling) und Eichberger stürmisch gerufen. Die Oper ist also mit lebhaftem Beyfalle aufgenommen worden. Ein eigenes Urtheil haben wir vor der Hand noch gar nicht. Erstlich gehören wir nicht zu den Schnellurtheilern und zweytens verweisen wir auf unsere oben angedeuteten gedrückten Verhältnisse. Eine Kritik in der Klemme taugt nie etwas. Unseren geehrten Lesern ist auch bereits die Oper von Berlin aus weitläufig vorgeführt worden; man verliert also nichts. Uebrigens hat sich das Publicum lebhaft für die Oper erklärt, was hier die Hauptsache ist. Wir sind auf die gewiss baldigen Wiederholungen begierig.

Am 23sten wurde die Oper unter der Direction des Componisten wiederholt bey vollem, aber nicht überfülltem Hause. Wir verschoben die Anhörung derselben aus Drangsalsfurcht. Das Werk ist abermals mit Erfolg gekrönt worden, wie uns mehre Opernfreunde berichteten. Sonst ist nichts Neues von Bedeutung vorgefallen. So eben hören wir, dass „Hans Heiling" hier gedruckt wird.

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Heinrich Dorn. 12tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Der erste Schmerzensgesang von Heine ist wohl erfunden, eigen und recht durchgehalten, so, dass er ähnlich gestimmter Jugend ein Lieblingslied werden könnte. Das zweyte von H. Blum ist interessant in Melodie und Harmonie, verlangt bedachten Vortrag. Das dritte von L. E. Richter ist wieder trauriger Art und gesangmässig durchcomponirt, eigen, aber für uns etwas zu gekünstelt: wir glauben jedoch, dass diess eben dem herrschenden Geschmacke lieb seyn wird. Das vierte von Contessa: „Im Wald geht leises Rauschen" ist meisterlich und inniglich, ein rechtes, echtes Lied, das man bald lieb gewinnen muss. Hier gehen nämlich Eigenheit und Natürlichkeit mit einander Hand in Hand. Von den zwey letzten, mit Fleiss behandelten Gesängen wird Uhland's Sang vom Schäfer und dem Königstöchterlein am schnellsten Eingang finden. Da alle diese Gesänge wirklich eigenthümlich sind und dabey jeder dem Textinhalte angemessen: so gebührt ihnen eine Stelle unter den vorzüglichern Liedersammlungen.

Zu bemerken.

Von den in der 11ten Beylage unserer vorigen Nummer unter Andern gegebenen Canons von Braun waren zwey Notenblätter abgegeben worden, eins mit den blossen Anfängen dieser Räthsel zum Behufe der Eintheilung derselben. Diese unbrauchbaren Anfänge sind nun aus Versehen, weil sie gerade so hübsch den Raum füllten, gegriffen und gedruckt worden; nur No. 19 steht zufällig ganz da. Die Irrung kam uns zu spät zu Gesicht: wir werden aber diese Canons in kleinen Abtheilungen vollständig mittheilen. — Bey dieser Gelegenheit machen wir auf die Vorzeichnung des dritten Canons der Beylage zu No. 9 aufmerksam. Statt des gewöhnlichen ersten Kreuzes *fis* muss hier das ungewöhnliche *gis* gesetzt werden, da jener Canon aus A moll geht.

Druckfehler.

No. 10 S. 156 Z. 8 anstatt Posse lies Paste.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

man die sonderbare Klage über zu viel Gründlichkeit hörte.

„Ereifern Sie sich nicht. Wir wollen allerdings Antwort, aber nur auf kürzerm Wege, und nicht in der Form der trocknen Schulmethode. Unsere Musiker, und überhaupt der grosste Theil des Publikums, befassen sich nicht mit diesem gelehrten Wortkram. Sie wollen die Resultate ihrer tiefsinnigen Untersuchungen, nicht die Untersuchung selbst, und auch jene Resultate in angenehmer, den Sinnen schmeichelnder Form."

Sie scheinen eigne Begriffe von den Resultaten zu haben. Wenn Sie blos das verlangen, was man Resultat nennt, warum gebehrden Sie sich denn so sonderbar, wenn man sie Ihnen vorlegt?

„Vorlegt? — haben Sie uns schon ein Resultat vorgelegt?"

Ich nicht, aber Ihr Gegner. Oder war es kein Resultat, als er sagte: Gesang sey die hohere Potenz von Deklamation?

„Haben Sie denn das nicht selbst widerlegt?"

Das hab' ich freylich. Aber Sie hatten doch damals nichts gegen die Richtigkeit, sondern blos gegen die Verstandlichkeit.

„Weil es unverständlich ausgedrückt war. Was konnte ich als Mathematiker und Musiker von Ihren Potenzen der Qualitäten wissen? Jezt weis ich, was Sie damit wollen, und nun versich' ich Sie, wenn wir wieder davon sprechen."

Ihre Inkonsequenz ist wenigstens ziemlich naiv. Sie wollen blose Resultate und zugleich auch, dass man sie Ihnen verstandlich mache, weil sie Ihnen sonst so unnütz sind, als der prophetische Traum jenem König, der ihn vergessen hatte. Kann man Ihnen denn etwas, was Sie noch nicht wissen, anders beybringen und begreiflich machen, als indem man es an etwas anknüpft, was Sie schon wissen? Ohne Deduktion sind also die Resultate für Sie so gut als gar nicht vorhanden.

„Wie kam es nur aber, dass man sonst nicht dergleichen Umstande beym Philosophiren machte?"

That man dieses nicht? Nun ohne Zweifel hatte man nichts Neues zu sagen, sondern das Alte blos mit andern Worten zu wiederholen, z. B. der Lichtstrahl würkt auf die Kristallinse und diese auf die Nezhaut, und diese auf den Nerven und dieser auf — der Himmel weis was, und dieses endlich auf die Seele —: da war das Sehen erklärt, höchst deutlich und begreiflich, denn man wusste auf ein Haar so viel wie zuvor.

„Ich wünsche, dass wir auf unserm Wege mehr über Gesang und Deklamation erfahren. Sprechen Sie weiter, ich werde Sie nicht mehr unterbrechen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Geschichte meines Fugenspiels.

(d. 28sten Jan. 1794.)

Fugen lernte ich lieb gewinnen, weil ich immer die grosse Bewunderung sah und hörte, mit der Kunstverständige von der Fuge sprachen. Bekannt wurde ich mit ihnen durch die Fugen im Stabat mater von Pergolesi, welches in Sorau aufgeführt wurde, durch ähnliche Kirchen- und Tonstücke, (also zuerst durch den Gesang) in der Folge aber durch Nicolai's Orgelspiel.

Ich sah jezt, dass in der Fuge ein gewaltiges Herumarbeiten des Kopfes und der Phantasie statt finde, und wenn ich mich wieder einmal über meinen Rektor ärgern wollte, der die Musiker Affenseelen nannte, so dachte ich nur an die Fuge. Was aber eigentlich drin liege, das konnte ich niemanden sagen. Ich selbst fand oder glaubte immer mehr darin zu finden, aber ich behauptete weder, dass die Fuge mein ausschliessender Geschmack wäre: noch war es mir möglich, einen Weg zu finden,

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. *№ VII.* 1833.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint
den 28sten July 1833:

Hummel (J. N.), Fantasie für das Pianoforte über beliebte Melodieen von S. Neukomm. 123stes Werk.

Den 5ten August 1833:

Hummel (J. N.), Fantasina für das Pianoforte über ein Thema aus der Oper: „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart. 124stes Werk.

In Kurzem erscheinen noch:

Hummel (J. N.), 24 Etuden für das Pianof. 125stes Werk.

Wien, im July 1833.

Tobias Haslinger,
K. K. Hof-, Kunst- und Musikalienhändler.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich):

C. Schwencke

Op. 33, 34, 35. Trois Fantaisies concertantes pour Piano et Violoncelle ou Violon sur des airs Russes.

Leipzig, den 22sten July 1833.

C. F. Peters.

Was ist das?

Im 56sten Hefte der Cäcilia wird auch mir, aber erst nach sechs Jahren, die Ehre zu Theil, nebst den Herren Werner, Schneider und Jelensperger, als Plünderer des Hrn. C. Weber genannt zu werden. In jenem Hefte, Jahrg. 1832. B. XIV. S. 304. 305, in den Anmerkungen, heisst es nämlich, ich habe in meinem Dizionario della Musica, Milano 1826, im Artikel „Tempo" Notenbeyspiele aus seiner (Hrn. W.'s) Theorie der Tonsetzkunst abgeschrieben, sodann seine ganze Akustik der Blasinstrumente im Artikel „Instrumenti" zusammengedrängt als mein Machwerk geliefert. Da mir aber nie in den Kopf gekommen ist, ein ganz originales Wörterbuch der Musik zu schreiben, und wegen Vermeidung ewiger Citaten in der Vorrede zu besagtem Dizionario die häufig dazu benutzten Schriftsteller (darunter Hr. Weber) ausdrücklich angegeben wurden, auch eine „Akustik der Blasinstrumente" als Hrn. W.'s Eigenthum im 4ten Bande (Bibliografia 2) S. 14 zu lesen ist, so kam mir jene unverdiente Rüge eben so unerwartet, als zu spät, und es ist unbegreiflich, warum sie nicht eben so wie jene der übrigen W.'schen Aus- und Abschreiber mehre Seiten der Cäcilia einnimmt. Vielleicht erscheint aber zur grössten Freude der Abonnenten dieser Zeitschrift nächstens eine sehr vermehrte dritte Auflage — die zweyte, oder gar schon die dritte, haben wir bereits erlebt — sämmtlicher gerügten Plünderreyen, mit Weglassung oder auch Beybehaltung des Barschen.... Gott verzeih' mir meine Sünde, wenn ich dergleichen Sachen lese, glaube ich immer in der Strada Toledo zu Neapel zu seyn: welch' ein Lärm! Da drücken die Leute das, was sie einem sagen, auch mit den Händen und Fäusten aus, als wenn man taub wäre. Gibt's doch sehr berühmte Schriftsteller und auch Tonsetzer, die nicht einmal davon sprechen hören wollen, dass man sie abgeschrieben habe; Andere, die kaum ein Lächeln dabey bemerken lassen, und — Vergebung dieser fast nothgedrungenen abscheulichen Prahlerey — son pittore anch' io. Ich kenne einen Freund, aus dessen über ganz verschiedene Wissenschaften erschienenen Schriften man in denselben drey Reichen, wo Hr. W. seine Plünderer verfolgt, Weniges und Vieles entlehnt und auch für Eigenes ausgegeben hat. Prosit! — Doch für mein in benannter Bibliografia dem W.'schen Werke gebührend ertheiltes grosses Lob wurde mir zuweilen in der Cäcilia so manche Artigkeit gesagt; ich könnte sie erwiedern mit lustig-erstaunlichen Dingen, auf die schwerlich was zu erwiedern seyn dürfte, aber —

Mailand, im Juny 1833. *P. Lichtenthal,*
Med. Doctor.

Erklärung.

Es sind mir Erbietungen zu Arrangements oder sonstigen Bearbeitungen aus der Oper: „Des Adlers Horst" von Franz Glöser gemacht worden. In Folge dessen zeige ich an, dass sich der Componist das Recht vorbehalten hat, von seiner Oper, wovon der von ihm verfertigte vollständige Klavierauszug in meinem Verlage bereits erschienen ist, diejenigen ferneren Arrangements, welche ich etwa noch zu verlegen beabsichtigen sollte, ebenfalls selbst zu verfertigen. Ich erwarte daher, dass alle Herren Verleger, denen etwa Erbietungen in dieser Hinsicht gemacht werden sollten, diese um so mehr ablehnen werden, als sie ihre Rechte in ähnlichen Fällen von mir streng respectirt zu sehen gewohnt sind.

T. Trautwein in Berlin.

Anzeigen.

Von meinen, von Einem Königl. Preussischen hohen Unterrichts-Ministerio sämmtlichen Königl. Schul-Collegien empfohlenen Gesängen für die Jugend ist so eben zum allgemeinsten Gebrauche beym Schul-, Privat- und Selbstunterrichte das 3te Heft, enthaltend:

Die Kunst zu treffen,

nach einem neuen, für Lehrer und Lernende erleichternden Verfahren, mit besonderer Rücksicht auf allmählige Bildung und gleichzeitigen Unterricht hoher und tiefer Stimmen, 1ster Theil in 150 kleinen einstimmigen Gesängen erschienen und ist dasselbe, so wie Heft I., enthaltend: 6 Gesänge für vier Männerstimmen für $\frac{1}{4}$ Thlr. und Heft II., enthaltend: 3 Gesänge für zwey Soprane und einen Alt für $\frac{1}{4}$ Thlr. bey T. Trautwein zu haben.

Berlin. Musikdirector *Lecerf.*

Im Verlage der Lampert'schen Buch- und Musikhandlung in Gotha sind mit Eigenthumsrecht folgende musikalische Werke, welche hinsichtlich ihres Werthes und ihrer anderen Ausstattung empfohlen zu werden verdienen, erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

(In Leipzig bey Breitkopf und Härtel zu haben.)

Bode, F., 4 Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme mit Guitarre oder Pianoforte. 12 gGr.

Boehner, L., neueste Tänze für Pianoforte. 6 gGr.

— 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte aus der Oper: Der Dreiherrenstein. 6 gGr.

Lampert, E., 4 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 16 gGr.

— Lieblingstänze nach Melodieen aus den neuesten Opern für Pianoforte. Lief. 1 mit Vignette. 6 gGr.

— Potpourri für Violin und Pianoforte nach Thema's aus der Oper Jessonda. 16 gGr.

Lübcke, A. (Musikdirector), Schifferlied von L. Storch für eine Singstimme mit Pianoforte. 8 gGr.

Michel, A. (Musiklehrer), Thema mit Variationen für Klavierspieler, die vom Leichten zum Schweren fortschreiten wollen. Lief. 1. 8 gGr.

— Tänze für Pianoforte. 10 gGr.

— Polonaisen für Pianoforte. Op. 3. Op. 4. Op. 5. à 8 gGr.

Müller, Tänze für Pianoforte. 8 gGr.

Schneider, W., Blumensträusschen. Ein Geschenk für gute Kinder in 12 Liedern für eine Singstimme mit Pianoforte. Mit Vignette. Op. 15. 12 gGr.

— Der Vogelfang. Eine Sammlung von 12 Liedern für eine Singstimme mit Pfte. Mit Vignette. Op. 16. 10 gGr.

Bey C. Klage in Berlin ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Rietz, J., Grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Haydn, J., 6 Symphonieen (geschrieben zu London im Jahre 1791) für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. No. 1 in D. No. 2 in Es. No. 3 in B. No. 4 in G dur. No. 5 in Es. (No. 6 in D folgt in kurzer Zeit.) Jede Nummer 1 Thlr. 4 Gr.

Les delices de Paganini. Une collection de Contredanses et Quadrilles arrangées pour le Pianoforte. Les thêmes choisis des plus celèbres compositions de Paganini. (Avec une Vignette „Paganini et ses imitateurs" présentant.) Nouvelle édition. Fr. 10 Gr.

So eben ist erschienen:

36 Singübungen (36 Vocalises) von Bordogni für den Sopran oder Tenor im neuesten Geschmack componirt. 1ste Lief. 1$\frac{1}{2}$ Thlr.; 2te Lief. 2$\frac{1}{2}$ Thlr.

Bordogni ist der erste Gesanglehrer in Paris, seine Uebungen haben die allgemeinste Anerkennung in Frankreich und Italien gefunden und fast alle früheren verdrängt, und die musikalischen Zeitungen empfehlen sie als die geeignetsten für bereits vorgeschrittene Schüler.

Malibran, Mme, 10 Romances pour 1 voix avec Acc. de Pfte. 1$\frac{1}{2}$ Thlr.; 4 Romances à 2 voix. 12 gGr. (Jede Romanze einzeln à 4 gGr.)

Meyerbeer, „Robert der Teufel" für Pianoforte mit Begleitung der Violine oder Flöte, arr. von Wustrow. 8 Thle.; daraus die Ballets und Märsche. 1 Thlr. 10 gGr.; daraus die Ouverture und Introduction. 18 gGr.

— „Robert der Teufel" für 2 Clarinetten arrangirt von Berr. 3$\frac{1}{2}$ Thlr.

— do für Flöte und Violine concertant arr. von Wolkiers. 2$\frac{1}{2}$ Thlr.

— do für 2 Violinen arr. von Gasse. 4$\frac{1}{2}$ Thlr.

— do für 2 Flöten arr. von Wolkiers. 4$\frac{1}{2}$ Thlr.

— do Ouverture und Introduction für das grosse Orchester.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Binnen Kurzem erscheint in unserm Verlage:

Norma. Oper von Bellini.

Vollständiger Klavier-Auszug mit deutsch. und ital. Text.

Robert der Teufel von Meyerbeer,

arr. im Quatuor für Violine von Struntz; dito arr. im Quatuor für Flöte von Struntz; dito Ouverture und Introduction für das grosse Orchester.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. Nº. 32. 1833.

Ueber die musicirenden Figuren und deren Instrumente auf dem berühmten Bilde der St. Marienkirche zu Danzig „das jüngste Gericht."

Mitgetheilt von G. W. Fink.

Vor Jahren ist in unseren Blättern angefragt worden, wie das Geigeninstrument eines auf diesem Bilde musicirenden Engels beschaffen sey, und namentlich, wie viel Saiten es habe. Die Sache wurde mit Recht als wichtig für die Geschichte der Geigeninstrumente angesehen, was auch in No. 22 vom Jahre 1832 von Hrn. Hofrath Rochlitz bey Gelegenheit eines erwünschten Beytrages zur Geschichte dieser Instrumente von Neuem in Anregung gebracht wurde. Seit jenen Zeiten haben wir uns lange viele vergebliche Mühe gegeben, genauere Nachrichten darüber zu erhalten. Endlich ist es uns gelungen, unseren geehrten Lesern etwas Bestimmtes darüber vorlegen zu können. Aus drey verschiedenen Untersuchungen kunsterfahrener Reisender, die unserer Bitte gedachten, ziehen wir das Bemerkenswertheste aus, natürlich ohne auf die Frage einzugehen, ob das berühmte Bild wirklich von van Eyck, oder nur aus seiner Schule ist (aus dieser ist es allen Kennerbehauptungen zufolge mindestens).

Es mag mit nicht geringen Unbequemlichkeiten verbunden seyn, die Anzahl der Saiten gehörig auszumitteln, da der Künstler, vielleicht absichtlich, den musicirenden Geigen-Engel völlig in's Halbdunkel gestellt hat. Ferner hängt das Gemälde so hoch, dass man es nur mit Hülfe einer Leiter in genauen Augenschein nehmen kann. Es befindet sich auf einer Rückwand und auf den innern Seiten zweyer Flügel des Gemäldeschrankes, die sich bey der Oeffnung des Schrankes dem Beschauer wie ein grosser Adler ausbreiten. Die Abtheilung der Seligen auf dem Flügel zur Rechten, worauf sich sämmtliche musicirende Figuren befinden, ist weniger gelungen, als die Staunen erregende der Verdammten zur Linken. Auf einem im Gemälde angebrachten Leichensteine liest man die Jahreszahl 1367.

Eine Engelsfigur hält eine Viola, in Form eines Violoncelles, nachlässig mit der linken Hand an die Mitte der Brust gestützt. Der Bogen ist in Gestalt eines Pfeil-Schiessbogens. Der guitarrenartige Kopf hat 6 Wirbel in folgender Gestalt: $1\ 5\ \frac{2}{6}\ 3$. Die Wirbel sind jedoch nicht, wie bey der Guitarre, nach hinten gekehrt, sondern die Knöpfe derselben sind auf der Vorderseite befindlich. Das Instrument hat 6 Saiten. Der Saitenhalter ist sehr breit. Die F-Löcher sind so gestaltet: ( ). Der Steg ist ziemlich in der Mitte der F-Löcher, doch mehr nach oben hin, aufgestellt. Auf dem Griffbrete sind guitarrenmässig 5 Bunde angebracht. Der Engel führt den Bogen so schief, dass das Frosch-Ende sich nach dem Sattel und die Spitze sich nach dem Saitenhalter hinneigt. — Neben dieser Figur, links, sieht man einen Lautenspieler. Sie hat 5 Saiten und 7 Wirbel. Die Haltung des Instruments ist horizontal. Die Stellung der Finger der rechten Hand, zum Klingenmachen der Saiten, ist unter dem Schallloche angebracht. Die Harfe eines Engels, rechts, hat 11 Saiten; die Form ist unseren Davidsharfen (ohne Pedal) gleich. Uebrigens sind eine Tuba, einige Orgeln, eine Schallmey, Posaune, eine grosse Schelle und mehre Figuren zu sehen, die den Mund, wie zum Singen, öffnen und dabey die Blicke auf ein vor ihnen aufgeschlagenes grosses Buch richten, in welchem jedoch keine Art Schrift zu erkennen ist. Etwas tiefer zur rechten Seite sitzen zwey alte Männer, jeder mit einer Krone auf dem Haupte. Der eine spielt die Geige mit einem Bogen, dem die Haare fehlen; der andere Harfe, die jedoch keine Saiten hat. Ihnen entgegen sitzt links ein

alter gleichfalls gekrönter Mann mit langem, weissem Barte, auf dem Schooose eine kleine Orgel haltend, die keine Tastatur hat. Die Finger liegen an den Pfeifen und scheinen so die Töne ihnen zu entlocken.

In einer unserer Nachrichten wird der Stand der Wirbel auf beyden Geigeninstrumenten so verzeichnet: • • • • • • • • • • • • Vergleichungen mit bekannten Werken, die Abbildungen solcher Instrumente enthalten, wollen wir hier nicht anstellen, um dem Urtheile der Sachverständigen nicht vorzugreifen und die Sache nicht in die Länge zu ziehen, deren möglichst genaue Angabe hier alleiniger Zweck ist, aus dem das Uebrige sich von selbst ergibt.

Recension.

Choral-Melodieen sämmtlicher Lieder des Gesangbuches zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen, vierstimmig zu zwey Tenor- und zwey Basstimmen, zum Gebrauch für Militär-, Universitäts-, Seminar- und andere Männerchöre bearbeitet von Aug. Ed. Grell. Berlin, bey Ludw. Oehmigke. 1833.

Der Bearbeiter dieses preussischen Choralbuches evangelischer Gemeinden ist Musikdirector, Organist an der St. Nicolai-Kirche und Lehrer am Königl. Institute für Kirchenmusik zu Berlin. Die Einrichtung ist zweckmässig. Es steht mit dem kirchlichen Gesangbuche für dieselben Gemeinden in genauer Verbindung. Für jedes Lied jenes eingeführten Gesangbuches findet sich in diesem Choralbuche unter derselben laufenden Nummer entweder die vorgeschriebene Melodie, oder es wird auf eine frühere Nummer zurückgewiesen, unter welcher die gesuchte Melodie bereits vorgekommen ist. Damit es auch beym Gebrauche anderer Gesangbücher, namentlich des Kirchenbuches für die Königl. preussische Armee, benutzt werden kann, ist demselben ein alphabetisches Melodieen-Register beygefügt. Die Harmonisirung der Choräle für vier Männerstimmen hat bekanntlich ihre Schwierigkeit, wenn das Vierstimmige bis zu den nothwendigen Ausnahmen festgehalten werden soll. Die Ausnahmen treten ein, sobald die Melodie darunter leiden müsste, wäre es auch nur durch eine zu künstliche Harmoniefolge. Weitere Erörterungen über diesen Gegenstand würden zu einer nicht kurzen Abhandlung heranwachsen, wenn sie umfassend seyn sollten. Dazu können wir aber nicht die geringste Lust haben, denn die Leser haben keine. Es ist auch hier nicht so überaus nöthig: Hr. Grell hat im Ganzen mit Bedacht und guter Umsicht sein Werk betrieben, wenn auch hin und wieder der rein vierstimmige Satz leicht hätte beybehalten werden können. Geben wir ein Beyspiel. No. 2 fängt an, wie unter a); wir schlagen vor, wie unter b):

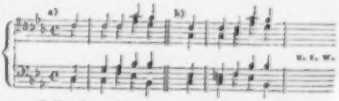

Sollte das *e* im zweyten Accorde irgend einem Gefühl ein zu rascher Wechsel scheinen, so behalte man es bey. Man könnte auch diesen zweyten Accord dadurch modificiren, dass man im zweyten Tenore für *g* die Septime *b* wählt zum *e* des ersten Basses. — Ueberhaupt herrscht in Herrn Grell's Harmonisirung die alterthümliche Eigenheit vor, mit geflissentlicher Uebergehung der Terz fortzuschreiten und besonders auf den Fermaten-Accorden und am Schlusse ohne Terz zu ruhen. Das mag in einigen seltenen Fällen Wirkung machen; es gibt Weniges, was gänzlich und für alle Mal zu verwerfen wäre: allein diese Le heit noch in unseren Tagen gleich einer guten L. gel beyzubehalten, ist gar nicht lobenswerth. Meine doch Niemand, dass darin der Geist der Alten zu suchen sey! Es ist so wenig der Geist des Alterthümlichen in der abendländisch-harmonischen Musik, dass man vielmehr diese ursprüngliche Steifheit um des kindlich erhabenen Geistes willen mit in den Kauf nimmt. Es wäre sogar auch für die Alten besser, sie hätten sich eher von dieser beybehaltenen Fessel losgewunden. Was ist denn für ein Grund dafür da? Es war eine falsche Berechnung der Terzen, der wir längst entwachsen sind, und eine gar zu ängstliche Festhaltung am Hergebrachten. Weiter war es gar nichts. Bey den lieben Alten entschuldigt man das sehr gern; man nimmt es als eins der Zeichen der Zeit, erinnert sich entweder liebevoll an den Reim: Gewohnheit macht den Fehler schön, den wir von Jugend auf gesehn — oder es wird diess in unserer Seele verhüllt durch die Fülle des Grossartigen und durch

die treue Frömmigkeit, die in ihren Accordfügungen unsere Herzen beflügelt. Was soll diese Terzenweglassung aber noch für uns? Das Gute jener alten Zeit haben wir nicht mehr: so wollen wir uns an die alten Schwächen halten? Das wird leicht seyn. Was ist leichter, als eine Terz wegzulassen? Das Hohe des Alterthümlichen liegt in ganz anderen Dingen, die allerdings sich nicht so offenbar vordrängen, wie diese Seltsamkeit. Dabey wollen wir ja nicht verharren; es möchte sonst heissen: „Und wie er sich räuspert, und wie er spuckt, das haben sie ihm richtig abgeguckt." Dabey verkennen wir es nicht im Geringsten, Herr G. hat es auch damit offenbar wohl gemeint, und im Uebrigen hat er so viel Sorgfalt und Kenntniss in seiner sehr nützlichen Arbeit bewiesen, dass wir dem Werke allen Segen wünschen und es mit voller Ueberzeugung empfehlen. Was wir einwenden, geschieht um der nächsten Zukunft willen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Das zweyte Concert, welches Herr Kalkbrenner zum Besten der hiesigen Stadt-Armen veranstaltete, war besonders dadurch interessant, dass der Concertgeber das von ihm selbst für das Pianoforte von 6½ Octaven Umfang in der Principalstimme mit vielem Geschmack und grosser Discretion eingerichtete Pianoforte-Concert von Mozart in C dur (nachgelassenes Werk) vortrefflich executirte. Besonders kunstvoll war die eigene Kadenz aus den Thematen des ersten Allegro's entwickelt. Auch producirte Herr Kalkbrenner ein neuerfundenes Instrument, das Pianino, aus der Fabrik Ignace Pleyel et Kalkbrenner in Paris, mit vielem Beyfalle. Dieses Pianoforte in kleinerm Format hat denselben Umfang, wie die grösseren Instrumente, unterscheidet sich jedoch hauptsächlich dadurch, dass die Saiten nicht in die Länge oder in die Höhe, sondern nach unten ausgespannt sind. Der Ton ist deshalb natürlich weit schwächer, besonders im Basse, jedoch weich und wohlklingend, vorzüglich in der Höhe. Das Pianino hat ein gefälliges Aeussere und nimmt wenig Raum ein. Für Kammermusik und zur Begleitung des Gesanges ist es vorzugsweise geeignet. Der Preis soll 1000 Franken seyn. Hr. Kalkbrenner spielte darauf eine Romanze und ein Rondo brillant eigener Composition ohne Begleitung. Zum Schlusse des Concerts trug der ausgezeichnete Virtuose eine Phantasie und Variationen auf dem Wiener Flügel mit einer Schnellkraft und Fertigkeit vor, welche alle Zuhörer in Erstaunen setzte. Der lebhafteste Beyfall erkannte nach Verdienst den edeln Sinn der Concertgebers, wie seine Meisterschaft als Pianoforte-Componist und Spieler an. Hr. Ritter K. ist nunmehr (nach St. Petersburg, oder nach anderen Traditionen in ein Seebad) abgereist. Der grosse Künstler litt hier an rheumatischen Schmerzen in der linken Hand. Um so mehr ist seine Kunstleistung zu bewundern. — Eine ausgezeichnete Erscheinung als Gesangkünstlerin war Mad. Caradori-Allan, früher Sängerin der italienischen Oper zu London, welche ans St. Petersburg (wo sie 15 Concerte und 6 in Moscau gegeben hat) hier durchreiste, um nach England zurückzukehren. Die höchste Anmuth des Gesanges, glockenreine Intonation, eine nicht eben sehr klangvolle, doch angenehme und in vorzüglicher Schule gebildete, leicht bewegliche Sopranstimme, mit Geschmack des Vortrages und einem anziehenden Humor verbunden, verleihen der persönlich eben so anziehenden Sängerin einen ganz eigenthümlichen Reiz, wie diess früher bey Henriette Sontag und seitdem nicht wieder der Fall war. In dem von Mad. Caradori veranstalteten Concerte, welches, der grossen Wärme ungeachtet, sehr zahlreich besucht war, da sich aus den höchsten Zirkeln die vortheilhaftesten Gerüchte über das Talent der Sängerin verbreitet hatten, trug dieselbe eine glänzend effectuirende Cavatine aus Bellini's „Somnambula", mit Hrn. Devrient ein Duett aus Rossini's „Barbier von Seville" voll graziöser Naivetät, die Romanze aus Figaro's Hochzeit: „Voi che sapete" von Mozart, etwas bunt verziert, doch geschmackvoll, und zuletzt eine Arie aus Pacini's „Niobe" überaus kunstfertig und allgemein ansprechend, mit dem lebhaftesten Beyfalle vor. Leider ist die Hoffnung nicht erfüllt, Mad. Caradori-Allan in italienischen Opern-Scenen auf der Bühne zu hören, wo ihre Persönlichkeit sehr ansiehend wirken muss. In dem Concerte derselben spielte auch eine junge, sehr talentvolle Klavierspielerin aus Wien, Dem. Josephine Eder, ein Adagio und Rondo von Würfel, mit leichtem Anschlage, grosser Fertigkeit und eigentem Vortrage, mit vielem Beyfalle, obgleich Kalkbrenner's Meisterspiel kaum verklungen war. Dem. Eder gab einige Tage darauf selbst ein Concert

Univ. Bib. München

im Saale der Singakademie, und zeigte sich in einem Theile des G moll-Concerts von Moscheles, der Beethoven'schen (sehr schwer auszuführenden) F moll-Sonate, wie in Variationen für zwey Pianoforte von Worzischeck, mit Herrn Taubert gespielt, als gründlich gebildete, nicht blos mechanisch fertige, sondern auch geistvolle, feurige Pianoforte-Virtuosin ersten Ranges, welches im Alter von etwa 17 Jahren viel sagen will. Die junge Künstlerin ist nach Cassel und Göttingen abgereist, wo sie, mit Mad. Milder vereint, Concerte zu geben beabsichtigt. Mad. Caradori-Allan erregte Furore des Beyfalls durch den humoristischen Vortrag der bekannten Arie von Rossini: „Una voce poco fa" in obigem Concerte. Ausserdem spielte Hr. Concertmeister Léon de Saint-Lubin, gut begleitet, das Quartett von L. Spohr in E moll mit grosser Reinheit und Präcision, ungemein zart und weich, wie es die Composition erfordert — u. s. w.

Der zu Werken der Menschenliebe stets bereitwillige Hr. Hansmann hatte in der Garnisonkirche eine vorzüglich gelungene und zahlreich besuchte Aufführung von J. Haydn's trefflicher „Schöpfung" zu mildem Zwecke veranlasst, welche durch die Mitwirkung der Königl. Kapelle in der so reichen Instrumentalbegleitung ausgezeichnet hervortrat. Dem. Carl sang die beyden Sopran-Solopartieen als gebildete Künstlerin, besonders in den Verzierungen der schönen Arien mit vieler Volubilität und starkem Ausklingen des Tons. Die Intonation war häufig zu niedrig und die Aussprache der Worte undeutlich. Den Uriel sang Hr. Bader, wie Hr. Zschiesche den Raphael und Adam declamatorisch ausgezeichnet und mit getragener Stimme ganz vorzüglich. Auch der Dilettanten-Chor wirkte zum Gelingen des ganzen, stets mit neuem Interesse wieder gehörten Oratoriums mit. Wann werden wohl gleich gediegene Kunst-Schöpfungen wieder neu entstehen? —

Vom Königl. Theater ist nachträglich noch anzumerken, dass Dem. Böttcher den Oberon (als Sopran) mit gutem Erfolge gesungen hat, und Fräulein v. Hagn die Wiederbelebung des Georg Benda'schen Melodram's: „Ariadne auf Naxos" mit neuer Instrumentirung von dem Ritter v. Stengel zu München veranlasste. Diese dramatische Musikgattung weicht indess zu sehr von den Ansprüchen des Zeitgeschmacks ab, als dass solche noch allgemein interessiren könnte, so wahr im Ausdrucke der Empfindungen auch Benda's gefühlvolle Musik ist, die mit vieler Umsicht und Schonung durch die hinzugesetzten Blas- und Blechinstrumente bereichert wurde. Nur die Hinzufügung eines ballettmässigen Schlusses, um ein lebendes, schön gruppirtes Bild als Effectmittel anzubringen, welches die Erhebung der Ariadne in den Olymp an Bacchus' Seite vorstellte, hat dem Ref. nicht recht behagt.

Am 15ten July ist die feyerliche Seelenmesse zum Gedächtniss des Fürsten Radzivil, im Beyseyn der trauernden Familie des Verewigten und vieler Verehrer desselben, durch Aufführung des Mozart'schen Requiems in der St. Hedwigskirche würdig und rührend begangen worden. Lux aeterna luceat ei! —

Am 28sten v. M. ist Hr. Mantius, nach seiner Rückkehr aus Leipzig und vom Musikfeste zu Halberstadt, als Tamino wieder aufgetreten. Hr. Hoffmann hat mit vielem Beyfall in Prag Gastrollen gegeben.

Das Königstädter Theater — tanzt.

Herr Organist Becker aus Leipzig hat sich privatim als tüchtiger Orgelspieler in Fugen von J. S. Bach und Händel u. s. w. gezeigt, und zu dieser Unterhaltung in der Marienkirche mehre Kunstfreunde eingeladen.

Dresden, am 20sten July. Unsere Oper hat nach langer Pause wieder begonnen. Boieldieu's „weisse Dame" hörten wir zwey Mal hinter einander mit fast ganz neuer Besetzung. Dem. Maschinka Schneider sang sie Anna vortrefflich. Eine neue, vom Kapellmeister Hrn. Reissiger geschriebene Bravour-Arie wurde zum Anfange des zweyten Actes eingelegt und fand grossen Beyfall. Hr. Babbnig sang den Georg so schön, als wir ihn lange nicht gehört haben. Dem. Wüst war eine lobenswerthe Jenny; Hr. Risse sang den Gaveston mit jugendlich frischer Stimme, wenn auch noch mangelhaftem Spiel; Hr. Rosenfeld charakterisirte den Pachter sehr treu und Mad. Wächter ist die beste Margarethe, die wir hörten. Das Orchester spielte unter Reissiger's erprobter Leitung herrlich. In der zweyten Vorstellung gastirte als Gaveston Hr. Birnbaum vom Stadttheater zu Brünn, als Sänger und Schauspieler ehrenwerth, so jung er auch ist. Seine schöne Stimme braucht noch einige Bildung. — In Méhul's „Jacob und seine Söhne" hörten wir einen jungen Tenoristen vom Stettiner Theater, Hrn. Hoppe, dessen angenehme Stimme gebildet ist; das Recitativ trägt er besonders lobenswerth

vor. Dem. Wüst übertraf als Benjamin Aller Erwartungen. Der Simeon gehört zu Hrn. Wächter's Glanzpartieen. U. s. f. — Von Hrn. Dotzauer's neuen Compositionen hörten wir ein sehr originelles Quartett für Violine, Viole, Violoncell (obligat) und Contrabass, das sich den Spohr'schen anschliesst, ohne Copie zu seyn. — Dass Mad. Schröder-Devrient von London zurückgekehrt und wieder hier angekommen ist, wissen Sie. Die erste Aufführung wird nun „Fidelio" seyn.

Leipzig, am 27sten July. Vorgestern Abends hatten wir das Vergnügen, von dem schon rühmlich bekannten, tüchtigen Violinisten, Hrn. Friedrich Lindner, Concertmeister in Dessau, seinem zwölfjährigen Sohne August, einem bereits sehr fertigen und gewandten Violoncellspieler, und von Einigen der Unseren (Hrn. C. G. Müller und Queiser) drey neue, noch ungedruckte Quartette, componirt vom Concertmeister Hrn. Lindner, zu hören. Sie wurden nicht allein trefflich vorgetragen, sondern zeugten auch von musikalischer Erfindungskraft, lebendigem Geiste, der die gut gehaltene Form schön durchdringt und durch frische Rhythmik, durch unerwartete und doch nicht selten ganz einfach ausgesprochene Verbindungsglieder jene Frische, jenen aufregenden Reiz in die Tongemälde trägt, dass sie Kennern und Nichtkennern angenehm wurden. Nur das dritte, das sich einer vorzüglich sorgfältigen Arbeit rühmen kann, schien uns des ungesuchten Flusses und der Einheit zu ermangeln, die uns in den beyden ersten so wohlgefällig ansprachen. Das Quartett aus D moll, ein wahres Quartett, alle vier Instrumente fast gleichmässig beschäftigend, trägt in seinem Ernste eine sehr willkommene Gemüthlichkeit, ja einen freundlichen Humor, der überall Freunde haben muss. Das zweyte aus G dur ist mehr schönes Bravour-Quartett für die erste Violine, worin sich der Componist als tüchtiger Violinmeister erwies und allgemein anerkannt wurde. Freueten wir uns über das Gelungene des Vortrags und über das junge Talent seines hoffnungsvollen Sohnes, so freueten wir uns doch noch mehr, Hrn. Lindner als einen so wackern, eigenthümlich freundlichen Quartett-Componisten kennen zu lernen, dessen Bemühungen für die Kunst wir alles Glück wünschen.

Weimar, im July. Vom September 1832 bis Mitte Juny 1833 gab das Grossherzogl. Hoftheater folgende Opern, Operetten, Vaudevilles, Stücke mit Musik und dergl.: Armida (zwey Mal), Don Juan, Entführung aus dem Serail (drey Mal), Figaro's Hochzeit, Freyschütz, Jessonda (vier Mal), Robert der Teufel (fünf Mal), Schweizerfamilie (zwey Mal), Templer und Jüdin (zwey Mal), Vampyr, Verräther in den Alpen (drey Mal), Weibertreue (Così fan tutte), Zauberflöte, Heimliche Heirath (drey Mal), Lodoiska (zwey Mal), Wilhelm Tell, von Rossini (zwey Mal), Aschenbrödel, Fra Diavolo (drey Mal), Johann von Paris, Stumme von Portici, weisse Dame, Zampa oder die Marmorbraut (vier Mal), Adrian von Ostade (zwey Mal), Dorfbarbier, neue Sonntagskind, Oesterreichische Grenadier, Spiegel des Tausendschön (vier Mal), Schülerschwänke (zwey Mal), Wiener in Berlin, Calif von Bagdad, Zänkische Onkel (Lʼirato von Mehul) (drey Mal), Alpenkönig (vier Mal), Bauer als Millionär (fünf Mal), Beyden Galeerensclaven, Burger in Wien, Faust, Götz von Berlichingen, Lenore (zwey Mal), Pfefferrösel (fünf Mal), Tagsbefehl, Wallensteins Lager (zwey Mal), Yelva.

Neu waren Jessonda, Robert der Teufel, Templer und Jüdin, Verräther in den Alpen, Zampa, Bauer als Millionär, Spiegel des Tausendschön — seit 20 Jahren nicht gegeben Lodoiska.

Jessonda gefiel und wird noch lange auf dem Repertoire bleiben. Von Robert der Teufel ist schon in so vielen Zeitschriften (auch in diesen Blättern) zum Theil so ausführlich die Rede gewesen, dass unsere Auseinandersetzung wohl zu spät käme — indessen erlaubt sich doch der Ref. einige Bemerkungen. Ungeachtet diese Oper bey uns in kurzer Zeit fünf Mal bey ziemlich vollem Hause gegeben wurde, so hat sie doch im Ganzen nur sehr Wenigen gefallen. Daran ist grossentheils das Textbuch schuld, dem es an wirklicher Handlung und wahrem Interesse ganz und gar fehlt, das trotz Teufeley und Zauberey voll von Inconsequenzen und Unwahrscheinlichkeiten ist; — in welchem ein alberner süsslicher Teufel, aus dem kein Mensch recht klug wird, und sein völlig charakterloser, nichts bedeutender Sohn die beyden Hauptfiguren sind; welches gegen religiösen Sinn, gegen alle richtige, würdige Ansicht der Kunst und gegen allen guten Geschmack oft verstösst, und nicht selten durch Hässliches, Scandalöses und durch die in fast allen neueren französischen Opern schamlos auftretende rohe, gemeine, sinnliche Liebe (das Wort ist noch zu gut für die Sache) widerlich und ekelhaft

wird. Dass dennoch manche Scene unterhält, oder von gewisser dramatischer Wirkung ist, lässt sich nicht läugnen und ist wohl von dem des Theaters so kundigen Dichter zu erwarten, dass aber dergleichen nicht hinreicht, um ein Operntextbuch zu einem guten zu machen, wird Jeder zugeben. — Dem Componisten ist sowohl durch Lob, als durch Tadel viel Unrecht geschehen — am schlimmsten aber hat er selbst für seinen wahren Ruhm gesorgt. Ref. ist der Meinung, Hr. Meyerbeer besitze ein sehr achtungswerthes Talent, gute Kenntniss und Schule und hinreichende allgemeine Bildung, um im Stande zu seyn, ein Werk zu schaffen, das seiner Kunst Ehre bringe. Ein solches Werk aber brächte dann auch wohl ihm selbst wahre, bleibende Ehre bey seinen Landsleuten und im fremden Lande, wenn auch nicht gleich im ersten Augenblicke wüthenden, rauschenden Applaus der durch Aeusseres bestochenen grossen Menge. Aber Herr Meyerbeer, der durch seine äusseren überaus günstigen Verhältnisse so gestellt ist, dass er schreiben kann, wie Gott und die Kunst es wollen, und ruhig abwarten, wie und wann die Leute es anerkennen werden, hat es von jeher vorgezogen, sich und seine Kunst so herabzustimmen und so zu drehen und zu wenden, wie er glaubt, dass der applaudirende Haufen es eben gern hat. Daher hat er in Italien Rossini und Consorten lieber sclavisch nachgeahmt, als sich selbst treu bleiben wollen, und sich nun endlich in Paris durch Jahre langes Mühen und Quälen eine Composition abgezwungen, die grossentheils ausser dem Gesetz ist. Man muss, wenn man gerecht seyn will, zugeben, dass mancher dramatische Moment wahr und treu, zuweilen sogar schön und grossartig aufgefasst sey, dass manche reizende Melodie da und dort aus dem tobenden Vocal- und Instrumentenlärm auftauche, dass neben einer Menge Herz und Ohr zerreissender Accordfolgen auch manche tüchtige, würdige Harmonie erscheine, und dass sich überhaupt nicht wenig Gutes und Schönes, der ersten Idee und Anlage nach, vorfinde. — Aber alles dieses Rühmenswerthe wird erdrückt und geht fast spurlos unter durch die Ausführung, in der das ängstliche merkliche Streben nach Originalität häufig zum Barocken fuhrt, Künsteley, Ziererey und Drechseley statt Geist und Gefühl geboten wird, und Anstrengung und Schwierigkeit im Auffassen und im Technischen eben so sehr abstösst, als die bis zum Uebermaasse getriebene Verschwendung aller äusseren Mittel. Dass von Durchführung der Charaktere nicht die Rede seyn kann, mag man Hrn. Meyerbeer wohl noch vergeben, da sein Dichter ihm diess grösstentheils unmöglich machte; dass er aber bey den grossen Ansprüchen in jeder Beziehung, mit welchen sein Werk ohne allen Hehl aufzutreten sich erdreistet, es nicht über sich gewinnen konnte, fremde Gedanken, die ihm eben dienen konnten, zurückzudrängen, sondern dass er sie vielmehr mit wirklich naiver Freyheit als die seinigen verwendet, das ist ihm nicht zu vergeben. Das zum Theil imponirende Aeussere der Oper nebst allerley Teufeley für's Auge und Ohr hält das Publicum ein paar Mal über vier Stunden fest (ursprünglich dauert die Oper über fünf Stunden, man hatte aber hier tüchtig gestrichen); wahrscheinlich wird sie jedoch über's Jahr Niemand mehr sehen und hören wollen.

Der Templer und die Jüdin von Marschner wurde kurz vor den Ferien und daher nur zwey Mal gegeben. Besonderes Glück hat diese Oper bey uns nicht gemacht, doch hat sie gefallen und wird wohl einige Jahre auf dem Repertoire bleiben. Bey so vielem wahrhaft Trefflichen, was diese Oper enthält, ist es um so mehr zu beklagen, dass der Componist derselben zu oft dem sogenannten Modegeschmacke huldigt und nicht selten leeren Klingklang und tollen Lärm statt Musik gibt. Mit einem so ausgezeichneten Talente, als Hr. M. besitzt, dürfte er es wohl wagen, den rechten Weg zu gehen und unnützen Flitterstaat zu verschmähen, um so mehr, als trotz des so verschrieenen Zeitgeschmacks das Wahre, Schöne und Gute, Gott sey Dank, immer noch, auch von der Menge, anerkannt und geachtet wird.

Der Verräther in den Alpen, Gedicht von unserm Komiker Hrn. Seidel, Musik von dem Regisseur der Oper Hrn. Genast — wurde ebenfalls kurz vor den Ferien und drey Mal mit steigendem Beyfalle gegeben. Das einer Erzählung entlehnte natürliche und anspruchslose und doch höchst interessante Sujet ist mit guter Kenntniss der Theatereffecte behandelt und bietet durch ernste und ergreifende, so wie durch heitere, fröhliche Scenen grosse Abwechselung. Der Componist hat diese Gelegenheit zu Mannigfaltigkeit mit grossem Glück benutzt und in jeder Scene Beweise von seinem Talent echt dramatischer Auffassung gegeben. Dass er seinem Sujet treu blieb, und natürlich, ohne Ansprüche schrieb, ist in jetziger Zeit nicht genug

zu loben, und dass man im Publicum eine solche Musik so freundlich aufnahm, ist höchst erfreulich. Man wird diese Oper von Zeit zu Zeit gern wieder hören und andere Theater werden durch die Aufführung derselben ihr Repertoire mit einem für längere Zeit ausdauernden Werke bereichern. Da der Componist als solcher doch eigentlich nur Dilettant ist, so mag Ref. keine Ausstellungen über einzelnes Technische machen, um so weniger, als diess für die allgemeine Wirkung selten von Bedeutung ist und Hr. Genast bey seinem regen Eifer und ernsten Fleisse dergleichen kleine Flecken in späteren Arbeiten schon von selbst zu vermeiden wissen wird.

Zampa von dem kürzlich verstorbenen Herold gefiel sehr und wird sich auf dem Repertoire erhalten. — Der Bauer als Millionär, ein tolles, fratzenhaftes Product mit unbedeutender Musik, wollte in den ersten Vorstellungen nicht ansprechen, wurde aber bey den Wiederholungen nicht ungern gesehen. — Fast eben so ging es der Posse: „Der Spiegel des Tausendschön", deren Musik man am glimpflichsten behandelt, wenn man gar nicht von ihr spricht. — Cherubini's treffliche Lodoisca wurde etwas kalt aufgenommen. Die meiste Schuld mag wohl das nach jetzigem Maasstabe etwas magere Sujet tragen.

Von der Ausführung aller genannten Opern u. s. w. im Einzelnen zu sprechen, würde ermüden und wenig nützen; Ref. bemerkt daher nur im Allgemeinen, dass auch in diesem Jahre alle Mitwirkende ohne Ausnahme das rühmlichste Bestreben zeigten, zum schönen Gelingen des Ganzen nach allen Kräften beyzutragen. Wo aber ein solcher Geist herrscht, muss jede Vorstellung interessant und erfreulich seyn, wenn sich auch über manches Einzelne rechten liesse.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.

Nach wochenlangen Voraus-kündigungen unserer belletristischen Flugblätter ging endlich auf der Hof-Opernbühne Bellini's „Norma" in die Scene. Bey den italienischen Libretto-Fabrikanten darf man ohnehin in der Regel keinen strengen Maasstab anlegen; das zu besprechende Gedicht aber ringt, wo möglich, an Flachheit und Unverständlichkeit noch um den Vorrang. Felix Romani gehört zu den beliebtesten und gesuchtesten Opern-Dichtern, der schöne und echt musikalische Verse schreiben soll; mit Erfindung und Ausführung eines geregelten Planes scheint er sich jedoch nicht allzu sehr den Kopf zerbrechen zu wollen; demungeachtet beweist diese lyrische Tragödie, bey aller Inconsequenz und ermüdender Breite, das Talent, wirkungsvolle dramatische Situationen hervorzurufen. Bellini's Composition fand in seinem Vaterlande anfänglich weniger Eingang und wurzelte erst bey näherer Befreundung allmählig immer fester, bis der stets wachsende Beyfall endlich zum Enthusiasmus sich umwandelte, was allerdings für das ehrendste Prognosticon angesehen werden muss. Auch hier fand eine ähnliche Steigerung statt, wiewohl gleich am ersten Abende schon dem Werke eine meist wirklich verdiente Würdigung zu Theil ward. Zu jenen Sätzen, welche durch Gefühl und leidenschaftlichen Ausdruck, durch Melodieenreiz und Charakteristik, so wie durch ein lebenvolles, oft interessant originelles Instrumentenspiel besonders heraustreten, gehören: 1) Die imposante Introduction, Druiden-Chor, mit Orovist's (?) dominirender Solo-Partie, wobey das obligate Orchester von Hörnern, Posaunen und Trompeten auf der Bühne zu überraschenden Effecten benutzt ist. 2) Sever's Arie; wenn man die ergreifende Erzählung seiner neuen Liebe und der durch ein warnendes Traumgesicht erregten Ahnungen also nennen will; der Form nach zwar ganz aussergewöhnlich, aber tief empfunden und mit declamatorischer Wahrheit meisterhaft hingestellt. 3) Die beyden Duo's zwischen Norma und Adelgisa; nämlich jenes, worin Letztere der mütterlichen Freundin das Bekenntniss ihrer Neigung ablegt, ohne zu argwohnen, wie diese dadurch in der innersten Seele verwundet werde; und alsdann das andere, in dem Adelgisa auf alle Ansprüche verzichtet und Norma, schon zum Voraus sich selbst als Opfer weihend, ihr die Sorge für die bald ganz älternlosen Waisen an's Herz legt. 4) Das erste Finale; nur ein grosses Terzett, jedoch von höchst dramatischer Wirkung. 5) Der Gallier Schlachtgesang, in welchem deutscher Geist weht. 6) Ein dreystimmiger Canon und das feurige Duett von Sever und Adelgisa. — Worauf wir gerne verzichteten, das sind die oft entstellenden, üppigen Ornamente, die Triolenfiguren, die Parallelgänge und dergl., obschon wir die Entschuldigungsgründe dafür leicht errathen können. Bellini kennt, liebt, verehrt und studirt emsig die classischen Meister Mozart, Cherubini, Beethoven und

Weber; er ist bereits im Besitze der Mehrzahl ihrer Werke, complettirt noch fortwährend die reichhaltige Sammlung und beabsichtigt eine Reform seiner vaterländischen Theater-Musik. Wohl erwägend die Gefahr einer Radical-Operation folgt er dem Wahlspruche: festina lente. Viel ist schon geschehen; die leidigen Crescendo's, die ekeln Brillenbässe, die armseligen Bettel-Cadenzen sind verschwunden; sogar die, gleich der Luft dem Italiener unentbehrlichen Kabaletten haben sich veredelt; doch einiges Spielzeug muss man den Kindern lassen, sonst setzen sie ihr Trotzköpfchen auf und schmollen. In San Carlo, auf der Scala, in Carcano, alla fenice u. s. f. will man nun einmal die Matadors singen hören; diese prätendiren Stoff zu brilliren; und solcher findet sich am allerzuverlässigsten in der stereotypen Rouladenform. Aber auch das wird allmählig anders werden. Ist es nur erst dahin gekommen, dass die gefeyerten Gesangs-Heroen durch reine Herzenssprache, durch die Allmacht der Wahrheit eben so glänzende Triumphe erringen, wie früher mit staunenerregender Kehlenfertigkeit — und einzelne Thatbestände sprechen erfreuend für die Möglichkeit — dann ist auch die Bahn gebrochen, reichlicher Erfolg für den scheinbaren Verlust geboten und Bellini wird, am Ziele seines schönen Strebens sich sehend, gewiss nicht zaudern, die letzten, seine Arbeiten verunzierenden Schlacken auszumerzen. — Die Darstellung lieferte ein durchaus lobenswerthes Ensemble. Mad. Ernst (Norma), Dem. Löwe (Adelgisa), Hr. Wild (Sever) und Hr. Staudigel (Orovist) bedeckten sich mit Ruhm: Erstere entwickelte in ihrer ungeheuer anstrengenden Partie eine seltene Kraft und Ausdauer; dasselbe gilt auch von Hrn. Wild, und Beyde waren im Spiele wie im Gesange gleich musterhaft; Staudigel's wunderherlicher Glokkenton wirkte besonders hinreissend in den Arioso's der Chöre, und die sentimentale Rolle der Priesterin sagt der zarten Individualität der jungen Löwe ganz vorzüglich zu. Die Solisten des trefflichen Orchesters fanden bey mehren Stellen Gelegenheit, ihre Virtuosität zu bethätigen. — Behufs der Gastspiele des Hrn. August Fischer vom Königstädter Theater in Berlin wurde die romantische Oper: „Des Adlers Horst" einstudirt. Weder das in Berlin so hoch gepriesene Buch von Holtey, noch Gläser's Musik, welche Ref. jedoch wenigstens theilweise sehr gelungen nennen möchte, erhielten Beyfall. Man fand Einzelnes gar zu trivial und die Haupt-Pointe fast empörend. Indessen darf sich der Debutant, als Förster Richard, über keine frostige Aufnahme beschweren, und die Auszeichnungen, welche ihm später im „Vampyr" und in der „Unbekannten" als Waldeburg zu Theil wurden, konnten ihm beweisen, dass das kunstgebildete Publicum seinen einstmaligen Liebling wahrlich nicht vergessen habe. Lindpaintner's schöne Composition hat diess Mal durch eine durchaus zweckmässige Besetzung noch gewonnen, und die Vereinigung so schätzbarer Talente, wie Mad. Ernst (Isolde), Dem. Henkel (Laurette), Hr. Breiting (Hippolyt), Hr. Staudigel (Portamour), ja, auch im subordinirten Wirkungskreise die Herren Weiss, Schäffer und Just (Etienne, Lavigne und Morton), trug wesentlich dazu bey, dieser Tonschöpfung bleibendem Kunstwerth eine erneuerte Würdigung zu verschaffen. — Henry's neues Ballet: „Wilhelm Tell" gefällt durch Verständlichkeit der pantomimischen Handlung, worin nur wenige, aber sehr graziöse Tänze eingewebt sind. Die Musik, von Cesare Pugni, mit Beybehaltung mehrer Sätze aus Rossini's gleichnamiger Oper, ist gut in ihrer Art; doch jene, welche Weigl und Gyrowetz schrieben, als derselbe Choreograph schon vor Jahren den nämlichen Stoff auf dem Theater an der Wien in die Scene setzte, war uns lieber, weil sie nationeller klang und eine Alpenluft aushauchte. — (Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Emil Reiniger's Soldatenlieder für vier Männerstimmen in Musik gesetzt — von Carl Geissler. 12tes Werk. 1stes Heft. (Eigenth. der Verl.) Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr.

Die Gedichte sind bekannt und oft besprochen. Die Melodieen sind natürlich und leicht, was in dieser Art immer das erste Erforderniss ist. Die begleitenden Stimmen sind fliessend, und so von einigermassen Geübten leicht zu treffen. Die Ausgabe ist schön ausgestattet, nur in Auflegestimmen, nicht in Partitur gedruckt.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

dem Geschmacke an der Fuge das Wort zu reden.

Von meinem 20- bis 30sten Jahre, wo mein Klavierspiel so grosse Fortschritte machte, phantasirte ich wohl zuweilen den horchenden Zuhörern Sätze vor, von denen auch sogar die Personen, die musikverstandig seyn wollten oder sollten, meynten, dass es Fugen waren. Allein es war nichts weiter, als ein Fugenthema, welches unter mancherley richtigen und unrichtigen Veranderungen, bald im Basse, bald im Diskant, bald im Haupttone, und bald in allen möglichen ausweichenden Tönen vorkam; denn das war nichts ungewöhnliches, dass ich in F moll anfing und in a moll endigte. In Leipzig hatte ich sogar einmal dem Musikdir. Hiller, um mich bey ihm als Komponisten zu empfehlen, eine Fuge überreicht, die durch alle Quinten ging, worüber denn freylich der gute Mann lachte und mir, ich weis nicht mehr welche Generalbassschule zu studieren anrieth, die ich aber zu studieren damals weder Zeit noch Lust hatte. Sulzers Theorie, welche ich in Leipzig sorgfältig studierte, gab mir einiges Licht über die Fuge, und machte mich mit dem Führer und Geführten bekannt, von denen ich vorher wenig oder nichts gewusst hatte.

Je mehr und mehr ich aber meine Schwäche in der Fuge zu fühlen anfing, desto begieriger wurde ich, diesen Theil der Musik naher kennen zu lernen und ich wünschte mir nichts, als eine gute Fugensammlung, um die Natur selbst zu Rathe zu ziehen, und durch eignes Sudium zu finden, was ich immer noch bisher am allerbesten durch Selbstforschen gefunden hatte.

Mein Wunsch wurde mir endlich erfüllt. Ich kam nach Bückeburg und Bach wurde mein Freund. Alles was der Mann thun konnte, um meinem ernsten musikalischen Geschmacke, besonders an der grossen alten Musik, Nahrung zu geben, um die sich so wenige zu bekümmern pflegen, das that er. Ich kann nie an Bach gedenken, ohne mich der grossen Gefälligkeiten zu erinnern, die seinen Charakter so liebenswerth machten. Er gab mir seines Vaters Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltone — ein Werk, welches öffentliche Bekanntmachung verdiente *). Es wurde bald mein Lieblingsbuch. Von meinem Pulte ist es noch nicht gekommen, und wenn ich eine Minute übrig habe, worinn ich mich von meinen Geschäften erholen will, so trete ich ans Klavier und spiele Fugen. Es war mir anfänglich unmöglich eine Fuge nur einigermassen ertraglich und richtig abzuspielen, die in den schwersten Tonarten, zuweilen 5 stimmig gesezt ist.

Allein die Seele erfand Mittel, sich dieses Geschäft zu erleichtern: und vielleicht dürfte es manchem Freunde der Musik nicht unwillkommen seyn, etwas mehr von der Art und Weise zu hören, wie ich der Fuge allmahlig immer mächtiger geworden bin.

Um sie vortragen zu lernen, dazu wurde blos eine anhaltende Uebung im Spielen erfordert. Ich nahm irgend eine Fuge vor: spielte sie so langsam als möglich und band mich genau an die Noten, die ich vor mir hatte.

Dies war eine mechanische Uebung für das Auge und für die Finger in den Stunden, wo der Geist vom Denken ausruhen wollte. Alle Fugen wurden nach und nach so durchgespielt, nur wenige überschlagen, die wegen der ungewohnten Tonart die Ausführung gar zu sehr erschwerten. Durch die dazwischen gelegten Präludien wurde ich mit der Bachschen Harmonie, mit den Ausweichungen der Töne, und den zufälligen Verzierungen des melodischen Gesanges in allen Stimmen bekannter. Das Präludium in H dur, in der ersten Sammlung, war das erste, welches ich skelettirte, und in lauter einfache Akkorde auflöste. Die Sechzehntheile erschienen nun als lauter Uebergänge in Zwi-

*) Sie hat sie jezt auf mehr als einem Wege gefunden. d. Verf.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. N° VIII. 1833.

Gesuch.

In einer seit Jahren bekannten Musikalienhandlung Hollands wird ein junger Mann gesucht, welcher Lust und Kenntnisse besitzt, die darin vorkommenden Arbeiten zu übernehmen und überhaupt im Stande ist, dem Geschäft mit Erfolg vorzustehen. Bey Aufgabe der Bedingungen bittet man zu berücksichtigen, dass auf Verlangen befriedigende Zeugnisse beygebracht werden müssen. Briefe dieserhalb sind franco einzusenden unter Adresse: — *A. N.* — an die Herren Gebrüder van Arum, Buchhandlung in Amsterdam — oder Hrn. C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Anzeigen.

Bey A. Diabelli und Comp. in Wien ist erschienen und durch H. A. Probst-Kistner in Leipzig zu erhalten:

	Fl. Kr.
Adam, L., 50 Uebungsstücke des Conservatoriums der Musik in Paris für das Pianoforte, bey dem Unterrichte in diesem Institute eingeführt. Heft 1, 2. ... jedes	1 45
Auber, D. F. E., Die Braut — La Fiancée. — Oper für zwey Violinen gesetzt von A. Diabelli.	1 30
Czerny, C., Op. 211. Deux Trios brillans pour Flte, Violon et Vcelle. No. 1, 2. ... jedes	2 30
— Op. 247. Souvénir theatral. Collection périodique de Fantaisies élegantes sur les Motifs les plus favoris des nouveaux Opéras, pour le Pianoforte seul. Cahier 25, 26, 27, contenant: Fantaisie de l'Opéra: Norma, de Bellini. No. 1, 2, 3. ... jede	1 15
— Op. 303. Introduction et Variations brillantes sur un thème de Mr. Rodolphe de Vivenot, pour le Pianoforte.	1 15
Enterpe, eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Musse, für das Pianoforte, herausgegeben von A. Diabelli. No. 301, enthält: A. Diabelli. erstes Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi e Capuleti von V. Bellini.	— 20
Giuliani, Mauro, Op. 96. Trois Sonates brillantes, faciles et agreables, pour la Guitare ...	1 —
— Op. 100. Etudes instructives, faciles et agréables, contenant un Recueil de Cadences, Caprices, Rondeaux et Preludes pour la Guitare.	1 45
Giuliani, Mauro, Tre Temi favoriti con Variazioni di Mad. Catalani, messi per Chitarra sola. Parte 1.	1 —
Grutsch, F., Op. 7. Trois Duos pour deux Violons.	2 45
— Variations sur un Thème de L. Spohr, pour Violon et Pianoforte.	1 15
Hauptmann, M., Op. 6. Sonatine pour Pianoforte et Violon.	1 —
— Op. 16. Trois Duos pour deux Violons.	2 30
Herold, F., Zampa, oder die Marmorbraut. Oper für zwey Violinen gesetzt von A. Diabelli.	2 30
— Dieselbe Oper für Flöte und Pianoforte gesetzt von demselben.	4 30
Hummel, J. N., Sonate für Pianoforte und Violine (oder Mandoline)	1 15
Janus, L., Op. 55. Double-Rondeau pour deux Violons avec Orchestre ou avec Quatuor.	3 15
— Op. 55. Le même pour deux Violons avec Pianoforte.	1 30
— Op. 55. Trois Rondeaux pour Violon avec second Violon, Alto et Basse. No. 1, 2, 3. Jede	1 15
Krachmer, E., Op. 32. Introduction und Variationen über ein Originalthema, für Cornet mit Pianoforte oder Guitarre.	1 —
Mayseder, J., Op. 36. Sixième Polonaise pour Violon avec Orchestre.	3 —
— Op. 38. La même pour Violon avec Quatuor.	2 —
— Op. 38. La même pour Violon avec Pianoforte.	1 30
— Op. 38. La même pour le Pianoforte seul.	1 —
— Op. 38. La même pour le Pianoforte à quatre Mains.	1 45
— Op. 40. Variations brillantes pour Violon avec Orchestre.	3 30
— Op. 40. Les mêmes pour Violon avec Quatuor.	1 30
— Op. 40. Les mêmes pour Violon avec Pianof.	1 —
— Op. 40. Les mêmes pour le Pianoforte seul.	— 45
— Op. 41. Trio pour Harpe, Violon et Cor ...	2 —
— Op. 41. Le même pour Pianoforte, Violon et Violoncelle	2 —
Melodicon. Cah. 5, enthaltend: Gesang-Motive aus der Oper „La Sonnambula" von V. Bellini, für den Umfang jeder Stimme zum natürlichen Gebrauche bey Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von A. Diabelli.	1 30

	Fl. Kr.
Mozart, W. A., Sechs Psalmen für vier Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. Heft 1, enthaltend No. 1, 2	2 30
Heft 2, enthaltend No. 3, 4	2 30
Heft 3, enthaltend No. 5, 6	2 —
Pansy, J., Op. 19. Zwey Quartette für angehende Violinspieler mit einer eigenen zweyten Violinstimme zum Gebrauche beym Unterrichte. No. 1, 2 jedes	1 15
Pechatschek, F., Op. 26. Premier Concertino pour Violon avec Orchestre	4 —
— Op. 26. Le même pour Violon avec Quatuor.	2 15
— Op. 26. Le même pour Violon avec Pianof.	1 30
— Op. 27. Variations sur un Thème hongrois pour Violon avec Orchestre	2 15
— Op. 27. Les mêmes pour Violon avec Quatuor.	1 30
— Op. 27. Les mêmes pour Violon avec Pianof.	1 —
— Op. 28. Polonaise pour Violon avec Orchestre.	2 45
— Op. 28. Le même pour Violon avec Quatuor.	1 45
— Op. 28. Le même pour Violon avec Pianof.	1 15
— Op. 29. Rondolette p. Violon avec Orchestre.	2 45
— Op. 29. Le même pour Violon avec Quatuor.	1 45
— Op. 29. Le même pour Violon avec Pianof.	1 15
Plachy, W., Op. 62. Introduction et Variations sur un Thème favori de l'Opera: „Norma" de Bellini, pour le Pianoforte	— 45
Pressinger, A., Op. 30. Drey brillante und charakteristische Nationel-Quartetten für 2 Violinen, Viole und Violoncello, zum Gebrauche geübterer Violinspieler. No. 1, 2, 3 jede	1 30
Productionen im häuslichen Freundschafts-Zirkel für Flöte und Pianoforte gesetzt von A. Diabelli. No. 30, 31, 32, 33 (enthaltend Lieblingsstücke aus der Oper: Zampa, von Harold) jede	— 45
Recueil des Ouvertures favorites arrangées pour 2 Violons, Alto et Violoncelle:	
No. 19. Rossini, Elisabeth	1 —
No. 20. Rossini, die Italienerin in Algier.	1 —
No. 21. Weigl, die Schweizerfamilie	1 —
No. 22. Boieldieu, Johann von Paris	1 —
Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Pianoforte:	
No. 271. Ariette: „'S ist keine Ordnung mehr jetzt in die Stern'"	— 30
No. 272. Lied: „Ich soll jetzt solid und a Spiessburger wer'n" aus der Zauberposse: Der böse Geist Lumpacivagabundus oder das liederliche Kleeblatt, von A. Müller.	— 30
Schubert, Franz, Op. 52. Sieben Gesänge aus Walter Scotts Fräulein vom See, mit Pianofortebegleitung. Heft 1	1 45
Heft 2	1 15
— Op. 53. Seconde grande Sonate pour le Pianoforte	3 30

	Fl. Kr.
Schubert, Franz, Op. 54. Divertissement à la Hongroise pour le Pianoforte à quatre Mains.	5 —
Schwarzenberg, L., Onze Valses pour le Pianoforte. Cah. 1	— 30
— Onze Cotillons pour le Pianoforte. Cah. 2	— 45
— Neuf Valses pour le Pianoforte. Cah. 3	— 45
Thalberg, S., Op. 7. Grand Divertissement pour Pianoforte et Cor ou Violoncelle avec Orchestre.	5 —
— Op. 7. Le même pour Pianoforte et Cor ou Violoncelle sans Orchestre	2 30
Tucher, G. von, Kirchengesänge der berühmtesten älteren italienischen Meister gesammelt. Lieferung 1, 2 jede	1 30
Vogl, M., Funfzehn Lieder mit Pianofortebegleitung. Heft 1, 2 jedes	1 —

Von dem Pränumerations-Werke:

„A. Reicha's vollständiges Lehrbuch der Harmonielehre, des Generalbasses, der Melodie, des Tonsatzes, Contrapuncts in allen Zweigen und Anwendungen der Composition. Aus dem Französischen in's Deutsche übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Carl Czerny."

sind bereits 12 Hefte zu 1 Fl. Pränumerationspreis erschienen; monatlich soll 1 regelmässig ein Heft und ist die Pränumeration bis zur Beendung des Werkes (von circa 26 Heften) noch offen. Alsdann tritt der mindestens das Doppelte betragende Ladenpreis ein.

In Kurzem wird im Druck erscheinen:

Der Kirchengesang unserer Zeit von C. H. Sümann, worauf alle Verehrer des Kirchengesanges im voraus aufmerksam gemacht werden.

Königsberg, im July 1835.

Gräfe und Unzer.

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

	Thlr. Gr.
Czerny, C., Grandes Variat. brill. sur une marche anglaise p. Pfte av. Orch. Op. 260	3 —
— Les mêmes avec Quatuor	2 —
— Les mêmes pour Pfte seul	1 —
Kalkbrenner, Fr., 3eme Concerto pour Pfte avec Orch. Op. 127	3 16
— Le même sans Acc	1 12
— Variat. brill. Je suis le petit tambour pour Pfte. Op. 122	— 16
— Le Rêve. Gr. Fantaisie p. Pfte. Op. 123	— 16
— Tyrolienne variée p. Pfte. Op. 125	— 16
— Thème tiré du Ballet l'Orgie, arr. pour Pfte. Op. 127	— 12
— Valse sur de Beethoven, variée pour Pianof. Op. 129	— 16

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. N°. 33. 1833.

Bravourstücke für verschiedene Instrumente mit Orchesterbegleitung.

Von G. W. Fink.

Gäbe es auch noch so wenig unumstössliche Wahrheiten unter dem Monde, und hätte die Kunst des Scheidens das Festeste selbst zu flüchtigen Begriffs-Atomen aufgelöst: eine Wahrheit ist unseren Tagen dennoch treu geblieben, die grosse Wahrheit, dass wir im Zeitalter der Bravour leben; ja unser Glück ist selber eine Bravour! Man wolle nicht meinen, als wüssten wir nicht, wie Etliche der Sonderlichen sich unterwunden haben, am Glück der Bravouren zu rütteln und zu schütteln, dass der fruchtbar derbe Holzbirnbaum gewisslich zu Grunde gegangen wäre, hätte er seine aushungernden Wurzeln nicht zu weit und tief in das Steinichte geschlagen. Fest steht der narbige Stamm und rührt sich nicht trotz allem Rütteln: aber seine Blätter und Zweige rauschen lieblich im Winde der Zeit, und seine Früchte, sind sie teig geworden, schmecken den Kindern. Auch ist am Ende nicht zu leugnen, dass alle veredelte Frucht der Art von solchem Baume stammt. So lasst ihn denn mit anderen Bäumen wachsen und gedeihen. Es ist Raum genug auf unserer runden Erde für allerley Holz und Frucht, und jedes Menschen Zunge schmeckt von selbst heraus, was ihr beliebt, wenn auch nicht immer, was ihr und ihrem Leibe frommt. Uebrigens erlauben wir uns, darüber froh zu seyn, dass allen Menschenkindern nicht just einerley Zunge und Schmack gewachsen ist, maassen Eins zu theuer oder zu wohlfeil und zweifelsohne gar zu einerley würde. Es ist viel lustiger, wenn Einem schmeckt, was dem Andern nicht schmeckt. Wäre das nicht, so wüssten wir gar nicht, wie man es anfangen sollte, über sich selbst und über das Curiosum des menschlichen Lebens zu lachen! Stünde nicht zu befürchten, dass wir allesammt am ewigen Ja elendiglich umkämen, als an einer einzigen grossen Sünde oder an einem Gute, was doch nicht gut wäre? —

Du aber sprichst: Dein Gleichniss hinkt! Es ist leider die Bravour ein übermächtig genährter und, wie altfranzösischer Taxus, abgenutzt verkrüppelter und verschnörkelter Spitznadelbaum, der an jedem Wege unanständig wuchert und verkunstgärtnert prahlt, dass einen der Aerger befällt. — Daraus erkennen wir, dass du eine andere Zunge hast. Und dass du dich darüber ärgern willst, ist eine besondere Lebenspassion, die dir Spass macht, so dass du dich erst ärgern würdest, wenn du dich nicht mehr darüber ärgern könntest. Es wird wohl am Ende immerdar beym Schlusse der Maccabäer bleiben.

Bedenke nur: Was sollten wir denn sagen, die wir erkohren sind, die Bravour zu recensiren? Ach Himmel, es geht oft gar nicht, so gern man auch wollte! Die Bravour will überrumpeln, die Hände und die Beutel in Bewegung, und überhaupt Alles in Erstaunen setzen! Da kommt es denn darauf an, was ein Land und eine Gegend gerade am ergötzlichsten in Erstaunen setzt. So lange aber von einem Recensenten nicht verlangt werden kann, dass er alle Jahre von Neuem mit seinen Stiefeln auf der ganzen Geographie herumgelaufen seyn soll, so lange wird auch vorauszusetzen seyn, dass er dergleichen Polyhistorie nicht besitzen kann. Man wird also in derley Angelegenheiten die Wahl vorzüglich den Virtuosen überlassen und ihnen rathen müssen: Seyd klug wie die Kinder dieser Welt; habt helle Augen und seht zu, wo ihr seyd und vor welchen Leuten ihr eben aufwarten sollt, um Euch am schönsten aufzuwarten! Denn unser täglich Brot ist auch eine Bitte, die nicht übel ist, so wie die folgende, die nicht vergessen werden soll. — Die Bravour hat ganz die Eigenschaft ihrer Freundin, der Mode; sie wechselt gern; das frische Kleid ist

immer das beste, wenn es auch nicht hält. Darum muss viel Bravour seyn, so viel, dass wir nicht wissen müssen, wo uns der Kopf steht; so viel, dass es einem Lateiner einfallen könnte zu singen und zu sagen: „Claudite jam rivos, pueri! sat prata biberunt.“ Da wäre es denn freylich thöricht, über die Bravouren weitläufig und scrupulös zu seyn. Es ist genug und am zuträglichsten, wenn es etwa heisst: Allhier ist eine verzweifelte Schwierigkeit zu haben; oder allhier ist gut Fingerzerbrechen. — Allhier klingt es sehr schwer und ist es nicht sonderlich; oder hiermit ist gut Sand in die Augen streuen. — Allhier ist viel Spuk und Geisterschauer applicirt mit ergötzlichen Tanzrhythmen wechselnd. — Ferner: Allhier fliessen die Bäche von Milch und Honigseim. Und dergl. — Wo hingegen in einem Bravourstück ordentlicher Charakter gefunden werden sollte, da werden wir es bemerken: wo aber keiner ist, da werden wir es nicht bemerken und auch nicht im Geringsten verlangen. Denn so gewiss es ist, dass der Zweck der Kunst durchaus nicht leerer Zeitvertreib seyn kann, so ist es doch gewiss auch nur ein gichtbrüchiger Gedanke, die Kunst immerfort als eine gewordene, nie als eine werdende zu betrachten. Es altern Geschlechter und ihre Kunst und werden wieder jung, dass auch diese wachsen und vergehen zum Nutz ihrer Nachkommen, deren Jugend reicher lebt vom Reichthum der Alten. Als Gewordenes und Werdendes zugleich ist Kunst und Leben stets zu betrachten. Neugier und Vergnügungsreiz sind wie Luft und Wasser, sie zersetzen das Feste, schaffen neu und heben veredelnd heran, was sonst unten geblieben wäre. Und so sind denn auch die Bravouren und Virtuosenstücke förderlich und nothwendig für das Werden und Wachsen der Kunst in allen Seelen, die ihr mit Liebe noch nicht zugethan sind, um ihrer selbst willen. Auch ist es wohl für Alle, die ihre Tonkunst Polyhymnia nennen, erfreulich zu sehen, was des Menschen Stolz vermag im Guten, wie im Bösen. Ist es uns immer rührend gewesen, den alten Liederkönig sagen zu hören: „Fahret mir säuberlich mit meinem Sohn Absalon!“, der doch gegen ihn war: so würden wir den für einen zwiefältigen Joab halten, der gegen das jüngste Töchterlein unserer Kunst mit Spiessen fahren wollte, da sie doch nicht gerade wider die Mutter aufrührt, sondern nur ein wenig ohne Erlaubniss aus dem Hause gelaufen ist, was sie lächelnd ihr längst verziehen hat. Sie weiss wohl, dass das vergängliche Treiben das Unvergängliche mehr fördert, als der träge Gehorsam, der sich nicht rühren mag und mit der alten Brille sich gefällt.

So spielt denn auf, ihr Spieler! Und macht ihr's lieblich oder bunt, dass es die Leute erfreue, so habt ihr freundlich gesorgt, wofür die Meisten sorgen, für die Vergänglichkeit, damit sie angenehm vergeht. Also

Introduction et Allegro brillant pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre comp. par Gaap. Kummer. Op. 61. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 5 Francs.

Des Componisten Art ist bekannt. Er weiss gefällig und für das Instrument zu schreiben. Die Hauptmelodieen sind eingänglich, die Ausführung brillant, ohne zu schwer zu seyn; die Erfindung ist hier nicht ausgezeichnet. Das Ganze hat den Vortheil der Kürze. Wo demnach die Flöte als Solo-Instrument für öffentliche Concertleistungen nicht sehr beliebt ist und der Flötist sich doch einmal hören lassen muss, wird er wohl thun, solche und ähnliche kurze Sätze vorzutragen, immer mit Rücksicht auf den herrschenden Geschmack, sobald dieser kein völlig verkehrter ist.

Andante pour le Cor de Chasse à sourdine avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte comp. par Henri Lubeck (Directeur du Conservatoire de S. M. le Roi de Pays-Bas). Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 16 Gr.

Ein sehr kurz und leicht gehaltenes Intermezzo, das dem Instrumente keine Gurgeleyen zumuthet. Kann also dabey nicht grosse Bravour entwickelt werden, so wird ein schöner Ton desto gefälliger wirken. Auch im Zimmer mit der beygefugten leichten Begleitung des Pianoforte wird das Sätzchen gern gehört werden.

Le désir de la Suisse. Fantaisie pour le Cor de Chasse avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte comp. par H. Lubeck. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Keine eigentliche Phantasie, mehr ein angenehmes Impromptu, nicht viel schwieriger, als das Vorhergehende, so dass es von nur mässig Geübten wirksam vorgetragen werden kann. Die Pianoforte-Partie ist ganz leicht.

Le Congé. Adagio molto avec écho pour le Cor de Chasse avec accomp. de l'Orchestre ou de Pfte par H. Lubeck. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

So gefällige Kleinigkeiten die beyden ersten Sätze sind, so gefällt uns doch das letzte noch mehr. Ueberhaupt ist es uns lieb, dass der Verf. das Instrument der Bravour wegen nicht gemisshandelt hat. Das Adagio hat etwas recht Inniges, wird überall wirken, im Concert-Saale und in der Kammer mit dem leichten Pianoforte. Dabey gewährt es auch dem Solobläser an einigen Stellen nur nicht übertriebene Gelegenheit, sich zu zeigen. Zu lang ist keiner dieser Sätze; jeder zur Uebung und zum Vergnügen geschickt. Je weniger dergleichen kurze und mässige Fertigkeit fordernde Tonstücke für dieses schöne Instrument vorhanden sind, desto mehr werden die Freunde desselben sich mit ihnen bekannt machen und sie gebrauchen wollen.

Divertissement pour le Violoncelle sur des airs allemands avec accomp. de 2 Violons, Viole, Basse, 2 Cors, 2 Hautbois, 2 Bassons et Flûte, ou avec Pianof. composé par J. J. F. Dotzauer. Oeuv. 125. Ebendaselbst. Pr. avec Orchestre: 1 Thlr. 12 Gr.; avec Pfte: 1 Thlr.

Ein melodiöses und bravourgemäss geschmackvoll verziertes Andante, $\frac{4}{4}$, mit wohl gearbeiteter Begleitung leitet schön in ein wohl bekanntes, ansprechendes Thema Allegretto, $\frac{3}{4}$, D dur, worauf drey dem Instrumente sehr zusagende Variationen folgen, die es nöthig machen, dass sich der Vortragende schon mit manchem Andern auf dem Violoncelle divertirt haben muss, wenn sie gut gelingen sollen. Nach diesen wird ein anderes einfaches Volkslied in $\frac{2}{4}$ gegriffen und gleichfalls variirt, was sich mit einem dritten, $\frac{3}{4}$, erneuert. Es ist für Virtuosen. Vielen wird es zu mannigfaltigerm Gebrauche lieb seyn, dass dieses Divertissement auch mit Begleitung des Quartetts vorgetragen werden kann, wie mit dem nicht schweren Pianoforte, über welchem vom Anfange bis zum Ende in einem besondern Linien-Systeme die Solo-Partie sehr zweckmässig abgedruckt worden ist.

Concertino pour la Clarinette avec accomp. du grand Orchestre ou de Pianof. comp. — par L. Schindelmeisser. Ebendaselbst. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pfte: 1 Thlr.

Das Concertino ist freundlich, melodiös, mässig in Bravouren, die gut in der Applicatur liegen, nicht origineller, aber auch nicht geringer als andere, so dass es die Ansprüche recht wohl befriedigt, die man an ein Werk dieser Art zu machen gewohnt ist. Sieht man darauf, dass es das erste dieses noch jungen Componisten ist, so ist der Zusammenhang und die klar gefällige Haltung zu loben; es hat Fluss und Geschick. Auch hier steht über der nicht schweren Pianofortestimme in einem eigenen Linien-Systeme der leichtern Ausführung wegen die Solo-Partie, die keine zu lang ausgedehnten, noch zu anstrengenden Durchführungen hat, wodurch es sich auch für Uebungen vorgeschrittener Bläser empfiehlt.

Concertino pour la Clarinette avec accomp. de grand Orchestre ou Pianof. composé — par Charles Blum. Oeuv. 123. Ebendaselbst. Pr. av. Orch.: 1 Thlr. 12 Gr.; av. Pfte: 1 Thlr.

Steht mit dem vorhergehenden ziemlich auf gleicher Stufe dem Inhalte nach, der Ausstattung nach völlig. Auf den Eingangssatz eines wohlklingenden Larghetto folgt ein ausgeführtes Allegretto grazioso, $\frac{4}{4}$, Es dur, während das zuvor genannte die drey gewöhnlichen Sätze eines Concerts beybehalten hat.

Variations et Rondeau sur un thême de l'Opéra: „la Muette de Portici" pour la Clarinette avec accomp. de grand Orchestre, ou Pianof. composés par Sylv. Franke. Ebendaselbst. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pfte: 20 Gr.

Diese, nicht von der bekannten Form abweichenden Variationen verlangen schon etwas mehr Bravour, ohne gerade zu den schwierigsten zu gehören. Zu weit ausgesponnen sind weder die Veränderungen noch das Rondo. Die Begleitung ist leicht.

Introduction et Rondeau pour la Flûte avec accompagnement de l'Orchestre composé — par Gasp. Kummer. Oeuv. 73. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Ein wohl den meisten Concertbesuchern erfreuliches Rondo, das zu erforderlicher Rouladen-Virtuosität noch besonders durch rhythmisch wirksam angebrachten Zungenstoss sich hervorthut. So weit aus dem Baue der Solostimme und einiger anderen es sich ergibt, scheint auch die Begleitung das nicht zu lange Stück zu heben, um so wahrscheinlicher, da man die Gewandtheit des Componisten in solchen Dingen hinlänglich kennt.

fünf Stücken, kein Gefallen erregen, wurde aber ungefähr drey Wochen hindurch, weil gleich nichts Anderes da war, fast täglich heruntergehudelt.

Nun könnten Viele im Auslande fragen: wie ist es möglich, solche musikalische Gräuelthaten zu begehen? Wer ist dieser Pugni? Verdient er nicht, dass ihn deswegen die Vögel auspfeifen und die H... anhellen? Die Antwort ist kurz diese. In dem vor ungefähr zwanzig Jahren gestifteten neuen Reiche der Harmonie, wo die Musik Kopf und Herz verlassen und ihr Eden gänzlich im Ohre aufgeschlagen hat, ist solch Vergehen gäng und gebe, und so lang es unter dem Völklein der modernen Maestri statt findet, hat es auch gar nichts zu sagen, weil Farbe, Güte, Grösse und Feinheit der Waare fast dieselben sind; nur sollte man die Meister in Ruhe lassen und sie besonders mit Mésalliancen verschonen. Der, welcher an der Kunst sich vergreift, ist in sie nicht eingeweiht, und ihm bleibt ihr Heiligthum auf immer verschlossen. — Hr. Pugni ist ein Mailänder, Zögling des hiesigen Conservatoriums, und durch Gunst des jetzigen Impresario dermaliger Musikdirector der Scala; das sehr Wenige, was er in den letztverwichenen zwey Jahren geleistet, ist zu seiner Zeit kürzlich in diesen Blättern besprochen worden; gehört er auch in Anschung des Technischen zu den Besseren seiner heutigen Collegen, so scheint ihm doch alles Uebrige zu fehlen, um ihrer modernen Fama je theilhaftig zu werden.

Da ich diese Mal die (Weigl'sche) Partitur der Imboscata (auf teutsch: Hinterhalt oder Ueberfall) in Händen habe, so mag hier eine ausführlichere Beschreibung dieser Oper folgen. Ihr Inhalt ist kurz dieser:

Baron Simpliciano, Lehnsherr eines Schlosses in Apulien, in zweyter Ehe mit Donna Zenobia, einer jungen, stolzen und schlauen Frau, die ihn ganz beherrscht, wiewohl er den Commandostab im Hause zu führen sich rühmt. Metilde, seine Tochter der ersten Ehe, die aus Liebe zu ihrem Vater die schlechte Behandlung der Stiefmutter duldet, unterhält eine heimliche Liebe mit dem Grafen Roberto, Eigenthümer eines andern, nahe gelegenen Schlosses; davon weiss aber nur ihr Kammermädchen Celestina und ihr Liebhaber Simone, Schlosshauptmann des Grafen. Don Zeffirino, Zenobia's Bruder, ein leichtgläubiger Mann, macht Ansprüche auf Metilde's Hand; die kluge Schwester merkt aber, dass er in seinen Hoffnungen getäuscht wird, und nöthigt daher ihren Gemahl, seine Tochter nach Florenz zu führen, wo sie in Zurückgezogenheit leben soll. — Am Buche selbst ist freylich sehr wenig; es hat aber einige nicht übla Situationen.

Der Raum dieser Blätter erlaubt nicht alles in so reichlicher Menge vorhandene Ausgezeichnete dieser Oper hierher zu setzen, weswegen nur Einiges, oft mit Hinweglassung der Instrumentation, die man sich ohnehin als vortrefflich denken kann, von den Hauptstücken angegeben wird. Schon in der Ouverture, die Weigl, so zu sagen, am Vorabende der Aufführung seiner Imboscata componirt hatte, sieht man des Meisters Hand. Das liebliche Thema des Allegro ist aus einem Terzett des ersten Actes und der Mittelgedanke aus einem nachher sehr beliebt gewordenen Duett entlehnt. Die Handlung beginnt da, wo die Dienerschaft die Celestina, welche ihre Frau nicht verlassen will, zu trösten suchen.

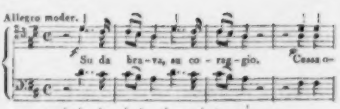

Ich erinnere mich sehr gut, nach der ersten kleinen Probe des ersten Acts vor 18 Jahren war das Orchester über die kräftigen Bässe dieses Chores ganz entzückt. Der herankommende Simone fragt Celestina, warum sie so niedergeschlagen sey; diese entdeckt ihm Zenobia's Vorhaben, dass nämlich Metilde noch am selben Tage abreisen soll. Weigl, der so viele schöne Musik für Ballete componirt hat (der verstorbene berühmte Balletmeister Vigano nannte ihn stets den Papa der Balletmusik), weiss so gut die Situationen aufzufassen und subiectiv zu malen; so auch in dieser Introduction, bey der Stelle: „Zitto, ei vien (Stille, er kommt), worauf die erste Violin ein Glied der vorherigen Basstimme ergreift und mit dem Gesange canonisch fortschreitet. Nach mehren intensiv kräftigen Tutti's, womit diese Introduction schliesst, geht der Chor dem sich nahenden Baron entgegen, ihm zu seiner Reise Glück zu wünschen; dieser besingt in einer Arie im Tempo maestoso die Herrlichkeiten seines Schlosses, seine grosse Politik und die Unterwürfigkeit seiner zweyten Gemahlin. Hierauf erscheint Donna Zenobia mit ihrem Bruder, gleich nachher der Baron und Metilde. Hier entspinnt sich ein gar schönes Quartett in C, Allegro, $\frac{3}{4}$. Die aufgebrachte Zenobia singt in Viertelnoten: La Signorina in vano al mio voler si oppone, ist dabey trotzig und gebieterisch.

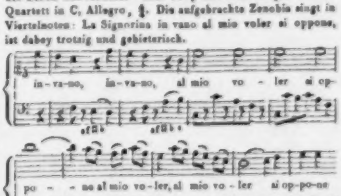

Don Zeffirino sucht sie zu besänftigen, wobey die Violoncells und Fagotte folgende effectvolle obligate Stelle haben:

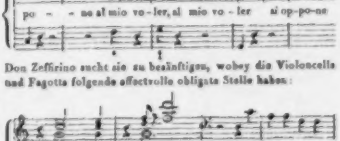

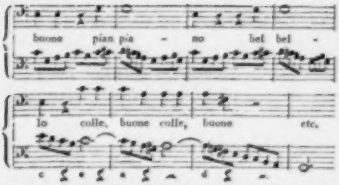

Hier tritt das anfängliche Thema in der Quinte ein und wird mit den Elementen der eben angeführten Figur der Violoncells und Fagotts durch das ganze Quartett, wo Gemahl und Gemahlin stets ihr Recht behaupten wollen, meisterhaft durchgeführt. Die Sache endigt damit, dass Zenobia auf die Abreise am nächsten Morgen um 6 Uhr beharrt, der Baron aber, um sein Lieblingswort „voglio“ (ich will) nicht fahren zu lassen,

sagt, ich will um ½ auf 6 abreisen. Nur noch etwas von dem gefühlvollen Gesange des Mittelsatzes der Motilde.

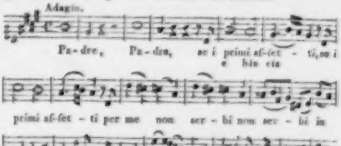

In der neunten Scene, wo der Graf seiner Geliebten den Vorschlag macht, die Flucht zu nehmen und ihm auf sein Schloss zu folgen, worein Motilde aber nicht einwilligen mag, kommt ein herrliches Duett vor, woraus der Kürze halber Folgendes hier Platz finden mag.

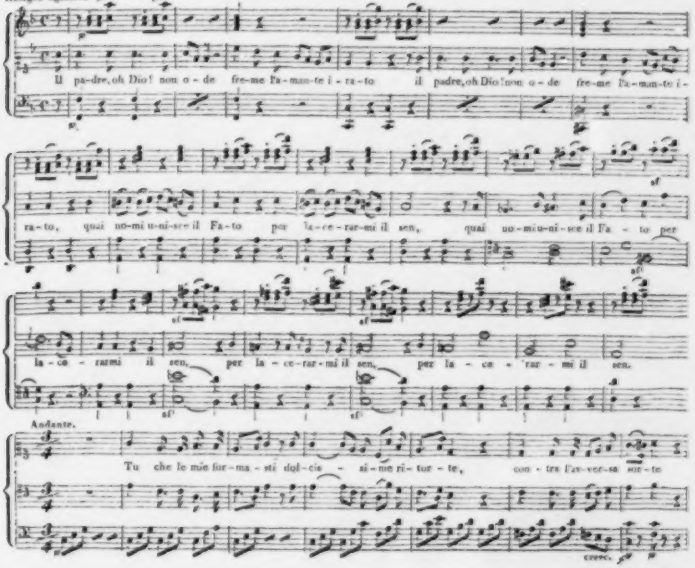

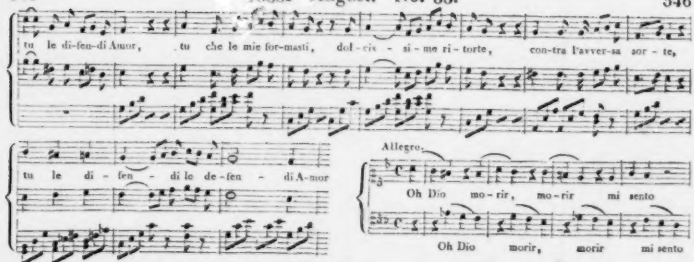

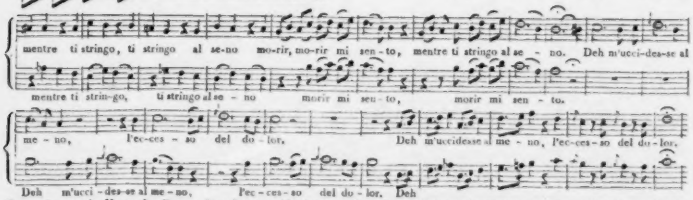

Es werden nun im Hause des Barons Anstalten zur Abreise gemacht. Don Zefirino behauptet noch immer, Metilde sey in ihn verliebt, was Donna Zenobia aber rein abspricht. Der Baron erscheint und befiehlt, die Koffer wieder auszupacken, indem er einen Brief vorzeigt, in welchem Graf Roberto seine Tochter zur Ehe begehrt, mithin an keine Reise mehr zu denken sey. Das gibt nun zu einem schönen Terzett Anlass, meist note parole, wozu folgende liebliche Figur gebraucht und durchgeführt wird:

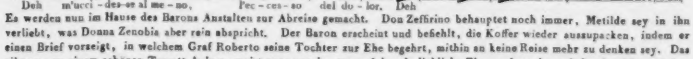

Der Mittelsatz, Andante G dur, und die Stretta, das nach Metilde's schöner Arie folgende erste Finale haben so manches Vortreffliche, wie man es von einem Weigl erwarten kann, was hier aber Alles anzuführen der beschränkte Raum verbietet: Einiges aus der Scene der Imbocata im benannten Finale darf jedoch nicht wegbleiben.

Der Baron gibt endlich seiner Gemahlin nach, und das um so mehr, weil er vorhin das fürchterliche „voglio" (ich will) ausgesprochen hatte, nämlich um drey Viertel auf sechs abzureisen. Die Verkehrungen dazu werden also schnell wieder eingeleitet. Besagte Scene des Hinterhalts findet bey nächtlichem Mondschein in einem dichten Walde statt. Der verkleidete Graf Roberto tritt auf mit einem Chor bewaffneter Männer, gleich nachher sein Schlosshauptmann Simone, der ihn erinnert, es sey keine Zeit zu verlieren, man müsse sogleich den Hinterhalt besetzen. Der Papa der Balletmusik (wie Weigl oben genannt wurde) hat hier Simon's Eile trefflich mit beyden Violinen, überhaupt diese ganze Scene so schön zu malen gewusst.

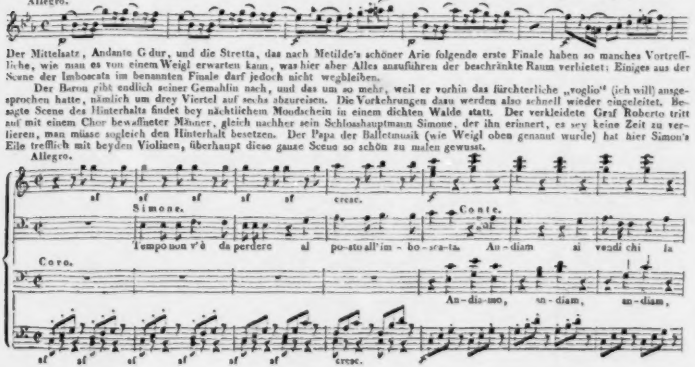

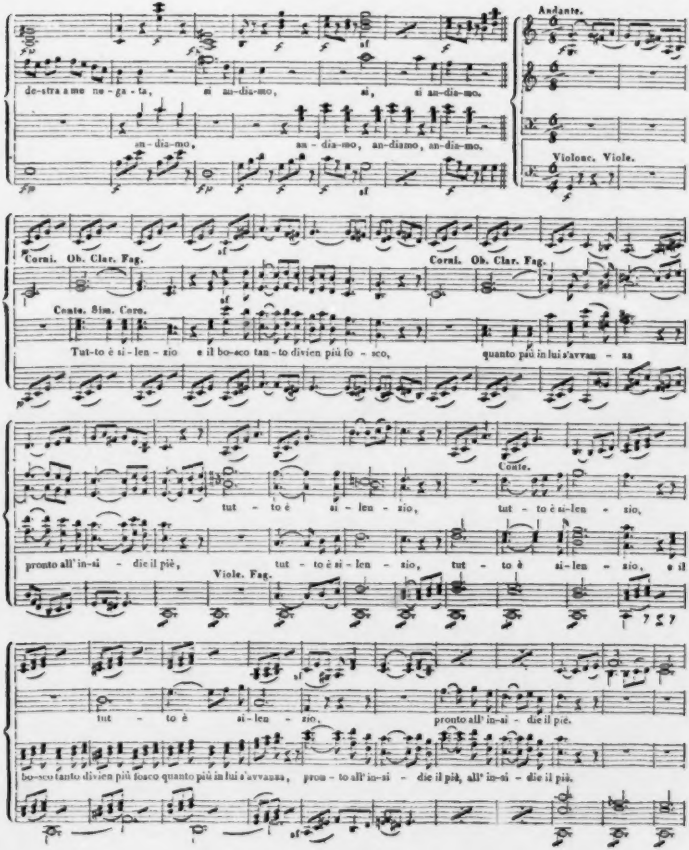
de-stra a me ne-ga-ta, si an-dia-mo, si, si an-dia-mo.
an-dia-mo, an-dia-mo, an-diamo, an-dia-mo.
Andante.
Violonc. Viole.
Corni. Ob. Clar. Fag.
Corni. Ob. Clar. Fag.
Conte. Stm. Cors.
Tut-to è si-len-zio e il bo-sco tan-to divien più fo-sco, quanto più in lui s'avvan-za
Conte.
tut-to è si-len-zio, tut-to è si-len-zio,
pronto all' in-si-die il piè, tut-to è si-len-zio, tut-to è si-len-zio, e il
Viole. Fag.
tut-to è si-len-zio, pronto all' in-si-die il piè.
bo-sco tanto divien più fosco quanto più in lui s'avvanza, pron-to all' in-si-die il piè, all' in-si-die il piè.

schenverzierungen und blos in den Vierteln des Taktes lag die reine Harmonie. Ich merkte nun, wodurch es möglich gemacht würde, dass eine Stimme fortgehen konnte, indem die andre ruhte; bemerkte, wie sie fortschreiten müsste, um die Harmonie nicht zu stohren, sondern reicher zu machen, und dass in dem regelmässigen Fortschreiten jeder Stimme, das Wesentliche des reinen Satzes liege. Aber noch blieb mir unbegreiflich, wie Bass- und Mittelstimmen die Melodien des Diskants übernehmen konnten, ohne von ihrer Natur, die mir doch immer nur begleitend schien, etwas zu verlieren.

Sobald ich nur etwas über die mechanischen Schwierigkeiten gesiegt hatte (denn anfänglich war es mir wirklich viel leichter eine Fuge zu überlesen und zu durchdenken, als zu spielen) so fing ich auch an, etwas mehr von den geistigen Schonheiten zu geniessen, und die Ordnung, die Regelmassigkeit und Uebereinstimmung einzelner Satze, die Grosse einfacher Gedanken, — den Reichthum und die Fülle von Ideen, die einander, wie mathematische Linien, ohne Berührung durchkreuzen und durchschneiden: die Solidität der Phantasie, die sich durch die verschiedensten Modulationen niemals in ihren mannigfaltigen Gangen stohren lasst — wogegen alle andre Musik nur Flatterhaftigkeit genannt werden kann — das alles fing ich an zu fühlen, und ahndete, von welchem Einflusse auf die musikal. Ausbildung das Studium reiner Satze werden müsste.

Ich nahm Praludien von Bach, und gab ihnen einige zufallige Reize durch Verzierungen meiner Phantasie, behielt aber die Grundakkorde und alle ihre Ausweichungen bey — und ich erregte Erstaunen bey meinem Zuhörer, der gar nicht glauben wollte, dass das Bach ware, weil der ja nichts so schones setzen konnte.

(Der Beschluss folgt.)

KORRESPONDENZ.

Zustand der Musik in Oldenburg.

(Beschluss.)

Was diesmal in meiner Anwesenheit gegeben ward, mag Dir die schwarze Tafel, welche am Eingang des Saales hangt, und wie es gegeben ward, meine unpartheyische Feder sagen. Erster Theil: Sinfonie von Haydn. Violin-Quartett von Franzl. Flotenkonzert von Zencada mit Variationen von Fürstenau. Zweyter Theil. Ouverture der Zauberflote von Mozart. Violinkonzert von Viotti. Schlussallegro.

Es ist nicht übertrieben, wenn ich versichere, dass, im Ganzen genommen, und nur einige Mangel, wie z. B. das, was ich oben gerügt habe, abgerechnet, dieses kleine unbekannte Orchester in Haupteigenschaften mit manchen weit grossern und berühmten Orchestern wetteifert: denn nicht überall werden Sinfonien u. dergl. mit solchem Feuer und mit solcher Akkuratesse exekutirt. Jenes gereicht ohne Zweifel dem Herrn Konzertmeister zur besondern Ehre, der mit der Lebhaftigkeit des Franzosen alle zu einer guten Direktion erforderliche Geschicklichkeit verbindet; diese hingegen rührt wohl hauptsachlich davon her, dass diese Leute durch die Lange der Zeit ausnehmend gut eingespielt sind. Kurz, ich erinnere mich nicht, die gewiss nicht leichte Ouverture der Zauberflote in einer so angemessenen raschen, bis an's Ende sich gleichbleibenden Bewegung, bey solcher Kraft und Präcision, wie hier, gehort zu haben. Auch das Franzlsche Quartett im ersten Theil wurde recht brav gespielt. Aber noch mehr übertraf meine schon gehobene Erwartung das ganz vortreffliche Flotenkonzert eines mir unbekannten, wahrscheinlich italienischen Komponisten, und die lieblichen phantasierenden Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, welche Hr. Fürstenau von seiner eignen Komposition statt des Rondo's blies. Hr. Kammerm. Fürstenau ist aus

Kaum ist der Graf und seine Leute im Hinterhalte, so fährt ein vierspänniger Reisewagen, worin Zenobia, Matilde, der Baron und Don Zeffirino sich befinden, sodann ein zweyspänniger Wagen mit Celestina und der andern Dienerschaft durch den Wald, welches die Musik so ausdrückt:

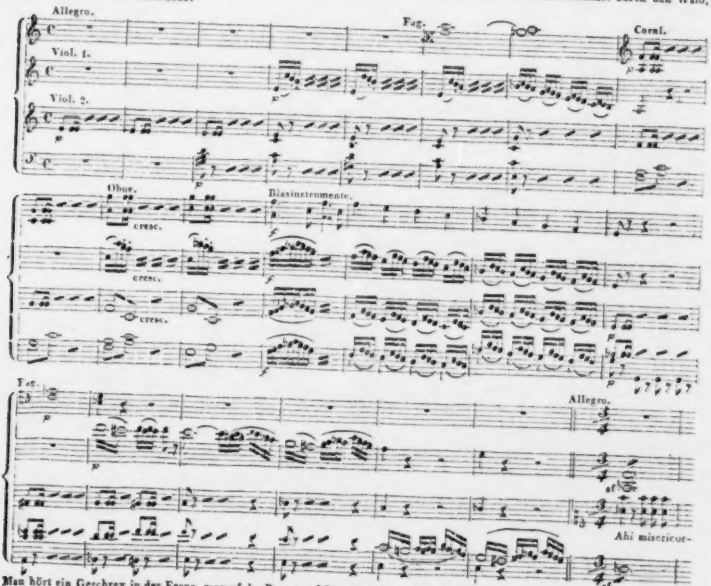

Man hört ein Geschrey in der Ferne, worauf der Baron und Don Zeffirino in Reisekleidern von verschiedenen Seiten erschrocken auftreten, Ersterer den Verlust der Tochter und Gemahlin, Letzterer den der Braut und Schwester beklagend, wobey das Quartett der Saiten-Instrumente ihren Gesang so begleitet:

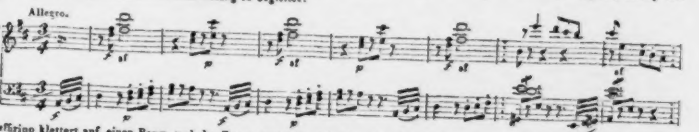

Zeffirino klettert auf einen Baum und der Baron versteckt sich hinter ein Gesträuch. Matilde, der Graf, Celestina, Simone und das bewaffnete Gefolge des Grafen kommen hervor. Matilde beschwört den Grafen, sie ihrem Vater wieder zu geben. Hierauf erscheint Zenobia mit ihrem Hausgesinde; der Graf bekennt sein Vergehen, während sie aber von ihrem Manne spricht, hört es dieser, hustet, Zeffirino niesst. Weigl malt auch solche Scherze meisterhaft:

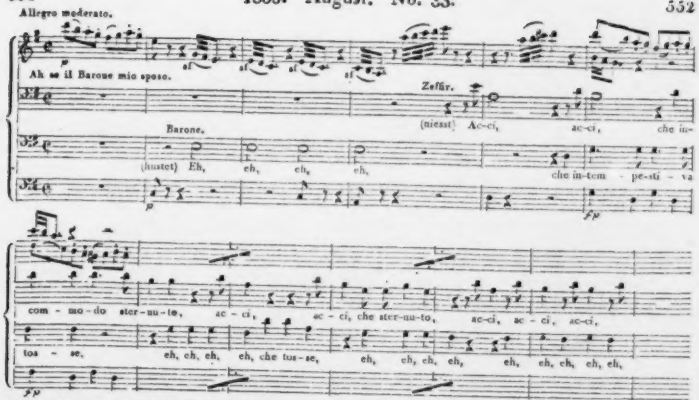

Beyde erscheinen. Zenobia wirft ihnen ihre Feigheit vor. Der Graf bereut abermals die begangene Entführung, zu der nur seine heftige Liebe ihn verleiten konnte. Eine sehr kräftige Bassfigur in der Stretta dieses Finales findet sich in meinem ersten Berichte über diese Oper a. a. O.

Die Quartettbegleitung des Recitativs der Arie des Grafen im zweyten Acte beginnt so:

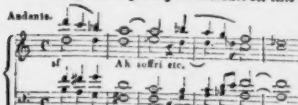

Dass man solche Sätze bey der ganzen Sippschaft der modernen Schule vergebens sucht, ist gleichgültig, und trifft man sie ja bey ihnen, so kann man fremdes Eigenthum argwöhnen; dem deutschen Meister kosten sie, selbst mit Veränderung des Rhythmus und der Stimmbewegung, kein Nachdenken. Da mir aber gerade beym Anblick dieses Satzes der schöne Anfang des Recitativs einer sehr wenig bekannten Mozart'schen Arie (Resta oh cara) einfiel, so mag er auch bey dieser Gelegenheit einen Platz hier finden.

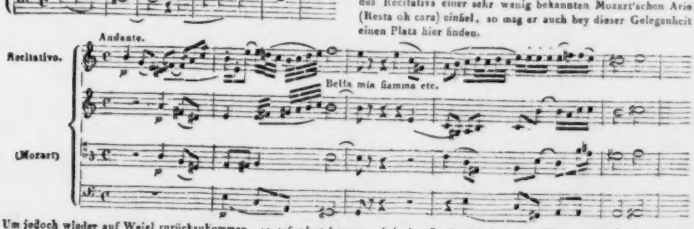

Um jedoch wieder auf Weigl zurückzukommen, so erfordert benannte Arie des Grafen (sie ist mit obligatem Horn) einen guten Sänger. Lieblich ist die Art Schluss-Kabalette und originell die Pizzicato-Begleitung mit Benutzung des Fagotts.

In der fünften Scene ist ein treffliches Duett zwischen dem Baron und seiner Gemahlin; ein Wortwechsel, wobey der Vater stets die Tochter vertheidigt, aber die im sarcastischen Tone sprechende Stiefmutter verlangt zuletzt Rache. Sowohl der erste, als Mittel- und Schlusssatz haben schöne Gesänge, wovon der vorgeschriebenen Kürze wegen blos der Anfang des Ganzen hier folgt:

Andante.

La Baro-nessa fi - glia, la Baro-nessa fi - glia ser-ba, serba un gentil contegno, ser-ba, serba un gentil contegno.

Die sechste und Hauptscene des zweyten Acts bildet einen Platz im Innern des Schlosses des Barons; in der Mitte bereitet man einen Tisch mit vielen Stühlen umher. Der Chor der Räthe, welcher der Ankunft des Barons mit Don Zefirino vorhergeht, ist ganz originell, und verdient, dass wenigstens ein Theil davon, mit Hinweglassung des Ritornells, hier stehe.

Andante.

Violini. Viol. 2.

Viole. Violoncelli.

Clarinetti. Fagotti. Corni. Clar. Corni.

Coro di Consulenti. Il ri - torno del Baro - ne, dalla se-rasi-la mat-ti - na,

Il ri-torno del Ba - ro-ne, dalla sera alla mat - ti - na, qui chiamarci a far ses-

Contra-Bassi.

Clar. coi Violone.

qui chiamarci a far sessione, qui chiamarci a far sessione, a far ses-sio-ne, ses-sione. Bra - vo al-fe chi l'indo-

sione, qui chiamarci a far ses-sione, a far ses-sione, ses-sione, ses-sione. Bra - vo al-fe chi l'indo-

So wird noch fort modulirt bis zur Ankunft des Barons, wo die Figur der Violin das Ganze in C schliesst. Bey der ersten Aufführung dieser Oper vor 18 Jahren belustigte dieser im gebundenen Style geschriebene Chor die Zuhörer, die ihn benannter Violinfigur wegen, Coro d'asini anstatt Coro di consulenti nannten. Während nun der Baron seinen Räthen die Geschichte der Imboscata vorträgt, erscheint Zonobia mit ihrem Gefolge und fordert Alle zu den Waffen auf, um den Grafen Schloss-

zu überfallen. Darauf singt sie die sehr schöne Arie: „Delle Trombe al suon feroce.“ Das erste Tempo charakterisirt ein echt martialischer, das zweyte ein gemüthlicher und das dritte ein bravourmässiger Gesang.

Der Baron theilt Zenobia's Vorhaben in's Geheim dem Grafen schriftlich durch Zeffrino mit. Als dieser ihm den Brief überreichte, war gerade Metilde anwesend; hierbey erklärte er, nie mehr Ansprüche auf ihre Hand zu machen. Beym Durchlesen des Briefes meldet Simone, dass ein Haufen Räuber das Schloss umzingelt; der Graf lässt sogleich die ganze Truppe, an deren Spitze Zenobia stand, durch seine Leute in die Flucht jagen. Letztere wird verfolgt und ist nahe daran, gefangen zu werden; Metilde eilt aber herbey und befiehlt den Verfolgern, einzuhalten. Hier entwickelt sich eines der herrlichsten Duette der jetzt gedemüthigten schlauen Stiefmutter und der mit Recht misstrauischen Metilde, und wovon das Hauptsächlichste der Singstimme folgt.

Zenobia. Moderato.

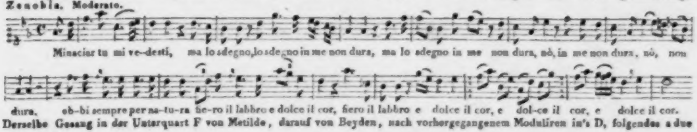

Derselbe Gesang in der Unterquart F von Metilde, darauf von Beyden, nach vorhergegangenem Moduliren in's D, folgendes a due vorgetragen.

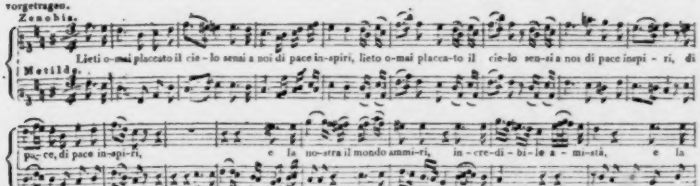

Nun wird wieder in's B zurückmodulirt, dabey so vortrefflich durch die Musik das Necken und das Misstrauische beyder Weiber gegen einander ausgedrückt; nur noch das Wesentlichste des Schluss-Allegro.

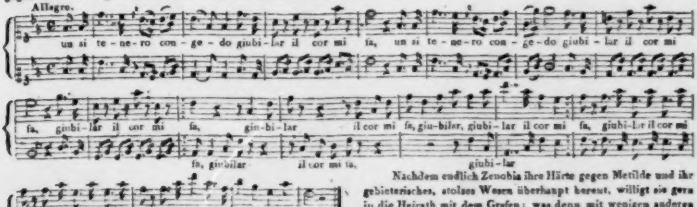

Nachdem endlich Zenobia ihre Härte gegen Metilde und ihr geliebtes, stolzes Wesen überhaupt bereut, willigt sie gern in die Heirath mit dem Grafen; was denn mit wenigen anderen Episoden zu einem zweyten, an mehren Eigenthümlichkeiten reichen Finale Anlass gibt, worin besonders ein A cinque mit vier obligaten Hörnern bemerkenswerth ist. (Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. N°. 34. 1833.

Neueste Harfen-Schule.

École ou Méthode raisonnée pour la Harpe, adoptée par le Conservatoire à l'aide de laquelle toute personne versée dans la Musique peut former des élèves à l'art de jouer de cet Instrument, composée par F. J. Nadermann (Chevalier de la Legion d'Honneur et Professeur au Conservatoire). 1ere Partie, Oeuv. 91. Paris, chez Nadermann. Pr. 36 Francs.

Vor wenigen Wochen ist diese, von Cherubini und den übrigen ausgezeichneten Musikprofessoren des Conservatoriums der Musik zu Paris untersuchte und angenommene Harfen-Schule fertig geworden, ein Werk, worauf der hierin erfahrungsreiche Verf. vieljährige Mühe zum Vortheil der Kunst verwandte. Da diese fleissige Arbeit nach mehrfachen Berichten bereits vor dem Drucke derselben nicht allein in Frankreich, sondern auch in England Aufsehen erregte, so theilen wir unseren Lesern die Ausgabe des Werkes sogleich mit, um sie so zeitig als nur möglich darauf aufmerksam zu machen. Es ist hier von nichts Geringerm die Rede, als von einer gänzlichen Umwandlung des Harfenspiels, das der Verfasser auf einer Harfe mit einfacher Bewegung (à simple mouvement) wider die Harfe à double mouvement viel vollkommener findet, was er mit Gründen belegt. Es wird also das Werk nicht nur, wenn auch vorzüglich, allen Harfenspielern äusserst wichtig seyn, sondern selbst denjenigen, die für dieses Instrument componiren wollen. Es zerfällt in fünf Theile, von denen wir bis jetzt nur die Titel und die Vorreden vor uns liegen haben, woraus wir das Bemerkenswertheste ausziehen.

Die in französisch glänzendem Style, zuweilen etwas breit verfasste Vorrede zur ersten Abtheilung des Ganzen behandelt zuvörderst in übersichtlichen Umrissen die Geschichte dieses alten Instruments, das seit den Ritterzeiten in Verfall kam und erst seit etwa 70 Jahren wieder eingeführt und mit Fleiss bedeutend verbessert wurde. Unser Gluck war der Erste, der die wieder aufgekommene in seinem Orpheus mit grossem Beyfall öffentlich in der Oper anwendete. Seitdem bediente man sich ihrer öfter nicht blos in der Oper, sondern auch in Kirchen. Napoleon wollte sie auch in seiner Kapelle hören. In Lesueur's Oper: „Die Barden" liess der Componist acht Harfen zugleich erklingen, was der Oper einen vollkommenen Erfolg brachte.

Darauf wird der erste Zustand dieses Instruments mit dem jetzigen verglichen und mit dem, was man aus ihm zu machen sich bestrebte, um die Schönheit der Harfe gehörig erkennen und schätzen zu lernen. Man verschaffte ihr nämlich die Möglichkeit, vielfach zu moduliren, was durch 7 Pedale nach den 7 Tönen der diatonischen Scala erreicht wurde. Zog diess nun gleich rücksichtlich der Schönheit des Tones und für den Spieler selbst grosse Unannehmlichkeiten nach sich (weit ausgesponnen), so gewann die Harfe dadurch doch an Harmonieenfülle. Der Beyfall des Instruments stieg zusehends, ganz vorzüglich durch Krumpholz's ausserordentliche Fertigkeit und durch seine vielen Schüler. Sie fand selbst an den Höfen ihre höchsten Freunde und Ausüber. — In den unglücklichen Zeiten der Emigration kam die Liebhaberey dafür durch den Vicomte de Marin auch nach England. — Die Haken an den Saiten wurden hinzugethan. — Man suchte sie nun den harmoniereichsten Instrumenten gleich zu stellen: allein Alles soll und kann man nicht aus der Harfe machen wollen. Die Harfe mit einfacher Bewegung (das ist der Hauptsatz des Verf.) kann alles Mögliche und viel besser vollbringen, was dem Instrumente eigenthümlich ist. Dafür wird nun natürlich ausführlich gesprochen gegen die jetzt gewöhnliche Harfe mit doppelter Bewegung. Er achtet das Instrument à double mouvement für nachtheilig, da es die

Ausführung hindert und doch eben so wenig alle Modulationen rein hervorbringen kann. Er behauptet, der Charakter der Harfe und das Beste ihres Reizes sey dadurch heruntergebracht und das erquickliche Spiel derselben in eine derbe Fussarbeit verwandelt worden. „Dem Pianoforte kann man sie durchaus nicht gleich bringen, man mache, was man wolle.“ Die einfache Harfe gibt nach seinen langjährigen Erfahrungen und Lehrereinsichten weit mehr Tonbedeutung und Schmelz u. s. w., wogegen der Spieler auf einer Harfe mit Doppelpedal nicht mehr sicher ist, in Furcht geräth und sich zerarbeitet. Daher, versichert er, hat sie auch seit 25 Jahren keine Fortschritte gemacht, weil die doppelt bewegte Harfe nicht den Erfolg gab, den man zu erreichen wähnte. Die Erfahrung spricht also gegen die Harfe à double mouvement. Gegen sein eigenes Interesse (er besitzt zugleich eine Harfenfabrik) empfiehlt er zum Vortheil der Kunst und in Hoffnung, dass dadurch das schöne Instrument verbreiteter werde, die einfache Harfe. In der Conclusion fordert er alle Harfenspieler auf, die Grundsätze seiner Methode und seiner Ueberzeugung zu studiren, um vollkommen sich zu überzeugen, dass die ältere einfachere Harfe eine wahre Vervollkommnung der sogenannt vervollkommneten, jetzt gewöhnlichen Harfe ist. — Die zweyte Abtheilung der Schule führt den Titel:

Sept Sonates progressives pour la Harpe avec Doigté chiffré, et précédées chacune d'un Prélude, les Sonates renferment des Phrases et des Exercices liés les uns aux autres de manière à ne faire qu'un tout etc. Oeuv. 92. (Nouvelle édit.) Pr. 18 Francs.

Die dritte Partie:

Etudes, Traits et Exercices dans tous les genres pour la Harpe etc. Oeuv. 93. (Nouvelle édit. augmentée.) Pr. 24 Francs.

Die vierte Partie:

Grandes Etudes avec Doigté chiffré pour la Harpe dans des Styles différents etc. Oeuv. 94. Pr. 24 Francs.

Die fünfte:

Dictionaire de Transitions pour s'exercer dans l'art de préluder et d'improviser tant sur la Harpe que sur le Piano, et à l'usage des jeunes Compositeurs de tout genre etc. Oeuv. 95. Pr. 36 Francs.

Zu diesem letzten Theile ist gleichfalls eine ausführliche Einleitung geschrieben, worin das Vorzüglichste seyn möchte, dass bey dieser Folge von Uebergängen nur auf die 12 Töne der Scala gesehen worden ist, so dass *Cis* und *Des* nicht besonders behandelt wurden u. s. w. Alle Passagen sind übrigens vierstimmig gesetzt worden.

Wir empfehlen das wichtige Werk der Aufmerksamkeit und der genauen Beleuchtung aller Freunde dieses schönen Instruments und werden uns freuen, wenn es in Teutschland und den übrigen kunstgebildeten Ländern den Anforderungen der Künstler und Liebhaber eben so entspricht, als in Frankreich und England.

Arrangirtes für das Pianoforte.

Concerto pour Pianof. avec Accomp. de l'Orchestre. No. 11 par W. A. Mozart arrangé pour le Pfte à 4 mains — par C. T. Brunner. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Es ist immer erfreulich, Mozart's Hauptwerke in neuer Form wieder in's Publicum eingeführt zu sehen. Unsers Meisters B dur-Concert wird man ja wohl noch kennen, oder sich von Neuem damit bekannt machen wollen. Es ist für Bravourmusik in dieser neuen Bearbeitung durchaus nicht schwer; die Meisten werden sich diesen Genuss ohne grosse Anstrengung leicht verschaffen können. Hr. Brunner, Lehrer der Musik in Chemnitz, arrangirt gut. Was wir von ihm sahen, ist zu empfehlen. Mögen Unterrichtsanstalten und Freunde häuslicher Musikvergnügungen das Werk nach Verdienst beachten. — Nicht minder:

Concerto No. 15 pour le Pianof. avec Orchestre par Mozart arrangé pour le Pianof. à 4 m. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Das zweyte Concert aus B dur, mit All. anhebend (das vorige mit All. vivace) und mit dem $\frac{6}{8}$ All. schliessend; gleichfalls in dieser Einrichtung nach dem jetzigen Stande des Klavierspiels durchaus nicht schwer, für häusliche Unterhaltung vortrefflich und, wie gewöhnlich, schön ausgestattet. — Ferner:

Trio pour Pianof., Violon et Violoncelle No. 1 par Mozart arrangé pour le Pfte à 4 mains. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Ueber diese Werke noch etwas zu sagen, hiesse Eulen nach Athen tragen; Jeder kennt sie, oder sollte sie kennen. Das zweckmässige Arrangement

wird allen soliden Musikfreunden, denen es schwer fällt, das Werk in der Urgestalt öfter zu geniessen, höchst willkommen seyn. So auch:

Grande Sonate pour Pianof. et Violoncelle composée par L. v. Beethoven, Oeuv. 69. arrangée pour le Pianof. à 4 m. — par J. P. Schmidt. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Ein solches Werk von einem unserer besten und längst bekannten Bearbeiter in diese Gestalt gebracht und so schön ausgestattet, wie hier in der Regel, braucht unserer Empfehlung nicht: es empfiehlt sich selbst.

Ouverture aus der Oper: „Der Savoyard" componirt und arrangirt für das Pianof. zu vier Händen von H. Enckhausen. Op. 26. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Die Ouverture gefällt uns; sie ist der neuen Art nicht unhold, klingt sehr gut, hat aber bey dem Allen gesunde Gedanken und frischen Zusammenhang, ist also ausgezeichnet vor nicht wenigen neuen Ouverturen. Das Ganze gibt eine recht hubsche Unterhaltung, die weder die Spieler noch die Hörer anstrengt, Beyde jedoch angenehm beschäftigt.

Nachrichten.

Weimar. (Beschluss.) In den letzten Tagen vor dem Schlusse des Theaters debutirte im „Freyschütz" und in der „Schweizerfamilie" als Agathe und Emmeline Dem. Mathilde Häser, Tochter des bekannten Sängers Hrn. Häser in Stuttgart. Sie studirte früher bey ihrem Vater, seit einiger Zeit bey ihrem Onkel, dem hiesigen Chordirector Hrn. Häser, und zeigte durch ihre Leistungen, dass sie guten und gründlichen Unterricht genossen habe. Ihr Sprechorgan ist ausgezeichnet schön und ihre Stimme voll, kräftig und metallreich, ziemlich gleich, vollkommen rein und spricht schnell, leicht und präcis an, ohne nöthig zu haben, irgendwo der unseligen Mode des Nachzerrens und Nachschleppens zu fröhnen, welche manche heutige Sänger gar zu gern für Ausdruck oder wenigsten für das veraltete geschmacklose tempo rubato ausgeben möchten, da es doch nur Unbeholfenheit ist, die den Zuhörer in einen peinlich ängstlichen Zustand versetzt. — Ihre Intonation ist sehr rein, ihre Aussprache vortrefflich und ihr Athemnehmen so, wie es seyn soll, nämlich am rechten Orte und völlig unmerklich. War ihr Spiel, obgleich von einer für das Theater ausserordentlich günstigen Figur unterstützt, auch noch da und dort befangen, so gab sich doch in ihm, so wie im Dialog und im Gesange, ein feines Gefühl für das Richtige und Anständige kund — und die streng beachtete Mitte zwischen dem Zuwenig und Zuviel und die rege Aufmerksamkeit auf die ganze Handlung waren höchst lobenswerth. Höheres Leben und Feuer und sprechenderes Mienenspiel wird sich Dem. Häser im Besitz ihres schönen Talents bey fernerm Studium und öfterm Auftreten gewiss bald erringen. Die angehende Künstlerin wurde vom Publicum mit einem Beyfalle beehrt, wie er wohl nur äusserst selten bey einem ersten Auftreten gezollt wird. Dem. Häser wird bescheiden genug seyn, ihn nicht als schon verdient, sondern nur als Anerkennung ihres Talents und als wohlwollende Aufmunterung zu betrachten. Mögen ihre ferneren Leistungen (sie ist hier engagirt) solchen Beyfalls wahrhaft wurdig seyn.

Gastrollen in der Oper hatten nicht statt, aber einige im Schauspiel und im Ballet. Dem. Therese und Fanny Elsler von Wien und Hr. Stallmüller von Berlin tanzten vor ihrer Reise nach London an zwey Abenden und ernteten rauschenden Beyfall. — Hr. Laroche, seit vier Jahren Regisseur der Oper, ist abgegangen und in Wien am Hoftheater angestellt.

Im Theater hörten wir folgende fremde Künstler: Hrn. Buschmann von Berlin auf seinem neuen Instrumente Terpodion, über welches von mehren Orten her die günstigsten Urtheile vorliegen, denen wir beystimmen; Herr Kammermusikus Brand von Rudolstadt, einen der trefflichsten Schüler Spohr's, die braven Posaunisten Herren Schmidt, Vater und Sohn aus Kassel, die ausgezeichnete Violinspielerin Mad. Filipowicz, den Fagottisten Hrn. Hochstein (Schüler Jacobi's in Coburg), der in der Grossherzoglichen Kapelle angestellt wurde, den Harfenisten Hrn. Rösner von Darmstadt und den vortrefflichen Violinspieler Hrn. Kammermusikus Hase von Dresden. — Noch liessen sich im Theater in Zwischenacten die bayrischen Alpensänger Hauser, Wirth, Ottilie Hauser und der Citherspieler Bauer mit ziemlichem Beyfalle hören.

Im November 1832 war das erste, im März 1833 das zweyte Kapell-Concert zum Besten der Kapell-Wittwenkasse. In dem ersten gab man zu

Anfang einen Theil der Sinfonia eroica von Beethoven, Hr. Kapellmeister Hummel spielte sein Concert Op. 113 und eine freye Phantasie, vollendet, wie man es von ihm gewohnt ist, Hr. Kammermusikus Aghte blies ein Clarinett-Concert von C. M. v. Weber vortrefflich, die Damen Eberwein, Schmidt, Streit und Herr Genast erfreuten durch Gesang, und Vogler's Trichordium, das wir nun zur Genüge gehört haben, machte den Schluss. — In dem zweyten wurde Beethoven's Oratorium: „Christus am Oelberge" aufgeführt, und wir hörten dann verschiedene Gesangstücke von einigen der oben genannten Sänger und den Herren Freymüller, Schormüller und Stromeyer vorgetragen, eine brav gearbeitete Ouverture des Musikdirectors Hrn. Götze, Variationen für die Flöte von Fürstenau, vorgetragen vom Kammermusikus Herrn Schubart, ein wackeres Doppelconcert für zwey Violinen vom Kammermusikus Hrn. Müller, gespielt vom Componisten und Hrn. Musikdirector Götze. Hr. Kapellmeister Hummel konnte in diesem zweyten Concerte leider nicht mitwirken, da er kurz vorher nach London abgereist war.

Im August 1832 wurde Hr. Hofrath Rochlitz von Leipzig bey seinem Aufenthalte in dem ihm so befreundeten Weimar veranlasst, an vier Abenden vor dem Grossherzoglichen Hofe und einer gewählten Versammlung von Kennern und Freunden der Tonkunst Vorlesungen über die Geschichte der Gesangsmusik in den letzten drey Jahrhunderten zu halten. Die Art, wie der hochverdiente und verehrte Mann die Resultate seiner Forschungen dadurch praktisch erläuterte und gleichsam verlebendigte, dass er einige der herrlichsten Gesänge der berühmtesten Meister jeder Hauptperiode ausführen liess, war uns eben so neu als interessant. Konnten nun auch die gediegenen Vorträge wegen Kürze der Zeit nur höchst gedrängt seyn, so gewährten sie doch eine vollständige, lebendige Uebersicht und erregten bey allen Zuhörern die regste Theilnahme, die sich durch regelmässig zahlreichen Besuch und durch die gespannteste Aufmerksamkeit aussprach. Die belehrende Unterhaltung jener vier genussreichen Abende verbindet uns zu dem innigsten Danke.

Hof-Concerte waren etwa zehn, doch alle im kleinen Saale, wo nur Hoffähige Zutritt haben. Ref. kann daher nur anzeigen, wer und was dort zu Gehör kam. Die Sänger des Hoftheaters sangen alle, die meisten fast jedes Mal. Bis Mitte Februar's spielte Hr. Kapellmeister Hummel in jedem Concert eines seiner Werke, und erfreute überdiess gewöhnlich zum Schlusse mit einer freyen Phantasie. — Die Musikdirectoren Hr. Eberwein und Herr Götze (Beyde Violin) und die Herren Kammer- und Hofmusiker Aghte (Clarinette), Hochstein (Fagott), Lobe (Flöte), Müller (Violin), Stromeier (Horn), Ulrich (Violoncell) liessen sich, grösstentheils mit eigenen Compositionen, hören. — Fremde Virtuosen waren die Herren Moscheles (Pianoforte), Bärmann, Vater und Sohn (Clarinette und Bassethorn), Mendes (Violoncell), Kalkbrenner (Pianoforte), Vrugt (Tenorist). Da diese, so wie alle früher genannte hiesige und fremde Künstler theils so allgemein verbreiteten Ruf haben, dass sie keines Lobes bedürfen, theils über ihre Leistungen sowohl von anderen Orten her, als auch von Weimar und in diesen Blättern berichtet worden ist, so erspart Ref., der die Letzteren nicht selbst hören konnte, sich die Mühe, fremde Urtheile zu sammeln, und wegen der Uebrigen den Lesern unnütze und langweilige Wiederholungen.

Den Kennern und Freunden echten, gediegenen Orgelspiels gewährte Hr. C. F. Becker von Leipzig, ausgezeichneter Orgelspieler und Musikgelehrter, am 11ten April einen hohen Genuss durch ein Orgel-Concert in unserer Hauptkirche, welchem auch der Grossherzogliche Hof beywohnte. Waren auch die meisten der vorgetragenen Orgelstücke mehr für den Kenner, als für den Liebhaber, so machten doch einige, z. B. eine grosse herrliche Fuge von Krebs und ein gesangvolles frommes Adagio von Hrn. Becker, eine allgemeine, wahrhaft erhebende Wirkung. Der auch als Mensch liebenswürdige Künstler fand hier volle Anerkennung. Möchte er uns bald wieder einmal durch seinen Besuch erfreuen und dann seiner übergrossen Bescheidenheit das Opfer bringen, uns mehre seiner eigenen Compositionen hören zu lassen.

Seit dem September 1832 besteht eine Liedertafel, die sich monatlich ein Mal, und unter der Leitung des Chordirectors Herrn Häser ein Singverein, der sich an jedem Sonntage versammelt. Beyde Anstalten erfreuen sich lebhafter Theilnahme (der Singverein überdiess besonderer höchster Unterstützung) und werden gewiss mit der Zeit sehr Erfreuliches und Würdiges leisten. Ref. verspart dahin seine näheren Berichte über beyde angehende, aber schon jetzt auf den Sinn für Musik günstig einwirkende Institute für spätere Zeit.

Die Verbesserung des Stadt-Chores und der

Kirchen-Musik wird eben jetzt auf ausdrücklichen höchsten Befehl vom Oberconsistorium thätig vorbereitet. Ref. hofft, bald das erfreuliche Resultat berichten zu können.

Die nächsten neuen Opern sind „Marie“ von Herold und eine neue Oper von unserm genialen Lobe: „die Fürsten von Granada.“ Beyde werden im September zur Vorstellung kommen.

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.

(Fortsetzung.)

Da wir so eben das Theater an der Wien genannt haben, so wollen wir demselben — ohne lange dort zu verweilen — unsern Besuch abstatten. Nach oftmals und immer erfolglos ausgeworfenen Netzen blieb denn doch endlich wieder einmal ein gewichtiges Fischlein hangen. Dieser glückliche Fang betitelt sich: „Der böse Geist Lumpacivagabundus“ oder „das liederliche Kleeblatt“, Zauberposse von Nestroy, nach Weisflog's Erzählung: „Das grosse Loos.“ Wer nicht mehr erwartet, als eine locale, witzig humoristische Burleske, wird gewiss seine Rechnung finden und herzlich sich auslachen. Gespielt wird die Farce mit der allerlebendigsten Laune. Carl, Scholz und Nestroy öffnen alle Schleussen ihrer vis comica und einer sucht den andern zu übertreffen. Die artige Musik von Adolph Müller belebt noch mehr das jocose Gemälde; mehre Lieder mit glücklich erfundenem Texte, z. B. jenes über den Untergang der Welt, ein Quodlibet-Terzett mit Chor als Parodie der süssen Opern-Finales u. s. sind bereits Favoritstücke geworden, an denen man sich gar nicht satt hören kann; zumal da der Verfasser immer Varianten bringt und in Bonmot's und Wortspielen unerschöpflich zu seyn scheint. — Bey Aufstellung eines lebendigen Theaters — das heisst grüner Bäume anstatt bemalter Leinwand — war ein Spektakel-Melodrama zu schauen: „Oci, der brasilianische Affe“ oder „das Zigeunerweib.“ Ein wahres Stück- und Flickwerk, ein Pasquill auf den gesunden Menschenverstand — und doch strömt das Volk in wogender Menge zu! Wer löst das Räthsel? Carelle, der beliebte Hampelmann, spielt den Orang-Outang. Briol war auch ein remarcables Beat; allein seine Hauptforce bestand in Sprüngen und Schwingen; übrigens agirte er meist in aufrechter Stellung; besagter Artiste aber mag schon als Vierfüssler zur Welt gekommen seyn, denn ihm genirt rein nichts; seine Hände sind veritable Vorderpfoten, alle Gesticulationen consequent bis zu den geringfügigsten Abstufungen, so dass ihn die Bewohner der Urwälder in ihre Fraternität aufnehmen würden. — Herrn Adolph Müller ward die Aufgabe gestellt: die äffische Mimik mit Tönen zu begleiten. Was man doch einem armen Kapellmeister nicht Alles aufbürdet! — Der genannte Componist wählte zu seiner jährlichen Benefizevorstellung ein Geistermährchen: „Das steinerne Herz“, woran er sichtliche Mühe und Fleiss wendete oder verschwendete, da die alberne Posse nicht einmal vor dem so nachsichtsvollen Richterstuhle des Paradieses Gnade fand. —

Das während der Charwoche neu decorirte Leopoldstädter Theater, welches sich wirklich gegenwärtig recht artig ausnimmt, wurde am Ostermontage mit einem allegorischen Vorspiele eröffnet: „Die Geister der Bühne“, worin sämmtliche, hier stabile Charaktere, sowohl älterer, als neuerer Zeit, z. B. Thaddädel, Hulda, Feige von Bomsen, der Hausmeister, die Prager Schwestern, Schaudi, Adam, Cilli, der Aschenmann, die Jugend, das hohe Alter, Jokus, Habakuk, der Alpenkönig, die schlimme Liesel, Bustorius u. v. s. in ihren eigenthümlichen Masken handelnd auftraten, und die verschiedenen Zeitabschnitte im Bilde zurückriefen. Die damit verbundenen Gesänge dienten zur angenehmen Erinnerung und die gelungene Zusammenstellung des Ganzen erfüllte vollkommen den beabsichtigten Zweck. — „Der Harfenist“, Gemälde aus dem Volksleben, und „der Geist des Widerspruchs“, Zauber-Burleske von Riotte und Wenzel Müller componirt, waren spurlos vorübergehende Erscheinungen. — Zwey Gäste aus Breslau, Dem. Sutorius und Herr Hausmann debutirten unter Andern auch mit Erfolg im „Fest der Handwerker“ und im berüchtigten „Eckensteher Nante“, dessen Localitätsbeziehungen jedoch, nebst dem Berliner Jargon, hier weniger ansprechen konnten und mussten. — Dass auf unserm Erdenrund auch ein bestialischer Künstlerbedauid zu finden sey, ist nunmehr bis zur Evidenz erwiesen. Für Herr Paulon...neumeister Venzel war sein fetirter Rival am Wienfluss ein böser Dorn im Auge; flugs brachte er demnach gleichfalls in eigener Person einen Affen auf's Tapet, nämlich das dialogisirte Ballet: „Joko“, in „Domi“ oder „Neger-Rache“ umgetauft; mit diversen Späszen und Liedlein ausstaffirt und die Ouverture nennt mehren Hauptmomenten von

Lindpaintner entlehnt. Anfangs zog wohl die Neugier, die aber bald befriedigt war. Man kann jedenfalls als Arlequin oder Pierot excelliren, ohne deswegen auch vom wahrhaft animalischen Instinct beseelt zu seyn. —

Mit Vergnügen wenden wir uns nunmehr zur überaus fleissigen Gesellschaft der Josephstädter Bühne und folgen hierin nur dem Beyspiele aller Musikfreunde, die auch fortwährend daselbst mit Vorliebe einsprechen. Nachdem der umsichtige Director Stöger die Entreprise in Grätz gänzlich aufgegeben, hat er nunmehr alle contractmässig verpflichteten Mitglieder hierher gezogen, worunter sich vorzüglich für das Schauspiel sehr schätzbare befinden. Durch das neue Sänger-Personale erhielt der oft gehörte „Zampa" ein verjüngtes Interesse, und wiewohl der frühern Besetzung die Palme zuerkannt wurde, so lieferten die Damen Seeburg und Ney, die Herren Huber, Herz, Brava und Greis dennoch sehr schätzbare Beweise einer vielseitigen Verwendbarkeit, und dem Orchester ist durch die Uebersiedelung des Hrn. Kapellmeisters Kinsky ein eben so erfahrener, als energischer Vorstand zu Theil geworden. „Tancred", „die schöne Müllerin", „der Schnee", „Don Juan", „der Korsar aus Liebe" kamen der Reihe nach zur Darstellung, und ausser der nicht genug zu rühmenden Abrundung des Gesammtspiels verdienen noch einer besondern Lobeserhebung Dem. Heinefetter als Medinara, Mad. Zimmer als Donna Anna und Amenaide, Dem. Segatta als Bertha, Dem. Krotky als Elvira, Tancred und Lucilla, Hr. Demmer als Dorimante und Wetlau, Hr. Walter als Graf Quaglia, Hr. Pöck als Don Juan und Notar Pistofolo, Hr. Preisinger als Leporello, Gärtner Wilhelm, Kapellmeister Cicolari und Amtmann Knoll, in der That ein Komiker erster Klasse, der in alle Fächer passt, ein tüchtiger Sänger ist und in beyden letzteren Rollen sogar eine Parallele mit Angrisani und Spitzeder nicht scheuen darf. — Während die Pacht-Administration im Kärnthner-Theater noch immerdar überlegt und calculirt, ob man wohl die Ausstattungskosten zu Meyerbeer's „Robert der Teufel" ohne Risico wagen könne, hat das über die Achsel angesehene, als unschädlich verachtete Stiefschwesterlein das praeveniren gespielt, die lang ersehnte Oper in die Scene gebracht und einen wahren Glückschuss gethan. Es herrscht nur eine Stimme, dass, bey so beschränkten Mitteln, blos durch guten Willen, Gemeinsinn und kluge Benützung der vorhandenen Kräfte das Unglaubliche geleistet wurde. Jedes that über seine Schuldigkeit; die fünf Hauptrollen Robert, Bertram, Raimbaut, Isabella und Alice fanden in den Herren Demmer, Pöck und Emminger, in Mad. Zimmer und Dem. Segatta würdige Darsteller; keine der Nebenpartieen war vernachlässigt, das Orchester löste die schwierige Aufgabe nach Möglichkeit, der Chor war mindestens für den Raum ausreichend, in der Scenerie, im Decorationswesen waltete Kunst, Geschmack und Opulenz. Ueber die Composition ist in diesen Blättern schon öfters die Rede gewesen; ja die Redaction hat als bekräftigendes Document ihrer Unparteylichkeit sogar zwey wirklich contradictorisch oppanirte Beurtheilungen aufgenommen. Sollen auch wir unsere freymüthige Meinung abgeben, so geht diese dahin, dass wir dieses Werk den ausgezeichnetsten beyzählen, womit uns im dramatischen Bereich die neueste Zeit beschenkte. Wohl ist Meyerbeer zuweilen in Auber's und Rossini's Fusstapfen getreten; doch öfter noch hat er seine aus Vogler's Schule ererbte Eigenthumlichkeit sich bewahrt, und zeigt, selbst am sybaritischen Seine-Strande, mit aufgeschlagenem Visir das stolze Männer-Antlitz des gründlichen deutschen Meisters. Kann man auch im Durchschnitt nicht unbedingt allen Sätzen einen gleichen Kunstwerth zugestehen, so haben doch die meisten eine echt theatralische Wirksamkeit, z. B. die glänzende Introduction, die Ballade, das erste Finale, der Valse infernale, der Turniermarsch u. s. f. und viele Stücke sind sehr gedacht, voll Charakter, Gefühl und Ausdruck, melodiös, höchst grossartig, das Instrumentale kunstreich, oft ganz originell gearbeitet, hauptsächlich bey Chören und violatonigen Massen, in der thematisch gefärbten Einleitungs-Ouvertüre, bey den Beschwörungs-Scenen und im wunderbar effectuirenden Schluss-Trio, von welchem der Ruf nur Wahrheit sagte, indem er solches die Krone des Ganzen nannte. Denn bey jeder Reprise der Zuspruch sich mehrt, dass man beym wiederholten Anhören stets neue Schönheiten und gewisse Züge entdeckt, dass Beyfall und Theilnahme immer höher, bis zum Culminationspunct der Fluth, anschwellen, ist wohl das erfreulichste Horoscop für so bedeutende Anstrengungen der liberalen Direction, und schönster Lohn dem wackern Meister, der in seiner, nach Jahren erst gereiften Frucht, das Beste gab, so er es geben vermochte, und Mit- und Nachwelt dadurch zu seinen dankbaren Schuldnern verpflichtete. Denn, man

Münster gebürtig und ein junger unverheiratheter Mann: woher kommt es, dass er noch so wenig bekannt ist? Sollte vielleicht sein dortiges Engagement — oder mögen etwa die ungünstigen Zeitumstände ihn bisher abgehalten haben, sein ausserordentliches Talent auf Reisen geltend zu machen? Diese Fragen weiss ich nicht zu beantworten; soviel aber ist gewiss, noch nie ist mir unter allen berühmten Blasern, die ich gehört habe, ein Flotenspieler vorgekommen, der so ganz Meister seines Instruments ware, wie er. Denn mit dem schönsten, reinsten Ton bey einer durchaus nicht erzwungenen und gleich guten Höhe und Tiefe; mit einer ganz ausserordentlichen Fertigkeit in allen Manieren, vorzüglich mit der Doppelzunge und dem im schnellen Tempo so überaus schweren Stoccato, verbindet Hr. Fürstenau eine Sicherheit und Anmuth des Vortrags, worin ihn nicht leicht jemand übertreffen wird. Vorzüglich hinreissend ist sein Adagio, welches er ungekünstelt mit Empfindung und Geschmack vortragt.

Noch ein anderer Künstler, den man hier nicht suchen würde, ist der Hr. Konzertm. Bertheaume, ein bejahrter und allgemein beliebter Mann. Ich habe ihn schon vor mehrern Jahren einmal in Berlin gehört; diesmal aber hat er mir besser gefallen: sein Spiel war nun wohl dasselbe, aber zwischen der Komposition eines Viotti und seiner eigenen, womit er sich damals producirte, ist der Unterschied desto auffallender. Die Hauptstärke des Hrn. Bertheaume besteht in einer ausserordentlichen Fertigkeit, die er sich aber zu sehr zum Zweck zu machen scheint, da sie doch zu diesem nur Mittel seyn sollte. Sein Ton ist etwas rauh, sein Vortrag zu sehr gerchmuckt, bisweilen, sogar in Gesangsstellen und im Adagio, in's Bizarre ausartend, mithin eben nicht der vorzüglichste. Dessen ohngeachtet kann man Hrn. Bertheaume den Namen eines Virtuosen keinesweges streitig machen, da er ihn mit allem Recht verdient: nur mochte ich ihm nicht, wie der Verfasser des mehr erwähnten Aufsatzes, mit Franzl — dieser Nachtigall unter den Violinspielern — vergleichen, dem er, allenfalls Fertigkeit ausgenommen, sonst in allem übrigen, besonders aber im Ausdruck, unendlich weit nachstehen muss.

Ich komme nun wieder auf das Publikum zurück, über welches vielleicht mancher warme Musikfreund in Oldenburg im Stillen seufzen mag, ohne seinen Unmuth, wie es wohl einem Fremden erlaubt ist, in Worte ausbrechen zu lassen. Schon in manchen Konzertsalen habe ich mich über die wenige Theilnahme geargert, die aus den kalten Gesichtern der meisten Zuhörer und dem unanstandigen Flistern sich nur zu deutlich offenbart: allein nirgends fand ich es so gar arg, als hier. Dass durch solche Ausbrüche von Gefühllosigkeit Erwachsene dem Musikfreund allen Genuss vergallen, ist leider an mehrern Orten nichts ganz ungewöhnliches; aber dass muthwillige Knaben die der Tonkunst geheiligten Tempel durch Geschrey, Gelachter, Gezanke und Balgereyen entweihen, dass Aeltern dies alles ruhig mit ansehen, sich dessen nicht schamen — dies ist mir fürwahr nur in Oldenburg vorgekommen. Die Direktion darf diesen lastigen Kinderschwarm aus dem Grunde nicht entfernen, weil sonst ganz gewiss keine Subscription zum Konzert zu Stande kommen würde; ein Umstand, woraus sich eben nicht das Rühmlichste für Kunstgefühl und Erziehung in Oldenburg schliesen lasst. Indessen ist dies nur ein hochst allgemeines Urtheil, denn ich konnte auch hier, wie überall, manche rühmliche Ausnahmen bemerken.

Nachst diesem bisher erwähnten sogenannten Stadtkonzert existirt noch ein zweytes bey Hofe, wo aber, ausser der Noblesse, niemand zugelassen wird. Mit Ablauf des Winters ist alle offentliche Musik gänzlich eingestellt, weil der Herzog, der zugleich Bischoff von Lübeck ist, dort den Sommer über residiret.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

sage, was man will, etwas muss doch an einer Sache seyn, worüber Alle eines Sinnes sind, und umsonst, für nichts und wieder nichts bringt man nicht das tantalische Opfer, bey 25 Wärme-Graden Réaumur in einen Schwitzkasten sich einkerkern zu lassen, um nach vier Glockenstunden erst wieder dem türkischen Bade triefend zu entsteigen.

Concerte waren wenige, aber sie gingen in's Gewicht. — Der Solo-Clarinettist des Hofopern-Orchesters Herr Th. Klein entwickelte in einem neuen, von Hrn. Orchesterdirector Grutsch trefflich componirten Adagio und Rondeau die Gesammtkräfte seiner Meisterschaft; er ist gleich gross an Schmelz, Zartheit und Anmuth des Tons, wie in den feurig kühnen Bravour-Passagen; Sicherheit, Gefühl, Eleganz, Geschmack und eine solche Abstufung vom leisesten Geflüster der Aeolsharfe bis zum gewaltigen Aufschwung im überreich fugirten Jubel-Allegro ist, vollendeter noch, kaum mehr denkbar. — Das schon öfter gehörte Concertant-Quintett für Blasinstrumente von Lindpaintner bringt leider keinen bleibenden Totaleindruck hervor, weil der Meister zu wenig den melodischen Gesang beachtete und mehr in rhapsodische Floskeln sich verlor, wodurch nicht nur die Virtuosität des Concertgebers, sondern auch jene seiner ebenbürtigen Commilitonen Uhlmann, Zierer, Lewy und Hürth unverschuldet in den Schatten gestellt wurden. — Hr. Döhler spielte Larghetto und Boleros aus Hummel's As dur-Concert, bezüglich des Mechanismus besser, als wir es je bis jetzt noch gehört haben. Hr. Kapellmeister Lachner producirte ein neues Lied mit Violin- und Pianofortebegleitung, das weder der seelenvollen Sängerin Ehnes, noch ihrem Gefährten Mayseder Gelegenheit zur Auszeichnung bot, weil das Ganze nur im Zirkel schaler Alltäglichkeit fortschlendert. — Zum Introitus wurde Beethoven's dritte Fidelio-Ouverture, in E, ganz unvergleichlich vorgetragen. — Das Abschieds-Concert der Künstler-Familie Kontsky trug wohl Lorbeerkronen ein, doch wenig Münze. — Eine im k. k. Universitäts-Saale zur Unterstützung dürftiger Wittwen und Waisen der juridischen Facultäts-Mitglieder gehaltene Akademie brachte uns wieder einmal, nach langer Entbehrung, Cherubini's Prachtouverture aus Lodoiska zu Gehör. Mad. Benesch, eine ausgezeichnete Pianistin, spielte das schöne Cis moll-Concert von Ries, ihr Gatte selbst gesetzte, äusserst brillante Violin-Variationen, Dem. Krings ein Harfen-Solo und Fräulein Botgorscheck sang sehr gefühlvoll eine Scene von Mercadante.

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 31sten July. Im July zeichneten sich die Opern-Vorstellungen beyder hiesigen Bühnen durch Gastrollen der Mad. Schechner-Waagen, Dem. Carl, des Tenoristen Rauscher und Bassisten Föppel aus Cassel auf dem Königlichen, wie der Dem. Sabine Heinefetter im Königsstädter Theater vortheilhaft aus. Mad. Schechner-Waagen, welche an den Folgen ihrer (zu zeitig nach der letztern Entbindung angetretenen) Kunstreise und dadurch herbeygeführten Nervenschwäche, wie auch an öfters wiederkehrender Heiserkeit, wahrscheinlich noch in Folge der Grippe, periodisch leidet, jedoch durch die Behandlung eines unserer geschicktesten Aerzte hoffentlich völlig wieder hergestellt werden wird, um ohne Unterbrechung die volle Kraft ihrer noch unverändert klangvollen Stimme wieder zu gewinnen, gab im Laufe des vergangenen Monats zum zweyten Male die Iphigenia in der Gluck'schen Oper mit noch glücklicherm Erfolge als das erste Mal und hinreissender Wirkung. Hr. Mantius sang diess Mal den Pylades sehr weich und schön. — Die Anwesenheit der verwittweten Königin von Bayern veranlasste die Aufführung der Meyerbeer'schen Oper: „Robert der Teufel", in welcher Dem. Grünbaum die Alice vorzüglich sang und darstellte. Da inzwischen Dem. Carl auch als Donna Anna in „Don Juan" debutirte, so konnte Mad. Schechner-Waagen erst am 18ten July wieder zur Gastrolle der Gräfin in der Mozart'schen Oper: „Die Hochzeit des Figaro" gelangen. In dieser für die mehrstimmigen Gesänge bedeutsamen Partie war der Vortrag der Arie im zweyten Acte: „Dove son i bei momenti" grossartig, einfach edel und innig ergreifend. — Am 20sten v. M. sang Mad. Schechner-Waagen die Rezia in Weber's „Oberon" mit ungeschwächter Kraft, voll tiefer Empfindung. Die Arie im ersten Finale würden wir etwas leicht beweglicher in den Verzierungen am Schlusse ausgeführt wünschen. Die grosse Scene des zweyten Acts war dagegen eine meisterhaft wahre, tief ergreifende Leistung. Wenn Mad. Schröder-Devrient in dieser Scene noch ausgezeichnetere Momente im plastischen und mimischen Ausdrucke aufstellt, so ist doch der Ausdruck im dramatischen Gesange der Madame Schechner-Waagen das höchste möglich

Erreichbare in Darlegung der Charakteristik der trefflichen Tondichtung, welche die Situation so ungemein naturgetreu erfasst hat. Eben so gelungen im Ausdrucke der schmerzlichsten Resignation trug Mad. Schechner-Waagen die Cavatine im dritten Acte vor. Leider wurde der schöne Eindruck dieses Abends durch die misslungene Ausführung der am 25sten d. M. wiederholten Debut-Rolle der Gräfin in „Figaro's Hochzeit" wieder aufgehoben. Mad. Schechner-Waagen hatte es gewagt, bey schon vorwaltender Heiserkeit dennoch die Rolle der Gräfin zu übernehmen, um nicht die auf vieles Verlangen angesagte Opernvorstellung plötzlich zu stören. Selbst der Arzt hatte gehofft, dass die leichte Heiserkeit sich während des Singens verlieren würde. Rothe Zettel, im Innern des Opernhauses affigirt, welche nicht allgemein bemerkt waren, nahmen die Nachsicht des Publicums in Anspruch, welches sich sehr zahlreich eingefunden hatte, da die erste Vorstellung dieser Oper von seltener Gesammtwirkung gewesen war. Die Oper begann eben so befriedigend, als das erste Mal, da Mad. Seidler als Susanne, Dem. Grünbaum (Cherubim) und Hr. Föppel (Figaro) ganz für ihre Rollen geeignet waren, auch das übrige Personal ein vorzügliches Ensemble bewirkte. Die erste Arie der Gräfin wurde von Mad. Schechner-Waagen auch, zwar nicht frey von Anstrengung, doch noch mit ganz vernehmlicher Stimme gesungen. In den folgenden Gesängen aber wurde letztere immer schwächer, so dass im zweyten Acte die Haupt-Arie ganz wegbleiben musste, das Duett, von Seiten der Mad. Schechner-Waagen kaum hörbar gesungen wurde und im zweyten Finale fast gar kein Ton derselben mehr vernehmlich war. Angst und erstickte Thränen der gequälten Künstlerin machten auch ihre Darstellung befangen, so dass die Stimmung des Publicums nur durch die angestrengteste Bemühung der übrigen Darsteller noch so zu erhalten war, dass der allgemeine Missmuth sich nicht laut äusserte. Nach beendeter Oper rief man viele Namen. Mad. Seidler, Dem. Grünbaum und Hr. Föppel erschienen, dann auch Mad. Schechner-Waagen, sich mit Beklemmung mühsam entschuldigend. Es haben bey diesem störenden Vorfalle wohl mehre gefehlt. Zuerst vielleicht der Arzt, welcher Mad. Schechner-Waagen zu singen gestattete; dann die Theaterbehörde, welche der Sängerin und dem Publicum diess Opfer zumuthete; endlich aber Mad. Schechner-Waagen selbst, welche ihren Künstlerruf, wie ihre Gesundheit, aus gefälliger Rücksicht auf ein so gefährliches Spiel setzen konnte.

(Beschluss folgt.)

Auszug aus einem Schreiben vom 7ten August.

Eben lese ich, dass die Oper unsers würdigen und berühmten Hummel: „Mathilde von Guise" in Berlin zur Feyer des Geburtstages des Königs zur Darstellung kommt. Es ist zu bedauern, dass die Direction, welche diese Oper seit 19 Jahren in Händen hat, nach so langer Verspätung der Aufführung nicht noch eine kurze Zeit wartete, um die Umarbeitung der Oper, sowohl dem Text als der Musik nach, zu benutzen, mit welcher Hummel eben beschäftigt ist. Wenn diese Bearbeitung einer Oper, die schon 24 Jahre alt ist, auch nichts von der ältern echten guten Schule verwischen wird, die dem Componisten eigen ist, so wird sie doch im Texte und in der Musik Manches unserer Zeit näher bringen, die nun einmal durch die neuesten Opern in Hinsicht auf Gepränge, Tanz und dgl. und auf geräuschvolle, oft etwas tolle Instrumentation verwöhnt ist. Wir werden bald an der Grenze stehen und dann zur Einfachheit und Klarheit zurückkehren; wann? wissen wir freylich noch nicht gewiss, aber wahrscheinlich bald, da sich jetzt schon so manche verständige Stimme im Publicum erhebt und sich bitter über die Abwege äussert, auf die wir nach und nach gerathen sind — aber diesen und jenen Gewinn werden wir von unserm luxuriösen Treiben doch auch bewahren. Mögen nur bis zum Umschwunge der Dinge uns noch einige Sänger und Bläser übrig bleiben, die jetzt einen gar harten Stand haben. —

Notizen.

Auch in Leipzig wird „Robert der Teufel" zur nächsten Messe einstudirt. — Cherubini's „Ali-Baba" ist wiederholt in Paris gegeben worden. Französische Blätter sprechen viel über das neue, der vorhandenen Musik angepasste Buch, weniger über die Musik. Nächstens Ausführlicheres über diese Oper.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten August. N°. 35. 1833.

Recension.

Des Adlers Horst, romantisch-komische Oper in drey Acten von Karl v. Holtey. In Musik gesetzt — von Franz Gläser. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Verlag und Eigenthum von T. Trautwein in Berlin. Preis 5¼ Thlr. Von G. W. Fink.

Es ist in unseren Blättern schon einige Male über diese Oper beurtheilend referirt worden, namentlich S. 65 und 551. Dass das Werk in Berlin und Leipzig (am meisten in Berlin) sich eines lebhaften Beyfalls erfreute, weiss der geehrte Leser aus vielfachen Anzeigen. Den Wienern war dagegen der dritte Act zu tragisch. Wien will sich also in die romantische Laune noch nicht willig finden, die ihren ordentlichen Beruf in möglichste Empörung unserer Gefühle setzt. Wissen wir auch den sinnreichen Ausspruch: „Was ist, ist recht“ in Geduld zu ehren, so will es uns doch dabey nicht selten bedünken, als ginge man jetzt in Verbindung des Entsetzlichen und des Komischen um etliche Grade zu weit. Hätten wir darin Recht, so wäre der Hauptcharakter der heutigen Romantik ein falscher, einer Romantik, deren Stärke vorzugsweise in greller Vermischung des Empörenden und des Komischen oder auch des Niedrigen sich rüstig erweist.

In den beyden ersten Acten dieses Gebirgs-Idylls waltet das ländlich Gemüthliche und Komische vor, von Rosa's (der von ihrem Manne Verlassenen) Trauer und Richard's Gewissensangst umdämmert. Der dritte Act ist dagegen durchaus angstvoll, was durch die glückliche Rettung des Kindes, die kurz gefeyerte, nicht beschwichtigt werden kann. Darum stimmen wir auch dem schon ausgesprochenen Urtheile bey, dass sich der Stoff mehr für ein erzählendes Gedicht, als für eine Oper eigne, so sehr auch der herrschende Geschmack dergleichen Stoffe begünstigt. Dennoch gehört diese Oper zu den besseren der neuen Zeit, die ihrem Meister Ehre bringt und es werth ist, des Ruhmes zu geniessen, Sr. Maj. dem Könige von Preussen gewidmet zu seyn.

Die Ouverture verleugnet ihr Zeitalter nicht; Vorhalte von oben, mehr Zusammenwurf, als Verarbeitung musikalischer Gedanken und pomphafter Masseneffect sind die Bestandtheile unserer zeitgemässen Ouverturen, einer Art Incroyables, die nun einmal zu Verstand kommen könnten und längst unter uns zu Verstand gekommen seyn würden, wenn das eigensüchtige Effectuiren nicht gleich von vorn die Gunst der Masse gewinnen wollte. — In der Introduction gibt zu dem Morgengruße der verlassenen Rosa der gemüthliche ⅔ Tact und der etwas spielende Rhythmus im Gegensatze zur betrübten Situation etwas Stechendes, was jetzt in der Regel Eingang findet. Das All. der Klage, unterbrochen von einem an sich gut romanzenähnlichen Gesange, ist zerrissen, wie die Seele der Armen, also angemessen, ob es uns gleich ein wenig verkünstelt erscheint. Unmittelbar darauf erschallt vom Gebirge her das lebenslustige Lied Cassian's (eines Schleichhändlers) mit sehr viel Lala, was gefällt. No. 2. Quartett, sehr wirksam, besonders durch das canonische Terzett; auch das Uebrige bis zum Ende gut theatralisch. No. 3. Terzett, fängt mit einem Jodelliedchen an, wie es Gebirgsleuten ziemt. In ländlicher Bergweise hält es sich tanzhaft und so munter, dass es vorzüglich anspricht. No. 4. Des sündigen Richard's kurzes Recitativ ist sehr angemessen; das kurze Andantino zeitgemäss, nicht vollcharakteristisch; der Wahnsinn der Schuld mischt sich mit klarer Erinnerung, im Texte nicht minder, als in der jetzt herrschenden Aufregungsmusik wilder Zerstückelung, deren Schluss vorzüglich in's Matte sich verliert. No. 5. Terzett, in

Situation und im Tempo vielfach und spannend. Wenn die musikalische Erfindung an sich hier nicht gross genannt werden kann, so kann diess eben hier, bey dem oft Treffenden der Töne, nicht getadelt werden. Das Sonderbare und Drückende der Lage beschäftigt schon dergestalt, dass die Musik nur nicht zu stören und gegen die Situation zu laufen braucht, was sie nicht thut, um gerade hinlänglich zu wirken. No. 6. Anton's (des Geliebten der Marie) Romanze ist gefällig. In No. 7 erhalten wir einen gelungenen kleinen Chor der Heumäher, die zum Erntefeste von Renner und seiner Veronica begrüsst werden. No. 8. Finale. Cassian und Lazarus (Schleichhändler) bringen Wein und handeln mit Renner um ein Tanzfest gleich vor der Arbeit, was natürlich Allen besser gefällt, als das Arbeiten, ausgenommen Veronica, die nichts davon wissen will. Unterdessen geht es lustig im Chor und Tanz, bis Vater Renner Halt gebietet, weil er auch mit will. Er holt sich Rosa, die dadurch mit dem Zuschauer bis zum Ende abgequält wird. Die Bauern wollen nämlich mit einer Entehrten nicht tanzen (das Haupt-Capitel aus dem Ehren-Katechismus ist allerdings Intoleranz). Sinnig ist es, dass die kurze Musik des Zwischenacts auf Anton's Romanze anspielt, welche die weinende Rosa beklagt, was uns ohne Worte Aufschluss über der Gekränkten verborgenen Kummer gibt.

Zweyter Act. Rosa's Lied (No. 9) ist eben so einfach als ansprechend und vortrefflich. Sie hat ihr Kind unter der schützenden Felsenwand in Schlummer gewiegt, noch im Kummer des geliebten Schläfers froh. No. 10. Rosa wähnt, der Mann, der sie treulos verlassen, wirbt um eine Andere, und fühlt sich zu stolz, ihn zu verrathen. In einer Art Romanze (immer mit den Vorhalten von oben) singt sie einen Umriss ihrer Geschichte, ihre Verzeihung und dass sie den Verbrecher doch noch in ihrem Kinde liebt. Im Quartett No. 11 nimmt Rosa vom Vater Renner Abschied und bewerkstelligt Anton's und Mariens Wiedervereinigung. Eine sehr angenehme und wohl gehaltene Musik. No. 12. Terzett. Die beyden Schleichhändler und Renner singen beym Weine im lustigen $\frac{6}{8}$, mit $\frac{4}{4}$ vergnüglich untermischt. Das Stück kann seine gute Wirkung kaum verfehlen und wird wohl überall zu den beliebtesten der Oper gehören. In No. 13 machen Marie, Veronica und Anton aus dem Terzett ein Sextett, die Scene ändert sich, aber die Heiterkeit bleibt, obschon die liebe Hausfrau mit ihrem etwas beweinten Renner nicht sonderlich zufrieden ist. Man versöhnt sich und Allen ist wohlgemuth. Kommt auch etwas viel Lala und Gluglu darin vor, was freylich ein wenig abgenutzt ist: so bleibt es doch frisch und heiter. No. 14. Finale. Jetzt bricht das Unglück herein. Nach wenigen Tacten Orchester-Musik wird der aufmerksame Zuschauer gleich einen grossen Adler mit dem Kinde über die Bühne fliegen sehen. Man findet das ganze Finale sehr wirksam. Wir haben die Oper nicht gesehen, nur aufmerksam gelesen, bekennen aber, dass wir mancher Stelle das Rechte nicht recht ablesen. So bedauern wir z. B., dass Dichter und Componist die Mutter (Rosa), die ihrem Kinde nacheilen will, erst so lange reflectirende Tugendsprüche singen lassen. Das können wir nur untugendhaft finden, denn es taugt nicht. Wo gehandelt werden muss, darf schlechthin nicht lange gesungen werden, wenn nicht die Unnatur ein Recht über die Natur an sich reissen soll. Geschähe es auch hundertfältig, so wäre es doch nur ein lächerliches Zeugniss, dass das ganze Wesen der Oper nichts als ein Spass für Menschenkinder seyn solle, denen die Langeweile weggeklingelt werden müsse: ausserdem würde man darauf dringen, dass das Naturtüchtige nicht widerlich entstellt würde. Der vierstimmige Bittgesang, ohne Instrumente, wird beschwichtigend wirken und die empfundene Länge vergessen machen. Auch Cassian, der sich der Unthätigkeit schämt, bringt neues Leben hinein. Die Männer machen Anstalt zur Rettung der kühn sich aufschwingenden Mutter, während die Frauen dreystimmig das Gebet wieder ergreifen bis zum Ende.

Im dritten Acte sind hauptsächlich die beyden Unglücklichen, Richard und Rosa, beschäftigt. Das düstere Recitativ Richard's (No. 15) scheint uns zum artigen Andantino, dessen Begleitung etwas gesucht ist, wahrscheinlich um es vom Vorigen nicht zu sehr abstechen zu lassen, nicht recht zu passen. Schnell verläuft das erneuerte Recitativ der Klagen, die von der zweyten Strophe des Andantino gemildert werden. No. 16 führt uns zu Rosa's Schrecknissen, die nah am Ziele menschlich ermattet. Da tönt aus der Tiefe der Frauen Bittgesang empor, von dem sie sich erstärkt fühlt, zwischen welchen sie nun vertrauungsvoll, fast in zu munterer Bewegung, ihre Stimme erhebt. Im All. sieht sie sich am Ziele, aber auch, dass sie die falsche Spitze des Berges erklommen hat: durch eine Kluft

ist die nächste Spitze des Adlerhorstes von der ihrigen getrennt. Bitte zu Gott im Andante moderato. Im Recitativ fasst sie Verzweiflung, da kein Wunder geschieht; mit dem Ausrufe: „Richard!“ sinkt sie ohnmächtig nieder. No. 17. Richard hat den Ruf vernommen. „Rosa, Rosa! wie deine Stimme klang der Ton?“ Sie erkennen sich. Es folgen Explicationen. Da sie das Kind, vom Adler angestarrt, noch am Leben sieht, soll Richard, der erst lange um Verzeihung bittet, den Meisterschuss auf den Adler thun, was er entsetzt weigert, dann sich entschliesst, wobey sie wieder für sein Leben zittert. Solche Auseinandersetzungen sind gefährlich für eine Oper. Geschickter agirt der Blitz, der gleich einen Baum spaltet und ihn wie eine Brücke von Rosa's Felsen zum andern des Adlers streckt. Rosa hinüber, erstarrt vor dem schrecklichen Scheusal des Gethiers. Da schiesst Richard und der Adler stürzt in die Tiefe. Rosa bricht in ein kurzes All. giubiloso aus, das nicht völlig gelungen erscheint. Gerade dieser Moment hätte mit engerer Verbindung des Folgenden alle Aufmerksamkeit des Dichters und Componisten in Anspruch nehmen sollen, damit die Freude in den Herzen der Hörer völlig heimisch werde. Denn das Finale, worin der Männerchor, beschäftigt eine Brücke zu bauen, von den beyden Glücklichen benutzt oder begleitet wird, wirkt mit dem Preisgesange des Schlusses nicht eindringlich genug, um die ausgestandene Angst genügend zu vergüten. Ueberhaupt scheint die Darstellung des Düstern und Grossartigen dem Componisten weniger zu gelingen, als des Scherzhaften und Gemüthlichen, weshalb wir ihm bald ein glückliches Buch einer eigentlich komischen Oper wünschen.

Bey dem Allen gebührt dieser Oper ein Ehrenplatz unter den neuen, ein Vorrang vor den meisten ausländischen dieser Zeit. Für den häuslichen Gebrauch enthält sie so viele angenehm wirkende Sätze des Heitern und Einfachen, dass eben der Klavierauszug einer besondern Empfehlung verdient.

Arrangirtes für das Pianoforte.

1. *Quintetto pour le Pianof., 2 Violons, Viole et Basse composé par Louis Ferdinand, Prince de Prusse, arrangé à 4 mains par G. B. Bierey.* Oeuv. 1. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. 2 Thlr.

2. *Quartetto pour Pianoforte, Violon, Viole et Basse composé par Louis Ferdinand, Prince de Prusse, arrangé à 4 m. par G. B. Bierey.* Oeuv. 5. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

3. *Quartetto, Oeuv. 6, composé par Louis Ferdinand, Prince de Prusse, arrangé à 4 mains par Mockwitz.* Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Diese vortrefflichen, wahrhaft genialen Werke haben schon viele und grosse Genüsse allen denen bereitet, die fertig und gebildet genug sie in sich aufzunehmen verstanden. Die Liebe zu ihnen wird nicht schweigen; immer neu kehrt sie wieder und je weiter die Bildung für Tonkunst im echten Sinne des Wortes sich verbreitet, desto weiter werden sich auch die oben genannten Werke des zu früh ruhmvoll Gefallenen verbreiten. Da es aber nicht jedem tüchtigen Musikfreunde möglich ist, diese Meisterstücke in ihrer Urgestalt so oft und so angemessen zu Gehör zu bringen, als er es wünschen muss, so können solche Bearbeitungen, wie die vorliegenden, einer sehr grossen Anzahl nur höchst willkommen seyn. Auch in grösseren Städten hält es nicht selten schwer genug, ein gutes häusliches Quartett und Quintett erwünscht zusammen zu bringen, die Mühe, die man sich deshalb zu geben hat, völlig ungerechnet. In kleineren Städten und auf dem Lande kann das viel zu selten gelingen. Nimmt man nun noch dazu, dass jeder echte Musikliebhaber das Beste grosser Compositionen sich mit den Seinen gern in häuslicher Einsamkeit, ohne lange Vorbereitung, wiederholt, und dass diese stillen Musikgenüsse nicht selten zu den innigsten gehören; so wird kein Klavierspieler diese Arrangements in seiner Notenbibliothek entbehren wollen. Sie werden zu seinen Lieblingen gehören, zu denen er oft freudig zurückkehrt. Die Bearbeiter sind bekannt und ihre Arbeit ist gut.— Eben so erwünscht wird ihnen folgende Ausgabe seyn:

Quintuor pour Pianof., Hautbois, Clarinette, Cor et Basson de W. A. Mozart arrangé pour le Pfte à 4 mains — par C. T. Brunner. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Es wäre nicht unmöglich, dass Mancher der Neueren sogar dieses Werkes sich nicht deutlich erinnert, denn leider werden jetzt Mozart's herrlichste Pianofortedichtungen von, nur zu vielen jungen Pianofortespielern vernachlässigt, theils weil man die Finger nicht so voll kriegt, wie in den

meisten neuesten Compositionen, theils weil es ihnen lieber ist, zu springen, zu gabeln (nämlich mit ausgereckten Fingern) und über die ganze Tastatur zu laufen, als zu spielen. Wer aber das Werk kennt, wird das gute Arrangement für seine häuslichen Freuden kaufen; wer es nicht kennt, mag es spielen und er wird es hoffentlich besitzen wollen. Es ist vortrefflich.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.

(Beschluss.)

Der St. Anna Kirchenmusik-Verein veranstaltete zum Besten des Kranken-Spitals der barmherzigen Brüder im k. k. grossen Redouten-Saale ein stark besuchtes Concert, worin, nebst Beethoven's zweyter Symphonie in D und einer Declamation der Mad. Schröder, zum ersten Male öffentlich die Cantate: „Das Gebet des Herrn" von Mahlmann und Himmel producirt wurde. Es ist dieses ein in hoher Weihe empfangenes Werk, prunklos, aber voll Adel, Würde, Ruhe und einfacher Grösse; weit entfernt zwar von jener Kunststufe, welche Naumann's „Vater-Unser" einnimmt, aber doch ganz erfüllt von jenes Meisters frommem Sinn, der auch auf den Schüler übergegangen. Von hinreissender Wirkung sind die so zart schattirten Doppelchöre und der herrliche, kräftig fugirte Schlussgesang; die Solo-Partieen wurden durch Dem. Clara Heinefetter, die Herren Tichatschek, Staudigel und Thum vollkommen befriedigend ausgeführt.

Im nämlichen Locale erhielt auch das Orchesterchor- und Ballet-Personal der Hof-Oper ein Benefiz, welches sich jedoch, bey vorgerückter schöner Jahreszeit, dürftig nur rentirte, obschon des Anziehenden in Fülle geboten wurde; z. B. Ouverturen von Rossini und Dalayrac, zwey grosse Tableaux, die Tenor-Arie aus Spohr's „Faust", Concertant-Variationen von Mayseder, die Introduction aus „Amazilia", Ouverture und Chor aus Catel's „Semiramis", das beliebte Finale der „Montecchi und Capuleti", durch alle Solo-Sänger verstärkt, u. s. w. —

Dagegen aber war der Saal überfüllt bey der Akademie zum Vortheile des Blinden-Fonds, wobey man freylich für sein Geld übergenug zu hören bekam, z. B. einen Triumphmarsch, herabgedonnert von dem ganzen Orchester, den Artillerie- und Prinz Wasa Musik-Corps, nebst einem Regimente von Trompetern; mehre Instrumental- und Gesangstücke, unter Mitwirkung der Damen Ehnes, Sabine Heinefetter, Krings und Butgorscheck, der Herren Klein, Bocklet, Titze, Staudigel und Pöck; C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture und dessen Jägerchor aus „Euryanthe", mit 40 Hörnern und 80 Sängern; — was will man mehr noch? —

Auch Slawjk gab ein mit enthusiastischem Beyfalle gekröntes Concert: seinen Schwanengesang; — denn wenige Wochen nachher entriss ihn bey einem Kunstbesuche in Linz ein bösartiges Nervenfieber dem Leben, seinen Freunden und der Kunst. Er war bis zum letzten Athemzuge einer ihrer treuesten Jünger; denn nur mit solch' unbegrenzter Liebe, mit solch' nimmer müdem Fleisse und eiserner Beharrlichkeit erklimmt man jene schwindelnde Höhe, von welcher ihn nur die grausame Parce herabzustürzen vermochte. Womit er auf immer von uns schied, war ein grosses, phantasiereiches Concert in Fis moll, Paganini's Glöckchen-Rondo, aus dem Gedächtniss zu Papier gebracht, und Bravour-Variationen, worin er sich selbst Schwierigkeiten aufgebürdet, vielleicht einzig aus dem Grunde, um das Problem physischer Möglichkeit zu erhärten. Denn Alles, was durch den höchsten Grad technischer Ausbildung nur immer erzielt werden kann — rein vierstimmige Accordfolgen, chromatische Läufe in Terzen, Sexten, Septimen, Octaven und Decimen, Tremolando's mit pizzikirter Cantilene, Arpeggien in jeder Lage und Applicatur, Flageolet-Doppeltriller — leistete er mit einer staunenerregenden Fertigkeit und in einem Zeitmasse, dem das Ohr kaum zu folgen fähig war. Ganz Sänger aber erschien er in dem reizenden Adagio, A dur, voll Anmuth, Lieblichkeit, Eleganz und Grazie; nicht mehr derselbe himmelanstürmende Aeronaut, der um Gefahren buhlt, dessen kühn emporstrebenden Riesengeist kein gähnender Abgrund zu erschrecken vermag — sondern im Gefühl überirdischer Begeisterung, im Vorgefühl des Scheidens. Gezählt waren seine Tage; doch hat der Jüngling lange gelebt in dem, was er geleistet, und heilig muss uns sein Andenken bleiben. —

Nach dem ewigen Kreislaufe stürzt ein Stern in den Ocean der Vergänglichkeit, indess ein neuer am Horizont erscheint. Wir haben Lafont gehört! Er spielte sowohl im Gesellschafts-Saale, als öfters in beyden Hoftheatern, vor der allerhöchsten Herrscher-Familie, vom eigener Composition drey

verschiedene Concerte — drey grosse Phantasieen über Motive der Opern: Leocadia, Otello, Cenerentola, la gazza ladra und die Stumme von Portici; — Erinnerung an den Simplon; — mit Hrn. von Bocklet Concertant-Variationen über die Barcarole aus Fra Diavolo — und mit der Sängerin Mad. Ernst eine Scene, Arie und Rondeau. — Herzlich willkommen, Meister! Du verstehst die wahre Herzenssprache! Wir bewundern dich nicht, aber wir fühlen mit dir; du gängelst uns liebreich dahin auf der blumenbestreuten Bahn der Natur — deine seelenvollen Töne dringen tief in's innerste Leben und wer sie einmal vernommen, kann nimmer sie vergessen, denn sie sind: „Jedem Ohre klingend — keiner Zunge fremd." —

Das diessjährige Prüfungs-Concert der Zöglinge des Schottenfelder Kirchen-Musik-Vereins brachte uns die vollständige zweyte Abtheilung aus Haydn's „Schöpfung", mehre Instrumental-Sätze, worunter von Hrn. Hartinger trefflich gespielte Violoncell-Variationen und zwey grosse Chöre, von Hrn. Kapellmeister v. Seyfried und dessen Eleven Hrn. Weiss d. j. componirt. —

Ein Privat-Concert des Hrn. Schunke musste am anberaumten Tage unterbleiben, weil die Hauptperson einen unwillkommenen Besuch von der Grippe erhielt; es wurde verschoben in des May's balsamduftende Wonnezeit, und da blieben die Gäste aus. Wir kennen Hrn. Schunke von früherer Zeit her als tüchtigen Meister auf dem Pianoforte, und bemerken heute, dass er, annoch im Reconvalescentenstande, keineswegs unbeschränkter Herr seiner ihm sonst zu Gebote stehenden Kunstmittel war.

Günstigern Success hatte die von Hrn. Promberger, Sohn, in den Appartements des gräflich Schönborn'schen Palastes veranstaltete musikalische Nachmittags-Unterhaltung. Von seiner Arbeit hörten wir, nebst der sehr gefälligen Einleitungs-Ouverture, ein ungemein amusantes Divertimento für Pianoforte und Violoncell, über Motive aus Bellini's „Straniera", von ihm selbst mit Hrn. Seib höchst befriedigend ausgeführt. Auch producirten sich zum ersten Male öffentlich drey seiner Schülerinnen, die jungen Fräuleins von Lenkey, Wawruch und Feigel, welche in Solostücken von Hummel und Moscheles für ihr zartes Alter Ausgezeichnetes leisteten und des umsichtigen Lehrers schätzbare Mentorgaben auf die eclatanteste Weise beurkundeten.

Schlüslich erwähnen wir noch zweyer Auszeichnungen: Hr. Musikdirector Lanner hat — wie früher sein College Strauss — gleichfalls für die Widmung der „Isabella-Walzer" von Ihrer Maj. der verwittweten Königin beyder Sicilien einen kostbaren Brillantring aus den Händen Sr. K. Hoheit, des Prinzen von Salerno erhalten, und der Kapellmeister Ritter Ignaz v. Seyfried wurde von der Königlich schwedischen Akademie der Musik in Stockholm mittelst eines durch die Gesandtschaft übersendeten Ehren-Diploms zum auswärtigen Mitgliede ernannt.

Berlin. (Beschluss.) Nun zu den übrigen Debutanten. Zunächst erfreuten wir uns der ungemein gelungenen Ausführung der schweren Rolle der Donna Anna in der Oper „Don Juan" durch Dem. Carl. Von dieser, in italienischer Schule gebildeten Sängerin hätten wir kaum erwartet, dass solche auch Mozart's wahrhaft dramatische Charaktermusik so treu aufzufassen wissen würde. Doch schon die Introduction, noch mehr aber der Vortrag des ersten Recitativs und des leidenschaftlichen Duetts mit Don Ottavio, benahm uns jeden Zweifel. In dem meisterhaften Quartette detonirte Dem. Carl etwas, wie auch in dem Masken-Terzett des ersten Finales; dagegen wurden aber beyde grosse Arien, vorzüglich die letzte mit ihren schweren Coloraturen und Staccato-Stellen, wie auch die Passaggien in dem Sextett, rund und präcis, sehr kunstfertig, auch zugleich mit gehöriger Energie und schönem Portamento ausgeführt. Herr Blume repräsentirte den Don Juan wieder in seiner allgemein beliebten, lebhaft ansprechenden Weise. Elvira's eifersüchtige Heftigkeit darf nie die Grenze des Edeln überschreiten, ohne dass die Schönheit des Gesanges darunter leidet. Dem. Böttticher thut das Mögliche nach besten Kräften für diese Partie, genügt derselben indess doch nicht überall, was einer angehenden Künstlerin auch nicht zugemuthet werden kann. Dem. Grünbaum ist ganz für Zerlinens naiven Charakter geeignet. Herr Mantius sang den Don Ottavio sehr angenehm, besonders die gefühlvollen Arien des mehr zärtlichen, als heroischen Liebhabers. Wauer-Leporello spielt drollig humoristisch, singt indess nicht ausreichend. Die Geister-Scene hat durch Hrn. Zschiesche als Comthur sehr gewonnen. Die herrliche Oper zog auf's Neue allgemein an. Welcher stets neue Zauber liegt doch in diesen Tönen! —

Auch als Desdemona in Rossini's „Otello" sprach Dem. Carl durch Gesang und Spiel, be-

sonders in der Schluss-Scene des zweyten Acts und der Cavatine des dritten lebhaft an. Schön getragener Ton, Kunstfertigkeit und elegischer Ausdruck waren ganz der Situation der unglücklich liebenden Italienerin angemessen. — Jago und Brabantio wurden von den Herren Devrient und Zschiesche wahrhaft künstlerisch gesungen. Weniger für die Art des Gesanges und des Darstellungs-Talents der Dem. Carl war die Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's munterm „Johann von Paris" geeignet. Hier athmet Musik und Gedicht heitere Laune, leicht bewegtes Leben; Humor, Anmuth und Ungezwungenheit sind Hauptbedingnisse der Ausführung. Bey Dem. Carl waltete aber die spanische Indolenz zu sehr vor, auch der Gesang hatte nicht den französisch leichtfertigen Charakter. Die anmuthige Sortita im ersten Finale wurde mit zu viel bemerkbarer Anstrengung, nicht durchaus rein gesungen. Besser gelang die Troubadour-Romanze. Eine eingelegte italienische Arie sang Dem. Carl mit vieler Geläufigkeit; der Charakter der Composition wich indess zu sehr von der Haltung der Oper ab, so dass diese Zugabe als ein hors d'oeuvre erschien. Ganz vorzüglich zeichnete sich Hr. Mantius als Johann von Paris durch leichte Haltung im Spiel und schönen Gesang der Troubadour-Romanze aus. Die Strophe desselben musste wiederholt werden und wurde in der That reizend schön, so zart, als rein und sicher in der Höhe, mit Discretion und Geschmack verziert, vorgetragen.

Hr. Rauscher aus Hannover hat hier allgemein durch seinen angenehmen Gesang und routinirtes Spiel angesprochen. Das Organ desselben eignet sich mehr für empfindungsvolle, als heroische Gesangsrollen. Ganz besonders war desshalb Nadori in Spohr's „Jessonda" eine vorzügliche Leistung des Hrn. R., welcher mehre Gesänge, besonders die Arien als Otello und Hüon auch mit klangvollem Ton in der Höhe und lebendigem Ausdruck vortrug. Etwas mehr Gewandtheit würde sein übrigens natürliches, lebhaftes Spiel noch wirksamer machen. Als Masaniello in der „Stummen von Portici" erreichte zwar Hr. Rauscher unsern trefflichen Bader nicht, der in dieser Rolle die derbe, rohe Fischer-Natur mit dem Feuer und der Kühnheit des aufgeregten Neapolitaners meisterhaft zu vereinen weiss; jedoch sang der schätzbare Gast Vieles, z. B. die Schlummer-Arie, sehr schön und innig; auch überraschte die neue, psychologisch richtige Darstellung der Wahnsinns-Scene des fünften Acts. Wir bedauern, diesen vorzüglichen Tenoristen nicht in mehren, ihm angemessenen Partieen gehört zu haben, da die Anwesenheit zweyer debutirender Sängerinnen und sonstige Verhältnisse manche behindernde Collision herbeyführten. In der „Stummen" stellte Fräulein v. Hagn die Fenela weniger leidenschaftlich, als zierlich, mit vielem Anstand und in den verschiedenen Momenten ihrer Rolle nüancirt dar.

Herr Föppel, vom ehemaligen Casseler Hoftheater, sang und spielte den Figaro in der Mozart'schen Oper mit Beyfall. Seine höhere Bassstimme ist wohlklingend und gleichmässig, die Aussprache von seltener Deutlichkeit, der Vortrag geschmackvoll und charakteristisch, auch das Spiel frey und natürlich, obgleich nicht humoristisch genug für den feinen Intriguant. Den Seneschall in „Johann von Paris" sang Hr. Föppel sehr gut und spielte diese Rolle ohne die gewöhnlich übertriebene Carrikatur. Wir hoffen, in Abwesenheit des Hrn. Devrient, diesen Sänger noch öfter zu hören. — Hr. Hoffmann, aus Prag zurückgekehrt, ist als Frn Diavolo mit vielem Beyfalle hier wieder aufgetreten.

Das Königsstädtische Theater hat nun die italienische Oper wieder mit glücklichem Erfolg auf einige Zeit restaurirt, indem Dem. Sabine Heinefetter für zwölf Gastrollen (à 30 Frd'or, wie man sagt) und Mad. Schodel aus Wien bleibend engagirt sind. Dem. H. hat bis jetzt die Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" (zwey Mal) und Romeo in Bellini's „Capuleti und Montecchi" mit enthusiastischem Beyfalle gegeben. Die von Natur schöne, umfangreiche und geläufige Sopranstimme der Dem. Heinefetter ist in der Zeit ihrer Entfernung von hier für die Kunstfertigkeit und den declamatorischen Ausdruck mit vielem Fleiss und nach guten Mustern ausgebildet worden. Eine vorzügliche Eigenschaft der Sängerin ist die durchaus reine Intonation. Dagegen scheint der Ton etwas durch die Zähne gepresst zu werden, wodurch er an Fülle zuweilen verliert. Das Feuer der Bewegungen, wie die vortheilhafte Gestalt und das leidenschaftliche Spiel im Ganzen bezeichnen die lebhaft fühlende Südländerin. Wenn gleich der Ausdruck des Schmerzes im Gesange der Dem. Hähnel noch tiefer eingreifend ist, auch ihre Mittel- und tieferen Töne voller klingen, so effectuirt Dem. Heinefetter dagegen durch den stärkern Klang ihrer hohen Töne und grössere Lebhaftigkeit der Darstellung, welche bey Dem.

Hähnel einfacher, doch stets edel gehalten ist. Im vierten Acte war Dem. Heinefetter in der Scene mit Giulietta am Sarkophage sehr lobenswerth. Mad. Schodel sang letztere Rolle ganz genügend, wenn gleich nicht ein besonders tiefer Eindruck bewirkt wurde. Es scheint, als sey die Stimme der Sängerin in der letzten Zeit angestrengt, da die hohen Töne derselben etwas scharf klangen und die Intonation zuweilen abwärts schwebte. In der grossen Scene des dritten Acts gelang Mad. S. der Ausdruck der Wehmuth über die Härte des Vaters sehr; auch die Unisono-Stelle beyder Soprane im (da Capo verlangten) Finale des zweyten Acts wurde genau und wirksam ausgeführt. Hr. Holzmiller sang den Tebaldo sehr angenehm. Diese Oper erhält sich hier fortdauernd in der Gunst der Musikfreunde, wenn gleich manche Leere und theilweise grosser Instrumentallärm auch hierin in modern italienischer Weise anzutreffen ist, wofür die schöne Melodie nur entschädigen kann. — Dem. Heinefetter wird auch in Donizetti's „Anna Bolena" singen. —

Mad. Schechner-Waagen gibt nach ihrer Genesung am 1sten August auf höhere Veranlassung die Iphigenia als letzte Gastrolle, und wird hoffentlich hierin ihren momentan etwas verdunkelten Ruhm gänzlich wieder herstellen.

Prag. Ein Stern erster Grösse ist an unserm musikalischen Horizonte in Dem. Sabine Heinefetter aufgegangen, welche (bisher nur in zwey Gastrollen) sich hier eben so glänzender Triumphe erfreute, als in anderen kunstliebenden Städten. Sie erschien zuerst als Romeo in der Oper von Bellini: „Die Montecchi und die Capuleti", und ward nicht rauschend, doch achtungsvoll vom Publicum empfangen, dessen Theilnahme aber schon nach ihrer Eingangs-Scene zum Sturm anwuchs, der den ganzen Abend anhielt, so dass die Zahl des Hervorrufens Legion hie[illegible] Dem. Sabine Heinefetter hat ihre in allen Chorden schöne, besonders aber in den tieferen rührende, an Kraft und Fülle fast ganz ausgeglichene Stimme nach der neuesten und geschmackvollsten Methode ausgebildet, und darf nicht leicht eine Vergleichung scheuen; vorzüglich aber scheint sich ihre Gesangs- und Darstellungsweise zum ernsten Genre hinzuneigen, wo sie in der Rolle des Romeo einen reichen Spielraum zur Entfaltung ihrer herrlichen Kunstnatur fand, insbesondere da ihr auch die männliche Kleidung durchaus keine zwängenden Fesseln anzulegen scheint, und sie den Liebesschmerz, wie den jugendlichen Muth Romeo's lebhafter und wahrer, wenn nicht als der Tonsetzer, doch gewiss als der Dichter schilderte. Der werthe Kunstgast wurde von dem ganzen Personale, vorzüglich aber von Dem. Lutzer (Giulietta), welche im rühmlichen Wettkampfe den ganzen Reichthum ihres schönen Talents aufbot, sich an der Seite und im Zusammenklange mit einer so ausgezeichneten Virtuosin rühmlich zu behaupten, recht wacker unterstützt. — Die zweyte Gastrolle der Dem. Heinefetter war die Rosine im „Barbier von Sevilla", wo sie mehr, als in der ersten, Gelegenheit fand, ihre Kehlfertigkeit und die Zierlichkeit und Nettigkeit der Coloratur, die man selten mit so bedeutender Stimmkraft vereinigt findet, in's Licht zu stellen; doch dürfte diese zweyte Leistung der ersten an musikalisch-poetischem Werthe kaum gleich zu stellen seyn, und es scheint, dass das leichte und muntere Genre, in welchem diese Composition — unstreitig die beste komische Oper der neuern Zeit, und wahrscheinlich seit Mozart — gehalten ist, ihr weniger zusage, als der tragische Gesang, in den sie oft unwillkührlich zurück verfällt, und wenn sie gleich in einzelnen Nummern, besonders in dem allerliebsten Duett mit Figaro, dem Muthwillen des Compositeurs mit grosser Kunst und Geschick folgte, so streifte sie doch an manchen Stellen wieder sehr an das sentimentale Genre und lieferte daher nicht, wie im Romeo, ein abgeschlossenes in sich vollendetes Ganzes. In der grossen Arie des ersten Acts überraschte sie allerdings durch eine Fülle von neuen Verzierungen, doch gehören viele derselben in eine ernste Arie, und sie charakterisirte im ganzen Vortrage dieser Arie die Rosine mehr in Geberden, als im Gesange, was viele ihrer Vorgängerinnen, selbst ehemals Mad. Grünbaum, die sich doch auch vorzugsweise im tragischen Gesange zu versuchen pflegte, mit so vielem Glück thaten. Die eingelegte brillante Arie von Pacini aus der Oper: „l'ultimo giorno di Pompei", die jedoch eben hier nicht ganz am rechten Platze stand, im zweyten Acte wurde mit einer Virtuosität vorgetragen, die nichts zu wünschen übrig liess. Von den übrigen Ensemblestücken lässt sich, die ungeheuere Kraft abgerechnet, womit sie das erste Finale beherrschte, nicht viel sagen, da sie in allen Theilen sehr schwach unterstützt wurde, und vor Allen wohl kaum gefürchtet haben wird, einen solchen Grafen Almaviva in Prag zu finden!

Hr. und Mad. Hoffmann vom Berliner Hoftheater sahen wir vor Dem. Heinefetter in 13 Gastrollen, nämlich ihn allein als Otello, Zampa und Cleomenes („Belagerung von Korinth"), Beyde zusammen als Masaniello und Elvira („die Stumme von Portici"), Diavolo und Zerline („Fra Diavolo") und Mad. Hoffmann allein als Anna („die weisse Frau") und Rosine („der Barbier von Sevilla"). Hr. Hoffmann ist ein wackerer deutscher Sänger, weshalb wir die Wahl des Otello zur ersten Erscheinung nicht ganz billigen können, da eines Theils sein Recitativ durchaus nicht fehlerfrey — wenigstens nicht italienisch ist; — andern Theils die Rossini'schen Opern viel mehr Coloratur verlangen, als er besitzt. Doch erfreute er sich eines recht glänzenden Erfolgs, den er vorzüglich seinem gefühl- und ausdrucksvollen Gesange und seinem Darstellungstalente verdankt, worin er freylich alle unsere Sänger weit überflügelt. Noch mehr Glück machte er als Fra Diavolo und ersetzte in der grossen Arie des letzten Actes sogar die fehlende Falsette — seine hohen Töne sind überhaupt der schwächste Theil seiner Stimme — durch eine Wärme und Lebendigkeit des Vortrages, welche das Publicum zu so rauschendem Beyfall aufregte, dass er das Allegro wiederholen musste. Wir können jedoch nach dieser Arie, in der er bewies, dass er im schnellsten Tempo zu singen vermag, nicht begreifen, warum er manche Gesangs-Nummern zu ihrem augenscheinlichen Nachtheile viel langsamer vorträgt, als wir es hier gewohnt sind, wo doch gewiss unserm Hrn. Kapellmeister Triebensee der Vorwurf der Uebereilung nicht gemacht werden darf.

Minder sprach das erste Mal sein Zampa an, den er hier erst einstudirt hatte, und vielleicht deshalb einigermaassen befangen und von den Proben angegriffen, erst in den Gesangstücken des dritten Acts zu voller Wirksamkeit gelangte, wie wir durchaus an ihm bemerkten, dass seiner Gesangskraft eigentlich „erst im Fluge die Schwingen wachsen." In der zweyten Vorstellung dieser Oper war er mehr bey Stimme und viel sicherer und fester. Auch sein Masaniello ist eine schöne, gediegene, wenn gleich keine ausserordentliche Leistung. Am wenigsten — und das mit Recht — gefiel er als Cleomenes, wo er seine Stimme auf eine Weise angriff und zur ungeheuern Kraftäusserung zwingen zu wollen schien, dass, wenn eben nichts ganz verunglückte, doch die steie Besorgniss den Genuss und die Stimmung der Zuhörer verbittern musste. Es war die einzige Rolle, worin er nicht gerufen wurde, welche Auszeichnung ihm an den meisten Abenden wiederholt zu Theil wurde. Mad. Hoffmann ist eine routinirte Sängerin im italienischen Genre, mit einer sehr weichen und geschmackvollen Coloratur, und auch als Schauspielerin sehr brauchbar, doch scheint die Kraft ihrer Stimme für ein grosses Haus nicht auszureichen. Sie fand den meisten Beyfall als Rosine und zum Theil als Zerline. Als Elvira in der „Stummen von Portici" verlor sie insbesondere durch die sich unwillkührlich aufdringende Vergleichung mit Mad. Podhorsky, welche dieser kleinen Partie bey uns eine Wichtigkeit gab, die sie auf wenigen deutschen Bühnen haben dürfte, und sie zur Hauptrolle erhob, wozu freylich auch der Umstand etwas beytragen mochte, dass die Fenela durch Mad. Ernst sehr schwach gegeben wurde und nirgend sich daher die Behauptung Saphir's so sehr als bey uns bewährte, dass die Titelrolle eigentlich ein hors d'oeuvre in dieser Oper sey.

Rossini's „Inganno felice" in italienischer Sprache ist, nachdem diese Oper mehre Monate vom Repertoire verschwunden war, wieder einmal gegeben worden, leider aber können wir diess Mal nur der Dem. Lutzer und Hrn. Podhorsky gleichen Zoll der Anerkennung ertheilen, wie das erste Mal. Die übrigen Herren hatten Gesang und Aussprache vergessen, und waren insgesammt sehr mittelmässig, wo nicht darunter!

Ein Mitglied der Königl. Hofkapelle zu Berlin, Herr Louis Schindelmeisser gab eine musikalische Akademie im Theater, worin er ein Concert für die Clarinette von seiner eigenen Composition und eine Phantasie von C. M. v. Weber mit beyfälliger Aufnahme vortrug. Weniger gefiel seine Composition, und wenn die meisten Tonsetzer, wo sie für ihr eigenes Instrument arbeiten, die Schwierigkeiten so sehr überhäufen, dass die Melodie gleichsam darin erstickt, so ist Hr. Schindelmeisser beynahe in den entgegengesetzten Fehler verfallen, ohne sichtbaren Vortheil für den melodiösen Theil seiner Composition. Mad. Hoffmann sang eine ernste Arie von Pacini (aus „Amazilia"), die ihr nicht sehr zuzusagen schien; Hr. Hoffmann bewährte dagegen seine Vorzüge, die wir schon früher an ihm bezeichneten, durch den vortrefflichen Vortrag der Adelaide von Beethoven, und auch Dem. Hirschmann erntete stürmischen Beyfall nach der Declamation des Saphir'schen „Na!"

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Decemb. Nº. 12. 1801.

ABHANDLUNG.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Darüber wären wir also einig, dass der Gesang durch das seinen Tönen nothwendige Verhältnis der Harmonie eine ganz eigne Bestimmung von aussen her erhalte, welche bey der Deklamation nicht vorkommt. Diese Töne, welche wir der Kürze wegen musikalische Töne nennen können, sind nicht die natürlichen Töne der Leidenschaft, sondern bilden eine für sich bestehende Welt, deren Geister nicht dem rohen Zogling der Natur erscheinen, um seiner wilden Leidenschaften Stimme zu begleiten; nur der, durch Freyheit neugebohrne Mensch kann ihren Zauber lösen und des Geistes gereinigte Empfindung durch sie aussprechen. Wie die unartikulirte Sprache der Natur jedem Naturwesen verständlich ist, so vernimmt jeder freye Geist die harmonische Sprache der Töne, ohne dass Worte nöthig waren, ihre geheime Bedeutung zu entziffern. Wenn sich Worte mit der Musik zum Gesang verbinden, so geschieht dieses nur, entweder um den Inhalt der Empfindung, welchen die durch Musik geweckte Form verlangt, dem zu raschen Fluge der Phantasie zu entreissen und so beyde zur schönen unsichtbaren Geistergestalt zu vereinigen, oder ....

„Einen Augenblick! — Was Sie da sagten, war wahrscheinlich ein Resultat, dem die nothwendige Deduktion fehlte. Wenigstens habe ich nicht viel davon, oder aufrichtig zu sprechen, gar nichts verstanden. „Die durch Musik geweckte Form" z. B. was hat das auf sich?"

Sie haben doch während unsers Gespräches schon verschiedenemal behauptet, Musik solle ausdrucksvoll seyn. Was soll sie denn ausdrücken?

„Was sonst, als die Leidenschaften der Menschen — Sie wollen sich nur von der Erklärung losmachen: zu was sonst diese Frage?"

Das werden Sie gleich sehen. Also Leidenschaften? z. B. Liebe, Hass, Eifersucht?

„Nun ja, das nennt man Leidenschaften, so viel ich weis."

Und wie drückt denn diese die Musik aus, z. B. die Liebe?

„Sie prüfen meine Geduld! Schlagen Sie die erste beste Oper auf: was finden Sie? Zartliche Melodie, sanfte Uebergänge, einschmeichelnde Wendungen, nichts Rauhes, nichts Hartes, weder in der Harmonie, noch in der Wahl der Instrumente. Das ist der Charakter und der Ausdruck der Liebe."

Recht schön! und wenn Sie nun Zartlichkeit, Einschmeicheln, Schmachten, Verlangen, u. dgl. m. musikalisch ausdrücken wollen, wie machen Sie es da?

„Das sind verschiedene Grade der Liebe, welche den Grad des musikalischen Ausdrucks verändern."

So? Wie ich merke, führen Sie alles auf Grade zurück. Ich meyne, dass Zärtlichkeit, Verlangen u. s. w. nicht Grade, sondern ganz verschiedne Gemüthszustände oder Empfindungen sind, unter welchen die Liebe nach Verhältnis der Umstände erscheint. Die Leidenschaft selbst erscheint nie, sondern nur der Affekt, d. i. die gegenwärtige durch Leiden-

Aus dem Waadtlande in der Schweiz.

Am 19ten July feyerte wieder die Kunst in dem kleinen, an den Ufern des Genfersee's freundlich gelegenen Städtchen Morges, einen jener Triumphe, deren man nicht anders als mit Freude gedenken kann. Die daselbst blühende musikalische Gesellschaft gab nämlich zu Gunsten zweyer milder Anstalten ein geistliches Concert, bestehend aus den sieben Worten Haydn's und Beethoven's Christus am Oelberge. — Die Aufgabe war schwer, aber Eifer und Beharrlichkeit besiegten alle Hindernisse. —

Unser rühmlich bekannter Musikdirector Andreas Späth, der leider in einigen Tagen von hier nach Neufchatel abgeht, wohin er als Organist und Musikdirector berufen worden ist, übte sechs Wochen hindurch fast täglich bald die Chöre, bald das Orchester, zusammen gegen 200 Personen, bis beyde so vereint wirkten, dass das Gelingen des Unternehmens keinem Zweifel mehr unterliegen konnte.

Auch war der Effect herrlich, und das zahlreiche Publicum glaubte in süsser Erinnerung einem jener helvetischen Musikfeste beyzuwohnen, welche sonst regelmässig in irgend einer Schweizer Hauptstadt jährlich statt fanden, wodurch so viele Herzen harmonisch verbunden wurden, die aber seit drey Jahren durch die leidigen politischen Zerwürfnisse ganz in Vergessenheit gerathen sind.

Auch gedenken wir dabey mit Dank der humanen Mitwirkung einiger ausgezeichneter fremder Künstler, als des eleganten Violinspielers Bull aus Norwegen, des wackern Flötenbläsers Rinker aus der Kapelle des Fürster von Fürstenberg, des vortrefflichen Violoncellisten Schrivenech aus Holland, des ausgezeichneten Violinisten Plessner aus Stuttgart u. s. w. Alle diese Talente glänzten wie Sonnen in unserm Orchester und verherrlichten um Vieles unser schon an sich interessantes Concert. *Kaupert.*

Frühlings-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Zur zweyten Oper wiederholte man die vorigen Frühjahr für eben dieses Theater von Hrn. Donizzetti neu componirte Oper Elisir d'amore, und sie fand abermals eine gute Aufnahme. Die bessere Aussprache abgerechnet, stand die Orlandi in ihrer Rolle der Heimefetter weit noch und distonirte ut prius. Auch Pedrazzi distonirte und stand in der Rolle des Nemorino seinem Vorgänger, Hrn. Genero, nach; warum hat er aber auch vorigen Karneval mit Reina so sehr um die Wette geschrieen? Frezzolini belustigte auch dieses Jahr als wackerer Buffo; von Stimme und Gesang ist ohnehin bey ihm die Rede nicht. — In der ersten Hälfte May's machte Rossini's Conte Ory Fiasco, und verschwand schnell von der Scene; unsere modernen Sänger verstanden diese etwas verschieden geschriebene moderne Musik gar nicht zu singen. Noch mehr als einen Monat wurde also mit dem Elisir fortgefahren, am 12ten July aber die neue Oper: Il Contrabbandiere, del Maestro Cesare Pugni gegeben, wobey gar viele Händeklatscher, besonders in der obersten Galleria, zugegen waren und zu Ende der beyden Acte Fuora! schrieen; in den folgenden Vorstellungen gab es weit weniger Händeklatscher und wenige Zuhörer. Von der Musik ist nichts besonderes zu sagen. Der gewöhnliche Schlendrian, der unsere bejammernswerthen Ohren unaufhörlich seit mehr als 30 Jahren martert; furchterlicher Lärm, Reminiscenzen, Gemeinplätze, Walzer, Contretänze wechseln mit einander ab; keine neue Idee, und das wenig Genieartige — Eigenthum oder nicht — äusserst sparsam hier und da zerstreut. Von eigentlicher Kunst ist ohnehin die Rede nicht. Eine Neuigkeit gibt's aber bey alledem in dieser neuen Oper. Mad. Grande Caissa, welche unsere heutigen unbarmherzigen Maestri sogar oft tüchtig durchprügeln lassen, bekommt in einem A quattro des Finals nur einzelne sanfte Schläge, denn die Scene ist äusserst rührend. Ein Ultra-Tonsetzer aus Norddeutschland, welcher zugegen war, verlor aber die Geduld dabey, spuckte sanft aus und lief aus dem Theater. Vielleicht hat der Mann nicht so ganz Unrecht, in einer rührenden Situation von einer Eselsbaut Gebrauch machen, ist wahrlich zum Speyen. Notabene der in dieser Oper eingende Bassist, Ignazio Marini, hat eine schöne Stimme. Mit Pedrazzi ging's etwas besser; die Orlandi transeat. — (Teatro Re.) Die Contraltistin Alberti ausgenommen, verhunzten einige Sänger wenige Abende Mercadante's Normanni. Von der Akademie der Grandi sieht weiter unten unter der Rubrik Como. — (Teatro Carcano.) Die bekannte Harfen-Concertistin Aline Bertrand gab am 22sten April eine musikalische Akademie, worin sie sich auf ihrem Instrumente mit einer Phantasie über Haydn's österreichisches Nationallied und einem Capriccio über eine Aria aus Bellini's Capuleti mit rauschendem Beyfalle hören liess; Schade, dass sie die Hände bey ihrem Spiele nicht etwas schöner bewegt. In dieser Akademie sangen die beyden Schwestern Marietta und Annetta Brambilla (aus dem Marktflecken Cassano bey Mailand, und nicht zu verwechseln mit der Amalia Brambilla aus Mailand, vermählt mit dem Tenor Verger). Fräulein Marietta ist Zögling des hiesigen Conservatoriums, und sang mit der Pasta auf dem Londoner und Mailänder Theater, hat also eine vortreffliche Schule; ihre Mezzo-Sopranstimme ist angenehm, ihr Gesang schön und gefühlvoll. In dieser Akademie trug sie die Romanze aus Otello meisterhaft vor und musste sie wiederholen. Ob ihre Stimme aber Kraft genug habe, eine ganze Stagione in einem grossen Theater auszuhalten, wird die Zeit lehren; man sagt, sie sey bereits für die Scala engagirt. Nicht zu vergessen eine hier durchreisende Frau Dittenberger, welche in dieser Akademie eine Rossini'sche Aria befangen sang; sie soll die Gattin eines Malers aus Mannheim seyn. — Am 10ten May gab der Pianofortespieler Emanuele Borgatta aus Genua eine musikalische Akademie und hatte wenige Zuhörer. Er gibt sich für einen Improvisatore (Spieler aus dem Stegreife) aus; man sagt mir aber, es sey an seinem Spiele nicht viel Rühmliches, auch seine Compositionen (so viel mir zu Gesicht kam) wollen nicht viel sagen. — Zehn Tage nachher gab das Fräulein Marietta Brambilla selbst eine Akademie, worin sie aber — der Himmel weiss warum — wenig glänzte. Die Sontag war zugegen, und reiste den folgenden Tag mit ihrem Gemahl, dem Grafen Rossi, Königl. Sardinischen Gesandten am holländischen Hofe, nach Turin. — Am 31en July gab die Bertrand ihr zweytes und letztes Concert im Theater Canobbiana, abermals mit vielem Beyfalle, der auch dem bey einer andern Gelegenheit in diesen Blättern erwähnten, in dieser Akademie singenden Bassisten Schober zu Theil wurde; die Italiener sagten einstimmig, er sey ein Professore, und das will hier zu Land viel sagen.

Um ewige Wiederholungen zu vermeiden, folgt heute blos das Wichtigste aus den übrigen Städten Italiens.

Palermo. (Teatro S. Cecilia.) Der achtjährige Knabe Michele Motta liess sich in den Zwischenacten mit Variationen auf der Flöte von seinem Lehrer Nicolo Martino mit rauschendem Beyfalle hören; er spielte mit einer besondern Grace. Ein anderer Knabe, Namens Farravecchia, und Schüler desselben Martino, erntete ein anderes Mal auf eben diesem Theater starken Beyfall mit seinem Flötenspiele ein.

Neapel. (Königl. Theater S. Carlo und Fondo.) Der Abonnements-Cartellone für's neue Theaterjahr, von Ostern 1833 bis zur Charwoche 1834, enthält folgende engagirte Hauptsänger. Damen: Prima Donne di prima sfera: Rossi de Begnis (für 42 Vorstellungen), Malibran (für 30 Vorstellungen vom November bis Ende des Karnevals). Prima Donne di Cartello: Toldi d'Anvers, Raimbaux (bis 5ten Juny). Prima Donne: Eugène Saint-Ange (vielleicht die im vorletzten Bericht einem italienischen Blatte nachgeschriebene Santange), Giuseppina Garcia Ruiz (bekanntlich die Schwester der Malibran), Clementina Lang. Tenoristen: Reina, Basadona, Nicola Ivanoff (bis 30sten Juny). Bassisten: Lablache, Ambrogi, Benedetti. In Allem werden 110 Vorstellungen gegeben, darunter sind verbindlich (d'obbligo) die Semiramide, Otello, Guglielmo Tell von Rossini; i Fidanzati, gli Elvezi von Pacini; l'Esule di Roma und Anna Bolena von Donizzetti; die Capuleti und Norma von Bellini, eine Oper von Zingarelli, nebst fünf neuen Opern von Pacini (2), Coccia (1), Conti (1) und Mandanici (Operette), auch einigen älteren und fünf neuen Balletten. Von benannten Opern gab man bereits: Fidanzati, Otello und Guglielmo Tell, sodann den 30sten May zum ersten Male die neue Oper: Ferdinando Duca di Valenza von Hrn. Pacini, die aber Fiasco machte.

Besonders angemerkt zu werden verdient, dass der 84jährige Zingarelli (im Vorbeygehen gesagt, er fühlt sich noch in jugendlicher Kraft) voriges Jahr, also in seinem 82sten Jahre, ein Oratorium „Saul" für einige Musikliebhaber zu Rom componirte, worin ein Quartett und das Finale besonders gefiel. Dieses Oratorium wird nun nächsten Karneval auf S. Carlo gegeben, und die Rolle der Malibran von Zingarelli ganz umgearbeitet werden. Diese ist nun eigentlich die oben auf dem Cartellone angemerkte von ihm zu gebende Oper.

(Teatro Nuovo.) Der Cartellone für's Theaterjahr 1833 und 1834 enthält folgende Hauptsänger. Prima Soprani: Teresa Tavola, Marianna Lewis, Luigia Remorini. Prima Contralto: Francesca Checcherini. Prima Tenori: Luigi Derose, Domenico Winter, Giuseppe Siesto. Prima Buffi napolitani: Raffaello Casaccia, Raffaello Mancini. Prima Buffo toscano: Gaetano de Nicola. Prima Bassi: Giuseppe Fioravanti, Antonio Casanova. Componisten der Opern und Operetten — die Leser erschrecken nicht! —: Pietro Raimondi, Pasquale Segner, Vincenzo Fioravanti, Mario Aspa, Nicola Fornasari, Placido Mandanici, Giovanni Moretti, Giovanni Festa, Paolo Fabrizio, Antonio Speranza, Carlo Andreozzi, Enrico Corn, Antonio Brancaccio. (Viele Noten, wenig oder gar kein Geld. S. diese Blätter vom vorigen Jahre No. 47 Rubrik Neapel). Musikdirector: Alessandro Busti; Orchesterdirector: Gennaro Pepe. Mit aller erstaunlichen Länge und Breite eines Abonnements-Cartellone, bey allem Luxus an Sängern, Tänzern u. s. w., die er nicht selten zuckraut (in Unter-Italien prangen sogar darauf Buffi napolitani und toscani) sieht's oft finster mit der Sache aus, und es existirt sogar ein Sprüchwort: Cartellone grande, Compagnia piccola; allein in Italien begnügt man sich im Theater mit Wenigem, um auch Zeit zu haben, dasselbst auf und ab zu gehen, plaudern, Besuche machen, Karten spielen, soupiren, Geschäfte abmachen, aus- und eingehen u. s. w. zu können; ein Favoritstückchen in der Oper, ein Tanz oder auch Pas de Deux im Ballet befriedigen, und sind auch diese mehr als mittelmässig, so nun, Geduld überwindet Alles. — Man eröffnete die Stagione mit der Oper: La Strega di Dornecken von Hrn. Gagliardi, worin sich benannter Tenorist Siesto, Schüler des hiesigen Conservatoriums, wie auch Hr. Mancini und die Lewis Lob erwarben; die Oper selbst wurde oft gegeben. In den nächster gegebenen Sposi fuggitivi, von einem Hrn. Carlini, betrat die Bühne zum ersten Mal, und zwar sehr bewegt, die Contraltistin Virginia Eden, Zögling des hiesigen Conservatoriums; alles Aufmuntern half nichts, sie zitterte. In der folgenden Vorstellung ging's jedoch weit besser: Stimme, Gesangsmethode, Aussprache zeigten ihre vortheilhafte Seite, und die Sängerin wurde auf die Scene gerufen. Die neue Opera buffa: Il biglietto stornato von Herrn Raimondi, mit einer leichten, lustigen Musik aus der guten alten Zeit, fand Beyfall, in ihr die Tavola, Fioravanti und Casaccia.

(Teatro Fenice.) Auch in diesem Theater gab man eine neue Oper von Zöglingen des hiesigen Conservatoriums, Paolo Fabrizio, betitelt: la Vedova di un vivo, mit einer raschen und lustigen Musik. Prima Donne: Carolina Ferretti, Raffaella Manzi de Ross; Tenor: Antonio Auricemma; Primi Bassi: Camillo Sardi, Paolo Ferretti, Ferdinando Fioravanti, Primo Buffo napolitano: Domenico Millioti; Musikdirector: Vincenzo Fioravanti.

Rom. Die rühmlich bekannte Sängerin Camporesi (Gräfin Giustiniani) gab dem hier durchreisenden Componisten Boieldieu eine musikalische Abendunterhaltung, worauf er mit dem ebenfalls in Italien bereisenden Tonsetzer Ferd. Ries nach Neapel abging. — David, welcher zur nächsten Messezeit in seiner Vaterstadt Bergamo singen wird, gab hier auf seiner Durchreise den 22sten May im Theater Valle eine grosse musikalische Akademie mit Otello's drittem Acte und anderen Rossini'schen Stücken; die Aufnahme war glänzend.

Ancona. (Teatro delle Muse.) Die für diese Stadt respectablen Hauptsänger der Stagione waren: die Damen Tosi, Galzerani, nebst den Herren Curioni und Torri (Benedetto), die sämmtlich in Bellini's Norma (mit Verbesserungen von Maestro Bornaccini?) starken Applaus fanden. Auch das Ballet von Hrn. Galzerani (Vater der Sängerin) hat gefallen. Zur zweyten Oper gab man Rossini's Elisabetta. — Hr. Raffaello Parisini liess sich im Casino Dorico in einer von ihm gegebenen musikalischen Akademie auf dem Violoncell mit vielem Beyfall hören. Er und der von hier gebürtige junge Marchese Agostino Trionfi, welcher sich in dieser Akademie auf der Flöte hören liess, sind nicht ohne Talent.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. Nº. 36. 1833.

Recensionen.

Die Harmonie im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen, von D. (Daniel) Jelensperger, Prof. am Conservatorium der Musik in Paris. Aus dem Französischen übertragen von A. F. Häser, Chordirector zu Weimar. 1833. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. S. V und 170 (4). Fr. 2 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieses Werk des am 30sten May 1831 entschlafenen Verfassers (s. unsere Zeitung 1831, S. 551) wurde in Paris 1830 gedruckt. Es würde gleich damals über die französische Schrift gesprochen worden seyn, wenn nicht bald nach ihrer Erscheinung die Uebersetzung derselben eingeleitet worden wäre, auf deren Herausgabe wir also zweckmässiger zu warten hatten. Prof. J. übertrug kurz vor seinem Tode Hrn. Häser's Chorgesang-Schule in's Französische (s. unsere Zeitung 1832, S. 405): dagegen übernahm Hr. H. die Uebertragung des französischen Buches in's Teutsche, wie sie nun vor uns liegt.

Die Vorrede, die über Zweck, Plan und Gebrauch des Werkes spricht, gibt uns nicht blos deutliche Fingerzeige, sondern sie wird zu einer Art Vorschrift, wie man bey einer Beurtheilung des Buches, die den richtigen Standpunct nicht übersehen will, zu verfahren habe. Den Zweck seines Werkes gibt der Verf. selbst mit folgenden Worten an: „Es war meine Absicht, ein Buch zu schreiben, aus dem ein Schüler von gewöhnlichen Fertigkeiten die Harmonie unserer Zeit erlernen könnte, ohne anderer Hülfe zu bedürfen, als zuweilen seine Arbeiten nachsehen zu lassen; zu gleicher Zeit wollte ich dem Lehrer Stoff zu Uebungen von fortschreitender Schwierigkeit liefern, um ihm die Mühe zu ersparen, selbst solche Uebungen zu sammeln oder zu schreiben. Ob ich diese doppelte Absicht erreicht habe, können nur Lehrer und Schüler, welche die Lehren, die ich vortrage, in Anwendung bringen, beurtheilen.“ — Der Verf. verbittet sich also im Grunde vor dem praktischen Gebrauche seines Buches jede blos theoretische Beurtheilung, indem er jedem Andern, der nicht als Lehrer oder Schüler sich desselben bediente, das Vermögen einer gültigen Würdigung deutlich genug abspricht. Geht er auch hierin offenbar zu weit, so geziemt es uns, einem solchen a priorischen Beurtheiler, doch am wenigsten, seinen Ausspruch ohne alle Einschränkung für völlig falsch auszugeben; etwas mag er wohl für sich haben. Nehmen wir zu diesem noch das Hauptsächlichste des Planes, so dürften wir uns, wenn auch aus anderen Gründen, mit dem Ergebniss seiner Meinung völlig einverstanden bekennen. Es soll hier nämlich eine harmonische Statistik des 19ten Jahrhunderts geliefert werden, die der Verf. damit näher bezeichnet, dass er den Mechanismus der Harmonie darstellen wolle, wie sie in den seit ungefähr 50 Jahren bekanntesten und geachtetsten Compositionen gebraucht wird, woraus er Bemerkungen und zuweilen Regeln ableiten will, die praktisch durch gegebene Uebungen Schritt vor Schritt eingeprägt werden sollen. Dabey bemerkt der Verf., was man Reinheit der Harmonie nennt, ist relativ; — die Ansichten darüber waren immer verschieden, nicht allein zu jeder Zeit, sondern sogar bey jedem Componisten, „daher man wohl annehmen darf, dass sie auf dem individuellen Gefühle beruhen und folglich immer verschieden seyn werden.“ Praktisch hat er Recht, theoretisch Unrecht; er zieht aus dem gewöhnlichen Weltlauf einen falschen Schluss. Wohin sollten wir am Ende wohl gerathen, wenn Jedem erlaubt wäre, sich auf sein individuelles Gefühl

zu berufen? Wer in der Welt hätte da ein Recht, etwas Unrecht zu nennen? Daraus, dass verschieden und auch unrecht mit Recht gehandelt wird, folgt noch lange nicht, dass es kein Recht gibt. Es ist diess die alte Pilatusfrage: Was ist Wahrheit? Der Begriff der Reinheit muss fest, das Ideal des Vollendeten muss hoch und hell leuchtend stehen, daran haben wir nach allen Kräften fortwährend zu arbeiten, ohne Sorge, ob die Masse will oder nicht. Sie will immer nicht, aber sie muss. Es muss durchaus besser werden. Das bringt Wehr, Waffen und Leichen. Thut nichts; es ist in der Ordnung eben so sehr, als dass die ideale Reinheit von den Individuen verschiedentlich verwirklicht wird. Allein mit dieser idealen Reinheit hat es unser Verf. keineswegs zu thun, je er darf es nicht einmal mit ihr zu thun haben, sonst wäre der ganze Titel seines Buches falsch; seine Absicht ist, die Art der Reinheit in harmonischen Darstellungen zu geben, wie sie sich in den besten Mustern der letzten 50 Jahre vorfindet. Sein Buch ist folglich nicht untersuchend, nicht das Gebäude musikalischer Harmonie fördernd, hebend oder sicherer gründend, sondern rein aus der bezeichneten Wirklichkeit abgezogen, also historisch lehrend und zwar zeitgemäss in dem, was jetzt von den vorzüglichsten Componisten durch ihre That für gut und richtig erklärt wird. Darum ist es auch ganz folgerecht, wenn er weiter unten hinzusetzt: „Uebrigens ist man wohl darüber einverstanden, dass die Verbote, welche die Regeln des Schulstyls aussprechen, denen ähnlich sind, welche man einem Kinde während seiner Erziehung gibt, über welche ihm freye Wahl bleibt, wenn es verständig genug geworden ist, um selbst den Werth und die Folgen beurtheilen zu können.“ Ohne Zweifel: nur möchten wir dabey noch zu Gemüthe führen, dass mit dem Rechte der freyen Wahl auch zugleich das Unausbleibliche persönlicher Verantwortlichkeit eintritt. Folge, bis du vernünftig geworden ist —, wäre am Ende die beste Glosse zu jenem Satze, der nicht weniger consequent ist, wie folgende Eröffnung: „Ich habe mich beschränkt, die Sachen darzulegen, und so viel als möglich vermieden, Gründe aufzustellen, über welche man überdiess so wenig einig ist.“ So tadelnswerth ein solches Verfahren bey Darstellung eines untersuchenden Systems der Harmonielehre allewege wäre, so lobenswerth ist es in diesem Falle. Hier hat der Verf. nicht im Geringsten zu fragen, was an sich recht ist, sondern nur anzuzeigen, was jetzt in der genannten Zeit schulgerecht heisst und was sich die besseren Componisten erlauben. Er gibt eine Statistik der Harmonie, aber keine Purgation. — Wer also sehen will, was in dieser letzten Zeit harmonisch gilt; wer den Standpunct der jetzigen Harmonie kennen lernen, wer sich in sie hineinarbeiten will, hat das Werk zu studiren und er wird befriedigt werden, wenn er den vorgeschriebenen schriftlichen Arbeiten sich unterziehen will, ohne deren Anfertigung es den Zöglingen nichts nutzen wird, was der Verf. selbst mit den Worten erklärt: „Denen aber, die sich damit begnügen, es blos zu lesen, wird es völlig ohne Nutzen seyn.“ Es ist also kein Lesebuch, sondern ein Buch zum nützlichen Arbeiten, worin das Theoretische der Zeit um des Praktischen willen vorgetragen wird, damit man auf das Leichteste geübt werde, im Geiste der Zeit nach den besten Vorbildern zu componiren. Dass diess aber bey weitem den allermeisten angehenden Componisten die Hauptsache ist, brauchen wir kaum zu erwähnen, da eines Jeden Gewissen laut und vernehmlich dafür predigen wird. Es kann folglich kaum fehlen, das Buch wird viele Liebhaber zählen, deren eine Unzahl seyn würde, wenn nur der Verf. nicht gerade so eigensinnig verlangt hätte, dass man seine gegebenen Notenbeyspiele mit eigener Hand selbst ausarbeiten solle und müsse, wenn es etwas helfen solle. Denen aber, die fleissigen Gebrauch von den Uebungen machen wollen, können wir die Versicherung geben, dass sie ihre Absicht recht wohl erreichen werden: denn Beyspiele und Uebungen sind zweckmässig, die Reihenfolge praktisch erfahren, die Darstellung verständlich, ja manches Einzelne ausführlicher und klarer, als man es sonst selbst in guten Handbüchern antrifft, z. B. von den Passagen und der harmonischen Begleitung derselben, einer Sache, die Anfängern mehr zu schaffen macht, als man ohne eigene Erfahrung meinen sollte. Der nun verewigte Verfasser hat sich dieser seiner Methode, zugleich mit Hrn. Senriot, am Pariser Conservatorium lange Zeit bedient, worauf sich wohl der Zusatz auf dem Titel bezieht „und die Art, sie (die Harmonie) zu erlernen“: denn in unseren Tagen sind der Arten, Harmonie zu lernen und nicht zu lernen, so viele, dass nicht wenige derselben sogar unter die Unarten zu zählen seyn dürften.

Nach solcher allgemeinen Beschaffenheitsanzeige dieses Werkes haben wir nicht im Geringsten

nöthig, in's Einzelne zu gehen; selbst die Abschrift des Paragraphen-Inhalts, mit welcher man die Recensionen ohne Recension in aller Geistesruhe so schön lang machen kann, wäre doch wohl überflüssig, denn der Geübte weiss, was man in einem solchen Werke zu suchen hat, und der Ungeübte soll es eben erst aus einem solchen Werke lernen; lehrreich wäre es also nicht, aber dafür desto langweiliger. Und demnach schliessen wir unsere übersichtliche Anzeige mit wiederholter Empfehlung des gut übertragenen Werkes, das Vielen sehr wohl zu Statten kommen wird, auch unter denen, die schon componiren oder lehren und sich mancher bewussten Schwäche gern im Stillen entledigten, und versichern, dass es in jeder Hinsicht vortrefflich ausgestattet worden ist.

---

1. *Drey Fugen für zwey Violinen, Bratsche und Violoncello gesetzt — von J. F. Kelz.* 146stes Werk. 5te Lieferung. (Eigenthum des Componisten.) Berlin, bey F. S. Lischke. Partitur: $\frac{7}{12}$ Thlr.; Stimmen: $\frac{3}{4}$ Thlr.
2. *Drey Fugen u. s. f.* 6te Lieferung. Partitur: $\frac{1}{2}$ Thlr.; Stimmen: $\frac{5}{8}$ Thlr.

Während aus anderen, und zwar aus den bis auf unsere Zeit musikerfahrensten Ländern sich nicht selten klagende Stimmen über den immer zunehmenden Verfall der eigentlichen Tonkunst vernehmen lassen, feyert Teutschland im Fache der sich immer volksthümlicher erhebenden Tonkunst das Fest der Erhöhung und Aufrechthaltung derselben so augenscheinlich, dass es, neben dem spielenden Treiben der Mode, in allen Gattungen die tüchtigsten Werke neuer Schöpfungen aufzustellen hat. Im Fache des Quartetts, der Ouverture, der Symphonie und überhaupt der ganzen Instrumentalmusik wird man uns die Palme wohl nicht streitig machen. Im Geschichtlichen haben wir einen Kiesewetter, einen Winterfeld u. s. w. (wir nennen die uns zu nahe stehenden lieber nicht); im Theoretischen G. Weber, H. Birnbach, G. F. Ebhardt u. s. f.; im Kirchlichen einen Eybler, Stadler, Tomaschek, Spohr, Schneider, Klein u. s. w. Im Liederfache stehen wir seit lange obenan hinsichtlich des Reichthums und der Innigkeit. Von der einen Seite tummeln sich ganze Massen im neuromantischen Schwunge und von der andern zeigt sich ein strategisch in allen Kunstformen geübtes Musenheer, das sich willig, der viel vermögenden Mode wegen, grösstentheils mit stiller Anerkennung begnügt, ohne sich in tüchtiger und keineswegs altsteifer Arbeit stören zu lassen. Hin und wieder nur tritt Einer und der Andere der in kunstreichen Formen früherer Zeiten Gewandten öffentlich hervor und gibt lautes Zeugniss von dem wirklichen Daseyn des still waltenden Kunststammes. Unter diese gehört unser Verf. Er hat in diesen beyden Lieferungen sechs Fugen mitgetheilt, die nicht nur in allen Kunstformen der mannigfachsten Verwebungen in aller Ordnung, Klarheit und reichhaltiger Fülle prangen, sondern auch von einem Geiste deutlich sprechen, der über den Formen steht und wie im Spiele über sie herrscht. Dass übrigens die Kunst des Fugensatzes unter den Teutschen noch keineswegs verloren gegangen ist, weiss Jeder längst, der Teutschlands Musiker und ihre Werke kennt. Wir freuen uns, in der Person des oben genannten Instrumental-Componisten diesen Kunstformgeübten ein neues Mitglied zuführen zu können. Sind wir auch gewiss nicht so einseitig, in diesen Formen einzig und allein den Werth der Musik zu suchen: so muss doch zuverlässig auch diese Kunstbildung vorhanden seyn, wenn ungehindert Alles geleistet werden soll, was die Musik vermag. Mit dieser Kenntniss ausgerüstet, wird erst das Uebrige, was es seyn muss, ein umsichtiges, geistreiches Spiel. Darum mögen sich auch die neuen Freunde der Romantik immerhin mit solchen neuen Erzeugnissen bekannt machen; es wird ihnen diess vielfach förderlich seyn. Die erste Fuge der fünften Lieferung hat das Thema aus Wolfram's „Bergmönch" zum Grunde gelegt, weshalb sie auch dem Opern-Componisten gewidmet worden ist. Alle drey Fugen sind mit einem einleitenden Adagio versehen und schön gearbeitet. Die sechste Lieferung hat sich zuvörderst und glücklich die Aufgabe gestellt, über den Namen „Bach", unsers Fugenheros, zu fugiren. In der letzten ist das einleitende Adagio auf den Cantus firmus des bekannten Liedes gebaut: Auferstehn, ja auferstehn wirst du u. s. w., was die Bratsche vorträgt. Möge man dergleichen Ausgaben zu seinem eigenen und zum Vortheil der Kunst nicht übersehen. Wir haben dem Verf. für seine gediegene und schöne Arbeit aufrichtig zu danken.

Rondeau à la Polonaise pour le Pianoforte composé — par J. W. Kalliwoda. Oeuv. 42.

Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 16 Gr.

Ein sehr angenehmer Pianofortesatz, der, gut vorgetragen, Kennern und Laien Freude machen wird. Er gehört unter die schönsten, die K. für dieses Instrument schrieb, so klaviermässig, gut erfunden und so trefflich, bey allem Wechsel, gehalten, als man es wünschen muss. Weder an schönem Gesange, noch an ansprechender Bravour fehlt es darin, auch nicht an dem zeitgemäss brillanten più mosso zum Schlusse. Dabey hat das Ganze doch keine eigentlichen Schwierigkeiten. Geübte Spieler verlangt es allerdings. Diesen und allen, die, noch auf dem Wege dahin, etwas Schönes einüben und daran sich vorwärts arbeiten wollen, empfehlen wir das Stück zu ihrem eigenen und zu Anderer Vergnügen ganz besonders.

Carl Fasch's Gedächtnissfeyer in Berlin.

Am 7ten August d. J., als an dem Tage, wo die sterbliche Hülle des Stifters der Berliner Singakademie im Jahr 1791, des unvergesslichen Carl Fasch, vor 33 Jahren der Erde zurückgegeben wurde, hatten die Mitglieder des so erfreulich zum Gedeihen der ernsten Tonkunst fortwirkenden Instituts sich um 6 Uhr Abends auf dem alten Hallischen Kirchhofe an der Grabstätte des verewigten Meisters versammelt, um feyerlich und dankbar sein Andenken, durch Aufstellung einer einfachen Gedenktafel von weissem Marmor, zu ehren, welche mit folgender Inschrift versehen ist:

Carl Fasch,

Geboren zu Zerbst den 18ten November 1736.
Gestorben zu Berlin den 3ten August 1800.

Ich harrete des Herrn und er neigete sich zu mir,
Und hat mir ein neues Lied in meinen Mund gegeben zu loben unsern Gott. Psalm 40.

Der neu wieder hergestellte Grabhügel war auf bedeutungsvolle Weise mit einem weissen Kreuz von Malven geschmückt. Die zahlreich anwesenden Mitglieder der Singakademie, welche kurz vorangegangene Regengüsse und Hagelschauer nicht von der Erfüllung einer Liebespflicht abhalten konnten, stellten sich in weitem Halbkreise um das Grab und begannen die freundlich ernste Feyer durch Vortrag des kräftigen Chorals von Zelter: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" nach der alten Kirchen-Melodie wirksam bearbeitet. Hierauf sprach der zeitige Director Rungenhagen einige herzliche Worte des Dankes und der Anerkennung der Verdienste Fasch's um die Gründung eines so bedeutsamen Kunst-Instituts. Die älteren weiblichen Mitglieder der Akademie hingen an den vier Ecken der Einhegung des Hügels schöne Blumenkränze von Myrthen und Lorbeerzweigen auf, und der Choral von Graun: „Wie herrlich ist die neue Welt" schloss die herzerhebende, einfache Feyer, welcher sich ehestens eine ähnliche, Zelter's Gedächtniss zu Ehren, anschliessen wird.

Friede und Ehre dem Andenken beyder Meister!

J. P. Schmidt.

Wem unter den beyden italienischen Tonsetzern, Rossini oder Bellini, gebührt der Vorrang?

Die Frage wird jetzt öfter aufgeworfen und erregt unter den Musikliebhabern mannigfachen Streit. Nach unserer Meinung ist Bellini doch nur ein sehr geistreicher Nachahmer Rossini's, der blos nicht eingestehen will, dass er jenem Vorbilde, wenigstens im Beginne seiner Laufbahn gefolgt sey, vor dem er vielleicht im Einzelnen manchen kleinen Vorzug hat. Im Ganzen dürften Beyde gleiche Fehler bey grossen Gaben haben. Dieser, wie jener, besitzt eine jugendlich poetische Schöpferkraft; doch ist Rossini's Geist kräftiger, üppiger, während sich Bellini zum Elegischen hinneigt und mehr von dem hat, was wir Deutschen Gemüth nennen. (Besonders glänzend beweist er diess in der Cavatine des Leopoldo im zweyten Acte der „Straniera", welches wohl leicht die rührendste aller neuen Opern-Nummern seyn dürfte.) Gewisse musikalische Stereotypen, öftere Wiederkehr eigener Motive und blendender Glanz auf Kosten der Charakteristik sind die Hauptfehler, welche man dem Schwane von Pesaro vorwirft. Was nun den ersten betrifft, so haben wir in den drey Opern von Bellini, die wir bisher gesehen („Il Pirata", „La Straniera" und „I Montecchi ed i Capuleti")— „Norma", in welcher er nach italienischen und Wiener Berichten einen ganz neuen Weg eingeschlagen haben soll, und „La Sonnambula" kennen wir noch nicht — doch schon manche Bellini'sche Stereotypen aufgefunden, die überdiess manchmal Rossini'sche sind, dessen Wendungen überhaupt öfter vorkommen. In Bezug auf die Polypen-Natur beyder Künstler hat nun Bellini dem Rossini gar keine Vorwürfe zu machen, denn die letzte der

obgenannten drey uns bekannten Opern bringt doch nur wenige Nummern ohne Reminiscenzen an die beyden ersteren, wie das wohl bey allen unseren modernen Tonsetzern mehr oder minder der Fall ist. Wir haben es längst aufgegeben, lauter Neues in einer neuen Oper zu hören, und das grössere oder geringere Interesse entsteht grossentheils aus der grössern oder kleinern Anzahl origineller Motive, welche der Compositeur in seiner neuen Schöpfung bringt. In diesem Falle aber wird Rossini bey einer ganz unparteyischen Prüfung gewiss im Vortheil bleiben, und wenn er, was den dritten Fehler betrifft, verhältnissmässig öfter den Charakter und die Situation einem brillanten Motiv, einer musikalischen Caprice zum Opfer bringt, so sind dagegen eines Theils Bellini's Verstösse gegen den Charakter (z. B. ein paar Chöre in der „Straniera" und das Finale-Quintett des ersten Acts der „Montecchi") grösser und auffallender; andern Theils haben wir noch nichts von Bellini gehört, das an Tiefe und Fülle der Charakteristik sich mit dem zweyten und dritten Acte des Otello messen könnte. Darum glauben wir, man dürfe den jüngern Tonsetzer jetzt noch nicht so hoch über den ältern stellen, sondern müsse abwarten, bis Jener durch eine grössere Anzahl von Werken eine eindringendere Parallele möglich macht.

Nachrichten.

Königsberg, von Neujahr bis Johannis. Concerte. Am 25sten Januar im kneiphöfischen Junkerhofe Concert der Königl. bayerschen Kammermusiker Heinr. Bärmann und Sohn, Carl B. Ausser der Ouverture zu Cherubini's Lodoiska, zwey Arien, gesungen von Dem. Neureuther und Mozart's Pianoforte-Concerte aus D moll, gespielt von Dem. Dorn, trug Hr. Heinr. B. ein hübsches Concert für die Clarinette von seiner Composition, Hr. Carl B. Variationen für das Bassethorn, Beyde aber eine Romanze aus „Robert le Diable" von Meyerbeer ohne Begleitung und ein sehr hübsches Concertstück (wir möchten es Capriccio nennen) von Felix Mendelssohn-Bartholdy für Clarinette, Bassethorn und Pianoforte vor. — Am 28sten Januar fand ein zweytes Concert im Schauspielhause im Verein mit dem Theater statt, welches das „Dorf im Gebirge" gab. Beyde Künstler trugen Stücke für ihre Instrumente vor. Das Trio von F. Mendelssohn-Bartholdy wurde auf Verlangen wiederholt. Es wäre unnöthig, über die hohe Virtuosität des Hrn. Heinr. B. hier in's Ausführliche zu gehen; sie ist in Deutschland bekannt; die grosse Fertigkeit, der schöne Ton (den jedoch Einige nicht ganz clarinettmässig finden wollten), das bewundernswürdige Pianissimo erregten Staunen. Der Sohn leistet schon jetzt auf dem Bassethorn Ausserordentliches und verspricht ebenfalls ein ausgezeichneter Künstler zu werden. — Am 6ten Februar und 20sten März zu guten Zwecken wiederholt, führte Hr. Musikdirector Riel im kneiphöfischen Junkerhofe Beethoven's Oratorium: „Christus am Oelberge" auf. Schon 1815 gab es hier Hr. Mosevius ebenfalls zu gutem Zwecke, es fand aber nicht besondern Beyfall, wie es auch jetzt der Fall war. Und diess scheint nicht sowohl Schuld des Publicums, als des Werkes selbst zu seyn. Bey allen Schönheiten der Composition ist der Text verfehlt, indem die Einführung Christi als dramatischer Person — auf mich wenigstens — störend wirkt. Und würde dieser Salvator mundi noch durch einen kräftigen Bass repräsentirt! Es ist zwar in den Opern gewöhnlich, dass der Held (Tenore primo) seinen Feinden unterliegt und durch einen Freund (Basso primo) gerettet wird; wer aber soll den Sohn Gottes retten, der nichts als winseln und klagen kann? (Ich glaube, schon A. H. Niemeyer hat diess vor vielen Jahren anstössig gefunden.) Kurios nahm sich zwischen dieser Beethoven'schen Musik eine Einlage aus Pergolese's Stabat mater aus: Quando corpus morietur!! — Am 14ten Februar gab Herr Concertmeister Louis Maurer aus Hannover, auf seiner Reise nach Russland, in Verbindung mit dem Theater (dazu Schülerschwänke) ein Concert und spielte darin sein neues Concertino für die Violine (la pensée), eine Phantasie über Melodieen aus „Fra Diavolo", sein Sohn Wsewolod M. Variationen für die Violine auf ein Schweizerlied von Lafont, und Beyde Notturno und Rondo für zwey Violinen, componirt von Louis M., wie immer, mit grossem Beyfalle. — Am 19ten Februar musikalische Abend-Unterhaltung des Hrn. Emil Roniger, der schon früher im Theater ein paar Arien gesungen, im Saale des neuen Schauspielhauses am Pianoforte. Ausser einer Phantasie für Pianoforte und Violine von Osborn und Beriot neun verschiedene ein- und mehrstimmige Gesangstücke, zum grösten Theil aus Opern; vorzüglich gefiel eine

Ballade von Uhland: „Die sterbenden Helden", Solo für Tenor und Bass mit Männerchor, und: „Freye Kunst" von Uhland, für vier Solostimmen und ganzen Chor, beyde in Musik gesetzt von C. Sämann. Der Componist würde sich viele Freunde durch Herausgabe dieser beyden Stücke erwerben. Das letzte vorzüglich macht sich sehr schön. Auch der Gesang: „Die letzten Zehn vom vierten polnischen Regiment", componirt von C. Krebs, gesungen von Hrn. Ronniger, wurde mit Beyfall aufgenommen. — Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi wurde am 3ten April in der löbenichtschen Kirche zu gutem Zwecke durch Hrn. Musikdirector Sämann wiederholt. — Am Charfreytage im kneiphöfschen Junkerhofe durch Hrn. Musikdirector Riel Graun's Tod Jesu, bey sehr gefülltem Saale. — Am 18ten April im Saale des neuen Schauspielhauses Concert (mit Pianoforte und doppeltem Quartett) gegeben von Ignatius von Re-utt. Derselbe spielte ein Violin-Concert von seiner Composition (A moll, nur ein Satz, aber ein sehr langer und sehr schwieriger), Variationen über ein Thema aus Cenerentola von Rossini, componirt von Lipinski, Rondo alla Polacca von Lipinski und ein Potpourri über polnische National-Melodieen, componirt von Durand. Die Fräuleins Ida und Hulda Schaffner declamirten und Fräulein Hulda S. sang am Pianoforte, sich selbst begleitend, eine Arie. Herr v. Re-utt, ein geborner Pole, kann es in Hinsicht der Technik und mechanischen Fertigkeit wohl ziemlich mit jedem andern Violin-Virtuosen aufnehmen; sein Bogenstrich ist kräftig, seine Ausdauer bewundernswerth, Doppelgriffe, Schwierigkeiten aller Art, Flageolet, trägt er spielend vor. Es fehlt seinem Spiele auch nicht an Grazie. Nur ist (wir wählen den rechten Ausdruck) noch eine gewisse „polnische Wirthschaft" unverkennbar. Die Geige war, freylich durch einen unglücklichen Zufall, unbrauchbar, die geliehene auch nicht ganz im Stande, Saiten und Bogen gleichfalls. Daraus erkennt man einen genialen Mann, doch Hr. v. R., noch im besten Mannesalter, wird erkennen lernen, dass Genialität sich auch mit Ordnung verträgt. Die eigene Composition erinnerte an Rode, ist aber unendlich schwieriger. Es sey hier noch der seltenen Liberalität des Fürsten Oginski erwähnt, der seinem Landsmanne an der Stelle der beschädigten Violine eine vortreffliche von Amati verehrte. (Beschluss folgt.)

Stuttgart. Ausser den früher angezeigten drey neuen Opern waren hier neu: 1) „Der Spiegel des Tausendschön" von C. Blum, zum Vortheil unsers beliebten Komikers Hrn. Rohde. Es unterhielt recht angenehm, wurde gut und lebendig gegeben, erregte aber keineswegs den Wunsch nach Wiederholung. 2) „Euryanthe" von C. M. v. Weber, auf welche wir uns schon seit mehren Jahren gefreut hatten. Ueber die gewiss werthvolle, oft geistreiche Composition derselben, desgleichen über das Sujet zu dieser Oper und dessen Bearbeitung noch Einiges sagen zu wollen, wäre unstatthaft und überflüssig. Ref. führt daher nur an, dass es nicht mit dem Enthusiasmus aufgenommen wurde, den man sich von einer grössern Arbeit des Compositeurs des Freyschützen versprochen hatte. Ohne Zweifel aber waren die Ansprüche zu überspannt. Ein Theil lobte das Werk über alle Massen; der andere liess ihm zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren. Die Darstellung der Oper, welche bald, und zwar mit weit mehr Beyfall als das erste Mal wiederholt wurde, war sehr gelungen zu nennen. Die Gesangs-Partieen waren folgendermassen besetzt: der König, Hr. Häser; Adolar und Lysiart, die Herren Vetter und Pezold; beyde Künstler sangen sehr gut und befriedigten auch im Spiele, besonders Letztgenannter, dessen Aufwärtsstreben nicht zu verkennen ist. Euryanthe wurde von Dem. Haas gesungen, die ihre doppelt schwierige Aufgabe glücklich löste und reichlichen Beyfall erhielt. Die Rolle der Eglantine sang aber Frau v. Pistrich nicht nur vortrefflich, sondern sie stellte dieselbe auch über alle Erwartung gut dar; und man war um so mehr von ihrer Leistung überrascht, weil diese Sängerin sich gewöhnlich nur im Soubrettenfache (in ausgedehnterem Sinne) bewegt. Einen grossen Vorzug müssen wir Frau v. P. auch noch zugestehen, den nämlich: dass sie stets rein in allen Lagen ihrer Stimme intonirt, und neuerdings auch die Worte deutlich ausspricht, was Beydes der Empfehlung werth ist. Diess Letztere wäre auch Hrn. Vetter anzurathen, der überdem die Endsylben der Phrasen nicht so dehnen und schleppen, und die Buchstaben b und p, t und d, i und e nicht mehr für die Folge verwechseln wolle. Dieser gerechte Tadel möge ihm gerade beweisen, dass wir ihn schätzen und achten, und seine überwiegenden guten Eigenschaften als Sänger keineswegs verkennen. 3) Endlich „Ryno", romantische Oper in drey Acten von H. Schmidlin,

mit Musik von Louis Hetsch, dessen Kunsttalents schon einige Male in diesen Blättern Erwähnung geschah. Selten noch hat sich eines vaterländischen Tonsetzers erste theatralische Arbeit eines so ausgezeichneten Beyfalls zu erfreuen gehabt, als Ryno in den beyden bis jetzt statt gefundenen Aufführungen, welche in allen Theilen sehr befriedigend ausfielen. In der That ist diese Musik ein wohlgelungenes Tongemälde, voll Charakter, Feuer, Einheit und Originalität; ohne dass auf Kosten der Harmonie (nach der Sitte der Zeit allerdings hin und wieder zu volltönend und übersetzt) die Melodie vernachlässigt worden wäre. Wir hoffen auf eine baldige Wiederholung der Oper, und wünschen, dass sie auch auf auswärtigen Bühnen gesucht und gegeben werden möchte. Ref. behält sich vor, nach genauer Einsicht in die Partitur, die er sich zu verschaffen suchen wird, etwas später eine detaillirte Uebersicht und Würdigung der ganzen Composition dem auswärtigen kunstliebenden Publicum mitzutheilen. —

Von Wiederholungen älterer Opern sahen wir bisher folgende: Templer und Jüdin, Vestalin (zwey Mal, zuletzt für den neu begründeten Pensionsfond sämmtlicher Mitglieder des Königl. Hoftheaters), Freyschütz, die Verlobte (drey Mal), Stumme von Portici (drey Mal), Joseph und seine Brüder, Otello (worin sich Dem. Haus, die Herren Hambuch und Vetter als Desdemona, Otello und Rodrigo rühmlich auszeichneten), Zampa, eine Lieblings-Oper des Publicums (drey Mal), Concert bey Hofe, der Wasserträger (eine Glanzpartie unsers Häser), Fiorella (zwey Mal), Belagerung von Corinth, Aline, Marie und Tancred (zwey Mal), in welcher Partie Dem. Haas, Elevin des hiesigen Kunst-Instituts, recht lobenswerth debutirte und beyfällig aufgemuntert wurde. — An musikalischen Faschingsstücken gab man folgende zum Besten: den Pumpernickel, den Unsichtbaren, die beyden Hofmeister, die sieben Mädchen in Uniform, Wiener in Berlin, das Fest der Handwerker und den Alpenkönig und Menschenfeind. Tragödien mit Musik waren: Houwald's Bild mit analoger Composition von Fränzl (von keiner Bedeutung) und Göthe's Faust mit Ouverture, Entreacts und Chören vom Hofkapellmeister Lindpaintner. — Von Ballets wurden uns zwey neue vom Königl. Balletmeister Horschelt aus München, der sie hier in die Scene setzte, bescheert: Die Silberschlange, und Elisene, Prinzessin von Bulgarien, mit zusammengetragenen Musikstücken. Wir vermissten in diesen Balletten nichts weiter als eigentlichen Tanz. — Von Gästen fanden sich Dem. Marie Bamberger, ein noch sehr junges talentvolles Mädchen ein, welche die Rosine im Barbier von Sevilla, im Opferfeste die Myrrha und in der Zauberflöte die Pamina mit ermunterndem Beyfalle gab; ferner Hr. von Poissl, Sohn des Intendanten der Königl. Hofkapelle in München, welcher, ohne vorher die Bühne betreten zu haben, in den für Gesang und Spiel gleich schwierigen Partieen des Zampa und Fra Diavolo auftrat. Er ist als Sänger nicht ohne Bildung und Vorkenntnisse, und benahm sich als Anfänger ziemlich frey und ungezwungen auf der Bühne; seine Stimme gehört aber mehr in's Bereich des Bariton, als eigentlich in das des Tenors, und sein Falsett war schwach, abstechend und nicht wohl thuend. Aller Anfang ist schwer! — Hr. Sesselmann aus Carlsruhe sang bey seiner Durchreise die Rolle des Pietro in der Stummen von Portici, und liess uns eine gute, aber noch wenig gebildete Basstimme hören. Dem. Mayerhofer von eben daher, welche mehre Gastrollen im Schauspiele gab, spielte bey dieser Gelegenheit die Fenela. — Der rühmlich bekannte Violinspieler, Hr. Anton Bohrer, spielte während der Zwischenacte eines Schauspiels mit seinem Bruder Max, ersterm Violoncellisten unserer Hofkapelle, ein Doppelconcert mit ausgezeichnetem Beyfalle. Eben so liess sich der Flötist Duscheck aus Prag hören, dessen ausdrucksvollem, fertigem Spiele volle Gerechtigkeit wiederfuhr; auch bewiesen einige junge Mitglieder der Kapelle ihre auf der Violine gemachten Fortschritte.

(Beschluss folgt.)

Literarische Notizen.

Für diejenigen, denen das Kirchliche am Herzen liegt, was alle Prediger, Cantoren und Organisten, dazu alle Kirchenvorsteher seyn sollten, zeigen wir hier ein nützliches Schriftchen an:

Der musikalische Gottesdienst. Ein Wort für Alle, denen die Beförderung des Cultus am Herzen liegt, insonderheit für Organisten und Prediger. Von Fr. Kessler. Nebst einer Vorrede von Dr. Carl Im. Nitzsch, Prof. der Theol. zu Bonn. Iserlohn, 1832, bey Wilh. Langewiesche.

Der Verf. beabsichtigt nichts Neues, sondern wohl Zusammengehaltenes und Anregendes. Er

behandelt das Wichtigste meist gut. Zu 208 Octavseiten kommen, ausser den Vorreden, noch 3 Musikbeylagen.

Eine zweyte verbesserte und vermehrte Auflage in zwey Octavbänden ist von folgender Schrift nothwendig geworden:

Musikalisches Lexikon oder Erklärung und Verdeutschung der in der Musik vorkommenden Ausdrücke und Fremdwörter mit Bezeichnung der Aussprache, in alphabetischer Ordnung. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch für alle Musiker und Freunde der Musik u. s. w. Verfasst von J. Ernst Häuser. Meissen, bey F. W. Goedsche. 1833. gr. 8. S. 234 des ersten B. und des zweyten: S. 216.

Kurze Anzeigen.

Elementarbuch für die allerersten Anfänger des Fortepianospiels in 120 instructiven Uebungsstücken, nebst einer kurzen Beschreibung einer vereinfachten und sichern Methode beym Klavierunterrichte. Herausgegeben von J. Ernst Häuser. 15tes W. Halberstadt, bey C. Brüggemann (jetzt Leipzig, bey Frdr. Hofmeister). Pr. 1 Thlr.

Hr. Carl Brüggemann hat vor längerer Zeit bekanntlich seinen Notenverlag aufgegeben, den Hr. Hofmeister in Leipzig übernahm. Vor Kurzem ist uns dieses Elementarwerkchen, das mit der Einleitung 45 Quartseiten enthält, zur Beurtheilung übergeben worden. Der Verf. nennt die Musik im Verhältniss gegen andere Künste und Wissenschaften zwar die reichste, aber auch die schlechteste an Methoden, die rühmlichen Ausnahmen abgerechnet. Er klagt die alte Klage über die Unzahl unbrauchbarer Lehrer, die des Schülers Fähigkeiten nicht zu entwickeln verstehen. Schlägt er auch den Werth des eigenen Instrumentspiels des Lehrers zu gering an: so sind doch seine zehn Vorschriften zweckmässig und die fünf Bemerkungen über den Gebrauch dieser kleinen Uebungssätzchen sind es gleichfalls. Das Gute der Logier'schen Methode des gemeinsamen Unterrichts hat der Verf. für den Allein-Unterricht im Pianofortespiel angewendet. Das Ganze ist mit Nutzen zu gebrauchen.

Sechs Duos für zwey Basposaunen oder zwey Fagotte von Frdr. Belcke. Op. 50. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{1}{12}$ Thlr.

Diese Duetten sind kurz, angenehm und nach dem jetzigen Stande der Kunst leicht und daher zu frühen Uebungen nützlich zu gebrauchen. Sie werden gern gesehen seyn, da es nicht viele (gedruckte) der Art gibt. Im Vorberichte sagt der Componist, einer der tüchtigsten Meister auf der Posaune: „Diese Duos habe ich absichtlich in B dur gestellt, mache aber darauf aufmerksam, dass es gut seyn wird, selbige, so weit der Umfang der Octaven reicht, in andere Tonarten zu transponiren. Zugleich können sie für zwey Tenor-Posaunen, auch für eine Tenor- und Bass-Posaune gebraucht werden. Ich habe durch Herausgabe derselben, so wie durch meine früheren Werke, nämlich ein Concertino für die Bass-Posaune Op. 40 und zwey Partieen Etudes, Op. 18 und 43 (bey Breitkopf und Härtel und H. A. Probst, jetzt Kistner zu Leipzig) fleissigen Posaunisten nützlich zu seyn gesucht." Diess hat der Meister erreicht. Auf die unten angeführten früheren Compositionen machen wir alle Bläser aufmerksam.

Reiselust. Les charmes de voyage. Cinquieme Ouverture composée par J. C. Lobe. Oeuv. 26. (Propr. de l'édit.) Dresde, au bureau de musique de G. Thieme. Pr. pour Orch.: 2 Thlr.: pour Pianof. à 4 m.: 14 Gr.; à 2 m.: 12 Gr.

Auch in der Musik ist bereits viel charmirt worden auf vielerley Weise. Diese Weise ist gut in Erfindung und Durchführung. Die Lust, die hier sich bewegt, ist leicht, ohne leer zu seyn. Natürliches schliesst sich schön an Ueberraschendes, so dass das Werk für Orchester und Pianoforte zu empfehlen ist. Die Ausstattung ist sehr anständig.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

schaft und ihre Gegenwürkung in der Natur bestimmte Gemüthsempfindung, so wie die Krankheit selbst nie erscheint, sondern nur ihre Symptome. Wenn also Musik etwas ausdrükken — d. h. doch wohl darstellen soll, so ist dieses nur der Affekt, nicht die Leidenschaft, denn diese, als das nicht Erscheinende, kann nicht Gegenstand der Anschauung seyn, sondern blos durch die Reflexion erkannt werden.

„Dem widerspricht aber, sollte ich denken, die Erfahrung. Wie oft werden nicht durch blose Musik wirkliche Leidenschaften erregt! wie oft ist sie auch ausdrücklich und absichtlich zu diesem Zweck gebraucht worden! Doch wozu Beyspiele! man nennet ja oft genug eine Musik leidenschaftlich, weil sie Leidenschaft erregt und ausdrückt, oder, wie Sie es lieber nennen, darstellt.

Der Sprachgebrauch in Kunstausdrücken möchte wohl hier wenig entscheiden. Sie kennen ihn selbst, wie metaphorisch er ist. Wenn aber Musik, wie Sie behaupten, zuweilen wirkliche Leidenschaften erregt, so mochte dieses wohl nicht der reinen Würkung der Musik zuzuschreiben seyn. Mit der Gemüthsempfindung, welche diese erregt und darstellt, wird nothwendig vermoge der Natur dessen, was wir menschlichen Geist nennen, auch die Phantasie in eine bestimmte Thatigkeit gesezt, und von dieser Thatigkeit, ihrer Bestimmung und der Empfanglichkeit des gegenwartigen Gemüthszustandes für diese so bestimmte Thatigkeit, hangt nun das Entstehen oder Belebtwerden der Leidenschaft selbst ab. So kann es geschehen, dass eine hochst zartliche Musik durch Würkung der Phantasie die Leidenschaften der Eifersucht und des Hasses erregt und ihre Ausbrüche veranlasst: niemand wird aber deswegen behaupten, dass sie diese Leidenschaften dargestellt habe.

„Jezt glaube ich Sie zu verstehen. Der Affekt, nach Ihrer Erklarung davon, ist das, was Sie die durch Musik gewekte Form nennen? Nicht so?“

Nicht so ganz. Selbst im Affekt, oder der Gemüthsempfindung, können wir das, was empfunden wird, von der Art, wie es empfunden wird, unterscheiden. Bey einer frohen Empfindung z. B. kann das Empfundene sehr verschieden seyn, aber die Art, wie es empfunden wird, ist dieselbe. Ich nenne nun das, was empfunden wird, den Inhalt, die Art aber, wie es empfunden wird, die Form der Empfindung, oder wenn Sie wollen, reine Empfindung, wiewohl ich diese leztere Benennung für den Gebrauch nicht so dienlich halte, als die erste.

„„Nehmen Sie diese Benennungen in eben dem Sinne, in welchem Kant seine Kategorien oder Begriffsformen auch reine Verstandesbegriffe nennt?““

Vollkommen in demselben, und diese ganz gleiche Ansicht mag den Vorwurf der Willkührlichkeit von der meinigen entfernen. Diese Form der Empfindung nun, behaupte ich, ist das einzige, was die Musik darzustellen im Stande ist, was sie aber auch vor allen andern Künsten ausschliesslich u. s. am reinsten und vollkommensten darstellt.

„„Hieraus lasst sich in der That die wichtige Würkung der Musik auf das Gemüth sehr einleuchtend erklaren. Denn wenn ich auch davon abstrahire, dass schon das Gehör selbst der Sinn ist, durch welchen am unmittelbarsten zu dem Geiste gesprochen wird, und dass die Töne als wesenlose, und wie die Gemüthsempfindung selbst, nur in der Zeit vernehmbare Erscheinungen, den Sinn reiner afficiren, als irgend eine andre Affektion es vermag; so ist dieses Darstellen der reinen Empfindung oder der blossen Form das Hochste, was die Kunst erreichen kann, und wonach alle übrigen Künste streben. Denn ich glaube nun wohl errathen zu können, dass die andern Künste den Inhalt der Empfindung darstellen und zwar die bildende durch Gestalten, die redende durch Begriffe. Die Musik, welche als ein hoheres Wesen über beyden schwebt, stellt die Idee des Schönen selbst durch Ideen dar: denn was sind jene reinen Empfindungen anders, als Ideen? Wenn man diese Ansicht in ihrem ganzen Umfange fasst, so darf man sich über die Schwa-

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ IX.** **1833.**

Anzeigen.

Einem verehrten Publicum zeige hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher italienischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind wieder Violin-G Saiten mit echtem Silberdrath übersponnen, deren Vorzüglichkeit allgemein anerkannt, so wie alle andere Gattungen übersponnener Saiten um billige Preise bey mir zu haben.

Hessen-Cassel, den 15ten August 1833.

Adolph Horathal,
Hof-Musikalienhandlung.

Von dem für Seminarien und Gesangs-Anstalten als so höchst brauchbar anerkannten Werke:

Religiöse Gesänge
für vier Männerstimmen
in acht Heften
von Bernhard Klein

werden nach und nach die Chorstimmen in meinem Verlage zu einem so wohlfeilen Preise erscheinen, dass sie dafür nicht ausgeschrieben werden können. Der Vorzug, den gedruckte Chorstimmen, ihrer Correctheit wegen, vor geschriebenen haben, ist bekannt. Mitte September erscheint bereits die erste Lieferung.

T. Trautwein in Berlin.

Bey **A. Diabelli und Comp.** in Wien ist erschienen und durch **H. A. Probst-F. Kistner** in Leipzig zu erhalten:

Auber, D. F. E., Fra Diavolo oder das Gasthaus von Terracina. Romantische Oper in drey Aufzügen. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte) eingerichtet von Louis Carabelli. 5 Fl.

Czerny, C., Op. 299. Die Schule der Geläufigkeit auf dem Pianoforte oder 30 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln. Heft 1, 2, 3, jedes 1 Fl. 15 Kr.

Diabelli, A., Op. 63. Serenade pour deux Guitares. 30 Kr.

Fuss, J., Op. 39. Andante et Rondeau brillant pour Pianoforte et Violon oblige. 1 Fl.

Herold, F., Marie oder verborgene Liebe. Lyrisch-komische Oper in drey Acten. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein (mit Hinweglassung der Worte). 5 Fl.

Melodicon. Gesang-Motive aus beliebten Opern für den Umfang jeder Stimme zum nützlichen Gebrauche bey Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von A. Diabelli.
Heft 1, aus Bellini's Oper: Montecchi e Capuleti. 1 Fl. 15 Kr.
Heft 2, aus Donizetti's Oper: Anna Bolena. 1 Fl. 30 Kr.
Heft 3, aus Bellini's Oper: Norma. 1 Fl. 30 Kr.
Heft 4, aus Paeini's Opern: Il Talismano, und Amazilia. 1 Fl. 30 Kr.
Heft 5, aus Bellini's Oper: La Sonnambula. 1 Fl. 30 Kr.

Morelly, F., Op. 33. Schützen-Walzer für das Pianoforte. 30 Kr.

Morelly, L., Op. 4. Die electrischen Funken. Walzer für das Pianoforte. 30 Kr.

Panny, J., Op. 7. Adagio und Polonaise. Doppel-Concert für Oboe und Fagott mit Orchester. 3 Fl. 30 Kr.

Pechatschek, F., Op. 19. Rondoletto pour Violon avec Pianoforte. 1 Fl. 15 Kr.
— — Op. 19. Le même arrangé pour le Pfte seul par F. Weber. 1 Fl.
— — Op. 20. Divertissement pour Violon avec Orchestre. 3 Fl. 15 Kr.
— — Op. 20. Le même av. Quat. 1 Fl. 45 Kr.
— — Op. 20. Le même av. Pfte. 1 Fl. 15 Kr.
— — Op. 20. Le même arrangé pour le Pianoforte seul. 1 Fl.

Pensel, J., Op. 10. Achtzehn Uebungen in den gewöhnlichsten Tonarten für das Pianoforte. 1 Fl. 30 Kr.

Ries, F., Op. 58. Bagatelles pour le Pianoforte. No. 1, 2 à 45 Kr.

Rovelli, P., Six nouveaux Caprices pour le Violon. 1 Fl.

Schmitt, A., Op. 60. Grosses Klavier-Concert mit Orchester. 10 Fl. 45 Kr.
— — Op. 60. Dasselbe mit Quartett. 5 Fl. 45 Kr.
— — Op. 60. Dasselbe ohne Begl. 3 Fl. 15 Kr.
— — Op. 61. Six nouvelles Etudes pour le Pianoforte. 1 Fl. 56 Kr.
— — Op. 64. Rondoletto pour le Pianoforte à quatre Mains. 45 Kr.
— — Op. 65. Sonatine pour le Pianoforte à quatre Mains. 30 Kr.

Strobel, X., Op. 1. Neunundzwanzig leichte Stücke für das Pfte. Heft 1, 2, 3, 4, jedes 30 Kr.
— — Op. 2. Petit Rondeau pour le Pianoforte No. 1, 2. à 10 Kr.
— — Op. 3. Variations faciles p. le Pfte. 30 Kr.

Thalberg, S., Op. 9. Fantaisie sur des Motifs de l'Opera: La Straniera, de Bellini, pour le Pianof. 1 Fl. 15 Kr.
Weber, F., Op. 16. Deux Sonatines pour le Pianof. 40 Kr.

Neue Musikalien,

welche bey H. A. Probst — Fr. Kistner in Leipzig erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Chopin, F., Op. 6. Quatre Mazurkas pour le Pianoforte. Liv. 1. 10 Gr.
— — Op. 7. Quatre Mazurkas pour le Pianoforte. Liv. 2. 10 Gr.
— — Op. 8. Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. 1 Thlr. 20 Gr.
— — Op. 9. Trois Nocturnes pour le Pfte. 14 Gr.
— — Op. 10. Douze grandes Etudes pour le Pianoforte. Liv. 1, 2. à 1 Thlr. 4 Gr.
— — Op. 11. Grand Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre. 4 Thlr. 12 Gr.
— — Op. 11. Le même pour le Pianoforte avec Quintuor. 3 Thlr. 8 Gr.
— — Op. 11. Le même p. le Pianof. seul. 2 Thlr.
Czerny, C., Op. 87. Introduction et Variations brillantes et non difficiles sur une Valse favorite de Gallenberg, arrangée p. le Pfte seul par l'Auteur. 12 Gr.
— — Op. 251. Troisième Décaméron musical. Recueil de Compositions amusantes p. le Pianoforte seul:
Cah. 5. Rondoletto sur un Thème favori de l'Opéra: Il Pirata, de Bellini. 12 Gr.
Cah. 6. Sonatine facile. 16 Gr.
Cah. 8. Ecossaise variée. 16 Gr.
— — Op. 252. Troisième Décaméron musical. Recueil de Compositions amusantes p. le Pianoforte à quatre Mains:
Cah. 5. Romance. 12 Gr.
Grand, E., Op. 4. Concertino per il Violino con Orchestra. 2 Thlr. 4 Gr.
— — Op. 4. Concertino per il Violino con Pianoforte. 1 Thlr. 4 Gr.
Herz, H., Op. 54. Grand Trio p. le Pfte seul. 1 Thlr. 16 Gr.
Huldigung der Freude. Sammlung ausgewählter Modetänze für das Pianoforte:
No. 87. Polonaise mit Trio nach einem Thema aus der Oper: Mathilde von Schabran (Corradino) von Rossini, und Galoppe von C. Rath. 5 Gr.
No. 88. Marsch, Walzer, Mazurka und Galoppe von C. Rath. 5 Gr.
No. 89. Zwey Rutscher und Lerchen-Rutscher von C. A. Reichardt. 5 Gr.
Kalkbrenner, F., Op. 107. Troisième Concerto pour le Pfte av. Orch. 3 Thlr. 16 Gr.

Kalkbrenner, F., Op. 107. Le même pour le Pianoforte seul. 1 Thlr. 12 Gr.
— — Op. 112. Variations brillantes sur l'Air: Je suis le petit Tambour pour le Pianoforte avec Quintuor. 1 Thlr.
— — Op. 113. Les mêmes pour le Pianoforte seul. 16 Gr.
— — Op. 123. Le Rêve. Grande Fantaisie pour le Pianoforte avec Orchestre. 2 Thlr. 12 Gr.
— — Op. 113. Le même pour le Pianoforte seul. 16 Gr.
— — Op. 115. Tyrolienne de Madame Meliheau: Bouheur de se revoir, variée p. le Pfte. 16 Gr.
— — Op. 117. Thème tiré du Ballet: l'Orgie, arr. p. le Pfte. 12 Gr.
— — Op. 118. Valse favorite de Beethoven (Sehnsuchtswalzer von Schubert) variée pour le Pianoforte. 16 Gr.
— — Op. 125. Grand Concerto pour deux Pianof. avec Orch. 4 Thlr.
— — Op. 125. Le même pour deux Pianofortes sans Accompagnement. 2 Thlr 4 Gr.
Kreutzer, C., Op. 82. Drey Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle. 14 Gr.
La Trobe, I. F., Zwölf deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 20 Gr.
Marssen, E., Op. 14. Divertissement pour Harpe ou Pianoforte. 16 Gr.
Onslow, G., Op. 41. Première Sinfonie arrangée pour le Pianoforte à quatre Mains par F. Mockwitz. 2 Thlr.
— — Op. 42. Deuxième Sinfonie à grand Orchestre. 3 Thlr. 16 Gr.
(Duplir-Stimmen dazu einzeln: Violino primo. 14 Gr.
Violino secondo, Alto, Violoncello, jede 10 Gr. Basso. 8 Gr.
Die Partitur in sauberer Abschrift: 6 Thlr. baar.
— — Op. 43. Dix huitième Quintette pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles (ou pour deux Violons, Alto, Alto-Vcelle et Contrebasse). 2 Thlr. 8 Gr.
— — Op. 44. Dix-neuvième Quintette pour les mêmes Instrumens. 2 Thlr. 16 Gr.
— — Op. 45. Vingtième Quintette pour les mêmes Instrumens. 2 Thlr. 12 Gr.
Riem, W. F., Op. 42. Introduction et Variations sur un Thème original pour le Pianoforte. 14 Gr.
Zöllner, C., Gesänge und Lieder für vier Männerstimmen, 1stes Heft. 1 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. N°. 37. 1833.

Zur neuesten Geschichte der Verbreitung der Musik in Teutschland.

Mitgetheilt von G. W. Fink.

Konnte schon Voss in seiner Louise von Thüringen rühmen, „wo jeder Bauer Musik kann“: so können wir es jetzt mit weit grösserm Rechte. Sachsen und die Lausitzen stehen nicht nach, und in den meisten Gegenden unsers Vaterlandes zeigt sich ein immer wirksameres Streben, dem durch fröhliches Gelingen der Muth und die Lust wächst. Singkränzchen gehören zur Mode. Niemand kennt ihre Zahl, und Liedertafeln vermehren sich dergestalt, dass wir bald keine teutsche Stadt finden werden, die sich nicht eines solchen fröhlichen Vereins erfreute. Schon Berichtetes wiederholen wir nicht, nur Unberührtes reihe sich an einander und bringe stille Thätigkeiten zu öffentlicher Kenntniss.

Wir knüpfen unsere Erzählungen an das wichtige, in unseren Blättern bereits beschriebene Gesangsfest zu Weissenfels, theils weil wir durch nähere Bekanntschaft mit einigen Theilnehmern die zuverlässigsten Nachrichten erhielten, theils weil wir Einiges zu ergänzen, vor Allem aber die Versicherung zu geben haben, dass es im nächsten Jahre zur Mittwoch nach Pfingsten sich wiederholen wird. Alle Einleitungen dazu sind getroffen und an thätigen Förderern fehlt es nicht im Geringsten. Erfreute sich das erste, an dem gegen 350 wohl geübte Sänger wirkten, des allgemeinen Beyfalls, so wird das nächste unter so guter Pflege ihn nur noch erhöhen. Das Fest hat etwas Volksthümliches. Vom Gewinn ist nicht die Rede. Der Eintrittspreis war 4 Gr., damit auch Unbemittelte Theil nehmen konnten. Nichts haben die mitwirkenden Sänger frey, als das Mahl. Der Ueberschuss ist zu milden Zwecken bestimmt. So wird es bleiben: Liebe zur Sache sorgt für die zweckmässigste Veredelung des Innern. Dem überaus thätigen Hauptdirector des Gesang-Vereins, dem Oberlehrer am Weissenfelser Seminar Hrn. Hentsch ist während des Festmahls im Namen der Vereine die Bach'sche Passion nach dem Evangelium Johannes, schön gebunden, überreicht worden. Eine wohl verdiente Auszeichnung. Unter den Sänger-Vereinen, die, meist von Schullehrern veranstaltet, sich zu diesem Gesangsvolksfeste verbunden haben, nennen wir zuvörderst einen in seiner Art eigenthümlichen,

den Osterländischen Männerchor, welcher nun schon vier volle Jahre besteht. Er ist zusammengesetzt aus den Singvereinen in Pegau, Borna und mehren aus der Umgegend von Altenburg und Zeitz. Etliche 70 Sänger versammeln sich in einem dazu bequemen Locale bey dem Städtchen Lucka, in der Nähe von Altenburg gelegen, zum Vortrage grösserer geistlicher Werke, als Hymnen, Messen u. s. w. Für gelungene, tüchtige Ausführung bürgen uns mehre sachverständige Ohrenzeugen. Früher wechselte das Directorium dieses einflussreichen Vereines mehrer Männerchöre: seit vorigem Jahre ist der wackere M. Brästigam, Cantor in Lucka, einstimmig zum immerwährenden Director erwählt worden. Was solche rühmliche Verbindungen, gut gepflegt, wirken, braucht nicht unserer Erinnerung. Ohne viele Worte wird Nacheiferung nicht aussen bleiben.

Einem andern ähnlichen Vereine von etwa 60 Mitgliedern steht Hr. Bogenhardt, ein junger, thätiger Mann, Cantor in Lodersleben bey Querfurt, vor. Auch hier sind die Erfolge von Bedeutung. Schon öfter hat der eifrige Musikfreund in Querfurt mehre Winter-Concerte veranstaltet, theils weltlicher, theils geistlicher Art. Trotz allen Schwierigkeiten, für grössere Musikwerke ein hinlängliches Orchester zusammen zu bringen und zusammen zu halten, geht doch das Ganze so glücklich, dass diese Concerte auch für den nächsten

Winter wieder eingeleitet sind. Sieht man darauf, was bey guter Vereinigung und Benutzung zerstreuter Kräfte Alles geleistet werden kann: so sieht man auch nicht minder, wie stark und weit Uebung in der Musik und Liebe zu derselben in unserm Vaterlande verbreitet sind und immer weiter sich verbreiten und erhöhen.

Freylich hatte dieses Gegend besonderes Glück. Sie besass in dem Landrathe von Dunckelman einen so preiswürdigen Beförderer der Tonkunst, dass wir uns dankbar verbunden fühlen, sein Andenken in unseren Blättern aufzubewahren. Wir thun es mit dem Wunsche, es mögen sich unter den Gutsbesitzern, Amtleuten und Pfarrherren in allerley Gegenden nicht zu wenige Nacheiferer finden, die durch mögliche Förderung der Kunst und Wissenschaft sich selbst Verdienste und Lebensgenuss zu schaffen und zu vervielfältigen wissen.

William Bonaventura, Freyherr v. Dunckelman, Königl. preussischer Landrath, Major, Ritter des rothen Adlerordens u. s. w. wurde zu Hougli in Bengalen 1777 geboren, wo sein Vater Director und vorsitzender Rath der holländisch-ostindischen Compagnie war. Nach dessen Tode kam er im 12ten Jahre mit seiner Mutter und einem Bruder zu seinem Oheim, der bald darauf die Wittwe seines Bruders heirathete und ihn als Vater erzog. Neigung und Wunsch der Aeltern bestimmten ihn zum Militair. Des Lateinischen war er kundig; das Höhere der teutschen Sprache wollte weniger gelingen; in häuslicher Unterhaltung bediente er sich lieber des Englischen oder des Französischen. Der Jugendunterricht war in der Tonkunst mangelhaft; erst im männlichen Alter erhob er sich durch den beharrlichsten Fleiss zu einer so hohen Stufe der Kunstbildung, wie sie von Dilettanten, die so spät beginnen, nur selten erreicht wird. Weiter Reisen, nach Opfer scheute er, den Unterricht tüchtiger Meister zu geniessen, um sich theoretisch und praktisch, vorzüglich im Violinspiele, zu vervollkommnen. Als nach den teutschen Befreyungskriegen das Herzogthum Sachsen an Preussen kam, wurde er bey Errichtung des Instituts der Landräthe gleich Anfangs als Landrath des Querfurter Kreises in Thätigkeit gesetzt, mit der Vergünstigung, die Expedition aus der Kreisstadt nach seinem nur eine Stunde entfernten Landgute zu Lodersleben verlegen zu dürfen. Hier war es ihm vergönnt, eine Lieblingsidee zu verwirklichen, die ihn lange erfüllt hatte, durch Errichtung eines stehenden Streichquartetts und durch Veranstaltung grösserer Instrumental-Aufführungen etwas für Verbreitung der Tonkunst thun zu können. Quartett-Unterhaltungen fanden wöchentlich wenigstens vier Mal statt; der grösseren Aufführungen waren ungefähr jährlich sechs. — In den ersten Jahren wurden die Concerte abwechselnd auf dem alten Schlosse zu Querfurt, auf der Vitzenburg, in Zingst oder Freyenstädt gehalten, wo jeder gebildete Musikfreund willkommen war. Mancher treffliche Künstler war auf Reisen oder kürzere Zeit ein Glied dieses Vereins, z. B. Böhner, der mehre seiner Klavier-Compositionen hier zuerst zur Aufführung brachte; der Musikdirector Sörgel zu Nordhausen, Musikdirector Kötzschke zu Schulpforte, Dr. Stöpel u. a. l. Frau von Heygendorf erfreute bey ihren Besuchen wiederholt durch ihren ausgezeichneten Gesang. Die Schöpfung, die Jahreszeiten und dgl. wurden mit Hülfe der früher wohl gestützten Sammlungen von Querfurt und mehrer Dilettanten zu Gehör gebracht. Die Instrumentalisten waren die Stadtmusiker von Artern, Sangerhausen, Nebra und Querfurt, sonst auch die Berg-Hoboisten von Eisleben; im Ganzen oft mehr als 40. Für das Quartett hatte der Landrath einen Violoncellisten besoldet; der Baron und Kreis-Secretair Holtzinger spielten wacker Violine, der Prediger und die Schullehrer des Ortes die Viola. Und so konnte man denn in dem einsamen Waldorte seit einer Reihe von Jahren das Trefflichste der Instrumentalmusik älterer und neuer Zeit hören: Symphonieen von Haydn bis Spohr und Kalliwoda; Quartetten von Haydn bis Onslow; Klavier-Concerte von Mozart bis Hummel, Moscheles und Kalkbrenner, und zwar mit einer Vollendung, die man selbst in grösseren Städten nicht immer finden wird; denn Dem. Pauline Hennes, Erzieherin der Dunckelman'schen Kinder, glänzte als Meisterin auf dem Pianoforte so, dass sie auch die besten nicht scheuen durfte. Dazu waren auch durch ihre Anleitung die jungen Barone Ernst und August, nebst ihrer Schwester, dem Fräulein Cornelia, sehr glücklich bis zum Tüchtigsten der neuen Zeit herangebildet. Mit hoher Freude wird sich jeder Hörer an die vielen vortrefflichen Genüsse in den Jahren 1828 bis 31 erinnern.

Auch theoretisch wurde der Tonkunst gehuldigt, sowohl durch angenehm belehrenden Gedankenaustausch in geistreichen Gesprächen, als durch

Ankauf und Umschwung der besten Schriften und Zeitungen.

Durch solche Liebe und Pflege musste allerdings das Beste ein Gemeingut gebildeter Musikfreunde der ganzen Umgegend werden, was sie ohne diess vielleicht kaum dem Namen nach kennen gelernt haben würden. Erst jetzt fühlt Mancher recht lebhaft, was wir in dem Manne auch in dieser Hinsicht verloren haben; er starb am Sosten April dieses Jahres an den Folgen einer Gehirnentzündung, welche übermässige Anstrengung in amtlichen und anderen Arbeiten herbeygeführt hatte. Friede seiner Asche! Dank und Liebe aller Edeln folgt ihm nach. Möge sein Beyspiel Nacheiferer erwecken!

Recensionen.

Etudes pour le Pianof. d'après les Caprices de Paganini, avec doigter, exercices préparatifs et avant-propos sur le but que l'éditeur s'y propose. — Studien für das Pianof. nach Capricen von Paganini bearbeitet, mit Fingersatz, vorbereitenden Uebungen und einem Vorwort über ihren Zweck von R. (Robert) Schumann. (Eigenth. des Verl.) Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Sonst würde man gesagt haben: Was nicht klaviermässig ist, gehört nicht für das Klavier. Man lasse der Violine und anderen Instrumenten ihre Uebungen, Eigenheiten und Capricen und dem Klaviere die seinen. Jetzt ist das anders. Man will auf dem Pianoforte Alles spielen und hat es in der That zu einer mechanischen Höhe gebracht, die sonst für unmöglich gehalten worden wäre. Zur Bestätigung solcher Uebungen, wie sie uns hier übergeben werden, schreibt z. B. Kalkbrenner in seiner Pianoforte-Schule (bey Kistner in Leipzig), §. 28: „Zur Beendigung dieser Studien muss man auch viel für andere Instrumente, wie Violine, Flöte, Violoncello geschriebene Musik spielen, um gute Betonung und Ausführung von Stellen zu lernen, die schlechten Fingersatz haben und fast unausführbar sind. Zum Beyspiel ist es sehr gut, die Etudes von Paganini für die Violine auf dem Pianoforte zu spielen, wenn man nicht mehr zu fürchten braucht, die Lage seiner Hände zu verderben, und einen sichern Fingersatz hat.“ Ob nun der Verf. dieser Etuden die Idee daher genommen, oder ob er selbstständig früher auf sie kam, kann uns gleich seyn; genug er hat sie ausgeführt und ist dadurch dem jetzigen Stande des Pianofortespiels nützlich geworden. Für welche Spieler dergleichen ist, hat jeder Aufmerksame und Ueberlegte theils sich selbst beantwortet, theils in Kalkbrenner's Ausspruche beantwortet gelesen: sie können der Natur der Sache nach nur für solche seyn, die bereits ihre Schule gemacht und gehörige Festigkeit erlangt haben. Dasselbe scheint uns der Verf. selbst am Schlusse seines Vorwortes angedeutet zu haben: „Sämmtliche Capricen sind aus Paganini's erstem Werke gewählt. Er hat sie den Künstlern gewidmet.“ — Der Bearbeiter ist dem Originale möglichst treu geblieben, und wo er sich erlaubte, es etwas klaviermässiger zu machen, geschah es ohne Beschädigung des Originals. „Nie opferte ich (sagt der Verf.) eine geistreiche oder eigenthümliche Wendung einem schwierigen oder freyern Fingersatze auf.“ Was über den Vortrag dieser Capricen gesagt wird, hält der Verf. selbst für bekannt, aber für nützlich, daran zu erinnern, wie es auch ist. Die von ihm beygefügten Beyspiele sollen nur auf ähnliche hindeuten. Wenn aber noch hinzugefügt wird: „Er (der Verf.) räth sogar vorgerückten Spielern an, nur selten Uebungen aus Klavier-Schulen zu spielen, lieber eigene zu erfinden und etwa als Vorspiele im freyen Phantasiren einzuflechten, da dann Alles viel lebendiger und vielseitiger verarbeitet wird“ —: so halten wir es doch für rathsamer, wenn nur die dazu Berufenen dergleichen unternehmen; wir rathen auch, sich nicht zu zeitig für berufen zu erachten, was jetzt nicht selten geschieht, woher es kommt, dass wir mehr Phantasieen und eigenes Kunstwerk hören müssen, als zuträglich ist. Anfangs sich beschränken und zwar in jeder Art, ist eine gute Regel, deren Nichtachtung schon ungemein viele Bankbrüche, nicht blos irdischer Art, nach sich gezogen hat.

Aus den 24 *Caprices pour le Violon composés par N. Paganini*, Oeuv. 1 sind, nach der Ausgabe von Breitkopf und Härtel in Leipzig (Preis 1 Thlr. 12 Gr.), die wir vor uns liegen haben, vom Verfasser folgende gut ausgewählt worden:

Die erste der bearbeiteten ist in Paganini's Sammlung die fünfte, ein Agitato, $\frac{4}{4}$, A moll, in Dur schliessend, mit Einleitung; die zweyte (Alle-

gretto, ¼, E dur) ist dort die neunte; die dritte (Andante, ¼, C dur) gibt die Original-Ausgabe als die eilfte; die vierte (Allegro, ¼, B dur) vergleiche mit No. 13; zur fünften (Lento, ¼, Es dur) nimm zur Vergleichung die neunzehnte, und zur sechsten (All. molto, ¼, G moll) die sechzehnte, deren Schnellfiguren Anfangs in die linke Hand gelegt worden sind, mit darüber gebauter Melodie und harmonischer Füllung. Kenntniss des Instruments, Gewandtheit, sorgsam sich anschmiegende, das Original nicht willkührlich und ohne Noth verletzende Zuthat und überhaupt lobenswerth treuen Fleiss können dem strebsamen Bearbeiter durchaus nicht abgesprochen werden. Das mit der grössten Sorgfalt und Schönheit gestochene Werk ist daher allen schon tüchtig gebildeten Pianofortespielern, die sich auch in solchen Dingen versuchen wollen, bestens zu empfehlen. Dabey wird jeder Spieler, fast von selbst durch die Arbeit darauf geführt, von dem bekannten, auch schon öfter zum Einüben tüchtiger, für das Pianoforte eigens gesetzter Capricen und Etuden, gegebenen Rathe Gebrauch machen, nicht mehr als eine völlig einzuüben und sie dann eine Zeit lang wegzulegen; so anhaltendes, nicht unterbrochenes Etudenspiel macht geistlos. Dass die Einübenden auf manche Schwierigkeiten stossen werden, mögen sie versichert seyn; besonders werden sie die letzte schwierig finden. Noch bemerken wir, dass dem teutschen Vorworte eine französische Uebersetzung gegenüber gegeben worden ist, welche der Franzose sogleich für eine solche erkennen wird, so eng hat sich der Uebersetzer an's Original gehalten.

Von diesem regsamen und offenbar talentvollen jungen Manne sind uns noch folgende Compositionen bekannt:

Thème sur le nom „Abegg" varié pour le Pianoforte — par R. Schumann. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 12 Gr.

Das Thema über den Namen Abegg ist gut erfunden und ansprechend; die Variationen durchaus nicht nach dem gewöhnlichen Schlage, wirklich eigenthümlich, fleissig und instrumentgemäss gearbeitet, nicht leicht, aber auch nicht zu schwierig für ordentliche Spieler. Das Ganze hat nur vier Veränderungen mit dem dazu gerechneten Finale alla Fantasia und ist der Comtesse Pauline von Abegg gewidmet, was hier zur Erklärung des Titels anzuführen ist.

Papillons pour le Pianoforte seul. Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

In zwölf bald ganz kurzen, bald länger hin und her sich bewegenden Sätzchen flattern Ton-Tagfalter bunt und flüchtig über die Wiesen launenhaft waltender Phantasie, die im Ungewissen des Tonreiches humoristisch zu jean-paulisiren wagt. Wirklich sind diese Entwürfe scherzhafter Musik-Umrisse beym Lesen Jean Paul Richters entstanden. Ist es nicht ungewöhnlich, durch Genuss eines Dichtererzeugnisses zu musikalischen Eingebungen zu gelangen: so ist es doch der Gedanke oder die Lust, dichterische Sommervögel motacillenartig singen zu lassen. Es liegt etwas frisch Unternehmendes darin, das so verschieden wirken wird, als die menschlichen Ansichten und Stimmungen verschieden sind. Es ist neuromantisch jugendliches Scherzen. Vielleicht hätte der Componist wohl gethan, wenn er die Stellen des Dichters bezeichnet hätte, die ihn auf seine Papillonen brachten. Hätten wir aber darin Recht und würde dieser Wunsch beym Spielen dieser Blumensauger in nicht Wenigen lebendig: so wäre diess zugleich ein Fingerzeig, dass der Componist zu weit gegangen wäre und Gefühle durch Töne hätte erregen wollen, die ohne Worte nicht zu erregen sind. Jeder versuche selbst, sich die Schmetterlinge zu fangen, und lasse ihr Farbenspiel in sonniger Stunde schillern; dann urtheile er selbst, denn gerade hierin wird der Geschmack noch weit verschiedener seyn, als in anderen Gaben scherzender Musen. — Das neueste Werkchen dieses jungen Componisten führt den Titel:

Impromptus sur une Romance de Clara Wieck pour le Pianof. — Oeuv. 5. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Schneeberg, chez Ch. Schumann. Pr. 18 Gr.

Die variirte Romanze der Dem. W. (Oeuv. 3, bey Fr. Hofmeister; Pr. 8 Gr.) war dem Herrn Schumann gewidmet worden. Die Einfälle darüber hat der Verf. dem Vater der jungen Künstlerin, Hrn. Friedrich W., gewidmet. Der Anfang passt zu dem Titel, die Folge dürfte für Impromptus zu viel Ausgearbeitetes haben, so dass sie freye Variationen heissen könnten, in denen das natürliche Thema bald versteckter, bald offen, hier in der rechten, dort in der linken Hand wohl benutzt ist. Mannigfaltigkeit in melismatischer und harmonischer Hinsicht, stechende Verbindungsarten, die

immer am Neuen, auch wohl am streng Eindringlichen sich erfreuen, Originelles sowohl angenehmer als sonderbarer Art, also überall Unterhaltendes oder Aufreizendes liefern diese zwölf Bearbeitungen auf jeder Seite. Fleiss, Geschick, Talent, frische Phantasie und starkmuthiges Aufstreben wird dem Verf. kein unparteyischer Beobachter absprechen, lauter Eigenschaften, welche mit Recht die Aufmerksamkeit auf ihn verdoppeln müssen. Selbst die Auswüchse, die wir allerdings in allen diesen Erzeugnissen noch gewahr werden und die wir für unsere Person lieber im Allgemeinen zur Hälfte beseitigt wünschten, eine zum Druck geschritten würde (man lässt jetzt zu früh drucken), sind uns, um der Zukunft willen, willkommener, als ungehindert gemächlich fliessendes Bachwasser junger Componisten, das nichts sagend verschwimmt oder verdunstet. Der Verf. thut also nach unserer Meinung hin und wieder des Guten noch zu viel. Wegschneiden ist aber offenbar leichter, als Zusetzen; die Zeit thut das Ihre von selbst. Nicht zu übersehen ist die ganz ungewöhnliche Angabe auf dem Titel: „publié 1833 Août (August)." Der Verf. scheint sich damit die Art der Behandlung eines Thema's, als eine von ihm zuerst gebrachte, sichern zu wollen. Auch diess wird gute Pianofortespieler (denn diese gehören zu guter Ausführung) reizen, sich mit den Impromtus näher bekannt zu machen. — Will der Verf. den alttreuen Ernst ungeschminkter Liebe zum epheuumwundenen Thyrsusreis des Neuen bringen, so wird er bey seinen offenbaren Gaben sehr Tüchtiges leisten.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss.) Am 30sten April Concert des Hrn. Franz Schoberlechner, Hof- und Kammer-Virtuosen Sr. K. K. Hoheit des Grossherzogs von Toscana und Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Lucca, Ehrenmitglied mehrer philharmonischen Gesellschaften in Italien, im Saale des neuen Schauspielhauses. Fräulein Neureuther sang die Arie der Sofia aus „Sargines" mit obligater Clarinette, von Hrn. Rehage schön begleitet, und zum Pianoforte Conr. Kreutzer's „Lebe wohl, mein Lieb." Hr. Conrector Husler trug ein Potpourri von Fischel für die Violine über Themata aus „Zampa" vor. Vom Concertgeber hörten wir sein neues grosses Pianoforte-Concert aus C dur, neue Variationen mit Orchesterbegleitung über ein Thema von Pacini und eine freye Phantasie. Hr. Schoberlechner wurde uns schon vor mehren Jahren als ein vortrefflicher Pianofortespieler bekannt; er hat seit dieser Zeit nicht gefeyert. Sein kräftiges und doch zartes Spiel und seine Fertigkeit, wie seine Compositionen fanden bey dem zahlreichen Auditorium allgemeinen Beyfall. Mad. Schoberlechner, geb. dall' Occa, aus St. Petersburg, erntet jetzt in Bologna neben der Malibran-Garcia Lorbeeren ein. — Am Bettage (18ten May) wurde vom Hrn. Musikdirector Riel zu gutem Zwecke in der löbenichtschen Kirche der „Messias" wiederholt.

Theater. Ein Hr. Emil Ronniger aus Wien trat in Concerten und auch auf der Bühne als dramatischer Sänger auf, als Leporello, Sarastro, Figaro (von Rossini), Scherasmin, und zeigte eine schöne umfangreiche Bassstimme, auch genügendes Spiel. Unglücklicher Weise aber weiss der junge Mann seine Stimme noch nicht zu benutzen, und wenn er auf dem Wege fortfährt, den er eingeschlagen, wird er es auch wohl nicht erlernen. — Der „Liebestrank" („le Philtre") von Auber wurde höchst langweilig befunden, und Wenige haben diesen Trank zum zweyten Male gekostet. — „Zampa" von Herold gefiel und wurde mehrmals gegeben. Allerdings gehört diese Oper zu den besseren neueren. — „Fiorella" dagegen, von Auber, zum Benefiz der Dem. Steger, hatte keinen Erfolg. Sonderbar fand man es, dass die Benefiziantin ihre Rolle nicht selbst sang. Wir wissen es, sie lag ihr zu hoch; aber warum das Publicum täuschen? — In Herrn Genée, unserm Landsmanne, Regisseur des Berliner Königsstädtischen Theaters, lernten wir einen tüchtigen Schauspieler und braven Sänger kennen. Sein Richard Boll in der „Schweizerfamilie", alter Feldherr, Förster Matois in „Schülerschwänken", Istock in der „Ochsenmenuett", Leporello, Caspar im „Freyschütz" u. s. w. fanden verdiente Anerkennung. Auch gab Herr G. mehre musikalische Intermezzi, z. B. aus der „Entführung aus dem Serail" und aus der „heimlichen Ehe." — Dem. Walther vom Rigaer Theater trat als Gast als Agathe („Freyschütz") mit mässigem Beyfall auf. — Hr. Wendt, zweyter Tenorist, zeigte ein löbliches Bestreben zum Fortschreiten und wurde stets gern gehört. — Zum Sommer hat ein grosser Theil unsers Bühnen-Personals eine Gastfahrt nach Riga angetreten. —

Es bleibt uns nun noch übrig, unser Urtheil über Fräulein Marie Neureuther, unsere erste Sängerin, abzugeben. Dieselbe ist aus München gebürtig, so viel wir wissen, Schwester des durch seine Umrisse zu deutschen Dichterwerken bekannten Malers N., ist wenig über 20 Jahre alt und beym Theater in Pesth angestellt gewesen. Sie debutirte hier als Rezia in Weber's „Oberon." Seitdem hat sie mit grossem Beyfalle die verschiedensten Rollen, Agathe, auch Aennchen im „Freyschütz", Donna Anna in „Don Juan", Prinzessin in der „Stummen", Zerline in „Fra Diavolo", Irma im „Maurer und Schlosser", Desdemona, Anna in der „weissen Dame", „Prinzessin von Navarra", Imogen, Terezina im „Liebestrank" u. m. a. gesungen, und namentlich als Emmeline und als Camilla in „Zampa" ein bedeutendes dramatisches Talent entwickelt. — Die Stimme ist grossartig, von *h* bis *h*, auch *c*, die Schule rein und einfach, die Aussprache deutlich, der Dialect nicht fremdartig störend. Der Ton kommt aus der Brust und geht zum Herzen. — Wenn dieser jungen Sängerin von Berliner Kritikern (C. S.) natürliche Anlagen, wohltönende Stimme, meistens reine Intonation, (L. R.) angenehme Mittel, ehrenwerthe Gesangsbildung, edler Ausdruck zugestanden werden, so dürfte das Urtheil über sie in der Haude und Spener'schen Zeitung, „von schülerhaften Versuchen" wohl zu streng seyn, da das ganze Verachen der Debutantin in Berlin auf einem Gedächtnissfehler zu beruhen scheint, den man wohl der Befangenheit vor einem fremden Publicum zuschreiben darf. Referent für seinen Theil wünscht unserm Theater sein Lebelang keine bessere Prima Donna, als Fräul. Neureuther, die ihn durch den Schmelz ihrer Stimme mehr, als Andere durch Kehlfertigkeiten zufrieden stellt und auch ausser der Bühne ein anspruchloses Frauenzimmer ist.

Stuttgart. (Beschluss.) Die zweyte Hälfte der Abonnements-Concerte der Königl. Kapelle bot uns auf's Neue viel Erfreuliches dar. In No. 6 wurde aufgeführt: Gluck's Ouverture zu Iphigenia und Cherubini's aus Anacreon. Pianoforte-Concert von J. Benedikt, gespielt von Dem. Constantini, Divertissement für zwey Hörner von G. Schunke, herrlich executirt von den Herren Schunke, Vater und Sohn, und ein grosses Octett von Spohr für Violine, Violoncell, Clarinette, zwey Waldhörner, zwey Violen und Contrabass, vorgetragen von den Herren Molique, M. Bohrer, Reinhart, Gottfr. und Ernst Schunke, Barnbeck, Höllerer und Leitner. Dem. Haus sang eine Scene von Spohr, Hr. Häser eine Arie von Conradin Kreutzer und das bekannte und beliebte Buffo-Duett aus matrimonio segreto. — No. 7 brachte uns die Ouverture zur Räuberbraut von F. Ries, ein Ave Maria von Cherubini, von Frau von Knoll mit ihrer helltönenden Stimme gesungen und von Hrn. Reinhart auf dem Bassethorne begleitet; ein Violin-Concert (No. 5) von Mayseder (eine etwas barocke Composition), gespielt von Hrn. Barnbeck, und ein Quintett-Concertante für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, eben so meisterhaft vom Kapellmeister Lindpaintner geleitet, als vorgetragen von Krüger, Rothart, Reinhart, Schunke (Vater) und Neukirchner. Im zweyten Theile dieser musikalischen Abend-Unterhaltung hörten wir mit lebhaftem Vergnügen und dankbarer Erinnerung an den zu früh entschlafenen Meister eine Auswahl der schönsten und gediegensten Gesangstücke nebst vorangehender Ouverture aus Zumsteeg's Geisterinsel. Jedes einzelne Musikstück wurde mit rauschendem Beyfalle aufgenommen. — No. 8 erfreute uns mit den beyden Ouverturen von C. M. v. Weber aus Oberon und der Jubel-Ouverture von Fr. Schneider, einem Potpourri für die Violine von Mayseder, gespielt von Eduard Keller, mit einer Einleitung, Variationen und Rondo für das Violoncell von Hrn. Bohrer, sodann mit Variationen für das Pianoforte von Herz, ausgeführt von Mad. Bohrer, und einer grossen Arie von Lindpaintner: „Der Feen-Königin Erwachen" gleich vorzüglich gearbeitet, als gesungen von Dem. Haus. Im zweyten Theile hörten wir wieder einmal recht gern denselben braven Tonsetzers melodramatisch bearbeitetes Gedicht von Schiller: „Die Glocke", welches von Dem. Stubenrauch und Hrn. Seydelmann gesprochen wurde. — Im neunten und letzten Concerte wurde Judas Maccabäus von Händel mit Lindpaintner's sinniger und gelungener Instrumentirung, unter Mitwirkung der hiesigen Gesang-Vereine, aufgeführt. — Endlich gab noch der Königl. bayersche Musikdirector aus Augsburg Hr. Röder im Königl. Redouten-Saale zu seinem Besten ein grosses Concert, und führte darin, von der Hofkapelle und dem sämmtlichen Opern-Personale unterstützt, ein Oratorium seiner Composition auf, in drey Abtheilungen nach Ramler's Dichtung, unter dem Titel: „Messiade." Die erste

Abtheilung war überschrieben: Die Geburt. Die zweyte: Das Leiden und der Tod. Die dritte: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. — Die Solo-Partieen wurden (und zwar mit vielem Fleisse) von Dem. Haus, Frau von Knoll, Dem. Haas und den Herren Vetter, Hambuch, Häser und Pezold gesungen. Die Composition zu einem Pendant des Händel'schen Messias war allerdings eine kühne Idee und ein sehr gewagtes Unternehmen, und Ref. läugnet keineswegs, dass er von einem nicht ganz vortheilhaften Präjudiz für das angekündigte Werk und dessen Aufführung befangen den Saal betrat. Doch hoffte er mehr als Mittelmässiges zu hören, da ja dasselbe nach Privat- und öffentlichen Nachrichten in München und Augsburg einige Male mit vielem Applaus aufgenommen worden war; und er gesteht eben so freymüthig, dass seine Erwartung übertroffen wurde. Es dürfte zwar der Verschiedenheit des Styls zu Folge nicht eigentlich den Namen eines Oratoriums verdienen, da es neben vielen frommen, wahrhaft religiösen Stellen, Arien, Duetten, Recitativen und dergl. im Ganzen sich mehr der modernen Kirchenmusik, ja sogar der Opernmusik unserer Tage anschliesst — dennoch aber können wir dem in der Kunst erfahrenen Compositeur die Weihe nicht absprechen, da sein Werk besonders treffliche geistvolle Chöre, einige sehr schöne Chorälle und brav gearbeitete Fugen enthält. Leider war der Saal sehr mässig voll, und daher der Beyfall nicht glänzend. Suum cuique! Er hat Tüchtiges geleistet! — In der ganzen Zeit wurde in der Hofkirche nichts von Belang aufgeführt, als etwa die Paraphrase eines Psalms, oder das Vater-Unser vom Hofmusiker Abenheim, der recht viel Fleiss und Kunststreben in seinen mancherley musikalischen Arbeiten beurkundet. Der ehemalige, als Componist geachtete Concertmeister Abeille, seit einer Reihe von Jahren Hof-Organist, ist seit Kurzem in den Ruhestand versetzt worden. Sein Nachfolger, der schwerlich seinen Verdiensten, sondern unerklärlicher Protection seine Anstellung verdanken mag, vermehrt nur noch zum allgemeinen Bedauern die Zahl der ohnehin mittelmässigen Organisten der Residenz. — Das musikalische Fest zum Andenken Schiller's wurde wie früher würdig begangen. Liederkranz und Liedertafel währen fort und finden rege Theilnahme. — Das Stuttgarter grosse Musikfest, welches nicht mehr wie früher im Herbst, sondern im Sommer regelmässig alle Jahre statt finden wird, wurde mit der zweymaligen Aufführung des Händel'schen Messias auf vielseitiges Verlangen am 24sten und 25sten Juny auf eine dem Gegenstande und der Kunst gleich würdige Weise in der geräumigen, dazu eingerichteten Stiftskirche begangen, welche, wie in den vorhergegangenen zwey Jahren, sehr gefüllt war. Der Sängerchor war noch zahlreicher besetzt, als vordem; auch nahmen an der Production unter Lindpaintner's sorgsamer und umsichtiger Leitung des Ganzen, eine Anzahl braver Künstler von den Kapellen benachbarter Fürstenhöfe diess Mal Theil. Unter den Zuhörern befanden sich eine Menge Kunstfreunde aus Ulm und anderen Städten des Vaterlandes, desgleichen aus Frankfurt, Karlsruhe und Manheim. Dem Vernehmen nach soll im Sommer 1834 Händel's Samson aufgeführt werden.

Die Hoffnung, den auf's Ehrenvollste bekannten Tonsetzer und Virtuosen Kalkbrenner hören und bewundern zu können, schlug für dieses Mal fehl. — Dem. Emilia Gnauth, Tochter unsers sehr beliebten und geschätzten Schauspielers im Lustspiel, welche die Gesang-Partieen des Tancred, der Isabelle in der Italienerin in Algier, die dritte Dame in der Zauberflöte, dritte Hexe in Chelard's Macbeth u. s. w. mit ihrer sonoren, kräftigen Altstimme sang, ist vor einigen Monaten in der schönsten Blüthe ihrer Jugend, ohne vorhergegangene Krankheit, plötzlich gestorben. — Das hiesige Hoftheater hat vom 1sten July an auf zwey Monate Ferien. Hoffentlich wird Ihnen der Berichterstatter auch im neuen Theaterjahre recht viel Gutes zum Lobe der Kunstanstalten unserer Stadt zu erzählen haben!

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von Fr. Curschmann. Op. 5. Stes Heft der Gesänge. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ¾ Thlr.

Hr. Curschmann gehört jetzt unter die beliebtesten Lieder-Componisten; das Publicum der Lieder beachtet also seine Lieferungen, über deren einige gesprochen worden ist, von selbst. Der erste Gesang dieser fünften Lieferung ist aus W. Müller's Lieder-Roman: „Danksagung an den Bach" genommen, ohne dass die übrigen Lieder folgen, die bereits sämmtlich in Musik gesetzt wurden, was auch angezeigt worden ist. Die Composition ist munter, natürlich und gefällig. Wenn wir einige verdoppelte

grosse Terzen, die durch die gerade Bewegung gebrochener Accorde Octaven bildend uns so scharf klingen, wegwünschen, so ist das eine Kleinigkeit, die nur sehr Wenigen etwas bedeutet. Das alte Volkslied: „Schätzlein, es kränket mich“ ist vortrefflich gehalten, echt in alterthümlicher Weise und doch Jeden ansprechend. „Frühlingsglaube“ von Uhland („die linden Lüfte sind erwacht“) ist zwar nach Kreutzer's Composition schon allgemein beliebt und uns, vielleicht durch öftere Wiederholung, besonders lieb geworden, wird aber auch in dieser Weise seine zahlreichen Freunde finden. Das Wiegenlied von Weckernagel ist recht schön. Die stillen Wanderer von Fr. Förster ist wieder vortrefflich. Die Sammlung ist mit Recht willkommen.

Vier Weinlieder für eine Basstimme mit Pianoforte componirt — von Frdr. Hieronymus Truhn. Op. 3. Berlin, bey Bechtold und Hartje. Pr. 12½ Sgr.

Das erste, „der Nibelungenhort“, ist ganz einfach, schlicht und recht in allen Dingen. Das zweyte, „ein Lied vom grünen Kranze“, lässt sich wie gravitätische Possierlichkeit vernehmen und will routinirt einfach aus vollem Bass am liebsten erklingen. Die „rara virtus“, als das dritte, ist philosophisch possierlich und abermals ganz natürlich. Aber das vierte, „Frühling im Wein“, thut schon ein klein wenig vornehmer und hat sich, wir glauben des Textes wegen, etwas putzen gewollt. Ist auch nicht übel: aber so beym Weine ist die Einfalt gerade so anziehend, wie guter Wein und jovialer Humor. Darum halten wir es mit den drey ersten, werden aber beym Gesange des letzten auch nicht davon laufen, ob es gleich nicht das erste Mal wäre. Kurz, einfache Weinlieder sind gute Lieder, und wer Wein hat, soll sich auch solche Lieder kaufen.

Bilder des Orients von H. Stieglitz in einer Auswahl für Gesang und Pianoforte von verschiedenen Componisten. Herausgegeben von A. Bundelin. Heft 1. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler.

Die vier mit einem geschmackvollen Umschlage versehenen und gut gedruckten Lieder sind: Wanderer in Osten von B. Klein, einfach und leicht angemessen; nicht minder Omars Nachtlied von Mantius, das des allgemeiner ansprechenden Inhalts wegen wohl noch allgemeiner ansprechen wird. Tucans Zelt von H. Griebel ist gefällig erzählend, weshalb es schon gefallen wird, ob wir gleich den orientalischen Hauch darin vermissen. Am wenigsten spricht uns Te Deum laudamus (ein Griechengesang) von A. Bundelin an. Die Sammlung wird fortgesetzt.

Sammlung italienischer Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte und beygefügtem deutschen Texte von Aug. Kopisch, herausgegeben von G. W. Teschner. 2tes Heft. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Diese gut gewählte und gut übertragene Sammlung wird nicht blos den erklärten Liebhabern der Volksgesänge, sondern auch geselligen Zirkeln willkommen seyn, werden nur diese meist originellen Lieder von einer italienisch gewandten Zunge, südlich gefärbt, vorgetragen. Das Letzte ist unerlässliches Erforderniss, wenn sie nicht zu viel verlieren sollen. Zwar werden sie sich auch in der Uebersetzung gut genug ausnehmen: uns scheint jedoch die Ursprache für Volkslieder meist nothwendig. Man erhält hier vier neapolitanische, zwey calabresische, ein portugiesisches (mit dem Originaltext, mit italienischer und teutscher Uebersetzung) und auf dem Titel einen sehr wohl bekannten römischen Volks-Canon zu drey Stimmen. Unter diesen Liedern ist auch ein Gesang zur Tarantella, die bekanntlich sehr verschieden ist. Beygegeben sind ihm zur Begleitung das Pianoforte, die Violine, Violoncelle und Triangel, welche zum Eingange die Tarantella vortragen, was nach der 8ten und 15ten Strophe wiederholt werden kann zur Erleichterung des Sängers, der guten Athem haben muss. Die ganze, höchst possierlich bunte Geschichte eines beirathlustigen Flinders hat 19 trefflich übersetzte Strophen. Die Ausstattung ist gut, wie gewöhnlich.

Notiz.

Die Gebrüder Müller aus Braunschweig (berühmtes Quartett) machen eine Kunstreise nach Hamburg, Berlin, Dresden, Prag, Wien, Paris und London.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

mereyen, zu welchen die Musik empfindende Menschen begeistert hat, eben nicht sehr wundern, und sogar die mystischen Ansichten der Tone und ihrer Verhältnisse, der Harmonie und des Rhythmus, bekommen ihre Rechtfertigung von der philosophirenden Vernunft.""

Was ware auch wohl im Gebiet der Wissenschaft noch entdeckt worden, wovon die offenbarende Stimme des poetischen Geistes nicht früher geweissagt hatte? — Sie werden nun leicht einsehen, dass diese durch Musik geweckte Form einen Inhalt verlangt, nicht zwar mit der Nothwendigkeit der Vernunftgesetze, mit welcher zu einem gegebenen Inhalt die Form (als Bedingung zu dem Bedingten) postulirt wird, aber doch vermoge der Thatigkeit der Phantasie, welche durch die gegebene Form erregt, dieser einen Inhalt zu geben bemüht ist. In diesem Geschäft handelt sie ganz ungebunden und schweift oft, ohne sich für etwas zu bestimmen, von einem möglichen Inhalt zu dem andern. Wird sie ja bestimmt, so ist diese Bestimmung nicht eine asthetische, wie sie bey einem schonen Kunstwerk seyn soll, sondern eine psychologische — ich will damit sagen, eine von dem gegenwärtigen Gemüthszustande, mithin von einer subjektiven Ursache abhangige — Das Interesse oder der Reiz mischt sich also hier in die Thatigkeit der Phantasie und hindert die reine Kunstanschauung der Schonheit. Selbst das Wohlgefallen an der gegebenen Form verschwindet nun, denn das Interesse an dem erweckten Inhalte, und der Reiz desselben würkt heftiger und reisst die Sinnlichkeit von der reinen Kunstanschauung weg. Ich habe dieses oft von Menschen, welche zu aufrichtig waren, um Empfindungen zu affektiren, bestatigen gehört, wenn sie sagen wollten, wie und was sie bey der Musik empfinden. Die meisten kamen darin überein, dass Musik in ihrer Phantasie eine Fülle von Bildern erregte, welche bald in unbekannten Gestalten und Verbindungen, bald kenntlich, gleich Erscheinungen aus einer frühern Welt, bald in bestimmten Umrissen, bald in gestaltlosen Gefühlen und Ahndungen ihrem innern Sinne vorübergingen. Dichter wollten sogar behaupten, dass das Horen der Musik ihnen die beste heuristische Methode für ihre poetischen Ideen abgebe und brauchten sie oft, um ihre Phantasie vom Geist aus zu berauschen — Verbindet sich hingegen die Poesie mit der Musik zum Gesange, so ist die Ungebundenheit der Phantasie im Schaffen des Inhaltes beschrankt, und ihre Thatigkeit nicht der subjektiven Bestimmung überlassen, sondern durch die Poesie asthetisch bestimmt: darum sagte ich, die Poesie diene, den Inhalt der Empfindung, welchen die durch Musik geweckte Form verlangt, dem zu raschen Fluge der Phantasie zu entreissen. Freylich aber waren unsre Kunsttheorien weit zweckmässiger, wenn wir nicht aus den einzelnen Künsten die Regeln für ihre Zusammensetzung oder Verbindung abstrahirten, sondern die Kunst überhaupt, oder wenigstens die Künste, welche offenbar zusammen gehören, erst als Einheit, und dann die sogenannten einzelnen Künste, als die Extreme ihrer verschiednen Richtungen betrachtete.

„Das mochte uns jezt wohl zu weit abführen. Sie hatten ohnedies noch ein „Oder" auf der Zunge, als ich sie unterbrach."

Es bezog sich auf das, was ich so eben sagte: Der eigentliche Gesang sollte gar nicht in einem Hinzukommen der einen Kunst zu der andern bestehen. Ursprünglich sind beyde vereinigt, und wenn Sie wollen, die Mimik noch dazu. Keine Kunst hat am Kunstwerke, welches sie zusammen bilden, mehr Antheil, als die andre, keine kann daher vom Ganzen getrennt werden, ohne es zu zerstören. Eine Oper, die als arrangirtes Quartett denselben Effekt macht, ist gewiss keine gute Oper. Eine Singstimme, welche, auf einem Instrumente gespielt, die Worte nicht vermissen lässt, ist keine gute Singstimme. Wir machen geringe Ansprüche an die Kunst und an die Künstler, weil wir vom ersten Verstandesgebrauch an zur blossen Reflexion erzogen werden und alle Mittel gebrauchen, bis zum Operntext und Konzertzettel,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. Nº. 38. 1833.

Vom unharmonischen Querstand und gelegentlich über Sarti's Streitschrift gegen Mozart.

§. 1.

Definition des Querstandes.

1) Der Querstand besteht in einer befremdlichen oder unangenehmen Folge von zwey Consonanzen oder consonirenden Accorden (relatio non harmonica.)

2) Der Form nach wird derselbe erkannt, wenn zwey unter sich dissonirende Töne so auf einander folgen, dass der eine Ton in der einen, der andere in der anderen Stimme befindlich ist (relatio non harmonica obliqua.)

3) Von den beyden Tönen muss aber der eine ein unterhalber, der andere ein oberhalber Ton seyn (mi contra fa.)

4) Nicht alles mi contra fa dissonirt; z. B. die Tera c fa e mi, oder die Sexte e mi c fa. Ein solches mi fa macht keinen Querstand.

5) Aber auch nicht jedes dissonirende mi contra fa ist zur Erzeugung eines Querstandes geeignet. Die diatonischen grossen Septimen und ihre Umkehrungen, die diatonischen halben Töne sind davon ausgenommen, z. B. c fa h mi, e mi f fa. Die diatonischen kleinen Septimen und die ganzen Töne gehören ohnehin nicht hieher, weil ihre termini niemals ein mi contra fa enthalten.

6) Es bleiben also nur die verminderten oder übermässigen, mit einem Worte die alterirten Intervalle übrig, weil sie stets aus einem mi contra fa bestehen.

7) Die alterirten Intervalle entstehen sowohl aus consonirenden, als aus dissonirenden Accorden. Es gibt also alterirte perfecte und imperfecte Consonanzen und alterirte Dissonanzen. Ursprünglich ist angenommen, dass nur die alterirten perfecten Consonanzen Querstände bilden, nämlich die verminderte oder übermässige Quinte und Octave, und ihre Umkehrung die Quarte und der Einklang.

8) Die alterirten imperfecten Consonanzen, nämlich die verminderte oder übermässige Terze und Sexte, dann die alterirten Dissonanzen, nämlich die verminderte Septime und übermässige Secunde, sind viel später den Querständen beygezählt worden. Bey der Entstehung der Lehre gehörten sie nicht dazu.

Man wird nun die älteste förmliche Definition des Querstandes verstehen, welche Zarlino *) gegeben hat. Sie lautet also:

Der Ausdruck: die Stimmen einer Cantilena haben in ihren Tönen keine harmonische Relation, will so viel sagen, als die Stimmen stehen von einander ab um eine übermässige oder verminderte Octave, oder um eine verminderte Quinte, um den Triton oder andere ähnliche Intervalle. Ich meine jedoch nicht, dass diese Relation zwischen zwey blos in der Höhe und Tiefe unterschiedenen Noten besteht, sondern zwischen vier Noten, in zwey Stimmen, welche Consonanzen bilden, wie sie hier zu sehen sind:

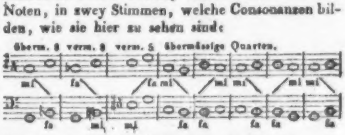

An einer andern Stelle kommen noch vor:

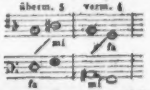

Diese Definition mit ihren Beyspielen bestätigt das bereits Gesagte, nämlich die Querstände befinden

*) Institutioni harmoniche 1558.

sich stets in zwey unmittelbar auf einander folgenden Accorden, welche Consonanzen sind, und in zwey verschiedenen Stimmen Töne enthalten, die gegen einander alterirte perfecte Consonanzen bilden. Man sieht auch, sie gelten ohne Unterschied von der linken zur rechten, oder umgekehrt.

9) Da angenommen wird, dass das Ohr die Dissonanz des schiefen Intervalls fast wie im Zusammenklange vernimmt und also der Querstand in der unmittelbaren Folge zweyer Accorde liegt, so hört derselbe natürlich auf, sobald ein Mittel-Accord dazwischen tritt, weil dann jeder der beyden Töne mit ihm in ein anderes Verhältniss kommt. Man fordert aber, dass dieser Mittel-Accord ein von den beyden äusseren verschiedener sey; die Harmonie muss verändert werden. Wenn die Stimmen blos die Intervalle des ersten Accords zergliedern, so ist die Harmonie nicht verändert; es ist kein wirklicher Mittel-Accord vorhanden, und der Querstand besteht. So z. B. bey Mattheson:

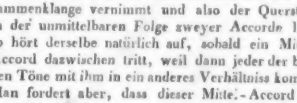

oder bey Albrechtsberger:

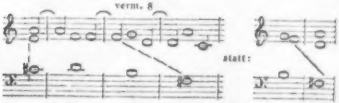

10) Da ferner der Querstand immer in zwey consonirenden Accorden liegen muss, eine Bedingung, worin alle Autoritäten einig sind, die man aber im Laufe der Zeiten vergessen zu haben scheint, so ist kein Querstand vorhanden, wenn die Töne des obliquen Intervalls in ihren respectiven Accorden als Dissonanzen erscheinen, mithin schon für sich gerechtfertigt seyn müssen. So wäre also der von Albrechtsberger bezeichnete Querstand im Grunde keiner, denn das f des ersten Accords ist eine Septime, und die Folge im strenger Style nur deshalb zu tadeln, weil sich die Dissonanz nicht auflöst. Es ist übrigens nicht ausgemacht, ob einer der beyden Töne nothwendig selbst als Dissonanz erscheinen muss, oder ob es überhaupt genügt, dass in einem Accord irgend eine Dissonanz vorhanden sey, um den Querstand zu verwischen.

11) Wichtig ist noch eine andere Folgerung. Müssen die Töne eines Querstandes in ihren respectiven Accorden consoniren, so gehören sie auch nothwendig zur Harmonie. Nicht zur Harmonie gehörige Töne, nämlich Durchgänge und Vorschläge, können also keinen Querstand bilden, und wenn hinwieder zwischen einem Querstande dergleichen zufällige Töne vorkommen, so bilden sie keinen Mittelaccord, und der Querstand besteht, z. B.:

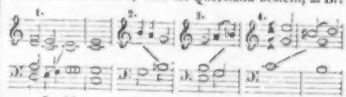

In No. 1 macht das durchgehende f im Basse keinen Querstand mit dem h der Mittelstimme.

In No. 2 hebt die durchgehende Note a der Oberstimme den vorhandenen Querstand nicht auf.

In No. 3 ist der gleiche Fall mit dem Vorschlag a der Oberstimme; der Querstand besteht.

In No. 4 ist kein Querstand vorhanden.

12) Endlich, weil die Accorde Consonanzen seyn müssen, so werden sich alle möglichen Querstände in einer Folge von Terzen und Sexten, oder von diesen zu Quinten und Octaven und umgekehrt befinden. Die Theorie sammelte nach und nach die vorkommenden Fälle, ordnete sie, und stellte so die Regeln auf, welche zur Vermeidung der Querstände dienen. Es sind beyläufig folgende:

Der Querstand entsteht

bey grossen Terzen und kleinen Sexten:

a) wenn sie in ganzen Stufen fortschreiten:

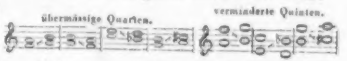

b) im grossen und kleinen Terzensprunge:

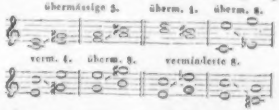

c) aus der grossen Terz in die grosse Sexte, wenn beyde Stimmen springen:

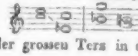

d) aus der grossen Terz in die grosse Sexte,

wenn eine Stimme in halben Stufen geht, die andere in eine grosse Terz springt:

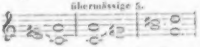

e) aus der grossen Terz in die grosse Sexte, wenn eine Stimme im ganzen Tone geht, die andere in die kleine Terz springt:

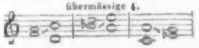

bey kleinen Terzen und grossen Sexten:

a) wenn beyde Stimmen eine halbe Stufe steigen oder fallen:

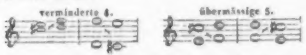

b) wenn beyde Stimmen in gerader Bewegung einen kleinen oder grossen Terzensprung machen:

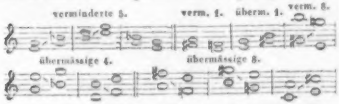

c) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn beyde Stimmen springen:

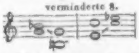

d) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn eine Stimme in halben Stufen geht, die andere eine grosse Terz springt:

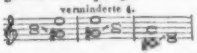

e) aus der kleinen Terz in die kleine Sexte, wenn eine Stimme im ganzen Tone, die andere in der kleinen Terz fortschreitet:

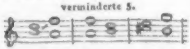

Von Quinten zu Terzen oder Sexten:

a) aus der Quinte in die grosse Terz, wenn beyde Theile stufenweise in entgegengesetzter Bewegung gehen:

b) aus der Quinte in die grosse Sexte, wenn die Oberstimme einen halben Ton, die Unterstimme eine kleine Terz fortschreitet:

Von Octaven zu Terzen:

Aus den Octaven in die grosse Terz, wenn eine Stimme einen kleinen halben Ton fortschreitet:

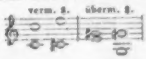

Von Quinten zu Octaven:

Aus der Quinte in die Octave, wenn eine Stimme einen kleinen halben Ton geht, die andere in ein alterirtes Intervall springt:

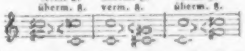

Hier sind nun bereits doppelte Querstände; überhaupt, wenn eine der beyden Stimmen in ein chromatisch alterirtes Intervall springt, so entstehen immer Querstände, und meistens doppelte:

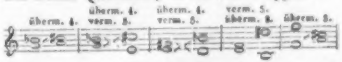

Alterirte imperfecte Consonanzen und alterirte Dissonanzen.

Die bisherigen Beyspiele enthielten nur Querstände von alterirten perfecten Consonanzen. Wollte man die Fälle von alterirten imperfecten Consonanzen und von Dissonanzen in Regeln bringen, so würden es allenfalls folgende seyn:

a) kleine Terzen und grosse Sexten in kleinen halben Stufen:

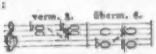

b) grosse Terzen und kleine Sexten in grossen halben Stufen:

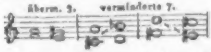

c) Ueberhaupt, wenn eine Stimme im kleinen halben Tone geht, die andere durch ein chromatisch alterirtes Intervall springt, mit Ausnahme des schon erwähnten Falls aus der Quinte in die Octave:

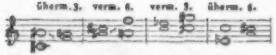

Es ist noch ein Fall gedenkbar, wenn nämlich beyde Stimmen in alterirte Intervalle springen; die Querstände, welche dann zum Vorschein kommen, enthalten meistens sogenannte enharmonische Intervalle:

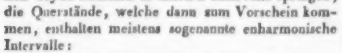

Vielleicht liessen sich diese Regeln noch besser ordnen und hin und wieder schärfer bestimmen, schwerlich werden auch alle möglichen Fälle darin enthalten seyn, gewiss aber sind sie sämmtlich auf das Schema von Terzen, Sexten, Quinten und Octaven zu reduciren.

Kurze Anzeigen.

Neun Lieder von W. Müller mit Begleitung des Pianof., Musik von Otto Claudius. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Es sind die dem Texte nach bekannten Müllerlieder, die wir hier in neue Töne gebracht erhalten. Sie bilden in ihrer Folge einen kleinen Roman mit tragischem Ausgange. Der reiselustige Müllerknappe singt Anfangs ganz schlichte freundliche Wanderklänge am Gemurmel des Baches, dem er folgt. Der hübschen Mühle noch hübschere Müllerin macht ihm sentimental. In einem artigen Liede pflanzt er Vergissmeinnicht unter das Fenster der Geliebten, die das Jagdhorn und die grüne Farbe liebt, die den weissen Mann in's Weite treibt. Je klagender sein Herz singt, desto anziehender werden die Töne, bis ihm zuletzt das Bächlein sein Wiegenlied rauscht. Freunde von Lieder-Romanen werden vielfache Freude daran haben.

Vierstimmige Lieder und Gesänge zunächst für Gymnasien und Seminarien verfertigt von M. *Henkel.* Gedruckt in der lithographischen Anstalt von C. Weinzierl in Fulda. Pr. 18 Kr.

Man könnte nach jetziger Gewohnheit vielleicht meinen, diese Lieder seyen für Männerstimmen gesetzt: sie sind aber für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet; sämmtlich leicht und fliessend, mit eingänglichen Melodieen versehen. Nur selten hätten wir einige Noten in der harmonischen Führung anders gewünscht. Der Inhalt des nicht splendid gedruckten Werkchens wird sich also für viele Gesangzirkel eignen und ernstfreundlichen Gemüthern wohl thun. Auf acht Seiten erhält man eilf Lieder mit gut gewählten Texten.

Nachrichten.

Prag. Eine anziehende Erscheinung an unserm musikalischen Horizont war in drey auf einander folgenden, reich besuchten Concerten im ständischen Schauspielhause Hr. Lafont, Ritter der Ehrenlegion und erster Violinspieler der Höfe von Frankreich und Russland, dessen Bekanntschaft die Kunstliebhaber schon bey seiner ersten Anwesenheit im Jahre 1820 gemacht haben. Seine heurige Wiederkehr bildete unter unserm streitlustigen musikalischen Publicum, wie schon in früherer Zeit mancher ausgezeichnete Virtuos, zwey kämpfende Parteyen, deren jede ihre vorgefasste Meinung auf das Hartnäckigste vertheidigte. Während die Enthusiasten Hrn. Lafont weit über Paganini und schier bis an die Sterne erhoben und die älteren Tonkünstler ihm gern alles Verdienst abgesprochen hätten, erkannte das artistische Juste-milieu, dass es nicht leicht zwey Künstler geben könne, die weniger mit einander verglichen, dagegen unbeschadet neben einander geschätzt werden können, als diese beyden, die eigentlich nichts mit einander gemein haben, als die ausserordentliche Reinheit der Intonation, wie die Sicherheit, womit Jeder das ausführt, was er sich eben vorgenommen. Hr. Lafont glänzt unter den Violinspielern, welche wir bisher kennen zu lernen Gelegenheit hatten, vorzüglich durch ein höchst nettes, brillantes und zierliches Spiel, Zartheit und Milde, Delicatesse und Leichtigkeit, Rundung und Abgeschliffenheit des Vortrages und ausgezeichnete Klarheit des Ausdrucks. Ein grossartiges Spiel schliesst wohl schon seine kurze und abgeschnellte Bogenführung aus. Die Entzückten verwunderten sich auch über die siegreiche Ueberwindung der ungeheuersten Schwierigkeiten; aber wenn wir gleich nach der Präcision, womit der Künstler seinen Triller staccato und in

einigen Stellen Doppelgriffe durchführte, gern glauben wollen, dass es ihm ein Leichtes seyn dürfte, auch in diesem Genre zu glänzen, so hat er doch in den Stücken, welche wir von ihm hörten, keine so grossen Difficultäten überwunden, dass wir urtheilen können, wie weit er hierin gehen dürfe. In seiner und Paganini's Composition herrscht derselbe Gegensatz, wie in ihrem Spiele. Wenn dieser, ein musikalischer Th. A. Hoffmann, in seinen bunten Erfindungen die Zuhörer durch wilde Dithyramben zur Bewunderung zwingen zu wollen scheint, unbekümmert, ob er in seinen dämonischen Launen und Phantasieen ihr Gemüth erfreue oder zerreisse, und mit den wildesten Sprüngen gleichsam ein kühnes Spiel treibt, hat es jener, ein üppiger Ernst Schulze, einzig auf das Gefühl des Menschen angelegt, und weiss sich durch schmelzende Romanzen-, Idyllen- und Elegieen-Weisen in das Herz einzuschmeicheln. Hr. Lafont eröffnete das erste Concert nach der Ouverture aus „Oberon" von C. M. von Weber mit einem Violin-Concert, Allegro, Adagio und Rondeau von seiner eigenen Composition, und spielte sodann noch eine grosse Phantasie (eigentlich Potpourri) mit Variationen über beliebte Themen aus der Oper: „Die Stumme von Portici." In beyden Nummern bewies er, sich als ehrenwerther Künstler, und entzückte durch den schmelzenden Gesang, den er seinem Instrument abzugewinnen weiss. Vor Allem war diess der Fall in dem schönen Schlummerliede. Das zweyte Concert eröffnete die Ouverture aus der „Zauberflöte", welche wiederholt werden musste, worauf Hr. Lafont eine zweyte von ihm componirte brillante Phantasie vortrug, die mehr als die erste dieser Bezeichnung entsprach. Auf die Ouverture von „Ferdinand Cortez" folgte eine grosse Arie mit Rondeau (in italienischer Sprache), componirt für Mad. Catalani, gesungen von Dem. Lutzer mit concertirender Violinbegleitung des Herrn Lafont. Nach unserer Meinung die langweiligste von Lafont's Compositionen, welche wohl durch die Riesenstimme der Kunstheldin, für welche sie geschrieben wurde, imponiren konnte. Dem. Lutzer zeigte sich in derselben als höchst kunstgewandte Sängerin und erntete reichen Beyfall, doch hätten wir sie lieber in einem mehr für sie geeigneten Tonstücke gehört. Die obligate Violinbegleitung ist so wenig wichtig, dass es wohl als eine Artigkeit des Concertgebers gegen das Publicum und die Gesangskünstlerin anerkannt werden muss, wenn er selbe übernahm; sie bedarf keines so bedeutenden Künstlers. Den Schluss machte ein Duett mit Variationen für die Violine und das Pianoforte concertirend, componirt von Hrn. Lafont und Herz über die Barcarole aus der Oper „Fra Diavolo", ausgeführt von dem Concertgeber und Herrn Tedesco. Ohne gerade auf einen ausgezeichneten Kunstwerth Anspruch zu machen, haben doch diese Variationen das seltene Verdienst, das ursprüngliche Thema nicht aus den Augen zu verlieren, und in leichter Bewegung zu schattiren. Was den Hrn. Tedesco betrifft, so können wir, ohne seinem jugendlichen Talente zu nahe zu treten, doch unsere Verwunderung nicht unterdrücken, dass ein so grosser Künstler wie Herr Lafont in unserer tonreichen Stadt nicht einen bedeutendern Pianofortespieler zu diesem Wettkampfe der beyden Instrumente — worin das Pianoforte ohnedess immer auf kurz kommt — aufgefunden hat. Ein drittes Concert, welches Hr. Lafont auf mehrseitiges Verlangen veranstaltete, brachte uns nebst zwey Ouverturen aus „Titus" und der „Vestalin" eine Wiederholung der Arie aus dem zweyten (auf Verlangen) und der Fantasie brillante aus dem ersten Concerte, und als eine abermalige Novität der Lafont'schen Muse: Grosses militärisches Concert in drey Abtheilungen, Allegro, Adagio und Rondeau, worüber wir uns sehr wunderten, da sich die Composition des Violinheroen mehr im Gebiete des Zarten, Heitern und Schmelzenden, als im Schlachtfelde zu gefallen scheint. Es war auch mit dem Militärischen nicht so gar ernstlich gemeint und diess trat eigentlich erst im dritten Stück ein. Den Schluss machte ein eben nicht sehr gelungenes Jagdlied mit Chor und Orchesterbegleitung, componirt (in Prag) von Hrn. Lafont und vorgetragen von Hrn. Albert (auf den wir später zurückkommen werden). Hr. Lafont erntete auch diess Mal, wie in seinen vorigen Leistungen, verdienten stürmischen Beyfall und wird den Freunden der Tonkunst noch lange eine erfreuliche Erinnerung gewähren.

Die Gebrüder Bohrer, welche schon vor einer Reihe von Jahren als Jünglinge sich einer sehr beyfälligen Aufnahme von unserm musikalischen Publicum zu erfreuen hatten, haben uns nun als reife Künstler im vollsten und schönsten Sinne des Worts wieder beimgesucht, und trotz der Hoffnungen, welche man auf ihr Talent schon damals gründete, doch durch die Ausbildung desselben auf das Angenehmste überrascht. Herr Anton Bohrer (der

Violinspieler) hat sich nicht allein in jeder Hinsicht eine Herrschaft über sein Instrument erworben, die ihn unter die ausgezeichneten Virtuosen desselben reiht, sondern besitzt noch eine Eigenschaft, die seine Kunstleistungen besonders anziehend macht. Er zeigt nämlich, dass er die verschiedenen Geschmacksschulen des Violinspiels, die in Deutschland, Frankreich und Italien herrschen, wohl kennt, doch hat er zur Fahne von keiner geschworen, sondern seine individuelle Originalität sowohl in Composition als Spiel sorgsam bewahrt. Was Hrn. Max Bohrer (den Violoncellist) betrifft, so unterliegt sein Instrument weniger dem musikalischen Zeitgeschmacke -- und gewiss werden alle Verehrer dieses poetischen Instruments sich über seinen gefühlvollen Vortrag, seine Ruhe und Klarheit, Tiefe und Milde innigst freuen. Beyde Brüder spielten nur eigene Tondichtungen, die grösstentheils einen sinnig-gemüthlich, mitunter idyllischen Charakter haben; doch dürfte in Hinsicht der Composition Hr. Anton Bohrer den Vorzug vor seinem Bruder haben, wie dagegen dieser als Concertist noch mehr als jener anspricht. Ohne Ouverture und mit sehr schwach besetztem Orchester eröffnete Herr Anton Bohrer die Akademie, welche sie im Plateis-Saale gaben, mit einem Violin-Concerte (Manuscript), bestehend aus drey Sätzen, welchen ein etwas langes Gesangstück folgte: „Der junge Fischer", russisches Nationallied von J. Panny, recht wacker gesungen von Hrn. Albert. Nach diesem erschien Hr. Max Bohrer und spielte eine grosse Phantasie für das Violoncello über ein steyermärkisches Lied. Eine seltene Erscheinung ist es, dass sich die Vorliebe für einen Künstler 22 Jahre erhält. So lange ist es ungefähr, dass die Brüder Bohrer das erste Mal hier waren. Damals sprach der Violoncellist in hohem Grade, der Violinspieler nicht allgemein an, und obschon das Publicum seitdem doch grösstentheils verwandelt und durch jüngere Zuhörer ersetzt ist, so sprach sich doch das alte Attachement dadurch aus, dass man jenen mit Applaudissement empfing, welche Auszeichnung diesem — dessen Name doch gegenwärtig in der Kunstwelt einen nicht minder guten Klang hat — nicht zu Theil wurde. Zum Schlusse der Akademie erfreuten uns beyde Brüder mit einem Duo, Variationen ohne Orchesterbegleitung für Violine und das Violoncello über das Thema: „Au clair de la lune", und ernteten eben so reichlichen, zwischen Beyde gleich vertheilten Beyfall, als nach den beyden ersten Nummern.

Sonderbar nahm sich zwischen den Bohrer'schen Compositionen die Arie von Paccini (wenn wir nicht irren, aus dem ultimo giorno di Pompei), gesungen von Dem. Lutzer, mit ihren welschen Sprüngen aus. Wir haben dieselbe Arie schon mehrmals von der jungen Künstlerin gehört; doch schien es uns, dass sie selbe noch nie so vortrefflich gesungen habe, wozu wohl auch der Umstand viel beytragen mochte, dass diese Arie eigentlich eine Catalani'sche oder wenigstens Heinefetter'sche Stimme anspricht, und jene der Dem. Lutzer hier im kleinern Raume mehr ausgibt, als im Theater. Dem Vernehmen nach werden die Herren Bohrer, mehrseitig aufgefordert, noch ein zweytes Concert veranstalten.

Der Königlich grossbritannisch-hannöversche Kammermusikus Hr. Heynemeyer gab ein Concert im Theater, worin er zwey Flötenstücke vortrug. 1) Phantasie von Tulon und 2) Variations brillantes von seiner eigenen Composition, wovon das zweyte bey Weitem mehr als das erste ansprach. Herr Heynemeyer ist ein neuer und erfreulicher Beweis von der grossen Verschiedenheit der Flötenbehandlung unserer Zeit und des Vergangenheit. Er lässt in Bezug auf Kraft und Ausdauer, Reinheit und Präcision, Geschmack und Gefühl nichts zu wünschen übrig, und erregte den stürmischsten Beyfall bey einem Publicum, welches, durch Drouet verwöhnt, gerade an dieses Instrument ungewöhnliche Ansprüche zu machen pflegt, und auch nur das Ungewöhnliche mit Beyfall belohnt.

Dem. Heinefetter sahen wir noch zwey Mal mit fortwährend glänzendem Erfolge als Desdemona im „Otello" und in einer Wiederholung der „Montecchi und Capuleti" als Romeo, welcher unstreitig ihr Triumph bleibt. Da sie die erstgenannte Partie, welche ihr etwas zu hoch zu liegen scheint, mit einer grössern Anstrengung sang, als jene beyden anderen, so war natürlich ihre Wirksamkeit durch diesen Umstand etwas beengt.

Der Königl. preussische Hofsänger Hr. Hoffmann gab auf seiner Rückreise von Wien noch eine einzige Gastrolle: „Zampa", schien aber von der Reise und der drückenden Hitze zu sehr angegriffen, um so glänzend zu wirken, als während seiner frühern Anwesenheit.

Hr. Albert vom Hamburger Theater, welcher vor ein paar Jahren in einem Cyclus von Gastrollen im vollen Sinne des Wortes Furore machte, und vorzüglich als Melchthal (Tell), Murney (Opfer-

fest), Masaniello (Stumme) und Licinius (Vestalin) gefiel, hat uns heuer wieder besucht, leider aber mit ganz verschiedenem Erfolge. Hr. Albert besass damals eine der schönsten, metallreichsten Bruststimmen, die wir seit langer Zeit gehört, der es jedoch an Höhe mangelte, die freylich in der neuen Opernmusik ein fast unentbehrliches Requisit geworden ist. Auch fehlte es dem interessanten deutschen Sänger für diese Gattung an Coloratur, und wenn es der Direction damals gelungen wäre, ihn zu gewinnen, hätte sie auf jeden Fall noch einen ersten Tenor für die Rossini'schen Opern haben müssen. Da diese jetzt nach und nach aus der Scene verschwinden, um Auber und Bellini Platz zu machen, welche keine so grosse Kehlgeläufigkeit ansprechen, so erweckte die Nachricht von der Wiederkehr des Hrn. Albert eine frohe Sensation unter den Verehrern der Oper, welche hofften, dass ein Sänger, der in dem gegenwärtigen Repertoire so vortheilhaft beschäftigt werden könnte, auch erobert werden und dem schmerzlichen Entbehren eines eigentlichen ersten Tenors ein Ende machen würde. Doch haben die beyden Jahre so ungünstig auf Hrn. Albert's Stimme gewirkt, dass er dem Bilde, das er uns zurückgelassen, durchaus nicht mehr zu entsprechen vermag. Seine erste Rolle war Fra Diavolo, und wenn er hierin weniger als die meisten seiner Vorgänger ansprach, so tröstete man sich noch mit dem Umstande, dass die komische Oper überhaupt nicht sein Fach sey, man glaubte auch, vielleicht hemme ihn eine kleine Unpässlichkeit an der Entfaltung seiner Stimmkraft, und sah mit doppelt gespannter Erwartung seiner nächsten Erscheinung entgegen. Die ziemlich tief liegende Partie des Johann von Paris zeigte aber unbezweifelt, dass seine Stimme sehr an Kraft und Metall verloren habe. Seine dritte Rolle war Almaviva (Barbier von Sevilla), eine unbegreifliche Wahl, da Hrn. Albert für diese, selbst in der Zeit seiner schönsten Stimmblüthe, sowohl die höheren Chorden als die unentbehrliche Kehlenfertigkeit fehlte. Diese Leistung wurde kalt hingenommen und der Gast in allen diesen Rollen mehr aus Achtung und Dankbarkeit für die früheren Genüsse beklatscht und hervorgerufen. Erst im zweyten Acte des Zampa gelang es ihm, einen stürmischen Beyfall zu erringen, und auch Masaniello (Stumme von Portici) wurde lebhaft aufgenommen, obschon er mit grosser Anstrengung sang und doch oft nicht recht durchzudringen vermochte. Vom Max (Freyschütz) wollen wir nicht sprechen, der grösste Theil der Besetzung — besonders Agathe!! — war von der Art, das Publicum vom Theater abzuschrecken, oder die wenigen Kühnen, die auch diesem Schreckbilde trotzten, in eine dem Künstler stets ungünstige Stimmung zu versetzen, und in einer solchen darf eine Kunstleistung nie besprochen werden, wenn man gerecht seyn will.

Mit Herrn Albert zugleich gastirte ein Herr Birnbaum vom Theater zu Brünn als Lord Cockburn, da er aber weder Stimme noch Vortrag hat, so musste seine Leistung spurlos vorübergehen.

Hr. Weingärtner vom Hoftheater zu Neustrelitz gastirte ein paar Mal an der Seite des Herrn Albert, als Figaro im „Barbier von Sevilla" und Kaspar im „Freyschütz"; — er hat einen schönen, kräftigen Bariton, der aber noch der Schule bedarf; bey fleissigem Kunststudium berechtigt er zu der schönsten Hoffnung.

Ein Anfänger der Gesangskunst, Hr. Schunck aus Hamburg, machte einen Versuch als Georg Brown (die weisse Frau) und verdiente die Aufmunterung, die ihm zu Theil wurde. Er hat eine schöne, kräftige Bruststimme, die er jedoch noch sehr fleissig ausbilden und vorzüglich sich Deutlichkeit und Verbindung der Töne, Portamento und Geläufigkeit zu erwerben suchen muss.

Mad. Kunert, geb. Schätzel, gleichfalls vom Theater zu Brünn, gab als einzige Gastrolle: „Julchen die Putzmacherin", und bewies sich darin als geübte und brauchbare Localsängerin.

Frühlings-Opern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Arezzo. Die Eröffnung des neuen Teatro Petrarca am 21sten April geschah mit grossem Pompe. Man gab Donizzetti's Anna Bolena, worin die Prima Donna Brighenti, der Tenor Mazza und der Bassist Biondini stark beklatscht wurden. Am 27ten Juny hatte die Brighenti ihre Benefiz-Vorstellung und eine reiche Einnahme. Die schönsten Blumenkränze wetteiferten aus den schönsten Damenhänden der Künstlerin ihre Achtung darzubringen. Blumenkränze, Gedichte nebst einer gewonnen Medaille überreichte ihr eine Gesellschaft Bewunderer. Aus dem reich beleuchteten Theater wurde die Sängerin durch beleuchtete Strassen nach Hause getragen; voraus gingen zwölf Choristen mit brennenden Fackeln und eine militärische Bande spielte mehre Stücke, die mit dem Evviva-Geschrey der folgenden Menge ihre Töne weit und breit, auch himmelhoch vernehmen liessen.

Pisa. Die Fischer (siehe Vermischte Nachrichten) machte sich abermals grosse Ehre in Rossini's Assedio di Corinto, den man mit — eingelegten Stücken gab.

Bologna. Nach einem hiesigen Blatte überschickte Hr. Alexius Lwoff (*) vom russischen Adel, Violinist und Tonsetzer in Petersburg, der hiesigen Accademia Filarmonica ein von ihm componirtes Stabat mater. Nachdem besagte Akademie es geprüft und vortrefflich gefunden, ernannte sie Hrn. L. zu ihrem Ehrenmitgliede.

Genova. Hier sangen diesen Frühling die Damen Unger, Hasselt, Otto Genero; die Herren Genero, Barrchilet, Rossi Gallieno. Man gab Bellini's Pirata, Donizzetti's Anna Bolena und Parisina, Rossini's Barbiere di Siviglia und Ricci's Chiara di Rosenberg, die alle mehr oder weniger, die Sänger aber sämmtlich, vorzüglich die Unger, gefallen haben. Nebst dem Singen wurde auch oft um die Wette geschrieen; da aber gerade jetzt die Schrey-Epoche in der Geschichte des Gesanges ist, so that Jeder sein Bestes.

Venedig. (Teatro S. Benedetto.) Mozart's Don Juan D. Anna = Piombanti anstatt der erkrankten Zamboni, D. Elvira = Rubini, Zerlina = Spech, D. Giovanni = Negrini, D. Ottavio = Paganini, Leporello = Spada, freylich nicht die allerbeste Gesellschaft) gefiel erst in den folgenden Vorstellungen. In Ricci's nachher gegebener Chiara di Rosenberg fand die Toccani in der Titelrolle Beyfall, man wechselte aber bald wieder mit D. Giovanni ab. Die folgenden Opern waren Mercadante's Normanni und Ricci's Figaro, bey dem aber die Grippe einigen Sängern ihren Besuch abstattete und die Vorstellungen unterbrach.

(Teatro S. Samuele.) In Donizzetti's Exiliati in Siberia waren die Rollen schlecht vertheilt; der Tenor Spech ist noch Anfänger. Die Lipparini und der Bassist Linari Bellini (schöne Stimme, Ausdruck) zeichneten sich darauf in der Semiramis aus; in Bellini's Pirata, worin der Tenor Cittadini sang, ging's ebenfalls besser.

Como. Ein aus Tramezzo, in der reizendsten Gegend unsers anmuthigen Sees, gebürtiges Mädchen, Namens Claudina Grandi, 13 Jahre alt, fing vor ungefähr 14 Monaten den Gesang zu studiren an, und gab schon den so eben verflossenen 12ten May eine musikalische Akademie mit vielem Beyfalle. Stimme und übrige gute Anlagen könnten einst, durch fortgesetztes Studium, eine bedeutende Kunststufe erreichen. Nur sollte man dem armen Mädchen Ruhe gönnen und an seine fernere Ausbildung ernstlich denken; denn strengt man dessen zarte Stimme bey Zeiten an, so kann sie dadurch sehr leiden. Die Grandi gab auch im Juny eine Akademie auf dem Teatro Re zu Mailand, in der sie Scenen sang und zugleich spielte, sich sogar im Genero buffo zeigte; auch dort fand sie starke Aufmunterung, aber, wie ges g', Ruhe und Studium sind vor Allem nothwendig.

In derselben Akademie liess sich noch der hier gebürtige eilfjährige Knabe Antonio Spadina mit Variationen auf der Clarinette hören; der talentvolle junge Spieler wurde mehrmalen auf die Scene gerufen.

Porto Mahon. (Insel Minorca.) Der Tenor Vincenzo Raimondi, Sohn des obenwähnten Componisten Pietro Raimondi zu Neapel, welcher auf dem hiesigen Theater in mehren Opern starken Beyfall einerntete, wurde unlängst vom hiesigen Gouverneur zur Tafel geladen, dabey mit schmeichelhaften Lobsprüchen überhäuft.

Vermischte Nachrichten.

Nach dem Bologneser Theater-Journal vom 25sten April wurde verwichenen Charfreytag in der Königl. Kapelle zu Madrid ein von Rossini componirtes Stabat mater gespielt, das allgemein bewundert und als klassisch betrachtet wurde.

Hr. Mercadante, welcher den Auftrag hatte, die italienische Sängergesellschaft für's Theater in Cadix zu bilden, hat unter anderen Künstlern auch die Fischer dafür engagirt, und zwar vom künftigen August bis Ende Karnevals 1835. Diesen Frühling sang sie auf dem Pisaner Theater.

Auch der Maestro Raimondo Carnicer, Director der Madrider Theater, war verwichenen May in Mailand, und engagirte für besagtes Theater nebst mehren Individuen auch die Palazzesi.

Ein Prospetto del nuovo modo più agevole di scrittura musicale, dell' Abbate Anton Maria Nobletti ist unter der Presse zu Venedig.

Nekrolog.

Am letzten Tage des verwichenen Jahres 1832 starb in Salò nach einer langwierigen Krankheit in ihrem 47sten Jahre die einst rühmlich bekannte Sängerin Adelaide Malanotte. Geboren zu Verona von bemittelten Aeltern, erhielt sie blos einen zur guten Erziehung nöthigen musikalischen Unterricht; sie hatte aber eine solche glückliche Anlage zum Gesange, dass sie auch mit wenigen Lectionen sich bald in öffentlichen Gesellschaften hören liess und Bewunderung erregte. Der berühmte Pindemonte machte sogar Verse auf sie. In ihrer Ehe mit Hrn. Montresor wurde sie bald Mutter zweyer Kinder. Häusliche Umstände nöthigten sie, die Bühne zu betreten, und zwar anfänglich in ihrer Vaterstadt Verona, wo sie auch zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigte. Darauf sang sie mit Beyfall auf dem Turiner und Neapolitaner Theater. Rossini schrieb für sie ursprünglich die Rolle des Tancredi, worin sie sich besonders auszeichnete. Eine Hirnentzündung, die sie vor dem Jahre 1821 befiel, zerrüttete ihre Gesundheit dergestalt, dass sie in Allem nur noch auf den Theatern zu Bergamo und Bologna singen konnte und seit zehn Jahren die Bühne nicht mehr betrat. Als sie verwichenen Herbst von Salò nach Brescia gehen wollte, nahm ihr Uebel so zu, dass ihr die Aerzte davon abriethen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № X. 1833.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Charles Mayer.

Nouvelles Variations sur une Valse de Guillaume Tell, pour le Pianoforte.

Leipzig, den 13ten September 1833.

C. F. Peters.

Anzeigen.

In der Musikalien-Leihanstalt und Handlung von Chr. Jac. Falckenberg in Coblenz steht ein, kurze Zeit gebrauchter, Patent-Flügel von Streicher in Wien à 6½ Octaven, 4 Pedalen, Klaviatur von Elfenbein, Goldverzierung an den Säulen u. s. w. commissionsweise zum Verkauf. Dieses Instrument ist von ganz vorzüglich vollem, gesangreichem, kräftigem Tone, höchst solider Bauart und im Aeussern wie im Innern so gut und sorgfältig gehalten, dass es für völlig neu gelten kann. Auf frankirte Briefe ist der äusserste Preis u. s. w. zu erfahren in oben bemerkter Handlung.

Betrug mit Musikalien durch Namensverfälschung.

Bey C. A. Simon in Berlin und Posen ist erschienen Rondoletto brillant für Pianoforte Op. 54, angeblich von Fr. Hünten —, welches jedoch keineswegs aus der Feder dieses beliebten Componisten geflossen ist, — sondern offenbar nur dessen Namen trägt, um verkäuflich zu werden.

Dergleichen Namensverfälschungen gehören in die Kategorie der gesuchtesten Betrügereyen, weil dem Rufe eines ausgezeichneten Tonsetzers dadurch geschadet und das Publicum, damit absichtlich getäuscht werden soll, weshalb es um so nothwendiger wird, jeden Musikalienbedarf nur aus anerkannt soliden Handlungen zu entnehmen.

Das wahrhafte von François Hünten componirte Rondeau militaire für Pianoforte Op. 54 ist im Verlage des Endesunterzeichneten mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle reelle Musikalienhandlungen zu beziehen.

C. F. Peters,
Bureau de Musique in Leipzig.

Ungeachtet der bisher ziemlich allgemein unter den Geigenmachern sowohl, als auch unter den Tonkünstlern auf der Violine herrschenden Meinung, dass dieses Instrument in Betreff seines Baues schon seit beynahe zweyhundert Jahren den Culminationspunct erreicht habe, daher eine Verbesserung weder zulasse, noch wünschenswerth mache, veranlasste uns doch ein im Jahre 1808 in der Leips. allgem. musikal. Zeitung und zwar in den Nummern 50, 51 und 52 stehender Aufsatz, welcher mit vieler Sachkenntniss den bisherigen fehlerhaften Bau der Violinen und besonders die den Regeln der Schall-Lehre geradezu zuwider laufende Stellung des Steges, als die volle Entwickelung des Tones hindernd, rügte, zu dem anhaltendsten Nachdenken über den bisherigen Bau der Violine und zu zahlreichen Versuchen über die Möglichkeit einer wesentlichen Verbesserung derselben.

Bereits vor fünf Jahren gelang es uns, Violinen zu verfertigen, die, nach dem Zeugnisse mehrer eben so anerkannter grosser Künstler auf der Violine, als unparteyischer Männer, alle Vorzüge der älteren welschen Violinen von den besten Meistern in sich vereinigten, ohne ihre Fehler zu theilen.

Der einzige Fehler, der dieser unserer Erfindung von einigen Violinspielern vorgeworfen wurde, bestand darin: dass diese Violinen etwas tiefer wie die älteren Bergamaner-Geigen von Maccini klingen und dass sie vom Stege abwärts etwa um einen Zoll länger als die gewöhnlichen seyen.

Nach mehren unserer ersten Virtuosen, denen wir unsere neuen Violinen zur Prüfung vorzulegen die Ehre hatten, höchst begründeten, uns hierüber mitgetheilten Bemerkungen, und mit steter Rücksicht auf unsere bisherigen Erfahrungen und auf die unwandelbaren Regeln der Schalllehre angestellten neuen Versuchen erhielten wir das, für das ganze musikalische Publicum, insbesondere für alle Violinspieler, höchst interessante Resultat: dass die dermaligen, nach unserer neuen Theorie verfertigten Violinen Alles in sich vereinigen, was nur immer, selbst der eigensinnigste Violinspieler wünschen kann, Adel, Fülle, Schönheit und Gleichheit des Tones auf allen Chordan mit einer Leichtigkeit hervorzubringen, wie dies selten, auch bey den ältesten und besten welschen Geigen, der Fall ist.

Dieselben sind auch nicht um eine Linie grosser als die bisherigen, also eben so leicht zu behandeln und dabey so stark im Holze, dass sie in der Folge, wie dies bisher so oft der Fall bey neuen Violinen war, die zu schwach im Holze gehalten wurden, um ihnen einen schmeichelnden Ton zu verschaffen, nie den Ton verlieren können, sondern täglich gewinnen müssen.

Wir laden Kenner und Schätzer jeder neuen, wahrhaft nützlichen und gediegenen Erfindung ein, sich in unserm

Verlage von der Wahrheit dieser unserer Anzeige durch eigene Prüfung zu überzeugen.

Johann Georg Stauffer und Sohn,
bürgerl. und k. k. priv. Musik-Instrumentenmacher in Wien.

Einem verehrten Publicum zeige hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher italienischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind wieder Violin-G Saiten mit echtem Silberdrath übersponnen, deren Vorzüglichkeit allgemein anerkannt, so wie alle andere Gattungen übersponnener Saiten um billige Preise bey mir zu haben.

Hessen-Cassel, den 15ten August 1833.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalienhandlung.

Bey Fr. Hofmeister in Leipzig erschien so eben (mit Eigenthumsrecht):

Schumann (Rob.), Intermezzi p. Pfte. Op. 4. Part. 1. 2. à 12 Gr.

— Impromptus sur une Romance de Clara Wieck p. Pfte. Oeuv. 5. 18 Gr.

Wieck (Clara), Romance variée p. Pfte. Oeuv. 3. 8 Gr.

Deutsches National-Werk für Musikfreunde, in monatlichen Heften von 12 Seiten zu nur 5 Gr.

Einladung zur Subscription

(mit einer Prämie von 2 Thlrn. und mehr, an Pränumeranten) auf die in unserm Verlage rechtmässig erscheinende

Original-Bibliothek für Pianoforte;
Mustersammlung classischer Compositionen,
von
den berühmtesten Tonsetzern neuester Zeit.
Mit Fingersatz und nöthigen Erläuterungen. Nebst einem
musikalischen Conversations-Lexicon
und literarischen Beygaben zur Unterhaltung unentgeltlich.

Prospectus des Werks.

Unsere Original-Bibliothek (das erste Unternehmen der Art auf beyden Hemisphären) wird sicher den höchsten Anforderungen, den grössten Erwartungen entsprechen, da sie in schönster Ausstattung nur die vorzüglichsten Werke der Genies unsterblicher Meister in sich zu vereinigen strebt.

„Damit nun der grösstmöglichsten Verbreitung unsers „neuen Original-Unternehmens keine Hindernisse in den „Weg gelegt werden können, zugleich unserm etwaigen Gegenstand zu Verläumdungen, unser redliches Streben zu „verdächtigen, entzogen werde,

„„so erklären wir hiermit ausdrücklich, dass unsere Ori„ginalbibliothek für Pianofortespieler nur

„„solche gediegene Compositionen ausgezeichneter Talente „„aufnimmt, deren Verlagsrecht wir uns erwarben und die „„in keinem fremden Verlage erscheinen dürfen.““

Damit ferner das Publicum durch diese, dem Anscheine nach vielversprechende Anzeige sich nicht irre geleitet, nicht getäuscht glaube, so nennen wir hier neben den Heroen der jetzt lebenden Meister zugleich solche, mit denen wir für unser Unternehmen im ausgedehnten Briefwechsel stehen, als:

Kalkbrenner, Moscheles, Ries, Hummel, Methfessel, Herz, Panny, Marschner, Reissiger, Chopin, Osborne, Czerny, A. Schmitt, J. Schmitt, Mendelssohn-Bartholdy, Mühling und viele Andere;

hinzufügend: dass wir, um noch mehr zu leisten, auch die ausgezeichnetsten Schüler dieser anerkannten Meister für uns gewonnen haben; es ist uns endlich sogar gelungen, werthvolle Manuscripte des berühmten, leider zu früh verblichenen Kuhlau an uns zu bringen.

Subscriptions-Bedingungen:

Der Jahrgang besteht aus 26 Heften. Monatlich erscheinen 1 bis 2 Hefte, zu 5 Gr.; den dritten Theil bisheriger Notenpreise, einzeln das Heft ⅓ Thlr.

Unentgeltlich wird geliefert: das lit. musik. Beiblatt (in zwanglosen Nummern) nebst einem

musikalischen Conversations-Lexicon

mehre 1000 Artikel enthaltend, als: Biographieen, Erklärungen der Kunstwörter, so wie alles Wichtige, Interessante, auf Musik Bezug habende. Das Werk wird in 3 Lieferungen ausgegeben und einen starken Band ausmachen. Apart gekauft kostet das Lexicon 1⅓ Thlr., zahlbar bey dem Empfange der ersten Lieferung. Ladenpreis 2 Thlr.

Pränumerations-Bedingungen
(nur 4 Gr. das Heft!)

gelten nur für diejenigen, welche bey Ablieferung des ersten Hefts einen Jahrgang (26 Hefte) vorausbezahlen, alsdann werden auch noch

als Prämie 13 Stahlatiche berühmter Musiker,

2 Thlr. an Werth, unentgeltlich gegeben, die in allen guten Buch- und Musikalienhandlungen zur Ansicht liegen.

Nach Erscheinen des zweyten Hefts tritt der zweyte Pränumerationspreis, ⅓ Thlr. pr. Heft, ein.

Sammler erhalten auf fünf Exemplare eins frey.

Prospecte, die das Nähere berichten, bitten abfordern zu lassen

in *Leipzig* bey *Breitkopf und Härtel*

Schuberth und Niemeyer, Verleger,
in Hamburg und Itzehoe.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheint in einigen Wochen:

Carulli, F., Vollständige Guitarren-Schule mit deutschem und französischem Texte..... 1 Thlr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

um ja nicht aus der Reflexion herauszukommen. Warum nehmen wir nicht auch das Schauspiel mit in's Theater? wiewohl unsre Personenverzeichnisse eben nicht viel besser sind, als die Konzertzettel.

„Aber ich bitte Sie, wie wollte man denn den Sänger verstehen, wenn man nicht nachlesen könnte?"

Das ist's eben! Wie die Sachen stehn, so brauchen wir diese Zettel höchst nothwendig: aber eben, dass wir sie brauchen, das ist das Uebel. Der Sänger soll nichts singen, was ohne Schwarz auf Weiss Niemand als er selbst vernehmen kann.

„In Solosätzen mögen Sie recht haben. Aber in Ensembles, Chören, Fugen?"

Muss dasselbe statt haben, ohne dass der Komponist gehindert würde, hier mit aller Macht der Harmonie zu würken. Wer heisst aber den Dichter Chöre schreiben, welche kein idealer Chor singen würde, oder sie an Orte stellen, wo sie nicht hingehören und also nicht vernommen werden können? Mozarts Corriamo, fuggiamo, versteht gewiss jeder; eben so sein Schlusschor: O nero tradimento: aber Dichter und Komponist wurden auch hier von demselben Geiste bewegt, nicht blos von der Convenienz des Finale. Ein ganzes Volk zu demselben Ausbruch derselben Empfindung zu bewegen, erfordert doch wohl etwas kräftigere Veranlassung, als etwa der Prima donna eine Arie abzulocken. Fängt aber der Chor an, man weiss nicht warum und woher, so versteht man auch nicht was? es sey denn, man sehe in seinen Zettel. Wenn ich Ihnen von dieser Regel eine Ausnahme gestatten soll, so macht sie die Kirchenmusik, welche nicht für ein anschauendes Publikum, sondern für die anbetende, singende Gemeine selbst geschrieben ist. Dieses ändert die Sache ganz und ist der Grund des durchgreifenden Unterschiedes zwischen diesen beyden Gattungen der Musik.

„„Sie meynen also, nicht die einzelnen Künste, z. B. Poesie und Musik, seyen die Urkünste des Gesanges, sondern dieser sey die Urkunst, und jene die abgeleiteten? Dieses scheint mir doch mehr historische, als philosophische Ansicht der Sache.""

Wenn Sie unter Philosophie ein reflektirendes Raisonnement verstehen, so haben Sie vollkommen Recht. Wir wollen aber hier nicht blos über den Gesang reflektiren und ihn in seine Elemente zerlegen, oder aus diesen zusammensetzen. Denn dieses giebt ja eben die Veranlassung zu den mancherley Missverständnissen, dass man aus der Verbindung der Musik, als für sich bestehender Kunst, und der Poesie, ebenfalls als für sich bestehender Kunst, den Gesang zusammensetzen zu können meynt, und so nur eins durch das andre verdirbt. Die Eigenheiten der Poesie, wodurch sie sich von der Musik in der asthetischen Reflexion unterscheidet, entstehen ihr erst durch die Trennung von der im Gesange ursprünglich mit ihr verbundenen Musik und je mehr diese Individualität der Poesie in einem Gedichte hervortritt, desto mehr hört das Gedicht auf musikalisch und der musikalischen Behandlung fähig zu seyn. Dasselbe gilt auch von der Musik. Je mehr ihre eigne Individualität hervortritt, je vollkommner also ein musikalisches Werk als Musik ist, desto weniger taugt es für die Verbindung mit der Poesie. Denn das Naturgesetz, dass die Summe der Momente bey aller Veränderung der Entgegengesezten sich gleich bleibt, hat als Grundgesetz für alles Endliche, dieselbe Gültigkeit für die subjektive, als für die objektive Natur. Eine wahre Verbindung beyder Künste zu einem organischen Ganzen, kann nicht anders hervorgebracht werden, als dass man jede von ihrer Individualität als bestimmte Kunst befreyet. Das Gedicht muss singend gedichtet werden und die Musik mit den Worten entstehen. So entstanden die Gesänge der ältesten Vorzeit, und es ist gewiss nicht allein das Interesse an dem Alterthum, was ihren Werth erhält und erhalten wird, so lange die Menschen nicht alles reine Gefühl

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September. Nº. 39. 1833.

Vom unharmonischen Querstande.

§. 2. *Ursprung der Lehre und Meinungen einiger Autoritäten vom Querstande.*

Die Lehre vom Querstande verdankt ihre Entstehung ohne Zweifel dem alten Verbote, in der gleichzeitigen Harmonie (im nämlichen Accorde) das mi gegen das fa zu setzen, wenn daraus eine verminderte Quinte oder eine alterirte Octave entstand.

Die verminderte Quinte und ihre Umkehrung, die übermässige Quarte waren die einzigen diatonischen Dissonanzen, deren Gebrauch die Theorie nicht gestatten wollte, weil man dafür hielt, sie seyen wegen ihrer complicirten Zahlenverhältnisse unsangbar und von schlechter Wirkung. Kamen dergleichen Intervalle vor, so suchte man sie durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen rein zu machen;

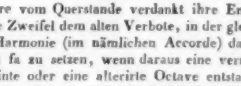

Diess war der Ursprung der sogenannten zufälligen Chorden. (Das als Erhöhungszeichen kam viel später in Gebrauch.) Bey diesem Anlass entstand auch die alterirte Octave, wenn nämlich eine dergestalt corrigirte Note im vollstimmigen Satze verdoppelt stand und die Verdoppelung nicht ebenfalls corrigirt worden wäre. Man sieht nun, warum sich die alte Regel nur auf diese Intervalle beschränkt hat. Bey Peter Aaron *) lautet sie also: „Es ist sich fleissig in Acht zu nehmen, dass in den perfecten Consonanzen nicht mi gegen fa gesetzt werde. Es sind aber diese Consonanzen die Quinte und die Octave.“

Die Anwendung dieser Regel auf den Querstand war unvermeidlich. Eine Folge dissonirender Accorde gab niemals Anstände, wenn die Dissonanzen entweder als Durchgang (in celeri progressu, wie die Alten sagten), oder mit Vorbereitung und Auflösung regelmässig gebraucht waren; dass aber zwey Accorde, die keine Dissonanz enthielten, und an deren Fortschreitung nichts auszusetzen war, dennoch eine befremdliche oder unangenehme Wirkung hervorbringen konnten, das musste zu denken geben und würde damals ganz unerklärlich gewesen seyn, wäre man nicht auf die Entdeckung gekommen, dass in solchen Fällen meistens eine alterirte Quinte oder Octave in zwey verschiedenen Stimmen vertheilt liege. Warum gerade diese Vertheilung überall anzutreffen war, ist leicht zu begreifen, denn in der Melodie waren die Fortschreitungen in alterirten Intervallen schon aus Rücksicht für die Sänger verboten, und indem man die beyden Töne eines solchen Intervalls wegen bequemerer Intonation in zwey verschiedene Stimmen zu vertheilen gezwungen war, so würde man schon dadurch Querstände erzeugt haben, wenn sie sich auch nicht bey der Folge von Terzen und Sexten von selbst angeboten hätten.

In den Lehrbüchern ist von Querständen nicht so früh die Rede, als man glauben sollte. Gaffuri *) hat nichts davon, eben so wenig Peter Aaron. Dieser sagt vielmehr, dass die imperfecten Consonanzen im Contrapuncte nicht den nämlichen Vorsichten in der Succession unterliegen, wie die perfecten, „licet enim ejusdem generis subrogare quot velis“, und bemüht sich nur zu zeigen, wie man eine Folge von Terzen und Sexten drey- und vierstimmig ohne Fehler begleiten könne. Nicolaus Vicentino **), bey dem man zuerst eine Erwähnung

*) Libri tres de institutione harmonica. 1518.

*) Practica Musicae. 1496.

**) L'antica musica ridotta alla moderna pratica. 1557.

des Querstandes zu finden hätte erwarten sollen, da er die Praxis der neuern Musik seiner Zeit vorträgt und ihr in Manchem vorzueilen strebt, zeigt noch keinen klaren Begriff davon. Er dehnt blos die Regeln der Succession der perfecten Consonanzen auch auf die imperfecten aus, und will, dass nicht zwey gleiche Terzen oder Sexten auf einander folgen sollen, ohne jedoch eine Ursache anzugeben. In mehren Beyspielen, die er als gute Fortschreitungen bezeichnet, sind Querstände enthalten. So scheint denn in der That Zarlin, der Fürst der Musik seiner Zeit genannt, der erste gewesen zu seyn, welcher die Theorie mit der Lehre vom Querstande bereichert hat.

Die Praxis ist auch hierin, wie in anderen Dingen, der Theorie vorausgegangen, und man sollte denken sehr weit, wenn man die langsame Entwickelung und grosse Stabilität der alten musikalischen Lehren in Erwägung zieht. Dass die Lehre vom Querstande den Niederländer Componisten in ihrer besten Zeit bekannt war, dass sie diese, vielleicht als ein Geheimniss, durch ihre Zöglinge fortgepflanzt haben, ist keinem Zweifel unterworfen. Mattheson bezeugt seine Verwunderung, mit welcher Sorgfalt gewisse Gattungen von Querständen (worin nämlich chromatische Töne vorkamen) von Josquin und seinen Schülern vermieden worden sind; aber Peter Aaron, der sich doch seines frühern freundschaftlichen und vertrauten Verhältnisses in Florenz mit Josquin, Obrecht, Isaac und Agricola rühmt, hat von dieser Materie nichts in seine Schriften aufgenommen.

Um sehr Vieles ältere Compositionen sind gegenwärtig nicht bekannt, aber eine besondere Begünstigung gestattete die Einsicht unlängst entdeckter und noch nicht bekannt gemachter Bruchstücke aus den Werken französischer oder niederländischer Meister aus dem 14ten Jahrhundert, also aus einer Zeit, wo man nicht erwarten durfte, die Kunst des reinen Satzes schon so ganz ausgebildet zu finden, wie es hier der Fall ist. So viel sich aus der Untersuchung dieser Sätze ergibt, so kommen die Querstände in den drey- und vierstimmigen nicht sehr selten vor. Es sind immer nur die den Tonleitern angehörigen grossen Terzen und kleinen Sexten, welche übrigens in ihrem Systeme so natürlich waren, dass sie sich daran gewöhnt haben mussten. Dass aber dergleichen in den zweystimmigen Sätzen von Dufay, dem reinsten von diesen Meistern, fast gar nicht anzutreffen sind, würde wegen der Kürze derselben ein bloser Zufall geschienen haben, wenn sich nicht ein Querstand gerade da gezeigt hätte, wo man auch heut zu Tage noch die Fortschreitung von zwey grossen Terzen gestattet, nämlich in der Kadenz:

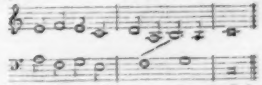

Hiernach zu schliessen, wäre die Lehre vom Querstande, so wie manches Andere, schon in so hohem Alterthume von den besten Meistern gekannt und ausgebildet gewesen, und sie hätten demnach die Maxime gehabt, Querstände im zweystimmigen Satze möglichst zu vermeiden, im vollstimmigen aber mit weniger Rückhalt zuzulassen.

Wenn wir die Meinungen der späteren Schriftsteller zu Rathe ziehen, so erhalten wir ein ähnliches Resultat.

Die Meinung Zarlin's, der selbst ein Zögling berühmter niederländischer Meister war, ist hier sonderlich bemerkenswerth. Nachdem er die bereits erwähnten Ursachen erklärt hat, warum alterirte Intervalle in der Composition zu verwerfen sind, gibt er zwar zu, dass es weniger schlimm sey, dergleichen in der Relation von zwey verschiedenen Stimmen zu finden, als im Zusammenklange des nämlichen Accords, aber auch der vertheilte Misslaut bleibe noch immer empfindlich. Die verminderte Quinte und der Triton könnten zwar in der Harmonie mit einiger Vorsicht gebraucht werden, nur sey anzurathen, beym Vorkommen als Querstand solche und auch andere derley Relationen im zweystimmigen Satze zu vermeiden. In mehrstimmigen Compositionen scheinen ihm die Rücksichten auf den Querstand nicht so nothwendig, theils weil man ohne grosse Unbequemlichkeit nicht immer darauf achten kann, was auch manchmal bey Fugen und Consequenzen gar nicht möglich ist, theils weil die Vollstimmigkeit viel von der Wirkung des Querstandes aufhebt; denn manches Intervall sey an sich unangenehm, mache aber in Begleitung anderer einen bewunderungswürdigen Effect. Man solle nur darauf sehen, dass die Querstände mehr zwischen den diatonischen Noten beschränkt bleiben, in welchem Falle sie weniger übel lauten, als wenn zufällige Töne daran Theil nehmen. — So weit Zarlin, der ungeachtet dieser Klausel an einem andern Orte den Querstand

der verminderten Quarte, wenn er durch Erhöhung eines Tons entsteht, seines Wohlklanges wegen ohne Weiteres für zulässig erklärt.

Das Wesentliche dieser Ansicht, welche die Zulässigkeit der Querstände mit sehr mildem Auge betrachtet, ist auf die späteren Theoretiker mit wenigen Modificationen übergegangen, und theilweise weiter auszuführen versucht worden. Es wird genügen, einige der bedeutendsten zu vernehmen.

Artusi *), ein angesehener Lehrer des Contrapuncts, scheint noch weniger Bedenklichkeit zu haben. Er sagt ganz kurz: „Die guten Componisten der neuern Zeit verbieten im zweystimmigen Satze das mi vor oder nach dem fa als Quinte, Quarte oder Octave zu setzen, weil sich alsdann zwischen den Stimmen keine harmonische Relation befindet. Darauf gründen sich auch seine Regeln zur Vermeidung der Querstände, die nur wenige Fälle berühren. Vom vollstimmigen Satze ist keine Erwähnung gemacht.

Crüger **) definirt zwar den Querstand allgemein als ein mi contra fa in schiefer Stellung eines Intervalls, „quod per accidens dissonare dicitur", was auf jedes alterirte Intervall gedeutet werden könnte, aber seine Beyspiele enthalten nur Querstände von alterirten perfecten Consonanzen. Er begnügt sich ebenfalls mit der Empfehlung, sich im zweystimmigen Satze vor Querständen wohl in Acht zu nehmen; im mehrstimmigen, wenn sie nicht zu vermeiden sind, würden sie durch die Stimmen leicht verdeckt.

Der gelehrte Wolfgang Kaspar Prinz, Verfasser des satyrischen Componisten ***) hat diese Lehre am weitläufigsten behandelt, und darauf seine strenge methodische Weise anzuwenden gesucht. Er war wohl der erste, der den consequenten Einfall hatte, alle Gattungen von Dissonanzen als Erzeuger von Querständen anzusprechen, doch beseitigt er sogleich die diatonischen Septimen und ihre Umkehrungen wegen ihrer einfachen Zahlenverhältnisse. „Sie passiren allezeit", setzt er hinzu, „weil sie natürlich sind und leicht vom Gehör erkannt werden." Die übrigen Querstände theilt er ein in lobenswerthe, erträgliche, unerträgliche und rein unerträgliche. Das Kriterium dieser Eintheilung setzt er in die einfacheren oder zusammengesetzteren Rationen der Dissonanzen. Erträglich nennt er die alterirten perfecten Consonanzen, nämlich Quinte, Quarte, Octave und Einklang, ferner das Tritonium, das bey ihm nach der beygesetzten Ration eine übermässige Secunde ist, mithin auch ihre Umkehrung die verminderte Septime. Alle diese können sogar lobenswerth werden unter gewissen Bedingungen, wovon die vorzüglichste, wenn damit irgend ein trauriger oder zärtlicher Affect ausgedrückt wird. Er nennt die grossen Terzen lustige Consonanzen, und will, sie sollen, um erträglich zu seyn, wenigstens zwischen anderen traurigen Accorden vorkommen. Die Geschwindigkeit thue auch etwas bey der Sache, besonders wenn die Stimmen motu recto fortgehen: auf diese Weise können wohl ein paar grosse Terzen passiren, aber mehre führen zu weit über die Grenzen des Modus. Die Stimmen sollen für sich in keinen verbotenen Intervallen fortschreiten, doch gestattet er den Gang im kleinen halben Tone, in der verminderten Quarte und Quinte. Die Menge der Stimmen helfe den Querstand decken, es solle derselbe aber nicht leicht und ohne Ursache in den beyden äusseren Stimmen liegen. Zu den unerträglichen Querständen rechnet Prinz die chromatischen Dissonanzen, nämlich die verminderten oder übermässigen Terzen und Sexten, und zu den rein unerträglichen die enharmonischen Dissonanzen, als da sind: Diesis oder die verminderte Secunde, die übermässige Septime, der übermässige Einklang, die doppelt verminderte Septime, die doppelt übermässige Quarte, die doppelt verminderte Quinte, wovon bereits Beyspiele im §. 1 vorgekommen sind.

Brossard *), ein Zeitgenosse von Prinz, nennt relation fausse diejenige, deren Intervall falsch klingt und unsangbar ist. Er gibt nur Beyspiele von übermässigen Quarten und Quinten, scheint also die verminderten nicht so tadelnswerth zu finden, auch betrachtet er die Querstände blos von der Linken zur Rechten, und sagt: „Unter den falschen Relationen gibt es nicht nur erträgliche, sondern auch vortreffliche, besonders für zärtlichen, traurigen, affectvollen Ausdruck; andere hingegen sind unerträglich und vitios. Es käme nun darauf an, zu entscheiden, welche denn eigentlich die unerträglichen sind, das ist aber nicht so leicht, denn die Autoren sind hierin sehr verschiedener Meinung.

*) L'arte del Contrappunto. 1598.

**) Synopsis Musices. 1630.

***) Phrynis Mitilenaeus oder satyrischer Componist. 3 Theile. 1ste Ausgabe von 1676 bis 1679.

*) Dictionnaire de Musique (ohne Jahrszahl).

Meines Theils stimme ich dem Urtheil eines unserer Berühmten bey: Es vermeide die Querstände, wer da will, oder vielmehr, wer da kann, denn es ist ein eitles Begehren, eine kunstreiche und pikante Composition ohne Querstände zu Wege zu bringen. Man hüte sich nur so viel möglich vor jenen des Tritons und vermeide sie überhaupt zwischen den äussersten Stimmen."

Mattheson *) überläst hierin Vieles der Discretion des Componisten. „Jetziger Zeit", sagt er, „ist kein Stück zu sehen, da derselben nicht überflüssig sollten vorhanden seyn." Auch er theilt die Querstände ein in unerträgliche, erträgliche und vortreffliche. Ueber ihre Zulässigkeit denkt er beynahe noch freyer als sein Vorgänger, und findet deren einige erträglich, die wir vielleicht nicht dafür halten würden. Uebrigens gibt er den Satz: was zusammenstehen kann, ist auch nach einander unverboten; womit er sagen will, dass Dissonanzen, die im nämlichen Accorde gut lauten, auch keinen unangenehmen Querstand hervorbringen können. Ferner: die Vollstimmigkeit kann dazu beytragen, einen erträglichen Querstand vortrefflich zu machen. Zuletzt die Bemerkung: „Werden die chromatischen Gänge gebilligt, so hören die meisten Fehler der Querstände auf, denn ausser denselben dürften sie sich wenig melden."

Walther **) hält sich an die Meinungen von Brossard und Prinz, und empfiehlt im vielstimmigen Satze die auffallendsten Töne eines Querstandes nicht zu verdoppeln.

Die späteren Lehrbücher, so viel mir deren bekannt geworden, enthalten meistens nur das althergebrachte Verbot ohne weitere Erläuterung, sey es, weil man weniger Werth darauf legt, oder weil die Materie nach und nach eine fremde geworden, und nicht bequem zu behandeln ist. Indessen vermehrte der häufigere Gebrauch des chromatischen Geschlechts den Zudrang von Querständen; jede vorübergehende Ausweichung brachte ein neues mi, ein neues fa; der allmählige Verfall der contrapunctischen Schulen verminderte die Rücksichten auf Reinheit der Fortschreitung der einzelnen Stimmen, der unbegrenzte Gebrauch freyer Dissonanzen stumpfte die Empfindlichkeit für feinere Unterschiede ab, während eben dadurch die Harmonie eine grössere Klarheit und Bestimmtheit erhielt. Man glaubte sich weniger um Querstände bekümmern zu dürfen und folgte in der Praxis blos dem Urtheile des — feinen oder unfeinen — Gehörs. Nur für Kritiker blieb der Querstand ein beliebtes Steckenpferd, auf dem es ihnen aber selten gelingt, etwas Anderes zu beweisen, als dass ihnen der rechte Begriff fehlt, und dass sie keine Ahnung von den Rücksichten haben, mit welchen die alte strenge Schule, eben weil sie die Sache näher erwog, die Zulässigkeit der Querstände beurtheilt hat.

Von den neuesten Schriftstellern ist die Meinung von Türk, dem Verfasser des Handbuches vom Generalbass, auszuzeichnen, wonach bey Querständen das Ohr zwey verschiedene Tonleitern zu vernehmen scheint. Er hat diese Idee nicht weiter verfolgt.

*) Neu eröffnetes Orchester. 1713; beschütztes Orchester. 1717; vollkommener Kapellmeister. 1739.

**) Musikalisches Lexikon. 1732.

Nachrichten.

Berlin, den 4ten September. Mad. Schechner-Waagen trat am 1sten v. M. zum letzten Male als Iphigenia in Tauris von Gluck auf und zwar nach voller Genesung mit ganzer Kraft ihrer schönen Stimme, mit siegender Gewalt und innigem Gefühle des dramatischen Ausdrucks. Ihrer bewegten Abschiedsrede von der lebhaft theilnehmenden Versammlung folgte der Ruf: „Wiederkommen!" Möge fortdauernde Gesundheit die edle Künstlerin unterstützen und solche uns in neuen Gebilden höhern, geistigen Ursprungs, etwa als Alceste, Armide, Dido u. s. w., zurückführen! — — Hr. Hammermeister hatte zum ersten Male den Orest übernommen, und führte diese schwere Aufgabe mit grossem Fleiss und richtiger Auffassung des Charakters, auch durch seine Persönlichkeit begünstigt, von Seiten des declamatorischen Gesanges recht gelungen aus, wenn gleich die Haltung des Orest im Ganzen für den Charakter des Antiken noch nicht edel genug erschien. — Am 5ten August, dem Geburtstage unsers hochverehrten Königs, wurde im Königlichen Theater der Festmarsch und Volksgesang von Spontini, mit der gewöhnlichen imposanten Verstärkung des Orchesters und Chors durch die Militärmusik-Chöre u. s. w. mit grandioser Wirkung ausgeführt. Dem Stephan sang das Sopran-Solo im Volksgesange „Borussia" sehr stark und rein, die ganze Tonmasse durchdringend. Zwischen beyden Musikstücken wurde eine metrische Festrede von Mad.

Crelinger ergreifend vorgetragen. Den Schluss der patriotischen Feyer machte wieder das beliebte, echt volksmässige Preussen-Lied: „Heil Dir im Siegerkranz", von der ganzen Versammlung stehend gesungen, und von dem mächtigen Gesang-Personale, wie von der Instrumentalmasse auf und vor der Bühne begleitet. Lang anhaltender Jubel, Vivatruf und zahllose Fanfaren waren nur ein schwaches äusseres Zeichen der Liebe und wahren Verehrung, welche jeder Preusse für den besten König tief im Herzen fühlt. — Auf diesen Vorspiel des Festtages folgte die zum ersten Male hier gegebene Oper: „Mathilde von Guise", mit Musik von dem berühmten Pianoforte-Virtuosen und Componisten Hrn. Kapellmeister J. N. Hummel in Weimar. Es ist von der späten Aufführung derselben das Nöthige bereits in diesen Blättern bekannt gemacht worden. Der Operngeschmack hat in den letzten zehn Jahren eine durchaus veränderte Richtung genommen; besonders wird interessante Handlung und bedeutendes Eingreifen grosser Massen nothwendig bedingt, wenn die Wirkung ergreifend und nachhaltig seyn soll. Die Dichtung ist langweilig. Die Musik ist, wie man es von einem so viel erfahrenen und gewandten Componisten zu erwarten berechtigt ist, nicht allein correct und fliessend geschrieben, sondern enthält auch einzelne interessante Züge der Erfindung, angenehme Melodie und vorzüglich wirksame Instrumentirung. In dieser Hinsicht machte die Ouverture einen guten Eindruck. Die Form der Oper (mit Dialog) ist die ältere der ehemaligen Operetten; sie fängt daher auch gleich mit einer Arie an, und es fehlt, ausser den recht ansprechenden Finalen und einigen Chören, an grösseren Ensemble-Gesängen, daher im Ganzen die Composition auch mehr musikalischen, als dramatischen Werth haben dürfte. Die Arie des Herzogs, von Hrn. Hammermeister gesungen, und eine Romanze Mathildens im dritten Acte, sehr schön instrumentirt und interessant modulirt, fanden lebhaften Beyfall. Auch der Vermählungs-Hymnus hinter der Scene erhielt verdiente Anerkennung. Die Oper selbst indess wurde, vorzüglich der faden Auflösung der Catastrophe halber, am Schlusse missfällig aufgenommen, da allerdings die Geduld der Zuhörer, ohne die Schuld des Componisten, zumal an einem solchen freudigen Festtage, auf eine fast zu starke Probe gestellt war. Noch ein Mal wurde die Oper bey leerem Hause wiederholt. — Das Königsstädtische Theater gab an demselben Tage zum ersten Male eine komische Oper: „Salvator Rosa", mit Musik von Rastrelli. Ref. hat dieses heitere, ganz artige Singspiel auf dem Linkschen Bade zu Dresden bereits im Sommer 1832 kennen gelernt, wo es viel Beyfall fand. Die Idee, den römischen Corso auf der Bühne anschaulich zu gestalten, ist glücklich, auch der komische Charakter des alten Stutzers belustigt; nur dehnt sich die Handlung in zwey Acten zu lang aus. Die Musik ist melodisch, effectmirend, ein Gemisch von deutscher, mehr aber von moderner italienischer Form, wenig Neues enthaltend, doch dem Stoffe zusagend. Im Allgemeinen machte auch diese Oper kein Glück bey unserm hiesigen Publicum, obgleich man es später versuchte, sie in einen Act zusammenzuziehen.

Da wir einmal das Ufer der Spree überschritten haben, gedenken wir sogleich der ferneren Gastrollen der Dem. Sabine Heinefetter, welche die Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" und Romeo in Bellini's „Capuleti und Montecchi" mit ausgezeichnetem Erfolge mehrmals wiederholte, mit geringerer Theilnahme die Alaide in Bellini's „Straniera", zuletzt aber Anna Bolena in der neuen Oper von Donizetti mit grossem Beyfalle gab. Die Königsstädter Bühne ist sonach bereits zu grossen tragischen Opern vorgeschritten, und man muss gestehen, dass nach Verhältniss des Raums und der Mittel viel geleistet wird. Freylich ist aber auch das dort eingebürgerte Publicum weit genügsamer in seinen Ansprüchen; die aus der Friedrichsstadt die dortige Bühne besuchenden Dilettanti wollen sich nur angenehm unterhalten, und finden sich durch die italienische Opern-Musik höchlich befriedigt. Wir kommen auf Anna Bolena, als ein neues interessantes Werk zurück. Der Stoff ist aus der Geschichte bekannt, von dramatischem Interesse, und von dem italienischen Dichter Felix Romani recht geschickt zu musikalischen Situationen benutzt. Der Componist hat die Hauptmomente der Handlung, freylich stets mit Rücksicht auf den italienischen Geschmack, kräftig und treffend aufgefasst, und von Seiten des Melodischen viel Gutes, wenn auch nichts Originales geliefert, da die ganze Form seiner Composition von Rossini entlehnt ist und häufige Anklänge von diesem, Bellini und selbst Meyerbeer in dessen italienischen Opern bey Donizetti sich vorfinden, welcher jedoch die Eigenthümlichkeit einer etwas gewähltern harmonischen Behandlung und des allerstärksten Lärms der Instru-

mentalbegleitung für und gegen sich hat. Die Ouverture ist höchst gewöhnlich, die erste Introduction dagegen effectvoll, wenn gleich Anna solche mit der Melodie des „Schweizerbuben" schliesst. Imponirend wirkt das grosse Duett des Königs mit Johanna. Das Quintett und erste Finale enthält ebenfalls schöne Cantilene und ergreifende Stellen, neben manchen Gemeinplätzen. So singt z. B. Anna in der Stretta des ersten Finale schicksalsschwere Worte auf eine, an sich anziehende, doch völlig lustige Melodie:

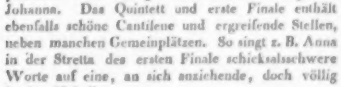

Es folgen hierauf indess auch einige interessante harmonische Wendungen gegen den Schluss des vorzüglich effectuirenden Finals. Die Handlung des zweyten Acts bietet dem Componisten noch mehr Gelegenheit zur Steigerung der Affecte dar. Hierher gehört vorzüglich die Scene, in welcher Johanna der Königin ihre Schuld bekennt, Letztere erst in Wuth geräth, dann aber der reuigen Freundin grossmüthig vergibt. Die Chöre der Hofleute und Damen sind melodisch angenehm, doch in dramatischer Hinsicht meistens bedeutungslos. Ein grosses Terzett zwischen Anna, Percy und dem König ist energisch und nicht ohne Charakteristik, welche nur zuweilen durch die zu hüpfenden Rhythmen der Instrumentalbegleitung zur Tändeley entstellt, und der tragische Effect zum komischen travestirt wird. In einer effectuirenden Arie beweist es der König klar, dass er „ein armer Mann" ist. Auch die Schluss-Scene der Oper ist von ausgezeichneter Wirkung, so dass solche als eine der bemerkenswerthen Erscheinungen der neuern Zeit, freylich immer nur nach dem Maasstabe des italienischen Zeitgeschmacks erscheint. Origineller und anziehender durch den elegischen Charakter seiner Compositionen erscheint uns Bellini; dramatisch zu effectuiren versteht Donizetti, welcher auch das Verdienst hat, dem Ausdrucke des Recitativs mehr Sorgfalt zu widmen. Ein grösseres musikalisches Genie als Beyde aber bleibt Rossini. Die Ausführung der Oper, welche nach Wien wohl hier zuerst in deutscher Sprache gegeben seyn dürfte, war so gelungen, als es die vorhandenen Mittel der Bühne nur irgend zuliessen. Dem. Heinefetter vereinigt eine talentvolle, kräftige, umfangreiche Sopranstimme mit künstlerischer Ausbildung, Feuer des Vortrags, mit der nöthigen Mässigung und Berechnung der Mittel gepaart, eine jugendlich anziehende Gestalt und lebhaftes Geberdenspiel, mimischen Ausdruck, auch eine für heroische, heftige Charaktere vorzugsweise geeignete südliche Gluth des Gefühls, welche ihre Darstellungen auf eigenthümliche Weise auszeichnet. Ist der Ausdruck im Gesange der Dem. H. auch weniger tief empfunden, als zu leidenschaftlichen Ausbrüchen der Gemüths-Affecte geeignet, so hat ihr lebendiger Vortrag doch einen besondern Reiz. Als Anna Boley wurde die Resignation und der Schmerz der unglücklich Liebenden wahr und anziehend hervorgehoben, wenn auch noch mehr Hoheit und Adel der Bewegungen die Königin bezeichnen konnte. Die Scenen des zweyten Acts wurden von Dem. H. am ergreifendsten von Seiten des Gesanges ausgeführt. Mad. Schodel war als Johanna Seymour ein wenig schwach bey Stimme, doch gelangen der mehr für das Anmuthige, als Kräftige geeigneten Sängerin mehre bedeutende Gesangstücke, z. B. die grossen Duette, ganz befriedigend. Der Instrumentallärm deckt oft schwächere Stimmen nur zu sehr. Dankbarer ist in dieser Hinsicht die Partie des Lord Percy, welche Hr. Holzmiller äusserst angenehm und mit innigem Gefühle sang. Herr Fischer imponirte durch Gesang und Spiel als König Heinrich VIII. Der so bedeutend eingreifende Page Smeton hätte von Dem. Hähnel übernommen werden sollen, welche bereits einen Monat von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt, jedoch Unpässlichkeits halber noch nicht wieder aufgetreten ist. Die bedeutende Alt-Partie überstieg die künstlerische Fähigkeit der Dem. Kniesche, deren Stimme übrigens stark, nur noch ungebildet ist. Die übrigen Rollen, wie die Chöre der Oper, sind untergeordnet. Das Ensemble der ersten Vorstellung war noch nicht so vollkommen, wie man es sonst von der Leitung des Hrn. Gläser gewohnt ist. Bey den öfteren Wiederholungen der, wenn auch nicht mit Enthusiasmus, doch sehr beyfällig aufgenommenen Oper wird sich die Ausführung indess unbezweifelt vervollkommnen. Bey der ersten Vorstellung war das Theater auf ungewöhnliche Weise überfüllt. Es heisst, dass Dem. Heinefetter, welche die Gesangfreunde ganz vorzüglich anspricht, noch einen Cyclus von Gastrollen geben wird, da solche,

vortheilhafter Anträge ungeachtet, durch kein Engagement gebunden seyn will.

Wir kehren nun zum Königlichen Theater nach der Friedrichsstadt zurück, wo wir noch die fortgesetzten Gastrollen der Dem. Carl zu erwähnen haben. Donna Anna in „Don Juan", früher bereits erwähnt, halten wir für die vorzüglichste Leistung dieser, in italienischer Schule gebildeten, mehr Concert- als dramatischen Sängerin, deren Intonation nicht durchgängig rein ist, und bey welcher der Ausdruck der Empfindung nicht aus innigem Gefühl entspringt. Dennoch ist die Geläufigkeit und musikalische Bildung der starken, in der Höhe besonders ansprechenden Sopranstimme anzuerkennen. Als Pamyra in Rossini's „Belagerung von Corinth" nahm Dem. Carl, welche jetzt in Hamburg gastirt und nach St. Petersburg zu reisen beabsichtigt, Abschied von ihrer Geburtsstadt. Der Beyfall war gemässigt; Herausrufen, einige Blumen und Gedichte erschienen als Huldigungen einer kleinern Partey, welcher eine zahlreiche Opposition auf nicht eben discrete Art sich entgegenstellte. Die leidige Persönlichkeit und Parteysucht ist nun einmal aus der Kunstproduction nicht mehr zu verbannen. Dem. Carl hatte hier übrigens eine ungünstige Zeit zu ihren Debuts gewählt, indem sie mit zwey Rivalen zu kämpfen hatte, welche sie an Tiefe des dramatischen Ausdrucks und geschmackvoller Kunstfertigkeit übertreffen, nämlich Madame Schechner-Wagen und Dem. Heinefetter. Hr. Mantius sang den Neoclos in der sorgsam wieder in Scene gesetzten „Belagerung von Corinth" sehr ansprechend. Hr. Hoffmann ist auf's Neue für längere Zeit angestellt und hat, in Hrn. Bader's Abwesenheit auf Urlaub, den Massaniello, den Don Ottavio u. a. w. gesungen. Hr. Hammermeister hat mit Hrn. Blume abwechselnd den Don Juan, Letzterer im Nothfall auch den Masetto (beyfällig aufgenommen) gegeben. In „Oberon" sang Herr Mantius den Huon. „Schloss Candra" wurde wiederholt. In „Figaro's Hochzeit" von Mozart hat Dem. Böttcher die Gräfin rein und mit gutem Vortrage gesungen. — Ein Volksfest in Tivoli, zur Feyer des Tages der Schlacht bey Gross-Beeren, und der Stralauer Fischzug brachte die Volksmassen Berlins auf die Beine, obgleich das Wetter wenig günstig war. An Militär-Musik und Gesang fehlte es dabey nicht. — Im Thiergarten „Elysium" hat der Besitzer ein neues Sommer-Theater errichtet, vor welchem die Zuschauer (oft im Regen) im Freyen sitzen. Es werden nur Possen gegeben. Das wäre ein Local zur Darstellung der Handwerker-Komödie im „Sommernachtstraum." — Doch es ist hohe Zeit, dass ich meinen langen Bericht schliesse und Ihnen nur noch im Vertrauen mittheile, dass auch im Königlichen Schlosse zu Schwedt an der Oder der mimischen Kunst ein temporärer Tempel errichtet ist, dem Kaiser von Russland zu Ehren. — Auf Befehl wird hier heute, in Anwesenheit des Herzogs von Cambridge, „Robert der Teufel" von Hrn. Hoffmann gegeben. Ein Weiteres künftig.

Dresden. Unsere Oper ist jetzt durch die vielen Gäste im Schauspiel etwas verdrängt worden. Neu einstudirt hörten wir Paesiello's Müllerin, die Titelrolle von unserer Dem. Maschinka Schneider, die sich ganz für diese Partie eignet. Durch kleine, wohl angemessene Verzierungen wusste sie der etwas veralteten Musik neuen Reiz zu geben. Am Schlusse der Oper sang sie Variationen aus „Pietro il Grande" von Vaccai, die, wenn auch nicht hierher passend, durch geschickten Vortrag allgemeinen Beyfall fanden. Die Künstlerin wurde stürmisch gerufen. Die übrigen Rollen wurden mittelmässig durchgeführt. Herr Knaust vom Bremer Theater zeigte als Max und Tamino eine gute Stimme und berechtigt bey fortgesetztem Fleisse zu Hoffnungen. Mad. Schröder-Devrient als Agathe und Dem. Schneider als Aennchen waren vortrefflich. Hr. Risse zeichnete sich als Sarastro besonders aus. Das Weiche und Metallartige seiner schönen Stimme wusste er hier vorzüglich geltend zu machen. Noch hörten wir eine Messe von Reissiger, die unter seiner Leitung herrlich effectuirte und überhaupt wohl zu den besten Leistungen der neuern Zeit in dieser Art gerechnet werden darf, bis auf einige Theaterschlüsse, welche wir aus dem übrigens schön Kirchlichen entfernt gewünscht hätten.

Lucka (bey Altenburg). Vor Kurzem gaben uns hier die Gebrüder Belcke ein grosses Concert in der Stadtkirche, wo die sehr zahlreiche Versammlung die Virtuosität Beyder zu bewundern Gelegenheit hatte. Hr. Friedrich B. blies Variationen auf den Choral: „Jesus meine Zuversicht", von Jul. Schneider, auf der Bass-Posaune, desgleichen von A. W. Bach auf: „Straf mich nicht in deinem

Zorn"; ferner auf dem chromatischen Tenorhorn, von ihm selbst componirt. Hr. C. G. Belcke gab eine Fantasia pastorale seiner Composition und blies ein sehr einfaches Adagio mit Orgelbegleitung von C. F. Becker, welcher uns auch eine Fuge von J. Krebs geschickt hören liess. Zwischen diesen Instrumentalsätzen liess sich unter unsers Rectors, M. Brätigams Leitung der Männerchor mit einem Terzett, einer Motette und einer Hymne von B. Klein hören. Auch der Ausführung der Stadtmusiker gebührt alles Lob, so dass wir uns verbunden fühlen, den Künstlern für diesen Genuss öffentlich zu danken. Aus der Umgegend hatten sich gegen 300 Besuchende eingefunden.

Kurze Anzeigen.

Première Ouverture à grand Orchestre composée — par J. W. Kalliwoda. Op. 38. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2 Thlr.

Je mehr sich der Verf. in symphonischen Werken für das Orchester auszeichnete, desto angenehmer ist es uns, seine erste gedruckte Ouverture mit der Partitur in der Hand anzeigen zu können. Das kurze Adagio, $\frac{4}{4}$, D moll, ist klar und grossartig gedacht und trefflich instrumentirt, ohne Ueberladung vollkräftig. Ungesucht auf einer Fermate des Dominanten-Accords schliessend, führt es zu einem All. molto, $\frac{4}{4}$, D moll, dessen deutliche Hauptmelodie von den Streichinstrumenten allein *p.* vorgetragen wird, in deren zweytem Gliede die Blasinstrumente nach und nach eintreten, bis sich das ganze Orchester *ff.* erhebt, in massenhaft an einander gereiheten natürlichen Accorden mit frischen Figuren der Violinen es fortspinnt und in schönem Uebergang eine neue heitere Melodie (F dur) im Quartett vorführt, welche die Bläser ergreifen und lebendiger verschmelzen bis zur Generalpause nach vollem C dur. Eine neue Figur, in F moll beginnend, wird anziehend und gefällig verschränkt und beantwortet bis zum klaren Uebergang in A dur (der recht gut nicht zu kurz abgethan wird, damit die Hörer Zeit gewinnen, sich ohne Uebereilung zu sammeln) nach der ersten Hauptmelodie, die in veränderter und verkürzter Haltung in D dur dieselbe Weise hören lässt, die früher in F dur sich angenehm machte. Auch die neue Verführung ist nicht bunt unter einander gewürfelt, nicht grass erweitert, nur durch più mosso bald in schnellere Bewegung gesetzt, worin sie sich massenhaft zu Ende treibt. Sie wird wirken. Der gewandte, geschickt arbeitende Verf. hat uns nur hin und wieder, namentlich im Adagio ein paar Mal, durch neumodische Orthographie, welcher bekanntlich gis und as einerley ist, einen Augenblick stutzig gemacht. Die Stimmenausgabe ist schön, sehr deutlich und auf haltbarem Papiere.

Sechs Geschwindmärsche für Männerstimmen eingerichtet, componirt — von A. H. Stahlknecht. Op. 4. (Eigenth. der Verl.) Leipzig, bey E. Pönicke und Sohn. Pr. 10 Gr.

Fünf dieser Märsche sind vierstimmig und einer fünfstimmig. Alle Stimmen singen auf jede einzelne Note die Sylbe la, wovon nur die mit einer Bindung versehenen eine Ausnahme machen. Es sind also klingende Spazier- und Reise-Unterhaltungen für singlustige Leute. Das zierliche Taschenformat in 8 ist ganz an seiner Stelle, wie der Inhalt selbst.

Der Geistertanz von Matthisson in Musik gesetzt von J. Rosenhain. Cassel, bey Ph. C. Ruprecht. Pr. 6 Gr.

Schaurig unterhaltend, für eine gute Basstimme bequem, gut durchgefühlet, noch etwas matt lithographirt, mit vielen Gerippen auf dem Titel und einigen Grabsteinen. — In derselben neuen Verlagshandlung ist erschienen mit einem Napoleonskupfer:

Potpourri brillant pour Pianoforte sur des motifs de: Le vieux Général (der alte Feldherr). Pr. 10 Gr.

Das Ganze ist leicht und unterhaltend verbunden, der Zeit gemäss, doch ohne Schwulst und harmonische Ueberladung. Die zuweilen in Verzweiflung stehenden Noten ordnet Jeder von selbst.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ XI.** **1833.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig mit Eigenthumsrecht:

F. Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture zu den „Hebriden" für ganzes Orchester.

— Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen von dem Componisten selbst eingerichtet.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Schmitt, Aloys, neuestes Concert in Es dur, Op. 76, für Pianoforte mit oder ohne Begleitung des Orchesters.

Indem wir uns erlauben, das verehrliche musikalische Publicum auf dieses nach Kenner-Urtheil gediegenste Werk des rühmlichst bekannten Componisten aufmerksam machen zu dürfen, ersuchen wir diejenigen unserer geehrten Herren Collegen, welche unverlangt keine Nova annehmen, ihre etwaigen Bestellungen darauf uns baldigst zukommen zu lassen, nebst gefälliger Angabe, ob sie das Werk mit oder ohne Begleitung zu erhalten wünschen.

Wien, den 1sten September 1833.

Trentensky und Vieweg.

Anzeige.

Bey A. Diabelli und Comp. in Wien ist erschienen und durch H. A. Probst-F. Kistner in Leipzig zu erhalten:

Barcó, A. do, Op. 2. Caprice brillant pour 2 Guitares. 1 Fl.

Bellini, V., Ouverture zur Oper: Norma, für das Pianoforte eingerichtet von A. Diabelli. 30 Kr.

Blahetka, Leopoldine, Op. 4. Variations brillantes pour le Pianoforte avec Orchestre. 3 Fl. 40 Kr.

— Op. 4. Les mêmes p. le Pfte avec Quatuor. 2 Fl. 20 Kr.

— Op. 4. Les mêmes pour le Pianoforte seul. 1 Fl. 20 Kr.

Böhm, J., Op. 8. Cinq Variations avec Coda pour le Violon avec Orchestre. 1 Fl. 45 Kr.

— Op. 8. Les mêmes pour le Violon avec Pianoforte. 1 Fl.

— Op. 9. Quatre Variations brillantes avec Coda sur un Thème de Rossini pour le Violon avec Orchestre. 2 Fl. 15 Kr.

Böhm, J., Op. 9. Les mêmes p. le Violon avec Pianof. 1 Fl.

— Op. 10. Grand Concertino pour le Violon avec Orchestre. 4 Fl. 15 Kr.

— Op. 10. Le même p. le Violon av. Quintuor. 2 Fl. 30 Kr.

Clement, F., Op. 30. Grand Potpourri pour le Violon avec Guitare. 1 Fl. 8 Kr.

— Op. 31. Six Variations sur un Air de l'Opéra: La Gazza ladra, de Rossini, pour le Violon avec Guitare. 40 Kr.

— Op. 38. Six Variations sur un Thème de Rossini, pour le Violon avec Pianoforte. 45 Kr.

Czerny, C., Op. 247. Souvenir theatrale. Collection périodique de Fantaisies elegantes sur les Motifs les plus favoris des nouveaux Operas, pour le Pianof. à 4 Mains. Cah. 25, 26, 27. Fantaisie de l'Opéra: Norma, de Bellini. No. 1, 2, 3 à 2 Fl. 15 Kr.

Durst, M., Op. 1. Introduction et Variations concertantes sur un Thème favori de l'Opéra: Montecchi e Capuleti, de Bellini, pour Pianoforte et Violon. 1 Fl.

Euterpe, eine Reihe moderner und vorzüglich beliebter Tonstücke zur Erheiterung in Stunden der Musse, für das Pianoforte herausgegeben von A. Diabelli.

No. 301. Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi e Capuleti, von Bellini. No. 1 — 20 Kr.

No. 302, 303. dito No. 2, 3 à 30 Kr.

No. 304. Potpourri nach Motiven der Oper: Norma, von Bellini. No. 1. — 30 Kr.

No. 305, 306. dito No. 2, 3 à 40 Kr.

Georg, G. G., Op. 6. Tre Canzone italiane per una Voce sola con Pianoforte. 1 Fl.

Hauptmann, M., Op. 7. Deux Quatuors pour 2 Violons, Alte et Vcelle. No. 1. — 2 Fl. — No. 2. — 2 Fl. 30 Kr.

— Op. 8. Divertissement pour Violon et Guitare. 1 Fl.

— Op. 11. Amor timido, di Metastasio. Canto con Pianoforte. 1 Fl.

— Op. 12. Douze Pièces detachées pour le Ffte. 1 Fl. 45 Kr.

— Op. 14. Acht Gedichte für 1 Singstimme mit Ffte. 1 Fl.

Horzalka, J. E., Op. 26. Introduction et Variations sur 3 Thèmes favoris des Opéras: Le Siège de Corinthe, de Rossini — L'ultimo Giorno di Pompei, de Pacini — Oberon, de Weber — pour le Pianoforte à 4 Mains. 1 Fl. 45 Kr.

— Op. 28. Introduction et Rondeau p. Ffte et Flûte. 30 Kr.

Janna, L., Op. 29. Allegro brillant pour le Violon avec Orchestre. 2 Fl. 38 Kr.

— Op. 29. Le même p. le Violon avec Quatuor. 1 Fl. 15 Kr.

— Op. 29. Le même pour le Violon avec Pianoforte. 54 Kr

Janse, L., Op. 30. Seconde Polonaise pour le Violon avec Orchestre. 2 Fl. 45 Kr.
— Op. 30. La même p. le Violon avec Quatuor. 1 Fl. 38 Kr.
— Op. 30. La même p. le Violon avec Pianof. 1 Fl. 9 Kr.
— Op. 32. Fantaisie p. le Violon avec Orchestre. 2 Fl. 30 Kr.
— Op. 32. La même p. le Violon avec Quatuor. 1 Fl. 45 Kr.
— Op. 32. La même pour le Violon avec Pianoforte. 1 Fl.
Kessler, J. C., Op. 23. Fantaisie p. le Pfte. 1 Fl. 30 Kr.
— Op. 24. Impromptus pour le Pianoforte. 1 Fl.
— Op. 25. Trois Polonaises pour le Pianoforte. 30 Kr.
Leghani, L., Op. 60. Gran Studio per la Chitarra. 45 Kr.
Loew, S., Op. 2. Fantaisie brillante p. la Guitare. 30 Kr.
Lubin, Léon de St., Op. 19. Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. 2 Fl. 30 Kr.
Marxsen, E., Op. 20. Introduction, Variations et Finale sur le Quatuor favori de l'Opéra: Robert le Diable, de Meyerbeer, pour le Pianoforte à 4 Mains. 2 Fl.
Mayseder, J., Op. 51. Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, arrangé d'après le second Quintuor par C. Czerny. 3 Fl.
— Op. 51. Grand Quintuor No. 2, arrangé pour le Pianoforte seul par C. Czerny. 2 Fl.
Melodicon. Cah. 6, enthaltend: Gesang-Motive aus der Oper: Il Pirata, von V. Bellini, für den Umfang jeder Stimme zum nützlichen Gebrauche bey Gesangstunden eingerichtet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von A. Diabelli. 1 Fl. 30 Kr.
Morelly, F., Op. 9. Belustigung im Kraftenwaldl. Walzer für Violine mit Pianoforte. 30 Kr.
— Op. 11. Braut-Walzer nach beliebten Motiven der Oper: Die Braut, von Auber, für Violine mit Pianoforte. 45 Kr.
— Op. 12. Erdberger Reunion-Walzer für Violine mit Pianoforte. 30 Kr.
Mozart, W. A., Chor: Quis te comprehendat, für 4 Singstimmen, Violine solo, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Orgel solo und Contrabass. 1 Fl. 30 Kr.
Padowetz, J., Op. 26. Variations sur un Thème favori de l'Opéra: Norma, de Bellini, pour la Guitare. 20 Kr.
Pechatschek, F., Op. 21. Cinquième Polonaise pour le Violon avec Orchestre. 3 Fl.
— Op. 21. La même p. le Violon avec Quatuor. 1 Fl. 45 Kr.
— Op. 21. La même p. le Violon avec Pfte. 1 Fl. 30 Kr.
Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, eingerichtet und herausgegeben von A. Diabelli.
No. 325. Lachner, F., Waldvögelein. 30 Kr.
Plachy, W., Op. 63. Elegie an Slawik für das Pianoforte. 30 Kr.
Recueil des Ouvertures favorites arrangées pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.
No. 23. Rossini, G., Aschenbrödel. (Cenerentola.) 1 Fl.
No. 24. Rossini, G., die diebische Elster. (La Gazza ladra.) 1 Fl.
No. 25. Mozart, W. A., die Zauberflöte. 1 Fl.
No. 26. Mozart, W. A., Don Juan. 1 Fl.

No. 27. Mozart, W. A., die Hochzeit des Figaro. (Le Nozze di Figaro.) 1 Fl.
No. 28. Mozart, W. A., Titus der Gütige. (La Clemenza di Tito.) 1 Fl.
Rossini, G., Armida. Dramma tragico in 3 Atti, ridatto per il Pianoforte solo da H. Fayer. 4 Fl.
— Il Turco in Italia. Opera buffa in 2 Atti, ridotta per il Pianoforte solo da P. J. Riotto. 4 Fl. 30 Kr.
Sammlung komischer Theatergesänge. No. 279. A. Müller, Ariette aus der Posse: Die unterbrochene Benefiz-Vorstellung: Das is jetzt beschlossen, kein' Zettl trag' ich mehr. 20 Kr.
Schmitt, A., Op. 66. Sonate für Pianoforte und Violine. 1 Fl. 15 Kr.
Schubert, F., Op. 115. Drey Gedichte: Das Lied im Grünen, von Reil — Wonne der Wehmuth, von Göthe — Sprache der Liebe, von Schlegel — für 1 Singstimme mit Pianoforte. 1 Fl.
— Nachgelassene musikalische Dichtungen für Gesang und Pianof. 23ste Lieferung: Schwestergruss, von Bruchmann — Liedesend, Ballade von Mayrhofer. 1 Fl.
Sorwaczynski, S., Polonaise brillante pour le Pfte. 15 Kr.
Steinfels, A., Op. 5. Sept Allemandes avec Introduction et Coda, pour la Guitare. 30 Kr.
— Op. 6. Grand Potpourri avec Introduction et Coda, pour la Guitare. 45 Kr.
— Op. 7. Six grandes Variations avec Introduction et Coda, pour la Guitare. 30 Kr.
— Op. 8. Douze Landlers. Valses nationales, pour la Guitare. 30 Kr.
— Op. 9. Sei Variazioni con Introduzione e Finale per la Chitarra. 30 Kr.
— Op. 11. Fantaisie pour la Guitare. 20 Kr.
— Op. 12. Premier Rondeau pour 2 Guitares. 40 Kr.
— Op. 13. Deuxième Rondeau pour 2 Guitares. 40 Kr.
— Op. 14. Sechs Alpenländler für die Guitarre. 15 Kr.
— Op. 15. Grande Polonaise pour 2 Guitares. 45 Kr.
— Op. 17. Six Variations brillantes pour la Guitare. 30 Kr.
— Op. 18. Sept Mouferines pour 2 Guitares. 30 Kr.
Wiener Tivoli-Märsche für das Pianof. 7tes Heft: 4 Märsche nach Motiven der Oper: Norma, von Bellini. 30 Kr.
Weber, F., Op. 12. Salve Regina. Erstes Offertorium für eine Bass- oder Alt-Stimme solo, vierstimmigen Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncell, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Contrabass. 1 Fl. 30 Kr.
Wolf, J. C. L., Op. 5. Six grandes Marches et Trios brillants pour le Pianoforte à 4 Mains. Cah. 1 — 1 Fl. 15 Kr. Cah. 2. — 1 Fl. 30 Kr.

Berichtigung.

In der Anzeige von Schuberth und Niemeyer in Hamburg, Intelligenzblatt No. X. 8. 4o Z. 8 v. u. muss es heissen:

Prospecte, die das Nähere berichten, bitten abfordern zu lassen in *Leipzig* bey *Immanuel Müller*, statt: Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

weggekünstelt haben. — Diese Ansicht der Sache ist also nicht blos historisch richtig, sie ist an sich wahr, und nur erst deswegen durch die Geschichte bestätigt.

„„Ich habe nichts dagegen. Mir ist sogar eingefallen, dass die Poesie in dem Metrum einen Theil der Melodie, als Zeichen ihres Ursprungs aus dem Gesange, an sich behalten hat; denn Metrum ist eigentlich ein Rhythmus, dessen Theile selbst Rhythmen sind *), also recht eigentlich ein potenzirter, mit sich selbst multiplizirter Rhythmus; und Melodie ist Metrum mit Harmonie verbunden. Selbst der Reim ist etwas aus der Musik entlehntes und eigentlich nichts anders, als die Konsonanz artikulirter Laute, in welche sich der Vers auflost. Nur fürchte ich, dass bey dieser Theorie des Gesanges sich eine Einformigkeit einstellen mochte, welche uns durch ihre theoretische Richtigkeit weder für die verlohrne Mannichfaltigkeit schadlos halten, noch gegen die Langeweile schützen wird. Die Benennung „musikalisches Gedicht," wird gleichbedeutend werden mit dem, was man sonst schlechtes Gedicht nannte, und statt der Opern, welche doch nicht alle zu verachten sind, werden wir hochstens Liederspiele hören.""

Sie kommentiren mich eben nicht zum besten. Soll und muss denn ein Gedicht unpoetisch, d. i. geistlos, seyn, wenn man verlangt, dass es von den Individualitaten der Dichtkunst, im engern Sinn, frey seyn soll? Wenn ich zwey Pferde an eine Deichsel spanne, damit nicht eins rechts das andre links laufe, will ich denn deswegen, dass sie gar still stehen sollen? Poetisch, d. h. Kunstwerk sollen Poesie und Musik auch in ihrer Vereinigung bleiben, und das ist doch wohl die Hauptsache zu einem guten Gedicht. Vergleichen Sie z. B. eine altenglische oder schottische Ballade mit einer neuern deutschen Bearbeitung. Im Original finden Sie poetischen Geist, aber oft weit weniger poetische Individualitat, (ich meyne nicht Versmass) als in der modernen Bearbeitung, welche oft blos die Individualitat der Dichtkunst exkolirt, ohne den poetischen Geist des Originals zu haben, wiewohl beydes mit einander recht wohl bestehen kann und soll. Oder um ein Beyspiel zu wählen, wo bey hervortretender poetischer Invidualitat der Geist bleibt, und nur das Musikalische zurücktritt — vergleichen Sie Göthe's Gedicht, das Mädchen am Ufer, mit dem von Schiller, des Mädchens Klage. In diesem tritt die poetische Individualitat mehr hervor, daher fügt es sich, bey aller Vortrefflichkeit, dem Gesange nicht so leicht, als jenes, welches mit seinem Gesange geboren zu seyn scheint. Dieses erfordert eine, in die Darstellung eingreifende Instrumentalbegleitung, während sich jenes blos beym Sausen des Windes und beym murmelnden Bach singen lasst. So geht es mit mehrern Gedichten der ersten poetischen Genies. Unsre Komponisten sind hierüber grösstentheils im Irrthum; sie wissen recht wohl, und haben es in ihrer Erfahrung oft bemerkt, dass die vortrefflichsten Gedichte sich der musikalischen Behandlung nicht fügen wollen. Sie sehen aber den verschiedenen Antheil nicht, welchen die Kunst überhaupt, oder der poetische Geist, und die Dichtkunst im engern Sinne, an der Vortrefflichkeit des Ganzen haben, und meynen überhaupt: je vortrefflicher ein Gedicht als Kunstwerk sey, desto weniger tauge es zur Komposition. Wahr ist es freylich, ein durchaus schlechtes Dichtwerk fügt sich nicht allein, wegen seines Mangels an jener Individualitat der Dichtkunst, einer musikalischen Behandlung, sondern es lasst auch, wegen

*) Dass das Wort metrum, mehrere Bedeutungen habe, ist bekannt. Ursprünglich bedeutet es das Maass der Sylben, ohne Beziehung auf Rhythmus. Es kann aber eben sowohl das Versmaass, d. i. das Maass der Rhythmen im Verse bezeichnen, und in dieser Bedeutung kommt es dem Sinn, in welchem es der Sprachgebrauch nimmt, ziemlich nahe. d. Verf.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. N°. 40. 1833.

Vom unharmonischen Querstande.

§. 5. *Prüfung der vorstehenden Meinungen und der Lehre vom Querstand überhaupt.*

Im vorigen §. finden sich die gewichtigsten Urtheile zusammengestellt; die Aufgabe des gegenwärtigen ist, sie näher zu beleuchten und ihre Haltbarkeit zu prüfen.

Prinz setzt die Zulässigkeit der Querstände in das Zahlenverhältniss der schiefen Dissonanz, uneingedenk des guten Raths, den er bey einem andern Anlasse gibt, die Zahlen wohl als Gehülfinnen und Mitrichterinnen gelten, aber nicht über das Gehör herrschen zu lassen. Die diatonischen Septimen und Secunden lässt er passiren, welche doch, ungeachtet ihrer einfachen Rationen, grossentheils zu den härtesten Dissonanzen gehören, während die viel complicirtern Rationen der verminderten Quarte und Quinte, der übermässigen Sexte, der verminderten Septime, die sämmtlich sehr angenehm in's Gehör fallen, dennoch Querstände hervorbringen. Es ist also gar nicht die Frage, dass sein System keinen sichern Grund haben kann, und man hat sich bald überzeugt, dass die Rationen nichts über die Schärfe einer Dissonanz entscheiden, also auch nichts über die Erträglichkeit der Querstände. Um es aber aufrecht zu erhalten, glaubt Prinz einen befriedigenden Ausweg gefunden zu haben, wenn er die meisten Querstände für einen bestimmten Affect der Andacht, Liebe, Furcht, Verlangen u. s. w. gelten lässt, was eine grosse Breite der Auslegung gestattet: den wahren Grund, warum er sich an die Rationen hielt, wollte er sich vielleicht selbst nicht gestehen, wir werden ihn aber in der Folge entdecken.

Mattheson hinwieder will den Ausspruch des Gehörs gelten lassen, weil er glaubt, dass eine an sich wohlklingende Dissonanz auch im Querstande nicht unangenehm seyn könne. Er befindet sich ebenfalls im Irrthum, wie leicht zu beweisen ist. Man höre die folgenden drey Querstände, welchen sämmtlich eine sehr gefällige Dissonanz, die verminderte Quinte, zum Grunde liegt:

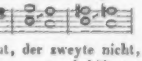

Der erste klingt gut, der zweyte nicht, der dritte sehr schlecht. Beym ersten behält man einigermaassen das Gefühl der verminderten Quinte, denn die Folge ist blos die Zergliederung eines einzigen Accords; beym zweyten und dritten ist nichts mehr davon zu hören. Dagegen folgen hier drey Querstände, welche sämmtlich eine sehr scharfe Dissonanz, die übermässige Quinte, enthalten:

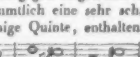

Der erste hat ebenfalls noch etwas von der Schärfe der übermässigen Quinte, als blosse Zergliederung des nämlichen Accords, der zweyte ist unerträglich hart, der dritte klingt sehr angenehm.

Dieses Ergebniss muss natürlich starken Verdacht gegen die Echtheit der bisherigen Theorie erregen. Man ist gezwungen, zu erkennen, was ohnehin sich von selbst hätte aufdringen sollen, dass die begleitenden Stimmen nothwendig einen grossen Einfluss auf die Wirkung eines Querstandes ausüben müssen, weil, indem die beyden Töne der Dissonanz in ihren respectiven Accorden consoniren sollen, diess durch mehr als eine Begleitung bewirkt werden kann.

Wir sind nun gleich an die Hauptpuncte der Frörterung gelangt, auf welchen die ganze Theorie beruht, nämlich an die Fragen:

Ist die Vertheilung des mi fa in zwey verschiedenen Stimmen eine nothwendige Bedingung der unharmonischen Relation?

Liegt die Wirkung des Querstandes überhaupt in dem dissonirenden mi fa?

Die erste Frage beantwortet sich, wenn man bey einer Anzahl verschiedener Querstände die Veränderung trifft, dass das mi fa in eine und die nämliche Stimme zu liegen kommt. Nach der Theorie ist dann kein Querstand mehr vorhanden und die frühere befremdliche Wirkung muss verschwunden seyn. Nun vergleiche man die folgenden Querstände mit den darunter stehenden Accorden, worin besagte Veränderung bewerkstelligt ist.

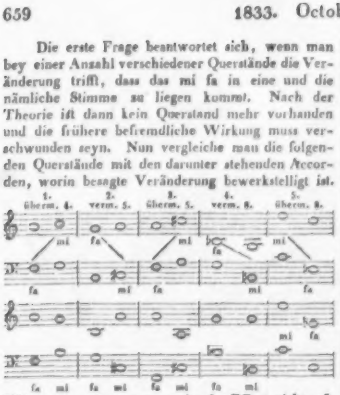

Wie zu erwarten war, so ist der Effect nicht aufgehoben, denn die Harmonie ist unverändert geblieben; im Gegentheil ist er meistens noch verstärkt, denn die alterirten Sprünge sind in derselben Stimme vernehmlicher, im Querstande aber, bey bequemerer Fortschreitung, unmerklich. Hieraus ist zu schliessen, dass die Lage des mi fa in zwey verschiedenen Stimmen keinen Einfluss auf die Wirkung eines Querstandes hat und also ganz gleichgültig ist.

Die Erledigung der zweyten Frage hat eben so wenig Schwierigkeit. Es kommt blos darauf an, eine Veränderung der begleitenden Stimmen zu versuchen, ohne das mi fa aus seiner Lage zu bringen, und zu sehen, ob die Wirkung nachher noch die nämliche geblieben ist. Hierzu diene von den vorigen Beyspielen No. 1, die Fortschreitung von zwey grossen Terzen, wodurch der bekannte Querstand der übermässigen Quarte entsteht:

Isolirt angeschlagen, ist der Querstand wirklich vorhanden; diese Folge klingt allerdings befremdlich, und, wie wir vorhin gesehen haben, noch befremdlicher, wenn das mi fa in der nämlichen Stimme liegt. Man gebe nunmehr der Begleitung einen andern Gang, etwa wie folgt:

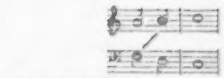

Der Querstand besteht noch, aber man wird finden, dass seine frühere Wirkung verschwunden ist; das Ohr vernimmt nichts mehr davon.

Eben so verhält es sich mit den Beyspielen 2 und 5:

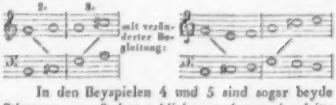

In den Beyspielen 4 und 5 sind sogar beyde Stimmen unverändert geblieben und nur eine dritte beygefügt worden:

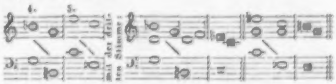

Diese Veränderungen haben überall die Querstände für das Gehör vertilgt, ungeachtet sie für das Auge noch immer vorhanden sind. Hieraus ist zu schliessen, dass die Wirkung eines Querstandes überhaupt nicht in dem dissonirenden mi fa liegt.

Wer hierüber noch einigen Zweifel bewahrt, der möge bedenken, dass, wenn in einer Folge zweyer Accorde das mi fa in seiner Vertheilung als Dissonanz gehört wurde, diess noch weit mehr mit den grossentheils schärferen diatonischen Septimen und Secunden der Fall seyn müsste. Nun gibt es aber nicht leicht einen Gang, so gefällig er seyn möge, der nicht häufige Querstände von solchen Dissonanzen enthielte; z. B. die wohllautendsten Folgen von Dreyklängen:

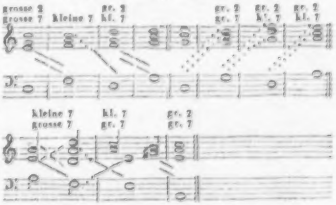

worin auch nicht der leiseste Anklang einer schiefen Dissonanz zu vernehmen ist, während die nämlichen hinwieder in wirklich unharmonischen Relationen vorkommen können, wie

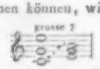

Prinz scheint sehr gut gefühlt zu haben, dass bey consequenter Durchführung seines Systems es gar nicht möglich wäre, zu componiren, er suchte es also durch die Rationen, und, wo diess nicht genügte, durch die Subsidie des Affects zu retten.

Da nun dasjenige, was man bisher als das Wesen der Querstände angesehen, nur als eine Nebensache, als ein bloses Kennzeichen derselben erkannt werden muss, so bleibt nichts übrig, als die Wirkung der unharmonischen Relationen im eigentlichen Sinne zu nehmen und sie nur in der Harmonie zu suchen.

Eine gute harmonische Folge beruht, abgesehen von der Stimmenführung, durchaus auf der Verwandtschaft der Accorde und auf ihrer deutlichen Bezeichnung durch die wesentlichsten Töne. Die Verwandtschaft ist ein Naturgesetz, welches man nicht leicht ungestraft übertritt, da das unverdorbene Gehör so streng, als sicher richtet. Gewaltsame harmonische Schritte sind nur dann gerechtfertigt, wenn sich zwischen zwey nicht verwandte Accorde entweder ein farbloser (achromatischer) Accord stellt (wie die meisten der Vorbereitung bedürftigen diatonischen Septimen) und so den Widerstreit gleichsam neutralisirt (indifferenzirt), oder wenn ein chromatischer Accord (ein alterirtes Intervall) durch übertäubenden Reiz das an sich nicht Verträgliche beschwichtigt, oder endlich, wenn durch Täuschung eine unerwartete Wendung entsteht, welche das Ohr hinterher als regelmässig erkennen muss.

Alle diese Fälle lassen sich bey Beurtheilung der Succession in den Querständen anwenden, um ihre Wirkung mit Sicherheit zu erklären.

Bey der im vorigen Beyspiele No. 1 enthaltenen Folge von zwey grossen Terzen liegt das Befremdliche der Wirkung darin, dass man zwey verschiedene Tonleitern zu hören glaubt, nämlich F dur und G dur, die nicht in naher Verwandtschaft stehen. Eine Folge von Dreyklängen, ohne Umkehrung gebraucht, hat das Eigenthümliche, dass jeder Dreyklang als Grund-Accord, als Repräsentant einer eigenen Tonleiter erscheint, weshalb auch dergleichen Sätze, mit ihren Ausweichungen in die verwandten Accorde, eine Kraft und Frische besitzen, die man mit anderen Mitteln nicht erreicht. Wird nun, wie oben geschehen, in dem erwähnten Beyspiele das g der Begleitung in d verwandelt, so erwacht das Gefühl von C dur, als nächst verwandt mit f, und die befremdliche Wirkung ist aufgehoben. Wie consequent aber das musikalische Gehör urtheilt, kann man daraus ersehen, dass, wenn der C-Accord schon vorausgegangen ist, der Querstand in seiner ersten Form verbleiben kann und das scharfe h nur als Leitton empfunden wird:

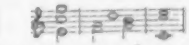

Hier zeigt sich nun gleich die Ursache, warum der strenge Styl gestattet, zwey grosse Terzen in der Kadenz zu setzen, denn das Gefühl der Tonleiter ist in solchen Fällen schon vorhanden.

Noch deutlicher tritt die ausschliessliche Wirkung der harmonischen Verwandtschaft in dem folgenden Querstande der übermässigen Quarte hervor, wenn man ihn in verschiedener Bewegung hört:

In aufsteigender Bewegung vernimmt das Gehör keinen Querstand; es ist der natürliche Gang von C dur nach G dur; im Absteigen hingegen ist die Folge sehr befremdend, ja unangenehm. Betrachtet man die Terze als den Grund-Accord von D dur, so kann der nicht verwandte Dreyklang von C dur nicht darauf folgen; soll er zu G dur gehören, so vermisst man einen Mittelaccord; ist aber der Accord von G dur schon vorausgegangen, so ist die Folge gerechtfertigt:

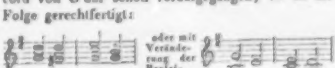

obgleich man sonst auf den Dreyklang der Dominante nicht gern den der vierten Stufe folgen lässt, eben weil so leicht das Gefühl entfernter Verwandtschaft dabey erweckt wird. Dass in dem obigen vollstimmigen Satze das fis wie ein Leitton aufwärts geht, gibt der Folge schon etwas Befremdliches, was in dem zweystimmigen Beyspiele bey veränderter Begleitung verschwunden ist. Bey einer

Folge von Sexten, z. B. kann man eben nicht sagen, dass man zwey verschiedene Tonleitern zu hören glaubt, sondern blos etwas nicht Zusammengehöriges, Undeutliches, wovon man sich keine Rechenschaft zu geben vermag, obgleich der Querstand an sich eine wirkliche unharmonische Relation ist. Im Sexten-Accord ist das Charakteristische verwischt; eine auf den Sexten-Accord gebaute Harmonie kann stellenweise das Edle oder Ernste sehr gut ausdrücken: aber in einem Satze vorherrschend angewendet, wird sie dumpf, eintönig, und lässt sich zu allem Unfuge gebrauchen. Wenn daher von einer auf die Verwandtschaft gegründeten Folge von Dreyklängen die Rede ist, welches wohl die einzige plausible Ansicht seyn dürfte, so wird man die Dreyklänge nur in ihrer ursprünglichen Gestalt zu betrachten haben, wie auch Kirnberger gethan, obwohl er dabey das Prinzip der Verwandtschaft der Tonleitern nicht geltend gemacht hat.

Hiermit wäre dann auch erklärt, warum manche Querstände so angenehm in's Gehör fallen, weil man nämlich dabey eine klare regelmässige Folge der Harmonie empfindet. Von dieser Art sind jene, welche Prinz, nach seinem Systeme des Affects, lobenswerth nennt, und wovon hier einige Beyspiele Platz finden mögen:

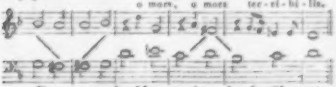

Ferner aus der Motette eines der berühmtesten Meister seiner Zeit, den aber Prinz nicht nennt:

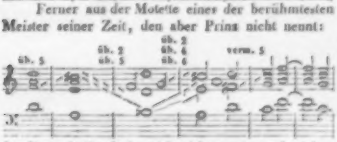

In dieser Stelle finden sich nicht weniger, als sieben Querstände, meistens von den härtesten Intervallen, die man aber, mit Ausnahme des 7ten, nicht vernimmt, weil Harmonie und Stimmenführung gleich regelmässig sind. Den 7ten, das fis im 4ten Tacte, tadelt Prinz, und wir mit ihm, aber blos wegen der unharmonischen Fortschreitung, weil D dur mit C dur oder F dur nicht verwandt ist. Setzt man statt fis f, so ist das Gehör befriedigt, ungeachtet alsdann gegen das vorhergehende cis der Querstand einer übermässigen Quinte entsteht. Der Componist glaubte wahrscheinlich, die verminderte Quinte werde im Querstande erträglicher seyn, als die übermässige, und gerieth, wie Prinz richtig bemerkt, aus der Scylla in die Charybdis. Von Verwandtschaft der Tonleitern im heutigen Sinne konnte man damals keinen Begriff haben, obgleich man ihre Wirkung fühlte.

Nach dieser etwas weitläufigen Erörterung ist es wohl nicht zu früh, den Schluss zu ziehen, dass bey regelmässiger Fortschreitung der Harmonie und der Stimmen für das Ohr keine Querstände vorhanden sind; aber eben desshalb hat man sich vor ihnen im zweystimmigen Satze in Acht zu nehmen, weil die Accorde dann unvollständig sind und nicht immer diejenigen Töne enthalten, welche den Gang der Harmonie klar machen. Wie durch Veränderung der Begleitung abzuhelfen sey, haben wir bereits gesehen, aber die bey Weitem grössere Zahl von Querständen lässt sich durch Hinzufügung einer oder mehrer Stimmen erläutern oder erklären. Es findet sich dann oft, dass Folgen, welche durchaus unvereinbar scheinen, sich sehr gefällig verbinden, und einer nächstverwandten, ja wohl gar der nämlichen Tonleiter angehören. Wo auf keine der beyden Arten zu helfen ist, da liegt sicher eine wirkliche unharmonische Relation zum Grunde, die als unbrauchbar zu verwerfen seyn wird. Eine solche Erklärung oder Erläuterung durch Vervollständigung der Harmonie kann am besten an jenen zweystimmigen Querständen erprobt werden, welche Mattheson und Prinz als unerträgliche bezeichnet haben und welche hier mit der darunter stehenden Ergänzung zu sehen sind.

Unerträgliche Querstände bey Mattheson:

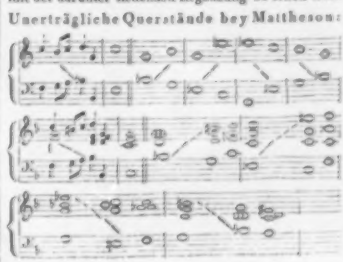

Bey No. 1 war Mattheson im Irrthume; hier ist kein Querstand. Die Stelle ist ganz in F dur, und das h ein bloser Vorschlag, der nicht zur Harmonie gehört. Die übrigen Nummern sind durchgehends übermässige oder verminderte Octaven, die, obwohl sie zweystimmig unerträglich scheinen, doch meistens ganz harmloser Natur sind, und, wenn die Begleitung nicht zu disparat ist, entweder blose Verwechslungen der harten und weichen Tonleitern, oder nächstverwandte Ausweichungen vorstellen.

Unerträgliche und doppelte Querstände bey Prinz:

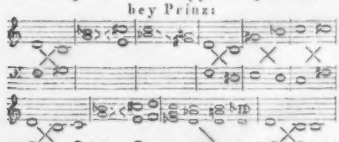

No. 4 ist eine zu gewaltsame Ausweichung, wenn das h nicht verändert werden kann; No. 5 und 6 aber sind in dieser Form als wirklich unharmonische Relationen unbrauchbar.

Die von Prinz sogenannten enharmonischen Querstände müssen als temperirte Intervalle betrachtet werden, wenn man eine regelmässige Folge erhalten will. Sie sind dann blos orthographische Fehler:

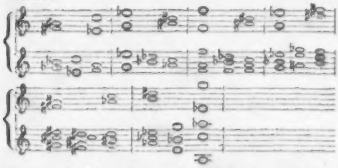

Es versteht sich, dass solche Erklärungen auch zu dem harmonischen Gange der Stellen passen müssen, in welchen die Querstände vorkommen, sonst würden sie dennoch zu verwerfen seyn.

Vom Standpuncte der Harmonie lassen sich nun auch die noch übrigen Meinungen des vorigen §. leicht würdigen.

Dass ein Querstand durch die Menge der Stimmen bedeckt werde, ist blos ein falscher Ausdruck, denn es kommt darauf an, ob die Ergänzung im Sinne regelmässiger Harmonie bewirkt worden oder nicht. Es würde z. B. nichts nützen, wenn man, so regelmässig auch die Stimmen fortschreiten, die öfter erwähnten zwey grossen Terzen etwa so begleiten wollte:

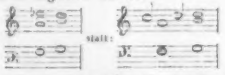

Dass ferner ein mi fa nicht in den äusseren Stimmen liegen, oder auch nicht verdoppelt werden soll, ist eine Vorschrift, die ganz nach den gewöhnlichen Regeln des reinen Satzes zu beurtheilen ist. Bekanntlich macht die Lage der Stimmen einen bedeutenden Unterschied in der Wirkung der Accorde, wenn auch gegen die Harmonie nichts einzuwenden ist, und manches der vorstehenden Beyspiele würde sich besser ausnehmen, wenn man die ursprüngliche Lage der einfachen Querstände nicht hätte beybehalten wollen. In der Lage des nachstehenden Beyspiels No. 1 ist zwischen den beyden ersten Accorden kein Querstand enthalten; in der Lage No. 2 zeigt sich die übermässige Octave:

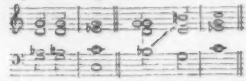

das mi fa liegt in den äusseren Stimmen und dennoch lautet diese Lage besser, und ist sogar bequemer für die Intonation.

Auch die Verdoppelung fällt lediglich in das Gebiet der Harmonielehre. Wenn in dem folgenden Querstande die plötzliche Wendung beym Inganno durch die Verdoppelung des b zu scharf bezeichnet scheint,

so ist es doch eigentlich die fehlerhafte Stimmenführung, da der Leitton nicht aufwärts geht, welche hier in Anschlag zu bringen ist:

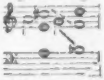

Türk hat endlich nur zum Theil Recht, wenn

er vermuthet, man vernehme in den Querständen die Wirkung von zweyerley Tonleitern. Zuerst gibt es deren viele, wo diess nicht der Fall ist, z. B.:

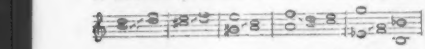

Bey der Mehrzahl aber ist es die Undeutlichkeit, welche die Succession unangenehm macht. Wir haben mehre Beyspiele gesehen, welche bey näherer Erklärung der nämlichen Tonleiter angehörten, ungeachtet sie in ihrer einfachsten Gestalt dem Gehör widerstrebten und doch auf keine bestimmte Verschiedenheit der Tonleitern zeigten.

So sind wir nunmehr an's Ende der Discussion gelangt, und es erübrigt nur noch, die Resultate in den nachstehenden Sätzen zusammenzufassen.

Das Wesen der Querstände, nämlich ihre Wirkung, bleibt unbestritten, nur die Erklärung dieser Wirkung ist verändert, und die Bedingung der Zulässigkeit nach sicheren Grundsätzen bestimmt.

Die Anwesenheit des mi fa in schiefer Lage kann als Kennzeichen eines Querstandes dienen, entscheidet aber nichts über seine Wirkung. Es zeigt sich in einigen Fällen der nämlichen Tonleitern, häufiger in den Molltönen, wegen der Erhöhung des Leittons, am häufigsten bey fast allen nahen und entfernten Ausweichungen, wegen der Entstehung neuer unterhalber und oberhalber Töne.

Es ist einerley, ob das mi fa in der nämlichen, oder in zwey verschiedenen Stimmen liegt. Im erstern Falle wird die Wirkung manchmal noch verstärkt.

Die Wirkung der Querstände kann blos nach den gewöhnlichen Regeln der successiven Harmonie, mit Rücksicht auf die Verwandtschaft der Tonleitern, beurtheilt werden. In guten harmonischen Folgen gibt es keine Querstände.

Angenehme Querstände sind solche, deren Folge harmonisch klar und regelmässig ist.

Bey unangenehmen Querständen ist entweder die Harmonie unvollständig, der wesentlichen Töne ermangelnd, oder sie ist unregelmässig nach den Gesetzen der Verwandtschaft. Fehler der Stimmenführung, offenbare oder verdeckte Quinten u. s. w. gehören nicht hierher.

Unvollständige Querstände können entweder durch Veränderung oder durch Vermehrung der begleitenden Stimmen erklärt werden. Wo diess nicht angeht, ist die Folge unbrauchbar.

Unvollständige unangenehme Querstände erscheinen natürlich am häufigsten im zweystimmigen Satze, besonders im strengen Style, welcher den Gebrauch freyer Dissonanzen nicht gestattet. Deshalb sind die alten Regeln, welche auf solche Fälle aufmerksam machen, noch immer nicht unnütz.

Man weiss aber nunmehr, dass es nicht das mi contra fa ist, vor welchem man sich bey harmonischen Folgen in Acht zu nehmen hat, sondern vor unklarer oder unregelmässiger Begleitung desselben, und diess ist der Hauptgewinn gegenwärtiger Untersuchung.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Unsere Stadt besitzt in der jetzt ausgebauten und unlängst eingeweihten St. Pauluskirche (sonst Barfüsserkirche) eine neue Orgel, die würdig ist, allen anderen dieser Art an die Seite gestellt zu werden, ja vielleicht den Vorzug verdient, weil in ihr von dem geschickten und denkenden Verfertiger die besten neuen Erfahrungen und Entdeckungen benutzt und mit grösster Sachkenntniss angebracht worden sind. Der Erbauer derselben ist Eduard Friedr. Walcker aus Ludwigsburg *). Da jetzt selten so grosse Orgeln neu erbaut werden, scheint mir die Sache der Aufmerksamkeit des musikalischen Publicums doppelt werth. Auch verdient Herr W. für sein gelungenes Werk alle Ehre und Empfehlung.

Die Gebrüder Franko-Mendes spielten hier bey ihrer Durchreise, da die schöne Jahreszeit kein eigenes Concert erlaubte, im Theater in den Zwischenacten und erlangten verdiente Theilnahme. Der jüngere, Violinspieler, zeigte in Variationen von Mayseder ein leichtes und gewandtes Spiel; der ältere, Violoncellist, gab zweckmässige, der Fassungskraft des Publicums angemessene Variationen eigener Composition. An seinem Spiele ist besonders der schöne, gesangreiche Ton zu loben, den er durch gute Bogenführung herauszuziehen weiss.

Die Pianoforte-Virtuosin Fräulein Eder aus Wien hat uns mit ihrem schönen Spiel in einem eigenen Concerte erfreut, worin sie sich Beyfall erwarb, aber äusserlichen Lohn keineswegs. Hatte doch selbst Kalkbrenner kein sonderlich besetztes Haus. Concerte locken hier nicht: es wäre denn,

*) Wir werden eine kurze Beschreibung dieses wichtigen Orgelwerks der neuesten Zeit in unsern Blättern liefern.

dass Piccolo auf dem Contrabasse gespielt würde. Die Künstler mögen das immerhin glauben, sogar wenn von Einem und dem Andern widersprochen werden sollte. Die Erscheinung hat mancherley Ursachen. Eine derselben, und die beste, ist die, dass wir eben jetzt eine ausserordentlich gute Oper besitzen, die mehr anzieht, als alle Concerte. Es dürfte jetzt schwerlich irgend ein Theater Teutschlands einen solchen Verein von so viel schönen Stimmen aufzuweisen haben, als gegenwärtig unsere Bühne besitzt. Mad. Fischer-Achten zieht alle Herzen, so dass Etliche darüber die Köpfe verloren haben sollen. Allerdings gehört ihr Organ zu den schönsten; der Umfang ihrer Stimme ist bedeutend, der Gesang ausserordentlich rein und, obwohl sie, wo es nöthig ist, auch kleine Hexereyen machen kann, doch so einfach und natürlich, dass es eine geraume Zeit bedurfte, ehe Viele erkannten, was in ihr sey. Dafür ist sie aber auch jetzt der erklärte Liebling des Publicums und jüngst sind ihr bey ihrer Benefizvorstellung, wozu „Robert der Teufel" gewählt worden war, so viele Lorbeerkränze auf das Theater geworfen worden, dass man den echten mit einem vierzeiligen Gedicht nur mit Mühe herausfinden konnte. Eben ist Spontini's „Olympia" mit aller hier möglichen Pracht gegeben worden. Man sah das Stück sehr gern, fand aber doch, dass der Componist an seiner Olympia den Olymp nicht verdient habe. — Die wöchentlichen Uebungen des trefflichen Cäcilien-Vereins haben zu unserer Freude wieder begonnen. Diesen Winter soll von ihm auch wieder Bach's grosse Passionsmusik gegeben werden.

Leipzig, am 27sten Septbr. Unser Theater hat diesen Sommer über folgende Opern gegeben: Fra Diavolo; Wasserträger, Zauberflöte; Hochzeit des Figaro; Otello; die Stumme; Jessonda; des Adlers Horst; Don Juan; Freyschütz; Vestalin; weisse Dame; Fidelio; Johann von Paris; der Schwur oder die Falschmünzer; der Dorfbarbier von Schenk; der Sänger und der Schneider von Drieberg; Hans Heiling und Robert der Teufel. Dazu noch mehre Liederspiele und Possen. Die meisten sind drey-, vier-, und fünffach wiederholt worden, einige derselben auf Veranlassung der Gastsänger, die uns in diesem Halbjahre nicht selten erfreuten, andere, weil sie dem Publicum gefielen. Unter den Gästen waren Mad. Walcker, sonst Mitglied unsers Theaters; Dem. Stetter, deren schalkhaftes und naives Spiel im Figaro als Susanne lebhaft anerkannt wurde, wenn auch ihrem Gesange noch mehr Lebendigkeit zu wünschen wäre; Mad. Fischer, Hofsängerin in Carlsruhe. Sie fand mit Recht grossen Beyfall als Donna Anna, Julia, Fidelio und Prinzessin von Navarra. Hr. Mantius aus Berlin, sonst hier Concert-Sänger, wurde als Tamino und Georg in der weissen Dame sehr gern gehört. Hr. Pögner, sonst Mitglied unsers Theaters, sang den Sarastro. Seine Stimme ist vortrefflich und seine Fertigkeit bedeutend. Hr. von Holtey hat sich unter Andern in einigen Liederspielen eigener Dichtung hören lassen (der wandernde Sänger und Lorbeerbaum und Bettelstab). Sie sind sentimentaler Art. Stimme hat er nicht: er weiss aber etwas in seine Lieder zu legen, was nicht Wenige anzieht. Er hat sich hier viele Freunde erworben. Von den uns neuen Opern ist des Adlers Horst vier oder fünf Male mit Beyfall gegeben worden. Auber's nichtige Falschmünzerey hat dasselbe Glück gehabt. Die Meisten erklären sich jedoch dagegen. Marschner's Hans Heiling ist fünf oder sechs Mal bey gefülltem Hause gegeben worden; Robert der Teufel sechs oder sieben Mal bey stets vollem Hause. Die beyden letzten Opern werden sich nun wahrscheinlich in der Messe geltend machen. Auf Robert den Teufel ist so viel Glanz verwendet worden, als man es hier nur erwarten kann. Die Oper ging auch sehr gut, sowohl von Seiten des Orchesters, als der Sänger. Hr. Hauser, der die Ehre hat, den dummen Teufel zu machen, so wie Hr. Eichberger das Teufelskind, wurden mit Recht gerufen. Mad. Hahn sang die schwierige Partie der Prinzessin sehr fertig, und Dem. Livia Gerhardt sang und spielte die Alice mit lebhaftem Beyfalle. Da sie kaum ein halbes Jahr die Bretter betrat und erst in ihrem 16ten Jahre steht, verdient sie in der That ausgezeichnetes Lob. Man darf von ihr viel hoffen, wenn sie bey fortgesetztem Fleisse ihre Jugend nicht übernimmt und sich nicht zu sehr anstrengt, was für die Folge stets Nachtheil bringt. Unser Urtheil über den viel besprochenen Robert vielleicht nächstens. Bald hätten wir etwas sehr Wichtiges vergessen: Die Sternenkönigin im Maidlinger Walde, romantische Zauber-Oper von Kauer, ist richtig durchgefallen. Dergleichen kann nur in Wien gut gehen. Da wir einmal beym Durchfallen sind, müssen wir eines zweyten Unterns gedenken. Der berühmte komische

Tänzer, Herr Carelle von Paris, erregte durch seine ausserordentliche Geschicklichkeit und durch die merkwürdigen Verzerrungen seiner Gliedmaassen, die wirklich in's Unglaubliche gehen, Staunen. Er spielt z. B. unter Andern den Affen, als wär' er einer. Da hat er sich denn ein Stück schreiben lassen, Namens: Ori oder der Affe und die Zigeunerin, componirt vom Kapellmeister Müller. Das versetzte aber das hiesige Publicum dermaassen in Unwillen, dass es einmüthig ausgepfiffen wurde. So berichten unsere Freunde; wir sahen es nicht. — Das Personale unserer Sänger und Schauspieler wird sich bedeutend verändern. Gut, dass die Herren Hauser und Eichberger bleiben.

Noch haben wir eines Concerts des Königl. preussischen Kammermusikus Hrn. Frdr. Belcke zu gedenken, womit er uns im Vereine mit seinem Bruder, dem Flöten-Virtuosen C. G. Belcke und dem Hrn. Organisten C. F. Becker in der Petrikirche erfreute. Einige Adagio's für die Orgel, von Hrn. Becker gespielt und componirt, in sehr einfachem Style gehalten, weggerechnet (denn von diesen soll nächstens gesprochen werden, wenn wir sie näher kennen) waren die Stücke dieselben, die von Lucka aus hier schon mitgetheilt wurden. Die ganze Versammlung nahm lebhaften Antheil an den Vorträgen eines Mannes, der, sonst einer der Unseren, der Erste war, welcher Anlass gab durch Beyspiel und Lehre, dass die Posaune so ausserordentlich ausgebildet wurde, als wir uns hier rühmen können. Bleibt unser Queiser unter Allen, die wir hörten, der erste Posaunist, so wüssten wir in der That keinen, der sich mit vollem Rechte so unmittelbar an die Seite desselben stellt, als Hrn. Belcke. Seine Fertigkeit ist gross und sein Ton ganz vortrefflich. Das Tenorhorn ist in Ansehung des Tones wenig von der Posaune unterschieden. Er blies es meisterlich. Seine neue Posaune von Silber ist in jedem Betrachte kostbar. Sie ist in Berlin in J. Gabler's Fabrik sehr fleissig gearbeitet. Die dortige Fabrik wird überhaupt in Verfertigung der Blechinstrumente sehr gerühmt. Bey dieser Gelegenheit dürfen wir unsere eigenen hiesigen Fabriken nicht vergessen; es wäre ungerecht, denn sie gehören geradehin zu den besten, die es jetzt gibt, wenn sie nicht ohne Weiteres die vorzüglichsten sind. Die Posaunen unsers F. Sattler erfüllen alle Ansprüche, die man an eine tüchtige Posaune machen kann. Sie werden auch bereits vielfach in's Ausland verlangt und werden bald noch weitern Ruf erhalten, es kann nicht fehlen. So verhält es sich auch mit unseren Hörnern, nämlich von Messing, nicht silbernen; es sind auch die besten, die wir kennen. Gibt man auf einem die natürlichen und auf dem andern dieselben Töne als gestopfte an, stimmen beyde so rein wie Gold; und der Ton selbst ist vortrefflich. Der Verfertiger ist Hr. J. G. Schmidt. — Auch unsere Pianoforte-Fabriken erfreuen sich eines lebhaften Absatzes, so dass wir nächstens Gelegenheit nehmen werden, von ihnen besonders zu reden. — Alle unsere Anstalten für musikalische Bildung, von denen wir öfter gesprochen haben, geniessen eines glücklichen Fortganges; namentlich werden unsere Winter-Abonnement-Concerte wieder ihren Anfang genommen haben, wenn unser kurzer Bericht unseren Lesern vor Augen gekommen seyn wird. Mit ihnen, als der musikalischen Zierde unserer Stadt, wird unser nächstes und baldiges Schreiben beginnen.

Mancherley.

Es ist gewiss, dass Herr Felix Mendelssohn-Bartholdy das Directorium der Musik in Düsseldorf auf zwey Jahre übernommen hat, unter der Bedingung, dass ihm jährlich ein Vierteljahr Urlaub bleibt zu Reisen oder anderm freyen Gebrauch der Zeit.

Der Ritter Kalkbrenner ist von seiner Kunstreise durch einen Theil Teutschlands wieder nach Paris zurückgekehrt. Seine Absicht, bis nach Petersburg zu kommen und sich dort am Hofe hören zu lassen, hat er für diess Mal nicht erreicht. Vielleicht sehen und hören wir ihn desshalb desto eher wieder; wir setzen voraus, dass er seine Pläne gern durchführt. — Auch Ferd. Hiller, der bekannte junge Pianofortespieler und Componist, hat sich, nachdem er verschiedene Gegenden seines Vaterlandes durchreiset, wieder in Paris niedergelassen.

Hr. Meyerbeer ist mit seiner neuen Oper, die er für die Pariser Akademie zu schreiben den Auftrag hat, trotz aller Reisen und anderweitiger Schicksalshinderungen, so weit vorgerückt, dass man hofft, sie im kommenden Winter in Paris in Scene setzen zu können. Die beyden ersten Acte sind bereits fertig.

Hr. Halévy ist vom Conservatoire de Musique zu Paris zum Professor der Composition an die Stelle des Hrn. Fétis ernannt worden.

Der längst ehrenvoll gekannte Pianoforte-Virtuos John Field holt sich seit einiger Zeit frische Lorbeerkränze im südlichen Frankreich. Von Toulouse aus durchwanderte er immer weiter nach Osten das Land der Troubadours, und überall, wo er spielte, erregte er Staunen und Entzücken. Vor Kurzem war er in Marseille, wo er in zwey glänzenden Concerten durch Kraft, Reinheit und den höchsten Ausdruck seines Vortrages alle Hörer begeisterte. In Lyon hat er gleichen Beyfall in zwey zahlreich besuchten Concerten gehabt.

Jetzt machen sich auch in den Provinzen Frankreichs die russischen Hörner bekannt. Eine Gesellschaft solcher Hornisten reist eben dort herum und erregt die grösste Verwunderung. Man will mitunter die Sache kaum glauben, nachdem man sie gehört hat. Es will allerdings etwas sagen, Zweyunddreyssigtheile und Triller auf Instrumenten auszuführen, deren jedes nur einen Ton hat (einige in neueren Zeiten ausgenommen). Unter Anderm hat sich diese Gesellschaft in Boulogne-sur-Mer mit ausserordentlichem Beyfalle hören lassen.

Aus Mainz wird vom 21sten September gemeldet: Heute wird unser neues und schönes Theater mit Mozart's „Titus" eröffnet. Das Gebäude kostet 300000 Fl.

Kurze Anzeigen.

XV Variations pour deux Violons, Viola et Basse, sur un Thème espagnol composées par Bernh. Klein. Op. 38. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez T. Trautwein. Partition: ⅓ Thlr. Dasselbe Werk in Stimmen. Ebendaselbst. Pr. ⅓ Thlr.

Das Thema ist einfach und interessant genug für glückliche Veränderungen, deren erste nur von den beyden Violinen so geliefert wird, dass die erste über die Grundmelodie der zweyten eine Art Walzer, schön melodisch vorträgt. In der zweyten Variation trägt die Viola das Thema vor, die zweyte Violine bringt ein Gegenthema, was die erste mit leichten Triolen ununterbrochen verziert. Nur mit einigen rhythmischen Ausschmückungen ergreift es in der dritten der Bass, wozu die übrigen schon etwas mannigfaltiger, immer aber schlicht und klar erklingen. Von jetzt an verweben sich die Instrumente bald in Figuren, bald in Nachahmungen immer reicher in sehr verschiedenartigem Bau und wechselnder Bewegung, doch überall dergestalt, dass das Grundthema stets durchklingt und deutlich mitsingt. Das Letzte, das deutliche Hervortreten der Hauptmelodie, ist jetzt bekanntlich eine Sache, die nicht Alle verstehen. Ja es scheint eine nicht kleine Anzahl des Glaubens zu seyn, als liessen sich gar keine geistreichen Variationen mehr machen, wenn man nicht das Thema dergestalt verbrämte, dass es kein Mensch mehr kennt. Man lerne nur umkehren, nachahmen, fugiren und dgl., so wird man auch Veränderungen geben können, die nicht erst der Confusion benöthigt sind, um nicht zu handgreiflich platt und nichtig zu seyn. Ein Zeugniss der Wahrheit dieser Behauptung liefern unter Anderm diese Variationen.

Ouverture und Gesänge aus Lorbeerbaum und Bettelstab, Schauspiel von Carl von Holtey. Musik von Julius Rietz. Klavier-Auszug. Eigenthum und Verlag von T. Trautwein in Berlin. Pr. 1½ Thlr.

Dieses Schauspiel des Hrn. v. H. ist nun auch in Leipzig gegeben und die Hauptrolle vom Verf. selbst dargestellt worden, mit grossem Beyfall von der einen, mit geringerm von der andern Partey. Der Compositeur der dazu gehörigen Musik ist ein junger, talentvoller Violoncellist am Königstädter Theater zu Berlin. Die feurige Ouverture ist ganz im Geiste der neuen Romantiker, was durchgehende Accordwürfe, in einander geschlungene Secundengänge und dergl. betrifft; in Hinsicht auf Perioden-Zusammenhang jedoch geordneter. Sie gefällt und gibt den Spielern, auch im Klavier-Auszuge, so volle Beschäftigung, als sie es eben gern haben, hat auch in ihrer Art Vorzüge vor mancher andern dieser Weise. Das erste Lied, aus acht Strophen bestehend, von denen einige wegbleiben können, ist in Melodie und Begleitung höchst einfach, gefällig und ohne tiefe Erfindung. Das zweyte, ein sentimental heiteres Weinlied, das keine Ansprüche macht und darum gefallen wird. Im dritten entsagt Heinrich der Poesie und will sich der Pflicht der Arbeit weihen, ein Gelübde, das der Reim im Aussprechen schon verwundet. Es mag am Besten auf den Brettern sich ausnehmen. Der folgende Gesang, ganz trauriger Art, dringt gut ein und ziemt verlassenen Herzen. Auch das Schluss-

lied vom Bettelstabe, der aus dem verdorrten Lorbeer wurde, ist in seiner Ungesuchtheit wohl geführt und dem wunderlichen Manne gut angepasst, dem sein Glück in der Nähe des Grabes noch Träume bereitet, die wie Wehmuth wirken. Es ist für sentimentale Seelen.

Quatuor spirituel (Geistliches Quartett) *pour II Violons, Viole et Violoncelle par C. Löwe.* Oeuv. 26. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 1⅞ Thlr.

Ein eigener Gedanke. Der erste Satz All. serioso ist nach dem 77sten Psalm V. 2 — 10 gearbeitet, welcher von einer geängsteten Seele handelt, die in ihrer Noth zum Herrn schreit, der alten Zeit gedenkt und der vorigen Jahre, in Schmerzen fragend: Ist es denn ganz und gar aus mit seiner Güte? und hat die Verheissung ein Ende? — Der zweyte, Andante, $\frac{12}{8}$, ist über den Cantus firmus: Media vita sumus in morte. Der dritte, Moderato, $\frac{3}{4}$, hat zur Ueberschrift: Fürchte dich nicht, ich bin bey dir u. s. w. Der vierte, All. con spirito, trägt den 91 v. (?) vor: Ob Tausend fallen zu meiner Seite — Tröste mich wieder mit deiner Hülfe und der freudige Geist erhalte mich dir. Der angegebene 91ste V. soll der 91ste Psalm, V. 7 heissen, mit einiger Veränderung im Nachsatze. Der letzte Spruch: Tröste mich wieder u. s. w. ist im 14ten V. des 51sten Psalms zu lesen. So wird denn auch in der Musica leichtes Citiren Mode? Uebrigens ist es zu bedauern, dass man uns zu Stimmen-Ausgaben in der übeln Regel keine Partitur sendet. Wir können dann in den meisten Fällen nichts thun, als anzeigen.

Sechs Lieder von H. Heine, in Musik gesetzt von Th. Trendelenburg. Dresden, bey C. Thieme. Pr. 8 Gr.

Den Liebhabern von Heine's liebeklagender Muse werden diese Lieder behagen. Sie haben, den Gedichten ähnlich, etwas frisch Gewöhnliches, munter gegen den Gram Anträubendes, der immer, wie ein blutiger Pfeil, sich tiefer pulairt. Der Schmerz verhöhnt den Muth und dieser den Schmerz. Die Lieder müssen ungefähr so vorgetragen werden, wie ein verkohltes Auge lacht. Wessen Auge noch frisch ist, thut besser, er singt sie nicht. Es gibt schon Augen, die ihre Töne finden.

Dichter und Sänger, eine Sammlung deutscher Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und in Musik gesetzt — von Karl von Holtei. Erstes Heft. Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Das erste („Gefunden") ist die Vorrede zu den Liedern; die liest man nicht oft. Die Flügel der Melodie sind noch nicht recht im Schwunge; man merkt es, der Knabe, den das Mädchen mit in die Lüfte zu nehmen hat, wird ihr etwas schwer. Er muss sich schlechterdings selber Flügel anschaffen. Wer wird es denn so einem hübschen zarten Mädchen, wie die Melodie ist, so sauer machen! Die folgenden sechs Lieder finden wir zwar weder in Worten, noch in Tönen ausgezeichnet, sie haben aber oft eine leicht ritzende, durchaus nicht verwundende Spitze, die ein frischer Vortrag sehr leicht noch spitzer machen kann.

Collezione di Canzonette, Barcarole e Calascionate Napolitane, Veneziane, Siciliane etc. Sammlung italienischer Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte und beygefügter deutscher Uebersetzung, herausgegeben von G. W. Teschner. 1stes Heft. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Thlr.

Dieses Heft ist von eben der Art und eben so empfehlenswerth, wie das zufällig früher angezeigte zweyte. Vergleiche S. 624.

Neue Auflage.

Le Nozze di Figaro. Figaro's Hochzeit, komische Oper in vier Aufzügen, Musik von W. A. Mozart. Klavier-Auszug. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 5 Thlr.

Die neue lithographirte Ausgabe ist wie gewöhnlich in Querfolio, welches Format auch das bequemste bleibt, mit italienischem und teutschem Text und zählt 228 Seiten.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

seines absoluten Mangels an poetischem Gehalt, der Musik soviel Freyheit, ihre eigne Individualität zu zeigen, als ob es gar nicht vorhanden wäre, und das ist es eben, was viele Komponisten wollen, und warum sie es gar nicht verheelen, dass ihnen ein schlechtes Gedicht zur Komposition viel lieber ist, als ein gutes. Sie wollen nur mit ihrer Kunst dominiren, und sind darin unter den Künstlern um nichts besser, als die Virtuosen, welche nur mit ihrem Instrument brilliren wollen, unter den Orchesterspielern. Diesen musikalischen Egoismus erkennt die Theorie, welche vom Gesang selbst als dem ursprünglichen ausgeht, für einen Fehler und ist also weit davon entfernt, schlechte Gedichte unter der Benennung „musikalische" in Schutz zu nehmen: im Gegentheil fordert sie ausdrücklich von musikalischen Gedichten ächten poetischen Geist, und bey diesem wird denn wohl die Einförmigkeit und Langweile, vor welcher Ihnen bange ist, nie eintreten. Suchen Sie nur die Liederkompositionen Reichardt's, Schulz's, Kunzen's und noch mancher anderer: Sie werden Mannichfaltigkeit genug und doch einen hohen Grad von dem finden, was wahrer Gesang, seiner Natur nach, seyn soll. — Sie fürchteten aber auch noch für die Opern, dass sie zu Liederspielen werden mochten. Haben Sie etwas gegen die Liederspiele?

„„Im geringsten nichts. Sie sind das, was die ehemaligen Operetten seyn wollten, aber nicht waren, weil sie immer auf die Seite der Oper zu schwankten, und sich so zu Zwitterspielen erniedrigten. Aber neben ihnen wollte ich mir doch auch die Oper noch ausgebeten haben, wie das Heldengedicht neben dem Roman.""

Sie soll Ihnen auch bleiben. Ueberhaupt bitte ich Sie, nicht zu vergessen, dass wir jezt von nichts anders als vom Gesang gesprochen haben, nicht von der Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik, welche fast das ganze Wesen unsrer modernen Gesangsmusik ausmacht. Wir haben hier eine doppelte Verbindung der Musik . . .

„Aber was nüzt uns dies alles für unsre Untersuchung: was Deklamation im Gesange sey, und wie man in dieser „potenzirt" genannten Sprache, wiederum deklamiren solle, ohne der Melodie zu schaden?"

Wir sind eben auf dem Punkt, die Resultate zu Beantwortung dieser Frage zu ziehen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Mitternachtsstunde, eine komische Oper in drey Akten, in Musik gesezt von Franz Danzi. Klavierauszug. Bonn, bey Simrock. (Pr. 10 Fl.)

Klavierauszüge von Opern sind Kupferstiche nach grossen Tableau's. Je mehr das Gemählde durch sein Kolorit sich auszeichnet; je mehr die Musik von dem hat, was man ihr Kolorit nennen kann: je weniger lässt sich über den ganzen Geist und feinern Sinn des Kunstwerks nach jenen, mit Gewissheit entscheiden. Doch bemerkt man, zum Vortheil der Musik, gar bald den Unterschied, dass dem Verfertiger eines solchen Auszugs weit weniger Spielraum, und auch weit weniger Veranlassung zum offenbaren Entstellen bleibt, als dem Kupferstecher. Auch ist nicht ein so sehr geübtes Auge nothwendig, um, auch ohne die Partitur gesehen oder das Stück aufführen gehört zu haben, zu bemerken, wo der Auszug etwas verdorben hat, als dazu gehört, zu bemerken, ohne das Originalgemählde gesehen zu haben, wo der Kupferstecher dies missverstanden oder entstellt haben müsse.

Die hier angezeigte Oper des so sehr schazbaren Danzi ist — man siehet durchaus nicht, warum? noch wenig bekannt, und auch dem Rec. ist es nicht gelungen, sich die Partitur zur Durchsicht zu verschaffen oder das Stück auf-

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ XII.* 1833.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage werden erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Chs. Schwencke,

Op. 28. Deux thèmes favoris variés p. le Pianoforte. Liv. 1. 2.
Op. 36. Deux thèmes favoris variés p. le Pianoforte. Liv. 1. 2.

Leipzig, den 25sten September 1833.

C. F. Peters.

Gesuch.

Ein junger Mann, welcher seit mehren Jahren in einer Musikalienhandlung conditionirt, wünscht seine jetzige Stellung zu verändern und sucht deshalb ein anderweitiges Engagement. Darauf Reflectirende wollen die Güte haben, sich gefälligst wegen des Nähern an die Helmuth'sche Buch- und Musikhandlung in Halle in portofreyen Anfragen zu wenden.

Anzeige.

Einem verehrten Publicum zeige hierdurch ergebenst an, dass ich wieder eine neue Sendung ganz vorzüglicher italienischer Darmsaiten aller Gattungen erhalten habe. Auch sind wieder Violin-G Saiten mit echtem Silberdrath übersponnen, deren Vorzüglichkeit allgemein anerkannt, so wie alle andere Gattungen übersponnener Saiten um billige Preise bey mir zu haben.

Hessen-Cassel, den 1sten August 1833.

Adolph Hornthal,
Hof-Musikalienhandlung.

Ankündigungen.

Im Verlage von Duncker und Humblot in Berlin wird erscheinen:

Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1796 — 1832.

Das Ganze umfasst 6 Bände gr. 8., jeden von 28 — 30 Bogen, und wird in drey Lieferungen, jede zu 2 Bänden, vertheilt, von denen die erste schon zur Michaelis-Messe d. J., die zweyte bald nach Neujahr 1834, und die letzte längstens zu Michaelis 1834 ausgegeben wird. Der Preis jedes Bandes wird etwa 2 Thlr. seyn. — Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an, woselbst auch ausführlichere Anzeigen mit einigen abgedruckten Goethe-Zelter'schen Briefen ausgegeben werden.

Schwerlich dürfte unsere Literatur ein Werk aufzuweisen haben, das geeigneter wäre, durch die originelle Eigenthümlichkeit der beyden Briefsteller, und durch die reichhaltige Mannigfaltigkeit der berührten Gegenstände, das verschiedenste Interesse des Lesers zu fesseln und ihm nicht nur das getreueste Bild der Denk- und Sinnesweise seiner Verfasser, sondern auch die Zeit, in der sie lebten, nach allen ihren Richtungen in lebendigster Anschauung vorüberzuführen. Ganz besonders wichtig aber ist es, dass diese Briefe zugleich den sichersten Commentar zu den Schriften Goethe's, so wie zu seiner ganzen Lebens- und Sinnesweise liefern, indem er sich wohl niemals darüber offenherziger, als eben in diesen Briefen ausgesprochen hat. Wenn so der Briefwechsel als Supplement zu Goethe's Werken betrachtet werden kann, so werden wir ihn auch hinsichtlich des Formats der letzten Octav-Ausgabe derselben anschliessen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.

(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.	Thlr.	Gr.
Böhm, C. Leop., Concertino pour le Violoncelle avec Orchestre. D. Op. 9.	2	8
— le même avec Pianoforte.	1	6
Janse, L., Six Duos concertans pour deux Violons. Es. A. G. Op. 5o. No. 1—3. complet.	1	16
— les mêmes séparément.	—	16
Kalliwoda, J. W., Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Fra Diavolo, pour le Violon avec Orchestre. A. Op. 41.	2	—
— le même avec Pianoforte.	—	20
— Concertante pour deux Violons avec Pianoforte. A. Op. 20.	1	12

Thlr. Gr.

Maurer, Louis, Première Sinfonie à grand Orchestre. F m. Op. 67. . . . . 5 —
Duplirstimmen hievon in beliebiger Anzahl, der Bogen 4 Gr.
Partitur in sauberer Abschrift: 5 Thaler baar.

Reissiger, C. G., Premier Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles (ou pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle). G. Op. 90. 2 20

Spohr, Louis, Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, arrangé d'après le Double Quatuor. Oeuv. 65. D. 1 12

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Sonate pour le Pianoforte et Cor ou Flûte ou Violon ou Violoncelle. F. Op. 17. Nouv. Edit. . . . . — 18

— Sonate pour le Pianoforte et Violon. Am. Op. 23. Nouv. Edit. . . . . — 20

— 2de 2de F. Op. 24. Nouv. Edit. . . . — 20

— Trois Sonates pour le Pianoforte et Violon. A. Cm. G. Op. 30. No. 1—3. Nouv. Edit. à — 20

— 14 Variations pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Es. Op. 44. Nouv. Edit. . . . . 1 —

— 12 Variations pour le Pianoforte et Violon ou Violoncelle, sur un thème de Händel. G. No. 5. Nouv. Edit. . . . . — 12

— 12 Variations pour le Pianoforte et Violon ou Violoncelle, sur le thème: „Ein Mädchen oder Weibchen." F. No. 6. Nouv. Edit. . . . . — 12

— 7 Variations pour le Pianoforte et Violon ou Violoncelle, sur le thème: „Bey Männern, welche Liebe fühlen." Es. Nouv. Edit. . . . . — 12

Böhm, C. Leop., Concertino pour le Violoncelle avec Pianoforte. D. Op. 9. . . . . 1 8

Kalliwoda, J. W., Concertante pour deux Violons avec Pianoforte. A. Op. 20. . . . . 1 12

— Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Fra Diavolo, pour le Violon avec Pianoforte. A. Op. 41. . . . . — 20

Schwencke, Chs., Première Fantaisie concertante pour Piano et Violoncelle ou Violon, sur des airs Russes. G. Op. 33. . . . . — 20

— Deuxième Fantaisie concertante pour Piano et Violoncelle ou Violon, sur des airs Russes. D. Op. 34. . . . . 1 —

— Troisième Fantaisie concertante pour Piano et Violoncelle ou Violon, sur des airs Russes. C. Op. 35. . . . . 1 —

Spohr, Louis, Notturno, Oeuv. 34, arrangé pour le Pianoforte et Violon obligé par F. W. Eichler. 1 —

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Beethoven, L. van, Grande Sonate pour le Pianoforte. B. Op. 22. Nouv. Edit. . . . . — 20

— Deux Sonates faciles pour le Pianoforte. G. Op. 49. Nouv. Edit. . . . . — 14

Thlr. Gr.

Czerny, C., Grande Polonaise brillante, precedée d'une Introduction, pour le Pianoforte à quatre mains. As. Op. 269. . . . . 1 —

— Trois thèmes originaux, variés pour le Pianoforte. G. A. E. Op. 270. No. 1 — 3. . . . à — 14

Hünten, François, Polonaise pour le Pianoforte seul. A. Op. 22. . . . . — 10

— Variations brillantes sur un thème de Meyerbeer, pour le Pianoforte seul. G. Op. 46. . . — 12

Kalliwoda, J. W., Grande Valse, Oeuv. 27, arrangée pour le Pianoforte à deux mains. C. . . — 16

— Danses brillantes pour le Pianoforte. Op. 34. 2ème Livr. de Danses.
No. 1. Six Walzes etc. . . . . — 14
— 2. Six Galops. . . . . — 10

— Rondeau à la Polonaise pour le Pianoforte. B. Op. 42. . . . . — 16

Krollmann, A., Sonatine facile et brillante pour le Pianoforte à quatre mains. D. Op. 30. . . . . — 16

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Thlr. Gr.

Rolla, A., 3 gran. Duetti p. Violino e Viola. Op. 8. 2 6

Bellini, V., La Straniera (die Unbekannte). Klavierauszug mit italienischem Texte 7 12

— Il Pirata (der Seeräuber). Klavierauszug mit italienischem Texte 7 12

— I Montecchi e i Capuleti (Romeo und Julie) per Pianoforte solo 4 12

Kalkbrenner, Fr., Gr. Concerto pour 2 Pianofortes avec Orchestre. Op. 128 . . . . . 4 —

— Le même sans Accompagnement. 2 4

Onslow, G., 1ère Sinfonie, Op. 41, arr. p. Flte à 4 mains. . . . . 2 —

— 2ème Sinfonie à grand Orchestre. Op. 42. . . 5 16

Chopin, Fr., 4 Mazurka's p. Flte. Op. 6. Liv. 1, 2. à — 10

— 1er Trio pour Flte, Violon et Vcelle. Op. 8. 1 20

— 3 Nocturnes pour Pianoforte. Op. 9. . . . . — 14

Pott, A., Gr. Concerto pour Violon avec Orchestre. Op. 10. . . . . 4 12

Anacker, Der Bergmannsgruss. Klavier-Auszug. . . 1 18

Czerny, C., Allegro en Galopp p. Flte. Op. 267. — 12

Dotzauer, J. J. F., Grand Quatuor concertant p. Vcelle, Violon, Alto et Contrebasse. Op. 130. 1 8

Pixis, J. P., Fantaisie militaire pour Pianof. avec Orchestre et Musique militaire, ad lib. Op. 121. 2 20

— La même avec Quatuor. 1 16

— La même avec Pianoforte. . . . . 1 —

Schaffner, N. A., La Folie. 30 Caprices p. Violon. Op. 26. . . . . — 16

Lindpaintner, P., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 82. . . . . 1 8

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. Nº. 41. 1833.

Sonderbares.

Vor nicht langer Zeit machte ein aus Berlin datirtes anonymes Schreiben gegen den Generalmusik-Kapellmeister v. Spontini in vielen französischen Journalen die Runde. Er war darin angeklagt worden, als habe er den Sturz der Oper in Berlin verschuldet. Dieses Schreiben hat der Mann vor Kurzem beantwortet und zwar ziemlich gerad, besonders was den Ruf seiner Person betrifft. Nur die Ehre der Sänger, des Chors und des Orchesters, so wie die Pracht der Darstellung der dortigen Oper beabsichtigt er zu retten. Unter Anderm fuhrt er an, dass der König ihm noch neulich seine hohe Zufriedenheit ertheilte (Spontini erhielt den rothen Adler-Orden), und dass er nur dem Könige Verantwortung schuldig sey, ob er gleich die gute Meinung des aufgeklärten Theils des Publicums ehrt und wünscht. Seiner Gegenversicherung endlich, dass die Bänke der Hörer durchaus nicht leer sind, pflichtet Jeder bey, der uns als Augenzeuge berichtete; wir lasen auch noch nichts vom Gegentheile, wenn anders die Stücke selbst nicht verringerten Zuspruch veranlassten. — Desshalb ruht die ärgerliche Sache noch nicht; erst vor einigen Tagen lasen wir abermals in französischen Nachrichten von Berlin aus: „Man hat uns Ludovico und Pré-aux-Clercs versprochen, aber nicht gegeben. Hr. Spontini wird es diesen Winter thun: wir glauben es aber auch noch nicht, denn die Versprechungen dauern uns zu lange. Noch nie sind die Sänger und Sängerinnen so mittelmässig gewesen, als seitdem der berühmte Verfasser der Vestalin an der Spitze steht.“ Das greift nicht nur die Person des Ritters Spontini, sondern die ganze Berliner Oper bey ihrer Ehre an. Es kann den Berlinern auf keine Weise gleichgültig seyn. Es ist ihnen Pflicht, sich für die Wahrheit zu verwenden, und zwar offen, mit Namensunterschrift, nicht anonym. Im letzten Falle hat man leicht reden, was einem gerade vortheilhaft ist und der Leidenschaft gemäss. Wir hoffen, dass tüchtige Zeugnisse nicht lange mangeln werden. — Dass aber der Mann, welcher von Berlin aus nach Paris berichtet, es zu derb macht und offenbar bey der Wahrheit in seiner Hast vorbeyschiesst, scheint uns ausser allem Zweifel, oder Berlin wäre musikalisch ganz und gar im Sinken. Denn in demselben Berichte heisst es noch: „Die Musik befindet sich hier (nämlich in Berlin) in einem völligen Stillstande. Man gab eine Oper von Marschner, wovon das Gedicht eben so schwach ist, wie die Composition. Das will viel sagen, denn diese ist von einer vollkommenen Nichtigkeit (d'une nullité complète).“ Der Mann meint die Oper: Hans Heiling. Das ist doch offenbar zu toll. Wenn wir unter uns freylich so ausserordentlich geniale Berichterstatter in's Ausland haben und die bester Unterrichteten wollen fortfahren, die Hände ruhig in den Schooss zu legen, so lange sie nicht selber gestachelt werden: so muss es allerdings recht gut mit uns Teutschen stehen. — Den Wienern geht es in demselben französischen Blatte nicht viel besser. Da wird man lesen: „Robert der Teufel ist auf dem Josephstädter und auf dem Kärnthnerthor-Theater mit grossem Luxus aufgeführt und der musikalische Geschmack dadurch wieder verjüngt worden: denn wir gedachten uns unter Walzern von Straubf (soll heissen von Strauss, die teutschen Namen werden in der Regel arg gemisshandelt) zu befinden und unter der Pianoforte-Musik von Herz, die allein dem Publicum zu gefallen schien.“ Das ist kein Wiener, der das geschrieben hat: es muss ein Franzose gewesen seyn; mindestens ist die Idee echt französisch. Man muss nämlich wissen, dass die Franzosen in der Regel von dem neuen Teufel das gesammte Heil der Musik

erwarten, wovon vielleicht ein anderes Mal des Weiteren. Müssen wir auch annehmen, dass Wien's Geschmack im Ganzen jetzt kein Tribunal ist: so ist es doch zuverlässlich so weit noch lange nicht, dass man ein Recht hätte, von Wien so ganz schnöde zu berichten. Welche Residenz hätte denn vorzugsweise den guten, musterhaft guten Geschmack? Keine! und Paris auch nicht. Es hat aber auch keine einen ausgemacht schlechten. Zu beyden sind sie zu gross und zu verschieden zusammengesetzt. Die Moden kommen wohl daher: aber nicht der wahrhaft gute Geschmack. Dieser geht überall von den Gebildeten, an solchen Orten Wohnenden aus, wo man wohlhabend genug ist, sich die Mittel zu verschaffen, durch deren Hülfe man Altes und Neues gut vorgetragen hören und sehen kann. Es mögen dann grössere oder kleinere Oerter seyn, das ist einerley. Grösserer Pomp macht das Wesen einer Sache nicht gut: in der Ordnung verführt er nur. Es ist doch merkwürdig, was für schöne Nachrichten von unseren Hauptstädten sich nach Frankreich verlaufen! — Zum Schlusse wollen wir nur noch bemerken, um Missdeutungen zu entgehen, dass kein Redacteur für fremde Nachrichten stehen kann, dass ihm auch solches nichtiges Geschwätz nicht zur Last fällt. Warnen wollen wir ihn aber vor dergleichen Schreibern. Sollten diese etwa uns dafür eine angemessene Ehre anthun und der Hr. Redacteur es für gut finden, solcherley abdrucken zu lassen (was eben nichts ganz Unerhörtes wäre); so würden wir es nur für kleinlich ansehen und nichts weiter thun, als es übersetzt unseren Lesern mittheilen.

G. W. Fink.

Kurze Beschreibung der in die St. Paulskirche zu Frankfurt a. M. von Eberhard Friedrich Walcker aus Ludwigsburg neu erbauten grossen Orgel.

(Eingesandt.)

A.

Dieselbe besteht aus 74 klingenden Stimmen, welche wohl Alles in sich vereinigen dürften, was Kraft und Fülle des Tones sowohl, als Delicatesse und Lieblichkeit von einer Orgel werden fordern können. Diese Register sind auf drey Manual- und zwey Pedal-Klaviere eingetheilt.

I. Manual (Hauptwerk).

1) Manual Untersatz 32 Fuss Ton.
2) Principal 16 Fuss im Gesicht.
3) Tuba 16 F., aufschlagend.
4) Viola major 16 Fuss.
5) Tibia major 16 Fuss.
6) Gros Octav 8 Fuss.
7) Jubal-Flöte 8 Fuss.
8) Gemshorn 8 Fuss.
9) Viola di Gamba 8 Fuss.
10) Trompete 8 Fuss, aufschlagend.
11) Octave 4 Fuss.
12) Fugara 4 Fuss.
13) Hohlpfeife 4 Fuss.
14) Waldflöte 2 Fuss.
15) Octave 2 Fuss, zweyfach.
16) Super-Octave 1 Fuss.
17) Quint 5⅓ Fuss.
18) Terz 3⅕ Fuss.
19) Quint 2⅔ Fuss.
20) Terzdiscant 1⅗ Fuss.
21) Cornett fünffach, 10⅔ Fuss.
22) Mixtur fünffach, 2 Fuss.
23) Scharff vierfach, 1 Fuss.

II. Manual.

1) Bourdon 16 Fuss Ton.
2) Principal 8 Fuss.
3) Salicional 8 Fuss.
4) Dolce 8 Fuss.
5) Gedekt 8 Fuss Ton.
6) Quintaton 8 Fuss.
7) Vox humana 8 Fuss, einschlagend.
8) Posaune 8 Fuss, aufschlagend.
9) Octave 4 Fuss.
10) Flöte traversire 4 Fuss.
11) Rohrflöte 4 Fuss.
12) Octave 2 Fuss.
13) Quintflöte 5⅓ Fuss.
14) Gemshornquint 2⅔ Fuss.
15) Mixtur fünffach, 2 Fuss.

III. Manual.

1) Quintaton 16 Fuss Ton.
2) Principal 8 Fuss.
3) Liebl. Gedekt 8 Fuss Ton.
4) Hohlflöte 8 Fuss Ton.
5) Bifra 8 Fuss.
6) Hautbois 8 Fuss, einschlagend.
7) Harmonica 8 Fuss.
8) Physharmonica 8 Fuss, einschlagend.
9) Dolcissimo 4 Fuss.
10) Spitzflöte 4 Fuss.
11) Flöte d'amour 4 Fuss.
12) Gedekt 4 Fuss.
13) Flautino 2 Fuss.
14) Nasard 2⅔ Fuss.

I. Pedal.

1) Sub-Bass 32 Fuss.
2) Contra-Bass 32 Fuss.
3) Octav-Bass 16 Fuss.
4) Principal-Bass 16 Fuss, im Gesicht.
5) Violon 16 Fuss.
6) Posaune 16 Fuss, aufschlagend.
7) Octav 8 Fuss.
8) Violoncello 8 Fuss.
9) Trompete 8 Fuss, aufschlagend.
10) Octav 4 Fuss.
11) Clarine 4 Fuss, aufschlagend.
12) Cornettino 2 Fuss, aufschlagend.
13) Quint 10⅔ Fuss.
14) Terz 6⅖ Fuss.
15) Quint 5⅓ Fuss.

II. Pedal.

1) Subbass 16 Fuss Ton.
2) Violon 16 Fuss.
3) Fagott 16 Fuss, einschlagend.
4) Principal 8 Fuss.
5) Flöten-Bass 8 Fuss.
6) Flöte 4 Fuss.
7) Waldflöte 2 Fuss.

B.

Zwölf Blasbälge à 14′ lang, 5′ breit sind für die fünf verschiedenen Werke eingetheilt und liefern nach Maassgabe der Intonation auch verschiedene Windgrade.

C.

Der Charakter der einzelnen Klaviere ist beym

I. Manual grossartig und brillant,
II. Manual kraftvoll, aber angenehm,
III. Manual lieblich und sanft,
I. Pedal grossartig und durchdringend,
II. Pedal gemässigt und von stiller Würde,

und der Effect des Ganzen majestätisch, ein Prädicat, das leicht erklärlich ist, wenn man (von den vielen vortrefflichen 16- und 8füssigen Registern und den nach Naturgesetzen in denselben sich harmonisch auflösenden Quinten- und Terzen-Mischungen gar nicht zu sprechen) nur an die zwey 32füssigen Bässe denkt, die nicht nur etwa, wie sonst an manchen Orten, ein dumpfes Sausen, sondern einen bestimmten, vollen und durchdringenden Ton von sich geben. — Das 32füssige C ist also zwey Octaven tiefer als das C , welches ein Mann mit einer guten Bassstimme erreichen kann.

D.

Für die in dem Werke befindlichen Zungen-Register mit einschlagenden Zungen, als: Physharmonica, Hautbois und Vox humana, deren Charakter bedeutend von einander verschieden ist, sind Fusstritte für Crescendo und Decrescendo angebracht, mittelst welcher der Ton dieser Register vom leisesten Hauche bis zu einer bedeutenden Stärke geschwellt werden kann. Diese Art Pfeifen hat der Verfertiger noch durch eine eigene Vorrichtung verbessert, dass sie hinsichtlich der Stimmung auch bey vermindertem Winde im Wesentlichen unverändert bleiben.

Auch ist das Pfeifenwerk des dritten Klaviers mit einem Kasten verschlossen, der dann ein Echo bildet, aber ganz bequem, mittelst eines Fusstritts, zum Crescendo geöffnet werden kann.

E.

Eine wesentliche Vervollkommnung der Orgel ist ferner das zweyte Pedal, das dem Organisten bey dem Wechsel der Intonation, wo oft vom majestätischen Tutti auf ein sanftes Piano oder Solo, oder umgekehrt von diesem auf jenes übergegangen wird, einen Vortheil gewährt, der von grosser Wichtigkeit ist; weil er im entgegengesetzten Falle, wenn er gleich auf einem zweyten oder dritten Manuale schnell die nöthige stillere Intonation findet, doch erst sein Pedal vorher durch zeitraubende und störende Verschiebung der Register und Ziehung von solchen, die sich zu den Manual-Registern schicken, in Uebereinstimmung mit dem Manual-Klaviere setzen müsste, während er gleichwohl, vielleicht nach wenigen Tacten, schon wieder die vorige Intonation des Pedals haben sollte.

F.

Eine Haupteigenschaft der Orgel ist ferner, dass so für den Wind gesorgt ist, dass auch bey Spielung des vollen Werks und der grössten Register auch die kleinste Pfeife des nöthigen und gesunden Windes nicht entbehrt, und dass nicht, wie bey so manchen, sonst sogar guten Orgelwerken, die Pfeifen bey dem Gebrauche des vollen Werks und der grösseren Register ihre kräftige Ansprache verlieren; sondern der Wind ist so reichlich und in Fülle vorhanden und zugemessen, dass nie, bey keiner Art des Gebrauchs der Orgel, im Tone irgend eine Alteration wahrzunehmen ist.

G.

Ist die Anlage auf den Windladen so getroffen, dass die grösseren Pfeifen nie den kleineren im Wege stehen und sie in ihrer Wirkung hindern; auch kann ohngeachtet des sehr beschränkten innern Raums des Kastens dennoch jede einzelne Pfeife ohne grosse Weitläufigkeit herausgenommen und überhaupt sowohl Rohrwerke als auch Labial-Register ohne Schwierigkeit nachgestimmt werden.

H.

Eben so ist in dem Regierwerke die äusserste Vorsicht und Akuratesse beobachtet; Alles, was sich bewegt, ist durch Metall versichert, selbst die Doken der Wellaturen sind mit messingenen Büchsen versehen, in welchen sich die polirten Stahlstifte der Wellen gar leicht bewegen.

I.

Die Verkoppelung der verschiedenen Klaviere geschieht auf folgende Art: Auf das I. Manual (Hauptwerk) kann das zweyte und dritte Manual und auf das II. Manual-Klavier das dritte mittelst eines Zuges gekoppelt werden.

Eben so können die beyden Pedale mit einander gekoppelt werden und endlich das Hauptwerk oder I. Manual mit dem Hauptpedal und das zweyte Manual mit dem zweyten Pedal in Verbindung gesetzt werden.

Die sämmtlichen Koppeln sind so eingerichtet, dass sie ohne Bedenken während des Spieles angezogen oder abgestossen werden dürfen.

Anzeigen.

Second Concerto pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre ou du Pianoforte composé par Bernh. Molique. Oeuv. 9. (Propr. des édit.) à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel

Pr. avec Orchestre: 3 Thlr. 12 Gr.; avec Pianoforte: 2 Thlr.

Hr. Molique gehört unter unsere vorzüglichsten teutschen Violin-Virtuosen, nicht minder unter unsere eigenthümlichsten Componisten jetziger Zeit. Sein Name würde weit verbreiteter und auch in der Ferne mit Ehren genannt seyn, wenn er mehr zu reisen liebte. Dass er nicht übermässig viel drucken läst, rechnen wir ihm zu seinem Vortheil an. Was er uns hier gibt, ist vortrefflich. Ein kräftig brillantes Allegro, $\frac{4}{4}$, A dur, eben so einfach dem Grundgedanken nach, als mannigfach und reich der Harmonie und der verschmelzenden Bearbeitung nach, sehr geschickt instrumentirt, die Solo-Partieen in aller Freyheit bey grosser Deutlichkeit mit den begleitenden Instrumenten, wie mit den eingreifenden Tutti's sehr wirksam geführt. Dabey ist es bey aller bunten Frische und reichem Wechsel der Figuren nicht nur weit geordneter, als man es jetzt gewöhnlich findet, sondern auch innerlich fester an Kraft und Zartheit, die sich gut verschmelzen, so dass ein tüchtiger Violinspieler schon mit diesem Satze sich zugleich den Beyfall der ernsteren und der nur in der Bewunderung Vergnügen suchenden Concertfreunde erringen wird. Das Andante moderato, $\frac{4}{4}$, Fis moll, tritt anziehend mit melancholisch wirksamem Satze ein, unbestimmt nach Ruhe suchend, die sich, wie von selbst, in einem freundlichen D dur-Zwischensatze, $\frac{4}{4}$, darbietet, nicht sich andrängend, sondern feinsinnig sich in gemischten Modulationen anschmiegend und im tröstenden Gesange sich gefällig und durch schön concertirenden Schmuck beliebt macht. Bald wieder nach Fis moll gewendet, zeigt sich der Einfluss des freundlichen Trostes bis zum Ende sanft siegreich. Es folgt ein Rondo Allegretto, $\frac{4}{4}$, A dur. So lebhaft, melodieenvoll und neu aufreizend es auch ist, so hält es doch durch rhythmische Verschränkung und harmonischen Schwung einen tiefer verborgen waltenden Ernst so fühlbar fest, dass es eben dadurch nur um so anziehender erscheint. Es treibt, wie ein fügsam gebildeter Mann, dessen Laune vom innern Gehalt echter Gedankenkraft genährt ist, ein geistvolles Spiel im anspruchslosen Gewande anständiger Sitte und fein neckender Kurzweil. — Kurz tüchtige und sinnige Virtuosen werden vor einer gebildeten Versammlung damit Glück machen.

Es ist zugleich mit einer nicht schwer auszuführenden Pianofortebegleitung erschienen, die das empfehlenswerthe Werk auch für kleine und häusliche Kreise geniessbar macht. Eine solche Klavierbegleitung ist zum letzten Einüben solcher Concerte von so grossem Nutzen, dass die allermeisten Virtuosen wohl thun werden, sich auch den Klavier-Auszug anzuschaffen. Beyde Ausgaben sind gleich schön gedruckt. Für die Richtigkeit der Stimmen-Ausgaben können wir nicht bürgen: wir haben die Partitur gelesen und die Wirksamkeit des Stücks durch den Vortrag erprobt.

Grand Rondeau pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte composé — par J. W. Kalliwoda. Op. 37. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr. 8 Gr.; avec Pianoforte: 1 Thlr.

Dieser rühmlich bekannte Tonsetzer und Violinvirtuos behauptet in seinen Concertstücken einen von seinem Symphonieen-Style so ganz verschiedenen Styl, dass man wohl sieht, es ist diess entweder einem durchdachten Plane, oder einem glücklichen Gefühlstacte zuzuschreiben. In allen Bravourstücken für die Violine, die wir von ihm kennen, ist es das brillant Eingängliche, das freundlich Gefällige, leicht Verständliche, auch unerfahrener Musiklust Angemessene und sie Erheiternde, was er in glänzenden Virtuosengängen noch lockender zu machen weiss, ohne dem Vortragenden gerade die grössten Schwierigkeiten aufzubürden. Mit kluger Gewandtheit weiss er das Virtuosenthümliche mit den Liebhabereyen der Menge in erfolgreichen Einklang zu bringen. Sollte diess wohl in dieser Compositionsgattung zu tadeln seyn? Wir finden solches Verfahren vielmehr sehr lobenswerth und für die meisten Fälle durchaus zweckdienlich. Es gibt jetzt Leute, die scheinen auf ihrem Cothurn ganz und gar zu vergessen, dass man sich auch zuweilen an der Musik (und am meisten in Concertstücken kleinerer Art) amusiren will. Sie haben sich daher seltsam hinaufgeschraubt und loben nichts, als das Geschraubte, mit Confusionen Verdickte. Das gibt unser Componist durchaus nicht; er weiss, dass Andere hinlänglich dafür sorgen. In dieser leicht überschaulichen und allgemein gefälligen Weise ist auch das gegenwärtige Bravourwerkchen gehalten, dass jeder Violinspieler von

guter Uebung und geschicktem Vortrage ohne zu grosses Risiko es veröffentlichen und an den meisten Orten auf Beyfall rechnen darf. Die Ausgaben sind so trefflich, wie die Instrumentation, die auch dem Orchester keine Schwierigkeiten in den Weg legt und eben so wenig schwülstigen Pomp, als ärmliche Mattigkeit kennt. Wir sahen mit Vergnügen die wohl geordnete, leicht übersehbare Partitur.

Sechs Symphonieen (geschrieben zu London im Jahre 1791) von Joseph Haydn. Für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt — von Carl Klage. (Eigenth. des Verl.) Berlin, in der Buch- und Musikhandlung von Carl Klage. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Die sechs sogenannten Londoner Symphonieen Haydn's sind in allen Landen bekannt und, wo es richtig steht, geliebt. Auf manche Art sind sie schon zu vermehrtem Genusse bearbeitet worden, vielfach empfohlen. Auch für vier Hände am Klaviere sind sie willkommen. Wir haben von dieser Bearbeitung No. 2 vor uns, sind ihr Vergnügen schuldig und können ihr das Zeugniss eines guten Arrangements nicht versagen. Wir machen also alle Freunde eines vierhändigen Pianofortespiels auf diese Sammlung aufmerksam.

Grande Ouverture et Marche triomphale pour grand Orchestre composée pour la fête musicale de Cologne 1832 par Ferd. Ries. Oeuv. 172. (Eigenth. der Verl.) Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 7 Fl. 48 Kr. (4 Thlr. 8 Gr.)

Dasselbe Werk, zu vier Händen für das Pianoforte arrangirt von Franz Weber. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 48 Kr. oder 1 Thlr.

Die grosse Fest-Ouverture mit dem Siegesmarsche wurde, wie auch der Titel sagt, für das niederrheinische Musikfest in Cöln 1832 componirt und erhielt dort, öffentlichen Nachrichten zufolge, allgemeinen Beyfall. Aus der vierhändigen Bearbeitung für das Pianoforte ersehen wir in Ermangelung der Partitur, dass sie gar nicht nach dem gewöhnlichen Schlage gedacht und ausgeführt ist, vielmehr hat sie etwas durchaus Sonderbares, dem romantischen Geschmacke der neuen Zeit Anpassendes, wunderlich Anlockendes, sogar im Abstossenden seltsamer Zwischensätze hat. Ist nun, wie man es dem geübten Componisten zutrauen muss, Licht und Schatten im Orchesterwerke gehörig effectuirend vertheilt; sind die eigenthümlichen Charaktertöne der einzelnen Instrumente wohl benutzt, was wir gleichfalls voraussetzen dürfen: so muss diese eigene Ouverture eine wunderbarliche Wirkung hervorbringen. Es bleibt nur dreyerley übrig: entweder ist sie bizarr, oder meisterhaft, oder Beydes gemischt, also auf alle Fälle der Aufmerksamkeit der Orchester sehr werth. — Das Werk ist auch in derselben Verlagshandlung ausser der oben genannten Bearbeitung noch in folgenden erschienen:

Für das Pianoforte allein (folglich zweyhändig);
en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par J. Kuffner;
en Quatuor pour Fláte, Violon, Alto et Violoncelle par J. Kuffner;
pour Musique militaire par J. Küffner.

Acht Märsche für die Infanterie componirt — von A. Neithardt. 92stes Werk. Eigenthum des Componisten. Vollständige Partitur. Berlin.

Hr. Neithardt, Musikdirector des Kaiser Franz Grenadier-Regiments, ist als Componist für Militärmusik hinlänglich bekannt; seine Märsche und dgl. haben sich weit verbreitet. Das hier anzuzeigende Werkchen ist Sr. Maj. dem Kaiser Franz von Oestreich gewidmet und gibt den vorausgegangenen in keiner Hinsicht etwas nach. Die Märsche sind in Melodie und Harmonie wirksam, und besonders rhythmisch eindringlich, was in solchen Gaben Haupterforderniss ist. Dass der Verfertiger die Militär-Instrumente geschickt zu gebrauchen versteht, weiss Jeder, den die Sache angeht. Sechs Nummern sind von seiner eigenen Erfindung, eine über ein rheinisches Volkslied und die fünfte ist arrangirt aus der Oper von Bellini: „Romeo und Julia." Die Partitur ist sehr gut lithographirt und kann zugleich angehenden Militär-Componisten zum Studium für Instrumentirung dienen. Sie zählt 68 Seiten gr. 8.

Nachrichten.

Paris. Seit Wagner's Zeit wurden die Concerte

Jahren weniger Antheil erregten, wieder eifriger besucht und mit Enthusiasmus aufgenommen. Mehre Symphonieen Beethoven's, namentlich die A dur-Symphonie, wurden mit Feuer vorgetragen und wirkten höchst lebhaft. Beethoven's Tod wurde in der Kirche St. Vincent de Paul mit einem Sextett von Schubert, gut ausgeführt, gefeyert. Später hörten wir die Beethoven'sche C moll-Symphonie nicht so ausgezeichnet, als wir sie in mehren teutschen Städten hörten. Ein junger italienischer Violinist, Hr. Emiliani, liess sich im Theater der komischen Oper hören, und die Tagesblätter erhoben ihn so, dass sie ihn sogar neben Paganini stellten. Er hat sich aber nicht wieder hören lassen. Bey Gelegenheit eines Te Deum, aufgeführt in der Kirche Saint-Sulpice, spielte der gewesene Organist der Königl. Kapelle Hr. L. Sejan die Orgel und erntete grossen Beyfall. Französische Organisten von einiger Bedeutung sind selten und auch diese können sich mit den tüchtigsten in Teutschland nicht messen. — Wir freuten uns, den berühmten Pianoforte-Virtuosen Cramer aus London, der hier angekommen ist, zu hören, um seine Manier mit der jetzt herrschenden zu vergleichen: man sagt aber, er wird hier kein eigenes Concert geben. In einer Abend-Unterhaltung des Hrn. Zimmermann hat er jedoch Einiges zum Besten gegeben. Man erhebt seine Bestimmtheit und Zartheit des Vortrags ungemein und versichert, dass seine Behandlungsweise des Instruments dem geräuschvollen Spiele der meisten der jetzt lebenden Virtuosen ganz unähnlich sey; es sey bey ihm nie das eitle Bestreben fühlbar, die Hörer blos in Erstaunen zu setzen, vielmehr sie zu erquicken und zu begeistern. —

Im Theater der komischen Oper ist Cinq ans d'entre Acte, Komödie in zwey Acten mit Gesängen, gedichtet von Féréal, Musik von Leborne, gegeben und hart mitgenommen worden. Die Musik ist unbedeutend. Mad. Damoreau wird nach ihrer Rückkehr von London immer bewundernswerther gefunden und mit Recht; Talent und Sicherheit sind gross. In Robert der Teufel zeichnet sie sich am meisten aus. — La Prison d'Edinbourg, Oper in drey Acten, von Scribe und Planard, Musik von Carafa, hatte im komischen Theater keinen bedeutenden Erfolg. Sie ist nach einem Roman Walter Scott's bearbeitet, was immer bekanntlich seine Schwierigkeiten hat. Wären der zweyte Buches, würde die Oper viel mehr gefallen. Zum Glück ist doch das Ende effectvoll. Die Musik hat gute Sätze und gehört wohl zu den besseren Arbeiten dieses leichten Componisten, der wenigstens hierin den Lärm der Instrumentation nicht zu weit getrieben hat. Mehres in der Rolle der närrischen Sara, theils brillant, theils gefühlt, wurde stark applaudirt und der schauderhafte Anfangschor des dritten Acts wird so wirksam gefunden, dass er immer da Capo verlangt wird.

Im italienischen Theater wurde gegeben: von Donizetti: „Anna Bolena"; von Rossini: „Semiramide"; „Gazza ladra"; „Otello"; „il Barbiere"; „Tancredi"; „Cenerentola"; „Donna del lago" und „Mosé"; von Mozart: „Don Giovanni"; von Bellini: „Sonnambula"; „il Pirata"; „Straniera"; „i Capuleti ed i Montecchi." Neu waren Bellini's „Norma"; Donizetti's „Gianni di Calais" und „Gianni di Parigi"; endlich „il Bravo" von Marliano. Musikdirector ist Hr. Zamboni. Die Sänger sind: die Gebrüder Rubini (Giambattista und Giacomo) und Ivanoff, Tenore; Tamburini, Santini und Berettoni, erste Bässe; Hr. Magliano, zweyter Tenor, und Hr. Profeti, zweyter Bass; als erste Soprane die Damen Giulia Grisi, Unger und Schulta; Amigo, zweyter Sopran; Fonti, erster Contralt, und Rossi, als zweyter.

Mit Bedacht kommen wir zuletzt auf „Ali-Baba", Oper in fünf Acten, von Scribe und Mélesville, Musik von Cherubini. Es ist Ihnen bekannt, dass der verehrte Componist diese Musik zu einem schlechten Operntexte in früherer Zeit geschrieben hat. Des zu elenden Buches wegen wurde die Musik nicht gegeben, die Viele jedoch ausserordentlich schön fanden. Es mögen etwa 40 Jahre seyn, als Cherubini diese Oper componirte. Um die Schönheiten der Musik zu retten, schrieb man für sie einen neuen Text und wählte dazu den bekannten Ali-Baba und die 40 Räuber aus Tausend und einer Nacht. Das Schwierige des Unternehmens verkennt kein Billiger, allein eben so wenig, dass die Wahl des Stoffes eine unglückliche ist. Dem Texte ist nun vielfach scharf mitgespielt worden und gefallen hat er keineswegs, was vorauszusehen war. Denn mit einer so bekannten Geschichte, aus der man noch dazu das wunderbar Feenartige weggelassen hat, ein gespanntes Publicum unterhalten wollen, ist zu schwierig. Der Componist hat nun seine frühere Musik umgear-

demie royale de musique nichts gespart. So ging die neue Bearbeitung in Scene. Der treffliche Nourrit sang die Hauptrolle und beginnt sogleich mit einer herrlichen, aber sehr melancholischen Romanze, deren Schönheit das Publicum nicht zu würdigen versteht. Die Musik bietet in der That Herrliches. Das Originellste ist vielleicht die Scene, welche der Chor im ersten Acte endigt. Er ist kurz; der zweyte hat viel Handlung, ist aber etwas prosaisch, dazu die Musik sehr gearbeitet, wobey freylich das Publicum kalt bleiben muss. Im dritten Acte glänzt am mejsten ein komisches Duett; im vierten ein meisterlicher Chor, Quartett und Duett u. s. w. Hätte man auch der ersten Aufführung noch Manches wünschen können: so zeichnete sich doch der Chor und das Orchester auch im Schwierigsten aus. Am schönsten spielte und sang Mad. Damoreau; Hr. Nourrit sehr feurig und Levasseur gab den Ali-Baba genügend. Die folgende Aufführung hatte gewonnen. Da Hr. Nourrit eine Kunstreise in den Provinzen unternahm, ruhte die Oper eine Zeit lang. Nach seiner Rückkehr von Bordeaux ist sie bald vor einer zahlreichen Versammlung wiederholt worden. Trotz der Unterbrechung war die letzte Darstellung ausserordentlich gelungen. Die Kenner der Musik bewunderu, ausser den vorzüglichsten Meisterstücken, im Ganzen die Frische der Gedanken und die jugendliche Einbildungskraft eines Mannes, dessen hohes Greisenalter im Werke selbst sich verjüngt zu haben scheint. Die grosse Menge versteht zwar wenig von dem, was sie hören, und es würde offenbar ganz spurlos vor ihnen vorübergehen, wenn nicht die Achtung gegen den Componisten ihren eigenen Geschmack der Leistung unterordnete. Man wagt nicht, dagegen zu seyn.

Lyon. Hier ist es im Parterre des Theaters wieder tumultuarisch zugegangen. „Comte Ory" wurde vorgestellt. Als Hr. Déraucourt, der Gemahl unserer ersten Sängerin, seine erste Arie gesungen hatte, liessen sich einige Pfeifen hören, die immer lauter wurden, so oft er auftrat. Der Mann wendete sich an's Publicum und bat um Erlaubniss, seine Rolle beendigen zu dürfen, dann wolle er das Theater verlassen, da er nicht so glücklich sey, dem Parterre zu gefallen. Seine Gegner waren aber mit dieser Erklärung so wenig zufrieden, dass sie ausser sich, verliess die Scene, kam wieder und schien durch Stellungen und Gebehrden dem Ungewitter wohl eine Viertelstunde lang Trotz bieten zu wollen. Der Sturm wuchs. Endlich verlangte man, den Vorhang niederzulassen. Die Oper konnte also nicht beendet werden. Der Auftritt wird uns auf alle Fälle unsere erste Sängerin kosten, die unserm Theater eine glänzende Zukunft versprach. Man spricht stark davon, die Polizey habe einen Injurienprozess gegen Hrn. Déraucourt eingeleitet, ist aber gröstentheils mit solcher Justiz nicht zufrieden.

Bordeaux. Auf Hrn. Bonchard folgte als Gast Hr. Nourrit. In 14 Vorstellungen war das Haus gepfropft voll. Durch seinen Vortrag gefielen auch „Johann von Paris" und die „weisse Dame." Zum ersten Male hörten wir einen französischen Sänger, der sich in der komischen Oper, wie im lyrischen Drama zugleich auszeichnet. Man behauptet, Rossini und Meyerbeer haben, der erste durch seine „Belagerung von Corinth", seinen „Moser" u. s. w.; der zweyte ganz besonders durch „Robert der Teufel" die alte schreiende Declamation verdrängt. — Dem. Mazel, eine junge, anziehende Pianoforte-Künstlerin, hat sich im Saale des Hrn. Finck durch ihren reinen und netten Vortrag so grossen Antheil erworben, dass sie mehrmals mit Applaus unterbrochen wurde.

Biographische Notizen.

Bernhard Molique wurde 1803 am 7ten October zu Nürnberg geboren. In den Anfangsgründen der Musik unterrichtete ihn sein Vater, dann Hr. Robelli. Der König von Baiern liess ihn von seinem 14ten Jahre an nach Wien reisen. Im 16ten kehrte er nach München zurück und wurde als erster Violinist an der dortigen Hofkapelle angestellt. In seinem 25sten Jahre kam er als Director an die Stuttgarter Hofkapelle, wo er noch wirkt. 1824 liess er einige kleinere Compositionen, unter Anderm ein Concertino bey Schott in Mainz drucken. Sein erstes Concert erschien in Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Johann Wenzel Kalliwoda. Die neuesten Notizen über ihn geben ihm den Namen Wilhelm mit Unrecht und sind überhaupt fehlerhaft. Er wurde

seinem 10ten bis zum 16ten Lebensjahre genoss er den Unterricht des Prager Conservatoriums der Musik. Darauf wurde er Mitglied des Theater-Orchesters seiner Vaterstadt, wo er bis in sein 22stes Jahr blieb. Als junger Violin-Virtuos unternahm er in diesem Jahre seine erste Kunstreise nach München, wo er überaus freundlich aufgenommen wurde. Von hier aus kam er noch in demselben Jahre zum Fürsten von Fürstenberg nach Donaueschingen als Kapellmeister, wo er sich sogleich mit einer Prager in aus der Familie der berühmten Schauspielerin Brunetti vermählte. In den glücklichsten Verhältnissen blieb er, ungeachtet einiger ehrenvollen Anträge, in seinem geliebten Wirkungskreise. 1825 wurden seine ersten Compositionen gedruckt. Man hat ihn nicht allein als gefälligen Concert-Componisten hauptsächlich für Violine und Pianoforte, sondern auch als tüchtigen Symphonieensetzer zu beachten.

Gesänge und Lieder.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte — von Friedr. Nohr. Op. 5. 2te Sammlung. (Eigenthum des Verl.) Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 14 Gr.

Die erste Liedersammlung enthielt, wie angezeigt wurde, lauter materiell komische und leicht gehaltene Nummern, die nicht leer von originellen Einzelnheiten waren, wie man es in solchen Gaben nur wünschen kann. Die gegenwärtige Sammlung ist ernster Art, getheilt zwischen Wehmuth und schmerzender Liebe; nicht schwierig, aber auch nicht gewöhnlich, was eben in Liedern und kleinen Gesängen das Rechte ist. Unter Andern werden uns auch zwey Lieder von Schiller gegeben: „Der Jüngling am Bache“ und „der Alpenjäger.“ Die Composition derselben ist im Ganzen gut und wird gefallen: dennoch können wir beyde nicht so gelungen nennen, als es die übrigen sind. Sie fallen beyde mehr in's Gewöhnliche und ermangeln jener einheitsvollen Tiefe der Begeisterung, die oft in ganz einfacher, bald harmonischer, bald rhythmischer Wendung dem Ganzen einen immer neu anlockenden Reiz gibt, der um so sicherer seinen Zauber übt, je ungezwungener, also natürlicher das Eigene im höchst Einfachen waltet. Diese einfache Haltung vermissen wir hier, glauben jedoch, es liegt mit im Texte. Beyde sind keine eigentlichen Lieder, sie schweben zwischen Lied und Romanze und sind keines von Beyden ganz. Von Schiller's Liedern sind im Grunde nur wenige gut zu componiren aus mancherley Ursachen. Man singt aber den um anderer Sängergrösse willen mit Recht geliebten Dichter gern, und so gewinnen die, wenn auch nicht ganz treffend gehaltigen Töne Werth und Bedeutung durch Anhänglichkeit an den Dichter. Die übrigen sind schön in ihrer Weise und also sehr empfehlenswerth.

Gesänge und Lieder aus Emiliens Stunden der Andacht, und des Nachdenkens von Dr. C. W. Spieker mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Victor Klauss. Op. 8. (Eigenth. des Verl.) Quedlinburg und Leipzig, bey Gottfr. Basse. Pr. 18 gGr.

Das Andachtsbuch Spieker's ist weit verbreitet. Die Musik zu diesen Gesängen wird also Vielen erwünscht seyn. Die Musik ist leicht und doch angemessen, gefällig und doch andächtig: sie erfüllt, was sie soll, und kann auf viele Freunde rechnen, die ihre häusliche Erbauung mit ihr fördern werden.

Duett für Sopran und Bass mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Otto Nicolai. Op. 14. No. 1. Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Desgleichen Op. 14. No. 2. Ebendaselbst. Pr. ½ Thlr.

Das erste kleine Duett: „O selig, wer liebt!“ wird sogleich einen Unterschied zwischen teutschen und italienischen Duetten nach jeder Vergleichung zeigen, zum Vortheil der teutschen Art. Es hat mehr Tiefe und dauerndes Feuer, obgleich noch in diesem hin und wieder eine Wiederholung herrscht, die ermässigt bedeutsamer wirkte. S. 3 klingt die erste Hälfte des zweyten Tactes in der dritten Klammer nicht sonderlich. Es lässt sich, so wie einige kleine Druckfehler, leicht ändern. — Das zweyte: „Auf ewig dein!“ (von Matthisson), eben so gelungen, wie das erste und zuweilen eben so manirirt, d. h. so, wie man es gewöhnlich gern hat, die Eigensinnigen abgerechnet.

führen zu sehen: sie gehört, diese Oper, allerdings zu denen, die sich mit den Bildern vorzüglicher Koloristen zusammenstellen lassen: der Klavierauszug ist aber (wie bey allen mir bekannt gewordenen Opern des Simrockschen Verlags) so vollständig und so verständig ausgearbeitet, dass man, auch nach diesem nur, ohne Bedenken, Herrn D.s Mitternachtsstunde für eine der besten deutschen, komischen Original-Opern, erklären kann, die mit Ehren z. B. den Winterschen und Weiglschen aus dieser Gattung, an die Seite zu setzen ist. Der Gesang ist zwar nicht immer ganz so fliessend, als bey Winter: aber er hat auch nicht selten mehr Glanzendes und Gearbeitetes, als bey diesem vortrefflichen Komponisten in seinen komischen Opern. Ueberdies behandelt Hr. D. auch die Worte (nicht blos den allgemeinen Sinn) des Textes mit mehr Sorgfalt, als wohl zuweilen Winter thut. Die Orchestermusik hat einen ungemeinen Reichthum an Ideen, einen Anstrich von Neuheit, eine immer rege Lebendigkeit, Kraft, und viel Anmuth; und wenn sie auch in dem frohlichern Theile Weigls Gewandheit und freundliche Tandeley nicht erreicht, so hat sie dafür auch weniger kleine, allzuschnell hinschlüpfende, und doch für die Ausführung schwierige Partien, als Weigls Musik denn doch oft hat. Rühmlich ist es auch, dass Hr. D. nicht blos auf die Ensemble's Kunst und Fleiss verwendet, wie unter Italienern und Deutschen immer gewöhnlicher wird: sondern dass er auch an den Arien viel (man könnte eher sagen, hin und wieder zu viel) gethan hat. Ueberhaupt scheint die Oper fast allzuviel Musik zu haben, und es wird nothwendig seyn, (was der Rec. aber, nach dem, was er von Herrn D.s andern Gesangstücken kennt, vorauszusetzen wagt) dass der Instrumentirung ausserordentlich viel Glanz, Abwechselung und Reiz gegeben worden, wenn gerade das Viele dem Effekt des Ganzen nicht einigen Eintrag thun soll. Gewiss zu lang sind einige Arien, und das Finale des 2ten Akts, selbst wenn die Instrumentirung so ist, wie hier vorausgesezt wird. Am lezten ist freylich der — immer wieder abusive so genannte Dichter Schuld, denn der Fluss seiner Rede liess sich nicht wohl enger einschliessen. Warum aber ihn nicht abdammen? Einem solchen Dichter Stücken wegzuschneiden, ist ja — einen verständigen und erfahrnen Komponisten vorausgesezt — Wohlthat; denn seine Glieder sind, wenn auch nicht alle brandig, doch meistens taub. Indess gehört auch der Text dieser Oper noch lange nicht unter die schlechtesten, die man gerade jezt in Deutschland hört und beklatscht. Noch dürfte etwas mehr musikalische Individualisirung der Personen, obschon auch hier dem Orchester alles Wahrscheinliche zugetrauet wird, zu wünschen seyn (ich meyne: dass die komische Arie des Bedienten von der komischen Arie des — denn doch gebildetern Alten, die zartliche des furchtsamen Mädchens von der zartlichen des unternehmenden Liebhabers u. dergl. sich genug abschieden, worin z. B. Mozart so ganz vortrefflich ist) und mit manchem einzelnen Stück ist es wohl, für seinen Zweck, zu ernstlich gemeynt. Unter den kleinern, einfachern Säzzen, aus welchen der Komponist selbst vielleicht nicht gar viel macht, sind dennoch einige Lieblingsstücke des Rec. geworden — wie z. B. die kurze Arie zu Anfange des zweyten Akts, die ein schönes Seitenstück zu Mozarts ähnlicher kleinen gefühlvollen Arie der Gräfin im Figaro: Porgi amor — abgeben kann.

Es ist die erste grössere Komposition von diesem schatzbaren Künstler, die in diesen Blättern angezeigt wird: er selbst ist nicht nach Verdienst bekannt; diese Oper selbst noch weniger —: das mag es entschuldigen, wenn man sich etwas länger dabey verweilt hat, als der beschränkte Raum dieser Blätter es sonst bey einem Klavierauszuge zugestehen mag.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October. Nro. 42. 1833.

Vom unharmonischen Querstande.

Anhang: *Ueber Sarti's Streitschrift gegen Mozart.*

Wenden wir nun die Lehre auf einen bestimmten Fall zur Beurtheilung desselben an. Um billig zu seyn, darf man jedoch Sarti's Ausstellungen nicht nach den im §. 5 erklärten neuen Ansichten beurtheilen, sondern nach der gangbaren Theorie, wie sie ihm bekannt war oder hätte bekannt seyn sollen. Wir halten uns übrigens blos an die Hauptpuncte, um bey einzelnen Aeusserungen, über die sonst noch Manches zu sagen wäre, keine Zeit zu verlieren.

Sarti will uns überreden, dass die Querstände der alterirten Octave wegen des kleinen halben Tones unter die abscheulichsten gehören, allein wir haben im vorigen §. gesehen, dass gerade den Querständen dieser Art gewöhnlich eine sehr einfache Harmonie zum Grunde liegt.

So verhält es sich auch mit dem von Mozart (Tact 2 der Introduction; siehe Beylage), der auch sonst in Bezug auf die vorstehende Abhandlung interessant ist. In seiner einfachsten Gestalt gehört er zu denjenigen, bey welchen eine Stimme in ein chromatisches Intervall springt, wodurch meistens ein doppelter Querstand entsteht, was auch, genau besehen, hier der Fall ist.

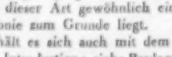

An sich wäre die Folge von A-dur und G moll, worauf der zweyte Accord zeigt, nichts weniger als eine verwandte, aber im Original geht der C-Accord voraus, und so gehört Alles zusammen.

Vollstimmig gemacht, in der Stimmlage des Originals, und ohne die durchgehende Note, ist er hier mit und ohne Septime der Dominante zu

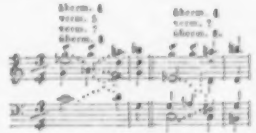

Man wird gestehen, nichts kann angenehmer klingen. Prinz, Brossard und Mattheson würden ihn ohne Weiteres zu den vortrefflichen Querständen gezählt haben, wie hingegen müssen erkennen, dass die Vollstimmigkeit den Querstand nicht verdeckt, sondern erklärt hat, und dass bey der regelmässigen Fortschreitung der Harmonie, von C moll nach dem nächstverwandten G moll, gar kein Querstand oder irgend eine unharmonische Relation vorhanden ist. Die Lage der Stimmen ist nicht die vortheilhafteste; die Harmonie ist zerstreut, das ist aber durch die Nachahmung bedingt. — Sarti sagt: „Die erste Violine macht bey ihrem Eintritte einen Apotome-Querstand mit der Viola, und dissonirt, weil der Anfang die weiche Tonart, die Violine aber die harte hören lässt und noch dazu mit einer Secunde zur Viola beginnt.“ Er weiss also nicht einmal, welche Note im Fortschreiten des Originals dissonirt, und scheint zu glauben, dass es das *a* der Violine ist! Auch sind ihm die Tonleitern, welche *as* enthalten, weiche, und jene, bey denen *a* vorkommt, harte! Hat man je so etwas gehört! Das Wahre an der Sache ist, dass C moll wirklich in G moll ausweicht; dass Mozart im folgenden Tacte die grosse Terz nimmt, kann man hier noch nicht wissen, denn der charakteristische Septimen-Accord gehört bekanntlich beyden Tonleitern an; aber selbst die Verwechslung der weichen mit der harten ist die unschuldigste Sache von der Welt, und kommt unzählige Male vor.

Gefallen, das fürchterliche Apotome aus dem Querstande entfernen:

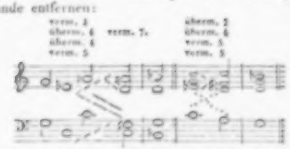

so wird das Uebel noch ärger, die Querstände vermehren sich, und es findet sich am Ende, dass man gar nicht von C moll nach G moll ausweichen kann!

Wir kommen nunmehr an eine Reihe von Querständen, von welchen bisher noch Niemand eine Ahnung hatte. Sie werden hier mit Sarti's Worten zusammengestellt: „Introduction, Tact 5. Das *cis* der zweyten Violine mit dem *c* im Basse; Tact 9, das *a* der Violine mit dem *as* im Basse; Tact 11, das *fis* der ersten Violine mit dem *f* im Basse; Tact 14, das *h* der Violine mit dem vorhergehenden *h* des Basses." Eben so viele Apotome-Querstände! „Tact 20, das *ais* der zweyten Violine als übermässige Terz zum *f* der Viola, überaus schlecht in einem Adagio; desgleichen Tact 21, das *ais* in der Viola als verminderte Sext zum *f* der Violine." Diess wären also Querstände von alterirten imperfecten Consonanzen. Diesen Anstellungen ist mit wenigen Worten ihr Recht geschehen. Sämmtliche hier angeführte Töne sind Vorschläge oder Durchgänge der gewöhnlichsten Art; sie gehören nicht zur Harmonie und können also keine Querstände bilden. Das hat nun Sarti wirklich nicht gewusst, oder er hat es, einem gegenüber, der noch weniger verstand als er, nicht wissen wollen.

Ein paar Querstände sind noch unter besondern Umständen angegeben.

Introduction, Tact 4: „Das *b* der ersten Violine macht einen Apotome-Querstand mit dem vorhergehenden *h* im Basse, obwohl *fis* dazwischen liegt, weil ein Achtel nicht hinreicht, das vorige *h* vergessen zu machen." Fast eben so viele Fehler, als Worte! Zuerst möchte man fragen, warum man das vorhergehende *h* vergessen soll, wenn man absichtlich und regelmässig die harte und weiche Tonleiter mit einander verwechselt? Im Gegentheil, es ist darum da, um nicht vergessen zu Ton, sondern ein wirklicher Accord, und wenn auch die Dauer dieses Mittel-Accords viel kürzer wäre, als die beyden äusseren Accorde, so würde der Querstand immer aufgehoben seyn, da die Harmonie verändert ist; allein hier haben alle Noten gleiche Dauer, sie sind sämmtlich Achtel, jedes hat seine eigene Harmonie, was gerade so viel gilt, als ob es ganze Noten wären.

Allegro, Tact 14: „Der Triller auf dem *b* in der zweyten Violine ist von verdorbenem Geschmack, weil er das *cis* der ersten Violine über sich hat; durch das Trillern mit *c* entsteht eine falsche Octave, deren Umkehrung das Apotome ist." Hier handelt es sich in der That von Geschmack! Der Triller ist durch die Nachahmung bedingt, mithin nothwendig und regelmässig. Auf jeder Stufe der Tonleiter, auf jedem Accorde kann ein Triller vorkommen, der jedes Mal einem eigenen Gesetze folgt, von dem sich nichts abhandeln lässt. Liesse der Triller hier *cis* statt *c* hören, so würde er dissoniren; das Ohr kann nur mit *c* zufrieden seyn, mithin ist er regelmässig und nicht von verdorbenem Geschmack. Wenn Anfänger nicht begreifen, wie *c* und *cis*, *f* und *fis* u. s. w. in einem Gange regelmässig und angenehm zusammenklingen können, so ist das zu entschuldigen; aber ein Professor der Musik sollte etwas mehr Bescheid wissen. Nicht blos im Triller, sondern selbst in Stellen langsamer Bewegung kommen solche Fälle vor:

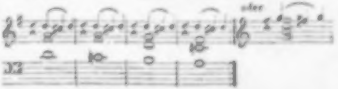

Wer auch die Ursache nicht einsieht, warum es ein Fehler gegen den reinen Satz wäre, wenn *cis* und *fis* nicht nur da herabgesetzt würden, wo sie mit *c* und *f* zusammentreffen, sondern auch in den Tacten, wo diess nicht der Fall ist, der würde wenigstens durch das Gehör bestimmt werden, die alterirten Octaven und Einklänge hier allein richtig und befriedigend zu finden. Das stete Vergleichen von zufälligen Tönen mit der eigentlichen Harmonie von Seite eines geübten Componisten, wie Sarti war, ist wirklich eine Treulosigkeit, weil es auf Leser berechnet ist, die keine Erfahrung in der Composition haben, und nicht mit den Werken guter Meister bekannt sind. Bey allen Theo-

sonanzen mit Recht als die Würze der Harmonie angesehen. Vorschläge und Durchgänge haben das Eigene, dass sie den folgenden rechten Ton der Harmonie erwarten lassen, selbst aber vom Gehör nicht zur Harmonie gerechnet werden; darum kommt es auch niemals darauf an, was für Dissonanzen sie im Vorübergehen bilden. Nur in dem Falle bringen sie eine harmonische Wirkung hervor, wenn sie zufällig einen zur Tonleiter gehörigen Accord bilden helfen, wie in dem folgenden Beyspiele:

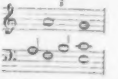

Hier macht die durchgehende Note *h* einen vorbereiteten Terzquarten-Accord von angenehmer Wirkung. In dem viel besprochenen Mozart'schen Querstande der Introduction bringt das durchgehende oder vorschlagende *g* des Alts den Quintsexten-Accord der vierten Stufe von G moll hervor, der eben deshalb, weil er der Harmonie eigen ist, schärfer als ein gewöhnlicher Vorschlag klingen mag.

Nach Beendigung dieser langen Liste von Querständen wendet sich Sarti zu Ausstellungen anderer Art, wie folgt:

Allegro, Tact 4: „Das nicht in's *f* gehende *e* nach dem *es* ist ein ausgemachtes Apotome monodico, und einer der grössten musikalischen Fehler. Um einen solchen Uebergang zu machen, muss aus dem *es dis* werden, was auch hätte geschehen können, wenn das *es* nicht durch das *d* im ersten Viertel und in beyden vorhergehenden Tacten 2 — 3 schlechterdings bestimmt worden wäre; so aber ist es unmöglich, dass der Zuhörer *dis* zu hören glaube, und man ihm den schrecklichen Eindruck beym Eintritte des *e* erspare."

Diese etwas dunkle Stelle bedarf einer Erklärung. Apotome monodico ist bey Sarti der kleine halbe Ton, wenn er sich in der nämlichen Stimme befindet. Dieses Apotome soll nach ihm niemals vorkommen, ohne eine halbe diatonische Stufe auf- oder abwärts zu schreiten:

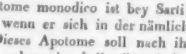

Zuerst ist dieser Satz nicht allgemein wahr, denn die Harmonie kann anders entscheiden, und das Apotome entweder zurück zu schreiten, oder stehen

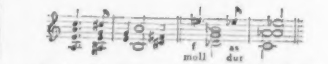

Sarti gibt sogar selber ein solches Beyspiel, nämlich:

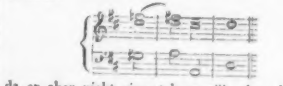

da er aber nicht eingestehen will, dass hier sein Apotome nicht aufwärts schreitet, so fügt er hinzu: „Diese abgedroschene Kadenz macht einmal eine gute Wirkung, wenn das *f* vor dem *fis* als *eis* erscheinen kann; hat es diese Täuschung nicht, so macht es eine schlechte Wirkung."

Bey diesem Anlass eröffnet er uns einen Blick in die Tiefe seiner harmonischen Wissenschaft. Wenn in dieser Kadenz *f* als *eis* gehört werden soll, kann sie nicht zu D dur gehören, wohl aber, weit davon entfernt, zu H dur, wie hier zu sehen:

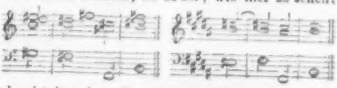

also ist in seinem Beyspiele das *f* als solches vorhanden, ohne eine schlechte Wirkung zu machen. Der verminderte Septimen-Accord ist überall der auf der erhöhten vierten Stufe der harten Tonleitern vorkommende.

Aber die ganze Weisheit passt nicht hierher, denn in der Mozart'schen Stelle, wenn sie recht geschrieben wird, ist gar kein Apotome monodico vorhanden, sondern ein diatonischer halber Ton,

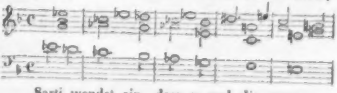

Sarti wendet ein, dass *es* und *dis* zwey verschiedene Intervalle sind; allerdings! aber der Unterschied ist so klein *), dass der geschickteste Violinist nicht sicher ist, beym Wechseln der Finger

*) Wenn von der Ration der kleinen Septime die Ration der übermässigen Sexte abgezogen wird, so erhält man das Diaschisma 2048 : 2025, welches etwas weniger als

nicht zu hoch oder zu tief zu greifen, weshalb die Componisten vorziehen, die verwechselte Note unverändert stehen zu lassen, in welchem Falle niemals ein Fehler geschieht; könnte aber auch die fast unmerkliche Differenz hier richtig angegeben werden, so würden *dis* und *es* gleich angenehme Dissonanzen bilden. Nun fällt es aber Sarti ein, zu behaupten, man müsse das aus *es* verwandelte *dis* schon vorher zu hören geglaubt haben, ehe die Ausweichung geschieht, was eigentlich so viel sagen will, als: die übermässige Sexte, als solche, solle schon präparirt gewesen seyn. Daraus würde nicht mehr und nicht weniger folgen, als dass man sich gar keiner Ausweichung durch enharmonische Verwechslung bedienen dürfe, deren Wesen gänzlich auf Ueberraschung, mithin nicht auf Vorbereitung beruht, denn man glaubt z. B. *es* zu hören und wird erst beym nächsten Schritte gewahr, dass man *dis* gehört hat. Sollte sich denn Sarti niemals enharmonischer Verwechslungen bedient haben, die doch zu seiner Zeit so viel gegolten?

Der sogenannte schreckliche Eintritt des *e* gehört übrigens nicht, wie Sarti glaubt, seiner Wirkung nach auf Rechnung dieser enharmonischen Verwechslung; das *e* ist eine durchgehende Dissonanz und als solche gleich fühlbar, es möge sich nach *f* wenden oder nicht:

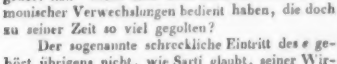

Im Original scheint es eine sogenannte nota objecta zu seyn, ist aber im Grunde nur eine Anticipation, die im folgenden Tacte in die Unter-Octave fällt, anstatt liegen zu bleiben, wie hier:

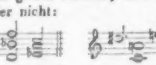

Mozart hat sich ihrer mit Delikatesse bedient, um auf die folgende Wendung aufmerksam zu machen und zugleich die Bewegung in der Oberstimme zu erhalten.

Allegro, Tact 13. „Die Dissonanz der kleinen Secunde zwischen der zweyten Violine und Viola beleidigt das Ohr durch ihre lange Dauer. Die Lehrer des Contrapuncts setzen die Dauer der Dissonanzen höchstens auf einen halben Tact und im tempo di capella. Die Harmonielehre beweist, dass die Dissonanz nicht länger als eine Secunde dauern soll. Der angezeigte dissonirende Ton dauert, wiewohl im Allegro, wenigstens zwey Secunden, was um so mehr nicht erlaubt ist, weil es ein Halbton, und folglich von allen Dissonanzen die widerwärtigste ist. Das *gis* in der Viola, obgleich von augenblicklicher Dauer, ist sehr hart.“

Diess ist die Krone von Sarti's Kritik. Es ist Schade, dass er zu den neuen Lehren, die er hier vernehmen lässt, nicht auch die Autoritäten, denen er sie verdankt, hat fügen wollen. Wir wissen nun nicht, wo er die Regel gefunden hat, dass die Dissonanz höchstens einen halben Tact dauern soll; wir kennen die Harmonielehre nicht, welche diese Dauer eine Secunde nennt, aber gewiss hat Sarti diesen Ausdruck, wenn er wirklich irgendwo vorkommt, nicht recht verstanden. Der Contrapunct kann nur lehren, dass die consonirende Vorbereitung nicht kürzer sey, als die dissonirende Bindung; jeder Theil die Hälfte, also eine Secunde, wenn man das Wort in diesem Sinne brauchen will; ob nun diese Secunde einen Viertel-, halben oder ganzen Tact, ja bey geschwinder Bewegung sogar mehre Tacte dauern soll, hängt von der Einsicht des Componisten ab. Die Gattung der Dissonanz kommt nur in Rücksicht des Ausdrucks in Anschlag, und die etwaige Monotonie wird gewöhnlich durch die Bewegung der Nebenstimmen vermieden, wie auch Mozart in der bezeichneten Stelle gethan. Selbst im langsamen Tempo könnte ein ähnlicher Gang befriedigen, obwohl die kleine Secunde, welche einen ganzen Tact währt, im folgenden noch als None erscheint:

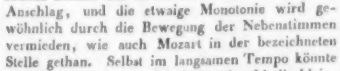

Dergleichen Beyspiele sind nicht so selten, dass Sarti deren nicht sollte gekannt haben. Ohne weit zu suchen, wollen wir nur das wohl temperirte Klavier von J. S. Bach öffnen. Wir finden gleich im ersten Präludium folgende Stelle:

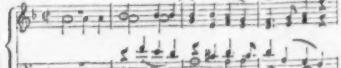

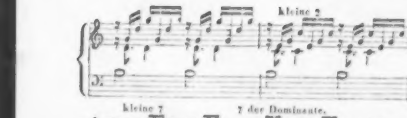

Also drey Dissonanzen, durch eben so viele Tacte unmittelbar hinter einander, und mit welchem Wohllaut!

Im Präludium No. 5 die mit dem Grundtone vorbereitete grosse Septime durch zwey Tacte:

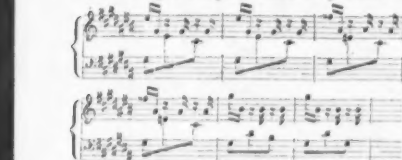

Einer weitern Ausführung wird dieser Punct der Kritik wohl nicht bedürfen. Das *gis* in der Viola des 13ten Tactes ist, wie Jedermann sieht, ein sehr gewöhnlicher, nicht zur Harmonie gehöriger Vorschlag.

Zuletzt bleibt noch eine von Sarti's Behauptungen zu würdigen, die früher, um den Zusammenhang nicht zu stören, übergangen worden ist. Er sagt: „Man glaube ja nicht, dass *es* und *dis* ein Einklang *seyn*; es ist ein reelles Intervall, aber, wie es aus der Harmonielehre erwiesen ist, das widrigste, das es geben kann. Mozart ist ein Anhänger des falschen Systems der in zwölf gleiche Theile getheilten Octave, ein von den verständigen Künstlern hinlänglich erkanntes und von der Harmonik bis zur Evidenz bewiesenes falsches System." Man sollte denken, wenn man dieses liest, Sarti sey, um ein Jahrhundert zu spät, zufällig einmal über ein Buch gerathen, worin er zu seiner Verwunderung alle diese unerhörten Dinge gefunden! Vielleicht hat er sich sogar eingebildet, dass er selbst ohne Temperatur componirte, dann wäre er uns aber schuldig geblieben zu melden, welcher Zeichen er sich bedient habe, um die verschiedenen Dimensionen der grossen und kleinen halben und ganzen Töne, der veränderlichen Terzen und Quinten u. s. w. anzugeben, und mit welchen Instrumenten diese Compositionen ausgeführt werden. Nicolaus Vicentino, der wirklich wusste, worauf es ankam, gab sich wenigstens die Mühe, zu seiner Tonbezeichnung auch ein eigenes Instrument zu erfinden.

Wer die Sache nicht näher erwägt, kann sich leicht durch Zahlen imponiren lassen. Der Hauptpunct, worauf es ankommt, ist folgender: *es* und *dis* sind allerdings verschiedene Töne, aber der Unterschied ist so klein, dass ihn das Gehör in der consonirenden Harmonie kaum bemerken kann, oder vielmehr, dass er darin verschwindet; im Dissoniren aber, wie *es — dis*, erkennt das Ohr diesen kleinen Unterschied nicht als ein musikalisches Intervall, sondern blos als unreine Intonation. Die Harmonie hat mit keinen kleineren Intervallen zu thun, als mit halben Tönen, daher die Unmöglichkeit, solche Unterschiede, wie die oberwähnten, es sey mit oder ohne Vorbereitung, zu gebrauchen, daher also die Unerlässlichkeit der Temperatur, welche nicht etwa als ein nothwendiges Uebel, sondern als ein Naturgesetz zu betrachten ist, das man zu jeder Zeit anzuerkennen gezwungen war, ohne es bisher erklären zu können *). In der Melodie haben

*) So wie es die Musici heutiges Tages machen, dass sie für die zwölf halben Töne ihrer Octave alle Tage eine neue Art von Temperatur zum Vorschein bringen, so machten es die Alten in Ansehung der Berechnung der vier Töne ihrer Tetrachorde. Was man also jetzt thut, das that man auch damals. So wenig die Sänger ein Monochord in ihrer Kehle hatten, so wenig haben die Theoretiker eines in ihren Ohren. Man schrieb und rechnete, und die Praktiker thaten, was sie konnten. Ich erstrecke das Können auf Alles, was der Natur der menschlichen Stimme möglich ist, und supponire also den vortrefflichsten Sänger. Man bildete sich ein, zu hören, was man nicht hörte, und Jeder fand sein Vergnügen in dieser Einbildung. Es ist einem geübten Sänger gar nicht unmöglich, zwischen dem Intervall eines halben Tones einen mittlern Ton anzugeben, aber um wie viel differirt dieser mittlere Ton von dem obern und untern Ende des halben Tons? Welches Ohr ist im Stande, diese Grösse ohne Vergleichung mit einem Monochord zu bestimmen, und welche Stimme hat diese Grösse dergestalt in ihrer Gewalt, dass sie solche niemals verfehlt, und weder unten noch oben überschreitet? Lasst uns ehrlich seyn und der menschlichen Natur nichts über ihre Kräfte zueignen! Auch mit der grössten Arbeit, sagt Aristoxen, können kaum die Sinne des enharmonischen Geschlechts gewehnt werden. (Marpurg's kritische Einleitung in die Geschichte und Lehrsätze der alten und neuen Musik.)

sich die alten Griechen vergebens bemüht, die Fortschreitungen von Viertel-Tönen aufzusuchen; die Schwierigkeit war so gross, die gehoffte Wirkung so gering, dass man bald darauf verzichtete. Eben so sind die vielfach zum Vorschein gekommenen Tasten-Instrumente, welche die chromatischen und enharmonischen Differenzen auf besonderen Klaviaturen angeben, und wovon man sich eine ganz neue Kraft der Harmonie versprach, immer wieder als nutzlos aufgegeben worden. Die Viertel- und Drittel-Töne scheinen ausschliesslich der Intonation der gemeinen Rede anzugehören, welche, so wie sie sich in grösseren Intervallen bewegt, sogleich zum Gesange wird. Sarti hätte sich aber immerhin über den Verlust des alten enharmonischen Geschlechts trösten mögen, da glücklicher Weise in der Ausübung noch ein Aequivalent übrig geblieben ist. Die zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen von Viertels-Tönen, welche zu den Freuden des Kapellmeisters Kreisler gehörten, sind noch nicht aus unseren Concert- und Opern-Sälen verschwunden, und Sarti, dem die Natur ein so zartes Ohr verlieh, dass er das Gras wachsen hörte, hatte noch immer die Lust der Unterscheidung an Comma's jeglicher Art, an grosser und kleiner Diesis, an Schisma und Diaschisma.

Man weiss nicht, was man bey jener Schrift mehr bewundern soll: die blinde Begier zu schaden, oder die Zuversicht bey so unzulänglichen Kenntnissen. Immerhin ist Mozart nicht von seines Gleichen angegriffen worden! dem feurigen Willen ermangelten die Kräfte, ein Unfall, wofür man in Italien (wenigstens unter Männern) einen bezeichnenden Ausdruck hat. Prinz würde von ihm gesagt haben: „Er bringet eine Menge wunderlich Ding vor, dass die Unwissenden denken, wer weiss, was vor Künste dahinter steken, aber es ist nicht alles Gold, was gleisset."

Nachrichten.

Jena, im September. Ausser den gewöhnlichen Uebungen unserer drey Singvereine hörten wir eine sechsjährige Klavier-Virtuosin, Friederike Schneider, Tochter des herzogl. Sachsen-Coburg-Gotha'schen Kapellmeisters, die für solche Jugend ausserordentlich viel geleistet haben soll. In welchem Verhältniss die Früchte einer verbesserten Methodik zur Kunst selbst stehen, mag die Zeit beachten und erfahren. Gebrauch und Misbrauch findet überall statt, also auch hierin. Ein Beyspiel, dass jung erlangte Fertigkeit vortheilhaft ist in jeder Hinsicht, lieferte auch uns der in diesen Blättern schon öfter mit Auszeichnung genannte junge Violin-Virtuos, Hofmusicus Brand aus Rudolstadt, der in einigen Concerten die solideste Kunst mit Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten vereinte. Mehre der schwierigsten Compositionen Spohr's trug er mit einer solchen Vollendung vor, dass wir sie nur von dem Componisten selbst in früheren Zeiten geistvoller hörten. — Auch in unserer Umgegend haben sich in den letzten Jahren viele Gesang-Vereine gebildet, z. B. in Maua, Apolda, Stadt-Bürgel, Eisenberg, Cahla, Dornburg, Roda u. s. w. Diese traten mit etlichen entfernteren (Neustadt, Arnstadt) zusammen und gaben uns hier am 21sten bis 23sten August ein schönes, in öffentlichen Blättern vorher nicht angekündigtes Gesangfest. Am Haupttage (22sten) waren über 400 Sänger versammelt, unter welchen sich eine grosse Anzahl trefflich gebildeter Stimmen bemerklich machte. Lange vorher hatte man sich über die vorzutragenden Stücke vereinigt; ausser gut gesetzten Chorälen ein schönes Kyrie und Gloria von Haslinger; die kräftige Motette von B. Klein: „Ich will singen"; ein sehr ansprechendes Te Deum von Schicht; „Hingesunken unter Dank"; von C. Kreutzer „der Gesang"; von Blum zwey Sextette, nämlich ein Notturno und das Siegeslied der Kreuzfahrer. Alles war in jedem Vereine so trefflich eingeübt worden, dass schon beym ersten Versuche des Zusammenwirkens nur wenig zu wünschen übrig blieb. Die durch eine ansprechende Rede des Hrn. Prof. Hofrath Hand eingeleitete Hauptprobe gelang zum Erstaunen in Chor- und Sologesang, der durch wahrhaft prachtvolle Stimmen ausgeführt wurde. Das eigentliche Fest hatte in den Anlagen der Rosenmühle und des Schützenplatzes statt. Alle Gänge und Anhöhen des reizenden Platzes waren bald mit etwa 6000 Hörern besetzt. Hier im Freyen konnte der Eindruck des Gesanges nicht an allen Orten gleich gross seyn, nicht so gewaltig, wie er es im Rosensaale gewesen war. Den grossartigsten Eindruck machten die Choräle, welche von einem so starken und trefflichen Chore, von Messing-Instrumenten begleitet, in einer gewaltigen Tonfülle die Herzen erschütterten. Es war das ergötzlichste Volksfest, was man sich nur wünschen kann, durch

keine Rohheit gestört, voll harmloser Heiterkeit. Das weimar'sche Regiments-Musikchor machte sich dabey gleichfalls sehr verdient. Nach einem mit Gesange gewürzten Mahle begab sich ein Theil der Sänger in der Nacht wieder heim, der andere liess Tags darauf die frommen Gesänge in der Kirche von Neuem hören. Die schöne Wirkung brachte den Entschluss hervor, dass im nächsten Jahre der fromme Gesang in der Kirche, der andere im Freyen gegeben werden solle. Sämmtliche Proben und Aufführungen wurden vom hiesigen Cantor, Hrn. Kommlein, welcher sich überhaupt um die Veranstaltung des Festes sehr verdient machte, mit aller Energie und Sicherheit geleitet. Eintrittsgeld wurde gar nicht verlangt. Die Einwohner der Stadt erwiesen sich äusserst gastlich. Allen Singvereinen und den verehrten Männern, die sich besonders thätig dabey bezeigten, statten wir in unserm und in Vieler Namen öffentlich den aufrichtigsten Dank ab. Möge der nächste August der Kunst und der Heiterkeit Aehnliches schenken in harmloser Einigkeit.

Leipzig, am 10ten October. Unsere Abonnement-Concerte haben am Michaelistage, wie gewöhnlich, wieder einen erwünschten Anfang genommen. Die zahlreiche Versammlung wurde im völlig neu eingerichteten Saie des Gewandhauses mit dem feyerlichen Marsche L. v. Beethoven's begrüsst: „Schmücket die Hallen! Sie sind geschmückt! Oeffnet die Pforten! Sie sind geöffnet!" Es dürfte vielleicht Manchem seltsam erscheinen, dass die sinnige Wahl, verbunden mit guter Ausführung, das begrüsste Publicum nicht zu einem schallenden Gegengrusse im lauten Applaus begeisterte: allein das Beschauen der neuen äusseren Umgebungen hatte wohl einen Theil noch nicht gehörig aufmerksam werden lassen, und ein anderer Theil der Versammelten, der sich nur mühsam vom Gewohnten trennt, lebte vielleicht noch zu sehr in Erinnerung an Oeser's Bilder, die nun übertüncht sind. Die Jubel-Ouverture von M. v. Weber that das Ihrej sie weckte auf zu erneuter Lust und frischem Beyfall. Das neueste Werk von J. P. Pixis: Fantaisie militaire für das Pianoforte mit Orchester (Op. 121, herausgekommen bey Fr. Hofmeister allhier) brachte der jungen Pianoforte-Virtuosin, dem Fräulein Clara Wieck, verdienten Beyfall, nicht minder das sehr fertig vorgetragene und sehr schwierige Finale aus dem neuesten Concerte von Fr. Chopin (gedruckt bey Fr. Kistner hier). Dem. Henr. Grabau trat wieder als unsere erste Sängerin mit der bekannten Scene und Arie aus Rossini's Matilde di Chabran auf und wurde sogleich bey ihrem Auftreten mit stürmischem Beyfalle bewillkommt. Sie sang trefflich. Auch ein junger Bassist, mit schöner und italienisch gebildeter Stimme, Hr. Kressner, der wahrscheinlich diesen Winter für unsere Concerte fest angenommen seyn wird, erntete in einer Arie von Pacini verdienten Beyfall, ob er gleich, das erste Mal öffentlich sich zeigend, mit einiger Befangenheit sang, die jedoch mehr gewinnt als stört, geht sie nicht zu weit, was hier keineswegs der Fall war. Beethoven's A dur-Symphonie machte dem wieder neu vereinten Orchester alle Ehre; sie ging vortrefflich. Auch die schwierige erste Symphonie Onslow's wurde im zweyten Abonnement-Concerte mit Geist und Leben ausgeführt, obgleich im Einzelnen, namentlich beym Ineinandergreifen der vielen kleinen Quartett-Figuren, Einiges gewünscht werden musste, was auch gewiss geleistet worden wäre, hätten wir diese noch nicht hinlänglich gekannt und im Zusammenspiel höchst schwere Symphonie einen Monat später gehört, wo sich das Orchester von der Sommerruhe wieder erholt hat. Die Ouverture zu Leonore von Beethoven wurde meisterhaft vorgetragen. In diesem zweyten Concerte erfreuten wir uns zweyer sehr willkommener Gäste, des Hrn. J. P. Pixis und seiner adoptirten Tochter, des Fräuleins Francilla Pixis. Eine Scene und Arie aus der Oper „Nitocri" von Mercadante: „Se m'abbandoni", die Schweizerbraut, Volkslied mit Variationen, für Mad. Malibran geschrieben von J. P. Pixis, von Fräulein Francilla gesungen und die bekannten Variationen über Robin Adair mit einigen Weglassungen von Hrn. Pixis gespielt, brachten den Künstlern am 8ten October, am Tage ihres Extra-Concerts im Gewandhause, einen sehr gefüllten Saal. Ausser den zwey bekannten Ouverturen aus den Opern: „Der Zauberspruch" und „Bibiana" vom Hrn. Concertgeber, spielte uns Herr Pixis mit Fräulein Clara Wieck ein grosses Duett (oder vielmehr Variationen) für zwey Pianoforte und das Glöckchen-Rondo mit Beyfall, der sich beym Gesange seiner angenommenen Tochter zum Sturme erhob. Ihre Vorträge waren sehr verschiedenartig: eine Scene und Arie aus Donna del Lago; Spohr's innige Romanze aus Zemire und Azor: „Rose, wie bist du"; eine Scene aus Gluck's

Orpheus: eine französische Romanze und ein englisches Matrosenlied, componirt von Mad. Malibran, woran sich zum Schluss ein Tyroler Schützenlied von J. P. Pixis reihte. Die Stimme der liebenswürdigen jungen Künstlerin ist ein höchst vortrefflicher Controlt, in Höhe und Tiefe gleich ausgezeichnet, voll, metallreich, rein, gebildet; der Vortrag frisch, lebendig, seelenvoll, innig, zierlich, vielseitig, unverkünstelt, aber stets kunstschön. Das ganz unmerkliche Verbinden einiger Mitteltöne mit den beyden Stimmregistern wird nebst den Coloraturen bald erreicht seyn — dann mag die seltene Erscheinung die Pasta verjüngt erneuen. Welchen Reiz hat ein so schöner, frischer Gesang einer offenbar höchst begabten Jugend! Wir hoffen Grosses von ihr und freuen uns der erwünschten Aussicht, nach Verlauf eines Jahres, so Gott Leben und Gedeihen gibt, sie an der Seite ihres Vaters und Lehrers wieder zu sehen und wieder zu hören. Gleich des andern Morgens sind Beyde nach Weimar abgereist, um am nächsten Tage in einem dortigen Hof-Concerte sich hören zu lassen.

Kurze Anzeigen.

Collezione di Duettini da Camera. Fasc. 1. Sammlung italienischer Kammer-Duette für verschiedene Stimmen mit Begleitung des Pianoforte und beygefügter deutscher Uebersetzung, herausgegeben von G. W. Teschner. — Duettino für Alt und Tenor (oder Sopran) von Gaetano Donizetti. Heft 1. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

2tes Heft: Duettino für Alt und Tenor (oder Sopran) von Carlo Coccia. Pr. ½ Thlr.

Allen, die an italienischen, leichten und artig klingenden Kleinigkeiten Vergnügen finden, ist diese Sammlung bestens zu empfehlen. Beyde Duettchen auf einen und denselben Text, dessen Verdeutschung einen andern Schluss als „hold auf unsrer Liebe Wonn'" hätte erhalten sollen, wenn sich die Wonn' auch nicht auf „schon" reimen müsste. Die Composition beyder Herren ist sich ganz gleich, echt neuitalienisch.

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Trois Airs variés pour Pianoforte à 4 mains composés par Fred. Kuhlau. Oeuv. posth. 114. *Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters.* No. 1: *Air des Fées*; No. 2: *Non più andrai*; No. 3: *Air Suisse.* Pr. jedes Heftes 20 Gr.

No. 1 ist so angenehm und geschickt gehalten, wie man es von diesem entschlafenen Componisten in seinen nett gelungenen Unterhaltungs- und Bildungswerkchen gewohnt ist. Es fliesst Alles so leicht und frisch wohlgefällig, hat dabey so gut in die Finger fallende, hübsche Bravouren (aber nicht Schwierigkeiten), die den Ungeübten glänzend vorkommen, eigentlich aber nur auf bequem freundliche Art Schule machen, dass sie den Lehrern eben so recht seyn werden, als den Aeltern, die gern von ihren Lieblingen etwas hören wollen, das auch nach etwas klingt. Nicht minder werden Spieler und Hörer davon befriedigt. Die Variationsfiguren wechseln für beyde Vortragende.

No. 2 empfiehlt sich schon durch eine wirklich geistvolle Einleitung, die es hauptsächlich dadurch wird, dass sie das rechte Mass für diesen Zweck zu halten weiss. Die Variationen sind voll von netten Anspielungen, vorzüglich die Moll-Variation und der Schluss.

No. 3. Auch der Schweizerbub wird mit einem schönen Vorspiel eingeführt; er weiss sich auch durch seine Variationen bestens zu empfehlen.

Première Ouverture pour le Pianof. à 4 mains composée par J. W. Kalliwoda. Op. 38. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Diese für das Orchester wirksame, S. 655 beurtheilte Ouverture wirkt gleichfalls gut in dieser Gestalt. Die rechte und linke Hand des einen und des andern Spielers müssen sich gut vertragen beym Durchkreuzen an einer Stelle, wenn sie sich nicht einander auf die Finger treten sollen. Geneigter Wille findet dergleichen schon gewohnte Manoeuvres nicht eben unangenehm.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. XIII. und die Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Introduction des streitigen Quartetts v. Mozart.

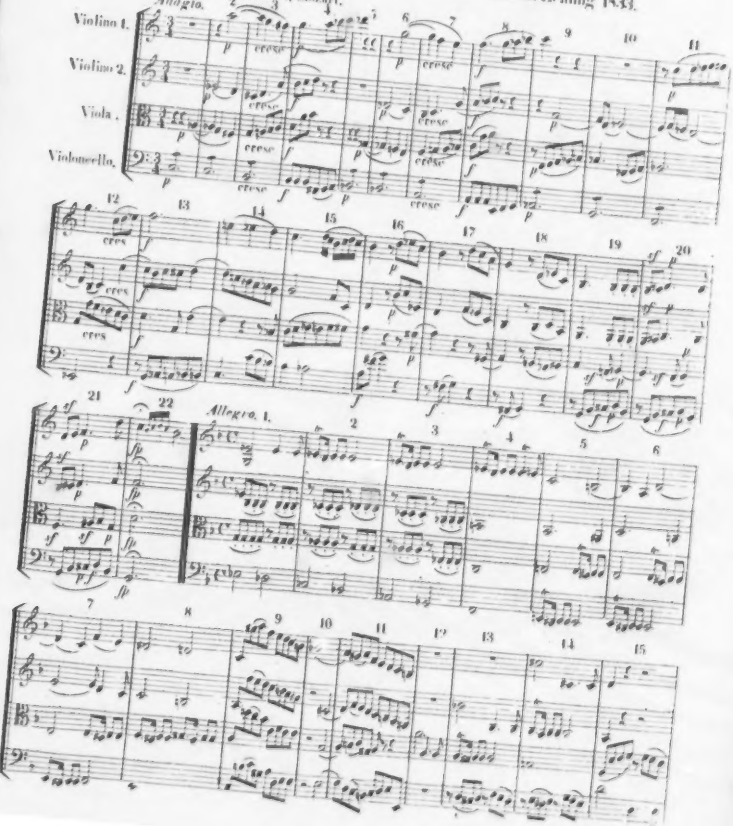

Kreuz Canon von C. A. P. Braun.

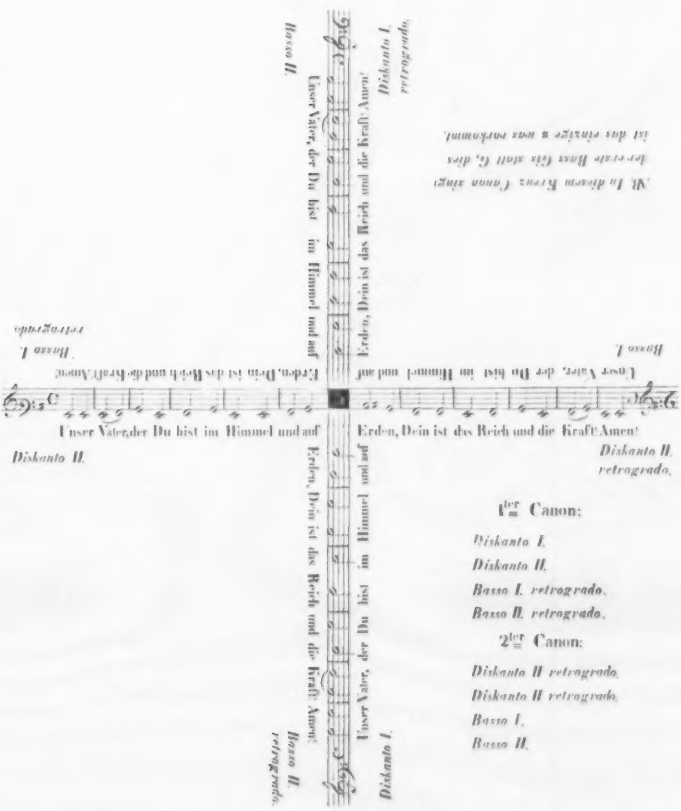

Nr. 1. diesen Kreuz Canon singt der erste Mann für sich C. dies ist das strenge a mit sechsmal.

Unser Vater, der Du bist im Himmel und auf Erden, Dein ist das Reich und die Kraft Amen!
Basso I.
retrograde.

Unser Vater, der Du bist im Himmel und auf Erden, Dein ist das Reich und die Kraft Amen!
Diskanto II.
retrograde.

1ter Canon:

Diskanto I.
Diskanto II.
Basso I. retrograde.
Basso II. retrograde.

2ter Canon:

Diskanto II retrograde.
Diskanto II retrograde.
Basso I.
Basso II.

Anekdote.

Ein braver brittischer Matrose war leidenschaftlicher Liebhaber des Gesangs. Wein, Spiel, das Geschwätz seiner Kameraden — alles das reizte ihn wenig. Er war gern allein, sprach selten; sang, brummte und pfiff aber immerfort. Einst hatte er in See die Nachtwache, und vertrieb sich die Zeit, wie gewöhnlich, mit Singen. Plötzlich entdeckt er im Vordertheil des Schiffs Feuer, stürzt in die Kajüte des Kapitains, weckt diesen; aber Schrecken hat ihm die Sprache benommen, er kann durchaus nur lallen. Dem Officier reisst die Geduld aus, er kennet seinen Mann; fluchend sagt er, er möchte singen, wenn er nicht reden könnte. Siehe, da war das Band seiner Zunge los; er fangt nach einer seiner Lieblingsmelodien an — etwa:

Es brennt, es brennt im Vordertheil!
Es brennt, ach Herr, es brennt!

Der Kapitain springt auf, kommandirt, das Schiff wird gerettet. (A. d. Englischen.)

Kurze Nachrichten.

Warschau, d. 12ten Nov. In wenig Tagen wird hier, dem langgehegten herzlichen Wunsche aller Gebildeten gemäss, die italienische Oper wieder eröffnet, und mit ihr wird uns eine Freude, die wir vor, zum Theil auch während des Anfangs der Revolution, so sehr anständig geniessen konnten, wiedergegeben. Der Direktor ist Hr. Chiavacci, der sich schon durch mehrere Kompositionen bekannt gemacht hat. Er hat zwey neue Opern für sein Theater geschrieben, auch mehrere, die jezt in Italien besonderes Glück machen, kommen lassen. Das Personale ist gut besezt — besonders die beyden für die komische Oper entscheidenden Partien: die prima donna und der primo buffo. — Prag, den 24sten Nov. Herr Abt Vogler hält jezt hier Vorlesungen über theoretische Musik, und findet wenigstens bisher ein zahlreiches Auditorium. Die hiesige Nikolasorgel will er auch simplifiziren; es scheint aber, als ginge es bey diesem Baue sehr langsam her. Eine Privatakademie, die hier errichtet ist, und in welcher alle Monate eine Oper gegeben wird, soll und kann zur Bildung mehrerer Personen für den Gesang beytragen und verdient darum gewiss alle Aufmunterung, besonders da es übrigens mit dem Gesange hier immer übler wird. So ist schon seit einigen Jahren unsre Oper nicht viel — aber jezt ist sie fast gar nichts werth. Voglers Oper: Castor und Pollux, z. B., die vor einigen Jahren mit Recht hier sehr gefiel, wurde selbst unter des Komponisten Direktion so schlecht gegeben, dass er sich weitere Aufführungen derselben verbat. Man spielt fast nichts, als die neuen Opern von Paer, die dieser jezt so sehr schnell auf einander folgen lasst.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Johannens Abschied von ihrer väterlichen Flur, aus Schillers Jungfrau von Orleans, vom Hrn. Konzertm. Zumsteeg in Musik gesezt, wird den Freunden der angenehmen und ausdrucksvollen Kompositionen dieses Künstlers hoffentlich nicht unwillkommen seyn.

d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XIII. 1833.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthumsrecht erscheint im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz:

La Prison d'Edimbourg.
Opéra comique en 3 Actes,
Paroles de M. M. Scribe et Planard,
Musique de M. Carafa.

Der Kerker zu Edinburg.
Oper in 3 Aufzügen,
zur beybehaltenen Musik von M. Carafa,
für die deutsche Bühne bearbeitet von J. D. Anton.

Die verehrlichen Bühnen-Directionen sind höflichst ersucht, uns ihre Aufträge für Partitur, Orchesterstimmen und französisches oder deutsches Textbuch zukommen zu lassen.

Die Billigkeit der Preise soll jede Bühne veranlassen, uns ihre Aufträge direct zu ertheilen.

Nächstens erscheinen im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

G. Onslow. Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuvre 46. N. 1, 2, 3.
— Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuvre 47.

Leipzig, im September 1833.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

In meinem Verlage wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

J. P. Pixis.
Op. 125. Thème de Ludovic avec Variations p. Pianof. seul.

Leipzig, den 1sten October 1833.

Fr. Hofmeister.

Gesuch.

Ein Violinist, der die besten Atteste über seine Brauchbarkeit aufweisen kann, wünscht ein Engagement bey irgend einer Kapelle. Da er auch schon mehrmals als Klavierspieler aufgetreten ist, so empfiehlt er sich hiermit bestens als solcher. Man bittet die respectiven Anfragen der Redaction dieses Blattes zukommen zu lassen.

Empfehlung.

Aecht römische Saiten erster Qualität, die sich durch ihre Reinheit und ihr frisches Ansehen auszeichnen, sind ganz kürzlich angekommen, und werden, so wie die mit Sorgfalt besponnenen Saiten von bekannter Güte, möglichst billig verkauft in der Musikalien- und Instrumentenhandlung von

N. S. Preislisten werden unentgeltlich ausgetheilt.

Carl August Klemm
in Leipzig.

Anzeigen.

Betrug mit Musikalien durch Namensverfälschung.

(Mit Bezugnahme auf die unter jener Aufschrift in No. 196 des Hamburger Correspondenten von C. F. Peters in Leipzig erschienene Erklärung und die darauf erfolgte Erwiederung von Seiten der Musikhandlung C. A. Simon in Berlin und Posen.)

Um einer musikalischen Falschmünzerey auch den letzten Schein von Rechtfertigung, welchen ihr die Musikhandlung C. A. Simon mit exemplarischer Dreistigkeit in ihrer obengedachten Erwiederung zu leihen sucht, dem Publicum gegenüber, zu entziehen, sehe ich mich zu der nachfolgenden Erklärung veranlasst:

Ich habe niemals, weder mittelbar noch unmittelbar, mit der genannten Handlung in Verbindung gestanden; erst die in Rede stehende saubere Speculation hat die Existenz derselben zu meiner Kenntniss gebracht. Das bey ihr unter meinem Namen erschienene Product ist mir, entweder von der Handlung oder von ihrem ehrenwerthen Pariser Freunde, auf eine schändliche Weise untergeschoben worden, was schon für Jeden aus dem Umstande unwidersprechlich hervorgehen musste, dass mein 54stes Werk schon vor längerer Zeit bey C. F. Peters in Leipzig erschienen war. Aber die Handlung C. A. Simon bemüht sich auch weniger, mich als den Verfasser jenes Rondoletto brillant, sondern vielmehr das Rondoletto als meiner würdig darzustellen. Ich hoffe, vor den Kennern nicht erst gegen eine Schmeicheley dieser Art förmlich protestiren zu müssen, und bitte nur Hrn. C. A. Simon resp. seinen

Pariser Freund, für die Zukunft ihre musikalischen Angelegenheiten mit einem derselben würdigern Namen, als der meinige es ist, zu zieren.

Schliesslich bemerke ich noch, dass ich, als preussischer Unterthan, in dieser Sache die preussischen Gerichte zum Schutze meiner Rechte anrufen werde.

Paris, den 23sten September 1833.

François Hünten.

Die theoretisch-praktische Musik-Schule zu Dessau

beginnt den Cursus mit dem 1sten April 1834; — da eine bestimmte Anzahl der Schüler festgesetzt ist, welche nicht füglich überschritten werden kann, so wünscht Unterzeichneter sehr, dass man sich wegen des Beytritts noch vor Ende dieses Jahres melden wolle.

Dessau, im October 1833. *Friedrich Schneider,*
Herzoglicher Hof-Kapellmeister,
Doctor der Tonkunst.

Ankündigungen.

In meinem Verlage sind erschienen und bey mir, so wie in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Bernhard Klein's
religiöse Gesänge für Männerstimmen, in Partitur mit Begleitung des Pianoforte; acht Lieferungen, deren jede im Ladenpreise einen Thaler kostet.

Dem Wunsche mehrer Institute zu genügen, fand ich mich veranlasst, nunmehr auch die einzelnen Singstimmen dieses klassischen Werkes herauszugeben, und zeige hiermit an, dass die ausgesetzten Chorstimmen der ersten und zweyten Lieferung so eben die Presse verlassen haben.

Den Ankauf zu erleichtern, setze ich noch einen Subscriptionspreis von zwey Thalern für sämmtliche acht Lieferungen fest, wonach also jede Lieferung der vier Singstimmen nur 7½ Sgr. kostet.

Seminarien und andere Vereine können ausserdem zu ihrer Bequemlichkeit von jeder der vier Singstimmen die ihnen beliebige Anzahl erhalten, eben so wie diese bey der in meinem Verlage erscheinenden bekannten Ausgabe von Werken klassischer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen der Fall ist.

Noch wird darauf aufmerksam gemacht, dass, so wie gestochene oder gedruckte Stimmen wegen ihrer Correctheit stets den ausgeschriebenen vorzuziehen sind, die hier angezeigten überdiess ohnmöglich für den so gering gestellten Subscriptionspreis ausgeschrieben werden könnten.

Berlin, den 17ten Septbr. 1833. *T. Trautwein.*

Neue Musikalien,

welche bey B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen sind:

Auber, Der Schwur oder die Falschmünzer (le Serment). Oper in drey Aufzügen.

Herold, Das Heilmittel (la Medecine sans Medecin). Oper in einem Aufzuge.

— Der Zweykampf (le Pré-aux-Clercs). Oper in drey Aufzügen.

In vollständigem Klavier-Auszug und Textbuch französisch und deutsch; die Gesänge einzeln mit Klavier oder Guitarre; die Ouverturen für Orchester oder Militärmusik, für Piano zu zwey und vier Händen. Auswahl der Favoritstücke dieser Opern, Rondo's, Variationen, Fantasieen zu zwey und vier Händen von H. Herz, C. Czerny, Ch. Rummel, Lemoine, Duvernoy, Karr, Herold, Adam. — Rinck, Choralfreund 1833. Caecilia, Musik-Zeitschrift, Heft 37, 38 u. s. w. Kreutzer, 12 Gedichte von Peppert für vier Männerstimmen. Mazas, Op. 37, 38, 39. Duos et Variations pour Violon. Bertini, 25 Etudes à 4 mains. Ries, Fest-Ouverture und Siegesmarsch, für Militärmusik arrangirt von J. Küffner. Mozart, Ouverture zur Zauberflöte für vier Männerstimmen eingerichtet mit Text. Küffner, 14 Pièces faciles pour Piano. Kuffner et Schad, Manuel de Pianistes. Ch. A. F. Hünten, Fantaisie sur 4 Thèmes de Herold de l'opera Ludovic pour Piano. Panny, Tafellied und Steyersche Lieder. Anschütz, 2 Tantum Ergo. Herz, Variations sur des Thèmes Philtre à 4 mains. Horn, Galop de l'opera Gustav à 2 et à 4 mains. Czerny, 6 Contredanses pour Piano u. s. w.

In Arbeit befinden sich in allen Gestalten, wie vorstehende Opern:

Auber, Gustav oder der Maskenball.
Carafa, Der Kerker zu Edinburg.

Neue Musikalien,

welche in der Lampert'schen Buch- und Musikhandlung in Gotha mit Eigenthumsrecht erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Umbreit's, C. H., Musikalischer Nachlass: Vorspiele und Fantasien für die Orgel, herausg. von dessen Sohne, Dr. F. W. K. Umbreit, grossherzogl. badenschem Kirchenrathe und ordentl. Professor der Theologie zu Heidelberg. Lief. 1 à 6 gGr.

Wird fortgesetzt und Freunden gediegener Musik für die Orgel eine um so willkommenere Gabe seyn, da der unlängst verstorbene Componist, überall rühmlichst bekannt — sein Choralbuch fand sogar in Paris Anerkennung — sämmtliche Vorspiele und Fantasieen, welche der eben angezeigte musikalische Nachlass enthält, auf das Sorgfältigste ausgearbeitete und selbige seinen Hinterbliebenen und zahlreichen Verehrern als seine besten Arbeiten zu verschiedenen Malen bezeichnete.

Haushalter, C. G., Introduction et Variations brillantes et non difficiles pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte, dédiées aux Amateurs. 8 gGr.

Lübcke, A., Gesänge für Männerstimmen. 16 gGr.

— Ouverture zur Oper: Der Glockengiesser, für Pfte. 8 gGr.

Michel, A., das grosse Hallelujah von Klopstock für vier Singstimmen mit Orgel- oder Pianofortebegleitung, für Gesang-Vereine oder zum Gebrauch in Kirchen. 18 gGr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. Nº. 43. 1833.

„Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick", eine neue Oper in fünf Acten, mit Ballet, Pantomime und Tableaux von C. Lobe.

Seit M. von Weber's herrliche Meisterwerke auf die Weimar'sche Bühne gebracht wurden, hat sich wohl nicht leicht wieder eine neuere Oper daselbst eines grössern und lebhaftern Beyfalls zu erfreuen gehabt, als die oben genannte, am 28sten September zum ersten Mal aufgeführte des Hrn. C. Lobe, welcher durch diese jüngste Schöpfung seiner Muse nicht nur die Vorurtheile und Widerwärtigkeiten, welche gewöhnlich dem Propheten in seinem Vaterlande entgegenstehen, siegreich überwinden, sondern auch seinen bereits im Auslande gewonnenen Ruf für immer befestigen und bedeutend vergrössern wird. Wir halten uns nach blos einmaligem Anhören dieses neuen grossen Werkes eines so talentvollen und ideenreichen Componisten noch nicht für befugt, ein ausführlicheres Urtheil und eine eigentliche Kritik darüber abzugeben, aber so viel glauben wir jetzt schon vorläufig mit gutem Grunde behaupten zu können: es fasst sehr Vieles in sich, was ihm den Beyfall der Kenner, und fast Alles, was ihm den lebhaftesten Applaus des grössern musikliebenden Publicums gewinnen und für lange Zeit sicher stellen kann. Diese neue Oper kann, wenn wir den gegenwärtigen musikalischen Zeitgeist und Geschmack, welchem sie in gewisser Hinsicht vielleicht zu sehr huldigt, nicht ganz verkennen, zumal wenn sie an anderen Orten eben so prächtig und geschmackvoll in Scene gesetzt und tüchtig ausgeführt wird, wie es in Weimar der Fall war, leicht ein furore machendes Lieblingsstück werden und den französischen und italienischen Modemännern nicht nur auf deutschem, sondern auch auf ihrem eigenen Terrain grossen Abbruch thun. Sie wird in ihren zahlreichen, grösstentheils überaus ansprechenden, oft sehr originellen und effectvollen und durchgehends wahrhaft melodiös gehaltenen Volks-, Feen- und Jagd-Chören, Sopran- und Tenor-Arien (für den Bass ist weniger gesorgt), Duetten, Terzetten u. s. w., deren einige selbst den ausgezeichnetsten Federn zur Ehre gereichen würden, den Opernmusik liebenden Singvereinen einen reichen Schatz schöner, für die Dauer bey friedigender und dabey nicht übermässig schwerer Gesangstücke darbieten; sie wird durch ihr buntes Zauberwesen, welches der theatralischen Maschinen- und Decorationskunst einen weiten Spielraum eröffnet, so wie durch hinlängliche Riesen und Zwerge, Feen und Elfen, welche vornämlich in dem, mit wunderhübscher Musik ausgestatteten Ballet sich geltend machen, das sinnliche schau- und hörlustige Publicum überall höchlich entzücken — und die Potpourri-, Walzer- und Galopp-Fabrikanten werden in ihr eine nicht leicht zu erschöpfende Fundgrube zum Ausbeuten entdecken, aus welcher sich, mit leichter Mühe, die prächtigsten und nettesten Modestücke zusammensetzen lassen. — Wir wüssten in der That nicht leicht eine neuere Oper zu nennen, welche einen gleichen Reichthum von schönen, herzerfrischenden und sich sogleich beym ersten Anhören dem Gedächtniss einprägenden Melodieen aufzuweisen hätte — und hierdurch vornämlich wird die Fürstin von Grenada alle Welt bezaubern und des überaus günstigen Eindrucks, welchen sie, trotz mancher ungünstigen Verhältnisse, auf das zahlreich versammelte Publicum in Weimar hervorgebracht, an anderen Orten nicht verfehlen.

Die vorzüglich ansprechenden und lebhaft applaudirten Partieen der Oper waren folgende: Zunächst die originelle, brillant instrumentirte, mit anmuthigen Gesangstellen durchflochtene Ouverture; dann die schöne Romanze Estrella's: „In Grenadas Königsthume" u. s. w., eine wohl ausgestattete Arie Solabella's (der Fürstin von Grenada): „Seyd

gegrüsst!“ u. s. w., ein sehr hübsches Duett für Sopran und Tenor (Solabella und Garita): „Ich darf euch so nicht sehen“ u. s. w., und der sehr effectvolle Schluss-Chor des ersten Acts: „Teuflische Buhle!“ u. s. w. — Im zweyten Acte traten hervor: der weberisch leicht hinflatternde Elfenchor: „Des Lebens Quell springt hell“ u. s. w., die schöne Arie Naditens: „Nun athme leichter auf“ u. s. w., und das Finale, vorzüglich dessen reizender Schlusschor. — Im dritten Acte fanden eine, tiefe Empfindung athmende Tenor-Arie mit Hornbegleitung, ein frischer, heiterer, Waldlust entzündender Jagdchor und das, vielleicht etwas zu weit ausgedehnte Ballet den lebhaftesten Applaus. Eben so im vierten Acte eine grosse Scene Solabella's: „Bald schlägt die Stunde der Entscheidung“ u. s. w., ein unvergleichlich frisches und anmuthiges Sopran-Terzett: „Kommt die Sonn' am Himmelsbogen“ u. s. w., bey welchem, was wir in Weimar noch nie erlebt — freylich ohne gewünschten Erfolg — da Capo gerufen wurde, und das vortrefflich gearbeitete, sehr effectvolle Finale, unsers Erachtens der Glanzpunct der ganzen Oper. Im fünften Acte gefielen Garita's schöne, an Weber's Genius erinnernde Arie: „Wo bin ich?“ u. s. w. und ein, an echt komischen Zügen reiches Quintett für vier Soprane und Tenor, während der schöne Schlusschor bey der Pracht der Decorationen und geschmackvoll angeordneten Tableaux etwas in den Hintergrund zurücktrat.

Summa: Herr C. Lobe hat durch diese neue Schöpfung seines reichen, immer herrlicher hervortretenden Genius, welche nicht nur der Musik, sondern, wie wir gehört, grösstentheils auch dem Texte nach sein Eigenthum ist, die sehr hoch gespannten Erwartungen, welche man nach seinen früheren Opern, vorzüglich den „Flibustiern“, von ihm hegte, nicht nur vollkommen befriedigt, sondern übertroffen. Er hat in der „Fürstin von Granada“ eine Oper geliefert, welche Alles leistet, was der Zeitgeschmack von einer solchen verlangt und ausserdem noch vieles weit Besseres, und welche wir mit vollkommener Zuversicht den respectiven Theaterdirectionen als ein Werk empfehlen dürfen, welches bey zweckmässiger Ausstattung so gut — und vielleicht auf längere Zeit sein volles Haus machen wird, als irgend ein französisches oder italienisches der neuern Zeit.

K. Stein.

Recensionen.

Tre Ditirambi per il Pianoforte composti da C. Tomaschek. Op. 65. (Propr. dell' edit.) Praga, presso Marco Berra.

Merkwürdig in verschiedener Hinsicht ist die italienisch und teutsch verfasste Vorrede zu diesem beachtenswerthen Werke. Wir theilen sie hier mit, vorzüglich weil der Vortragende daraus am klarsten des Verfertigers Meinung und Absicht ersieht. Der Verf. lässt sich, wie folgt, vernehmen: „Dithyramben für das Pianoforte! — Man wird es vielleicht seltsam finden; aber das Auffallende wird verschwinden, wenn man das Wesen der Tonkunst auffasst und diese Art darunter aufsucht. Musik stellt das Schöne — auf das Gefühl in Bildern wirkende Ideen — in Tönen subjectiv, das ist: als Aeusserung des Gefühls dar. Der Dithyramb, wie kommt er aber zu uns? ist er nicht unserer Empfindungsweise fremd? Er ist Hymnus auf die Gottheit des Bacchus; so zeugen die Lehrbücher über schöne Kunst fast alle, aber mit Unrecht. (?) Die Alten unterschieden genau zwischen Hymnus und Dithyrambos. (Ja. Der erste Ausdruck bezeichnet das Allgemeine, der zweyte das Besondere, auf die Begeisterung des Bacchus Gerichtete oder durch sie Gewirkte.) Jener war Ausdruck der Empfindung beym Anschauen der Grösse irgend eines Gottes, ruhig, (nicht immer) feyerlich; dieser der Sturm begeisterter Gemüther, die der Gott seiner Nähe gewürdigt, alle Schranken durchbrechend, in entzügelter Entzückung schwärmend, brausend. Abgesehen von dieser Veranlassung, die uns allerdings fremd seyn muss, sind wir dieser Begeisterung nicht fähig bey anderm Anlass? — Wer wagt das zu behaupten? — Somit ist dieses Object der Kunst überhaupt, und der Tonkunst — die auf äussere Lebensformen am wenigsten reflectirt — insbesondere nicht fremd; dadurch also der Tonsetzer gerechtfertigt, auch der folgenden Tonstücke Wesen erklärt. Daher der schnelle, oft unvorbereitete Wechsel, daher das Abspringen von einer Idee zur andern, daher endlich der feurigste Sturm am Schlusse, in welchem gleichsam die entzückte Seele des Begeisterten verhaucht.“

Wir sollten meinen, die Entschuldigung wäre in unseren Zeiten eben so wenig nöthig gewesen, als die Beschuldigung der Lehrbücher. Erstlich ist

Pariser Freund, für die Zukunft ihre musikalischen Anzeigen mit einem derselben würdigern Namen, als der meinige es ist, zu zieren.

Schliesslich bemerke ich noch, dass ich, als preussischer Unterthan, in dieser Sache die preussischen Gerichte zum Schutze meiner Rechte anrufen werde.

Paris, den 25sten September 1833.

François Hünten.

Die theoretisch-praktische Musik-Schule zu Dessau

beginnt den Cursus mit dem 1sten April 1834 — da eine bestimmte Anzahl der Schüler festgesetzt ist, welche nicht füglich überschritten werden kann, so wünscht Unterzeichneter sehr, dass man sich wegen des Beytritts noch vor Ende dieses Jahres melden wolle.

Dessau, im October 1833. *Friedrich Schneider,*
Herzoglicher Hof-Kapellmeister,
Doctor der Tonkunst.

Ankündigungen.

In meinem Verlage sind erschienen und bey mir, so wie in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Bernhard Klein's

religiöse Gesänge für Männerstimmen, in Partitur mit Begleitung des Pianoforte; acht Lieferungen, deren jede im Ladenpreise einen Thaler kostet.

Dem Wunsche mehrer Institute zu genügen, fand ich mich veranlasst, nunmehr auch die einzelnen Singstimmen dieser klassischen Werkes herauszugeben, und zeige hiermit an, dass die ausgesetzten Chorstimmen der ersten und zweyten Lieferung so eben die Presse verlassen haben.

Den Ankauf zu erleichtern, setze ich noch einen Subscriptionspreis von zwey Thalern für sämmtliche acht Lieferungen fest, wonach also jede Lieferung der vier Singstimmen nur 7½ Sgr. kostet.

Seminarien und andere Vereine können ausserdem zu ihrer Bequemlichkeit von jeder der vier Singstimmen die ihnen beliebige Anzahl erhalten, eben so wie diess bey der in meinem Verlage erscheinenden bekannten Ausgabe von Werken klassischer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen der Fall ist.

Noch wird darauf aufmerksam gemacht, dass so wie gestochene oder gedruckte Stimmen wegen ihrer Correctheit stets den ausgeschriebenen vorzuziehen sind, die hier angezeigten überdiess ohnmöglich für den so gering gestellten Subscriptionspreis ausgeschrieben werden könnten.

Berlin, den 17ten Septbr. 1833. *T. Trautwein.*

Neue Musikalien,

welche bey B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen sind:

Auber, Der Schwur oder die Falschmünzer (le Serment). Oper in drey Aufzügen.

Herold, Das Heilmittel (la Medecine sans Medecin. Oper in einem Aufzuge.

— Der Zweykampf (le Pre-aux-Clercs). Oper in drey Aufzügen.

In vollstimmigem Klavier-Auszug und Textbuch französisch und deutsch; die Gesänge einzeln mit Klavier oder Guitarre; die Ouverturen für Orchester oder Militärmusik, für Piano zu zwey und vier Händen. Auswahl der Favoritstücke dieser Opern, Rondo's, Variationen, Fantasieen zu zwey und vier Händen von H. Herz, C. Czerny, Ch. Rummel, Lemoine, Duvernoy, Karr, Herold, Adam. — Rinck, Choralfreund 1833. Cäcilia, Musik-Zeitschrift, Heft 37, 38 u. s. w. Kreutzer, 12 Gedichte von Pepport für vier Männerstimmen. Mazas, Op. 37, 38, 39. Duos et Variations pour Violon. Bertini, 25 Etudes à 4 mains. Ries, Fest-Ouverture und Siegesmarsch, für Militärmusik arrangirt von J. Küffner. Mozart, Ouverture zur Zauberflöte für vier Männerstimmen eingerichtet mit Text. Küffner, 14 Pièces faciles pour Piano. Küffner et Schad, Manuel de Pianistes. Cah. 4. F. Hünten, Fantaisie sur 4 Thèmes de Herold de l'opera Ludovic pour Piano. Panny, Tafellied und Steyersche Lieder. Anschütz, 2 Tantum Ergo. Herz, Variations sur des Thèmes Philtre à 4 mains. Herz, Galop de l'opera Gustav à 2 et à 4 mains. Cavorti, 6 Contredanses pour Piano u. s. w.

In Arbeit befinden sich in allen Gestalten, wie vorstehende Opern:

Auber, Gustav oder der Maskenball.
Carafa, Der Kerker zu Edinburg.

Neue Musikalien,

welche in der Lamprecht'schen Buch- und Musikhandlung in Gotha mit Eigenthumsrecht erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Umbreit's, C. H., Musikalischer Nachlass; Vorspiele und Fantasien für die Orgel, herausg. von dessen Sohne, Dr. F. W. K. Umbreit, grossherzogl. badensehem Kirchenrathe und ordentl. Professor der Theologie zu Heidelberg. Lief. 1 à 6 gGr.

Wird fortgesetzt und Freunden gediegener Musik für die Orgel eine um so willkommenere Gabe seyn, da der unlängst verstorbene Componist, überall rühmlichst bekannt — sein Choralbuch fand sogar in Paris Anerkennung — sämmtliche Vorspiele und Fantasieen, welche der eben angezeigte musikalische Nachlass enthält, auf die Sorgfältigste ausgearbeitete und selbige seinen Hinterbliebenen und zahlreichen Verehrern als seine besten Arbeiten zu verschiedenen Malen bezeichnete.

Haushalter, C. G., Introduction et Variations brillantes et non difficiles pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte, dédiés aux Amateurs. 8 gGr.

Lübcke, A., Gesänge für Männerstimmen. 16 gGr.

— Ouverture zur Oper: Der Glockengiesser, für Pfte. 8 gGr.

Michel, A., das grosse Hallelujah von Klopstock für vier Singstimmen mit Orgel- oder Pianofortebegleitung, für Gesang-Vereine oder zum Gebrauch in Kirchen. 18 gGr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

und bleibt Dithyrambos zunächst ein Beyname des Bacchus von ungewisser Ableitung, dann ein begeisterter, berauschter Hymnos zu Ehren des Gottes, den man mit dem Ehren-Namen des Guten belegte; endlich wird das Wort, allgemeiner genommen, jeder feurig schwärmenden Entzückung beygelegt. Das wird jedes griechische Lexikon und jedes gute Lehrbuch bestätigen. Wir wollen nur einmal das weit verbreitete kleine Real-Schullexikon für die studirende Jugend zum Verstehen der alten Klassiker von C. Ph. Funke (Hamburg und Mainz, 1807) aufschlagen; wir sind im Voraus gewiss, dass es nichts Anderes sagt. Hier heisst es: Dithyrambi, der Name gewisser Hymnen, zu Ehren des Bacchus, die theils aus einer wahren, durch den Genuss des Weines erzeugten, theils erkünstelten Begeisterung der Dichter entstanden. Die Bilder darin wurden ohne Bezug auf einander und ohne Folge an einander gereiht, oder liessen ihre Verbindung nur errathen, indem die heftige Begeisterung den Verfassern nicht erlaubte, anders, als in heftigen Sprüngen einher zu wandeln. — Man wende diess in's Allgemeinere, und man hat das Wesen der Dithyramben, gerade so, wie es der Verf. auch will. Dass wir jetzt aber auch schwärmen können, ist einmal ganz gewiss, und in der Musik haben eigentlich die Dithyramben das Uebergewicht erhalten, sobald es auf heftige Sprünge ankommt. — Ueberall wird ein tüchtiger Mann anders schwärmen, als ein untüchtiger. Wer im ruhigen Zustande geordnet und scharf denkt, in dessen Rausch wird sich eine Kraft offenbaren, die im entzügelten Schwunge Blitze der Ordnung leuchten lässt; er wird einen Zusammenhang offenbaren, der durch gefährliche Klüfte zerrissen und durch unerwartete Nebensprünge versteckt erscheinen wird. Auf diese Weise schwelgt der Verf. in Tönen; er rast gut; es ist Sinn im wilden Spiel. Männer mögen ihm mit Lust folgen: Frauen mögen es lassen, wenn sie keine sonderlichen Mänaden-Anlagen haben.

Missa pro defunctis. Seelenmesse für vier Männerstimmen componirt — von A. F. Häser. 55stes Werk. Partitur und Singstimmen. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Die ganze, mit dem lateinischen und teutschen Texte versehene Seelenmesse ist dem Style nach einfach, in der Regel (ohne viele Ausnahmen) im syllabischen Gesange durchgeführt, dem Gegenstande gemäss. Die Einleitung der kirchlich prosaischen Sätze bis zur Hymne wird in einem einzigen musikalischen Satze, Adagio, $\frac{3}{4}$, As dur, zusammengehalten. Die Modulation ist reich, doch nicht übermässig, zuweilen geübte Sänger erfordernd. In einer Anmerkung der ersten Notenseite der Partitur erfahren wir, dass die zur Bequemlichkeit bey der Aufführung geschriebene Pianofortestimme alle Singstimmen in ihrer wahren Stimmenlage enthält, einige wenige Stellen ausgenommen, in denen sie den ersten Tenor in der höhern Octave und eine etwas freyere Bewegung hat. Zum Behufe einer bestimmteren Nachhülfe der Sänger hätten wir die freyere Bewegung, die zum Glück nur selten vorkommt, lieber mit kleinen Noten der eigentlichen Stimmenführung bereichert gesehen. Die Hymne beginnt mit All. assai, $\frac{4}{4}$, F moll, den Text nur äusserst selten, an singgerechter Stelle und meist nur in einem einzigen Worte wiederholend. Mit Recordare, Jesu pie, ändert sich der Satz in Andante, $\frac{3}{4}$, Des dur, was wieder in All. assai, $\mathbf{C}$, B moll, wie früher, übergeht und von den Worten: „Confutatis maledictis" bis zum Amen des Hymnus festgehalten wird. Die hinzugefügte kirchliche Prosa tritt mit Maestoso, $\frac{4}{4}$, Es dur, ein, woran sich das Hostias kürzlich anschliesst. In so kurz gehaltenen und immer einfachen Sätzen (nur Benedictus ist ein wenig in der Oberstimme figurirt) schreitet das Ganze feyerlich ernst bis zum Schlusse, ohne alle Fugenarbeit, die sich auch für den Ernst in blosen Männerchören nur im glücklichen Falle wohl ausnimmt, da sich die Stimmen gewöhnlich nicht genug unterscheiden und die Subjecte bey engerer Harmonieenstellung nicht immer klar genug hervortreten. Mit Fleiss scheint der Verf. die ganze Seelenmesse in B-Vorzeichnungen gehalten und As dur zur Haupttonart gemacht zu haben. Das Agnus Dei, das Gis moll-Vorzeichnung erhielt, hat offenbar seine Kreuze allein der leichtern Uebersicht wegen bekommen, denn der Schluss, zu den Worten „quia pius es", kehrt zur As dur-Bezeichnung zurück. Man erinnert sich, dass nach mehren Auslegungen der Tonarten As dur den heiligen Ernst und die feyerliche Stille des Grabes bedeuten soll. — Sollten zuweilen wegen Führung des vierstimmigen Gesanges bey Betrachtung der als Partitur dienenden Pianofortestimme einige Bedenklichkeiten aufstossen, so schlage man

nur die Singstimmen selbst, namentlich die Tenore, nach, und man wird finden, dass sie im fliessenden Zusammenhange gut geführt sind, was man in einzelnen wenigen Tacten der Partiturstimme nicht immer deutlich ansieht. Das ist auch der hauptsächlichste Grund, weshalb wir gewünscht hätten, es möchten zuweilen kleine Noten in dieselbe eingeschaltet worden seyn, damit der Spieler den Gang der Singstimmen genauer vor sich hätte.

Nachrichten.

Berlin, den 5ten October. Im Bühnen- und Musikwesen ging hier Alles seinen einförmigen Gang fort. Nur ein Phänomen erregte Aufsehen: eine italienische Oper („Semiramis" von Rossini) auf der Königstädter Bühne, von Seiten der weiblichen Hauptrollen vortrefflich, sonst ziemlich genügend, im Ensemble ausgezeichnet gegeben. Die Anwesenheit der Dem. Heinefetter, welche der Director Cerf zu noch 12 Gastrollen engagirt hat, gewährte uns den seltenen Genuss, zwey so schöne Stimmen und vorzügliche Sängerinnen, wie die genannte und Dem. Hähnel, in einer Oper vereint, besonders im schön gesangreichen Duette, zu hören. Beyde Sängerinnen sprechen das Italienische (vorzüglich Dem. Hähnel) überaus sonor und deutlich, in toscanischem reinem Dialect aus. Beseelt den Gesang der Dem. Hähnel, besonders in der ihr bequemeren Lage der Mittel- und tieferen Töne, ein tieferes Gefühl, so erhebt wieder Dem. Heinefetter durch ihre starke Höhe und den leidenschaftlichen Vortrag heftiger Affectstellen, verbunden mit sprechender Mimik und einnehmender Gestalt, die vom Dichter so flüchtig skizzirte Erscheinung der Semiramis zur imponirenden Selbstherrscherin. Enthusiastischer Beyfall, wie er seit dem Verschwinden der gefeyerten Sontag aus der Kunstwelt auf dieser Bühne so leicht nicht wieder statt gefunden hat, lohnte die Anstrengungen beyder Künstlerinnen, welche gleich ehrend empfangen, auch nach jedem Acte gerufen wurden. Es kann in der That keine genauere Uebereinstimmung im Klange der Stimmen und im Vortrage gefunden werden, als diese beyden Meister-Sängerinnen uns vernehmen liessen, und so die höchst gespannte Erwartung des übermässig zahlreichen Publicums vollkommen befriedigten. Weniger ausgezeichnet, obwohl nicht störend, und von dem fleissigsten Studium zeugend, erschien die Ausführung der sehr schweren Basspartie des Assur. Hr. Fischer wandte alles Mögliche an, seiner, für declamatorischen Gesang vorzüglich geeigneten, starken Stimme mehr Geläufigkeit zu verschaffen. Uebrigens hat der Charakter des stets zürnenden Assur an sich in der Darstellung etwas Widriges, weshalb ein zu starkes Auftragen nur noch abstossender wirkt. Der Tenor, Hydrenus, ist so unbedeutend in dieser Oper, dass Hr. Holzmiller unmöglich darin hervortreten konnte. Noch vernachlässigter ist Azema. Oroes wurde von Hrn. Greiner gut gesungen. Auch die Chöre, obgleich etwas roh, leisteten doch Altes, was man billig verlangen kann, besonders in einer fremden Sprache, welche wenigstens nicht störend wirkte. Das Orchester wurde, mit Inbegriff der Banda auf der Bühne, von Hrn. Kapellmeister Gläser vorzüglich geleitet, welcher die ganze Oper mit grossem Fleisse eingeübt hatte, so dass die Präcision des Ganzen, unter so schwierigen Umständen, nichts zu wünschen übrig liess. Nur deckt die starke Begleitung häufig die Singstimmen zu sehr. — Dennoch aber möchte man fragen: weshalb denn eine italienische Oper von deutschen Sängern gesungen? Antwort: „es ist hier etwas Neues", den Wohlklang der echten Gesangsprache abgerechnet, die an sich schon halbe Musik ist. Ueber die Composition bedarf es keines Commentars. Bereits fünf Vorstellungen der Semiramide sind zahlreich besucht worden. Ausserdem hat das Wiederauftreten der Dem. Hähnel als Imogen im Piraten, Alaide in der Unbekannten, und Romeo in Bellini's Capuleti e Montecchi die Freunde der neuern italienischen Oper nach der Königsstadt gezogen. Auch Norma von Bellini wird vorbereitet. — Dem. Stetter aus Wien hat als Giulietta und Isoletta gefallen, obgleich auch Mad. Schodel in diesen Gesangrollen gern gehört wird. — Wenn so auf der Königsstädter Bühne die italienische Oper ihre Triumphe, selbst durch deutsche Sänger fleissig ausgeführt, feyert, so hält sich das Königliche Theater vorzugsweise an französische Singspiele. Die einzige deutsche Oper Don Juan wurde im September zwey Mal gegeben und erhielt dadurch ein erneutes Interesse, dass Dem. Stephan sich mit glücklichem Erfolg in der schweren Rolle der Donna Anna versuchte. Was Kraft der Stimme und declamatorischen Ausdruck anlangt, leistete die erst kurze Zeit active Sängerin schon Bedeutendes, was zu

guten Hoffnungen berechtigt, wenn die Stimme nicht zu sehr angestrengt wird. — Die Darstellung des Robert (des Teufels) gelang Hrn. Hoffmann, bis auf zu vorzeitige Kraftanwendung, recht wohl. Die fehlende Ouvertüre in dem fünften Acte konnte jedoch durch die supplirten Blasinstrumente hinter der Scene nicht ersetzt werden. Diese Oper wurde drey Mal, ausserdem Auber's Fra Diavolo, die Stumme, der Gott und die Bajadere, in herkömmlich stereotyper Recapitulation, jedoch endlich auch eine neue Operette: Herold's „le Pré-aux-Clercs", in der deutschen Uebersetzung „der Zweykampf" benannt, mit mittelmässigem Erfolge gegeben. Das Stück ist eben so langweilig, als unverständlich, besonders bey der Aussprache unserer meisten Sängerinnen, sowohl was den Dialog, als Gesangtext betrifft. Das Ganze bewirkt weder einen ernsten, noch heitern Eindruck, und eben so gleichgültig lässt Herold's Musik, obgleich solche melodisch, theilweise pikant und mit Erfahrung und Geschmack instrumentirt ist. Einige Romanzen und ein Terzett im dritten Acte wirkten noch am anziehendsten, so vorzüglich auch die musikalische Ausführung der Operette war, in welcher die Talente der Damen Seidler, Grünbaum und Stephan, wie die Herren Mantius, Hammermeister, Blume u. s. w. mitwirkten, auch die Scenerie sogar durch einen Maskenball und Tanz belebt war. —

Noch hat die Instrumentalmusik Ferien, doch bald werden die Quartette und Concerte beginnen. Hr. Kapellmeister Berwald aus Stockholm zeigte sich als vorzüglich solider, reiner Violinspieler in Concertstücken von seiner eigenen Composition. Besonders sprach die Benutzung schwedischer Volksmelodieen an. Ein wenig gelungenes Debüt der Dem. Hoffmann als Tancred übergehend, erwähne ich nur noch die von den Herren A. W. Bach und Fr. Belcke in der Marienkirche zu wohlthätigem Zwecke veranstaltete geistliche Musik. Deren Inhalt gewährte ein kunstgeschichtliches Interesse, indem die älteren Compositionen deutscher Tonsetzer einer für den strengen Styl in der Musik wichtigen Zeit wohl gewählt und zusammengestellt waren, nämlich: Orgel-Fuge von Joh. Pachelbel; Motette von Joh. Christoph Bach; Toccata von Georg Böhm für die Orgel; Christe eleison und Gloria aus der grossen H moll-Messe von Joh. Seb. Bach (deren vollständige Aufführung von der hiesigen Singakademie vorbereitet wird); 68ster Psalm von Händel; Orgel-Fuge von Christian Bach; Arie und Chor aus dem Requiem von Hasse; ein Theil des 111ten Psalms von Naumann. Ausserdem wurden noch zwey Choräle für Posaune und Orgel von den Herren Belcke und Bach mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit und Sicherheit ausgeführt. Die Sopran- und Alt-Soli wurden von Dem. Lenz und Lehmann gut vorgetragen.

Am 21en d. hat in Potsdam ein von dem Seminar-Lehrer Herrn Schärtlich veranstaltetes Gesangfest statt gefunden, welches nach dem Programm den löblichen Zweck hatte, einen Gesang-Verein zu gründen, welcher alljährlich ein ähnliches Fest zu veranstalten und hauptsächlich den religiösen Gesang zu vervollkommnen, auch von dem Ueberschusse der Einnahme talentvolle junge Leute, Behufs einer zweckmässigen Vorbereitung zum Schulamte, zu unterstützen beabsichtigt. Der bey dem Gesangfeste thätige Männerchor zählt über 300 Stimmen und ist aus Dilettanten, Zöglingen des Schullehrer-Seminars, Cantoren, Organisten und Lehrern aus dem Potsdam'schen Regierungsbezirke gebildet. Da Ref. an dem Gesangfeste selbst Theil zu nehmen verhindert war, möge wenigstens der Inhalt desselben hier eine nähere Uebersicht gewähren. Der erste Theil sollte bestehen aus: 1) Einleitung auf der Orgel, gespielt von A. W. Bach. 2) Choral von Bernhard Klein mit Orgel-, Instrumental- und Posaunenbegleitung. 3) Einleitung für die Orgel, von dem Hrn. Organisten Hönnicke (zu Potsdam) gespielt. 4) Motette von B. Klein. 5) Orgel-Phantasie. 6) Psalm von Schnabel. 7) Variationen auf den Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorn", für Orgel und Posaune, von den Herren Bach und Belcke ausgeführt. 8) Motette von B. Klein.

Zweyter Theil: 9) Choral von B. Klein. 10) Einleitung für die Orgel. 11) Motette von B. Klein. 12) Adagio für die Orgel. 13) Hymnus von Berner. 14) Schlusssatz für die Orgel. — Das Gesangfest sollte in der Garnisonkirche statt finden und durch die Königlichen Sänger Mantius, Stümer, Hammermeister und Zschiesche unterstützt werden. Ein erfreuliches Zeichen der Zeit ist ein so reger Sinn für die höhere Tonkunst, nachdem die dramatische Musik (seltene Ausnahmen abgerechnet) mit raschen Schritten ihrer Regeneration durch immer tieferes Versinken in blendenden Schein und werthlose Nichtigkeit entgegeneilt.

Theatralische Sommer-Stagione — Anfang der Herbst-Opern u. s. w. in Italien.

Mailand. (Teatro Carcano.) Der rühmlich bekannte Tenor Nicola Tacchinardi, welcher bereits das Theater verlassen, und dessen im vorigen Karnevals-Berichte vortheilhaft erwähnte Tochter Fanny seit Kursem mit dem Opern-Componisten Giuseppe Persiani vermählt ist, unternahm diesen Sommer, wahrscheinlich in Gemeinschaft mit seinem Eidam, die Impresa dieses Theaters. Seine Hauptabsicht dabey war, sowohl die Tochter, als eine ältere Oper des Hrn. Persiani, Danao betitelt, den Mailändern hören zu lassen. Da nun im Danao ursprünglich der ebenfalls bekannte Tenor Claudio Bonoldi gesungen hatte, so wurde er nebst dem Tenoristen Luigi Magnani und der Sopranistin Teresa Brambilla für die erste Oper Beatrice di Tenda von Hrn. Bellini engagirt. Die Wahl dieser seiner neuesten Oper, welche bey ihrem Entstehen letzthin in Venedig durchgefallen ist, war in so fern nicht zu tadeln, weil sie für Mailand, wo Hr. Bellini so gar viele Freunde hat, unbekannt war, auch die Urtheile der verschiedenen italienischen Hauptstädte über Opern öfters verschieden ausfallen. Der Inhalt des Stücks ist kürzlich folgender: Beatrice, Gräfin von Tenda, Wittwe des Fucino Cane, ehemaligen Vormunds der Söhne des ersten Herzogs von Mailand, Joh. Galeazzo Visconti, heirathete den Filippo Maria Visconti, der von den väterlichen Staaten nur wenig geerbt hatte, durch diese Heirath aber nicht nur Herr über die ganze Lombardei, sondern auch über einen Theil Piemonts geworden ist. Beatrice war schon etwas bejahrt, Filippo hingegen jung und ausschweifend; dieser verliebte sich in seine Hof-Dame Agnese del Maino, ersann mit ihrem Bruder Beatrice's Untergang, die endlich, einer Verschwörung und des Ehebruchs angeklagt, zu Binasco enthauptet wurde. Noch ist zu bemerken, dass die ursprüngliche Bass-Partie des Filippo für Bonoldi (Quasi-Baritono) eingerichtet werden musste.

Diess Wenige vorausgeschickt, müssen die Leser vor Allem mit dem vorhin berührten Sterne erster Grösse, mit der eben nicht grossen und mit einer etwas sentimentalen Physiognomie und schönen Augen begabten Fanny Tacchinardi bekannt gemacht werden. Sie gab die Titelrolle, wie einer der vormaligen grossen Sänger Italiens, was Alles und viel sagen will. Hätte ihre Stimme mehr Kraft und Fülle, so wäre sie strictissimo significatu die erste jetzt lebende Sopranistin auf Erden. Im Grunde ist sie es auch, denn wen haben wir jetzt, welche alle diese zur grossen Gesangskünstlerin erforderlichen eminenten Eigenschaften in sich vereint? Besagte fehlende wird sie wahrscheinlich, weil sie noch sehr jung ist, bald erlangen. Besonders vortrefflich zeigt sich die Tacchinardi in der Oeconomie und richtigen Anwendung der Gesangsverzierungen, und durfte hierin den allmächtigen Rubini übertreffen.... Die Rolle des Filippo gab der Veteran Bonoldi, dessen Stimme besonders in grossen Theatern und bey lärmender Musik selten mehr vernehmlich ist, für kleinere Theater hingegen so manche alte schöne Reste besitzt. Hr. Magnani ist ein guter Tenor zweyten Ranges. Fräul. Teresa Brambilla, Schwester der im vorigen Berichte belobten Marietta, und Zögling des hiesigen Conservatoriums, betrat zum ersten Male das Theater in der Rolle der Agnese, die sie angeblich binnen 24 Stunden (?), wegen Erkrankung der Scheggi, übernehmen musste; sie that mehr als ihr Mögliches.

Die Musik der Beatrice, eine grösstentheils aus Abfällen und Herrlichkeiten der alt-neusten Opernschöpfung zusammengesetzte Mosaik, ist noch weit ärmer als ihre Vorgängerin, die Norma; zuweilen hört man zwar etwas Teutonisches aus Beethoven und Anderen, aber bald kehrt man in die alten Uebel wieder zurück, wie ungefähr ein so eben lustig gewesener Hypochondrist in die vorige Melancholie.

In Betreff der Aufnahme der Beatrice di Tenda ist zu bemerken, dass sie sehr übel ausgefallen seyn würde, hätte eine Sängerin zweyten Ranges jene Rolle gesungen. Zur Vermeidung des gänzlichen Schiffbruchs trug auch zum Theil der wackere Bonoldi bey. Dessen ungeachtet fehlte es nicht an Journalisten, welche bey allem der trefflichen Künstlerin ertheilten Lobe, Bemerkungen vernehmen liessen. Jene, welche der Pasta die Cour machen, meinten, die Tacchinardi habe vorigen Karneval zu Venedig so Manches von ihr abgelernt. Da sie aber wegen Engagements auf einem andern Theater keine Zeit dazu hatte, die Beatrice in Venedig kaum drey Mal gegeben wurde, und die Tacchinardi in der sogleich zu besprechenden Operette, ohne ein Muster, noch besser als in der Beatrice sang, so lassen wir jenes Ablernen dahingestellt seyn. Andere, welche der Pasta und Bellini aus leicht zu errathenden Ursachen Schmei-

cheleyen sagen, meinen, dass selbst die Musik der Beatrice hätte gefallen müssen, wäre sie nur von der Pasta vorgetragen worden. Ueber die erste Bemerkung sind auch Klatschereyen entstanden. Der unparteyische und grösste Theil des Publicums meint indessen, die Tacchinardi sey eine selbstständige Sängerin und übertreffe die Pasta in manchem Betrachte. In der That, bedenkt man, wie viel Jahre eisernen Fleisses und Studiums es der Letztern gekostet, um in der ernsthaften Oper auf jener Stufe zu glänzen, auf der sie jetzt steht — und sieht man nicht der Pasta, vorzüglich bey ihrer Action auf dem Theater, das Studium an? — so erstaunt man, dass die Tacchinardi, die kaum ein Jahr die Bühne betreten (siehe diese Blätter vom vorigen Jahre No. 49, Rubrik Livorno), schon jetzt, nicht nur in der ernsthaften, sondern auch in der komischen Oper als grosse Meisterin da steht, nicht das mindeste Studium verräth und ihres Gleichen sucht.... Dem Vernehmen nach verdankt sie Alles dem einzigen Unterrichte ihres Vaters.

Den 31sten July gab man die hier unbekannte Opera buffa: la Gabbia de' matti, ossia il dottor Taccarello (sie soll die erste von Hrn. Ricci zu Neapel componirte Oper seyn), die als Musik einige nicht üble Dingerchen im Buffostyl aufzuzeigen hat, im Ganzen aber, der Gesellschaft wegen — Hrn. Magnani und den angehenden Tenor Luigi Alberti (delicate Stimme, ziemlich gute Gesangsmethode, gute Action, im Ganzen jedoch ohne Leben) ausgenommen — nicht ansprechen konnte. Das Buch, ursprünglich im Neapolitaner Dialect und die Gespräche in Prosa geschrieben, hier, versteht sich, umgearbeitet, wollte auch nicht behagen. Man reducirte also beyde Acte in einen, und gab dann die ältere Operette: Adolfo e Chiara von Puccita, worin die Tacchinardi weit mehr als in der Beatrice glänzte und enthusiastischen Beyfall erhielt. Mit dieser Operette gab man bald darauf Rossini's Italiana in Algeri, ebenfalls in einen Act reducirt, welcher Titelrolle die Maldotti aber nicht gewachsen war. Da nun der versprochene Danao, wegen einer dem Bonoldi zugestossenen Krankheit, für diese Stagione unterbleiben musste, so wurde ein anderer Plan gefasst; man begann nämlich gestern, den 13ten September, die

Herbststagione (für welche einstweilen die Marietta Brambilla, der Tenor Genero und Bassist Biondini engagirt wurden) mit Fioravanti's Cantatrici villane. Das Ganze zog nur theilweise an; es fehlten unsere alten italienischen Buffi, die zu dergleichen Opern unentbehrlich sind. Biondini und Scheggi wollen nicht viel sagen, Alberti hört man kaum, selbst die Tacchinardi konnte sich erst im zweyten Acte in ihrer Glorie zeigen und allgemeinen Enthusiasmus erregen.

(Teatro alla Scala.) Hier muss eine nach der Einsendung meines vorigen Berichts statt gefundene Frühlings-Akademie des Pio Instituto filarmonico nachgetragen werden. Dieses schon unter Kaiser Joseph für invalid gewordene Orchestermitglieder, deren Wittwen und Waisen errichtete Institut geniesst jede Stagione einer Benefiz-Vorstellung, die aber erst seit Kurzem etwas stärker besucht wird, weil die Mitglieder anzu spät auf den Gedanken kamen, nicht wie sonst die ihr von der Impresa erlaubte, minder applaudirte Oper der Stagione zu geben, sondern auch andere Vocal- und Instrumentalmusik, Concerte und dgl. hören zu lassen. In benannter Akademie gab man eine ganz neue Farsa buffa: Il carrozzino da vendere betitelt, von Hrn. Angelo Frondoni, darauf Balletstücke, endlich ein Inno alla beneficenza, in Musik gesetzt von Hrn. Pugni. Das Theater war gestopft voll; allein weder diese erste Arbeit des Hrn. Frondoni, noch das Inno haben angesprochen, weil beyde — (was?) waren. — Seit ungefähr zwey Jahren existirt ein ähnliches Institut für die Choristen, Figuranten, Handwerker, Dienerschaft des Theaters, kurz Alles, was nicht Orchester ist, unter der Benennung: Pio instituto teatrale, von dem weiter unten die Rede seyn wird.

(Teatro alla Canobbiana.) Man gab zwey ältere Opern: Il Falegname di Livonia von Pacini und Elisa e Claudio von Mercadante. Ein neuer Tenor Hr. Luigi Ferretti, der Sohn eines Müllers in Reggio (im Modenesischen) betrat zum ersten Male die Bühne mit einer ziemlich schönen Stimme. Dass Hr. Marini dieselbe Eigenschaft besitzt und Hr. Cambiaggio ein nicht übler Buffo ist, wurde bereits im vorigen Berichte gemeldet. Die Orlandi setzte im Falegname mit ihrem Schluss-Rondo viele Hände in Bewegung. Mercadante's Oper haben wir ursprünglich von Sängern ganz anderen Calibers gehört, und sie konnte daher diess Mal nicht den besten Eindruck hervorbringen.

Den 22sten August gab das oben erwähnte Pio Instituto teatrale eine musikalische Akademie, worin unter Andern eine Ouverture und Romanze von der in diesen Blättern (1830, S. 751, und in

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ.J.F.
3-598-52410-2
FN. 05357/018

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05411/072

den folgenden Jahrg.) erwähnten Dichterin und Opern-Componistin Carolina Uccelli (dermalen unpäßlich und wegen Climaveränderung in Mailand) zu hören war; beyde im modernen Geschmacke bearbeiteten Stücke wurden stark beklatscht, ganz besonders aber die Ouverture aus Rossini's Wilhelm Tell, welches Stück seit dem Beginnen 1833 bis jetzt fast in allen hier gegebenen Akademieen gespielt wurde. Die Mailänder sagen, diese Ouverture sey sublime e piena di maestria. Ein hiesiger musikalischer Orthodox wurde durch sie sogar heterodox. (Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Auswahl aus Friedrich Wollank's musikalischem Nachlasse. Herausgegeben von dessen Freunden. Erste Lieferung. Gesangstücke. Verlag von T. Trautwein in Berlin. Pr. 1½ Thlr.

Zweyte Lieferung. Quintett oder Fantasie für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelles. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Der ersten Lieferung geht eine kurze, mit Liebe geschriebene Biographie des geschätzten Mannes voraus, die wir nicht wiederholen, da sie gleich nach seinem Tode in unseren Blättern geliefert wurde. Die meisten Compositionen dieses alles Schöne und Edle liebenden Mannes sind freundlicher, leicht eingehender Art. So zeigt sich gleich das erste Duett dieser Sammlung, anspruchslos ergötzlich und gemüthlich wohl klingend, ohne alles Geschraubte oder Erkünstelte. Auf das Duett der Liebe zwischen Sopran und Tenor folgt eine kurze Romanze mit französischem Text, eben so gefällig und einfach gesungen. Desgleichen eine kurze, liebliche Canzonette von Metastasio. In einer Cantate von C. Schreiber: „Accorde" singen die Instrumente ihr Wesen und Thun. Zuerst die Posaune, dann die Flöte, die Laute, im Contrast die Tuba, und endlich die Guitarre. Alles natürlich, leicht und für eine gute Bassstimme sehr wirksam. Eine Canzonetta mit italienischem Text, für Mad. A. Milder componirt, sehr einschmeichelnd. In diesem einfachen, freundlichen oder gemüthlichen Tone sind die folgenden Lieder und Gesänge allesammt, ein Bild seines heiter anspruchslosen Wesens. — Das Quintett liegt in Stimmen vor uns, besteht aus drey Sätzen, die zwar natürlich an harmonischer Führung reicher sind und verschränkter, als die eben beschriebenen Lieder und Gesänge, aber auch hier herrscht die Melodie vor, so viel sich aus der Durchsicht der Stimmen ergibt.

Bilder des Orients von H. Stieglitz in einer Auswahl für Gesang und Pianoforte von verschiedenen Componisten. 2tes Heft. Herausgegeben von A. Sundelin. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler.

Omars Nachtlied von L. Berger ist schön, wie hingehaucht im liebenden Entzücken. Das Ständchen von F. Curschmann gleichfalls. Der Blumengruss von W. Taubert nicht minder. Dieses zweyte Heft ist vorzüglicher als das erste, und verdient von den Liebhabern orientalischer Blüthendüfte lenziger Liebe alle Beachtung.

Grand Quatuor pour II Violons, Viola et Violoncelle composé — par Jul. Rietz. Op. 1. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Carl Klage. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Dieses neue Quartett eines neu auftretenden Componisten wird von denen, die es gehört haben, und unter diesen von einigen namhaften Männern, unter die vorzüglichen der neuen Art gezählt. Von Berlin aus wird es uns besonders gerühmt. Wir selbst haben kein Urtheil darüber: wir hörten es nicht und haben keine Partitur gesehen, nur den Stimmenabdruck. Für Männer, die der musikalischen Welt noch nicht hinlänglich bekannt sind, thut es uns leid, wenn sie nicht neben dem Stimmenabdruck auch die Partitur einsenden, ohne welche ein erwogenes Urtheil geradehin unmöglich ist.

24 leichte Orgelpräludien mit Pedal für die ersten Anfänger von Ch. H. Rink. Op. 95. (Eigenth. des Verl.) Bonn, bey N. Simrock. Pr. 2 Francs.

Anfänger des Orgelspiels, die diese Präludien noch nicht kennen, werden wohl thun, sich dieselben anzuschaffen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. *№ XIV.* 1833.

Nachricht.

Am 4ten dieses entschlummerte zu einem bessern Leben in seinem 64sten Jahre Herr Gottlieb Benjamin Rösler, Organist und Musikdirector an der Hauptkirche St. Johannis zu Zittau. Er gehörte unter die gründlichsten und zugleich angenehmsten Orgelspieler unserer Zeit; eben so war derselbe in früheren Jahren ein ausgezeichneter Sänger.

So gross nun auch der Wunsch ist, diese Stelle durch einen geschickten Orgelspieler wieder besetzt zu sehen, so knüpft sich doch die unerlässliche Bedingung daran, dass derselbe auch ein gut gebildeter Sänger sey, indem er zugleich dem Sängerchore des Gymnasiums Unterricht zu ertheilen hat. — Der fixirte Gehalt beläuft sich gegen 400 Thlr. — ungerechnet mehrer zufälliger Einnahmen, die sich aber auch noch durch Unterricht und Concertgebungen erhöhen lassen würden, indem ausser den sonn- und festtäglichen amtlichen Verrichtungen seine Zeit nur wöchentlich mit 6 oder 7 Stunden in Anspruch genommen wird.

Gesuch.

Ein bekannter Musikdirector, Solo-Violinist, Tonsetzer und Gesanglehrer, der sich seiner gegenwärtigen Verpflichtungen bis Ostern 1834 entbinden könnte, sucht eine Anstellung als Musikdirector oder Concertmeister bey einer soliden Kapelle oder Bühne, oder auch bey einer Concert-Anstalt in einer angesehenen Stadt. Hierauf Reflectirende werden höflichst ersucht, sich gütigst in frankirten Briefen unter der Adresse A. B. Z. an die Redaction dieser Zeitung zu wenden.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Michaelis-Messe 1833.

	Thlr. Gr.
Mozart, W. A., Sinfonie (in C) No. 6. in Partitur.	1 8

Für Bogeninstrumente.

Dotzauer, Collection d'Airs des operas favoris arranges pour le Violoncelle av. Basse. Cah III.	— 20
Gross, F. B., Concerto en forme de Concertino (D moll) pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre. Op. 14.	3 —
Pape, L., Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 6.	1 8

Für Blasinstrumente.

Blum, C., Air polonois varie pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre. Op. 6.	1 16
— do avec accomp. de Pianoforte	— 16
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zum Sommernachtstraum für Harmoniemusik, 8- bis 16stimmig.	3 8
Meyer, Charles, Concertino pour le Cor avec accompagnement de l'Orchestre.	2 12
— do avec acc. de Pianoforte	1 —
Onslow, G., Quintetto pour 2 Violons, 2 Violes et Basse. No. 2 arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse, par Jos. Cichocki.	1 16
Schmitt, Etudes pour l'Hautbois. Liv. 1 et 2. à 1 2 Gr.	1 —
Ulrich, E., Ouverture für Harmoniemusik	1 8

Für Guitarre.

Bobrowicz, J. N. de, „Distraction", Rondeau brillant et facile. Op. 17.	— 8
— Variations sur une valse favorite. Op. 18	— 16

Für Pianofort mit Begleitung.

Töpfer, J. G., Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 6.	1 16

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. de, Ouverture et Entr'actes d'Egmont arrangés par V. Wörner	2 —
— 4me Sinfonie, arrangé par Fr. Mockwitz. Nouvelle Edition	1 12
Bellini, V., Potpourri tiré de l'Opéra: i Capuleti ed i Montecchi, arrangé par Fr. Mockwitz.	1 —
— do tiré de l'Opéra: la Straniera, arrangé par le même	— 16
Mozart, W. A., Trio (in C) pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, arrangé par C. T. Brunner. No. 2.	1 —

Für Pianoforte allein.

Bellini, V., Potpourri tiré de l'Opera: i Capuleti ed i Montecchi, arrangé par Fr. Mockwitz	— 20

Thlr. Gr.

Bellini, V., Potpourri tiré de l'Opéra: la Straniera, arrangé par Fr. Mockwitz . . . . . — 12

Kalliwoda, J. W., Adagio tiré de la 1ère Sinfonie arr. — 12

Pocci, Fr. (Comte de), Sonate fantastique . . . . . — 20

Für die Orgel.

Bach, J. S., noch wenig bekannte Orgel-Compositionen. 1 — 3s Heft . . . . . à — 18
(Wird fortgesetzt.)

Geissler, C., 3 Fantasieen mit Fugen, zum Gebrauche beym öffentlichen Gottesdienste als Vor- und Nachspiele. No. 5 der Orgelschen. 22s Werk . . . . . — 8

Für Gesang.

Bellini, V., aus Romeo und Julie (i Capuleti ed i Montecchi).
No. 3. Recitativ: „Schon nahet sich der" etc. — 16
- 4. Scene und Romanze: „Festlich o ch' ich" etc. . . . . — 6
- 6. Duetto: „Ja, wir fliehen!" etc. . . . — 18
- 9. Finale des 1sten Actes: „Welch Getümmel" etc. 1 4
- 10. Scene und Duetto: „Rings herrschet Stille!" etc. . . . . — 20

Gabler, C. A., Trauergesang von F. W. Becker für Sopran, Alt, Tenor und Bass, auch mit Pianoforte-Begleitung. Gesungen bey der Beerdigungsfeyer der Madame G. E. Marx zu Reval am 16ten Januar 1833 in Partitur und Stimmen. — 8

Häser, A. F., Requiem für 4 Singstimmen und Chor mit lateinischem Texte und der deutschen Uebersetzung vom Prof. Clodius, Dr. Gottfried Weber gewidmet; Klavier-Auszug 2 8

Haydn, J., die Schöpfung, Oratorium im Klavier-Auszuge. Neue, in den Violinschlüssel umgearbeitete Ausgabe mit italien. und deutsch. Texte. 3 —

Marschner, H., 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 76. . . . . — 16

Miller, Jul., Vater-Unser von Klopstock für 2 Tenor- und 2 Basstimmen . . . . . — 14

Stegmayer, F., Chor und Lied: Flimmert das Gold etc., eingelegt in die Oper: die Falschmünzer, von Auber . . . . . — 8

Zöllner, C., 6 vierstimmige Gesänge und Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Partitur und Stimmen. 2s Heft 1 8

Bey Marco Berra in Prag ist erschienen und durch alle gute Musikhandlungen zu beziehen:

(Preise in Conventions-Münze.)

Kirchenmusik.

Fl. Kr.

Gordigiani, J., Ave Maria für 4 Singstimmen und Orgelbegleitung. Partitur und Stimmen. . . . — 24

Fl. Kr.

Gordigiani, J., Pater noster dº . . . . . — 24
— Salve Regina dº . . . . . — 24
— Salve mundi Domina dº . . . . . — 24
— Regina coeli dº . . . . . — 24

Für die Orgel.

Museum für Orgelspieler, Sammlung gelegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit. II. und III. Band. à 4 30

Für Streich- und Blasinstrumente.

Dotzauer, J. F., Fantaisie sur des Airs Russes pour Violoncelle, 2 Violons et Alto. Op. 128. 1 45
— 6 Rondino's über Motive beliebter Opern für das Violoncell mit Pianofortebegl. Op. 129.
No. 1. 2. Aus Robert der Teufel. . . . . à — 54
No. 3. 4. Aus Straniera. . . . . à — 54
No. 5. Aus Fra Diavolo. . . . . 1 —
No. 6. dº . . . . . — 45

Hause, Fortsetzung der vorzüglichen Uebungen für den Contrabass. Lief. 4. 5. . . . . à — 54
Lief. 6. . . . . — 45

Bartak, Duo concertant für das Vcello und Violine. 1 15

Höfner, Introduction und Polonaise für die chromatische Klappen-Trompete mit Orchester. . . . 1 45

Für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu vier Händen.

Grosspetter, 6 Polonaisen für das Pianoforte . . — 30

Herz, H., Divertissement für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt. Op. 15. . . . . 1 15

Mozart, W. A., Ouverture zur Oper: „Die Zauberflöte", für 2 Pianoforte zu 8 Händen. . . . 1 15

Fürstenau, Le Bijou. Adagio et Rondo p. Pianoforte et Flöte concertant. Op. 96. . . . . 1 15

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Thlr. Gr.

Kalliwoda, J. W., Concertant pour 2 Violons avec Pianoforte. Op. 20. . . . . 1 12
— Grande Valse arr. p. Pfte à 2 mains. Op. 27. — 16
— Rondeau à la Polonaise p. Pfte. Op. 42. . . . — 16

Spohr, L., Notturno. Op. 34, arr. pour Pianoforte et Violon par Eichler . . . . . 1 —
— Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, arr. d'après le Double Quatuor. Op. 65. . . 1 12

Czerny, C., 101 Passagen-Uebungen für Pianof. Op. 261. No. 1, 2, 3. . . . . à — 16

Mayseder, J., Krönungs-Rondo für Violine mit Orchester. Op. 49. . . . . 2 —
— dº dº mit Quartett . . . . 1 —
— dº dº für Flote mit Orchester. 2 —
— dº dº mit Quartett. 1 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten October. N°. 44. 1833.

„Saul, König in Israel", Oper in drey Acten, Musik von Borromaeus von Miltitz. (*Manuscript.*)

In unseren Tagen ist eine Oper solchen Inhalts an und für sich schon eine merkwürdige Erscheinung. Nur ganz freye, von innen und aussen völlig unabhängige und einflussreiche Männer konnten es unternehmen, einen ernst biblischen Stoff, dem Thatbestande nach grösstentheils unverändert, zu einem Opern-Drama zu verwenden, das glücklich über die Bühne gehen konnte.

Was einem solchen Stoffe, nicht etwa blos in Rücksicht auf die unterhaltungslustige Menge, sogar bey glücklicher Wahl, die hier statt hat, immerhin im Wege steht, braucht kaum einer nähern Angabe. Hat die dichterische Behandlung eines solchen allgemein bekannten Stoffes zu einer dem Oratorium so nahe stehenden Oper ihre augenscheinlichen Schwierigkeiten, so werden sich diese für die Composition gewiss nicht verringern, am wenigsten jetzt bey so verwöhnten Ohren, die im Felde der Töne bekanntlich die abergläubigsten und darum auch die hartnäckigsten unter allen Sinnen sind, verstockt wie Pharao. Die Thatsache, dass diese Oper drey oder vier Male bey vollem Hause und mit Beyfall in Dresden gegeben worden ist; das beyfällige Urtheil erfahrener, in Dichtung und Composition reichlich geübter Männer, die mehren Aufführungen derselben beywohnten, spricht im Allgemeinen für gut eingeschlagene Wege. Immerhin bleibt jedoch die Durchführung eines so gearteten Werkes in einer so gearteten Zeit ein Opfer, das mit eben so viel Muth als Resignation auf den Altar der Kunst niedergelegt wurde. Selbst Rossini, so sehr er auch der Mann der Tage war, und so wenig er sich um Text und Situationsausdruck zu kümmern pflegt, erlebte mit seinem Moses weit weniger Wiederholungen, als mit vielen anderen seiner Opern. — Um so mehr sind wir verbunden, einer so seltenen neuen Erscheinung zu gedenken und dem düstern Könige fest in's Antlitz zu schauen. Die Partitur war uns zugänglich, wir haben die geheimnissvollen Noten in stiller Einsamkeit zu deuten gestrebt und vor dem innern Sinne erklingen lassen, ohne erwünschte Gelegenheit, ihm sein Werk durch Unterstützung der äusseren Sinne zu erleichtern.

Die öffentliche Darstellung dessen, was wir im Geiste vernahmen, hat vorzüglich darum ihre eigenen Schwierigkeiten und besondern Bedingnisse, weil es sich hier um ein der Musikgeschichte unserer Zeit angehöriges Werk handelt, das durch den Druck nicht zum Allgemeingute gemacht worden ist und vor der Hand, bey der grossen Flucht vor Allem, was nicht gerade Mode ist (und biblische Opern sind jetzt nicht Mode) auch nicht dazu gemacht werden dürfte. Es werden also nur diejenigen unsere Angaben mit dem Werke selbst vergleichen können, die Gelegenheit haben, in Dresden die Partitur durchzustudiren; denn wir setzen mit Zuverlässigkeit voraus, dass sie in den dortigen Archiven als frommes Vermächtniss niedergelegt werden wird. Dieser Umstand, dass nämlich nur bey Weitem dem kleinern Theile unserer geehrten Leser es möglich werden kann, durch Vergleichung unsers Wortes mit der Sache selbst sich eine eigene Ansicht zu gewinnen, macht es uns von der einen Seite zur Pflicht, das Ganze in genauen Umrissen zu zeichnen, von der andern Seite jedoch so, dass es dem Aufmerksamen wohl möglich seyn muss, sich ein vollständiges Farbenbild daraus hervorleuchten zu lassen, das dem Originale bey geschicktem Verfahren nahe genug stehen kann. Ist das nun an und für sich nicht leicht, so tritt uns doch noch zur Erschwerung des Unternehmens die Unmöglichkeit entgegen, von der musikalisch harmonischen Oeconomie der Oper bestimmt und nachfühlbar genug zu reden, so viel auch in so gearteten

Tongemälden auf sie ankommt, weil diese dem Dritten durchaus nur mit den Noten in der Hand gebührend verständlich werden kann, wozu hinlängliche Belege nur durch hinreichenden Abdruck vieler und der eingreifendsten Tonstücke geliefert werden können, was eben wieder den Abdruck der Oper, oder mindestens des grössten Theils derselben voraussetzen würde. Auf diesen Punct müssen wir also verzichten, sobald wir uns nicht für einen kategorischen Imperativ ansehen lassen wollen, wozu wir die Anlagen nicht usurpiren mögen. Zu einiger Selbsteinsicht und als Vorschmack für unsere geneigten Leser theilen wir in der Beylage ein Gebet mit, was diesen Punct mehr, als blose Worte, andeutend erörtern mag.

Bey der Ouverture erlauben wir uns etwas länger zu verweilen: denn steht es recht, soll sie ein gedrängtes Vorempfindungsbild, eine Miniaturcharakteristik des ganzen Werkes seyn; sie soll, in ihrem für sich, rund und geschlossen dastehenden Wesen, uns helle Blicke der Ahnung in eine noch verschlossene Welt thun lassen, Blicke, die unserm Sinn für das Folgende gewinnen und uns die Beschauungen leichter und lieber machen; sie soll uns auf den rechten Standpunct führen und die Pforten öffnen. Sie ist uns darum immer von grosser Wichtigkeit, und wir müssen es für einen Hauptmissgriff der neuesten italienischen Opernsetzer erklären, die lieber die Ouverture völlig vernachlässigen. Man wird mit Recht voraussetzen, dass der Verf., der in unseren Blättern über die Ouverture abhandelte, und hierin mit uns gänzlich einverstanden ist, in diesen Fehler nicht verfallen konnte. Seine Ouverture ist höchst zweckmässig. Nach einigen Tacten Grave tritt ein schauriges Andante assai, ♩, D moll, ein; klar gehalten, aber unheimlich spannend durch eine Reihe verminderter Septimen-Accorde, die massenhaft allein durch Verdoppelungen, nicht durch künstlich melismatische Verschränkungen eingreifen. Hätte sich der Tonsetzer zum Letzten verleiten lassen, was Mancher gethan haben würde: so würde er wohl einen künstlichen Instrumentalsatz, aber auch zugleich ein verfehltes Vorbild zur Oper selbst geliefert haben, die solche vielfache Verschlingungen (es dünkt uns ganz am Orte und dem Gegenstande völlig entsprechend) nur als Ausnahmen sich gestattet. Nach kurzer Dauer dieses Andante tragen die Streichinstrumente den Hauptsatz des All. assai in derselben Tonart leise vor, der darauf um eine Octave erhöht und von Accordgruppen der Bläser verstärkt, sich wiederholt und weiter gesponnen wird bis zu einem melodisch angenehmen Zwischensatze in A dur, der sachgemäss dann wieder in's frisch Bewegte und Volltönende übergeht. So genau zusammenhangend (durchaus nicht zerrissen, wie das jetzt namentlich im Auslande gewöhnlich geworden ist) sich auch das wohl geordnete Ganze gestaltet, so wenig ist es doch dadurch unumgänglich nothwendig geworden, alle der Liebhaberey der Zeit angehörende Figuren und Wendungen gänzlich zu verschmähen, eine Klugheit, die auch in der ernstesten Oper unserer Tage, die kein Oratorium seyn darf, nicht blos gebilligt, sondern angerathen werden muss, wenn dem ernsten Streben nicht jede Eingangsfähigkeit gleich von vorn herein abgeschnitten werden soll. Dass hingegen dergleichen Ausschmükungen nicht zu Hauptsachen gemacht werden dürfen, was hier auch nicht geschehen ist, erwähnen wir nur noch, um Missdeutungen vorzubeugen, die sich junge Liebhaber der Modefiguren sehr gern zu geneigt herauskünsteln möchten.

Die Introduction wirkt durch den feurigen, den Herrn um rächenden Schutz gegen ihre Feinde bittenden Chor der Israeliten, der zugleich im guten Contraste mit einem durch Unterwerfung und gelobte Dankopfer der Erhörung ausgezeichneten Zwischen-Moderato steht, sehr vollkräftig, und versetzt, vom Dichter sehr gut gegriffen, auf den rechten Entwickelungspunct des Ganzen. Wir müssen diese Introduction zu den gelungensten Sätzen der Oper zählen. Michals Arie hebt sehr charakteristisch an. Angst um des Vaters und der Brüder geliebtes Leben drängt sich bis zum tösenden Chore aus ihrem stark erregten Gesange. Das Uebrige der Scene ist jedenfalls wohlklingend, aber weniger charakteristisch, besonders in einigen Sylbendehnungen des All. vivace. Dass sie der Melismen wegen fast gewöhnlich sind und von den Meisten angebracht werden, erkennen wir an, also auch, dass die Gewohnheit gegen uns und für den Componisten ist, was uns jedoch zu keiner Aenderung unsers Glaubens bewegen kann. Vergleichen wir den zeitgemässen Schluss des geschilderten Gesanges mit dem folgenden, so bringt uns dieser neu eintretende wilde Kriegschor, der mit einem gefälligen der Frauen wechselt, auf die Vermuthung, es sey das Eingängliche des Schlusses der vorhergehenden Nummer um des Contrastes willen vorsätzlich gewählt worden. Eine kleine Zwischen-

Situation würde vielmehr beyden Forderungen (des Componisten und des Recensenten) Genüge geleistet haben. Der den Chören folgende Waffentanz ist schön und höchst wirksam, ohne nur im Geringsten schwierig für die Ausführung zu seyn. Wir rechnen ihn gleichfalls zu den trefflichsten Sätzen.

Das Quartett, zwischen Michal, David, Jonathan und Saul, gibt dem Tonsetzer eine der schwierigsten Aufgaben zu lösen. Jede dieser vier Hauptpersonen trägt ihre eigenthümliche Empfindung in ganz unterschiedenen Strophenworten vor. Welche wesentlich tiefe, jeder Verwandlung fähige Melodie gehört dazu, solche Charakterverschiedenheiten auf einem Platze und zu einer und derselben Zeit an sich treu und dem Zuhörer klar und unvermengt zu schildern? Sollen sich nur allein die Worte des einen Individuums mit denen der übrigen nicht vermengen: so muss für vierfache, genau gesonderte Bewegung gesorgt seyn; dazu eine jede ernstwürdig. Es hat schon seine Schwierigkeit, wenn die Personen verschiedenartiger sind und sich eine und die andere komische darunter befindet: wo aber lauter erhabene einen vierfachen Monolog zugleich singen, verlangt die Aufgabe neben der Kunstsicherheit noch die glücklichste Stunde der Erfindung, die Jedem nur selten schlägt und nicht willkührlich nach Wunsch sich hervorzuzaubern lässt. Es ist also in solchen ganz besonders kritischen Fällen schwerlich zu tadeln, wenn der Tonsetzer ein allgemein angemessenes Musikstück liefert und der Mimik der Darstellenden die individuelle Versinnlichung überlässt, welcher leichte Weg auch hier gut eingeschlagen worden ist. Ein mässiges Duett David's und Jonathan's, worin sich der Tonsetzer vorzüglich an die biblische Schilderung ihrer Freundschaft hielt: „Und sie waren Beyde ein Herz und eine Seele" — fuhrt zum Finale, das vom Tanze verschönt wird. Saul's Trübsinn, dessen Ausbruch im Vivace am ergreifendsten ertönt, wird durch David's Vertrauen und durch den Sang der Frauen: „Saul hat tausend geschlagen" u. s. w. zur Wuth aufgereizt; der Speerwurf erfolgt und David flüchtet. Ein leidenschaftliches Chor-Presto beschliesst den Act, der so mannigfache und starke Situationen enthält, dass das Finale desselben zum Hauptfinale geworden wäre, wenn sie in Tönen überall auf die höchsten Spitzen des Vollcharakteristischen gestellt worden wären. Der denkende Tonsetzer hat das, was im Texte dem Gange der Handlung nach gar nicht anders geordnet werden konnte, in der Musik vermieden, indem er sich hauptsächlich an die Schilderung Saul's und seines Gefolges hielt. Er hat sehr wohl daran gethan: denn wäre durch allseitiges Erfassen alles Dargebotenen dieses erste Finale zum Hauptfinale der Oper geworden, wie wäre dann eine Steigerung in den übrigen Acten ohne Uebertreibung möglich geworden? Es ist nirgend gut, wenn der Componist den Culminationspunct zu früh eintreten lässt. —

Den zweyten Act eröffnet die geängstete Michal mit einer schönen, vom Violoncell wirkungsvoll verzierten Preghiera, worauf sie in einem leidenschaftlichen Duett mit Saul sich fest und treu in der Liebe zu David bewährt. Des Geretteten Gesang mit Harfenbegleitung (B dur, $\frac{6}{8}$) gehört zu den ausgeführtesten, aber auch zu den schönsten der Oper, der durch seine sanfte Innigkeit sich höchst freundlich auszeichnet. Vom Terzett zwischen David, Jonathan und Abjathar, wo Jeder wiederum seinen eigenen Text singt, gilt dasselbe, wie vom Quartett im ersten Auftritte. Saul's Arioso ist trefflich, in der Arienweise des Allegro zugefällig, was am Ende des $\frac{3}{4}$ Adagio mit Hornbegleitung wieder zur ersten Schönheit zurückkehrt. Selten nur wünschen wir in Opern-Compositionen etwas ausgeführter: hier möchten wir sehr gern noch länger bey Saul's Worten verweilen: „Und bringt im Herzen die bittern Schmerzen zur Ruh." — Das Finale beginnt mit der Scene, wo David dem schlafenden, übel bewachten Saul den Speer raubt. Damit verknüpft sich das Anrücken der Feinde. Saul ahnt Trübes, David tröstet und ermuthigt. Saul zieht entschlossen, ob er gleich seinen Fall verdüstert voraussieht. Das Volk hofft von seines Königs gewohnter Tapferkeit. Das Wüste, was hier im ganzen Finale durchherrscht, ist an der Stelle.

Der dritte Act beginnt mit Astaroth's (der Hexe von Endor) Geisterbeschwörung und zwar mit einem Grave, H moll, $\frac{4}{4}$. Diese verschiedentlich besprochene, ja von Manchem weggeleugnete oder für absurd erklärte Tactart hat doch im Grunde weit weniger Schwierigkeiten, als man vor gehörigen Versuchen sich einbilden könnte. Man theile ihn nur so, dass zu einem guten Tactheile zwey schlechte, und zum andern guten nur ein schlechtes gehören, entweder die drey zusammen gehörenden zum Anfange des Tactes oder in der andern Hälfte desselben. Endlich können auch wohl

die guten Tactzeiten gemischt, bald auf das dritte, bald auf das vierte Viertel fallen, was der Genauigkeit wegen mit einem Zeichen, etwa mit einem schrägen Striche über der zweyten guten Tactzeit (/) bemerkt werden könnte. Geschieht das, so wird man sich in dazu geeigneten Fällen, wie der gegenwärtige es allerdings ist, bald recht gut hineinfinden. Der Gesang ist declamatorisch, die Wirkung befremdlich, unheimlich, gespensterartig. Die Unterirdischen rühren sich und werden laut im Molto vivace, $\frac{2}{4}$, worauf Astaroth die Beschwörung fortsetzt. Da klopft es. Der Hereintretende unterhandelt kurz mit der Zauberin. Ein Schlag des Tamtams verkündet ihr den König, der sie beruhigt. Samuel wird heraufbeschworen, vor dem sich Saul ehrerbietig erweist. Der hohepriesterliche Schatten lässt sich im Grave assai, $\frac{4}{4}$, D dur, ganz kurz, einfach und väterlich vernehmen, von vier Posaunen, Serpent und dem ganzen Orchester (die Violinen gedämpft, der Bass *pizz.*) wirkungsvoll begleitet. Saul antwortet im Recitative. Samuel's Verkündigung singt in der vorigen Art, das Eintönige mit Melodischem wechselnd. Mit wiederholtem Weheruf sinkt Saul zu Boden. Astaroth ruft nach Hülfe und die eintretenden Begleiter des Königs tragen ihn hinaus. Wären wir Saul, wir wären nach einigen Augenblicken selber gegangen. — Im All. marziale (B dur, $\frac{4}{4}$, von einer Solo-Clarinette geschmückt) ruft David zum Kampfe auf, wozu sotto voce der Chor eintritt, also zeitgemäss, am meisten im più mosso. Die Schlacht beginnt und bald das Finale. Michal harrt voll Angst des Ausgangs im Agitato, $\frac{4}{4}$, D moll, voll schwerer Modulationen. Der Chor wagt nicht, ihr das Schreckliche zu verkünden. Bänger wird ihr Ahnen. Und aus der Ferne ertönt gedämpfter Trommelschlag zu dem trüben Chor: „Dahin ist Jacob's Blüthe", von drey Posaunen und den übrigen Blasinstrumenten begleitet. Auf Michal's kurze Klagen bricht der Chor der Krieger unisono mit Rachelust hervor, die sich in's Fugirte hebt. Lange und schmerzlich klagt die heftige Tochter des gesunkenen Königs, an deren Jammer der Trost der Frauen unwirksam vorübergeht. Stärker bricht ihr Gram hervor (All. vivace assai, $\frac{2}{4}$, H moll) bis zur Sterbenslust und zu voller Erschöpfung. Im geänderten Tempo, $\frac{4}{4}$, sinkt die Unglückliche in die Arme ihrer Frauen. Kurz und kriegerisch kräftig erhebt sich noch ein allgemeiner Schlusschor ($\frac{4}{4}$, D dur), der seine Begier singt, die Schmach zu rächen und den David zum König ernennt. — So schön, sachgemäss und psychologisch treu der Ausgang der tragischen Bibelbegebenheit auch ist, so scheint uns doch gerade für die Oper, die in ihrem Trauerspiele am Schlusse irgend etwas Erhebendes, vom rein Tragischen Abziehendes erfordert, die gerechte Klage Michal's zu lange vorherrschend; die Handlung kann deshalb unmöglich so bedeutsam und mannigfaltig vor den gespannten Sinnen vorüberziehen, als diese es in einer so zusammengesetzten Kunstbildung, als die Oper ist, offenbar wünschen. Es gibt manche Wahrheit und manches Recht, die in der Oper nicht wohl zu thun scheinen. An Effectmitteln würde vielleicht nach unserm Dafürhalten das Schluss-Finale reicher und das Ganze dadurch opernfester geworden seyn, wenn dem Ende eben etwas Erkräftigendes gegeben worden wäre. Versuchen wir, statt aller Worte, einen unmaassgeblichen Vorschlag: — Nach Michal's leidenschaftlicher Klage über den Fall ihrer Geliebten verbreitet die Nachricht allgemeines Entsetzen, dass Saul's Leichnam eine Beute des rohen Feindes geworden ist. Die geflohenen Männer von Jabes, die der König einst von der Hand der Ammoniter errettet hatte, sind die Ersten, die sich, treu ihrem in Schmach versunkenen Wohlthäter, wieder sammeln und unter Aufruf und Tod verschmähendem Rachegesang unter die siegprahlenden Feinde sich stürzen. David zieht mit einem neu ermuthigten Häuflein zur Befreyung seines geliebten Jonathan. Man hört fernes Kampfgewirr. Michal, heftiger noch durchloudert von der Schmach, als vom Falle der Ihren, feuert unterdessen die noch Uebrigen des geflohenen Israels mächtig auf u. s. w. Die Jabesiter sind die Ersten, die mit Siegesgesang die Rettung ihres königlichen Herrn aus den Händen des Hohns verkünden. David kehrt still siegreich an der Spitze seiner kampfglücklichen lauten Schaar wieder. Schmerzensdank und Schmerzensfreude mischt sich in Michal's erschütterter Brust und erschöpft sinkt sie in die Arme der Freundin. Darauf der Schlusschor. —

In der Musik selbst sind gerade die grossen und noch mehr die romantischern Scenen vorzüglich gelungen, neben den gefühlvoll sanften. Hat der geehrte Componist den Grundcharakter Saul's am meisten hervorzuheben sich bestrebt: so ist er wahrscheinlich um des Contrastes willen absichtlich auf eine eben zeitgemässe Verschmelzung der Mittelscenen gekommen, deren leichtere Behandlung

vielleicht in einer geheimen Vorliebe für einen rein romantischen Opernstoff ihren rechten Grund haben dürfte. — Ueberschen wir nun nochmals das Ganze, so ist diese neue teutsche Oper in vielfacher Beziehung, dem Texte und der Musik nach, eine merkwürdige Gabe, die für vielseitige und muthige Kunstbestrebungen unsers Vaterlandes, unabhängig von dem blos ephemerischen Beyfallsverlangen einer ausländernden Modesucht, ein höchst erfreuliches Zeugniss mehr liefert. Wo aber freye Männer selbst gegen die Liebhaberey der Menge für die Kunst wagen, da sind wir nicht Troer gewesen, sondern wir sind es und werden es bleiben, so lange wir nicht unziemlicher Weise eine fremde Helena entführen und unser Palladium rechtschaffen bewahren. *G. W. Fink.*

Musikfest zu Mühlhausen in Thüringen am 10ten, 11ten und 12ten October.

Mühlhausen an der Unstrut, im Regierungsbezirk Erfurt, eine durch viele Kirchen und Thürme schön gezierte, jetzt auch in ihrem Innern, wie in ihren Umgebungen sehr freundliche Stadt von mehr als 11000 Einwohnern, hätte wohl eben so, wie manche andere Stadt, da sie beynahe seit zwey Decennien zur Belebung der Musik erfolgreich wirkte, schon längst einer rühmlichen Erwähnung verdient; was aber der dasige, im Stillen eifrig für die Kunst wirkende Musikdirector und Subrector am Gymnasium, Beutler, aus allzu grosser Bescheidenheit bisher selbst verhindert zu haben scheint. Und doch verdankt die Stadt diesem Manne das Fortbestehen und die wesentliche Verbesserung ihres Singchores, die Erhaltung und Verbesserung des dasigen ganz vortrefflichen Kirchengesanges, den er selbst in einer ihrer Hauptkirchen auf einer herrlichen Orgel kunstvoll und mit Andacht begleitet; sie verdankt ihm die Verbesserung der Kirchenmusik in beyden Hauptkirchen, den fortwährenden Genuss von Sommer- und Winter-Concerten, in denen öfters grössere Musikwerke zur Aufführung kommen; die Auswahl guter erprobter Musiker für die öffentliche Musik; die Errichtung eines grössern Musikvereins seit 1830; ja sie verdankt ihm hauptsächlich das so wohl gelungene Unternehmen eines Musikfestes, bey welchem ihm ein Comité aus thätigen, wackern Männern kräftig und liebevoll unterstützte.

Am 9ten und 8ten October hatte sich nämlich eine nicht unbedeutende Anzahl von Tonkünstlern aus Sonderahausen, Göttingen, Erfurt, Weimar, Langensalza und Heiligenstadt in Mühlhausen eingefunden, um mit dem dortigen Musik- und Gesang-Vereine Haydn's unsterbliches Meisterwerk, die Schöpfung, unter der eben so feurigen als festen Direction des Hrn. Musikdirectors Beutler in der Liebfrauenkirche aufzuführen. Das Orchester bestand aus mehr als 250 Mitgliedern, an dessen Spitze Hr. Braun aus Erfurt als Vorgeiger meisterhaft wirkte. Die Chöre, grösstentheils mit Dilettanten der Gesangs-Vereine aus Heiligenstadt und Mühlhausen besetzt, mit vielem Fleisse einstudirt und im edeln Tempo des Kirchenstyls vorgetragen, machten durch seltene Präcision auf die Zuhörer einen unbeschreiblich mächtigen Eindruck. Die Gesangs-Solopartieen hatten ebenfalls nur Dilettanten übernommen: Fräulein Franziska Heinroth, Tochter des Hrn. *Dr.* Heinroth in Göttingen, als Gabriel und Eva; Herr Buchhändler Heinrichshofen aus Mühlhausen als Uriel; Herr Wagner, Theol. Stud. in Göttingen, aus Arnstadt gebürtig, und der Hr. Hauptlehrer Franke in Mühlhausen, als Raphael und Adam. Wenn man darüber staunt, dass die kleine Brust der Nachtigall Gottes schönen Garten weit durchtönt, so bewunderte man hier, wie die Stimme eines jungen Mädchens von 17 Jahren die kolossalen Hallen der Liebfrauenkirche *) füllte und bey der übernommenen Doppelpartie bis an's Ende rein und gleich kräftig blieb. Den Tonumfang hörten wir hier bis $\overline{c}$, welches wie ein Licht strahlend im Schwelltone mehre Secunden bey der ersten Fermate in der Arie: „Auf starkem Fittig" u. s. w., als Schlusston einer kleinen Kadenz, ausgehalten wurde. Nach der Aussage des Vaters soll das $\overline{es}$ eben so erklingen. Möge der Himmel diese herrliche Naturgabe, ihre glockenreine Stimme, der aufblühenden Sängerin erhalten und möge sie der Vater ferner zur Kunst ausbilden oder ausbilden lassen, auch dann, wenn sie nach dem Willen der Aeltern nur Dilettantin bleiben soll.

---

*) Diese helle, hoch und frey stehende, gothische, einfach und geschmackvoll angebaute Kirche ist 116 Ellen lang, 50 breit, 40 hoch, hat 24 Pfeiler in 4 Reihen, im Chore drey hohe Fenster mit echter Glasmalerey, und eignet sich ganz vortrefflich zu grossartigen Musikaufführungen wegen des überflüssigen Raumes für ein ganz grosses Orchester und der akustischen Bauart, so dass sie wohl in dieser Beziehung ihres Gleichen wenige haben mag.

Ueber Hrn. Heinrichshofen's meisterhaften Gesang hier etwas zu sagen, würde höchst überflüssig seyn, wenn dem Ref. nicht dünkte, gelesen zu haben, dass Hrn. Heinrichshofen's Stimme im Abnehmen sey. Wer kritisiren will und keinen Tadel anzuführen weiss, muss so schreiben. So lange ein Sänger das *f*, wie es am Schlusse der herrlichen Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan" u. s. w., welche Herr H. meisterhaft sang, in lang gehaltenen Noten steht, im Schwellitone halten, und die darauf folgenden vier Achtel, ohne zu zittern, zart singen kann, dessen Stimme ist nicht im Abnehmen. Referent hat vier Male der Aufführung von Haydn's Schöpfung beygewohnt, aber er erinnert sich nicht, je die Tenor-Partie zu Anfange des dritten Theils mit so viel Gefühl und Ausdruck vorgetragen gehört zu haben, als sie Hr. H. sang.

Der Bass des Hrn. Wagner ist kräftig und metallreich, so dass er allgemeinen Beyfall fand. Der bescheidene und anspruchslose Sänger hat ein schönes Portamento und eine deutliche Aussprache des Textes. Bey solch' einer Stimme fühlt man lebhaft den Adel des Geschöpfs, das Gottes Werke dankbar sehen und seine Güte preisen soll.

Der Hr. Hauptlehrer Franke, zweyter Bassist des berühmten Mühlhäuser Männer-Quartetts, welcher einige Solo's übernommen hatte, um die angreifenden Bass-Partieen dem Hrn. Wagner zu erleichtern, sang rein, mit Ausdruck und vieler Sicherheit.

Im Instrumentale, wo alle Mitglieder mit sichtbarer Liebe zur Kunst zusammenwirkten, müssen besonders gerühmt werden die Herren Kammermusiker aus Sondershausen, vorzüglich der Hoboist Hr. Hofmann, der Flötist Hr. Himmelstoss, der Clarinettist Hr. Bentleb, der Fagottist Hr. Brunow, der Hornist Hr. Hartung und der Trompeter Hr. Zänker; ferner der Paukenschläger Herr Organist Körting aus Niederorla bey Mühlhausen und der Organist Hr. Professor Töpfer aus Weimar. Zum Entzücken schön sang die Hoboe in dem Duette: „Von deiner Güt', o Herr" u. s. w.; rein und sauber der Fagott bey den Worten: „Auf grünen Matten"; lieblich die Flöte bey der Stelle: „In jedem Busch und Hain" u. s. w. Bey dem Lobgesange: „Von deiner Güt', o Herr" u. s. w. kann kein Herz ungerührt bleiben; lässt sich dann leise die Pauke hören und schwillt in kurzen Absätzen ihr Ton an, wie ihn Hr. Körting meisterhaft hervorzubringen wusste: dann ahnt der Mensch die Nähe des Schöpfers und des Vaters auch im Ungewitter.

Der Herr Prof. Töpfer hatte das Spiel der Orgel, ein Meisterwerk des Hrn. Schulze zu Paulinzelle, übernommen. Von einem Manne, der nur für sein Instrument lebt, lässt sich etwas Ausgezeichnetes erwarten und man wurde nicht getäuscht. Bey den Recitativen ein zartes und ungemein sicheres, bey den Chören aber ein kräftiges Accompagnement (im Pedal waren die Bässe bisweilen im Enthusiasmus etwas zu mächtig) und am Schlusse eine freye Phantasie beurkundeten den Meister.

Zweyter Tag des Musikfestes.

Concert in der ehemaligen Jacobikirche *).

Dieses Concert eröffnete Mozart's herrliche C dur-Symphonie mit der Fuge, welche sehr präcis unter Herrn Kapellmeister Hermstedt's Direction durchgeführt wurde. Dieser Symphonie folgte die Scene und Arie aus Weber's Freyschütz: „Wie nahte mir der Schlummer" u. s. w., von Madame Schmidt, Gemahlin des Violinisten, meisterhaft vorgetragen, wie früher in Halberstadt. Sie ist als treffliche Sängerin bereits hinlänglich bekannt. Nach diesem Gesangstücke ergötzte uns Hr. Braun aus Erfurt mit dem Violin-Concerte Op. 9 von Kalliwoda. Dieser Künstler gehört zu den klassischen Geigern. Als vierte Nummer des ersten Theils sang Herr Obercontroleur Paulzow aus Tennstedt aus Weber's Freyschütz: „Durch die Wälder, durch die Auen" u. s. w. mit vieler Tact- und Tonsicherheit, wie man sie selten bey Dilettanten findet; seiner Stimme fehlt aber das lieblich klingende Metall, welches in der des Hrn. Heinrichshofen liegt. Hierauf folgten Variationen für die Trompete über: „Schöne Minka" u. s. w., vorgetragen von dem Hrn. Kammermusikus Zänker aus Sondershausen. Rauschender Beyfall folgte seinem Vortrage. Der zweyte Theil des Concerts begann mit der Ouverture von Ries für das Cölner Musikfest componirt; sie wurde mit vieler Präcision aufgeführt und gefiel allgemein. Der Hr. Student Wagner, dessen Bereitwilligkeit sehr in Anspruch genommen wurde, sang hierauf

*) Diese seit mehren Jahren aufgehobene Kirche eignet sich ebenfalls wegen ihrer akustischen Bauart vortrefflich zu grossen Musikaufführungen, und es sprach sich bey dem Musikfeste allgemein der Wunsch aus, dass sie von der städtischen Behörde noch mehr dazu eingerichtet werden möchte, als es in der kurzen Zeit möglich gewesen war.

No. II.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Johanna.

(Aus Schillers Jungfrau von Orleans.)

Mit Wehmuth. von J. R. Zumsteeg.

Lebt wohl ihr Ber-ge, ihr ge-lieb-ten Trif-ten, ihr trau-lich stil-len
Jo-han-na wird nun nicht mehr auf euch wandeln, Jo-han-na sagt euch

Thä-ler le-bet wohl!
e-wig le-be wohl!

Ihr

Wie-sen, die ich wäs-ser-te! ihr Blume, die ich ge-pflan-zet, grü-net fröh-lich

eine Bass-Arie mit Männerchor aus Spohr's Jessonda sehr beyfällig. Jetzt folgte ein Concert für die Clarinette aus F moll von Spohr, vorgetragen von dem Hrn. Kapellmeister Hermstedt. Ref. fand das nicht, was bey dem Musikfeste in Nordhausen geäussert worden war, als fingen die Leistungen des Künstlers allmählig an, zu verlieren. Noch war seine Bravour bewunderungswürdig, sein Piano thränenerweckend und sein Crescendo so, wie es Ref. noch nie von anderen berühmten Clarinetten-Virtuosen gehört hat. Jetzt sangen Mad. Schmidt und Herr Heinrichshofen Spohr's allbeliebtes Duett: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen" u. s. w. Schwerlich möchte sich ein Sängerpaar finden, welches dieses Musikstück besser vortrüge. Den Schluss dieses Concerts machte das erhabene Halleluja aus dem Messias von Händel, sehr gut von dem Mühlhäuser Gesang-Vereine executirt. Man vermisste aber hier die Orgel der Liebfrauenkirche, welche den Chören der Schöpfung eine bewundernswürdige Fülle gab.

Wollte man an diesem Concerte im Allgemeinen etwas aussetzen, so wäre es, dass man des Guten und Schönen zu viel gegeben hatte.

Dritter Tag des Musikfestes in demselben Locale.

Dieses Concert begann mit der vom Hrn. Musikdirector Georg Schmidt sehr präcis ausgeführten Ouverture aus Mozart's Figaro. Nach derselben liess Mad. Schmidt den Zauber ihrer Kunst und Stimme in einer italienischen Arie von Rossini hören und erntete rauschenden Beyfall. Mit vielem Ausdruck und rühmlicher Kunstfertigkeit trug darauf Hr. Musikdirector Schmidt die Gesanga-Scene von Spohr auf der Geige vor, und lebhafter Beyfall wurde ihm zu Theil. Hr. Student Pollmann aus Arnstadt, Hr. Musikdirector Beutler, Hr. Student Wagner und Hr. Hauptlehrer Franke sangen zum Schlusse der ersten Abtheilung Fr. Schneider's Quartett: „An die Tonkunst", V. 1 und 2, Spohr's Quartett: „Dem Schnee, dem Regen" u. s. w. rein und ausdrucksvoll. Die zweyte Abtheilung begann mit der Bass-Arie aus dem Freyschütz: „Schweig'" u. s. w., von dem Hrn. Student Wagner zu lautem Beyfalle vorgetragen. Hierauf sang Madame Schmidt die herrliche Arie aus Mozart's Titus mit obligater Clarinette. Wie die berühmte Sängerin durch ihren seelenvollen Vortrag dieser Arie alle Zuhörer entzückte, so gewann sich der Stadtmusikus Hr. Schollmeyer von Mühlhausen durch seine geschmackvolle Begleitung mit der Clarinette volle Anerkennung seiner Geschicklichkeit und seines guten Vortrags. Hr. Georg Schmidt trug darauf die beliebten Variationen von Rode aus A dur auf der Geige höchst zart und lieblich vor und erhielt lebhaften Beyfall. Doch all' das Schöne dieses Tages trat gleichsam in den Hintergrund, als der Schweizerbub, Variationen für Gesang von Pixis, von Mad. Schmidt zum Schlusse vorgetragen wurde. Ein stürmisches Bravo- und da Capo-Rufen erscholl am Schlusse der Variationen, wiewohl Mad. Schmidt wegen der gehabten Anstrengungen den Wunsch der Versammlung nicht erfüllte.

Möchten doch die Mitglieder des verehrlichen Musikfest-Comité's und insbesondere der würdige Musikdirector, Subrector Beutler, denen Allen der wärmste Dank für die Bereitung so mannigfaltigen und trefflichen Genusses hiermit gezollt wird, in ihrer freundlichen Stadt und ihren so vortrefflichen Musik-Localen den Kunstfreunden der Nachbarstädte bald wieder einen ähnlichen Genuss bereiten! Nur wäre alsdann zu wünschen, dass die Bekanntmachung des Festes und der zum Vortrage bestimmten Musikwerke durch öffentliche Blätter, namentlich auch in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, wenigstens einen Monat vorher geschähe.

Zelter's Ehren-Denkmal in Berlin.

Um das Andenken des würdigen Pflegers und Förderers der von Fasch gegründeten Singakademie, Carl Friedrich Zelter's, auch für die Nachwelt unvergänglich zu erhalten und die Manen des verewigten Directors dankbar zu ehren, haben die Mitglieder der genannten Gesellschaft die Grabstätte des Entschlafenen auf dem Sophien-Kirchhofe mit einem einfachen Denkmale geschmückt, welches aus einem eisernen Kreuz besteht, das mit der Inschrift:

IHREM
DIRECTOR
CARL FRIEDRICH ZELTER
DIE SINGAKADEMIE
1833.

auf der Vorderseite, und dem Spruche:

„Ich harrete des Herrn und er neigete sein Ohr zu mir." Ps. 40 v. 2.

auf der Rückseite, auf einem vier Fuss hohen Sockel von Sandstein ruht. Ein eisernes Gitter umschliesst den Raum der freundlichen Ruhestätte. — Zur feyerlichen Einweihung dieses Monuments der Liebe

und Verehrung hatte sich eine grosse Anzahl von Mitgliedern der Singakademie am 8ten October Nachmittags 3 Uhr um die mit bedeutungsvoll geordneten Blumengewinden geschmückte Ruhestätte auf dem Friedhofe versammelt. Die Feyer begann mit dem Gesange des Chorals von Zelter: „Wachet auf, ruft uns die Stimme." Dann sprach der zeitige Director einige herzliche Worte über den Stifter des Vereins, Carl Fasch, der nur wenige Jahre bis zum Tode die Freude hatte, dessen Gedeihen zu sehen, wie aber dessen Nachfolger Zelter mehr als 30 Jahre an der Spitze der Gesellschaft zur Ehre der Kunst gewirkt habe u. s. w. Hierauf zierten vier Vorsteherinnen die Pfeiler des Eisengitters mit schönen Blumenkränzen. Der Choral von Graun: „Wie herrlich ist die neue Welt" und stilles Gebet schloss die vom heitersten Herbstabende begünstigte Feyer. In dem mit echtem Kunstsinne fortgeführten Institute selbst wird Fasch's und Zelter's Andenken für die ernste, heilige Gesangsmusik erhalten bleiben, und ein hell leuchtendes Doppelgestirn werden die Geister beyder Verewigten den thätigen Kunstjüngern auf der Bahn zum Gipfel wahrer Kunst vorleuchten.

Eine Nachfeyer zu Zelter's Gedächtniss fand in der zunächst folgenden gewöhnlichen Versammlung der Singakademie am 8ten October auf einfach gemüthvolle Weise statt. Die Büste des Verewigten war in der Mitte des erleuchteten Saales vor dem Amphitheater des Gesang-Chores aufgestellt, an derselben Stelle, wo Zelter so oft kräftig und erfolgreich sein Amt verwaltete. Unter der Büste hing einer von den Blumenkränzen, mit welchen sein Grab geschmückt war. Die mit einem Choral beginnende Motette: „Wachet auf" u. s. w. von Klopstock und Zelter eröffnete die Feyer; hierauf folgte der schöne Hymnus von Tiedge: „In Flammen nahet Gott", dessen Composition für zwey Chöre Zelter'n so vorzüglich gelungen ist. In einer prunklosen Rede schilderte nun der jetzige Director der Singakademie, dessen thätiges, anspruchsloses Wirken allgemein verdiente Anerkennung findet, die Leistungen und Verdienste seines Vorgängers um das blühende Institut, während des langen Zeitraums einer dreyssigjährigen Wirksamkeit, und erwähnte dabey zugleich den Antheil Zelter's an der Erbauung eines neuen Gebäudes der Singakademie: „Wo das Vertrauen herrscht, ist stets fester Grund und Boden." Als Beförderer des Wachsthums der Singakademie, Stifter einer Musik-Schule und Lehrer der Tonkunst wurden Zelter's unverkennbare Verdienste geehrt, endlich aber auch 1) sämmtliche eigene Compositionen Zelter's für die Akademie, wie 2) die von ihm zu deren besonderm Gebrauche bearbeiteten Werke angeführt.

Wir erwähnen hier nur zu 1) vierzehn vier- und fünfstimmige Choräle, ein achtstimmiges Te Deum, ein vierstimmiges Requiem, die Motette von Stolberg („Wer spannet den Bogen"), ein Te Deum für zwey Chöre, „die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu", Cantate von Ratsmäler für Soli und Chor mit vollem Orchester (früher am ersten Ostertage in Zelter's Concerten mit Theilnahme aufgeführt), u. s. w. Zu 2) das „Heilig" von Ph. Em. Bach für drey Chöre. Die Einleitung für Männerstimmen ist ganz Zelter's Arbeit. Ferner das „Kindlich gross" von Joh. Seb. Bach für zwey Chöre, das Utrechter Te Deum von Händel für zwey Chöre. Das „Vater-Unser" von Naumann, desgleichen Jomelli's „Victimae Paschali", Kyrie und Gloria von Stölzel, Jomelli's Miserere, Palästrina's Stabat mater, Mozart's Misericordias, Haydn's Motette in E dur: „Herr, der du mir das Leben" und dessen Motette in Es dur: „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret" u. s. w.

Ueber die Bearbeitung letzterer Werke entstand ein Briefwechsel zwischen J. Haydn und Zelter, welcher dem grossen Meister seine Beurtheilung der „Schöpfung" mitgetheilt, ihm auch ein Exemplar von Fasch's Biographie zugesandt hatte.

Auch Zelter's literarisches Talent, von welchem wir durch den erwarteten Briefwechsel mit Göthe einer neuen Würdigung entgegensehen, blieb von dem Redner nicht unerwähnt. Dieser schloss mit den Worten:

„Was Vertrauen und Liebe stifteten und aufrecht hielten, das wird auch ferner bestehen, wenn Vertrauen und Liebe fortdauernd unter uns wohnen."

Unmittelbar an diese Rede schloss sich Zelter's achtstimmige Motette an: „Der Mensch lebt und bestehet nur eine kurze Zeit." Einige Sätze aus Fasch's sechsstimmiger Messe, gemeinartig und gelungen ausgeführt, endeten die würdige Gedächtnissfeyer, zu welcher Zelter im Fortbestehen der Singakademie, wie in seinen zahlreichen Zöglingen der Tonkunst, und endlich in seinen kunstvoll gearbeiteten, tüchtigen und gehaltvollen Werken sich selbst das dauerndste Denkmal gesetzt hat.

(Hierzu die Beylage Nr. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ V. Beilage zur allgem. musik. Zeitung 1833. № 44.

Gebet aus der Oper: Saul, von Borr. v. Mihits.

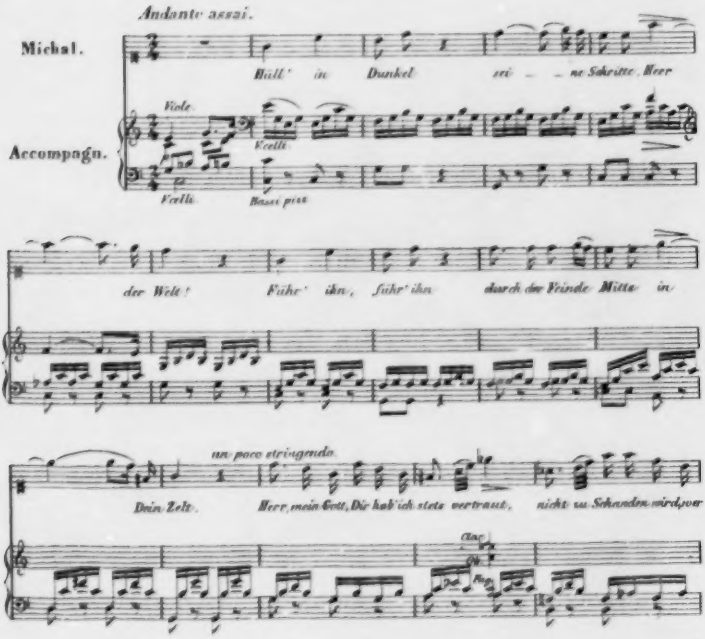

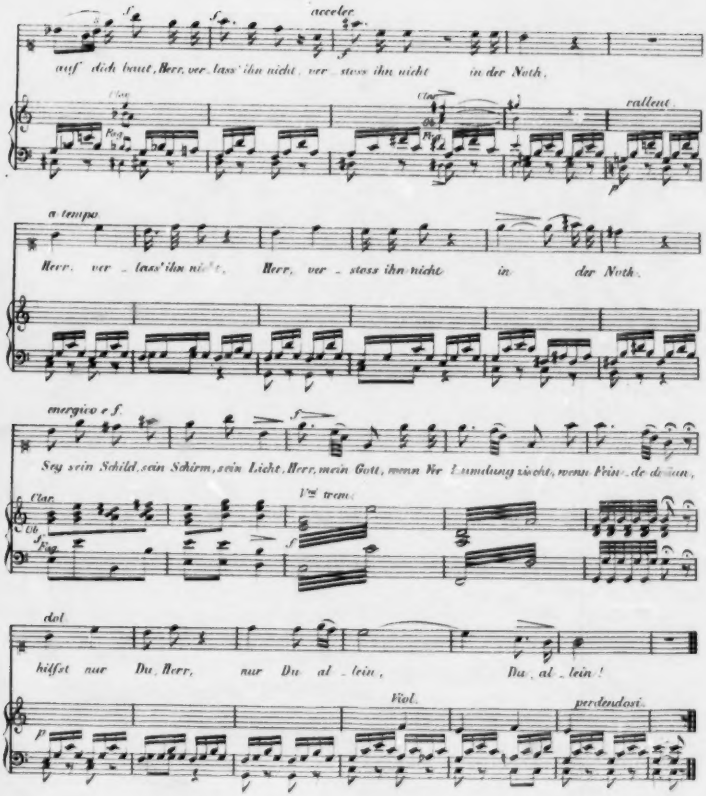
acceler
auf dich baut, Herr, ver_lass' ihn nicht, ver_stoss ihn nicht in der Noth,
Clar.
Ob.
Fag.
rallent.
a tempo
Herr, ver_lass' ihn nicht, Herr, ver_stoss ihn nicht in der Noth.
energico e f.
Sey sein Schild, sein Schirm, sein Licht, Herr, mein Gott, wenn Ver_lumdung zieht, wenn Feind_de dräun,
Clar.
Ob.
Fag.
Vtl trem.
dol
hilfst nur Du, Herr, nur Du al_lein, Du, al_lein!
Viol.
perdendosi.
p

An das musikalische Publikum.

Wir bringen hierdurch zur Kenntniss, dass wir das Eigenthumsrecht der Oper:

ALI-BABA

oder

die vierzig Räuber,

von

L. Cherubini

für Deutschland im ausgedehntesten Sinne des Wortes erworben haben, und in möglichst kurzer Frist

1) den vollständigen Klavierauszug mit deutschem und französischem Text;
2) die einzelnen Stücke daraus;
3) den Klavierauszug für 2 Hände ohne Worte;
4) den Klavierauszug für 4 Hände ohne Worte;
5) die Ouverture für ganzes Orchester in Auflegestimmen;
6) dieselbe für Pianoforte zu 2 und 4 Händen,

so wie alle übrigen wünschenswerthen Arrangements, als: Potpourris, Variationen, freie Fantasieen etc. ediren werden.

Indem wir uns aller Anpreisungen dieses Werkes, welches bei den mehrfachen Aufführungen in Paris den ungetheiltesten Beifall fand und für dessen Werth schon der Name des Componisten sattsam bürgt, enthalten, ersuchen wir die Herren Sortimentshändler, uns ihren Bedarf baldigst anzuzeigen, damit wir uns beim ersten Versandt darnach richten können. Zugleich bemerken wir

für alle deutsche Bühnen,

dass die Partitur von Cherubini's

ALI-BABA

rechtmässiger Weise nur von uns zu beziehen ist, und ersuchen daher diejenigen, welche diese Oper für ihr Repertoir zu acquiriren wünschen, sich mit uns wegen des Nähern in Correspondenz zu setzen.

Leipzig, im October 1833.

Breitkopf & Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. **Nº. 45.** 1833.

Literarische Notizen.

Sistema uniclave ó ensayo sobre uniformar las claves de la musica, sujetándolas á una sola escala. Dedicado á la Academia filarmonica de Bolonia, por su individuo el caballero Don Federico Moretti. Madrid, Imprenta de I Sancha, 1824, in 8. 19 S. Text, 3 S. Anmerkungen und eine Musik-Beylage *).

Bekanntlich hat schon der Abbé Lacassagne um's Jahr 1766 die Einheit der musikalischen Schlüssel in Vorschlag gebracht, worüber Hr. Pascal Boyer einen an Hrn. Diderot gerichteten Brief im Druck herausgab. Der Abbé L. antwortete auf die von Hrn. Boyer gemachten Einwürfe mit seinem Uniclefier musical u. s. w. (Paris, 1768); da stand aber ein Mr. Jacob, ordinaire de l'Académie royale de musique auf, und zeigte ein Jahr nachher in einer von ihm ebenfalls zu Paris herausgegebenen Schrift die Unmöglichkeit eines einzigen Schlüssels in der Musik. Diese schon zu Anfang des vorigen Jahrhunderts von Monteclair auf's Tapet gebrachte Idee wurde in neueren Zeiten auch in Deutschland und Italien wieder in Anregung gebracht; es blieb aber Alles wieder bey dem lieben Alten. Der Ritter Moretti (er ist auch Graf und General) scheint von alledem nichts zu wissen; wenigstens beobachtet er hierüber ein gänzliches Stillschweigen. In der Zueignung sagt er selbst von seinem Systeme, dass er es seit 1808 entworfen und nach langem Nachdenken jetzt die Ehre habe u. s. w. Das Ganze zerfällt in vier Artikel. Der erste handelt von den sieben Schlüsseln. Der Verf. meint, Guido habe sie unnöthiger Weise in sein System der Hexacorde eingeführt. Hierauf könnte man bemerken, dass Guido weder die sieben Schlüssel, noch die Abtheilung der musikalischen Leiter in Hexacorde gekannt hat. Der zweyte Theil spricht vom jetzigen Gebrauche der Schlüssel und von der Nothwendigkeit ihrer Verbesserung: der Contralt könnte mit dem Sopran, so wie die Bratsche mit der Geige verschmolzen werden, da ihr Unterschied nur wenige Noten ausmacht. Es gibt nur drey Grundschlüssel: F-, C-, G-Schlüssel, wie drey Grundstimmen: tiefe, Mittel- und hohe Stimme. Der dritte Artikel erklärt das Sistema uniclave. Die drey Grundschlüssel stehen in wechselseitiger Beziehung um eine Octave aus einander:

Octave	Violin	.....	Tiefe.	Mittlere. Hohe.
	Tenor	Tiefe.	Mittlere.	Hohe.
	Bass	Tiefe.	Mittlere.	Hohe.

Diesem zufolge braucht der Verf. zu seiner Sistema uniclave doch drey Schlüssel (Violin, Tenor, Bass), und zwar sämmtlich auf der zweyten Linie. Er bezeichnet also seine Leiter wie folgt:

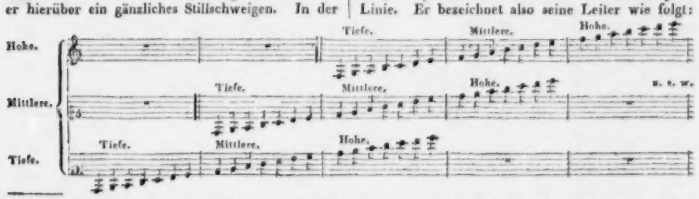

*) Der Verf. schickte erst unlängt diese seine Schrift nach Mailand einem gelehrten Musiker zur Prüfung, der aber das Spanische nicht versteht und mir sie daher mitgetheilt hat.

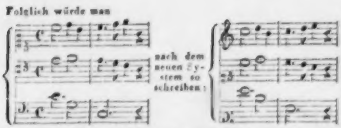

Der vierte Artikel zeigt endlich, wie man nach diesem Systeme die Stimmen und Instrumente einzurichten habe. Zur hohen Stimme (Violinschlüssel) gehören: der Sopran, Contralt, Violin, Viola, Flöte, Hoboe; zur mittlern Stimme (Tenorschlüssel) Tenor, Violoncell (heisst gewöhnlich Violon im Spanischen), Guitarre, Clarinette, englisches Horn; zur tiefen Stimme (Bassschlüssel, ebenfalls auf der zweyten Linie) Contrabass, Fagott, Serpent, Posaune. Die übrigen übergangenen Instrumente kann man sich wahrscheinlich selbst denken. Hier noch einige wenige Bezeichnungen des Umfangs der Instrumente:

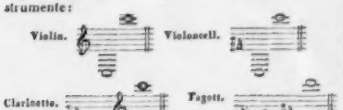

Aus alldem ist nun leicht zu ersehen, dass Hrn. Moretti's seynsollende Sistema uniclave eine mit drey Schlüsseln geschriebene G-Leiter ist, und er vielleicht besser gethan hätte, gar keinen zu gebrauchen, sondern bey seinen drey Hauptstimmen blos die Buchstaben G (grave), M (media), A (aguda) vorzuzeichnen.

Elements of vocal science, being a philosophical enquiry into some of the principles of singing. By Richard Mackenzie Bacon. London: published by Baldwin, Cradock and Joy (ohne Jahrezahl). 282 S. in 8 mit einer Musikbeylage. (Die Zueignung an Sir George Smart, Organisten des Königs und der vereinigten Freymaurerloge Englands, ist aus Cossey bey Norwich vom 1sten May 1824 datirt.)

Das Ganze besteht aus Briefen, die zu verschiedenen Zeiten, während fünf Jahren, im Quarterly Musical Magazine and Review, dessen Redacteur Hr. Bacon ist, gedruckt erschienen und mehr die intellectuellen als technischen Zweige des Gesanges zum Ziele haben. Brief I. Ueber die Bildung einer englischen Singschule. Die englische Musik, äussert der Verf. nach Potter, kann mit Recht Händel's Musik genannt werden und erfordert einen weit stärkern Ausdruck im Singen, als die italienische, welche vorzüglich auf sanftere Leidenschaften (gentler passions) berechnet ist; auch sey die Behauptung übertrieben, als wäre die italienische Sprache musikalischer, als die englische (?) Brief II. Ueber Styl und Manier. Ersterer bezieht sich auf die genaue Verbindung der Musik mit den Worten und letztere auf den Vortrag. Brief III. Von der Kirche. Handelt vom Oratorium und sagt bekannte Sachen. Brief IV — VI. Vom Concerte, Theater und der Kammermusik (bekannte Sachen). Brief VII. Von den Verschiedenheiten zwischen der italienischen und englischen Gesangsmanier. Ganz entgegengesetzt dem, was der Verf. vorhin in Betreff der Musik beyder Nationen gesagt, heisst es, der italienische Gesang sey zuweilen übermässig dramatisch, den Engländern sey hingegen dramatische Heftigkeit zuwider, der englische Ton sey keuscher, als der italienische, die englischen Sänger trachten blos das Gemüth sanft zu bewegen. Ueberhaupt wird am italienischen Gesange Manches ausgestellt, ihm sey jedoch Leidenschaft, Kraft, Mannigfaltigkeit und Glanz eigen, mit einem Worte, er ist theatralisch, der englische aber mehr für häusliche Vergnügungen. Brief VIII. Vom Tone. Brief IX. Von der Intonation. Brief X. XI. Von der Beredsamkeit des Gesanges. Brief XII. XIII. (?) Ueber Wissenschaft (On science). Brief XIV. Von der Stimmbildung. Brief XV. Von den Verzierungen. Brief XVI. Von der dem Sänger nöthigen Verstandesbildung. Aus allen diesen Briefen leuchtet des Verfassers Tendenz hervor, den Engländern mehr musikalischen Sinn zu geben, als man gewöhnlich glaubt.

De la Musique et de la Peinture, de leurs effets sur les hommes en général, et de leurs influence sur les moeurs, par Laurent Ravoire, Prof. de litterature française. Capolago (Canton du Tessin), Imprimerie et Libraire Helvétique, 1833, 106 S. in 8.

Der unbekannte Verf. äussert in seiner Vorrede, er sey weder Musiker, noch Maler. Wenn er Künstler wäre, würde er schweigen, um nicht die darzustellenden Wahrheiten zu schwächen; er werde daher frey sagen, was er von der Musik und der Malerey, von ihrem Einflusse auf die Sitten

denke u. s. w. Das Buch selbst zerfällt, wie natürlich, in zwey Theile, wovon der erste von der Musik und ihren Wirkungen nur 53 S., der zweyte, von der Malerey, noch ein Mal so viel Seiten einnimmt. Das höchst oberflächlich über die Musik behandelte Kapitel enthält längst bekannte Sachen aus alten Autoren; der Institute eines Pestalozzi, eines Fellenberg's und des Spaniers Amoros zu Paris geschieht keine Erwähnung. Das Ganze ist auch fast gänzlich historisch behandelt, ohne die mindeste Eigenheit. Hier nur Einiges. Da wo vom Alterthume der Musik die Rede ist, sagt der Verfasser: „Nous nous en tenons à ce qu'on lit dans la genèse (Chap. 4, v. 21) que Jubal fut le père de ceux qui chantaient avec la harpe et l'orgue; ainsi Jubal peut être regardé comme le père de la musique instrumentale.“ Welch' ein Schluss! Nimmt man an, dass wir von der Beschaffenheit der in dieser Stelle benannten zwey Instrumente כנור (kinor) und עוגב (ugaw) gar nichts wissen, und dass das Wort אב (aw) im Hebräischen hier sehr wahrscheinlich den vortrefflichen Spieler dieser Instrumente bedeutet, so hat jene oft citirte Stelle kaum eine historische Wichtigkeit. Mit dem griechischen κιθάρα, welches von כנור abstammen soll, ist man auch in Ungewissheit. Der Artikel über den Gebrauch der Musik bey den Juden nimmt keine ganze Seite ein; davon wird dieser Nation 4½ Zeilen gewidmet, das Uebrige handelt von den Chaldäern, Phöniciern und Assyriern. Hierauf folgen die übrigen Artikel: von der Musik bey den Aegyptiern (eine Seite), bey den Griechen (4½ S.), bey den Römern (6 S.), von der Musik in Italien (2 S. höchst armselig). Da heisst es denn auch unter Andern: „Jamais aucun récitatif ne pourra approcher d'une belle déclamation — — il n'est pas dans la nature que les passions s'expriment en chantant — — les beautés de la musique ne sont que de convention et de mode“ u. s. w. Das Alles haben freylich Andere schon längst gesagt.... Von der Musik der Gallier bis Ludwig XIV. (4 S.), der Chinesen (2 S.), der Ungarn (4 S.), der Perser und Türken (½ S.), der Araber (2 S.). Die Leser werden aus dieser chronologischen Ordnung und Vertheilung der Seitenzahl auf das Ganze schliessen können.

Della vita e degli studj di Giovanni Paisiello. Ragionamento del Conte Folchino Schizzi, cavaliere etc. Milano, Truffi e Comp. 1833, 112 S. in 8. mit Paisiello's Bildnisse.

Der Verf. beginnt damit, dass Italien nach der Wiedergeburt der Wissenschaften die Quelle alles Wissens gewesen sey. Da wird unter Andern auch gesagt: was würde die Astronomie ohne einen Cassini, die Mathematik ohne einen Tartaglia seyn? Kennt aber der Herr Graf nicht den Vater der modernen Astronomie, den um 150, sage anderthalbhundert Jahre als Cassini ältern Copernicus? nicht den hoch berühmten, um 50 Jahre ältern Astronomen Kepler? sind ihm die grossen Verdienste um die Mathematik eines Johann v. Gmünden, Peuerbach's, Regiomontan's (Müller's von Königsberg), die über 100 Jahre älter sind als Tartaglia, unbekannt? *) So werden denn auf ungefähr 30 Seiten, kreuz und quer, die grossen Männer Italiens aller Zeiten durchgegangen, dabey dem Guido Erfindungen zugeschrieben, die er nicht einmal geträumt, und Händel, Bach, Hasse, Gluck, Naumann, Haydn und Mozart kommen nach Italien, um in den dasigen Schulen (nelle scuole ivi stabilite) die Musik zu studiren. Endlich auf der 25sten Seite beginnt die Lebensbeschreibung, die grösstentheils längst bekannte Sachen enthält. Paisiello, heisst es an einem Orte, der Cimarosa und Guglielmi zu Rivalen hatte, sah in diesen letzten Jahren eine grosse Revolution durch Mayr und Paer entstehen. Hier wird vom Style jenes Ternariums, nach der oft benutzten Biographie universelle, gesagt: Ersterer wusste aus einem einzigen Motive eine grosse Zahl neuer und bezaubernder Modulationen zu schaffen; der zweyte war unerschöpflich an Gedanken, hatte eine reiche Imagination und einen starken Harmoniestrom (torrente d'armonia), der aber nie der Melodie schadete; Reinheit, Genauigkeit und Einfachheit bilden die Haupteigenschaften des dritten, und seine Pezzi concertati sind voller Originalität. Endlich entstand Rossini, wurde

*) Erst vorigen Monat äusserte ein sehr dictus gebildeter Italiener in einer Gesellschaft, die Deutschen hätten ausser Leibnitz gar keine grossen Mathematiker und keine berühmten Astronomen aufzuweisen. Ich nannte ihm Peuerbach, Regiomontan, Copernicus, Kepler, Euler, Tobias Mayer, Herschel, Hindenburg, Schröter, Zach, Bode, Bessel, Olbers, Gauss, Küstner, denen die italienischen Mathematiker und Astronomen bey weitem nicht die Wagschale halten. Da aber die allerwenigsten Gelehrten in Italien die ausländische Literatur und noch dazu höchst oberflächlich kennen, so muss es auch die ausländischen Nationen gar nicht befremden, wenn sie hier zu Land noch heutiges Tages Barbari genannt werden.

der Chef einer neuen Schule und machte die Oper seiner Vorgänger vergessen; er kann als der Romantiker (!) der Musik, Paisiello als ein gemässigter Klassiker betrachtet werden. Hier wird nun Rossini ungemein gelobt, und von dem angeblichen, wegen seines Barbiere di Siviglia an Paisiello um Erlaubniss gerichteten Briefe und des Letztern Einwilligung dazu gesprochen, ohne jedoch nur eine Zeile von beyden Schreiben mitzutheilen. Paisiello, mit einer dreyfachen Pension von Russland, Frankreich und Neapel, Mitglied mehrer gelehrter Gesellschaften, starb den 5ten Juny 1816. Er war der erste, welcher im Neapolitaner Theater die Viola, Clarinetten und Fagotts einführte. S. 70—77 enthält das Verzeichniss seiner Compositionen ohne Jahreszahl (30 ernsthafte, 50 komische Opern, 20 Intermezzi und Cantaten, viele Kirchenmusik und nicht wenig Instrumentalmusik); S. 81 — 112 enthält mehre an den Componisten von Paris, Wien, Neapel, Mailand, Rom, Turin, Palermo, Parma, Venedig, Petersburg, Warschau geschriebene, sehr schmeichelhafte Briefe.

Calvi (G. Pietro) Istruzioni teorico-pratiche per l'Organo e singolarmente sul modo di regolarlo. Milano, presso Luigi Bertuzzi (1833). 16 S. Text, 15 S. Musik und zwey Kupfertafeln in Querfolio.

Da Italien noch bis jetzt keine eigentliche Orgelschule besitzt, so ist wenigstens diess Schriftchen, das vorzüglich die Kenntniss und Behandlung der Register zum Zwecke hat, einstweilen brauchbar zu nennen; schade, dass die Musikbeyspiele aus modernen profanen Theaterstücken bestehen!

Bravourstücke mit Begleitung des Orchesters.

Variations sur un thème Suisse pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre (ou de Pianoforte) composées — par F. W. Eichler. Oeuv. 2. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. Pr. avec Orch.: 1 Thlr. 12 Gr.; avec Pfte: 16 Gr.

Ein angemessenes, leicht tändelndes Pastorale führt, glücklich gewählt und gehalten, im $\frac{2}{4}$ Tact D dur zu einem allgemein beliebten Thema im $\frac{3}{4}$, worauf fünf sehr gut zusammengestellte Variationen, brillant und gesangvoll, im erwünschten Wechsel, glänzend und virtuosenmässig genug und doch nicht überladen, gebaut sind, so dass sich ein geübter Violinspieler damit zeigen und den Zuhörern bey gelungener Aufführung Vergnügen machen kann. Wo sie bis jetzt, so viel wir davon erfahren, geschickt vorgetragen wurden, haben sie lebhafter Theilnahme des Publicums sich zu erfreuen gehabt. An mehren Orten wurde, wie hier, um Wiederholung derselben gebeten, Beweises genug, dass sie zeitgemäss ergötzlich sind, und das ist es ja eben, was man von solchen Compositionen wünscht und hofft. Es ist sehr zweckdienlich, wenn neben der Ausgabe der Orchesterstimmen noch ein Pianoforte-Arrangement gedruckt wird, theils um der letzten Einübung der Vortragenden willen, theils damit so gefällige Werkchen auch an kleineren Orten und in geselligen häuslichen Zirkeln ausgeführt werden können. Beyde Ausgaben sind, wie hier in der Regel, schön.

Rondeau avec Introduction pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre composé — par le Comte Charles Soltyk. Oeuv. 2. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Das gesangvolle Adagio bietet zwar allen Schmuck gebräuchlicher Verzierungen, aber geschmackvoll und ohne Ueberladung angebracht. Das Rondo selbst lässt zuvörderst ein kurzes, durch Rhythmus, nicht durch harmonische Ausweichungen pikant spielendes Thema erklingen, dass nun äusserst glänzend in reicher und mannigfacher Bravour, ohne dass dadurch das Stück zerstückelt würde, durchgeführt wird. Soll es gehörig gelingen, müssen Kraft und Zartheit sich mit nicht geringer Fertigkeit vereint haben. Eine Pianofortebegleitung ist diesem Rondo nicht beygefügt. Es ist dem berühmten Virtuosen E. Lipinski gewidmet.

Potpourri für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte — von J. G. Slowitschek. 8tes Werk. (Eigenth. der Verl.) Hannover, in der Hofmusikhandlung von Bochmann und Nagel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Das Orchester oder Pianoforte spielt ein kurzes Adagio, wo das Concert-Instrument erst in der Cadenz einsetzt, worauf es vereint mit den übrigen ein bekanntes Allegretto zu drey gewöhnlichen, sehr viel Schnelligkeit erfordernden Variationen benutzt; die vierte, Adagio in E moll, ist nicht viel

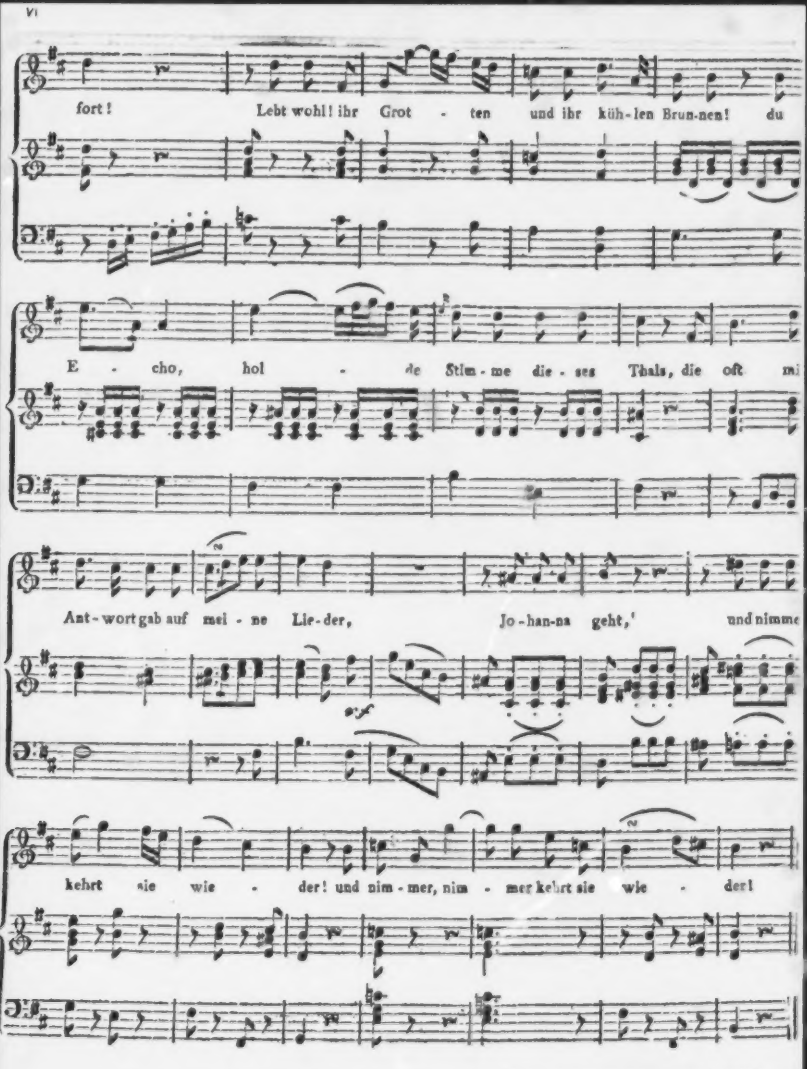
fort! Lebt wohl! ihr Grot - ten und ihr küh-len Brun-nen! du
E - cho, hol - de Stim - me die - ses Thals, die oft mi
Ant-wort gab auf mei - ne Lie-der, Jo-han-na geht,' und nimme
kehrt sie wie - der! und nim - mer, nim - mer kehrt sie wie - der!

gesangvoller, ebenfalls mehr Fertigkeit zeigend. Den Schluss macht ein Polacca aus F dur, das am freundlichsten ist. Die Pianoforte-Partie ist leicht und der Notenstich sehr grossköpfig, daher auch von Weitem lesbar.

Odeon, oder ausgewählte grosse Concertstücke für verschiedene Instrumente. Wien, bey Tob. Haslinger.

Wir haben dieser grossen und, wie hier in der Regel, schön ausgestatteten Sammlung tüchtiger Bravourwerke der vorzüglichsten Meister unserer Zeit wiederholt in diesen Blättern ehrenvoll gedacht; nicht minder sind viele einzelne Lieferungen dieses Odeons unter dem jedesmaligen zweyten Separattitel ausführlich besprochen worden. So enthielt z. B. die 27ste Lieferung Fr. Chopin's Variationen über Mozart's „La ci darem la mano", welche in zwey Recensionen angezeigt wurden. Die beyden folgenden Lieferungen haben sich an vielen Orten bereits beliebt gemacht und werden allen Violoncellisten, die ihre nähere Bekanntschaft bis jetzt versäumten, angenehm seyn. Es sind von Meistern dieses Instruments anerkannte Compositionen des meisterlichen Bernh. Romberg's:

28ste Lieferung: *Concertino (Pièce facile) pour le Violoncelle avec accomp. de deux Violons, Alto, Flûte, II Hautbois, II Bassons, II Cors et Basse.* Oeuv. 51. Pr. 2 Fl. 30 Kr. oder 1 Thlr. 16 Gr.

Das Concertino ist wirklich im Vergleich gegen andere leicht und doch glänzend und sehr eingänglich. Wer von den geschickten Solospielern noch wenig öffentlich vorgetragen hat, wird am allerschicklichsten, zu seinem eigenen und zu Anderer Gewinn, diese Composition wählen, wenn er auch schon daheim Schwereres auszuführen im Stande seyn sollte. Er ist alsdann um so gewisser, dass sein Unternehmen gelingt. Und überhaupt ist doch die Schwierigkeit des Vorzutragenden nicht die einzige, ja nicht einmal die erste Rücksicht, die ein angehender Concertspieler zu nehmen hat. Wir wünschten wohl, das Viele sich diese wohl gemeinte und nicht üble Bemerkung gesagt seyn lassen wollten.

29ste Lieferung: *Quatrième Collection d'airs Russes variés pour le Violoncelle avec accomp. de II Violons, Alte et Basse, Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons et Timpano par B. Romberg.* Oeuv. 52. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Wie sicher und freundlich der Meister in der Regel seine russischen, polnischen und schwedischen Volkslieder zu variiren versteht, ist jedermänniglich bekannt. Diese Nummer fordert auch nicht das Schwierigste, wohl aber, und mit allem Rechte, gute Schule und Geschmack. Wir haben kaum nöthig, sie erst zu empfehlen.

Die 30ste bis 36ste Lieferung enthalten lauter Compositionen von J. N. Hummel, welche sämmtlich unter ihrem besondern Titel unseren Lesern angezeigt worden sind, nämlich das grosse Concert in As dur, das Septett militaire, Variationen in B, Oberons Zauberhorn, das Gesellschafts-Rondo in D und Air à la Tirolienne avec Variations. — Die für diese Musikgattung wichtige Sammlung wird lebhaft fortgesetzt: wir werden der übrigen Lieferungen in der Fortsetzung unserer Bravourübersichten baldigst gedenken.

Grande Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra: „Fra Diavolo" pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianof. composée par J. W. Kalliwoda. Op. 41. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. avec Orch.: 2 Thlr.; avec Pfte: 20 Gr.

Ueber das Wesen der Bravour-Compositionen dieses Meisters und über die Verschiedenheit derselben von seinen grösseren Orchesterwerken haben wir in diesen Blättern hinlänglich gehandelt, so dass wir hier nur daran zu erinnern haben. Er ist seiner gekannten Weise auch in dieser neuesten Nummer völlig getreu geblieben. Wir möchten noch hinzufügen, dass er hierin sich noch mehr an die französische Art der Behandlung angeschlossen hat, da er französische Themen zu bearbeiten unternommen hatte. Dass man seit einiger Zeit in ähnlichen concertirenden Unterhaltungssätzen unter Fantasie so viel als Potpourri versteht, brauchen wir Erfahrenen wohl nicht erst zu bemerken; dieser veränderte Sprach-Usus hat sich nun einmal festgesetzt. Das Ganze ist also ein vielfach wechselndes, freundliches Concertstück, dessen Bravouren glänzend in die Sinne fallen, ohne die grössten Schwierigkeiten zu berühren. Die Orchesterbegleitung (denn wir sahen die Partitur) ist höchst zweckmässig und geschickt behandelt, wie man dies voraussetzt, und doch nicht schwierig, was in ähn-

lichen Gaben immer so seyn sollte. Die Pianoforte-Partie ist äusserst leicht und die Ausstattung so nett, als man es nur wünschen kann.

Nachrichten.

Theatralische Sommer-Stagione — Anfang der Herbst-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand. (Teatro Re.) Den 20sten August gab der Pianofortespieler Pietro Marini aus Turin eine musikalische Akademie mit Beyfall. Es gilt von ihm beyläufig das, was von Hrn. Borgata im vorigen Berichte erwähnt wurde. Solche Virtuosen gibt es in Wien zu hunderten, selbst unter dem schönen Geschlechte; an Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Herz u. A. darf man bey solchen Gelegenheiten gar nicht denken. In dieser Akademie sangen: Dem. Smolensky, ebenfalls aus Turin und Zögling einer daselbst errichteten Art Singschule, kann vielleicht, wenn Gott will, 'was werden; sodann der mehrmals erwähnte Bassist Schober, mit einer schönen Stimme, guten Singmethode und Aussprache; er fand lebhaften Beyfall. Hr. Schober ist ein Wiener und heisst eigentlich Schoberlechner, Vetter des Pianofortespielers dieses Namens. Als Sänger in Italien (er sang bereits mit Beyfall in Palermo und anderwärts) nennt er sich, wahrscheinlich der für die Inländer leichtern Aussprache wegen, blos Schober. Warum hat aber selbst die Signora Dall' Occa Schoberlechner, Gattin seines Vetters, welche mit der Malibran vorigen Herbst auf dem Bologneser Theater furore machte, nie ihren zweyten Namen halbirt?.... Sie ist aus Petersburg, Tochter des russischen Hof-Contrabassisten Antonio dall' Occa, eben desselben, welcher sich vor mehren Jahren auf der Scala zu Mailand in einem Concerte auf seinem Instrumente hören liess (siehe diese Blätter v. J. 1825, No. 7. S. 111). Also eine Russin, die nebst dem Tenor Ivanoff, eben so wie Engländer und nicht wenige französische und teutsche Sänger auf italienischen Theatern ungemein gefallen, mitunter furore machen. Was hat man nicht Alles von dem Einflusse des milden italienischen Klima's auf seine zahlreichen Sänger gefabelt! —

Neapel. (Teatro S. Carlo.) Nachdem zum Erstaunen Aller Rossini's Elisabetta nicht mehr gefallen wollte, die Ursache davon unergründlich und unerklärbar blieb, noch dazu mitten im diesjährigen herbstlichen italienischen Sommer unvermuthet einige sehr wenige mit 25 — 27 Grad Wärme eingetretene Tage die Bewohner dieser Hauptstadt zu belästigen anfing, da machte denn Bellini's Norma und Sonnambula auf einmal all' dieses Ungemach vergessen. Bey welcher Gelegenheit der Redacteur unsers Amtsblattes, Giornale delle due Sicilie genannt, seine seit Jahren über Oper und Sänger verstummte Lira aus einem Winkel hervorholte, abstaubte und einen langen Theater-Artikel absang. Da die Norma in der Leipziger musikalischen Zeitung mehrmals besprochen worden und bereits in Deutschland bekannt ist, so mag hier zur Abwechslung das Wesentliche aus besagtem Artikel einen Platz finden. „Sollten wir, heisst es darin, nichts als das Lob beyder Musiken machen, so würden wir blos erwähnen, dass sie stark besucht werden; dies beweist ganz entscheidend (perentoriamente), dass sie gefallen, was nun so viel sagen will, als: sie sind gut. Denn nach unserer kurzen Art zu sehen urtheilt das vernünftige Thier nicht übel, sich zu belustigen, wenn es sich belustigt (l'animale ragionevole non ragiona male divertendosi quando si diverte). Allein das Publicum fragt uns dann und wann: wirst du von der Norma, von der Sonnambula sprechen? nicht um unser, sondern um sein eigenes Urtheil in der Zeitung zu vernehmen..... Die Musikverständigen loben die Introduction: Beweis, dass sie nach den Regeln der Kunst geschrieben ist. Das Publicum, welches etwas mehr als die Musikkenner versteht, applaudirt auch im ersten Acte das Gebet der Norma und das Terzett; wir glauben, Letzteres entspreche nicht ganz dem Contraste und der Heftigkeit der Leidenschaften, die in einem Augenblicke, wo die verrathene Norma, die betrogene Adalgisa, der als Verräther und Betrüger erscheinende Pollione sich zum ersten Male beysammen finden, sich kund machen sollen. Da aber das ganze Terzett blos von der Norma gesungen wird (und dieses einstimmige Terzett ist zugleich das Finale des ersten Acts — Anmerk. des Correspondenten), so kann man von der Gesammtwirkung nichts sagen. Im zweyten Acte findet jeden Abend die Final-Scene lebhaften Beyfall. Die Situation ist schrecklich und die Musik erhebt sich zuweilen zum Erhabenen; aber da wo es heisst:

Già mi pasco ai tuoi sguardi,
Del tuo duol, del tuo morire,

da geht's freylich für einen so traurigen Augenblick etwas zu lustig her u. s. w." — Die De Begnis wurde in der Titelrolle stark beklatscht; ihr von ungemeinem Luxus strotzender Gesang verdunkelte das Elend der übrigen Mitspieler. Der Applaus dieser Norma ging jedoch —>.

(Teatro Fondo.) Hier hat Bellini's Sonnambula und in ihr die Toldi d'Anvers und Hr. Iwanoff, nach dem italienischen Ausdrucke, Fanatismo gemacht; worunter volles Theater und geräuschvoller Beyfall — applauso clamorosissimo — zu verstehen ist. Wie aber die Musik der Sonnambula mit den beyden exotischen Künstlern, die bey all' ihrer angenehmen Stimme und guten Methode keine ausserordentlichen Sänger sind, eine theatralisch-musikalische Schwärmerey hervorbringen können, darüber wollen wir in keinen krankhaften Zustand des Gemüths verfallen und selbst zu schwärmen anfangen, sondern bedauern mit den hiesigen Bewohnern, dass uns der russische Tenor im July verlassen hat; sein letztes Auftreten, sein Abschied war auch sehr rührend. Dieser Ivanoff (man sagt, er sey bey der Petersburger Kapelle angestellt und von seinem Hofe, den Gesang zu studiren, nach Italien geschickt worden) war gerade in Mailand, als die Sonnambula zum ersten Male daselbst auf dem Theater Carcano gegeben wurde. In jener Hauptstadt lernte er auch den Gesang bey einem reichen daselbst sich aufhaltenden Klavierspieler und Componisten, Namens Glinka, dem Vernehmen nach ebenfalls einem Russen. Beyde besuchten fleissig die Vorstellungen der Sonnambula auf besagtem Theater, merkten sich genau, wie Rubini seine Rolle gab und sang. Zu Hause wurde Alles fleissig einstudirt und notirt; hierdurch wurde also Hr. Ivanoff in der Sonnambula eine echte Copie Rubini's und als solche auf unserm Theater reichlich applaudirt.

Hinsichtlich benannter Oper liest man im Bologneser Theater-Journal vom 1sten August d. J.: „Der Veteran Zingarelli ging, sie zu hören, und fand Vergnügen an den mit der Meisterschaft seiner Zeiten verbundenen grossen Kenntnissen des Tages. Bewegt sagte er zu seinen ihn umgebenden Zöglingen: holt Bellini ein, der ganz Europa durchläuft." Aus der zuverlässigsten Quelle kann ich versichern, dass Zingarelli die Erzählung des Bologneser Journalisten unverschämt genannt und für falsch erklärt hat; in seiner Loge war Niemand, als Barbaja und der Herzog von Noja, zu denen er blos äusserte, die Sonnambula werde der Impresa Billeten machen, ohne das mindeste Urtheil über ihre Musik zu fällen. — Noch gab man Hrn. Ricci's Chiara di Rosenberg, die aber nicht dieselbe Aufnahme gefunden hat, die ihr unlängst auf dem Teatro nuovo zu Theil wurde; es fehlte Lablache, der unpässlich war.

Der von hier gebürtige bekannte Tenor Berardo Winter (eigentlich Calveri), bisher überzählig in der Königl. Kapelle, erhielt die erledigte Stelle des vorigen Winter verstorbenen Tenoristen Nozzari.

Palermo. Ein kaum zwanzigjähriger Violinist und Nacheiferer Paganini's Hr. Guglielmo Neroni, erntete unlängst starken Beyfall in einem von ihm auf dem Theater Carolino gegebenen Concerte.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, am 25sten October. Gestern lernten wir in unserm dritten Abonnement-Concerte einen sehr empfehlenswerthen Meister auf der Clarinette kennen, den Königl. Hannöverschen Kammermusikus Hrn. Seemann (nicht Sämann), welcher uns mit einem Concertino von L. Maurer und einer sogenannten Phantasie von J. Müller (es war eine Arie von Rossini) lebhaft erfreute. Seine Fertigkeit ist so meisterhaft, als sein Ton schön ist. Der Beyfall war allgemein. Hr. Seemann gehört zu den ersten Meistern unserer Zeit und wird überall, wo er auch auftritt, dafür anerkannt werden. Da er jetzt auf einer grössern Kunstreise begriffen ist, beeilen wir uns, das musikalische Publicum auf seine höchst ausgezeichneten Leistungen aufmerksam zu machen. Das Uebrige nächstens.

Kurze Anzeigen.

Grand Notturno pour le Pfte à 4 mains par Léon de St. Lubin. Oeuv. 23. (Propr. de l'édit.) Vienne, chez Pierre Mechetti. Pr. 2 Fl. 30 Kr. Conventions-Münze.

Dieses lang durchgeführte, aus vielerley unverbundenen Sätzen bestehende Ständchen sieht mit einem Marsche auf, der einige Schusterflecke mit seinem schönen Trio recht hübsch bedeckt. Darauf ertönt ein sehr wohl unterhaltendes Scherzo, das der schönen Gefeyerten wahrscheinlich zu früh zu kommen scheint. Der erfahrene Liebhaber legt

sich im Moderato auf sanfteres Bitten: hat aber doch noch immer Muth genug, die Bitte in's Brillante zu spielen und in wackeren Variationsfiguren seinen Werth in Anspruch zu nehmen. Fünf Variationen mitsammt dem Coda hat er rüstig und geschickt erklingen lassen: die Schöne will sich noch immer nicht rühren lassen. Er muss es anders versuchen. Das thut er denn und spielt eine so hübsche Polonaise mit zwey Trio's auf, dass sie sich zuverlässig gezeigt haben würde, wenn sie nur einigermaassen eine Polenfreundin gewesen wäre. Die Grausame kommt nicht. Da wird es ihm weich zu Sinn, und im schmachtenden Andante fleht er so schön um Erhörung und schmückt sein Flehen mit einiger sanften Verzweiflung so wirksam aus, dass es ihr unmöglich wird, länger hinter dem Vorhange verborgen zu bleiben. Sie guckt zum Fenster heraus; im accelerirten Tempo eilt er zum Schlusse und in einen Walzer hinein, worin er sich als Tanzcompositor so vortheilhaft und geistreich elegant erweist, wie einst der schöne Ludwig von Orleans, unter Carl dem Schielenden, d. h. dem achten, sich als liebenswürdiger erster Reichstänzer seiner Zeit erwies. Ich möchte das Mädchen sehen, dem dieser Walzer nicht gefiele! Es ist in der That ein Hauptwalzer. Kurz, das ganze Ständchen ist hübsch.

Trois Quatuors pour II Violons, Alto et Violoncelle, extraits des Trios pour Piano, Violon et Violoncelle formant l'Oeuvre 14 de G. Onslow et arrangés — par G. Onslow. Oeuv. 56. Liv. 1. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Das Arrangement des viel gerühmten Quartett-Componisten ist vortrefflich und braucht weiter keiner Empfehlung. Die Liebhaber der Streichquartette achten von selbst darauf.

Deutsche Lieder aus Italien für vier Männerstimmen gesetzt — von Abbé Mainzer. (Eigenthum der Verl.) Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 20 Gr.

Das kurze Vorwort berichtet: Wenn diesen Liedern auch keine allgemeine Tendenz zum Grunde liegt, so haben sie doch, besonders für Künstler, entweder in Erinnerung an Italien, oder in der Hoffnung auf dasselbe, einiges Interesse. Zunächst sind sie den Freunden, zur Erinnerung an die schöne Zeit, als Nachruf in die Ferne zugesandt. Das erste und dritte ist auf Veranlassung eines dem Ritter Thorwaldsen von den deutschen Künstlern veranstalteten Festes gesungen worden, das zweyte zu einem dem König Ludwig von Baiern bestimmten Künstlerfeste, und das vierte zum Preise der Schönheit. Der Vortrag derselben hat keine Schwierigkeit; es ist auf leichte Melodie gesehen. Der Text zu No. 1 ist zu demüthig, ohne Thorwaldsen damit zu ehren, und No. 5 muss anstatt des $\frac{4}{4}$ durchaus $\frac{4}{4}$ Tact haben. Uebrigens erfüllen sie ihren Zweck. Sie sind in Stimmen ohne Partitur gedruckt.

Rhapsodies pour Violoncelle et Pianoforte composées par J. B. Gross. Oeuv. 12. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Gr.

Diese Rhapsodieen bestehen aus vier Sätzen, deren erstem ein tempo di Marcia aus A dur zum Eingange dient. Das All. appassionato ($\frac{4}{4}$, A moll) schliesst sich unmittelbar an; darauf ein Scherzo, $\frac{3}{4}$, ein Religioso, $\frac{6}{8}$, F dur und ein All., $\frac{4}{4}$, A moll. Das Ganze hat also die Form der Sonate, wovon sich jedoch die Art der Ausführung etwas sondert. Die Aneinanderreihung der Gedanken hat etwas Phantastischeres, das Einzelne weniger in Passagen verarbeitet, als man diess in der Sonate gewohnt ist, grossartiger und massenhafter im einfach Capriciösen, was jedoch folgerecht zusammen gehört, ohne so fest aus einander entwickelt zu seyn, als in der eigentlichen Sonate. Der Titel entspricht also der Sache sehr gut. Das Ganze hat etwas eigenthümlich Charakteristisches, dessen Darstellung zwar keine grosse Fertigkeit, aber dafür desto mehr musikalische Sicherheit voraussetzt, wenn es die gute Wirkung hervorbringen soll, die wir uns von guter Aufführung versprechen.

N o t i z.

Der Herzogl. Dessauische Kapellmeister *Dr.* Frdr. Schneider ist von der Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften in Görlitz zu ihrem Mitgliede ernannt worden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. Nº. 46. 1833.

Ueber den Verein der Musikfreunde in Wien und das damit verbundene Conservatorium.

Schon im Jahre 1811 bildete sich in Wien die „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates", welche nicht nur musikalische Productionen, sondern vorzüglich die Beförderung der Musik überhaupt, und insbesondere die musikalische Bildung der Jugend zum Zwecke hatte *).

Die Gesellschaft hat ihre eigenen, von der höchsten Staatsbehörde genehmigten Statuten und steht immer unter der Protection eines Prinzen des regierenden Hauses. Die eigentliche Geschäftsführung wird vom Präsidenten, Secretär und von einem doppelten Ausschusse besorgt. Die sämmtlichen Mitglieder des Vereins theilen sich in wirklich ausübende, blos unterstützende und Ehren-Mitglieder. — Der dermalige Stand der Gesellschaft ist folgender:

Protector: Seine Kaiserliche Hoheit Erzherzog Anton. Präses: Vacat. Stellvertreter derselben: Hofrath Raphael Georg Kiesewetter. Secretär: Regierungsrath Sonnenleitner und Johann Baptist Jenger. Leitender Ausschuss: zwölf Mitglieder. Repräsentantenkörper: fünfzig Mitglieder. Gesammtzahl der Mitglieder: 915, und unter denselben kommen — ausser den Prinzen vom Hause, welche alle unterstützende Mitglieder sind, sehr berühmte Namen vor — z. B.: Inländer: Kiesewetter — Stadler — Gyrowetz — Pechaczek — Weigl — Seyfried — Eybler — Miari — Czerny — Stuß — Grillparzer — Artaria. — Ausländer: Rochlitz — Hummel — Cherubini — Lesueur — Rossini — Spohr — Boieldieu — Fetis.

*) Das Verdienst der Begründung und ersten Einrichtung des Instituts gebührt vorzüglich dem Regierungsrathe Sonnenleitner, welcher auch die sehr zweckmässigen Statuten entworfen hat.

Die Gesellschaft hat ausser ihrem sehr schönen, neu aufgeführten Gebäude und ihren kostbaren Sammlungen kein anderes Vermögen, und alle Auslagen müssen durch die statutenmässigen Jahresbeyträge der Mitglieder und durch freywillige Geschenke oder besondere Subscriptionen gedeckt werden. Der öffentliche Dank kann nicht zurückgehalten werden *).

Zweck des Vereins und Mittel zur Erreichung desselben.

In den vor mir liegenden Statuten ist deutlich ausgesprochen, dass Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen der Hauptzweck der Gesellschaft sey — der Selbstbetrieb und Selbstgenuss aber nur untergeordnete Zwecke.

Kluge und ausharrende Thätigkeit leistet bereits sehr Vieles und mit jedem Jahre erweitert sich der Wirkungskreis der Gesellschaft. Vorzüglich verdienen die Aufmerksamkeit des Kunstfreundes: das Conservatorium; die musikalischen Productionen; die Sammlungen aller Art; die Unterstützungen aus der Vereinskasse; die gedruckten Monatsberichte.

Conservatorium.

Eine musikalische Bildungs-Anstalt lag schon in dem ersten ursprünglichen Gesellschaftsplane — konnte aber wegen zufälliger Hindernisse erst mit dem Jahre 1816 in's Leben treten und steht nun in der höchsten Blüthe. Von der grossen Wichtigkeit dieser Musik-Schule wird man sich leicht

*) Vorzüglich hat sich der eigentlich an der Spitze des ganzen Institutes stehende, längst rühmlichst bekannte Hofrath Kiesewetter um dasselbe hoch verdient gemacht. — Auch der Secretär J. B. Jenger verdient eine sehr ehrenvolle Erwähnung, und vorzüglich wirkt derselbe mit unermüdlicher Thätigkeit bey den musikalischen Productionen. Auch macht Jenger mit der grössten Gefälligkeit jeden Fremden mit den Einrichtungen und Sammlungen der Gesellschaft bekannt. —

überzeugen, wenn man hört, dass bey derselben, ausser den Vorstehern und Inspectoren, 16 wirkliche Musiklehrer angestellt sind und über 300 Kinder ganz unentgeltlich unterrichtet werden: in der italienischen Sprache, in Declamation, in Gesang, auf allen Saiten- und Blasinstrumenten, im Generalbass und Tonsatze.

Alle Jahre ist eine öffentliche Prüfung der Zöglinge, bey welcher dem gesammten Publicum der Zutritt offen steht. Schon sind aus diesem Conservatorium sehr tüchtige Subjecte hervorgegangen, unter welchen ich blos nennen will:

Den Violinisten Helmesberger, welcher nun bereits selbst Professor an dem Conservatorium, zugleich Orchester-Director am Kärnthnerthortheater, Chor-Regent bey der Pfarrkirche St. Peter und Ehrenmitglied vieler Gesellschaften ist. — Den Violoncellisten Leopold Böhm, Kammer-Virtuosen beym Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen. — Den Hornisten Leopold Uhlmann, berühmten Blasinstrumentenmacher und Erfinder neuer Hörner, Trompeten und Posaunen. — Die Sängerin Pauline Lechleitner, welche unter dem Namen Sicard lange Kunstreisen in Portugal und Italien machte, überall grossen Beyfall erhielt und nun als erste Säugerin zu Venedig angestellt ist. — Den Sänger Carl Oberhofer, dermalen ersten Bassisten bey dem Hof-Operntheater am Kärnthnerthore. — Die Sängerin Anna Segatta, erste Opern-Sängerin bey dem Josephstädter Theater. — Den Organisten Lorenz Hauptmann, der musikalischen Welt durch seine bey Haslinger erschienenen Compositionen für die Orgel rühmlich bekannt.

Nebstdem sind noch in grosser Menge Schüler des Conservatoriums bey den Orchestern und im Chorpersonale der beyden Opern-Theater in Wien als sehr brauchbare Musiker angestellt.

Musikalische Productionen.

Diese sind eigentlich von dreyfacher Natur: Concert bey der Jahresprüfung des Conservatoriums (öffentlich); die gewöhnlichen Winter-Concerte, und grosse Oratorien und Cantaten. Winter-Concerte, gehalten im grossen Redouten-Saale, sind alljährlich vier, in der Regel allein für die Gesellschaftsmitglieder selbst bestimmt, und nur ausnahmsweise erhalten auch andere Einheimische und Fremde hier und da Einlasskarten. Die Arrangirung ist beyläufig die nämliche, wie bey allen Concerten in grösseren Städten: jedoch wird meist nur klassische Musik gegeben. Vorherrschend sind die Beethoven'schen Meisterwerke, und fast jedes Concert wird mit einer Beethoven'schen Symphonie angefangen und geschlossen. Wie herrlich und grossartig übrigens die Leistungen dieser Winter-Concerte seyen, geht schon daraus hervor, dass jedes Mal über 200 Musiker mitwirken, welche seit Jahren zusammen einstudirt sind und daher alle Tonstücke mit der grössten Kunstfertigkeit und Präcision ausführen. —

Bey ausserordentlichen Veranlassungen werden auch grosse Oratorien und Cantaten aufgeführt, zu welchen gegen ein mässiges Eintrittsgeld der Zugang Jedem offen steht. Eben deswegen werden auch solche grosse Productionen gewöhnlich in der Reitschule gegeben — was um so angemessener ist, da schon allein das Orchester und der Sängerchor aus mehr als 400 Musikern zu bestehen pflegt: sogar sollen bey der grossen Production im Jahre 1814, während des Monarchen-Congresses, über 700 Musiker mitgewirkt haben. Auch hier werden immer nur gediegene klassische Werke zur Production gewählt.

Sammlungen.

Die Gesellschaft besitzt einen sehr reichen Schatz von Musikalien, musikalischen Instrumenten, musikalischen Büchern, Inkunabeln und Manuscripten. Den ersten Grund hierzu legte man durch den Ankauf bereits bestehender Sammlungen, welche dann durch spätere theilweise Erwerbungen und durch Geschenke der Mitglieder sehr bedeutend vermehrt wurden und noch täglich anwachsen. Durch solche Ankäufe im Grossen hat die Gesellschaft an sich gebracht: die musikalische Bibliothek des fürstlich Schwarzburg-Sondershausenschen Hof-Secretairs Ernst Ludwig Gerber, das Museum des Linzer Domkapellmeisters Glöggl, eine Sammlung von 62 in Oel gemalten Portraits berühmter Musiker, vom Regierungsrathe Sonnenleitner.

Wie sehr bedeutend aber die freywilligen Beyträge der Gesellschafts-Mitglieder und fremder Musikfreunde waren, erhellt schon daraus, dass z. B. blos im letzten Jahre die Zahl solcher Geschenke beynahe 1200 Nummern betrug. Die vorzüglichsten, bisher der Gesellschaft gemachten freywilligen Beyträge sind: der Grossherzogin Marie von Sachsen-Weimar mit der berühmten, nie in den Buchhandel gekommenen Sarti'schen Sammlung aller russischen Volkslieder und einer Sammlung von Partituren russischer Kirchenmusik; — des königlich

Sächsischen Legationsraths von Grisinger, mit den zehn Geboten von Joseph Haydn in der Handschrift des Tonsetzers; — der Stadt Lübeck mit einer sehr bedeutenden Anzahl von alten, in der dortigen Marienkirche aufbewahrten musikalischen Druckwerken des 16ten und 17ten Jahrhunderts; — des Joh. Baptist Geisler mit einer Sammlung von 150 Portraits; — des verstorbenen ersten Protectors Erzherzogs Rudolph in Ollmütz, welcher durch Testament alle seine auf Musik Bezug habende Sammlungen dem Vereine legirte. —

Eine reiche Quelle zur fortdauernden Vergrösserung der Bücher- und Musikalien-Sammlungen hat sich für die Gesellschaft dadurch eröffnet, dass durch Ministerialverordnung befohlen worden, dass von allen gestochenen oder lithographirten Musikalien und von allen sich auf Musik beziehenden Büchern, welche aus den Officinen des Kaiserstaates hervorgehen, ein Exemplar unentgeltlich an die Gesellschaft abgegeben werden muss.

Auf diese Weise sind die Sammlungen auch wirklich so höchst bedeutend geworden, dass ein solcher Schatz wahrscheinlich bey keinem andern ähnlichen Institute gefunden wird. — Ich will über die noch so wenig bekannten einzelnen Sammlungen nur Einiges bemerken.

Die eigentliche Bibliothek besteht aus beynahe 1500 vollständigen musikalischen Werken und es ist Alles gesammelt, was in alter und neuer Zeit über Musik geschrieben worden: zuverlässig existirt in ganz Deutschland keine so reiche musikalische Bibliothek. Der Grund zu derselben wurde gelegt durch den obgedachten Ankauf der Gerber'schen Sammlung und durch Einverleibung der Bibliothek des Freyherrn von Knorr. In eine nähere Beschreibung dieses reichen Bücherschatzes kann ich mich natürlich hier nicht einlassen und bemerke blos, dass ausser den vielen Inkunabeln und Manuscripten, welche die Vereins-Bibliothek zieren, in derselben auch sehr seltene und kostbare Werke vorhanden sind, z. B.: das Lexikon der Tonkünstler von Gerber, mit eigenhändigen Supplementen; — Institutiones harmonicae von Zarlino; — Harmonia universalis von Mersenne; — Dodecachordon von Glarianus — und vor Allem ein Facsimile von dem berühmten Antiphonar Papst Gregor des Grossen (?).

Die Musikalien-Sammlung, oder, wie sie in den Druckschriften der Gesellschaft genannt wird, das Archiv — ist natürlich höchst bedeutend und umfasst in 16 Abtheilungen nicht nur alle Zweige der Musik — sondern auch die praktischen Werke aller ausgezeichneten Tonsetzer von der ältesten bis zur neusten Zeit. Diese reiche Sammlung, welche über 8000 Nummern enthält, ist vorzüglich durch die unentgeltlichen Beyträge der Vereins-Mitglieder entstanden, und insbesondere hat dieselbe in Betreff der alten Musikstücke sehr Vieles der Liberalität des Hofraths Kiesewetter zu verdanken. In diesem Musikalienschatze verdienen — ausser dem obgedachten kostbaren Geschenke der Stadt Lübeck — noch vorzügliche Beachtung: die Sammlung der Partituren und jene der Volkslieder.

Die gesammelten Partituren von grösseren Werken umfassen wieder — ohne bedeutende Lücken — alle Zeitalter und alle ausgezeichneten Meister, und betragen im Ganzen mehr als 1600 Stücke: vorzüglich vollständig sind die Partituren von Palästrina, von Sebastian Bach, von Händel, von den Brüdern Haydn, von Mozart, von Beethoven — und füllen ganze Schränke. Alle sind nach den Meistern geordnet und in saubere Theken eingelegt, die letzteren aber nach alphabetischer Ordnung aufgestellt. —

Die Volkslieder und Volksmelodieen mussten auf Befehl des Ministers in allen Provinzen des östreichischen Kaiserstaates von den Gubernien gesammelt und an den Musik-Verein eingesendet werden. Man kann also leicht denken, dass diese Sammlung sehr vollständig und reichhaltig sey. Zuverlässig steckt auch in dieser Fundgrube noch Manches verborgen, was in Hinsicht auf Kunst, Geschichte und Volkscharakter höchst merkwürdig ist, und der Verein würde sich daher durch genaue Sichtung und theilweise Bekanntmachung ein neues Verdienst erwerben.

Der Kaiserstaat — und insbesondere Böhmen und Oestreich — hatte von jeher eine grosse Menge ausgezeichneter Künstler und insbesondere berühmter Musiker und Tonsetzer. Böhmen suchte das Andenken derselben dankbar zu erhalten und es erschien ein allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen von Dlabacz; nichts Aehnliches bestand aber für die östreichischen Tonsetzer und nirgends waren über ihr Leben und künstlerisches Wirken Nachrichten aufzufinden. Diesem grossen Mangel beschloss nun der Musik-Verein abzuhelfen, und schon im Jahre 1826 ist daher nicht nur an alle noch lebenden Tonsetzer und an alle Gesellschaftsmitglieder — sondern auch an das gesammte Publicum ein sehr dringender Aufruf erlassen worden,

über das Leben und die Werke der östreichischen Musiker und Tonsetzer möglichst genaue Nachrichten zu sammeln und an die Gesellschaft einzusenden. Diese Aufrufe hatten den glücklichsten Erfolg: schon jetzt besitzt die Gesellschaft eine Sammlung von mehr als 200 Biographieen berühmter Tonsetzer und Tonkünstler und mit jedem Tage vermehrt sich die Zahl. Zuverlässig wird durch diese Sammlung nicht nur eine Pflicht der Dankbarkeit geübt, sondern dieselbe ist auch unverkennbar ein sehr wichtiger, schätzbarer Beleg zur Geschichte der Tonkunst in dem östreichischen Kaiserstaate. Möchte doch die Gesellschaft durch Vermehrung ihrer Biographieen-Sammlung recht bald in den Stand kommen, uns mit einem vollständigen Künstler-Lexikon über das Leben und Wirken der östreichischen Musiker und Tonsetzer zu erfreuen.

Zu den vorzüglichsten Hülfsmitteln, welche dem für die Künstler-Biographieen aufgestellten Comité zu Gebote stehen, gehören auch die fast von allen vaterländischen Componisten gesammelten Autographieen und Handschriften. Ich konnte diese wenigen Reste aus dem Leben grosser Künstler nur mit den Gefühlen von Ehrfurcht und Pietät durchblättern. Aber lächeln musste ich doch, da das erste Blättchen, welches mir von dem unsterblichen Mozart in die Hände fiel, ein Brief an einen seiner Freunde war, in welchem er über Geldnoth jammert und dringend um schleunige Hülfe bittet. — Die schreckliche Handschrift des grossen Beethoven war mir beynahe ganz unlesbar und nur hier und da konnte ich ein paar Worte enträthseln. —

Eine schöne Idee ist es auch, die Portraits der als ausübende Tonkünstler oder als Tonsetzer hoch verdienten Männer zu sammeln, und jeder Freund der Musik wird gewiss diese Bildnisse — seyen es nun prächtige Gemälde oder blose Holzschnitte — mit Ehrfurcht und Liebe betrachten. Der erste Grund zu dieser Portraits-Sammlung wurde gelegt durch die Erwerbung der Gerber'schen Bibliothek und des Geisler'schen Portefeuille's: dann setzte man für Erweiterung dieser Sammlung ein eigenes Comité nieder, welches nun bisher dieselbe sehr bedeutend vermehrte und überhaupt dieses Portraitsammeln con amore zu betreiben scheint. Nur wird einige Vorsicht nothwendig seyn, damit die Sache nicht zur blosen Bilderspielerey werde; wenigstens kann ich nicht recht begreifen, wie Voltaire zu der Ehre kommen soll, dass seine Büste in dem Tempel der Musik aufgestellt werde. Sehr interessant ist es aber, dass von den vorzüglichen Meistern Portraits aus ihren verschiedenen Lebensperioden in der Sammlung aufgestellt sind: so sieht man dort Mozart als Kind, als Jüngling, als Mann.

Endlich gehört noch hierher die Instrumenten-Sammlung oder das sogenannte Museum der Gesellschaft. Der erste Grund wurde gelegt durch den Ankauf des Linzer Museums und durch die Lieferungen des berühmten Orientalisten Hammer; auf diese ersten Erwerbungen hat man fortgebaut und dermalen findet sich in dieser Sammlung schon sehr viel Schätzenswerthes, dessen Beschauung dem Techniker und dem Laien grosses Vergnügen gewährt. — Indessen scheint mir doch diese Sammlung von Musik-Instrumenten noch viel zu unbedeutend, um für den Tonkünstler oder Gelehrten von grossem Nutzen zu seyn. Es wäre freylich für den Geschichtsforscher, für den Tonsetzer, für den ausübenden Künstler und für den Techniker eine ganz herrliche Sache, wenn ein solches Instrumenten-Cabinet bestände, aus welchem durch eine ununterbrochene Reihe nachgewiesen werden könnte, welches bey der ersten Erfindung eines jeden Musik-Instruments seine ursprüngliche Form war, und wie dasselbe nach und nach verbessert und vervollkommnet wurde, bis endlich die dermalige Gestaltung herauskam. Zu einer solchen instructiven Sammlung fehlt freylich in dem Museum des Vereins noch gar Vieles, und der leitende Ausschuss hat hier für seine schöne Wirksamkeit noch ein weites Feld.

Möchte nur der Verein darauf denken, recht bald über alle seine schönen Sammlungen vollständige raisonirende Kataloge durch den Druck öffentlich bekannt zu machen!

Unterstützungen aus der Vereinskasse.

Schon nach den vor mir liegenden Statuten gehört es zu den Hauptzwecken der Gesellschaft, das Kunsttalent zu unterstützen, was wohl am schicklichsten auf eine dreyfache Weise geschehen kann: durch Belohnung ausgezeichneter Schüler; — durch Unterstützung der dürftigen Tonkünstler und Tonsetzer; — durch Aufstellung von Preisfragen mit bedeutenden Prämien.

Die Belohnung der vorzüglichen Schüler geschieht alljährlich bey der öffentlichen Prüfung des Conservatoriums, und sehr zweckmässig werden

hierbey die besseren Subjecte mit silbernen Medaillen und mit vorzüglichen Musikstücken zur öffentlichen Anerkennung ihrer bisherigen Leistungen und zur Aufmunterung in ihren weiteren Studien belohnt.

Honorare für Noth leidende Meister und Unterstützungen für angehende Künstler sind bisher nach den Kräften der Gesellschaftskasse immer geleistet worden: es wäre jedoch indiscret, hierüber Beyspiele aufführen zu wollen; nur die einzige Bemerkung sey mir erlaubt, dass selbst Beethoven in Zeiten der Noth Vorschüsse von der Gesellschaft erhielt.

Dagegen sind bisher noch keine Preisaufgaben gestellt worden.

Nachrichten.

Dessau, den 19ten October. Gestern fand hier in dem herzogl. Concert-Saale unter Leitung des Hrn. *Dr.* Schneider und unter Mitwirkung der Singakademie und der Hofkapelle das erste Concert spirituel dieses Winters statt. Wir hatten Gelegenheit, darin nur Ausgezeichnetes zu hören, und zwar ausgezeichnet. Man kann den Musikzustand Dessau's nicht besser beurtheilen, als nach diesen Concerten. Denn obgleich sie stets nur mit ganz strengen Kirchensachen ausgefüllt werden, so lässt sich doch die Theilnahme des Publicums daran nicht verkennen. Sollen Alle davon erhoben werden? So ungerechte Forderungen darf man an keine Gesammtheit thun, und auch unser Publicum würde ihnen nicht ensprechen können. Freylich hat es zu Zeiten rechts und links um mich gegähnt, nach der Uhr gesehen, Tabak genommen, und wie diese Zeichen hoher Begeisterung noch heissen mögen. Aber ich bin auch manchem Auge begegnet, dem das Herz und nicht die Mundmuskeln eine Thräne in die Wimper getrieben hatte, und dem die Seligkeit eines hohen Augenblicks, eines reinen Genusses im Blicke lag.

Wir hörten 1) einen Choral von J. S. Bach: „O Gott du frommer Gott." 2) Ave maris stella von Clari. 3) Litaniae laurentanae von Durante. 4) Den 24sten Psalm von Fr. Schneider, und 5) Kyrie und Gloria aus der D-Messe von Beethoven. — Sie werden dieser Auswahl Gerechtigkeit widerfahren lassen. No. 2 ist ohne Begleitung blos mit einem Basso continuo versehen. Es herrscht darin überhaupt die grösste Ruhe und Einfachheit, und die Männerstimmen bewegen sich fast nur unisono im canto firmo. Unendlich reicher ist No. 3. Hier klingt die fromme Andacht des Mittelalters herüber, dieser fromme Glaube der Masse, der sich bis zu uns herab in der Subjectivität eines jeden Einzelnen immer mehr verloren hat. Durante lebte zwar, als diese Zeit schon längst vorüber war; aber es fanden sich doch noch Anknüpfungspuncte genug, die uns jetzt genommen sind. So mag denn wohl wahr seyn, dass das Zeitalter dieser fromm-sinnlichen, dieser künstlerisch-religiösen Begeisterung vorüber ist, und dass die Mit- und Nachwelt etwas Aehnliches, wie diese Litaney, nicht mehr hervorbringen kann. — Ueber No. 4 etwas Ausführlicheres zu sagen, wäre unnöthig. Dieser Psalm unsers verehrten Meisters ist auf mehren Musikfesten gehört worden und hinreichend bekannt. Er ist eine Stunde allgewaltiger Kraft und hoher Begeisterung. — Die beyden ersten Sätze aus Beethoven's letzter Messe wurden hier zum ersten Male gehört. Auch ich hörte sie zum ersten Male und will mich daher eines ausführlichern Urtheils enthalten. Sie waren mit dem grössten Fleisse einstudirt und gingen herrlich, was bey der Schwierigkeit des Ausführenden nicht wenig bedeuten will. Diese Messe ist ein Riesenwerk in jeder Hinsicht. Alle Mittel sind bis zu ihrem äussersten Ende verfolgt und den Singstimmen, wie dem Orchester fast das Unmögliche zugemuthet. Und doch wirkt Alles, wie es soll, die kühnsten Wendungen sind am Platze. Man denke im Gloria an den unmittelbaren Einsatz in Fis moll, nachdem in F dur geschlossen wurde; dazu singt der Chor miserere nobis: und es klingt grauenhaft, wie der letzte Angstschrey eines Verzweifelten, der keine Gnade erwarten darf. — So hat mich Manches ergriffen, Manches betäubt, der erste Eindruck aber zu einer ruhigen Anschauung noch nicht kommen lassen. — Für so stark besetzte Musikstücke ist übrigens unser Local fast zu klein, und die Tonmasse betäubt den Zuhörer zu gewaltig.

Utrecht. Der holländische Verein: Zur Beförderung der Tonkunst hielt seine vierte Generalversammlung am 2ten September zu Utrecht. Obgleich die politischen Verwicklungen die fernere Ausbreitung des Vereins sehr erschweren, so darf man sich doch der Ueberzeugung erfreuen, dass die einmal gebrochene Bahn mit Eifer verfolgt wird.

Die Singschulen und Vereine sind in blühendem Zustande und die aufkeimenden Talente, welche auf Kosten des Hauptvereins an der königlichen Musik-Akademie im Haag höhere Ausbildung erhalten, dürfen mit Recht unter die viel versprechenden gezählt werden.

Der Hauptzweck des Vereins, Beförderung der Composition hier zu Lande, hat in diesem Jahre wesentlich gewonnen durch Acquisition einer Messe, deren Verfasser Hr. J. B. van Bree in Amsterdam ist, und welche in Kurzem für Rechnung des Vereins im Druck erscheinen wird. Noch andere Werke von kleinerm Umfange sind durch den Verein der Herausgabe werth befunden, während einer der eingesandten Ouverturen zum nationalen Trauerspiele: „Gysbrecht van Aemstel" zwar viele Verdienste zuerkannt werden, allein der Termin zur Bekrönung noch auf ein Jahr verschoben ist.

Der Verein ist zum Beschluss gekommen, noch im Laufe dieses Jahres einen Versuch mit Herausgabe einer musikalischen Zeitschrift zu machen, so wie ferner nächsten Frühling im Haag ein grosses Musikfest zu feyern, wo unter Andern auch die „letzten Dinge" von Spohr und die vorerwähnte Messe von van Bree ausgeführt werden sollen.

Zu Ehrenmitgliedern des Vereins sind erwählt: die Herren J. Eybler, Hofkapellmeister in Wien; J. W. Kalliwoda, Kapellmeister in Donaueschingen; P. Lindpaintner, Hofkapellmeister in Stuttgart; G. Onslow in Clermont-Ferrand; F. Paer, Director der Königl. Musik-Schule in Paris; C. G. Reissiger, Kapellmeister in Dresden; Dr. F. Schneider, Kapellmeister in Dessau; X. Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M.; Aloys Schmitt in Frankfurt a. M.

Die Hauptdirection geht für das folgende Jahr von Utrecht auf Rotterdam über.

Berlin, den 30sten October. Am Tage Lucas des Evangelisten, den 18ten October, beging der hiesige Künstler-Verein seine Stiftungsfeyer im Locale des englischen Hauses auf sinnige Weise durch Vorstellungen lebender Bilder, welche von Musik, Gesang und Recitation begleitet waren.

Zuerst wurde die Erscheinung der heiligen Jungfrau, welche Lucas zum Entwurf ihres Bildes begeistert, als Symbol der Malerey, durch Vorlesung von A. W. Schlegel's Legende erläutert. Eine charakteristische Harmoniemusik, von der Composition des Hrn. Musikdirectors Grell, im Nebensaale zweckmässig aufgestellt, ging der bildlichen Vorstellung voran.

Sculptur und Poesie wurde durch Göthe's Katafalk versinnbildet, an dessen Fussgestell Germania zwischen zwey Musen trauerte. Hierzu wurde eine Dichtung von C. Seidel von Mad. Unzelmann gesprochen und ein von C. Eckert componirter Hymnus von A. Kopisch gesungen.

Die Baukunst wurde durch drey Säulen-Ordnungen und Caryatiden höchst wirksam dargestellt (die Fernaussicht auf die Ruinen des Tempels zu Ephesus) und durch den Genius der Architectur erläutert. Hierzu sehr passende, eigenthümliche Musikbegleitung von C. F. Rungenhagen.

Zuletzt repräsentirte König David, wie der begeisterte Psalmensänger die Orgeltöne der heiligen Cäcilia ablauscht, die höhere Tonkunst. Auch hierzu ertönte ein erhebender Gesang und angemessene Musikbegleitung, des Sängers Harfe mit den hehren Tempel-Hymnen vereinend, von A. Kopisch und Rungenhagen. Die ganze Vorstellung zeugte von dem geläuterten Geschmacke des Anordners, Hrn. Directors G. Schadow, und der Kunstgeschicklichkeit sämmtlicher Theilnehmer. Die unvermeidlich langen Pausen, welche die Aufstellung der Bilder nöthig machte, wurden durch heitere Intermezzi ausgefüllt, mit deren Kunstwerth man es nicht so genau nehmen muss, da es nur auf Ausfüllung der Zeit und Milderung des ernsten Eindrucks der Bilder, durch scherzhafte Unterhaltung der sehr zahlreich eingeladenen Zuschauer ankam. Ein schönes Bild des Vereins der Künste zu einem Zwecke lieferte auch diese Feyer.

Mancherley.

Im Freymüthigen No. 193 vom 13ten September erblicken wir in der Wochenlese diejenigen Klagen über das Königsstädter Theater in Berlin, die wir aus französischen Blättern in No. 41 übersetzt lieferten, in französischer Sprache abgedruckt und — nicht widersprochen. Allein wieder anonym! —

Die Zeitschrift: „Der Deutsche und sein Vaterland", redigirt von Aug. Sundelin und verlegt von Gröbenschütz und Seiler in Berlin, gibt ausser Erzählungen und Anecdoten, Liedern und Charakteren, auch Beylagen kleiner Compositionen und

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Decemb. Nº. 13. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Fortsetzung.)

Um durch Misverständnisse uns nicht zu zerstreuen, lassen Sie uns über den Gebrauch zweyer Worte einig werden. Singen im Allgemeinen soll uns blos das bedeuten, was Sie jezt mit mir potenzirtes Sprechen genannt haben, ohne Rücksicht, ob die Worte überhaupt eine Verbindung mit Musik zulassen, und ob sie gerade zu diesen Tönen passen oder nicht, also mit einem Worte, das Verbinden artikulirter Laute mit harmonischen Tönen; Gesang hingegen soll uns eine wirkliche ästhetische Verbindung der Poesie und Musik — wie diejenige seyn würde, von welcher wir so eben gesprochen haben — anzeigen. In diesem Begrif von Gesang ist schon enthalten, dass die Töne nicht wie durch ein blosses Ungefähr mit den Sylben zusammen treffen, sondern dass sie ihre Bestimmung durch die in dem Gedicht ausgesprochene Empfindung erhalten. Diese Bestimmung der Töne durch das Gedicht ist nun das einzige, was man unter Anwendung der Deklamation auf den Gesang verstehen kann, in so fern der Komponist eine solche Anwendung zu machen hat. Denn davon haben Sie sich schon überzeugt, dass die Regeln der unharmonischen Deklamation ohne Inkonsequenz nicht auf das von der Harmonie abhängige Singen übergetragen werden können. Es bleibt also, wenn einmal von Deklamation im Gesang gesprochen werden soll, für dieses Wort keine andre Bedeutung, als die so eben angegebene, übrig.

„Und dieses wäre das ganze Resultat aus der langen schwerfälligen Vorbereitung? Da sagt uns doch der gemeine Menschenverstand, so verschrieen er auch von den Philosophen ist, mehr befriedigendes, und ohne dergleichen Umschweife.“

Zum Beyspiel?

„Zum Beyspiel, dass der Accent auf das schickliche Wort, welches den Sinn bestimmt, gelegt werden müsse, darauf kommt gar viel an, denn manche Satze lassen so vielerley Sinn zu, als sie Worte haben; hier gilt es Ueberlegung und richtigen Takt. Ferner, dass der Einschnitt am rechten Orte stehn müsse. Wie oft wird hierin nicht gefehlt, und von grossen Komponisten.“

Das nennen Sie also Deklamation? Ich meyne, dieses sey Recitation, welche sich nicht auf Empfindung und Schönheit, sondern auf Verstand und Richtigkeit bezieht. Freylich ist diese sehr nöthig, und es ist begreiflich, dass, wenn durch unrichtige Recitation der Sinn des Gedichts verfälscht ist, die Deklamation den wahren Sinn nicht ausdrücken könne, ohne mit der Recitation in Streit zu gerathen. Der Gesang darf also allerdings nicht gegen die Richtigkeit der Recitation anstossen. Indessen scheint dieser Fehler mehr dem Dichter zuzurechnen zu seyn, als dem Komponisten, dessen Einschnitt durch den Rhythmus der Worte bestimmt ist.

„Die Richtigkeit der Recitation ist auch nicht das Einzige, was von der deklamatorischen Musik verlangt wird. Hören Sie dasselbe Singstück von verschiedenen Sängern vortragen: welche Verschiedenheit in der Deklamation! — die also offenbar noch von etwas

zuweilen andere auf Musik Bezug habende Gegenstände, wie denn diess jetzt fast jede Zeitschrift thut. So ist z. B. in der zweyten Nummer Menuett von J. G. Kirnberger vom Jahre 1777 und der Potsdamer Einzugs-Galopp vom Jahre 1833 geliefert worden, dazu etwas über Tanzmelodieen, wo Kirnberger's Leben mit etlichen Anecdoten erzählt wird. Die dritte Nummer bringt einen deutschen Marsch. Wir machen daher auf dieses Unterhaltungsblatt aufmerksam.

So eben kommt uns folgende Broschüre zu Gesicht:

Spontini und Rellstab. Einige Worte zur Beherzigung der Parteyen von C. F. Müll, Componisten u. s. w. (Auf Kosten des Ver.) Berlin, 1833. In Commission bey Bechtold und Hartje.

Der Verf., der dem Ersten eben so wenig das Wort reden, als sich vor der Feder des Andern fürchten will, hält sich ziemlich im Allgemeinen, erklärt das, was Hr. R. gegen S. schrieb, nicht für Kritik, möchte es nicht verantworten u. s. w. Von S. behauptet er, dass er den einheimischen Künstlern nicht aufgeholfen habe, wie er es vermocht haben würde, wenn er besser berathen gewesen wäre. Diese Leute, nicht Hr. S., trügen die Schuld. — Doch man lese den kleinen Aufsatz selbst, der nur 29 splendid gedruckte Octavseiten umfasst und mit einer kurzen Nachschrift versehen ist.

Der 11ote Meeting (Versammlung, Verein) der Chöre von Gloucester, Hereford und Worcester, zur Unterstützung der Wittwen und Waisen der Geistlichkeit dieser drey Sprengel, hat vom 24sten bis 27sten September in Worcester statt finden sollen. Vier geistliche Concerte sollen in der Kathedrale und noch drey andere grosse Concerte gegeben werden, Werke von Händel, Beethoven, Mozart, Cherubini; Haydn's Schöpfung, der Berg Sinai von Neukomm, das jüngste Gericht von Spohr und die Sündfluth von Schneider; dazu noch eine neue Composition von *Dr.* Crotch: „Palestrina." Die wichtigsten Sänger und Sängerinnen sind dazu geladen, als Mad. Malibran, Hr. Braham; auch Hr. Donzelli ist engagirt. Die Chöre sind zahlreich. Herr Fr. Kramer dirigirt das Orchester. Hr. Beriot soll Concert spielen. Man hat also alles nur Mögliche gethan, die diesjährige Versammlung zu heben. In der letzten hat man bedeutende Verluste gehabt.

In Marseille ist der Concertsaal des Cercle des Beaux-Arts, der 350 Mitglieder zählt, in das Hôtel Mazargues verlegt worden. Der Saal ist schön, aber etwas niedrig. Die Oper „Pré-aux-Clercs" hat hier nicht gefallen. Nach zwey Vorstellungen ruhte sie.

Kurze Anzeigen.

Vierundzwanzig zweystimmige Schullieder für Knaben- und Mädchen-Stimmen, componirt — von J. Mendel, Organisten an der Hauptkirche und Gesangslehrer an der Literarschule zu Bern. Op. 5. No. 1 der Schulgesänge. (Eigenth. des Verl.) Bern und Chur, bey *J. F. L. Dalp.*

Der Verf. will diese Lieder von solchen Schülern gebraucht wissen, die schon einige Uebung im einstimmigen Gesange erlangt haben. Die zweyte Stimme ist durchaus nicht schwer, weshalb er sie als Vorbereitung zum drey- und mehrstimmigen Gesange betrachtet. Die Texte sind stets gut gewählt, grösstentheils schön; die Melodieen sind ansprechend, leicht, gefällig und kindlich; die zweyte Stimme ist gut gesetzt; die Ausstattung recht gut, besonders deutlich, obwohl einige Druckfehler geringer Art mitunterlaufen. Das Ganze ist also dem Zwecke sehr entsprechend und eine so schöne Bereicherung an Kinderliedern, dass wir sie Allen empfehlen, die auf dergleichen Rücksicht zu nehmen haben, sowohl in Schulen als häuslichen Kreisen.

Das Gastmahl. Gedicht von Göthe, Musik von Haller. Berlin, bey Trautwein.

Die Ausgabe dieses Bogens ist merkwürdig, weil sie ein Facsimile der (wahrscheinlich) ersten Handschrift des Dichters und des Componisten liefert. Wie Viele werden wohl dieses Andenken, auch an sich ergötzlich, wie den Meisten bekannt, nicht besitzen wollen?

Drey Heine Lieder componirt — von Georg v. Meinen. (Eigenth. des Verl.) Dresden, bey G. Thieme. Pr. 4 Gr.

Dieser Bogen sehr leichter und angenehmer Lieder eines uns bis hieher unbekannten Com-

ponisten ist empfehlenswerther, als manche theure Sammlung. Sie haben bey ihrer Einfachheit etwas eigen und still Empfundenes, ohne Ansprüche zu machen.

Ouverture zu dem Schauspiele: „Lorbeerbaum und Bettelstab" componirt und für das Pianoforte eingerichtet von Jul. Rietz. Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Diese Ouverture, die der Sammlung der Gesänge zu diesem Schauspiele vorangedruckt und besprochen worden ist, wird also auch den Liebhabern in einem besondern Abdrucke angeboten.

Das arme Kind (Gedicht von Otto Weber) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von Frdr. Hieron. Truhn. Op. 4. Berlin, bey Bechtold und Hartje. Pr. 7½ Sgr.

Ebenfalls ein historisch merkwürdiges Lied, dessen Composition wohl gelungen ist. Das Marsch-Tempo ist sehr mässig zu nehmen und der Gesang in ritterlicher Kraft, wie aus versunkenen Zeiten. Auf dem Titelblatte schläft der besternte todte Knabe. — Hierher gehört noch folgendes:

Des Hauses letzte Stunde, Gedicht von Saphir, in Musik gesetzt mit Pianofortebegleitung von Carl Almenräder. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 12 Gr.

Der balladenmässige Sang von der letzten Stunde des Hauses Napoleon ist so geschickt und glücklich behandelt, dass er alle Empfehlung verdient und von den Freunden historisch merkwürdiger Lieder auch fernerhin in Ehren gehalten werden wird.

Nachruf an Göthe, Lied mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Ludw. Hellwig. Berlin, bey Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Nachruf an Zelter. Lied von demselben. Ebendaselbst. Pr. ¼ Thlr.

Das Loblied auf Göthe ist so einfach angemessen, als das zweyte für seinen Freund. Sie werden den Verehrern Beyder, die diese Weisen noch nicht kennen zu lernen Gelegenheit hatten, sehr willkommen seyn. Im letzten Satze des zweyten Liedes muss ein Kreuz mehr vorgezeichnet werden.

Pièces de Société. Six Trios pour II Violons et Violoncelle composés par Louis Maurer. Oeuv. 10. Liv. I. et II. (Propr. des édit.) à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 1 Thlr. 4 Gr.

Ganz vorzüglich reizende kleine Trio's, schön gehalten in jeder Hinsicht. Wir rechnen sie zu den angenehmsten und besten Compositionen dieses Meisters und sind gewiss, dass sie in jedem Musikzirkel, wo sie gehörig vorgetragen werden (und sie fordern nichts Unmässiges), lebhaftes Vergnügen schaffen werden. Wir empfehlen sie daher unter Vielem ganz besonders.

Favorit-Walzer und Mazurka aus dem Zauber-Ballet: Arlequin in Berlin, in Musik gesetzt und für das Pianoforte eingerichtet von Carl Blum. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

Eine gefällige, leichte Kleinigkeit für Tanzlustige.

☞ *Nota bene.*

Wer gern recht unverschämt Grobes gegen mich liest, der lasse sich ja No. 44 der Beylage des Kometen für Literatur, Kunst u. s. w. nicht entgehen, nämlich das Stück vom 1sten Nov. d. J., mit dem Titel: „Curiosum" u. s. w. Ausgewürgte Galle vom Anfange bis zum Ende. Wohl bekomm' es! Die Ursache solcher Entleerung liegt vor Augen. Der Himmel helfe ihr auf mit einiger Vernunft. Es ist freylich richtig, in diesen Blättern wird weder gelobsudelt noch gegrobsäckelt; diese Vorzüge überlassen wir mit Vergnügen Allen, die sich zu so hohen Dingen geschaffen fühlen. Dies Mal aber sind wir leider in eine Nähe gekommen, wo der Verf. Jenes sich in seinem Eigenthum dergestalt abgedruckt hat, dass wir sein Abbild gern unberührt lassen, um uns und vor Allen unsere geehrten Leser vor Widrigem zu bewahren.

G. W. Fink.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *N° XV.* 1833.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Binnen Kurzem erscheinen in unserm Verlage mit Eigenthumsrecht:

Cherubini, Ouverture de l'Opéra „Ali-Baba" ou „les quarante voleurs", arrangée pour le Piano à 4 mains.

— dº dº arrangé pour Piano seul.

Chopin, Op. 12. Variations brillantes sur le Rondo favori de Ludovic: „Je vends des scapulaires."

— Op. 13. Trois Nocturnes pour Piano seul.

Duvernoy, 24 Etudes melodiques pour le Piano. Liv. 1 et 2.

Leipzig, den 6ten November 1833.

Breitkopf und Härtel.

Gesuch.

Ein junger Mensch, welcher seit mehren Jahren in einer Musikalienhandlung conditionirte, im kaufmännischen Fache nicht unerfahren und besonders im Detail-Verkauf sehr bewandert ist, sucht eine ähnliche Condition in einer Musikalien- oder Buchhandlung. Hierauf Reflectirende werden gütigst ersucht, in frankirten Briefen mit der Adresse A. Z. sich an die Redaction dieser Zeitung zu wenden.

Rechtfertigung.

Um die unverständigen Urtheile einiger hiesigen sogenannten Musikverständigen über die Stimme und Kunstleistungen der Mad. Johanna Schmidt, gebornen Wolff, Concert-Sängerin am Felix Meritis in Amsterdam, zu berichtigen, gleichzeitig aber auch diese ausgezeichnete Künstlerin mit einer vollgültigen Empfehlung an alle Städte Deutschlands, wo sie auf ihrer Kunstreise noch besuchen wird, zu versehen, bringe ich nachfolgenden schriftlichen Ausspruch des allgemein verehrten und geliebten Churfürstlich Hessen-Casselschen Hofkapellmeisters Hrn. Louis Spohr zur öffentlichen Kenntniss.

Hochverehrter Herr und Freund!

— — — Sie werden mich daher gütigst entschuldigen, wenn ich mich über den Inhalt Ihres lieben Briefes nur kurz ausspreche.

Mad. Schmidt hat von der Natur eine sehr schöne, reine, klingende und dem Ohre äusserst wohl thuende Stimme erhalten. Diese Stimme besitzt bis jetzt (ich hörte Mad. S. zuletzt bey dem diesjährigen Musikfeste in Halberstadt) alle den jugendlichen, ich möchte sagen jungfräulichen Klang der frühern Zeit, wenn gleich Mad. S. sich jetzt vielleicht etwas mehr anstrengen muss. Alles, was ich in Halberstadt von Mad. S. hörte, nämlich: die Soli's in den Kirchenstücken und ein Duett aus Jessonda (die Arie aus Titus sang sie im Theater, wo ich weder bey der Probe, noch bey der Aufführung gegenwärtig seyn konnte), wurde mit guter Schule und einem natürlichen Gefühl vorgetragen. Mir that diess natürliche sehr wohl, da mir die überschwengliche und affectirte Gesangsweise der modernen Theatersänger im höchsten Grade zuwider ist. In der Kirche übernahm sich Mad. S. einige Male zu sehr und sang dann etwas zu hoch; im Concert-Saale bemerkte ich das nicht. Jedenfalls gehört Mad. S. unter die wenigen guten Sängerinnen, die wir jetzt in Deutschland besitzen, und für den ernsten Kirchen- und Concertgesang wüsste ich kaum eine bessere. — — —

Cassel, den 24sten October 1833.

Der Ihrige

Louis Spohr.

Zum Schlusse kann ich den Wunsch nicht verhehlen, dass Madame Schmidt von ihrer grossen Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit eine reichliche Portion an die obgedachten unverständigen Kunstrichter möchte abgeben, dagegen aber von deren Selbstvertrauen und Unfehlbarkeit einige Grane sich möchte aneignen können! — — —

Erfurt, den 28sten October 1833.

Der Regierungsrath *Türpen.*

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Zwölf vierhändige Uebungsstücke

für das Pianoforte von J. E. Volbeding. 2te Lieferung, enthaltend 2 Uebungen, 3 Walzer, 2 Märsche, 1 Polonaise, 1 Rutscher, 1 Arioso und 1 Andante cantabile. 4. Geheftet. Preis ½ Rthl. oder 56 Kr.

Die sehr ansprechenden und gefälligen Tonstücke sind besonders in den ersten Unterrichtsstunden noch erlangter

Notenkenntniss anwendbar und auf die Beförderung eines rasch fortschreitenden, tactmässigen Spiels berechnet. Die in Aachen erscheinende Schullehrer-Zeitschrift, 1833, No. 22, gibt dem ersten Hefte das Zeugniss, dass diese Uebungen beym ersten Unterrichte sehr anwendbar wären, dass sie den Stufengang vom Leichtern zum Schwerern wohl beachteten und dabey auf eine dem Schüler angenehme Weise viele Finger- und Tactübungen anbrächten; da sie alle leicht und angenehm seyen, so eigneten sie sich auch an Tonstücken, an denen sich der Schüler nach schwererem Studien angenehm erholen könne. Die Einrichtung, dass der Schüler die erste, der Lehrer die zweyte Stimme spiele, sey zweckmässig, und könne man überhaupt diese Uebungsstücke allen Lehrern bestens empfehlen.

Subscriptions-Anzeige

von

Mozart's Opern im Klavier-Auszuge.

Neue wohlfeile Ausgabe in Hoch-Format,

mit folgenden Subscriptions-Preisen, welche bis Ende 1834 beybehalten werden. Nach dieser Zeit tritt ein um die Hälfte erhöhter Ladenpreis ein.

Don Juan.	8 Fr.	oder	2 Thlr.	4 Sgr.
Figaro.	10 —	-	3 —	20 —
Die Entführung.	7 —	-	1 —	26 —
Die Zauberflöte.	6 —	-	1 —	18 —
Così fan tutte.	10 —	-	3 —	20 —
Titus.	4 —	-	1 —	2 —
Für 6 Opern im Ganzen.	45 Fr.	oder	12 Thlr.	— Sgr.

Bonn, im August 1833. *N. Simrock.*

Récréations Musicales.

Rondeaux, Variations, Fantaisies

pour le Piano

composés sur

Vingt-quatre Thèmes favoris

par

Henri Herz.

Oeuvre 71.

Divisé en quatre Suites.

Propriété des Editeurs.

Mayence et Anvers,* chez les fils de *B. Schott.

Unter obigem Titel erscheinen 24 der gesuchtesten Motive berühmter Componisten Deutschlands, Frankreichs und Italiens, welche als Rondeaux, andere als Phantasieen oder variirt bearbeitet sind, worüber der Componist Folgendes in seiner Vorrede sagt: „Dieses Werk soll hauptsächlich bezwecken, die Hauptschwierigkeiten darzulegen, welchen man bey Ausführung der Klavier-Musik begegnet und solche in einer angenehmern Form zu geben, als dieselben bey den blos mechanischen Uebungen oder Etuden vorkommen, welche man gewöhnlich den Schülern in die Hände gibt, und welchen oft alles musikalische Interesse mangelt. Alle erforderlichen Nüancen, um den Ausdruck der verschiedenen Motive gut zu geben, sind mit der grössten Pünctlichkeit angezeigt, und Fingersatz ist so bezeichnet, wie ich es für's Schicklichste halte, um einen präcisen und gleichen Vortrag zu erlangen. Abgesehen von dem Nutzen, welchen die Schüler aus dem Studium dieses Werkes ziehen können, bietet es ihnen ausserdem eine Auswahl von Stücken dar, geeignet, in Familien-Zirkeln vorgetragen zu werden. Ihr Umfang, ausgedehnt genug, um das Talent des Vortragenden schätzen zu lernen, ostat ihn nicht der Gefahr aus, die Aufmerksamkeit seiner Zuhörer unnöthiger Weise zu ermüden" u. s. w.

Die Ausgabe dieser vier Hefte ist von den Verlegern mit grösster Sorgfalt ausgestattet und in allen Musik- und Buchhandlungen zu finden.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemanns 100 deutsche Volkslieder, 2s Hft.

Mit Begleitung des Klaviers. In elegantem Umschlag geh. Ilmenau, Voigt. ¾ Rthl. oder 1 Fl. 12 Kr.

Obschon es früher nicht in der Absicht des Hrn. Verfassers lag, diese Sammlung auf mehr als ein Heft auszudehnen, so hat er sich später dennoch durch den allgemein grossen Beyfall, den das erste fand, und die von allen Seiten ergangenen Aufforderungen dazu bewegen lassen, und hier besonders viele beliebte neuere Gesänge geliefert. Das erste Heft erhielt die günstigsten Urtheile, z. B. in Beck's Repert. 1832. III. 2, wo es heisst: „Diese Volkslieder verdienen denselben grossen Beyfall, dessen sich des Verfassers gesammelte Kinderlieder erfreuten, da auch sie zur angenehmsten Unterhaltung dienen, welches durch die getroffene herrliche Auswahl verbürgt wird." Die Litztg. für Volksschull. 1 Heft sagt: „Eben so trefflich diese auserlesenen Lieder gewählt sind, eben so ansprechend sind die ihnen beygegebenen Melodieen und zeugen von dem feinen Tacte des Herausgebers. Auch die äussere Ausstattung ist zu loben und der Preis im Verhältniss überaus billig."

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Götze, 24 Tänze für das Pianoforte zum Gebrauch für Anfänger. Op. 3. Preis ¼ Rthl. oder 56 Kr.

Sie fallen sehr angenehm in's Gehör und sind leicht genug, um von Anfängern bald fertig gespielt werden zu können.

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

				Thlr. Gr.
Mayseder, J., Krönungs-Rondo für Violine und Pianoforte.				— 16
—	dº	dº	für Flöte und Pfte. . . .	— 16
—	dº	dº	für Pfte zu 4 Händen.	— 20
—	dº	dº	für Pfte zu 2 Händen.	— 12

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten November. Nº. 47. 1833.

Recension.

Die Zerstörung von Jerusalem. Grosses Oratorium in zwey Abtheilungen von G. Nicolai, componirt von Carl Löwe. Op. 30. Partitur. Leipzig, bey Fr. Hofmeister. Pr. 15 Thlr.

Der vollständige Klavier-Auszug. Ebendaselbst. Pr. 5 Thlr.

Die Chorstimmen. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Das geehrte Publicum wird sich vielleicht an die vorläufige Anzeige der Herausgabe dieses in Stettin 1830 zum ersten Male öffentlich aufgeführten und mit lebhaftem Beyfall aufgenommenen Oratoriums erinnern, die wir, uns eingesandt, im vorigen Jahrgange mit Vergnügen mittheilten. Das Werk, damals noch Manuscript, hatte in Stettin nicht allein die Hörer, sondern auch die dabey thätigen Sänger ungemein angesprochen. Wo aber Sänger und Hörer befriedigt, ja lebhaft angeregt werden, da setzen wir nicht ohne Grund entweder etwas Gediegenes oder doch etwas tüchtig Zeitgemässes voraus. Wir waren folglich begierig, das Werk selbst zu sehen oder noch lieber zu hören. Unsere Lust, diese neue Bekanntschaft zu machen, wurde bald darauf durch einen S. 447 des vorigen Jahrganges beginnenden Bericht aus Berlin, wo der Generalmusikdirector v. Spontini es im May aufgeführt hatte, vermehrt. Die allgemein gehaltene Beurtheilung unsers geschätzten Hrn. Correspondenten ist lesenswerth und wir verweisen darauf, theils um nicht Dagewesenes noch einmal unnützer Weise zu bringen, theils damit Jeder sogleich mehrfache Urtheile mit einander vergleichen könne. Im Ganzen wurde die Dichtung reich an Phantasie und voll von musikalisch wirksamen Situationen, nur zu lang gefunden. Der Einwendungen gegen die dramatisch wirksame Musik waren wenige, die ausdrücklich so gestellt wurden, dass sie „durchaus keinen Tadel des genialen Werkes begründen sollten, welches dem Dichter und Componisten alle Ehre mache und sich unter neueren Werken dieser Gattung, gleich Fr. Schneider's Weltgericht, rühmlichst auszeichne.“ Die Aufführung befriedigte durchaus den dabey gegenwärtigen verdienstvollen Componisten, und die zahlreiche Versammlung der Zuhörer zeigte den lebhaftesten Antheil. — Nehmen wir nun noch die äusserst rühmliche Beschreibung eines merkwürdigen Concerts hinzu, das Hr. Löwe in Berlin auf das Beyfälligste ausführte, dessen schöne Darstellung S. 232 des vorigen Jahrganges zu ersehen ist: so sind diess Alles lauter Ehren-Säulen, von achtbaren Männern erbaut, Hrn. Löwe's Ehrenpforte verherrlichen.

Wir selbst schreiben diesem unserer Zeit angehörenden und sie charakterisirenden Oratorium sehr viel Effectvirendes, Glänzendes und namentlich glücklich Dramatisches zu, das sich hin und wieder mit dem Oratorienstyle auffallend und contrastreich mischt. Die Chöre der römischen Soldaten sondern sich durch unisonen und noch mehr durch einen zweystimmigen Gesang und durch jene rohe Keckheit, die dem Uebermuthe zukommt, in die Sinne fallend von dem wild Schwankenden und Zerrissenen des jüdischen Volks, was den gottergebenen Sinn der Christen, der sich in ihren Gesängen überall ausspricht, höchst wirksam veredelt. Die vielen Sologesänge unterhalten Sänger und Hörer öfter durch schwierige und sonderbare Modulationen, durch unerwartet rhythmische Wendungen und geben ihnen an anderen Stellen wiederum Gelegenheit, in schön fliessenden Melodieen schönen Ton und frisch natürlichen Ausdruck geltend zu machen. Die Instrumentation ist äusserst zeitgemäss. Können wir sie nicht reich nennen, wie es Andere thaten, so ist sie doch überall so effectreich und theatralisch, als man es nur wünschen kann; in den Chören an den meisten Stellen durch

tüchtige Verdoppelungen so stark, und zu den Sologesängen grösstentheils so verringert, der Instrumentenzahl nach, und diese so erfahren gewählt, dass sie mehr heben und den Gesang erleichtern und stützen, als man diess jetzt bey vielen anderen Componisten antrifft. Man sieht deutlich, es ist das Gegebene durchaus kein bloser Versuch, am wenigsten ein erster Versuch, der auf gutes Glück einen Satz an den andern reiht so lange, bis Eine geschrieben wird: sondern es ist eine Zeitüberlegung und eine Tagesphantasie mit Klugheit und rüstiger Gewandtheit darin sichtbar und, wir müssen glauben, auch fühlbar, dass dieses Oratorium zu den bedeutendsten Arbeiten eines in vielfacher Hinsicht mit Recht angesehenen Componisten, ja zu den merkwürdigsten Erscheinungen gehört, die unsere jetzige Musik-Epoche, so wie das Ringen unserer Zeit im Allgemeinen veranschaulichen und erläutern helfen. Darum ist der sehr schöne Druck der Partitur nicht nur den Concert-Vereinen eine dankenswerthe Erscheinung, sondern auch den Geschichtsfreunden der Tonkunst besonders wichtig. Und da das Ganze eine Menge Chöre und grosse Ensemblesätze aufzuweisen hat, die einzeln genommen für sich ein Ganzes bilden, wird sie und der Klavier-Auszug auch den Singakademieen sehr willkommen seyn, so wie die vielen Sologesänge das Werk auch häuslichen Gesangzirkeln sehr nützlich machen. So weit sind wir also mit den Meinungen des Zeitgeschmacks und anderer Beurtheiler einverstanden und empfehlen es in dieser Hinsicht angelegentlichst.

Sobald wir aber das Werk als ein Ganzes und namentlich als Oratorium ansehen, wie wir müssen: zwingt uns die Liebe zur Tonkunst nach unseren Begriffen, jedenfalls also die Liebe zur Wahrheit, gegen das Oratorium zu seyn. Dabey sind wir nicht im Geringsten gesonnen, unsere Meinung, als die unsere, geltend zu machen, noch weniger, absolut Recht haben zu wollen: hier gelten allein Gründe. Je bestimmter aber etwas von der Ansicht der Tage abweicht, desto schärfer muss es nothwendig untersucht werden. Sich leicht überreden lassen, beweist Schwäche; und wichtige Dinge ohne allseitige Prüfung, wie kleinliche Wortmachereyen, fallen lassen, ohne sich selbst darum redlich zu bekümmern, würde von einer so indifferenten Gleichgültigkeit zeugen, dass es kaum mehr der Mühe werth wäre, sich in allgemein nützliche Untersuchungen einzulassen. Wir ersuchen daher zuvörderst Alle, die es mit dem Wachsthum und einer immer höher sich hebenden Meisterthümlichkeit teutscher Tonkunst ernstlich meinen, das Oratorium sich anzuschaffen, genau durchzugehen und es, wo möglich, zur Aufführung zu bringen, und zwar am besten mehrmals, damit sich ein gesundes und vielseitiges Urtheil sicher stelle und die rechten Zwecke der Tonkunst nicht verloren werden. Will man diesen Vorschlag in's Werk setzen, so wird man nur dabey gewinnen können in sehr vielfacher Hinsicht. Es müsste uns Alles fliehen, wenn die erste Aufführung des Oratoriums bey der Buntheit des Ganzen und den erfahren angewendeten Effectmitteln die Ausübenden, so wie die Hörer nicht lebhaft aufreizen und demnach zeitgemäss, d. h. etwas wüst unterhalten sollte. Dabey werden aber diejenigen, die zu sprechen ein Recht haben, eine helle Einsicht gewinnen und so unseren Einwürfen gegen diese Art Oratorien entweder beytreten oder ihnen mit Ueberzeugung entgegenstreben können, was Beydes uns gleich lieb seyn soll.

Unsere Zeit ist, auch in der Kunst, am liebsten gegen alle Ordnung; sie mischt Alles unter einander. Auf der Bühne klingt es wie im Concertsaale und in der Kirche nicht anders. Ueberall will man der Menge imponiren, will originell seyn und sucht es am falschen Orte, oder, noch richtiger, im Zusammenwerfen aller Gattungen. Dadurch kann ja aus erquicklichen Verschiedenheiten überall nur ein stetes Einerley werden, überall Mengerey und also etwas Wirres, wild Auftegendes. Dadurch müssen wir nothwendig ärmer, können nicht reicher werden. Ueberall hören wir dasselbe und die Folge ist, dass wir, überall übertäubt und überreizt, immer matter, stumpfer und unempfindlicher werden. Man muss am Ende mit Kanonen schiessen, wenn es wirken soll. Das taugt nichts und muss ein schlechtes Ende gewinnen.

Dieses Oratorium ist uns nun viel zu opernmässig behandelt und doch kann ein Oratorium durchaus keine Oper seyn: es fehlt ihm Action, sinnliche Gestaltung durch Personenverwirklichung, Decoration u. s. w. Es ist demnach unmöglich, einem Oratorium die Vortheile der Oper im vollen Masse anzueignen. Wird es doch versucht, so dank' ich für's Oratorium und gehe lieber geraden Weges in's Oper. — Den Vorzug, das Eigenthümliche seiner selbstständigen Gattung kann aber ein opernsüchtiges Oratorium gar nicht festhalten. Was ist denn der Vorzug des Oratoriums? Er besteht in dem ruhig Seelenvollen oder verständig

Bewegten, das keine Kraft des menschlichen Wesens, am wenigsten die sinnlichen, zu vorherrschend ergreift, sondern im Gegentheil das Gefühl mit dem Beschaulichen vereint in Wirksamkeit setzt, so dass das angemessen tief erregte Gefühl den Verstand nicht nur nicht ausschliesst, sondern geradezu braucht, der die Phantasie des Hörers zum Selbstschaffen der im Oratorium nur angedeuteten, nicht vollständig ausgeführten Verbindungsglieder des drama-ähnlichen Gedichts aufreizt. Es bringt also zur Freude des Empfangens noch die Lust des Schaffens. Es schildert Charakterzüge, die sich schon im Innern bis zu einer bestimmten Höhe ausgebildet haben (nicht erst werden, wie im Drama), in welche der Hörer nicht versinken kann, weil er von der nächsten Schilderung dergestalt in Anspruch genommen wird, dass die beschauliche Vergleichung der Verhältnisse ihn mehr zum Zusammenfassen des Ganzen, als zum Stehenbleiben beym Einzelnen anreizt. Dazu gehören aber durchaus Musiksätze von ordnungsvoller Ausführung, keine Ueberreitungen, am wenigsten Theatereffecte. — Das Oratorium, eine Mittelgattung des Lyrischen und Dramatischen, muss demnach stets, im Gedicht und in der Musik, würdig gehalten seyn, so dass es überall den Forderungen des Gefühls und des Verstandes zugleich entspricht. Man erlaube uns zur weitern Erläuterung des Gesagten unsere Abhandlung „über Cantate und Oratorium im Allgemeinen" anzuführen, die in No. 5* und 53 unserer Blätter 1827 zu lesen ist. Will man aber zur Erläuterung sich lieber eines Beyspiels bedienen: so nehme man Händel's „Samson" zur Vergleichung, ein Meisterwerk, das ein leuchtendes Vorbild für alle Zeiten bleiben wird.

Diese dem Oratorium nothwendige Haltung vermissen wir hier sowohl im Gedicht, als in der Musik. Hat auch die Anlage im Allgemeinen viel Gutes: so ist sie doch nicht für diesen Zweck; sie ist zu bunt. Zehn namhafte Personen, siebenfach verschiedene Chöre und noch dazu Geisterstimmen, die sich auch gern singen hören und zu oft kommen, sind wirklich zu viel*). Das konnte gar nicht Alles musikalisch ausgeführt werden, wenn das Ganze nicht länger als „Wilhelm Tell" und „Robert der Teufel" in ihrer Urgestalt hätte dauern sollen. Dann ist auch die Sprache oft zu platt und dem Oratorium nicht immer angemessen. Der Text ist der Partitur, die 595 sehr schön gestochene Folio-Seiten enthält, vorgedruckt. Der Hohepriester will sogar einmal „Zeter schrein mit Entsetzen", und Titus singt mitunter von seiner Liebe zur Berenice fast wie Prinz Violon. War nun der Componist öfter genöthigt, Theatereffecte einzumischen, so hat er dadurch seinen Fugen eine üble Stellung gegeben; selbst die Chöre der Israeliten verlieren nicht selten durch jene Effecte, die in das Ganze eine, freylich zeitgemässe, desshalb aber noch nicht gut zu nennende Zerrissenheit tragen. Dass in diesem gemischten Musikstyle die jetzt herrschenden willkührlichen Accordwürfe und die unorthographische Schreibart nicht selten vorkommen, braucht kaum einer Erwähnung. Dass wir diess hingegen keineswegs billigen, weiss man gleichfalls. Bunt wird es dadurch allerdings, einschneidend, sonderbar oder romantisch, wenn man es so nennen will, aber auch unordentlich und wild; das ist unvermeidlich, so wie es dem Oratorium geradehin entgegengesetzt ist. Eine Sonderbarkeit des Componisten müssen wir ausdrücklich herausheben; es ist die Schluss-Fuge der Propheten, die so anfängt:

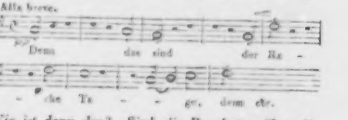

Wie ist denn das? Sind die Propheten über die Erfüllung ihrer Weissagung so erschrocken, dass ihnen das Wort im Munde stockt? Da hätten sie sich erst ein wenig erholen sollen. Oder sind die Propheten komisch geworden? Das können wir doch nicht glauben. Es dürfte wohl der schlimmste Einfall im ganzen Oratorium seyn; und gerade zum Schlusse! —

Dieses Oratorium ist also in einer ganz neuen, von der bisherigen völlig abgehenden Weise und von einem Manne, der mit Recht einen Namen hat. Sollte nun diese neue Art unserer Zeit wohlgefällig seyn, was wir nicht unbedingt verneinen: so würde sich von nun an das neue Oratorium von dem bis jetzt so genannten wesentlich unterscheiden und abermals eine eigenthümliche Musikart als für die Zeit veraltet erklärt werden müssen. Der Gegenstand ist folglich der genauesten Ueberlegung und vielfacher Versuche werth, am erwünsch-

*) Man lese das Verzeichniss derselben im vorigen Jahrgange S. 111.

testen durch wohl eingeübte Aufführungen. Man prüfe also die Sache selbst und zwar mit Bedacht!

Habe ich mich nun für meine Person gegen dieses Werk erklärt, so geschah diess im Ganzen und als Oratorium betrachtet. Man würde sich sehr irren, wenn man glauben wollte, ich hätte mich damit zugleich gegen die Einzelnheiten der Musik ausgesprochen. Es finden sich (ich wiederhole es) sehr schöne einzelne Stücke darin und noch weit mehr zeitgemässe. Solosänger und Sängerinnen werden Vieles, einzeln herausgenommen und in Gesellschaften aller Art vorgetragen, sehr ansprechend und dankbar finden. Nicht wenige Chöre und Ensemble-Sätze werden in Singakademieen und allerley Musikkränzchen das Ihre reichlich thun. So angesehen empfehlen wir es sogar angelegentlich, als sehr wirksame Musik unserer Zeit und ihres Geschmacks, welche die vielfachste Unterhaltung gewähren wird. Es ist sogar weit erfinderischer und neuzusagender, weit frappanter, als manches andere Neue. — Nur wenn vom Oratorium als solchem die Rede ist, erkläre ich mich dagegen, als einzelne Stimme, die nichts weiter will, als dass man ihre offene Meinung selbstständig prüft. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Theatralische Sommer-Stagione — Anfang der Herbst-Opern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz. (Teatro Pergola.) Hr. Bonfigli wählte zu seiner freyen Einnahme Meyerbeer's Crociato, worin der rühmlich bekannte Sopran Velluti abermals die Bühne betrat, bey seinem Erscheinen mit einer Beyfalls-Salve empfangen, die Oper aber nicht zum zweyten Male gegeben wurde. Bonfigli und die Del Sere fanden starken Applaus.

Pisa. In ihrer Benefizevorstellung wählte Mad. Fischer-Maraffa den dritten Act aus dem Assedio di Corinto, den zweyten Act aus der Semiramide, mehre Stücke aus dem ersten Acte des Barbiere di Siviglia, und trug in allen drey Charakteren einen glänzenden Sieg davon; dass dabey Gedichte regneten, versteht sich.

Sinigallia. Die Gesangs-Heroen auf der diesjährigen Messe waren: die Unger und Rubini. Man gab den Pirata (das 150 Ellen lange Steckenpferd Rubini's) und den Mosé. Der Beyfall, welchen beyde Künstler erhielten, war noch weit rauschender, als der oberwähnte Applauso clamorosissimo; da gingen gar Viele aus dem Theater mit geschwollenen rothen Händeflächen und mit heiserer Stimme, Mehre selbst mit Brustschmerzen vor lauter Bravoschreyen. Bey einer in Mosé von Rubini aus der Pacini'schen Oper Niobe eingelegten Arie waren aber die Zuhörer durch die Allgewalt des Meistersängers so hingerissen, dass das Klatschen, Schreyen und Hervorrufen nie geendet haben würde, wenn nicht Alles auf dieser schönen Welt gar schön enden müsste. Was vermag aber nicht Alles die weibliche Macht! Rubini — wohl gemerkt Johann Baptist, denn er hat noch zwey andere Brüder, Geremia und Giacomo, ebenfalls Tenoristen — also Giovanni Battista Rubini, der König der jetzt lebenden Sänger, stand zuweilen im Beyfalle der Unger nach, welche vortreffliche tragische, auch komische Sängerin und Actrice ihn öfters im Schreyen weit übertraf. Bey uns in Italien möchte man dermalen vor Entzücken aus der Haut springen, wenn ein Sänger vor lauter Schreyen nahe daran ist zu zerplatzen; es ist jetzt, wie schon im vorigen Berichte bemerkt wurde — mit einigen Ausnahmen — die Schreyperiode des Gesanges, welche leider die Laufbahn der meisten Künstler ungemein verkürzt, auch mehre von ihnen bald zu Grunde richtet. Da aber die Musik unserer heutigen Oper meist gar nichts sagt, so muss diess Vacuum durch den Orchesterlärm und das Schreyen der Sänger ersetzt werden, damit die Zuhörer wenigstens was hören. — Nach der Unger und dem Rubini fand der Bassist Cosselli unter den übrigen Sängern die beste Aufnahme.

Bologna. Hr. Wilhelm Wagner, Clarinettist aus München, gab den 18ten Juny im grossen Theater eine musikalische Akademie, worin er mit dem Spiele auf seinem Instrumente eine sehr gute Aufnahme fand.

Damit die Leser nicht etwa glauben, dass es blos Arien in der Musik gibt, ist zu wissen nöthig, dass unsere, wie man Jahr aus Jahr ein in hiesigen Blättern liest, um die Tonkunst hoch verdiente Stadt auch Familien mit dem Namen Aria aufzuweisen hat. Den so eben verwichenen 26sten August wurde die von hier gebürtige 15jährige Klavierspielerin Violante Aria in die hiesige Accademia filarmonica unter die Ehren-Virtuosen aufgenommen.

Venedig. Das ausgebesserte und verschönerte Theater S. Luca bekommt den Namen Teatro di Apollo. Das Theater San Benedetto erhielt ebenfalls Verbesserungen (auch akustische) und Verzierungen. Es ist zum Erstaunen, jetzt, wo man die Theater schliessen, drey ganze Jahre keine Oper geben, darauf wieder mit den Singspielen des Ritters und Kapellmeisters Alessandro Scarlatti den Anfang machen sollte, werden nicht allein die älteren Theater neu aufgeputzt, sondern es springen sogar aus allen Winkeln neue hervor. Da es bey uns aber dermalen bald so viel Maestri als Schnurrbärte im Civil gibt, ja Letztere schier Maestri zu seyn glauben, überdiess die Anzahl der Sänger jene der Zuhörer übersteigt, so reichen weder die älteren, schon existirenden, noch die neu hinzugekommenen Theater nicht einmal um die Hälfte hin, alle benannte Künstler unterzubringen. Zum Glück finden Viele von ihnen jetzt Unterkommen auf mehren Inseln des mittelländischen Meeres (Sicilien, Sardinien, Majorca und Minorca), im Archipel, vorzüglich aber in vielen Städten Spaniens u. s. w. Andererseits liegt wieder im Mühsamen der heutigen Oper selbst das Element zur Verminderung der Sänger; nach sehr wenigen Jahren ist ihre Stimme abgenutzt, ihre Brust dahin: sie haben sich ausgegurgelt!....

Vicenza. (Teatro Eretenio.) Am 27sten July wurde dieses Theater mit Pacini's Ultimi Giorni di Pompei eröffnet, in welcher die Tosi abermals einen ehrenvollen Sieg davon trug. Giordani gab die Rolle des Sallustius recht brav, aber Pedrazzi, der vorigen Frühling auf dem Mailänder Theater etwas arg distonirte, hätte seine von Tadolini eingelegte Arie wohl weglassen können.

Die Venezianer Zeitung enthielt über diese Oper einen vom 28sten July aus hiesiger Stadt datirten Brief, worin es unter Andern heisst: „L'ultimo giorno di Pompei sey die beste Pacini'sche Oper, und vielleicht die einzige, wo der declamatorische Styl statt finde. Wäre P. in diesem Genre fortgefahren, so würde er jetzt auf Bellini's Stufe stehen; allein um dem Ohre zu schmeicheln, zeigte er der Philosophie der Musik den Rücken, und so gehört er zur gemeinen Klasse der Maestri. Bellini wusste es zu benutzen." — Hierauf antwortete Jemand in der Mailänder Zeitung, angeblich aus Pavia, 11ten August datirt, im Wesentlichen Folgendes: „Beym Lesen in jenem anonymen Briefe, dass Pacini zur Klasse der gemeinen Meister gehört, fühlte ich mein Blut durch alle Adern laufen; schwerlich kann man diesen Ausspruch dem Verfasser jenes Briefes verzeihen. Mehre andere Opern von Pacini, als: Gli Arabi nelle Gallie, il Corsaro, la Vestale, il Talismano, la Niobe, il Contestabile di Chester, l'Ivanhoe haben Neuheit der Erfindung, Eleganz des Metrums; kurz Alles geht in ihnen gleichen Schrittes mit dem Schwunge der tiefsten Einbildungskraft. Diese männlichen Schönheiten charakterisiren den grossen (sommo) Meister. Hat Pacini zuweilen die Philosophie der Musik verlassen, so that er's nach dem Beyspiele Rossini's, weil man nicht immer den Regeln unterthänig seyn muss, wenn man seinen Zweck auf anderen Wegen erreicht, und der Hauptzweck der Musik ist, zu ergötzen. Ich spreche Bellini nicht das grosse Verdienst des pathetischen Styls ab, aber P. hat den Vorzug eines immer erfinderischen reichen Genie's, und wenn Parteygeist jetzt seinen Ruhm zu verdunkeln trachtet, so setzt ihn das einstimmige Urtheil der Verständigen einen Grad höher als die guten Meister, neben Rossini und Mozart."

Dass Schreiber dieser Antwort Mozart dem Rossini nachsetzt, beweist vielleicht, dass er vor dem Alter wenig Respect hat; besagtes einstimmiges Urtheil ist indessen auch dadurch bestätigt, dass man hier zu Land in den letzten Jahren manchmal einen Act einer Mozart'schen Oper mit einer andern von Rossini oder Pacini gegeben hat, also im Grunde alte Bekanntschaften.

Zur zweyten Oper gab man Mercadante's etwas lange Normanni (worin auch die aus diesen Berichten bereits bekannte französische Contraltistin Michel mit ihrer sehr geläufigen Stimme vielen Beyfall sich erwarb), und zur dritten Bellini's Straniera; in beyden wurden sämmtliche Sänger mehrmalen auf die Scene gerufen.

Brescia. Eine lange Posaune von ziemlich grossem Umfange kündigte in den vornehmsten Zeitungen der gesegneten Lombardei um die Hälfte July's an, dass die (zu seiner Zeit in diesen Blättern als Erstling bereits angezeigte) Oper: Jacopo di Valenza del signor Maestro Ruggiero Bassi Manua die hiesige theatralische Sommer-Saison zu Ende desselben Monats eröffnen werde. Subintelligitur: man bittet um starken Zulauf von allen Seiten, um volle Theaterkassen und reichlichen Applaus. Indessen hat weder Oper noch Ballet angesprochen. Von den Sängern erfreute sich vor Allen die hübsche Neapolitanerin Almerinda Manzocchi, sodann

Bonfigli und Barroilhet eines ausgezeichneten Beyfalls, worauf die von ihrer Unpäßlichkeit noch nicht hergestellte Sedlaczek einstweilen verzichten musste, bis zur zweyten Oper (Mercadante's Normanni), wo sie nach dem Duette mit dem Bassisten, in seiner Gesellschaft, drey Mal auf die Scene gerufen wurde.

Bergamo. Der aus Neapel angekommene, von hier gebürtige und rühmlich bekannte Tenor David, um während der diessjährigen Messe auf dem hiesigen Theater in mehren Vorstellungen zu singen, bildete mit der Ferlotti und dem Tenoristen Genero das eigentliche, mit rauschendem Beyfalle beschenkte Künstler-Kleeblatt. Zur ersten Oper gab man Ricciardo e Zoraide von Rossini-Pacini, id est, von Rossini mit eingelegten Stücken von Hrn. Pacini. Aber so glänzend der Anfang ging, so dunkel wurde es gegen das Ende hin: die Ferlotti und Genero's Gattin erkrankten: Bellini's Pirata konnte daher mit einer andern Prima Donna nicht gefallen, selbst Genero gab den Protagonisten nicht am besten.

Triest. Am 10ten July gab die hiesige Società filarmonico-drammatica die neue Oper: Nicola terzo, Signore di Ferrara, von dem von hier gebürtigen Anfänger Antonio Neumann, die sich einer guten Aufnahme erfreute; desgleichen die Sänger: Carolina Gajo (Parisina) — schöne, starke Sopranstimme; Lucchina Gajo (Ugo) — angenehme Altstimme. Beyden eine gute Methode eigen; Giuseppe Gaspich (Manfredo) — Tenor mit starker, umfangreicher Bruststimme; Andrea Damini (Nicola) — volle, kräftige, einnehmende Bassstimme. Hr. Neumann, von dem man sich in Zukunft Gutes verspricht, wurde mit den Sängern nach jedem Acte auf die Scene gerufen.

(Fortsetzung folgt.)

Bremen, im October. Während uns der Sommer ganz arm an musikalischen Freuden gelassen hat, da selbst Kalkbrenner hier bey seiner Durchreise zu keinem Concerte kommen konnte, sind wir mit dem Anfange des Herbstes, wo Alles aus den Bädern und vom Lande zurückkehrt, reichlich dafür entschädigt worden. Zuerst hatten wir das Vergnügen, die sehr bedeutende Klavierspielerin Mad. Dulcken, geb. David, zu hören; sie ist eine Deutsche, und zwar aus Hamburg, lebte längere Zeit in London, wohin sie zurückzukehren gedenkt. Sind wir gleich weit entfernt, irgend eine künstlerische Leistung überschätzen zu wollen, da wir eines Theils selbst nicht arm an tüchtigen Klavierspielern sind, und andererseits die meisten bedeutenden Talente uns selten mit ihrem Besuche vergessen, so können wir doch mit Recht behaupten, dass wir seit Moscheles (1827) nichts so Vollendetes gehört haben und daher um so mehr bedauern müssen, dass wir mit Kalkbrenner, den wir hoffentlich später noch ein Mal erwarten können, keinen Maasstab des Vergleichs zu stellen vermögen. Diese Künstlerin vereinigt Alles, was man von einem ausgezeichneten Vortrage erwarten kann: Gefühl, Präcision, Rundung, Fertigkeit, brillantes Spiel, kurz alle vorzüglichen Eigenschaften erheben sie unwidersprechlich zum ersten Range der jetzt lebenden Virtuosen. Ausser dem bekannten Concerte von Hummel aus As dur trug sie noch ein Concertstück von Felix Mendelssohn aus G moll vor (welches Letztere, als noch ganz neu für uns, ganz besondere Anerkennung fand).

Wie sollen wir jetzt aber Worte finden, um die unbeschreibliche Begeisterung zu schildern, welche das Quartett der Gebrüder Müller aus Braunschweig hier unter den wahren Freunden der Musik hervorbrachte! Diese in der Geschichte der Musik gewiss einzige Erscheinung, dass vier aus einer Ehe entsprossene Männer gemeinschaftlich nach einem so schönen Ziele gestrebt haben, verdient schon an und für sich Anerkennung; dass sie aber das höchste erreicht haben, dass sie den reichen Schatz unserer Quartett-Compositionen nicht allein dem Kenner in der dankbarsten Vollendung vorführen, sondern auch dem Laien zugänglich machen, reisst zur Bewunderung hin. — Es ist fast unglaublich, mit welcher Präcision und Uebereinstimmung diese Quartette ausgeführt werden, diess himmlische Piano, wie wenn ferne Orgeltöne herüber schallten, diess Mezzo-Forte, diess Crescendo und Decrescendo, wie mit einem Bogenstriche, und selbst in Pizzicato-Stellen, was beynahe für unmöglich gehalten werden sollte, diess Forte, bey dem die erste Violine nie übertönt wurde und doch nicht übermässig dominirte, diess Alles ist nicht zu beschreiben, sondern kann nur empfunden werden, wenn man das Glück hat, zu hören, zu staunen und zu bewundern. Die grosse Virtuosität des Primo Violino, Herrn Concertmeisters Carl Müller ist schon hinlänglich bekannt, als dass man darüber noch Worte zu machen brauchte; die grosse Delicatesse,

anderm abhangt, als blos von der Wahl der Tone zu den Sylben."

Sie vergessen, dass hier blos von der Deklamation die Rede ist, welche von dem Komponisten gefordert wird. Was der Virtuos beym Vortrag aus der eignen Fülle seines Genies dazu thut, gehort jezt nicht in unsre Untersuchung: indessen will ich unter den harmonischen Tonen, welche der Gesangskomponist mit den Worten in Verbindung sezt, nicht allein die Tone im engsten Sinn, d. h., das Verhältnis ihrer Höhe und Tiefe, verstanden wissen. Jede Beziehung, welche die Tone in Rücksicht ihrer Quantitat oder Qualität u. s. w. zulassen, steht dem Komponisten zu Gebot, und durch die Vereinigung dieser Beziehung wird selbst die Kunst des musikalischen Vortrags bestimmt.

„Das ist mir nicht deutlich. Was soll eine Beziehung der Tone in Rücksicht auf Quantitat, Qualität, u. s. w. heissen?"

Sollte dies so undeutlich seyn? Der Quantitat nach ist ein Ton lang oder kurz — wie eine Sylbe in der Prosodie. — Diese Beziehung giebt in der Anwendung das Tempo *), welches durch die auszudrückende Empfindung bestimmt wird. Der Qualitat nach ist er stark oder schwach: da haben Sie das forte und piano in der Musik. Der Relation nach ist er ein Ton aus der Skala; und endlich der Modalität nach, angenehm, unangenehm, sanft, rauh, oder sonst dergleichen. Alles dieses kann der Komponist bestimmen, das lezte durch Wahl der Instrumente, oder wenigstens durch ein dolce, oder des etwas. Sie sehen also, dass in der, dem Gedicht angemessenen Behandlung der Tone, alles liegt, was man nur unter dem Namen musikalischer Deklamation verstehn kann.

„Wenn Ihnen auch dieses zugestanden wird, — sezt uns denn nun diese Theorie in den Besitz der Kenntnis, welche Behandlung der Tone, nach den angegebenen Rücksichten, für den Ausdruck irgend einer Empfindung die angemessenste sey? und dieses ist doch wohl die Hauptsache, deren Erklärung eigentlich gefordert wird?"

Dann ware die Aufgabe selbst der höchste Misverstand der Sache. Ihre Frage stellt uns an die Grenze, welche das Sinnliche von dem Uebersinnlichen trennt. Ueber diese Grenze hinaus reicht keine Erklarung und überhaupt kein Wissen. Nur das Genie kann diese beyden ganz verschiedenen Welten vereinigen, aber eben deswegen ist es an sich unmöglich, die Handlung, wodurch jene Vereinigung geschieht, weiter zu erklären oder abzuleiten. Denn das Wesen einer freyen Handlung besteht eben darin, dass sie nicht in einer vorhergehenden gegründet, nicht durch Mittel und Zweck veranlasst, — dass sie also wegen dieser Ursachen aus nichts, als aus sich selbst, d. h. aus der Natur des Absoluten, welches sich im End-

*) Das Tempo und nicht den Rhythmus. Dieser bezieht sich nicht auf Quantität, sondern auf die Anschauung der Zeit, und ist in Ansehung dieser ganz dasselbe, was die Figur für den Raum ist, nämlich Anschauung eines Ganzen. Wie nun dieselbe Figur, z. B. ein rechtwinkliches Dreyeck, in Ansehung der Quantität grössere oder geringere Extensität im Raume haben kann, ohne die Figur selbst zu ändern, so kann der Rhythmus grössere oder geringere Extensität in der Zeit haben, ohne ein andrer Rhythmus zu werden. Daher hat das Tempo auf den Rhythmus durchaus keinen Einfluss und man kann es nicht füglich innern Rhythmus im Gegensatz des äussern nennen. Innerer Rhythmus kann nichts andres bedeuten, als die empirische Anschauung des Absoluten als Continuität in der Succession (Evolution), von welcher Anschauung der äussere Rhythmus nichts, als das erscheinende Symbol ist. An sich hat daher der Rhythmus denselben Werth, als die Harmonie, und er ist selbst die fliessende Harmonie. — Der Takt dient eigentlich blos, den Rhythmus von der Anschauung vor die Reflexion zu bringen: ich gestehe daher, dass ich den Unterschied zwischen Rhythmus des Taktes und Rhythmus der Melodie für eine verfehlte Ansicht der Sache halte.
d. Verf.

die er aber bey diesem Quartette als Vorspieler beweist, sichern ihm den Ruf eines echten Künstlers, so wie andererseits die grosse Discretion der Uebrigen über alles Lob erhaben ist, bey welcher Gelegenheit denn auch nicht unerwähnt bleiben darf, dass sie alle im Besitz ganz vorzüglicher Instrumente sind. — Wie sehr übrigens diese Künstler den Charakter eines jeden Componisten zu erfassen verstehen, haben wir vielfache Gelegenheit gehabt zu bewundern, da wir in der schönsten Abwechslung den gemüthlichen Haydn, den lieblichen Mozart, den kunstreichen Spohr (in seinem vortrefflichen D moll-Quartett), die schön gearbeiteten Sachen von Mendelssohn, Onslow und Fesca, und vor Allem den unübertrefflichen Beethoven gehört haben. Das allergrösste Entzücken erregte dessen leidenschaftliches Emoll-Quartett, was wirklich alles Andere übertraf; — welche unendliche Welt, welch' unaussprechlicher Reichthum liegt in dieser Tonschöpfung; man vergisst ganz, dass man nur vier Instrumente vor sich hat — es bleibt der fühlenden Seele nichts mehr zu wünschen übrig! — Hier begreift man den Sinn des Wortes „Begeisterung", welches so oft unnütz verschwendet wird und wir können diejenigen, welche sich dieser Kunstleistung noch nicht zu erfreuen gehabt haben, nicht genug aufmerksam darauf machen, so wie wir den wackeren Männern um so mehr auf ihrer Kunstreise nach Berlin, Leipzig, Dresden, Wien, Paris und London hiermit freundliche Quartiere bestellen möchten, da wohl selten so viel Anspruchslosigkeit und Liebenswürdigkeit mit wahrer Kunst gepaart sind. —

Mit Vergnügen sehen wir unseren 10 Abonnements-Concerten entgegen, welche uns im vorigen Winter so viele Freude gemacht haben und wozu die Subscription wieder sehr zahlreich ausgefallen ist. Mad. Mühlenbruch, geb. Eunicke, Gemahlin unsers Concertmeisters, ist wieder als erste Sängerin engagirt, so wie Dem. Marie Grabau, an deren Gesang wir uns neulich bey der Aufführung des „Samson" im Singakademie-Locale sehr erfreut haben, die Concerte ferner unterstützen wird. Unter der Leitung unsers Musikdirectors Hrn. Riem werden wir uns dann auch wieder der schönen Beethoven'schen Symphonieen zu erfreuen haben, von denen es uns Bedürfniss geworden ist, die bedeutendsten jeden Winter wieder zu hören.

Nächstens wird auch der Violoncellist Carl Schubert hier Concert geben.

Kurze Anzeigen.

Die Tänzerinnen. 1. *Die Bäuerin.* 2. *Die Städterin.* 3. *Die Fremde. Drey Rondoletten für Violine und Flöte mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre componirt von Carl Blum.* 122stes Werk. (Eigenth. der Verleger.) Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. jedes Heftes: 16 Gr.

Drey leichte und leicht unterhaltende Scherze für drey Instrumente, deren keines über irgend eine Schwierigkeit klagen wird, was in solchen Gaben recht und billig ist. Das erste Rondoletto stellt die Villanella in natürlichen und ländlichen Bewegungen des $\frac{6}{8}$ Tactes, G dur, ganz anspruchslos dar. Jedes Instrument hat seine besonders gedruckte Stimme, und über der Pianofortestimme stehen in einem eigenen Linien-Systeme mit kleineren Noten Violine und Flöte. La Cittadina zeigt sich im Grunde von dem fröhlichen Landmädchen nicht verschieden, am wenigsten in der Leichtigkeit: allein sie ist schon etwas modischer in Vorschlägen und Wendungen, ungefähr nach dem Vorbilde Hünten's. La Straniera will sich nicht genug erforschen lassen, woher sie kam und wohin sie möchte. Nach einer kurzen Flötenanspielung im Eingangs-Andante auf „Schöne Minka" dürfte man sie leicht für eine ausgewanderte Nordländerin halten, welche Vermuthung das Allegretto grazioso zu bestätigen scheint; es mag also dabey bleiben. Als Tänzerin muss sie natürlich mit den anderen etwas Gemeinsames haben. Alle, die eigentliche Trio's nicht bezwingen können und sich doch auf leichte Weise zu Dreyen klingend unterhalten wollen, werden an den drey anspruchslos tändelnden und hübsch ausgestatteten Mädchen Gefallen finden.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen componirt — von A. H. Stahlknecht. Op. 6. (Eigenthum der Verl.) Leipzig, bey E. Pönicke und Sohn.

Diese Ausgabe in Stimmen und Partitur hat das Eigene, dass unter der letzten der Text nicht abgedruckt wurde, auch nicht die erste Strophe des Gedichts. Die Stimmen sind so verschieden, von einander abweichend gehalten, dass jede, wenigstens oft, ihre besondere Textunterlage hätte erhalten müssen. Auf zwey Linien-Systeme wären dann

freylich die vier Stimmen nicht zu drucken gewesen und die Partitur hätte noch einmal so viel Raum eingenommen, wenn auch nur eine einzige Strophe des Gedichts hätte gegeben werden sollen. — Aus dieser Stimmenführung ergibt sich sogleich, dass diese Gesänge unter die figurirten oder mehr als gewöhnlich ausgeschmückten gehören, was nicht wenigen Sängern jetzt vorzüglich zu behagen scheint. Das erste Lied: „Ich denke dein" hat etwas Buntes und süss Spielendes. „Des Trinkers Wünsche" sind jovial tändelnd (die letzte Strophe könnte leicht etwas sinnreicher gedichtet worden seyn). Das dritte: „Frühlingshauch" hat einen sentimentalen Anstrich; die Musik ist mit Fleiss geschrieben und mit Eifer, etwas eigenthümlich Zartes zu leisten, wird auch wohl gefallen, wenn auch noch zuweilen die Schwingen an der Arbeit erschlaffen. Das Trinklied ist lebendig, aber im Ganzen zu viel wiederholt, besonders ist des Lala ein wenig zu viel. „Das Land der Liebe" wird durch sein sanft Gefälliges ansprechen. Das letzte: „Der gute Brauch" ein munteres Weinlied im Marsch-Tempo. Der Verf. hat sich in allen diesen Liedern offenbar bestrebt, etwas Eigenthümliches, verbunden mit Eingänglichem, zu leisten, weshalb er Lob verdient, wie die Ausstattung. Unser Exemplar hat zu schönem Stich sehr schönes Papier, auf dem einige kleine Druckfehler sich leicht bessern lassen.

Zweychöriger Kirchengesang für Discant, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung von Blasinstrumenten, zum Gebrauch für Land- und kleine Stadt-Chöre bey der Abschiedspredigt eines Geistlichen — von G. N. Hanft. In Commission des Herzogl. Industrie-Comtoirs zu Coburg und im Verlage des Herausgebers. Pr. 21 Kr.

Ein kleines, leichtes Chorlied, das mit einem vierstimmigen Chore eben so gut, als mit zweyen zweckdienlich vorgetragen werden kann: denn sobald die beyden Chöre die Zeilen des Liedes nicht mehr wechselnd singen, haben sie vollkommen dieselben Noten vorzutragen. Die Begleitung der Flöte, der Clarinetten, Hörner und der Posaune ist auch nur ganz einfache Verstärkung des Gesanges, kann folglich eben so gut von der Orgel ersetzt werden. Der Verf. ist Schullehrer zu Fechheim bey Coburg, der auch vier Hefte ganz einfache Leichenmusiken hat drucken lassen.

Gesänge und Gesangübungen für die Jugend, IIItes Heft, enthaltend: die Kunst zu treffen; nach einem neuen, für Lehrer und Lernende erleichternden Verfahren und mit besonderer Rücksicht auf allmählige Stimmbildung und den gleichzeitigen Unterricht hoher und tiefer Stimmen von Justus Amadeus Lecerf. 1ster Theil in 150 kleinen einstimmigen Gesängen mit und ohne Textworte. Berlin, im Selbstverlage des Verf. und ausschliesslich zu beziehen durch T. Trautwein. Pr. 10 Sgr.

Der Titel und das kurze Vorwort, das uns über des Verf. Verfahren und über sein musikalisches System eine besondere Schrift verspricht, sagen fast Alles so, dass wir nur hinzuzufügen haben: wir erkennen das Verfahren für zweckdienlich und machen Musiklehrer darauf aufmerksam.

Variations agréables et faciles sur un air suisse pour le Pianoforte — par Charles Geisler. Oeuv. 9. (Propr. des édit.) Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. Pr. 12 Gr.

Was der Titel sagt, ist es, leicht, angenehm und klaviermässig, klingt auch nach etwas Fertigkeit, so dass es angehenden Spielern vorzüglich zu empfehlen ist.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:
François Hünten.
Quatre Rondeaux de Chasse pour le Pianoforte.
No. 1. La Chasse au Loup. — No. 2. La Chasse au Renard. — No. 3. La Chasse au Cerf. — No. 4. La Chasse au Bécasse.
Leipzig, den 11ten November 1833.
C. F. Peters.

(Hierzu die Beylage Nr. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

№ VI. Beilage zur allgem. musikal. Zeitung 1833. № 41.

Lied, aus der, in Stuttgart mit allgemeinem Beifall
*aufgenommenen Oper „**Ryno**“ v. Louis Hetsch.*

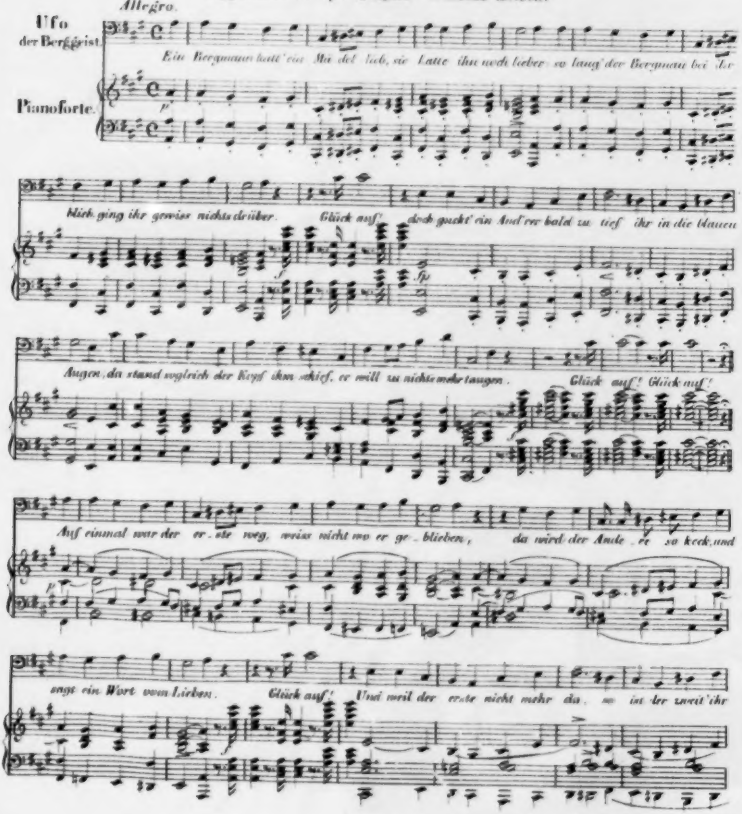

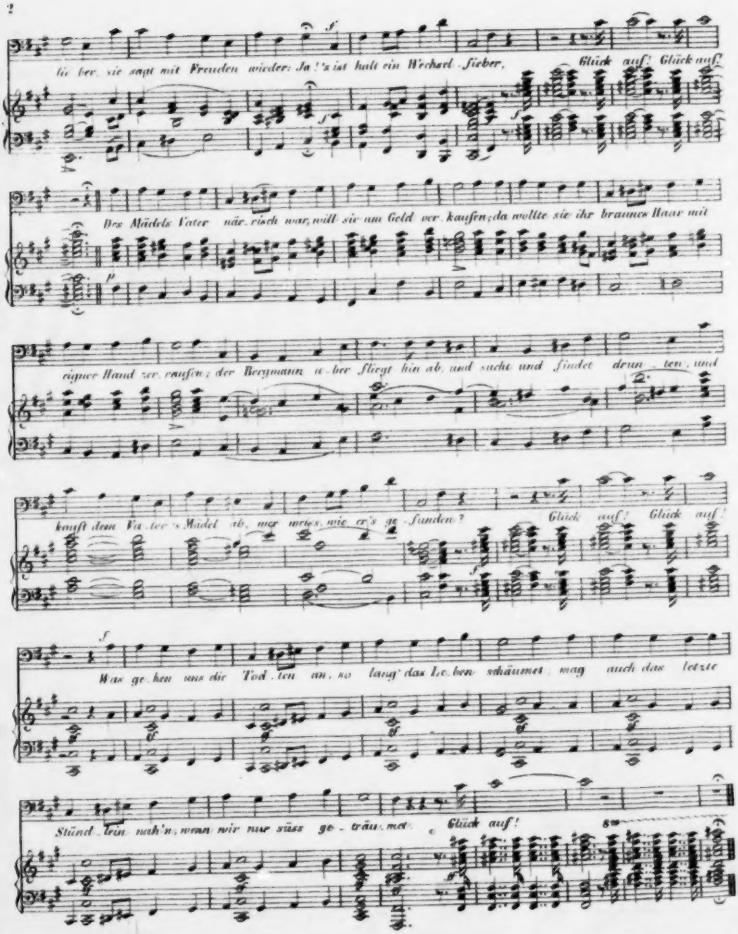
Lie bre, sie sagt mit Freuden wieder: Ja! 's ist halt ein Wechsel-Fieber,
Glück auf! Glück auf!
Des Mädels Vater näherrisch war, will sie um Geld ver kaufen; da wollte sie ihr braunes Haar mit
eigner Hand ver kaufen; der Bergmann aber fliegt hin ab, und sucht und findet drun ten, und
kauft dem Va ter's Mädel ab, nur wüßt, wie er's ge funden?
Glück auf! Glück auf!
Was ge ben uns die Tod ten an, so lang' das Le ben schäumet, mag auch das letzte
Stünd lein nah'n, wenn wir nur süss ge träu met
Glück auf!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten November. Nº. 48. 1833.

Recensionen.

Premier Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles (ou deux Altos et un Violoncelle) composé — par C.G. Reissiger. Op. 90. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 20 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Hätten wir in unseren Anzeigen neuer Musikwerke öfter mit so Gelungenem zu thun, wie im gegenwärtigen Falle, so würde das Recensiren zu unseren Freuden gehören. Nicht allein den Freunden des thätigen Componisten, sondern Allen, die mit Quartett- und Quintettmusik sich gern unterhalten, wird das genannte Werk sich bald lieb und werth zu machen wissen. Wir wenigstens zählen es unter die vorzüglichsten dieses Tonsetzers. Das Allegro moderato (♯, G dur) ist ein freundlicher, gut verarbeiteter und mit sicherer Hand durchgeführter Satz, der in seinem Gedankengange jenes nur zu bekannte, schwülstige Streben nach Ultraoriginalität völlig verschmäht und dennoch die unverkünstelten Folgen durch kleine Einwebungen und Verschränkungen höchst anziehend zu einem angenehmen Ganzen erhebt. Dass bey aller glücklichen Zusammenfassung weder den Vortragenden, noch den Hörenden übermässige Anstrengungen aufgebürdet werden, rechnen wir zu den erfreulichen Vorzügen des Werkes, die um so höher anzuschlagen sind, je öfter viele jetzige Componisten sich bestreben, uns den Kunstgenuss durch abnorme Schwierigkeiten zu verbittern. Dass im harmonischen Gewebe hier nicht jene übermüthigen Zerwürfnisse mit jedem bestehenden Gesetze vorkommen, wird sich Jeder von einem Schüler des seligen Schicht leicht selbst denken. Dass man aber dabey keineswegs an ängstlich steife Generalbasstaktik zu denken hat, versichern wir: vielmehr hat sich der Tonsetzer in seinen Stimmenverbindungen, bey aller Achtung gegen das Gesetz, dem Neuern so weit klüglich angeschlossen, als er es zum Wohlgefallen in unserer Zeit für zuträglich gehalten haben mag, worüber Einer mit dem Andern billiger Weise nicht zu rechten, nur zum etwaigen Besten der Kunst selbst freundlich zu rathen hat. — Das Scherzo Presto, die Zeit noch näher charakterisirend, fliegt in H moll, mit Rauschendem und leise Murmelndem schnell wechselnd, rasch vorüber. Dabey kämpfen Dur und Moll rüstig mit einander um den Vorrang, welches unruhige Schwanken das Trio in G dur, so nahe im erregt Wogenden es sich auch dem Hauptsatze anschliesst, Etwas beschwichtigt. Wenn sich gleich die Erscheinung bey tieferem Eingehen in den bürgerlichen und moralischen Zustand unserer Zeit hinlänglich erklären liesse, so behält sie doch immer noch ihr Auffallendes, dass seit Beethoven's wunderbaren Kraftergiessungen es gerade und ganz vorzüglich das Scherzo seiner Art ist, welches so ungeheuern Anklang in den Gemüthern gefunden hat, dass wir in solchen Musikerzeugnissen eine nicht geringe Zahl sehr wohl gelungener, namentlich von teutschen Componisten, aufzuweisen haben. Auch dieses Scherzo gehört unter die höchst gelungenen. Ist es doch, als ob der Geist der Ironie in unbestimmten, aber nicht undeutsamen Tönen das Alles austoben wollte, was ihm für klare Worte theils zu gewagt, theils zu früh geboren erscheinen dürfte. Indessen ist die Unruhe der Gemüther, eine Art Hülfeschreyen, das sich hinter den Spass versteckt, so einschneidend allgemein, dass uns diess Zeichen der Zeit als nichts Geringfügiges vorkommen will. Was jetzt noch halb unbewusst in den dunkeln Kammern der Tongeheimnisse sich Luft macht, könnte das nicht einst, gezeitigt, von den Dächern gepredigt werden, wenn Klugheit und Recht während

der Zeit nicht Hülfe bereiten? — Unser Scherz ist einem abgeblassten Manne gleich, der wild tanzt, um sich zu übertäuben. Darum hat uns auch der Humor, der gutmüthige, schon lange verlassen und ist viel weiter gezogen, als über die See. Haydn ist gestorben, und was er uns hinterliess, erklingt der Zeit nur selten als das Ihre. Dieser gutmüthige Humor, jetzt kommt er nicht zurück, so sehr wir ihn auch wünschen. So lasst uns denn scherzen, bis die Gräber sich aufthun, dann wird es anders mit uns werden.

Ueberaus erfreulich, ganz ohne jene zeitgemäss bittere Beymischung, die unter unseren Scherzen sich verbirgt, ist das Andante con espressione, $\frac{2}{4}$, Es dur, ein vorzüglich schöner Satz in Erfindung, Haltung, Geist und Gefühl. Er ist so schön, dass er unter die Meisterstücke aller Zeiten gehören würde, wenn der Componist, um Alle ohne Unterschied bis in's Kleinste zu befriedigen, seine zeinigende Aufmerksamkeit selbst auf einige, für unsere Tage kaum fühlbare Notenstellungen wenden wollte, wodurch das harmonische Gewebe bis zur gleichmässig herrlichsten Rundung vollendet werden würde. Natürlich überlassen wir die Anerkennung oder Verwerfung einer Bemerkung, die jetzt, wie schon gesagt, überflüssig zu seyn scheint, weil sie den Zeitgeschmack weder störend noch fördernd berührt, ganz allein dem stillen Ermessen und der Einsicht des Componisten. Der vortreffliche Satz ist, nach der Angabe der autographischen Partitur, am 28sten Januar 1832 geschrieben worden.

Das Rondo Finale, Allegro, $\frac{3}{4}$, G dur, steigert seinen muntern Gang so lebhaft und rundet sich in seinen mannigfaltigen Verbindungen, bis auf die nicht seltenen Unisono-Melodieen zweyer Instrumente zur Begleitung der übrigen, welche der Verf. in mehren Werken dieser Art anwendet und die wir zuweilen lieber mit Imitationsgliedern vertauscht sähen, so völlig, dass wir den 7ten Februar 1832, an welchem Tage dieser Schlusssatz abgefasst wurde, gleichfalls unter die glücklichsten seiner musikalischen Erzeugungen zählen. — Möge das treffliche Quintett sich weit verbreiten und Vielen Freude geben, den Componisten aber zu mehren solchen Werken in immer wachsendem Schwunge aufmuntern zum Besten der Kunst und ihrer Freunde! — Genau kennen wir noch von den neueren Compositionen dieses Verfassers, in so weit sie zu dieser Art gehören, folgendes Trio:

Sixième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle — par G. Reissiger. Oeuv. 77. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Die Stimmen über dieses Trio waren von jeher sehr getheilt. Es gibt eine nicht kleine Zahl von Musikfreunden, denen es äusserst wohlgefällig ist: solchen, die es schlechthin unter die ersten Werke der Art zählen wollten, setzten sich mit desto grösserer Oppositionslust Andere entgegen, die, wie gewöhnlich, in ihrem leidenschaftlichen Widerspruche mit einer Härte abutheilten, die jetzt leider in zerbröckelten Adamssöhnen ihre Wohnung aufgeschlagen hat. Nach unserm Dafürhalten enthält das Trio so vortreffliche, tiefe, brillante und sanft einschmeichelnde Stellen, besonders für das Hauptinstrument, das Pianoforte, dass wir sehr wohl begreifen, wie es sich Freunde gewinnen und erhalten konnte. Wir sehen aber auch, wie Allen, die die übrigen Instrumente in einem Trio nicht zu untergeordnet beschäftigt, vorzüglich durch die verknüpfenden Mittelglieder und Zwischenspiele gleichmässig bedacht und zu einem wahren Ganzen verschmolzen wissen wollen, Manches zu wünschen übrig bleibt, was dieses Werk allerdings nicht berücksichtigt. Es steht also auch uns nicht auf derselben Stufe des innern Werthes, wie das neuste oben besprochene Quintett. Und dennoch hören wir es gern, theils seines wirklich Schönen, theils auch wohl mancher lieben Erinnerungen wegen, die, so wenig sie auch ein Maasstab bleibenden Werthes sind, doch deutlich zeigen, dass es dem Gemüthsstande mehr kindlicher, als neuzeitig erregter Kunsthörer wohl thut. Daraus wird man hoffentlich erkennen, für wen es ist und für wen nicht. — Auch das noch ältere

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle composé — par C. G. Reissiger. Oeuv. 70. (Propr. de l'édit.) Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 2$\frac{1}{2}$ Thlr.

steht im Ganzen auf gleicher Stufe, nur dass es grossartiger angelegt ist. Es wird auch fernerhin, wie bisher, seine Freunde und seine Gegner finden, wie Alles, was nicht, vollendet in sich selbst bis in's Kleinste, in gehaltener Kraft und Klarheit prangt. — Vergleichen wir nun mit diesen beyden älteren (aber nicht alten) Werken die beyden neuesten, des Verf. Psalm und das Quintett: so erkennen wir, dass der Componist im Gehaltenen und charaktervoll Durchgeführten einen sehr bedeutenden

Schritt vorwärts gethan hat bis in's wahrhaft Meisterliche, was immer selten sich zeigt und gezeigt hat. Wer einmal bis dahin kam, kann zum Zurücktreten keine Lust haben. Kenntnisse und Erfahrung in Allem, was zum Satze gehört, bewies der Verf. längst: allein im eigenthümlich Poetischen hielt er sich, schien es uns, durch das Bestreben, zeitgemäss Gefälliges einzumischen, entweder selbst gefangen, oder sah sich zuweilen verhindert, die guten Stunden glücklicher Erfindung zu erwarten oder zu benutzen. Nur im eigentlich fest gehaltenen Ganzen wohnt die Ehre echter Kunstgebilde. In seinen beyden neuesten Werken hat es der Verf. erreicht. Er wird dabey verharren.

Grosses Duo für das Pianoforte zu vier Händen von C. Löwe. Op. 18. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1⅔ Thlr.

Wir rechnen dieses Werk zu den vorzüglichsten dieses Componisten, namentlich unter seinen Instrumentalsätzen. Es ist jetzt schon eine Auszeichnung, dass sich das Beywort „gross" nicht allein auf die Länge bezieht (es zählt 47 Querfolio-Seiten). Die treffliche Arbeit in diesem Duo, obschon auch diese jetzt seltener, als recht und billig, gefunden wird, ist doch noch das untergeordnet Gute, was wir davon zu rühmen haben: es ist vielmehr ein wunderlich eigenthümlicher und dabey sehr eindringlich unterhaltender Geist, der sich darin treu und frisch ausspricht. Das Eigenste dieser durch und durch gehaltenen Erfindung möchte hauptsächlich in einer sehr glücklichen Vereinigung einer auf Solides, fugirt Verschlungenes ernst gerichteter Vergangenheit mit dem neu Gefälligen und zierlich Brillanten Scherzgenuss fordernder Gegenwart zu finden seyn. In dieser Weise tritt gleich das All. con spirito (mit seinem kurzen Eingangs-Maestoso), E dur, hervor, Spieler und Hörer gleich wirksam beschäftigend, nur mit dem bey grossen Musikstücken fast natürlichen Unterschiede, dass es schwerer zu spielen, als zu hören ist. Das Andante, ¾, A dur, bringt auf ein sinnig anmuthiges Thema verschiedene Variationen, dem Grundwesen des Ganzen völlig getreu, doch so, dass zu jener Verschmelzung noch mehr neu Zierliches und geliebt Pikantes sich gesellt. Das Presto (Scherzo), ¾, A moll, weiss mit den beyden Wesenheiten (des Vergangenen und Gegenwärtigen) so gewandt umzugehen, dass beyde gewinnen im freundlichen Vereine und in jedem neuen Verhältnisse eine andere Seite ihres Innern zur Anschauung bringen. Kommen auch in diesem Presto keine modischen Bravouren vor, so werden nicht voll gewandte Spieler es doch keineswegs leicht nennen. Desto brillanter, ohne von jener Haupteinrichtung nur im Geringsten abzuweichen, scheint sich das Finale (All. moderato, ¾, E dur) in fügsamer und rüstig gesteigerter Art bis zum rauschenden Klimax eines pomphaften Ausgangs. Das Werk ist vorzüglich und eigen gehaltvoll.

---

1) *Einhundert zweystimmige Lieder als der erste harmonische Elementar-Gesang für die Schule von Hans Georg Nägeli.* Neue, umgeänderte, vermehrte und stufenweise geordnete Ausgabe der zweystimmigen Lieder in 6 Heften. Zürich, bey Hans Georg Nägeli.

2) *Vierstimmige Schullieder für Repetir-Schulen im Stufengang der musikalischen Schulbildung nach dem durchgeführten Cursus der „100 zweystimmigen Lieder" bey eintretendem Brechen der Knabenstimme zu gebrauchen. Von Hans Georg Nägeli.* Partitur und Stimmen. Ebendaselbst.

Die Sammlung ist, besonders in dieser neuen Umgestaltung, so zweckmässig in Wahl und Aufeinanderfolge, dabey so wohlfeil (jeder Bogen kostet 1 Gr.), dass wir sie jeder Schulanstalt und allen Familien, die das Glück haben, mehre singende Kinder zu besitzen oder auch eins, bestens empfehlen. Es wird nicht nur jedes Heft einzeln und in beliebiger, auch ungleicher Anzahl abgelassen, sondern es sind auch davon zweyerley Ausgaben veranstaltet worden, eine im Discant-, die andere im Violin-Schlüssel, wodurch für möglichste Bequemlichkeit gut gesorgt worden ist. Man wird noch vier Lieder mehr finden, als oben angegeben worden sind. Die stufenweise Steigerung zum einigermaassen Schwierigern (nämlich für die Jugend) ist so sehr Schritt vor Schritt beachtet, dass selbst die letzten dieser Lieder gar nicht schwierig gefunden werden können, wenn nur einige musikalische Anlage vorhanden ist, die doch bey Weitem der Mehrzahl bey nur mässig geschickter Führung keineswegs abgeht.

Nicht minder empfehlenswerth ist die zweyte Sammlung; ja sie dürfte bey der geringen Berück-

sichtigung der öfter etwas früh eintretenden Brechung der Knabenstimmen und des daraus hervorgehenden Mangels an zweckmässigen vierstimmigen Gesängen, die dem Inhalte und der Leichtigkeit nach für dieses Ereigniss berechnet sind, um so willkommener seyn. Jede einzelne Stimme kostet netto 2 gGr. Die Harmoniefuhrung ist äusserst natürlich und entsprechend.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

Meyerbeer's viel besprochener „Robert der Teufel" ist endlich auch im Hofopern-Theater in die Scene gebracht worden, und zwar bezüglich der Decorirung und des Vestiariums mit einer fast an Verschwendung grenzenden Pracht. Hinsichtlich der Scenenreihe fanden mehre Varianten statt; so bleibt z. B. der zweyte Aufzug ganz weg und dessen Hauptsätze sind den nächstfolgenden beyden Acten einverleibt; jedoch sollen diese nebst anderen Veränderungen sämmtlich mit Vorwissen und Genehmigung des Tonsetzers vorgenommen worden seyn. — In der Titelrolle hoffte und wünschte man den herrlichen Wild zu sehen; — dem aber war nicht so. Dieser Meistersänger ist zwar nach einer dreymonatlichen Ferienreise wieder einige Male aufgetreten, jedoch schon neuerdings einer ehrenvollen Einladung nach Breslau gefolgt; er wird — wie man sagt — in Zukunft gar kein fest bindendes Engagement mehr abschliessen, sondern nächsten Jahres grössere Ausflüge durch Deutschland, Frankreich und England machen und uns nur periodisch mit seinen Besuchen erfreuen. Als bleibendes Domicil hat er übrigens seine zweyte Vaterstadt, Wien, erwählt, und besitzt in einer der nächsten, bevölkertsten und gesündesten Vorstädte eigenthümlich und schuldenfrey ein schönes geräumiges Haus mit Garten. — Wenn es nun einmal dieser unvergleichliche dramatische Künstler nicht seyn sollte, der ganz für die leidenschaftliche Partie des Robert geschaffen ist, wie schwerlich irgend ein anderer, so hatte man allerdings Ursache, mit Hrn. Breiting zufrieden zu seyn, der mit möglichster Sorgfalt über sich wachte und durch benarrliches Einüben weit mehr und sicherer, denn sonst, jene Mängel zu verschleyern bemüht war, welche nur zu oft störend auf seine von der Natur ihm verliehenen beneidenswerthen Eigenschaften einwirken. — Mad. Ernst sang und spielte die Alice mit solcher Vollendung, dass man sogar die weite Kluft zwischen einer in Jahren vorgerückten Frau und dem aufblühenden Landmädchen vergass. Dem. Löwe, Prinzessin, und Hr. Binder, Raimbeau, lösten ihre Aufgaben zur Zufriedenheit; auch Hr. Staudigel verdient Lob, wenn gleich Bertram, dieses Zwitterding, einen viel gewandtern und sehr routinirten Mimen erheischt. Höchst energisch war die Leistung des Chors und des Orchesters, welches, auch mit dem Bombardone und Ophicleide bereichert, selbst die gespanntesten Erwartungen noch übertraf. Das letztgenannte Instrument hat die Gesellschaft der Musikfreunde zum Behufe des Conservatoriums eigens aus Paris verschrieben, und der kunstliebende Präses Fürst von Lobkowitz die Kosten dafür bestritten; nach diesem Muster verfertigte nun der hiesige geschickte Meister Uhlmann mehre Exemplare, deren eines von der Administration der Hofoper erkauft wurde und in der besprochenen Oper durch Kraft und Geschmeidigkeit des ungemein sonoren Tones, besonders als Fundamentalbasis, eine überraschende, mit nichts Bestehendem vergleichbare Wirkung hervorbringt. — Ueber die Composition selbst herrschen zweyerley Meinungen. Die eine Partey findet Alles göttlich — genial, wie Don Giovanni, Fidelio und den Freyschutz; die andere klagt über Mangel an Melodie, erklärt das Meiste für gesucht und vermisst jenes Cantabile, das bleibend dem Gedächtnisse sich einprägt. Eben diese Opponenten nützen aber dem Werke, das jedenfalls als Kassenstück Epoche macht und pro et contra besungen wird; so hat z. B. Hr. von Braunthal auch ein witziges Wort in Versen darüber gesprochen, doch — nach eigener Erklärung — höchst wahrscheinlich zur Unzeit; worin er unter Andern sich äussert, wie er allerdings Geister, doch keinen Geist gewahrt habe u. s. w. — Ohne uns inzwischen von solchen divergirenden Ansichten irren zu lassen, bleiben wir bey unserm ersten, ein für alle Mal geschöpften und festgestellten Urtheile; halten zwar diese Tondichtung keineswegs für ein absolutes Phantasiegebilde reiner Genialität, wohl aber für das ganz vollkommen gereifte Product eines sehr talentvollen, denkenden, gründlich erudirten, fleissigen, in der Schule des Geschmacks und der Erfahrung vielseitig ausgebildeten Meisters, dem man höchstens den Vorwurf einer Verschiedenartigkeit des Styls machen

könnte, welche Rüge jedoch schon von der Anlage der Fabel ausgeht und darum kaum mehr, denn zur Hälfte, auf ihm lasten könnte. — Wir Deutsche sind doch wunderliche Kauze, die da das ewige Bekritteln, das Deuteln und Drehen nun einmal nicht lassen wollen, und bey denen wahrer Gemeinsinn, sogar auch in der Kunst, nimmermehr weder aufkeimen noch wurzeln soll. Bey anderen Völkern umschlingt Alle dasselbe Band; der Einzelne geniesst eine Auszeichnung, die Jeder mit ihm zu theilen wähnt und stolz auf den gefeyerten Landsmann die Blicke richtet; wir aber, anstatt uns so recht herzinniglich zu freuen, wenn ein Mitbürger unsern Nationalruhm hinüberträgt zum Strande der Themse und der Seine, wenn deutscher Meisterschaft gehuldigt wird an Adria's Küsten, im gesangreichen Milano, am Golf der wunderherrlichen Parthenope — wir aber, anstatt jubelnd mit einzustimmen in das Loblied, worin das Ausland vaterländisches Verdienst preist, fühlen die höchste Lust, ein wahres Labsal nur darin, wenn wir vorerst mit pedantischer Bedächtigkeit die prüfende Sonde anlegen und in gieriger Hast, gleich Trüffelhunden, nach der kleinsten Spur von Mängeln herumschnobern können. Haben wir doch sonst so viel Aeffisches an uns, dass wir den grössten Werth darauf legen, jede Lächerlichkeit nachzuahmen; möchten wir doch mit unserm chimerischen Patriotismus nicht immer nur prahlen, sondern lieber jene Fusstapfen betreten, die zum Bessern führen, und uns spiegeln an solchen Beyspielen, welchen der Stempel reinen Seelenadels aufgedrückt ist! —

Von kleinen Operetten kamen zur Darstellung: „Die beyden Hofmeister", „der Lügner und sein Sohn", „Bär und Pascha" und „der todte Neffe"; insgesammt Vaudevilles aus dem Französischen und als Lustspiele häufig gesehen. Dabey findet folgende Procedur statt: man lässt den Dialog unverändert, flickt ein paar Gesangstücke hinein, die Hr. Kapellmeister Reuling in Noten setzt, lässt zum Introitus, um die Copialien zu ersparen, eine alte Ouverture aufspielen, und das Ding ist gemacht. — Als Gastspieler erschienen: die Herren Pezold und Vetter vom Stuttgarter Hoftheater. Letzterer hat, seit seinem angenehmen Besuche vor drey Jahren, an Stimme verloren, an Kunstausbildung wenig nur gewonnen; daher der getheilte Beyfall, welcher demselben als Masaniello, Georges, Tamino, Johann von Paris, Fidelio, Joseph, Arthur und Don Ottavio zu Theil ward. Herr Pezold ist auf der Bühne zu Hause und sehr verwendbar, ohne gerade eben den Rang eines ersten Bassängers ansprechen zu können; davon lieferten Beweise sein Bartolo, Leopold, Don Juan und Vampyr, welche Partie — vom Componisten ursprünglich für ihn geschrieben — er auch auf Verlangen mehre Male wiederholen musste. — Dem. Ehnes versuchte sich mit Glück als Rosine im Barbier von Sevill.; doch scheint die Hoffnung, sie ausschliesslich dem Kunststande gewidmet zu sehen, nicht ganz fest begründet zu seyn. — Hr. Wurda, vom Hoftheater in Strelitz, war ein besserer Max, als Fra Diavolo; dagegen gefällt Dem. Lutzer von der Prager Bühne in letztgenannter Oper ganz ausnehmend als Zerline, so wie desgleichen als Desdemona und Elvira in der Stummen von Portici. — Hr. Henry setzte ein neues pantomimisches Ballet in die Scene: „Agnes und Fitz-Henri", mit Musik vom Grafen von Gallenberg. Derselbe Stoff, welcher in Paer's seelenvoller Oper: „Agnese", sonderlich durch die Meisterschaft eines Lablache, innig rührte und Thränen des Mitleids dem Auge entlockte, erregte in dieser Gestalt nur tödtende Langeweile. (Beschluss folgt.)

Herbst-Opern in Italien.

(Fortsetzung.)

Die Stagione teatrale dell' autunno begann dieses Jahr am 15ten September zu

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger: Eugenia Tadolini (Prima Donna), Berardo Winter (Tenor), Vincenzo Galli (Primo Buffo), Giovanni Orazio Cartagenova, Ignazio Marini (Primi Bassi). Die Stagione wurde mit der neuen Oper des Hrn. Ricci: I due Sergenti eröffnet. Ein französiches Sprichwort sagt: C'est toujours à recommencer, zu deutsch: die alte Leyer. Die Tadolini war in den letzten drey Jahren in Paris, wo ihr Gatte Klavierist bey der italienischen Oper ist. Sie hat einige gute hohe Chorden und eine nicht üble Methode. Cartagenova (neu für Mailand), eigentlich Baritono mit einer nicht sehr angenehmen Stimme, aber seelenvoller Sänger und für die tragische und heroische Oper geschaffen. Winter und der jüngere Galli sind längst bekannt, von Marini war zuvor die Rede. Die neue Oper hat nicht gefallen (sie ist etwas Aergeres als die alte Leyer), und von den Sängern sprach Cartagenova an. Wahr-

scheinlich geht's in dem nächst zu gebenden Furioso von Donizzetti weit besser mit Oper und Sänger.

Vom Beginne der Herbst-Opern auf dem Theater Carcano ist bereits oben die Rede gewesen.

Ein junger aus Paris angekommener Violinist und Nacheiferer Paganini's, Namens Bull, man sagt aus Christiania (Norwegens Hauptstadt) gebürtig, gab den 16ten September eine musikalische Akademie im Redouten-Saale, worin er ein Concert von Spohr (dasselbe, was dieser 1817 hier im Conservatorium hören liess), Variationen von Paganini über das östreichische Nationallied auf der G-Saite, beyde Stücke nicht am besten, die letzten Variationen aber, von eben demselben, recht brav à la Paganini gespielt, und die auch von dem nicht zahlreichen Auditorium ziemlich stark beklatscht wurden. Der Mann ist erst auf dem Wege, ein trefflicher Violinspieler zu werden und sein Original nachzuahmen.

Rom. (Teatro Valle.) In der neuesten Oper Donizzetti's, Torquato Tasso betitelt, fanden der erste und dritte Act, und in ihnen die Spech, die Herren Ronconi und Poggi vielen Beyfall; Maestro und Sänger wurden mehrmalen auf die Scene gerufen.

Vermischte Nachrichten.

In der Beylage zur 48sten Nummer des Bologneser Theater-Journals vom 13ten July d. J. Seite 174, Zeile 8 (von unten), wird Hr. Bellini zum ersten Male unsterblich genannt.

Im Mailänder Kirchsprengel, wo der ambrosianische Ritus herrscht, wurde auf Befehl des Kardinal Erzbischofs, von diesem Sommer angefangen, die Orchestermusik in den Kirchen verboten und blos die Orgel, höchstens noch ein Bass und ein Violoncell zur Begleitung der Gesänge bey den Kirchenfesten erlaubt. Das verdiente allenthalben in Italien Nachahmung. Obwohl andererseits nicht zu läugnen ist, dass eine grosse Zahl Musiker dabey sehr viel verlieren würde und bey allem Verbote die liebe Orgel doch fortfährt, modernes profanes Zeug hören zu lassen; Letzteres muss in den Kirchen ausgerottet werden, die Orchestermusik kann sodann, wie vorhin, selbst im vollsten Glanze in ihnen bestehen.

Hr. Nicola Pietrini Zamboni (s. diese Blätter von d. J. No. 20) ist zum ersten Violinisten und Orchesterdirector am Pariser italienischen Theater ernannt worden und bereits nach seiner Bestimmung abgereist.

Denkt man sich Spohr's Bildniss auf dessen bey Haslinger herausgekommener Violinschule um etwas Weniges jünger, so hat man unsern bekannten Opern-Componisten Donizzetti in anima et corpore vor sich. Ich habe vor mehren Jahren des trefflichen Spohr's persönliche Bekanntschaft zu Mailand gemacht, und fast scheint es mir, sein das Titelblatt der vorjährigen Leipziger musikalischen Zeitung zierendes Bildniss sey ihm weit ähnlicher, mit dem Donizzetti nichts gemein hat.

Mit der italienischen Oper in den vereinigten Staaten Amerika's geht's nicht am besten. Jüngsthin haben sich mehre Sänger (die Pedrotti, die Herren Montresor und Fornaciari) von ihrem Contracte losgesagt; man sucht daher neue Sänger aus Italien dahin zu schicken.

Vor wenigen Tagen fand ich in einer der Hauptstrassen Mailands eine spielende Drehorgel, an welcher zugleich eine kleine Trommel angebracht war, die bey den Forti der abgeleyerten neuesten Opernstücke eben so zarte Schläge vernehmen liess, wie ihre Grossmutter, la riverendissima Signora Gran Cassa, im Orchester der Scala. Gar viele Leute standen umher, waren über das herrliche Spiel des modernen Organino ganz entzückt und gaben ihm zuletzt noch das Geleit. Es ist jetzt die Rede davon, dass die Drehorgel auch mit anderen modernen Instrumenten, namentlich mit drey Posaunen und einem Serpent, versteht sich in verjüngter Dimension, versehen werde; einige Glöckchen soll sie nächstens erhalten.

So eben versichert mich der Homme d'Affaire der Catalani, dass die in italienischen Zeitschriften ausgestreute (und durch mich wahrscheinlich in die Leipziger musikalische Zeitung übergegangene) Nachricht, als habe diese berühmte Künstlerin auf ihrer Villa bey Florenz eine Schule für arme Mädchen errichtet, worin sie denselben unentgeltlichen Unterricht im Singen ertheilt, nicht wahr ist.

(Beschluss folgt.)

Prag. Ein Concert des bekannten Hrn. J. P. Pixis, Compositeurs und Klavierspielers aus Paris, und seiner Pflegetochter und Schülerin Dem. Francilla Pixis hatte in's Theater ein sehr zahlreiches Publicum gelockt, welches in der Letztern ein ausgezeichnetes jugendliches Kunsttalent kennen lernte, das zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft

lichen als Freyheit ankündigt, zu erklären ist. Genie aber ist nichts anders, als Fähigkeit zu freyen Handlungen. Wäre die Handlungsweise des Genie's erklärbar, so wäre das genialische Handeln nicht mehr Eigenheit des Genies; jeder, der nur Geduld hatte, die Erklärung zu lernen, und den Willen, das Erlernte auszuüben, wäre genialischer Handlungen fähig, und auf die Erklärung des Genies folgte unmittelbar seine Vernichtung. Es lässt sich nicht bestimmen, wie und wodurch irgend ein gegebener Gegenstand schön sey, d. h., was ihn fähig mache, der Idee der Schönheit zum sinnlichen Bilde zu dienen; wie sollte es sich also erklären lassen, durch welche Mittel man einen Gegenstand, z. B. eine Reihe von Tönen, fähig machen solle, Bild oder Symbol irgend einer Idee zu seyn? Und diese Unmöglichkeit verlangt Ihre Frage.

„Es giebt aber doch, dieser Unmöglichkeit ungeachtet, manche sehr wahre und nützliche Bemerkungen über musikalischen Ausdruck. Z. B. dass frohe Empfindungen durch muntern hüpfenden Rhythmus, leichte Melodie und fassliche Harmonie am besten ausgedrückt werden; traurige, schwermüthige Empfindungen hingegen erfordern langsames Tempo, tiefere Töne, klagende Melodie und dergleichen. Das Erhabene wird durch Fülle der Harmonie, durch pathetischen Rhythmus, das Wilde durch ungleichen Rhythmus, auffallenden Wechsel in der Harmonie und schnelle Bewegung dargestellt. Alle diese und ähnliche Vorschriften bewähren ihre Richtigkeit durch die Anwendung: es muss doch also irgend ein psychologischer Grund vorhanden seyn, auf welchem sie beruhen und aus welchem sie sich und vielleicht mehrere noch unbekannte Regeln für künftigen Gebrauch ableiten lassen."

Allerdings giebt es einen solchen psychologischen Grund, und wenn Sie gutmüthig genug sind, eine psychologische, oder wenn Sie wollen, auch wohl physiologische Entwickelung, für eine ästhetische Ableitung aus Principien anzunehmen, so ist nichts leichter, als Ihnen Genüge zu leisten. Dass aber für die Sache durch dergleichen Raisonnement kein Gewinn zu hoffen ist, versteht sich von selbst. Sie schreiben vor, das Erhabene solle durch Fülle der Harmonie und pathetischen Rhythmus dargestellt werden. Ich will Sie nicht zu einer Erklärung des Pathetischen drängen, denn wir würden am Ende darüber einig werden, pathetisch sey der Rhythmus, welcher das Erhabene auszudrücken geschickt ist, und damit wären wir nicht viel weiter gekommen. Aber Sie fordern Fülle der Harmonie und verstehn darunter, wie ich glaube, eine solche Fülle, welcher die Melodie erliegt. Der Charakter des Erhabenen wird hierdurch äusserst treffend bezeichnet, denn in der Empfindung des Erhabenen erliegt die Sinnlichkeit unter der hervortretenden Kraft der Vernunft, wie hier die angenehme, dem Sinne schmeichelnde Melodie unter der Gewalt der Harmonie. Oft geschieht es auch, dass der blosse Sinn des Hörens die volle Gewalt der Harmonie und die mächtige Verkettung der Rhythmen nicht in Einer Anschauung zusammenfassen kann, und dass also die Musik selbst ein (mathematisch) erhabener Gegenstand wird, welcher die Form des Erhabenen in der Empfindung hervorzubringen gewiss nie verfehlen wird. Verschiedene Chöre von Handel, und in der blossen Instrumentalmusik mehrere Sinfoniensätze von Mozart, würken offenbar als mathematisch erhabene Gegenstände. Bach's Heilig würkt auf andre Art, indem es die Empfindung des dynamisch Erhabenen, nicht den Gegenstand selbst darstellt. Nicht aber blos in Beziehung auf die Harmonie der Töne muss der Komponist das Erhabene darzustellen suchen, jede der oben erwähnten Beziehungen muss dazu beytragen. Ein schnelles Tempo — ich brauche wohl nicht zu erinnern, dass viel kurze Noten, wenn sie nicht den Hauptrhythmus konstituiren, sondern blos kolorirn, keine Veränderung des Tempo machen, — ein schnelles Tempo schadet der reinen Darstellung des Erhabenen, denn das Hervortreten der Vernunft ist nicht ein leichtes Vorüberschweben

berechtigt. Dem. Pixis besitzt eine sehr klangvolle und umfangreiche Contraltstimme, welcher es nur noch an Geläufigkeit und völliger Ausgleichung der höheren und tieferen Chorden gebricht, auf welche ihr ernstes Streben gerichtet seyn muss. Sie sang nach der Ouverture aus Oberon von C. M. v. Weber eine Scene und Arie aus Nitocri von Mercadante, und zeigte schon in dieser sehr italienischen Composition, sobald die erste Aengstlichkeit vorüber war, viel Gefühl und Ausdruck und eine Art des Vortrages, welcher bewies, dass sie mit Ernst unter würdigen Kunstmeistern studirt und ihren Geschmack im Anhören der vorzüglichsten Künstler unserer Zeit gebildet habe. Das zweyte ihrer Gesangstücke, „die Rose", Romanze aus Zemire und Azor von Spohr, als wunderschöne Composition anerkannt und von Dem. Francilla Pixis, deren Befangenheit nun schon besiegt war, im wahren Charakter dieses Genre vorgetragen, ist doch zu zart und mild für das gemischte Concert-Publicum des Schauspielhauses, und sollte, unserer Ansicht nach, eben so wenig aus dem dramatischen Zusammenhange gerissen werden, als die Arie aus der Oper: „La Sonnambula" von Bellini (die wir jedoch in Bezug auf Bedeutsamkeit und echten Kunstwerth jener ja nicht zur Seite stellen wollen, wenn wir ihr gleich ebenfalls dramatischen Charakter zugestehen), womit Dem. Pixis das Concert beschloss. Der Beyfall war laut und ehrenvoll, doch wurde er noch bey Weitem lebhafter gewesen seyn, wenn nicht eine vorläufige Notiz in einem hiesigen Blatte die Erwartungen auf eine Höhe geschraubt hätte, welcher selbst ein so ausgezeichnetes Talent, als Dem. Francilla Pixis unstreitig besitzt, nach einem Kunststudium von zwey Jahren nicht entsprechen kann. Hr. J. P. Pixis trug seine Fantaisie militaire für das Pianoforte und Rondo brillant: „Die drey Glöckchen" vor. Wir erinnerten uns, vorzüglichere Compositionen von ihm gehört zu haben, und man war mit deren Wahl eben so wenig, als mit jener der Gesangstücke ganz einverstanden. Zumal ist das Glöckchen-Rondo ein Spielwerk, bey welchem auch noch der künstlerische Zweck wegfällt, welcher Paganini zu einem ähnlichen Versuche bewog.

Die Gebrüder Bohrer haben noch ein zweytes Concert gegeben, welches Hr. Max Bohrer mit einem selbst componirten Violoncell-Concert eröffnete; Hr. Anton Bohrer spielte ein Adagio und Variationen für die Violine (Manuscript), gleichfalls von eigener Composition, und zum Schlusse gaben beyde Brüder noch eine Duo-Fantaisie für die Violine und das Violoncello zum Besten. Wenn nun gleich beyde Künstler abermals nach ihrem vollen Verdienste gewürdigt wurden, so entschied sich doch diess Mal das Interesse der Zuhörer noch mehr für den Violinspieler. Wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. Lutzer, welche eine Arie von Bellini aus Norma singen sollte, hatte Dem. Nina Gned die Gefälligkeit für die Concertgeber, sie mit Catalani'schen Variationen zu unterstützen, die sie mit glänzender Coloratur und einer wahrhaft siegreichen Präcision vortrug. Auch das Abschiedslied, in Musik gesetzt von Hrn. Tomaschek, gesungen von Hrn. Strakaty, erhielt eine beyfällige Aufnahme.

Ein Kunstjünger auf dem Pianoforte, Alois Tausig, Schüler des Hrn. Karl Maria v. Boklet, liess sich im Theater hören und spielte ein Adagio und Rondeau von Siegmund Thalberg mit Orchesterbegleitung, dann Variationen von Herz, ohne Orchester. Herr Tausig hat einen vortrefflichen Anschlag und bewährte schon im Adagio nicht allein eine treffliche Schule, sondern auch Gefühl und Geschmack. In dem Rondeau entfaltete er auch eine ziemlich bedeutende Bravour und gleiche Fertigkeit beyder Hände. Er erhielt in beyden Stücken reichen Beyfall.

Unsere vortreffliche Mad. Podhorsky ist endlich nach einer zehnmonatlichen Entfernung von der Bühne zum ersten Mal als Malcolm (das Fräulein am See) wieder erschienen und mit einem wahren Beyfallssturme von ihren zahlreichen Verehrern empfangen worden, die sich ihrer Wiederkehr auf die verhängnissvollen Bretter um so reiner erfreuen konnten, da ihre herrliche Stimme nichts an Wohlklang und Metall verloren, nur jetzt noch etwas schwächer schien, als sonst. Aber schon im zweyten Acte sang sie viel kräftiger, als im ersten, und wurde nach der zweyten Arie zwey Mal nach einander hervorgerufen. (Ihre nächstfolgenden Opern-Rollen zeigten sie ganz in gewohnter Kraft und Fülle ihrer Silberstimme.) Dem. Lutzer sang die Elena heute nicht mit derselben Energie, wie gewöhnlich, und wenn wir in diesen Blättern unsere herzliche Freude über die schnellen Fortschritte dieser jungen Künstlerin so oft unverhohlen ausgesprochen haben, so können wir auch unser Bedauern nicht verhehlen, dass jetzt ein Stillstand in ihrem Kunststreben eingetreten zu seyn

scheint, vor welchem wir diess jugendliche Talent um so ernstlicher warnen wollen, da eines Theils in der Kunst jeder Stillstand auch Rückschritt ist, andern Theils sehr zu beklagen wäre, wenn eine so begabte Sängerin nicht so rasch als möglich sich jener Kunsthöhe zu nähern trachtete, zu deren Erreichung sie so schöne Hoffnung gegeben. Da in ihren Jahren wohl eine eintretende Indifferenz gegen das Kunststudium eben so wenig zu besorgen ist, als dass die Erscheinung einer grössern Gesangskünstlerin sie entmuthigt habe, anstatt ihr Streben zu befeuern, so steht fast zu befürchten, dass der Ueberfluss des Lobes und Beyfalls, zu dem ihre früheren Leistungen das Publicum wie die Kritik aufgeregt, sie gegen den weiten Weg verblendet, den sie noch vor sich hat, und den Eifer ihrer Studien erkaltet habe. Das wäre ein grosser Verlust für die Kunst. Auch dürfte Dem. Lutzer nur einige Aufmerksamkeit anwenden, um zu bemerken, dass das Publicum bereits anfängt, etwas sauer gegen sie zu werden. Herr Podhorsky sang den Roderich ausgezeichnet brav und erntete reichen Beyfall, wie die beyden Damen. Hr. Draka (Jakob), dessen Stimme in der letztern Zeit wieder sehr abgenommen, hat überhaupt das Unglück, dass, so oft er einen hoch liegenden Ton anschlagen will, ein Mission daraus wird, und sprach durchaus nicht an. Die Chöre gingen überaus matt, und auch unter den Instrumenten kamen Dissonanzen vor, die dem alten Ruhme des Prager Orchesters wenig entsprechen.

Mad. Rosner vom Hamburger Stadttheater hat nur zwey Gastrollen auf unserer Bühne gegeben: Desdemona (Otello) und Donna Anna (Don Juan) und in beyden weniger, als sie es verdiente, angesprochen. Mad. Rosner ist nicht allein eine solid gebildete Gesangskünstlerin in Bravour-Partizen, sondern, wie sie in beyden, besonders aber in der zweyten Gastrolle bewiesen, auch eine höchst schätzenswerthe dramatische Sängerin, die im declamatorischen Vortrage eben so ausgezeichnet ist, als in Glanzstellen, und ihre reiche und geschmackvolle Coloratur so zweckmässig zu beherrschen weiss, dass sie ihr nie den Zügel schiessen lässt, wo sie nicht ganz am Platze ist. Nur Schade, dass ihre kräftige und umfangreiche Stimme bereits im Abnehmen, auch ihre Intonation — wahrscheinlich aus diesem Grunde — nicht immer ganz rein ist. Meisterhaft war der Vortrag des zweyten und dritten Actes des Otello — hätte sie die Stimme der Heinefetter, so würde man erkannt haben, dass sie die Desdemona eigentlich charakteristischer sang, als jene — und vor Allen das herrliche Recitativ der Donna Anna vor der ersten Arie. Mad. Rosner hat sehr Unrecht gethan, dass sie nicht, wie man erwartete, die Königin der Nacht (Zauberflöte) zum ersten Auftreten gewählt, die ihrer Individualität so ganz zusagt und gewiss nicht verfehlt haben würde, ihr die glänzendste Aufnahme zu sichern.

Hr. Albert, welchen wir in der letzten Zeit noch als Melchthal (Tell) gesehen, hatte die Partieen des Otello und Don Ottavio übernommen, und rechtfertigte in beyden unser schon früher über ihn ausgesprochenes Urtheil.

Dem. Veltheim vom Königl. Dresdner Hoftheater erschien zwey Mal auf unserer Bühne, und zwar beyde Male als Königin der Nacht (Zauberflöte). Ausserdem waren auf dem Repertoire noch zu ihren Gastrollen die Rezia (Oberon), Donna Anna (Don Juan) und Constanze (Entführung aus dem Serail) bestimmt; doch eine Krankheit des Hrn. Podhorsky machte die Aufführung jener Opern unmöglich; dem Vernehmen nach kommt Dem. Veltheim, wenn sie ihre Gastrollen in Brünn vollendet hat, noch ein Mal zu uns, um ihre unterbrochenen Gastrollen zu vollenden. Dem. Veltheim ist eine vielseitig gebildete Künstlerin aus der echten Gesangschule mit einer ziemlich kräftigen, wenn gleich auch nicht mehr ganz jugendlich frischen Stimme, in welcher Hinsicht die Wahl ihrer ersten Rolle sehr wohl berechnet war. Sie führte dieselbe mit grosser Virtuosität durch und erntete lebhaften Beyfall, der mit der Wiederholung sich noch erhöhte. Wir ersparen uns ein Detail ihrer Leistungen bis zu ihrer Rückkehr.

Dresden, am 16ten November. Am heutigen Abend liessen sich im schönen Saale der Harmoniegesellschaft zwey Mitglieder der Königl. musikalischen Kapelle, Hr. Beyer, Violaspieler, und Hr. Eisert jun., dritter Organist an der hiesigen katholischen Hofkirche, hören. Das Concert ward eröffnet mit einer Ouverture von Rastrelli jun., vermuthlich zu einer Oper geschrieben. Sie war brillant, feurig erfunden, sehr geschickt instrumentirt, wurde ausgezeichnet executirt und fand den verdienten Beyfall. Die Arie aus „le pré-aux-clercs" von Herold, gesungen von Dem. Schneider — ward nicht gesungen, weil, wie gedruckte, im Saale

angeheftete Zettel versicherten, Dem. Schneider plötzlich heiser geworden sey. Dem. Veltheim trat dafür ein und sang eine Arie von Rossini sehr brav. Hierauf spielte Hr. Kammermusikus A. Eisert das Pianoforte-Concert von Moscheles (E dur). Die Composition dieses grossen und schwierigen Concerts ist sehr zu loben. Gründliche thematische Behandlung wechselt mit brillanten Solo-Passagen und gesangreichen Stellen ab — dennoch liess es kalt, und ich bekenne, dass mir die Begeisterung des Componisten zu fehlen schien. Dem Spieler liess man glänzende Gerechtigkeit widerfahren und in der That verdient der bescheidene junge Mann eine solche Auszeichnung. Was man von einem Pianofortespieler heut zu Tage fordern darf — und das ist viel — leistet Hr. Eisert in hohem Grade. Er hat einen kräftigen, brillanten Anschlag, eine ausserordentliche Geläufigkeit, der auch im schnellsten Tempo nicht eine Note versagt, dabey einen geschmackvollen Vortrag und eine Muskelkraft in den Fingern, die bis auf den letzten Augenblick unermüdet bleibt. Ich glaube Herrn Eisert mit allem Rechte zu den vorzüglichsten Pianofortespielern zählen zu dürfen, und da er auch gründlich componirt, so lässt sich von ihm etwas Gediegenes erwarten. Hr. Emil Devrient, Königl. Hofschauspieler, sprach hierauf ein kurzes Gedicht von Gubitz: „das stumme Kind“ mit seiner wohltönenden Stimme sehr schön und ausdrucksvoll. — Die zweyte Abtheilung begann mit Variationen für Viola, componirt und vorgetragen von Hrn. Kammermusicus A. Beyer. Bekanntlich ist für dieses schöne Instrument verhältnissmässig sehr wenig geschrieben, so wie es auch wenig Solospieler auf der Viola gibt. Hr. Beyer zeigte sich als einen sehr ausgezeichneten Bratschisten. Er spielte mit eben so viel Bravour als Geschmack, sein Bogen ist kräftig und lang im Getragenen, und sehr gewandt in schnellen und brillanten Passagen. Besonders schön und weich sind die tiefen und mittleren Töne seines Instruments. Die Höhe scheint mir zu schnell abzufallen und etwas dünn zu seyn, was wohl theils im Baue seiner Viola, theils auch in der grossen Verkürzung der Saite in den ganz hohen Lagen seinen Grund haben mag. Die von Hrn. Pesadori deutsch vorgetragene Scene des Max aus Weber's Freyschütz ist ein bekanntes Effectstück. Hrn. Pesadori's Aussprache des für den Italiener so schwierigen deutschen Textes ist sehr zu loben. Das Duo concertant, welches den Abend beschloss und von den Herren Eisert und Beyer zusammen componirt und vorgetragen war, ward sehr brillant executirt. Die Pianoforte-Partie war natürlich am reichsten bedacht und ward vom Spieler meisterlich wiedergegeben. Vielleicht hätte der Satz etwas kürzer seyn dürfen. —

Carl Borromäus von Miltitz.

Mancherley.

In Paris ist am 6ten October d. J. die erste Nummer einer neuen Zeitschrift erschienen, unter dem Titel: Le Dilettante, Journal de musique, de littérature, de théâtres et de Beaux-Arts. Sie hebt mit einer Auseinandersetzung des sechsten Concerts von J. Field an, das dort von Pacini herausgegeben worden ist. Längst schon sind Field's Concerte, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt, in Teutschland bekannt, nicht minder, dass Field kein grosser Harmoniker ist, was hier auseinander gesetzt wird. Seine Vorzüge sind in ganz anderen Dingen zu suchen. Eben so anerkannt ist es unter uns, dass seine vier ersten Concerte besser sind, als seine beyden letzten. — Darauf folgt Programme des Italiens, wo die Opern dieses Halbjahres und die Sänger genannt werden (die letzten haben wir unseren Lesern bereits bekannt gemacht). Die meisten Opern sind von Rossini und Bellini. Fräul. Caroline Unger wird sehr gerühmt und unter die Sängerinnen des ersten Ranges gestellt, auch sehr schön gefunden. Einige kurze Anzeigen über kleine Werkchen für das Pianoforte und über Romanzen geben der Beurtheilung zweyer englischer Schriften voraus: England and the English (England und die Engländer) par sir Edw. Lytton Bulwer; und Husbands and Wives (Männer und Frauen). Dann folgen kurze Theaterangaben und ein Bulletin des Modes macht den Schluss. Eine musikalische Beylage enthält einen artigen Walzer. Der Redacteur ist Hr. G. d'Egrefeuille. Wir wünschen der neuen Schrift, die sich gut anlässt, einen glücklichen Fortgang.

In Barcellona behauptet die italienische Oper, die seit langer Zeit hier besonders in Ansehen steht, ihren guten Ruf. Bis hieher gefiel am meisten Mad. Clorinda Corradi-Pantanella, an deren Stelle jetzt Emilia Bonini getreten ist. Der Buffone Hr. Luigi Gaffredo-Zuccholi hat sich in der letzten Zeit äusserst beliebt gemacht. Die meisten Opern Rossini's werden gegeben, auch von Generali, Vaccai, Bel-

lini u. s. w. Nur das Letztern Capuleti e Montecchi wollten durchaus nicht ansprechen, so dass sie gewiss gestrichen werden müssen. In Spanien hat überhaupt die italienische Oper auffallenden Fortgang. In Madrid, Sevilla, Cadix, Granada u. s. f. bestehen sie fortwährend, und in Valencia ist eben ein neues italienisches Opernhaus errichtet worden.

Auch in Brüssel ist Robert der Teufel möglichst luxuriös und mit dem glänzendsten Erfolge gegeben worden. Besonders wird Mad. Prévost als Alice gerühmt; die übrige Darstellung war genügend. — Es besteht hier seit 21 Jahren eine Société de la grande Harmonie, die sich immer mehr erweitert und jetzt über 600 thätige Mitglieder zählt. Die Gesellschaft besitzt ein grosses Gebäude in der Nähe der Stadt, das sehr geräumig und schön ländlich ist, mit trefflichem Concert-Saale und einer ansehnlichen Bibliothek für Harmoniemusik. Mittwochs werden Proben gehalten. Das Orchester besteht aus etwa 30 Personen, die gut zusammengespielt genannt werden, bis auf das Piano, das auch hier besser seyn könnte. Ja, das Piano! — Bey grossen Concertaufführungen versammeln sich viele Zuhörer, besonders viele Damen.

Neue Pianoforte-Compositionen von Friedrich Kalkbrenner.

1) *Variations brillantes sur l'air: „Je suis le petit tambour etc.", pour le Pianoforte avec accomp. de II Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse.* — Oeuv. 112. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. avec acc. 1 Thlr.; sans acc. 16 Gr.

2) *Tyrolienne de Mad. Malibran „Bonheur de se revoir" variée pour le Pianof.* — Oeuv. 115. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

3) *Thème tiré du Ballet: l'Orgie, arrangé pour le Pianoforte.* — Oeuv. 117. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

4) *Valse favorite de Beethoven (?) variée pour le Pianoforte.* — Oeuv. 118. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Dass alle diese Nummern, von einem der ersten Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit geordnet, dem Instrumente vollkommen angemessen sind, glaubt und weiss Jeder ohne unsere Versicherung. Wenn wir nun noch hinzufügen, dass alle diese Sätze äusserst geschmackvoll behandelt sind, alle versehen mit den zierlichsten Ausschmückungen, die dem Pianoforte am schönsten stehen, alle am rechten Orte ohne Ueberladung angebracht: so wird wohl jeder Pianofortespieler, der noch nicht über die letzte Ausfeilung und Abglättung alles dessen, was zu einer vollendeten Schule gehört, hinaus ist, in diesen Compositionen etwas Förderliches und Zweckdienliches finden, dessen Nützliches und Schönes sich bald in wachsender Nettigkeit und Sauberkeit seines Vortrages zeigen wird. Da sie sämmtlich dem musikalischen Inhalte nach in dem, was man Gedankenverbindung in Verwebung der Tonphrasen nennt, zu den allgemein und leicht verständlichen, eingänglichen und gefälligen gehören, hat der Vortragende den doppelten Vortheil, dass er von der Aufmerksamkeit auf richtige Gehaltsdarstellung nicht gehindert wird, seine besondere Berücksichtigung eben auf jenen Reiz des Zierlichen und Netten in den Coloraturen zu wenden, in deren Rundung und Anmuth wir den Hauptgewinn für den gewissen Spieler setzen. Dadurch muss aber auch ohne Zweifel bey Weitem die grösste Zahl der Hörer ergötzt werden. Es sind also theils vortrefflich angemessene Sätze zum Studium eines angenehmen, zeitgemäss verzierten Vortrags, die zwar nicht für Anfänger sind, aber auch gut geübten Spielern keine ausserordentlichen Schwierigkeiten aufbürden, theils sind es Geselligkeitsstücke, die ihren Zweck einer graziösen Unterhaltung schwerlich verfehlen werden. Und so hoffen wir von diesen dankenswerthen Gaben Vortheil von allen Seiten, nur nicht von Seiten derer, die thöricht genug sind zu verlangen, es solle ein Rosenbusch so hoch in die Lüfte sich erheben, wie ein Eichenbaum. Die Ausgaben selbst sind so schön, wie man es hier gewohnt ist. Es ist ferner noch ein Concert derselben Meisters für zwey Pianoforte in derselben Verlagshandlung erschienen, das wir besonders besprechen werden.

Druckfehler. Statt Haller lies S. 770, Z. 12, v. u. Zelter. — S. 238, Z. 7, v. o. statt Kart lies Karl. — S. 240, Z. 9, v. u. statt Resonanzkugeln lies Resonanzkuppeln. — S. 240, Z. 13, v. o. statt scenia lies scenico. — S. 512, Z. 14, v. o. statt verirrten lies variirten. — S. 515, Z. 4, v. u. statt 41 lies 40.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. Nº. 49. 1833.

„Die Fürstin von Grenada" oder „der Zauberblick", Zauber-Oper in fünf Acten mit Tanz, Pantomime und Tableaux, in Musik gesetzt von dem Grossh. Sächs. Kammermusikus J. C. Lobe.

Ueber diese neue Oper unsers genialen Lobe, welche mit ausgezeichnetem und bey jeder Wiederholung gesteigertem Beyfalle aufgenommen wurde, werden in öffentlichen Blättern mancherley Nachrichten mitgetheilt werden, die in der Hauptsache, dem allgemein grossen Eindrucke des Ganzen und der höchst günstigen Aufnahme, übereinkommen müssen, wenn sie nicht absichtlich die Wahrheit verletzen wollen, die aber doch, wie es nicht anders seyn kann, im Einzelnen verschiedene Ansichten darlegen werden. Ohne irgend einer dieser Mittheilungen in ihrem lobenden oder vielleicht da und dort tadelnden Urtheile geradezu entgegentreten zu wollen, glaubt Ref. doch, sich ebenfalls ein Urtheil erlauben zu dürfen, um so mehr, da er dasselbe durch die Einsicht in die Partitur, die Anderen nicht gestattet ist, und durch Beyspiele zu begründen vermag.

Das Textbuch, obgleich keineswegs ein rein dramatisches Meisterwerk, bietet doch dem Componisten durchgängig echt musikalische Situationen und erschöpft äusserlich fast Alles, was Werken der Art allgemeines Interesse verleihen kann. Decorationen, Costümes, Ballet, Pantomime, Tableaux nehmen die Sinne dergestalt in Anspruch, dass man am Ende des Stücks wie aus einem mährchenhaften Traume zu erwachen glaubt, sich die bunten Zauberbilder mit Vergnügen ist's Gedächtniss zurückruft und zu erneuter Anschauung gereizt wird, da einmaliges Sehen und Hören bey dem so mannigfaltig sich Darbietenden nicht befriedigen kann.

Es würde leicht seyn, mit der Erzählung des Inhalts einige Seiten zu füllen, aber Ref. liebt dergleichen nicht und glaubt, die meisten Leser lieben es auch nicht. Vielleicht erzählen es andere Blätter. Besser aber ist's, die Leser erfahren den Inhalt aus eigenem Anschauen und Anhören der Oper, die hoffentlich bald auf allen Theatern seyn wird, deren Directionen sich nicht scheuen, neben vielen italienischen und französischen Mode-Opern auch einmal ein gediegenes deutsches Werk zur Aufführung zu bringen, das wohl mehre jener flüchtigen jenseits des Rheins und der Alpen entstandenen Producte aufwiegt. Sprechen wir wenig oder vielmehr gar nicht vom Texte, so wird es uns gestattet seyn, desto ausführlicher von der Musik zu handeln.

Die Ouverture ist ein Frucht- und Feuerstück, voll origineller, bald lieblicher, bald kräftiger Effecte. Sie beginnt mit einem Andante, C dur, $\frac{4}{4}$ Tact. Oboe, grosse und kleine Flöte schlagen zwey Mal den C-Triller an, den das Streichquartett beyde Male pizzicato beschliesst, worauf Oboe und Violoncell ein zartes Zweygespräch der Liebe zu halten scheinen. Wenn diese sich ausgesprochen, tritt ein zweytes Motiv, ein die Fürstin (das böse Prinzip) charakterisirender Anklang, auf folgende originelle und effectvolle Weise ein:

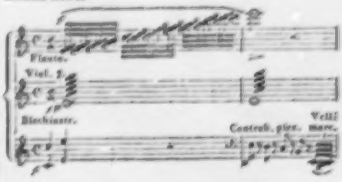

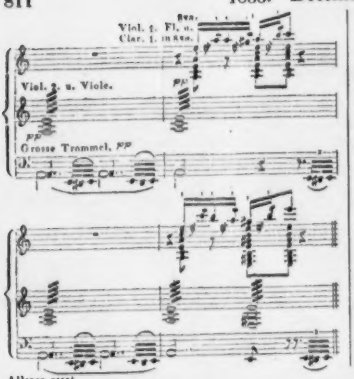

Diese Stelle erklingt erst *pp.*, wobey die grosse Trommel einen ganz eigenen Reiz in den Satz legt, wird dann von dem ganzen Orchester mit Janitscharenmusik *ff.* wiederholt, sinkt wieder zum *pp.* herab und die Flöte cadenzirt diese Einleitung. Nun beginnt Allegro, C dur, $\frac{4}{4}$ Taet, lustig und frivol, wie das Leben der Fürstin, und überrascht gleich im ersten Thema durch seine pikanten Wendungen nach E moll und A moll. Nach einer feurig und kräftig hinstürmenden Periode tritt eine sanfte Melodie der Flöte und Clarinette ein, in welche bey der Wiederholung jenes schon im Adagio rhapsodisch erschienene und aus der Arie der Fürstin entlehnte Motiv hier auf höchst überraschende Weise und doch ganz klar hineinklingt. Diese Periode möge hier einen Platz finden, weil sie ganz geeignet ist, die Originalität und Gewandtheit des Componisten zu zeigen.

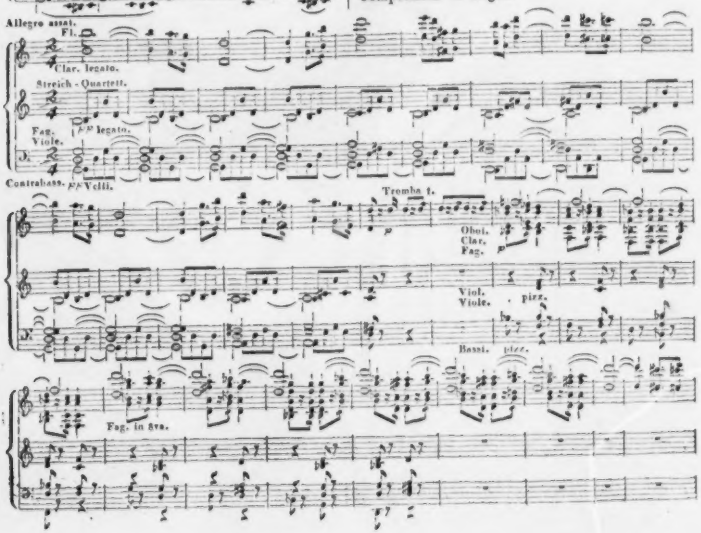

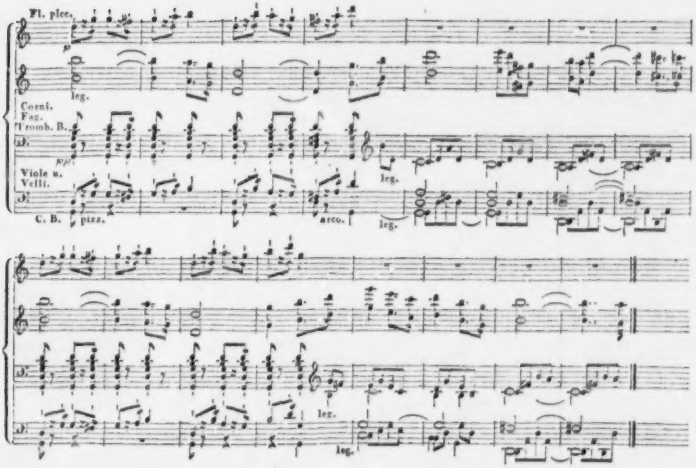

So genial und klar diese Ouverture angelegt ist, so consequent wird sie bis zum Ende, die Effecte immer steigernd, fortgeführt und hat bey allen Vorstellungen stürmischen Beyfall erhalten. — Die Introduction besteht aus einem höchst lieblichen Chore, Allegretto, Es dur, $\frac{6}{8}$ Tact, mit folgender Hauptfigur:

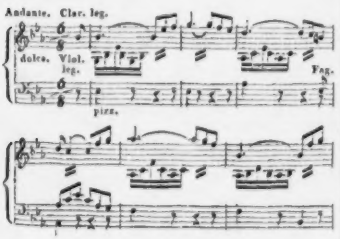

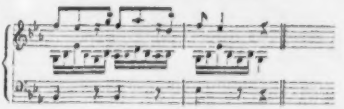

die im Verlaufe der Oper oft wiederkehrt, wo eine Erinnerung an sie in der Situation liegt; einem schön und kunstvoll gearbeiteten kurzen Quartett, C dur, $\frac{4}{4}$ Tact, Andante, und der Wiederholung des ersten Chors. — Die Romanze No. 2, worin sich Estrella die Fürstin von Grenada schildert und dann ihr eigenes Leid erzählt, ist eines der schönsten, tiefgefühltesten und melodiösesten Stücke, die je in dieser Art geschrieben worden sind. Eigentlich sind es zwey Romanzen, nur durch einige Tacte Chor geschieden, die eine in A dur, $\frac{4}{4}$, die andere in F dur, $\frac{2}{4}$ Tact. Sinnig erscheint in der ersten, in welcher die Fürstin geschildert wird, ein Motiv aus der bald darauf folgenden ersten Arie derselben. Wenn die erste dieser Romanzen, die drey

Strophen hat, in zwey Strophen zusammengezogen werden könnte, so würde die Wirkung noch gehoben werden. — No. 3. Das erste Finale beginnt mit dem Auftritte der Fürstin von Grenada, die eine, vielleicht etwas zu lange, doch sehr charakteristische Arie mit dem Schleyer vor dem Gesicht zu singen hat. Dieser kleine Uebelstand, der auf Kosten des Dichters kommt, ist freylich der Sängerin etwas unbequem, spannt jedoch die Zuschauer. Uebrigens ist dieses Finale reich an Schönheiten des Ausdrucks, der Melodie, der Harmonie und der Instrumentation und auch vom Dichter dramatisch wirksam angelegt und ausgeführt. Es schliesst mit einem Rachechore, der an Schwung, dramatischem Ausdruck und hinreissender Kraft nicht viele seines Gleichen hat. Schon in diesem ersten Acte sieht man, was sich auch in den folgenden Acten zeigt, dass der Componist das Wesen der Instrumentation tief ergründet hat und namentlich den Sänger nicht bedeckt. Immer herrscht Melodie und das Orchester ist überall der Situation und dem Charakter gemäss angewendet, von dem ersterbenden Hauche eines einzelnen Instruments bis zum höchsten Kraftausdruck und Donnersturm aller Instrumente.

Nach diesen Bemerkungen im Allgemeinen und nach den gegebenen Beyspielen kann der Referent seine bisherige ausführliche Weise der Beurtheilung verlassen, für die, durch alle fünf Acte angewandt, diese Zeitschrift auch nicht füglich den Raum zu gestatten vermag, und darf sich nur noch auf einiges Einzelne in den folgenden Acten beschränken. Im zweyten Acte beginnt die Arietto der verlassenen Geliebten des von der Fürstin Bezauberten mit folgender tief wehmüthiger Melodie:

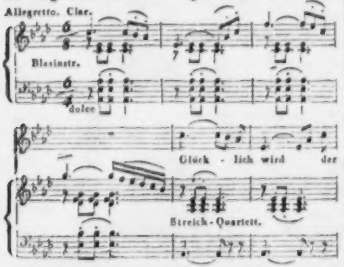

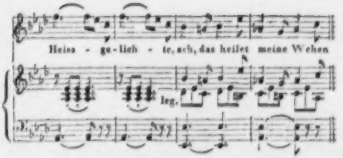

die consequent und effectvoll durchgeführt ist. Im dritten Acte ertönt ein Jägerchor, der durch seine ganz neue Form vergessen macht, dass in neuer Zeit die Jägerchöre zur Mode gehören. Das Finale, grösstentheils Ballet (nach Ref. Meinung etwas zu lang, was aber vielen anderen Leuten gerade recht ist) ergötzt ausser dem Tanze durch seine durchgängig charakteristische, originelle und melodiöse Musik. Zwey Zauberfiguren stellen die kokette Fürstin und den von ihr bezauberten Harita vor, und zeigen in einem Pas de deux (auch das Corps de Ballet ist beschäftigt) die Koketterie einer Schönen und des in ihren Banden Gefesselten Flehen um Liebe. Die Musik bezeichnet diess auf folgende sprechende Art:

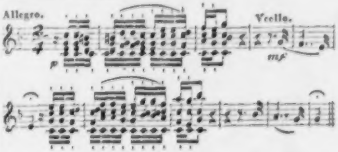

Den vierten Act beginnt eine Tenor-Arie, die nicht eben besonders ausgezeichnet ist — aber ihr folgt ein Terzett der drey Damen der Fürstin, welches vom Publicum mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Ref. kennt kein Stück der Gattung, dem es in Anlage und Form ähnlich wäre. Das Finale ist grossartig und charakteristisch in allen Theilen.

Im fünften Acte ist ein interessantes und kunstreich ausgeführtes Zankquartett der vier verwandelten Damen, in welches eine kurze Stelle aus dem Quintett der Zauberflöte vor dem letzten Chore des zweyten Acts („Dir, grosse Königin der Nacht") verwebt ist. Die Situation und die Textesworte berechtigten allerdings zu diesem Witz eines Citats, und Viele haben an dem Spasse ihre besondere

Freude gehabt — Ref. aber nicht. Es hat eben nicht Jeder dieselbe Ansicht. Uebrigens gibt Ref. gern zu, dass sich für und wider Gründe angeben lassen, lässt jedoch die Sache, die durchaus nicht von Wichtigkeit ist, auf sich beruhen. — Die Vorbereitung der Lösung des Knotens ist vom Dichter etwas phantastisch angelegt; doch schien auch das dem Publicum mehr zu gefallen, als dem Ref. Das letzte Finale führt nun die Katastrophe rasch herbey und beschliesst das schöne Ganze mit einem kurzen, aber bedeutenden Chore, während dem das Auge durch ein grosses Tableau und durch Pracht der Scene ergötzt wird.

Die Oper wurde binnen vierzehn Tagen vier Mal bey überfülltem Hause (was für eine kleine Stadt wie Weimar etwas Ungewöhnliches ist) und jedes Mal mit grösserm Beyfalle gegeben. Er galt mit Recht zum grössten Theil dem Componisten, doch auch zum Theil dem Dichter (er scheint unbekannt bleiben zu wollen) und der in jeder Beziehung sehr lobenswerthen Ausführung. Die Direction hatte sehr viel für die äussere Ausstattung gethan, die Regie für sinnige und genaue Anordnung gesorgt, und alle Ausführende beeiferten sich nach Kräften, zum schönen Gelingen des Ganzen beyzutragen. Wo man auf gleiche Weise für die Oper sorgen wird (und man kann es an manchen Orten bey grösseren Kräften noch eher und leichter), da wird man durch Aufführung derselben das Repertoire mit einem lange ausdauernden Werke bereichern. (*Aus Weimar.*)

Zugleich machen wir noch auf zwey Orchesterwerke dieses Componisten aufmerksam:

1) *L'Allegresse. Ouverture à grand Orchestre composée par C. Lobe.* Op. 25. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.
2) *La Gaieté. Ouverture à grand Orchestre etc.* Op. 27. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Beyde Ouverturen sind sehr lebhaft und nicht besonders schwierig; es herrscht zeitgemäss durchgreifende Lust leicht ansprechender Unterhaltung in beyden, so dass sie vorzüglich bey freudigen Ereignissen eine zweckmässige Einleitung machen werden. Gehörig voll instrumentirt sind sie auch; die unter No. 1 hat zur gewöhnlichen Besetzung noch Triangel, Tamburin und grosse Trommel und kommt uns der Erfindung und Durchführung nach noch eigenthümlicher, eindringlicher und ergötzlicher vor, als die unter No. 2, die aber ihren Zweck, heiter zu stimmen, gleichfalls erreichen wird, vorzüglich da, wo man leichte und frische Tonverbindungen, ungefähr in französischer Weise, nur weniger zerstückelt, liebt. Dass Herr L. grosse Gewandtheit im Orchestersatze besitzt, ist hinlänglich bekannt. No. 1 ist noch nicht gedruckt.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

(Beschluss.)

Das Theater an der Wien erlitt einen empfindlichen Verlust durch den wiederholten Abgang seines ersten Helden Hrn. Kunst, des geschiedenen Gatten der berühmten Sophie Schröder, welcher sich — jedoch wahrlich nicht zum ersten Male — auf gut holländisch empfahl und nach Russland gewandert seyn soll. Da heisst es denn freylich extravagante Hulfsmittel ergreifen; wozu wir eine Reprise des Waldes bey Bondy zählen, worin ein neuer Hund debutirte, der mehr Beyfall errang und verdiente, als seine Eigenthümerinnen, Mad. Hillmer sammt Tochter. Item kam eine Posse mit Gesang auf's Tapet: „Die unterbrochene Benefizvorstellung", eigentlich nur ein die Zeit ausfüllender Prologus des Nachspieles, woselbst die Affen- und Pudel-Gesellschaft des hier anwesenden Buden-Impresars Advinent figurirte und vorzugsweise die Gallerie erlustirte. —

Im Leopoldstädter Theater wird gern gesehen eine ziemlich witzige Parodie: „Robert, der Wauwau", mit einer freundlichen Musik von Scutta; die glückliche Idee, dass Bertram, der von einem Schauspieler dargestellt wird, sich jedes Mal beym Beginnen eines Musikstücks entfernt, wogegen sein spiegeltreu costümirter Substitut heraustritt und die Gesang-Partie übernimmt, bringt eine echt komische Wirkung hervor. Desgleichen füllen das Haus und die Kasse: „Liebenau" oder „die Wanderung nach einer Frau", Zauberspiel in zwey Aufzügen, als Fortsetzung des beliebten Mährchens: „Nina". Musik von Riotte, worin besonders die humoristische Local-Sängerin Mad. Rohrbeck durch die charakteristische Sonderung des böhmischen, französischen, ungarischen, italienischen und tyroler Dialects gefällt, und das pantomimische Quodlibet von Schadetzky: „Der Zauberzweig", welches mit einer lebendig verbundenen Reihe contrastirender, sowohl

ernster als höchst barocker Scenen sehr unterhält, und wobey die sinnig gewählten Musikstücke die Stelle der erklärenden Worte vertreten. — Den Weg alles Fleisches ging die Geisterposse: „Der reisende Musikant", womit sich auch unser Veteran, Kapellmeister Wenzel Müller, kein Ehrendenkmal setzte, so frisch und munter die launige Muse des rührigen Greises sich sonst immer noch zu zeigen pflegt. —

Die Josephstädter Bühne gab, in deutscher Sprache zum ersten Male, Mercadante's gesangreiche Oper: „Elisa und Claudio"; die Demoiselles Segatta, Dielen und Kratky (Elise, Sylvia und Charlotte) waren sehr gut; die Herren Föck und Preisinger (alter Graf und Marquis) in Wahrheit ganz vortrefflich. — Zur Abwechslung wurde das komische Zauberspiel: „Der Berggeist", von Gleich und Drechsler, eingeworfen, worin der schätzbare Künstler Rott neuerdings seine Vielseitigkeit bewährte. Eben so das stets noch willkommene Drama: „Die Waise und der Mörder", von Castelli und Seyfried, welches so vollendet dargestellt wurde, wie man es früher hier noch nie gesehen. In der „weissen Frau" und im „Freyschütz" erntete Dem. Segatta (Anna und Agathe), Hr. Föck (Gaveston und Kaspar), Hr. Demmer (Dikson), Dem. Dielen (Aennchen) und Herr Emminger (Georges) wohlverdiente Lorbeern. — Unter den Gästen sprach der Tenor Dams von Prag mehr an, als Hr. Kreipel aus Regensburg. — Hr. Hieronymus Payer, vormals Kapellmeister an diesem Theater, veranstaltete zum Besten der Armen in Meidling, Wiens Tusculum, eine Abendunterhaltung, worin er, begleitet von den Pianisten Fischhof, Promberger, Stöber, Choteck und Krommer, die von ihm zu acht und zwölf Händen arrangirten Ouverturen aus „Fidelio" und der „Zauberflöte", nebst einer freyen Schluss-Phantasie producirte, weil das statt dieser versprochene neue Concertant-Duett mit Hrn. Professor Böhm unterbleiben musste, da die Violinstimme sich nicht vorfinden wollte. Ausserdem spielte Dem. Amalia Hirsch Bravour-Variationen von Herz über die Romanze aus Joseph, Hr. Bogner Flöten-Variationen, Fräulein Fürth sang ungemein fertig eine Rossini'sche Arie und mit einem ausgezeichneten Dilettanten das grosse Duo aus Semiramide, und die Mitglieder des k. k. Burgtheaters Dem. Peche und Hr. Löwe declamirten.

In dem jährlichen Prüfungs-Concerte der Schüler des Conservatoriums und der damit verbundenen Prämien-Austheilung wurden nachfolgende Musikwerke vorgetragen: 1) Introduction und Allegro der siebenten Symphonie (in A) von Beethoven. 2) Die Arbeitsamkeit, Vocalchor für Männerstimmen von Gyrowetz, gesungen von den Schul-Präparanden. 3) Concertant von demselben Meister für Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Orchesterbegleitung, ausgeführt durch die Zöglinge Baumberg, Beuschel, König und Nickel. 4) Quartett aus Idomeneo, gesungen von den Schülerinnen Hügel, Goldberg, Schütz und dem Präparanden Derbal. 5) Doppel-Concert für das Violoncell von Dotzauer, gespielt von den Zöglingen Stransky und Sauberer. 6) Vocalchor: Der Sturm, von Gyrowetz, für Knabenstimmen. 7) Violin-Concert von Lafont, vorgetragen von Leopold Lidel. 8) Hymne von Mozart. Die durchaus gelungene Production sämmtlicher Tonstücke gereicht der umsichtigen Oberleitung dieser vaterländischen Kunstanstalt zur grössten Ehre, und wurde auch von der zahlreichen, für die gute Sache höchst empfänglichen Versammlung im vollsten Maasse durch enthusiastischen Beyfall gewürdigt. — Da die beyden Eleven Schreiber (Violinist) und König (Hornbläser) ihren sechsjährigen Lehrcurs beendigt hatten, so mussten sich dieselben, um beym Austritte das Ehren-Diplom aussprechen zu können, noch einer strengen Separatprobe unterziehen. Solche fand während der Ferienzeit im Beyseyn der hierzu geladenen Herren Hofkapellmeister Weigl, Gyrowetz und Seyfried statt, und hatte, nach dem Endurtheil der gegenwärtigen Schiedsrichter, den wünschenswerthesten Erfolg, da die jugendlichen Virtuosen nicht nur Beweise einer glänzenden Fertigkeit, Schönheit und Rundung des Tons und ausdrucksvollen Vortrages gaben, sondern auch jede Aufgabe im à vista Spiel zur allgemeinen Zufriedenheit lösten und dadurch als geübte Treffer und taugliche Orchester-Individuen sich beurkundeten. —

Berlin, den 16ten November. Lieferten beyde hiesige Bühnen im October nichts Neues, so begann doch bereits ein reges Leben im Gebiete der Instrumentalmusik. Drey verschiedene Abendunterhaltungen wurden von bewährten Meistern veranstaltet und mit gleicher Theilnahme fortgesetzt. Den Anfang machten die alle vierzehn Tage des Sonnabends statt findenden Quartett-Aufführungen der Herren Hubert Ries, Maurer, Böhmer und Just.

ihrer Erscheinung vor dem innern Sinn, wie etwa das Angenehme, Zärtliche, welches sich nach dem Objekte des Reizes neigt, und mit ihm vorübergeht; es ist ein festes, bleibendes, durch eigne Kraft bestimmtes Hervortreten einer Macht, der alles weicht, und welche vom Objekt nur hervorgerufen, aber nicht in ihrem Bestehen afficirt wird; die Töne also, welche dieser Erscheinung der Vernunft entsprechen sollen, müssen ebenfalls nicht im schnellen Tempo und eben so wenig in leichtem ungleichen Rhythmus gehört werden, der ungleiche Takt schickt sich daher nicht wohl für eine erhabene Darstellung. In Beziehung auf das forte und piano und auf die Wahl der Instrumente lassen sich auf dieselbe Art Regeln für die musikalische Darstellung des Erhabenen ableiten, welches Sie mir hoffentlich erlassen werden. Es finden sich auch von einer andern Seite noch interessantere psychologische Bemerkungen ein. Die Darstellung des Erhabenen wird selten rein seyn, weil überhaupt die Empfindung des Erhabenen selten oder nie im Gemüth rein vorkommt. Sie bekommt immer von zwey entgegengesetzten Seiten Nebenbestimmungen und zeigt sich entweder als das Prachtige, worin der Sieg der Vernunft, oder auch wohl der Sieg der Kraft überhaupt, als vollendet objektivirt wird, und den Sinn selbst mit Wohlgefallen erfüllt, wie ein Triumphzug nach der erfochtenen Schlacht; oder als das Feyerliche, welches blos das Unterliegen der Sinnlichkeit objektivirt und den Sieg zweifelhaft lässt. Der Sinn ist hier niedergebeugt und ahndet blos, wie der Zug der Trauernden hinter dem Sarge des Geliebten, das Erwachen des Geistes, welches ihn wieder beleben wird. Das Prachtige spricht daher in lauten hohen Jubeltönen, in kurzen, aber bestimmten Rhythmen, in schneller, aber nicht ungleicher Bewegung: denn das Gefühl der Kraft ist noch lebendig und theilt jeder Bewegung seine Festigkeit und Bestimmtheit mit. In fremde Harmonien verliert es sich nur dann, wenn Wildheit sich in den Jubel mischt, beym Siegsgeschrey der Armee, nicht beym Lob- und Dankgesange im Tempel. — Das Feyerliche hingegen bewegt sich in leisen tiefen Tönen, in langsamen Tempo, in gleichem und auch ungleichem Takte, in langen, fast nie geendeten Rhythmen, deren Gang und Harmonie der Sinn nicht begreift, und die mit ewig aufgehaltner, und immer nicht befriedigter Erwartung das gespannte Herz zu zersprengen drohen. Melodie ist hier nicht zu finden, ausser wenn die Schwermuth das völlige Unterliegen ahndet und ihre Traurigkeit in klagenden Rhythmen und sich senkenden Tönen laut werden lässt. Die tiefste Schwermuth klagt in ungleichem Takte, denn die Kraft ist von ihr gewichen, und versunken in ihren Schmerz flieht sie selbst die Beruhigung; sie sehnt sich nicht nach Glück und Freude, sondern einzig nach dem Ende ihrer Leiden, nach Ruhe; daher verlassen die Töne ihr buntes wechselndes Spiel, sie senken und wenden sich nach der Tiefe, nach ihrem Grundtone zu, aus welchem sie entstanden. Sie erfassen mit schonender Ahndung die Tiefe, wo sie es können, ohne ihr Göttliches, die Harmonie zu zerstören; daher treten sie als Mollitöne aus der natürlichen Reihe, um sich schon aus der Ferne dem Schoosse der Ruhe zuzuneigen. Das Mitleid senkt ebenfalls den Ton, aber es eilt nicht mit dieser ergreifenden Sehnsucht nach der Tiefe. Sein Wesen selbst ist nicht zernichtet, denn es ist nur der Spiegel eines fremden Leidens, daher behalt die Tonart selbst ihre natürliche Tonreihe und die grossen Intervallen, aber in der Melodie zeigt sich die Empfindung des Leidens. Der Trost erhebt sich noch mehr, er spricht in gleichem Takte und in bestimmtem Rhythmus, sich erhebend und dann senkend, wenn das Mitleid sich zu ihm gesellt. — Sie sehn, dass es eben nicht schwer ist, Aehnlichkeiten zwischen der Natur der Empfindungen und ihrem Ausdruck in der Musik aufzufinden, und die Sache in einem psychologischen Raisonnement alsdann weiter auszuspinnen; aber für die Kunst und für die Aesthetik gewinnen wir durch ein solches vages

sämmtlich Mitglieder der Königl. Kapelle. Herr Kammermusikus Ries (Bruder des Componisten) ist als geschickter, fertiger Violinist aus Spohr's solider Schule längst bekannt; die drey anderen Spieler sind tüchtige Ripienisten und gute Musiker. Alle vier Spieler haben sich durch öfteres Zusammenspiel zu diesen Quartetten längere Zeit vorbereitet und so schon jetzt ein vorzügliches Ensemble erreicht. In der ersten Soirée wurde das sechste Mozart'sche Quartett, eins von Spohr in A moll (von Seiten des ersten Violinisten besonders ausgezeichnet) und das erste Quartett von Beethoven sehr befriedigend ausgeführt.

Herr Musikdirector Möser eröffnete zunächst seinen Cyclus von sieben Symphonie- und fünf Quartett-Abenden durch drey Quartette der Meister Haydn, Mozart und Beethoven in gewohnter Weise. Die vier Spieler, Herren Möser, Zimmermann, Lenz und Kelz, liessen in Ton, Geist und Vortrag nichts zu wünschen übrig. Dennoch fand das selten so treffliche Ensemble der auf einer grossen Kunstreise hier anwesenden Hrn. Gebrüder Müller aus Braunschweig noch lebhaftere Theilnahme. In der ersten Soirée führten diese in der Präzision des Ganzen unübertrefflichen Spieler ein etwas monotones Quartett von Fesca in G moll, ein heiteres Quartett von J. Haydn und Beethoven's erhaben schwermüthiges, empfindsames Quartett in E moll so aus einem Guss vollkommen aus, dass von einem theilweisen Lobe eines einzelnen Spielers nicht die Rede seyn kann. Das eben ist die rühmliche Resignation des ausführenden Künstlers, dass er nicht für sich allein glänzen will, sondern vollkommener Theil des Ganzen zu seyn sich genügen lässt. Der ältere Hr. Müller (Concertmeister) besitzt einen sehr weichen, weniger hervorstechenden Ton, grosse technische Fertigkeit, durchaus reine Intonation, leichte Bogenführung, tiefes Gefühl, feinen Geschmack und eine treffende Gabe der Auffassung des Geistes der Compositionen vom verschiedenartigsten Charakter. Selten nur vermisst man mehr Energie des Ausdrucks und pikantern Vortrag, welcher im Elegischen dagegen vollkommen schön ist. Der zweyte Violinist, wie der Bratschist, folgen getreu und discret dem ersten Violinisten, die Eigenthümlichkeit ihrer Stimmführung dabey nicht verleugnend; ausgezeichnet aber tritt der Violoncellist in Ton, Aplomb, Charakteristik und gänzlicher Freyheit von jeder Manier, Prätension oder Affectation im Vortrage hervor. So erfüllen denn diese vier Spieler in Wahrheit fast das Ideal eines durchaus vollendeten Quartetts, auch wenn sie weniger Virtuosen auf ihren Instrumenten wären, als sie es sind. Die Herren Müller gaben hier vier Quartett-Soiréen und ein grosses Concert. Der Enthusiasmus der Musikfreunde für ihr Spiel übersteigt die gewöhnlichen Grenzen.

Es fand im Laufe des verflossenen Monats nur erst ein Concert statt, das von dem Hrn. Concertmeister Henning für seinen Schüler, den jungen Violinisten Birnbach veranstaltete, zahlreich besuchte, auch recht wohl unterhaltende Concert im Saale des Königl. Schauspielhauses. Der junge Virtuos gab Beweise von fleissigen Fortschritten in seiner Kunst, indem er ein Concertino von Kalliwoda und Variationen von Mayseder recht rein, mit gutem Ton und vorzüglich freyer Bogenführung sicher ausführte. Eine jugendliche Pianoforte-Virtuosin Dem. Stern spielte da. im Ganzen für ihre Kräfte noch zu schwere Concert von Hummel in H moll, mit Feuer, verhältnissmässiger Fertigkeit (welche nur im zu ermüdenden Rondo nachliess, das einen Meister erfordert) und angemessenem Vortrage. Für die Dauer eines Concerts von zwölf Musikstücken war das ganze Pianoforte-Concert indess zu lang. Dem. Lenz, jetzt angestellte Königl. Sängerin, trug zwey Arien, die der Gräfin aus Mozart's Figaro und eine aus Salieri's trefflichem Axur (welchen die französischen und italienischen Mode-Opern leider auch von dem Bühnen-Repertoire verdrängt haben) rein und wohllautend vor. Die Stimme der Sängerin besitzt eine angenehme Frische und Leichtigkeit der Bewegung; nur fehlt noch tieferes Gefühl und Ausdruck. Auch ein eilfjähriger Clarinettist, der junge Gareis, leistete im Tone Bewundernswerthes. Es ist das Zeitalter der frühreifen Talente. — Die Singakademie schloss ihre Sommerübungen durch die sehr gelungene vollständige Aufführung der 16stimmigen Messe a capella von Fasch, dieses unvergänglichen Meisterwerkes seiner Gattung. Vorher wurde ein Choral von Zelter und der Ostergesang aus Göthe's Faust nach der Composition des verewigten Fürsten Anton Radzivil vorgetragen. (Leider wird diese bereits beendigte, höchst genialе dramatische Tondichtung weder theilweise, noch weniger vollständig zur Anwendung für die Bühnendarstellung des „Faust" versucht.) Ausser der fürstlichen Familie waren viele Zuhörer eingeladen, ohne dass jedoch die Aufführung öffentlich war. Im Laufe des Winters wird die Aka-

demie vier musikalische Aufführungen veranstalten, wozu die Oratorien „Saul" von Händel, „die sieben Schläfer" von Löwe zu Stettin (neu), „Alexanders Fest" von Händel und Joh. Seb. Bach's grosse H moll-Messe gewählt sind.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen componirt von Ch. H. Rink. 6tes Heft. Schluss des ersten Jahrgangs. (Eigenthum der Verl.) Mainz, in der Hofmusikalienhandlung von B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Von der Einrichtung und dem Zwecke dieser Studien ist bereits S. 229 gesprochen worden. Dieses sechste Heft schliesst den ersten Band, in welchem 17 Choräle bearbeitet worden sind. Das beygedruckte Subscribenten-Verzeichniss füllt beynahe einen Druckbogen. Wir haben uns eine Additionsübung damit gemacht und gefunden, dass nach dem Verzeichniss 2898 Exemplare untergebracht worden sind. Der zweyte Band, von dem wir noch nichts zu Gesicht bekommen haben, wird im Laufe dieses Jahres beendet. Die Subscription ist offen geblieben, wie auch der Preis für den geschlossenen Jahrgang derselbe geblieben ist, um möglichst für Gemeinnützigkeit zu sorgen. Der ganze Jahrgang kostet 1 Thlr. und jedes neue Heft 4 Gr. Der ganze Jahrgang erhält einen Allgemeintitel und farbigen Umschlag.

Fortsetzung der vorzüglichen Uebungen für den Contrabass von Wenzl Hause. Prag, bey Marco Berra.

Wir haben in den Anzeigen der früheren Hefte dieser Uebungen bereits gesagt, dass der Hr. Professor am Conservatorium zu Prag sich durch diese Arbeit ein wahres Verdienst erworben hat. Contrabassspieler der neuern Zeit können diese Hefte kaum entbehren, so nützlich und zweckmässig sind sie.

Quintetto No. 8 composé par George Onslow (Oeuv. 24), arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse par Joseph Cichocki. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Das zu seiner Zeit besprochene, allgemein gekannte Werk des rühmlich anerkannten Quartett-Componisten wird auch in dieser Umarbeitung höchst willkommen erscheinen und sich zahlreicher Freunde erfreuen.

Trois Sonates faciles pour le Pianoforte composées par Ferd. Kessler. Op. 9. Livre I., II. et III. (Propr.) Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. jedes Heftes: 12 Gr.

Sehr leichte, in ihrer Folge etwas vorwärts schreitende Sonaten, für Anfänger nützlich, besonders für so weit gekommene junge Spieler, die man im Vortragen vom Blatte üben will. Der Druck ist auch sehr passend dazu. Das zehnte, schon angezeigte Werkchen der Art, hat schon mehr innern Gehalt.

Michel's, A., Das grosse Halleluja von Klopstock für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte für Gesang-Vereine und zum Gebrauch in Kirchen. 6tes Werk. In Partitur. Gotha, in der Lampert'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 16 gGr.

Selten findet man unter den in neuer Zeit erschienenen Gesang-Compositionen in ernster Haltung ein gediegeneres Werk, als das vorliegende, das seinem Zwecke so vollkommen entspricht, die Hörer desselben erfreut und bey innerem Werthe so anspruchslos einhertritt. Kein Gesang-Verein sollte dasselbe übersehen; es wird einem Jedem leicht ausführbar und belehrend seyn. Der Componist ist noch nicht bekannt, wird's aber bald werden, wenn er so fortarbeitet und sich nicht von der Sucht, viel zu schreiben, hinreissen lässt. Der Preis für dieses Werk ist ungemein billig; es ist 27 Seiten stark und schön gedruckt.

Notiz. Abbé Stadler ist gestorben. Das Nähere wird unser geehrter Hr. Correspondent berichten.

(Hierzu das Intelligens-Blatt Nr. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XVI.* 1833.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In Verlags-Eigenthum erscheinen nachfolgend beschriebene Werke, wovon der Druck bereits begonnen hat:

Henri Herz, grand Concert en Ut mineur pour le Piano avec accompagnement d'Orchestre.

— et Lafont, trois Duos concertants p. Piano et Violon. No. 1. Sur une Valse allemande, celle du Duc de Reichstadt.
No. 2. Thême favori de Gustave.
No. 3. Cavatine de Rossini.
La partie de Violon sera arrangée pour le Violoncelle, la Flûte et la Clarinette.

— Variations et Rondo p. le Piano sur: O dolce concento et un air Français, d'après le Duo des frères Herz. Op. 16.

— Rondo militaire pour le Piano sur le Serment. Op. 69.

— Variations concertantes à quatre mains pour le Piano sur la marche favorite du Philtre. Op. 70.

— Trois Rondeaux pour le Piano sur des thêmes de Gustave ou le bal masqué. No. 1. L'Allemande. No. 2. L'Anglaise. No. 3. La Folie.

François Hünten, Fantaisie pour le Piano sur trois thêmes de F. Herold de l'opéra Ludovic. Op. 57.

— Variations pour le Piano sur un thême fav. de l'opéra Gustave. Op. 58.

— Valse favorite du Duc de Reichstadt variée pour le Piano. Op. 59.

— Methode de Piano. Op. 60.

C. Czerny, Souvenir du jeune âge, Rondeau p. le Piano sur la Romance fav. de l'opéra le Pré-aux-Clercs. Op. 306.

— Variations brillantes à quatre mains pour le Piano sur le Choeur final de l'opéra le Serment. Op. 307.

— Introduction et Variations concertantes pour Piano, Violon et Violoncelle, sur le Choeur: Nargue de la Folie de l'opéra Le Pré-aux-Clercs. Op. 309.

— Variations brillantes pour le Piano sur le Choeur: Dans cette belle Hotellerie de l'opéra le Serment. Op. 310.

— Deux Rondeaux non difficiles pour le Piano sur des motifs favoris de l'opéra Le Pré-aux-Clercs. Op. 311.

— Variations pour le Piano à quatre mains sur la Rondo: A la fleur du bel âge de l'opera Le Pré-aux-Clercs. Op. 312.

L. Niedermeyer, Variations pour le Piano sur un Thême favori du Crociato. Op. 12.

— Introduction, Variations et Finale pour le Piano sur la dernière Pensée de Weber. Op. 13.

— Le Bal, Divertissement pour le Piano. Op. 15.

— Divertissement Espagnol, pour le Piano. Op. 16.

Mainz, im November 1833.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hofmusikhandlung.

Anzeigen.

Verkauf eines Flügels mit kleiner Klaviatur.

Ein für kleine Hände angefertigtes, noch wenig gebrauchtes Flügel-Pianoforte, 6 Octaven gross, von gutem Ton, sehr leichter Spielart, wozu auch noch ein Chiroplast gegeben wird, soll für 110 Thlr. Pr. Cour. verkauft werden; der Umfang einer Octave auf diesem Instrumente beträgt 6 Zoll Rheinisch Maass. Nähere Auskunft ertheilt der Kammermusikus C. Herrose zu Stettin, Kuhstrasse, No. 290.

Verkauf von Original-Handschriften vom Organisten J. Ch. Kittel.

1) Choralbuch mit beziffterten Bässen, eigenhändiges Manuscript, im Jahre 1791 geschrieben.

2) Ein evangelisches Gesangbuch von 1796, mit Notenpapier ganz durchschossen, worin 527 Melodieen von Kittel selbst ausgeschrieben und die Bässe beziffert sind, dasselbe ist für jeden Organisten gewiss sehr angenehm und interessant.

Jedes dieser Werke kostet 4 Thlr. sächs. und ist in der Musikalienhandlung bey J. Suppus in Erfurt zu verkaufen.

Ankündigungen.

In Oetling's Kunst- und Musikhandlung in Celle ist seit Kurzem erschienen:

H. W. Stolze

Op. 12. Die Schule der Tonleitern oder Uebungsstücke für das Pianoforte. 20 Gr.

Op. 17. Zwey Favorit-Walzer für das Pianoforte. 1) à la Paganini; 2) à la Sentinelle. à 4 Gr.

Der Alexander-Marsch für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. 6 gGr.

Tanz der Landleute aus C. M. v. Weber's Euryanthe für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt. 6 gGr.

Op. 22. So kleine und leichte Orgelvorspiele zu den bekanntesten Choral-Melodieen. 12 gGr.

Op. 24. No. 1. Walzer über ein Thema aus C. M. v. Weber's Oberon für das Pianoforte zu vier Händen. 6 gGr.

— No. 3. Tresseburger Galopp für das Pianof. 2 gGr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Dr. *F. Bennati*,

Ueber die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme,

oder Untersuchungen über das Wesen und die Bildung der menschlichen Stimme, ihre krankhaften Zustände und die Beseitigung derselben. Für Aerzte und Sänger. Nach dem Französischen. Mit 3 Kupfert. gr. 8. Ilmenau, Voigt. ⅓ Rthl. oder 1 Fl. 12 Kr.

Diese Schrift umfasst die beyden Werke: sur la mecanisme und sur les maladies de la voix humaine von Bennati, Arzt an der italienischen Oper in Paris. Diesem gelehrten Arzte und ausgezeichneten Kenner der Musik und des Gesanges insbesondere genügten alle bisherigen Theorieen nicht. Die Pariser Akademie der Wissenschaften zollte beyden Schriften eine ausgezeichnete Anerkennung und würdigte sie eines Preises. Auch deutsche Gelehrte haben bereits ihr hohes Verdienst erkannt. (S. Froriep's Not., allg. medic. Ztg., Medic. Conv. Bl. und Gerson's Journal.)

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

C. Rümplers Archiv für den Männergesang.

Für Singvereine, Liedertafeln, Gymnasien und Seminare, akademische und Schullehrer-Vereine. Partitur nebst einzelnen Stimmen. 1s und 2s Heft. Queroctav. Ebendaselbst. ¾ Rthl. oder 1 Fl. 21 Kr.

Der Herausgeber, der unter des Herrn Kapellmeister Schneider's Oberleitung die Singübungen des Dessauer Schulchors und Seminars leitet, fand unter den vorhandenen Sammlungen für den mehrstimmigen Männergesang wenige für seinen Zweck ganz geeignet, worüber er sich in der Vorrede zum angezeigten Werke weiter ausspricht. Schon früher hatte daher der berühmte Hr. Kapellmeister Schneider eine Sammlung solcher Gesänge veranstaltet, die für die Singstunden der Seminaristen passten. Der Herausgeber führte dieselbe weiter fort und gibt davon eine treffliche Auswahl von meist unbekannten Gesängen, welche Alle, die sich ihrer bedienen, mit wahrem Entzücken erfüllen wird. Findet diese schöne und höchst wohlfeile Sammlung den verdienten Beyfall, so wird sie binnen Jahr und Tag auf 12 Hefte vermehrt werden. Für freundliches ansprechendes Aeussere hat der Verleger gesorgt.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Zwölf vierstimmige Männergesänge religiösen Inhalts für Schullehrer, Zusammenkünfte, Singvereine, Kirchenchöre u. s. w. Zur Beförderung und Belebung eines zweckmässigen Gesanges. Componirt und dem Grossherz. hochpreislichen Ober-Consistorium zu Weimar ehrfurchtsvoll zugeeignet von J. F. Götze. ⅓ Rthl. oder 1 Fl. 12 Kr.

Der Hr. Chordirector Häser in Weimar, den das Grossherzogliche Ober-Consistorium darselbst mit der Prüfung dieser Gesänge beauftragt hatte, beehrte solche in seinem Gutachten mit unbedingtem Lobe und entschied, „dass diese Compositionen höchst einfach und klar die Empfindungen der religiösen Texte mit Gefühl in ihren Tönen wiedergäben, den Stimmen angemessen und im Satz rein und fliessend seyen.“

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Praktische Trommel- und Pfeiferschule

oder Vorschrift zur Anlernung und Ausbildung der Tambours und Querpfeifer. Eine Anweisung für Regiments-Tambours und Solche, denen es obliegt, den Tambours das Schlagen zu lehren, mit den Regeln über den Platz der Tambours in der Schlachtordnung und über die Signale der Regiments-Tambours für die verschiedenen Schläge. Nebst Anleitung, Trommeln zu bauen, Vorschlägen, die Uniform und den Rang der Tambours betreffend, und mit 39 Musikbeylagen für die Pfeifer, worauf 11 verschiedene Signale, 19 Märsche aller Art und 9 andere passende Musikstücke enthalten sind. Von Carl Ciofano, Regiments-Tambour des Grossherzogl. Weimarischen Infanterie-Regiments u. s. w. Mit 6 lithographirten Abbildungen. Motto: Un regiment sans tambour est comme une fille sans amour. 12. Geheftet. ⅓ Rthlr. oder 27 Kr.

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

	Thlr.	Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quatuor p. Pfte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 8.	2	6
Gross, G. A., 6 Airs allemands av. Pfte. Liv. 1	—	12
— Der 42ste Psalm nach der metrischen Uebersetzung von de Wette in Musik gesetzt.	—	18
Herz, H., Trio. Op. 54 pour Pfte seul.	1	16
Onslow, G., Quintuor pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 43.	2	8

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. N°. 50. 1833.

Recensionen.

Sieben Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Musik gesetzt von F. Oelschläger. (Eigenth. des Verl.) Berlin, bey T. Trautwein. Preis der Partitur und ausgesetzten Stimmen ¾ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir haben jetzt so viel ungeheure Bravouren und so kühn mächtiges Streben nach absonderlichen Originalitäten und unter der wild stürmenden Masse so zum Erstaunen Gelungenes dieser brausenden und sausenden Art, dass wir uns oft schon mitten in unseren Beyfallsbezeugungen still gefragt haben: Was will aus dem Kindlein werden? Dabey ist es uns freylich auch nicht selten vorgekommen, als wäre Meister Kühleborn leibhaftig in den breiten, übervoll wogenden Strom des Tonreichs eingezogen und peitsche in fliegender Hast die Fluthen über die Ufer und über die Gefilde des nährenden Fleisses, dass die Hoffnung der Ernte zerknickt. — Ist nun auch bey der sturmbewegten Aufwühlung ungezügelten Verlangens jener freundlich stille Geist, der das Idyll beseelt und mit rühriger Lust versteckte Asyle ländlicher Wohlhabenheit und Schöne in sinniger Zufriedenheit schmückt, noch heimlicher und zurückgezogener geworden, als er es vor Zeiten war: so hat er doch die Erde und ihre Kinder viel zu lieb, als dass er sie jemals ganz verlassen hätte; ungesucht tritt er uns oft überraschend in seiner Treue entgegen und führt uns an der Hand des Friedens in seine frommen Hütten.

Ein solcher Geist inniger Stille und Wahrheit, obwohl gefärbt von den Strahlen der Sonne des Tages, wie es denn nicht anders seyn kann, sprach uns ganz unerwartet auch in den Tondichtungen dieser Gesänge wohlthuend an. Schlichte Worte haben sich hier mit schlichten Tönen verschwistert. Nichts Erkünsteltes und kostbar Modisches stört ihren behaglichen Verein. So ungesucht und natürlich ungezwungen sie sich auch benehmen, so sind sie doch mit jener anständigen, stets ergötzlichen Eigenthümlichkeit geschmückt, die, so lange die Welt steht, ohne Wandel nur ein Vorrecht anmassungloser Redlichkeit und treu aufstrebender Unbefangenheit ist. Wohin sie sich wendet, überall wandeln Freude und Sehnsucht mit, die nach der Zukunft lächeln. Solche gemüthlich stille Seelen zum ersten Male in die Kunstwelt einzuführen, ist uns keine geringere Freude, als diejenige war, die nach der reizenden Schilderung Ernst Wagner's in Willibald's Ansichten des Lebens Minelli der gespannten Gesellschaft bereitete, wie er zum ersten Male ohne vorhergegangene Probe mit vollem Orchester Mathildens Unschuld singen liess. „Freundlich und anspruchslos stand sie da; die Göttin der Melodieen war auf ihr Blüthengesicht herniedergeschwebt. Sie wollte nicht gefallen; sie fürchtete auch nicht mehr zu missfallen; nein, die musikalische Natur stellte sich rein dar.“ Glauben wir auch nicht, dass diese Worte in allen Beziehungen von dem Componisten dieser Gesänge gelten können, denn es scheint ein Schmerz der Erfahrung in seiner Seele sich bereits einheimisch gemacht zu haben: so wünschen wir doch, dass unsere erste Einführung einen solchen Ausgang gewinne vor dem Publicum, als jener erste Sang vor jener idealen Gesellschaft. Die Gesänge selbst wollen wir nach dieser Allgemeinschilderung nicht noch einzeln zu bezeichnen suchen; am allerwenigsten können wir uns entschliessen, über einzelne Noten und einige Stimmenführungen zu mäkeln, wozu uns der Geist dieser Klänge und die ganze schöne Haltung viel zu lieb sind: nur bemerken müssen wir, dass uns der siebente, kürzeste, mehr liederartige Gesang bey Weitem weniger zusagt, als alle vorhergehenden. Ist er auch gefällig und für Viele, so scheint

es uns doch, als wäre er in nicht so ganz glücklicher Stunde gesungen, wie jene: als gäbe sich in ihm nicht der volle Erguss des Innersten ganz absichtslos kund.' Bey dem Allen verbürgen wir nicht, dass diese für uns vortrefflichen Gesänge allen Ausübern und Hörern als solche sich sogleich unter ihre Lieblinge stellen werden; dazu ist die Zeit zu sehr getheilt. Darf aber jeder eigenthümlich echte Tondichter fragen:

Sänger, wie gefall' ich dir?
Sänger, wie gefällst du mir?

so hat ein Componist solcher Gaben gewiss ein vorzügliches Recht dazu, und wir getrauen uns zu behaupten, dass diese Gesänge sich bald in allen musikalischen Zirkeln Freunde verdienen werden, wo der Wunsch der zweyten Strophe der ersten Scolie dieser Sammlung in Erfüllung geht:

Klar sey die singende, jubelnde Kehle;
Klar sey die klingende, fühlende Seele;
Klar muss das Auge der Nachbarin seyn!

Möge der Wahrheit und Natur liebende Sinn dieses Sängers im fortwährenden Umgange mit der Tonkunst so viel Trost und Freude finden, als wir ihm lebhaft wünschen!

Der Schweizerische Männergesang. Von Hans Georg Nägeli. Erstes Heft. Dritte Sammlung von Gesängen für den Männerchor. Zweytes Heft. Vierte Sammlung u. s. w. Drittes Heft. Sechste Sammlung für den Männerchor. Partitur und Stimmen. Zürich, bey H. G. Nägeli.

Dem ersten Hefte dieser Sammlungen geht eine Ankündigung für die Schweiz voran, worin der Verf. seine, 1817 herausgegebene Gesangbildungslehre für den Männerchor sammt den beygeordneten Elementargesängen u. s. f., den offenbar getragenen Früchten zufolge, für ein gelungenes Werk erklärt, dessen Fortsetzung das oben genannte seyn soll, den Wünschen und Kunstkräften angemessen. Vorzüglich werden die Gesangleistungen des Cantons Appenzell gerühmt. Es werden zunächst Gesänge im echten Choralstyle zugesagt, die Texte sorgfältig ausgewählt, worin hauptsächlich das grosse Thema der Vaterlandsliebe am reichlichsten bedacht werden soll. — In der folgenden Ankündigung für Deutschland wird das Volk der Schweiz in allen Ständen als für die Figuralgesangskunst herangereift gepriesen und ihrer Liederfeste in Appenzell, Zürich, Aargau und Bern gedacht. Er hofft Nachahmung dieser Feste auch in Deutschland, obwohl er weiss, dass unsere Liedertafeln schon bestanden. U. s. f. Die vorgedruckte Subscribentenzahl ist bedeutend. Die Schweiz hat also das Unternehmen längst beyfällig aufgenommen. Des Verf. Satz kennt man; er hat zuweilen seine Eigenheiten und es hat nichts zu bedeuten, wenn wir nicht überall damit einverstanden sind, wie z. B. im vierten Liede „Freude", wo wir auch anstatt des $^{6}_{8}$ lieber $^{6}_{4}$ Tact gesehen hätten mit der Ueberschrift: Schnell und leicht accentuirt. Vorzüglich einfach schön ist No. 8 „der Mond" von Wessenberg. Dagegen hätten wir uns zum „Waldgesang" von F. Schlegel eine gehaltvoller einfache Melodie gewünscht. Dass in solchen Liedern die Melodieen nicht selten an bekannte mahnen, nimmt man gern hin, wenn sie angemessen sind, wie hier die allermeisten, weshalb denn auch diese im Ganzen leicht ausführbaren Sammlungen allen Sängervereinen zu empfehlen sind. Die folgenden Hefte sind auf ein allmähliges Fortschreiten der Sänger berechnet, und thun diess so ganz unmerklich, dass nur einige Nummern merklich gesteigerte Uebung voraussetzen. Sind auch nicht wenige am nächsten für die Schweiz berechnet: auch der Teutsche wird sich ihrer freuen und fromme Wünsche für das Land in den Sang mischen, dass Alles werde, wie geschrieben steht. Die

„*Chorlieder für Kirche und Schule*" bilden das fünfte Heft, gleichfalls in Partitur und Stimmen gedruckt, der Musik nach in derselben Weise, wie jene. Ferner:

XV Motetten für den Männerchor von H. G. Nägeli. Fünfte Sammlung der Gesänge für den Männerchor. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst.

Auch diesem Hefte geht ein kurzes Vorwort voraus, worin der Componist wie anderwärts versichert, den selbstständigen vierstimmigen Männerchorgesang zuerst in Gang gebracht zu haben, die Fortschritte der schweizer Vereine belobt und von ihren Landschullehrern rühmt, sie verständen jetzt recht wohl, dass es auch im Gebiete der Schönheit eine Wahrheit gibt, wonach in jedem echten Gesange Wort und Ton in Eins verschmolzen seyn muss. Obgleich für Teutschland keine Subscription eröffnet wurde und die Namen der schweizer Subscribenten nicht alle eingesendet worden sind: so

ist doch das vorgedruckte Namenverzeichniss bedeutend. Die ersten Motetten sind kurz und einfach, sie nehmen nur eine Folio-Seite der Partitur ein; die folgenden zwey und nur die beyden letzten sind länger gehalten. Alle diese Compositionen sind im schlichten Flusse, ohne Verkünstelung, durchgesungen, so dass kein teutscher Sängerverein etwas Schwieriges darin finden wird. Viele sind trefflich bey aller Einfachheit. Die dritte, sechste (obgleich besser als jene), siebente (die auch eine missfällige Stimmenführung enthält, wenn es nicht Druckfehler ist, deren einige, ausser den angegebenen, vorkommen) und die zehnte (uns zu oft wiederholt in gleicher, auch in ihren Verwebungen immer gleicher Figur) gefallen uns weniger. Die vierzehnte: „Der Herr ist König" mit anderm Text von Mendelssohn, darf für diesen Zweck allerdings nicht mit der allgemein gefeyerten von Rolla verglichen werden. Ueberhaupt scheint uns in allen eine gewisse Manier vorherrschend geworden zu seyn, welche der Verschiedenheit Eintrag thun muss. Bey dem Allem sind sie so volksthumlich und ihrer Art nach sicher, dass sie angehenden Sängerkreisen auf alle Fälle Nutzen und Kunstgenuss verschaffen werden.

Nachrichten.

Münster. Wenn von dieser Stadt nur äusserst selten in musikalischer Hinsicht etwas berichtet wird, so liegt die Ursache in der geringen Theilnahme, der sich die Tonkunst noch immer unter ihren Bewohnern erfreut. Und doch ist es jetzt weit besser geworden, als es früher war. Vor etwa zwey Jahren ist hier Hr. Anton Schindler aus Wien als Musikdirector angestellt worden, derselbe, der unserm L. v. Beethoven die Augen zudrückte und eine nicht geringe Anzahl musikalischer und brieflicher Autographieen des Gefeyerten besitzt, mit deren Sammlung (in zweckmässiger Auswahl) er der Welt einen grossen Dienst erweisen würde. Dieser für die Tonkunst begeisterte und erfahrungsreiche Mann hat es durch unsägliche Mühe nunmehr dahin gebracht, dass nicht allein einige Pianofortespieler gebildet worden sind, welche sich auch vor einem strengen Publicum mit Ehren behaupten würden, sondern es ist ihm auch bereits gelungen, ein Orchester zu schaffen von etwa 36 bis 38 Musikern, das bereits im Stande ist, die Beethoven'schen Werke öfter zur Zufriedenheit fremder, hier durchreisender Kenner vorzutragen. Durch kluge Wahl, öftere Wiederholung einer und derselben Beethoven'schen Symphonie, damit die noch mit tüchtiger Instrumentalmusik zu wenig vertrauten Hörer nach und nach einigermaassen den Geist derselben zu ahnen oder zu fühlen anfangen, ist sogar das scheinbar Unmögliche gelungen: ein Theil der Hörer trägt schon offenbares Verlangen darnach und in der Versammlung herrscht gespannte Aufmerksamkeit. Dabey hat der erfahren vorsichtige Mann gesorgt, seine Leute nicht zu verwöhnen; nicht einzig und allein wird Beethoven vorgetragen; bis jetzt sind nur vier seiner Symphonieen (und alle öfter) zu Gehör gebracht worden. Manche Städte und Corporationen könnten, wenn sie wollten, daraus einigen Vortheil ziehen. Merkwürdig ist es, dass die Symphonieen von unserm Haydn noch nicht so gut, als die von Beethoven gelingen wollen. (Das hält die Redaction für sehr natürlich und hat fast Lust, sich einmal darüber auszusprechen.) Zu bedauern ist es, dass die Pianofortespielenden Talente so wenig zur weitern Verbreitung der Achtung für Musik beytragen. Sie gehören meist, bis auf ein solches Talent, dem höhern Adel an; und hier ist noch zwischen Adel und Bürger eine grosse Kluft befestigt.

Mit dem Gesange will es bis jetzt leider noch am wenigsten gelingen, trotz aller Mühe und Erfahrung in Bildung der Stimmen. Die Natur hat die hiesigen Kehlen keineswegs vernachlässigt; es sind gute Stimmen da: allein bey Weitem die meisten müssen hier frühzeitig zu Grunde gerichtet werden. Man trinkt zu viel Thee und tanzt unmässig. — Das benachbarte

Düsseldorf hat in den neuesten Zeiten auch im Musikalischen sich bedeutend gehoben. Viel mag man hier im Allgemeinen dem Flore der bildenden Kunst zu verdanken haben, viel aber auch den materiellen Mitteln, die dieser Stadt zu Gebote stehen. Es gibt hier eine grosse Anzahl feuriger, für die Tonkunst entflammter Gemüther, die es nicht blos bey Worten bewenden lassen, sondern durch kräftige That sich selbst unter die Kunstjünger stellen. An der Spitze derselben steht Schadow, ein Mann voll Eifers und tüchtigen Könnens. Jetzt ist nun noch, wie Sie wissen, Hr. Felix Mendelssohn-Bartholdy als Musikdirector angestellt. Er wird das Seine zu thun durchaus nicht versäumen.

Dazu gehört noch das Glück, dass die Autorität des Prinzen Friedrich sich an die Spitze des neuen Vereins stellte und das Protectorat desselben übernahm. Das Alles wird durchgreifen und manche Hinderungen beseitigen, die sich ausserdem auch hier dem erwünschten Wachsthume wahrer Kunst entgegensetzen würden. Das grösste Hinderniss ist aber überall die eben so unerfahrene, als übermüthige Meinung, als habe man das Höchste in der Kunst bereits erreicht und sey so unbezweifelt in den Tempel der Göttin auf dem Gipfel des Berges eingedrungen, dass man sich als nachahmungswürdiges Vorbild allen Anderen präsentiren dürfe. Damit soll und kann nicht geleugnet werden, dass der hiesige Musikverein schon sehr Beachtenswerthes und Hoffnung Erregendes glücklich geleistet habe. Das gekannte letzte Musikfest dieser Stadt ist ein tüchtiger Beleg dafür, dessen auch wir uns höchlich erfreuen. Es soll nur damit angedeutet werden, dass nirgend anders als im fröhlichen Aufwärtsstreben, das mit Anerkennung und gerechter Würdigung anderer segensreich wirkender und hoch stehender Anstalten stets Hand in Hand geht, das wahre Beste der Kunst wirklich gefördert werden kann. Dass aber dieser Geist sich hier Wohnung machen und erhalten werde, dafür bürgen uns die Liebe und Einsicht der Mitglieder des Vereins und ihrer Leiter. Wird dieser Geist ein so allgemeiner, dass er sich aller Stände bemächtigt, so kann es kaum fehlen, dass durch eifriges Wirken dieses schönen und glücklichen Vereins die Tonkunst nicht blos in dieser Stadt und der Umgegend wohlthätig gehoben, sondern auch sein Einfluss weiter als in die herrlichen Gefilde des Rheins sich verbreiten und Segen schaffen werde.

Leipzig, am 30sten November. Seit dem 10ten October bis hieher ist in unserer Stadt sehr viel Musik gemacht worden und allermeist gute oder doch neue, sämmtlich namhafter Anzeige sehr werth; auch haben wir so mancher anziehenden Bekanntschaft mit fremden Virtuosen uns zu rühmen, dass unberechnete Ausführlichkeit und lakonische Kürze gleich unrecht seyn würden. Helfen wir uns also mit möglichst zweckmässiger Zusammenstellung.

Zuerst von unserm Orchester in den Abonnement-Concerten und dem alljährlichen Concerte zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker. In der immer schönen Symphonie von Abt Vogler, die zu den Lieblingen unsers Publicums gehört, von Mozart aus Es dur, von Beethoven aus F dur und von J. Haydn aus G dur (die sogenannt militärische) bewährte es seinen alten wohlverdienten Ruhm. Ganz besonders müssen wir den vortrefflichen Vortrag der letzten hervorheben. Seit dem vorigen Winter ist der glücklichste Fortschritt in dieser zartern und humoristischen Gattung, die vom gewaltigen Leben der meisterlich vorgetragenen von Beethoven eine Zeit lang in den Hintergrund gedrängt worden war, ganz unverkennbar, was um so ehrenvoller ist, theils weil das Publicum diess weniger lebhaft verdankt, theils weil jetzt nur wenige Orchester hierin mit dem unsern gleichen Schritt halten mögen. Dagegen gelang die Beethoven'sche C moll-Symphonie, gerade diejenige, die hier nebst der A dur-Symphonie mit Meisterschaft ausgeführt wurde, diess Mal nicht so völlig, wie sonst. Einige Blasinstrumente waren zufällig nicht rein und ihre Arbeit nach Uebereinstimmung musste dem Totaleindrucke ungünstig seyn. Am Ende ist das nur ein neuer Beweis, dass die Kunst kein Handwerk ist. Nirgend in der Welt geht es immer gleich, und dass sie es können, haben sie hinlänglich bewiesen. Neukomm's Phantasie für das Orchester und alle sehr wohl gewählte Ouverturen gingen trefflich. Noch haben wir einer neuen (der zweyten) Symphonie von Hrn. Nohr zu gedenken, eines sehr geübten und fleissigen Tonsetzers, der mit Eifer sich im Höchsten der Kunst versucht. Das ist zu rühmen. Die Instrumentation und Alles, was zum Schulgemässen gehört, ist es gleichfalls: in dem Poetischen, was hier das Erste und Letzte ist, hatte sich der junge Mann diess Mal vergriffen, indem er von einem falschen Grundsatze bey der Abfassung des neuen Werkes ausgegangen war. Er hatte gemeint, eine solche Arbeit gerathe am meisten, wenn man sich den Inspirationen des Augenblicks überliesse und nach diesen das Ganze so schnell als möglich fertige. Man beliebe nur die handschriftlichen Symphonieen des genialen Beethoven anzusehen. Welche Arbeit, welche Aenderungen! Man frage nur nach, wie lange er sich mit seinen Inspirationen trug! Der junge Verf. wird bey seinen folgenden Arbeiten die poetische Beschauung, das reifliche Bedenken dessen, was er durchführen möchte, sich wohl nicht entgehen lassen. Auf diese Weise konnte er nicht sein Bestes geben. Er wird es künftig, am

meisten in einer jetzt so schwierigen Aufgabe, anders angreifen, und dass er Kraft dazu hat, beweist uns das offenbar Gute (z. B. vor Allem die erste Hälfte des Andante), was selbst diese im Ganzen nicht glückliche Arbeit in sich trägt. — Neue Ouverturen hörten wir in diesem kurzen Zeitraume viele: drey von Wilhelm Taubert aus Berlin, von denen uns die zum Trauerspiele Otello am meisten zusagte, wahrscheinlich darum, weil wir den Tönen nach dem Inhalte der bekannten Dichtung folgen konnten. Die Ouverture zum grauen Männlein und zu seiner Oper: „Die Zigeuner" konnten wir nicht ganz verstehen, weil wir die Werke, zu denen sie gehören, nicht kennen. Bey der neuen Art von Ouverturen (die wir aber im Ganzen nicht für die beste Art halten) ist die Bekanntschaft mit der Oper fast unerläßlich. Desswegen sollte man sie eigentlich im Concerte nicht eher geben, als bis man ihre Bekanntschaft auf der Bühne gemacht hat. War doch selbst die (gar nicht leichte) Ouverture zu Cherubini's „Ali-Baba" und zu Lobe's „Fürstin von Grenada" nicht ganz verständlich, so originelle Einzelnheiten wir auch darin mit Vergnügen bemerkten. Sie bestanden, vorzüglich die letzte, aus zu vielen einzelnen, abgerissenen Sätzchen, deren Wesen und Bedeutung wahrscheinlich erst aus den Opern selbst klar werden, was seit M. v. Weber überhand genommen hat. Man sieht also wie in den Spiegel an einem finstern Ort. Uebrigens, sagt man, sollen hier die beyden Opern bald gegeben werden.

Unser Musikdirector Hr. Aug. Pohlenz dirigirt umsichtig und sicher und verdient allen Dank für das fleissige, eben jetzt besonders schwierige Einstudiren der Ensemblesätze. Wie man dergleichen offenbare Mühen zuweilen dennoch verkennen kann, wäre unbegreiflich, wenn nicht eben in diesen schönen Tagen sich allerley Stimmchen gern hörten, die nicht wissen, was sie wollen. Die Schluss-Scenen des zweyten Acts aus Idomeneo gingen, besonders in den nicht leichten Chören, sehr gut; das „Vater-Unser von Mahlmann und Spohr" gleichfalls; nicht minder das erste Finale aus I Capuleti e Montecchi, Ouverture und Introduction aus Elise von Cherubini (die wir hier gehört zu haben uns gar nicht entsinnen), die Introduction aus Spontini's Cortez (worin unser Tenor des Theaters Hr. Eichberger glänzte) und das erste Finale aus Oberon. — Wir sollten meinen, in dieser Wahl wäre auch Abwechslung genug. Wenn aber dem Einen das Vater-Unser zu fromm und dem Andern Cherubini's Elise (eine ihrem Gegenstande sehr angemessene Musik) zu ernst ist, so enthlödet er sich nicht, darüber los zu ziehen, als wäre ein Unglück geschehen. — Unsere zweyte Sängerin Dem. Anschütz und der Tenor Hr. Schmidt, Beyde von Natur mit schönen Stimmen begabt, sind noch Anfänger, und doch ging Alles in den letzten Concerten schon weit besser. Das mag Mühe kosten und das soll man erkennen. Herr P. hat uns bereits eine Sängerin gebildet, die uns auch in diesem Jahre wieder einige Male im Concerte erfreute und auf der Bühne sich schon recht schön und immer frischer zu bewegen versteht, Dem. Livia Gerhardt, welche unter Anderm mit unserm vortrefflichen Tenor Hrn. Eichberger ein uns neues Duett aus der Oper Amazilia von Pacini sehr gelungen vortrug. Unsere erste Concert-Sängerin, die gar manche, auch berühmte, an Bildung übertrifft, Dem. Henr. Grabau, gab uns sehr Mannigfaches von Morlacchi, Mozart, Zingarelli und Mercadante; ferner in Gemeinschaft mit dem Bassisten Hrn. Kressner, der sich im italienischen Gesange vorzüglich auszeichnet, ein Duett von Rossini, eins aus Semiramis, aus la gazza ladra und ein Terzett (mit Dem. Anschütz) aus Elise und Claudio von Mercadante. Dazu wurde noch von unserm Thomanerchore Beethoven's Meeresstille und glückliche Fahrt sehr schön vorgetragen.

Unsere hiesigen Concertspieler sind sämmtlich mit lebhaftem Beyfalle geehrt worden und Alle des Beyfalls würdig; die älteren schon bekannten und oft gerühmten ihrer Verdienste, und die jüngeren ihres Eifers und ihres Wachsthums wegen. Unser Concertmeister Hr. Matthäi trug uns ein neues Concertino (für die Violine) seiner Composition vor (ein ernstes Hausfest hielt uns ab, es zu hören); Hr. Grenser blies ein neues Flöten-Concertino von Kalliwoda; Hr. Ulrich spielte eine neue Phantasie für die Violine von L. Maurer und Herr Grabau ein Capriccio für das Violoncello über schwedische Nationallieder von Bernhard Romberg (Op. 28).

Von fremden Concertisten hörten wir Hrn. Seemann, Clarinett-Virtuosen aus Hannover, dessen Geschicklichkeit schon beschrieben und empfohlen wurde. Dann gewährte uns Hr. W. Taubert aus Berlin ein grosses Vergnügen mit sehr empfundenem Vortrage des Beethoven'schen Pianoforte-Concerts aus C moll. Im eindringlichen Darstellen dieser herrlichen Tondichtung erkennen wir das Gelungenste von Allem, was uns dieser wackere junge Künstler gegeben hat. Allerdings ist das Concert

an Bravour nicht überaus schwierig, es will aber mit Geist aufgefasst und mit Geist vorgetragen seyn, was uns lieber ist, als alle Klavierpurzeley ohne Spiritus. Bleiben wir sogleich bey den übrigen hiesigen Leistungen des jungen Virtuosen und Componisten stehen. In seinem Extra-Concerte am 4ten November hörten wir von ihm zwey Ouverturen, über welche wir, wie schon gesagt, kein volles Urtheil haben, da wir mit den Stücken, zu welchen sie gehören, unbekannt sind. Beyde waren sehr stark instrumentirt, was jetzt für nothwendig gehalten wird, hatten sehr frappante Stellen und waren etwas jugendlich ungestüm und unruhig. Sein neues Klavier-Concert bot viel Schönes, auch Schwieriges, jedoch ohne Uebertreibung, und wurde von Mehren für eine ausgezeichnete Arbeit dieser Gattung erklärt. Wir fanden den ersten Satz ($\frac{6}{8}$) zu rondomässig, in der Art eines letzten Satzes. Wo soll aber da die gehörige Gradation herkommen, wenn der erste Satz schon klingt, wie ein letzter, und wenn doch nicht in's Ueberschwengliche gegriffen werden soll? Auch schien uns des Erquicklichen, was die Tonkunst sonst mehr segnete, noch zu wenig, weil des Neuen zu viel war. Im Vortrage bewies er rapide Fertigkeit in Octavengängen und in oft sehr runden und zarten Passagen, die sich aber nicht immer gleich sind. Noch stürmt und braust er zu viel, namentlich in seinen freyen Phantasieen, deren erste (im Abonnement-Concerte) uns noch etwas besser gerathen schien, als die zweyte. Wir meinen überhaupt, dass die Jugend öffentlich gar nicht phantasiren sollte; sie kann nicht für sich stehen; eine Kleinigkeit setzt sie nicht selten in eine Stimmung, die der freyen Phantasie eben nicht günstig ist. Hummel kann phantasiren und etwa noch einige erfahrene Meister; die übrige[n] Hause und in befreundeten Gesellschaften. Die Sonate quasi Fantasia von Beethoven (Cis moll) wurde schön ausgeführt, bis auf die Kleinigkeiten, die zufällig sind. Von seinen Lieder-Compositionen waren zwey sehr schön, die dritte weniger. Hr. T. gab nämlich am 10ten November noch eine musikalische Morgen-Unterhaltung zum Besten der Armen, worin Gesang, Trio- und Quartett-Musik vorkam. Aus Allem, was er uns gab, leuchtet eine frische, echt musikalische Natur, wie feuriger, noch brausender Wein, der nur der Zeit wartet, um klar und erquicklich zu seyn. Mit Recht sehen wir ausgezeichneten Leistungen eines offenbar sehr begabten Mannes entgegen.

Herr Nohr, Concertmeister aus Meiningen, spielte unter Anderm Violin-Variationen von Mayseder mit Applaus. Die Arbeit, die noch beym Vortrage der Schwierigkeiten sichtbar wird, muss beseitigt werden; sie nimmt dem Spiele seine Natur und dadurch das Ergötzliche. Das Arbeiten des Körpers bey musikalischen Vorträgen ist meist nichts, als Verwöhnung, die man nur los wird, wenn man die grösste Aufmerksamkeit, Anfangs im Spiele sehr leichter Sätze, auf äussere Haltung wendet.

Am 28sten November machten wir die Bekanntschaft eines noch jungen, aber äusserst geschickten Clarinett-Virtuosen, des Hrn. Forckert, Königlich Sächsischen Kammermusikus, und seines blinden Schülers Wohllebe, Zöglings des Königl. Blinden-Instituts zu Dresden. Beyde trugen ein Doppel-Concertante von Ivan Müller mit so schönem Tone und so vorzüglicher Fertigkeit und höchst eingeübtem Zusammenspiele vor, dass voller Beyfall des Publicums gar nicht mangeln konnte. Hier waren keine Froschtöne mehr im Instrumente, dessen reine und angenehme Klänge um so mehr zu bewundern waren, da der arme Blinde mit einer nicht vorzüglichen und in der Tiefe unreinen Clarinette sich noch behelfen muss. Meister und Schüler fügen sich so gut in einander, dass man diese Mängel des Instruments gar nicht spürt. Der Ausdruck auch des Blinden ist so weich und innig, dass wir der frommen Absicht seines menschenfreundlichen Lehrers (er unterrichtete ihn umsonst), dem ganz unbemittelten jungen Manne vor der Hand nur erst eine bessere Clarinette zu verschaffen, alles Glück wünschen. Wir dürfen und müssen Beyde, nicht blos aus Mitleid um des Blindgebornen willen, sondern aus Ueberzeugung um der Kunst willen empfehlen.

Unsere Euterpe, von der wir bereits öfter mit Vergnügen berichtet haben, ist unter der Leitung ihres Musikdirectors C. G. Müller's wieder in voller und glücklicher Thätigkeit. Gut ausgeführt wurden die Symphonieen von Beethoven No. 2 und No. 7; von Haydn aus D dur und die zweyte von C. G. Müller aus D dur, welche diess Mal mit einem neuen, sehr gelungenen, vielleicht noch etwas zu langen Zwischensatze vermehrt worden war, so dass das Ganze aus fünf Sätzen besteht, weshalb wir aus dem neuen und dem Trio des Scherzo etwas geschieden wünschten, um die gewöhnliche Aufmerksamkeit nicht ungewöhnlich in Anspruch zu

Geschwätz gar nichts. Wie Empfindungen musikalisch ausgedrückt werden sollen, muss ein Jeder, welcher Komponist seyn will, von Natur fühlen, und darüber lassen sich keine Regeln geben. Eben so wenig über den Ausdruck im Gesange. Die Kritik kann hier nichts thun, als die Irrwege anzeigen, auf welche man durch scheinbare und einseitige Theorien geführt werden kann; z. B. im Gesange so wie im Sprechen deklamiren zu wollen, den Inhalt der Empfindung und nicht blos die Form darzustellen, und was dergleichen Irrthümer mehr sind. Es ist gewiss, dass unsre ästhetischen Theorien für die Kunst und ihre Ausübung soviel Schaden gestiftet haben, als die metaphysischen Spekulationen für Philosophie und ihre Anwendung im Leben. Alle diese Theorien sind nichts, als eine ertödtete Poesie; Spekulation hat ihr das innere Leben geraubt und versucht es vergebens, durch die höhere Mechanik der Abstraktion und Reflexion den kalten Leichnam von aussen zu beleben. Wie das Genie handle, kann nur das Genie selbst enthüllen, indem es die Thätigkeit seiner Phantasie auf das genialische Produciren selbst richtet, und so die Kunst zum Objekte der Kunst macht. Die philosophische Untersuchung, welche sich selbst versteht, bleibt hiervon fern, und fragt blos: was das Genie in den mancherley Bestimmungen, welche es durch die Endlichkeit des Erkenntnisvermogens erhalt, darstelle, und auf diesem Wege entsteht eine Aesthetik, welche das eigentliche Wesen der Kunst bestimmt, und jede der einzelnen Künste sichert, dass sie nicht in ein fremdes Gebiet eingreife, in welchem sie nicht mit ihrer eigenthümlichen Kraft würken kann, oder dass sie nicht gern, um nur zu gefallen, ein fremdartiges unästhetisches Interesse des Reizes oder der Reflexion zu erregen suche. Durch eine solche Untersuchung lassen sich die Grenzen der Poesie und der Musik, die Eigenthümlichkeiten jeder dieser Künste, und die Bedingungen ihrer Verbindung mit Sicherheit und bestimmt angeben. Das Resultat, auf welches wir gekommen sind, dass die Musik die Form der Empfindung, die Poesie aber ihren Inhalt darstelle *), gründet sich blos auf jene Untersuchung, und so lange wir nicht Dinge zu wissen verlangen, deren Erkenntnis ganz ausser den Grenzen der Untersuchung liegt, wird uns nie eine Frage auf diesem Wege unbeantwortet bleiben. — Sie scheinen aber durch diese Aussichten eben nicht sehr befriedigt?

„Ich kann es nicht läugnen, ich hatte mir mehr versprochen. Ich gebe zu, dass alle jene, aus der Psychologie hergenommenen Analogien zu vag sind, um eine bestimmte Theorie darauf zu gründen; aber von dem, worauf es bey unsrer Untersuchung hauptsächlich ankommt, kann ich mich noch nicht überzeugen: dass nämlich die Deklamation im Singen, also der Gesang, nichts andres sey, als der musikalische Ausdruck der Empfindung. In Opern kommen doch Stellen vor, welchen gar kein musikalischer Ausdruck an die Seite gesezt werden kann, weil in ihnen keine Empfindung ist. Ich spreche nicht von schlechten Opern, deren Reimerey ohne die Musik gar unausstehlich seyn würde, sondern von den nothwendig leeren Stellen, welche der Bau eines solchen Ganzen, als eine Oper ist, unumganglich herbeyführt. Im einzelnen lyrischen Gedicht werden sie freylich nicht vorkommen, denn dieses soll ganz und durchaus Empfindung seyn, wie eine In-

*) Sollte wohl jemand dieses so misverstehen können, als ob hiermit behauptet werde: der Inhalt eines Gedichtes mache sein poetisches Wesen aus? Ein solches Misverstehen würde ein gänzliches Nichtverstehen des bisher Gesagten, und eine Unbekanntschaft mit der zu ästhetischen Urtheilen erforderlichen Ansicht voraussetzen, welcher durch eine erläuternde Anmerkung nicht würde abgeholfen werden können. Wer aber nur desorientirt ist, wird sich durch einen Blick auf das Wesen des Organismus in der Natur leicht orientiren können. d. Verf.

nehmen. Die Ouverturen von Nohr (zum „Alpenhirt", gut), die Fest-Ouverture von F. Ries (bizarr), zu Faniska von Cherubini, zur Zauberflöte, zur Jessonda, von Beethoven Op. 115, von Friedrich Schneider (über den Dessauer Marsch), und eine neue von Hrn. J. Wunderlich, einem Mitgliede des nützlichen Vereins (die wir nicht hören konnten) wurden, so viel wir deren vernahmen, sehr wacker ausgeführt, wie das Nonett von Spohr. — Concerte und Solosätze trugen vor: Hr. Nohr; die Herren Sipp und Winter; ein Concertante von Lindpaintner für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott die Herren Gebler, Faulmann, Kunze, Leichsenring und Kretschmer; ein Adagio und Rondo für Violoncelle von Kummer Hr. Grabau, sämmtlich mit allgemeinem Beyfalle.

Unser in allen Landen, wo die Musik blüht, genannter Thomanerchor fährt fort, unter der Führung des Cantors Hrn. Christian Theodor Weinlig, sich um unsere Kirchen- und Concert-Musik verdient zu machen. Wie sehr sie gesonnen sind, ihren alten Ruhm sich zu bewahren, beweist die freywillige Unternehmung der Mitglieder desselben, ohne alle Zuziehung ihres erfahrenen Lehrers, das unter uns selten und sehr lange gar nicht gehörte Oratorium Händel's: „Judas Maccabäus" im Saale der Schule zur Aufführung zu bringen. Vor einer auserlesenen und zahlreichen Gesellschaft haben sie es aus eigenen Mitteln in jeder Hinsicht sehr beyfallswürdig vollbracht. Vorzüglich herrlich gingen die Chöre, die auch allerdings das Schönste und für immer Gehaltreichste dieses Werkes sind. Solcher Eifer ist ehrenwerth.

Von unserm Theater werden wir bald zu sprechen Gelegenheit erhalten. Wiederholungen berichten wir nicht, höchstens kurz unterlaufend: sie haben zu wenig Interesse, und von Neuigkeiten haben wir nichts Bedeutendes, was sich nicht besser mit der nächsten neuen Oper besprechen liesse. Die „Falschmünzer" von Auber sind nicht der Rede werth und „Ludovico" von Halévy (und ein wenig von Herold), neulich gegeben, konnten wir nicht hören, denn die Gebrüder Müller gaben gerade ihre zweyte Quartett-Abendunterhaltung, die wir durchaus nicht versäumen konnten. Vor einigen Tagen ist die Oper wiederholt worden, wir haben sie aber versehen. Von dem berühmten Quartett hätten wir sehr viel zu sagen, z. B. vom ersten Abend: Quartett von J. Haydn, ausserordentlich reizend; von Mozart, ausserordentlich gediegen; von Beethoven, zum Entzücken. Am zweyten Abend: Quartett von Fesca aus D dur, von Onslow aus E moll, von Beethoven aus A dur, wiederum zum Entzücken. Kurz, wer Gelegenheit und Zeit hat, die Quartetten von den vier wirklichen Brüdern zu hören und thut es nicht, der ist werth, dass er in seinem Leben nichts Gutes der Art hört.

Unser hiesiges öffentliches Quartett, gespielt vom Concertmeister Herrn Matthäi, den Herren Lange, Queiser und Grenser, hat auch wieder begonnen und behauptet sich selbst in der Nähe des Quartetts der Quartetten in allen Ehren. Wir vergnügen uns daran, so oft wir können und mit Recht. Immer werden die Werke der besten Meister in guter Aufeinanderfolge und gut vorgetragen. Die Sonnabende sind Vielen deshalb sehr werth, und es ist nur Schade, dass zuweilen die Euterpe mit ihnen in Collision geräth; wir möchten gern beyde auf einmal besuchen: es will aber nicht gehen. Uebrigens geht hier Alles, die Singakademie unter dem Musikdirector Hrn. Pohlenz, die Singkränzchen, Gesellschaften, Liedertafel, Streich-, Blas- und andere Lust recht gut. Möge es lange noch so bleiben: dann wird das Bessere von selbst besser. Morgen ist schon wieder Concert.

Berlin. (Beschluss.) Ueber das Theater mangelt es fast gänzlich an Stoff zu berichten. Die Königl. Bühne gab zur Feyer des Geburtsfestes Sr. Königl. Hoheit des Kronprinzen von Preussen die Oper „Zampa" von Herold, welche früher hier wenig Glück machte, neu einstudirt, mit ebenfalls nur geringem Erfolge, obgleich Hr. Hoffmann die Hauptrolle kräftig sang und Alfons durch Hrn. Mantius gewonnen hatte. Die Reminiscenzen der Dichtung und Composition aus Fra Diavolo, Faust, Don Juan und mehren Opern vernichten durchaus jeden eigenthümlichen Eindruck, so angenehme Melodieen auch besonders Herold's Romanzen enthalten. Das Ganze ist doch nur buntes Mosaik und Flitterglanz, ohne echte Folie, wie sein „Pré-aux-Clercs." — Dem. Häfer gab die Fenela in der „Stummen" mit Beyfall. Da Herr Bader erst Anfang Novembers von seiner Erholungsreise zurückgekehrt, auch Dem. Stephan (wie es heisst, ernstlich) krank ist, so bewegt sich das beschränkte Opern-Repertoire noch immer in demselben einförmigen Gleise. Man spricht davon, dass Dem. Heinefetter auf einige Zeit bey der Königl. Bühne zu Gastrollen

gewonnen seyn soll. In welchen Opern wird sich indess dort das für die italienische Oper vorzugsweise ausgebildete Talent dieser Sängerin geltend machen können, ausser etwa der bereits sattsam gehörten Semiramis, Otello und dem Barbier von Sevilla? — Auch Wild wird zu Gastrollen hier erwartet. — Das Königsstädter Theater hat Meyerbeer's Crociato neu besetzt (Palmide — Dem. Stetter), ausserdem nur Wiederholungen der Semiramide, Anna Boley, der Capuleti und Montecchi u. s. w.; auch wieder „des Adlers Horst" (Rose — Mad. Schodel) mit Beyfall gegeben. Dem. Heinefetter beendet dort nächstens ihre 24 Gastrollen. — Fast hätten wir den Ventriloquist Alexander vergessen, welcher das Königl. Schauspielhaus durch zwey Lustspiele, die er allein (in sechs bis sieben Rollen zugleich) darstellt, durch die Anziehungskraft seiner unglaublichen Gewandtheit und Verwandlungskunst mehrmals gefüllt hat. Auch das französische Schauspiel wird wöchentlich drey bis vier Mal stark besucht. Die beyden Dem. Elsler werden wieder zur Belebung der Ballette nächstens hier erwartet. — Höchst erfreulich ist bey so häufiger Gelegenheit zum blos sinnlichen Unterhaltungsgenuss der echte Kunstsinn, welcher sich durch die lebhafte Theilnahme an Quartetten, Symphonie-Aufführungen und heiligem Gesange bey jeder Gelegenheit so unverkennbar äussert. Auch die musikalische Literatur verspricht diesen Sinn für das Höhere der Tonkunst durch die Herausgabe eines für die Kunstgeschichte höchst wichtigen Werkes zu nähren, welches auf Subscription von der hiesigen A. M. Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung angekündigt ist. Das Werk heisst: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter", soll in zwey Bänden Text und einem Bande Partitur von Notenbeyspielen die Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst im 16ten und 17ten Jahrhundert, zumal in der Tonschule von Venedig, anschaulich und gründlich enthalten. Von dem kunstgelehrten Verfasser, Hrn. Geheimen Ober-Tribunalrath von Winterfeld, ist etwas Gehaltvolles um so zuverlässiger zu erwarten, als ihm die Kunstschätze aller Zeitalter zugänglich gewesen sind und er die Muse fast seines ganzen Lebens dem eifrigen Forschen der Kunst des heiligen Gesanges gewidmet hat. Dem Prospectus nach verspricht diess sehr zu beachtende, wichtige Werk einen Schatz von reichen Quellen für die Geschichte der heiligen Tonkunst nachzuweisen. Selbst der Ursprung der Oper, der Oratorien, wie der Instrumentalmusik ist darin dargelegt. So können wir denn dem für die Kunst so bedeutsamen Unternehmen nur den besten Erfolg und die thätigste Theilnahme wünschen. Der Subscriptionspreis soll 10 Thlr. für die Ausgabe auf feinem Druckpapier, der Ladenpreis ⅓ höher seyn.

Nachschrift. Wie es heisst, finden die Gastspiele der Dem. Heinefetter auf der Königl. Bühne nicht zu beseitigende Hindernisse.

Mancherley.

In Marseille ist man jetzt überaus bemüht, möglichst viele und gute neue Sänger und Sängerinnen aufzutreiben, damit es diesen Winter im Theater recht lustig gehe. Mehre sind deshalb auf Reisen geschickt worden. Man will gar Mancherley zur Aufführung bringen, unter Anderm auch Ali-Baba. Hr. Nourrit ist ebenfalls hier gewesen. Der Sänger Ponchard hat vorzüglich gefallen, am meisten in Zemire und Azor. Man findet seine Stimme noch sehr frisch und sein Spiel höchst lebhaft.

Das grosse Musikfest (der S. 769 angezeigte 110te Meeting) in England ist, wie uns eben angekommene Reisende berichten, in Liverpool gehalten worden. Es soll gegen 5000 Pfund eingekommen seyn. Die Hauptkünstler dieses Vereins gaben darnach einige Concerte in Manchester, die gleichfalls sehr besucht waren. Ausser der Mad. Malibran hat vorzüglich das Fräulein Clara Novello sehr gefallen, ihrer Jugend und Schönheit wegen. — Auch in Northampton, wo Musikfeste in der Regel sehr selten sind, ist ein solches vom Organisten Hrn. Korkell veranstaltet worden. Den Anfang, einigen Musiksinn in der Provinz zu verbreiten, machte er vor Jahren mit einer Choralgesellschaft. Die Geistlichkeit erlaubte ihm nicht, sein Concert in der Kirche zu geben: er musste es in einem nicht sehr grossen Saale aufführen. Dennoch sind auch hier die namhaftesten Künstler thätig gewesen: die Damen de Méric und die schöne Novello, die Herren Hobbs, Pearsall und Taylor; auch hier wurde das Orchester, grösstentheils aus London, von Frdr. Cramer dirigirt. — Die vorgetragenen Compositionen waren von teutschen, italienischen und englischen Componisten. Vom Unternehmer wird gerühmt, er habe einige Stücke auf der Harfe und dem Pianoforte gut ausgeführt.

Unter den neuen Aposteln der St. Simonisten in Paris wird auch gesungen. Einer derselben, vormals Schüler des Conservatoriums der Musik zu Paris, Félicien David, hat vor Kurzem drey religiöse Gesänge herausgegeben auf neue Dichterproben dieser neuen Apostel. Die Worte sind herzlich schlecht und die Musik ist bizarr und ohne Anmuth der Melodie.

Es ist zu verwundern, dass unter allen Musikalienhandlungen nur Eine es für gut gefunden hat, von dem zweyten Ergänzungsbande der musikalischen Literatur, enthaltend die Neuigkeiten der fünf letzten Jahre (1829 bis Ende 1833) mehr als einige Exemplare zu bestellen, da doch dieser Band einen neuen, authentischen und vollständigen Katalog liefert, der ihnen und ihren Kunden Vortheile bringen würde. Da gerade seit 1829 der Verein teutscher Musikalienhändler gegen den Nachdruck besteht: so werden wir in diesem Kataloge zum ersten Male das rechtliche Walten rechtlicher Verleger documentirt sehen.

In Orleans steht die Musik, selbst nach französischen Nachrichten, noch auf keiner hohen Stufe. Concerte gibt es selten und das Theater konnte vor Kurzem noch nichts als Vaudevilles aufführen. Die Schuld wird vorzüglich dem Theater-Director beygemessen.

Dass Herr Musikdirector C. Kloss, zuletzt in Danzig, jetzt in Leipzig sich aufhaltend, sein zur Zeit des Marienburger Musikfestes (siehe S. 479) beabsichtigtes Concert im grossen Rempter freywillig aufgab, bezeugen wir nach Einsicht der zuverlässigsten Schriften darüber.

In der Sitzung der brittisch asiatischen Gesellschaft zu Calcutta am 5ten May 1830 wurde unter Anderm ein Schreiben des Majors Burney mitgetheilt, das Nachrichten enthielt über eine gewagte Reise des Dr. Richardson nach Laos, einem Lande der hinterindostanischen Halbinsel, das den Europäern seit Jahrhunderten verschlossen war. Unter vielem nicht hieher gehörig Merkwürdigen heisst es: Die Bewohner von Laos scheinen, gleich den Siamern, mit denen sie auch der Sprache nach verbunden sind, grössere Tonkünstler zu seyn, als die allermeisten östlichen Nationen. Ihre Musik ist sanft und lieblich. — Vielleicht erfahren wir bald durch gewagte Handelsverbindungen der Engländer etwas Näheres, was um so erwünschter wäre, da Laos China und Indien verbindet.

Kurze Anzeigen.

Umbreit's, C. G., Musikalischer Nachlass; Vorspiele und Fantasien für die Orgel, herausgegeben von dessen Sohne Dr. Fr. W. C. Umbreit, Grossherzogl. Badenschem Hofrathe u. s. w. Lief. 1. Gotha, in der Lampert'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 6 gGr.

Allen Orgelspielern als die sicherlich willkommenste Gabe bestens zu empfehlen, da Umbreit selbigen aus früheren Werken rühmlichst bekannt ist, diese hinterlassenen Vorspiele und Fantasieen aber ohnstreitig das Beste sind, was er schrieb; wenigstens deutet die erste Lieferung, die wir vor uns haben, darauf hin. Sie enthält ein Vorspiel und eine Fantasie für die volle Orgel, Beydes höchst brillant, so weit es in ernster Orgelmusik zulässig ist. Die Ausstattung von Seiten der Verlagshandlung ist schön; der Druck correct.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Cor ou Violoncelle obligé par Nic. de Krufft. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Eine wohl gehaltene, melodisch gut durchgeführte, angenehme Sonate in drey Sätzen. Das Horn ist obligat und das Pianoforte nicht schwierig. Da in neueren Zeiten uns nicht viele Compositionen für diese beyden Instrumente vorgekommen sind, so wird diese Erscheinung den Liebhabern desto angenehmer seyn. Auch mit dem Violoncelle wird sie sich gut ausnehmen.

Lübcke, A., Ouverture zur Oper: Der Glockengiesser, für das Pianof. arrangirt von E. Lampert. (10 S.) Gotha, in der Lampert'schen Buch- und Musikhandlung. Pr. 8 Gr.

Im vorjährigen Jahrgange, oder noch früher, ward in diesen Blättern der Oper: Der Glockengiesser von A. Lübcke sehr rühmend gedacht und vorzüglich die Ouverture hervorgehoben. Hier liegt sie im Arrangement vor mir, das, obgleich durch einige Druckfehler entstellt, die sich jedoch leicht

verbessern lassen; recht gut ausgefallen ist; ziemlich bestimmt lässt sich voraus sagen, dass diese Ouverture sich viele Freunde erwerben wird. Aus einem Gusse zusammengesetzt, ist sie ein liebliches Tongemälde, das begierig macht, die Oper kennen zu lernen.

Lübcke, A., vier Gesänge für vier Männerstimmen. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Diese Gesänge bekunden auf's Neue das schöne Talent des Componisten, als lieblichen, sachkundigen Tonsetzers. Sie sind äusserst ansprechend für den Dilettanten und von Kunstwerth für den Musiker, eine seltene Vereinigung. Sie sind nur in Stimmen gedruckt und zu sehr billigem Preis zu kaufen; schon einige Male fand ich aber Gelegenheit, sie vortragen zu hören, und stets fühlte ich mich vollkommen befriedigt. Vorzüglich sprechen an: ein lateinisches komisches Lied und No. 4. Larghetto: „Ruhig ist des Todes Schlummer." Man höre, dann wird Jeder finden, dass das, was ich hier aussprach, wahr ist. (Eingesandt.)

Troisième grande Sinfonie héroique en Mi b de L. van Beethoven, Oeuv. 55, arrangée pour Pianoforte avec accomp. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 4 Fl. 12 Kr.

Auch dieses Arrangement des berühmten Tonkünstlers ist so ausgezeichnet zu empfehlen, wie die übrigen ähnlichen, die bereits angezeigt wurden. Der Gehalt der Tondichtung selbst ist weltbekannt.

Zweyte teutsche Messe für vier Singstimmen und Orgel componirt — von Carl Ludw. Drobisch. München bey Falter und Sohn.

In mehren der letzten Jahrgänge dieser Blätter ist von den Litaneyen, den sechs Landmessen und der grösseren mit grossem Beyfall von verschiedenen Beurtheilern gehandelt worden. Die erste der teutschen Messen wurde namentlich in No. 45 des 31sten Jahrganges ausführlich dargestellt und belobt. Dasselbe verdient diese zweyte, völlig in jener ansprechenden Weise einfach und leicht gehalten. Sie wird eben so wohl von kleinen Chören katholischer, als evangelischer Gemeinden zu guter Erbauung benutzt werden können. Die vor uns liegende dürfte die erste sogar noch übertreffen.

Nocturne, Oeuv. 99, arrangée pour le Pianoforte et Violon obligé par F. W. Eichler et composée par J. N. Hummel. Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

Die Composition ist bekanntlich angenehm unterhaltend und das Arrangement ist von dem jungen, fertigen Violinisten zum Vortheil beyder Instrumente, vorzüglich der Geige, sehr gut besorgt worden, ohne dass sich die Spieler über Schwierigkeiten zu beklagen haben, am wenigsten das Pianoforte, dass einem mässig Geübten sogar leicht fallen muss. Die Ausgabe ist schön.

Variations brillantes pour Pianof. et Flûte concertantes composées par A. Krollmann. Oeuv. 25. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Ebenfalls für mässig fertige Spieler beyder Instrumente glänzend im gehörigen Wechsel. Das Einleitungs-Andante, das beyde Vortragende sogleich in erwünschten Anspruch nimmt, hat die darin mit Sextolen bezeichneten Figuren so eingetheilt, dass zwey Sechzehntheile auf ein Glied der Achteltriole kommen. Die darauf folgenden Variationen auf ein sehr bekanntes und beliebtes Thema sind zweckmässig verbunden und erhalten nach der sechsten ein recht lebhaftes Schluss-Allegretto im Sechsachteltacte. In der Klavierstimme bemerkten wir nur einen einzigen Druckfehler S. 7, wo in der dritten Klammer des zweyten Tactes der rechten Hand das letzte Sechzehntheil des andern Viertels in *e* verwandelt werden muss.

Notiz.

Der schon rühmlich bekannte Pianoforte-Virtuos Hr. Louis Schunke ist aus Wien hier angekommen und beabsichtigt in der nächsten Woche, wahrscheinlich Montags, uns mit einem Extra-Concerte zu erfreuen. Vielleicht gibt er uns eine Probe seiner Kunst im nächsten Abonnement-Concerte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. Nº. 51. 1833.

Ueber den allgemeinen Zustand der heutigen Musik. Eine Generalabhandlung.

Wie ich sehe und höre, werden solche universelle Geistausflüsse beym offenbaren Wachsthum unserer Zeitliteratur immer hochnothwendigere Artikel. Ich bin daher so frey, Ihnen dazu geneigt zu verhelfen, ob ich gleich voraussehe, dass Sie kopfschüttelnd fragen: Allgemein? Was heisst das? Ei, über den jetzigen Zustand der Musik auf der ganzen Erde! Sie lachen? Daran thun Sie sehr übel. Ich weiss, dass ich ein junger Mensch bin, und das ist mir lieb: aber im Uebersehen bin ich gross, verstehe auch Alles, besonders die Malice, die jetzt zu den wirksamsten Eigenschaften einer glücklichen Weltverbesserung gezählt werden muss. Das ist auch der Hauptgrund, warum jetzt Alles so kühn und so beyspiellos vorwärts schreitet. Da helfen, gestehen Sie nur, die alten Einwendungen nichts mehr; sie sind niedergeschmettert, wie man eine Hand umwendet. Ich kenn' es, was die bedächtigen Herren sagen: Bedenke, Sohn, werden sie anheben, was du thust! Kennst du denn Alles und gebührend genau, wovon du reden willst? Erstlich hab' ich schon gesagt, was ich verstehe, und zweytens wär' es auch kein Unglück, wenn ich nichts verstände. Will man denn jetzt verstehen? Zwar will man verstehen und man soll auch: aber wie? Das ist die grosse Frage. Nicht mehr durch die alte Trauer mit dem Umschweife, sondern schnell, stark, gefühlt, tief! — Vor Zeiten haben die Herren Gelehrten und auch wohl die Ungelehrten geglaubt, der Mensch könne nicht sehen, wenn man ihm die Hand so recht nahe vor die Augen hielte: und so könne er auch eigentlich nicht sehen, wenn er über das Allgemeine des Zustandes seiner eigenen Zeit, in und mit welcher er lebt, urtheilen wolle. Das sind Thorheiten! Jetzt mag man uns etwas noch so nahe vor die Augen drücken, wir sehen's doch und zwar genau. Das ist eben die bewundernswürdige Stärke unserer jetzigen Sehkraft, dass wir sogar da noch ganz bequem sehen, wo eigentlich gar nichts zu sehen ist. Wozu hätten wir denn unsere Brillen? Oder haben Sie nicht selbst zu wiederholten Malen bekannt, das Leben aller Kunst gedeihe nur in Phantasie und Einbildung? Und die Einbildung werden Sie uns nicht abstreiten. Von dieser natürlichen Wahrheit werde ich Ihnen sogleich den unumstösslichsten Beweis führen, indem ich zuvörderst über den allgemeinen Zustand der heutigen Musik in England umsichtig reden werde.

England ist von je her ein Land gewesen, was Sie zugestehen werden, das mit den Guineen besser umzugehen versteht, als mit der Musik. Daher sind denn auch so viele Italiener, Deutsche und sogar etliche Franzosen daselbst reich geworden und haben dafür öfter ihre Tonkraft im Steinkohlendampfe verdunsten gesehen, wie z. B. (Sie werden erstaunen, wenn ich's Ihnen ausgesprochen habe) Ferd. Ries. Händel, Clementi, Cramer, Moscheles und etliche Andere kommen mir vor, wie ein paar Schwalben, die keinen Sommer machen. Sie halten da drüben zwar grosse Musikfeste, haben jetzt auch etliche Sänger und Sängerinnen, die das Ding verstehen sollen: aber, erlauben Sie, was sind fünf Gerstenbrote unter so Viele? Kurz, Sie können mir auf mein Wort glauben, es ist nichts mit den Leuten. Was kommt denn von den eigentlich englischen Compositionen über das Wasser? Sie schicken lieber Manchester, der aber nun auch rar werden wird des Zollverbandes wegen. Wenn ich ehrlich seyn wollte, würde ich Ihnen sagen, dass ich von den neuesten englischen Compositionen nur ein paar Kleinigkeiten kenne und dass ich das Englische abominabel finde, weshalb ich's auch gar nicht gelernt habe. Was soll man sich wohl erst lange den Kop? zerbrechen

über Dinge, die sich von selbst verstehen? Was aber ein tüchtiger junger Mensch jetzt nicht gleich von selbst versteht, das taugt nichts, und was ihm nicht schmeckt, ist schlecht gebraten. Da seh' ich nun nicht ein, warum ich mir ein Blatt vor's Maul nehmen soll *). Sie müssen wissen, dass es eine Analogie gibt, und nach der Analogie ist die englische Musik unter aller Kritik, wenn ich sie auch nicht kenne. An dem, was ich nicht kenne oder verstehe, kann gar nichts seyn, denn ich kenne und verstehe Alles, was sich der Mühe lohnt. Folglich ist auch an der englischen Musik nichts und darauf können Sie sich verlassen. Sie sehen, ich urtheile gründlich und ehrlich dazu, was nicht einmal nöthig wäre, und was meine Freunde mir sicher verdenken werden.

Jetzt komme ich über die heutige italienische Musik. Hier muss ich mich angestrengt kurz fassen, je leichter es ist, lang zu werden. Schon die italienische Luft würde ein merkwürdiges Kapitel liefern. Auch gehen sie dort sehr viel in's Theater. Dass es noch immer fast so viele ausonische Meister gibt, als Schnurrbärtchen, dass Bellini unter die Unsterblichen gehört und dergleichen Bekanntes übergehe ich beliebter Kürze wegen. Dagegen muss die Bemerkung von welthistorischer Wichtigkeit seyn, dass es auch in Italien jetzt zum Vortheil der Kunst so weit gekommen ist, dass die grosse Schreyperiode bereits ihren glücklichen Anfang genommen und die lebendigsten Fortschritte gemacht hat. Es ist bedeutsam und kann nicht ohne ausserordentliche Folgen bleiben, wie allgemein sich jetzt die Einsicht in allen vier Winden verbreitet, wie viel auf ein urkräftiges Schreyen ankommt. Was könnte durchdringlicher seyn? In ihm liegt eine Gewalt, wie in Eisen und Stahl, und wir werden erleben, was wir uns und unsern Nachkommen für unverhofftes Glück damit gewinnen werden. Es ist kein Wunder, dass jetzt schon so grosse Dinge geschehen. Was sollen wir aber zu Paganini sagen? Das heisst Geigen! Wenn alle Italiener plötzlich so geigten, so wär' es gar nicht mehr zum Aushalten. Es lässt sich aber doch mit dem Geigen und Blasen in Italien schon halten. Da können wir auch mit, das versichr' ich Sie. Man beruft die Geiger und Pfeifer noch immer nicht, wie vormals die Sänger. Will es nun auch mit dem Berufen der letzten in Deutschland nicht mehr fort: so hat das nichts zu bedeuten; Spanien und die Inseln des Mittelmeers thun sich ihnen dafür auf, ja selbst das Dollar-süchtige Land der gefangenen Freyheit der neuen Welt hat es neuerdings auf sie angelegt. Und haben Sie nicht gelesen, wie die Franzosen den grossen Rubini und Tamburini vergöttern? und wie sie zugleich über Hesperiens neueste Musica herfahren? Das ist Brotneid! Haben sie doch neulich sogar von Rossini's Moses sich verlauten lassen, es sey im Grunde eitel schwaches Stück- und Flickwerk. Sie transit gloria mundi, sagte mein Rector vor einigen Tagen. Wenn das noch einige Zeit so fortgeht, so werden sie am Ende noch sagen: Es ist recht schade, dass dort der Himmel so schön blau ist! *)

Jetzt geht's nach Frankreich! Da steht's prächtig! Da ist die neuromantische Schule in Floribus und der Patriotismus ist so gross, dass sie gleich ein paar Millionen frische Schulden machen, um das Julyfest in Paris recht hübsch zu feyern. Sagen Sie 'mal, wo wir in Deutschland so was aufweisen wollen? Und dann der Auber? Man versteht den Mann nicht, wenn man sich verlauten lässt, er sey so nach und nach bis zur Falschmünzerey heruntergekommen. Er richtet sich nach dem guten Geschmacke, und es müsste genial genannt werden, wenn es wahr ist, was Einer der Unseren von selbigem berichtet: „Wenn ich (sprach Auber nach ihm begeistert) mit meinen Opern so viel verdient habe, als ich will, werfe ich mein Piano (will sagen Forte) zum Fenster hinaus." Das wäre ein grosses Wort, wenn es nicht zu seinem Ruhme erfunden ist, was in unseren erfinderischen Tagen wohl auch möglich wäre. Allein ich muss eilen, um von Hrn. List zu reden. Was sind Cramer, Field, Kalkbrenner, Miss Dulken und alle die Leute gegen einen einzigen Finger von List? Das geht wie ein Vogel in der Luft, wenn Er über die Tasten rauscht. Da sind Sie nicht mehr im Stande, so schnell zu hören, als er spielt. Das ist Kunst! Welche Lust müssen die Leute haben, wenn sie gar nicht mehr hören, was sie hören! Es ist das Unaussprechliche, wornach die Kunst sich sehnt, und das hat der Hr. List erreicht. Und wen könnte ich würdiger zu solchen Flug der Kunst

*) Salva venia. Der Verf. ist tüchtig. *Anmerk. der Redact.*

*) Der soll sich auch wirklich dort unter Allem am wenigsten verändert haben, nebst den ini's, die jetzt auch unter das Unveränderliche gehören: es siegt Einer wie der Andere.

schliessen, als den grossen Musik-Romantiker Hrn. Monpou? Wie glücklich würde ich seyn, wenn ich mir mit einem einzigen Federstriche so viel gewinnen könnte, dass ich auf einer guten Eisenbahn nach Paris fliegen und dort den allergräßlichsten Gegenstand Victor Hugo's, von dem grossen Tonmaler in Musik gekräftigt, als Symphonie aufführen hören könnte! Das wäre 'mal ein Spass, wenn der Mann in der Geschwindigkeit den Beethoven überträfe! Weisst du auch, o Mensch, was morgen geschieht? Vervollkommnen sich die Geister noch eine kurze Zeit so fort, so werden wir jugendlichen Kräfte uns bald eine neue Erde geschaffen haben. — Indem ich Ihnen nun in so gewaltigen Pinselstrichen den Zustand der heutigen Weltkunst vor Ihren erstaunten Augen umsichtig vorüberführe, werden Sie hoffentlich begreifen, dass ich mich bey bekannten Kleinigkeiten, wie das Conservatorium, Cherubini, Choron u. s. w. sind, nicht zu verweilen im Stande bin. Wenn ich aber selbst dem Hrn. Chopin, der den Herz bezwungen, nicht ein ganz eigenes Kapitel widme, so geschieht das einzig und allein aus Rücksicht für Andere, um nicht Allen Alles mit einem Schlage wegzunehmen. Denn nichts ist rührender, als wenn ein Mensch, der lebt, auch Andere leben lässt. Daran schliesst sich noch eine zweyte Rührung, die nichts Geringeres als eine zweyte Wahlverwandtschaft zum Grunde hat, in welche deutsche und französische Musik mit einander getreten sind. Sollte ich noch nöthig haben, Ihnen den Namen zu nennen, um das Räthsel zu lösen? Nur um der Kurzsichtigen willen müssige ich mich ab und schreibe den Titel: „Robert, der Teufel." Hier dringt schon der Titel bis zum innersten Kern aller Romantik, welches ist, der da umhergeht, wie ein brüllender Löwe. Wenn auch der Teufel, den mit Recht echte Theologen der Vor- und Jetztzeit weder entbehren wollen, noch können, vom Anbeginn der Welt an grosse Dinge gethan hat: so kann ihm doch, nach dem Apfel, schwerlich etwas schmeichelhafter seyn, als dass es einem seiner geringsten Söhne in unseren letzten Tagen unbeschreiblicher Weise gelungen ist, Frankreich und Deutschland in einen Kunstverband verknüpft zu haben, der seines Gleichen in der ganzen Universalgeschichte kaum aufzuweisen hat. Und so ist denn der Würfel gefallen und wir begrüssen auf das Schicklichste die Kunst unsers geliebten Vaterlandes.

Sie begreifen freywillig, wie ich als Thuiskons Sohn unter denen zu Hause bin, die würdig befunden werden, Walhalla's Becher zu leeren. Nicht reichen würde unser Papier, wenn ich Sie auch nur in Umrissen über alle unsere geistlichen und weltlichen Componisten dasjenige lehren wollte, was ich weiss, wenn ich auch die Hauptsache, den Unterricht von dem, was ich eigentlich nicht weiss, weglassen wollte, was jedoch für einen offenbaren Verrath an der Schriftstellerey meiner vortrefflichsten Jugendfreunde gehalten werden müsste. Allein ich beeile mich, zu Aller Beruhigung anzuzeigen, dass ich mich vor der Hand entschlossen habe, diese grosse Materie mir für die Schilderung der besondern Zustände unserer heutigen Kunst aufzubewahren. Ich werde dabey Geistesfunken entwickeln, dass die Welt glauben soll, es brennt bey Kintschy. Dann werde ich meine Freunde so hoch erheben, als tief ich die Anderen herniederstürzen werde. Bemerken wir vor der Hand nur zuvörderst die ausserordentliche Fläche unerhörter Verbreitung, welche die fröhliche Kunst unter uns eingenommen hat. Virtuosen ohne Maass und Zahl, und selten Einer unter ihnen, der uns nicht mit eigenen, selbstgeschaffenen Kunstgebilden ergötzte! Das liegt im Wesen der Dinge und im mächtigen Schwunge der Kunst. Denn für den heutigen Gipfel der Virtuositäten ist Beethoven doch in der That viel zu leicht, kaum für Anfänger, man spielt ihn vom Blatte. Moscheles ist phantasieleer, Hummel eine Zipfelmütze und Spohr ein Haarbeutel. Was sollen da unsere Kraftgenien anfangen? Müssen sie nicht selbst componiren? Springt nicht aus jedem Kinderhaupte eine geharnischte Minerva hervor? Und sie spielen jetzt mit ihr, wie sonst mit der Puppe. Es ist aber natürlich: unsere Methodik! Ueber diese neueste Methodik will ich Ihnen einmal (und nächstens) ein Licht aufstecken. Und dennoch (es ist unbegreiflich) gibt es noch Etliche ohne und unter Kritik, die es für tollköpfig halten, von einem Kinde zu sagen, es übertreffe Kalkbrenner und die Sontag. O wer doch recht menseln könnte! An gutem Willen fehlt es nicht. Siegen wir nicht mit Geist, so helfen wir uns mit Sippen. Denn das ist unser Triumph in Wissenschaft und Kunst, dass immer mehre sich verbinden, die Alle auf einmal schrecklich schreyen, wenn einmal Einer der Ihren geschrieen hat in Lob und Tadel. Das dringt durch, und am Ende glaubt die Welt mehr, als sie denkt. — Hüten

Sie nicht ihre verzwickten Marotten, Hr. Redacteur, so würde ich Ihnen jetzt den Gefallen thun, alle übrigen musikalischen Zeitschriften jämmerlich herunterzureissen, bis auf eine, die dafür desto ausserordentlicher gelobt werden müsste. Verstehen Sie, die liest man sich schon aus. Es gibt dafür eine ordentliche Wahlregel, die ich Ihnen aber nicht so wohlfeil ablassen kann. Wären Sie klug, so wüssten Sie, dass man eigentlich solche Generalabhandlungen nur deshalb schreibt oder schreiben lässt, um eine schöne Gelegenheit zu haben, den Leuten zu beweisen, wie gescheut man ist und wie dumm die Anderen sind. Man muss auch etwas Ehrliches für die Sache thun und sich sein Publicum hübsch heranziehen. Nun, wenn Sie mir gefälligst das doppelte Honorar zahlen wollen (denn ich benuche viel), so stehe ich zu Diensten. Meine Familie ist gross, angesehen und nährt sich vortrefflich. Wir sind Schmuggler und verstehen das Einschwärzen. Zu meiner Empfehlung schliesse ich mit einem Grundsatze meines lieben Bruders: Weise ist nichts, aber naseweis.

Israel Frech und Comp.

Nachrichten.

Meiningen. In unserer Stadtkirche feyerte der in Hildburghausen gestiftete, meist aus Cantoren und Schullehrern nebst ihren Gehülfen bestehende Sängerverein zur Ausführung von Männerchören sein zweytes Fest am 28sten März. Der Vortrag war gut, nur war der Inhalt zu gemischt, nicht durchaus kirchlich. Am Abend gab unsere Kapelle zu Ehren des Vereins ein Concert im Schützenhause. Dass uns der Herbst nicht die bisher gewöhnlichen Abonnement-Concerte unserer Kapelle brachte, wurde allgemein bedauert. Ursache war die Ankunft der Bethmann'schen Schauspielergesellschaft, die Ende Novembers vorigen Jahres eintraf. Die Mitglieder hatten sich neu organisirt. Dem. Meiselbach hat eine starke, wohlklingende Stimme, noch ohne ausgebildete Biegsamkeit, was ihre Sorgfalt immer mehr verbessert. Auch die Fräuleins Trautmann d. J. und Winzer (Bravour-Sängerin) errangen sich öftern Beyfall. Der Tenorist Rath spielt sicherer, als er singt; Hr. Kneisel hat einen kräftigen Bass und spielt sicher; Hr. Neukeufler erwirbt sich trotz seiner schwachen Stimme durch Routine Beyfall. Das Ganze wirkte gut zusammen und wurde von der Kapelle stets vortrefflich unterstützt. Die Jubelfeyer des vor 50 Jahren geschehenen Einzuges der allgemein verehrten Frau Herzogin Mutter Louise Eleonore, Wittwe des unvergesslichen Herzogs Georg, in hiesige Residenz, entsprach den Gefühlen Aller, besonders durch kirchliche Anordnungen. Im Theater wurde die ehrwürdige Fürstin mit sehr lebhaften Acclamationen und einem Festliede empfangen, worauf Oberon mit Prolog von Bechstein folgte. Zum Geburtsfeste unsers allgeliebten regierenden Herzogs wurde, nach gesprochenem, von Bechstein gedichtetem Prolog und einem neuen Festliede, Figaro's Hochzeit gegeben. In Concerten liessen sich Hr. Knoop d. J. (jetzt auf einer Reise in London) auf dem Violoncell, v. Finkenstädt, Schüler des Flötisten Fürstenau, Kapellmeister Grund auf der Violine u. a. w. mit lebhaftem Beyfalle hören. Unter Anderm wurde auch eine neue Oper in zwey Acten: „Die wunderbaren Lichter, oder der Reinhardsbrunnen", Text nach einer thüringischen Sage von L. Storch, Musik von F. Nohr, unserm fleissigen Tonsetzer, mit Beyfall aufgenommen. Die Operngesellschaft spielt wechselnd in Cassel, dem Bade Liebenstein u. s. w.

Italien. (Beschluss.) *Historisch-musikalisches Allerley. Ueber Apollo's Violine in Raphael's Schule von Athen.*

Gewöhnlich tadelt man Raphael, dass er in seiner Schule Athens dem Apollo eine Violine anstatt einer Lyra in die Hand gegeben. Quatremère de Quincy sagt in seiner Lebensgeschichte Raphael's, es sey aus Gefälligkeit geschehen, und der italienische Uebersetzer benannter Biographie erklärt diese Gefälligkeit, wie folgt. Julius II. befahl nämlich dem Raphael, den Apollo mit einer Geige in der Hand zu malen, um dadurch das Andenken eines von ihm hochgeschätzten Violinisten zu ehren. Noch deutlicher erklärt sich hierüber Abt Massirini. Dieser schreibt aus Rom: „Zu den Zeiten Julius des II. war an seinem Hofe ein sehr schöner und geschickter junger Violinist. Raphael, der allenthalben das Schöne aufsuchte, und für die Violine, die er selbst zur Unterhaltung spielte, eine besondere Vorliebe hatte, stand in enger Bekanntschaft mit ihm. Der Künstler malte also diesen schönen jungen Mann gerade im Acte des Violin-

spieleus; und dieses Bild, der Violinspieler genannt, ziert gegenwärtig die Galletie der fürstlichen Familie Sciarra zu Rom. Es ist eins der schönsten im Betreff des Colorits und der Tracht der Kleidung.“ Die italienische Uebersetzung enthält die Zeichnung benannten Bildes, jedoch nicht das Instrument, sondern blos einen kurzen Bogen, ungefähr wie man sich ehemals zu den Contrabässen bediente. Schade, dass der Name jenes durch Raphael verherrlichten Künstlers unbekannt blieb.

Paganini's Autobiographie

wurde schon von zwey Italienern vergebens in dem sonst vollständigen Inhalts-Verzeichnisse der Leipziger musikalischen Zeitung nachgeschlagen. Ich selbst, der sie mitgetheilt hatte, fand sie erst nach vielem Suchen im Jahrgange 1830, No. 20, S. 324 — 327, und bemerke nur noch, dass S. 326, Z. 22 cena anstatt scena zu lesen ist.

Zingarelli's wahres Alter.

Während ich letzthin das Alter Zingarelli's auf Versicherung eines seiner ersten und besten Schüler, der selbst schon ein Siebenziger ist, auf 84 Jahre angab und diese Zahl sogar im Bologneser Theater-Journal vom 15ten August d. J. bestätigt fand, sagte mir der unlängst aus Unter-Italien über Mailand nach München zurückgekehrte königlich bayersche Kapellmeister Aylbinger, er wey gewiss nicht älter, als 82 Jahre. Nun erinnert sich obbenannter Zögling ebenfalls sehr genau, wie Z. ihm Anno 1811 bey seiner Durchreise zu Mailand gesagt: „Heute werde ich gerade 60 Jahre alt“; ergo etc.

Einführung der Kastraten in die päpstliche Kapelle.

Schon im 13ten Jahrhundert gab es Kastraten in der päpstlichen Kapelle — also weit früher, als Adamo di Bolsena und Andere behaupten — und zwar Spanier. Sie hatten starke Bevölkerungen, daher auch die Kastration bey dieser Nation so überhand nahm, dass der König von Spanien Pius den V. bat, diesem Missbräuchen Einhalt zu thun. Der Papst erliess auch sogleich eine Bulle und verbot jene Verstümmelung. Der Abt Baini zu Rom hatte alle hierauf Bezug habende Documente in den Händen.

Unbekannte Compositionen aus der ersten Epoche der Erfindung der Oper.

In der Sammlung des eben benannten Abts Baini findet sich ausser sehr vielen Arien von vielen Autoren aus der grossen Epoche der Erfindung der Oper auch ein Singspiel, betitelt: Rinaldo innamorato, componirt von der Signora Caccini (vielleicht einer Frau des bekannten Giulio), gedruckt im Jahre 1623.

Der ebenfalls vorhin erwähnte Kapellmeister Aylbinger kaufte zu Rom ein Oratorium von Joh. Hieron. Kapsberger, betitelt: Consecratio S. Ignatii et S. Francisci Xaveri (gedruckt 1622), sodann ein Dramma musicum von Kaiser Ferdinand III., dem Pater Athanasius Kircher dedicirt und gedruckt im Jahre 1649.

Paris. Auf dem italienischen Theater machte Rubini im Piraten wieder grosses Aufsehen, und mit Recht. Fast scheint mir das Gerücht wahr, als habe er sich seine Rolle für seine Stimme meist selbst geschrieben, so ausgezeichnetes leistet er darin. Dem. Unger, eine grosse und schöne Gestalt, erfüllte Alles, was man von ihr erwartet hatte, und das war nicht wenig. Ihre tiefen und Mitteltöne sind vorzüglich stark und doch schmelzend, die Fertigkeit ist gross und die Wahrheit des Ausdrucks teutsch. Die Stimme des Tenors, des noch sehr jungen (etwa 23jährigen) Ivanoff hat viel Umfang und seine Geschicklichkeit findet lebhafte Anerkennung. Der Barbier von Sevilla gefällt immer und die diebische Elster hört man gern. Auch hat Rossini's Mosen drey Mal das Theater gefüllt, was man hauptsächlich dem grossen Duett zu verdanken hat, das Rubini und Tamburini singen, wobey der Beyfall immer stürmisch wird. Auch Dem. Schulz, die jung und hübsch ist, erhielt lebhaften Beyfall; dagegen wurden die vortrefflichen Leistungen der Dem. Unger weniger kälter aufgenommen, als man es verantworten könnte, wenn die Masse nicht über alle Verantwortung erhoben wäre.

Das nicht sehr glänzende Theater der komischen Oper gab: Le Proscrit, ou le tribunal invisible, lyrisches Drama von den Herren Xavier und Carmouche, Musik von Adolph Adam, am 17ten September zum ersten Male. Das Stück kränkelt an allerley Unwahrscheinlichkeiten und anderen dramatischen Gebrechen. Die Musik ist zwar nicht so flüchtig und nachlässig, wie die vorige des noch jungen Mannes: „Le grand Prix“ (seine erste Oper war Pierre et Catharine): allein ausgezeichnet oder auch nur mit Sorgfalt geschrieben können wir auch diese nicht nennen. Das Beste enthält der zweyte Act. Talent hat Hr. Adam unverlaug, nur noch

nicht die zusammenhaltende Kraft, die zu allem Guten durchaus nothwendig ist. Er wird viel leisten, wenn er wollen lernt. — Ferner hat man es versucht, ein nicht altes Schauspiel zu einer Oper umzugestalten: Une Journée de la fronde. Der Text ist von Mélesville und die Musik von Carafa, Beydes höchst mittelmässig, ja schwach. Einige nicht üble Stücke sind dagegen in einer andern Oper desselben Componisten: La Maison du rempart, worin sich Mad. Ponchard hervorthat. — Von Concerten könnten wir zwar viel sagen: allein diese lieben Unterhaltungen sehen sich in der Regel so schrecklich ähnlich, dass es noch langweiliger ist, darüber zu schreiben, als das Geschriebene zu lesen. Nur eine einzige Notiz wird Ihnen angenehm seyn: Hr. Choron hat Friedrich Schneider's Weltgericht mit Beyfall aufgeführt.

Nekrolog.

Im Hannöver'schen sind nicht lange nach einander folgende zwey ausgezeichnete Orgelbauer gestorben:

Heinrich Lohstöter, Orgelbauer in Celle, gestorben an der Auszehrung am 26sten August 1830, erst etwa 30 Jahre alt. Nur wenige Jahre war es ihm vergönnt, als Meister in seinem Berufe mit grosser Geschicklichkeit, wovon besonders einige von ihm erbaute neue Orgelwerke zeugen, zu wirken.

Christian Bethmann, Hof-Orgelbauer in Hannover, einer der grössten Meister in der Orgelbaukunst, gestorben am 7ten July 1833 im 50sten Jahre seines thätigen Lebens. Von ihm sind im Königreiche Hannover und den angrenzenden Ländern mehre Orgelwerke, grosse und kleine, erbaut worden, und alle sind bleibende Denkmale seiner Geschicklichkeit, welche sich nicht minder durch Reparaturen älterer Werke bewährt hat.

Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Würde der Frauen, von Schiller, in Musik gesetzt als Duett für Sopran oder Tenor und Bass u. s. w. von Franz Xaver Held. Op. 1. Augsburg, bey Matth. Rieger. Pr. 1 Fl. 18 Kr.

Das allgekannte Gedicht ist durchcomponirt und dem Texte nach mit öfteren Wiederholungen, auch Tongemälden versehen, die dem Inhalte möglichst angepasst sind; Alles nicht schwierig. Viele lieben solche Tondichtungen mehr, als wir, die wir aber durchaus gegen keine Musikart sind, die, zum Vergnügen geschaffen, auch Vergnügen gewährt. Was verdruckt ist, ergibt sich sogleich.

Der Troubadour, eine Sammlung von Romanzen, Barcarolen, Nocturnos und Liedern — in Musik gesetzt von Amadeus Beauplan, C. P. Lafont, E. l'Huillier, J. Piccini. Worte von Carl Kirsch. 4tes Heft. Leipzig, im Industrie-Comptoir (Baumgärtner). Pr. 8 Gr.

Es sollen hier einzelne angenehme Kleinigkeiten ausländischer Componisten gesammelt werden, die teutschen Text erhalten. Dabey soll auf Neuheit, wie in den früheren Heften gesehen werden. Sind diese sechs Liederchen, die mitunter auch eine Guitarrenbegleitung haben, auch nicht alle eigenthümlich, so sind sie doch leicht und ausländisch.

Drey Gesänge — componirt von G. W. Greulich. 32stes Werk. Berlin, bey Bechtold und Hartje. Pr. 16 gGr.

Der Inhalt ist ernst; die Musik nicht tief, aber zuverlässig Viele ansprechend.

Drey Lieder für eine Baritonstimme — No. 1. Sonst und jetzt; No. 2. Der vertriebene Krieger; No. 3. Gedanken eines Hagestolzen. Von Richard Noch. Op. 6. Dresden, bey G. Thieme. Jede Nummer 4 Gr.

Das erste ist uns für die gewöhnliche Geschichte einer Untreue zu lang und in der Begleitung zu schwer ausgeführt. Das zweyte ist gut gesungen, wird aber des Inhalts wegen wenig nachgesungen werden. Auch im dritten ist die Art der Musik durchaus nicht gewöhnlich: theils hat aber des Componisten Eigenheit etwas Schwerfälliges, theils hat er Texte gewählt, denen wir nur selten Freunde versprechen können.

Drey Lieder. — Ruheplatz, von Carl Grüneisen und Schnyder v. Wartensee. Schäferlied, von J. E. Michaelis und Ritter v. Seyfried. Ruhe,

terjektion; aber die Oper, deren Ganzes sich nicht so zusammenfassen lässt, wird in einzelnen Theilen immer an sich leere, und nur in Bezug auf das Ganze bedeutende Stellen haben, so wie einzelne Worte des empfindungsvollsten Satzes an sich leer und ausdruckslos sind. Was soll nun die Musik mit diesen machen, da sie doch einmal, des Ganzen wegen, gesungen werden müssen? So giebt es auch im Gegentheil Stellen voll Empfindung, welche aber, des Dramatischen der Oper wegen, nicht die Ausführung im Gedicht zulassen, die sie einer zweckmässigen musikalischen Behandlung fähig machen würde. Die Handlung, welche doch bey allem Theatralischen eine Hauptsache ist, treibt rasch vorwärts, und reisst die Musik mit sich fort. Wie soll der Komponist solche Stellen behandeln, welche ihm gleichsam einen Kampf mit den andern Künsten abdringen? wie soll er diesen ihr Recht lassen, ohne seine Kunst und ihren Ausdruck zu vernachlässigen? Wenn der Gesang nur das seyn soll, was Sie aus ihm machen wollen, so ist diese Aufgabe durchaus nicht zu lösen, und wir sind ästhetisch gezwungen, unsre Opern als reizende Ungeheuer aus der Reihe wahrer Kunstwerke zu verweisen."

Die Aufgabe einer Oper, welche durchaus und ganz Gesang seyn sollte, möchte allerdings nicht zu lösen seyn. Zum Glück macht aber unsre Oper keinen Anspruch auf den Preis eines solchen Ganzen. Erinnern Sie sich, dass schon im Gesange die beyden vereinigten Künste ihre besondre Individualität aufgeben müssen, um ein gemeinschaftliches Ganzes zu bilden. Soll nun der Gesang selbst wieder eine neue Verbindung mit andern Künsten eingehen, so wird er natürlich ebenfalls seine Individualität als Gesang theils aufgeben, theils beschränken müssen, je nachdem es die mit ihm zu verbindenden Künste erfordern. Sein poetischer Theil wird bestimmt durch das dramatische Wesen des Ganzen, welches selbst über die einzelnen lyrischen Stellen sich verbreitet; durch die Eigenheiten des Dialoges und der mit ihm verbundenen Handlung, welche selbst wieder dem eigentlichen Theater-Dialog Bestimmungen giebt, die der Dialog des dramatischen Gedichts nicht hat. Sein musikalischer Theil erhält seine hauptsächlichste Bestimmung durch die mit dem Gesange verbundene Instrumentalmusik, zum Theil auch durch die Mimik, und überhaupt soll nichts in der Oper seyn, was nicht wechselsweise Bestimmungen erhielt und Bestimmungen ertheilte, weil jeder Theil eines organischen Ganzen, dem Wesen des Organismus gemäss, zugleich Mittel und Zweck seyn muss. Für unsre Aufgabe interessirt uns die Verbindung des Gesanges mit der Instrumentalmusik am meisten, und Sie werden sich erinnern, dass ich alles bisher Gesagte schon einmal auf den reinen Gesang, ausser Verbindung mit Instrumentalmusik beschränkt habe. Wir sind jezt auf einem ganz neuen Felde, und die Bedenklichkeiten, welche dort nicht gehoben werden konnten, fallen vielleicht hier von selbst weg.

„Ich ahnde so etwas. Aber warum beschäftigten wir uns so lange mit unbefriedigenden Untersuchungen? Wir konnten mit einemmale da seyn, wo wir jezt sind."

Das konnten wir freylich. Es ist aber nicht um den Ort zu thun, sondern um das Orientirtseyn auf demselben. Auch hier z. B. werden wir nicht erfahren, wie Empfindungen ausgedrückt werden, aber wem der Ausdruck der Empfindung im Gesang sowohl als in der Deklamation bekannt ist, wird einsehn, wie dieser Ausdruck durch das Hinzukommen der Instrumentalmusik verändert werde, und wie es durch diese möglich sey, über die an sich leeren Stellen, — wie Sie sie nannten — den Geist des Ganzen zu verbreiten, und andre Stellen, deren poetischen Flug der Gesang nicht erreicht, durch ihre unmittelbare Macht fest zu halten. Die so genannte deklamatorische Musik findet bey dieser Betrachtung selbst ihren Platz, aber sie allgemein, als die einzige wahre Musik aufstellen zu wollen, möchte wohl einen Wortstreit, oder die Vernachlässigung eines Unterschiedes voraussetzen.

(Der Beschluss folgt.)

von Heinemann und C. G. Reissiger. Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Sämmtlich leicht und freundlich; allgemein ansprechend.

Sammlung italienischer Kammer-Duette — mit beygefügter deutscher Uebersetzung herausgegeben von G. W. Teschner. Duettino für Alt und Tenor (oder Sopran) von Carlo Coccia. L. III. Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Wie die ersten Heftchen; sehr leicht und angenehm für Liebhaber italischer Art.

Die Lebensfahrt, Gedicht von J. Jos. Reiff, für eine Singstimme (und Chor ad lib.), Musik von Ferd. Ries. Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Ein schöner, frischer Rundgesang, also am Besten mit dem angehangenen kurzen, dreystimmigen Chore auszuführen.

Vier Lieder für eine Singstimme — von Frdr. Wollank. 20stes Werk. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler. Pr. 12½ Sgr.

So leicht und fliessend, wie die meisten Gesänge des Entschlafenen. Das erste von Houwald ist uns das liebste, wenn auch die beyden folgenden eigenthümlicher sind. Das letzte aus Tieck's Blaubart ist zum Gesange geworden, was man jetzt gern hat.

Vier Gedichte von Göthe für eine Singstimme — von Bernh. Klein. Op. 41. Berlin, bey Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Die Sammlung enthält: Wanderers Nachtlied, Schäfer's Klagelied, rastlose Liebe, der ungetreue Knabe — sämmtlich durchcomponirt. 1) Einfach und sehnend, 2) Unruhe seufzend, 3) rastlos getrieben und schaurig mahnend, 4) wie von Ruchlosigkeit innerlich geschüttelt — ist der Charakter dieser vier Gesänge und doch Alles einfach. Das letzte im treuen Balladentone, reich gemalt und seltsam, wie eine Herbststurmnacht. Man wird sich, trotz der Einfachheit, in alle diese Gesänge erst hineinfühlen müssen.

Drey Gesänge für zwey Alttstimmen — von C. Rungenhagen. Op. 54. Erstes Heft der Duette für tiefe Stimmen. Berlin, bey Gröbenschütz und Seiler. Pr. 12½ Sgr.

Alle empfunden, leicht ausführbar und den Gedichten nach gut gewählt, also Vielen zugänglich und jedenfalls empfehlungswerth. Im dritten Duette muss der dritte und vierte Tact des Basses statt *cis* in *a* gesetzt werden.

Für Guitarre.

Grand Recueil pour la Guitare, contenant 48 Préludes et 24 Morceaux, soigneusement doigtés, divisé en quatre Parties — composé par Ferd. Carulli. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Partie I.: 12 Gr.; Partie II.: 16 Gr.; Partie III.: 20 Gr.; Partie IV.: 1 Thlr.

Herr C. hat eine ungeheure Menge Werkchen, meist Kleinigkeiten und Unterhaltungen, für dieses in manchen Gegenden immer noch beliebte Instrument geschrieben, die besonders in Frankreich ihre Liebhaber finden. Was hier gegeben wird, ist ausgewählter, als manches seiner beliebten Sächelchen; es ist zugleich nützlich. Er liefert hier nämlich eine Art praktischer Guitarren-Schule, so dass der erste Theil für die Anfänger bestimmt ist, in steigender Ordnung, mit genau angezeigtem Fingersatze; der zweyte für solche, die sich schon über die ersten Schulübungen erhoben und auf die unterste Stufe der Fertigkeit gebracht haben. Im vierten Hefte ist für Spieler der ersten Geschicklichkeit gesorgt. — Dazu hat er noch für solche, die nicht so schnelle Fortschritte machen, oder die sich im Spielen vom Blatte üben wollen, gegeben:

24 Morceaux très faciles pour la Guitare. Oeuv. 121. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

was Vielen gute Dienste leisten wird. — Auch folgende Neuigkeiten sind den Liebhabern zu empfehlen:

1. *Grandes Variations sur un Duo de l'Opéra: Don Juan, pour la Guitare seul — par J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 6. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.
2. *Air d'Ukraine varié pour la Guitare seul — par J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 7. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Das erste liefert Veränderungen auf: „Reich mir die Hand, mein Leben", die gute Geschicklichkeit fordern, im Ganzen sechs Variationen,

womit sich Einer hören lassen kann, der es versteht. — Das Thema von No. 2 hat vollkommen den bekannten russischen Zuschnitt. Was daraus gemacht wird, ist gleichfalls nicht leicht. Ein schlechter Spieler kann damit Erfolge haben, wie einst der Mann in Hameln. — Noch haben wir für Guitarrenlustige anzumelden:

Six Variations brillantes sur le thème favori „Denkst du daran" — par Robert Köhler. Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.

Sie sind recht hübsch, klingen brillant und sind nicht zu schwer, mögen daher wohl den Guitarristen empfohlen werden.

Vierstimmige Männergesänge.

Hannchen vor Allen, von W. Gerhardt; Tyroler Trinklied, von Ed. Lange; Wanderschaft, von W. Müller. Drey Gesänge für vier Männerstimmen in Musik gesetzt von Jul. Schneider. Op. 20. Berlin, bey Trautwein. Partitur und Stimmen: ¼ Thlr.

Das erste, oft componirte Lied hat hier Anfangs mit drey Bassstimmen zum Solo-Tenor, worauf der Chor in Hannchens Preis ausbricht, eine sehr muntere und tanzliche Melodie erhalten, die sicher ansprechen wird, wie das Trinklied in ähnlich heiterer Weise mit sehr viel Lala. Auch das dritte ist freundlich und gut in seiner leichten Art. Ein kleiner Druckfehler darf nicht fehlen.

---

40 *Choralmelodieen für 4 Männerstimmen. Herausgegeben von W. A. Auberlen* Schullehrer in Fellbach). Im Verlage des Herausgebers.

Die am gewöhnlichsten vorkommenden Melodieen sind gewählt worden. Das Octavformat ist hier zweckmässig. Sie sind auch für 4 Kinderstimmen anwendbar (zwey Discante und Alte). Sollen sie für 5 Kinderstimmen und einen Tenor (oder höhern Bass, wie der Verf. sagt) den Lehrern gebraucht werden, so muss die Basstimme eine Octave höher genommen, die Tenart des Liedes aber um eine Terz tiefer angestimmt werden u. s. w. Sie eignen sich auf diese Art für vielfachen Gebrauch. Eine Partitur ist nicht dabey. Die Umarbeitung der Melodie: „Jesus, meine Zuversicht" von N. F. Auberlen gefällt uns nicht; eben so wenig manche aufgenommene Veränderungen, die in der Gegend des Herausgebers sich eingeschlichen haben mögen. Solche Varianten sind freylich schwer zu beseitigen; sie machen fast für jede Gegend ein eigenes Choralbuch nöthig.

Frage und Antwort von Grillparzer für vier Tenore und vier Bässe, Musik von Jul. Miller. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 10 Gr.

Der zweychörige Gesang mag mit unter den vierstimmigen seinen Platz finden. Das zweyte Quartett soll eine Ueberraschung gewähren und unsichtbar seyn, sey es in einem Garten oder in einem Nebenzimmer. Es scheint seinen Zweck genüglich zu erfüllen, so viel wir aus blosem Stimmenabdruck ohne Partitur sehen. Der Text ist ernst.

Anfrage und Bitte. (Eingesandt.)

Einige Betheiligte zu der im Jahre 1831 beabsichtigten Verloosung der dem Universitäts-Musikdirector Naue in Halle gehörenden, sehr bedeutenden Sammlung gedruckter Musikalien der neuern Zeit, wünschten sehr in diesen Blättern gefällige Nachricht zu haben, ob die Verloosung derselben schon vor sich gegangen oder etwa noch weiter hinausgeschoben sey, indem einige entfernt wohnende Inhaber von mehren Loosen gern wissen wollten, woran sie wären und was sie von diesem Unternehmen zu halten hätten.

Notiz.

Hr. L. Schunke, Pianoforte-Virtuos aus Wien, wird in Leipzig sein Concert am 4ten Januar geben.

Nachricht.

Da das seither erledigte Amt eines Organisten und Musikdirectors an der Hauptkirche zu St. Johannis hiesiger Stadt mit Hrn. Carl Franz Theodor Sturm aus Leipzig besetzt worden, so werden hiervon die um dieses Amt sich angemeldeten Herren Bewerber in Kenntniss gesetzt, unter dem Bemerken, dass auf Verlangen die ihren Meldungsschreiben beygefügten Zeugnisse remittirt werden sollen.

[illegible] December 1833.

Der Magistrat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten December. N°. 52. 1833.

Recensionen.

Deuxième Sinfonie à grand Orchestre. Oeuv. 28, in D par A. Hesse. Leipzig, chez Fréderic Hofmeister. Pr. 3 Thlr. 16 Gr. (Duplirstimmen hierzu in beliebiger Anzahl, der Bogen 4 Gr.)

Wer jetzt mit einer neuen Symphonie auftritt, unternimmt etwas Grosses und Gefährliches; es gehört Muth dazu, wenn auch die nothwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten wirklich vorhanden sind. Die Beethoven'schen Kunstgebilde haben diese Musikgattung auf eine Höhe gestellt, über welche zu steigen kaum möglich seyn dürfte; wenigstens ist es bis jetzt noch Keinem möglich gewesen, so gross auch übrigens die Lust ist, ungewohnte Höhen zu erklimmen. Dann haben sich dieses Grossmeisters Riesenerzeugnisse, in Teutschland vorzüglich, so ungemein verbreitet, dass sie selbst an Orten sich zu Lieblingen des Publicums emporgehoben haben, von denen man kaum glauben sollte, dass ihre Aufführung zu Stande gebracht werden könnte. Und doch ist die Thatsache ausser allem Zweifel. Da muss denn freylich wohl jede neue Symphonie irgend eines Componisten der fast unwillkührlichen Vergleichung mit jenen grossartigen Lieblingen ausgesetzt werden. Streift nun eine oder die andere an die Beethoven'sche Weise, so heisst diese Nachahmung, und sie hat alsdann von Glück zu sagen, wenn sie nicht verworfen wird. Wagt sie aber in anderer Weise sich geltend zu machen, so wird sie sich gefallen lassen müssen, dass man von ihr sagt: Sie mag in ihrer Art wohl gut seyn, allein es ist doch kein Vergleich mit einer Beethovenschen u. s. f. Der Componist mag es also machen, wie er will, einen schweren Stand hat er immer. Soll man nun deshalb aufhören, Symphonieen zu schreiben? Das wäre das Uebelste, was uns geschehen könnte. Wir würden einen bedeutenden Rückschritt in der Kunst thun, wenn unsere teutschen Tonsetzer sich gar nicht mehr an dergleichen Werke wagen wollten, aus Furcht vor Misshandlung. Dass ein Beethoven nicht alle Tage in der Welt aufsteht, weiss Jeder; Er ist nur ein Mal da. Diess kann und soll aber andere Kunstgeübte nicht abhalten, ihre Kräfte zu versuchen; sonst hätte nach Händel auch Niemand ein Oratorium schreiben dürfen. Und doch haben wir seit jener Zeit manches Werk erhalten, das wir mit Recht unter die meisterlichen zählen, ohne dem Ruhme Händel's im Fache der Oratorien nur den geringsten Abbruch zu thun. Wir würden auch bereits im Fache der Symphonieen grossen Nachtheil haben, wenn seit Beethoven's Meisterschaft Alle geschwiegen hätten. Es hat dennoch welche gegeben, die sich neben unseren drey hohen Meistern glücklich zu behaupten wussten. — Nur wird es in Zeiten, wie die unseren sind, immerhin sehr misslich seyn, im Voraus von einer neuen Symphonie zu bestimmen, ob und wie sehr sie dem Publicum zusagen wird. Das hängt sogar oft genug von Umständen ab, die kein Mensch überblicken kann. Und so können wir denn auch nicht wissen, ob diese Symphonie das Glück hat, überall mit Beyfall aufgenommen zu werden. Dass sie es jedoch in ihrer Art werth ist, das wissen wir, so genau, als man diess nach sorgfältiger Lesung der Partitur, ohne das Werk gehört zu haben, wissen kann. Wir wissen auch, dass sie, zum ersten Male am 18ten September 1830 im Breslauer Theater unter Leitung des Componisten aufgeführt, mit Beyfall gehört wurde; ferner am 22sten May 1832 in Cassel unter Spohr's Leitung, was nicht wenig zu ihrem Gunsten spricht.

Geben wir nun nach bester Ueberzeugung eine gedrängte Uebersicht des Werkes. Ein nicht zu kurzes Grave, $\frac{4}{4}$, D dur, bildet eine Anfangs feyer-

liche, bald ernst bewegtere, harmonisch und melodisch unverkünstelte Einleitung, worauf ein gemessen fröhliches All. moderato, $\frac{4}{4}$, eintritt. Die Hauptmelodie, nebst harmonischer Begleitung vom Streichquartette vorgetragen, wird erst bey der Fortführung des Gedankens von allen Blasinstrumenten verstärkt und zwar im eigentlichen Sinne, so dass also die Figuren nicht in überreichen Imitationen verschränkt werden. Angenehm stellen sich kurze Zwischensolosätze der Bläser, mit dem Streichquartette wechselnd, unter die Massenbewegungen, die eben dadurch an Wirksamkeit gewinnen. Wir finden den wohl ausgearbeiteten, auch im zweyten Theile nicht übermässig gedehnten Satz in jeder Rücksicht klar zusammengehalten und durchaus unverkünstelt. Hätten wir einigen Noten auch hier eine andere Orthographie gewünscht, so wissen wir doch recht gut, dass sich freyere Notenstellungen theils in vollen Orchesterwerken leichter entschuldigen, theils dass diese Freyheiten einmal Sitte geworden sind, die nur durch guten Willen der Componisten beseitigt werden können. Es ist ziemlich allgemein, auf solche Kleinigkeiten nicht mehr Rücksicht zu nehmen.

Andante con moto, $\frac{3}{4}$, G dur, wird gleichfalls vom Streichquartett begonnen und schon im zweyten Gliede der ersten Abtheilung von Blasinstrumenten begleitet; eben so in der andern Reprise, worauf, wie in der Regel, die Ausführung nach und nach verschlungener in einandergreift. Das piss. der Saiten-Instrumente zur Harmonie der Bläser, der kurze darauf folgende Solosatz, die neue Figur der Violinen zu voller Orchesterbegleitung führen sehr schön zur Wiederholung des schlichten Hauptsatzes, worauf ein starker Zwischensatz in G moll marschähnlich erklingt, der durch eben so natürliche als wirksame neue Figurenbewegung bald wieder in Dur übergeht, zu dessen geschickt eingeführten Triolen die Bläser kurz darauf den ersten schlichten Hauptsatz vorherrschend hören lassen, in guter Haltung bis zum Ende.

Das Scherzo All. in D dur, das Trio in B dur. Nach den zwey Wiederholungssätzen des letzten wendet es sich in Moll, zur Erotterung des zu wiederholenden Hauptsatzes. Alles in jetzt gebräuchlicher, wirksamer Art.

Finale All., $\frac{4}{4}$, D dur. Die kurze Einleitung des Schlusssatzes mit vollem Orchester ist um so zuträglicher, je weniger in unmittelbarer Folge auf das Scherzo die einfache und muntere Melodie des Hauptsatzes gewirkt haben möchte. Auf alle Fälle wird sie durch diese Einleitung gehoben. Auch hier beginnt das Streichquartett. Der Vordersatz des zweyten Theils des Hauptsatzes gibt im Unbestimmten harmonischer Verzögerung einen wirksamen Contrast gegen die Klarheit des ersten Theils. Die ganze Oeconomie der früheren Sätze ist hier geschickt beybehalten, selbst der Einleitung wird am Ende des ersten Theils wieder gedacht. Reicher und wechselnder noch wird die zweyte Abtheilung, ohne im Geringsten die Klarheit zu verlieren.

Gehört also diese Symphonie nicht gerade unter die grossartigsten Gebilde romantischer Phantasiekraft, so gehört sie doch nach unserer Ueberzeugung zuverlässig zu den Werken, die ein in sich selbst geschlossenes Ganzes bilden und folglich zu rühmen sind. Wo also nicht absprechende Parteysucht, die leider jetzt nur zu gewöhnlich geworden ist, das grosse Wort führt, und wo man nicht allzu einseitig sich nur in eine einzige Musikart hineingestachelt hat, da wird diese Symphonie auch wohl gefallen. — Der vierhändige Klavier-Auszug erscheint nächstens.

G. W. Fink.

Für Pianoforte und Violine.

Grand Duo pour le Pianoforte et Violon composé par Joseph Klein. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Wir haben es hier durchaus mit einem eigenthümlichen Werke zu thun, das eben nichts gibt, als was die Seele spricht, unbesorgt und unbekümmert, ob und wie es gefalle, viel weniger darauf achtend, wie es sich gegen die Mode verhalte. Das verdient an und für sich Lob, auch von denen, die eine andere Musikweise vorziehen würden. Die Einleitung durch Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, ist so einfach, dass die Violine nur die Melodie des Klaviers unison verstärkt, welches Schlichte jedoch sehr bald eigen und ungesucht mannigfaltiger wird, schon im Andante und noch mehr im All. molto vivace, $\frac{6}{8}$, was seine Eigenheiten vorzüglich in rhythmischen Verhältnissen zeigt, worin es auch zuweilen für nicht völlig geübte Musiker seine Schwierigkeiten hat, grössere wenigstens, als diejenigen sind, welche die Bravour bietet. Für die Violine liegt nicht Alles gut in den Fingern. Ueberall reizt der eigenthümliche Geist Spieler und Hörer zu freundlicher Theilnahme auf. Selbst das

Scherzo hat nichts Nachgeahmtes, was jetzt etwas sagen will, und dennoch wird ihm Keiner das Wohlgefällige absprechen, weder im scharfen Hauptsatze, noch in seinem sonderbaren, immer aber sehr netten Trio, dem das Pizzicato der Violine überaus hübsch steht. So äusserst sanft dagegen das Larghetto quasi fantasia, $\frac{3}{4}$, erklingt, so wenig verlässt es doch die Grundfarbe des Ganzen und schattirt sich nur gebührend als eigene Mittelgruppe von den übrigen ab. Vielleicht dürften einige Pianofortespieler, die sich in den Bravouren des Tages gefallen, das Pianoforte etwas trocken finden. Der Schlusssatz, $\frac{4}{4}$, Presto, greift frischkräftig ein, als wandelten ein paar muntere Freunde durch unheimliche Gegenden ohne Furcht und Scheu; ihr gesunder Muth hebt sich nicht selten zu jovialem Scherz. Spielt sich nun das Ganze, sollen nicht blos die Noten abgegriffen werden, in seiner Eigenheit nicht ganz leicht, so ist es dafür auch etwas Anderes, als das Gewöhnliche. Man versuche sich also damit und sehe zu, wie weit man sich mit dem eigenthümlichen Fremdlinge zu verständigen vermag. Dass die Violinstimme in der sehr netten Ausgabe des Pianofortes in einem besondern Noten-Systeme beygefügt wurde, ist dankenswerth. Es zählt 57 Seiten in Hoch-Folio.

Grandes Variations pour Piano et Violon concertans — par G. A. Osborne et C. de Beriot. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis 1 Thlr. 4 Gr. (2 Fl. 6 Kr.)

Auch hier ist die Violinstimme dem Pianoforte zweckdienlich beygefügt. Schon die Einleitung ist schön brillant, dem eigen rhythmischen und sehr einschmeichelnden Thema (tempo di Menuetto aus A moll) angemessen, worauf tüchtige Veränderungen in wohl berechnetem Wechsel und eindringlicher Bravour sich hören lassen, so nett, lebhaft, scherzreich und im Adagio so anständig gefuhlvoll, wie man es Männern zutrauen muss, die mit dem Rechte der Salons vertraut sind. Darauf wird im ausgeführten Finalsatze die frische Lust immer mehr gesteigert bis zum Wirbel. Alles echt französisch, pikant, so dass zwey gute Bravourspieler Ehre damit einlegen werden.

Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement d'un Violon composée — par Charles Aug. Baron de Klein. Ebendaselbst. Pr. 16 gGr. (1 Fl. 12 Kr.)

Das ist ein Werk von ganz anderer Art, in echt teutscher, völlig solider Weise, fast der Mozart'schen Zeit sich nähernd, dem man ohne grossartigen Vortrag das gröaste Unrecht thun würde. Gleich der erste Satz, All. moderato, $\frac{4}{4}$, Es dur, ist voll gehaltreich, in ruhig edler Kraft und Schöne, gediegen ohne den geringsten Flitter. Das Adagio, $\frac{3}{4}$, As dur, nicht minder schön, als das Vorige. Das Scherzo allerliebst und der Schlusssatz, All., $\frac{4}{4}$, in dem der Geist aus dem Don Giovanni einige Male bedeutsam anklopft, abermals vortrefflich. Solide Spieler werden sich daran ergötzen. Nur verbessere man sorgfältig die Druckfehler und füge in der Violinstimme die Ritardandos bey.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, den 8ten December. Unter den musikalischen Productionen nahmen die vier Quartett-Soiréen und das Concert der Herren Gebrüder Müller aus Braunschweig das Interesse der Kunstfreunde ganz besonders in Anspruch. Ueber das seltene Zusammenspiel dieser vier in ein Ganzes sich vereinenden Künstler ist bereits berichtet worden. Das Concert dieser harmonisch vereinten Gebrüder wurde am meisten durch das vollkommen reine, kunstfertige und seelenvolle Violinspiel des Concertmeisters Carl Muller ausgezeichnet, welcher ein Violin-Concert von Maurer (Manuscript), „les adieux" — eine sehr gehaltvolle, charakteristische Composition — ferner eine von Georg Müller sehr wirksam gesetzte Polonaise für zwey Violinen mit dem Componisten, und ungemein schwere, jedoch glänzende Variationen auf den Sehnsuchts-Walzer von Pechatscheck mit der vollendetsten Technik und grössten Kunstfertigkeit, zugleich aber so rein, mit so seelenvollem Tone, perlender Rundung der Passagien und meisterhafter Leichtigkeit der Bogenführung, frey von jeder Manier, mit dem feinsten Geschmack und innigsten Gefühl vortrug, dass der höchste Zweck vollkommen erfüllt wurde, den eine Kunstleistung sich zum Ziele setzen kann. Die vier Brüder Muller vereinten sich in zwey Sätzen des trefflichen Quartetts von Beethoven in C dur, Op. 59, wie in der ursprünglich für vier Violinen compo-

nirten Concertante von Louis Maurer, welche der hiesige Kammermusiker Töpffer für zwey Violinen, Viola und Violoncell recht geschickt und wirksam eingerichtet hatte, zu dem unvergleichlichsten Ensemble, wie es nur selten anzutreffen seyn möchte.

Die Herren Musikdirector Möser und Kammermusikus Ries setzten ihre musikalischen Unterhaltungen mit gleich lebhafter Theilnahme fort, welche sich in den Möser'schen Soiréen vorzüglich den Symphonieen von Haydn, Mozart und insbesondere Beethoven zuwandte, dessen drey erste Symphonieen, besonders aber die Eroica, weit vollkommener, als früher, mit wahrhaft ergreifender Wirkung ausgeführt wurden. Auch der Vortrag der Quartetten von J. Haydn in A dur, Op. 55, und Mozart in C dur mit den viel besprochenen Vorhalten in der Einleitung fand verdiente Anerkennung. Das Beethoven'sche Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in B dur, Op. 97. wurde von Hrn. C. Arnold mit schönem Anschlage, sicherer Fertigkeit und angemessenem Vortrage auf einem stark tönenden Kisting'schen Flügel vorgetragen, welcher die discrete Begleitung fast zu sehr deckte. — Die Herren Ries, Maurer, Böhmer und Just führten Quartette von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Onslow, Spohr, Haydn, Ferdinand Ries u. s. w. recht genau, fertig und im Charakter der Compositionen aus.

Die talentvolle junge Sängerin Dem. Lenz zeigte in einem Concerte, welches dieselbe im Saale der Singakademie veranstaltet hatte, gute Fortschritte in ihrer künstlerischen Ausbildung, vorzüglich im Vortrage einer Arie aus Mozart's „Così fan tutte." Für die neuitalienischen Gesänge ist die Volubilität der natürlich angenehmen Stimme noch nicht hinreichend entwickelt. — Ein Clarinettist von vorzüglichem Ton und bedeutender Fertigkeit, Herr Kammermusikus Seemann aus Hannover, liess sich im Zwischenacte im Königl. Schauspielhause mit Beyfall hören, den auch der 11jährige Violinspieler Julius Stern und dessen Schwester, eine fertige Klavierspielerin, erhielt. — Die Singakademie führte in ihrem ersten diessjährigen Abonnements-Concerte Händel's Oratorium „Saul" hier zum ersten Male ganz gelungen, mit nachhaltigem Eindruck auf, den die Gediegenheit des grossartigen Werks verbürgte, auf dessen Vorbereitung der sorgsamste Fleiss verwendet war. Der ausdauernde Eifer des jetzigen Directors, welcher die ernste, heilige Gesangmusik mit wahrer Liebe umfasst, verdient in dieser Hinsicht gerechte Anerkennung. Bey der Wichtigkeit dieses klassischen Werkes können wir uns ein genaueres Eingehen darauf um so weniger versagen, als die Oper nur wenig Raum und Zeit bedürfen wird. Händel's „Saul", 1740, mithin ein Jahr vor dem „Messias" geschrieben, trägt, seinem Stoffe gemäss, mehr den lyrisch-dramatischen, als religiösen Charakter. Mit Meisterzügen ist die Wildheit, der Ingrimm des neidischen, stolzen Saul, im stärksten Contrast mit dem frommen, demüthigen David, welcher für eine Altstimme treffend gesetzt ist, ferner die innige Liebe Sila's, der Uebermuth der stolzen Merab und die treue Freundschaft des sanften Jonathan gezeichnet. An Chören ist diess Oratorium weniger reich, weshalb auch der Herr Director Rungenhagen sehr zweckmässig den im Oratorium so wichtigen Chor an mehren Gesängen, unbeschadet der Melodie und Harmonie der Original-Composition, Theil nehmen liess, um die sonst unausbleibliche Einförmigkeit der vielen Arien zu unterbrechen, welche doch nothwendig mehr oder weniger der Form ihrer Zeit gemäss gehalten sind. Ungeachtet der bereits vorgenommenen Abkürzungen währte dennoch die Aufführung des reichhaltigen Werks fast drey Stunden. Ausser den durchgängig im declamatorischen Ausdrucke vortrefflichen Recitativen machten den lebhaftesten Eindruck fast sämmtliche Chöre, vorzüglich die kunstreich fugirten Schluss-Chöre jedes Theils, und der Anfangs-Chor des zweyten, in welchem zu dem Basso ostinato, welcher die Tonleiter abwärts consequent beybehält, die verschiedenartigsten Melodieen und Harmonieen mit grosser Kunst und doch so hoher Einfachheit angewendet werden. Die grossen Scenen Saul's, wie die Arie der Zauberin in F moll, in wunderbar widerstrebendem Rhythmus (indem $\frac{4}{4}$ in $\frac{3}{4}$ Tact absichtlich gedrängt ist), mit ausgehaltenen Tönen der Oboen und Fagotte, während die Saiten-Instrumente unabhängig fortschreiten, endlich die Geistererscheinung Samuel's (von Fagotten dumpf begleitet), der in Samson wiederholt benutzte, rührend einfache Trauermarsch, mit Flöten, Posaunen und Pauken höchst wirksam instrumentirt, die Trauergesänge um die gefallenen Helden, wie die erhebenden Kampflieder zeugen vom Genie des im Oratorium so unnachahmlich grossen Tonsetzers. Die Wahl dieses hier noch nie vollständig gehörten Werks war mithin sehr zu billigen. Auch die Soli wurden meist von vorzüglichen Künstlern gesungen.

So erfreute der klare, schöne Vortrag der Mad. Decker (v. Schätzel) als Sila, die weiche, volltönende Stimme der Mad. Türrschmidt als David, der ausdrucksvolle, innige Gesang des Hrn. Mantius als Jonathan und der declamatorische, charaktervolle Vortrag des Hrn. Zschiesche in der Partie des Saul, welche derselbe unvorbereitet übernommen hatte und mit grosser Sicherheit ausführte. Auch Merab und die Zauberin waren durch Dem. Böttticher und Lenz gut besetzt. — Zunächst bringt die Singakademie ein neues Oratorium von C. Löwe, „die sieben Schläfer" zur Aufführung.

Königliches Theater. Diese Bühne hat seit Herold's mehrmals ohne besondern Eindruck wiederholtem Singspiele: „Der Zweykampf" („Pré aux Clercs"), welches im October erschien, noch keine neue Oper wieder zu Tage gefördert. Einstudirt wird schon längst die von dem Hrn. Baron v. Lichtenstein selbst gedichtete und in Musik gesetzte Oper: „Die Herren von Nürnberg", also ein echt deutsches Nationalwerk, welchem wir den besten Erfolg aufrichtig wünschen.

Cherubini's „Wasserträger" wurde mit ziemlich gutem Erfolge wieder in Scene gesetzt, obgleich Bader's und Genu's gemüthvolle Auffassung der Rollen des Armand und Micheli theilweise vermisst wurde. Der Werth der köstlichen Musik entschädigt indess für noch grössere Mängel. Völlig unbeachtet ging das Auftreten der Dem. Sophie Hoffmann als Fatime in Oberon vorüber. Wo ist die frühere Reinheit und der Klang dieser sonst so wohltönenden Altstimme hingeschwunden? — „Hans Heiling" von Marschner wurde mit veränderter Besetzung wiederholt. Dem. Lenz hatte die Königin der Erdgeister, Hr. Mantius den Conrad passend übernommen. „Figaro's Hochzeit" von Mozart wurde einige Male recht gut gegeben. Dem. Böttticher singt die Gräfin rein und mit Ausdruck. Sonst ist nichts Bemerkenswerthes zu erwähnen.

Das Königsstädtische Theater empfindet eine schmerzliche Lücke durch das Ausscheiden der Dem. Sabine Heinefetter, deren letzte Gastrolle Semiramis in der Rossini'schen Oper war. Dem. Hähnel und Mad. Schodel sind indess Beyde so werthvolle dramatische Sängerinnen, dass zu hoffen ist, die thätige Direction werde solche bestens zu benutzen wissen. Bereits ist der gelungene Versuch gemacht, Gréiry's „Raoul der Blaubart", eine seiner charaktervollsten Opern, der Vergessenheit zu entreissen, und es wäre zu wünschen, dass diese Bühne, bey der jetzigen Erweiterung ihrer Concession, auch Cherubini's Lodoiska, Faniska, Mehul's und Dalayrac's angenehme Singspiele restauriren möchte. Denn wird uns in neuester Zeit wohl Besseres geboten? —

Schliesslich sind noch zwey kirchlich musikalische Feyerlichkeiten zu erwähnen: 1) Das Kirchweihfest in der hiesigen St. Hedwigskirche, an welchem eine von J. P. Schmidt neu componirte Messe für vier Solostimmen, Chor und Orchester, unter Leitung des Hrn. Musikdirectors Beutler und Mitwirkung der Dem. Grünbaum, Lehmann, der Herren Hoffmann (dessen Vortrag des Graduale besonders wirksam war) und Zschiesche mit der der Würde des Zwecks angemessenen Wirkung aufgeführt wurde. 2) Die jährliche Gedächtnissfeyer der Verstorbenen, in der neuen Kirche durch eine eigens dazu gesetzte Trauermusik des Herrn Musikdirectors Girschner gefeyert, in welcher besonders ein Bass-Solo, von Hrn. Hammermeister kräftig gesungen, durch die obligate Posaunen-Begleitung effectvoll hervortrat.

Der berühmte dramatische Sänger Hr. Wild aus Wien hat hier seine Gastspiele auf der Königl. Bühne als Zampa und Otello bereits begonnen. Das Nähere darüber im December-Berichte.

Breslau. Wie überall, war auch hier der Sommer an öffentlichen musikalischen Leistungen ziemlich arm. Ich könnte meinen diessmaligen Bericht leicht bedeutend ausdehnen, wenn ich Ihnen von manchem Genusse, den mir ein Sommeraufenthalt in Prag, den böhmischen Bädern, Dresden und Berlin verschaffte, erzählte, wovon Ihnen aber Ihre Herren Referenten in den genannten Orten berichtet haben. So sey denn bey dem geblieben, was Schlesien angeht. Von Virtuosen haben uns nur wenige heimgesucht. Der mehrfach vortheilhaft bekannte Violinspieler Hr. Panofka, meistens auf Reisen, besuchte Breslau, seine Vaterstadt, ohne sich anders als in Privatzirkeln hören zu lassen. Hier aber erfreute er durch ein elegantes, an französische Manier streifendes Spiel. — Von grösseren Musikaufführungen ist die des Schneider'schen „Weltgerichts" (durch den hiesigen akademischen Musik-Verein zum Besten der durch Brand verunglückten Bewohner Grottkau's veranstaltet) zu nennen, welche allgemein befriedigte. — Die Gesang-Vereine schlesischer Schullehrer gaben ihr jährliches Mu-

sikfest, durch die thätige Hülfe des sehr verdienten, nunmehr nach Potsdam versetzten Seminarien-Directors Hientzsch wesentlich unterstützt, in Reichenbach, woselbst unter Anderm schätzbare Compositionen schlesischer Componisten, als: Köhler, Richter, Philipp und Anderen gegeben wurden. Meine Abwesenheit von Schlesien hinderte mich selbst, der schönen Feyer beyzuwohnen und Ihnen mehr darüber zu berichten. — Ich komme nun zu einem für uns noch bedeutendern musikalischen Ereignisse, dem in Breslau zu Ehren der hier statt findenden Versammlung deutscher Naturforscher veranstalteten Musikfeste. Es vereinte die bedeutendsten Kräfte Breslau's, und fand in der Bernhardinerkirche an zwey Abenden statt. Den ersten Abend füllte „Jephtha" von Händel, nach Mosel's schöner Bearbeitung. Ueber das Werk und dessen Bearbeitung enthielt Ihre Zeitung längst schon sehr wahre Bemerkungen. Ich habe also nur von der Aufführung zu sprechen, die unter der Leitung des Hrn. Cantors Siegert im Allgemeinen sehr wacker von Statten ging. Am zweyten Abende eröffnete die Feyer Beethoven's C moll-Symphonie. Die Leitung derselben durch Hrn. Cantor Kahl bekundete die Umsicht und das Verständniss dieses riesenhaften Werkes, welche uns in dem tüchtigen Dirigenten einen wahrhaft gebildeten Musiker erblicken lassen. Das Ganze gewährte in dem hohen gothischen Raume einen tief erschütternden Eindruck, den nur wenige Fehler der Blasinstrumente schmälerten. — Eine Ernte-Cantate von Köhler erschien als ein freundliches, achtbar gearbeitetes Werk, worin besonders die Soli durch gefällige Form sich empfehlen. Mehr durch die Gewalt sehr feuriger Chöre wirkte ein grosser Psalm von A. Hesse, der so wie die Herren Köhler und Freudenberg die Pausen zwischen den Musikstücken durch Orgelvorträge erfreulich ausfüllte. Am wenigsten sprachen Stücke aus Schneider's Oratorium: „Christus das Kind" an, vielleicht um ihrer Vereinzelung willen. Höchst würdig aber ward das Ganze durch den zweyten Theil von Spohr's tiefsinnigem Werke: „Die letzten Dinge" beschlossen, der einen lang nachhaltigen Eindruck hinterlassen hat. Sänger und Sängerinnen unserer Bühne, als Hr. Wiedermann, und die Damen Piehl und Marra unterstützten das ganze Unternehmen sehr wirksam, so wie sehr viele Dilettanten. Zuhörer waren weit und breit zusammengeströmt und erkannten dankbar die Verdienstlichkeit des ganzen ehrenwerthen Unternehmens. — Nun habe ich Ihnen noch zu berichten, dass sich der talentvolle junge Componist Otto Nikolai, längst durch viele treffliche Lieder bekannt, aus Berlin hieher gekommen, in einem Concert als Sänger und Klavierspieler hören liess. Sein Gesangvortrag ist, trotz seiner schwachen Stimme, sehr schön, sein Klavierspiel aber nicht eben bedeutend ausgebildet. Seine Compositionen verrathen bey gründlicher Kenntniss des Wissenschaftlichen ein reiches dichterisches Gemüth. Der junge aufstrebende Künstler geht auf einige Jahre nach Rom. — Endlich liess sich Herr Wolf, Klavierspieler aus Warschau, im Theater hören, und zeigte sich als einen talentvollen Anhänger der Chopin'schen Spielmanier. — Bey Gelegenheit des Theaters muss ich erwähnen, dass wir hier, nachdem Hr. Jäger uns verlassen, an einem ersten Tenoristen Mangel leiden. Unser Bühnen-Personal ist durch die Damen Marra und Fuith bereichert worden. Man gab: „Moses" von Rossini mit Beyfall und den unnatürlich verzerrten „Zampa" bis zum Ueberdruss. Mit Neujahr übernimmt Hr. Haake aus Mainz die hiesige Bühne. Ueber das neue Opern-Personal werde ich zu seiner Zeit berichten.

August Kahlert.

Dresden, am 15ten December. Auch hier sind die Gebrüder Müller aus Braunschweig gewesen, haben vier Mal öffentlich und mehre Male in Privatzirkeln gespielt. Sie werden in Kurzem einen europäischen Ruf bekommen und sie verdienen ihn. Jeder einzelne ist Meister auf seinem Instrumente; im Ensemble ordnet sich jeder dem Ganzen unter, und dennoch, sobald einer nur ein paar Tacte Solo hat, hört man in Ton, Fertigkeit und Seele des Vortrags wieder den Meister. Oft spielen sie wie Maschinen so genau, so eigensinnig präcis, und dann wieder einzeln wie Genien im Licht, raum- und zeitlos. Mit einem Worte, sie sind Meister vom ersten Range, in ihrem Genre bis jetzt unerreicht, vielleicht auch unerreichbar, denn in dem Umstande, dass sie eben vier Brüder sind, scheint mir psychologisch und musikalisch viel Tiefes zu liegen. Der Leipziger Correspondent hat Recht: wem sie nicht gefallen, der verdient sie nicht zu hören. Eben so ungegründet finde ich die hier einmal gehörte Bemerkung, es mangele ihnen Feuer. Wer den rasenden Tonsturm, das donnerähnliche Forte einer Symphonie vom Quartette fordert, hat nicht überlegt, was er

fordert; übrigens höre man von ihnen das Beethoven'sche Quartett mit der Fuge am Schlusse, wenn man sich überzeugen will, dass sie so viel Kraft und Feuer haben, als vier Instrumente und vier Spieler nur hergeben können. Bey dieser Gelegenheit sey auch ihrer herrlichen italienischen Instrumente Erwähnung gethan, die so selten sind, als ihre Spieler. Die vier Brüder sind auch zwey Mal von hiesigen Dichtern besungen worden. — An der katholischen Hofkirche gab man heute Nachmittag die neueste Vesper des Kapellmeisters Reissiger. Ein durchaus originelles Werk, voll tüchtiger Arbeit, reicher Phantasie und eben so reicher, oft wunderlicher Harmonie. In der äussern Form hatte der Componist die hier sehr bekannte schöne Naumann'sche Vesper vor Augen gehabt, wo jeder Satz mit demselben — man verzeihe den Ausdruck — Refrain schliesst. Aber nur im Zuschnitt lag die Aehnlichkeit, im Uebrigen ging der Componist seinen eignen, oft, wie gesagt, sehr originellen Weg. Das „In Exitu" war die Krone des Ganzen. Ein feiner Beobachter sagte mir, ihm dünke das Magnificat etwas zu weltlich und die Hauptfigur des Satzes

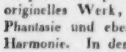

etwas theatralisch. Ich konnte das nicht in Abrede stellen, so wenig als jener Beobachter, dass das Ganze eine schöne und sehr subjective Farbe habe. — *C. B. Freyh. v. Miltitz.*

Bemerkung des Redacteurs.

Die nützliche Angabe der Seitenzahl des 5ten Jahrganges dieser Blätter (1830), wo Paganini's Autobiographie zu lesen ist, veranlasst mich, anzuzeigen, dass ich vom Jahre 1831 an die Arbeit der Anfertigung der Inhalts-Register der Jahrgänge selbst übernommen habe.

Ueberflüssiges.

17 Das Gallenmännchen hat sich im Kometen schon wieder entladen. Es hat phantasirt, wozu ihm ein Berliner Unterhaltungsblatt, Don Quixote, als Autorität verholfen hat. Wenn nun der Ritter von der traurigen Gestalt in seiner Rolle bleibt und eine Windmühle für ein Heer ansieht: so ist das in der Ordnung. Wenn aber besagtes Männchen die wirklich vom Redacteur geschriebene, etwa achtzeilige kurze Anzeige der sechs Lieder von Heine und Trendelenburg für salbungsreichen Ernst idealer Schönheitsdarstellung anzusehen im Stande ist, und nicht für eine mit Absicht zusammengeschobene Beurtheilungs-Carricatur nach Art der Ueberschwenglichen, was das kleine Ding offenbar ist und seyn soll: so muss es ihm wohl am Besten fehlen, was wir ihm zum neuen Jahre aufrichtig wünschen.

In sechs Jahrgängen und ¼ darüber, die wir redigirten, bey so ausserordentlich gutem Willen dennoch nichts Zweckdienlicheres herauszuklauben, wäre selbst für die allerbeste aller möglichen Zeitschriften etwas ganz Unerhörtes, was wir uns zur grössten Ehre rechnen würden, wenn ein Gesunder gesprochen hätte.

Es wird jedoch nicht übel seyn, wenn wir uns von nun an ein Oppositions-Kämmerchen anlegen, worin Seltenheiten ähnlicher Art in freyen Vorträgen verhandelt werden sollen, so weit es die nothwendige Hochachtung gegen ein gebildetes Publicum erlaubt. Man soll auch dadurch nichts Wesentliches einbüssen; wir werden das Kämmerchen nur zum Ueberschüssigen und Ueberflüssigen rechnen.

Für die Orgel und den Männerchor.

Variationen für die Orgel über die Choral-Melodie: Valet will ich dir geben u. s. w. nebst Vorspiel verfertigt — von J. J. Müller (Musikdirector in Erfurt). 76stes Werk. Eigenthum des Componisten. Erfurt, zu haben bey Suppus, Pr. 10 Sgr.

Das Vorspiel hebt sehr vollgriffig an, wechselt gut mit Vierstimmigem und ist überhaupt glücklich und gedankenreich fortgeführt bis gegen das Ende, das wir eher gewünscht hätten, wenigstens erhöhen die Ausspinnungen auf S. 3, wo es in C dur leitet, den guten Eindruck des Vorigen nicht. Es folgt nun der Choral mit kurzen Zwischenspielen durchaus vierstimmig, wo uns in der fünften Strophenzeile folgende Stellung aufgefallen ist:

— Die erste Variation führt die Melodie in der Oberstimme, die zweyte im Tenore, die dritte mit dem Pedale, geschickt und kirchlich, wozu die vierte mit vollem Werke ein ausgearbeitetes Allegro als kräftigen Schlusssatz fügt, der fertig gespielt seyn will. Die Noten stehen nicht überall sicher an ihrer Stelle. Das Werk ist Hrn. Rink gewidmet.

---

6 Lieder für vier Männerstimmen — von Joseph Panny. Op. 31. In Commission bey B. Schott's Söhnen in Mainz.

Alle sind fröhlicher Natur, alle leicht ausführbar; die Hälfte derselben ganz schlicht, frisch herausgesungen und ohne alle weitern Ansprüche; die andere Hälfte mischt etwas Effectgesuch mit unter, aber nur mässig, so dass sie sämmtlich von fröhlichen Leuten gern gesungen und gehört werden mögen. Den vier Männerstimmen ist auch eine Bearbeitung für eine Stimme und für Pianoforte zugesellt, welche zur Leitung des Männergesanges und zum Alleinvortrag gut ist.

Mignon's Sehnsucht (Kennst du das Land) in Musik gesetzt für vier Männerstimmen — von J. H. Lange, Organist in Bremen. Beym Verf.

Der Gesang ist den Liedertafeln zu Bremen, Hannover und Nienburg gewidmet, nur in Stimmen lithographirt, einfach angemessen und eigen gefällig obschon das Lied sich besser für Sologesang schickt.

Zum Titelkupfer.

Die hohen Verdienste des überall ruhmvoll gekannten und tief verehrten Meisters der Tonkunst, des schon vom Jahre 1773 an bis auf diesen Augenblick unermüdlich und genial wirksamen Mannes in den verschiedensten Fächern der Musik, machen es uns zur zuversichtlichsten Gewissheit, einen gerechten Wunsch des tonkundigen Publicums mit dem wohlgetroffenen Bildnisse des jugendlich rüstigen Greises, Maria Luigi Zenobi Salvador Cherubini's, erfüllt zu haben.

Wir hätten zwar allerdings nicht erst nöthig, an das ausserordentliche Genie des bewunderten Meisters mit vielen Worten zu erinnern, das er uns in seinen allgepriesenen, in ihrer Eigenthümlichkeit unübertroffenen Opern, namentlich in seinem entzückenden „Wasserträger", seiner grossartigen „Lodoiska" und „Faniska", und noch jetzt wieder in seinem neuesten Bühnenwerke „Ali-Baba" offenbarte, von welchem letzten ehestens gehandelt werden muss; eben so wenig an die Werthschätzung, die seine kirchlichen Arbeiten sich überall erworben haben. Seine Werke, unter jedem gebildeten Volke gekannt, geehrt und geliebt, sprechen am lautesten für ihn. — Da es aber unter die vorzüglichsten Genüsse jedes echten Kunstfreundes und besonders aller dankbaren Gemüther gerechnet werden muss, die, wenn auch zum Theil, ja sogar völlig gekannten und anerkannten Verdienste unserer Ersten und Besten in Kunst und Wissenschaft, mit Liebe dargestellt, sich neu wieder vorüberführen und in frischere Erinnerung bringen zu lassen; so gedenken wir hier mit lebhafter Freude nicht blos im Ganzen des segenreichen Wirkens des grossen Veteranen der Tonkunst, sondern sind auch überzeugt, etwas Zeitgemässes zu thun, wenn wir in einem der nächsten Stücke unserer Blätter Cherubini's Leben und Werke zum Gegenstande einer ausführlichen Abhandlung machen, die uns um so mehr als Bedurfniss erscheint, je seltener das Glück ist, ein so hohes Alter mit vollem Jugendgefühl verbunden zu sehen, wie diess in Cherubini, seinem „Ali-Baba" zufolge, sich so ausgezeichnet vereint erweist.

Möge der hochgeehrte Greis noch lange in voller Stärke und Heiterkeit die Früchte seines ruhmvollen Wirkens geniessen und uns noch oft mit Werken junger Empfindung und vollendeter Geisteskraft erfreuen, wie es ihm bis diesen Augenblick zum Erstaunen Aller so einzig gelungen ist.

Anzeige.

Eine Geige von Antonio Stradivarius,
Grosses Format,

ist zu verkaufen für 250 Stück Fed'or baar. Auskunft ertheilt auf frankirte Briefe die Probst'sche Musikalienhandlung in Leipzig.

Beschreibung des Instruments.

Grossartiger, voller, runder und starker Ton. Sowohl in der Tiefe, als in der höchsten Höhe kräftig und dabey höchst seelenvoll. Es ist im Quartett so grossartig, wie im Concert, und tritt in dem grossen Orchester vor allen anderen Instrumenten hervor. Alle Kenner, die es gesehen, gehört und gespielt, sind davon entzückt, und alle anderen Instrumente, die bis jetzt damit zusammengestellt worden sind, konnten in keiner Beziehung mit ihr einen Vergleich aushalten.

Anmerkung. Es ist eine von den sieben Geigen, welche Stradivarius wirklich eigenhändig gebaut hat, die sich durch Grösse, Fläche und Lack, wie an Ton, vor seinen übrigen Fabrik-Instrumenten auszeichnen.

(Hierzu das Intelligenzblatt Nr. XVII., die Inhalts-Anzeige dieses Jahrganges und das Titelblatt mit Cherubini's Bildnisse.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Recension.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe, in Musik gesezt, und Ihro Kaiserlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin Helena Pawlowna — — gewidmet von Friedrich Heine, Herzogl. Meklenb. Schwer. Kammermusikus. Leipzig, in Commission bey Breitkopf und Hartel. (Ladenpr. 1 Thlr.)

Es hat dem Rec. viel Freude gemacht, diese Sammlung von Liedern, und durch dieselbe ihren Verfasser, von dem er bis dahin noch gar nichts wusste, kennen gelernt zu haben. Die Sammlung ist offenbar eine der besten, die seit Jahr und Tag erschienen sind, und bestehet aus neun deutschen und drey französischen Liedern oder Gesängen (mit dem leztern Ausdruck ist das gemeynt, was man gewöhnlich, und wunderlich genug, durchkomponirte Lieder nennet, und was vielleicht besser Canzonette genannt würde.) Die Gedichte sind gut gewählt — mannichfaltig in Inhalt und Form, meistens wenig bekannt und also nicht schon, wer weiss wie oft durchgesungen, sind musikalisch, und doch wenigstens sämtlich von so viel poetischem Werth, dass man sich nicht mit dem ersten Vers begnügen, sondern sie sehr gern ganz singen mag. Der Komponist hat mit Geist, mit gewiss nicht gemeiner Geschicklichkeit, und mit noch seltnerer Sorgfalt den Sinn eines jeden, und auch, was der Mahler den Ton des Ganzen nennt, in seiner Musik vortrefflich wiedergegeben, dabey die Behandlung der Worte keinesweges vernachlässigt — also die ersten Forderungen an einen Lieder-Komponisten erfüllt, und zugleich die sichersten Mittel, immer interessant und neu zu bleiben, benuzt. Der Gesang ist fast überall leicht und fliessend; zum Vortheil mancher Sänger und Sängerin sind alle Stellen, die einen etwas weiten Umfang der Stimme verlangen oder schwere Intervallen enthalten, doppelt und erleichternd geschrieben; Harmonie und Akkompagnement sind nirgends überladen, aber nachdrücklich und bedeutend, wo dazu der Ort ist. Am besten haben dem Rec. gefallen: der Hirtin Nachtlied, S. 6.; das Lied von Lafontaine S. 10.; die Elegie: Ich wähnte zwar, ich könnte von dir lassen, S. 14.: (mir das allerliebste der Sammlung. Meisterhaft ist darin besonders die Musik zu den Worten: als, unbekannt mit deines Herzens Tücke, ich Gift von deinen Lippen sog, S. 15. Wer seinen Dichter so trifft, der hat Beruf zur Gesangskomposition) und das Trinklied, S. 18., für zwey Tenorstimmen und eine Bassstimme mit Klavierbegleitung gesezt, das eine gewisse derbe, wiederhaltige Lustigkeit hat, die hier recht wohl thut. Die Romanze, S. 20 folg. gefallt mir am wenigsten, so wie ihr Langbeinischer Text. Die folgenden drey französischen Gesänge sind sehr hübsch. Die Musik zu den Worten des ersten: Ne pleure pas, mon amie: j'ai peu de tems à souffrir: tout mal cesse avec la vie, et qui te fuit, va mourir — (S. 24 Ende und 25.) lässt sich beynahe der oben angeführten an die Seite setzen. Die artigen Variationen des Akkompagnements zu der Romanze, S. 29. folg., thun recht sehr gute Würkung auf der Harfe, weniger, auf dem Klavier.

So mag denn dies angenehme Werkchen dem Publikum empfohlen, und sein Verf. zur Fortsetzung solcher Arbeiten ermuntert seyn. Kleine Flecken, wie die Behandlung der Sylben S. 15. Takt 2., die doch immer unreine Harmonie S. 32. lezter, S. 33. vierter Takt — so gut sich beyde verbergen, und so viele grosse Männer sie sich zu Schulden kommen lassen, bleiben dessen ungeachtet kleine Flecken, die der sich ernstlich bildende wohl an Andern, aber nicht an sich selbst zu entschuldigen geneigt ist, und die also auch Hr. Heine in Zukunft noch sorgfältiger vermeiden wird.

Kurze Nachrichten.

Berlin, d. 4ten Dec. An Konzerten hat es, seit meinem lezten Briefe, uns nicht gemangelt.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XVII. 1833.

Anzeige.

Verkauf eines Flügels mit kleiner Klaviatur.

Ein für kleine Hände angefertigtes, noch wenig gebrauchtes Flügel-Pianoforte, 6 Octaven gross, von gutem Ton, sehr leichter Spielart, wozu auch noch ein Chiroplast gegeben wird, soll für 110 Thlr. Pr Cour. verkauft werden; der Umfang einer Octave auf diesem Instrumente beträgt 6 Zoll Rheinisch Maass. Nähere Auskunft ertheilt der Kammermusikus C. Herrose zu Stettin, Kuhstrasse, No. 290.

Ankündigungen.

Im Laufe dieses Monats erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Hartknoch, Ch. Ed., Le Tendresse, la Plainte et la Consolation. Trois Nocturnes caractéristiques pour le Pianoforte. Oeuvre 8.

— Six grandes Valses, composées à l'occasion du couronnement de l'Empereur Nicolas I., pour le Pianoforte. Oeuvre 9.

Schmitt, Jacques, Introduction et Rondeau pour le Pianoforte. Oeuvre 112.

Enckhausen, Heinr., Sonate für Pianoforte und Violine. 3stes Werk.

Kalkbrenner, Fr., Variations brillantes pour le Pianoforte sur une Mazourka de Chopin. Oeuvre 120.

Mosche les, Ign., et Felix Mendelssohn-Bartholdy, Variations brillantes sur la Marche de Preciosa, pour le Pianoforte à quatre mains.

Später erscheinen bey mir, ebenfalls mit Eigenthumsrecht:

Chopin, Fr., Grande Fantaisie sur des airs polonais pour le Pianof. avec Accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 13.

— Krakowiak, grand Rondo de Concert pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre. Oeuvre 14.

Onslow, George, Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, arrangés pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuvre 26. No. 1. 2. 3.

— Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuvre 47.

Leipzig, im December 1833.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

In der Math. Rieger'schen Buchhandlung in Augsburg ist erschienen und in allen soliden Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Würde der Frauen, Gedicht von Schiller. In Musik als Duett für Sopran oder Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte gesetzt von F. X. Held. Preis 1 Thlr. oder 2 Fl. 48 Kr.

Dieses Werk wurde allgemein günstig aufgenommen, und Jeder, der es seiner eigenen Prüfung unterwirft, wird es, in seiner Erwartung befriedigt, aus den Händen legen. Hier und in München wurde es zu wiederholten Malen mit gesteigertem Beyfalle vorgetragen.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von Bachmann und Nagel in Hannover.

Echo des französischen Theaters, eine Sammlung der beliebtesten Romanzen aus französischen Vaudevilles in deutscher Uebersetzung mit Pianoforte oder Guitarre. Heft 1 bis 6. à 4 Gr.

Enckhausen, H., La Serenite, Polonaise brillante à 4 mains. Oeuvre 50. 18 Gr.

Fingerübungen für Pianoforte nach den besten Meistern und neuesten Schulen. 2tes Heft. 8 Gr.

Heinemeyer, Variationen über: „Mich fliehen alle Freuden" für Flöte mit Quartett oder Pianoforte. 20 Gr.

— Einleitung und Variationen über: „An Alexis" für Flöte mit Orchester 1 Thlr.; mit Pianoforte 12 Gr.

(Auf seinen Kunstreisen mit ausgezeichnetem Beyfalle gehört.)

Kastendieck und Stowiesock, Introduction et Variations brillantes pour Pianof. et Violon concertant. 18 Gr.

Keller, Carl, 4 Lieder mit Pianoforte oder Guitarre. 32stes Werk. 20 Gr.

Einzeln No. 1ᵉʳ. Abendgesang. 6 Gr. No. 2ᵗ. Derselbe für Tenorstimme. 6 Gr. No. 2. Hedwig's Wunsch. 8 Gr. No. 3. Sehnsucht. 6 Gr. No. 4. Urtheil und Wirkung. 7 Gr.

— 20 Lieder unsers Verlags in einem Hefte. Gegen baar 3 Thlr.

Krollmann, A., 3 Polonaises für Pianof. 17te Werk. 8 Gr.

Kummer, F. A., Divertissement sur des Thèmes de la Muette de Portici pour Violoncelle avec Quatuor ou Pianoforte. Oeuv. 9. 1 Thlr.

— Adagio et Variations brillantes pour Violoncelle avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 10. 1 Thlr.

Marschner, H., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. 75stes Werk. 20 Gr.

Maurer, L., Variations sur l'Air: „Steh nur auf, du Schweizerbub" p. Violon. Oeuv. 76. avec Orch. 1 Thlr. 16 Gr.; avec Pianoforte 16 Gr.

— Sämmtliche Arien und Duetten aus dem neuen Paris mit Pte gegen baar 1 Thlr.; mit Guitarre gegen baar 18 Gr.

Panseron, A., Philomele, für 1 Singstimme und obligate Flöte mit Pianoforte oder Guitarre. 8 Gr.

— Das Waldhorn, für 1 Singstimme und obligates Waldhorn oder Flöte mit Pianoforte oder Guitarre. 8 Gr.

Pillwitz, aus Ratzplan mit Pianoforte oder Guitarre: No. 1. Arie „Geht zur Schlacht". 4 Gr. No. 5. Arie: „Seit jenem Sturme". 4 Gr. No. 7. Arie: „So leb' denn wohl". 4 Gr. No. 8. Duett: „Denkst du daran". 4 Gr.

Streitwolf, Tabelle nebst 14 Uebungsstücken für das Doppel-Flageolet. 8 Gr.

Wallerstein, A., 4 deutsche Lieder für Bass oder Baritou mit Pianoforte. 7tes Werk. 10 Gr. Einzeln No. 1. Entschluss von Uhland. 5 Gr. No. 2. Gruss in die Ferne. 5 Gr. No. 3. Der alte bleiche Spielmann. 4 Gr. No. 4. „Wenn" von Wölfing. 4 Gr.

Preis-Courant
der
Darmsaiten-Fabrik
von
Christian Gottfried Schatz
in
Markneukirchen im Sächsischen Voigtlande.

30 Stück oder 1 Stock	*Darm-Saiten.*	Zugelang	No. 1		No. 2		No. 3		No. 4		No. 5		No. 6	
			Thl.	Gr.	Thl.	Gr.	Thl.	Gr.	Thl.	Gr.	Thl.	Gr.	Thl.	Gr.
1	Violin E, A, D Röm. . . .	4	2	8	2	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	do. E, A, D do. . . .	3	2	—	1	18	1	12	1	6	1	—	—	18
1	do. E, A, D geschliffen.	2½	1	12	1	6	1	—	—	18	—	12	—	8
1	Harfen E 1ste Octav. . . .	—	—	12	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—
1	do. E 2te do. . . .	—	—	16	—	10	—	—	—	—	—	—	—	—
Dtzd.														
1	Violin G übersponnen. . . .	1	—	12	—	6	—	4	—	3	—	—	—	—
1	Alt-Viola G u. C übersponnen.	1	—	16	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—
1	Cello G und C übersponnen.	1	1	12	1	—	—	—	—	—	—	—	—	—
1	do. A und D blos. . . .	1	—	16	—	8	—	—	—	—	—	—	—	—
1	Guitarren D, A, E besponnen.	1	—	20	—	16	—	—	—	—	—	—	—	—
1	Harfen-Bässe in abnehmender Stärke bis zum Violin D, blos.	1	1	8	—	18	—	—	—	—	—	—	—	—
½	Harfen-Bässe, die stärksten auf Seide besponnen. . . .	1	2	12	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—
Stck.		auf	¼		½		¾		1/1		Violon			
1	Contra-Violon G.	1	—	6	—	8	—	10	—	12	—	—	—	—
1	do. do. D.	1	—	10	—	12	—	14	—	16	—	—	—	—
1	do. do. A.	1	—	14	—	16	—	18	—	20	—	—	—	—
1	do. do. E.	1	—	18	—	20	—	22	1	—	—	—	—	—
1	do. do. A, E übersponnen, mehr.	—	—	6	—	8	—	10	—	12	—	—	—	—

Ueberhaupt werden Darmsaiten in allen Längen, Stärken und Farben nach Mustern billig gefertigt.
Nicht befriedigende Waare kann auf Kosten obiger Fabrik wieder zurückgesendet werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG

SECHS UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

FRANZ SCHUBERT.

geboren zu Wien den 31ten Jänner 1797
gestorben den 19ten November 1828

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.
1834.

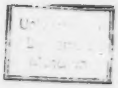

INHALT

des

sechs und dreyssigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1834.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Errichtung eines Musik-Lyceums in der Stadt Viareggio. S. 632.

Erwiderung auf Hrn. Pellisov's in No. 44 dieser Zeitschr. erschienenen Aufsatz: „Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus." S. 869. — Nachschrift der Redaction und Erklärung derselben für die Folge. S. 881.

Fink, G. W., Uebersichtliche Darstellung des Lebens und der Werke Cherubini's. S. 17. Beschluss S. 36.

— Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1833 gedruckten Musikalien. S. 121.

— Leben und Werke Traugott Maximilian Eberwein's. S. 187.

— Antwort auf die Abhandlung: „Ueber musikalische Begeisterung." S. 218.

— Ueber Joh. Adolph Hasse's Geburtsjahr. S. 425.

— Merkwürdige alte Lieder. S. 438.

— Joseph Gersbach. Sein Leben und Wirken. (Nach Prof. W. Stern's „Erinnerung an Jos. G. Für seine Freunde." Karlsruhe, bey G. Braun.) S. 553.

— Ueber die Musikschule zu Halberstadt. S. 589.

— Der Musikverein zu Innsbruck, gestiftet 1828. S. 621.

— Wie sind alte Zeiten in der Gegenwart auch für die Tonkunst zu nutzen? S. 656.

— Wie die Welt nur den Rock wechselt, oder einige Exempel zum alten Sprichwort: „Vulpis pilum mutat, non animum." S. 669.

— Nothwendige Beweise für die Sicherstellung der ersten deutschen Oper. S. 837.

— Modern-musikalische Ketzereyen auch eines Deutschen über die ital. Oper und andere Musik. S. 814.

— Musikalische Topographie Teutschlands. Zuvörderst: Musikal. Topographie Leipzigs. S. 853.

Hoffmann, Karl Joh., Ueber Operntexte. S. 49.

Huberich, Ueber eine vom Musikdir. Frech in Esslingen componirte, noch handschriftliche Messe. S. 492.

Kühnau, J. F. W., Bericht über ein Pianoforte-Pedal mit zwey Stegen. S. 493.

Leben und Werke des Abbé Maximilian Stadler. S. 133.

Miltitz, Carl Borromäus von, Ueber musikalische Begeisterung. (Vergl. damit die Antwort von G. W. Fink.) S. 213 u. S. 218.

— Ueber Göthe's und Zelter's Briefwechsel. S. 457.

— Ueber den Werth der contrapunctischen Studien. S. 801.

Modern-musikalische Ketzereyen eines Engländers, eines Italieners u. eines Franzosen über die ital. Oper. S. 827.

Mosel, J. F. von, Die Brüder Müller aus Braunschweig in Wien. Mit geschichtlicher Erörterung der Quartettcomposition und Quartettunterhaltungen in Wien. S. 117.

Musikalische Akademie, Ueber die v. Hrn. Prof. J. W. Julich nach J. B. Logier's System in Hamburg gegründete; ferner über seine Bildungsanstalt. Von Dr. ... r. S. 439.

Musikverein, neuer, zu Halle an der Saale. S. 611.

Nägeli, Hans Georg, Gesangbildungswesen in der Schweiz.
I. Die Kunst im Leben. S. 341.
II. Die absolute Methode. S. 441.
III. Das Verhältniss der neuen Methode zur alten. S. 505.
IV. Der erste Singstoff der Schule. S. 521.
V. Simplification und Amplification des Liederstyls. S. 605.
VI. Der Chorsingstoff. S. 753.

Nauenburg, Gustav, Beyträge zur Theorie der menschlichen Stimme. 5. Beytrag. Collectaneen zu einer jeden künftigen Theorie der menschlichen Stimme, die als Wissenschaft wird auftreten können. S. 357.

Pellisov, Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus. S. 721.

Schneider, Wilh., Bedenken. Ueber den Aufsatz: „Schullehrer-Gesangfeste in Teutschland." S. 632.

Schullehrer-Gesangfeste in Teutschland; über diese eigenthümlich neue Einrichtung. S. 573.

Streicher's, Joh. Andreas, Leben und Wirken. Von F. M. S. 101.

Ueber komische Musik. In Erwiderung der Abhandlung von K. Stein im 60. Hefte der Cäcilia: „Versuch über das Komische in der Musik". S. 249 u. Beschl. S. 269.

V—e, Ueber Ludwig van Beethoven's Geburtsjahr. S. 587.

Winckel, Therese von, Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung, in Erwiderung auf den Aufsatz in No. 34 (des vorigen Jahrganges) über die neueste Harfenschule von Nadermann. S. 65.

II. Gedichte.

Die komische Oper an die Teutschen. Von G. W. Fink. S. 1.

Distichen u. Von Credner. S. 588.

Mutterklage, von Ludwig Würkert, mit Musik v. Carl Eduard Hering (als Probe). S. 184.

Prolog oder Dedicationsgedicht zur ersten teutschen Oper von Martin Opitz. S. 838.

III. Nekrolog.

Bennati, François, Arzt des ital. Theaters in Paris. S. 685.

Boieldieu, S. 751 — und ausführlicher über ihn S. 797.

Chofon, A., in Paris. S. 504 (vorläufig).

Dumonchau, Antoinette Sophie, Harfenspielerin zu Strassburg. S. 421.

Eberwein, Traugott Maximilian, Kapellmeister in Rudolstadt. S. 187.

Gerbach, Joseph, Lehrer und Verbesserer der Unterrichtsmethode. S. 543.

Hambuch, Aug., Tenorist in Stuttgart. S. 635.

Hartmann, Caroline, in Münster, Pianof.-Virtuosin. S. 634.

Hauck, Wilh., in Berlin. S. 886.

Herbst, Hornvirtuos u. Prof. in Wien. S. 178.

Kanne, Frdr. Aug., Componist u. Kritiker in Wien. S. 178.

Nicolini, Filippo, Tenor. S. 566.

Ohmann, Anton Ludw. Heinr., Musikdirector an den Stadtkirchen in Riga. S. 56.

Orlandi, sehr junge Theatersängerin, st. zu Rovigo. S. 572.

Promberger, Joh., Pianoforte-Verfertiger und Erfinder des Sirenions in Wien. S. 615.

Radziwill, Elise, Prinzessin. S. 818.

Reich, Kammermusikus in Weimar. S. 679.

Schleiermacher, Friedr. Dr., in Berlin. S. 242.

Schunke, Ludw., st. in Leipzig. S. 860.

Stadler, Maximilian, Abbé, in Wien. S. 133 u. 178.

Streicher, Joh. Andreas, Musiker u. Instrumentenmacher in Wien. S. 101.

Tibaldo, Carlo, Königl. Sächs. Tenor, pens., st. 1833 in Bologna. S. 526.

Umbreit, C. G., Organist u. Schullehrer, starb 1829. S. 768 (kurze Lebensbeschreibung).

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

André, A., Lehrbuch der Tonsetzkunst. Erster Band, enthaltend die Lehre über die Bildung der Accorde und deren mehrstimmigen Behandlung, der Modulation u. Ausweichung etc., der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonwerke der Alten und des Chorals, nebst 66 vierst. Chorälen. S. 637.

Bennati, François Dr., Die physiologischen u. pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme, oder Untersuchungen über das Wesen und die Bildung der menschlichen Stimme, ihre krankhaften Zustände und die Beseitigung derselben. Sowohl für Aerzte, als auch für Sänger selbst. Von —. Nach dem Französischen frei bearbeitet. 1833. S. 685.

Cæcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern. 15ter Bd., Heft 58, 59 u. 60. 1833. S. 458.

— Zeitschr. f. d. mus. Welt etc. Heft 61, 62 u. 63. S. 774.

Carulli, Ferd., Methode pour la Guitare. Nouvelle Edition corrigée et augmentée par J. N. Bobrowicz, Elève de Giuliani. Vollständige Guitarrenschule von Ferd. Carulli. Neue, durchaus umgearbeitete Ausgabe v. J. N. Bobrowicz. Mit franz. u. deutschem Texte. S. 404.

Die Elbmusikfeste. Als Handschrift gedruckt. 1834. in 4. S. 337.

Garaudé, Alexis de, Méthode complète de Chant. Vollständige Gesangbildungslehre von —. Op. 40, in 2 Abtheilungen. S. 25.

— Gesangschule u. s. w. 4., 5. u. 6. Heft. S. 430.

Gazette musicale de Paris. 1834. Gerant: Maurice Schlesinger. S. 197.

Gehe, E., Das Schloss Candra, heroische Oper in 3 Aufzügen (Textbuch). 1834. S. 688.

Göthe's u. Zelter's Briefwechsel. (Berlin, 1834. 4 Th.) S. 457.

Hahn, Bernard, Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen. 2te umgearbeitete Auflage. 1833. S. 702.

Hoffmann, Carl Jul. Adolph, Gesanglehre. Ein Leitfaden zum Gebrauche in den beiden obersten Klassen der Stadtschulen und in den beiden untersten Gymnasialklassen, so wie für solche, die sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare vorbereiten wollen. (In 4.) 1834. S. 829.

Kandler, Franz Sales, Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, Sängers, dann Tonsetzers der päpstl. Kapelle, auch Kapellmeisters an den 3 Hauptkirchen in Rom. Nach den Memorie storico-critiche dés Abbate Giuseppe Baini, verfasst u. mit hist.-kritischen Zusätzen begleitet von —. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von R. G. Kiesewetter. 1834. Leipzig, b. Breitk. u. H. S. 473.

Kiesewetter, R. G., Hofrath, Geschichte d. europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung. Von dem ersten Jahrhundert d. Christenthums bis auf unsere Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst. 1834. (4.) S. 389 u. Beschluss S. 405.

Kretzschmer, A., Ideen zu einer Theorie der Musik. 1833. in 4. S. 165.

Kützing, Karl, Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen. Mit Kupfern. 1833. (8.) S. 446.

Le Pianiste, Journal spécial, analitique et instructif. Le Gerant J. Delacour. S. 203.

Lehmann, J. F., Die einfachste Weise, die Noten zu lehren. Eltern, Erziehern und Musiklehrern gewidmet. Berlin, 1834. S. 672.

Markwart, J. C., Elementar-Unterricht für das Pianoforte, um in der kürzesten Zeit sicher vom Blatte spielen zu lernen, eine Vorschule zu den vorhandenen Unterrichtsmethoden in 3 stufenweise fortschreitenden Abtheilungen. Erste Abtheilung. S. 121.

Meister, J. G., Vollst. Generalbassschule und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht u. s. w. In 2 Abth. 1834. in 4. S. 864.

Natorp, B. C. L., Ueber Rink's Präludien. Ein Beitrag zur Verständigung angehender Organisten über kirchliches Orgelspiel. 1834. in 8. S. 575.

Opelt, Wilh., Ueber die Natur der Musik. Ein vorläufiger Auszug aus der bereits auf Unterzeichnung angekündigten „Allg. Theorie der Musik.“ 1834. in 4. S. 785.

Ponga, Der verlorene Sohn. Novelle aus dem Gebiete der Kunst und des Lebens. 1833. S. 619.

Prévost, Hippolyte, Musikalische Stenographie, oder die Kunst, die Musik so schnell zu schreiben, als sie aufgeführt wird. 1833. S. 285. — Ferner dasselbe Buch in Mainz: S. 750.

Rassmann, Pantheon berühmter Tonkünstler. 1831. (Gelegentlich.) S. 425.

Reinecke, J. P. R., Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Pianofortespiel insbesondere; bestehend in Vorübungen zur Bildung des Gehörs, Taktgefühls, so wie der Hand und Finger. 1834. in 8. S. 829.

Rohleder, F. T., Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik. 1833. in 8. S. 839.

Schärtlich, J. C., Umfassende Gesangschule für den Schul- und Privat-Unterricht. 1. u. 2. Th. Potsdam, bei E. Riegel. 1832. 1833. (Nebst 800 Uebungsst.) S 575.

Scheibler, Heinrich, Der physikalische u. musikal. Tonmesser, welcher durch den Pendel, dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Töne, der Hauptgattungen von Combinations-Tönen, so wie die schärfste Genauigkeit gleichschwebender und mathematischer Accorde beweist, erfunden und ausgeführt von —. Essen, 1834. in 8. S. 758.

— Anleitung, die Orgel vermittelst der Subbässe (vulgo Schwebungen) u. des Metronoms correct gleichschwebend zu stimmen. 1834. (in 8.) S. 830.

Schilling, G. Dr., Universal-Lexicon der Tonkunst. Unter Mitwirkung Vieler, redigirt von —. Erste Lief. Bogen 8. — 1834. (Anzeige). S. 702.

Schneider, Wilh., Instructiver Wegweiser zur Präludirkunst für angehende Orgelspieler. 1833. (4.) S. 376.

Töpfer, Gottlob, Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftausfluss und Mündung der Pfeifen, so wie über Bohrung der Windladen etc. etc. Ein nützliches Hülfsbuch für Alle — u. s. f. 1833. S. 288.

Weber, Gottfr., Ritter u. Doct. honor., Die Generalbasslehre zum Selbstunterrichte. Mit Notentafeln. 1833. in 8. S. 138.

Winterfeld, C. von, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter — zur Gesch. der Blüthe heiligen Gesanges im 16ten Jahrh. etc. 2 Th. Text u. 1 Th. Notenbeispiele. 1834. (Nicht Recens., sondern ausführliche Erinnerungen an das Werk.) S. 669.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Anschütz, J. A., Zwei Tantum ergo und ein Ecce panis, einstimmig mit Orchester-Begleit. comp. Partitur mit Klavierauszug und Orchesterstimmen. S. 447.

Blumröder, C., XII vierstimmige Grabgesänge auf verschiedene Fälle. Partitur und Stimmen. S. 750.

Bree, J. B. van, Missa auctore J. B. van Bree, edita a Societate Hollandica Musicas promovendas. 1834. Partitura. S. 821.

Drobisch, Carl Ludw., Grosse Messe No. 14, in Dmoll (noch Manuscript). S. 705.

Erk, Ludw., Sammlung 3- u. 4stimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Compon. 2. Heft, 1. Abth., enthaltend Motetten, Chöre, variirte Choräle etc. Stimmenausgabe, S. 212.

Gordigiani, J. B., Regina coeli laetare für 4 Singst. mit Begl. der Orgel von —. Partitur u. Stimmen. Ferner wie eben angezeigt: Salve regina; Pater noster; Salve mundi Domina —. 4 Hefte. S. 148.

Grimm, Heinrich, Fünfst. Kyrie und Gloria, mitgetheilt von C. F. Becker im 1sten Hefte der Sammlung: Kirchengesänge berühmter Meister aus d. 15ten bis 17ten Jahrh. für Singvereine und zum Studium der Tonkünstler. Partitur. S. 760.

Grossheim, G. C., Vierstimmige religiöse Gesänge von verschiedenen Meistern, zum Gebrauch beim Gottesdienste christlicher Confessionen, herausgegeben von —. 3tes Heft. S. 134.

Häser, A. F., Requiem für vier Singstimmen und Chor mit lat. Texte und der deutschen Uebersetzung von Prof. Clodius, in Musik gesetzt von —. 30. Werk. S. 593.

Hasse, Joh. Adolph, Miserere für 2 Sopran- und 2 Altst, Klavierauszug von Ludw. Hellwig. S. 346.

Hesse, Adolf, Motette zum Gebrauch bei der allgemeinen Todtenfeier, Gedicht von Geisheim, für 4 Singst, mit obligater Orgel componirt. 80. Werk. S. 139.

Köhler, Moritz Friedr., Der Fromme in Trübsal, Cantate bei und nach allgemeiner Noth, insbesondere zum Dankfeste wegen Befreiung von der Cholera, in Musik gesetzt. Klavierauszug. 1833. S. 140.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 16. Lieferung. Die Jahreszeiten, Oratorium von Jos. Haydn. S. 114.

Klein, Bernh., Religiöse Gesänge für Männerstimmen. In ausgesetzten Chorstimmen. 3. Lieferung, Op. 24; 4. Lief., Op. 25; 5. Lief., Op. 26; 6. Lief., Op. 27; 7. Lief., Op. 28. S. 462.

Lvoff, Alexis, Stabat Mater de Pergolèse, instrumenté à grand Orchestre et avec Chœurs par —. S. 8.

Marx, Adolph Bernh., Evangelisches Choral- u. Orgelbuch, 235 Choräle mit Vorspielen, zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangb. — Auch 4st. u. 3st. — S. 305 u. 312.

— Zwei Motetten für sechst. Männerchor. Op. 4. Partitur u. ausgesetzte Stimmen. S. 654.

Michel, Aug., Das grosse Halleluja von Klopstock für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pfte. für Gesangvereine u. zum kirchlichen Gebrauch comp. 6. Werk. S. 577.

Mosche, C., der 130. Ps. in Musik ges. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass mit Begl. d. Pfte. (od. d. Orgel). Op. 1. S. 802.

Mühle, C. G., Agnus Dei. 4 Singst. mit Begl. d. Orgel. S. 559.

Richter, Ernst, Religiöser Gesang: „Der Herr ist ein grosser König“ für 2 Tenor- und 2 Basstimmen mit obligater Orgel. Partitur. Op. 7. S. 782.

Baugenhagen, C. F., Motette: Psalm 28: „Der Herr ist meine Stärke" für 2 Chöre mit Begl. der Orgel. Op. 35. No. 6 der Motetten. S. 655.

Schiedermayer, J. B., Primiz-Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Flauto, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Vcelle, Contrabass und Orgel comp. 101. Werk. S. 268.

Seyfried, Ign. Ritter von, Requiem für 4 Männerstimmen (Solo u. Chor) mit Begleit. von 3 Vcelles u. Contrabass, nebst 2 Trompeten (mit Sordinen), Pauken und Orgel. Aus A moll. S. 557.

Ulrich, K., Begräbnisslieder für 4stimmigen u. Männerchor. In der Stadt und auf dem Lande von grössern und kleinern Chören zu gebrauchen. S. 153.

Wagner, Jacob, Der Jugend Morgentöne, oder: 60 leichte Chorallieder mit Orgelbegl. für Schüler der Elementarschulen beim täglichen (kathol.) Gottesdienste. S. 701.

Willabridge, R. L. Pearsall de. Graduale quinque vocum pro festo St. Stephani. Op. 7. S. 32.

b) Opern.

Auber, D. F. E., Le Serment, ou les Faux monnoyeurs, Opéra en trois Actes, paroles de Mr. Scribe, musique de —. Deutsche Bearbeitung von Dr. Petit. Klavierauszug. S. 51.

— Gustave, ou le Bal masqué, Opéra historique, en 5 Actes etc. Vollständiger Klavierauszug, eingerichtet von Joseph Rummel. S. 824.

— Le Serment etc. Ouverture et Airs arrangés pour le Pfte. par Ch. Rummel. Ausgabe ohne Worte. S. 835.

Götze, O., Der Gallego, Oper in 4 Akten von J. Fischer, Musik von —. Manuscript. S. 769.

Herold, F., La Medecine sans Medecin, Opéra comique en un Acte, Paroles de MM. Scribe et Bayard, Musique de —. Partition réduite avec accomp. de Piano. Das Heilmittel u. s. w. für die deutsche Bühne bearb. von J. D. Anton. Vollständ. Klavier-Auszug. S. 107.

— Le Pré aux Clercs, Opéra comique en III Actes, Paroles de Mr. E. de Planard, Musique de —. Nach dem Französischen zur beibehaltenen Musik v. Herold. Für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn v. Lichtenstein. Vollständiger Klavierauszug. S. 237.

Lobe, J. C., Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick. Grosse Zauberoper mit Tanz, Pantomime u. Tableaux in 5 Aufz. Vollst. Klav. Auss. v. Rummel. S. 789.

c) Concert.

Anacker, A. F., Lebens-Unbestand und Lebens-Blume, v. Jacobi und Herder, für 4 Solostimmen und Chor mit Begleitung des Orchesters. S. 235.

Belcke, C. G., Die Klagen der Nachtigall, Romanze für eine Singstimme mit obligater Flöte und mit Begl. des Pfte., od. mit 2 Violinen, Viola u. Vcello. 10. W. S. 767.

Blum, Carl, Gruss an die Schweiz, grosse Scene für den Sopran. Op. 127. No. 1. Partitur mit Orchesterstimmen. (Auch mit Pfte.-Begl.) S. 100.

Häser, A. F., Requiem für 4 Singstimmen u. Chor mit lat. u. deutsch. Texte. Klavierauszug (Partitur beim Verf. zu haben). 34. Werk. S. 593.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chor-stimmen. 16. Lief. Die Jahreszeiten, Oratorium von Jos. Haydn. S. 114.

Löwe, C., Oratorium: Die Siebenschläfer (Manuscr. Vorläufig). S. 53.

Lvoff, Alexis, Stabat Mater de Pergolèse, instrumenté à grand Orchestre et avec Choeurs par —. S. 5.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Anacker, A. F., Lebens-Unbestand und Lebens-Blume, v. Jacobi und Herder, für 4 Solostimmen u. Chor. — Klavierauszug vom Componisten. S. 235.

Banck, Carl, Lieder aus Italien, gedichtet v. Carl Alexander. (Mit einigen 4stimmigen.) Op. 1. Heft 1. S. 257.

Becker, C. F., Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16. Jahrh. Für Singvereine u. zum Studium für angehende Tonkünstler. Herausgegeben v. —. 4. u. 5. Heft. S. 260.

— Mehrst. Ges. berühmter Comp. d. 16. Jahr. Für Singvereine u. zum Studium für angehende Tonkünstler. 6. Heft. S. 551.

— Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrh., für Singvereine u. zum Studium für Tonkünstler. Partitur. Heft 1. S. 760. — Heft 2. S. 834.

Belcke, C. G., Die Klagen der Nachtigall, Romanze für eine Singst. mit obligater Flöte u. mit Begl. des Pfte., oder des Streichquartetts. 10. Werk. S. 767.

Blum, Carl. Marsch, Sang und Tanz der Bergleute. Grosses Divertissement für 4 Männerst. Op. 121. S. 154.

— Reisesang, Liebes- u. Freyers-Lydel für 4 Männerst., in Musik gesetzt —, Op 113. S. 155.

Blumroder, C., 12 4st. Grabgesänge auf verschiedene Fälle. Partitur u. Stimmen. S. 784.

Erk, Ludw., Sammlung 3- u. 4st. Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten. 2. Heft, Abthlg. 1. Stimmenausgabe. S. 212.

— Sammlung 3- u. 4stimm. Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche auf Seminarien, Gymnasien u. in kleinen Gesangvereinen. Herausgegeben von —. 1. Heft. S. 207.

— Sammlung 3- u. 4st. Gesänge für Männerstimmen von verschied-nen Componisten zum Gebrauche auf Seminarien, Gymnasien etc. 1. Heft. S. 636.

Fink, G. W., Neue häusliche Andachten in 3- u. 4st. Liedern und Gesängen mit u. ohne Begl. des Pianoforte 20. Werk, 1. Heft. S. 720.

Gabler, C. A., Trauergesang von F. W. Becker für 4 Singstimmen. (Auch mit Pianofortebegl.) S. 424.

Gersbach, Anton, Sechs vierstimmige Lieder für 4 Männerstimmen u. für gemischten Chor. Op. 5. S. 100.

Gordigiani, J. B., Regina coeli laetare für 4 Singst. und Orgel, oder Pianof. Partitur u. Stimmen. Ferner: Salve regina; Pater noster; Salve mundi Domina. 4 Hefte. S. 128.

Grossheim, G. C., Vierstimmige religiöse Gesänge von verschiedenen Meistern etc. 3. Heft. S. 254.

Häser, A. F., Requiem für 4 Singstimmen u. Chor mit lat. u. teutsch. Texte. Klavierauszug. 34. Werk. S. 593.

Hasse, Joh. Adolph, Miserere für 2 Sopran- u. 2 Altstimmen. Klavierauszug von Ludwig Hellwig. S. 246.

Heinroth, J. A. G., VI vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. S. 32.

Köhler, Moritz Frdr., Der Fromme in Trübsal, Cantate bei u. nach allgemeiner Noth, insbesondere zum Dankfeste wegen Befreiung von der Cholera, in Musik gesetzt. Klavierauszug. S. 140.

Klein, Bernh., Religiöse Gesänge für Männerstimmen. In ausgesetzten Chorstimmen. 3. Lief. Op. 24, bis 27. 7. Lief., Op. 28. S. 462.

Köhler, Ernst, Festgesang. Gedicht von Kudrass, für 4 Männerst. in Musik gesetzt mit Begl. des Pianoforte. 40. Werk. S. 153.

Kreutzer, Conradin, Sechs Lieder v. Emmy. Der Italiener; Der Britte; Franzose; Schweizer; Russe und Deutsche — für 4 Männerst. in Musik gesetzt. S. 152.

— Zwölf Gedichte von C. F. Peppert für 4 Männerst. in Musik gesetzt. Liv. 1 u. 2. S. 556.

Marx, A. B., 2 Motetten für 8stimmigen Männerchor. Op. 4. Partitur u. Stimmen. S. 654.

Mendel, J., 24 leichte 2stimmige Schulllieder für Knaben- u. Mädchenstimmen, als Vorbereitung zu den früher erschienenen 2stimmigen Schulliedern. Op. 6. S. 856.

Michel, Aug., Das grosse Halleluja von Klopstock für 4 Singstimmen mit Begl. der Orgel oder des Pianof. für Gesangvereine und zum kirchlichen Gebrauch componirt. 6. Werk. S. 577.

Miller, Joh., Vater Unser von Klopstock, für 2 Tenore u. 2 Bässe. S. 719.

Mosche, C., der 130. Psalm in Musik gesetzt für Sopr., Alt, Tenor u. Bass mit Begleit. des Pianof. Op. 1. S. 842.

Nadelmann, W., Sammlung von Jugendliedern in Frohsinn und Ernst. Dreist. in Musik gesetzt. 1. Heft in Partitur u. Stimmen. 1834. (in 8.) S. 856.

Oertzen, C. L. von, Drei Trinklieder von Sophir v. Müller, mit Begl. von Brummstimmen od. d. Pfte. S. 854.

Ouverture aus der Zauberflöte von W. A. Mozart, für 4 Männerstimmen eingerichtet. S. 462.

Richter, Ernst, VI Tafellieder für 4 u. 5 Männerstimmen mit u. ohne Begl. Partitur u. Stimmen. Op. 4. S. 783.

Rothe, W., Zwölf dreistimmige Lieder für 2 Sopran- u. eine Bass-Stimme, für Tochterschulen. S. 154.

Rungenhagen, C. F., Motette: Psalm 28: „Der Herr ist meine Stärke" für 2 Chöre mit Begl. der Orgel oder des Pfte. Op. 35. No. 6 der Motetten. S. 653.

Sämann, Carl, Königsberger Liedertafel. Erstes Heft. Enth. sechs Gesänge für Männerstimmen. Op. 6. S. 195.

Schramm, Christ. ph Gottlob, Alte und neuere Choralmelodieen der evangelischen Kirche für Bürger- u. Landschulen, 2- u. 3st. bearbeitet. S. 783.

Silcher, Frdr., Die kleine Lautenspielerin, ein Schauspiel mit Gesang für Kinder und Kinderfreunde, mit Begl. des Pianof. u. der Guitarre. Op. 17. (Gemischt mit Vierstimmigem.) S. 461.

Stegmayer, Ferd., Chor und Lied, eingelegt in die Oper: „Die Falschmünzer" von Auber. S. 423.

Taubert, W., Zeitungs-Cantate. Ein scherzhafter 4stimm. Männergesang von —. S. 231.

Ulrich, K., Begräbnisslieder für 4st. u. Männerchor. S. 152.

Wollank, Frdr., Auswahl aus Fr. W.'s musikal. Nachlasse, herausgegeben von dessen Freunden. Dritte Lieferung: Gesangstücke (einstimmige u. mehrst.) S. 115.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Auswahl aus Frdr. Wollank's musikalischem Nachlasse, herausgegeben von dessen Freunden. Dritte Lieferung: Gesangstücke (einstimmige u. mehrst.) S. 115.

Banck, Carl, Lieder aus Italien, gedichtet v. Carl Alexander, in Musik gesetzt von —. Op. 1. Heft 1. und Lieder aus Deutschland u. s. w. Op. 1. Heft 2. S. 257.

Blum, Carl, Gruss an die Schweiz, grosse Scene für den Sopran. Op. 117. No. 1. Für das Pianof. eingerichtet von Ch. Rummel. S. 100.

Breidenstein, H. K., Romanzen und Lieder für eine Alt- od. Baritonst. mit Begl. des Pfte. 1. u. 2. Heft. S. 439.

Curschmann, Fr., Romeo. Scena ed Aria coll' accomp. di Pianof. Op. 6. — Due Canoni a tre voci coll' acc. di Pfte. Op. 7. — S. 304.

Damcke, Bertold, Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte in Musik gesetzt von —. 5. Werk. S. 471.

Eckert, Carl, Die Kinder am See. Romanze von F. Förster, in Musik gesetzt mit Begl. des Pianof. S. 720.

Fink, G. W., Neue häusliche Andachten in 3- u. 4st. Liedern und Gesängen mit u. ohne Begl. des Pianof. (Die Lieder auch einstimmig mit Klavier.) gedichtet u. in Musik gesetzt von —. 20. Werk. 1. Heft. S. 720.

Gläser, Franz, Sechs Romanzen für Sopran oder Tenor, in Musik gesetzt und mit Pianof.-Begl. eingerichtet. Lief. 1. S. 423.

Hering, Karl Eduard, Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 3. u. 4. Heft der Gesänge, 1. u. 2. der Lieder. S. 183.

Hermann, Wilh., Sechs Lieder, gedichtet von Streckfuss, 36. Werk mit Pianof.-Begl.: Trinklied von Novalis. 37. Werk: Gesellschaftslied: „Der weisse Hirsch" von Uhland. 43. Werk. S. 355 u. 356.

Jähns, Frdr. Wilh., Drei Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 11. Vier innige Gesänge für eine Singst. mit Pfte. Op. 12. Fünf Gesänge für Mezzo-Sopran, Alt, Bariton oder Bass mit Pfte. Op. 13. S. 625.

Kahlert, Aug., 4 deutsche Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. S. 135.

Kretschmar, Tanzlieder mit Begl. des Pfte. Erstes Drei. S. 684.

Kupsch, C. G., Der bleiche Fremdling. Ballade von G. A. v. Maltitz. Für die Baritonstimme componirt mit Begl. des Pianof. S. 196.

Lampert, Ernst, Vier deutsche Gedichte componirt für eine Singst. mit Pfte. Op. 4. S. 626.

Lenz, Leopold, Sechs Gesänge von Göthe, Hauff etc. mit Begl. des Pfte. Op. 11. — Mignon, der Harfner und Philine, 8 Gesänge für eine tiefe Sopran- oder Baritonstimme. Op. 12. — Minnefahrt in 9 Gesängen, ged. von Uhland. Op. 14. — Gesänge und Lieder aus der Tragödie: „Faust" von Göthe. Op. 14. 1. u. 2. Heft. — S. 292 u. f.

Löwe, C., Bilder des Orients, ged. von H. Stieglitz. 1. u. 2. Kranz. S. 181.

— Sämmtliche Lieder, Gesänge, Romanzen u. Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begl. Oeuv. 9. Heft 7 u. 8. Der letzte unter dem besondern Titel: 5 Gedichte von Göthe, aus dem Nachlasse des Dichters, für eine Singst. etc. S. 238 u. 239.

Marschner, Heinr., Sechs Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 73. S. 626.

Mendel, J., Gruss an's Bethli im May, Gedicht von Glutz, comp. für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 164.

Mendheim, Simon, Vier Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 767.

Michaelis, F. A., Sechs Seelieder von Ferd. Brunold mit Begl. des Pfte. 52. Werk. S. 212.

Mozart, W. A. (Sohn), Drei deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. S. 152.

Nicolai, Otto, Lieder u. Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 16. Werk; 5. Liederheft. S. 185.

Otto, Franz, Gesänge u. Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Der Schmied. Die Quelle. Frühlingslied. Die Herbstzeitlose. Am Ufer. Wonne der Wehmuth. Op. 11. S. 186.

— Erlkönig, Ballade von Goethe, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pfte. Op. 14. S. 702.

Polyhymnia, Musik-Journal der Berliner Bühnen, eine Sammlung vorzüglicher Gesang-Compositionen mit Begl. des Pfte. No. 1. S. 304.

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder von Förster, Göthe und Pulvermacher für eine Sopran-, Tenor- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. Op. 791 14. Liedersammlung. S. 185.

— Lieder und Gesänge von Heine, Kannegiesser u. Stieglitz, mit Pfte.-Begl. Op. 89, 18. Liedersamml. S. 532.

Ries, Hubert, Sechs Gesänge aus den Bildern des Orients für eine Singst. mit Begl. des Pfte. in Musik gesetzt. Op. 11. S. 230.

Schneider, Jul., Hannchen vor Al'en, für eine Singst. mit Pfte. Op. 30. S. 626.

— Sechs Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pfte. Op. 32; 3 Liederheft. S. 703.

Schwarz, Frdr. Carl, 4 deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 1. Werk. S. 186.

Silcher, Frdr., Die kleine Lautenspielerin, ein Schauspiel mit Gesang für Kinder und Kinderfreunde, mit Begl. des Pfte. u. der Guitarre. Op. 17. (Gemischt mit 4st. Gesang.) S. 461.

Taubert, Wilh., Zwölf Lieder mit Begl. des Pianof. comp. von —. Op. 9, Heft 1 u. 2. S. 498.

Truhn, Frdr. Hieron., Passionsblumen. Geistliche Gesänge für eine tiefe Singst. (Alt oder Bass) mit Begl. des Pfte. Op. 5. 1. Heft. S. 559.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Cherubini, L., Ouverture de l'Opera: Ali-Baba à grand Orch. S. 448.

Kalliwoda, J. W., Seconde Ouvert. à grand Orchestre. — Op. 44. S. 544.

Klein, Carl Aug. Baron v., Ouverture für das grosse Orch. nach einem Satz aus der Oper Othello. — Ferner: Symphonie f. volles Orch. aus C dur. Beides im MS. S. 343.

Maurer, Louis, Première Sinfonie à grand Orchestre composée —. Oeuv. 67. S. 149.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zu den Hebriden (Fingals-Höhle). Für ganzes Orchester componirt. S. 428.

Mozart, W. A., Sinfonie No. 6 en Ut majeur (C dur). O. 34. Partition. S. 540.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Blum, C., Air Polonais varié pour la Clarinette avec acc. de l'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 126. S. 280.

Chopin, Frédr., Grand Concerto pour le Pianof. avec acc. d'Orchestre ou de Quintuor ad libitum. Oeuv. 11. S. 537.

Enckhausen, H., Grande Polonaise pour la Flûte avec acc. d'Orchestre ou de Pfte. Oeuv. 6. S. 231.

Gross, J. B., Concerto en forme d'un Concertino pour Violoncello avec accomp. de l'Orchestre ou du Pianof. Oeuv. 14. S. 291.

Grund, Eduard, Concertino per il Violino principale con acc. d'Orchestra ossia Pianof. ad libitum. Op. 4. S. 233.

— Concerto pour le Violon avec acc. de grand Orchestre, Oeuv. 3. S. 235.

Guhr, Charles, Le Souvenir de Paganini, premier Concert (Fa mineur) pour le Violon avec acc. de grand Orch. Op. 15. S. 278.

Jacobi, C., Potpourri pour le Basson avec acc. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 13. S. 496.

Kalkbrenner, Frédr., La Rêve, grande Fantaisie pour le Pianof. avec acc. d'Orchestre (ad lib.) Oeuv. 113. S. 703.

Meyer, Charles, Concertino pour le Cor de Chasse chromatique av. acc. du grand Orchestre ou du Pfte. S. 446.

Mohr, Frdr., Potpourri pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson avec acc. de l'Orch. Oeuv. 3. S. 278.

Schindelmeisser, L., Concertante pour 4 Clarinettes principales av. acc. d'Orch. ou Pfte. Oeuv. 2. S. 704.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Küffner, Joseph, Grande Ouverture et Marche triomphale composée pour la fête musicale de Cologne 1852 par Ferd. Ries, Oeuv. 172, arrangée en grande Harmonie militaire pour Flûte en Mi b, 2 Flûtes en Fa, Clarinettes en Mi b, 4 Clarinettes en Si b, 4 Cors, 4 Trompettes, 3 Trombones, 2 Bassons, Serpent, Basson russe, Ophicleide, Tymbales, Caisse roulante et grosse Caisse. — S. 132.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouvert. zum Sommernachtstraum, für Harmonie arr. v. Carl Mayer. S. 356.

Müller, C. F., Marches guerrieres et originales pour grande musique militaire. Op. 96. Liv. 2. S. 886.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Almenräder, Charles, Deux Duettinos pour II Bassons. — Op. 8. S. 338.

Ich will sie Ihnen nur kurz anführen. Den 27sten Nov. gab Hr. Org. Seidel an der Marienkirche, der seit einigen Jahren auch zweyter Direktor des Orchesters am Nationaltheater ist, im ehemaligen Lichtenauischen Theater seine Komposition des Hymnus auf Gott vom Herrn von Köpken, mit Beyfall. Den 30sten gab der königl. Kammermus. Hr. Kaspar ein Konzert in dem schönen Saale der Loge Royal-York, wo wir zuerst Haydns 7 Worte des Erlösers am Kreuz nach der neuen Bearbeitung derselben hörten, und wo auch der Kammerm. Hr. Tausch ein Klarinett-, so wie der junge Rode (Schüler des Konzertm. Hrn. Haake) ein Violinkonzert recht sehr brav spielten. In dem Konzert einer fremden Dem. Cenni am 2ten Dec. spielte ihr Begleiter, Hr. D'all'Occa, ein Konzert und Variationen auf dem Contrebasse, und fand des schönen Tons wegen, den er dem kolossalen Instrumente abzulocken verstand, viel Beyfall. Den Tag darauf gab der Kammerm. Moser ein Konzert, worin er und Hr. Seidler sich auf der Violin, Herr Ezelius, Tenorist bey der Stockholmer Oper und Mad. Schick sangen — letztere die Hauptarien der Vitellia aus Mozarts Titus, von den Herren Tausch und Ritter begleitet. — Ich habe nicht nöthig erst zu sagen, dass dieser Abend einen wahren hohen Kunstgenuss gewahrte, da die hier angeführten Namen ihn verbürgen. — Die als neu verkündigte Oper, Felix oder das Findelkind, (Musik von Graffigny) erkannte man als einen alten Laden-, oder vielmehr Theaterhüter, welcher unmöglich viel Glück machen kann.

Anekdoten.

D. Martin Luther schreibt einmal seinem verehrten Churfürsten, er möchte einen gewissen „seinen Musicum" unterstützen: er habe vor kurzem ein artig Lied gedichtet „wie die Herrn und die Pfäfflein das Garn legten und die armen Seelen fingen", und eine „lustige Weise dazu gesetzt, dass man des Singens nicht müde werden" könnte. Dass der edle Churfürst die Bitte Luthers erfüllte, ist wohl gar nicht erst die Frage. Das geschahe bekanntlich in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Ein kleiner grosser Herr, der aber doch etwas zu regieren hat, hörte einen jungen Dilettanten, hatte seine Freude an ihm, und versprach ihm Unterstützung, wenn er vielleicht sich ganz der Kunst widmen, und einmal in gewisse Verhältnisse zu der Hofmusik treten wollte. Der junge Mensch lässt seine bisherigen Geschäfte, widmet sich, seiner Fähigkeit und Neigung nach, der Kunst, wird unterstüzt, und macht auswärts seine Schule. Auf einmal bleibt, ohngeachtet alles Vorbittens, die Unterstützung aus, der junge Mensch wird ruinirt — warum? Seinen Fleiss und seine Fortschritte zu bezeigen, hatte er dem Musikdirektor seines Gönners sechs von ihm (dem Kunstschüler) komponirte Lieder übersandt; der Direktor hatte die Musik so sehr hübsch gefunden, dass er dem Gönner und Begünstigten Freude zu machen gedachte, wenn er sie jenem überreicht. Und der Gönner findet unter den komponirten Gedichten — Schillers „Worte des Glaubens," und darum verstösst er den jungen Mann. Das geschahe kurz vor Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Ginge die Gradation so fort, so schnitte man, etwa nach einem eben so langen Zwischenraume, dem Komponisten die Gurgel ab, der die Litaney in Musik sezte, weil darin stehet: Alle unschuldig Gefangene los und ledig lassen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Belcke, Fr., Duo concertant pour deux Trombones de Basse ou II Bassons. Oeuv. 55. S. 559.
— Trois Sonatines faciles pour le Pfte. avec acc. d'un Violon ou d'une Flûte sur des thèmes favoris des Opéras: La Fiancée, Fra Diavolo, le Colporteur, arrangées — Oeuv. 52. S. 551.
Berbiguier, T., Les trois Grâces. No. 1. Euphrosine. No. 2. Thalie. No. 3. Aglaja. Rondolettes pour Flûte et Piano. S. 320.
Blatt, F. T., Introduct. et Variations brillantes pour la Clarinette avec acc. de Pfte. composées. Oeuv. 18. S. 551.
Blumenthal, Jos. v., Tersett (in G) für 2 Violinen und Violoncello. 35. Werk. Zweite Lieferung der Tersetten für Anfänger. — Tersett (in C) a. d. w. 36. W. Dritte Lief. S. 277.
Chopin, Frédr., Grand Concerto pour le Pfte. avec acc. de Quintuor. Oeuv. 11. S. 537.
Cichocky, Jos., Quintetto No. 2. composé par George Onslow, Oeuv. 1. arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Vcelle et Basse. S. 424.
Dotzauer, J. J. F., Fantaisie sur des Airs Russes pour le Violoncelle, II Violons et Alto composée par —. Oeuv. 128. S. 278.
— XXV Leçons p. le Violoncelle accomp. d'un second Violoncelle par —. Oeuv. 123. I Suite et II. S. 280.
— Collection d'Airs d'Opéras favoris arrangés pour le Violoncelle avec acc. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans. Cah. 3. S. 292.
Duvernoy, F., Troisième Divertissement pour Pianof. et Cor ou Violon. S. 321.
Elkamp, H., Quatuor pour II Violons, Viola et Vcelle. Oeuv. 2. Quatuor etc. Oeuv. 3. S. 676.
Enckhausen, H., Grande Polonaise pour la Flûte avec acc. de Pianof. Oeuv. 6. S. 231.
Fürstenau, A. B., Quatuor pour quatre Flûtes. S. 279.
— Three brillant and not difficult Duetts for two Flutes composed by —. Werk 75. Former: L'Esperance. Introduction et Variations sur un thème polonais pour la Flûte avec acc. de Pfte. Oeuv. 96. S. 279.
Götze, C., Variations instructifs pour le Violon avec acc. d'un second Violon pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon. Oeuv. 20. Cah. IV, V, VI. S. 338.
Gross, J. B., Sonate en Si min. (H moll) pour le Pianof. et Violoncelle. Op. 7. S. 115.
— Capriccio sur un thème de l'Opéra: Joseph en Egypte de Méhul, pour le Violoncelle av. acc. d'une Basse. — Oeuv. 6. — Divertissement pour le Violoncelle avec acc. du Pianof. Oeuv. 8. S. 290 u. 91.
Grund, Edouard, Quatuor brillant pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 1. S. 233.
Hüttner, J. B., Introduct. et Variations sur la cavatine favorite de la Violette de Caraffa (Pièce facile) pour le Violoncelle av. acc. de Quatuor ou de Pianof. S. 423.
Koch, Charles, Bolero en forme de Rondeau pour le Basson avec acc. de Pfte. Oeuv. 40. S. 388.
Kulenkamp, G. C., Quatuor facile pour le Pianof., Violon, Alto et Vcelle composé pour les jeunes amateurs par —. Oeuv. 23. S. 423.

Kummer, Caspard, Trio pour trois Flûtes. Oeuv. 77. S. 279.
— F. A., Trois Duos concertans et brillans pour Violon et Violoncelle. Oeuv. 18. S. 320.
— Amusemens pour les Amateurs de Violoncelle et Pfte. Oeuv. 18. S. 320.
Lagoanère, Six Duos faciles et progressifs composés pour II Violons. Liv. I et II. S. 834.
Lasekk, Ch., Trois Morceaux sentimentaux pour le Violoncelle avec acc. de Pianof. S. 424.
Leplus, Ludovig, Fantaisie et Variations p. le Pfte. et Flûte composées sur un Air anglais. — S. 488.
Löwe, C., Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violone, comp. p. —. Oeuv. 24. Liv. I, II et III. S. 278.
Lübcke, Adolphe, Trois Quatuors concertans pour deux Violons, Viola et Violoncelle composés par —. Oeuv. 1. No. 1, 2 et 3. S. 445.
Meyer, Charles, Concertino pour le Cor de Chasse chromatique av. acc. du Pfte. S. 446.
Osborne, G. A. et C. de **Berlot**, Fantaisie brillante pour Piano et Violon composée sur des motifs du Pré aux Clercs de F. Herold — par —. S. 232.
Rifault, V., Gustave ou le Bal masqué, Ouverture arrangée pour le Pianof. avec acc. de Violon (ad lib.) S. 232.
Rousselot, Scipion, Quatrième grand Quintetto pour II Violons, II Altos et Violoncelle composé par —. Oeuv. 23. S. 278.
Schindelmeisser, L., Concertante pour 4 Clarinettes principales av. acc. du Pfte. Oeuv. 2. S. 704.
Schlesinger, D., Quatuor pour le Pianof., Violon, Viole et Violoncelle. Oeuv. 14. S. 122.

β) Für ein Instrument.

Bach's, Joh. Sebastian, noch wenig bekannte Orgelcompositionen, auch am Pfte. von einem oder zwei Spielern ausführbar. 1., 2. u. 3. Heft. S. 213.
Bobrowicz, J. N. de, Distraction, Rondeau brillant et facile pour la Guitare seul. Oeuv. 17. S. 372.
— Variat. sur une Valse favorite pour la Guitare. Oeuv. 18. S. 372.
Brunner, C. T., Trio pour le Pfte., Violon et Vcelle (No. 2) par W. A. Mozart, arrangé pour le Pianof. à 4 m. par —. S. 610.
— Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes für das Pfte. 5. Werk. 1. Heft. S. 768.
Cherubini, L., Ouverture de l'Opéra: Ali-Baba. Für Pianof. eingerichtet zu 2 u. zu 4 Händen. S. 443.
Chopin, Frédr., Douze grandes Etudes pour le Pianof. composées par —. Oeuv. 10. Liv. I et II. S. 81.
— Grand Concerto pour le Pfte. seul. Oeuv. 11. — Variations brillantes pour le Pfte. sur le Rondeau favori: „Je vends des Scapulaires". Oeuv. 12. — Trois Nocturnes pour le Pfte. Oeuv. 15. — Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 16. S. 537.
— Gr. V.se brill. p. le Pfte. Oeuv. 19. S. 344.
Duvernoy, J. B., Deux Airs suisses variés pour le Pianof. Oeuv. 54. S. 356.
Gleichauf, Aug., Trio pour le Pfte., Clarinette et Viola (No. 3) par W. A. Mozart, arrangé pour le Pianof.

à 4 m. par —. Ferner: Quintuor pour le Pianof., Flûte, Hautbois, Viole et Basse par Mozart arrangé p. Pfte. à 4 m. S. 610.

Helmholz, Carl, Drei leichte Rondino's für das Pfte. in Musik gesetzt. — 4. Werk. S. 164.

Hermann, Guillaumé, Six Polonaises pour le Pianoforte. Oeuv. 46. S. 195.

— Sechs Walzer für Pianof., 27. Werk; Le Bal masqué, Dances de Carneval par 1834. Oeuv. 58. Liv. 11 ferner Op. 39, 40, 41, 42, 44 u. 45. Alle Titel dieser Tanzcompositionen s. S. 356.

Herz, H., Galop favori de Gustave ou le Bal masqué de D. F. E. Auber à 4 m. pour le Pfte. S. 232.

Huldigung der Freude. Sammlung ausgewählter Modetänze. No. 90. S. 835.

Kalkbrenner, Fr., Souvenir de Pré aux Clercs, Fantaisie pour le Pfte. sur les plus jolis Motifs de cet Opéra. Oeuv. 119. S. 232.

— Le Rêve, grande Fantaisie pour le Pfte. Oeuv. 118. S. 703.

Kalliwoda, J. W., Adagio tiré et arrangé pour le Pfte. de la première Sinfonie de —. S. 340.

— Seconde Ouverture pour le Pianof. à 4 m. Op. 44. S. 345.

Karr, H., Fantaisie pour le Pianof. sur un motif de Serment d'Auber. Op. 244. S. 232.

Klein, Charl. A. Bar. de, Ouverture à grand Orch. sur le sujet d'Othello comp. et arr. pour le Pfte. S. 845.

Köhler, Ernst, Variationen für Orgel oder Pianof. über ein österreichisches Nationalthema: Gott erhalte Franz den Kaiser. Op. 35. S. 339.

Kopprasch, G., 60 Etudes pour Cor Alto (premier Cor). Oeuv. 5. Liv. I et II. 60 Etudes pour Cor Basse (second Cor). Oeuv. 6. Liv. I et II. S. 495.

Krollmann, A., Rondeau brillant et facile pour le Pfte Oeuv. 27. S. 703.

Kupsch, C. G., Sechs Tänze für's Pfte. — Ferner: Blumenstrüsschen aus Terpsichore's Garten. 6 Tänze für das Pfte. und für die schöne Welt. S. 835.

Lampert, E. L., Lieblingstänze nach Melodieen aus den neuesten Opern u. s. w. eingerichtet von —. S. 835.

Leisker, Friedr., 12 Tänze für's Pfte. 3. Samml. S. 835.

Lindpaintner, P., Ouverture de l'Opéra: l'Amazone, p. le Pianof. à 4 m. Oeuv. 76. S. 32.

Lobe, J. C., Rondoletto Ungherese per il Pianof. Op. 28. S. 232.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zu den Hebriden (Fingalshöhle), arrangirt für das Pianof. zu 4 Händen vom Componisten. S. 628.

Michel, Aug., Thema mit Variationen für Klavierspieler, die vom Leichten zum Schweren fortschreiten wollen. 2. Lieferung. S. 573.

Mockwitz, Fr., Potpourri tiré de l'Opéra: La Straniera de Bellini, arrangé pour le Pfte. à 4 m. — Potpourri tiré de l'Opera: I Capuleti ed i Montecchi de Bellini, arrangé p. le Pfte. à 4 m. Auch für 2 Hände. S. 610.

Müller, C. F., Grande musique milit. originale comp. et arr. pour le Pfte. Op. 96. Liv. 2. (1b. Märsche.) S. 866.

Nash, Richard, Introduction, Thème et Variations pour le

Pianof. tirée du Quintetto, Oeuv. 26, de C. Onslow et arrangée par —. S. 116.

Otto, Julius, Rondeau à 4 m. p. le Pfte. Oeuv. 23. S. 32.

Pocci, François Comte de, Sonate fantastique pour le Pfte. S. 732.

Pohley, J. M., Musikal. Kinderfreund od. leichte Tonstücke zum Gesang u. Spiel f. Anfänger. 1. Jahrg., 6 H. S. 887.

Richter, Wilh., Balletstück comp. u. für das Pfte. eingerichtet. 13. Werk. S. 359.

Rifault, V., Gustave, ou le Bal masqué, Ouverture arrangée pour le Pfte. avec acc. de Violon (ad lib.) S. 232.

Riehle, Jul., Mephisto-Saet. Sechs Rutscher für das Pfte. 5. Werk. S. 784.

Rosellen, Henri, II Rondeaux pour le Pfte. sur des thèmes du Serment d'Auber. Op. 2. S. 232.

Rummel, Ch., Le Serment, ou les Faux Monnoyeurs —, arrangé p. le Pfte. S. 835.

Schlesinger, D., Sonatine p. le Pfte. Oeuv. 12. S. 116.

Schmitt, E. A., Douze Etudes pour l'Hautbois dans tous les tons majeurs et mineurs composées et dediées au Conservatoire de Musique à la Haye. Liv. I et II. S. 576.

Schunke, Louis, Scherzo capriccioso pour le Pianof. Oeuv. 1. — Variations quasi Fantaisie sur un thème original pour le Pfte. Oeuv. 2. — Fantaisie brillante pour le Pfte. Oeuv. 5. — Allegro passionato pour le Pfte. Oeuv. 6. — Rondeau brillant pour le Pfte. Oeuv. 11. — Divertissement brillant sur des motifs allemands pour le Pfte. Oeuv. 12. — S. 689.

Schwenke, Ch., Les Bijoux. Quatre Melodies favorites variées pour le Pfte. Op. 28. Liv. I et II. S. 550.

Stegmayer, Ferd., Ruf zur Freude, Walzer für das Pfte. eingerichtet. Op. 12. S. 887.

Stöber, Carl, Fantaisie pour le Pianof. sur deux thèmes favoris de l'Opera de V. Bellini „Norma" par —. Oeuv. 12. S. 751.

Täglichsbeck, Th., Sechs Walzer für das Pfte. 7. Werk. S. 851.

Voigt, Carl, 6 Präludien u. Fugen für die Orgel v. J. Seb. Bach, einger. f. d. Pfte, zu 4 Händen, von —. S. 865.

Wörner, Vinc., Ouverture, Gesänge und Zwischensätze zu Göthe's Egmont von L. v. Beethoven, für das Pfte. zu 4 Händen eingerichtet von —. S. 611.

γ) Für die Orgel.

Bach's, Joh. Sebastian, noch wenig bekannte Orgelcompositionen. 1., 2. u. 3. Heft. S. 513.

Becker, C. F., 12 Adagio's für Orgel zur Beförderung des wahren Orgelspiels. Ferner: 6 Trio's für die Orgel u. s. w. S. 867.

Geissler, C., Drei Fantasieen mit Fugen für die Orgel zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste als Vor- u. Nachspiele componirt. — 21. Werk, No. 3 der Orgelsachen. S. 268.

Hesse, Adolf, Acht Orgel-Vorspiele, sowohl zum Studium, als auch zum Gebrauche beim Gottesdienste componirt. 42. Werk, No. 28 der Orgelsachen. S. 111.

— Acht instructive Orgelstücke, sowohl zum Studium, als auch z. Gebrauche beim Gottesdienste. — Op. 32. No. 29 der Orgelsachen. S. 820.

Köhler, Ernst, Variationen für Orgel oder Pianof. über ein österreichisches Nationalthema: Gott erhalte Franz den Kaiser. — Op. 33. No. 9 der Orgelcompositionen. S. 339.
Löwe, Aug. Lehrrecht, 26 Choral-Vorspiele mit ausgeführter Melodie für die Orgel. S. 615.
Marx, Adolph Bernh., Evangelisches Choral- u. Orgelbuch, 235 Chorale mit Vorspielen, zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch. S. 305.
Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben v. einem Vereine vorzüglicher Org. 1. Jahrg. S. 865.
Orgel-Archiv. Herausgegeben v. C. F. Becker u. A. Ritter. 1. u. 2. Heft. S. 866.
Rink, Ch. H., Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche. Componirt und herausgegeben von —. S. 16.
— Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen. Zweiter Jahrgang. S. 551.
— Der Choralfreund u. s. w. Dritter Jahrg. Heft 1 u. 2. S. 855.
Ritter, Aug., Variationen für die Orgel über das Volkslied: „Heil Dir im Siegerkranz". S. 704.
Umbreit, C. G., Musikalischer Nachlass, Vorspiele und Fantasieen für die Orgel. 1. u. 2. Lief. S. 767.

V. Correspondenz.

Aachen, S. 459.
Amerika, S. 601.
Basel, S. 294.
Bastia, S. 568.
Bergamo, S. 776, 852.
Berlin, S. 89, 111, 155, 209, 226, 240, 299, 313, 377, 465, 499, 562, 643, 691, 813, 882.
Bernburg, S. 332.
Bremen, S. 161, 263, 456.
Breslau, S. 627, 782.
Cadix, S. 630, 777.
Cassel, S. 192, 764.
Chemnitz, S. 793.
Chieti, S. 795.
Corsica, S. 568.
Cöln am Rhein, S. 193.
Como, S. 628, 856.
Copenhagen, S. 25.
Corfu, S. 630.
Cremona, S. 776.
Dessau, 189.
Dorpat, S. 649, 718.
Dresden, S. 146, 148, 191, 917, 431.
Florenz, S. 529, 848.
Frankfurt a. M., S. 430.
Freiburg in Schlesien, S. 579.
Fulda, S. 431.
Genua (u. Herzogthum), S. 567, 718, 850.
Genfersee, vom, S. 385, 417.
Halle, S. 96, 450, 833.
Hamburg, S. 372.
Jena, S. 568, 582, 652.
Illyrien, S. 570.
Italien, S. 515, 565, 616, 627, 646, 661, 713, 795, 946, 856.
Königsberg, S. 730.
Leipzig, S. 96, 126, 205, 211, 261, 280, 302, 501, 651, 779. 860.
Livorno, S. 664.
Lucca, S. 529, 665.
Lucka bei Altenburg, S. 651.
Lugano, S. 629.
Lyon, S. 55.
Madrid, S. 630, 776.
Magdeburg, S. 336.
Mailand, S. 618, 627, 775, 857.
Malta, S. 629.
Marseille, S. 55.
Modena, S. 663, 848.
Morges am Genfersee, S. 267.
München, S. 71, 266, 281, 296, 321, 510, 543, (602) 680, 696.
Münster, S. 367.
Neapel, S. 516, 631, 777, 795.
Neufchâtel, S. 113, 866.
Neu-Strelitz, S. 295.
Nürnberg, S. 335.
Nordhausen, S. 793.
Oldenburg, S. 37.
Palermo, S. 515, 631.
Paris, S. 43.
Paris, S. 856.
Petersburg, S. 193.
Pillnitz, S. 616.
Pisa, S. 665.
Potsdam, S. 433, 469.
Prag, S. 13, 29, 350, 482, 463, 648, 659, 830.
Reggio, S. 666.
Riga, S. 56, 455.
Rom und die übrigen Städte des Kirchenstaates, S. 517, 526, 646, 661, 795.
Rotterdam, S. 712.
Sardinien (Cagliari, Sassari u. Alghero), S. 568.
Spanien, S. 630, 631, 776.
Stockholm, S. 295.
Strassburg, S. 419, 484.
Stuttgart, S. 59, 479.
Triest, S. 570, 715, 850.
Turin, S. 563, 716, 849.
Venedig (u. venetian. Königreich), S. 570, 616, 628, 715, 716, 850, 851.
Warschau, S. 560.
Weimar, S. 620, 666, 678, 860.
Wien, S. 143, 158, 177, 302, 398, 418, 509, 582, 599, 615, 745, 761.
Zeitz, S. 402.
Zürich, S. 347.

VI. Miscellen.

Addner, K. Schw. Kammerm., trefflicher Clarinettist. S. 160.

Anzeige wegen der Cantate: „Nach einer Prüfung kurzer Tage" von C. Kloss. S. 720.

Attestat für den Musikdir. Hrn. Anton Schindler. S. 47.

Auf einem noch wenig bekannten Theile der Ostküste Afrika's dortige Musik. S. 487.

Aus der neuen ägyptischen Zeitung (Moniteur) über St. Simonistische Musikaufführung in Alexandria. S. 80.

Bach's, Carl Phil. Em., Ausspruch über Kritiker. S. 718.

Bass-Clarinette, neue Erfindung des Instrumentenmachers G. Streitwolf in Göttingen. S. 192.

Beethoven's heroische Symphonie in Bordeaux aufgeführt. S. 439.

Bemerkung über Zeichen-Unterschriften. S. 47.

Berichtigung übertriebener Nachrichten über das Musikfest zu Mühlhausen 1833. S. 46.

Böhm's, Th., Kammermus. in München, Verbesserung der Flöte. S. 71, 256.

Bohrer, Anton, wird Concertmeister in Hannover. S. 372.

Brädl, 2 Messen, die darin vorkommenden Druckfehler angezeigt (eingeschickt). S. 588.

Chelard, in München Concert gebend, wird wegen mehrfacher Compos. getadelt. S. 514.

— A. H., K. Baierscher Hofkapellm., Erwiderung auf den Corresp.-Art. in No. 31. S. 602.
Gegenerwiderung von dem Münchner Hrn. Correspondenten. S. 680.

Ciofano's Trommelconcert. S. 679.

Componisten in Neustrelitz. S. 598. — Theatersänger daselbst. S. 695.

Concertwesen in München im Verfall. S. 513.

Concertwesen in Strassburg. Ueber dasselbe. S. 419.

Die Musikschule in Dessau. S. 856.

Die Malibran in Mailand. S. 859.

Duell auf Pistolen. S. 248 u. 265.

Ehrenbezeigungen. S. 100, 162, 194, 371, 750.

Eichhorn, Gebrüder, Ernst u. Eduard, 10- u. 12jähr. Violin-Virtuosen. S. 241, 301, 380, 385 etc.

Field in Italien. S. 628.

Freier, Organist. S. 620, 627.

Gesuch und Nachricht. S. 636.

Gross, J. B., Violoncellist. S. 437.

Hambuch, Theatersänger in Stuttgart, verlässt die Bühne und wird Violinist des dortigen Orchesters. S. 481.

Heinroth, Franziska, Fräulein, junge Sängerin (Dilettantin). S. 162.

Heiss, Organist in Tölz, versucht durch einen Mechanismus den Tönen des Pianof. längere Dauer zu geben, aber nicht glücklich. S. 74.

Historisches Concert in Berlin. S. 817.

Kirchenzustand u. Kirchengesang in Griechenland. S. 415.

Kölla, Gebrüder, 8—11jährige hoffnungsvolle Violinspieler. S. 601.

Kontski, musikalische Familie. S. 599.

Lachner's musikalisches Wirken. S. 586.

Literarische Notizen: Encyclopédie pittoresque de la musique. S. 163.
Gazette musicale de Paris (neue) und Le Pianiste. Journal special, analitique etc. S. 164.
Allerlei literarische Notizen. S. 701.

Mancherlei. S. 46, 162, 194, 371, 437, 454, 502, 572, 620, 650, 749.

Meister-Musikaufführungen in der St. Michaels-Hofkirche zu München. S. 75. S. München.

Militär-Musikchor in Weimar. S. 384.

Mozart's Geburtstags-Feier in Berlin. S. 157.

Müller, die vier Gebrüder, Quartett. S. 161, 177, 256, 598, 599, 650.

Müller, ein Schottländer, trägt nur Beethoven'sche Pianofortewerke vor. S. 320.

Münchner Opernsänger in dieser Zeit. S. 247 u. 281.

Musikfeste: in Aachen. S. 162, 439.
— in Weissenfels, wird dieses Jahr aufgeschoben. S. 162.
— in Magdeburg, 7. Elbmusikf. S. 336, 371, 440, 651.
Ankündigungen mehrer Musikf. S. 338 u. 371, 454.
— in Zeitz am 21. May. S. 402.
— in Potsdam (zweites märkisches). S. 453 u. 469.
— in Jena. S. 487, 651.
— in London. S. 572.
— in Querfurt. S. 572.
Gesangfest der Weserstädte. S. 572.
In Freiburg (in Schlesien). S. 579.
In Grimma. S. 650.
In Chemnitz. S. 650, 795.
In Haag. S. 715.

Nachtrag zur Reihe der Kapellm. zu S. Marco in Venedig. S. 709.

Neue Singschule in Turin. S. 714.

Notizen. S. 16, 48, 100, 110, 248, 455, 720.

Opelt, W., Ankündigung eines Auszuges: Ueber die Natur der Musik. S. 371.

Opern in Nachrichten besprochen:
Theobald und Isolina, romant. Oper in 2 Acten, Musik von Ritter Morlacchi. S. 59.
Ludovic der Corsikaner, komische Oper in 2 Acten, Musik von Herold u. Halevy. S. 111, 758.
Der Zweikampf (le Pre aux Clercs) v. Herold. S. 145, 208, 362.
Das graue Mönchlein. Zauberdrama von E. Devrient. Musik von W. Taubert. S. 156.
Montecchi u. Capuleti von Bellini. S. 203, 499, 510, 529.
Die drei Wünsche, Singspiel von Raupach, compon. von C. Löwe. S. 227.
Zelmira von Rossini (itsl. gegeben in Berlin). S. 229.
Rubezahl, neue Oper (noch nicht aufgeführt), Musik von C. G. Müller. S. 262.
Robert der Teufel v. Meyerbeer. Ausführliche u. bemerkenswerthe Rec. S. 283, 296 u. 321, 470.
Die deutschen Herren von Nürnberg, Oper, ged. u. comp. vom Baron von Lichtenstein. S. 514.
Norma von Bellini — und Agnes Sorel von Cyrowetz. S. 515.
Anna Bolena, in 2 Acten, Musik von Gaetano Donizetti. S. 532.
Irrsinn und Irrthum, Operette, Musik von Reuling (neu). S. 562.

Der Erlkönig, Melodram, nebst einer andern neuen Pause, Musik von Adolph Müller. S. 563.
Das Nachtlager in Grenada, nach Frdr. Kind's Schauspiel, comp. von Conr. Kreutzer. S. 365.
Der Verschwender, Zaubermährchen von Raymund, Musik von Kreutzer. S. 563.
Jessonda, von L. Spohr. S. 452.
Euryanthe, von C. M. v. Weber. S. 500.
Die heißen Nächte (les deux Nuits) v. Boieldieu. S. 529.
Der Herzog von Gesterz, Operette, neu und nichts. S. 530.
Die drei Schulmeister, Operette mit Musik v. Girschner. S. 562.
Die Felsenmühle von Etalières, ged. vom Freiherrn v. Miltitz, Musik von Reissiger. S. 564.
Die Fürstin von Grenada Mus. v. C. Lobe. S. 581, 766.
Montbars, oder die Korsaren von den Antillen, Drama mit Musik von Hrn. v. Marinelli. S. 582.
Der Gallego, Oper in 4 Acten, Musik vom Kammermus. Götze. S. 666 und 769.
Der Zigeuner, Oper, Text von Eduard Devrient, Musik von W. Taubert. S. 692.
Clara von Rosenberg, von Ricci. S. 745.
Die Falschmünzer, von Auber. S. 749.
Drakkha, die Schlangenkönigin, comp. von Wolfram. S. 815.

Oratorien u. geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Die Siebenschläfer, Oratorium von C. Löwe. S. 91. (Vergl. S. 33.)
Jahresgruss, ged. von Ortlepp, comp. von C. G. Müller. S. 127.
Der Erlöser. Neues Oratorium, ged. v. Adolf Bolss, comp. v. Eduard Hering. S. 127.
Pastoralmesse (neu) von Seyfried. S. 160.
Ruth, Oratorium, ged. von Fr. Förster, comp. vom 13jähr. C. Eckert. S. 210.
Grosse Messe in Hmoll von J. Seb. Bach. S. 226.
Die Feier der Erlösung, Oratorium von C. C. Hohlfeldt u. Theod. Weinlig. S. 262.
Missa solemnis v. Beethoven (Kyrie u. Gloria). S. 262.
Christus am Oelberge, von Beethoven. S. 262.
Der Einzug Christi in Jerusalem, neues Oratorium nach dem Evang. Lucas Cap. 19, von C. Grüneisen gedichtet, comp. von C. F. Rungenhagen. S. 299.
Moses, Oratorium in 3 Abth., ged. von Bauernfeld, comp. von Lachner (neu). S. 401.
Motette von Hässler (neu). S. 402.
Hymne von Feller (neu). S. 403.
Neue Motette von Prof. Marx. S. 434.
Neuer Hymnus für Doppelchor und Solostimmen mit Instr.-Begl. v. Kapellm. Dr. Fr. Schneider. S. 435.
Oratorium: Johannes der Täufer, von A. B. Marx u. Ambrosianischer Hymnus. S. 563.
Requiem (in As) von Seyfried; Messe (in Hmoll) neu, von C. B. von Miltitz und Messe von C. M. v. Weber (in G dur), gedruckt bei Haslinger. S. 615.
Absalon, Oratorium v. Frdr. Schneider. S. 678.
Miserere von Allegri. S. 696.
101. Psalm v. Orlando Lasso u. Miserere v. Ett. S. 697.
Miserere, sechsstimmiges, v. Frhrn. v. Poissl. S. 697.
Belszar, Oratorium von Händel. S. 762.

Orgel nach Vogler's System in der St. Michaelskirche zu München. S. 78.
Orgel-Erfindung eines jungen Geistlichen in Frankreich. S. 456.
Orgel-Viola (grande Viola a Cembalo) neu erfundenes Instrument. S. 48.
Paganini's neu erfundene Viola und seine angebliche Entführung des Fräuleins Watson. S. 503.
— Vertheidigung wegen angeschuldigter Entführung. S. 519.
Paris. Mancherlei Bemerkungen. S. 48, 163, 248, 265, 702.
Polifono, neu erfundenes Blasinstrument von Hrn. Catterino Catterini. S. 571.
Pott, Aug., Grossh. Oldenb. Hofkapellm., tüchtiger Violinspieler. S. 600.
Redactionsangelegenheiten. S. 71, 178, 284, 321, 455, 601, 620, 881.
Reihe der im Vatican angestellten Kapellmeister. (Nach Baini.) S. 261.
Reissiger, Kapellm. aus Dresden, in Berlin. S. 502 u. 564.
Revue musicale, redigirt von F. J. Fetis, ist eingegangen. S. 163. Wird widersprochen. S. 700.
Ries, Ferd., wird Orchesterdir. in Aachen. S. 503.
Russische Horn-Musik. S. 207, 554.
Schindler, A., Musikdir. in Münster, Nachricht von Beethoven'schen Manuscripten. S. 367.
Schlangen haben keine Empfänglichkeit für Musik, wie man bis jetzt glaubte. S. 483
Schubert, F., und Lafont, Violinisten. S. 432.
Stein, Theodor, 15jähr. Pianofortespieler und Improvisator. S. 264, 385.
Stiftungs-Jubelfest, 25jähr., der Liedertafel Zelters. S. 209.
Strauss, des Wiener Walzercomponisten, Industrie. S. 178.
Symphonieen, Ouverturen und Concertwerke, neue, in Nachrichten besprochen:
Neues Concert für Violine und Divertimento von Léon de St. Lubin. S. 112.
Weihnachts-Ouverture von Otto Nicolai. S. 97.
Potpourri für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott von F. Nohr. S. 126 u. 207.
Onslow's zweite Symphonie in Dmoll. S. 188.
Lachner (Kapellm.), zweite grosse Symphonie in Fdur. S. 189.
Kummer, Clarinetten-Concert. S. 191.
Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture zu den Hebriden. S. 207.
Schmidt, Flötist in Berlin, neue Symphonie. S. 210.
Kalliwoda, 2te Symphonie. S. 241.
Kalkbrenner, Concert für 2 Pianof. S. 242.
Beethoven's letzte Symphonie No. 9, Op. 125, aus Dmoll. S. 264.
Neues Violin-Concert von Pott. S. 318.
Ouverture zur Lucretia von H. Marschner. S. 320.
— von J. Dotzauer (Vater). S. 350.
— zur Oper Melusine v. Conr. Kreutzer. S. 351.
Zweite Symphonie (in Es dur) von Klauss. S. 353.
Neue Symphonie eines italien. Componisten. S. 382.

Die Weihe der Töne. Symph. (4.) v. L. Spohr. S. 418.
Pianoforte-Concert, neuestes, von N. Hummel, aus F dur. S. 584.
Symphonie aus D moll, vom Kapellm. Lachner (die dritte). S. 585.
Violin-Doppelconcert, neu, von Th. Müller in Weimar. S. 677.
Erste Symphonie, aus Es dur, vom Kapellm. Täglichsbeck. S. 781.
Trost für den Freimüthigen. S. 178.
Tanzfeste in Wien. S. 763.
Unterhaltung. S. 265.
Unwürdiges. S. 668.
Verbesserte Lesart im Aufsatze: Ueber unharmonische Querstände. S. 47, Z. 18 v. u.
Verbessertes Aeolodicon von Hrn. Kette, von ihm Polymelodicon genannt. S. 75.
Verlags-Eigenthum-Anzeigen. S. 48, 116, 148, 284, 340, 440, 536, 552, 752, 800, 868, 888.
Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen: Quartett v. Beethoven, Op. 131, in Cis moll. S. 157.
Mendelssohn-B., Quartett in Es. S. 177.
Hummel's 24 Etuden für das Pianof. S. 178.
Kulenkamp, Duo für Pianof. u. Violoncell. S. 265.
Reissiger, Quintett. S. 320. Vergl. die Rec. S. 789 des vorigen Jahrg.
Joh. Seb. Bach, Concert für 3 Clavecins. S. 513.
Ballet: Liebe stärker als Zauber macht. S. 550.
Variationen für Orgel und Posaune auf den Choral: „Meinen Jesum lass ich nicht", compon. von Otto Braune. S. 563.
Hummel's Rond. „Le retour de Londres" f. Pfte. S. 584.
Quintett für Streichinstruments, neues, von Lachner. S. 585 u. 587.
Pantomimischer Scherz: Das Zauberbuch, oder Amor, der Liebe Beschützer — Mus. v. Georg Ott. S. 761.
Vieuxtemps, Henry, Schüler Beriot's, 15jähr. Violin-Virtuos. S. 160, 303, 598, 599, 418.

Vorwort über ausserordentliche Nachrichten. S. 71.
Welthändel. S. 700.
Wild, berühmter Tenor, als Gast in Berlin. S. 89.
Winter u. Bädeker, Forteg.-Fabrikanten in Bremen. S. 161.
Zum Titelkupfer. S. 888.

VII. Beylagen.

No. I. Zu No. 12 der Zeitung, enthaltend: Ave Maria, von Jul. Miller (4stimmig), u. Canone all' unisono di Carlo Coccia, für 2 Soprane mit Begleitung des Pianof.
No. II. Zu No. 46, enthaltend: ein Responsorium, comp. von Ett, als Beleg zu dem Aufsatze Fellisov's: „Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus."

VIII. Intelligenzblätter.

Zusammen 17 Nummern:

1	zu N.	2	der Zeitung
2	—	8	—
3	—	10	—
4	—	14	—
5	—	18	—
6	—	19	—
7	—	25	—
8	—	29	—
9	—	36	—
10	—	40	—
11	—	41	—
12	—	43	—
13	—	45	—
14	—	46	—
15	—	47	—
16	—	48	—
17	—	50	—

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. **No. 1.** 1834.

Die komische Oper an die Teutschen.

Ich bin jetzt eben auf der Reise
Und spräche gern in Teutschland ein.
Wohl denk' ich meines Ditters Weise;
Soll die denn ganz verklungen seyn?
Das Land war einst mir hoch willkommen,
Denn seine Kinder lachten gern.
Wer hat Euch denn die Lust genommen,
Ihr hoch romantisch strengen Herrn?

Die Euch mit Eisenhandschuh zwicken,
In Seufzergraus Euch fast ersticken
Und in Bravour und schweren Läufen
Des Eigendünkels schier ersäufen,
Die werden mit den Siebensachen
Das Herz Euch doch nicht heiter machen.
Wär's wohl zu klein, auf frischem Rasen
Mit meinen Schäkern traut zu spassen?
Treibt's, wie ihr wollt im bunten Treiben:
Nur solltet ihr fein fröhlich bleiben
Und in der Töne Blüthenmayen
Zum ernsten Sinn den heitern reihen!

Hätt' Euch denn wirklich hier zu Lande,
Vom höchsten bis zum niedern Stande,
Das aufgespreizte Erdenleben
Der Lasten noch nicht satt gegeben?

Drückt doch im wüsten Kunstgewimmer
Der schlimme Alp Euch täglich schlimmer!
Willst Du denn ewig Berge steigen?
Gar lieblich tönt der Freude Reigen,
Wo Herz dem Herzen froh sich weiht,
In Thälern voller Fruchtbarkeit.
Da sollt' uns, kannst Du neu mich fassen,
Das Glück der Liebe nicht verlassen!

Meint Ihr, es sey gelehrten Frauen
In Gruss und Kuss allein zu trauen?
Gelehrt müsst Ihr mich nicht verlangen,
Da ist mit mir nichts anzufangen:
Was aber Scherz und Frohsinn heisst,
Das schenkte mir ein guter Geist;
Der lehrte mich, mit meinen Treuen
Des Augenblicks mich frisch zu freuen.
Ich liebe mir immer, was unbeachwert
Frau Mutter Natur mich treu gelehrt.

Die hübschen Jungen mag ich leiden,
Die sich an rothen Käppchen weiden.
Mit Apothekern und Doctoren
Hab ich mein Spiel auch nicht verloren.
Nun, schau mir Einer in's Gesicht!
Ganz hässlich, mein' ich, bin ich nicht!
Könnt' Euch vielleicht mit Schwank und Scherzen
Die Falten von den Stirnen herzen.
Das wäre fürwahr kein übler Streich,
Denn seht, an Falten seyd Ihr reich!

Doch spielt Ihr lieber Furioso
Und hinterdrein ein Lamentoso:
So bringt die Lust im neuen Jahre
Vom Kränkeln auf die Todtenbahre,
Und blast im eiteln Selbstbetrug
Den grossen Feyerleichenzug,
Und singt die Breite und die Länge
Die allerschönsten Grabgesänge.

Ich aber will, um frisch zu lachen,
Mich wiederum zur Fremden machen.
Dann würdet Ihr auf theuern Sohlen
Gewiss mich von den Fremden holen.

Doch denk' ich, unter den vielen Leuten
Komm' ich jetzt eben zu gescheuten.
So thut denn auf die teutschen Augen,
Mir scheint, wir könnten Beyd' uns brauchen.
Das Ding wär' mir gerade recht:
In Teutschland lebt sich's nimmer schlecht.
Gefall' ich Euch, gefallt Ihr mir;
Und wollt Ihr mich, ich bleibe hier!

G. W. Fink.

Recension.

Stabat Mater de Pergolèse, instrumenté à grand Orchestre et avec Chœurs par Alexis Lvoff, aggrégé à l'academie de Bologne et membre honoraire de la Société philharmonique de St. Petersbourg. Se vend à St. Petersbourg dans tous les magasins de musique, et à Moscou, chez M. Leinholdi. Pr. 15 Rubel.

Giovanni Battista Pergolesi gehört bekanntlich unter die nicht zu seltenen Männer, deren Ruhm erst nach ihrem Tode sich nicht nur über Italien, sondern über alle gebildete Länder Europa's verbreitete. Vorzüglich waren es seine letzten, schon im schwer kränkelnden Zustande zu Torre del Greco geschriebenen Arbeiten, die überall bewundert wurden. Unter diesen steht, neben seiner allerletzten Composition eines Salve regina, sein Stabat mater oben an. Für diejenigen, welche die viel verbreitete Abschrift des Originals, oder die zu Paris und zu London gestochene Partitur dieser sehr oft und verschieden besprochenen Composition nicht in den Händen hätten, schicken wir das Nothwendigste von der Einrichtung derselben kurz voraus. Der ganze Gesang besteht aus Duetten und Solosätzen für Sopran und Alt, welche vom Streichquartett begleitet werden. Die Instrumentation ist sehr einfach nach Art jener Zeit, so dass zuweilen die zweyte Violine mit der ersten gleiche Töne hören lässt und die Viola unison mit dem Basse geht. In solcher Form dürfte das Werk in unseren Zeiten nur äusserst selten einer öffentlichen Aufführung sich erfreuen; die Bearbeitung desselben ist also höchst dankenswerth. Zwar hat bereits unser fleissiger und vielfach verdienter Joh. Adam Hiller dieses Werk, ausser dem Klavier-Auszuge bey Schwickert in Leipzig (16 Gr.), in der hiesigen Dyk'schen Buchhandlung 1776 in Partitur unter folgendem Titel herausgegeben: „Joh. Bapt. Pergolesi vollständige Passionsmusik zum Stabat Mater mit der Klopstock'schen Parodie; in der Harmonie verbessert, mit Oboen und Flöten verstärkt, und auf vier Singstimmen gebracht." In der Vorrede wird unter Anderm bemerkt: „Der Fleiss unserer braven Componisten ist allerdings zu loben. Wenn wir aber alles vorhergegangene Gute darüber ganz vergessen; wenn wir die kleine Mühe scheuen, ihm diejenige Gestalt zu geben, die es nach unseren Verfassungen haben soll, so handeln wir ungerecht." Hiller suchte die Hinderungen eines allgemeinern Gebrauchs dieser Musik schon damals in der eingebrochenen Gestalt, in welcher sie der Componist schreiben musste, und in der fremden Sprache, welcy Klopstock's Parodie beleht wird, über welche wir hier nicht zu sprechen haben. Ueber seine Bearbeitung erklärt sich Hiller so: „Ich habe in der Hauptsache nichts geändert. Das Meiste, was ich gethan habe, geht die Mittelstimmen an. Verstärkung der Harmonie, bisweilen eine andere Vertheilung derselben. Dass ich die erste Sopranstimme hin und wieder dem Tenore, so wie die zweyte

dem Basse gegeben habe, ist zur Abwechslung und bey solchen Sätzen geschehen, die sich dazu zu schicken schienen. Das Meiste mögen wohl die beyden vierstimmigen Sätze gewonnen haben. Die blasenden Instrumente habe ich zur Verschönerung brauchen, aber nicht missbrauchen wollen." — Die Vergleichung beyder Bearbeitungen mit dem Originale und gegen einander ist anziehend und lässt uns vor Allem sehen, wie nach und nach das Massenhaftere sich immer belichter und nothwendiger gemacht hat. Flöten und Oboen vereinigen sich in der Hiller'schen Bearbeitung mit den Streichinstrumenten nur im Schluss-Chore, sonst sind sie überall getheilt und zu einigen Sätzen schweigen beyde Blasinstrumente völlig still. Das zieht jetzt nicht mehr. Auch möchten zwey Chöre, die Hiller im Ganzen angebracht hat, den jetzigen Hörern wohl kaum genügen, so vortrefflich sie gearbeitet sind und so schön sie eingreifen. Hiller rechnete viel auf diese Chöre, weit mehr, als auf seine Abwechslung in den Solosätzen und Duetten, die er nicht den beyden Sopranen allein liess, sondern sie zum Theil dem Tenore und Basse anvertraute. In der neuen Bearbeitung ist nun eine ganz andere Einrichtung getroffen worden. Die Instrumentalmasse ist viel grösser. Zu allen Sologesängen und Duetten sind zum Streichquartett zwey Clarinetten und zwey Fagotte gesetzt worden und zum vollen Orchester der übrigen Nummern kommen noch zu jenen drey Posaunen, zwey Trompeten und Pauken. Die Chöre tönen öfter hinein, dagegen haben die beyden Soprane die Soli und Duetten behalten, wie im Originale. Auch in den Figuren hat die neue Bearbeitung manche kleine Veränderung vorgenommen, worin Hiller noch dem Originale folgen durfte, ohne den geringsten Anstoss zu besorgen. Damals waren z. B. Figuren wie bey a) noch gänzlich dem Zeitgeschmacke angemessen, die nun seit längerer Zeit, und man wird zugestehen müssen, viel natürlicher, dem Tactverhältnisse weit zuträglicher, sich in solche umgeändert haben, wie wir sie bey b) verzeichnet. Und so ähnliche:

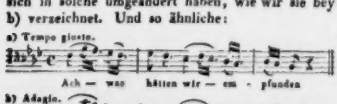

Ferner waren zu Hiller's Zeiten die Oboen weit gebräuchlicher, als die Clarinetten, die nur nach und nach sich über jene heraufarbeiteten. Dergleichen vergleichende Bemerkungen ergeben sich noch manche, deren Darstellung wir hier nicht weiter ausspinnen wollen.

Diese doppelten Bearbeitungen sind also in vielfacher Hinsicht sehr verschieden, auch dem Texte nach. Die Hiller'sche Bearbeitung hatte es unter das Verdienstliche ihrer Veröffentlichung gezählt, dass sie den lateinischen Text entfernte und nur Klopstock's Nachbildung unterlegte, die damals sehr hoch geschätzt wurde. Unsere Zeit hat auch hierin die Ansicht geändert, und man kann in diesem Puncte am wenigsten sagen, dass sie einen Rückschritt gethan hätte. In der neuen Ausgabe ist nun das lateinische Gedicht, dessen Wesen in jeder Uebersetzung oder Nachbildung verlieren muss, erwünscht beybehalten worden. Sie hat also offenbar vielfache Verdienste, und mit Vergnügen unterschreiben wir die Versicherung des geschmackvollen und sachverständigen Bearbeiters: „Die Melodieen und Beabsichtigungen des Componisten sind genau in Ehren gehalten worden (les mélodies et les intentions de Pergolèse ont été textuellement respectées)." Es liegt uns nun ob, unsere Vergleichung des Werks mit dem Originale zwar kurz, aber möglichst genau unseren geehrten Lesern vorzulegen.

Die Introduction des Originals (Largo, $\frac{4}{4}$, F moll) ist weggeblieben und nicht mit Unrecht. Hatte sie doch schon Hiller vor beynahe 60 Jahren in seiner Bearbeitung weggelassen, die gerade 40 Jahre nach der Original-Composition erschien. Man ersieht daraus, welche Fortschritte schon damals die Instrumentalmusik gemacht hatte. Im ersten Gesange sind Anfangs Violinen und Viole den Clarinetten und dem Fagotte zugetheilt, nur so weit verneuert, als es zweckmässig genannt werden muss. Dann tritt bald das volle Orchester, geschickt geordnet, zuweilen mit etwas veränderter Bassführung, allein angemessen. Mit „dum pendebat" tritt der vierstimmige Chor ein, während das Original zu duettiren fortfährt. Der erste Tact des vierstimmigen Gesanges hält Tenor und Bass unison, so dass er erst im andern Tacte eigentlich vierstimmig wird und zwar mit Verdoppelung der grossen Terz zum Einschnitt des Rhythmus. — So wechselt das Duett mit dem Chore fernerhin und bringt dadurch mehr Mannigfaltigkeit und Fülle auch in die Gesangführung, die durch die Instru-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. N°. V. 1801.

Jos. Haydn's Jahreszeiten.

Ich erkläre hiermit, dass die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig die einzig rechtmässigen Verleger meiner Komposition, die Jahreszeiten betitelt, für ganz Deutschland sind.

Wien, den 6ten December 1801.

Joseph Haydn.

Um dem Nachstich dieses Werks zu begegnen, und den Wunsch vieler unserer entferntern Correspondenten zu erfüllen, werden wir den angekündigten Pränumerationspreis, als

für die vollständige Partitur 8 Thal. Sächs.
für den vollst. Klavierauszug 3 Thal. Sächs.

noch bis zu Ende des Monats März 1802 annehmen, und Sammlern des 5te Exemplar frey überlassen.

Der Klavierauszug ist bereits fertig und wird von uns sofort an die Pränumeranten versandt werden.

Der Druck der Partitur, welche über 120 Bogen stark wird, hat noch nicht ganz beendigt werden können; sie wird daher erst in einiger Zeit nachfolgen.

Leipzig, im December 1801.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

Lieder der Religion, der Freundschaft und Liebe; mit Klavierbegleitung.

Unter diesem Titel werde ich eine von mir in Musik gesetzte Liedersammlung herausgeben. — Sie enthält Lieder unserer besten Dichter für mancherley Verhältnisse und Stimmungen des Herzens, für heitere und trübe Stunden, für geselligen Frohsinn und ernsten Selbstgenuss.

Die gütige Aufnahme, die meine in diesem Jahre herausgegebenen Lieder der Unschuld und Liebe fanden, lässt mich auch für diese neuen Kompositionen kein unfreundliches Schicksal fürchten, da sie, nach dem Urtheil mehrerer Kenner, vor jenen in mancher Hinsicht Vorzüge haben. Auch finden sie bey den ungeübtern Jüngern der Kunst vielleicht schon dadurch eine Empfehlung mehr, dass die meisten von ihnen leichter zu singen und zu spielen sind.

Der Pränumerationspreis, in Louisd'or zu 5 Thaler oder in Dukaten zu 2 Thlr. 20 Gr., ist:

für ein Exemplar auf ordinairem Papier 1 Thlr. 6 Gr.
– – – – Royal-Papier 1 – 12 –
– – – – Imperial-Papier 2 –

Auf jede fünf Exemplare wird ein sechstes frey gegeben.

Die Namen der Abonnenten, welche vorgedruckt werden sollen, erbitte ich mir spätestens in der Mitte Januars k. J. Der Druck des Werks wird ohnfehlbar im Januar angefangen.

Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey, damit diese übrigens immer sicher und möglichst schnell an mich gelangen, so erbitte ich sie mir unter der Adresse: „An den Advokat Benken in Hannover."

Ronnenberg, bey Hannover, Ende November 1801.

Friedrich Burchard Benekens.

Anzeige.

Monolog aus Friedrich Schillers Jungfrau von Orleans, mit einer harmonischen Begleitung im Klavierauszuge von C. Schulz. fol. in gesc mackvollem Umschlage. Preis (in allen Buch- und Kunsthandlungen) 6 Gr.

Aufforderung.

Nicht blos die Pränumeranten, sondern alle Freunde der Musik und Verehrer des Hrn. Kapellmeister Rei-

mente noch ganz besonders gehoben wird. Die zwey gegen das Ende des ersten Gesanges hinzugefügten Fermaten sind vom guten Geschmacke dictirt. — Im zweyten Gesange (Solo) hat die zweyte Violine, die im Originale 14 Tacte mit der ersten geht, sogleich ihren eigenen Gang erhalten, was eine Veränderung des Basses herbeyführte, die, glücklich an sich, nur so lange abweicht, als es die hinzugefügte Stimmenhaltung nöthig macht. Es ist diess der seiner stöhnenden rhythmischen Verschiebung wegen viel besprochene Satz: Cujus animam gementem. Der neue Bearbeiter hat Recht gethan, seiner ändernden Hand im Gesange und im Grundbasse nur Weniges und mit Schonung zu erlauben; die Melodie hat ihre ursprüngliche Gestalt nicht verloren. Es dürfte die ganze Art der Composition durch einen verbessernden Verstand, so hoch wir ihn sonst auch halten, doch mehr gelitten, als gewonnen haben.

Im dritten Satze treten alle hier angewendete Instrumente zum vierstimmigen Gesange ein, wobey der ursprünglich zweystimmige Satz zuweilen im Duett des Soprans und Altes angedeutet geblieben ist. Hier findet sich gleichfalls im Anfange die grosse Terz verdoppelt, wodurch die Quinte zwischen Alt und Tenor vermieden worden ist. Wir halten aber so gestellte Quinten nicht für falsche (siehe unsere Anhandlung über Quinten-Progressionen) und hören sie in solchen Fällen lieber, als die Verdoppelung der grossen Terz. Zur nähern Ueberlegung setzen wir a) den Satz des Hrn. Verf. und b) unsern Vorschlag, hoffend, es werde es nicht Jeder für eine unnütze Sache ansehen, so sehr es auch von Manchen unter die Kleinigkeiten gestellt werden mag, aus denen doch am Ende jedes Ganze besteht.

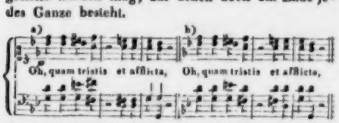

Aeusserst geschmackvoll und das Alte ehrend ist der Verf. mit den Lieblingsfiguren jener Zeit umgegangen; sie sind nicht etwa völlig beseitigt worden, was eben so leicht, als unrecht wäre; es ist ihnen aber mit der zartesten Schonung das unseren Tagen leicht Anstössige durch ganz geringe Aenderungen und gerade an den rechten Stellen genommen worden, weshalb auch zuweilen einige Tacte Nachspiel übergangen worden sind, die blose Zeitfloskeln enthalten, welche Abkürzung hauptsächlich durch geschickt angebrachte Fermaten wieder ersetzt oder unmerklich gemacht worden ist. — Um den Wechsel des Chors mit den Solosätzen an einem Beyspiele augenscheinlich zu verdeutlichen, setzen wir den Text dieser Nummer: Chor: Oh, quam tristis et afflicta — Solo: fuit mater benedicta, mater unigeniti — 𝄐 Chor: Oh, quam tristis et afflicta fuit mater benedicta — 𝄐 Solo: mater unigeniti.

Im Alt-Solo No. 4, das im Originale höchstens drey-, oft zweystimmig begleitet worden ist, da die zweyte Violine oft mit der ersten, und die Viole nicht selten mit dem Basse geht, ist die Ueberschrift Allegro in Allegretto verwandelt worden. Da die Geschwindigkeit der Bewegung nach M. M. angezeigt worden ist, hätte die alte Bezeichnung, nützlich genug, entweder beybehalten, oder doch wenigstens eingeklammert angegeben werden können, weil Neuere nicht selten sich im Tempo alter Musikwerke vergreifen, wovor man möglichst warnen muss. — Welche Art Veränderung zuweilen (höchst selten) die Melodie erhalten hat, wollen wir gleichfalls durch ein Beyspiel deutlich machen, wozu wir bemerken, dass an anderen Stellen die Veränderungen noch geringer sind.

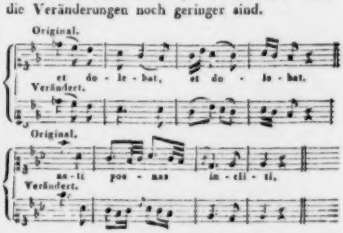

No. 5 hat die ganz einfache Begleitung zwar verstärkt, aber doch so besonders vor anderen Nummern einfach gehalten, dem Originale getreu, dass nur der Wechsel des Chors, der immer da eintritt, wo die durchirrenden Stimmen vereint erklingen, und in der Begleitung der Wechsel der Streich- und Blasinstrumente das Ganze mannigfacher machen. Nur sehen wir keinen Grund, warum der Bass vor der Fermate in C moll tritt, da das Original ihn sehr wirksam in As dur treten

lässt. In No. 6 ist das alte Tempo giusto in Adagio verändert worden. Die Veränderung der Melodie [siehe a)] wird man schön finden, wenn auch gegen die alte Einfachheit durchaus nichts eingewendet werden möchte. Dagegen erscheint uns das alte es der Singstimme im 24sten Tacte weit wirksamer, als das e der Verbesserung, wodurch wahrscheinlich ein sogenannt unharmonischer Querstand hat vermieden werden sollen. Allein das folgende e als grosse Terz des Septimen-Accordes von C bildet keinen übeln Querstand. Man vergleiche die Abhandlung darüber im vorigen Jahrgange und das Beyspiel unter b).

a) Original.

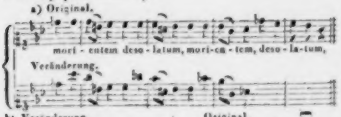

b) Veränderung. Original.

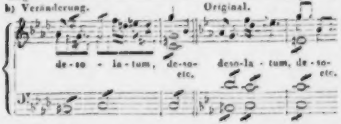

(Die Violinen verstärken im ersten Tacte die Singstimme.) Dergleichen Fortschreitungen sind keineswegs selten, weder damals, noch jetzt. So macht z. B. in dem vortrefflichen Stabat mater von Astorga eine noch schärfer einschneidende Harmonienfolge der Art eine Wirkung, die wir nicht missen möchten. — Das folgende Andantino (jetzt Allegretto bezeichnet) wurden wir übergehen, obschon die Bässe des Originals, gegen die wenigen Aenderungen gehalten, sich bestimmter antworten, wenn wir nicht auch hieraus etwas lernen könnten. Man sieht nämlich aus diesem Beyspiele, dass Andantino eine schnellere Bewegung als Andante bedeutete, worüber bekanntlich die Meinungen der Neueren verschieden sind. — Das Alla breve a Due „Fac ut ardeat cor meum" ist hier zu einem schönen Chore mit voller Instrumentation geworden. Auch Hiller hat es zu seinem ersten Chore erhoben, nur mit den Streichinstrumenten und zwey Oboen verstärkt und in regelmässig vierstimmiger Fuge gehalten, wogegen hier der Tenor zur Füllstimme geworden ist. Allein Hiller hat auch dafür mehr geändert.

Und in dieser Weise ist es treu durchgearbeitet bis zum Ende mit möglichster Schonung des Alten und mit bedächtig gutem Geschmacke. Die meisten Veränderungen bestehen in weggelassenen oder versetzten Notenpuncten, in Weglassung der Dämpfer der Violinen und dergleichen. Nur selten hätten wir die alten Figuren oder die Vorhalte, besonders in den Bässen, lieber beybehalten gesehen: allein das ist Geschmackssache. Es ist in solchen Dingen fast unmöglich, das Zuviel oder Zuwenig nach der Ansicht eines Andern zu vermeiden. Um Jedem zum Selbsturtheile schneller zu verhelfen und unsere eigene Ansicht zu verdeutlichen, setzen wir aus dem Duett No. 9 eine Bassführung des Originals und die Vereinfachung desselben her, wozu wir noch bemerken, dass die im neuen Basse fehlenden Zwischennoten auch keiner andern Stimme übergeben worden sind.

Original.

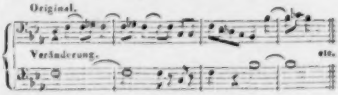

Die wenigen hinzugefügten Verzierungen der Singstimme, namentlich an den Schlüssen, z. B. in No. 9 und 10, sind äusserst zweckmässig. Wenn im 12ten Satze zu verändertem Basse das siebentactige Vorspiel des Originals in ein achttactiges verwandelt wurde, werden die Allermeisten wahrscheinlich mit dem geehrten Bearbeiter übereinstimmen; wer das Original nicht ganz genau kennt, wird es zuverlässig völlig im Geiste der Composition finden. Wir meinen jedoch, solche eigene, ungewöhnliche Gliederung rhythmischer Verhältnisse bringen als Ausnahmen an rechter Stelle, wie diese uns erscheint, einen wunderbaren Reiz hervor. Dafür sind uns einige kleine Aenderungen im Gesange dieser Nummer ansprechender, als ihre Stellung im Originale. Dass die Schlussnummer zum Amen hier, wie bey Hiller, zum Chore gemacht worden ist, denken sich unsere Leser von selbst. Am Ende desselben sind 17 Tacte, dem Geiste des Ganzen vollkommen angemessen, hinzugethan worden, um einen vollern Schluss zu geben, der des beygefügten Orchesters und Chores wegen fast Bedürfniss genannt werden muss.

Dem geehrten Bearbeiter dieses beruhmten Werkes gebührt demnach voller Dank für treuen, mit Geschmack und Kunsteinsicht vereinten Fleiss. Mögen sich recht Viele seiner Arbeit bedienen, die

uns ein Tonstück für öffentlichen Vortrag wieder zugänglich gemacht hat, das in seiner Urgestalt jetzt nur noch in dazu geeigneten häuslichen Zirkeln und in historischen Concerten gebraucht werden könnte. Die aus 122 Lauglolio-Seiten bestehende Partitur ist so schön gestochen, als uns noch kein Notenwerk aus Petersburg bisher zu Gesicht gekommen ist. Einige kleine Stichfehler sind allerdings mit untergelaufen, allein sie lassen sich von jedem nur einigermaassen Erfahrenen so leicht berichtigen, dass wir uns bey Aufzählung desselben nicht zu verweilen haben.

G. W. Fink.

Nachricht.

Prag, December 1833. Zum Vortheile des Herrn Orchester-Directors F. W. Pixis erschien zum ersten Male auf unserer Bühne: „Des Adlers Horst". Wir hatten das wechselnde Glück dieser Oper im Voraus vernommen, welche in Berlin, Leipzig und Dresden mit grossem Beyfall aufgenommen worden, in Wien missfallen hatte; desshalb bildete sich nicht, wie bey manchem andern musikalischen Werke, ein Vorurtheil, günstig oder ungünstig, sondern man ging mit ausgeglichener Wagschale nur in gespannter Erwartung in das Theater, welchem Urtheile man sich anschliessen werde. Leider hat sich das Publicum einstimmig für das Wiener ausgesprochen. Es gehörte ein gewaltiger Tongenius dazu, um die wahrhaft tragische Handlung des Kinderraubes durch den Adler und den kühnen Muth der Mutter mit dem komischen Theile der Oper zu vereinigen — den Uebelstand abgerechnet, dass der Letztere, der doch eigentlich nur die Episode ausmacht, den Haupttheil in einen so engen Raum zusammendrängt, dass er uns mehrmals ganz aus den Augen entschwindet — diese Kraft der Erfindung und Charakteristik hat Hr. Gläser hier nicht bewiesen, und wenn die Oper gleich manche recht hübsche, gefällige Motive enthält, deren mehre auch gut durchgeführt sind, so mangelt es doch selbst den munteren Stücken oft an Humor, den ernsteren meistens an Tiefe des Gefühls, mitunter an Originalität, allen grösseren Tonstücken aber an Einheit und Zusammenhang. Das Terzett zwischen Rosa, Marie und Richard im ersten Acte enthält vortreffliche Stellen, eben so das erste Finale; doch hat man kaum den schönen Gedanken gefasst, so wird seine Wirkung durch eine darauf folgende leere Phrase wieder geschwächt, wo nicht aufgehoben, und am wenigsten sind die glänzendsten musikalischen Momente, z. B. die Erkennung Rosens, der Schmerz der Mutter über den Verlust ihres Kindes, der Jubel über dessen Rettung am Schlusse, mit künstlerischer Kraft erfasst und ausgedrückt. Eine der schönsten Nummern ist Rosens Romanze im zweyten Acte, die sich eben so sehr durch Gefühl, als charakteristische Haltung auszeichnet. Das Trinkterzett könnte sehr ansprechen, wenn es minder zerrissen wäre. Eine der schwächsten Partieen ist die Ouverture, die sich ganz in der Gewöhnlichkeit bewegt und ihrer Pflicht, uns auf den Gang und Inhalt einleitend vorzubereiten, durchaus nicht entspricht. Die Aufführung ging noch nicht in allen Theilen recht rund zusammen. Ausgezeichnet schön und ausdrucksvoll sang und spielte Dem. Lutzer die Rosa und erntete stürmischen Beyfall. Auch Dem. Gned (Marie) und Hr. Diska (Anton) wirkten lobenswerth mit. Hr. Strakaty (Richard) benutzte seine schöne Stimme heute besser, als gewöhnlich, er sang klar und deutlich, und fand er wenig Beyfall, so war das wohl mehr Schuld des Componisten, als die seinige. Hr. Feistmantel (Renner) und Mad. Allram (Veronika) thaten ihr Möglichstes und spielten sehr brav; dass ihre Stimmen nicht glänzend sind, ist etwas Bekanntes, und besonders sollte die Letztere sich ganz von der Oper zurückziehen, da trotz ihrer sehr guten Intonation, die wir seit mehr als zwanzig Jahren kennen, doch jeder Ton, aus Schwäche, falsch scheint. Die übrigen sind zu unbedeutend, um ihrer zu erwähnen. Die Chöre waren matt, und auch unser sonst mit Recht gerühmtes Orchester liess sich manche Nachlässigkeit zu Schulden kommen.

Dem. Veltheim vom Dresdner Hoftheater hat auf der Heimreise hier noch drey Gastrollen gegeben, und erschien zuerst in der Partie der Rhezia (Oberon), welche ihrer Eigenthümlichkeit eigentlich nicht sehr zusagt, doch mussten wir die Kunst anerkennen, mit welcher sie — eigentlich Bravour-Sängerin der ältern Schule — sich in einer so fremdartigen Gattung zurecht fand und den Beyfall des Abends allein errang. Ihre Umgebungen waren eben nicht „königlich" zu nennen, und wir wollen die ganze Vorstellung mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Ihre zweyte Rolle war Donna Anna im Don Juan, die sie wieder

mit der grössten Virtuosität sang und — das alibi einiger altmodischen Verzierungen abgerechnet — in ihrem Vortrage nichts zu wünschen übrig liess. Hr. Draka gab den Don Ottavio recht wacker, und Mad. Podhorsky, welche aus Gefälligkeit die Zerline übernommen hatte und ausserordentlich schön sang, erntete fast noch reichern Beyfall, als der Gast. Die dritte Gastrolle der Dem. Veltheim, Constanze in der Entführung aus dem Serail, gehört unstreitig unter die schwierigsten Aufgaben im Gebiete des Bravourgesanges, und es muss der Künstlerin hoch angerechnet werden, dass sie in den beyden grossen Arien, die wohl an Künstlichkeit und Bravour in der ganzen neuen Zeit nichts Aehnliches finden, sich so ritterlich und tapfer gehalten hat. Von ihren Umgebungen erschien Dem. Gned (Blondchen) und Hr. Draka (Belmonte) im vortheilhaftesten Lichte. Die Anderen sangen nicht und gehören daher nicht vor unser Gericht. — Zum Schlusse ihrer Gastrollen sang Dem. Veltheim gar noch einmal böhmisch und zwar zwischen dem Kotzebue'schen Lustspiele: „Die Tochter Pharaonis" und der Bäuerle'schen Posse: „Der Freund in der Noth" ein Schweizerlied von Meyerbeer: „Die Appenzeller Hirtin" und nach dem letzten Stücke die bekannten von J. P. Pixis für die Sontag componirten Variationen: „Der Schweizerbub." In dem ersten erschien uns ihre Stimme wirksamer und klangvoller, als in irgend einem andern Gesangstück, und wir stehen gar nicht an, diese Leistung als ihre ausgezeichnetste zu erkennen. Weniger sagen ihrer Methode die Variationen zu, wenn sie gleich selbe auch sehr brav sang. Warum hat Dem. Veltheim nicht auch das deutsche Publicum mit einigen Liedern erfreut, die sie so echt lyrisch und leicht vorträgt? (Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

24 *Choral-Vorspiele mit ausgeführter Melodie für die Orgel. Componirt von Aug. Lebrecht Löwe* (Textius und Organist in Zschopau). Meissen, bey F. W. Gödsche. Pr. 16 Gr.

Diese Vorspiele sind gut gearbeitet, dem Gegenstande angemessen, weder zu leicht, noch zu schwer, und also den Meisten sehr dienlich, so dass der Verf. derselben Beachtung sich damit verdient hat. Leider aber sind sie sehr fehlerhaft gedruckt. Der Eintritt der Melodie ist sehr oft nicht angezeigt; es finden sich eine nicht kleine Zahl falscher Noten, die offenbare Stichfehler sind; einige sind leicht, andere nur mit Mühe oder wenigstens mit so viel Einsicht zu verbessern, die nicht von Jedem verlangt werden kann, der solche Vorspiele braucht. Das ist zu beklagen. Uns mit Angabe und Verbesserung derselben abzugeben, wird man uns nicht zumuthen; es ist zu langweilig und am Ende zu wenig nützlich.

Vorspiele zu den gebräuchlichsten Chorälen der evangelischen Kirche. Componirt und herausgegeben von Ch. H. Rink. Op. 105. Essen, bey G. D. Bädeker.

Eins der nützlichsten Werke eines allen Orgelspielern hinlänglich bekannten Mannes. Es steht mit dem Choralbuche desselben Verfassers, das er in demselben Verlage, vereint mit Natorp und Kessler, herausgab, in Verbindung. Der Zweck, minder kunstverständigen und kunstfertigen Organisten leicht ausführbare, der Würde der Kirche und dem Charakter des Chorals entsprechende Vorspiele zu liefern, ist erreicht und also hierdurch dazu beygetragen, dass auch angehende und wenig fertige Organisten ihr Amt mit Nutzen verwalten können. Kein Vorspiel ist zu lang, keines tändelnd oder auch nach schwulstigen Harmoniefolgen jagend; alle im $\frac{4}{4}$ Tacte, und den meisten liegt der Choral zum Grunde. Die Registrirung ist nur im Allgemeinen angezeigt, der Verschiedenheit der Orgeln wegen. Das Ganze zerfällt in vier Abtheilungen. Das erste Heft enthält Präludien zu den Melodieen für die Festtage und die festlichen Zeiten; II. zu Melodieen für den allgemeinen Gebrauch, z. B. zu Lob- und Dankliedern, zum Glaubensbekenntniss; III. zu sanften und zu Bittgesängen, und IV. zu vermischten Melodieen, unter welchen auch die Vorspiele zu Grabgesängen sich befinden. — Möge das Ganze erwünschten Segen bringen!

Notiz. Hr. Louis Schunke, ein junger, aber trefflicher Pianoforte-Virtuos, gibt sein Concert im hiesigen Gewandhause am 13ten dieses.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. **N°. 2.** 1834.

Uebersichtliche Darstellung des Lebens und der Werke Cherubini's.

Maria Luigi Carlo Zenobi Salvador Cherubini wurde am 8ten September 1760 zu Florenz geboren. Seine Liebe zur Tonkunst zeigte sich schon in früher Jugend; im 9ten Lebensjahre war er bereits so weit, dass er mit Erfolg das Studium der Composition beginnen konnte. Sein guter Stern brachte ihn unter die geschickte Leitung des Bartolomeo Felici und dessen Sohnes Alessandro, auf deren tüchtige Grundlage, nach dem Tode Beyder, der sie kurz nach einander wegnahm, Pietro Bizarri und Giuseppe Castrucci mit Glück bauten. Die eifrigen Bemühungen dieser Männer und seine vortrefflichen Anlagen liessen den noch nicht dreyzehnjährigen Knaben die Composition einer Messe und eines andern Kirchengesanges versuchen, die beyde 1773 in seiner Vaterstadt mit allgemeinem Antheil aufgeführt wurden. Mehre Compositionen der Art folgten, als Psalmen, Motetten, Arien, Cantaten, auch einige Zwischenspiele. Die immer grössere Aufmerksamkeit auf ihn brachte ihm 1778 das Glück, von dem grossen Beförderer aller Künste, dem damaligen Erbherzoge von Toscana Leopold II. unterstützt zu werden, so dass er zu Bologna unter Sarti seine Studien fortsetzen konnte. Die schnellen Fortschritte des neuen Schülers machten ihn zu Sarti's Lieblinge, so dass er diesem bald die Bearbeitung mehrer Nebenpartieen in seinen Opern anvertraute. 1780 hatte er den Muth, zum ersten Male mit seiner Oper Quinto Fabio in drey Acten in Alessandria aufzutreten. 1782 kamen schon drey seiner Opern zur Aufführung: Armida in zwey Acten, Messenzio in zwey Acten zu Florenz, und Adriano in Siria zu Livorno. 1783 wurde zu Rom sein Quinto Fabio wiederholt und eine neue Oper Lo sposo di tre femine gegeben. 1784 sah Mantua seinen Alessandro nell' Indie. Um diese Zeit soll er auch die komische Oper: I Viaggiatori felici geschrieben haben. Dadurch hatte sich der Jüngling in seinem Vaterlande so bekannt gemacht, dass er an eine Reise in's Ausland denken durfte. Er wählte London, wo italienische Opernmusik geschätzt wurde. Während seines fast zweyjährigen Aufenthalts in London brachte er seine neue Oper: La finta principessa zu Gehör 1785, und im folgenden Jahre Giulio Sabino; verfertigte auch daselbst mehre neue Stücke, die in die Oper: Il Marchese di Tulipano eingelegt wurden. In Giulio Sabino war der berühmte Marchesi zum ersten Male aufgetreten, den eine englische Denkschrift als Sänger und Schauspieler nicht genug preisen kann. „Dieser Sänger", heisst es, „zeigte sich nicht nur unerschöpflich in seiner Phantasie und seinen Verzierungen, sondern bewies auch das seltenere und vielleicht noch wichtigere Talent, dem Recitative alle Kraft, allen Ausdruck und alle hinreissende Abwechslung zu geben. Dazu wurde sein vortrefflicher Vortrag noch durch die Schönheit seiner Person und durch die angemessenste Anmuth seines Spiels ausserordentlich gehoben, so dass er in den musikalischen Annalen Englands eine neue Epoche bildete." Das scheint uns nun für Cherubini kein besonderes Glück gewesen zu seyn, denn ein solcher Epochemsänger zieht den Antheil des Publicums dergestalt auf sich, dass einem jungen Componisten nur sehr wenig davon übrig bleibt. — 1786 begab er sich mit Babini nach Paris. Hier hörte er im Concert d'amateurs zuerst Symphonieen von Haydn, die unter allen Leistungen dieses Concerts am vorzüglichsten hervorragten. Erstaunt, entzückt, zuletzt blass und fast versteinert stand er da. Diesem teutschen Heros zu folgen, ihm nachzueifern, mag dem gefällig melodischen Italiener nicht wenig gekostet haben, bemerkt Reichardt. „Nicht mehr die heitere, siebliche Jugendfrische spricht aus seinem Wesen; er sieht schwach, kränklich und

melancholisch aus, allein interessant.“ Ob Reichardt die rechte Ursache getroffen, bezweifeln wir. Cherubini's Wesen scheint von Natur sich schon früher zur teutschen Tonkunst geneigt zu haben. Wurden doch selbst einige seiner ersten Opern von seinen Landsleuten für zu gelehrt erklärt. — Paris hatte ihn so gefesselt, dass er hier zu bleiben beschloss, was er ausführte, so viel er auch von mancherley Verhältnissen zu tragen haben mochte. Nur gelegentliche Reisen entfernten ihn seitdem auf kurze Zeit aus dieser Hauptstadt. 1788 besuchte er sein Vaterland wieder und brachte seine Oper Ifigenia in Aulide zu Turin zur Aufführung, welche seinen Ruf in Italien noch bedeutend erhöhte. Gegen Ende des Jahres war er wieder in Paris mit seiner heroischen Oper Demophoon beschäftigt, die am 3ten December zum ersten Male gegeben wurde, worauf er nicht wenige einzelne Musiksätze für die dortige italienische Operngesellschaft schrieb, die sich als Einlagen in andere Opern grossen Beyfall der Kenner verdienten. Der Feuereifer, womit er seine Werke stets selbst dirigirte, verbunden mit dem freundlichsten Betragen und der feinsten Behandlung der Sänger und des Orchesters, nützte Allen so sehr, dass sehr viele Zeugnisse von ihm rühmen, Cherubini habe die damalige lyrische Oper auf eine Höhe gebracht, die der Vollkommenheit nahe gestanden.

Unter den einzelnen Musikstücken, die auf den Demophoon folgten, zeichnete sich besonders ein Quartett aus: „Cara, da voi dipende“, was in seine Oper I Viaggiatori felici eingelegt wurde; nicht minder die Zusätze zu l'Italiana in Londra von Cimarosa, welche 1790 erschienen. Das Jahr 1791 wurde im Theater Feydeau seine Lodoisca zu Gehör gebracht, welche der glänzenden Instrumentation wegen, die für dieses Theater und vielleicht damals für Alle in Paris etwas Unerhörtes war, allgemeines Erstaunen, mindestens eine seltsame Befremdung in den Hörern zurücklassen musste. Ein so kolossales Jugendwerk eines so genialen Mannes, das im Sturme eines gewaltigen Dranges, massenhaft und stark charakteristisch durchgehalten ist, das für Paris auf völlig ungewohntem Pfade sich erging, musste nothwendig lebhaft eingreifen und bey den verschiedensten Urtheilen der Menge dennoch dem Urheber eines solchen Werkes eine Achtung erwerben, die selbst seine Gegner nicht zu hintertreiben im Stande waren. Dass diese vortreffliche Oper bald darauf in Teutschland auf vielen Theatern mit steigendem Glücke gegeben wurde und die Aufmerksamkeit der Kenner auf diesen Componisten verdoppelte, ist noch in zu gutem Andenken, als dass wir uns mit näheren Erörterungen zu befassen benöthigt wären. 1792 machte in Paris Aufsehen: Ode pour l'anniversaire du 10 Août par Lebrun, die auch bald darauf daselbst im Stich erschien. 1794 kam Elisa ou le voyage du Mont Bernard in zwey Acten auf das Pariser Theater, daselbst in Partitur und in Leipzig bey Breitkopf und Härtel im Klavier-Auszuge mit teutschem Texte herausgegeben. Die Musik ist vortrefflich, höchst angemessen und edel; besonders sind mehre Ensemblestücke von eingreifender Wirkung, nur die grossen Arien scheinen an einiger Ueberladung zu leiden. Auch hier waltet das Erhabene und Einschneidende vor. Kan fand sie aber in Paris zu gelehrt, zu teutsch, was damals eben nicht unter die Lobsprüche der Pariser gehörte. Der für eine Oper allerdings zu ernste Stoff, der wenig Abwechslung und theatralischen Pomp zuliess, hatte offenbar jenes Urtheil der Masse erzeugt. Die kalten Schneeberge hatten sogar einige teutsche Städte dafür erkältet. Dennoch vermehrte auch diese Arbeit den Ruhm des Mannes unter den Kennern und machte sie auf des Meisters Erzeugnisse nur begieriger und mit Recht. Ein von ihm componirtes Intermezzo: Il Parrucchiere, das wir nicht kennen, führen wir nur der möglichsten Vollständigkeit halber mit auf. 1797 wurde seine grossartige Medea zum ersten Male am 13ten März im Theater Feydeau gegeben. Auch hierin war der Componist dem, was er für recht und gut erkannt hatte, vollkommen treu geblieben, ohne sich nur im Geringsten von den Begehrnissen und Wünschen der Menge ableiten zu lassen. Die ausserordentlichsten Effecte der Rache, der Wuth und der Verzweiflung waren hier auf das Höchste gesteigert und das Ganze so in einander greifend gehalten worden, dass es bey aller Mannigfaltigkeit im Einzelnen eine grossartige Einheit bildete. Zwar gab es nicht nur in Paris, sondern in der Folge auch in Italien und Teutschland Kritiker, welche die übergrosse Fülle der Harmonie und Instrumentation theils gefährlich, theils mindestens bedenklich fanden, weil sie die Melodieen der Sänger nicht selten bedeckten und überhaupt die Aufmerksamkeit der Hörer zu sehr vom Gesange ab- und dem Orchester zulenkten, eine Behauptung, die einer eigenen und sehr genauen Untersuchung werth wäre, die wir jedoch

an diesem Orte nicht ausführen dürfen. Allein das Grossartige dieser Schöpfung wagte kein Bedächtiger und Kenntnissvoller anzugreifen; man bedauerte nur, dass so wenige Theater eine Medea, die an Stimme und Kunst einer solchen Aufgabe gewachsen sey, aufzuweisen haben möchten, dass also das Werk selten glücklich zur Darstellung gebracht werden könne. Und doch wurde es öfter versucht, am meisten in Teutschland. In Berlin wurde es zum ersten Male am 17ten April 1800, von Herclots gut übersetzt, aufgeführt. Mad. Schick sang und spielte die Hauptrolle eben so ausgezeichnet, als später (1814) Mad. Milder-Hauptmann in Wien, welche den grössten Beyfall ernteten. Ueber alle diese vom Demophoon an aufgezählten Opern wurde von einem Urtheilsfähigen bemerkt: „Jede derselben ist eine neue Palme zur Verherrlichung des Triumphs ihres Verfassers; jede wird Kenner finden, die sie unter ihre Lieblinge zählen." — Und dennoch hatte es dieser Mann während seines zehnjährigen Aufenthalts in Paris nicht dahin bringen können, dass irgend eine seiner neuen Opern auf dem grossen Theater gegeben worden wäre. Alles, was in Teutschland von ihm mit Liebe oder Bewunderung aufgenommen worden war, hatte er nur auf dem kleinen Theater Feydeau zu Gehör gebracht. Dasselbe Loos theilte Méhul mit ihm. So sehr hatte man aber doch den eigenen Vortheil nicht verkannt, dass die Pariser ihre beyden Hauptcomponisten jener Zeit nicht als Lehrer am Conservatoire de musique hätten benutzen sollen. Sie waren Beyde zu Inspectoren und Lehrern an dieser wichtigen Anstalt erhoben worden. — In demselben Jahre hatte Bonaparte einen Preis von 1000 Zechinen für die beste Trauer-Cantate auf den Tod des Generals Hoche gesetzt. Am 28sten December 1797 wurde in einer eigenen Versammlung der Mitglieder des Conservatoriums, in des Consuls und seiner Minister Gegenwart, eine von Cherubini und eine andere von Paesiello aufgeführt. Cherubini's Werk wurde 1798 in Paris gedruckt, unter dem Titel: La Pompe funèbre du Général Hoche (Partitur). Die so oft erzählte Anecdote mag auch hier ihr Plätzchen finden. Als der Consul nach Anhörung dieser Trauermusik zu Cherubini sagte: „Eine herrliche Musik, aber viel Noten": antwortete er, wie früher Mozart dem Kaiser Joseph nach der Aufführung der Entführung aus dem Serail auf gleiche Anrede geantwortet hatte: „Auch nicht eine zu viel." Was sich daran reiht, wird später erwähnt werden. — 1798 wurde die komische Oper: l'Hôtellerie portugaise auf die Bühne gebracht, die als Gegensatz der Medea und Lodoiska an sich merkwürdig ist und die Vielseitigkeit des Componisten beweist. Man war aber von ihm Hohes, Grossartiges gewohnt und schien es auch sogar im Scherzhaften zu verlangen, war also mit dem Leichten und Possierlichen dieser noch dazu an einem sehr matten Texte leidenden Oper so wenig zufrieden, dass sie der Componist selbst bald darauf vom Theater zu Paris wieder zurücknahm. In Wien, wo sie 1805 gegeben wurde, erhielt sie eben so wenig Beyfall, als später in Berlin, wobey jedoch ausdrücklich bemerkt wurde, dass die Musik dieses Loos durchaus nicht verdiene. Nachdem 1799 die komische Oper La Punition und die mit Boyeldieu gemeinschaftlich gearbeitete La Prisonnière gegeben worden waren, folgte 1800 Les deux Journées (der Wasserträger). Diese allbekannte und allbeliebte Oper machte gleich von der ersten Vorstellung an so ungemeines Glück, dass man von Paris aus melden konnte: „Seit langer Zeit hat kein musikalisches Werk auf dem Theater solche Freude erregt. Bey der ersten Aufführung stieg diese Freude bis zur Berauschung. Unter der zahllosen Menge von Zuschauern befanden sich alle Künstler und Componisten, die Paris aufzuweisen hat; Alle wollten Cherubini sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen: allein der stets Bescheidene hatte sich in eines der düstersten Winkelchen des Hauses geflüchtet. Doch auch hier wurde er entdeckt, und nun sah er sich plötzlich von Gretry, Martin, d'Alayrac, Gossec, le Sueur, Méhul u. s. w. umgeben, die ihn umarmten und glücklich priesen. Am Ende der Vorstellung brach der lauteste Beyfallssturm der ungeheuern Menge aus, die ihre Freudenbezeigungen in allen dem Anstande angemessenen Arten ausjubelten." Wie oft und an wie vielen Orten, namentlich in Teutschland, dieses Meisterwerk wiederholt worden ist; welches Vergnügen diese Oper noch bis auf diese Stunde, wo sie nur nicht gar zu tief unter billiger Erwartung dargestellt wird, erregt, weiss jeder Musikfreund aus eigener Erfahrung, so dass wir auch kein Wort weiter hinzuzufügen haben. — In demselben Jahre schrieb er in Gemeinschaft mit Méhul die Oper Epicure.

Eben so bekannt ist es, wie sehr dieser Meister von jeher teutsche Musik in Ehren zu halten wusste. Wie hoch er unsern J. Haydn stellte,

haben wir schon berührt. Für Mozart trug er eine wahrhaft innige Verehrung in seiner Seele. Dieser Heroen erhabenste Kunstwerke auch in Paris zur Anerkennung zu bringen, war ihm die grösste Freude. In diesem merkwürdigen Jahre war es gelungen, Haydn's erhabenes Oratorium die Schöpfung in Paris zu veröffentlichen. Am 12ten December 1800 wurde es in Paris zum ersten Male aufgeführt. Es war diess bekanntlich der Tag, wo Napoleons Leben auf dem Wege, dieses Kunstwerk anzuhören, von der sogenannten Höllenmaschine auf das Gefährlichste bedroht war. Dennoch blieb der heldenmüthige Mann entschlossen, der Aufführung dieses Tonwerks beyzuwohnen, in dessen ganzen Geist er sich zu versenken schien. — Zur Ehre des unsterblichen Haydn hatte die Academie de musique eine Medaille prägen lassen, welche zu überreichen keinem Würdigern, als dem geehrten Cherubini 1801 aufgetragen wurde. — Als man nun später beym Drucke des Wasserträgers dem Verfasser den Wunsch äusserte, er möge dem erhabenen Componisten der Schöpfung sein neues Werk widmen, antwortete er: „Nein! Noch habe ich nichts geschrieben, was dieses Meisters würdig wäre." (Beschluss folgt.)

Gesangschule.

Méthode complète de Chant. Vollständige Gesangbildungslehre von A. (Alexis) de Garaudé. Op. 40, in zwey Abtheilungen. (Eigenth. des Verl.) Darmstadt, bey W. E. Aliský. Subscriptionspreis für jede Abtheilung 3 Thlr.; jedes Heft 10 gGr.

Die viel verbreitete und geschätzte Gesangschule, die vor sechs Jahren wieder neu in Paris erschien, ist nach der Versicherung des Hrn. Verlegers, was wir darum beyfügen, weil wir die vorige Ausgabe nicht mit der teutschen vergleichen können, aus besonderer Achtung für die teutschen Componisten und Gesanglehrer vom Verf. überarbeitet worden. Schon der Vorläufer dieses Werks, die 1816 erschienene neue Gesangschule wurde in verschiedenen Conservatorien Italiens und Frankreichs in Gebrauch genommen, was den Verf. zu möglichster Vollendung anregte. Er ist Gesanglehrer und Mitglied des Pariser Conservatoriums u. s. w. Wir haben von der teutschen Ausgabe drey Hefte vor uns, in welchen der französische und teutsche Text, der letzte in sehr guter, fliessender Uebersetzung, einander gegenüber stehen. Um den Grad der Erfahrung und der Gediegenheit des Werkes am zuverlässigsten zu bezeichnen, wollen wir einige Darstellungen des Verf. aus dem ersten Hefte ohne eine andere Wahl, als die der Ordnung ausheben. Nachdem im ersten Kapitel von der Stimme und ihren Erfordernissen im Allgemeinen kurz geredet worden ist, heisst es: „Die Gesangkunst erfordert, um auf einen gewissen Punct von Vollkommenheit gebracht zu werden, den Verein von einer Menge Naturgaben, welche lange, zweckmässig gebildete Studien hernach entwickeln und ausbilden müssen. Ehe man die mühevolle und schwierige Aufgabe, die eine solche Arbeit auferlegt, unternimmt, soll man die Mittel, die die Natur uns gegeben hat, genau kennen zu lernen suchen. Da es unendlich selten ist, die nothwendigen Eigenschaften zu vereinigen, um in den verschiedenen Stylen und Charakteren des Gesanges glücklich zu seyn, muss man sich auf solche zu beschränken wissen, für welche man die meiste Natur-Anlage hat, und daher seine Studien nach diesem Ziele leiten, ohne durch nutzloses Anstrengen seine Zeit zu verlieren, um das zu erringen, was zu den Mitteln, welche man besitzt, niemals zusammenpassen kann. Der Lehrer, heisst es, muss also vor allen Dingen die Klangfarbe und den natürlichen Umfang der zu bildenden Stimme genau kennen lernen. Unglücklicher Weise zerstören gewisse Lehrer, durch einen missverstandenen Eifer, die Stimme und die Gesundheit ihrer Eleven, indem sie dieselben mit einer Klangstärke, die mit der Schwäche ihrer Brust im Missverhältniss steht, arbeiten lassen, oder indem sie solche durch das Ueben zu hoher Intonationen ermüden." — Sobald Ermüdung eintritt, muss man zu singen aufhören. Zwey oder drey Stunden guter, mit Sorgfalt gemachter Studien, in drey oder vier Zeitpuncte des Tages getheilt, genügen im Allgemeinen, um in wenigen Jahren bey erforderlichen Fähigkeiten eine bemerkenswerthe Kunstfertigkeit zu erlangen. — Natürliche Fehler müssen genau von erkünstelten unterschieden werden. — Was von den verschiedenen Stimmgattungen und ihren Registern gehandelt wird, zeugt von Erfahrung und Gewandtheit; Kürze ist mit Deutlichkeit verbunden, was um so nothwendiger ist, da eine vollständige und unmerkliche

Vereinigung der verschiedenen Stimmenregister einen wesentlichen Theil der Gesangkunst bildet. Langes und kurzes Athemholen ist wie das Ausathmen gut besprochen. „An der Art, den Athem zu tragen und damit Haus zu halten, erkennt man einen geschickten Sänger.“ Die wichtige Vocalisation, die Art, die Töne an- und abzuschwellen, zu tragen und anzugeben, das Vibriren der Stimme ist durch Wort und Beyspiel zweckmässig erläutert. „Der erste Ton einer Phrase, oder jeder andere nach einer Pause, *piano* oder *forte*, muss stets deutlich, schnell und in seiner bestimmten Intonation, ohne durch irgend ein vorbereitendes Ueberziehen dahin zu gelangen, angegeben werden. Der Ton vor einer Pause muss mit derselben Vorsicht und Reinheit endigen.“ Die verschiedenen Verzierungen des Gesanges bilden ein langes, mit vielen Uebungen versehenes Kapitel. Besonders sind die Uebungen in fortschreitenden halben Tönen mit Recht vervielfältigt.

Dass hier hauptsächlich auf die neue, durch Rossini herbeygeführte Umwälzung der Gesangkunst, also auf das Glänzende derselben Rücksicht genommen wird, ist in der Ordnung. Desshalb verkennt der Verf. nicht, dass der Gesang durch diese verführerische Mannigfaltigkeit etwas von der breiten, markigen, einfachen und ausdrucksvollen Manier der alten Schule verloren hat. Er hat sich daher die Aufgabe gestellt, durch seine vollständige Gesangschule ein glückliches Zusammenschmelzen der älteren und neueren Schulen zu bewirken, was allerdings vernünftig genannt werden muss. Von den übrigen Heften des gut ausgestatteten Werkes, sobald wir zur Ansicht derselben gelangen.

Nachrichten.

Copenhagen. (Halbjährlicher Bericht vom 1sten Januar bis zum 31sten May 1833.) Unsere Oper steht leider auf einer so niedrigen Stufe, dass gar kein musikalisches Werk einen ungestörten Kunstgenuss zu schenken vermag. Wir erleben desswegen öfter, dass mehre der ausgezeichnetsten Opern, die im Auslande das grösste Aufsehen erregt haben, nur einige Male, und zwar ohne einen besondern Eindruck zu hinterlassen, aufgeführt werden. Soll eine Oper hier Glück machen, muss der dramatische Inhalt derselben interessant genug seyn, um auch ohne Musik seinen Platz auf der Bühne behaupten zu können.

Der einzige Theil unserer Oper, der sich auszeichnet, ist der Chor (unter der Direction des Hrn. Frölich).

Fragt man aber nach der Ursache dieses Rückgangs, glaubt Ref., dass sie besonders darin zu suchen sey, dass ein Italiener, welcher der italienischen Musik, aber auch nur dieser, von ganzer Seele ergeben ist, in einem Zeitraume von ungefähr 14 Jahren die Leitung der Vocalmusik am Königl. Theater gehabt hat. Dieser Mann, der in seiner Sphäre vielleicht etwas Ausgezeichnetes geleistet haben würde, hat nämlich den grossen Missgriff gemacht, aus dänischen Sängern italienische machen zu wollen, und weil dieses aus mehren Ursachen nicht gelingen konnte, haben wir jetzt weder dänische, noch italienische Sänger. Zwar besitzt das Theater an Hrn. Singmeister und Hof-Organisten L. Zinck einen Mann, der ausgezeichnete musikalische Kenntnisse mit Geschicklichkeit als Singmeister vereinigt, und der zugleich echten Sinn für das Gute hat, aber bey den jetzigen Verhältnissen muss er sich den Umständen fügen, wesshalb er weniger, als er sonst können würde, ausrichtet.

Das Königl. Orchester in Copenhagen, das unter den Kapellmeistern Schultz, Kuntzen und seinem jetzigen Director Hrn. Professor und Ritter Schall sich selbst im Auslande einen ehrenvollen Ruf als eines der besten in Europa erworben hatte, ist jetzt sehr zurückgegangen und rühmt sich nur seines verschwundenen Glanzes. Dieses mag zum Theil dadurch entstanden seyn, dass mehre vorzügliche Künstler gestorben sind und nur wenige unter den jüngeren dieselben vertreten können. Auf der andern Seite aber darf man es nicht verhehlen, dass das hohe Alter des über 50 Jahre am Theater fungirenden, sehr verdienstvollen Hrn. Prof. Schall (er ist gegen 80 Jahre alt) ihn zum Dirigiren unfähig macht, das jugendliche Kraft erfordert. Mit der grössten Achtung für dasjenige, was Professor Schall in seinem kräftigen Alter gewirkt hat, ist Ref. doch überzeugt, dass der geehrte Greis selbst die Leitung des Orchesters einem jüngern talentvollen Manne je eher je lieber übertragen möchte. Auch hofft man, dass dieses wichtige Amt Keinem gegeben werde, der nicht durch schon bekannte Werke die Gerechtigkeit seiner Ansprüche auf dasselbe hinlänglich bewiesen hat, da, wie bekannt,

mehr dazu gehört, Kapellmeister zu seyn, als einigermaassen den Tactirstock führen zu können. —

Den 14ten März zum ersten Mal: „Die Felsenmühle", mit Musik von Reissiger. Diese Musik, die viele Schönheiten enthält, würde gewiss Glück gemacht haben, wäre ihr eine vorzügliche Ausführung zu Theil geworden; weil aber dieses bey Weitem nicht der Fall gewesen ist, machte sie nur wenig Eindruck und wurde im Ganzen nur drey Mal gegeben. Eine hiesige Zeitung freute sich, dass der ausgezeichnete Violoncellist Herr Kummer eben gegenwärtig war, als diese Oper zum ersten Male gegeben wurde, damit er bey seiner Ankunft in Dresden dem Componisten erzählen möchte, wie herrlich sie gegangen sey; dem Ref. dagegen that es leid, dass ein fremder Künstler einer in Rücksicht sowohl des Theaters als des Orchesters gar zu mittelmässigen Aufführung beywohnen solle.

Die zweyte und letzte Neuigkeit fünf Monate hindurch war die „Bayadere" von Auber, die zum ersten Mal den 28sten May aufgeführt wurde. Dass es Einige gab, die am Ende des Stücks die Pfeifen hören liessen, kam dem Ref. sehr natürlich vor; dass es dagegen Leute gab, die durch starken Beyfall dieses wässerige Product von dem wohl verdienten Tode zu retten suchten, ist im höchsten Grade wunderlich. Diese Oper schloss auf eine charakteristische Weise die Vorstellungen des vorigen Theaterjahres und wurde im Ganzen drey Mal gegeben.

Von älteren Stücken wurden die folgenden drey Mal gegeben: Der Erlenhügel, mit Musik von Kuhlau, die Braut, und Fanchon; zwey Mal: Ein Abentheuer im Rosenburger Garten, mit Musik von Weyse, Joseph, die Stumme, Fra Diavolo, Lulu, mit Musik von Kuhlau, Preciosa, die weisse Frau, Don Juan, Joconde, Zampa; ein Mal: der Freyschütz, Figaro, Rothkäppchen, der Maurer und der Schlosser, Cendrillon, die Jungfrau am See, die verliebten Handwerker, le mariage d'une heure.

Von fremden Künstlern haben uns mehre besucht. Der erste von ihnen war der blinde Pianist Abt aus Hamburg, der mit Beyfall ein Concert im Königl. Theater gab. Den 17ten März gab Hr. F. A. Kummer, Violoncellist in der Königl. Sächsischen Kapelle, hier ein Concert im Königl. Theater, in welchem er ein Concertino und eine Phantasie, und im Vereine mit dem ersten Violoncellisten in der hiesigen Kapelle Hrn. Fr. Funck ein Concertino für zwey Violoncelles ausführte; sämmtliche Nummern waren von dem Concertgeber selbst componirt. Die grosse Virtuosität, die Herr Kummer auf diesem schwierigen Instrumente zeigte, und sein überaus schöner Vortrag forderten das Publicum zu den lebhaftesten Aeusserungen seiner Erkenntlichkeit auf. — Den 22sten März gaben die Herren Kummer und Abt im Verein ein Concert im Königl. Hoftheater, in welchem Hr. Kummer ein Capriccio über Motive aus dem Erlenhügel, und auf geschehene Aufforderung dieselbe Phantasie spielte, die er im ersten Concerte vorgetragen hatte. Beyde Nummern wurden mit grossem Beyfalle empfangen. Die Reihe der fremden Künstler wurde von dem eilfjährigen Violoncellisten Louis Lee aus Hamburg geschlossen; dieser gab sein Concert im Hôtel d'Angleterre mit eben so verdientem, als grossem Beyfalle und erweckte die schönste Hoffnung in Rücksicht seiner künftigen Virtuosität. Die erwähnten Künstler liessen sich alle beym Hofe hören.

Zum jährlichen Kirchen-Concert in der stillen Woche zum Vortheil der Wittwenkasse der Kapelle wurde Schneider's Oratorium: „das Weltgericht" gegeben. Die Vocalmusik wurde von Dilettanten vorgetragen, und die Ausführung war im Ganzen vorzüglich, machte daher auch auf das zahlreiche Publicum grossen Eindruck. Auf öffentliche Aufforderung wurde diese Composition noch ein Mal gegeben, aber vor einem wenig zahlreichen Publicum. Der vom Ref. öfters ausgesprochene Wunsch, dass bey den Concerten ganze Symphonieen ausgeführt werden möchten, ist endlich erfüllt worden, und der Flötist in der hiesigen Kapelle Hr. N. Petersen hat sich auf die Dankbarkeit des Publicums gerechten Anspruch erworben, weil er der Erste gewesen ist, der dem Publicum Geschmack dafür zu geben versucht hat. Dagegen war es wohl keine glückliche Idee, die erste Symphonie von Onslow für diesen Zweck zu wählen, da dieses Werk, das nicht zu den vorzüglichsten dieses ausgezeichneten Componisten gehört, auf keine Weise dazu geschickt ist, einem Publicum, dem man erst Geschmack für grössere Instrumental-Compositionen beybringen muss, vorgetragen zu werden. Herr Petersen spielte selbst zwey Nummern von Fürstenau, nämlich ein Concertino (Manuscript) und ein Divertissement über Motive aus der Stummen von Portici, und erntete für die wohlgelungene Ausführung beyder Compositionen grossen und verdienten Beyfall ein.

chardt wünschen die Beendigung des Satzes seiner Oper Brenno, um so mehr, als sie sich vor der baldigen Aufführung derselben in ihre Schönheiten desto mehr einzuweihen wünschen. Der Herr Kapellm. Reichardt wird daher eine Aufforderung, diesen Wunsch baldigst zu erfüllen, nicht übel deuten.

B. den 25sten Nov. 1801.

S.

Berichtigung.

N. 7. d. Z. S. 110. Z. 9. von unten, ist in der Nachricht aus Kassel durch ein Versehen, nicht des Einsenders, anstatt: Friedrichs ersten Exequien, Friedrichs des Ersten Exequien stehen geblieben.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gyrowetz, A., 3 Sonates p. Fortép. av. Violon ou Fl. et Violonc. Op. 31. 2 Thlr.

— — 3 gr. Duos dialogués et concertans p. 2 Viol. Op. 35. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 3 do — — Op. 36. 1 Thlr. 16 Gr.

Häussler, E., 6 Canzonette italiane. 12 Gr.

Hirsch, L., 3 Duos pour 2 Viol. 1 Thlr. 16 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors concert. p. 2 Violons, A. et Violonc. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

Mrasack, Mlle, 6 Arien mit Begleitung d. Guitarre. 16 Gr.

Pichel, W., 12 Variazioni di Violino av.-acc. d'un altro Violino. Op. 41. 11 Gr.

Rauzzini, 6 Canzonette italiane coll' accomp. d'una Ghitarra. 16 Gr.

Viertling, J. G., Sammlung 3 stimmiger Orgelstücke. 12 Gr.

Kranz, F., Ouverture und Favoritgesänge aus der Oper: Die Nymphe der Donau. 22 Th. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmeister, Concert pour Flûte princip. avec acc. Op. 20. Liv. 6. 1 Thlr. 18 Gr.

— — 3 Duos pour 2 Flûtes traversieres. Op. 24. Liv. 1. 1 Thlr. 18 Gr.

Della Maria, Ouverture du Prisonnier arr. pour 2 Violons. 10 Gr.

Bierey, G. B., das Donauweibchen 3r Th. Klavierauszug. 2 Thlr. 12 Gr.

— — einzelne Arien daraus à 3—6 Gr.

Bernhardt, I. H. C., Variationen für das Fortep. über das Lied: Der Lenz belebet die Natur. Op. 16. 12 Gr.

— — do — — über das Lied: Liebe dacht' ich oft im Stillen. Op. 17. 8 Gr.

Hoffmeister, I. A., 12 Variationes p. Flûte, Violon, Viole et Violoncelle. Op. 53. 12 Gr.

Archives de Musique du théâtre français arr. p. Pianof. et Chant. No. 3. 10 Gr.

Knecht, I. H., kleine praktische Klavierschule. 3a H. 20 Gr.

Bihler, 12 Allemandes nouveaux pour le Pianof. 10 Gr.

Danzi, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

— — (Mod.) 3 Sonates p. le Pianof. avec Violon obligé. Op. 1. 1 Thlr. 14 Gr.

Winter, P., 3 Quintetti per 2 Violini e Viola et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, A., Notturno pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. No. 6. Op. 38. 1 Thlr. 8 Gr.

Schultheisius, G. P., Riconciliazione fra due amici. Tema originale con Variazioni analoghe al Soggetto. Saggio di Comp. patetico-caratteristica per il Fortepiano. 1 Thlr.

Steibelt, 12 Walzes pour 2 Flûtes. 16 Gr.

Heine, Fr., Lieder und Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder der Harfe. 1 Thlr.

Kunzen, F. L. Ac., Hymne auf Gott mit Begleitung des Klaviers. 1 Thlr.

Blasius, Fr., 6 Duos faciles pour 2 Clarinettes. Op. 40. 1 Thlr. 12 Gr.

Dumonchau, C., 3 Sonates pour Fortépiano. Op. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Ferrari, 5 nuove Canzonette. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. Fr., 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 51. 1 Thlr. 12 Gr.

Gatayes, 2 Sonates p. l. Harpe. Op. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

— — premier pot-pourri pour la Harpe. Op. 6. 21 Gr.

— — 2 Sonates du célèbre Krumholz arrangées en Duos pour Harpe et Piano. Op. 7. 1 Thlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Hr. Repetiteur F. Wexschall war der Zweyte aus der Kapelle, der eine ganze Symphonie für sein Concert gewählt hatte, und zwar eine neue Composition von Hrn. Singmeister F. Frölich. Das Publicum mit den Arbeiten eines jungen talentvollen Componisten bekannt zu machen, kann keineswegs getadelt werden, auch nicht in dem Falle, dass dieselben den Beyfall des Publicums nicht gewinnen. Und in der That hat sich Herr Frölich in seiner Composition den Beyfall des grossen Haufens zu gewinnen nicht bemüht; vielmehr hat er durchgängig in einem gelehrten und künstlichen Style geschrieben, wofür sich nur Kenner interessiren mögen. Der Componist hat in dieser Arbeit auf's Neue seine musikalische Tüchtigkeit durch eine sorgfältige Ausarbeitung und eine vorzügliche Instrumentirung bewiesen. Dass diese Composition nicht allgemein ansprach, braucht kaum bemerkt zu werden. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass die künftigen Concertgeber Compositionen von Haydn, Mozart und Beethoven wählen. — Herr Wexschall spielte ein Concertino für die Violine von Kalliwoda, und mit seinem viel versprechenden Schüler Fr. Schram ein Concertino für zwey Violinen von Maurer, nebst einem ungarischen Thema mit Variationen von Pechatscheck. Hr. W., der die Perle unter den dänischen Violinisten ist, hat in den letzten Jahren sein Spiel immer mehr ausgebildet, und die Ausführung der oben erwähnten Compositionen, die alle sehr schwierig sind, gerieth dem Concertgeber zur grossen Ehre und wurde mit ausserordentlichem Beyfalle belohnt. Unter den übrigen Nummern verdient besonders die melodramatische Composition: „Die goldenen Hörner" von Oehlenschläger, mit Musik von Hrn. P. E. Hartmann erwähnt zu werden. Dieses war das erste Werk von dem talentvollen Componisten, das allgemeines Aufsehen erregte. Es ist voll Genie, und der Ref. steht nicht an, dasselbe ein kleines Meisterstück zu nennen, das etwas Grosses erwarten lässt. —

Prag. (Beschluss.) Dem. Lutzer ist von ihrer Kunstreise nach Wien zurückgekommen, wo sie mit sehr beyfälliger Aufnahme Gastrollen im Kärnthnerthortheater gegeben hat, und seitdem schon wieder als Desdemona (Otello), Zerline (Fra Diavolo) und Giulietta (Capuleti und Montecchi) u. s. w. aufgetreten. Manche bewundern erst jetzt an ihr die grosse Deutlichkeit der Aussprache — die wir schon bey ihrem ersten Auftreten auf der Bühne geziemend anerkannten und ihr darin den Vorrang vor unserm ganzen Opernpersonale zugestanden — und glauben, ihre Stimme habe während ihrer Abwesenheit an Stärke gewonnen. Diess ist keineswegs der Fall, ihre Stimme hat seit ihrem Debut von Monat zu Monat allmählig an Kraft und Fülle gewonnen, und wenn im vorigen Jahre die Stimme der Mad. Podhorsky die ihrige in den Duetten beherrschte, so ist diess jetzt nur noch durch die grössere Kunstfertigkeit der Fall, an Kraft ist ihr Dem. Lutzer weit überlegen; doch hat sie durch ihren Aufenthalt zu Wien sich eine gewisse Energie des Gesanges zu eigen gemacht, mittelst welcher sie grössere Wirkungen hervorzubringen weiss, was wir vorzüglich in der Giulietta mit Vergnügen bemerkten, und es ist nur Schade, dass durch diese Anstrengung manche Töne etwas breit und prosaisch werden, während andere ihren eigenthümlich rührenden Klang behalten haben. In der Desdemona sahen wir nur ungern, dass sie dem Beyspiel einer gefeyerten Sängerin gefolgt, welche die zarte Venetianerin als eine wild entflammte Heldin im Gesang und Spiel darstellt, weshalb sie uns in dieser Partie noch nie so wenig, als diess letzte Mal zusagte. Als Zerline war sie so anmuthig, wie immer. Mad. Podhorsky stellte den Romeo zum ersten Male dar, und leistete in Gesang und Spiel Vorzügliches, wenn gleich ihre Individualität durchaus für den tapfern, liebeglühenden Jüngling zu zart und mild ist. Das Publicum überhäufte seine beyden gesangreichen Lieblinge mit Beyfallsbezeugungen und die Oper war in zwey auf einander folgenden Reprisen überfüllt.

Zum Vortheile des Hrn. Kapellmeisters Skraup hörten wir in böhmischer Sprache „ein Quodlibet" in zwey Abtheilungen, welches manche recht interessante Nummern enthielt. Dahin gehört vorzüglich die Ouverture und Introduction aus der Oper: „Die Vestalin" vom Ritter v. Spontini (Licinius Hr. Podhorsky, Cinna Hr. Strakaty), dann Arie, Scene und Duett aus der Oper: „Der Barbier von Sevilla." Dem. Gned sang die Rosine mit seltener Virtuosität, und auch Hr. Illner war als Figaro recht löblich. Das zweyte Finale aus der Oper „Otello" brachte uns eine Novität. Dem. Lutzer (Desdemona) sang nämlich zum ersten Male böhmisch; doch war ihre Aussprache nicht sehr zu loben, was wir auch an dem Meyerbeer'schen Appenzeller Kuhreigen bemerken müssen, den Dem.

Veltheim (obschon nicht im Besitz einer so klangreichen Stimme) weit origineller und charakteristischer vortrug. Auch war das accompagnirende Glockenspiel, das wir diess Mal hörten, ein sehr klangarmes Surrogat des frühern. Von der Ouverture und Introduction aus der Oper „Faust" von Spohr erfreuten sich die Verehrer der Tonkunst nur an der ersteru wahrhaft, da die Stimmen der Herren Podhorsky (Faust) und Illner (Mephistopheles) durchaus für diese Partieen nicht ausreichen. Das Ständchen von Ryba (für vier Stimmen und vier Waldhörner) von Fr. Skraup, und vorgetragen von den Herren Draka, Podhorsky, Illner und Strakaty wurde als Gabe des Benefizianten recht freundlich aufgenommen. Den Beschluss des Ganzen machte die zweyte Arie der Donna Anna und das zweyte Finale nach dem Original der Oper „Don Juan", welches durch den obligaten feuerspeyenden Berg oder einen beliebigen Höllenrachen fast von allen deutschen Bühnen verdrängt worden ist. Mad. Podhorsky (Anna) wurde mit Jubel empfangen, und das Ganze bewährte sich als ein wahres „Ende gut, Alles gut!" Ueber die Schauspiel- und Possen-Scenen aus „Fridolin", „Tarokerl" und „der Böhme und der Deutsche" maassen wir uns keine Stimme an.

Kurze Anzeigen.

Troisième Divertissement pour Pianoforte et Cor ou Violon composé — par F. Duvernoy. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Ein leicht gehaltenes Unterhaltungsheft, solchen zuverlässig willkommen, die erst über die vorzüglichsten Nothwendigkeiten der Schule hinaus sind und sich mit häuslichem Zusammenspiel ergötzen wollen. Die Sätzchen sind hübsch und artig mit einander verbunden. Weiter ist von solchen ersten Uebungs- und Vergnügungsstücken mit Recht nichts zu fordern. Das leisten sie und sind also in ihrer Art zweckdienlich und förderlich.

Rondeau à 4 mains pour le Pianoforte composé par Julien Otto. Oeuv. 23. Dresde, au bureau de musique de G. Thieme. Pr. 1 Thlr.

Das gefällige Werkchen hat Alles, was man für gute Unterhaltung verlangt; es ist nicht schwer, deutlich im Zusammenhange, dabey hat es viele unerwartete Zwischenwürfe, die lebhaft anregen und des beliebt Frappanten nicht entbehren. Die Ausstattung ist gleichfalls empfehlenswerth.

Ouverture de l'Opéra „l'Amazone" pour le Pianoforte à 4 mains — par P. Lindpaintner. Oeuv. 76. Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 18 Gr.

spielt sich gut, ist nicht schwer und macht lebhaften Eindruck.

Graduale quinque vocum pro festo St. Stephani Car. Aug. Baroni de Kleim dedicatum (ab) amico suo R. L. Pearsall de Willsbridge Armigero. Op. VII. Maguntiae, ex taberna musicea B. Schott filiorum. Pr. 24 Kr.

Eine sehr gut gelungene, im gebundenen Style imitatorisch und fugirt gehaltene Arbeit in kurzen Kirchensätzen. Das Andante, $\frac{4}{4}$, auf „Sederunt principes" geht in ein sechstactiges Adagio, $\frac{3}{4}$, zu den Worten: „Adjuva me" über, als leitender Zwischensatz zu einem vierstimmigen Canon für Sologesang, zu welchem der fünfstimmige Chor sich bald gesellt. Vivace (G dur) zu „Alleluja Amen" beschliesst den kurzen, überaus zu empfehlenden Kirchengesang.

VI vierstimmige Gesänge für Männerstimmen componirt — von J. A. G. Heinroth (Doctor und Director der Musik in Göttingen). Mainz, bey Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl.

Wir erhalten nur die Stimmen, keine Partitur. Die Melodieen sind anspruchslos und leicht, auf bekannte Texte gesetzt, deren Worte sich nicht selten wiederholen. Mögen sie sich Beyfall erwerben!

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. *№ I.* 1834.

Ankündigungen.

Im Verlage der k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhandlung des
Tobias Haslinger in Wien
und in dessen Verlags-Expedition (bey *C. Cnobloch*) in *Leipzig*
erscheint, und wird Pränumeration angenommen auf das

W i e n e r

Muſikaliſche Pfennig-Magazin

für das Pianoforte allein.

Redigirt von Carl Czerny.

1834.

(Erster Jahrgang.)

Jeden Sonnabend eine Nummer.

Pränumeration für den ganzen Jahrgang von 52 Bogen 4 fl. 30 kr. C. M. (oder 3 Thaler).
Einzelne Nummern kosten 15 kr. C. M. (oder 4 gr.)

Hiermit kündiget sich das allerwohlfeilste musikalische Zeitblatt an, das wohl je erschienen ist, denn der ganze Jahrgang von 52 Bogen, correct und rein gedruckt, überhaupt geschmackvoll ausgestattet, kostet nicht mehr, als 4 fl. 30 kr. C. M. (oder 3 Thaler sächs.) Dabey ist jedoch der Inhalt von vorzüglichem Werthe. Er wird bestehen aus:

Rondinos, Fantasien, Variationen, Scherzos, Impromptus, Ouverturen, Romanzen, Capricen, Exercices, Etuden, Bagatellen, Rhapsodien, Cadenzen, Passagen, Preludien, Pulonaisen, Divertissements, Potpourris, Toccaten, Adagios, Andantes, Notturnos, Amusements, Märschen, Melodieen aus Opern und allen Gattungen von Wiener- und anderen Tänzen etc. etc.,

welche theils aus den Werken berühmter Meister mit Sorgfalt gewählt, theils aus ganz neuen Compositionen (hier zum ersten Male geliefert, insbesondere aber aus neuester Opernmusik, von dem auch in dieser Sphäre hinlänglich bewährten Herrn Carl Czerny sämmtlich bearbeitet und redigirt werden. Als gewiss höchst willkommene Mitarbeiter haben sich berühmte und beliebte Tonsetzer angeschlossen.

Der Zweck dieser zeitgemässen Unternehmung geht dahin, dem minder Geübten wie dem Unterrichtenden, dem Dilettanten wie Jedem, der sich auf einfache Weise mit dem Pianofortespiele beschäftigen will, ein äusserst entsprechendes Mittel zu einem ungemein geringen Preise zu verschaffen.

Von dem musikalischen Pfennig-Magazin erscheint vom Jahre 1834 an jeden Sonnabend ein Musik-Bogen in obiger Verlagshandlung, so wie in Folge der getroffenen Veranstaltung gleichzeitig in den Hauptstädten von ganz Deutschland, und in dessen Verlags-Expedition (bey Herrn C. Cnobloch) in *Leipzig*.

Man pränumerirt gefälligst mit 4 fl. 30 kr. C. M. (oder 3 Thaler). Am Schlusse jedes Jahrganges (mit der letzten Nummer) folgt ein Inhalts-Verzeichniss, wie auch ein artiger Titel und geordnet Umschlag.

Erregt nun nur den Geschäft und die Lust des Inhalts, so wie den Umfang der Bogenzahl und die Eleganz des Aeussern, so dürfte die Wahl des Titels nicht ungerechtfertigt erscheinen.

Bey Abnahme von 10 Exemplaren auf einmal wird ein 11ftes gratis gegeben.

Noch wird zur Bemerkung nicht überflüssig seyn, dass der Inhalt dieses Magazins sich von der ebenfalls in meinem Verlage erscheinenden „Musikalischen Blumen-Gallerie" durchaus unterscheidet.

Die ersten 4 Probe-Nummern sind bereits versendet.

Tobias Haslinger.

Sämmtliche Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes nehmen Bestellungen an und sind mit Exemplaren versehen.

Ganz unerhört
wohlfeiles National-Work für

Pianoforte- und Gesang-Freunde

☞ mit wenigen, aber vorzüglichen Stahlstichen ☜
(halt umsonst für Käufer der Original-Bibliothek).

Durch alle gute Buch- und Musikhandlungen ist auf Bestellung nach wenigen Tagen zu bekommen:

Musikalisches Pfennig- und Heller-Magazin; (1ste Lieferung)

Dilettanten-Unterhaltungen am Pianoforte, oder Sammlung vorzüglicher Klavier-Compositionen und Gesangstücke, bestehend in leicht ausführbaren gefälligen Sonaten, Variationen, Rondo's, Ouverturen, Potpourri's aus beliebten Opern, Polonaisen, beliebten Tänzen und anderen Arrangements aus Opern, grösseren Werken u. s. w., zwey- und vierhändig, abwechselnd mit Begleitung, nebst Auswahl beliebter, werthvoller Arien und Duetten für Gesang

von den berühmtesten Tonsetzern.

52 Lieferungen (1 wöchentlich) à 3 Bogen, zu 2½ Thlr.; der Foliobogen also zu etwa nur 4 Pfennigen
(inclusive des musikalischen Pfennig-Unterhalters und der zaubern Stahlstiche).

Prospecte, die Näheres mittheilen, werden von allen guten Musik- und Buchhandlungen unentgeltlich gegeben.

☞ Sämmtliche Compositionen rechtmässig erworbenes Eigenthum der Verleger Schuberth und Niemeyer in Hamburg und Itzehoe. ☜

NS. So eben erfahren wir, dass wir leider mit nachahmender Concurrenz bedroht sind — jedoch: Vorwärts! ist unser Losungswort, und wir hoffen, das resp. Publicum wird unsere redlichen Bestrebungen durch rege Theilnahme unterstützen und ferner uns ermuthigen.

Im Verlage bey Fr. Hofmeister in Leipzig ist erschienen:

Hans Heiling,
Romantische Oper in 3 Acten nebst Vorspiel
von
E. Devrient.
In Musik gesetzt
von
Heinrich Marschner.

Der vollständige Klavier-Auszug mit Text vom Componisten. 6 Thlr.

Der vollständige Klavier-Auszug ohne Text für Pianoforte allein. 3 Thlr. 8 Gr.

Klavier-Auszug für das Pianoforte zu vier Händen (unter der Presse).

Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von J. N. de Bohrowsky. 1 Thlr.

Sämmtliche Nummern dieser Anzeige sind auch einzeln zu haben.

Ouverture für grosses Orchester. 1 Thlr. 20 Gr.

Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen. 16 Gr.; für zwey Hände. 8 Gr.

Czerny (C.). Variations sur un Thème fav. de l'Opéra Hans Heiling (So wollen wir auf kurze Zeit) pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 329, in F. 18 Gr.

Am 15ten Januar 1834
erscheint in unserem Verlage als rechtmässiges Eigenthum:

Lafont und C. Czerny, L'Espagnole. Romance de Ch. Ph. Lafont, variée pour Piano et Violon concertant. 1 Fl. 45 Kr. C. M.

— — Le vieux Tambour. Grandes Variations concertantes pour Piano et Violon. 2 Fl. C. M.

Wien, den 12ten December 1833.

Artaria und Comp.

Wichtige Anzeige für Musikfreunde.

Das deutsche National-Werk
(Verlag von *Schuberth* und *Niemeyer*)
Original-Bibliothek für Pianofortespieler,
verbunden mit einem
musikalischen Conversations-Lexikon,

macht in der musikalischen Welt allgemeine Sensation: sie ehrt nicht nur die Verleger, Componisten, nein, der ganzen deutschen Nation wird das schöne grossartige Unternehmen eine Zierde, ein würdiges Denkmal seyn. Es ist sogar unter den Musikfreunden und Lehrern ein Ehren- und Pflichtpunct geworden, für die fernere Verbreitung eines solchen National-Werks möglichst zu sorgen, sich eines Steins zur Anlage desselben bewusst zu seyn, um zugleich damit verbundene wohlthätige Zwecke erreicht zu sehen. Der wohlfeile Preis, gediegene Inhalt der Bibliothek, in schöner Ausstattung vereint, müssen jeden Musikliebhaber für sich gewinnen. — Sammler erhalten auf fünf Exemplare eins frey.

☞ Ausführliche Anzeigen, die das Weitere berichten, werden in jeder Buch- oder Musikhandlung unentgeltlich ausgegeben.

Das erste Heft (5 Sgr.) Kalkbrenner 2 Nocturnes enthaltend, ist am 1sten December versandt.

Bey der Beurtheilung der Fest-Ouverture von Ferd. Ries, Op. 172 (in No. 41 dieser Blätter) ist auf ein nächstens zu erwartendes Arrangement für Pianoforte (zweyhändig) und in Quartett für Violin und für Flöte hingewiesen. Diese Anzeige ändert sich jedoch dahin ab, dass kein Arrangement für zwey Hände und anstatt eines solchen, in Quartett, eins in Quintett für Flöte, Violin, 2 Altos und Violoncelle erscheinen wird. Mainz, im November 1833.

B. Schott's Söhne.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. N°. 3. 1834.

Die Siebenschläfer, Oratorium von C. Löwe.

In der Reihe achtbarer Leistungen unserer Singakademie machte die am 15ten December erfolgte Aufführung eines neuen Oratoriums von C. Löwe Epoche. Dieser geniale Componist hat in einem kurzen Zeitraume sich mit siegender Kraft Bahn durch den Wust der ephemeren musikalischen Erzeugnisse zahlloser Notenschreiber gebrochen und in rastloser Thätigkeit das Gebiet echter Kunst mit den mannigfachsten Erzeugnissen bereichert, die nicht nur im deutschen Vaterlande tiefe Wurzel geschlagen, sondern auch schon im Auslande verdiente Anerkennung finden. Nachdem er in seiner „Zerstörung Jerusalems" ein Werk geliefert, das durch das Imposante und Welthistorische des Stoffs den Anlass darbot, in majestätischen Ensemble's und Soli's den ganzen Reichthum kriegerischer Scenen im Conflict mit heroischem Martyrthum und schwärmerischem Glaubensmuth darzustellen, hat er mit jenem poetischen Tacte, der stets die Auswahl dieses tief gemüthlichen Künstlers in seinen Sujets bezeichnet, die schöne Legende der „Sieben Schläfer" zu einer Composition erkoren, welche, der christlichen Mythe angehörend und die zarteste Lyrik mit dramatischem Interesse verbindend, zugleich die erhebendste Satzung unsers Glaubens ausspricht. Der Dichter dieses Oratoriums, Prof. L. Giesebrecht, hat diesen Stoff nicht nur in religiösem Sinne aufgefasst und ihm durchweg den Stempel milden, aber festen frommen Glaubens an Auferstehung aufgedrückt, sondern auch den oratorischen Charakter überall fest gehalten, indem er die in der Legende liegende einfache Handlung zur Belebung des Ganges der Empfindungen benutzt und den Componisten geschickt angeregt hat. In der Composition herrscht mit Recht durchaus das zarte und fromme Prinzip vor, welches den Grundcharakter der Legende bildet, jedoch mit der dramatischen Abwechslung, die durch die Eröffnung der Höhle, durch den Zutritt der Römer, Krieger u. s. w. bedingt wird. Auf eine zarte sordinirte Instrumentaleinleitung, die den Schlummer der sieben Brüder wahrhaft magisch ausdrückt, folgt ein Hirtenchor, der in lebendigen Rhythmen die Thätigkeit der die Höhle öffnenden Arbeiter sprechend ausdrückt und von einem elegischen Duett und zwey im edelsten Style gehaltenen Arien Antipaters und seiner Gattin unterbrochen wird. In dem Duett verdient ein durchaus origineller Zug besonders hervorgehoben zu werden, nämlich wo Antipater (Tenor) bey den Worten „hundert neunzig Jahre lang" von der mittlern Octave zur hohen und von dieser zur tiefen springt und so das „Jahre lang" durch die grössten Extreme an das ungeheure Intervall der Zeit mahnt. Nach dem Schlusschore dieser Scene tritt pianissimo das erste Zeichen des Lebens in der Höhle mit dem Psalm: „Herr Gott, du bist unsre Zuflucht für und für!" ein, dem, von den Chören der aussen Lauschenden unterbrochen, die successiv zutretenden Sätze der Brüder folgen. Diese Abwechslung und der Heraustritt der Sieben während des gedämpft vom Orchester gespielten herrlichen Chorals: „Erinnre dich, mein Geist!" sind von einer nicht zu beschreibenden Wirkung. In der ganzen Behandlung dieser Stücke hört man den mit dem Style der laudi spirituali und des Orgelspiels so innig vertrauten Künstler heraus. Das darauf folgende Duett der Brüder Malchus und Serapion trägt das zarteste Colorit inniger Bruderliebe, und die erste Abtheilung schliesst mit ihrem tief ergreifenden Flehen um Schutz für den nach Ephesus wandernden Malchus. In der zweyten Abtheilung nehmen, nächst dem imposanten Chore der Krieger: „Zion, Zion ist umringt!" die Fugen: „Von dem Feinde, von dem Perser" und „Auf, Proconsul!" vorzugsweise die Aufmerksamkeit in Anspruch. Sie sind im geläutertsten Style meisterweiser

musikalischer Aufregung gearbeitet und bekunden den gebildetsten, besonnensten Meister seines Stoffs, der in diesem drastischen Mittel mächtiger Wirkung mehr als blinden Lärm und wildes Geschrey sucht! Der dräte Theil beginnt mit einem Sextett der Brüder, das an harmonischer Schönheit und glücklicher Stimmenverschmelzung in dieser Gattung schwerlich übertroffen werden kann. Namentlich wirkt der vierstimmige Satz: „Heilig Weh', mit Trauer labend" — unbeschreiblich rührend und erhebend. Der wachsende Chor des sich nähernden Volks: „Theodosius herrschet!" dient wieder zu stärkerer Belebung und zur Grundirung der einfach edeln Soli der Brüder, denen das Duett zwischen Honoria und Antipater folgt: „Nach Ephesus, in Eure Hallen", welches im grandiosesten Maestoso den Triumph der Beglaubigung ausdrückt und durch Stimmenführung und glänzende Instrumentirung das Gefühl zur höchsten Theilnahme steigert. Nachdem nun die feyerlich schöne Arie des Johannes (Alt): „Gott sey mit Euch!" wieder eine Sammlung des Gemüths vorbereitet, tritt die Feripatie des zweyten Schlafes ein. Der Dichter hat hier sehr glücklich den Canon unsers Glaubens angedeutet:

> Aber Leben war, dieweil wir schliefen,
> Gottes Odem war in unsrer Brust:
> Also Alle in des Grabes Tiefen
> Leben, schlafen selbst sich unbewusst,
> Und erwachen einst am jüngsten Tage,
> Sie zum Leben, wir zum andern Mal!

Die Stimmen der Brüder bewegen sich hier in den zartesten Melismen und der Augenblick naht, wo der andere Schlaf sie anweht. Diesen wichtigen Moment hätten wir gern durch einen kurzen Instrumentalsatz von jener geheimnissvollen Wirkung, welche unser Componist so meisterhaft hervorzubringen weiss, angedeutet, oder wenigstens das Septett: „Nun mit unsichtbarem Flügelschlage" — pianissimo, statt dass es unmittelbar nach dem vorhergehenden Satze (wachen Lebens) und mit demselben in gleicher Stärke beginnt. Der darauf folgende Schlusschor: „Ihre Augen sanft geschlossen" — entspricht dagegen wieder ganz dem Gegenstande und deutet in seiner zarten, reichen Harmonie den Schlaf der Gerechten unnachahmlich schön und rührend an. Den Schlussstein des trefflichen Werks macht dann, wie billig, die Fuge: „Bis einst die Posaune des Richters" — welche ebenfalls die ganze Fülle der Erfindung und die Kraft der Meisterschaft des Componisten glänzend bewährt. Die Ausführung unter der umsichtigen Leitung des Musikdirectors Rungenhagen und unter persönlicher Einwirkung des Componisten (der in Abwesenheit des Hrn. Mantius die Partie des Antipater selbst übernommen hatte und sehr gelungen ausführte) war fast durchgängig des trefflichen Instituts der Singakademie würdig. Nicht unerwähnt können wir bey dieser Gelegenheit lassen, dass von Löwe zwey Opern und ein komisches Singspiel der hiesigen Theater-Intendantur eingereicht sind, aber wahrscheinlich noch längere Zeit darauf wird geharrt werden müssen, ehe diesem deutschen Meister das Glück zu Theil wird, seine Werke auch auf der Bühne gehört und gewürdigt zu sehen!

Berlin, im December 1833.

Uebersichtliche Darstellung des Lebens und der Werke Cherubini's.

(Beschluss.)

Im Jahre 1803 war es ihm zum ersten Male gelungen, seinen Anacréon, ou l'amour fugitif auf dem grossen National-Theater zur Aufführung zu bringen. Allein seine Gegner, deren einige unter die Grossen der Hauptstadt gehört haben mögen, hatten so wirksam vorgearbeitet, dass das Werk kaum zu Gehör gebracht werden konnte, so entsetzlich tobte die eingenommene Menge. Man pfiff und trommelte. In den Soiréen erhielt diese von Kennern gerühmte Musik den Namen einer teutschen, der man jede italienische Cantilene vorzog. Wenn sich auch später in Paris das Stück besser hielt, so geschah es doch grösstentheils der Tänze der Bacchantinnen, der Venus und der damit verbundenen Zweydeutigkeiten wegen, weshalb es eben in Teutschland weniger benutzt wurde, als es ohne diese Ballete geschehen seyn würde. Nur in Wien kam Anacréon auf die Bühne, so viel uns bekannt ist. Man war mit dem Texte nicht zufrieden, wünschte das Anacreontische der Musik leichter und hielt die Chöre für das Vorzüglichste. 1804 wurde im grossen kaiserlichen Theater sein Ballet: Achille à Scyros aufgeführt. Cherubini hatte es auch in dieser Musik verschmäht, sich nach den Launen des Publicums zu richten. So nachgiebig und bescheiden er sich sonst überall bewies, so fest und bestimmt ging er, betraf es das Beste der Kunst, was er mit Ueberzeugung dafür erkannt hatte, seinen geraden Weg und liess sich

durch nichts davon abwendig machen. Damals war man in Paris gewohnt, in den Ballets allerley bekannte Lieblingsstückchen eingeschoben zu hören, was man auch von ihm wünschte. Allein überzeugt, dass aus einem solchen Allerley schlechterdings kein Ganzes werden könne, erklärte er: Entweder schreibe ich Alles, wie ich will, oder nichts. Und er schrieb Alles, ohne sich an die Pariser Lieblingsstückchen zu kehren. Der Erfolg war Anfangs der alte; man murrte, man neckte und — fügte sich, da die Verständigen seine Musik nur preisen konnten. Das Ballet ist durchaus charakteristisch und anmuthiger, als manche seiner Opern. — So hob er denn im Vereine mit manchem Einsichtsvollen wider den Willen der Menge die Tonkunst in Paris auf eine höhere Stufe und bildete ihren Geschmack auf die thätigste Weise. Seinem Eifer war es unter Anderm auch zuzuschreiben, dass 1810 Mozart's Requiem dort zur Aufführung gelangte. Bis jetzt hatte man sich in Paris eingebildet, das Werk sey unausführbar und wirkungslos. Dieses wunderliche Vorurtheil war nun durch die erste sehr wohlgelungene, aber auch sehr sorgfältig und klug eingeleitete Aufführung so kräftig widerlegt worden, dass man es bald darauf wiederholt hören wollte. Dass ihm aber alle diese mühseligen Thätigkeiten in Paris verdankt worden wären, wenige ausgenommen, davon lesen wir nichts. Vielmehr freuten sich die echten Künstler jener Hauptstadt, wie über ein glückliches Ereignis, als Cherubini 1805 nach Wien berufen wurde, für das K. K. Theater daselbst zu schreiben. Diese Reise, meinte man, werde auf alle Fälle auch für den Meister etwas Gutes bringen, er möge nun dort bleiben oder wiederkehren. Im letzten Falle hofften sie, man werde sich unterdessen in Paris besinnen gelernt haben, ihn in eine Thätigkeit zu setzen, wo er sein Bestes liefern und es mit gebührender Werthschätzung aufgenommen sehen könne. — Auf dieser Reise hatte ihn der Verf. der „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18ten und 19ten Jahrhunderts" (2 Theile; Erfurt, bey J. K. Müller. 1810) kennen gelernt, welcher von ihm folgende Beschreibung gab, die bey Recension des Werks, der Cherubini ebenfalls persönlich kannte, 1810, No. 45 unserer Zeitung, als richtig beglaubigt. Es heisst daselbst: „Cherubini ist still, bescheiden, ansprechend, gefällig, zuvorkommend und von den feinsten, einnehmendsten Sitten. Seine Stimme ist schwach und etwas heiser, aber nett und fein ausgebildet im Sprechen. Sein Gesicht braun und etwas verfallen, der Kopf vorwärts gebeugt; die Nase gross und echt römisch; die dichten schwarzen Augenbraunen buschig, die Augen dunkelschwarz und ausserordentlich lebhaft blitzend, worin sich Düsteres mit Wohlwollen, ja mit ungemeiner Gutmüthigkeit mischt; sein Haar ist schwarz, die Gestalt lang, schlank und wohlgebaut." — In Wien dirigirte er zuvörderst seinen Wasserträger und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Dann arbeitete er zunächst an Verbesserungen früherer Opern und setzte z. B. einige neue Zwischensätze in Lodoiska. Selbst in den Wasserträger waren neue Sätze von ihm eingelegt worden, z. B. das Quartett mit Chor im zweyten Acte, wo die Soldaten Micheli's angebliche Tochter in die Wache schleppen wollen. — Die neue Oper, welche er hier componirte, war Faniska. Unterdessen war nach dem merkwürdigen Siege Napoleons bey Austerlitz der Kaiser der Franzosen in Wien eingezogen. Nach geschlossenem Frieden liess Napoleon unsern Componisten vor sich kommen und trug ihm auf, seine Hof-Concerte zu dirigiren und die Kammermusik in Schönbrunn zu ordnen, in welcher Cherubini das Pianoforte spielte und Crescentini sang. Hier, wie schon früher in Paris, voll der Ersteren sich nicht selten in Neckereyen gegen Cherubini gefallen haben, besonders darin, dass jener ihm immer Poesiello's und Zingarelli's Musik, überhaupt die italie, gerühmt habe, wovon manche Unterhaltungen angeführt worden, deren Richtigkeit wir gern aus Cherubini's Munde bestätigt oder widerlegt lasen. Hätte ihn der Kaiser nicht geachtet, er hätte ihn nicht so oft rufen lassen, noch weniger würde er so oft mit ihm sich unterhalten haben. Aus dem früher Erzählten ergibt sich, dass Cherubini ganz andere Gegner in Paris hatte, die heimlich zu wirken wussten.

Faniska, von Sonnleithner verdeutscht, machte in Wien Aufsehen. Der Componist wurde mit Jubel empfangen und am Ende der Oper gerufen. Erfahrene Beurtheiler schätzen diese Musik ihres Meisters würdig; man schrieb ihr Tiefe, Kraft, Feuer und Charakter zu und fand nur zuweilen die harmonischen Hülfsmittel allzu reichlich oder zu künstlich angewendet. Später wurde auch sie auf vielen Theatern gegeben, im Ganzen mit demselben Beyfalle. — Im März 1806 nahm Cherubini von Haydn Abschied, wobey er den Geehrten um ein Originalmanuscript ersuchte. Haydn über-

reichte ihm eine noch nicht bekannt gemachte Symphonie in Partitur mit den Worten: „Erlauben Sie, mich Ihren musikalischen Vater zu nennen und Sie mit dem Namen meines Sohnes zu begrüssen."

Unterdessen war Cherubini von der Pariser feinen Welt nicht vermisst worden. Wen hätte hätte sie wohl vermisst? Die Künstler hingegen sollten ihn noch länger vermissen: denn im September 1807 verfiel er in ein langwieriges Nervenfieber, das die Seinen sehr besorgt machte, ihm selbst aber allen Muth nahm. In Wien hatte man ihn bereits unter die Todten gezählt. Nach fast 1½ Jahre konnte er eine Erholungsreise antreten, während welcher er beym Fürsten von Chincy angeregt wurde, seine erste, allgemein bekannte dreystimmige Messe zu componiren. Das Gelingen dieser Arbeit hatte seinen Eifer von Neuem entflammt. 1809 wurde auf dem Theater der Tuillerien sein Pygmalion gegeben, ohne ausserordentliches Aufsehen zu erregen, obgleich Crescentini die einzige darin vorkommende Hauptrolle sang. Machte doch selbst sein Requiem, das in demselben Jahre in Paris auf Subscription erscheinen sollte, so geringen Eindruck auf die Pariser, dass es erst später herausgegeben werden konnte. Waren die damaligen, auf andere Gegenstände gelenkten Gemüther nicht im Stande, in das Wesen seiner Compositionen einzugehen, so mag diess verzeihlich seyn; allein dass die Mehrzahl die Verbesserungen, die er im Vereine mit anderen Lehrern am Conservatoire durch Eifer und Ernst unter die Zöglinge brachte, so wenig beachtete, dass man ihm den Fleiss, Mozart's und Beethoven's Symphonieen unter ihnen in Gang zu bringen, kaum verdankte, möchte am wenigsten zu entschuldigen seyn. 1807 war die erste Symphonie Beethoven's durch Cherubini's Vermittelung dort gespielt und mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen worden.

1810 schrieb er seine komische Oper: „Le Crescendo" und „Les Courses de Newmarket", worauf er sich mehr zur kirchlichen Musik hingezogen fühlte. 1811 war er mit mehren geistlichen Werken, unter Andern mit einer grossen vierstimmigen Messe beschäftigt. Seine originelle, besonders den ersten düstern Theil hindurch sehr spannende Cantate auf J. Haydn's Tod wurde im Anfange des Aprils 1811 zum ersten Male in Paris gegeben, später in Wien und anderwärts, wo sie mit dem grössten Beyfall aufgenommen wurde. Sie ist dreystimmig.

Bald darauf schrieb Perotti, Kapellmeister zu S. Marco in Venedig, über den Zustand der Musik in Italien eine Abhandlung, welcher der Preis zuerkannt und welche 1812 gedruckt wurde. Hier wurden Cherubini, Simon Mayr und Paer unter die Sterne des damaligen musikalischen Horizonts Italiens gezählt, die nur vielleicht durch ihr Verlangen, sich auszuzeichnen und die Kunst immer mehr zu verfeinern, sich nicht selten zu einem übermässigen Pomp der Instrumentalmusik hätten verleiten lassen. Diess war auch in der That der oft wiederholte Einwand, den man den vorzüglichsten Componisten jener Zeit, namentlich Cherubini's Werken und mehr in der Instrumentirung seiner grossen Arien, als in anderen Stücken zu machen gewohnt war.

1813 sah Paris auf dem grossen Theater Cherubini's Abenceragen, gedichtet von Jouy, dem Textverfasser der Vestalin. Dieser Oper wurde gleichfalls der Beyfall der Kenner zu Theil. Die Bonmots der Schwätzer konnten aber eben so wenig ausbleiben, da der Componist abermals sich nicht im Geringsten nach ihren Launen gerichtet hatte. Der Tondichter, so nachgebend er als Mensch in anderen Verhältnissen war, blieb sich stets in dem, was er für kunstgerecht erkannt hatte, völlig treu. Männer von Gewicht erklärten daher das Werk für eine tüchtige Arbeit, voll grossartiger Führung und doch klarer, als in der Medea; man rühmte die öftere Einmischung lieblicher Sätze und fand im Ganzen nichts vernachlässigt. Dennoch überwog unter der Menge in Paris Géoffroy's Geschwätz, eines Mannes, der die Ehre geniesst, einer der Hauptanführer unter denen gewesen zu seyn, welche die schöne Sitte einführten, Lob und Tadel nach den Gebühren auszutheilen, die man ihnen entrichtet hatte. Gewiss eine treffliche Erfindung für nichtsnützige Leute zum Nachtheile der Rechtschaffenen!

Als nun das verhängnissvolle Jahr 1814 nahte, wo Alles aufgeboten wurde, was einige Hülfe zu versprechen schien, wurden auch schnell fertige Opern befohlen. Unter diese gehörte auch Bayard à Mezières, welche Cherubini, Berton, Boyeldieu, Kreutzer und Paer gemeinschaftlich zu componiren hatten. — In demselben Jahre hatte sich Cherubini, gleich vielen anderen berühmten Männern in Paris, als Mitglied der Nationalgarde einschreiben lassen. Cherubini hatte zu Ehren der Bourbonen einen Festgesang componirt, der in Paris und mit verändertem Texte auch in Teutschland mit

Beyfall aufgeführt wurde. Er blieb nicht nur Mit-inspector des Königl. Conservatoriums der Musik, sondern wurde auch General-Intendant der Königl. Kapelle und erhielt das Kreuz der Ehrenlegion. In den hundert Tagen machte ihn auch Napoleon zum Ritter der Ehrenlegion und ernannte ihn zum Mitgliede der Akademie der schönen Künste. Die folgende Regierung bestätigte Alles.

Im Winter dieses denkwürdigen Jahres wurde Cherubini, wie vor 20 Jahren J. Haydn, von der philharmonischen Gesellschaft und Opern-Direction nach London berufen, um für beyde Institute zu schreiben. Man rühmt von dort aus eine Ouverture, eine Cantate pastorale mit vollem Orchester und vorzüglich eine grosse Symphonie, die er in London verfasste. Die Symphonie wird reich, sehr ausgearbeitet, aber nicht ausgepünktelt genannt, mehr an Haydn's Art, als an Anderer grenzend, nur nicht so humoristisch heiter und leicht, sondern mehr schwärmerisch ernst. Sie ist uns nicht zu Gesicht, noch zu Gehör gekommen; wahrscheinlich ist sie Eigenthum der dortigen philharmonischen Gesellschaft geblieben. — Als Cherubini 1815 zu Ende des Frühlings wieder nach Paris zurückkehrte, fand er manche Veränderungen, welche die neue Dynastie auch im Musikalischen vorgenommen hatte. — Er zog sich eine Zeit lang von einigen Fächern seines Berufs zurück, wurde aber bald von der Regierung wieder berufen, so dass er die ansehnlichsten Posten verwaltet, die Künstler einnehmen können. 1816 wurde er an Martini's Stelle zum Ober-Intendanten und Kapellmeister des Königs von Frankreich erhoben, über welche Auszeichnung man sich wohl freute, es aber auch zugleich beklagte, dass ein solches Zeit raubendes Amt der Welt auch manches neue Werk entziehen müsse, besonders bey seinem nicht sehr festen Gesundheitszustande. Davon wurde also noch immer gesprochen, und glücklicher Weise hat seine Constitution sich dauerhafter, als viele erwiesen. Die pflichtgemässe Erfüllung seines Berufs hat offenbar der Tonkunst in Paris ausserordentlich genützt: allein an neue Werke liess ihn in den nächsten Jahren die redliche Verwaltung seiner hohen Posten kaum denken; wenigstens wissen wir von 1817 nichts Neues namhaft zu machen. 1818 wurde sein Requiem zu Méhul's, seines Freundes*) Todesfeyer in der Abtey St. Dénis aufgeführt und das nächste Jahr in Paris gestochen, worauf es bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien. In demselben Jahre gab er eine Auswahl seiner vorzüglichsten Kirchen-Compositionen heraus. — Schon seit längerer Zeit hatte sich der thätige Mann immer mehr von der Oper zurückgezogen und der kirchlichen Musik zugewendet; 1820 soll er sogar seinem Freunde Viotti die Bearbeitung einer neuen Oper abgeschlagen haben. Dennoch nahm er 1821 in Gemeinschaft mit Berton, Boyeldieu, Kreutzer und Paer Antheil an der Oper: Blanche de Provences ou la Cour des Fées. In demselben Jahre erschienen 10 Canons, ausser dem allbekannten Perfida Clori. 1822 wurde er zum Director des Königl. Conservatoriums ernannt, was für die, einige Zeit etwas vernachlässigte Anstalt vom grössten Nutzen gewesen ist. An mehren praktischen Arbeiten, die zum Besten der Pariser Musikschule erschienen, nahm er treuen Antheil, z. B. an der Méthode de Violon et de Violoncelle, die von Baillot herausgegeben wurde, desgleichen an der Gesangschule, deren Verfasser ausser unserm Meister Mengozzi, Garat, Gossec und Méhul waren. — Unter den kleinern frühern Arbeiten führen wir zwey Hefte Romanzen, ein Heft italienische Duetten und la Cintura d'Armida (aus Tasso) an. Auch einer frühern, wahrscheinlich 1787 zu Brescia aufgeführten Oper: Didone abbandonata müssen wir nachträglich gedenken. — Von seinen kirchlichen Werken sind noch gedruckt worden: mehre Motetten; Ave Maria; Lauda Sion; Tantum ergo; Sanctus salutaris; Pater noster; Ecce panis; Regina coeli. Dazu vier Messen. Bey der Leichenbestattung Ludwigs XVIII. wurde ein Requiem seiner Composition aufgeführt, das von Kennern gerühmt wurde. Es ist uns unbekannt geblieben, ob es sein älteres oder eine neue Arbeit war. Die zur Krönung Karls X. am 9ten März 1825 aufgeführte Messe ist die dritte der gedruckten. Von der vierten ist sogar eine Ausgabe ohne Worte, für das Pianoforte allein, bey Haslinger erschienen. —

Von vielen Beurtheilern werden des Meisters Kirchenwerke höher gestellt, als die besten seiner theatralischen. Wir gehören nun zwar nicht zu denen, die es lieben, überall Vergleichungen anzustellen; wir nehmen lieber jedes in seiner Art und freuen uns des Gelungenen. Wenn aber einmal Vergleichungen angestellt seyn sollen, so bekennen wir ganz unverhohlen, dass wir den Meister

*) Méhul hatte sich früher in einem öffentlichen Schreiben selbst dafür erklärt, um unnützes Gerede zu hintertreiben.

in seinen vorzüglichsten Theaterwerken am höchsten ehren. Wir sind daher auf sein neustes Bühnenwerk, den bis jetzt noch nirgend genügend besprochenen Ali-Baba, äusserst begierig. Nächstens wird der Druck dieser in vielfacher Hinsicht merkwürdigen Oper beendet seyn. Möchte sie auch bald auf den Hauptbühnen Teutschlands erscheinen, zu Ehren der Kunst und ihres längst bewährten Meisters, dessen Lob, noch erst vor Kurzem in Paris vom Herzoge von Choiseul öffentlich ausgesprochen, die ganze Versammlung zu den lebhaftesten Beyfallsbezeigungen dankbar entflammte. Möge der geehrte Greis noch lange in glücklicher Gesundheit sich seines Ruhms, der Folge seiner redlichen Wirksamkeit, erfreuen!

Nachricht.

Paris. Unterhaltungen haben wir hier genug, und zuweilen von sonderbarer Art. Ein Theil des Publicums macht uns mitunter sehr unverhoffte, wenn auch nicht unerhörte, was jetzt schwer hält. So hat sich z. B. der Abend des 24sten Novembers im italienischen Theater seltsam ausgezeichnet durch eine merkwürdige Einleitung, die als Improvisation ihres Gleichen sucht. Auf einmal erschallte, wer weiss warum, vom Parterre aus ein fürchterliches Pfeifen, worauf in entsetzlichen Misstönen die Marseiller Hymne abgesungen oder abgelärmt wurde, dann Ça ira und Lieder solcher Art, die nicht mit Anstand zu nennen sind. Erst um 8 Uhr konnte der Vorhang aufgezogen werden. Mad. Dorval hatte einen schweren Stand im Kampfe mit der Zügellosigkeit. Mad. Berlioz-Smitson fand durch ihre Vorgängerin die Gemüther so weit beruhigt, dass sie einige Scenen aus Hamlet vortragen konnte, die ihr wohl gelangen. Gegen 12 Uhr endlich fing das Concert mit einer Ouverture des Hrn. Berlioz aus seinen France Juges an, an der wir nichts als Geläufigkeit der Instrumentation zu rühmen haben; der Inhalt war leer und geschmacklos. Dann zeigte sich Hr. Liszt in einem Pianofortestück von C. M. v. Weber, worin er nicht blos seine bekannte Fertigkeit glänzen liess: sein Spiel war gefühlter, als wir es sonst von ihm hörten. Dafür waren aber freylich alle jene auffallend grellen Bewegungen der Arme, des Gesichts und anderer Gliedmassen weggefallen; wir wünschen für immer. Darüber war 1 Uhr herangekommen. Mehre Zuhörer entfernten sich, ja sogar Musiker hatten sich auf und davon gemacht, so dass die folgende Symphonie nur mangelhaft ausgeführt werden konnte. — O wir erleben hier mehre solcher Dinge! Sie haben wohl schon gehört, was etwas früher während einer Vorstellung der Oper Ali-Baba vorfiel? Da flatterte nämlich von der Höhe ein grosses bedrucktes, mit einem Freyheitsbaume geschmücktes Blatt in das Parterre, auf dem man als Ueberschrift folgende Worte las: Declaration des droits de l'homme et du citoyen, présentée à la convention nationale et proclamant la souveraineté du peuple, l'égalité, la fraternité et le droit de repousser l'arbitraire par la force. — Lassen wir das Freyheitsblatt von Hand zu Hand wandern und wenden wir uns lieber zur Vertheilung der Preise im Conservatoire, die gleichfalls am 24sten November statt fand bey gefülltem Saale, wie gewöhnlich. In der Anrede des Präsidenten, des Herzogs von Choiseul, wurde ganz besonders das schmeichelhafte, unserm hoch verdienten Cherubini und der hier als Gesangslehrerin angestellten Mad. Damoreau-Cinti dargebrachte Lob mit vollem Beyfalle aufgenommen und lebhaft applaudirt. Das Concert wurde mit einer Ouverture des jungen und talentvollen Lecarpentier eröffnet. Herr Rignault spielte sehr beyfällig auf dem Violoncell; man rechnet ihn unter die besten hiesigen Violoncellisten. Die Herren Dancla und Deldevez zeigten sich in vollem Ton und sicherer Eleganz auf der Violine als würdige Schüler ihrer Lehrer, der Herren Balliot und Habeneck. Dem. Pascale und Hr. Prudent trugen auf zwey Pianofoxten eine nur mittelmässig gearbeitete Composition Czerny's vor, deren Erfolg den Erwartungen kaum entsprechen konnte. Dem. Calvé und Hr. Euzet sangen nicht übel, doch weniger sicher, als Dem. Peignat in einer Arie aus Otello, die ihr vollen Beyfall brachte, obschon an ihrer Aussprache noch Manches zu bessern ist. — Der Organist Hr. Marrigues wird hier sehr gerühmt, ob er sich gleich mit Teutschlands Orgelmeistern nicht messen dürfte. — Die russischen Hornisten haben sich auch hier hören lassen und zahlreiche Zuhörer gehabt. Die Schwierigkeit solcher Musik und das Neue derselben zog zwar an, allein man war doch im Allgemeinen auf die Länge nicht so sehr davon ergriffen, als an anderen Orten Frankreichs, was natürlich ist. Selbst der originelle russische Gesang mit Cymbeln,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Decemb. Nº. 14. 1801.

Abhandlung.

Musik und Deklamation.

(Beschluss.)

Die Instrumentalmusik begleitet entweder den Gesang blos, als die zu der Melodie gehörige Harmonie und gehört dann hauptsächlich dem musikalischen Theile des Gesangs an, oder sie dient als ein eignes neben dem Gesange für sich würkendes Mittel der Darstellung ungefähr auf die Art, wie sie in den ehemaligen Melodramen neben der Deklamation ein eignes Darstellungsmittel abgab. Die erstere Art der Anwendung der Instrumentalmusik interessirt uns hier weniger, da sie ihre Bestimmungen nicht unmittelbar von der Poesie erhält, sondern erst mittelbar durch die Musik, welche im Gesange mit der Poesie vereinigt ist. Die Begleitung eines Liedes z. B. mit der Guitarre oder der Harfe hat blos den Zweck, die Melodie zu unterstützen und ist dieser allezeit untergeordnet. Dasselbe gilt auch von der Orchesterbegleitung, sogar dann, wenn einzelne Instrumente die Singstimme begleiten oder auch wohl nachahmen; denn durch alles dieses entsteht keine für sich bestehende Darstellung, sondern die Singstimme bleibt das Herrschende, welchem die Instrumente nur als begleitende und ihm blos adhärirende Verzierungen dienen. Ganz anders verhält es sich aber mit der zweyten Gattung der Instrumentalmusik, bey welcher die Fähigkeit den Gesang zu begleiten, blos die negative Bedingung ihres Hinzukommens ist — ich meyne damit nicht allein, dass ihre Harmonie der Harmonie des Gesanges nicht widersprechen darf, sondern überhaupt, dass sie den Gesang, und die Vernehmlichkeit seines poetischen und musikalischen Theiles nicht vernichten darf. — Diese hat ihr eignes Gebiet, auf welchem sie würkt und wo sie weder dem Gesange, noch dieser ihr adhärirt. Wir brauchen aber einen festen Punkt, von welchem aus wir ihr Wesen betrachten, und da — wenn anders eine Sache richtig ist — alle Ansichten auf dasselbe Resultat führen müssen: so können wir vom Gesange selbst aus die Untersuchung anfangen. Wenn der Gesang, als Gesang, in seiner Art vollkommen ist, so bildet er ein in sich vollendetes Ganzes, welches eben deswegen keinen Zusatz von Aussen verträgt. Das Hinzukommende kann nicht eingreifen, weil wegen der schon vorhandenen Vollendung des Ganzen kein Platz für fremde Einwürkung ohne Zerstörung übrig bleibt. Soll aber das Hinzukommende nicht eingreifen, so kann es mit diesem sich nicht vereinigen und beyde Dinge bleiben sich fremd, es wäre denn, dass sie durch Beziehung auf eine ganz neue verschiedene Sphäre vereinigt würden, wo denn freylich aus beyden wiederum Ein Kunstwerk entsteht, sobald die Verbindung durch Anschauung und nicht etwa durch einen Misgriff der Reflexion gegeben ist.

„„Eh' Sie fortfahren, lassen Sie sehen, ob ich Ihren Sinn gefasst habe. Ein Lied z. B. ist durch den blosen Gesang ein Ganzes für sich. Es verträgt daher zwar die blos begleitende Instrumentalmusik, sey es eines einzelnen Instrumentes oder eines Orchesters, aber nicht die selbst darstellende Instrumentalmusik. Wollte man sie zusammen verbinden, so würden sie sich doch nicht mit einander vereinigen, jedes würde dem andern fremd bleiben und eins das

Tamburin und Guitarrenbegleitung wurde am Ende eintönig befunden. Man hatte des Guten offenbar zu viel gethan und nicht genug Abwechslung in das Ganze gebracht. Unter den vielen Concerten gedenken wir der neuen Einrichtung auf den elysäischen Feldern, wo in einem glänzenden Saale, mit welchem ein prächtiger Garten sich verbindet, gute Musik gehört wird unter der Leitung des Hrn. Musard. Diese Concerte sind so besucht, wie die beliebten der Athene, wo Hr. Kalkbrenner Ehre einlegte, wie der geschickte Hornist Rousselot, einer der besten Schüler des Conservatoriums. Hr. Ghys, ein junger Violin-Virtuos, fängt an, hier Aufsehen zu machen.

Im italienischen Theater, das jetzt nur uneigentlich so genannt werden kann, sobald man den Ausdruck auf die Sänger anwendet, ist Bellini's Oper: I Capuleti ed i Montecchi gegeben und sehr beyfällig aufgenommen worden. Diesen Beyfall hat jedoch die Oper nicht ihrer Musik, die keineswegs unter die besten dieses Componisten gezählt wird, sondern einigen mit Recht gepriesenen und allbeliebten Sängern zu danken. Ausserordentlich schön sang Rubini, die Grisi und besonders die Unger, welche diess Mal einen ausgezeichneten Triumph davon trug. Einige Affectation schreibt man ihr doch noch immer zu. Die Chöre hätten übrigens besser gehen und das Orchester hätte sorgfältiger spielen können. — Mit dem Besten muss man schliessen. Und so vernehme denn der geehrte Leser zum Schlusse unserer Relationen von dem wichtigen Werke des Aufruhrs im Serail, das am 9ten December alle Welt, die gerade im Theater der Königl. Akademie der Musik sich befand, in Erstaunen setzte. Hier wurde nämlich la revolte au Serail, Ballet von Hrn. Taglioni, Musik von Th. Labarre, aufgeführt. Man sah, hörte, war entzückt, und seitdem läuft man nach diesem Aufruhr, den ein halb verwelkter Blumenstrauss (in dem ein Talisman verborgen ist) zu Stand und Wesen bringt. Die Frauen bewaffnen sich und ein ganzes Hussaren-Regiment wird von der schönen Sulima commandirt. Im zweyten Acte sind auch die Haremsfrauen im Wasser, worin sie badend sehr angenehm plätschern. Sulima steigt zuerst heraus; man wirft ihr vor den Augen der seufzenden Zuschauer etwas über; die Schöne macht allerliebst ihre Toilette, was ausserordentlich wirksam ist. Es kommt noch ein prächtiges Gewitter und — Krieg, wie schon gesagt. Decorationen und Costümes sind sehr schön und Dem. Taglioni ist ein wahrer Engel. Hr. Labarre, der noch sehr jung, aber als Harfenspieler und Romanzensetzer beliebt ist, hätte viel mittelmässiger arbeiten können, es söge doch. Allein grösstentheils preist man die Tanzmusik gut: nur das Kriegerische möchte man gern kriegerischer haben, denn man ist jetzt gern kriegerisch.

Manchester.

Ueber das Musikfest zu Mühlhausen am 10ten bis 12ten October v. J., das auch in unsern Blättern besprochen worden ist, wurde uns eine ausführliche Berichtigung einer Beschreibung desselben eingesendet, die sich in No. 42 des Mühlhäuser gemeinnützigen Unterhaltungsblattes, mit D. G. unterzeichnet, befindet. Es wird in dieser Berichtigung behauptet: die 20 Säulen und die Höhe der Liebfrauenkirche haben die Töne zu sehr gebrochen und undeutlich gemacht; die Jacobikirche sey geeigneter. Die Sänger waren zu sehr zusammengedrängt und an den Chören wird Manches ausgesetzt, nicht minder an Herrn Beutler's Direction, dessen Eifer und unermüdliche Thätigkeit jedoch völlig anerkannt wird. Einige Fehler des Orchesters werden namhaft gemacht, z. B. blieb das Fagott-Solo aus in dem Chore: „Die Himmel erzählen." Dem. Heinroth und die Herren Heinrichshofen und Wagner trugen ihre Solo-Partieen recht brav vor; allein Dem. H. habe die Cadenz bey den Worten: „Auf starkem Fittig" anders gesungen, als sie steht, und der Tenorist H. habe unrecht das Bass-Solo Adams im Duett: „Holde Gattin" übernommen. Der Kapellisten aus Sondershausen hätte rühmlich gedacht werden sollen, die durch ihr meisterhaftes Blasen das Fest sehr erhöhten. Die erste Geige habe allerdings eine zahlreichere Besetzung vertragen, noch mehr wäre sie jedoch den Bässen zu wünschen gewesen. Die Orgel habe zuweilen zu viel ganz verdeckt. „Hat man ein ziemlich gutes Orchester, so lasse man die Orgel weg", gibt der Einsender zu bedenken. Die Pauken wurden ihm zu donnernd geschlagen und der Ton der Hornbläser war nicht gut genug zu den übrigen Blasinstrumenten. Zugestanden wird, dass bey der Aufführung keine störenden Unterbrechungen vorfielen. Der Beschreiber des Festes im Mühlhäuser Unterhaltungsblatte wird der Flüchtigkeit beschuldigt, auch in den Nachrichten über die Concerte. Die liberale Aufnahme der Fremden in Mühlhausen

bleibt unangetastet. Immerhin sind diese Andeutungen für ein nächstes Musikfest zu erwägen. — Wir finden aber trotz der den Hauptsachen nach treu ausgehobenen Einwendungen, dass dieses Musikfest den Mühlhäusern alle Ehre macht.

Bemerkung über Zeichen-Unterschriften. Wir sind gewohnt gewesen, Unterschriften mit blosen Buchstaben oder anderen Zeichen wegzulassen, da sie dem Publicum nichts helfen können. Es kann sich aber treffen, dass ein Verfasser sich dadurch zwar nicht der ganzen Lesewelt, doch einem Theile derselben kenntlich zu machen wünscht. In solchem Falle haben wir natürlich auch gegen solche Unterschriften nichts und sie sollen auf Verlangen gegeben werden, ausgenommen, wenn irgend Jemand dadurch sichtlich die Autorschaft auf einen Dritten zu spielen suchen möchte.

Unsere geneigten Leser werden sich ohne Zweifel an die überaus gründliche und nutzreiche Abhandlung: „Ueber den unharmonischen Querstand" erinnern, die wir vor Kurzem mitautheilen das Vergnügen hatten: sie war mit *A. C. L—e* unterzeichnet. Dabey bemerken wir, dass sich in derselben nicht ein Druck-, sondern ein Lesefehler oder Schreibfehler eingeschlichen hat, der um so mehr angezeigt werden muss, da er einen veränderten Sinn bringt. Es ist in der Anmerkung S. 698, letzte Zeile (im vorigen Jahrgange) anstatt Erudität zu setzen Crudität, d. i. hier ein unverdaulicher Brocken.

Attestat. Dass der Musikdirector Hr. Schindler in Münster die Nachricht über den Musikzustand dieser Stadt in No. 50 unserer Blätter weder geschrieben, noch die Abfassung oder den Druck derselben unsers Wissens angeregt hat, bezeugen wir hiermit. Dass es fast in jeder Stadt verschiedene Parteyen gibt, wissen wir schon. Jede hat ihre eigene Ansicht. Aus beyden ermittelt sich am Ende die rechte. Jede Erfahrung und Ansicht kenntnissvoller Männer, die sich nicht in unnöthige Persönlichkeiten leidenschaftlich einlassen, ist uns willkommen. Wir sehen daher den Nachrichten des Hrn. Briefstellers, als eines geehrten Mannes (nicht des Hrn. Schindler, der auch als Musikdirector zuversichtlich keine geben will), mit Vergnügen entgegen.

Orgel-Viola.

Giuseppe Maria Pomi in Varallo hat ein neues musikalisches Instrument erfunden, welches er grande Viola a Cembalo nennt. Es gleicht äusserlich einem Pianoforte; aber innerlich eher einer Orgel; denn der Ton entsteht auf eine dieser ähnliche Weise. Aus einem Blaschalg, der in dem hölzernen Kasten angebracht ist, fährt die Luft bey Berührung der Tasten aus parallelogrammförmigen rechtwinkeligen Löchern, die mit kleinen Metallplatten versehen sind, welchen unterhalb inwendig kleine Metallstreifen (linguette metalliche) entsprechen. Einige wenige dieser Oeffnungen, welche die tieferen Töne geben, haben gewisse, höchstens einen Zoll lange Metallröhren. Die höheren Töne des Instruments klingen ungefähr wie die Oboe, die tieferen wie ein Fagott. Man möchte glauben, das Instrument sey der Wiener Physharmonica von Fux (?) ähnlich; aber die Herren Bidone und Carenas, Mitglieder des Instituts, sind nicht dieser Meinung. (*Echo.*)

In der komischen Oper zu Paris war im November des verwichenen Jahres Herold's „Pré aux Clercs" im Laufe von zwölf Monaten 130 Male gegeben worden, immer mit Beyfall und stets besucht. Man sieht, dass man auch ausser Deutschland standhaft seyn kann. — Unter den bekannten Sängern der italienischen Oper macht auch die Altistin Dem. Amigo, eine Spanierin, grosses Aufsehen. Sie ist wunderschön und singt sehr lieblich.

Notiz. Louis Schindelmeisser (Clarinettist) ist in Salzburg am k. k. Theater als Kapellmeister angestellt worden.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Fréd. Kalkbrenner
Thême favori de la Norma de Bellini, varié pour le Pianoforte. Oeuv. 122.

Dresden, den 2ten Januar 1834.
C. F. Meser.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. N°. 4. 1834.

Ueber Operntexte. Von Karl Johann Hoffmann.

Man klagt über die poetisch schlechten Operntexte. Das kann jedoch nur von den einzelnen Theilen der Oper gelten; denn unsere besten Opern haben auch treffliche Operntexte, d. h. es liegt in ihnen ein sehr poetischer Gedanke, eine echt dichterische Grundlage, die auch in den allgemeinsten Strichen ausgearbeitet, in der Detail-Ausführung allerdings poetisch arm wird. Der Grund des Mangels einer poetisch eben sowohl, als musikalisch gediegenen Oper liegt in der Natur der Sache selbst. Die Oper muss vorzugsweise Gefühl, muss ihrem Wesen nach lyrisch seyn; das Wesen des Drama ist die Handlung, die Musik aber kann alles Abstractere (und ein solches ist ihr die Handlung) nicht benutzen, sie will eine tiefe, in zarten Strichen entfaltete Empfindung, daher sich ein eigentliches Trauerspiel mit Erfolg nicht in Musik setzen lässt. Nur die lyrische Allgemeinheit, die Massenempfindung einer Tragödie lässt sich musikalisch bearbeiten, oder nur das Element der neuern Tragödie, in welches sich der antike Chor concentrirt hat, wird Musik, und das ist die ungeschiedene Totalität, oder die Ouverture. So kann der neuern Tragödie nur äusserlich zu Theil werden, was der antiken innerlich zukam, weil eben jenes Innerliche nach allen Puncten der Peripherie sich vertheilt hat und nur hier gefasst werden kann. — Die lyrische Poesie dagegen lässt keine Berechnung, Ueberlegung, kein erklärendes Bewusstseyn zu, es sind unmittelbare, selbstständige Offenbarungen des dichtenden Geistes. Es kann also von Seiten des Dichters nicht gelingen, weil er eine Reihe von lyrischen Stimmungen im Voraus berechnen muss. So würden z. B. die Goethischen Lieder, als der Complexus einer Handlung, den herrlichsten Operntext geben, allein vom Dichter als Oper gedacht, wären sie auch nie das geworden, was sie sind. Und wiederum poetisch gute Opern kann der Musiker aus dem nämlichen Grunde nicht gebrauchen, aus welchem eine Menge von Gedichten, z. B. von Klopstock, selbst Schiller und Anderen, von ihr ausgeschlossen sind, weil das bewusste Element, weil der Verstand, die Reflexion zu innig und gewaltig das Ganze durchdringt und so immer die Totalität der musikalischen Idee abtödtet, wenn schon Einzelnes darin für sich der Composition angemessen seyn mag, oder auch, wenn das Ganze mit einer musikalischen Idee harmonirt, die Entfaltung in Einzelnheiten nicht möglich ist. Denn in dem Componisten muss erst die musikalische Einheit in inbrünstiger Liebe mit dem poetischen Grundgedanken sich begatten und in diesem zum Leben erwarmen, ehe er von dem Ganzen aus das Einzelne wirksam bearbeiten kann, aber nicht umgekehrt. Eine poetisch ausgezeichnete Oper zu dichten, d. h. eine, die auch völlig im Gesange in streng gleichwerthiger Vollendung ausgeführt werde, ist also unmöglich. Ein wahrhaft lyrischer Dichter holt sich's nicht, es wird ihm, wenn schon manchmal scheinbar ein treffliches Lied äussern Verhältnissen verdankt wird und anscheinend Gelegenheitsgedicht ist. Der Gott in ihm treibt es nur jetzt hinaus, hatte es aber schon längst fertig. Der Grund liegt also nicht in Aeusserlichkeiten, z. B. darin, dass etwa ein grosser Dichter sich nicht damit abgäbe (Goethe hat Operntexte gedichtet), oder in noch anderen Aeusserlichkeiten der Art, weil etwa sein Verdienst geringer erschiene, als das des Componisten. Ein grosser Dichter, d. i. ein wahrhafter Dichter, kann gar keine guten Opern schreiben; ein gewöhnlicher Dichter dagegen kann freylich gar wohl einen trefflich poetischen Grundgedanken haben, aber ihn nicht in poetische Gliederung auflösen, weil eben darin die Dichtkunst besteht, eine ungeschiedene Dichtidee (die übrigens jeder Mensch hat) organisch und harmonisch zu

entfalten, so dass Eins Alles und Alles Eins ist und ein jedes Glied die Vollendung des Ganzen in sich trägt.

Indessen lässt sich auch hier, wie überall, eine grosse Annäherung oder eine Verwirklichung des Unmöglichen hervorbringen, und es ist diess nur hier schwerer, als in dem Uebrigen, weil zwey in ihrer Besonderheit gleich grosse Geister, ein Doppelgenie, ein Genieszwilling, das Erforderniss sind. Möchten ein Uhland, Rücker, Chamisso, Heine u. a. m. in Verbindung und vorheriger (denn sie darf nicht unmittelbar eingreifen. Ein Stück-Zwey-Werk taugt nirgends) Ueberlegung mit einem grossen Componisten einmal ihre Kraft versuchen. Manche unserer herrlichsten Geister, z. B. Tieck, möchten schwerlich dazu taugen, denn Tieck ist mehr Künstler, als Dichter. Am besten möchte sich Heine dazu eignen. Ein Versuch, die bisher in dieser Beziehung unübertroffenen Alten einzuholen, wäre höchst lohnend, und ein Mozart-Sophocles unter den Opern eine herrliche Erscheinung. Drum: Glück auf!

Berlin. *Karl Johann Hoffmann.*

Auber's Falschmünzer.

Le Serment, ou les Faux monnoyeurs, Opéra en trois Actes, paroles de Mr. Scribe, musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec accomp. de Piano. — Der Schwur oder die Falschmünzer, komische Oper in drey Aufzügen nach dem Französischen des Scribe zur beybehaltenen Musik von D. F. E. Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von Dr. *Petit.* Vollständiger Klavier-Auszug. (Eigenth. der Verl.) Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 13 Fl. 12 Kr. oder 7 Thlr. 8 Gr.

Die sehr thätige Verlagshandlung hat für diese Auber'sche Oper nicht weniger gethan, als für die früheren. Die Ausstattung des Klavier-Auszuges ist nicht hinter jenen allgemein bekannten zurückgeblieben; der Text derselben ist in französischer und deutscher Sprache der Musik vorangedruckt, auch in einer eigenen Ausgabe der deutschen Bearbeitung geliefert worden; sogar die Partitur ist in schönem Druck auf gutes geleimtes Papier zu haben, wie die Orchesterstimmen gleichfalls. Noch mehr für die Verbreitung einer Oper von Seiten der Verlagshandlung zu thun, ist gar nicht möglich. Für die grössten Meisterwerke, die jedem Volke zur Ehre gereichen, die ein jedes mit Stolz als einen bleibenden Kunstgewinn für alle Zeiten anzusehen hätte, könnte höchstens nur in Pracht der Ausgaben noch etwas mehr geschehen, im Uebrigen nichts mehr. Allein wie viele Meisterwerke kommen wohl auf diese Art unter die Presse? Wollen wir sie besitzen, so müssen wir sie uns abschreiben lassen. Alte und neue haben dasselbe Schicksal; es hält schwer, ehe ein tüchtiges Werk jeder Art, wenn es nicht zur Brotwissenschaft oder zum Vergnügen des Augenblicks gehört, seinen Herausgeber findet. So sind wir z. B. sehr begierig, zu erfahren, ob das von der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin auf Subscription angekündigte Werk: „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im 16ten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch C. von Winterfeld" — zu Stande kommen wird. — Darin suche man keinen Vorwurf für die Verlagshandlungen: wär' es einer, so träf' er das Publicum, das sich für dergleichen Dinge nicht lebhaft, nicht allgemein genug verwendet. Wir beschuldigen aber in solchen Hinsichten Keinen, wir schliessen nur daraus auf das, was jetzt Bedürfniss ist und was nicht, woraus wir natürlich auf den Zustand der heutigen Kunst und Kunstliebe unsere weiteren Schlüsse ziehen. Dass hingegen irgend ein Musikalienhändler Lust haben sollte, bey Herausgabe seiner Werke zum Besten der Kunst sich aufzuopfern, wäre ein sehr thörichtes Verlangen. Sie sind Kaufleute, wie alle übrige, wünschen und suchen von ihrem Geschäft den gebührenden Nutzen und drucken also, was am besten Abnehmer findet, es sey Kunstwerk oder nicht, das ist dem Handel einerley. Und wer gerecht seyn will, wird nichts dagegen einzuwenden haben, am wenigsten, wenn die Verlagshandlungen, wie unter unseren vorzüglichsten die meisten, der Ehren sind, von Zeit zu Zeit durch Bekanntmachung echter, für den Absatz zweifelhafter Werke der Kunst ihren Tribut zu zahlen.

Wenn wir nun überlegen, welchen Aufwand solche Ausgaben, wie diese oben genannte Oper, verursachen an Honorar, Bearbeitungsgebühren, Satz,

Papier und Druck, so ergibt sich klar, dass der Absatz schon sehr bedeutend seyn muss, wenn nur die wirklichen Geldauslagen gedeckt werden sollen, ohne auf Verdienst für eigene Mühe der Verleger oder vollends auf einigen Gewinn zu sehen. Und doch müssen wir annehmen, dass eine so umsichtige, erfahrene Verlagshandlung, wie diese, nicht fortfahren würde, so grosse Summen aufzuwenden, wenn sie bey den früheren Unternehmungen dieser Art ihre Rechnung nicht gefunden hätte. Es ist also mit Wahrscheinlichkeit vorauszusetzen, dass z. B. auch an den Bajaderen verdient worden ist. — Vergleichen wir diese Erscheinungen mit den Werken, die uns Herr Auber nach der Stummen von Portici bis heute überliefert hat, und fragen wir uns, was daraus folgt: so werden wir über die grosse Verbreitung der Musik doch wohl nicht gar zu stolz aufjauchzen; wir werden vielmehr daraus erkennen, dass die Mehrzahl von dem, was Tonkunst ist und seyn soll, keinen Begriff hat, nicht einmal haben will. Sehr Viele, auch in Deutschland, singen und spielen oder lassen sich vorsingen, um sich auf eine zeitgemässe Art die Zeit zu vertreiben. Je weniger man dabey zu denken und zu fühlen hat, desto besser; man will äusserlich unterhalten und sinnlich angeregt seyn, die Langeweile los zu werden, die man sonst haben würde, wenn man sich in die Verlegenheit gesetzt sähe, etwas zu denken oder innig zu empfinden, während man, ermüdet vom Tagewerk der Sorge, blos mit gefälligem Geräusch umtändelt zu seyn verlangt. Nur wolle man nicht meinen, wir hielten solche Erscheinungen für ein Unglück oder für ein böses Zeichen unserer Zeit und wären geneigt, uns darüber in Klagen zu ergiessen. Das Letzte wäre beynahe lächerlich und die beyden ersten Unheilsannahmen wären nicht sonderlich verständig. Wo, wie in Deutschland, auf jedem Dorfe musicirt wird, wo jeder Stand bis auf den untersten mit Tönen sich unterhält, da muss es auch eine Menge Leute geben, die von den Tönen eben nur für den Augenblick und auf eine ihrem Bildungszustande angemessene Weise auf jene Art umspielt seyn wollen. Natürlich gibt es da noch immer Gegenden und Gesellschaften, auf welche es grossen Eindruck macht, wenn es heisst: Der oder das hat in Paris und in London Sensation gemacht. Wäre es da nicht ihre Pflicht und Schuldigkeit, auch sensible zu seyn? Das versteht sich; man muss doch Ton haben! Es ist sogar noch ein Vortheil dabey. Indem sie sich mit Solcherley beschäftigen oder hinhalten, thun sie wenigstens nichts Schlimmeres. Uebrigens ist das zu allen Zeiten so gewesen; kann auch nicht gut anders seyn. Wenn man aber in Paris oder sonst im Auslande meinen wollte, es gelten hier in Deutschland nur Auber'sche Opern und Wiener Tänze, die in ihrer Art noch obendrein gut sind und besser, als diese Opern, weil sie einen Theil der Unseren vergnügen (und warum sollten sie nicht?): so ist das nichts weiter, als eine so tiefe Unkenntniss der Sache, dass sie keiner Entgegnung werth ist.

Wie lange sollen wir aber aufgehalten werden, ehe du zur Oper kommst? — Ich bin schon fertig! Sie haben ja die Oper wohl Alle gehört? Jeder wird sich also sein Urtheil schon selbst und unwiderleglich gemacht haben: ich habe hier keins abzufassen. Wir haben über Versuche und über Kunstwerke oder über solche zu urtheilen, die auf Kunst Anspruch machen. Das will aber Hr. Auber gar nicht mehr. Es ist nicht seine Absicht, ein Kunstwerk zu liefern; der Menge will er gefallen, und damit genug. Er fügt demnach die Töne gerade so zusammen, wie er glaubt, dass es an Ort und Stelle Eingang findet. Darüber haben wir nun offenbar gar nicht zu urtheilen. Gefällt es, so ist es gut; gefällt es nicht, so ist es wieder nicht gut. Wer kann denn wissen, wem es gefallen und nicht gefallen wird? Das ist Jedermanns eigene Sache. Wenn Hr. Auber unter die Künstler gehören will, so wird er nicht fortfahren dürfen, wie er es in der letzten Zeit getrieben hat. Damit sprechen wir der Oper nicht ab, dass sie nichts Gefälliges hätte; im Gegentheil, sie wird schon ihre Liebhaber finden und gefunden haben. Dass wir nicht darunter gehören, kann und wird dem Hrn. Auber einerley seyn. Vielleicht ist es ihm weniger gleichgültig, so erfahren, dass seine neue Weise Vielen in Deutschland nicht gefällt und nicht gefallen kann; sie ist zu willkührlich, leichtfertig und auf gut Glück zusammengewürfelt. Es dürfte also wohl die höchste Zeit seyn, einmal wieder mit Fleiss und als Künstler aufzutreten, wenn er nicht will, dass der Glanz, den seine Stumme von Portici auf seinen Namen geworfen hat, seinen neuen Erzeugnissen nichts mehr helfen soll. Er ist seit jener Zeit immer weiter rückwärts gegangen. Dieses neue Werk hat nicht einmal das Verlockende, was sonst der Sünde eigen ist und was sie gefährlich macht: es ist langweilig, nämlich für

uns. Wir setzen das Letzte hinzu, weil sich nicht bestimmt absehen läßt, wie lange der Reiz jener Stummen die Sinne der allzu dankbaren Gemüther zu umnebeln Kraft hat. Uebrigens hoffen wir von dem Tonsetzer bald Besseres; auf diese Weise kann er unmöglich enden wollen. Für eingänglichere Texte mag er gleichfalls sorgen. Hr. Scribe ist in den letzten Jahren auch hinter sich selbst zurückgetreten.

Nachrichten.

Marseille. Endlich haben wir auch hier das Glück gehabt, die wundervolle Musik Rossini's in der Oper Guillaume Tell zu hören. Sie hat hier einen solchen Enthusiasmus hervorgebracht, dass wir nicht wissen, wie wir ihn würdig schildern sollen. Man ist hier vollkommen überzeugt: Wen diese Musik nicht bewegt, kann weder auf Gefühl, noch auf musikalischen Verstand Anspruch machen. Unter allem Schönen findet man vorzugsweise den ganzen zweyten Act und das Verschwörungsduett unvergleichlich. An Ausstattung der Oper fehlte durchaus nichts: Decorationen und Costümirung waren herrlich; das Orchester verdient unter der trefflichen Leitung des Hrn. Benard alles Lob; die Chöre waren sorgsam einstudirt und gingen musterhaft, und die Hauptsänger setzten ihre Ehre in eine möglichst ausgezeichnete Darstellung. Die Damen Lémery und Folleville sangen ausserordentlich schön; unser erster Tenor, Hr. Richel Arnold besiegte alle Schwierigkeiten, selbst der Fischer, Hr. Marquilly leistete Gutes, wie Alle, die dabey bethätigt waren. Daher war denn auch der Beyfall so ausserordentlich, dass der Tell auf lange ein gewichtiges Kassenstück bleiben wird. — Unser Cercle des Beaux-Arts ist jetzt sehr besucht; Alles läuft zu, was guten Ton hat. Man ist aber auch sehr thätig. Hr. Pépin hat, als Director, das Orchester in kurzer Zeit sehr bedeutend gehoben. Schon sind hier zwey Symphonieen von Beethoven gegeben worden. Am meisten hat man jedoch die Ouverture aus Zampa applaudirt. Die Concerte dauern den ganzen Winter hindurch. Das Fest der heiligen Caecilia ist hier mit einer neuen Messe des Hrn. Gilly gefeyert worden, die sehr gerühmt wird.

Lyon. Hier hat Herr Brod, ein tüchtiger Oboist, hinter einander fünf Concerte gegeben, die alle so besucht waren, dass man sie überfüllt nennen muss. Ton und Fertigkeit sind so meisterlich und ansprechend, wie seine Compositionen angenehm und modern sind. Auch Dem. Bertrand hat als Sängerin in einer eigenen Soirée lebhaften Beyfall erhalten. Die hiesigen Zeitblätter wollen darum schlechterdings die Bewohner der Stadt in künstlerischer Hinsicht nicht mehr unter die Welschen gezählt wissen.

Riga. Auch hier hat die Musik auf dem Theater unter der Leitung unsers Musikdirectors Heinrich Dorn, früher in Leipzig in gleicher Anstellung, gute Fortschritte gemacht. Sie ist daher mehr als sonst in häusliche Zirkel eingedrungen. Es ist bereits, vorzüglich durch Hrn. Dorn's Bemühungen, eine Liedertafel gegründet worden, die am 23sten November 1833 ihre erste Versammlung, unter Hrn. Dorn's Vorstande, gefeyert hat. Sie wurde mit einem von W. A. Wohlbrück, den wir zu unseren vorzüglichen Schauspielern zählen, gedichteten und von Hrn. Dorn componirten Gesange eröffnet, dem sich Lieder von Reichardt, Frdr. Schneider und Weitzmann anschlossen. Hr. Weitzmann ist als Schüler Spohr's ein tüchtiger Violinist und guter Chordirector an unserm Theater. Nach dem Ableben des Herrn Ohmann ist Herr Heinr. Dorn zum Nachfolger desselben ernannt und als Musikdirector am Dom und zu St. Peter allhier angestellt worden. Es folge sogleich der kurze Lebenslauf des Entschlafenen.

Nekrolog.

Anton Ludwig Heinrich Ohmann wurde in Hamburg am 15ten Februar 1775 geboren, wo sein Vater Director der Kapelle des französischen Gesandten und Musiklehrer war. Frühzeitig schon entwickelten sich seine Anlagen zur Kunst. Seine erste öffentliche Anstellung erhielt er als Violinspieler am Hamburger Stadttheater, welches er 1795 verliess, um die Stelle des Musikdirectors am Theater in Reval anzutreten, wo er sich, den Anforderungen seiner Freunde zu genügen, bald auf den Brettern versuchte, und zwar zuerst als Apotheker Stössel mit dem günstigsten Erfolge. 1797 berief ihn Kotzebue zum Hoftheater nach Wien. 1799 folgte er einem vortheilhaften Rufe nach Breslau, wo er als erster Bassist bald der Liebling des Publicums wurde. Eine seiner Glanzpartieen war der Kapellmeister im Korsar aus Liebe, welche

Oper seinetwegen fast jeden Monat auf das Repertoire gebracht wurde. Um seine damals in Petersburg lebenden Aeltern wieder zu sehen, trat er 1802 eine Kunstreise dorthin an, auf welcher er sich auch auf dem Flügel hören liess. In Riga zu zwölf Gastrollen aufgefordert, wurde ihm schon nach der dritten ein stehendes Engagement angetragen, welchem er Folge leistete. Hier verheirathete er sich 1804 mit der sehr beliebten Schauspielerin Sophie Romana Koch, Tochter des Balletmeisters in Dresden. Als sich hier 1809 das Theater auflöste, begab er sich zu der neu errichteten adeligen Schaubühne in Reval, wo er 1812 seine allgemein geschätzte und als Künstlerin ausgezeichnete Gattin durch den Tod verlor. 1820 bis 1825 bekleidete er unter der Direction seines Bruders die Musikdirectorstelle am Theater zu Riga und trat später, da jener seine Stellung aufgab, als Violoncellist in's Orchester. 1829 wurde ihm das durch den Tod Telemann's, eines Neffen des berühmten Hamburgers, erledigte Musikdirectorat an den Riga'schen Stadtkirchen übertragen, in welchem Amte er bis zu seinem Tode am 30sten September 1833 mit Eifer für Verbreitung der Kunst wirkte. Ohne auf den Namen eines gelehrten Musikers Anspruch machen zu können, zeichnete er sich vornämlich durch reelle praktische Kenntniss verschiedener Instrumente und durch gute Bekanntschaft mit den Werken der musikalischen Klassiker aus. An dramatischen Compositionen von ihm sind vorhanden: Die Prinzessin von Cacambo; der fürstliche Wildfang; der Kosak und der Freywillige, sämmtlich von Kotzebue, welche in Riga, Reval und Königsberg aufgeführt worden sind.' — Sein Humor verliess ihn auch dann nicht, als er den Keim des Todes in sich fühlte. Ein Brustübel und schlagartige Anfälle, welche ihn schon öfter anwandelten, machten seinem Leben in 36 Stunden ein Ende.

Oldenburg, den 10ten December 1833. Für den musikalischen Horizont unserer Haupt- und Residenzstadt, an dem vor einem Viertel-Jahrhundert die Namen Kiesewetter und Fürstenau glänzten, ist nach langer Dämmerung endlich ein neuer Tag angebrochen. Im vorigen Jahre ward Herr August Pott, Königl. dänischer Professor und bis dahin Mitglied der Kapelle in Hannover als Hofkapellmeister angestellt und damit die Reorganisation der schon im Jahre 1811 mit dem Eintritte der französischen Zwingherrschaft untergegangenen Hofkapelle begonnen. Jetzt ist dieselbe völlig eingerichtet und mit 3 Kammermusikern und 27 Hof- und Kapellmusikern besetzt, letztere fast sämmtlich auch das hiesige Militärmusik-Corps bildend. Das Orchester führt schon seit geraumer Zeit grössere und schwierigere Musikstücke, z. B. fast alle Beethoven'sche Symphonieen sehr brav aus, und die Hof-Concerte, so wie die hauptsächlich wegen Mangels eines Dirigenten in den letzten Jahren ebenfalls eingegangenen Stadt-Concerte erfreuen sich einer immer regern Theilnahme, wenn auch nicht ohne Widerstreben eines Theils der unmusikalischen Elemente unserer geselligen Zirkel, die unter den ungünstigen Verhältnissen der letzten Decennien sich immer mehr ausbreiten mussten, jetzt aber sichtlich an Terrain verlieren, zumal da unsere verehrte Frau Grossherzogin der Tonkunst sehr hold und selbst eine ausgezeichnete Pianistin ist. — Mit der Wiedereinrichtung der Hofkapelle hat indess die landesväterliche Fürsorge des durchlauchtigsten Grossherzogs zugleich einen für das ganze Land hochwichtigen Zweck erreicht, nämlich die Verbesserung des Musikunterrichts am hiesigen Schullehrer-Seminar, dessen Zöglinge von dem Hrn. Prof. Pott und zwey Kammermusikern nicht nur für den Gesang und die Orgel gebildet, sondern auch sämmtlich im Geigenspiel unterrichtet werden. — In Hrn. Pott besitzen wir, ausser dem überaus tüchtigen Musikdirector, auch einen vortrefflichen Solospieler, würdig seiner Lehrer Kiesewetter und Spohr und ausgezeichnet besonders durch ernstes Eindringen in den Geist der Composition, durch Lebendigkeit und gemüthliche Tiefe des Vortrags. Er hat nunmehr auch die Direction des Singvereins übernommen, welcher hier seit zwölf Jahren, bis jetzt unter Leitung des Hrn. Organisten, früher Kammermusikus, Meineke besteht, sich wöchentlich versammelt und durch Aufführung grösserer und kleinerer Oratorien (unter ersteren: der Tod Jesu, Mozart's Requiem, die sieben Worte, die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn) dem Publicum manchen Genuss gewährte, in den letzten Jahren sich indess nicht öffentlich hören liess. — Unsere Schaubühne gibt uns leider wenig Opern, hauptsächlich wohl, weil ihre Sänger und Sängerinnen in Bremen stationär sind. Es müssen besondere Hindernisse entgegenstehen; sonst würde die Direction ihren Vortheil nicht verkennen, da die Opern hier stets ein gefülltes Haus finden, woraus

denn freylich noch kein Schluss auf den Musiksinn unsers Publicums gezogen werden soll: denn wie viele Menschen drängen sich nicht heutiges Tages, eine Oper zu hören oder vielmehr zu sehen, ohne an die Musik weitere Ansprüche zu machen, als dass sie das Ohr füllt! — Von fremden Künstlern, die wir hörten, sind besonders zu nennen: Hr. Lafont, der hier als Kind unter seinem Pflegevater, dem Concertmeister Berthesume, seine ersten Studien machte und dessen in der Form so höchst vollendetes Spiel auch bey uns Bewunderung erregte; das vortreffliche Müller'sche Brüder-Quartett und der Hr. Kammermusikus Fürstenau aus Dresden, welcher in diesen Tagen seine Vaterstadt, zugleich den Schauplatz seiner ersten künstlerischen Leistungen, besuchte, wo er dem ganzen Publicum, vorzüglich aber seinen zahlreichen Freunden und Bekannten stets eine sehr liebe Erscheinung ist.

Stuttgart, Ende December 1833. Die Darstellungen auf unserm Hoftheater begannen nach den üblichen Sommer-Ferien am 25sten August mit der Stummen von Portici, welche Oper seitdem drey Mal bey gedrängt vollem Hause wiederholt wurde. — Wenn während der verflossenen Monate nur wenige Neuigkeiten, und zwar von geringfügigem musikalischen Werthe gegeben worden sind, so ist die Schuld einzig einem Unstern zuzuschreiben, der über unserer Oper waltete: da häufige Erkrankungen mehrer und bedeutender Mitglieder derselben nicht nur öfmalige Abänderungen im Repertoire zur Folge hatten, sondern auch die Unmöglichkeit herbeyführten, eine Anzahl zur Darstellung projectirter neuer musikalischer Werke in die Scene setzen zu können. Als neu für uns führe ich an: 1) Theobald und Isolina, romantische (?) Oper in zwey Acten aus dem Italienischen, mit Musik vom Dresdner Hofkapellmeister Ritter Morlacchi, welche zwey Mal aufgeführt wurde, sich aber nur eines höchst zweydeutigen Beyfalls zu erfreuen hatte und vom Repertoire gestrichen ist. Die Musik, sowohl in Hinsicht auf Melodie, als was die Harmonie betrifft, gibt eine knechtische Nachahmung Rossini's in allen Theilen kund; diese Nachahmung, welche mehr in den Formen, als dem Geiste und der dichterischen Freyheit sich besteht, ja nicht einmal die (oft sehr uncorrecte) Correctheit im Satze mit jenem gewandten Tonsetzer gemein hat, kann nur Unlust statt Vergnügen gewähren. Zudem ist das Sujet der Oper, nach obendrein mit einer nicht zu genießenden deutschen Uebersetzung, äusserst flach, trivial und ohne einen Commentar höchst unverständlich. Die Damen Haus und Wallbach-Canzi thaten sich musterhaft in den Partieen des Tebaldo und der Isolina hervor; jene mehr in dem rein declamatorischen und heroischen Theile ihrer Gesangspartie, diese in dem ihr so trefflich zusagenden Genre des leichten, fliessenden, colorirten Vortrags der modernen italienischen Schule. Das Publicum unterschied gerechtermassen die Leistungen der Künstler von dem Werke des Componisten. Die Darstellung dieser Oper war im Ganzen, wie im Einzelnen lobenswerth, und die in einander greifende Mitwirkung der braven Hofkapelle bewährte auf's Neue den ihr gebührenden Ruf. — 2) Lumpaci-Vagabundus, oder das liederliche Kleeblatt, Zauberposse mit Gesang; Musik vom alten W. Müller (recht hübsch). Unser Komiker Rhode gab sie zu seinem Besten. Sie erfüllte die Anforderungen, welche man an dergleichen lustige Theaterstreiche machen kann, fand ihr Publicum, ergötzte auch Ref. und wurde noch zwey Mal als Lückenbüsser eingeschoben. — Von älteren, schon öfter gegebenen Opern sahen wir der Reihe nach: Figaro's Hochzeit (zwey Mal), v. Weber's Oberon, Fidelio, Aline, die Verlobte, Wiener in Berlin, Rotoplan (zum eilften Male), Zampa (das dreyzehnte Mal), Marie (drey Mal), das Fest des Handwerker, den Freyschütz (in welchem Dem. Albrecht, Elevin des Kunst-Instituts, das Aennchen recht beyfällig gab), Wilhelm Tell, die weisse Frau (zwey Mal), Fra Diavolo (vier Mal), Ostade (zwey Mal), Joseph und seine Brüder, Don Juan, Templer und Judin (zwey Mal) und endlich auch die Zauberflöte wieder ein Mal. — Bis hieher hörten wir nur einen einzigen Gast, den Tenoristen Hrn. Rosner, ehemals Mitglied des Theaters in Hessen-Cassel, gegenwärtig aber in Darmstadt engagirt, welcher mit sehr vielem Beyfall auftrat, als Otello, Almaviva und als Arnir im Tancred. Seine Stimme ist voll, wiewohl mässig stark, und lautet besonders in den höheren Tönen des Falets, welches derselbe recht lobenswerth mit der Brusttonne verbindet, sehr angenehm; auch besitzt Hr. Rosner viele Gewandtheit und Sicherheit in Rouladen und Verzierungen jeglicher Art, die er jedoch zu häufig und öfter nicht schicklich anzubringen pflegte. So klingt z. B. eine Passage, ein Lauf auf dem Vocal u niemals schön. Ob ein gewisses stetes Vibriren und

Tremoliren in dessen Stimme — das wenigstens auf Ref. störend einwirkte — eine eigene angenommene Gesangsmanier des Hrn. Rosner sey oder vielleicht seinen Grund in der bereits geschwächten Elasticität der Stimmbänder habe, kann nicht genau bestimmt werden, da unsere Bekanntschaft mit dem braven Sänger, der bey gefälliger Theaterfigur und sehr deutlicher Aussprache auch kein schlechter Schauspieler ist, zu kurz und flüchtig war. Jede Bühne wird an ihm eine wünschenswerthe Acquisition machen. — Von Ballets gab man uns einige Male die Silberschlange, den Jahrmarkt zu Venedig, Elisene, Prinzessin von Bulgarien, und zwey Divertissements zum Besten; auch wurde in der Oper „Johann von Paris" von den Zöglingen des Corps du ballet ein Boleros mit echt spanischer Musik recht graziös getanzt. — Im September hörten wir in einem Extra-Concerte die rühmlich bekannte Klavierspielerin Dem. Josephine Eder aus Wien, von welcher man sagen kann, dass sie nicht weniger schön spielt, als sie schön ist. Die Composition eines Adagio und Rondo's für das Fortepiano von Thalberg war aber in der That nicht schön. Von grösserm musikalischen Belang war eine Phantasie nebst Thematen über schwäbische Volkslieder von der Composition Louis Schunke's, worin sich Dem. Eder ganz frey, durch keine Begleitung gehemmt, bewegen durfte und ihr Talent in vollem Glanze zeigte. In demselben Concerte liess sich der junge Violinspieler Henri Vieuxtemps aus Verviers (13 Jahre alt) mit Concert-Compositionen von Mayseder und Beriot hören und spielte am Schlusse derselben noch mit Dem. Eder Concertant-Variationen für Fortepiano und Violine von Herz und Beriot. Der junge liebenswürdige Musiker verdient schon jetzt in der That den Namen eines vorzüglichen Künstlers, der mit Kraft und Sicherheit und bewunderungswürdiger Reinheit nicht nur die technischen Schwierigkeiten jeder Art leicht überwindet, sondern auch mit Gefühl und Ausdruck im Adagio, wobey ihm sein trefflicher Bogenstrich wesentliche Dienste leistet, die frühe Herrschaft über sein Instrument kund gibt. In einigen Privatzirkeln von Künstlern und Kunstfreunden bewies er auch, dass und wie er im Stande sey, a prima vista zu lesen und vorzutragen. Die Kunstwelt darf sich dieser seltenen Erscheinung mit Fug und Recht freuen. Wie immer unterstützten unsere heimischen Virtuosen die fremden Künstler mit zuvorkommender Freundlichkeit und Güte. — Im Theater liess sich während dem Zwischenacte eines Schauspiels Mad. Devignes von Metz mit Variationen auf der Harfe, von ihrem Gatten componirt, mit Beyfall hören, und entwickelte nicht nur bedeutende Fertigkeit in Passagen und Arpeggien, sondern trug auch die darin verwebten gesangreichen und ansprechenden Partieen in der Introduction sowohl, als in einer Moll-Variation mit Ausdruck und Geschmack vor; auch war ihr Triller, der bekanntlich auf diesem Instrumente seine Schwierigkeiten hat, höchst lobenswerth. — Der Orchester-Zögling Levy, ein Schüler Molique's, beurkundete in Variationen von Mayseder seine nicht unbedeutenden Fortschritte auf der Violine. — Die drey bis jetzt stattgefundenen Abonnements-Concerte der Hofkapelle, welche sehr besucht waren, boten uns wieder mancherley Gutes und Schönes dar. No. 1. Symphonie von Abt Vogler (mit der Bearbeitung der Scala); Bass-Arie aus Faniska, vom Hofsänger Pesold sein, kräftig und mit Erhebung vorgetragen; Violin-Concert von Spohr, E minor, mit seltener Meisterschaft vom Musikdirector Molique ausgeführt; Arie von Mercadante, gesungen von Mad. Wallbach; Potpourri für das Fagott von Romberg, vorgetragen von Hrn. Neukirchner; Duett von Pacini zwischen Mad. Wallbach und Hrn. Pesold; und zum Schlusse die Ouverture aus der Oper: „Der Taucher" von Conradin Kreutzer, eine brave, feurige und originelle Arbeit, welche rauschenden Beyfall erhielt. In No. 2 erfreute man uns mit Beethoven's geistreicher, grandioser Symphonie aus A dur, No. 7. Dann hörten wir von Frau von Pistrich eine ganz artige Scene von Mercadante; Hr. Beerhalter trug auf dem Bassethorn die schon mehre Male in diesen Blättern rühmlichst erwähnten Variationen über das Lied: „Der Kritikaster und der Trinker" vor; Hofsänger Häser sang eine schöne Arie von C. Kreutzer aus Oper: „Tamerlan" mit vieler Anerkennung, und ein Duett aus matrimonio segreto mit Hrn. Tourny, welcher Letztere seine musikalische Aufgabe wacker löste. Sodann spielte der zwölfjährige Sohn des Kammermusikus Krüger auf dem Pianoforte ein Concert von Moscheles recht sicher, fertig und brav und streng im Tacte; er berechtigt zu späteren schönen Erwartungen. Noch liess sich Hr. Barnbeck in Variationen für Violine von Kalliwoda hören, und endlich gab man uns Méhul's treffliche Ouverture aus Timoleon zum Besten. — Das Concert No. 3 brachte die Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber, eine Arie von

Rossini aus donna del lago, gesungen von Dem. Haas; Hr. Kammermusikus Ruthart blies ein Concertino für Oboe von Abenheim (vorzüglich); Hr. Vetter, unser erster Tenorist, trug eine Arie von Mozart vor, und Mad. Louise Bohrer, Gattin unsers ersten Violoncellisten, welcher am selben Abend ein Concert von seiner Composition spielte, erfreute das Publicum mit grossen Variationen von Herz für das Fortepiano über den Chor der Griechen aus Rossini's Belagerung von Korinth. Herr Pezold sang ein recht gefälliges Lied von Franz Lachner mit Begleitung des Pianoforte und des Violoncells; Hr. Krüger blies mit seltener Kunstfertigkeit ein Divertissement für die Flöte, und den Beschluss machte die Ouverture zu Lindpaintner's Vampyr. —

Die nächste neue Oper, welche bereits vorbereitet wird, soll Meyerbeer's „Robert le diable" seyn, auf welche man sehr gespannt ist. Auch hat der allgemein geschätzte Kapellmeister Lindpaintner die Bühne mit einer neuen Oper: „Die Freunde" beschenkt, welche ohnfehlbar würde einstudirt worden seyn, wenn der treffliche Meister nicht seit vier Monaten gefährlich krank darnieder gelegen wäre, während welcher Zeit er von Seiten des Hofes sowohl, als von den Einwohnern der Stadt und seinen vielen Verehrern und Freunden die unzweydeutigsten Beweise von Achtung, Theilnahme und Liebe erhielt. Seit Kurzem ist die gegründetste Hoffnung zu dessen baldiger Wiedergenesung vorhanden, worüber sich jeder Kunstfreund aufrichtig freuen wird. Während Hrn. Lindpaintner's Krankheit hat der sehr thätige, umsichts- und geistvolle Director Molique, eben sowohl als vorzüglicher Virtuos auf der Violine, wie als tüchtiger Tonsetzer bekannt, alle Functionen eines Kapellmeisters übernommen und auch hierdurch sich Ehre erworben. — Dem Vernehmen nach soll unser ausgezeichneter Tenorist Herr Hambuch, welcher seit mehren Monaten wegen Kränklichkeit die Bühne nicht mehr betrat, entschlossen seyn, sich dem öffentlichen Kunstleben zu entziehen und sich pensioniren zu lassen. Wir würden in der That diesen Verlust schmerzlich empfinden und nicht so leicht einem würdigen Ersatze entgegensehen können. Hr. Hambuch hat sich in den dreyzehn Jahren seines Hierseyns durch sein vorzügliches musikalisches Talent, so wie durch sein gutes Betragen viele Gönner und Freunde erworben und dem Publicum durch seinen Gesang und seine sonore, kräftige und an's Herz sprechende Stimme sehr viele genussreiche angenehme Stunden verschafft. Die Belege hierzu finden sich in vielen Blättern dieser Zeitschrift. — Auch ist der rühmlichst bekannte und gefeyerte Virtuos auf dem Violoncell, der Königl. Kammermusikus Nicolaus Kraft, zum grossen Bedauern für seine Verehrer, quiescirt worden, weil er durch eine scheinbar unheilbare Verstauchung an dem linken Zeigfinger nicht mehr im Stande ist, sein Instrument zu spielen. Sein gediegenes Spiel wird uns unvergesslich bleiben; besonders war er im gemüthlichen, seelenvollen Vortrage des Adagio ein wahrhafter Meister, so wie er überhaupt allen neumodischen Flitterstaat, als das öftere auf ponticello und Flageolet-Spielen und dergleichen Effecthascherey en nebst den gewaltsamen Arpeggiaturen heutiger Violoncellisten, die eher einem Gepeitsche und gewitterähnlichen Gerassel gleichen, aus Grundsatz verschmähte, und stets den Ton, die Stimme, den Gesang berücksichtigte.

Der junge Compositeur Louis Hetsch, Verfasser der mit ungemeinem Beyfall aufgenommenen Oper: „Ryno", von welcher Ref. jüngst Bericht abstattete, geht zu seiner weitern künstlerischen Ausbildung und um seine Compositionen auch dem Auslande bekannt zu machen, nach München und Wien, wo er hoffentlich eine gute Aufnahme finden wird. Unser König hat ihn durch ein grossmüthiges Geschenk zu seiner Kunstreise unterstützt. — Hoffentlich ist Ref. im Stande, den geehrten Lesern dieser Blätter im neuen Jahre recht viel Gutes über hiesige Kunstleistungen zu melden.

Notizen.

Der indische Violinist Hr. Masoni macht jetzt in London Aufsehen; er heisst der zweyte Paganini, ist ein Florentiner von Geburt und hat seine Künstlerlaufbahn beym Kaiser von Brasilien Don Pedro angefangen, darauf Concerte in Peru, Mexico und dann in Bengalen gegeben.

Der in Leipzig als Musiklehrer und Componist thätige Hr. F. L. Schubert ist Musikdirector der Theatergesellschaft der Herren Schäffer und Kawaczinski in Erfurt geworden, wohin er sich nächstens begeben wird.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

andere ungeniessbar machen. Anders hingegen wäre es, wenn weder das Lied noch die Instrumentalmusik selbst die beabsichtigte Darstellung wäre, sondern ein Drittes, zu welchem beyde als Mittel würkten. In einer Oper könnte sehr wohl ein Lied oder eine Romanze während des Getümmels eines Balles, eines Sturmes, einer Schlacht oder etwas dieser Art gesungen werden, denn hier wäre die Vereinigung in einer neuen Sphäre durch eine neue Synthesis der Anschauung gegeben.“ “

Vollkommen richtig. Sie werden also nun ohne Bedenklichkeit zugestehen, dass die darstellende Instrumentalmusik — diese einzelnen Fälle abgerechnet — nur dann statt haben kann, wenn der Gesang selbst noch kein für sich bestehendes Ganzes bildet, und also für die Würksamkeit einer dazu tretenden Kunst noch Feld offen ist. — In dem Wesen der Oper liegt es freylich nun schon, dass dergleichen Spielraum für die Instrumentalmusik, als selbstdarstellende Kunst, vorhanden sey; denn die Handlung, welche das Gedicht der Oper begleitet, der Dialog, besonders in den stärkern Ensembles, wo die Darstellung nicht lyrisch seyn kann, macht Stellen nöthig, welche, wenn sie auch gesungen werden, doch keinen Gesang geben, oder welche wegen der poetischen Individualität den reinen Gesang nicht zulassen. In beyden Fällen findet die Würksamkeit der darstellenden Instrumentalmusik neben dem Singen statt und ist ein hauptsächliches Mittel, das Ganze der Darstellung zu erhalten, welches sonst durch die Leerheit vernichtet werden würde. Misverstehn Sie mich aber hier nicht, als ob die Instrumentalmusik hier gleichsam ein Intermezzo bilden solle, damit das Ganze nur nothdürftig zusammenhänge, und ohne dann und wann eintretende Langeweile gehört werden könne: es soll im Gegentheil dieselbe innige Vereinigung zwischen Gesang und Instrumentalmusik statt finden, welche zwischen Musik und Poesie im Gesange statt hat.

„Beyspiele werden uns dieses wohl am besten erläutern, und unsre Komponisten scheinen von der Nothwendigkeit einer darstellenden Instrumentalmusik so überzeugt, dass an Beyspielen für die richtige und verfehlte Darstellung eben kein Mangel seyn kann.“

Vorher nur noch einige nöthige Erinnerungen. Sie haben gewiss öfters das Geschmackwidrige in unserer deutschen Art, Opern aufzuführen, bemerkt, dass unmittelbar nach dem Gesange alle Spur von Musik auf einmal verschwindet; das Orchester schweigt und die Sänger, als ob sie auf einmal verwandelt oder in eine andre Welt versezt wären, fangen an zu sprechen, bis dann wieder — man weis nicht warum und woher — der Geist über sie geräth und sie eine Zeitlang singen. Nur die Gewohnheit und unsre bekannte Genügsamkeit kann uns ein dergleichen Gemengsel erträglich finden lassen. In Liederspielen ist es ein ganz andres Verhältnis. Hier singt man aus keinem andern Grunde, als warum man wohl auch im gemeinen Leben ein Liedchen singt und so bleibt das Ganze, des Singens ungeachtet, in seiner Sphäre. Anders ist es mit der Oper. In dieser ist das Singen in der Regel und gegründet in der Natur dieser ganzen Gattung. Sobald also gesprochen wird, fällt das Ganze unausbleiblich aus seiner eigenthümlichen Sphäre in eine niedre herab, und steigt und fällt so fort, bis es zu Ende ist. Das Recitativ ist daher der Oper nöthig, um sie in ihrer Sphäre zu erhalten, und wie wir in der höhern Gattung der Schauspiele z. B. Schakespeare's, Schillers, drey Grade des Sprechens haben, nämlich Prosa, (in fortlaufenden oder als regellose Jamben abgesezten Zeilen, gilt doch wohl gleich?) Jamben, und Reime (in jambischen oder trochäischen oder andern Versen): so brauchen wir in der Oper dieselben Grade für das Singen, nämlich das Recitativ, den unvollkommnern, von der darstellenden Instrumentalmusik unterstützten Gesang, und den eigentlichen Gesang, welcher allezeit lyrisch ist. Das begleitete Recitativ und das gehaltlose melodische Singen, ohne Instrumental-Darstellung, stellen sich zwischen das Recitativ

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. № 5. 1834.

Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung, in Erwiederung auf den Aufsatz in No. 34 über die neueste Harfenschule von Nadermann.

Es sey mir erlaubt, da ich seit meiner frühesten Jugend diess herrliche Instrument ernstlich studirte, und seit einer langen Reihe von Jahren Unterricht darauf gebe, etwas zu erwiedern auf jenen Tadel des neuern verbesserten Mechanismus desselben, um wenigstens vor jeder einseitigen Beurtheilung und Ansicht der Sache zu warnen, die in Deutschland, wo man leider die Pedalharfe noch so wenig kennt und übt, leicht Eingang finden könnte. In England, wo man am meisten Harfe spielt, ist der Sieg der neuern Vervollkommnung so entschieden anerkannt, dass man über Jeden spotten würde, der nur einen Zweifel dagegen erheben wollte. Auch in Frankreich, wo man gleichfalls diess Instrument kennt und liebt, ist Hr. Nadermann der einzige Gegner der neuern Erfindung; da er als Künstler berühmt und als Lehrer einflussreich ist, so hält er freylich diejenigen, die zu seiner Schule gehören, davon ab. Hingegen Labarre, Dizi und Marcucci, die berühmtesten jetzigen Harfenspieler in Paris, so wie Bochsa in London, durch dessen rastlosen Eifer und Fleiss die Harfe erst so bereichert an trefflichen Compositionen wurde, wie sie es jetzt ist, sind einstimmig für die Harfe mit doppelter Bewegung und alle ihre neueren Compositionen sind darauf berechnet. Schon als der höchst verdienstvolle, verstorbene Sebastian Erard ungefähr um das Jahr 1812 mit dieser Erfindung und Vervollkommnung des Mechanismus hervortrat, hatte sie in Frankreich und England den glänzendsten Erfolg; mehre Kenner, worunter ich besonders Hrn. de Prony und Hrn. Fétis anführe, schrieben darüber, um sie gegen jeden Angriff zu vertheidigen; bald war diess nicht mehr nöthig, alle wahren Freunde der Harfe freuten sich des unendlich erweiterten Wirkungskreises; der für sie gewonnen war, und die schönen Harpes à double mouvement von Erard sowohl, als von Stumpff in London, und die noch höher vervollkommneten aus der Fabrik von Pleyel in Paris, die jetzt da unter Dizi's Leitung gebaut werden, verbreiteten sich überall und verdrängten die Pedalharfen à simple mouvement, wie diejenigen sind, die in der Fabrik des Hrn. Nadermann gefertigt werden. Dass nun einzig dieser Künstler doch noch dagegen auftritt, muss befremden, und kann nur daher kommen, dass er, der schon sehr ausgezeichneter Virtuos war, als die Erfindung gemacht wurde, sich nicht entschliessen konnte, die geringen Schwierigkeiten des Einübens nach der neuen Methode zu besiegen. Wer so denkt, bleibt stets hinter den Fortschritten der Zeit zurück. Ich schätze Hrn. Nadermann, der selbst in früher Jugend mein Lehrer war, sehr hoch, achte mehre seiner Compositionen als trefflich, wie z. B. besonders sein charaktervolles Duo für Harfe und Piano: Les Regrets, und seine gediegenen grossen Sonaten, welche Clementi gewidmet sind; mehre seiner leichten Stücke sind lehrreich und zweckmässig für Schüler; sein neustes Solo dramatique ist tief empfunden und von schöner Wirkung, seine neuesten Etuden, die eben zu seiner Harfenschule gehören, sind vorzüglich, um die Hand zu bilden, und selbst diejenigen Harfenspieler, welche die grossen Etuden von Bochsa schon studirt haben, werden Manches, besonders in Hinsicht auf Rouladen, aus diesen höchst zweckmässigen Nadermann'schen Etuden lernen können; ich kann also versichern, dass ich gewiss gerecht gegen diesen verdienstvollen Künstler bin: um so mehr sey es mir erlaubt, ihm zu widersprechen, wo ich seiner Meinung durchaus nicht beystimmen kann.

Die neue Harfe à double mouvement bietet den überaus grossen Vortheil, uns eine völlig enharmonische Scala zu gewähren; dass es für das

gebildete Ohr des Kenners einen Unterschied des Klanges gibt zwischen z. B. *Ges* und *Fis*, *B* und *Ais* u. s. w., bezweifelt Niemand; das Pianoforte schlüpft darüber hinweg, weil es ihn nicht zu geben vermag, warum soll die Harfe ihn entbehren, da es bey längeren Vibrationen ohnehin weit mehr auf die Natur des Klanges bey ihr ankommt? Wie wichtig es aber bey dem Unterrichte ist, dem Schüler die Verwandlung eines jeden Tons durch Erhöhung und Verminderung augenscheinlich begreiflich machen zu können, wird jeder Lehrer einsehen. Bey der Pedalharfe à simple mouvement hat man auf jeder Saite nur zwey Töne, statt dass man auf der neuerfundenen doppelten alle drey Töne (nämlich *Ces*, *C*, *Cis*) durch die ganze Scala mit gleicher Leichtigkeit und Reinheit angeben kann. Dort musste man, sobald ein viertes *B* oder fünftes Kreuz gebraucht wurden, zu den geborgten Noten auf der Saite daneben seine Zuflucht nehmen; wie mühselig und sinnverwirrend war diess, die Hand kam aus ihrer Lage, Passagen und Laufer in einer solchen Tonart waren ganz unmöglich, man vermied sie daher lieber und entsagte dadurch den schönsten Ausweichungen, den wirkungsvollsten Modulationen; nothwendige Monotonie und Lähmung eines jeden freyern Ideenschwunges verleitete es den phantasievollern Compositeurs, für das schöne Instrument zu schreiben. Jetzt bedarf es eines leisen Spiels mit der Fusspitze, um die gewünschte Modulation hervorzubringen. Hr. Nadermann nennt die Behandlung der Pedale à double mouvement eine derbe Fussarbeit, ich sage dagegen: sonst trat man die Pedale, jetzt spielt man darauf, weil unstreitig die Bewegung jetzt viel leiser und unmerklicher ist. Kunstvoller ist es jetzt unstreitig für die Füsse, wer würde aber diess nicht gern einüben, wo der Gewinn so überwiegend ist? Ueberdem bleibt es doch stets der Kopf, der Alles regiert, hat dieser klare Kenntnisse der Harmonie, weiss er, was er mit jedem Accorde will, so werden die Füsse schon gehorchen. Auch wird diess Instrument meist von Frauen gespielt, diesen darf man Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füsse verhüllen; nur durch ihre überraschenden Wirkungen werde die Kunst des sichern Pedalspiels bemerkbar. Die Pedale liegen nicht höher bey der doppelten Bewegung, also ist die Bewegung des Tretens keineswegs störend oder in die Augen fallend. Ueberdem spiele Jeder, was seinen Kräften angemessen ist, so wird er sich nicht zu zerarbeiten brauchen, wie Hr. Nadermann schreibt; der Schüler kann die einfachsten kleinen Stücke auf der doppelten Harfe so gut, wie auf der einfachen, vortragen, aber er kann alle Tonarten kennen und in jeder mit gleicher Leichtigkeit spielen lernen: ist dieser Vortheil nicht beachtenswerth? —

Hr. Nadermann sagt sehr richtig: „Alles soll und kann man nicht aus der Harfe machen"; hier stimme ich völlig bey, jedes Instrument muss in seinem eigenthümlichen Charakter bleiben, wenn es nicht seinen wahren Zauber verlieren soll. Aber der Begriff werde klarer und bestimmter ausgedrückt: was ist denn nun eigentlich der wahre Charakter der Pedalharfe? Alles, was seelenvoll ist, was zum Herzen spricht, es mag nun in leisen Ahnungsschauern vorüberschweben, in sanften Wehmuthsklängen verhallen, in ernster Andacht ertönen, oder im Sturme der Leidenschaft durch die Saiten brausen, bald im unruhigen Kampfe aller Gefühle, bald in wilder Verzweiflung; doch auch der leichte Scherz ist nicht ausgeschlossen, er mag nun mit Elfenschritt nahend muthwillig necken, bald in ländlicher Lust sich rüstig tummeln. Das Feld ist weit, aber wer fühlt nicht, dass, um in diesen echten Geist des Instruments einzugehen, elegante, passagenreiche Oberflächlichkeit nicht genügt, dass hierzu gerade ein rücksichtsloses freyes Spiel der Modulationen und der überraschenden Accorde unentbehrlich ist? Nur Zweyerley liegt völlig ausser dem Charakter der Harfe: ganz strenger Satz, der vierstimmig durchgeführt sich zugleich in chromatischen Gängen bewegt, dieser würde nie klar hervortreten und die zu gehäuften Pedale würden Fluss und Ruhe des Ganzen hemmen; und jene Art des brillanten Spiels, wo an Raschheit und Präcision, chromatischen Läufern, Sprüngen und Trillern aller Art das Piano stets alle anderen Instrumente übertreffen wird, das eigentliche Jeu des Salons et de la Société. Man gönne dem Piano diesen Vorzug, da es dafür den weichen Schmelz und das Colorit des Tons entbehrt. Auf diese beyden Gattungen der Musik leiste man also willig Verzicht bey der Harfe, aber sonst auf keine. Nun eröffnen sich auch zweyerley Wirkungskreise für diejenigen, die das reizende Instrument studiren wollen: der der Dilettanten und jener der Virtuosen. Im erstern wird es gelten, leichte Stücke

mit recht viel Ausdruck und Vortrag zu spielen; sollen diese aber nicht leer und monoton seyn, sollen sie bey dem, was man jetzt von allen Instrumenten fordert, befriedigen und erfreuen, so müssen sie durch Mannigfaltigkeit der Tonarten und neue Wendungen der Harmonieen sich auszeichnen und ersetzen, was ihnen sonst mangelt. Unbestreitbar ist die Harfe weit schwerer zu lernen, als das Piano, nur in einer einzigen Sache ist sie leichter: die Scalen der verschiedenen Tonarten haben gleichen Fingersatz auf der Harfe; soll dieser grosse Vortheil unbenutzt bleiben wegen der Trägheit der Füsse? Ueberdem wird es für Dilettanten eben so angenehm, als lehrreich seyn, die Harfe als begleitendes Instrument zu benutzen, theils zum Gesange, theils um mannigfaltige Opernmusik, die man sehr gut arrangirt hat für Harfe und Piano, auszuführen; bey dieser Gattung von Musik aber, die nicht ursprünglich für die Harfe geschrieben ist, kann nicht Rücksicht genommen werden auf die Beschränkung der Tonarten, die auf der einfachen Pedalharfe ausführbar sind, Manches wird auf dieser sehr schwierig, ja fast unmöglich scheinen, was auf der doppelten kinderleicht ist. Gilt diess nun schon für Dilettanten, wie weit wichtiger noch muss es allen denen seyn, die ernsten Eifer und wahren Enthusiasmus für die Kunst haben und eine höhere Stufe zu erreichen streben! Alle grösseren, neueren und bedeutenderen Werke von Bochsa sind ganz auf die doppelte Harfe berechnet, wenn ich hier nur erwähne: seine Phantasie und Variationen, C. M. v. Weber's Andenken gewidmet, sein Doppel-Concert für Harfe und Piano, seine drey neuesten Concertinos: Erinnerungen an Schottland, England und Wallis, alle seine neueren Variationen, seine trefflichen 20 Etudes für diese Art von Harfe, seine 10 Pieçen im verschiedenen Style, die unter dem Namen l'Anima di Musica den dritten Theil seiner grossen Lehrmethode ausmachen u. s. w.; sie sind alle fast unausführbar auf der ältern Art von Pedalharfe, und dann, welcher echte Harfenspieler würde gern den schönen Compositionen von Ries, dem Duo von Herz, den grösseren Pieçen von Labarre entsagen, die alle auf die neuere Pedalharfe à double mouvement berechnet sind? Darf man denn überhaupt sich rühmen, diess Instrument ganz zu kennen, wenn man nicht die Etuden und Phantasieen von Dizi studirt, die an Genialität, Mannigfaltigkeit, Reichthum und Zauber der Phantasie Alles übertreffen, was sonst dafür geschrieben wurde, und die ganz unausführbar sind auf der ehemaligen Art von Pedalharfen? Kann derjenige, der Alles diess gehörig kennt, noch sagen, diess Instrument habe seit 25 Jahren keine Fortschritte gemacht? Ist es überdem nicht ein reicher Gewinn, dass sehr viele Pianoforte-Compositionen von Beethoven, C. M. v. Weber, Herz, Osborne, Fürstenau u. s. w. mit geringen Abänderungen sich nunmehr auf der Harfe ausführen lassen und eine neue schöne Wirkung hervorbringen? Können sie auch nicht ganz so rasch gespielt werden, wie auf dem Piano, so ersetzt die Fülle und Weichheit des Tons diess reichlich. Die enharmonische Tonleiter, welche man auf der neuern Pedalharfe besitzt, gewährt noch einen Vortheil: soll ein und derselbe Ton rasch hinter einander wiederholt angeschlagen werden, so kann man leicht gleichen Klang auf zwey neben einander liegenden Saiten hervorbringen und der Anschlag wird dadurch rund und sicher werden. Auf der ältern Harfe konnte man diess nur auf *Es* und *As*; Hr. Nadermann weiss als trefflicher Lehrer diesen Vortheil zu benutzen, denn unter seinen schönen neuen Etuden ist die 19te ganz der Uebung darin gewidmet; warum soll diess auf diese beyden Töne beschränkt bleiben, da der neuere Mechanismus denselben Vortheil auf allen Saiten darbietet? Dizi wendet ihn oft in seinen Etuden an. Den Vorwurf, als ob die doppelten Stifte, welche die Saite berühren, solche mehr abnutzten, widerlegt die Erfahrung: ich kann versichern, dass nicht mehr Saiten auf der neuen Art der Harfen springen, als auf der ältern. In Allem, was ich hier sagte, berufe ich mich auf das einstimmende Urtheil von Männern, wie Kalkbrenner und Moscheles, welche, indem sie in Frankreich und England leben, wo die Pedalharfe allgemein bekannt und beliebt ist, hierüber wohl entscheiden können. Möchten diese meine Worte auch in Deutschland nicht unbeherzigt bleiben! Bey uns, im echten Vaterlande der Tonkunst, kann man am wenigsten durch blos gefälliges Passagenwerk und leeres Tongeklingel befriedigt werden. Möge kein Vorurtheil gegen das so wesentlich vervollkommnete Instrument ferner uns dasselbe entfremden; möge man auch bey uns einsehen lernen, wie sehr angenehm es selbst für Dilettanten ist, da der schöne Ton und der seelenvolle Ausdruck, der sich in jeden Accord legen läst, auch leichten Stücken einen Reiz verleiht, den solche nicht leicht auf anderen Instrumenten

haben. Gern bin ich, deren höchste Lebensfreude seit vielen Jahren das Studium und Spiel der Pedalharfe ist, bereit, jeder Person, die sich damit bekannt machen will, mit Rath und That beyzustehen.

Dresden. *Therese von Winckel.*

Vorwort der Redaction zu den folgenden Nachrichten.

Wir haben es für unsere Pflicht erachtet, die ausserordentlichen Münchner Nachrichten so lange ungedruckt zu lassen, bis wir uns überzeugt halten durften, unser vieljähriger, überaus verdienter und kenntnissreicher ordentlicher Correspondent, den wir durchaus nicht beeinträchtigen mögen, wie keinen der Unseren, werde uns über das hier Besprochene nichts referiren. Bey diesem Verfahren verliert auch ein geehrtes Publicum nichts, dem an reichten Neuigkeitsklatschereyen wenig gelegen seyn kann; es gewinnt vielmehr dabey. Wichtige Gegenstände veralten nicht, wenn sie auch in ausserordentlichen Fällen eine Zeit ruhen. Die folgenden Nachrichten sind von dieser Art; sie kommen also nicht zu spät. — Bedenkt man noch, dass wir uns durch Mitschuld keinen tüchtigen Correspondenten erhalten würden, wenn wir sogleich jeder ausserordentlichen Einsendung willfahren wollten, so ergibt sich auch hieraus, dass Treue mit Vortheil für das Einzelne und für das Ganze stets Hand in Hand geht. Wir würden auch vor lauter Nachrichten nicht wissen, wohin. Darum diess Mal der Aufschub.

Sollten die nicht selten zusammengeflossenen Buchstaben der noch ungewohnten Handschrift bey aller Sorgfalt des Hrn. Setzers und des Hrn. Correctors, vorzüglich in nicht zu errathenden Namen, eine falsche Lesart bringen, so ersuchen wir den geehrten Einsender um Berichtigung und bey anderweitigen Einlieferungen um gefällige Beachtung unserer öfter ausgesprochenen Bitte, unbekanntere Namen am Rande mit lateinischer Schrift zu wiederholen.

Nachricht.

München. Unser durch sein Flötenspiel sowohl, als durch sein ungemeines mechanisches Genie gleich ausgezeichneter Virtuose, Hofmusikus Th. Böhm hat endlich der Flöte in ihrem mechanischen Baue eine Vollendung gegeben, die lange ersehnt war und die diesem immer kränkelnden Instrumente einen Platz neben den vollkommensten Blasinstrumenten jeder Art verschafft hat.

Auch die bisher allgemein verbreitete Trommlitz'sche Flöte hat, trotz ihrer vielen Klappen, noch immer die wesentlichen Hauptfehler der alten einklappigen Flöte, Ungleichheit in Rücksicht auf die Stärke der einzelnen Töne, sowohl in der ersten, als dritten Octave, schwankende Stimmung in dieser dritten Octave, und eine Schwierigkeit in ihrer Behandlung, dass es in manchen mit mehren Kreuzen oder Been versehenen Tönen kaum dem gewandtesten Virtuosen möglich wird, etwas schwierige Stellen in schneller Bewegung auch nur mit erträglicher Leichtigkeit, Feinheit und Rundung vorzutragen. Dabey macht sie ihr weicher, schmeichelnder Ton, der durchaus keine Hebung zulässt, zum Orchester-Instrumente fast eben so unbrauchbar, als sie dadurch zum Solo- und Zimmerinstrumente brauchbar wird.

Allen diesen Mängeln hat die Böhm'sche Erfindung gesteuert. Die Töne des Böhm'schen Instruments sind vom $\bar{c}$ bis zum $\bar{b}$ alle von ganz gleicher Stärke, Reinheit, Haltung, überhaupt von völlig gleicher Quantität und Qualität; das Piano gleicht an Schmelz und Weichheit dem der einklappigen Flöte, das Forte, das keinen grösern Kraftaufwand, als das Mezzo auf der gewöhnlichen Flöte erfordert, kommt der Wirkung von drey rein und stark gespielten Trommlitz'schen Flöten gleich. Der Ansatz ist durch eine eigenthümliche Bildung der Embouchure leichter und bequemer geworden, und das sonst vorzüglich in der Nähe so sehr beleidigende Zischen des zum Theil fruchtlos über die Embouchure wegströmenden intonirenden Luftkegels ganz vermieden worden.

Das Tractement der neuen Flöte ist zwar durch ihre Einrichtung ein anderes geworden, so dass sie ein auf dem Trommlitz'schen Instrumente Eingeübter nicht spielen kann und genöthigt wird, sich auf dem neuen Instrumente neu einzuüben. Böhm hat aber, obwohl er sein neues Instrument erst etwa seit einem halben Jahre spielt, in der Behandlung desselben schon eine solche Fertigkeit erreicht, dass sie kaum seiner allbekannten auf der gleichfalls von ihm verbesserten Trommlitz'schen Flöte weicht, und mehre seit eben diesem Zeitraume von ihm auf diesem neuen Instrumente eingeübte Schüler bewegen.

sich mit einer Freyheit und Leichtigkeit in allen Tonarten, die Staunen erregt; denn durch die Böhmsche Einrichtung dieses Instruments ist das Spiel aus allen, auch den schwierigsten Tonarten eben so leicht, als das Spiel aus den einfachsten geworden.

Böhm verfertigt diese Instrumente aus Kokosholz, auf Verlangen aber auch aus Buxbaum oder Ebenholz mit silbernen Klappen und Federn aus Gold. Ihr Aeusseres ist sehr elegant, geschmackvoll, einfach gearbeitet. Dieser doppelte Künstler hat schon früher Trommlitz'sche Flöten mit seinen Verbesserungen äusserst elegant verfertigt, die Backen, Knöpfe und Ringe der gewöhnlichen Instrumente ganz weggelassen, und erstere durch silberne, in's Instrument geschraubte Träger ersetzt, die nicht nur die Bewegung des Klappen-Systems selbst ungemein erleichtern, sondern auch dem ganzen Instrumente ein so leichtes, gefälliges Ansehen verschaffen, dass man sie in Paris sogleich nachzumachen versucht hat, obwohl es den dortigen Künstlern noch nicht gelungen ist, z. B. nur die silbernen Träger immer in die Radien der Querschnitte des Instruments zu bringen, was bey den Böhm'schen Instrumenten jederzeit der Fall ist. Ueberhaupt ist der Mechanismus aller aus der Werkstätte unsers Böhm hervorgehenden Instrumente nach so wichtigen mechanischen Prinzipien und mit einer Eleganz und Genauigkeit gearbeitet, die man sonst nur an Instrumenten zum astronomischen Gebrauche zu sehen und zu verlangen gewohnt war, und Alle, die auf einer nach verbesserter Trommlitz'scher Art gebauten Flöte aus der Werkstätte Böhm's gespielt haben, mögen nicht gern mehr eine andere in die Hand nehmen.

Böhm hat sich bereits in zwey Concerten der musikalischen Akademie und einem Hof-Concerte auf seinem neuen Instrumente hören lassen, und allseitige Bewunderung erregt.

Der geheime Secretär Kette hat sich gleichfalls seit geraumer Zeit mit Verbesserung des sogenannten Aeolodicons beschäftigt und sein Instrument Polymelodicon genannt. In der That sind seine Zungen so construirt, dass der Ton in der grossen Octave äusserst voll, rund und klingend, so wie in den höhern voll Metall und Anmuth ist. Er hat mehre Zungen von verschiedener Metallmischung und Form auf eine Windlade gesetzt, wodurch eine grosse Mannigfaltigkeit in der Quantität des Tons erzeugt wird, und das Instrument ist so vollkommen, dass man sich in einiger Entfernung der Täuschung nicht wehren kann und nicht selten glaubt, ein Quartett von Blas- und Saiten-Instrumenten zu hören.

Auch der Organist Heiss aus Tölz ist auf den Einfall gekommen, durch einen an einem gewöhnlichen Flügelförmigen Pianoforte anzubringenden Mechanismus die Töne der Saiten fortdauern zu lassen. Wahrscheinlich hat er sich dazu an einer vor den Dämpfern quer über die Saiten laufenden beweglichen Achse aufgereihter, um ihre eigene Verticalachse beweglicher Streichscheibchen bedient, die von einem über dem gewöhnlichen Manual auf dem Wirbelbalken angebrachten Manual seitwärts an die Saiten gedrückt werden. Ein sich pendelartig vor- und rückwärts bewegender Fusstritt setzt den ganzen Mechanismus in Bewegung; da aber die Dauer des Tones von der Grösse des Bogenstücks abhängt, durch welches sich der Fusstritt bewegt, so kann der Ton höchstens 2 Viertel im mässigen Andante ausgehalten werden. Uebrigens bringt dieser Mechanismus weder ein Crescendo, noch Decrescendo hervor, und der Ton selbst ist heiser, spitzig, unangenehm, eben so, als wenn man mit einem Violinbogen an metallene Saiten streicht. Die Idee, die nämlichen Saiten, an welche die Hämmer schlagen, auch zum Bogenstriche zu benutzen, ist, so einfach sie scheint, die allerunglücklichste; denn es geht durch sie die Hauptsache, der schöne Geigenton, verloren, und deshalb haben alle, seit dem Nürnberger Hanns Heyden 1611, an einem sogenannten Bogenflügel arbeitenden Künstler, Cuisine le Voir, Hohlfeld, Meyer, Greiner, Hübner, Kunz, Kessler, Rölling, diese Klippe vermieden und Darmsaiten gebraucht.

Uebrigens interessirt sich unser München überhaupt für Alles, was Musik heisst, besonders für Tanzmusik, und es wird Jahr aus Jahr ein so viel gegeigt, gespielt, geklimpert und gesungen, dass trotz der Tausende von Musikern, die wir schon zum Unglück hier besitzen, wieder ein halbes Tausend bereit ist, den grossen Chor zu vermehren; denn wie der Bube zum Studiren, zum Handwerker oder zum Soldaten nicht taugt, so muss er Musiker werden, wenn er nur fünf gerade Finger wenigstens an einer Hand hat. Auch Privatzirkel höherer und niederer Art, deren es einige sechzig hier gibt, unterhalten fleissig ihre Concerte, Quatuors u. s. w., und vorzüglich seit Mendelssohn's Anwesenheit dahier wurde der arme Beethoven besonders so häufig zerfleischt, dass er sich im Grabe

hätte umkehren mögen. In der That, es gehört eine ganz ungemeine Entschlossenheit dazu, wenn auch Kraft von innen und Weihe von oben da ist, als genialer Musiker vor der Welt aufzutreten. Im Leben dem Hungertode Preis gegeben, haben sich die von der langen Last des Daseyns Ermüdeten nicht einmal im Grabe der süssen Ruhe zu erfreuen, in der jeder Alltagsmensch seiner Auferstehung entgegenschläft. Die musikalische Akademie, die immer Herrliches leistete, ist durch dieses ewige Musiciren bald zu Grabe geleyert; sie liegt schon in den letzten Zügen, wie unser Nationaltheater, dem ebenfalls die vielen Privatbühnen den Todesstoss gaben. Für Letzteres ist zwar in dem Hofrathe Küstner ein Arzt erschienen, der mit tüchtiger innerer und äusserer Kraft ausgerüstet, für die Kunst entflammt, helfen wird, wie immer zu helfen seyn möchte; die arme musikalische Akademie indessen ist ihrem Schicksale Preis gegeben. Von ihren letzteren Leistungen wird wohl über das Ausführlichere der gewöhnliche Correspondent Meldung thun.

Zum Schlusse wollen wir nur noch bemerken, dass unter allen Instituten, welche die ernste, heilige Musik zu ihrer Aufgabe haben, sich der Chor der St. Michaels-Hofkirche auf eine unglaubliche Höhe erhoben hat, durch den Geist, der ihn beseelt, und die innere Consequenz, die ihn leitet. Das römische Directorium mit seinen oft strengen Anforderungen ist die Norm desselben, und deshalb theilen sich die Productionen des Chores in Instrumental- und Vocalpartieen ein. So bekamen wir in zwey Drittheilen des Kirchenjahres nur allein die grössten Meisterwerke von Mozart, Joseph Haydn, und am meisten von Michael Haydn, Vogler, unserm ausgezeichneten Prof. Schlett und dgl. zu hören: allem Modernen, Schülerhaften bleibt dieser Chor verschlossen; am originellsten jedoch ist der in ganz Deutschland in solcher Form und Dauer einzige Chor von mehr, als vierzig Vocalisten, worunter sich mehre Frauenzimmer und an dreyssig der ausgebildetsten Knaben, grösstentheils aus den Studienanstalten dahier befinden, und unter Andern z. B. Bassisten, die das grosse C noch mit derselben Kraft und Fülle zu nehmen und anzuhalten vermögen, als andere gewöhnliche Sänger das kleine c. Dieser Chor, ganz das Werk des gegenwärtigen Directors des Chores überhaupt, des Königl. Hofkapellans Joh. Bapt. Schmid, eines ausgezeichneten Sängers, leistet durch seine Totalität, durch sein lebendiges organisches In- und Durcheinandergreifen, durch sein Halten und Tragen des Tones, durch sein Crescendo, Decrescendo, Diluendo Unglaubliches. Es lässt sich kaum etwas Erhabeneres, Gewaltigeres hören, als ein mit den Worten: Et inclinato capite emisit spiritum dahinschwebendes, leise wie Geisterlaute in weitester Ferne und Höhe verhallendes Tenebrae factae sunt von Palestrina, oder ein in freudiger Bewegung dahinbrausendes Omnes de Saba unsers als Gelehrten, Historikers und Künstlers gleich hoch verdienten Prof. Jos. Schlett. Vom Sonntage Septuagesimae, in diesem Jahre der 3te Februar, bis zum Abende des Charsamstages schweigen auf diesem Chore nach den Forderungen des Directoriums alle Instrumente, selbst die Orgel. — Der Sängerchor zeigt sich da in seiner ganzen Macht, grösstentheils in erhabenen Werken unsterblicher Meister des religiös romantischen Mittelalters. Der Inspector und Organist an dieser Kirche C. Ett, Freund und Schüler des unsterblichen Abts Vogler, ein genialer, in alter und neuer Literatur gleich heimischer Mann, der durch seine tiefsinnigen Forschungen Ordnung, Licht und Zusammenhang in's harmonische Gebiet der musikalischen Wissenschaften gebracht hat, wie keiner seiner Vorgänger, entriss die erhabenen Meisterwerke einer ernsten, lebenskräftigen, tief kindlich frommen begeisterten Vergangenheit ihrem unverdienten Dunkel, übertrug sie in unsere Sprache, sorgte für ihre Verbindung, Form u. s. f., und so kam es, dass wir mit jedem Jahre in der sogenannten Fastenwoche eine Menge der herrlichsten musikalischen Meisterwerke des Mittelalters mit einer Präcision in der Ausführung zu hören bekommen, die selbst in Rom immer seltener zu werden anfängt. Zum Beweise des Gesagten diene hier nur ein kurzes Verzeichniss jener Werke, die fast ohne Ausnahme mit der grössten, bewundernswürdigsten Kunst in diesen Fastenwochen in's Leben gerufen wurden, nämlich am Sonntage Septuagesimae eine vierstimmige Messe von Benedetto Marcello, hierauf eine von Alessandro Pavona, eine fünfstimmige von Orlando Lasso, eine fünfstimmige von Tom Baji, die berühmte sechsstimmige Papae Marcelli Palestrina's, eine achtstimmige von unserm herrlichen C. Ett, eine achtstimmige von Orlando Lasso und zuletzt eine von Palestrina. Die Responsorien in der Charwoche waren grösstentheils von Ett, voll Innigkeit, harmonischer Gewalt und Tiefe. Das köstlichste Geschenk Ett's war jedoch der 101ste

Buss-Psalm Orlando Lasso's: Domine exaudi orationem meam, der unter das Herrlichste gehört, was Lasso geschrieben hat; so voll lebendiger, jugendlich frischer Phantasie, so voll zarter, inniger Melodie, so voll malerischen Ausdrucks ist mir kein Werk Lasso's bekannt. Dieses Meisterwerk wurde am Charfreytage Abends gegeben. Eine zahllose Menschenmenge erfüllte die gewaltige Tempelhalle, über die sich ein ungeheures Tonnengewölbe spannt, von keiner Säule getragen und unterbrochen. Der König nebst dem Hofe und dem fürstlichen Gaste wohnten der Production bey, und eine gewaltige Menschenmasse füllte selbst noch die breite Strasse vor den Portalen, da sie keinen Platz mehr in der von einem nach dem Muster der Peterskirche in Rom mit tausend Lampen besäeten, in der Mitte des Gewölbes herabschwebenden Kreuze erleuchteten Kirche fanden. Das flammende Kreuz, die ernste, schauerliche, düstere Tempelhalle, die leise athmende Menschenmasse, die wie Weihrauchwolken durch die Halle wogenden Tonmassen des Lasso'schen Psalms, bald leise dahin strebend, bald in Sturmeswehen und Wogenbrandung emporbrausend — der Eindruck dieses Alles auf ein auch nur etwas erregbares Gemüth lässt sich nur fühlen, nicht beschreiben. Eine herrliche, reich instrumentirte Auferstehungs-Cantate, auch ihrem musikalischen Style gemäss eine erhabene Ode, componirt von unserm trefflichen Ett, beschloss die heilige Woche.

In der nämlichen Kirche bekamen wir während der Militärmesse, wo gewöhnlich nur die frivolsten Opern-Arien von den Hoboisten der Militärmusik willkommen waren und sogar gespielt werden mussten, heuer aus der Haydn'schen Schöpfung den gewaltigen Chor, C dur: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" zu hören, und ob auch der Chor blos von Blasinstrumenten executirt wurde, so hatte der das Arrangement besorgende Musikmeister Streck vom ersten Linien-Regimente, ein braver Schüler des Prof. Fröhlich in Würzburg, Schatten und Licht in der Instrumentirung so gut anzubringen gewusst, dass nichts vom Haydn'schen Geiste verloren ging. Der wackere Musikmeister hatte sein Glück schon früher mit ähnlichen Haydn'schen Bearbeitungen versucht, allein er bekam immer von den Herrlichen die Weisung, dergleichen abscheuliches Zeug wegzulassen und Sachen für's Herz aus dem Schnee oder der Stummen von Portici und dgl. zu wählen — risum teneatis!

Eine eigenthümliche Merkwürdigkeit dieser Kirche ist noch die nach dem Vogler'schen Systeme umgeschaffene Orgel, im 32füssigen akustischen Verhältnisse geordnet. Die Vogler'sche Idee, aus zwey im Verhältnisse der Tonica und Dominante zu einander stehenden Pfeifen die nächste tiefere Octave der Tonica akustisch zu erzeugen, welche Idee von allen Orgelbauern und Akustikern als unbrauchbar verworfen worden ist, ist hier in ihrer ganzen Fülle realisirt. Ich habe die 32füssigen Bässe der berühmtesten Orgeln Deutschlands gehört, aber keinen Bass, der mit diesem akustischen zu vergleichen gewesen wäre. Ein 16füssiger Bourdon steht im Hintergrunde des Orgelgebäudes. Einen zweyten im Gesicht stehenden 16füssigen Bass hat Vogler in die Quinte $10\frac{2}{3}$ Fuss dadurch umgeschaffen, dass er, da die Gesichtspfeifen nicht abgeschnitten werden konnten, an ihrer hintern Seite in obiger Höhe eine Oeffnung einschneiden und sie so lange erweitern liess, bis der verlangte Ton rein zum Vorschein kam. Die Wirkung dieser beyden Bässe zusammen ist äusserst merkwürdig. Wird ein Ton des 16füssigen Bourdon angetreten und nun die etwas still intonirte Quinte G zu C, von Vogler Nassata major genannt, dazu gezogen, so erscheint plötzlich die tiefere Octave des Bourdons C mit einer donnerähnlichen Gewalt, die Alles in der Nähe umher erschüttert und zunächst bey den Pfeifenkörpern selbst unerträglich wird. Es wirken zwar zur Erhaltung eines so günstigen Resultates noch Nebenumstände mit, die nicht vernachlässigt werden dürfen, namentlich Intonirung, Stellung und Bau der Pfeifen und Kasten, in welchen der Combinationston hervorgerufen wird; dennoch hat sich der Vogler'sche Grundsatz hier so glänzend bewährt, dass seine Wahrheit unmöglich geleugnet werden kann. Ich lerne überhaupt den grossen Abt immer mehr und mehr verehren und schätzen, je tiefer ich mich in sein System der Harmonie und des Orgelbaues hineinarbeite. Es ist kaum glaublich, welche wunderbare Mannigfaltigkeit eine nach dem Vogler'schen Systeme gebaute Orgel darbietet. Aber sie zu spielen, dazu gehört mehr, als ein armer Organist, mit einigen Generalbassgriffen und anderthalb jämmerlichen Fugetten ausgerüstet — es gehört dazu ein in alle Grade des doppelten Contrapunctes eingeweihter, genialer, mit Phantasie und mechanischem Talente begabter Orgelspieler, der die Fertigkeit wohl besitzt,

seine Phantasieen auf der Stelle instrumentirt zu denken und auf dem Instrumente auszuführen. Unser schon öfter gerühmter Prof. Schlett war ein ausgezeichneter Orgelspieler, voll Kraft und der reichsten Phantasie; die ersten Elemente ihres Orgelspiels verdanken ihm unser Aiblinger und Ett. Es war mir immer ein ungemeines Vergnügen, den Letztern auf seiner Orgel spielen zu hören. Auch Generalbass spielend weiss er die ausgezeichnetsten Wirkungen, Schatten und Licht mit seinem Instrumente anzubringen — er ist der schlagendste Beweis, wie wenig es nützen würde, statt des bezifferten Basses dem Organisten seine ausgeschriebene Klavierstimme vorzulegen. Ein Spieler, der nichts versteht, als seine ausgeschriebene Stimme herabzuleyern, taugt zum Organisten gar nicht. Man denke sich einen solchen armen Klavierspieler an einem Werke mit fünf Manualen, einem aus 32 Tasten bestehenden Pedale, und einer Welt von etwa 32 Registern, einen Spieler, der, vorzüglich bey beschränkteren Kräften eines Chores, seine Stimme im Auge, Harmonie und Instrumentengreifen des Tonwerks im Kopfe, und, was die Hauptsache ist, die sämmtlichen Spieler im Ohre haben, der hören und wissen soll, wo zu helfen, zu herrschen, zu tragen, zu füllen sey, und auf welche Weise und dgl. Das Alles verstanden unsere alten, grösstentheils aus Klöstern hervorgegangenen Organisten auf die ausgezeichnetste Weise, und durch die Schule unsers herrlichen Ett wird sich wahres Orgelspiel in Bayern noch so ziemlich erhalten, so wie gründliches Studium des Contrapunctes und der Harmonie. Ett hat bereits mehre vortreffliche Schüler gebildet, von denen einer, Eduard Rottmanner, vorzüglich genannt zu werden verdient, der zu den schönsten Erwartungen berechtigt, sich durch mehre Vocal- und Instrumentalwerke im Kirchen- und Kammerstyle ausgezeichnet hat, die alle durch ihre grammatische Richtigkeit, durch ihre Freyheit und Leichtigkeit in der Behandlung und Haltung, durch ihren Schwung überhaupt, als die schönsten Früchte einer Schule betrachtet werden können, die sich durch Tiefe und Gründlichkeit auszeichnet und die allein solche Früchte erzeugen kann.

Auch der Hornmusikus Karl Schörche dahier hat seit etwa zwey Jahren durch seinen unermüdlichen Eifer einen sogenannten philharmonischen Verein gegründet, der sich in der Hauptsache blos klassische Meisterwerke von geringerm Umfange zum Ziele setzte und der vorzüglich dadurch merkwürdig ist, dass die meisten Theilnehmer aus Damen, und zwar aus den edelsten derselben, bestehen, an deren Spitze sogar eine hohe königliche Frau prangt. Wir haben darin schon Ausgezeichnetes gehört, was gewöhnlich sonst auf keine Weise zu hören war — herrliche Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven — und alle berühmte Meister, die sich hier öffentlich hören lassen wollten, sind zuerst in diesem Vereine aufgetreten. Der Himmel erhalte ihn nur, dass nicht das letzte musikalische Schöne in München zusammenfalle!

Pellisov.

Aus der neuen ägyptischen Zeitung.

Die erste Nummer des ägyptischen Moniteur vom 28sten September 1833 berichtet unter Anderm: Die St. Simonisten haben zu ihrem Versammlungsorte Alexandrien sich erkohren. Dreyzehn ihrer Mitglieder (eine ominöse Zahl) sind bereits hier vereinigt. Der Vater Barrault ist aus Smyrna zurückgekehrt und Vater Enfantin wird erwartet. Er will nur erst seine Frau hieher holen, bevor er sein ernstliches Nachdenken über die Verbindung des Mittelmeeres mit dem rothen beginnt. Unterdessen haben seine geistlichen Söhne an verwichener Mittwoch eine St. Simonistische Musik aufgeführt, die allen hiesigen Leuten, die sie hörten, sehr gefallen hat. Man fand sie äusserst graziös und originell (was wir den neuen Alexandrinern auf das Wort glauben). Besonders hatte Hr. David, von dem wir schon St. Simonistische Gesänge erwähnt haben, die er in Paris zum Besten gab, den grössten Beyfall sich erworben. Seine reine Stimme machte viel Aufsehen, seinen Vortrag erhob man zu den gefühlvollsten und solche Compositionen, wie die seinigen, hatte man noch nie gehört. Man rühmt ihn dort allgemein als einen neuen Orpheus. — Will Niemand nach Alexandrien?

(Hierzu ein Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. № II. 1834.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

François Hunten.

Op. 63. Contredanses variées pour le Pianoforte. Les mêmes arr. à quatre mains.

Leipzig, den 23sten Januar 1834.

C. F. Peters.

Gesuche.

Ein junger Mann von 22 Jahren, Schüler von C. Jacobi in Coburg, wünscht bey irgend einer Hof-Kapelle als erster Fagottist angestellt zu werden. Genauere Auskunft auf gefällige Anfragen gibt Musikdirector C. Jacobi in Coburg.

Ein Compositeur, der die überzeugendsten Beweise seiner Geschicklichkeit aufzuweisen vermag, dessen von ihm verfasste und componirte Opern in Deutschland mit Beyfall gegeben worden, der schnell und phantasiereich componirt, sehr gut instrumentirt und mit der Führung eines Orchesters vertraut ist (auch in der literarischen Welt als Verfasser eines Handbuches für Componisten und mehrer beliebter Werke genannt wird), wünscht seine jetzige Stellung zu verändern und sucht ein Engagement als Dirigent einer fürstlichen Kapelle, eines deutschen oder französischen Theater-Orchesters, als Lehrer bey einer Universität oder sonstige dauernde Beschäftigung auf eine seinen Fähigkeiten angemessene Weise. Hierauf Reflectirende wollen sich näherer Auskunft wegen in portofreyen Briefen an Unterzeichneten wenden.

A. F. Schultze,
Director einer theoretisch-musikalischen Lehranstalt in Berlin, Königsstrasse, No. 34.

Ein Organist, welcher als solcher in seiner Vaterstadt und deren Umgegend rühmlichst bekannt ist, viele, namentlich auch Gesang- und Orgel-Compositionen gesetzt hat, und mit dem Zeugnisse eines der berühmtesten Organisten Deutschlands als „vorzüglicher" Orgelspieler versehen ist, wünscht seines geringen Einkommens wegen seine jetzige Stelle mit einer erträglicheren zu vertauschen. Da derselbe auch im Pianoforte- und Violinspiel gute Fertigkeit besitzt, im Gesang- und Generalbass-Unterricht, so wie auch im Dirigiren eines Orchesters oder Singchores routinirt ist, Partituren zu lesen versteht, und nebst einem angenehmen Umgange auch andere theoretische und praktische musikalische Kenntnisse besitzt, so kann er auch die Stelle eines Musikdirectors übernehmen. Darauf Reflectirende bittet derselbe sich an Hrn. C. Müller in Quedlinburg in portofreyen Briefen zu wenden.

Ankündigungen.

Verkauf italienischer Instrumente.

Unter dem Nachlass eines vor Kurzem verstorbenen hohen Staatsbeamten befindet sich eine sehr schätzbare Sammlung italienischer Instrumente, welche jetzt verkauft werden sollen. Der Instrumentenmacher Streubig, Zimmerstrasse No. 1 in Berlin, dem sie genau bekannt sind, wird auf frankirte Briefe sehr gern nähere Auskunft darüber geben.

Die Namen und Preise der Instrumente sind folgende:

1.	Brescianer Violine, sehr alt und vortrefflich conservirt	35 Frd'or.
2.	Violine von J. B. Rogierius	30 —
3.	Violine von A. et H. fratres Amati	25 —
4.	Violine von Nicolaus Amatus (klein)	20 —
5.	Violine von Nicolaus Amatus 1710	16 —
6.	Bratsche von A. et H. fratres Amati (gross)	50 —
7.	Bratsche von A. et H. fratres Amati (klein)	26 —
8.	Bratsche von G. Gagliano in Neapel 1761	16 —
9.	Bratsche ohne Zettel (scheint)	10 —
10.	Violoncell von A. Stradivarius	60 —
11.	Violoncell von Jacobus Steiner 1676	36 —
12.	Violoncell von G. P. Maggini in Brescia 1631.	24 —

Sämmtliche Instrumente sind im besten Stande und mit guten Kasten und Bogen versehen, unter welchen letzteren sich mehre echte Tourte'sche befinden.

Neue Musikalien

im Verlage von Wilhelm Paul in Dresden, welche durch alle Musik- und Buchhandlungen zu erhalten sind:

Anacker, A. F., Lebens Unbestand und Lebens Blume von Jacobi und Herder für 4 Solostimmen und Chor. Klavier-Auszug vom Componisten. 1 Thlr.

Becker, C. F., mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16ten Jahrhunderts. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. Heft 1, 2, 3, 4, 5. à 4 Gr. (wird fortgesetzt.)

Czerny, Charles, Le jeune Pianiste. 2 Sonatines faciles et soigneusement doigtées pour le Piano seul. Oeuv. 3 et 5. No. 1. 12 Gr. No. 2. 14 Gr.

Herz, C., Der kleine Opernfreund am Pianoforte. Eine Auswahl beliebter Opernmelodieen im leichten Style und mit Fingersatz. Heft 1 — 6 compl. im farbigen Umschlage mit Vignette. 1 Thlr. 16 Gr.; einzeln à 8 Gr.

Hünten, Fr., Rondeau pour le Piano seul sur un thème de Papera: Elisabeth de Rossini. Op. 28. 8 Gr.

Meyer, G., 30 Casino-Tänze auf das Jahr 1834 für das Pianoforte. 21ster Jahrgang. 16 Gr.

— Sammlung beliebter Tänze für eine Flöte eingerichtet. Heft 1, 2, 3, 4. à 8 Gr.

Reissiger, C. G., Les trois belles Dansenses. Valse sentimentale, Polonaise et grand Galop pour le Pianoforte (avec Vignette). 12 Gr.

— Lied der Hochländer für 2 Stimmen mit Begleitung des Pianoforte (aus dem Festspiele). 6 Gr.

— Lieder und Gesänge von H. Heine, Kannegiesser und H. Stieglitz mit Begleitung des Pianoforte (Med. Schröder-Devrient gewidmet). Op. 84. 18te Liedersammlung. 16 Gr.

Einladung zur Subscription
auf eine musikalische Monatsschrift für Anfänger im Pianofortespiel.

Der Mangel an Tonstücken für Anfänger im Pianofortespiel, besonders der Mangel an leichten, für Kinder spielbaren Gesangstücken, veranlasste mich zu Ende vorigen Jahres einige zweckmässig gewählte, durch Versetzung in andere Tonarten erleichterte und mit einer mannigfaltigen, leichten, jedoch nicht herausgelesenen Begleitung versehene Stücke, unter dem Titel:

Musikalischer Kinderfreund,
oder beliebte Tonstücke zum Gesang und Spiel, für Anfänger eingerichtet,

herauszugeben. Da nun nicht blos die Schüler meines Instituts nach Logier'scher Methode diese Stücke mit auffallender Lust und Begierde lernten, sondern auch andere Lehrer des Pianofortespiels sie brauchbar fanden, so war die ganze Auflage bald vergriffen. Seit der Zeit bin ich von vielen Seiten aufgefordert worden, das erste Heft neu drucken und ihm bald ein zweytes folgen zu lassen. Um diesen Wünschen nachzukommen, habe ich mich entschlossen, eine musikalische Monatsschrift herauszugeben, welche den Zweck haben soll, durch einfache, gefällige, mit Auswahl benutzte und den jugendlichen Fähigkeiten angemessene Musikstücke Anfängern nicht nur das Spielen zu erleichtern, sondern auch die Lust zur Musik zu erwecken und zu erhalten. *J. M. Pohley,*
Musiklehrer in Leipzig.

Den Verlag vorstehend angekündigter musikalischer Monatsschrift haben wir mit Vergnügen übernommen und glauben, dem Publicum damit eine willkommene Gabe darzubieten, da uns das Bedürfniss nach Musikstücken, die für das jugendliche Alter passen, vielfach klar geworden ist. Es wird demnach vom 1sten Januar 1834 an

Der musikalische Kinderfreund,
oder
beliebte Tonstücke zu Gesang und Spiel, für Anfänger eingerichtet,

in unserm Verlage erscheinen, und einen Monat um den andern ein Heft von zwey Bogen in 4to ausgegeben werden. Die innere Ausstattung wird wie die der ebenfalls bey uns erscheinenden Polyhymnia seyn, und die äusserst billige Subscriptionspreis für den ganzen Jahrgang von 6 Heften (12 Bogen) nur 1 Rthlr. betragen. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen darauf an und sind in den Stand gesetzt, Sammlern auf 6 Exemplare das 7te frey zu liefern.

Meissen, im October 1833.

C. E. Klinkicht und Sohn.

Hiermit verbinden wir zugleich die Anzeige, dass die 9 Jahrhinter einander mit ausserordentlichem Beyfall aufgenommene

Polyhymnia,
eine musikalische Monatsschrift in Original-Compositionen für das Pianoforte,
herausgegeben von
F. L. Schubert,

auch im Jahre 1834 ihren ungestörten Fortgang haben wird. Der äusserst niedrige Preis bleibt wie bisher 1 Thlr. für den ganzen Jahrgang von 12 Heften (12½ Bogen) mit dem dem letzten Hefte zugegebenen sauber lithographirten Portrait eines berühmten Componisten. Sammler erhalten auch von jeder Buch- und Musikalienhandlung auf 6 Exemplare das 7te frey.

C. E. Klinkicht und Sohn.

So eben sind folgende Musikalien wieder bey uns angekommen:

	Thlr.	Gr.
Bellini, V., I Montecchi e Capuleti per Pianoforte solo	6	12
— La Straniera. Vollständiger Klavier-Auszug.	7	12
Paganini, N., 3 gran Quartetti p. Violino, Viola, Chitarra e Violoncello	5	—
— 3 Quartetti p. Violino, Viola, Chitarra e Violoncello	3	—
Rolla, A., Duetti, p. Violino con acc. di Vla.	—	16
— 3 gran Duetti p. Viol. e Viola. Op. 16	1	6

Leipzig, im Januar 1834.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

und den mittlern Grad des Operngesangs, ungefähr wie perspektivische Zeichnung und Basrelief sich zwischen Zeichenkunst und Plastik stellen. Das erstere, als ein Maximum einer Differenz, ist hauptsächlich für das tragische; das leztere, als ein mangelhafter und dabey pretentioser Gesang, — gleichsam als Parodie des Gesanges — passt nur für das Komische. Beyspiele dieser Art finden sich in den mehresten Dittersdorfischen Opern, besonders in seinen Duetten. In den Müllerschen und sämmtlichen aus Tanzmusik bestehenden Opern macht diese Gattung den einzigen komischen Reichthum der Komponisten aus, welcher durch die Tanzmelodie noch mehr simplificirt wird. In Mozarts Kompositionen findet sich diese, freylich etwas nüchterne Darstellung des Komischen nie; bey Paesiello, Cimarosa und in den meisten französischen Operetten nur selten, und auch dann mit Auswahl. Wären die Komponisten ihre eignen Dichter, so würde sich diese ganze Gattung blos auf den Ausdruck der Ironie einschränken lassen, zu welchem sie Dittersdorf in seinem Hieronymus Knicker glücklich angewendet hat. Der eigentliche Gesang, mit blos begleitender Instrumentalmusik, findet, wie überall, so auch in der Oper nur dann statt, wenn das Gedicht, mit welchem sich die Musik vereinigt, lyrisch ist. Das Rein-lyrische kann aber der dramatischen Natur der Oper wegen selten, oder doch nicht leicht in langen Sätzen in der Oper vorkommen, daher nimmt die Instrumentalmusik fast durchgängig an der Darstellung Theil und selbst in den einzelnen lyrischen Stellen bekommt die begleitende Instrumentalmusik eine Art von eigner Darstellung durch den Charakter der Instrumente. Ein Beyspiel ist Pamina's Arie: Ach ich fühl', es ist verschwunden. Der Gesang enthält hier offenbar die ganze lyrische Darstellung, aber die Begleitung giebt theils durch den Charakter der begleitenden Instrumente, theils durch ihren Beytrag zu Führung und Haltung der Melodie, dem Ganzen den dramatischen Anstrich, welchen die Oper erfordert, und welcher ihre Gesänge von dem Rein-lyrischen des Liedes unterscheidet. So lange der Operngesang lyrisch bleibt, ist nun der musikalische Ausdruck der Empfindung die einzige dabey statt findende Deklamation, und hierüber wurden wir schon vorhin bey unserm Gespräch über den Gesang einig. Sobald aber ein Gedicht, welches entweder ganz oder zum Theil nicht lyrisch ist, gesungen werden soll, so fällt freylich die dem Gesang eigne Darstellung von selbst weg und die deklamatorische Musik findet von selbst ihren Platz, ohne dass ihre Theorie einen polemischen Theil gegen die lyrische Musik nöthig hätte, um ein Terrain sich zu erobern.

„Endlich nähern wir uns doch der Hauptsache. Es scheint mir aber, als ob man unter deklamatorischer Musik zeither gerade das Gegentheil, und fast dasselbe verstanden habe, was Sie lyrische Musik, oder lyrisch-musikalischen Ausdruck nennen. Wenigstens scheint Gretry unter deklamatorischer Musik eine sehr melodische, gesangvolle Musik zu verstehen, wenn er die deklamatorische Musik so beschreibt, dass sie aus der Deklamation einen reinen und leichten Gesang ziehe, wobey die Orchesterbegleitung nur als etwas Zufälliges hinzukommt, und wenn er sodann diese Musik der Gluckschen entgegensezt, welche mit vielem Aufwand von Harmonie und vieler Orchester-Anstrengung, wobey der Gesang oft nur zufällig und gewissermassen begleitend ist, zwar richtig ausdrückt, dabey aber wenig singende Deklamation hat."

Ich kenne Gretry's Meynung hierüber. Ist es aber richtig, die ganze Gattung des lyrischen Gesangs deklamatorisch zu nennen, weil in einzelnen Fällen die Noten des Gesanges, in den Sprechton transponirt, sich würden deklamiren lassen? Sollte unter deklamatorischer Musik schon eine melodische Musik verstanden werden, so würde unsre Preisfrage nicht nach den Mitteln fragen, die Deklamation dem Gesange anzupassen, ohne der Melodie zu schaden. Gretry hat, soviel mir bekannt ist, nie im

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. **No. 6.** 1834.

Recension.

Douze grandes Études pour le Pianoforte composées par Fréd. Chopin. Oeuv. 10. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Fr. Kistner; Paris, chez M. Schlesinger. Fr. Liv. I.: 1⅔ Thlr.; Liv. II.: 1⅔ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir besitzen bekanntlich eine so grosse Menge Etuden für das Pianoforte, dass die vortrefflichen schon eine nicht geringe Sammlung ausmachen. Was ist in diesem Fache seit Clementi und Cramer bis auf Bertini und Kalkbrenner nicht geleistet worden? Wer von den tüchtigen Pianofortespielern möchte wohl diese Werke entbehren? Es würde nicht nur viel Vergnügen einbüssen, wenn er diese Hauptlieferungen unbeachtet lassen wollte, sondern auch im grossen Nachtheile bleiben. Unter den Studien von Kalkbrenner, die zu seiner sehr nützlichen Pianoforte-Schule gehören, herausgegeben von Fr. Kistner in Leipzig, findet sich so überaus Gediegenes, Zweckmässiges und wahrhaft Schönes, dass wir nicht unterlassen können, die Liebhaber und angehenden Virtuosen des Pianoforte wiederholt darauf aufmerksam zu machen. Nicht minder werden sie sich an Bertini's Arbeiten der Art erfreuen und reichen Nutzen von der Uebung derselben ziehen. Wenn wir auch nicht mit dem Ausspruche übereinstimmen können, als wären Bertini's Etuden das Schönste, was wir im Fache von Klavierübungen für bereits kunstfertige Spieler kennen: so müssen sie doch zuverlässig den trefflichen Sammlungen beygezählt werden und wir empfehlen sie gleichfalls. Es dünkt uns aber zu viel, wenn behauptet wurde: „Das Verdienst, neben solcher Nützlichkeit (die den früheren zugestanden wird) zugleich so Schönes, so Anziehendes, zum Theil so tief Empfundenes und so schön zu gefälligem Vortrage Ansprechendes darzubieten (wie namentlich die No. 2, 9, 15, 19 und 23) — dies Verdienst war Hrn. Bertini vorbehalten.“ Diese gerühmten Vorzüge, die wir den Bertini'schen Etuden nicht absprechen, besitzen schon die Cramer'schen im vollen Masse; sie geben die vortrefflichsten Uebungen und sind grösstentheils als Musikstücke so schön und empfunden in sich abgerundet, dass wir sie noch immer mit wahrhaftem Ergötzen hören. Kurz sie sind und bleiben die gediegensten Vorbilder, auf welchem Grunde die Nachfolger ihre Schöpfungen gebaut und sie seitgemäss vergrössert oder auch nur anders gestaltet haben. Wir halten es daher auch jetzt noch für höchst zweckmässig, die früheren Meisterwerke Clementi's und Cramer's voraus einzuüben, ehe man sich mit den neueren und neuesten Hauptwerken dieser Gattung beschäftigt. Dagegen können wir eben so wenig mit dem Urtheile einiger Kunstrichter einig seyn, welche die neuesten Werke der Art für überflüssig ausgeben. Sie sind es schon darum nicht, weil in Künsten der Reiz des Neuen überhaupt nicht wenig gelten darf, soll die Kunst nicht zurückgehen, und weil ein und dasselbe Etudenbuch, immer wieder von Neuem und ohne Abwechslung durchgespielt, die gar zu Beharrlichen leicht entgeistigt und zu kalten oder doch einseitigen Mechanikern macht. Endlich ist die Kunst des Klavierspiels auch ganz unbezweifelt in Hinsicht auf Ueberwindung von Schwierigkeiten so weit vorgeschritten, dass ein Virtuos bey den älteren Meisterwerken dieser Gattung nicht mehr allein stehen bleiben kann, wenn er sich nicht gegen die Anforderungen der Gegenwart geradezu auflehnen will. Wir brauchen also Neues. Nur ist es jetzt, bey so vielem Vortrefflichen in diesem Fache, ungemein schwierig, wahrhaft Neues zu geben.

Beym Jupiter! was hier von Herrn Chopin

in diesen beyden Heften gegeben wird, ist neu. Wir glauben versichern zu dürfen, dass uns keines Meisters gut ausgefallene Etuden fehlen; wir sind mit der ganzen Folge dieser Erzeugnisse hinlänglich bekannt: dennoch wiederholen wir, die hier zu besprechenden sind neu, einzig in ihrer Art. Es wird also kein Pianoforte-Virtuos unserer Zeit sie unbeachtet lassen dürfen. Mancher wird sich wundern, was hier gefordert wird. So neu sie sind, so schwer sind sie auch. Ja, es wird Manchen vorkommen, als wäre Einiges des Aufgegebenen für gute Ausführung gar nicht möglich. Er irrt und bedenkt nicht, was menschliche Kräfte zu leisten im Stande sind, wenn sie sich einmal vorzugsweise auf irgend etwas mit Eifer geworfen haben. Wir haben es mit unseren Ohren gehört und mit eigenen Augen gesehen, dass diese Studien ohne Ausnahme sehr wohl auszuführen sind, freylich nicht von Jedem, was auch nicht nöthig und nicht zu fordern ist. Sie sind für Virtuosen; Andere möchten sie schwerlich überwinden. Für diese hat aber die Besiegung ungewöhnlicher Schwierigkeiten einen ganz besondern Reiz, den unsere Tage noch bedeutend gesteigert zu haben scheinen. Die Lust daran hat so um sich gegriffen, dass wir die seltsamsten Vorfälle berichten könnten, wenn wir, der nothwendigen Besprechung wegen, Nebendinge nicht zurückdrängen und aufschieben müssten. Dieser jetzt beliebte Kampf mit dem Schwierigen wird den hinlänglich schon grübsten Spielern zu dem Anziehenden dieser Sammlung gerechnet werden müssen. Nur wer Kraft gewonnen hat, mit vollkommenster Leichtigkeit auf hochfahrenden Wellen des Tonmeeres zu schwimmen, wird sich, mit Glück der Gefahr trotzend, in die Brandung stürzen dürfen. Wer tollkühn es zu früh wagen wollte, den verschlingt der Strudel, oder er schleudert ihn mit Gewalt unsanft zurück. Die Dedication dieser Studien gibt schon einen Wink, für wen sie sind. Herr J. Liszt, dem sie gewidmet sind, wird als ungeheurer Pianofortespieler gerühmt. — Ob sie nun als Musikstücke dem Einen und dem Andern gefallen werden oder nicht, ist eigentlich eine wunderliche Frage, die im Allgemeinen gar nicht beantwortet werden kann; es kommt dabey auf die Menschen an, die sie spielen und denen sie vorgespielt werden. Es wird solche geben, denen die Mehrzahl dieser Etuden nur sehr wenig oder nicht — Andere, denen sie ausserordentlich, ja so sehr gefallen werden, dass sie dieselben unter das Vorzüglichste setzen, was wir in der Art haben. Und es brauchen nicht gerade, weder auf der einen, noch auf der andern Seite, „lauter Schaafe zu stehen, die Lust haben zu blöken", mit welcher bedauerlichen, jetzt leider nicht seltenen Rohheit irgendwo ein junger Mensch sich selbst zu beschimpfen kein Bedenken getragen hat. Das ist seine Sache, nicht unsere. Fort damit! —

Es liegt uns nun ob, für beyde Theile klar zu zeigen, was sie hier erhalten und worin das Neue dieser Etuden vorzüglich besteht. Jeder einigermaassen erfahrene Musikfreund wird sich sogleich selbst sagen: Doch wohl zuvörderst in neuen, schwierigeren Passagen und Figuren, in neuen Applicaturen, in Dehnungen und Zusammenziehungen der Hände und der Finger, überhaupt in neuen Spielfertigkeiten? Man hat recht; das Alles ist hier auf eine Weise anzutreffen, wie anderwärts nimmer. Wenn jedoch weiter nichts in diesen Etuden zu spüren wäre, als diese Dinge, die stets nur Aeusserlichkeiten bleiben und höchstens als Mittel zum Zweck angesehen werden können, so stände es für die Freunde dieses neuen Werks sehr übel. Das Alles kann sich in guten Rechenexempeln sehr wohl zeigen, die aller Schönheit oder jeder ästhetischen Anforderung baar sind. Mit Vergnügen haben wir diesen Studien innern Charakter zuzugestehen; jeder einzelnen originelle Erfindung, feste Haltung und sehr gewandte, eigenthümliche Durchführung. Sie sind also mit musikalischem Geiste geschrieben, ein Lob, das nicht gering ist, auch nicht seyn soll. „Sind sie aber auch schön?" — Ja, was verstehst du denn unter Schönheit? Gibt es nicht so vielerley Erklärungen der Schönheit, als es Aesthetiken gibt? Das ist eine Frage, die schwer zu erörtern ist, selbst wenn man, nach so vielen bereits gegebenen, eine ganze Abhandlung schriebe. Hierin ist folglich abermals so geradezu weder ab-, noch zuzusprechen, sobald man nicht mit täppischen Schreyern, die nur schön und hässlich nennen, was ihnen gefällt oder missfällt, sondern, wie wir hier, mit vernünftigen Leuten zu thun hat. Es kommt jedoch auf diese Frage allewege viel an. Man überlege sich daher Folgendes, möglichst in's Kurze Gezogene:

Wie es in der Malerey Sommer- und Winterlandschaften, Tag- und Nachtstücke gibt, so auch in der Musik. Die Neigung für ein helleres oder dunkleres Farbenspiel wechselt, nicht nur in einzelnen Menschen, sondern auch in Völkern. Alter,

Persönlichkeit, Schicksals- und Bildungszustand haben darauf nicht geringen Einfluss. Eine eigene Art Organismus liegt dieser verschiedenen Neigung oft genug zum Grunde. Dieser natürliche Organismus hat immer Recht, er mag sich erklären, wofür er will. Er ist an sich der ästhetischen Beurtheilung nicht unterworfen, so weit er unmittelbares Ergebniss der Natur ist. Nichts als das willkührlich Angekünstelte, falschthätig Verschrobene und Uebertriebene, was nicht immer leicht zu erkennen ist, verfällt dem Gericht. Diese gegebene Naturrichtung würde folglich, sich selbst verdammend, Unrecht thun, wenn sie der entgegengesetzten ein Recht absprächе, was sie doch für sich in Anspruch nimmt. — Die Neigung für Tag- oder Nachtstücke ist frey; keiner kommt es zu, die andere zu tadeln. Es ist Geschmackssache, in der Niemand dem Andern Rede zu stehen hat. Die Beurtheilung hat also genau auf die der Gestaltung und Färbung eigene Beschaffenheit zu sehen und zu prüfen, ob und wie weit diese Vorwürfe zu einem harmonischen Ganzen, der hier dargestellten Natur gemäss, zusammengehalten, treu und sinnig verwebt sind. Innere Harmonie und Colorit müssen auch in Nachtstücken daseyn, wenn sie noch Gegenstand der Kunst seyn wollen. Verlieren sie sich zu sehr in's Rabenschwarze, so werden sie unförmlich und wüst massenhaft, was blos Schauder erregt, der nur als Episode zur Hebung anderer Gruppen, nicht als ein für sich Bestehendes gelten kann.

Hier haben wir es nun grösstentheils mit Nacht- und Dämmerungsstücken zu thun, über deren Wesen im Allgemeinen, so weit es die Tonkunst angeht, wir uns eine Abhandlung vorbehalten.

Als wir das Werk das erste Mal in die Hand nahmen, war es uns nicht anders, als schauten wir in einen finstern Ort. Ein seltsames Leben wogte wunderlich, gespensterhaft wirbelnd auf und nieder, wie Elfen und Gnomen, oder als wären wir plötzlich in die unheimlichen Gefilde der Schattenwelt versetzt. Eine gewisse Haltung im Ganzen, ein gewisses Einheitsgesetz der dunkeln Gruppen schien das einzige Auge zu seyn, das uns, Licht ausströmend, entgegenglänzte und die Verwunderung ermuthigte. Nach und nach schauten wir mehr und die Nacht- und Dämmerungsbilder traten hervor, so weit es ihre Natur zuliess. Kühn, wie für Freyheit Gefallene; neckend und durch einander ringelnd, wie Träume aus den Grotten des Acheron; grotesk und riesenhaft, wie schlangenfüssige Giganten, selten nur vom Mondlicht umnebelt, mischten sich mit phantastischen Gruppen im Geisterfluge sonder Ruh und Rast — und dennoch, Einheit war darin. Also romantische Etuden, neu und in sich rund. — Wir begreifen sehr wohl, wie diese in der That einzig in ihrer Art dastehenden, wundersamen Erscheinungen einen Theil unserer jetzigen Pianofortespieler electrisch durchzucken und ihnen für das Grossartigste gelten müssen: wir begreifen aber auch, wie andere, gleichfalls meisterliche Spieler in ihrem Erstaunen beharren und ihnen nur wenig Liebe schenken können. Das ist Sache entgegengesetzter Naturrichtung, die Keiner zu richten hat. Auch wird sich das Niemand anmaassen, als ein Narr, der unvernünftig verlangt, es sollen alle Menschen gerade so seyn und auf dieselbe Weise und dasselbe lieben, wie er. Genug, diese ganz eigenthümlichen Etuden sind in ihrer wunderbaren Art tüchtig und der Kunst des neuen Klavierspiels äusserst förderlich: aber die Liebe dafür ist frey. —

Aus den auffallendsten Nummern dieser Aufgaben wollen wir nun noch in Notenbeyspielen zeigen, was unsere geehrten Leser im Werke finden. Sie werden in diesen Aushebungen stets die vorherrschenden Bewegungen erhalten, mit Andeutungen versehen, woraus sie sich hoffentlich eine eigene, klare Ansicht am Besten gewinnen werden.

No. 1 ist für Uebung weit gebrochener Accorde bestimmt und geht 5 Seiten lang in folgender Art:

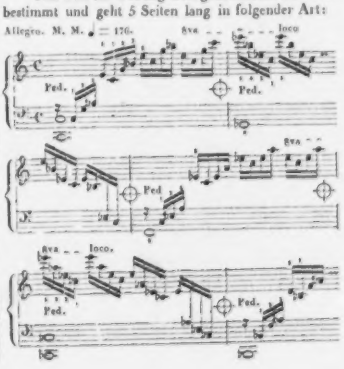

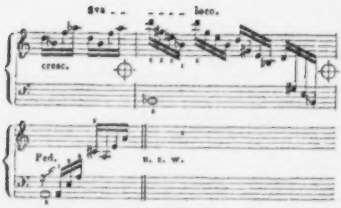

No. 9, 4 Seiten lang. Wer sie gut spielt, wird sehr schmiegsame Hände haben. Sie bildet den Gegensatz zur ersten.

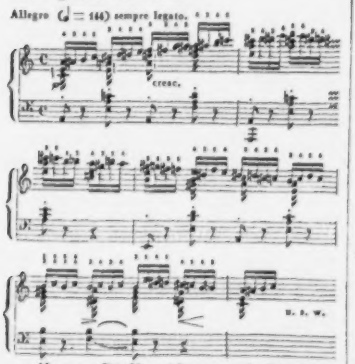

No. 10. Die Vorzeichnung wechselt im Laufe der 4 Seiten langen Etude zwey Mal mit E dur und ändert mitunter die Art der Bindung, die zuweilen mit legatissimo bezeichnet ist.

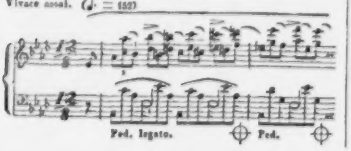

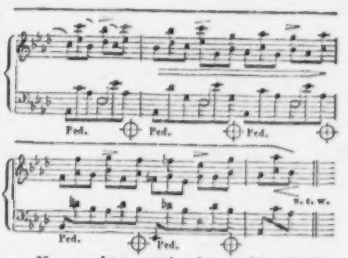

No. 11 geht ununterbrochen in folgenden Figuren, die eine sehr elastische Hand erfordern, 5 Seiten lang.

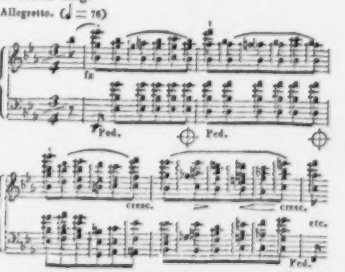

Natürlich sind auch solche darunter, die sich den bekannten schweren Etudenformen etwas mehr nähern, immer jedoch das Werk in's Schwierigere treiben, so dass jede Nummer hinlänglich zu thun geben wird und zwar schon fertigen Spielern, wie bereits gesagt worden ist. Einige Sätze werden aber durch gewisse feine Beobachtungen dem Vortragenden leichter gemacht, als sie sich ansehen lassen. So wird z. B. die fünfte Etude aus Ges dur, Vivace brill., $\frac{4}{4}$, in Sechzehntheil-Triolen, dadurch erleichtert, dass die rechte Hand im ganzen Stücke nicht von den Obertasten herunterkommt. In den meisten Fällen folgen die verwandten Molltonarten ihren Durtönen in abgesonderten Nummern. Wer diese Etuden ohne Stockern und Ruscheln genau und sicher überwindet, wird in allen Schwierig-

keiten kein Schrecken fühlen. Wer sie aber vollkommen schön spielt, der ist Meister über Alles, was schwer ist.

Nachrichten.

Berlin, den 14ten Januar. Die sich am Schlusse des abgewichenen Jahres und beym Beginnen des neuen Zeitabschnittes häufenden Abhaltungen vielfacher Art haben auch Ihren Correspondenten verhindert, früher als jetzt die monatliche Mittheilung über hiesige musikalische Leistungen machen zu können. Nach freundlichem Glückwunsche nun also, ohne weitern Aufschub, zur Sache.

Auch der December 1833, durch Orkane, Stürme, Gewitter und Regengüsse von der Natur so ungewöhnlich ausgezeichnet, gewährte, wie der musikreiche November, den Kunstfreunden manches erheiternde Asyl, um von den Unbilden des Lebens sich neu gestärkt zu erholen. Wir hörten mit Vergnügen und Interesse zwey neue, nicht unbedeutende Compositionen: das neueste Oratorium von Giesebrecht und *Dr.* C. Löwe, „die sieben Schläfer", und eine Operette aus dem Französischen: „Ludovic", mit theilweise nachgelassener Musik von dem früh verstorbenen Herold, von Halévy geschickt ergänzt.

Ausserdem gewährten die Symphonie- und Quartett-Aufführungen der Herren Möser und Ries stets neu anziehende Unterhaltung, deren geistiges Element es nie zur Uebersättigung kommen läßt.

Das Königliche Theater stellte zwar noch immer keine neue Oper wieder auf (es sind im Verlauf des Jahres 1833 nur etwa drey neue Opern gegeben worden), verschaffte sich indess dennoch durch die schnell auf einander folgenden Gastrollen des berühmten und allgemein gern gehörten Sängers Wild aus Wien reichliche Einnahmen durch die Wiederholung älterer Opern, wobey freylich im Ganzen die Kasse öfters mehr, als die Kunst gewann, wenn auch nicht zu läugnen ist, dass die tiefere Stimmlage des seit einer Reihe von Jahren hoch geschätzten dramatischen Sängers an Kraft gewonnen, und sein declamatorischer, früher schon so ausgezeichnet lebendiger Vortrag, in der Stärke der Accentuation noch gewonnen hat. Für weniger einen Vorschritt im Geschmack, als ein seitgemässes Streben nach Effect bezeichnend halten wir die neuere Manier des Hrn. Wild, die höchsten Falsett-Töne häufig sehr überraschend und nicht jedes Mal dem musikalischen Charakter der Rolle gemäss, theils einzeln, theils in Verschmelzung mit den in der Höhe bis *g* der eingestrichenen Octave ausreichenden Brusttönen, auf freylich glänzende, höchst geschickte Weise anzuwenden. In italienischer Musik ist diess Effectmittel freylich ganz an seiner Stelle, da es hier nur auf Schönheit, nicht auf Wahrheit des Ausdrucks ankommt. Wir halten deshalb auch jetzt noch, wie früher, Otello für die gelungenste, der Individualität des Hrn. Wild am meisten entsprechende, dramatische Gesangpartie. Gleich in der Sortita des ersten Acts zeigt sich der kunsterfahrene, ausdrucksvolle Sänger, dem alle Mittel des Organs zu Gebote stehen, starke Affecte und glühende Leidenschaften darzulegen. Der zartere, sanftere Ausdruck eignet sich weniger für diese klangvolle, mächtige Stimme, welche den vollen Chor übertönt und das stärkste Orchester seinem Gesange unterzuordnen weiss. Dennoch ist der Vortrag von Liedern und Romanzen romantisch und gefühlvoll. Nur eine höhere Gestalt und ein belebteres, mannigfaltiges Mienenspiel fehlt diesem dramatischen Sänger, an denen süddeutschen Dialect man sich auch erst gewöhnen muss, um ihn noch in späteren Jahren zum Heros der Oper zu erheben. Auch wünschten wir die neuere Manier des Hrn. Wild vermieden, dem Tonansatze einen gewissen Gaumen- und Nasenton, der fast wie un klingt, vorausgehen zu lassen. Man erinnert sich hierbey Joseph Fischer's. — Um auf die Leistung des Otello zurückzukommen, so erhebt sich solche im Duett mit Jago (welchen hier Hr. Hammermeister mit künstlerischer Einsicht sang), wie in der Schluss-Scene der Oper mit Desdemona, welche Mad. Seidler nach Verhältniss der seitigen Mittel vorzüglich sang, zu wahrhaft dramatischer Grösse. Würdig, wiewohl auf sehr verschiedenartige Weise, rivalisirte Hr. Mantius als Rodrigo mit Hrn. Wild, in der Höhe seiner schönen Brusttimme (ohne Falsett), wie im zarten Ausdruck ungemein die Empfindung der Zuhörer ansprechend. — Ausserdem sang Hr. Wild den Zampa drey Mal, eine an sich nicht eben sehr bedeutsame Rolle, welche nur in den Cavatinen, Barcarolen u. s. w. durch Herrn Wild's Gesang einigen Werth erhält. Eben so verhält es sich auch mit dem Fra Diavolo. Masaniello in der Stummen von Portici, obgleich sehr kräftig von Hrn. Wild gesungen (besonders schön auch die Schlummer-Arie), eignet sich doch weniger für seine Persönlichkeit. Noch weniger be-

deutend sind die Kunstleistungen des Sängers als Fritz in Auber's Braut und Joconde, wenn auch die Romanze im dritten Acte des letztern Singspiels sehr empfindungsvoll von demselben vorgetragen wird. Weit höher steht schon sein Murney in Winter's unterbrochenem Opferfeste, welches, völlig neu besetzt, am Neujahrstage mit Beyfall, als ein alter Bekannter aus guter Zeit, begrüsst wurde. Dem. Lenz sang den naiven Theil der Rolle der Myrrha rein und angenehm, liess in der Darstellung jedoch noch mehr Freyheit der Bewegungen wünschen. Die grosse tragische Scene im zweyten Acte übersteigt für jetzt noch die Fähigkeiten der jungen Sängerin. Von den männlichen Rollen heben wir die des Mafferu aus, welche kräftig und mit künstlerischer Sicherheit von Hrn. Zschiesche ausgeführt wurde. Der Verbindung wegen anticipirt Ref. die dramatisch am vollendetsten ausgeführte Gastrolle des Hrn. Wild als Orest, eine von Seiten des Gesanges nicht leicht zu erreichende Kunstleistung, wenn auch ein genialer Schauspieler die sehr schwere mimische Darstellung dieser Rolle noch edler und vollendeter in der Charakterzeichnung auffassen dürfte. Ueber die Leistung der Mad. Milder, welche nach langer Ruhe als Iphigenia in Tauris in Gluck's gediegener, einfach grosser Oper wieder die Bühne betrat, berichten wir nächstens ein Mehres. — Jetzt wenden wir unsere Aufmerksamkeit dem neuen Oratorium von Löwe zu, einem in mancher Hinsicht so eigenthümlichen, ausgezeichneten Kunstwerke, dass solches die Theilnahme der Zeitgenossen um so mehr zu fesseln verdient, als die Wahl des Stoffs, wie die Behandlung desselben in der Dichtung und Composition mit besonderer Berücksichtigung der Ansprüche neuster Zeit getroffen zu seyn scheint.

Den Beweis zu führen, dass die romantisch anziehende christliche Legende der „sieben Schläfer", welche in einer Höhle lebendig vermauert, nach 190jährigem Schlafe unverändert wieder erwachen, um das Mirakel ihrer wunderbaren Erhaltung zu bekräftigen, dann aber lebensmude zum ewigen Schlafe in die Felsenhöhle zurückkehren, wirklich zum Oratorium gestaltet sey, dürfte nicht ganz leicht seyn, da sich hier die gegenwärtige Handlung mit der Erzählung des Vergangenen vermischt und nicht allein die sieben schlafenden Brüder zum neuen Leben erwacht, sondern auch noch mehre Personen, wie der römische Proconsul Antipater, dessen Gattin Honoria u. m. handelnd, oder doch wenigstens singend, durch verschiedene Individuen personificirt auftreten, auch der Schauplatz, wie in der Oper, mehrmals wechselt, Aufzüge von Kriegern und Priestern, Volk u. s. w. gleichfalls an diese erinnert, so dass eine theatralische Darstellung dieses Oratoriums, durch Decorationen und Statisten, Costüme und Beleuchtung unterstützt, gewiss nur die sinnliche Wirkung dieses christlich romantischen, lyrischen Drama's erhöhen könnte. Auch ist das Gedicht so geschickt angelegt, dass ein religiöser Anstoss dabey nicht wohl genommen werden könnte. Wir schlagen daher (ernstlich gemeint) vor, eine solche zeitgemässe Aufführung zu versuchen, und sind des wirksamsten Erfolgs um so überzeugter, als der Tonsetzer mit grosser Liebe und ungemein gelungen, von dem grösstentheils dramatischen Standpuncte aus betrachtet, diese in ihrer Art werthvolle Dichtung mit einer melodisch schönen, reich instrumentirten Musik ausgestattet hat, welche ganz dem romantischen Gewande der christlichen Legende angemessen ist. Eine möglichst kurze Schilderung, so weit solche ohne Einsicht der Partitur möglich ist, wird diess näher darthun. Eine dumpfe Einleitung von gedämpften Saiten-Instrumenten versetzt den Zuhörer auf den Schauplatz vor die dunkle Höhle, in welcher die sieben Brüder ruhen, welche als Märtyrer des christlichen Glaubens dort zur Zeit des Kaisers Decius lebendig vermauert worden sind. Der Morgen bricht an. Der Hirtenchor erscheint im Gebirge Celion, um die vermauerte Höhle zu öffnen. Rhythmisch ertönt der Hämmer Schwung im Orchester. Ein Duett der Honoria und des Antipater tritt exponirend sanft und lieblich dazwischen. Recitativ und Arie des Antipater (Tenor) mit Chor folgt. Der Letztere wirkt glänzend und lebendig bey den Worten: „Theodosius herrschet, sein ist die Welt." — Wir bemerken hier ein für alle Mal, dass der geschätzte Componist sich für die Behandlung des Textes der Arien und Duette eine fast zu oft wiederkehrende Form festgestellt hat, dass, nachdem sämmtliche Zeilen durchcomponirt sind, wieder die erstere Hälfte des Textes wiederholt und dann meistens in der Mitte der Arie geschlossen wird. Nicht allein, dass hiedurch eine gewisse Einförmigkeit unvermeidlich ist, so passt auch nicht immer die Wiederholung der Anfangsworte nach bereits erfolgtem Schlusse der Periode, z. B. wenn die Frage: „Du, Anicianus Sohn?" bereits von dem jüngsten der sieben Brüder bejahend

beantwortet ist und der Fragende bereits ausgesprochen hat: „Himmelskind, schon glaub' ich dir!“, fragt derselbe bald darauf dennoch dasselbe wieder. — Doch weiter in unserm Texte. Nach der Wiederholung der opernmässigen Hirten-Introduction öffnet sich die verschlossene Höhle. Ein Psalm der erwachenden Schläfer ertönt entfernt (also auch dramatisch) erst ein-, dann zwey-, mehr- und endlich siebenstimmig ohne alle Begleitung, und zwar in der Steigerung der Stimmlagen vom Bass bis zum Sopran, zuletzt mit zwey Sopranen, Alt, zwey Tenören und zwey Bässen auf die Worte: „Herr Gott! du bist unsre Zuflucht für und für!“ mit ungemeiner Wirkung. Nun treten die sieben Brüder aus der Höhle, welches dadurch angedeutet wird (?), dass vom Orchester allein die Choral-Melodie ertönt:

„Erinnre dich, mein Geist, erfreut
Des hohen Tag's der Herrlichkeit!“

Hierauf folgt vierstimmiger Gesang der Brüder. Malchus, der jüngste der sieben, erbietet sich, in die Stadt Ephesus zu gehen, Speise zu kaufen. Diess gibt zu einem Duett von Sopran und Alt Veranlassung, da Serapion den Zwillingsbruder nicht verlassen will. Doch der älteste Bruder entscheidet: „Du, der Jüngste, wandre fort!“ Ein inniges Gebet schliesst den ersten Theil. — Zweyte Abtheilung. Forum in Ephesus. Anstossend die Hauptkirche der Stadt. Aus derselben kommen der Bischof und die Priester mit den geweihten Fahnen, um sie den Kriegern zu übergeben. Solo und Chor der Priester, mit dem Kriegerchor im wirksamen Contrast wechselnd. Nun ertönt (ungesehen und entfernt) ein vierstimmiger Choral a capella in der Kirche. Malchus betritt den Platz, staunend durch die Gassen schreitend, dass in einer Nacht vermeintlich so Grosses geschehen ist und das Kreuz auf allen Zinnen prangt. Der fremde Knabe fällt in seiner alterthümlichen Kleidung auf, er wird für einen Späher des Feindes gehalten. Dieser Kriegerchor ist durchaus dramatisch, doch sehr gelungen. Malchus tritt an den Bäckerladen (im Oratorium?), um für einen Solidus Brod zu kaufen. Nun wird der Knabe vollends für einen Schatzgräber und Sammler alter Münzen gehalten. Das Volk ruft: „Ein entsetzlich Bubenstück!“ der Solidus wird confiscirt, man schleppt Malchus unter einem (nicht durchaus klar hervortretend) fugirten Chor: „Zum Proconsul!“ Der milde Antipater examinirt, der Knabe antwortet: „Ich bin ein Christ!“ Nun folgt das vorher erwähnte Frage-Duett. Der fromme Bischof wird consultirt. Dieser räth, sich zur Prüfung des Wunders in Person nach dem Gebirge Celion zu begeben, um zu entscheiden:

„Ob ein Wunder hier geschehen,
Ob uns Höllentrug umstrickt.“

Der dritte Theil beginnt wieder vor der bekannten Höhle mit einem sehr schönen Sextett der zurückgebliebenen Brüder, welche bey dem sinkenden Abendroth mit Sehnsucht den verweilenden Malchus erwarten.

Soli der Frauen, welche die Gebeine der vermauerten Märtyrer zu sammeln erscheinen und nun die fremden Gestalten im Heiligenglanz erblicken. Die Erklärung des ältesten Schläfers erfolgt. Der Chor der Epheser nähert sich. Verhör und Confrontation. Es bleibt kein Zweifel mehr, es sind die Söhne des Anicianus, die heil'gen Schläfer Gottes, welche 190 Jahre wie eine Sommernacht durchschlummert haben. Romantisch mystische Mythe! — Ein überaus glänzendes Opern-Duett von Honoria und Antipater, mit Chor, reich colorirt, folgt und zeichnet sich als eines der schönsten Gesangstücke seiner Gattung aus. Die Brüder werden nach Ephesus in ihre heimathlichen Hallen geladen. Doch Johannes erklärt in einer Arie: es sey ihnen nicht beschieden, in die vorige Heimath einzugehn. Er sagt:

„Hier ist unsre Rast in Gottes Frieden,
Bis die Todten werden auferstehn.“

Die sieben Brüder vereinen sich zu neuem Schlaf in der Höhle während eines allmählig von den höchsten Stimmen bis zum tiefen Bass allein ersterbenden, innig gefühlten Gesanges, zuletzt wieder ohne alle Begleitung. Die nun folgende malerische Orchesterbegleitung des Schluss-Chores in Des dur schildert das sanfte Scheiden der Schläfer vom irdischen Leben. Die auf's Neue sie bergende Mauer steigt empor, der Chor schliesst trefflich:

„Heimlich und friedsam ruhen die Sieben!“

nun mit voller Kraft in kunstreicher, kurz gehaltener Fuge im lichten C dur:

„Bis einst die Posaune des Richters der Todten
Sie und uns in die Wolken entrückt!“

Bey der Neuheit der Form und dem Interesse dieses gehaltvollen, doch dem Zwecke der Singakademie fast fremden Werks hofft Ref. für die ungewöhnliche Ausführlichkeit dieser Schilderung wohlwollende Nachsicht zu erhalten. Der besonders thätigen, eifrigen Einwirkung des verdienten Musik-

directors Rungenhagen verdanken wir den Genuss, diess Oratorium hier, nächst Stettin, wo sich der talentvolle Componist aufhält, zuerst kennen gelernt zu haben. Die Aufführung war so gelungen, dass der persönlich anwesende Tonsetzer, welcher, wegen Abwesenheit des Hrn. Mantius, selbst die erste Tenor-Partie des Antipater übernehmen musste, seine vollkommene Zufriedenheit zu erkennen gegeben hat. Die Chöre konnten in dieser Cantate weniger wirksam seyn, als z. B. im Händel'schen Oratorium; doch erfüllten sie ganz ihre theilweise nicht leichte Aufgabe. Mad. Decker sang die nicht eben sehr bedeutsame Honoria mit klangvoller Stimme und Kunstübung. Die sieben Brüder waren durch vorzügliche Stimmen besetzt, von denen wir nur Dem. Lenz (Malchus) und Hrn. Zschiesche nennen. Das Orchester, unter Leitung der Herren Musikdirector Rungenhagen und Kapellmeister Henning, griff mit Präcision, Kraft und Discretion überall ein, so dass der musikalische Genuss durchaus befriedigend war.

Zunächst werden wir Händel's „Alexanderfest" von der Singakademie ausgeführt hören.

(Beschluss folgt.)

Halle, am 22sten Januar. So eben, g. F., komme ich aus der ersten musikalischen Abendunterhaltung, welche hier der Herr Musikdirector Georg Schmidt veranstaltet hat, und ich eile, Ihnen darüber mit wenigen Worten Nachricht zu ertheilen. — Vorzüglich ist es Mad. Johanna Schmidt, die anspruchslose, reich begabte Meisterin des Gesanges, welche unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Sie ist überhaupt im Besitze aller derjenigen Eigenschaften, welche den Gesang auf die Spitze künstlerischer Vollendung erheben. Ihre Stimme ist kräftig und voll, in beyden Stimm-Registern wohltönend, besonders rein und lieblich in der Höhe. Dabey hat dieselbe eine lebendige Frische, welche sie in jeder Gattung des Gesanges angenehm macht. Dieses ausgezeichnete Naturgeschenk ist übrigens fleissig ausgebildet. Die Volubilität ihrer Stimme ist ausgezeichnet, ihre Intonation rein, so wie ihr Gesang überhaupt sicher. Was übrigens Mad. S. über viele Kunstgenossinnen erhebt, ist ihr geläuterter Geschmack, der sich in ihrem Vortrage kund gibt. Als hervorstechenden Charakter ihres Vortrags möchte ich einfache Natürlichkeit nennen. Wenn überhaupt der Gesang nur erst da wird schön genannt werden können, wo sich Natur und Kunst nicht mehr als entgegenwirkende Elemente wechselseitig aufheben, sondern sich gegenseitig durchdringen und ein harmonisches Ganzes bilden: so dürfte wohl kein Zweifel obwalten, dass, von dieser Seite betrachtet, Mad. S. eine nicht geringe Stelle unter den Sängerinnen Deutschlands einnimmt. Ueberall athmet ihr Gesang diese geläuterte Natürlichkeit, unterhaltend in Scherz und Laune, aber auch ergreifend bey Erhebungen des Gemüths und den Ausdrücken heiligen Ernstes. Und gerade da, wo sich Erhabenheit, edle Grösse und fromme Empfindungen aussprechen, ist ihr Vortrag am wahrsten, am tiefsten empfunden und spricht am ergreifendsten zum Herzen, als treuer Abdruck des eigenen kindlich frommen Gemüths. Diess das positive Resultat, welches ich nach einem achtmaligen öffentlichen Auftreten der genannten Künstlerin gewonnen habe.

Im heutigen Concerte trug Mad. Schmidt vor: die Scene und Arie aus Faust von Spohr, in welcher die Sängerin den Zustand der von Furcht und Hoffnung, Abscheu und liebendem Verlangen umhergetriebenen Kunigunde ganz in Spohr's Geiste wiedergab; ein Lied von Curschmann, und Winter's Variationen auf: O cara memoria, welche sehr wohl gelangen.

Spohr's Schüler, Herr Georg Schmidt, der sich jetzt so uneigennützig um unsere Musik verdient macht, trug obligat nur ein gefälliges Potpourri, eigener Composition, mit Delicatesse und gewohnter Fertigkeit vor. Ausserdem dienten die erste Abtheilung von Beethoven's Septett, Hummel's grosses Quintett in Es moll und Variationen von Haydn über: „Gott erhalte Franz den Kaiser" zur Erhöhung des Kunstgenusses. Vorzüglich verdient hierbey noch rühmliche Anerkennung das musterhafte Fortepianospiel des Hrn. Geheimenraths von Lehmann, über dessen Virtuosität und musikalische Stellung zu referiren ich mir in einer ausführlichen Nachricht über den musikalischen Zustand von Halle vorbehalte. Sämmtliche Leistungen fanden verdienten Beyfall.

—*h.*

Leipzig, am 24sten Januar. Sehr gern würden wir öfter und ausführlicher über hiesige Musikleistungen, die wir so gut wie Andere lieben, Bericht erstatten, wenn unser Redacteur nicht versicherte, es werde so viel Musik in der Welt

Arie aus Bellini's Straniera: „Scostati" mit vollem Applaus geehrt.

Im letzten Concerte am 23sten Januar sang eine junge Dilettantin aus Dresden mit Hrn. Kreszner: „Holde Gattin", und die grosse Scene: „Ocean, du Ungeheuer!" Beydes mit Beyfall. Die Stimme ist sehr stark, aber noch nicht geübt und schulgerecht genug. Wir wünschen den Bestrebungen der Bescheidenen das beste Glück.

Als Concertspieler traten auf, ohne Ausnahme vom Publicum applaudirt: Hr. Rückner mit einem schönen Concertino für die Oboe von C. G. Müller. Die Fertigkeit ist sehr bedeutend und der Ton schön; Hr. Ullrich mit schwierigen Violin-Variationen von Pechatscheck. Der Beyfall, den sich unser junger, eifrig fortschreitender Künstler erwarb, war besonders stürmisch; Hr. Heintze mit M. v. Weber's empfundenem Concertino für die Clarinette und einem Adagio von Spohr, Beydes trefflich vorgetragen; Hr. Louis Schunke, Pianoforte-Virtuos aus Wien, liess sich mit neuen, von ihm selbst componirten, sinnig brillanten Variationen auf Schubert's Sehnsuchts-Walzer mit Beyfall hören, den er aber in reicherm Maasse verdient hätte. Ueber ihn und sein lange aufgeschobenes Extra-Concert im folgenden Berichte; Herr Winter gab uns ein ernstes Divertimento für die Violine über Thema's aus Jessonda von Spohr zum Besten, beyfällig aufgenommen. Die Wahl dieser Composition ist für seine individuelle Spielart nicht glücklich zu nennen. Darauf sollte jeder Künstler vorzüglich achten. In demselben Concerte liessen sich noch die sehr jungen Gebrüder Eichhorn mit Variationen hören, über welche ausgezeichneten und schon hinlänglich bekannten Knaben wir nächstens berichten; Hr. Hsake zeigte sich als tüchtiger Flötist in Variationen von Heynemeyer, und Hr. Inten liess sich das erste Mal als geschickter Fagottist in einem Divertimento von Jacobi mit Beyfall hören. Die Composition war nicht so gut, als man es sonst von diesem Componisten gewohnt ist.

Ueberhaupt aber bewährten sich alle unsere besten Bläser sehr meisterhaft in dem schönen Andante mit Variationen für Blasinstrumente von L. Spohr, deren herrliche Ausführung ihnen alle Ehre machte, was auch von der zahlreichen Versammlung lebhaft anerkannt wurde.

Unsere Euterpe hat unterdessen nicht gefeyert; vielmehr eifert sie in vielfacher Hinsicht rüstig und mit Glück vorwärts. Von ihr und dem Uebrigen, namentlich von den Extra-Concerten, im nächsten Blatte.

Kurze Anzeigen.

Sechs vierstimmige Lieder für vier Männerstimmen und für gemischten Chor. Von Anton Gersbach. Op. 3. Zürich, bey Orell, Füssli und Comp. Pr. 16 Gr.

Diese sechs Lieder sind sämmtlich frommer Art, gedichtet von Novalis, Wetzel, Kosegarten, K. Sauppe und Salis. Die Melodieen leicht, natürlich und angemessen, oft herzlich; die Harmonie gut und ungesucht, leicht zu treffen: nur ist Vierstimmiges mit Dreystimmigem nicht selten bequem gemischt, was aber die Leichtigkeit des Treffens vermehrt. Die fünf ersten Lieder sind für Sopran, Alt, Tenor und Bass, daneben zugleich für vier Männerstimmen eingerichtet. Nur der letzte Gesang: „Das Grab ist tief und stille" ist allein für Frauen- und Männerstimmen. Der Druck ist deutlich und correct.

Gruss an die Schweiz, grosse Scene für den Sopran componirt von Carl Blum. Op. 127. No. 1. Partitur und Orchesterstimmen. — Für das Pianof. eingerichtet von Ch. Rummel. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Preis der Partitur: 1 Thlr.; der Orchesterstimmen: 1 Thlr. 20 Gr.; des Klavier-Auszugs: 12 Gr.

Das Werkchen hat sich bereits bekannt gemacht und Freunde gewonnen. Wer es noch nicht kennt, wird es leicht ausführbar, freundlich gehalten und dankbar vorzutragen finden. Die Melodieen sind ungesucht, die Recitative gut declamirt und am Ende erfreut Goethe's Lied: „Ufm Bergli bin i gsässe" u. s. f.

Notiz. Der Cantor und Musikdirector in Freyberg Hr. A. F. Anacker hat für die Dedication seines Werkes: „Lebens Unbestand und Lebens Blume" (von Jacobi und Herder) von Ihrer Königl. Hoheit, der Prinzessin Marie Auguste, Herzogin von Sachsen, einen mit Brillanten sehr reich besetzten Schmuck erhalten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

rein-lyrischen oder im rein-dramatischen Fache gearbeitet, und Sie werden mir zugestehen, dass die französischen Operetten der vergangenen Zeit, sogar in ihren einzelnen Theilen, ein sehr artiges und gefälliges Mittel zwischen beyden halten. Er konnte also in dieser Sphäre nicht leicht das Unzureichende der Deklamation zum Auffinden eines lyrischen Gesanges bemerken und eben so wenig die dramatische Macht der Instrumentalmusik zu seinen Kompositionen nothwendig finden. Nehmen Sie noch dazu, dass ein Komponist, welcher der Komposition wegen deklamirt, es mit den Grenzen der Deklamation nicht so genau nimmt, und dass überhaupt das blosse Steigen und Fallen des Tons dem Gesang und der Deklamation unter denselben Umständen eigen ist: so wird es ganz begreiflich, dass Gretry seine besten Melodien durch Deklamation gefunden zu haben meynen konnte, wiewohl er sehr unzufrieden seyn würde, wenn ein Schauspieler seinen Gesang nach seiner Musik sprechen wollte. Dass Gretry seine Manier für eine mittlere zwischen zwey Extremen halte, ist beynahe aus dem Platze zu vermuthen, welchen er ihr selbst in der von Ihnen angeführten Stelle zwischen Gluck und Sacchini anweist. Die Sache ist also ganz richtig und die Ansicht wird nur dann irrig, wenn man die drey verschiedenen Arten von musikalischer Behandlung, welche der Stoff nothwendig macht, für eben soviel verschiedene Manieren in der Komposition hält. Der Komponist muss ihrer aller mächtig seyn, und jede da anzuwenden wissen, wo die Natur des Kunstwerkes ihre Anwendung erfordert. Dass ein Komponist seiner Individualität wegen lieber und glücklicher in einer Gattung schreibt; als in der andern, dass es ihm daher in dieser Gattung mehr gelingt, seinen Werken nächst ihrer Schönheit zugleich die vollendetste Individualität zu geben, ändert die Sache im geringsten nicht, denn der Komponist ist doch unläugbar der grösste, welcher in jeder Gattung die Forderungen der Kunst mit gleicher Vollkommenheit erfüllt. Es versteht sich übrigens von selbst, dass in der Anwendung selbst die Arten der musikalischen Behandlung nicht so abgesondert stehen, als sie die Theorie aufstellt und aufstellen muss, um darüber reflektiren zu können. Die Oper, in welcher sich nicht nur alle Künste, sondern auch alle Gattungen derselben gleichsam chemisch durchdringen, erfordert oft in einem und demselben Satze mehrere dieser Behandlungsarten zugleich, und einsichtsvolle Künstler haben in ihren Kompositionen viel und vortreffliche Muster einer solchen Verbindung gegeben. Lassen Sie uns der Kürze wegen den nicht lyrischen Gesang im allgemeinen den dramatischen nennen, jedoch ohne dabey an das Dialogirte zu denken, und ich hoffe, Ihnen Beyspiele von beyden in demselben Opernsatze zur Gnüge anführen, auch wohl den besondern Grund dieses Wechsels in der Behandlungsart anzeigen zu können. Nur erwarten Sie von dergleichen Beyspielen nicht, dass sie so evident seyn sollen, wie eine Rechenprobe; denn eben wegen der Natur der Oper hat jeder Satz, ausser den Eigenheiten, welche ihn zu einem Beyspiel für etwas dienlich machen, noch andere Eigenheiten, welche von seiner Stelle, der Verbindung, in welcher er steht, dem Charakter des Singenden, und manchen andern Umständen abhängig sind: von dem Einfluss, welchen diese auf die musikalische Darstellung haben, muss nothwendig abstrahirt werden. Die erste Arie der Königin der Nacht ist in ihrem Anfange, wenigstens in den ersten drey Zeilen blosses Aussprechen der Empfindung. Aller Ausdruck ist daher von dem Komponisten einzig in den Gesang gelegt, und die Instrumente begleiten ihn blos. Mit der vierten Zeile tritt Erzählung, also etwas Dramatisches im weitesten Sinn, ein, und sogleich ändert sich der Ausdruck, das Orchester übernimmt einen Theil davon, und die Singstimme wird beynahe recitirend; ihr Ausdruck wird nicht durch Melodie erreicht, sondern durch blosses Steigen oder Fallen der Töne, wovon das leztere hier wegen des mit Schmerz gemischten Unwillens, welcher die Worte begleitet, seine Anwendung

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. **No. 7.** 1834.

Johann Andreas Streicher's Leben und Wirken.

Schneller, als die Seinen und seine Freunde es ahnen konnten, ward auch der Mann, der in den ersten Monaten verflossenen Jahres dem Leben und Wirken der Frau Nannette Streicher, geb. Stein, in diesen Blättern ein würdiges Denkmal setzte *) und mit dieser wahren, treuen Schilderung der Gattin und Gefährtin seines Lebens die Opfer seiner Liebe und seines Dankes brachte, in eine bessre Welt abgerufen.

Nachstehende Angaben mögen als ein dem Wirken des Verblichenen im Gebiete der Tonkunst mit Recht gebührender Nachhall gelten und dem musikalischen Publicum, welchem der Name Andreas Streicher in vielfacher Beziehung rühmlich bekannt ist, werden sie um so interessanter erscheinen, als es dadurch die Erfahrung, „dass das wahre Talent durch die drückendsten Umstände sich Bahn bricht und sein Ziel erreicht", neuerdings bestätigt findet.

Johann Andreas Streicher wurde am 13ten December 1761 zu Stuttgart geboren. Er verlor seinen Vater, Steinhauer und Baumeister daselbst, vor seiner Geburt und wurde der dürftigen Umstände halber, in welchen die Mutter lebte, in das dortige Waisenhaus aufgenommen, wo er sich bald durch seine seltenen Fähigkeiten auszeichnete. Als er nach Verlauf einiger Jahre in das mütterliche Haus zurückgekehrt war, verrieth er besondere Lust und viel Talent zur Musik. Die bedrängte Lage der Mutter gestattete jedoch weder, ihn in dieser Kunst ausbilden zu lassen, noch ihn in höhere Schulen zu schicken, und er blieb daher auf den Unterricht der unteren Schulklassen beschränkt.

In seinem 12ten Jahre fing er erst an, Klavier zu spielen. Ein alter Schulmeister war hierin sein erster und einziger Lehrer. Bald konnte dieser den schnell auffassenden, für die Musik reich begabten und eifrigen Schüler nichts mehr lehren. Der kleine Vorrath von Musikalien war bald erschöpft und der Jüngling versetzte, um diesem Mangel abzuhelfen, die erlernten Stücke in alle Dur- und Moll-Tonarten. Allein der unermüdete Fleiss, mit welchem er diesen Uebungen oblag, so wie der jugendliche Feuereifer, von welchem er verleitet ward, oft die Nächte am Klavier zu durchwachen, erschöpften seine Kräfte und er verfiel in eine schwere Krankheit. Kaum war er davon genesen, so setzte er seine ununterbrochenen Studien mit verjüngter Lust und eiserner Beharrlichkeit fort, suchte durch Umgang mit Tonkünstlern möglichst zu gewinnen, und bildete seine Geistes-Anlagen immer mehr aus.

Er war nun in der Musik so weit fortgeschritten, dass er eine Reise nach Hamburg unternehmen wollte, um daselbst bey dem berühmten Emanuel Bach Composition zu studiren, für welchen Fall ihm einige in Hamburg wohnende Verwandte die beste Unterstützung versprochen hatten.

Die Ausführung dieses Vorhabens wurde durch den Umstand verhindert, dass Schiller, welcher damals Militär-Arzt und Streicher's vertrauter Freund war, sich dem lästigen Verbote: „Ausser seinem Fache Etwas zu schreiben" durch heimliche Entfernung von Stuttgart entziehen wollte und desshalb den Beystand seines Freundes in Anspruch nahm. Dieser leistete ihm solchen mit aller Hingebung, begleitete ihn nach Manheim und Frankfurt a. M. und dachte erst an sich, als er den Freund geborgen wusste.

Indessen war das ursprünglich für Hamburg bestimmte Reisegeld erschöpft, und Streicher wählte vorläufig Manheim zu seinem Aufenthaltsorte, wo er Musikunterricht ertheilte und ihm die churfürst-

*) 8ten Juny 1833, No. 23.

liche Kapelle vielfache Gelegenheit zu weiterer Ausbildung bot.

Später ging er nach München und widmete sich vorzüglich mit günstigem Erfolge dem Klavierunterrichte. Um diese Zeit componirte er einige Ballete, mehre Klavier-Sonaten, Variationen, Exercitien, Cantaten u. s. w., von welchen Compositionen mehre in Stich erschienen und ihm Antheil an einer Musikalienhandlung verschafften. Seine Verhältnisse führten ihn öfters nach Augsburg, und dort lernte er seine nachmalige Gattin Nannette Stein, Tochter des berühmten Orgel- und Klavier-Instrumentenmachers, kennen. Er verehelichte sich mit ihr, und als sie Anno 1794 nach Wien übersiedelte, um daselbst die von ihrem seligen Vater erlernte Verfertigung der Pianoforte fortzusetzen, widmete er sich auch hier dem Klavierunterrichte mit solchem Glücke, dass er bald als der erste Meister in seinem Fache anerkannt wurde. Als aber nach und nach das Pianofortegeschäft sich immer mehr ausdehnte und dessen alleinige Führung seiner Frau zu beschwerlich ward, zog er sich von dem Klavier-Unterrichte immer mehr zurück und unterstützte seine Gattin durch thätiges Eingreifen in das Geschäft auf das Erfolgreichste. Obschon er bereits im 40sten Jahre seines Alters stand, als er sich auf dieses ihm bisher fremd gewesene Fach warf und die ihm durch viele Mühe und Anstrengungen lieb gewonnene Bahn verliess, so brauchte er bey seinem rastlosen Eifer und Scharfblick doch nicht lange, um in das Wesentliche dieser mechanischen Kunst tief einzudringen. Genau mit der Behandlung und den Ansprüchen an ein Instrument bekannt, auf welchem er so lange und so ausgezeichneten Unterricht ertheilt hatte, war es ihm bald möglich, im Vereine mit seiner thätigen Gattin, seinen Instrumenten jene echt musikalischen Vorzüge zu verleihen, welche sie den feinen Kennern so schätzbar und vielfach zu Mustern für Andere gemacht haben.

Was er seit dieser Epoche in der Musik leistete, geschah blos aus reiner Liebe zur Kunst. Seine freyen Stunden waren fortwährend ihr geweiht, und ohne Nebenabsicht war er immer bereit, aufkeimende Talente durch Unterricht, Rath und That zu unterstützen. Im Winter fanden dann in seinem geräumigen Locale kleine und grössere Concerte statt, bey denen seine früheren Schüler, so wie die vorzüglichsten Dilettanten und Künstler bereitwillig mitwirkten. Was er hinsichtlich solcher Aufführungen leistete, ist allgemein bekannt, und die musikalischen Mittags-Unterhaltungen in seinem Salon wurden ihrer Vorzüglichkeit wegen von zahlreichen Zuhörern aus den gebildetsten Ständen Wiens, vielen Fremden, und nicht selten von einem grossen Theile des hohen Adels besucht. Die schönsten Concerte dieser Art fanden zur Zeit des Congresses statt, wo selbst Seine K. K. Hoheit, der als Kenner und Beschützer der Tonkunst hoch verehrte Erzherzog Rudolph einigen Aufführungen beyzuwohnen geruhte, und sich stets eine glänzende Versammlung interessanter und hoher Fremden hierbey einfand.

Was jene musikalischen Genüsse den Zuhörern besonders werth und unvergesslich machte, war nicht nur der Umstand, dass die vorzüglichsten Werke der Tonkunst gegeben, sondern selbe auch in möglichster Vollendung ausgeführt wurden; denn Streicher beharrte auf seinen Forderungen an Künstler um so strenger, als ihm jede oberflächliche und mittelmässige Ausübung unerträglich war und er bey seinen musikalischen Aufführungen nicht die Sinne nur auf Augenblicke angenehm beschäftigen, sondern durch die Musik das Gemüth erheben, für alles Schöne und Gute begeistern und dem fühlenden Zuhörer einen Begriff von wahrer Musik geben wollte. Mit gleicher Strenge forderte er bey dem Vortrage von Gesangstücken nicht nur Reinheit des Tons, sondern auch eine richtige, deutliche Aussprache und Declamation dessen, was mittelst des Gesanges vorgetragen werden sollte. Was seine Beharrlichkeit und sein glühender Eifer da vermochte, wo es die Beförderung wohlthätiger Absichten galt, bewährte er ausser vielfältigen anderen Gelegenheiten am Vorzüglichsten bey dem Unternehmen einer grossen Musik im Jahre 1812 zum Besten der Abgebrannten Badens nächst Wien, zu welchem Ende Händel's grosses Oratorium: Timotheus oder die Gewalt der Musik, durch 579 Künstler und Dilettanten aufgeführt wurde *). Wenn man berücksichtigt, welche Mühe, welche aufopfernde Selbstverläugnung und Begeisterung zur Erreichung eines solchen Zwecks gehören; wie genau man mit den Mitteln zur Ausführung bekannt seyn muss und wie schwierig es bleibt, eine so grosse Anzahl Mitwirkender zu einem Ganzen zu

*) Eine nähere Würdigung dieses merkwürdigen Concerts findet sich im Sammler, dem vaterländischen Blättern und der Wiener Zeitung des Jahrgangs 1812.

vereinigen; wer erwägt, welche Hindernisse Scheelsucht, Eitelkeit, persönliche Rücksichten und dgl. jedem grossartigen Unternehmen in den Weg legen; wer dann der Aufführung beyzuwohnen Gelegenheit hatte, welche rücksichtlich der bewundernswürdigen Vollkommenheit alle Erwartungen übertraf, der wird sich von der musikalischen Bildung, dem Rufe und Vertrauen, welches sich Streicher bey den gebildetsten Bewohnern Wiens erworben hatte, so wie von seinem unerschütterlichen Eifer, welcher nur den edeln Endzweck im Auge behielt, eine richtige Vorstellung machen können. Ausser dem Danke aller wahren Musikfreunde fand er den schönsten Lohn in dem Bewusstseyn, durch seine Anstrengungen den Armen eine Einnahme von mehr als 29000 Fl. verschafft zu haben. In Folge dieser Aufführung mit dem Reichthume der musikalischen Kräfte und Mittel Wiens bekannt geworden, entwarf er in jener Zeit, um die Kunstfreunde Wiens öfter zu solchen grossen Concerten zu vereinigen, den Plan zur Errichtung eines grossen Musik-Vereins, welcher in veränderter Gestalt die Entstehung der Gesellschaft der Musikfreunde des östreichischen Kaiserstaats zur Folge hatte.

Um die Verbesserung des Kirchengesanges an den beyden in Wien befindlichen Gemeinden Augsburgischer und Helvetischer Confession hat er sich durch die auf seine Kosten unternommene Errichtung einer eigenen Singschule, deren Zöglinge den Gesang der Gemeinde leiten, ehrende Verdienste erworben. Erhebend ist es, durch diesen Singverein die schönen Choralmelodieen richtig vortragen zu hören, und den wohlthätigen Einfluss zu bemerken, welcher hierdurch auf den bessern Gesang der Gemeinde selbst gewonnen wird.

Hohe kirchliche Feste wurden durch Aufführung grösserer Chöre von Händel und anderen klassischen Meistern gefeyert. Höchst zweckmässig war seine Einrichtung, die Choräle von den geistlosen, die Andacht auf eine höchst widrige Art störenden Vor- und Zwischenspielen zu befreyen und ihnen einen gleichmässigen Rhythmus dadurch zu ertheilen, dass die Vor- und Zwischenspiele meistens nur aus vier Vierteln bestehen, in gleichem Tacte mit dem Chorale sich bewegen und dem Geiste der Melodie angemessend sind.

Seine Ansichten und Wünsche über einen würdevollen, erhebenden Choralgesang hat Streicher in der Vorrede des von ihm herausgegebenen Melodieenbuches zum Gebrauche bey dem öffentlichen Gottesdienste der evangelischen Gemeinde ausgesprochen, so wie er auch gewonnen war, in der Vorrede zu einem Choralbuche seine Erfahrungen und Ansprüche hinsichtlich eines edeln zweckmässigen Orgelspiels niederzulegen, worzu ihn aber der Ruf in eine höhere Welt verhinderte.

Welche Wirkungen aber ein Choralgesang und ein von dem Sinne für Religiosität und Erbauung geleitetes Orgelspiel hervorbringen könne, hat der Verewigte jedes Mal bewährt, wenn er bey feyerlichen Gelegenheiten Führer und Leiter des Gesanges der versammelten Gemeinde war; denn ihm vor Vielen war es eigen, die um sich her versammelten Sänger, wenn gleich mit beharrlicher Strenge, in Tact, Ton, Aussprache und edlem Ausdrucke der Worte dahin zu vereinigen, dass sie das zu Singende wie mit einem Hauche, wie von einem und demselben Geiste bewegt, vortrugen und der von ihm geleitete Chor der Dollmetscher der Gedanken und Gefühle war, die einst Dichter und Compositeur in dem Augenblicke hoher Begeisterung empfunden hatten.

In diesem Sinne wurden die Aufführungen klassischer Werke, wie z. B. Orpheus von Gluck (denn nur solchen widmete er seine freye Zeit mit Vorliebe), in den letzten Jahren seines Lebens veranstaltet. Dass er mit solchen Forderungen an künstlerische Darstellungen ein Feind alles Oberflächlichen seyn musste, lässt sich leicht erklären. Strenge in seinem Urtheil war er jedoch stets bereit, dem sich ihm nähernden, entschiedenen Talente durch Lehre, Rath und That die Bahn zur Kunst zu ebnen.

Ausser der Musik beschäftigte er sich die letztere Zeit in den Stunden der Muse vorzüglich mit einer Biographie Schiller's, in welcher er, als vertrauter Freund des unsterblichen Dichters, manches Neue mittheilen und besonders über dessen, bisher mit geheimnissvollem Dunkel bedeckt gewesene Flucht von Stuttgart interessante Aufschlüsse geben konnte. Da dieses Manuscript nur noch der letzten Feile bedarf, um dem Drucke übergeben werden zu können, so steht zu hoffen, dass es den zahlreichen Verehrern des grossen Dichters nicht lange entzogen bleiben werde.

Der persönliche Charakter des Verstorbenen zeichnete sich durch Festigkeit und strenge Rechtlichkeit aus, welche im Vereine mit dem regsten Sinne für Wohlthätigkeit ihm die allgemeine Achtung erwerben musste, der er sich in so hohem

Grade zu erfreuen hatte. Als Familienvater höchst verehrungswürdig und aus früherer Erfahrung wohl wissend, dass Talent und Kenntnisse ein sichreres Kapital, als Reichthum, seyen, blieb die sorgfältigste Erziehung seiner beyden Kinder stets sein grösstes Augenmerk.

Damit sein einziger Sohn dereinst die Gesammterfahrungen des Vaters im Fache des Instrumentenbaues gehörig benutzen könne, war er eifrig bemüht, diesen mit allen Mitteln und Kenntnissen auszurüsten und ihm durch ausgebreitete Reisen Gelegenheit zu verschaffen, auch jene Fortschritte kennen zu lernen, welche in neuerer Zeit der Instrumentenbau in anderen Ländern gemacht hat.

Er sah seine Erwartungen noch viele Jahre vor seinem Tode in Erfüllung gehen, indem der Sohn durch eigene Erfindungen bewies, dass er sein Fach, gleich seinen würdigen Aeltern, aus einem höhern Gesichtspuncte und nicht als blose Erwerbsquelle betrachte.

Nach dem am 16ten Januar v. J. erlittenen Verluste seiner trefflichen, in vielfacher Beziehung interessanten, als Mutter höchst verehrungswürdigen Gattin, mit welcher er in 39jähriger Ehe lebte, zog er sich ganz von dem Geschäft zurück und überliess dem Sohne von nun an die alleinige Führung desselben.

Trotz seines Alters von 71 Jahren, an Geist noch Jüngling, prophezeihte auch seine körperliche Constitution noch langes Leben. Da überfiel ihn plötzlich die Grippe, an deren bösartigen Folgen er nach kurzem Krankenlager am 25sten May v. J. in den Armen seiner Kinder verschied und eine Welt verliess, in der auch ihm manche Sorgen und Kämpfe, manche schmerzliche Erfahrungen zu Theil geworden waren und in welcher er für den kleinen Kreis der Seinen und seiner wahren Freunde als ein Vorbild freudigen, uneigennützigen und rastlosen Strebens für alles Wahre und Schöne lebte und wirkte. *F. M.*

Recension.

La Médecine sans Médecin, Opéra comique en un Acte, Paroles de MM. Scribe et Bayard, Musique de F. Herold, Partition réduite avec accomp. de Piano.— Das Heilmittel, komische Oper in einem Aufzuge nach dem Französischen u. s. w. für die deutsche Bühne bearbeitet von J. D. Anton. Vollständiger Klavier-Auszug. Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr.

Das Operchen ist schwankhaft genug zusammengereiht, aus dem gewöhnlichen Leben gegriffener, mit edelmüthigem Ausgange gewürzter Spass, der sein Stündchen gut unterhalten wird. Die Uebertragung in's Deutsche ist auch nicht übel, manchmal sogar noch scherzhafter, wenn die Hauptrolle des Arztes gut gefasst und mit zuweilen etwas ändernder Laune durchgeführt wird. Denn der Scherz hat bekannter Maassen das Eigene, das nicht selten etwas zu viel oder zu wenig ihm die Wirkung nimmt; auch hat er etwas Locales, was geschickt beachtet seyn will. Geschieht das, so wird das freundliche Stückchen grösstentheils angenehm wirken, so leicht es auch zusammengesetzt ist. Es macht weiter keine Ansprüche, weder dem Texte, noch der Musik nach.

Gleich die Ouverture trifft diesen anspruchslosen, scherzhaften Ton, ohne zu grosse Erwartungen zu erregen, was überall vortheilhaft ist. Sie ist ganz einfach, in welcher Ungesuchtheit die einzelnen barocken Einwürfe mehr wirken, als wenn sie gedrängt in Reih und Glied aufmarschiren. Die Idee dieser Ouverture ist gar nicht lang, die Ouverture selbst ist es. Es ist das durchaus in solchem Genre kein Tadel, vielmehr ein Lob, sobald, wie hier, nur mit einer Art von Idee verschiedentlich gehandelt werden soll. Wir sind daher gewiss, dass Liebhaber der neuern französischen Opernmusik an ihr, der leicht ausführbaren, ein gutes Amusement haben werden. Die sämmtlichen Gesänge der hübschen Operette bestehen aus 8 Nummern auf 89 Langfolio-Seiten, ohne den französisch und deutsch vorgedruckten Text der Oper.

Das erste Duett zwischen Agathen und ihrem Vater, der beklommen seinem Bankerott entgegensieht, den er der Tochter verbergen will, ist trotz der Noth so gefällig als möglich, ja sogar französisch gut. Agathe merkt doch, dass dem Papa nicht wohl ist, und will einen Arzt besorgen, den er nicht will. Allein der Doctor Darmentieres, den das wohlthätige Kind bey kranken Armen kennen gelernt hat, wird geholt. Der joviale Mann hält selbst nicht viel auf Pülverchen und curirt die Armen z. B. lieber mit gefüllten Geldbörsen. Während Arzt und Töchterchen conversiren, tritt Miss Berlington in den Laden (wo Alles vorgeht),

Seidenstoffe auszuwählen, eine der einträglichsten Kranken unsers Arztes, die bald darauf in No. 2 ihre Krankheitsgeschichte absingt, wenn nicht bedeutend, doch komisch genug. Er räth ihr als Recept die Kunst, altern zu lernen. Agathe setzt darauf das Gespräch mit dem Arzte fort, worin sie eines Abenteuers mit einem jungen Manne gedenkt, der sie und ihre verletzte Tante, bey einem Wagenradbruch, in den seinigen aufgenommen, was der gute Doctor für ein Heirathe-Omen nimmt. Agathe versichert, der Vater wolle gar nichts vom Heirathen hören, und singt dieses Hauptstück in einer Romanze ab, die sich nicht übel ausnimmt. Mit dem Vater bekommt der Arzt darauf seine liebe Noth: allein er versichert, ihn zu curiren. Arthur, der Neffe der Miss Berlington, auch Patient des Doctors, kommt. Sie singen ein Terzett, worin der Kaufmann über sein nahes Unglück verzweifelt, der Arzt, dass er nicht weiss, was dem Manne fehlt, und Arthur freut sich, den Doctor noch einmal zu sehen, da er in einer Stunde abreisen will. Alles echt französisch declamirt. Der ganz nichtige Text macht schon an sich die negativ hübsch klingenden Töne possirlich, die noch dazu auf den Hrn. Delaroche Verzweiflung passen, wie Faust auf Auge. Das ist eben gerade recht und macht die Sache wirklich lustig. — Jetzt merkt der Doctor Papa's Krankheit, denn er wird blass, als Arthur einen Wechsel von 10000 Franken vorweist. Alles im Terzett, das sicher gefallen wird. Hr. Delaroche tritt ab und Beyde zwiesprechen. Arthur gesteht ihm, er habe schreckliche Langweil und darum finde er es gescheut, sich zu erschiessen. Das singt er in einer Arie No. 4, in Accorden und Rhythmen flink französisch und wiederum possirlich. Der joviale Doctor bringt seinen unbeweglichen Patienten wenigstens dahin, dass er kalt den Wechsel zerreisst und eine Viertelstunde hier auf ihn warten will. Unterdessen verschreibt Arthur sein ganzes Vermögen der Tante, die ihn hasst, und schickt ihr den Brief. Jetzt kommt Agathe und — von dem zerbrochenen Wagenrade her erkennen sich die Liebenden. Es folgt also ein entzücktes Duett, das recht hübsch geht und, lebhaft vorgetragen, seinen Eingang nicht verfehlen wird. Am Ende ist auch der Doctor wieder da, freut sich über Arthur's lebhaften Puls, treibt ihn bis zum Heirathswort und schickt ihn in den Garten, wohin er zuvor Agathen gehen hiess. Hr. Delaroche wird auch zum Jawort inclinirt und findet es nur noch nöthig, dem Hrn. Schwiegersohne zu sagen, dass seine Tochter nichts hat. Arthur ist darüber sehr froh und versichert, er habe auch nichts. Doctor und Papa stutzen und die Geschichte explicirt sich in einem Quartett, worin sich nur die beyden Liebenden ganz zufrieden zeigen. Delaroche will zwar sein gegebenes Wort halten, aber der Doctor will nicht. Dass es hier nun mit der Harmonie manchmal luftig genug aussieht, begreifen unsere Leser, und wir bewundern diess weit weniger, als die Geduld, solche Texte zu componiren. Das Quartett ist also wieder kurios und muss Spass machen, wie die nachfolgende Rede des seltsamen Doctors: „Nun sind sie Alle wieder krank und ich bekomme die Schuld. Macht mir den Kopf nicht toll! Es gibt kein undankbareres Volk, als die Patienten, denen man das Leben gerettet hat: mein Seel, die Anderen sind viel vernünftiger, die schweigen doch wenigstens still" u. s. f. Nun kommt die Miss Tante angefahren. Der Doctor capitulirt allein mit ihr, die nach der Vorschrift auf einem Gute ihres Neffen an einem schottischen Gebirgssee leben soll. Er ist ausser sich und sagt ihr, sie könne das Nebel-Clima schlechthin nicht aushalten, in einem Jahre sey sie todt. Das und Aehnliches wirkt; im Finale verspricht ihr der gute Doctor 20 Jahre Leben länger, wenn sie den fatalen Brief zerreisst. Da wird die Dame grossmüthig und Alles hat ein lustiges Ende.

Wird auch Niemand behaupten, dass diese Musik des sel. Herold sich den guten Zeiten der französischen Opernmusik, d. i. den Zeiten, die vorüber sind, glücklich anreihe: so wird sie doch unter den jetzigen französischen Operetten unter die besseren gezählt werden müssen. Sie verhält sich, bey allen Seltsamkeiten, namentlich zu den neuesten Auber'schen Opern ziemlich wie eingesprengtes Erz zu Glimmer. Man kann sich doch daran erlustigen, und so ist sie denn Allen, die französische Opernmusik lieben, unbedingt als amusanter Zeitvertreib bestens zu empfehlen.

Uebrigens hat die ausgezeichnete Verlagshandlung eben so viel dafür gethan, als für viele andere, die bereits angezeigt wurden; es sind auch von dieser Oper eine vollständige Partitur, Orchesterstimmen und ein deutsches Textbuch gedruckt worden.

Notiz. Musico wurde einst vorzugsweise der Kastrat der Opera seria genannt. Seit Rossini ist er aus der flatterhaft gewordenen Oper gewichen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Wir kehren nun zur Oper zurück. Die Königsstädter Bühne gab, wie vorerwähnt, neu: „Ludovic der Corsikaner", komische Oper in zwey Acten, Musik von Herold und Halévy. Das Stück ist zwar ziemlich unwahrscheinlich, doch im Verlaufe der Handlung spannend, nicht ohne Interesse und besonders den musikalischen Situationen günstig. Ein verbannter Corse hält sich zu Albano bey Rom auf und liebt die Besitzerin eines Meierhofes, welche indess dem unbekannten Verwalter nicht eher ihre Gegenneigung zuwendet, bis er sie aus Eifersucht durch einen Pistolenschuss gefährlich verwundet hat und dafür den Verbrechertod erleiden soll. Das Mitleid der schönen Francesca steigert sich nun urplötzlich zur Leidenschaft und ein Pardon trifft noch zuletzt zeitig genug ein, um die Execution des Todesurtheils zu hindern und die Verbindung zu schliessen. Ein alberner Vetter und ein trunkener Hauptmann der päpstlichen Truppen sind belustigende Nebenfiguren. Herold's Musik ist in seiner bekannten Weise melodisch fliessend, nicht eben neu, doch natürlich und in Liedern und Romanzen angenehm. Halévy hat mehre Motive von Herold recht glücklich ausgeführt, künstelt jedoch mehr in der Modulation und Instrumentirung. Ein Quartett im ersten Acte gefiel so, dass der Schluss da Capo gerufen wurde. Der Haupteffect beruht auf einer kühnen Transition von dem scharfen H- (Cis-) dur nach dem beruhigenden Es dur, mit artiger Melodie und lebendigen Rhythmen. Noch frappanter wirkt die recht geschickte Verbindung eines Trinkchors der Soldaten mit dem Gebet der Francesca. Der Pistolenschuss auf der Bühne vollendet den Knalleffect des ersten Actschlusses. Der zweyte Act ermattet in der Handlung und Musik, es bedurfte einiger Einlagen und des spannenden Theatercoups, dass eine ganze Compagnie Soldaten auf einen Unbewaffneten die Gewehre anschlägt, um noch das Interesse der Zuschauer zu fesseln. Unnatur und Bühnen-Effect ist auch in diesem französischen Theaterproducte reichlich zu finden. Die Oper gefällt indess als zeitgemäss und durch gute Ausführung der Madame Schodel, wie der Herren Holzmiller und Fischer unterstützt. Noch verdient die Leistung des Königsstädtschen Theater-Orchesters erwähnt zu werden, welches in neuster Zeit Beethoven's Pastoral-Symphonie, wie die eroica mit grosser Präcision als Zwischenacte ausgeführt hat. Dass auch diese schwerer verständlichen, grossartigen Musikstücke das ziemlich gemischte Publicum lebhaft ansprachen, zeugt von den Fortschritten geistiger Cultur. — Sonst wissen wir von beyden Bühnen nichts weiter zu berichten, als dass die beyden Demoiselles Elsler kurz vor Weihnachten hier eingetroffen und in dem Ballet „Blaubart" u. s. w. mit gewohntem Beyfall aufgetreten sind. Doch scheint der lebhafte Enthusiasmus sich etwas gemässigt zu haben. Die „Zauberflöte" sollte mit neuen Decorationen ausgestattet werden; es blieb indess bey einigen Auffrischungen der Hintergardinen. — Reich und mannigfaltig waren die musikalischen Genüsse. Am 2ten December gab der Hr. Concertmeister Léon de St. Lubin ein interessantes Concert, in welchem derselbe sich mit einem neuen Violin-Concerte eigener Composition, von grossartigem Style, als eben so kunstfertiger, wie geschmackvoller Spieler zeigte. Nur der Anhäufung zu grosser Schwierigkeiten hätte es nicht bedurft, um dennoch der Virtuosität des Concertgebers die verdiente Anerkennung widerfahren zu lassen. Sehr schön ist der zarte Ton des Hrn. de St. Lubin, seine grosse Reinheit der Intonation, wie die Eleganz und Sauberkeit seines Violinspiels. Dem. Sabine Heinefetter sang vor ihrer Abreise nach St. Petersburg zum letzten Male vor einer grössern Versammlung in diesem Concerte, ohne jedoch einen so allgemein ergreifenden Eindruck, als auf der Bühne zu bewirken. Herr W. Hauck trug mit grosser Fertigkeit neue glänzende Variationen für das Pianoforte in der jetzt beliebten Bravourmanier beyfällig vor. Am Schlusse des Concerts, welches auch Dem. Grünbaum durch eine Arie aus Idomeneo und Hr. Mantius durch den Vortrag von Beethoven's Adelaide verschönten, trug Herr Kapellmeister Léon de St. Lubin noch ein eben so schweres, als seine technische Kunstfertigkeit in volles Licht setzendes Divertimento für die Violine über ungarische Nationalmelodieen vor und erwarb sich dadurch allgemeinen Beyfall der sehr zahlreichen Zuhörer.

Der Raum gestattet uns nicht, den Inhalt der Möser'schen und Ries'schen Soiréen detaillirt anzugeben. Wir bemerken daher nur, dass in der achten Möser'schen Soirée Beethoven's Geburtstag (am 17ten December) durch seine Ouverture zur Weihe des Hauses (C dur), sein erstes Pianoforte-

Concert in C dur (auch à 4 mains arrangirt) von Hrn. W. Taubert mit Feuer und Geschmack gespielt, und die B dur-Symphonie No. 4 des gefeyerten Meisters würdig in Erinnerung gebracht wurde. In den Ries'schen Quartett-Soiréen, deren zweyter Cyclus bereits begonnen hat, hörten wir, ausser einem schönen Quintett von Onslow in G moll, auch ein neues Quintett von Felix Mendelssohn-Bartholdy in A dur, welches die Erfindungskraft des kunstgeübten Tonsetzers, doch auch dessen Neigung zu tiefem Ernst und das Vorbild der letztern Werke Beethoven's auf's Neue bewährte. Zugleich hat indess die Richtung des jungen Componisten ein so geistig reines, edles Streben, dass wir demselben nur einen mehr kindlich heitern Sinn und vorherrschenden Lebensmuth wünschen, um nicht zu sehr dem Ernste nachzuhängen, denn „heiter ist die Kunst", um uns ein Bild der ewig sich wieder verjüngenden Natur aufzustellen, wie auch Trost und Erquickung auf den rauhen Lebenspfaden zu gewähren. —

Noch vor dem Schlusse dieser langen Kunst-Epistel sind zwey erfreuliche Ereignisse, wenn gleich vorgreifend, zu erwähnen. Zuerst, dass der seit Anfang July v. J. von der Bühne entfernte treffliche Sänger Bader als Cortez am 10ten d. mit dem glücklichsten Erfolge, lebhaft begrüsst und ehrenvoll ausgezeichnet, wieder aufgetreten ist. Dann, dass Mad. Schröder-Devrient auf drey Monate für unsere Oper im nächsten Frühjahr gewonnen seyn soll. Auch wird Dem. Taglioni uns wahrscheinlich im nächsten Carneval einen Besuch abstatten. Die neue Oper des Hrn. Baron v. Lichtenstein wird auch wahrscheinlich bald zur Aufführung gelangen. Hoffentlich soll der Januar-Bericht nicht wieder so lange ausbleiben, auch kürzer ausfallen, als der gegenwärtige. Möchte es von diesem heissen können: „Gut Ding will Weile haben."

Neufchâtel in der Schweiz. Hr. Faubel, Kammermusikus und erster Clarinettist der Königlich baierschen Hofkapelle, und Dem. Halbreiter aus München gaben hier am 6ten Januar ein Concert, welches allgemeinen Beyfall erhielt. Hr. Faubel ist ohnstreitig ein grosser Künstler auf der Clarinette. Sein Ton, Vortrag ist bezaubernd; eben so sehr ist die Ruhe und Leichtigkeit zu bewundern, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten überwindet. Sein Spiel zeugt von der vollendetsten Kunstausbildung. Dem. Halbreiter, eine junge, anspruchslose Sängerin, zeigte sich als Meisterin im deutschen und welschen Gesange. Ihre volle, umfangreiche Stimme, so wie ihr Vortrag eignet sich besonders für das Pathetische und Leidenschaftliche. Besonders gelang ihr die schwierige und feurige Arie der Agathe aus dem Freyschütz. — In einer unbekannten Arie von Rossini zeigte sie viel Gewandtheit und eine seltene Sicherheit. Sie ist für diesen Winter für die Concerte in Bern engagirt.

Kurze Anzeigen.

Acht Orgel-Vorspiele, sowohl zum Studium, als auch zum Gebrauch beym Gottesdienste componirt — von Adolph Hesse. 42stes Werk. No. 26 der Orgelsachen. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

Dieses neue Heft des schon hinlänglich gekannten Componisten und tüchtigen Orgelspielers wird mässig geübten Organisten für beyde angezeigte Zwecke sehr dienlich seyn. Das Pedal ist obligat. Was die Erfindung betrifft, so dürfte diese neue Sammlung sogar manche seiner früheren übertreffen. Die Bearbeitung ist sorgfältig und bringt in den Accordreihen manches Ueberraschende ohne Gesuchtes, am wenigsten durch zu Grelles entstellt. Nichts als eine einzige Kleinigkeit hätten wir zu bemerken, die vielleicht für einen orthographischen Eigensinn angesehen wird. Man mag es überlegen. In No. 2 hätten wir nicht wie bey a), sondern wie bey b) geschrieben:

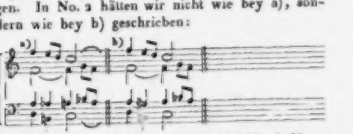

Uebrigens haben wir nur einen Druckfehler in No. 1 der zweyten Klammer, im vierten Tacte der linken Hand gesehen, wo das letzte Viertel *es*, anstatt *ges*, heissen muss. Das Heft ist also auch von Seiten der Correctheit wie der Schönheit empfehlenswerth.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Sechszehnte

Lieferung. Die Jahreszeiten, Oratorium von Jos. Haydn. Mit der Partitur und den vorhandenen Klavier-Auszügen übereinstimmend. Berlin, bey Trautwein.

Nützlichkeit und Billigkeit des Preises dieser Lieferungen sind öfter schon in diesen Blättern besprochen worden; die Beschaffenheit dieser Ausgaben ist nicht minder bekannt. Wir haben also nichts hinzuzusetzen, als dass diese erwünschte Veröffentlichung des Stimmenabdrucks mit Bewilligung der rechtmässigen Eigenthümer Breitkopf und Härtel in Leipzig geschehen ist, was sich von einer so rechtlichen Verlagshandlung ohnediess nicht anders erwarten lässt. Wir wünschen dem guten Unternehmen glücklichen Fortgang.

Auswahl aus Friedrich Wollank's musikalischem Nachlasse herausgegeben von dessen Freunden. Dritte Lieferung: Gesangstücke. Berlin, bey Trautwein. Pr. 1½ Thlr.

Die ersten drey deutschen Lieder sind überaus einfach in Melodie und Begleitung. Die italienische Cavatine für Alt oder Bariton ist es nicht minder. Es folgt ein kleines Duett für zwey Soprane, dessen Wesen nicht anders sich ausspricht. In dieser einfach freundlichen Weise sind diese Gesänge sämmtlich gehalten, mögen sie deutschen, italienischen oder französischen Text haben, für eine, zwey oder drey Stimmen geschrieben seyn. Die Melodieen sind öfter wie italienische und die ganze Sammlung wird sich viele Liebhaber gewinnen.

Sonate en Si min. (H moll) pour le Pianoforte et Violoncelle composée — par J. B. Gross. Oeuv. 7. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Der erste Satz ist sehr bewegt, für beyde Instrumente schön geführt, durch gute Verschmelzung der Perioden ausgezeichnet. Das sanft wehmüthige Ende desselben überrascht nicht blos, sondern wirkt sehr gemüthlich. Menuetto moderato ist wunderlich schwankend, als sey das Gemüth ungewiss, wohin es sich wenden soll, was das Andantino, $\frac{12}{8}$, F dur, in zarte Melodieen voll innern Sehnens übergehen lässt, die bald im Presto, $\frac{2}{4}$, in stürmendes Verlangen rauschen, das, ein Kampf um Ruhe, mächtig vorwärts treibt, als trüge der schwankende Kahn den rudernden Fischer an's entgegengesetzte Ufer seines Verlangens. Die Sonate hat Charakter und verdient alle Empfehlung. Die Ausstattung ist vortrefflich.

Sonatine pour le Pianof. composée par D. Schlesinger. Oeuv. 12. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Das Werkchen ist für Anfänger sowohl zum Einüben, als für etwas vorwärts geschrittene Schüler zum Spielen vom Blatte nützlich und an sich hübsch, ohne auf höhern Werth Ansprüche zu machen. Seiner Leichtigkeit wegen ist es folglich auch solchen Dilettanten zu empfehlen, die sich ohne viele Mühe mit leicht zu übersehender und auszuführender Musik erheitern wollen.

Introduction, Thème et Variations pour le Pianoforte tirée du Quintetto Oeuv. 24 de G. Onslow et arrangée par Richard Noch. Dresde, chez A. R. Friese. Pr. 12 Gr.

Einleitung, Thema und Variationen (sieben) sind sehr hübsch und angenehm wirksam; Alles gut klaviermässig geschrieben, nicht schwer und doch brillant; für mässige Spieler nützlich und ergötzlich. Einiges werden sie wohl auch einzuüben nöthig haben, das kann und wird ihnen nur um so lieber seyn. Sie mögen das Werkchen beachten, aber auch einige Druckfehler, die sie verbessern lassen mögen, wenn sie dieselben nicht selbst finden sollten.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Laufe dieses Monats erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Ign. Moscheles, „Souvenir de l'Opéra." Fantaisie dramatique pour le Pianoforte, sur des Airs favoris chantés à Londres par Madame Pasta dans les Opéras de Bellini.

Leipzig, im Februar 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. Nº. 8. 1834.

Die Brüder Müller aus Braunschweig in Wien.

Joseph Haydn, der Vater des Quartetts wie der Symphonie, hat bekanntlich den grössten Theil seines Lebens in Wien zugebracht. Seine unvergänglichen Compositionen in jenen beyden Gattungen sind hier mit immer steigendem Enthusiasmus aufgenommen worden. Da die Ausführung von Quartetten leichter zu bewerkstelligen ist, als die von Symphonieen, so haben sich erstere auch weit schneller und allgemeiner verbreitet, als diese. Zu den Haydn'schen Quartetten kamen die von Pleyel, welche, wenn sie sich auch an Geist und Tiefe mit jenen keineswegs vergleichen lassen, doch durch ihre angenehmen Melodieen zur Aufnahme des Geschmacks an dieser Gattung von Tonwerken wesentlich beygetragen haben. Nun trat Mozart mit seinen herrlichen sechs ersten Quartetten auf, welche, alle Vorzüge seiner Erfindung und seines Styls vereinigend, sich zwar, ihrer Gestaltung nach, an die Haydn'schen anschlossen, in ihrem Baue jedoch sich auf einer mehr grandiosen Basis erhoben. Endlich erschienen van Beethoven's Quartette, in welchen er Anfangs — immer jedoch schon mit scharf ausgesprochener Eigenthümlichkeit — die von Haydn gebrochene, von Mozart in seiner Weise eingeschlagene Bahn verfolgte, bald aber von derselben abwich und zuletzt sie völlig verliess. Bey Weitem die meisten aller dieser Tonwerke wurden hier erzeugt und hier zuerst zu Gehör gebracht. Die Musikfreunde waren davon so begeistert, dass kaum eine gebildete Familie in Wien zu finden war, in welcher nicht ein oder zwey Abende jeder Woche der Aufführung von Quartetten geweiht gewesen wären. Von diesen Aufführungen waren viele gut, manche vortrefflich zu nennen, und man darf daher ohne Anmaassung behaupten, dass Wien die Wiege und der Sitz der Quartett-Musik war. — So stand es zur Zeit, als man sich noch versammelte, um werthvolle, gediegene musikalische Compositionen mit Lust und Liebe im Geiste des Autors aufzuführen und sich daran zu ergötzen. Als man aber — vor ungefähr 20 bis 25 Jahren — anfing, in der Absicht zusammen zu kommen, sich zu produciren und die Aufmerksamkeit, wie den Beyfall der Gesellschaft nicht mehr auf das Werk, sondern auf die Person zu lenken; verschwand allmählig die Lust am Quartette, das, mit wenigen Ausnahmen, diese Absicht zu fördern nicht geeignet ist. Die abendlichen Unterhaltungen dieser Art wurden daher immer seltener; zuletzt dürften kaum mehr fünf oder sechs Häuser in dieser grossen Residenz zu finden gewesen seyn, worin der musikalische Genuss die frühere Richtung beybehielt, und hätte nicht der verstorbene Schuppanzigh mit seinen wackeren Gefährten durch öffentliche Aufführungen den Funken von Liebe zum Quartett noch glimmend erhalten, er würde seit Jahren schon völlig erloschen seyn.

Diess wurde vorausgeschickt, theils um zu zeigen, dass die hier befindlichen älteren Musikfreunde, welche einstimmig versichern, das, was die Herren Müller im Quartettspiele leisten, in solcher Vollendung nie gehört zu haben, competente Beurtheiler in der Ausführung dieser Musikgattung seyen; theils weil es das Verdienst jenes Brüder-Vereins unstreitig erhöht, in einem Fache der Tonkunst Enthusiasmus erweckt zu haben, von welchem sich beynahe die ganze ausübende und zuhörende Gesellschaft längst abgewendet hatte.

Der geringe Zuspruch, welchen die erste Müller'sche Quartett-Unterhaltung fand, lieferte für das Letztgesagte den traurigen Beweis, und er war um so auffallender, als den Brüdern ein höchst ehrenvoller Ruf von Berlin und Dresden her vorausging. Allein schon dieses erste Mal war das Entzücken der Anwesenden eben so gross, als ihre Anzahl klein war; diese vermehrte sich mit jeder neuen

Unterhaltung in dem Maasse des zunehmenden Beyfalls; für das sechste Concert waren schon einige Tage vorher alle Sperrsitze bestellt, und bey dem achten konnte der geräumige Saal die Zudrängenden nicht mehr fassen, dergestalt, dass viele derselben genöthigt waren, auf dem Orchester Platz zu suchen. Ein solcher Erfolg konnte bey dem gegenwärtigen Stande des musikalischen Geschmacks nur durch so ausserordentliche Leistungen bewirkt werden, als die der Brüder Müller sind.

Das Spiel dieser Künstler ausführlich beschreiben zu wollen, bliebe ein eitler Versuch: man muss es selbst hören und fühlen, um sich einen Begriff davon machen zu können. Man glaubte Alles gesagt zu haben, indem man an jedem Einzelnen die auch in den schwierigsten Lagen, in der höchsten Applicatur immer haarscharfe Reinheit der Intonation, die Schönheit des Tons selbst, die ungemeine Nettigkeit und Klarheit der Tongänge auch in der geschwindesten Bewegung — an Allen vereint aber ihr ausserordentliches Zusammenspiel pries. Wenn diess letztere allerdings schon bewundernswerth ist, in so fern man darunter auch blos das möglichst genaue Zusammentreffen der vier Stimmen, selbst in den kleinsten Tacttheilen, versteht, möge das Zeitmaass so schnell seyn, als es wolle, oder dasselbe nach des Autors Vorschrift zeitweise verändert werden; so ist dieses doch eben so wenig das einzige, als es das höchste Verdienst ihrer Ausführung ist. Der unbeschreibliche Reiz derselben liegt ausserdem noch darin, dass die vier Ausübenden nicht nur in Hinsicht der Mechanik, sondern auch in jener der Auffassung der Composition — dem Geiste und dem Gefühle nach — auf das Vollkommenste übereinstimmen; dass der Vortrag, was Energie oder Zartheit in allen möglichen Abschattungen, so wie was den hinreissenden Schmelz in den melodischen Steilen betrifft, eine kaum denkbare Gleichheit erhält; dass Jeder sich auf den Grad von Wirksamkeit, der ihm durch den Tonsetzer angewiesen ist, gewissenhaft beschränkt, und jede Gelegenheit, jedes Mittel verschmäht, auf Kosten des Ganzen zu glänzen; kurz, dass alle vier gemeinschaftlich darnach zielen, das Werk, nicht aber sich selbst, in das günstigste Licht zu stellen. Daher enthalten sie sich aller, seit einiger Zeit eingerissenen Willkühr in der Ausführung, welche von Einigen mit der prunkvollen Benennung: „Freyheit im Vortrage" sehr unverdient beehrt wird. Daher entfernen sie sich nicht nach Gefallen und Laune von der durch den Autor vorgezeichneten Ausführungsweise; spielen nicht piano, forte oder fortissimo nach eigenem Guldünken, und steigern das Letztere nie bis zum widrigen Gekreische; bringen nicht Ralentando's an, wo dem Tonsetzer von keinem geträumt hat, und übertreiben diese eben so wenig dort, wo sie vom Autor vorgeschrieben sind, sondern wissen sie stets mit dem herrschenden Zeitmasse in das richtigste Verhältniss zu setzen; daher machen sie von dem sogenannten tempo rubato keinen die Composition entstellenden Missbrauch; kurz, sie massen sich nicht an, den Tonsetzer verbessern zu wollen, sondern begnügen sich damit, seine Intention zu durchdringen, sie auf das Vollkommenste und in wahrer Verklärung den Zuhörern darzulegen.

Einige — zur Ehre Wiens nur Wenige — meinten, die Herren Müller verständen wohl Fesca's, Onslow's und Mozart's, nicht aber Haydn's und Beethoven's Quartette vorzutragen, indem sie für diese zu wenig Energie, für jene zu wenig Humor besässen; und ein scherzhafter Anonymus äusserte sich in Beziehung auf Beethoven, die Herren hätten ihn „mit den herrlichsten Miniaturfarben auf Porzellan gemalt, vortrefflich getroffen, aber roth und weiss, nicht braun und gelb." — Deren, die aus Erfahrung wissen, wie Haydn seine Compositionen ausgeführt haben wollte, möchten nicht Viele mehr leben. Der Vortrag derselben ist auf die gegenwärtige Generation nur durch Ueberlieferung gekommen, diese aber, nach dem Grade der individuellen Fähigkeiten und der Verschiedenheit des Geschmacks so häufig und mannigfach modificirt worden, dass wohl Niemand die ursprüngliche, vom Autor selbst gebilligte Vortragsweise mit Bestimmtheit mehr anzugeben wüsste und diese nur durch Verstand, Geschmack und Empfindung gefunden werden kann, welche Eigenschaften die Brüder Müller in so vorzüglichem Maasse besitzen, dass man mit Sicherheit annehmen darf, ihre Vortragsweise sey die rechte. Was den Humor insbesondere betrifft, so vermeiden die Herren Müller, aller Uebertreibung feind, die in Haydn's Quartetten befindliche naive Laune zu grazienlosem Muthwillen umzubilden, und thun auch hierin nicht mehr, als der Autor eben gewollt hat. — Beethoven anbelangend, so ist, wenn er bey der Ausführung seiner Werke manchmal eine bis in's Wilde gehende Kraft verlangte oder doch nicht missbilligte, dieses wohl nur seiner schon frühzeitig begonnenen

findet. Diese Musik könnte man also ganz eigentlich einen deklamatorischen Gesang nennen, denn, wiewohl die Töne desselben ganz und gar nicht geschickt wären, dem sprechenden Deklamator zur Vorschrift zu dienen, so ist doch das Wesen der Deklamation im Allgemeinen, nämlich das durch die Empfindung in den Worten bestimmte Steigen und Fallen der Töne, ohne eigentliche, d. h. ausdrucksvolle oder darstellende Melodie hier im Singen beobachtet. Das Deklamatorische in diesen Worten lässt sich noch weiter verfolgen. Kehren Sie die Figur der Noten zu dieser ganzen Zeile um, lassen Sie die Stimme steigen, wo sie bey Mozart fällt, und fallen, wo sie im Originale steigt, so dass sie nicht in die Oktave, sondern in die Terz des Schlussakkordes eintritt, so haben Sie statt des Ausdrucks eines mit Schmerz gemischten Unwillens, den Ausdruck schmerzlicher Resignation, welcher hier, wo es darauf ankam, den Muth des Jünglings zu beleben, am unrechten Orte gewesen wäre. Die folgenden vier Zeilen enthalten ebenfalls nicht einen reinen Ausdruck der Empfindung, sondern eine reflektirende Erzählung, mit welcher sich die Musik nicht zum vollkommnen Gesange verbinden kann. Der Ausdruck der Empfindung, welche diese Worte begleitet, wiewohl sie von ihnen nicht selbst ausgesprochen wird, fällt also wieder in das Gebiet der Instrumentalmusik, und Sie haben öfters bemerkt, wie ausdrucksvoll der Fagott bey dieser Stelle eine eigene klagende Melodie führt. Sobald aber die eigentliche Erzählung vorüber ist und die eigne Empfindung in den Worten: „ich musste sie mir rauben sehen" wieder hervortritt; so bekommt auch der Gesang seine Melodie wieder; der Ausruf: „ach helft!" hingegen, welchen der Gesang nicht erreicht, ist deklamatorisch — in der angegebenen Bedeutung — und der rein erzählende Zusatz: „war alles, was ich sprach" blos recitirend. Jede mit Kunstgeist gearbeitete Komposition wird eine solche Auseinandersetzung zulassen und Mozarts Opern sind voll von Beyspielen dieser Art.

„Wie ich sehe, so hat sich unter dem Gespräch Ihre Meynung geändert. Anfänglich waren Gesang und Deklamation Dinge aus ganz verschiedenen Welten, die so wenig, als Geist und Materie einen Uebergang in einander zuliessen. Jezt aber haben wir ohne viel Schwierigkeit sogar beyde in demselben Gesangsstück vereinigt gefunden, und es kann auf dem eingeschlagenen Wege nicht fehlen, dass wir nicht für manche Stellen in Opern die Deklamation im Singen als einzig möglichen Ausdruck finden sollten."

Das werden wir allerdings, und nach dem, was wir im Anfang unsers Gesprächs über den Begriff „Verhältnis" ausgemacht haben, sollte Sie dieses kaum befremden.

„Ich glaubte nicht, dass dieses zur Sache gehörte, und hielt diese Erklarungen nur für eine etwas pedantische Einleitung, durch welche nichts ausgemacht würde, als Dinge, worüber bey keinem Menschen noch Zweifel entstanden sind."

Sind Sie aber gegenwärtig von dieser Meynung zurückgekommen?

„Aufrichtig zu sprechen, noch nicht ganz. Ich habe Alles bisher über die Hauptsache Gesprochene recht wohl verstanden, und doch kann ich nicht ablaugnen, dass sich von den anfänglichen Erlauterungen sehr wenig in meinem Gedachtnisse erhalten hat. Es mochte also wohl nicht so in die Hauptsache eingreifen, als Sie sich einzubilden schienen."

Lassen Sie uns sehen. Wir versuchen doch wohl jezt ein Verhaltnis zwischen Gesang und Deklamation aufzufinden, das heisst, nach den obigen Erklarungen, ihren Beziehungs- und Unterscheidungsgrund auszumitteln? Theoretisch war dieses leicht zu bestimmen. Denn das Gemeinschaftliche von beyden besteht darin, dass sie durch einen Wechsel von Tönen artikulirte Laute begleiten; der Unterschied hingegen liegt in der Harmonie, welche den Tonen des Gesangs ein eignes, von den gesungenen Worten unabhangiges Verhaltnis giebt, woran

und rasch zugenommenen Taubheit zuzuschreiben. Haben nun die Herren Müller — die sich vorzüglich bestreben, in ihren Mitteln die Linie ästhetischer Schönheit nie zu überschreiten, folglich auch die grösste Kraftanwendung, von Rauhheit fern, immer noch kunstgemäss schön zu erhalten — nur das Werk selbst, wie es sich ihnen darstellt, vor Augen und lassen sie die zufällige persönliche Disposition seines Autors unbeachtet, so dürfte diess wohl eher Lob, als Tadel verdienen. — So viel ist gewiss, dass das Uebermass, wo immer es statt findet, eben so wenig zu den Vorzügen eines Kunstwerkes gehört, als Beethoven's Genie in seiner „braunen und gelben" Gesichtsfarbe lag, die vielmehr, da sie das äussere Zeichen seiner innern Krankheit war, den Aufschluss über seinen Hang zu Extremen liefert. Wenn daher die Brüder Müller nur Beethoven „vortrefflich getroffen" haben, wie jener anonyme Recensent versichert; so muss man ihnen danken, dass sie — ohne seine Züge (worin doch der Charakter einer Physiognomie liegt) zu verfehlen — ihn durch ein angenehmeres Colorit veredelt haben.

Am besten widerlegen sich derley unhaltbare Bemerkungen durch die Wirkung, welche die Quartettaufführungen der Herren Müller auf alle gebildete, wenn auch der Musik unkundige Zuhörer gemacht haben, die sich bey raschen und glänzenden Stellen bis zu enthusiastischem Jubel, bey melodischen bis zu Thränen bewegt fühlten und einmüthig betheuern, dass innen die Kunstleistungen dieses vierfachen Kleeblatts lebenslang unvergesslich bleiben werden — ohne desshalb den entschiedenen Werth unserer heimischen ausgezeichneten Künstler im Mindesten zu verkennen.

Um dem jetzigen Geschmacke für Productionen (Bravourmusik) ebenfalls Genüge zu thun, hat Hr. Concertmeister Carl Müller sich auch allein in Bravour-Compositionen hören lassen und darin alle Eigenschaften eines Virtuosen vom ersten Range erprobt. Sein Bruder Georg stand in den mit ihm gespielten zweystimmigen Concertstücken ihm würdig zur Seite.

Noch darf nicht unerwähnt bleiben, dass die Brüder Müller mit so vielen Vorzügen auch die Krone derselben, die liebenswürdigste Bescheidenheit verbinden, und dass ihre Bildung und ihre Kenntnisse weit über die kunstmässige Behandlung ihrer Instrumente hinausgeht.

Wien, im Januar 1834. *J. F. von Mosel.*

Recensionen.

Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viole et Violoncelle composé — par D. Schlesinger. Oeuv. 14. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel; à Londres, chez Cramer, Addison et Beale. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unter den gedruckten Compositionen des Hrn. David Schlesinger, deren Hälfte wir ungefähr kennen, ist uns diese bey Weitem die ausgezeichnetste. Schon die blose Durchsicht der Hauptstimme erweckte in uns freudige Gefühle, welche beym Anhören dieses Quatuors sich so sehr steigerten, dass wir von einer wiederholt kritischen Beleuchtung kaum befürchteten, sie werde das Vergnügen an dem Werke verringern. Sie hat es auch nicht gethan, vielmehr ist uns das Quartett nur noch lieber dadurch geworden. Wir dürfen also getrost voraussetzen, unsere Anerkennung der Trefflichkeit dieser Composition werde auch bey unseren entfernten Freunden dieselbe Zustimmung finden, der sie sich bey unseren nahen, die mit dem Werke sich bekannt machten, bereits erfreut hat. Wir wünschen Hrn. Schlesinger, einem gebornen Hamburger, der sich seit längerer Zeit als Pianofortelehrer in London aufhält, Glück zu dieser Tondichtung und sind ihm dankbar für den Genuss, den er uns und Anderen damit bereitete.

Im Ganzen haben wir von dieser Composition die gute Ordnung zu rühmen, die mit Freyheit der Bewegung im Einzelnen sich in ungetrübter Einigkeit zu erhalten weiss. Durch Befreundung mit der letzten sichert sich die Ordnung vor einer gewissen Spiessbürgerlichkeit der Kunst, die sich allerdings gern mit ihr putzt und durch ihre vertrauliche Steifheit die liebe Ordnung ordentlich in unschuldigen Verruf gebracht hat. Dieses steif trockene Wesen liegt aber keineswegs in der Ordnung, sondern die plumpe Natur ihrer prosaischen Anbeter dichtet ihr dasselbe nur an oder stellt sie in ein falsches Licht. Hier hat sie ein sehr einnehmendes Wesen und bewegt sich so ungezwungen im zierlichen Geselligkeitsgewande, dass man es ihr sicher nicht ansieht, dass sie in ihrer Stille ganz andere Geschäfte treu besorgt. Das erweist sich aus dem Gange ihrer Harmoniefolgen, die nicht Vagabunden gleich umherbetteln, noch gecken-

haft kreuz und quer tollen, sondern einen sichern Anstand, so wie Abrundung und geschickten Zusammenhang haben. Zwar bemerken wir in dem geordneten Faltenwurfe des harmonischen Mantels einige ziemlich leichtfertig zusammengezogene Stellen, die wir nach strengem Gesetz nicht gut heissen dürfen: allein sie kommen gerade so vor, dass es scheint, als habe die Muse des Verf. besonnen nachlässig doch auch zuweilen einige beliebte Blösen geben wollen, die scheu sich wieder bergen, ohne Verlegenheit in die gute Unterhaltung zu bringen. Hören wir kürzlich, was seine Muse gibt und wie sie diess Mal ihr Wesen entwickelt.

Natürlich und fest leitet sie ein, gewinnt mit jeder ihrer Wendungen, die sich sehr gewandt mit einander verbinden und gegenseitig sich heben, Alles ernst-gefällig und freundlich-grossartig gehalten, so dass sie nach der ersten Unterhaltung, im All. $\frac{4}{4}$, C moll, sich in gute Achtung gesetzt haben wird. — Wie vertrauter geworden mit der Versammlung und inniger gestimmt, lässt sie ein sanftes Larghetto, $\frac{2}{4}$, As dur, erklingen, das zum sinnig Gefühlten das Erhabenere des ersten Satzes mischt. Die einfach schöne Gemüthlichkeit könnte beym ersten Vortrage leicht durch die etwas schwierigen Tactverhältnisse in's Unklare verfallen, was jedoch nicht die Schuld des Satzes, sondern der Vortragenden seyn würde, die sich nothwendig erst gehörig mit einander verständigen müssen. Dann wird das Ganze nicht nur völlig klar hervortreten, sondern durch die eigenthümliche Verwebung einen Reiz mehr erhalten. Das Brillante ist selbst in diesem gemüthlichen Satze nicht völlig übersehen worden.

Kräftig, etwas männlich düster mitten im Scherzhaften, welche Zusammenstellung jetzt nicht selten ist, schreitet das Scherzo, All. vivace, C moll, einher, das sich durch Unerwartetes, in wunderlichen, aber wohl ausgeführten Aufgaben und durch heitere Zwischensätze in C dur sehr eingänglich zu machen weiss. In allen drey Sätzen wird am Ende der Hauptgedanke schön wieder vorgeführt; im ersten stark anklingend, in den beyden anderen leise und langsamer verhallend.

Das Schluss-Allegro, $\frac{4}{4}$, C moll, lässt bey fest bewahrter Grundlage eines kräftigen Ernstes frisch bewegte Gestalten froh sich ergötzen im tüchtigen Spiele mit verschränkten, auch fugirten Formen. Die Sicherheit der Durchführung jedes Einzelnen und die stete Festhaltung des Hauptsatzes, der immer schön, oft eigen wiederkehrt, verleihen der Lust eine wohlthuende Ruhe, die um so erfreulicher wirkt, je mehr im tiefern Grunde, besonders in den Harmoniceenmassen, eine verhaltene Wehmuth fühlbar wird. Wir glauben, dass das geordnete und gedankenreiche Ganze nicht geringen Beyfall finden werde, den es auch nach unserer Ueberzeugung verdient. Das schön ausgestattete Werk ist der Mad. Dulcken, geb. David, gewidmet.

Grand Quintuor pour le Pianoforte avec accomp. de Violon, Viola, Violoncelle et Basse compose et dedié à Mr. Rémond Härtel par François Limmer. Oeuv. 13. (Propr. des édit.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 3 Thlr.

Hr. Limmer, der sich in Wien aufhält und ein Schüler des Ritters von Seyfried ist, hat sich in seinen Quartetten für Streichinstrumente, die uns nicht zu Gehör gekommen sind, von anderen Recensenten unserer Blätter grossen Beyfall erworben, vorzüglich als sehr geschickter Bearbeiter seines Stoffs. Diesen Ruhm einer geübt schönen Bearbeitung müssen wir ihm auch in diesem Werke unbedingt zuerkennen. Die Fertigkeit der sichern Handhabung aller Formen hat sich der Verf., wie es seyn muss, so sehr zu eigen gemacht, dass die Behandlung des Stoffs in der Ausführung dem Flusse der Gedanken auch in den verwickeltsten Fällen kein Hinderniss entgegensetzt. Die Vortheile einer guten Schule zeigen sich hierin in auffallender Bedeutsamkeit. Denn ob es schon wahr ist, dass die Schulbildung nicht eigenthümlichen Geist und Originalität zu verleihen vermag, wenn diese letzten nicht von Natur gegeben worden sind, so räumt sie doch alle die Hindernisse weg, die einer treuen Veranschaulichung des im Innern Lebenden sich mit hemmender Kraft, oft zerstörend, entgegenthürmen. Und das wäre nicht der sorgfältigsten Beachtung werth? Wir behaupten, dass nicht wenige geniale Anlagen nur darum spurlos zu Grabe getragen worden sind, weil sie entweder das Glück oder die Beharrlichkeit nicht hatten, dem nöthigen Ausbildungsgeschäft sich zu unterwerfen, dessen eifrige Beseitigung es ihnen erst möglich gemacht haben würde, die geistigen Einbildungen in Form und Gestalt umzusetzen und sie rein, wie sie im Geiste sich ankündigten, zu klarer Anschauung zu bringen. Mechanische Fertigkeit und Routine ersetzt wohl in Etwas den Mangel tüchtiger Schule, aber noch

lange nicht genug; es bleibt im Ganzen eine unbehagliche Verworrenheit zurück, die nur auf kurze Zeit im wüst gewordenen Leben verworrene Köpfe betäuben und überlisten, aber durchaus sich nicht lange mit Ehren erhalten kann. Wo es anders erscheint, da finden nur grosse und äusserst seltene Ausnahmen statt. So hohe Naturkräfte, die sich selbst, auch ohne viele Beyhülfe, Bahn brechen können und dann freylich, einmal zum Lichte gelangt, ganz Ausserordentliches leisten, sind äusserst selten, vielleicht alle Jahrhunderte nur einmal. Und dennoch wäre es vielleicht auch ihnen besser, sie hätten die Hülfe der Erfahrung benutzt. In unseren Zeiten kann dergleichen Mahnung nicht oft genug eingeschärft werden, ob sie nicht wenigstens in einigen Gemüthern eine gute Statt gewinnen möchte.

Unser Verf. besitzt aber nicht allein diese durch Fleiss erworbene Fertigkeit im Bearbeiten des Stoffs, sondern auch einen Gedanken- und Tonbilderreichthum, dem jener innere Einigungs-punct nicht mangelt, ohne den jedes, auch noch so fleissig gearbeitetes Kunstwerk die Anziehungskraft verliert oder entbehrt. In welchem jungen Tonsetzer sich aber Gedanken und Bearbeitungsgeschick vereinen, der ist einem Manne gleich, der von Vater und Mutter ansehnliche Güter erbte, deren Verwendung sich nicht gern vom blos Nothwendigen leiten lässt. So ist auch hier die Oeconomie des Ganzen nicht eben sparsam. Er überlegt noch nicht, dass Fest auf Fest die Gäste leicht ermüdet und dass ihnen ½ weniger meist wohlthätiger seyn würde. So könnte es auch im gegenwärtigen Quintett Manchem vorkommen, ob wir gleich bekennen, nicht darunter zu gehören. Lang ist es allerdings, aber man wird nur schwer sagen können, was daraus hätte weggelassen werden sollen: es ist zu lang gedacht, allein anziehend. Das Ganze füllt in der Pianoforte-Stimme 40 sehr schön gestochene Langfolio-Seiten.

Das All. energico, ¼, D moll, tritt mit Kraft und tüchtiger Arbeit auf, kunstreich und sehr imitatorisch durchgehalten, fast 16 Seiten lang. Das Scherzo (G moll) ist wild, beynahe verwegen, selbst an seinen gemässigten Stellen possirlich kühn. Das Trio beruhigt, wie gewöhnlich, schlägt jedoch zuweilen in den ersten Charakter um. Es ist etwas über 5 Seiten lang. Das Adagio molto con espressione, ¾, B dur, füllt 8 Seiten, ist aber sehr schön und gefühlvoll. Die übrigen Seiten nimmt das Finale ein, All. con fuoco, ¼, D moll. Die reichen Modulationen stören den Fluss nicht. Alle Instrumente sind stark und angemessen bedacht. *f.*, *ff.*, ja *fff.* rauscht nicht selten der Harmoniestrom. Für den Pianofortespieler ist es ein wahres Concert, ja es ist schwieriger, als manches Concert, und anstrengender auf alle Fälle. Ist im Concert, der Solosatz vorüber, so gewinnt der Concertist Ruhe. Hier aber ist keine Ruhe. Oft meint man, jetzt sey die Bravour vorüber, so geht sie erst recht an. Es erfordert also durchaus Kraft und sehr fertiges Spiel. Wer diese besitzt, wird Freude daran haben.

Nachricht.

Leipzig, am 5ten Februar. Unsere nützliche und Viele unterhaltende Euterpe gab unter Leitung ihres thätigen Musikdirectors, des Hrn. C. G. Müller, vom 14ten December v. J. bis heute an vollständigen Symphonieen: von Kalliwoda No. 1; von Beethoven No. 4 aus B dur und No. 5 aus C moll (sehr gelungen); vom Abt Vogler. Ouverturen: aus der Oper Lenore von Beethoven; aus Iphigenia von Gluck; Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber; aus Feodore von Seyfried; von Beethoven, Op. 124, und eine neue von C. G. Müller, die wir leider nicht hören konnten, weil die zehnte Unterhaltung vom Sonnabend auf den Sonntagmorgen verlegt worden war, den wir still zu benutzen gewohnt sind. An Concerten und concertirenden Musikstücken kamen vor: Potpourri für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott von F. Nohr, vorgetragen von den Mitgliedern Herren Stollberg, Faulmann, Rosenkranz, Pfau und Kretzschmar, überaus gelungen. Die Composition gehört zu den vorzüglicheren dieser Art und wird sich überall, wo sie gut vorgetragen wird, Beyfall erwerben. Die beliebte Concertante für vier Violinen von Maurer wurde von den Herren Winter, Ullrich, Sipp und Hunger gut gespielt und mit lebhaftem Beyfall aufgenommen. Desgleichen ein Violin-Concert von Grund, gespielt von Hrn. Ullrich. Variationen für Fagott von Jacobi, vorgetragen von Herrn Frach und ein Clarinetten-Concertino von Iwan Müller, geblasen von Hrn. Lopitzsch, hörten wir nicht. Auch Gesänge wurden in dieser Zeit hier vorgetragen: Die Rückkehr von Schreiber, componirt von Krug; eine Arie aus der Operette: „Der Corset" (ungedruckt), componirt vom Musikdirector Schubert; ein frisches

Soldatenlied; Jahresgruss, gedichtet von Ortlepp, componirt von C. G. Müller. Der ausgeführte Gesang wurde mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen. Die Composition ist reich harmonisirt, sehr erfahren instrumentirt, gehalten und fleissig durchgeführt mit entschiedener Neigung für seltene und dunkle Verwebungen, die wir für diesen Text lichter gewünscht hätten.

Unsere Sonnabends-Quartette, Kirchenmusiken und übrigen Kunstanstalten, von denen öfter gesprochen worden ist, erhalten sich in Ehren. Das Theater wird fleissig besucht und nächstens soll Herold's „Pré-aux-Clercs" zur Vorstellung gelangen. Dann das Nöthige vom Theater. Wir gehen über zu den

Extra-Concerten.

Das erste wurde von unserm beliebten Opern-Sänger Hrn. Hauser zum Vortheil der Wittwe des in Armuth verstorbenen Tenor-Sängers Hrn. Höfler's veranstaltet. Der gröste Theil unserer bekannten Künstler war dabey thätig und die Säle des Hôtel de Pologne waren so besetzt, dass etwas spät Kommende, zu denen wir in der Regel gehören, nichts als ihr Geld anbringen konnten. Die Einnahme ist glänzend ausgefallen. Leipzig Wohlthätigkeitsinn bewährte sich auch diess Mal, wie schon oft. Vom Concerte selbst können wir demnach nichts berichten, als dass die Wahl der Aufführungen sehr mannigfaltig, dem Zwecke angemessen und auch an sich gut war.

Am 9ten December brachte Hr. Carl Eduard Hering, Musiklehrer in Dresden, sein neues Oratorium: „Der Erlöser" vor einer zahlreichen Gesellschaft im Saale des Gewandhauses zu Gehör. Die Solopartieen hatten die Fräul. Gerhardt und Grabau und die Herren Eichberger, Pögner, Hauser und Rolle übernommen. Die Composition eines Oratoriums ist das Schwierigste, was der heilige Gesang aufzuweisen hat. Doppelt schwierig wird das Unternehmen in unseren Tagen, wo das Oratorium bereits angefangen hat, aus seinem Charakter zu schreiten, indem es sich dem religiösen Drama, nach unserm Dafürhalten, weit mehr zugewendet oder sich in ein solches verwandelt hat, als es sich mit der Eigenthümlichkeit desselben verträgt. Wie wäre es denn bey der fast allgemeinen Vorliebe zum Romantischen, wir möchten lieber sagen zum Wilden, zum Ineinandermengen, von einem jungen Manne anders zu erwarten, als dass er das Oratorium in dieser übertriebenen Art, die der Jugend so nahe liegt, auffassen sollte? Das Gedicht, von Adolf Pröls, hat manche schöne Stelle, ist aber zu lang: der Text zählt über 11 eng gedruckte Seiten, und die Verbindung des Gerichts der Sünder mit dem oft behandelten Erlösungsstoffe, dem erst geschehenden, ist zwar ein neuer, aber kein glücklicher Gedanke. Zwölf namhafte Personen und eine Stimme, dazu Chöre der Engel des Gerichts, der Engel des Himmels, der Freunde Jesu, der Sünder, der Frauen aus Jerusalem, der Priester, der Krieger und Priester und der höllischen Geister sind zu viel. Was für ein Geist und welche Umsicht gehört dazu, diess Alles gehörig zu sondern, charakteristisch zu scheiden und diese Massen wiederum durch das grosse Band der Einigung zu einem lebensvollen Ganzen von eigenthümlicher Gestaltung zusammenzufassen! Es wäre ein Wunder, wenn ein solches und zwar erstes Oratorium eines noch so jungen Mannes den kritischen Anforderungen alle Genüge leistete. Wäre aber nichts am Werke, so würden wir schnell darüber hingehen und der Wahrheit gemäss einfältig berichten, dass die Aufführung vom Publicum lebhaft applaudirt worden ist. So erwies sich der Componist z. B. sehr geschickt in der Kunst des Instrumentirens. Wie sehr diese Kunst in neuerer Zeit sich verbreitet hat und ganz vorzüglich in Teutschland, ist zum Erstaunen: aber Mass und Ziel darin halten, sich zur rechten Zeit beschränken, damit die Massen dadurch um so ergreifender wirken, ist nicht zum Erstaunen. Noch mehr gereicht es dem jungen Componisten zur Ehre, dass er sich nie zu gemeinen Motiven herabgelassen hat: allein der Wechsel, das Aufeinanderhäufen, so wie das zu lange Ausdehnen derselben, was Beydes der Jugend eigen ist, muss beschränkt und geordneter werden. Man irrt, wenn man lang oder bunt für Reichthum hält. — Endlich wird jetzt im Allgemeinen das Einfache zu wenig in Ehren gehalten, so dass die Klarheit darüber zu Grunde geht, oder doch der melodische Fluss völlig in den Hintergrund tritt. Diesen Zeitfehler hat auch Hr. Hering für sein Tugend gehalten. Am allerwenigsten sind die Hauptvocalarien respectirt worden, was gerade so viel taugt, als wenn alle Menschen befehlen wollten, was sie freylich jetzt gar zu gern möchten. Das bringt Wirre, die sich nur noch in grossen Haufen etwas ergötzlich ausnimmt. Darum gerieth auch das Massenhafte in Chören in der Regel besser, als der Sologesang, der auch in diesem Oratorium zurücktritt, mit wenigen Ausnahmen.

Daher ist es auch begreiflich, dass jetzt immer die Hölle mit ihren Teufeln am besten gelingt, der Himmel kommt dabey schlecht weg. So auch hier: die Teufelschöre sind offenbar das Gelungenste im Werke; namentlich ist der erste Höllenchor: „Wir haben gesiegt!“ von entsetzlicher Wirkung, die noch ungeheurer seyn würde, wenn des Aufragens der Neuern nicht überall zu viel wäre. Am wirkungslosesten steht er da, der Wirkungvollste, Jesus Christ, der sich freylich auch, wie der liebe Gott, zum Sänger wenig schickt. Man sollte das anders einrichten. — Uebrigens hat Hr. Hering durch Composition und Aufführung dieser Musik an Umsicht und Einsicht zuverlässig viel gewonnen, wozu wir das Unsere gern und wohlwollend beytragen möchten. Er muss nun durch Erfahrung wissen, dass er im Ganzen zu viel, zu breit gearbeitet hat, und wir würden ihm nicht wohl wollen, wenn wir diess auch nur bemänteln. Er wird nun um so lieber seine gestärkte Kraft an Bearbeitung solcher Stoffe wenden, die leichter zu übersehen und zusammenzuhalten sind, als ein den grossartigsten Stoff umfassendes Oratorium, zu dessen würdiger Vollendung keine Gluth der Jugend auszureichen vermag, sobald nämlich nicht blos auf Glanz des Einzelnen, sondern auf gediegenen, vollgültigen Werth eines Kunstganzen gesehen werden soll, welches höhere Weihen wir dem jungen Manne zuzutrauen Ursache zu haben glauben.

Zwey Concerte der Gebrüder Eichhorn und ihres Vaters fanden am 11ten und 13ten Januar im Hôtel de Pologne statt. Schon vor vier Jahren hörten wir die beyden Knaben auf ihren kleinen Geigen so fertig und rein spielen, dass wir erstaunten. Wie sehr auch eine gute, verbesserte Unterrichtsmethode die jetzige Jugend begünstigt: so möchte sich doch die grössere Anzahl sehr jugendlicher Virtuositäten nicht durch sie allein erklären lassen. Nachahmungsreiz, Bewunderungsliebhaben, erhöhtes Talent durch allgemeines Achten der Tonkunst, dadurch verstärktes Treiben der Aeltern und belebterer Fleiss der Jugend selbst mögen in und für einander wirken. Wie dem auch sey, es ist ausserordentlich, was beyde Knaben leisten. Jetzt ist Ernst, der älteste, 12 Jahr, und Eduard 10. Hr. Kapellmeister L. Spohr hat ihnen schon früher ein sehr rühmliches Zeugniss ausgestellt, worin Reinheit, Sicherheit, Präcision und Fertigkeit so bedeutend gerühmt werden, dass der erfahrene Mann versichert, es dürfte bisher von so jungen Knaben auf der Violine dergleichen wohl schwerlich geleistet worden seyn. 1832 waren sie mit ihren Aeltern in London, wo sie die glücklichsten Geschäfte machten. Fast ein Vierteljahr wohnten sie dort mit dem damals daselbst anwesenden Paganini in einem Hause, wo sich Paganini, nach der Aussage des Hrn. Eichhorn, einen geschickten Bassisten, grosse Verdienste um die künstlerische Bildung beyder Knaben erworben haben soll. Dasselbe ist von L. Spohr zu rühmen. — Von London begaben sie sich nach Paris, wo sie ein halbes Jahr lang in allerley Theatern und Gesellschaften glänzten. Von hier setzten sie ihre Kunstreise im nördlichen Frankreich und in den Niederlanden mit Glück fort und sind nun, nach kurzem Aufenthalte in ihrer Heimath, wieder auf einer neuen zweyjährigen Reise durch Teutschland nach Petersburg begriffen. Sie sind aus Coburg gebürtig. — Hier bewährten sie in Compositionen von Spohr, Paganini, Beriot, Wassermann und Mayseder in allen oben gerühmten Eigenschaften grosse Fortschritte, vorzüglich Ernst. Selbst die schwierigen, von München wohl zu sehr vernachlässigten und herabgesetzten, von Anderen unbezweifelt zu hoch gehaltenen und zu oft angewendeten Flageolettöne und andere Paganini'sche Künste überwinden sie mit bewundernswerther Geschicklichkeit. Die jungen Virtuosen werden also überall willkommene Aufnahme finden, die wir ihnen auch angelegentlich wünschen. Nicht minder wünschen wir aber auch, dass sie nach Beendigung dieser Kunstreise eine gute Zeit in irgend einer häuslichen Ruhe leben mögen, damit die anderweitige Bildung der heranwachsenden Knaben, welche die Reisen durchaus nicht begünstigen, besser bewerkstelligt und nicht zu lange hinausgeschoben werden möge, eben so die eigentliche Kunstbildung. Denn jetzt sind sie schlechthin genöthigt, immer nur zu spielen, was der Menge am schärfsten eingeht: das ist aber nur ein Theil der Kunst, und zwar derjenige, welcher nicht am längsten ausdauert, vielmehr bald genug dahinfährt, wo keine Blume blüht.

Am 27sten Januar kam endlich nach manchen Hindernissen und Verschiebungen Hrn. Louis Schunke's Extra-Concert zu Stande, das unter die sehr besuchten gehörte. Ausser den beyden Ouverturen zu Villanella rapita von Mozart und zu Prometheus von Beethoven und mehren von Fräulein H. Graben schön ausgeführten Gesangstücken,

erfreute uns der Concertgeber mit Beethoven's grossem Pianoforte-Concert aus Es dur und mit eigenen Compositionen. Als Pianofortespieler gehört der etwa 22jährige junge Mann unter die bedeutenden; seine Fertigkeit, vorzüglich der rechten Hand, ist gross, die Spielart nett, der Vortrag zart, und sein Streben hat im Ganzen fühlbar das Würdigste zum Vorbilde. Das Concert von Beethoven aus Es dur ist bekanntlich das schwerste, was dieser Meister schrieb, besonders im Tacte und im Zusammenspiele mit dem Orchester. In letzter Hinsicht blieb zwar Einiges zu wünschen übrig, was wir jedoch weder dem Concertgeber, noch dem Orchester aufbürden, wie es die in solchen Fällen gewöhnlichen Parteyungen bald links bald rechts gethan haben. Ein Concert, wie dieses Beethoven'sche, lässt sich nach einer einzigen Probe durchaus nicht von allen Seiten vollkommen schön ausführen, am wenigsten, wenn es so lange nicht öffentlich zu Gehör gebracht wurde, wie hier. Entweder muss da der Klavierspieler manche Stellen durch harte Accente zu sehr schärfen, und das ist nicht schön, oder es hängt vom Glück ab, wie es eben trifft. Auch fand man den Bass des Instruments, was Hr. Schunke spielte, nicht stark genug. Der Schlusssatz hätte ein wenig langsamer genommen werden können. — Als Componist ist der junge Mann gleichfalls sehr beachtenswerth und es wird in dieser Hinsicht bald mehr von ihm die Rede seyn. Die Fantaisie brillante für das Pianoforte allein über deutsche Thema's war vortrefflich, gefiel allgemein und gelang trotz der Schwierigkeit meisterhaft. Der Concertsatz mit Orchester hatte manches Eigene und wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Noch mehr, als dieser Satz, der uns vielleicht nur als Theil eines unbekannten Ganzen etwas ungewiss liess, sprach uns ein freundliches, schwieriges, sehr schön vorgetragenes Rondo brillant für das Pianoforte allein an, das sich gewiss viele Freunde gewinnen wird, wie der junge Künstler selbst, der noch in unseren Mauern weilt und sich hier zu gefallen scheint. Möge es seinen regen Bestrebungen gelingen, bald in seinen besten Werken Anerkennung zu finden, und möge sein guter Sinn ihn vor den Abwegen bewahren, die jungen Künstlern jetzt noch mehr als je gefährlich sind!

Kurze Anzeigen.

Grande Ouverture et Marche triomphale composée pour la fête musicale de Cologne 1832 par Ferd. Ries, Oeuv. 172, arrangée en Grande Harmonie militaire pour Flûte en Mi b, 2 Flûtes en Fa, Clarinette en Mi b, 4 Clarinettes en Si b, 4 Cors, 4 Trompettes, 3 Trombones, 2 Bassons, Serpent, Basson russe, Ophicleide, Tymballes, Caisse roulante et grosse Caisse — par Joseph Küffner. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 6 Fl.; 3 Thlr. 8 Gr.

Das Werk selbst ist bereits besprochen worden, sowohl in Beurtheilungen, als in Nachrichten. Für so stark besetzte Militärmusik eignet es sich gewiss dem vorherrschenden Geschmacke des Zeitalters zufolge. Herr K. hat sich bereits als guter Bearbeiter für diese Art Musik hinlänglich bekannt gemacht. Auch dieses Arrangement wird die Ansprüche solcher Musikchöre befriedigen. Wir machen daher mit Vergnügen darauf aufmerksam.

Drey deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof. componirt — von W. A. Mozart (Sohn). Wien, bey Artaria und Comp. Pr. 48 Kr. C. M.

Nicht eigentliche Lieder, sondern durchcomponirte Gesänge liefert das Heft. Der erste Gesang: „An den Abendstern" ist dem Liede ähnlich, sehr einfach, empfunden und angemessen gehalten. Er allein wiegt manche andere Sammlung auf, so schön ist er und dazu so leicht ausführbar. „Das Finden" ist schon etwas schwieriger, der glühendern Leidenschaftlichkeit wegen, gegen andere unserer Zeit betrachtet, immer noch einfach und bey gutem Vortrage wirksam. „Bertha's Lied in der Nacht", aus dem Trauerspiele: „Die Ahnfrau" genommen, ist gleichfalls sehr eingänglich. Die empfehlenswerthe Sammlung ist der Frau Milder-Hauptmann gewidmet.

Sechs Lieder von Emmy. Der Italiener; der Britte; der Franzose; der Schweizer; der Russe; der Deutsche — für 4 Männerstimmen in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 30 Kr., oder 20 gGr.

Klingend, aber nicht charakteristisch. Andere Gesänge dieses Componisten haben uns ohne Vergleich besser gefallen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar. N°. 9. 1834.

Maximilian Stadler. (Nekrolog.)

Die Kunstwelt verlor am 8ten November v. J. einen ihrer ehrwürdigsten Priester, Oestreich den Nestor seiner Tonsetzer; Abbé Maximilian Stadler ging ein in's Friedenthal zu seinen schon lange vorausgeeilten Jugendfreunden und Kunstgenossen: Mozart, Haydn und Albrechtsberger. — Sein Geburtsort ist der an der Reichsstrasse gelegene schöne Marktflecken Melk, und den ersten musikalischen Unterricht erhielt er in der dortigen herrlichen Benedictiner-Abtey gleiches Namens, wie nicht minder durch den eigenen Vater, bürgerlichen Bäckermeister, der ein grosser Verehrer der Tonkunst und ziemlich bewandert im Violin- und Harfenspiel war. Im Jahre 1758 kam der zehnjährige Knabe als Sopranist in das Cistercienserstift Lilienfeld, woselbst er die Grammatical-Klassen absolvirte und zugleich auf dem Klavier und auf der Orgel fleissig sich übte. In den Zeitabschnitt jener fünf Jahre fallen zugleich auch die Erstlinge seiner Compositionsversuche, nämlich eine Sopran-Arie, von zwey Violinen und Bass begleitet — ein Salve Regina für vier Singstimmen, Violinen und Orgel — und die später durch den Stich bekannt gewordene sogenannte „Würfel-Menuette," —

Nachdem er in der Folge das Studium der Humaniora im Jesuiten-Collegium zu Wien beendigte und als Organist des dortigen Seminars schon Aufsehen erregte, entschied er seinen Beruf für die Theologie; trat in den Benedictiner-Orden, begann den 8ten November 1766 in Melk sein Noviziat, legte den 21sten November 1767 Profess ab und erhielt am 13ten October 1772 die Priesterweihe. Nachstehende Compositionen datiren sich aus dieser Periode: 6 Trio's für Saiteninstrumente; 13 kleine Klavier-Sonaten; ein Violoncell-Concert; 3 Magnificat; eine Messe; eine Litaney; eine Cantate mit Orchesterbegleitung; 6 Klavier-Sonaten; 6 Salve Regina; 3 Quartetten; 30 deutsche Lieder; ein Veni Sancte Spiritus; 3 kurze Messen; 2 Litaneyen; ein Miserere; 2 solenne Messen; 4 Antiphonen; 2 Pastoral-Motetten; Responsorien; 2 grosse Cantaten; 2 Melodrama's; eine Ode von Denis; Arien und Chöre zu einem Schäferspiele. —

Binnen 10 Jahren bekleidete Stadler abwechselnd die Lehrkanzel der Moral, der Kirchengeschichte und des canonischen Rechts, versah einen auswärtigen Pfarrdienst, galt übrigens als einer der stärksten Klavier- und Orgelspieler seiner Zeit und ward eben zur Prioratswürde in's Stift zurückberufen, als Kaiser Joseph II. Säculariſations-Edict erschien und die Aufhebung sämmtlicher Klöster herbeyführte. Unserm Stadler fiel noch ein glückliches Loos; denn er erhielt die Ernennung als Abbé Comendatair 1786 in Lilienfeld und 1789 in Kremsmünster. Nach der unter Kaiser Leopold bald erfolgten Wiedereinsetzung der Herrenstifte verblieb Stadler im Weltpriesterstande, bezog aus dem Religionsfond die ihm gebührende Pension und privatisirte in Wien von 1791 bis 1803, worauf ihm das Pfarramt in der Vorstadt Altlerchenfeld und 1810 jenes im landesfürstlichen Markte Böhmischkrut übertragen wurde. Daselbst verweilte er, bis ihn nach 6 Jahren Kränklichkeit und annehmendes Alter zur Seelsorge untauglich machten; so sah er sich denn bemüssigt, 1815 seine Resignation einzureichen; er kehrte wieder nach Wien zurück, erholte sich bald von den Anstrengungen seines äusserst beschwerlichen Pfarrdienstes und genoss bis zum letzten Athemzuge einer beneidenswerthen Gesundheit, welche ihm Tag täglich bedeutende Excursionen zu machen gestattete. Fortwährend thätig für die Kunst fand er doch noch, trotz der vielseitigsten Berufsgeschäfte, Muse, folgende Werke auszuarbeiten: 6 Klavier-Sonatinen; eine Cantate; eine Balletmusik; 3 grosse Sonaten und 3 Fugen;

mehre italienische Sopran- und Bass-Arien; Arrangements zu 6 Stimmen der Opern: Orfeo, Idomeneo, Così fan tutte, Zauberflöte, Schauspieldirector, Medea, Lodoiska, Elisa, und Lehmann; eine Serenade; vierstimmige Todtenlieder mit Orgel; ein Te Deum laudamus; ein Offertorium; eine Klavier-Sonate mit Horn; das bekannte Visitenbillet, als Antwort auf Joseph Haydn's Karte; mehre Menuetts; zwey Scenen aus Polyxena mit Klavierbegleitung; Credo, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei in Es; ein Alma und Regina coeli; 5 Chöre aus Polyxena; die Befreyung Jerusalems, Oratorium; ein grosses Requiem in C moll; Klopstock's Frühlingsfeyer; die Hymne: „Gott!" von Gerstenberg; der 50ste und 112te Psalm; Chor aus Tiedge's Urania; Offertorium: Magna et mirabilia; Hymnus: Salvum fac Domine; ein deutsches Vater-Unser und Salve regina; 24 Psalmen nach Mendelssohn's Uebersetzung, für eine Singstimme mit Klavier; zwey Vocalchöre: „An die Versöhnung" und „Glaube, Hoffnung und Liebe"; Alma redemptoris, Ave Regina, Regina coeli, Salve Regina und 10 lateinische Psalmen, vierstimmig mit Orgel; Vorspiel und Fuge für das Pianoforte; ein kurzes Requiem; zwey Messen; Asperges, Vidi aquam, Tantum ergo und Ecce sacerdos magnus. — Vieles, doch bey Weitem nur der kleinste Theil der hier aufgezählten Compositionen ist durch den Druck verbreitet; so kam es denn, dass der überbescheidene Meister der Mitwelt, sogar in seinem eigenen Vaterlande, lange nicht so bekannt geworden, wie es der Classicität nach der Fall hätte seyn sollen. Erst als er während seines Domicils in Böhmischkrut auf Anregung des kunstsinnigen Grafen Moritz von Dietrichstein Exc. und seines wärmsten Verehrers, des um die Tonkunst so hoch verdienten Hrn. Hofraths von Mosel, zu Heinrich von Collin's Gedächtnissfeyer jene fünf Chöre aus dessen Tragödie: Polyxena in Musik setzte und diese das erste Mal am 15ten December 1811 im grossen Universitäts-Saale der Kaiserstadt zu Gehör gebracht wurden, da staunte Alles ob der herrlichen Diction, der geistreichen Auffassung, des harmonischen Reichthums, einer jugendlich erblühenden Phantasie, und solch' reizenden Instrumentalspiels, das nur mit jenem in Haydn's unsterblichen Oratorien verglichen werden mag; ja man tadelte mit Recht die fast sträfliche Zurückgezogenheit eines solchen Genius, der nunmehr, selbst überrascht durch den überaus glänzenden Erfolg, den dringenden Bitten seiner Freunde nicht länger zu widerstehen vermochte und unverzüglich mit Lust und eiserner Beharrlichkeit in seiner ländlichen Einsamkeit die Composition eines grössern Werks begann. Die Wahl traf das in Collin's Nachlasse vorgefundene fragmentarische Oratorium: „Die Befreyung von Jerusalem"; des verklärten Dichters leiblich und geistig innig verwandter Bruder Matthäus von C. unterzog sich dessen Ergänzung, und Stadler vollendete das eben so grossartige, als umfangreiche Werk in einer relativ kaum denkbar kurzen Frist. Die erste Aufführung fand abermals im Universitäts-Saale den 9ten May 1813 zu einem frommen Zwecke statt; die zweyte war jene in den Annalen der Kunstgeschichte verewigte Production, welche die Gesellschaft der Musikfreunde am 22sten November 1816 in der k. k. grossen Reitschule durch einen Gesammtkörper von beyläufig 700 Individuen unter der musterhaften Oberleitung des Hrn. Hofraths von Mosel veranstaltete, und welche einen unvergesslichen Eindruck hinterliess. Dass das herrliche Tongemälde später im Stich erschien und auch an anderen Orten mit gleich ungetheiltem Beyfalle gekrönt ward, sind allbekannte Thatsachen. — Bemerkenswerth bleibt, dass Stadler zwischen 1810 und 1833, also von seinem 62sten Lebensjahre angefangen, gerade die gehaltvollsten Kunstwerke erschuf; denn ungeschwächt erhielten sich seine Geisteskräfte, und unter den Sinnen offenbarte sich nur bey dem Gehör eine allmählige Abnahme; dagegen aber leistete ihm sein Augenlicht fortwährend die trefflichsten Dienste, so dass er ohne Beyhülfe eines Vergrösserungsglases die feinsten Schriftzüge zu unterscheiden vermochte; wie er denn z. B. in dem k. k. Archive und a. d. der Hofbibliothek gern sich beschäftigte, Materialien zu einer leider unvollendet gebliebenen Geschichte der Musik seines Vaterlandes sammelte, Excerpte machte aus seltenen Manuscripten der Niederländer Josquin, Ockenheim, Mouton u. s. w. und selbe in unser übliches Notensystem übersetzte; ja sogar Chöre der persischen Derwische Mewlewi zweystimmig mit Klavierbegleitung notirte. — So erreichte denn der ehrwürdige Greis, stets heiter, zufrieden, wohlwollend und menschenfreundlich, jedem angehenden Kunstjünger, der vertrauungsvoll sich ihm näherte, gütig freundlich mit Rath und That beystehend — von seiner Geburtsstunde (welche er selbst auf den 4ten August 1748 festsetzte) das beneidenswerthe hohe Alter von 85 Jahren,

5 Monaten und 4 Tagen. Seinem Leichenbegängnisse wohnten Antheil nehmende Freunde aus allen Ständen bey; einer der hochherzigsten veranstaltete bey den Exequien (den 14ten November) die Aufführung des Mozart'schen Requiems, so wie die Gesellschaft der Musikfreunde am 28sten d. M. in der Hofpfarrkirche eine höchst gelungene Wiederholung dieses seines Lieblingswerks, für dessen Vertheidigung er sogar die Scheu, öffentlich als Schriftsteller zu debutiren, überwand. Allerdings war doch nur Er unter seinen Zeitgenossen in der zur Sprache gebrachten Streitfrage ganz bestimmt der allercompetenteste Schiedsrichter. Mozart's intimster Freund, und von dessen Wittwe ersucht, den handschriftlichen Nachlass zu ordnen, willfahrte er im Beyseyn ihres nachmaligen zweyten Gatten, des königl. dänischen Legationsraths Ritter von Nissen, dem ihn ehrenden Wunsche, und nahm auch für sich eine diplomatisch treue Copie des nach mehr als drey Decennien angefochtenen Requiem, Kyrie und Dies irae, welche gegenwärtig sammt dem Autographen des Domine und Hostias (früher Eigenthum des Herrn Hofkapellmeisters Eybler) den Schätzen der k. k. Hofbibliothek einverleibt sind.

Nicht minder schrieb er damals das Trio zu einer defect vorhandenen Menuett, und ergänzte die kleine Klavier-Phantasie, C moll, durch Hinzufügung des zweyten Theils; Alles so ganz in des Schöpfers Geist, dass sogar der Eingeweihte den getheilten Ursprung nicht einmal zu ahnen im Stande ist. Ueberhaupt hegte er für Mozart eine unbegrenzte Verehrung, weil er ihn verstand, wie Wenige nur, und dessen Compositionen am Pianoforte vorzutragen und mit des Meisters eigenem Hauche zu beleben wusste, wie vielleicht nur das Kleeblatt von Mozart's besten Schülerinnen: die Fräul. von Natorp, Auernhammer und Kurzböck; — eben so hoch schätzte er Händel, die Bach's, Gluck, Haydn und Beethoven, wiewohl nach seinen Ansichten der Letztgenannte in seinen jüngsten Erzeugnissen zuweilen allzu weit ausgriff. — Stadler erhielt zur Belohnung seiner Administrations-Verwaltung die Ernennung zum Consistorialrath und Canonikus in Linz; der Cardinal Erzherzog Rudolph kaiserliche Hoheit verehrte ihm eine goldene Tabatiere; Seine Majestät der König von Sachsen einen kostbaren Brillantring, und mehre philharmonische Gesellschaften ernannten ihn durch übersendete Diplome zum Ehrenmitgliede, worunter ihm jenes des Schweizer Musik-Vereins besonders Freude machte. —

Jener Mäcen, welcher die Todtenfeyer veranlasste, hat auch für eine bleibende Ruhestätte Sorge getragen, welche binnen Kurzem ein passender Denkstein auszeichnen wird. Hofrath von Mosel hat in der hier erscheinenden Zeitschrift für Kunst und Literatur von dem Leben und Wirken seines hoch geehrten Kunstgenossen aus zuverlässigen Quellen geschöpfte Nachrichten mitgetheilt, und wir erlauben uns, mit den seinem schätzbaren Aufsatze entlehnten Schlussworten auch unsere Notiz zu beendigen:

„Der erhabene Priesterstand verlor in Stadler ein würdiges Mitglied; die Tonkunst einen ihrer vorzüglichsten Eingeweihten; seine Freunde einen gefühlvollen Theilnehmer an ihren Leiden und Freuden; die Jugend einen wohlwollenden Leiter; die Armen einen hülfreichen Vater, und die gebildete Welt einen liebenswürdigen Gesellschafter.“ —

Wien, im Januar 1834.

Recensionen.

Die Generalbasslehre zum Selbstunterrichte vom Doctor honorarius Ritter Gottfr. Weber. Mit Notentafeln. Mainz, 1833. Verlag der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen.

Laut der Vorrede soll das Werkchen durchaus nichts Anderes seyn, als eben eine Generalbasslehre im eigentlichen Sinne des Worts, d. h. die Lehre von der Bedeutung und dem Gebrauche der Generalbassbezifferung: nicht eine Compositionslehre in nuce, was der Vers. unvernünftig nennt. Man muss also mit der Harmonielehre hinreichend bekannt seyn. Auf dem Titel wird bemerkt: „Besonders abgedruckt aus dem 4ten Bande der Theorie und mit Zusätzen zum vorliegenden Zwecke vermehrt.“ Die Vorrede gibt die Paragraphen an, welche hier abgedruckt worden sind, nämlich §§. 363 bis 575. Wir haben also zu vergleichen, welche Zusätze gemacht worden und in wie weit sie zu einer „rationellern und klar verständlichern“ Abgrenzung des Gegenstandes nothwendig oder doch nachhelfend sind. Wir müssen jedoch im Voraus bemerken, dass uns, besinnen wir uns auf die Verhandlung dieses Gegenstandes in der neusten Ausgabe der Theorie genau, keine grossen Erweiterungen

nöthig scheinen. Gehen wir also zur Vergleichung, um mit Sicherheit zu referiren.

Wir haben uns nicht geirrt. In den beyden ersten Abtheilungen des Werkchens: „Beschreibung der Generalbasschrift“ und: „Anwendung derselben“, welche die eigentliche Lehre des Generalbasses umfassen, sind gar keine Zusätze geliefert worden: man müsste denn eine kurze Anmerkung gleich auf der ersten Seite, einen verbesserten Druckfehler auf der vierten Seite (Quartsextsept-Accord anstatt Quartsext-Accord) und Seite 25 folgenden Schlusssatz, dessen Inhalt früher schon angedeutet wurde, dafür annehmen: „dass durch all diese Verschiedenheiten die Generalbassschrift nur immer noch zweydeutiger und unzuverlässiger wird, kann man nur beklagen.“ Sonst sind keine Zusätze zu finden, die aber auch der Verf. selbst in der Vorrede (die auch zur Hälfte aus der Theorie entlehnt ist) nicht versprochen hat. Dagegen sahen wir hier Einiges weggelassen, z. B. auf S. 4, 12, 15, 25, 26 (verkürzter Titel), 30 und 32. — Uebrigens sind die Anmerkungen der Theorie hier zu Paragraphen geworden, nach deren veränderter Zählung sich natürlich die Verweisungen auf Dagewesenes den Zahlen nach ändern. Die Theorie kann und soll also dadurch nicht im Geringsten entbehrlich werden. — Die dritte Abtheilung (S. 33—54): „Ueber das Generalbassspielen bey der Aufführung vollstimmiger Musiken“, die nicht zum Unterricht der Sache selbst gehört, steht nicht in der Theorie. Die Abhandlung war aber, wie auch der Verf. ausdrücklich anzeigt, im Jahre 1813, S. 105 unserer Zeitung abgedruckt worden. Dieser Aufsatz des geehrten Verf. hat die meisten Abänderungen erhalten, ohne im Wesentlichen von jenem abzuweichen. Der gesammte Inhalt des Werkchens ist demnach als bekannt vorauszusetzen, weshalb wir in denselben nicht von Neuem einzugehen benöthigt sind. Die Ausgabe ist nett.

Motette zum Gebrauch bey der allgemeinen Todtenfeyer. Gedicht von Geisheim, für vier Singstimmen mit obligater Orgel componirt von Adolph Hesse. Sottes Werk. Breslau, bey C. Crans. Pr. 12 Gr.

Ein kurzer Chorgesang, Adagio, $\frac{4}{4}$, C moll, leitet die Todtenfeyer schlicht ein, worauf der Sopran ein Recitativ erklingen lässt, das zuweilen sich dem Arioso nähert und ein sanftes *Andante*, $\frac{3}{4}$, As dur, vorbereitet, in dessen letzter Klammer S. 5 der musikalische Einschnitt gegen den Text weniger bestimmt abschliessen sollte. Ein kurzes tröstliches Tenor-Recitativ führt zum Schlusschor, der im *Andante* die Textesworte einfach und angemessen behandelt und im All. moderato zu einer Fuge sich erhebt, die sehr geschickt, nur vielleicht etwas zu lang gehalten worden ist. Die Orgelbegleitung ist nicht schwer, wie das Ganze, das, wie man sieht, eher eine Cantate, als eine Motette ist. Es wird sich hoffentlich Beyfall verdienen. Wenn wir S. 3 im ersten Tacte statt *a* lieber *h* lesen würden, so wird diess die Sänger weniger angehen, als die Veränderung des *d* im Basse der zweyten Klammer in *f*, welches *d* offenbar ein Druckfehler ist.

Der Fromme in Trübsal, Cantate bey und nach allgemeiner Noth, insbesondere zum Dankfeste wegen Befreyung von der Cholera, in Musik gesetzt und zum Besten der in Folge der Cholera Verwaisten herausgegeben von Moritz Friedrich Kähler. Klavierauszug. Züllichau, 1833. In Commission der Darnmann'schen Buchhandlung.

Nach einem vierstimmigen, passenden Choral, über dessen Harmonisirung wir in zwey Noten anderer Meinung sind, folgt ein wirksamer, sehr gut gearbeiteter Chor der Angst auf einen glücklich gewählten Psalmtext, dessen Betrübniss der Alt im wohl declamirten Recitativ und im flehenden Adagio fortsetzt, in welches zum Schlusse der Chor mit „Hilf uns, Herr!“ einfällt, was im All. ausgeführt wird, von vier Solostimmen noch eindringlicher gemacht. Nach diesen Klagen tröstet der Bass im Namen des Höchsten: „Seyd still! und erkennt, dass ich Gott bin! Ich will Ehre einlegen unter den Völkern“, worauf ein vertrauender Chorgesang die Herzen erhebt, gleichfalls mit Solostimmen durchwoben, zuletzt in eine nicht zu lange Fuge ausgehend. Abermals tröstet der Bass: „Fürchte dich nicht, ich bin mit dir!“ u. s. f. Ein kurzes, freundliches Sopran-Solo über: „Kann auch ein Weib ihres Kindes vergessen?“ setzt den Trost fort, den vier Solostimmen, wechselnd und vereint, noch eindringlicher machen zu den Worten: „Meine Hülfe kommt vom Herrn“ u. s. w., worin auch die trefflichen Bibelworte nicht über die Gebühr wiederholt, vielmehr einig zusammengehalten

die Sprachtöne, mit welchen deklamirt wird, keinen Theil haben. Uns interessirt aber hier vorzüglich das Praktische. Wir setzen also hier nicht das Singen und das Sprechen einander entgegen, sondern den, in beyden Arten möglichen, und jeder von ihnen eigenthümlichen Ausdruck. Was Gesang werden kann, das kann auch deklamirt werden, aber nicht umgekehrt, was sich deklamiren lässt, lässt deswegen nicht auch den Gesangausdruck zu, wenn es auch überhaupt gesungen werden könnte. Fände sich hier nicht, so wie im Theoretischen, etwas beyden Gemeinschaftliches, so wäre es vergebene Mühe, an dem Aufsuchen eines Verhaltnisses zu arbeiten. Dieses Gemeinschaftliche ist aber wirklich vorhanden und besteht in nichts anderm, als in dem, was wir schon einmal, um nur ein Zeichen dafür zu haben, Radix der Musik nennen mussten. Es ist das Unerklärliche — denn psychologische und physiologische Reflexionen und Analogien sind keine Erklärung — welches der Grund aller Sympathie und überhaupt alles Erscheinens des Ideellen im Reellen ist. Wie ein Proteus erscheint es in Gestalten, in Tönen, in Farben, in Gebehrden; es ist der Geist, welcher alles belebt und welchen kein Wort ausspricht. Es lässt den Ton sich erheben und sich senken, anschwellen und verhallen, und würkt so in der Musik des Gesanges, wie in der Deklamation. Allein im Gesange entsteht durch diesen Wechsel der Töne zugleich ein selbst darstellendes Ganzes, welches sich aus den Tönen der Deklamation nicht bilden lässt, und hierin zeigt sich der eigentliche praktische Unterschied von beyden. Sie werden also leicht einsehen, dass man von der einen Seite nicht behaupten kann, der Gesang sey ein höherer Grad der Deklamation, und dass man von der andern Seite doch für das Singen einen deklamatorischen Ausdruck zulassen und sogar fordern kann. Im reinen Gesange ist der musikalische Ausdruck mit dem deklamatorischen zur vollendeten Einheit verschmolzen; die Verschiedenheit beyder verbirgt sich daher vor der Anschauung und tritt nur hervor, sobald jene Einheit oder Indifferenz gestört wird, wenn nämlich das Gedicht nicht die innige Vereinigung mit der Musik zulasst. Hier wird, wenn ein solches Gedicht komponirt wird, der Antheil des Deklamatorischen und des Musikalischen besonders sichtbar, die Singstimme wird deklamatorisch, und ihre Musik fällt an die Instrumente, welche also, so oft deklamatorische Musik überhaupt statt hat, nicht zufällig und der Convenienz wegen angewendet werden, deren Nothwendigkeit vielmehr aus einer richtigen Ansicht des Gesanges von selbst, und vor der Erfahrung, eingesehn werden kann. Bey der Deklamation im Sprechen findet weder jene Indifferenz, noch diese Forderung statt, denn der deklamatorische Ausdruck geht mit nichts eine so innige Verbindung ein und kann seine Töne an nichts andres abgeben, weil sie selbst in ihrer Sonderung von den Worten kein eignes sie zusammenhaltendes Princip in sich haben. Daher können Worte ohne Empfindung gar nicht deklamirt werden, wiewohl in Opern oft gleichgültige Worte durch Hülfe der Instrumentalmusik gesungen werden können. — So hätten wir uns also doch wohl durch richtige Anwendung eines bestimmten Begriffes von Verhaltnis orientirt, und die Anerkennung einer deklamatorischen Musik kann sehr wohl mit dem Satz bestehn, dass von der sprechenden Deklamation kein Uebergang durch Grade zum Gesange zu finden sey. Denn selbst die singende Deklamation unterscheidet sich durch die in ihr statt findenden harmonischen Bestimmungen scharf von der sprechenden.

„„Sollte Ihnen hier nicht auch begegnet seyn, was unsern Philosophen zuweilen vorgeworfen wird, dass sie erst etwas zum Hauptthore der Kritik hinaus schaffen, was sie alsdann zur Hinterthüre der praktischen Postulate wieder einführen? Diese Sonderung des Musikalischen und Deklamatorischen kennt keine Gränzen und wir bekommen endlich eine blosse Orchestermusik, wozu die Singstimme einige nichtsnützige Worte hören lässt. Was das

und musikalisch wohl verbunden worden sind. Der mit Sologesang verschmolzene Chor: „Herr Gott! du bist unsere Zuflucht für und für" u. s. w. steigert die Erhebung der Herzen bis zum Allabreve des Schlussfugensatzes: „Danket ihm und preiset seinen heiligen Namen" u. s. w. Nicht nur des frommen Zwecks, sondern auch der Sache wegen verdient das Werk alle Empfehlung, obgleich die lithographische Schönheit der Ausstattung nicht das Höchste erreicht hat, auch mehre Druckfehler vor der Aufführung verbessert werden müssen.

Uebersichtliche Zusammenstellung der im Jahre 1833 gedruckten Musikalien.

Nach den musikalisch-literarischen Monatsberichten.

Leipzig, bey Frdr. Hofmeister.

Da der Stand des Musikalienhandels, so wie die Kunstrichtung an sich selbst im Allgemeinen keine bedeutende Aenderung erfahren hat, beziehen wir uns auf das in früheren Schilderungen Gesagte und legen den geehrten Lesern sogleich unsere Rechnungen vor, hinter denen der Geist der Bemerkung von selbst lauscht. Etwas lebhafter mag der Musikalienhandel doch gegangen seyn, als in den letztvergangenen Jahren, wenn auch nicht Jeder einstimmen möchte oder könnte.

1832 waren im Ganzen 1612 Hefte und Werke gedruckt worden: das vorige Jahr 1833 brachte uns 1736, ohne die musikalischen Zeitschriften. Allein die Componisten klagen immer noch, dass zu wenig herausgegeben würde. Wir sind damit vollkommen zufrieden, vermuthen sogar keinen Nachtheil, wenn Einiges auch ungedruckt geblieben wäre.

Das Pianoforte hat wieder sehr viel Notenpapier verbraucht; es hat im Ganzen, ohne die Opern und andere Gesangbegleitungen, 957 Instrumentalwerke erhalten, also 159 mehr, als im vorletzten Jahre. Für zwey Pianoforte sind 4 Nummern erschienen; mit Begleitung anderer Instrumente 107; Vierhändiges ohne Märsche und Tänze 170 Stück; Zweyhändiges 397 und Tänze und Märsche 273 Hefte. Dazu noch 6 neue Lehrbücher. Das Pianoforte wird hoffentlich nur Genüge haben. Und doch wird nicht selten über Verlegenheit geseufzet, wenn man für öffentlichen Vortrag etwas Neues wählen wolle.

Die Guitarre hat 50 Hefte erhalten, also nur 6 weniger, als im vorigen Berichte. Als Begleiterin der Gesänge ist sie in 22 Heften benutzt worden, wozu noch einige kommen, die Pianoforte- und Guitarrebegleitung zugleich haben.

Dagegen hat die Harfe abermals nur wenig, 5 Werke, erhalten. Sie ist in Teutschland nicht so verbreitet, als in England und Frankreich.

Die Streichinstrumente sind in guter Aufnahme geblieben, mit Ausnahme der Bratsche, für welche 1833 keine einzige Solo-Nummer erschien. Das Violoncello erhielt 24 Hefte und die Violine (Concerte, Bravourstücke, Quartette u. s. w. mitgerechnet) zählt 135 Werke.

Sonderbar ist es, dass die Flöte unter allen Blasinstrumenten immer noch die meisten Druckwerke erhält, während sie in öffentlichen Vorträgen weniger beliebt ist, als die meisten übrigen Blasinstrumente. Sie muss also immer noch die meisten Liebhaber zählen, die in der Regel die besten Käufer sind. Ein kleines Deficit ist gegen die letztverflossenen Jahre doch bemerkbar: 1831 zählten wir 91 Nummern, 1832 nur 68 und im verflossenen Jahre 54. — Die Clarinette erhielt 10 Nummern, das Horn 6, mit einer Hornschule, der Czakan 3, die Posaune 1 und die Klappentrompete 1.

Militärische Harmoniemusik hält sich seit mehren Jahren ziemlich gleich. 1833 sind 10 Ausgaben für sie gedruckt worden. Die meisten Arrangements werden von den verschiedenen Chören abgeschrieben.

Für volles Orchester, ohne Bravourstücke, zählen wir 30 Werke, etwas mehr, als 1832. Darunter ist eine einzige gedruckte Symphonie von G. Onslow, No. 2. Es sind aber in Teutschland eine nicht kleine Zahl derselben geschrieben und aufgeführt worden. Die Verfasser müssen sich allerdings schon einen Namen in der musikalischen Welt erworben haben, ehe die Verleger es wagen können, ein solches kostspieliges, nur für Orchester käufliches Werk drucken zu lassen.

Opern haben wir 1833 weniger als früher erhalten, nur 18, während 1832 reicher ausfiel (man vergleiche den vorigen Jahrgang S. 187). Die gemischten Sammlungen aus verschiedenen Opern sind nicht mitgerechnet worden. Ihre Zahl beläuft sich auf ungefähr 40. Einige Textbücher sind namentlich von der Verlagshandlung Schott in Mainz geliefert worden, die überhaupt für Opernausgaben das Meiste leistete.

An Werken für mehrstimmigen Gesang mit und ohne Pianofortebegleitung erhielten wir 723

Hefte für einstimmigen Gesang 212, worunter einige mit Orchester und einige mit einem Blas- oder Saiteninstrumente zur Klavierbegleitung sich befinden; Gesangunterweisungen 12. — Kirchenmusiken wurden 44 gedruckt; Orgelwerke 38 und theoretische Schriften 16. Unter den letzten sind freylich auch Kleinigkeiten, z. B. Unterricht, das Accordion spielen zu lernen, auch für solche, die keine Noten kennen. — Uebrigens vergleiche man den vorigen Jahrgang unserer Zeitung.

An Zeitschriften für Musik fehlt es uns in Teutschland gar nicht; sie gehen zum Theil fort, zum Theil sind sie wieder in's Leben getreten. Nur die neue Berliner musikalische Zeitung hat mit Vollendung ihres ersten Jahrgangs wieder aufgehört.

Das Portraitiren der Musiker geht nicht mehr so lustig, wie sonst. 1833 lieferte 4 lithographirte Abconterfeiungen und das vorige Jahr 5. Auf unsern Jos. Haydn ist eine Medaille geprägt worden. Er verdient sie.

Die musikalisch-literarischen Monatsberichte werden fortgesetzt. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

Seit Wild, der dramatische Meistersänger, auf längere Zeit wenigstens, von uns geschieden, hat die Hof-Opernbühne mit ihm den anziehendsten Magnet verloren, und ihr ohnehin sehr monotones Repertorium ist dadurch nur noch mehr gelichtet worden. Vor dem Abschiede wurde Otello, Zampa, die Stumme von Portici, Norma, Fra Diavolo, die Montecchi, die Unbekannte und Corinths Bestürmung vorgeführt, worin auch Dem. Lutzer von Prag ihre Gastrollen mit glänzendem Erfolge beendigte, und ein bleibendes Andenken ihrer trefflichen Kunstleistungen zurückliess. Indessen schreiten die genannten Werke die Woche hindurch wechselsweise noch fortwährend über die Bretter; — die Herren Cramolini und Breiting sind zwar ehrenwerthe Stellvertreter, doch unvermögend, die entflohene Philomele zu ersetzen. — Robert der Teufel bleibt immer noch das ergibigste Cassastück und füllt jederzeit das Haus, nämlich, wenn Hr. Binder nicht als Supplent der Hauptfigur angekündigt wird; allein auch der reichhaltigste Born lässt sich ausschöpfen; und — verfährt man nicht ökonomischer — dann begraben wir im nächsten Sommer eine Leiche. — Aufgewärmt wurde der alte Blaubart, zur Benefize der Dem. Clara Heinefetter, welche die Marie recht schön sang, und auch im Spiele Jenen Genüge leistete, die eine Eigensatz — oder wohl gar deren Prototyp, die in mehrfacher Beziehung so berühmte Chevalier — in dieser Kraftpartie niemals sahen. — Ausser Hrn. Forti, der ein gemüthlicher, nur etwas zu feurig jugendlicher Burgvogt war, kann höchstens noch der Wuth des tyrannischen Weibermörders gedacht werden, welche in ihrer Wechselwirkung nahe an's grotesk Lächerliche streifte. — Grétry's einfache Composition nimmt sich in den Environs eines Rossini, Auber, Herold, Meyerbeer, Bellini, Mercadante, Pacini, Donizetti und Consorten wirklich etwas wunderlich aus und wird von der lebenden Generation gleich einer antediluvianischen Erscheinung angegähnt; denn schmucklose Natur und schlichte Wahrheit sind leider ausser Curs gekommen. — Einige bekannte Lustspiele wurden abermals mittelst eingezwängter Gesangstücke zu Operetten umgestempelt; namentlich: „Der Weiberfeind in der Klemme", „die Gunst der Kleinen", „der Räuberhauptmann", und „die reisende Sängerin", worin Hr. Dorlach vom Lübecker Stadttheater, ein routinirter Falset-Sänger, beyfällig gastirte. — Im Bereiche der choreographischen Productionen herrscht eine gewaltige Sterilität, denn es fehlen zur Darstellung Subjecte vom ersten Range. — Ausser mehren Reprisen der beliebten Maskerade im Theater setzte Herr Campilli ein komisches Divertissement in die Scene: „Das unbewohnte Haus" oder „der Poet in Aengsten", welches wenigstens dem Zwecke der Kurzweil entsprach. Die Musik war wie gewöhnlich eine plündernde Aehrenlese.

Das Theater an der Wien gab mit mittelmässigem Erfolge die Parodie: „Robert der Teufel", von Nestroy und Adolph Müller; ferner von dem zweyten Komiker Herrn Hopp die Zauberposse: „Goldkönig, Vogelhändler und Pudelscherer", nach einem Volksmährchen von Musäus; — ein Potpourri: „Von Manchem das Beste"; — zwey Local-Farçen nach Angely: „Der Tritschtratsch" und „Maurerpoliers Gluck Reise von Berlin nach Wien"; — neu in die Scene gesetzt die Drama's: „Höhle Soncha", „Ugolino" und „Pansalvin"; endlich eine in ihrer Art gelungene Posse: „Der falsche Improvisator" von Told, mit munterer Musik von Reuling.

Auf der Leopoldstädter Bühne erschien: „Die dreyfache Heirath durch eine Schneelawine", ein alltägliches Machwerk von Wenzel Müller componirt; item: „Ritter Stiefeldon und sein Schildknappe", eine Donquixotiade von Schickh, welche diesem populären Tonsetzer einen angemessenern Wirkungskreis eröffnete; — „Mirina's Zauberschlaf", Pantomime von Fenzel, mit Musik von Limbayer, der seinen Namen dadurch wahrlich nicht verewigte; eben so wenig, als die Alpensänger Krapfenbauer, Nobis, Heilmann, Schrott, Söllner und Debiasy, deren Jodeln, Cyther-, Violin- und Guitarrespiel man in Schenken und Wirthsstuben schon sattsam zu admiriren Gelegenheit hatte.

Im Josephstädter Theater ging neu in die Scene: „Der Zweykampf" (le Pré-aux-Clercs) von Herold, dessen Arbeit wir nur theilweise zu loben uns versucht fühlen. Es ist der modernen Effecthascherey und Bizarrerie allzu viel, eines klaren, rein melodischen Flusses allzu wenig darin; auch tritt die Intrigue der Fabel nicht verständlich genug heraus, besonders wenn sie nicht im galanten Conversationstone durchgeführt wird, der nun freylich hier schmerzlich vermisst wurde — wie denn beyspielshalber Pöck, der herrliche Sänger, Alles eher war, nur nicht Comminge, Colonel französischer Garde-Dragoner und der liebenswürdigste Raufbold unter der Sonne. Den richtigsten Tact traf noch Hr. Preisinger als Cantarelli; doch ist diess eine echte Tenorpartie, und die nothwendig gewordene Transposition musste nur nachtheilig sich gestalten. — „Der hölzerne Säbel", Singspiel, nach Mozart'schen Motiven arrangirt von Seyfried, wurde ungemein fleissig und abgerundet gegeben, auch sehr beyfällig aufgenommen. — „Policinell's Entstehung", Pantomime mit Musik von Lanner, welche nicht nur recht geschmackvoll erfunden, sondern auch besonders wirkungsreich instrumentirt ist. In dieser Beziehung mag sein Rival Strauss, dem blos Unverstand den Vorrang einräumen kann, nur gutwillig die Segel streichen. — „Die Zauberflöte" und „Wilhelm Tell", zwey Glanzvorstellungen durch die zweckmässigste Anwendung der Gesammtkräfte; Herrn Pöck, als Sarastro und Tell, gebührt die Palme. — „Die Waise aus Genf", Oper von Ricci, wurde in der Geburtsstunde wieder eingesargt. — „Der Ring des Glückes", romantisches Zauberspiel von Weidmann, Musik von Conradin Kreutzer, nunmehr Kapellmeister dieser Bühne, sprach allgemein an; weniger dessen Monodram: „Cordelia", obschon dabey alle Solo-Sänger im Chore mitwirkten und Dem. Segatta unsere Erwartung übertraf. Sie mag indessen für ihre fruchtlose Aufopferung in dem Gedanken Trost finden, dass auch einer Milder, Sontag und Schröder-Devrient kein glücklicheres Loos fiel.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, am 16ten Januar Abends im Saale der Harmonie Concert des Königl. Sächsischen Kammermusikus F. A. Kummer. Den Anfang machte die hier noch neue Ouverture von Marschner zu seiner Oper „Hans Heiling." Die Ouverture ist ganz in der bekannten Weise dieses Componisten, das heisst, manches Originelle, Lebendige, viel Kraft, aber auch viel Lärm, brillant instrumentirt, im Ganzen unverkennbar in Carl Maria Weber's Manier, die nun einmal Hrn. Marschner's Vorbild bleibt. Es liesse sich etwas dagegen sagen, indess da der Componist sich bis jetzt noch vor allzu stark ausgesprochener Manier — im Sinne der Malerey — gehütet hat, so wäre es unfreundlich, darauf hinzudeuten. Hierauf Cavatine vom Kapellmeister Morlacchi, gesungen von Fräul. Schneider. Sehr gut vorgetragen. Neues Concertino für's Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. Kammermusikus Kummer. Herr Kummer gehört bekanntlich zu den berühmtesten Violoncellisten unserer Zeit und hat sich auch in diesem Satze, der sehr schwer war, als solcher bewährt. Sein Ton ist ausgezeichnet schön, sein Vortrag höchst geschmackvoll und sein Bogen ein wahrer Zauberer. Dabey ist bey ihm Alles vollendet, der kleinste Mordent, wie die brillanteste Solo-Passage. Die Nettigkeit und Sauberkeit, mit welcher er Octaven- und Tertienläufe auf und ab macht, verdient Bewunderung. Sein Spiel hat, wie seine Composition, einen gewissen edeln, ernsten, gehaltenen, wir möchten sagen deutschen Charakter. Den zweyten Theil begann ein Duett aus Anna Bolena, von Mad. Schröder-Devrient und Hrn. Zezi trefflich vorgetragen. Die Composition — Eins wie Alle, Alle wie Eins. Die heutigen italienischen Componisten sind wie dressirte Kunstpferde, die an der gewohnten Stelle, der Weg mag gut oder schlecht seyn, die beliebten Courbetten machen. Der Text mag passen oder nicht, nach einer gewissen Anzahl Tacte wird in's Moll geplumpt, nach einer andern kommt die bekannte Cadenz, dann ein halb

Dutzend Mal 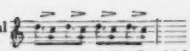 hierauf 5 oder 6 Posaunenstösse und die Geschichte fällt auf einmal aus drey ♯ in drey ♭, was man moduliren nennt u. s. w. — Fantasie von Kummer auf ein Thema von Molique. Meisterhaft. Zum Schlusse Beethoven's Musik zu Egmont mit verändertem Text von Mosengeil, gesprochen von Hrn. C. Devrient. Vortrag sehr gut, sowohl der bekannten herrlichen Musik, als des geistvollen Textes, aber das Ganze — für's Concert wenigstens — viel zu lang. —

Am 10ten Februar. Die bekannten musikalischen Wunderkinder Ernst und Eduard Eichhorn sind auch hier angekommen und haben sowohl öffentlich, als in Privatzirkeln mehrmals gespielt, und man kann ihnen, zumal dem ältern, Ernst, der auch mehrmals allein auftrat, seine Bewunderung nicht versagen. Ihre Intonation ist silberrein, alle Stricharten sind ihnen geläufig, alle Passagen, Doppelgriffe, Octavengänge, so wie alle die ungeheuern schweren Kunststückchen alla Paganini im Flageolet-, Pizzicato- und auf einer Saite Spielen gelingen ihnen, ohne je zu fehlen. Alles Technische leisten sie in einer Vollendung, die nichts zu wünschen übrig lässt. Nur in zwey Stücken bleiben sie, durch ihr Alter verhindert, hinter den Spielern von Jünglingsjahren zurück, das ist in der Kraft und sonoren, runden Stärke des Tons — sie spielen Beyde auf sehr kleinen Geigen, der älteste auf einer sehr schönen von Amati — und in der Leidenschaftlichkeit des Vortrags. Fast möchte man ihnen Glück wünschen, dass nicht auch dieser Vorzug, der auf geistiger Entwicklung beruht, durch erfrühte Treibhaus-Cultur der Natur abgetrotzt worden! Indessen fängt der älteste doch schon an, in seinem Vortrage, z. B. des Adagio's aus dem 9ten Concert von Spohr, auch jenen Vorzügen sich zu nähern. Ob der Kunst und der Menschheit durch dergleichen Wunderkinder ein wahrhaftes Geschenk gemacht und ein dauernder Genuss bereitet werde, ob jene Kinder selbst zu beglückwünschen sind, das behalte ich mir vor, später einmal zu erwägen und aus einander zu setzen, hier möge nur die gerechte Bewunderung dessen, was sie leisten, Platz finden. Ihr Concert am 10ten Februar enthielt folgende Stücke: Ouverture aus Clemensa di Tito von Mozart. Concert von Spohr No. 9, erster Satz davon, vorgetragen von Ernst Eichhorn. Eine herrliche Composition; ganz vortrefflich vorgetragen. Arie (von?) gesungen von Fräulein Veltheim in der gewohnten kunstgerechten Weise. Duett aus der Schweizerfamilie für zwey Violinen von Paganini, vorgetragen von den Gebrüdern Eichhorn. Mit grösstem Beyfall. Zweyter Theil: Variationen von Rode (für die Violine), gesungen von Fräulein Schneider. An Applaus fehlte es nicht. Duett aus Elisa und Claudio von Mercadante, gesungen von Fräulein Veltheim und Hrn. Zezi. Eine nette Composition. Wasser mit etwas Rossini'achem Wein gefärbt. Rondo mit dem obligaten Glöckchen von Paganini. Vorgetragen von Ernst Eichhorn. Vortrefflich ausgeführt. *C. B. von Miltitz.*

Kurze Anzeige.

1. *Regina coeli laetare für vier Singstimmen und Orgel von J. B. Gordigiani.* Partitur und Stimmen. Prag, bey Marco Berra. Pr. 24 Kr. Mze.
2. *Salve Regina u. s. f.* wie vorher.
3. *Pater noster etc.* wie oben.
4. *Salve mundi Domina u. s. w.* Jedes Heft: 24 Kr.

Einfache, nach Art alter Kirchenweise gesetzte, dem katholischen Ritus angemessene Gesänge, die auch kleinen Stadt- und Landchören bestens zu empfehlen und mit einiger Uebung im frommen Gesange leicht aufführbar sind.

Dresden. Robert der Teufel: sehr gut besetzt; sehr volles Haus, viel Aufmerksamkeit, wenig Applaus. 2tes und 3tes Mal: viel leere Plätze; keine Hand rührte sich. Der Teufel ruht.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Ende dieses Monats erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Ign. Moscheles. Impromptu pour le Pianoforte seul. Oeuvre 89.
— Marche facile avec Trio pour le Pianoforte à quatre mains. Oeuvre 86 a.

Leipzig, im Februar 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. No. 10. 1834.

Recensionen.

Première Sinfonie à grand Orchestre composée — par Louis Maurer. Oeuv. 67. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 5 Thlr.

Der Verfasser ist als Violin-Virtuos und Concert-Componist hinlänglich gekannt und namentlich durch seine Concertante für vier Violinen und seine reizenden Trio's allgemein beliebt. Auch mehre andere seiner Orchesterwerke haben verdienten Eingang gefunden. Man wird also auf diese seine erste Symphonie, die bereits an mehren Orten mit Beyfall aufgeführt wurde, gespannt seyn. Die Original-Partitur, welche wir vor uns haben, zeigt uns an, dass die Composition dieses Werks im September 1831 begonnen wurde, wo der thätige Mann noch in Hannover als Concertmeister angestellt war. Bald darauf 1832 begab er sich nach Petersburg als Vorsteher einer Hauskapelle, welches Amt er mit Glück zu verwalten fortfährt. Zur Erinnerung an ihn hat er daher diese Symphonie dem Königl. Orchester zu Hannover gewidmet. Die Arbeit derselben macht dem erfahrenen Künstler alle Ehre; wir haben seine Partitur mit Vergnügen und wiederholt gelesen.

Ein kurzes und einfaches Maestoso, $\frac{4}{4}$, F moll, leitet würdig und spannend das Presto agitato, $\frac{4}{4}$, F moll, ein. Das Hauptthema desselben wird auch hier, wie gewöhnlich, von den Streichinstrumenten, nur von wenigen Fagottönen wehmüthig umspielt, klar und schlicht vorgeführt. Die Bläser wiederholen zwar dasselbe, wie in der Regel, weichen aber gleich nach dem ersten Einschnitte davon ab und heben es durch versögernde, aus dem Hauptthema gebildete Zwischengedanken so wirksam in's Erwartungsvolle, dass der aufmerksame Hörer früher, als gewöhnlich, in erhöhte Thätigkeit gesetzt wird, ohne sich in's Wilde oder Unklare versetzt zu sehen. Die Massen der Streich- und Blasinstrumente sind, wie im Doppelchore, einander antwortend gegenübergestellt, nur nicht widerstrebend und feindlich, sondern in einfacher Bestätigung und Füllung, was dem jetzt gewohnten Verlangen kampflustiger Verwirrung, das sich überall hervordrängt, vielleicht weniger entspricht, als es den blos Effectlustigen wünschenswerth erscheinen möchte. Wenn aber auch, bey solcher Zeitgesinnung, diese, obwohl stark bewegte, doch friedliche Führung geordneter Massen die Menge nicht gleich nach diesem ersten Satze zu enthusiastischen Ausbrüchen aufregen sollte, so dürfen wir doch versichern, dass das Anziehende einer solchen frischen Haltung für Keinen fehlen wird, der nicht vom Uebermaasse brausender und sausender Gelüste befangen ist.

Das Larghetto espressivo, $\frac{3}{4}$, Des dur, tritt mit einschmeichelnd sanfter Melodie auf, deren wehmüthige Grundlage den Reiz inniger macht. Ohne Nebenzuthat wird sie anvörderst von dem Streichquartett in zwey Reprisen vorgetragen, darauf von den Blasinstrumenten imitatorisch aufgefasst und durch erfreuliche Verwebungen noch und noch, schön abgestuft, in's Bewegtere und Vollwirkendere geführt, so dass die stille Empfindung, ohne unschöne Verrenkungen und leeren Schwulst, etwas Grandioses und gemüthlich Festes annimmt. Alle diese Fortführungen stehen nicht allein in den besten Verbindungen, sondern sind auch sämmtlich dem anmuthigen Hauptsatze entnommen, ohne dass man den glücklichen Wechsel des Mannigfaltigen in der Einheit des Ganzen vermissen wird. Der Satz ist vortrefflich und nur für die Ungeduld zu lang.

Das Scherzo, F moll, greift eben so wenig in's Wilde aus, als es das beliebt Ironische begünstigt, was hierin fast zu einer Forderung seitiger Convenienz

geworden zu seyn scheint. Es hält sich mehr an das eigentlich Scherzhafte, obschon es dem Zeitdrange nicht zu fern geblieben ist. Diesen einfachern Scherz setzt es auch im sanftern Trio fort. Das Ganze ist kurz.

Der Schlusssatz. All. molto con fuoco. $\frac{4}{4}$. F moll, trägt seine Ueberschrift nicht umsonst; er ist in der That feurig erfunden und frisch gehalten, der glänzendste und durchgreifendste unter allen, wie es seyn soll. Gleich der Anfang, eine, wie aus unheimlicher Tiefe heranwogende, die Erwartung immer lebhafter spannende Einleitungs-Steigerung ist vortrefflich. Man sieht bald, dass sie dem Hauptthema abgewonnen wurde, dessen Bearbeitung klar und gediegen und doch vollglühend anspricht. So geregelt die Responsorien der Streich- und Blasinstrumente auch hier gehalten sind, eben so glücklich gedacht und gefühlt sind sie auch, und der Zusammenklang der Totalmassen behauptet stets die rechte Stelle. Besonders erhöht der Fortschritt in F dur das Leben der stark in einander greifenden Tonabschnitte, in welchen Fülle und Einheit bey allen Verschiedenheiten innerlich verwandter Gruppen statt findet. Dabey lodert das Feuer der Bewegung immer mächtiger auf, nicht nur durch Stretto und più presto, sondern es durchdringt auch die harmonischen Grundfesten bis zur Befriedigung der herrschenden Neigung, ohne dass durch das Zeitgemässe den Anforderungen vollgültiger Kunsthaltung der geringste Abbruch geschieht, so dass das Finale dem Ganzen erst die Krone aufsetzt; und zuversichtlich wird vor Allem dieser letzte Satz überall, wo er gut zu Gehör gebracht wird, sich lebhaften Beyfall gewinnen. Dass ausser voller Besetzung die drey Posaunen nicht fehlen, versteht sich jetzt fast von selbst. Der Stimmendruck ist vortrefflich.

Elementar-Unterricht für das Pianoforte, um in der kürzesten Zeit sicher vom Blatte spielen zu lernen, eine Vorschule zu den vorhandenen Unterrichts-Methoden in drey stufenweise fortschreitenden Abtheilungen von J. C. Markwort. Erste Abtheilung. Frankfurt a. M., bey A. Fischer. Pr. 1 Fl. 48 Kr. oder 1 Thlr.

Dass Vorschulen nöthiger, als Schulen sind, sobald Bücher für den Unterricht darunter verstanden werden, räumt Jeder sogleich ein, mag entweder auf die vorhandenen Schriften darüber, oder auf die Präceptoren gesehen werden, welche die ersten Anfangsgründe, vorzüglich in der Musik, ertheilen. Noch immer werden die meisten solcher Lehrer Führer brauchen, die ihnen vordenken, wie etwa die Suche nicht am unrechten Flecke anzugreifen sey. Aber auch selbst gut unterrichtete Lehrer werden, betreiben sie ihr Werk gewissenhaft, die Wege anderer erfahrener Männer ihres Berufs durchaus nicht unbeachtet lassen, um so weniger, je gewissenhafter und erfahrungsreicher sie sind. Jede erleichternde Methode, in den allerersten Anfangsgründen ganz besonders, wird ihnen willkommen seyn; sie werden Nutzen davon haben, wenn sie auch nur durch den neuen Versuch zu einem neuen Durchdenken des Gegenstandes angeregt würden, wodurch sie sich selbst befestigen und sicherer werden, im Falle sie auch gar nichts Neues anwendbar finden sollten, was jedoch nur selten sich ereignen möchte. Einiges Gute lernt sich meist, wenigstens für gewisse Persönlichkeiten der so verschiedenartigen Schüler, denen nicht immer auf einem und demselben Wege geholfen werden kann.

Der hier dargestellte Unterrichtsgang weicht von dem allgemein herrschenden so bedeutend ab, dass wir im Voraus alle auf ihrem Gewohnheitswege vielleicht zu sicher oder wohl auch steif gewordene Lehrer warnen möchten, nicht gleich nach dem ersten Durchblättern des Werkchens auffahrend abzusprechen, sondern einer wiederholten Ueberlegung Raum zu geben und endlich — die beyden nachfolgenden Abtheilungen abzuwarten, die erst zeigen müssen, wie sich das Ganze abrundet. Wir wenigstens werden kein Endurtheil uns erlauben, als bis das Ganze vor uns liegt. Dass jedoch für Jeden, selbst für denjenigen, der diesem Elementargange nicht völlig beypflichtet, Mancherley daraus gelernt werden kann, was zum Besten jeder Methode verwendet werden mag, scheint uns klar, so wenig wir auch bis jetzt in Allem dem Verf. beypflichten können. — Wenn wir den Unterschied dieser Methode von der gewöhnlichen am kürzesten, und vielleicht gerade in dieser Kürze am deutlichsten bezeichnen wollten, so würden wir die gewöhnliche mit der Buchstabirmethode der Leseschüler und die hier abgehandelte mit der Lautirmethode zusammenstellen. — In 15 Vorübungen wird vom anständigen Sitzen vor den Tasten gehandelt, von Arm-, Hand- und Fingerstellung, vom Notenplan und Zeichen (Tactstrichen,

Schlüsseln u. s. w.), von Verfassung der Klaviatur, der Noten (ohne den Namen derselben, nur nach Linien und Zwischenräumen der Entfernung nach angegeben), vom richtigen, leichten, kräftigen und weichen Anschlage auf allerley Tonstufen bis zur achten, von zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, vom Nothenwerthe (Tact und Zeitmaass), vom Klangwerthe (voll oder dünn, hart oder weich), vom Stärkewerthe (*p., f.*), vom Dauerwerthe (ausgehalten oder abgestossen). — Der Text nimmt 24 Seiten, die Notenbeyspiele 23 ein. — Aufmerksame Lehrer sehen sich das Werkchen selbst und nicht zu flüchtig an.

G. W. Fink.

Mehrstimmige Gesänge.

Festgesang. Gedicht von Kudrass, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte — von Ernst Kohler. 4stes Werk. Breslau, bey C. Cranz. Pr. 10 Gr.

Ein frisches Vaterlandslied, vorzüglich den schlesischen Gesangvereinen vom Componisten gewidmet, der bekanntlich Oberorganist an der Haupt- und Pfarrkirche St. Elisabeth zu Breslau ist. Der Chorgesang, All. alla Marzia, ist im angemessen freyen Style durchcomponirt, leicht zu treffen, ohne harmonische Leerheit, wechselnd und doch sicher gehalten, mit einigen leicht zu verbessernden Druckfehlern, sonst deutlich und hübsch gedruckt.

Begräbnisslieder für vierstimmigen und Männerchor. In der Stadt und auf dem Lande von grösseren und kleineren Chören zu gebrauchen. In Musik gesetzt von K. Ulrich. Breslau, bey C. Cranz. Pr. 8 Gr.

Die zehn Lieder sind den Texten nach grösstentheils gut oder doch eingänglich; die Melodieen ungesucht, wenn auch nicht von besonderer Erfindung; die Harmonieenführung sollte sorgfältiger seyn. Man sehe z. B. gleich die Zeile des ersten Gebets für einen Männerchor:

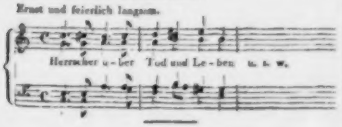

Vierstimmige religiöse Gesänge von verschiedenen Meistern, zum Gebrauch beym Gottesdienste christlicher Confessionen, herausgegeben von G. C. Grossheim. 3tes Heft. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 24 Kr.

Diese sehr nützliche Sammlung bringt im vorliegenden Hefte eine äusserst gefällige und dabey würdig kirchliche Pfingst-Cantate, auf welche ein einfaches, gutes Confirmandenlied für zwey Soprane folgt. Man wird sich beyder Gesänge erfreuen und sie, einmal gebraucht, wiederholen.

Zwölf dreystimmige Lieder für zwey Sopran- und eine Bass-Stimme, zunächst bearbeitet für die Töchter-Schule zu Clausthal — von W. Rothe. Wolfenbüttel, in der Hartmann'schen Kunst- und Musikhandlung. Pr. 6 Gr.

Es wird bemerkt: „Diese Lieder sind vorzüglich für den ersten Singunterricht berechnet und eignen sich auch zum Vortrage auf dem Fortepiano." Die gut gewählten Liedertexte sind leicht, fliessend und angenehm in schlichte Töne gebracht, die Kindern behaglich seyn werden. Einige Uebung im Singen einstimmiger Lieder wird jedoch vorausgegangen seyn müssen, ehe man mit Vortheil zu diesen empfehlenswerthen Liedern greift, die auch einstimmig mit Begleitung des Pianoforte recht wohl sich ausnehmen. Dazu haben sie den Vorzug eines correcten Drucks, was überall, für Kinderbücher doppelt schätzbar ist.

Marsch, Sang und Tanz der Bergleute. Grosses Divertissement für vier Männerstimmen componirt — von Carl Blum. Op. 111. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 gGr.

Ein lustiges Gesang- und Klangstück, das fröhlichen Vereinen gewidmet, sehr erwünscht seyn wird. Es gehört, so viel wir aus blosen Druckstimmen ersehen, zu des beliebten Componisten gelungenen Scherzen, die in den allermeisten geselligen Unterhaltungen eine gute Statt finden. Geübten Sängern bringt die Ausführung bey allem Volklange gewiss keine Schwierigkeit, was eine Empfehlung mehr ist.

Reisesang, Liebes- und Freyers-Lydel für vier Männerstimmen, in Musik gesetzt von Carl Blum. Op. 113. Ebendaselbst. Pr. 2 Fl. oder 1 Thlr. 4 Gr.

Der Sang vom Rosengarten hat etwas Wunderhornartiges und schnell Anklingendes. „Zum Sterbe bin i in di verliebt" kann einem gewandten Tenor den Schlüssel zum Rosengarten verschaffen. Das nächste erklingt naiv komisch über denselbigen allkräftigen Lebensimperativ, und das vierte vom Freyersmann wird schon seine Liebhaber finden, ob uns gleich die drey ersten erfreulicher wären. Auch diese Ausgabe hat keine Partitur, nur Stimmenabdruck.

Nachrichten.

Berlin, im Februar. Hr. Wild gab im Königlichen Theater den Murney in Winter's Opferfeste zwey Mal, eben so auch den Orest in Gluck's Iphigenia in Tauris, indem derselbe auf würdige Weise mit dieser Darstellung seine Gastspiele schloss. Mad. Milder hat mit glücklichem Erfolge den Versuch gewagt, nach mehrjähriger Entfernung von der Bühne als Iphigenia wieder aufzutreten. Wenn gleich ihre noch immer klangreiche Stimme, vorzüglich in den Recitativen, zuweilen zum Herabsinken in der Intonation geneigt scheint (woran organische Schwäche oder Mangel der Uebung Schuld seyn mag), so hat dennoch der Ton der Mad. Milder noch den gewohnten Schmelz und Wohllaut im ruhig getragenen Cantabile. Die edle, hohe Gestalt imponirt und die Ruhe der Bewegungen ist dem Antiken angemessen, sobald solche nicht an Kälte grenzt. Die begeisterte Erzählung des Traums, wie die sonst so innig ergreifende Arie im zweyten Acte: „O! lasst mich Tiefgebeugte weinen" brachte keinen so tiefen Eindruck, als die Wahl des Opfers im dritten Acte und im vierten die Erkennung des geliebten Bruders hervor. Sämmtliche übrigen Arien, besonders diejenigen, worin Wehmuth und Resignation ausgedrückt ist, trug die mit Beyfall ausgezeichnete Sängerin würdevoll und innig vor. — Wie es heisst, wird Mad. Milder auch die Alceste geben. —

Am 20ten Januar ist Hr. Bader, nach fast siebenmonatlicher Entfernung von der hiesigen Bühne, mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen, als Fernand Cortez in Spontini's genialer Oper wieder aufgetreten. Dem. Grünbaum sang die Amazily mit ausreichender Kraft und natürlicher Empfindung, ganz befriedigend. Eben so sprach Hr. Hammermeister als Telasco an. Zweckmässig waren die Rollen des Montezuma, Oberpriesters, Moralez und Alvares durch die Herren Blume, Zschiesche, Devrient und Hoffmann besetzt. Der Letztere sang im Verein mit den Herren Mantius (dessen Oberstimme sehr zart vorgetragen wurde) und Mickler die schöne dreystimmige Hymne ohne Begleitung. Nach dem zweyten Acte und geendeter Oper wurde (wie diess auch bey Hrn. Wild und Mad. Milder der Fall war) Hr. Bader lebhaft gerufen und dankte für die ihm seit vierzehn Jahren bewiesene Theilnahme, welche seinen Künstlerstolz begründe. Auch Hr. Wild erwähnte in seiner Abschiedsrede, dass er zu drey verschiedenen Zeiträumen hier an 60 Gastrollen gegeben habe u. s. w. Hr. Bader hat den Cortez wiederholt, auch den Masaniello in der Stummen von Portici mit gleich lebendiger Theilnahme, vortrefflich in Gesang und Darstellung gegeben. — Nachträglich ist noch die ausgezeichnet schöne Leistung des Hrn. Mantius als Pylades in Gluck's Iphigenia zu erwähnen. — Ausserdem wurde das Repertoire des Königl. Theaters meistens durch ältere Balletvorstellungen der beyden Dem. Elsler ausgefüllt. Eine junge deutsche Sängerin, Dem. Friederike Ackermann aus St. Petersburg, interessirte hauptsächlich durch gewandtes Spiel, sehr gute Sprache und reinen, natürlich empfundenen Gesang, der indess noch der höhern Kunstbildung bedarf, als Armantine in Mehul's „Je toller, je besser" (une folie) und Emmeline in der (weichlichen) „Schweizerfamilie." — Ein neues Zauber-Drama von E. Devrient: „Das graue Männlein", zu welchem Herr W. Taubert passende Musik geliefert haben soll, hat Ref. wegen des grossen Andranges der Schaulustigen bis jetzt eben so wenig, als das Zugstück der Mad. Birch-Pfeiffer: „Hinko, der Freyknecht" im Königsstädter Theater zu sehen Gelegenheit gefunden. So verschieden auch die Urtheile über den Kunstwerth beyder Dramen ausfallen, welche freylich mit Raupach's Fortsetzung des Goethe'schen Tasso in grellem Contrast zu stehen scheinen, so ist doch deren Kassenwerth unbezweifelt. — Die Königsstädter Bühne hat sich während der Vorbereitungen zur Aufführung von Rossini's Zelmira (welche uns um ein Decennium zu spät zu erscheinen dünkt) mit Wiederholungen von Bellini's Montecchi e Capuleti, Straniera und

Ludovic beholfen, ausser der Sinfonie pastorale und eroica indess auch die herrliche C moll-Symphonie von Beethoven gut ausführen lassen. — In den Möser'schen Soiréen hörten wir ebenfalls die idyllisch reizende Pastoral-Symphonie von Beethoven, J. Haydn's C dur-Symphonie, die fein ausgearbeitete Ouverture zu Onslow's Colporteur, auch Beethoven's letztes Quartett, Op. 131 in Cis moll, von vier jüngeren Spielern, den Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und J. Griebel sehr genau und rein ausgeführt, mit besonderm Interesse. Die letztere Composition ist freylich sehr schwer aufzufassen und nach einmaligem Hören nicht durchaus verständlich. — Ein erheiterndes Kunstfest war die diessjährige musikalische Feyer des Geburtstags von Mozart am 27sten Januar. Der prachtvollen C dur-Symphonie mit dem fugirten Rondo folgte das erste Duett aus Titus, dann ein Terzett aus Idomeneo, das treffliche Quintett in G moll, dessen Adagio Hr. Musikdirector Möser mit innigem Gefühle vortrug. Hierauf sang Dem. Grünbaum eine Arie aus Idomeneo, Herr W. Taubert spielte ein kleineres Pianoforte-Concert des gefeyerten Meisters, Hr. Mantius sang eine Arie aus Così fan tutte, und den Beschluss machte das erste Finale derselben Oper. Bey der Tafel wurden von Dem. Lenz, den Herren Bader, Mantius und Zschiesche Gesänge aus Belmonte und Constanze am Klavier ausgeführt und von Toasten auf Mozart's Andenken und das Wohl der ausführenden Künstler, wie des thätigen Festordners begleitet. Wenige Tonsetzer dürften so reichhaltigen Stoff zur Unterhaltung in jeder Gattung der Musik darbieten, als Mozart, der gleich geniale Instrumental-, Concert-, Kammer-, Gesang- und dramatische Componist! Ehre seinem Gedächtniss durch fortdauernde würdige Erhaltung seiner Tonschöpfungen!

Ein Schüler des Hrn. Musikdirectors Möser, Hr. Gustav Liebrecht, Accessist der Königl. Kapelle, zeigte sich in einem Violin-Concert von Rode in D moll und Variationen von bedeutender Schwierigkeit als talentvoller, bereits recht fertiger Spieler. — Die Herren H. Ries und Genossen haben einen zweyten Cyclus von Quartett-Unterhaltungen eröffnet und in zwey Soiréen uns Quartette von Spohr (A moll), Onslow (C dur), Beethoven (Es dur, No. 10), Mozart (B dur), Ferd. Ries (E dur) und Beethoven (A moll, eines der neuesten Quartette) recht präcis im Ensemble ausgeführt, mit Theilnahme hören lassen. Sowohl die Auswahl der Compositionen, als der Fleiss, mit welchem die vier Spieler die Quartette einüben, verdient ehrende Anerkennung, als ein Zeugniss des Strebens nach dem Edlern in der Kunst. Im Theater hat sich ein fertiger Zitherspieler Petzmeyer aus Wien mit Beyfall hören lassen. — Die Singakademie hat zu ihrem dritten Abonnement-Concerte Händel's Alexanderfest vorzüglich gelungen aufgeführt. Mad. Decker, die Herren Mantius und Krause sangen die Soli überaus schön. Die Chöre waren stärker und ausdrucksvoller, als je. Der Eifer, welcher das gediegene Werk beseelte, war unverkennbar. — Die ältere, von Zelter gestiftete Liedertafel beging am 28sten v. M. ihr 25jähriges Stiftungsfest, worüber wir uns eine nähere Mittheilung noch vorbehalten. — Der Carneval wird diess Jahr weder durch neue, noch auf bestimmte Tage angesetzte Opern bezeichnet, und wird allein durch die im Colosseum, wie in Tivoli veranstalteten Maskenbälle bemerkbar, welche an die Stelle der früheren Redouten getreten sind. Der Königl. Hof besucht die im Concert-Saale des Königl. Schauspielhauses jeden Sonnabend veranstalteten Subscriptions-Bälle, welche diess Jahr besonders glänzend seyn sollen. Auch das französische Theater findet fortgesetzte, wenn gleich minder lebhafte Theilnahme, als früher.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die Concerte waren seit Winter's Eintritt schon so zahlreich, dass hier nur von den vorzüglicheren die Rede seyn soll. — In den beyden ersten Gesellschafts-Concerten hörten wir Beethoven's Symphonie in C moll und die zweyte von Onslow in D moll, welche jedoch keineswegs besonders ansprach, wiewohl dem Componisten bezüglich der fleissigen Ausarbeitung alles Lob gebührt. Herr Döhler trug das Kalkbrenner'sche A moll-Concert mit gewohnter Bravour vor; Dem. Botgorscheck sang eine neue Arie von Donizetti, die aber wie oft gehört klang; unter zwey Ouverturen, von Marschner aus dem Vampyr, und von Ries zur Braut von Messina, schwankt die Wahl, welche mehr durch Instrumentalmassen das Trommelfell erschüttert; jedenfalls scheint letztere allzu fragmentarisch angelegt. Spohr's herrliches „Vater-Unser" und der kraftvolle, fugirte Sturmchor aus Ahasverus von Seyfried wurden von allen Kunstfreunden freudig willkommen geheissen. —

Das Comité des Musik-Conservatoriums veranstaltete zur Gründung von Stipendien für ausgezeichnete, doch mittellose Zöglinge sechs Abonnement-Concerte, deren zwey bereits statt gefunden haben und folgende Tonwerke zu Gehör brachten: Symphonie von Haydn in Es (mit dem Paukenwirbel beginnend); Pater noster von Cherubini; Violin-Solo; De profundis von Vogler; Ouverture aus Fidelio; Pastoral-Gloria von Vogler; Symphonie von Spohr in Es; Gloria von Beethoven in C; Concertante für Blasinstrumente von Gyrowetz; Vocal-Chor mit Posaunen von Schicht; Krieger-Chor aus Händel's „Timotheus." Die Ausführung durch sämmtliche Eleven unter Hrn. Prof. Sellner's Leitung war meist gelungen, und das kunstliebende Publicum unterstützte theilnehmend und würdigend den verdienstlich wohlthätigen Zweck. —

Hr. Jansa gab im Verein mit den Herren Holz, Strebinger und Linke acht Quartett-Unterhaltungen, worin die gewähltesten Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, auch Spohr's letztes Doppel-Quartett in E moll, Quintetts von Onslow, Ries und Mozart (mit Clarinette), Beethoven's Septett und dessen Sonate mit obligatem Violoncell (A dur) in herrlicher Uebereinstimmung vorgetragen wurden.

Ein von Hrn. Seipelt im Apollo-Saale arrangirtes Concert zeichnete sich dadurch aus, dass wenig von dem gegeben wurde, was die Annonce versprach, und auch diess Gegebene meist verunglückte. — Hr. Kapellmeister Lachner producirte seine zweyte grosse Symphonie in F dur und befestigte damit das schon früher begründete Vertrauen auf seine Leistungen in diesem Zweige. Es ist ein grossartiges, gründlich gearbeitetes, oft wirklich originelles, effectvolles, fast zu effectreiches Instrumentalwerk, das mit den gelungensten Erzeugnissen der neusten Zeit ungescheut sich messen darf und zu noch schöneren Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Auch der Schlusschor aus seinem Oratorium „Moses" mit einer feurigen, doch etwas gar zu weltlichen Fuge zeugt von tüchtiger Gewandheit in der contrapunctischen Schreibart und erregt grosses Verlangen nach dem Genusse des Ganzen. — Zwey Akademieen des Kirchenmusik-Vereins der Vorstädte Alsergasse und Breitenfeld lieferten recht erfreuliche Beweise des gedeihlichen Fortganges dieser verdienstlichen Anstalt, und mehre gehaltvolle Tonstücke, wie z. B. Schubert's noch nie gehörte Ouverture in B, Kyrie und Gloria von Hummel, Concertsätze von Mayseder, Maurer, Bochsa, Dronet und Thalberg, die Ouverture aus Noah, eine Sopran-Arie mit obligater Clarinette, der Hymnus: „Salvum fac Domine" und ein neues Pastoral-Credo von Seyfried u. a. wurden grösstentheils durch die Zöglinge unter der Leitung ihres thätigen Directors Hrn. Leitermayer auf eine befriedigende Weise vorgetragen. Hier mag zugleich bemerkt werden, dass oben genannte Pastoral-Messe am heiligen Dreykönigsfeste in der Pfarrkirche der PP. Minoriten vollständig zur Aufführung kam und den ungetheilten Beyfall aller Kunstverständigen erhielt. — Die Familie von Kontsky empfahl sich mit einem interessanten Abschieds-Concerte, und jenes des Pianisten Tausig, vielleicht Bocklet's talentvollsten Schülers, des trefflichen Flötenspielers Khayll, der Geschwister Franz und Caroline Botgorscheck, der absolvirten Conservatoriumszöglinge Durst (Violine) und König (Horn) erfreuten sich im gleichen Maasse eines zahlreichen Zuspruchs und ehrenden Beyfalls. —

Von fremden Künstlern besuchten uns:

1. Fräul. Helene Legrand aus München, eine Klavierspielerin vom ersten Range.

2. Hr. Henri Vieuxtemps, Violinist aus Verviers, Schüler von Beriot; im 15ten Jahre schon ein vollendeter, ausgebildeter Meister — ein Phänomen unter den jugendlichen Virtuosen; — Kunstfertigkeit, Fülle des Tons, Kraft, Sicherheit, Eleganz, Ruhe, Bogenführung, Reinheit — Alles im höchsten Grade; man vermeint Viotti, Rode, Kreutzer oder Lafont zu hören. — Mayseder soll ihm eine eigene Composition im Manuscripte vorgelegt haben, welche der Jüngling zum Entzücken vom Blatte spielte.

3. Hr. Addner, Königl. schwedischer Kammermusikus, gehört unbestritten zu den zartesten und gefühlvollsten Clarinettspielern, die uns bekannt geworden; Gesang ist einzig sein Ziel und damit erobert er alle Herzen.

4. Dem. Fürst, eine angenehme Sopransängerin.

5. Hr. Dotzauer, Mitglied der Königl. Hofkapelle in Dresden; ein unter den Violoncell-Virtuosen, gleich Bernhard Romberg, hoch gefeyerter Name, der auch durch meisterhafte Compositionen, Etuden, Lehrmethoden u. s. w. einen der Vergänglichkeit trotzenden Nachruhm sich erworben, welchem die hohe Anerkennung zu Theil geworden, im Hofburg-Theater sich produciren zu dürfen.

(Beschluss folgt.)

Schlimmste ist, so rechtfertigt die Theorie diese Misgeburten, weil, wie wir schon einmal gehört haben, die Momente bey allem Wechsel sich gleich bleiben. Was wird man nicht alles komponiren können, im Vertrauen auf die Würksamkeit der Instrumentalmusik, und womit wollte man den Komponisten zurückweisen, der sich z. B. einfallen liess, die Odyssee wie eine moderne Ballade durchzukomponiren!""

Sie vergessen bey ihrem angeführten Naturgesetze einen einzigen Umstand, der alles entscheidet. So lange die Momente des Wechsels gleich bleiben sollen, muss der Wechsel selbst fortdauern. Wird daher das eine Entgegengesezte zum Maximum gesteigert, so fällt das andre zum Minimum, und der Wechsel hört gar auf, oder, was dasselbe ist, es wird eine neue Indifferenz hergestellt; nur von andrer Art steigern Sie also das Musikalische in der Instrumentalmusik, oder, was auf der andern Seite dasselbe ist, das Deklamatorische der Singstimme zum Maximum, so fällt auf jeder Seite das Extrem (der negative Faktor) zum Minimum, und es entsteht eine neue Indifferenz, nämlich — das einfache Recitativ, welches, wie schon erinnert, in der Oper die Stelle des prosaischen Dialogs im höhern Schauspiele vertritt. Der Komponist der Odyssee möchte wohl viel Recitativ brauchen, und der Gesang der Rhapsoden kann höchstens Recitativ gewesen seyn, wenn wir ihn nicht, auf Plato's Zeugnis, für blose Deklamation halten wollen. Muss denn aber auch überhaupt alles komponirt werden? Wenn die Theorie angeben kann, wie Worte auch ausser dem Gesange eine musikalische Behandlung zulassen, so wird ja deshalb nicht behauptet, dass es schicklich sey, alles, was sich nicht singen lässt, auf diese Art z. B. zu behandeln. In der Oper ist das Singen wesentlich, hier liegt also die deklamatorische Musik in der Natur des Kunstwerks, und der Operndichter muss diese Natur kennen, und den Komponisten nicht zwingen, entweder auszuschweifen, oder matt zu seyn. In Gedichten hingegen, welche nicht von dem Dichter ausdrücklich für den Gesang bestimmt sind, wie z. B. Kantaten, Oratorien, oder welche nicht ihrer Natur nach dem Gesange angehören, wie z. B. Lieder, Balladen, Hymnen, ist die Fähigkeit für die musikalische Behandlung etwas blos Zufälliges, und der Komponist, welcher ein solches Gedicht, das blos oder doch hauptsächlich deklamatorische Behandlung gestattet, zur Komposition erwählt, wird bey der weisesten Behandlung seines Textes und bey der kunstvollsten Anwendung der musikalischen Mysterien, immer einen Kampf mit dem Stoff kämpfen, in welchem der Sieg unmöglich, und nur das Verdienst eines ehrenvollen Rückzugs zu erwerben ist. Die Sache ist klar. In der deklamatorischen Musik ist ihrer Natur nach die Indifferenz des Gesanges aufgehoben, die Einheit also in entgegengesezten Richtungen als in Faktoren zerlegt. Wird nun der Anschauung nicht etwas gegeben, wodurch sie genöthigt wird, diese Entgegengesezten zur Einheit zu verbinden: so entsteht überhaupt keine ästhetische Anschauung. In der Oper bilden die deklamatorischen Stellen kein Ganzes für sich, sondern sie sind Glieder des Ganzen, welche nur als solche und unter der Bedingung der Totalanschauung Sinn und Bedeutung haben. Hier ist also jenes Zusammenhaltende gegeben und die ästhetische Anschauung besteht ungehindert selbst in den deklamatorischen Stellen. Anders ist es aber in den sogenannten durchkomponirten Gedichten, in welchen theils die Musik nicht nothwendig ist, wie in der Oper, theils das Zusammenhaltende fehlt und das Deklamatorische selbst ein Ganzes bilden soll. Eben dieser ermangelnden Einheit wegen kann eine solche Komposition, wäre sie auch übrigens noch so vortrefflich, kein organisches Ganzes und folglich kein wahres Kunstwerk bilden. Aus dieser Ursache bleiben im Konzert Scenen oft ohne Würkung, welche auf dem Theater vortrefflich sind. Sie gleichen den unorganischen Naturprodukten, welche nur in dem allgemeinen Organismus der Natur organisch sind, und Bedeutung für die Anschauung

Bremen. Folgende zum Theil berühmte Künstler gaben hier im Laufe dieses Winters und des verflossenen Herbstes mit Beyfall Concerte: Die vier Gebrüder Müller aus Braunschweig, längst mit Ruhm bekannt; die beyden Brüder Ganz aus Berlin, als Violin- und Violoncellospieler ausgezeichnet; eine Klavierspielerin der Herzogin von Kent und der Violoncellist Schubert (aus Magdeburg?); der berühmte Flötist Fürstenau aus Dresden spielte mit seinem erst neunjährigen Sohne im Unions-Concert am 11ten December, Beyde mit ungetheiltem Beyfall. Als der berühmte Pianist Kalkbrenner aus Paris, gebürtig aus Berlin, im verflossenen Sommer in Bremen war, konnte er, wie es heisst, kein Concert zu Stande bringen, weil alle dazu erforderlichen Musiker täglich mit bestellten Gartenmusiken schon besetzt waren. Man bedauerte nichts mehr, als diesen grossen Virtuosen hier nicht gehört zu haben. — In der hiesigen Oper singen Dem. Löw, der Tenorist Hr. Knaust und Hr. Krieg noch immer zur allgemeinen Befriedigung. „Robert der Teufel" von Meyerbeer ist auch hier gegeben und mehrmals wiederholt worden, doch ist der Beyfall getheilt. Der Schauspieler Ludwig Meyer aus Leipzig ist hier engagirt und gefällt; ein Fräulein von Bessel aus Berlin gibt jetzt Gastrollen, sie ist noch jung und missfällt nicht. Die Privat-Concerte im Krameramthause haben eine andere Gestalt und Einrichtung unter der Leitung des Dilettanten Herrn J. K. gewonnen: es ist eine Art von Liebhaber-Concerten oder musikalischen Abend-Unterhaltungen, bey welchen während der grossen Pause den Damen Thee gereicht wird u. s. w. Obgleich nicht öffentliche Concerte, sind sie doch sehr besucht, da die Musik hier noch immer fleissig cultivirt wird. In dem grossen Concert-Saale der Gesellschaft Union sind diesen Winter auch wieder 6 Concerte veranstaltet, worin ebenfalls Dilettanten mitspielen. — Die Herren Winter und Bädeker aus Lübeck, seit mehren Jahren bereits hier ansässig, verfertigen in ihrer Fabrik jetzt sehr elegante, hübsche Fortepiano's nach Leipziger Art und haben auf ihrem Lager auch Leipziger Instrumente zum Verkauf. Die Singakademie hält im Locale des Börsensaals ihre gewohnten Uebungsversammlungen unter Leitung des Hrn. Riem und pflegt zu Neujahr und Ostern halb öffentliche Gesangvorträge zu halten, die alsdann sehr besucht sind. Das Theater steht noch unter Direction des Herrn Gerber, nachdem der brave Director Bethmann, in Folge der Angriffs-Manövers feindlicher Truppen, freywillig seine Entlassung genommen. — Der ausgezeichnete und schon vortheilhaft bekannte Klavierspieler Klein aus Berlin, vermuthlich ein Verwandter des berühmten verstorbenen Bernh. Klein, spielte hier ein Privat-Concert am Abend des 15ten Januar, ein Concert von Hummel und darauf eine grosse freye Phantasie (aus dem Stegreife) auf dem Pianoforte mit allgemeinem Beyfall. Auch sind zwey Sängerinnen aus Copenhagen hier, welche bey ihrem Auftreten beyfällig aufgenommen wurden.

Manchesley.

Hr. C. Löwe, Musikdirector in Stettin, hat von Sr. Majestät dem Könige von Preussen für die Dedication des Oratoriums: „Die Zerstörung Jerusalems" eine goldene Dose erhalten.

Das diesjährige niederrheinische Musikfest wird zur Pfingstzeit in Aachen gefeyert werden. Man ist bereits einig, am ersten Tage des Festes ein Oratorium von Händel zur Aufführung zu bringen. Die übrigen Wahlen sind noch ungewiss.

Dagegen hat das Musikfest des Schullehrer-Vereins in Weissenfels für dieses Jahr unbesiegbare Hindernisse gefunden, so dass es auf Pfingsten des nächsten Jahres verschoben werden muss. Wahrscheinlich werden einige kleinere Gesellschaften des grossen Vereins anderwärts mit öffentlichen Musikaufführungen hervortreten, z. B. in Zeitz.

Den 15ten März wird Mad. Schröder-Devrient aus Dresden in Leipzig erwartet, wo die gefeyerte Künstlerin als Romeo in der Oper Montecchi e Capuleti, als Desdemona und Fidelio auftreten wird. Von hier wird sie sich nach Berlin begeben, wo auch, wie man sagt, unser Tenorist Hr. Eichberger als Gast auftreten wird.

Dem. Franziska Heinroth, Tochter des Herrn Musikdirectors *Dr.* Heinroth in Göttingen, welche beym Mühlhäuser Musikfeste die Sopran-Partieen in der Schöpfung sang, hat einen ehrenvollen Ruf nach Bern als Concert-Sängerin erhalten, den aber die Aeltern abgelehnt haben, weil das Fräulein noch sehr jung ist, in Braunschweig sich erst noch vervollkommnen und an den Orten, wo man es wünscht, nur als Dilettantin, nie aber als engagirte Sängerin auftreten soll.

Nachdem in England allerley pittoreske Magazine Mode geworden sind, hat sich die Liebhaberey

für das Pittoreske auch nach Paris verlaufen. Vielleicht werden auch wir Teutsche bald dadurch beglückt. In Paris erscheint jetzt sogar eine Encyclopédie pittoresque de la musique, deren Herausgeber die Herren Bertini, ein ausgezeichneter, als Componist bekannter Pianofortespieler, und Ledhuy, ein nur wenig bekannter Guitarrespieler, sind. In dieser periodischen Schrift soll auf alle Zeiten der Tonkunst, auf alte und neue Instrumente, kurz Alles, was die Musik angeht, gesehen werden, wobey allerley Bilderchen, wie jetzt gebräuchlich, eine artige Rolle spielen. Nach Urtheilen einiger Männer, welche mit der Kunst und ihrer Geschichte nicht unbekannt sind, soll jedoch an der Sache nicht viel seyn, ja gar zu wenig. Alle alte Mährchen, die längst widerlegt sind, sollen in dieser pittoresken Encyclopädie als ewige Wahrheiten leuchten. Wie Gott will! Hilft es nichts, so schadet es doch.

Der Tenorist der Königl. Akademie zu Paris Hr. Lafont ist für 10 bis 12 Vorstellungen auf dem Theater zu Brüssel engagirt worden. In der Stummen von Portici und ganz besonders in Robert dem Teufel hat er ausnehmend gefallen. Man will der Angabe, seine Stimme habe verloren, nicht beypflichten: meint im Gegentheil, sonst habe er mehr geschrien, jetzt aber verstehe er zu singen.

Albert Sowinski, ein in Paris bekannter Pianofortespieler, hat eine Kunstreise gemacht und zahlreich besuchte Concerte in Dieppe, Havre, Abbeville, Arras, Cambrai und Amiens gegeben. Unter seinen neuen Compositionen werden vorzüglich genannt ein Concert-Rondo mit Orchesterbegleitung, Variationen über ein Quartett aus Ludovico und ein Duo für Pianoforte und Violine über polnische Thema's. Er ist in Paris wieder angekommen.

Die Revue musicale, redigirt von Hrn. F. J. Fétis, hat sieben Jahrgänge vollendet. Im laufenden Jahre ist noch keine Nummer derselben hier angekommen. Sollte sie etwa eingegangen seyn? Fast scheint es so, obgleich im letzten Blatte des vorigen Jahres nichts davon zu lesen steht. Es ist eine neue musikalische Zeitschrift der Art in Paris in's Leben getreten, unter dem Titel: Gazette musicale de Paris, von welcher vier Nummern vor uns liegen. Es erscheint wöchentlich ein Bogen in 4, der, eigen genug, Sonntags ausgegeben wird; wenigstens steht Dimanche auf dem Titel. Der Jahrgang kostet 30 Franken. Der Unternehmer ist der Musikalienverleger Hr. Maurice Schlesinger. — Seit dem November 1833 erscheint bey J. Delacour: Le Pianiste, Journal special, analytique et instructif. Den 10ten jedes Monats ein Heftchen mit dem Portrait eines berühmten Pianofortespielers, Notizen über Leben und Werke derselben (kurz), Recensionen und einigen (geringen) Notenblättern. Das Decemberheft 1833 enthält Hummel's, das Januarheft 1834 F. Kalkbrenner's Bildniss, beyde nicht vorzüglich getroffen. Das erste Heftchen ist uns zufällig noch nicht in die Hände gekommen. Näheres über diese Gegenstände nächstens.

Kurze Anzeigen.

Gruss an's Bethli im May, Gedicht von Glutz, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von J. Mendel. Bern und Chur, bey J. F. J. Dalp. Pr. 4 Gr.

Eine leichte, hübsche, volksmässige Melodie mit ganz schlichter Begleitung zu einem gemüthlichen, im Schweizer-Dialect verfassten Liedchen, das seine Freunde zuversichtlich haben wird. Der mit artigen Arabesken umschlungene Titel nimmt sich artig aus.

Drey leichte Rondino's für das Pianof. in Musik gesetzt — von Carl Holmhols. 4tes Werk. Halle, in Commission bey C. Weidemann. Pr. 12½ Sgr.

Sehr leicht, ganz für Anfänger berechnet und mit Applicatur versehen; für diesen Zweck recht brauchbar. Die Herausgabe ist zum Besten der Lehmann'schen Stiftung in Halle, wo der Verfasser Universitäts-Musiklehrer ist, besorgt worden: eine Ursache mehr, sich des zweckmässigen Werkchens beym Unterricht zu bedienen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *№ III.* 1834.

Anzeige
vom
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Cherubini, Ouverture zu der Oper Ali-Baba, pour Piano seul arr. par C. Czerny. 12 Gr.
— dº dº arr. à 4 mains par C. Czerny. 20 Gr.
— dº dº à grand Orchestre. 3 Thlr.
Chopin, F., Rondeau pour Pianoforte. Op. 16. 1 Thlr.
— Trois Nocturnes pour Pianoforte. Op. 15. 16 Gr.
Czerny, C., Variations sur un thème de Robert le Diable, pour Piano seul. Op. 332. 20 Gr.
Lagoanère, 6 Duos faciles p. 2 Violons. Liv. 1 et 2. à 16 Gr.
Lasckk, 3 Morceaux sentimentaux p. Flûte et Violle. 8 Gr.
Berbiguier, Les trois Graces, Rondolettos p. Pianoforte et Flûte. Liv. 1 à 3. à 12 Gr.
Duvernoy, 24 Etudes melodiques pour Piano. Liv. 1 et 2. à 20 Gr.
Dessauer, J., Sechs Gesänge für Sopran und Mezzo-Sopran mit Pianoforte. Op. 14. 16 Gr.
Herold, Le dernier Soupir, Oeuvre posthume. 4 Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture aux Hebrides (Fingalshöhle), arr. pour Piano à 4 mains. 2 Thlr.

Unter der Presse befinden sich:

Chopin, F., 4 Mazurkas p. Piano. Op. 18.
Czerny, C., Grande Sonate p. Pfte à 4 mains. Op. 332.
Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture aux Hebrides à grand Orchestre. 2 Thlr.
— La même pour Piano seul arr. par Mockwitz.

Leipzig, im März 1834.

Breitkopf und Härtel.

Gesuche.

Einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Violoncellisten sucht so bald als möglich ein Engagement. Frankirte, unter der Chiffre M. eingehende Briefe besorgen Breitkopf und Härtel in Leipzig an den Suchenden.

Ein Mann, welcher schon bedeutenden Orchestern vorstand (u. a. am Drurylane- und Coventgarden-Theater in London), sucht eine Stelle als städtischer Musikdirector oder als Vorsteher einer Kapelle. Da mit der ersteren ausser der Leitung der Concert-Kirchenmusik gewöhnlich auch der Unterricht am Gymnasien verbunden ist, so könnte er ausser der Musik um so mehr noch einige andere Fächer docirem, als er nicht nur seine Universitätsstudien vollkommen absolvirt hat, sondern auch als Schriftsteller nicht unbekannt ist und bereits die Redaction gelesener Zeitschriften führte. — Frankirte, unter der Chiffre D. eingehende Briefe befördert die Expedition dieser Zeitung an den Suchenden.

Ankündigungen.

Für Kirchen und Schulen, Singvereine und Freunde des religiösen Gesanges.

Einladung zur Subscription.

Da das Bedürfniss eines vollständigen Choralbuchs zu sämmtlichen gebräuchlichen Gesangbüchern des Königreichs Hannover längst gefühlt und ausgesprochen ist, so beabsichtigt Unterzeichneter, um mehrseitigen Aufforderungen entgegen zu kommen, ein so eben vollendetes Werk, sobald durch Subscription die Kosten des Drucks gedeckt seyn werden, schön lithographirt herauszugeben. Dasselbe führt den Titel:

„Allgemeines Choralmelodienbuch, zunächst zu „den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- und „Schulgesangbüchern der evangelischen Ge„meinden des Königreichs Hannover, nebst den „im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Respon„sionen u. s. w. für Singchöre und für die „Orgel oder das Pianoforte vierstimmig „ausgesetzt und mit beziffertem Baß auf zwey „Systeme zusammengestellt. Op. 28."

Ausser 3 Registern enthält dasselbe auf 25 Bogen (à 8 Seiten in 4to) 250 Melodieen unter Angabe ihrer Componisten, so weit sich selbige auffinden liessen, und der beziglichen alten Kirchentonarten. Der sehr billige Subscriptionspreis von 1½ Thlr. steht bis Ostern d. J. offen, der spätere Ladenpreis wird 3 Thlr. betragen.

Die Helwing'sche Hofbuchhandlung in Hannover übernimmt das Werk in Commission, sammelt Subscriptionen, gibt auf 10 bestellte und bezahlte Exemplare ein Freyexemplar, und Besteller können sich an dieselbe in frankirten Briefen wenden.

Auch der unterzeichnete Verfasser nimmt Subscribenten an und gibt das erwähnte Freyexemplar.

Die Namen der Herren Subscribenten, als Beförderer dieser Unternehmung, sollen dem Werke vorgedruckt werden.

Celle, den 6ten Januar 1834. Der Verfasser
H. W. Stolze,
Stadt- und Schloss-Organist.

Neue Musikalien
im Verlage
von C. F. Meser in Dresden.

	Thlr.	Gr.
Bochmann, E. (Musikdirector der Dresdner Communalgarde), Tänze für die elegante Welt für das Pianoforte. VII. Jahrgang. 1834.	—	12
Ciccarelli, A., Tre Notturni a due voci con accomp. di Pianof. No. 1, 2, 3. à 6 Gr.	—	18
Hänsel, A. (Musikdirector des Königl. Sächsischen Leib-Infanterie-Regiments), Gesellschaftstänze im Wiener Geschmack auf das Jahr 1834 für das Pianoforte. 7ter Jahrgang	—	12
— Dieselben Tänze für Orchester	1	12
— Zwölf neue Carneval-Tänze im neusten Wiener Modegeschmack für das Pianoforte	—	8
— Dieselben Tänze für Orchester	1	—
Kalkbrenner, Fr., Thème favori de la Norma de Bellini varié pour le Pianoforte. Oeuv. 122.	—	16
Kummer, F. A., An den Mond. Romanze für Gesang mit Clarinette (oder Violoncello) und Pianof., oder mit Pianofortebegleitung allein (Madame Schröder-Devrient zugeeignet). Op. 20	—	10
Kupsch, C. G. (Componist des Zauberkessels), An ein schlafendes Mädchen. Gedicht von G. Ludwig für eine Tenorstimme mit obligater Begleitung eines chromatischen Hornes (oder Violoncello) und des Pianoforte. Op. 10	—	12
— Une Bagatelle pour le Pianoforte. Op. 11	—	16
— Drey Lieder aus Robert und Asunchen von Tiedge (dem Dichtergreise zu seinem 81sten Geburtstage gewidmet) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14	—	4
Meinera, G. di, Bolero: „Il Passerino in gabbia" posta in musica per il Pianof. e dedicato alla Signora Maschinka Schneider	—	4

In der Buch- und Musikhandlung von C. Klage in Berlin erschienen und werden an alle Buch- und Musikhandlungen versandt (die mit * bezeichneten sind ganz neu):

Blum, C., 2 Gesänge für 4 Männerstimmen (1. Gondellied, 2. Tyroler Jägerlied). Op. 120.	12	gGr.
(Dieselben einzeln mit Pianofortebegleitung und einstimmig. No. 1. 8 gGr. No. 2. 6 gGr.		
Klage, C., Nord oder Süd. Lied von C. Leppe mit Begleitung des Pianof.	8	gGr.

Klage, C., Trost in Thränen von Göthe. Duettino für Sopran und Bass mit Pianof.	6	gGr.
* — Zuruf und Erwiderung. Zwey Maurerlieder für Bass und Tenor mit Pianof. Op. 36.	8	gGr.
Schulz, J. A. P., Athalia. Chöre und Gesänge. Im vollständigen Klavier-Auszuge mit deutschem und französischem Texte von C. Klage.	2 Thlr.	16 gGr.
Herold, Ouverture und Balletmusik aus dem Ballet: „Therese die Nachtwandlerin", für das Pianoforte von C. Klage.	1 Thlr.	
*Klage, C., Scalen der Dur- und Moll-Tonarten für das Pianoforte mit ihren Accorden, Schluss-Cadenzen und richtigem Fingersatz für Lehrer und Lernende.	12	gGr.
*Weller, F., Schweizer Hirten-Walzer für Pfte.	8	gGr.
* — Walzer à la Fontaine für Pianof.	8	gGr.
*de Bockelberg, Danses favorites pour le Pfte à 4 mains. Op. 1. No. 1.	20	gGr.
No. 2.	16	gGr.
*Haydn, J., 6 Symphonieen (geschrieben zu London im Jahre 1791), für das Pianoforte zu 4 Händen von C. Klage. à 1 Thlr. 4 gGr. No. 1 in D; No. 2 in Es; No. 3 in B; No. 4 in G; No. 5 in Es; No. 6 in D.		
Himmel, J. H., Sonate. Op. 16. No. 1 in C. für das Pianoforte zu 4 Händen von C. Klage.	1 Thlr.	4 gGr.
*Mozart, 4 Symphonieen für das Pianoforte zu 4 Händen von C. Klage. No. 1 in G moll; No. 2 in Es; No. 3 in C dur mit Fuge; No. 4 in D. à 1 Thlr. 8 Gr.		

Bey N. Simrock in Bonn ist so eben erschienen und an alle Musikalienhandlungen versendet worden:

H. J. Bertini. 48 Studien für das Pianoforte mit Fingersatz, als Vorschule zu Cramer's Studien. 2 Hefte. Jedes Heft à 4 Fr. 50 Cts. oder 2 Fl. 6 Kr. rhein.

Neue empfehlenswerthe Lieder.

Im Verlage von T. Trautwein in Berlin sind so eben erschienen und in allen Musikhandlungen zu bekommen:

Lieder aus Italien. — Lieder aus Deutschland. Zwey Hefte. Gedichtet und mit allegorischen Titelverzierungen nebst deren Erklärungen versehen von Carl Alexander; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Carl Bank. Preis jedes Heftes 1 Thlr.

Bey Ph. C. Ruprecht in Frankfurt a. M. ist so eben erschienen:

Bildniss der Sängerin Madame Nina Cornega.
Von H. J. Fleuss auf Stein gezeichnet. Preis 2 Thlr. 12 gGr.
(Wird nur auf feste Rechnung versandt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. N°. 11. 1834.

Ueber Kretzschmer's „Ideen zu einer Theorie der Musik." (Stralsund. 1833.)

Der Herr Verf., welcher sich in diesem Werke, wie in früheren in dieser und der Berliner musikalischen Zeitung mitgetheilten Abhandlungen, als geistreicher Forscher im Musikwissenschaftlichen zeigt, hat sich die Aufgabe gestellt: der Musikwissenschaft eine berichtigte Grundlage zu geben — oder vielmehr überhaupt eine Basis, auf der die Musik erst wissenschaftlicher Behandlung fähig sey, woran es nach seiner Meinung (S. 87) bisher gefehlt hat. Wiefern er in dieser Ansicht, so weit sie über den obigen Ausdruck seiner Aufgabe hinausgreift, zu weit gehen dürfte, kann bis zu näherer Bekanntschaft mit seiner Leistung dahingestellt bleiben.

Diese Basis will nun der Verf. im arithmetischen Theile der Akustik gefunden haben. Er zeigt für diese (Buch 1) eine neue Constituirung der Tonverhältnisse, weist (B. 2 und 3) nach, dass seine Verhältnissreihe, sein Prinzip der Berechnung dem Tonsysteme der verschiedenen musikbildenden Völker durch die verschiedenen Entwicklungsperioden zum Grunde gelegen habe, und deutet endlich (B. 4) die Uebereinstimmung seiner Resultate mit musikalischen Erfahrungssätzen, die wissenschaftliche Rechtfertigung letzterer aus seinem akustischen System an. Das ganze Unternehmen erscheint schon nach diesem Ueberblicke so interessant, dass eine genauere Darlegung des ersten und wichtigsten Theils wohl Aufmerksamkeit finden dürfte.

Die Akustik hat sich bekanntlich seit lange damit beschäftigt, die Tonreihe, die Scala der Höhe und Tiefe der Töne nach der Zahl der Schwingungen im tönenden Körper festzustellen. Euler's Lösung der Aufgabe an den Schwingungen gespannter Saiten (Acta Petropol. p. a. 1779, Petropol. 1783) ist von allen Akustikern (Chladni's Akustik, S. 9 u. fg., Weber's Wellenlehre, S. 448, Munke's Handbuch der Naturlehre, S. 266), so wie von den Musikschriftstellern (Gottfr. Weber's Theorie u. a.) angenommen worden; wenigstens sind die abweichenden Versuche ohne Folge geblieben.

Dieser ältern und recipirten Deduction stellt nun unser Verf. eine abweichende entgegen, die, von gleichem Ausgangspuncte, nur die ersten Schritte mit jener vereint thut, dann aber ihren eigenen Weg geht. Da er selbst beyde Deductionen nicht verglichen hat, so muss dies hier wenigstens so weit geschehen, als zur Beurtheilung und Schätzung der neuen dienlich ist. — Als Repräsentant der ältern darf für Musiker Chladni angesehen werden, der sie uns am meisten populär gemacht hat.

1. Die Aeltere.

Chladni (Euler) und seine Nachfolger gehen von der Annahme aus, dass die Höhen (Schwingungszahlen) eines Grundtons und der successiv höhern Octave, Quinte, Quarte, grossen und kleinen Terz, z. B.

$$\underline{C}\ ,\ c\ ,\ \underline{g}\ ,\ \underline{c}\ ,\ \underline{e}\ ,\ \underline{g}$$

sich wie $1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6$

verhalten. Mit dieser Formel bestimmen sie unsere Dur-Tonleiter in ihren arithmetischen Verhältnissen, indem sie einmal und nochmals den jedesmaligen neuen Ton (den dritten) ihrer Sechstonreihe als neuen Grundton einer abermaligen Reihe annehmen. Im nachstehenden Tableau ist Contra-F als Grundton angenommen, um zu der C-Tonleiter zu gelangen.

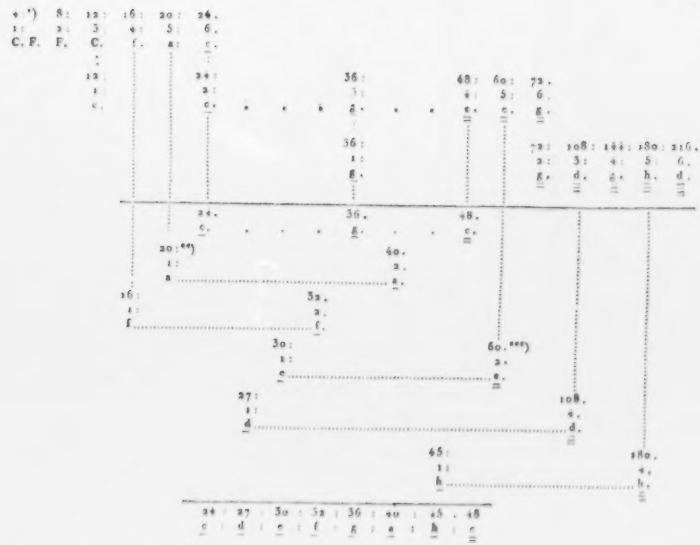

Hiernach stehen die Töne der Dur-Tonleiter in folgenden Verhältnissen —

$$\underbrace{c : d}_{\frac{8}{9}} : \underbrace{e}_{\frac{10}{9}} : \underbrace{f}_{\frac{15}{16}} : \underbrace{g}_{\frac{10}{9}} : \underbrace{a}_{\frac{8}{9}} : \underbrace{h}_{\frac{15}{16}} : c$$

der Schwingungen; die Tonleiter aber enthält dreyerley Grössen: grosse ganze Töne (9 : 8, ihrer drey), kleine Ganztöne (10 : 9, ihrer zwey) und Halbtöne (16 : 15, ihrer zwey). Bey der weitern Berechnung von Tonverhältnissen findet sich noch eine vierte Grösse zu obigen dreyen, der kleine Halbton = 25 : 24. Soll aber, wie diess der Tonkunst unentbehrlich ist, die Dur-Tonleiter von einer andern Tonica aus dargestellt werden, so zeigt sie sich öfters in verschiedenen Verhältnissen. Von d aus z. B. erhalten wir —

*) Vervierfachung aller Verhältnisszahlen, wegen nachheriger Octavenberechnung.
**) Alle tiefern Töne werden mit verdoppelter Schwingungszahl in die höhere Octave eingetragen.
***) Alle höhern Töne mit halbirter oder geviertelter Schwingungszahl für die tiefere Octave reducirt.

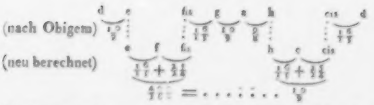

mithin die abweichende Verhältnissreihe:

$$\frac{1^0}{9} : \frac{1^0}{9} : \frac{1^6}{17} : \frac{1^0}{9} : \frac{8}{9} : \frac{1^0}{9} : \frac{1^6}{17}.$$

Dieselbe ist aber nicht blos von der ersten abweichend, sondern mit dem ersten Momente des ganzen Systems (Grundton : Octave = 1 : 2) in Widerspruch; diess erräth man schon, da sich hier statt dreyer grosser Ganztöne nur einer, statt zweyer kleiner aber vier finden: Berechnung zeigt aber —

$$\frac{1^0}{9} \times \frac{1^0}{9} \times \frac{1^6}{17} \times \frac{1^0}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{1^0}{9} \times \frac{1^6}{17} = \frac{1}{2}\frac{1}{1}\frac{6}{7}\frac{0}{2}\frac{0}{9}\frac{2}{8} = 1\frac{4}{2}\frac{8}{4}\frac{1}{8},$$

folglich ist diese Tonreihe gegen 2 : 1 um $\frac{4}{2}\frac{8}{4}\frac{1}{8}$ zu klein, wogegen die Verhältnissreihe von C an —

$$\frac{8}{9} \times \frac{1^0}{9} \times \frac{1^6}{17} \times \frac{8}{9} \times \frac{1^0}{9} \times \frac{8}{9} \times \frac{1^6}{17} = \frac{1}{2}\frac{1}{1}\frac{6}{7}\frac{0}{2}\frac{0}{9}\frac{2}{8} = \frac{1}{2} = c : c$$

wenigstens mit ihrem Grundverhältniss im Einklang ist.

Da nun aber das Bedürfniss der Tonkunst, die Tonleiter von allen Tönen aus darzustellen (und zwar gleichmässig, um alle Tonarten verbunden zu gebrauchen), nicht übersehen werden kann: so haben sich die Akustiker genöthigt gesehen, von ihren Verhältnissen selbst abzugehen, sie durch die gleichschwebende (oder eine andere) Temperatur zu verändern und zu allseitigem Gebrauch auszugleichen. Die Divergens der hierzu berechneten Verhältnisse von den ursprünglichen ist für jeden einzelnen Schritt so gering, dass sie wenigstens nicht störend empfunden werden mag; aber gleichwohl sind damit jene ursprünglichen einfachen Verhältnisse aufgegeben und ihre Anwendbarkeit für Musik, streng genommen, widerlegt.

2. Kretzschmer.

Unser Verf. hält von den obigen Grundverhältnissen blos die ersten (1 : 2 : 3 : 4) fest. Er theilt die Saite H — y, welche ihm den ersten Ton, H, gibt, in zwey Hälften, deren eine (im umgekehrten Verhältniss der Schwingungszahlen zu der Länge) h — y ihm die Octave = 2 : 1 gibt. Jede weitere Halbirung der Länge (mithin Verdoppelung der Schwingungszahl) gibt ihm eine neue höhere Octave $\frac{4}{2}$ H — y. Er nimmt aber von der nächsten Halbirung (also Viertelung) drey Viertel und erhält damit den ersten Neuton, e = $\frac{1}{2}$ der Länge H — y, dessen Schwingungszahl (e : h = 4 : 3) mit dem Verhältniss der Quarte in der bisherigen Formel übereinstimmt.

Von hier ist sein Verfahren eine constante Viertelung und Position von $\frac{1}{4}$, als Neuton oder neue Quarte, deren er also von H aus e, dann a, d, g, c, f, b, es u. s. w. auffindet. Aus den neben einander fortgeführten Reihen der Octaven und Quarten constituirt sich nun seine Dur-Tonleiter in

497664	442368	393216	349525	331776	294912	262144	248832
=	=	=	=	=	=	=	=
c	d	e	f	g	a	h	c.

folgenden Verhältnissen: c d e f g a h c — der Saitenlänge, oder — in obiger Form der Schwingungszahlverhältnisse:

$$\frac{c}{1} \quad \frac{d}{8} \quad \frac{e}{6\frac{4}{4}} \quad \frac{f}{3} \quad \frac{g}{2} \quad \frac{a}{1\frac{3}{3}} \quad \frac{h}{1\frac{1}{5}} \quad \frac{c}{1}$$

Die Summe dieser Verhältnisse ist aber

$$= \frac{1}{1}\frac{8}{3}\frac{6}{2}\frac{4}{1}\frac{4}{4}\frac{3}{3}\frac{2}{5}\frac{1}{1} = \frac{9}{1} = c : c —$$

folglich ganz entsprechend dem ersten Verhältnisse. — Diess konnte wohl von der ersten Verhältnissreihe der bisherigen Akustik, nicht aber von denen abgeleiteter Tonarten (z. B. von Ddur) gesagt werden, wie oben gezeigt ist. Die Kretzschmer'sche Verhältnissreihe muss aber für alle abgeleiteten Scalen dieselbe bleiben, da ihre Ganztöne wie ihre Halbtöne stets gleiche Grösse haben.

3. Vergleichung.

Es ist klar, dass sowohl die Chladni-Euler'sche, als die Kretzschmer'sche und noch viele andere Verhältnissreihen oder Theilungen der Octave möglich sind; mehre finden sich in Chladni's Akustik S. 40 u. f. Unter ihnen bemerken wir selbst die Quartenberechnung (S. 41, 42), und somit könnte man sowohl das Prinzip, als die ersten Feststellungen

des Verfahrens nicht unserm Verf. zuschreiben. Aber sein Verdienst ist die consequente Durchführung, während seine Vorgänger vielleicht durch die Grösse der Zahlen vom Wesentlichen ab auf erleichternde Quintenberechnung, und gar auf die Supposition der Terzenverhältnisse (4 : 5, 5 : 6) hingeleitet worden sind. Jene Consequenz ist also die That und das wahrhafte Verdienst des Verf. Die Vorzüglichkeit seiner Verhältnissreihe scheint aber aus Folgendem hervorzugehen:

a) Sein Verfahren beruht auf einfacherer Annahme und vollkommener Consequenz. Durch die zwey ergeben sich ihm alle Octaven (Verjüngungen) der daseyenden Töne, durch die drey alle Neutöne; — entsprechend dem durch die ganze Musik thätigen Gegensatze von Ruhe und Bewegung. Er braucht also zwey Primzahlen und von einer die Verdoppelung. Dagegen bedarf Chladni ausser der 2 und 3 noch der 5, nebst den Verdoppelungen 4 und 6; demungeachtet genügt ihm seine Formel noch nicht einmal zur Constituirung der ersten Dur-Tonleiter *), sondern er muss nun wieder auf das Verhältniss der umgekehrten Quarte (2 : 3, die Quinte) zurückgehen, mithin im Wesentlichen auf Kretzschmer's Weg — und solchergestalt mit dem Verfahren drey Mal wechseln.

b) Die Kretzschmer'sche Tonleiter ist einfacher; sie kennt nur zweyerley Grössen (Ganz- und Halbtöne), während die Chladni'sche Tonleiter grosse und kleine Ganztöne zu unterscheiden hat. In jener ist nur eine Vergleichung:

$$\frac{8}{9} : \frac{64}{81} = \frac{512}{729} : \frac{576}{729}$$

während in dieser deren drey:

$$\frac{8}{9} : \frac{15}{16} = \frac{64}{72} : \frac{75}{72} \quad — \quad \frac{8}{9} : \frac{15}{16} = \frac{128}{144} : \frac{135}{144} \quad — \quad \frac{15}{16} : \frac{128}{135} = \frac{1920}{2025} : \frac{2048}{2025},$$

ohne dass mehr als eine (wohl die zweyte, allenfalls die dritte) charakteristisch zu nennen wäre.

c) Die Kretzschmer'sche Tonentwicklung bestimmt mehre der für die Harmonie wichtigsten Intervalle charakteristischer.

Ihre grosse Terz ist grösser, als die Chladni'sche: $\frac{64}{81} : \frac{5}{8} = \frac{512}{648} : \frac{540}{648}$;

ihre kleine dagegen kleiner:

$$\frac{27}{32} : \frac{6}{7} = \frac{567}{672} : \frac{576}{672},$$

mithin der Unterschied der grossen und kleinen Terz — folglich des charakteristischen Punctes in den grossen und kleinen Dreyklängen — folglich desselben in den Tongattungen Dur und Moll bedeutender.

Die kleine Septime, das charakteristische Intervall des wichtigen Dominant-Accordes, hat bey Chladni zweyerley Grössen, bald $\frac{9}{16}$, bald $\frac{5}{9}$, bey Kretzschmer nur die erstere. Schon jene Differenz in einem Verhältnisse, das überall eine und dieselbe höchst wichtige Rolle zu spielen hat, ist misslich; das Verhältniss $\frac{5}{9}$ aber —

$$\frac{5}{9} : \frac{9}{16} = \frac{80}{144} : \frac{81}{144},$$

da es grösser als das andere ist, dem Charakter und Bewegungsgesetze des Intervalls minder entsprechend.

Ich unterbreche jedoch diese Betrachtungen, da das Bisherige wohl hinreicht, die Beachtungswürdigkeit der Kretzschmer'schen Arbeit zu zeigen. So schätzenswerth sie aber auch für die arithmetische Tonlehre erscheinen mag, so wenig haltbar scheint der Versuch, die Theorie der Musik unmittelbar aus den Demonstrationen jener abzuleiten oder auf sie zu gründen. Nur vorläufig sey bemerkt, dass diese Idee keineswegs dem Verf. eigen, sondern schon sehr alt und mehrmals vulgär gewesen ist, weshalb im Eingange dieser Anzeige die Aufgabe der Schrift richtiger angegeben scheint, als in ihr selber.

Der Grundirrthum des Verf. und seiner zahlreichen (mehr oder weniger glücklichen) Vorgänger besteht nämlich, wie es scheint, darin: dass sie von ihrem mathematischen Standpuncte aus in den arithmetisch-akustischen Tonverhältnissen das Wesen der Musik zu erblicken glauben — wie diess schon Leibnitz (epist. ad divers. tom. 1. ep. 154), und er am präciesten, ausgesprochen hat: musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi.

Hiernach würde der Antheil an der Musik in einem Gefühl von der Verschiedenheit — Uebereinstimmung, Widersprüchlichkeit hörbarer Verhältnisse bestehen, die keinen weitern Inhalt hätten, als eben die Quantität ihrer Schwingungen; die Musik würde ein mehr oder weniger scharfsinniges (scharfverständiges) Quantitätenspiel seyn, mit der Gleichgültigkeit der Mathematik gegen alle Qualität. Diess ist aber so gar nicht der Fall, dass das unentwickeltste, wie das feinste Empfinden, die Werke aller Meister und die Tendenz aller Componisten,

*) Denn bey der Fortsetzung seiner Progression k-mal er mit 6 : 7 zunächst auf einen Ton, den die Musik (trotz der spieligen Versuche Fasch's und Kirnberger's) nicht aufnehmen mag und kann, und den Chladni selbst (S. 28) aus triftigen Gründen ablehnt.

kurz der ganze Inhalt der Musik, wie vielmehr der Begriff von Kunst, entschieden widersprechen. Sonderbarer Weise widerspricht das tiefe und Antheil gewinnende Empfinden des Verf. (vergl. S. 3, 71), wie seine oft so glücklichen Versuche in der Lieder-Composition eben so entschieden; er hat nur nicht festgehalten, dass das Tonreich einerseits zwar ein natürliches, aber andererseits ein vom Geiste des Menschen in Besitz genommenes, geistiges ist, dass die Tonverhältnisse nicht blose Quantitäten, sondern auch Qualitäten sind, wie er S. 25 nahe daran war zu bemerken.

Seine Deductionen sind daher wahr, so weit es sich nur um die unmittelbare Natürlichkeit handelt; und so weit treffen sie allerdings mit einer Reihe musikalischer Erfahrungssätze oder Kunstgesetze zusammen. Sie sind aber unzureichend oder unwahr von dem Grenzpuncte an, wo das Naturmaterial vom freyen Geiste zu dessen Zwecken verwandt wird. Und wenn seine Gesetze (oder Folgerungen) auch über diesen Punct hinaus zum Theil mit der Wahrheit übereinstimmen, so geschieht diess nur, weil und so weit der Kunstgeist das natürliche Wesen seines Materials hat festhalten wollen. — Uebrigens muss vor weiterer Ausführung bemerkt werden, dass jedenfalls des Verf. Deductionen reicher und treffender sind, als die seiner Vorgänger.

Der nächste Beweis für das Obige liegt nun schon in des Verf. eigener Berechnung. Sie führt ihn durch zwölf Quarten auf seinen letzten Ton ces, der sich zu h verhält = 531441 : 524288; dasselbe Verhältniss natürlich, das Chladni (S. 42) nur unter einer den Kalkul verdunkelnden enharmonischen Umnennung ausgesprochen, und das umgekehrte von dem des gewöhnlichen Quintenzirkels. Dieses Verhältniss soll und muss aber für unsere Musik = 1 : 1 seyn. Denn während die Natur in endloser Expansion begriffen ist, hat der Geist — und namentlich der Begriff jedes Kunstwerks die entgegengesetzte Tendenz der Abschliessung. Also schon am Ende der Berechnung zeigt sich dieselbe, zeigt sich das Natürliche, zeigt sich das mathematische Prinzip ungenügend für die Kunst; — und hierin liegt die tiefere Rechtfertigung der Temperatur.

Wenn der Verf. (S. 58) diese nicht Wort haben will, vielmehr (S. 82) von einer Höherbildung der Musik künftiger Zeiten erwartet, dass man da sich wieder befähigt haben würde, jenes enharmonische Intervall $\frac{531441}{524288}$ (S. 14) wieder zu fassen und zu behandeln, wie es (S. 21) die Griechen melodisch (angeblich?) schon im Stande gewesen: so ist diess allerdings nur eine Consequenz aus seinem blosen Naturprinzip, zeigt aber, wie mir scheint, dessen Unzulänglichkeit noch einmal und scharf. Denn ihm zufolge soll dem Fortschritte des Geistes in der Kunst durch Jahrhunderte kein anderes Resultat beschieden seyn, als dass der Sinn für viel feinere Tonabstufung und der rechnende Verstand für deren arithmetische Handhabung befähigter seyn würde. — So schön und erwärmend bey diesem Anlass die Begeisterung des Verfassers (S. 82, 69 — 72) ist, so scheint sie mir doch nur der Unendlichkeit Gottes in der Natur, nicht dem Geiste Gottes im kunstschaffenden Menschen zugewandt.

Soll nun die Unzulänglichkeit des (arithmetischen) Naturprinzips noch an irgend einer einzelnen Folgerung gezeigt werden, so bietet sich dazu zunächst die Lehre von der Tonfortschreitung.

Der Verf. weist aus seiner Rechnung (S. 14) nach, dass der bisher sogenannte kleine Halbton ($\frac{256}{243}$) grösser ist, als der sogenannte grosse Halbton ($\frac{2187}{2048}$) — z. B.:

$b - h : h - \bar{c} = \frac{9}{8}\frac{9}{8} : \frac{256}{243} = \frac{531441}{524288} : \frac{2187}{2048}$.

Hieraus will er (S. 59) erklären, dass die Melodie von e über cis nicht in das c zurück, sondern zu dem nähern d — umgekehrt von d über des nach dem nähern c, nicht nach d zurückgehe — dass ferner (S. 15) die übermässige Quarte (f — h) sich nach c, die kleine Quinte aber (f — ces) sich nach b begebe (nämlich der obere Ton des Intervalls) u. s. w.

Die Erfahrung oder Regel ist richtig; aber die Erklärung scheint mir falsch. Denn dieselbe würde auf das allgemeine Gesetz führen, dass alle grösseren Verhältnisse strebten, sich zu erweitern, z. B. die Quinte zur Sexte zu werden, also auch die Septime zur Octave; Ersteres ist aber nichts weniger, als nothwendig, Letzteres sogar unrichtig. Oder man müsste dieses Gesetz wenigstens auf die chromatischen Töne anwenden wollen. Aber auch das ginge nicht; c — as kann nicht minder nach g zusammen, als nach b aus einander gehen.

Der Grund obiger Erfahrungen liegt vielmehr im künstlerischen Sinne der Tonfolgen. Der erste Schritt, von c nach cis, ist schon eine Erhöhung, also aus einem zur Höhe Strebenden hervorgegangen, bedingt also den abermaligen Schritt in die Höhe

nach d, als eine blose Consequenz. Oder: wenn ich von c hinaufstrebe nach d durch einen Mittelton, so muss dieser nur zunächst als Ausdehnung, Fortsetzung des Ausgangstons erscheinen, mithin nach ihm benannt werden. In gleicher Weise erklären sich die Bewegungen der meisten erhöhten oder erniedrigten Melodietöne. Andere finden eine eben so sichere und einfache Erklärung in der ihnen unterliegenden oder hypothetischen Harmonie; z. B. f — h in dem Dominant-Accorde (oder dem daraus abgeleiteten verminderten Dreyklange) — und seinen Gesetzen. Zum Theil genügt auch der Sinn der beyden eine Tonleiter bildenden Tetrachorde, z. B.:

g a h c

c d e f,

an denen schon vorausgesehen wird, dass h nach c, f aber gen e zurück und zunächst in das e streben werde. —

Sey aber auch die Reihe der Kretzschmer'schen Deductionen nur einseitig wahr, immer muss man ihnen Interesse und ihrem Verf. Geist zugestehen, und kein Musiker wird sie ohne Förderung seiner Einsicht durchdenken. Ungemein sinnreich sind namentlich einige Bemerkungen über die Entwicklung des Harmonie-Systems, deren nähere Beleuchtung jedoch hier des Raumes wegen unterbleibt.

Sehr geistreich und erudit weist endlich der Verf. die Wirksamkeit seines Prinzips in der Bildung der alten, namentlich griechischen und mittelalterlich-christlichen Tonsysteme nach; eine Deduction, die den griechischen Scribenten selbst entgangen und die er mit Recht (S. 34) sich selbst zuschreibt — die übrigens ihren Werth nicht verliert, wenn man bemerkt oder auch vom Verf. selbst hört, dass sie aus den alten Scribenten nicht belegt, ihnen unbekannt, mithin allerdings blos Hypothese des Verf. ist, wofern sie nur den innern Beweis der Wahrheit trägt.

Sollte aber diese hypothetisch-historische Befestigung des Kretzschmer'schen Prinzips seine absolute Zulänglichkeit gegen das oben Angeführte erweisen: so wäre zu erinnern, dass das Naturwesen, also auch die mathematische Seite des Tonwesens freylich vom Anfang an durch alle Zeiten, in denen es überhaupt Musik gibt, existent und wahr gewesen, dass also die Kretzschmer'sche Deduction, wenn sie überhaupt wahr, diess eben so wohl für jede Vergangenheit, als für Gegenwart und Zukunft seyn muss; dass aber eben so wohl für alle Zeiten ihre Einseitigkeit, das Fallen lassen der freyen, geistigen, künstlerischen Seite — der Kunst! — fest steht. Je weniger nun diese letztere Seite der Musik in den vom Verf. angeschauten Zeiten und Völkern lebendig gewesen, je mehr namentlich die Griechen in ihren Tonleitern gefangen, oder vielmehr eingewachsen und noch nicht gelöst waren, desto wichtiger und wirksamer trat jene, die mathematisch begründbare, Seite heraus; und darum ist die Kretzschmer'sche Deduction eben als Verständigung über jene Zeiten wichtiger, als für die Orientirung oder Begründung in unserer.

Aber eben desswegen irrt wieder der Verf., wenn er (S. 39) die Versäumung der griechischen Moden in unseren Zeiten beklagt; sein Irrthum ist wieder der, das Prinzip der Unfreyheit auf das Leben der Freyheit, der Natur auf den Geist zu übertragen. Allerdings verleihen die griechischen Moden einen gewissen typischen Charakter; allerdings geht vielen unserer Lieder eine gleich bedeutsame Charakteristik ab — obwohl es höchst ungerecht ist, wenn der Verf. diess schlechtweg von „den heutigen Liedern" behauptet. Ein Gleiches weist beyläufig Mortimer (in seinem eben so gehaltreichen, als schlecht geschriebenen Werke: der Choralgesang zur Zeit der Reformation) von den Chorälen aus der Herrschaft der Kirchentonarten in Vergleich zu neuern nach.

Aber von Rechts wegen verschmäht der neuere, in der freyen Tonkunst begründete Componist die unfreye Uniform der typischen Charaktere. Unter ihrem väterlichen Regime sind die ersten Schritte der Tonkunst gestützt und geleitet worden und hat damit allgemeinen Naturgesetzen oder liturgischen Kategorien Genüge geschehen können. Jetzt ist es an dem, dass der Künstler sich selbst sein Ziel und Gesetz gebe (allerdings Jeder auf seine Gefahr), und damit ist die Kunst aus dem Zunftzwange (freylich auch aus dem Zunftrechte und Schutze) getreten, eine freye geworden und hat eben damit die Möglichkeit ihrer höchsten Entfaltung, Tiefe und Reichthum erlangt. Fortan sind jene alten Typen nur noch wegen des in ihnen verpuppten Gedanken dem Künstler lehrreich; jeder unmittelbare Einfluss auf sein Schaffen ist ihnen aber — unverträglich mit der Geistesfreyheit — versagt; und wo der Einzelne sich unter ihre Regel stellen wollte, würde er eben den Standpunct des freyen künstlerischen Schaffens aufgeben. Bedürfte es nahe liegender Erfahrungen zur Bestätigung dieses Ausspruchs, so könnten diejenigen Weisen dazu

haben, einzelne hingegen nur die Reflexion beschäftigen, und eben daher unorganisch genannt werden.

Wenn Sie die deklamatorische Musik, für sich betrachtet, so herabsetzen, so mochte ich wissen, wie dem zweyten Theile der Aufgabe Gnüge geleistet werden konnte, nämlich der Forderung, die Deklamation mit dem Gesange zu verbinden. Sie erinnern sich doch, dass Sie vorhin einen hohen Werth auf den Zusatz „ohne der Melodie zu schaden" sezten. Nach dem Begriffe, welchen Sie jezt von deklamatorischer Musik aufgestellt haben, findet bey ihr gar keine Melodie statt, und der Zusatz hebt die Aufgabe selbst auf."

Nur scheinbar und bey einer Verwechselung der Gegenstände. Sobald vom eigentlichen Gesange die Rede ist, wird und muss Melodie die Hauptsache bleiben, denn sie ist der eigentliche Ausdruck des Gesanges, die Indifferenz des musikalischen und deklamatorischen Ausdrucks. Bedeutet also unsre Frage soviel, als: wie soll man Deklamation mit der Musik im Gesange vereinigen? so haben wir der Form nach dieselbe Aufgabe, wie oben: wie soll man Poesie und Musik vereinigen? Die Antwort war: Reine Vereinigung sey nur dann möglich, wenn jede der beyden Künste von ihren besondern Individualitäten befreyet würden; denn in diesen Individualitäten besteht eben ihre Differenz, durch deren Aufhebung (Depotenzirung) die Indifferenz wieder hergestellt wird, — und dieselbe Antwort findet nothwendig auch hier statt, wo von der Vereinigung der Deklamation mit der Musik die Rede ist. Bedeutet hingegen die Frage soviel, als: wie soll man die Deklamation mit der Musik in dem differenten Zustande beyder Künste vereinigen, so enthält sie die Antwort schon in sich selbst. Die Bedingungen einer solchen Differenz enthalten nämlich in ihrer Auseinandersetzung schon die einzige Art und Weise, wie es geschehen kann. Die eigentliche musikalische Darstellung ist an die Instrumentalmusik übergegangen, und die Singstimme hat nun nicht den musikalischen Ausdruck, sondern den deklamatorischen, jedoch der Möglichkeit des Singens wegen, unter Bedingungen der Harmonie, vorzutragen. Es kann durch diese harmonische Deklamation zuweilen eine Melodie entstehen, und sie wird beynahe entstehen müssen, sobald die Differenz sich nicht ganz scharf bestimmt (ungefähr auf die Art, wie es vollkommnere und unvollkommnere Konsonanzen giebt, ehe die Dissonanz mit der vollendeten Differenz hervortritt). Ein Beyspiel davon sehen wir in der oben erwähnten Arie der Königin der Nacht, wo bey den Worten: noch seh ich ihr Zittern u. s. w., der musikalische Ausdruck vom Fagott geführt wird, während die Singstimme noch einen gleichsam halb melodischen Ausdruck behält. Sobald aber die Differenz vollendet ist, so verliert sich das eigentliche Melodische immer mehr aus dem Gesange, bis im begleiteten Recitativ die Differenz auf das höchste gestiegen ist. Wenn Sie sich nun erinnern, dass es in jedem Kunstwerke auf Anschauung der Harmonie (des Unendlichen im Endlichen) ankomme, so werden Sie die Forderung einer Reduktion der Differenz auf die Indifferenz vollkommen begreifen. Dieser Forderung wegen muss jede Dissonanz in der Musik nothwendig aufgelöset werden, — was man als ein ästhetisches Postulat vergebens aus der Mathematik zu erweisen gesucht hat — und eben dieser Forderung wegen muss das begleitete Recitativ sich in Gesang auflösen, wie es seit langen Zeiten hergebracht ist.

„Sie sagen mit Recht, das begleitete Recitativ, denn das einfache widerlegt den ganzen Satz."

Im geringsten nicht. Erinnern Sie sich nur an die Deduktion seiner Entstehung aus dem Maximum der Differenz, welche eben dadurch aufgehoben wird und eine neue Indifferenz bildet. Diese ist das Recitativ, welches eben wegen dieser ihm eignen Indifferenz keine Beziehung auf Indifferenz zulässt. So wenig Sie ein Ge-

genommen werden, die der Verf. selbst nach griechischen Moden erfunden und beyspielsweise mitgetheilt hat. Indess leider gibt es nur zu viel Beyspiele zu jenem Missverständnisse — und allerdings ist es die schwerste Aufgabe des Kunstjüngers — und der Meister (der rechten, die da wissen, ewig Jünger zu bleiben), reiche Studien ohne Beeinträchtigung — zur Nährung und Bereicherung ihres künstlerischen Selbst zu machen, bey der Aufnahme aller Kunsterscheinungen und Kunstgedanken ihre Selbständigkeit und Unmittelbarkeit zu bewahren. Aber auch nur diess — weder das reichste Genie, noch das reichste Studium allein — führt zur Vollendung. *A. B. Marx.*

Nachricht.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

(Beschluss.)

Die Herren Gebrüder Müller aus Braunschweig, von denen die Fama schon so viel und doch noch viel zu wenig verkündigte. — Seit Paganini hat nichts in der Kunstwelt solche Epoche gemacht, wie diese Quartettspieler, die auf dem Culminationspuncte möglichster Vollendung stehen. Die guten Wiener sind ordentlich rappelköpfisch geworden und haben nicht bald so gerechte Ursache dazu gehabt, in ihrem excentrischen Enthusiasmus alle Schranken zu durchbrechen. —

Schreiber dieses ist wahrlich kein heuriger Hase; hat des Guten und Trefflichen mancherley gehört, z. B. das Eck'sche und Bohrer'sche Brüderpaar, das quatrifolium Moralt in München — Alle in schönster Blüthe, die, wie bekannt, als Muster eines vollkommenen Ensemble galten; dennoch musste er erst unter der Legion ihrer Namensvettern gerade diese Müller hören, um einsehen zu lernen, wie die Meisterwerke seiner Lieblinge verstanden, gefühlt und vorgetragen seyn wollen. — Der Einzelne mag wohl Nebenbuhler haben — alle Vier, im harmonischen Verein, nimmermehr. — Jeder ist Meister; das Ganze meisterhaft. Bey solcher Ausführung tritt erst der innere organische Bau eines Tonstücks recht eigentlich klar in's Leben; Alles wird hell u. s. f. — Mendelssohn's Quartett in Es war eine höchst interessante Novität; wohl ist sie nach einem Vorbilde gemodelt, aber mit genialer Eigenthümlichkeit. Das originelle Scherzo electrisirte mit hinreissender Gewalt und der Beyfallssturm endigte erst bey der Wiederholung. —

Am 8ten November starb der vaterländischen Tonkunst Nestor Abbé Maximilian Stadler, über welchen berichtet wurde. — Friedrich August Kanne folgte bald ihm nach, und Prof. Herbst, seiner Zeit einer der ersten Horn-Virtuosen, war vorangegangen. — Mögen sie ruhen in Frieden! —

Hinweg vom Ernsten! — Musikdirector Strauss gab sein jährliches Katharinenballfest und dabey drey Räthsel zu lösen; nämlich die Worte: „Ochsenmenuette" — „Sehnsuchtswalzer" und „Gott erhalte Franz den Kaiser!" von einem hiesigen Poeten Johann Langer in artige Verse gebracht; wofür den glücklichen Errathern ein Klavier-Auszug der Opern: „Robert der Teufel" und „Norma" — eine selbstspielende Physharmonica und ein Pracht-Exemplar der oeuvres complets des Festgebers als Prämie zu Theil ward. Vivat die Industrie! —

Item wurden producirt neue Walzer von Spohr: „Erinnerung an Marienbad"; — solche gefielen aber nicht, weil sie allzu gelehrt befunden wurden; desto lustiger aber wurde gehopst bey Herrn Johann: „Erinnerung an Pesth" (wohin er erst vor Kurzem verschrieben ward) — sollte übrigens richtiger heissen: „Erinnerung an mich Selbst!" denn er hat sich diess Mal nur abcopirt. Das ist aber eben der Pfiff! Die Tänzer haben es mit alten Bekannten zu thun und bleiben hübsch im Tacte. —

In Tobias Haslingers Hofmusikhandlung erscheint eine Blumen-Gallerie aus 1000 Tonblumen, von C. Czerny redigirt. Wer aber etwas mehr daran wagen kann, der greife nach den eben daselbst verlegten 24 Etuden von Hummel; er hat alsdann zuverlässlich einen Treffer gezogen.

Trost für den Freymüthigen.

Das hätten wir nicht gedacht, dass auch der Freymüthige etwas sagen würde; und er hat doch etwas gesagt. Was und warum? Das werden unsere geehrten Leser ohne grosse Mühe sogleich selbst beurtheilen. Es ist Ihnen bekannt, dass Hr. Schlesinger in Berlin den Freymüthigen herausgibt, als welcher eben etwas sagte. Der Sohn des Herrn Schlesinger in Berlin, Herr Moritz Schlesinger in Paris hat vom neuen Jahre an eine französische musikalische Zeitung herauszugeben angefangen, was wir im vorigen Blatte meldeten. Da fehlt nun in der Geschwindigkeit nach dem Freymüthigen gleich

allen unseren musikalischen Zeitschriften etwas: eine ist zu dünn, die andere zu langsam, und unsere? ja die hat einen sehr bedeutenden Fehler, sie hat zu lange gelebt. Derohalben metamorphosirt sich nun der Herr Freymüthige zu einem kläglichen Käuzlein, schwingt sich kühn auf den Hut seines Hutten und will der Welt etwas „vom langsamen Dahinsterben der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung“ vorkrächzen, natürlich blos aus Freymüthigkeit und reiner Menschenliebe; was könnte denn sonst die Sache wohl für einen andern Grund haben? Sie ist zu klar.

So dankbar wir auch für jede Mahnung an unser dereinstiges Menschenloos sind, so müssen wir doch dem gutmüthigen Hrn. Freymüthigen zu bedenken geben, ob sich dasselbe nicht von jedem Leben unter dem Monde sagen liesse, das nicht plötzlich der Schlag rührt? So könnten wir z. B. mit Grund der Wahrheit sagen: Hr. Schlesinger in Berlin und Hr. Moritz Schlesinger in Paris laboriren sehr bedenklich an einem langsamen Dahinsterben und es ist leider nur zu gewiss, dass sie alle Beyde zu Staub und Asche werden. Ja, was noch mehr ist, sogar dem guten Herrn Freymüthigen sitzt Tag täglich der Tod auf der Zunge, und er wird sie ihm endlich abbeissen. Desshalb sterben sie aber alle Drey hoffentlich nicht einen Augenblick eher, als bis ihr, Gott gebe, seliges Stündlein schlägt. Sehen sie, so geht es uns auch, wie Allen in der Welt, sie mögen nun seyn Kaiser oder Freymüthige. Wenn wir also die Sache bey Lichte besehen, haben sie eigentlich nicht viel Kluges gesagt. Doch für seine Natur kann kein Mensch: aber für ihre offenbar so gütige Absicht fühlen wir uns lebhaft verbunden, und es wäre nicht halb recht, wenn wir ihrem so redlich bekümmerten Herzen nicht einigen Trost zusprechen wollten.

Es steht nicht zu leugnen, lieber Herr Freymüthiger, es geht verzweifelt langsam mit unserm Dahinsterben; wir tragen, wie sie sehen, bereits den 56sten Jahrgang in die Welt, ohne nur ein einziges Mal auszuruhen. Das hat schon manchen ehrlichen Mann ein wenig gewurmt, am meisten etliche erblustige Jungen, die auch um rechtschaffener Nahrung willen etliche Nickfänge von hinten uns haben beybringen wollen. Sie werden es uns nicht verdenken, dass wir den Buschklepperchen die Dolche genommen haben. Sie meinen, es gibt mehre? O ja, solch Zeug die Menge, aber miserabel stumpf. Sogar zu Banditen sind sie noch zu schlecht! War auch manch' Riese Goliath, gar ein gefährlich Mann. — Und die Philister sind fort. Kommen sie wieder, denn die Philisterey ist wie die Pilze, so sind sie da. Haben sie Lust an uns, wir werden sie begrüssen. Derohalben belieben Sie, geehrt Freymüthiger, unsertwegen nicht in so grossmüthiger Sorge zu seyn. Wollen Sie aber durchaus sorgen, so seyn Sie hübsch christlich, lieber Herr, und denken Sie mit Rührung an Ihren selbsteigenen Tod um Ihrer armen Seele willen. Am Aerger zwar sterben Sie nicht, sonst wären Sie lange todt: allein es gibt schrecklich viele Todesarten, für die kein Kraut gewachsen ist. Gebeut also einmal das Schicksal — o Sie wissen es ja, mit ihm und noch mit einem andern Dinge kämpfen die Götter vergebens. Bis jetzt aber sind wir noch auf dem Platze und haben Lust, ein Wörtchen mitzureden, und zwar ordentlich.

Was doch so ein Neuigkeitskrämer Alles klatscht, wenn er eine neue Zeitung anpassamen will! Sie schlügen die alten lieber gleich maustodt, damit sie fein oben auf schwämmen. So dumm ist aber heut zu Tage nur der Pöbel, dass er ihrem eigensüchtigen Geschnake glaubt. An dem ist uns so nichts gelegen; den mögen sie hinter das Licht führen, so viel sie wollen und können. Wir haben es mit Verständigen zu thun und denen wollen wir ferner beweisen, dass wir frisch auf sind. Dess trösten Sie sich und leben Sie in Frieden! *G. W. Fink*, der Zeit Redacteur.

Anhang. Unsere geehrten Leser glauben es gar nicht, wie bunt es jetzt in der Welt zugeht. So ein Redacteur eines kritischen Blattes könnte seine heilige Noth haben, wenn er wollte. Bündler rechts, Bündler links; Figaro hier, Figaro da! Da hätten wir denn noch einen Vorschlag zur Güte, den wir lieber gleich mit abdrucken liessen, zu Gunsten aller der Seelen, die unglücklicher Weise in diesen unseren Blättern nicht genug gelobt worden sind, nämlich nach ihrer eigenen hochweisen Taxe ihres ausserordentlichen Weltwerthes, der nicht leicht mit Worten aller Sprachen gehörig anzudeuten, wie viel weniger auszusprechen ist. Zur rechten Zeit wird sich schon ein Plätzchen und ein aufrichtiges Wort dafür finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. **N°. 12.** 1834.

Recensionen.

Bilder des Orients, gedichtet von H. Stieglitz, componirt von C. Löwe. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1ster und 2ter Kranz. Preis jedes Heftes 20 Gr.

Der mit immer gleicher Leichtigkeit schaffende Componist hat hier wieder eine glückliche und sinnige Auswahl seines Stoffs getroffen, da der Dichter dieser Bilder des Orients zu den phantasiereichsten und gediegensten unserer Zeit gehört und in diese Kränze (1ster Kranz: Wanderbilder — 2ter Kranz: Bilder der Heimath) die schönsten Blüthen einer fernen und abnormen, aber reichen und wundervollen Zone flocht. Findet ein solcher Dichter aber eine so eigenthümliche, geniale musikalische Auffassung, wie sie Löwe eigen ist, dann kann er sich glücklich schätzen und Beyde sind ihres Dioskurenruhms gewiss. Mögen aber auch die Sänger und Begleitenden das Ihrige in der Auffassung und Darstellung hinzuthun, um solche Schöpfungen zu würdigen und zu geniessen; denn mit flacher Alltagsanschauung und handwerksmässigem Klappern und Herleyern kann hier alles Schöne verderbt oder doch entstellt werden. Unter den Wanderbildern (1ster Kranz) heben wir die Nummern 1, 3, 4 und 6 heraus. In No. 1 (Geister der Wüste) ist es, wie billig, die Instrumentirung, welche prädominirend im wirbelnden Allegro feroce das wüste Treiben der bösen Dämonen ausdrückt, während die Singstimmen in einfach gehaltenen Tönen die Qualen des Samiel und Sirocco und die Mordgier der Geister charakteristisch bezeichnen. No. 2 (Melek in der Wüste), in demselben Sinne aufgefasst, gewährt in dem Adagiosatze: „Der du die Gräser tränkest mit Thau!“ — $\frac{12}{8}$, einen choralartigen Ruhepunct und durch reiche Harmonie und würdige Haltung die wohlthuendste Abwechslung, wie ein Silberquell den Verschmachtenden erquickend, bis der Dämonen Treiben — $\frac{3}{4}$ = Satzel — uns wieder in den Strudel der Wüste fortreisst. Aber No. 4 (die Oasis) beschwichtigt im Adagio, A dur, $\frac{12}{8}$, in wallenden Rhythmen den Aufruhr der Empfindung, und die zart fortschreitende Melodie athmet die süsseste Befriedigung. Die Instrumentirung ist so besonders eigenthümlich durch die Gegenbewegungen des Discants und des Basses, indem letzterer gleichartig fortschreitet, während ersterer mit $\frac{3}{4}$ Zwischenfiguren bildet. Genial ist der Zug am Schlusse, wo der „frische Quell“ im tiefen *a* durch drey Tacte gleichsam eingesogen wird. Kräftig und charakteristisch schliesst No. 6 (Melek am Quell) diesen Kranz. Der wandernde, halb verschmachtete Araber, er und sein treues Ross — die ja nur Eins sind — haben die Quelle gefunden, das treue Thier ist erquickt und „schnaubt aus voller Brust“, Melek theilt seine Lust und doppelt froh schlummert er, an das Haupt seines treuen Rosses gelehnt, schönen Träumen entgegen. Hier bewegen sich Melodie und Begleitung — Allegro vivace, $\frac{4}{4}$ — einfach, marschartig, lebendig und muthig, bis mit dem *pp.* und *con una corda* nur sanfte $\frac{4}{4}$ Begleitung eintritt und Melek in langen $\frac{4}{2}$ Noten — im tiefen *a* entschlummert. Die Wirkung des Ganzen ist unbeschreiblich schön. Unter den Bildern der Heimath (2ter Kranz) zeichnen sich No. 2 (Ali im Garten), No. 3 (Assad mit dem Salam) und No. 5 (Zulhinde am Putztisch) besonders aus. Die Instrumentirung zu No. 2 und ihre Verbindung mit der Melodie gehört zu den glücklichsten poetisch-musikalischen Erfindungen. Man folge der Begleitung im Allegro ($\frac{4}{4}$) zu den Worten: „Blühend Licht der Sterne Nacht“ — gegen die des Basses, und man wird den Wurf des Genie's erkennen. No. 3 (As dur, $\frac{3}{4}$) stellt sich in Melodie und Begleitung dem Zartesten zur Seite, was unsere erotisch-musikalische Literatur aufzuweisen

hat und schmeichelt sich unwiderstehlich süss in Gefühl und Seele ein. No. 5 dagegen strahlt im Farbenschmelz reicher Instrumentirung, jubelnder und anmuthiger Melodie und geschmackvoller Verzierung das poetische Colorit des Stoffs zurück und reisst Sänger und Spieler in den Enthusiasmus glücklicher Liebe fort. So wünschen wir uns denn zu diesen „Fundgruben" des Orients Glück und danken nur noch den Verlegern, welche das Werk mit Correctheit und zierlichem Aeussern ausgestattet haben. Beyde Hefte sind dem Grafen von Redern gewidmet. Berlin, im Februar 1834. *W.*

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

1. *Von Karl Eduard Hering.* 3tes Heft der Gesänge; erstes Heft der Lieder. Dresden, Verlag von A. R. Friese. Pr. 8 Gr.

Das gut ausgestattete Heftchen singt „das Lied" von Caroline Leonhardt: „Aus lichter Höhe komm' ich nieder." Melodie und Begleitung werden Beyfall finden. „Mein Rosenstock", von derselben naiven Dichterin, hat etwas gesucht Einfaches; besonders will der verminderte Septimen-Accord zum Schlusse des Gesanges gar nicht hieher passen. Dergleichen wirkt nur in ganz eigenen Fällen. „Weihnacht" von Ludw. Würkert, wird gefallen; „der Gruss in die Ferne", von G. v. Kessler, ist zu unbedeutend; besser, obwohl etwas zu viel gespielt, ist das Lied: „An das Vöglein der Nachbarin" von Adolf Prölss. „Mondschein", von L. Würkert, hat in Dichtung und Composition zu viel Prosaisches.

2. *Von Karl Eduard Hering.* 4tes Heft der Gesänge; 2tes der Lieder. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

„An die Theuerste", von Ernst Ortlepp, hat in seiner polonaisenartigen Melodie einen gewöhnlichen Anstrich; „das Johanniswürmchen im October", von Car. Leonhardt, recht hübsch gesungen: nur Schade, dass die Johanniswurmweibchen nicht fliegen! Wesenheiten der Natur verschönen soll die Lyrik: dagegen ist das Aendern derselben misslich. In den meisten Fällen wirkt es wie ein Verstoss, und macht unwillkührlich lächeln, während das Lied empfindsam ernstet. — „Das Heimweh", eine Sehnsucht nach der Wohnung im Herzen des Lieblings, wird weich geschaffenen Seelen theuer seyn. Es ist von derselben Dichterin, wie das „Lied der Altdeutschen", das mehr der Gesinnung, als dem Ausdrucke nach getroffen ist. „Der Weber", von Adolf Prölss, eine recht gefällige Romanze. „Mutterklage", von Ludw. Würkert, ist der Composition nach eines der schönsten dieser Lieder, ganz einfach, angemessen und doch eigen. Es stehe zur Probe hier.

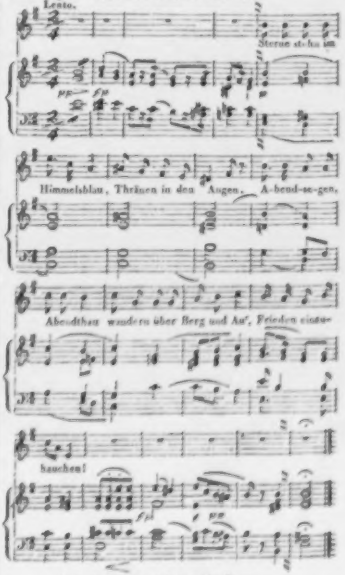

2) Auch das Kreutzlein hauchet ihr so
Dort, wo Viele schlafen.
Dort, wo nach der kurzen Bahn,
Nach der Mutter süss-m Wehe
Kindlein ruht im Hafen.

3) Särglein, Kreuz und Leichentuch
Deckt' ich nicht zu brauchen,
Doch sein kleines Tagebuch
Schloss sich mit dem stillen Spruch:
Thränen in den Augen.

Gesänge und Lieder von Förster, Goethe und Pulvermacher für eine Sopran-, Mezzo-Sopran-, Tenor- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von C. G. Reissiger. Op. 791 14te Liedersammlung. Leipzig, bey Carl Aug. Klemm. Pr. 12 Gr.

Der Kapellmeister Hr. Reissiger ist als Lieder-Componist längst beliebt. Mignons Gesang: „Heiss mich nicht reden" ist vortrefflich. „Nur wer die Sehnsucht kennt" wird die meisten Sänger nicht minder ansprechen: wir denken uns diesen schwer zu componirenden Gesang anders. „Das Haidenröslein" ist allerliebst. „Fischlein am See", von W. Förster, nicht minder schön. Der „Postillon d'amour", von Pulvermacher, ist sicher Allen lieb. „Der Liebe Stimmen", von Förster, wissen sich schön einzuschmeicheln, und sinnig schliesst der „Nachtgruss." Dann ist Alles so einfach und unnützen Flitters ledig. Es ist eine schöne Sammlung.

Vier deutsche Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte componirt — von Aug. Kahlert. Breslau, bey C. G. Förster. Pr. 6 Gr.

Wir haben vom Componisten noch keine Lieder gesehen; die ersten sind einfach und gut. Wir meinen, sie werden in ihrer Anspruchslosigkeit mit Recht gefallen. Man empfängt: „Die drey Farben", von Carl Witte (scherzhaft); „die Linde" (ernst); „der Sänger" (munter); „Und wüssten's die Blumen, die kleinen", von H. Heine (wo das Bewegte der Begleitung etwas vorzueilen scheint). Die Lithographie ist nicht schön.

Lieder und Gesänge u. s. w. von Otto Nicolai. 16tes Werk. 5tes Liederheft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

„Lebewohl", düster und empfunden; Lied aus Shakespeare's: „Wie es euch gefällt", spielt gut mit dem May und der Vergänglichkeit; das Kinderlied von W. Wackernagel ist echt. An die Entfernte, zärtlich und gelaut, zwey Eigenschaften, die guten Tenören lieb und geläufig sind, dieweil sie sich damit theuer machen; das Rondino malt im Eingange eine schaurige Nacht recht wirksam schauervoll, dass im Allegretto der Wunsch des Tenors, sein süsses Leben hier zu haben, um so freundlichern Anklang findet, sehr erfreulich durchgeführt. — „Das treue Mädchen" ist als Duett für Sopran und Alt, in welchem Falle auch die Begleitung des Pianoforte wegbleiben kann, ein lieblicher Gesang, der seinen Eindruck nicht verfehlen wird, wenn ihn auch nur ein getreues Kind mit der Begleitung und aus gutem Herzen singt. Der Dichter heisst Brewer. Die ganze Sammlung ist sehr zu empfehlen.

Vier deutsche Lieder u. s. w. componirt — von Frdr. Carl Schwarz. 1stes Werk. Magdeburg, in der Creutz'schen Buchhandlung. Pr. 10 Sgr.

Das erste: „Bitte eines frommen Kindes" ist ein schön, einfach, tugendreich Lied, das aus frischem Munde sehr wohlthut; es ist wirklich innig. Trost an Elise, fromm und schön, ohne Gesuch noch krummen Wegen. Zum Geburtstage einer Mutter, eben so herzlich und schlicht, wie die Sehnsucht nach Ruhe, von Gottlob v. Deuren. Wer also mit seinem Singen nicht glänzen will und natürliches Rechtgefühl still im Herzen ehrt, der greift hier für wenige Geld eine gute Sammlung.

Der Schmied. Die Quelle. Frühlingslied. Die Herbstzeitlose. Am Ufer. Wonne der Wehmuth. Gesänge und Lieder — von Franz Otto. Op. 11. Leipzig, bey Carl August Klemm. Pr. 14 Gr.

Die Dichter sind: Uhland, v. Teucher, de la Motte Fouqué, J. Mosen, H. L. Wolfram und Goethe. Das erste: schmiedehaft hübsch; zwey kleine Druckfehler sind leicht zu verbessern. Das zweyte: naiv, mit sehr netter Begleitung. Das dritte: wieder gar schön und tief gefühlt. Ein paar Ly muss man sich in der ersten Hälfte selbst vorsetzen. Das vierte: gar recht und innig, wie ein Kummer, der seitlos geworden ist. Das fünfte: mit wogenden Schmerzen spielend. Das sechste: für zwey Soprane, sehr wehmüthig. Alle gewissenhaft zu empfehlen.

Wie sind wir in unserm Teutschland noch bis auf diese Stunde so reich an schönen Liedern und trefflichen Sängern von gar mancherley Art und Wesen, was eben herrlich ist und eine Welt gibt, in der ein jedes Herz und Gemüth das Seine finden mag, womit es sich erlabt und Andere erquickt. Es blühe unser Vaterland und seine Kunst und Wissenschaft! Wo wir uns nicht selbst einander schaden, Unrecht und wehe thun, da sind

wir sehr glücklich gestellt. Nichts fehlt uns, als eigene Anerkennung unserer Volksthümlichkeit, die wir haben können, sobald wir wollen, denn sie wohnt in der Gesinnung. *G. W. Fink.*

Leben und Werke Traugott Maximilian Eberwein's.

Sein Vater, Alex. Barthol., war Hof-, Stadt- und Landmusikus in Weimar, wo Max. am 27sten October 1775 geboren wurde. Schon im siebenten Jahre war der begabte Knabe in der Kapelle brauchbar. Nach genossenem Gymnasial-Unterrichte ging er, wie damals noch gewöhnlich, bey seinem Vater ordentlich in die Lehre und wurde 1791 förmlich losgesprochen und zum Gesellen gemacht. Das brachte ihm den Vortheil, fast alle musikalische Instrumente praktisch handhaben zu können. Compositionsversuche wurden gleichfalls sehr frühzeitig angestellt, besonders in Tänzen und Balleten, deren Beliebtwerden aber auch sehr zeitig den Neid rege machte. 1792 studirte er bey Kunzen in Frankfurt a. M. Theorie der Tonkunst und nahm bey dem berühmten Violinspieler Schick in Mainz Unterricht auf seinem Lieblingsinstrumente. Am Hofe zu Homburg, wo sein Oheim, der jetzige fürstlich Rudolstädtische Concertmeister Christian Eberwein angestellt war, hörte ihn unter Andern auch der Fürst von Rudolstadt Ludwig Friedrich und lud ihn an seinen Hof, wohin er sich auch 1797 als Hofmusikus begab, nachdem er in Weimar vielfache Unannehmlichkeiten erfahren hatte. 1810 wurde er als Kammermusikus und im September 1817 als Kapellmeister angestellt. Schon 1809 war ihm die Leitung der dortigen Kapelle förmlich übertragen worden. Er fuhr fort, sein Lieblingsinstrument, die Violine, eifrig zu treiben, und leistete in Fertigkeit und Geschmack Vorzügliches, hauptsächlich in Quartetten, namentlich in Mozart'schen. Nach und nach wurde die Liebe zur Composition grösser, als die Liebe zur praktischen Uebung der Musik. 1800 vermählte er sich mit Kath. Bianchi, der Tochter eines dortigen Kaufmanns, die ihm zwey Söhne gab, Julius und Ludwig. Der erste, aus dessen übersendeter Schrift wir diese Nachrichten mittheilen, ist jetzt Regierungs-Advocat und der zweyte Hofmusikus in Rudolstadt. 1803 reiste Maximilian (im May) durch Franken, Bayern und Tyrol nach Italien und kehrte im Herbst 1804 wieder zurück. In Rom schrieb er seine ersten Quartetten und in Neapel nahm er Unterricht bey Fenaroli. Ausser mehren kleineren Reisen, z. B. nach Berlin, wo er Himmel, Dussek und Zelter kennen lernte, ging er 1817 wieder nach Wien, wo er schon früher mit Beethoven und Salieri in Verbindung gekommen war; von da nach Ungarn u. s. w. Den Sommer 1819 gab er in Arnstadt der jetzt regierenden Fürstin von Lippe-Detmold Unterricht in der Harmonie, nahm ferner an mehren grossen Musikfesten thätigen Antheil und wirkte für Höherbildung sowohl der geistlichen, als weltlichen Musik in Rudolstadt Bedeutendes, gründete auch daselbst eine Wittwen- und Waisenkasse für die Mitglieder der dortigen Kapelle. Ueberhaupt stand er mit den vorzüglichsten seiner Zeitgenossen in persönlicher Bekanntschaft. Der geheime Kammerrath Werlich in Rudolstadt lieferte ihm viele Texte zu seinen Compositionen u. s. w. Dabey nahm er den lebhaftesten Antheil an Allem, was zur Bildung des Menschen gehört, selbst an Politik und Medicin. Napoleon und Goethe standen ihm als Ideale menschlicher Ausbildung in gleicher Höhe. Besonders für Dichtkunst besass er eine seltene Beurtheilungsfähigkeit und stellte sich die Aufgabe seiner Kunst „in objective Wahrheit des Wesens, verbunden mit Einfachheit in der Form", weshalb er eben auch in Goethe den ersten aller Dichter erkannte. Sein Charakter war heiter, gesellig, humoristisch; Allem suchte er eine poetische Seite abzugewinnen. Im Praktischen und Wissenschaftlichen der Musik war er so geübt, dass er jede Aufgabe mit Leichtigkeit löste. Kritische Beyträge, die er in fast alle musikalische Zeitschriften gab, würde er noch mehr geliefert haben, wenn er sich diese Beschäftigung nicht für ein späteres Alter aufbewahrt hätte. Seine Compositionen belaufen sich weit über 100. Von diesen heben wir folgende aus: Cantate zum Pfingstfeste, gedichtet von Werlich, 1821; Hymne auf das Trinitatisfest, gedichtet von Zeh, Op. 81 (1823); Te Deum, C dur, Op. 86 (1824); Cantate zum Erntefest, gedichtet von Jul. Eberwein, Op. 89 (1824); grosse Messe in As dur, Op. 87 (1824), welche er selbst für sein Hauptwerk hielt, in welches er seine ganze Seele ausgehaucht zu haben versicherte; Cantate zum Reformationsfeste, gedichtet von Jul. E., Op. 90 (1825); Te Deum aus D dur, 1826; den 18ten, 67sten, 90sten und 100sten Psalm nach de Wette, 1828 und 29. — Für das Theater: Pietro und Elvira, in drey Acten, 1805; das Schlachtturnier, Singspiel

in einem Act, gedichtet von Werlich, 1809; Claudina von Villa bella, 1815, aufgeführt in Rudolstadt und Dessau; den Jahrmarkt zu Plundersweilern, 1818; das befreyte Jerusalem, Oper in zwey Acten vom Freyherrn von Lichtenstein, 1819, auf mehren Theatern mit Beyfall aufgeführt; Ferdusi, Oper in vier Acten, vom Freyherrn von Lichtenstein, 1821; die Fischerin, Singspiel von Goethe, Op. 95 (1826); „der Mond" und „das Storchnest", zwey Singspiele von Jul. E., 1827; das goldene Netz, Oper von Werlich, 1827; Ouverture zu Macbeth, Op. 105 (1828); die hohle Eiche, Singspiel von Jul. E., 1829. Ferner über 100 Zwischenacte und eine grosse Anzahl Lieder, die theils einzeln, theils in Heften erschienen sind; 3 Symphonieen, mehre Concert-Ouverturen, Concerte für die meisten Instrumente und 4 Blaspartieen. — Unter seinen Gesangstücken heben wir aus: die Gunst des Augenblicks von Schiller; die Frühlingsnacht von E. Wagner und eine Idylle von Goethe. Sein letztes unvollendetes Werk ist die Apotheose des Alcides, Oratorium von Werlich. — Gerber's kurze Nachrichten über ihn enthalten manches Irrige. Sein jüngster Bruder Carl ist Musikdirector in Weimar. Maximilian starb am 2ten Decbr. 1831.

Nachrichten.

Dessau. Ich weiss, dass übersichtliche Darstellungen des Musikzustandes jeder kunstbedeutenden Stadt Ihnen willkommen sind. Ich stimme Ihnen bey und mit mir zuverlässig sehr Viele. Folgender Bericht ist aus der ersten Quelle geschöpft. Im verwichenen Jahre 1833 wurden am Charfreytage in der Schlosskirche Haydn's sieben Worte des Erlösers von der Singakademie und der herzoglichen Kapelle aufgeführt. In 19 Vespern vom Chore an Motetten: 2 von Seb. Bach; 5 von Rolle; 3 von Haydn; 2 von Graun; 2 von Händel; 4 von B. Klein; 2 von Kirnberger; 2 von Romberg und 2 von Rümpler. 25 Kirchenmusiken an Sonn- und Festtagen: von Fr. Schneider 8, mit einer neuen Messe; J. Haydn 4; Mozart 3; Beethoven 2; Händel 2; Naumann 1; Vogler, Gänsbacher und Janse. Am Jahresschluss bestand der Chor aus 19 Sopranisten, 16 Altisten, 18 Tenoristen und 17 Bassisten. In den Vespern ist er ganz versammelt; zum Sonntagsgottesdienste ist er vierfach getheilt für drey Kirchen. Die Aufführungen in den Hof- und Abonnement-Concerten waren von Bedeutung. Hrn. Fr. Kalkbrenner's Concert und das Quartett der Gebrüder Müller machten auch hier Aufsehen. In den 12 gewöhnlichen Concerten zum Besten der Wittwenkasse der herzoglichen Kapelle und der Almosenkasse nebst dem Benefiz-Concerte des Kapellmeisters Hrn. *Dr.* Schneider's wurden unter Anderm 12 Ouverturen und eben so viele Symphonieen der ersten Meister zu Gehör gebracht. Das volle Orchester im letzten Concerte zählte 55 thätige Mitglieder. Den Bestand desselben wollen wir nächstens mittheilen.

Die Proben des Orchesters werden wöchentlich Dienstags und Freytags von 10 Uhr an gehalten, mit Ausnahme der Ferien- und Theaterzeit. Im vorigen Jahre hatten 61 statt, worin ausser den 2 Solostücken jeder Probe 55 Ouverturen und 56 Symphonieen eingespielt wurden, die Wiederholungen mitgezählt. Dazu kommt wöchentlich eine Quartettübung. Ferner sind 1833 Uebungen für Bläser eingerichtet worden, die 20 Male gehalten worden sind. Die Theilnehmer sind Mitglieder der Kapelle, des Hornisten-Corps und der Musik-Schule des Hrn. Kapellmeisters, über welche genau berichtet worden ist. — Die Singakademie besteht aus 66 Mitgliedern, wozu noch 55 vom Schulchore kommen. Es sind 30 Hauptversammlungen gehalten worden, deren jede mit einem Chorale von Seb. Bach begonnen wurde.

Im herzoglichen Schauspielhause wurden unter der Direction des Hrn. Jul. Miller seit dem November 1832 bis zum ersten März 1833 nicht weniger, als 32 Opern-Vorstellungen gegeben. Vom Januar 1833 bis Anfangs März folgende: Preciosa; Tancred; Schiffcapitain; Aschenbrödel (zwey Male); Zinngiesser; Concert am Hofe; Salomons Urtheil; Zauberflöte; Schweizerfamilie; Leonore; Fra Diavolo (fünf Male). Herr Jul. Miller hat die Direction niedergelegt.

Im Monat Juny gaben die Mitglieder des grossherzoglich Weimarschen Hoftheaters: Hr. Genast, Hr. und Mad. Seidel und Fräulein Schmidt in Verbindung mit den hiesigen Sängern im Hoftheater: Barbier von Sevilla; auf dem Schlosstheater: die Schweizerfamilie; Ostade, und die Wiener in Berlin.

Seit dem 10ten November bis Ende 1833 sind unter der Direction des Hrn. Ahner gegeben worden: Freyschütz; Fra Diavolo; Rataplan; Stumme von Portici; Oberon; Barbier von Sevilla; Schu-

lerschwänke; weisse Dame; Wasserträger; Donauweibchen und Zampa drey Male.

Die Musik-Schule des Herrn Kapellmeisters Schneider zählt 24 Schüler in der Theorie, wozu noch ausserdem 6 Seminaristen kommen.

Dresden, am 17ten Februar. Heute gab der Königl. Kammermusikus Kotte, Clarinettist, ein Concert im Saale der Harmonie. Es ist seit einiger Zeit Mode geworden, diesen Saal zu musikalischen Leistungen zu wählen oder sich vielmehr von der Gesellschaft zu erbitten, und wenn es nur auf Grösse und Schönheit des Raumes ankommt, so ist nichts gegen diese Mode einzuwenden, denn ganz unbestritten ist dieser Saal von allen Sälen, die in Dresden für solche Zwecke disponibel sind, der grösste und eleganteste. Keineswegs aber ist er eben so vortheilhaft für die Musik, denn ganz anders hört man in der Mitte, ganz anders in den Seitenräumen, ganz anders in den Tribünen. Zumal ist das Orchester nachtheilig gestellt. Die Violinen stehen in einem einwärts gekrümmten Bogen, so, dass die zweyten Geigen gar nicht zu Gehör kommen. Die Contrabässe, zumal der zweyte, sind hinter diese eingeklemmt, die Waldhörner stehen neben den Violen und blasen diese zu Grunde. Die übrigen Blasinstrumente, anstatt auf das Auditorium hin zu blasen, blasen von demselben abwärts. Nur die Posaunen donnern gradaus, und, obgleich sehr zurückgedrängt, drücken sie doch in Symphonieen die zweyten Clarinetten, Oboen u. s. w. ganz nieder. — Ouverture im Ossian'schen Charakter von Miltitz. Arie vom Kapellmeister Reissiger, gesungen von Fräul. Schneider. Eine deutsche Arie, das heisst deutsche Worte, im italienischen Style für die Sängerin eigens geschrieben, die trotz ihrer schönen Stimme die unaufhörlichen Coloraturen dem einfachen schönen Gesange, dem canto spianato der echten Schule vorzuziehen scheint. Die Composition war effectvoll, wie sie vom Hrn. Kapellmeister Reissiger erwartet werden kann, die Ausführung brillant. Concert für die Clarinette von Kummer, vorgetragen vom Concertgeber. Hr. Kummer besitzt eine eminente Geschicklichkeit, Favorit-Melodieen zu einem gefälligen Ganzen zu verweben. Diess Concert gab einen neuen Beweis davon, es war brillant instrumentirt, mit sehr gesangreichen Sätzen wechselnd. Hr. Kotte ist auf seinem Instrumente mit Recht berühmt und beliebt beym hiesigen Publicum. Er hat einen äusserst lieblichen und doch kräftigen Ton, der immer Clarinettenton bleibt, was höchst lobenswerth ist, äusserst bewegliche Zunge und Finger, und ein so coquettes dahinsterbendes Piano, als die schönen Zuhörerinnen nur wünschen können. Adelaide von Beethoven, gesungen von Madame Schröder-Devrient. Wer kennt nicht diese seelenvolle Composition des unsterblichen Meisters? Sie ward herrlich, einfach, seelenvoll, ohne Schnörkel und Zierrathen vorgetragen und mit dem verdienten Beyfalle belohnt. Zweyter Theil. Duett von Cimarosa aus Matrimonio segreto. Ein seit funfzig Jahren beliebtes Paradestück, von den Herren Zezi und Benincasa brav vorgetragen. Wie sehr muss man bedauern, dass des Letztern prächtige Stimme und meisterhaft komisches Spiel so bald vom Theater verschwunden ist. Ein höchst empfindlicher, bis jetzt unersetzter Verlust! — Schweizer-Variationen für die Clarinette von Wipprecht. Dem höchst einfachen Schweizerliede war eine Einleitung und eine Art von recitativischem Mittelsatz von schmetternden Trompeten und Pauken und drey dröhnenden Posaunen beygefügt. Aller dieser hoch-tragische Apparat und Lärm — zu dem Liede eines Schweizerbuben!! Que de bruit pour une omelette! möchte man sagen. Hr. Kammermusikus Kotte trug sie trefflich vor. Zum Schlusse: „Der erste Ton von Rochlitz", Melodram mit Musik von C. M. v. Weber. Hin und wieder erkannte man Weber, aber aus seiner frühesten Zeit. Die Worte: „Und es ward Licht" erinnern gar zu lebhaft an den Text von Haydn's Schöpfung, und die Tonmalereyen der Lerche, Nachtigall, des Löwen u. s. w. an die am wenigsten gelungenen ähnlichen Stellen des Textes zu den Jahreszeiten. Damals tadelten manche Kritiker dergleichen sehr lebhaft. Sollten wir fünfundzwanzig Jahre später weniger Einsicht und Geschmack haben? Das Werk fand keinen lebhaften Anklang. *C. B. v. Miltitz.*

Cassel. (Auszug aus einem Schreiben.) Am 8ten Februar wurde hier Marschner's Oper „Hans Heiling" das erste Mal gegeben und gefiel ausserordentlich. Fräulein Pistor hat als Anna furore gemacht, namentlich im ersten Theile ihrer Rolle. Hr. Pöppel als Heiling gleichfalls. Fräulein Meiselbach war als Königin gut und würde ausgezeichnet gewesen seyn, wenn sie nicht zuweilen ihre Stimme bis zum Schreyen angestrengt hätte. Herr

№ 1. Beilage zur allgem. musik. Zeitung. 1834. № 12.

Ave Maria. von Julius Miller.

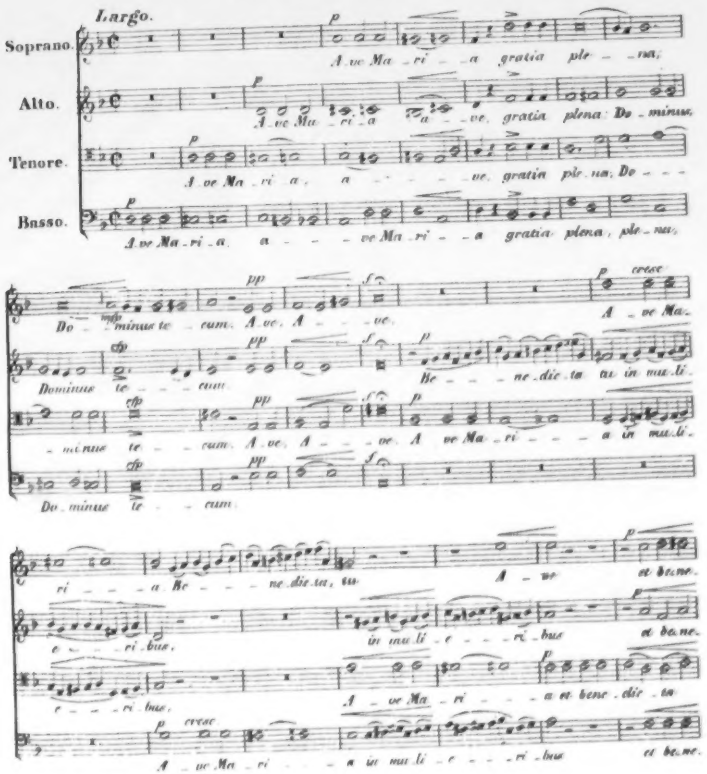

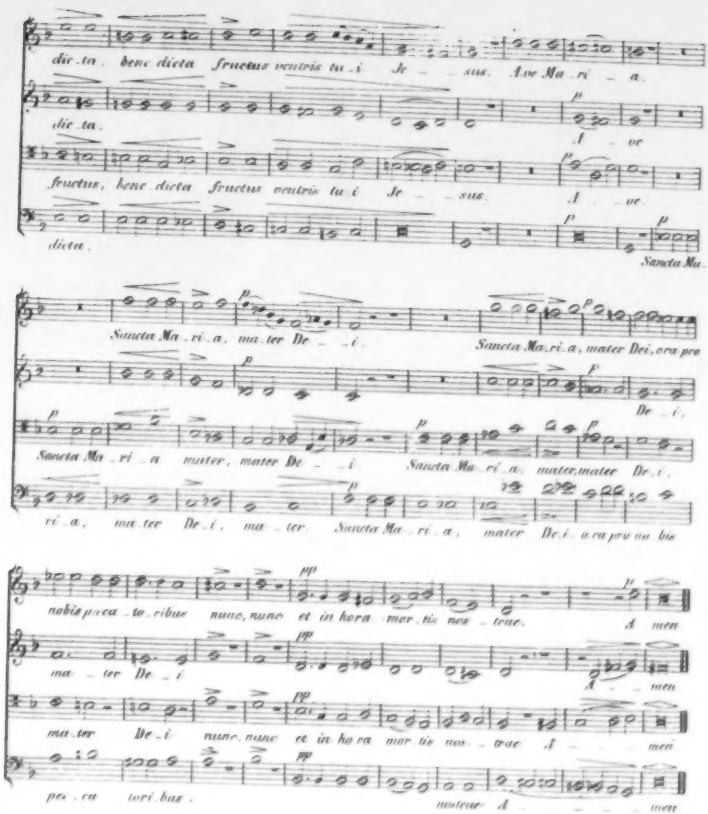
dic_ta, bene dicta fructus ventris tu_i Je_sus. Ave Ma_ri_a.
dic_ta.
A_ve
fructus, bene dicta fructus ventris tu_i Je_sus. A_ve.
dicta.
Sancta Ma_
Sancta Ma_ri_a, ma_ter De_i. Sancta Ma_ri_a, mater Dei, ora pro
De_i,
Sancta Ma_ri_a mater, mater De_i Sancta Ma_ri_a, mater, mater De_i,
ri_a, ma_ter De_i, ma_ter Sancta Ma_ri_a, mater De_i, ora pro no_bis
nobis pec_ca_to_ribus nunc, nunc et in hora mor_tis nos_trae. A_men
ma_ter De_i A_men
ma_ter De_i nunc, nunc et in ho_ra mor_tis nos_trae A_ men
pec_ca_to_ribus. nostrae A_ men

rausch auflösen, weil Sie seine Dissonanz gar nicht auf Harmonie zu beziehen versucht werden, so wenig drängt Sie auch das einfache Recitativ zu einer Auflösung in Gesang. Folgt dieser drauf, so ist es dem Gange des Ganzen, nicht der Natur des Recitativs zuzuschreiben.

„Es mag seyn. In der Hauptsache sind wir doch immer darauf hinausgekommen, dass die Melodie der deklamatorischen Musik gar nicht, oder doch nur zufälliger Weise eigen ist. Damit ist aber der Aufgabe nicht genug gethan, welche gerade das Gegentheil erwiesen verlangt."

Verlangt? — Die Aufgabe verlangt es nicht, und die Aufgeber wissen zu gut, was angeht und was nicht angeht, als dass sie sollten das zu ziehende Resultat vor der Untersuchung bestimmen. Darum fragen sie erst: welches ist das Verhaltnis der auf einander anzuwendenden Dinge. Anders wär' es z. B. wenn sie die Fortschritte der Aufklärung zu wissen verlangten und zur Untersuchung eine Erklärung der Aufklärung festsetzten, welche an den Fortschritten der Aufklärung nicht Theil genommen hat. Unsre Frage kann die Beantwortung ihres zweyten Theiles nur mittelst der, auf Veranlassung des erstern gefundenen Resultate fordern, und dann ist es natürlich, dass sie ausfallen musste, wie sie nun eben ausgefallen ist: nämlich:

Deklamatorische Musik ist nicht eine eigne Gattung oder Manier der Singkomposition, sondern eine der verschiedenen Behandlungsarten eines zum Gesungen-werden bestimmten Gedichtes.

Die Deklamation wird eigentlich nicht auf Musik oder Gesang angewendet, sondern sie durchdringt sich mit der Musik im Gesange und bildet so, gleichsam durch eine asthetische Intussusception, die Melodie.

In dem Grade, in welchem der deklamatorische Ausdruck in der Singstimme hervortritt, tritt in derselben der musikalische Ausdruck zurück, die Melodie der Singstimme wird also durch die deklamatorische Musik gestört.

Was die Singstimme an musikalischem Ausdruck verliert, wird für die Totalanschauung durch die darstellende Instrumentalmusik, welche der deklamatorischen Musik eigen ist, ersetzt.

Dass sich übrigens Vorschriften, wie man die Deklamation auf die Musik anwenden solle, ohne der Melodie zu schaden, der Natur der Sache nach nicht geben lassen, fällt bey der gegebenen Ansicht in die Augen. Von der einen Seite finden Regeln für genialische Handlungen an sich nicht statt; von der andern hebt das Wechselverhältnis zwischen musikalischem und deklamatorischem Ausdruck in der deklamatorischen Musik, die Frage nach der Melodie ohnedies auf, und wenn das Wesen dieser deklamatorischen Musik von dem Komponisten gehörig gefasst wird, und der Operndichter versteht, wo er zu deklamatorischer Musik Veranlassung zu geben habe: so wird der Mangel der Melodie in der deklamatorischen Musik nie als etwas Fehlerhaftes bemerkt werden können. Was kann unmelodischer seyn, als die Worte der steinernen Erscheinung in Mozarts Don Giovanni? Aber nach Melodie ist auch bey einer Scene, welche das Hochste der dramatischen Musik enthält, gar nicht die Frage.

August Apel.

Recension.

Trois Sonates pour le Fortépiano, dediées à son ami Rode par A. Boieldieu. Oeuvr. I. à Paris, chez Imbault etc. (Pr. 10 Livr.)

Es ist seit Mozart eine gewisse Einförmigkeit in die Klaviersonaten derjenigen Kom-

Andante.

Canone all' unisono di Carlo Coccia.

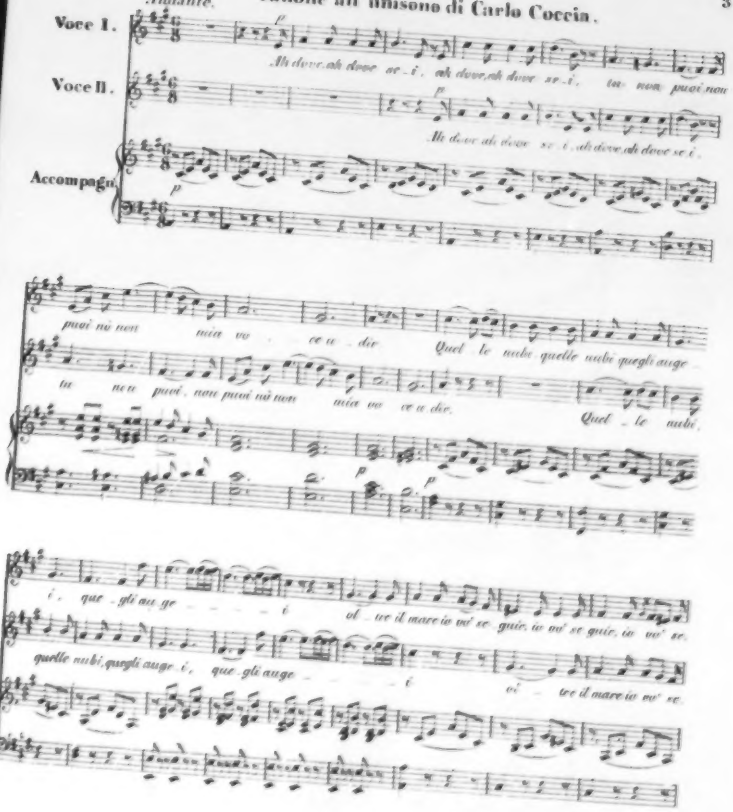

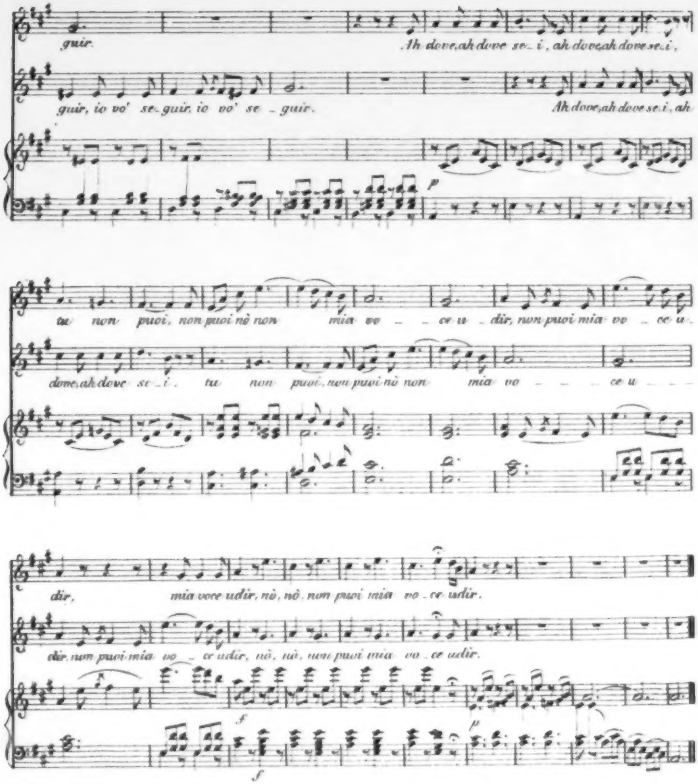
guir.
Ah dove,ah dove se_ i, ah dove,ah dove se_i,
guir, io vo' se_guir, io vo' se _ guir.
Ah dove,ah dove se_i, ah
f
tu non puoi, non puoi nè non mia vo _ _ ce u _ dir, non puoi mia vo _ ce u_
dove,ah dove se_ i, tu non puoi, non puoi nè non mia vo _ _ _ ce u _ _ _
dir, mia voce udir, nè, nè, non puoi mia vo _ ce udir.
dir, non puoi mia vo _ ce udir, nè, nè, non puoi mia vo _ ce udir.
f
p
f

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten März. **N°. 13.** 1834.

Gazette musicale de Paris. 1834.
Gérant: *Maurice Schlesinger.*

Wir achten es für Pflicht, unsere geehrten Leser mit dieser neuen französisch-musikalischen Zeitung näher bekannt zu machen. Das wird am Besten durch Anzeige dessen geschehen, was die ersten Nummern enthalten, mit kurzer Darlegung der Art der Ausführung. In dem gewöhnlichen Vorworte der Redaction an das Publicum ist das Geständniss, worin sich zugleich die Tendenz des Blattes ausspricht, merkwürdig genug. Der Geschmack, heisst es, ist in Frankreich seit etwa zehn Jahren so verdorben, dass er lächerlich geworden ist. Diesen verdorbenen französischen Geschmack wollen nun die Herren Herausgeber durch gemessene Kritik und durch Vergleichung mit früheren Jahrhunderten bekämpfen, wozu sich der Kern der Künstler mit ihnen vereinigt habe. Man sollte also denken, die löbliche Absicht würde sich gleich in auserlesen bitterer Arzeney kund thun: da würde man sich sehr irren. Das Erste, was sie auftischen, ist aus der neumodischen Zuckerbäckerey des Hrn. Jules Janin, der nach seiner Weise in zwey Abtheilungen „Beethoven's Diner", eine phantastische Erzählung, liefert. Auf diese Erzählung scheinen sie sehr grossen Werth zu legen; der Freymüthige hat sie sogar in das Teutsche übersetzt, was wir ihm danken, denn da brauchen wir unser Papier nicht dazu. Wer Lust hat, wird sie dort nachlesen. Bemerken müssen wir aber, dass diese Erzählung nichts weiter ist, als ein Lockvogel, der den Geschmack noch mehr verderben, aber nicht curiren hilft. Was da aus unserm armen Beethoven gemacht worden ist und was ihm für Reden in den Mund gelegt worden sind, das glaubt kein Mensch, der es nicht gelesen hat. Hr. Jules Janin hat unter den neuen französischen Erzählern freylich seinen Namen. Was die Hebel dieser Herren sind, kennt man. Auch weiss man, dass Hrn. J. das Phantastische so wenig abgesprochen wird, als die Gewandtheit, sich rechts und links zu werfen und in allen Sätteln ganz hübsch zu reiten: allein Beurtheilungskraft und Sinn für Wahrheit geht ihm so gut ab, wie manchem andern beliebten Herren dieser aus Ueppigkeit und Grässlichem zusammengesetzten Uebergangsschriftstellerey. Ist nun mit dieser der Zeitung an die Stirn gesetzten Unterhaltungsphantasterey von den Herausgebern kein Missgriff gemacht worden; haben sie dergleichen Dinge, die gar nicht zu den versprochenen Gemeinheiten gehören, zur Lockung ihrer Leser noch nöthig: so müsste der französische Geschmack noch viel verdorbener seyn, als wir zu glauben uns berechtigt wähnten, oder sie helfen ihn noch weiter herunterbringen, anstatt ihn zu heben. Gerade weil es Mode ist, die jetzigen Journale mit irgend einer Niedlichkeit dieses witzigen Schriftstellers zu beginnen, hätte man in einer Zeitschrift, die wider die Mode des herrschenden Geschmacks gerichtet seyn soll, der Mode nicht fröhnen und sein schweres Geld besser anwenden sollen. Diese theure Wahl scheint uns die Zeitung am wenigsten zu empfehlen. Von Männern, wie Beethoven, die noch in so frischem Andenken sind, deren Wesenheit so Vielen theuer ist, macht man keine phantastische Erzählung, wenn man nicht unbedacht handeln will. Es ist „ein Kalbernes." — In einer mässigen Recension über: *Fantaisie et Variations pour le Piano, avec accompagnement d'Orchestre, sur la Marche d'Otello de Rossini, par H. Herz. Op.* 67 — heisst es: Hätte Hr. Herz nur ein Divertissement, ein Concert und einige Etuden geschrieben, so müssten wir ihm vor Allem den Titel eines Componisten in der edlern Bedeutung des Worts (nicht?) versagen, denn seine anderen Werke schlagen mehr oder weniger in die Gattung der Variationen, die alle Art künstlerischer Schöpfung ausschliessen, wenn nicht vollkommen

unmöglich machen. Sie gehören nur der Kunst, wenn sie der Ausdruck einer wichtigen Idee sind, die mit Sinn und tiefem Gefühl in allen Formen wiedergegeben werden kann. Wenn aber vor lauter Figuren und Halsbrechereyen alle schöne Idee erstickt und ersäuft, werden sie unwürdig u. s. w. Herr Herz, über welchen wir in Teutschland längst im Reinen sind, kommt in dieser Zeitung überhaupt schlecht weg; das Meiste von ihm wird scharf getadelt. Haben wir auch nicht gerade ein Herz wie Herz, so meinen wir doch, man verwirft ein wenig zu viel von diesem Manne, während man im Lobe Anderer zu viel übertreibt.

Es folgt: Exécution musicale. Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini. Das ist ein tiefsinniger — Manche werden sagen, ein schwülstiger Artikel, ganz in neufranzösischer Sprache und idealromantischem Aufschwunge, unterzeichnet A. Guémer. Nach diesem Aufsatze ist alle frühere und alle andere Musik gar nichts im Vergleiche mit den Leistungen dieser vier Herren. Erst in unseren Tagen hat die musikalische Composition einen so glänzenden Weg eingeschlagen; die Kunst der Melodie ist mit raschem Fluge auf eine so hohe Stufe gestiegen, dass die musikalische Ausführung hat eilen müssen, die Spuren des musikalischen Genius entschlossen zu verfolgen auf dem Wege der Idealität. — Wie ist uns denn? Gelten diese Herren jetzt in Paris nichts? Hr. Liszt macht ja wenigstens jetzt dort unglaubliches Aufsehen! Da muss ja also wohl die Idealität der Musik zugleich mit unter die Leute gefahren seyn! Wie können denn da die Herren Herausgeber sagen, der Geschmack sey in den letzten zehn Jahren in Paris so ganz verdorben? Das widerspricht sich ja! Oder wären vielleicht die Nachrichten vom Wohlgefallen so Vieler in Paris an Hrn. Liszt's ungeheurer Fertigkeit sämmtlich unwahr? Lassen wir die Sache dahingestellt seyn und führen wir Einiges auf, was der Aufsatz enthält. Nur erwähnen wollen wir noch, ehe wir weiter gehen, dass wir die Vorzüge genannter vier Musiker gleichfalls in Ehren halten, was wir bereits an Bertini und Chopin bewiesen haben. Einen neuen Weg haben drey derselben allerdings eingeschlagen, und wir wissen ihn zu schätzen. Allein das steigert ihren Ruhm nicht, wenn Andere zu geringfügig behandelt werden. So heisst es z. B.: Aeltere Componisten mögen immerhin Ansprüche machen, minder befähigten Liebhabern eine elegante und bequeme Fingersetzung geliefert zu haben; Andere mögen durch ihre Notengarben (gerbes de notes), ihre Ströme von Tonleitern das Ohr betäuben; ihr unfruchtbarer Ruhm wird bald vorübergehen: das Lob der Neueren wird sie überstrahlen u. s. w. Wenn nun in diesem Aufsatze Spiel und Composition auf einmal oder in einander gemengt abgehandelt werden, so fragen wir nur: sind denn Cramer, Hummel, Kalkbrenner und Moscheles Kinder, die neben jenen nicht einmal des Nennens werth sind? Auch ist der Grundsatz, jede musikalische Dichtung mit ganzer Seele, voller Phantasie und poetischem Eingehen in's Werk wieder zu geben, durchaus kein neuer; er ist alt, und nicht wenige der früheren haben ihn zum innigen Ergötzen der Hörer in's Werk gesetzt. Wir verringern die Vorzüge dieser Herren nicht im Geringsten, wenn wir behaupten, dass ihnen hierin die Palme des Ruhms nicht allein gebührt. Ihre neuen, von jedem der vier Gepriesenen eigen eingeschlagenen Wege sind es, die dem Verfasser als die höheren nicht blos, sondern als so gross erscheinen, dass die anderen als nichtig angesehen werden. Und das ist zu viel. Trotz der Einwendungen gestehen wir dem Aufsatze mit Vergnügen viel Anregendes zu, was, bey aller Dunkelheit des Ausdrucks, Gedanken weckt. Der Verf. hat Kopf, wenn er auch zu weit geht. Wir glauben, es wird unseren Lesern lieb seyn, wenn wir ihnen ausnüglich die Schilderung dieser vier Männer mittheilen.

Bertini ist kein Improvisator auf dem Pianoforte, der die kühnen Gedanken seines Geistes in engen Rahmen einschliesst: er ist ein mächtiger und strenger Künstler, der einen Gedanken entwickelt und nach und nach ausführt, wie ein ernst und lange bedachtes Werk. Nicht die Oberfläche unsers Herzens, sondern die tiefsten Abgründe bewegt er. Versteht er auch wohl graziös zu seyn, so sind doch Kraft und Strenge in ihm vorherrschend. Die Ode gelingt ihm mehr, als die Elegie. Zum Beleg des Ausspruchs wird sein Stück: „Espérances et Regrets“ angeführt. Davon heisst es: „Das war ein ganzes lyrisches Drama. Ich finde viel mehr unbezweifelte Schönheiten im zweyten, als im ersten Theile. Der erste trägt den Charakter unserer modernen Gesellschaft; dagegen sind die Regrets grossartig, wie die alterthümliche Menschheit. Wenn diess die Verzweiflung eines Weibes ist, so könnte sie wenigstens nicht in den Herzen unserer zerbrechlichen jungen Mädchen aufkommen; sie ist vielmehr der Schmerz einer Jungfrau

des alten Griechenlands, eher noch von Sparta, als von Athen, mehr noch aus Homer's, als aus Perikles Jahrhundert."

Hiller ist der Säugling teutscher Harmonie, eifersüchtig auf seine Individualität, tief, denkend, allein mit einer Anschauung, welche vom südlichen Lichte erhellt ist. Spiel und Composition sind oft wie ein nordischer Traum, der von einem dramatischen Dichter mit aller Reinheit des Atticismus erzählt wird. Er macht sich durch Halbdunkel berühmt, wie Rubens; ist haushälterisch im Ueberflusse; sein Licht ist nicht gebrochen, ohne falsches Licht und ohne erzwungene Contraste. Im Mystischen wird er den Kampf mit Mendelssohn-Bartholdy nicht aushalten, aber im Reellen. Er wird der kleine Beethoven seyn, wie ihn auch der Dichter Heine genannt hat.

Chopin's ausdrucksvolles Spiel, brennende, oft dunkle, aber stets aufrichtige Harmonie, als ob die Prämissen fehlten, wie soll man das malen? Die Ursache der Freude und des Schmerzes bleibt verschleyert; Alles individuell; nur oberflächliche Organisationen verkennen seinen magnetischen Einfluss. Er ist kein instinctartiges Talent, keines ohne Erfahrung und Schule, sondern schliesst zugleich das Geheimniss der Kunst und des Herzens in sich. Styl und Spiel sind bey ihm gleich.

Bey Liszt ist das Spiel Alles in Allem; er ist das Genie der Ausführung. Alle Mittel, Seele zu lügen, sind nichts bey ihm. Dieses Eingehen und Wiederstrahlen kann nur aus innerer Wesenheit eigener Schöpferkraft stammen, die jener der Composition gleich kommt. Die allgemeine Bewegung des Jahrhunderts hat ihn mit ihren anderen Emancipationen hervorgebracht. Selbst der Spott hat sich vergeblich gegen ihn versucht; er wird den Neid überwinden, wie er sein Instrument überwunden hat. Woher hat er das? Er hat seinen Blick auf alle Kunst und Wissenschaft gerichtet, sich auf ihren Pfad geschwungen zum Vortheil seiner Kunst, ihr alle Reichthümer der intellectuellen Welt zuzuführen. — Wenn er Beethoven so wundervoll wiedergibt, so kommt es daher, dass er nicht minder Shakespeare, Göthe, Schiller und Victor Hugo durchdringt; weil er den Schöpfer des Fidelio mehr noch in seinem Genius, als in seinem Werke auffasst. Liszt ist Beethoven's Hand. Die zartesten Empfindungen seiner Seele drückt er mit seinen Fingern aus. Das hat er nur erreicht durch den mächtigen Flügel der Poesie, der die Künste zum Himmel schwingt und der von jetzt an das Bezeichnende seyn wird zwischen einem musikalischen Handwerker und einem wirklichen Künstler.'—

Ein Bericht über die Aufführung des Don Giovanni im italienischen Theater setzt Mancherley an der Vorstellung aus und rügt im Allgemeinen, dass die Italiener Mozart's Meisterwerk nicht verstehen und nicht verstehen wollen. Dem. Unger hat als Zerline bewiesen, was eine Teutsche vermag.

Den Beschluss machen ganz kurze, eng gedruckte Neuigkeiten, unter denen Marschner's Oper: „Des Falkners Braut" 1833 unter die neuen gerechnet wird, Wolfram's Oper: „Das Schloss Candra", Kanthera heisst, und Lobe's: „Die Fürstin von Grenada", Les Princes de Granada getauft wird. — Mehre Nummern enthalten Angaben neuer Musikalien, wie in unseren Intelligenzblättern; auch mehre kleine Recensionen, die wir kurze Anzeigen nennen.

Ein Aufsatz: „Die Sixtinische Kapelle zu Rom" läuft abgebrochen durch mehre Blätter. Unsere Zeitung und die Caecilia haben längst und öfter davon gehandelt, weshalb wir ihn übergehen.

H. Herz, Op. 70, kommt abermals sehr schlecht weg. Dann wird über die Oper: „Le Revenant" (das Gespenst) gesprochen. Darüber haben auch wir Nachrichten. Wenn wir nur erst hinter die Kunst gekommen seyn werden, aus einem Bogen ohne Beschwerde der Leser und der Verlagshandlung zwey zu machen, dann soll auf einmal noch einmal so viel und noch einmal so geschwind kommen. Abt Stadler's Nekrolog ist kurz, und selbiger ist nicht im 85sten, sondern im 86sten Lebensjahre gestorben. Hummel's 24 Etuden werden im Ganzen belobt und von C. M. v. Weber steht ein Traum hier, von ihm selbst beschrieben, also übersetzt.

Hoffentlich reicht diess zur ersten Ansicht hin. Wir wünschen der neuen Zeitung gute Fortschritte und werden von Zeit zu Zeit auf sie zurückkommen, um unsere geehrten Leser mit dem Gange derselben in Bekanntschaft zu setzen. Zugleich müssen wir noch von einem zweyten neuen Journal in Paris sprechen, theils um seiner selbst willen, theils weil es mit der eben beschriebenen Gazette musicale in einiger Opposition zu stehen scheint. Es führt den Titel:

La Pianista, Journal special, analytique et instructif. Le Gérant J. Delacour. 7 Francs par an.

S. 164 haben wir bereits von ihm, wie von der Gazette gesprochen. Die erste Nummer haben wir immer noch nicht; unterdessen ist die vierte angekommen mit Cramer's Bildniss. Das alle Monate erscheinende, sehr deutlich gedruckte Journal liefert in kurzen Verhandlungen: 1) Notizen, kurze Lebensbeschreibungen unserer berühmten Pianoforte-Virtuosen enthaltend; 2) Analysen oder Recensionen; 3) Chronique; 4) motivirte Anzeigen; 5) einen analytischen Cursus der musikalischen Theorie, der von den ersten Anfangsgründen beginnt, zu welchem in jedem Hefte ein Notenblatt mit erläuternden Beyspielen gegeben wird; 6) Polemik. Er liebt die Gesprächform und versteht vorzüglich eine Kunst, die wir unter die glücklichen zählen, sehr gut, die Kunst, zu lachen; weiss übrigens auch das Nützliche mit dem Angenehmen geschickt zu verbinden. Uebersetzen wir eins seiner Gespräche, die er gern mit Damen führt oder führen lässt, um seine Weise kennen zu lernen. Nach Mitternacht beym Herausgehen aus dem Theater hört er folgendes:

Wie, mein Herr, Sie wollen das in Ihr Journal setzen?

Aber, Madame, er bewegt sich ja auf seinem Stuhle, wie eine Pythia!

Aber, mein Herr...

Aber, Madame, er hebt ja immer die Augen gen Himmel, wie ein Inspirirter!

Aber, mein Herr...

Aber, Madame, sein Kopf geht ja immer von der Linken zur Rechten, wie...

Aber, mein Herr (unterbrach die Dame mit Ungeduld), Sie nehmen für Fehler, was nur Folge seiner Exaltation und des tiefen musikalischen Gefühls ist, das ihn belebt. Sie haben Unrecht, wie alle seine Gegner; Sie beurtheilen ihn zu kalt; um ihn zu würdigen, fehlt Ihnen eine der seinigen ähnliche Seele, eine Seele, die sich in seiner ganzen Ausführung verräth, welche sie so vollkommen macht, von welcher irgend ein Dichter sagt:

Son ame est dans ses doigts, son ame est dans ses yeux,
Tout artiste parfait semble inspiré des cieux!

Ganz gewiss werden Sie auch die unwillkührliche Bewegung in's Lächerliche ziehen, da er sich, während das Publicum applaudirte, an den Hals des nächsten Künstlers warf: Was ist wohl natürlicher? Ist es nicht der freye und lebhafte Ausdruck des Glücks, das ihm der allgemeine Beyfall der Zuhörer brachte? Dem Ersten dem Besten musste er sich in die Arme werfen!..

Ach! Madame, warum waren Sie es nicht!..

Uebrigens, mein Herr, wenn Sie durchaus nur Automaten haben wollen, warum sehen Sie denn zu, wenn er spielt? Ist denn die Musik für die Augen gemacht? Was geht es Sie an, wenn nur ihr Ohr entzückt und ihre Seele bewegt wird? Pfui über ihre engherzige und kleinliche Kritik, Sie kalter Mensch, der Sie einem Pianisten mit der Lorgnette in der Hand machen, wie einem Tänzer! Machen Sie die Augen zu, so lange Sie Musik hören...

Aber, Madame, was wollen Sie denn, das ich in mein Journal setzen soll?

Setzen Sie, dass nie ein Künstler in einem Pianoforte-Concert glänzendere Erfolge gehabt hat.

Ja, Madame, aber Moscheles, Herz...

Dass man nie ein schöneres Orchesterstück für concertirendes Pianoforte hörte.

Ja, Madame, aber Hummel...

Dass die Ausführung bewundernswürdig und unvergleichlich war.

Ja, Madame, aber Kalkbrenner...

Dass das Instrument vollkommen war...

Ja, Madame, aber Pleyel...

Gehen Sie, gehen Sie, mein Herr Journalist, Sie verstehen nichts im Kapitel der Künste. Wenn ich es zu sagen hätte... Aber hier ist meine Thür. Ich danke Ihnen; gute Nacht...

Jetzt fragt der Pianist den armen geklemmten Journalisten, von wem die Rede gewesen sey. Dieser wirft ohne weitere Erklärung die Worte hin: Weber, Liszt, Erard. Das wäre denn der Componist des Concerts, der Vortragende und der Instrumentenmacher. — Der Pianist sticheln sogar in No. 4 nicht selten auf die Gazette des Herrn Schlesinger. So erzählt er z. B. einer Dame, die er „den Dilettanten", eine im vorigen Jahre von uns angezeigte Zeitschrift, in's Feuer werfen lässt: „Dieser Dilettant hat sich, weil er von seinen drey Abonnenten nicht leben kann, mit der Gazette musicale verheirathet, welche noch gar keine hat. Ist das eine gute Heirath? Wir zweifeln — und sterben, um zu sterben — er hätte vielleicht besser gethan. — Aber die Verbindung ist nun einmal öffentlich und officiell zusammengekittet — und während diese Beyden noch in ihrem Honigmonat sind — ach,

sollte es ihr erster und letzter seyn? — so fechten sie, immer Einer besser, als der Andere, gegen die leichten Compositionen, gegen Herz, gegen“... Der Pianist wird immer lebhafter, wirft sich zum Advokaten der Variationen auf, die jene aus den Salons verbannen möchte, die aber das Publicum eben so gut will, als die Herren Verleger, und nennt die Gazette musicale nur immer la bonne Gazette-Dilettante und sagt ihr viel Spitziges. — Hr. Stöpel, wahrscheinlich einst Redacteur des Dilettante, empfängt auch keine sonderlichen Schmeicheleyen; Alles im lächelnden Muthe. — Nun wir werden ja sehen, wie's weiter geht. Und so schliessen wir denn mit Rugantino:

Geht und mischet eure Karten!
Wer gewinnt, der hat zu thun.

Nachrichten.

Leipzig, am 14ten März. Was wir im vorigen Berichte über unsere Abonnement-Concerte bemerkten, würden wir diess Mal nur mit anderen Worten zu wiederholen haben, Weniges ausgenommen; und gerade diese geringen Ausnahmen würden wir Anderen nachsprechen müssen (was wir nicht thun), da wir im letzten Concerte nicht gegenwärtig seyn konnten. Wir werden also nur kurz anzuzeigen haben, was seitdem zur Aufführung gebracht worden ist. Vom 13ten bis zum 18ten Concerte hörten wir an Symphonieen: die erste von L. Maurer, sehr schön und mit Beyfall vorgetragen; von Beethoven, aus B dur, vortrefflich; von Haydn, mit dem Paukenwirbel beginnend, ausgezeichnet schön; von Ries, No. 2, hörten wir selbst diess Mal nicht. Ouverturen: aus dem Vampyr von Marschner; Concert-Ouverture von Romberg, worin unser Concertmeister Hr. Matthaei glänzte; zu Fidelio von Beethoven und aus Wilhelm Tell von Rossini. — Unsere oft gerühmte Sängerin Fräulein H. Grabau sang mit gewohnter Kunst eine Scene und Arie aus Titus; ein Duett aus der Belagerung von Corinth mit Hrn. Bode; ein Duett aus Semiramis mit Hrn. Kressner, welcher in Rossini'schen Geläufigkeiten vorzüglich gewandt ist; eine Scene und Arie aus Così fan tutte. Gestern gab sie uns ihr jährliches Benefiz-Concert, sehr besucht, worin sich ein Theil der Liebe aussprach, die diese kunstgeübte Sängerin unter uns geniesst. — Fräulein Livia Gerhardt sang am 20sten Februar, an einem Tage, wo sie bereits zwey Theaterproben überstanden hatte, mit Kraft und Leben folgende Stücke: Bolero von Reissiger, neu und gefällig; Quartett aus Elisabetta von Rossini, mit Fräulein Grabau, Herrn Schmidt und Herrn Bode, sehr gelungen; grosse Scene und Duett mit Chören aus dem Templer: „Erkenne mich“, welche anstrengende Nummer immer noch mit Kraft und Feuer von ihr vorgetragen wurde, was nach so vieler Anstrengung bey solcher Jugend etwas sagen will. Sie versäume nicht, für ihr Bestes zu sorgen! — Ferner wurden noch ausgeführt: das erste grosse Finale aus Semiramis von Rossini; Lebens-Unbestand und Lebens-Blume von Anacker, neu, mit getheiltem Beyfall; Scene, Duett und Ensemble mit Chor aus „I Puritani“ von Pär, und die Introduction aus Wilhelm Tell, welche beyden letzten Gesänge, wie Alles, was an diesem Abend vorkam, wir nicht hörten. — Als Concertspieler wurden mit Beyfall gehört: Hr. Steglich in einem neuen Concertino für das chromatische Horn von Kalliwoda; Hr. Franz Poland, ein sehr fertiger, kunstgeübter Violinspieler (Student der Rechte), in Spohr's Concert in Form einer Gesangscene und einer schweren Polonaise von Pechatschek; Hr. Drechsler, herzoglich Dessau'scher Kammermusikus, sehr tüchtiger, bereits gekannter Violoncellist mit gesundem, frischem Tone, kräftiger Bogenführung und sicherer Fertigkeit, in einem Divertimento von Dotzauer und einem Capriccio über polnische Lieder und Tänze von B. Romberg; Hr. J. N. v. Bobrowicz in einem Rondo alla Polacca aus dem letzten Guitarren-Concert von Mauro Giuliani in D, und Hr. Ulrich in einem Violin-Concert von E. Grund mit lebhaftem Beyfalle, wie wir vernahmen.

Unsere Euterpe brachte gleichfalls viel Erfreuliches zu Gehör, z. B. Mozart's Symphonie aus G moll und Beethoven's aus F dur. Da aber in dieser Zeit die Zusammenkünfte des Sonntags früh gehalten wurden, so waren wir vom Hören abgehalten durch unsere einmal geordnete Lebensweise. — In unseren Kirchenmusiken kam viel Ausgezeichnetes vor, namentlich einige schöne, öffentlich unbekannte Kirchensätze von Salieri, trefflich ausgeführt. — Die Sonnabends-Quartette ergötzten uns während dieser Zeit öfter. Vorzüglich ist es die Unterscheidung der verschiedenen Style, die meist gelungen durchgeführt werden. Haydn's Humor, Mozart's Erhabenheit, Beethoven's mannigfaltige

Grösse, Onslow's Düsternheit und Feuer u. s. w. reden wie eigene Geister in Tönen zu uns. Auch den Neueren geschieht ihr Recht. Unter Anderm hörten wir auch Reissiger's neuestes Quintett mit lebhaftem Vergnügen. — Das Concert zum Besten der Armen erfreute uns mit Mozart's C dur-Symphonie mit der Schlussfuge, dem Gesange unserer Grabau, einem bis auf den weniger wirksamen Schluss sehr angenehmen Potpourri für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott, überaus schön vorgetragen von den Herren Grenser, Rückner, Heinze, Steglich und Iuten. Noch brachte uns dieses Concert die neue, schön gearbeitete Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn-Bartholdy, gedruckt bey Breitkopf und Härtel, und die Missa solemnis von Cherubini No. 4, von unserer Singakademie und dem Thomanerchore höchst gelungen ausgeführt. In diesem Concerte liess sich auch der blinde Flötenvirtuos Herr J. G. Friebe, ehemaliger Zögling der Breslauer Blinden-Unterrichtsanstalt, mit Variationen von Drouet hören, die er mit sehr schönem Ton und grosser Fertigkeit höchst beyfällig vortrug. Dieser eben so bescheidene Künstler erfreute uns bald darauf in einer Abend-Unterhaltung, in welcher sich seine Virtuosität noch mehr bewährte. Unter Anderm liess sich in derselben ein bisher noch unbekannter, fertiger Klavierspieler, der Organist Aug. Ritter aus Erfurt, mit einem Quartett seiner Composition hören, dessen erstem Satze wir den Vorzug vor den übrigen geben. — Ein 13- bis 14jähriger Violoncellist Louis Lee aus Hamburg zeigte sowohl im Abonnement-Concerte, als in einem eigenen eine für sein Alter ausserordentliche Fertigkeit, guten Bogenstrich und reinen, kräftigen Ton. Schule und Manier, so weit sie gelernt werden kann, besitzt er. Mangelt ihm noch das ästhetische Selbstschaffen im Vortrage, so müssen wir bekennen, dass wir diesen Mangel gerade bey einem Knaben dieses Alters, der Zukunft wegen, für wünschenswerther erachten, als wenn schon zu viel feiner Tact hervorträte. Uebrigens haben wir noch keinen so jungen Violoncellisten gehört, der ihm gleich käme in sicherer Ueberwindung von Schwierigkeiten. Reist er also nicht zu viel, so ist viel Hoffnung da. — Endlich haben wir auch hier ein Concert von den russischen National-Musikern und Sängern, einem Vereine von 22 Künstlern, unter Leitung ihres Kapellmeisters Hrn. Koslof gehört. Sie trugen auf ihren conischen, orgelpfeifenartigen Metallröhren, deren jede zwey ganze und zwey halbe Töne gibt, die Ouverturen aus Mozart's Figaro und Méhul's „Blinden von Toledo", für so geringe Mittel, mit bewundernswerther Präcision und Fertigkeit vor. Die Vereinigung mehrer tiefen Hörner mit den kleinen Schilfpfeifen der Kosaken, Dudolska genannt, wirkte sehr schön. Jede dieser Pfeifen hat nur einen einzigen Ton, und dennoch kamen die schnellsten Passagen so rund und bestimmt heraus, dass es in Erstaunen setzen muss. Hr. Jul. Miller, der die Oper zu Dessau nicht mehr leitet, wie schon gemeldet, reist jetzt mit ihnen; er liess uns hier eine Polonaise und Variationen auf ein russisches National-Thema von seiner Composition für die Hörner hören, welche beyde vorzüglich gefielen. Er versichert, es sey diess das letzte Orchester, das diese Art Musik verstehe; mit diesen Leuten werde sie aussterben. Ihre Nationalgesänge, mit Begleitung einer Clarinette, Guitarre und Tamburin, trugen sie vortrefflich vor. Sie werden wohl thun, durch mehre solcher Gesänge grössere Abwechslung in ihre eigenthümlich bewundernswerthen Concerte zu bringen.

Am 12ten d. gab Hr. Organist C. F. Becker zum Besten abgehender Schüler hiesiger Armen-Schule ein anziehendes Orgel-Concert, das folgende Nummern enthielt: Präludium und Fuge von Eberlin; Adagio von Benevoli, für die Orgel eingerichtet vom Concertgeber; variirter Choral: „Warum betrübst du dich" von J. Pachelbel; Fuge in C moll von Händel; Adagio vom Concertgeber. — Zweyte Abtheilung: Fuge in A moll von J. S. Bach; Trio über den Choral: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesus Christ" von J. Pachelbel; Adagio von C. F. Becker; Fantasie für zwey Manuale von J. Krebs; Fuge in C dur von J. Krebs. Eberlin's Fuge ist eine so eigenthümliche Arbeit, als sie nur irgend in einer Fuge, ohne zu allen Künstlichkeiten derselben ihre Zuflucht zu nehmen, angetroffen wird. Der durchgehaltene Ernst steht ihr trefflich. Lebendiger wirkt Händel's von jener völlig verschiedene Fuge, die uns ein Lächeln der Verwunderung abnöthigte, ohne den Ort zu vergessen, wo wir sie vernahmen. Am glänzendsten wirkten die beyden Sätze von Krebs, die übrigen einfacher. Man sieht, die Wahl war gut; die Ausführung war es auch.

Am 26sten Februar wurde auf unserm Theater zum ersten Male „der Zweykampf" (Pré-aux-Clercs) von Herold gegeben. Die Rollen der Gräfin Isa-

bella, des Mergy, des Cantarelli und des Gastwirths Girot wurden von Dem. Gerhardt, den Herren Eichberger, Lortzing und Hauser sehr gut gegeben. Die Uebrigen und das Orchester griffen gut ein, so dass im Ganzen diese Vorstellung unter die gelungenen gezählt werden muss. Sang auch Mad. Jost ein wenig kühn, so kann man doch nicht sagen, dass sie als Margarethe schlecht gespielt hätte. Wer es meint, rechnet ihr wohl den verunglückten Triller, der allerdings zu tief und zu weit war, zu stark an. Einzelnes wurde auch vom Publicum lebhaft applaudirt, doch mehr der Sänger und Darsteller, als der Musik wegen. Die Oper sprach nur wenig an, ist auch bis jetzt noch nicht wiederholt worden. Lange hält sie sich nicht. — Am 11ten März wurden die Montecchi und Capuleti gegeben, wir glaubten als Vorbereitung für die schnlich erwartete Frau Schröder-Devrient, deren erste Rolle Romeo ist. Wir schoben daher das Anhören derselben auf. Allein die Oper soll vortrefflich gegangen seyn und hat lebhaft gefallen. Namentlich werden die beyden Damen Pichl als Romeo und Gerhardt als Julia in Spiel und Gesang gerühmt. Von den Darstellungen der Mad. Schröder-Devrient weiter unten.

Berlin, im März. Der Februar war des ungewöhnlich frühen Eintritts der Fastenzeit ungeachtet an musikalischen Kunstgenüssen in der Quantität reich, wenn gleich nur wenige Productionen dem innern Werthe nach eine höhere Kunststufe einnahmen. Von grösseren Werken hörten wir zum ersten Male ein neues Oratorium, ferner das Kyrie, Gloria und Credo der grossen H moll-Messe von Joh. Seb. Bach und ein neues komisches Singspiel im Königl. Theater. Auch ein neues Ballet zum Benefiz der beyden Demoiselles Elsler zog die Verehrer Terpsichorens schaarenweise an. Ehe wir näher hierauf eingehen, ist nachträglich noch zu bemerken, dass zur Feyer des 25sten Stiftungs-Jubelfestes der Zelter'schen Liedertafel am 28sten Januar funfzehn Lieder gesungen wurden, von denen ein Festlied von *Dr.* Spieker und Ed. Grell, wie ein den Mauen der verstorbenen Mitglieder der Liedertafel gewidmetes Lied von Bornemann und Rungenhagen neu gedichtet und componirt waren. Besonders treffend erschien in letzterm Liede der Gedanke, die verewigten Componisten: *Dr.* Flemming, Lauska, Wollanck, Zelter und Fürst Radzivil durch kurze Anklänge aus ihren Tondichtungen für die Liedertafel, z. B. das treffliche Integer vitae, zu bezeichnen. Doch auch der verstorbenen Sänger Schulz, Woltmann, Prediger Grell, v. Beyer, Bussler, Geern und Körner (Geh. Ober-Regierungsrath, Vater des Dichters) wurde ehrend gedacht und dem zarten Gesange des unvergesslichen Liedersängers Otto Grell eine eigene Strophe, wie jedem der Componisten geweiht. Wir führen die Schlusszeilen jeder hierauf Bezug habenden Stanze an. Bey Flemming hiess es:

„Doch traulicher noch hast Du selbst uns gegeben
Im Integer vitae Dein Leben und Weben."

Bey Lauska:

„Dein Walten war innig wohlwollendes Lieben,
Selbst Feindliches konnte Dein Herz nicht betrüben."

Bey Wollanck:

„Der Mondgesang hallet: die Liebenden lauschen,
Entzücken will Herzen und Sinne berauschen."

Bey Zelter:

„Jahrhunderte kommen, Jahrhunderte fliehen,
Der Lorbeer des Meisters wird nimmer verblühen."

Bey Fürst Radzivil:

„Hoch herrlich entschwingt sich aus irdischen Banden
Dein jauchzendes, heiliges — „Christ ist erstanden!"

Bey Otto Grell:

„Jungfräuliche Hebe *), mit Nektar bezahle
Die Schuld deinem Sänger aus goldener Schaale."

Möge noch lange diese Stamm-Liedertafel so kräftig, wie bisher, fortbestehen! — Wir kehren nun zu den Kunstleistungen des verflossenen Monats zurück. Zuerst sey das von dem 15jährigen C. Eckert im Saale der Singakademie selbst aufgeführte, von ihm (ohne fremde Beyhülfe) fliessend und natürlich componirte Oratorium „Ruth", gedichtet von Fr. Förster, erwähnt. Dass man von einer musikalischen Composition eines so jugendlichen Talents noch keine grossartig vollendete Durchführung erwarten kann und nicht an Vergleiche mit Meistern, wie Händel, denken darf, versteht sich billig von selbst. Was indess diese Jugendarbeit anziehend macht, ist die kindliche Unschuld und Frische eines reinen Gemüths, das von der leidigen Sucht, nach Originalität mühsam zu streben, noch nicht ergriffen ist. Das Gedicht ist nicht eigentlich ein Oratorium, mehr eine Cantate in etwas dramatischem Zuschnitt zu nennen. Die ganze Compo-

*) Himmel's „Hebe, sieh in sanfter Feyer" war eins von Grell's Lieblingsliedern.

sition erweckt die erfreulichsten Hoffnungen von dem Talente des jungen Eckert. Seine getreuen Führer werden ihn von leicht zu betretenden Abwegen zurückzuhalten sich möglichst bemühen. Nur rathen wir, nicht zu vorzeitig zur dramatischen Composition, öffentlich producirend, überzugehen. So grossen Reiz diess Feld des Künstlerruhms auch darbietet, so ist doch auch eben hier das Stranden an der Klippe der Eitelkeit für jugendliche Talente am meisten zu besorgen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, am 25sten März. Vorigen Donnerstag hörten wir im 19ten Abonnement-Concerte zum ersten Male das Oratorium „Gideon" von Brüggemann und Fridr. Schneider, vom Componisten selbst dirigirt. Unsere von Hrn. Aug. Pohlenz geleitete Singakademie, die hoch manchen Schüler und noch mehr Freunde des geachteten Componisten zählt, hatte sich mit dem gewöhnlichen Thomanerchore zur Ausführung des Werks aus eigenem Antriebe verbunden, wofür wir derselben öffentlich unsern Dank abzustatten uns verpflichtet fühlen. Schon beym ersten Auftreten des Dirigenten tönte der Saal von den Beyfallsbezeugungen der Hörer wieder. Verstärkt wiederholte sich der Applaus am Ende jedes Theils. Ueber das Werk selbst ist bereits in unseren Blättern verschiedentlich und ausführlich gehandelt worden. Die Ausführung machte den Sängern und Spielern alle Ehre; besonders haben wir die Discretion der Begleitung ausgezeichnet zu rühmen.

In dieser Woche hat unsere Stadt den hohen Genuss gehabt, die anerkannt meisterliche Künstlerin Mad. Schröder-Devrient vier Mal zu hören, als Desdemona und Fidelio ein Mal, und zwey Mal als Romeo in Bellini's Montecchi und Capuleti, welcher Oper Klavier-Auszug bey Breitkopf und Härtel gedruckt worden ist. In jeder dieser Rollen ist sie wahrhaft gross und einzig. Hätten wir die Künstlerin nicht früher, theils hier, theils in anderen Städten zu bewundern Gelegenheit gehabt, so würden wir uns wenig eigene Begriffe von ihren hohen Kunstleistungen machen können. Vierzehn Tage vor ihrer Ankunft bewarben wir uns an der Kasse um einige Billets für diese Kunstfeste, haben aber von der Theater-Direction keins erhalten. Nur freundschaftlicher Ablassung verdanken wir es, die unvergleichliche Meisterin wenigstens einmal als Romeo zu sehen und zu hören. Man denke sich also, wie man sich nach diesen Vorstellungen zu erhöheten Preisen drängte. Die ruhigsten Leute sind durch die Meisterin in seltene Extase versetzt worden. Das sagt mehr, als lange Beschreibungen. Wer die letzten unternimmt und versteht nicht Spiel und Gesang, Rede, Bewegung, Haltung und Charakterführung auf das Genaueste mit einander vereinigt, zu einem einzigen Bilde verschmolzen darzustellen, der sagt nicht viel, was er auch sagt. In dem vollendet Ganzen, in der seelenvollsten Treue des gehalten hohen Wesens vom Anfange bis zum Ende, vom Kleinsten bis zum Grössten, ohne je nur das Geringste fallen zu lassen oder irgend einen Moment höher zu stellen, als es die Wahrheit verlangt, also ohne alle Effecthascherey — in diesem Höchsten der Kunst wird Madame Schröder-Devrient sehr wenige oder keine Nebenbuhlerinnen haben. Zum Schlusse der letzten Vorstellung wurde die stets mit der lebhaftesten Auszeichnung begrüsste Frau stürmisch gerufen, wie man sich denken kann. Es regnete Kränze, Blumen und Gedichte. Sie reist nach Berlin. Unser Dank folgt ihr.

Kurze Anzeigen.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge ernsten Inhalts von verschiedenen Componisten, herausgegeben von Ludw. Erk. Zweyten Hefts. Abtheilung I. Motetten, Chöre, variirte Choräle u. s. w. enthaltend. Essen, bey G. D. Bädeker. Neue Auflage in Stimmen.

Im 34sten Jahrgange S. 235 ist die Partitur-Ausgabe dieser Sammlung empfohlen worden. Der Stimmenabdruck wird vielen Liebhabern sehr erwünscht seyn. Er ist deutlich und gut.

Sechs Seelieder von Ferd. Braunold mit Begleitung des Pianoforte componirt von F. A. Michaelis. 32stes Werk. Berlin, bey H. Wagenführ. Pr. 10 Sgr. oder 8 gGr.

Nicht übel, für Seelustige gewiss recht schätzbar. Am meisten spricht uns das erste an.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ponisten gekommen, welche, ohne gerade ganz vorzügliche Künstler zu seyn, doch ihre Verdienste haben und manches Hübsche liefern — dass es Einem wohlthut, einmal etwas wirklich Eignes kennen zu lernen, wenn es auch nicht eben ganz ausgezeichnet und vortrefflich wäre. Von dieser Art sind gegenwartige Sonaten, die man gewiss nicht ohne Vergnügen spielen und mit viel Nutzen üben wird. Das Ueben derselben wird um deswillen besonders vortheilhaft seyn, weil sie eine Menge sehr brillanter Konzertpassagen enthalten, und doch so gut in den Handen liegen, dass ein fertiger Spieler sie a vista sicher fassen kann, und sie nicht die Hande verderben, wie so viele neue Sonaten jetziger deutscher Komponisten. Der Verf. ist als angenehmer Komponist für den Gesang auch ausser Paris bekannt, aber nicht als Instrumentalkomponist; es sey also noch hergesezt, dass er aus Clementi's Schule zu seyn scheint, und seine Manier der, dieses Meisters, ähnelt — nur hat er nicht Clementi's Tiefe, Reichthum und Seltsamkeit. Die Sonaten sind übrigens sehr lang, und würden gewonnen haben, wenn sich der Verf. der Wiederholungen gewisser Lieblingssatze mehr enthalten, auch wenigstens Ein Adagio geschrieben hätte. Er scheint aber gefühlt zu haben, dass sein Gebiet das Auffallende und Glanzende ist; und das mag auch wohl so seyn, denn das Andante zur 2ten Sonate (das einzige in der Sammlung) ist sehr unbedeutend. Der Stich ist recht schön und deutlich.

Geschichte meines Fugenspiels.

(d. 6ten Jun. 1797.)

(Beschluss, s. d. 11ten Stück.)

Ich erinnere mich wohl, dass der sel. Bach zu sagen pflegte, wenn er mir eine schwere Fuge von seinem Vater Sebastian oder von andern vorspielen wollte: ich habe sie nicht mehr in der Hand.

Wenn es diesem Meister der Kunst zuweilen schwer wurde, zu fugiren, so darf es mich nicht wundern, wenn mir die Fugen manchen Tag nicht recht in die Hand fallen wollen.

Ich kann eigentlich noch keine einzige Fuge mit der Richtigkeit und Fertigkeit vortragen, wie sie der sel. Bach vortragen konnte. Aber ich sehe, dass ein wenig Uebung mich bald in Stand setzen würde, diejenigen rein und richtig zu spielen, in denen ich mich geübt hatte.

Bisher habe ich grösstentheils die Fugen nur immer so gerade durchgespielt, oder vielmehr zu spielen versucht. Das verursacht mir nun im Anfange beynahe in jedem Takte einen Anstoss.

Da ich kein Freund vom Anstossen bin, und ich nicht mochte, dass irgend jemand die Fuge auf eine solche Art erlernte, so denke ich immer auf Mittel, nicht blos mir selbst das Erlernen der Fugen zu erleichtern, sondern auch nach und nach in den Geist der Fugen so einzudringen, dass ich einem jeden Unterricht ertheilen konnte, die Fugen ohne Anstoss zu begreifen und auszuführen. Der Weg, den ich gehe, muss mühsam und beschwerlich seyn. Der Weg, den ich andre führen will, wenn ich ihnen die Resultate meiner Bemühungen vorlegen werde, soll leicht und angenehm seyn.

Erst glaube ich, dass es nothwendig seyn werde, dass ich selbst mit den Fugen recht bekannt werde, und dass ich viele ohne Anstoss spielen lerne. Dazu habe ich nun die beste Gelegenheit, weil ich den alten Bachschen Fugensatz nebst einigen andern Fugen, die mir der sel. Bach selbst abgeschrieben hat, zu meinem Gebrauche besitze.

Ich wähle mir zuförderst lauter gute, musterhafte Fugen zu meinem Studium. Gegenwartig habe ich einige, die nicht allzuschwer sind und doch einen reichen Schatz von tiefer Einsicht in den grossen Satz verrathen. Diese spiele ich alle Tage.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. No. 14. 1834.

Ueber musikalische Begeisterung.

Von Carl Borromäus v. Miltitz.

Die Veranlassung zu diesem Aufsatze gibt mir ein Correspondenz-Artikel der Leipziger musikalischen Zeitung No. 50 des vorigen Jahres, welcher der Leipziger Concerte erwähnt. Der ganze Artikel ist verständig, einsichtsvoll, ohne Vorurtheil, mit Wärme, kurz ganz so geschrieben, wie er seyn muss, um Eindruck zu machen. Je mehr diess der Fall, von desto grösserm Gewicht werden auch die dort aufgestellten Sätze, von desto höherm Werthe der gespendete Beyfall, von desto zerschmetternder Kraft die Aeusserungen des Tadels seyn. Gegen eine derselben ziehe ich zu Felde, weil sie mir nicht begründet erscheint. Als Vorwort muss ich noch bemerken, dass ich weder den dort getadelten Componisten, noch sein Werk kenne. Mein Aufsatz hat also nicht die Tendenz, diesen oder sein Werk zu rechtfertigen, noch auch den Berichterstatter eines Bessern zu belehren: ich will blos eine dort aufgestellte Ansicht in thesi bestreiten und meine Gründe dagegen aufführen. Wessen der Sieg seyn dürfte, liegt mir nicht am Herzen, sondern, was sich als Wahrheit zum Resultate ergeben wird. Hier ist die Stelle jener Correspondenz:

„Noch haben wir einer neuen (der zweyten) Symphonie von Hrn. Nohr zu gedenken, eines sehr gebildeten und fleissigen Tonsetzers, der mit Eifer sich im Höchsten der Kunst versucht. Das ist zu rühmen. Die Instrumentation und Alles, was zum Schulgemässen gehört, ist so gleichfalls: in dem Poetischen, was hier das Erste und Letzte ist, hatte sich der junge Mann diess Mal vergriffen, indem er von einem falsche Grundsatze bey der Abfassung des neuen Werks ausgegangen war. Er hatte gemeint, eine solche Arbeit gerathe am meisten, wenn man sich den Inspirationen des Augenblicks überlasse und nach diesen das Ganze so schnell als möglich fertige. Man beliebe nur die handschriftlichen Symphonieen des genialen Beethoven anzusehen, welche Arbeit, welche Aenderungen! Man frage nur nach, wie lange er sich mit seinen Inspirationen trug. Der junge Verf. wird bey seinen folgenden Arbeiten die poetische Beschauung, das reifliche Bedenken dessen, was er durchführen möchte, sich wohl nicht entgehen lassen. Auf diese Weise konnte er nicht sein Bestes geben. Er wird es künftig" u. s. w.

Der Componist thut in jedem Falle und überall am Besten und jede Arbeit geräth am Besten — ja, es ist der einzige Weg, dass sie gerathe — wenn er sich den Inspirationen des Augenblicks überlässt. Diess ist meine Thesis. Was nennen wir denn Begeisterung oder Inspiration? Doch wohl jenen seligen Zustand, in welchem der Mensch vom Körperlichen gleichsam entbunden, ganz von irgend einer Idee erfüllt, vom Geiste ergriffen, daher begeistert, bemüht ist, diesen Seelenzustand durch äussere Zeichen (Worte, geschrieben oder gesprochen, Noten, Farben, Mimik) auch der Aussenwelt verständlich und ihn für sich selbst dauernd zu machen. Man nenne mir einen Zustand, der merkwürdiger, erhabener, frucht- und folgenreicher, ja beruhigender für den, der ihn empfindet, in Beziehung auf das seyn kann, was er hervorbringen will! Man denke nur, was dazu überall gehört, sich alles Aeusserlichen ganz und gar abzuthun und sich ganz und gar von einer Idee — im vorliegenden Falle also von dem Ideal der Symphonie durchdringen zu lassen! Sobald dieser Zustand in dem Componisten eintritt, so erwärmt sich sein Blut, alle Seelenkräfte concentriren sich auf seinen Gegenstand, die ganze Masse seiner Kenntnisse und Erfahrungen liegt untergeordnet zu seiner Disposition da, alle trefflichen Vorbilder derjenigen Gattung von Symphonieen, in welcher er schreiben will, gehen in Blitzesschnelle als geistige Prototypen an ihm vorüber, er hört den Donnersturm des Orchesters, die ganzen individuellen Geisterstimmen der Instrumente in der Weise, wie er sie jetzt braucht. Immer mehr erhitzt sich seine Ein-

bildungskraft, immer fester heftet sich sein Blick, immer gewaltiger wogt seine Brust, es treibt, drängt, wogt und fluthet immer stürmischer — da blitzt es hell in ihm auf — und die Hauptidee steht glänzend und rund, blank und sauber, wie aus der Form gegossen, nach Ton, Tactart und Periodenbau vor ihm. — Dieser Zustand ist Begeisterung und jener Hauptgedanke ihr Werk, ein Ergebniss einer andern Welt und nach irdischem Maasstabe gar nicht zu beurtheilen. Die Competenz der Aussenwelt und folglich der Kritik tritt erst ein, wenn der Componist wieder geworden ist, wie unser einer, d. h. kalt, reflectiv, berechnend, vergleichend und wie alle die Beyworte kleiner Geister heissen. Die Aureole um das Haupt des Componisten ist erloschen, die Geisterlohe niedergebrannt, die Inspiration verweht; nun tritt das Handwerk in seine Rechte, macht seine praktische Nützlichkeit wichtig und bestimmt Kraft seiner ihm angeborenen Nichtbegeisterungsfähigkeit, ob die Begeisterung des Componisten das Imprimatur erhalten soll oder nicht! Wie unzureichend, wie einseitig, vom eigenen non posse auf das fremde non esse posse geschlossen! Ja, das gestehe ich der Kritik, so wie jedem Zuhörer zu, dass er sagen könne, mir gefällt das Werk nicht, oder selbst, er habe sich eine Symphonie noch anders gedacht. Nur hüte er sich bey dieser letzten Bemerkung, dass es ihm nicht gehe, wie manchen Operntextverfertigern, und er dann nicht mehr frage, als zehn Kluge beantworten können. Denn wenn ein Componist aller Mittel seiner Kunst Herr ist und sich im Höchsten seiner Kunst versucht, so ist Hundert gegen Eins zu wetten, das, was er im Zustande der Begeisterung liefert, werde etwas Geistreiches seyn, und hat er wirklich sich in den Zustand der Inspiration zu versetzen gewusst, so ist diess auch der einzige Weg, auf dem etwas Tüchtiges hervorzubringen ist. Ob er dann das Ganze so schnell als möglich fertige — das heisst doch wohl hier — aufschreibe, instrumentire, diess ist seiner praktischen Geschicklichkeit anheim gegeben. Mag er das schnell oder langsam machen, mag er auch noch allerhand imitatorische und contrapunctische Herrlichkeiten anbringen, die in dem aus der Begeisterung hervorgegangenen Gedanken natürlich und bewusstlos eingeschachtelt liegen, wie eben so viele unbewusste Reize an einem einmal als schön erkannten Mädchen — Alles recht gut, es wird aber doch nur achtbares Nebenwerk, Werk der Zeitfolge seyn, während der Hauptgedanke Hauptsache und Werk des Augenblicks ist. Es kann ganz vorzügliche prädicirte Naturen geben, die in jenem Zustande von Clairvoyance, den wir Begeisterung nennen, neben dem Hauptgedanken auch gleich einen Theil der Ausführung geistig mit concipiren — gaudeant bene nati; — unser Satz steht fest, das gelungene Werk ist das Werk des Augenblicks der Begeisterung, di prima intenzione, alles Paraphrasen der Thesis, „der erste Gedanke ist der beste.“ Und das ist der erste Theil meiner Philippica. Allein ich läugne auch noch, zum zweyten Theile übergehend, dass die Handschriften grosser Meister gegen meine Behauptungen sprächen. Ich habe zwar die angeführten Beethoven'schen Symphonieen nicht im Original-Manuscript gesehen, aber so manche Arbeit anderer grossen Meister, und immer nur Rasuren und Correcturen in Nebendingen, als da sind Instrumentirung, Stimmeneintritte und dergl., nie aber im Hauptgedanken bemerkt. Es ist ja auch gar nicht anders möglich, da die Begeisterung eben erst der Brennpunct der durch die Imagination bis zum Glühen erhitzten Dichtergabe ist. Drüber hinaus gibt's nichts. Noch ein Beyspiel sey mir erlaubt, um mich recht deutlich zu machen. Raphael empfing in seiner Seele den Gedanken, eine Madonna, das Kind auf dem Arme, auf Wolken stehend, von irgend ein paar Nebenfiguren umgeben, zu malen. Das war das Werk der Begeisterung, das er mit Kreide oder Kohle auf die Leinwand warf. Nun die Seele des Künstlers sich dieser Frucht der Inspiration entladen, tritt die Reflexion ein, er individualisirt die Nebenfiguren zu einem heiligen Sixt und einer heiligen Barbara, ja später übermalt er einen Arm der Madonna (Pentimento), fügt auch noch ein paar aufblickende Engelsköpfchen hinzu — alles Nebensache; aber der in der Seele des Künstlers entstandene Prototyp der Madonna, das Werk des Momento, das ist die Hauptsache. So Mozart, und zwar recht speciell für unsern Fall, in der Ouverture zur Zauberflöte. Seine Seele war voll von erhabenen mystischen Vorstellungen, die der, der Idee nach erhabene, der poetischen Ausführung nach grundschlechte Text in ihm erzeugt hatte. Er sagte sich nicht mit kühler Reflexion: „ich will als Ouverture einen fugirten Satz in Es dur schreiben.“ — Hätte er das gethan, so hätten wir eine lederne Schlussfuge mehr. Nein, ihm schwebte im Nu das musikalische Gewitter des Hauptgedankens:

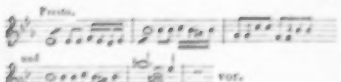

Die Antwort der Fuge kam so von selbst, dass ich dächte, ich wollte meinen Kopf verwetten. Mozart habe erst nach den ersten zwanzig Takten bemerkt, dass das Ding eine Fuge geworden sey. „Auch gut!“ mag der Herrliche gelächelt haben. Alles Uebrige, und namentlich der zweyte Theil, ist von der Reflexion aus den Lichtfunken des ersten Augenblicks zusammengewoben. Ich habe mehre recht wackere Componisten gekannt, was man nämlich so nennt, d. h. Leute, die ihren Satz verstanden und eine tüchtige Fuge machen konnten, und dabey die Eigenthümlichkeit hatten — auf die sie sich nicht wenig einbildeten — ihre Conceptionen vier, sechs Wochen lang mit sich herumzutragen. Endlich ward das Werk aufgeschrieben, die Reflexion trat an die Stelle der Begeisterung, die das Gedächtniss nicht hatte vor dem Verflüchtigen schützen können — und das Werk war correct — aber blass, farblos, wie eine Pflanze, die im Keller ohne Licht aufgewachsen ist. Andere dachten nicht eher an's Componiren, bis irgend eine Veranlassung, ein inniger Text, ein Frühlingsmorgen, der Blick aus einem schönen Mädchenauge, ein Herbststurm u. s. w. sie anregte. Wie der Funke, an ein Pulverkörnchen gelegt, die ganze Masse entzündet, so die Seele des Künstlers. Augenblicklich war Feder oder Stift ergriffen und, was der Moment bot, viel oder wenig, aber Alles gediegen, aufgeschrieben. Später, doch nicht viel, trat nun die Ueberlegung zu, ordnete nach Contrapunct, Stimmenlage u. s. w., aber der Hauptgedanke blieb unverändert, und siehe, es war Alles sehr gut. Und nun zum Schlusse mein Glaubensbekenntniss. Ich glaube, dass es in den Künsten keinen andern Weg gibt, um etwas Tüchtiges, d. h. Geniales, in der Erfindung zu produciren, als Begeisterung. Ist diese echt und der echte Künstler, von dem überhaupt hier nur die Rede ist, kennt sie sehr genau und erkennt ihr noch so leises Heranschweben sogleich, so ist Alles, was sie bietet, gut und schön, weil begeistert. Ich glaube, dass man die Eingebungen des Augenblicks, wie Leute von Jenseits, augenblicklich festhalten und nie etwas daran ändern müsse. Ich glaube, dass es Vermessenheit sey, wo nicht Thorheit, das geistig Empfangene zurückzudrängen, um es von den Maulwurfsaugen der Reflexion sechs Wochen lang beschielen zu lassen. Das Gedächtniss des Künstlers kann nie so stark seyn, wie seine Einbildungskraft, drum muss er den Moment nutzen, wo Alles im Zauberlichte der Phantasie flimmt. Ich glaube, dass, je mehr ein Künstler Imagination besitzt, desto mehr ist er ein Künstler, je mehr Reflexion, desto weniger ist er es. Es gibt so wenig ein ganz glückliches, als ein ganz begeistertes Leben. Nur Augenblicke sind uns verliehen; wer diese zu nutzen versteht, geniesst Glück und Begeisterung. Wenn nun noch gar ein Künstler, wie es von jenem Componisten in dem Leipziger Correspondenz-Artikel gesagt ist, sehr geübt und fleissig ist und sich im Höchsten seiner Kunst versucht, so wird er seines Stoffes so Meister seyn, dass er ihm auch im Begeisterungstraume klar und regelrecht vorschwebt. Aber jene Einflüsterungen des Genius zurückdrängen, um sie einem langsamen reiflichen Bedenken auszusetzen, heisst Perlen — statt sie aufzureihen — in's Scheidewasser werfen, um sie noch glänzender zu machen. Die rob. Säure zerfrisst die Himmelstropfen, und aus dem Teige mag dann der kritische Mäkus Kügelchen kneten; nur muss er sich nicht wundern, wenn ihn der Kenner auslacht, dem er sie als echte Perlen verkaufen will! —

Antwort auf vorstehende Abhandlung.

Von G. W. Fink.

Welchem Correspondenten so viel Ehrendes und zwar von einem solchen Verfasser gesagt wird, wie hier dem Leipziger, der hat sich eines seltenen Glücke zu erfreuen, an dem ich vergnüglichen Antheil nehme. Diese Freude würde ihm bleiben, wenn auch der einzelne angefochtene Satz sich nicht erhärten liesse. Ich muss aber diess Mal aus guten Gründen für den Leipziger Correspondenten in die Schranken treten, denn der Gegenstand ist bedeutend und der Gegner ein Ehrenmann, dem, wie mir, nur der Sieg der Wahrheit, nicht der Person am Herzen liegt. Das allein ist, was den Kampf adelt und sein Ende unbezweifelt segensreich macht. Also zu den Waffen!

Der erste Gang muss gleich gegen die Ueberschrift „musikalische Begeisterung“ ankämpfen, als gegen einen Zustand, der hieher nicht gehört. Ich

leugne, dass Inspiration und Begeisterung Eins und Dasselbe ist. Von jeher hat nichts in der Welt grössern Schaden angerichtet, am allermeisten in Theologie und Kunst, als die vielfach vorkommende Verwechslung des Unitum mit dem Unum idemque. Inspiration ist Einhauchung, Entflammung, oder in der höchsten Potenz Eingeistung von aussen her in irgend ein menschliches Wesen. Sie ist also weit mehr passiv, als activ; sie nimmt auf, empfängt und lässt sich davon erregen, so weit, als es die Natur des Inspirirten zulässt. Inspiration ist überall möglich, wo es nur offene menschliche Sinne gibt. Alle Menschen sind von Zeit zu Zeit inspirirt, z. B. alle Verliebte, und macht doch Niemand verkehrtere Streiche. Was hat es nicht von je her für inspirirte Weiber gegeben! Man denke nur der Zeiten Cromwel's und höre Frau Michelson von dem convenantischen Jesus Christ jubeln u. s. w. Sie sind inspirirt, sie sprühen, sie glühen: aber begeistert sind sie darum noch nicht, aus einem einzigen Grunde, weil sie keinen Geist haben, oder weil er sich, wie eine Mücke, in den Flammen die Flügel verbrannte. Wo nichts ist, da hat der Kaiser das Recht verloren und die Inspiration auch, die nur Begeisterung wird, wo sie Geist findet, den sie durchglüht und der nun, von der Inspiration belebt, auf eine ihm natürliche Weise activ wird.

Von der Begeisterung, nicht von der fälschlich so genannten, sondern von der wahren, lässt sich das Denken und die Besonnenheit gar nicht trennen, denn sie sind Hauptkräfte des Geistes, ohne welche er nicht ist; von der Inspiration lassen sich beyde sehr wohl trennen, ja sie sind meistentheils davon getrennt. Conf. Joh. Bockhold, der Schneider.

Dann hat der geehrte Verf. jede Inspiration für eine gute angenommen. Wie wäre das schön, wenn es wahr wäre! Inspirirte sind mehr Besessene, als Besitzende, und es gibt auch deren, die vom Teufel besessen sind. Selbiges beweist die ganze Geschichte vom Apfelbiss bis auf Leander und Ismene, ja selbst bis auf die Revolution in Leipzig. Darum, dünkt mich, ist denn wohlweislich erst zuzusehen, ob auch der Geist von Gott ist oder nicht. Da kann man aber der Inspiration des Augenblicks nicht gleich die volle Ausführung des Einfalls an die Ferse heften, wenn man nicht neun Mal unrecht gegen ein Mal recht thun will.

Ist das Alles wahr, wie es denn, so viel ich ich sehe, nicht anders ist, so bin ich auf den Punct gekommen, wo nur des Verf. eigene, sehr schöne Waffen gegen ihn selbst zu kehren sind. Ich behaupte, dass der grösste Theil des Aufsatzes gerade für, aber nicht gegen den Leipziger Correspondenten kämpft.

Man überlege sich nur die wirklich vortreffliche Beschreibung, die uns der Verf. von der mit der Inspiration in Eins gezogenen Begeisterung gibt. Nachdem er das Nahen und Eingreifen der Inspiration geschildert hat, fügt er unter Anderm hinzu: „Immer mehr erhitzt sich des Künstlers Einbildungskraft, immer fester heftet sich sein Blick (doch wohl nicht der äussere), immer gewaltiger wogt seine Brust, es treibt, drängt, wogt und fluthet immer stürmischer — da blitzt es hell in ihm auf — und die Hauptidee steht glänzend und rund, blank und sauber, wie aus einer Form gegossen, nach Ton, Tactart und Periodenbau vor ihm." Herrlich, vortrefflich! Allein ist denn diess Inspiration des Augenblicks? Hat uns der Verf. nicht selbst geschildert, wie sie in des Menschen Seele wächst, wie sie sich nach und nach in die Höhe treibt, dass sie in voller Blüthe stehend nicht mehr verborgen bleiben kann? Das ist nicht mehr Inspiration des Augenblicks, sondern der Einfluss von aussen hat im Innern gewirkt, sich entwickelt, gestaltet! Das verborgene Metall ist von der wachsenden, anhaltenden Gluth in Fluss gebracht und sogar in die Form (ein kaltes Werkzeug, das nicht in Fluss gebracht werden darf, soll es etwas nützen) übergegangen, sonst könnte es ja nicht rund und sauber aus ihr hervorgehen. — Ein Embryo ist noch kein Kind, aber mit der Zeit kann es eins werden. Ferner behaupte ich, ohne Embryo wird auch keins. Nur sind Beyde so wenig Eins, wie Inspiration und Begeisterung. Wenn ein Weib gleich nach der Empfängniss gebären wollte, so würde die Familie gerade so vermehrt, wie die Kunst von einem Componisten, der gleich mit der ersten Inspiration des Augenblicks das Ganze auszutreiben strebt. Er hat die nöthige Grundlage des Lebens mit dem ausgebildeten Leben selbst verwechselt; eine folgereiche Verwechslung, die nicht zu vollem Leben ergötzlicher Kraft, sondern zum Schattenwesen verleitet. Alles Leben will vielmehr von einer gesunden Natur ernährt, ausgetragen, gepflegt und herangezogen seyn, wenn es gedeihen soll. — Damit wird nicht geleugnet, dass auf die Inspiration viel ankomme: nur nicht Alles, nicht so viel, als ihr der geehrte Verf. zuschreibt; wäre diess,

so hätten wir Meisterwerke vollauf. Die Inspiration ist, selbst wenn sie guter Art ist, mit dem nahenden Frühling zu vergleichen, der die Kräfte der zeugenden Erde in Bewegung setzt; höchstens mit einer unentwickelten Knospe, aber nicht mit vollblühender Pflanze, die warme Tage braucht, sich in ihrer Schöne dem ergötzten Auge zu offenbaren. Ein vollentwickeltes, blühendes Ganze, seiner Art gemäss, muss jedes echte Kunstwerk seyn. Das will seine Zeit haben; je grösser das Kunstwerk in sich ist, desto mehr Zeit verlangt es, um in voller Blüthe zu stehen. —

Es mag dahingestellt bleiben, ob der Zustand der Begeisterung ein Ergebniss einer andern Welt und nach irdischem Maasstabe gar nicht zu beurtheilen ist, ob ich gleich Beydes nicht glaube, denn sonst hätte Jeder, der sich inspirirt wähnt, recht, und ich hätte keinen Grund und keine Ursache, den grossen Propheten der Moslemim nicht für den grossen Propheten zu halten, blos darum, weil er entzückt war. Nichts hat der Welt so ungeheuern Nachtheil bereitet, als der blinde Glaube an die Inspirationen. Und doch ist es nachweislich, dass unter 10 immer 9 falsche sind. Wer soll denn das Wahre finden, wenn es der Verstand nicht soll? Der arme Verstand soll an allen Teufeleyen schuld seyn, und am Ende ist es umgekehrt. Dass sich Jeder für einen Propheten hält, das ist das Schlimme. Wo die Zerlegung der Begriffe, das klare Erkennen irgend einer Sache für gemeines Handwerk gehalten wird, da sind wir dem Schwindel und der Verwirrung Preis gegeben. Vielmehr, was aus der Wahrheit stammt, wird und muss sich folgerecht, in allen seinen Theilen vollkommen zusammengehörend, ebenmässig und dadurch schön erweisen und braucht sich vor keiner Kritik zu scheuen. Wo das nicht ist, da ist die ganze Inspiration falsch, und wenn sie noch so viel von sich selbst hielte.

Dann rechnet auch der Verf. viel zu viel auf die Hauptidee, die ihm ein Werk des Augenblicks ist, was zugegeben werden kann, obgleich auch selbst diese Hauptsache bey wiederholtem Durchempfinden bestimmter und eindringlicher sich gestalten kann und nicht selten an Bedeutsamkeit dadurch gewinnt. Gesetzt aber, es wäre wirklich in einer gewissen Menschenart, denn die Menschen sind verschieden, der erste Gedanke immer der beste: so hält doch der Verfasser auf die Entwicklung, Darstellung, Durchführung dieses Hauptgedankens viel zu wenig; er hält das für acidentares Nebenwerk. Mit nichten! es ist gerade umgekehrt. Niemals kommt etwas Sonderliches auf die erste Entstehung eines Gedankens an, sondern immer auf dessen Durchführung, die der Hauptidee angemessen seyn muss. Ja, es wird nicht selten eine wahrhaft grosse und schöne Hauptidee gerade durch die Ausführung, die nicht die Kräfte erwogen hat, lächerlich. Jede Hauptidee, sie mag entstanden seyn, wie sie will, ist erst der Körper, dem durch die Behandlung Seele eingehaucht werden muss. Der Geist der Behandlung ist es, der das Rechte erst recht verwirklicht. Geschieht das nicht, so wird man mit Recht sagen: Es ist Schade, dass nicht ein Anderer von tüchtigerer Kraft diese Idee durchführte. Und so kommt es denn in Wahrheit nicht so sehr auf die Hauptidee, als vielmehr hauptsächlich auf deren Durchführung an. Was haben nicht unsere Meister aus mancher ganz einfachen Idee gemacht! Nun versuch' es einmal ein Anderer!

Ist dem so, so wird der zweyte Theil der Philippica nur um so stärker für uns, nicht gegen uns seyn, sogar in dem Falle, wenn sich in den Handschriften grosser Meister auch nie Correcturen im Hauptgedanken vorfänden. Der Verf. nimmt an, als könne die Begeisterung eines Dichters nicht gehoben werden; allein a.e kann es, und den höchsten Punct der Begeisterung hat noch kein Menschenkind, am wenigsten im Augenblicke, der nur als Anfangspunct höchst bemerkenswerth ist, erreicht. Darum ist die Kunst ewig. — Dass auch selbst der Hauptgedanke gereinigter, schöner werden kann, als er in der ersten Inspiration aufgefasst wurde, bezeugt unwiderleglich Beethoven's erster Entwurf der Adelaide, der uns in den „Studien Beethoven's" mitgetheilt worden ist. Man vergleiche ihn mit dem Werke selbst, das wie ein Stern gegen ein Wachslicht dasteht. Hier ist es offenbar, der erste Gedanke, die Inspiration ist noch nicht klar, nicht völlig rund, nur schöne Andeutung, die des Verfolgens und weitern Ausbildens werth war. — Ich habe von der C moll-Symphonie einen mit Bleystift geschriebenen und einen zweyten mit der Feder flüchtig notirten Brouillon gesehen, und dennoch war keiner von Beyden noch die eigentliche Bearbeitung. Wäre aber wohl die Begeisterung bey der endlichen Abfassung verflogen? Ich sollte es nicht meinen, vielmehr gehört diese Symphonie zu den grossartigsten und vollendetsten, die der Meister schrieb. — ‚Ueber den

Brennpunct der Begeisterung geht also doch etwas, und das ist nichts Anderes, als das Festhalten und dadurch nur mögliche Verstärken desselben. Wird er nicht festgehalten, sondern gleich wieder nach der Inspiration des Augenblicks aus der sündenden Stellung gebracht, so ist er zu nichts nütze. Für diese Behauptung kommt uns das gleich folgende Beyspiel von Raphael ganz wie für uns gerufen. Gerade die Maler, und die meisterlichen am besten, sind die rechten Künstler, um augenscheinlich zu erkennen, was auf das Festhalten, was auf die gesteigerte Dauer der Inspirationsidee ankommt. Eine Malerinspiration muss in der Seele festhalten, soll sie gut ausgeführt werden. Er muss den schönsten, d. h. für diesen seinen Zweck vernünftigsten, auf die Länge am meisten wirksamen Moment wählen und stark in sich fixiren. Er hat sich erst, oft mehrfache Cartons zu zeichnen, hat selbst in diesen mancherley Aenderungen anzubringen, wie diess in den meisten Fällen die Wirklichkeit bestätigt. Dann, nachdem die Inspiration gehörig in ihm sich vertieft hat, von vielen Seiten auch durch die Reflexion begründet worden ist, geht er an die eigentliche Ausführung des Bildes, das langsam genug zur Vollendung gebracht werden kann. Und dennoch darf die Begeisterung nicht während der Arbeit verloren gehen, soll auch vom geschicktesten Künstler ein Meisterwerk zu Tage gefördert werden. Also Festhalten, Vertiefen der Inspiration ist die Hauptsache, nicht augenblickliche Entflammung, die in der Regel nur äusserlich, flüchtig, sinnlich und scheinbar herrlich ist, wie ein Traum, der nichts Deutliches hinterlässt. Das Bild muss zur klarsten, festesten Anschauung kommen, nicht blos wie ein reizender Schatten schnell vorüberhuschen. Ich behaupte, die Gedanken, die im Tintenfasse sterben, sind nicht die besten, und die Inspirationen, die nicht schnell genug hingeworfen werden können, um nur etwas von ihnen zu haben, auch nicht; sie kommen weder aus der Höhe, noch aus der Tiefe; werden sie nicht gepflegt, sind es Träume und Schäume, die oft nur aus dem Unterhause der Seele stammen, welches da ist der Unterleib, aus dem hervorkommen sind viel wunderliche Offenbarungen, die keine sind, sondern eitel Blendwerk. — Raphael selbst hielt bekanntlich sehr viel auf tüchtige Ausführung und gute Schule, die auch sicher unser verehrter Gegner nur in den Hintergrund zu setzen scheint. Benutzte R. doch eifrig alle Winke seines Freundes, des Rudolf Ghirlandajo und lernte nicht wenig an festen Grundsätzen im Coloriren vom Fra Bartolomeo. Warum würden denn R.s spätere Bilder, die nach dieser Bekanntschaft gefertigten, höher geschätzt, als seine früheren? War R. nicht schon als Knabe von etwa sechs Jahren für Madonnen inspirirt? So sehr man auch in diesen frühesten sein angebornes Talent und seine Empfänglichkeit bewundert, für Meisterwerke gelten sie nicht. Warum? Weil sich in der Ausführung überall Spuren der Ungeübtheit und Mangel an einem feinen Tacte zeigen, den nur die innere Bildung gibt, die Keinem angeboren, auch durch keine Inspiration verliehen wird. Mit welchem Fleisse hat der überlegte, und überlegende Künstler z. B. nicht Alles in seiner Madonna, der Gärtnerin, bis auf die Falten im Gewande, bis auf die geringste Pflanze im Vordergrunde vollendet! Der Verf. sagt selbst, dass R. Manches übermalte; er hielt also nichts für Kleinigkeit; Alles sollte echt und recht seyn. Das bringt der Inspirationsaugenblick nicht! — Selbst die Wolken-Madonna wäre nicht das erhabene Meisterstück, wenn nicht das Kind auf ihrem Arme, einer werdenden Welt gleich, noch erhabener wäre, als sie selbst und doch ein Kind; oder wenn die Nebenfiguren, die Sie ein Werk der Reflexion nennen, in ihrer Art nicht ebenfalls mit Begeisterung erfunden und ausgeführt wären. Das zusammengehörende Ganze ist die Hauptsache, nicht ein Theil des Ganzen, in dem Alles Begeisterung, das heisst, hohe Empfindung und Reflexion zugleich ist. — Nicht im Geringsten anders verhält es sich mit Mozart's Ouverture zur Zauberflöte. Erst die Durchführung derselben, die doch aus der Reflexion kommend zugestanden wird, macht sie zum Meisterstück. Der Fehler liegt darin, dass der Verf. Inspiration und Reflexion gar zu sehr von einander trennt und jede in ihr Stübchen besonders setzt. Sie gehören zusammen; eine ohne die andere wird nichts Tüchtiges. Was wird der Verf. sagen, wenn wir nachweisen können, wie dem umsichtigen, gefühls- und tactfesten Componisten sein Fugen-Thema eher und folgerechter einfallen musste, als jedes andere? In Mozart's Biographie von Nissen liest man S. 548: „Im Jahre 1791 schrieb er die Zauberflöte im July; den Priestermarsch und die Ouverture componirte er erst den 28sten September.“ Sollte er denn während dieser ganzen Zeit, beym gewaltigen Drängen der bedrängten Schikaneder, nicht an diese Stücke gedacht haben? Das wäre kaum glaublich. Oder

musste die Beschäftigung mit dem Marsche der Priester nicht den Gedanken an das, was des Tempels ist, erregen? Und Mozart, der Allgeübte in allerley musikalischen Formen, sollte beym ersten Gedanken daran nicht sogleich gewusst haben, dass er ein Fugenthema behandle? Sein richtiger musikalischer Tact und der ihm vorschwebende Geist der schon fertigen Oper sollte nicht mit festgehaltenem klaren Bewusstseyn das genau Angemessene des bedachten Ganzen in seiner Seele erwogen haben? Hat er doch schon im Thema selbst, das keineswegs wie ein Gewitter einherbraust, sondern den mystischen Ernst mit dem rührigen Papagenoschers auf das Anmuthigste verbindet, das Vollpassende nicht minder verständig und genial zugleich, als auch darin getroffen, dass er keine förmlich genaue, sondern, vor einer Oper recht, eine freye Fuge schrieb, so dass das Ganze in allen seinen Durchführungen eben dieser gemischten Oper vollkommen theatermässig zukommt! Alle diese Beyspiele zeigen also deutlich, dass mit der Inspiration Ueberlegung und richtiger Tact der Bildung Hand in Hand gehen müssen, sonst hilft sie eben so wenig, als Ueberlegung allein ohne lebendig angeregte Phantasie. — Wie aber Reflexion und Theaterkenntniss in einer für das Schöne empfänglichen Seele Musikstücke hervorbringen können, denen es schlechterdings Niemand ansieht oder anfühlt, dass sie nicht der erste Erguss eines glühenden Herzens sind, beweist nichts zuverlässiger, als Mozart's Duett derselben Oper: „Bey Männern, welche Liebe fühlen." Wer sollte es glauben, dass der viel chicanirende Schikaneder den oft darüber verdrieslichen Mozart zwang, dieses Duett fünf Mal zu componiren, ehe es dem bedrängten Theaterunternehmer gut genug war. Und dennoch hatte hier Schikaneder recht, denn das Duett könnte, wie es nun steht, gar nicht besser seyn! Diess Mal war also der erste Gedanke nicht der beste. —

Dass aber die Flammen der Begeisterung kein so vergängliches Flackern sind, dass sie nicht Wochen, ja Monate lang in der Seele unvergessen und heiss glühen könnten, ohne dass dann blose kalte Reflexion an die Stelle tritt, bezeugt Beethoven. Im Anhange der Studien Beethoven's wird uns von dem Ritter Seyfried als Augenzeugen S. 19 erzählt, B. habe in die Hauptstimme seiner Pianoforte-Concerte in C moll, G und Es blos die Ritornelle und die Eintritte der Solo's mittelst nur ihm verständlicher Zeichen, einzig zur Erinnerung, notirt und das Niederschreiben für den zukünftigen Druck auf einen gelegeneren, mehr Musse gewährenden Zeitpunct verschoben. Ist denn wohl in diesen später erfolgten Niederschreibungen keine Begeisterung? Wo nur wahre Begeisterung war, da kommt sie schon wieder, denn der Meister hat das rechte Bannungswort nicht vergessen. Allein mit der flüchtigen Inspiration des Augenblicks ist es anders; sie kommt und fährt hin, wie ein Wetterleuchten, nicht immer ein Blitz, der zündet. Echte von unechter zu unterscheiden, dazu gehört Manches, was nicht Jeder besitzt, was aber der Verf. in jedem Künstler zu gutmüthig voraussetzt. Mit den Leuten von Jenseits hat es so seine Bewandtniss! Ich wollte, es kämen welche; sie sollten uns Manches lehren. — Die Maulwurfsaugen der Reflexion sind für uns Leute von Diesseits gar nicht so übel, und wehe dem Künstler, der sie nicht hat und nichts, als Imagination ist, einem ungezähmten Rosse vergleichbar. Die Einflüsterungen des Genius zurückdrängen und sie mit Liebe anschauend und immer tiefer fassend mit langem Blicke glühender in die Seele saugen, ist Zweyerley. Wer sieht sich satt an seiner Liebe? Langes Schauen des Geliebten ist lange Freude, immer schnendere Lust. Traurig, wo der Geist der Betrachtung wie Scheidewasser brennt! —

Der Gegenstand ist viel zu wichtig und allen Kunstjüngern viel zu werth, als dass ich die Bitte gewagt finden sollte, mir noch einen eigenen, nicht polemischen Aufsatz über diese Grunderfordernisse aller Kunst zu erlauben, zum vielleicht nützlichen Versuch einer nähern Darstellung meiner Ansichten hierüber. *G. W. Fink.*

Nachricht.

Berlin. (Fortsetzung.) Wir gehen nun zur theilweisen Aufführung der Messe von J. S. Bach über.

Diese fand zum 4ten Abonnements-Concerte der Singakademie auf eine so gelungene Weise im Ganzen statt, wie diess von einem so complicirten, der jetzigen Zeit so überaus fremden Werke kaum zu erwarten war. Die sorgfältigsten Proben und der Eifer der Mitwirkenden bewirkten einen imponirenden Erfolg von Seiten der grossen, zahlreich besetzten, durchaus sicheren und reinen Chöre. Besonders kunstreich, wiewohl sehr schwer verständlich, wurde das Kyrie, glänzend das Gloria mit dem eigenthümlichen „Et in terra pax", voll

hartnäckig durchgeführter Consequenz, befunden. Wunderbare Combinationen der Harmonie zeigte das lang ausgeführte Credo, worin das Crucifixus und Et resurrexit besonders ergreifend wirkte. Auch der letzte Chor: Confiteor etc. enthält mächtige harmonische Grössen. Das ganze colossale Kunstwerk, dessen Solo-Gesänge, mit Ausnahme des vortrefflichen Quintetts: „Et incarnatus est", verhältnissmässig am wenigsten ansprachen, fand mehr Bewunderung, als innige Theilnahme, wie diess ganz natürlich nach einmaligem Hören eines so streng in sich abgeschlossenen Ganzen ist, für dessen Dimensionen der Massstab unserer Zeit nicht zureichen dürfte, und dessen Einzelnheiten mit dem Sinne des Gehörs so schwer zu verfolgen sind! — Es war deshalb sehr wohl gethan, dass bey dem ersten Versuche diess kühne Werk der Vorzeit in Rücksicht seiner ausserordentlichen Länge (die oben genannten drey Hauptsätze dauerten bereits zwey Stunden) nicht vollständig an einem Abend gegeben, sondern die Aufführung des Sanctus und Agnus Dei der Folgezeit vorbehalten wurde. Von den sich auszeichnenden Solostimmen sind vorzugsweise Mad. Decker und Hr. Zschiesche rühmlich zu erwähnen. Die obligaten Solo-Instrumente, als Violine, Flöte und Horn, hatten sehr mit der Fremdartigkeit der Figuren, besondern Lage und Tacteintheilung zu kämpfen; dennoch gelang Alles ohne Störung, wiewohl nicht immer ganz im Style dieser Composition.

Es wird für die geneigten Leser eine Erholung seyn, dass wir nun von der ernsten zur gefälligen Musik übergehen, indem wir in einer gedrängten Skizze die neuste dramatische Composition des *Dr.* Löwe zu dem Raupach'schen Singspiel: „Die drey Wünsche" beleuchten.

Der Stoff zu demselben ist zwar einem bekannten orientalischen Mährchen entlehnt, doch völlig frey bearbeitet. Die scharfe Dialectik und der Hang des geistreichen Dichters zur Satire gewinnt auch in dieser Operette oft, nicht immer zum Vortheil für die musikalische Composition, über das lyrische und romantische Opernbedingniss die Oberhand. Hauptsächlich ist diess in den Personen des moralisirenden Derwischs (einer Nachbildung des Sarastro) und des philosophirenden Liebhabers der Fall. Effectvirender ist ein reiches, thörichtes Ehepaar einem verarmten, edel denkenden gegenübergestellt, wie die empfindungsvolle Sublima dem Verstandes-Menschen Hassan, der vor lauter Philosophie nicht daran denkt, sich Reichthum und den Besitz seiner Geliebten zu wünschen, sondern nach zwey unbedachtsam vergeudeten Wünschen nur eben noch den dritten übrig behält, um die noch thörichtern Wünsche Muley's ungeschehen zu machen und auf diese Weise endlich sein Glück zu finden. Die komische Auffassung der zu erfüllenden Wünsche ist dem Dichter gelungen, wie z. B. der durch die Luft fliegende Sattel, auf welchem Muley's böses Weib fest gezaubert wird, die tanzenden und lachenden Bäume, wie auch die Erscheinung des durch eine Gesellschaft von Hof-Cavalieren (im Manuscript sollen Kammerherrn-Schlüssel mit angegeben seyn, welche indess mit Recht bey der Vorstellung weggeblieben, da das Costume in die Zeit von Louis XIV. zurück verlegt wurde) und Hof-Damen tanzend und complimentirend repellentirten „Nichts." Die Scenerie gewinnt an Reiz schon durch das Orientalische der Decorationen. Der Componist hat diese Farbengebung weniger benutzt, als es vielleicht ein C. M. v. Weber sich würde haben entgehen lassen, bey den Hindernissen aber, die ihm häufig die ironische Haltung des Textes entgegenstellte, sich auf sehr geschickte Weise mit einer allgemein verständlichen, angenehm melodischen Behandlung der Musik zu helfen gewusst, welche die Handlung unterstützt, ohne zu bedeutsam vorzutreten, auch an mehren Stellen recht glückliche Intentionen zeigt. So beginnt die Ouverture recht schön; ihr Allegro ist lebendig, doch ohne bestimmte Charakteristik. Die Romanze Sublima's ist in lyrischer Hinsicht ausgezeichnet, auch nicht ohne romantisches Colorit. Im zweyten Acte tritt ein markirtes Duett der reichen Leute dramatisch bedeutsam hervor. Das Lied des Derwisch ist für eine tiefe Basstimme vortheilhaft, doch etwas zu trocken reflectirend. Höchst ausgezeichnet als isolirtes Gesangstück ist der Chor der Pilger, wiewohl in seiner Haltung mehr für das Oratorium, als die Bühne geeignet und in dramatischer Hinsicht ganz entbehrlich, wahrscheinlich nur wegen des um so st[illegible]kern Contrastes mit den burlesken Scenen vom Dichter aufgestellt. Dass Hassans Aeltern auf seinen unbesonnenen Wunsch plötzlich wieder so jung werden, dass sie sich im Laufe zu haschen suchen, hat etwas die kindliche Achtung Verletzendes. Wohlweislich treten sie daher auch bald wieder in ihr vorgeschrittenes Alter zurück, da es Hassan gestattet war, den zweyten voreiligen Wunsch zurückzunehmen. Im Ganzen wird das heitere, belustigende Singspiel durch die

mit der Bühnenwirkung vertraute Dichtung, den Reiz des bunten Wechsels der Gestalten und die natürlich melodische Musik, eine Bereicherung des komischen Opern-Repertoires seyn, wenn man an das dramatische Mährchen mit Musikbegleitung nicht zu hohe Forderungen macht. Auch in dieser besonders wirksam instrumentirten Musik tritt die dem Componisten eigen gewordene Liederform der Gesänge häufig, doch hier nicht ungehörig, hervor. Wahrscheinlich dürfte das durch vielfache Erfahrung bereicherte musikalische Talent des Hrn. Dr. Löwe noch mehr für die ernste, heroische oder tragische Oper geeignet seyn, als für die komische Operette. — Zum Schlusse des soi-disant Carnevals erschien zeitgemäss auch ein neues komisches Ballet: „Die Maskerade", von den Schwestern Elsler mit Geschmack in Scene gesetzt. Handlung enthält dieses Ballet eigentlich nicht, sondern es zeigt uns einen Maskenball auf der Bühne, mit reichem Wechsel bunter Charakter-Masken. Sogar die Götter und Göttinnen des Olymps verschmähen es nicht, an diesem Tanzfeste Theil zu nehmen. Unterhaltend ist die Erscheinung bekannter Opern-Charaktere, wie des Figaro, Bartolo, der Rosine, einer Menge von Arlequins, Pierrots u. s. w. Die ungarischen und östreichischen Nationaltänze gefielen besonders, da sich hierbey auch die beliebten Tanzmelodieen von Strauss vernehmen liessen.

Da wir einmal bey den Neuigkeiten verweilen, so sey es erlaubt, vorgreifend der einzigen neuen grossen Oper zu erwähnen, welche die Königstädter Bühne zur Aufführung brachte, nämlich „Zelmira" von Rossini, in italienischer Sprache. Letztere hätte man für deutsche Sänger nicht wählen sollen, da ausser Dem. Hähnel die Aussprache des Textes die Sprachkenner nicht befriedigen konnte, und die Langeweile, welche die einförmige, triste Handlung erregte, durch das Unverständliche der Worte nur vermehrt werden musste. Rossini's Musik enthält in seiner bekannten frühern Weise viel melodisch Schönes, erfordert indess italienische Sänger von sehr geübter Kehlfertigkeit und bedeutender Ausdauer der Stimme. Die meisten Gesangstücke gleichen sich einander und sind sehr ausgedehnt. Häufig findet man jedoch in dieser Oper tiefen dramatischen Ausdruck, z. B. in einigen Recitativen und besonders in der Partie der Zelmira, als man es zu jener Zeit von Rossini erwarten konnte, als diese Oper zuerst bekannt wurde. (Irrt Ref. nicht, im Jahre 1821 oder 1822.) Dem. Hähnel erfüllte sowohl von Seiten ihres tief empfundenen Gesanges, als im ausdrucksvollen Spiele die Bedingnisse der Hauptrolle. So war es wenig bemerkbar, dass die höhern Stellen ihrer Gesangpartie, ihrer Stimmlage angemessen, hatten verlegt (in der Theater-Kunstsprache punctirt) werden müssen. Hr. Fischer sang den Polidoro fast zu kräftig für den Greis, doch mit wahrem Ausdrucke väterlicher Liebe. Die sehr hoch liegende Partie des Tenors (Ilo) wurde von Hrn. Greiner mit vieler Anstrengung, meistens gelungen ausgeführt; doch ist der Figuren- und Rouladen-Reichthum darin zu überschwenglich. Antenore war in Hinsicht der Charakteristik des mordlustigen Usurpators noch weniger für Hrn. Holzmiller's zarte, für das Sentimentale und Elegische vorzugsweise geeignete Stimme günstig. Die Behandlung der Chöre und Orchesterbegleitung ist bekanntlich in Rossini's italienischen Opern stets nach einer und derselben Form, doch stets von täuschender Wirkung, gleich der Decorationsmalerey in grellen, doch leicht hingeworfenen Farbenmischungen. Die Aufführung der Oper war im Ganzen so eingreifend und genau, als man es von dem Eifer der Mitglieder dieser Bühne und der Energie des Herrn Kapellmeisters Gläser gewohnt ist. Dennoch kam Zelmira um zehn Jahre zu spät und konnte selbst nicht den dauernden Beyfall erringen, welchen Semiramide durch die Theilnahme der Dem. Heinefetter sich zu sichern wusste.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge aus den Bildern des Orients für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Hubert Ries. Op. 11. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. $\frac{7}{12}$ Thlr.

Es ist jetzt vielen Componisten gemein, die Bilder des Orients mit dem Reize der Töne zu umspielen und dadurch die Anmuth des blumigen Morgenlandes den Westbewohnern noch ergötzlicher zu machen. Sind die Klänge nicht immer orientalisch gefärbt, so ist doch ihr Schmelz Hesperiens Sinnen vielleicht nur noch lieber; denn die vaterländische Weise spricht schneller an, während uns die fremden Namen von fremden Zonen singen. Dann haftigelt noch ein gewisses Stückwerk des Inhalts dieser Gesänge die gern beschäftigte Phantasie. Gleich im ersten Gesange, „Ferne", wird

man diess bestätigt finden. Die Taubenpost regt uns zu wenig an; sie thun nur eben ihren Dienst ohne Antheil. Lieber ist uns Maisuna am Brunnen, wenn sie uns auch nicht den westlichen Auen entführt. Der Lautenspieler lässt sich mit seinem Paradieseglauben eigen zwar, wie zwischen Hoffnung und Schmerz stehend, vernehmen, allein das Wandeln unter Palmen bringt er nicht. Das Lied eines Vögleins in der Oasis ist recht hübsch, und Fatme's Liebe gibt eine schöne Canzonette abendländischer Art. — Wer das Morgenland im Abendlande liebt, wird mit Vergnügen türkeln u. s. w. Wir gestehen, den Dom mehr zu lieben, als das Minaret, und teutsche Lieder mehr, als orientalisch-occidentalische, durch welche Liebhaberey sich jedoch zuversichtlich kein rechter Gegenliebhaber irre machen lassen wird, was wir auch nicht beabsichtigen. Es ist nur eine Meinung.

Grande Polonaise pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Pfte — par H. Enckhausen. Oeuv. 6. Hannover, chez Bachmann et Nagel. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Die mit kurzer Adagio-Einleitung in E moll versehene Concert-Polonaise aus G dur ist melodisch, leicht fasslich im Hauptthema und in allen Durchführungen, brillant und doch nicht zu schwierig, so dass sie fertigen Bläsern für öffentlichen Vortrag zu empfehlen ist. Der Druck ist deutlich, die Noten sind gross, könnten aber schöner seyn. Die Klavier-Partie ist leicht.

Zeitungs-Cantate. Ein scherzhafter vierstimmiger Männergesang vorgetragen beym Stiftungsfeste des Gewerbevereins, in Musik gesetzt von W. Taubert. Berlin, bey Trautwein. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Ein lustiger Schwank vom Waarenverkauf, vom Trinken und Singen, der am besten klingt, wenn er von der Masse recht tüchtig losgesungen wird, wozu er da ist. Der Schwank hat Recht; es kann Jeder mit. Partitur ist da, ausgesetzte Stimmen auch; es fehlt an nichts: gute Kehlen beym Mahle finden sich schon, und das Ganze ist leicht verständlich.

Folgende Werkchen über französische Opern-Motive sind in der thätigen Verlagshandlung der Gebrüder Schott in Mainz und Antwerpen erschienen:

1) *Galop favori de Gustave ou le Bal masqué de D. F. E. Auber, arrangé à 4 main pour le Pfte par H. Herz.* Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 gGr.
2) *Gustave ou le bal masqué, Ouverture arrangée pour le Piano avec accomp. de Violon (ad libitum) par V. Rifault.* Pr. 1 Fl. oder 16 gGr.
3) *Souvenir de Pré aux Clercs, Fantaisie pour le Pianof. sur les plus jolis Motifs de cet Opéra — par F. Kalkbrenner.* Op. 119. Pr. 16 gGr.
4) *Fantaisie pour le Pfte sur un motif du Serment d'Auber composée par H. Karr.* Op. 244. Pr. 1 Fl. oder 14 gGr.
5) *Deux Rondeaux pour le Pfte sur des thèmes du Serment d'Auber par Henri Rosellen.* Op. 2. Pr. 48 Kr. oder 12 gGr.
6) *Fantaisie brillante pour Piano et Violon composée sur des motifs du Pré aux Clercs de F. Herold — par G. A. Osborne et C. de Bériot.* Pr. 2 Fl. oder 1 Thlr. 4 gGr.

No. 1 ist eine sehr leicht unterhaltende Kleinigkeit, auch No. 2 hat nichts Schweres, wenn sie auch Anfängern noch ein wenig mehr Mühe machen wird, als die vorhergehende. No. 3 hebt leicht und französisch gefällig an, wird aber nach einigen schlichten Sätzchen unerwartet in's Bravourmässige gesteigert in mehren Variationen, die dankbar und förderlich sind. Darauf wird ein neues Thema der Oper einfach hingestellt, das verschiedentlich gewendet mit einem kurken, brillanten più Allegro lebhaft schliesst. — No. 4 hat seine geziemenden Töne ohne Geist, wenigstens uns ist es unmöglich, irgend einen darin zu verspüren. No. 5, leicht gefertigt und leicht vorzutragen, für Liebhaber, die sich gern an diese Opern erinnern und es nur zu einem mässigen Tastenspiel gebracht haben. Dagegen ist No. 6 für fingerfertige und gewandte Spieler, die sich und Anderen einen, auch mit Bravouren untermengten Scherz in wechselnder Aufeinanderfolge verschaffen wollen. Die Ausstattungen sämmtlicher Ausgaben sind in gewohnt anständiger Art.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt Nr. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Die schweren Stellen nehme ich besonders vor und wiederhole sie einigemal: anfanglich langsam und dann allmahlig geschwinder. Die leichten Stellen übergehe ich.

In kurzer Zeit wird man auf diese Art mit den Gangen der Stimmen bekannt; die Finger finden von selbst den Weg, den sie nehmen sollen: und es bleiben immer weniger Takte in den schwierigen Stellen übrig, wo die Finger Anstoss finden und unsicher gehen.

Bald überwindet man auch diese Schwierigkeiten, wenn man diese Takte ganz langsam, mit Aufmerksamkeit auf den Fingersatz, spielt und etliche Mal wiederholt.

Habe ich auf diese Art eine Fuge durchlaufen, so nehme ich eine andre, zu der ich schon mit verstarkter Fertigkeit komme, und deren schwere Stellen ich leichter aufs erste Mal begreife, wenn ich nur ganz langsam anfange.

Am Schluss nehme ich noch einige ganz leichte Fugen aus Knechts Orgelstücken, (die aber freylich nicht so musterhaft sind) und koste sie gleichsam nur im Vorbeygehen. Viele schwierige Gange spiele ich darin mit Leichtigkeit, viele kommen mir neu und ungewohnlich vor. Ich sehe aber, dass der Spieler die meisten Gange in der Hand hatte; ohne daran zu denken, was er jezt spielen wollte, fielen sie ihm ein, und er nahm sie ohne Auswahl. Beym alten Bach hingegen herrscht eine unbegreifliche Einheit des Charakters — und eine unendliche Verschiedenheit in der Gattung — bald überall chromatische Verwicklung, bald melismatische Auszierung jeder Stimme, bald kurz in einander laufende Satze, bald langere zusammenstimmende Gedanken, die der Künstler verschiedenen Stimmen ausgetheilt hat. Da lernt man überall. Da findet der Geist der Musik überall neue Nahrung, deren Genuss das Studium reichlich belohnt.

Wenn man einige Tage fortfährt, sich so zu üben, so erstaunt man über die Veränderungen, die mit dem Spieler vorgehen. Die Finger, die Augen, die Seele scheinen nicht mehr dieselben zu seyn, welche sie am Anfange waren. Die Finger, die sonst gewohnt sind, Diskant und Bass zusammen zu greifen, haben sich jezt in 3, 4, 5 abgesonderte Stimmen getheilt: die Augen verstehen alle vorgeschriebene, in einander laufende Notengange: und der Seele würde etwas fehlen, wenns nicht recht verwirrt unter einander ginge. Die Phantasie wird gereizt.

Auch ohne Klavier spielt man in Gedanken Fugen, und neue Zusammensetzungen entstehen in der Einbildungskraft.

Ein eignes Vergnügen empfindet der Spieler, wenn er gewisse Stellen, die anfanglich so sehr viele Mühe kosteten, nach einigen Tagen zum erstenmal mit Leichtigkeit vortragen kann. Die ganze Fuge gewinnt dadurch ein andres Ansehn — Man hort das Ganze so fortrauschen, wie man es vorher nicht horen konnte, weil sich die Seele immer nur an einzelnen Schönheiten begnügen musste, aber die Würkung des Ganzen noch gar nicht fassen konnte.

Eben so viel Vergnügen macht es, sich bey jedem Fortschritte in den Stand gesezt zu sehn, alle andern Fortschritte mit grosser Leichtigkeit zu machen. Man fühlt so recht das Bedürfnis, wie man sich mit einigen Fugengangen vertraut gemacht hat, wieder neue Gange zu finden, und es kann am Ende gar nichts schwer genug seyn, weil das leichtre unsre Wissbegierde und Fertigkeitssucht nicht mehr genug beschaftigt.

Hierzu kommt nun noch das allen strebsamen Seelen gemeinsame Vergnügen, nach überwundnen Schwierigkeiten etwas leisten zu können, woran sich hundert andre nicht einmal wagen, und welches doch am Ende so leicht scheint, dass man nicht begreifen kann, warum es nicht mehrere giebt, die sich in dieser Art von Spiel grosse Fertigkeiten erworben haben.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *N° IV.* 1834.

Erklärung.

Zu Anfang dieses Jahres erschien von mir beym Musikverleger Ricordi allhier eine Doppel-Sonate im Drucke mit folgendem Titel: *Sonate pour le Piano et la Harpe, composées et dédiées aux Mesdemoiselles Josephine et Charlotte Rovelli, par Pierre Lichtenthal.* Damit nun jener grammatikalische Fehler *aux Mesdemoiselles* nicht mir zur Last gelegt werde, so erkläre ich hiermit öffentlich, dass ich auf meinem dem Ricordi übergebenen MS. jener Doppel-Sonate *à* (nicht *aux*) *Mesdemoiselles* geschrieben, und vom gedruckten Titelblatte keine Correctur erhalten habe. —

Mailand, Ende Januar 1834.

P. Lichtenthal.

Gesuche.

Ein Mann, welcher schon bedeutenden Orchestern vorstand (u. a. am Drurylane- und Coventgarden-Theater in London), sucht eine Stelle als städtischer Musikdirector oder als Vorsteher einer Kapelle. Da mit der erstern ausser der Leitung der Concert-Kirchenmusik gewöhnlich auch der Unterricht an Gymnasien verbunden ist, so könnte er ausser der Musik um so mehr noch einige andere Fächer docieren, als er nicht nur seine Universitätsstudien vollkommen absolvirt hat, sondern auch als Schriftsteller nicht unbekannt ist und bereits die Redaction gelesener Zeitschriften führte. — Frankirte, unter der Chiffre D. eingesandte Briefe befördert die Expedition dieser Zeitung an den Suchenden.

Die Helmuth'sche Buchhandlung in Halle sucht zu billigem Preise:

1 Schuster, Lob der Musik. Klavier-Auszug.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Für Bogeninstrumente.	Thlr.	Sgr.
Spohr, L., Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basse, arr. du Concert No. 4 par O. Gerke	1	2

Für Pianoforte mit Begleitung.	Thlr.	Sgr.
Czerny, C., Op. 314. Grand Polonaise brillant pour Pianof. et Violon	1	2
Hünten, Fr., Op. 24. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle	—	24
— Op. 23. Duo concertant pour Pianoforte et Violon in C	—	20

Für Pianoforte zu vier Händen.		
Herz, H., Op. 23. Variat. brill. sur le choeur fav. de l'Opéra: Il Crociato, arr. à 4 m. p. Farrenc.	1	2
Hünten, Fr., Op. 4. 3 Walses faciles	—	8
— Op. 8. Variat. brill. et fac. sur l'air: „Wer hörte wohl jemals mich klagen“	—	12
— Op. 11. Variat. sur un thème de Figaro, in C.	—	14
— Op. 16. Polonaise brill. in E	—	10
— Op. 28. Rondo sur un thème de l'Opéra: Elisabeth de Rossini, in C.	—	14
— Op. 31. Rondoletto sur un thème de Barbier de Sevilla, in A.	—	16
— Op. 32. Air suisse varié, in F	—	16
Labarre, Mélange sur des motifs de Zampa	—	28

Für Pianoforte allein.		
Adam, Exercice journalier. Tägliche Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonleitern mit Fingersatz.	—	16
Bertini, H., Op. 29 et 32. 48 Etudes doigtées (Studien) als Einleitung zu den 48 Studien von Cramer. Heft 1 und 2. Jedes Heft	1	6
Czerny, C., Op. 308. Variat. sur un thème orig. p. Flte solo	—	14
— Op. 316. 10 Petits Rondos doigtés ou amusemens utiles et agréables pour la Jeunesse. No. 1 bis 10. Jedes Heft	—	10
Herz, H., Op. 15. 1er Divertissement p. Pianoforte. Nouv. Edit.	—	14
Hünten, Fr., Op. 7. Rondo alla Polacca in Es	—	10
— Op. 9. Variat. sur le Duo fav. de l'Opéra Opferfest: „Wenn mir dein Auge strahlet“, in As.	—	16
— Op. 10. 9 Variat. sur un air de Himmel: „Es kann ja nicht immer so bleiben“	—	12
— Op. 13. Variat.: „Nur noch ein Walzer“	—	12
— Op. 15. Rondoletto in C	—	8
— Op. 21. 4 Rondinos	—	12
— Op. 26. Fantaisie sur un thème de la Donna del lago, in C	—	12

Thlr. Sgr.

Hünten, Fr., Op. 26. Var.: „An Alexis send' ich dich". — 14
— Op. 29. Fant. brill. sur un thème de Semiramis de Rossini, in C. — 16
— Op. 30. 4 Rondinos fac. No. 1. Riccardo. No. 2. Le petit tambour. No. 3. Cenerentola. No. 4. Siège de Corinth. — 20
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 19. 6 Lieder ohne Worte für's Pianoforte. — 24

Für Gesang mit Pianofortebegleitung.

Bellini, V., La Straniera. Die Unbekannte. Klavierauszug mit italienischem u. deutschem Text, ohne Finale. 2 12
— Ricavata die Ouverture solo und vierhändig, so wie alle Nummern von 1 bis 11 einzeln.
Cherubini, L., Chorstimmen zu dessen Requiem. 1 10
Rossini, J., Der Barbier von Sevilla, Klavierauszug ohne Finale mit ital. und deutsch. Texte. 2 12

Nächstens erscheint:

Für Bogeninstrumente.

Spohr, L., Op. 88. 2de Concertante pour 2 Violons avec Orchestre. 3 6

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, L. v., Op. 81. Sextuor arr. à 4 mains par Gleichauf. — 24
Herz, Op. 10. Variat. brill. sur l'air fav.: Ma Fanchette est charmante, arr. à 4 mains p. Farrenc. 1 6
— Op. 51. Variat. brill. sur la Valse de Reissiger dite: dernière pensée de Weber, id. 1 2
— Op. 62. Grandes Variat. sur le chœur des Chasseurs de l'Opéra: Euryanthe de C. M. v. Weber. 1 2
Spohr, L., Op. 87. 3me Double Quatuor arr. par O. Gerke. 2 4

Für Pianoforte allein.

Herz, H., Pas redoublé du Ballet de Labarre: La révolte du Serail. — 16
— 3 airs de Ballets de la revolte du Serail. No. 1, 2, 3. à — 16
— Op. 73. Agitato et Rondo sur la Barcarole de Gianni di Calais de Donizetti. — 24
Hiller, F., Op. 10. Caprice fantastique, Morceau de Concert. — 20
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 28. Fantasie, Moscheles gewidmet. — 28

Neue Musikalien
im Verlage von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Chwatal (F. X.), Le Chœur du Marché de l'Opéra: La Muette de Portici, varié p. Pfte à 4 m. Op. 4, in C. 12 Gr.

Czerny (Ch.), Variations sur un Thème favori de l'Opéra: Hans Heiling de Marschner (So wollen wir auf kurze Zeit) p. Pfte à 4 Mains. Oeuv. 329, in F. 20 Gr.
Endig (C.), 6 Orgelfugen im leichtern Style. 2te Lief. der Fugen. 12 Gr.
Favorit-Tänze (Leipziger) für Pfte. No. 48, Köhler (G.), Polonaise, Walzer und Rutscher nach Melodieen der Oper: Hans Heiling. 3 Gr.
Gans (M.), Divertissement en Forme d'une Fantaisie sur d'Airs allemandes nationaux p. Violoncelle avec Acc. de 2 Violons, Viola et Basse. Oeuv. 18, in G m. 20 Gr.
Geissler (Ch.), Variations sur la Tyrolienne de l'Opéra: Guillaume Tell de Rossini p. Pfte. Oe. 14, in A. 12 Gr.
Hiller (F.), La Danse des Fées p. Pfte. Oeuv. 9, in E. 8 Gr.
— La Sérénade. Prelude, Romance et Finale p. Pianoforte. Oeuv. 11, in Hm. 12 Gr.
Hünten (Fr.), Variations brillantes sur la Cavatine du Barbier de Rossini: Ecco ridente il Cielo, arr. p. Pfte seul par A. Farrenc. Oeuv. 17, in C. 12 Gr.
Löwe (C.), 5 Gedichte aus Goethe's Nachlasse mit Pianoforte (sämmtliche Lieder, Gesänge und Balladen. Op. 9. Heft 3). 1 Thlr.
Malibran (Madame), Englisches Matrosenlied (Die Sonne sinkt — The sun sinks), gesungen von Mlle. Francilla Pixis mit Pfte. 4 Gr.
Marschner (H.), Hans Heiling. Romantische Oper in 3 Acten, eingerichtet für Pfte zu 4 Händen von F. Stegmayer. geh. 5 Thlr.
— Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: Der Templer und die Jüdin für Pfte allein eingerichtet. (Jugendfreund, 10ter Jahrg. Heft 4, 5.) 12 Gr.
Pixis (J. P.), Second Caprice dramatique sur des Motifs de Ludovic de Herold et Halevy pour Pianoforte. Oeuv. 125. 16 Gr.
Stein (C.), Die fröhlichen Wiener. Walzer für Pfte. 6 Gr.
Taubert (W.), Duo p. Pfte à 4 Mains. Oeuv. 11, in Am. (ded. à Madame Henriette Voigt). 20 Gr.
— 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 12. 10 Gr.
Wolfram (J.), Das Pathengeschenk. 3 Gesänge mit Pfte. 4te Liedersammlung. 9 Gr.

Verzeichniss neuer Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu haben sind.

Thlr. Gr.

Onslow, G., Quintuor p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 44. 2 16
— dº dº Op. 45. 2 12
Zöllner, Gesänge für 4 Männerstimmen. 12 Heft. 1 —
Auber, Der Schwur oder die Falschmünzer. Klavierauszug. 7 8
Czerny, C., Impromptu varié sur un thème de Rossini p. Pfte à 4 mains. Op. 282. 1 —
— Grand Rondeau p. Pfte av. Orch. Op. 283. 2 16
— Le même avec Quatuor. 1 16
— Le même p. Pfte seul. 1 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. No. 15. 1834.

Recensionen.

1. *Quatuor brillant pour deux Violons, Viola et Violoncelle — composé par Edouard Grund.* Op. 1. Leipsig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.
2. *Concertino per il Violino principale con accomp. d'Orchestra ossia Pianof. ad libitum composto da Edoardo Grund.* Op. 4. Lipsia, presso Fr. Kistner. Pr. 2 Thlr. 4 Gr.; di Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Bekanntlich gibt es zweyerley Hauptarten von Quartetten oder vielmehr Quatuors, wenn man einen Unterschied zwischen vierstimmiger Gesang- und Instrumentalmusik gleich im Ausdrucke festhalten will, wie es von Einigen in Vorschlag gebracht worden ist. Die erste Art Quatuors enthält eine Reihe von Tonstücken, drey oder vier gewöhnlich, die für ein einziges concertirendes Instrument geschrieben worden sind, das von den drey übrigen nur harmonisch begleitet wird; die andere Art räumt jedem der vier Instrumente fast gleiches Recht ein, so dass alle vier concertiren oder doch nothwendig in den Gang auch der melodischen Verwebungen eingreifen. Dass diese beyden Arten sich öfter mit einander mischen, bedarf nur einer kurzen Andeutung, so wie, dass die zweyte Art in neueren Zeiten den Vorrang vor jener ältern, und mit Recht, behauptet. Von Quartetten und Quatuors, welche vom Orchester oder von irgend einer Anzahl der Instrumente begleitet werden und die dritte Abtheilung ausmachen, würde nur Weniges zu erinnern übrig bleiben, was Jeder von selbst hinzufügt.

Das hier zu besprechende Quatuor des Herrn Kapellmeisters in Meiningen gehört zur ersten Art und ist vorzugsweise für die erste Violine, das Lieblings-Instrument des Componisten, berechnet. Aus diesem Grunde sind denn die übrigen Instrumente meist nur zur harmonischen Füllung da, wodurch das Ganze einem Concertino für kleinere Musikzirkel ähnlich wird. Diesem angemessen ist auch die Erfindung und Durchführung; nur selten wird man die in solchen Quatuors verwendeten Gedanken tiefer finden, als sie in der Regel in kurzen Bravourstücken vorzukommen pflegen, weil die Absicht, einen Virtuosen glänzen zu lassen, damit gerade am besten und am leichtesten erreicht wird. Wer also diese ganze Art von Quatuors nicht verwirft, was wir für anmaassend halten würden, darf auch an der nicht tief gegriffenen Verbindung der vier dabey bethätigten Instrumente keinen Anstoss nehmen, da eben das, was er vermisste, dem offenbaren Zwecke solcher Arbeiten förderlich, keineswegs hinderlich erscheint. Wenn demnach auch zugestanden wird, dass die andere Art bedeutend höher steht, so würde man dennoch eine Ungerechtigkeit begehen, wenn man, um seiner Vorliebe willen, von einem mit Bedacht einfacher gehaltenen Musikstücke das tiefere Ineinandergreifen aller einzelnen Stimmen durchaus verlangen wollte. Was ausser dem Zwecke eines Verf. liegt, was der freyen Art seiner Leistung nicht unbedingt nothwendig ist, sollte auch nicht gefordert werden. Für sich hat freylich jeder einzelne Liebhaber das unbestrittene Recht, nach seinen Bedürfnissen unter den verschiedenen Arten zu wählen u. s. f.

Die erste Violine ist also hier für einen Bravourspieler, der sich hinlängliche Gewandtheit, wenn auch nicht die höchste Virtuosität, verschafft hat; er wird sich daran vervollkommnen oder damit Ehre einlegen können. Die Schreibart selbst gehört nicht zur strengsten; wir finden auch hier zur Erleichterung des Vortrags, z. B. *g* anstatt *fis* gesetzt, desgleichen einige leichte Octaven-Fortschreitungen in einigen Accorden des ersten Satzes aus A dur, $\frac{4}{4}$, welcher übrigens brillant genug

ausgeführt worden ist, ohne dass die Erfindung etwas Auffallendes zeigt. Das Larghetto, $\frac{4}{4}$, F dur, ist kurz und für singenden Ton berechnet. Das Rondo, $\frac{2}{4}$, A dur, ist wieder bravourmässig. Die Ordnung in Folge der einzelnen Satzverbindungen ist die gewöhnliche, gut gehalten, und daher die Auffassung des Ganzen ohne die geringste Schwierigkeit. Dass solche Bravour-Quatuors keine eigentlichen Charakterstücke seyn wollen, ist bekannt. Doch zeigt der schöne Gesang des Mittelsatzes, die schön eingreifende Führung der Mittelstimmen in demselben und die vortrefflich hervortretende Gegenmelodie im Schlusssatze, dass der Verf. beabsichtigte er Höheres, als vorherrschende Bravour, auch für Charakterzeichnungen geschickt und befähigt seyn würde.

No. 2. Was das angezeigte Quatuor für kleinere Gesellschafts- oder Uebungszirkel ist, dasselbe ist dieses Concertino für öffentlichen Vortrag in Concerten. Die drey Sätze wechseln in derselben Ordnung, nur dass sie eng mit einander verbunden sind und der Mittelsatz eine grosse Bravour-Kadenz erfordert. Selbst der Erfindung nach sind sie nur wenig von jenem Quatuor verschieden. Die Orchester-Partie beweist Umsicht und gute Erfahrung, so dass wir auf die übrigen Werke dieses Componisten begierig sind, um ihn auch in anderen Compositionsarten würdigen zu können. Ueber dem sehr schön gestochenen Pianoforte-Auszuge steht die Prinzipal-Violine in eigenem Notensysteme, was vielen Liebhabern vortheilhaft und schätzbar ist. — Sein drittes Werk bewährt ihn ebenfalls als Meister des Violinspiels:

Concerto pour le Violon avec grand Orchestre — composé par Edouard Grund. Oeuv. 3. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis 2 Thlr. 20 Gr.

Haben wir auch von diesem Werke keine Partitur in den Händen gehabt, die uns für die Anzeige der beyden oben genannten zu Gebote stand, so können wir doch versichern, dass es vom Publicum mit dem lebhaftesten Beyfalle aufgenommen worden ist, als es Hr. Ulrich einmal in der hiesigen Euterpe und wiederholt im Saale des Gewandhauses vortrug. Es ist geschickt angeordnet, brillant gehalten und nicht zu lang.

Lebens-Unbestand und Lebens-Blume, von Jacobi und Herder, für vier Solostimmen und Chor in Musik gesetzt und Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Marie Auguste, Herzogin von Sachsen, ehrfurchtsvoll gewidmet von A. F. Anacker. Klavier-Auszug vom Componisten. Dresden, bey Wilhelm Paul. Pr. 1 Thlr.

Es war ein guter Gedanke des Componisten, zwey bekannte Lieder verschiedener Dichter zusammenzustellen, deren erstes den Unbestand des Irdischen schildert, worauf das Andere zu frischem Ergreifen der flüchtigen Gegenwart freundlich ermuntert. Das erste: „Sagt, wo sind die Veilchen hin“ ist in Jedermanns Munde, und das andere verdient es zu seyn: „Des Lebens Blume blühet schön, wenn sie der Morgen grüsst.“ Beyde sind schlicht und liedermässig durchgesungen für Solostimmen und Chor, in leicht ausführbarer, leicht verständlicher und gefällig eingehender Weise, vom Orchester mannigfach verziert. Der Klavier-Auszug ist schön gedruckt und die Partitur geschrieben für 3 Thlr. zu haben. Vielen Freunden musikalischer Unterhaltung hat die Aufführung an verschiedenen Orten Vergnügen gemacht. Die Composition ist demnach als Unterhaltungsmusik zweckmässig. Das wäre genug, wäre die Sache selbst nicht einiger Worte mehr werth. Je weniger wir Lust haben, uns zu den erhabenen Leuten zu stellen, die, nur vom Hochgenialen unserer Zeit entzückt, Alles, was einfach ist, mit verächtlicher Miene abfertigen; je weniger wir den vielen Hörern abhold sind, die sich an dem, was eine Klasse der Neumeister gross nennt, nicht zu erlaben im Stande sind, desto geneigter müssen wir uns fühlen, dem Einfachen in der Musik das Wort zu reden, wodurch Viele freudig angesprochen werden. Soll denn Alles blos Arbeit und Mühe auch in der Kunst werden, die das Leben erheitern soll? Dem stimmen wir nicht bey: wir meinen vielmehr, dass Grossartiges und leicht Gefälliges neben einander bestehen müsse, damit Jeder habe, was ihn seiner Art gemäss erlabt. Nichts kommt uns verächtlicher und tollköpfiger vor, als die grobe Arroganz, die nur ihren Geschmack gelten lassen will und davon allein das Heil der gesammten Menschheit zu erwarten thöricht genug ist. Sogar gegen Modetändeleyen sind wir nicht geradezu eingenommen, sobald sie nur der Kunst nicht offenbaren Nachtheil bringen. Dass aber unser Verf. diese Modewerkchen nicht vermehren helfen will, dazu kennen wir ihn zu gut; er meint es ernster mit der Kunst; sein auf-

richtiges Streben ist gefällige Wahrheit im unverkünstelt Einfachen. Nun ist aber das geistreich Einfache an und für sich ohne Vergleich schwerer, als das Betäubende, bunt zusammen Geworfene und Verworrene. Das Letzte verführt weit eher und leichter, als das erste. Das Einfache durchschaut man bald und jede Kleinigkeit fällt auf. Für gutmüthige Menschen hat es ganz besonders in solchen Zeiten, die schon durch Uebertriebenes verwöhnt sind, seine grosse Gefahr. Beym ehrlich gemeinten Streben. Anderen Ansprechendes zu bringen, nehmen solche Componisten Manches nur zu bald in sich auf, was weder zu ihrem eigenen Wesen, noch zur reinen Nothwendigkeit des ungesucht Ganzen gehört. — Und diese gutmüthige Gefälligkeit scheint unsern durchaus wohlmeinenden Tonsetzer hierin auch übereilt zu haben. Sie hat ihn mitten im Einfachen zum zu viel Verzierten und zu bruchstückmässigen Anklängen verleitet, die zwar einen gewissen momentanen Gefälligkeitsschimmer allerdings vermehren, aber auch vom Gehaltigen zu weit entfernen. Schon im Gesange scheinen uns die schlichten, wenn auch nicht eigenthümlichen Melodieen zu viel mit Melismatischem verziert, was der Innigkeit schadet, wenn es auch Anfangs besticht. Dann ist das Orchester für diese einfache Form zu geschmückt gehalten, was die Einheit zerstört. Ferner erinnern manche Ausschmückungen zu viel an Bekanntes, z. B. an C. M. v. Weber. Darum scheint uns dieses Werkchen weniger gelungen, als sein gleichfalls einfacher Bergmannsgruss. In allem Einfachen gilt vor Allem der schöne Spruch:

Froh wie ein Kind und fast wie ein Mann
und klug wie ein Alter.

Le Pré aux Clercs, Opéra comique en trois Actes, Paroles de Mr. E. de Planard, Musique de F. Herold. Der Zweykampf, komische Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen des Planard zur beybehaltenen Musik von F. Herold, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavier-Auszug. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 14 Fl. 24 Kr. oder 8 Thlr.

Dass diese Oper in Paris ausserordentlichen Erfolg gehabt hat und gegen 150 Male ein volles Haus machte, dass dieser Beyfall in den meisten Theaterstädten Frankreichs sich wiederholte, ist mehrfach in diesen Blättern berichtet worden. In Teutschland, wo sie ebenfalls über die vorzüglichsten Bühnen ging, hat sie sich zwar eines weit geringern Beyfalls erfreut; meist jedoch schrieben die Berichterstatter die Schuld mehr der nicht klaren Fabel, als der Musik zu. Diesem Uebel kann jeder Liebhaber der neuern französischen Theater-Musik leicht abhelfen. Er braucht nur vor der Aufführung derselben den Klavier-Auszug zur Hand zu nehmen und den, auch hier, französisch und teutsch vorgedruckten Text mit einiger Aufmerksamkeit, die sich sogar bald genug in Vergnügen verwandeln wird, durchzulesen, und der Gang des Stücks wird ihm nicht unklar bleiben. Die thätige Verlagshandlung hat es Jedem durch besondern Abdruck eines Textbuches noch bequemer gemacht. Das wäre also kein Hinderniss. Allein es scheint doch, als wollten die neueren französischen Opern von der Bühne herab im Ganzen nicht mehr den Effect machen, wie noch vor einigen Jahren. Die Charakteristik ist im Allgemeinen zu gering; die Erfindungen der Componisten tragen zu wenig durchgreifend Neues in sich; die Kunstgriffe der Textverfertiger sind bekannter, wie die einzelnen hübschen Melodieen, und an den Anfangs wirksamen Lärm des Accompagnements und der Chormassen auf den Brettern hat man sich schon gewöhnt. Und so heisst es denn auch hierin: Es kann ja nicht immer so bleiben hier unter dem wechselnden Mond. Die Musik dieser Oper ist in diesen Blättern mehrmals besprochen worden, und da unser Urtheil nicht bedeutend genug davon abweicht, berufen wir uns auf die schon vorhandenen Aussprüche. Unter den neuesten französischen Opern zählen wir sie noch zu den besseren, so wenig sie auch ein Ganzes ist. Besonders wird der Klavier-Auszug allen Freunden französischer neuer Opernmusik zu empfehlen seyn; sie werden mehr angenehme, in häuslichen Zirkeln unterhaltend wirksame Stücke darin finden, als in mancher andern dieses Geschmacks; ja das Einzelne wird am Klavier öfter besser eingehen, als im Zusammenhange von der Bühne herab gehört. Die Ausstattung derselben ist eben so, wie die durch frühere Ausgaben bekannte. Auch ist die vollständige Partitur auf gutes geleimtes Papier mit allen Orchesterstimmen gedruckt worden.

Sämmtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte-

begleitung von C. Löwe. Oeuv. 9. Heft 7. Leipzig, bey Frdr. Hofmeister. Pr. 14 Gr.

Unter diesem Haupttitel wird die Sammlung fortgesetzt, deren erstes und zweytes Heft „Nachtgesänge" enthält; die dritte und vierte „Gesänge der Sehnsucht"; die fünfte und sechste „heitere Gesänge." Dieses siebente Heft führt den besondern Titel: „Der Pilgrim vor St. Just. — Im Traume sah ich die Geliebte. — Erste Liebe. — Neuer Frühling. — Du schönes Fischermädchen. — Ich hab' im Traum geweinet. Gedichte von H. Heine und A. v. Platen" u. s. w. — Das erste (Kaiser Karl V.) ist einfach schauriger Natur, fast immer die Quinte von E moll anklingend, wie auf einen Punct starrend; die einfach eingemischten Freyheiten erinnern wohl an das Kaiserliche und mögen für den verdüsterten Karl bezeichnend seyn. Das zweyte ein schön stilles Lied und ergreifend. Den letzten Vers hätten wir der Geliebten auch im Traume nicht erzählt: „Ich will dir nie erzählen, dass ich dich geliebet hab', und wenn du stirbst, so will ich nur weinen auf deinem Grab." — „Die erste Liebe" ist recht sonderlicher Art; es ist da im Texte und in etlichen Durchgangsnoten und Wendungen eine Qual zu spüren, deren individueller Bezeichnung wir gern aus dem Wege gehen, so treffend sie auch seyn mag. „Der neue Frühling" hat etwas im Hintergrunde; er blüht noch nicht recht. „Das schöne Fischermädchen" haben wir verschiedentlich schön componirt getroffen. „Der letzte Traum" wird Vielen gefallen. Das folgende Heft enthält:

Fünf Gedichte von Goethe aus dem Nachlasse des Dichters, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — 8tes Heft. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

No. 1. Thurmwächter Lynceus zu den Füssen der Helena (aus Theil des Goethe'schen Faust), sehr eigen. In solchen Stücken hat man Unrecht, sich selbst, sein Gefühl oder seine Ansicht, oder beyde zugleich hinzustellen. Weiss doch jetzt schwerlich Einer, was und wie sehr es gefallen mag. Da heisst es: Da siehe du selbst zu! No. 2. Lynceus, der Helena seine Schätze darbietend, wieder an mysteriös und sonderlich. No. 3. Lynceus, der Thürmer, auf Faust's Sternwarte singend. Etwas lichter, obschon in der Nacht gesungen. Das kann bey Lynceus nicht befremden, der durch Thüren und eiserne Truhen sieht.

Man wird sich vielleicht erinnern, dass man von Dante's und Petrarca's Zeit und Schriften behauptet, es sey in ihnen eine Geheimsprache vorherrschend, die nicht Jeder durchdringe, die jedoch durch Uebereinkunft den Eingeweihten verständlich gewesen sey, die auch zum Sturze ungebührlicher Gewissensgewalt und jener Seelensklaverey des versinkenden Mittelalters das Ihre kräftig beygetragen habe. Erst vor Kurzem wurde uns Boccaccio's Behauptung wieder in frisches Andenken gebracht: In Petrarca's Hirtengedichten sey ein Kern verborgen, eine Speise für wenige Zähne, während die äussere Schaale für Alle wäre. So ein Geheimsinn dürfte auch in den Gesängen des Lynceus zu suchen seyn, wenn auch kein so tief verborgener. Wie nun dieses Räthselhafte hinter den Worten zu musikalischen Darstellungen sich verhält, inwiefern es den Tönen förderlich oder hinderlich wird, möchte selbst in unseren Tagen, wo Alles neu seyn will und alles Neue so viel gilt, schwerlich durch Wortbeschreibung klar zu machen seyn. Es wird also, jede Einseitigkeit zu beseitigen, das Gerathenste seyn, ein volles Urtheil darüber vor der Hand zu verschieben und der Kunstwelt den eigenen Versuch desto dringender anzuempfehlen. —

Die beyden letzten Gesänge: Mädchenwünsche und Gutmann und Gutweib (Ballade aus dem Altschottischen) sind komischer Art, das erste graziös naiv, das andere trocken und natürlich erzählend, mit ganz einfachen Tonmalereyen versehen, die in dem bequemen Gange der häuslichen Scene das Komische gut verstärken. Beyde Gesänge werden unbedingt ansprechen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Wir gehen nun zu den weiteren musikalischen Leistungen im vorigen Monat über, da die Opern-Repertoire beyder Theater keinen bemerkenswerthen Stoff darbieten. Von gröseren Opern wurden nur Fernand Cortez, Robert der Teufel und Figaro's Hochzeit auf dem Königl. Theater gegeben.

In den Möser'schen Soiréen hörten wir eine neue Symphonie von dem Flötisten H. Schmidt, nicht ohne gute Intentionen, nach den Mustern von J. Haydn und Mozart mit Geschmack durchgeführt;

melodisch, und besonders wirksam instrumentirt; ferner die Beethoven'schen Symphonieen in F dur, C moll und B dur, Haydn's frische B dur-Symphonie und die zweyte Symphonie von Kalliwoda in F moll zum ersten Male. Diess gut erfundene, mit Begeisterung und Instrumentalkenntniss durchgeführte, werthvolle Musikstück fand ausgezeichnete Anerkennung; besonders das schöne, gefühlvolle Adagio in Des dur, wie das eigenthümliche Scherzo und das kunstvoll gearbeitete feurige Finale. Kalliwoda scheint uns von den neueren Componisten vorzugsweise berufen zu seyn, das jetzt so sparsam angebaute Feld der Symphonie-Composition, dieser höchsten Aufgabe eines phantasiereichen Tonsetzers, mit Erfolg zu cultiviren. Onslow, welcher allerdings Reichthum der Erfindung, Harmonickenntniss und feinen Geschmack dazu hinreichend besitzt, ist durch seine Lieblingsschöpfungen der Quartette und Quintette zu sehr an die detaillirtere Ausführung gewöhnt, um völlig frey mit grossen Tonmassen zu schalten. Seine zweyte Symphonie hat Ref. indess noch nicht gehört und modificirt hiernach also im Voraus obige Ansicht.

Von Ouverturen hörten wir die von Cherubini zu Elisa und Faniska, auch eine neue Ouverture voll Effect, nur etwas lärmend, zur Oper: „Die Freybeuter" von Gährich, dessen Symphonieen früher Anerkennung fanden.

Ferner wurden in den Möser'schen Versammlungen das grosse Quartett von Beethoven, Op. 127, in Es dur, von den Herren Zimmermann, Ronneburger, Richter und J. Griebel recht genau im Ensemble, doch in seinen Einzelnheiten schwer verständlich, ausgeführt u. s. w. Auch die Quartette des Hrn. Ries vervollkommnen sich immer mehr.

Die Knaben Gebrüder Eichhorn liessen sich im Königlichen und Königsstädter Theater mit vielem Beyfall hören, und vorzüglich bewunderte man die frühzeitig schon so vorgerückte Bildung des ältesten, Ernst Eichhorn, in der Paganini'schen, sonst nicht zur Nachahmung zu empfehlenden Methode des Violinspiels. Eine Sängerin aus Amsterdam, Mad. Gabriele Rütter hat Ref. nicht hören können. Nur ein Virtuosen-Concert fand im Laufe des vergangenen Monats statt. Die Herren Gebrüder Ganz, welche im letzten Winter auf längere Zeit eine Kunstreise in das nördliche Deutschland unternommen hatten, veranstalteten eine ziemlich bunte Unterhaltung, in welcher der Violoncell- und Violin-Virtuos theils einzeln, theils vereint, in Potpourri's und Variationen nach dem neusten Modegeschmack ihre Kunstfertigkeit zeigten. Neu waren in diesem Concerte zwey Ouverturen, eine sehr auf Effect berechnete Ouverture zur Oper „Agnes" von Krebs, und die zur neuen Oper: „Die Zigeuner" von W. Taubert, welche dem Charakter des Stücks zu entsprechen scheint, nur etwas unzusammenhängend befunden wurde. Dem. Francisca Ganz sang eine Arie von Bellini mit geübter Geläufigkeit; ihrer Stimme fehlt indess gänzlich sonorer Klang. Zwey hübsche Lieder von Curschmann und Taubert: „Morgengruss" und „Lied" von Heine, welche Hr. Mantius sehr zart vortrug, sprachen lebhaft an. Die Herren Taubert und Arnold spielten eine neue Concertante von Kalkbrenner für zwey Pianoforte, mit sehr zweckmässig hinzugefügter Cadenz von Arnold, überaus fertig und elegant. Die Composition hat den gewöhnlichen Werth solcher glänzenden Concertstücke, ist jedoch mit genauer Kenntniss des Instruments, auch in den Orchester-Tutti's, effectuirend verfasst und wird, von zwey fertigen, geschmackvollen Klavierspielern ausgeführt, ihre Wirkung nicht verfehlen.

Es ist noch einiger Musikaufführungen zu gedenken, welche zwar nicht öffentlich waren, zu welchen jedoch Zuhörer zugelassen wurden. Zwey solche Aufführungen hatte der Director des hiesigen Königlichen Musik-Instituts, Hr. A. W. Bach veranstaltet, um den Zöglingen desselben Gelegenheit zu verschaffen, die Erzeugnisse ihres Fleisses und Talents einem weitern Kreise bekannt zu machen. Da der Unterricht in diesem Institut auf Harmonielehre, Contrapunct, Orgel- und Klavierspiel gerichtet ist, so wurden auch einige Compositionen der Zöglinge im ernsten Style, Orgel-Fugen und Ouverturen von Händel und Mozart (die im strengen Style), auch sogar die H moll-Messe von Joh. Seb. Bach ausgeführt. In letzterer sangen Knaben die Sopran- und Alt-Stimmen (was wir doch für zu vorzeitig anstrengend halten), die singenden Zöglinge des Instituts den Tenor und Bass.

Zur Gedächtnissfeyer des am 12ten Februar d. J. zu allgemeinem Bedauern nach kurzer Krankheit verstorbenen grossen Theologen, Philosophen und Philologen *Dr.* Friedrich Schleiermacher, dessen solennes Begräbniss unter dem Zuströmen vieler Tausende seiner Schüler und Verehrer am 15ten v. M. statt fand, wurde in der hiesigen Singakademie, deren vieljähriges, anhängliches Mitglied der geistreiche Verewigte war, unter Aufstellung seiner wohl ge-

troffenen Büste von Rauch, ein Choral und Requiem von Fasch gesungen. Hierauf folgte eine Rede des Geh. Medicinalraths *Dr.* Lichtenstein, in Bezug auf das Verhältniss Schleiermacher's zur Singakademie. Sanctus, Osanna und Benedictus aus Mozart's Requiem, nebst einigen Gesängen aus Händel's „Messias", welche der Verstorbene vorzüglich liebte, schlossen die ernst wehmüthige Feyer, zu welcher an 800 Zuhörer Einlasskarten erhalten hatten. Eine grosse Menge Begehrender hatte noch aus Mangel an Raum zurückgewiesen werden müssen. An derselben Stätte hatte Schleiermacher zum Gedächtniss Zelter's und des Fürsten Radzivil eindringliche Worte der geistigen Weihe gesprochen. Lux aeterna luceat ei! —

Bremen, Ende März. Seit October v. J. haben wir den Bericht unserer musikalischen Leistungen nachzuholen, da wir den in No. 11 dieser Blätter erschienenen Artikel theils als sehr mangelhaft, theils als völlig entstellend betrachten müssen *). Gott sey Dank, dass wir uns mit einem gewissen Selbstgefühl in die Reihe anderer kunstsinnigen Städte stellen dürfen, dass wir reich sind an ausgezeichneten Talenten, dass die Liebe zur Musik immer mehr unter uns wächst, und dass sogar im Gegensatze mit dem oberflächlichen Getreibe an vielen anderen Orten der Sinn für das wahre Schöne hier ganz besonders ausgebildet ist. Was wir darin unserm Musikdirector Hrn. Riem verdanken, ist schon im vorigen Jahre im April in dieser Zeitschrift aus einander gesetzt, und wir können hier nur wiederholen, dass sein Eifer nicht erkaltet und seine persönlichen Aufopferungen die aufrichtige Anerkennung aller Kunstfreunde finden. — An Hrn. Concertmeister Mühlenbruch besitzen wir einen wirklich vortrefflichen Violinspieler; sein Spiel zeichnet sich besonders durch ungemeine Präzision aus; seine Bogenführung ist sicher und gewandt, und die Ausführung einer jeden Passage sehr fleissig und genau; wir haben ihn diesen Winter in ganz verschiedenen Vorträgen gehört, von Spohr, Mayseder, Rode und de Beriot, und müssen bezeugen, dass er alle sehr charakteristisch behandelt hat. — Hr. A. Ochernal steht ihm sehr achtungswerth zur Seite, und hat namentlich durch die Ausführung eines sehr schwierigen Concerts von Lipinsky den Beyfall des Publicums eingeerntet, so wie derselbe auch in einigen Stücken des Beethoven'schen Septetts recht wacker gespielt hat. — Unter solcher Leitung ist es begreiflich, dass unsere Symphonieen ganz vortrefflich gehen, und namentlich die Beethoven'schen so beliebt sind, dass das gebildete Publicum immer darnach verlangt; — unsere Blasinstrumente sind indess ebenfalls ganz vorzüglich, worunter wir die Brüder Rottmann, den ältesten als Flötisten, den jüngern als Clarinettisten, und Hrn. Helfrich als Oboisten auszeichnen müssen. — Unsere 10 Abonnement-Concerte, so wie die 6 Unions-Concerte sind vorüber; haben auch beyde mehr oder weniger ein verschiedenes Publicum, so sind sie doch in ihrer Tendenz und in ihren Leistungen nicht von einander verschieden, und das Zusammenwirken hiesiger und auswärtiger Künstler mit unseren Dilettanten gibt uns ein sehr schönes Ensemble; in der Berichterstattung trennen wir sie daher nicht von einander, wenn gleich die Union als eine bestehende angesehene Clubb-Gesellschaft die auswärtigen Künstler bedeutender honoriren kann, dagegen aber die Abonnement-Concerte den Vorzug haben, dass Mad. Mühlenbruch, unsere viel beliebte Sängerin, darin fast ausschliesslich gesungen hat. Wir haben dieser verehrten Künstlerin manchen Genuss zu danken, und die allgemeine Theilnahme hatte Gelegenheit, sich in ihrem Benefiz-Concerte auf das Wärmste für sie auszusprechen, dessen Resultat allen Erwartungen entsprach. Wir haben von ihr folgende Arien gehört: aus Così fan tutte, Semiramis, Raimondi, zwey Concert-Arien von Mozart, wovon eine mit obligater Violine, unverbesserlich von ihr und ihrem Gemahl vorgetragen, die Cavatine aus Euryanthe, die Romanze aus Zemir und Azor von Spohr, mehrer anderen Sachen zu geschweigen. — Dem. Marie Grabau verdient ebenfalls die lobenswertheste Erwähnung, da sie ohne Ausnahme in allen Concerten mitgewirkt hat und mit ihrer schönen Stimme, namentlich in den mittleren und tiefen Tönen, immer sehr gefällt. Besonders gut sang sie das Duett aus Semiramis mit einem hiesigen Dilettanten und eine Arie von Rifaut. — Die Variationen à la tyrolienne von Hummel haben wir von einer sehr ausgezeichneten, hier wohl bekannten Altistin vortragen hören. — Die liebliche Quelle von Tiedge, mit Musik von Riem, bleibt

*) Der frühere Artikel ist gleichfalls von einem angesehenen und kenntnissvollen Bewohner Bremens.
Die Redaction.

uns immer eine freundliche Bekannte; Solo mit Chor wechselt in höchst lieblicher Melodie und es ist diese reizende Pieçe zu Concerten ganz besonders geeignet; — das Opferlied von Matthisson und Meeresstille von Goethe, Beydes von Beethoven, die Finale aus Cosi fan tutte und Agnese, einzelne Theile aus den Jahreszeiten, Chöre aus Tell und mehre andere gaben eine interessante Abwechslung. Das Lob der Musik, Cantate von Ebel, enthält gar viele Reminiscenzen und zieht sich zu sehr in die Länge. Das Trio aus la villanella von Mozart gefiel ungemein.

Die fremden Künstler, welche uns besucht haben, gaben meistens keine eigenen Concerte, da sie vorzogen, in den unsrigen gegen Honorar aufzutreten; übrigens haben wir seit Beginn derselben fleissigen Besuch gehabt. Das viel berühmte Quartett der Brüder Müller und die Klavierspielerin Mad. Dulken sind schon früher besprochen worden. Seitdem hörten wir den Violoncellisten Schubert, der alle Anerkennung verdient, die Gebrüder Ganz, welche sowohl allein, als in ihrem interessanten Zusammenspiel sehr gefielen, Fürstenau, über dessen liebliches und geschmackvolles Spiel man nichts mehr zu sagen braucht, mit seinem talentvollen neunjährigen Sohne, den höchst fertigen und genialen Klavierspieler Klein (er nannte sich Musikdirector aus Berlin), der uns mit den neusten Sachen von Chopin bekannt gemacht hat, dessen freye Phantasieen jedoch nicht ohne Wiederholungen waren, Ritter Siboni aus Copenhagen mit zweyen seiner Schülerinnen, Dem. Fenseca (die auch als Tancred im Theater auftrat) und Dem. Oestergard, welche aber kein furore machten, obgleich Beyde nach einer sehr soliden Methode ausgebildet sind, den Flötisten Heinemeyer, der einen ausgezeichnet vollen und schönen Ton hat, und den noch jungen Oboebläser Spindler aus Oldenburg, der auf dem für Solo-Vorträge nicht ganz dankbaren Instrumente recht Bedeutendes leistet. — An neuen Sachen hörten wir die neuste Symphonie von Maurer und die Ouverture zum Sommernachtstraum von Felix Mendelssohn in drey Wiederholungen; diese geistvolle Composition hat hier sehr gefallen; ferner die Ouverture von Lobe: „Charmes de voyage" u. s. w. — Unser Theater bleibt leider immer noch eine prekäre Entreprise, da der Director auf gar keine ausserordentliche Unterstützung rechnen kann. Daher ist denn das Orchester auch weit schwächer besetzt, als in den Concerten; — wir besitzen indess periodisch recht wackere Mitglieder, als: Dem. Marie Loew, erste Sängerin, Dem. Franchetti, ein grosser Liebling des Publicums, für Coloratur-Partieen und Soubretten, Hr. Knaust, erster Tenorist, sehr beliebt, Herr Marchand, für hohe Partieen, und der ausgezeichnete Bassist Hr. Krieg, der uns aber schon bald verlassen wird. — Eine neue Erscheinung auf dem Theater war Dem. Doris Rutach, welche, als eine Bremerin und als Schülerin des wohlverdienten Hrn. Püllwitz, jetzt Musikdirectors am Theater, durch ihre wundervolle Stimme grossen Enthusiasmus erregt hat. — Zum diesjährigen Charfreytags-Concert, welches stets in der Domkirche statt findet und dessen Ertrag für die Musiker-Wittwenkasse bestimmt war, hatte die Singakademie Eybler's Requiem gewählt; — diese sehr schöne Composition wurde mit allem Fleisse und mit einem sehr stark besetzten Orchester aufgeführt. Bey solchen Gelegenheiten bewundern wir ganz besonders unsern vortrefflichen Director Hrn. Riem, der mit unermüdlichem Eifer für das vollkommene Gelingen strebt und als Dirigent wahrlich nicht übertroffen werden kann. — Mad. Mühlenbruch und die schon oben erwähnte Altistin, so wie mehre andere Dilettanten sangen die Soli ganz unverbesserlich. — Solche Aufführungen möchten am ersten den Maasstab für den Kunstsinn des hiesigen Publicums geben, und wir können dreist behaupten, dass, was auch der oberflächliche Beurtheiler sagen möge, etwas Grossartiges geleistet worden ist.

München, im März. Ehe ich Ihnen die verlangten Nachrichten über die Darstellung und den Erfolg von Meyerbeer's höchst beachtenswerther Oper „Robert der Teufel" gebe, wird es nöthig seyn, einige Bemerkungen über den gegenwärtigen Stand und die Wirksamkeit unserer Oper überhaupt vorangehen zu lassen, weil jeder Erfolg eines musikalischen Werks nicht nur durch dessen Vortrag, also die grösseren oder geringeren Talente der Darstellenden, sondern auch wesentlich durch die Empfänglichkeit des Publicums bedingt ist, und diese letztere selbst wieder häufig von der eben vorherrschenden Geschmacksrichtung, von vergleichender Zusammenstellung mit anderen kurz vorher gehörten grossen Werken, von gesteigerter Neugierde auf ein oder das andere viel besprochene Werk und vielerley solchen Nebenumständen

abhängt und man überhaupt annehmen kann, dass das Urtheil des grossen Publicums fast immer ein relatives seyn dürfte. Und nun zur Aufzählung des Personalstandes unserer Oper.

Erste Sängerinnen: Madame Schechner-Waagen, mit Recht ehrenvoll bekannt durch ihr grosses Talent, aber seit einigen Monaten wegen Kränklichkeit ausser Activität. — Mad. Spizeder, sehr gut im Fache der Soubretten, und, wie die Erfahrung zeigt, auch mit Auszeichnung für ernstere Gesang-Partieen, so weit Kraft der Stimme und Tiefe des Gefühls ausreichen, geeignet. — Dem. van Hasselt, eine junge, in der besten neuern italienischen Schule durch Romani in Florenz gebildete Sängerin, welche eine schöne, aber weder besonders kräftige, noch umfangreiche Sopranstimme besitzt, deren treffliche höhere Octave für die wenig klangvolle tiefere entschädigt, und die an vollendeter Schule und gebildetem Geschmacke wenig oder gar nichts zu wünschen übrig lässt, übrigens aber, so entschieden sie im graziösen und Bravourgesange jetzt schon Meisterin ist, höchst wahrscheinlich für Darstellung hoch leidenschaftlicher und darum stärker instrumentirter und grössern Kraftaufwand der Sängerin erfordernder Partieen niemals ganz geeignet seyn wird.

Unsere, nicht allein wegen ihres grossen Talents, sondern besonders wegen ihrer vielseitigen Brauchbarkeit und ihres unermüdlichen Eifers dem Publicum unvergessliche Sigl-Vespermann ist leider, und mit ihr die bessere Hälfte unsers Opern-Repertoirs, temporär quiescirt, und diese Quiescirung wurde, sonderbar genug, von der neuern Intendanz gerade zu der Zeit verfügt, wo sie sich, wenn auch nur in einem beschränktern, ihrer noch schwachen Gesundheit angemessenen Maasstabe, wieder dienstfähig gemeldet hatte, während sie unter der vorigen Intendanz, unerachtet jahrelanger Kränklichkeit und Unfähigkeit zum activen Dienste, dennoch stets auf dem Activitäts-Etat der Kunstanstalt beybehalten wurde.

Zweyte Sängerinnen: Mad. Pellegrini, eine recht brave Altistin, aber nicht für Rollen, die Geläufigkeit der Kehle oder Gewandtheit auf der Bühne erfordern, tauglich. — Dem. Fuchs, eine Sopranistin von vielseitiger Brauchbarkeit. — Dem. Daisenrieder, eine Sopranistin von glücklichen Naturgaben, von derem eigenem Eifer es allein abhängt, sich zur sehr brauchbaren ersten Sängerin heranzubilden.

Erster Tenor: Hr. Bayer. Ein mit schöner Stimme und tiefem Gefühle begabter, in guter Schule gebildeter Sänger, der überall, wo man Gesang versteht, geachtet werden wird, unserer Bühne aber vollends unentbehrlich ist; denn mit ihm steht, ohne ihn fiele die ganze Oper. Seine Stimme hat Klang und Umfang, und er ist für declamatorische, wie für colorirte Partieen gleich geeignet; nur wäre zu wünschen, dass er seine Kopfstimme, die von seltener Kraft ist, vollends mit der Brust-stimme zu verbinden suchte, und dass er dem schönen männlichen und dabey doch weichen Klange seiner Stimme nie durch Erzwingenwollen einer grössern Kraft schadete.

Der andere erste Tenor, welchen die hiesige Bühne besass, Hr. Löhle, ist vor einigen Monaten quiescirt worden! — Schade für die noch immer schöne und höchst klangvolle Stimme! — und es wäre vielleicht besser gewesen, wenn man auf Mittel gedacht hätte, seinen Eifer anzufachen, statt dass man seinem wohl sichtbaren Wunsche, nicht thätig seyn zu müssen, vielmehr geduldig hat.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz. Sie haben sich geschossen! — Wo denn? — In Paris. — Womit denn? — Mit Pistolen und Kugeln. — Wer denn? — Hr. Moritz Schlesinger und noch ein Herr, der ihm in seinem Musikalien-Magazine zu viel Höflichkeiten gesagt hat. — Warum denn? — Des Hrn. Heinrich Herz wegen, der in der Gazette musicale seiner Variationen wegen ein Bischen stark mitgenommen worden war. Das haben nun die Variationenfreunde des Hrn. Herz nicht leiden wollen — und so ist es denn bis auf 30 Schritte vom Pistolenlaufe gekommen. Hat's denn was geschadet? — O ja! Es ist dem Hrn. Moritz Schlesinger ein Loch durch den Oberrock geschossen worden. Wäre er etwas dicker gewesen, so wäre er todt. — Also Alles frisch und gesund? — Ja, dem Himmel sey Dank! Die Affaire ist diess Mal glücklich ohne Blutvergiessen abgelaufen. Aber das Herz möchte einem bluten. Auch die Musikalien-Verleger müssen sich jetzt schiessen. Gott bewahre uns vor Pulver und Bley! — Im nächsten Blatte mehr.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Zum guten Vortrage der Fugen wird es durchaus erfordert, dass man mit dem Orgelspiel bekannt sey.

Das Orgelspiel erscheint auch hier wieder von seiner unübertreffbaren Seite. Der weiss gar nichts von eigentlicher Musik, und kann die Schönheiten des reinen Satzes weder fühlen noch begreifen, der nicht die Orgel spielen kann. Nur die Vorstellung, wie das alles auf der Orgel klingen werde, was ich jezt spiele, macht das Spiel vollkommen, und giebt den Stimmen die Bindung, ohne welche man sie gar nicht von einander unterscheiden konnte.

Indessen man lerne auch auf dem Klaviere die Fuge so vortragen, dass der geübte Tonkünstler sich alle Haltung vorstellen kann, und dass er glauben muss, ein vollständiges Orchester zu hören, worin alle Stimmen mit der bewundernswürdigsten Kunst einander begleiten und unterstützen.

Horstig.

Anekdote.

Auf einem gewissen Hoftheater gab man eine komische Oper, die ich nicht näher bezeichnen will, als dass eine Scene darin vorkommt, wie sie in Göthe's Gedicht: Lili's Park, dargestellt wird. Eine Menge Prinzen und Prinzessinnen sind aus Liebe zur Heldin zu Narren, und mit Rücksicht auf ihre menschlichen Individualitäten in Thiere verwandelt worden, die sich nun klagend im Park ergehen. Der Bullon des Stücks, Haushofmeister der Prinzessin, muss förmlich Buch über die Sache halten und jeden neuen Ankömmling einregistriren. Dies nimmt er einmal auf dem Theater vor, und hat dabey eine lustige Arie. Man hatte dazu einen alten Folianten mit silbernem Beschlage u. dgl. sich vom Bibliothekar des Fürsten erbeten. Der Erbprinz, der zuweilen das und jenes auf dem Theater zu suchen lieben mochte, ging auch diesmal vor Anfang der Vorstellung hin, und scherzte mit der Sängerin, welche jene Fee vorstellen sollte. Diese entwischte, stiess an etwas auf dem Boden und wäre beynahe gefallen. Es war der Folianl. Was ist denn das für ein Buch? fragte der Prinz. In das Buch, antwortete die Dame lustig, sind alle die eingezeichnet, die sich in mich verliebt und aus Liebe zu mir den Verstand verlohren haben, und die ich nun bey der Nase herumführe. Sind schon viele darin? sagte der Prinz neckend und schlug es auf. Und es präsentirte sich ihm ein fürstliches Portrat mit seinem Namen. Es war aber nur das Bild seines Grossvaters, der wie Er hiess, und dessen Geschichte der Bibliothekar, als das erste Buch von einem Einband, als man ihn wünschte, hingegeben hatte, freylich ohne einen andern Gebrauch davon zu ahnden.

Kurze Anzeige.

XII Variations pour le Pianoforte par L. A. C. Siebigk. Op. V. à Leips., chez Breitk. et Hartel. (Pr. 6 Gr.)

Sind recht gut, und eben sowohl zur Unterhaltung, als zum Exerzieren der Lernenden zu empfehlen, denn die Variationen sind ganz dem Instrumente angemessen und nicht, wie so viele, gesezt, als wären sie Auszüge aus Violinquartetten u. dergl., auch ist bey allen schwierigen Stellen die richtige Applikatur beygeschrieben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. Nº. 16. 1834.

Ueber komische Musik.

Die Untersuchung über das Komische in der Musik hat Viele schon beschäftigt, und sie ist in ihrem Resultate eine nicht unwichtige, indem einmal dabey die Grenzen der besonderen Kunstsphären hervortreten, und dann auch die allgemeine ästhetische Theorie vom Komischen sich daran erprobt. Diese Forschung wurde neuerdings durch eine Abhandlung im 6osten Hefte der Cäcilia: Versuch über das Komische in der Musik von K. Stein wieder aufgenommen, wofür wir dem Verf. der Abhandlung dankbar seyn müssen.

Dr. Schütze, der Verf. einer Lehre vom Komischen, hatte im 51sten Hefte der Cäcilia gelegentlich das Urtheil ausgesprochen, der Mangel echt komischer Opern beruhe darin, dass in der Musik ihrer Natur nach das lyrische Element vorherrsche und das Lyrische mit dem Komischen sich nicht gut vertrage, mithin Bedingungen eintreten müssen, wenn sich Beyde verbinden sollen. Gegen dieses Urtheil spricht der Verf. der genannten Abhandlung, welche insofern eine sorgsamere Beachtung auf sich zieht, als sie nicht allein die Meinung des *Dr.* Schütze zu widerlegen sucht, sondern auch eine neue allgemeine Theorie der komischen Musik aufstellt, ja nach so vielen Versuchen einer Definition des Komischen überhaupt nun endlich eine vollkommen genügende darzulegen sucht, und, was Keinem der Vorgänger glücken zu wollen schien, das leichtfertige Wesen der lachenden Grazie in die strenge Fessel eines Grundbegriffs gebunden zu haben hofft. Darum sey es vergönnt, auch in diesen Blättern den Gegenstand nochmals zur Sprache zu bringen und mit der Prüfung der neusten Theorie eine Revision der wesentlichen Grundlage in dieser Untersuchung zu verbinden.

Ich beginne mit dem Allgemeinen, der Theorie des Komischen, welche Stephan Schütze so angebaut hat, wie kein anderer Aesthetiker aus alter und neuer Zeit, nämlich umsichtig und gründlich. Allerdings fand sich in den früher aufgestellten Lehren auch schon manches Wahre und die Eigenschaften des Gegenstandes waren wohl einzeln erkannt; nur gebrach es an dem Geschick, sie in einem Grundbegriffe zu verbinden und ein ausreichendes Prinzip an die Spitze zu stellen; denn weder der Contrast, noch der Contrast mit dem Gewöhnlichen oder mit den Theilen des Ganzen, noch die in Nichts aufgelöste Erwartung, noch der Unverstand reichte aus, und auf ästhetischem Standpuncte war durchaus festzuhalten, wie ein Komisches nur als ein Schönes gefalle. Stephan Schütze hatte allein das Wesentliche scharf ergriffen und mit einer bündigen Consequenz die Ableitung durchgeführt, daher nur übrig bleibt, auf dem hier gebahnten Wege fortzuschreiten und das berichtigend zu ergänzen, was in der Schütze'schen Theorie noch mangelhaft erscheint. Dieses Mangelhafte liegt in einem dreyfachen Versehen, einmal, dass das Komische nicht überall und nicht genau genug vom Lächerlichen geschieden worden ist, indem ja nicht alles Komische lächerlich ist, das lächerlich Komische vielmehr nur eine Art des Komischen ausmacht; dann aber, dass bey dem Lächerlichen die Grundlage des Heitern und des lachenden Frohsinns nicht gehörig hervorgehoben und Alles nur zu streng auf verkehrtes Handeln beschränkt wurde; endlich, dass dasjenige, was im Komischen als Widerspiel erscheint, nur als Spiel in einem unbestimmten Sinne bezeichnet ist. Ich will den letzten Punct allein hier in's Auge fassen.

Indem Schütze das Komische als das in und bey der Freyheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen bestimmt, mag ihm recht wohl das Beyspiel entgegengesetzt werden, dass ein Bergmann, welcher auf Bleyerz einschlägt und plötzlich eine Goldader findet, nicht

eine komische Person aufstellt. Allein Schütze verstand ein Widerspiel und zwar ein neckendes (welches er nicht hätte sollen durch das anticipirte Wort heiter bezeichnen, da diess vielmehr dem Eindrucke des Komischen zufällt). Jenem Bergmann wirkt die Natur nicht entgegen, sondern fördert ihn unerwartet, und da ist das Resultat nur Freude, auch wohl lächelndes Staunen; doch setzen wir den Fall, er betriebe sein Geschäft mit einem untrüglichen Vertrauen, als müsste er einzig nur Bley finden, so wird er in eine komische (nicht lächerliche) Situation versetzt, die Natur mag ihm Eisen oder Gold gewähren. Sonach wäre die Definition in Einsicht allzu grosser Weite nicht durch diess von Hrn. K. Stein aufgestellte Beyspiel widerlegt. Eben so wenig vermögen die übrigen angeführten Beyspiele die tadelnswerthe Enge zu erweisen; denn einen, der da, wo er sich ganz passiv verhielt, unschuldig Prügel bekommt, belacht Niemand, wohl aber, wenn derselbe sich recht sicher gemeint hatte in seiner Ruhe, oder wenn er auch nur den passiven Lauscher gemacht hatte. Andere namhaft gemachte Gegenbeweise aus Katzenberger's Badereise sind alle nur Beyspiele des Lächerlichen, was, wenn wir es mit dem Komischen in Eins werfen, ewig nur Verwirrung herbeyführt. Wenn endlich gegen die Schütz'sche Ansicht eingewendet wird, die Freyheit treibe im Komischen vielmehr oft ein Spiel mit der Natur, wie der Grimacier in seinen Verzerrungen und die Hundekomödie, so trifft diess den Hauptpunct nicht; denn jener Possenreiser wird in der Verbindung ungereimter und zweckwidriger Dinge nur als lächerlich gelten können; in der Hundekomödie liegt aber das Komische darin, dass die Hundenatur auf vielen Puncten unwillkührlich durchbricht und die angeeignete und aufgedrungene Menschenrolle vernichtet.

Möchte nun das, was Herr K. Stein gegen Schütze als Widerlegung ausspricht, im Geringsten nicht der wohlbegründeten Theorie Eintrag thun, und ist in den einzelnen Bemerkungen über andere weitläufig verzeichnete Definitionen nicht eigentlich Krük und Gegenbeweis gehandhabt, so würden wir für die Lösung unserer musikalischen Frage dennoch Alles gewonnen haben, wenn die „nach allen Seiten hin anwendbare Begriffsbestimmung des Komischen", welche Hr. Stein allen früheren Versuchen entgegenstellt, sich als die einzig richtige bewährte. Er sagt: das Komische beruht in einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung der Dinge (in Gestalt, Erscheinung, Denken, Fühlen, Handeln) von dem Vernünftigen, Zweckmässigen und Gewohnten (oder von den Gesetzen und Regeln der Natur, der Sitte, der Gewohnheit, des vernünftigen Denkens), welche von uns mit dem behaglichen Gefühle unserer Ueberlegenheit wahrgenommen oder vorgestellt wird. Diese Definition führt uns über die Gebrechen der früheren nicht hinaus, sondern vereint sie vielmehr in sich. Sie wirft nämlich wieder das Lächerliche und Komische ohne Unterscheidung zusammen und ordnet nicht das Besondere dem Allgemeinen unter, worauf es zwar nicht im Leben und dessen Sprachgebrauch, aber in der Aesthetik vor Allem ankommt. Und was gibt sie Anderes an, als was Batteux und Mendelssohn im Contrast, Büsching im Unregelmässigen und Ungewöhnlichen oder Unschicklichen nachwiesen? Tausend Dinge, in welchen eine Abweichung vom Regelmässigen, Vernünftigen und Gewöhnlichen obwaltet, kommen uns täglich vor die Augen und in Erfahrung, und wir belachen sie dennoch nicht, noch mögen wir sie komisch nennen. Alles in dieser Definition zu Beachtende beruht mithin auf dem eingeklemmten Wörtchen ergötzlich, welches am Anfange der Definition nicht an seiner Stelle steht, da ja eben das Wesen dieses Ergötzlichen definirt werden soll, nach obigem Versuche aber es nun zwey solche Abweichungen vom Vernünftigen und Gewöhnlichen gibt, eine ergötzliche, und diess ist das Komische, und eine nicht ergötzliche. Wie aber? Der angeführte Bergmann grub aus vernünftigem Grunde und in gewohnter Weise nach Bleyerz, und er findet Gold. Ist diess nicht auch eine ergötzliche Abweichung der bezeichneten Art? Dennoch behauptet der Verf., es sey diess keine komische Begebenheit. Der schnelle Uebergang aus einer Tonart oder aus einer Tactart mitten in dem Gedankenlaufe ist oft eine sehr überraschende und ergötzliche Abweichung vom Regelmässigen und Gewohnten; aber dadurch nicht immer komisch. Ein Mode-Journal wäre nichts anderes, als eine Gallerie komischer Darstellungen, und das Recensionshandwerk würde auf das Komische hingewiesen, indem es die überraschenden und ergötzlichen Abweichungen vom Vernünftigen im Gefühl der Ueberlegenheit behandelt. Ueberhaupt aber müsste doch zuerst erwiesen werden, wie denn eine Abweichung vom Vernünftigen ergötzlich werden könne,

und ob diess denn jeder zukomme. Doch meine Absicht war nicht, zu kritisiren, sondern auf das entscheidend Wesentliche in dieser Untersuchung hinzudeuten.

Das Komische beruht, wie das Tragische, auf einer Grundansicht vom Menschenleben und kann ästhetisch nur behandelt werden, insofern der Gegenstand wirklich auch unter ästhetischer Form gegeben ist. Jene Grundansicht, welche eben dadurch, weil hier Alles von der Unterordnung unter eine Idee abhängt, auch den subjectiven Charakter des Komischen (inwiefern nicht Alles auf gleiche Weise Allen komisch erscheint) erklären läßt, hat es nur mit dem Menschlichen zu thun, und zwar nur mit dem, was in den Erscheinungen des Menschenlebens die wirksamen Thätigkeiten umfasst. Daher wird man hier auf den Conflict der Freyheit und der Natur hingewiesen, welchem wir auf dem Gebiete des bewegten Menschenlebens begegnen. Und in der That können andere Gegenstände der Natur nur darin komisch werden, dass sie als dem Menschlichen analog betrachtet werden oder man ein Analogon der Freyheit auch dem Vernunftlosen unterlegt. Thätigkeit aber setzt überall das Komische voraus und ein Ruhendes kann hierbey nur wirken, indem, wo der Schein einer unthätigen Ruhe obwaltet, die wechselseitige Einwirkung dennoch vorausgesetzt werden kann. Stellt sich nun in Etwas das Verhältniss der Natur (und darunter begreifen wir Alles, was nicht der freye Mensch ist und war auf ihn einwirkt, sogar seine eigene Leidenschaft) zu der Freyheit so dar, dass ein zweckloses Widerspiel der Natur sichtbar wird, in welchem die zufällige Erscheinung der Gegenwirkung auf einzelnen Puncten das Beginnen der menschlichen Freyheit vereitelt und nach einer auf etwas gespannten Erwartung das Ganze als nichtig erscheint, so ergötzt der Gegenstand als komisch, indem er an der Nichtigkeit des menschlichen Handelns, wie die Anschauung sie darlegt, das Gefühl oder die Ahnung einer unbedingten Freyheit anregt und belebt. Sonach ist komisch die Darstellung der im zwecklosen Widerspiele der zufällig wirkenden Natur vereitelten Bestrebung des Menschen.

Im Komischen neckt die Natur den Menschen, indem sie ein Widerspiel mit ihm treibt; allein es muss diess zufällig und zwecklos seyn; denn der Zweck ist ernst. Lässt sich ein Zweck hierbey absehen, dass z. B. der Mensch gebessert oder belehrt werde, so hört das Komische auf zu seyn; eben so bey einer erkennbaren Nothwendigkeit. Das eingreifende Widerspiel muss aber auch nur momentan und plötzlich erscheinen, wie das Komische nicht in gedehnter Länge und Breite bestehen kann. Das Sittliche liegt dabey ganz ausser dem Gesichtskreise, innerhalb dessen der Mensch nur frey zu seyn, frey zu handeln verlangt. Der Ausgang des Widerspiels aber kann nur eine Beschränkung und Vereitelung ausmachen. Darum darf es auch nicht eine vernichtende Einwirkung in sich fassen, nicht die Freyheit des Menschen gänzlich aufheben; denn wo der Mensch zur gänzlich freyheitslosen Sache wird, hebt sich das Komische auf und wird Gegenstand des Mitleids. Ein hungriger Poet ist komisch, aber nicht ein wirklich verhungerter. Die Bestrebung des Menschen, welche im Komischen gegeben ist, erregt eine Erwartung. Diese löst sich in Nichts auf, ohne welche Auflösung nur die Erkenntniss des Irrthums übrig bliebe. Was aber hierbey erfreut, ist das angeregte Gefühl unserer eigenen unbedingten Freyheit und deren Besitz, so dass wir froh lachen, weil wir uns und Andere einer sicherern Vollkommenheit fähig halten und die Ueberlegenheit fühlen.

Es ist hier nicht der Ort, diese Sätze weiter auszuführen oder durch Anwendung auf einzelne Beyspiele zu erläutern, obgleich dadurch ihre Wahrheit erst klar vor's Auge tritt. Vielmehr haben wir die Frage zu beantworten, ob das Komische auch Raum auf dem musikalischen Gebiete gewinnt. Als ästhetisches Gebiet nimmt es das Komische unter der Bedingung, welche für alle Kunstformen allgemein gültig ist, auf, dass das Komische schön sey oder in einer freyen Form als ein Geistiges anschaulich werde. Der Verf. des genannten Versuchs hat weder auf diese Bedingung Rücksicht genommen, noch ist er überhaupt auf die von Stephan Schütze angeregte Streitfrage tiefer eingegangen, sondern schreitet durch einen unbegründeten Schluss sogleich zur Nachweisung der Mittel, welche zur Darstellung des Komischen verwendet werden können. Dieser Schluss lautet also: Da im Bereiche der Musik überraschende und ergötzliche Abweichungen vom Vernünftigen, Zweckmässigen, Gewohnten und dem der Gewohnheit analog Erwarteten vorkommen, so ist die Existenz des Komischen im Bereiche der Musik unleugbar. Was wird uns da für ein Reichthum des Komischen in der Musik geboten, während Eberhard in seiner

Abhandlung über die lächerliche Musik (Aesthetik, 2ter Th. S. 375) diese geradehin als ein Unding bezeichnet, Stephan Schütze das Komische in die Musik, um deren lyrischen Charakter willen, nur unter beschränkenden Bedingungen aufgenommen wissen will. Damit, dass nun in Beyspielen einzeln nachgewiesen wird, wie im Tacte (den der Verf. vom Rhythmus auf sonderbare Weise trennt), in den Figuren, in der Melodie, in der Harmonie Abweichungen vom Vernünftigen, Gewohnten und Erwarteten vorliegen, ist für die Constatirung und Erklärung des Komischen nichts gewonnen, weil damit ja noch nicht erörtert wird, warum gerade diese Abweichungen uns Lachen erregen und viele tausend andere nicht. Doch der Verf. hat in seiner ganzen Abhandlung durchaus unterlassen, das Komische von dem Lächerlichen zu unterscheiden und auf die Verhältnisse, welche jeder Kunstform ein eigenes Gebiet anweisen und um dasselbe bestimmte Grenzen ziehen, überall nicht Rücksicht genommen.

Wo im Leben leicht bewegte Kräfte sichtbar werden und so ein ungehindertes Wechselspiel sich regt, da ist der Eindruck Freude als Anregung des Selbstgefühls eines erweiterten Daseyns in uns, den Beschauern. Diese Freude drückt sich durch heiteres Lächeln aus, welches mit dem Grade der Erregung selbst auch wächst. Wo aber in diesem Wechselspiel entgegengesetzte Dinge wider alles Erwarten sich verbinden, das, was entfernt oder widerwärtig scheinen möchte, zu einer gemeinsamen regen Lebensthätigkeit oder auch nur zu einem anschaulichen Ganzen sich eint, da erhöht sich auch der Grad jener Freude bis zum Affectvollen, und jenes Lächeln wird lachende Lust. Daher heisst das Lächerliche uns das Zusammentreffen von verschiedenen an sich ungereimten oder zweckwidrigen Dingen, über deren überraschende zufällige Verbindung unsere Einsicht sich erhebt, und welche insofern im erhöhten Grade erfreut, als sie in dem Abstande von uns das Gefühl des eigenen stärkern Selbst triumphirend aufleben lässt. Wie diess mit der körperlichen Erschütterung des Lachens zusammenhängt und welche Gradabstufung hierbey angenommen werden kann, hat die Psychologie zu erörtern. Für unsern Zweck genügt zu beachten, dass, wo das Zusammentreffen ungereimter Dinge uns nahe rückt und sympathetisch unser Gemüth in Anspruch nimmt, auch das Lächerliche verschwindet. Ueberhaupt aber hat das Lächerliche stets nur eine Beziehung auf ein Menschliches, obgleich es doch keineswegs allein auf Handlung beschränkt ist, und ein bloser Gedanke, ein Witz in Wortspielen, Contraste in ruhigen Erscheinungen lächerlich werden können. Diess begründet von diesem Puncte aus den Unterschied des Komischen, da Etwas lächerlich seyn kann, ohne komisch zu seyn. Das Komische wird nämlich ein lächerlich Komisches, wenn in der Darstellung des Widerspiels zwischen Natur und Freyheit eine solche Verbindung des Ungereimten und Zweckwidrigen aufgenommen oder enthalten wird. Wir können hier der Exposition dieser Wahrheiten nicht weiter folgen; doch schon der gemeine Sprachgebrauch bestätigt sie, indem er zur Milderung eines Vorwurfs oft wohlbedächtig das Komische vom Lächerlichen unterscheidet, wie denn Mancher sich gar nicht scheut, komisch zu erscheinen, doch lächerlich zu werden mit aller Vorsicht vermeidet. Lächerlich ist ein Stutzer in Renomistenstiefeln, lächerlich komisch erscheint Raufbold in Zacharia's Renomisten. Das Naive wird komisch, indem in dem Widerspiel der Naivetät und der Unbeholfenheit die Natur über eine beschränkte Willkühr, ohne sie selbst zu vernichten, siegt. Und so durch alle Formen der Lebensthätigkeit hindurch. Die Kunstdarstellung aber nimmt Beydes, das Komische und das Lächerliche, nur unter der Bedingung, dass es sich für schöne Darstellung eigne, auf und wird überall um der Anschaulichkeit willen darauf bedacht seyn, das Lächerliche zum Komischen umzuschaffen, weil jenes an sich noch kein ästhetisches Interesse besitzt, wie ein Witz mit lächerlicher Pointe erst herübergezogen in die Darstellung jenes Widerspiels der Natur und Freyheit oder umgewandelt in anschaulichen Stoff der Kunstdarstellung dienen kann.

Das Gebiet des Komischen und Lächerlichen reicht sehr weit, und weiter, als man gewöhnlich meint. Demokritus konnte in der erkannten Bodenlosigkeit des Endlichen über Alles lachen. Vermöchten wir überall unbedingte Freyheit und Geisteshoheit zu erringen, um über dem unablässigen Widerspiele in menschlichen Dingen erhaben zu stehen, so kämen wir gar nicht aus dem Lachen. Nun aber ist's anders, und auf dem Gebiete der Künste fragen wir, innerhalb welcher Grenzen und Bedingungen das Komische wirksam werde und mithin dort aufgenommen sey. Eberhard sagte: „Die Musik als Musik kann nicht lächerlich seyn; es streitet

gegen ihr Wesen. Sie kann nicht einmal, wie das Schöne, lächerlich werden, wenn man ihren Wohllaut zerstört; denn eine durchgängige Disharmonie wird unangenehm und unausstehlich. Wenn Alles Empfindung in dem Gesange ist, wie soll er das Lächerliche darstellen? Nur der Gedanke, der sich in den Ideen, den Gegenständen, den Handlungen darstellt, erregt Lachen. Schon darum also, weil die Musik keine Mittel hat, Gedanken darzustellen, weil die ganze Sphäre ihrer Sprache blos auf den Ausdruck der Empfindungen beschränkt ist, kann sie nie lächerlich werden." „Die Zerstörung des Rhythmus, setzte er hinzu, ist der einzige Weg, auf welchem man das Lächerliche in die Musik bringen kann; aber es ist ein sehr eingeschränkter Weg. In der sogenannten komischen Oper herrscht nur fröhliche, muntere, lustige Musik." Diess Letzte hebt Schütze hervor und setzt fest: „Es sind vornämlich drey Eigenschaften, durch welche die Musik mit dem Komischen in Gemeinschaft tritt: das Flüchtige, Muntere, Rührige (z. B. der Anfang von Così fan tutte und die Ouverture vom Doctor und Apotheker), das Lustige (bey Possen) und das Mimische (das persiflirende Nachahmen des Affects in dem Auf- und Absteigen der Töne)." Auf alle diese Hauptfragen geht nun Hr. K. Stein in der neusten Untersuchung nicht ein und setzt, was erst des theoretischen Erweises bedarf, als erwiesen voraus, blos bedacht auf einzelne Fälle, in denen man bey Anhörung von Musik gelacht habe oder lachen werde.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Lieder aus Italien, gedichtet von Carl Alexander, in Musik gesetzt von Carl Banck, gewidmet allen Freunden des Südens. Op. 1. Heft 1. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Lieder aus Deutschland. Von denselben, allen Freunden des Nordens gewidmet. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Befreundet durchzogen zwey Jünglinge Italien und Deutschland, sahen und sangen vereint, wie es ihnen gefiel. Was der Eine in Reime gebracht, das brachte der Andere in Töne. Was dann vor ihnen selbst und vor allerley Bekannten glücklich gesungen sich erwies, schlossen sie tiefer in's Herz, liessen es pressen und drucken; stellten sich vor die Tribunen und sprachen: Da habt ihr das Unsere, die ersten Zwillingsgestalten; seht zu, was an ihnen ist; recensirt darauf los, doch bitten wir, lasst sie nicht warten bis zur bösen Stunde, wo euch nichts Junges gefällt.

Wohl! so wollen wir euch denn das erste Mal eure Sünden vorhalten, damit ihr euch bessert. Zu diesem Behufe wollen wir die Sache gleich der obersten Instanz, dem verehrten Publicum, in die Hände spielen und vor ihm in unserer Strenge so sprechen:

Erstlich, Verehrte, haben wir es hier mit sehr muthwilligen jungen Leuten zu thun. Das geht so weit, dass sie uns gleich mit ihren verzweifelten Titelkupfern ganz aus dem Concepte gebracht haben. Wir haben lachen müssen, so bunt gehen Köpfe, Leiber, Kirchen, Bäume und Fenster durch einander, und hinten zum Schlusse haben sie gar noch in Holzschnittmanier und wohlgeknittelten Reimen eine Erklärung der Titelkupfer dazu geschrieben, die voller Schalkheit ist. Was sollen wir nun mit den Leuten machen? Sehen Sie sich die Sache selbst an, sie ist kurios genug, und wir dächten unmassgeblich, wir liessen die neuen Sänger vor der Hand in die Schranken treten und examinirten sie ein wenig.

In Italien haben die beyden singenden Freunde allerley Erfahrungen gemacht, wie man sie zu machen beginnt, wenn man jung ist. In Rom z. B. sind sie ziemlich ernst geworden und haben die Herrlichkeit der Stadt frisch und freundlich besungen, so dass es italienisch-deutsch klingt und ihnen behagen wird. Gleich darauf bringt Pulcinello ein artiges Ständchen; darauf mischen sie Dur und Moll zu einem muntern Trinkliedchen, so dass wir beynahe glauben, die beyden Sänger haben auch in Italien g'trunken. In Sorrento hat es ihnen so wohl gefallen, dass sie sich sogar dort ein Hüttchen von Lorbeerbäumen bauen wollen, was zwar nicht ihr Ernst ist, aber es klingt eben so sehnsüchtig, wie man es im Liede gern hat. Dann fahren sie nach Amalfi, tändeln sich Eins von Möven, Felsen, Fischlein und See, wozu die Begleitung recht hübsch plätschert, wie Wellen und Ruder. Dort haben sie auch ein Mädchen besungen, die Affect und Unglück hat, weil ihr Liebster ein Fisch ist, der sich nicht fangen lassen will. Vielleicht ist sie selbst schuld; im dritten Verse hätte sie nicht so naiv singen sollen, was oft schlimmer ist,

als doppelt naiv seyn. Der Räuberin Wiegenlied wird den Kindern der neuromantischen Schule mit seinem bittern Hallah gerade recht seyn. Im Liebesglück ist der Musiker lange nicht so ausgelassen, wie der Dichter; der erste bleibt hübsch manierlich, allein der andere weiss am Ende gar nicht mehr, wie er die Gluth glühend genug ausdrücken soll:

„Doch für die Lust,
Geliebt zu seyn,
Ist Seel' und Welt und Gott zu klein!“

Haltet ihn auf, ihr Musen! dass er sich keinen Schaden thut; schon hat er sich überpurzelt. Aufrichtig aber ist er, das muss man rühmen. Im Wanderer antwortet er den Fragern: weiss nicht woher, noch wohin, und weiss nicht, wer ich bin! Ist bey dem Allen so einfach und natürlich gesungen, dass man den tiefern Sinn für ein Zeitcompliment halten möchte, nicht für so vollen Ernst, wie No. 10 der Abschied, der wirklich das Letzte ist. Der Componist hat ihn vierstimmig gegeben, ohne Begleitung, wie das Trinklied. Ist sein Vierstimmiges noch ein wenig gemengt, so singt es sich doch leicht und frisch weg. Auch der Dichter schliesst recht vernünftig:

Es kommen die dunkeln Wogen,
Mit Morgenröthe geschmückt!
Nun rasch vorübergezogen,
Und immer vorwärts geblickt!

Jetzt kommt Teutschlands Manier, abermals mit launiger Erklärung des phantastischen Titelblattes. Gut ist der Schnsucht Gesang nach dem Vaterlande. Dagegen ist der „leichte Sinn“ doch zu gewöhnlich leicht. Am bequemsten hat es sich hier der Dichter gemacht. Umgekehrt ist es in der Liebesahnung, die dem innern Leben nicht entquollen scheint. Der Hoffnungslose wird am meisten darum gefallen, weil seine Hoffnungslosigkeit wie eine ausländische Redeform nur auf fremden Gewässern treibt. Der Inhalt des Gebetes ist so neumodisch verzweifelt, dass man wohl sieht, es ist dem jungen Herzen bisher zu gut ergangen. Wart, bis du in Noth kommst, da wirst du's besser lernen! Die Liebste verstehen Beyde viel schöner zu singen; auch lassen wir uns die böse Sieben gefallen, die Hölle und Paradies ist und jedes Widerspruchs Inbegriff, die Liebe. Mag für's Erste hingehen, wird auch Vielen recht seyn. Das Nachtlied gehört zu den vorzüglichsten dieser beyden Hefte, besonders der musikalischen Haltung wegen. Die Liebesklage mag gleichfalls jetzt ihre Liebhaber finden. Ist aber doch eine kuriose Klage mit ihrem

„Hallalih! Hallalih!
Todt ist mein Lieben hie!
Hallalih!“

Die Heimkehr ist natürlich und schön gesungen. — Und so sind denn diese Erstlingsphantasien der beyden verbundenen Freunde so bunt und mannigfaltig, gleich den Titelblättern der beyden Hefte, die Gefühltes mit Seltsamen zu einem wunderlichen Kranze ringeln, über den Phantasus seinen Stab hält. Theilnahme regt auf. Wird diese den vereint singenden Freunden, was wir ihnen wünschen, so wird ein neues Werk freudiger danken, denn an guten Kräften fehlt es nicht.

Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des sechszehnten Jahrhunderts. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. Herausgegeben von C. F. Becker. Heft 4 und 5. Dresden, bey Wilh. Paul. Preis jedes Heftchens 4 Gr.

Wir freuen uns der Fortsetzung dieser Sammlung aus diesem für unsere neuere Musik überaus merkwürdigen Jahrhunderte. Es wäre wahrhaft niederschlagend, wenn sich bey so geringem Preise nicht einmal so viele Liebhaber solcher Merkwürdigkeiten fänden, die noch dazu sämmtlich für den Vortrag höchst geeignet, nützlich und erhebend sind, dass der Verleger dabey ohne Bedenken bestehen könnte. Man wird also ohne weitere Worte begreifen, warum wir uns über diese Ausgabe lebhafter freuen, als über manches andere dickleibige Notenbuch. Wir haben nur schlicht zu berichten, was man hier erhält. Das vierte Heft bringt den ganz vortrefflichen, zweychörigen Meistergesang von Jacob Gallus: „Media vita in morte sumus.“ Wer ihn noch nicht kennt, wird sich daran erlaben; nicht minder an dem ganz kurzen Sätzchen aus einer Messe von dem Niederländer Josquin: „Et incarnatus.“ Man wird selten so Eingängliches von ihm finden. Das fünfte Heftchen liefert zwey fünfstimmige Gesänge mit italienischem Texte von G. G. Gastoldi und einen kurzen vierstimmigen von Orazio Vecchi. Beyde Männer dürften Viele noch gar nicht näher kennen. Der Unterschied zwischen nordischen und südlichen Harmonieen wird sich leicht aufspüren lassen. Möge man zum Vortheil der Kunst die wohlfeilen Heftchen beachten.

Reihe der im Vatican angestellten Kapellmeister.
(Nach Baini.)

1551 Giov. Pierluigi da Palestrina, musste als Verheiratheter diese Kapelle wieder verlassen.
1555 Gio. Animuccia, starb im März 1571.
1571 Palestrina, erhielt die Stelle wieder.
1594 Ruggero Giovanelli.
1599 Stefano Fabbri.
1602 Asprilio Pacelli, starb 1623 zu Warschau, 53 Jahre alt.
1603 Franc. Suriano, wurde jubilirt 1620.
1620 Vincenzo Ugolini, resignirte 1626.
1626 Paolo Agostini da Vallerano, starb im September 1629.
1629 Vinc. Mazzochi, starb im October 1646.
1646 Orazio Benevoli, starb den 17ten July 1672, 70 Jahre alt.
1672 Ercole Bernabei di Caprarola, starb zu München.
1674 Ant. Masini, starb den 20sten September 1678, 59 Jahre alt.
1678 D. Franc. Beretta, starb den 6ten July 1694.
1694 Paolo Lorenzani, starb 1713.
1713 Tommaso Bai, früher Tenor, starb den 22sten September 1714.
1715 Dom. Scarlatti, ging 1719 nach London.
1719 Ottavio Pitoni, starb im Februar 1743.
1743 Pietro Paolo Bencini, starb den 6ten July 1755.
1749 Nicolo Jomelli, Coadjutor des Vorigen, renuncirte 1754.
1754 Gio. Costanzi, Coadjutor, dann 1755 wirklicher Kapellmeister, starb den 5ten März 1778.
1778 Ant. Buroni, starb den 21sten Decbr. 1792.
1793 Pietro Guglielmi, starb den 19ten November 1804, 77 Jahre alt.
1804 Nic. Zingarelli, renunciirte.
1811 Gius. Jannaconi, starb 1816 am 16ten März.
1816 Valent. Fioravanti.

Nachricht.

Leipzig, am 9ten April. Die vierzehnte und letzte musikalische Unterhaltung unserer Euterpe zeichnete sich durch folgende wohlgelungene Vorträge aus: Ouverture zur Braut von Messina von Frdr. Schneider, der eben gegenwärtig war, um sein Oratorium „Gideon" selbst zu dirigiren, was unter seiner meisterlichen Leitung vortrefflich ausgeführt und mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurde, wie schon berichtet. Eine Polonaise für Fagott von Jacobi brachte dem fertigen Vortrage des Hrn. Krotzschmer lebhaften Applaus. Anziehend war uns als Neuigkeit Ouverture, Jägerchor und Finale aus der noch ungehörten Oper „Rübezahl", der ersten vom Musikdirector dieser Anstalt Hrn. C. G. Müller. Die allgemein gute Aufnahme dieser Sätze machte uns Freude. Wenn es nur teutschen Componisten in der Regel nicht so überaus erschwert würde, ihre theatralischen Werke zur Aufführung zu bringen, wir würden von einer bedeutenden und in sich nicht geringen Anzahl neuer Opern zu reden haben. Darauf blies Hr. Fritzsche ein Concertino für die Bassposaune von Karl Mayer mit so viel Bravour und Ton, dass er selbst hier, wo wir unsern Queiser hören, mit Recht Beyfall erntete. Auch Beethoven's heroische Symphonie wurde sehr gelungen ausgeführt, was vom Publicum gebührend anerkannt wurde.

In der stillen Woche hörten wir zwey Male, am Palmsonntage und Charfreytage: „Die Feyer der Erlösung", Oratorium in zwey Theilen von C. C. Hohlfeldt und Th. Weinlig, von ihm selbst trefflich gelehrt. Wir fanden das Werk echt kirchlich, das durch keinen weltlichen Prunk zu blenden sucht und auf unbefangene Hörer durch seine ungeschminkt fromme Haltung einen wohlthätigen Eindruck machte. Hat es auch eben keine koketirenden Originaleffecte aufzuweisen, so entbehrt es doch zuverlässig der Kunst so wenig, als einer gesunden Empfindung, dass wir es unter die gelungensten des viel erfahrenen Mannes zählen müssen. Auch erfreute es sich reicher Anerkennung.

Am Charfreytage Nachmittags bereitete uns auch unser Musikdirector Hr. Aug. Pohlenz einen längst gewünschten Genuss. Singakademie und Thomanerchor, unterstützt von einigen Theatersängern, namentlich vom Tenoristen Hrn. Eichberger, hatten sich mit unserm gewöhnlichen Orchester vereinigt, uns unter seiner Direction Beethoven's Oratorium: „Christus am Oelberge", und zum ersten Male das Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis dieses Meisters hören zu lassen. War es auch allerdings höchst anziehend, zweyerley Compositionen des genialen Lieblings zu zweyerley Perioden, neben einander gestellt, zu vernehmen: so gestehen wir doch ganz unverhohlen, dass wir dieses Oratorium in der Kirche weniger gern, am allerwenigsten am Charfreytage hören, wie wir denn überhaupt nicht im Stande sind, dieses Werk unter den gewaltigen

Mannes vorzügliche zu setzen. Ueber die beyden Sätze aus der wahrhaft gigantischen Messe, die wir fleissig nach der Partitur kennen lernten, wird gewiss kein Besonnener nach einmaligem, wenn auch noch so aufmerksamen Anhören sich ein Urtheil erlauben. Die ungeheuern Massen, das riesenhaft seltsam Einherschreitende lässt kein Zusammenfassen, kein anderes Gefühl, als das Erstaunen aufkommen. Dass diese beyden, ¾ Stunde dauernden Sätze so gut gelangen, will nicht wenig sagen. Die glückliche Besiegung der Aufgabe macht dem Director, den Sängern und dem Orchester gleiche Ehre. Die übrigen Sätze werden wir zu einer andern Zeit hören. Es ist kaum möglich, dass das Ganze hinter einander kräftig ausgeführt und vernommen werde, so gewaltig strengt es Ausübende und Hörer zugleich an.

Unser zwanzigstes, dieses Halbjahr beschliessendes Abonnement-Concert muss gleichfalls zu den merkwürdigsten gezählt werden. Es wurde mit einer noch ungedruckten, sehr gelungen ausgeführten und mit grossem Beyfall aufgenommenen Ouverture von C. G. Müller eröffnet, worauf uns der auch als Componist bereits rühmlich bekannte Pianoforte-Virtuos aus Göttingen Hr. Kulenkamp den ersten Satz aus Hummel's As dur-Concert mit anerkannter Bravour und daher mit Applaus vortrug. Schade, dass das Instrument, worauf er spielte, nicht zu den vorzüglichen gehörte; es verstimmte sich zu leicht und der Bass des Instruments, nicht des Spielers, hatte keine Fülle. Bey dem Allen gefiel dennoch der Vortrag seiner neuen Concert-Composition Forza e Tenerezza, Allegro di bravura, wie diese selbst, und wurde abermals applaudirt. Vor diesem Stücke sang Dem. Fürst, vormaliges Mitglied der italienischen Oper zu Dresden, aus Rossini's Zelmira: „Eccolo. A voi l'affido.“ Ihr Alt ist vortrefflich, der Umfang desselben auch in der Höhe sehr bedeutend und die Gewandtheit in italienischer Weise gebildet. Die geübte Sängerin erntete verdienten Beyfall. Unter Anderm versteht sie die Kunst, einen rein gehaltenen Ton in vielfach zitternden, scharf markirten Schwingungen schön hören zu lassen. Wir möchten jedoch rathen, davon seltenern Gebrauch zu machen. Es ist wie ein Gewürz, das nicht überall passt und, zu oft gegeben, seinen Reiz verliert. Das Duett aus Mathilde von Schabran, von ihr und Dem. Gerhardt herrlich gesungen, fand sehr grossen Beyfall. Froh gestimmt sah nun die sehr ansehliche Versammlung mit grossen Erwartungen dem zweyten Theile entgegen, der uns, dem lebhaften Wunsche Vieler gemäss, Beethoven's letzte Symphonie No. 9, Op. 125, aus D moll bringen sollte. Man hatte sich nicht getäuscht. Das ungeheure, auf den Gipfeln der Kunst kühn wandelnde Werk wurde von unserm trefflichen Orchester von dem ersten unstäten Schwirren der Tonmassen bis zum Schluss-Accorde so ausgezeichnet überwunden, dass eine solche Aufführung auch der grössten Hauptstadt alle Ehre gemacht haben würde. Die drey ersten Sätze leitete, wie bey solchen Instrumentalwerken in der Regel, unser Concertmeister Hr. Matthäi vollkommen sicher. Da im Schlusssatze bekanntlich der Chor der Sänger eingreift, so dirigirte unser Musikdirector Hr. Pohlenz mit umsichtiger Genauigkeit. Wir billigen es höchlich, dass er das vorgeschriebene Presto nicht im vollen Sinne des Worts, sondern wie Allegro, und auch diese nicht von der schnellsten Art, nahm. Der immerhin schwierige Gesang, wenn er rund herauskommen soll und in gehöriger Kraft, gewinnt dadurch ungemein, ohne dass der Geist des Instrumentenspiels nur im Geringsten beeinträchtigt wird. Kurz, der gesammte Kraftaufwand war nicht vergeudet; alle Sätze wurden feurig applaudirt; es war ein Triumph gefeyert worden, der einer sehr grossen Zahl der beglückten Hörer den Wunsch eingab, im nächsten Extra-Concerte der Dem. Fürst diese Symphonie wiederholt zu hören. Und in der That, die gelungene Aufführung hätte vielen Orchestern zum Vorbilde dienen können. So schlossen denn unsere diessmaligen Abonnement-Concerte auf das Glänzendste.

Endlich gab am 6ten April der 15jährige Pianoforte-Virtuos Theodor Stein aus Hamburg seine musikalische Mittags-Unterhaltung, in welcher er H. Herz's neustes Concert mit bedeutender Fertigkeit und rundem Vortrage hören liess. Der erste Satz gefiel uns weit besser, als die beyden letzten. Das Ganze schien mehr des Spiels, als der Composition wegen Beyfall zu erhalten. Vorzüglich bemerkenswerth ist des Concertgebers Improvisiren, das in der That sehr reiche Kunstanlagen und schon tüchtige Ausbildung gewahren lässt. Selbst ⅔ und ¾ Tact verwendete er dabey in ganzen Musikstücken. Der erste geht und gelang; der andere quält und müsste, sollte er das ungewohnt Wüste verlieren, noch markirter gehandhabt werden. Wir rathen, nur äusserst selten dergleichen Künsteleyen anzuwenden. Der junge Mann verdient alle Aufmerksamkeit

der Kunstfreunde, denen wir ihn mit Vergnügen empfehlen. Der Anfang der Ostermesse, oder die Vorbereitungen dazu, sind den äusserlichen Vortheilen der Concertgeber in der Regel sehr nachtheilig; und eben jetzt kamen viele zusammen. Morgen gibt Dem. Fürst ihr Extra-Concert. Hr. Kulenkamp konnte keinen Tag für das seine finden, wenn er sich nicht zu lange für seine Absichten hier aufhalten wollte. Wir bedauern diess, seiner neuen Compositionen wegen, von denen uns eine Concert-Polonaise mit Orchester sehr wirksam schien, so weit einem flüchtigen Durchsehen der Partitur zu trauen ist; sehr glänzend und geschmackvoll, dabey gehaltreicher, als solche Bravourstücke gewöhnlich sind, zeichnete sich ein grosses Duo für Pianoforte und Violoncell aus, was wir vom Componisten und Hrn. Grabau in einer Privatgesellschaft schön ausführen hörten. Der Satz für beyde concertirende Instrumente ist sehr dankbar.

Unterhaltung.

A. Nichts Neues?

B. Welche Frage! So lange heute nicht gestern ist, gibt's auch Neues.

A. Und immer das Alte! Weisst du das Nähere vom Pariser Duell?

B. Officiell. Hr. Moritz Schlesinger war im letzten Concerte des Herrn H. Herz von mehren Freunden des Componisten schwer beleidigt worden. Von dem heftigsten derselben, Hrn. Billard, einem Schüler des Hrn. Herz, forderte er Genugthuung. Es kam zu einem Duell auf Pistolen. Die Gegner, 30 Schritte von einander entfernt, näherten sich bis auf 20 zum Schuss.

A. Hr. Billard hatte den ersten und traf nur den Mantel. Das wissen wir schon. Weiter!

B. Hrn. Schlesinger's Schuss traf den Unterleib seines Gegners. Glücklicher Weise war die Kugel matt geworden und Herr Billard kam mit einer starken Quetschung davon.

A. Unbegreiflich! Wie mag das zugegangen seyn?

B. Das kann ich dir freylich nicht expliciren. Mich freut es nur, dass die verzweifelte Geschichte noch so gut abgelaufen ist.

A. Was fügt denn der officielle Bericht noch bey?

B. Er sagt: Also ein Duell, das für beyde Theile hätte tödtlich werden können. Und warum? Weil die unklugen Freunde des Hrn. Herz nicht einmal die höflichste und gemässigtste Kritik über ihn haben vertragen wollen. Glücklicher Weise ist die Presse schon an solche Anfälle gewöhnt. Wer heut zu Tage schreibt, weise, dass er bereit seyn muss, seinen Ausspruch mit den Waffen in der Hand zu erhärten. — Wie kann es nach dem, was die Presse geleistet hat, wohl noch Menschen geben, welche glauben, sie werde sich vor einer Degenspitze oder einer Pistolenmündung scheuen?

A. Also Faustrecht! Ordalien! Schöne Fortschritte! Beweist man wieder mit Gewalt, wo Gründe allein gültig sind? Wozu führt das?

B. Ja, aber ich tadle den Hrn. Schlesinger durchaus nicht! Vielmehr... Ist es einmal so weit, so...

A. Das ist eben der Jammer, dass es so weit ist! Der Vorfall, sollt' ich denken, müsste uns zu manchertey vernünftigen Betrachtungen Veranlassung geben.

B. Wozu ich aber heute nicht die geringste Lust verspüre. Ich will dir lieber gleich etwas Anderes erzählen, damit wir nur, um der Erde willen, nicht zu vernünftig werden; das taugt nichts. Weisst du, dass die Gebrüder Müller Paris wieder verlassen haben?

A. Und dass dieses vortreffliche Quartett auch dort den ausgezeichnetsten Beyfall erntete, ja mit Bewunderung gehört wurde, wie recht und billig... ja! Sie sind, wie ich höre, nach Strassburg gereist?

B. Richtig. Aber die Franzosen können doch bey keiner Gelegenheit ihre Vaterlandsliebe vergessen...

A. Ei, das sollen sie auch nicht! Nur unbillig gegen ausländische Verdienste sollen sie nicht seyn, und zwar wiederum aus Vaterlandsliebe. Es macht einem Volke keine Ehre, wenn es nichts auf sich selbst hält, und keine, wenn es nicht so weit gekommen ist, gerecht und wahrhaft zu seyn. Haben sie dagegen gesündigt?

B. Das kann ich just nicht sagen. Urtheile selbst. Ich will dir vorlesen, was ein französisches Blatt davon meldet. Es lehnt sich gegen die Angabe der Gazette auf, welche über den Müller'schen Vortrag eines Quatuors von Onslow und eines andern von Beethoven berichtete: „Niemand von der Elite der hiesigen Künstler dachte sich die Möglichkeit, dass es ein vollkommneres Zusammenspiel geben könnte.“ Dagegen heisst es nun: „Wir antworten, wahrscheinlich haben diese Künstler Baillot's

Soirées nicht beygewohnt, deren Vollkommenheit in ganz Europa bekannt ist. Baillot, dessen vortreffliches Talent sich in alle Arten zu schmiegen weiss, der uns Boccherini durch seine Anmuth, Mozart durch seine Kraft (vigueur) und Beethoven durch seine Energie bewundern lässt — Baillot, unser Landsmann, steht hoch über der lächerlichen Verachtung der Gazette des Allemands."

A. Etwas leidenschaftlich klingt das freylich. Wir wollen daher die Schlüsse nicht untersuchen. Es ist mir nur lieb, dass sie sich nicht auch darum geschossen haben.

B. Aber lustig geht's doch in der Welt und das hilft gegen das Einschlafen. — Fast hätt' ich meinen Auftrag vergessen! Ich habe einen Brief aus Morges...

A. Im Waadtlande, am Genfersee?

B. Nun ja, geographische Seele! Vernimm, was dich angeht:

Morges, am 25sten März. An die durch den Abgang des Hrn. André Späth, bisherigen Organisten und Directors des hiesigen Orchesters, erledigte Stelle wurde Hr. Joseph Schad aus Würzburg, ein junger, talentvoller Pianist und Schüler des Hrn. Aloys Schmitt, von Frankfurt aus berufen.

A. Du hast doch überall Bekanntschaften.

B. Zu dienen. Es ist besser, als gewisse Stubensitzerey. Ist dir's nicht recht?

A. Sehr willkommen, mein Freund. Immer trag' zu!

B. O ich könnte dir noch schöne Sachen erzählen, wenn mir nicht meine Noten einfielen, die ich in der Tasche habe...

A. Was Neues?

B. Ja und Nein, wie du willst. Es sind zwey vierhändige Sonaten; eine von Kalkbrenner aus F dur, Op. 79, und die andere von Moscheles, Rudolph von Oestreich gewidmet, Oeuv. 47.

A. Ja diese! Komm an's Klavier!

Kurze Anzeigen.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten zum Gebrauche auf Seminarien, Gymnasien und in kleinen Singvereinen. Herausgegeben von Ludw. Erk. 1 Heft, 76 Gesänge enthaltend. Essen, bey G. D. Bädeker. Pr. 16 Gr.

Der Herausgeber ist als umsichtiger Sammler für Schulen und Gymnasien bereits bekannt. Seine früheren, auch in diesen Blättern beyfällig angezeigten Hefte haben sich zweckmässig erwiesen; diese Sammlung ist es nicht minder. Das Bestreben, nur die gediegensten Compositionen aufzunehmen, wird man in den allermeisten Nummern verwirklicht finden. Auf gute Texte wird gleichfalls gesehen; die Harmonisirung wird in den meisten Fällen zusagen, und so kann die Sammlung Vielen nur sehr willkommen seyn. Sie zerfällt in zwey Abtheilungen, die Lieder, Choräle und kleine, nicht sehr schwierige Motetten enthalten. Die erheblichsten Druckfehler sind angezeigt.

Primiz-Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Flaute, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violoncello, Contrabass und Orgel componirt — von J. B. Schiedermayer, Domorganisten in Linz. 101stes Werk. Linz, bey Cajetan Haslinger.

Die Messe ist nur in Stimmen, nicht in Partitur erschienen: wir können also kein Urtheil abgeben. Gehört haben wir, was auch die Zahl des Werks aussagt, dass die Arbeiten des Verf. in den östreichischen Landen beliebt sind, was aber freylich nicht immer für das Kirchliche spricht.

Drey Fantasieen mit Fugen für die Orgel zum Gebrauch beym öffentlichen Gottesdienste als Vor- und Nachspiele componirt — von C. Geissler. 21stes Werk, No. 5 der Orgelsachen. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 8 Gr.

Die Fantasieen bestehen in nicht zu kurzen, regelmässigen Einleitungssätzen zu einer kurzen, nur leicht durchgearbeiteten Fuge, so dass dieses zierlich und correct ausgestattete Heftchen für Spieler von einiger Fertigkeit sehr brauchbar und nützlich seyn wird. Da keiner dieser Sätze eine Choralmelodie in sich aufgenommen hat, so können sie eben so wohl zu Vor- und Nachspielen dienen, wie zur Uebung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. Nº. 15. 1802.

NACHRICHT.

*Uebersicht dessen, was in Leipzig während des lezten Vierteljahrs für Musik öffentlich gethan worden *).*

In den beyden Hauptkirchen fuhr der jetzige Kantor und Musikdirektor, Herr A. E. Müller, fort, nur auserlesene Kirchenkompositionen vorzüglicher älterer und neuerer Meister aufzuführen. Seine eigenen geistlichen Kantaten sind von entschiedenem Werth, und finden lebhaften Beyfall auch bey dem grossen Publikum vornehmlich dadurch, dass Hr. M. darin mit Glück die Gründlichkeit und den Ernst der ältern Musik, mit dem Glanz und der Anmuth der neuern zu verbinden bemühet ist.

Das wöchentliche Konzert im Saale des Gewandhauses hat sich von mehr als Einer Seite in diesem Jahre dem Vortrefflichen genähert, und die lebhaftere Theilnahme des Publikums hat bewiesen, dass man das Bessere zu unterscheiden, aufzunehmen und zu geniessen verstehe. Der Plan der Direktoren gehet jezt mehr darauf hin, das, was da ist, möglichst zu vervollkommnen, als dem Fremden vorzüglich aufzuhelfen. Daher (und aus manchen Nebenursachen) versagen sie noch immer allen reisenden Virtuosen den grossen Saal; ersuchen sie aber, wenn sie ihre Geschicklichkeit erweisen können, und sie sich nicht allzusehr häufen, gegen eine Entschädigung, die, wenn sie auch nicht gross ist, doch auch kein Risiko, keinen langen Aufenthalt, kein Ambiren u. dgl. nöthig macht — in den wöchentlichen Konzerten aufzutreten. So wohl überlegt dies ist, so leiden doch freylich auch die Liebhaber in so fern darunter, dass (wie der Erfolg bewiesen hat) wahrhaft grosse Virtuosen nicht oder höchst selten hierher kommen, indem sie sich mit jener Entschädigung nicht begnügen und die andern Säle, welche auch gewöhnlich nicht sehr besucht werden, verschmähen. Es liesse sich vielleicht ein Mittelweg finden; und wenn er wirklich gefunden seyn wird, lässt sich von der Direktion, die verschiedne Männer von anerkannter Kenntnis und thätiger Liebe zur Tonkunst unter sich zählt, erwarten, dass sie ihn erwählen werde.

Was die diesjährigen Konzerte über die, anderer Jahre erhob, war vornehmlich eine sorgfältigere Auswahl der Kompositionen, und die genaue Ausführung — vorzüglich der Instrumentalmusik. Bey weitem das meiste wurde recht sehr gut, verschiedenes meisterhaft gegeben. Die neuesten Sinfonien grosser Meister — wir führen nur die lezten Haydnschen und die vor ganz kurzem herausgegebene geist-

*) Wir haben sonst bey diesen Berichten nur das ausgehoben, wovon wir überzeugt waren, es könne auch auswärtige Leser interessiren; man hat aber gewünscht, dass wir ausführlicher seyn, und noch mehr in Details eingehen möchten, weil manche Opern- und Konzertdirektionen sich das und jenes zum Vortheil der Kunst daraus abnehmen könnten. Gern geben wir diesem Wunsche nach, da wir keinen Rücksichten auf Personen und örtliche Verhältnisse jemals so viel Macht über uns verstatten werden, etwas zu unterlassen, was zum Vortheil der Kunst gereichen kann. d. Redakt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. No. 17. 1834.

Ueber komische Musik.

(Beschluss.)

Die Musik stellt Gefühle, nicht die Gegenstände der Gefühle dar. Das Aeussere und die Gedanken und Begriffe müssen, sollen sie für Musik darstellbar werden, sich in Gefühle umwandeln und aus einem Vorgestellten zu einem innen Gelebten werden. Die objective Verschiedenheit der darzustellenden Gegenstände hebt sich hierbey auf und es bleibt nur die mannichfache Weise der Gemüthsaffectionen gegeben. Der Gedanke und Begriff kann also von dieser Kunst nur dann behandelt werden, wenn er nicht mehr bloser Gedanke, sondern lebendiger Gemüthszustand, mein eigenes inneres Leben geworden ist, sich also in ein Gefühl umgewandelt oder mit demselben verbunden hat. Alles unmittelbare Wiedergeben der Gegenstände in der sogenannten Tonmalerey bleibt eine vergebliche Erweiterung des Kunstgebietes und schränkt sich auf Bedingungen ein, welche aus dem Grundwesen der Musik hervorgehen. Darum ist auch die Musik ohne Worte die reinste und ursprüngliche, und durch Worte erhält sie eigentlich nicht mehr Bedeutung, sondern nur mehr Begreiflichkeit und Verständlichkeit; darum sprach man auch von dem Inhaltlosen der Musik, und Nägeli konnte behaupten, die Musik habe gar keinen Inhalt, nämlich für den Verstand und als materiellen Inhalt, obgleich das Formale auch einen Inhalt der Darstellung bilden kann *). Nun aber beruht das Komische allein auf der Ansicht von den zwey im Leben wirkenden Elementen, oder von dem Widerspiele der Freyheit und der Natur; es wird das Lächerliche in dem Zusammentreffen ungereimter Dinge gefunden, und Beydes erkennt nur der Verstand, Beydes ist nur dem Verstande in Begriffen und Worten darstellbar, und mithin, insofern es ein Objectives, einen anschaubaren Gegenstand in sich fasst, für die Musik unzugänglich. Diess war der Punct, auf welchem die genannten Aesthetiker von der Musik das Komische auszuschliessen sich durch den lyrischen Charakter, wie Schütze sagte, gedrungen fanden, und wir können in der Nachweisung des Komischen uns kein Glück versprechen, bevor nicht diese Grenzstreitigkeit beseitigt worden. Auf sie aber lässt sich der Verf. des neusten Versuchs mit keinem Worte ein und hat daher in allem Erweise Nichts erwiesen, dagegen aber dadurch, dass er den Sinn des Worts lyrische Kunst geradehin nicht erfasste und auf

*) Wenn Hr. K. Stein, um den Antheil des Verstandes bey der Musik zu beweisen, fragt: „Steht nicht die Musik in allen ihren Elementen mit der Mathematik in der innigsten Verbindung? Wollen nicht viele Musikstücke vorzugsweise mit dem Verstande aufgefasst seyn?“ so verwechselt er Gegenstände der Darstellung und Mittel der Darstellung. Die mathematischen Verhältnisse denkt der Verstand, aber sie hört nicht das Ohr, und der Zweck der Musik liegt nicht darin, dass sie mathematische Verhältnisse in Tönen anschaulich machen soll. Es kommt der Musik freylich auch die einheitvolle Bethätigung aller Seelenvermögen zu, und in ihr durchdringen sich Gefühl und Reflexion. Sie ist Product der ganzen Seele, in welcher aber das Gefühl die vorherrschende Thätigkeit bildet und den Stoff aus sich darbietet. Was im Gefühle lebt und von ihm ergriffen durch Musik zur Darstellung gebracht wird, erhält durch den Antheil des Verstandes oder der Reflexion und der Einbildungskraft die Möglichkeit der Darstellung selbst, Ordnung und Anschaulichkeit, durch den Antheil der Vernunft die Unterordnung unter Ideen, namentlich unter die Idee der Schönheit. Damit tritt die Musik in das Gebiet der Kunst ein und nimmt die ganze Seele in Anspruch. Hier aber fragt sich's, was die Musik darstelle. Da darf Hr. K. Stein nicht erwiedern in Beyspielen, wie er sie im grossen Irrthum anführt, als stelle die Musik Gegenstände selbst, nicht blos deren Eindruck und Gefühle dar. Ueber diese Wahrheit erhebt sich wohl unter Aesthetikern kein Zweifel mehr.

das Lied und Kirchenlied deutete, einen wahren und richtigen Ausspruch nur gemissdeutet. Bleibt, fragen wir, beym Komischen kein Residuum für's Gefühl? Ist es selbst nur Product des Verstandes? Gewiss nicht. Das Ergötzen, die Lust am Komischen, müssen wir zugestehen, macht die Freude, das angenehme Gefühl unsers Daseyns, unserer Freyheit aus, und indem wir erheitert lachen, triumphiren wir im Besitze eigener Ueberlegenheit. Diess also muss musikalisch darstellbar seyn. Die Musik spricht die Lust am Komischen und Lächerlichen, das fröhliche, heitere Gefühl, welches aus dem Komischen resultirt, nicht das Komische und Lächerliche selbst aus und bedarf daher für diese Darstellung immer einer fremden Hülfe, indem der Gegenstand dennoch ausgesprochen und angedeutet seyn will. Diess ist das Wort und die mimische Darstellung, als Unterlage der Musik. Im Gesange also ergibt sich eine Darstellung des Komischen, insofern Worte den komischen und lächerlichen Gegenstand bezeichnen und die Musik das Heitere und Fröhliche, welches dabey sich im Gemüth ergibt, in Tönen laut werden lässt. Diese Freude hat ihre Eigenthümlichkeit und mithin die ihr entsprechende Musik auch ein Charakteristisches, was auch näher bestimmt werden kann. Allein dann erhalten wir nur die Musik eines Lachenden, eines im Komischen erhöhten Freiheitsgefühls; wir fragten vielmehr nach einer Musik, die Lachen erregt, die selbst komisch wirkt und nicht mitlacht. Da tritt nun die Beschränktheit des Vermögens hervor, und wir haben auf der Hut zu seyn, nicht das Verschiedenartige, was den Zweck erreichen hilft, zu verwechseln. Wir finden uns blos auf Analogien hingewiesen und haben es hierbey mit nichts Anderm zu thun, als mit der weitschichtigen Untersuchung über Tonmalerey; denn unläugbar fest steht einmal der Satz: die Musik vermag nicht unmittelbar und in reinen Tonzeichen das Komische und Lächerliche darzustellen. Wie ungerecht würde daher ein Tadel gegen Schütze seyn, welcher in den oben angeführten Worten ganz richtig, wenn auch nicht mit durchgeführter Präcision, angedeutet hat, worauf es hier ankommt, dass nämlich die Musik entweder im Heitern und Lustigen jene subjective Darstellung oder in mimischer Nachahmung das Objective zu ersetzen suche.

Gottfried Weber behauptet (Cäcilia 10, S. 120), die Tonmalerey gehöre nicht für den höheren, erhabenen Styl, wohl aber eigene sie sich für's Humoristische, Komische, Burleske, lässt sich aber auf die Beantwortung des Warum nicht näher ein, als dass er eine Vergleichung gibt: wie die gebildesten Menschen nicht gleich den Ungebildeten die zu bezeichnenden Gegenstände mit Gestikulationen und Verschiedenheit des Tons malen, ausser wo sie komisch seyn wollen, wo die Zeichen der Sprache nicht hinreichen und ein höherer Affect spricht. Damit lösen wir das Problem nicht hinreichend, und auch Weber will am Ende der Tonmalerey auch in ernster Darstellung eine Stelle zugestehen, wenn sie sich auf leise Andeutung (?) beschränke. Die Musik vermag nun einmal nicht, wirkliche Gegenstände zu veranschaulichen, sondern nur innere Seelenbegebenheiten kund zu thun; mithin bleibt ihr nur möglich, sich der objectiven Darstellung durch Nachahmung zu nähern, wenn die nachgeahmten Gegenstände zugleich auch das mit ihrem Daseyn verbundene Gefühl analog bezeichnen. So malt Haydn in den Jahreszeiten das nahende Gewitter. In banger Ahnung stockt das Leben der Natur: ein Pizzicato druckt diess Stocken in dem Gefühle des eigenen gehemmten innern Lebens aus. Wenn wir mithin den ganzen Umfang der Tonmalerey in's Auge fassen, wird sich ergeben, dass sie gültig und kunstgemäss eintrete a) in Schilderungen, welche ein Bild des innern Lebens darstellen, wie schon Beethoven in der Vorrede zur Pastoral-Symphonie sagt: „Sie solle weniger äussere Natur-Scenen, als die Empfindungen darüber ausdrücken.“ b) in symbolischer Bezeichnung, wo z. B. Höhe und Tiefe, das Auf- und Absteigen der Töne ihre bedeutungsvolle Anwendung finden, doch ohne dass versucht werde, blose Verstandesbegriffe sinnbildlich zu veranschaulichen, wie etwa Marcello den Gedanken: Wohl fühl' ich das schreckliche Uebermaass meiner Missethat — durch einen übermässigen Secundensprung wiederzugeben meinte. c) Dann kommt der Verbrauch im Scherzhaften, im Komischen, im Witzigen.

Wo das Gefühl unbefangener lebendiger Freyheit in tausendfach nüancirten Formen der Freude und Lustigkeit die Seele erfüllt, stellt die Musik es in dem Heitern, Muntern, Lustigen, Flüchtigen und wie wir es noch sonst benennen wollen, dar, durch alle Allegri und Presti hindurch. Der Scherz wird zu einem gleichen Lustgefühl, indem er ein lebendiges Spiel in der Verbindung einzelner Bilder der Phantasie und Vorstellungen übt; diess setzt sich angeeignet in Gefühl um, und es kann die Musik diess darstellen,

wie wir einen eigenen Namen im Scherzo dafür besitzen. Es kann das Scherzhafte an's Komische streifen, gleichwie es die Poesie oftmals aufstellt. Alle diese Formen und Arten der Gemüthszustände sind einander verwandt, denn sie tragen das Innewerden einer geistigen Freyheit, eine ideale Erweiterung unsers Daseyns in sich.

Wie nun aber das Komische? Der Verf. des Versuchs erschliesst seine Wahrheit also: Es gibt unzählige echt komische Compositionen, mithin — ist das Komische in Musik darstellbar. Er versteht aber darunter das Lächerliche, und zwar eine Abweichung vom Vernünftigen, Zweckmässigen, Gewohnten. Diess erweist er durch die einzelnen in Musik wirksamen Mittel der Darstellung. Der Tact (er will sagen, Rhythmus) wird nach ihm komisch, theils durch steife Einförmigkeit der Tactglieder an Stellen, wo man jene nicht erwartet, theils durch übergrosse schnörkelhafte Vielgestaltigkeit, theils durch mehr oder weniger geschärfte Betonung der schlechten Tacttheile, theils durch Verbindung verschiedenartiger Noten in mehren über einander liegenden Stimmen. Sobald man den Satz: da, wo man es nicht erwartet einfügt, ändert man allerdings die Behauptung wesentlich und hat das Komische, was man verlangt: denn es wird das foppende Spiel der Natur gegen die vermeinte Freyheit des Menschen sichtbar. Im vollen Laufe oder auch unbefangen sicherm Ansatze wird der Handelnde oder Strebende gehemmt, gestört, das Streben vereitelt. Ohne diese Grundansicht und mithin ohne die vereitelte Erwartung bleibt alles Andere nur einer fremden Vermittelung, dem Worte des Gesanges anheimgestellt, welchem dann die Musik nachahmend dient, oder es ist als Abweichung vom Vernünftigen und Gewohnten nur Irrthum, Fehler und dann hassenswerth, wenigstens nicht erfreulich. Die Noten $\overset{\frown}{\underset{\frown}{|}}\ \overset{\frown}{\underset{\frown}{|}}\ \overset{\frown}{\underset{\frown}{|}}\ \overset{\frown}{\underset{\frown}{|}}$, auch unter anderen Noten schnellerer Bewegung, wird Niemand an sich komisch finden; dass aber Leporello Tap, Tap, Tap singt und damit den Schritt des Geistes in seiner Furcht malt, gibt einen lächerlichen Effect, indem es ungereimt ist, den Schritt eines Geistes mit Tap, Tap zu markiren. Als Beyspiel „contrahirter Vielgestaltigkeit der Tactglieder mit komischem Effect" wird angeführt das Rondo Allegro aus Beethoven's Sonate, Op. 5. So oft dieses Prachtstück der Erfindung und Ausführung mir zu Gehör gekommen ist, habe ich wohl den Ausdruck einer unendlichen Fröhlichkeit, die bald trotzig, bald foppend auftritt, bald sich freyen Lauf lässt, mit Entzücken erkannt, vom Komischen aber nichts wahr genommen. Wie darin aber eine Abweichung vom Vernünftigen, Gewohnten erscheine, das wird schwerlich Jemand herausfinden, dem nicht die Tactheiligen Noten selbst einen Streich spielen. In den übrigen Beyspielen aus Figuren und anderen Gesangstücken, welche im Rhythmus das Schwerfällige, Gespreizte, Abgezirkelte und dgl. nachweisen sollen, übersah der Verf. ganz, dass es auch ein Charakteristisches in der Musik gibt und jedes Gefühl, jeder Affect, jede Gemüthsstimmung ihren eigenen Ton, ihren eigenen Tact, ihre eigenthümliche Zeichnung hat. Diess leugnete wohl auch nicht der schroffste Gegner des Komischen in der Musik. Nur wirkt hier nicht die Musik unmittelbar, sondern die ihr vom Verstande ertheilte Unterlage. Und wie gleiche Mittel da zu verschiedenem Zwecke verwendet werden können, bezeugt eine Zahl der Melodieen unserer Kirchenlieder, welche ursprünglich lustigen, nicht geistlichen Texten dienten.

Unterscheide man also zuerst von Tonmalerey die unmittelbare Ausprägung der Seele in Musik, in welcher jedes Gefühl seine Töne, jeder in Gefühl umgewandelte Gedanke seine Figur hat, wobey es sich denn nicht selten findet, dass der Ausdruck der Gefühle der tonischen oder natürlichen Gestaltung des Gegenstandes gleicht, wie das Zittern, der Angst, wie das Zucken und Beben eines knirrenden Liebespaares in Mozart's Duett der Zauberflöte, und wie Mozart im Requiem, wo die Todten sich aus den Gräbern erheben, auch die Seele sich erheben lässt und im Crescendo der Tonfolge aufsteigt, so dass das Gefühl jedes Hörers ihm folgt. Wäre nun das Komische in Musik unmittelbar erfassbar, so müsste diese uns das neckende Widerspiel der Natur gegen die Freyheit veranschaulichen. Diess kann aber, weil hierzu immer eine dazwischen tretende Reflexion erfordert wird, nicht in der Instrumentalmusik, welche nur Gefühle ausdrückt, möglich seyn, ausser eben da, wo wir den Tönen, Intervallen, Figuren die Analogie der Reflexion zufallen lassen, was für den Componisten immer gefahrvoll und ohne Allgemeingültigkeit bleibt, da die Musik dann nur einen allegorischen Charakter annimmt und eine willkührliche Annahme der Zeichen vorausgesetzt wird. Kein Ton, keine Figur, kein Tact ist an sich komisch, nicht einmal lächerlich. Wollte man z. B.

das Fallen aus der Höhe in die Tiefe durch die Wiederholung derselben Figur im Basse als solche erscheinen lassen, so erweisen den gegentheiligen Verbrauch dieser Figuren im Ernsten und Erhabenen unzählige Beyspiele und die theoretische Behauptung erweist die Erfahrung. Tritt dagegen das Wort im Gesange und die Mimik hinzu, dann wird es ausführbar, jenes ergötzliche Widerspiel auch durch Musik als die Begleiterin des Worts anschaulich werden zu lassen. Man vergleiche das Sextett im zweyten Act in Hieronymus Knicker von Dittersdorf. Die beyden Alten kommen in den Keller und beginnen ganz gemüthlich: „Wir wollen uns placiren und hier den Wein probiren.“ Dann wechselt die hellere Tonart A dur und $\frac{2}{4}$ Tact mit dem ruhigern F dur und $\frac{4}{4}$ Tact. Aber wie erstaunt der Alte beym Anblick des Armeniers; er verliert die Balance und kommt aus F dur vor lauter Angst in den Quartsexten-Accord von C: „Wer ist der sonderbare Mann?“ Die zweyte Frage modulirt in G moll. Man spiele die Noten ohne Text, ohne die dem Auge anschauliche Scene, und sie werden bedeutungslos seyn, keineswegs Lachen erregen. Darum hüte man sich, unbefugt hinzuzudenken, was nicht in den Tönen liegt. Instrumentalsätze bedürfen eines Commentars, welchen der Verstand dictirt. Eine rein komische Melodie wird Niemand nachweisen; sie wird immer nur heiter, lustig erscheinen.

Das Lächerliche, als die unerwartete, zufällige Verbindung ungereimter, disparater und zweckwidriger Dinge, kann nur in demjenigen zur Musik gezogen werden, was einen Antheil der Verstandesthätigkeit voraussetzen lässt in der Combination des Ungewöhnlichen, des Entfernten, des Ungereimten. Diess hat aber statt in einer fünffachen Art. Lächerlich kann werden: a) die Verschiebung des Accents und Tactes. Diess bemerkte vor Allen Lolli, als in einem Concerte Kinder über gewisse Accente lachten, und er fasste den Glauben, die Instrumentalmusik sey des lächerlichen Accents am meisten fähig. b) Lächerlich kann die Darstellung seyn in der Verbindung des Entferntesten und scheinbar Widerstrebenden, wo sich zusammenfindet, was wir nicht verbindungsfähig erachteten. So in Sprüngen der Tonfolge, in plötzlichem Fallen und Aufsteigen. Lachen müssen heitere Menschen (denn so verlangt es die subjective Bedingung alles Lächerlichen) bey der Menuett in Onslow's zweyter Symphonie, wenn sich die Figur

in allerley Ton und aus verschiedenen Instrumenten vernehmen lässt, diess aber nicht an sich, sondern immer nur in der Hervorhebung aus einer verschiedenartigen Folge. c) Lächerlich zeichnet die Nachahmung in gleichen Figuren, namentlich mehrer Instrumente. Diess bewährt sich in einer grossen Zahl Quartette von Haydn, in mehren Scherzi von Beethoven. Ich nenne besonders das Rondo im Quartett von Ries, Op. 126, No. 1. Da sind wir geneigt, alsbald Personification unterzulegen, und hören bald mehre Personen sich zanken oder plaudern. Die Töne besagen diess nicht, sondern nur das freye Spiel in der Verbindung nicht erwarteter Dinge; denn nicht jede also gestaltete Nachahmung wirkt lächerlich. d) Lächerlich wirkt die Musik als travestirende Tonmalerey. Wenn der prahlerische Krieger, welchen Herr K. Stein anführt, seine Heldenthaten pathetisch vorträgt und die Begleitung in dünnen Tönen und zitternder Bewegung gerade das Gegentheil ausspricht, lachen wir. So in Weber's Schneidergesellenliede: „O Berlin, ich muss dich lassen“, wo die Melodie das Ernste und Innige in's Gemeine umsetzt, wie es schon die Worte thun. Hiller parodirte in der Liebe auf dem Lande durch die Arie: „Der Gott, der Herzen bindet“ die altmodischen Opern-Arien mit langen Passagen und mit der auf- und absteigenden Septime. So Ammann's Bauernmesse. — e) Endlich wird uns musikalische Darstellung lächerlich (und diess umfasst die grösste Zahl der Beyspiele), indem wir Fremdartiges in die musikalische Sphäre herübergezogen sehen und die Musik eine nachäffende, mimische Rolle übernimmt; wir lachen über die Keckheit solcher Nachbildung. Lächerlich wird so das Lied der alten durch die Nase singenden Matrone: „Zu meiner Zeit“ von Mozart. Lächerlich ist's, wenn wir bey Haydn (in den Jahreszeiten) auch in der Musik den Hahn krähen, das Spinnrad schnurren, wenn wir in Beethoven's Floh (aus dem Faust) den Floh knacken hören. Philidor schrieb eine Kutscher-Arie im Hufschmidt, in welcher man das Gerassel der Kutscherräder, das Wiehern der Pferde musikalisch wiedergegeben findet, an sich nicht lächerliche Dinge, die es nur in Musik gesetzt werden. Nur darf diess nicht an unrechter Stelle zum Aergerlichen werden, wie es immer unangenehm seyn wird,

wenn Romberg mitten in der innigsten Rührung das Stadtthor knarren lässt in Schiller's Glocke. Da haben wir nicht Lust zu lachen.

Das lächerlich Komische bleibt, halten wir nur die Begriffe, wie es sich gezieмt, fest, von der Instrumentalmusik ausgeschlossen und tritt nur im Gesange ein, wo das Wort die Grundlage bildet. Weisse's Lied: „Ich war bey Chloen ganz allein und küssen wollt' ich sie" gehört zur lächerlich-komischen Gattung, denn in Chloens Sprödigkeit und in dem Streiche, den ihr die Natur der Liebe spielt, sind alle hierzu wirkenden Elemente gegeben. Glücklich ergriff diess Beethoven und malte die Pointe des Liedes: „Sie schrie, doch lange hinterdrein" durch Wiederholung (doch drey Mal, lange neun Mal) und Melodie auf's Erfreulichste aus. Ein neueres Muster finden wir in Hasselbach's Composition des Scherzgedichts: Der Zopf.

So wird die Untersuchung über komische Musik an den Grundcharakter der Musik und an die Begränzung ihrer Sphäre gebunden; alles Erklären einzelner Beyspiele ohne Prinzipien vernichtet sich selbst, indem mit den schwankenden Namen und Begriffen auch die gegebenen Thatsachen verwechselt werden. Weiten Umfangs verlangt der Gegenstand, welcher ausser dem Komischen auch noch das Scherzhafte, das Witzige, das Satyrische in sich fasst, einen freyen Standpunct der Betrachtung und eine sorgsame Berücksichtigung der allgemeinen ästhetischen Gesetze.

Mehrstimmige Instrumental-Compositionen in Stimmenauflagen ohne eingesendete Partitur.

Terzett (in C) für zwey Violinen und Violoncello von Jos. von Blumenthal. 55stes Werk. Zweyte Lieferung der Terzetten für Anfänger. Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 1 Fl. 30 Kr. oder 1 Thlr.

Terzett (in C) u. s. w. 56stes Werk. Dritte Lieferung der Terzetten für Anfänger. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Nach Stimmen ohne Partitur lässt es sich nicht gut recensiren, wie oft gesagt: wir können nur unmaassgebliche Andeutungen geben. No. 1 dieser Terzetten ist uns nicht zu Gesicht gekommen. Die beyden vor uns liegenden Nummern sind wirklich leicht, und so wird es die erste auch seyn. Sie sind für Anfänger auf alle Fälle nützlich.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle composés par C. Löwe. Oeuv. 24. Berlin, chez H. Wagenführ. Liv. I. Liv. II. und Liv. III. Jede 1 Thlr. 5 Sgr.

Des Hrn. Musikdirectors Löwe Musik-Compositionen sind nach blosen Stimmen gar nicht zu beurtheilen. Wir können also seine Freunde nur auf das Daseyn dieser Quatuors aufmerksam machen.

Quatrième grand Quintetto pour II Violons, II Altos et Violoncelle composé par Scipion Rousselot. Oeuv. 25. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Der Componist hat sich im Auslande Freunde gewonnen. Uns ist es noch niemals gelungen, eines seiner Werke zu hören oder eine Partitur derselben zu sehen; wir können also nur zum Versuch auffmuntern.

Potpourri pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson avec accomp. de l'Orchestre par Frédr. Nohr. Oeuv. 3. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Nach wiederholtem Anhören dieser Concert-Composition können wir versichern, dass dieses Potpourri zu den glänzendsten und allgemein wirksamsten für geschickte Bläser gehört, wesshalb wir es bestens empfehlen. Wäre der Schluss so brillant, wie alles Vorhergegangene, so hätten wir nichts weiter für diese Unterhaltungsmusik zu wünschen.

Fantaisie sur des Airs Russes pour le Violoncelle, deux Violons et Alto, composée — par J. J. F. Dotzauer. Oeuv. 128. Prague, chez Marco Berra. Pr. 1 Fl. 45 Kr.

Das Violoncell ist in dieser Composition sehr reich bedacht, ohne dass die anderen Instrumente vernachlässigt sind. Das den Instrumenten Angemessene wird hier mit Recht vorausgesetzt. Das Ganze ist brillant.

Le Souvenir de Paganini, premier Concert (Fa mineur) pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre dédié à sa Majesté le Roi de Prusse, Frédéric Guillaume — par Charles Guhr.

Op. 15. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr.

Hr. Guhr, Kapellmeister, Musikdirector des Museums und des Theater-Orchesters in Frankfurt a. M., hat bekanntlich Paganini's Spielart so weit abgelauscht, dass er eine Schule für dieselbe schreiben konnte. Auf diese seine Violin-Schule ist auch in der Prinzipalstimme verwiesen und überhaupt Alles so deutlich als möglich gemacht worden. In der kurzen Vorrede bemerkt der Verf. selbst: „Den Künstlern auf der Violine, welche, ohne Paganini nachahmen zu wollen, doch die durch ihn erweiterte Technik des Instruments zu studiren und anzuwenden wünschen, übergebe ich hiermit eine Composition, die ich in kurzer Zeit mehre Male vor einem zahlreichen Publicum, worunter sich auch Paganini selbst befand, nicht ohne den gehofften Erfolg vorgetragen habe." Für solche, die sich im Genre Paganini's nicht versuchen wollen, ist eine besondere Prinzipalstimme nach des Componisten eigener Spielart gedruckt worden. Die Vergleichung beyder Prinzipalstimmen wird dem Violinvirtuosen äusserst anziehend seyn. Zu üben wird Mancher in diesem Werke genug finden, bey dessen Aufführung die Dirigenten um besondere Beachtung des Accompagnements, vorzüglich der Blasinstrumente, ersucht werden. Druck und Papier sind ausgezeichnet schön.

---

1. *Trio pour trois Flûtes composé — par Gaspard Kummer.* Oeuv. 77. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.
2. *Quatuor pour quatre Flûtes composé par A. B. Fürstenau.* Halle, chez H. Helmuth. Preis 1 Thlr.

Beyde Nummern liefern den Freunden des Instruments eine anmuthige Unterhaltungs- und Uebungsmusik, die sie um ihrer selbst willen nicht übersehen mögen. No. 1 ist schöner ausgestattet, als No. 2.— Dabey gedenken wir noch zweyer anderer Compositionen desselben Meisters:

1. *Three brillant and not difficult Duetts for two Flûtes composed — by A. B. Fürstenau.* Work 75. Dresden, at Meser's Musical Warehouse. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.
2. *L'Esperance. Introduction et Variations sur un thême polonais pour la Flûte avec accomp. de Pianof.* Von demselben. Oeuv. 94. Dresde, chez A. R. Friese. Pr. 14 Gr.

Gleichfalls sehr unterhaltende, nicht eben schwierige Duetten, die jedoch Spieler voraussetzen, die gewöhnliche Schulübungen überwunden und eine gewisse Fertigkeit erlangt haben. Denen werden sie lieb und zugleich nützlich seyn. Eben so No. 2, wo das Pianoforte nur leichte Begleitung hat zu eingänglicher Bravour des Blasinstruments.

Air Polonais varié pour la Clarinette avec accompagnement de l'Orchestre ou de Pianof. composé — par C. Blum. Oeuv. 126. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.; avec Pfte 16 Gr.

Die Introduction ist sehr gesangvoll und das Thema „Krakowiack" angenehm und für Variationen zuträglich. Die Bravour geht nicht so weit, dass sie das Melodische des Thema's undeutlich machte, sie ist brillant genug, ohne den schönen Ton des Instruments durch ungemessene Anstrengungen zu gefährden. Das zu empfehlende, nicht zu lang ausgesponnene Ganze ist dem geachteten Clarinettisten Bärmann in München gewidmet. Die Klavierbegleitung ist, wie in solchen Sätzen gewöhnlich, leicht, die Ausstattung beyder Ausgaben vortrefflich, wie hier in der Regel.

XXV Leçons pour le Violoncelle accompagnés d'un second Violoncelle par J. J. F. Dotzauer. Op. 123. Mayence, chez les fils de B. Schott. I Suite 22 Gr.; II Suite 1 Thlr.

Diese 25 Uebungen sind nach dem Titel eine Fortsetzung seiner bekannten Violoncell-Schule und sind von erfahrenen Männern für zweckmässig erkannt worden. Die Finger sind mit Recht nur an den Stellen über die Noten gesetzt, wo es dem Schüler nöthig ist.

NACHRICHTEN.

Leipzig, am 12ten April. Concert im Saale des Gewandhauses, gegeben von Elisabeth Fürst, Mitglied der frühern Königl. italienischen Oper zu Dresden, den 10ten d. Die Stimme der aus Hamburg gebürtigen Sängerin gehört unter die ausge-

zeichneten. Die Höhe derselben überschreitet den Alt weit, aber die Beschaffenheit des Tons in allen Registern, am meisten in den tiefen und mittlen Tönen, bestimmt uns, sie zu den umfangreichsten Altsängerinnen zu zählen. Von ihrer Geläufigkeit und ihrer Vortragsweise haben wir bereits gesprochen. Es war uns lieb, dieses Mal das erwähnte Tremuliren auf gehaltenen Tönen zu vermissen und den Triller weit gelungener zu hören. Das Fräulein trug einer auserlesenen, nicht geringen Versammlung Mozart's herrliche Arie mit obligater Clarinette, von Hrn. Heinze trefflich geblasen, mit Geschmack und voller Fertigkeit sehr beyfällig vor, und im zweyten Theile Scene und Arie aus Bellini's Capuleti u. s. w. Hätte auch so kurz nach der Meistervorstellung der gefeyerten Schröder-Devrient jedes andere Stück mehr gewirkt, so fehlte doch auch hierin der Beyfall keineswegen. Auch das oft gehörte Duett aus Rossini's Semiramis wurde von der Concertgeberin und unserm vielfach gebildeten und erfahrenen Bassisten Herrn Hauser glänzend und beyfällig zu Gehör gebracht. Hr. L. Schunke spielte seine schon gehörten, jedoch, erinnern wir uns genau, etwas veränderten Variationen auf den Sehnsuchtswalzer mit grosser Bravour und wiederholtem Applaus, dessen auch unser Flötist Hr. Greuser sich zu erfreuen hatte. Er trug uns mit eben so viel Kraft, als Zartheit ein Potpourri von Lindpaintner vor, das uns neu schien, wenigstens erinnern wir uns nicht, es gehört zu haben. Wenige Tage vorher hatte derselbe Virtuos im Concerte des Hrn. Theodor Stein seine Meisterschaft in einer noch wirksamern und weit schwierigern Composition, in Variationen auf das Glänzendste erwiesen, so dass er den ersten Flötisten an die Seite gesetzt zu werden verdient. — Unser Theater gab Euryanthe, die Montecchi und Capuleti, Hans Heiling und Robert den Teufel mit Beyfall.

München. (Fortsetzung.) Zweyte Tenore: Hr. Schimon, der in manchen komischen Rollen brauchbar ist, aber für ernste weder Stimme, noch Schule und Methode hat. — Hr. Schmidt, ein junger Mensch, der vielleicht eine Stimme hätte, wenn er sie hervorzubringen wüsste und seine höchst fehlerhafte Intonation abzulegen vermöchte; auf dem Wege aber, auf dem er jetzt geht, wird er schwerlich vorwärts kommen.

Bässe: Hr. Pellegrini. Der erste unter allen und eine der schönsten und klangvollsten Stimmen, die man hören kann. Gute Schule, nur manchmal beym ersten Auftreten eine etwas unsichere Intonation, welche sich jedoch schon beym zweyten oder dritten Tacte des Musikstücks vollkommen fest stellt. Ganz geeignet für ausdrucksvollen Gesang; mit hinreichender Geläufigkeit der Kehle und einer seltenen Deutlichkeit der Aussprache ausgestattet; weniger geeignet jedoch für leidenschaftliche Rollen, weil es ihm da an dem nöthigen Feuer zu mangeln scheint. — Hr. Mittermayer; vormals ein höchst ausgezeichneter Sänger und eines der verdienstvollsten Mitglieder der hiesigen Oper, dem jeder rechtliche Kunstfreund wünscht, dass er die wohl verdiente Ruhe geniessen könne, und man ihn nicht zwinge, sich, ganz gegen seinen eigenen Willen, selbst zu überleben. — Herr Standacher, jetzt zugleich Regisseur der Oper. Als Sänger stand derselbe nie auf einer hervorragenden Stufe und schon die Natur hat ihn nicht begünstigt, denn seine Stimme entbehrte stets des eigentlichen Metalls. Jetzt ist dieselbe völlig klanglos, und eine üble Angewohnheit, sie mittelst Andrückens des Tons an den Gaumen auf eine sehr fehlerhafte Weise durch die Nase hervorzubringen, macht sie nicht selten widerlich. — Hr. Fries; wenig Stimme, keine Schule, mangelhafte Intonation. — Hr. Lenz; trefflicher Musiker, ach ungvoller Lieder-Componist, eine nicht kräftige, jedoch angenehme Stimme; aber zum dramatischen Sänger scheint ihm das nöthige Feuer zu fehlen; zu Rollen jedoch, die weniger Kraft erfordern, ist er sehr vielseitig brauchbar.

Aus dieser Aufzählung werden Sie ersehen, dass unsere Oper gegenwärtig keine Sängerin für declamatorische oder sonst sehr leidenschaftlich gehaltene erste Partieen, nur einen einzigen Tenor, der zur Darstellung erster Partieen befähigt ist, nur einen vorzüglichen Bassisten und gar keinen Buffo besitzt und sich folglich nur im Kreise eines beschränkten Repertoirs bewegen kann. Das that sie denn auch redlich, und die Gäste, welche die gegenwärtige Intendanz bis jetzt hat kommen lassen, waren weder durch die Wahl ihrer Rollen, noch durch ihre Talente im Stande, dem Repertoire Mannigfaltigkeit und den Darstellungen besondern Reiz zu verleihen; denn Mad. Kraus-Wranitzky ist doch ganz gewiss nur eine gut gewesene Sängerin und ihre Stimme ist veraltet, wie ihre Methode — und Mad. Demery, die sich hier de Meerie nennen

liess (vermuthlich um doch wenigstens dem Namen nach an eine grosse Sängerin — die Méric Lalande — zu erinnern), ist weiter nichts, als eine eben so affectirte, als prätentiöse Französin, die allenfalls als Prima Donna di ripiégo, nie aber als assoluta auf einer Bühne von bedeutendem Range geduldet werden kann. Diese beyden Sängerinnen aber waren noch wahre Perlen gegen die übrigen Gäste, die wir seit Jahr und Tag singen gehört haben, und hätte nicht der uns schon lange bekannte, in seiner Art ganz treffliche Santini in einigen Vorstellungen gesungen, so hätte man fast auf den Glauben kommen müssen, dass es darauf angelegt sey, dem Publicum die Lust nach Gästen auf ewige Zeiten zu vertreiben.

Dass unter solchen Verhältnissen das Publicum, welches seit der, wenigstens in Bezug auf die beyden ersten Acte, in jeder Rücksicht lobenswerthen Vorstellung der Oper „Tell" durchaus nichts Erhebliches mehr zu sehen bekommen hatte, und dem es nun einmal nicht einleuchten wollte, dass der Calif von Bagdad, Lenore, und der lustige Schuster, obgleich man dieselben zur Vermählungsfeyer einer allverehrten Königlichen Prinzessin vorführte, Prachtwerke seyn sollten, sich von ganzem Herzen sehnen musste, wieder einmal eine der Rede werthe Neuigkeit zu sehen und daher „Robert der Teufel" kaum zu einer günstigern Zeit hätte erscheinen können, ist leicht zu begreifen, und man ist weder ungerecht gegen das Werk, noch gegen die Darstellung, wenn man behauptet, dass ein grosser Theil der ausgezeichneten Aufnahme, welche dieser Oper hier zu Theil wurde, auf Rechnung der vorhergegangenen so langen dramatisch-musikalischen Fastenzeit zu schreiben ist, welche die Intendanz dem Publicum aufzulegen für gut befunden hat.

Am Tage der ersten Vorstellung war das Abonnement aufgehoben und dennoch das Haus gedrängt voll, und in vier Vorstellungen, welche sich vom 22sten Februar bis zum 4ten März, also für München sehr bald nach einander folgten, blieb der Zulauf beynahe stets der nämliche und der Beyfall gleich rauschend.

Ueber das Werk selbst sind in öffentlichen Blättern von anderen Orten her eben so übertriebene Lobhudeleyen, als ungerecht verdammende Urtheile erschienen, beyde ganz im Geiste unserer sich nur in Extremen bewegenden Zeit, und beyde, wie mir scheint, gleichweit von der hier wohl ziemlich in der Mitte liegenden Wahrheit entfernt.

Ich glaube, dass bey Beurtheilung dieser Oper schon von vorne herein ein anderer Maassstab angelegt werden muss, als bey den meisten anderen Opern unserer Zeit, indem sowohl aus dem Buche, als der Musik dem urtheilsfähigen Hörer leicht klar wird, dass Dichter und Tonsetzer etwas von den bisher adoptirten Operngattungen völlig Abweichendes und dadurch zum grossen Theil Neues zu geben beabsichtigt haben, durch den ihnen beyden gleichmässig inwohnenden Drang nach dem Beyfalle gerade des grossen Pariser Publicums aber wieder häufig in ihrem im Grunde lobenswerthen Streben irre gemacht wurden.

(Fortsetzung folgt.)

Erklärung.

Es ist, wie man uns wiederholt erzählte, an nicht wenigen Orten mit vieler Industrie das Gerücht verbreitet worden, unsere musikalische Zeitung werde zu Johannis oder Michaelis aufhören. Dem ist nicht so; es sind faule Fische. Aus welchem Teiche? kümmert uns nicht; rein ist er unmöglich. Wir haben unseren geehrten Abonnenten vielmehr für vermehrte Theilnahme an unseren Bemühungen öffentlich zu danken und Sie zu versichern, dass das Werk mit Eifer und Treue ununterbrochen fortgesetzt wird. Man lasse also, bitten wir unsere Gönner und Freunde, die guten Leute mit und ohne Absicht schwatzen und halte sich freundlich an das, was wir bringen.

Die Redaction.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Ries, Ferd., Neuvième Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre. Oeuvre 177.

Leipzig, im April 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten April. Nº. 18. 1834.

Recensionen.

Musikalische Stenographie oder die Kunst die Musik so schnell zu schreiben, als sie aufgeführt wird. Von Hippolyte Prévost, Mitglied des Athenäums der Künste zu Paris und Redacteur-Stenographe des Moniteur universel. Leipzig, bey Bossange Vater und in allen guten Buch- und Musikhandlungen Deutschlands. 1833.

Die Schnellschreibekunst der Sprachen trieben bekanntlich schon die Alten, namentlich die Römer, wenn auch mangelhaft. Sie ging im unfreyen Leben wieder unter. Das Enträthseln der alten Zeichenschrift hat den Neueren grosse Mühe gemacht. Die Teutschen leisteten darin das Beste. Für unsere Zeiten musste dennoch eine neue Art gefunden werden, was in England vorzüglich den Herren Mavor und Taylor gelang. Darauf bauten in Frankreich 1792 Bertin und später der oben genannte Verfasser. Auch in Teutschland wurde sie nach den berühmtesten Ausländern seit 1796 von Frdr. Mosengeil vervollkommnet, dem mehre Verbesserer folgten. Endlich erhob sie für die teutsche Sprache Herr Xavier Gabelsberger, Secretär in München, seit 1819 zu einer begründeten Wissenschaft. Seine höchst dankenswerthen und nutzreichen Bemühungen sind nun so allgemein anerkannt worden, dass fast überall in Teutschland nach seinen Grundsätzen Schnellschreiber gebildet werden. Nicht nur unsere vaterländische, sondern selbst die allgemeine Redezeichenkunst wird bedeutenden Vortheil von dieser vortrefflichen Methode ziehen. Das öffentlicher gewordene Staatsleben hat sie zu einer nothwendigen Kunst erhoben.

Ist sie nun auch der Musik keinesweges so nothwendig, so wird sie doch Vielen in mancherley Fällen sehr erwünscht seyn. Hr. Prévost fasste daher nach Beendigung seiner neuen stenographischen Theorie seit 1826 den Entschluss, die absolute Darstellung der französischen Sprache auch auf die Musik überzutragen. Die Verschiedenheit beyder Gebiete machte eine gemeinschaftliche Lösung der Aufgabe unmöglich. Nach vielen vergeblichen Versuchen kam endlich dieses in unsere Muttersprache übersetzte System zu Stande, mittelst dessen man, nach der Versicherung des Verfassers, sechs bis acht Male schneller, als mit der gewöhnlichen musikalischen Schrift, notirt, wobey ohne grosse Erschwerung des Verfahrens es auch möglich seyn soll, ausser der Melodie die zu Grunde liegende Harmonie zu bezeichnen. Den Gewinn an Zeit schlägt der Verf. natürlich hoch an, höher noch den Vortheil der Componisten, im Fluge der Phantasie beym Aufzeichnen des ersten so kostbaren Wurfes weniger gehemmt sich zu fühlen und viel freyer die ganze Frische und Originalität der Ideen festzuhalten.

Um diesem Bedürfnisse abzuhelfen, erfand man vor einigen Jahren eine Maschine mit einer Klaviatur, Instrument Compositeur genannt, welches mittelst einer inwendig angebrachten Vorrichtung auf ein dazu vorbereitetes Papier Alles, was der Improvisator spielte, aufnahm. Es ist in Vergessenheit gerathen; ob seiner Unvollkommenheit, ob seiner Grösse wegen (es hatte einen grössern Umfang, als ein Pianoforte) oder um des hohen Preises willen, bleibe dahingestellt. Die jetzige Schnellschrift verlangt nichts, als Stift und Papier. Unsere geehrten Leser erinnern sich vielleicht, dass im vorigen Jahrgange S. 321 bereits von dieser Erfindung gesprochen wurde. Als erster Versuch ist die Sache immerhin merkwürdig und verdient Beachtung, selbst wenn nicht so viel damit gewonnen würde, als der Verf. meint. Die ganze Unterweisung beschränkt sich auf 22 Octavseiten, die Vorrede dazu gerechnet.

Zuvörderst werden die Schwierigkeiten der Lösung der Aufgabe geschildert, wobey zugestanden wird, dass die Stenographie in gewissen Puncten nicht so vollkommen, wie die gewöhnliche Notenschrift, seyn kann. Zur Verdrängung der gebräuchlichen und sehr guten Notenschrift ist sie auch nicht da. Je gebildeter der Musiker ist, desto besser wird er stenographiren. Am schwierigsten ist es für Pianoforte und Harfe, der zahlreichen Accorde wegen.

Die Methode zerfällt in zwey Theile; der erste enthält das Verfahren, die Melodie zu schreiben, der andere die Harmonie. Das Linien-System ist beybehalten worden, ob es schon nicht unumgänglich nöthig ist; ja der Verf. behauptet, es wäre leichter, es nicht anzuwenden. Hier sind sogar nach oben und unten noch zwey Linien hinzugefügt. Das zweyte Kapitel behandelt für die Melodie die absoluten Notenzeichen, wozu vorzüglich breit linirtes Papier der Deutlichkeit wegen gehört. Darauf folgen die relativen Zeichen, welches Kapitel die Verbindung mehrer absoluter Zeichen behandelt u. s. f. Man begreift leicht, dass wir das kleine Buch abschreiben müssten, wenn wir vollkommen deutlich seyn wollten. Das geht nicht, wäre unredlich. Man liest der Reihe nach Kapitel von Versetzungszeichen, der Verbindung, dem Puncte, den Pausen; Vorschlägen, Trillern und Kadenzen; vom Tacte, Schlüssel und Grundtone, von der Angabe der Bewegung, von Abkürzungszeichen und endlich eine Uebersicht der ersten Abtheilung. Ohne die Tafeln, die wir doch unmöglich abdrucken lassen können, dürfte das Büchlein selbst den meisten Lesern unklar bleiben.

Der zweyte Theil, die Harmonie betreffend, ist unverhältnissmässig kurz weggekommen; auf zwey und einer halben Seite ist Alles abgethan worden. Man muss die zweyte Tafel sehen, wenn man einen Begriff davon haben will. Die Harmonie wird stets ausserhalb des Linien-Systems dargestellt.

Wir sind übrigens gewiss, dass sich die musikalische Stenographie weder so schnell, noch so allgemein verbreitet, als die sprachliche: die Ursachen fehlen. Die meisten Musiker werden mit ihren sich selbst angeeigneten Abkürzungen zufrieden seyn. Dessen ungeachtet ist der neue Versuch beachtens- und dankenswerth.

Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt, mit vielen Tabellen über Mensur, Luftzufluss und Mündung der Pfeifen, so wie über die damit übereinstimmende Bohrung der Windladen, angewendet auf mehre Entwürfe zu kleinern und grössern Orgelwerken, in welchen die Grösse der Bälge, Windkanäle, Windkasten und Windladen, so wie die Einrichtung der Mechanik nach einer zuvor bestimmten Disposition angegeben ist, nebst einer Anweisung, wie neue Orgelwerke mit Genauigkeit probirt werden können. — Ein nützliches Hülfsbuch für alle diejenigen, welche neue Bauten mit Sicherheit unternehmen, oder sich über den wahren Zustand vorhandener Orgelwerke sicher und gründlich unterrichten wollen, von Gottlob Töpfer, Prof. der Musik am Grossherzoglichen Seminar und Organisten an der Stadtkirche zu Weimar. Weimar, 1833. Zu haben bey Wilh. Hoffmann.

Der lange Titel, der als eine verkleinerte Inhaltsanzeige angesehen werden kann, wird nur diejenigen abschrecken, die auch einen noch so kurzen über diesen Gegenstand zu lang gefunden haben würden, d. h. solche, denen die äusserst wichtige Sache gar nicht am Herzen liegt. Dagegen glauben wir, dass Männer von Erfahrung schon durch das Umfassende des Titels auf diese neue Schrift aufmerksam gemacht werden. Sie werden es erkennen, dass durch dieses Werk einem längst gefühlten Bedürfnisse abgeholfen worden ist, wenn es nur mit Fleiss und Einsicht verfasst wurde. Und wir haben die Freude, diess gewissenhaft beglaubigen zu können. Ja wir würden ungerecht handeln, wenn wir nicht hinzufügen wollten, der gelehrte Verf. hat sich durch den rechtschaffensten Eifer, durch unermüdliche Anstrengung seiner bedeutenden Kräfte den Dank und die Hochschätzung aller Männer vom Fache und aller Wissenschaftsfreunde reichlich verdient. Dieses grosse Verdienst wird ihm von Allen ohne Unterschied zugestanden werden müssen, selbst von denen, die von jeder neuen Theorie sogleich die vollständigste Befriedigung verlangen und das Geringste, was etwa noch mangelt, viel zu hoch anschlagen. Es ist durch diese Theorie ein so bedeutender Fortschritt zur Sicherstellung und zum Wachsthum einer längst vernachlässigten, nur von Einzelnen gepflegten Kunst gemacht worden, dass wir nur zu wünschen haben, es möchten namentlich alle Orgelbauer die Vorkenntnisse besitzen, die das Werk in seinen mathe-

reiche, kraftige, originelle und schwierige (nur mit Details hin und wieder zu reichlich ausgestattete) Sinfonie von Beethoven an; sodann, verschiedne Klavierkonzerte von Mozart, die Madam Müller vortrug, (und zwar so, dass man sich kaum denken kann, wie z. B. der erste und lezte Satz des pathetischen Konzerts aus D moll trefflicher vorgetragen werden konnte); einige Flotenkonzerte, von denen wir das Doppelkonzert für zwey Floten anführen, das Hr. Musikd. Müller und sein Herr Bruder so genau ausführten, dass man durchaus nach den Spielern sehen musste, wenn man wissen wollte, ob diese oder jene Stelle von dem ersten oder zweyten gespielt würde; einige der glanzendsten Violinkonzerte von Rode und Kreutzer, die Hr. Campagnoli lebhaft, nett und zierlich ausführte, und eins, dass Hr. Thieriot, der nach seiner Reise sich zum Bewundern schnell zu einer seltnen Virtuosität, und ohne Aufopferung seiner genialen Eigenthümlichkeit, emporgehoben hat, in jedem Betracht meisterhaft vortrug; endlich einige Violoncellkonzerte, von Hrn. Organ. Vogt, einem neuen schatzbaren Mitgliede des hiesigen Orchesters, so gespielt, dass auch seine gründlichen musikalischen Kenntnisse, dass seine Fertigkeit und Sicherheit, sein nicht übler, obschon zu wenig hervorstechender Ton auf jenem Instrument bemerkt werden konnte —: dies war das Vorzüglichste, was uns von Instrumentalmusik gegeben wurde. Der Gesang hatte durch sorgfaltige Wahl des Musikdirektors, Herrn Schicht: durch Engagirung des Opernsangers, des Hrn. Zeibig, von dem in der Folge gesprochen werden wird; und durch den Fleiss, den Mad. Schicht auf manche von ihr gesungene Scene verwendete, gewonnen. So zufrieden jeder Kunstverstandige mit jener Wahl im Ganzen seyn musste; so gern er, wenn er billig seyn will, zugestehen wird, dass bey einem Institut, das sich nur durch Theilnahme eines zahlreichen Publikums halten kann, zuweilen der blosen Mode, dem momentanen Ruf, und andern solchen Rücksichten, Etwas zu opfern sey: so wird doch jeder, der den Zustand der jetzigen Gesangsmusik übersiehet, mit uns gewünscht haben, dass Herr Schicht mehr von dem, was gerade die neuern Opern am entschiedensten über die altern erhebt — dass er mehr sogenannte Ensemble's; und dann, dass er öfter Sachen von deutschen Komponisten gegeben hatte — wenn auch, da seine Gattin nicht gern und nicht gut deutsch singt, in italienischen Uebersetzungen. Es ist dies nicht etwa der Wunsch eines hier gewiss lacherlichen Patriotismus — wir wissen zu gut, dass der Künstler der Welt, nicht dieser oder jener Nation angehört; sondern es ist der Wunsch der auf die Sache, wie sie vor Jedermanns Augen liegt, beg. ündeten Ueberzeugung, dass die Arbeiten der bessern jetzigen Deutschen weit mehr werth sind, als die Arbeiten auch der bessern jetzigen Italiener. Dass gar viele von den leztern auf dem Theater, von italienischen Stimmen, und mit italienischer Lebendigkeit vorgetragen, vortrefflich hervorgehen und viele Arbeiten selbst der vorzüglichsten Deutschen dort hinter sich zurücklassen —: wer wollte dem widersprechen? Aber hier haben wir kein Theater, keine italienischen Stimmen, keine italienische Lebendigkeit. Der Italiener sagt zum Deutschen: Eure Musik ist vortrefflich für das Studium und Konzert, aber selten für das Theater und für grosse Sanger; unsere ist nicht für das Studium und Konzert, aber für das Theater und für grosse Sanger — und im Allgemeinen wird ihm der Deutsche wohl recht geben müssen. Aber ist es nun nicht etwas seltsam, was recht eigentlich für's Konzert ist, dem bey weitem nachzusetzen, was nur für das Theater, und zwar für das italienische, ist? das, was allein auf Zauberstimmen der Sanger, die, was auf dem Blatte stehet, für nicht viel mehr, als Thema und Leitfaden ihrer immer freyen und unerschopflichen Phantasie nehmen, berechnet ist — Sangern zu geben, die denn doch mit ihren Stimmen keineswegs bezaubern und das Vorgeschriebene nur verzieren, und öfters gewiss nicht auf die beste

matischen (nur theilweisen) Begründungen vorausgesetzt. Wer die Lehren von Decimalbrüchen, vom Wurzelausziehen und dgl. nicht kennt, wird sich in einer von den vielen trefflichen arithmetischen Anweisungen zuvor Raths erholen müssen. Man liest hier die nothwendigsten Lehrsätze aus der Arithmetik, Geometrie, Mechanik und Pneumatik sorgfältig zusammengestellt; das Beachtenswertheste von den Gesetzen des Hebels, von der Richtung, in welcher die Kräfte oder Gewichte auf die Hebelarme wirken, von Windführungen, von den Mängeln der gewöhnlichen Windwagen, wobey Vorschläge zu besserer Einrichtung derselben gegeben werden. Der zweite Abschnitt behandelt das Labialpfeifwerk, die Mensur u. s. f. Die Zungenstimmen sind hier übergangen worden aus Mangel an Zeit zu den noch nöthigen Versuchen. Der Verf. wird aber bald in einer eigenen Schrift davon handeln. Luftmenge, Windführungen, Blasebälge, Kanal- oder Schluss-Ventile, Registratur, Tractur und Koppeln sind vortrefflich berücksichtigt worden. Wenn auch das mathematisch Richtige im Praktischen der Kunst sich erst hin und wieder als genau anwendbar erhärten muss: so hat doch der geehrte Verf. zuverlässig eine neue schöne Bahn gebrochen, die, von Fleiss und Erfahrung benutzt, zum herrlichsten Ziele führen muss.

In der Orgeldisposition, über welche die Meinungen noch immer sehr verschieden sind, gehen wir am liebsten nach den reichen Erfahrungen eines unserer kenntnissvollsten Männer in Allem, was hierher gehört, des von uns überaus hochgeschätzten Hrn. F. Wilke in Neu-Rupin, welcher es mit Recht für das erste Gesetz erklärt, dass in der Reihenfolge der Stimmen keine Lücken gelassen werden. Er würde hier sicherlich die höchst nöthigen Verbindungs- oder Füllstimmen (Quint- und Terzstimmen) nicht genug beachtet erkennen, dafür der kostspieligen Flötenstimmen, die nur zum Wechsel sanfter Vorträge, nicht zum vollen Werke, als der Hauptsache, gehören, zu viele finden. Nicht minder würde dieser tüchtige Kenner die Stärke des Pedals in keinem richtigen Verhältniss zur Stärke des Manuals, also das Pedal oft zu schwach disponirt sehen. Eben so wenig würde er mit des Verfassers Vorschlage einverstanden seyn, zur Erreichung einer leichtern Spielart grossen Kanzellen möglichst lange und möglichst viele Spielventile zu geben, deren Anzahl unser Verf. später auf vier festsetzt. Wenn nun der Verf. es in der Folge der Schrift wieder für gut annimmt, einem Pedale, statt zweyer, drey Windladen zu geben, so hätte der Spieler dann die Kraft von zwölf tüchtigen Spielventilfedern zu überwinden, statt dass er es sonst mit einer Federkraft zu thun hat, was allgemein für zweckmässig anerkannt ist. Noch mehr würde der Vorschlag zu verwerfen seyn, die Windladen, da wo kein gerad gewachsenes und astfreyes Eichenholz zu haben ist, von Kiefernholz, die Spielventile aber unter allen Umständen von leichtem, als von Kiefern- oder Tannenholz, verfertigen zu lassen. Gerade diese Holzarten sind zur Verarbeitung für die vorgenannten Dinge die alleruntauglichsten, was allgemein bekannt ist.

Diese geringen Einwendungen können und sollen aber einem Werke von 408 Seiten und 8 Figurentafeln, das übrigens, also bey Weitem in dem Allermeisten und Wissenswerthesten, so höchst vortrefflich ist, nicht den geringsten Eintrag thun. Es ist werth, in den Händen Aller zu seyn, die sich für die Orgel verwenden, ganz besonders aller Organisten und Orgelbauer. Den letzteren haben wir es dreyfach als höchst nützlich zu empfehlen, da sie in der Regel gewohnt sind, solche Bücher mit Misstrauen anzusehen. Hier würden sie gegen ihren eigenen Vortheil sich auflehnen, wenn sie ein Werk nicht beachten wollten, für welches jeder Sachverständige dem treu und redlich arbeitenden Verfasser seinen Dank nicht versagen kann. Dass der Verf. kein Freund von langen Redensarten ist, sondern einer bündigen Kürze sich möglichst befleissigt, wird auch noch unter die Vorzüge des Werks zu setzen seyn. Unsere geehrten Leser kennen seinen Styl aus der gründlichen Abhandlung: „Beytrag zur richtigen Beurtheilung und zweckmässigen Anwendung der Orgel-Mixturen", die 1831, No. 52 dieser Blätter mitgetheilt wurde. Möge diese höchst beachtenswerthe Arbeit segensreich seyn und so viel Antheil erhalten, dass die redlichen Bemühungen des tüchtigen Beförderers einer so einflussreichen Angelegenheit nicht ermatten, sondern vielmehr gebührend aufgemuntert werden.

---

1. *Capriccio sur un Thème de l'Opéra: Joseph en Egypte de Méhul, pour le Violoncelle avec accomp. d'une Basse composé — par J. B. Gross.* Oeuv. 6. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.
2. *Divertissement pour le Violoncelle avec accomp.*

du Pianof. composé — par J. B. Gross. Oeuv. 8. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

3. *Concerto en forme d'un Concertino pour Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre ou du Pianoforte.* Von demselben. Oeuv. 14. Ebendaselbst. Pr. 3 Thlr.

Schon öfter haben wir mit Antheil und freudigen Hoffnungen dieses Componisten gedacht; haben Ursache gehabt, nicht nur seines regen Ringens nach dem Höhern in der Kunst, sondern auch mehrer trefflich gelungener Werke uns zu erfreuen. In keiner seiner Leistungen bemerkten wir noch jenen frivolen Leichtsinn, der die Kunst in's Niedrige zieht; selbst in den weniger gelungenen war jene wohlmeinende Lust sichtbar und fühlbar, etwas Gediegenes und Selbstständiges zu schaffen, was ihm auch bereits in den meisten seiner von uns beurtheilten Musikstücke glückte. Wir erinnern nur an seine guten und sehr nützlichen Duetten, Op. 5. — Das unter No. 1 angezeigte Capriccio, das dem bekannten Violoncell-Virtuosen Herrn Moritz Ganz in Berlin gewidmet ist, wird guten Violoncellisten und Allen, die auf diesem Instrumente mit Ernst und Geschmack vorwärts streben, bald lieb werden. Schon die Introduction wird ihre Zuneigung gewinnen. Dass das Thema dem Charakter des Violoncells sehr angemessen ist, weiss Jeder im Voraus. Die variationsartigen Bravouren und was überdiess aus diesem Thema, zuweilen capriciös genug, gemacht worden ist, wird hinlänglich beschäftigen und unterhalten. Natürlich dient der Bass nur zur Begleitung.

2. Das Divertissement ist, was es seyn soll, auch nicht zu schwierig. Gleich der Anfang des einleitenden Andante ist originell, die Durchführung angemessen; das Variationen-Thema freundlich, die drey Veränderungen klar und ansprechend, das überleitende più moto pikant und die Schluss-Polacca einschmeichelnd und in Bravouren sich steigernd. Die Pianofortebegleitung ist ganz leicht.

3. Für den Spieler ist das Werk ein volles Concert; der Form nach, nämlich der engen Verbindung der gewöhnlichen drey Sätze wegen, ein Concertino, was der Titel völlig genau anzeigt. Dass der Vortragende die Schwierigkeiten des Instruments überwunden haben muss, will er mit Glück an dieses Werk in öffentlichen Ausführungen gehen, zeigt gewissermaassen schon die Dedication; es ist dem anerkannten Meister des Violoncells Hrn. Jos. Merk in Wien gewidmet. Im Schluss-Rondo sind solche Schwierigkeiten stellenweise eingemischt, dass der Componist selbst es für gut befunden hat, eine leichtere Manier auf einem eigenen Linien-Systeme beydrucken zu lassen. Die Gedanken selbst sind, so viel wir aus den einzelnen Stimmen ersehen, schwunghaft, in neuharmonischer Verwebung pikant zusammengereiht, so dass mit Vorhalten ungewisse Accordstellungen und eingreifende Uebergänge herbeygeführt, aber nicht in's Uebermässige oder leer Willkührliche gedrängt werden. Auch hierin herrscht die gute Richtung des Componisten, mit seiner Individualität die solide Grundlage der Kunst zu vereinigen, sehr lobenswerth vor.

Collection d'Airs d'Opéras favoris arranges pour le Violoncelle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans par J. J. F. Dotzauer. Cah. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Wir verbinden damit gleich die Anzeige einer für Liebhaber und Anfänger bestimmten und für sie äusserst nützlichen und unterhaltenden Sammlung, deren Zweckmässigkeit und zuträgliche Einrichtung schon der Name des hinlänglich bekannten Virtuosen verbürgt. Dieses Heft liefert 15 mässige Tonstücke aus Opern von Rossini, C. M. v. Weber, Auber, Meyerbeer, Bellini und F. Herold. Dass die Ausstattung aller dieser Ausgaben schön ist, haben wir nicht erst zu versichern.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von Leopold Lenz.

1. *Sechs Gesänge, Gedichte von Goethe, W. Hauff, Justin Kerner, Jean Paul und Platen.* Op. 11. München, bey Falter und Sohn. Pr. 20 Gr.
2. *Mignon, der Harfner und Philine, ein Cyclus von acht Gesängen aus Wilh. Meisters Lehrjahren, für eine tiefe Sopran- oder Baritonstimme.* Op. 12. Ebendaselbst. Pr. 2 Fl.
3. *Minnefahrt in neun Gesängen, gedichtet von Ludw. Uhland.* Op. 14. Ebendaselbst. Pr.?
4. *Gesänge und Lieder aus der Tragödie „Faust" von Goethe.* 1stes Werk. Mainz, bey Schott's Söhnen. 1stes Heft, Pr. 1 Thlr.; 2tes Heft, Pr. 16 Gr.

Hr. Lenz, Königl. Bayerscher Hof- und Theatersänger, fährt fort, seine Musse-Stunden der Gesang-

Composition zuzuwenden; womit er schon manche verwandte Kunstgenossen erheiterte. Im Allgemeinen liebt er das natürlich Ansprechende und leicht Ausführbare, womit er sich nicht Wenige verbindet. No. 1 bestätigt das; nur gewandter ist er geworden. „Die alte Heimath" ist sehr zusagend gesungen; „Du liebst mich nicht", sehr bewegt und doch nicht grosse Mittel in Anspruch nehmend; „Der Pilger", gut gehalten, nur für solche Art Gesänge den Text zu viel wiederholend; „Ihr Auge", recht hübsch erzählend, doch hätte sein im Blau versunkenes Herz ein wenig tiefer tauchen mögen; „Wie lieb du mir im Herzen bist", sehr einfach. Ueber dem Liedchen steht Jean Paul. Sehr viel Ehre für den Dichter desselben, dem es sonderbarer Weise schon einige Male so ergangen ist, besonders in Liedersammlungen. So ist z. B. sein Lied: „Dem Ew'gen unsre Lieder" im zweyten Cursus der Mustersammlung aus deutschen Klassikern, Leipzig, bey Reclam, mit der Unterschrift „Utz" geschmückt worden. Ich habe mich nie über dergleichen Verschenkungen des Meinigen beschwert: aber diess Mal will ich mir doch mein Eigenthumsrecht nicht nehmen lassen. Das oben unserm Jean Paul Richter zugetheilte Lied ist von mir, von G. W. Fink. Man wird es in meinen bey Härtknoch in Leipzig herausgekommenen und von Bauer in Wien 1816 nachgedruckten Gedichten finden. In der unrechtmässigen Ausgabe S. 100; in der rechtmässigen S. 120. Ich habe es auch componirt herausgegeben. — Dergleichen gehört in's grosse Register der unbewussten Sünden, die uns der Himmel nicht zuzählen wolle. — „Die Rettung" wird gefallen, wie die meisten Gesänge dieser Sammlung. Schade nur, dass so viele Druckfehler stehen geblieben sind.

2. „Kennst du das Land" hat etwas schlicht Ansprechendes, wenn es auch nicht tief ist. Desgleichen „Wer nie sein Brod in Thränen ass." In leichter Weise. „So lasst mich scheinen, bis ich werde." So auch „An die Thüren will ich schleichen" und „Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen" u. s. f. Das Duett: „Nur wer die Sehnsucht kennt" wird vorzüglichen Antheil sich erwerben und Philinens Sang auf entgegengesetzte Art. Verfehlt sind sie durchaus nicht und wir vermuthen, sie werden eben darum desto grössere Zirkel sich erwerben, weil sie nicht so tief gegriffen sind, als Andere es wünschen mögen. Das Titelkupfer schmückt eine Arabesken-Einfassung.

3. „Die Abgeschiedenen" sind dagegen verfehlt; ihr Liebesglück ist uns zu frostig. Das ganze Heft hat so etwas, es ist uns nicht warm dabey geworden. Es fehlt der zündende Funke und zwar in Allem, was sich hierher verirrte.

4. „Der König von Thule" ist eigen harmonisirt und würde nicht unter die geringen Compositionen dieses Trinkers gerechnet werden, wenn es die beyden letzten Zeilen einer jeden Strophe nicht zu breit wiederholte, was in solcherley Romanzen sehr vom Uebel ist. Dass es der Sänger anständig lustig macht, als es zum Sterben kommt, ist schön. Das Meiste widerstrebt dem Wesen der Romanze; es ist zu gesucht, zu gemalt und zu grell gemalt. Es folgt eine zweyte Composition desselben Gedichts, die Anfangs besser ist, als die erste; sie hat jedoch auch etwas gemacht Würdevolles, das, je weiter es zum Ende geht, immer weniger an seiner Stelle steht, je mehr es mit Tonmalereyen gemeinsame Sache macht. Uebrigens kann sich der Componist trösten: das Lied ist von Vielen verfehlt worden. — „Gretchen am Spinnrade" hat das Verdienst eigener Auffassung; Hauptcharakterzug ist ängstliches Verweilen, dramatisch ausgeschmückt. „Gretchen vor dem Marienbilde" ist so effectreich und hat so viel Gefühltes mitten im Künstlichen, dass es der Empfehlung werth ist. Dieses erste Heft ist der verehrten Sängerin Schechner-Waagen zugeeignet, das andere Heft ist Hrn. Franz Wild, dem berühmten Tenor, gewidmet. Hier erhalten die Reime in Auerbach's Keller, das Ständchen des Mephistopheles, das Lied des Bauers und der Soldaten ihre neuen Weisen. Der Ratten-Lebenslauf wird echt abgethan; des Teufels Flohlied teufelmässig jovial, für wilde Leute das beste Stückchen von der Welt. Im Ständchen warnt der böse Geist in der lustig schadenfrohesten Laune: er weiss wohl, dass bey rechten Liebchen keine Warnung anschlägt. Das Bauernlied ist nicht so gelungen, als das Soldatenlied, das schon im zweystimmigen Chore recht gut sich ausnehmen wird. Kommt aber die Trompete dazu, so wird es ein Jubeln geben. — Die künstlerischen Bestrebungen des immer thätigen Sängers sind also auch im Fache der Composition mit Dank anzuerkennen.

Nachrichten.

Basel. Unsere diessjährigen Abonnements-Liebhaber-Concerte sind unter der Leitung des Musikdirectors Herrn Joseph Wassermann mit dem

lebhaftesten Beyfalle eines zahlreich versammelten Publicums aufgenommen worden. Wenn auch die Streichinstrumente noch stärker hätten besetzt seyn sollen, so wird doch nur ein durchaus Unbilliger dagegen sich auflehnen wollen. Die bedeutendsten Orchesterwerke, welche hier aufgeführt wurden, waren: Symphonieen von Beethoven in C, B, A, Es und F dur; von Mozart in D dur (ohne Menuett) und in C mit der Schlussfuge; von Haydn in G dur; von Neukomm in D dur; von Kalliwoda No. 2 und 3. — Ouverturen von C. M. v. Weber zum Freyschütz, Beherrscher der Geister und Jubel-Ouverture; von Auber zur Stummen und zu Fra Diavolo; ferner von Beethoven, Cherubini, Mehul, Lindpaintner und Rossini. Diese Compositionen wurden mit immer steigendem Beyfalle anerkannt, wie denn überhaupt unser sonst etwas kaltes Publicum in neuerer Zeit dieser Musikgattung immer mehr Theilnahme und Aufmerksamkeit beweist, während es ehedem nur leicht über solche Werke hinwegging und weit mehr dem Gesange und Solosätzen ein geneigtes Ohr lieh. — Die diess Mal bey uns engagirte Sängerin Dem. v. Dulken aus München (Schwägerin der Gebrüder Bohrer), im Conservatoire zu Paris gebildet, erwarb sich grossen Beyfall. Sie hat Methode, Fertigkeit und trägt mit Geschmack vor. Solosätze für die Violine trug uns unser Musikdirector Hr. Wassermann, ein Schüler Ihres Spohr, gediegen und beyfällig vor: von Spohr, Rode, Kreutzer, Kalliwoda und von ihm selbst; der erst 15jährige Hr. Oswald aus München auf dem Violoncelle: von Kummer, Bohrer und Merk; Hr. Reuther, ein tüchtiger Virtuos und Hofmusikus aus Carlsruhe, auf der Oboe: von Braun, Fladt und Lindpaintner; Concertanten für die Violine von Kalliwoda; für Violine und Violoncelle von den Gebrüdern Bohrer; Verschiedenes für die Flöte, für die Clarinette von Weber. Bärmann und Spohr, für Fagott von Wassermann, für das Pianoforte von Kalkbrenner, Czerny, Herz und Rummel wurde zu Gehör gebracht. Alle diese Stücke wurden vom Publicum zum Theil enthusiastisch applaudirt, und es ist sehr erfreulich, zu bemerken, wie der Geschmack für bessere, namentlich für deutsche Compositionen hier wächst. Auch das Accompagnement hat an Delicatesse viel gewonnen.

Stockholm. Hr. Fatscheck, früher Harfenist an der italienischen Oper in Petersburg, wurde vor fünf Jahren gleich nach seiner Ankunft in unserer Hauptstadt als Musikus der Königl. Hofkapelle angestellt. Seine Virtuosität ist bedeutend und sein Spiel zeichnet sich vorzüglich durch Eleganz und Delicatesse aus. Jetzt unternimmt der beachtenswerthe Künstler, dessen Vortrag sich noch sehr vervollkommnet hat, wie wir in seinem Abschieds-Concerte bemerkten, eine grosse Kunstreise durch Dänemark, Deutschland und Frankreich. Seine Harfe von Erard, mit doppelten Pedalen, ist vortrefflich. Möge er überall eine seinen Verdiensten angemessene Aufnahme finden! Ueber den gesammten Zustand unserer Musik berichte ich Ihnen, sobald die Zeit es mir erlaubt. Unser Hofkapellmeister und Mitglied der hiesigen musikalischen Akademie Hr. Joh. Berwald erhält durch Thätigkeit und Kraft das Ganze im vollen Eifer. U. s. w.

München. (Fortsetzung.) Die Fragen bey einer kritischen Beurtheilung dieses Werks (der Oper „Robert der Teufel") dürften demnach folgende seyn:

1. Welches ist der wahrscheinliche Zweck, den Dichter und Componist sich vorgesetzt haben mochten?

2. War dieser Zweck an sich ästhetisch gut und konnte er nach den in Paris bestehenden Verhältnissen voraussichtlich erreicht werden?

3. Sind die zur Erreichung dieses Zwecks gewählten Mittel die richtigen und stets in den Grenzen des ästhetisch Schönen liegenden?

4. Ist selbst dieser vorgesteckte Zweck, gleichviel ob er an und für sich ästhetisch gut und unter den bestehenden Verhältnissen erreichbar war, auch wirklich erreicht worden?

Ich will es versuchen, diese Fragen nach ihrer Reihenfolge zu beantworten, und erst zuletzt meine auf diese Beantwortung gegründete eigene kritische Ansicht aussprechen, und muss nur bedauern, des beschränkten Raumes willen, der natürlich in einem so Vieles umfassenden Blatte einer einzigen Erscheinung nicht im Uebermaasse gegönnt seyn kann, manchmal vielleicht auf Kosten der Klarheit und Ueberzeugung zu kurz und gedrängt seyn zu müssen. Für die erste Frage dringt sich mir nachstehende Beantwortung auf:

Meyerbeer, ein Mann von höchst gebildetem Geschmacke, tiefer harmonischer und contrapunctischer Kenntniss, dabey als Componist vieler gelungener Werke sehr reich an Erfahrungen, sowohl

über die Mittel zu dramatisch-musikalischem Effect, als über die gegenwärtige Geschmacksrichtung des Publicums in den europäischen Hauptstädten, übt seine Kunst nicht allein aus inniger, anspruchsloser Liebe und Begeisterung für das Ideal des Schönen, das in ihm lebt und ihn zur Kundgebung nach Aussen unwiderstehlich antreibt, sondern er will das Gebäude seines Ruhms, wo nicht den Stürmen der Zeit trotzend zur Bewunderung der Nachwelt, doch wenigstens zum Erstaunen der Mitwelt, zu einer schwindelnden Höhe emporführen und findet, dass dazu, nach dem, was er in Italien schon zu seiner Ehre geleistet hat, ein vollkommener Erfolg eines seiner grössten Werke auf dem Theater der grossen Oper zu Paris nöthig sey.

Der Name des Dichters, mehr oder weniger berühmt und vom Publicum geachtet, erleichtert bey dieser Bühne die Annahme eines Werks und erregt mehr oder weniger schon im Publicum eine vortheilhafte Stimmung; daher muss Scribe, der Mann des Tages, der seit seinen für Auber's Composition mit so vielem Glück gelieferten Opern-Gedichten auch als lyrischer Dichter anerkannte, geistvolle Scribe das Buch zu der Oper liefern, welche nun Europa in Erstaunen setzen soll. — Hrn. Scribe, der voll Verstand und Witz ist, fehlen nun zwar die Haupteigenschaften eines lyrischen Dichters überhaupt, und insbesondere die eines lyrisch-dramatischen gänzlich; denn er besitzt kein wahrhaft poetisches Gemüth, und jene Tiefe des Gefühls, welche die rein musikalischen Situationen leicht auffindet, eine die andere unterstützend und ihre Wirkung steigernd ordnet und selbst der Sprache einen Wohllaut leiht, der sie schon zum halben Gesange macht, fehlt ihm ganz und gar! — Das Alles schadet aber nichts, denn Herr Scribe hat einen grossen Namen, er kennt genau den Geschmack der Pariser und weiss, was bey ihnen Effect, das heisst Applaudissement, und allenfalls fortgesetzten Zulauf hervorbringt, er hat endlich bereits zu mehren, höchst beyfällig aufgenommenen Opern die Gedichte geliefert; — er allein also ist der Mann, von dem auch das Gedicht der Oper kommen muss, vor welcher der Ruhm aller anderen bisher geschriebenen erbleichen soll.

Man berathet über die Wahl des Stoffs und findet, dass er, nachdem in Frankreich alles Historische als abgenutzt und langweilig verschrieen ist, nothwendig romantisch seyn müsse; denn dann werde er die hoffnungsvolle Jugend Frankreichs, die jetzt gewaltig in der Romantik lebt, für sich haben und folglich schon an und für sich bey dem lautern Theile des Publicums Glück machen.

In romantischen Stoffen haben sich in neuerer Zeit vorzüglich die Deutschen mit vielem Glück bewegt und der Freyschütz und Faust haben selbst die überaus klugen und dem Romantischen früher gar nicht geneigten Pariser bekehrt, und in beyden ist es der Teufel, der, seinen Ränkegeist in menschliche Körperformen schmiegend, vorzugsweise die Aufmerksamkeit auf sich zieht! Der Teufel also muss auch in dieser Oper die Hauptrolle spielen, und diess um so mehr, als seine Theilnahme jeden Vorwurf scenischer Unwahrscheinlichkeit und musikalischer Bizarrerie niederschlägt und also der seynsollenden Originalität einen so weiten Spielraum eröffnet, dass es gar keine Kunst mehr ist, pikant (Lieblingsausdruck der Pariser) zu seyn und sich in den Formen von Allem himmelweit zu unterscheiden, was in neuerer Zeit Rossini, Bellini, Donizetti, Boyeldieu, Auber u. s. w. geliefert haben. — Diese Genannten zu übertreffen, gilt es auch nur; denn mit den alten Allonge-Perücken Mozart und Gluck, oder mit den für das weltkluge Paris jetzt schon aus der Mode gekommenen Werken eines Cherubini oder Spontini sich zu messen, wäre ja gar nicht der Mühe werth, da diese durch die oben genannten ohnehin schon vernichtet sind und folglich derjenige, dem es gelingt, die Erstern zu vernichten, ohne Bedenken den Titel: „Ecraseur général" annehmen und in der ganzen Welt führen kann.

Ein solches Titelchen unserm ehrenwerthen Meyerbeer in die Hände zu spielen, war auch ohne allen Zweifel die freundschaftliche Absicht des erstaunlichen Dichters, denn sonst hätte er nicht dem erhärmlichsten aller Helden, seinem Herrn Robert zu Liebe Himmel und Hölle dergestalt in Bewegung gesetzt und sogar zu einem Höllen-Walzer mit Sprachröhren gesungen, zu einem ungesitteten Sauf- und Spielgelage aus den Gräbern gestiegener weiland grundlüderlicher Nonnen, und am Ende zu einem von zwey Engeln in die Welt der Gläubigen hinausgeblasenen vollkommenen Ablass seine Zuflucht genommen *).

*) Bey der in scenischer Hinsicht von den Lobhudlern der Intendanz so gewaltig gerühmten Vorstellung dieser Oper ist im 3ten Acte die Vorhalle der Kathedrale zu Palermo durch einen auf Seidenart gemalten, die ganze Basis der

Dem auf solche Art gewählten Stoffe dieser Oper musste nun eine Form gegeben werden, und da man befürchtete, dass die einfache Form irgend einer jener Nationen, welche einen bestimmten Typus für ihre Oper anerkennen, allein nicht hinreichen könnte, um alle die Wunder zu wirken, die man beabsichtigte, so entschloss man sich, aus drey bekannten Grössen eine bisher unbekannt gewesene zu eruiren, schmolz französischen, italienischen und deutschen Guss zusammen und brachte so die Italo-gallo-germanische Form heraus, an welcher das Werk wirklich bedeutend laborirt. —

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 15ten April. Der rauhe, unfreundliche März dieses Jahres war an musikalischen Genüssen so überreich, dass es unerlässlich wird, sich der möglichsten Kürze der Berichterstattung zu befleissigen. Neu waren: ein Oratorium und zwey Opern. Mit Concerten war der Fastenmond fast überhäuft. Wir zählten deren mindestens sieben, ausser den geistlichen und Theater-Musiken, vier Möser'sche Soiréen ungerechnet. Für die Musikfreunde war daher überflüssig gesorgt, und meistens war auch die Qualität der Virtuosenleistungen und Compositionen von innerm Werthe.

Zuerst erfreuten wir uns eines gemüthvollen, sinnig ernsten Werks, des neuen Oratoriums: „Der Einzug Christi in Jerusalem", nach dem Evangelium Lucas Kap. 19 von C. Grüneisen gedichtet und von dem jetzigen Director der Singakademie C. F. Rungenhagen in Musik gesetzt. Die Dichtung hat das Verdienst, den biblischen Text einfach und ohne dramatische Ausschmückung mit religiöser Empfindung zu commentiren. Dagegen verfällt sie in den Fehler der Weitschweifigkeit und zu wenig poetischen Durchführung. Der Componist, welcher seinen Beruf für geistliche Gesang-Composition in mehren Motetten bereits bewährt hat, war durch den Ueberfluss von Worten (vorzüglich in den Arien) genöthigt, eine ganz besondere Form der Sologesänge zu wählen, welche eine Wiederholung der Motive ausschliesst, vielmehr stets fortschreitend sich den jedesmaligen Texteworten anschliesst, dabey jedoch die Verbindung des Ganzen nicht auflöset. Den Styl des Oratoriums hat der Tonsetzer treu festgehalten, auch besonders in den Chören eine Kraft des Ausdrucks gezeigt, wie solche sich für einen vieljährigen Kunstjünger wohl eignet, der an Zelter's Seite seinen Geist mit den würdigsten Meistern der ältern heiligen Gesangmusik genährt und mit deutschem Fleiss und anspruchslosem Sinn ihnen nachgestrebt hat, ohne die Reizmittel des modernen Effectsuchens anzuwenden. Auch ohne den seltenen Reichthum eines übergrossen Erfindungsvermögens und einer lebhaften Phantasie weiss der von echt religiöser Empfindung durchglühte, mit der Wirkung des Gesanges und der Instrumente vertraute Componist seinen Gegenstand mit Ernst und Würde consequent zu behandeln. Der aufmerksame Hörer wird sonach sich ungestört und innig durchdrungen ganz dem ruhig gemüthvollen Eindrucke hingeben, den diess Oratorium, auch bey den Schwächen der Dichtung, in ihm hervorbringt. Weiss man nun noch, unter welchen vielfachen äusseren Störungen der Tonsetzer sein bey früherer Musse begonnenes Werk fast übereilt beenden musste, so verdient sein fleissiges Streben nach dem Edeln, Höhern in der Tonkunst wahrlich ehrende Anerkennung, wie solche Hrn. Rungenhagen auch von vielen Seiten zu Theil geworden ist. Ohne auf Einzelnheiten der Composition eingehen zu können, bemerken wir nur den im Allgemeinen treffenden declamatorischen Ausdruck in den durchweg begleiteten Recitativen. Unter den Chören zeichnen sich aus: „Du heisst Wunderbar", ferner: „Das Gras verdorret", „Kommet her, ihr Mächtigen auf Erden", mit welchem ergreifenden Chore die sanfte Haltung des darauf folgenden Terzetts wohlthuend contrastirt, in welchem der Einzug Christi auf dem Eselsfüllen geschildert wird. Dieser Pastoralsatz mit kurzen Hornzwischensätzen wirkt sehr angenehm. Der Schlusschor des ersten Theils ist erhaben und verstärkt durch ein fugirtes „Hosianna! Amen" den Eindruck des Ganzen. Wahrhaft andächtig und melodisch ist die Sopran-Arie gehalten: „Der Andacht stilles Wehen." Auch die Chorale sind voll frommer Empfindung und gewähren die nöthigen Ruhepuncte zur Sammlung des Gemüths. Die dem etwas zu gedrängten Schlusse des Oratoriums vorangehenden Chöre und Soli bewirken einen erbaulichen Eindruck.

Sonach ist dem Componisten zu seinem ersten

Bühne einnehmenden Vorhang im Hinte grunde geschlossen, auf dem neben mehren heiligen Figuren zwey bla-

aufgetreten ist, aufrichtig Glück zu wünschen. Ein reiner, edler, wahrhaft christlicher Sinn spricht sich unverkennbar darin aus, und dieser kann jetzt, auf die ernste Tonkunst übergetragen, viel Gutes fördern helfen. — Wenn wir bey diesem neuen Werke unwillkührlich länger verweilten, als wir beabsichtigten, so ist um so kürzer die Aufführung der viel besprochenen Passions-Musik von Joh. Seb. Bach nach dem Evangelium Matthäi zu erwähnen, welche am Palmsonntage Mittags sehr gelungen statt fand. Hr. Mantius trug zum ersten Male die Textesstellen des Evangelisten vor. Die vortreffliche Musik bewirkte auch diess Mal den tiefsten Eindruck, wie früher. Nicht minder erweckte Graun's „Tod Jesu", welcher von dem Hrn. Hansmann am Mittwoch der stillen Woche in der Garnisonkirche und von der Singakademie am Charfreytage bey überfülltem Saale aufgeführt wurde, die Andachtsgefühle der Zuhörer. Mad. Decker und Hr. Mantius zeichneten sich vorzugsweise in den Sologesängen aus. — Auch in Potsdam ist Graun's Passions-Cantate, in Charlottenburg Beethoven's „Christus am Oelberge" aufgeführt worden. — Wir zählen nun so kurz als möglich die Concerte auf.

Hier glänzen nun die jungen Brüder Eichhorn, vorzüglich der ältere, Ernst Eichhorn, als Meteore am Kunsthorizont. Dieses Knabenpaar hat den lange schlummernden Enthusiasmus der Musikfreunde entfesselt, und, was am meisten zu bewundern ist, derselbe dauert nach drey sehr zahlreich besuchten Concerten im Saale des Königl. Schauspielhauses noch immer fort. In allen geschlossenen und Privatzirkeln, in den Soiréen der höheren Stände und feinen Welt sind die jungen Violinisten der Gegenstand der höchsten Bewunderung und ergötzlichsten Unterhaltung. Eines Theils bewirkt freylich die Jugend und das einnehmende Aeussere der liebenswürdigen Knaben diesen Zauber der Anziehungskraft ihrer Erscheinung; dann fesselt aber auch die bewundernswerth vorzeitige Ausbildung ihres musikalischen Talents und namentlich ihrer technischen Fertigkeit die Zuhörer. Für die grössere Menge hat auch die Nachahmung der Kunststücke Paganini's in verjüngtem Maasstabe ihren eigenen Reiz, was der erfahrene Vater der Knaben weislich zum Vortheil für seinen Zweck des schnellen Erwerbs zu nutzen weiss. Abgesehen aber hiervon leistet der ältere Knabe Ernst Eichhorn wirklich dität seines Violinspiels und die Besiegung grosser Schwierigkeiten in den Concertsätzen von Rode und Spohr verdient die ehrendste Anerkennung, wenn gleich dem Knabenalter angemessener der elegante, humoristische Vortrag der Variationen von Mayseder, Concertino's von Kalliwoda und Wassermann, wie der Paganini'schen Spielereyen erscheint, welche mit der grössten Präcision und Sauberkeit ausgeführt werden. Auch auf der G-Saite allein zeigt Ernst Eichhorn schönen Ton, sichere Applicatur und freye Bogenführung, obgleich seine linke Hand am vorzüglichsten ausgebildet ist. Auch Variationen von Beriot spielt der junge Virtuos sehr nett und zierlich. Besonders aber excellirt derselbe im Vortrage des ihm von Paganini selbst einstudirten Rondo's mit Begleitung eines Glöckchens, welches der jüngere Bruder sehr ergötzlich anschlägt. Die Variationen auf das Thema „God save the King" für zwey Violinen führen beyde Knaben ganz vorzüglich aus. Ohne auf die übrigen Kunstleistungen in ihren drey Concerten näher einzugehen (was der Raum nicht gestattet), bemerken wir nur, dass Herr W. Taubert in einem derselben ein neues Pianoforte-Concert von seiner Composition, auch Hr. Hauck ein Rondo brillant mit Beyfall vortrug. Das erste Concert der Gebrüder Eichhorn war so überfüllt, dass viele Personen keinen Platz fanden, oder in den Vorsälen verweilen mussten. Nach drey Concerten und nachdem die jungen Virtuosen bereits auf dem Königlichen und Königsstädtischen Theater sich mehrmals haben hören lassen, gaben dieselben noch in Potsdam Soiréen und werden nunmehr nach St. Petersburg abreisen. — Möge der Genius der Tonkunst über diese früh gezeitigten Kunstzöglinge wachen, damit die viel versprechende Blüthe auch schöne Frucht trage, nicht vorzeitig welke! Vor Allem möge der reine, kindliche Sinn die holden Knaben durch das Weltleben geleiten, ihre Bescheidenheit erhalten und sie vor verderblicher Eitelkeit bewahren! —

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 25sten April. Am 20sten hatten wir Vormittags im Saale des Gewandhauses ein sehr anziehendes, aber der Messgeschäfte wegen leider nicht zahlreich besuchtes Amateur-Concert zum

Fahrt" erwies sich, bey trefflicher Ausführung unsers Orchesters, als ein höchst gelungenes, überaus beachtenswerthes Werk, das auch mit grossem Beyfall aufgenommen wurde. Wir werden Gelegenheit haben, bey Herausgabe der Partitur mehr darüber zu sagen. Unser Queiser glänzte in einem schönen Concerte für die Bass-Posaune, irren wir nicht sehr, von unserm Musikdirector der Euterpe C. G. Müller componirt, auf eine solche Weise, dass jeder erfahrene Hörer ihm die erste Stelle unter den Meistern dieses Instruments anzuweisen sich genöthigt sehen wird. Der Beyfall war mit Recht ausgezeichnet. Auch die erneute, hier sehr zweckmässige Aufführung des „Bergmannsgrusses" von Döring und Anacker gelang nach Wunsch und fand gebührende Anerkennung.

Am 22sten hörten wir, ebenfalls im Saale des Gewandhauses zwey junge, etwa 14 — 16jährige Virtuosen aus Frankreich, Henri Vieuxtemps, Schüler Beriot's, auf der Violine — und Louis Lacombe, ersten Pianisten des Conservatoriums der Musik zu Paris. War auch das Concert, das fast in zu kurzer Zeit zu Stande gebracht worden war, nicht eben sehr besucht, so war doch dafür der Applaus ungemessen und steigend, so dass der Eine, wie der Andere der jungen Künstler bey wiederholtem Auftreten mit rauschenden Begrüssungen geehrt wurde. Von dem jungen Violinisten ist in diesen Blättern S. 160 von Wien aus bereits ein sehr stattliches Urtheil abgegeben worden, was wir völlig unterschreiben. Der noch so junge Mann zeichnet sich durch vollkommen sichere Fertigkeit, vollen und reinen Ton, gesunden Bogenstrich und wahrhaft geistreichen Vortrag, der sich sogar in nicht ausgezeichneten Musikstücken angemessen bekundet, rühmlichst aus, so dass die Kunst Ausserordentliches von ihm erwarten muss. Am meisterlichsten erwies er sich in einer Bravour-Polonaise von Mayseder und in Variationen von Beriot, deren Vortrag nicht selten von feurigem Bravorufen unterbrochen wurde. — Der junge Lacombe, premier Prix, erwarb sich nicht minder rauschenden Beyfall im Vortrage des ersten Satzes aus Hummel's A moll-Concerte, den er so grossartig, vollkräftig und rund spielte, dass er dem Conservatoire damit alle Ehre machte. In den bekannten Variationen über „Ma Fanchette est charmante", Op. 12 von H. Herz, stürzte er sich mit jugendlichem Wagniss in die Schwierigkeiten derselben, die er stürmisch besiegte. Beym Herausgehen aus dem Concerte hörten wir einen Fremden sagen, die vorletzte Variation sey doch besser zu sehen, als zu hören gewesen; er drückte das so aus: Il me semble que l'avant-dernière variation était mieux pour voir que pour entendre. — Auch Herr Bode, dessen schöner Bass immer mehr an bedeutender Fertigkeit und gediegenem Ausdrucke gewinnt, erfreute uns mit einigen gut gewählten Gesangstücken und erntete gerechten Beyfall.

Kurze Anzeigen.

1. *Romeo. Scena ed Aria coll' accomp. di Pianof. composta da Fr. Curschmann.* Op. 6. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. ¼ Thlr.
2. *Due Canoni a tre voci coll' accomp. di Pfte composti di Fr. Curschmann.* Op. 7. Ebendaselbst. Pr. ⅛ Thlr.

No. 1 ist eine in italienischer Weise gesetzte, mit wenigen teutschen Einwebungen versehene, gefällige Scene, und No. 2 schenkt den Freunden des beliebten Lieder-Componisten zwey gut gearbeitete, leicht zu treffende canonische Canzonetten für Sopran, Alt und Tenor. Im zweyten für zwey Soprane und Tenor hätte in der Begleitung eine schnell vorübergehende Härte vermieden werden können.

Polyhymnia, Musik-Journal der Berliner Bühnen, eine Sammlung vorzüglicher Gesang-Compositionen mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ⅛ Thlr.

Es werden also in dieser fortzusetzenden Sammlung die in Berlin beliebtesten Theatergesänge geliefert, was vielen Liebhabern nur angenehm seyn wird. Die erste Nummer bringt eine grosse Scene und Duett (für zwey Soprane) aus der Oper Anna Bolena von Donizetti, mit Klavier-Auszug versehen von Franz Gläser; den Text italienisch und teutsch. Das Stück beginnt: „Dio che mi vedi in core." Der Druck ist nicht weitläufig, aber sehr deutlich.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ V.* 1834.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bey mir erscheint in Leipziger Ostermesse mit Eigenthumsrecht:

Sechs Rondino's
(2te Collection)
über beliebte Opern-Melodieen für das Violoncelle und Pianoforte.

No. 1. 2. Aus der Oper Capuleti und Montecchi.
No. 3. 4. Aus der Oper Norma.
No. 5. 6. Aus der Oper La Sonnambula von J. J. F. Dotzauer. Op. 131.

Prag, im März 1834. *Marco Berra.*

Im Laufe dieses Jahres erscheint bey uns mit Eigenthumsrecht:

Die
Kunst des dramatischen Tonsatzes,
oder
vollständige Schule der Vocal-Composition,
in 4 Theilen und mit praktischen Beyspielen
von *Anton Reicha,*
Ritter der Ehrenlegion und Lehrer der Composition am Musik-Conservatorium zu Paris.

Es bedarf wohl keiner nähern Auseinandersetzung, wie höchst wichtig und interessant dieses vollständige, mit allen nöthigen klassischen Beyspielen versehene Lehrbuch für jeden Tonsetzer, Tonkünstler und Musikfreund seyn muss, da bis jetzt überdiess noch kein Werk über diesen Gegenstand existirte. Es reiht sich unmittelbar an die grosse bey uns erscheinende und nun bald vollendete vollständige Compositions-Schule desselben geehrten und verdienstvollen Herrn Verfassers würdig an, und wird, so wie diese, in gleicher Ausgabe, deutsch und französisch mit Bewilligung des Herrn Verfassers (von welchem wir das Eigenthumsrecht für die österreichische Monarchie, so wie für alle deutschen Staaten erworben haben) vollständig erscheinen.

Gesuch.

Ein Mann, welcher schon bedeutenden Orchestern vorstand (u. a. am Drurylane- und Coventgarden-Theater in London), sucht eine Stelle als städtischer Musikdirector oder als Vorsteher einer Kapelle. Da mit der ersteren ausser der Leitung der Concert-Kirchenmusik gewöhnlich auch der Unterricht an Gymnasien verbunden ist, so könnte er ausser der Musik um so mehr noch einige andere Fächer docieren, als er nicht nur seine Universitätsstudien vollkommen absolvirt hat, sondern auch als Schriftsteller nicht unbekannt ist und bereits die Redaction gelesener Zeitschriften führte. — Frankirte, unter der Chiffre D. eingehende Briefe befördert die Expedition dieser Zeitung an den Suchenden.

Anzeigen.

Todes-Anzeige.

Mit tiefstem Schmerzgefühle zeigen wir allen unseren Verwandten und Bekannten an, dass es Gott dem Allmächtigen gefallen hat, unseren innigst geliebten Gatten und Vater

Sebastian Pacher,
Königl. Bayerischen Hof-Musikalien- und Musik-Instrumentenhändler,

versehen mit allen heiligen Sterbessacramenten, heute früh um 4 Uhr in seinem 55sten Lebensjahre in ein besseres Jenseits abzurufen.

Wir empfehlen den zu früh Verblichenen Ihrem fortwährenden liebevollen Andenken, uns aber Ihrem stillen Beyleide.

München, den 13ten März 1834.

Tekla Pacher, geb. *Leitzinger* mit drey unmündigen Kindern.

Indem wir uns auf vorstehende Anzeige beziehen, diesen wir, dass unser schon seit sehr vielen Jahren bestehendes Geschäft auch jetzt, nach dem Ableben unsers Chefs Hrn. Sebastian Pacher's, wie bisher fortgeführet und durch ein demnächst erfolgendes Circular das Geeignete hierüber mitgetheilt werden wird. Hochachtungsvoll

München, im März 1834.

Dass folgende mit in unserm Katalogo aufgenommene drey Werkchen:

1) Airs favoris de l'opéra Tell pour une Flûte.
2) Foreith, Choix d'airs de l'opéra: le Philtre, Fra Diavolo et Zampa pour une Flûte.
3) Küffner, J., Six pieces favorites pour Guitare, Op. 258.

nicht bey uns erscheinen werden, sondern nur von den Herren B. Schott's Söhnen in Mainz zu beziehen sind, zeigen wir hiermit ergebenst an.

Bonn, im Januar 1834.

Oberländische Buch-, Kunst- und Musikhandlung.

Ankündigungen.

Ostermesse-Bericht 1834 von *A. Diabelli und Comp.*

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben No. 1135.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedrich Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

(Die Preise sind in Conventions-Münze, der Gulden zu 2 Stück Zwanziger.)

Für das Pianoforte allein zu vier Händen.

	Fl. Kr.
Czerny, C., Die Schule des Legato und Staccato auf dem Pianoforte, oder 50 Uebungsstücke zur Entwicklung des gebundenen und abgestossenen Spiels in allen Arten. 555stes Werk, als erste Fortsetzung der Schule der Geläufigkeit. Compl.	5 —
Dieselbe einzeln in 5 Heften, jedes	1 15
— Souvenir théatral. (Fortsetzung)	
Cahier 3e. Fantaisie sur les motifs fav. de l'opéra: Le Pré aux clercs (Der Zweykampf, oder: Die Schreibervwiese) de Herold, pour Pianoforte seul.	1 —
La même à 4 mains	1 45
Cahier 3e. Fantaisie sur la dite pour Pianoforte seul	1 —
La même à 4 mains	1 45
Diabelli, A., Lilienkränze. Drey Sonatinen für das Pianoforte allein. Op. 157. No. 1 in D, No. 2 in E moll, No. 3 in A, jede	— 45
— Hirtenklänge, enthaltend: Pastoral-Rondo, Marsch, Andantino und Rondino für das Pianoforte allein; nebst einem Pastoral-Rondo für 4 Hände. Op. 159. Mit Titel-Vignette. (In kleinen Format).	1 —
Dieselben einzeln im gewöhnlichen Klavier-Format.	

	Fl. Kr.
Diabelli, A., Marsch, Andantino und Rondino für das Pianoforte	— 30
— Pastoral-Rondo für das Pianoforte zu 4 Händen	— 30
— Anglaise, Romanzen in Form kleiner Rondo's für das Pianoforte allein. Op. 160.	
No. 1. Rondo. Le bal de Plâtre voisin (Der Ball im Nachbarhause) mit Titel-Vignette	— 20
No. 2. Rondo. La jeune fille (Das junge Mädchen) mit Titel-Vignette	— 20
No. 3. Rondo. La jeune Insulaire (Die junge Insulanerin) mit Titel-Vignette	— 20
Dieselben für das Pianoforte zu 4 Händen, jedes	— 30
Döhler, Th., Variations de Concert sur un thème fav. de l'opéra: Norma, p. le Pfte seul. Op. 6.	1 30
— Rondeau brill. sur l'air: (Que le vague commante) de l'opéra: Zampa, pour le Pianoforte seul. Op. 5.	— 45
Marsen, Ed., La dolorosa. Divertissement pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 13	— 45
Meyerbeer, Jos., Grand Quintuor No. 2 in A moll, Op. 81, arrangé pour Pianoforte seul par Ch. Czerny	2 —
— Le même pour Pianoforte à 4 mains, arrangé par le même	3 15
Morelly, Fr., Schätzenwalzer für das Pianoforte allein. Op. 53	30
— Wiener Conversationstänze für dass. Op. 34.	— 30
— Flug der Fantasie. Walzer für dass. Op. 55.	— 30
— Die Muthwilligen. Ländler für dass. Op. 56.	— 30
— Zephiren-Cotillons für dasselbe. Op. 57.	— 30
— Ein Stündchen. Walzer für dasselbe. Op. 58.	— 30
— Schwan-Walzer für dasselbe. Op. 59.	— 30
— Scherz-Funken. Walzer für dasselbe. Op. 60.	— 60
Morelly, Ludw., Electrische Funken. Walzer für Pianoforte. Op. 4	— 30
— Tivoli-Brillant-Walzer für dasselbe. Op. 5.	— 30
— Wiener Handlungs-Ballsuite für dasselbe. Op. 6.	— 30
— Casino-Walzer für dasselbe. Op. 7.	— 30
Neumeyer, A., Impromptu. Variations brillantes sur une Valse de J. Strauss pour le Pianoforte seul. Op. 16	— 45
Plachy, W., Elegie an Slawk, in Cis moll, für Pianoforte allein. Op. 65	— 30
— Trois Rondinos sur les thèmes fav. de l'opéra: Robert le Diable de Meyerbeer, pour le Pianoforte seul, Op. 67, No. 1 in D, No. 2 in B, No. 3 in C.	chaque — 30
Les mêmes pour Pianoforte à 4 mains, No. 1, 2, 3,	chaque — 45
Schunke, L., Fantaisie in E pour le Pfte seul. Op. 3.	1 —
— Allegro passionato in A moll pour le Pianoforte seul. Op. 6	1 —
Sechter, S., Trauerfuge in G moll, für die Orgel oder Pianoforte. Dem Andenken des verblichenen, allgemein geschätzten Veteranen der Tonkunst Abbé Maximilian Stadler (d. den 8ten	

Weise? Ist es nicht etwas seltsam: Paris z. B., das Manner, wie Cherubini, Mehul, Gretry u. a. hat, und dem man doch wohl ein Urtheil zutrauen kann, streot in seinen Konzerten nach nichts eifriger, als nach deutscher Musik, und ringt mit rühmlicher Hartnackigkeit mit dere n, Franzosen nicht selten zu grosse n Schwierigkeiten: und wir, die wir diese Schwie rigkeiten leichter überwinden konnen, bekümmern uns um neue deutsche Gesangsstücke weit weniger, jagen fast allein nach Italienern, und thun, als übersahen wir die neuern trefflichen Franken ganz? Es mag eine Anzeige der bedeutendsten Gesangsstücke, die, soviel wir wissen, zum erstenmal gegeben wurden, hier stehen. Einiges von Tarchi, ziemlich alltaglich; Chor aus Paers Achille: Pronte son le turbe ost.li — recht gut, aber sehr abgerissen: Scene ebend.: Comprendi — etwas gewohnlich; Scene aus der Oper Merope von Bianchi, M sera, che risolvo? recht gemein: Arie ebend.: A questo core oppresso, besser; Duett von Giovacchino Albertini, ganz artig; Duett von Ferrari: Spiegati allin — recht matt; Duett von Caruso: Ah se de' miei tormenti — nicht übel: Scene aus d. Op. Il principe di Taranto, von Paer: Sola in mezzo ai perigli, bedeutend, aber noch mehr bizarr: Terzett und Chor von Lusini: Ah qual notte funesta — wohl zu horen, aber mit unter recht verbraucht — u. s. w. Wir wiederholen: alle diese Satze mogen auf dem Theater, und von den Sangern vorgetragen, für welche sie geschrieben sind, recht sehr guten Effekt machen: aber als Konzertmusik konnen sie durchaus nicht höher angeschlagen werden, als hier geschehen. Dagegen wurde (schwerlich kann uns etwas entgangen seyn) nur eine einzige neue grosse Scene von einem Deutschen — die Scene aus Winters Oper: Arianna e Teseo. Ove son? von Mad. Schicht (sehr gut) gesungen. (Die schöne Polonoise von Naumann aus seiner letzten Oper, Aci e Galatea, sang Hr. Zeibig, (vortrefflich) und war von ihm selbst gewahlt.) Aber wie viele der angeführten italienischen Novitäten wog nicht diese einzige, wirklich neue, grosse und schone Scene auf? Mit mehr Dank, als jene zuerst genannten Stücke insgesammt, wurden vom Publikum (mit Recht) Wiederholungen Mozartischer, Naumannischer und einiger andern Kompositionen aufgenommen.

Ganze Werke wurden nur drey gegeben. Das erste, im wocheutlichen Konzerte, war eine Messe mit eingelegtem Hymnus von Naumann. Sie gehört unter die neuesten und vorzüglichsten Kirchenkompositionen dieses Meisters, (Kyrie, aus As dur) und hat viel Treffliches und Eigenes; hat besonders durchaus einen anstandigen Ernst, viel Gründlichkeit und hin und wieder wahre Innigkeit. Das Gloria ist sehr pathetisch, das Qui tollis und das Et incarnatus ungemein zart, das Sanctus erhebend, das Agnus Dei schon, doch mehr gefallig, als andachtig, die Fuge Cum sancto spiritu, gründlich. Dies möchten die vorzüglichsten Satze seyn. Der kurze Hymnus: Lauda Sion salvatorem ist kindlich, wieder uralte, fromme Text.

Das zweyte ganze Werk war eine Wiederholung der Haydnschen Schopfung, die die Mitglieder des Orchesters in ihrem jahrlichen Konzerte zum Besten alter, kranker Musiker und deren Wittwen, unter der Direktion des Hrn. Schicht, gaben. So wenig wir die Leser noch immer mit Nachrichten über Aufführungen dieses Werkes behelligen mögen, müssen wir dieser doch wenigstens mit einigen Worten erwähnen, denn sie gelang ganz vortrefflich, und war bey weitem die beste unter allen hiesigen Aufführungen der Haydnschen Komposition. Wir sind, dies zu gestehen, der Gesellschaft unsrer Musiker schuldig. Die Instrumentalmusik liess fast keinen Wunsch zurück. Es ist kaum moglich, dass irgend ein Orchester ein solches, denn doch wirklich nicht leichtes Stück so vortrefflich auszuführen im Stande ist, ausser wenn es, wie das hiesige diesmal, mit Liebe zum Werk und herzlicher Verehrung gegen seinen Verfasser ganz einig zusammentritt und so seine Kraft zum gemeinschaft-

Fl. Kr.

Sechter, S., 2 Präludien für die Orgel oder Pianoforte. Im einfach grossen Style des gefeyerten Palestrina. Op. 36. — 20

— Musikalischer Rathgeber, oder: Sichere Mittel, zwey in einer bestimmten Lage gesetzte Accorde, die gleich nach einander eine fehlerhafte Folge (als verbotene Quinten und Octaven, unharmonische Querstände und unvorbereitete Eintreten der Dissonanzen) abgeben würden, durch Zwischensätze und Zwischenaccorde auf verschiedene Arten zu verbinden. In drey Abtheilungen für den zwey-, drey- und vierstimmigen Satz in vielen Beyspielen gezeigt und mit der nöthigen Einleitung versehen. Op. 37. 2 15

Speck, J., Zwey rhapsodische Allegri im freyen und gebundenen Style für das Pianoforte zu vier Händen, Op. 43. 1 30

Thalberg, Sig., Fantaisie sur des motifs de l'opera: Le Straniere, de Bellini, pour le Pianoforte seul. Op. 32. 1 15

Für ein und zwey Pianoforte zu sechs Händen.

Czerny, C., Les pianistes amateurs, ou Compositions brillantes et concertantes pour un Pianoforte à 6 mains. (Fortsetzung.)

Cah. 4. Variations sur un thème fav. de l'opera: Montecchi e Capuleti. Op. 238. 2 45

Cah. 5. Polonaise brillante. Op. 236. 2 30

Cah. 6. Variations sur un thème fav. de l'opera: Norma. Op. 237. 2 15

— Troisième grand Potpourri concertant pour deux Pianofortes à 6 mains. Op. 238. 5 45

Für Pianoforte mit Begleitung.

Czerny, C., Deux Trios brillants pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 211, No. 1 in C. No. 2 in A. chaque 2 30

— Six grandes Potpourris brillans et concertans pour Pianof., Violon et Violoncelle. Op. 212. (Fortsetzung) No. 4. No. 5. No. 6. chaque 2 30

Durst, M., Introduction et Variat. concert. pour Violon et Pianoforte, sur un thème de l'opera: I Montecchi e Capuleti. Op. 2. 1 —

— Fantaisie pour Violon et Pianoforte concert. sur les motifs fav. de l'opera: I Montecchi e Capuleti. Op. 2. 1 30

— Fantaisie pour Violon et Pianoforte concert. sur les motifs fav. de l'opera: Norma. Op. 3. 1 30

Mayseder, Jos., Grand Trio in A m. pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, d'après le second Quintuor. Op. 32. 3 —

Für die Physharmonica.

Lickl, G., Cäcilie, eine Auswahl beliebter Tonstücke für die Physharmonica allein. Cah. 1, 2, 3.

Für die Violine.

Sammlung beliebter Ouverturen für 2 Violinen, Viola und Violoncell.
(Fortsetzung.)

No.		Fl. Kr.
25.	Mozart, W. A., Ouverture zur Oper: Die Zauberflöte.	1 —
26.	— — — Don Juan	1 —
27.	— — — Die Hochzeit des Figaro.	1 —
28.	— — — Titus	1 —
29.	Auber, D. F. E., — — Der Schnee (La Neige).	1 —
30.	— — — Leicester	1 —

(Wird fortgesetzet.)

Quartetten nach Motiven beliebter Opern neuester Zeit für 2 Violinen, Viola und Violoncell.

Lieferung.

1. Fuessinger, Al., Quartett nach Motiven der Oper: Der Barbier von Sevilla, von Rossini. 1 18

2. — Quartett nach Motiven der Oper: Zelmira, von Rossini. 1 12

3. — Quartett nach Motiven der Oper: Der Freyschütz, von C. M. v. Weber. 1 12

4. Blumenthal, J. v., Quartett nach Motiven der Oper: Montecchi und Capuleti, von Bellini. 1 45

5. — Quartett nach Motiven der Oper: Norma, von Bellini. 1 45

6. Jansa, L., Quartett nach Motiven der Oper: Pirata, von Bellini. 1 45

(Werden fortgesetzet.)

Für die Flöte.

Amtmann, Fr., Grand Duo concertant et capricieux pour deux flûtes. Op. 1. 1 30

Fahrbach, J., 30 Preludes dans tous les tons majeurs et mineurs pour la Flûte seul. Op. 6. 1 12

Schoell, C., 25 Lectionen für eine Flöte zum Gebrauche beym ersten Unterrichte. — 48

Für den Czakan.

Krähmer, E., Quatre Rondeaux pour le Czakan avec accomp. de Pianoforte. Op. 35. No. 1, 2, 3, 4. chaque — 45

Für die Guitarre.

Bobrowicz, J. N. de, Variations sur le Cavat. fav. (Stette mcandami) de l'opéra: Zelmire pour la Guitare seule. Op. 16. — 45

Leittner, Joh., Grande Fantaisie pour la Chitarre solo. Op. 6. — 45

Paderesti, J., Variations sur un thème fav. de l'opera: Norma, pour la Guitare seule. Op. 16 — 30

— Fantaisie sur des motifs de l'opera: Montecchi e Capuleti, pour la Guitare seule. Op. 17. — 45

— Premiere grande Polonaise pour deux Guitares. Op. 18. — 45

Fl. Kr.

Wanczura, Jos., Fünf Märsche nach Motiven der Opern: Norma, Montecchi und Capuleti, und Straniera von V. Bellini. Op. 19. . . . . — 30

— Rondino über beliebte Motive aus der Oper: Fra Diavolo, für eine Guitarre. Op. 20. . . . — 30

Introduzione e Variazioni sopra un tema favorito dell' opera: Zampa. Op. 21. . . . . — 30

Gesangmusik.

Beethoven, L. v., Drey Andante. Das Glück der Liebe. Der Verstossene. Der Wunsch, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . — 30

Christoph, J. A., Liebchens Bild, von H. Heine. Lieber-ABC, von Gerhard. Das Jenseits, von Salis, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . — 30

Diabelli, A., Melodicon. Ausgewählte Gesang-Motive aus Opern, für den Umfang jeder Stimme, zum nützlichen Gebrauche bey Gesangstunden mit leichter Begleitung für das Pianoforte eingerichtet. (Furist zung.)

7tes Heft enthält: Motive aus der Oper: Elisa e Claudio, von Mercadante. 1 30

8tes Heft enthält: Romanzen mit französischem und deutschem Texte, mit 5 Vignetten. . . . 2 —

Inhalt. No. 1. Le bal de l'hôtel voisin (Der Ball im Nachbarhause), Musik von A. Panseron.

No. 2. La jeune fille (Das junge Mädchen), Musik von Th. Labarre.

No. 3. La jeune Insulaire (Die junge Insulanerin), Musik von A. Panseron.

No. 4. L'heure du repos (Die Ruhestunde), Musik von A. Panseron.

No. 5. Le tyrolestlibas (Tyrolist unsrth), Duett. Musik von A. Panseron.

9tes Heft enthält: Romanzen mit französischem und deutschem Texte, mit 5 Vignetten. . . . . 2 —

Inhalt. No. 6. La danse au village (Der Tanz im Dörfchen), Musik von A. Panseron.

No. 7. La barque du pecheur (Die Fischer-Barke), Musik von A. Andrade.

No. 8. La fille de Pestle (Die Verwiesene), Musik von Ed. Bruguiere.

No. 9. Les adieux du Gondolier (Das Lebewohl des Gondoliers), Musik von demselben.

No. 10. Voici le soir (Abend ist's nun), Duett. Musik von A. Panseron.

10tes Heft enthält: Romanzen mit französischem und deutschem Texte, mit 5 Vignetten. . . . . 2 —

Inhalt. No. 11. Elle m'aimait tant (Sie war ganz mein), Musik von A. Panseron.

No. 12. Que j'ai ri! (Wie lacht' ich da), Musik von A. Panseron.

No. 13. Moi je fais semblant (Ich stelle mich beglückt zu seyn), Musik von A. de Beauplan.

Fl. Kr.

No. 14. La defense de chanter (Der Sängerin Vertheidigung), Musik von A. de Beauplan.

No. 15. La Peche du soir (Das Nachtfischen), Duett. Musik von A. Panseron.

11tes Heft enthält Motive aus der Oper: L'ultimo giorno di Pompei, von Pacini 1 30

12tes Heft enthält Motive aus der Oper: Fra Diavolo, von Auber. 1 30

(Wird fortgesetzt.)

Schubert, Fr., Nachlass, 25ste Lieferung, enthält: Fülle der Liebe, von Schlegel. Im Frühling, von E. Schulze. Trost in Thränen, von Goethe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. 1 —

Partituren.

Lachner, Fr., Erste Symphonie (in Es) für das Orchester. (Musikalisches Archiv.) No. 13. . . . 6 —

— Zweyte Symphonie (in F) für das Orchester. (Musikalisches Archiv.) No. 14. (Unter der Presse.). . . . . 7 —

Auflage 15000 Exemplare.

Wohlfeilste, schöne und gediegenste musikalische Volksschrift mit Stahlstichen und Abbildungen, bey *Schuberth* und *Niemeyer* erscheinen und vorrüthig

Musik. Pfennig- und Heller-Magazin

für Pianoforte, 1e bis 4e Lieferung (der Folio-bogen zu etwa nur 4 Pf. [1 Kr.]).

Inhalt: 2 Sonatinen von Schmitt; Strauss-Tänze; 2 Rondo's und 1 Polonaise von Bertini; Kalkbrenner Nocturne, 4händig; Lied von Methfessel; Variationen von Duvernoy; Rondino von Schuberth; 1 schöner Stahlstich, und endlich:

2 Pfennig-Unterhaltungsblätter zur Verbreitung nützlicher Kenntnisse.

☞ Sämmtliche Compositionen in gefälligem Styl und leicht ausführbar. ☜

Die nächsten Lieferungen werden noch interessanter und reichhaltiger:

52 solcher bilden 1 Jahrgang zu $2\frac{2}{3}$ Thlr. vierteljährlich 1 Thlr.

☞ Eleganten Pianofortespielern empfehlen wir die Original-Bibliothek à $\frac{1}{3}$ Thlr. das Heft mit Conversations-Lexikon unentgeltlich.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. N°. 19. 1834.

Recension.

Evangelisches Choral- und Orgelbuch, 255 Choräle mit Vorspielen, zunächst in Bezug auf das neue Berliner Gesangbuch, von Adolph Bernhard Marx, Doctor und Prof. der Musik an der Königl. Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin. Berlin, bey G. Reimer. 1832.

Je lieber wir solchen Werken unsere Aufmerksamkeit widmen, desto mehr könnte es befremden, dass die Anzeige des eben genannten erst jetzt geschieht. Wir haben aber von je her den sehr richtigen Grundsatz festgehalten, uns in keinem Falle als Recensenten aufzudrängen. Nur was uns zur Prüfung von den Herren Verfassern oder Verlegern aus gutem Willen anvertraut wird, kann von uns mit möglichster Treue berücksichtigt werden. Wir scheuen alle Anmaassung und jede Zudringlichkeit; können diess auch ohne Nachtheil unserer geehrten Leser weit mehr, als viele andere, da in unseren meist so inhaltreichen und ausgebreiteten Correspondenzen das Wichtigste, was in's Leben tritt, immer, oft mehrfach, verhandelt wird. Nun ist uns aber dieses wichtige Werk erst vor Kurzem eingesendet worden. Ein so ernstliches Unternehmen kommt noch lange nicht zu spät.

Verlangt schon jedes weit geringer gestellte Werk, dass der Beurtheiler in die An- und Absicht des Verf. genau eingeht, so wird diess einem so schwierigen, umfangreichen und die höchsten Lebensthätigkeiten erfassenden Werke doppelt und dreyfach zugestanden werden müssen. Wir können also kaum sorgfältig genug damit verfahren, wenn wir auch den Verf. gar nicht, sondern allein eine Sache berücksichtigen wollten, die wir selbst seit langer Zeit mit Liebe umfasst und unter die ein-

Wortes. Eine Ungerechtigkeit, ja eine Versündigung würden wir es aber nennen, wenn wir in solchen Dingen nicht auf den Verf. sehen wollten: wir meinen nicht den Namen, nicht die Stellung des Mannes, die schlechthin bey einer Beurtheilung nicht erwogen werden sollen, sondern wir meinen den Mann, als Menschen betrachtet. Welche Schwierigkeit für einen Einzelnen, so viele Choräle, so viele Vorspiele nicht blos würdig und recht, vielmehr alle aus innerster Wahrheit, aus gotterfüllter Begeisterung hervorgehen zu lassen! Zu hoch für jedes Gemüth, zu gross für jeden Fleiss! Es vermag das nicht Einer unter den Erdgeborenen; und wär' es selbst Seb. Bach; er am wenigsten, so hoch er eben gerade hierin steht, würde nur einen Augenblick wähnen, allen jenen Begeisterungen so vieler Jahrhunderte in jedem Einzelnen völlig genug gethan zu haben. Dass aber der Verfasser, wie denn kein besonnener, die Religion liebender Mann es anders vermag, mit uns dieselbe Meinung hegt, davon vergewissert uns gleich der Anfang seiner Vorrede, den wir unseren Lesern nur mit Unbilligkeit vorenthalten würden. Hier spricht er selbst: „Der Antrag, das neue Berliner Gesangbuch mit einem Choralbuche zu begleiten, das die geforderten Lieder für Gemeine-Chorgesang und Schulübung, nebst Orgeleinleitungen enthielte, traf zu nahe mit der innigsten Neigung und den wichtigsten Planen zusammen, denen mein Leben gewidmet ist, als dass mich die Schwierigkeit der Leistung hätte zurückschrecken können. Einer so grossen und zusammengesetzten Aufgabe gegenüber schwindet allerdings das Vermögen des Einzelnen in Unzulänglichkeit zusammen (daher wäre ein Verein von tuchtigen Männern jedenfalls vorzuziehen gewesen); er muss sich bescheiden, dass sein Wirken nur einen Beytrag zu dem Vorhandenen, nur eine Vorarbeit für Nachfolger, nimmermehr ein

der Genugthuung entsagen, jedem Anspruche (jeden werden wir desshalb auch nicht machen), allen Momenten des weiten Unternehmens gerecht zu werden; im Voraus muss er darauf gefasst seyn, einzelne Theile seiner Aufgabe seiner besondern Gemüths- und Geistesrichtung fremd zu finden, die gleichwohl nach der Bestimmung des Ganzen unentbehrlich sind (wir werden daher unsere individuellen Anforderungen nicht in Anspruch bringen und die seinigen mit Liebe schonen). Die Idee, die er von diesem Ganzen gefasst hat, die ihm zugewendete Liebe müssen ihn beruhigen und vertreten in allen einzelnen Puncten, wo es seine Leistung nicht vermag (welchen letzten Punct des Vertretens wir jedoch nicht in Allem zugeben). Den Anspruch, dass sein Werk in allen Theilen Kunstwerk sey, kann er nicht machen und erfüllen; er tritt von dem Standpuncte des einzelnen Künstlers in den Dienst der Kirche, in die Reihe derer, die von ihrem Geiste zu Tönen erweckt wurden." — Das heisst redlich und männlich gesprochen. Selbst den letzten Anspruch, dass der Verfasser in allen Theilen des gegebenen Ganzen von der Kraft der Religion immer innigst lebendig, wie er selbst es in glücklicherer Stunde vermag, zu Tönen erweckt worden sey, werden wir weder an ihn, noch an irgend einen Menschen machen, weil wir selbst zu wohl wissen, wir würden diess in einem bestimmten Zeitraume und bey der Aehnlichkeit der Aufgaben nicht immer gleichmässig in's Werk setzen können, bey aller Liebe zur Religion.

Zuvörderst werden wir demnach zu sehen und nach bester Ueberzeugung zu sagen haben, ob der Fleiss des Verf. mit der Wichtigkeit des Werks in Uebereinstimmung stehe. Und dieses den Menschen vorzüglich ehrende Zeugniss haben wir dem Verf. ohne alle Einschränkung zu ertheilen. Zwey Jahre seines Lebens hat er mit ausdauernder Kraft und redlichem Eifer der Ausführung des Unternehmens geweiht und hat ein Werk vollendet, das nicht allein der Ausdehnung, sondern auch dem ernstvollsten Streben nach zu dem Bemerkenswerthesten gehört, was im Fache für die Orgel in den letztverflossenen Jahrzehnten zu Tage gefördert wurde.

Das Zweyte, was wir möglichst klar darzulegen haben, ist die Idee, die ihm bey der Abfassung des Ganzen vorschwebte. Man kann sich eine solche Aufgabe doppelt stellen: Das Leichteste wird seyn, dass man Vorspiele und Harmonisirung der Choräle selbst so einrichte, dass sie den Gemeinden am natürlichsten und den gewöhnlichen Orgelspielern am bequemsten sind. Man kann mit einem Worte Alles so populär und sogleich eingänglich machen, dass der grossen Mehrzahl nichts zu denken und zu fühlen übrig bleibt, als eben das Gewohnte. Diesen gefälligen und in manchem Betrachte auch guten, nur nicht fördernden Weg schlug d. r Verf. nicht ein; er entäusserte sich folglich auch aller der persönlichen und sächlichen Vortheile mit freyem Willen und mit Absicht. Wir besitzen bereits eine Menge Choralbücher und noch mehre Orgel-Vorspiele, die sich das Volksthümliche, das gewohnt Ansprechende zum Ziele gesetzt haben, so dass auf diesem Wege kaum etwas Reelles noch zu erringen ist, was die Vorgänger nicht schon hinlänglich errungen hätten. Er wählte sich für sich selbst und für Andere, namentlich für Organisten, was ihm diese nicht immer danken werden, auch ihrer Stellung nach nicht immer danken können, den weit schwierigern Weg, auf dem sich mancher Stein des Anstosses nothwendig finden muss, wenn man die individuellen Kräfte der Ausübenden auch nicht in Anschlag bringen wollte, den Weg nämlich, an den Choral alle möglich zu machenden Formen der Kirchenmusik in den Vorspielen zu reihen, oder sie aus ihm zu entwickeln bis zum Uebergange in die Motette, wie namentlich in No. 192. Daher suchte er auch das Vorspiel in den verschiedensten Formen zu vervielfältigen, von den einfachsten Accordverbindungen bis zu den kunstreichsten contrapunctischen Gestaltungen hinaufzusteigen. Damit gedachte der Verf. die dem protestantischen Cultus nicht unumgängliche nothwendige, ihm vielmehr als solche mangelnde Kirchenmusik in ihrem ganzen Umfange der evangelischen Liturgie als wesentlichen Bestandtheil einzuverleiben. — Dass nun bey stetem Festhalten einer solchen Idee in einem 192 Folio-Seiten füllenden Werke mancherley Formen vorkommen werden, eben so manche Ausführungen einzelner Musiksätze, die nicht immer in einem gewünschten oder auch wohl zu wünschenden Verhältnisse zu dem Theile der Gottesverehrung stehen, wo sie erklingen sollen, wird Jeder bald bemerken. Hält er die Grundidee des Verf. nicht fest, so wird er allerdings zuweilen den Kopf schütteln und Manches für unzweckmässig erklären, was es jener Idee nach an sich nicht ist. Sind bey mehren kirchlichen Vorfallenheiten zu grosse Musiklängen als störend zu vermeiden, so hat der Organist in solchen Fällen

andere Vorspiele zu wählen, deren er genug finden wird. Ueberhaupt ist mit diesen und mit anderen Vorspielen oder harmonischen Bearbeitungen der Choräle nicht im Geringsten gemeint, dass der Organist allemal dasselbe spielen solle: das würde ja die Andacht mehr stören, als fördern: das meint und verlangt auch der Verf. durchaus nicht. Es hat hier vielmehr hauptsächlich ein bedachter und sehr fleissig ausgeführter Versuch der Welt vorgelegt werden sollen, auf welche Weise eine den Namen verdienende Kirchenmusik im ausgedehnten Sinne des Worts unserer protestantischen Liturgie als ein nothwendiger Theil gegeben werden könne. Eine höchst löbliche Idee, deren Durchführung schon Manchen beschäftigte.

Fragen wir nun noch, wie in künstlerischer Hinsicht der Verf. seine Aufgabe gelöst hat, so würde eine ausgeführte Erörterung dieser Frage die Anzeige zu einer kleinen Schrift ausdehnen, was wir uns hier freylich versagen müssen. Dennoch kann und soll die Frage nicht umgangen werden, einmal der Wichtigkeit der Sache wegen, aber auch nicht minder um des Dankes willen, den wir mit Freuden Jedem zollen, der mit sichtbarer Liebe und rechtschaffener Mühe irgend ein Werk fest ausdauernd zu Stande brachte, dem nicht das Siegel der Alltäglichkeit und des Schleudrians an die Stirn gebrannt ist. Und diesen Dank verdient der Verf. im vollen Maasse.

Sind die einzelnen Nummern in Rücksicht auf Leichtigkeit und Schwierigkeit des Vortrags höchst verschieden, so wird man dieses ihnen gleichfalls in Anschung des Inhalts und des Baues nachzurühmen haben, welches Verdienst sich noch dadurch sehr steigert, dass bey Weitem die allermeisten, und nach des Verfassers bezeichneter Ansicht alle das Kirchliche unverrückt festhalten. Die grosse Mannigfaltigkeit der Formen, von der einfachsten bis zur künstlichsten, ist in einem solchen Werke viel mehr werth, als die Bequemlichkeitsliebe mancher Betheiligten gutwillig, d. h. ohne dringende Noth, zugeben mag. Allein es wird nichts helfen können; sie muss. Es ist allerdings nicht sehr anstrengend für Spieler und Componisten, wenn ganze Bücher voll von Vor- und Nachspielen einander gleichen, wie die Mongolen: allein solche Ausgaben ad modum Minell: leisten auch nichts, als Einschläfern der lieben Gemeinde. Damit ist dass wir nicht in Anfechtung fallen. Freylich kann es in so vielen und so verschiedenartigen Vorspielen kaum fehlen, dass nicht auch solche mit unterlaufen sollten, die aus einer ganz besondern, sogar für die Individualität des Verfassers besondern Stimmung hervorgegangen sind. Gerade diese zufälligen, äusserlichen, aber lebhaften Einwirkungen, die Andere natürlich nicht haben, machen gewöhnlich dem Componisten solche Erzeugnisse um so lieber, je mehr das durch jene Lage angeregte Gefühl sein Eigenthum bleibt, bleiben muss. Es ist diess ein gewisser Kunstegoismus, ähnlich dem der Liebe. Wirken auch dergleichen, aus Lebensereignissen, concreten Kunstgenüssen anderer Art, z. B. aus Betrachtung eines gewissen Bildes, entsprungene Tongebilde auf einzelne, ähnlich gestimmte Gemüther noch lebhaft: so entbehren sie doch in der Regel der allgemeinern Eingänglichkeit; selten nur sprechen sie zum Gefühl der Mehrzahl, können daher, wenigstens jetzt noch nicht als Typus irgend eines Kirchlichen angesehen werden, das in der demüthigsten Empfindung gegen den Hocherhabenen und im lautersten Gefühle der Brudervereinigung seinen unerschütterlichen Grund hat. Solcher auf Persönlichkeit und momentane, aus irgend einem verhüllten Falle hervorgegangene Stimmung sich beziehenden Musiksätze werden sich nur äusserst wenige finden unter vielen lebhaft kirchlichen.

Ferner rechnen wir es dem Verf. sehr hoch an, dass er bey allem Fleisse und der sorgfältigsten Arbeit mit den contrapunctischen Formen, die er bringt, kein loses Spiel getrieben hat. Nirgend thut die Eitelkeit so weh, als in der Kirche: nirgend aber auch die nachlässige Gleichgültigkeit. Beydes hat der Verf. christlich von sich fern gehalten. Oefter wird der aufmerksame Kunstfreund die höheren Formen prunklos angedeutet, nie blos zur Schau gestellt, nie in übermässige, blose Eigenliebe verrathende Länge speculirt, im Gegentheil still verschleyert antreffen, so dass mehr die Wirkung dieser Erzeugnisse einer kirchlichern Zeit, als die Künstlichkeit selbst an ihnen hervortritt. — Kaum dürfte es nöthig seyn, erst darauf aufmerksam zu machen, dass Einiges durchaus nicht für den Gesang der Gemeinde, sondern für einen gebildeten Sängerchor geschrieben ist, der gute Mannigfaltigkeit in die Freude der Andacht bringt. — Eigene persönliche, nicht allgemeine Ansichten über manche Formen gehören nicht in eine allgemeine

wieder abweichenden Meinungen, die wir in etlichen Harmonieverwebungen haben.

Dagegen halten wir uns für verpflichtet, das Wichtigste von der Harmonieführung in den vierstimmigen Chorälen, denen der Verf. nicht geringern Fleiss geschenkt hat, namhaft zu machen, nicht ausgeführt, sondern um Ueberlegungen über das rein Grammatikalische der Kunst anzuregen, von dessen Bedeutsamkeit hauptsächlich im vierstimmigen Gesange und im Chorale wir so fest überzeugt sind, wie von der Nothwendigkeit sprachlicher Richtigkeit für den Redner. Da wir recht wohl wissen, dass sich jetzt von Neuem in diesem Theile der Tonkunst Parteyen, mehr als orthodoxe und heterodoxe, gebildet haben; da desshalb dem Einen richtig erscheint, was dem Andern unrichtig heisst: so stellen wir unsere Einwürfe nur wie zu erörternde Anfragen, nicht wie Postulate hin, die für Alle gelten sollen, so fest wir auch in uns selbst von der Richtigkeit derselben überzeugt sind. Dass hingegen der geehrte Verf. mit seiner Schreibart im Reinen ist, dass es keine Nachlässigkeiten oder Versehen sind, beweist die festgehaltene Wiederkehr aller harmonischen Stellungen, zu deren Bedenken wir hiermit auffordern zu möglichst begründeter Ueberzeugung eines Jeden in sich selbst. Denn durchfechten können wir die Sache in unseren Blättern nicht; das wäre theils zu weit aussehend und zu langweilig, theils auch für den jetzigen Standpunct der Kunst wohl unnütz. Für hiernn Befahrene genügen Winke, welche die solchen Gegenständen Ungeneigten überschlagen mögen. Wir ordnen die uns mehr oder weniger widerstrebenden Fälle in fünf Arten und setzen von jeder ein Beyspiel her:

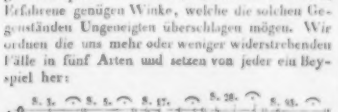

Die Kraft der Gegenrede für das erste Beyspiel kennen wir sehr wohl; es ist uns nicht unbekannt, dass der von uns hochverehrte Heros der Harmonieen Seb. Bach, und zwar gerade in seinen Chorälen, öfter so gesetzt hat. Und doch will uns in Chorälen weder der Sprung des Basses in die Undecime, noch die Fortschreitung der Secunde in die Octave in den Kopf, noch in den Sinn. Als eine Eigenheit des grossen Bach nehmen wir es hin, als fortgepflanzte Regel nehmen wir es nicht an. — Die zweyte Harmonisirung ist gewöhnlich: wir bekennen aber, dass uns die Fortschreitung des Tenors in die Quinte des Schluss-Accordes in ihrer gerad bewegten Verdoppelung härter erscheint, als wenn selbst der Quinten machende Grundton des Accords vom Tenor verdoppelt würde, was jedoch sehr leicht zu vermeiden ist. Im dritten Falle ist uns die verdoppelte grosse Terz im Accorde ohne Quinte anstössig. Die beyden übrigen brauchen unsers Wortes nicht, das, wohl zu bemerken, nur Gedanken anregen will und nichts weiter.

Was aber der geehrte Verf. auch mit diesen, schlechthin nicht ohne Bedacht gewählten, seteneren Fortschreitungen sagen will, scheint er uns mit Folgendem anzudeuten: „So ist es auch hier der Geist, welcher lebendig macht. Und so gewiss unsere Religion das ganze Leben umfasst und trägt: so gewiss darf und muss die Kirchenmusik alle Formen in sich fassen, auf dass sich in ihnen der Geist nach allen Richtungen offenbare und alle Wege des Lebens durchleuchte." — Dazu würde er selbst zuverlässig bemerken: Wenn also in einem Chorale sehr gewählte Harmonieenfolgen vorkommen, die am rechten Orte ihre Wirkung thun, aber eben desshalb nicht überall passen wollen oder können, so hat der Organist nicht allein da Recht, sondern sogar die Verpflichtung, andere Harmonieen an die Stelle zu setzen, damit den eigen gegebnen zur rechten Zeit desto wirksameres Recht widerfahre.

Zugleich sind noch erschienen: Sämmtliche Choral-Melodieen des Hauptwerks als Melodieenbuch zum Gebrauch in der Kirche. 2) Sämmtliche Choräle in vier ausgesetzten Stimmen zum Chorgesang in der Kirche, bey häuslicher Andacht, in Akademieen u. s. w. 3) Sämmtliche Choräle dreystimmig (in Partitur und ausgesetzten Stimmen) für Männerchor, weibliche Stimmen, Schulgesang u. s. w.

Und so scheiden wir denn von diesem beachtenswerthen Werke mit Dank gegen den Verf., der seiner Liebe für eine so wichtige Sache und seinem bekanntlich treuen Fleisse gebührt und der ihm auch von allen denen nicht versagt werden kann, deren Achtung etwas Erfreuliches hat.

Dem fügen wir sogleich noch bey, dass sich Hr. Prof. M. neuerdings mit der Herausgabe folgenden Werks um die musikalische Welt verdient machte:

Johann Sebastian Bach's noch wenig bekannte Orgel-Compositionen (auch am Pianoforte von einem oder zwey Spielern auszuführen), gesammelt und herausgegeben von Adolph Bernhard Marx. 1stes, 2tes und drittes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. jedes Heftes 18 Gr.

Hier ist der Titel hinlänglich. Bach's Freunde, und deren sind jetzt zum Glück nicht wenige, merken von selbst darauf. Sie erhalten viel auf den Druckseiten und doch Alles so schön und deutlich, ja zierlich, dass die Ausgabe in jeder Hinsicht unter die wünschenswerthesten gerechnet werden muss.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Der geschätzte Posaunist Fr. Belcke gab ein interessant zusammengestelltes Concert, welches die Eigenthümlichkeit hatte, dass der zweyte Theil desselben aus alter Musik, einer Ouverture von Händel und einem Concert von Joh. Seb. Bach für drey Claveins bestand, welches die Herren A. W. Bach, Ed. Grell und Dreschke, im Tacte übereinstimmend, jedoch auf drey Flügel-Pianoforte's von sehr verschiedenem Klange ausführten, daher auch die Nuancirung im Vortrage nicht hinreichende Mannigfaltigkeit gewinnen konnte. Das gemischte Concert-Publicum schien übrigens diese mit der galanten so stark contrastirende Musik ziemlich einförmig zu finden. Hr. Kammermusikus Belcke trug ein Concertino von Mejo und Spohr's zarte Romanze aus Zemire und Azor an die Rose auf der Bassposaune mit schönem Ton und Fertigkeit vor. Doch ist der Charakter des Instruments nicht für sanfte Cantilene geeignet. Die Geschwister Stern zeigten achtungswerthes Talent für Pianoforte- und Violinspiel in einem eigenen Concerte. Auch der geschickte Harfen-Virtuos Schaller aus Hamburg wusste die vorzüglichen Eigenschaften seines Instruments, besonders die arpeggirten Läufe, geltend zu machen. Eine junge Klavierspielerin Miss Laidlaw und Hr. Rudolph von Herzberg liessen uns Pianoforte-Compositionen von Pixis, Herz, Kalkbrenner und L. Berger fertig und mit Geschmack ausgeführt hören. Das Pianoforte ist indess nun einmal kein zu oft und lange im Concert-Saale effectvirendes Instrument, wenn es nicht Meister, wie Hummel, zur ferneren Theorie zu benutzen wissen. Herr von Herzberg ist übrigens ein viel versprechender Kunstzögling des ausgezeichneten Klavierlehrers L. Berger der sich als Componist für das Pianoforte zu zurückgezogen hält. In drey Soiréen des Hrn. Musikdirectors Möser wurden die classischen Quintette von Mozart und Beethoven in C dur, des Letztern grosses Quartett in A moll (von den Herren Zimmermann, Richter, Rosenberger und J. Griebel sehr übereinstimmend und ausdrucksvoll vorgetragen), ferner Mozart's kleinere, glänzende C dur-Symphonie, L. Maurer's erste Symphonie (mit getheiltem Beyfall), eine Haydn'sche und die achte Beethoven'sche Symphonie in A dur vorzüglich ausgeführt. Ausserdem hatte Hr. Musikdirector Möser am Todestage Beethoven's (den 26sten März) noch eine eigene musikalische Gedächtnissfeyer dieses seltenen Genius veranstaltet, zu welcher die beyden Symphonien des Gefeyerten in F dur und C moll, die Ouverture zu Egmont und einige Gesänge aus Fidelio gewählt waren. Allgemeine, begeisterte Theilnahme der zahlreichen Zuhörer fehlte auch diesMal nicht.

Es bleibt nun noch übrig, die Kunstleistungen beyder hies'gen Bühnen zu erwähnen. Leider ist von der Königl. Oper wenig zu berichten. Wiederholungen von Cortez, Robert dem Teufel und stets denselben Balleten füllten das Repertoire auf einförmige Weise aus. Nur das recitirende Drama zeichnete sich durch zwey neue Trauerspiele von E. Raupach aus: „König Manfred" und „Conradin", womit der Cyclus der historischen Hohenstaufen-Tragödien geschlossen ist. Vorzüglich das letzte Drama gefiel allgemein. Es schmerzt uns lebhaft, von der einzigen neuen Oper, welche nach langer Erwartung bis jetzt nur einmal auf dem Königl. Theater gegeben ist, nichts weiter berichten zu können, als dass diess von dem kunstverliebenen Baron von Lichtenstein gedichtete und in Musik gesetzte Originalwerk: „Die deutschen Herren in Nurnberg" nicht ganz ohne dramatisches Interesse der Dichtung und theilweise gelungene Musikstücke ist, im Ganzen jedoch mehr Einförmigkeit, als Einheit des Musikstyls zeigt und zwischen älterer und neuster Form zu abspringend schwankt, um einen bedeutsamen Totaleffect zu bewirken. Die Ausführung der Oper war sorgfältig vorbereitet und zeigte den besten Willen der Mitwirkenden. Die Aufnahme von Seiten des Publicums war jedoch leider getheilt, wenn gleich das gewiss sehr mühsam verfasste Werk jedenfalls die Achtung verdient, welche

man früheren Leistungen und der vieljährigen Erfahrung eines anhänglichen Freundes der dramatischen Tonkunst, wie dem redlichen Streben eines geschätzten Mannes schuldig ist. — Die beyden Dlles. Elsler haben mit der Vorstellung des beliebten komischen Ballets: „Die Maskerade" ihre hiesigen Gastvorstellungen beendet und sind (die Nachrichten sind verschieden, ob nach St. Petersburg oder London) von hier abgegangen. Dagegen hat Mad. Schröder-Devrient ihre Vorstellungen auf der Königl. Bühne mit der Julia in Spontini's „Vestalin" und Fidelio begonnen, worüber das Nähere im April-Berichte.

Das Königstädtische Theater gab im März zwey neue Opern, von denen freylich die eine „Agnes Sorel" von Gyrowetz bereits vor etwa 25 Jahren hier im damaligen National-Theater gegeben wurde und, ihres melodischen und dramatischen Verdienstes ungeachtet, jetzt doch nur noch als eine angenehme Erinnerung aus der Vergangenheit anzusehen ist.

Dagegen hat Bellini's „Norma" in vier Vorstellungen einen jetzt seltenen Enthusiasmus erregt und dürfte sich noch lange im Beyfall des eleganten Mode-Publicums, wie der Musikfreunde überhaupt erhalten, da die Dichtung (von Romani) nicht ohne Interesse, wenn es gleich eine etwas frivole Licenz ist, dass ein römischer Proconsul mit einer gallischen Oberpriesterin in wilder Ehe zwey Kinder gezeugt hat und dennoch eine zweyte jüngere Priesterin heimlich entführen will. Der tragische Flammentod der entweihten Priesterin und des untreuen Römers gleicht indess diese Indecenz einigermaassen wieder aus. Man hat in dem Stoffe Aehnlichkeit mit Jouy's „Vestalin" finden wollen; allein Julia erscheint weit edler, als liebendes Mädchen und keusche Jungfrau, die nur durch Zwang den Vestalinnen beygesellt ist. Norma hat ihr Gelübde factisch gebrochen und will aus Wuth der Eifersucht, eine zweyte Medea, ihre Kinder tödten, um sich an dem treulosen Verführer zu rächen. Wie unedel erscheint dieser (freylich durch die Stimme der Natur später unterdrückte) Vorsatz, und nur dadurch wird der Zuschauer mit Norma's Charakter wieder versöhnt, dass sie nicht die ungrossmüthige Absicht ausführt, die begünstigte Nebenbuhlerin, sondern sich selbst dem Opfertode, mit dem zur ersten Geliebten reuig zurückkehrenden Ungetreuen vereint und versöhnt, zu weihen.

Bellini's Musik hat grossen Reiz der Cantilene, schöne Melodie, reiche, nur zu lärmende Instrumentirung, oft auch treffenden dramatischen Ausdruck, wenn gleich die musikalische, in neuster italienischer Weise beliebte Form Hauptbedingung ist. Daher auch die Länge der Gesangstücke der drey Hauptpersonen: der Norma, Adalgisa und des Sever, welche Partieen für die Pasta, Grisi und Donzelli geschrieben, daher auch für ihre umfangreichen, eben so tonvollen, als geläufigen Stimmen und ihre ausgezeichnete Gesang-Virtuosität berechnet sind. Doch leisten Dem. Hähnel (freylich mit Verlegung der zu hohen Stellen), Mad. Schodel (bis auf einige zu scharf accentuirte hohe Töne) und der Tenorist Holzmiller billig Alles, was von deutschen Sängern zu verlangen ist. Die Ouverture erhebt sich schon über die gewöhnlichen italienischen (sonst so genannten) Symphonieen und die Introduction mit einer Banda von Trompeten und Posaunen auf der Bühne ist wenigstens von so gewaltig übertönendem Effect, dass der Zuhörer kaum zu der Reflexion gelangen kann, wesshalb die Druiden bey ihrem Götzendienste einen so unerhörten Lärm machen. — Rhythmisch und melodisch ist jedoch die Introduction höchst wirksam. Norma's Preghiera mit Chor macht gleichfalls schöne Wirkung. Ein angenehmes Duett der Adalgisa und des Sever beruhigt durch den sanften Ausdruck der Liebe das aufgeregte Gemüth; noch mehr tritt Norma's Duett mit Adalgisa hervor, welches dann zu einem dramatisch ausgezeichneten Terzett übergeht, das den ersten Act endet. Der zweyte Act beginnt mit einer spannenden, tragisch gehaltenen Scene. Norma erscheint bey Nacht mit Dolch und Lampe, in der Absicht, ihre schlummernden Kinder zu tödten. Allein das Muttergefühl siegt über die Leidenschaft; sie sendet die erwachten Kinder fort. Adalgisa soll sich der verlassenen Kleinen annehmen und sie dem Vater zuführen. In einem sehr gesangvollen Duett vereinen sich beyde Nebenbuhlerinnen dahin, dass Sever zu Norma zurückkehren werde und Adalgisa ihrer Liebe entsagt. Ganz vorzüglich effectuirt das $\frac{3}{4}$ Allegro am Schlusse durch die glänzende Behandlung der Singstimmen und schöne Cantilene. Der Schlachtgesang der Gallier ist feurig und von kräftigem Rhythmus. Auch die letzten Tempel-Scenen sind von ergreifender Wirkung, nicht ganz frey von Anklängen an Spontini's Musik in der sehr ähnlichen Situation des zweyten Acts der „Vestalin", als Julia mit dem

Bannfluche belegt und (wie Norma von den Druiden) mit Ueberwerfung des schwarzen Schleyers dem Opfertode geweiht wird. Der tragische Schluss der Oper wirkt versöhnend durch die Wiedervereinigung der schuldvoll Liebenden. Nur Norma's Vater, welcher für die verlassenen Waisen und Enkel sorgen soll, spielt als Oberpriester hierbey eine eigene Rolle. Gegeben wird Norma hier ganz vorzüglich. Dem. Hähnel führt die Darstellung der Seherin mit grosser Ausdauer und erwärmter Empfindung durch. Wenn auch manche Stellen im Gesange ihr etwas hoch liegen, so weiss die gebildete, fleissige Künstlerin sich doch sehr wohl zu helfen, und besonders in den Duetten mit Mad. Schodel sich ungemein dieser Sängerin zu accommodiren. Herr Holzmiller singt den Sever mit schönem Tone seiner angenehmen Stimme und inniger Empfindung. Orovist's Basspartie ist nicht bedeutend, wird jedoch energisch von Hrn. Fischer vorgetragen. Die Chöre sind in italischer Weise, meistens zweystimmig, durch die Instrumentirung indess von guter Wirkung. Diese Oper dürfte sich demnach lange in der Gunst des Publicums erhalten. — Jetzt ist Mad. de Meric aus Mailand hier angekommen, um eine Reihe von Gastvorstellungen auf der Königstädter Bühne zu geben. Auch hat der Director Cerf die Erlaubniss erhalten, Vorstellungen im Königl. Schauspielhause zu Potsdam zu veranstalten und dort mit grosser Theilnahme bereits die „Montecchi e Capuleti", wie auch „Ludovic" gegeben. So scheint sich die dramatische Musik auch hier wieder neu zu beleben. Die Anwesenheit der Mad. Schröder-Devrient wird besonders dazu beytragen, Opern von gehaltvollem Werthe, als Don Juan, Olympia, Euryanthe, Armide u. s. w. wieder der Vergessenheit zu entreissen. Mit dieser erfreulichen Aussicht auf echten Kunstgewinn schliesst nun dieser vielleicht schon zu lange Bericht.

Dresden. Auch in diesem Jahre ward am Palmsonntage zum Besten des Wittwen- und Waisenfonds der Königl. Kapelle im grossen Saale des alten Opernhauses eine musikalische Akademie gegeben. Man hatte hierzu Händel's „Messias" mit der von Mozart hinzugefügten Instrumentalbegleitung gewählt, ein Werk, das bisher nur in einzelnen Fragmenten in Dresden bekannt war. Wie früher vereinigten sich mit der Königl. Kapelle die ausgezeichnetsten Musiker, so wie mit den Sängern die Sänger der Kreuz-, Neustädter- und St. Anna-Schulen; allein diess Mal trat auch noch die ehemalige Dreyssig'sche, jetzt unter des bekannten trefflichen Hoforganisten Schneider stehende Singakademie hinzu, welches ein höchst erfreulicher Zuwachs war. Das Ganze bildete nun eine sehr respectable Masse. Die Aufführung war ganz vorzüglich, das Auditorium zahlreich und die Einnahme für den wohlthätigen Zweck bedeutender, als die der früheren Jahre. Es wurden einige Sätze, die doch zu veraltet schienen, ausgelassen. Die beyden Hofkapellmeister Morlacchi und Reissiger dirigirten. Auch diese ernste Musik fand grossen Beyfall, was gewiss zum Vortheil des hiesigen Musikgeschmacks spricht. — Den zweyten Theil füllte Beethoven's Pracht-Symphonie in C moll aus. Sie ward meisterhaft gegeben, sowohl im Ensemble, als in den Einzelnheiten und erregte lebhafte Theilnahme.

Am 10ten April gab der Grossherzogl. Oldenburgsche Hofkapellmeister und dänische Professor Hr. Pott eine grosse musikalische Akademie im Saale des Hôtel de Pologne. Hr. Pott ist in Composition und Violinspiel ein Schüler von Spohr und Kiesewetter. Das Concert begann mit einer Ouverture des Kapellmeisters Reissiger, wild, feurig, angenehm, dabey gewaltig rauschend, Alles wie man es jetzt wünscht, und so fehlte denn auch der Applaus nicht. Hierauf Concert für die Violine, componirt und gespielt von Pott. Meisterhaft in Beziehung auf Composition und Vortrag. Ein herrlicher, grossartiger Ton, verbunden mit einer Fertigkeit und Präcision, die in Erstaunen setzt, dabey eine vollkommene Intonation, verbunden mit tief gefühltem Vortrage sind die Eigenschaften, die in diesem Künstler in einem eminenten Grade verschmolzen sind. Ihm folgte Fräul. Schwieder mit einer Arie von Bellini aus la Sonambula. Hilf Himmel, welch' ein sinnloses Gemengsel aus Galoppmarschmässigem und Canzonettengeklingel. Eine wahre Olla potrida, bald süss, bald sauer, bald fett, bald mager. Wahrlich, wenn die ganze Oper diesem Satze gleicht, so muss der Hr. Bellini sie im Somnambulism geschrieben haben, denn bey völlig wachem Zustande müsste er es selbst zu schlecht finden. Leider ward das Gemengsel beklatscht, was hoffentlich mehr dem Vortrage der beliebten Sängerin, als dem Componisten galt. Hr. Kammermusikus Fürstenau trat auf mit Variationen über

als einen tüchtigen Virtuosen auf seinem Instrumente und er bewies sich auch diess Mal als solcher. Adagio von Lipinsky für Violine, vorgetragen vom Concertgeber. Ein bizarres, schwärmerisches Tonstück, schwer für den Solospieler, schwer für das Accompagnement, aber voll Seele und Ausdruck. Es ward trefflich gespielt, der Begleitung wäre mehr Nachgiebigkeit zu wünschen gewesen. — Zweyte Abtheilung. Duett aus Matilde di Shabran von Rossini, gesungen von Fräul. Schneider und Hrn. Zezi. Von allen heutigen italienischen Componisten, deren Legion ini, ani, ante und wer weiss wie heisst, ist ihr aller Vorbild Rossini der einzig geniale, selbst wenn er sich auch bisweilen so hinschlendern lässt. So auch in dieser Oper und diesem Satze. Adagio und Polonaise für Clarinette von Kummer. Vortrefflich executirt und graziös erfunden. Zwey Lieder mit obligatem Violoncell von Lachner, vorgetragen von dem Sänger Hrn. Schuster, dem Pianisten Eisert und dem Violoncellisten Kummer. Das Pianoforte accompagnirt blos. Hr. Schuster sang recht gut und ward allerliebst accompagnirt. Variationen für die Violine von Mayseder, vorgetragen von Pott. Die Composition allerliebst, die Execution eben so. Ueberlegt man, dass Hr. Pott sich hier in drey so ganz verschiedenen Arten des Spiels zeigte, von denen die letztere sogar ganz das Gegentheil seiner eigenen Weise ist, so muss man gestehen, dass eine seltene Meisterschaft auf dem Instrumente dazu gehört, um in allen drey Weisen so zu excelliren. Herr Pott that diess wirklich. Sein Spiel ist so vollendet, dass man, wenn man ihn nicht sähe, nicht wissen würde, ob er sein Instrument bläst, greift oder streicht, so gar keine physische Action hört man dabey. Oft sind es die süssesten Gesangtöne. Es sey mir, da ich Hrn. Pott näher kennen zu lernen Gelegenheit fand, erlaubt, hinzuzusetzen, dass er ein eben so feiner, als gründlich gebildeter Tonsetzer und ein Mensch von der liebenswürdigsten Bescheidenheit ohne eine Spur von Ziererey ist. Ein echter deutscher Künstler!

Da ich verhindert ward, Hrn. Kapellmeister Hummel in seinem öffentlichen Concerte zu hören, so sey hier sein Spiel bey Hofe am 5ten März erwähnt. Er spielte ein neues, sehr schweres Concert mit unwandelbarer Sicherheit, ferner improvisirte er über drey verschiedene, ihm während des Eingangs seiner Phantasie vorgelegte Thema's sehr schön und zeigte sich hier eben sowohl als trefflicher Pianofortespieler, wie als ganz sachkundiger Tonsetzer. Er verdient den Lorbeer, der ihn schmückt. Den genialen Violinspielern Kammermusikus Schubert denke ich bey seinem eigenen Concerte, das er nächstens gibt, ausführlich zu erwähnen. Eine Ouverture von Marschner zur Oper „Lucretia" war in der Marschner'schen Art, keine der besten.

Nachträglich noch Dreyerley. Erstens Reissiger's neues, bereits gestochenes Quintett, das ich bey ihm selbst hörte und das herrlich ausgeführt ward. Die Composition fand ich ganz reizend und würdig, neben Onslow's besten Arbeiten zu stehen. Der Componist hat mit grosser Geschicklichkeit, ohne eine Spur von Nachahmung, doch in Onslow's Geiste und Manier geschrieben und es ist ihm trefflich gelungen. Zweytens sey des Violaspielers Polandt des ältern hier Erwähnung gethan, der im Freyschütz die bekannte Arie Aennchen's im 3ten Acte mit obligater Viola accompagnirt. Es ist nicht möglich, mit schönerm Tone und mehr Gefühl, verbunden mit Präcision und Fertigkeit zu spielen, als Polandt. Ich habe nur in Italien einen Violaspieler gehört, der ihm im Vortrage, der eigentlichen Seele des Spiels, gleich kam. Es ist bisweilen gut, die Mitwelt zu erinnern, dass sie — das, was sie leistet, in seinem Werthe unangetastet — doch nur eine Schülerin der Altvordern ist und nur deswegen so hoch emporragt, weil sie eben — auf den Schultern ihrer Vorgänger steht. Dergleichen will man nicht immer gern einräumen, allein es ist gut, sich dessen bisweilen bewusst zu werden. Jedem das Seine!

Drittens sey hier ein Schottländer Hr. Müller genannt, der, ein leidenschaftlicher Verehrer Beethoven's, nichts als Beethoven'sche Sachen auf dem Piano mit Gefühl und Fertigkeit vorträgt. Er ist jetzt in Wien und soll in dieser Vaterstadt der Pianospieler grossen Beyfall finden.

Carl Borromäus von Miltitz.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt Nr. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

lichen Zweck aufbietet. Die Chöre wurden gut gesungen; von den Solostimmen gefielen besonders Dem. Häser und ihr Herr Bruder, als Eva und Adam.

Das dritte ganze Werk waren Jos. Haydns vier Jahreszeiten, die hier zum erstenmal den 4ten Adventsonntag öffentlich vom Hrn. Musikd. Müller im Theater aufgeführt, und, um das erwartungsvolle Publikum nur einigermassen zu befriedigen, einige Tage darauf wiederholt wurden.

Der Druck des Werks wird bald vollendet, wir dürfen also dem künftigen Beurtheiler desselben in unsern Blättern nicht vorgreifen; doch mögen einige kurze Bemerkungen über dasselbe hier Platz finden. Von der Schöpfung und dem bekannten Text dieses ihres Seitenstücks nimmt man schon ab, auf was die beyden freundschaftlich verbundenen berühmten Männer hier vornehmlich hingearbeitet haben. Erscheinungen in der Natur, so viele, als nur immer möglich, aufzufassen, und sie durch Musik darzustellen — das war ihr Bestreben. Der Dichter hat sich selbst dabey ganz aufgeopfert, hat gar nicht dichten wollen, sondern nur dem Komponisten Gelegenheit genug geben, jenem Zwecke sich zu nähern und dem Zuhörer das deuten, was ihm nun der Komponist bietet. Der Anblick des Werks gleichsam aus der Ferne gewährt eine erhebende, und eine niederschlagende Ansicht: man siehet mit Bewunderung und Freude, mit welchen Riesenschritten die Instrumentalmusik auf ihrer Bahn vorwärts geschritten; man siehet mit Bedauern, wie weit der Gesang, im Vergleich mit ihr, zurückgeblieben ist, so dass jene genöthiget worden, solche neue Wege aufzusuchen, wo sie vom Gesange nicht gehindert, wohl aber unterstüzt wird. Es sey fern von uns, zu wiederholen, was seit, nach, und aus Engels bekanntem Schriftchen über Objektmahlerey, deren Unzulängliches u. s. w. meistens mit gutem Grund, gesagt worden; aber fragen möchten wir wohl: soll man, da die Sachen nun einmal so stehen, der Instrumentalmusik nicht so Manches zugestehen, was man ihr, wenn sie nicht so stünden, nicht zugestehen dürfte, und dann ihr zuzugestehen nicht nöthig haben würde? Würde man wohl verfahren, indem man einem neuen Correggio, wenn man ihn hatte, Einhalt thäte und ihn über sich selbst am Ende irre machte, weil er, wie der alte, durch Farben so bezauberte, aber in den Grundideen seiner Werke, in der Wahl seiner Stoffe, in der Zeichnung u. s. w. hin und wieder nicht glücklicher wäre, als zuweilen jener? —

Künstler und Liebhaber fragen, bey Erscheinung eines neuen, wichtigen Tonstücks gemeiniglich vor allem: Was können wir, und die Kunst selbst, damit gewinnen? und dann: welchen Effekt macht es auf ein grosses gemischtes Publikum? Die Jahreszeiten gewähren dem Künstler (und also mittelbar der Kunst selbst) einen reichen Gewinn, wenn man sie als Probe betrachtet, um zu erfahren, was vornehmlich durch die jetzige Instrumentalmusik in jener Gattung nur immer geleistet werden könne. Die Aufgabe ist als vollkommen gelöset anzusehen, denn Haydn war es, der sie aufnahm und beantwortete, und in keinem seiner Werke, selbst die Schöpfung nicht ausgenommen, hat er so aus der Fülle seines Geistes, seiner Erfahrung, und mit solcher unablässigen Beharrlichkeit auf jenen Zweck hingearbeitet. Der Effekt des Werks auf ein grosses, gemischtes Publikum muss sehr lebhaft seyn, schon wegen des unerschöpflichen Reichthums und der ausserordentlichen Mannichfaltigkeit im Inhalt und in der Behandlung, welche selbst die Extreme einschliesst, und durch welche jeder Zuhörer, wie (für Musik) gebildet oder nicht gebildet er auch seyn mag, Etwas ihm Theueres bekommt. Leugnen dürfen wir dabey nicht, dass eben diese Mannichfaltigkeit dem Totaleindruck einigen Nachtheil bringt. Möchte es doch dem Dichter gefallen haben, alle diese Erscheinungen — vielleicht dadurch zu einem Ganzen zu vereinigen, dass er die Hauptpersonen handelnd in die Situa-

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. *№ VI.* 1834.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Bey Johann Ricordi in Mailand erscheint mit Eigenthumsrecht für alle Länder den 15ten May 1834:

Czerny, Ch., 3 Fantaisies brillantes sur l'Opera: L'Elisir d'amore de Donizetti, arrangées pour le Pianoforte. Oeuvre 325. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr.

— 3 Fantaisies brillantes sur l'Opera: Parisina de Donizetti, arrangées pour le Pianoforte. Oeuvre 327. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr.

— 3 Fantaisies brillantes sur l'Opera: Il furioso de Donizetti arrangées pour le Pianoforte. Oeuvre 328. No. 1. 2. 3. à 1 Thlr.

Die Herren Musikalienhändler werden gebeten, ihre Bestellungen zu machen, da sich erwarten lässt, dass die Liebhaber des Pianofortespiels nach diesen Bearbeitungen schöner Opern verlangen werden.

Anzeigen.

Anzeige für die Herren Fagottisten.

Fagottröhre bester Qualität und in beliebiger Quantität verfertigt und empfiehlt

Magdeburg, im April 1834. *A. Günther,*
Orchester-Mitglied am Stadttheater, wohnt Grosse steinerne Tisch-Strasse, No. 13.

Anzeige für Theater-Directionen.

Die Guerillas,

komische Oper in zwey Acten von J. D. Anton, zur beybehaltenen Musik der Oper: „Così fan tutte" von Mozart.

Es ist mir gelungen, zu diesem Tonwerke eine sittlich und dramatisch bessere Handlung zu dichten, ohne dass die Einheit der musikalischen und poetischen Motive dadurch gestört wird und kaum eine Note geändert zu werden braucht. Gegen Vorauszahlung von einem Dutzten für Copialien kann jedes Theater das geschriebene Textbuch auf vier Wochen zur Ansicht erhalten, und nach Verlauf dieser Zeit, wenn es nicht gefällt, zurückgeschickt werden. Für das Honorar von Sechs Carolin gekauft ansehen — (NB. mit dem mir zur anderweitigen Verfügung bleibenden Eigenthumsrechte). Für sieben Carolin unterlege ich selbst dann den Text auf das Gewissenhafteste der mir zugesendeten Original-Partitur. Als Empfehlung möge die Nachricht dienen, dass die löbl. Theaterdirection der freyen Stadt Frankfurt Textbuch und Partiturunterlage nach sorgfältiger Prüfung bereits angekauft hat.

Alle Aufträge erbitte ich frankirt an mich ergehen zu lassen.

J. D. Anton,
Grossherzoglich Hessischer Hofmusikus in Darmstadt.

Ankündigungen.

Bey B. Schott's Söhnen in Mainz und Antwerpen ist erschienen und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Klavier-Schule von Franz Hünten. Op. 60.
Preis 5 Fl. 24 Kr. oder 3 Thlr.

Dieser so allgemein beliebte und verehrte Klavier-Componist, dessen Werke man in allen Musik-Sammlungen der schönen Welt findet, bietet hier der Jugend ein Werk dar, welches die Vorzüge hat, den Eleven die Kunst des Klavierspielens auf eine höchst angenehme und anziehende Weise zu lehren, indem die darin vorkommenden Exercitien alle in liebliche Melodieen eingekleidet sind und die Schwierigkeiten auf eine bisher noch nicht versuchte, höchst fassliche Art dargelegt worden, wodurch die Schüler in den Stand gesetzt sind, in sehr kurzer Frist einen hohen Grad wahrer Vollkommenheit zu erlangen.

Der Verfasser beruft sich auf die während seiner Laufbahn als Lehrer gemachten Erfahrungen und die gehabten glücklichen Resultate.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel *in Leipzig.* Ostern-Messe 1834.

Für Orchester. Thlr. Gr.

Cherubini, L., Ouverture de l'Opera: Ali-Baba. 3 —

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zu den

Für Bogeninstrumente.

Thlr. Gr.

Götze, C., Variations instructives pour le Violon avec acc. d'un second Violon, pour servir d'Etudes des des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon. 1ere, 2de, 3me Position. Op. 20. Cah. V. — 20
— Les mêmes. 4me Position. Op. 20. Cah. VI. — 20
Lagoanère, 6 Duos faciles et progr. pour 2 Violons. Liv. 1 et 2. à — 16
Lasekk, Ch., 3 Morceaux sentimentaux pour Violoncelle avec acc. de Pianoforte. — 8
— et Kummer, Introduction et Variations pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 19. 1 —
Pape, L., Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. 1 12

Für Blasinstrumente.

Belcke, Fr., Duo concertant pour 2 Trombones de Basse ou 2 Bassons. Op. 52. — 16
Berbiguier, T., Les trois Graces, Roudelettes p. Flûte et Pianoforte. No. 1. Euphrosine. — 12
— 2. Thalie. — 12
— 3. Aglaja. — 12
Jacobi, C., Potpourri pour le Basson avec acc. de l'Orchestre. Op. 13. 1 8
— Le même avec Pianoforte. — 12
Lepine, L., Fantaisie et Variations pour Flûte et Pianoforte sur un air anglais. — 20
Richter, W., Duo pour Flûte et Pianoforte. Op. 14. 1 12

Für Pianoforte mit Begleitung.

Belcke, Fr., 3 leichte Sonatinen für Pianoforte mit Violine oder Flöte. Op. 52. — 12
Lasekk, Ch., 3 Morceaux sentimentaux pour Pianoforte et Violoncelle. — 8
— et Kummer, Introduction et Variations pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 19. 1 —
Lepine, L., Fantaisie et Variations p. Flûte et Pianoforte sur un air anglais. — 20
Richter, W., Duo pour Pianoforte et Flöte. Op. 14. 1 12

Für Pianoforte zu vier Händen.

Bertini, H., Etudes musicales. Op. 97. 1 8
Cherubini, L., Ouverture de l'Opera: Ali-Baba, arr. par C. Czerny. — 20
Czerny, C., Grande Sonate. Op. 331.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture aus Hebriden (Fingalshöhle). 1 —
Mozart, W. A., Trio in Es No. 3. arr. p. Gleichauf. 1 —
— Quintuor. Cmoll, arr. p. le même. — 16
Nicolai, C., Introduction et Polonaise. Op. 4. — 10

Für Pianoforte allein.

Belcke, Fr., Walzer über „Schlaf, Herzenssüsschen." — 4
Bertini, H., 3 Nocturnes. Op. 87. — 16
— Grande Polonaise. Op. 93. — 20

Thlr. Gr.

Cherubini, L., Ouverture de l'Opera: Ali-Baba, arr. par C. Czerny. — 12
Chopin, F., Variations brillantes sur le Rondeau favori „Je vends des Scapulaires" de l'Opera: Ludovic de Herold et Halevy. Op. 12. — 16
— 3 Nocturnes. Op. 15. — 16
— Rondeau. Op. 16. 1 —
— 4 Mazurkas. Op. 17. — 16
Czerny, C., Variations brillantes sur un Motif martial de l'Opéra: Robert le Diable. Op. 332. — 20
Duvernoy, J. B., 2 Airs suisses variés. Op. 34. — 10
— 24 Etudes melodiques, faciles et doigtées pour les petites mains. Op. 61. Liv. 1 et 2. à — 20
Herold, Le dernier Soupir. — 4
Meyerberg, S. A., Rondeau brillant precédé d'une Introduction. Op. 7. — 16
Pucci, Fr. Graf v., Frühlings-Sonate. — 20
Richter, W., Balletstück. Op. 13. — 8

Für die Orgel.

Schramm, C. G., Alte und neuere Choralmelodieen der evangelischen Kirche, für Bürger- und Landschulen, zwey- und dreystimmig bearbeitet. — 12

Für Gesang.

Bellini, V., Ana Romeo und Julie (I Montecchi ed i Capuleti). No. 1. Introduct. Coro: Kaum grant der Morgen etc. — 12
No. 2. Cavatine, Terzetto e Coro: Deinem Schwerte etc. — 16
No. 5. Recitativo: Die Zeit ist gunstig etc. — 6
No. 7. Coro e Recitativo: Hemme die rachen etc. — 8
No. 9. Scena: Keine Kunde etc. — 18
No. 11. Finale des 4ten Acts: Hier sind wir etc. — 16
Chelard, H., Musikalische Reise oder Sammlung von charakteristischen Gesängen verschiedener Nationen mit Begleitung des Pianoforte. 1 4
Dessauer, 6 Gesänge mit Pianoforte. Op. 14. — 16
Löwe, C., Bilder des Orients.
6 Wanderbilder. 12 Kreuz. 1 —
6 Bilder der Heimath. 32 Kreuz. — 20

Theorie.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik: Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwicklung. Von dem ersten Jahrhunderte des Christenthums bis auf unsere Zeit. 2 —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. N°. 20. 1834.

Vorwort der Redaction.

Es ist gegen unsern Grundsatz, den Anfang unserer Blätter mit Nachrichten zu machen. Wenn aber Nachrichten sich zu bedeutenden Recensionen erheben, wie die folgenden über die Oper „Robert der Teufel", so ist die Ausnahme im Grunde keine. Wir hoffen unserer geehrten Leser vollkommene Zustimmung, wenn wir es vorziehen, diese umsichtige und nach unserm Urtheil höchst anziehende Darstellung nicht weiter zersplittert, sondern im Zusammenhange zu geben. Die Einleitung steht in No. 15 und 17, und der, vielleicht mit Vortheil wiederholt zu lesende, Anfang dieser allgemein beachtenswerthen Recension in No. 18.

München. (Beschluss.) Dabey war auch noch der zweyte Vortheil erreicht, dass man ohne Furcht eines gerechten Vorwurfs über ungeeignete Stylvermischung den in der Oper beschäftigten Sängern und Sängerinnen gerade jene Cantilenen, Passagen und Verzierungen in den Mund legen konnte, welche jedes derselben am glänzendsten vorzutragen im Stande war, und man nicht leicht befürchten durfte, in irgend eine Monotonie zu verfallen, weil man dicht neben ein ganz den Charakter der französischen Oper tragendes Musikstück ein im italienischen, und wieder neben dieses ein im deutschen Style und Charakter gehaltenes stellen konnte. — Dass auf solche Weise sich aber leicht jeder eigentliche Grundcharakter ganz verwischen und das Werk merklich darunter leiden könne, scheint man keiner besondern Rücksicht gewürdigt zu haben. Nach dem bisher Gesagten wird es nicht mehr befremden, wenn ich meine Vermuthung über den von Dichter und Tonsetzer vorgesteckten Zweck dahin ausspreche:

Beyde wollten keineswegs ein in einer der werk, sondern ein in Idee und Formen von allem bis jetzt Bestandenen völlig abweichendes, durch Originalität und Neuheit alles Vorhandene schlagendes phantastisches Kunstgebilde liefern, und waren von der ihnen inwohnenden Kraft so überzeugt, dass sie die Möglichkeit gar nicht einsahen, dass zwey so ausgezeichnete Genie's bey ihren gemachten Erfahrungen und ihrer Kenntniss des Publicums und der jetzt ziemlich allgemein gleichen Geschmacksrichtung desselben sich in der Wahl des Stoffs, der ihm zu gebenden Form und der Wahl und Anwendung der Mittel zur Ausführung jemals irren könnten.

So wenig sich nun gegen den Zweck, ein von allem bisher Aufgestellten völlig verschiedenes, durch Originalität und Neuheit höchst anziehendes Kunstwerk liefern zu wollen, auch nur das Geringste einwenden lässt: so gewiss ist es jedoch, dass auch einem solchen die Grundbedingungen eines jeden wahren Kunstwerks nicht fehlen dürfen; diese aber sind:

a) dass es ein selbstständiges und organisches Ganzes seyn müsse, an dem kein nothwendiger Theil fehlt, kein gleichgiltiger oder überflüssiger vorhanden ist, und dessen einzelne Theile sich als eng unter sich verbunden, einander bedingend und nach einem und demselben Ziele strebend darstellen.

b) dass es aus unbedingter innerer Freyheit und Selbstthätigkeit des schaffenden Genius hervorgegangen und in voller Klarheit zur Anschauung des äussern Sinnes dargestellt sey.

c) dass es das möglichst treue Abbild des in der Seele des schaffenden Künstlers lebenden Ideals des Schönen sey, welches nach Aussen kund zu geben ihm ein unwiderstehlicher Drang gebietet; dass es also wirklich schön, das heisst wahr und gut sey und Geist und Leben, Anmuth und Hoheit in sich vereinige.

d) dass sich in ihm neben angeborner Schö-

stellen und vollkommene Herrschaft über die dazu dienenden Mittel beurkunde, sich also Idee und Form wechselseitig durchdringen und keine Unvollkommenheit oder Fehlerhaftigkeit im Darstellen gegen die in den ewigen Gesetzen der Natur begründete Wirkung der Schönheit der Idee anstosse oder sie gar vernichte.

Ob nun diese Grundbedingungen in der Oper „Robert der Teufel" wirklich erfüllt seyen oder nicht, das mag jeder wahrhaft Urtheilsfähige nach mehrmaligem Anhören des Werks sich selbst beantworten; ich für meine Person habe die unter a, b und c aufgeführten nach öfterm Anhören und mit der grössten Aufmerksamkeit bis jetzt noch nicht herausfinden können, und ganz gewiss sind sie nicht dem ganzen Werke, sondern nur höchstens einzelnen Theilen desselben eigen.

Mir scheint aber auch, so wie ich den Stand der Pariser grossen Oper und die Geschmacksrichtung des dortigen Publicums kenne, dass es in der gegenwärtigen Zeit unmöglich ist, dem Pariser Publicum ein Kunstwerk vorzuführen, welches die oben bezeichneten Bedingungen durchaus erfüllt; denn solch' ein Werk würde unter den gegenwärtigen Theaterbesuchern jener Stadt durch lauter Gähnen ärgere Verwüstungen anrichten, als selbst die Cholera, und darum auch wie die Pest geflohen werden.

Als die Pariser noch Cherubini's Meisterwerken, Méhul's gemüthvollem Joseph, Spontini's herrlicher Vestale, Boyeldieu's höchst gelungenem Johann von Paris und seiner weissen Dame volle Gerechtigkeit widerfahren liessen und die grossen Verdienste dieser Meister anzuerkennen wussten, da konnte man auf das Vorhandenseyn eines kunstgebildeten, das wahrhaft Gute in den Leistungen der Kunst anerkennenden Publicums schliessen, und da konnte es der wahre Meister unternehmen, einem solchen Publicum seine Kunstgebilde zur Beschauung vorzuführen. Seit aber die Stimme der noch übrigen wenigen wahren Kunstkenner durch das tobende Geschrey einer nur nach sogenanntem Neuen und Pikanten lechzenden Menge, die von der wahren Kunst gar keinen Begriff mehr zu haben scheint, keine geistige Schönheit anerkennt und nur zuweilen noch durch den verstärktesten Sinnenkitzel aufgerüttelt wird, gänzlich übertäubt ist und vor dem tobenden Lärm nothwendig verstummen muss — seit dieser Zeit, meine ich, könnte es einem so beer gar nicht mehr in den Sinn kommen, einem solchen Publicum ein wahrhaftes Kunstwerk vorführen zu wollen; sondern er hat wahrscheinlich nur sehen wollen, wie viel Unsinn in einem Opernbuche und wie viel Bizarrerie in der dazu componirten Musik nöthig ist, um das verehrliche Pariser Publicum bis zum Enthusiasmus zu bringen, und hat selbst sehr richtig beurtheilt, dass ein vorgesteckter, ästhetisch guter Zweck nach den in Paris gegenwärtig bestehenden Verhältnissen voraussichtlich gar nicht zu erreichen sey. Darum hat er auch, einsehend, dass es ihm schon an und für sich der Dichter durch ein wahrlich in seinen Situationen auf's Abenteuerlichste zusammengewürfeltes, aller Motivirung der Handlung und jeglicher Charakteristik entbehrendes Buch unmöglich gemacht habe, ein ästhetisch schönes Ganzes hinzustellen und dazu nur Mittel zu wählen, welche stets in den Gränzen des ästhetisch Schönen liegen — es vorgezogen, durch möglichst verschwenderische Anwendung aller sogenannten Effect hervorbringenden technischen Mittel unaufhörlich zu blenden und die Sinnlichkeit der Hörer aufzuregen, wohl vorhersehend, dass der grosse Haufe, welcher ohnehin nicht in die Tiefe des Wesens eines Kunstgebildes einzudringen fähig ist, dann dergestalt jubeln und Bravo rufen wird, dass die wenigen Stimmen der Urtheilsfähigen unter solchem Kapitallärm nothwendig verhallen müssen.

Nur einige Male hat der unbestreitbar in des Componisten Innerm lebende Genius wahrer Kunst, der den bey Weitem grössern Theil des Werks hindurch sich höchst bescheiden zurückgezogen und seinem Stiefbruder, dem Effecthascher, das Feld überlassen hat, seine alten Rechte vindicirt und bewiesen, dass er, dem der Crociato und andere Werke Meyerbeer's ihre schönsten Stellen verdanken, auch noch, wenn es ihm beliebt, ein Wort mitreden könne; und so ist es gekommen, dass wir in dieser Oper die Romanzen der Alice, das Duett zwischen ihr und Bertram im dritten Acte, die Cavatine der Isabella im vierten und das wirklich ganz herrliche Terzett im fünften Acte zwischen Alice, Robert und Bertram finden, und es uns schwer wird, zu begreifen, wie so liebe Fremdlinge sich in die Wüste dieses Werks verirrt haben können, wo es ihnen eben so unheimlich zu Muthe seyn muss, wie es einem recht gemüthvollen, des tiefsten Gefühls fähigen und dabey recht gutmü-

Wahl gesuchten, aber durch die Verhältnisse unabweislich aufgedrungenen Gesellschaft äusserlich recht abgeschliffener, von so genanntem guten Ton überströmender, aber für alles Edlere und Höhere im Leben indifferenter und völlig gemüthloser Menschen zu Muthe ist.

Uebrigens wird dem ruhigen und urtheilsfähigen Beobachter aus allen den hier angestellten Betrachtungen, deren Wahrheit er durch jedes wiederholte Anhören des in Frage stehenden Werks nur neuerdings bestätigt finden wird, ganz gewiss die Ueberzeugung werden, dass Meyerbeer, da wir ihm allerdings zutrauen können, dass er die Unmöglichkeit der Erreichung eines rein ästhetischen Zwecks durch ausschliessend in den Grenzen des ästhetisch Schönen liegende Mittel selbst richtig vorher beurtheilt habe, nicht anders handeln konnte, als er wirklich gethan hat, nämlich: er musste jene Mittel wählen, die am sichersten zur Erreichung seines nun einmal vorgesteckten, wenn auch minder edeln Zwecks führen konnten; und dass er diess mit grosser Effectkenntniss und ganz besonders mit der richtigsten Auffassung dessen, was die gegenwärtige Zeit nun einmal auf der Opernbühne zu wollen scheint, gethan habe, kann kein Mensch in Abrede stellen, und wer es leugnen wollte, würde durch die Thatsache des ungeheuern Beyfalls Lügen gestraft werden, welchen diese Oper bey allen denen findet, welche die Kunst als eine Dienerin des individuellen Geschmacks der Zeit ansehen und sie nur dann lieben, wenn sie ihnen dasjenige darbietet, was ihnen für den Augenblick angenehm ist; indem sie das Schöne nur subjectiv, also insofern als es eben ihnen eine angenehme Empfindung erregt, anerkennen, aber durchaus an eine objective, absolute Schönheit nicht glauben wollen, weil es ihre Eitelkeit verletzen würde, gestehen zu müssen, dass es eine Schönheit geben könne, welche sie nur darum nicht als solche anerkennen, weil sie nicht kunstgebildet genug sind, um sie zu begreifen, oder weil ihr Gemüth dem einfachen edeln Schönen nicht eben so zugänglich ist, wie ihre äusseren Sinne es den auf diese wirkenden Reizen sind.

Die am Anfange meines Berichts über diese Oper aufgestellten vier Fragen scheinen mir nun, so weit es Zweck und Umfang desselben erlauben, so ziemlich umfassend und gründlich beantwortet zu seyn, und ich kann nun meine individuelle kritische Ansicht unverhohlen aussprechen.

Sie ist echt romantisch und eines der glücklichsten, die man finden kann, denn es böte, von einem wahrhaft gemüthreichen Dichter bearbeitet, der Musik die herrlichsten und mannigfaltigsten Situationen und Leidenschaften, die Gelegenheit zur contrastirendsten und consequentesten Charakteristik und zur Entwicklung aller Kraft der Harmonie, wie des hinreissendsten Zaubers der Melodie dar, ohne dass desswegen das Geringste von dem Reize der Scenerie aufgeopfert zu werden brauchte, der in unseren Tagen nun einmal eines der mächtigsten Anziehungsmittel für das grosse Publicum ist. — Hr. Scribe hat dagegen das erstaunenswürdige Talent gehabt, dieses ausgezeichnete Opern-Sujet durch seine Bearbeitung dergestalt zu massakriren, dass es von allen dem Guten, was es hätte haben können, durchaus gar nichts hat, hingegen eine Masse von Unsinn darbietet, wie ihn bis zum heutigen Tage vielleicht noch kein Opernbuch in der Welt aufzuweisen vermag.

Das Publicum, das bis jetzt diese Assa foetida von einem Opernbuche immer nur verzuckert und gewürzt durch eine grösstentheils reizvolle und glänzende Musik und durch grossen scenischen Pomp genossen hat, weiss freylich nicht recht, was es denn eigentlich hinunterschluckt; aber Viele fangen denn doch bald an zu merken, dass die Kost, die man ihnen hier auftischt, an sich nicht recht geniessbar sey und es dieser schmackhaften Zubereitung durchaus bedürfe, um nicht vom Ekel überwältigt zu werden.

Welch ein erbärmlicher Held ist aber dieser Robert! An Nichtswürdigkeit wahrlich nur mit dem miserabelsten aller Teufel, dem Hrn. Bertram, zu vergleichen. Beyde sind es ganz gewiss nicht werth, dass sich der wirkliche Teufel die Mühe gibt, sie zu holen; denn Robert's ganzes Heldenthum besteht darin, dass er das ganze Stück hindurch immer entweder andere Leute für sich handeln oder sich wenigstens jeden Augenblick von ihnen vorschreiben lässt, was er eben thun soll, und dann noch Alles nur halb thut; und die ganze Teufeley des Bertram reducirt sich darauf, dass er dem Robert räth, sein Vermögen zu verspielen, einem Landmanne Geld gibt, um ihn von seinem Mädchen abwendig zu machen, ein etwas blödes Mädchen glauben macht, er könne sie und Alle, die ihr lieb sind, verderben, wenn sie nicht des Teufels seyn will, dass er dann liederliche

zu würfeln, zu trinken und schlecht zu tanzen — und dass er schliesslich flennt und weint, um Robert zu bewegen, dass dieser sich aus Gefälligkeit für ihn ebenfalls dem Teufel verschreiben soll.

Welche charakterlose, erbärmliche Figur ist diese Prinzessin Isabella, die wahrhaftig nur dazu da zu seyn scheint, damit ein paar mit den capriciösesten Verzierungen und Rouladen ausgeschmückte Arien gesungen werden, denen es noch zum Ueberfluss an aller das Herz ergreifenden, den Zustand einer für ihre Liebe bangenden Jungfrau ausdrückenden Melodie und an aller wahren Tiefe des Gefühls mangelt!

Alice ist noch am besten gehalten; aber selbst dieser Charakter, der poetisch, als lebende Repräsentantin des guten Prinzips, so hoch hätte gestellt werden können, wie flach, wie nichtssagend ist er!

Raimbaut ist eine höchst einfältige und zwecklose Nebenfigur, und der beste Gedanke, den der Dichter im Verlaufe der ganzen Oper gehabt hat, ist unstreitig der, dass Robert diesen Dummkopf gleich im ersten Acte hängen lassen will; denn zu etwas Besserm ist er doch nicht da.

Welche Bedeutung haben endlich die Chöre in dieser Oper? Nehmen sie irgend einen Antheil an der Haupthandlung, oder üben sie irgend einen Einfluss auf dieselbe aus? Könnte nicht vielmehr die ganze Handlung eben so gut und besser noch (wenigstens im Vergleiche zu dem, was sie, so wie sie gestellt sind, für die Handlung thun) ohne sie vorgehen?

Man zähle die Summe aller dieser unleugbaren Hauptgebrechen des Buches und füge dazu noch all den Unsinn, der nebenher unterläuft, vergleiche damit die Wirkung, welche trotz dem diese Oper selbst auf gebildete Theaterfreunde hervorbringt, und leugne dann noch, wenn man kann, das wirklich bewundernswürdige Talent des Tonsetzers, der durch Gewalt der Harmonie, höchst glänzende und mannigfaltige Instrumentirung und mitunter auch bald durch innige und das Herz wirklich ergreifende, bald durch glänzende, den äussern Sinn angenehm beschäftigende Melodie im Stande war, dennoch durch vier Stunden die volle Aufmerksamkeit des Hörers zu fesseln, allen diesen Unsinn vergessen zu machen und nicht selten sogar das Gemüth mächtig zu ergreifen! — Wahrlich dazu gehört ein ungewöhnliches Genie, und wer diese Aufgabe zu lösen konnte, wie Meyerbeer sie gelöst hat, dem allen Anforderungen der Aesthetik genügendes Kunstwerk zu liefern im Stande gewesen wäre, wenn ihn nur vom Unsern nicht gerade über ein solches Buch geführt hätte, und wenn er es über sich hätte gewinnen können, der Eitelkeit, gerade dem jetzigen Pariser Publicum über Alles gefallen zu wollen, einen Damm zu setzen. — Alles, was in musikalischer Beziehung an dieser Oper zu tadeln ist, hat seinen Grund in diesen beyden Umständen; überall dagegen, wo sich der Tonsetzer über das Gemeine erhoben hat, und da, wo er, unbekümmert um lauten Beyfall, den Eingebungen seines Genie's gefolgt ist, hat er Musikstücke geliefert, welche einen der ersten Opern-Componisten des Jahrhunderts vollkommen würdig sind. Dass aber dieses wahrhaft Schöne nur in einzelnen Stücken zu finden ist, dass es dem Werke übrigens an Selbstständigkeit und Einheit gebricht, dass man es ihm nur zu sehr anmerkt, dass es nicht aus unbedingter innerer Freyheit des Genius hervorgegangen, sondern unter steten, störend auf Organismus einwirkenden Nebenrücksichten entstanden sey; dass es also nicht das möglichst treue Abbild des in der Seele des schaffenden Künstlers lebenden Ideals des Schönen, sondern nur eine nach besondern äussern Umständen modificirte Copie dieses Bildes seyn kann: diess Alles ist unvermeidliches Resultat der Verhältnisse, unter denen es entstand, und welche unberücksichtigt zu lassen oder zu beseitigen dem Componisten entweder die Kraft oder der Wille fehlte.

Ob man nun gleich der Würde der Kunst und ihren unwandelbaren Gesetzen zu Liebe diesem Werke keine durchgängige Vollkommenheit, viel weniger also noch irgend einen Anspruch auf Classicität zuerkennen kann, so fordert es doch die Gerechtigkeit, anzuerkennen, dass es, so wie es ist, als ein durch den Geschmack der gegenwärtigen Zeit bedingtes, neben seinen Gebrechen auch sehr viele schöne Einzelnheiten enthaltendes Gebilde um so mehr Würdigung und Aufmerksamkeit verdient, als es zugleich ein merkwürdiger Beleg für die Behauptung ist: dass in unserer Zeit bey Beurtheilung eines Kunstwerks den Meisten die Form mehr gilt, als die Idee, und dass sich desswegen durch eine vollendete Herrschaft über die Darstellungsmittel und durch Meisterschaft in der Disposition über dieselben die Unvollkommenheit und das ästhetisch Unschöne der Idee so verdecken lasse, dass unser heutiges Publicum den Abgang dieser Vollkommen-

Ich meines Theils kann mich nicht erinnern, jemals in einer Oper eine glänzendere, mannigfaltigere, sorgsamer gewählte und daher effectvollere Instrumentirung gehört zu haben, als in diesem Werke, und eben so verräth die Behandlung der Harmonie überall den gründlich gebildeten und in den Wirkungen erfahrenen Meister. Dagegen bin ich mit dem melodischen Theile der Oper weit weniger zufrieden, denn der Gesang ist nicht selten flach und ausdruckslos, und manchmal sogar durch zur Unzeit angebrachte capriciöse Wendungen und Floskeln dem Gefühle, welches in der gegebenen Situation vorherrschen sollte, völlig widersprechend. Hieher zähle ich, um der Kürze wegen nur Einiges zu nennen, die beyden Arien der Isabella im zweyten Acte, die wirklich nur da zu seyn scheinen, damit die Sängerin einen pikanten Vortrag und eine bedeutende Fertigkeit in Ueberwindung bizarrer Schwierigkeiten entwickeln könne, denen es aber an Tiefe des Gefühls und Ausdruck mangelt. Empfindung fast durchaus gebricht; ferner schönen hieher der Schluss des übrigens schönen Duetts zwischen Alice und Bertram im dritten Acte und das darauf folgende Terzett ohne Begleitung, vor Allem aber die ihre Wirkung ganz verfehlende, statt Erschütterung lautes Lachen erregende Valse infernale. — Eben so ist mir einige Male ein gar zu sichtbares Streben, einzelne höchst beyfallig aufgenommene Musikstücke anderer berühmt gewordener Opern übertreffen zu wollen, auf eine eben nicht angenehme Weise aufgefallen; so z. B. haben die Sicilienne im ersten und die Cavatine Robert's im vierten Acte, welche er vor der durch die Macht des Zauberzweiges eingeschläferten Isabella singt, nur gar zu bemerkbar den Zweck, siegreiche Gegenstücke zu Auber's neapolitanischen Fischerliedern und dessen Schlummerliede in der Stummen von Portici aufzustellen; so wie man es dem Finale des ersten Acts (der Würfel-Scene), welches übrigens unter die besten Stücke der Oper gehört, gleich anmerkt, dass es hier auf Boyeldieu's Finale des 2ten Acts der weissen Dame abgesehen ist. — Dagegen zähle ich unter die ausgezeichnet schönen Musikstücke die Chöre der Ritter und die Romanze der Alice, so wie auch das eben genannte Finale im ersten Acte; die Romanze der Alice, das Duett zwischen ihr und Bertram, jedoch mit Ausnahme seines Schlusses, und die ganze Ballade der ganzen Oper das grosse Terzett im fünften Acte.

Die hiesige Darstellung dieser Oper war im Ganzen eine gelungene zu nennen und ich würde über einige Mängel derselben gar kein Wort verlieren, wenn nicht übertriebenes Lobhudeley in mehren hiesigen und einigen auswärtigen Blättern, die seit ohngefähr einem Jahre ihren Spott aufs Unverschämteste treiben, deren Quelle und Werkzeuge aber bekannt sind und nur ein mitleidiges Lächeln der wirklichen Kunstkenner erregen, es nöthig machte, auch hierüber einige Worte strenger und unparteyischer Wahrheit in einer so allgemein geachteten Zeitschrift niederzulegen.

Hr. Bayer gab den Robert ausgezeichnet, hatte sichtbar das lobenswertheste Studium auf seine Rolle verwendet und war über daher vollkommen Meister geworden; aber demungeachtet war nicht zu verkennen, dass Hrn. Bayer's Stimme bey der Anstrengung, die ihn solche Rollen kosten, keineswegs an Klang und Schmelz gewinnt, und man braucht kein Prophet zu seyn, um mit Gewissheit vorhersagen zu können, dass Herr Bayer, wenn nicht bald nach ein erster Tenor, und zwar ein Tenor mit kräftiger Stimme und von hoher Stimmlage, engagirt wird, auf die Dauer die Leistungen, die ihm hier zugemuthet werden, nicht aushalten, sondern seine Stimme um sechs bis acht Jahre früher verlieren wird, als dass sonst der Fall wäre.

Alice wurde durch Mad. Spitzeder ganz vorzüglich gegeben und ich erinnere mich nicht, diese sehr brave und vielseitig brauchbare Sängerin in irgend einer Rolle so gut gesehen und gehört zu haben, wie in dieser, wo Gesang und Spiel wirklich nichts mehr zu wünschen übrig liessen. Diese Leistung gereicht Mad. Spitzeder um so grösserer Ehre, als ihr eigentliches Fach, welches sie auch sehr gut ausfüllt, das der Soubretten im weitesten Umfange ist und sie ernste und sentimentale Partien bisher doch eigentlich nur Aushilfsweise übernahm.

Isabella wurde von Dem. van Hasselt gegeben, welche den grössten Theil dieser Rolle sehr gut sang und besonders durch die erstaunenswerthe Beweglichkeit ihrer Stimme und den glänzenden Vortrag der Passagen eine grosse Wirkung auf genau Theil des Publicums hervorbrachte, der diese Gattung vorzugsweise würdigt. In der wunder-

viel zu sehr anzugreifen, denn sie vermag dann den Ausdruck nicht mehr zu steigern und muss, wenn die Begleitung des ganzen Orchesters dazu tritt, beynahe zum Schreyen ihre Zuflucht nehmen. Das dieser Cavatine vorhergehende Duett geht beynahe verloren, weil die Sängerin nicht die nöthige Kraft dazu hat. Ueberhaupt scheinen sehr leidenschaftliche Rollen nicht das Feld zu seyn, auf dem diese vorzügliche Sängerin sich bewegen muss, und es wäre sehr zu bedauern, wenn ein so ausgezeichnetes Talent blos darum viele Jahre früher zu Grunde ginge, als es die Gesetze der Natur unausbleiblich mit sich bringen, weil es entweder selbst so eitel ist, zu glauben, dass es Alles könne und jeder Aufgabe gewachsen sey, oder weil diejenigen, welche ihm Rath ertheilen oder durch dienstliches Verhältniss über dasselbe zu disponiren haben, ihm in ihrer totalen Unkenntniss der Sache und ohne allen bösen Willen Leistungen übertragen, welche durchaus nicht für dasselbe passen und seine physische Kraft bey Weitem übersteigen.

Schon die Wahl der ersten Debut-Rolle der Dem. van Hasselt, Imogene im Pirata von Bellini, bewies, dass weder sie selbst, noch diejenigen, welche über ihr Talent disponiren, auch nur eine Idee von dem Wirkungskreise haben, in dem sie sich eigentlich bewegen muss, denn der ganze erste Act dieser Oper passt weder für ihre Stimmlage, noch für ihr Talent überhaupt; noch ungeschickter aber war es, sie in der zweyten Rolle als Königin der Nacht in der Zauberflöte zu verwenden, denn sie hat zu solchem Vortrage weder die Kraft, noch die mindeste Kenntniss der ganzen Gattung. Es geht nun nur noch ab, dass man ihr glauben mache, die Julie in der Vestalin, oder Iphigenia oder Lady Macbeth seyen Rollen für sie, und dass man dann dafür sorge, dass sie, sie möge selbe geben, wie es sich immerhin gestalte, recht rauschend applaudirt und ein paar Mal gerufen werde; so kann es nicht fehlen, dass auch dieses, wenn es an seinem Platze steht, ganz eminente Talent zu Grabe getragen wird.

Die Rolle des Bertram gab Hr. Pellegrini. — Wie hoch ich Herrn Pellegrini's Talent schätze, habe ich schon oben gesagt, und ich gestehe offen, dass ich keinen Bassisten kenne, der mir Rollen wie Macbeth, Fernando in der Gazza ladra, den Sultan im Crociato, Tell, Sarastro und so viele andere mehr als er zu Dank darzustellen vermöchte; aber als Bertram war er mir durchaus nicht das, was Manche in dieser Rolle aus ihm machen. Kleidung, Gesichtsmalerey und Perücke charakterisiren noch keinen Teufel, und der Teufel, den er darstellte, war mir zu süss. — Liegt das an der Darstellung oder an der Rolle selbst? — Ich weiss es nicht. — Uebrigens werden die genannten vier Hauptpersonen in jeder Vorstellung sehr applaudirt und öfters gerufen.

Die Rolle des Raimbaut gab Hr. Schmitt, und da das Duett im dritten Acte mit Bertram weggelassen wird, so war auch nicht viel an dieser Rolle zu verderben.

Den Alberti sang Hr. Lenz, der überhaupt alle unbedeutende Rollen geben zu müssen scheint, während ein paar andere, wahrlich nicht bessere Bassisten, als er, sich von jeder solchen Beschäftigung recht geschickt ferne zu halten wissen.

Die Chöre waren gut einstudirt und gingen in der zweyten, dritten und vierten Vorstellung recht brav; in der ersten aber traten sie durchaus nicht hervor, weil sie in den zu schnell auf einander folgenden Proben dergestalt abgehetzt worden waren, dass ihre Stimmen ganz heiser waren und häufig ein wenig detonirten.

Vom Ballet lässt sich gar nichts sagen; denn das Arrangement der Tänze in der Kirchhof-Scene ist so alltäglich und aller Poesie und Phantasie baar und ledig, dass es ungerecht wäre, die armen Tänzerinnen deswegen zu tadeln, da sie sich ihre Pas und Ensembles ja nicht selbst machen.

Die Costumes sind schön und nur das der Alice als Pilgerin und jene der Bajaderen sind unpassend. Unter den Decorationen zeichnet sich der Kirchhof mit dem Kreuzgange aus und würde noch weit mehr Wirkung machen, wenn das Arrangement der ganzen Scene zweckmässiger und besser wäre. Die Höhle im dritten Acte, der Prunksaal im vierten und die Kirche im fünften Acte, welche sämmtlich bey der ersten Vorstellung von einigen privilegirten Vorschreyern applaudirt werden mussten, sind zum Theil nicht neu und zum Theil keineswegs durchaus schön und gelungen; denn bey der Höhle ist nur der Hintergrund gut, die Höhle aber, worein Bertram steigt, kleinlich und ohne alle Phantasie; der Saal ist ein oft gebrauchter aus dem Ballet Aschenbrödel, in dessen Hintergrunde drey unverhältnissmässig grosse Thüren mit ganz unproportionirt schmalen Zwischenpfeilern geschnitten sind, so dass man, wenn diese Thüren sich öffnen, fürchten muss, der ganze, obnehin nur

drey Coulissen tiefe Saal könnte durch eine derselben davon laufen; die Kirche endlich haben wir, wenn ich nicht irre, schon in Zampa gesehen, wo sie nur ein wenig mehr aus dem Mittelpuncte gerückt steht.

Das Arrangement ist theilweise gut, theilweise sehr verfehlt. Als Belege für das Letztere nenne ich:

Den Höllenwalzer, welcher so wie die Chöre hier placirt sind, und einige mit Sprachröhren, andere ohne diese singen, eine lächerliche Wirkung hervorbringt. Die Kirchhof-Scene, bey welcher nicht einzusehen ist, warum drey Nonnen aus der Erde herauf schlürfen, zwey aus Gräbern steigen und alle übrigen von rechts und links aus den Coulissen des Kreuzganges und über den Kirchhof her zu vier und vier wie Soldaten in Reih' und Glied aufmarschiren, so wie es eben so unschön, als unbegreiflich ist, dass die Bajaderen am Ende wie todte Schafe hinfallen und die Teufel sehr unmalerisch über sie hingebeugt mit Lycopodium darauf losblitzen, bis der Vorhang fällt. Warum hat man zu dieser Scene nicht lieber das Arrangement der Berliner Bühne gewählt, welches ohne allen Vergleich phantasiereicher und besser ist? —

Die Schlaf-Scene im vierten Acte, wo Robert mit dem Zauberzweige erscheint. — Die Treppe von 9 bis 10 Stufen, welche, sobald die drey Thüren offen sind, sichtbar wird und über die Breite der ganzen Bühne läuft, ist ja ein unsinniges Stück Architectur! — Wo führt sie denn hin? Soll man durch sie vielleicht auf den Mauergesimsen des hinter ihr sich öffnenden grossen Saales (wenigstens bezeichnet der hinten hängende Vorhang einen solchen) promeniren können, da sie die Säulen dieses Saales bis an die Kapitäler verdeckt? Oder ist Prinzessin Isabella eine Liebhaberin vom Turnen, weil gleich vor ihrer Thür ein solcher Kletterapparat steht? — Wenn ein junger Pariser Witzling diess Arrangement sähe, würde er wahrscheinlich sagen: C'est fait exprès pour dormir debout. —

Endlich die Vorhalle der Kathedrale zu Palermo im fünften Acte. — Diese Vorhalle ist durch einen gelbseidenen Vorhang geschlossen, und wenn dieser sich öffnet, sieht man auf einem freyen Platze im Hintergrunde die Haupt-Facade einer Kirche mit offenem Haupteingange. Diese Kirche steht völlig frey und ausser Verbindung mit der sogenannten Vorhalle, denn man sieht das mit Luft umgebene Dach der Kirche und die ganzen Wände des Gebäudes; daher kann die sogenannte Vorhalle, welche in gar keiner Verbindung mit ihr steht, keine Vorhalle seyn, sondern sie ist ein dem Haupteingange gegenüberstehendes besonderes Gebäude. — Zu welcher Zeit hatten denn aber die Häuser in Palermo gelbseidene Wände, die man nach Belieben in die Höhe ziehen kann? — Noch eine Frage: War Granada nicht der Hauptort des maurischen Reichs in Spanien, welches viele Jahrhunderte hindurch bis zu Ferdinand dem Katholischen blühte? und waren denn die Prinzen von Granada nicht auch von brauner Farbe, wie alle Mauren? Warum ist denn der hiesige weiss? —

Im ersten und zweyten Acte dagegen ist das scenische Arrangement sehr zweckmässig und gut, und es würde der hier aufgezählten, völlig verfehlten Scenen gar keine Erwähnung geschehen seyn, wenn nicht die Unverschämtheit, mit der die Lohnhalleby über das Theater seit einem Jahre getrieben und dabey unaufhörlich mit den arrogantesten Seitenhieben nach Allem, was früher in dieser Kunst hier geleistet wurde, um sich geworfen wird, es durchaus nöthig machte, den gewaltigen Lobesposaunisten eine kleine Sourdine zu präsentiren. Werden sie durch dieses Mittel bewogen, in die Schranken der Mässigung zurückzukehren und gerecht zu seyn gegen das, was ist, wie gegen das, was war, so wird man, wie auch hier geschehen, das Gute gern würdigen, und das Mittelmässige und Schlechte, was mit unterläuft, so viel möglich mit dem Mantel der Liebe zu bedecken suchen; bleiben sie aber auf ihrem bisherigen Wege, dann wollen wir sehen, wie lange der Wall ihrer Unverschämtheit gegen das fortgesetzte Feuer aus den Vierundzwanzigpfünder-Batterien der reinen und rücksichtslosesten Wahrheit aushält! — Es ist unerträglich für den Baier, der sein Vaterland liebt und zu würdigen weiss, was dasselbe unter dem Schutze und der Munificenz mehrer nach einander folgender kunstliebender Regenten in Beziehung auf die Kunst überhaupt und besonders auf dramatische und musikalische Kunst von jeher geleistet hat, nun auf einmal in so vielen öffentlichen Blättern von der seit Jahren mit Recht berühmten Bühne der Hauptstadt immer nur Nachrichten zu finden, welche der Welt glauben machen wollen, dass erst seit einem Jahre ein gewaltiges Licht leuchte, dass es früher stockfinster bey uns gewesen sey und wir Gott danken sollen, wenn wir uns an den Strahlen der jetzt ein Meer von Glanz ergiessenden Sonne erwärmen dürfen; und es ist Pflicht für den Vaterlandsfreund, solcher

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05412/073

tionen versetzt hatte, welche sie so wechselsweise nur angeben, wenn er auch das Werk nur so weit dramatisch hatte einrichten und zusammenhalten wollen, wie etwa den dritten Theil der Schöpfung.

Um doch wenigstens einige Worte über einzelne Partien zu sagen, sey es uns erlaubt, diejenigen Sätze, welche uns ganz vorzüglich gefallen haben und nirgends die schönste Würkung verfehlen können, aus dem Frühling und Sommer auszuheben. Der Sommer dürfte wohl überhaupt der gelungenste Theil des Ganzen seyn, obschon der Herbst mit einem noch reichern Aufwand von Geisteskraft und Mühe gearbeitet ist. Das Chor: Komm holder Lenz — ist eine sehnsuchtsvolle und einschmeichelnde Einladung; die Sätze: Sey uns gnädig, milder Himmel — sind unbeschreiblich rührend, auch die Mahlerey darin ist ganz vortrefflich. Das Schlusschor: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott — ist erschütternd, gross, und dann das Gemüth in zutrauliche, endlich frohe Andacht auflösend. Die Overtura zum Sommer, so kurz sie ist, ist doch ausserst bedeutend; die darauf folgenden kleinen Partien sind an sich sehr artig, geben aber auch eine sehr gute Vorbereitung auf die Scene, wo die Morgenröthe anbricht, und endlich die Sonne hervortritt. Diese letzte Scene ist ganz anders behandelt, als etwa das bekannte Lichtwerden in der Schöpfung, und weit edler gedacht und ausgeführt. Der Lobgesang: Heil, o Sonne, Heil! ist so begeisternd, dass der Zuhörer mit ganzer Seele einzustimmen versucht wird. Aber mit dem Eintritt des Akkompagnements in dem Recitativ: Nun regt und bewegt sich alles umher — beginnet auch von fernher und leise die Vorbereitung zu der mächtigen Gewitterscene, die, mit dieser auf das höchste spannenden Vorbereitung, unsers Bedünkens, das grösste und edelste Meisterstück im ganzen Werk ist. Wie schwer und gedrückt und beklommen fühlt man sich nicht bey der vortrefflichen Arie: Dem Druck erlieget die Natur — das folgende begleitete Recitativ: Willkommen jetzt, o dunkler Hain — und die Arie: Welche Labung für die Sinne — sind mit weiser Massigung so gehalten, dass man zwar wieder etwas freyer zu athmen wagt, aber doch die geheimere, schauerliche Erwartung nicht aufgehoben wird. Jetzt treten die nähern Vorboten des Ungewitters, allmählig, und vortrefflich berechnet, ein; man erwartet schon den Sturm, aber Haydn hält den Zuhörer erst noch fest in der schauerlichen Stille der Natur, während des kurzen, einfachen, aber unübertrefflichen Satzes: In banger Ahndung stockt das Leben der Natur — bis eine seltsame, ausserst mahlerische, und wahrhaftig tauschende Figur der Flöte (ein Probestück für sichere Flötenspieler) unvermuthet eintritt, und nun mit dem Einfallen des Chors: Ach das Ungewitter naht — alles aufgeboten wird, das erhabenste Schauspiel der Natur, in allen seinen Hauptmomenten und einzelnen Erscheinungen, vor den aufmerksamen Zuhörer hinzuzaubern. Nach der (im Verhältnis zum Ganzen etwas zu schnellen) Auflösung des Wetters sinkt die Ruhe des Abends herab und die Musik scheint mit der Natur allmählig einzuschlummern; womit sich der Sommer schliesst.

Von der Aufführung erlaube man uns kurz zu seyn. Wir vermeiden gern auch den Schein von der Kleinstadterey, oft und mit Genuss zu loben, was man selbst hat: und hier müssten wir viel loben. Dadurch, dass Hr. Musikd. Müller das ganze Stück mit den Sängern selbst einstudirt und öftere, ausserst genaue Proben mit der gesammten Gesellschaft des Orchesters und der Sänger gehalten hatte; durch Hochachtung aller Theilnehmenden gegen den würdigen Haydn und Liebe auch zu diesem seinem Werke, wurde es möglich, dies ungemein schwierige Werk so vortrefflich zu geben, als es von der sehr zahlreichen Gesellschaft gegeben wurde. Die Chöre, auf welche hier bey weitem das meiste ankommt, waren mit ohngefähr vierzig Sängern der Thomasschule besetzt; die Tenor- und Basspartie ebenfalls mit zwey sehr wackern

Lobhudeley den Spiegel der Wahrheit entgegenzuhalten. Das soll aber auch, wenigstens in diesen Blättern, in Zukunft zum Besten der Kunst und der Künstler treulich geschehen.

Nürnberg. Ein günstiges Geschick hat uns den edeln Nestor der Violoncellisten Hrn. Kapellmeister Bernhard Romberg zugeführt und es hat derselbe in einem am 9ten April für ihn veranstalteten grossen Concerte, zu welchem er von München aus eigens hierher gekommen war, uns den grossen Genuss gewährt, ihn nach langer Zeit wieder zu hören. Seit Paganini fand kein Virtuos solchen enthusiastischen, von höchster Achtung bewirkten Beyfall. Bey jedem Erscheinen, am Schlusse jedes Stücks damit überhäuft, bot besonders das Ende des Concerts eine anziehende Scene, indem das Orchester, ergriffen, sich freywillig in den oft wiederholten Beyfall des zahlreichen Publicums mischte und dem Gefeyerten ein mehrmaliges harmonisches Vivat ertönen liess. — In eine Beurtheilung der einzelnen Leistungen, welche diesen Erfolg hervorbrachten, einzugehen, wäre so überflüssig, als vermessen: alle trugen das Gepräge vollendeter Meisterschaft. Durch Romberg war übrigens die Zahl derjenigen grossen Meister vermehrt, welche Nürnberg seit etwa einem Jahre hörte, denn in dieser Zeit, vieler anderer geschätzter Namen nicht zu gedenken, erfreuten uns die reichen Talente der Gebrüder Bohrer, Bärmann's, Molique's u. s. w. — Noch vermissen wir manche hochgefeyerte Namen und werden es für ein ganz günstiges Geschick achten, wenn wir im Laufe dieses Jahres oder später auch über ihr Erscheinen in unseren Mauern berichten können. Mögen gleichwohl günstigere Verhältnisse da und dort in finanzieller Hinsicht grössere Erfolge herbeyführen, in gerechter Anerkennung wahrer Verdienste kann Nürnberg nicht übertroffen werden. Ausserdem kann jeder Künstler auf eine würdige Mitwirkung von Seiten des Orchesters zählen, das sich seit einigen Jahren so sehr verbessert hat, dass es mit anderen als vorzüglich genannten Orchestern wetteifern kann. Beleg dazu gibt eben das Eingangs erwähnte Concert B. Romberg's, bey dem es sich dessen volle Zufriedenheit erwarb, so wie sich diese auch offen aussprach, als am Tage nachher Mozart's herrlicher Don Juan im neuen Stadttheater gegeben wurde. In der That leistete das Orchester hier ausserordentlich viel.

Es darf bey dieser Gelegenheit nicht unerwähnt bleiben, wie das jetzige Personale der Oper so Braves leistet und man mit demselben Opern so hohen Ranges, wie einen Don Juan, gut besetzen kann. Mad. Schweitzer, früher in Cassel ehrenwerth genannt, steht oben an, Dem. Hexel ihr zur Seite. In Hrn. Löwe besitzt das Theater einen echten Tenor, der immer wacker mit Ehren genannt werden wird, wenn er nur unablässig an seiner Ausbildung arbeitet; drey Bassisten, die Herren Geissler, Wolfram und Herbert leisten, an ihre rechte Stelle gesetzt, recht Wackeres. Schade nur, dass die zeitige Direction diese vorhandenen Kräfte nicht so benutzt, wie es seyn sollte. Wäre diess der Fall, so würden wir seit Eröffnung des neuen Theaters (October v. J.) mehr Neues an Opern gehört haben, als die Fremde von Bellini und Fiorella von Auber, erstere eine Oper, die nur bey dem Enthusiasmus der Landsleute Bellini's gewinnen konnte, letztere wohl Auber's seichteste Arbeit! Zu wünschen ist, dass die Direction die Stimme des unbefangenen Publicums achtet und der Oper, diesem edelsten Zweige einer gut organisirten Bühne, dieselbe Sorgfalt weiht, die sie dem Schauspiel gönnt!

Neben dem, was für weltliche Musik hier geschieht, wird der geistlichen nichts vergeben; das Weihnachtsfest führte Händel's unsterblichen Messias, die Feyer des Charfreytags Haydn's sieben letzte Worte herbey, und der Stadtmusik-Director Herr Blumröder versäumt an keinem kirchlichen Feste die Aufführung gediegener Abtheilungen aus den Werken Händel's, Fr. Schneider's u. s. w. Zu fortdauernder Belebung des Sinnes für edeln, höhern Gesang trägt die städtische Gesangschule unter Hrn. Köhler's Leitung kräftig bey und durch die beyden Männergesang-Anstalten, Liedertafel und Liederkranz wird viel Gutes geleistet und mancher würdige Gesang wird Gemeingut, der ausserdem fremd geblieben wäre. *M.*

Musikfest in Magdeburg am 28sten, 29sten und 30sten May d. J.

Im Namen des Ausschusses für das siebente Elbmusikfest veröffentlichte der vielfach verdiente Hr. Oberbürgermeister Francke im April eine Ankündigung, deren Hauptinhalt wir so schnell, als es nach der Einhändigung derselben nur möglich zu machen war, mit Vergnügen mittheilen.

Nachdem im teutschen Sinne erörtert worden, warum Musikfeste gefeyert werden, damit nämlich viele Tausende an den von ihren grossen Meistern der Welt vertrauungsvoll übergebenen Tondichtungen ihre Lust und Freude haben, wird kurz dargestellt, wie dieses Musikfest gefeyert werden soll: „also, dass die Kunst gepriesen, die Künstler geehrt und des Ruhmes, den die Kunst ihnen bringt, sich wahrhaft bewusst, und dass sie und Alle, die es mitfeyern, hoch erfreut werden.“ Die geistigen Einrichtungen stehen unter der erfahrenen Leitung des geehrten Hrn. Oberbürgermeisters Francke, die ökonomischen und dgl. unter der Verwaltung des erprobten Oberlandesgerichts-Assessors Herrn L. Augustin in Halberstadt, und die Direction der Musikaufführungen hat abermals der sorgsame Pfleger der Elbmusikfeste Kapellmeister *Dr.* Schneider übernommen. Das ganze Orchester wird mindestens aus 130 Instrumentisten und 250 Sängern und Sängerinnen bestehen. Am 14ten Tage wird in der schönen Johanniskirche Händel's Josua aufgeführt. Der zweyte Tag ist in einem andern, der Feyer würdigen Festlocal den Leistungen ausgezeichneter Virtuosen gewidmet. Der dritte Festtag wird, abermals in der Kirche, Mozart's Oster-Hymne, Fr. Schneider's 24sten Psalm, Beethoven's Eroica und eine Symphonie von Kalliwoda zu Gehör bringen. Dabey wird es an anderweitigen Lebenserquickungen nicht fehlen. Die Gastlichkeit der Bewohner Magdeburgs ist den Künstlern bereits hinlänglich bekannt.

Noch machen wir auf eine kleine Schrift von H. F. L. Augustin aufmerksam:

Die Elb-Musikfeste. Als Handschrift gedruckt. Halberstadt, gedruckt bey J. Hörling. 1834. S. 24 in 4.

Zweck derselben ist nicht allein, das Interesse des grössern Publicums von Neuem dafür anzuregen, sondern auch für Alle, die sich in Zukunft der Leitung solcher Feste unterziehen möchten, eine Sammlung von Materialien aufzustellen, woraus sie den Umfang der ihnen obliegenden Geschäfte ermessen können und wodurch ihnen die Einrichtung selbst erleichtert wird. — Man liest hier ausser der kurzen geschichtlichen Einleitung: I. Form der Musikfeste; II. die einzelnen Geschäfte, welche bey der Anordnung vorkommen (technische Vorbereitungen, Einquartirungen, allgemeine Speisungen, Billetverkauf, Leitung der Geschäfte); III. Anleitung zur Entwerfung eines Etats für die gewöhnlich vorkommenden Ausgaben; IV. Vorschläge zur Fixirung und Ermässigung dieser Ausgaben und zur festern Begründung des Elbmusikvereins. Den Beschluss machen Vorschläge zur künftigen Einrichtung der Musikfeste. — Mittheilungen der Art sind höchst förderlich.

In Jena wird in diesem Sommer abermals ein grosses Musikfest gefeyert. Noch im Laufe dieses Monats wird ein Verein von Schullehrern in Zeitz ein ähnliches feyern. In Potsdam wird das zweyte märkische Gesangfest in's Leben treten. Das erste wurde vom dortigen Seminarlehrer Hrn. Schärtlich am 2ten October vorigen Jahres veranstaltet und in der Garnisonkirche rühmlich durchgeführt. Aus 35 Ortschaften der Umgegend hatten sich 350 Schullehrer zur Aufführung religiöser Gesänge für Männerstimmen versammelt.

Von allen diesen bevorstehenden Musikfesten sehen wir bündigen Nachrichten entgegen.

Kurze Anzeigen.

Deux Duettinos pour deux Bassons composés — par Charles Almenräder. Op. 8. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Der Verf. ist der Welt als einer der tüchtigsten Fagottisten bekannt; die Verbesserungen an seinem Instrumente verdienen einer noch allgemeinern Beachtung. Guter Vortrag dieser beyden Duette setzt geübte Bläser voraus. Diese werden sich das Heftchen nicht entgehen lassen. Es wird die Meisten in ihrer Kunst fördern.

Variations instructifs pour le Violon avec accomp. d'un second Violon pour servir d'Etude des positions les plus en usage dans l'art de jouer le Violon par C. Götze, Elève du Conservatoire à Paris. Oeuv. 20. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Troisième Position, Cah. IV., Pr. 20 Gr.; 1ère, 2de et 3ème Position, Cah. V., Pr. 20 Gr. Quatrième Position, Cah. VI., Pr. 20 Gr.

Das nützliche und angenehme Werk hat in seinen früheren Heften allgemeinen Beyfall gefunden, der den neuen nicht mangeln kann. Es ist

mit Einsicht und Geschmack gefertigt. Die neuen Hefte werden sich also denselben Eingang, wie die bereits angezeigten zu verschaffen wissen. Die Themen sind gut und zeitgemäss gewählt und die Variationen, so viele deren auch zuweilen sind, in trefflicher Folge geschickt und abwechselnd zusammengestellt. Nutzen und Vergnügen sind also hier vereint. Die Ausstattung der neuen Hefte übertrifft an Schönheit noch die früheren.

Variationen für Orgel oder Pianoforte über ein östreichisches Nationalthema: „Gotterhalte Franz den Kaiser" von Ernst Köhler. Op. 33. No. 9 der ungedruckten Orgel-Compositionen. Berlin, bey Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Das bekannte und beliebte Thema hat fünf vom gewöhnlichen Variationsgange nicht abweichende Veränderungen erhalten, dazu eine sechste contrapunctisch ausgesponnene, worauf das Thema mit einem kurzen Anhange wiederholt wird. Für die Orgel sind sie gut zu brauchen, für das Pianoforte werden sie nur Wenigen zusagen.

Duo concertant pour deux Trombones de Basse ou deux Bassons composé par Fr. Belcke. Oeuv. 55. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Abermals eine sehr nützliche Arbeit, zunächst für zwey Bassposaunen, für welche nur von Zeit zu Zeit etwas Neues im Druck erscheint. Das Ganze, aus einem mässigen All. moderato, einem Adagio und Rondo bestehend, nimmt mässig gebildete Bläser in Anspruch, die damit Fertigkeit und guten Ton auf angenehme Art sowohl beym Unterrichte, als in freundschaftlichen Uebungsstunden fördern werden. Dass dieses Heft auch für zwey Fagotte benutzt werden kann, sagt bereits der Titel.

Balletstück componirt und für das Fortepiano eingerichtet von Wilh. Richter. 15tes Werk. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Die Klage, dass zu wenig Leichtes und für mässig geübte Kräfte Passendes gedruckt würde, ist in der That ohne Grund. Hier erhalten Spieler, die wenig oder keine Zeit auf langes Einstudiren verwenden können, sehr behagliche Gaben, die sich über gewöhnliche Tänze erheben, ohne zu weit sich zu versteigen. Des Mannigfaltigen und wirklich Balletartigen finden sie hier nach Wunsch, leicht fasslich und leicht aufführbar gehalten, ohne dass es leer und schülermässig klingt. Das Heftchen wird Vergnügen gewähren.

Sinfonie No. 6 en Ut majeur (C dur) de W. A. Mozart. Op. 54. Partition. Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Hier haben wir nichts nöthig, als den, Gott sey Dank, noch sehr vielen Freunden und Liebhabern Mozart'scher Werke anzuzeigen, dass die Partitur sehr schön und deutlich, wie die bereits herausgekommenen, gestochen zu haben ist. Zum Ueberfluss setzen wir noch den Anfang der Symphonie her:

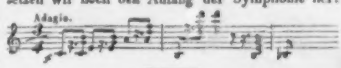

Adagio tiré et arrangé pour le Pianof. de la première Sinfonie de J. W. Kalliwoda. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Das sehr beliebte und bekannte Adagio aus der ersten Symphonie dieses vorzüglich in seinen Symphonieen vortrefflichen Componisten, dessen Werke und Namen sich bereits weit verbreitet haben, ist hier sehr gut arrangirt den Pianofortespielern zugänglich gemacht worden, was ihnen hoffentlich erwünscht seyn wird.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Nächstens erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Fr. Kalkbrenner, Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur un Thème de la Straniera de Bellini. Oeuvre 125.

Leipzig, den 1sten May 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten May. N°. 21. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

I. Die Kunst im Leben.

Ein Viertel-Jahrhundert ist beynahe verstrichen seit der Erscheinung der „neuen Gesangbildungslehre.“ Was sie angeregt und bewirkt hat, fällt der Culturgeschichte anheim, sofern es wichtig genug ist. Ist es diess, so ist auch die weitere Besprechung wichtig. Denn häufig macht man die Geschichte erst recht, indem man sie bespricht; man macht durch Zusammenfassung das Geschehene klar, übersichtlich, verständlich. Wer's versteht, greift eher zu, führt's weiter aus, macht das Wissenschaftliche praktisch geltend, und so wird das Geschehene wieder zum Geschehenden und die Geschichte entwickelt sich fortlaufend.

Mir räumt man hoffentlich die Befugniss ein, über den vorliegenden speciellen Gegenstand der allgemeinen Culturgeschichte mich auszusprechen. Man weiss, dass ich, durch Pestalozzi veranlasst und durch Pfeiffer (in dessen Sinn ich auch hier spreche) unterstützt, dieses Geschichtliche nicht blos machen half, sondern zuerst begründete. Bey dessen Begründung und seither kam mancherley Pädagogisches, Kunstphilosophisches, wie es in der Literatur nunmehr vorliegt, zur Sprache, mitunter auch Polemisches. Letzteres vermied ich, so häufig auch die Veranlassungen waren, fast immer. Ich liess die Sache wirken, mochte nicht gern mein eigener Fürsprecher seyn und wollte lieber so lange warten, bis ich würde mit Thatsachen auftreten können und zwar mit hinlänglich erheblichen, mit völlig geschichtswürdigen.

Als eine Thatsache der Cultur, die schon oft eine grosse genannt wurde, ist das nunmehr in der Schweiz vorhandene Gesangwesen öffentlich bekannt und anerkannt, jedoch im Auslande bey Weitem nicht nach seinem ganzen Inhalte und Umfange. Wir haben gegenwärtig in der Schweiz, die Alltagsschüler nicht gerechnet, wenigstens zwanzigtausend kunstgerecht zu nennende Figural-Sänger, welche Mitglieder von Orts-, Gemeinde- oder Cantons-Vereinen sind — welche deutsche Provinz hätte verhältnissmässig eine solche Anzahl aufzuweisen? — Schon die Zahl der Männer, welche Mitglieder sind von statutenmässig organisirten Männerchören, beläuft sich auf mehre Tausende. Der Canton Zürich zählt schon allein ein volles Tausend. Der Cantonalverein des Thurgau's ist gegenwärtig der grösste, er zählt 400 Mitglieder. Aargau zählt mit Solothurn, Appenzell mit St. Gallen mehre Hunderte. Daneben gibt es nicht blos in Städten, sondern in vielen Dörfern kleinere Ortsvereine. Noch weit zahlreicher sind die Vereine für gemischten (den gewöhnlichen vierstimmigen) Chor. Von diesen war in den öffentlichen Blättern, auch in den deutschen, seltener die Rede, weil sie eben auch seltener, wie man zu sagen pflegt, öffentlich auftreten, selten, wie die Männer, öffentliche Gesangfeste feyern. Doch gibt es auch solche, vorzüglich in den Cantonen Appenzell, Bern, St. Gallen, Thurgau, Zürich. In der nächsten Umgegend von Zürich, der Entfernung von höchstens einer Stunde, gibt es zwölf solcher Vereine. Viele hundert gibt es in der übrigen Schweiz. Sehr häufig steigt die Zahl der Mitglieder in einer Gemeinde über 50, nicht selten über 100. Es gibt überdiess auch pädagogische Vereine. Im Canton Bern besteht ein solcher aus 200 Schullehrern. Dort kommen auch musikalische Kinderfeste an die Tagesordnung, wo fünfhundertstimmige Kinderchöre ertönen.

Ohne meine Methode und meinen Singstoff wären wahrscheinlich statt der 20000 Figuralsänger kaum 2000, und zwar meistens nur in den Städten vorhanden. Indess bin ich weit entfernt, allein für mein Werk ausgeben zu wollen, was ursprünglich von mir ausging. Ohne eine bedeutende Anzahl tüchtiger und kräftiger Mitarbeiter

wäre Vieles unausgeführt geblieben oder nur halb ausgeführt worden. Viele wackere Männer des Volks, Musiker, Landgeistliche und Schullehrer wirkten und wirken mit. Am erfolgreichsten hat bisher in's Grosse gewirkt in der östlichen Schweiz Pfarrer Weishaupt in Gais (Canton Appenzell), nächst diesem in der westlichen Pfarrhelfer Müller in Burgdorf (Canton Bern). Diese übernahmen die Methode, wie ich sie gab, gleichwie ich von Pestalozzi das Prinzip übernahm, wie er es gab. Dadurch unterscheiden sie sich von vielen deutschen Pädagogen dieses Faches, welche eine genaue Ausführlichkeit schon für Gründlichkeit halten und wirklich, ohne die Begründung pädagogisch-wissenschaftlich auch nur zu versuchen, eigenthümliche Pestalozzi'sche Gesang-Methoden anzufertigen vermeint haben. Was diese in ihren Umgebungen zu verwirklichen vermochten, liegt meines Wissens in der Literatur nirgends vor.

Wie ich zur Verwirklichung gekommen bin, werde ich in einer Reihenfolge von Aufsätzen kurz und übersichtlich darlegen. Es ist diese die Darlegung eines Künstlerlebenslaufs, so weit er ein Bildungsgang für Andere, zunächst eine Leistung für Volksbildung war und seyn soll. Dabey kann man freylich finden, ich spreche „pro domo" — wirklich! Man wird mir aber doch erlauben, was man jedem Baumeister, dem geringsten wie dem vornehmsten, sey sein Bau ein Palast oder eine Hütte, einräumt, zu sagen, was mein Bauplan und meine Bauart Eigenthümliches habe. Auch wird der Bauplatz in Anschlag kommen dürfen. Es könnte ein schlichtes Wohnhaus durch seine Stelle und Stellung zum Belvedere werden. Die Aussicht dieses Wohnhauses könnte auf den ersten Anblick beschränkt und alltäglich, die Aussicht aus demselben aber weit und schön seyn, ja sogar, wenn man das Fernrohr der Speculation zu Hülfe nähme, in ein unbekanntes Land hinaus reichen.

Wirklich gibt es — und das ahnt jeder Künstler vermöge seines Idealsinnes — im weiten Reiche der Kunst noch viel unbekanntes Land, noch viel urbar zu machendes. Zur Entdeckung und Besitznahme solch' unbekannten Landes gelangt man kunstschaffend, zur Urbarmachung kunstbildend. In unserm Zeitalter, das in vorzüglichem Sinne das Zeitalter der Tonkunst genannt werden kann, sind die Bestrebungen in der Kunstschöpfung und in der Kunstbildung gleich gross und allgemein. Es ist aber ein himmelweiter Unterschied wahrzunehmen zwischen den Leistungen im Gebiete der Instrumentalmusik und denjenigen im Gebiete der Vocalmusik. Die Instrumental-Componisten streben unaufhaltig, die höhere Kunst zu popularisiren; sie nehmen auch in ihren Divertissementsstyl die Künstlichkeit des Contrapuncts auf, sie sorgen für die Progressivität der Bildung in mannichfaltigen Etuden und gradirten Uebungsstücken. In der Vocalmusik verhält es sich ganz anders. Wenige wollen für die Progressivität der Bildung, für die stufenweise Heranbildung zum Höhern etwas leisten. An ihre Stelle treten blose Sammler. Diese wollen durch bloses Zusammentragen, durch „Blumenlesen" hier ersetzen, was dort durch eigene Compositionen geleistet wird. Mein Wille hingegen und mein künstlerischer Lebensplan war und ist: die gesammte Singerwelt, so weit ich auf sie Einfluss habe oder gewinnen kann, vom Niedrigsten bis zum Höchsten, vom Volksliede bis zur Fuge und vom syllabischen Gesange bis zum melismatischen, ja bis zum Bravourgesange zu führen und zwar grad- und stufenweise. Um diess zu leisten, reichten und reichen die vorhandenen Kunstformen und Kunstgattungen bey Weitem nicht hin; ich musste und muss neue schaffen; ich werde sie nicht blos theoretisirend, sondern, so weit mir hier Raum vergönnt wird, in Probestücken, auch kritisch darlegen. Den Grossen, den Kennern der höhern Kunst verspreche ich namentlich im Gebiete des mehr als vierstimmigen Gesanges, wenigstens dem Umfange nach, ziemlich Grossartiges. Nur muss ich mir erlauben, meine Darstellung bey den Elementen zu beginnen. Das ist nothwendig. Wir Künstler der Jetztwelt können an den Naturphilosophen eben dieser Jetztwelt ein Beyspiel nehmen. Wie die Schöpfung selbst von den Elementen in ihrer Durchdringung getragen wird, so lebt und lebt auch der Naturphilosoph in seiner höchsten geistigen Anschauung immer in den Elementen. So muss es auch im Gebiete der Kunst und der Kunstphilosophie kommen: alle wissenschaftliche Erkenntniss muss auf die Elemente zurückgeführt werden, gleichwie alle wahre Lehre davon ausgehen, alle echte Bildung darauf gegründet werden muss.

Hans Georg Nägeli.

Recensionen.

1) *Seconde Ouverture à grand Orchestre composée — par J. W. Kalliwoda.* Op. ..

Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 7 Thlr.

2) *Seconde Ouverture pour le Pianof. à 4 mains composée par J. W. Kalliwoda.* Op. 44. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Der geschätzte Componist scheint, so viel wir Ouverturen von ihm kennen, die allgemeine Einleitungen seyn sollen, also solche, die nicht zu einem besondern Werke gehören, den Grundsatz zu haben: solche Concert- und Theater-Eröffnungen müssen angenehm, verständlich und nicht zu eigenthümlich charakteristisch gehalten, von zeitgemäss erregender Art seyn, in eine freundliche Stimmung versetzen u. s. w., damit sie den in der Regel folgenden Leistungen nicht nur nicht schaden, sondern eben durch ihr frisches, flüchtig aufreizendes Element förderlich sind. Wir haben gegen solchen Grundsatz nichts einzuwenden; würden es vielmehr unpassend finden, wenn man eine Charakter-Ouverture von Glück und ähnlichen Meistern vor einer Arie von — ini und Compagnie voranschicken wollte. In unserer bravourmächtigen Zeit sind solche Ouverturen unentbehrliche Werke, damit nicht durch zu grell Abstechendes in den Aufeinanderfolgen der letzte Rest von Consequenz vollends zu Boden gejagt wird. Wenn wir nun nach erwünschter Einsicht der Partitur auch von diesem Werkchen versichern können, dass es ganz im leichten Style, voll zeitgemäss lebensfreundlicher Eingänglichkeit, klar und frisch, ohne alle Schwierigkeit für Vortragende und Hörer gehalten worden ist: so wäre diess schon Empfehlung genug. Wenn wir aber noch hinzufügen dürfen, dass es in seinen Allgemeinklängen den natürlichsten Fluss bewahrt und die schädlichen, fast kindischen Effekthascherey en der neuesten Unart, die zerreissenden Tollheiten vermeidet, die schwache Nerven ohnmächtig passiren, dass es dafür in aller Leichtigkeit des Zeitgeschmacks ordentliche Gedankenreihen festhält: so haben wir dieser Art Ouverturen neben ihrem Anmuthigen und allgemein Eingänglichen noch eine besondere Nützlichkeit zugeschrieben, welche einleuchtet und ihre Empfehlung verdoppelt. Von einem Extrem zum andern springen, ist eben so alltäglich, als unnütz. Hier klingt es so beweglich und lustig, fast wie Rossini — und dennoch ist Folgerichtigkeit und teutscher Sinn darin. Wir sollten meinen, das wäre überall das Rechte, was nicht gewaltsam, sondern freundlich und klug zum Besseren leitet. Von dieser Seite betrachtet werden solche Gaben wichtige, in aller anschmiegenden Freundlichkeit zu beachtende Förderungsmittel in öffentlichen Concerten und in häuslichen Zirkeln. Das Arrangement für das Klavier ist gut. Die Ouverture spielt sich so leicht, als sie sich hören und lesen lässt, ist daher als Klavierstück auch für Schüler gut zu gebrauchen.

Miserere für zwey Sopran- und zwey Alttstimmen von Joh. Adolph Hasse. Klavier-Auszug von Ludw. Hellwig. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 1½ Thlr.

Ist es auch Keinem so leicht möglich, alle Werke dieses berühmten und fleissigen Componisten zu kennen, der selbst gestand, er habe so viel geschrieben, dass er manches seiner Stücke selbst nicht mehr kennen würde, wenn es ihm zu Gesicht oder Gehör käme: so kennt doch Jeder, der überhaupt etwas mehr, als die Mode kennt, die Art und das Wesen der Hauptcompositionen des geehrten Dresdner Kapellmeisters, den ganz Italien nur il caro Sassone nannte. Das hier durch den Druck wieder bekannt gemachte Miserere gehört aber zu seinen vorzüglichsten Werken dieser Art, und die Unterrichteten werden es nicht vergessen haben, dass es Pater Martini für eine der besten Arbeiten des Meisters erklärte. Wenn wir nun noch dazu nehmen, dass wir an vierstimmigen, ernst gehaltenen ganzen Musikwerken für Frauenstimmen allein im Allgemeinen keinen Ueberfluss haben; wenn wir noch bedenken, wie vortheilhaft diese ältere Musikweise für Bildung eines guten, getragenen Tones wirksam ist, ohne dass dabey gleich das anstrengende Tragen und Aushalten des Tons, wie in noch früheren ernsten Werken, in Anspruch genommen wird: so wird man das Nützliche solcher Aufführungen, besonders in Akademieen ohne Weiteres erkennen. Der Klavierauszug ist gut, was der Name des Bearbeiters schon zu erkennen gibt; die Ausgabe ist schön, was der Name der Verlagshandlung verbürgt. Wir haben also nicht erst nöthig, die Aufmerksamkeit der Singvereine durch Auseinandersetzungen auf diese Ausgabe zu richten. — Eins hätte der Herausgeber genauer nehmen sollen. Es ist diess die chronologische Angabe auf dem Titel, wo es heisst: „Hasse, geb. 1705 zu Bergedorf bey Hamburg" u. s. w.

Hier hat der Herausgeber offenbar sich einer Flüchtigkeit zu zeihen: er hat das alte Tonkünstlerlexikon unsers Gerber nachgeschlagen und ohne weitere Vergleichung sogleich abgeschrieben. Auf diese Weise setzt sich nun in vielen Fällen das alt Unrichtige immer wieder von Neuem fest, so dass eine und dieselbe Sache oft zehn Mal verbessert werden muss; und das nächste Buch bringt doch wieder das Falsche, weil Einer von dem Andern ohne Sorgfalt abschreibt. Geschieht das in einem Falle, so geschieht es aus Bequemlichkeit auch im andern und in noch wichtigeren Dingen. Hätte der Herr Bearbeiter nur noch das neue Tonkünstler-Lexikon Gerber's verglichen, so würde ihm die aus dem Bergedorfer Kirchenbuche geschöpfte Berichtigung nicht entgangen seyn und er würde die Geburt des berühmten Componisten auf den 25sten März 1699 gesetzt haben. Dergleichen Angaben müssen wegbleiben oder möglichst zuverlässig seyn. Es ist um der Verwöhnung willen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Zürich, im April. Es ist auffallend, dass seit mehren Jahren keinerley beurtheilende Berichte über die Leistungen unserer Concert-Unternehmung in diesen Blättern erschienen sind, und doch hätten dieselben meistens eine scharfe Kritik ausgehalten.

Immer ist der alte rege Eifer vorherrschend, die meisten früher belobten Talente der Musikgesellschaft wirken fortdauernd mit, der Musikdirector von Blumenthal erfreut sich grossen Anselms, die Namen der Sängerin Hardmeyer und des seit zwey Jahren angestellten, der deutschen Gesangwelt als Lieder-Componist rühmlich bekannten Baritonisten August Schuster bürgen für Ausgezeichnetes im Fache des Gesanges. Es mag daher an seinem Platze seyn, wieder einmal etwas über die Musikaufführungen von Zürich zu lesen.

Was Ref. nicht billigen kann, ist die diesjährige sparsame Spende von Symphonieen, die früher weit öfter aufgeführt wurden. Wenn ich nicht irre, so sind Beethoven's Pastoral-Symphonie und die in C von Mozart die einzigen, welche diesen Winter zum Vorschein gekommen sind, und das ist für zehn Concerte doch nicht viel; wahrlich durch diese sonderbare Anordnung ist dem Orchester manche Belohnung, die es sich errungen hätte, entzogen worden, denn Ouverturen von Auber, Caraffa, Hérold, Rossini langen da nicht aus. Von solchen von Kalliwoda Op. 38, Mozart (Figaro), Schneider Op. 45, Mehul (Joseph), Lobe (Reiselust), Beethoven Op. 45, Boyeldieu (Chaperon und Jean de Paris) lässt sich schon Besseres sagen.

Der aufgeführten Instrumental-Solostücke waren mancherley: als vorzüglich gelungen finden wir uns versucht, folgende herauszuheben: Concertino für Clarinette von Maurer durch den verdienten Kapellmeister des Musikvereins Hrn. Ott-Imhof; Violin-Concert No. 5 von Lafont und Variationen von Kalliwoda durch Hrn. von Blumenthal; Oboe-Solo von Hummel durch Hrn. Sprüngli; derselbe blies auch ein hübsches Doppel-Concert von Körnlein mit dem Flöten-Dilettanten Hrn. Bürkly; Violin-Concert von Molique in A, von dem neuengagirten Hrn. Edele von Stuttgart vorgetragen; Pianoforte-Concert von Weber von Fräul. Hagenbuch: Drouet'sche Flöten-Variationen von Hrn. Duscheck. Die schöne Ausbeute im Gesange war noch viel ergibiger, da auch die Gattin des Musikdirectors von Blumenthal mit dankenswerther Bereitwilligkeit wieder neben Fräulein Hardmeyer auftrat, und die Herren Professor Espenmüller und Baumann, ein braver junger Tenorist, würdig mit Hrn. Schuster wetteiferten.

Fräulein Hardmeyer sang mehre Male in jedem Concerte; immer die schöne herrliche Stimme, die eher zu, als abnimmt, zuweilen aber, wenn ich es zu sagen wagen darf, etwas oberflächlicher Vortrag. Hinreissend schön trug sie indessen wieder Manches vor; dazu rechne ich besonders eine Cavatine und Polonaise von Schuster, „Una voce" von Rossini, der Mad. Pasta berühmte Seufzer-Arie von Nicolini: „Il braccio mio" und ein Duett aus Jessonda mit Hrn. Schuster. Letzterer, seit dem Tode Liste's durch seine Lieder der Liebling der hiesigen Damenwelt geworden, glänzte hauptsächlich in einer Arie zu Oberon: „O wie so herrlich", Cavatine von Bianchi, Arie aus der Straniera und mehren neuen italienischen Ensemblestücken, die er seit seiner letztjährigen Reise nach dem italischen Sängerlande mit merkbar verbesserter Sprachfertigkeit vortrug.

Fremden-Concerte waren diesen Winter wenige; das System, nur Künstlern ersten Ranges solche zu bewilligen, bindet manche Hand. Zwey Hofmusiker von München waren die einzigen, die sich dieser Gunst des Schicksals zu erfreuen hatten.

Zuerst Hr. Taubel, ein ausgezeichneter Clarinettist; er trug theils eigene, theils Compositionen von Stunz und Reissiger mit vieler Virtuosität und ungemein zarter Behandlung seines Instruments vor. Eine Concertante von Iwan Müller, mit Hrn. Ott-Imhof geblasen, gefiel besonders; der Dilettant rang mächtig mit dem Meister. Später hörten wir das geistreiche Spiel des rühmlich bekannten Violoncellisten Hrn. Menter, der kühn immer vorwärts schreitet, bis er den Gipfel der Kunst — wenn es einen gibt — wird errungen haben. Mehr beynahe, als die kunstreichen Sprünge, sprachen Referenten einige Lieder am Pianoforte von Lachner an, wo sich das süsse begleitende Violoncello ganz mit den schönen Tönen des Hrn. Schuster verschmolz. Ein junger Künstler auf der Violine, Hr. Mittermayer aus München, Zögling des Pariser Conservatoriums, producirte sich ebenfalls sehr vortheilhaft in diesem Concerte mit Variationen von Beriot.

Für die sparsam zugemessenen Symphonieen hat uns die Direction durch einige grössere Musikaufführungen mit vollständigem Chore entschädigen wollen, wofür wir ihr grossen Dank sagen. In der Weihnachtszeit hörten wir Haydn's herrliche Messe in C. die Hymne No. 1 von Mozart und Admonition für junge Confirmanden, ein gehaltvolles Werk von Blumenthal. Letzterer hatte ferner zu seinem Benefiz-Concerte Beethoven's Fidelio gewählt, welche Aufführung so vollkommen gelang, dass die Abonnenten der Winter-Concerte solche auch für sich reclamirten und diese unvergleichliche Oper (versteht sich ohne alle Scenerie und im Concert-Saale, nur rein musikalisch behandelt) zum zweyten Male gegeben werden musste. Fräulein Hardmeyer war ein köstlicher Fidelio; in dem Duett mit Florestan, welchen Hr. Baumann ausgezeichnet sang, dankte ihr, mehr als Händegeklatsch, manche Thräne, die sich hier und da hervorstahl.

Zum würdigen Schlusse der werthvollen Gaben ward am 15ten April die Schöpfung von Haydn aufgeführt. Blumenthal's zahlreicher Liederkranz wirkte dabey auf eben so erfreuliche, als dankenswerthe Weise mit. Frau von Blumenthal, Fräulein Hardmeyer, die Herren Baumann und Schuster hatten die Solo-Partieen übernommen. Die Sache ging, so zu sagen, aus einem Guss und bekräftigte ferner die Ueberzeugung des Referenten, welche gewiss Tausende mit ihm theilen, dass über dieses herrliche Tongemälde denn doch nichts geht. Ich las jüngst irgendwo, dass so lange die wirkliche Schöpfung bestehe, auch diejenige von Haydn sich halten werde, und wahrhaftig ich fände mich fast versucht, es zu glauben, hielt nicht geziemende Scheu vor dem Unsichtbaren jede Vergleichung zurück.

Prag. Die heutigen musikalischen Akademieen der Zöglinge des Conservatoriums der Musik haben ein geringeres Interesse bey dem musikliebenden Publicum erregt, als in früheren Jahren, und es scheint doch, als vermisse man den Gesang nur ungern, da freylich die Menschenstimme die Krone aller Musik ist und bleibt. Auch sucht die Direction das Concert-Publicum zu viel und zu früh mit den ersten Versuchen der Schüler heim; wir hörten in der ersten Akademie zwey dergleichen, nämlich ein Divertimento für das Violoncell von Böhm, gespielt von Pius Müntzel, Schüler der ersten Classe (von der Aufnahme 1sten May 1831) und Potpourri für zwey Waldhörner von Pechatscheck, vorgetragen von Franz Bahr und Joseph Ketegius, gleichfalls Schüler der ersten Klasse und gleichfalls erster Versuch. Diese frühzeitigen Experimente haben den doppelten Schaden, dass sie den echten Kenner ermüden, während das Publicum, die Jahrszahl zu sehr berücksichtigend, dem Knaben mit Aufmunterung so überhäuft, sogar herausruft, dass er in seinen Studien irre wird und schon viel mehr zu leisten wähnt, als er wirklich im Stande ist.

An Concertanten von Schülern, die schon zum öffentlichen Auftritte geeignet sind, hörten wir: Variationen für die Violine, componirt und gespielt von Joseph Fortner. Ein recht angenehmer Violinspieler und auch die Composition für einen Schüler sehr lobenswerth; dann Polonaise für den Fagott von Jakobi, vorgetragen von Johann Smutny und Variationen für die Flöte über ein beliebtes Thema von Dronet, vorgetragen von Johann Peh. Ein grosses Kunsttalent, das sich schon jetzt manchem reisenden Virtuosen kühn zur Seite stellen darf und bey fortgesetztem systématischen Studium einst unter die Heroen seines Instruments gezählt werden wird. — Von Ensemblestücken, deren Production hier nicht leicht etwas zu wünschen übrig lässt, brachte die erste Akademie nebst der grossen Symphonie in Es von Jos. Haydn (auf vielseitiges Verlangen der Musikfreunde wiederholt) die Ouverture aus der Oper „Oberon" von Weber und eine zweyte (hier noch unbekannte) von J. Dotzauer.

Violoncellisten in der Königl. Sächsischen Hofkapelle, die nicht sehr ansprach.

Die zweyte Akademie, in welcher wir keinen einzigen ersten Versuch hörten, eröffnete die grosse Symphonie in C von Beethoven; auf diese folgte ein Divertimento für zwey chromatische Trompeten, componirt von Wenzel Stasny, vorgetragen von demselben und Joseph Stepanek; der Letztere schien uns fester und sicherer, besonders in der Intonation. Die Composition will nicht viel sagen. Eine Polonaise für die Clarinette von Tausch trug Franz Swoboda recht wacker vor; Franz Sobotka schien in den Variationen für die Violine von Strebinger etwas befangen und ängstlich zu seyn. Die interessantesten Concertantstücke dieser Akademie waren aber ein Concertino für die Hoboe von Braun, vorgetragen von Franz Schidlik, und Variationen für das Violoncell, componirt und gespielt von Franz Bühnert. Beyde talentvolle Jünglinge haben bereits in den früheren Jahren (der Letztere schon als Kind) die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich gezogen und erfreuten diess Mal doppelt durch ihre grossen Fortschritte in dem letzten Jahre.

Zwischen diesen Concertstücken hörten wir auch zwey neue Ouverturen, die eine eigens componirt für das Conservatorium der Musik von J. G. N., die zweyte aus der hier noch unbekannten Oper „Melusina" vom Kapellmeister Conradin Kreutzer. Beyde wurden beyfällig aufgenommen.

Das Concert, welches Prof. Buschmann mit seinem Sohne auf dem von dem Ersteren erfundenen Tasten-Instrumente: Terpodion im Plateis-Saale gab, war sehr besucht, da die einstimmigen Lobeserhebungen dieses Instruments von den grössten Künstlern Deutschlands, so wie das Zeugniss des Conservatoriums in der Bohemia die Neugierde im höchsten Grade erregt hatte. Es ist schon so viel über die Natur und Eigenschaft dieser neuen musikalischen Erfindung gesprochen worden, dass es „Eulen nach Athen tragen" hiesse, wenn wir uns noch in eine detaillirte Charakteristik desselben einlassen wollten; doch scheint uns, dass es sich mehr ganz zum Concert-Instrument eigne und mit seinem Tone, der zwischen der Orgel und der Harmonika mitten inne schwebt, mehr in der Kirche, als im Salon heimisch seyn dürfte. Der Erfolg dieses Concerts bestätigte diese Meinung noch mehr. Nach einer Ouverture von J. W. Tomaschek auf dem Pianoforte, vorgetragen von den Herren Hoffmann und Habern, spielten die Concertgeber ein Adagio, dann eine Polonaise von Erkhauser und endlich ein Rondo von Diabelli à 4 mains auf dem Terpodion ohne bedeutenden Erfolg; das Letztere, eine sehr flache Composition, in welcher überdiess ein Mal ein doppeltes Blatt umgewendet wurde, wodurch eine Störung eintrat, missfiel beynahe. Dazwischen sang Dem. Lutzer eine Arie aus der Oper „Norma" von Bellini mit siegreicher Virtuosität. Den Beschluss machte: „Die Nacht", Arie mit Chor von Tomaschek, gesungen von Hrn. Strakaty mit Begleitung des Pianoforte, welches das alleinige Orchester dieses Abends bildete.

Die einzige Neuigkeit unserer Oper war „Anna Bolena", historisch-tragische Oper in zwey Acten, aus dem Italienischen übertragen von Karl Freyherrn von Braun, Musik von Gaetano Donizetti, und diese sprach nur wenig an. Der Compositeur hat darin alle Fehler Rossini's wiederholt, ohne seine Phantasie, seine Erfindungsgabe und vor Allem seine Gluth und Energie an den Tag zu legen. Die Rollen der Oper sind schwierig und fordern bedeutende Kunstfertigkeit, welche selbst bey der glücklichsten Production nicht sehr belohnt werden kann. Was die Aufführung betrifft, so führten Dem. Lutzer (Anna), welche diese Oper zu ihrer Einnahme gewählt hatte, und Mad. Podhorsky (Johanna Seymour) ihre Partieen mit grosser Virtuosität durch; doch weder Dem. Gned, noch die Herren Strakaty, Draka und Ilmer standen an ihrem Platze, und Keiner von ihnen war im Stande, denselben auszufüllen. *Z.*

Winter-Concerte in *Bernburg*. Wenn uns die im vorletzten Winter aufgeführten Concerte bestätigt hatten, dass auch mittelmässige Kräfte, durch eine geschickte Leitung geeinigt und von Eifer beseelt, billigen Anforderungen entsprechende Leistungen gewähren können, so durften wir bey der Ankündigung der hier anzuzeigenden musikalischen Unterhaltungen für den letztverflossenen Winter von der durch fortgesetzte Uebungen erhöhten Fertigkeit unsers aus der Gesellschaft des Hrn. Stadtmusikus Beate, dem hiesigen Hoboisten-Corps und einigen Dilettanten zusammengesetzten Orchesters noch grössere Erwartungen hegen; und diese Hoffnung hat uns nicht getäuscht. Wir sahen nicht allein die Sicherheit und Präcision unserer Instrumentalisten gesteigert, sondern wir hatten auch alle Ursache, mit dem Vortrage in den meisten Darstellungen, in welchen das Orchester zusammenwirkte,

zufrieden zu seyn. So hörten wir in fünf Concerten vier Symphonieen und fünf Ouverturen. Von den Symphonieen war die erste eine neue, von dem Concert-Unternehmer Hrn. Klauss componirt, in Es dur. Hatte sich der Componist in seiner von ihm in dem vorletzten Winter zur Aufführung gebrachten ersten Symphonie streng an den Mozart'schen Styl gehalten, so war zwar in dieser zweyten jenes Vorbild wiederum nicht zu verkennen, jedoch wollte es uns scheinen, als wenn ein sorgfältigeres, tieferes Studium der Beethoven'schen Werke in dieser Gattung auf seine Arbeit nicht ohne Einfluss geblieben wäre. Der erste Satz ist sehr bewegt und unruhig stürmend; der zweyte (As dur) beruhigend und einschmeichelnd, durch gesteigerte Kraft ohne alles Beängstende höher gehoben, wodurch der Weg zu der Empfänglichkeit für unschuldigen, heitern Scherz, für kindliche, unbefangene Freude gebahnt war, wie sie das originell gedachte Scherzo in Es dur mit seinem Trio glücklich malt. Neu erwachte Lebenslust, wieder gewonnene Kraft, Klarheit und Besonnenheit bezeichnet der kräftige, lebhafte Schlusssatz in Es, von dem ein Jeder sich ergriffen und erhoben fühlte. Die übrigen Symphonieen, welche uns der letzte Winter vorführte, waren von Mozart (C dur und Es dur) und von Beethoven (D dur); die vorgetragenen Ouverturen waren von Mozart aus Don Juan, von Fr. Schneider über den Dessauer Marsch, von Boyeldieu aus Johann von Paris, von Weber aus dem Oberon und Freyschütz.

Was die Solo-Partieen für Instrumente betrifft, so sind zuerst die mit allgemeinem Beyfall aufgenommenen Vorträge des Concertgebers auf dem Piano zu erwähnen. Derselbe gab uns das brillante Rondo von Kalkbrenner: „Gage d'Amitié", das Concert von Hummel aus A moll und die Phantasie von Beethoven mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor in drey verschiedenen Concerten zum Besten. Ausser Hrn. Klauss liessen sich der rühmlich bekannte Herzogl. Dessau'sche Kammermusikus Hr. Drechsler auf dem Violoncelle mit gewohnter Virtuosität, die Gebrüder Fischer auf der Violine, die beyden Herren Bosse auf der Flöte und Hoboe (die letzteren vier sind Mitglieder der Herzogl. Hofkapelle in Ballenstedt), und unser sehr braver Clarinettist Hr. Wüstenhagen vom hiesigen Hautboisten-Corps in mannigfaltigen Vorträgen hören. Können wir auch nicht allen diesen Künstlern das Lob einer sorgsamen, den jetzigen höhern Standpunct der musikalischen Bildung ihrer Zuhörer berücksichtigenden Wahl ertheilen, so verdient doch der Fleiss und das Studium, mit welchem sie ohne Ausnahme sich zu ihren Vorträgen vorbereitet hatten, unsere gerechte Anerkennung. Aermer als an Instrumentalmusik waren unsere Concerte an Vocalmusik, ein Mangel, der sehr lebhaft gefühlt wurde. Die Ausführung einiger wenigen Gesangpartieen fiel unserm Singchore anheim, welcher sein Möglichstes that, um uns seinen guten Willen an den Tag zu legen. Als am meisten gelungen dürfen wir den Vortrag eines von Hrn. Klauss componirten Liedes für vier Männerstimmen bezeichnen. Wir benutzen diese Gelegenheit, Hrn. Klauss, der sich um die Verbreitung und Steigerung der musikalischen Bildung und dadurch um die Veredlung der Geselligkeit in unserer Stadt schon so viele Verdienste erworben hat, aufzufordern, einen Singverein, wie er früher unter seiner Leitung glücklich bestanden und nur durch seine Kunstreisen aufgelöst ist, von Neuem zu gründen, wodurch er, wie wir versichern dürfen, einem allgemein gehegten Wunsche entgegenkommen und der Armuth an Gesangpartieen für künftige Concerte am leichtesten abhelfen wird.

Kurze Anzeigen.

Compositionen von Wilhelm Hermann aus Trier.

I. Für Pianoforte.

1) *Sechs Walzer.* 27stes Werk. Berlin, bey P. S. Lischke. Pr. 15 Sgr.

2) *Le Bal masqué, Danses de Carneval pour* 1834. Oeuv. 38. Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

3) *Polonaise nach dem Liede von Fischer: Die Sehnsucht.* Op. 39. Ebendaselbst. Pr. 5 Sgr.

4) *Acht Galoppen.* 40stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 5 Sgr.

5) *Sechs Mazurca.* 41stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 5 Sgr.

6) *Drey Regdowak mit beliebten Anklängen aus der Oper: Die Montecchi und Capuleti von Bellini.* 42stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 5 Sgr.

7) *Drey Rondo-Walzer.* 44stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

8) *Adagio et Rondo brillant.* Oeuv. 45. Ebendaselbst. Pr. 20 Sgr.

Es ist schon einige Male in diesen Blättern von diesem Componisten nicht ohne Lob die Rede

Sängern dieses Instituts, die Sopranpartie hatte Dem. Weimann aus Halle übernommen. Sie ist als eine schätzbare Sängerinn schon bekannt, und zeichnet sich vorzüglich durch die Eigenschaften aus, um die es hier vor allem zu thun ist: durch eine reine, volltönende Stimme, durch einfachen, aber gebildeten Vortrag, und durch unwandelbare Sicherheit und Festigkeit. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Taschen-Buch für Sänger und Organisten. Von Horstig. Minden, bey Just. Hinr. Körber. 1801. (Pr. 4 Gr.)

Hr. Konsistorialr. Horstig, der mit vielem Interesse an allem Theil nimmt, was Musik betrift, und mit so regem Eifer selbst Hand an's Werk legt, wo er glaubt etwas zum Wohl derselben beytragen zu können, giebt durch dies kleine, aber darum gewiss nicht unbedeutende Büchelchen einen neuen Beweis von beydem. Es fehlt, sagt er selbst, und wir mit ihm, an einem Choralbuche, das ohne alle Beschwerde bey jeder Gelegenheit, wo Kirchenlieder gesungen werden, von Schulmeistern, Chorisien u. s. w. in der Tasche geführt, und für einen sehr geringen Preis abgelassen werden könnte. Kein Choralbuch mit Noten kann diese beyden Erfordernisse erfüllen — wenigstens nicht hinlänglich. Herr H. kam also auf die Idee, statt der Noten, die Intervalle anzugeben, und zwar mit den ihnen zu Namen gegebenen Ziffern; und machte diese Idee im ersten Jahrg. d. mus. Zeitung bekannt. Nach dieser Idee ist nun dies kleine Buch, das auf 56 Seiten in Taschenformat hinlängliche Anweisung zum Gebrauch des Werkchens, die sämmtlichen gangbaren Melodien und eine Tabelle der harmonischen Begleitung enthält — bearbeitet. Um auf das Buch, das wir allerdings denen, die es bedürfen, recht sehr zu empfehlen wünschen, vielleicht mehr Aufmerksamkeit zu erregen, sey es uns verstattet, mit wenig Worten an die Hauptsachen der in jenem Aufsatz der mus. Zeitung, und in der Vorrede zum Taschenb. gegebnen Erklärung zu erinnern, indem wir ein ganz einfaches Beyspiel hersetzen:

Christe, du Lamm Gottes.

1	2	3	3	4	3	
3	2	3	4	5	5	4	3
3		2	1	2	3	2
Amen			1	2	3	2

Nun bedeutet 1 allezeit den Grundton der Melodie, mag er seyn, welcher er wolle, in der Skala: 2, die Sekunde, 3, die Terz u. s. w. Folglich ist die erste Zeile des Beyspiels, in die gewöhnlichen Benennungen der Skala aufgelöst, und f als Grundton angenommen: f g a a b a. — Es ist dies so äusserst leicht, und auch für die Wiederholungen, Ausweichungen, Uebersteigungen der Oktave u. s. w. ist mit so wenigen Zeichen hinlänglich gesorgt, dass das kleine Buch auch gewiss mit vielem Nutzen in Land- und Bürgerschulen, wo keine Musik und also auch keine Noten gelehrt, aber doch durch einige Anleitung zum regelmässigen Gesange dem oft abscheulichen Geplärr ein Ende gemacht werden soll — eingeführt und bey solchem Unterricht zum Grunde gelegt werden könnte. Die angehängte Tabelle der harmonischen Begleitung konnte freylich nur das Nothwendigste enthalten, ist aber zum nächsten Gebrauch des Taschenbuchs nur eine Zugabe. Eine Verbesserung würde es vielleicht seyn, wenn bey einer neuen Auflage jeder Melodie der Ton der Skala, welcher hier durch 1 bezeichnet ist (wie im angeführten Beyspiel, f.) an dem Rande angemerkt wäre, womit den Schwachen, die etwas von den Noten wüssten und die Gesänge anstimmten, ein Dienst geschahe. Die Melodien sind alphabetisch geordnet, das Buch ist sehr hübsch auf starkes Schreibpapier

gewesen. Da wir so eben erfahren, dass er sich nicht blos um leichte Unterhaltungsmusik verdient machte, sondern auch bereits mancherley grössere Werke schrieb, als Trio's, Quartetten, Quintetten, Octetten, Variationen mit Orchester, Ouverturen u. s. w., so thut es uns leid, dass uns von den letzten, die in ihrem Umkreise mit Beyfall aufgenommen worden seyn sollen, noch nichts zu Gesicht gekommen ist; wahrscheinlich sind sie noch nicht im Druck erschienen. Von den oben angezeigten Werkchen können wir freylich nur kurz handeln. Die Walzer sind meist ausgeführter, als gewöhnlich, tanzlich, nicht zu leicht, aber nichts weniger als schwer, also für mässig geübte Spieler. Einige Verdoppelungen und Rechtschreibungen hätten wir geordneter gewünscht, wenn sie auch den jetzigen Spielern durchaus nicht auffallen werden. Die Ausstattung ist in diesem und den folgenden Heften sehr lobenswerth, bis auf wenige in die Augen fallende Druckfehler. — Die Carnevalstänze sind auf dem Titel mit einem Bilde geziert, gleichfalls leicht, kürzer und gemischt. Polonaisen, Walzer, Galoppen, Masurken, Ecossaisen und Cotillons enthaltend. — Die leichte Polonaise geht aus C moll, das Trio aus Es dur; wird ihre Liebhaber finden, wie die kurzen Galoppen. Die Masurken sind sehr leicht, tragen den gewöhnlichen Rhythmus und haben sonst in Erfindung und Führung nichts Besonderes. — Das Eigenthümliche eines Hegdowak kennen wir nicht; sie sind walzerähnlich, nur dass sie das Punctirte oder Triolenmässige zu lieben scheinen, etwa noch mit dem Schlusse eines halben Tacts, auf dem sweyten Viertel des letzten Tactes eintretend, doch nicht immer. — Die Rondo-Walzer sind ausgeführt, leicht und tanzlich. — Mehr Fingerfertigkeit verlangt die letzte Nummer, ohne nur im Geringsten für etwas gewandte Spieler irgend eine Schwierigkeit zu enthalten. Sie ist nur brillant in die Ohren fallend und hält sich ebenfalls an das Tanzmässige; das Rondo ist alla Polacca.

II. Für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

1) *Sechs Lieder, gedichtet von Carl Streckfuss.* 36stes Werk. Berlin, bey Lischke. Pr. 20 Sgr.

2) *Trinklied von Novalis in Form einer Polonaise.* 57stes Werk. Berlin, bey Th. Brandenburg sen. Pr. ¼ Thlr.

3) *Gesellschaftslied, „der weisse Hirsch" von Uhland.* 45stes Werk. Berlin, bey Lischke. Pr. 7½ Sgr.

Die Lieder in No. 1 sind ganz schlicht, in jeder Hinsicht; überall herrscht in Melodie und Harmonie das leicht Eingängliche; es ist eine Empfindung darin herrschend, die wir die gesellige nennen möchten, die das Auffallende verschmäht, um desto mehr Zirkel zu gewinnen. Es gibt ganze Gegenden, die Tieferes nicht vermögen. Sollen diese nicht singen? Wo noch eine gewisse leicht gehaltene Empfindsamkeit gilt, da werden auch diese Lieder gelten. Was ohne Ansprüche irgend einer natürlichen Stufe auf der Leiter der Menschenbildung angemessen und sonder schädliche Folgen ergötzlich seyn kann, wird nur mit Unrecht als gering angesehen. — Dagegen ist das Trinklied von Novalis vergriffen, auch zu fehlerhaft gedruckt. — Das Gesellschaftslied vom weissen Hirsch ist besser, wieder ganz schlicht erzählend, ohne irgend einen Aufwand von Kunstmitteln. Der Sänger scheint mit dem Schlussreim in No. 1 im „Spätröslein" seinen Standpunct selber anzudeuten:

So wie du blühst, ich dichten will,
Im kalten Herbste froh und still.

Ouverture zum Sommernachtstraum, Musik von Felix Mendelssohn-Bartholdy für Harmonie arrangirt von Carl Mayer. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Diese höchst charakteristische Ouverture gehört anerkannt unter die vorzüglichsten Werke des hinlänglich bekannten Tonsetzers, überall mit grossem Beyfall aufgenommen, wo sie nur angemessen zu Gehör gebracht wurde. Desto lieber wird diese Bearbeitung den Harmoniechören seyn. Der genannte Arrangeur gehört unter die geschicktesten und die Ausgabe ist vortrefflich.

Deux Airs suisses variés pour le Pianof. par J. B. Duvernoy. Oeuv. 54. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

In französischer Weise artig variirt und so leicht, dass sie für sehr mässige Spieler, selbst für nur etwas vorwärts geschrittene Anfänger nutzlich zu verwenden sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten May. **N°. 22.** 1834.

Beyträge zur Theorie der menschlichen Stimme von Gustav Nauenburg.

Fünfter Beytrag. *)

Collectaneen zu einer jeden künftigen Theorie der menschlichen Stimme, die als — Wissenschaft — wird auftreten können.

Zu einer Zeit, sagt Liscovius in seinem überaus schätzbaren Beytrage zu einer „Theorie der Stimme", wo das Studium des Gesanges so allgemein und so angelegentlich betrieben wird, wie in unsern Tagen, muss um so mehr daran gelegen seyn, das Wesen der Stimme genauer kennen zu lernen, und über ihre Entstehung einen richtigen und deutlichen Begriff zu erhalten. Wirklich fing man seit einiger Zeit an, diess Bedürfniss allgemeiner und dringender zu fühlen, und es war jedenfalls eine dankenswerthe Bestrebung des Herrn *Dr.* Liscovius, dass er die Physiologie in eine nähere Beziehung zur Gesanglehre stellte; denn nur auf physiologischem Wege ist eine sichere Basis für die Kunst des Gesanges zu finden. Die Untersuchungen dieses Gelehrten sind vielleicht die umfassendsten und zusammengreifendsten, so weit sie vorzugsweise am todten Organismus angestellt wurden; eine vollkommen genügende Theorie der menschlichen Gesangstimme wird sich jedoch nur dann erst aus der Empirie herausbilden können, wenn die Beobachtungen am todten Körper mit den Erscheinungen am lebenden Organismus genau verglichen worden sind.

Man hat die physiologischen Versuche an Leichnamen als nicht beweisend geradezu verworfen. Allerdings wird der Einfluss der Muskeln, Nerven und Gefässe mit dem Tode aufgehoben. Aber das rein physikalische Verhältniss, welches im Stimmorganismus vorwaltet, ist auch im Leichname noch zu erkennen, und also muss der Versuch hier besonders anwendbar seyn. (Caecilia IV. 166.) Die Experimente am todten Körper werden aber nur dann objective Gültigkeit haben, wenn sie homogen sind mit den Functionen im lebenden Organismus und gleiche Wirkung hervorbringen. Die Theorie der Stimme gründet sich nach Liscovius auf folgenden Versuch: „Der Kehlkopf wurde in Verbindung mit der Luftröhre ausgenommen und von überflüssigen und hinderlichen Anhängseln befreit. Ich nahm mein Fagott-S mit dem engern Ende (versteht sich, ohne Rohr) in den Mund, auf das weitere Ende fügte ich die Luftröhre mittelst eines Bandes, damit die eingeblasene Luft nicht durch die Fuge entweichen konnte. So hatte ich während des Einblasens das Innere des Kehlkopfs gerade vor Augen. Die beyden Giesskannenknorpel fasste ich mit zwey Pincetten oder dergleichen, um die Richtung und Spannung der Stimmbänder zu handhaben. Auf diese Weise kann man mit dem todten Kehlkopfe mancherley Tonfolgen willkührlich hervorbringen und dabey sein Inneres genau beobachten." So weit Liscovius. (Caecilia IV. 163.) Die Resultate, welche er aus diesen Versuchen gewonnen, sind nach meiner Ueberzeugung — an sich — vollkommen richtig und beweisen evident: 1) dass die Stimmbänder eines solchen Präparats bey Hervorbringung der Stimme nicht als tönende Saiten, Membranen oder Lamellen, sondern wie die Lippen bey dem Pfeifen wirken, und 2) dass die von diesen Stimmbändern künstlich gebildete Oeffnung dasjenige war, worauf es bey Entstehung der Stimme und ihrer mannichfaltigen Höhe und Tiefe hauptsächlich ankam.

Durch sorgfältiges Nachexperimentiren kann man sich von der Richtigkeit der Resultate überzeugen; doch konnte ich auf diese Weise niemals

*) S. Leipz. Mus. Ztg. 1) 1829. No. 39. — 2) 1830. No. 50. — 3) 1833. No. 27. — 4) Caecilia, Bd. XVI. Heft 64. *Nauenburg.*

eine entschiedene Tonähnlichkeit mit der lebenden Menschenstimme hervorbringen. (S. Savart Caecilia, 4. S. 252.)

Die Resultate des Hrn. L. haben aber nach meiner Ueberzeugung keine objective Gultigkeit, und beweisen durchaus nicht, dass die Stimme im lebenden Organismus auf gleiche Weise entsteht. Das Einblasen der Luft in den Kehlkopf (durch das Fagott-S) ist wesentlich verschieden vom Ausathmen der lebenden Lungen. Die Vibration der Stimmbänder ist nach den Versuchen des Hrn. L. eine Wirkung der Stimme; im lebenden Organismus ist sie offenbar Ursache der Stimme, und zwar bedingt durch freie Willenskraft. Man intonire ferner mit möglichster Kraft hohe Töne, halte die Hand an die Oeffnung des Mundes, und man wird wohl einen sanften, warmen Hauch, aber nicht einen starken, kühlenden Luftstrahl wahrnehmen. Diess Letztere müsste aber nothwendig der Fall seyn, wenn der Mensch nach L.'s Erklärung auf dieselbe Art sänge, wie er pfeift. (Caecilia, Bd. 8. S. 146.)

Man darf wohl ohne Anmassung von der Theorie der menschlichen Stimme behaupten, dass sie bis jetzt — als Wissenschaft — in der Wirklichkeit eben so wenig existirte, als die Metaphysik (nach Kant) im Jahre 1783. Es ist eben nicht etwas so Unerhörtes, dass, nach langer Bearbeitung einer Wissenschaft, wenn man vielleicht Wunder denkt, wie weit man schon darin gekommen sey, endlich sich ein Unbefangener die Frage einfallen lässt: ob und wie überhaupt eine solche Wissenschaft möglich sey. Denn der menschliche Geist ist so haulustig, dass er oft den Thurm schon aufgeführt, nachher aber wieder abgetragen hat, um zu sehen, wie das Fundament desselben beschaffen seyn möchte. Zu fragen: ob eine Wissenschaft möglich sey, setzt voraus, dass man an der Wirklichkeit derselben zweifle.

Obgleich nun Benati in seinem übrigens sehr schätzbaren Werke (die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme, oder Untersuchungen über das Wesen und die Bildung der menschlichen Stimme u. s. w.) versichert, eine „vollständige Theorie der Stimme aufgestellt zu haben," — so können wir doch auch seine Schrift nur als einen dankenswerthen — Beytrag zu einer Theorie der Stimme bezeichnen.

Es muss offenbar befremden, dass zu einer Zeit, wo alle Zweige der Physik und Physiologie die schönsten Blüthen und Früchte hervorgebracht haben, die Theorie der menschlichen Stimme noch keine Ansprüche auf wissenschaftliche Vollständigkeit machen kann; die Ursache finden wir theils darin, dass ein glücklicher Erfolg solcher Forschungen durch ein verständiges Zusammengreifen anatomischer, physiologischer, akustischer, musikalischer und anderer Kenntnisse bedingt ist; theils aber auch in der Methode, nach welcher man bisher eine Theorie der menschlichen Stimme zu Stande bringen wollte. Auf der einen Seite legte man offenbar zu viel Gewicht auf oft willkührliche Experimente am todten Organismus; auf der andern Seite suchte man durch blose Vergleiche mit musikalischen Instrumenten eine Basis für die Theorie der Stimme zu finden. Jeder Unbefangene wird zugestehen, dass auf diese Weise immer nur einseitige Resultate zu Tage gefördert werden konnten. Die heterogensten Ansichten wurden seit Aristoteles bis Dodart, und seit Dodart bis Bennati aufgestellt; die entgegengesetztesten Widersprüche traten hervor, ohne dass bis jetzt Einheit erstrebt worden wäre.

Die rechte Aesthetik, sagt J. Paul, wird nur einst von einem, der Dichter und Philosoph zugleich ist, geschrieben werden; mit gleichem Rechte behaupte ich: eine vollkommen genügende Theorie der menschlichen Gesangstimme wird nur einst von einem, der Physiolog und gründlich gebildeter Sänger zugleich zu seyn vermag, geschrieben werden. Sind wir auch durch Hülfe der Anatomie im Besitze einer detaillirten Stimmorganenlehre, so muss doch die weit wichtigere Functionenlehre mangelhaft und ungenügend genannt werden. Unter einer Theorie der Anatomie des Menschen verstehe ich (mit J. H. Autenrieth) die Lehre von den Bildungsgesetzen in ihm. Von einer vollendeten solchen Lehre würde man mit Recht fordern, dass sie die Bildung jedes einzelnen Organs als nothwendig darstelle. In wie weit nun die Anatomie die einzelnen Theile des Stimmorganismus als nothwendig dargestellt hat, überlassen wir billig Sachkundigern zur Entscheidung. Aber angenommen, die Anatomie leistete wirklich, was sie nach Autenrieth leisten soll, so bleibt für die Theorie der menschlichen Stimme noch viel zu wünschen übrig, denn sie ist nicht ein Erzeugniss des todten Organismus, sondern unmittelbarer Lebenskraft.

Man kann den Magnet betasten und den Mond

anschauen: aber nicht den Grund, der jenen nach Norden dreht und diesen um die Erde schleudert. Das Ohr vernimmt den Unterschied der verschiedenen Menschenstimmen, aber Niemand hat bis jetzt nachgewiesen, wodurch die Klangverschiedenheit hervorgebracht wird. Man sage nicht: diese Verschiedenheit sey eine natürliche Wirkung der verschiedenen Individualität der Sänger und ihres eigenthümlichen Tonansatzes u. dgl. Leerer Phrasenschall genügt dem Physiker und Akustiker nicht. Was von den Eigenschaften des Schalls überhaupt messbar ist, nämlich die Höhe und Tiefe des Tons, die Stärke und Schwäche desselben, die durch die Entfernung, in welcher er hörbar ist, sich bestimmen lässt, die Gesetze endlich der Richtung, in der, und der Geschwindigkeit, mit welcher die Schallstrahlen sich bewegen, sind genauer bekannt, als die nicht messbaren Eigenschaften des Schalls; namentlich ist die Lehre von der Klangfarbe der Töne in physikalischer Beziehung noch höchst mangelhaft. Man darf diess scheinbar harte Urtheil unumwunden aussprechen, da schon Cuvier in seinen berühmten Leçons d'Anatomie comparée sagt: „die Ursache des verschiedenen Klanges sey noch ganz unbekannt;" und selbst Chladni gesteht ohne Hehl, dass wir von der qualitativen Verschiedenheit der Töne noch sehr wenig wissen.

Der menschliche Stimmorganismus ist, bey aller scheinbaren Simplicität, das bewunderungswürdigste Instrument; die Zusammenwirkung aller einzelnen Stimmorgane ist so einzig und eigenthümlich, dass jeder Vergleich mit dem Mechanismus lebloser Instrumente einseitig ausfallen muss. Die Theorie der menschlichen Stimme hat als Wissenschaft die Basis unmittelbar in sich selbst, und ist bedingt durch eine vollständige Stimm-Organen- und Functionen-Lehre, welche lediglich und allein auf physiologischem Wege gewonnen werden kann. Gleichnisse erläutern, aber erweisen nichts. Die Parallele hat nur dann reellen Werth, wenn das Wesen der Parallelgrössen schon erkannt ist.

Sollte vielleicht auch noch mehr, als ein Menschenalter verfliessen, ehe wir zu einer Theorie der Menschenstimme, die den wissenschaftlichen Anforderungen entspräche, gelangen, so mögen immerhin Versuche, die zunächst auf sie abzielen, vorhergehen. In neuerer Zeit haben vorzüglich Magendie, Cagniard de la Tour, Savart, Bennati, Liscovius, Chladni, Weber in Heilbronn, Gr. Weber in Darmstadt und Sondelin schätzbare Materialien zu einer Theorie der Stimme geliefert. Auch der schwächere Versuch dient, wenigstens zu seiner Zeit, dazu, das Interesse an der Sache zu erhalten und zu befördern.

Halle. *Gustav Nauenburg.*

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

Immer mehr dringt sich uns die unleugbare Gewissheit auf, dass die fruchtreichen Jahre der Hofopernbühne rein vorüber, vielleicht gar für immer entschwunden sind, dagegen aber die prophezeyten Missjahre, an der Zahl wohl mehr denn sieben, das Regiment führen und mit bleyschwerer Centnerlast niederdrücken. — Zu bewundern bleibt nur die beyspiellose, wirklich übermenschliche Hiobs-Geduld der respectiven Herren Abonnenten, die ohne Murren, in der allerindolentesten Gleichgültigkeit dem sträflichen Treiben, oder besser gesagt: Nicht-Treiben, zusehen, ganz eigentlich Fangball mit sich spielen lassen und fortwährend mit dem magern Gerichte von Kartoffeln und Sauerkraut vorlieb nehmen. — In der That! man könnte eine hohe Prämie darauf setzen, irgend ein Theater, selbst das subordinirteste, namhaft zu machen, bey welchem für das Vergnügen des kunstliebenden Publicums gar so blutwenig gethan wird, als gerade eben von dieser Anstalt, die noch obendrein einer so vielseitigen, wahrhaft kaiserlich-grossmüthigen Unterstützung sich rühmen und erfreuen darf! — — —

Blos zur beliebigen Abwechslung wurde eine kleine Operette eingeworfen: „Irrsinn und Irrthum," mit Musik von Reuling, die aber, wie ihre Consorten, eine Aufnahme gleich Null fand. — Nachdem Herold's „Zweykampf" oder „die Schreiberwiese bey Paris" in der Josephstadt wenig Glück gemacht und auch bereits schon ad acta gelegt worden ist, kam diese, jedenfalls nur mittelmässige Composition endlich auch hier an die Reihe. Der scenischen Ausschmückung, und mehr noch den Darstellenden, welchen überhaupt die lethargische Unthätigkeit nicht zugemessen werden darf, gebührt das ehrende Verdienst, das schwächliche Geschöpf mindestens vom drohenden Falle errettet zu haben. Dem. Clara Heinefetter, Königin von Na-

varra, und Dem. Löwe, Gräfin Isabella, müssen im Gesange, wie im Spiele ausgezeichnet werden; Hr. Cramolini gab den Signor Cantarelli lebendig frisch, mit nationeller Eigenthümlichkeit; Hr. Binder, Mergy, konnte glücklicher Weise nicht wesentlich viel verderben; doch von Hrn. Forti, als Ritter Comminge, dürfte man sich mehr und besseres versprechen; er war ein teutscher Raufbold, alla Feige von Bomsen oder Haspar à Spada; aber kein galanter Hofmann, der seine Gegner mit der feinsten Courtoisie über die Klinge springen läßt. — Nach Jahren besuchte uns wieder einmal der graziöse Tänzer, Hr. Rozier, und wurde in mehren Partien als werther Bekannter empfangen. Dem. Botgorscheck, eine der vorzüglichsten Schülerinnen des hiesigen Musikconservatoriums, ist nunmehr auch Thaliens Priesterin geworden und hat als Arsace, in Rossini's Semiramis, unter günstigen Auspicien debutirt. — Nicht minder erfolgreich versuchte sich eine dritte Schwester Heinefetter, mit dem orientalischen Vornamen Fatime, als Aennchen im Freyschütz. —

Das Theater an der Wien, welches von der Concursmasse des verstorbenen Eigenthümers binnen Kurzem abermals versteigert werden wird und wahrscheinlich in die Hände des zeitweiligen Pächters übergehen dürfte, treibt so ziemlich wie ein leckes Schiff auf offener See herum. Was und wie dort Alles gegeben wird, übersteigt fast allen Glauben, und läßt nicht einmal mehr im Schattenbilde die grossartige Vergangenheit ahnen. Der Buffo Nestroy, dem Talent für niedrig komische Possen nicht wohl abgesprochen werden kann, und der die Localfarben recht glücklich zu mischen versteht, hat mit seiner wahrhaft remarkabeln Schnellfingerigkeit schon wieder ein Kindlein zur Welt gebracht und selbem einen Namen beygelegt, an dessen anstossfreye Aussprache sich nur geübte Zungen wagen dürfen. Das Mährchen heisst nämlich: „Der Zauberer Sulphurelectrimagnèticophosphoratus und die Fee Walpurgisblocksbergiseptembrionalis;" — dass dieser Titel zu den längsten, bisher bekannt gewordenen Eigennamen gehöre, unterliegt keinem Zweifel; das Publicum aber meinte, er selbst wäre noch das Interessanteste an der ganzen Geschichte. Indessen konnte man dennoch mitunter lachen über die Drollerieen des Autors und seiner Commilitonen Scholz und Carl; was übrigens dem romantischen Melodrama: der Erlkönig nimmermehr nachgerühmt werden kann, welches mit einer wahren Nord-Polar-Kälte tödtlich langweilte. Zu beyden hat Hr. Kapellmeister Adolph Müller eine Musik angefertigt, nach Art und Weise, wie beyläufig die Genfer Uhrenfabrikanten ihre Dutzend-Lieferungen. Zu den unverzeihlichsten Missgriffen gehört die widersinnige Idee, Franz Schubert's treffliche Composition des Goethe'schen Gedichtes als Chor und Orchestersatz zu verarbeiten, während der Inhalt der Volkssage in einem beweglichen Traum-Tableau mimisch-plastisch vorgestellt wird. —

Im Leopoldstädtertheater wechselt, wie allenthalben, Regen und Sonnenschein. Vom wirklich niederschmetternden Hagelschlag ward nur eine Farse des Komikers Tomaselli getroffen, welche zum Ueberflusse schon den ominösen Titel: Lauter Malheur! führte, und wobey nur die freundlichen Gesänge von Scutta Pardon erhielten. — „Der Waldbrand," oder „Jupiters Strafe" — „die Zauberlaterne" — „Achtundvierzig Stunden in Baden" — und „Hymens Zauberspruch" sind unterhaltende und beliebt gewordene Zauberspiele, denen die Compositionen von Nidetzky, Wenzel Müller, Scutta und Riotte zur verschönenden Folie dienen. — Das berüchtigte Drama: „Ein Uhr" ging mit verhältnissmässigem Pomp in die Scene, und Bäuerle's humoristische Parodie: Gisperl und Fisperl bewährte selbst als Reprise die alte Anziehungskraft. — —

Die Josephstädter-Direction geht mit Ende April's in andere Hände über, da Hr. Stöger nach Prag auswandert und seinen Pachtcontract an Hrn. und Mad. Hoch girirt hat, deren Gesellschaft bisher wechselsweise die Bühnen in Ollmütz, Pressburg und Baden versah. Ob wir bey dem Tausche gewinnen oder verlieren, wird die Zukunft lehren; der gegenwärtige Besitz befriedigte vollkommen. Holtey's „Leonore," mit Musik von Anselm Weber, wurde ungemein fleissig dargestellt; besonders tüchtig und mit characteristischer Haltung zeichnete der vielseitige Walter den alten Degenknopf Wallheim, und der erste Sänger der Welt kann die einfachen Volkslieder nicht herzlich-gemüthlicher vortragen. — Die Schicksale einer Braut war ein von Mad. Schmidt zum eigenen Benefice fabrizirtes Zauber-Quodlibet, mit Musikstücken aus den beliebtesten Opern. Wir lieben überhaupt bey dem schönen Geschlechte das Schriftstellern nicht sonderlich; über Producte von solcher Werthlosigkeit aber verlohnt es sich nicht ein-

mal, eine Sylbe zu verlieren. — Das Nachtlager in Grenada, nach Friedrich Kind's Schauspiele vom Freyherrn von Braun zur Oper umgemodelt, fand ungetheilten Beyfall, der vorzugsweise dem hinreissenden Gesange Pöck's zuzuschreiben ist, für welchen Kapellmeister Kreutzer die eigentliche Solo-Partie des Jägers mit prävalirender Vaterliebe componirte. Wiewohl Alles Melodie athmet, so wäre vielleicht doch eine strengere Oeconomie mit den Blechinstrumenten und jenen gewissen, nur dem Zeitgeschmacke fröhnenden Schlageffecten gerade eben der idyllischen Handlung zuträglicher gewesen. Auch ermüdet mitunter einigermaassen die Menge von Gesängen — denn gesprochen werden nur ein paar Scenen — welche freylich durch die Kürze der Handlung bedingt wurde, um die Darstellung auf die Dauer eines ganzen Theaterabends auszudehnen. — Hr. Raymund gastirte neuerdings mehre Male im Alpenkönig und Mädchen aus der Feenwelt, und brachte sodann sein letztvollendetes Zaubermährchen unter dem Titel: Der Verschwender in die Scene, welches einen seit Menschengedenken unerhörten Enthusiasmus erregte. Es soll bis zum Bühnenschluss fünfzigmal wiederholt werden, und also beyspiellos ist der Andrang, dass Jeder sich glücklich preist, der Stunden lang vor dem Anfange ein Winkelchen, oder durch Protection wohl gar einen Sperrsitz erobert. Es ist aber auch etwas an der Sache, und unbestritten Raymund's allergelungenste dramat. Dichtung. Schon die Grundidee muss hochpoetisch genannt werden. Die Fee Cheristane liebt und beschützt den jungen Julius Flottwell, und überschüttet ihn mit Reichthümern; leider zu spät erst gewahrend, wie dadurch nur sein gränzenloser Hang zur Verschwendung genährt werde, welcher freylich meistens nur aus reinem Wohlthätigkeits-Sinne entspringt. Am Ziele ihrer Erdenwanderung bestellt sie den dienstbaren Geist Azur zum Hüter des Lieblings; doch dieser darf nicht handelnd einschreiten, weil Flottwell „frey ist von allen Schicksals-Ketten," weil „kein Fatum herrscht auf seinen Lebenswegen, er selber bringt sich Unheil oder Segen; er selbst vermag sich nur allein zu warnen, mit Unglück kann er selbst sich nur umgarnen." — Da, mit einem wehmüthigen Forscherblick in die verhängnissvolle Zukunft, erfleht sie von dem theuren Freund als Gabe „ein einziges Jahr seines Lebens," dessen Wahl ihr frey steht. So scheidet Cheristane, und Julius, trostlos, stürzt sich in einen Wirbel von Zerstreuung; er vergeudet seine Schätze, wird schändlich betrogen und auf allen Wegen von einem zudringlichen Bettler verfolgt, den er zwar jedes Mal, von unheimlichem Grauen erfasst, fürstlich freygebig beschenkt, ohne jedoch dessen gierige Habsucht befriedigen zu können. Auch über das Meer folgt ihm sein Peiniger und verlässt ihn erst, als Flottwell nichts mehr zu geben hat. Dieser kehrt nun, nach 20 Jahren, verarmt und in dürftige Lumpen gehüllt, in die Heimath zurück, findet seine Güter als Eigenthum eines Menschen, dem er sein ganzes Vertrauen schenkte und den er mit Wohlthaten überhäufte, in den Händen seines betrügerischen Kammerdieners, den jedoch auch schon die Nemesis erreichte, da Siechthum und Entnervung ihm kaum noch eine Lebensdauer von wenig Wochen verheissen; — er findet aber auch den alten, treuen Valentin wieder, der, nachdem ihn vor zwey Decennien Bosheit und Verleumdung aus dem guten Herrendienste vertrieben, sein gelerntes Tischlerhandwerk ergriffen und damit redlich sich, Weib und fünf Kinder ernährt. Freudig überrascht, erkennt er den unvergesslichen Gebieter, und, dessen Umstände gewahrend, bietet er ihm mit herzlicher Gutmüthigkeit, doch möglichst schonend, eine Freystätte in seinem Häuschen an, welches er ohnehin nur den durch seine Grossmuth erhaltenen Sparpfennigen verdankt. Julius, also dürftig, dass ihm selbst das kargste Mittagsbrod wünschenswerth seyn muss, nimmt tief gerührt die zarte Gabe der Dankbarkeit an und ruft, von süssen Gefühlen der Rührung übermannt, aus: „O Dienertreu'! du gleichst dem Mond — wir seh'n dich erst, wenn uns're Sonne untergeht!" — Heute, an seinem fünfzigsten Geburtstage, will er nun noch einmal die Ruinen seines väterlichen Sammschlosses besuchen, und dort erwartet ihn jetzt der Wendepunct seines Schicksals. Zum letzten Male tritt ihm dort der geheimnissvolle Bettler entgegen; es ist sein zweytes Ich; er erblickt sich selbst; was die Gestalt war — ein schaudervolles Bild der Warnung — ist nun auch Er geworden; es ist Azur, sein guter Genius — das fünfzigste Lebensjahr, welches er Cheristanen schenkte, die im Buche des Schicksals gelesen, das der Bettelstab sein Loos seyn würde. „Ich habe für Dich bey Dir gebettelt," spricht der scheidende Schutzgeist, indem er dem Gebesserten das gesammelte, unter einem Steine verborgene Gold zurück erstattet — „was Du der Armuth gabst, Du hast es im vollen Sinne selber

Dir gegeben." — Aus dieser gedrängten Skizze geht schon die rein moralische Tendenz hervor; die Durchführung, sogar bis in die kleinsten Episoden, ist meisterhaft; die Characterzeichnung ohne Uebertreibung eines Shakespeare nicht unwürdig; die Sprache edel, bilderreich und erhaben; alles aus dem wirklichen Leben gegriffen, psychologisch treu und wahr, voll Witz und Humor; und in diesem Geiste wird es auch dargestellt, mit einem Ineinandergreifen, von welchem selbst die geringfügigsten Nebenrollen keine Ausnahme machen. Raymund, der mit Beyfall überschüttete Verfasser, ist auch als Valentin unübertrefflich; bey ihm verschmilzt Natur und Kunst sich auf's Innigste; es ist kein Spiel mehr, sondern in's Leben gerufene Wirklichkeit, und selbst unter Thränen versteht er noch Lächeln zu erregen. Kreutzer's Musik lobt ihren Meister; die Liedchen sind gefällig und populär, die melodramatischen Scenen höchst ausdrucksvoll; und ungemein wirksam der Gedanke, schon in der Ouverture zu wiederholten Malen die Bettler-Cantilene erklingen zu lassen, welche wie ein Leitfaden durch's Ganze sich zieht und immerdar in den Hauptmomenten so bedeutend heraustritt. — Unter den Gastspielen waren jene der Dem. Agnes Schebest aus Pesth die anziehendsten. Ihre Stimme ist ein kräftiger Mezzo Soprano, der sich vorzüglich für Männerrollen, wie Arsaz, Romeo, Armand in den Opern: Semiramis, Capuleti und die Kreuzritter, eignet, worin sie sich auch mit grosser Freyheit bewegt, und aus demselben Grunde minder als Elvira im Don Juan effectuirte. —

(Beschluss folgt.)

An die verehrliche Redaction der musikal. Zeitung.

Die Bemerkung in einem Artikel aus Münster in No. 50 der musikalischen Zeitung vom vorigen Jahre: dass ich im Besitze vieler für die musikalische Welt interessanter Manuscripte von Beethoven sey etc. — gab Veranlassung, dass sich mehrere Musikverleger wegen Ueberlassung derselben brieflich an mich wandten. Da etwas Aehnliches schon in einer der ersten Nummern der musikal. Zeitung vom Jahre 1832 gesagt wurde, und dieses bereits das Verlangen einiger Verleger, darunter auch Leipziger, nach solchen Manuscripten veranlasste; andererseits ich befürchten muss, dass bey Verbreitung solcher, eines Commentars bedürfenden Nachrichten Argwohn entstehen und gefragt werden könnte, wie ich in den Besitz dieser Manuscripte gekommen, da es doch so ziemlich bekannt ist, dass Beethoven die andrängenden Forderungen an seine Muse kaum befriedigen konnte, finde ich mich hier zu der Erklärung bemüssigt: dass ich ausser vielen Manuscripten bereits edirter Werke allerdings noch im Besitze sehr interessanter Manuscripte und Papiere von Beethoven bin, die aber nicht musikalischen Inhalts sind, sondern Materialien zu seiner Biographie enthalten, und von dem aus dem Leben scheidenden Freunde theils mir, theils dem ihm bald nachgefolgten Jugendfreunde v. Breuning mit einer hierüber fest ausgesprochenen Willensmeinung übergeben wurden. Dass diese letztere in allen ihren wichtigen Beziehungen zu realisiren zur Zeit meine angelegentlichste Sorge seyn soll, diess bin ich dem edlen und unvergesslichen Freunde und Lehrer schuldig.

Münster, d. 12. May 1834. *A. Schindler*, Musik-Dir.

Jena. Die vollkommen ungestörte Ruhe, deren sich unsere Hochschule im letzten Jahre erfreute, hat sich ihrem Streben für Wissenschaft und Kunst gleich günstig und gedeihlich erwiesen, so dass sie, was jene anbelangt, ihren bisherigen Rang unter ihren Mitschwestern ruhmvoll fortbehaupten und auch im Gebiete der letzten wenigstens allen billigen Anforderungen Genüge leisten konnte. Gälte es hier, von den wissenschaftlichen Leistungen unseres allen, unter allen Zeit- und Zeitungsstürmen doch immer lebenskräftig fortblühenden Saalathens Bericht zu erstatten, so könnten wir leicht des Ausgezeichneten und Rühmlichen gar viel erwähnen, aber wir wollen hier einen Musik-Bericht abstatten und da dürfen wir freylich unsern Ton nicht allzu hoch hinaufstimmen. Ja, wenn wir, die allgem. musikal. Zeitung durchblätternd, bedenken, was an andern Orten, z. B. Berlin und Leipzig, aufgeführt und gehört und wie vollkommen es aufgeführt und gehört wird, so möchten wir fast Bedenken tragen, unser Jena noch ferner in d. Bl. in musikalischer Hinsicht in Erwähnung zu bringen. Aber wir thun es dennoch — und zwar dem unzweifelhaften Grundsatze huldigend, dass jedes Streben im Gebiete der Kunst, wenn es durch seine Resultate die zu Gebote stehenden Mittel und Kräfte überbietet, rühmlich und beachtungswerth ist. — Wir haben hier keine für die

Musik besonders errichtete Professur, keine auch nur einigermaassen befriedigend dotirte Musikdirectorstelle, kein wenigstens seinem Grundbestande nach gesetzlich bestimmtes und regelmässig besoldetes Orchester; und haben, einen sehr braven Fagottisten ausgenommen, in unsern Mauern überhaupt keinen Virtuosen. Was lässt sich, unter solchen Umständen, Ausgezeichnetes, oder auch nur Gutes erwarten?

Allein — zur Aufmunterung für andere kleinere, in musikalischer Hinsicht gleich ungünstig ausgestattete Orte sey diess bemerkt — geschickte Anordnung von Seiten der Oberdirection, Fleiss und beharrlicher Eifer von Seiten des Musikdirectors Hrn. Tennstädt und der Mitglieder des Orchesters, rege Theilnahme von Seiten des Publikums, und vorzüglich die freundliche, uneigennützige Unterstützung fremder Künstler haben auch im letzten Winter wieder bey uns mehr und Besseres geleistet, als man billiger Weise erwarten konnte, so dass des angenehm Unterhaltenden recht viel geboten wurde, ja auch das Ausgezeichnete und vollkommen Befriedigende nicht gänzlich fehlte. — Die nachfolgende kurze Musterung unserer Winterconcerte möge dafür den Beweis liefern. —

Die gewöhnlichen sechs Winterconcerte brachten Sinfonieen von Fesca (D dur), v. Onslow (D moll), von Kalliwoda (No. 2), von Beethoven (No. 7), von Haydn (Es dur) und von Mozart (Es dur). Die letzten beyden erinnern wir uns in früheren Concerten besser gehört zu haben. Die Aufführung der so schwierigen Tonwerke von Onslow und Beethoven war ein kühnes Wagniss, welches indess durch den Erfolg gerechtfertigt wurde; denn wenigstens die herrliche, hier zum ersten Male gegebene A dur-Sinfonie brachte, auch bey mangelhafter Darstellung, einen unverkennbaren Eindruck auf Spieler und Zuhörer hervor. Weniger gefiel die von Onslow. Wir hörten sie mit gespanntem Interesse, glaubten jedoch in ihr weniger eine eigentliche Sinfonie, als vielmehr ein geistreich durchgeführtes Doppelquartett oder Quintett für Streich- und Blasinstrumente zu vernehmen, bey welchem das sonst in der Sinfonie gewohnte massenhafte Zusammenwirken sämmtlicher Instrumente nur dann und wann hervortrat. — Durch genauere Beachtung der Gefühlszeichen von Seiten des Orchesters hätte übrigens der Effect sämmtlicher Sinfonieen bedeutend verstärkt werden können.

Im Ganzen weniger gut, als sie, wurden Ouverturen von Kalliwoda (neu), von Reissiger (Nero), von Spohr (Berggeist), von Carafa (Masaniello), Marschner (Hans Heiling und Homburg) ausgeführt, deren mehre wenigstens für uns aus dem leidigen Grunde unverständlich blieben, weil wir die Opern, deren Fett in ihnen abgeschöpft zu seyn schien, noch nicht gehört hatten. Ouverturen, in welchen allzu viele zum Theil widerhaarige Ideen locker an einander gereiht sind, scheinen uns für den Concertsaal nicht geeignet.

Grossentheils ausgezeichnet gut wurden folgende Solopartieen vorgetragen. Hr. Götz aus der weim. Kapelle, in d. Bl. bereits mehrfach rühmlich erwähnt, erwarb sich durch sehr ansprechende Violinvariationen von Kalliwoda und Beriot rauschenden und wohlverdienten Beyfall, und wir fühlen uns diesem jungen emporstrebenden Künster zu um so grösserem Danke verpflichtet, je mehr er nicht blos als Solospieler, sondern auch als Ripienist zur Verschönerung unserer Winterconcerte beytrug. Nicht minder erfreute Hr. Kammermusikus Aghthe aus Weimar durch ein sehr brav vorgetragenes Concert und Concertino von M. v. Weber, dessen Compositionen er überhaupt mit eben so viel Vorliebe, als sinniger Auffassungsweise zu behandeln scheint. Wenn wir es uns hier erlauben, Hrn. Aghthe auf einige minder volle Töne in seiner Scala aufmerksam zu machen, so glauben wir dadurch weniger ihm selbst, als seinem Instrumente nahe zu treten. Verdienten Applaus ernteten auch beym Vortrage theils mehr theils weniger solider und ansprechender Compositionen Hr. Kammermusikus Schubart (Flötist), Hr. Hofmusikus Hochstein (Fagottist), Hr. Hofmusikus Hüttenrauch (Oboist) und Hr. Stoer (Violinist), sämmtlich Mitglieder der weimar. Kapelle. In vorzüglichem Masse erfreute Hr. Montag aus Weimar durch geistreiche Auffassung und, einige Kleinigkeiten abgerechnet, höchst gelungenen Vortrag des unvergleichlichen Pianoforteconcerts aus Es dur von Beethoven, welches auch vom Orchester mit besonderem Fleisse einstudirt war, und mit welchem der neu erkaufte gute Concertflügel würdig eingeweiht wurde — so wie durch fertigen Vortrag grosser Bravourvariationen von Pixis. Mit ihm wetteiferte Hr. Hofmusikus Apel, seit Kurzem in Weimar angestellt, durch tüchtigen, von guter Schule zeugenden Vortrag eines recht ansprechenden Divertimento von eigener Composition für Violoncello.

(Beschluss folgt.)

Mancherley.

Herr W. Opelt in Plauen (im Vogtlande) ist von unsern verehrten Königl. Prinzen, dem Mitregenten Friedrich August und Johann für Uebersendung eines Auszuges seiner allgemeinen Theorie der Musik und für ein paar von ihm erfundene Sirenen (Tonerzeugungsscheiben, durch rhythmisch in der Scheibe angebrachte Löcher) mit einer werthvollen Brillantnadel huldvoll beschenkt worden.

Da die Subscriptionseröffnung für dieses höchst anziehende, Neues bringende Werk in unserer mit andern hohen Dingen, z. B. mit unberufenem Staatsregieren, viel beschäftigten Zeit noch immer nicht so viel Theilnehmer gefunden hat, dass der erforderliche Aufwand sich decken liesse: so hat sich der Verf. entschlossen, vor der Hand wenigstens einen deutlichen Auszug „Ueber die Natur der Musik" der Welt durch den Druck bekannt zu machen. Hoffentlich wird man die Wichtigkeit der neuen Erörterungen dadurch tiefer begreifen. Einen Umriss davon gaben wir bereits 1832, S. 129 unter dem Titel: Neu Aufgefundenes und systematisch Durchgeführtes im Gebiete der Tonkunst. Auf diesen machen wir um des Werkes willen nochmals aufmerksam.

Am 4ten Juny wird Nachmittags in der dazu sehr geeigneten St. Blasii-Kirche zu Quedlinburg ein neues Oratorium: „Die Pfade zur Gottheit," gedichtet von Hrn. Fügemann, Musik von Fr. W. Liebau, Organisten daselbst, zum ersten Male aufgeführt werden. Der Chor, aus dem Halberstädter und Quedlinburger Singvereine bestehend, ist 110—120 Personen stark; das Orchester wird von der Ballenstädter Kapelle, von Halberstädtischen und inwohnenden Musikern besetzt.

Kurz vor dem Abdrucke dieser Num. geht uns aus Magdeburg die Nachricht ein, dass wegen eingetretener nicht zu beseitigender Hindernisse das hier angekündigte Musikfest am 28sten, 29sten u. 30sten d. M. nicht Statt finden kann. Der Comité desselben behält sich eine nähere Festsetzung der Feyer vor.

Der blinde Flötist, Hr. F. Berkenbusch, ein Schüler Fürstenau's, hat hier, trotz der den Virtuosen ungünstigen Jahreszeit, am 24sten eine musikalische Abendunterhaltung zu Stande gebracht. Der blinde Künstler hat uns schon vor 5 Jahren in einem Extraconcerte erfreut, worüber 1829, No. 32 rühmlich berichtet wurde.

Aus Hamburg heisst es: Ludovico von Herold und Halevy fiel durch; der Bergmönch von Wolfram dagegen wurde als gemüthlich deutsche Musik geschätzt, überhaupt ansprechend gefunden. Die beliebte Mad. Rosner zeichnete sich als Franziska aus und wurde gerufen. Den Obersteiger sang und spielte Hr. Woltereck sehr gut. Unter Andern glänzt er vorzüglich als Mephistopheles in Spohr's Faust, worin auch Mad. Walker als Röschen, wie überhaupt im getragenen Gesange, sich hervorthat. Auf Haizinger's Gastrollen freute man sich.

Der rühmlich bekannte Componist und Violinvirtuos, Hr. Anton Bohrer, ist hier durchgereist, ohne Concert zu geben. Er ist an Hrn. Maurer's Stelle als Concert-Meister nach Hannover berufen und tritt sein neues Amt im August dort an.

KURZE ANZEIGE.

1) *Distraction. Rondeau brillant et facile pour la Guitare seule composé — par J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 17. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 8 Gr.
2) *Variations sur une Valse favorite pour la Guitare seule.* Von demselben. Oeuv. 18. Ebend. Pr. 16 Gr.

Das erste ist ein recht hübsches Rondo, leicht, aber doch nicht für Alle. Freylich ist Nummer 2 schwerer, ja sogar meisterlich schwer. Dafür werden sie aber auch ihrem Spieler, trage er sie im Grünen oder in den Salons mit gehörigem Anstande vor, bringen, was er sich wünscht. Die Folge derselben ist erfahren und geschmackvoll angeordnet, die Haltung gut, der Eindruck gefällig, oft mit Bewunderung-Erregendem gemischt. Besonders vortheilhaft ist der kurze Anhang an jede der acht Variationen, die höchst brillant enden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. Nº. 23. 1834.

Recensionen.

1) *Umfassende Gesangschule für den Schul- und Privat-Unterricht von J. C. Schärtlich.*

2) *Sammlung von 500 Uebungsstücken beym Gesang-Unterricht von demselben.*

3) *Umfassende Gesangschule, von dems. 2. Th.* Alles bey F. Riegel in Potsdam. 1832, 1833.

Der Schulgesang hat sich seit ein paar Jahrzehnten eine eigene und zahlreiche Literatur gebildet, die schon als Zeichen für das wachsende Gedeihen eines so wichtigen Bildungszweiges erfreulich und beachtenswerth genannt werden muss. Bey der Beurtheilung ihrer einzelnen Erscheinungen tritt, wie bey andern Zweigen der Schul-Literatur, die Erwägung herzu: dass eine so weit verzweigte, so viel zerstreuten und verschiedenen Individualitäten anvertraute Wirksamkeit, als die Thätigkeit im Schulfache, nicht blos solcher Werke bedarf, die Neues bringen, sondern auch zahlreicher Reproductionen des schon (in anderer Form) Ueberlieferten. Nur sollte jeder Arbeitende, wenn er nicht Anlass und Stoff hat, ein Neues aufzubauen, um so ernstlicher darauf halten, das Alte in verbesserter Form, geordneter, klarer, überlegter in seinen Tendenzen und Umrissen zu wiederholen, das Vorhandene vollständig zu benutzen und nirgends hinter schon Geleistetem zurückzubleiben. Die Aussicht, einem Schulbuche jedenfalls in der eigenen Schule eine Basis der Publicität zu geben, sollte nie verleiten, jene Pflicht zu versäumen. Und nicht zu viel sollte der Lehrer bey der Prüfung der schriftstellerischen Leistung auf seine Erfolge bey der Ausübung des Unterrichts Gewicht legen. Diese mögen bedeutend und unter der Anleitung der schriftlich niedergelegten Methode errungen seyn; wie viel aber dabei unbewussten momentanen Abweichungen, Zusätzen u. s. w., dann der ganzen Persönlichkeit des Lehres zuzuschreiben ist; wie viel mehr unter gleichen Verhältnissen mit einer bessern Methode zu erreichen gewesen wäre: das ist in der That sehr schwer, und vom Ausübenden selbst am schwersten zu bestimmen.

Das obengenannte Werk darf wohl im Allgemeinen ein löbliches genannt werden; die Richtung des Verf. auf das Gründliche und Tüchtige, sein besonders an so zahlreichen Uebungssätzen (es sind ihrer 674) erwiesener Fleiss verdienen vor Allem Anerkennung; und wenn der Verf. weder im Ganzen, noch Einzelnen der Methode Neues gegeben, so dürfte daraus nach obigen Grundsätzen ihm oder seinem Werke noch kein Vorwurf erwachsen. Aber das muss ausgesprochen werden, dass er das schon öfter Gegebene nicht wenigstens formell gefördert, es oft weniger gut dargestellt hat, als seine Vorgänger.

No. 1 ist das Hauptwerk, das Theoretische enthaltend, nebst 500 einstimmigen Uebungssätzen, die in

No. 2 noch einmal besonders für die Schüler abgedruckt sind. Dieser Sammlung schliesst sich

No. 3 mit zwey- und dreystimmigen Uebungssätzen, Kanons, Chorälen, Liedern u. s. w. an.

Der theoretische Theil von No. 1 beginnt mit der Erklärung des Notensystems, einschliesslich die üblichen 5 Schlüssel, die Tabelle der „Gesangnoten“ vom grossen C bis zum dreygestrichenen e nebst der Octaven-Abtheilung; und diess alles, ehe das Tonsystem auch nur angerührt ist. Was soll sich nun der Schüler bey diesem System von Zeichen, ohne die Sache, die sie bedeuten, vorstellen? Wie leicht wäre dieser methodische Missgriff zu erkennen gewesen, und in wie vielen Schriften ist er nicht schon vermieden! — Es folgt das Tonsystem mit den Tonleitern bis zu 12 Kreuzen und Been; — der tonische Dreyklang, der Dominanten-Accord der aus diesem entstehende Nonenaccord, die in ihren verschiedenen Zergliederungen und Umstellungen

gedruckt, wird artig brochirt ausgegeben und für den angegebenen geringen Preis — was bey solch einem Buche sehr beherzigenswerthe Dinge sind.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

Zehnter Brief.

Hamburg.

Mit Recht beschweren Sie sich darüber, dass ich mit meinen versprochenen Nachrichten über die Virtuosen, welche sich in Hamburg hören lassen, beynahe zwey Jahre zurück bin. Sie verlangen, dass ich das Versäumte nachholen soll, und haben es sich also selbst zuzuschreiben, wenn Sie manches bereits bekannte oder vielleicht gar schon wieder vergessene Unbedeutende noch einmal lesen müssen. Da Sie aber mein Urtheil über die vorzüglicheren Tonkünstler insbesondere, welche in diesen Zeitraum fallen, aus meinen lextern, und mehrere andere aus meinen frühern Briefen kennen, so darf ich Ihnen hier alles nur kurz anführen.

Oeffentliche Konzerte gaben im Jahr 1800:

1) Den 15ten Februar, im deutschen Schauspielhause, Herr Eloy, Violinspieler; ein junger, artiger, wohlgebildeter Mann, der vor ohngefahr 12 Jahren seine Vaterstadt Douay in Frankreich verliess, und als Emigrant hierher nach Hamburg kam, wo er bald bekannt und beliebt wurde, sein in der frühern Jugend zum Vergnügen erlerntes Violinspielen sehr vervollkommte, und nicht nur sich, sondern auch einen Theil seiner Familie dadurch anständig ernährte. Er ist noch unentschlossen, ob er als Tonkünstler hier bleiben oder wieder nach Frankreich zurückkehren will. Mehrere Jahre war er beym hiesigen deutschen Theater als erster Violinist engagirt; die Artigkeit der Direktion veranlasste ihn, leztverwichene Ostern abzugehen.

2) Den 22sten Februar, im rothen Hause (ein bekanntes Hotel) Hr. Apel, Bassist; gegenwartig beym hiesigen deutschen Theater als erster Bassist engagirt. Eine schönere, vollere Stimme, von grosserem Umfange als Hr. Apel hat, hörte ich nie; doch kann ich mein bereits gefälltes Urtheil über ihn als Tonkünstler, so sehr ungnädig er auch Zweifel an seinen musikalischen Kenntnissen nimmt oder nehmen mag, noch nicht widerrufen. Als Schauspieler ist er — einzig.

3) Den 22sten Febr. im französischen Schauspielhause, Herr Beatrix, auf einer von ihm selbst erfundenen Flote, mit 9 Löchern ohne Klappen, worauf er ohngefahr blies, wie mancher andere auf einer Flote mit einer Klappe und 6 Löchern, das Mundloch, versteht sich, ungerechnet.

4) Den 24sten Februar, auf dem Eimbeckischen Hause, Herr Dussek, der allgemein als ein geschmackvoller, origineller Klavierspieler und Komponist geschatzt wird und es verdient.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Dresden, d. 24sten Dec. Es ist ein lobenswerther Entschluss, den die Kapelle gefasst und zum Theil auch schon ausgeführt hat, in unserer, vergleichungsweise mit andern, an Konzerten etwas armen Stadt, drey grosse Konzerte für diesen Winter zu veranstalten, und so mancherley entgegenstehende Hindernisse nicht zu achten. Den 15ten Dec. war das erste dieser Konzerte. Eine Haydnsche Sinfonie eröffnete es. Sie wurde ganz vortrefflich exekutirt, wie überhaupt alle Orchestermusik. Hr. Sassarali sang zwey Arien. Seine volle, reine, biegsame, aber sehr starke Stimme eignet sich jedoch mehr für die Kirche, als für den engern Konzertsaal. Hr. Tietz spielte ein von

— der letzte ohne Grundton — geübt werden sollen; dann — die Intervalle, deren theoretische Abhandlung wieder sehr entbehrlich ist, wenn sie nicht der Construction der Tonarten u. Accorde vorangeht.

Unter dem Rubrum „Von der Gestalt der Noten" beginnt (wie man schon hieraus sieht, ziemlich äusserlich angeknüpft an das Zeichen) die Tactlehre. — „Indem wir einen Ton singen, vergeht Zeit, wir sagen darum, ein Ton habe Dauer. Je mehr Zeit vergeht, desto längere Dauer hat ein Ton." Ist diess wohl eine nur irgend brauchbare Erklärung von der Geltung? Wie oft ist das Tactwesen schon besser, in genügender Klarheit und Popularität abgehandelt worden! — Es werden Geltung, Pause, Bindung, Punct und die (gar nicht hieher gehörige) Schleife (mehre Töne zu einer Sylbe) erklärt; dann heisst es unter der Ueberschrift „Vom Tacte": „Indem man durch die äussere Form der Noten und Pausen ihren Zeitwerth überhaupt und zu einander bestimmen kann, insofern ist's auch möglich, den Gesammtzeitwerth der zu einem Tonstücke nöthigen Zeit(!) mit Leichtigkeit, sey es nach Ganzen, Halben, Vierteln oder Achteln, zu berechnen. Um diess aber noch besser zu können, und aus manchem andern, wichtigen Grunde hat man sich gewöhnt" — zur Tacteintheilung! Gibt es eine missverständigere, irreleitendere Art, das Tactwesen zu erklären, nachdem es schon so viel Mal besser geschehen ist? —

Es folgen Mittheilungen über Tempo, Ausdruck (Bezeichnungen des Stärkegrades, Eilens und Zögerns) u. s. w., Weniges vom Athemholen, von der Intonation und Artikulation, viel weniger, als schon oft gegeben worden; nun beginnen die Uebungen in Dur, dann nach einer Erläuterung der Molltonleiter (wieder sehr äusserlich) die Moll-Uebungen; aus der Modulationslehre, aus der Lehre von harmoniefremden Tönen u. s. w. sind die Mittheilungen genügender. — Erwünscht wäre eine Andeutung gewesen über die Zusammenstellung des Theoretischen mit den praktischen Uebungen; wäre der Verf. darauf ausgegangen, so würde ihm so manches Unmethodische in seiner Anordnung und Darstellung von selbst aufgefallen und beseitigt worden seyn.

Hat nun der Verf. im Bisherigen nicht frey gesprochen werden können von dem Vorwurfe, seine Vorgänger nicht genug benutzt zu haben, so ist wenigstens die andere und überwiegendere Hälfte seines Werks, die Uebungen in beyden Theilen, ein Beweis seines Fleisses und eine gewiss Vielen willkommene und hülfreiche Bereicherung des Singstoffes für Schulen. In dieser Hinsicht dürfen wir nun auch das Werk vorzüglich den Lehrern empfehlen, welche das Mangelhafte der wissenschaftlichen und methodischen Darstellung aus eigenen Mitteln oder Nachstudiren anderer Werke zu beseitigen und zu verbessern wissen. Wenn auch nicht alle Uebungen zweckmässig zu nennen seyn möchten, so ist diess doch von einer hinlänglichen Zahl der so zahlreichen Sammlung anzuerkennen.

Die Ausstattung ist lobenswerth.

Instructiver Wegweiser zur Präludirkunst für angehende Orgelspieler von Wilh. Schneider. Halle, bey Carl Aug. Kümmel. Pr. 18 gGr.

Der Verf. ist bekanntlich Musikdirector und Domorganist in Merseburg. Als solchem sind ihm die Prüfungen der Schullehrer, Cantoren und Organisten im musikalischen Fache übertragen. Diesen im Präludiren oft Unerfahrenen wollte er sich nützlich machen. — Nun sollten wir zwar denken, wer Präludiren lernen will, muss seine musikalische Grammatik gelernt haben oder sie noch lernen. Dergleichen besitzen wir für die verschiedensten Köpfe, kleine und grosse, deutliche und undeutliche. Daher lieben wir im Grunde solcherley Surrogate nicht sehr. Allein wir wissen auch, dass vieles gut Gedachte in mancher Wirklichkeit übel genug hilft. Wir haben keine solchen Examina, wie der Hr. Verf., gehalten, wollen also auch nichts gegen solche Aushülfen sagen. Gestehen müssen wir aber, es kommt uns immer vor, als werde in solchen Büchern von der einen Seite etwas zu wenig und von der andern zu viel gegeben. — Der Verf. behandelt von folgenden 10 Punkten, was ihm seiner Erfahrung nach das Nützlichste scheint: 1) Kenntniss der Accorde, deren Verwechslung und Auflösung; 2) Folgen der Harmonieen; 3) Verwebung der Accorde und Harmonieen durch Vorhalte; 4) Zerlegung der Accorde; 5) Rhythmik; 6) Nachahmung der Sätze in verschiedenen Stimmen; 7) Erweiterung der musikal. Sätze zu Perioden; 8) Anwendung des Orgelpunctes; 9) Kenntniss vom Contrapunct; 10) Erfordernisse einer guten Melodie und deren harmonische Begleitung. — Unser oben angeführter Grund erlaubt uns nicht, das Einzelne genauer durchzugehen; wir würden leicht zu viel fordern. Der

Anhang aber, der eine kurze geschichtliche Nachricht über die Entstehung und Verbesserung des Choralgesanges und der 8 Kirchentöne enthält, ist hier überflüssig, weil zu mangelhaft und unsicher. Einiges in den harmonischen Fortschreitungen und sonst auch zuweilen im Texte mag wohl unter die nicht angezeigten Druckfehler gehören. Etwas wohlfeiler hätte das 59 Quartseiten füllende Buch wohl angesetzt werden können, da es Landschullehrern und zwar solchen bestimmt ist, die nicht viel Musikalisches wissen und in der Regel nur Stellen erhalten, die eben kein sonderliches Einkommen sichern. Der Druck ist gut und das Papier nicht schlecht.

Nachrichten.

Berlin, am heiligen Abende vor Pfingsten. Es ist wohl endlich Zeit, den April-Bericht zu beginnen, der, so reich an Stoff, diessmal nur durch dringende Abhaltungen etwas verzögert ist.

Obenan stehen die Opern-Aufführungen der Königlichen Bühne, durch die Gastrollen der Mad. Schröder-Devrient, dieser ächt dramatischen Sängerin, veranlasst. Die in mimisch-plastischer Hinsicht, wie durch das Feuer der Empfindung und declamatorischen Ausdruck im Gesange ausgezeichnete Darstellerin und Sängerin, welche auf die deutsche Character-Oper ganz eigentlich durch die Natur ihres, für starke Affecte besonders geeigneten Talents angewiesen ist, begann ihre Gastspiele mit der Julia in Spontini's „Vestalin" auf höchst würdige, ergreifende Weise. Wahrhaft erschütternd waren ihre leidenschaftlichen Scenen im 3ten Act, diesem Culminationspunct der genialen Oper, voll feuriger Liebe ihre Gesänge mit Licinius, den Hr. Bader ungemein kräftig sang und begeistert darstellte. Doch eben so wahr und schön gelang der Künstlerin auch der Ausdruck der Wehmuth, des Schmerzes und der Resignation in den gefühlvollen Cavatinen. Mit der lebhaftesten Theilnahme wurde Mad. Devrient nach dem zweyten und dritten Acte gerufen, und wiederholte bald darauf die Darstellung der Julia, welcher zunächst die des Fidelio folgte. Die ergreifende Art, wie die Künstlerin hier das Bild der heroischen, sich selbst der Lebensgefahr Preis gebenden Gattin aufstellt, ihr Schmerz, ihre Rührung, wie zuletzt die innige Freude über Florestan's Rettung, ist zu allgemein bekannt, als dass es noch einer weitern Schilderung bedürfte, welche doch nur in leichten Umrissen die Meisterzüge dieses Gemäldes zu zergliedern versuchen könnte. Fidelio hat Mad. D. dreymal dargestellt. Die Stimme der Sängerin erschien, z. B. in der grossen Arie, etwas angegriffen, in der Höhe nicht immer ansprechend und bey der Anstrengung etwas scharf; dagegen zeigte sich vortheilhaft die kunstgemässere Ausbildung der Sängerin nach den besten italienischen Mustern. Den Triller hat Mad. D. besonders geübt und benutzt solchen fast zu oft. Dagegen hat sich auch eine Manier fixirt: das häufige Verzögern des Zeitmasses, welches, die vielen Rückungen abgerechnet, welche diess Ritardando veranlasst, auch die Musikstücke in der Dauer übermässig ausdehnt.

Die dritte Darstellung der Mad. S.-Devrient war Desdemona in Otello von Rossini. Hier entwickelte die Sängerin die sich angeeignete grössere Volubilität ihres Organs, besonders in der grossen Schluss-Scene des zweyten Acts, nach welchem die treffliche Künstlerin gerufen wurde. Die Romanze im dritten Acte zur Harfe trug sie innig [illegible]end, auch die Cavatine sehr gefühlvoll, nur etwas zu viel verziert, vor. Die mimische Darstellung der ganzen Rolle war meisterhaft, bis auf die zu grosse Heftigkeit im Ausdruck der Angst und Verzweiflung in dem letzten Duett mit Otello, welchen Hr. Hoffmann ungemein energisch, meistentheils recht gelungen sang, nur dass er im Spiel und bey der Betonung einiger Stellen zu stark auftrug. Den Rodrigo sang Hr. Mantius weich und schön. Die Rolle des Jago wurde von Hrn. Hammermeister befriedigend ausgeführt. Auch Desdemona wurde von Mad. S. D. wiederholt dargestellt. Nur zum Theil gelang leider ihre Donna Anna in Mozart's unübertroffenem Don Juan. Die Introduction, das Duett mit Ottavio, das Recitativ vor der Arie des ersten Acts liess im lyrisch-declamatorischen Vortrage, wie in der kühnen, erschütternden Darstellung der überfallenen Braut, besonders auch im tiefen Schmerzgefühle über den Mord des theuern Vaters und in dem Aufruf zur Rache keinen Zuschauer unbewegt. Wenn jedoch schon im ersten Acte sich öfters zeigte, dass diese Partie dem jetzigen Stimm-Bereiche der Mad. D. zu hoch liegt, so dass mehre Töne nur mit der höchsten Anstrengung hervorgebracht werden konnten, so war der störende Eindruck, welchen das gänzliche Misslingen der letzten Arie im Allegretto hervorbrachte, um so mehr zu bedauern, als das Adagio mit sei-

ner schönen Cantilene der Sängerin recht wohl gelang und die hohen Staccato-Stellen, welche ihrer Stimme nicht zusagen, leicht weggelassen oder verändert werden konnten, auch überdiess die ganze Arie aus F in Esdur hätte verlegt werden sollen, wodurch die unbequemen Töne h — e vermieden wären. Die Vorstellung der Oper Don Juan erlitt überdiess noch manche Störungen durch plötzliche Unpässlichkeit der Dem. Grünbaum und dadurch veranlasste unpassende Besetzung der Rolle der Zerline, nicht ganz befriedigende Leistung der Donna Elvira und des Ottavio, extemporirte Späße des Gerichtsdieners, welche als unzeitig gerügt wurden, u. dgl. Don Juan — Blume, Leporello — Wauer und Masetto — Devrient genügten ihren Rollen, auch die Geister-Scene wurde vom Comthur (Hr. Zschiesche) sicher und fest gesungen. Hr. G. M. D. Spontini leitete das tüchtige Orchester.

Noch gab Mad. S.-Devrient die Agathe im „Freyschütz" so einfach, kindlich und fromm, wie es der darzustellende Character erfordert. Hr. Bader sang den Max mit Begeisterung für die empfindungsvolle, characteristische Composition, durch welche sich C. M. v. Weber ein unvergängliches Denkmal bereitet hat. Mad. S.-Devrient hat im April überhaupt acht Gastrollen gegeben und ausserdem dreymal in Concerten gesungen. Diess gibt uns Veranlassung, zunächst der Concerte zu gedenken, deren im April, nebst musikalischen Soiréen, nicht weniger, als ein volles Dutzend Statt fanden. Um so kürzer sind solche zu erwähnen. Drey grössere Musik-Aufführungen verdienen besondere Auszeichnung. Zuerst das Concert spirituel des Hrn. G. M. D. Ritter Spontini am Bettage, zum Vortheil des sogenannten Spontini-Fonds (zur Unterstützung hülfsbedürftiger Theater-Mitglieder), bestehend: in der grossartig bewirkten und ausgeführten Cmoll Symphonie von Beethoven; einem Concertino für die Flöte, mit grosser Fertigkeit von dem zu der Zeit hier anwesenden, rühmlichst bekannten Virtuosen, Hrn. Fürstenau, vorgetragen, und der „Schöpfung" von J. Haydn. Die Soli sangen Mad. Devrient (den Gabriel und die Eva) etwas unsicher, nicht ganz rein, mit Veränderung der höhern Töne und mit hörbar ermatteter Stimme. Es ist hierbey indess zu berücksichtigen, dass Mad. D. wegen Unpässlichkeit der Dem. Grünbaum die Partie des Gabriel, meistens unvorbereitet, aus Gefälligkeit übernommen hatte. Ausserdem nahmen die Herren Bader, Mantius, Zschiesche und Devrient, wie auch die übrigen Mitglieder der Königl. Oper, des Theater-Chors und der Kapelle Theil. Hr. G. M. D. Spontini leitete die Aufführung mit vieler Umsicht: indess erschwert die Stellung des Orchesters auf der Bühne die Präcision des Ensemble sehr; auch wurden manche Tempi zu lebhaft genommen und die Eintritte der Instrumente waren nicht ganz sicher. Das gefüllte Opernhaus begünstigte übrigens den wohlthätigen Zweck. — Die zweyte grössere Aufführung war die des bekannten Oratoriums „Christi Geburt", von unserm hiesigen Kapellmeister G. Abr. Schneider, in der Garnisonkirche, zum Besten des Wittwen-Fonds der K. Kapelle. Die melodisch angenehme, reich instrumentirte, nur etwas theatralische Composition ist früher bereits speciell gewürdigt worden. Die jetzige Aufführung wurde durch alle Mittel begünstigt, welche dem wackern Unternehmer zu Gebote standen. Mad. S.-Devrient sang die dankbare Partie der Maria weich und innig. Gabriel war an Mad. Decker und Hrn. Mantius vertheilt. Sämmtliche Mitglieder der K. Oper und Kapelle, wie die Sing-Akademie wirkten mit, daher der Eindruck von vieler Wirkung, wenn auch nicht durchaus der kirchlichen Würde angemessen war. — Das dritte grössere Concert war das von dem Hrn. Musik-Director C. Moeser im Saale des K. Schauspielhauses veranstaltete, woraus wir nur die Ouverturen zu Leonore von Beethoven und Ali Baba von Cherubini ausheben. Letztere besonders sprach sehr durch Originalität des Rhythmischen und der Instrumentirung an. Mad. Devrient sang die bekannte Scene von Beethoven: Ah! perfido, ihrem Organ nicht ganz zusagend; mehr effectuirte ein Duett aus den „Montecchi e Capuleti" von Bellini, von Dem. Grünbaum und Mad. Devrient ausgeführt. Diese Oper soll nach Olympia nun auch auf der Königl. Bühne, von Mad. D. die Rolle des Romeo darin gegeben werden. Hr. M. D. Moeser zeigte sich als ehrenwerther Veteran unserer hiesigen Violinspieler in einem Concert von seiner Composition und einem Doppel-Concert für zwey Violinen auf Themen aus Nurmahal, welches der alte Meister mit dem jungen Ernst Eichhorn spielte. Wenn natürlich Hr. Moeser seinen starken Ton etwas zu mässigen genöthigt war, so blieb doch die Leistung des kleinen Spielers zu bewundern. — Diess führt uns zu der Bemerkung, dass die jungen Gebrüder Eichhorn, ausser ihrem dritten, eben so zahlreich besuchten Concert noch zweymal im

Opernhause, mit stets gleich lebhafter Theilnahme sich haben hören lassen und hierauf über Frankfurt und Posen u. s. w. nach St. Petersburg abgereist sind, jetzt die gewöhnliche Kunstreise der Sängerinnen und Virtuosen, wogegen Russland uns seine Horn-Musiker zusendet. — Sonst hörten wir noch die fertige Pianistin Mad. Belleville-Oury und ihren Gatten, einen Violinspieler der französischen Schule von schönem Ton und vorzüglicher Bogenführung, auch bedeutender Technik des Spiels. Die junge Pianofortespielerin Miss Laidlaw gab auch noch ein Concert und zeigte besonders in Variationen von Herz und Pixis ihr der Ausbildung werthes Talent. Hr. K. M. Ries beendete seine Quartett-Soiréen eben so gehaltvoll, als sie begonnen und durchgeführt wurden, mit drey Quartetten von Mozart, Spohr und Beethoven (das grosse in C dur). Auch die Herren Zimmermann u. a. w. haben eine eigene Quartett-Soiree veranstaltet, welcher beyzuwohnen Ref. verhindert war; doch hat er davon viel Gutes vernommen. — Die Sing-Akademie beging den Todestag des verewigten Fürsten Radzivil, dieses unvergesslichen Beschützers der Tonkunst, am 7ten April durch angemessene Gesänge, zu denen auch der Ostergesang: „Christ ist erstanden" gehörte. Das Königstädtische Theater gab Bellini's Norma dreymal. Ausserdem debütirte Mad. de Meric vom Theater della Scala in Mailand daselbst als Ninette in der „diebischen Elster" ohne bedeutenden Erfolg, gefiel jedoch mehr als Semiramis (von Rossini) und hat kürzlich als Anna Bolena ihren Triumph gefeyert. Die Stimme der nicht mehr ganz jungen Sängerin ist etwas scharf und dünn, doch von grosser Beweglichkeit, der Vortrag in neuester italienischer Weise, etwas affectirt, theilweise sehr wirksam, im Ganzen indess des tiefern Eindrucks ermangelnd. Cozeloratur ist die eigentliche Stärke dieser Sängerin, welche vom Herrn Director Cerf mit bedeutenden Opfern zu Gastrollen eingeladen worden seyn soll, deren sie bis jetzt fünf gegeben hat. Dem. Hähnel war auf 14 Tage nach Strelitz einer Aufforderung Sr. K. H. des Grossherzogs gefolgt, ist jedoch bereits zurückgekehrt und wird als Norma wieder auftreten. — Ein junger Tenorist, Hr. v. Poissl, Sohn des vormaligen Intendanten in München, zeigte sich als Joseph in der Mehulschen Oper auf der Königl. Bühne noch zu sehr als Anfänger, als dass wir dem Fortschreiten des jungen Mannes, der eine gute Bariton-Stimme und vortheilhaftes Aeussere besitzt, in Spiel und Sprache indess noch ganz ohne Bildung ist, durch vorzeitiges Urtheil nachtheilig seyn möchten. — Auch in der Iris-Ressource fanden öfters recht wohl unterhaltende Musik-Aufführungen Statt, bey denen anerkannte Künstler, die Gebrüder Eichhorn und talentvolle Dilettanten mitwirkten. Die neue Symphonie eines italienischen Componisten, angeblich im Styl von Joseph Haydn, war von ganz eigenthümlicher Wirkung. Wenigstens ergab sich daraus, dass Italiener in der Regel nur für den Gesang schreiben sollten. —

Heute wird Olympia, neu einstudirt, gegeben, worin Mad. S.-Devrient die Statira übernommen hat, welche Rolle seit dem Abgange der Mad. Milder unbesetzt geblieben ist. Das Nähere darüber im May-Bericht. Kunst und Natur vereinen sich diess Jahr zur schönsten Frühlingsfeyer, und so mögen denn auch Sie und unserre geneigten Leser sich der heitersten Pfingsttage erfreuen.

Jena. (Beschluss.) Nicht minder reich, wie die Instrumental-, war auch die Vocalmusik unserer Concerte ausgestattet. Fräulein Schmidt, Hofsängerin aus Weimar, legte in einer Arie aus dem Barbier von Sevilla von Rossini, so wie in Gesangvariationen von Blum und Paer glänzende Fertigkeit im Vortrage halsbrechender Passagen an den Tag. Wenn sie recht oft zu uns wiederkehrt, wollen wir es ihr gern verzeihen, dass sie uns bey der getroffenen Auswahl der vorgetragenen Compositionen immer so wenig Geschmack an soliderer Kost zutraut. Fräul. Häser gab in Arien von Mozart (Titus) und Spohr (Azor und Zemire) Beweise von einem rühmlich fortschreitenden Kunststudium. Hr. Hofsänger Schorrmüller und Hr. Hofchorist Kerling gefielen sehr, erster in der Schiller-Zelterschen Ballade: „Der Handschuh", letzter in einer Arie von Spohr (Berggeist) und in einem Duett von Rossini (Tancred). Mit effectreichem Vortrage sang Hr. Theaterregisseur Genast „die nächtliche Heerschau" von Neukomm und einige Lieder von eigener wohlgelungener Composition. Wenn wir es uns erlauben, Hrn. Genast auf ein besonders bey gesteigertem Affect bemerklich werdendes Hervorheben und Ausdehnen des Buchstaben R aufmerksam zu machen, so fürchten wir nicht im Geringsten, durch eine so unerhebliche Ausstellung seinen überwiegenden Verdiensten Abbruch zu thun.

Ausserdem worden von ehemaligen und gegen-

wärtigen Mitgliedern des akademischen Sängervereins folgende Solo- und Chorpartieen grossentheils sehr tüchtig ausgeführt: Offertorium von Haslinger (vorzüglich gut), Chor von Chelard: „Frisch auf!“ Duett aus Otello, Hymne von Schnabel, Duett aus Libella von Reissiger, Quartett von Ries, Chor aus Jessonda, Chor aus dem „Sieg des Glaubens“ von Ries, Romanze „der Blinde“ von Keller, Scene und Chor aus dem „Grafen von Gleichen“ von Eberwein, „des Sängers Fluch“ von Kreutzer, Hymne von B. Klein, Duett aus Tell von Rossini, Chor aus dem Hausirer von Onslow, Requiem von Häser, Hymne von Schicht, Chor aus Faust von Spohr. — So vorzüglich besonders die Ausführung der oben genannten Kirchen-Compositionen gelang, so müssen wir doch, aus sehr erheblichen Gründen, die Einmischung derselben unter grossentheils ganz heterogene Musikstücke missbilligen. Wir schlagen der Oberdirection unmaassgeblich vor, für solche ernstere Compositionen von religiösem Charakter ein oder zwey Concerte besonders zu berechnen und aus denselben dann alle Galanteriesachen auszuscheiden.

Mit Vergnügen bemerkten wir übrigens im letzten Winter eine ungleich regere Theilnahme des Publicums an den Concerten, als in früheren, obgleich, da öfter auch Extraconcerte Statt fanden, die musikalischen Abende oft sehr rasch auf einander folgten. — Eins der letzten wurde vom akademischen, ein anderes vom bürgerlichen Sängerverein veranstaltet. Es kamen darin eine Symphonie von Romberg und Ouverturen von Herold (Medecine etc.), von Carafa (Brinviller) und Winter (Proserpina), Chöre von Panny, Boyeldieu, Meyerbeer und ausserdem viele, fast zu viele, Solostücke für Gesang und Orchesterinstrumente zur Ausführung, letzte grossentheils durch talentvolle Dilettanten, welche lebhafter Beyfallszeichen von Seiten des Publicums nicht ermangelten.

Die Brüder Eichhorn gefielen auch hier in einem der akademischen Concerte, in welchem sie auftraten, so dass es ihnen gelang, ein zahlreich besuchtes Extraconcert zu veranstalten. — Weniger besucht war das des 15jährigen Klavierspielers Th. Stein aus Hamburg, eines, wie wir uns bey längerem Umgange mit ihm immer mehr überzeugten, ungleich talentvolleren Knaben, als es manche seiner öffentlich vorgetragenen freyen Phantasieen und Improvisationen erkennen liessen. Möchte irgend ein begüterter Musikfreund ihm Gelegenheit verschaffen, sein unverkennbares Talent besser auszubilden, als es bey seinem gegenwärtigen Zeit und Genie ertödtenden Umherreisen geschehen kann und wird. Er reist leider nothgedrungen, welches sich von den Brüdern Eichhorn nicht behaupten lässt. Auch sie werden bey ihrem andauernden Umherreisen eben so viel an klingender Münze gewinnen, als an Zeit und Gelegenheit zu höherer Kunstbildung verlieren.

Als etwas Neues und Unerhörtes fand ein Vocal- und Instrumentalconcert von 22 russischen Musikern grossen Zulauf. Die russische Hornmusik obgleich mit bewunderungswürdiger Geläufigkeit ausgeführt, erregte uns in der Ouverture zum Figaro und andern leicht hinflatternden Compositionen ein peinliches Gefühl. Besser sagten uns die höchst charakteristischen Nationallieder zu. —

Wohlverdienten Beyfall erntete in einem von ihm veranstalteten Concert, in welchem grossentheils Compositionen für Blasinstrumente vorgetragen wurden, der trefflich zusammengeübte Weimarische Militair-Musik-Chor, welcher bey höherer Zartheit im Ausdrucke, die indess einigen der als Solospieler auftretenden Mitglieder keineswegs abzusprechen war, auch hochgespannte Ansprüche vollkommen befriedigt haben würde. In diesem Musikchor besitzt Weimar in der That ein recht achtbares Orchester, welches in Verbindung mit der trefflichen Kapelle zu prächtiger Ausführung der grössten Instrumentalwerke geeignet seyn würde. Der Musikfreund muss es bedauern, dass diese ausgezeichneten Kräfte bisher noch nicht in ihrer ganzen Ausdehnung zu solchem Zwecke benutzt worden sind. Vielleicht geschieht es einmal in der Sommerferienzeit der Kapelle. —

Das letzte Extraconcert gab der blinde Flötist Hr. Berkenbusch, und in demselben gelangten glänzende Compositionen von Fürstenau in einer Weise zur Ausführung, welche in dem Schüler die Leitung jenes grossen Meisters nicht verkennen liess.

Unsere sich fortwährend vergrössernden Sängervereine haben unter fleissiger und geschickter Leitung des Hrn. Cantor Kemmlein und des Hrn. Candid. Weber, zum Theil gemeinschaftlich und in diesem Falle mit ausgezeichnetem Erfolge, zur Verherrlichung des Gottesdienstes rühmlich fortgewirkt und uns vorzüglich durch den Vortrag Kleinscher Kerncompositionen sehr erquickt. Der Gesangverein des Hrn. Hofrath und Professor *Dr.* Hand, der unter gewohnter Begünstigung seines

Mäcen, wie wir ihn jedem musikliebenden Orte wünschen, in gewohnter Weise fortblüht, widmete sich seit längerer Zeit mit besonderer Vorliebe dem Studium ausgezeichneter Compositionen von Spohr, von welchem hochherrlichen, im Fache der Lyrik unübertroffenen Meister „die letzten Dinge", das Vaterunser, mehre Psalmen und die Opern Azor und Zemire und Pietro, letzte zur Verherrlichung der letzten Geburtstage des oben genannten Gönners und Freundes der Musen, zur Ausführung gelangten. —

Das schon angekündigte zweyte Sänger-Musikfest findet im August Statt.

Möge vorzüglich unsere Concertanstalt, als der Mittelpunct unseres musikalischen Wirkens und Strebens, das glückliche Fortgedeihen finden, für welches ihr jüngst in dem überraschenden Geschenke eines zweyten Concertflügels von einer allbekannten und allverehrten fürstlichen Pflegerin und Beschützerin der Tonkunst, welche noch niemals eine, ihrer Beachtung einmal gewürdigte Anstalt sinken liess, eine höchst aufmunternde und günstige Vorbedeutung zu Theil wurde. *K. St.*

Vom *Genfersee*, Ende April 1834. Im Spätsommer des Jahres 1833 erlitt die musikalische Gesellschaft in Morges einen empfindlichen Verlust durch die Entfernung ihres beliebten und geistreichen Directors André Spaeth, der einem glänzenden Rufe nach Neufchatel folgte. Lange zweifelte man an einer günstigen Besetzung der Directorstelle, doch entschloss man sich, Alles aufzubieten, um einen tüchtigen und gediegenen Künstler zu berufen. Die glückliche Wahl, die man dem verdienstvollen Kaupert zu verdanken hat, fiel endlich auf einen Klaviervirtuosen aus Würzburg, den 22jähr. Joseph Schad, der gründliche Studien unter Röder, Küffner und Aloys Schmitt gemacht hatte. Gleich Anfangs wusste er sich hier die Liebe und Achtung Aller zu erwerben durch sein bescheidnes und würdevolles, anständiges und wahrhaft männliches Betragen. Seine Berufsgeschäfte erfüllte er bis jetzt mit günstigem Erfolg. Sein Orgelspiel gefällt allgemein, indem er dabey Gefühl mit Würde verbindet. Auch als Musiklehrer ist er schätzbar; er vereinigt strenge Genauigkeit mit einer fasslichen, unvergleichlich angenehmen Lehrmethode. Unter seiner Leitung wurden denn auch vier Winterconcerte gegeben.

Das erste derselben fand den 28. Dec. 1833 Statt. Schad wusste sehr gut beym Dirigiren Genauigkeit und Energie mit Grazie zu verbinden. Er führte auf dem Piano Variationen von Czerny mit Ausdruck und Präcision durch, wobey er von einem Mitgliede der Gesellschaft, Hrn. Sutter, sehr gut mit der Flöte begleitet wurde. Jedermann hat ferner wahrnehmen können, dass die Personen, welche bey der Ausführung dieses Concertes behülflich gewesen, ihre Partieen gut einstudirt hatten. Besonders verdienen in dieser Hinsicht ein Gesang-Trio aus Titus von Mozart und eine Romanze genannt zu werden. Ein anderes würdiges Mitglied der Gesellschaft, Hr. von Montricher, liess sich auf der Violine hören und spielte mit vieler Leichtigkeit geschmackvolle Variationen von Mazas; sein seltenes Talent und die Delicatesse seines Spiels gewährten das grösste Vergnügen. Im Allgemeinen entfalteten das Orchester, wie die Chöre den grössten Eifer und suchten ihren jungen Director mit gleicher Wärme zu unterstützen. —

Das zweyte Concert wurde den 25. Jan. 1834 gegeben. Es fiel übrigens nicht so gut aus, als das erste. Es schien, als hätten die Mitglieder der Gesellschaft ihre Kräfte mit dem alten Jahre verloren, oder als hätten sie dieselben auf das dritte Concert, das Benefizconcert des Directors, aufsparen wollen. Einzelnes wurde zwar gut vorgetragen und hinterliess einen guten Eindruck. Man brachte wieder einmal seit langer Zeit Rossini'sche Musik aufs Tapet. Ein Chor aus Fernand Cortez von Spontini fiel sehr gut aus, auch genügte hierbey das Orchester (aus Liebhabern bestehend); nur Schade, dass der männliche Chor und besonders die Tenorpartie zu schwach besetzt war. Das Concert begann mit einer Symphonie von Beethoven, welche aber ihrer verfehlten Aufführung wegen keinen guten Eindruck machte und nicht viel günstige Hoffnungen für den glücklichen Fortgang des Concertes gab. Eine angenehme Erscheinung war die Harmoniemusik von André Spaeth, die mit Recht beklatscht wurde, sie wurde gefällig aufgenommen, weil sie theure Erinnerungen an ihren Componisten erweckte. Eine Ouverture von Hummel begann die zweyte Abtheilung. Im Allgemeinen wurde sie mit Geschmack vorgetragen und der Eifer desjenigen, der sie einstudiren liess, verdient hierbey dankbare Anerkennung. Die Piano's und Forte's waren gut gehalten. Den schönsten Eindruck in diesem Concerte machten Klaviervariationen

zu 4 Händen von Rummel, welche der Director mit einer seiner Schülerin, Fräulein Jenny Mousson, vortrug.

Das dritte Concert, Schad's Benefizconcert, fand den 1. März 1834 Statt. Es zeichnete sich vor den übrigen durch eine gelungenere Wahl der Stücke aus, wiewohl sie mit einer erstaunlichen Nachlässigkeit von Seiten des Orchesters abgethan wurden. Eine gehaltvolle Ouverture von Onslow gelang leider nicht zum Besten. Dagegen wurde ein Quartett aus der Casa nel Bosco von Niedermeyer von den Damen Warnery, Louise Jaën, den Herren Couvreu und Hochreutiner mit viel Genauigkeit vorgetragen, wobey das Orchester schlecht accompagnirte. — Hr. Schad führte uns ein für Musikunkundige etwas schwer zu verstehendes, aber musikreiches Meisterstück vor, ein Concert für Piano von dem berühmten John Field, worin er sich meisterhaft zeigte. Der Ton seines Instrumentes, dessen volle Resonanz und die Reinheit der harfenähnlichen Schwingungen erregten allgemeines Bewundern. Dieses Instrument ist, so wie dessen Besitzer, germanischen Ursprungs. — Willkommen war die ganz unerwartete Erscheinung des *Dr.* Brentano aus Frankfurt, der eine Romanze in italienischem Style sang. Er liess eine volltönige und liebenswürdige Tenorstimme hören. Ein Männerchor aus Robert dem Teufel von Meyerbeer beschloss den ersten Theil des Concertes. Schade war es, dass dabey einige Stimmen schlecht besetzt waren; doch wurde der Chor an einzelnen Stellen durch schön gegebene Wendungen genügend ausgezeichnet. — Die Ouverture aus der Cenerentola von Rossini begann den zweyten Theil und wurde mit einigem Eifer vorgetragen, auch wurden die Schattirungen der Crescendo's und Decrescendo's nicht vernachlässigt. Die herrliche Rossini'sche Musik ist immer gut aufgenommen bey dem Publicum und mit Recht. Nach dieser Ouverture sangen zwey Schwestern, Fräulein Louise und Elisa Jaën, eine Romanze. Ihre zwar etwas magere Stimmen zeichneten sich übrigens durch Klarheit, Richtigkeit und eine gute Methode aus. Sie verdienten mit Recht den lauten Beyfall, der ihnen allgemein gezollt wurde. Hierauf wurden wir durch den Vortrag eines graziösen Stückes von Seiten des Hrn. Directors und des Hrn. von Montricher erfreut; sie spielten Variationen für Pianoforte und Violine von Herz und Lafont über die beliebte Barcarole aus Fra Diavolo. Das Stück war äusserst schwierig, aber der Vortrag liess nichts zu wünschen übrig; man glaubte Herz und Lafont selbst zu hören. Der allgemeine Beyfall mangelte nicht, es liess sich ein Klatschen hören, das nicht enden wollte. Meisterhaft wurde ein Duett für Alt- und Basstimme aus Meyerbeer's Margaretha von Anjou von Fräulein L. Jaën und Hrn. Couvreu gesungen. Die Sängerin verbesserte durch ihren Eifer, so wie durch die Genauigkeit und Reinheit ihres declamatorischen Vortrags die schlechte Begleitung des Orchesters; der Sänger ergötzte besonders durch seinen angenehmen Bass, verbunden mit einem jovialen scherzenden Vortrage. Ein beynahe gut gelungener Männer- und Damenchor aus Wilhelm Tell von Rossini beschloss den in mancher Hinsicht genussreichen Abend. —

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Bolero en forme de Rondeau pour le Basson avec accomp. de Pianof. composé par Charles Koch. Oeuv. 40. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

Die Composition ist äusserst gefällig; in schlichter, klarer Verbindung ohne Leere und brillant gehalten, so dass sie in allen musikalischen Unterhaltungen sich angenehm machen wird. Das Pianoforte ist leicht effectuirend und selbst der Fagottist wird auf keine Schwierigkeiten stossen, nur Gewandtheit ist ihm nöthig. Das freundliche Werkchen ist auch für das Bassethorn arrangirt zu haben.

Distichen.

Nun, mein Fräulein! singen wir nicht ein zärtlich Duetto?
„Ach, mein Lieber! warum spielen wir lieber es nicht?"

Regenbogen! du zeigst uns das Licht in Farben gespalten
Siebenmal; so die Musik! Siebenmal bricht sie den Klang.
Erdwin.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung

Juny. № VII. 1834.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bey Fr. Busse in Braunschweig erscheint nächstens mit Verlags-Eigenthum und Bewilligung der Herren G. Ricordi in Mailand:

Bellini Norma im Klavier-Auszug ohne Text.
— Straniera — —
— Capuleti u. Montecchi —
Donizetti Anna Bolena —

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.
(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Böhm, C. Comp., Premier Potpourri sur des motifs favoris des Opéras les plus récens de Auber et de Rossini, pour le Violoncelle avec Orche-stre. A. Op. 19. . . . . Thlr. Gr. 1 20
— Le même avec Pianoforte . . . . . — 20
Bott, A., Six Caprices pour le Violon seul, d'après la manière de jouer de Paganini. Livr. 2 . . 1 16
Kalliwoda, J. W., Second Potpourri pour le Violon avec Orchestre. D. Op. 36. . . . . 1 12
— Le même avec Pianoforte. . . . . — 20
— Seconde Ouverture à grand Orch. F. Op. 44. 2 —
— Concertante sur des motifs favoris de l'Opera Zampa, pour Flûte, Violon et Violoncelle. A. Op. 48. . . . . 1 8
— Grand Duo pour deux Violons. C. Op. 50. 1 12
Maurer, L., Neuvième Concerto pour le Violon avec Orchestre. D. Op. 68. . . . . 2 12
Meyer, C. H., Die Freuden des Tanzes. Wiener Walzer für das Orchester. 32ste Lieferung . . 1 —
Welsh, J. H., Pieces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 20. . . . . 2 20
— Neue Tänze für Orchester. 17te Sammlung. 1 12

Für Pianoforte mit Begleitung.

Thlr. Gr.
Ahm, C. Comp., Premier Potpourri sur des motifs favoris des Opéras les plus récens de Auber et de Rossini, pour le Violoncelle avec Pianoforte. A. Op. 12. . . . . — 2
Kalliwoda, J. W., Second Potpourri pour le Violon avec Pianoforte. D. Op. 36. . . . . — 2
Reisiger, G., Septième Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. E. Op. 85. 2
Ries, F., Sonate sentimentale pour Pianoforte et Flûte ou Clarinette obligée. Es. Op. 169. . . 1 1

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Baldenecker, J. D., Douze Walses à la Vienne pour le Pianoforte. . . . . — 1
Cramer, J. B., Etudes pour le Pianoforte, ou Exercices doigtés dans les différents Tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux qui se proposent d'étudier cet instrument à fond. Nouvelle Edition, revue et corrigée d'après la dernière edition originale anglaise. (Hoch Format, mit Portrait.) Livr. 1. 2. 3. 4. . . . . à 1 —
Czerny, C., Rondeau à la Polonaise pour le Pianoforte. F. Op. 272. . . . . — 2
— Trois thèmes favoris de l'Opera: Zampa, variés pour le Pianoforte. F. G. C. Op. 326. No. 1 — 3 . . . . . à — 1
Farrenc, L., Rondeau sur un Choeur du Pirate de Bellini, pour le Pianoforte. G. Op. 9. . . . . — 1
— Rondeau sur des themes d'Eurianthe de C. M. de Weber, pour le Pianoforte. D. Op. 11. . . — 1
— Variations sur une Galopade favorite, pour le Pianoforte. G. Op. 12. . . . . — 1
— Rondeau brillant sur la Cavatine de Zelmire de Rossini „Sorte secondami“ pour le Pianoforte. C. Op. 13. . . . . —
Hunten, François, La Chasse au Loup. Rondeau sur un thème de Labarre, pour le Pianoforte. G. Op. 61. No. . . . . —
— La Chasse au Renard. Rondeau sur un thème de Labarre, pour le Pianoforte. D. Op. 61. No. 2. —
— La Chasse au Cerf. Rondeau sur un thème de Labarre, pour le Pianoforte. A. Op. 61. N. 3. —
— La Chasse à la Becasse. Rondeau sur un thème de Labarre, pour le Pianoforte. F. Op. 61. No. 4. —
— Contredanses variées, suivies d'une Galopade pour le Pianoforte à deux mains. Op. 63. . . —

Thlr. Gr.

Lauten, François, Les mêmes pour le Pianoforte à quatre mains. 1 6

Lellewuda, J. W., Seconde Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains. F. Op. 44. . . . . — 10

— Divertissement pour le Pianoforte à quatre mains. G. Op. 47. . . . . 1 8

— Rondo passionato, pour le Pianoforte. G m. Op. 49. . . . . — 18

Lohlau, F., Introduction et Rondeau sur un thème du Colporteur de Onslow, pour le Pianoforte. E. Op. 98. . . . . — 10

Lauer, L., Première Sinfonie, arr. pour le Pianoforte à quatre mains par Charl. Czerny. Fm. Op. 67. . . . . 2 —

Layer, Charles, à St. Petersbourg, Nouvelles Variations sur une Valse de Guillaume Tell, pour le Pianoforte. C. . . . . — 12

Leyer, C. H., Die Freuden des Tanzes. Wiener Walzer für das Pianoforte. 3ste Lieferung. . . . 8

Schawencke, Chs., Les Bijoux. Quatre Mélodies favorites, variées pour le Pianoforte. C. G. F. G. Op. 28. No. 1. 2. . . . . à — 12

1ère Livraison. No. 1. Air de Hummel. No. 2. Chanson suisse. 2de Livr. No. 3. Air de Matilde de Shabran. No. 4. Air Russe.

— Les Bouquets. Quatre Mélodies favorites, variées pour le Pianoforte. F. G. G. C. Op. 56. No. 1. 2. . . . . à — 12

1ère Livraison. No. 1. Air de Caraffa. No. 2. Galopade. 2de Livr. No. 3. Air autrichien. No. 4. Thème de Zelmire.

Welch, J. H., Neue Tänze für Pianof. 17te Samml. — 18

Neue Musikalien,

erschienen bey *N. Simrock* in *Bonn*.

Ostern-Messe 1828.

(Der Frc. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 Kr. Rhein.)

Fl. Ctn.

Beethoven, L. v., Op. 81. Sextuor arr. à 4 mains par Gleichauf. . . . . 3 —

Bellini, V., La Straniera. — Die Unbekannte, Klavierauszug ohne Finale, mit italienischem und deutschem Texte. . . . . 9 —

— Hieraus einzeln: No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. . . . . 8 75

— Hieraus die Ouverture für Piano solo. . . . . 1 —

— Dieselbe Ouverture à 4 mains. 1 20

Czerny, C., Op. 353. Les Elegantes. No. 1. Variat. brill. sur une tyrolienne favorite (Alma-Lied). 2 22

— H., Op. 120. Variat. brill. sur l'air favori Ma Fanchette est charmante p. Piano à 4 mains p. Farrenc. 1 20

Thlr. Gr.

Herz, H., Op. 82. Gr. Var. sur le chœur des Chasseurs de l'Opera. Euryanthe de C. M. de Weber, arr. à 4 mains. . . . . 1 —

— Pas redoublé du Ballet: La Revolte au Serail p. le Piano solo. . . . . 2 —

— Op. 83. Adagio et Rondo sur la Barcarole de Gianni di Calais de Donizetti p. Piano solo. . . 3 —

Hiller, F., Op. 10. Caprice fantastique. Morceau de Concert p. Piano solo. 2 20

Hünten, F. E., Walzes fav. in Octav-Format aus Oscar und Leila. No. 1. 2. 4. . . . . à — 10

— Walzes fav. in Octav-Format aus der Felsenmühle von Reisiger. No. 16. 20. 21. . . . . à — 10

— 3 Walzes fav. p. Flûte (ou Violon) et Guit. sur des thèmes fav. de l'Opéra: Die Felsenmühle. 1 —

Klengel, Virt., Op. 7. 6 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. 2 20

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 28. Fantaisie für Pianoforte. 3 20

Romberg, A., Das Lied von der Glocke, Klav.-Ausz. Neue Ausgabe. . . . . 6 —

Schmitt, Al., Etudes p. le Pianoforte. Op. 16. No. 1. 2. 3. Nouv. Edit. . . . . à 4 —

Spohr, L., Op. 28. 2de Concertante p. 2 Violons avec Orchestre. . . . . 12 —

— Op. 87. 3e double Quatuor arr. à 4 mains p. O. Carl. 8

Weber, C. M. v., Op. 10. 3 Son. progress. p. Piano et Violon. Nouv. Edite. No. 1. 2. . . . . à 3 —

Op. 10. 3 Son. progress. p. Piano et Flûte. No. 1. 2. . . . . à 3 —

— Schluss-Chor zum ersten Ton. Klav.-Ausz. u. 4 Singst. 3 20

— id. die Orchester-Stimmen besonders. . . . 3 —

— id. die Sing-Stimmen besonders. . . . . 1 —

Cherubini, Chorstimmen zu dessen Requiem. . . . 2 —

Bey C. Klage in Berlin erschienen so eben:

Haydn, J., 6 Symphonien (geschrieben zu London im Jahre 1791) für das Pianoforte zu 4 Händen, arrangirt von Carl Klage. Jede 1 Thlr. 4 gGr.

No. 1 in D. No. 2 in Es. No. 3 in B. No. 4 in G. No. 5 in Es. No. 6. in D.

Mozart, W. A., Symphonien für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von Carl Klage. No. 1 in G moll. Subscr. Pr. 1 Thlr. Ladenpr. 1 Thlr. 8 gGr. No. 2 in Es dur. Subscr. Pr. 1 Thlr. Ladenpr. 1 Thlr. 6 gGr. No. 3 in C dur mit Fuge. Subscr. Pr. 1 Thlr. 6 gGr. Ladenpr. 1 Thlr. 16 gGr.

No. 1 in D dur befindet sich ebenfalls bereits im Stiche.

Ries, F., Grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 16 gGr.

Schule, J. A. P., Athalia, Chöre und Gesänge. In vollständigem Klavier-Auszuge mit deutschem und französischem Texte von Carl Klage. Neue Ausgabe. 2 Thlr. 16 gGr.

Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juny. **No. 24.** 1834.

Recension.

Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik, Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung. Von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. Für jeden Freund der Tonkunst von R. G. Kiesewetter, K. K. Hofrath. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1834. in 4. Pr. 2 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Jede Art von Geschichte ist ohne Vergleich reicher und mannigfacher besorgt, als die Geschichte der Musik, so dass mehre sehr achtbare Männer, die das Vorhandene in diesem Fache sehr wohl kannten und kennen, sich zu der Behauptung berechtigt glaubten, wir besässen noch gar keine Geschichte der Tonkunst! Lassen auch alle auf die Spitze gestellten Aussprüche mancherley Erörterungen und Einschränkungen zu, oder erheischen sie diese in den allermeisten Fällen geradehin um der Gerechtigkeit willen: so wird doch der weit geringere Antheil, den die allergrösste Zahl der Musiker und der Musikfreunde am Geschichtlichen ihrer Kunst beweist, immerhin eine unabweisliche und sehr bedenkliche Wahrheit bleiben, deren zu erörternde Ursachen uns auf ein Feld führen würden, dessen Bearbeitung vielleicht zu den nützlichen, zuverlässig aber nicht immer zu den erfreulichen gezählt werden müsste. So geneigt wir sind, bey wiederholtem Bedenken der Ursachen dieser Erscheinung, die hier unerörtert bleiben mögen, den bisherigen Mangel des Antheils an diesem Zweige der Bildung zu entschuldigen, so gewiss sind wir auch dagegen, dass nun die Zeit gekommen ist, wo dergleichen Bildungslücken im Leben selbst, in geselliger und in künstlerischer Hinsicht, nicht mehr ohne zu fühlbare Nachtheile für jeden Einzelnen bleiben können, der sorglos fortfahren wollte, in gewohnter Gleichgültigkeit gegen die Lehren der Geschichte seiner Kunst zu verharren. Ja wir behaupten, dass solche rücksichtslose Anstrebungen gegen die Forderungen der Zeit und ihres allgemein erhöheten Bildungsstandes die Ehre und Würde der Tonkunst selbst auf das Höchste gefährden müssten. Denn ist es von der einen Seite unbezweifelt wahr, dass die Musik, namentlich in Instrumentation und Instrumentenspiel, auf eine Höhe getrieben worden ist, die noch vor 20 Jahren für kaum erreichbar gehalten worden wäre: so ist es auf der andern Seite nicht minder gewiss, dass bey und in diesen fast gewaltsam vorwärtsdrängenden, dem äussern Erfolge nach allerdings im Ganzen sehr glücklichen Bestrebungen auch mancherley kühne Wege eingeschlagen worden sind, die zwar den Gefahr verachtenden Erstürmern beym Gelingen des Wagnisses Bewunderungstriumphe bringen, dennoch aber auch selbst diese ausgezeichnet Begünstigten von dem innern Heiligthume der Kunst entfernen und immer weiter entfernen würden, wenn sie im Uebermuthe auf dieser Höhe es verschmähten, eine im Allgemeinen geltende höhere Menschenbildung in ihre Kunst hineinzuziehen. Das nächste grosse Bildungsmittel ist aber überall die Geschichte dessen, was man eben treibt. Sollte es in der Musik allein nicht so seyn? Das wäre zu seltsam, als dass es irgend Jemand im Ernste glauben sollte. Und wenn die Geschichte der Kunst nichts weiter hälfe, als dass sie vor Einseitigkeit und lächerlichem Starrsinn bewahrte, so wäre diess schon genug. Allein sie thut viel mehr, und wir brauchen statt aller Auseinandersetzung nur zu fragen: begreift nicht Jeder von selbst, dass er mit blossem Spiel und ein wenig Generalbass gar nicht mehr gut in der Welt fortkommt? Verlangt man aber nicht von Jedem, dass er zunächst in dem zu Hause ist, was er treibt?

ihm selbst (recht brav) geseztes Violinkonzert sehr schön, ganz besonders die ¡Allegrosatze. Im Adagio scheint ihm sein Nebenbuhler, Camillo Babbi, zu übertreffen. Im zweyten Theil gab man die vortreffliche Overtura von Vogel zu seinem Demophoon *), eine nicht eben ausgezeichnete Arie von Nasolini, und einen Potpourri von Tietz, der wieder sehr gut gespielt wurde. Im 21sten Dec., gab man eine sehr schätzbare Sinfonie von Krommer, die ich um desto lieber anführe, da die Arbeiten dieses braven Komponisten nicht nach Würden gekannt und geschatzt scheinen. Sie hat mehrere krittliche, und für die Ausführung schwierige Stellen: aber das vortreffliche Ensemble der Kapelle überwand sie so glücklich, dass durchaus nichts zu wünschen übrig blieb. Der berühmte Penelli sang die erste Arie vortrefflich. Sie haben seinem Talent und seinen Kenntnissen schon öfters ihr Recht wiederfahren lassen, darum will ich weiter nichts zu seinem Lobe hersetzen: aber wenn er doch bey seinem Operngesang auf den einzigen Wunsch, den er bey allen Kennern zurücklasst, Rücksicht nehmen, und sich in seinen, freylich schon ausgeführten Verzierungen wenigstens da mässigen wollte, wo sie durchaus nicht an ihrem Platze sind! Und wo sind sie das weniger, als im Recitativ? Das Fagottkonzert von Winter, sehr schön gespielt von dem schatzbaren Künstler, Hrn. Schmidt, schien nicht so viel Beyfall zu finden, als das Spiel des Virtuosen es verdiente. Eine Sinfonie, ebenfalls von Winter, war weit besser gesetzt. Noch liess sich Hr. Eule mit einem Potpourri, von ihm selbst komponirt, auf dem Pianoforte hören, und fand, wahrscheinlich weil man seine Jugend mit zu seinen Verdiensten schlug, sehr vielen Beyfall; denn dass er z. B. das gefühlvolle Duett der Zauberflote: Bey Mannern, welche Liebe fühlen, als einen bohmischen Walzer behandelte, u. dgl. konnte doch das Publikum nicht belohnen wollen? Sein Spiel wird von mehrern hiesigen Klavierspielern übertroffen, auch von Klavierspielern seiner Jahre, unter denen ich Ihnen nur den jungen Klengel, den Sohn des berühmten Hofmahlers, nennen will.

*) Woher mag es kommen, dass diejenigen deutschen Operndirektionen, welche wirklich grosse Opern geben können, auch auf dieses ganz ausserordentliche Werk keine Rücksicht nehmen? Wir wollen, um vielleicht die Aufmerksamkeit darauf zu lenken, frey gestehen, dass wir, bey aller Ehrfurcht — gegen Gluck z. B., sehr weniges von diesem Meister kennen, das Vogels Werke vorgezogen werden könnte, aber sehr vieles, das ihm weit nachstehet. Die gegen wahres Verdienst, wenn es ihnen nur erst wirklich einleuchtet, erkenntlichern Pariser, lassen noch immer alljährlich den Demophoon wiederholen, und betrachten den Tag jeder Aufführung nebenbey als Todtenfeyer des ehrenwerthen Deutschen. Die Oper brachte ihn nämlich — so viel wir wissen, noch vor seinem dreyssigsten Jahre — ins Grab, indem er sich bey ihrer Ausarbeitung zu einer solchen Begeisterung spannete, dass die tiefste Erschlaffung folgen musste, in welcher er sich zurück in eigene Schöpfungen zu schwingen nicht vermogte und sich matt einer Wirklichkeit hingab, die ihm jezt äusserst schaal, ekelhaft, und hässlich erschien. Hier fehlte dem, ausser seiner Kunst ganz rohen, wüsten Menschen eine Freundin oder ein Freund, der seinen Lebensüberdruss bekämpft hätte. Er hatte Niemand, versank in betäubendes Wüten gegen sich selbst, und dies machte gar bald seinem jungen Leben ein Ende.

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Zum Mindesten wird eine übersichtliche Kenntniss des ganzen Faches seiner Thätigkeit gefordert und diess mit Recht. Der übrigen und weit grösseren Vortheile solcher Kenntnisse wollen wir hier gar nicht weiter gedenken; noch weniger wollen wir vom Angenehmen solcher Bestrebungen reden; denn wer es noch nicht empfunden hat, wird die noch gefürchtete Mühe weit höher anschlagen, als den Reiz des Gewinns, der natürlich erst nach der Ueberwindung der Arbeit folgen kann.

Darum darf auch zuvörderst nicht zu viel auf einmal verlangt werden. Mit Allgemeinem, zweckmässig Nützlichem und doch nicht schwer zu Ueberwältigendem muss man den Anfang machen. Wer noch nichts vom Geschichtlichen der Musik weiss, wird z. B. aus Forkels Materialien auch keine Geschichte lernen. Die Masse der ihm meist unbekannten Gegenstände wird ihn erdrücken und so mehr schaden, als nützen. In klaren Resultaten müssen die Ergebnisse oft langwieriger Forschungen, möglichst anziehend hingestellt erscheinen, dass auch der Ungeübte dem Zusammenhange nicht zu angestrengt und doch mit Glaubenszuversicht folgen kann. Ein so allgemein gehaltenes, das Ganze umfassendes Handbuch der Musikgeschichte für Jedermann, das zugleich die Oberflächlichkeit geschickt vermeidet und an deren Stelle gründliche Selbstforschung setzt, besitzen wir noch gar nicht. Um desto mehr haben wir dem Hrn. Verf. dafür zu danken, und er empfange unsern Dank im Voraus. Die Leser aber versichern wir, dass wir durchaus kein Buch der Art kennen, was in solcher Uebersicht, in solcher Deutlichkeit, Tüchtigkeit und Zuverlässigkeit und dabey in so geringer Mühe das Ganze vor Augen führte und zur Erkenntniss förderte, als eben das vorliegende Compendium. Es ist wirklich eine Geschichte für Jedermann, für jeden Freund der Tonkunst, wie der Titel sagt. Kein Musiker, kein Musikfreund sollte es entbehren; es kann es Einer kaum missen, wer einen glücklichen Anfang in diesen jetzt immer nothwendiger werdenden Kenntnissen machen will. Dagegen würden sich die Nachtheile der Nichtachtung bald genug zeigen. Ja selbst der Geschichtskundige, der es gar wohl weiss, was hierin noch Alles zu thun ist und der die Natur der Compendienform klar kennt, wird ausser den willkommenen Wiederholungen dessen, was ihm schon bekannt seyn muss, gar Mancherley finden, was seine Kenntnisse auf das Erfreulichste erweitert. Er wird das Werk gar nicht missen wollen. Und so ist es denn in jeder Hinsicht ein Buch für Jedermann, zu eines Jeden Nutzen und Vergnügen, an dessen ausgeführtere Beschreibung und Besprechung wir mit dem lebhaftesten Vergnügen gehen, als zu einem höchst zeitgemässen, erwünscht vortrefflichen Werke.

Fassen wir den Hauptzweck des Werks wiederholt und deutlich vor Augen, nämlich stufenweise Entwickelung unserer heutigen, europäisch-abendländischen Musik, so werden wir es natürlich finden, dass die alte, vorchristliche Musik, bis auf sehr Weniges und namentlich in den Anmerkungen kurz Angedeutetes, übergangen worden ist. Dadurch wurde es nothwendig, dass die ganze Periode „vom ersten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung bis gegen Ende des IX. Jahrhunderts", als Einleitung über den Ursprung des christlichen Kirchengesanges und dessen erste Schicksale, auf 12 Seiten, also ganz kurz, verhandelt werden musste. Der Absicht des geehrten Verfassers ist es also beyzumessen, dass der ganze grosse, in anderer Rücksicht höchst wichtige Zeitraum von 9 vollen Jahrhunderten unserer Zeitrechnung nur als Uebergangsperiode in leichten Umrissen vor Augen gestellt wurde. Wenn wir nun in nicht wenigen Puncten, hauptsächlich in dem, was er über die Verbindung der alten Musik mit der neuen oder eigentlich abendländischen urtheilt, völlig abweichen: so gehört die Darlegung unserer Gründe theils schon desshalb nicht hierher, weil der Gegenstand in diesem Werke nur als Nebensache erscheint, deren genaue Schilderung Andern überlassen bleiben sollte, nach der offenbaren Absicht des Hrn. Verf., theils weil er sich gar nicht im Raume einer Beurtheilung verhandeln lässt. Haben die Musikfreunde einmal erst Liebe für geschichtliche Erörterungen ihrer Kunst gewonnen, was durch solche Werke, wie das gegenwärtige, kaum fehlen kann: so kommen wir selbst in unsern Verhandlungen über alte Musik bald genug auch auf diesen bis jetzt noch ziemlich dunkeln Abschnitt unserer noch vielfache Untersuchungen bedürfenden Geschichte der Musik. — Gegen den Schluss der Einleitung lässt sich unser Geschichtsforscher so vernehmen: „Meine Absicht ist nur die: der achtungswürdigen zahlreichen Klasse der Musiker und der Musikfreunde ein Werk zu liefern, welches — ohne sie erst in das Nebelland der (todten) Musik der alten Völker, oder wenigstens jener der alten Griechen zu führen (von welcher letztern sie

doch auch das Nothwendigste zu beliebigem Vor- oder Nachlesen in einem Anhange mit bekommen) — in einem mässigen Bande beendigt, ihnen von der Geschichte ihrer Kunst eine klare Ansicht gewähren, die sie in Burney's grossem, überall seltenem und schon in der fremden Sprache Wenigen zugänglichem Werke entweder nicht suchen, oder vor der Menge des Stoffes kaum erlangen, und in Forkel's Geschichte, welche, mit dem zweyten Bande noch unvollendet, nicht über das Jahr 1500 reicht, schon aus diesem Grunde vermissen würden, in jenen niedlichen Büchelchen aber, welche in verschiedenen Sprachen mit dem vielversprechenden Titel: „Geschichte (Histoire, History) der Musik" erschienen und übersetzt worden sind, schwerlich finden dürften. Mögen es die Verfasser dieser Letztern, die ich meine, verantworten, dass ich mich entschlossen habe, gegenwärtiges Buch, das ursprünglich zu Vorlesungen „über Geschichte" bestimmt war, mit dem Titel einer „Geschichte" erscheinen zu lassen, wie wenig es auch den Forderungen entspricht, die ich sonst selbst an ein so betiteltes Werk zu stellen gewöhnt bin." — Ist es nicht ordentlich auffallend, dass ein Mann in unsern Zeiten auch noch zu bescheiden seyn kann? Wir behaupten geradehin: das Buch ist das, was es seyn will und soll, eine möglichst kurze, aus eigener Einsicht und Prüfung hervorgegangene Geschichte unserer neuen Musik, in einem so ausgezeichneten Grade, dass wir dem Verf., wie dem Publicum auf gleiche Weise dazu Glück wünschen. Die Besorgniss, der geehrte Geschichtschreiber werde nicht zu selten mit den Ansichten und Behauptungen achtbarer, auch der genannten Autoren, so wie mit gangbaren Traditionen nicht übereinstimmen, ist ein Ruhm mehr für die Selbstständigkeit eines Werkes, dessen Bearbeiter, wie alle Tüchtige, ohnehin, wie er selbst spricht, nicht gemeint seyn konnte, seine Urtheile, als Folgerungen aus richtigen Thatsachen, für untrügliche zu geben.

Die erste Epoche beginnt mit Hucbald. 901 bis 1000. Schon hier wird den Meisten das gut Vorgetragene neu seyn. Dass die von Einigen behauptete Einführung des Organum, einer Art harmonischen Gesanges, vom Papst Vitalian hier verworfen wird, unterschreiben wir völlig; nicht so seine Meinung gegen die Mixturen. Wenn der geehrte Verf. sagt, dass das menschliche Ohr eine solche Quintenmusik niemals habe ertragen können, ohne in Convulsionen zu verfallen: so können wir das weder für einen Grund gegen die Mixturen, noch gegen eine solche Quintenharmonie ansehen. Erträgt der Mensch durch die Nase gesteckte Knochen und Klötzchen durch die Lippe und nennt es noch obendrein Verzierungen, so wird er auch wohl am Ende Tonzusammensetzungen ertragen, die andern Ohren höchst unerträglich sind.

II. Epoche. Guido. 1001—1100. Wie ganz anders spricht und schreibt ein Mann, der die Gegenstände, welche er behandelt, mit eigenem Auge sah und kennen lernte, als ein anderer, wie geschickt er auch übrigens mit der Feder umzugehen weiss, der blos Andern nachspricht, ohne nur einmal die Bücher gesehen zu haben, über welche er phraset! Dass man den Unterschied nicht immer und überall erkennt, ist der schlagendste Beweis, wie Wenige noch bis jetzt sind, die Tonkunst-Geschichte verstehen. Sonst wäre der Unterschied gar nicht aussen zu lassen. Darum wird es denn freylich wohl den Allermeisten wie eine neue Glaubensformel vorkommen, wenn er hier dem Hauptsächlichsten nach liest: Guido bediente sich des Monochords und erweiterte die Scala. Der Sylben ut, re, mi, fa, sol, la gedenkt er nur als eines Beyspiels, und das Hexachord ist bey ihm eben so wenig zu finden, als die nach ihm benannte guidonische Hand. (Vergl. unsere Zeitung, 1831 S. 563). Auch die Solmisation mit sammt ihrer verzweifelten Modulation sind erst von seinen Nachfolgern dazu gethan worden. — Auch über unsern viel, oder eigentlich nicht viel besprochenen Guido von Arezzo (denn Abschreiber sind keine Sprecher) haben wir längst versichert, es sey über das, was Guido wahrhaft that und wirder nicht that, ein ganzes Buch zu schreiben u. s. w. Wir führen nur unsere Abhandlung über die Quinten-Progressionen im 46sten Hefte der Cäcilia an. — Guido's wesentlichstes Verdienst bestand in der Verbesserung der Notenschrift, ob er auch gleich die eigentlichen Noten noch nicht erfand. Die Gregorianischen Buchstaben wurden von ihm für die beste Notenschrift erklärt, ohne dass er die sogenannten Neumen geradezu verworfen hätte. Er lehrte nicht blos die Linien, denen er noch zwey hinzufügte, sondern auch schon die Zwischenräume gebrauchen; gab also das einfachste Liniensystem. Seines einleuchtenden Nutzens wegen gewann auch dieses System noch in demselben Jahrhunderte die Oberhand, in alle Länder wandernd, die nur einige Bildung hatten. — Nun wurde aber unser Mönch

sum mythologischen Manne; der Alles gethan haben sollte. Die Italiener, die mit solchen Ausdrükken ganz besonders freygebig waren und sind, nannten ihn nicht etwa blos restaurator, das wäre nicht genug gewesen, sondern inventor musicae. — Dass Guido das Klavier nicht erfand, davon sind wir mit dem Hrn. Verf. gleichfalls überzeugt: nur will es uns nicht einleuchten, dass seine Distinctiones den schlagendsten Beweis dafür liefern sollen. Denn an der Orgel konnte und musste Guido dasselbe hören, wie am Klavier. Und Orgeln hörte er doch gewiss! — Guido's Organum war nämlich im Grunde noch beynahe dasselbe, als Huebald's Organum. Wir finden darin nur einen neuen Beweis, wie langsam es Anfangs mit den harmonischen Combinationen fortwollte. Man glaubt kaum, wie höchst abergläubig das Ohr ist, wenn es sich einmal an irgend etwas gewöhnt hat. Diese uralte Erfahrung kehrt ja in unsern Tagen beynahe wieder! —

III. Epoche. Ohne Namen. 1101—1300. Der geehrte Verf. hebt diesen dunkeln Zeitraum mit dem Erfahrungssatze (oder Paradoxon?) an: „Es ist für eine nur eben auflebende Kunst ein Unheil weissagender Umstand, wenn die Theoretiker früher auf dem Platze sind, als die Praktiker.“ Der Satz gehört unter die Lieblingsdogmen unserer Zeit; lassen wir ihn dahin gestellt seyn, ob wir gleich Manches selbst aus des Verf. spätern Annahmen dagegen aufbringen könnten. Es kommt hier nichts darauf an. Unser tüchtiger Geschichtschreiber meint nämlich, es wäre vortheilhafter gewesen, wenn Boethius seine 5 Bücher über Musik nicht geschrieben hätte und die damals für verloren geachteten Tractate der Griechen nachmals nicht wieder gefunden worden wären. Allein es ist nie ein übler Umstand, dass man früher Aufgefundenes weiss; vielmehr war es ein übler, dass man nicht mehr und nicht im besten Zusammenhange es wusste: er wird aber erst recht übel, wenn man am Alten so fest wie an Offenbarungen hängt und somit auch das Falsche für baare, volle Münze nimmt. — Alles Gegebene ist gut und fördert wenigstens von einer Seite, sobald man es scharf bedenkt und weiter überlegt; es wird aber alles Menschliche schlimm und versteinert, sobald man es als ein infallibles Wort anstaunt und sich dadurch um den eigenen Verstand bringen lässt. Wenigstens ist das unsere Meinung. — Uebrigens hat man allerdings Ursache, diesem 12ten Jahrhunderte viele bedeutende Experimentalversuche zuzuschreiben, obgleich davon in den wenigen vorhandenen (uns nämlich bis jetzt noch bekannten) Tractaten der Schriftsteller dieser Periode keine Erwähnung geschieht. In dieses Jahrhundert muss schlechthin die erste Ausbildung der Noten fallen, glücklichere Versuche in der Harmonie, selbst in einem gemischten Contrapunkte mit gewissen, wenn auch nur angedeuteten Regeln. (Dieser Contrapunkt wurde schon in der ersten Periode auch Discantus genannt.) So gewiss die Annahme ist, so wenig kann sie noch bis jetzt geschichtlich erhärtet werden. Hier sehen wir also bis auf diese Stunde ein grosses Feld für geschichtliche Forschungen offen. Die Schriftsteller dieses Jahrh. schweigen noch von der Note, über welche das Werk nun etwas gut Geschichtliches beybringt. Eigentlichen Tact hatte man immer noch nicht, nur Mensur. Die Brevis, als das mittlere Maass, nannte man das Tempus, was in perfectum und imperfectum getheilt wurde. Das vollkommene gab die Tripelmensur, das andere das gerade Maass. (Sonderbar bleibt es, dass der uralte Sprachgebrauch der Chinesen sich noch immer erhalten hatte.) Die ganze Mensuraltheorie ist so scharfsinnig und so schwer, wie die damalige Verstand übende Scholastik. Sie nützte viel, wenn sie auch nicht beybehalten werden konnte. Ihre Vollendung erhielt diese Theorie erst im 15. Jahrh.

IV. Epoche. Franco. 1201—1300. Auch diese Periode hat der Dunkelheiten noch so viele, dass man meinen sollte, jede Aufhellung irgend eines nächtlichen Theiles derselben müsse mit lebhaftem Danke aufgenommen werden. Sie wird es auch: aber freylich nur von denen, die das Licht lieben. Unser geehrter Verf. hatte bereits 1828 in unsern Blättern, s. No. 48, 49 u. 50, eine vortreffliche Abhandlung „über Franco von Cöln und die ältesten Mensuralisten“ geliefert, die jeder Kenner würdigen musste und gewürdigt hat. Liest man sie nach und nimmt das im besprochenen Werke, was keine andern Ergebnisse liefert, dazu: so sieht man, dass auch selbst über die wichtige Person dieses Epochenmannes bestimmt geschichtliche Erweise zu wünschen wären; denn an Widerlegung der Annahme unsers Verf. glauben wir selbst nicht. Es hat sich aber bisher weder das Eine, noch das Andere gezeigt. Nun vielleicht wird es bald. Wenn nicht etwas mehr dazu gehörte, als Phrasen machen, wir hätten das Licht längst auf allen Leuchtern; auch würden beym Anzünden solcher Lichter gewisse Nachtlinge nicht über Augenschmerzen

klagen: Jedem das Seine. Wir halten es mit dem Hrn. Verf. und mit dem Lichte und sind froh und dankbar, wo uns Licht aufgeht. Nur mehr! — Das Wesentlichste aus dieses Franco Abhandlung, die Gerbert im III. Theile seiner Scriptores de musica mittheilte, wird in Kürze angeführt, wobey wir nur zu wünschen hätten, zum Vortheil aller des Lateins Unkundiger, es möchte dem Hrn. Verf. gefallen haben, eine Verdeutschung der in den Singschulen eingeführten Distichen (es sind keine, nur Hexameter) beyzufügen. Das Ganze ist vortrefflich und die Bemerkung noch immer nicht zu übergehen, dass der Verf. des Tractats: De musica quadrata seu mensurata nicht Beda venerabilis, sondern ein Pseudo-Beda ist. Sehr umsichtig reiht unser Verf. an diese Lehren sogleich die Bemerkung, dass in der kirchlichen Praxis Frankreichs eine ganz andere und eigene Gattung des Discantus, oder Déchant, blühete, der nicht mensurirt war. Eine dieser Gattungen mischte schon allerley Tonfiguren ein, die man Fleurettes nannte, eine Lust der Sänger, die jeder nach Willkühr und Geschmack aufblühen liess, wie er gerade wollte. Darum verschmäheten die Theoretiker jede ernste Behandlung eines Versuchs, der gewiss überaus wunderliche Improvisationen zum Vorschein gebracht haben muss. Eine Art derselben waren auch die dreystimmigen Fauxbourdons, die über der Unterlage des Cantus firmus oder Tenors eine Reihe auf einander folgender $\frac{6}{3}$ Accorde hören liessen, welche in $\frac{8}{5}$ über dem Grundtone geschlossen wurde. Das Ende der päpstlichen Gefangenschaft in Avignon liess sie nach Rom in die päpstliche Kapelle wandern, wodurch sie zu höhern Ehren kamen. Zum Schluss werden noch die altfranzösischen Gesänge Adams de la Hale erwähnt, von denen in unsern Blättern 1827, S. 217 u. f., auch 1828, S. 81 u. f. ausführlich gehandelt worden ist.

V. Epoche. Marchettus und de Muris. 1300 — 1380. Gleich in den ersten Decennien dieses Zeitraumes bildeten diese Männer die Regeln von der Mensur und insbesondere die Regeln der Harmonie, wenn auch nicht vollständig, wie leicht zu ermessen, doch schon zu reinen Accordfolgen brauchbar aus. Die für ihre Zeit höchst wichtigen Abhandlungen dieser Förderer der harmonischen Kunst hat uns gleichfalls der um musikalische Literatur sehr verdiente Fürstabt Gerbert im III. Theile seines Werkes Scriptores de mus. aufbewahrt. In einer Geschichte der Harmonie würde die Uebersetzung dieser Regeln nicht fehlen dürfen. Hier findet man sie nur im Allgemeinen beachtet, damit der vorgesteckte Raum nicht zu sehr erweitert werde; auch würden sie allerdings nicht genügen, so wichtig sie ihrer Zeit auch waren. Schon kannte man die Regel: Zwey vollkommene Consonanzen sollen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen. Auch das Wesen der Dissonanzen und ihre Auflösung fing bereits an, klar zu werden. Hierüber werden einige Notenbeyspiele beyder Männer gegeben. Da die Schriften mehrer folgender Verbesserer nicht herausgegeben worden sind: so werden sich alle ein Verdienst um die Geschichte der Tonkunst erwerben, welche dergleichen noch nicht allgemein bekannte Manuscripte anzeigen, oder, noch besser, durch den Druck veröffentlichen. Die meisten Förderungen verdanken wir aber dem mündlichen Unterricht, dessen Verschiedenheit in der Folge freylich auch manchen Streit erregen musste.

Haben wir nun bis hieher des Anziehenden und Merkwürdigen schon so Vieles vernommen, so wird sich das im fortgesetzten Berichte ganz zuverlässig um das Doppelte steigern.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Fortsetzung.)

Im Hofoperntheater produzirten sich noch folgende Concertisten:

a) Hr. Dotzauer, königl. sächs. Kammermusikus. Er brachte ein Violoncell-Rondo, eine Fantasie: Erinnerung an Paganini, nebst einer schön gearbeiteten Ouverture zu Gehör, und ist, wie die gesammte Kunstwelt weiss, Grossmeister auf seinem Instrumente und allgemein geschätzter Componist.

b) Die Gebrüder Müller; viermal. Sie spielten die Fantasie über Schweizerlieder von Molique, Doppel-Variationen von Kalliwoda und Mayseder, von Ersterem ein Concertino, eine selbst gesetzte Polonaise und Maurer's Concertante. Wer früher von dem Irrwahn befangen war, dass ihr Vortrag nur zum Quartett-Spiele sich eigne, wurde de facto radical geheilt.

c) Der junge Henri Vieuxtemps; gleichfalls viermal. Dieser Wunderknabe bezaubert immer mehr. Er trägt Werke vor von Rode, Kreutzer, Lafont, Beriot, Mayseder u. s. w., fast immerdar

den Geist eines jeden Meisters und besiegt nicht nur mit eminenter Virtuosität den mechanischen Theil, sondern legt auch einen Reichthum von Gefühl und Ausdruck hinein, weiß seine Jahre überflügelnd und eine unschätzbare Naturgabe bezeugend, die ihm angeboren seyn muss.

d) Die Geschwister Ulrike, Gustav, Johann und Oskar Pratte, Sänger aus Stockholm, welche in alter Nationaltracht, unter Begleitung von drey schottischen Harfen, verschiedene schwedische Gesänge ausführten. Ein Stückchen auf der sogenannten afrikanischen Lippentrommel gefiel des Scherzes wegen.

e) Als Pendant dazu: Franz Grassl, Bauer aus Berchtholdsgaden, mit seinen sechs Kindern, deren ältestes 15 und das jüngste 5 Jahre zählt. Sie geigen, blasen und pfeifen Märsche und Variationen, Guckguck- und Nachtigall-Walzer, Posaunen-Galopp und Gemsbocklieder, Salzburger- u. Berchthesgadner Ländler u. s. w.; von Kunstwerth ist freylich keine Rede, aber — leben wollen wir ja Alle.

Im Saale des Musikvereins:

a) Hr. Kapellmeister Conradin Kreutzer, zum Besten eines verarmten Geschäftsmannes. Nebst mehren artigen Pieçen hörten wir auch die glänzende Ouverture aus seiner vorletzten Oper: Melusina.

b) Henri Vieuxtemps. Er spielte Spohr's 8tes Violin-Concert (in modo d'una scena cantante), Air varié von Beriot, und mit Hrn. Thalberg ein Duo concertant. Die erste Nummer war eine neue, doch wahrhaft erfreuliche Bekanntschaft.

c) Hr. Treichlinger, Violinist; eine verunglückte Copie von Paganini.

d) Dem. Nina Onitsch, Schülerin von Würfel und Bocklet; und

e) Hr. Döhler, Pianist und Kammervirtuos des Herzogs von Lucca; ein Künstlerpaar, das den anerkannten Ruhm bewährte.

f) Hr. Hof- und Kammermusikus Ernst Krähmer, mit seiner Frau Caroline, geb. Schleicher; wackere Künstler auf der Oboe und Clarinette. Zarter kann letztere wohl nimmer behandelt werden.

g) Hr. Strebinger, Mitglied des k. k. Hofopern-Orchesters; ein angenehmer Violinspieler, dem wir auch den Erstlingsgenuss von Spohr's feuriger Ouverture zu Pietro d'Abano verdanken, welchem Tonstücke allgemeiner Beyfall und die Ehre der Wiederholung zu Theil ward.

h) Die schwedischen Nationalsänger (wie oben).

i) Die Gebrüder Müller: einen fortgesetzten Cyclus von 6 Quartett-Unterhaltungen, nebst einem Abschieds-Concerte. Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Fesca, Romberg und Maurer! Heil Euch! und Jedem, der in solche Hände fällt. So nur können und sollen grosse Meister verherrlicht werden! Keine Zeit vermag das Andenken an die uns gebotenen Genüsse zu vertilgen. Wir hoffen, wenn's Gott gefällt, noch auf manches Gute; Besseres zu erwarten, wäre bauer Unsinn und liegt im Bereich der Unmöglichkeit.

k) Die rückständigen vier Abonnement-Concerte der Zöglinge des Conservatoriums enthielten: Ouverturen von Ries und Romberg; Symphonieen von Mozart, in D; von Haydn, in G (mit dem Paukenschlag); und von Maurer in F moll; Solostücke auf dem Horn, Violoncell und auf der Violine; Nonett für 2 Trompeten, 3 Posaunen und 4 Hörner, von Lachner. Gesänge: ein prachtvolles Te Deum laudamus von Hummel; Winzerchor aus Haydn's Jahreszeiten; Duett von Paer; Dies irae, Domine und Credo aus der Krönungsmesse von Cherubini; Schlusschor aus Händel's Jephta; Vocal-Chöre von Gyrowetz und Schicht. — Besonderes Lob verdiente die jugendliche Armee bey dem Vortrag der äusserst schwierigen Maurer'schen Composition. Gegen die Wahl der Werke liess sich auch mitunter Einiges einwenden; denn, abgesehn davon, dass einzelne, aus dem Ganzen gerissene Kirchensätze im Concertsaale jederzeit ihre eigenthümliche Wirkung verfehlen müssen, so ist auch noch, eingeklemmt zwischen moderner Galanterie-Waare, der contrastirende Abstand doch einmal allzugross. — Bey Mozart und Haydn glaubten ältere Kunstfreunde zuweilen das richtige Zeitmaass zu vermissen.

Im Hofburgtheater von der Tonkünstler-Societät: die Befreyung Jerusalems, Oratorium von Abt Stadler. Ein lange nicht gehörtes Meisterwerk, dessen Reproduction gerade jetzt, als Erinnerungsfeyer seines verklärten Schöpfers, doppelt zeitgemäss war.

Im k. k. grossen Redoutensaale: *a*) Zwey Gesellschaftsconcerte, worin Beethoven's Sinfonia eroica, die Ouverture aus Elisa von Cherubini, ein grosser Chor aus Händels Occasional-Oratorium und endlich auch dessen wunderherrlicher Judas Maccabäus, mit Lindpaintner's Instrumentirung, zur Aufführung kam, der mit einem Entzücken aufgenommen wurde, welches der Gesellschaft als Fingerzeig dienen kann, welcher Weg einzuschlagen und zu verfolgen sey, um dem hohen Zwecke, zum wahren Gedeihen der

Kunst, ganz zu entsprechen. Immerdar sollte sie sich ausschliesslich nur mit dem vollständigen Vortrage grosser, classischer Compositionen beschäftigen, hauptsächlich solcher, welche andern Vereinen, denen keine so ausgebreiteten Gesammtkräfte zu Gebote stehen, unzugänglich sind. Einzelne, denen das tägliche Brot am Herzen liegen muss, mögen allerwege locken und ködern durch Flitterstaat, wornach die Menge geizt; allein ein Körper, der auf eigenen Grundpfeilern ruht, darf nimmer sich so entwürdigen. — *b*) Zum Vortheile des Bürgerspitalfonds: „Moses," Oratorium in drey Abtheilungen von Bauernfeld, in Musik gesetzt von Lachner. Es wäre eine herkulische Aufgabe, in dieser Akademie ein sonst noch nie gehörtes Kunstproduct kritisch beurtheilen zu wollen. Die Versammlung ist zwar jedesmal überzahlreich, aber ein Gemisch aus allen Bürgerklassen; ganze Familien, die vielleicht im lieben Jahre hindurch keine andern Noten hören, als von Lanner und Strauss, und auch für nichts anderes Sinn oder Empfänglichkeit haben. Da wird geschwatzt, gelacht, gedrückt, geschimpft, gezwängt und herumgedrängt — es ist eine Unruhe, wie in der Fenice am giovedì grasso. Kommt nun noch die unglückselige Idee hinzu, den Totaleindruck durch Intermezzo's zu schwächen, lassen sich dazwischen Döhler und Vieuxtemps hören, die mir stets, nur hier nicht, willkommen sind, dann ist auch die Aufmerksamkeit für das zunächst Folgende unwiederbringlich verloren — Alles strebt den Ausgangspforten zu, hat sich todtmüde gestanden und sucht der Backofen-Temperatur zu entrinnen. So sieht sich denn Schreiber dieses nothgedrungen, sein definitives Referat auf jenen Zeitpunct zu vertagen, wann ihm dieses Oratorium unter günstigeren Verhältnissen und in einem akustisch wirksameren Locale vorgeführt wird, und kann demnach seine Ansichten nur im Allgemeinen aussprechen, welche ihm das Werk als höchst achtbar, mit Verstand und Fleiss gearbeitet, erkennen liessen. Unter den einzelnen Sätzen treten vorzüglich heraus: der Introductions- und Finalchor, beyde im fugirten Style und von hinreissender Kraft; die Romanze der Miriam: „Pharao, der Herr der Knechte", in rein patriarchalischer Einfalt gehalten; der Aegypter Triumph-Marsch: „Heil des grossen Königs Macht!"; die kindlich fromme Arie Pharao's: „Lass dein Herz zum Mitleid wenden;" das Quartett: „Der du im Lichte thronst;" der gewaltige Chor: „Mächtig ist der Herr!"; das leidenschaftlich bewegte Duett zwischen Miriam und Pharao: „Wehe, wehe eurem Loose!"; der ersteren Klagesang bey der Leiche des Königssohns: „Zarte Pflanze, schon zertreten", und des Vaters Jammer: „Bittre Schmerzen brennen mir in dem wunden Herzen"; der Israeliten Verzweiflungschor: „Wehe uns! wir sind verloren!" und Moses Invocation: „Meine Hand streck' ich aus", sammt dem Hymnus: „Lasst uns dem Herrn ein Loblied singen", nachdem die Wogen das Aegypterheer begraben. — Die Ausführung war meist befriedigend; der Beyfall von einem Publikum also zäher Natur im Durchschnitt sehr spärlich; blos seinen Lieblingen, Pöck und Staudigel (Pharao und Moses), gelang es zuweilen, dem Kolosse einige Lebenszeichen abzutrotzen.

(Beschluss folgt.)

Gesangfest in Zeitz am 21sten May.

Die hiesige Kirche ist zu einer solchen Aufführung ganz geeignet. Zwey Chöre über einander (das untere etwas mehr vorstehend) nahmen nebst den Seitenchören die bedeutende Sängerzahl bequem auf. Die Kirche ist zwar schmal, aber dagegen sehr lang und hoch gewölbt. Fast alle Plätze waren besetzt. Nach 11 Uhr begann die Aufführung unter der guten und sichern Leitung des Unternehmers, Hrn. Rectors Brätigam aus Lucca im Altenburgischen. Nach einer kurzen Einleitung auf der Orgel eröffnete den ersten Theil ein vom Hrn. Hofprediger Sachse aus Altenburg eigens dazu gedichteter Choral in drey Strophen, von denen die zweyte (Leise hallt im Sternendom u. s. w.) von vier Solostimmen vorgetragen wurde. Der Eintritt des ganzen Sängerpersonals bey der dritten Strophe machte einen tiefen Eindruck. Die zweyte Nummer brachte uns den Psalm: Ich will singen von der Gnade des Herrn u. s. w., von Bernh. Klein componirt. Der erste Satz dieses Tonstücks ist sehr schwierig durch contrapunktische Nachahmungen und Verflechtungen und verlangt gute Treffer. Es war zu bewundern, dass derselbe von einer so vielseitig zusammengesetzten Sängerzahl so gut ausführt wurde. Nicht weniger Schwierigkeiten bot der zweyte Satz des Tonstücks dar. Der dritte schloss mit einer wohl gearbeiteten und eben so wohl ausgeführten Fuge über die Worte: Und Cherubim und Seraphim lobsingen dir mit Freuden in Ewigkeit.

No. 3. brachte uns eine Motette von einem jungen Componisten Hössler aus Altenburg zu Ge-

hör. Ein Chor der Engel, am entgegengesetzten Theile des Chores postirt, der mit dem Hauptchor der Pilger abwechselte, that gute Wirkung und es lassen sich von diesem Manne für die Zukunft gute Arbeiten erwarten. Den Beschluss des ersten Theils machte die zweychörige Motette von Schicht: Jauchzet dem Herrn alle Welt u. s. w.

Den zweyten Theil eröffnete eine Hymne, ebenfalls von einem jungen Manne, Hrn. Feller, Organisten in Eisenberg, componirt. Tuttisätze und Solo's wechselten ab und in der Mitte war die eine Strophe als Choralmelodie benutzt, zwischen deren Zeilen die vorhergehende immer als Einleitung, von Solosängern vorgetragen, eingewebt war. Die letzte Zeile des Gedichts: Ihm Ehre, Ruhm und Lobgesang! Amen! war als Fuge bearbeitet, die, nach unserm Ermessen, noch einige zu dünne und durchsichtige Stellen hatte.

No. 2. Sanctus und Osanna in excelsis von Hasslinger. Dem letzten Satze hätten wir eine etwas lebhaftere Bewegung gewünscht.

No. 3. Choral und Variationen für Orgel und Bassposaune über: Wer nur den lieben Gott lässt u. s. w., componirt vom Musikdir. Wilh. Bach in Berlin, stand nicht auf dem Textbuche, war demnach ein Einschiebsel, dem die schwache Orgel die Würze versagte. Wir hatten dieses Tonstück schon in Halle, Merseburg und Weissenfels gehört. Es konnte wegbleiben. — Den Schluss machte: Te Deum laudamus von Knecht, für zwey Männerchöre geschickt bearbeitet vom Dirigenten, war gut und ging gut. —

Zwischen allen Sätzen wurde auf der Orgel intonirt, die aber, leider! zu grossen Ausführungen sich nicht eignet, da sie nur ein Manual mit 13 meist schreyenden Stimmen, hat. In manchen Solosätzen hätten wir eine andere Besetzung der Stimmen gewünscht; die Chöre aber waren kräftig und gingen gut, denn Jeder, der die Schwierigkeiten, Rücksichten u. s. w. eines solchen Unternehmens kennt und versteht, wird billig denken und nicht etwa ein leises Wanken der Masse scharf richten, da nicht ein an Anzahl starker Kern von Sängern vorhanden war, auf deren Festigkeit der Dirigent ganz sicher rechnen konnte, wie in Weissenfels, wo Hr. Musikd. Hentschel sich auf seine Seminaristen sicher verlassen konnte, die immer das Uebergewicht hatten, weil sie fleissig und geschickt eingeübt waren. Hrn. Rector Bräutigam müssen wir daher nicht nur unsern Dank laut aussprechen, dass er durch seine Umsicht und Mühe den Sinn für Gesang zu beleben strebte, sondern es auch darthat, dass er versteht, eine Menge verschiedenartiger Sänger unter sein Scepter zu zwingen.

Die sämmtlichen Sänger, aus Predigern, Schullehrern und einigen Dilettanten bestehend, waren aus 12 verschiedenen Gesangvereinen zusammengesetzt. 1) Der Osterländische, 2) u. 3) aus Naumburg, 4) u. 5) aus Eisenberg, 6) Pegau, 7) Borna, 8) Schmölln, 9) Frohburg, 10) Zipsendorf, 11) Kistritz, 12) Draschwitz. Ihre Gesammtzahl betrug 56.

Um 3 Uhr begaben sich sämmtliche Sänger in einen geräumigen Saal im Gasthof zum Löwen zum gemeinschaftlichen Mittagsmahl, an welchem auch eine grosse Anzahl Einheimischer und Fremder, die nicht Sänger waren, Antheil nahmen. Gesang, Reden und Toasts würzten das Mahl.

Die Bürger von Zeitz, angeregt durch die Thätigkeit ihres Superintendenten, Hrn. *M.* Erdmann, welcher sich um dieses Fest ein grosses Verdienst erwarb und der die treue Liebe der Bürgerschaft verdient und besitzt, hatten ihren Sinn für das Gute dadurch bethätigt, dass sie sämmtliche Sänger gern, willig und frey in ihre Häuser aufnahmen. Möchte dieses schöne Beyspiel viele Nachahmer finden!

Kurze Anzeige.

Méthode pour la Guitare par Ferd. Carulli. Nouvelle Edition corrigée et augmentée par J. N. de Bobrowicz, Elève de Giuliani.

Vollständige Guitarrenschule von Ferd. Carulli. Neue, durchaus umgearbeitete Ausgabe v. J. N. v. Bobrowicz. Mit franz. u. deutschem Texte. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr.

Die vielfach erprobte Guitarrenschule des erfahrenen Meisters, der sich durch eine sehr grosse Anzahl kleiner Compositionen für sein Instrument beliebt machte, ist hier sehr schön gedruckt, von einem andern tüchtigen Guitarrenspieler, gleichfalls auch als Componist bekannt, verbessert und vermehrt worden. Die Nützlichkeit des Werks ist anerkannt. Das Ganze enthält 54 Langfoliosciten. Der Text ist deutlich und die Uebungsbeyspiele sind vortrefflich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. Nº. 25. 1834.

Recension.

Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik u. s. w. von R. G. Kiesewetter, K. K. Hofrath. Leipzig, Druck u. Verlag v. Breitkopf u. Härtel. 1834. in 4. (Beschluss.)

VI. Epoche. Dufay. 1380 bis 1450. Dass die harmonische Musik, obschon die Mensur berichtigt und ein Anfang in der Harmonie (oder Discantus, wie man sie nannte) gemacht worden war, so langsam fortschritt, erklärt sich der geehrte Verf. daher, dass man sich gewöhnt hatte, die Tonkunst mehr als einen Gegenstand der Gelahrtheit, als einer eigentlichen Kunst anzusehen. Wir meinen jedoch, sie hatte es höchst nöthig, sich zuvörderst in wissenschaftlicher Begründung fester zu setzen, da in der Natur selbst für harmonische Musik keine Norm, wie z. B. für Spulptur u. s. w., gegeben, oder wenigstens keine zur Einsicht gekommen war, die demnach mit versuchendem Scharfsinn erst gefunden und möglichst festgestellt werden musste. Der Verf. sagt auch selbst anderwärts, es sey ein Glück gewesen, dass man unter den Niederländern erst die Harmonie und ihre Künstlichkeiten ausbildete, ehe man zum Geschmack im Melodischen kam. Wir finden die letzte Bemerkung überaus treffend, aber auch zugleich für unsere Behauptung sprechend, dass die neue Kunst es durchaus nöthig hatte, zuvor als Sache des Nachdenkens oder als Wissenschaft behandelt zu werden, ehe sie mit Glück im Praktischen gehandhabt werden konnte. Da nun die damalige Theorie noch viel zu sehr mit ganz heterogenen Theilen (mit griechischer, kirchentonlicher und guidonischer Art) gemischt war, so fehlte ihr noch immer ein fester Grund; von einem geordneten Bass (basis) hatte weder Theorie noch Praxis einen bestimmten Begriff. — Was unter der Zeit in Spanien und England (weit mehr in Spanien, auf welches Land ein besonderes Augenmerk zu richten wäre) geschehen ist, liegt bisher noch im Dunkeln. Hat man auch bis jetzt allerdings nur von Frankreich bestimmte Nachrichten vom Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen (des sogenannten Déchant, dessen Liebhaberey ungeheuer war): so ist das noch Verborgene doch noch lange kein Beweis vom Nichtvorhandenseyn desselben auch in andern Ländern. Haben wir früher bereits behauptet, dass vor der Niederländisch-Ockenheimschen Schule, der Natur der Sache nach, noch eine frühere vorhanden seyn müsse; und weist sie unser geehrter Verf. als der erste hier wirklich mit Genauigkeit nach, so möge man uns hier abermals die Behauptung vergönnen, es müsse auch vor dieser nun begründet aufgestellten Schule nicht blos noch eine frühere, sondern geradehin noch zwey dagewesen seyn, wenn anders ein klarer Zusammenhang in dem Gange musikalischer Heranbildung ersichtlich vor Augen liegen soll. Hoffentlich wird man uns nicht entgegnen: „Nun, so zeige sie uns her, so wollen wir dir glauben.“ Dasselbe hätte man uns auch, wollte man auf Andeutungen von Spuren gar nichts geben, bey Angabe der ersten nun richtig erhärteten Behauptung grundlos genug einwenden können. Das käme mir gerade so vor, als wenn man zum Columbus hätte sagen wollen: Leg' uns erst deinen geträumten Welttheil in die Hand; hernach wollen wir dir Schiffe geben, ihn zu suchen. Fänden sich Leute, die Schiffe geben wollten, die sich nicht Jeder aus eigenen Mitteln zimmern lassen kann: so würde sich auch der noch nicht bekannte Kunstwelttheil finden; da seyn muss er und gelegentlich wird er sich zeigen, wie sich die Schule vor Ockenheim jetzt durch die glücklichsten Forschungen unsers geehrten Verf. nun auch berichtigt hat. — Ueber die geglaubte frühere französische Schule spreche unser Geschichtschreiber selbst:

„Man wird nach den jetzt vorliegenden Daten über den Stand der Musik in Frankreich noch gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts hoffentlich nicht mehr zweifeln, dass der Glaube an jene angeblich frühe und älteste französische Schule des Contrapunktes, von welcher die musikalischen Historiker bis zu unsern Tagen überall gesprochen haben, und welche, nach deren Meinung, der niederländischen Schule vorgeleuchtet haben sollte, ein Irrthum gewesen, welcher nur in dem Dunkel, worein bisher die lange Periode von Guido bis auf Ockenheim (1450) gehüllt war, und in dem gänzlichen Mangel aller Monumente aus der Vor-Ockenheimischen Zeit, seine Erklärung und — seine mögliche Entschuldigung findet. Nun endlich klärt sich die Scene allmählig auf; der Nebel sinkt, und wir sind heute in der Lage, einen ziemlich hellen Blick in ein Gebiet der Kunstgeschichte zu thun, welches für die literarische Welt noch vor Kurzem eine Terra incognita gewesen, deren nächste Gränzen man kaum zu zeichnen sich getraute." — Wilhelm Dufay, Tenor in der päpstlichen Kapelle, bis 1432 sehr hoch geachtet, war aus Chymay in Hennegau, also auch ein Niederländer, kein Franzos, wie auch die übrigen damals berühmten Contrapunktisten keine Franzosen waren. Bey ihm finden sich zuerst (nämlich so weit es uns bisher bekannt ist) die weissen (ungefüllten) Noten, durch deren Einführung das Mensuralsystem seine Vollendung erhielt. De Muris kannte nur die schwarzen Noten und Machaud in Frankreich bediente sich deren noch 1367. Dagegen zeigt sich in Dufay's Werken schon Manches im Contrapunkt, was man bisher dem Ockenheim als Erfindung zugeschrieben hat, oder doch als damals erst Aufgekommenes betrachtete. So wird es noch mit Manchem gehen. Der Engländer Dunstable ist also keineswegs der Urheber des Contrapunktes, wie Tinctoris angibt, denn Dufay starb sehr alt 1432, während Dunstable's Tod auf 1458 gesetzt wird. Und doch kann auch Dufay nicht als Erfinder seiner Kunst angesehen werden. — Diese Dufay'sche Periode, in welche Bragart, Eloy, Egid. Binchois, Vinc. Faugues u. A. gehören, hat schon durchaus reine Harmonie und von noch sorgfältigerer Rücksicht auf gute Wirkung, als es sich in der Ockenheimischen Schule findet, was die weit grössere Künstlichkeit des Contrapunktes, auf die man vorzüglich sah, nothwendig mit sich bringen musste. Mit den nach unserer Weise an den gehörigen Stellen hinzugefügten ♯ und ♭ in den Uebergängen der Modulationen lassen sich diese Arbeiten noch jetzt mit Wohlgefallen hören. Die Dissonanzen erscheinen im Durchgange, auch kommen schon dissonirende Accorde durch Verzögerungen mit gehöriger Vorbereitung und Auflösung vor u. s. f. Der Contrapunkt ist meist über einen Tenor (Melodie) eines Chorals oder eines weltlichen Liedes gesetzt, mitunter auch über freye Erfindung. Es finden sich bereits Canons all' ottava etc. Die meisten Sätze sind 4stimmig, seltener 3- und 5stimmig; Duo kommt in einzelnen Sätzen vor. Von diesem und vielen Andern bringt nun der gedachte Verf., der erste, welcher davon etwas bekannt machte, worauf er sich mit Recht etwas zu Gute thun kann, mehre Beyspiele in Noten, im Facsimile und mit Uebertragung in unsere Notation, was ihm Jedermann billig danken soll.

VII. Epoche. Ockenheim. 1450—1480. Also nunmehr die zweyte niederländische Schule, die nun zeigen wollte, dass man im Stande sey, einen reinen Contrapunkt unter irgend einem sich selbst willkührlich auferlegten Zwange hervorzubringen. Bekanntlich kommen Umkehrungen, Imitationen, Canons aller Art, Fugen und mancherley Künsteleyen vor, die freylich auch in Uebertreibungen ausarteten. Es finden sich aber auch sinnige, irgend einer bestimmten Absicht angelegte und ausgeführte Sätze, die gerade weit seltener mitgetheilt worden sind. Auch hier gibt unser Verf. zum ersten Male einige Sätze aus einer Ockenheimischen Messe, die nicht in dergleichen bestehen, wofür wir ihm abermals ganz vorzüglich zu danken haben. Diese Glanzperiode der niederländischen Musiker ist hauptsächlich in des Verf. allbekannter Preisschrift gebührend verhandelt. S. Recens. in unsern Blättern 1830. S. 381. Am Schlusse dieser Periode, wo von den Fortschritten der Orgel gesprochen wird, ist die Erfindung des Pedals von Bernhard dem Deutschen, wie gebräuchlich, 1470 gesetzt. Dass er zu Venedig einer der berühmtesten Organisten seiner Zeit war, darin stimmen Alle überein. Sein Leben und Wirken wäre wohl noch einer ausführlichen Untersuchung werth. War unser Bernhard wirklich Organist zu S. Marco, so muss auch die Erfindung des Pedals früher angenommen werden. Denn da, nach dem aus den Archiven dieser Kirche entnommenen Verzeichnisse der Organisten der ersten Orgel, es kein Anderer, als Maestro Bernardino seyn könnte, der am 5ten

April 1419 erwählt wurde, auf welchen schon am 15ten April 1445 Bernardo Mured folgte: so ergäbe sich diess von selbst, oder der berühmte Bernhard müsste in andern Diensten gestanden haben, wie auch Gerber annimmt. Auch hierin wäre demnach eine genauere Erörterung höchst wünschenswerth.

VIII. Epoche. Josquin. 1480—1520. Zur Einleitung dient hier eine überaus anregende Abhandlung über die Verbindung der Künste mit einander in nambafter Beziehung auf Tonkunst, die im Buche selbst mit Gewinn nachgelesen werden muss, da sie durchaus keinen Auszug leidet und überhaupt aus einem so reichen Werke gar nicht alles Beachtenswerthe ausgezogen werden kann, auch nicht einmal soll; dafür ist das Buch da, worin Jeder höchst Anziehendes und Gedanken Förderndes lesen wird, ehe noch von Josquin gehandelt wird, den unser Verf. zu den grössten musikalischen Genien aller Zeiten rechnet, obgleich zugegeben wird, dass er Künsteley und musikalischen Witz auf eine übertriebene Höhe bringen half. Selbst seine Künsteleyen entbehren genialer Funken nicht. Darauf werden seine Schüler angezeigt. Jetzt fingen schon auch andere Nationen an, sich hervorzuthun, so dass die Niederländer das Monopol verlieren. Erst mit Costanzo Festa, den Baini als den Vorläufer Palestrina's ansieht, erheben sich die Italiener aus dem Unbedeutenden. Orgeln wurden überall erbaut und verbessert; in Wien der berühmte Organist Paul Hoffheimer. — Die contrapunktischen Künste in ihre Schranken zurückzuweisen, wurde Aufgabe jener Zeit. Die Instrumentalmusik war noch in der Kindheit und diente nur zur Verstärkung der Chöre; die Geigen, noch wenig geachtet, dienten zum Tanze; überhaupt Instrumentisten oder Stadtpfeifer, von Musikern (Sängern) noch völlig in eigener Zunft geschieden, hatten ihre eigene Notirungsart, die deutsche Tabulatur. Doch thaten sich schon mitunter Virtuosen hervor, z. B. der blinde Conrad Paulmann aus Nürnberg, st. 1473.

IX. Epoche. Hadrian Willaert. 1520—1560. W., Mouton's oder Josquin's Schüler, kam 1518 nach Rom und stiftete in Venedig, wo er 1527 (am 12. Dec.) Kapellm. zu S. Marco wurde, die berühmte Schule. Unter seinen Zöglingen steht Zarlino obenan, der ihn den Erfinder der Composition für 2 und 3 Chöre nennt, deren jedes nach seinen eigenen Regeln für sich eine vollständige und regelmässige Harmonie bilden musste. Er st. 1563. In dieser Zeit hatte auch Claud. Goudimel aus Burgund gegen 1540 in Rom eine Schule gegründet, aus welcher Giov. Maria Nanini und Palestrina selbst hervorgingen. — Auch in Spanien und Teutschland waren viele niederländische Musiker, neben welchen in Italien auch einige Franzosen geschätzt wurden. In Frankreich hatten die schönen Druckereyen in Paris und Lyon viele Chansons, Motetten und Messen von französischer Composition seit 1530 verbreitet. Unter den Spaniern ist der vortreffliche Morales ganz besonders hervorzuheben. In Teutschland gab es eine sehr ansehnliche Zahl von Tonsetzern, deren Arbeiten jenen in keiner Beziehung nachstehen; allein das Vorurtheil entschied in Italien immer noch für die Niederländer; keine teutsche Composition wurde dort gedruckt und die teutschen Höfe begünstigten ihre Landeskinder eben auch nicht. — Der Verf. hebt von den Teutschen Joh. Walther und Ludw. Senfl hervor. Noch hatte Italien keinen als Costanzo Festa aufzuweisen (st. 1545), der ausgezeichnet genannt worden wäre. Die berühmtesten Theoretiker dieser Periode waren der in seiner Wissenschaft für klassisch geachtete Giuseppe Zarlino und der nicht minder genannte Henricus Lorritus, gewöhnlich von seinem Geburtsorte Glarus Glareanus genannt, dessen Dodekachordon (Basel, 1547) anstatt der bisherigen 8 Kirchentonarten 12 altgriechisch seyn sollende lehrte, denen der leidenschaftliche Hellenist willkührlich griechische Namen beylegte, welche seit jener Zeit nicht selten für die eigentlich altgriechischen genommen wurden. Sie sind eine Fortsetzung der alten Gregorianischen, deren DEFG mit A und C (H wegen seiner kleinen Quinte f weggelassen) vermehrt wurde. In diesen Tonarten sind meist Luther's Lieder von sehr gelehrten teutschen Componisten gesetzt und nach ihnen benannt worden. — Hatte also die Tonkunst in diesen 40 Jahren keine wesentliche Umbildung erfahren, so hatten doch die Tonsetzer bedeutend an Gewandtheit und Anmuth gewonnen; selbst die Schrift wurde einfacher, so dass das Lesen und Uebertragen in unsere jetzige Schreibart keine Schwierigkeit mehr hat. — Um 1540 wurde das Madrigal neu eingeführt, ein kurzes, meist erotisches oder idyllisches Gedicht mit epigrammatischer Schlussspitze. Die Behandlung solcher kleiner Gedichte nöthigte die Componisten mehr als in den bisherigen Motetten u. s. w., auf Sinn- und Situations-Ausdruck zu achten, was nothwendig den Geschmack sehr verbessern musste. Der Con-

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *N°. VI.* 1802.

Zu welchem Grade der Erbitterung, und Blindheit gegen die Wahrheit der grobe Egoismus führe, davon hat der Abt Vogler in diesen Zeitungen vom April 1801 ein sehr beweisendes Beyspiel gegeben. Seine wider mich eingerückten Schandnoten, als der gewöhnliche Nothbehelf der Selbstsucht, können mich aber deswegen im mindesten nicht beunruhigen, weil sie nur eine Folge der von mir öffentlich bezeugten Wahrheit von der offenbaren Verstimmelung der Marienorgel in Berlin sind, und daher nur an das alte veritas odium parit erinnern. Die Absicht gegenwärtiger Zeilen soll also keineswegs die seyn, dass ich gleiches mit gleichem vergelte, oder wohl gar den unhumanen Mann zu bessern unternehmen wollte; ersteres gebühret nur ihm, letzteres ist bey seiner Denkungsart unmöglich; vielmehr wünsche ich, das Publikum möchte selbst zwischen mir, und ihm Richter seyn. Nämlich ein Mann, wie der Abt Vogler, der sich selbst (doch in der zweyten Person) in den Zeitungen prahlerisch rühmt, fürchtete gar nicht, dass irgend Jemand sein Verfahren prüfen, und diese Prüfung vor den Augen des Publikums anstellen würde, wodurch sein blauer Dampf natürlich bald aufgelöset werden musste. Ich hoffte zwar, dass ein Sachverständiger dies thun würde, aber vergebens. Deswegen hielt ich, vermöge meines Berufs, es für ganz schicklich, dem Publikum, das grösstentheils nur dunkle Begriffe von der Orgelbaukunst besizt, die wahre Beschaffenheit der Voglerschen Umschaffung (leider!) deutlicher darzulegen und zu bestimmen. Wer hatte nun nicht erwarten sollen, dass ein Mann, wie sich dieser Abt zu seyn selbst rühmt, sich gar gründlich und als viel Gereister, auch höflich zu vertheidigen wissen werde? Aber statt der Gründe gebrauchte er Schmähungen, und seine leeren Raisonnements verriethen die winzigen Kenntnisse des gepriesenen Meisters! —

Nun wirft er mir vor, dass sich Gründe nicht so leicht weghobeln liessen, als Späne! —

Eine Voglersche Wahrheit, so neu, wie sein Orgelsystem! Hätte er mir nur Gründe vorgelegt! aber er will ja dadurch mich demüthigen, ohne zu bedenken, dass wir nicht alle Aebte seyn dürfen. Ausgemacht, dass die Orgelbaukunst in sehr viele Handwerke greift, und dass ein Orgelbauer von allen diesen, nicht allein richtige Kenntnis haben, sondern sie auch selbst zu betreiben im Stande seyn muss; wie aber, wenn ich ihn hier daran erinnere, dass er sich nicht geschämt hat, das schon längst durch meinen Hobel verfertigte Crescendo für eigene Erfindung auszugeben?

Um nun noch ein Faktum des Abts anzuführen, so frage ich ihn: wo war denn die Mixtur 18 Fach, welche er in den Flugblättern erwähnte? doch nicht in der Orgel? wo sonst? Antwort:

In dem Plan des Abts, durch dergleichen Unwahrheiten sein System, quod dii avertant! als annehmbar herauszuheben und vorzutragen. Denn durch die Herauswerfung solcher Register sollte die Orgel jede andere an Würde, Stärke, Reinheit u. s. w. übertreffen. Uebrigens wusste er auch die herausgeworfenen Pfeifen sehr gut zu benutzen, man frage ihn nur! — Diese gerühmten Eigenschaften der umgeschaffenen Orgel reizte verschiedene Kenner, die Sache näher zu betrachten; aber nicht Einer wünschte, nach genauer Betrachtung des Werks, eine Orgel nach Voglers System. In der That würde ich mich schämen, eine Orgel nach diesem System zu bauen, weil ich es längst als unanwendbar erkannt habe, und der Abt kann jezt selbst aus Erfahrung wissen, welcher Ruhm dabey zu erndten ist! Er vergisst in seinem Eifer so ganz die Bestimmung der Stuben- oder Konzertorgeln, und der Kirchenorgel; denn in letzterer wird doch Niemand eine gute Mixtur verwerflich finden? Er vermeidet in seiner Disposition Principal 4 Fuss, wenn Principal 8 Fuss schon da ist! Ueberhaupt aber wird selbst in moralischer Hinsicht selten Jemand gefunden werden, der ein Werk so schnell umschaffen könnte, als der Abt Vogler; denn heut wird Trompet 8 Fuss in c gesezt, und heisst Dulcian 32 Fuss, bey einem andern Konzert wird ein Fagott 32 Fuss daraus, der Diskant der Fugara muss Flageolet heissen etc.: auf diese Art kann doch unmöglich das Verdienst und der Ruhm einer so umgeschaffenen Orgel so gross seyn! Dem

trapunkt des Madrigals, das 3- bis 5stimmig, seltener für 6 und 7 Stimmen gesetzt wurde, war ziemlich frey und kehrte erst in späterer Zeit wieder zu einer künstlichern contrapunktischen Versteifung zurück. Es ging von der venetianischen Schule aus, die sich damit das Verdienst erwarb, eine wirksame Kammermusik geschaffen zu haben, die solchen Anklang fand, dass kaum genug derselben gedruckt werden konnte. Auch hierin zeichneten sich besonders die Niederländer in Italien und die sich musikalisch erhebenden Italiener aus. Für Instrumente wurde dieser freyere Styl nachgeahmt unter dem Namen Ricercari, Fantasie oder Toccate. Fast gleichzeitig kam auch eine Art Volkslied auf, deren Dichtung den Volkston nachahmte und deren Musik noch einfacher war, die Canzoni villanesche oder Villanella alla Napoletana, obschon sie ganz eigentlich in Oberitalien zu Hause war. Dadurch wurde die Musik recht eigentlich gesellige Kunst, brachte Vergnügen in Familienkreise, erwarb sich Dilettanten und verbreitete sich reissend. „Die Kunst, vom Buche zu singen, war durch die Achtung, deren die ausübende Musik nun als geselliges Talent genoss, mehr und mehr verbreitet, und kaum dürfte auch in den nachgefolgten Zeiten noch eine Periode angedeutet werden, in welcher die Musik einen nach Verhältniss so lebhaften und allgemeinen Aufschwung genommen hätte.“ So bestätigt sich denn geschichtlich, was wir oft ausgesprochen und zu möglichst nützlicher Erbauung an's Herz gelegt haben, dass eine jede Kunst ohne Dilettanten und folglich ohne innig achtende und fördernde Gönner sich kaum segensreich erheben kann. Sie wird sich im Kastengeiste versteifen, ohne achtende Anregung im Leben selbst erstarren und im Dienste irgend eines geschlossenen Kreises nur einseitig verarmen, ohne sich zu der Freyheit und Frische zu erheben, die ihr und der Welt den reichsten Segen bringt. Und doch, scheint es, haben nicht zu wenige Künstler wieder die sonderbare Neigung, ihr Bereich abzuschliessen und nur diejenigen für kunstgerecht zu halten, die ohne Weiteres zur Kaste gehören! Es lässt sich zwar allerdings in Zeiten, wo man von Rechten und Freyheiten schwindelt, ohne alles gesunden und besonnenen Begriff von Recht und Freyheit, sehr wohl erklären; aber man hüte sich, dass man mit solcher ausmassenden Einseitigkeit sich selbst und die Wohlfahrt der Kunst, mit der auch der Künstler sinkt, nicht eigensüchtig unklug zerstört. —

X. Epoche. Palestrina. 1560—1600. Gab auch P., nach Baini 1524 geboren, seinen ersten Band Messen schon 1554 heraus, so fing doch erst sein Ruhm von 1560 an zu blühen, wo einige in der Kapelle vorgetragene Compositionen den Papst Pius IV. und seine Cardinäle durch ihre Einfachheit und ihren kirchlichen Schwung entzückten. Nachdem das Wissenswürdigste aus P.'s, Animuccia's, Giov. Maria Nanini's und Anderer Wirken und Leben beygebracht worden, geht der Verf. zur Venetianischen Schule über, die sich zu einer künstlicheren, sogenannt chromatischen Satzart neigte und sich allmählig von den alten Tonarten lossagte. Zu den ausgezeichnetsten Meistern dieser die neue Musik kräftig vorbereitenden Schule gehören vorzüglich Andreas und sein Neffe Giov. Gabrieli etc. Neapel hatte damals weder eine eigentliche Schule, noch berühmte Tonsetzer. Werden auch von Einigen die Menge von Madrigalen des vornehmen Dilettanten Gesualdo Principe de Venosa aus der letzten Zeit dieser Periode als Vorläufer des herrlichen Gesanges der spätern dortigen Schule gerühmt: so will diess unser erfahrener Verf. doch nicht gelten lassen, welcher höchstens in Form und Manier sie lobenswerth findet. Der Verf. liebt schibar das Begütigende und spricht nie seine Gegenmeinung so scharf aus, als die Meisten in unserer Zeit es gewohnt sind. Wäre diess ein Tadel? Wir meinen nicht. — Der Flor der Niederländer sank im Auslande. Nur Orlando Lasso wetteiferte im Ruhm mit Palestrina und starb mit ihm 1594. Orlandus beleuchtete und beschloss die grosse zweyhundertjährige Periode der Niederländer. Italien nahm das Supremat und sendete schon jetzt seine Söhne in andere kunstliebende Länder. In Frankreich war die Kunst zurückgegangen, trotz der vielen Namen, die man aufzählt. Claude Goudimel aus Burgund und Claude le Jeune aus Valenciennes gehören der niederländischen Schule, begründen also keine Ausnahmen. In England können Tallis und Bird, Organisten Elisabeths, den Besten ihrer Zeit zugezählt werden. In Teutschland leuchtete unser herrlicher Jac. Gallus, Hans Leo v. Hasler (ein Schüler Giov. Gabrieli's), Hieronymus Praetorius, Gregor Aichinger u. s. w. Auch wurde hier viel gedruckt. — Reinheit und Fülle der Harmonie, der Modulation und Gewandtheit im Ausdruck hatten bedeutende Fortschritte gemacht. Die Bemerkungen über diese Gegenstände in jener Zeit sind vortrefflich und um so beach-

tenswerther, je weniger man sie in der Regel bestimmt angegeben liest, so klar sie auch einleuchten. Zu den Eigenheiten jener Zeit gehört unter Andern noch die Terzenschen in den Schlussaccorden. —

Wollten wir nun fortfahren, auch auf das Gedrängteste nur das Wissenswürdigste aus den überaus wichtigen folgenden Perioden vor Augen zu stellen und nur mit einigen Bemerkungen zu versehen, so würde es uns nicht schwer fallen, noch mehre Bogen mit den beachtenswerthesten Gegenständen zu füllen, die in diesem vortrefflichen Werke mit einer Kürze und Umsicht gegeben worden sind, dazu mit so viel eingehender Gründlichkeit und Selbstprüfung, als man, diess Alles vereint, nur höchst selten findet. Dass dagegen in einem das Hauptsächlichste im pragmatischen Zusammenhange, für alle und jede Kunstfreunde anziehenden, belehrenden und höhere Liebe zum Gegenstande nothwendiger Kunstbildung fördernden Werke Manches nur angedeutet, Anderes, aber stets mit reifem Bedacht, übergangen worden ist, was dem schon eingeweihten Freunde der Geschichte der Tonkunst höchst willkommen seyn müsste, leuchtet auch denen sogleich ein, die nur eine Ahnung von dem ungeheuern Felde haben, dessen Bearbeitung der Verf. zum Vorwurf seines eben so nützlichen und zweckmässigen, als dankenswerthen Werkes machte. Wir möchten den sehen, der auf 100 Textseiten eine reichere Menge von Thatsachen in übersichtlicher Ordnung, mit sichererer Hand und begründeterer Selbstständigkeit zu geben im Stande wäre! Nimmt man die Deutlichkeit der Darstellung auch für noch wenig Unterrichtete, verbunden mit lebhaften Anregungen für gebildete Geschichtsfreunde, hinzu: so dürfte wohl kaum der Neid im Stande seyn, dem tüchtigen und höchst zeitgemässen Werke das Empfehlenswerthe nur einigermaassen abzusprechen. Meist ist es viel schwieriger, gedrängt, als breit zu seyn; immer aber ist es der Fall, wo sich der Schriftsteller nicht hinter leere Worte und allgemeinhin schale Declamationen flüchtet, denen jeder Unterrichtete die Armuth des Geistes und das nichtige Gewäsch der Zunge in jeder Zeile absieht.

So sehr wir uns aber auch überzeugt halten dürfen, dass jeder unserer Leser das Wichtige des Werkes nach dem, was bis jetzt schon zur Sprache gekommen ist, völlig erkannt haben muss, eben so sehr halten wir uns für verpflichtet, wenigstens in den kürzesten Umrissen noch anzudeuten, in welcher Ordnung das durchaus beachtenswerthe Buch uns bis auf unsere Tage führt. XI. Epoche. Monteverde. 1600—1640. Es entstehen neue Gattungen der Musik, wodurch sie bald wesentlich verändert und ihre höchste Vollendung vorbereitet wurde. Es ist diess bekanntlich der dramatische Styl, die Oper und Kirchencantate. Wenn unser Verf. die ersten Opern ihrer ganzen Musikart, namentlich der eingeflochtenen Madrigalen wegen noch nicht für rechte Opern hält, können und wollen wir nichts dagegen haben; allein ein Anfang war es doch, Musik als nothwendigen Bestandtheil in ein Drama zu ziehen; Anlass zur Vervollkommnung der Kunst von dieser Seite war also gegeben, im Grunde früher schon, wenn auch nicht auf so glänzende, nämlich äusserlich glänzende Art. Was in Florenz hierin geschah, wird genauer und richtiger auseinandergesetzt, als es nicht selten geschieht. Selbst Monteverde's Opernversuche waren noch schwach, so sehr er auch durch weit freyeren, nicht immer zu entschuldigenden Gebrauch bisher vermiedener Dissonanzen glücklichen Anlass zu Untersuchungen anregte. Die Instrumentalmusik war noch schwach. Ludov. Viadana erfand zum Wohlgefallen der Sänger die Kirchen-Concerte 1596 oder 1597.

XII. Epoche. Carissimi. 1640—1680. Jetzt schon wurden die Opern nicht mehr blos zu Hoffesten verwendet. Man fing an, Opernhäuser zu bauen, und machte nutzbringende Unternehmungen daraus. Am frühesten fanden ununterbrochene Operndarstellungen in Venedig Statt seit 1637. Das Ganze ist äusserst unterhaltend. Schütz (Sagittarius) in Dresden hat ganz zuverlässig seine Oper Daphne 1627 componirt; sie ist in Dresden gegeben worden. Er ist also der erste teutsche Operncomponist, worüber wir im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 154 sprachen.

XIII. Epoche. Scarlatti. 1680—1725. Aless. Sc., einer der grössten Meister aller Zeiten, im Contrapunkt, wie im Dramatischen gross, auch in Instrumentalbegleitung; in jeder Gattung Reformator. Noch ist es auch hier ungewiss gelassen, ob er Erfinder des begleiteten (obligaten) Recitativs und der Arie mit 2 Theilen und dem da Capo angesehen werden kann; desgleichen, ob er der erste war, der zu seinen Opern Ouverturen componirte. — In Frankreich Lully, in Teutschland Keyser (der immer noch nicht genug gewürdigte). Die Beschreibung damaliger Instrumentalmusik ist

überaus anziehend. Der Kunstgesang nahm zu; die Theorie wurde klar; in Teutschland Fux.

XIV. Epoche der neuen Neapolitanischen Schule von Leo und Durante. 1725—1760. Diese ganze, höchst wichtige Periode ist auf 5 Quartseiten und doch deutlich abgethan. Hier und in vielen Anderm wird es ein belehrendes Vergnügen gewähren, des Verf. Darstellungen mit denen des Hrn. Hofr. Rochlitz im 4ten Bande seines Werkes „Für Freunde der Tonkunst" zusammen zu halten.

XV. Epoche. Gluck. 1760—1780. Die neapolitanischen Tonsetzer dehnten ihre Arien zu sehr aus und überschritten alles ästhetische Maass, die Aria di bravura verschnörkelte sinnlos, allein der Stolz Italiens war verblendet. Daher Gluck's Reform. Ob Gluck mit Glück in der italienischen Manier gearbeitet habe, unterliegt uns einigem Zweifel. Nach einer kurzen Geschichte seiner Opernfolge im neuen Styl, wird uns die italienische Zueignungsschrift des Ritters vor seiner Alceste an den Grossherzog v. Toskana, Peter Leopold, übersetzt gegeben, deren Mittheilung allen Kunstfreunden erfreulich und wichtig seyn wird. — Carl Philipp Emanuel Bach wird in seinen Instrumentalcompositionen der Vorläufer Jos. Haydn's mit vollem Rechte genannt; er hat den Grund zu einer bessern und geschmackvollern Behandlung des Pianoforte gelegt, was dann Muz. Clementi und Mozart auf eine Stufe der Vollendung führten, deren Höhe jetzt mit ausserordentlicher Kraft auf das Höchste gesteigert worden ist.

XVI. Epoche. Haydn u. Mozart. 1780—1800. Von Haydn heisst es unter Anderm: „Er ist der Schöpfer der interessantesten Gattung der Kammermusik, des gearbeiteten Quartetts; er ist es, der der grossen Symphonie ihre Form gab. Die gesammte Instrumentalmusik brachte er auf einen früher nicht geahnten Grad von Vollkommenheit." Man wird auf die übrige Schilderung mit Recht begierig seyn. So auch mit unserm Mozart, dem im Opernfache noch nicht Uebertroffenen. Durch Beyde war die Tonkunst in allen Fächern zur Vollkommenheit gediehen; ihr Styl war das ausschliessende Muster für alle Tonsetzer Teutschlands und Frankreichs. Beyde sind Schöpfer einer neuen Schule, der teutschen, durch welche und von ihr erwärmt auch Frankreich seine Morgenröthe aufgehen sah. Der Vf. nennt die Jahre 1780—1790 das goldene Zeitalter der Musik, mit aller Achtung gegen das Neue. — Mit gerechter Anerkennung wird auch Naumanns gedacht, namentlich seines Vater-Unsers und der Oper Cora.

XVII. Epoche. Beethoven und Rossini. 1800—1833. Sie darzustellen, findet der geehrte Verf. jetzt unnöthig und die Kritik über sie überlässt er behutsam der Folgezeit, die in einer gewissen Entfernung nur überblicken und vergleichend schätzen kann. — Und so ist denn das leidige Recensiren des Neuen Sache der leidigen Recensenten. Sie mögen ihr Kreuz nur immerhin auf sich nehmen und so lange tragen, als sie, sind sie gut, Geduld, sind sie schlecht, Frechheit genug haben. Sind wir hier in diesem Falle sogar einmal der Uebung frommer Geduld und jedes Fegefeuers der Läuterung überhoben: so ist das zum Glück nicht alltäglich, auf dass wir nicht übermüthig werden. — Ueber den Zustand der Kunst in dieser Periode werden im Allgemeinen höchst anziehende Bemerkungen mitgetheilt. Man lese selbst. Ueber unsern genialen Beethoven namentlich glauben wir in unsern Blättern öfter Aehnliches angedeutet zu haben. Auch darin sind wir mit dem Hrn. Verf. eines Sinnes: die Grenze der Tonkunst misst Niemand aus. Wir sind zur Vollkommenheit gediehen: allein das non plus ultra kann weder in der Musik, noch in der Dichtkunst geliefert werden. Und doch dringt sich die Frage auf, ob sie nicht endlich auch ihr Ziel habe und ob nicht Anzeichen des Verfalls vorhanden sind? Auch davon ist in unsern Blättern die Rede gewesen; ja wir haben uns anheischig gemacht, es zu beweisen, dass in jedem Zeitalter ein Stöhnen und Seufzen über den Verfall der Kunst, „der guten alten Musik" sich Luft gemacht und die Glückseligkeit in den Gräbern gesucht haben. Klage muss in der Welt seyn und die Freude nimmt sich darauf noch einmal so hübsch aus. — Es folgt nun eine Uebersicht der Epochen mit vermehrten Namen der Tonsetzer, Lehrer und Schriftsteller, die sich in jeder Periode vor Andern hervorgethan haben; darauf die Anmerkungen und endlich die wichtigen Notenbeyspiele auf 10 Blättern. — Man wird nichts zu bedauern haben, als dass das Werk eben so kurz zu Ende ist: und doch ist eben diese Kürze auch wieder Vorzug, der es Jedem zugänglich, so wie es sein Inhalt Jedem nothwendig macht. Und so bringe es denn recht vielen Segen und erhöhe die Lust für diesen unerlässlichen Bildungszweig, soll der Künstler seine Stellung wahrhaft würdig erfüllen.

Bald werden wir das Vergnügen haben, vor unsern geehrten Lesern das Werk Baini's, verteutscht und mit Anmerkungen versehen von Kandler, herausgegeben und mit Anmerkungen vermehrt vom Hrn. Hofrath Kiesewetter, unserm Geschichtsschreiber, zu besprechen. Es ist unter der Presse. Dem Verf. unsern aufrichtigen Dank und Gruss.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Vom *Genfersee*, Ende Apr. 1834. (Beschl.) Dem letzten Concerte, 12. April 1834, wohnte André Spaeth bey, der deswegen hierher gekommen war. Jedermann freute sich seines Erscheinens. Es war rührend anzusehen, wie dieser Künstler bescheiden in die Reihen der Spielenden trat und unter der Direction seines Nachfolgers mitwirkte. Sein genialer Geist schien auf das Orchester und die Sänger überzuströmen, denn Alles wurde meisterhaft ausgeführt. Hr. Schad dirigirte mit Energie; dieser junge Mann verspricht schon jetzt, einst ein tüchtiger Kapellmeister zu werden.

Man gab eine Symphonie von Romberg musterhaft; eine Bassarie aus Boyeldieu's Johann von Paris wurde vom Grafen Arpeau zur grössten Zufriedenheit gesungen; Variationen für Flöte von Berbiguier trug Hr. J. Koch mit erstaunlicher Fertigkeit vor; geschmeidiges Spiel. Die Ouverture aus Figaro's Hochzeit von Mozart gelang gut; Fräulein L. Warnery sang eine melancholische Romanze voller Gefühl und Grazie. André Spaeth's Harmonie wurde als die willkommenste Erscheinung gleich bey ihrem Auftreten allgemein beklatscht. Mit seltener Genauigkeit und liebenswürdiger Anmuth ergötzten uns die Damen L. Warnery und L. Jaën in ihrem Vortrage eines italienischen Duett's aus der Gazza ladra von Rossini, wobey uns Hr. Schad durch sein sinnreiches Accompagnement auf dem Klaviere mit gleicher Anmuth ebenfalls erfreute. Als Schluss der beyden Abtheilungen gab man zwey Chöre mit dem grössten Ensemble, der eine war aus Rossini's Semiramis und der andere aus dem unterbrochenen Opferfest von Winter. Die Gegenwart Spaeth's weckte den Ehrgeiz aller Mitwirkenden und es schien, als wenn sie sich bestrebt hätten, nicht den Anwesenden, sondern nur ihm zu gefallen. Dieses letzte Concert setzte allen übrigen die Krone auf. Referent aber ist hierüber um so mehr erfreut, weil er nicht gezwungen worden, ein ungünstiges Urtheil zu fällen oder unangenehme Bemerkungen hinzuzufügen, was für ihn kein angenehmes Geschäft ist. *J. F.....s.*

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.
(Beschluss.)

Im Landständischen Saale:

Sechs Concerte spirituels, welche dieses Jahr mehr Antheil, denn jemals, erregten, aber auch verdienten, sowohl bezüglich der Wahl, als des Vortrags. Zur Production kamen: die Symphonien in C u. F von Beethoven, und in G moll u. C dur von Mozart; endlich Spohr's neuestes Tongemälde: „Die Weihe der Töne"; Concerte von Beethoven (C dur) und von C. M. v. Weber, meisterhaft ausgeführt durch die Herren Thalberg und Bocklet; Ouverturen: aus Faniska, Ferdinand Cortez und Ali Baba; Gesangwerke: Credo aus Cherubini's 2ter u. 4ter Messe; Marschchor von Beethoven; drey Chöre aus Händel's Saul; Veni sancte Spiritus von Tomascheck; Doppelchor aus Davidde penitente, Misericordias; die Hymnen: Gottheit! Dir sey Preis, und: Dir, Herr der Welten, von Mozart; dem allgemeinen Wunsche zufolge: das Beethovensche Violin-Concert, von Vieuxtemps gespielt, und eine Wiederholung der Spohr'schen Symphonie. Die erstgenannte Composition soll der 15jährige Orpheus binnen wenigen Tagen eingeübt haben; dem sey nun, wie ihm wolle, auch nach einer ganzen daran gewendeten Lebenszeit hätte er sie nicht verständig-richtiger auffassen, nicht reiner, vollkommener, geistreicher und ausdrucksvoller wiedergeben können. — Ueber Spohr's Tongemälde hat sich hier eine Stimme vernehmen lassen, die, gleich Unkenruf, demselben fast allen Kunstwerth absprichtj — denken kann Jeder, was er will; auch ist es schlechterdings keine apodictische Nothwendigkeit, dass Alles auch Allen gefallen müsse; indessen, wenn Jemand seine verkehrten Ansichten als Orakelsprüche aufdringen, wenn der Blinde von der Farbe urtheilen will, dann wäre es jedenfalls klüger gewesen, zu schweigen. — Die Symphonie wird in Haslinger's Officin gedruckt, und, erst nur einmal versendet, alsdann auch bald vielfältig zu Gehör gebracht werden; der schönste Erfolg kann nicht fehlen, wenn nur im fleissigen Zusammenüben nichts vernachlässigt wird; denn die Schwierigkeiten sind nicht alltäglich, doch lohnend nach glücklicher Besiegung. — Dass Carl

Pfeiffer's Gedicht, welches dem Componisten zur Grundbasis diente, vorher durch den k. k. Hofschauspieler, Hrn. Löwe, deklamirt wurde, war sehr zweckmässig, um den Hörer vorbereitend auf den wahren Standpunkt zu führen. — Der erste Satz wird durch ein düsteres, chaotisch-rhapsodisch geführtes Largo, F moll, eingeleitet, der Natur starres Schweigen vor dem Erschaffen des Tones mahlend. Dass eben die Nichtexistenz des Tones durch Töne ausgedrückt werden musste, liegt in der Natur der Aufgabe. Das Allegro, F dur, in sanft sich bewegendem $\frac{3}{4}$ Tact, bezeichnet das rege Leben nach des Tones Daseyn; Naturlaute aller Art, vom reizenden Vögelsang bis zur stürmischen Windsbraut und dem grollenden Donner im Aufruhr der Elemente. No. 2. Das Andante, B dur, vereinigt drey Thema's: ein süsses Wiegenlied, eine muntere Ecossaise und ein schmachtendes Ständchen; die verschiedenen Tactarten verschmelzen innig in einander. Der dritte Satz ist ein prachtvoller Marsch, D dur: Krieger ziehen in die Schlacht; Gefühle der Zurückbleibenden; Rückkehr der Sieger; Dankgebet; die Blechinstrumente intoniren als canto fermo den Ambrosianischen Hymnus: Te Deum laudamus, B dur, und das Streichorchester figurirt grandios dazu; die Wirkung ist unbeschreiblich erhaben. Der Schlusssatz, F moll, ist ein Leichencarmen; das Violoncell trägt den feyerlich-rührenden Choral: „Lasst uns den Leib begraben" vor, mit schauerlichen Zwischenspielen; daran reiht sich: Trost in Tönen, ein sanft beruhigendes Allegretto, F dur, das Balsam in's wunde Herz träufelt und durch frohe Ahnungen beseligt; von solchen Melodieen begleitet, möchte man freudig die letzte Reise antreten. —

Strassburg. In dem letzten Bericht über das hiesige Musik-Wesen versprach Ref., den Zustand der Concert-Musik zu beleuchten. — Die seit vielen Jahren bestandenen Liebhaber-Concerte waren für einige Musiker, welche nicht gern eine untergeordnete Rolle spielen, ein Stein des Anstosses geworden. Die Lauheit der Liebhaber benutzend, gelang es ihnen, die alte Anstalt in eine philharmonische Gesellschaft umzubilden, um die Möglichkeit zu erwirken, auch bey Anordnung musikalischer Leistungen Sitz und Stimme zu erhalten. Die Proben dieses Einflusses seit 2 Jahren sind nun am Tage: im Ganzen genommen ist es nicht schlechte Execution, sondern die grossentheils gehaltlose Auswahl der Concert-Stücke, welche die merklich geschwächte Theilnahme des Publikums hervorgebracht hat. Jede Concert-Musik soll wenigstens die Elemente der Symphonie in sich vereinigen, sonst wird sie zur Kammer-Musik; wenn nun z. B. auf die ernste, grosse Symphonie von Maurer mit vollem Orchester unmittelbar, anstatt der Haupt-Gesang-Scene, zwey Romanzen am Klavier: le petit Savoyard und la bateliére, wie es hier geschehen, durch Mad. Thevenard, zweyte Sängerin am franz. Theater, gesungen werden, wenn man französische Notturno's auflischen hört, oder auch mit Orchester einen Choeur des conjurés aus der Oper Benjowsky von Boyeldieu, und überhaupt Gesang-Stücke aus französischen Opern, die man täglich aufführen hört und die sich nicht ohne Handlung für das Concert eignen, wie ein Air de la Marquise de Brinvillier, ein Duo de Zampa, ein Air du Serment u. dgl., so ist der Beweis obiger Behauptung geliefert. Beleuchtet man nun den Inhalt der Instrumental-Solo's, so findet sich beynahe nichts anders vor, als Variationen! Im Laufe der am 10. März geschlossenen sechs Concerte wurden folgende gegeben: Variationen auf der Harfe über den Marsch aus Moses u. a. durch Hrn. Stockhaussen — auf dem Klavier über das Thema des Chors und Ballets aus Oberon: Für dich hat Schönheit etc. durch Hrn. Stern — auf dem Violoncell, compon. von Franchomme, durch Hrn. Dupont — auf der Flöte durch Hrn. Predigam — auf der Clarinette von Berr, durch Hrn. Vollet — auf dem Fagott über Au clair de la lune von Gebauer, durch Hrn. Kuschnick etc. Ausser diesen übrigens brav gegebenen Solostücken wurde das erste Allegro eines einzigen Horn-Concerts von Mangol durch Hrn. König vortrefflich geblasen, so wie der Anfang eines Doppelconcerts für zwey Violinen von Kreutzer durch die Herren Weber und Küntali, welches verunglückte. — Die Anzahl der Symphonieen wurde während den letzten zwey Jahren auf zwey jährlich gebracht, hingegen neun Ouvertüren in den letzten sechs Concerten. Obgleich die Ausführung der Orchester-Musik im Ganzen vorzüglich genannt zu werden verdient, so ist leicht einzusehen, dass das concertlustige Publikum, welches sich mit gehaltlosen Romanzen und Variationen nicht begnügen will, indem es solche Sachen bis zum Ekel in den häufigen sonntägigen Privatvereinen (welche Einige mit dem Namen Concert belegen),

gratis zu hören bekommen, gegen eine Anstalt gleichgültig wird, wo es wenig Genuss findet.

Unter den Extra-Concerten bemerkt Ref. besonders dasjenige von Hrn. und Mad. Stockhaussen, welches am 7ten Dec. 1833 Statt hatte. Hr. St. spielte auf der Harfe eine Phantasie von seiner Composition, und ein Terzett mit Pianoforte (Hr. Jauch) und Violine (Hr. Jupin). Ohnerachtet der Fertigkeit, mit welcher er grosse Schwierigkeiten überwindet, lässt sein Spiel kalt, da es ihm an Ausdruck fehlt; das Andenken an das meisterhafte Spiel des Hrn. Alvars, Mitglied der k. Akademie zu London, welcher sich im Monat Januar 1833 hören liess, war noch zu neu, als dass dasjenige des Hrn. St. hätte Eingang finden können. Mad. St. ist eine allerliebste, anspruchslose Sängerin, welche mit den Mitteln, die ihr zu Gebote stehen, mit vielem Geschmacke, Reinheit und Sicherheit bedeutende Schwierigkeiten überwindet; das pianissimo in ihrem Vortrag ist zum Erstaunen.

Am 5ten März liessen sich die Steyerischen Quartett- und Alpen-Sänger Franz Kugler, Kurz, Russ und Meister mit verdientem Beyfall hören.

Am 10ten April gab eine Mad. Masi, welche sich prima donna der k. Theater in Neapel und London nennt und in Berlin erwartet ist, ein Concert im Theater, worin sie die bekannte Scene aus der Gazza ladra sang: Di piacer etc., ferner ein Duett aus Rossini's Armide: Amor possente nume mit Hrn. Julien, erstem Tenoristen bey der französischen Oper, dann la Biondinetta von Paer und ein Schweizer-Lied. Ref. findet in dieser Concert-Geberin eine ganz gewöhnliche Sängerin, ihre Stimme ist rein und geläufig, ihre untern Töne haben einen angenehmen Klang; ihre Coloraturen in den genannten Stücken hatten nicht das Mindeste Ueberraschende. Ob sie wirklich in Berlin erwartet sey, wird sich später zeigen; Ref. zweifelt sehr daran.

Ref. kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne von dem Hinscheiden der hiesigen trefflichen Harfen-Spielerin Dumonchau (Antoinette Sophie, geb. Malade), deren in diesen Blättern so oft ehrenvoll gedacht ist, zu sprechen; sie starb am 23. April 1833 in ihrem 44sten Lebens-Jahre, nachdem sie noch kurz zuvor in einem Concert zum Besten der Armen ihr herrliches Talent willig geliehen.

Stumm ruht Sophia's einst so schöne Leyer,
An ihren jungen Mutter-Sarg geschmiegt;
Cypressen-Kränze — dumpfe Todesfeyer —
Die Fackel sinkt — das Leben ist besiegt,
Das Leben, das so sanft dahin gegleitet,
Bescheidnes Veilchen in Arkadiens Flur,
Am Rosenband der Musen still geleitet,
Ein frommes Kind der heiligen Natur. —

(Aus dem Nachrufe an S. D. von einem classischen Dichter.)

Theater. Ehe Ref. von der neuen französischen Theater-Direction des Hrn. Brice spricht, hat er noch Einiges über die deutsche Oper unter der Direction des Hrn. Johann Weinmüller von Augsburg vorauszuschicken, welcher mit einer bedeutenden Gesellschaft vom 14. April bis 30. Juni 1833 vierzig Vorstellungen mit vielem Beyfall gab. Die Opern Tell dreymal, Moses viermal, Robert der Teufel, nach der hiesigen Uebersetzung, dreymal, Elisabeth, die Italienerin in Algier, Freyschütz, Otello, Fra Diavolo jede zweymal; Don Juan, Zauberflöte, Maurer, Stumme u. s. w. waren eben so viele Triumphe für die trefflichen Sänger Hrn. Wagner, ersten Tenoristen vom Würzburger Theater, Hrn. Jos. Mayer, zweyten Tenoristen, welcher auch mit Beyfall erste sang, und die ausgezeichnete Sängerin Madame Brauer-Düringer, welche dieses Jahr ihren Vortrag weit mehr ausgebildet hatte, als im verflossenen. Man wird einen Begriff von der Vollkommenheit der Darstellungen dieser Gesellschaft haben, wenn man bis 52 Stimmen in den Chören zählt. Nur mit Hrn. Weber, als erstem Bassisten, können wir nicht zufrieden seyn, da er keine Höhe hat, und die Tiefe, so wie seine ganze Tonleiter klanglose Töne sind. In einigen Vorstellungen des Moses haben wir als Einlage ein vortreffliches, von Hrn. Werner, Musik-Director dieser Gesellschaft, jetzt in Amsterdam, geschriebenes Duett bemerkt, zwischen Pharao (Mayer) und Osiride (Wagner), welches dem Componisten Ehre macht. Wir verdanken der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Weinmüller den hohen Genuss, den er Strassburgs Theater-Freunden verschafft hat; die Wahl der genannten Opern trägt nicht wenig zur Bildung des Geschmacks für gediegene Musik und zur allmähligen Verdrängung der schlechtern bey. — Ueber die französische Oper nächstens.

Kurze Anzeigen.

Chor und Lied, eingelegt in die Oper: „Die Falschmünzer" von Auber, comp. v. Ferd. Stegmayer, Musikdir. am Leipz. Stadtth. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Pr. 8 Gr.

Der Chor der Falschmünzer und das Lied des Capitains mit angehangenem Chore sind beyde so frisch und lebendig, so volksthümlich eingreifend, wie es Auber in seinen bessern Zeiten auch konnte. Die beyden Gesänge empfehlen ihren Componisten.

Introduction et variations sur la cavatine favorite de la Violette de Caraffa (Pièçe facile) pour le Violoncelle avec accomp. de Quatuors ou de Pianof. composé — par J. B. Hüttner. Prague, chez Marco Berra. Pr. 48 Kr. C. M.

Der Componist, Professor am Conservatorium zu Prag, hat hiermit ein dem vorigen ähnliches Uebungs- und Unterhaltungsstück geliefert, das Allen zu empfehlen ist, die noch nicht auf ausgezeichnete Meisterschaft Anspruch machen können, doch aber schon so viel Ton und Rundung des Vortrags erlangt haben, dass sie sich an leicht Bravourmässiges wagen dürfen. Die Begleitung der übrigen Instrumente oder des Pianoforte ist leicht, der Druck deutlich.

Sechs Romanzen für Sopran oder Tenor, in Musik gesetzt und mit Pianoforte-Begleitung eingerichtet von Franz Gläser. Lief. 1. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

In diesem Heftchen werden zwey Opernromanzen geliefert, beyde in Berlin von Hrn. Holzmüller gesungen, aus der Oper „die Brautschau" und „der Bernstein-Ring," beyde in geltend theatralischer Weise, nicht tiefer greifend, also für die meisten Sänger und Sängerinnen passend.

Quatuor facile pour le Pianof., Violon, Alto et Violoncelle composé pour les jeunes amateurs par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 23. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 fl. 48 kr. oder 1 Thlr.

Die drey gewöhnlichen Sätze dieses für die Jugend wohl berechneten Quatuors sind leicht vorzutragen, ohne in ihren Zusammenstellungen blose Floskeln zu geben, die sogleich von jedem etwas Begabten errathen werden könnten. Das Werkchen wird also nützlich für Notenlesen und taktgenaues Spiel. Der Druck ist sehr deutlich.

Quintetto No. 2. composé par George Onslow, Oeuv. 1. arrangé pour Flûte, Violon, Alto, Violoncelle et Basse p. Jos. Cichocky. Leipz., chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Die beliebten Quintetten Onslow's werden durch diese fortgesetzten Bearbeitungen, die kaum fehlen können, mehren Musikfreunden zugänglich und werden ihnen so erwünscht seyn, dass wir bald eine neue Bearbeitung derselben anzuzeigen haben werden. Die Ausgabe ist schön, wie hier in der Regel.

Trauergesang von F. W. Becker für 4 Singstimmen (auch mit Pianofortebegleitung) in Musik gesetzt von C. A. Gabler. Gesungen bey der Beerdigungsfeyer der Mad. G. F. Mara zu Reval am 16. Jan. 1833. Ebendas. Pr. 8 Gr.

Der Gesang ist schon seiner Veranlassung wegen anziehend und merkwürdig; die choralmässige, gut gehaltene Composition mit gefühltem, auch für andere Fälle allgemein passendem Texte wird erbauen. Der Gesang verdient Beachtung. Finden wir auch, dass der Dichter dem Tode zu viel nachgesagt hat, so hat das doch nichts zu bedeuten; am Grabe muss er sich Alles gefallen lassen. Er hat ein herbes Amt, schlimmer als ein Recensent. Uebrigens liefert die Ausgabe Partitur und Stimmen.

Trois Morceaux sentimentaux p. le Violonc. avec accomp. de Pianof. composés — par Ch. Lasekk. Leipzig, chez Breitk. et Härtel. Pr. 8 Gr.

Diese drey in mässiger Bewegung gehaltenen Melodie- u. Empfindung-reichen Sätzchen sind dem Character des Instruments so angemessen und für schönen, sangbaren Ton so nützlich und erfreulich, dass gute Spieler zu ihrer und Anderer Unterhaltung, wie zum Vortheil ihrer Zöglinge sie sich nicht entgehen lassen sollten. Die Pianofortebegleitung ist zweckmässig und leicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Juny. Nº. 26. 1834.

Ueber Joh. Adolph Hasse's Geburtsjahr.

Von Berlin aus erhalten wir wegen unserer Gegenbemerkung über das Geburtsjahr des Kapellmeisters Hasse, das auf dem Titel des von Herrn L. Hellwig sehr gut arrangirt herausgegebenen Miserere des theuren Sachsen angegeben worden war, die willkommene Nachricht, dass Hr. Hellwig gar keinen Theil an diesem Zusatze hat. Der von uns auch persönlich gekannte und hochgeschätzte Mann ist folglich ganz frey zu sprechen, was wir hier mit Vergnügen öffentlich bekannt machen.

In dem deshalb an uns ergangenen, geehrten Schreiben wird folgender Grund für die Beybehaltung des gewöhnlich angegebenen Geburtsjahres angezogen: In Rassmann's Pantheon berühmter Tonkünstler, 1831, S. 109 ist zu lesen: „Hasse, Joh. Adolph, geb. am 25. März 1705 (nicht 1699) zu Bergedorf" u. s. w. — Zwar wird zugestanden, dass R. weniger kritischer Untersucher, als nicht ganz zuverlässiger Compilator ist, was gewiss kein Mensch in Abrede stellen wird, der Hrn. Rassmann's Schriften nur einigermaassen kennt; es wird aber auch sogleich hinzugefügt, es sey gerade bey diesem Artikel eine tiefer eingehende Untersuchung ersichtlich, indem er seine Data aus der zu Venedig 1820 erschienenen Schrift: „Cenni storico-critici sul celebre maestro Giov. Adolfo Hasse, detto il Sassone — di Franc. Sal. Kandler," welche er selbst citirt, geschöpft habe. Diese Monographie habe ich zwar jetzt nicht zur Hand, weshalb ich auch nicht für die Genauigkeit des verschieden angeführten Titels stehe. Dass sie mir nicht unbekannt geblieben ist, wird sich sogleich ergeben. In dem geehrten Berliner Schreiben wird nun angenommen oder vielmehr vermuthet, es werde das Geburtsjahr unsers H. auf dem in Venedig ihm errichteten Leichenstein gestanden und diess den Hrn. Rassmann zu seiner Parenthese „nicht 1699" veranlasst haben. — Gesetzt, es stände die Jahreszahl 1705 wirklich auf dem Grabsteine des Künstlers in einem fremden Lande, auf einem Grabsteine, der erst im Jahre 1820 nach grosser Mühe, die das Auffinden des schon versunkenen und unbekannt gewordenen Grabes verursachte, von unserm Kandler feyerlich geweiht wurde: so wäre diess Monument doch keineswegs ein gültiges Zeugniss gegen das Bergedorfer Kirchenbuch. Es wäre diess nicht einmal der Fall, wenn auch der Grabstein dem berühmten Künstler gleich nach seinem Tode gesetzt worden wäre. Wer weiss nicht, in welchem Irrthum aus mancherley Ursachen nicht selten Künstler sind, wenn von ihrem Geburtsjahre die Rede ist? — Allein meine Notizen, die ich mir aus jedem mir wichtig scheinenden Werke zu machen gewohnt bin, liefern mir auch die Inschrift dieses Grabsteines, welche nicht nur beweisen wird, dass sich Hr. Kandler gar nicht irrte, sondern auch, dass der oberflächliche Hr. Rassmann seligen Andenkens unter die Leute gehört, welche Bücher citiren, die sie gar nicht gesehen, ja um deren Inhalt sie sich auch nicht einmal den Hauptsachen nach bekümmert haben. Dergleichen Tollheit fällt jetzt so häufig vor, dass sich kein Verständiger mehr darüber wundern kann. Man sudelt die lieben Geschichtsbüchelchen oft genug so unverschämt zusammen, dass es ein Jammer ist. Natürlich! Ein grosser Theil der Lesewelt hat sich verwöhnt; er will nicht denken. Leute, die bey einer Tasse Kaffee im Schweizerladen, oder beym Kruge Weissbier, oder nach dem Abendtrunke zum vergnüglichen Einschlafen ihre Lesübungen vornehmen, sind mit einer Ladung ordinärer Witzeleyen hinlänglich, sogar am Besten zufrieden und vollends glückselig, wenn recht begeifert, raisonnirt, schamlos verlacht und dumdreist abgesprochen wird. Nur zu! Wer wird Mohren weiss waschen? Wie's beliebt; es kommt Alles, wie es muss! — Das ist im All-

gemeinen gesagt, angeregt durch die Sudeleyen des Hrn. Rassmann, nicht im Geringsten gegen den von uns geehrten Hrn. Briefsteller, welcher uns jedoch einen Beweis liefert, dass auch wackere und Gründliches liebende Männer durch solche und ähnliche dummdreiste Behauptungen irre geleitet werden können, weil sie sich gar nicht einzubilden im Stande sind, dass bey irgend einem Menschen die Faseley so weit gehen könne, als sie leider jetzt wirklich geht. Genug über so Unwürdiges. Zur Sache! Die Aufschrift des Denkmahls lautet so:

IOH. ADOLFO HASSE
Praeclaro Harmoniae Magistro
Nato MDCXCIX
Defuncto MDCCLXXXIII.

Der Beweis liegt also vor Augen. Das immer erneuerte Wiederholen unrichtiger Angaben ist aber zugleich in diesem Falle ein Zeugniss, wie wenig man oft genug das, was man liest, in Ueberlegung zieht. Denn das Falsche der gewöhnlichen Angabe des Geburtsjahres 1705 hätte sonst schon aus der ganzen Lebensgeschichte des Mannes (Hasse's) einleuchten müssen. Es ist nämlich und ganz richtig aus seinem Leben erzählt und immer wieder nacherzählt worden: „Nachdem er den Grund zur Musik in seiner Vaterstadt gelegt hatte, brachte er seine Jünglingsjahre auf einer Schule in Hamburg zu. Der warme Freund und Verehrer der Tonkunst Joh. Ulrich König, nachmaliger Königl. Polnischer Hofpoet, welcher sich zu selber Zeit in Hamburg aufhielt, bemerkte die ausserordentlichen Talente dieses jungen Menschen und empfahl ihn im Jahre 1718 als Tenoristen an das daselbst blühende Operntheater" u. s. f. Man überlege doch nur einmal: Wäre unser Hasse 1705 geboren, so müsste er bereits in seinem zehnten Jahre auf die Schule in Hamburg geschickt und in diesem Alter ein Jüngling genannt worden seyn. Das Erste, ein so frühes aus dem väterlichen Hause Senden war damals gar nicht gewöhnlich, und zweytens wird Niemand einen zehnjährigen Knaben einen Jüngling nennen. Das Widernatürlichste bliebe aber der Tenorist. Wäre die gewöhnliche Angabe des Geburtsjahres richtig, so müsste ja Hasse wahrhaftig in seinem 13ten Jahre Tenorpartien auf dem Hamburger Theater gesungen haben! Das wäre doch ein wenig zu ausserordentlich! — Und so ist es denn von allen Seiten her ausser Zweifel gesetzt, dass Hasse nicht 1705, sondern 1699 geboren wurde, wenn auch Hr. Rassmann in einer doppelten Parenthese hätte drucken lassen „nicht 1699." Hätten wir doch niemals geglaubt, dass uns dieser Schriftsteller noch zu einer Abhandlung verhelfen würde, deren Gewinn vielleicht Manchem geringfügig erscheinen dürfte, wenn Richtigkeit und Bestimmtheit es jemals seyn könnten. Nirgends aber ist die genaueste Sicherheit nothwendiger, als in geschichtlichen Erörterungen, wenn wir nicht immer mehr in die beliebte Verwirrung eines buntscheckigen und lächerlichen Wischiwaschi hineingerathen wollen, wovon der Sinn des geehrten Briefstellers gewiss eben so weit entfernt ist, als der unsere. *G. W. Fink.*

Recensionen.

1) *Ouverture zu den Hebriden (Fingals-Höhle). Für ganzes Orchester componirt — von F. Mendelssohn-Bartholdy.* Eigenth. der Verl. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr.
2) *Dieselbe Ouverture* — arrangée pour le Pianoforte à 4 m. par l'auteur. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Tonerzeugnisse, die sich an bestimmte Gegenstände knüpfen, deren musikalische Gestaltung vom Anschauen oder Vorbilden dieser Gegenstände Leben gewann, setzen wenigstens eine allgemeine Kenntniss der Anregungserscheinung voraus, wodurch der Hörer in die Stimmung versetzt wird, die einigermaassen derjenigen nahe kommt, in der sich der Tondichter beym Abfassen seines Werkes befand. Man verzeihe daher, wenn wir um Einiger willen an Bekanntes kürzlich erinnern. Die prachtvolle, vom Meer durchwogte, mit hohen Basaltsäulen des schon am Eingange 170 Fuss hohen Gewölbes an beyden Seiten grandios geschmückte Fingalshöhle, welche die Hochschotten ihrem alten, ruhmgekrönten Helden, dem Vater Ossians, von Riesen erbaut glauben, liegt am westlichen Gestade der kleinen, unbewohnten, baumlosen Insel Staffa, d. i. Stabinsel, von den vielen aus dem Meeresgrunde sich erhebenden Basaltformationen so genannt. Das Oede des berühmten Eilandes, verbunden mit der Säulenpracht und den Nebelerinnerungen einer grossartig seltsamen Vorzeit, verstärkt den schauerlich erhabenen Eindruck. — Der Titel „zu den Hebriden" ist daher viel zu weit und wahrscheinlich nur der Besorgniss zuzuschreiben, man möchte des wüsten Eilandes sich kaum

erinnern. Dem ist mit Wenigem abzuhelfen und jeder Gebildete kennt es ohnehin. Man hat also beym Anhören dieser Musik an Staffa und die berühmte Höhle zu denken. Von dieser einfachen Grösse zeugt denn nun auch die ganze Musik. Sie gibt ein Wogen und Fluthen zu lang gehaltenen, einfach kräftig, wie unbeweglich festen Tonmassen. Und das ist hier gerade das Rechte; es wäre falsch, wenn es anders wäre. Damit vernichtet sich also die rücksichtslose Anforderung Einiger, die dieser Ouverture das leichtbewegliche Wechselspiel der Ouverture zum phantasievoll Veränderlichen des Sommernachtstraumes wünschen, mit dem sie diese zusammenstellen, ja in welcher sie Anklänge suchen und finden. Ein anderer Gegenstand fordert eine andere Behandlung. Hier ist das unwandelbar Feste, das einfach Grosse, ungekünstelt Erhabene die sichere Grundlage. Ein paar Figuren sind es, um die sich das Ganze, aber zu welchen Accordmassen! stetig dreht. Hauptfigur, die sich wechselnd in allen Stimmen, oft seltsam ergreifend eingewebt, hören lässt, ist diese:

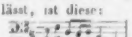

die sich gleich im ersten Tact zu lang ausgehaltenen Tönen hören lässt, in der Folge verschiedentlich gewendet, bald bewegter, bald vereinfacht zu rauschenderem Rollen und immer feststehenden Tongewalten. Mit dieser Ansicht höre man das Werk. Wir haben die Partitur vor uns. Die Arbeit ist vortrefflich. Bald wird auch diese Partitur der musikalischen Welt angehören; sie wird gestochen, so wie die Partituren zum Sommernachtstraume und zu „Meeresstille und glückliche Fahrt." Solche Werke entschädigen den Recensenten für viele langweilige Durchsichten leeren Wustes. Dass der Klavierauszug dem Instrumente angemessen bearbeitet ist, so gut als es die Sache selbst nur erlaubt, versteht sich. Gut gespielt, ist das Werk auch in dieser Gestalt wirksam und sehr unterhaltend.

Romanzen und Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianof. componirt — von H. K. Breidenstein, Dr. d. Philos. u. Prof. der Musik an der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität. 1o u. 2s Hft. Frkf. a. M., bey A. Fischer. Pr. jedes Heftes 20 Gr.

Man darf vom Verf., der sich auch bereits als Theoretiker der Welt bekannt machte, Gutes erwarten. Wir freuen uns, ihn wieder einmal öffentlich auftreten zu sehen. Das erste dieser wohl ausgestatteten Sammlungen, „Das Wasser rauscht," kann durchaus nicht unter die geringen Compositionen der so oft gesungenen Romanze gerechnet werden; dennoch sind uns die einfache Reichardtsche und die Kanne'sche Tondichtung die liebsten unter allen, die wir kennen. Gern gestehen wir zu, dass dieses Vorziehen früherer, oft vorgetragener Compositionen seine subjectiven Gründe haben kann, die darum nicht zu hoch angeschlagen werden sollen. Das Lied von Crisalin „Liebesklänge" ist in seiner Einfachheit vortrefflich, so feurig und eigen, dass es, nicht ungeschickt wieder gegeben, seinen Eindruck kaum verfehlen kann. Uhland's „weisser Hirsch" gehört zu den besten Compositionen dieser beliebten Dichtung. Zu Tieck's „Dicht von Felsen eingeschlossen" sind gleichfalls sehr gelungene Tonweisen schon vorhanden; die neue ist einfach, in dumpfer Trauer resignirt. — Das zweyte Heft gibt „die Nonne" von Uhland. Die Anlage ist höchst einfach, doch zu viel modulirt, was den Ein'ruck schwächt. „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein", von W. Müller, muss sehr feurig vorgetragen werden, wenn es wirken soll. Es steht mit dem Texte auf einer Stufe. „Erster Verlust", von Goethe, schliesst sich an andere gelungene Tonweisen mehr an, als die frühern Compositionen, und wird sich Zuneigung versprechen dürfen. „Das Schloss am Meere", von Uhland, klingt eigen, doch zuweilen etwas gesucht. Die meisten dieser Gesänge werden von guten Altstimmen vorgetragen am Besten wirken. Lieber wäre es uns, der geehrte Verf. hätte uns weniger solcher Gesänge gegeben, von denen wir schon gute Compositionen besitzen. Darüber ist aber mit Niemanden zu rechten. Wir meinen nur, dass sie alsdann noch allgemeiner willkommen seyn würden.

Gesangschule von Alexis von Garaudé. Einzig rechtmässige Ausgabe für alle ausser-französische Staaten. Darmstadt, bey W. E. Aliky. 1. Theil, 4tes, 5tes u. 6tes Heft. Subscr.-Preis des Heftes 10 gGr.

Wir haben das Nothwendigste über diese „vollständige Gesangbildungslehre" bereits S. 23 u. f. dieses Jahrganges gegeben. Sieht man auf den Zweck dieses Unterrichts, wornach jedes Werk

allen ungeachtet fängt der Abt die Note S. 523 an: Wenn das Vorurtheil der Menschen u. s. w. Richtiger wohl so: Wenn die Eigenliebe und Selbstsucht der Menschen, die in ihrem Leben viel Orgeln gesehen und gespielt haben, so weit gehet, dass sie, ohne weitere gründliche Kenntnisse der Orgelbaukunst zu besitzen, sich dünken Meister dieser Kunst zu seyn, und in diesem Wahne sich unterfangen, Orgeln zu ändern, oder gar neue bauen zu wollen; so kann es Manchem, selbst durch das unsinnigste Raisonnement, gelingen, einen Theil des Publikums so zu berücken, dass es gutmüthig sein Orgelwerk den nicht genugsam gnug gehandeten Misshandlungen des Schreyers preis giebt, und hernach zu spät seinen Irrthum erkennt und bereut. So lehrt es die Erfahrung. — Die Berechnung, wodurch vermittelst Tertie und Quinte die Schwingungen eines 16 und 32 füssigen Tons erzwungen werden sollen, nehmen sich auf dem Papier nicht übel aus, nur Schade, dass sie nicht so erfolgen, wie der Schluss der Rechnung — wie der Versuch auf jeder Orgel Jedermann überzeugen wird. Der Abt fehlt auch darin, dass er Rheinländisch Mass wählte; denn nach diesem würde auch der älteste Kammerton noch viel zu hoch seyn. Dass man aber bey Benennung der Stimmen sie nach Fussmass eintheilt, und die wenigen Zolle, die etwa drüber oder darunter seyn sollten, dabey wegläst, geschieht nicht, wie nach des Abts Verdacht, aus Betrug, sondern einzig und allein der Kürze wegen.

Welcher gute Mensch denkt und spricht denn sogleich von Betrug? schlimm genug, wenn Thatsachen erst diese Gedanken und Worte nothwendig herbeyrufen! —

Fr. Mary,
Orgelbauer in Berlin.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Hoffmeister, Airs et Thèmes de Haydn et Mozart variés pour la Flûte. 1 Thlr. 12 Gr.

Krumpholz, 4 Sonates non difficiles p. la Harpe. Op. 12. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, 3 Sonates for the Pianoforte. Op. 41. 1 Thlr. 4 Gr.

Prot, 3 Duos pour 2 Violons. No. 6. 1 Thlr. 3 Gr.

Steibelt, nouveau Pot-Pourri p. le Piano. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Air favori du Ballet des noces de Gamache avec 12 Variations. 1 Thlr. 3 Gr.

— — 3 Rondos favorits for the Pianoforte. Book I. 16 Gr.

— — grand Duo pour Harpe et Piano ou deux Piano. 2 Thlr.

Stamitz, A., 6 Duo concertants p. Flûte et Violon. 1 Thlr. 21 Gr.

Tholle, 6 Nocturnes à 2 Voix avec acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Viguerie, B., 6 petits Duo pour deux Flûtes. Suite 1–2. 1 Thlr. 12 Gr.

Woldemar, 12 études pour le Violon. 18 Gr.

— — Le nouveau Labyrinthe harmonique pour le Violon, suivi d'études sur la double corde etc. Op. 10. 21 Gr.

Tartini, Adagio varié de plusieurs façons différentes: très utiles aux personnes qui veulent apprendre à faire des traits sous chaque note d'harmonie etc. 1 Thlr. 6 Gr.

L'Hoyer, A., 6 Romances comp. et arrangées pour la Guitarre. Op. 15. 12 Gr.

Danzi, Die Mitternachtstunde, eine komische Oper. Klierauszug. 6 Thlr. 16 Gr.

Süssmayer, Ouverture und Gesänge aus der Oper: Solimann der Zweyte. Klierauszug. 2 Thlr. 8 Gr.

Hänsel, 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 5. 2 Thlr.

Beethoven, gr. Quintetto p. le Forté-p. av. Oboe, Clarinette, Cor et Basson. Op. 16. 1 Thlr. 16 Gr.

Romberg, Andr., 3 Quatuors p. 2 Violons, A. et Basse. Op. 2. Liv. 2. 2 Thlr. 12 Gr.

Beethoven, gr. Quartetto p. Forté-p. avec Violon, A. et Vlle. Op. 16. 1 Thlr. 16 Gr.

Maurer, Elisa's Abschied. Für Gesang und Klavier. 10 Gr.

6 Variations pour le Forté-p. sur le Thème: In meinem Schlosse ist's gar fein. 12 Gr.

6 Walser aus dem Donauweibchen für das Pianoforte. 8 Gr.

Knechts Te Deum laudamus, für 2 Chöre, in Stimmen. 4 Thlr. 16 Gr.

Mozart, 5 principaux Quintetti p. 2 Viol., 2 Violes et Violoncelle. No. 1–5. à 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

zu beurtheilen und der am angeführten Orte angezeigt worden ist, so können wir dem Verf. nur gute Erfahrung und zweckdienlichen Fleiss zusprechen. Das vierte Heft bringt zuvörderst nützliche Uebungen in syncopirten Noten, handelt dann von den Läufen (traits), Wendungen des Gesanges französisch und teutsch. Es werden darunter diejenigen Gesangsverzierungen verstanden, die eine dagewesene Phrase ändern oder aussehmücken, was allerdings der Mode unterworfen ist. Jeder hat dabey auf seine natürlichen Mittel Rücksicht zu nehmen. Hier werden die Hauptgattungen gelehrt und wie sie vortheilhaft zu üben sind. Die Bemerkungen sind gut. Darauf folgt in Noten ein ausführliches Verzeichniss der Läufe nach ihren verschiedenen Formeln. — Das fünfte Heft beginnt mit den arpeggirten Läufen, von denen es heisst: „Sie gehören eher zur Instrumental-, als zur Vocal-Musik; allein heut zu Tage hat die Stimme den unglücklichen Ehrgeiz, mit den Instrumenten wetteifern zu wollen, und gewisse neuere Opern werden zu wahrhaften Concerten.“ — Die Uebungen derselben werden jedoch auch ein nützliches Studium seyn für die Vereinigung der verschiedenen Register der Stimme und um sich zu gewöhnen, die entfernten Tonhöhen wohl einzusetzen. Von getrennten und gestossenen Noten; vom Triller, der Trillerkette, dem Mordent, dem Triller mit seinen verschiedenen Vorbereitungen und Endigungen, Alles mit zweckmässigen Uebungen. Die Lehre von der Roulade, die eine stufenweise fortschreitende Folge von Noten ist, beschliesst dieses Heft. Die Uebungen derselben werden im sechsten fortgesetzt, so dass sie das ganze Heft füllen. Für Alle, die den neuen Bravourgesang in geschickten Aufeinanderfolgen erlernen wollen, wird das Werk auf alle Fälle von bedeutendem Nutzen seyn.

Nachrichten.

Dresden, d. 25. April 1834. Concert des Königl. Kammermusikus Hrn. Franz Schubert, im Saale der Harmonie. 1) Ouverture von Beethoven zum Trauerspiele Coriolan. Wer kennt diese herrliche Ouverture nicht? könnte man fragen, und alle Dresdner könnten antworten: „wir Alle kennen sie nicht“ — denn unbegreiflicher oder begreiflicher Weise ward sie heut zum ersten Male hier gegeben, obgleich der Klavierauszug allen Freunden der Beethovenschen Musik seit 20 Jahren bekannt ist. 2) Concert für die Violine von Lafont, vorgetragen von F. Schubert. Der Herr Concertgeber war, ehe er nach Paris ging, ein Geiger voll Bravour, Kraft und vorzüglich voll Originalität. Er ist nach Paris gegangen, hat dort äusserst fleissig Composition unter Reicha getrieben, was höchst zu loben ist, hat auch sehr fleissig unter Lafont Violin studirt, was — meiner Einsicht nach — weniger zu loben ist. Hr. Lafont ist ein trefflicher Geiger — in seiner Art, das heisst in einer gewissen etwas kleinen Manier, in der Alles, was gemacht wird, äusserst nett und vollendet herauskommt, die sich aber zu Spohr und Rode verhält, wie ein süsser Desertwein zu hundertjährigem Tokayer oder Rheinwein. Hrn. Schubert's Manier war, ehe er nach Paris ging, kräftig, kühn, etwas wild, voll Bravour, gar nicht ohne tiefe Empfindung; jetzt ist sie — Lafontisch, das heisst von Kraft, Kühnheit, Originalität und Genie nur eben so viel, als in den Fingerhut einer Dame aus einem des plus jolis salons de Paris gehört. Ich weiss nicht, ob die Kunst so erstaunlich viel dabey gewinnen wird, wenn Hr. Schubert Hrn. Lafont ersetzt, aber ganz gewiss verliert sie, dass Hr. Schubert nicht auf seiner eigenthümlichen Bahn fortschritt, die ihn zu Spohr's und Rode's Weise zog und in der er durch seine Eigenthümlichkeit allein gestanden haben würde, während er jetzt seinen Zweck darein setzt, ein Schüler Lafont's zu seyn. Paganini spielt à la Paganini, Spohr à la Spohr; ja Hr. Lafont à la Lafont, warum will denn Hr. Schubert nicht auch nach seiner Weise spielen, da ihm die Natur eine eigenthümliche Weise verlieh? Die beste Nachahmung ist immer — eine Nachahmung, also etwas Secundaires. Originell ist man nur, wenn man sich selbst treu bleibt, sich so gibt, wie uns der Himmel stempelte. Hr. Schubert spielte sonst mit sehr losegespanntem Bogen und leistete damit Ausserordentliches in Ton und Execution. Jetzt spielt er mit ganz straffem Bogen; die unausbleibliche Folge ist, dass der Bogen eine vorherrschende Neigung zum Springen hat und dem gezogenen langen Tonangeben und Aushalten widerstrebt. Ich weiss recht gut, dass es hierbey viel auf Gewohnheit ankommt, und dass Tardini, Pugnani, Nardini, so wie alle Meister vor 60—70 Jahren so spielten. Allein sie kannten eben keine andere Methode; Hr. Schubert aber spielte vor Paris Alles mit schlaffem

Bogen und spielte herrlich. Nun arbeitet er sich mit herkulischem Eifer in eine kurze Manier mit straffem Bogen, um — Lafont ähnlich zu seyn! Das war auch der Mühe werth! Lasst Lafont spielen, wie er will und wie er fühlt, dass er als Franzos und wie er ist, originell seyn werde; aber spielt ihr Andern auch nach eurer Weise und vergrabt nicht das Gold eurer Originalität, um mit dem vergoldeten Blech der Nachahmung zu glänzen! 5) Arie mit obligater Viola von Morlacchi, gesungen von Fräulein Schneider, accompagnirt von Hrn. Kammer-Musikus Pohlandt. Von dieser Arie ist nur zu sagen, dass sie der Sängerin wegen aus B nach As transponirt und dass dadurch die sehr oblig. Partie der Viola äusserst schwierig ward, von Pohlandt aber vortrefflich vorgetragen wurde.

Zweyte Abtheilung. 1) Potpourri von F. A. Kummer, vorgetragen von dessen Schüler Friedrich Schubert (jüngerm Bruder des Concertgebers); ein vielversprechender Schüler eines trefflichen Meisters. 2) Das Grab der Liebenden, steyrische Volkssage, gesprochen von Mad. Rettig. Gehört nicht in den Bereich der musikalischen Kritik. 3) Duett aus Anna Bolena von Donizetti, gesungen von Fräulein Schneider und Hrn. Zesi. Ich weiss eben nichts weiter darüber zu sagen, als: Duett aus Anna Bolena von Donizetti u. s. w. u. s. w. 4) Phantasie über Thema's aus der Oper le Pré aux clercs, componirt und vorgetragen von Franz Schubert. Sehr geschmackvoll componirt und nicht à la Lafont, sondern nach eigner Weise vorgetragen, die sehr viel Wirkung machte. Dem Vernehmen nach reist Hr. K. M. Schubert nach Wien, um die dortigen Violinisten zu hören. Er thue das, aber er bleibe sich selbst treu und bringe uns den deutschen Schubert vor der Pariser Verwandlung, nur wenn er will und kann, noch kräftiger und vollkommner zurück. Es ist kein kleiner und kein unbedeutender Kreis, der ihn mit herzlichem Handschlag willkommen heissen wird. —

Carl Borromäus von Miltitz.

Das zweyte grosse Gesangfest des Märkischen Gesang-Vereins fand zu Potsdam am 5. u. 6. Juny bey sehr günstiger Witterung und zahlreicher Theilnahme auf würdige Weise und zur allgemeinen Befriedigung unter Leitung des Hrn. Seminarlehrers Schärtlich Statt. Der erst im Jahre 1833 gegründete Märkische Gesang-Verein ist aus dreyssig Töchter-Vereinen in eben so viel Orten des Churmärkischen Regierungs-Bezirks zusammengesetzt. Diese einzelnen, gleichmässig organisirten Töchtervereine halten fortgesetzt geregelte Uebungen unter Leitung sachkundiger Vorsteher und versammeln sich jährlich einmal in Masse zur Feyer des Gesangfestes. So verbreitet sich die Ausbildung des Chorgesanges, zunächst zur Veredelung des Vortrages der Kirchen-Gesänge, auch in der Mark Brandenburg durch diesen Verein von Cantoren, Schullehrern, Organisten und sonstigen Gesangfreunden immer allgemeiner. Der erste Tag war der kirchlichen Feyer in der Hof- und Garnisonkirche gewidmet. Dem Haupt-Eingange gegenüber war auf dem Chor ein Amphitheater errichtet, auf welchem sich die Sänger (natürlich nur Männer), 400 an der Zahl, zweckmässig aufgestellt befanden. Vor den Sängern in der Mitte erhöht stand der Dirigent. Links vom Eingange, auf dem Orgel-Chor, befanden sich die Instrumental-Musiker. Die nur bey einigen Gesängen angewandte Begleitung bestand aus Blas- oder grösstentheils Blech-Instrumenten, Contrabässen und Pauken. Der erste Theil der kirchlichen Feyer wurde durch einen Theil der Liturgie vom Gesang-Chor passend eingeleitet. Hierauf trug der Organist Hr. Hönnicke eine gut gearbeitete Fuge auf der Orgel vor, welcher ein Choral und eine sehr wirksame, leicht singbare Motette von Bernhard Klein folgte. Die eine Hälfte des Chorals war a capella, die andre mit Begleitung der Orgel und Blech-Instrumente gesetzt, welche letztere imponirend wirkten. Beyde Stücke wurden rein, kräftig und mit Ausdruck gesungen. Mehr Schwierigkeiten in der Ausführung bot die Motette des Hrn. Professor *Dr.* Marx dar, welche sechsstimmig, ohne Begleitung gesetzt war und in Hinsicht der Modulation und Verflechtung der Stimmen eine Nachbildung der älteren, christlichen Kirchengesänge zu bezwecken schien. Dass die Ausführung dieser schweren Motette dennoch meist gelang, macht den Sängern alle Ehre. Wir würden indess eine schwache, unterstützende Orgel-Begleitung bey so kunstvollen Gesängen sehr angemessen finden. Herr Kammer-Musikus Fr. Belcke führte nun auf der Bass-Posaune eine Phantasie mit Orgel-Begleitung des Hrn. Böttcher aus und machte darin auf's Neue seine ausgezeichnete Virtuosität geltend. Nach einer kräftigen, brauchbaren wirksamen Motette: „Ich will singen" von

B. Klein; welcher für den religiösen Gesang von Männerstimmen eine so höchst schätzbare Grundlage gebildet hat, auf welcher sein (oder vielmehr Zelter's) Nachfolger im Gesang-Unterricht bey der hiesigen Universität gewiss mit Erfolg fortschreiten wird, schloss den ersten Theil der ersten Gesangmusik ein neu für diess Fest von dem Hrn. Hof-Kapellmeister *Dr.* Friedrich Schneider in Dessau componirter Hymnus für Doppel-Chor und Solostimmen, mit Instrumental-Begleitung, eine ungemein kräftige, wirksame und leicht ausführbare Composition, deren sehr gelungene Aufführung der hochgeachtete Tonsetzer persönlich leitete. Der zweyte Theil des kirchlichen Gesangfestes begann mit dem „Heilig" aus der Liturgie, worauf der Herr Ober-Organist Köhler aus Breslau (Berner's würdiger Nachfolger an der St. Elisabeth-Kirche) eine sehr klare, wohl geordnete Phantasie auf der Orgel auf das, für die Kirche so wohl gewählte Thema des Halleluja aus Händel's „Messias" mit vieler Fertigkeit und erfahrner Benutzung des Pedals und der verschiedenen Register vortrug. Ein melodischer Hymnus von Schärtlich, ungesucht und richtig empfunden, folgte, gut ausgeführt. Die Zwischen-Ritornelle der Blech-Instrumente waren zum Theil in der Höhe nicht leicht rein zu intoniren, machten indess als Gegensätze zu den Gesang-Strophen gute Wirkung. Der Flötist Herr C. G. Belcke aus Altenburg machte nun den gelungenen Versuch, ein Adagio für die Flöte mit Orgel-Begleitung auszuführen, da bey der Wahl der Flöten-Register die Orgel im Ton der Flöte sehr ähnlich ist. Der Ton des Hrn. Belcke ist sanft, voll und schön, besonders rein und stark in der Tiefe (bis h), so dass die einfach getragene Weise durch seinen Vortrag Leben erhielt und nur durch Triller ausgeschmückt wurde, um der Einfachheit des Styls nicht Eintrag zu thun. Noch eine Motette von B. Klein und ein Hymnus von A. Neidhardt, mit Begleitung von Blas-Instrumenten, mehr im heiter gefälligen Styl, als kirchlich, sehr wirksam instrumentirt, effectuirte besonders durch die, von den Herren Mantius, Stümer, Hammermeister und Zachesche schön gesungenen Solo-Sätze. Während der fast dreyständigen Dauer der Musik hatte abwechselnd Wind und Regen accompagnirt. Gegen 2 Uhr klärte sich indess der Himmel völlig auf, und die Theilnehmer des Festes konnten sich ungestört nach ihren Wohnungen oder zum Festmahl begeben, welches im Garten der Loge Teutonia in acht Tafeln, unter einem grossen, mit dem Preussischen Wappen u. s. w. verzierten Zelte, durch eine Bretterhalle an der Hinterseite geschützt, in sehr froher Stimmung Statt fand. 450 Couverts waren gelegt, die Namen der Theilnehmer auf dem Prospectus vor dem Eingange zu jeder Tafel leicht aufzufinden, so dass die grosse Gesellschaft sich ohne Beschwerde ordnen konnte. Unter den eingeladenen Gästen befanden sich die Herren General-Musik-Director Ritter Spontini, Kapellmeister Friedrich Schneider, Musikdirector Rungenhagen, Kapellmeister Reissiger (zum Besuch einige Zeit in Berlin) aus Dresden, Kammersänger Didike und noch zwey Sänger aus Dessau, die Herren Prof. *Dr.* Marx, Ober-Organist Köhler aus Breslau, M. D. Neidhardt, Girschner und mehre Musikfreunde aus Berlin, Potsdam und andern Orten. Die Tafelfreuden wurden durch Frohsinn, heitere Gespräche und Liedergesang belebt. Dem ersten Toast auf den verehrten König, welcher durch seine Gegenwart auch das Kirchenfest zu verherrlichen würdigte, ging das bekannte Vaterlandslied von Jul. Schneider: „Kennst Du das Land" voran, welchem späterhin „Hanuchen vor allen", das Neidhardt'sche Preussenlied und einige Lieder von Girschner, auch eigene Gesänge der Dessauer Sänger folgten. Dies Fest bote eigentlich wohl Gelegenheit dar, dass dazu auch besondere, neue Tafellieder gedichtet, componirt und gesungen würden. Noch mehre Toaste zu Ehren des Vereins und der mitwirkenden Künstler folgten mit allgemeinem Enthusiasmus. — Die Feyer des zweyten Tages fand am 6. Juny Nachmittags 3 Uhr auf dem Tornow bey Potsdam, einem an der Havel angenehm gelegenen Lustorte, im Freyen Statt und war mehr der Erheiterung gewidmet. Ueber 3000 Zuhörer hatten sich zu Wasser und zu Lande nach dem Platz hinbegeben, wo die Sänger und Instrumentalisten zwar erhöht aufgestellt, jedoch weder hinter- noch seitwärts durch Schallwände vor dem Verhallen der Töne geschützt waren, daher auch die Wirkung im Verhältniss der grossen Masse nur schwach war. Die gewählten Musikstücke waren folgende:

1) Der bekannte feurige Festmarsch von Spontini für Militär-Musik, 2) Königslied für 2 Chöre von Schärtlich, ohne Begleitung, würdig und melodisch. 3) Heiliges Lied, Hymnus zum Lobe Gottes und der Natur, von Matthisson, v. J. P. Schmidt in Musik gesetzt und für Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten besonders eingerich-

tet. Der Chor, obgleich erst kurz zuvor eingeübt, sang rein, richtig und mit Ausdruck; die Solostimmen klangen im Freyen zu schwach; die Begleitung war von guter Wirkung. In der Kirche würde indess dieser, dazu vom Componisten bestimmte Gesang, auch in Hinsicht des Gedichts, mehr an seiner Stelle gewesen seyn. 4) Instrumental-Solo: Die Cavatine aus dem Freyschütz: „Oh auch die Wolke sie verhülle", von dem Hrn. K. M. Beleke auf der Bass-Posaune, mit Begleitung von Blas-Instrumenten, sehr ansprechend mit schönem Ton vorgetragen. 5) Jagd-Chor von Girschner, munter und populär in der malerischen Umgebung von Wäldern, Wiesen und Anhöhen ganz an seiner Stelle. Zweyter Theil: 6) Kriegslied von Girschner, wahrscheinlich mit Rücksicht auf die vielen anwesenden Militair-Personen von der Potsdamer Besatzung gewählt. 7) Fackeltanz für Blech-Instrumente. 8) Jägerlied von Schärtlich, leicht, natürlich und ansprechend. 9) „Auf!" ein kräftiger Gesang von Fr. Schneider; 10) zum Schluss das Volkslied Borussia von Spontini, besonders durch starken Effect und feurigen Schwung imponirend. Die erwünschteste Witterung begünstigte das schöne Volksfest, von welchem sich spät Abends die Menge der Theilnehmer nach dem schön gelegenen Potsdam zurückbegab, die Fremden nach ihrer Heimath heimkehrend, neu belebt durch den Genuss schöner Natur und geistiger Unterhaltung. Möge der thätige Unternehmer in der allgemeinen Zufriedenheit den aufmunterndsten Lohn für seine grossen Bemühungen finden! Nächstes Jahr soll das dritte Gesangfest in Brandenburg, der ältesten Stadt der Churmark, gefeyert werden.

Berlin, d. 12. Juny 1834. *J. P. S.*

Mancherley.

Der Violoncell-Virtuos Herr J. B. Grosse machte von Dorpat aus, wo er sich mit dem Hrn. v. Lippharth, wie man uns von dorther meldete, im vergangenen Winter aufhielt, im März eine Kunstreise nach Reval und Riga. Am ersten Orte war sein erstes Concert nur mässig benutzt, weil ein Musiker gleiches Namens alljährlich dort Concerte zu geben pflegt, mit welchem man ihn verwechselte. Das zweyte Concert, das er zum Besten der Armen veranstaltete, war übervoll besetzt. Man empfing ihn mit Applaus, der sich nach jedem Solo vermehrte. Er spielte zwey seiner neuesten Concerte, ein Capriccio seiner Composition und Variationen von Romberg. Auch in Riga erwies man ihm viel Wohlwollen und ein dortiges Blatt meldet von ihm: „Wieder ein wahrhaft deutscher Künstler! — — Grundcharakter seiner Compositionen, wie seines Vortrags ist Einfachheit, Ernst, Würde, Kraft und vorherrschende Neigung zur Schwermuth, also der Gegensatz zu den modischen Tändeleyen, Liedeleyen und Spielereyen, die um so mehr ermüden, da das Instrument selbst weit mehr für die Regungen der Wehmuth, als für neckische Scherze geeignet ist. Dass der treffliche Virtuos übrigens, wenn er dem Modegeschmack huldigen will, auch diesen zu befriedigen versteht, hat er in den Compositionen von Romberg und Dotzauer bewiesen." — Miss Dolcken war eben zu der Zeit in Riga, um ihren Bruder, F. David, zu besuchen. — Die Heinefetter hat hier vortreffliche Geschäfte gemacht, in Petersburg weniger, nicht der Kunst und des Gesanges wegen, sondern weil man in geselliger Hinsicht nicht ganz mit ihr zufrieden scheint. — Die bisherige Theaterdirection in Riga hat ihrer Function entsagt und ein Theaterverein ist an ihre Stelle getreten, unterstützt von mehren Kaufherren. — Der Kapellmeister Hr. Louis Maurer aus Petersburg hat vor Kurzem mit seinen beyden künstlerischen Söhnen eine Reise nach Moskau unternommen.

Merkwürdige alte Lieder. Aus einem Berichte der Gesellschaft für Nordische Alterthumskunde zu Kopenhagen ersehen wir unter vielem allgemein Merkwürdigen (vorzüglich Nachgrabungen der wichtigsten Ruinen in Grönland und neue kritische Ausgabe sämmtlicher alten Nachrichten von Grönland); dass künftighin jährlich eine teutsche Hofschrift herausgegeben werden soll, worin diejenigen Untersuchungen der Nordisk Tidsskrift for Oldkyndighed (Nordische Zeitschrift der Alterthumskunde, deren erster Band bereits erschienen ist), die vorzüglich für das Ausland von Interesse zu seyn scheinen, entweder vollständig oder auszugsweise werden mitgetheilt werden, und zwar von den dahin gehörenden kupfergestochenen Abbildungen begleitet. Unter den 12 überschriftlich angezeigten Abhandlungen wird uns hauptsächlich der neunte wichtig, worauf wir daher im Voraus alle Alterthumsfreunde unter den Tonkünstlern

aufmerksam machen: „Ueber das sogenannte Gothische Feyerlied, das ehedem am Hofe der Byzantinischen Kaiser zur Zeit der Weihnachten abgesungen wurde; von dem Prof. und Geheimarchivar Finn Magnusen.“ — Der zweyte Band der oben angezeigten Alterthumskunde muss nun schon erschienen seyn. — Unter andern wurde auch der Gesellschaft 1833 vom Pastor Schröter auf den Faroerinseln ein altes Faroerlied überschickt, worin das Winland, wie die alten Nordbewohner Europa's eins der Küstenlande Amerika's zu nennen pflegten, erwähnt wird. Denn Amerika war dem europäischen Norden zum Theil sehr früh bekannt. Die historischen Denkmäler Grönlands, die in altnordischer Urschrift nebst lateinischer Uebersetzung herauszugeben beschlossen worden sind, werden uns auch mit der frühesten von Grönland aus geschehenen Entdeckung Amerika's, so wie mit den im 10ten und den nachfolgenden Jahrhunderten von den Skandinaviern unternommenen Entdeckungsreisen nach diesem Welttheile näher unterrichten.

Lustig. In Bordeaux hat sich etwas zugetragen. Man hat nach vier Proben in selbiger Handelsstadt Beethoven's heroische Symphonie aufgeführt und das Publikum hat sie ausgepfiffen. Und unter dem Pfeifen erklangen etliche Stimmen, welche sprachen: „Grosser Beethoven, warum hast Du nicht lieber Indigo verkauft?!“

Musikfest zu Aachen. Die Gazette musicale berichtet: Die musikalischen Rheinfeste hätten beynahe gänzlich aufgehört, weil die protestantischen Prediger dem Könige vorgestellt haben, dass das Pfingstfest, an welchem die Feyer gehalten wurde, der kirchlichen Feyer schade. Der König untersagte es an diesen Tagen (also nicht für immer). Der Künstler-Comité erhielt aber nach einer Gegenvorstellung die Erlaubniss, es auch am Pfingstfeste zu halten. Der Zufluss von Künstlern und und Liebhabern war trotz langer Ungewissheit der Tage, an denen das Fest gehalten werden durfte, bedeutend. Unter Andern waren zugegen Felix Mendelssohn-Bartholdy, Fétis, Hiller, Chopin etc. Die Zahl der ausübenden Künstler belief sich auf 500; 82 Soprane, 80 Alte, 87 Tenore, 95 Bässe, 60 Violinen etc. Contrabässe und Violoncelli wären mehre zu wünschen gewesen. Ferd. Ries dirigirte sehr geschickt. Am ersten Tage wurde Debora von Händel gegeben, welchem Oratorium die Ouverture des Hrn. Ries zu Don Carlos voranging. Ferd. Hiller hatte den Text des Oratoriums aus dem Englischen übersetzt und die Instrumentation verstärkt, welcher letztern grosser Effect zugestanden wird. Im zweyten Concerte wurden Mozart's C dur-Symphonie, ein Theil des Requiem von Cherubini, der erste Satz aus Beethoven's letzter Symphonie und mehre Sätze aus Fr. Schneider's Weltgericht aufgeführt. Die Chöre besonders wurden vortrefflich gegeben. Wenn das zweyte Concert keinen so grossen Eindruck hervorbrachte, als das erste, so lag das wohl an der Wahl zu vieler Bruchstücke, welche nie wie ein Ganzes wirken können. Auch hielt sich das Orchester nicht so gleichmässig, als am ersten Tage. Cherubini's Requiem gefiel in diesem zweyten Concerte am Besten.

Das aufgeschobene Elbmusikfest in Magdeburg wird am 2., 3. u. 4. July gefeyert, was wir nur zufällig, aber aus zuverlässigem Munde, vom Hrn. Oberorganisten E. Köhler aus Breslau hörten, welcher auf seiner Kunstreise unter Andern eine Woche in Dessau bey dem Kapellm., Hrn. *Dr.* Fr. Schneider, dem Dirigenten der Elbmusikfeste, zubrachte und uns in Leipzig am 19. d. mit einem Orgelconcert erfreute, worin er uns 5 schöne Werke seiner Compos., eine freye, sehr gelungene Ausführung eines beliebig aufzugebenden (u. aufgegebenen) Chorals und Seb. Bach's 5stimmige Orgelfuge aus Cismoll, Alles im angemessenen Meistervortrage, hören liess. — In Halle wurde am 20. d. Frdr. Schneider's Weltgericht aufgeführt.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verl. ersch. mit Eigenthumsrecht:
François Hünten.
Opus 65. No. 1—3. Trois Airs Italiens, variés pour le Pianoforte.
Leipzig, d. 19. Juny 1834.
C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July Nº. 27. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

II.

Die absolute Methode.

Als wir vor einem Vierteljahrhundert hier zu Lande von der absoluten Methode zu sprechen begannen, da hiess es in Deutschland, die Schweizerischen Pädagogen gedenken hoch zu fahren. Seither war von einem ganz andern Absolutismus die Rede, vom politischen, neben welchem der pädagogische klein erscheint. Gleichwohl bleibt der Gegensatz zwischen den beyden Absolutismen merkwürdig genug, um Stoff zu philosophischen Betrachtungen darzubieten, wovon auch etwas Weniges hierher gehört.

Der politische Absolutismus sagt, wie ihn der absoluteste aller Absolutisten, Hegel, in's Wort fasst: „Was ist, ist gut.“ Dagegen sagen wir, die pädagogischen Absolutisten, als getreue Diener des Grossfürsten Pestalozzi: „Was wird, wird gut.“ Wo immer in allen und jeden Cultur-Verhältnissen und Cultur-Bestrebungen etwas Rechtes werden, das heisst, wo etwas wahrhaft werden soll, das währen muss, indem es sich in und an der Menschennatur bewährt, da wird auch immer philosophisch etwas Absolutes vorausgesetzt, praktisch etwas Absolutes zum Grund gelegt. So steht es auch im Schulgebiet, und so ist der pädagogische Absolutismus, wo nicht so alt, als die Welt, doch so alt, als die Schule; nur war er vor Pestalozzi nicht zur wissenschaftlichen Erkenntniss erhoben, nicht systematisirt. Jedes Menschenkind ist als Ebenbild Gottes ein absolutes Wesen, ungeachtet seiner Individualität, welche nur die besondere Sphäre seines Daseyns ausmacht; er bleibt dennoch ein Gattungswesen. So ist die Schule zwar aus Individuen zusammengesetzt; sie werden aber als Gattungswesen behandelt. Darin unterscheidet sich eben die Schule vom Haus oder von der Privat-Erziehung: im Haus, in der häuslichen Erziehung, tritt die Individualität hervor, in der Schule muss sie zurücktreten.

Das ist also die erste und letzte Aufgabe der Schule: sie hat die Menschenkinder als Gattungswesen zu bilden, und zwar collectiv; sie bringt ihnen diejenige Bildung bey, welche einer Kinderschaar zusammen, immer gleichzeitig, beygebracht werden kann. Darin besteht eben in formellem Sinn die Beschulung. Durch diese Collectivität wird aber nicht blos die Form, die Schulbildungsweise, bedingt und bestimmt, sondern eben so wesentlich auch der Inhalt, der Schulbildungsstoff. Darnach wird das pädagogische Verfahren ausgemittelt, und die Ausmittelung führt zur absoluten Methode.

Das Ideal des pädagogischen Absolutisten ist eine allumfassende Methodologie, vermittelst welcher die Cultur der Mündigen, so weit sie als eine ächte und durch die Schule mittheilbare erkannt ist, an die Unmündigen vollständig und allseitig so übergetragen wird, wie es ihrem leiblichen und geistigen Organismus zusagt und zugleich der individuellen Selbstentwickelung Vorschub thut. Diese Methodologie ist allerdings auch heut zu Tage noch nicht vorhanden, und so ist auch die absolute Methode noch nicht in ihrer Vollständigkeit da. Wohl aber hat dieser und jener Pestalozzianer versucht, ja sein Leben daran gesetzt, dieselbe in irgend einer bestimmten Sphäre der Wissenschaft oder Kunst zu Stande zu bringen, und hat so von seiner Seite einen Beytrag zur Erreichung des Gesammt-Ideals zu leisten gesucht. Was er aber schon gefunden zu haben sich bewusst ist, das ist die absolute Grundlage, worauf er baut. Darüber muss er Rede stehen können. Das geschieht gerade hier.

Wir haben die absolute Methode im Gebiet der Kunst geltend zu machen, und zwar speciell der Tonkunst, noch specieller der Singkunst. Hier

haben wir zweyerley in's Auge zu fassen, einerseits die subjectiven Anlagen des Kindes in seinem Kunstsinn und Kunstvermögen, andrerseits die objective Kunst in den Kunstwerken. Das Kind soll singen lernen — das heisst hier nicht blos, es soll mit seinem Organ bestimmte Singtöne im Zusammenhang hervorbringen, sondern, es soll singend die Kunst ausüben, die Kunstwerke darstellen. Um diess zu leisten, muss es die objectiv-gewordene Kunst erst subjectiv in sich aufnehmen.

Hier drängt sich aber gleich die Frage auf: Ist die objectiv-gewordene Kunst ebenso absolut, ist sie es auch in dem Sinn, in welchem die Subjectivität des Kindes absolut ist? Da muss uns abermals die Philosophie Aufschluss geben, und sie vermag es. Ein einziges Philosophem hilft aus, und zwar ein äusserst einfaches. Es muss uns nur erlaubt seyn, in dem Sinn, in welchem die Hegelsche Schule von einem Concret-Allgemeinen spricht, von einem Relativ-Absoluten zu sprechen.

Unser herkömmliches, im Herkommen objectiv gewordenes Harmonie-System ist absolut, wiefern es auf den Grundgesetzen der Mathematik beruht. Denn die Mathematik ist die Grundbedingung der geregelten Darstellung (Objectivirung) der musikalischen Kunstwerke, für deren Auffassung das Gehörorgan eben auch mathematisirt ist. Hingegen enthält unsere auf das Harmonie-System gegründete Compositions-Lehre viel und vielerley Relatives, Zufälliges, Conventionelles. Sie ist eine Technik, in welche wir uns seit Jahrhunderten hineingearbeitet und hineingelebt haben. Alle vorhandene Kunstwerke, von der Volksweise bis zur Fuge, sind in geringerm oder grösserm Maass, mit mehr oder minder Freyheit, in den Schranken und nach den stabilen Formen dieser Technik ausgeprägt. Jedes unserer Kunstwerke beruht auf einem Grundton oder einer Tonart, und das sind schon technische Begriffe von technischen Dingen.

Dergestalt haben wir nunmehr in unserer objectiv gewordenen Kunst ein Relativ-Absolutes. Es muss uns aber für absolut gelten. Denn obwohl die Möglichkeit eines andern Harmonie-Systems gedenkbar ist, so würde der Erfinder eines solchen durch die Abweichung von dem vorhandenen uns unserer jetzigen Kunstwelt entführen; wir würden Gefahr laufen, dem Zögling eines neuen Harmonie-Systems unsere jetzigen Kunstwerke unzugänglich, unausführbar und ungeniessbar zu machen. Das machen wir uns schon am blos Technischen deutlich. Es herrscht in unsern Kunstwerken, im Allgemeinen genommen, melodisch die grosse Sekunde, harmonisch die grosse Terz vor. Eine Kunstwelt, worin diese Intervalle nicht vorherrschen würden, wäre eine ganz andere. Hingegen gibt es neben dem Relativ-Absoluten viel anderes Relatives, das durch die Individualität der Componisten etwa in die Kunstwerke hineinkam, wovon manches nachgeahmt und durch öftere Nachahmung stabil wurde, manches nicht. So kommen z. B. bey Seb. Bach in der melodischen Stimmführung (das heisst hier, im Verhältniss zweyer Stimmen zu einander) Tonfortschreitungen vor, wie die Fortschreitung zweyer Septimen oder zweyer Nonen nach einander, was Niemand nachgeahmt hat. So kommt ferner bey Emanuel Bach harmonisch das Intervall der verminderten Octave vor, was nur bey den Nachahmern seines Clavier-Styls stylistische Nachahmung fand. Hingegen hat irgend ein Componist des achtzehnten Jahrhunderts, vielleicht schon des siebzehnten, die Septime des Dominanten-Septimen-Accords zum ersten Mal „frey eintreten" lassen, und diess hat seither, so sehr auch Vogler für den Kirchenstyl dagegen protestirte, allgemeine Nachahmung gefunden.

Nunmehr ist die Anwendung auf's Pädagogische leicht zu machen. Nach den Compositions-Kunstlehren wurden auch die artistischen, das heisst, die Kunstausübungslehren gemodelt. Es entstanden Methoden sowohl für Spiel, als Gesang. Man machte, bis zur Erscheinung der „neuen Gesangbildungslehre," die Technik, sowohl für Spiel, als für Gesang, zum Ersten, hingegen zum Zweyten die Ton- und Kunstanlage, welche am äussern und innern Organismus des Menschen haftet. Der Pestalozzianismus kehrt es um. Dadurch bezweckt und erzielt er eine Umgestaltung der Menschenbildung. Das ursprüngliche Wesen des Menschen ist ihm das Erste; hingegen das in der Menschheit objectiv Gewordene das Zweyte. Er sichtet dieses. Er führt Alles auf die Psyche zurück, wie sie im Kinde der Unschuld lebt. So „psychologisirt" er auch den Unterricht, auch die Erziehung. Er schliesst von den Kunstwerken und von den Kunstbildungsmitteln Alles aus, wornach die Psyche des schaffenden Künstlers, wornach der Kunstbildner in jedem Sinn einer falschen Cultur anheim gefallen ist; er schliesst Alles aus, was dem heranzubildenden Kunstzögling nicht anbequemt, was ihm nicht, je auf der entsprechenden Altersstufe, zwanglos beygebracht wer-

den kann. Dadurch unterscheidet er sich nicht nur von dem mechanischen Kunstlehrer, dem urtheilslosen Diener der Technik, sondern überhaupt von jedem andern Cultur-Vermittler, dem die Geschichte, das heisst hier, die herkömmliche Cultur, stabil und so zum Götzen geworden ist.

Wie unermesslich wichtig dieser höchste Bildungsgrundsatz sey, wodurch er sich geltend mache, wovor er verwahre, wohin er führe, das soll weiter aus der Vergegenseitigung der alten und der neuen Methode sich ergeben.

Hans Georg Nägeli.

Recensionen.

Trois Quatuors concertans pour deux Violons, Viola et Violoncelle composés — par Adolphe Lübcke. Oeuv. 1. N. 1, 2 u. 3. Bronsvig, chez G. M. Meyer. Pr. jeder Numm. 1½ Thlr.

Der Verfasser dieser Quartetten, die dem berühmten Quartett der Gebr. Müller, Karl, Georg, Gustav und Theodor, gewidmet sind, ist Musikdirector des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha, offenbar ein hinlänglich geübter und erfahrener Künstler, wenn auch Op. 1 auf dem Titel steht. Er hat mehr geschrieben, als diese Quartetten. Die Oper „der Glockengiesser" ist aufgeführt und besprochen worden, desgleichen einige andere Werke. Ein guter Quartettsatz ist keine Anfängerarbeit. Da wir die Partitur vor uns haben, können wir dem Componisten das Zeugniss geben, dass er auch mit dieser Musikgattung sich vertraut gemacht hat. Die Erfindung ist frisch und gesund, die Verbindungen sind natürlich und klar, die harmonische Haltung gut, die Wirkung des Ganzen bey geschicktem Vortrage angenehm und der Vortrag selbst gehört nicht zu den eigentlich schwierigen. Die Spieler haben sich vor dem Beyworte „concertans" nicht im Mindesten zu scheuen; weiss der Himmel, wie diess auf den Titel gekommen seyn mag, denn concertirende Quartetten sind die vor uns liegenden sämmtlich nicht. Man wird Alles den Instrumenten sehr angemessen finden. Wir haben sie daher, besonders für häusliche Vergnügungen, bestens zu empfehlen. Am meisten, glauben wir, wird das dritte gefallen. — Und so haben wir nur noch einige geringe Bemerkungen für den Hrn. Verf. beyzufügen, um ihm unsere volle Aufmerksamkeit zu beweisen. Mag es immerhin Manchem geringfügig erscheinen, wenn wir vor Allem im Quartett einige harmonische Stellungen genauer genommen wünschen. So klingen uns z. B. im Quartett verdeckte Octaven, die über die Septime schreitend entstehen, nie schön; sie sind leer. Ferner scheint uns das Unisono in diesen Quartetten zu oft vorzukommen, und namentlich im ersten, wo uns der erste Satz der liebste ist, vermissen wir die nothwendige Steigerung. Die imitatorischen Figuren schlagen zuweilen, zu sehr neben einander gestellt, wie vereinzelt, ohne engere Verwebung an's Ohr, was bald monoton wirkt und zu viel Gleichmässiges bringt. Wir bitten den geehrten Verf., diese Punkte einer genauen Berücksichtigung zu unterwerfen, und wünschen seinen Arbeiten zur Belebung seines offenbar redlichen und tüchtigen Strebens viele theilnehmende Freunde.

Concertino pour le Cor de Chasse chromatique av. accomp. du grand Orchestre ou du Pianof. composé — par Charles Meyer. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 12 Gr.; av. Pianof. 1 Thlr.

Jedes Instrument will sich hören lassen, und das chromatische Waldhorn hat ein Recht dazu, sobald der Bläser es zu behandeln versteht. Dazu sind neue Concertstücke nöthig, um so mehr, je weniger gedruckte und vortheilhafte vorhanden sind. Ueberhaupt will jede Unterhaltung durch Neues leben, so auch Concertmusik, die überall gern sich nach dem Zeitgeschmacke richtet. Dieses neue Werk enthält, was man wünschen wird: eine mässig lange, viel modulirte, frappant wohlklingende Bravoureinleitung, mystisch dunkel und seitgemäss spannend, worauf ein artiges Thema zu drei Variationen bearbeitet wird, denen ein Alla Polacca zum Schlusssatze dient. Das Orchester greift geschickt ein und der Bläser wird unter die tüchtigen gezählt werden müssen, wenn er die Aufgabe glücklich löst. Auch ist das Ganze nicht zu lang, was man jetzt ebenfalls will und für Bläser mit vollem Rechte.

Theoretisch-praktisches Handbuch der Fortepiano-Baukunst mit Berücksichtigung der neuesten Verbesserungen. Bearbeitet von Karl Kützing. Mit Kupfern. Bonn u. Chur, Verlag und Ei-

genthum von J. F. J. Dalp. 1833. 8. 94 (3) u. 6 Tafeln.

Die Absicht des Hrn. Verf., seinen Kunstverwandten, sowohl schon geübten, als angehenden, Gelegenheit zu geben, theils über die Grundsätze ihrer Kunst nachzudenken und dadurch vielleicht Mittheilungen zu veranlassen, welche im Allgemeinen und Besondern zum Vortheil gereichen würden, theils deutlich ausgesprochen zu liefern, was den Meisten nur sehr mangelhaft angezeigt wird, wodurch sie allein zum mechanischblinden Nachmachen dessen geführt werden, wozu sie nicht einmal die rechten Mittel kennen — ist so löblich, als die Bearbeitung selbst genau und tüchtig ist, so dass kein Instrumentenbauer und Alle, die sich darüber belehren lassen wollen, das Werkchen unbeachtet lassen sollte. Der Nutzen wird nicht mangeln. Nicht, damit Jeder Jedes, was hier vorgetragen wird, für das unbedingt Beste halte, sondern dass er mit dem Besten und in der That sehr Gründlichen eines denkenden Mannes sein Bestes zusammenhalte und prüfend vergleiche, dazu, und dass es blos mechanisch Geförderte unterrichte, dazu ist das Buch vortrefflich; ja es würde Allen ein Bedürfniss seyn, wenn Alle Lust hätten, über das, was sie thun, auch zu denken und mit immer erhöhter Einsicht zu arbeiten. Die Rechnungen sind genau, die Schreibart deutlich, die Lithographieen gut und so das Ganze höchst empfehlenswerth.

Zwey Tantum ergo und ein Ecce panis, einstimmig mit Orchester-Begleitung componirt — von J. A. Anschütz. Orchesterstimmen. Partitur mit Klavierauszuge. Mainz, bey Schott's Söhnen. Pr. der Partitur: 1 fl. 30 kr.; Pr. der Orchesterstimmen: 3 fl. 36 kr.

Nicht zu wenige unserer Componisten schreiben zunächst um ihretwillen, nicht der Sache wegen. Es ist ihnen daher nicht selten einerley, ob sie für Kirche oder Theater setzen; überall will es originell zugehen. Wer also einer Kirche vorzustehen hat, wird sich nicht selten in Verlegenheit sehen, besonders beym Wählen kleinerer Musikstücke, die bey solchen Rücksichtslosigkeiten der Tonsetzer den beabsichtigten Zweck der Sache selbst nur wenig oder nicht erfüllen. Desto aufmerksamer werden die Freunde kirchlicher Musik auf neue Erscheinungen seyn, die nicht ihre Ehre vor den Leuten suchen, sondern sich dem hingeben, was ihnen heilig ist. Und das ist es, was wir an diesen schlicht und recht behandelten Compositionen vorzüglich schätzen und weshalb wir sie allen katholischen Kirchenvorstehern bestens empfehlen. Sie sind, als feyerliche Segen vor und nach der Messe, an ihrer Stelle und werden die Andacht fördern. Es ist kein weltlicher Hochmuth in ihnen, nichts Verworrenes, wohl aber gute Arbeit und demüthiger Sinn. Der Verf. ist kein Musiker von Profession, er ist angestellter Jurist, versteht aber seine Kunst recht ordentlich und hat sich nicht allein durch diese zweckmässigen Compositionen ein Verdienst um die Kirche erworben, sondern auch dadurch, dass er in Coblenz, dem Orte seiner vielfachen Wirksamkeit, schon seit mehren Jahren eine Kirchenmusik organisirte, die noch jetzt unter seiner Leitung regelmässig fortbesteht. Die Kirche und ihre Musikfreunde haben ihm also doppelt zu danken. Das mögen sie denn zunächst durch Aufmerksamkeit auf das Werkchen thun, was ihnen von uns gewissenhaft empfohlen werden muss.

---

1) *Ouverture de l'Opéra: Ali-Baba à grand Orchestre composée par L. Cherubini.* (Propr. des édit.) Lpz., chez Breitk. et Härtel. Pr. 3 Thlr.

2) *Dieselbe Ouverture* in 2 Ausgaben f. d. Pianof., vier- u. zweyhändig. Ebend. Pr. 20 u. 12 Gr.

Die Ouverture gehört unter die Gattung, welche aus einzelnen Hauptgedanken der Oper durch allerley Zwischenverbindungen einen Abriss der Oper im Kleinen herzustellen sucht. Dass diese Gattung vorzüglich seit C. M. v. Weber's Glanzseit sich viel Eingang verschaffte, ist eben so bekannt, als dass ihre volle Wirkung erst möglich wird nach genauerer Bekanntschaft mit der Oper, deren wirksamste Momente sie vorführt oder doch in Erinnerung bringt. Dennoch hat das Werk an den meisten Orten, wo es zu Gehör kam, ehe die Oper aufgeführt wurde, sich Beyfall erworben, ein kräftiger Beweis, dass Alles, was diese Gattung von Tonstücken heben kann, mit Erfahrung und Geist glücklich benutzt worden ist. Es liegt in der Natur der Sache, dass sich diese Art von Eingangsmusik hauptsächlich nur durch schöne oder noch mehr durch unerwartete Uebergangssätze, durch frappante Zusammenstellung der Motive und durch glänzende Instrumentation auszeichnet. Das Alles

wird man hier meisterlich verwendet finden, wie man es auch von einem solchen Manne im Voraus erwarten darf. Halten wir nun gleich noch unserer bereits bey andern Gelegenheiten ausgesprochenen Ueberzeugung die ganze Gattung dieser Ouvertürenweise nicht für die beste: so wäre es doch nicht nur unrecht, sondern sogar lächerlich, wenn irgend Jemand von einer deutlich sich aussprechenden Art einer Kunstdarstellung etwas verlangen wollte, was nicht in ihr gegeben werden kann. Wir sind also genöthigt, sie unter die wirksamsten und besten Ouverturen dieser bezeichneten Art zu setzen, die sich noch weit grössern Beyfall gewinnen wird, wenn die Oper, deren Klavierauszug nächstens ausgegeben werden wird, zur Kenntniss des teutschen Publikums gebracht worden ist. Die beyden Klavierauszüge sind gut arrangirt, werden angenehm unterhalten und sind daher bestens zu empfehlen.

Nachrichten.

Dorpat, im May. Unser hiesiges Publikum ist für Genüsse der Tonkunst eben so empfänglich, als dankbar. Wir haben hier edle Beschützer und Förderer der Musik, wie z. B. den Hrn. v. Lipphardt, welcher ein überaus grosser Verehrer Beethovens ist und zum Geburtstage des Meisters ein Fest arrangirte, das in jeder Hinsicht solenn genannt werden muss. Die Ausführung der Musikstücke fand in folgender Ordnung Statt: Trio, C moll; Quartett, F dur, N. 13 Quintett, C dur, N. 4; Quartett, C dur, N. 9; Sinfonie in C moll — natürlich allesammt von Beethoven. — Fehlt irgend noch etwas in irgend einer Beziehung, so ist das nicht dem Publikum, sondern der Lässigkeit der Musiker beyzumessen. Doch auch von dieser Seite haben wir kaum mehr gerechter Weise zu klagen; die meisten bringen uns möglichst Gediegenes. Seit der Violoncell-Virtuos und Componist Hr. J. B. Gross in zweyen seiner hier veranstalteten Concerte nur musikalisch werthvolle Stücke wählte und diese von der zahlreichen Versammlung höchst beyfällig aufgenommen wurden, beeiferten sich Alle, sich nicht nur als gute Virtuosen, sondern auch als geschmackvolle Wähler zu zeigen. Das wird fast überall so seyn, wenn nur die Künstler selbst erst ernstlich wollen. Im Vereine mit den übrigen Musikern und Gönnern der Kunst beabsichtigt Hr. B. Gross im Laufe dieses Jahres auch den Manen Haydn's und Mozart's einen ähnlichen Zoll der Verehrung durch ein Musikfest zu bringen, wie es Beethoven gebracht wurde. — Auch mit der Vocalmusik steht es recht gut und es ist in diesem Jahre schon manches Erfreuliche geleistet worden. Hr. Kohlreif, ein höchst gebildeter Musikfreund und tüchtiger Pianofortespieler, hatte sich die Mühe gemacht, das Alexanderfest von Händel einzustudiren, dessen Ausführung gegen Ende des Januars Statt fand und den Mitteln nach ausserordentlich gut gelang. Der Chor bestand aus 120 und das Orchester aus dreyssig Personen. Ferner wurden am Charfreytage Haydn's „Sieben Worte" aufgeführt und sogar ein Chor von J. Seb. Bach versucht u. s. f.

Frankfurt a. M., am 17. Juny. Es kann nicht sonderlich erquicken oder belehren, wenn man berichtet, wie Mad. X. ihre Bravourarie gesungen und Fräulein Z. mehr oder minder bey Stimme war. Darum melde ich Ihnen sogleich, dass unser vortrefflicher Cäcilien-Verein unter der Leitung des wackern Schelble Bach's Passion nach dem Ev. Matthäus abermals vortrefflich und zwar diessmal in einer Kirche zum Besten der Armen aufgeführt hat, und dass unser ehrwürdiger Meister aller Meister das Publikum, trotz Rossinischer Verwöhntheit, ganz gewaltig ergriffen hat. — Das Museum, welches an Theilnahme mit jedem Jahre zunimmt, gab, wie gewöhnlich jedesmal, nebst andern Sachen eine Symphonie. Ausser den Beethovenschen kamen zu Gehör eine von Onslow, eine von Kalliwoda und eine von X. Schnyder von Wartensee (zum vierten Male hier gegeben). — Die Gebrüder Müller aus Braunschweig gaben auf ihrer Durchreise nach Hause auch hier einige Quartett-Unterhaltungen, und auch hier versicherten alle Kenner, noch nie ein so vortreffliches Quartett gehört zu haben. Diese ausgezeichneten Künstler vereinigen bey vollkommener Herrschaft über ihre Instrumente den feinsten Sinn für die Kunstwerke, die sie spielen, und so gelang es ihnen, ein wahres, bisher noch nicht erreichtes Ideal von Quartett-Vortrag sich anzueignen.

Halle. Heute, Freytags den 20. Juny, Mittags 4 Uhr wurde auf Veranstaltung der Herren Bürgermeister Mellin und Musik-Lehrer Helmholz

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. Nº. 16. 1802.

NACHRICHT.

Uebersicht dessen, was in Leipzig während des letzten Vierteljahrs für Musik öffentlich getan worden.

(Fortsetzung.)

Von fremden Virtuosen liessen sich, theils in den wöchentlichen, theils in besondern Konzerten folgende hören. Demoiselle Theresina Cenni, „aus der berühmten Stadt Florenz gebürtig, und als erste Sängerin bey der grossen Opéra buffa am russischen Hofe engagirt gewesen, welche auch schon das Glück gehabt hat, sich vor des Königs von Preussen Majestät verschiedenemale hören zu lassen, und bey ihrer Durchreise nach Paris, wohin sie vom ersten Consul Bonaparte als erste Sängerin beym grossen italienischen Theater berufen und engagirt ist" —: sie „wird die Ehre haben für das erste- und leztemal vier grosse Bravourarien zu singen, bey verdoppelten Eintrittspreisen." Soweit Dem. Theresina selbst in der Ankündigung. Jedermann wird nach solcher Anzeige, im Ton der Luftspringer und Wurmdoktoren, etwas sehr Mittelmassiges erwarten; und Jedermann wird sich irren: denn so etwas Höchstelendes, ein solches winselndes, formloses ad libitum vom Anfang bis zu Ende, ein solches Miauen anstatt des Singens, und solche „grosse Bravourarien," wie z. B. ihre erste — die von Kinderwärterinnen vormals ihren Kleinen vorgesungene, jezt bey ihnen verdrängte, artige Cavatine des Prinzen in Martins Una cosa rara: Più bianca — sind uns denn doch noch nie vorgekommen. Entweder die Dem. hat ihr — der saubern Ankündigung wegen allerdings kleines Auditorium zum Narren haben wollen, oder sie ist eine Erscheinung, die der Seltsamkeit wegen, wohl bemerklich zu machen war.

Mad. Huber, gebohrne Willmann aus Wien, spielte ein von ihr selbst komponirtes Konzert auf dem Fortepiano. Sie ist von ihren Reisen vortheilhaft bekannt. Die Komposition ihres Konzerts war recht gut besonders der erste, doch auch der zweyte Satz; die Variationen an der Stelle des dritten gefielen weniger. In gleichem Verhältnis glückte ihr Spiel. Ihre viele Fertigkeit hatte sie in Privatgesellschaften noch mehr, als öffentlich bewiesen.

Die Herren Domnich, Kleinenhagen und Hildebrand, Herzogl. Sachs. Meiningische Kammermusici. Diese wahren Virtuosen auf dem Waldhorn gewährten uns ein ganz eigenes, und gewiss höchst seltenes Vergnügen. Sie gehören durchaus zusammen, haben ihre Musik — jeder seinen Theil für sich eingerichtet; jeder hat sich auf eine Region des Instruments (der Eine auf die Höhe, der Andere auf die Mitte, der Dritte auf die Tiefe) eingeschränkt, und diese mit ganz ausserordentlicher Beharrlichkeit zu einer auf dem Waldhorn gewiss kaum zu erwartenden Vollkommenheit ausgebildet. Aber das Vollendetste ist das Ensemble, das sie nun zusammen bilden. Ihre Trio's, ohne anderes Akkompagnement, wie von Einem gespielt, mit vollkommner Gleichheit der natürlichen, wie der erzwungenen Töne, mit der Kraft von Posaunen und wieder mit einem piano, das dem der Harmonika fast ähnlich wird, vorgetragen —: diese Trio's sind wohl in ihrer Art das Vollkommenste, was seit vielen Jahren hier gehört worden.

„das Welt-Gericht" von Friedrich Schneider unter Mitwirkung von 200 Sängern und Instrumentalisten und zwar unter des Componisten persönlicher Direction im Versammlungs-Saale des hiesigen Franke'schen Waisen-Hauses aufgeführt.

Die Solo-Partien wurden von Mad. Schmidt und Fräul. Schramm (Sopran), Mad. Helmholz (Alt), Hr. Didike aus Dessau (Tenor) und die Herren Nauenburg und Liebau (Bass) gesungen und recht lobenswerth ausgeführt, bis auf einige Unsicherheiten in der Bass-Partie des Satanas, die gleich vorn den so gewichtigen und charakteristischen Eintritt einigermaassen störte.

Auch wirkte ein Theil der Dessauer Herzogl. Kapelle mit, wo sich vorzugsweise die Herren Concert-Meister Lindner (Violinist) und Drechsler (Violoncellist) die dankbarste Anerkennung wegen ihres so schönen und zarten Spiels in den im Oratorium vorkommenden Soli's erwarben.

Die persönliche Anwesenheit und Direction des Componisten feuerten einen jeden Mitwirkenden an, und so konnte die Aufführung dieses so anerkannten Meisterwerks, nach hier angemessenen Kräften, eine recht gelungene zu nennen seyn.

Das schöne Wetter begünstigte diess Unternehmen; der Saal war von Einheimischen und Fremden gefüllt.

Ernst Kohler,
Ober-Organist aus Breslau, z. Z. in Halle.

Fulda, Ende May. Auch in unserer Stadt gedeiht die Tonkunst und schwingt sich immer höher auf. Unter unserm verdienten Stadtcantor und Musikdirector, Hrn. *M.* Henkel, der zugleich als öffentlicher Lehrer der Tonkunst am hiesigen Gymnasium und an der Normalschule eifrig wirkt, wurden in diesem Jahre 4 Abonnement-Concerte eingerichtet, zahlreich besucht und mit grossem Beyfall aufgenommen. Das Orchesterpersonal bestand aus 50 Mann. Vom Militärmusikcorps zeichneten sich vorzüglich aus: Hr. Gerlach, Violoncellist; Hr. Iffland, Oboist; die Herren Homburger d. ä. und André, Clarinettisten; die Herren Nau und Homburger d. j., Hornisten; Hr. Schmeisser, Flötist, und Hr. Weinberg, Fagottist. Der eilfjährige Sohn des Directors, Heinrich Henkel, spielte ein Concert von N. Hummel so taktfest, mit so gutem Anschlage und so geschmackvoll, dass ihm lebhafter Beyfall des Publikums nicht entgehen konnte. Man darf mit Recht Bedeutendes von ihm hoffen; denn unter des Vaters Aufsicht wird es weder an zweckmässigem Fleisse fehlen, noch wird sich der noch so junge Künstler vom zerstörenden Stolze Kopf und Herz verrücken lassen. Zu jedem Concerte werden zwey Proben gehalten. Symphonieen hörten wir von Beethoven aus D dur; von C. M. v. Weber; von André aus Es dur; von Krommer aus C moll. — Im Dome und der Stadtpfarrkirche hörten wir unter derselben erfahrenen Direction meist sehr präcis Messen und andere Kirchenstücke von Mozart, Haydn, Hummel, Seyfried, André, Masseck, Witt, Henkel u. s. w.

Prag. Endlich erschien nach langer und sehnlicher Erwartung zum Vortheile von Hrn. u. Mad. Podhorsky „Jessonda" von Karl Gehe und Louis Spohr, und erfreute sich nicht allein eines augenblicklich glänzenden Erfolges, wie ihn seit langer Zeit kein musikalisch-dramatisches Werk erhielt; sondern man kann mit Zuversicht darauf bauen, dass der Beyfall, der sich auf ächten Kunstwerth, Fülle der Melodie, auf Charakteristik und Wahrheit, Gemüth und Phantasie begründet, mit jeder Vorstellung zunehmen muss (was sich in den 5 Wiederholungen in kurzer Zeit schon bestätigt hat). Wir haben, seit wir den Faust kennen, Spohr als einen dramatischen Tondichter hoch geachtet, doch gestehen wir, dass wir uns durch den Reichthum und die Blüthe musikalischer Poesie, die uns gleichsam in das üppige Morgenland hinüber zaubert, auf das Angenehmste überrascht fanden. Gelungene Einzelnheiten hervorzuheben, wäre eine undankbare Arbeit; denn wenn auch hier und da das Genie noch kräftiger aufblitzt, manche Weise ganz besonders in das Gemüth hineinklingt, so ist doch jede Nummer in ihrer Art und an ihrer Stelle vortrefflich, und man wurde in jeder einen organischen Theil des schönen Ganzen vermissen, das wir jedes Mal mit erneuter Theilnahme bewundern. Die Besetzung war folgende: Dem. Lutzer (Jessonda) ist eines jener schönen jugendlichen Talente, an denen man nie einen Fehler rügen kann, ohne in der nächstfolgenden Zeit zum Lügner zu werden. So z. B. ist der Fehler, den wir vor einiger Zeit an ihrer Singweise tadelten, schon beynahe ganz verschwunden, und wir bemerkten mit Vergnügen an der von einem Italiener gebildeten jungen Künstlerin, dass ihr eigenes Gefühl sie auch zum deutschen

Gesang hinleitet, und wir, wenn gleich noch hier und da etwas mehr echte Tiefe der Empfindung zu wünschen wäre, mit ihrem Vortrage der Jessonda sehr zufrieden waren, eine einzige Stelle ausgenommen. Es ist eine grosse Idee, dass Jessonda, die sich mit dem Gedanken des Todes in frischer Jugendbluthe schon ziemlich vertraut gemacht hat, von dem Augenblick an, wo sie weiss, dass ihr Geliebter noch lebt, die Möglichkeit, zu sterben, nicht mehr fassen kann. Der Dichter hat diess ziemlich prosaisch mit den Worten: „Leben will ich, ich muss leben!“ ausgedrückt, und selbst Spohr, welcher doch oft seinen dramatischen Werken die fehlende Poesie des Ausdrucks durch seine Töne zugefügt, hat hier die Tiefe dieses Gefühls nicht poetisch genug ausgedrückt, ja wir möchten diese Stelle (in Bezug auf ihre Wichtigkeit) die schwächste des ganzen Werkes nennen. Noch weniger aber gelang es Dem. Lutzer, den rechten Ausdruck hinein zu legen; ihr: „Leben will ich, ich muss leben!“ klang wie kindischer Trotz und erregte an beyden Stellen, wo es vorkommt, Lachen. Dadurch gewarnt, ist sie in den Wiederholungen so leicht darüber hingeschlüpft, dass man es nur mit grosser Aufmerksamkeit gewahr wird, und gewiss keiner, der nicht der ersten Aufführung beywohnte, die Stelle bemerkte. Mad. Podhorsky (Amazily) singt dieselbe mit grosser Virtuosität, und sowohl das Blumenduett mit Jessonda, als das letzte Tempo des Duetts mit Nadori mussten das erste Mal (das erstere immer) wiederholt werden; aber die liebliche Naivetät dieses Naturkindes fehlt ganz. Hr. Draka (Nadori) kann denselben unter seine besten Rollen rechnen, und sang ihn besonders in der letzten Vorstellung — diesen Abend sehr bey Stimme — vorzüglich gut. Hr. Podhorsky (Tristan) wirkt durch fleissiges Studium viel mit geringen Mitteln. Durch eine Unpässlichkeit verhindert, musste er zuletzt die Rolle an Hrn. Strakaty übergeben, dessen wohlklingende Stimme sich sehr gut ausnahm, besonders das erste Mal, wo er dieselbe nach dem Studium von kaum 3 Tagen gab. Das zweyte Mal that er seiner Stimme schon minder Gewalt an, und da er gewöhnlich jede Partie das erste Mal am Besten singt, so scheint es, dass er im Eifer, die Sache immer besser zu machen, Alles verdirbt. Uebrigens können wir nicht begreifen, warum die Direction nicht von vorne hinein Hrn. Strakaty die Rolle des Oberbramins zutheilte, die sich ganz für seine Stimme und Singweise eignet, da ihr gegenwärtiger Repräsentant durchaus nicht für diese schöne Partie passt. Beethovens „Fidelio“ ist zum Benefize des Hrn. Draka wieder in die Scene gesetzt worden, und diess war die letzte Oper, die unter der alten Direction noch einstudirt wurde; doch ist gerade diese Oper eine von denjenigen, welche sich für das hiesige Personale nur wenig eignen. Mad. Podhorsky (Leonore) ist gewiss eine der vorzüglichsten deutschen Sängerinnen, doch ist ihr ganzes Wesen zu zart, ihre Stimme nicht grossartig genug, und sie besitzt nicht so viel Energie, um eine Partie dieser Art imposant bis an das Ende durchführen zu können. So schön sie im ersten Acte sang, war ihre Stimme bis zu dem herrlichen Duett mit Florestan so sehr angegriffen, dass sie nicht mehr gehörig wirken konnte, und da auch Hr. Draka (Florestan) diesen Tag, vielleicht noch von den Proben ermüdet, wenig bey Stimme war, so geschah diesem unvergleichlichen Tonstück nicht sein volles Recht. Hr. Strakaty (Don Pizarro) verfiel wieder in den oben erwähnten Fehler, des Guten zu viel thun zu wollen, und sollte überhaupt nie zu Intriguants und Tyrannen verwendet werden. Sehr brav gab Hr. Illner den Kerkermeister und erwarb sich sogar in der Prosa lauten Beyfall. Dem. Gned war als Marzelline recht brav, Herr Dobrowsky als Jaquino war — Hr. Dobrowsky!! — Er ist abgegangen, also für uns todt, und — De mortuis nihil nisi bene!

(Beschluss folgt.)

Mancherley.

In Freyburg unterm Fürstenstein wird am 7. Aug. das Musikfest des Schlesischen Gebirge-Vereines und in

London am Ende dieses Monates Händel's Jubiläum mit einem grossen Musikfeste gefeyert. Ferner ein

Musikfest der Schullehrer- und Bürger-Vereine in Querfurt am 15. Aug.

Mit Vergnügen machen wir auf mehre Herausgaben kirchlicher Musikwerke aufmerksam, die bald im Selbstverlage ihrer Compositoren erscheinen werden:

1) Hr. Carl Kloss, früher Organist und Musikdirector, jetzt Musiklehrer, auch der höhern Tonkunst, in Leipzig, hat durch eine Subscriptions-

Anzeige an alle Freunde kirchlicher Musik, insbesondere an die Herren Prediger, Cantoren, Organisten etc. eine Cantate für vier Solostimmen und Chor mit obligater Orgelbegleitung zu Gellert's Lied: „Nach einer Prüfung kurzer Tage", lateinischen Text von Prof. Niemeyer untergelegt, bekannt gemacht. Wir wünschen dem Unternehmen Verbreitung. Damit unsere Leser selbst sehen und urtheilen, wollen wir in einer unserer nächsten Nummern den kürzesten Chorgesang, den wir uns zu diesem Behufe vom Hrn. Herausgeber erbaten, mittheilen. Der Subscriptions-Preis, 20 Gr., ist äusserst billig. Das Uebrige besagt die gedruckte Anzeige.

2) Hr. Carl Braeuer, Cantor in Werdau, wird gleichfalls auf Subscription den 15ten und 23sten Psalm für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters herausgeben. Den 14ten und 23sten Psalm haben wir in Partitur gesehen und ganz vorzüglich den letzten sehr wirksam, leicht ausführbar und gut gearbeitet gefunden, so dass Hr. Cantor Weinlig mehre dieser Compositionen in unserer Thomaskirche aufführen lassen wird. — Beyden Herren Componisten wünschen wir viele Theilnahme des geehrten Publikums. Zu Michaeli sollen die Werke erscheinen.

Erklärung der Redaction über den Artikel aus Riga in N. 4 unserer Blätter. Dass dieser Artikel nicht aus des Musikdirectors, Hrn. Heinr. Dorn's Feder, sondern aus einer andern geflossen ist, deren wahrheitliebender Führer den Eifer des Mannes für unsere Kunst genau kennt, bezeugen wir hiermit zuvörderst und fügen bey, dass wir nie ein Selbstlob irgend eines Mannes abdrucken lassen. Hr. Dorn hat nichts weiter, als die von allem Urtheil freye Anzeige über die Eröffnung der dortigen Liedertafel nebst Nomenclatur der dabey ausgeführten Gesänge gegeben. Er selbst schreibt in einem Briefe vom 12. May das Verdienst, der Musik in Privatzirkeln grössern Eingang verschafft zu haben, seinen geehrten Herren Collegen Reinecke und Hagmeister zu.

Im Werke des Hrn. Hofraths Frdr. Thiersch: De l'état actuel de la Grèce 1833 (Brockhaus) heisst es unter Andern vom Zustande der griechischen Kirche: Die theologischen Wissenschaften liegen ganz darnieder und nur wenige Geistliche haben einige Trümmer davon sich erhalten. Diess und die unwürdige Behandlung der Türken haben nebst den Einwirkungen der Revolution den ganzen Gottesdienst in Verfall gebracht. Selbst die Ceremonien sind veraltet, und der Kirchengesang mit seinen unharmonischen und rauhen Tönen erregt Schauder.

Ein junger, 26jähriger Geistlicher in Frankreich, der nie das Innere einer Orgel gesehen hatte und keine Musik verstand, brachte mit Hülfe eines Dorftischlers, der ihm viereckige Holzpfeifen verfertigte, endlich eine ganz eigene Art von Orgel zu Stande, deren 264 Pfeifen einen sehr kleinen Raum, nahe an einander gelegt, einnehmen. Die Nähe und Lage der Pfeifen, der geschickt angebrachte Blasebalg u. s. f. sind so genau berechnet, dass der Ton des Instrumentes nach Belieben höchst brillant, angenehm oder auch überaus sanft und weich ist. Das Instrument hat die Form eines Schreibepultes, ist 5 Fuss und 2 Zoll hoch, 3 F. 3 Z. breit und 16 Z. tief. Es enthält 4 Register von 5¼ Octaven, die sämmtlich nach Wunsch gebraucht werden können. Das Ganze hat ein so zierliches Aeussere, dass es in den glänzendsten Sälen stehen kann. Der Erfinder hat die Vervielfältigung seiner Orgel einigen Orgelbauern übergeben. Für 700 bis 800 Franken soll das neue Instrument verkauft werden. Der Name des Erfinders ist nur mit L. bezeichnet. Eine weitläufige Beschreibung liefert der Constitutionel vom 9ten Juny.

Notis aus Bremen vom 14. May 1834. Vor Kurzem machten Herr und Mad. Haitzinger aus Karlsruhe im hiesigen Schauspielhause Furore; besonders erhielt Mad. Haitzinger in naiven Rollen oft stürmischen Beyfall. Hr. Gerber ist noch Director des hiesigen Theaters und bey der Oper ist Hr. Knaust noch stets beliebter Tenorist, der sich in der Gunst des Publikums erhält, und das will in einem Freystaate schon viel sagen. Uebrigens blühen unsere Kunstanstalten und Alles geht seinen regelmässigen Gang. Hr. Böhm in München, Erfinder einer neuen Flöte (vergl. S. 71 unserer Bl.), will über Bremen und Hamburg nach England reisen und Concerte auf seiner Flöte geben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten July. N°. 28. 1834.

Ueber Goethe's und Zelter's Briefwechsel.

Der Briefwechsel ist entweder, wie die Tagebücher coquett-sentimentaler Damen, eine Lüge gegen sich selbst und Andere, und gleich anfangs zum Druck bestimmt, oder er ist wirklich seiner Natur nach nicht zum Druck bestimmt, und dann begreife ich nicht, wie der Herausgeber Goethe's Eitelkeit nachgeben und die Sammlung herausgeben konnte. Es werden darin Lebende und Verstorbene auf's Unverschämteste an den Pranger der Oeffentlichkeit gestellt. Die unglückliche Geschichte der Madame Stich ist in Berlin seit 12 Jahren rein vergessen. Die Frau ist eine treffliche Künstlerin, sie ist jetzt treffliche Mutter und Gattin — umsonst, dieser Briefwechsel brandmarkt sie öffentlich zum zweyten Male. Zelter, diese grobe, durch eine sehr lückenhafte Bildung nur sehr wenig veredelte Natur, der, selbst in seinen gelungensten Liedern, unendlich tiefer als Zumsteeg, Reichardt und C. Mar. v. Weber steht, dessen eigene grössere Compositionen das kraft- und saftloseste Zeug sind, das es gibt, der bey seinem Leben in Berlin weit berühmter durch seine Grobheit, als durch sein Talent war: dieser Mann nimmt sich heraus, zu sagen, Weber sey ein siecher Kränkling gewesen, und von Naumann, der gute Brühl habe den lieben Naumann wieder lebendig machen wollen, es sey aber nicht gegangen! Naumann, ein Schüler Tartini's, ein Contrapunctist vom ersten Range, der Componist von Gustav Wasa, von Kora und Amphion — zu welcher Zeit Ehrn Zelter noch mit der Kelle und dem Mörtelfasse fungirte — vom Vater-Unser und einem Dutzend oder mehr herrlicher Messen! Und so spricht Hr. Zelter, der nicht einmal weiss, was Byzanz und byzantinisch heisst, und als passendste Definition der Fuge sie vom Zusammenfügen der Zimmerleute ableitet! Spontini und Rossini, das sind seine Helden; mag's doch, nur nicht auf anderer Leute Kosten, und zwar auf Anderer, denen sie nicht weith sind, die Schuhriemen aufzulösen. Dass Goethe ein grosser Dichter war, wusste die Welt; die Nachwelt wird aber, da dieser Briefwechsel auf sein Geheiss herausgegeben ward, lernen, dass er auch ein höchst eitler Mensch war und sehr gern Hecht und Berliner Rübchen spriste. Eine unschätzbare Notiz, über welche die Goethocoraxe ganze Folianten schreiben werden. Was man aus den Briefen lernen kann? Der Musiker — gar nichts; der Dichter — ich weiss nicht wie viel. Der Menschenkenner — dass es Goethe wohlthat, sich von Jemanden blind angebetet zu sehen, war auch dieser Jemand nur eben Zelter. Ferner, dass Zelter wohl begriff, es könne ihm nichts Glücklicheres begegnen, als Hrn. v. Goethe räuchern zu dürfen, wenn er ihm auch dabey manchmal das Räucherfass verzweifelt plump an den Kopf schlägt. Ferner, dass Hr. Zelter einen schlechten Styl schreibt, von Dr... und allerhand Schmutzereyen grob wie ein Eckensteher spricht; ferner, dass zu selbiger Zeit alle Leute in Berlin dumm, verrückt, niederträchtig waren und Niemand gelehrt, klug, weise, erhaben, grossmüthig, als der Maurermeister Zelter, der aber bis jetzt Fasch's sechzehnstimmige Messe, deren Platten ihm zum Druck übergeben waren, noch immer nicht bekannt gemacht hat.

Das ist meine Meinung über diesen Briefwechsel, der sehr füglich unbekannt bleiben konnte, da interessantere Correspondenzen nicht gedruckt werden.

Carl Borromäus von Miltitz.

Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern. Funfzehnter Band. Heft 58, 59 u. 60. 1833. Im Verl. d. Hof-Musikhandlung v. B. Schott's Söhnen in Mainz, Paris und Antwerpen.

Erst vor Kurzem sind uns diese Hefte dieser hinlänglich gekannten und geachteten Zeitschrift, die nach einer kleinen Pause wieder rasch thätig geworden ist, zur Anzeige eingehändigt worden. Wir sagen zur Anzeige, nicht zur Beurtheilung. Denn je mehr die Redaction dieser Blätter mit der Redaction der vorliegenden Hefte sich im freundlichen Vernehmen weiss; je mehr sie das, was die Caecilia der musikalischen Welt geleistet hat, ehrt, desto weniger ist sie im Stande, sich zu einer ausführlichen Beurtheilung zu entschliessen. Sie würde nur in einem einzigen Falle ihre Feder spitzen, wenn es gälte, sie gegen ungerechte und dazu äusserlich bedeutende Angriffe rechtfertigen zu helfen, denn es gibt Fälle, wo es anständiger ist, es tritt ein Anderer für den Angegriffenen ein. Das ist aber jetzt nicht nöthig, und so bleibt uns vor der Hand nur eine schlichte Anzeige ihrer erneuten Thätigkeit, die auch völlig zureicht. Es riecht uns immer zu abscheulich nach dem Bettelsacke, nach Brot- und andern Neid, nach Eigenlob und andern widrigen Dünsten, wenn einheimische Zeitschriften eines und desselben Faches, unmittelbar oder mittelbar, sogenannte Journalschauen gegen einander unternehmen. Mag es thun, wer will und kann; wir haben es stets vorgezogen, uns solcher Darstellungen zu enthalten, und haben es für nichts anders, als für eine Selbstbeschämung angesehen. Nur erste Jahrgänge oder Hefte teutscher Journale unsers Faches, welche ausdrücklich eine Prüfung und Darlegung ihres Wesens durch Einsendungen verlangten, haben wir eben so ehrlich als wohlmeinend besprochen, wofür wir auch zum Theil recht merkwürdig belohnt, aber niemals widerlegt worden sind, obschon diess allein Rechtlichkeit und Tüchtigkeit bewiesen haben würde. — Musterungen jener Art überlassen wir also den Liebhabern solcher literarischen Zigeunerwirthschaft. Lasst sie reden; das Publikum und die Zeit werden richten. Wollten wir aber die Gelegenheit ergreifen und mit Honigseim schreiben, so würden wir vor uns selbst erröthen, schon der unnützen Worte wegen. Und was hätten wir wohl über die Caecilia zu sagen, was sich die Welt nicht längst gesagt hat? Dabey würde uns ein böser Dämon in's Ohr raunen: „Da soll wohl eine Hand die andere waschen?“ Wir haben Beyde zwey Hände, unsere Helfer, Freunde und Gönner, und unsere und ihre Köpfe sind bis jetzt noch oben. Sich Hülfstruppen zu erschmeicheln, war und ist unter Männern nicht Sitte. Wenn es nöthig wird, kommen die Rechten von selber. Wo nun subjectiv innere Abneigung gegen weitschweifige Untersuchungsammasslichkeit mit dem völlig Unnützen des Unternehmens so deutlich zusammenstimmt, wie hier, da wäre das förmliche Besteigen des Dreyfusses eine fast lächerliche Feyerlichkeit. Eine einzige Anmerkung der Redaction der Caecilia im 39sten Hefte S. 150 heben wir heraus: „Wir haben schon mehremal erklärt und bewiesen, und beweisen es im vorliegenden Falle wiederholt, dass wir keineswegs blos solche Artikel aufnehmen, welche unserm Glaubensbekenntnisse zusagen.“ Das ist löblich, aber auch ganz natürlich; ja wir behaupten, es kann bey einer umfangreichen Zeitschrift gar nicht anders seyn. Wo wollte man denn die Herren Mitarbeiter hernehmen, da bekanntlich auch nur zwey Köpfe so selten unter einen Hut zu bringen sind? Es wäre blos einfältig, Alles für die Meinung des Redacteurs zu nehmen, wenn er sich nicht ausdrücklich genannt hat. Dann ist auch ein wenig Streit, mit Verstand und über verständig wichtige Gegenstände geführt, etwas Ergötzliches und Aufrüttelndes; es wäre also unklug, wo gar nicht vorhanden, was nicht einmal gut zu vermeiden ist. Regel ist uns nur, dass der Streit immer einen tüchtigen und doch von irgend einer Seite her einflussreichen Gegenstand betrifft, und nicht Lappalien. Braucht sich doch kein Mensch eher gefangen zu geben, als bis er durch Gewalt der Gründe völlig besiegt ist! Die Redaction der Caecilia thut es auch nicht, und sie thut recht. Wer Waffen hat, muss sie gegen Ueberfälle gebrauchen, versteht sich, nicht wie ein Raufbold, nicht mit Kampfgier, sondern eben um des Rechtes und des allgemeinen Nutzens willen. Nur Uebertreibungen sind in solchen Dingen von beyden Seiten nicht gut. — Eins wissen wir: Die besten Mitarbeiter sind immer die besten. Auf Haufen kommt es nicht an; er verwirrt sich und reisst leicht aus, gerade wo es gilt. Pulver und Blei und rechte Schützen, die sind gut; die übrigen schreyen, oder flicken sich bunte Kleider von allerley Lappen, auf dass die Unmündigen ihren Spass an ihnen sehen. Und darin werden wir hoffentlich wieder einig seyn. Und so bleibt uns nichts übrig, als dem geehrten Redacteur und der geachteten Caecilia alles Glück und das beste Gedeihen zu wünschen und ihr unsere Freude über ihre erneute rasche Thätigkeit zuzusichern.

Die Redaction.

Die kleine Lautenspielerin, ein Schauspiel mit Gesang für Kinder und Kinderfreunde, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre componirt — von Fedr. Silcher. Op. 17. Tübingen, bey Heinrich Laupp.

Den Text des Schauspiels, der auch nicht unserer Beurtheilung verfällt, kennen wir nicht. Es geht jedoch aus dem Inhalt und der Form der hier componirten Lieder hervor, dass er einfach, ländlich und moralisch ist. Es kommen folgende Personen darin vor: Berno, ein alter Einsiedler (Bass); Adelbert von Hohenfels, Ritter (Tenor); Marquard, dessen Knappe (Tenor); Mathilde, eine arme Edelfrau (Alt); Agnes, ihre Tochter; ein Hirtenmädchen und ein Hirtenknabe (3 Soprane); ein Bauer und eine Bäuerin (Bass und Alt im Finale); dazu noch deren Kinder, Georg, Röse und Lieschen (nicht singend). Dem schlichten, frommen Texte wünschten wir in Einigem doch eine gefeiltere, weniger spielende und im Finale eine deutlichere, teutschere Haltung, der Einfachheit unbeschadet; ja eben die Einfachheit scheint uns die ungeschminkteste Sauberkeit bis in's Geringste erst recht nothwendig zu machen. Das Ganze ist nicht für Theater, sondern für häusliche Kreise. So ist es auch mit der Musik; sie gehört zur häuslichen, ist völlig ungesucht, ohne alle Originalsucht, die auch hier sehr übel angebracht wäre, ganz ansprechlos und natürlich in Melodie und Begleitung, folglich von jeder nur rein singenden Stimme sehr leicht vorzutragen. Der Componist, von dessen Arbeiten wir 1832 ein Heft 4stimmiger Volkslieder für Liedertafeln sehr empfehlenswerth fanden, ist Universitäts-Musikdirector in Tübingen. Auf eine ganz leichte, angemessene Ouverture für das Pianoforte folgen 10 Lieder, ein ländlicher Marsch und das gleichfalls liedermässige, kurze Finale; Alles auf 20 Seiten. Unter diesen ist auch ein Quartett und das Finale wechselt mit Sologesang und vierstimmigem Chor. Familien, die sich gern mit schlichter Musik zu frommem Texte unterhalten, werden, auch ohne den Besitz und ohne die Aufführung des fünfactigen Schauspiels, an diesen freundlichen Gaben sich sonder Zweifel erfreuen. Wir empfehlen sie daher ihrer Aufmerksamkeit. Ein viertes Heft der vierstimmigen Volks- und Liedertafel-Lieder ist unter, wenn nicht schon aus der Presse. Wir werden darauf achten.

Ouverture aus der Zauberflöte von W. A. Mozart, für 4 Männerstimmen eingerichtet. Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 1 fl. 30 kr. oder 20 gGr.

Das ist eine lustige Geschichte und ein sonderbarer Einfall zugleich, der aber so gut gemacht ist, dem Texte und den Noten nach, als dergleichen nur gemacht werden kann. Man denke sich nach dem feyerlichen Adagio, worin Mozart's Preis vom ganzen Chore gesungen wird, das Fugengeplapper der Sänger zu burlesken Reimen, z. B. das Beginnen des zweyten Tenors: „Vivat Carl Marl' von Weber! Caspar, wildes Heer und Eber! Jägerchor und Jungfernkränzel, Max mit seinem Buchsenkränzel" u. s. f. Darauf der erste Tenor: „Jeder Narr hat seine Weise; darum singe ich zum Preise von Rossini, Wenzel Müller, beyde machen schöne Triller" u. s. f. Der erste Bass singt dem Jörgele Nägeli, und der zweyte will, dass Alle ihre dummen Mäuler halten und sich schämen sollen; er preist den Mozart. Dazu ist der Text oft so possirlich untergelegt, dass dadurch der komische Effect gewiss noch verstärkt wird. Damit der Rummel recht arg werde, muss es im Chor gesungen werden, was schon um der Lungen willen wohlgethan seyn dürfte. Es ist gewisslich an der Zeit, dass selbiges Stück viele Freunde finden wird, und warum nicht? Wir sind nicht gegen das Scherzen, wenn es nur halbwege nicht gar zu übel angebracht ist. Wenn aber Mozart in solcher Zeit noch lebte, wohlbetagt, und sein so angestutztes Kindlein sähe und hörte, würde er vielleicht mit Sarah sprechen: Man hat mir ein Lachen angerichtet; denn wer es hören wird, der wird lachen. Und so gedeihe denn der kleine Isaak und die Opferung falle von ihm auf einen Widder!

Religiöse Gesänge für Männerstimmen von Bernhard Klein. Ir ausgesetzten Chorstimmen. 3te Lieferung. Op. 24; 4te Lief. Op. 25; 5te Lief. Op. 26; 6te Lief. Op. 27; 7te Lief. Op. 28. Berlin, bey Trautwein. Jede Lief. 6 Gr.

Die Fortsetzung der Stimmenauflage der beliebten Klein'schen Compositionen für den Männergesang kann nur willkommen seyn. Wir haben kaum nöthig, sie den Freunden dieser Gesänge, vorzüglich den Singvereinen, zu empfehlen.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Mit dem Blüthenmond kam der neue Director, Hr. Stöger, und brachte Hülfstruppen für die Oper mit, welche wir bisher in sechs ältern Opern (der Barbier von Sevilla, die Montecchi und Capuleti, Fra Diavolo, Zampa, die Stumme von Portici und Bellini's Straniera) kennen lernten, und Hrn. St. zugestehen müssen, dass unsere Oper ihm einen Aufschwung dankt, den wir in so kurzer Zeit kaum zu hoffen wagten.

Abgegangen sind mit dem Ablauf der alten Direction: die Dlles. Gned und Roscher und die Herren Draka, Illner, Spiro und Dobrowsky; dagegen wurden neu engagirt Dem. Kratky und die Herren Demmer, Pöck, Walter, Preisinger, Emminger, Brava und Paptist, und wir wollen, um unsern folgenden Berichten über die Leistungen der Oper die nöthige Kürze ertheilen zu können, mit einer kleinen Uebersicht dieser verschiedenen Talente und ihres Bildungsgrades beginnen. Dem. Kratky besitzt eine, besonders in den Mitteltönen, sehr wohlklingende Altstimme, deren geringer Umfang ihr Rollenfach jedoch sehr beschränkt. Sie scheint noch nicht lange bey der Bühne zu seyn, und hat dafür und in Rücksicht auf eine ziemlich starke Stimme schon ziemlich viel Geläufigkeit erworben, nur ist ihre Coloratur noch nicht nett und geperlt, und sie muss vorzüglich über die oft sehr unreine Intonation wachen. Als zweyte Sängerin, welche Stellung sie eigentlich hier einnimmt, kann man mit ihr sehr zufrieden seyn, doch hat es ihr bey einem grossen Theil des Publikums sehr geschadet, dass sie uns als Rosine im Barbier von Sevilla zuerst vorgeführt wurde, zu welcher es ihr an Lebhaftigkeit, wie an Virtuosität fehlt. Auch ihre beyden nächsten Rollen Lady Kockburn im Fra Diavolo und Ritta im Zampa verlangen mehr mimische Darstellungskraft, als sie besitzt, und sie hat in allen diesen Partien für das unbefangene Publikum ihre Vorgängerin, Dem. Gned, nicht ersetzt, welche zwar eine minder runde und metallreiche Stimme, dafür aber einen bedeutenden Umfang, grosse Virtuosität und eine Schauspielergabe besass, wie sie bey den Sängerinnen nicht gewöhnlich zu finden ist. Besonders vermissten wir sie im Fra Diavolo, wo ihre charakteristische Darstellung der koketten Lady Pamela die Leistung des Hrn. Preisinger sehr wirksam unterstützt und ergänzt haben würde.

Hr. Demmer ist ein sehr schätzbarer Tenorsänger, zwar nicht mehr mit dem ersten Jugendglanz der Stimme ausgestattet, doch ist diese noch voll und kräftig, und er hat sich eine Gewalt über dieselbe erworben, welche das gründliche und zweckmässige Studium seiner Kunst bezeugt, und verbindet damit eine mimische Darstellung, wie wir sie noch selten an einem Tenoristen gefunden haben. Das hat er als Almaviva, Fra Diavolo, Arthur und vorzüglich als Masaniello bewiesen; doch schien uns in der ersten Vorstellung der letzten Oper, als strenge er sich darin etwas zu sehr an. Wir haben durch den herrlichen Babnigg erfahren, dass diese Partie noch mehr geistiger, als physischer Mittel zu ihrer Entwickelung bedarf. Hr. Demmer bewies uns übrigens in der Folge, wo er in drey Tagen nach einander den Masaniello, Almaviva und Arthur in der Unbekannten mit gleicher Kraft und Ausdauer gab, dass er seinem Organ nicht mehr zumuthet, als es zu leisten vermag.

Die metallreiche, volle und kräftige Bassstimme des Hrn. Pöck ist ein wahres Juwel — das aber noch grossen Schliffes bedarf. Er hat bestimmt eine der schönsten Stimmen, die es geben kann, und hätte er derselben eine Kunstbildung erworben, wie sie z. B. Hr. Demmer besitzt, so hätten wir sie vielleicht nie gehört, und er dürfte auf dem Theater von San Carlo oder alla Scala, auf den Bühnen von Paris oder London glänzen. Jetzt ist er ein zwar gar erfreulicher Natursänger, der jedoch, aus Mangel an Kunststudium, trotz der Kraft seines Organes, manchmal nicht durch das Orchester durchgreifen kann und nicht einmal immer mit voller Zuversicht singt. Seinen Verzierungen fehlt es natürlich an Klarheit und Nettigkeit, weshalb wir es auch nicht ganz zweckmässig fanden, dass er zuerst als Barbier von Sevilla auftrat, der eigentlich so ganz ausserhalb seines eigenthümlichen Genre's liegt. Schon die ersten hinter der Scene gesungenen Tacte imponirten zwar durch Kraft und Fülle, doch klangen sie etwas rauh und sprachen bereits aus, dass er sich in diesem Gebiete nicht heimisch fände. Viel besser wirkte er als Zampa, worin er der erste war, der durch Kraft und Fülle im Trinklied durchgreifen konnte, und überhaupt — etwas Mangel an Liebesfeuer abgerechnet — Alles leistet, was bey der Veränderung möglich ist, welche die Partie wegen seiner Stimmlage erleiden muss. Vortheilhaft ist es nicht, dass Stellen, die vom Tonsetzer für die höhern Chorden

berechnet sind, in die Tiefe herabgezogen werden, und er sich manche Nummern willkührlich verkürzt. Als Waldeburg in der Unbekannten wurde er vom Publikum am Meisten ausgezeichnet, und in der That feyerte hier das schöne Geschenk, welches ihm die Natur ertheilt, den glänzendsten Triumph; denn obschon Hr. Podhorsky diese Partie viel besser vorgetragen, so riss doch der Schmelz der Stimme des Hrn. Pöck zum enthusiastischsten Beyfall hin.

Hr. Preisinger war einmal im Besitze einer sehr schönen Basstimme, die leider dem Zahn der Zeit völlig erlag; doch ist er ein sehr braver Buffo, der durch Humor und sinnige Charakterzeichnung noch immer recht wacker zur Unterhaltung des Publikums mitwirkt. Sein Lord Kockburn und Daniel Capuzzi sind recht drollige Darstellungen, Bartolo streift etwas zu sehr an die italienische Pantomime.

Hr. Emminger ist ein zweyter Tenorist mit ziemlich schwacher Stimme und Darstellungsgabe; doch hat er den Vorzug, dass er sich zu kennen scheint, und niemals etwas wagt, das er nicht auszuführen im Stande ist.

Hr. Walter ist ein ausgezeichnetes Talent im Schauspiel, welches auch in kleinen Opernpartien sehr erfreulich mitwirkt.

Die Herren Brava und Paptist sind ein paar Lückenbüsser, wie sie jede Oper haben muss, und eben nicht besser, als die für diese Gattung abgegangenen Mitglieder. Der Chor und das Orchester ist verstärkt, Garderobe und Decorationen rein und schicklich, Arrangement und Scenerie höchst zweckmässig und die Ausstattung der Oper durch einige Tänzer und Figurantenpaare mit jener Staffage versehen, deren sie bedarf. Der Beyfall des Publikums ist selten enthusiastisch, aber dessen Zufriedenheit gibt sich durch den zahlreichen Besuch des Schauspielhauses selbst bey den schönsten und heissesten Tagen und 5- bis 6maliger Wiederholung dieser längst bekannten Opern auf die für die Direction erfreulichste Weise kund.

Berlin, d. 14. Jun. Der berühmte und wahrhaft verdienstvolle Flöten-Virtuos der K. S. Hofkapelle, Hr. A. B. Fürstenau aus Dresden, weihte den May durch ein Concert im Saale des K. Schauspielhauses ein, welches leider an dem ersten warmen Maytage nicht so zahlreich besucht war, als es das Talent des Künstlers verdient hätte. Nach einer neuen glänzenden Ouverture von Reissiger trug Hr. F. ein sehr schweres Concert-Potpourri von seiner eigenen, eigenthümlichen Composition mit eminenter, technisch vollendeter Fertigkeit, Geschmack und Anmuth, vollkommen schön, mit dem lebhaftesten Beyfall vor. Eigen ist es, dass zuweilen die Intonation des trefflichen Virtuosen in den Mittelt\u00f6nen der Scala seines Instruments, wie auch gegen die (hier freylich übermässig hohe) Orchesterstimmung, etwas abwärts schwebt, was in der Höhe nicht der Fall ist. Doch hat der Künstler ein so scharfes Gehör, dass er den nicht gleich völlig rein angegebenden Ton augenblicklich zu erhöhen weiss.

Mad. Schröder-Devrient erfreute die Zuhörer in diesem Concert durch die letzte grosse Scene aus Anna Bolena von Donizetti und ein mit Dem. Grünbaum gesungenes Duett aus Bellini's Capuleti e Montecchi, welche Oper jetzt auf der K. Bühne zum Benefiz der Mad. Devrient gegeben werden soll. Hr. W. Taubert wiederholte sein früher bereits erwähntes Pianoforte-Concert und trug solches mit noch grösserer Sicherheit und guter Wirkung vor, bis auf die für ein Intermezzo etwas zu lange Dauer. Nach der Rückkehr von einer Excursion nach Stettin mit dem Hrn. M. D. Moeser hat sich Hr. Fürstenau auch noch im K. Schauspielhause mit vorzüglich schönen Variationen auf Thema's aus Marschner's „Templer" und der „Zauberflöte" mit grossem Beyfall hören lassen. — Da der May keine günstige Concert-Saison ist, haben sich auch nur noch die russischen Hornisten der Curiosität halber im fast leeren Saale hören lassen. Doch zeichnete die Anwesenheit des K. Hofes dies Concert aus. Jetzt lassen sich diese mechanischen Naturkünstler mit besserm Erfolg in den öffentlichen Gärten hören, wo ein Ueberfluss von Morgen-, Nachmittags- und Abend-Concerten der Militair-Musik und Alpensänger Statt findet. Auch die Tyroler Geschwister Strasser haben sich mit Beyfall producirt. — Der junge Theodor Stein aus Hamburg liess sich mit einem Concertsatz von Fr. Chopin und in freyen Improvisationen auf ihm überreichte Thema's auf dem Pianoforte mit Beyfall hören. Der junge Spieler besitzt einen mehr weichen, als kräftigen Anschlag, ziemlich ausgebildete Fertigkeit und Talent zur Erfindung, welches indess durch fortgesetztes Studium der Harmonie noch geläufiger und freyer sich entwickeln wird. Für jetzt ist dem talentvollen Künstler ein gründlicher Unterricht und

fortgesetztes Studium der besten Meister anzurathen, wobey die öffentliche Production seines Spiels zwar nicht als Hauptzweck, doch zur Ermunterung von Zeit zu Zeit Statt finde. Haydn's „Schöpfung" wurde nochmals von Hrn. Hansmann, zum Besten der Wadzeckschen Anstalt und des Orchester-Wittwen-Fonds, in der Garnisonkirche sehr gelungen aufgeführt. In der katholischen Kirche wurde am Pfingstfeste eine Missa von J. P. Schmidt, mit neu eingelegtem Graduale: „Veni sancte spiritus", und am Frohnleichnams-Fest eine solenne Messe von Vogler vorzüglich ausgeführt, da die Damen Grünbaum und Lehmann, wie die Herren Bader und Zschiesche die Solo-Partien übernommen hatten und Hr. Bader zugleich die kirchlichen Musikaufführungen mit grosser Sorgfalt und Sicherheit leitet.

Im Fache der Oper waren es nun wieder vorzüglich die Darstellungen der Mad. Schr.-Devr., welche auf das Lebhafteste anzogen. Sie gab uns: Amazily in Fernand Cortez, zweymal; Rezia in Oberon, Fidelio, Statira in Olympia von Spontini (neu einstudirt) zweymal. Von den genannten Darstellungen halten wir im Ganzen Amazily für die am vollkommensten gelungene, sowohl im Gesange, als Spiel; ein inniges Feuer durchströmte die Sängerin und riss die Zuschauer zur Mitempfindung hin, ohne dass eine zu wilde Lebhaftigkeit der mexicanischen Fürstentochter vorgewaltet hätte; stets edel und anmuthig blieb das schöne Vorbild, nur in den heroischen Momenten der eignen Aufopferung zum Wohl des Vaterlandes trat kühnere Begeisterung und Schwungkraft hervor.

Als Rezia lag die Gesangpartie des ersten Finale's der Stimme der Mad. S. D. unbequem; dagegen entwickelte sie die seltenste Energie, wie auch meisterhafte Mimik und Plastik in der grossen Scene des zweyten Acts: „Ozean, du Ungeheuer." Auch die schwermuthsvolle Cavatine im 3ten Act wurde so farb- und leblos aus[illegible]acht, dass das Bild der Resignation tiefsten Schmerzes darin unverkennbar hervortrat. — Die Oper Olympia erschien auch jetzt wieder, so sehr sich auch der Zeitgeschmack seit ihrem ersten hiesigen Erscheinen 1821 geändert hat (ob zum Vortheil oder vielmehr Nachtheil, wollen wir unerörtert lassen), als ein imposantes Bild ächt antiker Grösse, ganz des erhabenen Stoffes würdig, von einer grossartigen, begeisterten Musik getragen, der Weihe im Tempel des Nachruhms gesichert. Als Statira fehlt der Mad. S. D. freylich die hohe, imponirende Gestalt, welche Mad. Milder als die gebeugte Wittwe Alexander's bezeichnete; jedoch im zweyten Act leistet die dramatische Künstlerin Bewundernswerthes. Gleich ihr erstes Auftreten in der grandiosen 2ten Scene: „Beklagenswerthe Mutter" ergreift tief durch die Wahrheit des Ausdrucks des gewaltigsten Schmerzes. Voll Hoheit erscheint die Künstlerin in der folgenden Scene mit dem Hierophanten, als sich Statira zu erkennen gibt als Darius Tochter, die Wittwe Alexanders. Die hierauf folgende erste Arie erschöpft momentan die physische Kraft der Darstellerin, welche sich in der zweyten, beruhigenden Arie wieder aufrichtet und in dem innig gefühlvollen Duett mit Olympia, welche von Dem. Lenz nach Massgabe ihrer Mittel mit vielem Fleiss gesungen wurde, einen vollkommen schönen Eindruck sanfter Rührung bewirkt. Auch das Terzett mit Cassander imponirt, wie das mächtige Finale, welchem wir jedoch das erste Finale, in Hinsicht des leidenschaftlichen Ausdrucks, noch vorziehen. Hätte die treffliche Oper etwas weniger lange und starke Gesänge, so würde der Eindruck im Ganzen noch wohlthätiger seyn, da der Zuhörer (mit den Sängern) im dritten Act bereits erschöpft ist. Das letzterm noch hinzugefügte Trio hätte deshalb wohl füglich wegbleiben können. Die Todesscene des Antigonus, ursprünglich nicht im Operngedicht enthalten, behält immer etwas Widriges, so genial auch die Auffassung der Composition erscheint. Hr. Hammermeister gab den Antigonus mit eifrigem Studium des darzustellenden Charakters; doch sagt die an sich dankbarere, wiewohl überaus angreifende Rolle des Cassander der heroischen Darstellungsweise des im declamatorischen Ausdruck ausgezeichneten Hrn. Bader mehr zu. Der Triumphmarsch war in der Besetzung der Blechinstrumente auf der Bühne noch verstärkt, von ergreifender, eigenthümlicher Wirkung. Bald nach demselben sollte die Oper schliessen, da eine höhere Steigerung nicht möglich, folglich Abspannung unvermeidlich ist, zumal da noch Balletstücke dem Schluss-Chor vorangehen und der Tanz seine Rechte im ersten Act bereits auf glänzende Weise hinreichend behauptet hat. Scenerie und Ballet erheben diese Oper zu einer wahren Pracht-Vorstellung. Das in Stärke und Nüancirung wahrhaft königliche Orchester, wie der ungemein zahlreiche, kräftige und fest eingeübte Chor leisten in der That Aussergewöhnliches unter der höchst sorgfältigen, energischen und doch scheinbar ruhigen Leitung des von

seinem Werk durchdrungenen Meisters. — Nach der Wiederholung der Oper Olympia am 20. May erkrankte Mad. S. D. auf bedenkliche Weise; zum Glück wurde indess der Entzündung vorgebeugt, so dass die Künstlerin, völlig hergestellt, am 4. Juny in ihrem Benefice als Romeo in Bellini's Capuleti e Montecchi wieder aufgetreten ist. Während der Unpässlichkeit der Mad. S. D. sang Dem. Grünbaum die Amazily in „Cortez" und Alice in „Robert der Teufel."

Im Königsstädter Theater setzte Mad. de Méric ihre Gastvorstellungen als Anna Bolena (mit vorzüglich lebhaftem Beyfall) und Palmide in Meyerbeer's Crociato fort. Dem. Hähnel trat nach ihrer Rückkehr als Norma und Romeo wieder auf und wurde mit Theilnahme empfangen. — Auch ungarische Sänger haben auf eigne Weise verschiedene Instrumente, z. B. Fagott, Horn etc. durch Gesang mit vieler Kehlfertigkeit nachgeahmt; jedoch bleibt ein solcher Missbrauch der Menschenstimme, welche das Wort des Dichters beleben und vergeistigen soll, immer höchst zweckwidrig.

Schliesslich ist noch das solide, kräftige und fertige Orgelspiel des Hrn. Ober-Organisten Köhler aus Breslau zu erwähnen, welcher sich hier in der Garnison- und Werderschen Kirche vor dazu privatim eingeladenen Zuhörern mit allgemeinem Beyfall hören liess, und auch als gründlicher, mit den Wirkungen seines Instruments genau vertrauter Tonsetzer Beachtung verdient.

Musikfest in Potsdam.

Aus. aus einem Schreiben an den Redact. v. Prof. *A. B. Marx.*

Zum zweyten Male haben sich, am 5. und 6. Juny, dreyssig Vereine aus den Märkischen Städten — über 400 Männerstimmen, meistens von den Cantoren und Directoren der einzelnen Ortschaften vorgeübt — unter der Direction des Seminarlehrers Hrn. Schärtlich in Potsdam, vereinigt zu einem Musikfeste, das durch seine Rückwirkung auf die Theilnehmer, besonders auf die vorstehenden oder sonst mitthätigen Musikbeamten, mir von der grössten Bedeutsamkeit scheint. Diese Männer, mehrentheils in kleinern entlegenen Orten für sich allein, abgeschlossen wirkend, mancher (wie es nun Einseitstehenden geht) in der Gefahr der Einseitigkeit, mancher in der einsamen Arbeit fast ermüdend oder zweifelhaft werdend, wohl gedenkend früherer Jahre des Studiums und Vereins mit Gleichstrebenden in grosser Zahl, inmitten bewegten Lebens in grössern Städten: sie treten zusammen mit Amts- und Kunstgenossen bringen sich und ihr Werk, ihre Erfahrungen, ihre Fragen den Andern zum Austausch, zu wechselseitigem Gewinn, zu einer grossen Kunstleistung, zu einer Bewährung jahrelangen einsamen Fleisses, zu einem Aufschwung des Geistes mit, der alle Einzelnen erfrischt, belohnt, erhebt, auf weiter hinaus kräftigt. Sie haben eine grosse Wirkung dessen, was Jeder einzeln vorbereitete, erfahren, haben Freunde wiedergesehen, geschätzte, ausgezeichnete Männer von Angesicht, von Mund zu Mund, auch wohl an der Spitze des Vereins theilnehmend und leitend, kennen gelernt; sie wissen, dass ihr Gesammtwirken in höherm Sinn, als es das besondre Unternehmen irgend einer Persönlichkeit kann, eine öffentliche Angelegenheit, eine Erweckung des Volksgeistes ist: ihre Kunst dehnt sich ihnen aus; sie ist aus einer Harmonie der Töne eine Harmonie der Herzen und Geister geworden. Ich kann wohl sagen, dass diese Vorstellungen, der Inhalt dieser letzten Worte, die sich mir am Festage selbst in einer unerwartet veranlassten Improvisation entrissen, für mich das Bewegendste vom ganzen Feste waren und nach meiner Ueberzeugung für jeden Theilnehmenden, bewusst oder unbewusst, das wichtigste Resultat seyn werden.

Es war, mir wenigstens, ein feyerlicher Anblick, in den stillen Strassen Potsdams diese Züge ernster Männer aus ihren Schulen und Kirchen sich zur grossen Hauptkirche bewegen zu sehen. Manch' Jüngerer wurde stiller und ernster, mancher greise Kopf mischte sich verjüngt dem Chor frischerer Stimmen, deren er einige oder mehr herangebildet hatte — vielleicht aus den Knabenjahren herauf. Der vortreffliche Sänger Wolf (Cantor in Rathenow), der mit den Solosängern der Hauptstadt hätte wetteifern können, freute sich mehr, seine Chorstimme anzuführen und zu hüten; manch' andrer tüchtiger Mann wollte eben nur Glied und unbemerkter Halt im Ganzen seyn, und bewährte eben so den tüchtigen Sinn. Ein ehrwürdiger Greis hatte seinen Zöglingen den ausfallenden Erwerb aus eigenen — nicht reichen Mitteln ersetzt, damit sie nur im Stande wären, mitzuwirken und sich mitzufreuen. Das will mehr sagen, als wenn ein reiches Publikum zusammenkommt, um sich zu ergötzen.

Von dem umsichtigen, Alles bedenkenden, Alles vorbereitenden, Alles mit Eifer und Liebe be-

Herr Sperger, Kammermusik. in Herz. Meklenb. Schwerin. Diensten, liess sich mit zwey Konzerten auf dem Kontrabass hören. Er leistete auf diesem, freylich zum Konzertspielen nicht geschaffenen Instrumente, alles, was man nur verlangen konnte, und noch etwas mehr. Beym Allegro muss man sich allerdings mehr an das Vergnügen halten, das die Bemerkung glücklich überwundener, ausserordentlicher Schwierigkeiten wohl immer gewährt — denn sonst kann man, was man hier bekömmt, auf einem guten, nicht zu schwach bezogenen Violoncello näher haben, und gemeiniglich deutlicher: aber im (vortrefflich vorgetragenen) Andante wusste Hr. Sp. dem Instrumente doch einen eigenen und in der That sehr angenehmen Ton abzulocken.

Herr Petzold, Harmonikaspieler aus Gotha, verstand sein Instrument ziemlich gut zu behandeln und trug passende Sachen vor. Soll dies ätherische Instrument aber würken, was es kann, so muss der Spieler selbst dichtender Künstler seyn und seine eignen Ideen frey vortragen, oder wenigstens die Ideen Anderer frey behandeln können.

Dem. Friederike Petersilie, eine noch sehr junge Klavierspielerin und Sängerin aus Weimar von nicht zu verkennendem Talent. Wenn die anmuthige Stimme noch Festigkeit erhält, und zu der schätzbaren Fertigkeit und Nettigkeit des Spiels die Gefasstheit und das gegründete Vertrauen auf eigne, wohl geprüfte Kräfte hinzukommen, durch welche es erst möglich wird dem Publikum das Vorzügliche vorzüglich zu geben: so wird diese junge Künstlerin gewiss viel Vortreffliches leisten. Dass dieses geschehen werde, ist bey ihrer Anlage, ihrem Fleiss und ihrer Bescheidenheit um so sicherer zu erwarten.

Signore Carelli — wie er sich nannte, Buffo von der italienischen Oper in Wien, gab ein artiges Intermezzo von Liverati, und erhielt, obschon er wenig Stimme und keine besonders gute Methode zeigte, Beyfall, der Lustigkeit und Possierlichkeit wegen, die den Italiener selten ganz verlasst.

Die deutsche Oper war in vieler Hinsicht besser, als vor dem Jahr. Unter dem Personale zeichnen sich folgende zu ihrem und unserm Vortheil aus: Herr Zeibig, erster Tenorist. Er ist bey weitem der beste Tenor, den wir, seit Hr. Guardasoni mit seiner damals so vortrefflichen italienischen Oper uns nicht mehr besucht, gehört haben. Eine ungemein angenehme, einschmeichelnde Stimme, weiter Umfang, ausserordentliche Geschmeidigkeit, eine sehr gute Methode, die von gründlichen musikalischen Kenntnissen zeugt, Fleiss und Genauigkeit auch auf minder glänzende Rollen, aus Achtung gegen das Publikum und gegen sich selbst, verwendet —: das macht ihn mit Recht zum Liebling der hiesigen Theaterfreunde. Er singt auch zuweilen im Konzert. Madam Spengler — eine angenehme, besonders in der Höhe sehr wohllautende Stimme, gute Methode, (sie ist, so viel wir wissen, Schülerin des verdienstvollen Gestewitz in Dresden) Gewandtheit und Nettigkeit in Passagen, aber weniger Stärke und Festigkeit. Dadurch, dass sie zu viel Höhe erzwingt (sie singt, selbst in massigschnellen Passagen, bis f̿) wird sie Gefahr laufen, ihre, ohnedies schwache Tiefe zu verlieren, und wenn sie dann auch diese erzwingen will, wird sie, was zuweilen schon jezt ihr begegnet, distoniren. Herr Wagner, dessen Talent für das Komische schon voriges Jahr gerühmt werden konnte, hat dies Talent seitdem noch weit mehr ausgebildet, und erheitert auch den Ernsthaftesten wenigstens durch possierliche Einzelnheiten und immer neue lustige Einfälle. Schade, dass ihn seine Stimme beym Gesang zu wenig unterstützt. Indem wir nur diese Mitglieder anführen, wollen wir verschiednen andern ihre Brauchbarkeit nicht absprechen. Eine eigentliche erste Sängerin und ein wirklich guter Bassist fehlen. Auch könnte manches Mitglied etwas Besseres

genden Director, Hrn. Schärtlich, an bis zum letzten Sänger war Alles regster Eifer; kein Wunder, dass Alles gelang. Vielleicht hat Niemand auf dem Feste diesen Eifer so freudig an seinem Eignen erfahren, als ich selbst. Es wurde (nebst trefflichen Compositionen von Friedr. Schneider, Neidhardt, Schärtlich, Bernhard Klein, Orgelsätzen von Köhler aus Breslau, Böttcher und Hennicke) die erste meiner sechsstimmigen Motetten (die hoffentlich nun schon in Ihren Händen sind) aufgeführt — offenbar das schwerste von allen gewählten Gesangstücken. Aber der eigensinnigste Componist hätte keine sorgfältigere Vorbereitung und für seine Direction, zumal von einem ihm bis dahin unbekannten Personal, keine grössere Achtsamkeit und Bereitwilligkeit wünschen können.

Kurze Anzeigen.

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von Bertold Damcke. 5s Werk. Hannover, in der Hofmusikalien-Handl. v. Bachmann u. Nagel. Pr. 14 Gr.

Der Componist, ein noch junger Mann, ist Mitglied des königl. Hof-Orchesters in Hannover. Es wäre sündhaft, an Erzeugnisse aufwärts strebender Kraft einen Maassstab anzulegen, wie er an Meister schlechthin angelegt werden muss. Eben so unrecht wäre es bey der über Gebühr herrschenden Sucht, sich so jung als möglich in der Reihe der Componisten zu erblicken, mit dem Geringsten schon, aus Rücksicht für die Jugend, zufrieden zu seyn. Eine im Schulmässigen wohl geübte technische Fertigkeit, am meisten aber dichterische Anlage und wenn auch nicht vollendete, doch bereits erschlossene Geistesblüthe müssen zu spüren seyn, wenn man nicht den Rath geben soll: Wartet zu Jericho, bis euch der Bart gewachsen ist. Auf beyde Haupterfordernisse soll hier pflichtgemäss Rücksicht genommen werden.

Der erste Gesang von Uhland: „Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb," ist einfach, wie im Brüten über die Trennung gesungen. Gedanke ist also da und die Ausführung ist gut. Das Lied wird demnach einfachen Sängern gefallen; es ist angemessen. Es wird aber bey den vorhandenen glänzenden Compositionen dieses Textes vor dem Geschmacke der Mehrzahl zurücktreten, was nur nicht als Tadel angesehen werden kann und nicht soll. 2) von Heine: „Berg' und Burgen schau'n herunter," ist rund in sich, weniger gedankenvoll und doch eingänglicher no[illegible]s als das erste, was nicht selten sich vereint findet. In der harmonischen Führung haben die häufigen Querstände den in der Anlage mangelnden tiefern Geist ersetzen sollen; sie werden auch bey vielen Sängern thun, was sie sollen: dennoch wird die Aushülfe bleiben, was sie ist. Die Bemerkung ist für den Verf., nicht für die Mehrzahl der Sänger, denen gerade No. 2 besser als No. 1 zusagen möchte. No. 3. Nachtlied, sehr einfach und echt jugendlich gefühlt den Tönen und dem Texte nach, welchem letztern mehr schöne Rundung des Ausdrucks zu wünschen wäre. Die Composition ist sehr gelungen. No. 4. Aus Schillers Braut von Messina: „Durch die Strassen der Städte, vom Jammer gefolget." Die Aufgabe ist declamatorisch gut gelöst. Gut vom Basse vorgetragen, wird es Eingang gewinnen. Etwas phantasievoller mitten in der nothwendigen Haltung, etwas reicher schattirt mitten im Einfachen würde der Satz sich noch schöner ausnehmen. — Der junge, talentvolle Verf. ist demnach auf einem guten Wege, auf welchem er immer Mehre erfreuen wird, sobald er treulich fortfährt, dem Echten der Kunst aus treuem Eifer für sie nachzustreben, wozu wir ihm Glück und Geduld wünschen. Die Ausgabe ist nett.

Die einfachste Weise, die Noten zu lehren. Eltern, Erziehern und Musiklehrern gewidmet von *J. F. Lehmann.* Berlin, bey Trautwein. 1834.

Das dünnste Büchlein, was wir nur sahen, vier Blättchen in 16., deren eins für den Titel, und doch gut und so natürlich, dass wir denken sollten, es würden wohl die meisten Lehrer „ohne Trauer mit dem Umschweif" auf diese Weise Noten lehren und alle Schüler sie ohne grosses Kopfzerbrechen schnell genug lernen. Sollte die Sache Manchem doch mehr Umstände machen, als wir selbst es in unserm Lehrleben jemals gefunden haben, der kaufe sich das Werk und stecke es in die Tasche, dass er es nicht verliert.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. N°. 29. 1834.

Recension.

Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, genannt der Fürst der Musik, Sängers, dann Tonsetzers der päpstlichen Kapelle, auch Kapellmeisters a. d. drey Hauptkirchen Roms. Nach den Memorie storico-critiche des Abbate *Giuseppe Baini*, Sängers und Directors der päpstlichen Kapelle, verfasst und mit historisch-kritischen Zusätzen begleitet von *Franz Sales Kandler*, Mitglied mehrer gelehrten Gesellsch. und Kunstakademien Deutschlands und Italiens. Nachgelassenes Werk, herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter*. Leipzig, 1834. Verlag v. Breitkopf u. Härtel. Pr.

Als Baini's Werk über Palestrina 1828 erschien, erregte es nothwendig unter den gebildeten Freunden der Tonkunst aller Länder verdientes Aufsehn. Dass Teutschland, das auf fremde Erzeugnisse stets aufmerksame, nicht zurückblieb, lässt sich denken. Man erkannte den Verf. jener Denkwürdigkeiten zur Lösung der Aufgabe durch seine Bildung sowohl, als durch seine Stellung für vollkommen geeignet und berufen. Ihm, dem Director der päpstlichen Kapelle, standen Quellen zu Gebote, die allen Fremden bisher gänzlich unzugänglich, ja selbst mehren seiner Vorgänger im Amte unbekannt geblieben waren. Die freye Benutzung der römischen Archive, Bibliotheken und Dienstschriften der päpstlichen Kapelle mussten dem Ganzen einen neuen und überaus wichtigen Vorzug gewähren. Der teutsche Bearbeiter des Werks, Hr. Kandler, war der Erste, welcher in mehren Journalen, namentlich auch in unsern Blättern, darüber sprach und mancherley Auszüge lieferte. Mit Italien überhaupt hinlänglich vertraut, namentlich mit Rom und mit Baini selbst, war er ganz besonders dazu berufen. Unsere geehrten Leser werden sich der kritischen Uebersicht erinnern, welche uns dieser geschätzte Mitarbeiter an unserer Zeitschrift im Novbr. 1829 schenkte, desgleichen an anderweitige Besprechungen, die wir nicht weitläufig anziehen wollen. Im Ganzen gingen doch weit weniger Zeitschriften unter denen, die nicht allein der flüchtigen Unterhaltung gewidmet sind, auf genauere Erörterung des bedeutenden Werkes ein; Mehre übergingen es, Andere erschöpften sich in Lob und hatten kaum auf den Namen einer Kritik Ansprüche zu machen. Die Schwierigkeit des Gegenstandes, die Unbekanntschaft mit den Quellen, aus welchen B. schöpfte, die Weitschweifigkeit der Untersuchungen, die einen nicht kleinen Raum in Anspruch genommen haben würde, ja die oft übertriebenen, selbst für daran gewöhnte Italiener zu gedehnten Längen und nicht zur eigentlichen Sache gehörenden Abschweifungen, wodurch die Zusammenfassung des Ganzen mühselig ward, machen die Erscheinung begreiflich, wenn sie dieselbe auch nicht vollkommen entschuldigen sollten. Man sieht, die gründliche Darstellung der Sache war eben so schwierig, als wichtig. Vielen, mit dem Italienischen nicht völlig vertrauten Ausländern musste eine genaue Kenntniss des Baini'schen Werks fremd bleiben; nur einzelne Behauptungen konnten von den Meisten aufgegriffen werden, was zu mancherley Einseitigkeit und neuem Irrwahn verleiten musste. Da entschloss sich Kandler zur Uebertragung des italienischen Werkes in unsere Sprache, was als eine Bereicherung unserer musikalischen Literatur angesehen und verdankt werden müsste, wenn er auch nichts weiter gethan, als treu und gut übersetzt hätte. Er that mehr; was und wie, darüber weiter unten. Sein Fleiss brachte das Ganze zu Stande. Leider erlebte er es nicht, sein Werk gedruckt zu sehen. Er starb, mit manchen Verlagshandlungen ohne Erfolg unterhandelnd,

im Septbr. 1831 in einem Alter von 57 Jahren. „Die ungünstigen Weltereignisse der zunächst folgenden Periode haben seither die Herausgabe verzögert.“ Da trat während der Zeit Hr. C. v. Winterfeld (1832, Breslau) mit einer 66 Octavseiten füllenden Schrift über Baini's Werk hervor. Sie enthält die kurzgefasste Lebensgeschichte Palestrina's, die Anzeige der Werke desselben und eine Kritik der italienischen Schrift, die manche Nachtheile sinnreich beseitigte, die ausserdem nur zu leicht in nicht wenigen, etwas flüchtigen oder zu gläubigen Lesern des Originals sich festgesetzt haben würden. Wir haben das Buch des in der Tonkunst erfahrenen Mannes unsern Lesern schon am 16. May desselben Jahres in unsern Blättern als wichtig angezeigt, und empfehlen es als die Schrift eines Kenners, von dem wir einer Geschichte der Musik von den Zeiten Gabrieli's (aus der venetianischen Schule) entgegen sehen, noch jetzt. Schon damals sprachen wir es aber auch mit voller Ueberzeugung aus (vergl. unsere Beurtheilung des Auszuges und der Kritik des Baini'schen Werkes von C. v. W. 1832, S. 525—530 unserer Blätter), dass die genannte Schrift, so sehr wir sie auch zu würdigen wissen, Kandlers Uebertragung nicht nur nicht überflüssig, sondern sie vielmehr noch viel wünschenswerther, ja nothwendiger mache. Darum gaben wir auch die Hoffnung auf das Erscheinen der Kandlerschen Arbeit nicht im Geringsten auf. Jetzt nun, da unser Glaube in Erfüllung gegangen ist, jetzt, da das Werk gedruckt vor uns liegt, von uns gelesen und wieder gelesen worden ist, sind wir doppelt überzeugt, dass es wissenschaftliche, ja nur wahrhaft gebildete Freunde der Tonkunst gar nicht entbehren können, auch nicht entbehren wollen werden. Jetzt erst ist eine nützliche, anderweitigen Schaden beseitigende Auffassung und Beurtheilung des Baini'schen Werkes, die sonst einem Jeden mancherley tüchtige Schwierigkeiten bot, zur leichten geworden, so weit dergleichen Gegenstände es ihrer Natur nach werden können. Man wird sogleich mit uns völlig einverstanden seyn, sobald wir eine Vergleichung des Originals mit der teutschen Bearbeitung geliefert und das Wesen der Letzten kurz und treu vor Augen gestellt haben.

Das in Hinsicht der Lebensgeschichte Palestrina's und der Angabe seiner preiswürdigen Werke treu fleissige Buch bereichert uns „mit einem Schatze der wichtigsten, grösstentheils völlig neuen, historischen und literarischen Notizen.“ Dagegen wird der Panegyricus, den B. auf Palestrina schreibt, eben so zu behandeln seyn, wie seine Darstellung aller Schulen, die nicht römische Schulen sind. Es wird Manches hinweg, Anderes hinzuzuthun seyn und zwar in vielfacher Hinsicht. Das aus 2 starken Quartbänden bestehende, durch aussergewöhnliche Längen etwas schwerfällige, von der andern Seite auch wohl verführerische Original sollte daher eben so wenig sclavisch übersetzt, als von irgend einem Vorzug entblöst werden. Wesentliches durfte daher nicht übergangen, der Zusammenhang musste erhalten, ja erleichtert, Irriges berichtigt und Fehlendes ergänzt werden. Alles nicht streng zur Sache Gehörige wurde daher vom Platze geräumt, doch so, dass es am bequemern Orte wieder zusammengestellt erschien, wenn damit irgend etwas Neues für Geschichte und Literatur geleistet wurde. Man sieht, der Bearbeiter hat sich seine Aufgabe nicht leicht gestellt. Was er Berichtigendes zu geben hatte, wurde in die Anmerkungen unter den Text verwiesen. Nach dem schnellen Tode des thätigen, ausserdem schon hinlänglich bekannten Bearbeiters übernahm Hr. Hofrath Kieseweiter die nochmalige Durchsicht eines Werkes, an dessen Uebertragung er schon früher warmen Antheil genommen hatte, und bereicherte es gleichfalls mit umsichtigen Anmerkungen. Auf diese Art kam nun eine teutsche Ausgabe zu Stande, die uns die Vorzüge des fremden sehr wichtigen Werkes nicht allein durch die Sprache näher bringt, sondern auch durch eine übersichtlichere Ordnung und durch Weglassung aller zu grossen Weitschweifigkeiten; eine Ausgabe, die manche störende Unrichtigkeiten wegnimmt und die Gefahr einseitiger Auffassung verhindert, abgesehen von dem wohl auch zu berücksichtigenden Vorzug, dass wir hier in der Verteutschung genau auf 244 Octavseiten erfahren, was wir mit weit grösserer Mühe im Originale selbst in 2 starken Quartbänden finden. Bedenken wir nun noch, dass das grosse Originalwerk gleich nach seinem Erscheinen auch schon ein seltenes geworden ist, da die vorhandenen Exemplare einer in der Zahl beschränkten Auflage ihren Weg in alle grossen Bibliotheken und in die Privatsammlungen der eifrigsten Liebhaber der Literatur nahmen, so dass auch selbst viele der letztern es sich nicht verschaffen können: so werden wir doppelte und dreyfache Ursache haben, uns im Namen Vieler auf eine teutsche Bearbeitung und ihre

Ausgabe zu freuen, die so gut gesondert und zusammengestellt hat, dass nur dasjenige im engen Auszuge geliefert wird, was man noch lieber in solcher Gestalt aufnimmt, das aber gehörig verbunden hat, was die Geschichte Palestrina's unmittelbar angeht und was auf allgemeine Geschichte der Musik und der Literatur Bezug hat, welches Letztere in gewissem Betrachte, wie die Vorrede des Hrn. Herausgebers sagt, eben den kostbarsten Theil des Werkes ausmacht. „Und dies Alles," fährt der Herausgeber fort, „wird man hier in der teutschen Bearbeitung wirklich und so vollständig antreffen, dass kaum noch ein Grund übrig bleiben dürfte, nach dem Original sonderlich zu verlangen." Wir rechnen daher das Buch mit vollkommenem Rechte zu den wahrhaften Bereicherungen unserer Literatur, über dessen endliche Anzeige wir froh sind, so wie darüber, dass es nicht noch gedrängter gehalten wurde.

Baini setzt aus mehrfachen im Werke angezeigten Gründen das unsichere Geburtsjahr seines überaus erhobenen Helden 1524 und verwirft die Angabe nach einem Portrait Palestrina's aus dem 16. Jahrh., das es durch sein „Vixit prope octogenarius" in die Jahre 1514 oder 1515 setzt. Der letzten Angabe sucht der selige Kandler mit Eifer das Uebergewicht zu verschaffen, worin ihm jedoch Hr. Hofrath Kiesewetter nicht beystimmt, sondern sich für Baini erklärt. Die Anmerkungen bestimmen die Zeit genauer, erklären, beschränken und berichtigen die Sachen und helfen so auf das Dankenswertheste. Die Uebertragung ist fliessend, die Zusammenhaltung des Ganzen bestimmt, so dass Alles an Deutlichkeit ausnehmend gewinnt. Dass es aber trotz dem keine Lectüre zum blosen Zeitvertreibe ist, brauchen wir kaum zu erinnern. Man wird Kopf und Gedanken mitbringen müssen. Ganz vorzüglich wird das nöthig seyn, wenn im XVI. Abschnitte, S. 146 u. s. f. Baini's Meinungen vorkommen, welche die geschichtliche Darstellung des Musikzustandes seit dem 10. Jahrh. und die vorzüglichsten Epochen desselben bis auf Palestrina betreffen. Hier wird der Glaube schwerlich ausreichen, und wo er ausreicht, da wird er nicht überall den lichten Pfad zur Wahrheit führen. Die Anmerkungen werden aufhelfen, aufmerksam machen; allein Alles berichtigen konnten sie nicht, wenn sie nicht zu viel Raum in Anspruch nehmen wollten. Hier muss man Schritt vor Schritt gehen und mit Bedacht, damit man nicht vom rechten Wege komme. Dafür können wir aber auch sagen, dass uns dieser Abschnitt gerade ganz besonders unterhalten hat.

Nach diesen sehr anziehenden Darstellungen folgt ein Verzeichniss aller Werke Palestrina's, wie dieselben von Giuseppe Baini zum Behufe einer zu besorgenden vollständigen Ausgabe nach unserm Musiksystem in Partitur gebracht worden sind; darauf die chronologische Reihenfolge der Kapellmeister, welche an den drey Hauptkirchen Roms, zu S. Giovanni in Laterano, S. Pietro in Vaticano und S. Maria Maggiore, nach den vorhandenen sichern Quellenangaben angestellt waren. Endlich folgt ein alphabetischer Anhang, welcher Notizen über berühmte Musiker enthält, über ihr Leben und ihre Werke, als Ergänzung und Berichtigung des Gerberschen Tonkünstler-Lexicons. Dieser Anhang ist aus Baini's Werk gezogen, nämlich aus den Auseinandersetzungen und Einschaltungen, die den Text des Originals aufhalten und schwerfälliger machen etc. Diese an Ort und Stelle des Originals die Uebersicht erschwerenden Dinge wurden ausgeschieden, um sie kürzer und übersichtlicher an ihrem Platze zusammenzustellen. Sogar diejenigen Tonsetzer, die Gerbern grösstentheils unbekannt geblieben, von welchen das Archiv der päpstlichen Kapelle Werke besitzt, sind in einer besondern Abtheilung alphabetisch angezeigt, so wie in der letzten Abtheilung diejenigen unserm Gerber unbekannten, von denen sich Compositionen in verschiedenen Sammlungen vorfinden.

Wer sieht nicht, dass für Ordnung und weit bequemern Gebrauch der reichen Schätze des nothwendig gewordenen Quellenwerkes in der teutschen Bearbeitung alles Mögliche gethan worden ist? Es ist durch diese höchst dankenswerthe teutsche Bemühung zweyer trefflicher Männer recht eigentlich das Erz von den Schlacken gereinigt worden und so in vielfacher Hinsicht diese teutsche Bearbeitung nutzreicher und bildender, als das massenhafter zusammengehäufte und schwerfällig gehaltene Original, dessen leicht mögliche Verführungen zugleich bestens beseitigt worden sind. Und so wäre es denn Ueberfluss, noch etwas zur Empfehlung des Werkes hinzuzufügen. Wer Ohren hat zu hören, der hört von selbst.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Stuttgart, Ende Juny. Die einzige neue, längst erwartete Oper, welche in diesem Jahre zur Darstellung kam und im Februar zuerst gegeben wurde, war Meyerbeer's „Robert der Teufel," deren Erscheinen wir mit der gespanntesten Erwartung entgegensahen. Die ersten Vorstellungen derselben waren bey aufgehobenem Abonnement mit Musik- und Kunstfreunden und Schaulustigen von nah und fern jedes Geschlechts und Alters auf allen Plätzen überfüllt; doch fand das müh- und sorgsam einstudirte, trefflich ausgeführte Werk von Seiten unseres besten Sängerpersonals und der vielfach gut besetzten Chöre sowohl, als durch das meisterhafte Ineinanderwirken unserer ausgezeichneten Kofkapelle, unter Leitung des sehr verdienstvollen Musikdirectors Molique, sogar trotz der reichen äussern Ausstattung durch Costüme, Maschinerie und Decorationen, nicht die glänzende Aufnahme vom Publikum, welche man sich davon versprochen hatte. Bis jetzt hatten sechs Darstellungen Statt; bey den letzteren jedoch war das Haus nur sehr mässig besetzt und der Beyfall stets im Abnehmen. Diese Oper ist so ziemlich allenthalben bereits zur Aufführung gekommen, und sowohl in diesen, als in andern Blättern viel besprochen, gelobt, getadelt und manches geistvolle Wort darüber gesagt worden; auch ist sie selbst schon länger durch die Herausgabe eines vollständigen Clavier-Auszuges bekannt und in vielen Händen, so dass Ref. nur wenige Bemerkungen auszusprechen für nöthig erachtet, welche sich lediglich auf sein Urtheil über das gewiss schätzbare Werk unseres Landsmannes und die Eindrücke beziehen, welche es auf Kunstfreunde und das Publikum im Allgemeinen machte. Es sind viele einzelne wohlgelungene Stellen und manche gesang- und melodienreiche Nummern darin vorhanden; auch sind die Charaktere in ihren Grundzügen gut aufgefasst, aber selten ganz treu der Anlage nach motivirt und durchgeführt; auch ist das Ganze nicht in einem Gusse componirt: der Verfasser hat in seiner Musik gleichsam ein Compendium von echt teutscher, alt- und neuitalienischer Musik und von französischer geliefert, und kühne ausgreifende Modulationen, oft ganz ohne Zweck und Grund, nicht gespart, und alle erdenklichen Kunstmittel, welche sein absichtliches Streben nach Originalität beurkunden, zu Hülfe genommen. Die Bizarrerie aber fällt nicht selten sogar in's Burleske, und befremdet, überrascht zwar anfänglich, kann aber nicht fesseln, weil durch die allzuhäufte tobende Instrumentirung die wirklich sich dem Ohre des Hörers hin und wieder darbietenden melodisch-harmonischen Schönheiten untergehen und wie Blitze leuchten und verschwinden. Auch dürften wohl im Ganzen in diesem Werke allzuwenige Stellen seyn, die sich sogleich nachsingen, im Gedächtniss behalten und zu Hause als eine liebgewordene Reminiscens wiederholen lassen; weshalb diese Oper auch nie auf Popularität wird Anspruch machen können. Ueber das Süjet der Oper liesse sich allerdings so Manches sagen, und mehr noch, als zur Ehre des geschmackvollen und gesitteten teutschen Publikums zu verschweigen dem Ref. rathsam scheint. Genug, dass es vielen Anstoss gab. Die Musikstücke, die sich eines lebendigen Beyfalls während aller Vorstellungen zu erfreuen hatten, sind folgende: Im ersten Acte: Introduction: „Der Wein, das Spiel, die Schönen." Alice's Romanze: „Geh'! sprach sie zu mir," und die Sicilienne: „Nun, o Glück, auf deine' Laune." Im zweyten: die Arie und Solostellen der Prinzessin; ferner der vierstimmige Gesang der Herolde ohne Begleitung. Im dritten Acte: das sehr freundliche Duett zwischen Raimbaut und Bertram, Lied Alice's: „Eh' ich die Normandie verlassen," das darauf folgende, in der That dramatische Duett zwischen Bertram und Alice, nebst dem sich daran schliessenden Terzett mit Robert ohne Begleitung; später die oft sehr anmüthigen Stellen in der Musik zum Ballet, bey welchem die Zöglinge der Tanzschule sich nach Kraft und Vermögen recht lobenswerth auszeichneten. Im vierten Acte: Arie der Prinzessin, Duett mit Robert, die hübsche Cavatine der prima donna mit Harfenbegleitung, die stretta des Finale's und endlich: das Terzett im letzten Acte: „Was nun beginnen?" — Die Besetzung der Hauptpartieen war folgender Massen: Prinzessin Isabella, (Mad. Wallbach-Canzi, abwechslungsweise Frau von Pistrich), Robert (Hr. Vetter), Bertram (Hr. Häser, mit Hrn. Pezold alternirend), Alice (Dem. Haus), Raimbaut (Hr. Touvay), Ritter Alberti (Hr. Kuna). — Neu einstudirt war „Moses" von Rossini und Lindpaintner's „Vampyr," welche letzte Oper der geschätzte Compositeur derselben wieder nach seiner völligen Genesung von langwieriger Krankheit selbst dirigirte, wobey er die liebevollsten Beweise allgemeiner Theilnahme und Freude bey sei-

nem Erscheinen im Orchester von dem reichlich versammelten Publikum empfing. — Wiederholt wurden seither nachstehende Opern und Singspiele: Freyschütz (2 Mal), Verlobte (3 M.), weisse Frau (2 M.), Fidelio, Zauberflöte, Maurer und Schlosser (2 M.), Ostade, Zampa (4 M.), Stumme von Portici (2 M.), sieben Mädchen in Uniform, Fra Diavolo, Otello, Pumpernickel, Johann v. Paris (2 M.), Concert bey Hofe, Rataplan und das Fest der Handwerker, Faust, Lumpaci-Vagabundus, Barbier von Sevilla, Templer und Jüdin, die beyden Hofmeister, Don Juan (2 M.), Zinngiesser und die Schauspiele: die Ahnfrau und Wilhelm Tell mit den analogen Musikstücken von Hummel zum ersten, von Danzi zum zweyten. — Neu waren die Ballets: die Insulaner, der blöde Ritter, und das graue Männchen; und wiederholt wurden: Elisene, und die Insulaner. Die Tänzerin Mad. Horschelt aus München erfreute uns einige Male durch ihr Kunsttalent; auch gab die französische Tänzergesellschaft des Hrn. Cassel mit Beyfall mehre Pantomimen und Divertissements auf hiesigem Hoftheater. — Der Tenorist Hr. Rosner ist nun hier engagirt und debütirte mit sehr beyfälliger Aufnahme in den Partieen des George Braun in der weissen Frau, als Tamino und als Graf Almaviva im Barbier von Sevilla. Unser beliebter Sänger Hambuch hat in der That als actives Mitglied die Bühne, deren Liebling er eine Reihe von Jahren war, verlassen und wird nun als Violinist in die Reihe der Mitglieder der königl. Hofkapelle treten. — Von Gästen hörten wir zuvörderst den Sänger Hrn. Oberhoffer vom K. K. Theater in Wien, und zwar in den Partieen des Vampyr's in der Oper gleiches Namens, im Zampa und als Kaspar im Freyschütz. Hr. O. besitzt eine angenehme wohlklingende Stimme, scheint fest musikalisch zu seyn, bewegt sich edel und frey auf der Bühne, und erhielt verdienten Beyfall. — Sodann erschien Fräul. Auguste v. Fassmann zweymal in den Gesangsrollen der Camilla im Zampa und als Donna Anna im D. Juan. Auch sie ist mit einer kräftigen, jugendlich frischen Stimme begabt, hat ein angenehmes Aeussere und spielt für eine Anfängerin sehr lobenswerth. Die letztgenannte Partie war jedoch wohl für sie zur Zeit noch über ihren Kräften. Sie wurde jedoch in dieser, wie in der ersten Rolle mit erfreulichen Beweisen von Anerkennung aufgenommen. — Mit dem 25. dieses Monats traten die üblichen Theater-Ferien ein. —

Die zweyte Hälfte der Abonnements-Concerte der Kön. Hofkapelle brachte uns abermals vieles Gute und Schöne. Im Concert No. 4 hörten wir eine grosse Sinfonie von Beethoven und Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska. Hr. Häser sang eine von ihm mit Orchesterbegleitung gesetzte Ballade: „Herzog Ulrich von Würtemberg in der Nebelhöhle" (1519), von Hauff gedichtet, welche mit vielem Beyfall aufgenommen wurde und nicht allein wegen des trefflichen Vortrags des Sängers, sondern auch wegen der den Vaterlandsfreunden interessanten Tendenz doppelt anzog. Desgleichen sang derselbe mit Mlle. Haus das beliebte Duett aus Weigl's Schweizerfamilie, und Dem. Haus erfreute uns wahrhaft durch eine grosse Scene aus Lindpaintner's Vampyr. Concert-Instrumentalstücke gab man uns folgende zum Besten: ein Clarinett-Concert von Spohr, meisterlich ausgeführt von Hrn. Reinhart; dann spielte der junge Violinist Debuyssière ein Potpourri von Kalliwoda recht brav, und endlich trug Hr. Schunke Sohn ein Concertino von Dupuy auf dem Horn sicher, fertig und geschmackvoll vor. — No. 5 bot uns nachstehende Musikstücke dar: eine grosse Sinfonie von Spohr und die Ouverture zu Egmont von Beethoven. Hrn. Barnbeck hörten wir mit Vergnügen in einem Violinconcert von Beethoven; Hr. Beerhalter blies ein schönes gediegenes Concert auf der Clarinette von Molique ausgezeichnet, und eine junge brave Dilettantin, Dem. Ries, erwarb sich auf dem Fortepiano Beyfall mit einer Introduction, Variationen und Rondo von Czerny. Mad. Wallbach sang eine Arie von Pär aus Camilla mit Empfindung und gewohnter Bravour und ein Duett von Rossini mit Hrn. Pezold; dieser aber die erste Arie aus Spohrs Faust mit tönender wohllautender Stimme und Ausdruck. — No. 6 brachte uns die Ouverturen aus dem Bergkönig von Lindpaintner und jene von Spontini zur Olympia. Frau von Pistrich sang eine Arie von Mozart aus Figaro (die für die Gräfin nachgearbeitete) sehr lobenswerth, und ein Duett aus Spohr's Jessonda mit Hrn. Vetter, welcher auch Beethovens Adelaide mit Orchesterbegleitung lieblich und voller Empfindung vortrug; und die Herren Neukirchner und Schunke Vater und Sohn nahmen unsre Anerkennung willig in Anspruch durch Variationen für das Fagott und ein Potpourri für zwey Waldhörner; auch hörten wir gern Violin-Variationen von Kalliwoda, welche der junge E. Keller recht wacker, rein und präcis

ausführte. — In No. 7, 8, 9 hörten wir viel Schönes, unter Andern das von unserm trefflichen Molique neu von ihm verfaßte, in Leipzig kürzlich im Stich erschienene und von demselben meisterhaft ausgeführte Violin-Concert aus A dur. Auch bewunderten wir denselben höchst ausgezeichneten Künstler bald darauf noch einmal in einem grossen Concert von Lafont. Ihm wurde so beyden Malen der rauschendste, enthusiastischste Beyfall zu Theil und verdientermaassen. Sodann erfreuten wir uns wahrhaft an dem grossen Septett von Hummel für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncell und Contrabass. Mad. Bohrer hatte die Partie des Fortepiano übernommen. Wir haben schon früher derselben ehrend gedacht. Unstreitig wurden aber alle Tempi viel zu rasch genommen und dadurch der gute schöne Eindruck dieser grandiosen herrlichen Composition sehr geschwächt. Fertig und schnell spielen macht nicht allein den Künstler aus, und der zu oft wiederholte Missbrauch der Lüftung der Dämpfung machte viele der schönsten Stellen ganz ungeniessbar durch Ineinander-Rollen und Verwischung des Passagen. Dem. Costantini executirte ein Concert von Alois Schmitt, und hat indessen an Sicherheit, Tact und Ausdruck gewonnen, seitdem sie nicht mehr öffentlich uns durch ihr Spiel erfreute. Der Clarinettist Hr. Reinhart blies ein Concert von C. M. v. Weber vortrefflich; Hr. Concertmeister Täglichsbeck von Hechingen trug ein Concertino seiner Composition bey seiner hiesigen Anwesenheit sehr kunstfertig und mit Beyfall vor; und ein Zögling unsers Molique, Hr. Levy, spielte Variationen von Moiseder schon recht lobenswerth. Noch hörten wir Klopstocks Ode: „Die Frühlingsfeyer," mit Musik von Zumsteeg, vom Hofschauspieler Hrn. Maurer deklamirt. Sämmtliche Concerte dirigirte Hr. Musikdirector Molique, dem wir es auch als ein Verdienst anrechnen müssen, dass er während seiner Direction der Opern sich als rüstiger und competenter Gegner der seit längerer Zeit unter dem Sängerpersonale, namentlich der Damen, eingeschlichenen Tactverzerrungen und Verzögerungen, Rallentando's und willkührlichen Fermaten zeigte, und überdem dem Drängen und Treiben im Orchester, dem nach Effect haschenden Jagen einer künstlichen Stretta in manchen Finale's sich abhold erklärte; was namentlich in klassischen Werken schlecht an seiner Stelle ist. — Auf das grosse Musikfest in der schönen hiesigen Stadtkirche durch Aufführung eines Händel'schen Oratoriums oder eines andern bewährten Meisterwerkes mussten wir leider! dieses Jahr verzichten! Der bildende Choral-Gesangs-Verein gedeiht, Liedertafel und Liederkranz blühen fortwährend; die Feyer des Schillers-Festes hatte wie gewöhnlich Statt, und auch das früher in diesen Blättern mit Vergnügen erwähnte Lieder-Fest (als musikalisches Volksfest) wurde diesmal in Schorndorff am 1. May feyerlich und wahrhaft volksthumlich begangen, und die Zahl der activen Theilnehmer von Stuttgart und der ganzen Umgegend war sehr bedeutend. — Ueber gehörte gute Kirchenmusiken kann Refer. abermals nicht viel Rühmendes erwähnen. In der katholischen Kirche hörten wir eine einzige Messe von Bühler, welche manches gute und wohlgelungene Stück enthielt; und in der K. Schlosskirche wurde nebst verschiedenen Chören ein Mal das schon früher erwähnte, vom Hofmus. Abenheim in Musik gesetzte Vater-Unser nach Luther's Text aufgeführt; Frau von Knoll trug mit kräftiger metallreicher Stimme und seelenvollem Ausdruck die wunderherrliche Arie aus Händel's Messias: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" vor und riss zu frommen andächtigen Gefühlen hin. Der Instrumentalmusik-Verein gab im Saale des Museums zum Besten des jetzt in Wien lebenden jungen Tonsetzers, Louis Hetsch, als dankbare Anerkennung seiner als ehemaligen Dirigentens dieser Dilettanten-Gesellschaft uneigennützig geleisteten guten Dienste, eine musikalische Abendunterhaltung gegen Entree, bey welcher unsre sehr geschätzte, um die Kunst hochverdiente Landsmännin, Fräul. Emilie Zumsteeg, die Leitung aller von ihr zu diesem Zwecke einstudirten Gesänge gefälligst übernommen hatte. Möge es dem Ref. dieses wieder vergönnt seyn, in Zukunft recht viel Schönes und Gutes aus dem Gebiete der musikalischen Kunst berichten zu können. —

Strassburg. Theater. Hr. Hyac. Brice, von Lille kommend, dessen in diesen Blättern bereits (XXI. 721. XXVI. 245. XXVII. 406. 526. XXVIII. 621. 673. 754. XXX. 478.) gedacht ist, hatte die französische Direction, zum ersten Mal ohne städtischen Zuschuss, von 1833—1834 übernommen. Seine Gesellschaft konnte nur nach und nach mit Mühe vollständig gemacht werden, da das Publikum den zweyten Tenoristen, Adolphe Bernaux, und den Bariton Welch d. j. nicht an-

genommen hatte, welche erst später ersetzt werden konnten. — Hr. Julien, erster Tenorist, dessen dünnes Organ sich mit Leichtigkeit an die Kopfstimme schliesst, singt mit Bruststimme a und hat eine gebildete Methode. Der zweyte Tenorist, Eugène René, hat eine schwache ungleiche Stimme und ist als Sänger nicht zu achten. Hr. Roy, erster Bassist, hat eine ungemein starke, wohltönende, doch schon im tiefen a schwache Stimme, allein desto mehr Höhe, welche ihn in den Stand setzt, Bariton-Partien zu singen. Hr. Auguste Campon (später blos Auguste genannt) trat im October als Bariton zu der Gesellschaft; er kam als Anfänger von Paris aus dem Musik-Conservatorium, nachdem er zwey oder drey Rollen gelernt hatte. Sein weiches Organ hat blos in der Tiefe c d g die Fülle eines Bassisten, den höhern Tönen geht der metallreiche Klang ab; was er eingelernt hat, singt er mit guter Methode, z. B. den Kapellmeister, und den Bedienten im Neuen Gutsherrn. Seine Neuheit auf der Bühne war ein grosses Hinderniss in der Aufführung der Opern. Hr. Brice musste daher bisweilen selbst Rollen übernehmen, worin er sich als gebildeten Tenoristen zu zeigen Gelegenheit hatte. Mad. Desquintano-Brice bekleidete das Fach der ersten Sängerin. Obgleich ihrer Stimme die Frische der ersten Jugend abgeht, so haben doch ihre höhern Töne noch bedeutenden Klang; sie singt mit vielem Geschmack und guter Methode. Zuweilen bleibt sie unter dem Ton, und hat sie einmal tiefer oder höher intonirt, so führt sie das ganze Stück in dieser Stimmung durch, was ihr namentlich als Elvire in der Stummen, in der Scene des vierten Actes, welche ohne Orchester-Begleitung anfängt: Ah qui que vous soyez ... geschehen ist. Mad. Thevenart, zweyte Sängerin, hat mehr Höhe, eine mässig starke Stimme und gebildeten Vortrag. Zu dem übrigen noch bedeutenden, aber unmusikalischen Personale gesellte sich ein aus der deutschen Gesellschaft engagirter Chor, welcher zur vollständigen Aufführung der Chöre viel beytrug. — Der Schwur (Serment) von Auber und Robert der Teufel waren die einzigen von dieser Gesellschaft neu und mit vieler Vollkommenheit gegebenen Opern. Weniger Fleiss wurde auf die ältern verwendet, welche mit beyspielloser Nachlässigkeit und Unvollkommenheit aufgeführt wurden. Als Beleg führt Ref. die Oper: die Stumme an. Nach 22 Tacten des Gesangs der Introduction wurden (wenigstens in den zwey Vorstellungen, welchen Ref. beywohnte) 257 Tacte übersprungen, bis an das Recitativ; im dritten Act wurde das grosse Duett zwischen Alfonso und Elvire weggelassen, eben so das Andante (Canon) des herrlichen Quartetts im vierten Act mit Männer-Chor; wie sehr diese Weglassungen dem Zusammenhang des Gedichts schaden, lässt sich denken.

Nachdem die französische Bühne am 30. April geschlossen war, eröffnete die deutsche Gesellschaft, unter der Direction des Hrn. Weinmüller, von Augsburg kommend, ihre Darstellungen am 22. May mit dem alten Freyschütz. Grosse Versprechungen waren dieser Unternehmung vorausgegangen; als Musik-Director war nichts weniger als Hr. Chelard bezeichnet, besonders zur Leitung seines Macbeth, welchen er wirklich in Augsburg mit einem Theil dieser Gesellschaft dirigirt hatte; allein Hr. Ch. ist bis jetzt nicht erschienen und statt dessen ein junger Anfänger, Hr. Kirchner, welcher nicht selten die Tempi vergreift. Auf diese erste Täuschung folgte die Nichterscheinung der zwey angekündigten Sängerinnen als Gäste: Fräul. Podleski vom Mannheimer und Fräul. Louise Gned vom Frankfurter Theater, welche jedoch nun, nachdem die Theater-Lust merklich gesunken, sich eingestellt haben. Die deutsche Gesellschaft wird bis zum 30. July spielen; Ref. behält sich vor, alsdann über ihre Leistungen Rechenschaft zu geben. So viel sey blos vorläufig gesagt, dass das mit allen Reizen der Jugend ausgestattete mächtige Organ der Dem. Gned in unserm grossen Hause wunderbar wirkt und dass ihr bey jedes Erscheinung stürmischer Beyfall wird.

Am 12. July wurde Mozart's Requiem in dem hiesigen Münster feyerlich zu Ehren Lafayette's ganz vollständig aufgeführt; die Besetzung, welche in jedem andern Locale stark genannt worden wäre, erschien hier mittelmässig, und nur in der Nähe des Orchesters unter der sichern Leitung des Hrn. Kapellmeisters Wastenthaler konnte man alle Schönheiten des Meisterwerks bewundern. Dem patriotischen Eifer einiger Dilettanten, unterstützt von den zahlreichen Schülern unsers thätigen Sing-Lehrers Herrn Loucher, haben wir diesen hohen Genuss zu verdanken. Die Aufführung gelang vollkommen. Die Solo's wurden durch Dilettanten recht brav gesungen.

Mancherley.

Das Mu..kfest in Jena wird am 14. August theils in der Kirche, theils im Freyen Statt finden. Hr. C. Löwe hat sein neues Oratorium „die eherne Schlange," das bey Wagenführ in Berlin gedruckt worden ist, zur Aufführung eingesendet. Man findet Text und Composition interessant und geistreich. Eigens für das Fest verfasste grössere Compositionen für Männerstimmen von Hrn. Häser in Weimar, Frdr. Schneider in Dessau u. s. f. nebst dem Vorzüglichsten von Bernh. Klein werden aufgeführt werden.

Die für das Beste der Tonkunst vielfach thätige Musikalien-Verlagshandlung des Hrn. T. Trautwein in Berlin ist entschlossen, die irrige Angabe des Geburtsjahres Hasse's auf dem Titelblatte des vierstimmigen trefflichen Miserere dieses Meisters nicht dadurch weiter zu verbreiten und deshalb einen neuen berichtigten Titel für dieses sehr empfehlenswerthe Werk zu besorgen. Zur Ehre dieses nach Möglichkeit Gutes fördernden Hauses machen wir solche erfreuliche Handlungsweise öffentlich mit dem Wunsche bekannt, es möge sich ihm für solche Zeugnisse echter Kunstliebe die anerkennende Beachtung aller Kunstfreunde verdient verdoppeln.

Musik auf einem noch wenig bekannten Theile der Ostküste Afrika's, nach der Untersuchungsreise des Kapit. W. F. W. Owen. Zu Inhamban (Fluss und Stadt gleiches Namens), einer der gesundesten portugiesischen Niederlassungen jener Küstenstriche, haben die Eingebornen, deren Tapferkeit sich frey zu erhalten wusste, einen sehr wilden Tanz, meist nur nach der Trommel. Ihr vorzüglichstes Musikinstrument ist die Marimbah. Sie besteht aus 10 Stücken harten Holzes, die in einen Rahmen gespannt sind; jedem Holze dient eine kleine ausgehöhlte Calabasse (Flaschenkürbis) als Resonanz. Das Ganze gleicht ungefähr der Harmonika. Sollten vielleicht noch jetzt die 10 Stäbe die uralte Tonleiter einer Doppeloctave geben, wie sie in jenen Gegenden und im östlichsten Asien sonst allgemein verbreitet war? Es ist Schade, dass die Nachrichten auch unserer neuesten Reisenden, sobald es Musik betrifft, immer noch so mager und unvollständig sind. — Das zweyte Lieblings-Instrument, das noch mehr als das erste verbreitet ist, heisst Cassanga. Sie besteht aus einer Zahl (wäre sie doch angegeben!) kleiner, auf einem hohlen Kasten befestigter Eisenstäbe von verschiedener Länge, die mit den Fingern geschlagen werden. Dasselbe Instrument hatte man auch zu Quilimane (Stadt und Fluss gleiches Namens) gefunden. Bey der Hochzeit eines Eingebornen setzte man den Bräutigam auf einige Stücke über einen Brunnen und übergoss ihn mit reichlichem Wasser, wobey die Zuschauer unter den Tönen der Cassanga und heftigem Händeklatschen singend und tanzend umhersprangen.

Nach dem tüchtigen Werke: „Schlangenkunde von *Dr.* Harald Othmar Lenz, Lehrer zu Schnepfenthal" ist es gegen die alten, oft noch bis heute vorgebrachten Annahmen, was für Gewalt die Tonkunst auf Schlangen äussere, erwiesen, dass sie nicht die geringste Empfänglichkeit für musikalische Töne haben. Wie sollte auch Lust an Musik in solche Thiere kommen! Stechen, Beissen und Vergiften ist ihre Lust. Zum Glück zielen sie schlecht und beissen meist in die Luft. Dann ist die Brut bey nur einigen Kältegraden auch schon erstarrt. Fiat applicatio!

Kurze Anzeige.

Fantasie et Variations p. le Pianof. et Fláte composées sur un Air anglais — p. Ludovig Lepltu, prémier Flûte du Theatre Royal de l'Opéra comique à Paris. Leipz., chez Breitk. et H. Pr. 20 Gr.

Man ist schon daran gewöhnt, das Wort Phantasie vor Variationen oder vor einem Potpourri und Aehnlichem mit Introduction für gleichbedeutend zu nehmen. So ist es auch hier. Nach solcher Einleitung sind auf ein einfaches Thema 3 hübsche, nicht sehr schwere Bravour-Variationen für die Flöte wohlklingend gebaut, dem ein Schluss-Rondo, etwas schwerer für den Bläser, folgt. Das Pianof. ist nur leichtes Begleitungs-Instrument, über dessen Stimme, wie jetzt oft und vortheilhaft, das Solo des Bläsers in eigenem Liniensysteme beygedruckt worden ist. Das Werkchen wird gefallen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № VIII. 1834.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Mit Verlags-Eigenthum erscheint bey Unterzeichnetem:

Lestocq
ou
L'intrigue et l'amour,
Opéra comique en quatre actes.
Paroles de M. Scribe, Musique de M. Auber.

Diese Oper erscheint in Partitur mit unterlegtem französischen und deutschen Texte, eben so der vollständige Clavier-Auszug, und die Gesänge einzeln, das deutsche Textbuch und die vollständigen Orchesterstimmen, die Zeichnung der Decorationen und der Costumes etc. etc.

Mainz, d. 1. Juni 1834.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusik-Handlung.

Anzeigen.

Das sehr ähnliche Bildniss von

Bernhard Klein

nach W. Schadow, lithographirt von Korneck, ist in Folio, aber nur gegen Baarzahlung bey mir oder auf meinem Leipziger Lager für 18 Gr. zu haben.

Berlin, d. 15. May 1834. *T. Trautwein.*

Anzeige für Contrabassisten.

Das allgemeine Streben, alle Instrumente der Tonkunst auf eine immer höhere Stufe der Cultur zu bringen und ihre Wirkung durch zweckmässige, geistreiche Compositionen noch mehr zu heben, am Meisten aber der Mangel an guten Tonstükken für den Contrabass haben mich veranlasst, ein Potpourri für dieses Instrument zu schreiben, wobey mein eifrigstes Bestreben dahin gerichtet war, diese Composition dem Zeitgeschmacke und den individuellen Eigenschaften dieses Instruments genau anzupassen. Es steht Jedem, der es zu besitzen wünscht, gegen frankirte Einsendung eines Ducatons zu Diensten und kann aufs Schleunigste abgeliefert werden.

Rudolstadt, d. 31. May 1834. *Dr. Nicolai.*

Die Partitur der in meinem Verlage erschienenen acht Hefte von

Bernhard Klein's religiösen Gesängen

für vier Männerstimmen befindet sich verdientermassen in den Händen vieler Institute und sonstigen Musikvereine. Es wird diesen, so wie überhaupt allen Besitzern der Partitur erfreulich seyn, zu erfahren, dass nunmehr auch von **allen acht Heften**

die Stimmen

in meinem Verlage erschienen sind. Der so höchst billige Subscriptionspreis von 3½ Sgr. (3 gGr.) für den Musikbogen (von 4 Seiten in Querfolio oder 8 Seiten in dem bekannten kleinen Format), wofür die in meinem Verlage erschienenen Chorstimmen von klassischen Kirchen-Musikwerken sowohl in grössern Partieen, als auch im Einzelnen fortwährend zu haben sind, findet auch bey diesem Werke Statt. Jedes Heft ist drey Bogen stark und kostet sonach nicht mehr als 7½ Sgr. (6 gGr.), mithin nur etwa so viel, als das Notenpapier kosten würde, wenn man die Stimmen selbst **ausschreiben** wollte, wenn bey dem so raumersparend eingerichteten und doch höchst deutlichen Stich das Dreyfache an Papier nöthig seyn würde. Zur noch grösseren Bequemlichkeit wird es auch gereichen, dass nicht blos vollständige Hefte, sondern auch die 4 Stimmen jedes einzelnen Heftes in der zur Besetzung nöthigen Anzahl und für ebendenselben wohlfeilen Preis erlassen werden.

Bey dieser Gelegenheit finde ich mich zu erklären veranlasst, dass, da die Partitur des genannten Werks mit ausschliesslichem Eigenthumsrecht in meinem Verlage erschienen ist, auch nur die hier angekündigte Ausgabe der Stimmen die einzig rechtmässige ist und seyn kann, weshalb jeder andere Abdruck, sey er lithographirt, gestochen oder mit Typen gedruckt, von mir als ein unrechtmässiger unnachsichtlich gerichtlich verfolgt werden würde.

Berlin, May 1834. *T. Trautwein,*
Buch- und Musikhandlung.

leisten, als denn doch zuweilen von ihnen geleistet wird.

Nun einige Worte über die gegebenen Opern. Wiederholungen allgemein bekannter übergehen wir. Wolfls Milchmädchen; ein ganz elendes Stück, das auch Hr. W. verachtet haben muss, sonst hätte Er wohl nicht so schreiben können, als hier hin und wieder geschehen ist — Gefiel nicht. — Della Maria Singspiel (Opéra comique) wurde artig gespielt und besonders von Hrn. Zeibig noch besser gesungen. Gefiel. — Elisa von Winter wurde zum erstenmale auf unser Theater gebracht. Sie ist dem Opferfest, auch der Oper, Fratelli rivali, und andern Winterschen nicht an die Seite zu setzen; aber doch eine sehr angenehme und ausdrucksvolle Musik. Es ist über das Ganze derselben ein gewisser Schimmer der Heiterkeit, der Anmuth, und des fröhlichen Spiels ausgegossen, der ungemein wohl thut. Ausgezeichnet schön sind z. B. das Terzett im ersten Akt; das Terzett, die Arie der Prima donna, und vieles im Finale des zweyten Akts. Das Finale des ersten Akts hat etwas wässrige Stellen: aber was soll auch ein Komponist Bedeutendes mit Scenen vornehmen, die, nicht etwa nur in den Worten, sondern auch in deren Inhalt, glatt und gar nichts sind? Scenen, worin nicht einmal etwas geschiehet? Denn das Stück —: Schikanedern entwischt denn doch zuweilen etwas Phantastisches und ein lustiger Einfall: aber dieser Ungenannte hat und giebt vom Anfang bis zu Ende nichts und wieder nichts. Der Musik wiederfuhr vom Publikum alle Gerechtigkeit, (Hr. Zeibig und Mad. Spengler sangen vorzüglich gut darin); aber da man das Gedicht nur mit Widerwillen aufnehmen musste, konnte die Oper nicht oft Glück machen. — Der Tyroler in Wien — (der berüchtigte Tyroler Wastel, ist zu sagen: Sebastian) der Text von Schikaneder, die Musik von Haibel, ebenfalls dies Jahr zum erstenmale hier vorgestellt. Es ist dies wohl eins der tollesten Karikaturstücke, die jemals auf ein deutsches Operntheater gebracht worden, aber darum gewiss nicht schlecht. Es ist alles Mögliche darin aufgeboten, auch dem Finstersten ein Lächeln abzuzwingen; und den Kato möchten wir sehen, bey dem dies nicht hin und wieder, (besonders im zweyten Akt) gelänge, wenn er sich nur hingeben mag, und nicht absichtlich sich dagegen stemmt — eine Ziererey, welche sich die Kato's wohl seltener zu Schulden kommen lassen, als die Leute, die so gern auf dem, was sie ihren reinen Geschmack nennen, ruhen und schlummern. Auch wurde das saubere Werk in seinen Hauptpartien vortrefflich gegeben. Die Musik ist theilweise köstlich. Gleich die Overtura — alles gehet da drunter und drüber, alles wider einander, alles im verkehrtesten Wider-Takt. Der Komponist, von dem wir ausser diesem Stück gar nichts kennen — würde aber noch besser gethan und inniger belustiget haben, wenn er noch mehr pomphaften, tragirenden Schwulst unmittelbar zwischen die lustigen Landerer eingeschoben hätte. Einzelne Züge sind preiswürdig; z. B. wo das zärtliche Fräulein die Nachtigall und das von Brod gebackene Herz zum Geschenk bekommen hat, und nun im erhabenen Recitativ mit voller Begleitung anhebt: „du süsse Nachtigall sollst stets an meiner Seite (in der Wiener Ausgabe gar: an meinem Bette) hangen," worauf sie ihre herben Empfindungen in die grosse Arie ergiesst, durch welche jedoch die Flöte immerfort den Gesang der „süssen Nachtigall" nach Möglichkeit kopirt und durchziehet! So ist auch das musikal. Herausputzen besonders der Stellen, wo die Rede ist vom Essen und Trinken, um welches sich im Stück alles so drehet und wendet, dass fast Niemand gehet, als um zu essen, und kommt, als vom Essen; dass man sich über dem Essen zankt, versöhnt, verliebt, schlägt, hängt, dass man Liebesbriefe bückt und speisst, ja dass sogar alle Metaphern und Anspielungen davon hergenommen sind) —: das Herausheben dieser Stellen ist allerliebst, mag nun der Komponist durch Re-

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Prospectus

über das

Universal-Lexicon

der Tonkunst

oder

Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften.

Herausgegeben von

M. Fink, *Dr.* Grossheim, *Dr.* Heinroth, Professor *Dr.* Marx, Director Naue, Ludwig Rellstab, Ritter J. v. Seyfried, Prof. Weber u. A.

redigirt von

Dr. G. Schilling.

Unter obigem Titel erscheint in unterzeichneter Buchhandlung ein das ganze Gebiet der Tonkunst umfassendes, bis auf die neueste Zeit fortgeführtes Lexicon, das alle bedeutende Biographien, nebst Charakteristiken und Kritiken der Leistungen, alle historischen, ästhetischen, technischen u. s. w. Ausdrücke, Gegenstände und Begriffe gründlich erklären und sich mit einem Wort über alle Theile der musikalischen Wissenschaften erschöpfend verbreiten wird, demnach auch Opern, Kirchenmusik, alle Gattungen von Gesang, Compositionen aller Arten u. s. w. u. umfassenden Artikeln enthalten wird.

Die Namen der Herausgeber sind dem musikalischen Publikum bereits längst vortheilhaft bekannt, so dass man nur Gediegenes und Reifes zu erwarten hat.

Die Reichhaltigkeit des Werks kann Jeder aus dem in allen Buchhandlungen vorräthigen Prospectus ersehen, welchem das Inhaltsverzeichniss der in A enthaltenen Artikel beigedruckt ist, an der Zahl 665.

Der Umfang ist auf 6 Bände zu 6 Lieferungen berechnet, deren jede aus 8 Bogen im Format des Bruckhausischen Conversations-Lexicons besteht, und welche vom September 1834 monatlich ausgegeben werden.

Um auch weniger Bemittelten dieses jedem wahren Musikfreunde unentbehrliche Werk zugänglich zu machen, findet ein Subscriptionspreis von 40 X. C. M., 45 X. rh. od. 10 gr. sächs. für jede Lieferung Statt, so dass mit dieser geringen monatlichen Ausgabe sich Jeder auf die billigste Art in den Besitz desselben setzen kann. — Nach dem Erscheinen der ersten Lieferung tritt der Ladenpreis von 48 X. C. M., 54 X. rh. oder 12 gr. sächs. bestimmt ein.

Alle Buchhandlungen Deutschlands und der Schweiz nehmen Subscription an.

Stuttgart, d. 1. Juli 1834.

Die Buchhandlung *F. C. Löflund u. Soln.*
Franz Heinrich Köhler.

Einladung zur Subscription.

Unterzeichneter hat die Worte von Gellert:

„Nach einer Prüfung kurzer Tage
„Erwartet uns die Ewigkeit" u. s. w.

in Form einer Cantate für vier Solostimmen und Chor mit obligater Orgelbegleitung in Musik gesetzt, welche auf dem Wege der Subscription zu Michael d. J. im Drucke erscheint. Dem deutschen Texte ist eine Uebertragung in's Lateinische, von Prof. Niemeyer, untergelegt worden. Die Cantate enthält zehn Nummern und die Ausführung ist nicht schwer.

Obgleich diese Cantate auch am Pianoforte von Singvereinen und im häuslichen Kreise leicht auszuführen ist, so eignet sie sich doch am nächsten für die Kirche während des Gottesdienstes — u. zwar für d. Kirchen Aller christlichen Confessionen; daher dürfte sie insbesondere sämmtlichen Herren Cantoren und Organisten, sowohl der evangelischen, als katholischen Kirche, zu empfehlen seyn, und um so mehr, weil die Orgelbegleitung ein oft kostspieliges und schwer herbeyzuschaffendes Orchester entbehrlich macht.

Der Subscriptionspreis ist 20 gGr. (25 Sgr. oder 1 fl. 30 Xr. Rhein.); der spätere Ladenpreis 2 Thaler.

Subscribenten-Sammler erhalten auf 12 Exemplare eins und auf 18 Exempl. zwey frey. Dieser niedrige Subscriptionspreis — der Musikbogen, gross Formet, in vorzüglich schönem Stich: 1 Gr. 8 Pf. — hört jedoch mit Ende September d. J. auf.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Aufträge zur Subscription hierauf an. (In Leipzig die Verlags-Handlungen von Breitkopf und Härtel, Fr. Hofmeister, Probst-Kistner und C. F. Peters.)

Alle Bestellungen deshalb werden jedoch postfrey erbeten.

Leipzig, d. 30. May 1834. *Carl Kloss.*

So eben ist erschienen und versandt:

Eutonia,

eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten etc. etc., herausgegeben von Joh. Gottfr. Hientzsch, Director des Schullehrer-Seminars zu Potsdam. Neunter Band, erstes Heft. Im Selbstverlage des Herausgebers. Berlin, in Commission bey T. Trautwein, breite Strasse, No. 8. Subscriptionspreis für den ganzen Band von 2 Heften 1 Thaler. Von dieser Zeitschrift sind auch die ersten acht Bände noch für den Subscriptionspreis à Band 1 Thaler zu haben.

Bei Trentsensky und Vieweg in Wien ist so eben erschienen:

Schmitt, Aloys, neuestes Concert f. Pianof. Op. 76. Eudor.
Preis mit Orch. 7 fl. C.M.
mit Quart. 4 — —
f. Pianof. allein 2 — —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten July. N°. 30. 1834.

Ueber die von Herrn Professor J. W. Jülich in Hamburg gegründete musikalische Akademie nach J. B. Logier's System; ferner über seine Blindenbildungsanstalt.

Mit dem Entstehen musikalischer Akademien nach Logier's System in Paris, Berlin, Dresden, Warschau, Königsberg u. s. w. kam Hr. Prof. J. W. Jülich, einer der tüchtigsten Schüler Logier's, der der musikalischen Welt schon früher als ausübender Künstler und Vorsteher mehrer der geachtetsten Bildungsanstalten Deutschlands bekannt war, nach unserm Hamburg, die neue Lehre bey uns einzuführen. Wir Nordländer, ruhig und überlegt, nicht vom ersten Eindruck hingerissen, prüfen, ehe wir entscheiden. Um so ehrenvoller für Hrn. Jülich, dass er sich diesen schwierigen Boden, auf dem bereits so mancher wackere Musiker wirkte und noch wirkt, wo Musik durch ein kunstsinniges Publikum stets richtig gewürdigt ward, zum Wirkungskreis wählte. Im Jahre 1827 begründete Hr. Jülich seine Anstalt, und schon in der ersten öffentlichen Prüfung (Hr. J. verschmäht es, im Dunkeln zu handeln), am 3. Dec. desselben Jahres, sahen wir mit Erstaunen, mit welcher Präcision und Fertigkeit kleine Kinder, die sämmtlich erst 5 bis 7 Monate Unterricht genossen, die keineswegs leichten Musikstücke ausführten. Grösseres Erstaunen erregte die Kenntniss des Generalbasses, die man bey ihnen fand. Sie schrieben nämlich jede ihnen aufgegebene Modulation so schnell, als sie die Feder zu führen vermochten, nieder und trugen alsdann das Geschriebene vor, ohne dass ein Misston von Fehler oder nur von einem Irrthum zeugte.

So die zweyte öffentliche Prüfung am 25. Apr. 1828, worauf Hr. Kapellmeister Spohr, der kurz vorher hierher kam, Gelegenheit nahm, in der musikalischen Zeitung sein Urtheil dahin auszusprechen: dass von allen bisher bekannten Unterrichtsmethoden im Generalbass und Pianofortespiel die Logiersche die vorzüglichste sey. In der angegebenen Prüfung hörten wir schon die Ouverture aus Sargino von 12 Schülern, welche sämmtlich nur ein Jahr Unterricht bey Hrn. J., früher aber gar keinen hatten, mit Reinheit und Präcision ausführen. In der dritten Prüfung, nachdem bereits mehre Pièçen mit erstaunenswerther Fertigkeit vorgetragen, spielten mehre Kinder, von denen die meisten erst fünf Monate Unterricht genossen, bey Anwesenheit des Hrn. Componisten J. Schmitt einen seiner Rondo's zu seiner vollkommenen Zufriedenheit. Theoretische Arbeiten beschlossen diese Prüfung. Bey der am 30. März 1829 gehaltenen Prüfung bestand die Anzahl der Eleven bereits aus 67, und sowohl in theoretischer, als praktischer Hinsicht war diese mehr als befriedigend. Eben so am 19. Nov. 1829. Dass sich auch Gegner fanden, wird Keinen befremden. So folgten auf einander die öffentlichen Prüfungen vom Jahre 1830, 1831, vom April 1832 und so fort bis auf die Prüfungen im Monat März dieses Jahres.

Hr. Jülich, sich seiner Kunst, seiner Kraft, seines regen Eifers bewusst, hat sich nie gescheut, offen und wahr zu handeln. Was seine Kunstanstalt geleistet, ist aber auch dankbar von Hamburgs Bürgern anerkannt; dieses beweist die grosse Zahl seiner Eleven, dies beweist ferner die ehrende Stellung, die er unter unsern Bessern einnimmt. Mit Recht musste es uns daher befremden, dass Hr. J. einen Fehdehandschuh aufhob, der ihm bereits vor einigen Jahren von einem hiesigen Klavierlehrer aus Missgunst über den glänzenden Erfolg, dessen sich sein Institut dahier zu erfreuen hatte, in einem hiesigen Tageblatte hingeworfen wurde. Warum setzte Hr. J. diesem vom ergrimmtesten Brodneide zur Verzweiflung getriebenen Schreyer nicht jene kalte Verachtung entgegen, womit er noch ohnlängst ein höchst pitoyables Sub-

ject mit so richtigem Tacte für Anstand und Bildung ablaufen liess, das sowohl ihm wie unserm wackern Krebs mit seinem Geifer zu beudeln trachtete? Hr. J. zählt unter seinen Eleven Kinder aus den ersten Familien Hamburgs; er selbst geniesst die freundschaftlichste Aufnahme bey den ersten Männern, die durch eigne Bildung und die reifste Welterfahrung ihm so gern und so vertrauensvoll ihre Kinder übergeben. Hr. J. hat sich ferner um unsere Vaterstadt noch ein grosses und bleibendes Verdienst erworben; wir verdanken ihm nämlich die Gründung der hiesigen Blindenanstalt, gewiss eines der wohlthätigsten Institute, die wir besitzen, und dessen Mangel früher so drückend fühlbar war. Im Jahre 1831 fasste nämlich Hr. J. den Plan, diese Anstalt in's Leben zu rufen. Es konnte begreiflicher Weise nicht fehlen, dass ein so uninteressirtes, rein menschenfreundliches Unternehmen die günstigste Aufnahme unter uns fand. In Gemeinschaft mit mehren Biedermännern, die er für diese Sache zu gewinnen wusste, leitet Hr. J. diese Anstalt als Mitdirector und Mitvorstand des Schulwesens, sorgt, wirkt, lehrt, natürlich ganz unentgeltlich. Im Jahr 1832 wohnte Refer. der zweyten bereits gehaltenen Prüfung dieser Anstalt bey und erstaunte mit Recht über die intellectuellen Geistes- und Körperfähigkeiten dieser armen, vom Schicksal so hart gedrückten Kinder. Im Fortepianospiel, im Gesang, in der Declamation, in den übrigen Elementarwissenschaften leisteten sie Ausserordentliches. Bey dieser Gelegenheit nahm Ref. die, unter der liebevollen Leitung der Frau Professorin Jülich, die der Anstalt als würdige Lehrerin vorsteht, von den Kindern angefertigten Gegenstände, als: Perlen- und andere Stickereien, geflochtene und gewundene Arbeiten in Wolle, Seide, Pferdehaaren, künstliche Blumen u. s. w. in Augenschein. Damen, welche gleichzeitig diese Gegenstände besichtigten und sich besser auf dergleichen Arbeiten verstehen, als Ref., gaben ihre vollste Zufriedenheit und Ueberraschung zu erkennen und wussten nicht, ob sie mehr die achtungswerthe Lehrerin oder die Zöglinge bewundern sollten. — Ferner verdanken wir Hrn. J. durch Begründung seiner vortrefflichen, für Erwachsene beyderley Geschlechts bestimmten Singakademie manche schöne Genüsse in von ihm veranstalteten Abendunterhaltungen, in denen er diese heitere Kunst unter uns immer mehr heimisch macht.

Strebe darum Hr. J. nur rastlos auf der Bahn des Schönen, Guten und Verdienstvollen vorwärts! Aufmerksam sind wir ihm in seinem Streben bis hierher gefolgt; nicht minder aufmerksam wollen wir ihm folgen, strengen Tadel, wo zu tadeln ist, nicht sparen, aber auch Dank, im Namen unserer Mitältern und Familienvorsteher, ihm nicht versagen, wie wir es hierdurch auszusprechen uns nicht weigern.

Hamburg, im May 1834. .....r. Dr.

Ueber eine vom Herrn Musikdirector Frech in Esslingen componirte, noch handschriftliche Missa.

Die Messe von Hrn. Musikdirector Frech ist ein gelungenes Erzeugniss aus dem Fache der neuesten Kirchenmusik. Sie ist zu 4 Männerstimmen eingerichtet, und die Abwechslung mit Chören und Solostimmen von ausnehmender Wirkung. Was man an sämmtlichen Compositionen dieses vaterländischen Künstlers bewundert — die leichte, ungezwungene Stimmenführung und die liebliche, gesangreiche Bewegung der Gedanken und Accorde — vermisst man auch hier nicht. Ausgezeichnet ist aber dieses Tonwerk vor den meisten dieser Art durch den edeln, ächt kirchlichen Styl und durch die angemessene Einfachheit, welche alles Ueberladene und Verkünstelte durchaus fern hält.

Der teutsche Text, welcher absichtlich gewählt wurde, dient ohne Zweifel zur Empfehlung des Ganzen, und das Eigenthümliche, dass statt des Credo, welches einer musikalischen Behandlung ganz unfähig ist, das Offertorium eingelegt wurde, so wie auch, dass statt einer blossen Uebersetzung des Gloria, Agnus Dei, Benedictus etc. bekannte und bereits gangbare Texte aus dem Tübinger Gesangbuche zu Grunde gelegt wurden, wird keiner Rechtfertigung bedürfen. Die Messe besteht aus fünf Hauptsätzen: aus dem Kyrie, Gloria, Offertorium, Sanctus und Agnus Dei.

Der erste Satz, Kyrie (Es dur), ist meisterhaft zu nennen, wegen der edeln, erhabenen Haltung, die das Ganze durchgängig beherrscht, der kunstvollen und doch höchst einfachen, ungezwungenen Verbindung der Accorde und Melodien, so wie überhaupt wegen der geistreichen Fassung des ganzen Stückes.

Das Gloria (B dur) ist ein kräftiges Tonstück. Ein contrapunctischer Satz, welcher mit Gewandtheit und Kunst, jedoch mit Vermeidung aller stö-

renden Uebertreibung durchgeführt ist, wird dem Kenner und Nichtkenner Genuss gewähren.

Das Offertorium (No. 3. Es dur) ist ein liebliches Gesangstück, den andachtvollen Empfindungen des Textes entsprechend.

No. 4. Sanctus (As dur), bewegt sich in langsamen Accorden, voll Würde und Schwung; — geht sodann nach einer imposanten Wendung von h nach es dur in ein Allegro über, die Lobpreisung von tausend Geisterchören sinnvoll darstellend.

No. 5, Agnus Dei, ist eine Wiederholung des grossartigen Kyrie in den Hauptsätzen, welche Wiederholung in der Gleichartigkeit des Textes gegründet ist. Sofort folgt ein Allegretto $\frac{6}{8}$, welches sich in ein Poco Adagio auflöst und den feyerlichen Schluss bildet.

Ich schliesse diese Anzeige mit der Bemerkung, dass ich diesem Werke eine dessen Werthe angemessene Verbreitung wünschte. Die Leichtigkeit der Ausführung, ein wesentlicher Vorzug dieser Composition vor den mehrstimmigen Messen eines Diabelli, Zöllner, Hasslinger etc., würde die Erfüllung dieses Wunsches begünstigen. Besonders passend dürfte das rühmlichst erwähnte Werk für kleinere und grössere Singvereine, aber auch für Schullehrer-Conferenzen erscheinen, in welch' letzterer Beziehung ich es vorzugsweise empfehlen möchte, da ich in demselben ein wirksames Mittel zur Bildung eines guten Geschmackes im Bereiche religiöser Musik erkenne, ein Erforderniss, welches häufig, und gewiss zu grossem Nachtheile, zu wenig beachtet worden ist.

Kirchhausen. *Haberick*,
Pfarrer u. Schulinspectionsverweser.

(Die oben erwähnte Missa erscheint im Selbstverlage des Componisten. Das Exemplar, aus den 4 einzelnen Stimmen und einer Partitur bestehend, der eine leichte Orgelbegleitung untergelegt ist, wird 12—15 Gr. kosten. Aufträge befördert die Buchhandlung von Paul Neff in Stuttgart.)

Bericht über ein Pianoforte-Pedal mit zwei Stegen.

Der Instrumentenmacher Hr. Georg Heinrich Hellmund in Berlin, Wilhelmstr. 106. hat für seinen Sohn, Behufs häuslicher Vorbereitung zum fertigen Orgel-Pedalspiel, ein aufrecht stehendes Pianoforte-Pedal mit zwei Stegen nach gewöhnlichem Umfange eines Orgel-Pedals von C bis d angefertigt.

Dies Instrument ist zwei- und dreichörig bezogen und hat ausser dem Oktävchen *), welches auf einem besondern Steg angebracht ist, 16 Fusston ein und zwey M!

In angemessener Stärke zu dem mit ihm in Verbindung gesetzten Manual-Pianoforte (Lyraform) gleicht das Instrument im Klange einem Orgel-Pedal im Kleinen **).

Damit sowohl der Sechzehn-, als auch der Achtfusston einen gleichförmigen Anschlag erhalten, so ist der dem Anhängestift der Saiten zunächst liegende sogenannte Sattel, worauf die Grundsaite ruhet, verhältnissmässig tiefer, als der des Oktävchens.

Bei abgesonderter Lage der Saiten des Sechzehn-Fusstons halten die Oktävchen festere Stimmung, als die der ehemaligen Klavichord-Pedale; bey jenen ältern Instrumenten, welche äusserst selten jetzt noch vorkommen, liegt bekanntlich das Oktävchen zwischen zwei tiefern Saiten (das Reinstimmen erschwerend) auf einem gemeinschaftlichen Steg ***); bey diesem neuern Instrumente wird dagegen zufolge des Doppelsteges der Druck sämmtlicher Saiten nach dem Resonanzboden hin gleichmässiger vertheilt. Das Eintönen des Contra-C und Cis findet (weil die Schwingungen hier zu langsam von Statten gehen, um die Tonhöhe gehörig auffassen zu können) mitunter noch Schwierigkeiten, welche dadurch am sichersten u. schnellsten beseitigt werden, u. m. man die höhere Oktave oder Quinte (Duodezime), welche die sogenannten

---

*) Das Oktävchen (der Achtfusston) ist der Grundsaite so unentbehrlich, u. a in Concerten ein Violoncell dem Contrabasse; so wie denn auch ein Orgel-Pedal, welchem zur Fussstoss ein Fuss das 8-fussige Rohrwerk fehlt, als mangelhaft zu betrachten ist, da Deutlichkeit der Tiefe nur in Verbindung mit der Höhe vom Ohre vollkommen gewürdigt werden kann.

**) Bei einem Orgel von 49 Manualtasten (vom grossen C an gerechnet) befindet sich das mittlere Pedal-cis tiefrecht unter dem mittlern Manual-cis; dagegen werden bei 51 Klaves Pedal- und Manual-cis als Mitte angenommen. Hier nach ist bei Aufstellung eines Pianoforte-Pedals zum Manual-Instrumente zu verfahren.

***) Meines Wissens sind zwei durchlaufende Stege bei dieser Gattung von Instrumenten von Ihm. H. zuerst angewandet, denn in dem Bericht über das Pianoforte-Pedal (Pianoforte-Organoïdes genannt) des Abbe Trenton zu Venedig, im 25ten Jahrgang der Leipziger musikalischen Zeitung, No. 51, Seite 865—65, wird einer zweiten Stege für's Oktävchen nicht erwähnt.

Schwingungsknoten der tieferen Saiten vernehmen lassen, mit dem rein stimmenden Oktävchen in ein consonirendes Verhältniss setzt.

So ist endlich auch beym wechselseitigen Gebrauch des Absatzes und der Zehenspitze des Fusses das unangenehme Gellen des Tons, welches durch den nicht zu vermeidenden heftigen Niederdruck des Absatzes gewöhnlich verursacht wird, wenig oder gar nicht zu spüren, indem Hr. Hellmund diesem Uebelstande nach Möglichkeit abgeholfen, das Instrument jedoch dabey an Stärke des Klanges nichts eingebüsst hat.

Berlin, den 20sten May 1834.

J. F. W. Kühnau.

Mit Bezug auf Vorstehendes bemerke ich noch, dass ich die gedachten Pedal-Instrumente, welche nur bei tafelförmigen oder aufrechtstehenden Manual-Pianofortes als Anhang angebracht werden können, mit Einschluss der Emballage für den Preis von acht und sechzig Thalern Preuss. Courant anfertige. Briefe und Gelder werden portofrei erbeten.

G. H. Hellmund.

Recensionen.

6o *Etudes pour Cor Alto* (*premier Cor*) *comp. par G. Kopprasch.* Oeuv. 5. Liv. I et II. à 1 Rthlr. chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

6o *Etudes pour Cor Basse* (*second Cor*) *comp. par G. Kopprasch.* Oeuv. 6. Liv. I et II. à 1 Rthlr. chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Zu der hohen künstlerischen Ausbildung auf allen jetzt gebräuchlichen musikalischen Instrumenten haben unstreitig die guten Schulen und Uebungen, welche von Zeit zu Zeit unter verschiedenen Namen von den vorzüglichsten Meistern ihrer Instrumente erschienen, das Meiste zu der jetzigen musikalischen Glanzepoche beigetragen; nur für das Horn, welches durch seinen vollen wohlklingenden Ton zu den wirksamsten Instrumenten gehört, fehlten bisher zweckmässige Uebungen zur höhern Ausbildung. In den vorhandenen Schulen für das Horn findet man gewöhnlich nur die ersten Elementarübungen, eine rühmliche Ausnahme macht Dauprat in seiner Hornschule, aber den Preis von 70 Franken möchten die meisten Hornbläser, wenn sie auch der französischen Sprache mächtig sind, zu theuer finden.

Die hier angezeigten Etuden müssen daher jedem Hornisten eine sehr willkommene Erscheinung seyn, besonders da sie durchaus praktikabel und mit vieler Sachkenntniss geschrieben sind. Hat der angehende Künstler den ersten Cursus der gewöhnlichen Schulübungen durchgemacht, so werden diese Etuden, wenn er sein Instrument gründlich und zweckmässig behandeln lernen will, den Primarius, so wie den Secundarius bei ernstem Studium auf eine hohe Stufe praktischer Bildung bringen.

Recensent wünscht jedoch, dass Hr. K. noch einige Etuden mehr, welche besonders zur Bildung eines schönen und vollen Tons führen, und dagegen einige weniger, welche eine geflügelte Zunge bilden, geliefert hätte.

Ein paar in die Augen springende Druckfehler in den Etuden für's zweite Horn wird jeder Bläser leicht berichtigen.

Stich und Papier sind ganz vorzüglich schön.

Potpourri pour le Basson avec Accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composé — par C. Jacobi. Oeuv. 15. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orchest. 1 Rthlr. 8 Gr. av. Pianof. 12 Gr.

Als Virtuos und als Componist für sein Instrument ist der Verf. bereits hinlänglich gekannt und mehrfach gerühmt, so dass wir den Fagottisten nur zu versichern haben, sie werden auch in dieser Ausgabe ein tüchtiges, ein genügliches und sehr dankbares Concertstück finden, das weder zu lang, noch schwer zu begleiten ist. Einen Pianofortespieler, der ihnen ihr Solo daheim accompagnirt oder im geselligen Kreise, werden sie überall zur Hand haben; die Pianofortestimme spielt sich ganz leicht. Vom Uebrigen noch etwas beizufügen, ist hier unnütz.

---

1) *Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle composé — par H. Elkamp.* Oeuv. 2. Hamburg et Itzehoe, chez Schuberth et Niemeyer. Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.

2) *Quatuor etc.* Von demselben. Op. 3. Hamb. chez A. Cranz. Pr. 1 Rthlr.

Der erste Satz, $\frac{6}{8}$ F dur, All. vivace, hat bey seiner Munterkeit etwas Freundliches, ist geschickt verbunden, besonders im zweyten Theile schön verarbeitet, d. h. ohne zu viel Mühe mitten in

der Arbeit fühlen zu lassen, so dass Alles rund bleibt, ohne Störung leicht vorwärts schreitet und einen guten Eindruck hinterlässt. Der zweite Satz, Andante con moto, $\frac{3}{4}$, C dur, fehlt in der uns übersendeten Partitur; in dem Stimmenabdrucke ist er natürlich, sonst wüssten wir nicht, dass er dasey. Sind aber die übrigen Sätze gut gearbeitet, so wird es dieser wohl auch seyn. Der dritte Satz, Menuetto vivace, tritt nicht zu scharf einschneidend auf, macht sich jedoch bald durch fugirte Einsätze und enharmonische Fortschreitung bemerklich und lässt das Trio poco più moderato ergötzlich weiter tändeln, in Form und Accordverbindung sonderbar neckend, was sich auch auf die verändert angehangene Wiederholung des Hauptmenuettsatzes überträgt. Der Schlusssatz, Allegro $\frac{4}{4}$, F dur, ist humoristisch, geschmackvoll anspielend an Altformelles und in einem Gusse glücklich gehalten. Alles für schulgerechte Spieler nicht schwer. Das Ganze wird hoffentlich gut unterhalten. Es ist dem Hrn. J. Moscheles gewidmet und der Meister wird es ohne Zweifel empfehlungswerth gefunden haben, wie wir.

No. 2. hat eben so gute Arbeit. Der erste Satz ist so einfach angelegt und so ordentlich gehalten, dass es Manchem unserer Zeit vielleicht zu ordentlich vorkommen dürfte. Uns gefällt der Satz. Das Scherzo ist kurz, deutlich und mit den Schenkenquinten scherzend, was jetzt freilich öfter dagewesen ist. Ein Scherzo verlangt vorzüglich Neues. Im Andante rühmen wir hauptsächlich das Ungesuchte in Erfindung und Führung der Themen. Entbehren sie in dieser Weise des Frappanten und Einschneidenden, so gewinnen sie desto mehr durch schöne Entwickelung, die keiner Bizarrerie bedarf, um Interesse zu erregen. Das Hauptthema wird in der Folge von der zweiten Violine und vereinfacht von der Viola übernommen. Der Schlusssatz ist am Platze und wird, mit gehörigem Feuer vorgetragen, schon wirken.

Kurz für ein zweites und drittes Werk sind die Arbeiten bedeutend und wir machen mit Vergnügen auf den jungen Componisten aufmerksam, der jetzt in Hamburg lebt und ein Schüler des seligen Clasing war. Möge er bei Herausgabe seiner nächsten Arbeiten auf Selbstständigkeit der Erfindung ein vorzügliches Augenmerk richten.

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Wilh. Taubert. Op. 9. Heft 1 u. 2. Berlin, bey Schlesinger. Jedes Heft 14 Gr. oder 17½ Sgr.

Das erste Lied, nach dem Schottischen, d. h. nach dem Neuschottischen, verbindet Eigenthümliches und Natürliches auf das Angenehmste. Die einfache Begleitung ist gleichfalls eigenthümlich und trägt nicht wenig zur Anmuth des Ganzen bey. No. 2. Rastlose Liebe (v. Goethe). Trotz den mancherlei und zum Theil sehr guten Compositionen dieses Gesanges ist doch auch dieser neuen das Gelungene nicht abzusprechen; Erfindung und Führung sind löblich. Nur hätten wir das Rastlose in folgender Stelle etwas gemildert gewünscht:

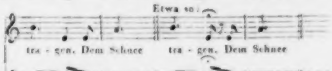

Der Schluss ist zu gewöhnlich; er scheint mit seiner neuen Bewegung etwas Gefälliges zu brabsichtigen, was dem Ganzen an sich schadet und was als zu kurzer Anhang kein befriedigendes Ende gibt. No. 3. „Wenn ich auf dem Lager liege" (von Heine), ein wohlgesungenes, gefühltes Lied. No. 4. Bewusstseyn (v. L. Rellstab). Gut, doch hat die Begleitung etwas zu Zerrissenes, ähnlich dem gesucht. Eigenthümlichen, was dem Liede nie wohl steht. No. 5. Die Post (v. Wilh. Müller). Unruhig, eigen und treu durchgeführt; verlangt geschickten Vortrag. No. 6. Herbst (v. L. Rellstab). Einfach, schön und nicht ohne Eigenthümliches bey allem Naturgemässen. No. 7. Jägerlied (v. Uhland). Etwas gewürfelt, zwar nicht unmässig, aber doch nicht befriedigend; die Wiederholung des Textes ist nicht sinnig und der Schluss zu steif herbeigezogen. No. 8. Etzels Klage. Lied der Nibelungen. Ritterlich düster, der Nibelungen nicht unwürdig. No. 9. Frühlingsglaube (v. Uhland). Angenehm, wenn auch nicht die schon bekannten guten Compositionen auf irgend eine Weise überragend. No. 10. Schnitterlied (Wilhelmine v. Chezy). Artig, doch etwas zu gesucht; natürlicher wäre besser. No. 11. Ka-

tzennatur (v. Chamisso). Für Liebhaber. Uns belagt dergleichen Gesungenes nur selten; es ist nicht recht für den Gesang. No. 12. Rösleín im Wald (v. H. v. Fallersleben). Text und Musik sind nicht übel; wenn man sie auch nicht besonders nennen kann, denn es fehlt beiden an scharfer Spitze: so wird doch die Art der Zusutzung manchen Anklang finden.

Uebersehen wir nun das Ganze, so haben wir diese beiden Hefte bestens zu empfehlen. Die Ausgabe ist deutlich und gut.

Nachrichten.

Berlin, d. 10 July. Auch im heissen Juny waren es die nunmehr beendeten Darstellungen der Mad. Schröder-Devrient, welche die Oper neu belebten u. erhoben. Am 4ten Juny hatte die ausgezeichnete Künstlerin zu dem ihr bewilligten Benefice Bellini's Capuleti und Montecchi gewählt, um sich in einer ihrer ersten Leistungen (wenigstens von ihr selbst und den Freunden der italienischen Musik dafür gehalten), der Rolle des Romeo, zu zeigen, welche hier auf der Königstädter Bühne von Dem. Hähnel sehr edel und ansprechend ausgeführt wird. Die Verehrer ächt dramatischer Musik konnten es nicht billigen, dass Mad. S.-Devrient den in dieser Beziehung von ihr gehegten Erwartungen insofern nicht ganz entsprochen hatte, als sie in keiner Gluckschen Oper aufgetreten war; die Armida hätte der zu dieser Rolle so vorzugsweise geeigneten Künstlerin gewiss eher einen goldnen Regen gebracht, als die unzählig oft gehörten Capuleti e Montecchi mit ihrer ganz artig melodischen, doch auch weichlich flachen Musik, welche erst in der letzten Scene der Oper sich zu tragischem Ausdruck erhebt. Im ganzen dritten Acte war die mimisch lyrische Leistung der Mad. S.-Devrient vortrefflich, und vorzugsweise der Ausdruck von Schmerz und Liebe von ergreifender Wahrheit. In den beiden ersten Acten trat der feurig verwegene Jüngling in südlich glühen der Leidenschaft kühn hervor. Von vorzüglicher Wirkung war gleich Romeo's Sortita als Abgesandter der Ghibellinen, das Duett mit Giulietta, welche Dem. Grünbaum mit Anmuth und Empfindung darstellte, besonders aber das Finale des zweyten Act's, worin die picante Unisono-Stelle beyder Soprane die Dilettanti zur Begeisterung hinriss. Doch, wie vorbemerkt, die Scene am Sarcophage Julia's war der höchste Triumph dramatischer Kunstleistung der Mad. S.-Devrient, welche ausserdem noch als Rebecca in Marschner's „Templer und die Jüdin", als Rezia in Oberon wiederholt, wie auch als Statira in Olympia und Donna Anna (leider mit gänzlicher Weglassung der letzten schönen Arie), auf besondere Veranlassung, in Abwesenheit der Mad. Seidler, auch als Prinzessin Isabelle in Meyerbeer's viel besprochenem „Robert der Teufel" mit bedeutendem Erfolg aufgetreten ist, in beiden Vorstellungen der endlich dennoch zur Aufführung gelangten Oper Euryanthe von C. M. v. Weber (welche hier seit Jahren ruhete und nun wohl gleiches Schicksal haben wird) jedoch den tiefsten, nachhaltigsten Eindruck bewirkte. Freilich liegt diess grösstentheils auch in der so treu, wahr und consequent durchgeführten Charakteristik der genannten Oper, welche durch eine klarere Gestaltung des an sich interessanten Gedichts noch ungemein gewinnen würde. Mad. S.-Devrient war von dem ersten Auftreten der Euryanthe an bis zum Schluss ganz das Bild der Unschuld, zarten Weiblichkeit und hoher Tugend. Der Ausdruck liebender Sehnsucht in der gefühlvollen Cavatine: „Glöcklein im Thale", die schwärmerische Selbstvergessenheit bei der Mittheilung des Geheimnisses von Emma's Selbstmord und dem ominösen Ringe an die listig forschende Eglantine, die unbefangene Courtoisie beym Empfange des türkischen Lysiart, die Freude bey der Wiedervereinigung mit Adolar, wie die Hoheit, mit welcher die verleumderisch angeklagte Dulderin die schamlose Beschuldigung zurückweist, ihre Resignation, die Seelenangst bey der Todesgefahr Adolar's, der sie als Rächer verletzten Eides tödten will, hierauf die jubelnde Freude über seine Rettung, ihr ermattetes Hinsinken am Wasserfall, das Wiedererwachen neuer Hoffnung bey der Ankunft des Königs in der Wildniss, ihre nochmalige, durch das Uebermaass der Affecte bewirkte Ohnmacht, wie ihre letzte bleibende Wiedervereinigung mit Adolar — alle diese Momente waren Lichtpunkte einer Darstellung, wie sie wohl höchst selten von einer Sängerin erwartet werden dürfte. Mad. S.-Devrient wurde, wie fast nach jeder ihrer Gastrollen, durch Hervorruf ausgezeichnet und besonders bey ihrem letztem Auftreten am 29sten Juny vom Anfange bis zum Schluss ihrer trefflichen Leistung durch enthusiasti-

schen Beifall in allen oben bezeichneten Scenen nach Verdienst geehrt. Man hoffte, die vom Genius der dramatischen Tonkunst beseelte ächte Geweihte Thaliens und Polyhymnia's noch als Iphigenia in Tauris zu sehn, allein (im Rath der Theater-Götter war es beschlossen) leider vergebens! Mad. S.-Devrient ist am 7ten July nach Dresden zurückgekehrt, und das leere Haus wird durch Angely'sche Lustspiele und alte Singspiele um so weniger gefüllt, da die diesjährige, so ungemein günstige Brunnen- und Bade-Saison jeden aus den erhitzten Ringmauern der staubreichen Residenz entfernt, der nicht durch Zeit oder Geld daran behindert wird. Wir haben bei vorerwähnten Opern-Vorstellungen noch mit ehrender Anerkennung zu gedenken: der Herren Hammermeister als Templer, Zschiesche und Bader als Lysiart und Adolar in „Euryanthe." Die gehässige Eglantine wurde rein und stark, nur freilich im Ausdruck des Recitativs noch zu wenig nüancirt, von einer jungen Sängerin, Dem. Grosser, dargestellt, welche früher hier Choristin, dann bey dem Stadt-Theater zu Magdeburg einige Zeit angestellt war, während welcher sich die mit kräftiger, umfangsreicher Stimme begabte Sängerin bereits einige Theater-Routine erworben, die eigentliche dramatische Ausbildung jedoch noch eifrig fortzusetzen hat. Früher eine Elevin des M. D. Beutler in der hiesigen königlichen Theater-Gesangschule, wünschen wir dem schätzbaren Talent fernern umsichtigen Unterricht und vervollkommnete geistige Richtung. Dass Dem. Grosser neben einer Künstlerin, wie Mad. S.-Devrient, nicht störend erschien, sondern öfters aufmunternde Beifallsbezeigungen erhielt, beweist genügend ihren Beruf zur dramatischen Sängerin. Auch als Anna in der „weissen Dame" fand Dem. Grosser Anerkennung ihres Talents. Dem. Grosser wird nun noch hier die Rebecca und Donna Anna (nach solcher Vorgängerin freilich ein kühnes Unternehmen) als Gastrollen geben und dann nach Königsberg in Pr. auf 3 Monate abreisen, um später ein längeres Engagement in Breslau anzutreten.

Die Königstädter Bühne hat die Montecchi unter Mitwirkung der Mad. de Méric italienisch gegeben. Letztere fand als Giulietta ausgezeichneten Beifall und ist nach Beendigung ihrer 12 Gastrollen, mit Verzichtleistung auf ihr Benefice nach Mailand zurückgereist. Auber's „Liebestrank" (den Ref. zu kosten verhindert wurde) war die einzige neue Opern-Vorstellung dieser Bühne, welche mässigen Beifall fand, da die Handlung matt und die Musik flach, zu sehr Rossini nachahmend gefunden wurde. Mehr Glück macht auch hier die überall beliebte Posse: „Lumpacivagabundus" durch die Komik des liederlichen Kleeblatts, von den Herren Schmelka, Beckmann und Plock höchst belustigend dargestellt.

Der 13jährige Violinspieler Albert Märtens zeigte sich in einem Concert von Kreutzer mit schon ziemlich gutem Ton und Strich, nur in der Reinheit der Intonation (bey der grossen Hitze im Saal) liess er noch mehr Sicherheit zu wünschen übrig. Desto reichhaltiger waren die Garten-Concerte, in welchen auch die russischen Horn-Musiker und Steyermärkschen Alpensänger mit wirkten. Der Königlich Sächsische Hof-Kapellmeister Reissiger erfreute uns durch seinen Besuch in der Ferienzeit der Dresdner Oper, liess uns privatim ein schönes, glänzendes Pianoforte-Trio und ein Quintett (für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncells) von seiner Composition hören, welches letztere ungemein melodisch, fliessend und gewandt gearbeitet, theilweise, z. B. die Pizzicato-Stelle im Andante, von eigenthümlicher Erfindung, öfters jedoch an Spohr und C. M. v. Weber erinnernd ist. Wie es heisst, wird Reissiger's Oper: „Die Felsenmühle" (welche hier schon lange zur Annahme vorliegt) am 5ten August gegeben werden. Es sind indess auf Urlaub von der Königlichen Oper jetzt entfernt: Mad. Seidler, Dem. Lehmann, die Herren Bader, Zschiesche, und mehre Mitglieder werden noch auf Reisen gehn. Herr G. M. D. Spontini ist mit der meistens wiederhergestellten Sängerin, Dem. Stephan, seiner Pflegetochter, nach Töplitz in die Bäder abgereist. So wird uns denn, zumal auch in Abwesenheit der meisten Mitglieder des Königlichen Hofes, im July wenig Interessantes in der Kunstwelt geboten werden. Glücklich derjenige, welcher in diesem heissen Sommer von seltener Beständigkeit die Freuden der schönen Natur geniessen kann!

Mancherley.

Herr C. Lobe, Kammermusiker und Componist in Weimar, ist seit Kurzem hier angekommen und hat uns sein neues Quintett mitgebracht, von welchem uns von Weimar aus bereits viel Gutes erzählt wurde. Wir hoffen, es bis zum Abdruck dieser Zeilen gehört zu haben und werden

dann sogleich darüber vorläufig berichten. Perner vernehmen wir von ihm selbst, dass zum 30sten Aug. zur Geburtsfeier des Prinzregenten in Cassel unter Spohrs Leitung seine neue Oper: „Die Fürstin von Grenada" aufgeführt wird. An der Partitur und den Auflegestimmen derselben wird eifrig gedruckt, so dass das Werk bald in's Publikum kommen wird. Ob sie in Leipzig zur Aufführung gelangt, ist bis jetzt noch ungewiss. Es ist uns vor Kurzem Auber's Gustav mit einem, wie man uns versichert, sehr glänzenden Maskenball wiederholt gegeben worden, aber auch Mozarts Entführung aus dem Serail, welche Opern trotz der Hitze doch ziemlich gut besucht gewesen und eben so gut gegangen seyn sollen. Wir scheuen jetzt die Gluth und bleiben daheim.

Herr Ferdinand Ries ist in Aachen als Director des Orchesters und der Singacademie mit 1500 Thalern Gehalt angestellt worden.

Der weltberühmte Paganini macht jetzt grosse Versuche. Für das Erste stellen ihn verschiedene Journale unter die Zahl der Erfinder. Man hat schon vor einem Monat davon gesprochen; jetzt wird die Sache ernsthaft. Im Journal des Artistes heisst es vom 29ten Juny: P. hat vor Kurzem ein neues Instrument (nämlich ein musikalisches) erfunden, das alle Dilettanten in Be- und Verwunderung setzen wird. Lange ist er mit dem Gedanken beschäftigt gewesen, ein Instrument herzustellen, das Aehnlichkeit mit der menschlichen Stimme hat. Es ist gelungen, und er nennt es Contraviola Paganini. Diese Contraviole ist viel grösser, als die gewöhnliche, so dass er keinen Nebenbuhler zu fürchten haben wird, denn es wird fast Jedem unmöglich seyn, sie zu spielen, weil die Arme nicht lang genug seyn werden. Man schmeichelt sich, bald viel von den Wirkungen dieses neuen Instruments zu lesen. Dagegen meint die Gazette musicale de Paris, die Erfindung möchte nicht eben neu seyn; solche oder ähnliche grössere Violen wären schon dagewesen, was allerdings nicht wohl zu verneinen ist, und am Ende sey eine solche Erfindung auch nicht gerade schwierig. Sie weiss auch, dass einmal der Joh. Seb. Bach die Viola pomposa erfunden hatte, die auch viel grösser war, als die gewöhnliche, 5 Saiten und einen tieferen Ton hatte u. s. w., was wiederum seine Richtigkeit hat. Wir fügen hinzu, Bach setzte die Sache in's Werk, weil damals das Violoncell noch nicht gehörig geübte Spieler hatte; er meinte damit für den Vortrag zu gewinnen: allein so schön der Ton war, kam doch das Instrument nicht sehr in Gebrauch, weil es unbequem zu spielen war. Gerade so scheint es mit Paganini's Viola. Wir werden hören.

Der zweite Fall setzt zwar Paganini nicht unter die Erfinder, wohl aber unter die Unternehmer. Er hat ein junges Mädchen entführt. Nur wissen wir nicht recht, ob es P. selbst oder nur ein englisches Journal (The true Son) gethan hat. Aus diesem ist die Erzählung in einige französische übergegangen. Wie billig ist es also, dass sie die Runde macht! Der Vater des jungen Mädchens, Hr. Watson soll selbst das Nähere, wie folgt, erzählt haben. Hr. W. besorgte das Nöthige für P.'s Concerte, reiste deshalb nebst seiner Gattin mit P. nach Paris, Brüssel u. s. w., sorgte für den kranken Virtuosen, der in W.'s Hause in London wohnte und sich sehr freundlich betrug. P. verliess London. Bald darauf war W.'s sechszehnjährige Tochter entschwunden. Der Vater sucht und findet sie nicht, erfährt aber, P. habe sich nach Boulogne-sur-Mer überschiffen lassen. W. sogleich nach, trifft den Erschrockenen und wendet sich an den englischen Consul, der ihm sehr behilflich ist. Er begibt sich mit Polizei in das Zollhaus, seine Tochter kommt an und wird, anstatt vom Liebhaber, vom Vater in Empfang genommen. P.'s Bedienter sucht zwar sein Möglichstes für seinen Herrn zu thun, aber vergebens. Das gute Kind bereut ihre Schifffahrt und behauptet, sie habe es aus Liebe zu ihrem Vater gethan; P. habe sie, sobald sie auf dem festen Lande sein werde, mit einer Mitgift von 4000 Pfund gesetzlich zu heirathen versprochen. Sie ist mit Hr. W. wieder nach London zurückgekehrt. — Mährchen sind mitunter auch gut, oder doch unterhaltend, was bekanntlich das Gutsein nicht nöthig hat. Mährchen? Sehr wahrscheinlich. Denn wenn ein Mensch in die Verlegenheit kommt, ein Mädchen zu entführen, so nimmt er sie gleich mit. Sollten das die Italiener anders machen? Entweder ist es ein Mährchen, oder P. versteht das Entführen nicht.

A. Choron, Gründer und Director des Conservatoire de musique classique, ist nach langwieriger Krankheit gestorben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten July. Nº. 31. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

III.

Das Verhältniss der neuen Methode zur alten.

Wer, einer alten Methode gegenüber, eine neue geltend machen will, und zwar seine neue für die absolute ausgibt, der muss nicht nur das Wesenhafte vom Zufälligen, das Nothwendige vom Willkührlichen zu unterscheiden wissen, sondern er muss geradezu die *Unfehlbarkeit* seiner Methode zu erweisen vermögen. Unfehlbar ist nur, was aus einem Naturgesetz (speciellen Schöpfungsgesetz) hervorgeht, wie Wirkung aus der Ursache. Soll daher die Methode unfehlbar seyn, so muss dieselbe ein naturgemässes Fundament haben. Von diesem Fundament aus muss die Methode *entwickelnd* seyn; es muss eine methodische Verfahrungsweise statt finden. Durch *Methode* wird der *Naturmensch cultivirt*. In diesem Sinn ist die Natur das Erste, die Cultur das Zweyte.

Macht man, umgekehrt, das Zweyte zum Ersten, wird die Cultur, die objectiv *gewordene*, der Natur, der ursprünglichen, eingepfropft, aufgedrungen, wenn auch unter einer noch so methodisirten Form, so ist solch eine Methode von vorn herein fehlerhaft, ja wirklich verfehlt; sie ist natur- und cultur-widrig zugleich.

Wir stellen dem Natur- und Culturwidrigen der alten Methode das Natur- und Culturgemässe der neuen entgegen. Bey uns heisst es:

a) Zuerst das Subjective, dann das Objective;
b) Zuerst das Einfache, dann das Mehrfache;
c) Zuerst das Organische, dann das Aesthetische;
d) Zuerst der Ton, dann erst dessen Verbindung mit dem Wort.

Auf diesen pädagogischen Regeln beruht die Bildungs*begründung*. Dabey heisst es weiter in allen Beziehungen: Je nach dem Ersten gilt als Zweytes, was dem Ersten, für Auffassung sowohl als Ausübung, am nächsten liegt; so ferner als Drittes, was dem Zweyten am nächsten liegt, und so immerfort. Auf dieser umfassenden pädagogischen Regel beruhet der Bildungs*gang*.

Wird nach der alten Methode auch *nur eine* jener Regeln verletzt, mithin die Bildungs*begründung* unterlassen, so ist *damit zugleich* der Bildungs*gang* aufgehoben; er ist in Unordnung gebracht, und so das Verfahren *unmethodisch*.

Hier könnte ein mit der Tonkunstbildung zufällig unbekannter Pädagog fragen: Kommen wirklich in diesem Bildungsgebiet solche Widersprüche in der Bildungs*begründung*, solche Verkehrtheiten im Bildungs*gang* vor, so grell, dass man das Objective *vor* dem Subjectiven, das Mannigfaltige *vor* dem Einfachen, das Aesthetische *vor* dem Organischen vorhergehen lässt? Einem solchen wäre vorderst im Allgemeinen zu antworten, er möge im Gebiet der *Instrumental*-Musik die erste beste Klavierschule, oder irgend *eine* andere *Spielmusik*lehre aufschlagen und den gewöhnlich kurzgefassten Text lesen. Schon die Sprache der Technik, welche er überall findet, und die wirklich nichts weiter ist, als meistens blose Besprechung des Technischen, wird ihn gleich überzeugen, dass die Pädagogik des neuen Jahrhunderts im Gebiet der Instrumentalmusik noch gar nicht hindurchgedrungen ist und auch in der Vocalmusik sich erst noch allgemeiner Bahn zu machen hat. Eben so sehr müsste es solch einen Pädagogen befremden, dass die Kinder, auch die Schulkinder, sprachkünstlich geformte, poetische, mitunter sogar mystische Texte zu singen bekommen, um sie schön zu betonen, während sie noch nicht eigentlich tönen, noch nicht intoniren können.

Ist wirklich unsere Kunstwelt solch einer falschen Bildung anheim gefallen, so haben die

flexion oder durch Natur darauf gekommen seyn. Der Wastel und der Praterwirth, zwischen denen sich der sentimentale Ehemann gar erbaulich durchziehet, sind Herrn Emanuel Schikaneder und Herrn Haibel am vorzüglichsten gerathen, und geriethen auch den Schauspielern (Hrn. Herrmann und Hrn. Wagner) vorzüglich. Uebrigens zeigt es gewiss von sehr zu schätzender Liberalität und Bonhomie des Wiener Publikums, dass es dies Stück, das ganz aus der Mitte gewisser Klassen seiner selbst spielt, gern geschen und herzlich belacht hat. An vielen Orten, die sich aufgeklärt schelten, dürfte man kaum so etwas ins Publikum, viel weniger aufs Theater bringen. — Die Schwestern von Prag, nach „des weiland berühmten Herrn Haffners sämtlich lustigen Komodien" bearbeitet und von Wenzel Müller in Musik gesezt — sollen auch so Etwas seyn, sind es aber bey weitem nicht. Herr M. hat falsche oder keine Begriffe von der burlesken Musik oder doch kein Talent dazu; und das Stück wurde gegeben, wie es von Herklots in Berlin — wie soll man sagen? gesaubert oder wie? kurz, verändert worden. — Weigls so sehr hübsche Oper, l'amore marinaro, wurde, unter dem Titel: Der Korsar aus Liebe, auf das Theater gebracht. Sie ist zu bekannt, als dass wir nöthig hätten etwas zu ihrer Empfehlung zu sagen. Nur die Musik zur Singstunde und zu dem originellen Schluss wollen wir als meisterhaft ausheben. Herr Wagner, als harthoriger Kapellmeister, war äusserst belustigend, besonders in den angeführten Scenen. Schade, dass der ungenannte deutsche Bearbeiter die leichte italienische Lustigkeit plombirt hat. — So dürfen wir auch von dem herrlichen, und vielleicht von keinem Komponisten komischer Opern im Ganzen übertroffenen Werke Cimarosa's, von seinem Matrimonio segretto, nur wenig sagen, weil es zu bekannt ist. Die Oper wurde mit vielem Fleiss und offenbar mit Liebe gegeben. Ausgezeichnet waren Hr. Zeibig, als Liebhaber, und Mad. Spengler, als Karoline, im Gesang, (leztere legte eine von Mozart für Mad. Lange geschriebene ausserordentlich schwierige Arie ein, und trug sie sehr gut vor) und Hr. Wagner, als Vater, im Spiel. Solche drollige eigene Einfälle, solche possierliche und gut durchgehaltene Individualität, als er gab, ist man nur an italienischen Buffons zu sehen gewohnt. Aber seine Stimme reichte für den Gesang hier bey weitem nicht hin. — Lodoiska von Cherubini: das erste Werk dieses Meisters, das hier gegeben wurde, aber ebenfalls auf den meisten Theatern von Bedeutung schon bekannt. Die Musik hat alle Merkmale der Jugend eines der genialesten Tonkünstler der jetzigen Zeit (und Cherub. hat sie wirklich in Junglingsjahren geschrieben). Das Ganze tritt hervor — so kolossal, ja zuweilen so monströs; die Theile werden dem Zuhörer fast nur in Massen zugeworfen; fast überall ist ein Stürmen und Drängen, wenig Freundliches, wenig durch Gährung Abgeklärtes; selten wird Rücksicht genommen auf die Singstimmen, als Singstimmen u. s. w.: aber welch eine Haltung, des Ganzen des Stücks, des Ganzen der Hauptcharaktere; welch ein Glanz der Ideen und der Behandlung; welch eine (hin und wieder gewiss allzuweitgetriebene) Ausführung der Details durch tiefe Gelehrsamkeit; welch ein hinreissendes Feuer und welch Ausdauern darin in der langen Gradation, welche die ganze Oper macht! Wer kann bey Betrachtung seltner Menschen das Parallelisiren lassen? Cherubini's Jugend ähnelt der Jugend Klingers. Ch.s Lodoiska möchte vielleicht ihren Platz zwischen Kl.s neuer Arria und den Zwillingen; Ch.s Medea, den, zwischen Kl.s Zwillingen und den Medeen einnehmen; Ch.s Oper, les deux journées scheint nun das Uebergehen zum Heiligthum erkämpfter Ruhe, das sich selbst klar werden anzukündigen. — Und was lässt sich nun von ihm, dem Mann von kaum dreyssig und einigen Jahren nicht noch erwarten! — Die gute Ausführung dieser äu serordentlich schweren Musik macht dem Musikdirektor der Gesellschaft, Herrn Bierey, und dem Orchester Ehre; dem Personale der Sängerinnen und

guten Kinder es schon daheim nicht gut, und können nur auf Kosten der Natur in der Kunst einheimisch werden, die sie gerade demjenigen vorweg entfremdet, was ihrem Wesen in Bildungshinsicht am nächsten liegt. Die Beschreibung einer solchen vielfachen Culturentartung müsste sich zu einem Buche erweitern, das Niemand gern schriebe, Niemand gern läse. Wie man auch solch Geschäft angreifen mag, man hat gewöhnlich nur Verdruss und macht Verdruss; man stört die Ruhe. Allein die Einsprache gegen die falsche Cultur, welche durch und seit *Rousseau* und *Pestalozzi* oft so aufstörend laut wurde, muss sich im Kleinen wie im Grossen so lange wiederholen, bis die Natur mit der Cultur ausgesöhnt seyn wird; und während die grossen Cultur-Verbesserer die Welt im Grossen schrecken, so darf man sie wohl im Kleinen ein wenig necken.

Die elegante Welt meint, es sey gar schön, wenn man den angehenden Kunstzögling je früher je lieber, je schneller je besser in das Gebiet des Schönen auch auf eine schöne, kunstschöne Weise einführe. Da gibt man dem Kinde gar früh etwas von diesem Kunstschönen zu kosten; man wählt ihm das allerschönste Liedchen aus; man singt's ihm vor, es singt's nach. Das freut vorzüglich die Frau Mama; sie hat schon etwas erlebt; das liebe Kind *kann* schon etwas. Hinterdrein muss es freylich erst lernen; doch kommt es ja schon vorgebildet in die Schule.

Bey uns geht's anders her. Wir verzichten auf solch eine Vorbildung; wir finden, auch in den „Kleinkinderschulen" sey eine solche Vorbildung *Verbildung*, finden, die sogenannten „Verwahrungsschulen" seyen eigentlich *Verwahrlosungs*schulen, und der Balsam, den man so menschenfreundlich darreicht, enthalte einen Beysatz von pädagogischem Gift. Wir finden das erstens aus einem *physischen* Grunde. Durch zu frühes Singen — im Allgemeinen *vor dem achten* Altersjahr — wird das Singorgan eher geschwächt als gestärkt, die Kehle eher wankend als fest, und so die Intonation eher falsch als rein, die Kopftöne insbesondere eher dünn als hell. Der *psychologischen* Gründe haben wir mehrere anzuführen. Der Kunstzögling darf nicht von vorn herein durch *Nachbilden* in's Kunstgebiet eingeführt werden; das blose mechanische, eigentlich organische Nachmachen geht vorher. Man lässt ihn zwar einzelne Töne, später auch ganz kleine Tonreihen, die man ihm vorsingt, nachsingen, nicht aber ganze Singphrasen, viel weniger ganze Tonweisen. Er hat das Zusammengesetzte *nicht blos* mit dem *Gefühl*, nicht blos mit dem Nachahmungsinstinkt aufzufassen, nicht blos vermöge dessen selbst singend zusammenzufügen, sondern *zugleich* nach dem *Verstand*, womit er Zusammengesetztes nach seinen Bestandtheilen *begreifen* lernt und so sich verdeutlicht. Vollends sind die rein *pädagogischen* Gründe entscheidend. Es werden durch solch unzeitiges Liedersingen, wie man zu sagen pflegt, „nach dem Gehör", alle Bildungsgesetze verletzt und es wird damit zugleich der methodische Bildungsgang aufgehoben; das Objective wird dem Subjectiven, das Mehrfache dem Einfachen, das Aesthetische dem Organischen vorgeordnet; dabey ist dieser vielfache Missgriff zugleich vorgreifend, indem man Doppeltmannichfaltiges in Tönen *und* Worten vornimmt, bevor der Zögling erst das *Ton*mannichfaltige gehörig unterscheiden und sich aneignen gelernt hat. Ist diess Alles schon bey der Individual-Bildung verkehrt, so ist es vollends bey der collectiven, der Schulbildung, unstatthaft. An einem mannichfaltigen Uebungsstoff werden so viele und so vielerley Fehler oft von vielen Schülern zugleich gemacht, dass sie nicht einmal alle genau herausgehört, vielweniger an den fehlbaren Individuen unterschieden werden können.

Unser ganz entgegengesetztes Verfahren, das nunmehr in unsere neue Schulorganisation übergegangen ist, besteht in Folgendem: Das Gesangfach beginnt bey uns, gleichwie jedes andere Elementarfach, mit eigentlicher Schularbeit. Eben so wenig als bey der *„Formenlehre"* wird anfangs auf den Schönheitssinn, auf Anregung oder Aufreizung der Anschauung oder des Gefühls losgearbeitet. Wie dort vom Punct, so geht man hier vom *Ton an sich* aus. Dergestalt wird das Kind bey seinem Eintritt in die Schule *auf sich selbst zurückgeführt*, es wird rein bey seinen organischen Anlagen aufgegriffen. Beydes aber, hier die Gefühlsbildung durch das Hörorgan, dort die Anschauungsbildung durch das Sehorgan, beruhet auf ebendemselben Grundgesetz, welches hier wiederum innerlich auf dem mathematischen Sinne beruhet, vermöge dessen dem Kinde, gleichwie ein Augenmaass, so auch ein Ohrenmaass an- u. eingeboren ist, das dort vermittelst der Hand, hier

vermittelst der Stimme in der Richtung nach Aussen geübt und durch Uebung gebildet wird.

Gleichwie die *Elementarität* der Bildungsbegründung, so muss auch die *Progressivität* des Bildungsganges genau und planmässig seyn. Dadurch wird die *Sonderung der Elemente* bedingt, und es wird mit demjenigen Element begonnen, welches sowohl für Auffassung als Ausübung das einfachste und leichteste ist, mit der *Rhythmik*. Wenn schon die Natur der Sache, hier die physische und psychische Natur des Menschenkindes, es so mit sich bringt, so sind vollends die Vortheile, welche daraus für die Collectiv-Bildung, ja die Bildung einer ganzen Schülerschaar sich ergeben, entscheidend. Im rhythmischen Element sind schon bey drey verschiedenen Tongrössen, Halben, Vierteln und Achteln, die in den einfachsten Verhältnissen, als 1 zu 2, 2 zu 4 und 1 zu 4 zu einander stehen, eine grosse Anzahl leicht zu treffender Uebungen zu machen. Hingegen hat man im *melodischen* Element schon an der Scala *acht* verschiedene Töne, die sich nicht gleicher Weise an einander messen lassen. Ueberdiess werden hier die Töne nicht geradezu getroffen oder verfehlt, sondern es finden verschiedene grössere und kleinere Abweichungen Statt, das heisst, sie kommen etwas zu hoch oder etwas zu tief, in beyden Fällen *falsch* heraus, so dass die Genauigkeit, völlige Reinheit bey einer ganzen Klasse angehends nicht erhältlich ist. Die Genauigkeit aber, womit der Kunstzögling gleich mit seinen ersten Schritten in's Kunstgebiet eingeführt wird, halten wir auch zum Behuf der Individualbildung für überaus wichtig.

Wer diess und viel Anderes, was überhaupt der strenge Elementarist für wichtig halten muss, näher dargelegt und gehörig belegt zu finden wünscht, lasse sich an die Methode selbst verweisen, und nehme wenigstens den hinlänglich ausführlichen, jedoch nicht weitläufigen „Auszug der Gesangbildungslehre," nebst der „Gebrauchsanleitung zum Schulgesangbuch" zur Hand; wer aber diess nicht gleich kann oder mag, begnüge sich hier mit der thatsächlichen Versicherung, dass eine Klasse, die im Lauf eines Jahres wöchentlich zwey ganze, besser vier halbe Stunden, in solch einem Elementarbildungs-Curs (wobey das besonders in sehr grossen Noten gedruckte Tabellenwerk dem Lehrer das Aeusserliche des Geschäfts erleichtert) geübt wird, nach Verlauf dieses Jahres zum Liedersingen ganz ordentlich vorgebildet ist.

Dieses Liedersingen tritt bey uns ein beym Eintritt der Kinder in die Real-Abtheilung der Volksschule. Dergestalt wird ihnen auf dieser neuen Stufe mit den andern Realien *auch das Kunst-Reale* vorgeführt, und hier gibt eine tausendfach erprobte Erfahrung folgendes Resultat: Wenn die Kinder, welche zuvor das Tonwesen, gleichwie das Formenlehrwesen, sammt dem Sprachwesen, ein Jahr lang *als Schularbeit* haben treiben müssen, nunmehr vermöge der Schulorganisation auf diese höhere Stufe gehoben werden, so erwachen sie recht eigentlich zu einem höhern Lebens: es *realisirt* sich ihnen im buchstäblichen Sinne. Lust und Liebe zum Gesang beseelt sie. Sie sind jetzt fähig und mündig, auch würdig, das Kunstschöne, auch als Folge ihrer Anstrengung und Frucht ihres Fleisses zu geniessen. Während ihnen die Kunst, als *schöne* Kunst, vorenthalten wurde, sind sie naturgesetzlich und organisch dafür herangereift: die Organbildung hat der Gemüthsbildung Bahn gemacht.

Hans Georg Nägeli.

Nachrichten.

München, im July. Seit ich Ihnen meinen Bericht über die Oper „Robert der Teufel" eingesendet habe, sind vier volle Monate vergangen, und Sie werden wahrscheinlich erwarten, dass ich Ihnen sehr interessante Nachrichten über Theater-, Concert- und Kirchen-Musik, welche uns während dieser Zeit vorgeführt worden, mittheilen soll! — Allein ich muss Sie gleich im Voraus enttäuschen und geradezu gestehen, dass ich über Theater und Concerte überhaupt nur wenig und unter dem Wenigen nicht viel Erfreuliches zu sagen weiss, und dass nur im Bereiche der Kirchenmusik Erscheinungen vorgekommen sind, die einer gründlicheren und ausführlicheren Besprechung würdig sind.

Im Theater haben wir seit der oben genannten Oper nur die Capuleti und Montecchi von Bellini, dann das Liederspiel „Rataplan" und die Posse „Lumpaci Vagabundus" gesehen; alles sonst Gegebene war Wiederholung des Alten.

Bellini's Oper hat manche recht schöne Musikstücke, aber auch sehr viel höchst Mittelmässiges, und man kann von diesem Werke, ohne ungerecht zu seyn, sagen: sunt bona mixta malis. —

Schöne Cantilenen, glänzende Gesangspartien, manchmal sogar inniges Gefühl und Wahrheit des

Ausdruckes — und dennoch im Ganzen kein wirklich hinreissender Moment, keine durchgeführte scenische Charakteristik, keine wahrhaft ergreifende Leidenschaft. Bellini weiss nicht, ob er der ältern oder neuesten italienischen Schule angehören wolle. Dazu kommt noch, dass die Italiener weder die ächt dramatische Behandlung der grossen französischen Oper, noch die Harmonieführung und Instrumentation der bessern deutschen Meister gehörig studiren, doch aber Beydes nachahmen wollen, daher in ihren Werken keinen eigentlichen Grundcharakter mehr haben und Vieles von der wahren Schönheit der frühern italienischen Opera seria aufopfern, ohne durch das unverdaute Fremde, was sie in dieselbe übertzutragen streben, einen genügenden Ersatz für das zu geben, was man an Schönheit und nationell Eigenthümlichem der ältern Seria vermisst.

Schon das Buch der hier genannten Oper hat ungeheuere Mängel und muss, da es, und noch dazu auf ziemlich ungeschickte Weise, das ganze Interesse der Handlung lediglich auf Romeo und Julia zu concentriren sucht, nothwendig zur Monotonie führen, weil zwey Soprane unmöglich eine so lange Oper allein halten können. Cimarosa, Simon Mayr, Paer und andere gediegene italienische Componisten haben recht gut gewusst, warum sie in der Seria das Interesse zwischen drey oder vier Hauptpartien zu vertheilen suchen müssen, und es gelang ihnen demungeachtet selbst noch unter mehren absolut ersten Rollen, welche sie in einer Oper vorführten, immer eine oder zwey, je nach der Geschmacksrichtung des Publikums, so hervorzuheben, dass sie, ohne dass deswegen die weniger Begünstigten an Einfluss auf das Ganze verloren hätten, in den Stand gesetzt waren, den ganzen Umfang ihres Talentes auf das Glänzendste zu entwickeln. Selbst Rossini, der doch in Vielem so wesentlich von der Bahn seiner Vorgänger abgewichen ist, hat recht gut eingesehen, dass man mehr als zwey Personen braucht, um einer Oper von drey- bis viertelhalbstündiger Dauer die nöthige Mannichfaltigkeit zu geben, und sein Tancredi, Riccardo e Zoraide, Otello, Zelmira, Mosé etc., alle in Italien geschrieben, sind sprechende Beweise dafür.

Dazu kommt noch die unmässige Länge einzelner Musikstücke, welche nothwendig dem dramatischen Effecte schaden muss; so hat z. B. das Duett zwischen Julia und Romeo im ersten Acte sechs lange Soli in beyläufig gleicher Stimmlage, und immer zwey und zwey unter sich völlig ähnlich! — Muss das nicht monoton werden? Ich verkenne übrigens das Schöne, was diese Oper hier und da bietet, keineswegs und habe Vieles gefunden, was mich auf Augenblicke sehr anzog; allein diess Werk vermochte in mir keinen Totaleindruck hervorzubringen, und ich kann mir den Beyfall, welchen es an andern Theatern gefunden hat, nur durch ungewöhnliche Virtuosität zweyer eben beym Publikum beliebter Sängerinnen erklären; aber das Talent der Darstellenden vermag nicht mein Urtheil über den Werth eines Werkes zu bestechen, und diese Oper ist nach demselben eine der wenigst gelungenen dieses Meisters.

Die Darstellung war im Ganzen hier recht fleissig, und Dem. van Hasselt als Julia sehr gut, auch thaten Chor und Orchester redlich das Ihrige.

Die so schwierige Partie des Romeo war, da Mad. Schechner-Waagen noch immer krank ist, einer recht talentvollen Anfängerin, der Dem. Deisenrieder, übertragen, welche auch weit mehr leistete, als man je von einer so jungen Sängerin zu fordern berechtigt war; allein bey alle dem war sie doch nicht im Stande, die Rolle so zu halten, wie es seyn musste, wenn das Werk gelten soll. Das ist aber nicht die Schuld der Sängerin, sondern fällt denen zur Last, die nicht verstehen, welche Mittel zur Darstellung einer solchen Partie erforderlich sind. Man hätte warten sollen, bis die Schechner wieder dienstfähig oder eine andere, sie vollkommen ersetzende Sängerin an ihre Stelle getreten wäre.

Die Herren Bayer (Tybald) und Lenz (Capulet) thaten ihr Möglichstes; allein aus Nichts kann nur Gott Etwas machen.

Wenn Händeklatschen und Hervorrufen die alleinigen Zeichen des Beyfalls sind, so hat diese Oper sehr gefallen; wenn aber durch oft wiederholten Besuch des Publikums sich der wirkliche Beyfall ausspricht, so hat sie gar nicht gefallen, denn bey der zweyten Vorstellung war das Haus kaum zur Hälfte besetzt, und bey der dritten völlig leer, seither aber wurde sie nicht mehr wiederholt.

Von den beyden andern Novitäten, Rataplan und Lumpaci Vagabundus, will ich nicht reden, weil mir Ihr Blatt zu ehrwürdig ist, um seine Spalten mit Referaten über solche Werke zu füllen, und würde diese Erscheinungen gar nicht genannt haben, wenn es nicht hier gewisse Leute

gäbe, welche behaupten, dass sie in das Gebiet der komischen Oper gehören. — Nach meiner Meinung stände es sehr übel mit der deutschen Oper und ihrer Darstellung, wenn solche Werke und ein Gesang, wie wir ihn in denselben zu hören bekommen, in den Bereich ihrer komischen Gattung gehörten. Wenn übrigens die Rede von komischer Darstellung ist, so darf nicht verschwiegen werden, dass Santini wieder hier ist und als Leporello im Don Giovanni, als Bartolo im Barbiere und als Geronimo im Matrimonio segreto Ausgezeichnetes geleistet hat. Uebrigens werden diese Opern seit einiger Zeit gar zu oft gegeben und ziehen daher kein Publikum mehr an.

Unsere Concerte scheinen, wie so manches Andere, ebenfalls eher in einer rückgängigen, als vorschreitenden Bewegung begriffen zu seyn. Nicht als ob das Orchester oder unsere Gesangstalente weniger zu ausgezeichneten Productionen fähig wären, als früher; aber es scheint an der nöthigen Uebereinstimmung der Meinungen und an der regen Theilnahme des Publikums zu fehlen, und diese beyden Grundübel stehen in beständiger, der guten Sache höchst nachtheiliger Wechselwirkung. Das Publikum klagt darüber, dass ihm in den grossen Concerten der musikalischen Akademie selten bedeutende neue und noch seltener grossartige, nur von einem solchen Vereine würdig darzustellende Productionen vorgeführt werden! — Fragt man aber einsichtsvolle Mitglieder der Direction der musikalischen Akademie, so erhält man zur Antwort: dieses Institut sey zur Deckung seiner Ausgaben lediglich auf die Einnahmen vom Publikum angewiesen, und könne, da es seit mehren Jahren und selbst bey nicht selten unternommenen sehr grossartigen Productionen klassischer Werke fast immer in pecuniärer Hinsicht seine Rechnung nicht gefunden habe, nichts Gewagtes mehr unternehmen.

Wer hier Recht haben mag, ist schwer zu entscheiden; gewiss aber ist, dass im Allgemeinen in München seit einiger Zeit Concerte die Unterstützung nicht mehr finden, welche sie früher gefunden haben, und dass namentlich die meisten fremden Virtuosen, und wären sie noch so ausgezeichnet, sehr geringe Einnahmen machen. —

Wenn nun unter solchen Verhältnissen die musikalische Akademie sich mit ihren Productionen etwas selten macht, so kann man es ihr um so weniger verargen, als das Orchester auch noch durch den Dienst im Theater so häufig beschäftigt ist, dass ihm fast keine Zeit mehr zu Proben und sonstigen Vorbereitungen ausgezeichneter und grösserer Productionen in den Concerten der musikalischen Akademie übrig bleibt; und wenn das so fort geht, so ist mit apodictischer Gewissheit der baldige gänzliche Ruin dieses sonst so ruhmvoll bekannten Unternehmens vorher zu sagen. In der ganzen diesjährigen Fastenzeit gab die musikalische Akademie nur ein einziges Concert, und selbst dieses höchst übereilt und ohne genügende Vorbereitung. Es war am Palmsonntag; in der ersten Abtheilung hörten wir eine grosse Symphonie von Mozart, eine von Dem. van Hasselt vorgetragene grosse Scene aus Norma von Bellini, und unser ausgezeichneter Virtuos Baermann spielte C. M. Webers treffliches Clarinett-Concert aus F moll. In der zweyten Abtheilung wurde Christus am Oelberge von Beethoven gegeben, aber die Production trug die unläugbaren Spuren der Uebereilung an sich, und weder Dem. van Hasselt als Seraph, noch Hr. Bayer als Christus schienen die nöthige Zeit gehabt zu haben, um über den Charakter ihrer Partien nachzudenken.

Am 12. April gab Hr. Chelard ein grosses Concert, worin er lauter Musikstücke von seiner eigenen Composition aufführte. Die Ouverture aus seiner Oper „Macbeth" und das mit Recht berühmte Hexenterzett aus der nämlichen Oper waren das Beste an diesem Abend, und vortrefflich ausgeführt. Gute Wirkung machte auch der schon früher gehörte „griechische Schlachtruf." Alle übrigen in diesem Concert vorgekommenen Musikstücke sind nur in so fern der Erwähnung werth, als sie ein grosses negatives Verdienst in sich tragen. Aus dem Hymnus am Schlusse der ersten Abtheilung nämlich ist gründlich zu erlernen, wie man Fugen nicht schreibt; aus der grossen, eigens für das hiesige Orchester componirten Fantasie concertante ist zu ersehen, wie man nicht phantasiren soll; und das Duett für zwey Soprane aus der Oper „Mitternacht", welches in seiner ursprünglichen Gestalt und an seinem Platze eine recht gute Wirkung machte, zum Gebrauch in diesem Concert aber eigens von dem Componisten abgeändert und mit einer Zuthat von einigen Hundert Noten, Rouladen und Trillern ausstaffirt wurde, ist ein complettes Modell zu einer demnächst erscheinenden Abhandlung „über die Kunst, gute Musikstücke durch Einschiebsel und Abänderungen total zu verderben."

Am 21. April gab Bernhard Romberg Concert. Der Name dieses Alt-Meisters aller Violoncellisten bedarf keines lobenden Beywortes. Selbst die Zeit scheint Respect vor diesem Talent zu haben: er altert nicht. Was er an Kraft verloren haben kann, hat er an Zartheit, Innigkeit und Präcision gewonnen, und es ist in seinem Vortrage eine Rundung und Vollendung, die noch immer gleiche Bewunderung erregt, wie früher. In diesem Concerte war auch der Wettkampf unserer beyden ersten Sängerinnen, Mad. Sigl-Vespermann und Dem. van Hasselt sehr interessant, indem jede eine sehr brillante grosse Scene und Beyde mit einander ein grosses Duett sangen. In den Arien schien sich der Sieg für Mad. Vespermann zu erklären, aber auch Dem. van Hasselt sang, wie im Concert immer, ganz vorzüglich; das Duett dagegen schien mir alles Ensemble's zu entbehren, und Dem. van Hasselt, welcher Mad. Vespermann aus Artigkeit die glänzendere Partie überlassen hatte, schien allein brilliren zu wollen, welches Streben in jedem Duett oder Ensemble-Stück allemal nur nachtheilig wirken kann und denjenigen, der es zeigt, doch nicht höher hebt.

(Fortsetzung folgt.)

Herbstopern etc. in Italien, Spanien etc. (8. July).

Königreich beyder Sicilien.

Palermo (Reg. Teatro Carolino). Bellini's Norma, die wir übersattsam mehre Monate gehört, machte endlich der Cenerentola als erster Herbstoper Platz. In der ersten Vorstellung gefiel die Introduction, ebenso die Sortita des Cipriani (D. Magnifico); das Duett zwischen der Contraltistin Carobbi (Titelrolle) und dem Tenor Giovannini fand starken Beyfall, worauf die Sänger auf die Scene gerufen wurden; die Sortita des Hrn. Marini (Dandini) so so, das Quintett etwas besser als so so, das Finale gefiel. Zweyter Act: Arie des Tenors — Beyfall und Hervorrufen, Sextett — silentium perfectum, Duett zwischen beyden Bassisten — beklatscht, Schlussrondo der Carobbi — Furore mit dreymaligem Hervorrufen. Nun geht's aber bey alledem mit der Sache nicht ganz richtig zu. So z. B. die Carobbi schnörkelt zu viel und sollte ihre Rolle etwas natürlicher spielen; Herr Giovannini bewegt sich gar zu wenig und Hr. Marini ist ein gar zu ernsthafter Dandini. Die zweyte Oper, Adismano in Scozia, war neu componirt von Hrn. Luigi Somma, einem Dilettanten, Director und Mitgliede der hiesigen philharmonischen Gesellschaft. Die erste Vorstellung wurde mit der Gegenwart des Prinzen Generalstatthalters von Sicilien beehrt, und da S. K. H. mehrmals das Zeichen zum Beyfall angab, so fand auch Hr. Somma von Seiten des Publikums eine sehr glänzende Aufnahme, die den beyden Sängerinnen Carobbi (Adismano) und Albini ebenfalls zu Theil wurde. Die Musik ist bey Weitem nicht so voller Gelehrsamkeit, Kraft und Neuheit, wie es einige öffentliche Blätter einem weiss machen wollen, sondern als Erstling eines modernen Dilettanten zu betrachten.

Neapel (Teatro S. Carlo). Den 15. Novbr., als am Geburtstage der Königin, sang die Malibran zum ersten Male im Otello. Der Hof, welcher zugegen war, gab öfters das Zeichen zum Beyfalle, in welchen das Publikum jederzeit unisono stürmisch einfiel; die gefeyerte Künstlerin hatte hierauf die Ehre, II. MM. für die erwiesene Gunst zu danken, und wurde huldreich empfangen. In den folgenden Tagen sang sie in der Gazza ladra, Prova dell' opera seria und Matrimonio segreto. Den 30. Novbr. ging Pacini's neue Oper: Irene, ossia l'Assedio di Messina in die Scene. Welche erbärmliche Nachrichten tischen nicht — sehr oft — deutsche Journale über unsere Opern in Italien auf! Die sonst rühmlich bekannte Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur etc., die, wie weiter unten in der Rubrik Mailand zu lesen ist, Donizetti's Furioso Fanatismus machen lässt, sagt in ihrem allgemeinen Notizenblatt 1833, No. 154: „Die Irene hat eine höchst glänzende Aufnahme gefunden, ist voll neuer ansprechender Motiven, voll Geist, Geschmack und grundlicher Musikkenntniss, so zwar, dass sie nach dem Urtheile aller Sachkenner dem Tonsetzer den Lorbeer der Unsterblichkeit sichern muss." Nun diese Irene hat, anstatt eine höchst glänzende Aufnahme zu finden, $\frac{3}{4}$ Fiasco gemacht, ist nichts weniger als voll Geist und grundlicher Musikkenntniss, mit der sich überhaupt unsere Maestri nicht abgeben; ergo ist von einer Unsterblichkeit nicht einmal zu träumen. Zum Beweise des Gesagten mag einigermaassen dienen: die hiesige officielle Zeitung (Giornale delle due Sicilie) äussert in einem Berichte über die Irene: Pacini habe sich mit dem Brande von Pompei (er schrieb bekanntlich für dieses Theater l'ultimo Giorno di Pompei) die Phantasie verbrannt! Eine bologneser Zeitschrift

nannte die Musik der Irene „anti-acustica.“ Das Beste der ganzen Oper war ein Duett zwischen den beyden Garcia (Malibran und ihrer Schwester Ruiz) und die Arie David's.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Wie bereits im vorigen Berichte gemeldet, fand Donizetti's neue Oper Torquato Tasso eine gute Aufnahme. Die Spech mit einer geläufigen schönen Stimme und guten Methode, der Tenor Poggi, der Buffo Laureti und besonders der treffliche junge Bassist Ronconi (in der Titelrolle) trugen nicht wenig zu jener Aufnahme bey: Maestro und Sänger wurden mehrmals auf die Scene gerufen. Dem Torquato Tasso folgte Donizetti's Furioso, der bekanntlich voriges Jahr für eben dieses Theater, mit Ronconi in der Titelrolle, Furore, diessmal aber Fiasco machte. Von der dritten Herbstoper, Bellini's Sonnambula, hiess es allgemein, sie sey zwar nicht eine der klassischsten Partituren des Hrn. Bellini, habe jedoch angenehme Musikstücke. Die Spech und Hr. Poggi wurden nach dem ersten Acte auf die Scene gerufen; Poggi's Arie im zweyten Acte fand stürmischen Beyfall im Largo, in der Cabalette, worauf er zweymal auf die Scene gerufen wurde. Die vierte Herbstoper: Le Fucine di Bergen (nach Fridolin) war neu componirt von Hrn. Lauro Rossi. Das Buch wollte nicht behagen. Von der nach dem Ritus der neuesten musikal. Zeitrechnung geschriebenen, ganz und gar nicht ausgezeichneten, langen Musik wurden einige Stücke applaudirt, und zu Ende beyder Acte schrieen Freunde: Fuora! Maestro und Sänger. In der zweyten Vorstellung wurde die Oper abgestutzt, und als ganz zu Ende gesungen wurde: Oh celeste Providenza, schrieen die Zuhörer: Amen, amen! — Die Spech erhielt in ihrer freyen Einnahme mehre ansehnliche Geschenke.

Fermo. Wegen einer der Schoberlechner zugestossenen Unpässlichkeit übernahm die von hier gebürtige, so eben aus Dalmatien (Spalato und Zara) zurückgekehrte Primadonna Elisa Marini die Rolle der Straniera; sie hat manche nicht üble Eigenschaften als Sängerin und Actrice, machte sich also in ihrem Vaterlande Ehre.

Perugia. Hier betrat die Primadonna Leonilda Franceschini zum ersten Mal die Scene in Ricci's Orfanella di Ginevra und fand mit einer angenehmen Sopranstimme und ziemlich guten Gesangsmethode starke Aufmunterung, desgleichen in den nachher gegebenen Rossinischen Opern Barbiere di Siviglia und Donna del lago. Hr. Dossi zeichnete sich als Figaro aus, und seine Frau Giuseppina (Contralt) in der Rolle des Malcolm. Sowohl die Orfanella als Donna del lago wurden mit eingelegten Stücken beschenkt. Gott gebe der Franceschini Kräfte genug, die Last der heutigen Opern zu ertragen!

P. S. Die nahe von hier gelegene Stadt, Città della Pieve genannt, erhält nächstens ein neues Theater, um der erstaunlich zunehmenden Anzahl der Sänger Herberge und Unterhalt zu verschaffen.

Fuligno. Mit der Wiederherstellung und Eröffnung des hiesigen, durch das letzte Erdbeben so übel zugerichteten Theaters machten Mercadante's Normanni a Parigi und Donizetti's Anna Bolena, und in ihnen das Ehepaar Duprez nebst dem Bassisten Cosselli einen sogenannten Fanatismo; arge Menschengedenken erinnerten sich die in Menge zugeströmten Zuhörer nicht eines solchen theatralisch-himmlischen Genusses.

Viterbo. Auf der hiesigen Messe di Santa Rosa gab man Rossini's Assedio di Corinto und Mercadante's Normanni a Parigi. In der ersten Oper stürzten die Mauern von Corinth durch das Schreyen der Primadonna Pateri, wie olim Jericho, ganz zusammen. Die Brunner machte sich dem Publikum durch ihren delicaten Gesang und natürliche Action beliebt. Die Normanni gefielen jedoch weit mehr, und in beyden Opern wurden benannte Sängerinnen nebst dem Tenor Rossi und Bassisten Giani öfters auf die Scene gerufen.

Jesi (Teatro comunale). Die Bottrigari-Bonetti setzte in der Straniera gar viele Hände in Bewegung; der noch nicht 20 Jahr alte Bassist Giovanni Zucchini (eben so wie die Bottrigari aus Bologna gebürtig) fand Aufmunterung.

Lugo. Ausser dem Ehepaare Storti, das auf der diesjährigen Messe in der Straniera ebenfalls viele Hände in Bewegung setzte, ist noch der französische Bassist mit dem italienischen Namen Ludovico Lodovici in der Rolle des Valdeburgo, und die von hier gebürtige, zum ersten Male die Bühne betretende Rosina Marchesi, in der Rolle der Isoletta, zu bemerken. Ersterer trachtet, so wie der bey andern Gelegenheiten mehrmals in diesen Blättern erwähnte französische Bassist Barroilhet, sich die gute ital. Aussprache und den guten ital. Gesang eigen zu machen. Letztere kann vielleicht einmal was werden.

NB. Zum ersten Male waren auch in dieser Stranieta einige fremde Cabaletten und eine eingelegte Arie zu hören; vielleicht wird ihr bald, wie es all' ihren Schwestern in einer dritten, ganz umgearbeiteten Auflage zu ergehen pflegt, nichts als die Knochen bleiben (vide Bologna). Sic transit etc.
(Fortsetzung folgt.)

Paganini's Verwunderung

über die ihm angeschuldigte Entführung ist zwar nicht gering, sie würde aber noch grösser seyn, wenn er, wie er selbst sagt, nicht schon lange gewohnt wäre, sich auf seinen Reisen von der niedrigsten Verleumdung als Accompagnement der Beyfallsbezeigungen begleitet zu sehen. In seiner Vertheidigung, die der Künstler in die Gazette musicale No. 28, vom 15. July, einrücken liess, kommt Hr. W..... schlecht weg. P. beschuldigt ihn grober Vergehungen gegen seine Frau, die er nicht bey sich hat, sondern eine Miss W...., welche mit dem Vater gemeinschaftlich das Fräul. W....., die nicht 16, sondern 18 Jahr alt ist, misshandelt. Die Liederlichkeit W.'s hatte ihm zu Grunde gerichtet, ehe er mit P. in Verbindung trat. P. hat dem Manne viel Gutes gethan, ihn mit 45 Pfd. aus dem Schuldthurme befreyt, ein Concert zum Besten des Fräuleins veranstaltet, das dem Vater 120 Pfd. reinen Gewinn brachte. — P. hatte vorgeschlagen, die Lage und Talente der Sängerin, die in England vorzüglich durch den Vortrag englischer Volkslieder gefällt, berücksichtigend, sie zu bilden und in etwa 3 Jahren fertig zu machen, was bald angenommen, bald verworfen wurde. Bey seiner Abreise von London wiederholte P. sein Anerbieten. — Was Miss W..... zum Entschluss der Reise brachte, war keine Liebschaft, sondern, müde so vieler Quälereyen im väterlichen Hause, zur gröbsten Arbeit von einer Concubine gezwungen, entfloh sie aus eigener Bewegung, Schutz bey einem Manne zu suchen, dessen Rath und Wohlwollen ihr eine bessere Zukunft hoffen liess. Wäre P. damit umgegangen, sie zu entführen, so hätte er die allerschönste Gelegenheit dazu gehabt, als Hr. W..... im Schuldgefängnisse sass, wohin sich Miss W.... alle Nächte begab. P. und das Fräulein wären also nicht im Geringsten verhindert gewesen u. s. f. Die Entführungsgeschichte wollte uns gleich nicht in der rechten Entführungsordnung vorkommen und wir freuen uns darüber, so wie über P.'s eigene Worte: „Zum Schlusse dieser traurigen Geschichte erkläre ich laut, dass mein Betragen untadelig, meine Absichten rechtschaffen, uneigennützig und den Begriffen von Moral und Religion, welche dem Unterdrückten Schutz und Hülfe zu gewähren vorschreiben, entsprechend gewesen sind. In Allem, was in Hinsicht auf diese junge Person vorgegangen ist, trübt auch nicht ein Gedanke mein Gewissen. Das Fräul. wäre eines bessern Schicksals werth. Uebrigens fühle ich mich stark genug, über Allem zu stehen, was Schlechtigkeit und Bosheit noch versuchen können, gegen einen Mann, um dessen Leben einiger Ruhm und die niederträchtigsten Verfolgungen sich zu streiten scheinen, ohne jemals seinen Muth zu beugen."

Kurze Anzeigen.

Trois Duos concertans et brillans pour Violon et Violoncelle comp. p. F. A. Kummer. Oeuv. 15. Leipz., chez Breitk. et H. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Jedes dieser drei Duetten behauptet seinen eigenthümlichen Charakter; jedes ist für beide Instrumente höchst brillant und so concertirend, dass fertige Spieler dazu gehören. Diese werden aber auch Freude an ihnen haben und ihren Hörern bringen. Sie sind dem tüchtigen ersten Violinspieler der Königl. Sächsischen Kapelle, Franz Schubert gewidmet, der eben so bekannt ist, als der Componist selbst, der unter die besten Meister seines Instruments gehört. Von ihm ist noch in derselben Verlagshandlung erschienen:

Amusemens pour les Amateurs de Violoncelle et Pianof. comp. par F. A. Kummer. Oeuv. 16. Preis 1 Thlr.

Der Titel zeigt schon, dass hier keine grosse Schwierigkeiten verlangt werden, am allerwenigstens von dem Pianofortespieler, dem es sogar ganz leicht gemacht worden ist. Die angenehmen Unterhaltungen bestehen aus 10 Stücken: 5 aus Oberon von C. M. v. Weber, die Schlummer-Arie aus der Stummen, eine Romanze aus Fra Diavolo, ein Moderato, die Romanze und Cavatine aus Robert der Teufel und 2 Nummern aus Rossini's Tell. Alles für Liebhaber gut gewählt und geschickt eingerichtet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August. Nº. 32. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

IV.

Der erste Singstoff der Schule.

Wer pädagogisch die Wichtigkeit der Psychologie anerkennt, der anerkennt auch die Wichtigkeit der Elementarbildung, anerkennt eben, dass diese auf jener beruhe, ja ganz und gar beruhen *müsse*. Dennoch mag mancher unserer musikalischen Leser denken — was oft auch hier und da ausgesprochen wurde — man mache hier zu viel Aufhebens; nach der alten Methode habe man auch singen gelernt, und die alte Wahrheit: „es gebe verschiedene Wege nach *Corinth*" gelte heutzutage noch. Wohl! es gibt aber doch nur ein *Corinth*, und von den verschiedenen Wegen dürfte einer der kürzeste und geebnetste seyn. Dabey käme noch immer viel auf den *Wegweiser* und noch mehr auf den *Wegleiter* und Begleiter an, der die Reiselust zu wecken, zu nähren, zu steigern hätte, bis zur endlichen Zielerstrebung.

Wir unsererseits gehen mit unsern Ansprüchen und Versprechungen wirklich nicht so weit, als mancher meinen möchte. Wir fordern nicht und versprechen nicht, dass alle unsere Reise-Recruten richtig in Corinth ankommen. Mancher kommt vom Weg ab, oder er kommt gar um; Verhängnisse und Verhältnisse aller Art spielen den armen Menschenkindern so vielfach mit, dass manchem, bevor er singmündig ist, das Singen vergeht. Seinen Lebensweg hat indess Jedes zu durchwandeln; und wenn es auch vor der Zeit dem Schul-Curs entläuft oder entführt wird, so muss es immerhin etwas von der ihm zukommenden Aussteuer auf seinen verkümmerten Lebensweg mitnehmen können — und siehe! das thut, das vermag die wahre Elementarbildung. Indem sie jedes Bildungsmittel zu einem intensiven, das heisst, zu einem geistweckenden und gemüthbildenden macht, bringt sie das innere Menschwesen mit seinem äussern Daseyn in Harmonie. Diese Harmonie, den Grundaccord der innern Seelenmusik, bringt nur die wahre Elementarbildung, die falsche nicht, in das Menschenkind hinein, ihm zum bleibenden Gewinn vom ersten Schultag an.

Es dürfte daher der Beachtung eines jeden Menschen- und Menschenbildungsfreundes, wie er auch über Pädagogik und Kunstbildung denke, werth seyn, wie wir unser Bildungsgeschäft ausführen. Wer diess will, hat nunmehr den Uebergang von der Elementarbildung zur Realbildung genau in's Auge zu fassen.

Gleichwie unsere *Elementar*bildungsweise ihre Eigenthümlichkeiten hat, so muss auch unsere *Real*-Bildungsweise sie haben, und ebenso unser Real-*Bildungsstoff*.

Gleichwie unser Elementarbildungs-Curs durch *Sonderung der Elemente* in mehre theilweise Curse getrennt wird und erst später die Elemente in cursorische Verbindung gebracht werden, so gilt eben dasselbe Princip auch für den Real-Bildungs-Curs; auch die Real-Bildung muss cursorisch (das Wort in seinem Wortsinn, nicht im Sinn der Philologen genommen), der Singstoff muss in mehre kleine eingetheilt seyn. In jedem dieser Curse muss etwas zur Hauptaufgabe gemacht, und im letzten müssen alle diese Aufgaben zusammengefasst seyn.

Gleichwie im Elementar-Curs von vorn herein die *Regulirung* des Bildungs*geschäfts*, als Sicherstellung der Bildungsbegründung das Erste war, wodurch die Genauigkeit *als eine formelle* bezweckt wurde, so muss hier, im wirklichen Gesang, vorerst die Genauigkeit *als eine reelle*, auch ästhetisch reelle, bezweckt werden. Diess ist die *Reinheit*. Durch Falschsingen wird auch die ästhetische Reinheit, überhaupt das Kunstgefühl, getrübt und geschwächt. Wodurch wird aber das Reinsingen dem Singzögling, der Schule garantirt?

Univ. Bibl. München

Durch den *diatonischen* Gesang. Wer die angehenden Sänger, die Sing-Classen, die Choristen, das Volk mit nicht einmal feinem, nicht einmal gespanntem Ohr behorcht und behört, wer sich vollends mit der Gesangbildung selber befasst, der wird jeden Augenblick finden, dass die Sänger, so oft eine „zufällige Versetzung," eine Erhöhung oder Erniedrigung einer Stufe der diatonischen Tonleiter vorkommt, immer geneigt sind, den Ton zurückzuziehen (schwächer zu intoniren) oder ihn ein wenig zu hoch oder zu tief anzugeben, und dass nur die erhöhte vierte oder die erniedrigte siebente Stufe (als die nächstliegenden Tonausweichungen, die in die Dominante und Unterdominante führen, die eben auch dem Tongefühl des Sängers am nächsten liegen) leidlich rein herauskommen. Die absolute Methode muss daher ihren ersten Schulsingstoff gänzlich auf den *diatonischen Gesang* zurückführen.

Diese Zurückführung ist in dem neuen, bey uns nunmehr für alle Landesschulen obligatorischen *Schulgesangbuch* durchgesetzt. Es enthält dasselbe, nämlich in seiner Figural-Abtheilung, die 100 zweystimmigen Lieder, welche nach einer frühern Ausgabe vor einigen Monaten in dieser Zeitung recensirt wurden. (Diese neue Ausgabe hat indess einige Veränderungen erlitten. Es wurden einige weltliche Texte, die unserm Kirchenrath, welcher amtlich auch darein zu reden hatte, für eben dasselbe Singbuch, das in der Choral-Abtheilung geistliche Texte enthält, nicht zu passen schienen, verworfen. Dagegen sind neue hinzugekommen. — Die verworfenen werden nun als Beylage besonders gedruckt.)

Der Inhalt dieses Schulgesangbuchs ist in *sechs Reihenfolgen* geordnet.

Dem rein diatonischen Gesang, wo nicht einmal eine Erhöhung der vierten oder Erniedrigung der siebenten Stufe vorkommt, sind die *beyden ersten* Reihenfolgen gewidmet. Die *zweyte* enthält blos eine Steigerung in der Verbindung des Tones mit dem Wort; wovon später.

Auch die *dritte* Reihenfolge bleibt in den Schranken der Diatonik, nur mit dem Unterschied, dass die „wesentlichen" Versetzungen (Erhöhung der vierten und Erniedrigung der siebenten Stufe) mit aufgenommen sind. Als Hauptaufgabe kommt hier das *dynamische* Element vor, und zwar absichtlich hier erst. Die Kinder müssen erst volltönend singen lernen, bevor sie im Liedersingen die Töne nach Stärke und Schwäche abzumessen (zu graduiren) haben. Ueberhaupt darf das Singen in *Schwelltönen* nicht zu früh eintreten, bevor die Kinder tonfest sind, so fest, dass der Schwellton während des Aushaltens weder auf- noch abwärts gezogen wird. Vollends ist aus ästhetischen Gründen ein eigener Lieder-Curs im Schwelltonsingen als eine eigene Bildungsstufe zu handhaben. Durch das Schwelltonwesen wird der Gesang als Gefühlssache mehr subjectivisirt. Schon der Natursänger legt in solche Tonströmungen die Ergiessung seiner Gefühle hinein, und sie entsprechen seinen augenblicklichen Lebensregungen.

Wird im Sing-Curs der dritten Reihenfolge der Gesang, die Kunst, dem Gefühl näher gebracht und herrscht in solcher Gesangsart der Ton durch seine Schattirungen und Contraste gewissermassen über das Wort vor: so muss auf einer höhern Stufe letzteres vorherrschen. Dazu ist die *vierte* Reihenfolge bestimmt. Hier ist es hauptsächlich auf die Fertigkeit im *Wortsingen* abgesehen; der Liederstyl dieser vierten Reihenfolge ist darauf berechnet, dass die Worte dem Sänger gut vom Munde springen, dass er auch für Allegro-Gesang eine leichte, doch deutliche Aussprache gewinne. Diese Gesänge gehören daher zur Kunstart des sogenannt declamatorischen Gesanges.

In der *fünften* Reihenfolge werden die „zusammengesetzten" Taktarten, auch die seltenern, vorgeführt. Eine wichtige Stufe! Hier wird das Textwesen im Verhältniss zum Tonwesen gesteigert; durch das verschiedentlich vertheilte Tongewicht wird das Wortgewicht bedeutsamer. Es sind hier häufiger, als in den vorhergehenden Reihenfolgen, zwey Versfüsse, bisweilen drey, mitunter vier, in einen Takt gestellt. *Ein* Takt umfasst oft sechs und mehr Sylben, bis auf neun. In manchem dieser Lieder wechseln Takte von einem Versfuss mit Takten von zweyen und Takten von dreyen öfters ab. Dergestalt bilden diese Gesänge den Sinn für Accentuation, mithin für textgemässen Vortrag.

Endlich sind in der *sechsten* Reihenfolge alle vorherigen Aufgaben zusammengefasst, und die Gesänge haben eine bedeutende Länge, jedoch ohne Verwischung des Liederstyls und ohne Verwischung der strophischen Form der Gedichte.

Mit der Darlegung des Inhalts dieser sechs Reihenfolgen von Schulgesängen wäre theoretisch dargethan, dass sie einen praktischen Sing-Curs ausmachen sollen und wirklich ausmachen. Nun

kann man auch aus dem Standpunkt der Theorie fragen: Welcher Kunstgattung gehören sie an? — Antwort: Sie sind selbst eine, und zwar eine neue, eine kunstpädagogisch nothwendige und hier alleingültige.

a) Neu. Niemand wusste zur Zeit der Erscheinung der zweystimmigen Lieder der Gesangbildungslehre (1810) etwas von einem zweystimmigen *Schulchorlied*; wenigstens war in der ganzen musikalischen Literatur nichts derartiges vorhanden. Hatte man auch früher schon zweystimmige Gesänge in Menge, wie sie namentlich von den Italienern zu uns herüber gekommen, so waren es, gleichwie unsere deutschen Operngesänge, meistens Duetten, mit einem harmonieführenden Spielbass versehen und so zum Privat-Unterricht für Solo-Sänger bestimmt. Beym deutschen Liedergesang arrangirte man etwa zu einem beliebten einstimmigen Liede eine zweyte Stimme, so gut es sich thun liess.

b) Nothwendig. Die Nothwendigkeit beruht auf dem Wesen des menschlichen Organismus, und eben so wesentlich auf dem Bedürfniss der Schule. Die Kinder müssen beschult, das heisst, sie müssen collectiv gebildet werden, müssen alle mit einander singen, und zwar jedes so, wie es seinem Organ angemessen ist. Haben sie nun wesentlich zweyerley Organe, Kopf- und Brusttimmen, so müssen sie *zweystimmig singen.*

c) Alleingültig. An solch zweystimmigem Gesang haben die Kinder ihren *harmonischen Elementargesang.* Der Begriff der Harmonie ist zwar schon an sich ein combinatorischer. Man kann aber sofern von einem harmonischen Elementargesang sprechen, wiefern unter dem mehrstimmigen der blos zweystimmige der einfachste ist. So kann vollends ein harmonischer Gesang ein elementarischer heissen, wenn er auf den einfachsten und wesentlichsten Accord-Verhältnissen beruht. Die einfachsten sind die consonirenden; er muss also auf lauter Consonanzen beruhen. Die wesentlichsten sind die Terzen und Sexten (umgekehrte Terzen); er muss also auf Terzen und Sexten beruhen. Unter den *Tonfortschreitungen* ist die „gerade Bewegung" die einfachste, sie muss also durchgehends vorherrschen, das heisst, die Stimmen müssen mit einander steigen und fallen, und nur als Ausnahme darf die „Gegenbewegung" bey einzelnen Tönen vorkommen, gleichwie den Terzen- und Sextengängen auch nur ausnahmsweise eine Quinte oder Octave beygemischt werden darf.

Durch diess Alles wird der Styl des zweystimmigen Schulchorliedes ein sehr bestimmter, aber auch ein sehr beschränkter. Jedoch bringt er einen Gewinn ein, der nicht verscherzt werden darf. Die Altstimme (Altpartie) bekommt dadurch gleiche melodische Bedeutsamkeit, wie die Discantstimme; mithin werden die Altsänger auch *nach Organ und Gefühl* gleichmässig gebildet, wie die Discantsänger. Diess war bisher nicht der Fall. Alle Altsänger (Altorgane) wurden und werden hintangesetzt, ja gewissermassen verwahrlost, wo sie die zweyte Stimme eines vierstimmigen Singstücks zu singen haben, da in der homophonischen (nicht contrapunctischen) Composition die Oberstimme immer für Organ und Gefühl singbarer und bedeutender ist, die polyphonische (contrapunctische) aber auf dieser Bildungsstufe nicht schon vorkommen darf. Sang oder singt man hingegen blos *einstimmig* (wie man noch heutzutage in vielen deutschen Schulen die Choräle singt), so misshandelt man auch die Discant-Sänger. Diese haben organwidrig zu oft in den Brusttönen, jene zu oft in den Kopftönen zu singen, und so haben jene für ihre höhern Töne, gleichwie diese für ihre tiefern Töne zu wenig Uebung; und vollends gar keine Uebung haben jene für ihre höchsten, diese für ihre tiefsten Töne.

Ob nach den oben angeführten Beschränkungen des Liederstyls dem Componisten noch genug Spielraum für hinlängliche Mannichfaltigkeit übrig bleibe, das ist hierüchst zu erörtern.

Hans Georg Nägeli.

Nachrichten.

Herbstopern etc. in Italien, Spanien etc. (3. July).

Kirchenstaat.

(Fortsetzung.)

Ascoli. Kaum war die Messe in Lago beendigt, so wanderten die so eben besprochenen Sänger, minus die Marchesi, mit ihrer Straniera auf's hiesige Theater, gingen um die Hälfte Novembers in die Scene und die Ascolaner zeigten sich mit ihnen ungemein zufrieden. Anstatt der Marchesi sang die so eben von Seconda zur Primadonna avancirte Giuseppina Destefani die Rolle der Alaide; sie erregte Erstaunen und wurde gar oft hervorgerufen.

Bologna. Kurz vor dem Beginnen der Herbstopern gab der auch aus diesen Blättern bekannte alte Mailänder Tenor Eliodoro Bianchi in Gesell-

Sänger auch insoferne, dass sie thaten, was sie mit Anstrengung vermochten. Schwerlich werden sich aber irgendwo Menschenstimmen finden, die bey diesem Stürmen der Instrumente genugsam durchdringen und sich der Herrschaft bemeistern konnten.

Von einem neuen, besonders unter der Fürsorge des verdienstvollen Proconsuls, Herrn D. Einert, auf der Thomasschule zu Stande gebrachten musikal. Institut, soll im künftigen Vierteljahr die Rede seyn.

Recension.

Jery und Bätely. Ein Singspiel in einem Aufzuge, von Göthe, in Musik gesezt von Ioh. Fr. Reichardt. Berlin, im Verlage des Autors.

Auch unter dem allgemeinern Titel:

Musik zu Göthe's Werken u. s. w. Dritter Band.

Hr. Kapellmeister Reichardt hat über seine Musik zu diesem kleinen anmuthigen Stück, und wie sie in Berlin mit entschiedenem Beyfall auf dem Nationaltheater gegeben worden, schon selbst, in seinem Aufsatz über das Liederspiel (im 43sten Stück des vorigen Jahrgangs der musik. Zeitg.) gesprochen. Herr R. fand nämlich, dass sich der erste Theil von Jery und Bately besser Lieder-, als Operettenmässig behandeln liesse, dass es gut seyn würde, das Ganze so zu behandeln, dass aber der zweyte Theil, besonders die Ensembles darin, diesem entgegenstünden. Der Dichter konnte zur Abänderung der Leztern nicht bewogen werden; der Komponist behandelte also alles als Lied, was sich so behandeln lassen wollte, und als Operettenstücke, (doch immer so einfach und kurz als möglich) was im zweyten Theile diese Behandlung nothwendig machte. Es wäre aber die Frage, ob es nicht besser gethan gewesen wäre, das Ganze als ländliche Operette, wie wir so artige französische haben, zu nehmen, und nur, was eigentliches Lied bleiben musste, als solches wiederzugeben. Dass dem einfachsten aller Singspiele, dem Liederspiel, (einer reinen, selbstständigen, genau gesonderten Gattung) das sogenannte Ensemble fremd sey, scheint Hr. R. dort selbst zu behaupten; dass der ländlichen Operette (nicht zu verwechseln mit der komischen Oper, die ein ganz andres Ding ist) das eigentliche Lied fremd sey', kann nicht behauptet werden. Und würde es behauptet, und mit Grund: so ist das Fremde wenigstens auffallender im engern, als im weitern Kreise.

Dem sey, wie ihm wolle; es bleibt dies eine sehr schatzbare Arbeit, für welche dem Komponisten jeder, der einfachen, ausdrucksvollen Gesang und äusserst besonnene Behandlung eines Dichters zu schätzen weiss, herzlichen Dank sagen muss. Vielleicht kann auch dies kleine Produkt dazu beytragen, dass manche geist- und herzlose Missgeburten und Mondkalber von unsern Theatern verdrängt werden. Es kann das hierdurch um so mehr geschehen, da — von den Vorzügen des Gedichts und der Musik, weil sich die Direktionen darum selten bekümmern, abgesehen — das Gedicht nicht zu schwer für unsre, als Schauspieler gewöhnlich sehr ungebildeten Operisten, und die Musik nicht zu schwer für nur einigermassen mit Musik befreundete Schauspieler, auszuführen ist.

Im Einzelnen dringt vielleicht das auch so vortrefflich gedichtete Lied: „Es rauschet das Wasser und bleibet nicht stehn" — (S. 4. folg.) das dann S. 17. wiederkommt, und dort — gerade dort, doppelt wohlthut, am tiefsten an's Herz. Ungemein fein und darstellend ist in diesem Satze die unruhige Bewegung des Akkompagnements, die auch dann sich gleich bleibt und aufregt und treibt, aber festgehalten wird durch die langen einförmigen Akkorde des Basses, wenn Jery sagt: „Es rauschen die Wasser, die Wolken vergehn; doch bleiben die Sterne, sie wandeln und stehn" u. s. w. Die beyden Liedchen (S. 8 und 9.) „Es war ein fauler Schafer" u. s. w. und: „Neue Hoffnung, neues Leben" u. s. w. sind allerliebst. Jery's Abschiedslied ist sehr innig, und das Duett (S. 9. folg.) ganz charakteristisch und wahr, aber recht kurz — freylich nach Herrn R.s Plan.

schaft der Contraltistin Tinelli eine mus. Akademie auf dem Theater Badini. Beyde Künstler fanden eine sehr gute Aufnahme; desgleichen in den auf ihrer Durchreise in Piacenza und Parma gegebenen Akademien.

(Gran Teatro della Comune.) Die erste ganz erbärmlich an Text und Musik verstümmelte ältere Oper Odoardo in Iscozia, v. Coccia, mit fünf angeheimten Rossinischen, Pacinischen und Bellinischen Cabaletten, mit eingelegten fremden Stücken und gänzlich hinausgeworfenem Finale des ersten Actes, machte Fiasco. Der Bassist Inchindi (eigentlich Heunckind — man sagt aus Brügge in Westflandern), die Grisi (Giuditta) retteten sich kaum; der Tenor Zilioli machte seine Rolle so gut er konnte; die Französin Edwige war etwas von Furcht ergriffen, und da sie auch in der sogleich zu nennenden Rolle nicht singen wollte, sagte sie sich von ihren eingegangenen Verbindungen los, um nach Genua zu gehen. Ihr folgte die von hier gebürtige Primadonna Brighenti, die also in der Straniera die Rolle der Isoletta übernahm. Auch diese Oper, deren Titelrolle eigens für die Grisi zugeschnitten werden musste, und deren Musik überhaupt hier wenig behagt, fiel durch; die Brighenti, Hr. Inchindi wurden jedoch applaudirt. Den 10. Nov. ging die Norma in die Scene, aber wie! Der neu engagirte Tenor Paganini distonirte und ging zuweilen nicht im Tacte; der Bassist Cannetta (Hr. Heunckind war blos für zwey Opern engagirt) war unpässlich; die Titelrolle musste für die Grisi etwas tiefer gesetzt werden; die Musik der ganzen Oper wurde nach dem davon vorhandenen Klavierauszug eigens instrumentirt, mehre Stücke verstümmelt und an das Duett zwischen der Norma und Adalgisa eine Pacinische Cabalette angeheimt. Die so verhunzte und verschieden instrumentirte Norma, ohne Tenor und Bass, machte auch nicht viel Glück.

Die Malibran, welche auf ihrer Durchreise von London nach Neapel den Allerseelentag hier ankam, war mit dem so eben sie zu bewillkommnen hier angelangten bekannten neapolitaner Impresario Barbaja, vier Tage darauf, nach Neapel abgereist. Als das Publikum im Theater die Ankunft dieser gefeyerten Sängerin erfuhr und sie in einer Loge erblickte, empfing es dieselbe mit wahrem Jubelgeschrey. Vor ihrer Abreise gab die Malibran in Gesellschaft des anwesenden Tenors Donzelli und des obenerwähnten Bassisten Heunckind eine mus. Akademie im hiesigen Casino.

Hr. Carlo Tibaldo, K. S. pens. Tenor, starb um die Hälfte Novembers in dieser seiner Vaterstadt.

Der weit und breit bekannte, Europa nach allen Richtungen mehrmals durchwanderte Mailänder Vimercati, der Paganini auf der Mandoline, setzte mit seinem Spiele auf obenbenanntem Casino und in einer eigenen von ihm gegebenen mus. Akademie alle Zuhörer in Verwunderung. — Der von hier gebürtige Orchesterdirector und Primo Violino Ignazio Parisini, dermalen zu Florenz ansässig, gab am 18. Dec. auf dem Privattheater Loup eine mus. Akademie, worin er sich auf seinem eigentlichen Instrumente, dem Violoncell, mit vielem Beyfall hören liess.

S. Giovanni in Persiceto (in der Provinz Bologna). Ricci's Chiara di Rosenberg fand auf dem hiesigen Teatro comunale eine glänzende Aufnahme, in ihr die Primadonna Orsola Arcucci, der bekannte Buffo Alberto Torri und der Bassist Eugenio Linari Bellini.

Bagnacavallo. Auf der hiesigen Messe verunglückte anfangs, der Sänger wegen, Donizetti's Olivo e Pasquale; kaum konnte sich der Buffo Zambelli mit dem Bassisten Bazzani retten. Darauf gab man einige Abende Coccia's Clotilde, zu deren Gelingen die Orsinzia Gizzi Crescini sammt dem Tenoristen Paolo Crescini wenig, benannte Bassisten aber recht viel beytrugen.

Grossherzogthum Toscana und Lucca.

Florenz (Teatro Pergola). Wegen einer der Borroni zugestossenen Krankheit übernahm im September die Marietta Sacchi die Titelrolle in Ricci's Chiara di Rosenberg und vertheidigte sich nach Kräften. Der beliebte Buffo Frezzolini hatte an Scalese einen wackern Kollegen. Während die grosse Welt nach einheimischer hergebrachter Sitte wenigstens den October in den so niedlichen ital. Villen auf dem Lande zubringt, gab man die Norma, worin die Schütz, die Del Sere und Hr. Porto ihren alten Ruhm behaupteten.

(Teatro Borgognissanti.) Hier gab man Rossini's Semiramide, worin die Bingioli in der Titelrolle und die Contraltistin Cajani in jener des Arsace die zwey Hauptstützen waren.

Nachträglich zum vorigen Berichte muss noch erwähnt werden, dass auf dem Theater Alfieri die Smeralda Salvadori aus Perugia in Donizetti's Anna Bolena, in der Rolle des Seymour, zum ersten Mal die Bühne betrat und Aufmunterung erhielt.

Lucca. Die obenerwähnte, von hier nach Florenz abgegangene Sängergesellschaft Schütz, Del Sere und Porto gab im September Bellini's Capuleti und Montecchi. Da ging's aber gar arg zu. *Erste Vorstellung:* nach dem ersten Acte rief man die Sänger hervor, der zweyte Act machte Fiasco. *Zweyte Vorstellung:* immerwährendes Duett zwischen Beyfallklatschen und Pfeifen. In der dritten Vorstellung war anfangs Windstille, aber beym Duett zwischen der Schütz und der Del Sere ging das starke Klatschen und Pfeifen auf's Neue an, mit welchem Getöse der erste Act endigte; im zweyten Acte aber wüthete der Beyfallssturm und das Pfeifen der ganzen Windrose so heftig, dass die Oper Schiffbruch litt und das plötzliche Herabfallen des Vorhanges auf einmal ihren gänzlichen Untergang andeutete. Der Tenor Milesi, zum Theil auch die Musik der Oper, war an dieser Catastrophe Schuld. Man engagirte sogleich den Tenoristen Regoli und gab die Norma. Endlich wollte man versuchen, abermals die Capuleti mit dem gewöhnlichen dritten Acte von Vaccaj zu geben, was aber wegen Unpässlichkeit der Schütz nicht Statt haben konnte.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.

Nachdem schon vielleicht alle Hauptbühnen Deutschlands die gewünschte Bekanntschaft von Boieldieu's letzter Oper: „Die beyden Nächte" (les deux nuits) gemacht haben, wurde dieses Werk denn doch auch dem Wiener Publikum endlich einmal vorgeführt. Der Stoff ist in diesen Blättern zum öftern bey mehrfachen Anlässen besprochen worden, wodurch eine wiederholte Erzählung desselben entbehrlich wird. Die Composition ist frisch und geistreich; fliessend, gefällig und melodisch; geschmackvoll instrumentirt und durch harmonischen Glanz gehoben; alles, wie es sich von dem Verfasser des „Johann von Paris" und der „weissen Frau" gar nicht anders erwarten lässt; aber eben diese gemeinsame Abkunft tritt hier so deutlich und unverkennbar hervor, dass selbst des Autors wärmste Freunde, deren Zahl mit Recht gross ist, ihm diesmal von dem Vorwurfe häufiger Reminiscenzen nimmermehr freyzusprechen vermögen. Daher war denn die Aufnahme wohlwollend zwar, doch der Eindruck keineswegs bleibend, und die Existenz auf dem Repertoire nur von kurzer Dauer. Unter den Musikstücken verdienen folgende ausgezeichnet zu werden: 1) Die Ouverture, welche, ohne geniale Eigenthümlichkeit, auf glänzende Instrumentaleffecte berechnet ist und als selbstständiges Ganzes wenigstens ungleich höher steht, als die Zwitter dieser Gattung, wie uns solche vom Seine-Strande aus in neuerer Zeit zugeschickt, wohl auch für was Rechtes aufgetischt werden. 2) Die doppelchörige, lebendig ertönende Introduction. 3) Die Romanze des Major Acton, interessant durch das nationelle Colorit, nur etwas zu gedehnt. 4) Die grosse, gleichfalls viel zu lange Scene des Kammerdieners Victor. 5) Das Einleitungs-Quartett zum zweyten Aufzug. 6) Das Duettino der verkleideten Minstrels. 7) Die kräftigen Finales des ersten und zweyten Acts. 8) Das ächt-komische Ensemble-Stück im dritten Aufzug, mit dem wahrhaft ergötzlichen Quidproquo der beyden Arrestanten, welches besonders Hr. Gottdank, als Constable Johson, durch seine wichtig thuende Ignoranz drastisch belebte. Castelli's Uebersetzung ist sehr gerundet; die Darstellung war den Kräften entsprechend. Mad. Ernst, Malvina, hatte einen beschränkten Wirkungskreis; die eingeschaltete Arie von Donizetti oder Mercadante oder Pacini oder — oder — wurde kunst- und schulgerecht gesungen, warf aber einen häslich störenden Schlagschatten. — Dem. Henkel genügte in dem artigen Röllchen des Schlossverwalters-Töchterlein. — Hr. Forti, Lord Fingar, machte von dem Reste der ihm noch zu Gebote stehenden Mittel den möglichst zweckmässigen Gebrauch. Cramolini war eine treffende Copie des gewandten, jeder Form sich anschmiegenden Franzosen. Hr. Binder, Major Acton, erhielt Beyfall in den Gesang-Piecen; auf mimisches Talent haben wir längst schon verzichtet. Unter den Nebenpartien der Herren Walther und Weiss ist die des letzteren, Läufer Jackmann, doch fast gar zu alberen. — Das Orchester ging lobenswerth zusammen, und der Männerchor zeichnete sich wie immer vortheilhaft aus. — Eine neue Operette: „Der Herzog von Gestern" ist herkömmlicher Weise für leere Bänke. — Auf Campilli's Feenballet: „Liebe stärker als Zaubermacht," Musik von Romani und Grafen Gallenberg, wurde bedeutend viel verwendet; namentlich sind die Costumes und Decorationen splendid, ungemein geschmackvoll und von überraschender Schönheit. Allgemeine Würdigung war die belohnende Folge. — Zum Auftritte der Tänzerin Dem. Aimée Gauthier kam das

alte, aber immer gern gesehene Divertissement: „Lise und Colin," oder: „das übelgehütete Mädchen," neuerdings in die Scene. Die Debütantin, eine vollendete Meisterin in der Mimik, erhielt die beyfälligste Aufnahme. — Gastspiele gaben: 1) Dem. Maschinka Schneider aus Dresden. Die Rollen der Rosine, der weissen Frau und Zerline (in Fra Diavolo) gaben ihr Gelegenheit, den vorausgegangenen Künstlerruf vollständig zu bewähren. Sie besitzt einen klangreichen, sorgfältig gebildeten Mezzo-Sopran, im Verein mit einer Stimm-Volubilität, bezüglich welcher ihr nur mehr Oeconomie zu empfehlen seyn dürfte. — 2) Ihr College, Hr. Pesadori, erschien blos als Concertsänger, aber invito Marte. Schon der erste, um einen guten Viertelston zu tiefe Einsatz im Recitative galt als böses Omen, und auch in der Arie prädominirte dasselbe unsichere Schwanken und Schweben, was zum Resultat führte, dass das angekündigte Duett wegen vorgeschützter Unpässlichkeit ausgelassen wurde. — 3) Dem. Bolgorscheck, Schülerin des Conservatoriums, als Arsaz in Rossini's Semiramis; ist nunmehr in festes Engagement getreten. — 4) Hr. Illner, von Prag, zeigte als Figaro und Gaveston den routinirten, verwendbaren Sänger. — 5) Mad. Fischer, geborne Schwarzböck, vom Hoftheater in Carlsruhe, eröffnete den Cyclus ihrer Gastspiele mit Mozart's Donna Anna. Der freudige Empfang konnte ihr beweisen, dass wir die werthe Landsmännin nicht vergessen haben und an den sichtlichen Fortschritten in ihren Kunstleistungen immerdar den wärmsten Antheil nehmen. —

Das Theater an der Wien scheint seinem Pächter, Hrn. Carl, wenig Interesse mehr einzuflössen; er speculirt seit geraumer Zeit anderwärts, und ohne Zweifel auch vortheilhafter, hat sich im nahen Lustorte Hietzing angekauft, baut niedliche Landhäuser, meublirt sie elegant zur Miethe für reiche Familien, und wälzt die Last des Directions-Geschäfts auf die breiten Schultern seiner Regie. Zwar ist der Wechsel gross und fast alle Tage ein aufgewärmtes Stück; damit aber ist dem Publikum nicht gedient, und es bleibt lieber davon. Engagirt wurden Dem. Dielen und Mad. Fischer von der Josephstädter Gesellschaft, und Dem. Muzzarelli aus Brünn. Alle drey sind ausgezeichnet in ihrem Fache; doch eben dieses Fach fehlt ihnen hier, und so werden sie denn vermuthlich die Bündel bald wieder schnüren. — Nestroy schüttelte abermals eine locale Posse aus den Aermeln unter der Firma: „Müller, Kohlenbrenner und Sesselträger," oder: „Die Träume von Schale und Kern;" eine Rübezahliade, deren Haupttendenz gar nicht übel wäre; es ist sogar etwas von Raimund'scher Moral darin, und die Grundidee, dass der Künstler im Leben darben und verhungern muss, um nach dem Tode geehrt zu werden, ist leider auf eine traurige Wahrheit basirt. Allein mit der Ausführung hapert's ganz gewaltig, und die Unzahl von Trivialitäten fangen allgemach an, unangenehm zu werden. Eine andere Farse: „Die Putzdocken," nach einem vormals beliebten Lustspiele zugeschnitten, machte einen completten Fiascone; Kapellmeister Adolph Müller kann nur bedauert werden; denn, wenn man ihn gleich nicht beschuldigen darf, dass er in seiner gegenwärtigen Stellung das Beste verschleudere, so bleibt für solche Waare der Kaufpreis noch viel zu hoch. — Zu den mindestens einigermaassen sich rentirenden Reprisen gehörten: „Nagerl, und Handschuh," „Juferl," Parodie der Vestalin; „Moisasur's Zauberfluch," „der Alpenkönig und die Mutter," mit Musik von Roser; „Europa's Entführung," Carricatur von Meisl und Wenzel Müller; nebst dem Liederspiel: „List und Phlegma."

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Das *ächte* Lied, sowohl in Worten, als in Tönen, wird nur in *den* glücklichen Momenten geschaffen, in welchen die Strahlen des Genius in Frische, Eigenthümlichkeit, Wahrheit und Schönheit hervorleuchten und durchbrechen den festgeschlungenen Ring des gewöhnlichen Talentes. Diese glücklichen Momente sind jedoch keine alltägliche Erscheinung. Ausser ihnen läuft der schaffende Genius leicht Gefahr, in dem Zuvielmachen seine productive intensive Kraft zu verbröckeln, ohne, bey aller quantitativen Reichhaltigkeit, in mancherley Formen, das Weichbild des ordinären Talentes zu überschreiten und, statt poetischer Goldkörner, meist nur Wieserers zu liefern.

Das erste Bedingniss eines ächten Liedes bleibt immer: selbstständige Melodie, das Selbstständige, trage eine Farbe, welche es wolle. Was der Blume der Duft — so dem Liede die Melodie. Die Naturkräfte sind jedoch in ihrem Reichthume verschiedener Art. Es giebt Gänseblümlein, Veilchen- und Rosenduft. Sollten die Kräfte des Liedercomponisten dem nicht analog seyn?

Erforderniss der selbstständigen Melodie aber ist: Wahrheit und Schönheit. Vereinigt das ganze Lied Gefühl und Wahrheit im Ausdruck, Geist und Leben, Hoheit und Anmuth, so ist es gut und schön.

Nach diesen Andeutungen sey vorliegendes 89. Opus,

Lieder und Gesänge von Heine, Kannegiesser und Stieglitz, mit Pianofortebegleitung von *C. G. Reissiger*, 18te Liedersammlung (Dresden, bey Wilh. Paul).

beurtheilt.

No. 1. Lied, von H. Heine. Allegro. Etwas desperat vorgetragen. $\frac{6}{8}$ Tact. Man könnte sagen, eine bestimmte Haupttonart habe dieses Lied nicht. Die Vorzeichnung ist G dur oder E moll. Es fängt im Ritornell mit dem H dur-Dreyklange an, den die rechte Hand in drey- und vierstimmigen Accorden und die linke in Arpeggien drittehalb Tacte fortführt, und auf dem kleinen c mit einem Septimenvorhalte durch den Sextenaccord nach G dur beugt. Hat aber in der Seele des Componisten E moll als Grundfarbe geschwebt, so ist der Dominantenaccord dieser weichen Tonart gemeint. Demnach hebt dieses Lied mit dem Dominantenaccorde an und endigt sich auch mit demselben. In dem Heine'schen Liede liegt Vorwurf und Ironie. Der Componist hat gestrebt, dem Dichter in dramatischer Beziehung möglichst nachzukommen, was ihm auch im dritten Verse bey „hat mich zu Grunde gerichtet", so wie im ruhelosen Nachspiele vorzüglich gelungen ist. Diese Dichtungsart scheint indess nicht des Componisten Naturell zu seyn. Hätte im dritten Tacte der dritten Columne in der Begleitung statt des verminderten Secundenaccordes mit der durchgehenden Quinte der Sexten- oder Terzquartenaccord bey der Frage: „Was willst Du mehr?" nicht resignirender gewirkt? Soll aber in dem „Was willst Du mehr?" zugleich ein bitterer Hohn ausgesprochen seyn, so ist jene harmonische Stelle wahr. Durch den vollkommnen gereiften lyrisch-dramatischen Vortrag einer Schröder-Devrient, welcher diese Lieder gewidmet sind, wird dieses Lied zum Vortheil des Componisten klingen.

No. 2. Omars Nachtlied: „Hell glühen die Sterne" u. s. w. Aus Stieglitz „Bilder des Orients." Des dur. Der Tonart zufolge sollte man versucht seyn, zu glauben, dass hier das Glänzen der Sterne während einer Winternacht gemeint sey, wenn nicht die folgenden Worte: „Voll duften die Blumen im Abendthau" eine wonnigere Jahreszeit verriethen. Die Melodie ist singbar-fliessend, ohne selbstständig zu seyn. Melodie-Stereotypen, wie im 5ten Tacte der zweyten Columne und im vorletzten Liedestacte, hat auch manch' Anderer benutzt. Die durch das ganze Lied im Pianissimo gehaltene guitarrenmässige Arpeggienbegleitung ist im Allgemeinen von angemessener Wirkung; schön bey den Worten: „Süss eingesungen schlummert Nahid."

No. 3. Lied, von Heine. Die Tonhülle As-dur, $\frac{3}{4}$. Con moto. Der Text des ersten Verses spricht von den Thränen der Blumen, die den Schmerz des tiefverwundeten Herzens — kennten sie ihn — zu heilen willig seyen. Die modernitalienisirenden Melodieseufzer im 4., 5. und 6. Tacte aber dürften nicht der rechte heilende Balsam auf das liebekranke Herz im deutschen Liede seyn. Der tanzrediairende Schluss klingt gut. Die erste Hälfte der Töne zu diesem gefühls- und wortzarten Liede würde man deutsch, die zweyte italienisch nennen können. Der vierte Vers erklingt im Nachspiele wahr und schön wieder. Das Zeitmaass, con moto, passt nur für den zweyten Vers vollkommen. Der erste und der dritte Vers verlangen eine ruhigere, der letzte eine theilweise affectvollere Bewegung.

No. 4. Das Fischermädchen. Ebenfalls von Heine. Fis-moll, $\frac{6}{8}$, Andantino. Die Worte harmlos und Zutrauen einflössend; schön das poetisch-bildliche Gleichniss: das Herz — ein Meer. Die Musik freundlich und wohlklingend. Dass die Figurenform eine wogende Gestalt hat, ist bey Fischerliedern im Gebrauche. Die harmonische Syntax, die in den wellenförmigen Figuren des romanzenartigen Ritornells enthalten ist, hat Mozart zuerst niedergeschrieben. In der vierten Columne erhebt sich der lebenvolle Ausdruck zur Wahrheit und Schönheit — bis zur nächsten Columne, wo der Tonmaler im vierten Tacte die Tiefe des Herzens, gleich der dunkeln Meerestiefe, mit grellhohen Tonfarben bezeichnet. Die Stelle heisst:

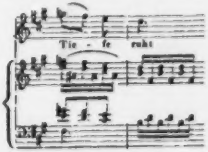

Das Ritornell kehrt als Nachspiel wieder und neigt sich, sehr passend und ausdrucksvoll, in einzelnen Tönen des herabsteigenden Fis-moll-Dreyklanges zum Ende. Schade, dass der achtstimmige Schlussaccord hier nicht zu Hause gehört. Er schliesst in der Terz und drückt nicht die vollkommene Ruhe aus, die der Schluss des Gedichtes in sich trägt.

No. 5. Vorgefühl. F-dur, $\frac{6}{8}$, Andantino. Mit religiöser Empfindung. Der Text dieses Liedes kann zu dieser Ueberschrift veranlassen, wenn man nicht lieber „Ahnungsvoll" wählen wollte. Die Töne erinnern hier an nichts Religiöses, Frommes oder Kirchliches — und wäre es auch nur durch einen plagalischen Schluss. Der dritte Vers spricht vom Leben jenseits; die Composition gibt eine angenehme Serenade, im ersten Theile mit harfenirender Begleitung. Die Wiederholung der vier harmonieleeren bassharfenden Tacte, von der 2ten zur 3ten Columne, macht den Mittelsatz dieses Liedes matt. Die Melodie schwebt in milddominirender Weise darüber. Die irregulär durchgeführte rhythmische Nebenfigur in der 2ten Hälfte und dem Nachspiele dieser Composition dürfte eben so wenig ein „Vorgefühl", als „religiöse Stimmung" ausgedrückt haben. Nur die beyden letzten Takte kommen der Wahrheit nahe. Decimenspannungen der linken Hand in vollgriffigen Accorden, wie das zehn Tacte lange Nachspiel enthält, sind vielen Händen in einer subordinirten Liederbegleitung unbequem. Die Deutlichkeit im Vortrage leidet bey dergleichen zerstreuter Harmonielage leicht und der Vortheil wird dadurch geringer, als der Nachtheil. Abgesehen von diesem Hügel auf dem Wege der Begleitung, so ist das ganze Lied leicht ausführbar, und es klingt freundlich.

No. 6. Ali und Fatme. Aus Stieglitz „Bilder des Orients." E- und A-dur, $\frac{3}{4}$, Andantino quasi Allegr. Innig. Den französischen Couplets formähnlich. Eine treffliche Composition. Es singt und klingt dieser Gesang, als könne er gar nicht anders seyn. Er vereinigt Wahrheit und Schönheit. Die orientalische Begebenheit wird in Tönen sichtbar. — Der Verleger hat die Ausgabe correct und schön ausgestattet.

Carl Kloss.

Kurze Anzeige.

Zwölf Gedichte von F. C. Peppert, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt — von *Conradin Kreutzer.* Liv. I. et II. Mainz, Paris und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Jedes Heft 20 Gr.

Wir haben nur Stimmen vor uns, können also nicht genau genug urtheilen. Was wir aber aus den Stimmen erkennen, spricht nichts weiter, als: sie werden klingen; wie seine frühern sind sie nicht. Die Gedichte sind auch nur mittelmässig.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bey B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Lestocq,

Opéra comique en quatre actes,

Paroles de E. Scribe,

musique de D. F. E. Auber.

Die deutsche Uebersetzung liefert der Freiherr von *Lichtenstein* in Berlin, Regisseur der grossen Königlichen Oper.

Herz, Henri, Variations brillantes (di Bravura) pour le Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre, sur le Trio favori du Pré aux Clercs de Herold, Op. 76.

— — Variations brillantes pour le Pianoforte sur la Cavatine de Mathilde de Shabran de Rossini, Op. 77.

— — et Lafont, Trois Duos Concertants pour Piano et Violon sur des Thèmes favoris, No. 1. Walse du Duc de Reichstadt, No. 2. Thème favori de Gustave, No. 3. Cavatine de Zelmire, Op. 75. arrangés pour Piano seul par Henri Herz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. Nº. 33. 1834.

Recension.

I. *Grand Concerto pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre ou de Quintuor ad libitum composé — par Fréd. Chopin.* Oeuv. 11. Leipzig, chez Fr. Kistner; Paris, chez M. Schlesinger. Pr. av. Orch. 4 Thlr. 12 Gr.; av. Quintuor 3 Thlr. 8 Gr.; sans accomp. 2 Thlr.

II. *Variations brillantes pour le Pianof. sur le Rondeau favori: „Je vends des Scapulaires" de Ludovic de Herold et Halevy — par Fréd. Chopin.* Oeuv. 12. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel; London, chez Cramer etc.; Paris, chez M. Schlesinger. Pr. 16 Gr.

III. *Trois Nocturnes pour le Pianof.* Oeuv. 15. Von demselben. Ebendaselbst, in London bey Wessel et C. Pr. 16 Gr.

IV. *Rondeau pour le Pianof.* Oeuv. 16. Von demselben. Ebendas.; in Paris bey Pleyel et C. Pr. 1 Thlr.

Hr. Chopin hat das Glück gehabt, früher, als viele andere, die Aufmerksamkeit nicht allein der Pianofortespieler, wenn auch dieser vorzüglich, sondern auch eines Theiles der Musiker überhaupt auf sich zu ziehen. Man nennt das Glück öfter blind: wie aber, wenn es nicht blind wäre? wenn die Binde, die es tragen soll, ein Hirngespinnst wäre, das man nur darum fort und fort als Binde der geliebten Göttin zu erblicken wähnt, weil man einmal jenen Nebelstreif um ihre Augen als wirklich vorausgesetzt? Das Glück sieht viel heller, als wir Alle. Es ist die Schwester der Nothwendigkeit und des Mitleids, die Tochter der höchsten und gutmüthigsten Vernunft, die es gibt! Nur stellt es den menschlichen Beachtern bald so hoch, bald so tief, dass sie es nicht recht erkennen und nicht selten sogar für Unglück halten. Wäre das Glück blind, wo bliebe dann die Vorsehung? Kein Wort von dieser höhern Ansicht; und die wenigen folgenden Worte sind und sollen nichts weiter, als Gedankenanreger im Allgemeinen seyn, also für diejenigen, die Gedanken haben und wollen, zu beliebiger Selbsterwägung. — In die gewöhnliche Schweite gestellt, erscheint uns das Glück als erwünschter Erfolg irgend eines Unternehmens, oder auch als ein Zusammentreffen solcher Umstände, die Geld, schnelle Ehre und handgreiflichen Genuss schenken. Wie es damit für die Zukunft aussieht, darum kümmert sich Niemand. Alles Erdenglück findet seine Seligkeit in den Umarmungen des Augenblicks, die auch in der That zu freundlich sind, um gescholten zu werden. Wer nun den Augenblick liebt und frisch nach ihm greift; wer die gewöhnlichen, eben jetzt herrschenden Bedürfnisse am Besten befriedigt, den liebt auch das Glück, nämlich was man gewöhnlich Glück nennt, das in die alltägliche Schweite gestellte. Sind die Gaben wirklich Bedürfnisse der Zeit, theils zur angemessenen Nahrung, theils, und noch besser, zur Leckerey: so greift freylich eine hinlängliche Menge darnach, lobt den Geber und er erhält Ehre; der Musikalienhändler kauft gern die Manuscripte, weil er gern viel verkauft, und der Verf. erhält Geld; er hat Glück, warum? hat es keinen Grund? ist das Glück blind? Nein! sondern es begünstigt den Menschen, der das eben zum Bedürfniss Gewordene gab. Muss es desshalb immer das Beste an sich seyn? Der wäre blind, taub und aller Thorheit voll, wer das meinen könnte. Allein so völlig verwerflich und leer, als eine Partey solche Zeiterscheinungen macht, sind sie doch auch nicht. Es liesse sich geschichtlich nachweisen, dass nicht wenige in ihrer Zeit Glückliche nicht blos ihre Zeitgenossen ergötzt, sondern ihnen und dadurch der Zukunft auch wirklich genützt haben. So haben Pleyel, Herz, Czerny und viele Andere ihrer Zeit Bedürfniss richtig befriedigt, haben Glück gehabt und nicht geringes:

jetzt wird etwas Anderes Mode, und doch wird kein Billiger Alles, was sie gethan und geleistet haben, verwerfen und für nichts achten wollen. Noch vor Kurzem konnten Einige gegen die beyden Letzten reden, was sie wollten, die Welt lachte sie aus und spielte überall Herz und Czerny; jetzt — nun jetzt hilft auch das Schiessen mit Pistolen kaum, weil sie aufgehört zu haben scheinen, den geänderten Sinn der Zeit zu erkennen und zu befriedigen; vielleicht geschieht es auch blos des beliebten Wechsels wegen, damit theils die Lust sich erneuere und das Glück sich gerecht erzeige, nicht immer sein Füllhorn nur über Etliche auszugiessen. Wer Augen- und Ohren-Lust und zugleich den Stolz befriedigt, wird Glück haben müssen. Ist die Menge der Hörer und der ausübenden Musiker durch Gewohnheit abgestumpft, so muss man anfangen zu frappiren, in Verwunderung zu setzen und den Stolz noch stärker befriedigen: so wird man Glück haben. Man sagt auch, die Dummen haben Glück. Natürlich! Es ist zur Entschädigung für viele Entbehrung. Sie finden leicht Genossen und die Menge scheint durch Geräusch den Gehalt zu ersetzen, die Last des Druckes der Schwere ihrer Masse für Vortheil haltend. Sie beschämen Niemanden, stehen Keinem im Wege und lassen sich zu allerhand artigen Dingen vortrefflich gebrauchen. Endlich aber müssen auch die Starken Glück haben, die ihre Zeit klug begreifen, fassen und auf den Flügeln ihrer Kraft höher schwingen. Unter diese gehört Chopin. — Nie kann aber die Zeit, in der ein Glücklicher glücklich ist, ein vollkommen gerechtes Gericht über ihn halten, aus Ursachen, die zu tief in der menschlichen Natur liegen, als dass sie leicht zu verkennen wären. Selten gibt es daher einen neu Glücklichen, der nicht übertrieben gelobt und von der andern Seite übertrieben getadelt würde. Beydes erfährt auch Chopin, dem wir nichts lebhafter wünschen, als dass er sich von beyden Theilen nicht zu weit führen lasse. Der Mensch, und vorzüglich der äusserlich glückliche, hat nie einen grössern Feind, als sich selbst, und nichts stürzt gewisser, als der Uebermuth. Weil nun offenbar zu enthusiastische Freunde viel leichter mit ihrem Räucherwerk den Kopf umnebeln und betäuben, als die stärksten Gegner, die ihn oft stärken, so mag der junge, talentvolle Mann nur nicht zu sehr des bekannten Wortes vergessen: Behüte mich Gott vor meinen Freunden, mit meinen Feinden will ich schon fertig werden.

Es ist in unserm Blatte auf die Werke des Verf. hinlänglich Rücksicht genommen worden; Endesunterzeichneter hat selbst zwey der Hauptwerke desselben, sein Trio und seine Etuden, ausführlicher, als manches Andere, besprochen und dadurch bewiesen, dass er dem Gange des Componisten aufmerksam folgt, was er hiermit von Neuem bekräftigt. Es ist keines von den oben genannten Werken, was er nicht wirklich gut vortragen gehört und wiederholt durchgesehen hätte. Ich habe also meine Ansicht über Chopins Wesen in mir selbst nach vielgeprüfter Ueberlegung. Diese Ansicht soll offen ausgesprochen werden, so weit ich es für gut erachte, also mit einem gewissen Vorbehalt, der zur rechten Zeit keiner mehr seyn soll. Um meinetwillen behalte ich mir gar nichts vor, sondern um der Ueberzeugung willen, dass nicht Alles, was der Mensch kann, darum auch zu jeder Stunde recht und nützlich ist. Der junge Mann geht wirklich einen neuen Weg, der freylich nicht gleich so glatt seyn kann, wie eine Heerstrasse, an deren Seiten dagegen auch die unaufhörlichen italienischen Pappelstangen oft verzweifelt langweilig sind, ein Hauptgrund, warum der neue Weg Vielen sehr wohl gefällt. Wer so viel Phantasie hat, wie Chopin, dazu in einer im Ganzen ungemein rücksichtslosen, das Herbe und Schroffe bis zum Uebermaass liebenden Zeit lebt, deren Jugendbraus alles Bestehende gar zu gern über den Haufen würfe, wenn es nur gleich gehen und alles Bollwerk wie einst zu Jericho vom Posaunenschall sich umblasen lassen wollte, der müsste ein Halbgott seyn, wenn er nicht im Drange der Jugend die schmale Grenzlinie des allseitig Rechten zuweilen überspringen sollte. Das thut er mitunter, wir rechnen es ihm aber noch für jetzt nicht hoch an, finden es sogar in solcher Stellung sehr natürlich. Wollte man nun da zu früh mit weiser Ordnungsgewalt eingreifen, so würde man um einer Hand voll Unkraut willen eine Menge gute Saat vernichten, die künftig Segen bringen muss, wird sie gepflegt und bewahrt. Wer einen solchen Acker auf solche Weise zum Grünen und Blühen bringen konnte, für den ist es besser, man lässt ihm eine Zeit lang die Sorge dafür selbst. Ist es klar geworden, dass er nicht sichten lernen will oder nicht kann, so muss man eingreifen, um der Frucht und Nahrung der Kunst willen. Wir haben aber auch noch einen Grund, warum wir nicht jetzt schon jede Kleinigkeit messen und zerlegen. Chopin hat fast alle

tüchtige Klavierspieler der neuen Schule für sich, und sonderbar! — oder im Grunde nicht sonderbar — am allermeisten die weiblichen, dem Geschlecht und der Gesinnung nach. Er entzückt sie gröstentheils, ja er fördert sie von einer Seite her. Ob auch von der andern? Das wollen wir noch ein wenig abwarten. In dergleichen Erscheinungen sind die Schlüsse nicht so sicher, als Mancher glaubt. — Die Hörer sind zwar nicht von allen seinen Werken so entzückt, wie die Spieler; allein auch unter ihnen fehlt es nicht daran. Was braucht es vor der Hand mehr? Allen ohne Unterschied hat es noch kein Mensch auf Erden recht gemacht. Also halten wir uns zuvörderst an das, was mit vollkommenem Rechte höchst beyfallswürdig ist, und gehen so auf eine möglichst kurze Beschreibung der oben genannten Werke über.

Das Concert ist ungeheuer schwierig, wenn es rein, sicher, kräftig, zierlich, in klarer Darlegung des Gehaltes überall mit vollkommener Leichtigkeit angemessener Bewegung gespielt werden soll, so dass man fühlt, der Vortragende steht über den Schwierigkeiten desselben. Der Schlüssel dazu sind des Verf. Etüden, die man vorher überwinden lernen mag, ehe man sich an dieses ungemeine Bravourstück wagt. Und dennoch wird es auch für tüchtige Spieler noch gar Manches zu thun geben, was nur der Geduld und Ausdauer zu einem glücklichen Erfolg verhelfen wird. Wer es unternimmt, wird sich anfangs fast verleugnen, sich gänzlich den Anforderungen hingeben, ja sogar manche Ohrenpein sich gefallen lassen müssen, ehe er bis zu der Sicherheit des Spiels gelangt, die erst ein Eingehen in den Inhalt, also ein Zusammenfassen der Ideen möglich macht. Dann wird erst die eigentliche Kunstarbeit anheben. Wer sich das nicht zutraut, der lasse es lieber; es wird auf andere Weise nicht viel werden. Ist er aber im Stande, mit gutem Willen anfangs sich selbst gefangen zu geben, räumt er mit Fleiss und Beharrlichkeit die Hindernisse bey Seite, bis er erst frey den Berg vor sich sieht, so wird ihm das Ersteigen recht gut möglich erscheinen. Führt er das Unternehmen glücklich aus, so hat er das zuverlässigste Recht, sich unter die tüchtigsten Pianofortespieler unserer Tage zu zählen, und wird Ehre damit einlegen vor Allen, die etwas von der Sache verstehen, wird auch nicht minder die Gunst vieler Dilettanten und anderer nur dem Gesammteindrucke folgenden Hörer sich erwerben, denn das Ganze athmet einen eigenen Geist, der wunderlich anzieht und selbst im Bizarren des Anlockenden nicht ermangelt. Damit wollen wir jedoch keineswegs gesagt haben, dass das Werk an allen Orten, oder an irgend einem Orte allen Hörern ohne Ausnahme, als Ganzes betrachtet, vollkommen zusagen wird (Einzelnheiten müssen durchaus bey gutem Vortrage Allen ohne Ausnahme gefallen); es ist diess sogar kaum möglich. Denn wo so viel Neues, oft seltsam Gestelltes, wie hier, erklingt, da hat die Vorliebe für irgend ein Gewohntes, Geliebtes nicht Unbefangenheit, nicht Freyheit genug, sich ohne Störung dem Eindrucke rein zu überlassen. Daher glauben wir nicht einmal, dass es Allen gefallen kann; das ist aber auch gar nicht nöthig: anziehend, aufregend, zu mancherley Erörterungen Veranlassung gebend bleibt es gewiss selbst für diejenigen, denen es seiner Neuheit wegen in Einem und dem Andern nicht sogleich gefällt. Es unterliegt also keinem Zweifel, es ist etwas mit der Sache gewonnen, sogar für die Gegner. Spieler, die ihr Instrument völlig beherrschen lernen wollen, werden sich ein Herz fassen müssen. Gelingt es, so hat er mit einem Luftriesen mehr spielen gelernt; er hat an Bravour und am Gewinn sich vervollkommnet, welcher letzte oft sehr einschmeichelnd ist. Ob der erste oder der letzte Satz der schwerste ist, wollen wir nicht fragen; jeder einzelne hat sein Maass für sich. Das Ganze ist eben Chopin's Weise, von welcher wir in den Beschreibungen seines Trio's und seiner Etüden bereits gesprochen haben und zu erlesener Zeit abermals und ausführlicher sprechen werden. Lassen wir ihm aber auch vor der Hand den Schleyer, der sich um das Eigene seines Verbindungsganges hüllt: so wollen wir ihn doch wenigstens ersuchen, in der Notation seiner Gebilde folgerichtiger zu verfahren, so weit es möglich ist. Gehört das scheinbar auch unter die Kleinigkeiten, so gewinnt doch kein Mensch bey Nichtachtung derselben etwas, einem Theile der Ausführenden wird dagegen die Sache ohne Noth schwieriger und krauser gemacht. Wir wollen statt vieler nur ein Beyspiel geben. Auf der 5ten Seite wechselt ♭ mit ais ohne allen Grund. Der Accord, welcher auf der dritten Klammer schon mit ais vorherrschte, würde in der vierten mit derselben Note übersichtlicher und der Folge wegen richtiger in die Augen fallen. Niemals ist bestimmte Ordnung, wodurch der Gehalt nicht im Mindesten leidet, etwas Gleichgültiges. Manchen Geistern ist die Willkühr

schlechthin nachtheilig, nicht allein für den gegenwärtigen Fall, der sich freylich bald überwinden lässt, sie wird es aber auch in ihren Folgen. Für diejenigen, denen so etwas einerley ist, sehen wir nicht die kleinste Erleichterung. Folglich wäre strengere Consequenz in dergleichen Kleinigkeiten etwas Wünschenswerthes, wäre es auch nur, um Gefälligkeit gegen Andere zu beweisen, die ihm nichts als guten Willen kosten kann. Das Werk ist Hrn. Frdr. Kalkbrenner gewidmet.

No. 2 ist ein wirklich brillantes, nicht zu schweres Werkchen, das mehr als eine zusammenhängende Phantasie über ein gewähltes schönes Thema, weniger als Variationen auf ein Thema anzusehen ist. Nach einer schönen Einleitung All. maestoso $\frac{4}{4}$, B dur, folgt das einfache, gefällige Thema in derselben Tonart $\frac{2}{4}$, worauf es einmal ordentlich und schön variirt wird. Dann aber verlässt es den Gang eigentlicher Variationen und bringt ein Scherzo, das nach unserm Urtheil unter die Sätze gehört, welche die Grenzlinie der Schönheit völlig überspringen. Desto schöner und wohlthuender schmeichelt sich das Lento in Des dur ein, in ein Scherzo vivace der Hauptionart leitend, worin das Ganze äusserst glänzend und erfreulich sich abrundet.

Die Nocturnen sind wirkliche Träumereyen einer in der Stille der Nacht von Gefühl zu Gefühl schwankenden Seele, über welche wir nichts als den Ausbruch eines weiblichen Herzens nach empfundenem Vortrage derselben hersetzen wollen: „Diese Nocturnen sind doch ganz mein Leben!"

Das Rondeau ist ein tüchtiges und sehr schönes Stück. Wenn alle Compositionen dieses Mannes durchaus gute Spieler verlangen, die bereits manches Schwierige überwunden haben, wenn sie in diesem Gebiete sich mit anständiger Haltung behaupten wollen: so wird diess von diesem Werke noch mehr, als z. B. von den obigen Variationen gelten. Es erfordert sehr gewandte und mit dem Componisten vertraute Spieler, und auch diese werden es nicht leicht nennen wollen. Hören lassen kann sich Jeder damit; gelingt es, wird er etwas Schönes leisten. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

München, im July. (Fortsetzung.) Wer sehen will, was fester Wille, rege Thätigkeit und aufrichtige Liebe zur Kunst selbst bey an und für sich nicht bedeutenden Geldmitteln zu leisten im Stande sind, der besuche in München die St. Michaels-Hofkirche und höre die Productionen des dortigen, unter der Leitung und durch die Sorgfalt des würdigen Chordirectors Hrn. Hofkaplans Schmid: und des als Harmonikers und Contrapunktisten so ausgezeichneten Organisten Hrn. Ett herangebildeten und in steter Uebung erhaltenen Gesangs-Chores — und er wird genöthigt seyn, seine vollste Anerkennung des wirklichen Verdienstes dieser wackern Männer auszusprechen, und zugeben müssen, dass in Deutschland nur in wenig Kirchen die Vocal-Musik auf dieser Stufe der Ausbildung, in gar keiner aber auf einer höhern Stufe stehe. — Wer aber vollends eine an das Unbegreifliche gränzende Wirkung solchen regen Willens und aufrichtiger Kunstliebe sehen will, der besuche die Metropolitankirche zu unserer lieben Frau dahier und höre die der Vortrefflichkeit des St. Michaels-Chores vollkommen das Gleichgewicht haltenden Vocal-Productionen in Advent- und Fastenzeit, und ausserdem noch die eben so durchaus gelungenen und nicht selten wirklich grossartigen Productionen figurirter Kirchenmusik an Fest- und Feyertagen im Laufe des Jahres; er erkundige sich nach den Geldmitteln, welche in dieser Kirche für die Musik verwendet werden, und wenn er sich dann überzeugt, dass sie noch weit geringer als die der St. Michaels-Hofkirche sind, dann mache er die Bekanntschaft der beyden würdigen Männer, Herren Schröfll Vater und Sohn, ersterer Domkapellmeister, letzterer Chorregent, und lasse sich von ihnen selbst erzählen, welche Mühe und Sorgfalt, wie viel Bitten bey Künstlern und Dilettanten, wie viel, herab bis zur eigenhändigen unentgeltlichen Copiatur der aufzuführenden Werke sich erstrekkende, Bemühung ihnen die Freude kosten mag, ihren Chor so bestellt zu sehen, wie er wirklich ist! — Ich habe in dieser Kirche zur Advent- u. Fastenzeit Werke von Palestrina, Orlando Lasso, Lotti, Porta, Nanini und andern ältern Meistern, und an Festtagen im Verlaufe des Jahres figurirte Messen von den beyden Haydn, Mozart, Cherubini, Hummel, Seyfried, Eybler, Schnabel, Drobisch und andern neueren Componisten gehört, welche sowohl von einer trefflichen Auswahl zeugten, als sie in Beziehung auf eine für die sehr grosse Kirche hinreichende Besetzung und vollkommene Ausführung kaum etwas zu wünschen übrig lassen.

Weit über den Productionen dieser beyden Kirchen aber könnten und sollten die Productionen der Residenz-Hofkapelle stehen! — Stehen sie denn aber auch wirklich höher? — Verhältnissmässig zu den vorhandenen Mitteln gewiss nicht. — Man wird fragen, worin das seinen Grund habe? Die Antwort ist einfach folgende:

Man würde sehr irren, wenn man die manchmal mangelhaften Productionen in der Hofkapelle auf Rechnung von Mangel an Einsicht oder Eifer des Vorstandes oder der Königl. Kapellmeister setzen wollte; im Gegentheile sind diese gewiss die ersten, welche es aufrichtig bedauern, dass nicht Alles so geht, wie es gehen könnte und sollte; aber es steht nicht in ihrer Macht, den Grundübeln abzuhelfen, welche sich der Erreichung des guten Zweckes entgegen stellen.

Das eigentliche Uebel liegt darin, dass

1) eine nicht unbedeutende Anzahl von Sängerinnen und Sängern bereits den Klang der Stimmen und die Richtigkeit der Intonation verloren haben und also pensionirt und durch jugendlich kräftige, rein intonirende Stimmen ersetzt werden sollten; so wie dass

2) kein Theatersänger gleichzeitig Hofkirchensänger seyn sollte, damit er nicht unter dem Vorwand zu starker Beschäftigung im Dienste des Theaters, oder zu befürchtender Heiserkeit u. s. w. sich vom Hofkirchendienste so viel möglich los machen könnte. Wären Beyspiele nicht gehässig, so wollte ich mich schon deutlicher über diesen Punkt aussprechen, dabey aber nachweisen, dass in frühern Zeiten die sehr guten Tenoristen Schack, Tochtermann und andere, und die vorzüglichen Bassisten Gern, Maurer, Muck und noch mehre im Theater eben so stark beschäftigt waren, wie unsere jetzigen Sänger, und doch ihre Kirchendienste auf's Pünktlichste verrichtet haben. Endlich sollte

3) die Hoftheater-Intendanz ihre Opern-Vorstellungen auf bestimmt eingehaltene Wochentage verlegen und die Proben dazu sollten nicht nur auf bestimmte Tage vorher festgesetzt, sondern auch nicht nach Gutdünken eines jeweiligen, entweder zu ängstlichen oder sich nur wichtig machen wollenden Regisseurs vervielfacht werden, damit in jeder Woche sicher ein paar Tage frey blieben, an welchen ein für den Ruhm des K. Kirchendienstes aufrichtig besorgter Kapellmeister doch auch hier und da die so sehr nöthigen Proben ausgezeichneter Kirchenwerke vornehmen könnte.

So lange diese Uebelstände nicht gehoben werden (und dazu scheint wenigstens nicht die allernächste Aussicht vorhanden zu seyn), so lange wird und kann auch in den Productionen der Hofkapelle nie die Sicherheit und Rundung, ja nicht einmal die Mannichfaltigkeit eintreten, welche man bey den vorhandenen Mitteln zu fordern allerdings berechtigt wäre.

Die übrigen Kirchen Münchens haben theils nicht die nöthigen Mittel, eine auch nur einigermassen beachtungswerthe Kirchenmusik zu halten, theils hat man an denen, welche Mittel besässen, nicht den Willen, etwas dafür zu thun, und es wird daher am Besten seyn, ihrer Productionen gar nicht zu erwähnen, sondern nur das Vorzüglichste ausführlicher zu besprechen, was in den drey genannten Kirchen zur Aufführung gebracht worden ist, und bey der K. Hofkapelle den Anfang zu machen.

In dieser Kirche werden, wie in allen katholischen Kirchen, die Advent- und Fastenzeit hindurch ausschliessend nur Vocal-Werke, höchstens hier und da von der Orgel und den Bässen begleitet, aufgeführt, im Verlaufe des Jahres aber an allen Festtagen figurirte Messen gegeben, und an den gewöhnlichen Sonntagen zwischen figurirten und Vocal-Messen abgewechselt.

Der verdiente Kapellmeister, Hr. Aiblinger, welcher im vorigen Jahre durch die Munificenz unsers durchlauchtigsten Kronprinzen K. H. sechs Monate in Italien zugebracht hat, um dort die ausgezeichnetsten und seltensten Vocal-Werke zu sammeln, ist mit einem reichen Schatze solcher Musik zurückgekehrt und bringt von Zeit zu Zeit Einiges von diesen Werken, was bey dem gegenwärtigen Stande des ihm zur Disposition stehenden Vocal-Chores darstellbar ist, zur Aufführung; auch schreibt er selbst viele und mitunter sehr ausgezeichnete Kirchenwerke, über deren einige ich Ihnen in meinen künftigen Berichten, wenn ich anders die Partituren einsehen kann, ausführlichere Mittheilungen zu machen gedenke. — Hr. Kapellmeister Stunz, der ebenfalls schon recht beachtenswerthe Werke geliefert hat, bringt ebenfalls viele gute Werke anderer Meister zur Aufführung; er selbst aber schreibt seit geraumer Zeit wenig für die Kirche, und ich weiss nicht, ob Unlust oder Mangel an Zeit die Ursache ist. Ueberhaupt sind die Werke, welche in der Hofkapelle zur Aufführung kommen, fast immer von klassischen Meistern.

Das Ensemble, unmittelbar vor dem (etwas unbedeutenden) Schlusssatz hat ganz vortreffliche Stellen.

Herr R. sagt in jener Abhandlung, es sey ihm gelungen für die Gesänge dieses Singspiels einige Volksmelodien der Schweizer und Franzosen ungezwungen zu benutzen — Vortrefflich, wenn nämlich diese Volksmelodien an sich etwas werth sind. Die Overtura fängt an mit der Melodie des bekannten Liedchens: Wenn ich ein Vöglein wär' — Das ist ja recht sehr gut; nicht nur, weil dies Lied und seine Melodie fast in Jedermanns Munde sind, sondern auch, weil die Melodie an und vor sich selbst etwas werth ist und das aussagt, was sie soll; weil sie auch besonders hier dem Zuhörer sogleich angiebt, was er zu erwarten hat, und ihn in die rechte Stimmung zu setzen versucht. An diese Melodie schliesst sich nun ein etwas lebhafteres Pastorale an. Dies möchte doch wohl allzudürftig ausgefallen seyn — noch nicht erwähnt, dass es gewisse Hauptpartien des folgenden Stücks gar nicht ahnden lässt. Ist es doch beynahe, als ob manche vorzügliche Komponisten für den Gesang die jetzige Instrumentalmusik betrachteten, wie die Schauspieler das Opernwesen, und aus denselben Gründen. Sollte dieser Satz der Einleitung einer von denen seyn, zu welchen Hr. R. — vielleicht wenigstens das Thema — in Volksmelodien der Schweizer und Franzosen gefunden hat; so dürfte man hier, wie bey einigen kleinen Gesangstücken der Folge, wohl fragen, was denn eigentlich damit gewonnen wäre. Es ist wohl wahr, dass solche Melodien, auch wenn sie an sich nicht eben von Bedeutung sind, ihr besonderes Interesse haben, als Volksmelodien. aber doch wohl nur für das Volk, das sie singt — wenigstens kennet? Wollte man sagen: es sollen solche Liedchen nur erst von andern Nationen hergenommen und dem gesangscheuen Deutschen eingeimpft werden, bis er sich selbst deren schaffen mag; er soll dadurch nur erst mehr angezogen werden, damit er, wie dann die Saiten der Aeolsharfe, lauter wird und hernach von selbst forttönt; so wäre zu antworten, dünkt mich: eben weil der Deutsche nicht gesangslustig ist, muss man ihm Etwas geben, das mehr in sich hat (sogar mehr Materie); Etwas, das, was es will, nachdrücklich und bestimmt aussagt, und im Nothfall (der aber bey uns fast immer da ist) einen Anstoss giebt und den Schläfer wider seinen Willen weckt und rege macht.

Es sey erlaubt, bey Gelegenheit einiger andern kleinen Sätze (auch in dem übrigens, wie schon gesagt, meistens vortrefflichen Ensemble, kurz vor dem Schluss des Stücks) noch ein Wort herzusetzen. Hr. R. klagt oft, und mit vollem Recht, über das unzeitige Füllen und Ueberfüllen, über das unzweckmässige Braussen und Stürmen — kurz, über das „zu viel thun" der meisten heutgen Komponisten für den Gesang, und meynt, (in dem oft angeführten Aufsatz) es fehle Manchem nichts, als dass er der Prima donna mit Kanonen akkompagniren lasse — wobey ich nicht Bürge seyn mag, dass sich nicht mancher den Einfall hinter's Ohr geschrieben hat, und schon sinnet, wie er ihn etwa bey Gelegenheit ins Werk richten könne: aber der Musiker kann denn doch auch zu wenig thun. Musik ist eine freye Kunst, und kann und muss sich auf eignen Füssen nicht nur halten, sondern auch frey und schön bewegen. Gesellet sich ihr die Dichtkunst zu, so sehe ich wenigstens nicht ein, wie man ihr uneingeschränkt absprechen könne, es sey ihr erlaubt, (wenn man durchaus will: es sey ihr nachzusehen, zu vergünstigen) diese allenfalls anzuweisen, wie die Tänzerin der Alten den Flötenspieler. Dabey bleibt es aber gar keine Frage, dass es besser sey, sie fliegen, innig und schwesterlich verbunden, den schönen Reihn. Nun wird es aber bey einem so langen allegorischen Tanz, als die Oper ist, schwerlich (in Praxi) anders geschehen, als dass die zweyte Halbschwester zuweilen ein wenig zu ermatten scheint: dann muss durchaus (und das wollt' ich sagen) die erste, die Musik, der zweyten, der Poesie, freundlich aufhelfen, und darf nie ermatten, eben weil ihr die freyesten Bewe-

und in Bezug auf die Auswahl kann den beyden Kapellmeistern kein Vorwurf gemacht werden; der Uebelstand aber, dass sie nicht selten oft gehörte Werke wiederholen müssen, weil sie wegen Beschäftigung der Sänger und des Orchesters im Theater die nöthige Zeit zu den Proben neuer Werke nicht finden können, so wie dass manchmal Productionen aus diesem nämlichen Grunde höchst mittelmässig ausfallen, kann weder ihnen, noch der gewiss das Beste aufrichtig wollenden Hofmusik-Intendanz zur Last gelegt werden, sondern liegt in den oben besprochenen Ursachen.

Auch in der St. Michaels-Hofkirche werden in der Regel nur vorzügliche Werke aufgeführt; allein die Dirigirenden scheinen manchmal von dem Vorurtheile befangen zu seyn, das nur dasjenige von Vocal-Musik vorzüglich seyn könne, was aus dem sechzehnten Jahrhundert herstammt, oder höchstens noch dasjenige, was der allerdings sehr kenntnissreiche Organist Hr. Ett, oder allenfalls unter seiner directen Aufsicht einer seiner Schüler componirt, und worin man sich nicht selten beynahe sklavisch an die Form der benannten früheren Zeit hält. Ich sage: es scheint manchmal so; aber ich will mich herzlich freuen, wenn mich der Schein trügt und ich Unrecht habe.

In der Kunst hat weder je ein Jahrhundert, noch einzelne Menschen das Monopol des Wissens und des Genie's besessen, und es hat sich oft ereignet, dass in Werken, wo wir grosse Gebrechen wahrzunehmen glaubten und sie deswegen verächtlich bey Seite legten, später von vorurtheilsfreyern Forschern ausgezeichnete Schönheiten gefunden wurden, die dann mit der Zeit jeder Unpartheyische anzuerkennen genöthigt war und um derentwillen die uns zuvor als so hervorragend erschienenen Gebrechen gern vergessen wurden! —

Was wäre denn die Harmonielehre, diese Basis aller Musik, heute noch, wenn Callegari, Valotti und Vogler blind geglaubt hätten, was uns 16te, 17te und 18te Jahrhundert als System darüber aufgestellt und anerkannt haben, und wenn sie vor lauter Respect vor den Jahrhunderten und den in ihrem Laufe berühmt gewordenen Namen es nie hätten wagen wollen, der Welt zu beweisen, dass man sich eben Jahrhunderte lang so ziemlich geirrt hat?

Wie lange wird denn, wenn die auf das Systema degli Rivolti gebaute neuere Harmonielehre einmal allgemein angenommen ist, was wahrscheinlich so gar lange nicht mehr ausbleiben wird — wie lange kann denn dann das nicht mehr dazu passende Gebäude der bisherigen Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkte und der bisher geltende Unterschied zwischen strengem und freyem Satze noch haltbar bleiben?

Wird man nicht schon darum allein bedeutende Veränderungen in den Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes vornehmen müssen, weil die neuere Harmonie-Lehre viele Accorde, welche sonst als dissonirende galten, jetzt nicht mehr als solche anerkennt und behandelt?

Wenn nun aber in Beziehung auf Harmonielehre eine wichtige Umwälzung bereits Statt gehabt hat und wir einer andern in Beziehung auf die Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkt als demnächst bevorstehend und gleichsam nothwendig aus der ersten hervorgehend entgegen sehen müssen: warum soll nicht auch die Aesthetik ihre Rechte vindiciren und ausser dem blos technisch Regelrechten im Kunstwerke auch noch das poetisch Schöne, das logisch Richtige und Consequente und das rhetorisch Klare und Geordnete verlangen?

Haben die früheren Jahrhunderte diess alles schon in ihren Kunstwerken gehabt, so lasst uns ihnen, aber nicht sklavisch, sondern in unserer Individualität, nach unserer Art, zu fühlen und zu empfinden, nachahmen; haben sie es nicht gehabt, so lasst uns das Gute, was wir in ihren Kunstwerken finden, ohne sklavische Nachahmung und ohne Plagiat benutzen; aber nehmt es nicht übel, wenn wir aus unserm Geiste in unsern Kunstwerken das hinzuzufügen trachten, was den ihrigen nach den Anforderungen der Aesthetik mangelt.

Uebrigens ist es in der alten Kirchenmusik ohnehin nur wesentlich die Harmonie allein, wodurch die hauptsächlichste Wirkung hervorgebracht wird; nach fliessender Melodie aber sucht man nicht selten bey ihr vergebens, und rhythmische Eintheilung und richtigen Periodenbau scheint man damals gar nicht berücksichtigt zu haben. In unserer Zeit dagegen weiss man mit Gewissheit, dass die höchste Wirkung nur durch gleichzeitige Anwendung aller dieser Mittel innerhalb der Grenzen und nach den ewig unveränderlichen Gesetzen des Schönen hervorgebracht werden könne! — Warum soll man denn nun freywillig wieder zur Wiegenzeit der Kunst zurückkehren und durch die Anwendung des einzigen damals bekannten Mittels seine Zwecke zu erreichen streben, wenn man kräftigere und entscheidender wirkende Mittel kennt? —

Ich traue Palestrina und Orlando Lasso allerdings die gleiche Grösse des Genius zu, wie er in unserer Zeit Mozart und Haydn inwohnte; aber ich bin fest überzeugt, dass Beyde, wenn sie mit ganz den nämlichen Anlagen heute wieder geboren würden, durch Studium und Ausbildung, durch Umgebung und Vorbilder ganz bestimmt eine unserer Zeit angemessene Richtung genommen haben und in dieser als ausgezeichnete Geister wirken, ganz gewiss aber nicht dem Palestrina oder Orlando Lasso des 16ten Jahrhunderts nachahmen würden. Möge man mir diese Abschweifung verzeihen, zu der sich hier gerade durch den besprochenen Gegenstand Gelegenheit gegeben hat; allein wer all das Gerede von der allein ächten Kirchenmusik des 16ten Jahrhunderts, von der dringenden Nothwendigkeit, den Geschmack wieder dahin zurück zu führen, von der nöthigen Verbannung aller Instrumentalbegleitung aus dem Tempel des Herrn, u. dgl. jetzt beliebte Redensarten so oft hören muss, als man sie hier zu hören bekommt, dem wird es gleichsam zum Bedürfniss, sich einmal gründlich über diesen Gegenstand auszusprechen. Auch thut es wahrhaftig Noth, die reine Wahrheit zu sagen, denn sonst erleben wir noch, dass das Kind mit sammt dem Bade ausgeschüttet, Mozart, Vogler, die beyden Haydn, Händel, Hasse, Naumann, Eybler und alle andern grossen Meister, welche den Frevel so weit getrieben haben, Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung zu schreiben, nicht nur aus den Kirchen, sondern sogar aus den Musik-Archiven verbannt und vielleicht einmal, um ein recht abschreckendes Exempel zu statuiren, ihre Werke auf offenem Markte in einem feyerlichen Auto da Fé verbrannt werden!

Es scheint der Fluch unsers Zeitalters zu seyn, dass wir uns in lauter Extremen bewegen und in der Sucht, Alles besser machen zu wollen, das Gute, was wir von einer bessern Zeit ererbt, verderben und das wirklich Gute, was unsere Zeit hervorbringt, blos aus dem Grunde nicht anerkennen und geniessen sollen, weil wir immer noch mehr und noch Besseres verlangen. Die Fabel von dem Hunde, welcher mit dem Stück Fleisch in der Schnauze durch den Fluss schwimmt und es verliert, weil er auch noch das andere will, das sich im Wasserspiegel zeigt, wäre für unser Zeitalter eine sehr lehrreiche und gar nicht genug zu empfehlende Lectüre. Doch nun wieder zurück zu meinem Berichte.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

1) *Les Bijoux. Quatre Mélodies favorites variées pour le Pianof. — par Ch. Schwencke.* Op. 28. Liv. I. et II. (Propr. de l'édit.) Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

2) *Les Bouquets. Quatre Mélodies favorites variées pour le Pianof. — par Ch. Schwencke.* Op. 36. Liv. I. et II. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes 14 Gr.

No. 1 ist für Anfänger und wenig geübte Spieler sehr vortheilhaft zu verwenden. Das erste Heft bringt über ein Lied von Hummel drey zweckmässige Veränderungen, desgleichen über ein österreichisches Volkslied. Das zweyte über einen Gesang aus Mathilde de Shabran und über ein russisches Lied in gleicher Weise. No. 2 ist dem ersten ähnlich, nur wenig Fingerfertigkeit mehr voraussetzend. Sie sind demnach auch für etwas Geübtere zum vom Blatte spielen nützlich, wie im Allgemeinen zu leichter Erheiterung.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt — von August Mühling. Op. 49. (13. Sammlung einstimmiger Gesänge.) Magdeburg, in der Creutz'schen Buchhandlung. Pr. ¼ Thlr.

Sehr einfache, durchaus unverkünstelte, dabey keineswegs ohne Erfindung gesungene Lieder, die einer natürlichen Empfindung wohlthun werden. Sie sind Ihrer Königl. Hoheit der Herzogin von Anhalt-Dessau zugeeignet; der Componist ist bekanntlich Musik-Director in Magdeburg. Wir haben also nicht gesagt, dass diese Lieder allen Sängern willkommen seyn werden; im Gegentheil rathen wir allen, die sich selbst nur immer mit Glanz und Prunk geltend machen wollen, denen daher einfach schlichte Empfindung zu still ist oder zu fern liegt, diese Lieder auch liegen zu lassen. Es ist eben nicht Alles für Alle geschrieben, kann auch nicht; es lese sich Jeder das Seine nach Wunsch und Neigung aus. Dazu sind die Andeutungen. Nur No. 4 hätten wir gefühlter gewünscht; die neun übrigen sind, was sie sollen und wollen. Die Ausgabe ist correct.

Introduction et Variations brillantes pour la Clarinette avec accomp. de Pianof. composées — par F. T. Blatt. Oeuv. 13. Prague, chez V. A. Ryba. Pr. 40 Kr. C. M.

Ein sehr gefälliges, unterhaltendes und übendes Werkchen für geschickte, doch nicht bis zum Schwierigsten geübte Bläser, denen es zu gutem Nutzen und zur Freude dienen wird. Die Begleitung macht, wie gewöhnlich, nicht die geringsten Ansprüche.

Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des sechzehnten Jahrhunderts. Für Singvereine und zum Studium für angehende Tonkünstler. Herausgegeben von *C. F. Becker.* Heft 6. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 4 Gr.

Wir haben wiederholt über diese sehr gute Sammlung gesprochen und sie den Gesangfreunden empfohlen: haben also unsre Empfehlung nur zu wiederholen. Dieses Heftchen enthält einen einzigen Gesang „Exultate justi" von unserm trefflichen Melch. Vulpius.

Trois Sonatines faciles pour le Pianoforte avec accomp. d'un Violon ou d'une Flûte sur des thêmes favoris des Opéras: la Fiancée, Fra Diavolo, le Colporteur, arrangées — par Fr. Belcke. Oeuv. 52. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Diese drey Sätzchen, Allegro moderato, Romanze und Rondo Allegretto, sind für beyde Instrumente wirklich sehr leicht, fallen hübsch in's Gehör, sind also für Anfänger sehr brauchbar. Drey Sonatinen sind es nicht: das verschlägt aber dem Spieler nichts.

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen, componirt von Ch. H. Rink. Zweyter Jahrgang. Mainz, 1833. In der Hofmusikhandlung v. B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Der erste Jahrgang, welcher unserm Lesern angezeigt worden ist, hat sehr viele Freunde und Theilnehmer gefunden. Da dieser zweyte dem ersten in keiner Hinsicht nachsteht und ganz in derselben Art, unmittelbar für das Bedürfniss sorgend eingerichtet ist, so wird auch diese Sammlung sich wenigstens gleichen Antheil versprechen dürfen. In der Folge sollen, dem Wunsche Mehrer zu entsprechen, die wichtigsten Variation bey dem einfachen Chorale angeführt werden; auch sollen zum dritten Jahrgange die Choralbücher im Vorworte angegeben werden, welche benutzt worden sind.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Binnen 8 — 14 Tagen erscheinen bei uns mit Eigenthumsrecht:

Bordogni. 36 Vocalises oder Singübungen für Sopran oder Tenor, um nach dem neuesten Geschmack singen zu lernen. 3. u. letzte Lief. 2 Thlr.
Der Verf. ist erster Sänger an der K. Oper zu Paris!

Fürstenau. 3 Rondino's p. Flûte et Pfte s. d. thèmes de Montecchi, Robert le Diable et Norma. Op. 104. à 16 Gr.; do. p. la Flûte seule 16 Gr.

Mendelssohn-Bartholdy. 1. Sinf. p. l'Orchestre; do. p. Pfte. à 4 mains arr. p. l'auteur. 2 Thlr.

Winterfeld. Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. 2 Bde Text in gr. 4. und 1 Bd. in Fol., enthaltend eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke des 16ten u. 17ten Jahrhunderts, namentlich von G. Gabrieli, Palestrina, Orlando Lasso, H. Schutz, Cl. Monteverde, Cl. Merulo, dem Fürsten von Venosa, theils vollständig, theils im Auszuge. Subscriptionspreis à 10, 15 und 20 Thlr.

Spontini. Olympie. Gr. Opera arr. p. l. Pfte seul p. Ebers. 5 Thlr.

Taubert. Concerto p. Pfte av. Acc. de l'Orchestre, ou de Quatuor. Op. 9. Quatuor p. Pfte. 12 Lieder f. 1 Singst. m. Begl. d. Pfte. Op. 10.

Zelter. Auswahl der Balladen, Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. à 4 — 12 Gr. 2. Auflage.

— — dito für eine Bariton- oder Basstimme.

Weber, C. M. v. Auswahl von Liedern für eine Singstimme, für eine Basstimme. 2. Auflage. à 4 — 12 Gr.

Schlesingersche Buch- u. Musikh.
in Berlin.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten August. N°. 34. 1834.

Joseph Gersbach, gest. am 3ten Decbr. 1830.

Ueber diesen denkwürdigen Mann hat einer seiner Freunde für seine Freunde eine kleine Denkschrift herausgegeben, Hr. W. Stern, Prof. am evangelischen Schullehrerseminar zu Karlsruhe. Das Hauptsächlichste daraus gehört Allen. Joseph Gersbach ist zu Säckingen am Rhein, in einer der sogenannten Waldstädte im Grossherzogthum Baden geboren; wann? wird nicht angegeben, da der Verewigte von seinen Lebensumständen selten etwas mittheilte. Sein noch lebender Vater ist Müller und Mühlarzt, von seinen Mitbürgern geehrt und zwey Mal zum Bürgermeister gewählt. Seine sehr geliebte Mutter starb ihm 1814. Sein ihm im Alter nahe stehender Bruder, Anton, lebt gegenwärtig als Musiklehrer in Zürich, den jenes frühe Liebe zur Musik heranbilden half. Etwa im 15ten Jahre kam Jos. auf das Gymnasium in Villingen im Schwarzwalde, wo ihn die Natur so anregte, dass er seine Lehrer hat, ihn nie Wörter und Regeln aus der Grammatik, sondern Zusammenhängendes, am liebsten Poetisches auswendig lernen zu lassen. Nur so war sein Geist regsam und für Abstraction aufgelegt. — Eine Abweichung, die nicht zu selten ist. Damals waren Musik und Dichtkunst seine liebsten Beschäftigungen. Von seinen Dichterversuchen ist nichts bekannt geworden; nur scharfsinnige Beurtheilungen dichterischer Erzeugnisse beurkundeten seinen Sinn dafür. Schon als Schüler gehörte er zu den geübtesten Sängern und tüchtigen Orgelspielern. Dabey erlernte er die Behandlung fast aller Instrumente. Daher wurde dem Jüngling die Leitung des Kirchengesanges in der dortigen Klosterkirche anvertraut, aber auch die Schulrepetitionen in Mathematik, Logik u. s. w., worin er sich gleichfalls auszeichnete; noch mehr in der Rhetorik. Bey dem Allen musste er sich einen Theil seines Unterhalts durch Unterrichtgeben verdienen, was jedoch den Fleissigen und Genügsamen nicht drückte; vielmehr gewann er dadurch Liebe zum Lehrfache, wie es gleichfalls Manchem unter uns gegangen ist. Freylich gewöhnte er sich auch, die äussern Verhältnisse des Lebens zu gering anzuschlagen und sich mit philosophischem Gleichmuthe über Erdendinge hinwegzusetzen, wodurch jedoch das Gedeihen der glücklichen und für jede Wirksamkeit förderlichen Lebensumstände bedingt ist. (Eine herrliche Warnung, wenn sie nicht überall fast zu spät Eindruck machte! Möchte man sie allen Jünglingen häufig und liebevoll wiederholen, die der Geist nach Höherem zieht.) Sein zarter Körper, sein ungezwungenes Benehmen, sein liebevoller Ernst verschafften ihm allgemeine Achtung. In Freyburg studirte er anfangs Jurisprudenz. Da er sie aber nicht nach seiner Neigung fand, widmete er sich der Philologie, neben welcher ihn Mathematik und Philosophie sehr anzogen. Musik liess er nie. Auch hier ernährte er sich mit Unterrichten. Darauf wurde er als Lehrer einer Erziehungsanstalt in Gottstadt am Bielersee (in der Schweiz) angestellt. Als er darauf den jetzigen Herrn Oberamtmann Melchior Hirzel in Knonau (im Canton Zürich) begleitete, kam er von Stuttgart auch nach Iferten (Yverdun), wo er Pestalozzi näher kennen lernte. Hier machte er es sich zu seiner Lebensaufgabe, das musikalische Fach auf so naturgemäse Weise zu bearbeiten, dass es mit den andern schon ausgearbeiteten und mit Erfolg betriebenen Fächern gleichen Schritt halten und auf die harmonische Ausbildung der Jugend vielleicht einen sehr entschiedenen Einfluss ausüben vermöchte. — In 10 folgenden Jahren lebte er als Musiklehrer überaus glücklich in Zürich, wo die würdige Mutter seines Freundes Hirzel sich desselben wie eines Sohnes annahm und wo er überhaupt viele Freunde fand. Hier legte er den Grund zu seinem kunstvoll ausgemessenen Lehrgebäude der

Musik. Auch mit Nägeli und dessen Bestrebungen für das Gesangwesen stand er in Verbindung. Die Erkenntniss des wesentlichsten Elements der Musik, nämlich der harmonischen Verhältnisse, nahm er in den Unterricht auf und lehrte sie auf eine sehr sinnige, Jedem fassliche Weise. Den Rhythmus lehrte er, statt, wie bisher, an Noten, an den weit verständlichern Zahlen. Während seines Wirkens in Nürnberg entdeckte er die Gesetze des Rhythmus oder der musikalischen Reihen und stellte zum ersten Male das ganze, von Logier nicht gebührend beachtete System dieses sonst dunkeln Theiles der Musik wissenschaftlich auf. — Von jetzt an wurde er von vielen In- und Ausländern, die sich in der Harmonielehre bilden wollten, häufig besucht und ward so mit einer grossen Anzahl teutscher Pädagogen bekannt. Nach dem für unser Vaterland grossen Jahre 1813 wurde er von *Dr.* Heinr. Dittmar, *Dr.* Kapp und dem nun verewigten Hartung zu der neu errichteten Erziehungsanstalt nach Würzburg gezogen. Weil aber die Schule nach einem kaum jahrelangen Bestehen nach Nürnberg verpflanzt werden sollte und der Erfolg zu ungewiss war, kehrte er nach der Schweiz zurück, fast ohne alle Geldmittel, die er nicht zusammenzuhalten verstand. 1817 lebte und lehrte er in Iferten in der Töchterschule bey Niederer und etwas später in der pestalozzi'schen Knabenanstalt, wo ihn Hr. W. Stern näher kennen lernte, der ihn für sein Vaterland wieder zu gewinnen sich bestrebte. So folgte er denn auch bald der Einladung seines Freundes, *Dr.* Dittmar, nach Nürnberg und half dort zu dem Gedeihen der vielgerühmten Erziehungsanstalt. Hier gab er sein Wandervöglein heraus, in 66 vierstimmigen, vielgesungenen Liedern. Als sich 1823 dieser Erziehungsverein auflöste, wurde gerade in Karlsruhe das evangelische Schullehrerseminar errichtet, wo er als zweyter Lehrer angestellt wurde und bald eines vollen Vertrauens genoss. Durch ihn erhoben sich Kinderchöre in den Schulen, vierstimmiger Choralgesang und ernstes Orgelspiel. Fast in allen dortigen evangelischen Schulen wurden auf sein Betreiben kleine, wenig kostspielige Orgeln angeschafft, um durch sie den Gesang zu leiten. Bald erstand auch unter seiner Leitung ein Verein für Kirchengesang, für dessen glückliches Gedeihen aber die rechte Zeit noch nicht gekommen war. Für diesen Zweck erschienen von ihm „Vierstimmige Choralgesänge der evangelischen Kirche", denen die Weisen des althadenschen Choralbuches zum Grunde lagen. Prof. W. Stern sagt in seiner Erinnerungsschrift: „Eine hämische Anzeige und verkennende Beurtheilung von denselben erschien in der Eutonia, von Hientsch herausgegeben, der er begegnen wollte, was aber nun durch seinen Tod verhindert ist." Für den Jugendgesang componirte er hier viele Lieder, von denen aber erst ein Heftchen, bestehend aus 30 (eigentlich 31) zweystimmigen Liedern, unter dem Namen Singvöglein erschienen ist, was sich eines ungetheilten Beyfalls zu erfreuen hatte. Es ist zugleich der vierten Abtheilung des von Stern und Gersbach herausgegebenen Sprachbuches beygedruckt. Seine grössern und kleinern Figuralgesänge liess er nicht oft aufführen, weil es ihm unerträglich war, wenn seine eigenen Sachen nicht auf das Vollkommenste gegeben wurden. Im Seminar und bey Privatsingchören übte er meist Compositionen von Nägeli ein, weil ihm diese für den Elementargesang am geeignetsten schienen und er einen eigentlichen Kunstchor unter den gegebenen Verhältnissen doch nicht bilden konnte. Für die Herausgabe seiner Harmonielehre und zur Stärkung seiner angegriffenen Gesundheit wurde ihm vor 3 Jahren von seiner Behörde erlaubt, einen Winter in der Schweiz zuzubringen. Dort brachte er auch die Hauptsache zu Stande, nämlich eine geordnete Reihenfolge von Tonstücken sowohl für den Gesang, als für das Spiel, von den einfachsten bis zu schwerern Stükken, z. B. Kanon, Fugetten. Diese Compositionen sollten zur Zergliederung dienen, um alle musikalischen Begriffe und Gesetze nachzuweisen. Ihnen zur Seite läuft eine gleiche Reihe von geordneten Aufgaben. Von den Singstücken liess er zur Probe 2 Heftchen drucken, desgl. grosse Wandtafeln zum Unterrichte in der Tonlehre. Die Anleitung zum Ganzen hat er theilweise schon aufgesetzt. Die Herausgabe des von Vielen erwarteten Werkes ist sein ihm geistig verwandter Bruder Anton der Welt schuldig.

Auch die teutsche Sprache verdankt ihm eine genaue und klare übersichtliche Auseinandersetzung ihrer Lautverhältnisse. Durch ihn ist der Sylbenrhythmus teutscher Wörter und auch der Wechsel der Tonverhältnisse genau bestimmt. (Siehe das Sprachwerk unter „Leseunterricht".)

Sein Wesen war gut, liebevoll und edel, nicht allein weil er nach diesen Eigenschaften strebte, sondern weil er nicht andera seyn konnte. Daher blieb er sich auch immer gleich, stets wahr und

tüchtig, freudig und vertrauend muthvoll. Selten sprach er über religiöse Gegenstände, indem eine innere Ehrfurcht vor göttlichen Dingen jede Aeusserung zurückzuhalten schien. Sein Gemüth war voll Glaubens und Vertrauens. Er starb an einem nervösen Schleimfieber. Kurz vor seinem Ende äusserte er: „Nun werde ich bald ganz gesund; es dauert nicht mehr lange.“ Bis 12 Uhr am Mittage des 3. Dec. 1830 hatte er volles Bewusstseyn; eine halbe Stunde darauf war er, ungefähr in seinem 44sten Lebensjahre, sanft entschlafen, geliebt und noch im Tode geehrt von Allen, die ihn kannten. Der geachtete Bruder des hochgeachtet Geschiedenen wird uns hoffentlich seinen Geburtstag berichtigen.

Recensionen.

Requiem für vier Männer-Solo-Stimmen und Chor, mit Begleitung von drey Violoncells und Contrabass, nebst zwey Trompeten (mit Sordinen), Pauken und Orgel. Den Manen *L. v. Beethovens* geweiht von *Ign. Ritter von Seyfried.* Wien, bey Tob. Haslinger. Pr. 4 Thlr.

Die vor uns liegende Partitur dieses (vierten) Requiems eines längst hochgeachteten Verfassers macht es uns möglich, allen Freunden eines guten Kirchengesanges das Werk in jeder Hinsicht bestens zu empfehlen. Die Stimmenführung ist so, wie sie sich von einem Manne, der so treffliche Schüler zog und in praktischen Werken der verschiedensten Art seine Kenntnisse und Gewandheit erwies, nur erwarten lässt, vollkommen fliessend und darum überall so leicht, als es die Gedanken nur gestatten, welche wiederum so klar, gehalten und abgerundet sich zeigen, dass nirgends zu viel, noch zu wenig auffällt. Jeder Hauptsatz bildet ein Ganzes für sich und steht doch auch mit dem Folgenden im besten Zusammenhange, so dass die einzelnen wie verhältnissgemässe Glieder zu einer gesunden Gestalt des Ganzen sich abrunden. Selbst das Kyrie, das mit einer Fuge anhebt, welche wir für diesen Text in der Regel nicht angemessen finden, so oft sie auch vorkommt, hat das hier nothwendig Gebetartige dadurch zu erhalten gewusst, dass es bey einem guten Thema die Kunst der Durchführung nicht weiter in Beschlag nimmt, als es der Inhalt noch erlaubt. Ueberhaupt sind alle Sätze so kurz und deutlich und doch mit Kunst durchgesungen, dass wir das Ganze religiös volksmässig im besten Sinne des Wortes nennen möchten. Ganz besonders tritt das Volksthümliche in der Hymne hervor. Die beyden ersten Unisono-Strophen lassen das vierstimmige „Tuba“ schon durch den Eintritt einer vollen Harmonie lebhaft wirken, noch mehr durch die sinnige Verwebung derselben und durch die äusserst sachgemässe, vortreffliche Instrumentirung, die dabey doch wiederum so einfach bleibt und so ungesucht, wie der Gesang selbst. Löst in der Folge der dreystimmige Satz zuweilen den vierstimmigen ab, so geschieht diess nicht in einem und dem andern, wie aus Noth, hineingeschobenen Accord, sondern in rhythmischen Reihen, wie recht und billig, wo von guter Stimmhaltung die Rede ist. Ohne alle Wortwiederholung der Hymne eilen die Stimmen, wie im innern Drange, bis zum „Rex tremendae majestatis“, wo sich die Gemüther im Largo zum Gebet wenden, das zunächst Hoffnung in die Herzen bringt, die sich im Andantino freundlich ausspricht, ohne in der Folge die Empfindung der Trauer zu verleugnen darüber, dass diese Hoffnung erst durch den Kreuzestod des Gerechten erkauft werden musste. In diesem Sinne wird die ganze Hymne zu Ende geführt bis zum

A - men, ausgeführteren Kirchenstyl über, bis sie auf der Wiederholung des „Quam olim Abrahae“ eine mit allen Kunstmitteln versehene Fuge bringen. Auch der Schlusssatz liefert eine sehr tüchtige Arbeit.

Die prosaischen Sätze schliessen sich gut an, gehen geschickt in den

Die eigenthümliche Begleitung der schön gewählten und trefflich angewendeten Instrumente wird allerdings die gute Wirkung nicht wenig verherrlichen; doch wird es sich auch mit Orgelbegleitung allein wirksam erweisen. Im letzten Falle hat man, nach Angabe des Componisten, in den Singstimmen die Pausen wegzulassen, die vom Zwischenspiele der Instrumente ausgefüllt werden, und nur kurze Ruhepunkte Statt finden zu lassen. Dann macht der Organist vor jedem der 6 Hauptsätze ein einleitendes Präludium. — Und so ist denn diese für den katholischen Ritus sehr zu empfehlende Seelenmesse auch in Kirchen auszuführen, die nur einen Sängerchor haben. Möge das Werk den beabsichtigten Segen bringen. Die Haupttonart

ist A moll. Die Orgelstimme ist zugleich Directionsstimme, nicht bezifferf, sondern in zwey Liniensystemen vollstimmig ausgesetzt.

1. *Passionsblumen.* Geistliche Gesänge für eine tiefe Singstimme (Alt oder Bass) mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von *Frdr. Hieron. Truhn.* Op. 5. 1stes Heft. Berlin, bey Bechtold u. Hartje. Pr. 15 Sgr.
2. *Agnus Dei für vier Singstimmen und Begleitung des Pianoforte von C. G. Mühle.* Dresden, bey G. Thieme. Pr. 4 Gr.
3. *Drey vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianof. Von dems.* Ebend. Pr. 8 Gr.
4. *Drey Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Von dems.* Ebend. Pr. 4 Gr.

No. 1. Alle diese Lieder und Gesänge sind sehr einfach und im Ganzen angemessen gesungen, wenn sie auch nicht alle Passionsblumen sind. Die beyden ersten sind uns die liebsten; wir glauben, sie werden allgemein unter denen, die Geistliches überhaupt gern singen, ansprechen. Das dritte, „Muth im Unglück", von F. Pauer, trillert wohl zu viel; vielleicht wäre es besser, wenn der Basstriller immer ein Viertel später einsetzte. Auch „An den Schlaf", von Weisse, rundet sich durch die harmonischen Ausweichungen in der vorletzten Zeile der Strophen nicht genug für ein Lied an den Schlaf; nicht minder hätten wir im vorletzten Tacte die mit dem Gesange in Octaven gehenden Basstöne, wie auch einige im dritten Gesange, weggewünscht. Dennoch sind diese einfachen Weisen bestens zu empfehlen. Ausgezeichnet schön ist das zweyte, „Segen von Oben", v. Arthur v. Nordstern.

No. 2 hat nichts Ausgezeichnetes. Die drey vierstimmigen Gesänge sind viel empfehlenswerther und werden nicht wenigen Sängern wohlthun. Die beyden ersten Lieder sind von Hohlfeldt gedichtet und frommer Art. Die Lieder für eine Singstimme sind zwar nicht erfindungsreich, doch in gewöhnlich ansprechender Gesangsweise angemessen gesungen, so dass sie von Allen leicht vorzutragen und von Jedem eben so leicht aufzunehmen sind, weshalb sie denn auch den meisten geselligen Zirkeln erfreulich seyn werden. Das letzte polonaisenartige Lied hat zum Refrain ein vierstimmiges Chörchen. Diess und der Inhalt des Liedes werden es als Abschiedsgesang einer heitern Gesellschaft brauchbar und lieb machen.

Nachrichten.

Warschau. Die grossen Verdienste des Hrn. Elsner um unsere hiesige Musik sind Ihnen und Ihren Lesern aus frühern Nachrichten Ihrer weitverbreiteten Zeitschrift bereits bekannt. Dieser kenntnissreiche und überaus thätige Mann stand als Director mehr als 25 Jahre zuerst dem deutschen, dann auch dem polnischen Operntheater rühmlichst vor, schrieb selbst viele mit grossem Beyfall aufgenommene Opern und leitete das Ganze so vorzüglich, dass schon vor dem Ablauf des verwichenen Jahrhunderts die früher vorgezogene italienische Oper zu sinken begann. Als Gründer und Director des hiesigen Conservatoriums der Musik vervielfältigte er seine Verdienste ungemein, so dass seine eifrigen Bemühungen immer mehr mit Achtung anerkannt werden mussten. Er zog viele bedeutende Schüler, unter denen ich nur Chopin nenne, dessen Vater hier angestellter Lehrer der französischen Sprache ist. Seit der letzten Revolution ist diese für die Kunst so segensreiche Anstalt leider auch eingegangen, Hr. E. ist entlassen, und zwar bis jetzt (vor einigen Monaten) ohne Pension, die jedoch seiner ausgezeichneten Verdienste wegen mit Zuversicht zu hoffen ist. Seit dem Eingehen dieser schönen Anstalt fehlen freylich Sänger und Sängerinnen, die sonst in guter Anzahl hier gebildet wurden. Die vorzüglichste polnische Sängerin war das Fräulein Wolkow, welche aber seit einigen Jahren vom Theater abgegangen ist. Ballet und Schauspiel sind gut, aber die Oper kann unter diesen Umständen nicht mehr so bedeutend seyn, als es zu wünschen wäre. Dennoch sind wir noch nicht ganz von guten Sängern verlassen; die besten sind das Fräulein Kaplinska, die Herren Zylinski (Tenor) und Szczurowski (Bass), welcher letzte schon bejahrt ist, aber immer noch nicht allein durch Routine, sondern auch durch eine kräftige Stimme sich hervorthut. Kapellmeister ist Hr. Kurpinski, als feuriger Dirigent, ausgezeichneter Componist, von dem 10 — 12 polnische Opern, die meisten mit dem lebhaftesten Beyfall aufgeführt worden sind, und überhaupt als talentvoller Mann hinlänglich bekannt. Das Orchester ist vollständig und gut besetzt. Erster Violinist und Concertmeister ist Hr. Bilawski, ein trefflicher Solo- und durchgreifender Vorspieler. Eine der neuesten Opern, die hier gegeben wurden, war Zampa; auch vom „Robert der Teufel" geht die Rede, dass sie nächstens veröf-

fentlicht werden soll. — Concerte hört man jetzt wenig; die einheimischen Künstler befassen sich seit Jahren selten damit und Fremde von anerkanntem Rufe sind nicht hierher gereist. Mittelmässige, oder auch tüchtige, noch nicht eines verbreiteten Namens sich erfreuende Virtuosen können sich kaum anders als in Zwischenacten hören lassen.

Kirchenmusiken sind nur bey ausserordentlichen Vorfällen von Bedeutung. Das Orgelwesen liegt am meisten nieder. Die Kathedrale hat eine alte Orgel, die schon über 20 Jahre im Ruin liegt und gar nicht zu gebrauchen ist. Die übrigen Kirchenorgeln sind kaum zu erwähnen, lauter schlechte Werke, auch die aus neuerer Zeit mit eingerechnet; es gibt welche, die kaum 5 Jahre alt und schon defect sind. Sehr gering ist die reformirte Orgel. Die luth. Kirche besitzt ein Werkchen von 25 klingenden Stimmen; es würde für die grosse Kirche auch im besten Zustande schon zu klein seyn, wird aber vollends ungenügend, da die 4 Rohrwerke nicht zu gebrauchen sind. Die Organisten sind im Allgemeinen hier sehr schlecht besoldet, so dass man kaum etwas Tüchtiges erwarten kann. Man hört daher Masurken, Polonaisen u. dergl.; die meisten sind nicht im Stande, etwas Grösseres zu geben, stehen daher auch nicht in Ansehen. Ausgenommen der Organist an der lutherischen Kirche, der jedoch nicht besser gestellt ist, Hr. Einert. Der Musiklehrer H. Freier ist ein tüchtiger, allein an keiner Kirche angestellter Organist. Der als Pianofortelehrer nützlich wirksame Mann hat sich aus Liebe zur Sache eine eigene Orgel unter seinen Augen für das Zimmer erbauen lassen, auf welcher er mit dem lebhaftesten Eifer sich immer höher zu heben fortfährt. Auf solche Männer hätte man wohl ein vorzügliches Augenmerk zu richten, wenn dieser so wichtige Theil der Erbauung wieder in Aufnahme gebracht werden sollte. Dazu wäre allerdings zuvörderst ein geschickter Orgelbauer hierher zu wünschen, dem man solche Reparaturen mit Zuversicht überlassen könnte. Ein solcher Mann würde in der ganzen Umgegend, namentlich auch in Liefland, viel Beschäftigung finden.

Der eben angezeigten Ursachen wegen hat der Gesang unter den Dilettanten gleichfalls nicht mehr so viel Anhänger, als sonst; das Pianofortespiel wird aber noch sehr fleissig getrieben. Besonders in Ehren sind folgende Häuser zu nennen, die für gesellige Musik geradehin als die ersten der Stadt angesehen werden müssen: Herr Graf Cichowski, dem man unter Andern auch auf der Resource ein bedeutendes Quartett verdankt, wobey der früher gerühmte Violinist, Hr. Bilawski, mitwirkt. Dann Hr. Ernemann, einer der besten Pianofortespieler unserer Stadt, welcher wöchentlich in häuslichen Musikunterhaltungen immer nur die besten Werke älterer, neuerer und der neuesten Zeit zu Gehör bringt. U. s. f.

Berlin, den 8ten August 1834. Die Kunstbegebenheiten des überschwenglich heissen July waren zum Glück so wenig bedeutend, dass Ihr getreuer Correspondent nicht oft in Gefahr kam, in der Sirocco-Hitze eingeschlossener Räume zu verschmachten. Wäre es nicht gestattet, wenigstens eine neue Oper dem August wegzukapern, so unterbliebe lieber ganz dieser Hundstags-Bericht. Von den Theatern wäre es ohnedies besser zu schweigen. Die Königl. Oper bot uns noch einmal den Freyschütz, die weisse Dame, Auber's Braut, ausserdem den Templer dar, in welchem Dem. Grosser die Rebecca, wie im Don Juan die Donna Anna für eine angehende dramatische Sängerin theilweise recht gelungen, z. B. die letzte Arie, ausführte. Dem. Grünbaum ist durch ihre Individualität sehr für die Henriette in der „Braut" (sonst im Besitz der Mad. Seidler) geeignet. Dem. Lenz versuchte als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" ihre Kräfte, und es gelang ihr so ziemlich, bis auf die abusive eingelegten Variationen von Rode. Hr. Hammermeister ersetzte Hrn. Devrient als Figaro. Hr. Geisler aus Riga gab den Sarastro und Richard Boll als Gastrollen — keine üble Basstimme, besonders in der Tiefe, nur keine Vocalisation und Articulation der Worte. Mit der Imogene im „Piraten" nahm Dem. Hähnel auf einige Zeit von Berlin Abschied, um die Heilquellen von Ems zu benutzen, wo auch unser Bader sich neue Stärkung holt. Die Königstädter Bühne, für welche der Director Cerf ein neues Gesang-Personal aufsucht, gab nur eine neue Kleinigkeit: Th. Körner's Lustspiel „Die drey Schulmeister" mit leicht melodischer Musik von Girschner zur Operette umgestaltet.

Zwey Kirchen-Musiken waren für wohlthätige Zwecke veranstaltet. Die erste in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung der Sing-Akademie und Kön. Kapelle. Gewählt war hierzu: 1) J. Haydn's Meisterwerk: Die sieben letzten Worte des Erlö-

sers am Kreuze, 2) Crucifixus von Lotti, 3) der Oster-Gesang aus Goethe's „Faust", nach der gemüthvollen Composition des verewigten Fürsten Anton Radzivill, deren Ausführung nichts zu wünschen übrig liess. Das zweyte geistliche Concert hatte der Hr. Prof. *Dr.* Marx in der Dreyfaltigkeitskirche veranstaltet, um seine Wirksamkeit als Gesanglehrer des akademischen Chors (der Universität) zu bewähren. In so weit durch Männerstimmen allein eine befriedigende Wirkung erreicht werden kann, erfolgte solche auch hier und zeigte den vielfachen Nutzen einer solchen Gesangschule für künftige Geistliche und Lehrer. Auf vollkommenste Geschmacks-Ausbildung im Vortrage lässt sich kein vorzeitiger Anspruch begründen. Zuerst wurde ein Ambrosianischer Hymnus von A. B. Marx, nach einer Orgel-Fuge von Händel eine Vesper von Felix Mendelssohn-Bartholdi vom Chor gesungen, und Variationen auf den Choral: „Meinen Jesum lass' ich nicht", für Orgel und Posaune von Otto Braune componirt, von diesem und dem Hrn. Kammermusikus Fr. Belcke recht wirksam ausgeführt. Ein Oratorium: „Johannes der Täufer" nach den Worten der h. Schrift von A. B. Marx für Singstimmen (d. h. blos Tenor und Bass) und Orgelbegleitung in Musik gesetzt, war theilweise so eigenthümlich behandelt, dass den Zuhörern aus dem mystischen Dunkel noch nicht ein hell leuchtendes Licht aufgehn wollte. Besonders schien dem Refer. die Vereinzelung der musikalischen Perioden, wie die Absonderung der Rede-Sätze zu wenig zusammenzuhängen und den Fluss der Melodie zu häufig zu unterbrechen. Sollte es ein wahrer Gewinn für die Kunst seyn, den Gesang in die älteste Zeit zurückzuführen, aus welcher sich erst langsam das höher Geistige in harmonischer Combination entwickelte? Händel dürfte für den wahren Oratorienstyl ein noch mehr sicheres Vorbild, als selbst der tiefsinnige (metaphysische, wie ihn Rahel in ihren Briefen treffend bezeichnet) Joh. Seb. Bach seyn, dessen speculativer Forschergeist von Nachahmern selten zu erreichen seyn möchte, welche nicht ein gleich mächtiger Genius beseelt. Deshalb ist auch in der Kunst der natürliche Weg wohl der sicherste zum Ziel, von dem Künsteley und spitzfindiges Grübeln eher entfernt, als eine Annäherung herbeyführt. — Somit wäre denn der July beseitigt und wir anticipiren den August, wenigstens bis zum Datum dieses Berichts. Am 5ten d. M. wurde das Geburtsfest unsers hochverehrten Königs um so allgemeiner von allen Ständen und Klassen gefeyert, als der Sonntag die kirchliche Feyer damit in Verbindung setzte und auch die untern Volksklassen an der Freude Theil nehmen konnten, welche Stadt und Land beseelte. Das trefflichste etwas abgekühlte Sommerwetter begünstigte das erhebende Volksfest. Die Königl. Bühne feyerte den Geburtstag ihres hohen Beschützers durch Aufführung des Festmarsches und Volksgesangs von Spontini, welchen grossartigen Musikstücken sich eine Festrede und das „Heil Dir im Siegerkranz" anschloss. Spontini's eigne Direction der colossalen Instrumental-Massen vermisste man diessmal, da die verschiedenen Musik-Chöre öfters im Zeitmaasse differirten. Hierauf folgte die hier schon längst eingereichte Oper: „Die Felsenmühle von Etalières", von C. B. v. Miltiz, mit Musik von Reissiger, unter des Componisten eigner Leitung sehr wirksam gegeben und mit einstimmigem Beyfall aufgenommen. Die Handlung fand man im ersten Act etwas gedehnt und absichtlich dahin gerichtet, Lieder und Gesänge anzubringen, welche in lyrischer Hinsicht auch sehr wohl befriedigen, wie z. B. die Ariette des Tambours mit Trommelbegleitung. Die Ouverture ist durch wohlgewählte Motive, Modulation und Instrumentirung ausgezeichnet, auch im Charakter der etwas monoton seriösen Oper gehalten, welche nur durch wenige Lichtpunkte erhellt wird, im zweyten Act jedoch durch die stets auf der Bühne wirksame Scene der Lebensrettung des vom Meuchelmord aus Rache bedrohten Officiers gesteigertes Interesse erhält. Die Arien der Annette und des Majors hat der Componist mit besonderer Vorliebe behandelt, etwas breit ausgeführt, doch musikalisch interessant gehalten. Zu Ensemble-Stücken bietet das Gedicht wenig Gelegenheit dar. Des grämlichen, rachlustigen Müllers Sombroeil Bariton-Partie ist sehr gelungen durchgeführt. Hr. Hammermeister gab diese schwere Rolle mit vollem Aufwande von Kunstmitteln und treffender Charakteristik. Eben so lobenswerth waren Dem. Grünbaum und Hr. Hoffmann als Annette und Major. Paul (Hr. Blume) schlug die Trommel als Virtuos. Die übrigen Personen der Oper sind untergeordnet, griffen indess in das Ganze bestens ein. Das Orchester bildete ein sehr wohlklingendes Ensemble und liess uns auch einzelne Virtuosen, z. B. auf der Violine und dem Horn, mit Vergnügen hören. Fast alle Stücke der Oper wur-

den beyfällig aufgenommen, auch nach deren erster Vorstellung der geschätzte Componist hervorgerufen. Dass sich im Allgemeinen, nicht in einzelnen Melodie-Gestaltungen, eine Aehnlichkeit des musikalischen Styls von Spontini, Rossini und C. M. v. Weber kund gibt, finden wir ganz natürlich, da der thätige Dirigent einer Kapelle und Vorstand der Oper unausgesetzt und vorzugsweise mit Werken der genannten Meister beschäftigt ist, daher deren Formation der Melodieen und musikalischen Perioden sich unwillkührlich den eigenen Gedanken des Tonsetzers anschliesst und mit denselben so amalgamirt, dass wieder eine besondere Mischung, gleichsam von Tutti frutti bereitet wird, welche frisch und lieblich mundet, ohne dass es nöthig wäre, durch Reminiscenzen-Jägerey die einzelnen Bestandtheile herauszusuchen und sich dadurch den Genuss zu verkümmern. Hoffentlich wird dem Hrn. Kapellmeister Reissiger öfter Gelegenheit gegeben, sein schönes Talent für Lieder- und Instrumental-Composition auch mehr in der dramatischen Musik geltend zu machen, welcher es in neuerer Zeit so sehr an dazu berufenen Repräsentanten fehlt. Die Königsstädter Bühne beging den Festtag durch einen Prolog, welchem ein neues Drama folgte. Am 4ten d. feyerte diess Theater sein zehnjähriges Bestehen durch Wiederholung derselben Stücke, z. B. der „Ochsen-Menuett", mit welchen die Bühne eröffnet wurde. Welches Personale bot damals diese Bühne dar! Die Namen Sonntag, Spitzeder, Jäger und Wächter sind noch in lebhaftem Andenken und die beyden ersteren Talente leider unersetzt geblieben. — Die Sing-Akademie gedachte gleichfalls ihres königlichen Protectors in ihrer Dienstags-Versammlung am 5. d. durch ein Salvum fac regem v. C. F. Rungenhagen und eine Dankrede, welcher das „Heil Dir im Siegerkranz" und Händels Te Deum zur Utrechter Friedensfeyer passend sich anschloss.

Herbstopern etc. in Italien, Spanien etc. (8. July).
(Fortsetzung.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Carignano). In Donizetti's Furioso gefielen: im ersten Acte die Introduction, die vom Bassisten Salvatori (in der Titelrolle) gut vorgetragene Romanze, die eben so gut von der Boccabadati vorgetragene Cavatine, das Duett zwischen Cardenio und Camadà (Salvatori und Graziani) und das Finale; im zweyten Acte das Schlussrondo. Demnach hatte der erste Act Glück gemacht und die Oper selbst wurde auch stark besucht. Il Borgomastro di Saardam, ebenfalls von Donizetti, mit der Ouverture vom Freyschütz und mehren eingelegten Stücken von Pacini und Rossini, machte Fiasco. Die Primadonna Tassistro erhielt jedoch Aufmunterung. Mit der dritten Oper, Rossini's Semiramide, hat sich das Blatt wieder gewendet. Die Boccabadati erhielt in der Titelrolle starken Beyfall; die Tassistro, wiewohl Mezzo-Soprano, gab doch den Arsace zur Zufriedenheit der Zuhörer. Salvatori (Assur) theilte mit der Boccabadati die Palme, und der Tenor Nicolini trug auch das Seinige zum Gelingen des Ganzen bey; also abermals volle Theater. Die erkrankte Primadonna wurde Ende Octobers durch die eiligst verschriebene Fink-Lohr ersetzt, welche die Semiramis so gut gab, dass sie für den Karneval 1835 für's königl. Theater engagirt wurde. Nun sollte die neue Oper Zelimo e Zora, ossia il Califfo riconosciuto, vom neapolitaner Maestro Luigi Bordese und Zöglinge des neapolitaner Conservatoriums, in die Scene gehen. Da erkrankten auf einmal auch die Fink, Hr. Salvatori und Graziani. Es wurde also dem Hrn. Bordese von der hiesigen königl. Theaterdirection ex officio eine vom Director Grafen Lusterno unterzeichnete schriftliche Erklärung, datirt Turin 22. November 1833, ausgefertigt, die im Wesentlichen dahin lautet, dass die Musik zur benannten Oper nicht allein von allen einheimischen Kapellmeistern, sondern auch von den Sängern selbst als allen Regeln des Contrapunkts und dem heutigen guten musikal. Geschmack gemäss (sic) geschrieben ist und blos wegen Unpässlichkeit und Krankheit der Sänger nicht gegeben werden konnte.

(Teatro Sutera.) Die Primadonna Amalia Bartolini, der Tenor Giuseppe Strazza, der Buffo Luigi Picchi und der Bassist Ferdinando Vanelli, nebst den gewöhnlichen Secundärsängern, sämmtlich aus Mondovi angekommen (s. weiter unten), gaben Donizetti's Elisir d'amore und gossen mit diesem Liebestranke Balsam in die Ohren der Zuhörer; item Vaccaj's Pastorella feudataria und Rossini's Torvaldo e Dorliska, in welchen beyden Opern der angehende Bassist Milani von vielen Freunden beklatscht wurde.

Der obbenannte junge Tenor Filippo Nicolini

gungen, und der unerschöpflichste Fond sich immer erneuender Kräfte weit leichter zu Gebote stehen, als dieser. Scheint die Poesie in einzelnen Momenten zu sinken und die Musik will es gleichmässig: nun so wird das Gleichmässige das Sinken wahrhaftig nicht vergüten.

Herrn R. habe ich übrigens nicht nöthig zu wiederholen, dass dies nur bey Gelegenheit dieses Stücks gesagt ist.

Den zweyten Takt des Akkompagnements auf der 15ten Seite wird man lieber so lesen:

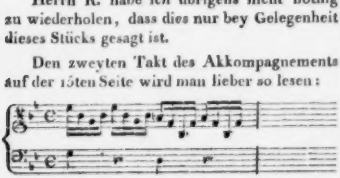

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

5) Den 8ten März, im deutschen Schauspielhause, Dem. Stegmann, damals ohngefähr zweyte Sängerinn und Operistin beym deutschen Theater. Seit beynahe einem Jahre hat sie Hamburg verlassen und soll in Bremen und Hannover mit Beyfall gesungen und gespielt haben. In diesem Konzerte wurde eine von ihrem Vater neu komponirte Kantate aufgeführt, die den bekannten harmonischen Kenntnissen dieses Mannes Ehre machte, nur missfielen mir mehrere zweckwidrige Mahlereyen, auch dürften Herrn Stegmanns Kompositionen im Allgemeinen ungleich mehr Glück machen, wenn er sich etwas herabstimmen, leichter, gefälliger und natürlicher setzen könnte, insbesondere aber, wenn er weniger Besorgnis oder Aengstlichkeit verrathen möchte, irgend etwas entweder dem Inhalte oder der Form nach Bekanntes hinzuschreiben und durchaus immer neu zu seyn. Der bekannte Bassist Fischer aus Berlin, der, wenn ich nicht irre; einige Tage vorher hier eingetroffen war, sang die bekannte Arie: Leon etc. Mein Urtheil über ihn kennen Sie bereits. Er selbst gab sein Konzert

6) am 15ten März im deutschen Schauspielhause, auch spielte er in einigen Opern sogenannte Gastrollen, z. B. den Sander in Zemire und Azor.

7) Ebendaselbst am 29sten März, Herr Kirchner, Tenorist, einer von den wenigen brauchbaren Sängern, die noch immer beym deutschen Theater aushalten, und der vor kurzem erst wieder unter vortheilhaften Bedingungen dabey engagirt worden ist. Er hat sich seit einigen Jahren in mancher Hinsicht sehr gebessert, auch fängt unser Publikum, welches eine geraume Zeit hindurch ausserordentlich gegen ihn eingenommen war und sich mehreremale wirklich ungerecht bewies, an, ihn lieb zu gewinnen. Wenn Hr. Kirchner noch etwas mehr Sorgfalt auf eine bessere Aussprache vorzüglich der Konsonanten verwenden wollte, so würde er, seines weichen Organs und seiner biegsamen Stimme wegen, ein sehr angenehmer Sänger seyn.

8) Ebendaselbst, den 5ten April, Hr. Petersen, Flötenist; ein Mann, der sich ganz hier und selbst gebildet, einen schönen Ton und viele Fertigkeit auf seinem Instrumene hat. Was mich aber betrift, so erlauben Sie mir, Ihnen zu gestehen, dass, so sehr ich auch die Flöte, als eines der angenehmsten, brauchbarsten und fast überall anwendbaren Orchester-Instrumente schätze, mir dieses Instrument zum eigentlichen Konzerte, der gar zu grossen Ton-Einförmigkeit und Gleichheit wegen, nicht recht geeignet zu seyn scheint. Ich habe viele gute und geschickte Flötenblaser mit Vergnügen gehört; aber ein eigentliches Flotenkonzert ist mir immer etwas langweilig gewesen.

9) Den 17ten April gab Hr. Dussek abermals ein Konzert auf dem Eimbeckischen Hause.

10) Den 26sten April, im französischen

starb ganz unerwartet nach einer kurzen Krankheit. Er stammte von einer adeligen toskanischen Familie ab, hatte einen schönen und starken Körperbau, eine ziemliche Geistesbildung und eine besondere Leidenschaft für Musik. Als er sich der Scene widmete, sang er zuerst auf den Theatern zu Neapel und Petersburg mit gutem Erfolge; sodann bey seiner Rückkehr in's Vaterland auf der Bühne Mantua's, darauf in Piacenza und endlich hier in Turin, wo er sein Leben endete.

Genua (Teatro Carlo Felice). In Donizetti's Elisir d'amore, mit welcher Oper die Stagione eröffnet wurde, machte die Parlamagni gar hubsch die Rolle der Adina und der Tenor Basadonna (Nemorino) nebst dem Buffo Cavalli (Dulcamara) trugen das Ihrige ebenfalls zur glänzenden Aufnahme des Ganzen bey. Ein ähnliches Schicksal traf Rossini's nachher gegebene Cenerentola. Die dritte ältere Oper Amalia e Palmer, del Maestro Cavaliere Filippo Celli, musste bald beyden vorhergehenden den Platz räumen.

(Teatro S. Pier d'Arena.) Unsere herrliche volkreiche Vorstadt S. Pier d'Arena erhielt unlängst ein neues, elegantes, schön ausgemaltes Theater mit drey Reihen Logen (19 in jeder Reihe). Die Eröffnung geschah auch hier mit dem Elisir d'amore, worauf als zweyte Oper Ricci's Orfana di Ginevra folgte, worin ebenfalls ein Ternarium (die Aman, der Tenor Antognini und der Buffo Rota) zum Gelingen des Ganzen beytrug.

Alessandria. Abermals ein Kleeblatt — die deutsche Sängerin Vial, der französische Tenor Deval und italienische Bassist Negrini — setzten in Donizetti's Anna Bolena und Mercadante's Normanni a Parigi viele Hände in Bewegung. Hr. Deval ist mit einer Gesellschaft Sänger nach Liverpool abgereist.

Mondovi. Die oben unter der Rubrik Turin (Teatro Sutera) benannten Sänger begannen hier die Stagione mit Rossini's Turco in Italia und beschlossen sie mit dem daselbst erwähnten Elisir d'amore; im ersteren zeichnete sich der Bassist Vanelli in der Titelrolle aus, im letzteren ging es ut supra.

Saluzzo. In dem unlängst neu erbauten Theater gab man anfänglich Rossini's Italiana in Algeri mit gutem Erfolge. Der junge Bassist Achille Rivarola imponirte als Mustafa mit herkulischer Gegenwart und mit einer klangvollen Stimme. Der Buffo Francesco Bariola gab den Taddeo recht wakker; der Contraltistin Clotilde Marchisio war die Titelrolle sehr anpassend und der Tenor Antonio Tommasi wirkte mit seiner schönen Stimme ebenfalls zu benanntem guten Erfolge mit. Nun kam die Reihe an Donizetti's Elisir d'amore, der aber, anstatt wie in Mondovi und Turin, Balsam in die Ohren der Zuhörer zu giessen, Furore machte; zum Glück wurde Niemand wüthend.

Insel Sardinien.

Cagliari. Hier machte der Elisir d'amore Fiasco. Die Sänger waren so vertheilt: Adina — Geltrude Berti, Nemorino — Giuseppe Piantanida, Dulcamara — Gio. Batt. Insom, Belcore — Pietro Lei. Weder Buch, noch Musik gefielen, wahrscheinlich weil in dieser Hauptstadt ein ganz anderer Geschmack zu Hause ist. Die Sänger sind freylich secundae classis, doch auch nicht schlecht zu nennen. Besser ging es nachher in Donizetti's Esule di Roma und in Rossini's Barbiere di Siviglia.

Sassari (zweyte Hauptstadt der Insel Sardinien). Das immer besuchte hiesige niedliche Theater eröffnete die Stagione autumnale mit dem schon beynahe vergessenen Tancredi. Die Pellegrini-Amenaide trug den grössten Sieg davon. Die Rosetti-Tancredi vertheidigte sich nach Kräften und der angehende Tenor Dassi-Argirio zeigte sich tapfer in der Introduction, im Final und besonders im Duett des zweyten Actes. Nun ging's über Donizetti's Elisir d'amore her. Die Pellegrini-Adina und Hr. Dassi-Nemorino machten mehre glänzende Angriffe, allein der Buffo Maver-Dulcamara blies den Rückzug.

Alghero. Das Theater in diesem Städtchen ist weder neu, noch niedlich; sobald aber etwas übriges Geld in den Kassen ist, werden wir gewiss daran denken, der Polyhymnia einen etwas schönern Tempel zu bauen. Diesen Herbst hörten wir zum allererstenmal in unserm Leben Rossini's Barbiere di Siviglia und Mercadante's Elisa e Claudio, in welchen beyden Opern die Strinasacchi und der angehende Buffo Ruggero sich unsterblich gemacht haben. Die Musik des Barbiere hat uns Alle entzückt, obwohl das Orchester höchst unvollständig und nicht das beste war. Mercadante's Oper machte in der zweyten Vorstellung Fanatismo.

Insel Corsica.

Bastia. Wenn Peru jetzt seine Fieberrinde mit Rossini'schen, Pacini'schen, Bellini'schen Noten umtauscht; wenn Westindien, Mexico, Cuba, Neu-

York, Petersburg, Moscau, Warschau, Lissabon, Cadix, Valenza, Barcelona, Madrid, Berlin, Wien, Dresden, München, Stuttgart, Cagliari und Sassari, London und Liverpool ihr Labsal an der heutigen italienischen Oper finden, so ahmt dermalen auch Corsica seiner Nachbarinsel (Sardinien) nach und unterhält eine italienische Oper im Herbste und Karneval. Unsere Sänger-Gesellschaft (Primadonna — Annetta Cardani, Tenore — Pietro Gasparini, Basso — Attilio Terenzi, Buffo — Francesco Bariola) gab Pacini's Barone di Dolsheim, dessen Gioventù di Enrico V., Rossini's Barbiere di Siviglia und Donizetti's Olivo e Pasquale, sämmtlich mit gutem Erfolge. Die Mailänderin Cardani glänzte am meisten mit ihrem ausdrucksvollen Gesange; nach ihr war es der Buffo Bariola. Hr. Gasparini, aus Toscana gebürtig, hat eine schöne Stimme und kann einst eben so wie Hr. Terenzi recht gute Fortschritte in seiner Kunst machen.

Herzogthum Modena.

Modena (Teatro di Corte). Die anfangs in die Scene gegangene neue Oper Maria di Brabante, del Signor cavaliere maestro Gandini, mit einer weder neuen, noch leichten Musik, zog erst in den folgenden Vorstellungen etwas an. Die Schoberlechner (die Italiener schreiben Scoberleckner) — Titelrolle — u. Hr. Marcolini — Philipp d. Kühne — waren die beyden Hauptpfeiler der ganzen Oper, so wie der nachher gegebenen Straniera, in welcher jedoch die Schlussarie weit weniger gefiel, als jene in Hrn. Gandini's Maria di Brabante.

In ihrer Benefiz-Vorstellung sang die Schoberlechner unter andern mehre über ein Pacini'sches Thema von ihrem Manne, Franz Schoberlechner aus Wien, componirte Variationen. Letzterer gab einige Abende vorher eine musikal. Akademie im Teatro comunale, wo er sich mit vielem Beyfalle auf dem Pianoforte hören liess und seine Frau Variationen von Rode sang.

Carpi. Hier verunglückte die Cenerentola der Primadonna wegen; da sie aber schnell durch eine andere, die Signora Giovannina Schuster Placci, ersetzt wurde, so machte sie auch schnell Glück: Oper und Sänger wurden in den Himmel erhoben.

Correggio. Die Frau Schuster nebst ihrem Manne, dem Buffo Giambattista Placci, die von Carpi aus für den diessjährigen Jahrmarkt hierher engagirt wurden, zeichnete sich auf unserm Theater in Mercadante's Elisa e Claudio vortheilhaft aus. Ein junger Tenor, Namens Giovanni Maillard-Marchesini (welch' ein sonderbarer französisch-italischer Name!) gefiel vorzüglich in der Arie des zweyten Actes.

Königreich Illyrien.

Triest. Bellini's Capuleti e Montecchi — mit eingelegten Stücken — und in ihnen die Roser, die Manzocchi, Hr. Bonfigli und Hr. Barroilhet fanden vielen Beyfall; Mercadante's nachher gegebene Normanni a Parigi sehr wenig und die vorige Jahr für dieses Theater neu componirte Oper Jacopo di Valenza, del maestro Ruggiero Manna, so so. Die Manzocchi machte das Finis coronat opus mit Donizetti's Anna Bolena in der Titelrolle.

Görz. Von den beyden gegebenen Opern Chiara di Rosenberg und Cenerentola gab man die Palme der ersteren und unter den Sängern der Corry-Paltoni.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig (Teatro d'Apollo). Hauptsänger: Primadonna — Giulia Micciarelli-Sbriscia, Primo Contralto — Annetta Fanti, Altro Primo Soprano — Carolina Soretti, Tenore — Giulio Mazza, Primo Basso — Giovanni Schober(lechner). Das Theater selbst, vorher unter dem Namen Teatro di S. Luca bekannt, erhielt mit Aufopferung mehrer Logen eine regelmässigere Gestalt und gewann auch in akustischer Hinsicht. Diessmal hat es vier Reihen Logen, 33 in jeder Reihe, sodann die oberste Gallerie, gewöhnlich Loggione genannt: in allem 162 Logen (vorher hatte es 204). Die Bühne ist 58 Fuss lang und vorn am Orchester 54 breit; das Parterre 60 Fuss lang und 44 breit. Die angebrachten Verzierungen sind theils gelungen zu nennen, theils aber auch der Kritik unterworfen; immerhin hat das Ganze viel gewonnen. Den 28. Septbr. hatte die feyerliche Eröffnung mit Rossini's Semiramide Statt, in welcher Rolle die Micciarelli sich sehr vielen Beyfall erwarb. Die angehende Contraltistin Fanti (Arsace) singt mit Ausdruck und hat eine gute Aussprache. Hr. Schober(lechner) ist ganz zur Rolle des Assur geschaffen: schöne Person, kräftige Stimme, Künstler im ganzen Umfange des Wortes. Seine grosse Scene, sein Duett mit der Primadonna und das Duett zwischen Letzterer und Arsace erregten in jeder Vorstellung Enthusiasmus. — Den 26. Octbr. ging die neue Oper Ida von Hrn. Giuseppe Bonocini in die Scene, wurde in zwey oder drey Stücken beklatscht, in

der zweyten Vorstellung abgestutzt und gleich darauf aus dieser Welt geschickt. Also abermals das Refugium peccatorum — Rossini. Den 19. Nov. gab man seinen Assedio di Corinto mit einem vollständigen Siege der Micciarelli und des deutschen Bassisten; die Cavatine dieses Letztern, sein Duett mit der Primadonna und der Chor im letzten Act waren (nach italienischem Ausdrucke) die exaltirtesten Stücke der Oper. Auch der Tenor Mazza hielt sich wacker in der Rolle des Idreno.

In der am 4. Oct., als am Namenstag des Kaisers, Statt gehabten Preisvertheilung erhielt Hr. Catterino Catterini aus Monselice im Venetianischen die goldene Medaille für ein von ihm erfundenes Blasinstrument, Polifono genannt. Der im hiesigen Giornale di belle arti e tecnologia (October und November 1833, S. 292) davon gegebenen Beschreibung nach besteht es im Wesentlichen in zwey parallelen unten vereinigten Röhren, wovon eine oben mit einem Röhrchen, woran ein S, wie am Fagotte, befestigt ist, die andere aber trichterförmig wie das Horn endigt. Das Instrument ist ungefähr acht Decimeter hoch, die Luftsäule aber, der Verdoppelung der Röhre wegen, ein Meter und sechs Decimeter. Die erste Hälfte vom Mundstück abwärts ist cylindrisch, die andere bis zum Trichter conisch. Vorn hat das Instrument 9 Klappen und 2 Löcher, hinten 5 Klappen und ein Loch, ahmt der Clarinett- und Fagottstimme nach und kann also von der einen in die andere übergehen.

Padova (Teatro Nuovo). Ricci's Nuovo Figaro, aus der Rossini'schen Küche, der anderwärts schon manchen Fiasco erlebt, fand hier eine glänzende Aufnahme und ebenso die Hauptsänger: die Taccani, der Bassist Campagnoli (Leporello), der Buffo Ricci (Barone), der Tenor Cittadini (Andrea), und sogar die Secundärsänger: Beweis, dass die Zuhörer recht gut aufgelegt waren. Die Taccani hat eine etwas schwache Stimme, aber gute Gesangsmethode. Campagnoli, ganz besonders Ricci, machten ihre Rolle recht brav. Am 22. Nov. gab man Donizetti's Furioso mit ungünstigem Erfolge; sie erlebte in Allem nur zwey Vorstellungen. In dieser Oper sang die Luigia Triulzi aus Mailand, die in ihrem Rondo beklatscht wurde. Man gab also wieder den Nuovo Figaro bis zum 5. Decbr., an welchem Tage Rossini's Barbiere di Siviglia in die Scene ging und die Triulzi vielen Beyfall sich erwarb; sie ist zwar noch Anfängerin, hat aber von ihrem Bruder eine recht gute Schule erhalten. Campagnoli, der im Nuovo Figaro sich wacker zeigte, gefiel als alter Figaro wenig oder gar nicht.

Rovigo. Am hiesigen Herbstjahrmarkte gab man anfänglich Donizetti's Anna Bolena und Bellini's Norma, worin die Orlandi (s. d. vor. Frühlingsbericht, Rubrik Mailand), die Gebauer, die Hrn. Regoli und Lodetti starken Applaus erhielten; da aber die Orlandi d. 22. Nov. in der höchsten Blüthe ihrer Jahre in wenigen Tagen an einem Entzündungsfieber starb, so wurde schnell der Barbiere di Siviglia in die Scene gesetzt und die Gebauer erwarb sich auch als Rosina die Zufriedenheit der Zuhörer.

(Fortsetzung folgt.)

Mancherley.

Das auf den 13. Aug. angesetzte Gesangfest der Schullehrer- u. Bürgervereins in Querfurt ist verlegt worden. Man wünschte es zugleich als „Erinnerungsfest an die Befreyungsschlacht Teutschlands" zu feyern, weshalb es also am 16. Octbr. gehalten werden wird. Da sich an diesen Gesangverein noch gegen 80 Schullehrer des Vorderharzes angeschlossen haben, unter denen vorzüglich sehr tüchtige Basstimmen sich hervorthun: so wird der ganze Sängerchor ungefähr aus 300 klingenden Stimmen bestehen.

Am 4tägigen Musikfest in London sind gegeben worden: Haydn's Schöpfung, Händel's Israeliten, dessen Judas Maccabäus und am letzten Tage dessen Messias. Das Orchester war bedeutend, die Solopartieen hatten die besten eben zu haben den Sänger übernommen, der Besuch war zahlreich und die Einnahme zum Vortheil des Fonds für die Wittwen der Künstler ausserordentlich.

Die Liedertafel zu Hannover feyerte am 5. und 6. July im Vereine mit sämmtlichen Liedertafeln der Weserstädte, zusammen 103 Sänger, ein Gesangfest im Weserthale. Einen andern schon öfter gehaltenen Liedertafelverein hat die Liedertafel in Magdeburg anfangs Septembers in Vorschlag gebracht. Er wird in Cöthen zusammenkommen. — Hr. Kapellm. Marschner in Hannover hat seine Oper: „Der Kyffhäuser Berg" in einem Acte neu bearbeitet. Wahrscheinlich wird sie in Hannover zuerst gegeben werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten August. Nº. 35. 1834.

Ueber die Schullehrer-Gesangfeste in Deutschland.

Die Lehrer-Gesangfeste, wie sie seit mehren Jahren in verschiedenen Theilen Deutschlands gefeyert werden, bilden eine Erscheinung, die nicht nur in eigenthümlicher Neuheit dasteht, sondern auch höchst bedeutungsreich zu nennen ist. Es handelt sich bey diesen Festen um Aufführung von Tonwerken, die blos für Männerstimmen geschrieben sind. Der Männerchor selbst aber ist in der Ausbildung, wie er jetzt in der Schweiz und in Deutschland besteht, neu. Während man vor zwanzig Jahren wenig mehr für Männerstimmen hatte, als Weinlieder, Ständchen u. dgl., so besitzen wir jetzt bereits einen Reichthum von Tonschöpfungen, der die grossartigsten Formen nicht ausschliesst. Gottfried Weber hat uns ein Requiem für Männerstimmen gegeben, Hasslinger zwey Messen, Löwe ein Oratorium, der allbekannten Meisterwerke Bernhard Klein's, die in Berlin unter dem einfachen Namen religiöser Gesänge erschienen sind, nicht zu gedenken. Von Schicht, Müller, Drobisch, Bergt und Anderen existiren treffliche Kirchenstücke für den Männerchor im Manuscript, welche hoffentlich noch durch den Druck eine allgemeine Verbreitung finden werden. Sehr schätzbare Sammlungen kleinerer Gesänge für Männerstimmen haben ausser Nägeli auch Hientzsch, Bergt, Fr. Schneider, Mühling, Schärtlich, Erk u. A. geliefert. Und wie dankbar sind alle diese Gaben aufgenommen! Wie gross ist die Zahl der Vereine für Männergesang, die unter den verschiedensten Namen seit zehn bis zwanzig Jahren in Deutschland bestehen! Und wie soll man würdig den Eifer preisen, der diese Vereine, namentlich auch die Schullehrer-Conferenzen in Sachsen und Preussen beseelt! Da wandern die einzelnen Mitglieder unter allen Wechselfällen der Witterung Meilen weit, um sich fortzubilden in der Kunst des Gesanges, und das nicht ein- oder zweymal, sondern ausdauernd, von Monat zu Monat, Jahre lang. Diese Liebe zur Kunst ist es denn, welche die sichere Basis der oben erwähnten Gesangfeste bildet und welche hoffen lässt, dass dieselben immer herrlicher aufblühen werden. Wer möchte die Bedeutsamkeit dieser Feste verkennen? Bedeutsam sind sie nicht nur für die, welche da singen, sondern für das ganze Volk. Denn einmal muss ja die Fortbildung der Volksschullehrer im Gesange directen Einfluss üben auf die Volksjugend; das leuchtet ein. Gewiss ist die Zeit nicht mehr fern, wo in allen Kirchen ein wahrhaft erbaulicher Gesang wird gesungen werden, wo das edlere Volkslied immer mehr Raum gewinnen, wo Deutschland „ein singend Land" seyn wird. Aber auch das erwachsene gegenwärtige Geschlecht wird in nicht geringerem Grade des erfreulichen Einflusses der Lehrer-Gesangfeste theilhaftig. Es ist ja nun die Möglichkeit gegeben, weit mehr und weit besseren Gesang zu hören, denn früher. In kleinen Städten, ja auf Dörfern, wo sonst kaum etwas anderes zu vernehmen war, als der Gesang einiger Chorknaben, unterstützt von der einzigen männlichen Stimme des Lehrers, da treten jetzt Chöre von dreyhundert Sängern zusammen, von nah und fern eilen die Zuhörer herbey, selbst das Landvolk bleibt nicht aus, denn ein Geringes nur wird gezahlt — und so müssen tausend und aber tausend Gemüther die Gewalt des Gesanges empfinden, denen sie sonst immer fremd geblieben wären. Ich sage: die Gewalt des Gesanges. Was dreyhundert und mehr menschliche Stimmen im wohl eingeübten Chore vermögen, besonders wenn etwa eine angemessene Zahl von Posaunen hinzutritt, das ist das Höchste, was mir von der Wirkung der Tonkunst bekannt geworden. Darum also haben die Lehrer-Gesangfeste eine hohe Bedeutung für Entwickelung unsers eigensten, volksthümlichen Kunstlebens, darum verdienen sie

die Beachtung Aller, die für die letzten und höchsten Zwecke der Tonkunst erwärmt sind.

Recensionen.

Ueber Rink's Präludien. Ein Beytrag zur Verständigung angehender Organisten über kirchliches Orgelspiel. Von *B. C. L. Natorp.* Essen, bey G. D. Bädeker. 1834. (8.) 8. 95.

Der Hr. Verf. nennt seine kleine Schrift in der Vorrede einen Nachtrag seines 1811 bis 1816 in derselben Verlagshandl. herausgegebenen „Briefwechsels einiger Schullehrer u. Schulfreunde", womit er zugleich die nächste Bestimmung andeutet, nämlich für Schulaufseher, Lehrer, Cantoren und Organisten, besonders für die Letzten, aber auch für Pfarrer, wiederum zunächst in der Provinz Westphalen und wo sonst gleiche Bedürfnisse vorhanden sind. Das Ganze schliesst sich an seines Freundes auch in unsern Blättern angezeigte Schrift: „Ueber den musikalischen Kirchendienst." Es sind Fingerzeige in einer auf Anfänger im Orgelspiel berechneten Weise, die würdigere Ideen anregen sollen. Solche Ideen mögen für mancherley Gegenden noch immer nothwendig seyn, auch am Rhein. So hören wir z. B. von sehr glaubwürdigen und kenntnissvollen Reisenden, dass sogar in Cöln das Orgelspiel unter der kirchlichen Würde ist; man spielt dort häufig Tänze, Stückchen von Rossini, Auber u. dergl.

Zuvörderst wird hier über die rechte Würdigung und den rechten Gebrauch dieses Präludienbuchs gesprochen. Hier wird die Provinz Westphalen als noch wenig musikalisch angegeben. Daher passen diese leicht ausführbaren Vorspiele. Von einer eigentlichen Kunstverständigkeit kann dort noch nicht die Rede seyn. Darum sind nicht alle diese Vorspiele für Alle leicht. Man muss sie daher nicht gleich vom Blatte spielen wollen. Die Einübung soll darum mit Ernst und Anstrengung geschehen. Es wird gezeigt, wie man diess zu bewerkstelligen habe, wobey die leichtesten genannt sind. Dann wird das Entfernen des Gemeinen und das Würdevolle für die Kirche in's Auge gefasst. Kurz, Rink's Vorrede wird commentirt. Das dem Inhalt Angemessene wird gerühmt, so, dass jedes Einzelne einen bestimmten Charakter habe. Darauf wird das Verschiedene derselben besprochen und zur nähern Beleuchtung einige derselben näher in's Auge gefasst, z. B. auf die Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott; zum Glaubensbekenntniss; Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen u. s. w. Dieses rechte Würdigen und Gebrauchen nimmt den grössten Theil des Werkchens ein, von S. 1—63. Da der Verf. dieses ausdrücklich nach seinem unvorgreiflichen Dafürhalten zu zeigen gesucht hat und wir diess gerade für angehende Organisten zweckmässig finden, so würde ein Widersprechen gegen einzelne Behauptungen durchaus unnütz, wenn nicht gar verwirrend seyn. — Im neuen Jahrhundert hat der Gesang in den Schulen um sich gegriffen; auch für den Fortschritt der kirchlichen Musik ist Vieles geschehen. So darf man denn hoffen. Das wird besprochen bis S. 68, worauf bis zum Ende mancherley Anmerkungen folgen.

Daran schliessen wir sogleich die Nachricht, dass das „Choralbuch für evangelische Kirchen. Die Choräle kritisch bearbeitet und geordnet von *B. L. Natorp* und *Fr. Kessler*, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen v. *C. H. Rink*" einer neuen Auflage bedarf. Diese soll eine wahrhaft verbesserte und vermehrte werden. Die Subscription ist eingeleitet, damit der Hr. Verleger einigermassen erfahre, wie stark ungefähr die neue Auflage werden müsse. Mögen die Freunde der Verbesserung des Kirchengesanges darauf Rücksicht nehmen und förderlich eingreifen.

Douze Etudes pour l'Hautbois dans tous les tons majeurs et mineurs composées et dediées au Conservatoire de Musique à la Haye par E. A. Schmitt. Liv. I. et II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

Am wenigsten ist in neuerer Zeit, ja fast überhaupt unter allen bedeutenden Blasinstrumenten, die Hoboe mit tüchtigen Uebungen und gefälligen Solostücken mit Begleitung eines oder einiger Instrumente bereichert worden. Und doch ist das Instrument höchst charaktervoll, wenn auch schwierig, sobald von Meisterschaft auf demselben die Rede ist. An Lehrbüchern fehlt es weniger: von Uebungen kennen wir keine empfehlenswerthen, als die 24 von *J. F. Braun* (in derselben Verlagshandl.) und von Triebensee (bey Artaria in Wien). Desto willkommener werden diese vor uns liegenden allen Bläsern seyn, die sich zu bilden Lust haben.

Der Verf., welcher erster Hoboist der Kapelle des Königs der Niederlande und Lehrer an der Königl. Musikschule zu Haag ist, versteht sein Instrument und liefert hier sehr Beachtenswerthes. Die Etüden wechseln mit Dur und Moll gleicher Vorzeichnung, im ersten Hefte nach den Progressionen der Kreuze und im zweyten nach der Aufeinanderfolge der B-Vorzeichnungen. Fleissige Uebung dieser verschiedenartigen Sätze wird vielfachen Nutzen bringen. — Bey dieser Gelegenheit wollen wir unsern Wunsch nicht verhehlen: Möchte es tüchtigen Componisten gefallen, mehr, als es bis jetzt geschehen ist, auf gute Charakterstücke für Hoboe und Pianoforte Rücksicht zu nehmen. Noch ist zu wenig Gutes der Art vorhanden. Der Mangel dürfte wohl nur darin begründet seyn, dass es, der Schwierigkeit dieses Instruments wegen, zu wenig Dilettanten gibt. Es werden also wahrscheinlich dergleichen Werke, wenn sie nicht geradezu zur Schule nothwendig sind, wie diese 12 Etuden, zu wenig gekauft. Würden die Componisten solcher Duette das Pianoforte gleichfalls concertiren lassen, so dürfte die Zahl der Käufer sich bedeutend vermehren, vorausgesetzt, die Compositionen entsprächen gerechten Anforderungen der Kunst und der Zeit, welche beyde sich von gebildeten Componisten recht wohl vereinigen lassen. Sind doch beyde Anforderungen zu jeder Zeit gemacht worden.

Das grosse Halleluja von Klopstock für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte für Gesangvereine und zum kirchlichen Gebrauch componirt — v. Aug. Michel, Musiklehrer. 6tes Werk. Gotha, in der Lampert'schen Buch- u. Musikhandlung. Pr. 16 Gr.

Sehen wir zuerst auf die Verbindung der Töne zu einem harmonischen Ganzen in kirchlicher Weise, so können wir das Werk allen Gesangvereinen und Kirchenchören gewissenhaft empfehlen. Die Führung der Stimme ist im Allgemeinen fliessend, die Form von der bekannten nicht sehr abweichend, weshalb sie auf wenige Einsätze Alles ohne grosse Mühe leicht ausführbar seyn wird, besonders da die Orgel fast nichts anderes erklingen lässt, als was der Gesang gibt. Zu häufige Auflösungen der Secunde in die Terze, die wir in Gesängen nur selten vortheilhaft finden, bieten wenigstens nirgend den Sängern eine Schwierigkeit, und das melismatische Ziehen der Edsylbe einer rhythmischen Zeile,

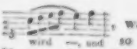

wird —, und so oft dagewesen, dass es den Vortragenden und den Hörern kaum auffallen wird. Die Wiederholung oder wiederholende Bearbeitung der musikalischen Gedanken vermehrt die Leichtigkeit der Darstellung und der Auffassung. Die ganze aus sechs Strophen bestehende Ode wird in drey Musiksätzen durchgesungen: das Allegro, $\frac{4}{4}$, C-dur, wird von einem sanftfreudigen Andante, A dur, $\frac{3}{4}$, unterbrochen, worauf in Tempo primo von S. 11 — 27, vielfach modulirt und fugirt, der grösste Theil des Gedichts geschickt zu Ende gesungen wird. Es ist demnach ein fleissig gearbeitetes, gutes und zu musikalisch nützlichen Aufführungen verwendbares Tonstück, das im Allgemeinen, ohne auf die Eigenheit des gewählten Textes zu sehen, den man zum Glück im Chorgesange nicht einmal immer dem Hauptinhalte nach versteht, eine recht wohlklingende Kirchenmusik abgeben wird. Es dürfte das Stück vielleicht gerade deshalb um so mehr und um so lieber gesungen werden, je weniger es ein wahrhaft grosses Halleluja ist, zu dessen lebendiger Tongestaltung die höchste Wissenschaft kaum zureichen würde, wenn der Geist der Dichtung, verklärt vom Hall der Töne, fühlbarer, gewaltiger uns durchdringen soll. Die höchste Kraft menschlicher Begeisterung im vollen Jubel des Preisgesanges der Ehre Gottes und seiner Herrlichkeit müsste sich wundersam verschmelzen mit dem tiefsten Gefühl der Demuth derer, die als die Letzten, die Gefallenen zu seines Thrones unterster Stufe stammeln. Welche Aufgabe! — Denn sind für das Wesen dieser Ode drey Musiksätze nicht genug; mindestens müsste die dritte Strophe eine eigene aus den Schauern der Erdeneschwachheit sich erhebende Musik erhalten haben, die in Dank und Preis der vierten Strophe einleitend hinüber. — In solchen Compositionen sind die Wiederholungen der Worte durchaus nichts Gleichgültiges. Nur das Vorherrschende, was der Empfindung tief eingeprägt werden soll, darf wiederholt werden. Darin hat der Componist vorzüglich gefehlt. Gerade die Worte, die einen vom Lobe des Hocherhabenen durch Nachdenken abzuleitenden Inhalt bringen, hat der Verfasser am meisten wiederholt, z. B. „obgleich der wunderbare Er unaussprechlich und undenkbar ist." Besonders hat das Andante zu viel des Gefälligen, des Breiten mit Uebergehung des Erhabenen, was durchgreifender Grundgefühl seyn sollte u. s. f. Ueberhaupt hat die grosse Ode des Re-

flectirenden, des Beschauenden, des gehalten Denkenden, Vergleichenden viel zu viel, als dass sie sich nicht weit vorzüglicher sprechen liesse. Der Componist hat daher nach unserm Dafürhalten nicht die beste Wahl getroffen. Es sind nur wenige unter den Oden Klopstocks, die sich gut componiren lassen; selbst unter den wenigen (nur drey ausgenommen) möchte der Musiker im Einzelnen Manches weg, Manches anders gestellt wünschen. So schön, so klangreich des Dichters Sprache in den schönsten seiner Oden ist, so selten ist sie doch echt musikalisch. Dazu denkt, vergleicht, überspringt und folgert er zu viel. Man überlege sich das. — Dessenungeachtet rühmen wir des Verf. Bestrebungen u. wünschen ihm Glück zu seinen Thaten.

Noch liegt uns von dem Componisten folgende Nummer vor:

Thema mit Variationen für Klavierspieler, die vom Leichten zum Schweren fortschreiten wollen. 3te Lief. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Der Componist erweist sich dadurch als ein erfahrener Klavierlehrer, der nichts Unzweckmässiges bringt. Die Einleitung ist etwas trocken; die Veränderungen sind angemessen. Zehn Variationen auf ein Thema sind für die meisten Schüler, die noch auf dieser Stufe stehen, zu viel; die Hälfte wäre hinreichend.

Nachrichten.

Musik- und Gesangfest zu Freiburg in Schlesien.

Den 6. u. 7. Aug. feyerte der Schlesische Gebirgsverein sein drittes Musikfest, wozu sich die Herren Cantoren und Schullehrer nicht allein der umliegenden, sondern auch entfernter Gegenden versammelt hatten. In den 2 Generalproben hatten sich zur Mitwirkung bereits über 400 Mitglieder unterzeichnet. Die Oberleitung der musikal. Leistungen war dem hochverdienten Hrn. Cantor Siegert aus Breslau übertragen worden. Die Vorfeyer wurde d. 6. d. durch ein grosses Instrumental- u. Vocalconcert eröffnet. Das Orchester bestand hauptsächlich aus Breslau's tüchtigsten Musikern, die von dem Freiburger Comité eine ehrenvolle Einladung erhalten hatten. Diesen tüchtigen Instrumentisten schlossen sich sehr viele geschickte Mitglieder aus den Gesangskreisen an. Director der meisten Musikstücke dieses Abends war der Breslauer Musiklehrer des kath. Seminars, Hr. A. Schnabel. Der Saal und die anstossenden Zimmer waren von Zuhörern dergestalt angefüllt, dass sich die dabey thätigen Künstler um der vielen Cantoren und Musikfreunde willen, die keinen Raum finden konnten, entschlossen, das Concert am folgenden Morgen in demselben Saale unentgeltlich zu wiederholen. In 2 Abtheilungen wurden folgende Tonstücke zu Gehör gebracht: Den ersten Theil eröffnete eine Ouverture (in Es) von Frdr. Schneider, welche an die Stelle der ersten Symphonie von Kalliwoda trat, da der Verein das Vergnügen hatte, den geehrten Componisten unter seinen Zuhörern zu haben. Darauf trug der hinlänglich gekannte Oberorganist Hesse den ersten und letzten Satz seines Pianoforteconcerts aus Emoll vor, welchem eine Bassarie aus der Belagerung von Corinth, gesungen vom Musiklehrer Hrn. Nentwig, folgte. Hr. Cantor Kahl trug dann ein Divertissement über Themen aus „la dame blanche" für das Violoncell von Dotzauer vor und Hr. P. Lüstner beschloss den ersten Theil mit einer Polonaise für die Violine von Pechatschek. — Ein Rondo von Frdr. Kalkbrenner wurde vom wohlbekannten Oberorganisten Köhler aus Breslau auf dem Pianof. sehr wirksam vorgetragen, dem der Organist Hr. Fischer, auf dem Klavier v. Musiklehrer Philipp begleitet, einen Sologesang, „das Heimweh" v. Franz Schubert, folgen liess, worauf zwey vierst. Gesänge, einer von Frdr. Schneider componirt und der andere v. Philipp, gut vorgetragen wurden. Nach Doppelvariationen für 2 Flöten von Kalliwoda, geblasen vom Domsänger Gohl und dem Choralisten Bunke, erklang eine Ouverture aus Emoll (N. 4), componirt von Hesse. — Alles war trefflich eingeübt und wurde mit der rühmenswerthesten Sicherheit höchst beyfällig ausgeführt. Den glänzendsten Beyfall erhielten die Herren Köhler, Kahl und Fischer. — Am 7. früh um 10 Uhr wurde das Hauptfest in der evangelischen, schön gebauten Kirche mit einem Eingangssatze auf der Orgel von Hrn. Würffel eröffnet. Die Kirche war von Einheimischen und Fremden ausserordentlich gefüllt, da das schönste Wetter dieses beharrlichen Sommers das Unternehmen begünstigte. In 3 Abtheilungen wurden, untermischt von Orgelvorträgen, 15 Musikstücke gegeben. Die Organisten Würffel, Förster, Freudenberg, Hesse und Köhler trugen Compositionen von Rink, Seb. Bach, A. Hesse und Kühler vor. Die 8 Gesangstücke waren: Motette v. J. Klein: „Wer unter dem Schirm"; Hymne von Schicht: „Hingesunken unter Dank"; Motette vom Seminarlehrer Richter: „Der Herr ist mein Licht"; Psalm von

demselben: „Der Herr ist ein grosser König"; Te Deum laudamus von B. Klein; Motette von dems.: „Preis, Lob, Ruhm"; Motette von Köhler: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte"; der 150. Psalm von Berner, begleitet von der Orgel und von Blasinstrumenten. Die allermeisten Gesänge waren ohne Instrumentalbegleitung. Auch ein Andante für die Basposaune mit Begleitung der Orgel, compon. von A. Hesse, vorgetragen vom K. Oboisten Hrn. Ludwig, fand vielen Beyfall. — Nach diesen sehr glücklichen Aufführungen wurden die Mitwirkenden von der Stadt Freiburg mit einem Mittagsmahl in dem dasigen Gesellschaftsgarten bewirthet. Frohsinn und Heiterkeit, wie auch Sang und Klang fehlten nicht im Geringsten; bis spät in den Abend währte der Jubel, durch keinen Vorfall gestört. Die Einrichtungen waren trefflich. Toaste auf den geliebten König, die Landescollegien, den Comité des Festes, auf Componisten und Mitwirkende, auch auf den Stifter dieses Vereins, den abwesenden Seminardirector Hrn. Hientsch in Potsdam, und auf den verehrten Gast, den Kapellm. Frdr. Schneider, wurden ausgebracht. Keiner schied ohne Freude und Dank. Am nächsten Morgen zerstreute sich die frohe Menge, theils auch noch an demselben Abende nach dem nahen Fürstenstein, Salzbrunn und andern reizenden Orten, deren die Umgegend eine grosse Anzahl besitzt. Lange wird man der freundlichen Gastlichkeit Freiburgs dankbar gedenken. Es ist die grösste Hoffnung vorhanden, das Gesangfest des nächsten Jahres in Schweidnitz zu feyern.

Leipzig, am 21. Aug. Gestern wurde unter eigner Direction des Componisten der Oper, des Hrn. Lobe, Grossherz. Weim. Kammermus., zum ersten Male: „Die Fürstin von Grenada, oder der Zauberblick", grosse Zauberoper mit Tanz, Pantomime und Tableaux in 5 Acten, aufgeführt. Schon die Ouverture wurde stark applaudirt. Der Beyfall wurde immer lebhafter, ein Terzett der Damen der Fürstin musste wiederholt werden und zum Schluss wurde zuvörderst der Componist stürmisch herausgerufen, dann auch die vorzüglichsten Sänger, mit denen der gefeyerte Tondichter zugleich erschien, mit bescheidenem Verneigen dankend. Die Fürstin Solabella (Mad. Pichl), Nadire, Tochter eines mächtigen Vasallen der Fürstin (Dem Gerhardt), und Harita, Ritter und Verlobter des Fräuleins (Hr. Eichberger) zeichneten sich in den Hauptrollen vorzüglich aus. Ueberhaupt ging das Ganze für eine erste Vorstellung sehr gut. Nichts war gespart worden, die Oper auf das Glänzendste auszustatten; die Tableaux waren gut geordnet und die vom Königl. Hoftheatermaler Hrn. Schwarz neu angefertigten Decorationen glänzend und geschmackvoll. Sind wir nun auch für unsere Person nicht voreilig genug, eine ausführliche Beleuchtung oder auch nur unmassgebliche Würdigung der Eigenthümlichkeit des Kunstwerkes zu entwerfen, so ist diess im gegenwärtigen Falle um so weniger ein Nachtheil, da diese Oper in diesen Blättern bereits zweymal von Weimar aus von erfahrenen Männern gewürdigt worden ist. Da der Beyfall des zahlreich versammelten Publicums (trotz der Hitze) sich so lebhaft aussprach, wird das Werk gewiss öfter wiederholt werden und wahrscheinlich schon zum 2ten Male über die Bretter gegangen seyn, ehe diese Notiz veröffentlicht seyn kann. Die Oper spielt, trotz der 5 Acte, nicht zu lange; sie dauert etwa 3 Stunden, was gleichfalls vortheilhaft ist. Wir wünschen dem talentvollen Manne zur guten Aufnahme seines Werkes, die auch in Cassel, wo es an demselben Tage gegeben werden sollte, nicht fehlen wird, Glück und für nächstfolgende theatralische Leistungen gute Texte, auf welche jetzt mehr als je ankommt. — Nachschrift: Unterdessen ist die Oper bereits zwey Mal wiederholt worden.

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.
(Fortsetzung.)

Im Leopoldstädter Theater ging neu in die Scene: 1) „Montbars", oder „Die Korsaren von den Antillen", Drama nach van der Velde's Erzählung, mit Musik von Hrn. v. Marinelli; eine beyfallswerthe Arbeit, die von den ephemeren Erscheinungen rühmlich sich ausscheidet. 2) „Die Lieb' in der Stadt", Localposse von Schick und Riotte. 3) „Die Bettlerbraut", Lustspiel mit Gesängen von Gleich und Wenzel Müller. 4) „Die Testaments-Clausel", von demselben Componisten und erster dramatischer Versuch eines angehenden Dichters D. F. Reiberstorffer, welcher nach gehöriger Reife zu Erwartungen berechtigt. 5) „Der Raub der Talismane", Zauberpantomime von Schadetzky, mit Musik vom Orchesterdirector Leppen. Wer in diesem Zweige noch nicht Dagewesenes zu bringen vermag — *magnus erit Apollo*; die Citrone aber ist rein ausgepresst und gibt kaum mehr winzige Tröpflein. —

In der Josephstädter Bühne regalirte uns Stöger noch zum Abschiede mit zwey Opern: „Die

Normannen in Paris" von Mercadante und Meyerbeer's „Kreuzritter", worin die Schwestern Agnes und Anna Schebest erfolgreich gastirten. Beyde Werke waren aber nur mangelhaft einstudirt, wie es denn gewöhnlich zu gehen pflegt, wenn Niemand mehr recht weiss, wo er eigentlich zu Hause ist. Auch wurde wenig Notiz davon genommen, weil Alles pour la bonne bouche sich noch am Verschwender sättigen wollte, der im buchstäblichen Sinne so Viele bereicherte. Damit beschloss auch die Entreprise den 27. April, am Abende vor der Auswanderung nach Prag, ihre Vorstellungen, und ohne Unterbrechung begann die neue Direction des Hrn. und der Mad. Hoch mit Holbein's „Meister Martin der Küffner"; diesem folgten andere gute und brav dargestellte Lust- und Schauspiele; auch Dramen, z. B. „Preziosa", „die beyden Galeerensklaven", „Waise und Mörder" u. a., desgleichen zwey Pantomimen: „Die Verwirrung in der Schusterwerkstatt" und „Spadifankerl der Scheintodte"; allein theils der Mangel einer gewohnten und lieb gewordenen Oper, theils die fast allzugenaue Bekanntschaft mit allem Gegebenen, theils die vorschnelle, vom Frühling adoptirte Sommerhitze waren die Grundursachen, dass fortwährend Ebbe in der Kasse waltete. Nur eine Parodie des Verschwenders: „Der Streichmacher", scherzhafter Contrast von Carl Meisl, mit einer recht ehrbaren Musik von Ott, machte eine temporäre Ausnahme. Sie gehört zu den gelungenen Bühnen-Werken dieses Volksdichters, ist glücklich erfunden, reich mit Witz und Humor ausgestattet und höchst ehrenvoll für den Verfasser des Originals. Sonderlich belustigte das Vorspiel unter dem ominösen Titel: „Hier sind Billets zu Logen und Sperrsitzen zu bekommen", welches in einem hiesigen Kaffeehaus-Salon spielt und worin alle die mannichfaltigen Umtriebe, die bey diesem einträglichen Wucherhandel immerhin Statt finden, in nackter Wahrheit zur Oeffentlichkeit gebracht und als Warnungsspiegel an den Pranger gestellt werden. —

Concerte. — A Jove principium! — So wollen wir denn gleich mit dem höchsten beginnen und alles übrige, worunter auch nicht blos dii minorum gentium vorkommen, auf später vertagen. — Also: Ritter Hummel hat nach einem siebenjährigen Zwischenraume uns wieder einmal besucht und zweymal im Saale der Musikfreunde sich producirt.

Es hiesse Eulen nach Athen tragen, wollte man über die von ganz Europa gewürdigten Kunstleistungen auch nur ein Sterbenswörtchen noch verlieren. Er ist physisch allerdings stärker und viel stattlicher geworden, aber in der Meisterschaft Johannes in eodem geblieben. Wenn auch gewisse vorlaute Dilettanti behaupten wollen: eben diese zunehmende Wohlbeleibtheit beeinträchtige die mechanische Bravour, Thalberg und Döhler spielten ungleich brillanter und das wäre weit hübscher und electrisire in viel höherem Grade, als Ruhe, Gelassenheit, Modestie. Solidät und Gediegenheit etc., was verschlägt das? Jeder schwatzt, wie er's versteht; wer nur nach sinnlichen, momentan mystificirenden Eindrücken geizt, der hasche immerhin darnach, denn für Geschmackssachen gibt es keinen Schiedsrichter; wer aber der wahren Kunst huldigt und die Orakelsprüche ihrer Oberpriester zu enträthseln erkohren ist, der schwöre unbedingt, auf Leben und Tod, zu Nepomucks Fahnen! —

Was nun aber der liebwerthe Gast zum Besten gab, bestand in Folgendem: 1) Sein neuestes Concert in F; eine bezaubernd reizende Composition, voll Adel und Melodie im Allegro, das Adagio ein wahrer Sphärengesang, im Rondo finale liebenswürdig kokettirend, schalkhaft anmuthig tändelnd, und alles unendlich verschönt durch das wirksamste Instrumentalspiel. 2) Das charakteristische Tongemälde: Oberons Zauberhorn und 3) das grosse As dur Concert. Von beyden vortrefflichen Werken muss in Wahrheit gesagt werden, dass wir sie zum ersten Male hörten; so nämlich, wie sie dem Geiste nach gehört seyn wollen; und wer wäre wohl dazu mittheilungsfähiger und einzig berufen dafür, als gerade eben ihr geistreicher Schöpfer? 4) „Le retour de Londres", ein noch handschriftliches Rondeau in zeitgemässem Styl und höchst glänzend, recht angelegt, um die Widersacher zu versöhnen und den Virtuosen ein Geschenk zu machen. Den grössten Genuss gewährte aber die jedesmalige freye Schluss-Phantasie. Aeltere Kunstfreunde leben der festen Ueberzeugung, dass Mozart's unerreichbares Improvisationstalent einzig nur auf seinen Schüler Hummel übergegangen sey; und sie mögen wohl nicht Unrecht haben. Uns wenigstens will bedünken, dass wir meistens blos mit Surrogaten vorlieb nehmen müssen, weil wir eine glückliche Zusammenstellung beliebter Motive, mit üppigem Passagenprunk und stereotypen Variationen gepfeffert, allerdings wohl ein nettes Potpourri, nimmermehr aber eine rein ideale Phantasie tituliren können. Wie anders bey unserm Meister! der setzt sich an's Instrument, greift kühn

in die Saiten, durchbricht mit mächtigen Accorden die Regionen der Harmonieen und überlässt sich unbekümmert dem Spiele des Augenblicks. Allmählig erst ordnen und ebnen sich die Ideen, immer höher schwingt sich der Begeisterte, da erfasst er plötzlich einen Gedanken und hält ihn fest und dreht und wendet und bearbeitet ihn in allen kaum denkbaren Formen und Gestalten, bis er einem neuen Raum geben muss, der einer ähnlichen Prüfung unterworfen wird; beyde, und wohl auch noch mehre, werden alsdann zu einem Ganzen verschmolzen, das alle Seelen mit Wohlgefallen erfüllt. Wer der Tonkunst Allmacht kennen, ihre Zauberwirkung fühlen lernen will, der muss Hummel phantasiren hören. Doppelter Dank muss nebstdem auch der sinnigen Wahl der Zwischenstücke gezollt werden; es wurde nämlich musterhaft vorgetragen: Mozart's Ouverture aus Figaro und die köstliche Buffo-Arie: „Aprite un pò quelli occhi", von Hrn. Roggla mit ächt italienischem Humor aufgefasst; Belmont's Arie in A, gesungen von Hrn. Titze; Ouverture zu Prometheus von Beethoven und — weil denn doch Contreband-Waare trotz der möglichsten Vorsicht aller Orten sich einzuschmuggeln weiss — Arie aus Donna Caritea von Mercadante, mit sonorer Altstimme und bedeutender Fertigkeit ges. von einer vielversprechenden Dilettantin, Dem. Hönig. — Dass eine auserwählte Gesellschaft den Künstler durch ihre Gegenwart beehrte, versteht sich von selbst; leider jedoch vermochte diese nicht alle Räume zu füllen; was aber weniger befremden wird, wenn man erwägt, von welcher Fluth von Concerten Wien bereits heimgesucht ward, und überdiess noch die weit vorgerückte, schöne, solchen Zwecken stets ungünstige Jahreszeit mit in Anschlag bringt. Er wolle es demnach seinen Mitbürgern ja nicht anrechnen, wenn sein diessmaliger Aufenthalt in seiner zweyten Vaterstadt in utili weniger belohnend sich gestaltete, als in honorifico. —

Wir kommen nunmehr auf Kapellm. Lachner's Abschiedsconcert. Dieser talentvolle junge Mann folgt einem ehrenden Rufe nach Mannheim: mit lebenslänglicher Anstellung und, um den Verlust noch fühlbarer zu machen, liess er uns zum Valet seine dritte Symphonie in D moll nebst einem neuen Quintett für 2 Violinen, Viola, Vcello und Contrabass hören und bewundern. Ja, diess ist der wahre, einzig bezeichnende Ausdruck. Bewundern muss man den festen Männersinn, mit eiserner Beharrlichkeit nur die Bahn classischer Meister zu verfolgen, bewundern den unerschütterlichen, keine Selbstaufopferung scheuenden Muth, allen Hindernissen zu trotzen und furchtlos die Hydra des entnervenden Zeitgeistes zu bekämpfen; bewundern den Ideenreichthum, die gründliche Kunst, den seltenen Fleiss, die sorgfältige Feile, die erprobte Tüchtigkeit im strengen Satze, das consequente Festhalten der sich selbst gestellten Aufgabe im Farbenton, in der Charakteristik, in der Form und in der Durchführung der einzelnen Partieen sowohl, wie der Gesammt-Umrisse. Diess zu beweisen, nur einige Rückblicke auf sein bisheriges, nicht wolkenloses Wirken. Lachner schrieb mehre Opern; keine kam zur Darstellung; da machte er eine Reise nach Pesth und brachte „Die Bürgschaft" nach Schiller's Ged. in die Scene; das Werk gefiel ungemein, mehr aber wissen wir nicht davon. Binnen wenig Jahren vollendete er, im Gewühl anstrengender und Zeit raubender Berufsgeschäfte, eine grosse Cantate: „Die vier Menschenalter", das Oratorium „Moses" u. drey Symphonien. Um diese Arbeiten nur zu Gehör zu bringen, mussten die namhaften Copiaturkosten aus Eigenem bestritten werden und das aneifernde Resultat war, dass der reine Ertrag, trotz der uneigennützigen Mitwirkung des Orchester- und Chorpersonals, nicht einmal die Hälfte der baaren Auslagen deckte. Künstlerloos und Schicksalslaunen, möchte man ausrufen! Allein das wahrhaft Gute geht nie zu Grunde und wird dennoch, gleichviel, ob früher oder später, erkannt und gewürdigt. Das hat sich auch diessmal bewährt; denn die von dem sachverständigen Chef Anton Diabelli geleitete hiesige Musikhandl. erwarb sich käuflich das Eigenthumsrecht auf sämmtliche obengenannte Compositionen und wird vorerst die Symphonieen, wovon No. 1. bereits abgedruckt ist, in vollständiger Partitur herausgeben. Deutschland kann sich alsdann überzeugen, welch' kräftiger Sohn abermals seinem fruchtbaren Boden entsprossen, und demselben den ihm gebührenden Ehrenplatz anweisen. Sollen wir nun aber über den Schlussstein jenes Triciniums unser parteyloses Urtheil, wohlgemerkt: nach einmaligem Anhören, abgeben, so möchten wir dieser jüngsten Schwester, ohne jedoch die reellen Verdienste der beyden Erstgebornen im Geringsten zu schmälern, dennoch die Oberstelle einräumen. Durch Worte lässt sich nicht füglich versinnlichen, wie ergreifend das colossale Tongebilde auf Geist, Herz und Gemüth einwirkt. Es ist die kühne Ausgeburt einer jugendlich feurigen, durch die Gesetze der ewigen Wahrheit und Schönheit

Schauspielhause, Hr. Hartmann, Clarinettist und Oboist beym französischen Theater. Beyde Instrumente bläst Hr. Hartmann mehr als mittelmässig gut, hat auf beyden einen vortrefflichen Ton, und ist vorzüglich seiner grossen Festigkeit und Sicherheit wegen ein sehr schätzbares Mitglied des Orchesters. Lebte Herr Hartmann an einem Orte, wo er sich weniger mit der Oekonomie und mehr mit der Kunst beschäftigen dürfte, so würde er sicher als einer der ersten Clarinettisten und Oboisten unter den berühmtesten Virtuosen glänzen. In seinem Konzerte liess er sich mit vielem und verdientem Beyfalle nur auf der Clarinette hören. Uebrigens war dieses Konzert, der vielen geschickten Tonkünstler wegen, die es durch ihre bekannten Talente unterstützten, eins der brillantesten seiner Zeit. Denn ausser dem Hrn. Hartmann liessen sich auch Mad. Righini, Dem. Grund, Herr Musikd. Schwenke, Herr Andreas Romberg und mehrere andere hören.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Wien, den 29sten Dec. 1801. Den 22sten und 23sten Dec. hat Jos. Haydn seine Jahrszeiten im Hoftheater mit 200 Tonkünstlern, und den 27sten die Schöpfung im grossen Redoutensaale aufgeführt. Es ist nicht nöthig, über das lezte Werk noch Etwas zu sagen, denn man kann ja auf dies, wie auf kein Tonstück anwenden, was darin vorkömmt: Es ertönt

In aller Welt —
Jedem Ohre klingend,
Keiner Zunge fremd.

Auch die Jahreszeiten sind ein unverwelklicher Lorbeer in dem Kranze, der Haydns Stirn beschattet. In welcher Mannichfaltigkeit wechseln hier, nach der Anlage des Gedichts, Frohsinn, Zufriedenheit, Hoffnung, Furcht, Andacht, ausgelassene Freude, scherzhafte Laune und tiefer Ernst! Und welche Wahrheit ist in dem musikalischen Ausdruck aller dieser Gemüthszustände! wie hat der Tonkünstler das, was der Dichter, zuweilen nur mit einigen Worten andeuten konnte, durch die Magie seiner Melodien und Harmonien ausgemahlt und dem Gefühle der Zuhörer näher gebracht! Dadurch erzwingt sich auch dies Werk Haydns überall den lebhaftesten Beyfall. Vielleicht ist es nicht überflüssig auch auf den Einfluss wenigstens hinzudeuten, den solche musik. Werke auf die asthetische und sittliche Bildung der Nation haben können. Kein Kanzelredner ist im Stande, die Grösse des Schöpfers, seiner Werke und Wohlthaten mit der eindringenden Kraft zu schildern, und die Gemüther so mit Bewunderung, Ehrfurcht und Dank zu erfüllen; nichts kann den Menschen so sicher über die Sphäre gemeiner Sinnlichkeit erheben, als Vereinigung der Dichtkunst und Tonkunst zu solchem Zweck. Die Aufführungen waren zum Besten zweyer hiesigen wohlthätigen Stiftungen. Dass Michael Haydn in die Dienste des Fürsten Esterhazy getreten, habe ich Ihnen schon neulich geschrieben. Ich füge nur noch hinzu, dass der verehrte Fürst ihn in ausserst vortheilhafte Verhältnisse sezt und vornehmlich auch darum ihn berufen hat, damit sein Bruder Joseph, der es wünschte, nun mehr Ruhe geniessen kann. Auch von unsrer Monarchin, die vorzügliche Kennerin und Freundin der Tonkunst nicht nur genannt wird, sondern wirklich ist, ist Michael Haydn mit vieler Achtung empfangen, für einige ihm aufgetragene Kirchenkompositionen, die er in Laxenburg aufführte, kaiserlich beschenkt worden, und hat neue Aufträge von seiner hohen Gönnerin erhalten. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September. Nº. 36. 1834.

Ueber die Musikschule zu Halberstadt.

Als sich 1831 der Halberstädter Musikverein bildete, erschien daselbst, bey Wilh. Delius gedruckt, eine 10 Quartseiten lange Flugschrift: „Zweck und Einrichtung eines zu Halberstadt errichteten Musikvereins.“ Darin wurde zunächst von der weiten Verbreitung und den grossen Fortschritten gesprochen, deren sich unsere Zeit auch in der Musik zu erfreuen hat, welche nicht die letzte Stelle einnehmen. Kein Ort in Teutschland hat eine Vergleichung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu scheuen. Namentlich in der Musik wetteifern zahlreiche Dilettanten fast überall mit Männern vom Fache. Fast jede Stadt hat ihren Singverein und überall treten mehre Städtevereine zusammen, um sich gegenseitig den Genuss grosser Kunstwerke zu gewähren. Man erkennt dankbar, was bereits geschehen, und verkennt nicht, was zur Herbeyführung einer noch schönern Zukunft in's Werk zu setzen ist. In dieser schön geschriebenen Schrift erklärte dieser Musikverein die Einrichtung einer Musikschule für einen seiner Hauptzwecke, mit Recht eine solche, besonders für den Elementarunterricht, für eines der dringendsten Bedürfnisse haltend. Man bemerkte, die Zahl gebter Klavierspieler hat zugenommen, desto mehr sehen sich aber die übrigen Instrumente vernachlässigt. Der Ausspruch ist ganz wahr, wenn Teutschland mit sich selbst und seinem Bildungsgange verglichen wird, nicht aber mit andern Ländern. Gegen fremde Länder gehalten, besitzen wir einen auffallenden Reichthum an Virtuosen und gebildeten Instrumentalisten im Allgemeinen. Dessenungeachtet wird es in manchen Gegenden auch unsers Vaterlandes noch immer zu beherzigen seyn, was die genannte Flugschrift an ihren obigen Ausspruch knüpft: „Der Grund dieser Erscheinungen liegt besonders darin, dass weder der höhere Gesang, noch die Instrumentalmusik einen Theil des allgemeinen öffentlichen Unterrichts ausmachen. Beydes ist Gegenstand des Privatunterrichts, dessen Erlangung von einem besondern Entschlusse der Erzieher der Kinder abhängt, dessen Kosten von den Meisten gescheut werden, vielen Fähigen unerschwinglich sind, und der, da er ohne öffentliche Aufsicht und Leitung ist, gar oft schwachen Lehrern überlassen oder gar nicht zu haben ist.“ — Auch ist es allerdings zu beherzigen, wenn behauptet wird, dass selbst die reissenden Fortschritte der Kunst grosse Uebel zur unmittelbaren Folge hatten. Ueberall ist die Zahl urtheilsfähiger Musikfreunde nur gering gegen die Zahl derer, welche lebhaften Antheil an den Freuden der Kunst nehmen. Auf der andern Seite werden die künftigen Künstler durch die gewöhnliche Jugendbildung nicht immer genügend für ihren Beruf vorbereitet. Auf unsern Universitäten gibt es die geschicktesten Lehrer für alle Fächer, nur, mit wenigen Ausnahmen, keine Professoren der Musik. Der junge Tonkünstler ist dem Selbststudium, oft dem völlig ungeleiteten, überlassen. Dazu kommt, dass die ungeheuern Ansprüche auf Virtuosität alle seine Kräfte in Beschlag nehmen und ihn weit mehr in seinen anderweitigen wissenschaftlichen Studien hindern, als es für ihn und die Kunst gut ist. Diesen Uebeln und der alle Schranken verachtenden Effectsucht eines übersättigten und wundersüchtigen Publikums kann nur durch tüchtige Schulen vorgebeugt werden. Norddeutschland, das der ganzen gesitteten Welt in allen übrigen Bildungsanstalten voransteht, hat keine höhern Musikschulen. Wohl wäre es wünschenswerth, ja nöthig, dass umfassende Massregeln von den Staatsbehörden getroffen werden, welche das Unterrichtswesen zu leiten haben. Sie würden es auch wohl thun, wenn der Kampf mit einseitigen Ansichten nicht oft zu gross wäre. Da bleibt denn kein anderes Mittel, als dass die Thätigkeit Einzel-

ner Bahn bricht zum Segen der nächsten Zukunft. Diess hat nun der würdige Halberstädter Verein für eine Vaterlandspflicht erachtet und hat dem Gebote seiner umsichtigen Erkenntniss ohne alle Mittel, als die eines kräftigen Entschlusses und einer verständigen Handhabung und Durchführung, rühmlichst Folge geleistet. Der Anfang war sehr beschränkt, und gerade in dieser Beschränkung, die jedoch unverrückt ein höheres Ziel vor Augen behielt, hat er sich als tüchtig bewährt. Damals war es ihm nur möglich, einen einzigen Violinlehrer anzustellen, so dass nur eine geringe Zahl einheimischer Schüler angenommen werden konnte. Gegenwärtig ist die Zahl der Lehrer bereits auf fünf gestiegen, und da dieselben ihrem Berufe vollkommen gewachsen sind, so ist es an der Zeit, auch das auswärtige Publikum auf das neue Institut aufmerksam zu machen.

Es sollen durch diese Instrumentalmusikschule alle, die sich vorzugsweise der Tonkunst widmen wollen, Gelegenheit erhalten, sich eine gründliche, vielseitige Bildung auf einem nicht kostspieligen Wege zu verschaffen. Die Schule steht aber auch denen offen, welche sich nur zur eigenen Erheiterung und Belehrung musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten erwerben wollen und vorzugsweise eine der dortigen wissenschaftlichen Lehranstalten zu benutzen beabsichtigen. So gern es gesehen wird, wenn die Schüler schon Vorkenntnisse mitbringen, so werden doch auch noch ganz ungebildete aufgenommen. Diese erhalten zuerst Gesangunterricht, wobey ihnen zugleich die Elemente des musikalischen Wissens gelehrt werden. Dann wird zur Erlernung eines beliebigen Orchester-Instruments (oder auch mehrer nach einander, jenachdem es der künftige Beruf erfordert) geschritten, und sobald die ersten Schwierigkeiten durch den jedem Schüler privatim ertheilten Unterricht überwunden sind, treten dieselben zu einem Orchester und zu Quartetten zusammen und werden, neben den fortgesetzten, zur Erlangung der Virtuosität auf ihrem Instrumente nöthigen Uebungen, zu den theoretischen Studien angeleitet, welche sie bis zur vollständigen Ausbildung für ihr Fach oder so weit verfolgen können, dass sie für den Unterricht eines der ersten Meister ihrer Kunst reif sind.

Vorzugsweise wird der Unterricht auf der Violine und dem Violoncell getrieben. Den Violinunterricht haben bisher schon mehre auf einer Stufe der Ausbildung stehende Knaben zugleich genossen; es lässt sich daher über die dabey beobachtete Methode bereits Folgendes sagen: die Spohr'sche Violinschule und die des Pariser Conservatoriums werden zum Grunde gelegt, wobey streng darauf gehalten wird, dass die Zöglinge völlig nach der Schule gebildet und dass ihnen zur Erholung nur solche Uebungsstücke vorgelegt werden, denen sie völlig gewachsen sind, weil sie sich sonst unausbleiblich fehlerhafte Manieren angewöhnen. Auch hierin kann der erste Unterricht nur jedem besonders ertheilt werden; allein frühzeitig werden mit allen, die auf gleicher Stufe stehen, gemeinschaftliche Uebungen vorgenommen, welche sich auch in andern Anstalten als nützlich bewährt haben.

Da ferner der thätige Musikverein alle dortigen musikalischen Unterhaltungen leitet, so nehmen auch die Zöglinge, sobald sie dazu befähigt sind, an den öffentlichen Concerten und den vom Orchester des Vereins regelmässig gehaltenen Proben mitwirkend Antheil, wie sie denn vom Anfange an überall als Zuhörer zugelassen werden. Die Erwachsenen können auch am Singvereine Theil nehmen, und die sich dem Lehrfache widmen wollen, erhalten Gelegenheit, unter Aufsicht Unterricht zu ertheilen und die gemeinschaftlichen Uebungen ihrer Mitschüler zu leiten.

Durch Vermittelung der Herren Kapellmeister Louis Spohr in Kassel und Frdr. Schneider in Dessau hat der Verein sehr tüchtige junge Lehrer gewonnen. Beide Meister verwenden sich fortwährend für die treffliche Anstalt und stehen dem Ganzen sehr bereitwillig mit ihrem Rathe fördernd zur Seite.

Für Aufsicht über die sittliche Aufführung der Zöglinge sorgen tüchtige Schulmänner nach den Wünschen der Aeltern und Vormünder; auch ist man erbötig, sich ihrer ökonomischen Angelegenheiten anzunehmen.

Die Zeit des Lehrcursus lässt sich nicht genau bestimmen, da zu viel von dem Grade der Vorkenntnisse und der Zeit abhängt, welche der Musik, der übrigen Lehrstunden wegen, gewidmet werden kann.

Jeder Schüler zahlt bey seiner Aufnahme ein Antrittsgeld von 12 Thalern Preuss. Cour. und das jährliche Schulgeld beträgt 24 Thlr. Pianoforte-Unterricht muss besonders honorirt werden. Nähere Auskunft ertheilt der Geschäftsführer des Musikvereins, der Oberlandesgerichts-Assessor Hr. Augustin, ein Mann, der sich bereits vielfache Ver-

dienste durch lebendigen und vernünftigen Eifer um das Beste der Tonkunst erworben hat. — Der erste Jahresbericht des Vereins, wodurch derselbe seine Mitglieder u. Beförderer zu der am 27. März 1835 Statt gefundenen Prüfung der Musikschule einlud (gedruckt bey Delius), liefert Erfreuliches. Möge das gut und umsichtig begonnene und rastlos fortgeführte Werk zusehends wachsen und gedeihen und all' der Segen sich erfüllen, den der geehrte Verein beabsichtigt, auch in dem Grossartigen, was noch nicht ausgesprochen ist.

G. W. Fink.

Recension.

Requiem für vier Singstimmen und Chor mit lateinischem Texte und der deutschen Uebersetzung von Prof. Clodius, in Musik gesetzt — von A. F. Häser. 34. Werk. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Im vorigen Jahrgange dieser Blätter wurde mit gerechter Würdigung des geachteten Verfassers ein Requiem für den Männerchor empfehlend besprochen, das als 35stes Werk in derselben Verlagshandlung erschien und sich auch seitdem vielen Eingang verschafft hat. Das vor uns liegende für Frauen- und Männerstimmen ist also früher und zwar ursprünglich mit Orchesterbegleitung geschrieben, welche Instrumentirung wir nicht kennen. Nach dem sehr leicht spielbaren Klavierauszuge sowohl, als nach der Weise des Componisten überhaupt zu urtheilen, der nie durch Massen und Ueberkünstelung erzwingt, was besser auf einfachem Wege zu erreichen ist, kann die letzte nicht schwierig seyn. Ist doch das Ganze auch in den Singstimmen höchst einfach und würdig gehalten. Lassen auch beyde Requiem dem innern Gedankengange nach in Auffassung und Durchführung nichts Gemeinschaftliches hören, so lassen sie sich doch in der Einfachheit und Natürlichkeit der Verknüpfungen gar wohl mit einander vergleichen, und in der Wirksamkeit möchten wir, so wirksam auch jenes befunden worden ist, doch diesem den Vorzug geben. Besonders wird es in dieser Gestalt den Singakademieen und häuslichen Zirkeln, die ernsten Gesang lieben, sehr willkommen seyn; mit der Instrumentation, die von dem äusserst gefälligen Componisten gewiss ohne Schwierigkeit zu bekommen ist, auch für Concertanstalten, weil das Kirchliche, das desshalb keineswegs als untergeordnet angegeben werden soll, so freundlich gehalten worden ist, als es der ernste Gegenstand nur immer zulässt, sobald ihm nicht sein gebührendes Recht entzogen wird. Es ist dieses Werk bereits 1832 in No. 51 dieser Zeitung, S. 811 u. s. f. nachrichtlich von einem Manne besprochen worden, der seine Einsicht in dasselbe nicht einem blosen Anhören verdankt haben konnte. Die ganze dortige Beschreibung mit allem Empfehlenden derselben ist vollkommen richtig, so dass wir sie mit Vergnügen nach genauer Durchsicht unterschreiben, ein paar Kleinigkeiten ausgenommen. Wenn jener Recensent sagt: „Im Sanctus ist die Fuge Osanna nur angedeutet und nicht eben vorzüglich": so sind wir im Letzten weniger streng, als er. Angedeutet ist die Fuge allerdings nur: allein gut ist sie auch. Es ist nicht überall nöthig (und in dieser Haltung fänden wir es sogar viel zu weit gegangen), dass jede Fuge nach allen Seiten hin mit Benutzung aller Kunstmittel lang ausgesponnen wird; es gibt Fälle, und hier haben wir einen solchen, wo diess sogar zweckwidrig wird, weil es zu sehr vom Uebrigen abstechen würde. Wir rühmen also vielmehr des Componisten sichern Takt, der gar wohl eine lange, lange Fuge hätte liefern können, wenn er es für gut gefunden hätte. Sagt doch der Recensent selbst sehr richtig: „Der Componist liess auch in dieser Arbeit lieber den Menschen schalten, als den gelehrten Musiker; sein Hauptbestreben ist sichtlich, Gefühle auszusprechen und in Andern gleichzeitig zu erwecken." Das ist ihm auch im freundlich Religiösen sehr gut gelungen. Die zweyte Abweichung besteht in der Angabe, dass das „Tuba mirum" gleichsam wie von der ganzen kirchlichen Gemeinde unisono gesungen werde. Dem ist nicht ganz so; nur „per sepulchra regionum coget" ist im Einklang gesungen, wahrscheinlich, um das Zwingen der Gewalt durch alle Stätte des Todes auszudrücken. Wir würden das gar nicht anführen, wenn es nicht zugleich ein Beyspiel lieferte, in welcher Weise der geachtete Componist sich zuweilen passender Tonmalerey zur Verstärkung des Gefühlsausdrucks bedient. Das Werk ist dem *Dr.* Gottfried Weber gewidmet und wir sind gewiss, dass auch er es empfehlenswerth gefunden und sich darüber gefreut haben wird.

Nachrichten.

Neustrelitz. Es ist auffallend, unter den zahlreichen Berichten, welche in der vielgelesenen musikalischen Zeitung uns über den Zustand der Tonkunst im In- und Auslande in Kenntniss setzen, keinen einzigen aus Mecklenburg-Strelitz, nicht einmal aus der Residenzstadt zu finden, wo doch ein edles Fürstenpaar die schönste der Künste ganz besonders schützt und ehrt und derselben mit ausgezeichneter Liberalität bedeutende Opfer bringt. Möge es daher der Redaction dieses Blattes gefallen, den nachstehenden Notizen aus der Feder eines eifrigen Musikverehrers freundlich ein bescheidenes Plätzchen zu vergönnen.

An der Spitze der Grossherzoglichen Hofkapelle, aus etwa 30 Individuen bestehend, welche sowohl bey den Hofconcerten, wie bey der Oper das Orchester bildet und in ihrer Mitte mehre wackere Musiker zählt, steht als Dirigent der Hof-Kapellmeister, Freyherr Mantey von Dittmer, ein talentvoller Mann, in der Schule des verewigten Winter gebildet. Die Direction der Operetten und Vaudeville's fällt dem Concertmeister Tomasini, einem anerkannt tüchtigen Violinisten, anheim. Als Chordirector in der Oper fungirt mit Umsicht und Fleiss der zweyte Tenorist Weidner. Bey grossen stark instrumentirten Musikwerken wird überdem das Orchester durch einige Mitglieder des äusserst braven Hautboisten-Corps der hiesigen Garnison verstärkt. Auffallend ist dem Ref. öfter die geringe Stärke der Saiten-Instrumente im Verhältniss zu den Blas-Instrumenten erschienen; erstere werden, ungeachtet des sehr gut besetzten Violino primo, von den letzteren mitunter zu sehr verdeckt. Nach unserem Ermessen liesse sich diesem Uebelstande, ohne den Etat der Kapelle zu erhöhen, gar leicht durch die Aufnahme brauchbarer junger Leute, welche sich der Musik widmen wollen, als Accessisten abhelfen.

Unter allen Musikgattungen ist es besonders die Oper, welche in der neuern und neuesten Zeit hier besonders geliebt und sorglich gepflegt wird. Nur ihr gelingt es, die sonst leeren Räume unsers Schauspielhauses zu füllen. Unsere Stützen und Säulen der Oper sind derzeit vorzüglich gut zu nennen.

1) Mad. Görner, geborne Tomasini, Sopranistin. Die Stimme zwar nicht sehr stark, aber überaus lieblich und glockenrein. Umfang derselben: Sicher und taktfest im Vortrage, dabey mit einem höchst anziehenden Aeussern begabt. Ihre vorzüglichsten Partieen sind: Zerline (Fra Diavolo), Isabella (Rossini's Italiana), Camilla (Zampa), Amenaide (Tancred), Agathe (Freyschütz), Rosine (Barbiere di Siviglia), Agnese, (Straniera), Henriette (Maurer v. Auber). — Noch verdient der angestrengte Fleiss dieser Sängerin einer rühmlichen Erwähnung, indem wir sie in dem verflossenen Winterhalbjahre in 25 Vorstellungen beschäftigt fanden, während unsere Heroine der Oper, Mad. Finck, uns nur 14 Mal das Vergnügen ihres Auftretens verschaffte.

2) Mad. Finck, Sopranistin. Entwickelt bey einem gleichen Umfang der Stimme eine bedeutende Kraft, jedoch bekommt in den hohen Lagen der Ton bisweilen etwas unangenehm Spitzes. In den Coloraturen zeigt sie eine grosse Gewandheit. Ist bisweilen etwas unsicher im Vortrage, dabey aber eine routinirte und überaus tüchtige Schauspielerin. Ganz vorzügliche Partieen von ihr sind: Alceste, Armide (Gluck), Imogene (Pirat), Semiramis (Rossini), Desdemona (Otello), Romeo (Montecchi). Wird, dem Vernehmen nach, unsere Bühne verlassen.

3) Dem. Möwes, Altistin. Zeither Schülerin des Chordirectors Weidner. Ein reiches jugendliches Talent, welches bey fortgesetzter Ausbildung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Umfang der Stimme Ist als Tancred, Arsaces (Semiramis) und Isabella (Straniera) mit entschiedenem Beyfall aufgetreten.

4) Hr. Wurda, primo Tenore. Ist mit seiner schönen reinen Bruststimme, einem klaren Falsette und bedeutendem Umfange der Liebling unsers Publikums. Freundlich möchten wir ihm den gutgemeinten Rath ertheilen, keine Sopran-, Bariton- oder Basspartieen, wie z. B. Don Juan, zu übernehmen, wenn er seine herrliche Gesangsgabe für die Dauer sich erhalten will. — Als Rinaldo (Armida), Fra Diavolo, Zampa, Gualtiero (Pirat), Max (Freyschütz), Arsir (Tancred), Tebaldo (Montecchi) und Arthur (Straniera) ist er uns immer eine höchst willkommene Erscheinung.

5) Hr. Chordirector Weidner, zweyter Tenorist. Etwas belegte Stimme. Besitzt sonst tüchtige Musikkenntniss.

6) Hr. Weingärtner, primo Basso. Angenehme Baritonstimme bey tüchtiger musikalischer

Ausbildung. Unter seine besten Leistungen zählen wir den Figaro (Barbiere), Don Juan und den Herzog in Bellini's Straniera. Verlässt gänzlich die Bühne, um sich dem Musikunterrichte zu widmen.

7) Hr. Wrede, zweyter Bassist. Ein jugendlicher Anfänger, der bis jetzt weder im Gesange, noch im Spiel etwas Besonderes zu leisten vermag. Die Stimme ist weder kräftig, noch klangvoll zu nennen.

Was nun die Chöre betrifft, so lassen dieselben oft gar viel zu wünschen übrig, und es wäre besonders den weiblichen Chören eine vermehrte und verbesserte Recrutirung zu empfehlen.

Unsere Hof-Bühne wird in der Regel vom 15. May bis zum 1. Sept. alljährlich geschlossen.

Gastirend erschienen bey uns: zuerst Hr. Becker, Bassist von der Königl. Bühne in Berlin, ohne sich eines besondern Beyfalls erfreuen zu können. Hr. Fritze, Bassist vom Magdeburger Theater; ein recht braver Sänger und routinirter Schauspieler. Seine Darstellung des Figaro im Barbier von Sevilla gefiel allgemein. — Die Gebrüder Milert, angeblich vom Theater in Frankfurt a. M., welche uns in einem Entre-Act mit den Bravourarien des Caspar und Max aus Weber's Freyschütz regalirten, hätten offenbar besser gethan, sich nicht zu uns zu bemühen. —

Die glänzendste Erscheinung war Dem. Hähnel vom Königstädtischen Theater in Berlin, eine treffliche Sängerin, welche durch die Zaubertöne ihrer gewandten Kehle selbst die kältesten Seelen enthusiasmirte. Ihr herrliches Portamento, verbunden mit tiefem Gefühl im Vortrage und einer Mimik voll Wahrheit und Leben, sichern ihr den Ehrenplatz unter Deutschlands ersten Gesangskünstlerinnen. Wir bewunderten Dem. Hähnel in fünf Vorstellungen, und zwar als Romeo in Montecchi e Capuleti, Arsaces in Semiramis, Tancred, und Agnese in: Die Unbekannte. In jeder Darstellung wurde ihre vollendete Leistung mit rauschendem Beyfall anerkannt. In Capuleti u. Montecchi, Tancred und Straniera stand ihr unsere Mad. Görner und Hr. Wurda, in Semiramis Mad. Finck würdig zur Seite. Möge die Hoffnung, Dem. Hähnel in der nächsten Saison wieder auf unserer Bühne zu begrüssen, keine vergebliche seyn.

Von fremden Tonkünstlern, die Beachtung verdienen, hörten wir mit Vergnügen den rühmlichst bekannten Clarinettisten, Hrn. Sermann, aus der Kön. Hannoverschen Hofkapelle. Ferner den Pianisten Herrmann Cosen aus Hamburg, einen werdenden Künstler von 12 Jahren. Der junge Gast verrieth ein bedeutendes Talent, welches sich hoffentlich in Paris, wohin er zu seiner weitern Ausbildung die Reise angetreten hat, noch vollendeter entfalten wird. In dem von ihm im Schauspielhause veranstalteten Concerte gefiel besonders ein Quatuor concertante für 4 Flügel von Czerny, äusserst brav vorgetragen von dem Concertgeber, dem Hofkapellmeister Freyhrn. v. Düttmer und den Dlls. Tomasini und Göpfert, zwey wackern Dilettantinnen. Auch ein Thema mit Variationen für Flöte, vorgetragen von unserm Kammermusikus Schönfeld, fand verdienten Beyfall.

Ein Concert der russischen Hornisten und Sänger war sehr besucht und erfreulich.

Ausser den genannten und einigen Hofconcerten wird die Instrumentalmusik nur noch in engern Kreisen, wie z. B. in den Versammlungen des bürgerlichen geselligen Vereins, geübt und gepflegt. Auch dürften wohl nur Künstler von ausgezeichnetem Ruf es wagen, hier ohne pecuniären Nachtheil Instrumentalconcerte zu veranstalten, da das grössere Publikum gerade für diesen Zweig der Musik leider eine beklagenswerthe Lauheit zeigt. — In den Entre-Acts der Dramen und Lustspiele executirt zwar dann und wann die Hofkapelle irgend eine bekannte und beliebte Ouverture; meistens aber veraltete Sachen ohne passende Auswahl und innern Gehalt. —

Von unserer Kirchenmusik können wir leider nicht viel Erfreuliches berichten. Sie ruht bey uns in tiefem Schweigen. Ausser der alljährlich am Charfreytage im Concertsaale des Grossherzoglichen Schlosses wiederkehrenden Aufführung des Graunschen Oratoriums: „Der Tod Jesu" können Decennien verstreichen, ehe bey irgend einer ausserge-wöhnlich-festlichen Gelegenheit uns ein Hallelujah oder Gloria im Tempel des Herrn zur Anbetung ruft. — An Kräften zur Aufführung religiöser Musiken fehlt es uns keineswegs.

Schliesslich wollen wir noch unserer Componisten erwähnen, obgleich ihr Wirken zeither ausser den Grenzen unsers Grossherzogthums fast gänzlich unbekannt geblieben ist. Vorerst nennen wir füglich unsern Hofkapellmeister von Düttner, welcher durch einige Ouverturen — worunter uns namentlich eine aus D dur zu „Ludwig der Bayer" durch Originalität und innern Gehalt besonders ansprach — durch seine treffliche Musik zu Hell's

Melodram „Die Galeerensklaven", wie durch seine ächt dramatischen Musiken zum „Sieg des Kreuzes", einem Festspiel von Bahrdt, zu den „Lichtensteinern" und der „Grabesbraut" von demselben Verfasser, ein unverkennbar reiches Talent für die Composition bewährte. Zu wünschen wäre nur, dass derselbe sich angeregt finden möchte, sein schönes Talent in der Opera seria zu versuchen, worin er unbezweifelt etwas Tüchtiges zu leisten vermag.

Ausser diesem besitzen wir noch in unserm Kammermusikus und ersten Flötisten C. Schönfeldt einen Componisten, dessen unermüdeter Fleiss wenigstens eine freundliche Anerkennung verdient. Mehre seiner frühern Arbeiten für die Flöte sind im Stich erschienen und beyfällig aufgenommen. Ausserdem schrieb derselbe ein Festspiel, eine Operette „König und Bürger" und eine grosse dreyactige Oper „Fridolin", Text von Görner, welche auf unserer Hofbühne nicht ganz ohne Beyfall an uns vorüberging. Neuerdings hat Hr. Schönfeldt abermals eine grosse heroische Oper beendigt, die aber noch nicht zu Gehör gebracht wurde.

Noch erwähnen wir des verdienstvollen Dirigenten unsers Hautboisten-Corps, Hrn. Nicolai, der besonders mit Umsicht und Geschmack die Arrangements für Militärmusik zu besorgen weiss.

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.
(Fortsetzung.)

Ein natürlicher Uebergang führt zu einem zweyten Scheidegruss: der Familie Kontsky, welche nach einem mehr denn anderthalbjährigen Aufenthalte ihren Pilgerweg nach Paris fortsetzt. Die für die Tonkunst recht eigentlich geborenen Kinder sind uns wirklich theurer geworden; wir haben an ihren sichtlichen Fortschritten während ihres Hierseyns uns innig erfreut und die besten Segenswünsche folgen den Dahinziehenden. — Anton von Kontsky producirte sich diessmal mit dem Hummel'schen Concerte: „les adieux" und Doppelvariationen von Herz, wobey ihn eine kunstbefreundete Dilettantin vortrefflich unterstützte. Fräul. Eugenie v. K. sang eine Arie aus „Chiara di Rosenberg" von Ricci und mit Hrn. Klein ein Duo aus „la schiava di Bagdad" von Pacini. Der Einfluss ihres Mentors Ciccimarra und seiner erfolgreichen Bildungsmethode war unverkennbar. Der acht Sommer zählende Apollinar spielte Violinvariationen von Beriot und, begleitet von seinem Bruder Karl, Doppelvariationen von Kalliwoda. Es genüge zu sagen, dass uns erstere durch Vieuxtemps, letztere aber durch die Gebrüder Müller unvergesslich geworden und dennoch relativ sehr befriedigten. Noch spielte Karl allein ein Mayseder'sches Concertstück, und wenn rauschender Applaus und mehrfaches Hervorrufen lohnen und ermuntern können, so ward dieser Tribut von Liebe, Achtung und reger Theilnahme dem jugendlichen Virtuosen im Uebermasse gespendet. —

In dem grossherzogl. Oldenburg'schen Hofkapellmeister Hrn. Aug. Pott lernten wir einen wackern Zögling des herrlichen Spohr kennen. Er spielte ebensowohl im Vereinssaale, als im Kärnthnerthor- und Hofburgtheater, und zwar Concerte von seinem Meister, Mayseder'sche Variationen, ein Adagio von Lipinsky, ein Impromptu, auch von eigener Composition einen Concertsatz und Variations brillants. Sein Vortrag ist wahrhaft gediegen, durchaus correct, ruhig, besonnen, zart und ausdrucksvoll, vorzugsweise im leidenschaftlichen Largo, obschon er auch durch Bravour zu imponiren nicht verschmäht, nur dieser, nach Recht und Billigkeit, einen subordinirten Rang beymisst. Das Instrument, welches er behandelte, war ein unvergleichliches Stradivari-Exemplar. —

Mad. de Belleville, die uns schon früher bekannte und geschätzte Pianistin, welche während einer mehrjährigen Kunstreise mit Hrn. Ouzy, Professor der königl. Akademie und erstem Violinspieler bey der italienischen Oper in London, sich vermählte und nun unter diesem Doppelnamen wiederkehrt, veranstaltete im Hofoperntheater zwey Akademien, worin beyde Gatten ihr schönes Talent entfalteten. Sie trug das Kalkbrenner'sche Concert in A moll und die Variationen von Herz über den Marsch aus Otello, ihr Gemahl aber einen Capriccio-Satz von Beriot, nach Paganini's Lieblingsmanier gestaltet, vor, mit einer Virtuosität, die nur wünschen liess, dass das eminente Künstlerpaar zur wiederholten Production, um dem Verdachte beschränkter Einseitigkeit zu entgehen, andere, verschiedenartigere Stoffe gewählt haben möchte. —

Hr. Professor Buschmann aus Berlin brachte sein Tasteninstrument Terpodion zu Gehör, worüber die competentesten Beurtheiler bereits höchst ehrenvolle Certificate ausgestellt haben, denen wir aus voller Ueberzeugung beyzupflichten nicht anstehen. — Die Tonkünstlergesellschaft führte zum Besten ihres Wittwenfonds Haydn's „Schöpfung"

mit einem in jeder Beziehung sehr günstigen Erfolge auf. — Das jährliche Blindenconcert unter der Oberleitung der Herren Baron von Lannoy, Schmiedel und Holz brachte wieder mancherley und erwies sich durch die menschenfreundliche Theilnahme der Damen Sidonia von Kalchberg, *Kraus-Wranitzky und Charlotte Hönig*, der Herren Thalberg, Hürth, Pöck, Titze, Lutz, Reggia und Oberhofer ungemein segenbringend für das wohlthätige Institut. —

Die kleinen Violinisten, Gebrüder Kölla aus Zürich, producirten sich noch mehre Male, und wir beharren bey unserer jüngst geäusserten Ansicht, dass unter verständiger Führung aus den anstelligen, im 8- u. 11jährigen Alter schon so Bedeutendes leistenden Knaben seiner Zeit gewiss recht Tüchtiges werden könnte. — Die Privatconcerte des Flötisten Zierer, der angenehmen Sängerin Caroline v. Perle, des geschickten Oboebläsers Freystädter, der Herren Gr. und Mor. Seegner, Künstler auf der Posaune und Guitarre, u. A. waren mehr oder weniger besucht, und befriedigten im Durchschnitt grösstentheils. —

(Beschluss folgt.)

Amerika. Neuyork. Die Clementina Fanti debutirte am 18. Nov. 1833 mit vielem Beyfalle in der Gazza ladra; ebenso einige Tage darauf die Contraltistin Bordogni (Tochter u. Schülerin ihres Vaters Marco Bordogni zu Paris) im Barbiere di Siviglia. Donna del lago u. Arabi nelle Gallie. Der Tenor Ravaglia wurde am meisten beklatscht. — Die Primadonna seria Pedretti, die Primadonna buffa Papanti, die Tenoristen Montresor u. Pedrotti, der Bassist Fornasari, der Primo Buffo Corsetti waren nach Havanna (Insel Cuba) abgereist, um auch da Rossini'sche, Pacini'sche u. Bellini'sche Klänge hören zu lassen. — Es hiess, die Impresa des ital. Theaters zu Mexico habe, polit. Umstände wegen, ihre Zahlungen eingestellt.

Vorwort der Redaction zu nachstehender Erwiderung.

Es erfordert es die Gerechtigkeit, nachstehende Vertheidigung des K. Baier. Hofkapellm., des Hrn. A. H. Chelard, unsern geehrten Lesern mitzutheilen. Nicht minder erfordert es aber auch die Pflicht der Unparteylichkeit, gleich im Voraus sowohl dem Hrn. Hofkapellm. Chelard, als auch der musikal. Welt zuzusichern, dass unser Münchn. Hr. Correspd. das Werk der Composition wirklich versteht und Beweise davon lieferte. Dass der Mann auch ästhetisch gebildet ist, davon haben sich unsere Leser gewiss hinlänglich durch die sehr umsichtige, äusserst gehaltvolle Recension der Oper „Robert der Teufel" überzeugt, die uns von demselben Berichterstatter in No. 17, 18 u. 20 geliefert wurde. An irgend einer Unkenntniss der Sache liegt es also keinesweges. Auch geben wir uns alle gebührender Hochachtung unserer Leser und der Kunst alle mögliche Mühe, überall die tüchtigsten, wissensch. gebildetsten Berichterstatter zu gewinnen, könnten auch mit Namen dienen, die in der ganzen musikal. Welt den besten Klang haben; die sich Nennenden und vorzüglich ihre Arbeiten haben diess auch bereits allen Unparteyischen bestens bestätigt. Wenn also der Hr. Hofkapellm. in diesem Falle Unkenntniss voraussetzt, so irrt er. Wir haben alle Ursache, beyde Herren Gegner als tüchtige Männer in ihrem Fache hochzuachten, und müssen uns alles Urtheils enthalten, da wir keinen von Beyden persönlich zu kennen die Ehre haben und die angegriffenen Werke selbst uns natürlich gleichfalls gänzlich unbekannt seyn müssen, da sie nur erst im MS. vorhanden und nur in München zu Gehör gebracht worden sind. Möge sich die Irrung, die von irgend einer Seite her hierbey zum Grunde liegen muss, für beyde Theile glücklich lösen. Unsere Pflicht ist es, das Wissenswertheste unsern geehrten Lesern zur Kenntniss zu bringen, und zwar ohne unnütze Weitläufigkeiten. Darum kann auch das Nebenwerk der Concerte nur in ausserordentlichen Fällen angezeigt werden, worüber wir nächstens unsere Meinung bestimmt u. wiederholt aussprechen werden.

Erwiderung auf den Correspondenz-Artikel aus München, in No. 31 der Leipziger Musikalischen Zeitung.

Die Leipz. Mus. Zeit. v. 30. July enthält einen anonymen Correspondens-Artikel aus München, mein am 12. April heurigen Jahres daselbst gegebenes Concert betreffend.

Käme vorliegende Recension nur zur Kunde des Münchner Publikums, so würde ich mich jeder Antwort enthalten und meine Rechtfertigung der öffentlichen Meinung anheim stellen; allein da jene Recension zur Folge hat, im Auslande eine irrige Meinung von meinem Concerte zu verbreiten, sodann meinen musikal. Ruf, so wie mein Interesse

zu gefährden, so halte ich es für Pflicht der Wahrheit und meiner Ehre, diesen Angriffen zu begegnen.

Vor Allem muss ich anführen, dass mir der Titel eines Königl. Baierschen Hofkapellm. gebührt, und ich muss den Hrn. Corresp. geziemend ersuchen, jenen Titel meinem Namen künftighin beyzusetzen, indem ich einen hohen Werth darauf lege, weil ich denselben der allerhöchsten Gnade S. M. des Königs verdanke.

Hielt der verehrliche Corresp. mein Concert sowohl, als meine Compositionen nicht einer ausführlichen Recension würdig, so wäre gänzliches Stillschweigen besser gewesen, als die Umgehung der Wahrheit und die Verschweigung der charakteristischen Details dieses Concertes. Hierunter gehört der Umstand, dass in München seit vielen Jahren kein Concert so zahlreich besucht wurde, sodann die wiederholten Zeichen des grössten und ungetheiltesten Beyfalls, das Zusammenwirken einer grossen Anzahl der ausgezeichnetsten Künstler, deren Namen, deren uneigennütziger Eifer, mit welchem sie mir einen ausserordentlichen und einstimmigen Beweis ihrer Achtung und Güte gaben: gewiss lauter Thatsachen, welche der Hr. Corresp. anzuführen verpflichtet gewesen wäre.

Um eine kleine unschuldige Malice zu verbergen, beginnt Rec. mit einer abgedroschenen rednerischen captatio benevolentiae, indem er den beyden Stücken aus Macbeth und dem Schlachtgesange der Griechen Gnade widerfahren lässt — und schweigt sodann gänzlich über die Savoyardenlieder, so dass man beynahe hieraus folgern möchte, sie hätten sich eines grössern Beyfalls zu erfreuen gehabt, als dem Hrn. Corresp. lieb war. —

Auch die Vortrefflichkeit der Ausführung von Seite sämmtlicher Mitwirkenden ist mit Stillschweigen übergangen. Meine Pflicht ist es, diese Ungerechtigkeit gut zu machen, denn den grössten Erfolg und Beyfall dieses Abends habe ich nur dem Verdienste der Ausführung zu danken. Ich erlaube mir also anzuführen, dass die Savoyardenlieder von Fräul v. Hasselt, das Hexenterzett aus Macbeth von Mad. Vespermann, Mad. Pellegrini und Dem. Daisenrieder, die Hymne von Dem. Fuchs und Chor, das Duett aus der „Mitternacht" von Mad. Vespermann und Fräul. v. Hasselt, und der Schlachtgesang der Griechen von Fräul. v. Fassmann, den Herren Bayer und Pellegrini sammt dem Chore auf eine Weise aufgeführt wurden, die nichts zu wünschen übrig liess. Das Orchester unter der Leitung des Directors Moralt bewährte seinen alten Ruhm. Ein Concertstück für ein einzelnes Instrument kam zwar an jenem Abende nicht vor, allein ich componirte unter dem Titel: „Phantasie-Concertant" ein Instrumental-Bravour-Stück, bestimmt, den grössten Theil der ausgezeichnetsten Solospieler mit dem Orchester zu vereinigen, welches seinerseits ebenfalls als Solo-Partie behandelt ist. Die Verbindung der Instrumente geschah auf eine neue Art, und es war dieses Stück weder eine Ouverture, noch eine Symphonie. Konnte dasselbe auch nicht den Beyfall des Hrn. Corresp. erringen, so hat doch in selbem eine Duettvariation mit Doppelgriffen nur für Violinen ohne Begleitung, ausgeführt von 30 Violinisten, eine Variation für sämmtliche Violoncelle, eine andere für die Violen, allgemeines Interesse erregt. Die fernern Solo's in diesem Stücke wurden ausgeführt von den Herren Baermann Vater, Fladt Vater, Böhm u. s. w., deren bekanntes ausgezeichnetes Spiel diesem Bravour-Stück einen ausserordentlichen Beyfall zusicherte.

Nach diesen Verschweigungen gibt der Hr. Corresp. den Lesern einen Beweis seines Urtheils. Es genügt hier anzuführen, dass in dem Hymnus, in welchem er eine Fuge zu sehen glaubte (die er als einen Gegenstand des öffentlichen Unwillens bezeichnet), gar keine Fuge ist. Die Fuge hingegen, welche in dem Phantasie-Concertant vorkommt, wurde von dem Hrn. Rec. gar nicht wahrgenommen, und ich lade diesen Hrn. Kunstrichter hiermit ein, sich bey mir durch Ansicht der Partitur von der Wahrheit meiner Angaben zu überzeugen. Das vollkommene Stillschweigen, welches derselbe über Tonart, Takt, Form und Geist der von ihm verschrieenen Tonstücke beobachtet, beweist, dass er sich bis zum Verständnisse derselben nicht erheben konnte. Ich rathe daher dem Hrn. Corresp., er möchte, bevor er wieder solche Kritiken in ein so ehrenwerthes Blatt, wie die Leipz. Mus. Zeit., schreibt, Contrapunkt und musikal. Aesthetik studiren oder sich bey guten Musikern Raths erholen.

München, d. 20. Aug. 1834.

A. H. Chelard,
Königlich Baierscher Hof-Kapellmeister.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. *№ IX.* 1834.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Bohrer, A., 6ème Concerto p. Violon avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 30.
— — Introduction et Variations p. Violon avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 31.
— — Grandes Variations militaires p. Violon avec Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 32.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt für Orchester.
— — Dieselbe in Partitur.
— — - in Harmonie.
— — - für Pianoforte zu 4 Händen.
— — - für Pianoforte zu 2 Händen.

Leipzig, im Aug. 1834.

Breitkopf u. Härtel.

Gio. Ricordi, Musik-Verleger in Mailand und Mitglied des Vereins gegen den Nachdruck, zeigt den Herren Verlegern und Musikalien-Handlungen hiermit an: dass er die Ausgabe der so rühmlich benannten Oper „Un avventura di Scaramuccia" von Hrn. Ricci mit deutschem Text unternommen hat, welche Oper sein ausschliessliches Eigenthum ist, und welche Ausgabe er binnen Kurzem zu beendigen hofft. Gesagter Ricordi macht zu gleicher Zeit den Herren Verlegern bekannt, dass er das Eigenthums-Recht der Oper „Il Bravo" von Hrn. Marliani für die ganze Oesterreichische Monarchie angekauft hat und kommt den Herren Unternehmern und Theater-Directionen zuvor, dass er, im Fall sie diese Opee aufzuführen gedichten, sich deshalb mit Ihnen über den Verkauf der Partitur zu billigen Preisen verständigen würde.

Auch zeigt gesagter Verleger an, das Eigenthums-Recht der Oper „Chiara di Rosenberg" v. Hrn. Ricci mit deutschem Text an den Herrn Pietro Mecchetti Qm. Carlo in Wien abgetreten zu haben, so wie er ihm gleichfalls die Erlaubniss ertheilt hat, folgende drei Stücke aus der Oper „L'Elisire d'amore" von Hrn. Donizetti herauszugeben:

nämlich: Duetto „Voglio dire".
do. „Esulti pur la barbara".
do. „Quanto amore."

Dieses jedoch, ohne sein Recht zu benachtheiligen, die vollständige Oper an denjenigen abzutreten, welcher dieselbe anzukaufen wünschte.

Gesuch.

Ein Organist, welcher als solcher in seiner Vaterstadt und deren Umgegend rühmlichst bekannt ist, viele, namentlich auch Gesang- und Orgel-Compositionen gesetzt hat und mit dem Zeugnisse eines der berühmtesten Organisten Deutschlands als „vorzüglicher" Orgelspieler versehen ist, wünscht seines geringen Einkommens wegen seine jetzige Stelle mit einer einträglicheren zu vertauschen. Da derselbe auch im Pianoforte- und Violin-piel gute Fertigkeit besitzt, im Gesange und Generalbass-Unterricht, so wie auch im Dirigiren eines Orchesters oder Singchores routinirt ist, Partituren zu lesen versteht und nebst einem angenehmen Umgange noch andere theoretische und praktische musikalische Kenntnisse besitzt, so kann er auch die Stelle eines Musikdirectors übernehmen. Darauf Reflektirende bittet derselbe, sich an Hrn. C. Müller in Quedlinburg in portofreien Briefen zu wenden.

Anzeigen.

Anzeige für Männer-Singvereine.

Bei uns sind so eben fertig geworden und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Zwölf Schweizerlieder,

gedichtet, für den Männerchor in Musik gesetzt und dem Schweizervolke gewidmet von

Xaver Schnyder von Wartensee.

Preis der Partitur in gr. 4. Format: 16 Gr.
Preis der 4 Stimmenblätter in gr. quer 8. Format: 16 Gr.

Bei Abnahme von Partieen findet eine Ermässigung des Preises Statt.

Zürich, im Juni 1834.

Orell, Füssli u. Comp.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Januar. **No. 17.** 1802.

Abhandlung.

Geschichte einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

(Ein Gegenstück zu No. 52 d. 3. Jahrg. d. M Z.)

Der Verfasser des Aufsatzes in der Musik. Zeitung: „Gesellschaft u. s. w.“ hat gutgemeynte Vorschläge gethan, aber nicht angegeben, wie dieser Plan am besten zu realisiren sey, und was für Klippen dabey vermieden werden müssten. Allerdings könnte die Tonkunst noch vollkommner und den Menschen nützlicher seyn, wenn die Musiker und Musikbeförderer immer aus reiner Kunstliebe handelten, wenn Theater und Konzert u. dergl. m. nicht durch Gewinnsucht und Eitelkeit Existenz und Nahrung erhielten, sondern nur durch uninteressirtes Wohlgefallen an der Kunst selbst. Da nun dies leztere selten und leider um desto seltener ist, je mehr der Künstler sich fühlt und geschmeichelt sieht, so scheint es freylich kein besseres Mittel gegen die ärgerlichen Würkungen des Neides, der Habsucht, der Trägheit u. a. D. zu geben, als einen Verein solcher Männer mit solchen Grundsatzen, wie der Verf. jenes Aufsatzes sie sich denkt. Ich sage: es scheint; denn bey genauerer Untersuchung zeigt sich auch dieses Mittel, unter Menschen, wie sie sind, nicht kräftig genug zur Erreichung jenes Zwecks, wenigstens nicht auf die Dauer. — Statt alles weitern Raisonnements darüber mag die Erfahrung sprechen.

In einer Anmerkung behauptet der Verf. jenes Aufsatzes: es habe noch keine Gesellschaft zur Beförderung der Musik gegeben, sondern nur solche, die das Interesse der Mitglieder beförderten. Das ist wohl etwas zu viel gesagt. Einsender dieses, selbst kein Musiker von Profession, trat vor 8 Jahren an einem Orte, (er zählt etwa 20000 Einwohner und mag hier mit * * * bezeichnet werden) der jedoch keine Kapelle oder sonst einen Zusammenfluss von Künstlern darbietet, durch welche die Musik in grossen Städten gewissermaassen von selbst in Aufnahme kommt, mit einer Gesellschaft von 15 bis 16 Personen aus verschiedenen Ständen — als: Räthen, Secretarien, Kaufleuten, Predigern u. a. — in eine Verbindung, deren Zwecke nicht allein fast ganz die nämlichen waren, welche in jenem Aufsatz angegeben sind, sondern auch im Laufe von sechs Jahren so gut erreicht wurden, als nach der Beschaffenheit des Orts und der möglichen, vom guten Willen oft nicht abhangenden Mittel geschehen konnte. Dennoch sah sich diese Gesellschaft, und zwar eben um jenes Zweckes willen, genöthigt, sich aufzulösen. Wie dies zuging, und was sie während ihrer Existenz zur Beförderung der Musik (versteht sich, nur unter ihren Mitbürgern) that, möchte vielleicht als Beyspiel, theils zur Nachahmung, theils zur Warnung dienen. Deshalb stehe hier ihre Geschichte.

Die ersten Urheber derselben wählten zu den übrigen Mitgliedern nur solche, die ihnen entweder als fähige Dilettanten oder wenigstens als eifrige Musikfreunde bekannt waren. Aus guten Gründen ward kein Musiker von Profession, den Anführer des Orchesters ausge-

Musikalienverkauf.

Eine aus nahe an 2000 Piècen bestehende

Sammlung von Musikalien

soll, jedes Stück für den vierten Theil des Ladenpreises, verkauft werden. Catalogo darüber sind auf portofreie Briefe zu erhalten beim

Hofbuchhändler *F. A. Eupel*
in Sondershausen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche bei *N. Simrock* in *Bonn* erschienen sind.

(Der Frc. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 Kr. Rhein.)

	Fr.	Cts.
Adam, A., Melange sur les motifs de la Révolte au Serail p. le Pianof. Op. 88.	2	50
Cramer, J. B., Anweisung f. d. Pianoforte. Neue Ausgabe.	4	—
Czerny, C., Op. 333. No. 2. Var. sur un motif de l'Opera la Somnambule de Bellini p. l. Pfte.	2	25
— Op. 335. No. 3. Var. sur une Walse for. p. l. Pfte.	2	25
Leibl, C., Offertorium „Te deum laudamus" für 4 Singst. u. Orch. mit obligater Orgel-Partitur.	4	—
— dasselbe in ausgesetzten Sing- und Orchesterst.	5	—
Herz, H., Op. 51. Var. brill. sur la dernière pensée de C. M. de Weber arr. à 4 mains par Farrenc.	4	—
Pleyel und Dussek, Kleine Klavierschule, ein Handbuch für Anfänger nebst Uebungen.	2	—
— Petite Methode p. le Piano, Texte français	2	50
Rossini, G., Potp. à 4 mains, motifs de Barbier de Sevilla, No. I.	2	—
— idem No. II.	2	—
Tolbecque, J. B., Les Chasses, Quadrille de Contredanses sur des motifs de Labarre suivis du Retour en Suisse, Walse de Plantade p. Piano.	1	—
— Les Chasses arr. à 4 mains	2	—
— Les Chasses. p. Piano av. Violon, ou Flageol, ou Cornet à pistons	2	—
— 3 Quadrilles de Contredanses, deux Galops et une Walse sur les motifs de Labarre: La Revolte au Serail, p. Piano. Liv. 1. 2. 3.	1	25

Militaria.

Michaelis d. J. erscheint eine dritte Lieferung grosser Original-, Parade-, Kriegs- u. Geschwind-Märsche (98. Werk, für complette Militairmusik in Auflegestimmen gedruckt) von der Composition des Herrn C. F. Müller in Berlin.

Da auch von dieser Lieferung (die stärkste und dennoch nicht höher im Preise, als die vorhergegangenen) keine Exemplare zum Verkauf ausgegeben werden und die Auflage derselben nur nach der Zahl der Bestellungen angelegt wird, so wollen die geehrten Theilnehmer ihre desfallsigen Aufträge gefälligst noch vor Ende August zur Stelle gelangen lassen.

Berlin, d. 25. Mai 1834. *A. W. Hayn,*
Buchhändler.

Tübingen, bei H. Laupp ist erschienen und in allen soliden Buchhandlungen zu haben:

XII Volkslieder, gesammelt und für vier Männerstimmen gesetzt von Fr. Silcher. IV. Heft. 16 Gr.

Inhalt.

1) Schwäbisches Liebesliedchen. 2) Adel. 3) Baierisches Volksliedchen. 4) Zum Ausmarsch. 5) Herzenswoh (Alttentsches Minnelied). 6) Tanzlied (Würtembergisch). 7) Die Trauernde. 8) Der Jodelplatz (Tyrolerlied). 9) Aus Tieck's Genoveva. 10) Robin Adair (Irländisches Volkslied). 11) Herr Ulrich. 12) Oesterreichisch.

In unserm Verlage ist erschienen und in allen Buch- und Musik-Handlungen zu haben:

	Thlr.	Gr.
Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik; Darstellung ihres Ursprunges, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung; von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit.	3	—
Kandler, F. S., über das Leben und die Werke G. P. da Palestrina, nach den Memorie storico critiche des Abbate Baini. Nachgelassenes Werk mit Anmerkungen versehen u. herausgegeben von R. G. Kiesewetter.	1	18
Chopin, Fr., 4 Mazurka's p. Pianoforte. Oeuv. 17.	—	16
— Gr. Valse brill. p. do. Oeuv. 18.	—	16
Czerny, C., Grande Sonate p. Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 333.	2	12
— Fantaisie brillante p. Pianoforte sur des Airs de Ballet de l'Opera „Ali-Baba". Oeuv. 336	2	12
Dessauer, Jos., 6 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 14.	—	16
Dobrzyński, J. F., Variations de Concert sur une Mazure favorite p. le Pianof. av. Orch. Oeuv. 12.	1	8
— Les mêmes p. Pianoforte seul.	—	16
Osborne, G. A., Variations brillantes pour le Pianoforte sur une Valse favorite. Oeuv. 13.	—	12
Pape, L., Quintetto p. 2 Vlns., Viole et 2 Velles.	1	12
Pucci, F., Graf v., Frühlings-Sonate f. d. Pianoforte.	—	20

Leipzig. *Breitkopf u. Härtel.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September. N°. 37. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

V.

Simplification und Amplification des Liederstyls.

Wenn der Styl des zweystimmigen Schulchorliedes rein diatonisch seyn soll, wenn desshalb nicht allein auf chromatische Fortschreitungen, und mithin auch auf Modulation (auf andere Ausweichungen, als die „wesentlichen" in die Dominante und Unterdominante) verzichtet werden muss, und damit auch das Molltonwesen (die Composition in Molltönen) wegfällt, wobey Erhöhungen und Erniedrigungen unvermeidlich sind, weil mit deren Vermeidung eine Mollmelodie ihre Gefügigkeit verlöre: so muss nothwendig die musikalische Stylistik sich hier anders gestalten, und es muss aus der Umgestaltung ein Liederstyl hervorgehen, welcher für all' das Wegzulassende durch andere Kunstmittel Ersatz gewährt.

Die wegzulassenden Kunstmittel sind grossentheils *harmonische*, einigentheils *melodische*. Der Ersatz muss wesentlich in den *rhythmischen* gesucht werden, und zwar müssen hier namhafte Erweiterungen Statt finden, wenn die Einbusse ausgeglichen, der Ersatz für Kunstwirkung und Kunstbildung vollgültig seyn soll.

Ueber die Rhythmik in ihrem ganzen Umfange lässt sich viel sagen, das noch nicht gesagt ist, viel lehren, das noch nicht gelehrt ist, viel speculiren, das unser gesammtes Kunstgebiet unendlich erweitern und, einmal theoretisch festgestellt und erkannt, die schaffenden Künstler auf neue, ideale Kunstschöpfungen führen wird. Vorläufig folgt über diesen Hauptgegenstand unserer Kunsttheorie und Kunstgesetzgebung nur so viel, als zur vorliegenden speciellen Erörterung nöthig ist.

Liegt überhaupt im rhythmischen Element, die künstlerischen Erweiterungen, welche möglicher Weise erst noch erfolgen, nicht einmal vorausgesetzt, eine so wesentliche, so bedeutungsvolle Wirkung? — Unsere Aesthetiker wissen davon wenig zu sagen, unsere Theoretiker noch weniger zu lehren. Es scheint, sie können und mögen nicht. Wurde es ihnen doch vor aller Welt in öffentlichen Vorlesungen, die u. a. in vier deutschen Residenz-Städten gehalten wurden, welche auch vorzüglich Kunst-Residenzen heissen können, weil allda, namentlich in *Karlsruhe*, *Darmstadt*, *Frankfurt*, *Stuttgart*, auch musikalische Theoretiker hausen und herrschen, ohne alle Ausnahme, weil's keine gibt, mit Nachweisung aus ihren Schriften gesagt, *sie kennen die Elemente ihrer Kunst nicht*, so viel sie auch über dieselbe schreiben und sogar Lehrbücher anfertigen. Seit dem Druck dieser Vorlesungen ist beynahe ein volles Jahrzehend verstrichen, und noch ist keine Spur vorhanden, dass die Wortführer unserer theoretischen Literatur es auch nur von fern merken, wie ihre Kunstwissenschaft der allerersten Begründung ermangelt. Werfen wir nun einen flüchtigen Blick auf eine andere Kunst, deren innige ästhetische Verwandtschaft mit der unserigen bey der eben so wesentlichen Verschiedenheit dennoch Niemand in Zweifel zieht, auf die *bildende!* Im Gebiet der *bildenden* Kunst ist es eine längst ausgemachte Sache, zumal in ihrem *architektonischen* Theil, dass jedes ächte Kunstwerk aus kleinern und grössern Bestandtheilen (Theilformen) besteht, die einander theils parallelisiren, theils contrastiren, zusammen aber eine überschauliche *Symmetrie* bilden, welche vom Beschauenden als ein organisch wohlgestaltetes Kunstganzes in sein Gemüth aufgenommen wird. Gleiche ästhetische Wesenhaftigkeit und Wichtigkeit hat in der *Malerey* die *Perspective*, welche die Bestandtheile des Kunstwerks als nah und fern, näher und ferner, als neben, vor und hinter einander darstellt und so einen Anschauungs*kreis* bildet, der vom Be-

schauenden hinwiederum, vermöge seiner *auch kreisenden* Anschauung als ein Ganzes umfasst wird. Was nun in der bildenden Kunst den Organismus bedingt, was ihn *ausmacht*, ihn für die Kunstanschauung vollendet, sollte das in der musikalischen anders, sollte es da minder wesentlich seyn? — Wäre dort die Symmetrie in ihrer Beziehung auf das menschliche Gemüth etwas anderes, als hier die Eurhythmie — oder wäre etwa das Gesetz hier nur für die höhern Kunstformen gültig?

Für die höhern bedarf es kaum eines Beweises. Unsere grössten Kunstschöpfer haben, *Sebastian Bach* in der „strengen", *Beethoven* in der „freyen" Schreibart, gerade durch die Macht der rhythmischen Kunst, durch ihre Ueberlegenheit in deren Handhabung sich über alle ihre Vorgänger und Zeitgenossen erhoben. Gerade in der Eurhythmie (rhythmischen Theilgestaltung) liegt die grösste Eigenthümlichkeit, Mannigfaltigkeit und Reichhaltigkeit ihrer Werke. Je grösser das Kunstwerk an Umfang, das heisst hier, je *länger* der Tonsatz ist, desto mehr ist dessen Grösse durch die Kunst der Eurhythmie bedingt. Diess gilt vorzüglich von allen längern Fugensätzen *Bach's*. So sind im „wohltemperirten Klavier" die bedeutungsvollsten, schönsten und reichhaltigsten diejenigen, worin die Kunst der *Repercussion* am weitesten getrieben ist; auf der Kunst der Repercussion aber beruht eben die Theilgestaltungskunst der Fuge, und so ihr eigentlicher Organismus. So ist die Eurhythmie bey *Bach* zugleich *Polyrhythmie*, während *Beethoven* in seiner „freyen Schreibart" sich mehr auf die homophonische Setzart beschränkt, so dass die Wirkung vorherrschend in der Oberstimme liegt. Wie hoch er aber seine Kunst auch in dieser Beschränkung zu steigern vermag, ergibt sich aus manchem einzelnen Tonsatz, z. B. dem ersten der ersten Sonate des Op. 10, einem köstlichen Effectstück der rhythmischen Kunst.

Wird in den höhern Kunstformen, namentlich der Fuge, durch die Polyrhythmie, durch mehrerley neben einander in ungleichen Notengattungen fortlaufende Rhythmen die Theilgestaltung vervielfacht, so fragt es sich nun, wie gestaltet sich die Kunst der Rhythmik in den einfachen Kunstformen, und zwar hier bey einerley Rhythmus unter zwey Stimmen, mithin der auch blos homophonischen Setzart, wo die zwey Melodieen einander *melodisch* darin ähnlich sind, dass sie mit einander steigen und fallen, obwohl in ungleichen Intervallen, während sie rhythmisch einander völlig gleichen.

Hier wird die ganze Kunst der Rhythmik wesentlich auf zweyerley reducirt. Solch ein rhythmischer Tonsatz kann, im gegebenen Umfang, aus möglichst kleinen, mithin *möglichst vielen* Gliedern (Absätzen, Theilformen) bestehen, oder in *vielfacher Vermengung von kleinern und grössern*.

Diese zweyfache Aufgabe findet sich in den 100 Liedern des neuen Schulgesangbuchs in planmässiger Durchführung gelöst. Diese Liederchen enthalten einerseits, vorzüglich von vorn herein, viele kleine Gliederchen, fühlbare rhythmische Absätzchen; andererseits sind sie ziemlich künstlich construirt. Diese Construction wird dem Lehrer in der „Gebrauchsanleitung" aufs Umständlichste dargelegt, sogar nach den Takten aufgezählt. So heisst es bey No. 94: Dreyer, vier Zweyer, Einser, Dreyer, vier Zweyer, Vierer, Fünfer — bey No. 96: vier Einser, Zweyer, zwey Einser, drey Zweyer, Fünfer, sechs Zweyer, Vierer, zwey Zweyer, zwey Einser, Zweyer. Dass solche Constructionen zu den künstlichen gehören, dass sie Mannigfaltigkeit darbieten und sofern Kunstwerth haben, wiefern sie wohlausgerundet, nicht gestuckelt sind, wird man einräumen müssen, ebenso die Eigenthümlichkeit, wenn man andere Lieder-Compositionen damit vergleicht und deren allgewöhnliche Einförmigkeit und daher Kunstlosigkeit in's Auge fasst. Uebrigens muss hier des Raumes wegen auf die Gebrauchsanleitung verwiesen werden. Nur eins sey noch erwähnt über den Schulbildungswerth solcher rhythmischen Gesänge.

Sind sie *textgemäss* rhythmisirt, so lernt der Sänger daran *phrasiren*, er lernt die kleinen rhythmischen Sätze durch den „schnellen" Athemzug (wo keine Pausen stehen) gehörig trennen. Die Schüler lernen es zusammen, thun's instinktmässig. Diess ist nicht die geringste unserer praktischen Leistungen und Erfahrungen. Nicht nur unsere Schul-Klassen-Sänger, sondern unsere Choristen, auch die grossen Männervereine phrasiren, an textgemäss rhythmischen Singstoff gewöhnt, so zusammentreffend, dass sie durch den schnellen Athemzug die rhythmische Theilgestaltung klar und fühlbar machen. Dadurch wird die Wirkung des Chorgesanges eben so sehr erhöht, ja wirklich idealisirt, als sie durch unförmlichen Massengesang, der, in Einem fort durch das ganze Singstück hindurch fortlönend, auf Ohr und Gefühl lastet, materialisirt wird.

Am Schlusse *dieses* Aufsatzes ist noch Eins auch nur vorläufig zu berühren, die Behandlung des *Textes* in rhythmischer Beziehung.

Lieder, Gedichte in Vers und Reim, enthalten auch schon *ihren* Rhythmus. Folglich wird durch die Composition in der Figural-Musik ein poetischer Rhythmus mit einem musikalischen in Verbindung gebracht, worin die Wirkungen und Wirkungsarten zweyer Künste, der Dichtkunst und der Tonkunst, künstlich vermengt und vermischt werden. Ist die Textbetonung *syllabisch*, so fliessen, wenigstens bey einer einfachen Composition von blos zwey Notengattungen (wie etwa in einem Sechsachteltaktstück, wo die jambisch oder trochäisch wechselnden Sylben mit eben so wechselnden Vierteln und Achteln betont sind), die beyden Rhythmen, der Wort- und der Ton-Rhythmus, in einen zusammen. Ist sie hingegen zum Theil *melismatisch*, so enthalten die Tonreihen einen andern Rhythmus, als die Wortreihen, und so entsteht daraus eine *Polyrhythmie* zwischen dem *Ton*wesen und dem *Wort*wesen.

Wissen unsere Theoretiker, das heisst hier unsere Compositionslehrer, von der blos musikalischen Polyrhythmie wenig zu sagen, so wissen sie vollends von dieser verbundenen *Text-* und *Ton*-Polyrhythmie gar nichts, wenigstens nichts, das sie in der Lehrsprache vortrügen. Dennoch ist diess eine Sache von unermesslicher Wichtigkeit. Sie ist's nicht allein für die höhere Kunst; sie ist's schon für den Volksgesang, für den Schulgesang. Dringt auch die Schule, von der Kirche unterstützt, den rhythmuslosen Choral dem Volke noch immer auf, so protestirt das Volk doch immer *singend* gegen diesen eben so natur- als kunstwidrigen Zwang, indem es, wie man fast in jeder *lutherischen* Kirche, wenigstens auf dem Lande, hören kann, die vorgeschriebenen oder vorgesungenen Töne durch allerley Beytöne, also melismatisirend, vielfach verziert und eben so vielfach verunziert. Nichts desto weniger folgt es dabey seinem natürlichen Kunstinstinkt, ja schon der blosen Lebensregung, die sich gegen jede oft wiederkehrende mechanische Einförmigkeit sträubt. Die neuern Choralbearbeiter schienen diesen großen Uebelstand zu fühlen und wollten dem Volke entgegen kommen, indem sie (auf die gewichtige Stimme *Mortimar's* nicht achtend, der doch wenigstens consequent den Choralstyl in seiner Eigenthümlichkeit retten wollte) die Choräle melismatisirten — aber wie? — siehe das neue *Würtembergische* Gesangbuch! — sie placirten ihre Melismata auf die *kurzen* Sylben viel häufiger, als auf die Stammsylben. Dergestalt wird dort die Melismatik zwar unter das Volk und wirklich auch in die Schule gebracht, aber auf verkehrte Weise. In neuerer Zeit ist freylich auch in *Würtemberg* der Figural-Gesang in die Schulen gebracht worden. Aber was ist das für eine Schulbildung und Schulorganisation, die das Falsche neben das Wahre hinstellt? Es kann zwar auch durch falsch angebrachte Melismatik immerhin die Kehlbildung, die im Choral stockt, erzielt werden, aber auf Unkosten der ächten Kunstbildung und schon des Kunstsinnes.

Aus dieser Erörterung ergibt es sich, wie wichtig die Melismatik überhaupt ist, indem dadurch schon in der Vocalmusik eine wesenhafte Polyrhythmie begründet wird, und wie wichtig insbesondere *für die Schule* ein *melismatisch* angestattetes Figuralgesangbuch ist. Welche Wichtigkeit vollends wir auf *unserm* pädagogischen Standpunkt in die melismatische Composition legen, mag sich, um es so kurz als möglich zu sagen, aus dem Citat ergeben, dass in den hundert zweystimmigen Liedern 605 Melismata von zwey und 191 von mehr als zwey Noten eingestreut sind. Damit wäre so viel als mathematisch erwiesen, dass darin reichliche Polyrhythmie zwischen Ton- und Wortwesen vorhanden ist. In dieser *Polyrhythmie* und in der oben nachgewiesenen *Eurhythmie* bestehen die zwey stylistischen Haupteigenthümlichkeiten des Werks.

Hans Georg Nägeli.

Arrangirtes für das Pianoforte zu vier Händen.

1. *Trio pour le Pianof., Violon et Violoncelle* (No. 2) *par W. A. Mozart*, arrangé p. le Pfte. à 4 m. par *C. T. Brunner*. Pr. 1 Thlr.
2. *Trio pour le Pianof., Clarinette et Viola* (No. 3) *par W. A. Mozart*, arrangé etc. par *X. Gleichauf*. Pr. 1 Thlr.
3. *Quintuor pour le Pianof., Flûte, Hautbois, Viole et Basse par W. A. Mozart*, arr. etc. par *X. Gleichauf*. Pr. 16 Gr.
4. *Pot-pourri tiré de l'Opéra: La Straniera de Bellini*, arr. p. le Pfte. à 4 m. par *Fr. Mockwitz*. Pr. 16 Gr.
5. *Potpourri tiré de l'Opéra: I Capuleti ed i Montecchi de Bellini*, arr. etc. p. *Mockwitz*. Pr. 1 Thlr.

6. *Ouverture, Gesänge und Zwischenacte zu Göthe's Egmont von L. v. Beethoven*, für das Pfte. zu 4 Händen einger. v. *W. Wörner*. Pr. 2 Thlr. Sämmtlich erschienen bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Ueber Art und Gehalt der Tondichtungen der drey ersten Nummern und der letzten haben wir nichts zu sagen: man kennt sie oder man soll sie kennen; über No. 4 u. 5. auch nicht, denn es ist Theatermusik zweyer bekannter Opern Bellini's, und diese kennt man gewiss. Ueber die Ausgaben selbst ist auch nichts zu sagen, denn das Publikum kennt die Weise dieser Verlagshandlung hinlänglich — und über die Herren Einrichter für's Pianoforte hätten wir beynahe eben so wenig zu sagen, wenn alle Menschen immer gleich gut arbeiteten oder arbeiten könnten, und wenn nicht ein neuer, oder mindestens von uns noch nicht besprochener Arrangeur in einem der vortrefflichsten Werke Beethovens zu denen sich gesellte, die wir unsern Lesern wiederholt als geschickte Bearbeiter empfohlen haben. Die schon öfter belobten Herren haben auch in diesen Werken das Ihre redlich gethan: Alles spielt sich so leicht und dem Instrumente so angemessen, als es die Tondichtungen selbst nur gestatten. Dass man einige Male die Finger nicht eine Secunde länger auf der Taste liegen lassen darf, als es der Werth der Note erheischt, ist in der Ordnung, ja den Spielern selbst zuträglich, die immer genau hierin verfahren sollten. — Hr. Wörner schliesst sich rühmlich an jene Herren an, so dass er neben sie gesetzt werden muss. Die Wahl, die er für seine Bearbeitung traf, wird ihm den Dank Vieler verdienen; und so hat er sich gut auf alle Weise in die Reihe wackerer Bearbeiter gestellt.

Die beyden Potpourri's (No. 4 u. 5) sind auch für 2 Hände in demselben Verlage erschienen. Der Preis von No. 4 ist 12 Gr. u. von No. 5 20 Gr. Beyde für mässig fertige Spieler leicht ausführbar und für Freunde der Opernmusik erfreulich.

Neuer Musikverein zu Halle an der Saale.

Seitdem Hr. Universitäts-Musikdirector Naue durch vielfache Kunstbestrebungen und anderweitige Beschäftigungen behindert wurde, sich in der früheren Weise um das öffentliche Musikwesen in unserer Stadt verdient zu machen, ward die Tonkunst fast nur in Privatzirkeln gepflegt und gefördert. Die Singakademie des Hrn. M.D. Naue, der wir früher grossartige Kunstleistungen verdankten, war schon seit Jahren eingegangen; die öffentlichen Abonnementsconcerte entbehrte das Publikum eben so ungern, als die akademischen Concerte, welche vor mehren Jahren mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen wurden; die akademische Liedertafel, welche Hr. M.D. Naue dem Hrn. Universitäts-Musiklehrer Helmholz übergeben hatte, scheint unter den Studirenden wenig Anklang gefunden zu haben, denn es ist hinlänglich bekannt, dass sie in mehren kleinern Privatgesangvereinen, Kränzchen u. s. w. ihrem Kunstsinne Befriedigung zu verschaffen suchten. Es schien demnach nothwendig, dass die zerstreuten Kräfte zu einem gemeinsamen Kunstzwecke vereinigt wurden, sollte die Kunst in dieser Zersplitterung nicht untergehen. Leider versuchte es Hr. M.D. Naue vergebens, die früher eingegangene Singakademie von Neuem in's Leben zu rufen. — Um nun der Ausbildung der Musik in allen ihren Zweigen möglichst förderlich zu werden und die in mehrfacher Rücksicht reichen Kunstmittel unserer Stadt zu grössern Musikaufführungen zu vereinigen, trat ein „Hallescher Musikverein" zusammen. Die Fonds dieses Vereins wurden durch freywillige Beyträge bemittelter Kunstfreunde gebildet. Vorsteher sind: der Königliche Regierungs-Bevollmächtigte Hr. Geheime Rath Delbrück, Prof. *Dr.* Friedländer, *Dr.* Weber, Prof. *Dr.* Laspeyres, Oberbergamts-Secretair Nehmiz und Justizcommissarius Wilke, dem wir vorzugsweise die Gründung des Musikvereins verdanken. Die rein musikalischen Angelegenheiten stehen unter der Berathung der Herren Musikdirectoren Naue und Schmidt, des Hrn. Geheimen Rathes v. Lehmann, Gesanglehrers u. Concertsängers Nauenburg, Land-Gerichts-Secretairs Benemann und Universitätsmusiklehrers Helmholz. Der Verein bildet sich zu einem dreyfachen Zwecke aus, nämlich *a*) den praktischen Musikunterricht zu befördern; *b*) schon Unterrichteten Gelegenheit zu fortdauernder Uebung zu geben; *c*) öffentliche musikalische Aufführungen zu veranstalten. Zur Erreichung dieses Zweckes treten folgende Anstalten in Wirksamkeit: 1) die Singakademie, 2) die Musikschule, 3) der Orchesterverein und 4) der Concertverein. Die speciellen Angelegenheiten der Singakademie stehen unter der Berathung des Hrn. Prof. *Dr.* Eiselen, Hrn. v. Lehmann, Nauenburg und Benemann. Die Direction ist Hrn. Musikdirector Schmidt übertragen.

Das Institut zählte bey der Eröffnung 152 Mitglieder, welche sich Montags Abends von 6 bis 8 Uhr regelmässig versammeln, um Vocalmusik im ernsten Style einzuüben. — Zweck der Musikschule ist im Allgemeinen: Beförderung des Musikunterrichts (mit Ausschliessung des Unterrichts im Pianofortespiele). Zur Aufnahme eignen sich Knaben, welche die Ausübung der Musik zu ihrem künftigen Berufe wählen, und Schüler, welche gegen Entgelt Unterricht zu nehmen wünschen. Die Freyschüler sollen, wenn es die Mittel der Anstalt erlauben und sie sich dessen würdig gemacht haben, mit einem Instrumente beschenkt, entlassen werden, übernehmen aber zugleich die Verpflichtung, sowohl in Concerten, als bey den Uebungen des Orchestervereins unentgeltlich mitzuwirken. Den Unterricht in der Instrumentalmusik leitet, in Verbindung mit Hulfslehrern, Hr. M.D. Schmidt. Die Instrumentalklasse zählt bereits 17 Schüler. Für den Gesangunterricht haben Frl. M. und Hr. Nauenburg dem Vereine ihre Mitwirkung zugesagt. Der Unterrichtsplan wird baldigst publicirt. Jedenfalls dürfte es rathsam seyn, beim Unterrichte nicht blos Kinder, sondern überhaupt Individuen zu berücksichtigen, welche eine solidere Kunstbildung zu erhalten wünschen; ferner scheint es wünschenswerth, dass die theoretischen Vorträge, welche von den Lehrern des Instituts über die verschiedenen Gegenstände der Tonkunstwissenschaft gehalten werden sollen, auch von solchen Individuen benutzt werden können, die nicht unmittelbar im Musikinstitute ihre praktische Ausbildung erhalten. — Zweck des Orchestervereins ist: unter Leitung des Hrn. M.D. Schmidt mit den Mitgliedern des hiesigen Orchesters grössere Instrumental-Compositionen einzuüben. Zur Mitgliedschaft werden zugelassen: *a*) Dilettanten, *b*) Zöglinge des Stadtmusikus, *c*) unabhängige Musiker vom Fach, *d*) vorgeschrittene Schüler der Musikschule. — Die Ausgaben der genannten Institute werden aus der allgemeinen Kasse des Musikvereins bestritten. — Der Concertverein beabsichtigt, grössere öffentliche Aufführungen von Musikwerken zu veranstalten, mit den Mitteln, die ihm die drey Institute gewähren. Die Direction der Oratorien ist Hrn. M.D. Naue übertragen, doch hat er sie freywillig an den Director der übrigen Concerte, Hrn. M.D. Schmidt, abgetreten. Als Concertsänger sind vom Vereine engagirt: Mad. Joh. Schmidt, Mad. Helmholz und Hr. Nauenburg. Am 8. Aug. hat der Verein mit den vorhandenen Mitteln die erste grossartige Concertaufführung veranstaltet. Haydn's „Schöpfung" war mit möglichster Sorgfalt vorbereitet und wurde kunstwürdig executirt. Dem Oratorium ging ein effectvolles „Salvum fac regem" von Naue voraus. Das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden.

Möge denn der Hallesche Musikverein, der mit reinem Kunstinteresse und selbst mit manchen Aufopferungen in's Leben trat, fernerhin in Segen gedeihen und gute Früchte bringen!

Nachrichten.

Pillnitz, am 25. August. Die Anwesenheit Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Cambridge und seiner Gemahlin gab Veranlassung zu einem Hofconcerte, da bekanntlich dieser geistreiche und liebenswürdige Fürst Musik selbst übt und sehr liebt. Schon im Theater in Dresden hatte er bey der Aufführung der Oper Romeo und Julia die lebhaftesten Zeichen von Theilnahme gegeben, und so war mit Gewissheit darauf zu rechnen, dass es ihm Freude machen würde, einen musikalischen Abend im Kreise der Königl. Familie zuzubringen. Die Versammlung war in dem sehr schönen, gewaltig hohen und grossen, aber brillant erleuchteten Tafelsaale im Pillnitzer Schlosse, und die Gesellschaft bestand nächst den Ministern und den ersten Hofbeamten, die ihr Dienst versammelte, noch aus den distinguirtesten Inländern und Fremden, dem Corps diplomatique u. s. w. Die Eröffnung machte nach dem italienischen — warum immer? — italien. Zettel bey einer deutschen Gesellschaft? — Programm die Ouverture aus Tell, die bekanntlich sehr effectvoll, oft sehr schön ist und hier meisterhaft vorgetragen wird. Hierauf eine Arie aus Herold's „Pré aux clercs" mit obligater Violine. Sehr schön gesungen von Fräulein Schneider und trefflich accompagnirt vom Kammermusikus Schubert. Ein günstiges Geschick hatte den würtembergischen Concertmeister Max Bohrer, den bekannten Violoncellisten, hergeführt. Er spielte ein Solo mit Variationen. Sein Ton ist äusserst reizend und seine Fertigkeit eminent. Hierauf Arie aus Figaro, von Hrn. Zezi brav gesungen. Solo für die Flöte von Fürstenau auf ein sehr angenehmes Thema aus Reissiger's „Felsenmühle", mit Virtuosität geblasen. Duett von Bellini aus der Straniera, ges. v. Fräul. Schneider und Hrn. Zezi.

Die Weise dieses Componisten ist bekannt. Abermals Solo von Bohrer. Herrlich in Ton, Ausführung und Nuançirung und Hr. Bohrer gewiss einer der allerersten Violoncellvirtuosen. Terzetto aus „la gazza ladra" von Rossini. Bekannt, aber gut ausgeführt. Der Abend war sehr reich in musikalischer Hinsicht. Um so mehr Schade, dass, die Stücke von Hrn. Bohrer und Fürstenau abgerechnet, weder ein Wort deutsch gesungen, noch eine Compos. eines deutschen Meisters gegeben ward!

C. B. von Miltitz.

Wien. Musikalische Chronik des zweyten Quartals.
(Beschluss.)

Am 25. Juny starb hier der geachtete Pianoforteverfertiger, Bürger und Meister, Johann Promberger, als Erfinder des Sirenions auch dem Auslande bekannt, gerade nach vollendetem 56. Lebensjahre, dessen beyde Söhne nunmehr das wohleingerichtete Geschäft unter der gut accreditirten Firma fortführen werden. Er nimmt den Ruf eines rastlos thätigen, industriösen, nur seinem Berufe sich weihenden Mannes mit in das Grab: das schönste, sich selbst gesetzte Monument. Dem Begräbnisse, so wie dem Seelenamte wohnte das Gremium seiner Collegen und Mitbürger, viele theilnehmende Freunde und Honoratioren bey. Zur Feyer des Letzteren wurde durch einen zahlreichen Künstlerverein Seyfried's grosses Requiem in As ausgeführt, ein Werk, das, je öfter gehört, immer eingänglicher wird und einen erhöhten Grad von Achtung sich erwirbt. — Hrn. Haslinger's vielbeschäftigte Verlagshandlung hat erst kürzlich die unter dem Namen Musica sacra sehr geschätzte und allgemein gewürdigte Sammlung von Kirchenwerken mit neuen, wünschenswerthen Beyträgen bereichert; dazu zählen wir vorzugsweise zwey trefflich gearbeitete Messen von C. B. von Miltitz in H moll und von C. M. v. Weber in G dur. — Auch ist Beethovens einmal nur gehörte grosse Cantate „Der glorreiche Augenblick", welcher Hofrath Rochlitz passende Worte zum „Preis der Tonkunst" unterlegte, in der Arbeit, und Hummel's letztes Rondeau brillant „Le retour de Londres" soll nächstens folgen. — Noch werde notificirt, dass Lanner, der Tanz-Orpheus, sehr beliebt gewordene Pariser Walzer geschrieben, deren Widmung Sa Maj. la Reine de France genehmigten. — Jetzt aber, verehrtester Hr. Redacteur, ein Wörtchen sub rosa! Vielleicht wissen Sie es schon, dass wir Wiener ein etwas neugieriges Völklein sind. So sticht uns denn der Kitzel, zu erfahren, warum der Leips. Correspondent für die Abendzeitung immer über Ihren gegenwärtigen Musikdirector Stegmayer so gewaltig losziehet. Solches verschnupft uns aber nicht wenig, weil wir ihn nur von einer guten Seite kennen und unter unsern Augen für die Kunst heranbilden sahen. Er ist nämlich ein Zögling der Kapellm. Weigl und Seyfried, die bey uns etwas gelten, denen er adjungirt war und auf deren Empfehlung er durch den Justizrath Kunovsky im Königstädtertheater angenommen wurde, woselbst die Sonntag, Jäger und Spitzeder florirten. Ganz Berlin erschallte damals zum Lobe des jungen Wiener Kapellmeisters; selbst Spontini wollte ihm wohl, und es war nahe daran, dass er zur königlichen Oper übersetzt worden wäre. Soll denn nun der arme Junge erst in der Pleissenstadt so ganz aus der Art geschlagen und rein Alles verlernt haben? Der anonyme Refer. behauptet wenigstens, das Orchester ginge unter seiner Direction nie zusammen, ja, eine Sängerin mache immer Pudel, weil ihr nicht zugewinkt wird. Die mag aber auf schwachen Füssen stehen. Ein andermal ärgert er sich bass, weil die Herren Studiosi die Zielscheibe seiner Schmähungen protegiren; das ist aber recht hübsch von den Herren und beweist, dass sie mehr Grütze im Kopfe haben, als ihr Widerpart. Ueberhaupt klingt die Geschichte gewaltig verdächtig, da Hr. St. immer nur schimpfirt wird auf Kosten eines Andern, um diesen nämlich möglichst weiss zu brennen; — wir kennen aber den gewissen Jemand auch etwas näher, denn vom Hörensagen; sind im Stande, genau zu taxiren, wie schwer derselbe wiegt, und könnten ihm ein gewisses Wörtchen in's Ohr zischeln, so ihn gewiss verstummen machen würde, falls er selbst die Hand im Spiele haben sollte; was wir jedoch aus wichtigen Gründen bezweifeln, auch der ganzen Anschuldigung keinen Glauben schenken, weil sonst Ihre unparteyischen Blätter gewiss nicht dazu geschwiegen haben würden.

Herbstopern etc. in Italien, Spanien etc. (3. July.)

Lombardisch-Venetianisches Königr.
(Fortsetzung.)

Verona (Teatro Filarmonico). Am 2. Oct. wurden die Herbstopern mit dem Barbiere di Si-

viglia eröffnet. Da regnete es Beyfall und Hervorrufen stromweis auf die Fanny Corry Paltoni, besonders beym Auskramen ihrer eingeschwärzten Variationen; der Tenor De Bezzi, der Buffo Di Franco (Bartolo) und Hr. Paltoni (Figaro) thaten, was ihre Kräfte vermochten. Auf den alten Figaro folgte Ricci's Nuovo Figaro, der, obschon er seinem Vorgänger nicht das Wasser reichen kann, sich doch einige Vorstellungen erhielt. Die Corry hatte darauf ihre Benefice-Vorstellung mit ihrem langen Steckenpferde Cenerentola und fachte besonders mit ihrem Schluss-Rondo einen superlativen Enthusiasmus an.

(Teatro Morando.) Die Marietta Merlo, Zögling des Mailänder Conservatoriums, betrat hier am 26. Oct. zum ersten Mal die Bühne in Ricci's Chiara di Rosenberg und machte nach abgelegter Furcht ihre schöne Stimme und gute Methode geltend; sie erhielt viele Aufmunterung und wurde öfters auf die Scene gerufen. Diese Rolle scheint aber der Merlo wenig anzupassen; auch besitzt ihre Stimme noch nicht die gehörige Geläufigkeit. Das sogenannt berühmte Duetto della pistola wurde vom Buffo Marani und dem Bassisten Linari-Bellini gut vorgetragen. Die im November neu gegebene Oper Luigia e Roberto, von dem hiesigen Maestro Pietro Candio, machte kaum einen vaterländischen Success.

Viadana (im Mantuanischen). Nebst den aus diesen Blättern schon bekannten angehenden Sängerinnen Wanderer und Ratti zeichneten sich der Bassist Carlo Hilarel und der Buffo Galetti (zugleich Impresario) in Mercadante's Donna Caritea und Paer's Agnese aus.

Chiari (im Brescianischen). Die Theaterbaulust in Italien macht dermalen Furore, und am Allerheiligentage wurde auch hier ein neues Theater eröffnet (Sänger und Opern s. Viadana). Schon schreit man, es gibt jetzt mehr Sänger, als Zuhörer; da aber die erstern, der ermüdenden heutigen Oper wegen, eine kurze Existenz haben, so übersteigt vielleicht schon jetzt die Anzahl unserer Theater die noch vorhandenen nicht abgenutzten Sänger.

Cremona. Von den modernen drey Hauptsteckenpferden unserer modernen Primedonne, nämlich: Anna Bolena, Norma, Chiara di Rosenberg, galopirten beyde erste abermals durch unser Theater. Und es saus darauf Madamigella Blasis. Neben ihr her ritten Fräul. Giacosa, die Herren Morioni und Orlandi, die sammt und sämmtlich bey ihrem Durchzuge öfters beklatscht wurden.

Gegen Ende der Stagione unternahm es ein Balletänzer und Impresario, mit Sängern tertiae classis Rossini's Torvaldo e Dorliska zu verhunzen; er nahm aber eiligst die Flucht.

Pavia. Der Buffo Cambiagio bildete hier eine Sängergesellschaft, darunter die Primadonna Sheldon-Maggioni (eine Engländerin) und der Bassist Mazzoleni (Zögling des Bergamasker Musikinstituts) zum ersten Mal die Bühne betraten, nebst dem Tenoristen Fiori. Er gab am 14. Nov. Donizetti's Elisir d'amore, welche Oper schon des nicht guten Orchesters und der schlechten Chöre wegen keinen guten Erfolg haben konnte. An der Sheldon ist nichts Rühmenswerthes; Hr. Mazzoleni zeigt blos Anlagen zu seiner Kunst; die übrigen transeant, und so hat man denn auch hier diesen Herbst eine Oper gehabt.

Mailand (Teatro alla Scala). Den 1. Octbr. gab man die vorigen Karneval von Hrn. Donizetti für's Römische Theater compon. neue Oper: il Furioso all Isola di S. Domingo, und zwar vom anwesenden Maestro mit drey neuen Stücken bereichert und in die Scene gesetzt. Das Buch an sich ist noch trauriger, als jenes der Agnese; da aber seit einigen Jahren Dolche, Gift und Mord in der ital. Oper und Ballet Mode sind, so verfehlt auch dieser traurige Gegenstand seine Wirkung nicht, d. h. man geht in's Theater, langweilt sich wie gewöhnlich, sodann geht man nach Hause. Und da gerade von etwas nicht Lustigem die Rede ist, mag hier eine lustige Bemerkung Platz finden; sie entspringt nebst andern, längst in diesen Blättern besprochenen heilbringenden Ergebnissen, aus der lieben Musica moderna. Wie armselig waren doch die Opern sonst mit ihren Arietten, Duettchen, Finaletten und magern Orchestern! Eine heutige grosse (lange) Arie wiegt an Gewicht ein ganzes Finale der Musica antica auf, und ein modernes Finale nimmt mehr Notenpapier ein, als eine ganze ältere Oper. Nur die prachtvolle Begleitung des Orchesters, in welchem die 4 Hörner, 6 Querpfeifen, 3 Basspossaunen, ein Serpentone, eine Compagnie Contrabässe, eine halbe Batterie Trommeln, ein Zug Pauken, die Reserve-Banden eine ganz besondere Erwähnung verdienen. Seitdem nun bey uns all' diese Grösse in der Oper entstanden und sogar die Bassisten — was sonst nicht der Fall war — die ersten Rollen in der ernsthaften Oper übernahmen, da war das allmählige Verschwinden der sogenannten Bassi comici oder Buffi die nothwendige

Folge. Derselbe Fall findet Statt mit den Tenori brillanti, in der Kunstsprache Tenori di mezzo carattere genannt, die nun meist Rollen eines Marchesi, Arsani, Monbelli, David (Giacomo) u. s. w. spielen. Nächstdem suchen unsere Dichter immerwährend in ausländischen Theaterstücken oder Romanen, und unser thätigster jetzt lebender Theaterdichter Romani, der noch kein halbes Saeculum alt ist und weit über 100 Opernbücher geliefert hat, kann vielleicht kein einziges Original aufweisen. Durch diese Noth an Buffi, brillanten Tenoristen und ächt national-komischen Singspielen ist auch unsern heutigen zahlreichen Operncomponisten die Gelegenheit benommen, ihr eigentliches angebornes Talent zum Genere buffo auf eine glänzende Art zu entwickeln. Aber zum Furioso zurück. Cartagenova spielte und sang die Titelrolle recht gut. Auch Galli (Vicenzo) gab den furchtsamen Sklaven Caidamà löblich, weswegen die Oper, die auch manches nicht Ueble aufzuweisen hat, im Ganzen eine gute Aufnahme fand, nichts weniger aber als Fanatismo machte, wie es die Wiener Zeitschrift für Kunst und Literatur u. s. w. ihren Lesern auftischte. Der in der Musik ganz profane Mailänder Zeitungsschreiber lobte auch im Finale ein Stück mit 6 parti reali, was meine Ohren leider nicht bemerkt haben. Die Signora Tadolini glänzte auch im Furioso nicht, und dem Tenor Winter ging's noch ärger in seiner undankbaren Rolle. — Den 9. Nov. gab man die ältere Oper la Donna bianca di Avenello, von Hrn. Pavesi, zweyte (laut Vorbericht des Opernbuches) umgearbeitete und mit einigen Neuigkeiten vermehrte Ausgabe. Das Publikum fand an dieser Umarbeitung kein Behagen, die seynsollenden Neuigkeiten eben so alt, als so manches moderne Zeug, und meinte, Maestro Pugni hätte es beym Verhunzen der Weigl'schen Imbesetta vorigen Frühling bewenden lassen sollen.

(Fortsetzung folgt.)

Mancherley.

Es ist wieder ein musikalischer Roman, im Wesentlichen den trefflichen Romanen von Wagner „Willibalds Ansichten des Lebens" und „die reisenden Maler" zu vergleichen, kürzer und weniger verwickelt unter dem Titel erschienen: „Der verlorene Sohn." Novelle aus dem Gebiete der Kunst und des Lebens. Von Porgs. 1833. Iserlohn, b. Langewiesche. Pr. 18 Gr. — Der Tod des Verf. hat das Werk zum Bruchstück gemacht, das ein Anderer nach den hinterl. Entwürfen, so gut als möglich, zum Ganzen bilden soll. Wie dem auch sey, das Fragment enthält schon an sich Manches, was den Musikfreunden nützliche Unterhaltung gewähren wird.

Von Weimar aus erhielten wir zur Aufnahme in unsere Blätter folgende Notiz: Im Laufe des Sept. d. J. wird eine grosse Oper von unserm Musikdir. C. Götze: „der Gallego" in 4 Acten aufgeführt werden. Die Proben haben schon begonnen (im Aug.). Dem Vernehmen nach soll das Sujet dieser Oper alle bisher erschienenen Texte bey Weitem übertreffen. Dass die Musik eben so vorzüglich ist, wie sie bereits von Vielen, die sie zu hören Gelegenheit hatten, geschildert wird, dafür bürgt der Name des schon früher rühmlichst bekannten Comp. — Das wäre schön, wenn sich die Sache wirklich so verhält, was wir jedoch nicht im Geringsten für zuverlässig zu berichten im Stande sind, denn die Notiz ist blos unterzeichnet von — einem alten Bekannten. Das ist nicht zureichend. Wir haben öfter erklärt: die Red. muss schlechterdings wissen, mit wem sie zu thun hat. Man unterzeichne sich also mit Namen. Schon die Notiz nehmen wir nur als Curiosum auf, nicht als genaue Thatsache; mehr um der Erinnerung willen, dass die im Briefe versprochene Charakteristik dieser Oper, so wie das Ergebniss der Aufführung in unsern Blättern nicht aufgenommen wird, wenn das Eingeschickte nicht mit einem Namen unterzeichnet ist, dem wir vertrauen können.

Hr. Freier, ein geborner Sachse, Musiklehrer in Warschau, erfreute uns in der ersten Hälfte des verflossenen Monats auch in Leipzig mit seinem gediegenen, schönen Orgelspiel. Er gab uns auserlesen Treffliches von Seb. Bach und Adolph Hesse auf eine wahrhaft ausgezeichnete Art, so dass er der Beachtung aller Kunstfreunde nicht blos als Pianofortelehrer, sondern auch als Organist würdig ist. Nur sein Kunsteifer trieb ihn an, eine grosse, 4monatl. Kunstreise durch Teutschland zu machen, um die besten Orgelwerke, Organisten und sonstige Kunstbestände kennen zu lernen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. N°. 38. 1834.

Der Musikverein zu Innsbruck.

Es gereichte uns von je her zu dem lebhaftesten Vergnügen, unsere geehrten Leser mit den reissenden Fortschritten bekannt zu machen, deren sich die Verbreitung unserer Kunst, fast dürfen wir sagen in allen gebildeten Ländern der Erde, namentlich und vor allen in unserm geliebten Vaterlande teutscher Zunge erfreut. Scheint es auch Manchen, unangenehm berührt von den vielfachen Eingriffen völlig Unberufener, wie von den überschwenglichen Ghthusiasmen jugendlich donnernder Vulkane, oder auch vom vorzeitigen Uebermuth eines leeren, gefallsüchtigen Leichtsinnes, als wäre die goldene Zeit unserer theuern Kunst bereits hinter uns geteten, so dass wir unsere höchsten Musikfreuden nur noch in den Gräbern der Vergangenheit, bald der ältern, bald der jüngst verflossenen Tage suchen müssten: so werden doch auch selbst diese Zweifler an den gedeihlichen Folgen unserer allerdings bunten, höchst regsamen und darum freylich nicht immer bedachtsamen Gegenwart sich beruhigt und erkräftigt fühlen müssen, wenn sie von den zahlreichen Vereinen edler Männer, ja von aufopfernder Willenskraft Einzelner lesen, deren redlichem Eifer es gelingt, alle unsere Gauen der Berge und Thäler tonreicher zu machen im edelsten Sinne. Wo ist in unserm Teutschland noch ein Ort, wo die Empfänglichkeit für das Veredelnde unserer Tonkunst nicht bereits in's Leben getreten wäre, oder an dessen Erstärkung nicht von den Besten unserer Mitbrüder rastlos gearbeitet würde? Was wir jetzt abermals zu berichten haben, wird uns von Neuem mit hoher Freude, mit gerechtem Stolz auf das treuliche Wirken unsers allgemeinen Vaterlandes, das im Werthe der Gesinnung und der That sich nicht verstückelte, erfüllen.

Auch in der Hauptstadt des biederfrohen Tyrol fingen nach kaum überwundenen schicksalvollen Zeiten die in Bildung und Gesinnung Hochgestellten an, einen kräftigen Verein zur Aufnahme der Ton- und Redekunst zu bilden und Statuten zu entwerfen, denen die Guter fördernde Staatsverwaltung nicht nur Beyfall, sondern auch Schutz gewährte. Nach dieser Sanction war der treffliche Verein begründet im Jahre 1812. Zahlreiche Vereines des Schönen schlossen sich an und beachten ihre Gaben, so dass die feyerliche Eröffnung schon am 2. Juny dess. Jahres gehalten werden konnte. Die erste Generalversammlung hatte die eigenhändige Einschreibung der Theilnehmer in das Stammbuch der Gesellschaft, die Wahl des Verwaltungs-Ausschusses, die Bestimmung des Siegels und eines prunklosen Diploms zur Absicht. Die überwiegendste Stimmenmehrheit bey sorgfältiger Wahl des Ausschusses fiel auf den Hrn. Gubernialrath und Polizeydirector Freyherrn von Kubek, Gubernialrath von Schwarzhuber, den Rector des Lyceums Bertholdi, Friedrich Grafen von Trapp, nach dessen grundvoller Ablehnung der Landrath Hr. von Anreiter gewählt wurde, den Gymnasialdir. Grasser, den Oberlieutenant Joh. Gänsbacher und die Akademiker Theuille, Tschofen, Hirn und Stöckel.

Die zweyte allgemeine Versammlung erwählte zum Präses den K. K. Kämmerer und Appellationsrath Joseph Ritter von Hippoliti, welcher seitdem mit unermüdetem Eifer für das Wohl des Vereins sorgte. Zu Würdenträgern wurden einstimmig ernannt: der Prof. d. Theologie Fr. Franz Craffonara zum Musikdirector, der Prof. der Religionslehre Fr. Benitius Mayr aus dem Servitenorden zum Declamationsdirector, der ständische Secretair Hr. v. Reinhart zum Secretair und der Prof. der Theologie Fr. Feilmoser zum Kassirer.

Zu erprobten Lehrern wurden der Stiftspriester Martin Goller und der Akademiker Hr. Herzog gewählt, auch die Organisation des Unterrichts vom Ausschusse möglichst umsichtig besorgt, so

nommen *), dazu gezogen; das heisst jedoch nur: andere hatten nicht die Rechte und Verbindlichkeiten der wirklichen Mitglieder, denn übrigens suchte die Gesellschaft nicht allein jedes musikalische Talent möglichst zu benutzen, sondern bezahlte auch die unentbehrlichen Hülfsmusiker reichlich und ermunterte deren Kunst- und Ehrgefühl auf mancherley Weise. In der Urkunde, durch welche die Gesellschaft sich konstituirte, stand der Grundsatz oben an: dass alle ihre Anstalten nur zur Beförderung des Geschmacks an und in der Musik getroffen würden. Dies war keine blosse Phrase. Denn die Mitglieder konnten kein andres Privatinteresse dabey haben, als etwa sich im Gesange oder auf ihren Instrumenten vollkommner zu machen, was aber so sehr in das allgemeine Beste eingriff, dass ein Vorwurf der Selbstsucht hierbey gewiss ungerecht wäre. Zunächst sorgte man nun für ein Privat-Uebungskonzert zur vorläufigen Bildung eines guten Orchesters. Hier wurden die neuesten und besten Werke versucht, auch durchreisende Virtuosen geprüft, welche mit Hülfe der Gesellschaft Konzerte geben wollten, und nicht schon entschiedenen Ruf hatten. Zugleich errichtete man ein stehendes öffentliches Konzert, ohne welches der Hauptzweck nicht erfüllt werden konnte **) — Es hatte einen über Erwartung glücklichen Fortgang, denn der Subscriptionspreis war verhältnismässig nur geringe und doch erhielten die Musiker ansehnliche Bezahlung. Dies kam daher, weil bey dem ganzen Unternehmen keine Finanzspekulation zum Grunde lag. Weit entfernt, dass die Gesellschaft Dividenden aus der Kasse erhoben hätte, entrichtete vielmehr jedes Mitglied bestimmte und beträchtliche Beyträge zur Unterhaltung der Privatkonzerte. Auch schloss sich der Anführer des Orchesters davon nicht aus, der indessen für seine oft sehr saure, verdrussvolle Mühe bey den Konzerten, Proben u. dgl. ein billiges Honorar bekam. Fand sich am Ende der Winterkonzerte, bey denen zwar Oekonomie, doch ohne Kargheit herrschte, ein Ueberschuss: so ward er zur Anschaffung guter Instrumente, neuer Partituren u. dgl. verwendet. Mit der Kassenverwaltung und Abnahme der Rechnung — die revidirt, monirt und correvidirt ward — ging es so strenge her, wie es vielleicht bey manchen Staatskassen nicht geschieht; auch stand einem jeden im Publikum die Durchsicht dieser Rechnungen frey. Ferner durfte kein einzelnes Mitglied über das Inventarium der Gesellschaft

*) Dies war und ist ein, sowohl wegen seines brillanten und geschmackvollen Spiels, als wegen seiner Musik- und Orchesterkenntnisse überhaupt achtungswerther Mann. Auch hat er sich neuerdings durch nicht alltägliche, sondern tief gedachte Kompositionen bekannt gemacht. Um dieses Urtheil zu rechtfertigen, dürfte ich ihn nur nennen.
d. Verf.

**) Immer sind stehende öffentliche Konzerte von grossem Nutzen zur Beförderung der Tonkunst, wenn sie sonst nur durch geschickte Männer, deren Geschmack nicht einseitig ist, dirigirt werden. Sie vorzüglich wecken das oft schlummernde Talent mit Hülfe der Ambition; sie geben die beste Gelegenheit, mancherley, besonders vielstimmige Kompositionen so vollkommen zu hören, als die musikalischen Kräfte eines Orts es verstatten, und so befriedigen sie allein das grosse Bedürfniss der heutigen Tonkunst, — die gleiche Ausbildung der Vokal- und Instrumentalmusik. Diese Zwecke werden weder durch einzelne Virtuosenkonzerte, noch durch extraordinäre Aufführung grosser Gesangwerke, noch durch Opern und Operetten allein erreicht. Sonach wären die Einwohner einer berühmten grossen Stadt, wo schon seit einigen Jahren kein stehendes öffentliches Konzert existirt, und die doch eine Menge der ersten Tonkünstler in sich fasst, zu bedauern. Man sagt: dass theils Mangel an höherer Aufmunterung, theils Uneinigkeit unter den Künstlern selbst daran Schuld sey. Wer sollte Geisteseflecken weniger zur Schau tragen, als der Genosse einer schönen Kunst, um diese nicht in den Augen des Laien herabzuwürdigen? und — wer nimmt sich weniger davor in Acht, als gerade ein nicht kleiner Theil der tiefer Eingeweihten? —
d. Verf.

dass auch der untergeordnete Zweck des Vergnügens nicht aus den Augen verloren wurde. Die erste öffentl. Bekanntmachung erschien am 7. Aug. 1818 und das erste Gesellschaftsconcert wurde mit einem Prolog, gesprochen vom Declamations-Gehülfen von Putz, und mit der Ouverture aus Mozarts Titus eröffnet. Jedes Jahr wird ein öffentlicher Bericht gegeben. Das erste Jahr zählte 200 Mitglieder des Vereins und 68 Zöglinge, unter denen 30 minder Bemittelte, ausgezeichnet Fleissige, Sittliche und Begabte unentgeltlich unterrichtet wurden. Die Verwaltungseinrichtungen sind musterhaft. Jeden Monat wird an einem Sonntage im akademischen Rathssaale eine öffentliche Uebung zur Anfeuerung der Zöglinge, und am Schlusse jedes Jahres öffentliche Prüfungen gehalten. Den Vorzüglichsten wurden Prämien ertheilt, die in Musik-Instrumenten oder Werken, später in kleinern oder grössern Medaillen bestanden.

Einen wesentlichen Vorschub zur schnellern Aufnahme des Instituts gab die hohe Landesstelle durch 8 Stipendien aus dem Fonds des ehemaligen Nicolai-Erziehungshauses zu Zwecken der Tonkunst; ebenso wurde der Anstalt ein eigenes ständiges Lokal für den Unterricht und ein zur Vornahme der Proben geeigneter Tonsaal im Erdgeschosse des Universitätsgebäudes eingeräumt. 1820 übernahm S. Excellenz der vielverdiente und allgeehrte Hr. Landesgouverneur und Landeshauptmann Carl Graf von Chotek das Protectorat, dessen Geburtsfeyer durch ein grosses Concert verherrlicht wurde. Bey seinem Abschiede 1825 entsprach der gefeyerte Protector auch der Bitte, die Würde eines Protectors zur Ehre und zum Besten der Anstalt für immer zu bekleiden. Jedes Jahr überbot das andere an wohlthätigen Gaben grossmüthiger Kunstfreunde; immer mehr an Rang, Würde und Bildung ausgezeichnete Männer traten bey. Der vaterländische Compositeur und Director Gänsbacher setzte mehre Musikstücke für den Verein, z. B. „die Schützenfreuden", die bey den feyerlichsten Gelegenheiten sich allgemeine Achtung errangen.

1826 im Januar beging der Verein die Feyer der Ernennung des Hrn. Gubernial-Vicepräsidenten Friedrich Grafen v. Wilczek zum Landesgouverneur und Landeshauptmann mit einer grossen Concertaufführung. Zum denkwürdigen Wiederherstellungsfeste der Universität am 1. May desselben Jahres, sowie an allen jährlichen Erinnerungsfesten an diese wichtige Begebenheit übernahm der Verein die musikalische Verherrlichung der Feyer, wie er auch seit seiner Entstehung die Musik des ganzen Lehrjahres in dieser Kirche besorgt. Den Eintritt des Jahres 1827 feyerte der Verein mit der grossen Krönungsmesse Eybler's, die unsern Lesern hinlänglich bekannt ist. Auch wohlthätige Concerte veranstaltete der löbliche Verein, z. B. für die 1822 Abgebrannten von Imst, einem sonst blühenden Marktflecken, dem Sitze des oberinnthalschen Kreisamtes. Dabei zeichnete sich das gemüthliche Gelegenheitsgedicht des Hrn. Prof. und Declamationsdirector Müller „Mein Innsbruck" aus. So auch für das zu Brixen errichtete Taubstummen-Institut; desgleichen zum Besten der Innsbrucker Wohlthätigkeitsanstalt durch Aufführung der mit rauschendem Beyfalle aufgenommenen Oper Mehul's „Joseph", 1828. „Der Freyschütz", 1830, dirigirt vom Pfarrchordirector Herzog, übertraf selbst die kühnsten Erwartungen.

Unterdessen verlor der Verein durch den Tod den Hrn. Declamationsdirector Prof. Benitius Mayr, den Rector des Lyceums Joh. Bertholdi, den Kassirer Prof. Feilmoser, den Hofconcipisten v. Giovanelli und den Kaufmann März, die in dankbarem Andenken leben.

Der Verein ist immer vorwärts geschritten. Im Jahre 1831 besass er ein in öffentlichen Fonds-Obligationen bestehendes Stammvermögen von 480 Gulden. Die Einnahme dieses Jahr. betrug 1959 fl. 18 kr. und die jährliche Ausgabe 1555 fl. 45 k. — Mitglieder waren 208; Lehrerpersonal 4 Ober- u. 9 Unterlehrer; Zöglinge 194, unter denen auch Schulpräparanden sind, so dass der Verein nicht blos eine Localanstalt ist, sondern dem ganzen Lande Segen bringt.

Ueber diess Alles, über öffentliche Productionen, Inventar des Vereins, Wohlthäter desselben (unter welchen, ausser dem Hrn. Protector Carl Grafen von Chotek und dem Hrn. Präses Ritter von Hippoliti, dem Hrn. Consistorialrathe Lodurner in Brixen ein Ehrenplatz gebührt), Namen der ausserordentlichen Ehrenmitglieder, der Geschäftsführer, des Ausschusses und der Lehrer — berichtet das Nähere ein schön geschriebener Aufsatz: „Der Musikverein zu Innsbruck. Eine historische Darstellung des Entstehens und Wirkens dieser Anstalt von ihrer Gründung bis zum Schlusse des Jahres 1831." Von einem Vereinsmitgliede, das wir gern mit Namen bezeichneten, wenn wir

ohne alle Zustimmung von seiner Seite dazu berechtigt wären. Und so fügen wir denn zu der Bemerkung, dass der Hr. Musikdirector Gänsbacher jetzt nicht mehr in Innsbruck lebt und wirkt, nur noch den herzlichen Wunsch, dass die treffliche Anstalt immer mehr in Segen blühen und die gedeihlichsten Früchte für das Land und für die Kunst bringen möge. *G. W. Fink.*

Lieder und Gesänge.

1. *Drey Gesänge f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. comp. — v. Fr. Wilh. Jähns.* Op. 11. Pr. 10 Sgr.
2. *Vier launige Gesänge für eine Singst. mit Pianof. Von demselben.* Op. 12. 8tes Heft der Gesänge. Pr. 10 Sgr.
3. *Fünf Gesänge für Mezzo-Sopran, Alt, Bariton oder Bass mit Pfte. Von dems.* Op. 13. Pr. 15 Sgr. Sämmtl. in Berl. b. T. Trautwein.

No. 1. Der erste dieser Gesänge „Vor Sonnenaufgang" ist zwar fliessend in der Melodie und eigen durch Vorhalte und harmonische Wendung, doch etwas zerrissen. „Das Leben ein Ton" (von J. v. Sander), seltsam, zuweilen rhythmisch gedehnt, doch anziehend und einschmeichelnd. „Antrag" (von A. G. Gentzel), als Lied sehr ansprechend, wenn die vielen Wiederholungen des Textes es nicht zum Gesange ausdehnten. Beyde Weisen (Gesang und Lied) sind hier sehr gemischt.

No. 2 hat oft Komisches im Rhythmus, auch sanghare Melodieen, übrigens sind uns auch hier der Textwiederholungen zu viele. Das erste und letzte gefallen uns am meisten.

No. 3. Lauter ernste Gesänge, gleichfalls in gemischter Haltung, die allerdings etwas Befremdendes oder Pikantes selbst in schlichte Melodieen bringt, was ihnen für Viele einen gewissen Reiz geben mag. Uns bleibt fast durchgängig der Wunsch, der Verf. möchte sich mehr an das Liedermässige gehalten haben, wozu er bedeutende Anlage zeigt. So ist z. B. No. 4: „Am Abend" ein recht schönes Lied, wenn nur der Anhang auf dem letzten Liniensystem der Singstimme weggeblieben wäre, der uns das Ganze aus dem Gemüthlichen in's Spielende zieht. Folgende Wortwiederholung (S. 8) kann unmöglich förderlich seyn:

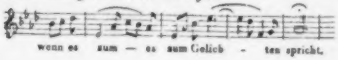

Sollte es nicht angemessener seyn: „wenn es (das Mädchen) zum Geliebten, zum Geliebten spricht"?

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., componirt — v. Heinr. Marschner. Op. 75. Dresden, bey G. Thieme. Pr. 18 Gr.

Frühlingssehnsucht (von Rellstab), natürlich und schön; Maylied (v. dems.), frisch und schön: nur in der zweyten Strophe hätten wir den Text an einigen Stellen anders untergelegt gewünscht; Ständchen (von G. v. Deuern), wird gefallen auch mit dem in Sechzehntheilen gesungenen Satze, der nach unserm Gefühl der Einheit des Ganzen einigen Eintrag thut. Die Arie des Sadi aus Ali Baba (Th. Hell). Der Sadi ist possierlich. Wenn er so singt, das ist erlaubt und er wird nicht auf die Finger geschlagen. Zigeunerlied aus Ali Baba, zigeunerhaft sonderbar und zusagend. Der Prager Musikant (von W. Müller), sehr munter tanzlich, und die Mischung des $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Taktes ist echt böhmisch. Die Sammlung verdient alle Empfehlung.

Vier deutsche Gedichte. Der Ungenannten; Bitte, bitte; Verborgene Liebe; Morgenständchen; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt — von *Ernst Lampert.* 4. Werk. Gotha, bey Carl Lampert. Pr. 6 Gr.

Der, so viel uns bekannt ist, noch sehr junge Componist hat schon recht gute Fortschritte gemacht. Das beste dieser Lieder scheint uns das erste. Der Composition nach hat auch das zweyte Vorzüge vor den beyden letzten, welche vielleicht jugendlicheren Gefühlen mehr zusagen, was wir wünschen. Offenbar sind jedoch die beyden ersten der Musik nach besser erfunden und gut gehalten.

Hannchen vor Allen u. s. f. von Jul. Schneider, nach d. vierstimmigen Compos. vom Verf. für eine Singst. mit Begl. des Pianof. eingerichtet. Op. 20. Berlin, bey Trautwein. Pr. 4 Gr.

Dieser bekannt gewordene vierst. Gesang (mit Brummstimmen) wird auch in dieser Gestalt, und wahrscheinlich noch mehre Freunde finden; er ist leicht und sehr schlicht.

Nachrichten.

Breslau, vom 28. August. Gestern erfreute uns Hr. Freyer, Tonkünstler aus Warschau, durch den Vortrag mehrer älterer und neuerer gediegener Orgel-Compositionen auf der Orgel der Hauptkirche St. Bernhard und zeigte sich durch eine sichere Behandlung des Manuals und obligaten Pedals seines Instrumentes vollkommen mächtig. Doppelt erfreulich aber wird es gewiss mit mir jedem Freunde des königlichen Instrumentes seyn, wenn er vernimmt, wie Hr. Freyer, in einem Orte lebend, wo für die Orgel rein gar nichts geschieht, ja wo der Organist nebst den erbärmlichsten Instrumenten und einem jährlichen Gehalte von 50 polnischen Gulden (d. i. 8 Thaler 8 gGr.) auf das Einsammeln vor den Thüren seiner Gemeinde angewiesen ist, dennoch auf einer ganz unbedeutenden Stubenorgel seine Studien begann und durch den beharrlichsten Fleiss, indem er sich mehrer Orgelschulen als Lehrer bediente, zu seiner jetzigen sehr bedeutenden Fertigkeit gelangte. Auf einer 4monatlichen Kunstreise durch Deutschland gelang es ihm, sich in den bedeutendsten Städten mit Beyfall hören zu lassen, und so nimmt der eben so tüchtige, als anspruchslose Künstler wenigstens eine grosse Aufmunterung in seinen Wohnort mit zurück. Möge es ihm dort gelingen, auf die Verbesserung des Orgelwesens daselbst hinzuwirken, um später den Lohn grosser Opfer und langjähriger Ausdauer zu geniessen!

Adolph Hesse.

Herbstopern etc. in Italien, Spanien etc. (8. July.)

Lombardisch-Venetianisches Königr.

(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro Carcano). Die Cantatrici villane zogen nach der ersten Vorstellung an und sollten stets das Theater. Gegen Ende Octobers ging Hrn. Persiani's ältere Oper Danao Re d'Argo in die Scene; da aber in der zweyten Vorstellung Hr. Genero abermals erkrankte, so gab man wieder die Italiana in Algeri und die Cantatrici. Anfang Novembers trat endlich der hergestellte Tenorist in der Titelrolle auf, übertrieb aber Gesang und Action, weswegen er wenig gefiel. Bey aller Anstrengung der trefflichen Tacchinardi-Persiani, die Musik ihres Mannes zu heben, und bey aller guten Mitwirkung der braven Contraltistin Adelaide Maldotti in der Rolle des Linceo verfehlte diese Oper, die kein einziges ausgezeichnetes Stück aufzuweisen hat, ihre gehoffte Wirkung und wurde sehr wenig gegeben. Cimarosa's Matrimonio segreto erhielt sich darauf kaum zwey Abende auf der Scene und machte der Sonnambula Platz, die bekanntlich auf eben diesem Theater vor nicht langer Zeit von Hrn. Bellini für die Pasta componirt wurde, in welcher nun auch die Tacchinardi Lorbeeren einärndtete und Hr. Giacomo Santi, seiner schönen Tenorstimme wegen, Beyfall fand (er betrat vorigen Carneval, 1833, zu Verona das erste Mal die Bühne). Im Ganzen also war diese Stagione, der Tacchinardi wegen, besonders merkwürdig zu nennen.

Ende Novembers gaben Hr. Field auf dem Pianoforte und der Engländer Alvars auf der Harfe eine musikal. Akademie im Redoutensaale. Beyde auf ihrem Instrumente ausgezeichnete Künstler erhielten rauschenden Beyfall; Einige wünschten jedoch dem Spiele des Hrn. Field mehr Leben.

Como. La Vedova del Bengala, neue Oper mit ganz neuer Musik des neuen Maestro Angelo Pellegrini, wurde im Ganzen nicht am Besten gegeben; bey alldem wurden mehre Stücke beklatscht und Maestro und Sänger auf die Scene gerufen.

Varese. Dieser wohlhabende, erst vor einigen Jahren zum Range der Städte erhobene Marktflekken, ist jetzt besonders im October merkwürdig, weil viele reiche Mailänder die zu dieser Zeit in Italien übliche Villeggiatura hier halten. Um aber den Lesern zu zeigen, welch' ein wichtiges Wort Theater ist (point d'argent, point de Suisse = point de théatre, point d'Italie) folgt hier der obere dritte Theil des Theater-Cartellone eines solchen kleinen Ortes, wobey Künstlerrang, Etiquette, Theaterconveniens gewissenhaft beobachtet ist.

Opera:

Signora	Chiara Albertini	— Primo Soprano.
-	Fortunata Polacco	— Primo Contralto.
-	Talestri Fontana	— Prima Donna.
-	Giuseppina Lega	— Altra Prima e Supplemento.
-	Carolina Lugani	— Seconde Donne.
-	Angela Buzzi	
Signor	Timoleone Alexander	— Primo Tenore.
-	Francesco Lega	— Altro Primo e Supplemento.
-	Filippo Spada	— Primo Buffo.
-	Matteo Alberti	— Primo Basso.
-	Pietro Novelli	— Altro Primo.

Coristi No. 8; Statisti No. 16.

Nun folgt ein grosses Balletpersonal. Von den Sängern sind mehre, wie die Albertini, die Herren Spada und Alexander, längst aus diesen Blättern bekannt, weil sie auch in grossen u. Hauptstädten oft mit Beyfall sangen. Sie fanden ihn um so mehr hier in beyden der obbenannten drey Steckenpferde (S. Cremona), id est: Chiara di Rosenberg und Anna Bolena, welche die Mailänder schon bis zum Blindwerden gesehen haben; warum also nicht lieber der schönen Welt, die hier im October dem Frohsinne huldigt, eine oder zwey schöne Opere buffe geben?....

Lugano (in der italienischen Schweiz). Das äusserst selten zu hörende Operettchen Rossini's: L'Occasione fa il ladro, wurde zu Mailand aus einem Partiturenschrank hervorgeholt, gut abgestäubt und in dieser Nachbarstadt Varese's auf der Octobermesse aufgeführt. Die Musik der Oper befriedigte darum nicht, weil sie gar zu bekannt war. Eines Theils tischte darin ihr berühmter Schöpfer Vieles von seinen vorhergehenden Opern auf, andern Theils benutzte er Manches davon zu seinen nachher geschriebenen Werken, welches Vorher und Nachher auch seine ruhmwürdigen Nacheiferer seit mehren Jahren oft vorleyern lassen. Bey all' diesen Widerwärtigkeiten hörte man gern die schöne Primadonna Arpini, die, so Gott will, einst recht brav werden kann; der Buffo Remolini belustigte die Zuhörer, und der Bassist Giorza, den ein Journalist schon zum trefflichen Componisten stempelt, der aber, wie unlängst in diesen Blättern gemeldet, nichts weniger als Tonsetzer ist, that auch was er vermochte, denn seine eigentliche Kunst — er ist ein angehender Portraitmaler.

Malta. Den 15. Sept. ging Donizetti's Anna Bolena in die Scene, deren Musik gefiel. Der Tenor Paolo Cervati (der hiesige Liebling) wurde in mehren Stücken ungemein beklatscht und auf die Scene gerufen; besonders gefiel ein Triller in seiner Cavatine. Die Lewis, mit einer nicht sehr löblichen Action, missfiel nicht. Der Bassist Enrico Santi, mit einer schönen und starken Stimme und keiner guten Methode, befriedigte die Zuhörer wenig. Die Contraltistin Clorinda Talamo fand in ihrer Romanze ziemlich starken Beyfall. Zur zweyten Oper gab man Mozart's Don Juan (Ach, mit weichen Sängern!), der nicht kalt und nicht warm machte. Die Talamo (NB. eine Contraltistin) als Zerlina trug den vollständigsten Sieg davon. Ricci's Figaro machte nachher einen Fiaschetto; kaum gefielen die Cavatine des Hrn. Cervati, sein Duett mit der Primadonna und das Duett zwischen dem Bassisten Carozza und dem Buffo Malagricci.

Corfu. Fünf Opern (drey Rossini'sche: Assedio di Corinto, Corradino, Barbiere di Siviglia; eine Bellini'sche: Straniera, und Ricci's Nuovo Figaro) passirten verwichenen Herbst diese Bühne, und alle fünf machten Glück. Mad. Darbois, der Tenor Querci und der Bassist Leonardi wetteiferten, um die Aufmerksamkeit des hiesigen Publikums zu verdienen. Hr. Querci zeichnete sich vorzüglich durch seine Aussprache und Action aus. Der Buffo Serafino Torelli belustigte mit seinen Lazzi die Zuhörer, ohne jedoch in's Gemeine zu verfallen.

Spanien.

Cadix. Der Anfang der Herbstopern fand am 18. Sept. Statt. Man gab Donizetti's Elisir d'amore. Die Primadonna Giunti fand erst in der zweyten Vorstellung, nach abgelegter Furcht, ihrer schönen Stimme wegen, reichlichen Beyfall. Hr. Cristofani, mit einer nicht üblen Stimme, Aussprache, Gesangsmethode und Action, war der beste Tenore di mezzo carattere (brillant und im Gegensatz von serio), den man hier gehört hat. Sowohl er, als der Buffo Marconi wurden stark beklatscht. Dem Bassisten Provini ging es wie der Primadonna.

Die Fischer kam am 25. desselben Monats hier an und wollte so eben in Pacini's Arabi nelle Gallie debutiren, als die Nachricht vom Tode des Königs anlangte und die Theater gleich darauf hermetisch verschlossen wurden. Diese eröffnete man jedoch wieder in der zweyten Hälfte Novembers, bey Gelegenheit, als Donna Isabella II. zum Throne von Spanien proclamirt wurde. Da das Costume zu Pacini's Arabi noch nicht fertig war, so wiederholte man d. 19. einstweilen den Elisir d'amore, gab aber Tags darauf die Arabi. Der Bassist Provini zeichnete sich in der Introduction vortheilhaft aus. Wiewohl die Rolle des Leodato für die Sopranstimme der Giunti eine besondere Eintrichtung erhalten musste, fanden ihre beyden Arien bey alledem eine gute Aufnahme. Die Cavatine der Fischer und ihre eingelegte Arie im zweyten Act fanden, so wie das Duett „Di quelle trombe al suono" starken Beyfall. Der Tenor Fiscetti gefiel ebenfalls. Den 21. gab man dieselbe Oper, sodann wurde das Theater geschlossen.

Madrid. Hr. Fiermarini, Director und Censor des hiesigen mus. Conservatoriums, erhielt den

Titel eines königl. Secretärs und legte in dieser Eigenschaft vor dem Rathe v. Castilien den Eid ab. Der Maestro Cavaliere Filippo Celli in Bologna wurde zum Gesanglehrer besagten Conserv. ernannt.

Barcelona. Der Buffo Luigi Goffredo Zuccoli debutirte mit Glück in Rossini's Italiana in Algeri; desgleichen die Bonini in Meyerbeer's Crociato.

Valenza. 1833 wurde hier ein neues Theater für die ital. Oper erbaut, in dem sich die Damen Pastori, Pantanelli Corradi, der Tenor Tirazzini und Bassist Cavaceppi nicht wenig Ehre erwarben.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w.

Palermo (Teatro Carolino). Die gegebenen, hier unbekannten ältern Opern waren: Donizetti's Fausta und Bellini's Beatrice Tenda. Die Musik der ersten behagte nur theilweise, vorzüglich das erste Final und die letzte rührende Scene. Unter den Sängern glänzte besonders der Tenor Basadonna, der gleich mit seiner — eingelegten — Aria di Sortita die Ehre hatte, von S. K. H. dem Prinzen Statthalter v. Sicilien applaudirt zu werden, worin denn das Publikum wie ein Tutti einfiel. Die Musik der zweyten Oper entsprach nicht der Erwartung.

Neapel (Teatro S. Carlo). Zwar hörten wir diesen Karneval auf unserm grossen Theater gar viele ältere, mitunter ziemlich alte Opern, als: Otello, Semiramide, Capuleti e Montecchi, Esule di Roma, Chiara di Rosenberg, Olivo e Pasquale, Arabi nelle Gallie, Norma, Matrimonio segreto, Prova di un' opera seria, Sonnambula, Tancredi, Zampa u. s. w., wir hörten aber die Malibran, bey welchem Naturwunder man sich bald mit den Lobsprüchen erschöpft, ja die allerhöchsten noch zu gering findet; daher es Einige nicht einmal wagen, ein Urtheil über sie auszusprechen, und lieber ganz schweigen. Welch' ein Abstand in den Rollen einer Rosina im Barbiere di Siviglia, einer alten Tante in Matrimonio segreto, einer Desdemona im Otello u. s. w.! Und doch wusste die gefeyerte Künstlerin sie alle trefflich zu geben. In benannten Opern sowohl, als in der Gazza ladra entzückte sie die Zuhörer, erregte Enthusiasmus und mehrmaliges Hervorrufen auf die Scene. Bey ihrer Ankunft in dieser Hauptstadt hatte sie nicht wenige Gegner; bey ihrer Abreise am 14. März hatte sie sehr wenige oder gar keinen. (Sie ist bereits auf nächsten Karneval für 80,000 Franken für dieses Theater engagirt.)

Die einzige gegebene neue Oper, la Figlia dell' Arciere, von Hrn. Coccia, fand keine günstige Aufnahme. Ebenso erging es im Teatro nuovo der neuen Oper la Casa da vendere, von Hrn. Pugliano-Gagliardi.

Ein Hr. Sedelmayer, Contrabassist, liess sich in den Zwischenacten der Sonnambula auf seinem Instrumente mit Beyfall hören.

Mit dieser Stagione endigte nun wirklich die ein Viertel-Säculum alte Impresa der königl. Theater des bekannten Hrn. Domenico Barbaja aus Mailand. Die Leitung derselben haben jetzt einige hiesige reiche Particuliers, eigentlich eine anonyme Gesellschaft, die unter der Benennung „Compagnia d'Industria e belle arti" ausser den Theatern auch andere Geschäfte betreibt und nun Alles aufbietet, die königl. Theater auch ferner in ihrem alten Glanze zu erhalten. (Fortsetzung folgt.)

Bedenken.

In No. 35 dieser geschätzten Zeitung findet sich ein Aufsatz: Ueber die Schullehrer-Gesangfeste in Deutschland, worin der Nutzen des Männergesanges und die jetzt so allgemein sich ausbreitende Veredlung und Vermehrung desselben besprochen wird.

Einsender sieht sich veranlasst, auch ein Wörtchen contra, als bescheidenes Bedenken, auszusprechen.

Sollte das alte bewährte Sprichwort: Omne nimium nocet (Allzuviel ist ungesund) nicht auch auf diesen Gegenstand in Anwendung zu bringen seyn?

Jedem, welcher bey Männerchören den ersten Tenor singt, wird die Bemerkung nicht entgangen seyn, dass der Männergesang, im Uebermass angewendet, der Ruin für die Tenorstimmen ist. Die Wahrheit dieser Behauptung liegt am Tage. Werden die Tonstücke nämlich auch nur in der bestimmten Tonhöhe vorgetragen, die ohnediess immer höher gestiegen ist, so muss schon der Vortrag der ersten Stimme mit einer gewaltsamen Anstrengung verbunden seyn, indem dieselbe sich stets in der eingestrichenen Octave bewegt, oft g, a, b zu singen hat. Dass diese anhaltende Anstrengung den früheren Ruin der Stimme zur Folge haben muss, liegt ausser Zweifel. Wird der Männergesang in dem Masse fortgetrieben, wie man es jetzt thut, so wird man bald keinen Tenoristen mehr haben, dessen Stimme sich auch nur in den gewöhnlichen natürlichen Schranken, die beym vierstimmigen Gesang erforderlich sind, bewegen kann. Will der Director die Tenoristen schonen, sich

ihre Stimme länger erhalten und er greift zu dem gewöhnlichen Mittel: das Tonstück tiefer zu singen, so verliert der Gesang seine Eigenthümlichkeit und die ersten Bassisten werden es ihm wenig Dank wissen, weil ihr Ton undeutlich, schwach und matt wird, da ihnen die nöthige Tiefe fehlt.

Dass in jetzigen Zeiten sich so viele Schullehrervereine für Männergesang bilden, ist schön und lobenswerth, und die Veredlung der Kunst kann und muss dadurch nur gewinnen. Auf der andern Seite aber verliert sie bedeutend wieder durch den Ruin der Tenorstimmen.

Sollte es nicht vielleicht zweckmässiger seyn, wenn jeder dieser Herren 6—8 Knaben und Mädchen aus seiner Schule, welche besondere Anlage, Lust und gute Stimmen haben, so einübte, dass sie die hohen Stimmen in den vorzutragenden Tonstücken übernehmen könnten? Bestände demnach der Verein aus 10 Schullehrern und jeder brächte nur 4 Knaben mit in den Verein, so wäre ein regelmässiger Chor von 50 Sängern beysammen.

Der Nutzen für die Kunst, welcher jetzt blos einseitig ist, würde dann vielfach, der Sinn für edlen Gesang würde bey der Jugend geweckt und herrliche Früchte die Zukunft tragen; die Lehrer würden ihre Stimme, welche der Männergesang über die Gebühr angreift, für ihr Amt, als Vorsänger und Gesangleiter, länger erhalten und sich in der von der Natur angewiesenen Sphäre mit ihrer Stimme wohl fühlen. Auch hat es die Erfahrung sattsam bewiesen, dass bloser Männergesang wegen seiner Beschränktheit selbst beym Zuhörer bald Ueberdruss erzeugt, da hingegen rein vierstimmiger Chorgesang immer und ewig das Schönste. Wirksamste und Erhabenste bleibt, was die menschliche Stimme leisten kann.

In solchen Vereinen könnte dann immer auch noch wechselsweise ein Tonstück mit blosen Männerstimmen gesungen werden, und zwar zur Bildung für die Kleinen, damit ihnen gezeigt würde, wie man singen und vortragen muss. Diese Uebungen könnten, da sie gewöhnlich an Wochentagen geschehen, in der Kirche Statt finden und die Orgel als Leiter und Tonhalter benutzt werden.

Unterliegt diess mein Bedenken einer gegründeten Widerlegung, so nehme ich sie gern an; glaube aber schwerlich, eines Bessern belehrt werden zu können.

Merseburg, den 1. Sept. 1834.

Wilh. Schneider.

Nekrolog.

Welchem Künstler oder Kunstfreund, der je den Elsass betrat, ist nicht die Fabrikstadt Münster bey Colmar und darin das kunstsinnige Haus Hartmann bekannt? Seit mehr als 25 bis 30 Jahren wurde in diesem Hause die Kunst mit einer Liebe gepflegt, wie man sie selten anderswo findet, und die ausgezeichnetste Aufnahme erwartete stets diejenigen Künstler, welche diese Gegend besuchten. Die Hauptzierde darin war aber ohnstreitig in der letzten Zeit Fräulein Caroline Hartmann, Tochter und einziges Kind eines der Häupter der dortigen Fabriken und als Klavierspielerin der grössten Auszeichnung werth. Schon als Kind verrieth sie seltene Anlagen zur Musik und gab davon so auffallende Beweise, dass Künstler, wie Spohr, Bärmann, bey ihrer Durchreise in Münster mit Erstaunen erfüllt wurden. Mit dem feinsten Gehör verband sie eine solche Leichtigkeit im Auffassen, dass ihr Talent beynahe ganz ohne alle fremde Leitung und blos durch eigenes Gefühl sich entwickelte. Angefeuert und aufgemuntert durch den Besuch reisender Künstler, wie z. B. Pixis, Herz u. A., deren Rath sie mit Fleiss und Sorgfalt benutzte, schritt sie immer weiter in ihrer künstlerischen Ausbildung, und eine mit ihrem Vater nach Paris unternommene Reise im Spätsommer 1833 entwickelte diese vollends durch die Gelegenheit, die ausgezeichnetsten Künstler u. Kunstwerke in jener Hauptstadt der Musen zu hören. Ein Aufenthalt von mehren Monaten, der Privatunterricht von Chopin, Liszt und ein ununterbrochenes Studium brachte sie auf eine Kunststufe, welche nur wenig oder nichts mehr zu wünschen übrig liess. Wer in dieser letzten Zeit Fräulein Hartmann spielen hörte, wird dieses Urtheil theilen und mit eingestehen, dass nur wenige Klavierspielerinnen eine so gesteigerte Kunstfertigkeit mit wahrem musikalischen Gefühl in gleichem Masse wie sie vereinigten. Keine Musikgattung war ihr fremd; in jeder auch noch so verschiedenartigen wusste sie den wahren Geist aufzufassen und auszudrücken.

Leider theilte aber diese seltene Pflanze das Schicksal so mancher andern ihres Geschlechtes, deren geistiges Aufblühen nur auf Unkosten eines zarten Körperbaues geschehen kann. Die Anstrengung, mit welcher sie sich dem Studium der Musik während ihres Aufenthaltes in Paris hingab, entwickelte den Keim einer tödtlichen Krankheit,

deren Einfluss sie unmittelbar nach ihrer Rückkehr in die väterliche Heimath unterlag. Nach einem schmerzvollen Krankenlager von 7 Monaten verschied dieses ausgezeichnete Wesen am 30. July d. J. an den Folgen einer Brustkrankheit, in einem Alter von 26 Jahren und mehren Monaten. Ihr Hinscheiden versetzt in die tiefste Trauer einen untröstbaren Vater, dessen einzige Freude sie war, und zahlreiche Freunde, welche nur mit Schmerz ihres Verlustes gedenken. Wer die Verewigte kannte, musste sie schätzen und lieben, denn ihr musikalisches Talent war nicht ihre einzige Zierde: in gleichem Maasse verband sie Herzensgüte mit Sittenreinfalt, und ein reines kindliches Gemüth mit jener Hingebung, welche kein anderes Streben kannte, als die Freude und Zufriedenheit ihres Vaters und ihrer Umgebungen zu bewirken. Friede sey mit ihrer Asche! Friede, Ergebung und Trost aber auch den Herzen aller derer, denen sie theuer war!

C. B.

Todesanzeige.

Stuttgart. Unser trefflicher Tenorist August Hambuch, ein geborner Berliner, rühmlichst durch seine vielen und mannichfaltigen ausgezeichneten Kunstleistungen nicht nur unter uns seit fünfzehn Jahren gekannt, geschätzt und gewürdigt, sondern auch im Auslande verdienterma̧ssen anerkannt, starb am 26. Aug. d. J. nach einem Krankenlager von wenigen Tagen an den Folgen eines gefährlichen Scharlachfiebers im schönsten Mannesalter. Seit einem Jahre hatte er nicht mehr die Bühne betreten, da sich seines Gemüthes ein Zustand bemächtigt hatte, welcher an Melancholie gränzte. Um seine geschwächte Gesundheit, die er seinen unverdrossenen anstrengenden Dienstleistungen zum Opfer brachte, wieder herzustellen, reiste er in die Bäder von Carlsbad und Kissingen, an welchem letztgenannten Orte er nach glücklich vollendeter Heilung sich wieder mit unzweydeutigem Beyfall als Sänger in einem Concerte hören liess, ja selbst sein nicht gewöhnliches Talent als Violinspieler in mehren Solosätzen beurkundete; heitern fröhlichen Gemüthes kam er hierher zurück, um auf's Neue sich der schönen von ihm geliebten Kunst in die Arme zu werfen, als er schnell und ganz unvermuthet wieder erkrankte und derselben auf immer entrissen wurde. Allgemein betrauert man seinen Verlust. Bey seinem Leichenbegängnisse sprach sich auf herzliche, rührende Weise die innigste Theilnahme aus. Achtung und Liebe aller Edeln und Guten folgen ihm, dem Künstler, so wie dem Menschen im Tode nach. Friede seiner Asche! —

KURZE ANZEIGE.

Sammlung drey- und vierstimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten, zum Gebrauche auf Seminarien, Gymnasien u. in kleinern Singvereinen. Herausgegeben von *Ludwig Erk.* 1. Heft. 76 Gesänge enthaltend. Essen, bey G. D. Bädeker. Pr. 16 Gr.

Mehre Sammlungen für Kirche, Schule und Haus, die der umsichtige Sammler bereits herausgab, haben wir in unsern Blättern ausführlicher besprochen und den Gesangfreunden mit Recht empfohlen. Sie haben sich verbreitet und viel Gutes gestiftet. Wir haben daher hier nur zu versichern, dass der Herausgeber gleichen Fleiss und gleiche Sorgfalt in jeder Hinsicht angewendet hat, um gediegene und für diesen Zweck wohl bearbeitete Musikstücke für äusserst billigen Preis in grössere Aufnahme zu bringen. Man wird mit dieser sehr zweckmässig ausgestatteten Sammlung keinen Fehlgriff thun.

Gesuch.

Ein junger Musiker, welcher nicht nur den Unterricht eines der ausgezeichnetsten Künstler auf seinem Instrumente genoss, sondern auch mehrere Jahre die Stelle der ersten Flöte bey einem ansehnlichen Orchester versah — was er durch genügende Attestate bezeugen kann — wünscht bey einer Capelle oder einem sonstigen Orchester eine Anstellung als Flötist zu erhalten. Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst an Herrn *C. Grenser* in Leipzig wenden.

Nachricht.

Dem Verein deutscher Musikalienhändler ist neuerlich Herr *Moritz Westphal* in Berlin beigetreten, welches auf dessen Wunsch hiermit bekannt gemacht wird. Das Verzeichniss aller übrigen Mitglieder befindet sich im zweiten Ergänzband zum Handb. d. mus. Literatur nach der Vorrede.

Leipzig, d. 12. Sept. 1834.

Friedrich Hofmeister,
als Secr. des Vereins.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten September. Nº. 39. 1834.

Recension.

A. André's, grossherzoglich hessischen Capellmeisters u. fürstlich Isenburgischen wirklichen Hofraths, *Lehrbuch der Tonsetzkunst.* Erster Band, enthaltend die Lehre über die Bildung der Accorde und deren 2-, 3-, 4- u. mehrstimmigen Behandlung, der Modulation u. Ausweichung nach allen Dur- u. Molltonarten, der melodischen und harmonischen Behandlung der Tonwerke der Alten und des Chorals, nebst hierzu gehörigen 66 vierstimmigen Chorälen. (Eigenthum des Autors.) Offenbach a. M., Verlag der Musikalienhandl. v. Joh. André. 1832. Ladenpr. 4 Thlr.; Subscr.-Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Wir beabsichtigten die Erscheinung des zweyten Theiles dieser sehr umfassenden Theorie, worin die Lehre des einfachen und doppelten Contrapunktes, der canonischen Nachahmung und der Fuge verhandelt werden soll, abzuwarten, bevor wir mit einer des grossangelegten Planes einigermaassen würdigen Beurtheilung, ohne bey den Anfangsgründen der Theorie lange zu verweilen, hervortreten wollten. Denn wir wissen, dass durch die Menge der Schriften und Recensionen über Gegenstände, die Jeder zu kennen glaubt, der Antrieb zum aufmerksamen Lesen bereits längst zu Grabe gearbeitet worden ist. Da aber der 2te Theil erst in der künftigen Ostermesse erscheint, den wir in der verwichenen hofften, soll wenigstens eine sorgfältige Anzeige in Auswahl des hauptsächlich Bemerkenswerthen nicht länger verschoben werden.

Ausser den beyden ersten Theilen, deren Hauptinhalt genannt ist, soll im dritten Bande die Lehre der Melodie und des melodischen Periodenbaues erläutert werden, worin wir vorzüglich begierig sind, zu erfahren, wie der geehrte Verf. die Metrik der Sprache mit derjenigen der Musik vereinigte; der 4te Band wird die Lehre der musikalischen Instrumente mit Abbildungen der gebräuchlichsten enthalten, dabey sollen die Regeln über ihren einzelnen Gebrauch, so wie über ihre verschiedenen Zusammenstellungen gegeben werden; im 5ten wird die Lehre der Singcomposition, die Verbindung der Musik und der Sprache, dann die verschiedenartige Behandlung des Liedes, der Arie, des Duetts etc. — und im 6ten eine Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung der verschiedenen Tonstücke gegeben werden: Alles mit entsprechenden Beyspielen erläutert; wozu wahrscheinlich noch ein Generalregister über alle 6 Bände kommen wird, das zugleich als ein für sich bestehendes musikalisches Lexicon zu gebrauchen seyn soll. Es umfasst also das ganze Gebiet der Tonsetzkunst nach der Ansicht des bereits vielfach bekannten Verfassers, welcher die Musik mit Recht nicht blos unter die schönen Künste, sondern auch unter die Wissenschaften zählt. Es gehört ihm also ein gebildeter Verstand und ein mit diesem in Uebereinstimmung gebrachtes gebildetes Gefühl, geläuterter Geschmack dazu. Immer und längst haben wir die Ueberzeugung ausgesprochen: Es ist allerdings wahr, dass der Tondichter nur geboren werden kann; allein es ist auch eben so wahr, dass der Tonsetzer die Regeln seiner Kunst studiren muss, und dass nur derjenige auf den Namen eines Componisten Anspruch machen kann, welcher musikalisches Talent mit musikalischer Wissenschaft verbindet. Dass unser Verf. keine andere Ansicht festhält und dass er diese unumwunden aussprechen würde, wie er es that, davon waren wir im Voraus überzeugt, denn ein denkender und ein erfahrener Mann kann gar nicht anders. — Die Bemerkung des Hrn. Verf. darf am wenigsten übergangen werden: „Da eine jede Hauptabtheilung meines Lehrbuches als ein vollständiges Ganze für sich besteht, so ist auch jeder einzelne Band, ausser seinem Zusammenhange

mit den übrigen Bänden, als ein für sich bestehendes Lehrbuch zu betrachten." —

Den Inhalt dieses ersten Bandes, der in 20 Capitel ohne die Einleitung zerfällt, verzeichnen wir nicht, da Jeder, der nicht erst Quinta und Quarta der Musikschule zu besuchen hat, mit solchem Ordnungsgange überflüssig vertraut ist. Desto wichtiger möchte die Bemerkung im Allgemeinen seyn: Der Verf. gehört unter diejenigen Lehrer, die nicht eine Lehre gleich bey ihrer ersten Einführung vollkommen erschöpfen, unbekümmert, ob sie der Zögling, so weit geführt, verstehen und verbrauchen könne oder nicht: er erklärt jederzeit nur gerade so viel von der vorgenommenen Sache, als für den ersten oder hierher gehörigen Unterricht zum Verständniss nöthig und zweckdienlich ist. Das Uebrige wird später zu seiner Zeit hinzugethan; ein Verfahren, was wir sehr billigen und allgemeiner wünschen. Auch hat der Verf. noch vor dem Unterricht eigene und sehr übersichtliche Zeichen der Accorde vorausgeschickt, als: ein allgemeines Zeichen für den Dreyklang und seine beyden Verwechselungen (der Dreyklang ist hier funfach) — für den Septimenaccord und seine 3 Verwechselungen (achtfach) — dann für den Septimonen-, den Terzquintnonen-, den Undecimen- und den Terzdecimen-Accord, über welche letzteren wir nicht kämpfen mögen.

Das Ganze zählt 380 Seiten ohne den sehr willkommenen Anhang von 66 vierst. Chorälen von den vorzüglichsten Meistern, von No. 55 an vom Herausgeber, meist in den alten Tonarten bearbeitet.

Die Schreibart finden wir äusserst deutlich, was in solchen Werken eine Hauptsache ist, und der in das Bekannte eingestreuten Bemerkungen und anziehenden Nebenberücksichtigungen gibt es hier so viele, dass auch Männer, die dergleichen nicht mehr zu studiren haben, gute Unterhaltung und Veranlassung zu allerley Bedenken nützlicher Art finden werden. Dass wir uns in der Bildung des Systems nicht auf kleine Abweichungen unserer Ueberzeugung, auch nicht auf schon besprochene und besonders in diesen Blättern erörterte Geschichtsangaben einlassen, wird uns hoffentlich Jeder für Recht sprechen, da dergleichen in's Mäkelnde führt und zum Unnützen für Alle gerechnet werden muss, die früher Dargestelltes mit Aufmerksamkeit beachteten. So ist z. B. über die Lehre vom Querstande in unsern Blättern ohne Vergleich genauer und vollwichtiger verhandelt worden, als bisher in irgend einem Lehrbuche. Dennoch ist das in dem vor uns liegenden Ausgesprochene für den Anfänger hinreichend und hinlänglich klar. Völlig beachtenswerth dürfte für nicht Wenige bey der Behandlung der Septimenaccorde der Satz seyn (S. 103): „Da die in der Harmonielehre als Regel angenommene *Auflösung* eigentlich nur eine *bedingte Fortschreitung der Dissonanz* ist, so sollte man sie auch nur so benennen; und man sollte dies um so mehr, da man sogar die Auflösung einer Dissonanz in eine andere zulässt." — Ueber die Retardations-Accorde und diejenigen, die der Verf. mit einem neuen Namen Präsonanz-Accorde (frey anschlagende Retardationsaccorde) benennt, wird im 12ten Capitel gehandelt. Die Gründe, warum bald der obere, bald der untere Ton retardiren soll, dürften doch wohl schärfer in's Auge gefasst werden müssen, um völlig zu genügen. — Ueber die Ausweichungen ist sehr ausführlich gesprochen worden, was dem ein en Theil der Lernenden höchst willkommen, Andern weniger willkommen seyn wird. Das ist nun aber gar nicht zu vermeiden; irgend einer Art Köpfen und Gesinnung macht es jeder Darstellende in solchen Dingen nicht völlig nach Wunsche. — Wir stimmen überall für das leichter Uebersichtliche, so dass Manches der eigenen Auffindung der Lernenden überlassen bleibt. — Von der mehrstimmigen Behandlung der Accorde wird hauptsächlich zu bedenken seyn: „Die Verschiedenheit der Stimmenführung bey einem acht- und mehrstimmigen Satze liegt nicht sowohl in der *harmonischen*, als vielmehr in der *metrischen* Auffassung derselben. Selbst dann sogar, wenn es ein sogenannter real sechs-, acht- und mehrstimmiger Satz ist —" zu dessen Erklärung des Verf. Vater Unser angeführt wird, ein Satz aus Fasch's sechzehnstimmiger Messe. Das 19te Capitel lehrt die melodische und harmonische Behandlung der alten Tonarten und Kirchentöne S. 299, was Vielen erwünscht seyn wird. Der geschichtliche Hergang dieser Dinge hat hier natürlich nicht untersucht werden sollen, was auch von einem theoretischen Lehrgebäude nicht verlangt wird, wo es auf die Sache, wie sie ist, ankommt; und diese ist ganz rund und deutlich dargestellt. Aus dem Dahingestelltseynlassen der geschichtlichen Momente geht zugleich hervor, dass auf die hypothetisch angegebenen Ursachen der alten Benennungen kein Gewicht gelegt werden soll,

dass sie also nur als Zugabe zu betrachten sind. Es wäre freylich wohlgethan, wenn man anfinge, etwas darauf zu halten, dergleichen geschichtlichen Fragen tüchtig auf den Grund zu gehen, damit ganz unnütze gegenseitige Beschuldigungen, zu denen Einer so viel Recht hat, als der Andere, d. h. keins, weil nichts noch gründlich erwiesen ist, wegfallen müssten. — Was später über Clauseln oder Cadenzen der Kirchentöne aus namhaften Autoren mitgetheilt wird, muss auch den hierin Erfahrenen lieb seyn. Vor allen Dingen halte man die Bemerkung fest, dass die harmonischen Cadenzen durchaus verschieden waren und keine allgemein gültige Regel Statt fand. Der verschiedene Gebrauch ist geschichtlich sonnenklar. Gibt es also kein uraltes Symbolum der Art, so wolle man sich keins dichten, am wenigsten darüber hadern und einander verfolgen. — Die hier gelieferten harmonischen Wendungen sind sehr unterhaltend und für die Meisten höchst belehrend. — Der Anhang zu diesem Capitel, der die eigentlich griechischen Tonarten bespricht, kann nur aladann Glauben erwecken, wenn jede einzelne Behauptung streng erwiesen hingestellt wird. Das erfordert ein eigenes und zwar gründliches Werk, weshalb auch dieser Gegenstand in einer Harmonielehre nicht als nothwendig erscheinen dürfte, so wenig wir ihm auch das Anziehende absprechen. Mehre Vermuthungen sind in der That sinnreich: — es kommt aber nur auf solchem Wege der Vermuthung, ohne klaren Geschichtsgang, nichts heraus, was wahrhaft nützen könnte. Es mischt sich Wahres und Falsches in allen solchen Betrachtungsgängen dergestalt, dass ein reines, genau gezeichnetes Bild gar nicht vor den Sinn treten kann. — Dass der Verf. eine bedeutende Belesenheit besitzt und tüchtige Kenntniss, hat er schon früher bewiesen und thut es hier von Neuem. Dagegen hat er die neuesten geschichtlichen Verbesserungen meist ausser Acht gelassen. So ist z. B. als Palestrina's Geburtsjahr noch 1529 angegeben, ein Beweis, dass ihm Baini's Werk unbekannt blieb.

Das 20ste Capitel ist ausgezeichnet beachtenswerth und wird unter die lehrreichsten des Werkes gestellt werden müssen; es spricht über den Choral und dessen melodische und harmonische Behandlung. In der Einleitung wird von den alten Schlüsseln und Noten, so weit dies hierher gehört, gesprochen; dann werden Stellen aus alten Werken angeführt, um zu beweisen, wie es im 15ten Jahrh. etc. um den Choralgesang stand; die einzig rechte Art des Beweises in solchen Dingen. Hier wären uns mehre ausgezogene Stellen erwünscht gewesen. Darauf wird von den Componisten der alten Kirchenlieder gehandelt und mit Umsicht. Der Bemerkung des Verf. ist leider nur selten mit Grunde zu widersprechen: „Der Umstand, dass man oft den Dichter für den Componisten genommen, macht es gegenwärtig fast unmöglich, die eigentlichen Componisten der alten Choralmelodieen mit Bestimmtheit angeben zu können." Der Verf. hat ganz Recht, wenn er warnt, man solle die Erfinder der Melodieen nicht mit den Contrapunktisten verwechseln, welche nur den 4- oder 5stimmigen Satz hinzufügten. — Die Vernachlässigung dieser Vorsicht hat schon viel Unordnung herbeygeführt; es wird Zeit, auch hierin genauer zu verfahren. Des Verf. Notizen hierüber sind beachtenswerth, und es thut uns leid, ihm Recht geben zu müssen, wenn er schreibt: „Ich würde mich von dem Plane gegenwärtigen Lehrbuches zu weit entfernen, wenn ich hier in diesen und ähnlichen den Choralgesang betreffenden Bemerkungen noch weiter fortfahren wollte" u. s. w. Möge er nur möglichst bald seine Zusage erfüllen, uns in einem besonders herauszugebenden Choralbuche alle seine seit Jahren gesammelten Erfahrungen niederzulegen und zugleich in einer besondern Abtheilung von mehren alten Melodieen die *erste* Notirung derselben darin aufzunehmen. — Unter den Regeln für den Choralsatz ist keine stärker der Beachtung zu empfehlen, als folgende: „Die Modulation soll stets ungekünstelt und sangbar erscheinen." Gegen Vogler's harmonische Choralführung wird viel eingewendet. Man lese und urtheile selbst: wir würden sonst zu weit ausgreifen müssen. Die Sache wäre aber wohl einer gelegentlichen, ausführlichern Erörterung werth. — Zu bedenken wäre ferner, was über mehre der 54 vierstimmigen Choräle älterer und neuerer hierin vorzüglich anerkannter Meister, die im Anhange mitgetheilt werden, vorausgeschickt wird: „Aus der contrapunktischen Behandlung geht hervor, dass diese Choräle nicht sowohl für die Kirchengemeinden, als für Singchöre bestimmt waren, und dass sie somit nur der Figuralmusik angehören." Es werden nun Choralbearbeitungen von Joh. Walther, Martin Agricola Arnold de Bruck, Sixtus Dietrich und Balthasar Resinarius, sämmtlich Zeitgenossen Luther's, besprochen; von Goudimel, Joachim a Burck, Bo-

willkührlich disponiren, selbst dem Musikdirektor war der Privatgebrauch der Musikalien und Instrumente nur unter Restriktionen verstattet. Da endlich der Zweck dieses Vereins sich auf alles erstrekte, was Musik heissen konnte, und nur die beyden Extreme, d. h. die Tanzmusik des Volks, und die gewöhnliche, an einem protestantischen Orte jezt selten etwas bedeutende Kirchenmusik aus dem Weg lagen *), so mussten sich die Beschaftigungen der Gesellschaft bald aus einem blosen Zeitvertreibe in ernstliche Arbeit verwandeln. Um hiermit keinem Mitgliede lastig zu werden, oder es gar zur Versäumung wichtiger Brod- und Amtsgeschafte zu verleiten, bildete die Gesellschaft drey Ausschüsse, worunter der eine die Musik an sich unter Aufsicht hatte, der andere das Verhältnis der Gesellschaft gegen das Publikum (z. B. bey den Konzert-Billetten u. a. D.) wahrnahm, der dritte endlich die ökonomischen Angelegenheiten besorgte **). Das fernere Detail dieser Verfassung übergehe ich; genug, man that alles, was möglich war, und unter ähnlichen Umständen fande man vielleicht keine zweckmässigere Einrichtung als diese, von der alle unnütze Förmlichkeiten verbannt waren, ohne sie deshalb der Willkühr Preis zu geben, und wo man also im Kleinen das Problem ziemlich löste, was im Grossen noch nicht durch die Erfahrung hinreichend gelöst ist, nämlich Energie in der Verwaltung mit Sicherung der Rechte aller Individuen zu verbinden.

Als die Gesellschaft sah, dass ihre Unternehmungen gelangen, blieb sie nicht bey öffentlichen und Privatkonzerten stehen. Sie traf noch andere Anstalten zur Aufnahme der Musik; errichtete z. B. ein Singinstitut (eine, obgleich nur sehr schwache Nachahmung des Faschischen) woran jedermann, dessen Stimme die Natur nicht ganz verwahrloset hatte, und dem wenigstens Noten und Takteintheilung nicht fremde waren, unentgeldlich Theil nehmen konnte; ferner ein Institut für Blasinstrumentisten, weil es daran in dieser Gegend — Flötenisten etwa ausgenommen — noch am meisten fehlte; sodann auch Quartettübungen für Saiteninstrumentisten u. dergl. m. — Um alles ordentlich in Gang zu bringen, benuzten die Mitglieder ihre anderweitigen bürgerlichen und Familienverhältnisse mit grösstem Eifer, munterten alle Musikfreunde und Freundinnen, die Talent hatten oder zu haben schienen, zur Uebung auf, erleichterten diese soviel möglich, und bewürkten dadurch auch kleine Pflanzschulen, deren Theilnehmer sich bestrebten, so weit zu kommen, dass sie ins grosse Orchester aufgenommen werden konnten. — Noch ein Umstand verdient hier Erwähnung. Die Gesellschaft ward bald durch Erfahrung belehrt: dass nichts die Vervollkommnung der Musik so sehr hemme, als ihr — selbst an grossen Orten nur zu gewöhnlicher — Stillstand, während des Sommers. Wirklich hat die praktische Tonkunst etwas von der Natur mancher Thiere an sich, die einen Theil des Jahrs in Schlaf und Erstarrung hinbringen; nur wählt die Musik dazu die umgekehrte Jahrszeit. An einem Orte, wo viele Tonkünstler ungebeten zusammenströmen, merkt man die nachtheiligen Folgen dieser Lethargie nicht so sehr, wie an denen, wo die Musik nichts als eine Treibhauspflanze ist, und nur der feinere, sein Ideal nicht vergessende Kunstkenner bringt dort, bey

*) Auch mit der Theatermusik hatte die Gesellschaft unmittelbar und zwar aus lokalen Gründen nichts zu thun. d. Verf.

**) Dass dies keine blosse Spielerey für sonst nicht unbeschäftigte Männer war, erhellet schon aus folgendem: die Einnahme für zehn öffentliche Konzerte betrug an 1200 Rthlr. und die Zahl der Zuhörer belief sich jedesmal auf 350—80 Personen. d. Verf.

thenschatz, Calvisius etc. Man sieht also, dass das Werk nicht allein für solche bestimmt ist, die in den Anfangsgründen der Tonkunst sich unterrichten wollen, sondern dass auch Männer von Wissenschaft vielerley zu bedenken erhalten, was ihrer Aufmerksamkeit werth ist. Wir empfehlen also das Werk mit Vergnügen und sind auf die Fortsetzung desselben begierig. Die Ausgabe ist schön.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, den 1. Septbr. 1834. Der noch anhaltend warme August entschädigte uns für die musikalischen Fasten der Sommerzeit durch mehrere Vorstellungen zwar alter, doch werthvoller Opern. Auf der Königl. Bühne wurde nach drey Vorstellungen der dann reponirten „Felsenmühle" von C. G. Reissiger, „das unterbrochene Opferfest" zweymal, Jessonda, von Mad. Fink mit Ausdruck gesungen und durch Amazili's (Dem. Grünbaum) Anmuth verschönt, wieder nochmals „der Freyschütz" gegeben, worin Dem. Eckert; eine Schülerin des Hrn. MD. Beutler vom Stadttheater zu Riga, das Aennchen recht ansprechend darstellte. Die junge Sängerin hat eine starke, klangvolle Mezzo-Sopranstimme, und verspricht bey mehrerer Ausbildung in der Kunst ein brauchbares Talent zu entwickeln. Bey Gelegenheit einer kirchlichen Feyer machte sie ihre volltönende Stimme in einem Salve regina von der Composition ihres Lehrers mit Erfolg geltend. Auch Dem. Beutler sang zum ersten Male öffentlich die Sopran-Soli in einer Messe von J. Haydn recht gelungen, mit klarer, reiner Stimme. Die Gastrollen der Dem. Lutzer und des Hrn. Pöck aus Prag füllten den Rest des Opern-Repertoirs auf interessante Weise aus. Dem. Lutzer ist im Besitz einer etwas dünnen, jedoch sehr biegsamen, bereits vortheilhaft ausgebildeten hohen Sopranstimme (bis d). Die persönliche Erscheinung ist, wenn gleich nicht besonders einnehmend, doch zu leidenschaftlichen Darstellungen wohl geeignet; auch die Bewegungen und Gesten sind lebhaft, wiewohl meistens der Grazie entbehrend. Eine gewisse Kälte in dem Ton der Stimme und dem Vortrage lässt keinen tiefen Eindruck zu, und am wenigsten ist das musikalisch schätzbare Talent der Dem. L. zu declamatorischem Vortrage der Recitative geeignet. Passaggen und Coloraturen führt dieselbe dagegen sehr gerundet aus, auch ihr Triller zeugt von Uebung der Kunstfertigkeit. Der sehr deutlichen Aussprache ist der Dialect und ein sehr scharfes, zischendes st hinderlich. Dennoch ist Dem. L. als Bravourensängerin in neuester Zeit ein sehr beachtungswerthes Talent, welches auch hier auszeichnende Anerkennung fand, wenn gleich der Ruf einer „zweyten Sontag" zu exagerirt war. Die gelobte Künstlerin hat bis jetzt die Desdemona, Donna Anna im Don Juan und Palmyra in der „Belagerung von Corinth" zu Gastrollen gewählt. In der ersteren Gesang-Partie gelang der Dem. L. der lyrische Theil mehr, als der dramatische. Besonders effectuirte die Schluss-Scene des zweyten Acts. Die tragischen, elegischen Gesänge des dritten Acts waren, bis auf das Schluss-Duett mit Otello, welchen Hr. Hoffmann sehr leidenschaftlich und im Gesange gelungen ausführte, der Individualität der Künstlerin weniger angemessen. Als Donna Anna vermissten wir Tiefe der Empfindung; übrigens wurde die hochliegende Partie mit Leichtigkeit gesungen und die grosse Arie im 2ten Act vollkommen schön ausgeführt. Palmyra war die dem Talent der Dem. L. am meisten zusagende Gesangrolle, in welcher sie ihre Kunstfertigkeit am glänzendsten geltend machen konnte. Vorzüglich war diess der Fall im ersten Finale und der grossen Scene des zweyten Acts, weniger in dem elegischen Theil der Rolle im dritten Act, wo freylich auch weniger Gelegenheit dazu ist. Triller und chromatische Läufe führte Dem. Lutzer sehr fertig aus und sang durchweg rein und leicht in der Höhe. Hr. Pöck debütirte als Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla", Don Juan und Mahomet in der „Belagerung von Corinth." Die Sortita des Figaro wurde (wesshalb?) gleich in italienischer Sprache sehr stark und mit südlicher Lebendigkeit so wirksam gesungen, dass der Dacapo-Ruf ertönte. Die Baritono-Stimme des Hrn. Pöck ist von mächtiger Tonfülle, so stark, wie uns seit langer Zeit kein Organ vorgekommen ist; dabey ist die Intonation rein, die Tonbildung zeigt von guter Schule, die Aussprache ist deutlich, nur etwas rauh und nicht dialectfrey, auch die Geläufigkeit der Stimme ist cultivirt, das Spiel rasch und lebhaft bewegt; eine kräftige, imponirende Gestalt und Jugendfeuer, mit seltener Kraftausdauer verbunden, erhebt diesen Sänger zu einem der ersten Baritonisten unserer Zeit, wenn noch vollendetere Ausbildung des Vortrages und Tournure im Spiel das etwas zu Derbe seines Wesens verfeinert haben wird, das ihm sowohl für

den verschmitzten, gewandten Figaro, als den galanten Cavalier Don Juan im Wege steht. Gesungen wurden beyde Partieen vorzüglich, nur die erstere in den Ensemble's etwas zu stark. Auch hat Hr. Pöck sich gewöhnt, meistens dem Takte vorauseilend zu singen, was öfters störend wirkt und auch bey den italienischen Sängern als eine unzeitige Eigenheit erscheint, welche keine Nachahmung verdient.

Als Mahomet zeigte sich der vorzügliche Sänger in seiner ganzen Kraftfülle und zugleich als recht wohl ausgebildeter Künstler, dessen Acquisition jeder grösseren Bühne willkommen seyn muss. Zunächst werden wir Zampa von Hrn. Pöck hören. — Mad. Schodel, welche die Königstädtische Bühne verlassen hat, debütirte als Pamina mit Beyfall. Ihre Stimme ist durchdringend, zuweilen etwas scharf; auch die Fertigkeit ist bis auf einen gewissen Grad gebildet, wiewohl das Naturell der sehr brauchbaren Sängerin sie mehr zur dramatischen Kunstlerin in der Darstellung lebhafter Charaktere, namentlich in den französischen Singspielen, bestimmt hat.

Die Königstädter Oper hat noch Ferien, bis die neuen Mitglieder eintreffen werden, welche Hr. Cerf auf seiner Reise engagirt haben soll. Die einzige Novität war Méhul's „Joseph in Egyten", gut dargestellt und oft wiederholt. Hr. Holzmüller singt die Parthie des Joseph mit vieler Innigkeit. Auch Dem. Stetter gefiel als Benjamin, wie Hr. Fischer als Jacob. Bey dieser Gelegenheit ist ein Schreibfehler im Jury-Bericht zu verbessern: es war nicht Auber's „Liebestrank", sondern Donizetti's Elisir d'amore, welcher auf dieser Bühne ohne sonderlichen Erfolg gegeben wurde. — Am 28. August wurde der Gebutstag Göthe's von der Königl. Bühne durch musterhafte Aufführung seiner classischen Iphigenie bezeichnet, welcher Beethoven's Sinfonia eroica, trefflich executirt, vorherging. Ein Heros in der schaffenden Tonkunst war der geistigen Vereinigung mit dem Dichterfürsten würdig. Ewig wird Beyder Gedächtniss fortleben! — Eine neue Oper von E. Devrient: „Die Zigeuner", mit Musik von Taubert, wird einstudirt. — Noch im Laufe dieses Monats wird die Herkunft Ihro Majestät der Kaiserin von Russland erwartet, welche die musikalische Herbst-Saison neu beleben wird.

Karnevals- u. Fastenopern etc. in Italien u. Spanien.
(Fortsetzung.)

Rom (Teatro di Apollo). Donizetti's Anna Bolena, die am 26. Dec. die Karnevals-Stagione eröffnete, entsprach nicht der Erwartung; das Ehepaar Duprez übertraf sie, und wurde stark beklatscht (Hrn. Duprez Action ist jedoch nicht die beste); die Stimme der Ronzi Debegnis (dermalen eine der besten Sängerinnen Italiens) nahm sich etwas schwach aus, zumal in diesem nicht sehr akustischen Theater. Man gab also schon den 31. Dec. Mercadante's Normanni a Parigi, in denen der zweyte Act blos anzog und Hr. Duprez sich abermals vortheilhaft auszeichnete. Beyde Opern wechselten mit einander ab bis zum 19. Jan., an welchem Tage das längste Steckenpferd der bereits erwähnten drey modernen Steckenpferde der modernen Primedonne — die Norma, in die Scene ging und die Ronzi auf einmal die letzte Gränze der wunderbarsten Erhabenheit (so drückt sich ein hiesiges Blatt aus) erreichte. Man höre aber, wie es in der ersten Vorstellung zuging. Die Hauptrollen waren so vertheilt: Norma: Ronzi; Adalgisa: Duprez; Pollione: Milesi; Oroveso: Porto. Also, Introduction mit Porto, Furore; Milesi's Cavatine, starker Beyfall und Hervorrufen; die Cavatine der Ronzi ungeheurer Beyfall und dreymal auf die Scene gerufen; sogenanntes Finale, Enthusiasmus und fünfmal auf die Scene gerufen. Im 2ten Acte machte das sogenannte Finale — bis dahin gab's für die Hände nichts zu thun — eine solche Dissolution, dass das seit 20 Jahren hier existirende Verbot des Wiederholens heute verschwand und der im Theater zugegen gewesene Monsign. Governatore den Wunsch des Publikums, für diesen Abend, befriedigte, jedoch für die folgenden Vorstellungen das Verbot wieder erneuerte, und die Zuhörer sich dafür mit einem fünfmaligen Hervorrufen begnügten. Bey der Stelle, wo sich Norma zu den Füssen des Vaters wirft, da tobten Tausende von Stimmen mit einer solchen Höllenwuth, dass die fürchterlichsten Aequinoctialstürme im Vergleich mit ihr ein Spiel zu seyn schienen; dieser wilde Lärm stand mit einer allgemeinen Convulsion in den Händen, so wie man sie in der speciellen Pathologie noch nie gelesen. Ganz im Einklange: im Parterre flogen die Hüte in die Luft, aus den Logen wehten Tücher in Fahnengestalt, und Jedermann verliess heute heiser das Theater, legte sich ganz selig zu Bette, die Norma-Ronzi gehört zu haben. — Dergleichen

Komödien in der Oper sind in Italien uralt und bekanntlich häufig. In der Benefice-Vorstellung der gefeyerten Sängerin regnete es überdiess von allen Seiten unzählige Bildnisse, Gedichte, Blumensträusse auf die Bühne; nach Mitternacht wurde unter den Fenstern ihrer Wohnung eine grosse Serenade gemacht, bey der an die 2000 Menschen zugegen waren, und als die Ronzi an's Fenster kam, ihren Dank abzustatten, da erscholl von allen Seiten ein einstimmiges Evviva etc.

(Teatro Valle.) In den grossen dermaligen Zeiten liebt man die Erbärmlichkeiten nicht mehr, Jetzt will man grosse Theater, grosse Opern, grosse Musikstücke, grosse Orchester; die komische Oper ist doch ein gar zu kleines Ding. Dieses für die Opera buffa bestimmte Theater hatte also diesen Karneval ebenfalls seine Opere serie. Einige Sänger vom vorigen Herbste, als Poggi, Laureti, Ronconi, wurden beybehalten; die anderwärts engagirte Spech durch die Tacchinardi-Persiani ersetzt, das Theater den 26. Dec., und zwar mit dem Pirata, eröffnet. Da aber Hr. Poggi in der Titelrolle oft brüllte, so ging man schon am 4. Jan. mit der erst verwichenen Herbst gegebenen Sonnambula in die Scene, worin die Tacchinardi die glänzendste Aufnahme fand und achtmal auf die Scene gerufen wurde. Der Bassist Inchindi (Hennekind) machte sich in dieser Oper bey den Römern durch seine schöne Stimme und guten Gesang beliebt. Sobald Poggi, der heutigen leidigen Schreyepoche gemäss, seine Stimme etwas zu laut werden liess, riefen Mehre im Parterre: Piano! Sotto voce! Più piano! Wollte der Himmel, dass dergleichen heilsame Ermahnungen in den Theatern allgemein würden!... Die am 19. Jan. neu gegebene Oper I promessi Sposi, von Hrn. Luigi Gervasi, einem Zöglinge des neapolitaner Conservatoriums, machte Fiasco. In einer am 5. Febr. aufgeführten andern neuen Oper, betitelt: I due Incogniti (Menschenhass und Reue), von Hrn. Giuseppe Bornaccini, fanden einige Stücke Beyfall. Einige theatral-democratisch-demagogische Römer, wahrscheinlich Freunde des Maestro, denen der Vortrag der Tacchinardi in ihrer grossen Azie nicht behagte, schrieen oft vom Parterre auf die Scene: Canti, canti!

Auf ihrer Durchreise allhier gab die Malibran am 18. März für eine hiesige arme Familie eine musikalische Akademie.

(Fortsetzung folgt.)

Prag. Neu in die Scene gesetzt erschien auf unserer Bühne: „Tell", in 3 Aufzügen von Rossini, und machte weniger Glück, als die meisten ihrer Vorgänger, obschon sie mit musterhafter Sorgfalt in die Scene gesetzt und in den meisten Hauptrollen gut besetzt war. Hr. Pöck spielte den Tell recht brav, doch streifte seine Darstellung wohl etwas zu viel an den Schillerschen Tell, welchen die Herren Jouy und Bis so opernhaft und französisch modificirten, wie sie ihn gerade nöthig hatten. Im Gesang glückten ihm viele, doch nicht alle Stellen. Mad. Podhorsky sang die Mathilde von Brunek mit all der hinreissenden Virtuosität wie gewöhnlich, und die schöne Stimme der Dem. Kratky (Hedwig) trat wirksam hervor. Ausgezeichnet brav war Hr. Demmer als Arnold von Melchthal, und wir würden gewiss nächst Mad. Podhorsky und Dem. Lutzer den Verlust dieses denkenden Gesangskünstlers am schmerzlichsten fühlen, wenn er uns geraubt werden sollte. Den Gemmy gab eine Anfängerin, der wir nur von Herzen anrathen können, der Kunst je eher je lieber wieder zu entsagen. Durch Hrn. Strakaty haben zwey Rollen verloren, die eine (Melchthal — die ihm abgenommen und Hrn. Preisinger gegeben wurde, der durchaus nicht für dieselbe taugt) und die andere, die er heute spielte: Gessler, worin er sich über alle Massen drollig ausnahm. Was die Umarbeitung und Zusammenziehung in 3 Acte betrifft, so sind wir weit entfernt, eine Abkürzung des Rossini'schen „Tells" für überflüssig zu halten; doch hätten wir gewünscht, dass diese mit mehr Sorgfalt und Umsicht unternommen worden wäre. Hier sind aber einige der besten Nummern weggestrichen und auf dem Rütli der dritte Canton weggelassen worden. Im Anfange des dritten Actes bringt Mathilde den Knaben Gemmy der geängsteten Mutter zurück, noch ehe er bey Gessler gewesen, blos, um das schöne Terzett nicht zu entbehren (das in dieser Stellung Unsinn wird) und — führt ihn wieder mit sich fort! Damit er mit dem Vater gehen, und auf sich schiessen lassen kann — — wir wollen schweigen, denn Exempla sunt odiosa!

Die Zauberrüthchen oder die Liebhaber als Bettelmusikanten, Zauberposse mit Gesang in drey Aufzügen, die Musik von weil. Schürer, ist neu instrumentirt und das Adagio und Allegro für ein obligates Violoncell neu comp. von H. F. Skraup, gewesenem Kapellmeister, zählt zwar nur wenige

Gesangsnummern, es wäre aber doch besser, wenn es auch diese nicht hätte.

In Auber's „Concert am Hofe" — auf eine unbegreifliche Art in 3 Acte ausgedehnt — sang und spielte Dem. Lutzer die Adele vortrefflich, Hr. Preisinger spielte den Kapellmeister nicht minder brav; doch sprach das Ganze nicht an.

Die Vorstellung des Mozart'schen „Don Juan" und der lieblichen und leichten Auber'schen Oper: „Der Maurer und der Schlosser" hat hinlänglich bewiesen, dass die Kräfte unsers Opernpersonales wohl für die modernen Opern in Operetten, doch nicht für eine grosse Oper aus dem goldenen Zeitalter der dramatischen Musik hinreichen. Die letztere (obschon Hr. Pöck darin unbeschäftigt war, den seine Verehrer als den Messias des Gesanges in Prag anpreisen, und noch ein Besetzungsfehler mit unterlief) war eine höchst erfreuliche Darstellung. Hr. Demmer (Maurer) war in Gesang und Spiel musterhaft, und wir können mit Recht sagen, dass wir diesen Charakter erst durch ihn vollkommen kennen lernten. Hrn. Preisinger's (Schlosser) Stimme reicht zwar nicht recht aus für diese Partie, doch kann Laune und Charakteristik in der komischen Oper viel ersetzen, und er lieferte gewiss ein recht sprechendes Bild der angeborenen Furchtsamkeit, wenn gleich in etwas starken Farben. Mad. Podhorsky war als Irma vortrefflich wie immer, und in einer Oper, die 2 Tenorpartieen von einiger Bedeutung hat, müssen wir uns schon mit Hrn. Emminger als Leone begnügen. Der obenerwähnte Besetzungsfehler betraf die Frau Brigitta. Diese war Dem. Kratky zugetheilt, deren klangvolle Stimme hier zwar in sehr günstigem Lichte erschien; aber eines Theils hatte sie es ganz vernachlässigt, durch ihr Aussehen einigermaassen den Umstand zu motiviren, dass Pietro ihre Hand verschmäht habe, und sah weit hübscher und junger aus als Mariana (Dem. Dielen vom k. k. priv. Theater an der Wien als Gast); andern Theils verlangt diese Rolle, wenn sie wirksam seyn soll, weniger Phlegma und mehr Laune, als Dem. Kratky besitzt. In dem bekannten Zankduett schien Dem. Dielen — welche übrigens die Mariana recht brav sang — den Mangel ihrer Gesangscollegin ersetzen zu wollen, und verfiel in den Fehler eines so starken Auftragens, dass sie der veralteten boshaften Nachbarin mehr glich, als Dem. Kratky. Bei weitem nicht so erfreulich war die Aufführung des Don Juan, wo eigentlich ausser Mad. Podhorsky (Donna Anna) Niemand an seinem Platze stand. Hr. Pöck — um nach der Ordnung des Zettels und von der Titelrolle zu beginnen — hat nicht allein den Cavalier, sondern auch den liebenswürdigen Libertin ganz aus der Acht gelassen; er singt denselben etwa wie den Zampa, und spielt ihn, wie den Figaro, und — sonderbar genug — herrscht trotz seiner kräftigen Stimme nicht einmal immer genugsam über das Orchester und den Chor hervor. Er hat durch diese Partie in der Meinung des Publikums um 50% verloren, wenn er gleich in einigen Nummern applaudirt wird. Doch fallen mehre seiner Gesangstücke, z. B. das Ständchen mit der Mandoline u. s. w., immer total. Hr. Preisinger, dessen Stimme nun freylich nicht für den Leporello geeignet ist, zieht den Charakter zum Kasperle herab. Hr. Strakaty (Don Pedro) geht leider immer mehr rückwärts und distonirte merklich. In denselben Fehler verfällt Dem. Kratky als Elvira, die ihr auch noch zu hoch zu liegen scheint. Wenn wir es zufrieden sind, dass Hr. Emminger den Alfonso, Lorenzo und Leone singt, so verdiente doch ein Mozart'sches Kunstwerk, dass eine Rolle wie Ottavio mit Hrn. Demmer besetzt würde. Die Singmethode des Hrn. Podhorsky (Masetto) geht in dem fruchtlosen Hauchen und Ringen nach Humor unter, und selbst Dem. Lutzer, so wunderschön man ihren Gesang nennen könnte, wenn sie eine Dame vorstellte, fehlt doch die naive Koketterie des schelmischen kleinen Bauermädchens ganz.

(Beschluss folgt.)

Manchesterley.

In Chemnitz wird am 19. Oct. ein Männergesangfest von mindestens 150 Sängern (die genaue Anzahl lässt sich noch nicht bestimmen) unter der Leitung des Hrn. Stahlknecht gefeyert werden, welcher seine Stelle als Opernmusikdir. in Anhalt-Dessau niederlegte und seit einiger Zeit in Chemnitz als Musiklehrer lebt. Das Fest wird im grossen Saale des Casino gehalten, in der ersten Abth. ernste und in der zweyten launige Musikstücke bringen.

In Grimma ist am 26. Aug. Haydn's Schöpfung glänzend aufgeführt worden. Mehr als 70 am Werke Antheil nehmende Musikfreunde waren allein aus Leipzig dabey thätig.

Ende July ist Hr. Rich. Wagner aus Leipzig Musikdirector der Oper in Magdeburg geworden. Theaterdirector ist Hr. Bethmann. Den Sommer über spielte diese Gesellschaft in Lauchstädt, und Mitte August in Rudolstadt.

Am Musikfeste in Magdeburg wurde von etwa 500 Sängern und Spielern unter Frdr. Scheider's Direction Händel's Josua gegeben. Mad. Muller aus Braunschweig (Altistin) und Hr. Mantius waren die vorzüglichsten Sänger. Frl. Grosser hatte die Sopranpartie spät noch übernommen. Der 2te Festtag liess Virtuosen glänzen, z. B. die Gebrdr. Müller, Ganz, Heinemeier, Seemann, Mantius etc. Am 5ten Tage wurde Gluck's Ouverture zur Iphigenie, ein Terzet von Mozart, die erste Symphonie von Kalliwoda, ein Psalm von Frdr. Schneider, Beethoven's heroische Symphonie und Händel's Hallelujah gegeben.

Leipzig. Am 11. d. gab die bekannte junge Pianoforte-Virtuosin, Fräul. Clara Wieck, mit Unterstützung des hiesigen Concert-Orchesters ein Concert im Saale des Hôtel de Pologne zum Besten der hiesigen Armen und der Verunglückten in Plauen, worin unter Andern die neuesten Compos. v. Chopin (Rondo in Es und Phantasie), ein Concertsatz von ihr selbst comp. und eine Toccata v. Schumann vorgetragen wurden. Frau v. Biedenfeld, geb. Bonasegla, sang eine Bravour-Arie von Mozart mit anerkannter Fertigkeit und guter Methode und Frau MD. Pohlenz einen Boleros v. Reissiger vortrefflich.

Lucka bey Altenburg. Am 22. d. veranstaltete der bekannte Virtuos und Componist, Herr C. G. Belcke, Herzogl. Altenb. Kammermusikus, im hiesigen Rathhaus-Saale ein Concert zu Beförderung eines milden Zweckes, worin die Ouverturen aus Demophon und Wasserträger, Flötensolo's von Belcke und Heinemeier, Harmonie-Musik von Spohr, eine Arie für Sopran von Paer und andere Gesänge vorkamen.

Jena. Unser Gesangfest am 14. Aug. brachte folgende Stücke: Choral: Eine feste Burg; Hymne von Berner: Der Herr ist Gott; Adagio für Orgel, comp. und gespielt vom Organisten Hrn. Becker aus Leipzig; Hymne für 2 Chöre von A. F. Häser: Herr, werth, dass Schaaren der Engel Dir dienen; Adagio für Orgel und Flöte, vorgetragen vom Compon. Hrn. Becker und Hrn. C. G. Belcke; Vater Unser von Fink; Oratorium: die eherne Schlange — v. Löwe; Fuge für Orgel v. Krebs, vorgetr. von Becker; Te Deum von Naue; An Gott — von Wagner; freye Phantasie für Orgel von Becker; Motette von B. Klein: Auferstehn wirst du, mein Staub u. s. w.

Der K. Baiersche Hofkapellmeister, Hr. Chelard, hat die Erlaubniss Sr. Maj. des Königs von Baiern erhalten, künftigen Winter in Augsburg die Opern zu dirigiren.

Kurze Anzeige.

Die Entstehung der Cisterzienser-Abtey Hohenfurth in Böhmen, Ballade von Caroline Pichler, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gesetzt von Wenzel J. Tomaschek. 62stes Werk. Prag, bey Marco Berra. Preis 1 fl. 12 kr. C. M.

Eine vortreffliche Ballade, ein Zeugniss, dass die Kunst, echte musikalische Ideenhaltung folgerecht durchgeführter Art mit glücklicher Tonmalerey zu verbinden, ohne kraus und schwülstig zu werden, noch nicht ausgestorben ist. Auch denen, die Legenden nicht vorzüglich lieben, wird sie dennoch Freude machen. Sie ist sehr zu empfehlen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Frédéric Chopin.

Op. 19. Bolero pour le Pianoforte.

Leipzig. d. 15. Sept. 1834.

C. F. Peters.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. **N°. 40.** 1834.

Recensionen.

Motette (Psalm 28), *„Der Herr ist meine Stärke" für zwey Chöre mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte v. C. F. Rungenhagen.* Op. 55. No. 6 der Motetten. Berlin, bey T. Trautwein. Preis 1 Thlr.

Von G. W. Fink.

Das Ganze enthält drey Musiksätze, deren erster, ein All. moderato, die einfachsten Melodieenverhältnisse geschickt verarbeitet. Die Form des Doppelchores ist völlig die herrschende; beyde Chöre greifen im Wechselgesange in einander, bilden im Zusammenklange öfter einen einzigen vierstimmigen Chor, der in verschiedenen Accordreihen verschiedentlich mehrstimmiger wird, wie das auch für 8 sogenannte Realstimmen gebräuchlich ist. Die Abwechselungen und Einsätze der einzelnen Stimmen aus beyden Chören sind, für sich betrachtet, gut rhythmisch und leicht saugbar, wie sie zugleich die Mannichfaltigkeit des Ganzen in der gehaltensten Einheit des einfachen Hauptgedanken lebhaft fördern. Auf S. 9 beginnt der zweyte Satz, Quartetto con moto $\frac{4}{4}$, dessen einstimmiger Sologesang canonmässig in guter Ordnung durchgeführt ist. S. 14 tritt der zweyte Doppelchor mit Grave ein, womit kurz ein Alla breve vorbereitet wird, dessen Fuge mit zwey Subjecten beyde Chöre in eins verschmilzt, bis zum eintretenden Chorale, wo sich die Chöre wieder theilen. Die ganze Arbeit ist rund und sicher gehalten, überall den Stimmen angemessen. Obgleich in gewohnt kirchlicher Weise, ist das Werk doch nicht absichtlich der alten Manier, namentlich der Italiener in ihren bessern Zeiten, nachgebildet, wie es früher des geehrten Componisten Weise war. Die Motette ist als tüchtige Arbeit allen Singvereinen, wie auch zu kirchlichem Gebrauche bestens zu empfehlen.

Zwey Motetten für sechsstimmigen Männerchor von Adolph Bernhard Marx. Op. 4. Ebendas. In Partitur: Pr. 1 Thlr. Subscriptionspr. der ausgesetzten Stimmen: $\frac{1}{4}$ Thlr.

Der geehrte Verf. hat an die Bearbeitung beyder Motetten sichtlich den achtbarsten Fleiss gesetzt, was die Durchführungen seiner Ideen betrifft. Die Ideen selbst sind eigen und von der Form unserer gewöhnlichen Motetten bedeutend abweichend, sich weit mehr dem alten fugirten Styl im Allgemeinen zuwendend, so dass diess Fugirte überall das Herrschende bleibt. Die erste und kürzeste: „Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist" enthält nur Ueberschrift die Worte: „Nach einer Weise des heil. Ambrosius." Das wissen wir uns nicht genau zu deuten. Soll das Wort „Weise" sich auf den darin vorwaltenden cantus firmus beziehen, so dürfte sich diess schwerlich beglaubigen lassen. Man hat schon mit dem grössten Theil der Texte, die dem wirksamen Mailänder Heiligen zugeschrieben werden, meist seine liebe Noth, wenn das Echte von dem Unechten begründet unterschieden werden soll: allein mit Erhärtung und Sicherstellung echt ambrosianischer Melodieen wird es schwerlich glücken. Weit eher getrauen wir uns die Behauptung zu begründen, dass Ambrosius gar keine neuen Melodieen gegeben, sondern nur morgenländische in's Abendland verpflanzt hat. Das ist jedoch hier im vorliegenden Falle eine Nebensache, weil es hier nicht auf geschichtliche Erörterung, sondern auf das Wesen der Composition ankommt, deren überschriftliche Bemerkung schon etwas alterthümlich Gehaltenes vermuthen lässt.

Die erste Strophe des Gesanges bringt im Adagio einen in Mensuralmusik übertragenen Choral, dessen taktisch bewegtere Melodie zuweilen einen Theil der Verszeile im zweystimmigen Unisono und einmal im dreystimmigen fühlbar heraushebt.

Die übrigen Stimmen ahmen den melodischen Gang contrapunktisch nach in Accordfolgen, die sich in einigen Fortschreitungen dem einfachen Palestrinastyl nähern. Nur einmal muss aus B in A dur eine vorgehaltene und vorbereitete Quarta dienen. Da nicht selten ein Intervall des Accords fehlt, ist auf die Verdoppelung der klingenden vorzüglich zu achten, worin auch in der That ein grosser Theil der Eigenheit der Verwebung zu suchen ist. Nur im Schlussaccord der ersten Strophe hätten wir lieber im ersten Bass die Quinte durch das einmal gestrichene d, als die grosse Terz, verdoppelt gesehen. — Die zweyte Strophe più moto lässt den Choral noch bestimmter hervortreten, hält übrigens die angedeutete Führung fest, wie in der dritten Strophe, die zur langsamen Bewegung der ersten zurückkehrt. — Wenn Männerchöre den rechten Ernst anwenden, und nicht wollen, dass Alles, was sie singen, gleich beym ersten Versuch eingänglich, oder wohl gar blos zeitgemäss hübsch klingen soll, so werden sie daran eine gute Uebung haben, deren Gelingen sie auch befriedigen wird.

Die zweyte Motette: „Ach Herr! strafe mich nicht in Deinem Zorn", geht von der 8ten bis zur 23sten Seite und hebt mit einem Grave $\frac{3}{4}$ aus Emoll an, das bald poco più moto bis S. 16 fortgeführt wird, den Text, nach alt gewohnter Art, viel wiederholend und sich verflechtend. Das contrapunktisch imitatorische Verweben der Stimmen hat offenbar Seb. Bach's Kunst zum Vorbilde. Vergleichen wir das vor uns liegende Werk mit des Verf. früheren, die durch den Druck bekannt geworden sind: so müssen wir seinem Eifer einen ungemeinen Fortschritt in Bestimmtheit und Klarheit solcher Führungen zugestehen, und wir thun es mit lebhaftem Vergnügen. Wie genau wir der Arbeit gefolgt, hoffen wir ihm und den Lesern durch einige in's Besondere gehende Bemerkungen zu bezeugen, die nur zu eigenem Bedenken anregen sollen: S. 9 ist uns im zweyten Takte der ersten Klammer die dreyfache grosse Terz zu viel; in der dritten Klammer derselben Seite erscheint uns die Fortschreitung aus E- in C dur zu schnell, und die gerade Quintenbewegung in C dur, mit verdoppelter Quinte einer Stimme in gerader Bewegung über das gis der andern in g, macht den Gang hart. Z. B.:

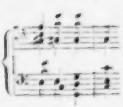

Desgleichen sind uns auch zuweilen in verschiedenen Figuren die springenden Octavengänge weit weniger willkommen, als wenn, was nicht selten geschieht, mehre Stimmen im wirklichen Unisono sich vereinigen, z. B.:

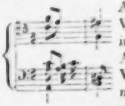

Auch hat uns die Figur zu den Worten: „und züchtige mich nicht in Deinem Grimm" nicht das tief Angemessene, was wir in des Verfs. Gebilden überall finden möchten:

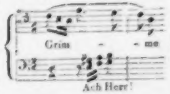

Hauptsächlich wird es wohl der Anthropomorphismus seyn, der diesem Melisma im Worte und durch dasselbe das Widerstrebende gibt. —

Das kurze Largo sempre piano, wechselnd mit Solo und Tutti, ist einfach ohne Fugirtes, hat aber in harmonischer Führung Einiges, was zu den oben angeführten Bedenken gehört. Desgleichen im dreystimmigen Andante con moto, was, anders gewendet, im sechsstimmigen Più lento sich wieder einmischt. Der dritte Tenor lässt den Choral: „Warum betrübst Du Dich, mein Herz" sehr zweckmässig zu fugirten Umspielungen der übrigen Stimmen hören. Den Beschluss macht der dreystimmig gesetzte Choral: „Ich dank' Dir, Christ, o Gottes Sohn, dass Du mich solch's erkennen lahn."

Dass solche Gesänge für alle Männerchöre zu einer tüchtigen Uebung gereichen, dass sie aber auch nicht Allen gefallen können, ist zu sehr in der Ordnung, als dass der Componist selbst nicht wissen sollte: Wer auf solchem Wege sich emporarbeiten will, muss sein Fleisch kreuzigen, sich gedulden und mit der eifrigsten Beharrlichkeit alle Besonnenheit guter Ueberlegung zu treuem Aufschwunge verbinden. Dass aber der wirksame Mann hierin sehr Beachtenswerthes geleistet hat, ist unsere volle Ueberzeugung.

Das führt uns auf eine höchst sonderbare, für wichtig erachtete Frage:

Wie sind alte Zeiten für die Gegenwart auch in der Tonkunst zu nutzen?

Dass man sie nützen, dass sich jeder tüchtige Kunstjünger an den Meistererzeugnissen der Vergangenheit bilden soll, würde nicht den geringsten

Zweifel leiden, wenn es nicht eine gewisse leidige Künstlernaturreligion gäbe, die theils Alles unter die Adiaphora rechnet, was nicht zum unmittelbar geltenden Schimmer der eben in Mode oder Begier stehenden Manier gehört, theils und noch mehr den bequemen Glauben hegt, dass ein Genie die Arbeit gar nicht nöthig habe: es komme ihm Alles von Oben und falle ihm ohne Weiteres, gleich einem goldenen Regen, in den lieben Schoos.

Da es nun der Anmaassung am leichtesten gelingt, sich für ein Genie zu halten und nichts zu thun, als seine innern Offenbarungen zu offenbaren: so geht sie das alte Zeug freylich gar nichts an; das ist für die Pedanten, „die alten Perücken" u. s. w. Leute hingegen, die gleich bey der Geburt oder von Ewigkeit her zum Licht der Welt prädestinirt sind, aus deren grauen oder blauen Augen scheint die Gnadensonne, sie mögen sich übrigens aufführen, wie sie wollen. Ein solches Prädestinations-Genie, und wenn es auch nur die liebende Grossmutter oder sonst ein speculativer Freund dazu prädestinirte, braucht noch nicht einmal 18 oder 20 Jahre alt zu seyn, kann sich sogar aus Secunde haben jagen lassen, desto grösser ist sein Recht. Alles zu beschimpfen, was nicht mit ihm schimpft, trinkt und kneipt, d. h. hier, was sich nicht mit ihm in Trinkstuben verherrlicht. — Wie sollten sich wohl solche Lichtnaturen so weit entwürdigen, dass sie den alten Fugenhaarbeutel, den Seb. Bach studiren oder gar nachahmen sollten? Das wäre eine Schande für sie und ein Unglück für gescheute Organisten, von denen die Hälfte, sähen sie die Nacheiferung solcher Lichter, am Lachkrampf jämmerlich des schnellsten Todes seyn müssten. Doch dafür ist gesorgt, denn neu, sehr neu, ja sogar ganz neu müssen sie seyn! Und o! sie sind es; sie überstreben uns mit ihren namenlosen Lichtgeburten in's Ungemessene und wissen doch selber nicht wie!

Ich wundere mich gar nicht, wenn solche Auserwählte über unsere alte Thorheit sich matt witzeln, dass wir Griechen und Römer lesen lernten, und wohl noch lesen, ja sogar mit griechischen und lateinischen Versmachen uns knechtisch abplagen liessen. So was braucht keine Lichtnatur! sie ist frey, will es seyn und scheint, wohin sie will, am liebsten in die Finsterniss. — Wenn wir uns nun knechtischer Weise im Palestrinastyl, im Glanze Orlando's u. dergl. abmühen, meinend, wir erweiterten dadurch unsere Geschicklichkeit, Einsicht etc.: so erklären wir ja eben dadurch offenbar, dass wir erst das Licht in uns hinein tragen wollen, wie die Schildbürger in ihr Rathhaus, dass wir also gar nicht zu den Beglückten gehören, die schon in der Wiege vom Strahlenkranze leuchteten, wie Servius Tullius in den Augen der grossen Frau Königin.

Darin geben wir den Lichtgeburten Recht: Es gehört etwas dazu, die alten Herren nur erst aus dem Gröbsten kennen zu lernen. Und doch führt das zu nichts, als zu einigem Theegeschwätz. Genau muss man sie kennen lernen. Ach das ist ein langer und langweiliger Weg, auf dem man leider seine ganze erhabene Menschenfreyheit, die bekanntlich im angenehmen Larifari des Nichtsthuns besteht und im Borgen, (hätten wir bald vergessen) rein hin auf das Spiel setzt. Wahrhaftig, wer sich von den Lichtern mit solchem Zeuge abgeben wollte, könnte am Ende nicht einmal drey Tage in der Woche mehr ordentlich — schwudern! — Sie haben Recht, liebe Lichter, das ist zu viel verlangt, und leider ist das noch nicht einmal Alles! Die Anforderungen der pedantischen Leute gehen so weit, dass ich mich nicht wundern würde, wenn ihnen die Galle sogar gegen mich Unschuldigen in's Blut träte. Diese lächerlichen Schulmonarchen unterstehen sich sogar zu sagen: Man muss die lieben Alten nicht blos ganz genau studiren, sondern man muss auch selbst mit der Feder in der Hand es angestrengt versuchen, wie etwa ein Viertelhundert Sätze dieser und jener abgelebten Art auszuführen seyn möchten; sonst kommt man doch nicht hinter ihr Geheimniss. Durch solche Versuche muss man die Formen in seine Gewalt bekommen, dass man überall in seiner Kunst zu Hause ist, es mag vorkommen, was nur will. — Endlich, fahren die unersättlichen Pedanten fort, soll man auch nicht einmal an Einem dieser Gespenster hangen, und wäre es grösser und schrecklicher, als das Gespenst des berühmten Brutus! Stellen sie sich vor, die rechten Pedanten sind mit 10 solchen Altvätern nicht einmal zufrieden; sie scheuen sich nicht, von ihrer herrlichen, doch zu ganz andern Dingen bestimmten Jugend zu verlangen: Man muss die Zeiten, die wechselnden, eine nach der andern, mit genauem Fleiss durchforschen; sie gegenseitig wägen, vergleichen; zusehen, wie eine aus der andern hervorging, wie und worin sie sich hoben und sanken; was hier und dort gut und nicht gut ist; wie viel und wie wenig eine Periode die andere übertrifft; soll aus allen das

Beste wählen, üben, festhalten und dieas so lange, bis man vollkommen gewandt mit allen Kunstmitteln fertig umzugehen weiss. Man soll nicht blos bey Einem Schulmeister (und diess wäre ja schon zum Umkommen!) Eine Schule gemacht, sondern man soll viele im Geist und in der Kraft gemacht haben, bis man unter die Wissenden der heiligen Vehme feyerlich aufgenommen worden ist. Dann, sagen diese Aberwitzigen, ja dann schreibe Jeder nicht wie Bach der Zweyte, oder Palestrina der Dritte, oder Gallus der Vierte, auch nicht wie Rossini, der Schwan, sondern wie und was er will und was ihm eben der Geist gibt auszusprechen. Und siehe, es wird gut seyn! —

Ich kann es ihnen nicht verdenken, wenn sie mit einigem holdseligen Lächeln, das ihnen so gut steht, sagen: „Richtig! Und werden wir nicht so alt wie Methusalem, so sind wir todt, ehe wir zu componiren anfangen.“ — Das wäre möglich, Verehrte! Darum vergönnen sie eine schnelle Auskunft: Sehe Jeder, wie er's treibe, was er schreibend fertig schreibe, wo er componirend bleibe, dass er in der Welt bekleibe, und bey Leibe an dem Rad der Schicksalsscheibe sich nicht selbst die Haut zerreibe.

Wir haben, das sehen sie selbst, wir haben geschrieben, und sind entschlossen, gegen solche Tyrannen, die sich erdreisten, unsern heutigen ausserordentlichen Natur-Mustern nur das Geringste der Art anzumuthen, ehestens noch mit einigen Dutzend humoristischen Aphorismen aufzuwarten, denn wir kennen unsere Pflicht in dieser Zeit der Lichter. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss). Rossini's Semiramis wurde gleichfalls neu in die Scene gesetzt, und wenn gleich nicht zu läugnen ist, dass von allen in dieser Oper beschäftigten Personen Dem. Lutzer (Semiramis) die einzige ist, die es im vollen Umfange versteht, Rossini'sche Musik zu singen, so ist doch weder ihre Gestalt noch ihre Stimme grossartig genung zu dieser Partie. Mad. Podhorsky hat sie noch besser vorgetragen, und wenn man ihr dieselbe weggenommen, so hätte diess nur der Umstand rechtfertigen können, dass man ihr den Ersatz gegeben hätte, der diessmal Dem. Kratky zu Theil geworden, welcher einzelne Stellen gelangen; doch war das Ganze ausdruckslos, und wir vermissten zumal in den beyden Duetten mit Semiramis den herrlichen Gesangsvortrag der Dem. Emmering — welche diese Partie zuerst sang, und sich mit derselben die Gunst des Publikums erwarb — sehr schmerzlich. Hrn. Pöck's schöne Stimme wirkte hier und da wohlthuend; doch fehlte es derselben sowohl an Volubilität, was besonders im Duett mit Semiramis — das Dem. Lutzer mit siegender Bravour durchführte — sichtbar wurde, als dem Darsteller überhaupt an Tiefe der Empfindung. Hr. Pöck halte sich an Bellini, der sagt ihm mehr als Rossini zu. Oder noch besser, Hr. Pöck studire fleissig, so wird er einst unter die ersten Sänger gezählt werden. Die Stimme vergeht mit den Jahren, dann aber muss die Kunst weiter helfen. Dass Hr. Pöck die grosse Arie mit Chor im zweyten Acte italienisch singt, ist — eine Verirrung des menschlichen Geistes, über die man nur die Achseln zucken kann. Alle übrigen Partieen waren unter aller Kritik besetzt, die Garderobe (mit Ausnahme des Hrn. Pöck) nicht eben erfreulich, die Choristinnen kamen in denselben Gewändern, die sie in allen Opern tragen, und während die meisten Sandalen trugen, hatten einige doch schwarze Schuhe an! u. s. w., die Decorationen waren mitunter sehr schlecht gewählt. So wandelte z. B. Semiramis in einem ganz modernen Garten, die Säle versetzten uns früher nach Spanien als nach Assyrien, und der Eingang zu dem Mausoleum war ein schlechtgemalter Kerker, der uns von der Herrlichkeit der Semiramis einen schwachen Begriff gab. Hr. Stöger scheint sich schon so sehr auf die Gunst und Genügsamkeit des Prager Publikums zu verlassen, dass er in seinem Eifer immer mehr nachlässt. Möge ihm das nicht schlechte Früchte tragen. Schon werden manche Stimmen gegen ihn laut, und es könnte leicht kommen, dass die projectirte Vergrösserung des Theaters ein — Ueberfluss werde.

Fräul. Maschinka Schneider vom königl. Hoftheater in Dresden erschien in einer einzigen Gastrolle, nämlich in der Rosine im „Barbier von Sevilla“, und reiste nach derselben — wahrscheinlich unzufrieden mit der Aufnahme unsers Publikums, welches ihren Verdiensten zwar Gerechtigkeit widerfahren liess, doch ohne Enthusiasmus — unvorhergesehen wieder ab, nachdem sie bereits als Giulietta in den „Montecchi und Capuletti“ angekündigt worden war. Dem. Schneider besitzt eine ganz vortreffliche Schule, doch hat ihre Stimme (wenn sie nicht etwa durch Unpässlichkeit gehemmt

war) wenig Glanz und Metall, und sie verfiel in der Rosine in denselben Fehler wie Dem. Sabine Heinefetter, diesen Charakter zu ernst und schwerfällig zu nehmen, und sich mitunter mancher Verzierungen zu bedienen, die nur in der tragischen Oper an ihrem Platze sind. In der eingelegten Arie aus der Cenerentola zeigte sie ihre ganze Virtuosität, und wurde hervorgerufen.

Dem. Dielen gab nebst der Mariane noch die beyden Zerlinen im Don Juan und Fra Diavolo und den Gemmy im Tell als Gastrollen mit wechselndem Glück.

Karnevals- u. Fastenopern etc. in Italien u. Spanien.
(Fortsetzung.)

Terni (Teatro de Nobili). La Straniera ergötzte ungemein. Die noch junge Primadonna Elisa Marini, aus Fermo, überraschte besonders in der Preghiera und im Schlussrondo. Der Bassist Lauri erregte mit seiner Arie: Meco tu vieni, oh misera allgemeines Stillschweigen, als Zeichen ausserordentlicher Aufmerksamkeit; beym Schlusse aber schrie Alles: Evviva! da Capo! Der Tenor Risaliti war der Rolle dieser Oper wenig gewachsen. Besser ging es ihm im nachher gegebenen Pirata, in welchem sich die beyden zuvor benannten Sänger vielen Beyfall erwarben, Hr. Lauri besonders mit einer eingelegten Mercadante'schen Arie. — Camerino, Cappelli, Recanati (sehr kleines Theater und Alles klein) und S. Severino hatten auch ihre Theaterfreuden.

Cingoli (Teatro Condomini). In den beyden Opern: Sposa fedele von Pacini und Pastorella feudataria v. Vaccaj, betrat die Cassandra Lovredo aus Ancona zum ersten Mal die Bühne, und da sie mehre gute Anlagen zu ihrer Kunst besitzt, erhielt sie auch starke Aufmunterung. Bemerkungswerth sind die Auszeichnungen, welche man dem allerersten Debut dieser Sängerin am Abende ihrer Benefice-Vorstellung erwies. Vor Allem keine magere Einnahme und nicht unanständige Geschenke; beleuchtetes Theater; Sonetten-Regen; der Genius dell' illustre Accademia Cingolana degl' Incolti krönte sie mit einem Lorbeerkranze und übergab ihr das von der Musikdirection im Namen des akademischen Rathes ihr gesandte Diplom; endlich begleiteten sie Musikbanden unter starker Fackelbegleitung nach ihrer Wohnung.

Ancona (Teatro delle Muse). Ricci's Chiara di Rosenberg, die voriges Jahr von der Revue musicale eine derbe Ohrfeige bekommen, und zur heutigen ausonischen Opernmusik auf die niederste Stufe hinabgeschleudert wurde, weswegen ein Mailänder Journal besagte Revue tüchtig bey den Haaren genommen, diese aber sich kräftig mit Hülfe zweyer Adjutanten vertheidigt hatte: — diese Chiara ist seither nicht allein das Refugium peccatorum so vieler Prime Donne, sondern auch sublim geworden. Dieweil also unser gebildetes Publikum, nach dem Ausdrucke einer Bologneser Zeitschrift, an sublime Musik gewöhnt ist: so entschied es ohne Weiteres, dass die Chiara zur ersten Karnevalsoper gegeben werde. Die angebende Primadonna Elisa Carnio hat eine ziemlich schöne Sopranstimme und nicht üble Gesangsmethode. Der ebenfalls angehende Tenor, Raffale Gamberini, Zögling des Bologneser Liceo musicale, berechtigt zu guten Hoffnungen. Der zum zweyten Mal die Bühne betretende Bassist, (Baritono) Antonio Federigo nebst dem Buffo, Benedetto Taddei, erwarben sich vielen Beyfall im Hauptstücke der Oper, im Duetto della pistola. Alles insgesammt, Musik und Aufführung erquickte die Zuhörer jeden Abend. Eine weit minder günstige Aufnahme fand am 20. Jan. Donizetti's Esule di Roma, welche Musik theils für diese grösstentheils Anfängergesellschaft zu schwer, theils auch ihren Chorden nicht besonders anpassend war; ganz erbärmlich wurde das schöne Terzett im Finale vorgetragen. In der freyen Einnahme des Hrn. Gambarini wurde unter andern Stücken eine ältere Ouverture und Introduction der anwesenden Signora Maestra Orsola Aspari Fabi aus Rom aufgeführt. Frau Maestra wurde nach jedem Stück hervorgerufen, und die Introduction sogar wiederholt.

Perugia. Die Taccani, die sich schon in der ersten Oper, Capuletti, vortheilhaft ausgezeichnet, machte in der zweyten als Norma Furore, wurde in ihrer Benefice-Vorstellung gekrönt und mit Blumen und Gedichten beworfen. Eine lobenswerthe Erwähnung verdient auch der Tenor Domenico Furlani.

Pesaro (Teatro nuovo). Die schönste Oper Rossini's hat hier in seiner Vaterstadt keinen grösseren Triumph erlebt, als Ricci's Chiara di Rosenberg. Zu dieser Aufnahme trug die Parlamagni am meisten bey, mehr oder weniger auch der Bassist Canetta, der Tenor Monari und der Buffo Guglielmini. Donizetti's Elisir d'amore konnte sich nicht derselben Ehre rühmen, weil Hr. Guglielmini der Hauptrolle dieser Oper nicht gewachsen war.

Wiedereröffnung der Winterkonzerte das lucrum cessans in Anschlag; auch hält es für eine an sich gute, auf etliche Monate aus der Uebung gekommene Kapelle, wohl nicht schwer, sich bald wieder einzuspielen. Nicht also mit einem Orchester, das zur Hälfte aus Dilettanten von ungleicher Geschicklichkeit besteht, und die immer etwas im Zuge bleiben müssen, wenn sie am Ensemble nicht viel einbüssen wollen. — Aus diesem Grunde ward festgesezt, dass jene Uebungen auch während des Sommers, obgleich nicht so häufig wie im Winter — fortdauern sollten, und um der Ermüdung vorzubeugen, veranstaltete man zu Zeiten kleine und grössere musikalische Feste, bey denen der Reiz der Neuheit seine Würkung nicht verfehlte. So führte man unter andern ein grosses Oratorium in einer (übrigens nur kleinen) Kirche auf, welches mit solchem Enthusiasmus aufgenommen wurde, dass die, den hiesigen Armen gewidmete Einnahme über 500 Rthlr. betrug, ungeachtet der Subscriptionspreis nur zu 12 Gr. und der nachmahlige Eintrittspreis nur zu 16 Gr. bestimmt war. Das Orchester, mit Einschluss des Singechors, bestand dabey aus mehr als 100 Personen; man hatte sogar berühmte Kapellsänger dazu verschrieben, und diese konnten nicht umhin, der sehr gelungenen Ausführung dieser Musik ihren Beyfall zu schenken. — Auch in den gewöhnlichen Konzerten gab man oft die schwierigsten Sinfonien eines Haydn, Mozart u. a., nicht minder ganze Opern und Kirchenstücke, mit einer Festigkeit, welche selbst durchreisenden Virtuosen, (die der Ruf unsrer Musikanstalten allmählig in grosser — für sie selbst und das Publikum oft zu grosser Menge herbeylockte) wenn auch nicht Bewunderung, doch Verwundern abnöthigte, indem sie betheuerten: an manchem viel grösseren Orte wenig oder gar keine bessere Musik gefunden zu haben. Ein anderer Beweis dieses Gelingens (denn jene Versicherungen konnten vielleicht nur Würkung der Höflichkeit seyn) ist der: dass das Konzert-Publikum und darunter — gewiss eine seltene Sache — der Musik ganz Unkundige, an den mehrstimmigen Satzen viel Behagen fanden. Man griff also z. B. nicht nach dem Hut, wenn die Schlusssinfonie anging, und stürmte zum Saal hinaus, wie das wohl anderwärts zu geschehen pflegt; sondern freute sich vielmehr auf das lezte Stück, weil man versichert war, keine schlechte Komposition (keinen abgedroschenen Kehraus) sondern die neuesten und besten Sinfonien zu hören. Zugleich verdient, als ein Zeichen der Achtung für die Bemühungen der Gesellschaft, bemerkt zu werden, dass das zahlreiche Publikum fast durchgängig der Musik mit musterhafter Stille zuhörte. Selbst die Damen — mit Ausnahme einiger vom ersten Range, die nur kamen, um zu sehen und gesehen zu werden — widerstanden dem Reiz zu mündlichen Unterhaltungen während der Musik, und begnügten sich zur Erholung mit der sogenannten Plauderpause zwischen dem ersten und zweyten Theil.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Zwölf Lieder am Klavier zu singen. In Musik gesezt von Carl Friedrich Zelter. Berlin, 1801. Auf Kosten des Verfassers, und in Kommission bey David Veit. (Fr. 18 Gr.)

Es ist in diesen Blättern schon so oft und auf so mannigfache Veranlassung über den Charakter des Liedes und seine Behandlung gesprochen worden, dass es schon darum wohl überflüssig scheint, noch mehr Worte darüber zu machen. Wer überhaupt nicht einen Liedertext in dem, was er mit ihm selber Uebereinstimmiges, oder was er Strophen- oder Stellenweise Abweichendes und Besonderes hat, durchdringen kann; wem es an dem Sinne fehlt, der gleich beym ersten Nachdenken auf das Rechte leitet; oder aber wer das Lied für etwas so Geringes hält, dass er sich genug mit seinem Texte

Rimini (Teatro Comunale). Zadig ed Astartea und Giulietta e Romeo, beyde Opern v. Vaccaj, machten bey uns diesen Karneval viel Glück. Die von hier gebürtige Contraltistin Elena Martini, die zum dritten Mal die Bühne betrat, hat zwar eine gute Schule, ihr Gesang ist aber zuweilen seelenlos, was besonders im dritten Acte der Giulietta auffiel.

Ravenna (Teatro comunale). Wegen plötzlich erfolgter unzeitiger Niederkunft der ersten Sängerin Schuster-Placci, blieb das Theater mehre Zeit verschlossen, bis endlich die Pateri ihre Rolle in Ricci's Chiara di Rosenberg übernahm, und am 1. Febr. als aufgehendes Gestirn die Theaterwolken verscheuchte. Den meisten Beyfall erhielt sie in zwey eingelegten Stücken.

Ferrara. Mit Oper und Sänger sah es bey uns diessmal sehr arm aus.

Bologna. Unsere grosse Stadt hatte zur Karnevalszeit blos Schauspiele in musikal. Privatakademieen. In den Fasten gab man auf dem Theater Contavalli Generali's Oratorium: Il voto di Jefte. Die erst seit einigen Jahren das Theater betretende Franceschini lässt hoffen; die Contraltistin Mancini-Carletti war unpässlich; der Tenor Rossi sang kaum seine Cavatine leidlich; demnach ging das Ganze — nicht am besten.

Im Privattheater des Hrn. Emilio Loup gab man Pavesi's ältere Oper Ser Mercantonio, welche der von hier gebürtige Signor Cavaliere Maestro Carlo Cappelletti mit einer brillanten, id est, stärker lärmenden Instrumentation, und mit Zugabe aller Stretten verschönert, so dass man ihr mit allem Rechte das Prädicat einer Opera modernissima geben kann. Die Rolle der Bettina machte die seit geraumer Zeit in Ruhstand versetzte Giacinta Canonici, olim allerliebste Primadonna; jene der Tintelrolle übernahm Cav. Mro. Cappelletti, zeigte sich als wackerer Buffo, und fand gar vielen Beyfall im Duette mit der Canonici. Ein aus Rom gebürtiger Publio Jacoucci, welcher zum ersten Mal das Theater betrat, gab die nicht leichte Rolle des Fabio ziemlich gut, musste sogar sein Duett mit der Canonici wiederholen. Auch die Rolle des Medoro (Tenor) wurde von unserm Landsmanne Raffaello Crudeli zur vollen Zufriedenheit der Zuhörer gegeben, die ihn jeden Abend seine Arie wiederholen liessen; wir wünschen ihm jedoch mehr Studium und minder Befangenheit.

Florenz (Teatro delle Pergola). Donizetti's oft besprochener Elisir d'amore, machte sogar mit dem Buffo Frezzolini, für den ursprünglich diese Oper in Mailand componirt wurde, einen derben Fiasco; weder das Buch noch die Musik wollte behagen, und das hiesige Giornale di Commercio nennt letztere sogar monoton, welches Prädicat eben nicht sehr passend gewählt wurde. Die Sänger — ausser benanntem Frezzolini, die Del Sere, die Herren Regoli und Crespi — erhielten kaum einigen Beyfall. Besser ging es im nächster gegebenen Furioso, ebenfalls von Donizetti, in welcher Oper Hr. Crespi die Titelrolle und Frezzolini die Rolle des Mohren spielte. Zur Fastenoper gab man Rosamunda d'Inghilterra, neu von Hrn. Donizetti componirt. In Betreff des Buches fiel die Scene des zweyten Actes besonders auf, wo Leonora ihrer Nebenbuhlerin droht, sie zu tödten, den Dolch zückt, und Alles das, während die arme Rosamonda wie ein Lämmchen vor ihr kniet, und mit Hingebung die Vollbringung des Opfers abwartet; überhaupt ist man schon der so oft vorkommenden Meuchelmorde in der heutigen Oper müde. Hr. D. wurde freylich mehrmalen auf die Scene gerufen, seine Musik brachte aber bey alldem nicht die erwartete Wirkung hervor, und der zweyte Act missfiel ganz. Die Tacchinardi gefiel im Allgemeinen ausserordentlich als Sängerin; man sagte, sie werde nächstens der Malibran und der Sontag an die Seite gesetzt werden können. Duprez (Enrico II.) erregte mit seiner Cavatina di sortita Enthusiasmus. — NB. Diese Oper hat weder Terzette noch Quartette u. s. w., also ausser dem Duette kein Ensemblestück.

Die Bologneser Dame Clementine Degli Antoni, geborne Gräfin Betti, aus einer alten Facultiner adeligen Familie, Gesangs-Dilettantin und Contraltistin, die sich wegen Familienumständen dem Theater widmet, gab am 22. Febr. eine musikal. Akademie am hiesigen Hofe, und Tags darauf in der Villa der Catalani, jederzeit mit vielem Beyfalle. Nächsten Frühling singt sie auf dem Lauddoner ital. Theater.

Livorno (Teatro degl' illustrissimi Accademici Avvalorati). Die Damen Brigheuti, Gehauer, die Herren Zilioli, Schober(lechner) und ihre Subalternen eröffneten die Stagione mit der Anna Bolena, und zwar auf eine glänzende Weise, wozu die Brighenti, Zilioli und der deutsche Bassist das Meiste beytrugen. Nach der 15. Vorstellung gab man Mercadante's — verstümmelte — Normanni

a Parigi mit weniger günstigem Erfolge, und endlich die Norma (mit einer von der Gebauer eingelegten Meyerbeer'schen Arie) als Benefice-Vorstellung der Brighenti, und diese dritte Oper siegte über die beyden vorhergehenden. —

In Pistoja machte Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit Buch und Musik Fiasco. Uebrigens ging Alles recht gut.

Pisa (Teatro de' Signori Costanti). Von unsern beyden Karnevalsopern: Ricci's Chiara di Rosenberg und Donizetti's Elisir d'amore feyerte die erste den grössern Triumph. Der noch nicht 20 J. alten Primadonna Celestina Giacosa sieht man kaum die angehende Künstlerin an: sie gab die Rolle der Chiara recht wacker. Der Buffo Alberto Torri ist aus diesen Blättern ohnehin bekannt. Der Bassist Linari-Bellini hat eine schöne Stimme, eine vortheilhafte Figur und ist jung. Der Tenor Salvi verdirbt nichts.

Lucca (Regio Teatro Pantera). Donizetti's Furioso erndtete hier neue Lorbeern. Kaum war die Fink Lohr von ihrer anfänglichen Unpäßlichkeit hergestellt, gewann auch ihre Stimme und ihr Gesang ungemein. Der hiesige Hofbassist Bottari, der seit einiger Zeit die Bühne in Ruhe liess, gab die Hauptrolle des Furioso, wie es von diesem Künstler zu erwarten war. Der erfahrene Buffo Cavalli machte den Mohren Caidamà mit Anstand und Würde. Der Tenor Montacchielli mit einer eben nicht starken Stimme, aber gutem Gesange, gab seine kleine Rolle leidlich. Die am 22. Jan. in die Scene gegangene neue — modern alte — Oper il Sonnambulo, vom hiesigen Signor Maestro Carlo Valentini, einem Zöglinge des neapolitaner Conservatoriums, machte einen vaterländischen Furore: fast nach jedem Stücke wurde Hr. V. und die Sänger hervorgerufen.

Modena (Teatro regio). Die Leser verzeihen, Ref. ist schon wieder da mit Ricci's Chiara di Rosenberg. Diese eitle Dame wandert jetzt immerwährend mit ihren beyden eben so eiteln Schwestern, Anna Bolena und Norma, wie der ewig wandernde Jude, von einer italienischen Stadt in die andere; zuweilen reisen sie wohl nach dem Auslande, aber nur auf kurze Zeit. Hier in Modena behaupten Einige, die Musik dieser Chiara sey vielmehr del maestro Ricci e Compagni, weil sie der neu- und altmodischen Cantilenen gar viele enthält. Die Oper hat indessen, wie überall auf dieser Halbinsel, gefallen. Folgende Stücke waren es vorzüglich. Im ersten Acte: die Cavatine der Melas: Chiara (wurde auch vom gegenwärtigen Hofe applaudirt), ihr Duett mit dem Bassisten Ambrosini: Montalbano (Letzterer hat eine schöne Stimme) und das Finale. Im zweyten Acte: das Duett der Melas mit dem Tenor Centini: Valmore (ist noch Anfänger); das hier zu Lande famose Duett (der Pistole) zwischen dem Buffo Biondini: Michelotto und Ambrosini (Ersterer ist eigentlich Basso cantante, nun auch Basso comico oder Buffo). Die Wahrheit zu sagen, behagte die Melas in dieser Rolle nicht Allen, eben so wenig Ambrosini. Schade, dass Biondini, der am meisten gefiel, gleich nach der ersten Vorstellung die Gelbsucht bekam. Der ihn ersetzende Bazzani wurde schon applaudirt, bevor er noch den Mund öffnete, und nachher aufgemuntert. — Im nachher gegebenen Elisir d'amore, von Donizetti, war die Melas und Ambrosini weit besser daran, weil die Musik dieser Oper ihren Chorden besser anpasste. Dem Centini ging's auch gut, und der Buffo Graziani, in der Rolle des Dulcamara, electrisirte alle Hände, besonders in der zweyten Vorstellung. Mit einem Worte, das Ganze ging nicht übel, aber auch nicht am Besten, und kaum war Biondini hergestellt, gab man wieder die Chiara.

Reggio (Teatro comunale). Zur Vermeidung einer Cacophonie wird hier blos referirt, dass die erste hier gegebene Karnevalsoper ganz dieselbe war, wie in unserer nahe gelegenen Hauptstadt Modena. Die von hier gebürtige Primadonna Teresa Donelli machte sich Ehre als Chiara (ihre Schwester Margherita ist Contraltistin); der Buffo Di Franco belustigte die Zuhörer als Michelotto. Die nachher gefolgte schönere Mercadante'sche Oper Elisa e Claudio erlebte blos zwey Vorstellungen.

(Fortsetzung folgt.)

Weimar, Sept. 1834. Bald nach Wiedereröffnung der Grossherzog. Hofbühne wurde uns am 20. d. M. eine neue Oper des hiesigen Musikdirectors Hrn. Götze, „der Gallego", in 4 Acten vorgeführt. Dass wir dieser Erscheinung mit Interesse entgegen gesehen haben, liegt in der Natur der Sache, denn das Werk ist ein einheimisches, ein vaterländisches Erzeugniss. — Der Text dieser Oper hat die hohen Erwartungen nicht erfüllt

und befriedigt, weil das Sujet, von einem uns unbekannten Hrn. Fischer herrührend, weder durch eine ansprechende, dramatisch wirksame Handlung, noch durch geschickte Bearbeitung sich auszeichnet, vielmehr in dem Kreise des Gewöhnlichen sich bewegt, was besonders in der jetzigen Zeit sehr misslich ist. Ein Gallego, d. h. einer aus den Galiziern, die in Lissabon zur Klasse der dienenden Arbeiter gehören und das Lob strenger Ehrlichkeit für sich haben, wird von einem unbegünstigten Nebenbuhler in Liebesangelegenheiten der Entwendung einiger Scrossali's aus dem Beutel eines reichen Kaufmanns beschuldigt, seine Unschuld kömmt aber zuletzt an den Tag, — das ist die Hauptidee des Ganzen, die weder an sich von Interesse, noch durch Herbeyführung interessanter Situationen anziehend gemacht ist. Daneben kommt eine Art Aufstand der Hafenarbeiter am Schlusse des ersten Acts à la Stumme von Portici, blos mit dem Unterschiede, dass man hier nicht erfährt und begreift, wie oder warum? dann eine Art Hafen- oder Marktscene, ebenfalls der Stummen, nur in sehr schwacher Kopie, nachgebildet, so wie ferner ein Wüstling à la Don Juan, nur ohne irgend eine von dessen Liebenswürdigkeiten etc. vor, — aber der Verf. hat es nicht verstanden, ein ansprechendes, kunstgerechtes Ganze zu geben, und es stehen die einzelnen Scenen isolirt, ohne innere, geistige Verknüpfung da, so dass dem Zuschauer die ganzen vier Acte über eine Theilnahme durchaus nicht eingeflösst wird. — Wenn wir daher, nach diesem Urtheile über den Text, welches nicht nur das der Kritik, sondern auch das grösseren Publikums ist und das wir der Wahrheit um so mehr schuldig sind, weil voreilig Erwartungen erregt worden waren, die keine Befriedigung erhalten haben, — wenn wir daher auch dem Componisten ein besseres Sujet gewünscht hätten, so müssen wir demselben doch das Zeugniss geben, dass er eine sehr gründliche Musik geschaffen hat, die einen erfreulichen Beweis von seinem Fleisse liefert. Wenn auch dieser Musik jene Neuheit, Frische und Eigenthümlichkeit abgeht, die das Kriterium des Genie's ist, so gebühret dem geschätzten Componisten doch das Lob einer mit Benutzung guter Muster (wie Spohr und Spontini) gearbeiteten gründlichen Harmonieführung und Instrumentirung, obwohl in letzterer Hinsicht vielleicht von ihm eher zu viel, als zu wenig geschehen und der melodische Theil der Musik dem harmonischen vielleicht zu sehr untergeordnet ist, auch zuweilen mehr gediegene Klarheit zu wünschen gewesen wäre, die leider in unsern Tagen immer seltener zu werden anfängt. — Die Oper wurde sehr brav dargestellt und im Ganzen beyfällig aufgenommen. Obschon sie keine einzige wahrhaft hervortretende Partie hat, so wusste doch Hr. Knaust, unser jetziger primo tenore, ein ausgezeichneter, schul- und kunstgerechter Sänger mit schöner Stimme und einem Vortrage, an dem der Freund der Tonkunst sich ergötzt, — als Gallego seine Vorzüge geltend zu machen, und er hat das Seinige redlich gethan, um aus der Rolle zu machen, was daraus zu machen war.

Unwürdiges.

(Eingesandt.)

Hr. Lischke in Berlin hat kürzlich herausgegeben: Leichte Handstücke für das Pianoforte nach Melodieen aus der Oper „der Templer und die Jüdin" Musik von Marschner. 8. Hefs. Berlin, 10 Sgr. Der Verleger hat sich geschämt, seine Firma beyzusetzen, weil das ganze Heftchen, aus 5 Platten Noten bestehend, nichts als ein gemeiner, verstümmelter Nachdruck ist. Bekanntlich ist Hr. Friede, Hofmeister der rechtmässige Verleger meiner Oper „der Templer und die Jüdin" in jeden beliebigen Arrangements. Nun hat der Berliner Nachdrucker die Ouverture hergenommen und den ersten 32 Takten das Allegro in E moll ohne Uebergang 48 Schlusstakte der ganzen Ouverture in Dur angehängt. Es folgt das Lied No. 4 ohne Vor- und Nachspiel und mit Verstümmelung des $\frac{2}{4}$ Taktes in $\frac{4}{4}$ Takt, worauf sich das Lied No. 10 aber ganz unverändert aus dem rechtmässigen Arrangement à deux mains nachgedruckt anschliesst. Ich fühle mich gedrungen, gegen die Aufstellung meines Namens im Titelblatte des bezeichneten Heftes zu protestiren. Hat Herr Lischke sich seinen Namen geschämt, so soll noch viel weniger der Meine prostituirt werden. Wenn meine Melodieen einigen Werth haben, so wird er ihnen durch solche Manipulationen entzogen. Mein Verleger kann eine Schadenklage anstellen, ich aber bin wehrlos dem Nachfolger des Prometheus-Preis gegeben in meinen Compositionen. Darum verwahre ich mich durch Gegenwärtiges öffentlich gegen die Autorschaft der angeführten Machwerke.

Heinrich Marschner.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. № X. 1834.

Anzeigen vom Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Hünten, F., Les debuts de la Jeunesse, deux Rondeaux p. Piano seul.
— Variations sur un thème montagnard. p. Piano.
— Six Valses p. Piano.
Schunke, L., Concert-Variationen über Franz Schubert's Schwanengesang für das Pianoforte mit Begleitung des Orch. Op. 14.
— Dieselben für Pianoforte allein.

Leipzig, im Sept. 1834.

Breitkopf und Härtel.

In der Musik. Verlagshandlung von Moritz Westphal in Berlin ist erschienen mit Eigenthumsrecht:

	Thlr.	Gr.
Löhmann, Franz, Zigeunertanz und Scherzo	—	6
Eckert, C., Rondo alla Polacca	—	6
Trenkner, F. H., Soldatenlust	—	3
— Au printemps petit pièces de Fantaisie en forme de valse	—	4
Colibri, Brief an Herrn Joh. Strauss, Walzer p. Pfte.	—	4
Cornelius, Fr., Tanz von Variationen	—	8
Weller, Cotillon	—	4
Gleichig, Polonaise	—	4
Johns, Triumph-Marsch	—	4
Roth, Rondoletto	—	4
Löhmann, Franz, Ouverture zur komischen Oper der Kitz	—	6
Salleneuve, E., Vier Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre	—	6
Taubert, W., An die Geliebte. Acht Minnelieder	—	20
Cornelius, Fr., Quatuor Concertante per voce solo coll accomp. di Pfte. Op. 8	—	12
Trenkner, F. H., Frühlingsnacht von Göthe. Duett für Sopran und Tenor mit Begl. des Pfte.	—	8
Schmidt, H., Neueste Berliner Ballmusik. 1. Hft. Der Polterabend	—	8
Löhmann, Franz, Die lustigen Berliner. Walz. p. le Pfte.	—	8
Grenzebach, C., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. d. Pfte.	—	8
Trenkner, F. H., Hohenzollern lebe hoch! Lied zum 3. Aug. für 1 Männerst. Stm. und Partitur	—	6
— Dasselbe mit Begl. d. Pfte.	—	6
Gebrand, H., Warum? Darum! Wiener Fopp-Gedopp. Warum wird denn die Heirathslust etc. f. Pfte., Flöte od. Guitarre	—	6
Furstenau, A. B., Souvenir de Berlin. Concertino p. l. Flûte avec accomp. de l'orchestre	2	6
— le même, 1er accomp. de Piano	—	18
Böhmer, C., 3 Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte.	—	10
Klein, Jos., XII Variationen sur une chanson bohémienne	—	8
Eberl, C. F., 24 kleine Uebungsstücke für den Unterricht	—	6

Nächstens erscheint ebenfalls mit Eigenthumsrecht:

Klein, Jos., Acht Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Gleichig, Trois Duos pour deux Flûte.
Trenkner, F. H., XII Vocalquartette für eine Männerstimme, Partitur und Stimmen.
Eckert, C., Sechs Lieder mit Begl. des Piano.
Weller, F., Les charmes de Vienne Walzes pour Piano.
Greulich, C., Louisen-Walzer für Piano.
Löhmann, Franz, Iris-Walzer für Pianoforte.

Anzeigen.

320 Artikel des Buchstaben A!

(zum schönen Beweise auf die Vollständigkeit des Werkes)

liefert das bei Schubarth und Niemeyer erschienene:

Musikalische Conversations-Lexikon.

Encyklopädie der gesammten Musik-Wissenschaft.

6 Hefte à 1½ Thlr. bei Voranbezahlung. Für Abnehmer der Orig.-Bibl. gratis. Ladenpreis 2 Thlr.

Wenn gleich so ähnliche Sammelpunkte durch gewaltsame Ankündigungen Eingang zu verschaffen, so ziehen wir jedoch vor, eine einfache Inhalts-Anzeige an das Publikum zu richten. In einem Lexikon findet sowohl der Musiker, als jeder Gebildete

1) Authentische Nachrichten über ausgezeichnete Componisten, Virtuosen, Instrumentenmacher, Dilettanten, nebst Beurtheilung ihrer Leistungen u. s. w.
2) Erklärung der musik. Fremdwörter und Erläuterungen in Bezug auf Compositions-Lehre.
3) Beschreibung aller Instrumente mit ihren Erfindern, nebst einem Abriss der Geschichte der Musik.

Bei Unterzeichnetem sind die sämmtlichen Symphonien und Ouverturen von Jos. Haydn sowohl in Partitur als wie in Stimmen zu haben. Es sind 129, wovon das gedruckte thematische Verzeichniss auch bei ihm zu bekommen ist.

Mainz, d. 1. Sept. 1834.

Carl Zulehner.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche bei

Breitkopf und Härtel

in Leipzig.

zu haben sind.

	Thlr.	Gr
Les Delices de la Suisse, ou Choix de Ranz des Vaches (Kuhreihen) et autres chants nationaux Suisses av. Piano ou Guitarre.	3	—
Les mêmes separés No. 1 — 20. à 6, 8 u. 10 Gr.		
Alary, J., Die Treue des Erbarmers mit Begl. des Pfte. oder d. Guitarre	—	5
Burgmüller, F., Rondo brillant p. Piano sur la Tyrolienne favorite de Mad. Malibran. Op. 5.	1	—
— Variat. brill. p. Piano sur le theme polonais „Le trois May". Op. 6.....	—	14
— Variat. brill. p. Piano sur la Romance fav. „Rendez moi ma patrie" du Pré aux Clercs de Hereld. Op. 10	1	—
Grast, F., Le Printemps: Fantaisie p. le Piano ..	—	14
— Le pierre aux Fées, Ballade av. Piano.....	—	8
— Le Ranz des Vaches, Fantaisie p. le Piano....	—	10
Kircher, J., Melange pour le Piano sur des motifs de l'Opera: Le Dieu et la Bayadere. Op. 8...	—	14
— Introd. et Rondeau brill. pour le Piano. Op. 9.	—	18
— 6 Valses p. le Piano. Op. 10.....	—	10
Knop, E., Air suisse varié p. la Guit. Op. 6.....	—	8
— G. F., Variations p. le Piano sur un thème de l'Opera: Oberon de Weber.....	—	14
Spaeth, A., Variations p. le Piano sur un thème original. Op. 140.....	—	14
— Introd. et Valse variée p. le Piano. Op. 143.	—	15

Einladung zum Abonnement
auf das
erste und bis jetzt noch nicht erschienene
Musikalische
Pfennig-Magazin
für
Guitarre- und Gesangfreunde.

Sammlung neuer und leicht ausführbarer Original-Compositionen, für Anfänger, Geübtere und Virtuosen, von den besten Meistern dieses Instruments.
(Jährlich mit 12 schön lithographirten Ansichten und Portraits).

Man abonnirt

auf 1 Jahr 52 Lief. od. 104 Bogen in alleg. Umschl. mit	3	fl.		
- ½ -	26	- -	52 -	—	- 1¾ -
- ¼ -	13	- -	26 -	—	- 1 -

und trotz diesem so sehr gewingen Preise erhalten Musikfreunde, Lehrer und Sammler auf 10 Expl. 1 frei.

Bei den Unterzeichneten, und einzig rechtmässigen Verlegern in Bonn, so wie auch in allen Musik-, Buch- u. Kunsthandlungen des In- und Auslandes, woselbst die erste Lieferung, die so eben die Presse verlassen, nebst dem ausführlichen Plane, welcher gratis ertheilt wird, zur gefälligen Ansicht vorliegt.

Um unser Magazin noch reichhaltender und mannigfaltiger zu machen, ergeht hiermit die Bitte an alle resp. Guitarre- und Gesang-Componisten, welche noch nicht durch Briefe aufgefordert seyn sollten, uns durch Zusendung von neuen und guten Original-Compositionen (nebst den Bedingungen des Honorars) zu unterstützen, welche franco per Post zur gefälligen Einsicht erbeten werden, unter der Firma wie untenstehend.

In der angenehmen Hoffnung, dass unser Unternehmen, woran es bis jetzt so sehr mangelte, gute Aufnahme findet, und dass sich recht viele tüchtige Männer unserem Vereine anschliessen möchten, empfiehlt sich bestens

Bonn, d. 1. Sept. 1834.

Oberländische Buch-, Kunst- u. Musikh.
von Dunst u. Comp.

Bei C. M. Schüller in Crefeld ist erschienen:

Anleitung,
die
Orgel vermittelst der Stösse
(vulgo Schwebungen), und des Metronoms, correct gleichschwebend zu stimmen.
Von Heinrich Scheibler,
Seidenwaaren-Manufacturist in Crefeld.
gr. 8. Geheftet 4 gGr.

Bei Marco Berra in Prag ist neu erschienen und durch alle gute Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Zwölf Aufzüge
für vier Trompeten und Pauken, zum Gebrauche bei kirchenfesten u. grossen Feierlichkeiten von Joh. Bap. Gordigiani.
Preis 1 Fl. C. M. (16 Gr.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. **No. 41.** 1834.

Wie die Welt nur den Rock wechselt, oder

einige Exempel zum alten Sprichwort: Vulpis pilum mutat, non animum.

Unsern geehrten Lesern ist es bekannt, dass des Hrn. C. von Winterfeld „Johannes Gabrieli und sein Zeitalter — zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule“ — zwey Theile Text in 4. und 1 Theil Notenbeyspiele in Fol. — Berlin, b. Schlesinger. Pr. 15 Thlr.“ im Druck erschienen und bereits ausgegeben worden ist. Aus diesem Werke wollen wir hier als Vorkost einige eingewebte Geschichtchen mittheilen, die für Viele etwas Bedenkliches, Ergötzliches und Nützliches haben mögen, ohne dass wir benöthigt wären, die Nutzanwendung für unsere Tage beyzufügen.

Zarlino schreibt im 8. B. 13. Cap. s. Supplimenti musicali: Am 5. Decbr. 1541 sollte für eine Brüderschaft der Tuchscheerer eine feyerliche Vesper gesungen werden. Noch waren nicht alle Sänger beysammen, deren es bedurfte, als einem der gegenwärtigen unter ihnen der Einfall kam, einen von ihm gesetzten, etwas breit ausgeführten Gesang zu 5 Stimmen zu hören, und er die anwesenden Sänger bat, ihm dazu behülflich zu seyn. Mit vieler Artigkeit waren sie ihm darin gefällig, ja sie wiederholten ihn ein zweytes Mal und stellten ihn damit vollkommen zufrieden. Nun wandte er sich mit fröhlichem Gesichte zu Parabosco (berühmten Organisten an der ersten Orgel zu St. Marco in Venedig), der ebenfalls anwesend war, und fragte ihn: „Mit Vergunst, Meister Hieronymus, sagt mir doch, wie viele Zeit wohl würde Meister Adrian (Willaert) gebraucht haben, einen solchen Gesang zu setzen.“ In Wahrheit, antwortete Parabosco, Meister Albert, (so hiess der Tonsetzer) einen Gesang von solcher Länge zu setzen, würde ihm mindestens 2 Monate gekostet haben. „Ist es möglich, dass er so lange daran gearbeitet hätte? sagte der Tonsetzer und lächelte. Wisset, vorgestern setzte ich mich nieder und stand nicht eher auf, als bis ich ihn zu Ende gebracht hatte.“ Wahrlich, Meister Albert, fiel ihm Parabosco in's Wort, ich glaube es Euch, und es befremdet mich nur, dass in so langer Zeit Ihr nicht zehn der Art zu Stande gebracht habt. Wundert Euch aber nicht, dass ich auf diese Weise zu Euch rede; denn wenn Meister Adrian seine Gesänge setzt, so geschieht es mit allem Fleiss und Eifer; er richtet seine Gedanken und sein Streben fest auf dasjenige, was er macht, ehe er es vollendet und öffentlich werden lässt, und aus keinem andern Grunde als diesem preist man ihn als den Ersten unserer Zeit. —

Dieser Hieronymus Parabosco aus Piacenza war nicht allein als fertiger Organist und fruchtbarer Tonkünstler gerühmt, sondern man scheint ihn als Schauspieldichter noch mehr geachtet zu haben. Welchem seiner Talente er selber grössern Werth beygelegt, können wir nicht sagen, da schon Peter Aretin in einem freundschaftlichen Briefe an ihn seine Doppelzüngigkeit in dieser Rücksicht scherzhaft rügt. Im October 1548, als Parabosco's Tragödie, Progne, in Venedig zuerst erschienen war, schreibt ihm jener unter herzlicher Ermahnung, fortzufahren, damit er, als junger Mann in den Künsten schon so weit vorgeschritten, in reifern Jahren noch Gediegeneres, Grösseres liefere: „Parabosco, es ist gewiss, dass Ihr und Buonarotti (Michel Angelo) eine gleiche Art habt, Euch selbst zu rühmen, wenn von Eurem Handwerke die Rede ist; aber mit einer so neuen und so schlauen Bescheidenheit, dass man Euren Selbstruhm Anspruchlosigkeit taufen muss. Giebt es da

Einen, der Euch sagt, wie schön die Progne sey, Eure Tragödie, so antwortet Ihr: Musiker bin ich, und nicht Poet. Lobt man den Gesang der Motetten, die Ihr habt ausgehen lassen, so zuckt Ihr höflich die Achseln und sprecht: Poet bin ich, und nicht Tonkünstler. Gerade so macht Ihr es darin wie Michel Angelo. Erhebt man ihm seine Capelle bis in den Himmel, so entschuldigt er sich mit der Versicherung, er sey Bildhauer und nicht Maler. Preist man seine Bildsäulen des Julian und Lorenz von Medicis, so schüttelt er das Haupt und ruft: ich male, ich meissele nicht. So trachtet Ihr Beyde mit Euern Entschuldigungen noch nichts Geringerem, als göttlicher Ehre, und es ist Keinem von Euch etwas anzuhaben." —

Einige nicht unnütze Folgerungen wird man auch aus den Worten Daglioni's über Joh. Croce aus Chioggia ziehen: „Noch sind seine Werke in den Händen der Kunstfreunde und werden täglich mit grossem Beyfalle gesungen. Und wiewohl es scheint, als würden um des Neuen willen, das ja vorzüglich zu gefallen pflegt, die Künstler am meisten gepriesen, und als sey das zuletzt Erfundene auch immer das Beliebteste, so verhält es sich doch anders bey diesem Meister, denn je öfter man seine Gesänge hört, um desto mehr pflegen sie zu gefallen." —

Als mit dem 17. Jahrh. Claudio Monteverde aus Cremona als einer der vornehmsten Beförderer der neuen Richtung der Tonkunst, seit Einführung der Oper, sich erwiess, ging es auch damals gerade wie heute, und zwar von beyden Theilen mit ziemlich gleichem Rechte: wir finden ihn von seinen Zeitgenossen, je nachdem ihre Sinnesweise sie dem Alten oder dem Neuen zuwendete, theils bitter getadelt, theils abgöttisch verehrt (Wer aber beydes nicht that und folglich am meisten Recht hatte, wurde ganz gewiss von beyden Theilen verfolgt und schimpfirt). Ob das nicht noch heute so ist? Die ungemessenen Lobpreiser des Neuen waren nie besonders wissenschaftlich gebildet: aber unter den starken Verklägern des neu sich Erhebenden gab es von jeher, wir sagen leider, sonst sehr tüchtige, ja hochberühmte und mit allem Rechte gross genannte Männer. Hr. v. Winterfeld führt unter Andern des gelehrten und weltklugen Erasmus Urtheil über die Musik seiner Zeit an: „Eine verkünstelte und theatralische Musik haben wir eingeführt in die Kirchen, ein Geschrey und Getümmel verschiedener Stimmen, wie es meines Erachtens wohl niemals in den Theatern der Griechen und Römer gehört worden ist. (Ganz gewiss nicht!) Von Hörnern, Trompeten, Pfeifen, Schallmeyen wird Alles durchrauscht; mit ihnen wetteifern menschliche Stimmen. Verliebte, unzüchtige Gesänge lassen sich hören, welche sonst nur die Tänze der Buhlerinnen und der Spassmacher begleiteten. In die Kirchen rennt man, wie vor die Bühne, des Ohrenkitzels wegen. Dafür besoldet man mit grossem Aufwande Orgelmacher und Schaaren von Knaben, deren Jugend darüber hingeht, solche Dinge zu lernen und die aller bessern Bildung fremd bleiben. Ein Schwarm nichtswürdiger Menschen, wie die meisten sind, wird ernährt, mit so grossen Kosten die Kirche belastet, einer so verderblichen Seuche wegen."

Längst haben wir uns anheischig gemacht, es aus allen Zeitaltern zu beweisen, dass dieselben Klagen wider das Neue gehört worden sind, also auch wohl dieselben Uebertreibungen für das Neue, das jedoch immer nur so lange neu blieb, bis ein Neueres kam. „Selten sind Geister, welche wie Luther, neben dem tiefen Verderben, das sie rücksichtslos strafen, auch die Keime des Bessern überall erblicken." Das Neue, wie sehr es auch gefällt, braucht gewöhnlich noch der Reife und dann ist es eben alt. Unter den Blüthen, die lustig anzusehen, sind immer viele taube. Was thut es? Im Gegentheil, es muss so seyn! Die Bäume ertrügen sonst die Menge der Früchte nicht und brächen zusammen. Und so kann denn auch der Weltgeist füglich auf sein Siegel setzen: Semper idem.

Errichtung eines Musik-Lyceums in der Stadt Viareggio.

Das hiesige Amtsblatt (Giornale privilegiato di Lucca) enthielt Folgendes unterm Datum Viareggio 21. Jan. 1834.

„Nachdem S. K. H. unser durchlauchtigster Herr die Errichtung eines Musik-Lyceums in dieser Stadt zu erlauben, und dessen Leitung dem berühmten Meister, Hrn. Ritter Johann Pacini, ehemaligen Ehren Kapellmeister S. K. H. anzuvertrauen geruht hatten, so erhielt er mittelst allergnädigsten Kabinetsschreibens vom 10. d. die Erlaubniss, dass diese neue Anstalt den Namen Real Liceo Carlo-Lodovico und folgende Disziplin erhalte:

„Der musikal. Unterricht wird in 6 Klassen eingetheilt: 1. Elementarlehre, 2. Solfeggiren, 3. Klavierunterricht, 4. Accompagnement, 5. Contrapunkt, 6. Ideal-Composition.

„Zwanzig einheimische Zöglinge werden zugelassen: die von der Stadt Viareggio, welche nicht die Zahl sechs übersteigen, bezahlen jährlich acht Luccheser Thaler, die übrigen 12 Thaler, und gehen alle benannte Klassen durch.

„Ausser diesen werden noch andere 12 pensionirte Zöglinge, sowohl Ausländer als Einheimische angenommen, aber die jährliche Pension der ersten ist 140 Thlr., jene der zweyten 120 Thlr.

„Dafür haben sie Kost, Wohnung und Alles, was zur Bequemlichkeit des Lebens gehört, wie aus dem eigen abgedruckten, darauf bezüglichen Reglement zu ersehen ist.

„Jene Ausländer, die von der Pension keinen Gebrauch machen wollten, bezahlen für den blossen Unterricht 36 Thlr.

„Sobald die festgesetzte Zahl der 20 Zöglinge vollständig ist, können noch andere sechs, auf Vorschlag S. E. des Statthalters und nach der vom Maestro-Direttore über ihre Anlage vorgenommenen Prüfung, unentgeldlich zugelassen werden.

„Die Schule wird, ausser den vorgeschriebenen Festtagen, täglich gehalten; Donnerstag ist zu akadem. Uebungen bestimmt. Alle 3 Monate wird die Prüfung einer jeden Klasse vorgenommen.

„Ein gut überstandenes Examen im Contrapunkt gewährt den Zöglingen der 5ten Klasse ein angemessenes Praemium.

„Um in's Lyceum als Pensionist oder Zögling zugelassen zu werden, sind die Zeugnisse einer regelmässigen Erziehung und Aufführung und das vollzogene Alter von 8 J. unumgänglich nothwendig.

„Jeder einheimische Zögling ist verbunden, seine Talente vier ganze Jahre unentgeldlich in was immer für musikal. Unterhaltung zu leisten. So müssen auch alle jene aus Viareggio, obwohl in die Vocal- und Instrumentalmusik eingeweiht, in's königl. Lyceum aufgenommen zu werden wünschen, den Namen Zögling der Anstalt annehmen, und allen daselbst vom Maestro-Direttore angeordneten musikal. Unterhaltungen vier Jahre hindurch unentgeldlich beywohnen.

„Alle Zöglinge sind den Gesetzen des mit Bewilligung des Statthalters von Viareggio öffentlich bekannt zu machenden Reglements unterworfen.

„Die Eröffnung des königl. Lyceums und seines Reglements werden zur Einsicht desjenigen, der von dieser Anstalt Nutzen ziehen will, bekannt gemacht werden."

Unterm 22. Febr. 1834 wurde auch das vom Gouverneur von Viareggio unterzeichnete, in 13 Kapiteln und 28 Artikeln abgefasste Regolamento organico dieses neuen musikal. Lyceums im Drucke bekannt gemacht. Kapitel I. Artikel 1—5. Ausser der schon angezeigten Benennung ist der Hauptgegenstand der Anstalt der Musikunterricht; man kann auch Privat-Unterricht darin erhalten. — Kap. II. Art. 4—8 betrifft die Leitung des Lyceums von einer eigenen, aus dem Gouverneur von Viareggio (lebenslänglichen Präsidenten) und zwey von ihm ernannten Inspectoren zusammengesetzten Commission; von einem Maestro-Direttore und Oekonomen-Kassirer, welcher letztere auch Secretär der Commission ist. Die Mitglieder der Commission haben über die Fortschritte der Zöglinge u. s. w. die Aufsicht. — Kap. III. Art. 9. Vom Maestro-Direttore. S. K. H. ernannte ihn in der Person des Ritters Joh. Pacini, welcher der Chef der Anstalt ist. Er übergibt die Gesuche der zuzulassenden Zöglinge, hat über das gesammte Lehrwesen die Aufsicht, empfängt alle Rapporte der angestellten Lehrer u. s. w. und theilt sie der Commission mit; ernennt die Lehrer und andere Beamte mit Bewilligung der Commission; lehrt das Accompagnement, den Contrapunkt und die Idealcomposition; setzt die Lehrart der übrigen Lehrer fest; überreicht zu Anfang des Jahres einen Ausweis über die Einnahme und Ausgabe der Anstalt u. dgl. — Kap. IV. Vom Oeconomen-Kassirer Art. 10. — Kap. V. Art. 11. Vom Aufseher. — Kap. VI. Art. 12. Von den Lehrern. Die Musiklehre ist eine allgemeine und besondere. Der erste, wie bereits gemeldet, in 6 Klassen eingetheilte Unterricht, hat drey Lehrer: den Director, Repetitor und Gesanglehrer. Zum besondern Unterricht gehören die Lehrer der Violine, Blasinstrumente u. des Contrabasses, der Schönschreibekunst, Arithmetik, Geschichte, Geographie, der ital. u. franz. Sprache. — Kap. VII. Art. 13—14 begreift die Taxen, Pensionen und Kleidung. — Kap. VIII. Art. 15—20. Polizey der Schule. — Kap. IX. Art. 21. Strafen. — Kap. X. Art. 22. Eintheilung der Stunden. — Kap. XI. Art. 23—24. Schultaxe u. Vacanzen. — Kap. XII. Art. 25. Aerztlicher Beystand. — Kap. XIII. Art. 26—28. Massregeln in Betreff der im Lyceum zu beobachtenden guten Ordnung.

Nachrichten.

Weimar, im September 1834. — Durch besondere Umstände wurde der Ref. diessmal abgehalten, seinen Jahresbericht über die Leistungen des Grossherzogl. Hoftheaters in dem Theaterjahre September 1833 bis Juny 1834 früher einzusenden. Er bittet desshalb die Leser um Entschuldigung, und hofft diese um so eher zu erhalten, als seine Berichte nie besonders auf Mittheilung der neuesten Neuigkeiten ausgingen, sondern mehr die Kunst als den Künstler berücksichtigten, und desshalb auch verspätet vielleicht noch von einigem Interesse seyn können. — Das Grossh. Theater war auch in diesem Jahre im Fache der Oper besonders thätig und brachte folgende Opern, Operetten, Vaudeville's, Stücke mit Musik u. s. w. zu Gehör. 1) Von deutschen Componisten: Alceste, zweimal; Don Juan, zweymal; Entführung, Fanchon, dreymal; Figaro's Hochzeit, Freyschütz, zweymal; Fürstin von Grenada, siebenmal; Jessonda, Musikalische Tischlerfamilie, zweymal; Oberon, Opferfest, Robert der Teufel, Saalnixe, erster und zweyter Theil, Silvana, dreymal; Templer und Jüdin, Verräther in den Alpen, Zauberflöte, zweymal; — Beyden Galeerensklaven, Beyden Sergeanten, Donna Diana, Faust, Fest der Handwerker, zweymal; Frauen von Elbing, dreymal; Jungfrau von Orleans, Lenore, zweymal; Löwe von Kurdistan, zweymal; Pfefferrösel, Rataplan, fünfmal; Romeo und Julie, Schülerschwänke, Tausendschön, Waise und Mörder, Wiener in Berlin, Velva. — 2) Von französischen Componisten: Calif von Bagdad, Fra Diavolo, fünfmal; Johann von Paris, zweymal; Macbeth, Marie, zweymal; Stumme von Portici, dreymal; Weisse Dame, zweymal; Zampa, fünfmal. — 3) Von italienischen Componisten: Barbier von Sevilla, dreymal; Ferdinand Cortez, zweymal; die Familien Montecchi und Capuletti (Romeo und Julie) zweymal; Otello, dreymal; Vestalin, Wilhelm Tell, dreymal.

Neu waren Alceste, die Fürstin von Grenada, Marie, Romeo und Julie, Rataplan, die Frauen von Elbing, der Löwe von Kurdistan — sehr lange nicht gegeben: Ferdinand Cortez, Fanchon, die musikalische Tischlerfamilie, Otello, Silvana.

Die Fürstin von Grenada von Lobe, die in einem kurzen Zeitraume siebenmal mit bleibendem, — — Theil steigendem Beyfalle gegeben wurde, ist in diesen Blättern schon ausführlich besprochen worden. Alceste von Gluck, die zur Feyer des Geburtstages unsrer verehrten Frau Grossherzogin Grossfürstin K. K. H. mit grosser Sorgfalt und im Aeussern reich ausgestattet aufgeführt wurde, gefiel dem grossen Publikum freylich wohl nicht ganz besonders, doch aber dem ausserwählten Theile desselben, und wird sich auf unserm Repertoir erhalten. Ref. betrachtet es als einen bedeutenden Vorzug des hiesigen Theaters, dass die Direction, unbekümmert um das Urtheil der Menge, ältere werthvolle Opern (z. B. Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Armida, Alceste u. s. m.) von Zeit zu Zeit zu Gehör bringt. Nur auf solche Weise wird es dem echten Liebhaber der Musik möglich, sich bewusst zu werden, ob alles Neue wahr, gut und geschmackvoll, und alles Alte verfehlt, schlecht und geschmacklos sey, ein Gewinn für die Bildung des Kunstsinnes und Geschmacks, der nicht genug zu achten ist. — Marie von Herold machte kein besonderes Glück, gefiel aber doch ziemlich — und Romeo und Julie von Bellini gefiel bey weitem nicht so sehr, als Bellini's enthusiastische Verehrer erwartet hatten, aber doch auch viel mehr, als es den strengen Kritikern recht war. Die gemässigte Parthey fand hübsche Melodieen, Frische und Leben, einzeln gelungene Momente (der letzte Act enthält deren wirklich mehre), einige glückliche Effecte (auszuzeichnen ist in dieser Hinsicht das zweyte Finale), übrigens gewöhnliches, oft bey allem, grosse Ansprüche machenden Auftreten, bey vielem und tollem Lärm, doch recht flaches und fades neu italienisches Wesen und Treiben, meist in Rossini's Weise. — Rataplan gefiel sehr wegen des hübschen Sujets und der trefflichen Darstellung. In den Frauen von Elbing und dem Löwen von Kurdistan kommen blos ein paar kleine Chöre vor. — Fanchon, seit vielen Jahren nicht gegeben, (so wie die gleich zu nennenden vier Opern) wurde sehr günstig aufgenommen, eben so wie Rossini's Otello und Spontini's Cortez, welche beyde Opern nach dem jetzigen Geschmak schon zu den alten gehören — und die musikalische Tischlerfamilie des alten wackern Wenzel Müller sah und hörte man ein paarmal recht gern. Silvana von C. M. v. Weber wollte nicht so recht ansprechen. Das Sujet ist freylich auch etwas mager und die Musik (einzelne Stücke ausgenommen) als C. M. v. Weber's Arbeit betrachtet, meist schwach. Dennoch war

es wohlgethan, auch eine Jugendarbeit des Meisters wieder einmal zu Gehör zu bringen.

Gastrollen waren folgende: Hr. Neufeld vom Petersburger Theater sang den Tamino und Johann von Paris nicht ohne Beyfall. — Dem. Pistor vom Dresdner Hoftheater Zerline in Fra Diavolo und Rosine im Barbier von Sevilla mit grossem Beyfalle. — Hr. Babnig vom Dresdner Hoftheater als Fra Diavolo und Otello zeigte sich als braver Sänger und Schauspieler, dessen Stimme jedoch leider im Abnehmen ist. — Hr. Knaust vom Bremer Stadttheater gab den Licinius in der Vestalin, Fra Diavolo und Otello mit allgemeinem und ausgezeichnetem Beyfall. Er ist jetzt hier engagirt, man sagt auf Lebenszeit, und wir freuen uns um so mehr, den braven Künstler zu besitzen, da er auch als Mensch liebens- und achtungswerth ist.

Im October 1833 machte Hr. Häser, zweyter Sohn des Hrn. Chordirectors Häser, seinen ersten theatralischen Versuch als Tristan in Jessonda mit sehr vielem Glück. Er besitzt eine gute, nur noch nicht sehr starke Stimme (er ist erst 19 J. alt), tüchtige Schule und singt mit innigem tiefem Ausdruck. Unterstützt von einer schönen Figur, war sein Anstand und sein Spiel so trefflich, dass man nie den Anfänger bemerkte, sondern überall einen geübten und gewandten Schauspieler zu sehen glaubte. Er wurde an mehren Stellen wegen seines gefühlten Vortrags und wegen seines Spiels mit dem lebhaftesten Applaus beehrt. Seine spätere Erscheinung in mehren, wenn auch meist kleinern Rollen in der Oper und im Schauspiel bewies seine Lust und Liebe für die Kunst und seinen ernsten Fleiss. Schon jetzt hat seine Stimme merklich an Kraft gewonnen und bey fortgesetztem Studium wird er als Sänger und Schauspieler sehr brav werden.

Von fremden Virtuosen hörten wir im Theater die beyden Wunderkinder Gebrüder Eichhorn, den Kapellmeister Nohr von Meiningen (Violine), den braven Flötisten Kammermusikus Belke von Altenburg und das Chor russischer Hörner. — Unter den Productionen einheimischer Künstler (deren bey andern Gelegenheiten mit verdientem Lobe gedacht ist) zeichnete sich ein Violin-Doppelconcert von dem Kammermusikus Hrn. Th. Müller aus (das später auch in einem Hofconcert vorgetragen wurde), gespielt von dem Componisten und dem Hofmusikus Hrn. Götze. Es weicht von der gewöhnlichen Form ab, ist originell gedacht, sehr wacker ausgearbeitet und bietet den Ausführenden mannichfache Gelegenheit zu glänzen. Wahrscheinlich erscheint es bald im Druck.

Im November 1833 fand das gewöhnliche erste Winterconcert der Grossherzoglichen Kapelle Statt, in welchem Beethoven's Sinfonie in C moll und eine Ouverture von der Kapelle ausgeführt, Variationen für die Flöte von Lobe, vom Componisten geblasen, ein Quartett und ein Duett von Rossini und Ave verum corpus von Mozart, von den Damen Eberwein, Streit, Schmidt und den Herren Fuhrmann und Genast gesungen. Herr Kapellmeister Hummel spielte sein neuestes Concert (Manuscript) und beschloss die genussreiche Abendunterhaltung mit einer freyen Fantasie. Im zweyten Kapellconcerte am 9. März d. J. wurde Absalon v. Fr. Schneider aufgeführt. Wenn diese Composition des verdienten Meisters nicht durchaus von so ergreifender Wirkung ist, als z. B. sein Weltgericht, so liegt die Schuld wohl mehr an dem Dichter, als an dem Componisten. Einzelne Stücke des Werks aber gehören zu dem Trefflichsten, was in dieser Gattung vorhanden ist. Auch in diesem Concert erfreute zum Beschluss Hr. Kapellm. Hummel das zahlreich versammelte Publikum mit einer freyen Fantasie.

In den nicht seltenen Hofconcerten liessen sich mehre fremde und hiesige Künstler hören. Der Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Pixis, spielte mit grosser Fertigkeit und Sicherheit Variationen über ein Thema aus der weissen Dame und ein interessantes Rondo, das Glöckchen benannt, und seine Adoptivtochter, eine Sängerin aus vortreffl. Schule, sang mit herrlicher, voller Alttstimme und mit tiefgefühltem Vortrage eine Arie und mehre deutsche, französische u. englische kleinere Gesänge. — Hr. M.D. Schmidt aus Amsterdam*) spielte Spohr's Concert in Form einer Gesangscene nett, sicher, sehr fertig und mit vielem Ausdruck und ein recht hübsches Potpourri eigner Composition. Seine Gattin sang mit schöner, kräftiger Mezzosopran-Stimme eine Arie von Rossini, die grosse Scene der Agathe im Freyschütz und Pixis Variationen „der Schweizerbub." Sie besitzt einen schönen und leichten Vortrag, viel Sicherheit und Nettigkeit in Rouladen, ein schönes mezza voce und ein treffliches Staccato. — Der Herzogl. Braunschw. Kammerm. Hr. Trethahlies ein Concertino von Lindpaintner und Variationen von F. Beer für die Clarinette mit ausge-

*) Vormals in Amsterdam, jetzt in Halle. *Die Red.*

abgefunden zu haben glaubt, wenn er eine sangbare, und nicht ganz heterogene Melodie darauf macht, sie wohl oder übel mit Akkompagnement füllt, und so ein Gesangstück aufstellt, das, wie er hoffen darf, der Menge gefallen muss, weil es ihm selber am Fortepiano so gar übel nicht klingt: nun dem ist überall nicht weiter durch Regeln zu rathen, und wären sie auch noch so strenge erwiesen und noch so nachdrücklich oder noch so schön ausgesprochen. Aber Lehren thun es überhaupt nicht sowohl, als gute Muster. Man hat von ganzen Seiten der gründlichsten Zurechtweisungen, und waren sie im Folio-Format, nicht so vielen Gewinn, als von einem einzigen musterhaften Werke, das Alles an sich hat, was es haben muss, um für schön und vollendet gehalten zu werden. Nähmen unsre Liederschreiber — wir wollen und müssen hier bey diesen stehen bleiben — nur einige solche Lieder von unsern bessern Liederkomponisten vor und studirten dann recht ernstlich das wie? und warum? dies so und jenes nicht anders gesetzt ist; wie es kommt, dass dies oder jenes Lied gerade diese Konstruktion, diese Tonart, diesen Rhythmus, diese Accente u. s. w. und keine andern hat: so würde ihnen über Vieles weit eher ein Licht aufgehen, als so, da sie bald hier bald da Bemerkungen lesen, die sie zum Theil gar nicht oder nur halb verstehen, oder aber nicht anzuwenden wissen. Es braucht daraus gerade keine sklavische Nachahmungssucht, keine Manier zu entstehen; das Genie und der Geschmack dürfen frey aus sich herauswirken: aber es giebt ein Zusammentreffen auf der Linie des Schönen, von welcher man, sofern man dieses über sich anerkennt, nicht ungestraft abweichen darf und worauf die Natur unverkenntlich mit ihrem Finger hinweiset. Diese Linie lässt sich durch Instinkt nur selten, ohne Talent aber und aufs Gerathewohl, selbst bey Gelehrsamkeit, gar nicht finden. Man muss den gehörigen Grad von Bildung erlangt haben, um selbst eine so kleine Einheit, als die des Liedes, als etwas Schönes hinstellen zu können. Aber, wie gesagt, diese Bildung erreicht sich nicht, oder nur sehr schwer — denn es giebt doch Menschen, die immer das Erste machen müssen — ohne das Anschauen guter Muster; und in dem Umstande, dass wir bey unsrer entsetzlich überhauften Liederschreiberey gar nicht mehr an Regel und Muster denken, sondern in den Tag hinein naturalisiren und — beym Publikum leider damit auskommen: gerade darin liegt der Verfall des guten Geschmacks in dieser Gattung, über den so viel geklagt wird.

Doch sind das nicht schon zu viel Worte? Man verzeihe sie der Veranlassung wegen, die nicht oft so geboten wird. Denn ist die Frage nach neuern Liedern, die ein Lernbegieriger sich zum Muster nehmen kann, so sind es diese angezeigten Zelterschen Lieder. Sie erfüllen (No. 9. ausgenommen, das kein Lied ist) beynahe durchgängig die strengsten Forderungen, die man an einen Liederkomponisten machen kann, und eben darum wird es an seinem Orte seyn, sie einzeln mit einiger Umständlichkeit durchzugehen.

Die Einfalt und Naivität in dem Herbstliede (No. 1.) von Ludw. Tieck: „Feldeinwärts flog ein Vögelein" u. s. w. konnte nicht leicht besser getroffen werden, als hier; und da so wenige seyn möchten, die sich so ganz in den Sinn und die Manier dieses Dichters hinein versetzen können und welche seine metrischen Ungleichheiten nicht geniren, so wäre zu wünschen, Hr. Z. versuchte es, mehrere von den schöneren, singbarern Gedichten, die in seinen Werken zerstreut sind, (insonderheit in den romantischen Dichtungen) zu komponiren. Auch in No. 5. der Waldbruder, hat er gezeigt, dass er seine Weise versteht, wovon nachher. Um nur auf einen wohlüberlegten Zug in jenem Liede aufmerksam zu machen, so hat der Komponist dadurch, dass er Ade! so lang ausgezogen hat, nicht allein eine bessere Scansion gewonnen, als der nach $\frac{6}{4}$ Taktart: A | de ich fliege | nun davon — da der Accent offenbar auf davon liegen

zeichneter Fertigkeit, Kraft und Zartheit. — Der Cobuiger Kammerm. Hr. Möricke spielte ein Concertino für die Violine von Kalliwoda. Wenn Hr. M. wirklich so spät Violine zu spielen angefangen hat, als man sagt, so leistet er sehr viel, aber für die jetzige Zeit, in welcher das Violinspiel sogar von Kindern fast in höchster Vollendung ausgeübt wird, bey weitem nicht genug, um als Concertspieler mit Ehre und Glück auftreten zu können. — Hr. Röckel von Wien spielte sehr brav ein Klavierconcert v. Hartknoch (Gmoll), das einzelne interessante Gedanken darbietet, aber, zu düster gehalten, keinen befriedigenden Eindruck gewährt. — Hr. C. Eberwein, Sohn des hiesigen M.D. Hrn. C. Eberwein, zeigte sich als gründlich gebildeten, ausgezeichnet fertigen Klavierspieler. — Die russische Hornmusik wurde auch bey Hofe gehört. Da über diese merkwürdigen Blasinstrumente, deren grösste Wirkung im Freyen ist, von andern Orten her genügend gesprochen ist, so kann Ref. den Lesern und sich selbst ein Weiteres ersparen. — Von einheimischen Künstlern spielten bey Hofe die Herren Hummel — Müller, Götze d. j., Stör (Violine), Schubart, Lobe (Flöte), Hüttenrauch (Oboe), Aghte (Clarinette), Hochstein (Fagott), Apel, Ulrich (Violoncell), und sangen die Damen Streit, Eberwein, Schmidt und die Hrn. Freimüller, Fuhrmann, Kesling (Tenor), Genast, Schormüller (Bass).

Im April gaben die beyden Organisten Hr. Becker aus Leipzig und Hr. Ritter aus Erfurt — und im May Hr. Vogel aus Berlin Orgelconcerte, und erwarben sich durch ihr ausgezeichnetes gediegenes Spiel, so wie durch eigne Compositionen den verdientesten Beyfall des kleinen, aber gewählten Publikums. — Von zwey grossen Concerten für die Trommel, veranstaltet von dem Grossh. Regimentstambour Hrn. Ciofano (der alle Künste des Trommelns im höchsten Grade in seiner Gewalt hat), ist trotz der Virtuosität des Concertgebers, in einer musikal. Zeitschrift doch nur insofern zu sprechen, als in denselben das brave Grossh. Hautboistenchor mehre Concertstücke und volle Orchesterstücke für Blasinstr. sehr lobenswerth ausführte.

Die Kirchenm. hat etwas gewonnen, doch noch nicht hinreichend, um ausführlich über sie zu berichten.

Die Grossh. Kapelle hat ein Mitglied, den Kammermusikus Hrn. Reich, 70 Jahr alt, durch den Tod verloren. Wenn auch der Verstorbene sich nicht durch glänzende Talente auszeichnete, so machte er sich desto verdienter durch die pünktlichste Pflichttreue und durch vieljährigen guten und gründlichen Unterricht in der Musik. Unter seinen vielen Schülern war auch C. M. v. Weber als Knabe, dessen grosses Talent sein Lehrer früh ahnte. Als Mensch erfreute er sich der allgemeinsten und verdientesten Liebe und Achtung.

Von neuen aufzuführenden Opern ist noch nicht viel Sicheres bekannt. Eine der ersten wird seyn: „Der Gallego", Musik von unserm braven Musikdirector Hrn. Götze.

Antwort auf die Erwiderung in No. 36 der allgem. musikal. Zeitung.

Der K. B. Kapellmeister, Hr. A. H. Chelard, hat meine in No. 31 dieser Blätter erschienene Anzeige seines Concertes sehr ungnädig aufgenommen, und in einer eigenen Erwiderung in No. 36 mir dafür tüchtig den Text gelesen, oder vielmehr, da er selbst kaum zwey Zeilen in deutscher Sprache correct zu stylisiren fähig ist, durch einen in dieser Kunst allerdings nicht unerfahrenen Stellvertreter lesen lassen.

Da ich den Hrn. Kapellmeister in meiner Anzeige seines Concertes nirgends einer Unwissenheit oder der Unfähigkeit, Besseres zu liefern, als die von mir getadelten Musikstücke sind, beschuldigt habe, so war es von seiner Seite wohl etwas vorlaut und unhöflich, mich darum, weil ich zwey oder drey seiner unbedeutendsten Compositionen tadle, gleich für einen Ignoranten zu erklären, welcher, ehe er es wagt, über die Werke eines so grossen Mannes zu urtheilen, erst noch Contrapunkt und musikalische Aesthetik studiren sollte, und ich könnte ein solches renomistisches Benehmen allerdings auch meinerseits sehr übel nehmen, und auf die verdiente Art zurechtweisen! allein dazu ist mir Ihr achtungswerthes Blatt zu ehrwürdig, und ich werde daher nur das antworten, was mir zur Rechtfertigung meines Urtheils nöthig und zweckmässig scheint, aber durchaus nicht mich in einen Kampf mit der Eitelkeit des Hrn. Kapellm. einlassen.

Vor Allem will ich den Hrn. Kapellm. darüber beruhigen, dass ich seinen vollständigen Titel eines Königl. Baierschen Kapellmeisters nicht angeführt habe! — Es geschah ohne böse Absicht, und lediglich darum, weil ich mich erinnerte, die Namen: Spontini, Cherubini, Rossini, Weber etc. unzählige Male, wenn von ihren Werken die Rede

war, in öffentlichen Blättern ohne Beysetzung ihrer vollständigen Titulatur gelesen zu haben, und daher glaubte, dass der Componist des Macbeth seinen Namen auch ohne die vollständige Titulatur würde ohne Missbehagen lesen können; indessen sehe ich jetzt wohl ein, dass ich hierin geirrt habe, und Hr. Kapellmeister Chelard seinem Namen nur dann einige Wirkung zutraut, wenn derselbe in Begleitung des vollständigen Titels erscheint, und ich werde mich künftig darnach zu richten wissen.

Dass das Concert ein zahlreiches Publikum herbey gezogen hatte, ist wahr; allein das kann eben so gut Resultat der Theilnahme des Publikums an dem Concertgeber, als auch der, durch die auf dem Zettel prangenden Namen ausgezeichneter Virtuosen, gespannten Erwartung gewesen seyn, und beweist auf alle Fälle nicht, dass deswegen auch alle vorkommenden Musikstücke vortrefflich und völlig tadelfrey gewesen seyn müssen! — Der Hr. Kapellm. wird aus eigener Erfahrung wissen, dass sich aus dem zahlreichen Besuche nicht auf die Vortrefflichkeit, und eben so wenig aus dem spärlichen Besuche auf ein Misslungenseyn musikal. Werke schliessen lasse; denn seine eigene Oper „Mitternacht" hatte schon bey ihrer zweyten und bis jetzt letzten Vorstellung ein beynahe leeres Haus, und seinem Singspiel „Der Student" widerfuhr das nämliche Schicksal ebenfalls schon bey der dritten Vorstellung. So ungerecht es nun aber wäre, daraus schliessen zu wollen, dass diese beyden Werke nothwendig total misslungen seyn müssen, eben so unrichtig wäre der Schluss von einem vollen Concertsaale auf die Vortrefflichkeit aller in dem Concerte vorgeführten Musikstücke.

Wenn der Hr. Kapellm. von dem grössten und ungetheiltesten Beyfalle spricht, so muss ich diese Behauptung dahin berichtigen, dass die beyden Stücke aus Macbeth und der Schlachtgesang der Griechen den vollen Beyfall erhielten, den sie mit Recht auch verdienen, dass aber bey den übrigen Musikstücken der Beyfall keineswegs so ungetheilt war, was jeder Unparteyische leicht aus den Aeusserungen der ihn Umgebenden hat vernehmen können; bey den in meiner Anzeige wirklich ihrer gänzlichen Unbedeutendheit wegen mit Stillschweigen übergangenen Savoyardenliedern aber, die noch dazu nach ihrer ganzen Anlage gar nicht für ein Local, wie der Saal des Odeons, passen, war der gering gezollte Beyfall sichtbar nur ein Beweis der Achtung für die talentvolle Sängerin, welche die undankbare Mühe übernommen hatte, diese effectlosen Lieder vorzutragen.

Dass ich nur ad captationem benevolentiae den Stücken aus Macbeth hätte Gnade widerfahren lassen, ist eine unrichtige Voraussetzung, und ich erkläre hier öffentlich, dass ich die Oper Macbeth für ein sehr gelungenes Werk halte, und in derselben fast eben so viel wahre Schönheiten finde, als ich in der „Mitternacht", dem Singspiele „Der Student", der vor einigen Jahren so viel und keineswegs sehr ehrenvoll besprochenen Messe, und den von mir getadelten Musikstücken des hier erwähnten Concertes Tadelnswerthes gefunden habe. Uebrigens gestehe ich aufrichtig, dass ich glaube, es sey die höchste Zeit, dass Hr. Kapellm. Chelard bald wieder ein des Componisten des Macbeth würdiges Werk liefere, und dass er dadurch den vortheilhaften Ruf, den er durch diese Oper erworben, sicherer erhalten und besser befestigen wird, als wenn er von einem eingebildeten Throne eigner Unfehlbarkeit herab den Bannstrahl der Ignoranz gegen diejenigen schleudert, die, und noch dazu nicht in böswilliger Absicht, ihn aus des Ruhmes Trunkenheit aufrütteln wollen, in der er zu träumen scheint, dass er einem ganzen Zeitalter und einer in der Musik doch wahrlich hochgebildeten Nation durch das blosse Andenken an das Gute imponiren könne, was ihm bisher einmal im Macbeth, und wahrhaftig seither nicht wieder, gelungen ist.

Hr. Chelard liefere ein solches neues Werk, und er wird so gewiss in mir den eifrigsten Verkünder eines wohlverdienten Ruhmes finden, als er ihn bey seinem Macbeth gefunden hat, und als ich stets ein freymüthiger Gegner derer seyn werde, welche sich einbilden, dass Alles, was aus ihrer Feder kommt, darum vortrefflich seyn müsse, weil es von ihnen kommt.

Gerade die grosse Theilnahme, welche das Münchener Publikum dem Hrn. Kapellm. Chelard bey den zu seinem Benefice gegebenen Vorstellungen und Concerten bisher gewidmet hat, und jene Bereitwilligkeit, mit welcher die hiesigen Künstler derley Productionen unterstützten, sollten aber einen Mann von so vielem Talente und Wissen meines Erachtens auch auffordern, stets das Beste zu liefern, was er vermag, und den Künstlern eine ihrer Talente würdige Aufgabe vorzulegen. Nun frage ich aber jeden unparteyischen Zuhörer jenes Concertes: War es um dessentwillen, was die Solo-Instrumente in der berüchtigten Fantaisie concer-

tante zu leisten hatten, wirklich der Mühe werth, die ausgezeichnetsten Solospieler des Orchesters in einer langen Liste auf den Zettel zu setzen, und hätte nicht vielmehr jeder Eleve eine solche Aufgabe leisten können? —

Indessen, diese Frage ist ganz überflüssig; denn der Hr. Componist sagt uns ja, dass die Verbindung der Instrumente auf eine neue Art geschehen sey, und wir hörten selbst manchmal so Etwas, z. B. wenn der Fagott einen einfachen, für das Horn passenden Gesang vortrug, das Horn aber ihn in Figuren begleiten musste, welche nicht in der Natur des Instrumentes liegen, die aber ganz passend für den Fagott wären, wenn das Horn den Gesang hätte. Nicht derley Verbindungen allein aber waren neu, sondern viel neuer noch muss es gewesen seyn, wenn, wie uns in der Erwiderung Sp. 604 Z. 10 u. 11 versichert wird, „das Orchester seinerseits als Solo-Partie behandelt war“!!! — Dass man einzelne, dazu taugliche Instrumente eines Orchesters als Solo-Partien behandeln kann, begreife ich; aber wie man es anstellt, ein ganzes Orchester als eine einzige Solo-Partie zu behandeln? das geht weit über mein Fassungsvermögen.

Wenn weiter der Hr. Kapellm. versichert, dass das Orchester unter der Leitung des Hrn. Direct. Moralt seinen alten Rum behauptet habe, so muss ich fragen: was hat denn das eifrige und unausgesetzte Taktiren des Hrn. Concertgebers zu bedeuten gehabt, wenn Hr. Moralt und nicht der Concertgeber selbst das Orchester geleitet haben soll? —

Zum Schlusse mache ich noch den Hrn. Kapellmeister Chelard mein aufrichtiges Compliment darüber, dass er selbst einsieht, dass das kuriose Ding am Ende seines sogenannten Hymnus wirklich keine Fuge ist, denn mehr als diess Geständniss habe ich, der ich es übrigens in meiner Anzeige keineswegs als Gegenstand des öffentlichen Unwillens bezeichnet habe, gar nicht gewollt. Die wirkliche Fuge, welche, wie er behauptet, in der Fantaisie concertante vorkommen soll, habe ich zwar gehört, aber da ich glaubte, der Componist wolle auch hier sich nur ein Späßchen mit uns armen Zuhörern machen, nicht so aufmerksam beachtet, dass ich darüber Rechenschaft geben könnte, und verspare mir daher mein Urtheil darüber auf die Zeit, wo das Werk im Stiche erschienen seyn wird.

Das vollkommene Stillschweigen, welches ich über Tonart, Tact, Form und Geist der von mir getadelten (nicht, wie die Erwiderung sich auszudrücken beliebt, verschrieenen) Tonstücke beobachtet habe, rührt lediglich davon her, dass ich glaubte, es sey für die Leser der musikalischen Zeitung höchst gleichgültig, in welcher Tonart, welchem Takte und welcher Form der Königl. Baier. Hr. Kapellmeister Chelard in einigen keineswegs gelungenen Musikstücken das kunstgebildete Publikum unbefriedigt gelassen habe; was aber den Geist betraf, so war es unmöglich, von etwas zu reden, was sich in diesen Tonstücken durchaus nicht auffinden lässt.

Den Rath des Hrn. Kapellmeisters, recht fleissig Contrapunkt und musikalische Aesthetik zu studiren, habe ich, wie mir nun scheint im Vorgefühl, dass er mir diesen Rath einst geben wird, schon seit fünf und zwanzig Jahren sehr eifrig benutzt, und hoffe durch fleissiges Anhören einiger seiner neuern und neuesten Werke nun auch praktisch alle die Irrthümer zu sehen, in die ein Mensch verfallen kann, welcher sich einbildet, Alles am Besten zu wissen, und so meinen Studien die Krone aufzusetzen.

München, d. 19. Sept. 1834.

Der Münchener Berichterstatter der allgemeinen musikalischen Zeitung.

Kurze Anzeige.

Tanzlieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt vom Geheimen Kriegs-Rath Kretzschmar. Erstes Drey. In Commission bey Bechtold u. Hartje in Berlin. Pr. 5 Sgr.

Diese drey Tanzlieder sind sehr leicht, natürlich und lebensmunter, auch dem Textinhalte nach, der durch sein Naives einen Reiz mehr gibt. Der Componist dieser kleinen gefälligen Lieder ist derselbe, der die erst vor Kurzem angezeigten Ideen zu einer Theorie der Musik schrieb.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XI. 1834.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

im Verlag

von

T. Trautwein in Berlin.

Bis Michaelis 1834.

I. Gesang-Musik.

Thlr. Gr.

Bonck, C., Lieder aus Italien. Op. 1. Heft 1. Mit Pfte. (Commiss.) ..... 1 —

— Lieder aus Deutschland. Op. 1. Heft 2. Mit Pfte. (Commiss.) ..... 1 —

Blum, Carl, Lied aus dem Lustspiel: Pietro Metastasio. Mit Pfte. ..... — 4

— Barcarole aus demselben Lustspiel. Mit Pfte. — 6

Cunser, E., fünf Gesänge mit Begleitung des Pfte. — 12

Curschmann, Fr., fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 9. Sechstes Liederheft. ..... — 16

Donizetti, grosse Scene mit Duett a. d. Oper Anna Bolena „Dio, che mi vedi in core". Cl. Ausz. v. Franz Glöser. Mit italienischem und deutschem Texte. ..... — 14

Eckert, C., die Kinder am See. Romanze v. F. Förster. Mit Pfte ..... — 10

Glöser, Fr., sechs Romanzen für Sopran oder Tenor mit Pfte. 1. Lief. No. 1. 2. ..... — 8

Händel, G., der Messias. In ausgesetzten Chorstimmen. (Der klassischen Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 18. Liefer.) Subscr.Pr. (à Musikbogen 2 Gr.) 1 2

Hasse, Joh. Ad., (geb. 1705, gest. 1783) Miserere für zwei Sopran- und zwei Alt-Stimmen. Cl. Ausz. v. L. Hellwig. 1 8

Jahns, F. W., fünf Gesänge für Mezzo-Sopran, Alt, Bariton od. Bass mit Pfte. Op. 15. 9. Heft der Gesänge. ..... — 12

Thlr. Gr.

Klein, B., religiöse Gesänge für Männerstimmen. (2 Ten. 2 Bass) Heft 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Ausgesetzte Stimmen.

Subscriptionspreis für jedes Heft, drei Musikbog. stark ..... — 6

(Hiervon ist aus jedem Hefte die beliebige Anzahl d. einzelnen Stimmen im Pr. v. 2½ Sgr. (2 Gr. Cour.) pro Bogen zu haben.)

Lecerf, J. A., Gesänge und Gesangübungen für die Jugend. 4 Hefte. 1. Heft. 6 Gesänge für vier männliche Stimmen. 2. Heft. 10 Gesänge für zwei Soprane u. einen Alt. 3. Heft. Die Kunst zu treffen, 1. Theil in 150 kleinen einstimmigen Gesängen mit und ohne Textworte. 4. Hft. Die Kunst zu treffen, 2. Theil in 130 kleinen 2stimmigen Gesängen mit u. ohne Textworte. (In Commiss.) Preis jedes Hefts ..... — 8

Lied des Knieriem aus Lumpaci Vagabundus. Musik und Pianofortebegl. von Vinzenz Kugler. Textveränderungen von C. Beckmann. 6

Marx, A. B., zwei Motetten für sechsstimmigen Männerchor. Part. ..... 1 —

— dieselben in ausgesetzten Stimmen. Subscr. Pr. (f. 6 Bogen.) ..... — 12

Mendheim, S., vier Gesänge für Singstimme mit Pfte. ..... — 16

Neithardt, A., Hymne: wo ist, so weit die Schöpfung reicht. Für vierstimmigen Männerchor. Clavier-Auszug vom Componisten. Op. 98. — 12

— Dieselbe in ausgesetzten Chorstimmen Subscr. Pr. ..... — 4

Nicolai, O., mein Röschen. Vier Lieder f. Tenor mit Pfte. Op. 11. 7. Liederh ..... — 12

Oelschläger, F., sieben Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part. und Stimmen ..... — 16

Ries, Hub., sechs Gesänge aus Stieglitz Bildern des Orients. F. 1 St. mit Pianof. Op. 11. ..... — 14

Romances françaises, (trois) av. acc. du Pfte. Musique de Panseron et de Labarre. ..... — 8

Rungenhagen, C. F., Motette (Psalm XXVIII) für zwei Chöre mit Begl. der Orgel oder des Pfte. Part. op. 55. No. 6 der Motette. ..... 1 —

Schneider, Fr., Hymne: Jehovah, die frohlockt der König. Achtstimmiger Männerchor mit Es-

	Thlr.	Gr.
gleitung von Blas-Instrumenten, Pauken und Contrebass. Für das Gesangfest des Märkischen Gesangvereins im Juni 1834 compon. Op. 94. Partitur	—	16
(Hiervon Orgelbegleitung separat, wenn Instrumentalbegl. nicht benutzt werden kann)	—	2
Dies. in ausgesetzten Chorst. Subscr. Pr.	—	8
Schneider, J., sechs Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 22. 3. Liederheft	—	12
— vier Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung d. Pianoforte. Op. 23	—	12
— Hannchen vor Allen. Nach der vierstimmigen Compos. für eine Singst. mit Pfte. vom Comp. eingerichtet	—	4
Stegmayer, F., vier Lieder mit Pfte.	—	10
Straube, C., geistliche Lieder fremder und eigner Composition f. Männerstimmen. 1. Lief. Part.	—	12
— dieselben in ausgesetzten Stimmen. 2. Liefer. Subscr. Preis für 8 Bogen	—	16
Taubert, W., Zeitungs-Cantate. Ein scherzhafter vierstimm. Männer-Gesang. Part. u. Stimmen.	—	12
Wollank, F., Auswahl aus seinem musikal. Nachlasse. 3. Lief. Gesangstücke mit Begl. des Pfte.	1	8

II. Instrumental-Musik.

Bach, A. W., Choralbuch, die gebräuchlichsten (100) Melodieen mit kurzen und leichten Zwischenspielen enthaltend. Auszug aus dem grösseren Choralbuche desselben Verfassers. Subscr. Pr.	1	—
Gläser, F., Ouverture zu: Adlers Horst. Für das Pfte. zu vier Händen. Arrang. v. Componisten.	—	16
Köhler, E., Variationen für Orgel oder Pianof. üb. „Gott erhalte Franz den Kaiser!“ Op. 33. No. 9 der Orgel-Compositionen	—	8
Neithardt, A., Ermunterung für die Jugend. 4. Lfg. Enth. 1) Cavatine aus Semiramis. 2) Steyrerzingermarsch. 3) Walzer nach Melodieen aus Hans Heiling. 4) Variationen üb. ein Duett aus Norma. 5) Galopp nach Melodieen aus Herolds Zweikampf. 6) Mazurek nach Melodieen aus Adlers Horst. Sämmtl. leicht für Pianoforte eingerichtet	—	2
— Tänze für die elegante Welt am Pianoforte. 1. Lief.	—	8
— Variationen üb. den beliebten Schweizermarsch f. Pfte. Op. 96	—	10
— Zephir-Walzer f. Pfte.	—	8
Taubert, W., charakteristische Impromptus. 1. Lfg. Der Weihnachtsabend. F. Pfte.	—	12
— Augustengalopp, Mariengalopp. F. Pfte. jeder	—	2

III. Theoretisch-musikalische Litteratur.

Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift. Herausgegeben v. Seminardirector		

	Thlr.	Gr.
Hiemsatk. 9. Band in zwei Heften. (Commiss.) Subscriptionspreis	4	—
(Die ersten 9 Bände sind ebenfalls noch im Subscriptionspr., jeder Bd. à 1 Thlr. zu haben.)		
Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Wochenschrift, redigirt von L. Rellstab. 5. Jahrg. (f. 1834.)	1	12
(Hiervon erscheint wöchentlich eine Nummer in gr. 8. Format à ½ Bogen und so sind darin Beurtheilungen für die neuesten Musikwerke und Nachrichten über die neuesten Ereignisse in der Musik enthalten. Inserate von neuen Musikalien werden in einer besondern Beilage à 1½ Sgr. pro Zeile abgedruckt.)		
Die resp. Musikverleger, welche wünschen, ihre neuen Artikel in der Iris beurtheilt zu sehen, belieben selbige an die Redaction der Iris durch Einschluss deren Verlegers zu übersenden.		
Lehmann, J. F., die einfachste Weise die Noten zu lahren. 12. geheftet. 2 Sgr.		

Das XII. Verzeichniss
unserer
Musikalien-Anstalt
ist eben erschienen und steht
Musikfreunden unentgeldlich zu Diensten.

Es erscheint später, als wir gewünscht, dagegen desto reicher ausgestattet, schon der Zahl nach, da es den Vorrath um 1136 Nummern erhöht, mehr noch aber nach dem innern Gehalte. Keines der Fächer bleibt ohne wirkliche Bereicherung; ganz besondere Rücksicht verdient aber das Fach der theor. Werke, das das Vorzüglichen viel aus älterer und neuerer Zeit umfasst; für das am meisten verbreitete Fortepiano ist durch 459 Nummern gesorgt; eine beträchtliche Anzahl von Messen, Offertorien, Vespern etc. befriedigt die seit einiger Zeit so lebhafte Frage nach Musik für den katholischen Cultus; für das Orchester, für Blas- und Saiten-Instrumente finden sich 222 Werke verzeichnet; an die vorzüglichsten neuen Opern in verschiedenen Auszügen reihen sich einzelne Gesänge für Fortepiano- oder Guitarrebegleitung; viele mehrstimmige Gesänge, besonders für Männerstimmen werden den sich überall verbreitenden Gesangvereinen willkommen seyn und in den Orgelstücken werden Organisten und Lehrer des Brauchbare viel finden.

Wie können daher mit Ueberzeugung unsere Anstalt von Neuem Allen, die sich mit Musik beschäftigen, empfehlen; auch solchen, welche entfernt von Nürnberg wohnen, da sie schwerlich in einer andern Anstalt die gleiche Sorge für Vervollständigung finden, die Einrichtung selbst auch die Benutzung äusserst erleichtert.

Riegel u. Wiessner in Nürnberg.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. Nº. 42. 1834.

Recensionen.

Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschlichen Stimme, oder Untersuchungen über das Wesen und die Bildung der menschlichen Stimme, ihre krankhaften Zustände und die Beseitigung derselben. Sowohl für Aerzte, als auch für Sänger selbst. Von Dr. François Bennati. Nach dem Französischen frey bearbeitet. Mit 5 Kupfertafeln. Ilmenau, 1833. Druck u. Verlag von Bernh. Frdr. Voigt. Pr. 16 Gr.

Der deutsche Bearbeiter übergiebt uns die beyden Schriften des *Dr.* B.: Ueber den Mechanismus der menschlichen Stimme und über die Krankheiten derselben, in einem Buche vereinigt. Da die Pariser Akademie beyde eines Preises würdigte und vorzüglich deutsche Gelehrte ihnen ein nicht geringes Verdienst zugestanden haben, wird die Uebertragung in unsere Sprache Vielen erwünscht und von Nutzen seyn. Hr. Bennati ist aus Mantua gebürtig, studirte die Medizin in Padua, erhielt die Doctorwürde 1826, reiste nach Wien, London und Paris, in welcher letzten Stadt er als Arzt des italienischen Theaters angestellt war. Hier hatte er Gelegenheit, vielfache Versuche an den berühmtesten Kunstheroen anzustellen, so wie an seiner eigenen, wie es heisst, sehr ausgebildeten Stimme; wenigstens war er ein grosser Freund der Musik, besonders des Gesanges, den er auch in frühern Jahren praktisch trieb. Die zweyte Auflage des Originals erschien 1832 zu Paris unter dem Titel: Recherches sur la mécanisme de la voix humaine — und war unter Anderm mit der Uebersetzung einer englischen Schrift von *Dr.* J. Rusch aus Philadelphia „über die Philosophie der menschlichen Stimme" (1830) vermehrt worden. Am Ende der Vorrede sagt B. selbst: „Jedenfalls werde ich mich immer bestreben, meine Ansichten zu vervollkommnen und zu erweitern, und so zu zeigen, dass das Bewusstseyn, genützt zu haben, mir die reichste Belohnung gewährt." Er hält also selbst dafür, wenn er auch meinte, vielleicht die erste vollständige Theorie der menschlichen Stimme aufgestellt zu haben, dass seine Untersuchungen, noch nicht erschöpfend, der nähern Erörterungen bedürfen. Diese selbst zu geben, ist ihm das Schicksal nicht erlaubt. Am 12. März dieses Jahres hatte er das Unglück, auf den Boulvards von einem scheu gewordenen Pferde zu Boden gerissen zu werden, wobey er so stark am Gehirne beschädigt wurde, dass er noch in derselben Nacht starb. Seine 2te Abhandlung las der Verf. erst am 30. Sept. 1833 in der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Paris vor. Der Verf. nimmt nur 2 Stimmregister an. Die jetzt, sagt er, nennt man uneigentlich Kopf- oder Falsett-Töne diejenigen, welche, wenn das Zungenbein in der Höhe fixirt ist, durch die Thätigkeit des obern Theils des Stimmkanals entstehen. Diese Benennung sollte man nicht länger beybehalten, da sie falsche Ansichten über die Entstehung dieser Töne veranlassen. Ich werde sie also Mundtöne (notes antlaryngiennes) nennen, weil sie vorzüglich durch die Thätigkeit des obern Theils des Stimmkanals entstehen. Ihr ganzer Umfang bildet das „zweyte Register", welches nach meiner Ansicht nur aus Brust-, oder wie ich sie nennen will, aus Kehl-Tönen besteht und fast allein auf der Thätigkeit der Kehlkopfsmuskeln beruht. — Mehre Lehrbücher des Gesanges, namentlich das des Pariser Conservatoriums und das neuere von Garaudé, sprechen von einem dritten Register. Ein solches aber giebt es nicht, weil sein Daseyn nothwendig gewisse eigenthümliche Organe voraussetzen würde, die sich nicht nachweisen lassen. Die Töne, aus denen man es bestehen lässt, entstehen einzig durch die mehr oder weniger starke

Schwingung der höchsten Töne des ersten und der tiefsten des zweyten Registers. Man wird auch bemerken, dass diejenigen Sänger, deren Stimme aus beyden Registern zusammengesetzt ist, mit den meisten Schwierigkeiten zu kämpfen haben, weil es grosser Geschicklichkeit bedarf, um den Uebergang aus dem einen in das andere auf eine dem Zuhörer unbemerkbare Weise zu bewerkstelligen. Diese Stimmen sind ferner auch der Erschöpfung am meisten unterworfen. — Ueberhaupt macht das Bezügliche auf die neu geltenden, berühmtesten Sänger, als David, Rubini, Donzelli, Pasta, Garcia etc. das Buch noch anziehender, in dem wir zwar des eigentlich Neuen nicht so viel als Andere, vor Allem aber noch lange kein eigentlich abgeschlossenes System sehen können, wohl aber ein für Aerzte und Sänger sehr empfehlenswerthes Buch, das die Wissenschaft von mancher Seite fördert, auf Wichtiges aufmerksam macht und zu Anregungen des Weiterforschens sehr geeignet ist. Männer vom Fach werden grösstentheils das Werk schon kennen; auch Sänger werden reichen Gewinn daraus ziehen. S. 23 wird das Resultat der Untersuchungen gegeben: „Die Muskeln des Kehlkopfs sind es nicht allein, welche beym Gesange in Thätigkeit sind, sondern auch die des Zungenbeins, der Zunge und die des obern, vordern und hintern Theils des Stimmkanals, ohne deren gleichzeitige und gleichmässige Wirksamkeit die verschiedenartigen, für den Gesang nöthigen Modulationen der Stimme nicht würden Statt finden können.“ — Und gleich darauf: „Das Stimmorgan ist ein eigenthümliches, unnachahmliches und nicht nachzubildendes, weil wir theils die Eigenthümlichkeit seines Baues nicht kennen, und weil es versagt ist, einem ihm auch noch so sehr gleichkommenden Kunstwerke organisches und thierisches Leben einzuhauchen und mitzutheilen.“ — Zum Schlusse des ersten physiologischen Aufsatzes werden S. 39 und 40 die Vortheile einer ausgebildet reinen Stimme aufgeführt: 1) sie hat auch in der gewöhnlichen Rede der Unterhaltung etwas Musikalisches, dem Grade ihrer Bildung angemessen; 2) sie ist voller und umfangreicher als die gewöhnliche und verbindet so Zartheit mit Kraft und Fülle; 3) verleiht die Reinheit der musikalischen Stimme ihr einen der vorzüglichsten Reize; 4) sie ist weit mehr der Herrschaft des Willens unterworfen, also weit vielfacherer Modificationen und Veränderungen fähig, die so oft die verschiedenen Affecte des Redenden erheischen; 5) sie allein ist für das Drama und das epische Gedicht, so wie für öffentliche und künstlerische Leistungen geeignet; nur durch sie vermag der dramatische Künstler die Würde und Hoheit der vom Dichter ihm dargebotenen Gedanken und Bilder wiederzugeben, und seine Stellung als Künstler würdig zu behaupten. Sie nur verschafft ihm die Fähigkeit, den Gedanken wie ein lebendiges Gemälde vor dem Geiste des Hörers vorüberzuführen, und durch die Contraste von Schatten und Licht und rednerische Farbengebung sich zu der Künstlerhöhe des Malers zu erheben, und mit ihm und dem Tonkünstler um den Preis der Kunst zu streiten. —

Die zweyte Abhandlung ist pathologischer Art. Es wird darin gezeigt, welche kranke Zustände der Stimmorgane vorzüglich die Aufmerksamkeit des Verf. auf sich zogen, Heilmittel angegeben etc. Diese ganze Abhandlung (S. 41 bis 100) gehört für Aerzte und medicinische Journale. Wie Sänger dergleichen zu gebrauchen und nicht zu gebrauchen haben, ist schon früher besprochen worden, namentlich in der Anzeige der Schrift von *Dr.* Carl Sundelin: „Aerztlicher Rathgeber für Musikliebende.“ 1832. S. 742 dieser Blätter. Vorsicht kann hierin nicht genug empfohlen werden.

Das Schloss Candra, heroisch-romantische Oper in drey Aufzügen; von E. Gehe, Musik von J. Wolfram. Dresden und Leipzig, in der Arnold'schen Buchhandlung. 1834.

Die Oper, namentlich die Musik, ist in diesen Blättern gleich nach dem Erscheinen derselben auf unserm Theater besprochen worden. Hier haben wir das Textbuch vor uns, das 70 Octavseiten zählt. Der Plan des Ganzen ist gut angelegt, die Scenen wirksam an einander gereiht; Alles liest sich unterhaltend, und in der Hauptverwickelung wird das Gefühl lebhaft angesprochen; der schnell herbeygeführte, glückliche Ausgang ist der Oper angemessen, und also das mit prosaischen Dialogen nicht zu wenig untermischte Stück zu den wohlgeordneten Operntexten zu zählen. Ob die Dichtersprache für die Oper den bestmöglichsten Schwung habe, ob sie weder zu viel noch zu wenig gebe, überall aus der Lage jedes Individuums hervorgehe, nicht zu sehr in's Allgemeine verschwimme, und überall musikalisch genug sey, darüber wird so lange hin und her geredet werden können, bis

einmal eine tüchtige Abhandlung die Erfordernisse einer glücklichen Operndichtung klar vor Augen gestellt hat, was bald zu wünschen wäre. — Wir kennen, was bis jetzt dafür geschehen ist; sind aber eben darum desto gewisser, dass noch Manches dafür geschehen muss, wenn das Schwankende der Ansichten gehoben und die Sache auf einen festen Punkt zurückgeführt werden soll. Es ist nothwendig, dass bald von dieser Seite her etwas Durchgreifendes geschehe, damit ein sicherer Halt gewonnen werde. Gegen das Musikalische der Verse hätten wir zuweilen etwas einzuwenden. Schon die zu häufig wiederkehrende, etwas bequeme Reimweise, die 2 u. 2 gereimte zwischen 2 u. 2 reimlosen bringt, klingt unserm Ohr öfter matt; wir möchten solche Reimart die Wittschelsche Andachts-Manier nennen. Dann ist auch wohl die Construction nicht immer für musikalische Dichtung natürlich genug und der Gehalt des Ausgesprochenen öfter zu reflectirt, zu allgemein gehalten, nicht immer aus der Situation unmittelbar hervorgehend. Nehmen wir gleich zum Beweise den ersten Chor:

Alles für den Ruhm, die Ehre,
Alles für der Waffen Glanz!
Unser Leben schön sich schmücket
Mit des Sieges goldnem Kranz.
Herrschend über Berg' und Thäler,
Zieht die stolze Heeresmacht,
Und das Glück, treu unsern Fahnen,
Uns in allen Kämpfen lacht.

Oder in Achilles erster Arie:

In der Liebe Götterrausche
Scheut man nicht Gefahr und Tod,
Jede Freude wird genossen,
Die das flücht'ge Glück uns bot.
Hohes schwärmendes Entzücken
Führt auch heute mich zu ihr;
Bild der Anmuth, Bild der Schönheit,
Wiederstrahl' als Sonne mir u. s. w.

Einige Druckfehler sind noch zu verbessern: S. 9, Z. 5 v. unten fehlt darüber der Name Iuez; S. 16 lies „umdräuen" anstatt umträumen; zum Anfange des dritten Actes setze hinzu: Gefängniss. Maria schlummernd. —

Pianoforte-Compositionen von Louis Schunke.

1. *Scherzo Capriccioso pour le Pianof.* Oeuv. 1. Paris, chez Henry Lemoine. Pr. 4 Frs. 50 Ct.
2. *Variations quasi Fantaisie sur un thème original.* Oeuv. 2. Ebendaselbst. Pr. 6 Frcs.
3. *Fantaisie brillante.* — Oeuv. 5. Vienne, chez Diabelli. Pr. 1 fl.
4. *Allegro passionato.* — Oeuv. 6. Ebendaselbst. Pr. 1 fl.
5. *Rondeau brillant.* — Oeuv. 11. Leipzig, bey Fridr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.
6. *Divertissement brillant sur des Motifs allemands.* — Oeuv. 12. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 20 Gr.

Wir haben diesen talentvollen, etwa 22jährigen jungen Mann unsern geehrten Lesern als ausgezeichneten Pianoforte-Virtuosen der neuen Schule bekannt gemacht und freuen uns, ihn auch als Componisten der Aufmerksamkeit des Publikums empfehlen zu müssen. Hat auch das erste Werk nicht völlig Eigenthümliches in der Erfindung und manches auffallend Gewendete in der Durchführung: so liefert es doch schon erfreuliche Beweise eines vom Wesentlichen der neuen Schule lebhaft durchdrungenen Talents und eines Eifers, von dem sich viel erwarten lässt. Die Einleitung der zweyten Nummer hat zwar noch in den Accordfolgen zu weit ausgreifende Freyheiten, etwas, worin die Jugend gern ein Wesentliches der neuen Schule sieht: allein sie sind schnell vorübergehend und noch durch trennende Pausen zuweilen ermässigt und verlieren sich ganz vom Originalthema an, das schön erfunden und höchst ansprechend ist. Die Variationen sind sehr wirksam und beweisen den Meister des Pianofortespiels. Nach der dritten Variation steigert es sich vom Uebergangssatze bis zum Finale und durch dasselbe in das Phantasieähnliche, so dass Bravourmächtige am Flusse zu Ende geführten Ganzen Freude haben werden. Wir bemerken hier überhaupt, dass alle Werke dieses Componisten, mit Ausnahme des ersten und einer sehr fleissig und ernst charakteristisch gehaltenen Sonate (Op. 5), einen schon bedeutenden Grad von Fertigkeit voraussetzen, wenn sie gelungen dargestellt werden sollen. — Die Fantaisie brillante hebt mit einem trefflichen Maestoso $\frac{4}{4}$, Edur an, glänzend und fur den Spieler dankbar ausgestattet. Auf das schöne Originalthema sind drey tuchtige, gut geordnete Variationen gebaut, an die sich ein feuriges Allegro in zunehmender Schnelligkeit anreiht, dem ein Finale di Zampa (All. molto) zwar sehr bravourvoll, aber uns nicht befriedigend folgt. Wir hätten dem schönen Ganzen einen andern Schluss gewünscht. — Das Allegro passionato

(Op. 6) zeigt uns den talentvollen Componisten in einer andern Sphäre, in Beethoven's tieferes Reich einschreitend, in der Form sich diesem Heros anschliessend, allein in frey gehaltener Selbstständigkeit sich ergehend und das Charakteristische der leidenschaftlichen Aufgabe in Unabhängigkeit treu durchführend. Solche Gaben sind es hauptsächlich, die uns zu immer höhern Erwartungen berechtigen. — Op. 4 ist wieder ein Werk ganz anderer Art, eigenthümlich und schön in sich. Die Einleitung, Moderato $\frac{4}{4}$, Esdur, ist so sangvoll und glänzend, dabey so passend für das folgende, lebhafte All. brillante des Rondo, das geschmackvoll und reich verziert sehr anziehend gehalten ist, besonders eigen durch die wiederholte Einwebung des wirksam veränderten Eingangssatzes, der, voller Gesang, die Bravouren des Hauptsatzes desto reizender macht. Die ungewohnte, neue Form der Mischung beyder Sätze mag wohl anfangs Einigen etwas zerstückelt erscheinen: wir sind aber ganz der entgegengesetzten Meinung und finden gerade in dieser neuen Zusammenstellung etwas so Anziehendes, dass wir das Werk auszeichnen. — Das letzte angegebene Werk ist ganz, was es seyn soll, ein elegantes und brillantes Stück für fertige Spieler, die dem Componisten und sich selbst damit Eingang verschaffen werden, was wir angelegentlich wünschen. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Berlin, den 1. Oct. 1834. Da die Concert-Saison erst mit dem Spätherbste beginnt, so bietet uns im September nur das Königliche Theater Stoff zu kurzem Berichte dar.

Die Gastrollen der Mad. Schodel, der Dem. Lutzer und des Hrn. Pöck gaben Veranlassung zu zahlreichen Opern-Vorstellungen. Mad. Schodel zeichnete sich als Camilla in „Zampa", theilweise auch als Donna Anna im „Don Juan" und Romeo in der Bellinischen Oper „Capuletti" durch leidenschaftliche Darstellung und dramatisch belebten Ausdruck in ihrem, oft nur zu starken oder vielmehr scharf vibrirenden Gesange aus; die Intonation ist zwar meistens rein, doch zuweilen etwas abwärts sich neigend. Dem. Lutzer sang die Giulietta in Bellini's Capuletti etc., Zerline im Fra Diavolo, (durch eine eingelegte Bravour-Arie von Donizetti ausgeschmückt), die Isabelle in „Robert der Teufel", die Elvire in der „Stummen von Portici" und Desdemona in Othello mit vieler Geläufigkeit, Geschmack, Kunstfertigkeit und in der Höhe wohlklingender, übrigens nicht starker Stimme. Im Verfolg ihrer Gastspiele gewann die schätzbare Künstlerin an Sicherheit und Wärme der Empfindung; auch ihre persönliche Erscheinung ist durch Anstand ausgezeichnet und die Darstellungsgabe der Sängerin gleichfalls genügend, jedoch weniger für tragischen Ausdruck geeignet. Hr. Pöck ist durch die Macht seiner Stimme auf seltene Weise von der Natur begünstigt, und weiss solche im declamatorischen Gesange wirksam und ergreifend anzuwenden. Mehr Veredelung der Aussprache und Anmuth im Ausdruck sanfterer Gefühle werden diesen Baritonisten zu einem vorzüglichen dramatischen Sänger erheben. Zampa und Bertram in „Robert der Teufel" waren seine gelungensten, der kräftigen Individualität des Darstellers am meisten angemessenen Rollen. Don Juan sagt dem Naturell des Hrn. Pöck am wenigsten zu. — Mad. Seidler ist als Isabelle, Hr. Bader als Robert in der Meyerbeer'schen Oper, nach längerer Abwesenheit wieder aufgetreten. Beyde Lieblinge des Publikums wurden mit freudiger Theilnahme begrüsst. Auch als Fra Diavolo, Masaniello und Othello zeigte sich Hr. Bader wieder in der gewohnten Kraft und dem Feuer seiner natürlichen Darstellung.

Auch eine neue Oper erschien wieder auf der Königl. Bühne, doch nicht Ali Baba von Cherubini, wonach die Musikfreunde sich vergebens sehnen, obgleich die Partitur vorhanden, und die Uebersetzung des französischen Textes von Hrn. J. C. Grünbaum bestens bewirkt ist. Der Königl. Sänger, Hr. Eduard Devrient, hat das deutsche Opern-Repertoir mit einer romantischen Dichtung vermehrt, welche durch die Wahl des Stoffes eine etwas einförmige, düstere Haltung erhalten hat, wenn es gleich dem Gedicht nicht an wirksamen Situationen fehlt. „Der Zigeuner" ist diese Oper, nach der Hauptrolle benannt, welche der Dichter mit Vorliebe, wie „Hans Heiling" und „das graue Männlein" für seine eigne Darstellung berechnet, seinen physischen Kräften darin indess fast zu viel zugemuthet hat.

Der Inhalt der Oper ist kürzlich folgender: Ein Reichsgraf von Hohenegk hat in einer unmotivirten Anwandlung von Eifersucht seine Gemahlin verstossen. Diese irrt mit dem vom Vater be-

droheten Knaben nach dem nahen Walde, findet dort bey herumziehenden Zigeunern gastliche Aufnahme, stirbt und überlässt den Sohn der Erziehung der Zigeuner-Mutter. Der Knabe wächst heran und zeichnet sich unter den wüsten Gesellen der Horde durch Kühnheit und Trotz aus. Seine Zwillingsschwester wird bey einer Jagd von den Zigeunern geraubt; der Bruder schützt sie aus natürlicher Zuneigung, und giebt sie dem nacheilenden Geliebten der holden Agnes, einem Pflegesohn des alten Grafen zurück. Letzterer erscheint selbst mit dem Jagdgefolge und nimmt den Zigeuner Polgar mit in sein Schloss. Dieser will sich zum Dienen nicht bequemen, beleidigt den vom Grafen erwählten, künftigen Eidam, einen ziemlich ungehobelten Ritter; als Polgar dafür gestraft werden soll, schwingt er sich an einem Baume zum offenen Fenster hinaus, und kehrt zu den Zigeunern im Walde zurück, wo er nach einem langen mystischen Schlafliede im Schoosse der Zigeuner-Mutter entschläft, welche dem, auch aus dem Schlosse entwichenen Theobald die Erhaltung des verlorenen Grafen-Sohnes ahnen lässt. Polgar beredet aus Rachlust die Zigeuner, das Schloss zu stürmen, wenn der Graf auf der Jagd seyn würde. Diess geschieht, und nach mancherley Träumereyen erkennt Polgar jetzt plötzlich im Grafen den Mann aus seinem Traume, der ihn mit dem Dolche bedrohte. Durch ein Demantkreuz wird der verlorene Sohn erkannt, Theobald wird die geliebte Agnes zu Theil, und der Knoten ist glücklich gelöst. — Dass diess Sujet grosse Aehnlichkeit mit der, nur weit lichter gehaltenen „Preciosa" hat, geht aus dieser Skizze hervor.

Der Componist, Hr. W. Taubert, durch mehrere gelungene Instrumental- und Lieder-Compositionen, wie auch durch das Singspiel: „Die Kirmess" und als fertiger Pianofortespieler vortheilhaft bekannt, hat in der Musik zu dem „Zigeuner" weniger Original-Genie, als fleissige Ausbildung des Technischen in der Kunst, Gewandtheit in der (nur zu häufig angewandten) Modulation und wirksame Instrumentation gezeigt. Der melodische Theil der Musik könnte hervorstechender gehalten seyn, obgleich hier freylich der überaus wortreiche Text und das oft Verworrene und Zerstückelte der Handlung den Tonsetzer in lyrischer Hinsicht eben nicht begünstigte. Das dramatische Streben des Dichters, wie des Componisten, verdient jedoch ehrende Anerkennung. Bereits die Ouverture deutet das wüste, unheimliche Zigeunertreiben treffend an, athmet Leben und ist effectuirend, am Schluss gesteigert. Die lange Introduction schliesst sich der Ouverture in gleichem Charakter an. Das darauf folgende Duett und Terzett gewährt einen wohlthuenden Ruhepunkt. Das erste Finale verliert sich zu sehr in dem wilden Zigeunerwesen, obgleich es theilweise durch die Theilnahme der Jäger des Grafen handelnd belebt wird. Der zweyte Act der Oper erscheint in dramatischer Hinsicht als der gelungenste. Vorzüglich spricht darin das Duett Theobald's und des Grafen, die empfindungsvolle Arie Polgar's, Veit's Zechlied und der Theater-Coup: Polgar's Sprung aus dem Fenster, lebhaft an.

Im dritten Act, welcher mit einem Zigeunerlied von Göthe beginnt, kommen die Zigeuner nicht von der Bühne, so dass es dem Componisten schwer wird, die einförmige Tonfarbe zu verändern. Zuletzt wird von der Zigeuner-Mutter noch ihrem Zögling ein 4 Strophen langes Schlaflied (welches später jedoch verkürzt wurde) mit untermischtem Melodram vorgesungen, welches in der charakteristischen Auffassung dem Tonsetzer besonders gelungen ist. Dennoch bewirkt diese mystisch einschläfernde Scene als Act-Schluss nur eine einförmige, trübe Wirkung. Sehr nothwendig belebt sich der Anfang des vierten Acts durch den frischen Jäger-Chor. Die Arie der Agnes ist natürlich und melodisch, nur auch zu wortreich. Das letzte Finale hat indess in viele Einzelnheiten sich zerstückeln müssen, da der Text gar zu lang, und die Entwickelung der Handlung zu ausführlich detaillirt, dadurch jedoch nicht mehr klar wird, als dass der Zigeuner der verlorne Sohn des Grafen ist, was der Zuschauer längst ahnen konnte.

Die Ausführung der Oper war sehr sorgfältig vorbereitet, und erfüllte sowohl auf der Bühne, als von Seiten des Orchesters, welches der Componist selbst zu leiten den wesentlichen Vorzug genoss, alle billigen Ansprüche. Hr. Devrient, der Dichter, hatte seine Kräfte in vielfachen Anspruch genommen, und that für die Darstellung der Haupt-Rolle mit dem regsten Eifer das Möglichste. Dem. Grünbaum als Agnes und Hr. Mantius als Theobald verliehen ihrer Darstellung doppelten Reiz durch schönen Gesang und innig gefühltes, wahres Spiel. Auch die Herren Zschiesche und Blume füllten ganz ihre Stellen als Graf und Ritter Veit aus. Die Zigeunermutter bemühte sich, ihre Darstellung zu veredeln; im Gesange war ihrem Or-

muss — gegeben haben würde: sondern er hat auch durch den wiederkehrenden gleichen Fall o Schmerz! die Erwartung des Ohres, das auf Symmetrie nicht allein in dem Bau der melodischen Figuren, sondern auch der Rhythmen horcht, eine schöne Einheit in das Ganze gebracht. Es klingt nun, als wenn es nicht anders seyn könnte und als wenn die Natur — wie auch wahr — es schon selbst so mit sich brächte. Allein, wer es noch nicht weis, der lerne an diesem kleinen Beyspiele, dass das Natürliche sich nicht immer sogleich von selber findet, sondern dass oft hinter dem, was uns am leichtesten gemacht scheint, der überlegende Künstler steckt.

Das Ständchen (No. 2.) „Zu meiner Laute Liebesklang, horch auf!“ — spielt, möchte man sagen, so ganz in das Südliche, und der Liebesklang kündigt sich gleich so hell, so herzigfroh an, dass man es nicht genug wiederholen kann. Die Melodie, ist sie nicht völlig fliessend und was man von selber nennen möchte? und doch, ist der Wortaccent nicht auf das genaueste beobachtet? (die einzige Stelle der liebevollen Brust, scheint davon Ausnahme zu machen; allein die Mehrheit in den beyden übrigen Strophen: der Hauch der Liebe — ein süsses trautes Weibchen, fordern jenen Accent.) Ein kleiner Beweis, der sich aber in allen diesen Liedern bestätigt, dass Korrektheit im Ausdruck mit nichten das Steife und Holprige nothwendig mache. Dies beweisen uns mehr Singekomponisten, von welchen ich nur Schulz, Kunzen und Reichardt kenntlich machen will; jedoch hat bey diesem würdigen Komponisten sein oft zu merkliches Streben nach oratorischer Korrektheit manche schönere Melodie in der Geburt erstickt, wie man insonderheit an einigen der Gothischen Lieder und Gesänge siehet.

Den sehr richtigen Sinn der Melodie und der Modulation in dem Liede von Sophie Mereau: Erinnerung an einen Freund (No. 3.) abgerechnet, so stellt dieses Lied ein durchaus vollkommenes Muster der Deklamation auf. Es rauscht der Strom — es weht der Wind, wie Wind und Strom die Zeit verrinnt. Wahl des Tons (das heimliche, ernste A moll), die Taktart (Sechsachtel), das Vermeiden einer rauschenden, mahlerischen Begleitung, die so vielen hier beygefallen seyn würde; dafür sogar die Wahl des einfachen, piano vorgetragenen Satzes: „Es rauscht der Strom Berg auf, Berg ab, und manches Blümchen fällt hinab,“ wo die Verbindung dieses lezten, hier in der Melodie ganz ungezwungen angedeuteten Bildes, das Herabstimmen der Kraft nothwendig macht, um so mehr, da es hier nicht darauf ankam, ein anschauliches Tonbild von dem Herabsturz des Stroms zu geben, den man sich ohnehin denken kann, sondern wo vielmehr das Ernste und Feyerliche, und, in diesem Zusammenhange, das Lehrreiche für das Verrinnen des menschlichen Lebens anzudeuten war: Alles das zeugt von vieler Ueberlegung, und kann als Muster, wie man Text zu behandeln hat, aufgestellt werden.

Der arme Thoms von Falk (No. 4.) ist ein, ohne Widerrede, meisterhaft gesetztes Lied. Kein Wort kann die Schönheit desselben bezeichnen. Nur das Einzige sey bemerkt, dass der Ausruf „Helene!“ welchen Hr. Z. ungemein sinnig, da Thoms klagend am hallenden See sizt, durch ein Echo wiederholen lässt, ausserhalb dem Haupttone, woraus das Lied sich singt und ohne diese volle Begrenzung des absolut ersten und letzten Akkordes, verfehlt seyn würde. Reichardt hat dasselbe Lied ebenfalls höchst anziehend komponirt; die Beängstigung, womit Thoms mehrere Male hinter einander Helene ruft, ist, sofern er diese einmal angenommen hat, unübertrefflich schön ausgedrückt, und man weis nicht, wie man diese herrliche Melodie, hat man sie einmal in der Seele, los werden und für die Zelteracke hingeben soll, wenn man diese zuerst singt. Aber zulezt muss man doch gestehen, und Hr. R., der so gern das Gute überall zuerst

gar zu viel zugemuthet, als dass eine schöne Wirkung hätte erreicht werden können. Die Chöre wurden rein, sicher und kräftig gesungen. Die Oper erhielt angemessenen Beyfall; nur schadete bey der ersten Vorstellung die Länge der Scene am Schluss des dritten Acts sehr dem Total-Eindruck, da ein Stillstand der Handlung in solcher Situation für die Wirkung in der Oper (eher noch in Melodram) unmöglich günstig seyn kann.

Zur Feyer der am 2ten v. M. hier erfolgten Ankunft der Kaiserin von Russland Majestät wurde am 28. die Oper Robert der Teufel als Fest-Vorstellung in Gegenwart I. M. und des ganzen Kön. Hofes um fast eine Stunde abgekürzt gegeben.

Ein neues Ballett: „Die Empörung im Serail" und eine neue Oper von Wolfram: „Drakana, die Schlangen-Königin" wird zum 15. Oct. vorbereitet.

Die Akademie der Künste beginnt auch in der neu gestifteten musikalischen Abtheilung im Octbr. d. J. ihre Wirksamkeit, indem ein Studien-Plan für Zöglinge in der Composition entworfen ist. Die Herren: Musikdirector Rungenhagen, Organist Bach und Kapellmeister G. A. Schneider werden den Unterricht der Harmonie-Lehre, des doppelten Contrapunkts, der Fugen-Kunst, wie in freyer Vocal- und Instrumental-Composition ertheilen. So wird für die theoretische und praktische Ausbildung angehender Tonkünstler einem längst gefühlten Bedürfniss abgeholfen werden. Es lässt sich nicht leugnen, dass Zelter in seiner öffentlichen Stellung, wie bey seinen Fähigkeiten und Erfahrungen, schon früher hierin hätte thätiger wirksam seyn können. Das Gute kömmt indess nie zu spät, und das jetzige Bestreben, auch den sich der Tonkunst widmenden Talenten, die Mittel zur gründlichen Ausbildung darzubieten, verdient dankbare Anerkennung und Benutzung.

Die Sing-Akademie übt jetzt, ausser der 16-stimmigen Messe von Fasch auch ältere Kirchen-Gesänge von Bai und Allegri ein, wozu die trefflichen Geschichtswerke von Kiesewetter, Baini und von Winterfeld mit Veranlassung geben. Diese älteren, heiligen Gesang-Compositionen nicht nur durch das Studium der schwer zugänglichen Partituren, sondern auch in lebendiger Wirkung hörend kennen zu lernen, bietet ein so umfassender Gesang-Verein, als die Sing-Akademie, die zureichendsten Mittel dar, deren sorgfältige Benutzung sich der eifrige Director ernstlich angelegen seyn lässt.

Die Akademie der bildenden Kunst hat ihre Ausstellung eröffnet, welche zahlreichen Besuch erhält. Obgleich noch viele Gemälde aus Düsseldorf erwartet werden, und namentlich an historischen Bildern kein Ueberfluss ist, so zeigt doch die bereits vorhandene Auswahl von Kunstwerken das Fortschreiten der deutschen Malerschule. Das meiste Aufsehen erregte bis jetzt ein Bildniss des Kaisers Nicolaus zu Pferde, in Begleitung des Grossfürsten Thronfolgers, Michael, Feldmarschall Paskewitsch und Gefolges, in Lebensgrösse, von Franz Krüger's Meisterhand. — Auf kurze Zeit war aus Düsseldorf Hr. Felix-Mendelssohn-Bartholdy hier anwesend, um für die dortige Bühne Sänger und Sängerinnen zu gewinnen. Dem. Beutler wird dort ihre theatralische Laufbahn beginnen. — Dem. Lutzer hat ihre Gastrollen beendet. Man spricht von der Herkunft der Dem. Sabine Heinefetter. — Dem. Hähnel ist von Ems zurückgekehrt und als Rosine im „Barbier von Sevilla" von Rossini wieder aufgetreten. Die Krankheit des einzigen ersten Tenoristen der Königsstädtischen Bühne, Hrn. Holzmiller, hat die Oper dort fast ganz unwirksam gemacht. Man erwartet die neu von Hrn. Cerf engagirten Mitglieder, und producirt einstweilen die Künste des berüchtigten „Hund des Aubry."

München. (Beschluss). — Dass in der Metropolitan-Kirche im Verlaufe des Jahres sehr viele vortreffliche Productionen Statt haben, habe ich Ihnen schon berichtet; indessen fordert mich die Liebe zur Wahrheit auf, dabey auch zu bemerken, dass bey dem gewöhnlichen pfärrlichen Gottesdienste, (diese Kirche ist nämlich zugleich Pfarrkirche) nicht immer alle die Mittel aufgeboten werden können, die bey den grossen Productionen wirksam sind, und daher wohl auch öfters sehr einfache, auf eine wenig zahlreiche Besetzung berechnete Werke gegeben werden; aber auch bey diesen ist die Auswahl sorgfältig und die Aufführung präcis und des Ortes und der Sache würdig.

Eine der genussreichsten Perioden im Verlaufe des Jahres ist in München in Beziehung auf Kirchenmusik unstreitig die Charwoche, und in dieser wird in den genannten drey Kirchen Alles aufgeboten, um die würdigsten Werke zur Aufführung zu bringen. Besonders interessant war diese Woche im heurigen Jahre. In der Hofkapelle führte Hr. Kapellmeister Aiblinger am Gründonnerstage das berühmte Miserere von Allegri, ganz nach der Art,

wie dasselbe in der päpstlichen Kapelle in Rom für neun Solo-Stimmen, 5 in dem ersten und 4 in dem zweyten Chor, eingerichtet ist, mit grosser Präcision vor, und die Wirkung war ausgezeichnet. Am Charfreytage gab derselbe eine Cantio sacra von seiner eigenen Composition, abwechselnd von Solo-Quartett und Chor höchst präcis vorgetragen, welche eben so von der längst anerkannten Meisterschaft ihres Componisten, wie von der Tiefe und Innigkeit seines Gefuhles das vollgültigste Zeugniss gab.

An diesen beyden Productionen nahmen abwechselnd alle vorzüglichen Talente der hiesigen Königl. Gesangs-Kapelle Theil, und wir erinnern uns keines Jahrganges, wo sich die Hofkapelle in den Productionen dieser Art so ausgezeichnet hätte, wie heuer.

In der St. Michaels-Hofkirche gab man am Gründonnerstage den 101. Psalm v. Orlando Lasso, der unter den Buss-Psalmen der fünfte ist, und der schon im vorigen Jahre am Charfreytage zum ersten Male gegeben wurde. Dieser Psalm hat unstreitig einzelne sehr schöne Stellen, aber als Ganzes möchte ich ihn nicht unter die besten Werke des grossen Meisters zählen. Es gebricht ihm an melodischem Flusse und an Tiefe der Empfindung und Wärme des Gefühles. Er scheint mir mehr Resultat des Verstandes, als des Gefühles, und lässt mich daher kälter, als ich bey solcher Musik bleiben will.

Am Charfreytage gab man in dieser Kirche ein Miserere von Ett. Ein durchaus gediegenes, den ausgezeichneten Harmoniker beurkundendes Werk, dem ich nur, besonders in den ersten Sätzen, einen ruhigern Gang der Harmonie und weniger häufigen Wechsel derselben, dann in einigen Sätzen etwas mehr Berücksichtigung der Melodie wünschte. — Die Production schien mir an beyden Tagen nicht so vorzüglich, als ich sie von diesem Chore schon oft gehört habe, und ein häufiges Schwanken in der Intonation machte sich öfters nur zu bemerkbar. In der Metropolitankirche, in welcher herkömmlicher Weise nur am Charfreytage eine grosse Production Statt hat, gab man heuer das schon im vorigen Jahre an demselben Tage gegebene, eigens für diese Kirche geschriebene, sechsstimmige Miserere von Freyherrn von Poissl. — Dieses Werk, welches schon im vorigen Jahre bey seinem Erscheinen eine grosse Sensation erregt hatte, gewann heuer, wo die Production noch runder und präciser, ja man darf sagen, wahrhaft vollendet war, alle Stimmen in dem Masse für sich, dass Kenner und Nichtkenner es in die Reihe des Gelungensten stellten, was je in dieser Gattung von Musik hier gehört worden ist. Von der ältern wie der neuern Kirchenmusik gleich ferne sich haltend, und dennoch das Bessere beyder Arten in sich vereinigend, bildet es, so zu sagen, eine neue und wohl so ziemlich die rechte Gattung: denn Melodie, Harmonie, Rhythmus und consequente Anlage und Durchführung der einzelnen Sätze vereinigen sich in demselben, um als gleichmässig dienende Mittel die Idee kund zu geben, von der das Gemüth des Tonsetzers erfüllt war, und obgleich in Bezug auf das Regelrechte in Harmonie oder contrapunktische Combination überall das Wissen des Tonsetzers zu erkennen ist, so wird man doch kaum eine Stelle in dem ganzen Werke finden, in welcher nicht dem Gefühle eben so viel Recht eingeräumt ist, als dem Verstande. — Das Ganze besteht aus eilf selbstständigen Sätzen, wo allemal nach jedem der Chor-E entritt. Die Hauptonart ist D moll, einzelne Sätze jedoch sind in F und B dur, und die Schlusssätze in D dur gehalten. Mehrstimmige Solo-Sätze wechseln mit dem Chor ab, und befördern die Mannichfaltigkeit des Ganzen, ohne irgend etwas Fremdartiges oder Heterogenes in den Styl zu bringen. Dabey ist das Ganze sehr klar und lichtvoll, und jede Stimme wirkt gerade in ihrer besten Lage, so dass die Aufführung sehr leicht und die Wirkung völlig gesichert ist.

Besonders hervorragend ist in diesem Werke, neben der durch das Ganze webenden Tiefe der Empfindung und dem ächt religiösen Geiste, der aus demselben spricht, die eben so eigenthümliche als ungezwungene Führung der Harmonie, welche ein sehr tiefes Eindringen in den Geist und das Wesen dieses Zweiges des musikalischen Wissens beurkundet. — Uebrigens wird diess Miserere ohne Zweifel bald in den Stich kommen, und dann werden Sie selbst in den Stand gesetzt seyn, dasselbe richtiger zu beurtheilen, als ich es vermag. Aus dem hier Aufgezählten werden Sie entnehmen, dass die Charwoche hier, und besonders im heurigen Jahre, so reich an verschiedenartigen kirchlichen musikalischen Productionen war, wie selbe kaum eine andere Stadt aufzuweisen haben wird.

Auserdem hat sich mir an einem Festtage in der Metropolitankirche noch ein neues, ausgezeichnetes Werk besonders bemerkbar gemacht: es ist

diess eine grosse Messe von Ihrem so talentvollen Landsmanne Hrn. Drobisch. Wenn irgend ein, sey's verdienter oder unverdienter Weise, bereits berühmt gewordener Kapellmeister ein neues Werk schreibt, welches nicht selten sogar von der Art seyn darf, dass, wenn nicht der Name dabey stünde, kein Mensch glauben würde, dass es von einem berühmten Manne kömmt, so finden sich schnell ein halbes Dutzend bereitwilliger Federn, die in alle Blätter Anzeigen über die neue merkwürdige Erscheinung liefern, mit welcher der geniale X, Y oder Z die musikalische Welt neuerdings zu beglücken geruht hat, und die Lobes-Posaune ertönt so lange fort, bis irgend ein Musikhändler es verlegt und so viel Exemplare abgesetzt hat, als nöthig sind, um seine Auslagen und den beabsichtigten Gewinn herein zu bringen. — Wenn aber irgend ein talentvoller und bescheidener Mann, der zwar wahrhaft Meister in seiner Kunst ist, aber nicht das Glück hat, in der Zunft als solcher durch ein Decret förmlich proclamirt zu seyn, mit rastlosem Eifer fort und fort arbeitet, und eine gelungene Schöpfung um die andere zu Tage fördert, so kräht kein Hahn darnach, und er darf noch von Glück sagen, wenn ihm gegen Selbstbesorgung der Copiatur und allenfallsiger Garantie für sonst erlaufende Auslagen, nach langem Bitten und Betteln irgend ein grösserer Verein von sogenannten Künstlern die hohe Gnade erweist, sein Werk, aber ja mit so wenig Vorbereitungs-Mühe als möglich, nur zur Aufführung zu bringen. — Nach funfzig Jahren endlich, wenn der arme Meister schon lange seinen Sorgen erlegen ist, und im Grabe von den Mühen eines undankbaren Lebens ausruht, kommt eine bestaubte, von Mäusen angefressene Partitur eines seiner Werke zufällig in die Hände eines sogenannten Kenners und Protectors der Kunst. Dieser liest, erstaunt, setzt sich hin und schreibt einen donnernden Artikel über die Undankbarkeit und Ungerechtigkeit des Zeitalters, in dem der Componist des eben aufgefundenen Werkes gelebt, giebt aber, obgleich er reich ist, keinem einzigen der zu seiner Zeit in Armuth lebenden wirklichen Talente einen Kreutzer; und das wahrlich nur darum, damit wieder funfzig Jahre später ein anderer ihm an Geist und Gesinnung ähnlicher Protector neuerdings reichhaltigen Stoff zu einem Detto-Artikel finde.

Mir war diess Getreibe von jeher zum Ekel, und es gereicht mir zum Vergnügen, wenn ich ein ausgezeichnetes Werk von einem Manne finde, der es bis dahin verschmäht hat, sich die Füsse abzulaufen und den Rücken vor lauter Bücken zu verrenken, um nur lobpreisende Kritiker für seine Werke zu finden. Ein solches Werk von einem solchen Manne ist Hrn. Drobisch neueste Messe, und es macht mir Freude, diesem Werke sein Recht wiederfahren lassen zu können; daher bitte ich Sie, folgender etwas ausgedehnterer Anzeige desselben den nöthigen Raum in Ihren Blättern zu gönnen.

Es ist die grosse Messe v. Drobisch No. 14 (wird folgen).

Welthändel.

Anno 1000 post Christum natum, wo die Welt noch nicht so alt war, wie heuer, gab es einen sehr klugen Mann, der wusste genau, dass in demselbigen Jahre Anno 1000 der jüngste Tag käme. Und der Mann nannte sich nicht, denn er war ein grosser Geist, wie unsere grossen Geister, gab auch, wie sie, keine Gründe an, sondern wusste, dass der jüngste Tag käme und sagte es gerade heraus. Da erschraken die Menschen sehr vor der Wissenschaft des grossen Mannes Incognito, und suchten sich die fatale Ankunft zu erleichtern. Etliche fingen an und griffen in der Eil zum Spiritus und zu seinen romantischen Nebeln, warfen in der Entzündung Topf und Tiegel zur Thür hinaus, und legten sich schlafen: die Rechten aber suchten sich einen geschickten Advocaten für den erschrecklichen Tag und schenkten all ihr Gut den Klöstern. Die nahmen es nothgedrungen an und freuten sich dann, als der jüngste Tag noch ein wenig zu verziehen geruhete. Die Andern aber waren ganz vernüchtert, als sie den freundlichen Verzug des jüngsten Tages sahen und schüttelten den Kopf über ihre Güter, und dass sie Topf und Tiegel zur Thüre hinaus geworfen hatten.

Man sollte es kaum glauben, und doch giebt es noch jetzt solche grosse Propheten Incognito, ja sie haben sich bedeutend multiplicirt und lassen sich gewöhnlich als Käutzchen vernehmen, wenn sie es gerade ersprieslich finden, dass irgend eines Menschen jüngster Tag wie ein Dieb in der Nacht hereinbräche. Solch ein Herr Incognito liess denn auch, als gerade ein neugebornes Kindlein die Welt anweinte, seine Todtenklage heuer vernehmen über Hrn. Fétis Revue musicale,

und sprach, sie ist gestorben. Wie sich nun Alles treffen muss, wenn ein Missionair Glück haben soll: Zufälliger Weise erhielten wir vom neuen Jahre an einige Monate hindurch keine einzige Nummer der Revue dieses Jahres, konnten auch trotz aller Mühe keine zu sehen bekommen und — fingen an gläubig zu werden an den Herrn Incognito bis nach Ostern, wo sich etliche frische Stimmen hören liessen, welche sagten, dass sie lebe. Wir wollten aber sehen und glauben und zogen vor, zu warten, bis wir das Leben derselben vor Augen haben würden. Jetzt ist es erfüllt; wir haben sie vor Augen und wissen nun gewiss, dass sie lebt und dass es mit ihr ging, wie mit dem jüngsten Tage Anno 1000. Hilf Himmel, was giebt es für Zufälle in der Welt und — für Berichterstatter Incognito! Die Herren sind glückliche Leute und berichten, was sie wünschen, so lange, bis es lächerlich wird. Dann legen sie sich auf's Wortverdrehen und entschuldigen sich mit Unverstand, der leicht zugestanden wird. Wir könnten mehr dergleichen Welthändel anführen, es ist aber nicht der Mühe werth. Man muss unter Welthändlern und Weltbereichern einen Unterschied machen. Viererley Behandlungsarten fand ich gut und bewahre sie mir: Unmündige lasse ich laufen: Schwätzern gönne ich den Theetisch; Hämische lache ich aus und ärgere sie mit möglichst treuer That; Tüchtige suche ich im Widerspruchsfalle zu widerlegen, gebe der Wahrheit die Ehre und habe sie dadurch meist zu meinen Freunden und Gönnern gemacht. Und so bleib' es. Darum erzählten wir nun den Fall wegen der Revue, der wir es schuldig sind.

Literarische und musikalische Notizen.

Der Jugend Morgentone, oder: Sechzig leichte Choral-Lieder mit Orgelbegleitung, zum Gebrauche für Schüler der höhern und niedern Klassen der Elementarschulen beym täglichen Gottesdienste. Herausgegeben von *Jacob Wagner*, Lehrer an der Ursulinenschule in Aachen. Aachen u. Lpz., Verl. v. Jac. A. Mayer. 1833.

Ein Heft enthält den 2st. Gesang, das andere die Orgelbegl.; das Ganze, ein Erstlingswerkchen, ist in Wahl der Texte (für kathol. Kirchen) und in musikalischer Ausführung mittelmässig.

Handbuch beym Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen, bearbeitet von Bernard Hahn, Kapellm. am Dom und Gesanglehrer am K. katholischen Gymnasium zu Breslau. 2te, umgearbeitete Aufl. Breslau, 1833, bey E. F. C. Leuckart. 80 S. in 8. Pr. 8 gGr.

Der Unterricht geht seinen zweckdienlichen, etwas trockenen Gang nach der bekannten Eintheilung: Melodik, Rhythmik und Dynamik. Alle Beyspiele sind in den C- oder Discant-Schlüssel gesetzt. Die erste Ausgabe kennen wir nicht.

Hr. *Dr.* Stöpel, Vorsteher einer Musikschule seit 6 Jahren u. einer der Redacteurs der Gazette musicale bey Schlesinger in Paris, giebt heraus: Méthode universelle et progressive de Musique, und zwar in 3 Hauptabtheilungen: musique vocale, instrumentale und theorie musicale. Alles mit Zeichnungen und instructiven Musikstücken (gesammelt). Die Instrumentalmusik hebt mit dem Pianof. an, wobey Portraits der berühmtesten Componisten und Künstler geliefert werden sollen (also wie der von uns angezeigte „Pianist" es thut). Die dritte Abtheilung soll auch eine Aesthetik der Musik u. Geschichte der neuesten Musik mit ihrer Literatur enthalten. Wöchentlich sollen 2 Bogen geliefert werden, jeder für 2 Sgr. (5 Sous).

Von dem auf Subscription angekündigten „Universal-Lexikon der Tonkunst" Stuttgart, bey F. C. Löflund und Sohn (F. H. Köhler) ist bereits das erste Heft erschienen. Alle Monate erscheint ein Heft von 8 Bogen zum Subscript.-Preis 10 Gr. Das erste geht von A bis Albonesio, ist eng, aber deutlich gedruckt. Das für unsere Zeit zum Bedürfniss gewordene Werk empfiehlt sich jedem Freunde der Tonkunst zur Ansicht u. Vergleichung.

Kurze Anzeigen.

Erlkönig, Ballade von Göthe, für eine Bass- oder Barittonstimme comp. — v. Franz Otto. Op. 14. Dresden, bey A. R. Friese. Pr. 12 Gr.

Auf dem Titel sind in der Runde 12 Comp. desselben Gedichts angegeben, die gegenwärtige ist

die 15. Comp. Das Ganze ist schaurig in Melodie und Begleitung in neuer Weise durchgesungen und wird bereits seine Freunde gefunden haben. So wenig wir gegen Anderer Geschmack den unsern setzen und so wenig wir das in seiner Weise Gehaltene tadeln, so können wir doch nicht umhin, zu bekennen, dass unserer Geschmacksrichtung einfachere oder auch noch malendere Comp. mehr zusagen, ungeachtet wir ihr mit Freude zugestehen, dass sie, von einem guten Bassisten vorgetragen, ihre Wirkung für Viele nicht verfehlen wird.

Rondeau brillant et facile pour le Pianof. composé — par A. Krollmann. Oeuv. 27. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

Der Componist hat das Rondo einem seiner Schüler gewidmet und für Schüler, welche die Anfangsübungen gut überwunden haben, ist die Arbeit trefflich; besonders für Notenlesen, nicht blos Notenrathen, was durch zu gewöhnlichen Verbindungsgang herbeygeführt wird, leistet das Stück gute Dienste. Uebrigens ist es wirklich nicht schwer, auch nicht für mässig geübte Schüler, weshalb es desto häufiger zu verwenden seyn möchte.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. in Musik gesetzt v. Julius Schneider. Op. 22. 3tes Liederheft. Berlin, bey Trautwein. Pr. 12 Gr.

Die beyden ersten: „Wiegenlied" von Carl Immermann, und „Sängers Wanderlied" von Theodor Körner, sind anspruchlos, ohne des Eigenthümlichen in Anlage und kleinen Wendungen zu entbehren; Schäfers Klagelied, von Göthe, ist sehr einfach, sagt uns aber weniger zu. „Stell' Dich ein", von Fedor, wird Eingang und Beyfall finden. „Die Nachtigall", von G. v. Deuern, gut gemalt zu sehr gefälliger Melodie. „Naives Frühlingsliedchen", von G. Zimmermann, mag auch seine Liebhaber finden, wenn uns auch die 4 angegebenen, den Schäfer weggerechnet, lieber sind.

Le Rêve, Grande Fantaisie pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre ad libitum composée — par Fried. Kalkbrenner. Oeuv. 115. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. av. accomp. 2½ Thlr., sans acc. 16 Gr.

Spieler, die im Vollgriffigen, in schnellen Terzengängen einer Hand, in Trillern, zu denen mit derselben Hand die Melodie fortgeführt wird, und in dergleichen gehörig geübt sind, werden den Inhalt des Stückes nicht schwer finden. Das hübsche Titelkupfer deutet das Ganze ziemlich genau. Ueber einem gothischen Gebäude mit abgebrochenem Thurm, von Bäumen umschattet, träumt ein schlafendes Fräulein, von kleinen Luftamoretten beschaut, den bunten Traum der Zeit und ihres Herzens, flüchtig verrauschend. Vielfach wechselt daher die Bewegung, bis zum Marschtempo. Es ist ein Werk der Erholung, das nicht tief gefasst seyn soll. Der geehrte Vf. hat es dem Hrn. Carl Czerny gewidmet.

Concertante pour quatre Clarinettes principales av. accomp. d'Orchestre ou Pianof. comp. — par L. Schindelmeisser. Oeuv. 2. Leipzig, chez Breitk. u. Härtel. Pr. 2½ Thlr.; av. Pfte. 1 Thlr.

Eine Comp. für 4 concertirende Clarinetten ist uns noch nicht vorgekommen; es ist ein neuer Versuch, der überall sich Eingang verschaffen wird, wo sich 4 Clarinettisten vorfinden, die das nunthige u. nicht zu schwere Stück ausführen können. Wir haben es mit Orchesterbegl. gehört; es gefiel allgemein und brachte den Bläsern grossen Applaus. Der Verf. fühlt nicht in's Kraus; die melod. Verbindungen sind sehr fliessend, die Harmonieen folgen natürlich und die Ideen frisch und unverkünstelt. Das Pianoforte, das Orchester vertretend, ist leicht, wie in solchen Fällen in der Regel.

Variationen für die Orgel über das Volkslied: „Meil Dir im Siegerkranz" componirt — von Aug. Ritter. Leipzig, bey Friese. Pr. 8 Gr.

Der junge Mann, Organ. in Erfurt, Schüler des Organ. Hrn. Ketschau, dem das Werkchen dankbar gewidmet ist, führt sich hiermit als einen beachtenswerthen Orgelcomp. in die musikal. Welt ein. Das öfter schon für die Orgel variirte Thema hat 6 gute Veränderungen und ein ausgeführtes Finale erhalten. Alles zur Uebung u. für Orgelconcerte sehr empfehlenswerth. Für den Gottesdienst selbst sind Variationen freylich nicht, was auch wohl der Comp., von dem bald mehr die Rede seyn wird, nicht beabsichtigte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten October. Nº. 43. 1834.

Recension.

Grosse Messe von Drobisch. No. 1x.
Kyrie. Andante maestoso. $\frac{3}{4}$ Tact. D moll.

Nach einem das Hauptthema vortragenden Ritornell des Orchesters von beyläufig 12 Tacten treten die Singstimmen auf dem verminderten Septimen-Accord des erhöhten vierten Tones im Forte ein, halten zwey Tacte lang diesen Accord und gehen durch die Cadenz auf den 3ten Ton $\frac{6}{4}$ $\frac{5}{3}$ wieder in das Hauptthema zurück, welches dann, melodisch und harmonisch gleich sorgfältig behandelt, als Grundlage zur weiteren, sehr effectvollen Durchführung dient, bis das Christe mit einem andern, ebenfalls sehr einfachen und sangbaren Thema in F dur, von den Solostimmen begonnen und vom Chore fortgeführt, eintritt.

Nachdem das Christe in sehr mannichfaltiger, niemals aber barocker Harmonieführung einige vierzig Tacte lang durchgeführt ist, bewegt sich die Harmonie auf eine sehr natürliche und consequente Art gegen den 3ten Ton der Haupttonart D moll zurück, und dieser liegt als Orgelpunkt durch mehrere Tacte im Basse, während in Singstimmen und Instrumentirung einzelne Theile des Hauptthema's erscheinen und diess endlich in der Haupttonart von Neuem noch einmal vollständig vorkommt und zum wohl herbeygeführten Schlusse leitet.

Diess ganze Musikstück ist in einem ächt religiösen Geiste aufgefasst und mit vollkommener Herrschaft über die Mittel eben so consequent als zweckmässig durchgeführt. Die Wirkung desselben ist eine entschiedene, und die Behandlung der Singstimmen und des Orchesters zeugen für die Kenntniss und Erfahrung des Meisters.

Gloria. Allegro con spirito. $\frac{2}{4}$ Tact. D dur.

In Anlage und Durchführung eine kraftvolle, feurige Hymne, zu Lob und Preis des Herrn gesungen, und dabey stets in ächtem, gleich weit von Pedanterie wie von Frivolität entferntem Kirchenstyle gehalten. — Recht gute Wirkung macht es, dass der Componist aus dem Qui tollis und Suscipe kein abgesondertes Musikstück gemacht hat, sondern diese Worte nur durch Veränderung der Tonart und langsameres Tempo bezeichnet, Tactart und Hauptcharakter der ganzen Hymne aber auch hier beybehält; denn dadurch bildet das darauf folgende sehr kurze Quoniam, welches die Hauptidee des Gloria wiederbringt, einen höchst passenden Uebergang zu der, nach der ganzen Anlage gleichsam als nothwendig bedingten, sehr ausgeführten Schlussfuge.

Diese Fuge auf die Worte: Cum sancto spiritu etc. ist wirklich meisterhaft gearbeitet, ungewöhnlich lang und dabey sehr effectvoll und fern von aller Monotonie. Sie ist eigentlich eine einfache Fuge, aber die begleitenden Stimmen imitiren sich, wenn das Thema wieder in einer andern Stimme eintritt, so geschickt, dass die Wirkung völlig der einer Doppelfuge gleichkommt. Man hört in dieser ganzen Fuge nicht einen einzigen heterogenen Tact, sondern alle zu Nachahmungen oder Steigerungen benutzten Zwischensätze sind auf Theile des Thema's gebaut, und so ist das für diese Gattung so nothwendige Idem et Varium auf die consequenteste und ungezwungenste Art erreicht. Das Thema ist glücklich erfunden und lässt sich mit grosser Mannichfaltigkeit und Klarheit so durchzuführen, dass stets eine ästhetische Bedeutung hervortritt und nie das blose contrapunktische Rechnungsexempel dasteht; Herr Drobisch hat bewiesen, dass er bey vollkommener Kenntniss und Uebung in dieser Gattung von Musik auch weiter über das eigentliche Wesen und den ästhetisch möglichen Zweck der Fuge nachgedacht hat und den allein richtigen Weg zur Erreichung dieses Zweckes mit vollkommner künstl. Freyheit zu verfolgen versteht

Ich meines Theils bin der Ueberzeugung, dass heut zu Tage nicht leicht eine Aufgabe in der musikalischen Composition schwieriger zu lösen seyn dürfte, als die, eine Fuge zu schreiben, welche den gegenwärtig gestellten Anforderungen genügt. Denn nachdem einerseits Sebastian Bach Alles erschöpft hatte, was tiefes harmonisches und contrapunktisches Wissen und die scharfsinnigste Combinationsgabe vermochten, und man andererseits angefangen hatte, einzusehen, dass ein kolossales Genie, Händel, in der nämlichen Gattung von Musik, neben aller Ehrfurcht vor dem Regelrechten und nun einmal als Gesetz Bestehenden, dennoch sich nach einer ganz andern Richtung hin mit dem entschiedensten Erfolge hatte bewegen können: mussten ja denkende Componisten endlich von der Wahrheit überzeugt werden, dass tiefes Wissen und scharfsinnige Combination noch nicht das ganze Wesen der Fuge erschöpfen, sondern ihr Zweck, wenn sie ein Kunstwerk seyn soll, auch ein ästhetischer seyn müsse, der aber allerdings nur dann vollkommen erreicht werden könne, wenn vollständiges Wissen und scharfe und vielseitige Combinationsgabe eine umfassende Herrschaft über die Mittel an die Hand geben.

Bald zeigten auch Männer wie Michael und Joseph Haydn, Mozart, Vogler und A., welche Stufe der Vervollkommnung die Fuge erreichen, welche ästhetische Wirkung durch sie bezweckt werden könne! — Aber leider brachten, wie diess in Kunst und Wissenschaft sich so oft ereignet, die grossen Erzeugnisse dieser Männer anfangs so ziemlich gerade die verkehrte Wirkung in Beziehung auf den Stand der Ansichten über die Fuge hervor.

Der mit Liebe für die Musik, aber nicht mit tiefen Kenntnissen derselben ausgestattete Theil des Publikums hörte in dieser Gattung von Musik nun ganz andere Wirkungen, als er früher in derselben vernommen, und fing an, da zu fühlen und hingerissen zu werden, wo er es früher nie weiter, als bis zur Verwunderung über die ihm meistens unverständlichen Wendungen und Combinationen gebracht hatte, und die Sache wäre bis dahin auf ganz gutem Wege gewesen. — Da stand aber auf einer Seite das Heer der geistlosen Nachahmer, und auf der andern das immer der Neuerung hartnäckig entgegenstehende Vorurtheil auf und erklärten beyde der an sich guten Sache den Krieg; und es dürfte schwer zu bestimmen seyn, wer ihr mehr geschadet hat und noch schadet: der Freunde ungeschickter Eifer, oder der Feinde Hass.

Bey den Nachahmern hiess es:

„Wie er sich räuspert und wie er spucht,
Das habt ihr ihm glücklich abgeguckt."

Weiter aber ging es bey den Meisten auch nicht. Das, was sich an der Form gegen das vorher Bestandene geändert hatte, sahen sie freylich; aber die Idee, welche dem Neuen zu Grunde lag, und jenes geistige Band, das die einzelnen Theile zu einem organischen Ganzen verband — jenen richtigen Tact, der nur homogene Theile wählte, und jene logische Consequenz, welche die einzelnen Theile als einander nothwendig bedingend zu ordnen wusste, entging ihren Blicken, und so kam es, dass sie zum Wenigsten Formen ohne Geist, also todtgeborne Kinder zur Welt brachten, wenn nicht gar es sich oft ereignete, dass Vieles an den unrechten Platz und oft das Heterogenste neben einander gestellt wurde, also Zerrissenheit und Verwirrung jede gute und befriedigende Wirkung unmöglich machte. Solche Erscheinungen machten das Publikum, welches den Grund der ihm allerdings auffallenden verfehlten Wirkung nicht zu durchschauen vermochte, stutzen und gaben dem nur auf den passenden Augenblick wartenden, in der Theorie wohlerfahrenen Vorurtheile die schönste Gelegenheit, das Kind mit dem Bade auszuschütten und die ganze neue Gattung zu verdammen. Da nun die Gegner des Neuen dabey noch klug genug waren, die grösste Schonung für die Reputation der grossen Meister zu affectiren, welche sich als Freunde der Neuerung kund gegeben hatten, und in Folge dieser Klugheit die Maxime aufstellten, „dass so grossen Geistern eine Abweichung von der Regel und ein Versuch der Neuerung wohl erlaubt, darum aber dennoch die Sache selbst verwerflich seyn könne", so war es wirklich nicht zu wundern, wenn die in der Kunst nicht selbst tief und gründlich Unterrichteten eine Zeit lang gar nicht wussten, woran sie waren, und Manche es vielleicht heute noch nicht wissen. — Dass nun bey diesem Stande der Verhältnisse es eine höchst schwierige Aufgabe sey, eine Fuge zu schreiben, welche den in der gegenwärtigen Zeit, wo die Ansichten über das Wesen der Fuge noch durchaus nicht klar und einig sind, gestellten Anforderungen genügen soll, glaube ich wiederholt behaupten zu dürfen, und desto mehr Ehre macht es dem Componisten der hier besprochenen Messe, wenn

man ihm das Zeugniss geben muss, dass seine oben genannte Fuge höchst wahrscheinlich eben so die Zustimmung der wirklichen Kenner, wie jene der weniger gelehrten Kunstfreunde erhalten wird; denn sie ist regelrecht, klar und effectvoll.

Credo. Allegro. $\mathbf{C}$ Tact. D dur.

Ein Thema von 6 Tacten, in den Oberstimmen liegend und von einem hier als figurirter Bass erscheinenden Contrathema begleitet, bildet das Ritornell und kündet zugleich umfassend die Grundlage an, auf welche das ganze Credo gebaut ist. Die beyden Thema's sind mit Rücksicht auf den mannichfaltigsten Gebrauch derselben im doppelten Contrapunkt in der Octave gewählt und so das ganze Musikstück, mit Ausnahme des in langsamerem Tempo behandelten „Et incarnatus" und des im $\frac{3}{4}$ Tacte Allegro darauf folgenden „Et resurrexit", mit grosser Einsicht thematisch durchgeführt, da nach dem „Cujus regni non erit finis" die beyden Hauptthemata von Neuem im $\mathbf{C}$ Tact aufgenommen und bis zum Ende mit der zweckmässigsten Abwechselung und immer zunehmendem Instrumental-Effect beybehalten sind.

Ich gestehe aufrichtig, dass die musikalische Behandlung des Credo in den meisten mir bekannten Messen, selbst wenn ich die Werke und ihre Meister an und für sich noch so hoch halte, meinen ästhetischen Ansichten bis jetzt noch selten ganz genügt hat, und muss daher, um nicht missverstanden zu werden, vor Allem mich über diese meine ästhetische Ansicht näher erklären.

Das Kyrie und Agnus Dei sind flehende Bitten und, wenn auch einigermassen sich zum Elegischen hinneigend, doch immer ganz gewiss durchaus lyrischer Natur.

Das Gloria, so wie das Sanctus, Benedictus und Hosanna sind im höchsten Grade lyrisch und ganz den Grundbedingungen des Hymnus entsprechend. —

Was aber ist das Credo? —

Es ist weder episch, noch beschreibend, weder lyrisch, noch didaktisch; sondern es ist, ohne unter eine dieser Dichtungsarten subsumirt werden zu können, eigentlich nur die rhetorische Aufzählung dessen, was ein frommes Gemüth glaubt, ohne dem Verstande eine grübelnde Untersuchung zu gestatten. In welchem poetischen Hauptcharacter nun dieser Text *objectiv* aufgefasst werden könne, war ich trotz alles Nachdenkens nie so glücklich heraus zu finden, und ich vermag mir daher keine andere, als eine *subjective* Auffassung desselben als möglich zu denken. — Der Tonsetzer muss nämlich diesem Musikstücke den Character jenes kindlichen Glaubens, jener frommen Ueberzeugung zu Grunde legen, von welchen das Subject erfüllt seyn muss, welches im Angesichte Gottes, im Hause des Herrn und öffentlich vor der Gemeinde seiner Glaubensgenossen das Bekenntniss seines Glaubens ablegt, und dieser Grundcharacter muss dann das Gepräge der Kindlichkeit, der Offenheit, der Einfachheit und Wahrheit und der innigen und festen Ueberzeugung an sich tragen.

Zu grosse Complication der melodischen Grundidee, häufiger und gesuchter Harmoniewechsel, Einmischung fremdartiger harmonischer Phrasen, complicirte und sehr lärmende Instrumentation etc. wären daher ganz gewiss die entgegengesetzten Mittel zu dem hier zu erreichenden Zwecke. Da aber andererseits dieses Musikstück eines der längsten in einer Messe ist und an und für sich leicht zur Monotonie Veranlassung geben kann: so muss der Componist wesentlich darauf bedacht seyn, eine melodische Grundidee zu finden, welche dem oben bezeichneten Character entspricht oder ihm wenigstens so nahe als möglich kommt und dabey unter Anwendung der einfachsten Mittel einer recht mannichfaltigen Durchführung fähig ist, so dass es ihm dadurch gelingen könne, das gerade hier so sehr nöthige Idem et Verum zu erreichen.

Hr. D. hat nun in dem Credo seiner hier besprochenen Messe in dieser Beziehung recht viel Löbliches geleistet; indessen scheint mir doch die Führung der Harmonie manchmal complicirter, als ich sie nach meinen oben ausgesprochenen Ansichten wünschte, und, obwohl eine höchst lobenswerthe Einheit im ganzen Musikstücke herrscht, scheint es mir doch nicht ganz jene Einfachheit zu besitzen, welche ich oben als eine Hauptbedingung bezeichnet habe. — Angesehen aber, wie dieses Musikstück nun einmal ist, bewährt Anlage und Durchführung den seiner Sache überall sichern Meister.

Sanctus. Largo e maestoso. $\frac{4}{4}$ Tact. D dur.

Sehr einfach und würdig gehalten. Melodie und Harmonie ist breit und grossartig angelegt, und die Figuren der Instrumentirung entsprechen vollkommen dem Character, welchen das Musikst. trägt, das übrigens, obgleich für sich allein stehend und in seinem Grundtone förmlich schliessend, ziemlich kurz vorübergeht und dem weit ausführlicher behandelten

Benedictus, Andante grazioso, $\frac{3}{4}$ Tact, A dur, das Feld überlässt.

Diess Musikstück, für vier Solostimmen, theils mit dem Chor abwechselnd, theils von demselben begleitet, geschrieben, ist eines der gelungensten Stücke dieser schönen Messe. Eine sehr einfache und dabey ausdrucksvolle Cantilene, welche im Haupttone beginnt und schliesst, wird nach vorhergegangenem, ebenfalls auf diese Cantilene gebautem Ritornell durch beyläufig 16 Tacte von den vier Solostimmen vorgetragen, worauf der Chor eintritt und, ohne das Hauptthema gleich wieder aufzunehmen, in sehr natürlicher Harmonieführung und sangbaren Figuren durch acht bis zehn Tacte modulirt, um sich in der Harmonie des zweyten Tones als Dominante des fünften festzusetzen und einige Tacte lang unter abwechselnden Schlussfällen zu verweilen.

Beym letzten Tact des Chores bleibt die Bassnote H liegen, und die Saiteninstrumente bewegen sich in einer sehr einfachen Modulation von drey Achtelsnoten in die Harmonie des fünften Tones E dur, wo die Solo-Stimmen von Neuem die erste Cantilene aufnehmen, stellenweise vom Chor begleitet weit ausführlicher als das erste Mal durchführen und im fünften Tone förmlich schliessen. Indem nun das Orchester die ersten Tacte des Thema's noch ein paarmal einführt, modulirt es mit denselben in die kleine Terz der Haupttonart, nämlich in C dur, und hier tritt der Chor mit einem dem ersten ähnlichen Zwischensatze von Neuem allein ein und führt, diessmal ebenfalls ausführlicher, als beym ersten Zwischensatze, und mit eingestreuten Anklängen an das Hauptthema verwebt, den Gesang unter den zweckmässigsten und ungezwungensten Harmonieenfolgen und von einer andern Instrumentation begleitet in den fünften Ton zurück, wo er, was ich nicht ganz loben kann, weil es mir ein wenig monoton vorkommt, beyläufig eben so schliesst, wie das erste Mal, und diessmal die Blasinstrumente auf die nämliche Art, wie vorhin die Saiteninstrumente, eine Quart aufwärts und also zurück in den ersten Ton leiten. Hier nehmen die Solo-Stimmen von Neuem das Hauptthema auf und führen es, theils vom Chor begleitet, theils mit demselben abwechselnd, in noch grösserer Ausdehnung und Mannichfaltigkeit, als das zweyte Mal, bis zum Schlusse durch. Der Eindruck dieses Musikstückes ist wirklich höchst befriedigend und durch die in demselben vorherrschende Ruhe und Gemüthlichkeit wahr aft wohlthuend.

Agnus Dei. Larghetto. $\frac{3}{4}$ Tact. T art H moll, in D dur schliessend.

Diess Musikstück ist in einem frommen, ächt religiösen Geiste aufgefasst und in wahrhaft kirchlichem Style durchgeführt, ohne nur einen Augenblick irgend einer Pedanterie Raum zu geben. Die ästhetische Idee der frommen Bitte ist die vorherrschende, und die Harmonie, welche sich in den drey verschiedenen Malen, wo die Worte „Agnus Dei" vorzukommen pflegen, einmal in H moll, das zweyte Mal in D dur, das dritte Mal in E moll bewegt, im „Dona nobis" dann wieder zwischen D dur wechselt und endlich in D dur schliesst, ist meisterhaft behandelt und von sehr glücklicher Wirkung.

So hätte ich denn nun diese wirklich interessante neue Erscheinung im Gebiete der figurirten Kirchenmusik unpartheyisch angezeigt und gewürdigt, und habe nur noch zu wünschen, dass das Werk bald im Musikhandel erscheinen möge, der uns ja heut zu Tage wahrlich des Mittelmässigen so Vieles bietet, dass er wohl auch darauf bedacht seyn dürfte, das wahrhaft Gute nach Kräften zu verbreiten. *M.*

Nachrichten.

Rotterdam, d. 21. Sept. 1834. Die Holländische Gesellschaft „Zur Beförderung der Tonkunst" hielt am 1. d. M. allhier ihre fünfte allgemeine Versammlung. Das Resumé der Verrichtungen und Arbeiten der verschiedenen Abtheilungen während des zurückgelegten Gesellschafts-Jahrs liefert den Beweis, dass dieses Institut dem vorgesteckten Ziele auf mannichfaltige Weise näher strebt und die Kultur der Musik sowohl örtlich als allgemein hier zu Lande kräftig fördern hilft. Die Gesellschaft hat im Laufe d. J. eine Messe, componirt von Herrn J. B. van Bree, Musikdirector in Amsterdam, angekauft und im Druck herausgegeben. In Kurzem wird sie auch eine Sinfonie für grosses Orchester von Hrn. F. Fémy, Tonkünstler in Rotterdam, ebenfalls durch sie angekauft, im Druck erscheinen lassen, während in der vorerwähnten Versammlung einige Tonstücke mit Preisen für fernere Aufmunterung beschenkt wurden. Verschiedene Preisgegenstände sind aufs Neue ausgeschrieben. Zum Verdienst-Mitglied der

Gesellschaft wurde ernannt der Hr. J. B. v. Bree in Amsterdam, auf welche Stadt die Haupt-Direction für das nächste Gesellschafts-Jahr von Rotterdam übergegangen ist. —

Anhang. Mit Vergnügen schliessen wir daran die aus erster Quelle uns zugeflossene Nachricht, dass am 16. u. 17. Octbr. von den geehrten Mitgliedern des Holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst ein grosses Musikfest im Haag gefeyert werden soll. Das Programm zeigt folgende Werke an: 1) Jubel-Ouverture von J. B. van Bree; 2) Elegie von Aloys Schmitt; 3) die siebente Symphonie von L. van Beethoven. Von Vocalwerken: 1) Die letzten Dinge, Oratorium von L. Spohr; 2) Requiem von Mozart; 3) Das Ende des Gerechten von Schicht; 4) Halleluja aus dem Messias von Händel. Es wird in der Kathedrale von St. Jacob gegeben und ist darum noch besonders wichtig, weil es das erste der Art in Holland ist. Wir freuen uns auf die Nachrichten darüber, die uns aus geehrter Feder freundlich zugesagt worden sind.

Karnevals- u. Fastenopern etc. in Italien u. Spanien.
(Fortsetzung.)

Parma (Teatro Ducale). In der Anna Bolena trug die Schoberlechner den Hauptsieg davon; weder der Contraltistin Beltramini, noch dem Bassisten Marcolini waren ihre Partieen angemessen. Die nachher gegebene neue Oper Cid, von dem von hier gebürtigen jungen Maestro Luigi Savj, machte einen vaterländischen Fanatismo; der Lärm der Händeklatscher übertraf sogar den schrecklichen Lärm aller Banden und Trompeten in dieser sehr langen, von Reminiscenzen übervollen Oper.

Piacenza (Teatro nuovo). In Donizetti's Furioso war der Bassist Giordani in der Titelrolle die einzige Stütze. Die angehende Primadonna, die venetianische Gräfin Amalia Lazise, besitzt als Sängerin manche gute Eigenschaften; aber eine vorher erlittene Unpässlichkeit, verbunden mit nachheriger Befangenheit auf dem Theater und einer wenig passenden Rolle, waren Ursache, dass sie bald durch die Anfängerin Marietta Merlo, vom Mailänder Conservatorium, ersetzt wurde, die sich sowohl in Ricci's Chiara, als in Rossini's Torvaldo e Dorliska den Beyfall der Zuhörer zu erwerben wusste. So war denn Giordani der beste Sänger in allen drey gegebenen Opern.

Turin (Teatro regio). Sowohl die Schütz, als der Tenor Genero und der französische Bassist Barroilhet waren für diese Scene neu; aber alle drey fanden eine ausgezeichnete Aufnahme, besonders die beyden erstern in der Norma. Da aber die Schütz (Norma) das Publikum allzu sehr verwöhnte, so war der eigens von Mailand hierher gekommene Donizetti, um seine ältere Oper Fausta in die Scene zu setzen und mit einigen neuen Stücken zu bereichern, nicht am Besten daran. Hierzu kamen noch die ausgestreuten Gerüchte, als sey die Schütz mit der Titelrolle nicht zufrieden, dass Ricordi in Mailand nur wenige Stücke von der Fausta drucken liess, dass diese Oper so eben in Venedig eine kalte Aufnahme gefunden. Unter diesen ungünstigen Auspicien ging die Fausta am 14. Jan. in die Scene, in welcher Oper man gar wenig Neues fand, doch manche Stücke applaudirte, auch Componisten und Sänger mehrmalen auf die Scene rief. Da aber die Schütz wirklich dieser Titelrolle nicht sehr hold war und besonders ihre letzte Arie — mit dem Gifte in dem Magen — mit Widerwillen sang, so nahm auch nach D.'s Abreise aller Beyfall ab. In der Norma geht's weit dramatischer zu. — Auf dem kleinen Teatro Sutera waren die Sänger noch weniger, als mittelmässig.

Die seit der Restauration von Privatleuten unter dem Namen Accademia filarmonica di Torino hier gestiftete Singschule, die vom vorigen König Carlo Felice mit jährlich 1800 piemonteser Lire (Franken) dotirt wurde, gab am 22. Febr. eine Akademie, die vom dermaligem Könige Carlo Alberto und von der Königin besucht wurde. Mittelst Decrets vom 1. März d. J. steuern S. M. von nun an zur benannten Summe andere jährliche 1200 Lire bey, woraus also die runde Summe von 3000 Franken entsteht. In besagter Akademie sang auch die Signora Accademica Schütz.

Aus dieser neuen Singschule gingen bereits hervor die drey Sopranistinnen Celestina Giacosa, Marianna Smolenschi, Giuseppina Leva; die drey Contraltistinnen Carolina Vietti, Rosa Alessio und Cristina Giacomino; der Tenor Carlo Magliano und der Bassist Agostino Zucconi.

Der 18jähr. Jüngling Giacomo Filippa, aus Savigliano, ein Schüler Paganini's, gab am 22. März im Theater Carignano eine mus. Akademie mit vielem Beyfalle. Unter Andern spielte er auch schöne Variationen von Mayseder.

anerkennt, muss es selber auch, dass Herr Z. darin noch glücklicher gewesen ist. Wenigstens liesse sich ein kleiner, nicht uninteressanter Streit darüber führen, ob der Komponist gehalten sey, nach den Worten der ersten Strophe: Er seufzt in der Winde Gestohne: Helene! — das Herausseufzen dieses Namens, wie Reichardt gethan hat, auszudrücken; oder ob er sich nach der Mehrheit der übrigen Strophen zu richten habe. Das letzte, zumal da sich mit der Idee des leichten luftigen Echo eine schwere Tonfolge nicht verträgt, scheint doch das Natürlichste.

Der Waldbruder, von Tieck (No. 5.) muss aus einem ganz eigenen Gesichtspunkt genommen werden, oder die Melodie des Liedes, sammt dem Tongewirbel zum Ausgange, kann kahl und sogar abgeschmackt scheinen. Man denke sich aber einen einfältigen Waldbruder, der fast zu singen verlernt hat, dem die Stimme bebt, der nur ängstlich in eine geformte Melodie sich hineintraut, dem das Herz aufquillt und der sich nicht lassen kann, er muss singen und preisen, wie über ihm die Nachtigall, wie das Echo rund umher, wie die Sterne am Himmel u. s. w.: kann es eine erwecklichere, einfaltig-religiösere Melodie geben, als diese? Ist es nicht, als müsste man über die entsetzliche Ausgelassenheit, mit welcher diese Stimme sich zu einer veralteten Zierrath aus der frühesten Jugendzeit erhebt:

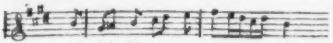

eine Thräne ins Auge bekommen, während der Mund sich zum Lächeln verzieht? Und wie fällt er so hübsch fromm in den alten lieben Choral:

Lass dein
Stimmlein
Laut erschallen;
Denn vor allen
Kannst du loben
Den im Himmel hoch dort droben!

nach der Weise: Wie schön leucht't uns der Morgenstern! Aber der Waldbruder jubelt einmal; den Choral kann er unmöglich unverschmückt lassen, wie die andächtigen Seelen in der Kirche gewöhnlich thun; er muss seinen erbaulichen Schnörkel anhängen, das geht nicht anders an. Folglich singt er so:

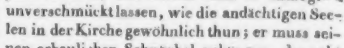

Und nun als er endlich sich aufschwingt bis zu den Worten: den im Himmel hoch dort droben, stürmt er vorwärts, und wendet zuletzt sein Bestes dran, was ein armer gerührter Waldbruder nur haben kann, und was Virtuosen manchmal nicht haben, — einen langen, langen Triller! Und mit diesem, da es einmal ein Jubel ist, gehts dann an ein Wirbeln, das aus den Lüften herabzukommen scheint und das an Händelschen Jubel seiner Trompeten, wenn er ihre Töne über die Erde hinweg treibt, erinnert. Man muss gestehen, dies einfaltige Lied, das so nach gar nichts aussieht, hat seinen wahren, poetischen Werth und bestimmte den vorher geäusserten Wunsch, Hr. Zelter möge uns mehr Tiecksche Poesien in Töne übersetzen.

(Der Beschluss folgt.)

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

11) Den 4ten May, im deutschen Schauspielhause, wegen, wie es in der öffentlichen Ankündigung hiess, ihres neulich erlittenen Feuerschadens, Hr. Stabern zu seinem und der Wittwe Wichmann Benefice u. s. w. Hr. Stabern spielt, bläst und schlägt zwar mancherley und viele Instrumente, liess sich aber — aus dem einfachsten, natürlichsten und hin-

Genova (Teatro Carlo Felice). Die Musik von Mercadante's Normanni a Parigi wurde theils zu lang, theils zu matt befunden; die darin singende französische Contraltistin Michel war noch dazu etwas unpässlich, und die Edwige, die Herren Bonfigli und Coselli konnten sich kaum aus dem Schiffbruche retten. Mit der gleich nachher gegebenen Straniera von Bellini hat sich das Blatt gewendet, weil B. hier sehr beliebt ist. Weit weniger glänzend war die Aufnahme der darauf folgenden ältern Oper Diluvio universale, von Donizetti, der eigens hierher kam, um sie in die Scene zu setzen.

Hr. Giacomo Filippa gab auch hier am 3. Jan. im Teatro S. Agostino eine mus. Akademie mit starkem Beyfalle; er besitzt viel Talent. Seine Schwester, eine Contraltistin, sang einige Stücke in dieser Akademie.

In den übrigen nahe von hier gelegenen, und in einigen andern piemontesischen Städten erhielten den meisten Beyfall der florentiner Bassist Catanzaro, die angehende Mailänder Altistin Luigia Giudice, die Schwestern Perfetti, besonders die liebenswürdige ältere Amalia; die angehende Sängerin *Wanderer* erregte ihrer Stimme, ihres Gesanges und ihrer Verzierungen wegen in Saluzzo einen unbeschreiblichen Enthusiasmus; auch die Contraltistin Ratti gefiel lebhaft, die Friulni aus Mailand etc. — und aus *Novara* heisst es: Primadonna Giulietta Micciarelli-Sbrescia: geläufige schöne Stimme, singt alla Catalani. Carolina Morosi Soletti: schöne Altstimme und Canto spianato. Giacomo Santi, Tenorist, und der Anfänger Pietro Rodda: schöne Basstimme. Die einzigen Damen erhielten in Mercadante's Normanni a Parigi die erste Klasse mit Eminenz.

Triest. Mit der ewigen Chiara di Rosenberg, Schwester der ewigen Norma und Anna Bolena, wollte es anfänglich nicht sehr erfreulich gehen: selbst die wackere Spech (Speck schreiben die Italiener), der brave Bassist Salvatori, und der nicht üble Buffo Scalese glänzten wenig. Nach und nach besserte sich Patientin und Patienten — den Tenor Peruzzi ausgenommen; Mad. Chiara erschien in ihrer Chiara luce und erfreute die Zuhörer. Da kam auf einmal ein Wüthender — Donizetti's Furioso nämlich — und verjagte die Signora Chiara aus der Scene. Hr. Salvatori hatte sich mit dieser Rolle bereits in Turin Ehre erworben; so ging's auch hier, und damit die Zuhörer auch verliebt würden, gab man ihnen zuletzt Donizetti's Elisir d'amore (Basta! rufen die Leser). Wie gesagt, Scalese ist ein nicht übler Buffo, allein er übertreibt seine Lazzi, und wenn er etwas schön singt, möchte er noch schöner singen und macht die Sache ärger. — Die neue Oper des Hrn. Panizza, Gianni di Calais betitelt, machte Fiasco und wurde in Allem zweymal gegeben.

Padova. In der Fastenzeit gab man eine neue Oper von dem Studenten auf der hiesigen Universität, Sig. Alberto Mazzuccato, aus Udine gebürtig, betitelt: La Fidanzata di Lamermoor, nach Walter Scott, mit dem neuen Tenor Eliodoro Spech und Bassisten Agostino Zucconi. Diese Erstlinge beurkunden einen modern musikalischen Athethen: er erhirdt eben so viel Aufmunterung, als seine Musik erhirdt eben so viel Aufmunterung, als seine Musik Formen und sogenannte Instrumentirungen der neuen Schule aufzuweisen hat, was ihm, dem noch nicht 20 Jahr alten Maestro, herzlich zu gönnen ist.

Rovigo. Die am Neujahrstage angekommene Sängergesellschaft: Giuseppina Leva (Primadonna), Giuseppe Gaspich (Primo Tenore), Agostino Rovere (Primo Buffo) und Agostino Zucconi (Primo Basso) glänzte in Chiara di Rosenberg und den übrigen Opern.

Venedig (Teatro alla Fenice). Einige wenige Stücke abgerechnet, wurde Donizetti's Fausta, obgleich eine Pasta, ein Donzelli und Cartagenova in ihr sangen, kalt aufgenommen. Eine weit bessere Aufnahme fand die am 18. Jan. bey vollem Hause mit der Tadolini, Brambilla (Annetta), Donzelli u. Cartagenova gegebene Straniera, in welcher Titelrolle die Tadolini nicht missfiel. Auch die ursprünglich für die Pasta componirte und oft gesungene Anna Bolena liess kalt bis auf sehr wenige Stücke. Etwas besser erging es der darauf gegebenen nagelneuen Oper Emma d'Antiocchia von Mercadante, der am ersten Abend von vielen Freunden hervorgerufen, sogar mit Banden nach Hause begleitet wurde. Und da gerade von der Bande die Rede ist, so ist zu wissen nothwendig, dass schon die Ouverture dieser Oper eine Bande hinter der Scene zur Begleitung hatte. Zu bemerken ist noch, dass Hr. Catterini in dieser Oper zum ersten Mal auf seinem in voriger Stagione angezeigten neu erfundenen Instrumente spielte.

Vicenza. Donizetti's Furioso machte Furore, und zwar so. Botticelli (Titelrolle) erregte mit seiner Romanze ein starkes Händeklatschen, ebenso die Belloli mit ihrer Cavatine; der grosse Lärm

ging aber an beym Duett zwischen Botticelli und Poggiali (Mohr), die zweymal auf die Scene gerufen wurden. Storti's Cavatine erhitzte die Zuhörer bis zum Fanatismus; beym ersten Finale wuchs der allgemeine Orgasmus so sehr, dass bey einem lieblichen Crescendo sich keine einzige Hand mehr rührte, sondern Alles zu heulen anfing und nach dem Herabfallen des Vorhangs mit einem exaltirten Enthusiasmus die Sängerschaar herausdonnerte. Im zweyten Acte war die Aufnahme des Duetts zwischen der Belloli und Botticelli grandios; Storti's Arie machte einen Quadrat-Furore, d. i. in der zweyten Potenz; das Duett zwischen dem Furioso und dem Mohren wurde bis in die Sterne erhoben, und das Schlussrondo der Belloli mit Ruhm bekrönt. Dass nach einem solchen Uebermass musikalischer Wonne die Nervenkraft der Zuhörer gegen jede andere Oper abgestumpft seyn musste, bestätigte sich zum Theil dadurch, dass Ricci's Nuovo Figaro und Rossini's Barbiere di Siviglia, welche Opern nachher gegeben wurden, kaum eines demi succès sich rühmen konnten.

Verona (Teatro Filarmonico). Die Anna Bolena, von der Manzocchi gesungen und gespielt, erfreute sich der schönsten Aufnahme. Seele, Empfindung, Leidenschaft, Würde, angenehmer und klangvoller Gesang im ersten, lebhafter Ausdruck im zweyten Acte waren die Mittel, mit denen sich diese Sängerin rauschenden Beyfall zu erwerben wusste, was besonders in ihrem Duette mit der Aman (Seimour) und in ihrem Schlussrondo der Fall war. Der Tenor Felice Rossi, dem sich das Publikum im ersten Acte ungünstig zeigte, erhielt im zweyten Acte starke Aufmunterung, sang auch im Terzette und in seiner Arie so schön, dass auch er mit starken Fuora's begrüsst und öfters auf die Scene gerufen wurde. Der Bassist Galante trug das Seinige zum Gelingen des Ganzen bey. Generali's Opera sacra: il Voto di Jefte, mit eingelegten Stücken aus modernen Opern, machte Fiasco, wechselte indess mit der Anna Bolena ab. — (Teatro Morando.) In der Fastenzeit gab man die Straniera, worin Hr. Carlo Santi, von hier gebürtig, in der Rolle des Arturo zum ersten Mal das Theater betrat und Aufmunterung fand.

Mantova. Die Sängerinnen aus Wien machen sich doch viele Ehre in Italien. So die Unger, die Cansi, die Schütz, die Fischer u. A. m.; so die Roser-Balfe, welche bey uns diesen Karneval in der Norma triumphirte. Auch die Brambilla und die Herren Binaghi und Negrini erhielten reichliche Dosen Beyfalls. Weit minder glänzend war die Aufnahme der nachher gegebenen Straniera, deren Rolle für die Roser nicht besonders geeignet war. Ihr Gatte, Hr. Balfe, componirte zum Terzette der Oper eine neue Stretta und ahmte hierin andern Maestri's nach, welche dieselbe Flickerey in andern Theatern längst begangen hatten.

Brescia. Donizetti's Elisir d'amore machte auch hier Glück. Von den Sängern gefiel am meisten die Corry-Paltoni. Der Tenor Alberti hat, wie bereits gemeldet, eine schwache, aber angenehme Stimme. Der Buffo Cambiagio übertrieb etwas die Rolle des Dulcamara, und Herr Paltoni machte den Belcore leidlich. Zur zweyten Oper gab man das allbekannte Steckenpferd der Corry, die Cenerentola, welche Antiquität ihrem Schöpfer zu Liebe tolerirt wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Dorpat, d. 8. Septbr. Die geehrte Redact. wird hiermit freundlichst ersucht, nachfolgende Erklärung von mir, welche durch einen Bericht aus Dorpat in der Mus. Zeit. No. 27 S. 449 veranlasst worden ist, gefälligst bekannt zu machen.

Jeder dem edlen Theile der Kunst zustrebenden Thätigkeit wird selten eine Anerkennung ganz vorenthalten. Traten also ausser mir noch andere Concertgeber mit dem, was sie leisteten, auf und fanden sie diese Richtung ihrem Interesse angemessen, so muss ich bekennen, dass der in dem erwähnten Berichte mir zuerkannte Einfluss auf das Bessergeleistete meiner Person nicht allein zukommt. Ich finde mich um so mehr zu diesem Geständnisse bewogen, als ich auch den Beyfall, den meine Leistungen als Componist und Violoncellspieler sich hier erwarben, der trefflichen Unterstützung der Herren David, Kudelsky und Hertmann wesentlich zu danken habe. *Joh. B. Gross.*

Karl Ph. Emanuel Bach's Ausspruch über Kritiker.
In seiner Selbstbiographie.

Da ich niemals die allzugrosse Einförmigkeit in der Composition und im Geschmack geliebt habe; da ich so viel und so verschieden Gutes gehört habe; da ich jederzeit der Meinung gewesen bin, man möge das Gute, es stecke wo es wolle, wenn es auch nur in geringer Dosi in einem Stücke anzutreffen ist, annehmen: so ist vermuthlich dadurch

und mit Beyhülfe meiner mir von Gott verliehenen natürlichen Fähigkeit die Verschiedenheit in meinen Arbeiten entstanden, welche man an mir bemerkt haben will. Bey dieser Gelegenheit muss ich anführen, dass die Herren Kritiker, wenn sie auch ohne Passion, wie es doch selten geschieht, schreiben, sehr oft mit den Compositionen, welche sie recensiren, zu unbarmherzig umgehen, weil sie die Umstände, die Vorschriften und Veranlassungen der Stücke nicht kennen. Wie gar selten trifft man bey einem Kritiker Empfindung, Wissenschaft, Ehrlichkeit und Muth im gehörigen Grade an. Vier Eigenschaften, die in hinlänglichem Masse bey jedem Kritiker schlechterdings seyn müssen. Es ist daher sehr traurig für das Reich der Musik, dass die sonst sehr nützliche Kritik oft eine Beschäftigung solcher Köpfe ist, die nicht mit allen diesen Eigenschaften begabt sind.

Kurze Anzeigen.

Vater Unser von Klopstock, für zwey Tenore und zwey Bässe componirt — v. Julius Miller. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Pr. 11 Gr.

Es ist hierbey zwar auf eine dem Gegenstande keineswegs widerstrebende, aber doch mehr angenehm klingende, als grossartige Musik abgesehen, die den gewandten Tonsetzer überall zeigt, der das leicht Eingehende und den Meisten Zusagende recht wohl kennt und es geübt in Tönen darzulegen weiss. Wir würden daher etwas Unnützes thun, wenn wir uns mit weiten Auseinandersetzungen beschäftigen wollten. Nur einen Uebelstand finden wir unleidlich, das sind die Brummstimmen der Chöre zu den Worten eines kurzen Recitativs: „Ob wohl hoch über des Donners Bahn" Sünder auch und Sterbliche sind?" Wem das, wie uns, entgegen ist, kann der Brummerey leicht steuern durch ein paar unterzulegende Worte, z. B. „Herr unser Gott!" Es hätte dann nur im zweyten Tacte aus dem ganzen Schlage 2 halbe Schläge zu machen. Dann würden wir den Gesang für gesellschaftliche Männervereine, weniger zum kirchlichen Gebrauche, sehr zweckmässig und der Meisten erwünscht finden.

Die Kinder am See. Romanze von F. Förster, in Musik ges. mit Begl. d. Pianof. v. Karl Eckert. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 10 Gr.

Die Schwester sucht Korallen, Perlen u. Edelgestein auf dem leuchtenden Grunde des See's und möchte sie zu ihren Kränzen. Der Bruder warnt vor dem Schein; die Nixe verlockt und das getäuschte Mädchen hört auf kein warnendes Wort, zieht auch den zagenden Bruder mit fort, fühlt sich anfänglich in den kühlen Wellen selig und dann tödtlichen Schmerz. Die Nixe freut sich. „Ich sauge mit gierigem Durste das Blut, das letzt mich und labt mich und schmeckt mir so gut!" Tief unten tönt es: „O weh, o weh!" — Also eine Warnungsromanze in bekannter Art. Sie ist angemessen durchcomponirt in einfacher, nicht auffallender Weise. Einige zufällige Notenzeichnungen werden Druckfehler seyn, die sich sogleich herausfühlen.

Neue häusliche Andachten in drey- und vierst. Liedern und Gesängen mit und ohne Begl. des Pianof. (die Lieder auch einstimmig mit Klavier), gedichtet und in Musik gesetzt von G. W. Fink. 2ostes Werk. 1stes Heft. Leipzig, bey dem Verfasser und in allen dasigen Musikalienhandlungen. Pr. 8 Gr.

In diesen von mir redig. Blättern ziehe ich vor, meine eigenen Compositionsversuche ganz schlicht selbst anzuzeigen. Da ich nun in dieser Art Dichtung jetzt vorzüglich gern thätig bin, aber auch, soll ich ferner mit ähnlichen hervortreten, mich gern in dieser Thätigkeit nützlich wüsste: so bitte ich meine Freunde und Gönner, auf diese stillen Hausgaben in so weit zu achten, dass sie versuchen, ob sie ihnen zu Herzen klingen oder nicht. Dieses und das Uebrige werden ihnen die Lieder sagen.

G. W. Fink.

Anzeige.

Die Cantate „Nach einer Prüfung kurzer Tage" u. s. w. v. Gellert, mit einer kat. Uebersetzung v. Niemeyer, für 4 Solostimmen u. Chor mit obligater Orgel- oder Pianofortebegleitung v. C. Klose, Op. 28, ist bereits im Druck erschienen und durch sämmtl. Musikhdll. zu beziehen. Da der Subscr.-Termin hierauf verflossen ist, so tritt von heute an der Ladenpr. v. 2 Thlr. ein.

Leipzig, d. 8. Oct. 1834. *Carl Klose.*

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № XII. 1834.

Anzeige.

Der Verlag von A. Pennauer in Wien befindet sich gegenwärtig in den Händen der Unterzeichneten und ist von nun an von denselben zu besorgen.

Wien, im Sept. 1834. *Anton Diabelli u. Comp.*

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w. im Clavierauszuge und ausgesetzten Chorstimmen

bei *N. Simrock in Bonn.*

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.

	Frs. Cs.
Bach, J. Seb., Magnificat. Partitur. 5 Singstimmen.	6 50
— Kirchenmusik. 1. Band; enthält: 1. Litanie. 2. Herr, deine Augen sehen. 3. Ihr werdet weinen. Für 1 Singstimmen. Orch. Partitur	9 —
— idem. 2. Bd.; enthält: 1. Du Hirte Israel höre! 2. Gottes Zeit ist die beste Zeit. 3. Herr, gehe nicht in's Gericht. Partitur	10 —
Zu jedem Bande (die Clavierauszüge und einzelnen Singstimmen) à	11 —
— Messe in A. Partitur, 4 Singst. No. 1. (die 4 Singst. allein 2 Frs. 50 Cs.)	6 —
— Messe in G. Partitur, 4 Singst. No. 2. (die 4 Singst. allein 2 Frs. 50 Cs.	8 —
— Kirchenmusik. 3. Bd.: die grosse H moll Messe, 5 Singst. (die 5 Singst. allein 11 Frs. 75 Cs.)	20 —
Bach, C. Ph. E., Litteis Gott deine Gute, 4 Singst. Clav. Ausz. nebst einzelnen Singst.	2 —
Hierzu die 1 Singst. allein	1 —
— Magnificat. Partitur. 4 Singst. in D.	14 —
— — — 5 Singst. in Es.	6 50
Beethoven, L. v., Christus am Oelberg. Chorst. Op. 85.	3 —
— 2 Hymnen. Chorst. Op. 96.	3 —
— Meeresstillen. Für 1 Gesangstimme und Chor	— 50
Bernhard, J. H. C., Die Lebensalter. Gedicht v. Oden. Op. 4. Für 4 Singst. mit Pianof. Ein Beitrag für zugleich Singvereine.	6 —
	Frs. Cs.
Cherubini, L., Requiem. Partitur mit untergelegter Clavierbegl. 4 Singst.	10 —
— Messe solenelle No. 2 zu 4 Singst. Clavierausz.	13 —
Hierzu die 4 Singst.	3 —
— Messe solenelle No. 3. (Krönungsmesse) (Die 5 Singst. allein 2 Frs. 50 Cs.)	9 50
— Messe Sacrée No. 1 — 6. Clav. Ausz. u. Singst.	
Erk, Sammlung 50 und mehr Gesänge für Schule und Haus. 1. Heft	1 —
— idem. 2. Heft	1 —
*Eberwein, C., Anhang. Canzie von Köhler gedichtet. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. Op. 14.	1 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
Volk, Salvatella, 1. Klopstock. Für id. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 1	1 50
Hierzu die 1 Singst. allein	1 —
— Preis der Schöpfung 1. Gellert. Für id. Clav. Ausz. nebst d. einz. Singst. Op. 3.	3 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
*Preyer, J. E., Der 103. Psalm. Hymne für id. Clav. Ausz. Op. 36.	3 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 50
— Ein vierstimmiger Satz aus dem 13. Psalm. Für id. Clav. Ausz. nebst d. einz. Singst	2 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
An die heilige Cäcilia. Gedicht v. Robert. Für id. Clav. Ausz. nebst den einzelnen Singst. (die 1 Singst. allein 50 Cs.)	1 25

(Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien im Verlage des Bureau de Musique von *C. F. Peters in Leipzig.*

Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

	Thlr. Gr.
Böhm, C. Loop., Grand Duo concertant pour deux Violoncelles. 8. Op. 10	1 —

Thlr. Gr.

Bohm. C. Leop.. Trois Etudes en forme de Fantaisie, pour le Violoncelle. Op. 11 ..... 1 —

Eichler, F. W., Douze Etudes pour le Violon. Op. 1. 1 6

Janus, L., Six Duos concertans pour deux Violons. C. D. G. Op. 50. No. 4 — 6. complet 1 16

— les mêmes séparément..... à — 16

Kalliwoda, J. W., Divertissement de Concert, ou Introduction, Variations et Rondoletto pour le Violon avec Orchestre. A. Op. 43..... 1 20

— le même avec Pianoforte.. ..... — 20

— Introduction et Rondeau pour le Cor de chasse ou le Cor chromatique avec Orchestre. F. Op. 51. 1 8

— Grand Divertissement pour la Flûte avec Orchestre. G. Op. 52..... 1 12

— le même avec Pianoforte..... — 20

Lindpaintner, P., Ouverture à grand Orchestre, de la Tragédie: Faust de Göthe. Fism. Op. 80. 3 —

Luft, I. H., Vingtquatre Etudes p. l'Hautbois. Op. 1. 1 4

Spohr, L., Quatuor brillant p. deux Violons, Viole et Violoncelle, d'après Pouisième Concerto p. le Violon, arrangé par Othon Gerke. G.... 1 6

— Andante et Variations tirés du Notturno, arrangés p. Flûte et Pianof. par C. G. Belcke. F. — 10

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Chopin, F., Bolero pour le Pianoforte. C. Op. 19. — 20

Czerny, C., La Joyeuse et la Sentimentale. Deux Rondeaux brillans pour le Pianoforte. Es. Es. Op. 271. No. 1. 2 ... . à — 14

— Impromptu sur un thème favori de Paganini, pour le Pianoforte. F. Op. 273..... — 12

Hünten, François, Trois Airs Italiens variés pour le Pianoforte. F. C. Es. Op. 65. No. 1 — 3. à — 12

No. 1. La Zaira.
— 2. La Niobe.
— 3. La Norma.

Kalliwoda, J. W., Danses brillantes pour le Pianoforte. Op. 46. 3ème Collect. de Danses. No. 1. 2... ..... à — 10

No. 1. Quatre Walses.
— 2. Quatre Galops.

— Variations sur un thème original pour le Pianoforte. F. Op. 53..... — 14

Lindpaintner, P., Ouverture de la Tragédie: Faust de Göthe, pour le Pianoforte à quatre mains. Fism. Op. 80 ..... — 20

Marks, G. W., Trois Rondeaux élegants sur des thèmes favoris des Opéras de Bellini et Donizetti, p. le Pianoforte. F. Es. G. Op. 33. N. 1—3. à — 14

No. 1. Norma.
— 2. Anna Bolena.
— 3. Fausta.

Siegel, D. S., Variations faciles avec Introduction et Polonaise pour le Pianoforte, sur une Walse brillante de J. W. Kalliwoda. A. Op. 61 .. — 12

Thlr. Gr

Für Gesang.

Bach, A. W., Drei Gedichte von A. Kahlert, für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianof. 1stes Heft..... — 12

— „Der treue Spielmann," Gedicht von A. Kahlert, für eine Bassstimme mit Begl. d. Pianof. — 8

Kalliwoda, J. W., Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 54. 1 8

Darzu einzeln

No. 1. { Ode von Klopstock. „Willkommen, silberner Mond". } — 3
— 2. { Im Thale, von Schnetzler. „Es rauschen die Wasser". } — 3
— 3. { Lied von Hoffmann. „Wo bist du hin". } — 4
— 4. { Soldatenliebe, von Haug. „Steh' ich in finstrer Mitternacht". } — 4
— 5. { Lied eines Schweizerknaben, nach Stolberg. „Mein Arm wird stark". } — 6
— 6. { Das Auge der Nacht, v. Schnetzler. „Fromm und treu in stiller Nacht". } — 6

Bei C. Klage in Berlin erschienen so eben:

Thlr. Gr.

Huth, 3 Gesänge f. Tenor (Herrn Mantius dediciert). — 12

Klage, C., Zuruf und Erwiderung. 2 Männergesänge für Tenor u. Bass mit Begl. des Pfte. — 6

Schulz, J. A. P., Athalia. Chöre und Gesänge. Im vollst. Klav. Auss. mit deutschem und franz. Texte v. C. Klage..... 2 16

Unruh, von, grande Polonaise p. le Pfte..... — 6

— Variationen über das Lied: „Ueber die Beschwerden dieses Lebens" für Pfte..... — 6

— Vergissmeinnicht-Walzer für Pfte..... — 4

— 3 Tänze (Rauter-Galopp. Valse d'amitié. Valse de la lune de miel) für Pfte..... — 4

Weller, F., Schweizer Hirtenwalzer für Pfte..... — 8

— Walze à la Fontaine für Pfte..... — 8

— 3 Mazurka's für Pfte..... — 4

J. Haydn, 6 Symphonien (geschrieben zu London im J. 1791), arr. von C. Klage für das Pfte. zu 4 Händen ..... 7 —

No. 1 in D. No. 2 in Es. No. 3 in B. No. 4 in G♯. No. 5 in Es. No. 6 in D; jede einzeln..... 1 4

Mozart, W. A., 4 Symphonien für d. Pfte. zu vier Händen arr. von C. Klage.

No. 1 in G moll 1 8
- 2 in Es dur 1 0
- 3 in C dur mit Fuge..... 1 16
- 4 in D dur..... 1 6

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten October. Nº. 44. 1834.

Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus.

Es hat ein Referent aus München S. 547 dieser Zeitschrift in Bezug auf die Leistungen des Musikchores der St. Michaels-Hofkirche nicht nur Thatsachen auf eine hämische Weise entstellt und offenbare Lügen verbreitet, sondern auch hinsichtlich seines Urtheiles über Kirchenmusik des römischen Cultus eine solche Unkenntniss des gesetzlich Bestehenden, eine solche Unbeholfenheit im Urtheile, eine solche Oberflächlichkeit, die Wahres mit Falschem, Allgemeines und Besonderes auf die bunteste Weise durch einander wirft, bewiesen, dass wir eines Theils dem Rufe ehrenwerther Männer, andern Theils der heiligen Kunst und dem Publikum schuldig zu seyn glauben, nicht nur die historischen Falsa durch amtliche Zeugnisse zu berichtigen, sondern auch die Oberflächlichkeit, Seichtigkeit und Falschheit jenes Urtheiles über katholische Kirchenmusik in ihrer ganzen Blösse zu entwickeln. — Ref. sagt auf oben angeführter Seite dieser Zeitschrift:

„Die Dirigirenden (der St. Michaelshofkirche) scheinen manchmal von dem Vorurtheile befangen zu seyn, „dass nur dasjenige von Vokalmusik vorzüglich seyn „könne, was aus dem sechzehnten Jahrhundert herstammt, oder höchstens noch dasjenige, was der allerdings kenntnissreiche Hr. Organist Ett, oder allenfalls unter seiner direkten Aufsicht einer seiner Schüler componirt, und worin man sich nicht selten beinahe sklavisch an die Form der benannten frühern Zeit hält."

Ehe ich diese sonderbare Stelle berichtige, muss ich den verehrten Leser vorher auf den Standpunkt zu versetzen suchen, von welchem aus, was Musik der römischen Kirche betrifft, betrachtet werden muss, wenn man anders ein richtiges Urtheil über dieselbe fällen will.

Die katholische Kirche hat sich in den ersten Zeiten ihres Entstehens eine eigenthümliche Liturgie herangebildet, deren wesentlicher Bestandtheil Musik war, und zwar: Choralmusik, die noch heut zu Tage, nach den nie veränderten Gesetzen dieser Kirche unter allen Völkern dieselbe, denselben wesentlichen Bestandtheil der in der Hauptsache stets sich gleich gebliebenen Liturgie bildet und in Psalmen, Lectionen und Hymnen zerfällt etc.

Im hebräischen Psalmenbuche, das diese Kirche von den Juden erhalten, so wie die Melodieen, die mit dem Texte aus dem Oriente herübergekommen*) und von Ambrosius im 4ten Jahrhundert wieder gereinigt und cyklisch ergänzt worden sind, zu welchem Zweck er eigne Priester und Sänger nach dem Oriente schickte: in diesem Psalmenbuche sind, wie Herder sagt: Lobgesänge der vortrefflichsten, reinsten Art vorhanden, Gesänge, die noch von keiner Nation übertroffen, ja die in jedem ihrer Glieder Jubel und Klang gleichsam mit sich führen. Der Geist der Tonkunst wohnt ihnen so innig ein, dass er sich jeder Sprache mittheilt; auch in der härtesten Mundart roher Völker fängt sich mit ihnen heiliger Gesang zu regen an, und zwar ist es Tempel- und Chor-Gesang. Dieser Charakter ist ihnen mit den Parallelen und ihren kurzen Versen und Gliedern unvertilgbar eingeprägt, daher auch in's Christenthum mit ihnen sogleich die zwei Stimmen (Priester und Chor), Antiphonen, kamen."

Gleich dem Text dieser Psalmen hat sich auch die Melodie*) derselben, so wie überhaupt der ganze Ritus der römischen Liturgie aus fernen Jahrhunderten unverändert bis in unsere Zeiten herübergerettet; die ganze Liturgie, aus Ceremonien, Gebeten und Choral bestehend, ist das Institut einer fernen Zeit, das fremd und alterthümlich in unsere Tage hereinragt, wie die Dome, in denen sie ihre Gesänge erschallen lässt, und die überhaupt nichts gemein hat und, nach den Gesetzen dieser Kirche, gemein haben darf mit dem Treiben und Wogen der Zeiten.

Die ersten Väter wachten stets mit der wärmsten Sorgfalt über die Erhaltung dieser Gesänge in ihrer alterthümlichen Reinheit. Athanasius gebot, um dem schon damals überhandnehmenden Unfuge, geistliche Melodieen theatralisch zu singen, mit einem Male zu steuern, dass man beim Absingen der Psalmen die Stim-

*) Es ist bekannt, dass sich die Apostel und jüdischen Christen oft in den Synagogen versammelten; bekannt, dass Veränderungen und Neuerungen, sobald es das innere Wesen und Leben einer Nation betrifft, überhaupt nur sehr schwer und langsam vor sich gehen, und nicht denkbar, dass man, indem man den Text der Psalmen als so überaus vortrefflich erhoben, die Melodieen dieser Psalmen, die wesentlich dazu gehörten, werde verworfen haben.

*) Man vergleiche die Psalmen, welche noch in den Synagogen gesungen werden, und man wird, wenige andere Einschaltungen ausgenommen, die grosse Aehnlichkeit mit jenen, wie sie die römische Kirche singt, ja den einen Geist, der beide durchweht, nicht verkennen. Das Gedächtniss und die Tradition ist überhaupt ein viel treuerer Bewahrer der Reinheit einer Melodie, als unsere Notenschrift. Vogler bemühte sich in Marocco vergebens, eine Notirkunst der Araber aufzufinden. Sie bewahren ihre Melodieen blos mittelst des Gedächtnisses. Als er später einem türkischen Gesandten aus Konstantinopel in Berlin mehre jener marokkanischen Melodieen vorspielte, erkannte sie der türkische Gesandte sogleich und setzte sie singend fort!

me so mässig und leise gebrauchte, dass die Stimme mehr der eines Lesenden als Singenden glich. (August. Lib. X. confess. cap. 33.) Und Hieronymus sagt in seinem Comment. in epist. ad Ephes.: Audiant haec sdoliosantuli, audiant hi, quibus psallendi in ecclesia officium est: Deo non voce, sed corde cantandum; nec in tragoediarum morem guttur et fauces dulci medicamine colliniendos, ut in ecclesia theatrales moduli audiantur et cantica, sed in timore et opere in scientia scripturarum.

Auch Rom hat mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln über die stete Unverrückbarkeit und Unwandelbarkeit seiner Liturgie im Allgemeinen und Besondern zu jeder Zeit gewacht, und Ceremonien und Choralgesang sind unter allen Nationen heut zu Tage noch, wie vor einem halben Jahrtausend, immer unverändert dieselben geblieben. Ritus und Choralgesang, zu welchem auch die später ausgebildeten contrapunctischen Gesänge müssen gerechnet werden, gehören auch so ganz einem Zeitalter, einem Geiste an, und es lässt sich auch, ästhetisch betrachtet, das eine nicht modernisiren, ohne dass nicht das andere sogleich zusammenfällt und alle Harmonie in diesem alterthümlichen Gebäude verloren geht. Im Vatican zu Rom erschallen daher noch immer unverändert jene alten Weisen, der alte Choralgesang,*) und von neuern Compositionen ist nur den einzigen des Tommaso Bai und Baini der Zutritt in der päpstlichen Kapelle gestattet worden. Ja, als Pius VI. am 5. März 1782 dem Pontificalamte in der Domkirche zu Augsburg assistirte, erlaubte er, obwohl grosse, lange Vorbereitungen zu einer grossen figurirten Kirchenmusik gemacht worden waren, keine andere Musik, als die monodische Choralmesse: „Statuit", mit der Orgel begleitet.

Die Orgel ist auch das einzige Instrument, das je von dieser Kirche zur Unterstützung des Gesanges gestattet wurde; in der päpstlichen Kapelle zu Rom ist jedoch auch diese nicht im Gebrauche, so wie ihre Anwendung in der Advent- u. Fastenzeit und der heiligen Woche, den dritten Advent- und vierten Fastensonntag ausgenommen, in allen Diöcesen der römischen Kirche untersagt ist. In jedem mit jedem neuen Jahre erscheinenden Directorium der Diöcesen wird man immer in oben angegebenen Zeiten die Ausdrücke finden: Non pulsantur organa, und wenn diesem Gebote nicht überall, und selbst in der hiesigen Haupt- und Metropolitankirche nicht strenge Folge geleistet wird, so liegt die Schuld am Mangel hinreichend geübter Sänger. Die hiesige Metropolitankirche muss, wenn sie grosse Vocalwerke aufführen will, erst unsere Hof- und Kammersänger zu Gaste laden, denen weder diese Art Gesanges zusagt, noch überhaupt viele Proben zugemuthet werden können. Die St. Michaelshofkirche besitzt dagegen zu jeder Stunde immer wenigstens vierstig disponible, in dieser Musikgattung von den ersten Bildungsjahren an geübte und stets in Uebung erhaltene Sänger, deren Zahl bei grossen Productionen oft gegen 60 steigt und die ein organisches Ganze bildet, so das im Jahre 1821 in Gegenwart des Römischen Nuntius, nachdem in diesen Gesangsweisen, der Herbstferien wegen, eine Pause von fast 2 Monaten eingetreten war, doch Palestrina's Messe: „Aeterna Christi munera" ohne Begleitung und ohne alle vorhergegangene Probe zur vollen Zufriedenheit jenes feinfühlenden Hörers aufgeführt werden konnte.

Wenn nun der Gebrauch der Orgel schon ziemlich beschränkt ist, so war vollends die Figuralmusik in den katholischen Kirchen nie erlaubt, nur um mancher Umstände willen geduldet, von den Bischöfen in frühern Zeiten immer höchst ungern gesehen, ja in mehrern Diöcesen, z. B. Köln, Lyon, fand sie durchaus nie Eingang. Es existiren eine Menge Hirtenbriefe der Bischöfe von Augsburg, Köln, Fulda, Salzburg, Würzburg etc., worin die Geistlichen dringend ermahnt werden, jeder Einführung von weltlicher Figuralmusik und anderen unpassenden Weisen nach Kräften zu wehren, und der Fürst Erzbischof von Wien, Siegmund Graf von Hohenwarth, sah sich in Wien, besonders in der Peterskirche, genöthigt, die Aufführung aller Messen von Jos. Haydn durchaus zu verbieten, so sehr die Verehrer Haydn's dagegen schrieen. Es ist demnach immer unverändertes Gesetz dieser Kirche, nur Choralgesang in ihren Gotteshäusern zu dulden und zu cultiviren, und eine Hauptbeschäftigung des angehenden Priesters ist: Uebung im Choralgesange. Eine Chordirection, die also auch nur den monodischen Choralgesang allein auf ihrem Chore duldete, würde am reinsten im Geiste ihrer Kirche handeln, und dieser Geist war es, der die Dirigirenden der St. Michaelskirche beseelte, als sie bereits vor mehr denn zwanzig Jahren ernstlich darauf bedacht waren, dem grossen erhabenen Chorgesange in der Michaelshofkirche wenigstens da wieder seine volle Herrschaft zu verschaffen, wo er von der Kirche so allein und ausschliessend geboten war. Der gegenwärtige Organist dieser Kirche, der als Mensch, Gelehrter und Künstler gleich verehrungswürdige C. Ett, hatte als Knabe schon die Werke jener alten Meister des 15. und 16. Jahrhunderts durch Zufall unter die Hände bekommen, sie anfangs nur aus Neugierde näher untersucht, entziffert, sparirt, bald aber ihren grossen Werth erkannt, sie mit allem jugendlichen Enthusiasmus gepflegt und für ihre Wiedererweckung ununterbrochen nach Kräften gearbeitet. Der gegenwärtige Hofkapellan und Director des Chores der St. Michaelshofkirche Joh. Bapt. Schmid, ein ausgezeichneter Schüler Valesi's, leitete die Gesangsübungen, bildete sich Sänger für die neuen Weisen, die von nun an in seiner Kirche wieder ertönen sollten, und so kam es, dass im Jahre 1816 zuerst in Deutschland in der St. Michaelshofkirche das so oft und viel besprochene Miserere von Greg. Allegri, während Tausende von Hörern die gewaltige Halle erfüllten, mit einer Vollkommenheit in den Vortrag gegeben wurde, von welcher man bis dahin keine Ahnung hatte. Es musste im folgenden Jahre wiederholt werden, und von nun an zog dieser Chor immer mehr und mehr Meisterwerke alter und neuer Zeit in seinen Bereich, entfaltete sich immer mehr nach allen Richtungen, so dass schon 1821 der damalige päpstliche Nuntius, Herzog v. Serra Cassano, und der bekannte, gerade aus Italien zurückkehrende französische Compositeur Batton öffentlich das Urtheil aussprachen: Man singe hier besser, als in Rom.

Von Meistern, deren Vocalwerke, laut beiliegender von den Behörden etc. legalisirter Urkunde von 1816 bis September 1834 in schon oft genannter Hofkirche aufgeführt wurden, lebten im 15. Jahrhunderte: Okenheim, im

*) Nach Erfindung der Harmonie und Gregor's Vereinfachung nur höchstens mit harmonischer Unterlage, aber stets polyphonischer Behandlung. —

16ten Senfel, Animuccia, Goudimel, Orlando di Lasso, Palestrina; im

17ten Allegri, Agostino Paolo, der Autor jener Messe in Gerberts musica sacra; Ant. Lotti, Aless. Scarlatti, Caldara, Fux, Tomm. Bai, Bernabei; im

18ten und Anfang des 19ten Händel, Costanzi, Caniciari, Durante, Leo, Leo, Pergolese, Ben. Marcello, Pavona, Xav. Perez, Mich. Haydn, Jomelli, Valotti, Vogler, Johann Ernst Eberlin, Schlett, Ett.

Darunter befanden sich Messen von Ett componirt, im Jahre 1832 zwei an der Zahl, 1833 zwei nebst einem Miserere und Stabat mater, dagegen belief sich die Zahl der Messen z. B. von Pavona allein auf drei; im Jahre 1834 wurde noch keine Messe von Ett aufgeführt. Arbeiten von seinen Schülern wurden gegeben: 1832 ein Offertorium von Rebling, und vor 4 oder 5 Jahren zweimal eine Messe von dem talentvollen Rottmanner*).

Ein flüchtiger Blick auf diese beurkundeten Thatsachen lehrt gerade das Gegentheil deasen, was Referent in seinem Berichte über München ausgesprochen: „man halte nichts für vorzüglich, als was aus dem 16. Jahrhunderte hervorgegangen", und ich frage: welchem leidenschaftslosen Beobachter auch nur mit etwas gesundem Menschenverstande und einiger Musikkenntniss kann gerade das Gegentheil dessen erscheinen, was diese einfachen klaren Thatsachen beweisen — oder wenn seine Blicke durch solche Thatsachen wirklich betrogen werden könnten, welche Inhumanität gehört dazu, solchen Schein auf's Geradewohl in der Welt zu verbreiten und als Basis der bittersten Anklage vor dem Publikum zu wählen!

Referent sucht den Schein einer unmittelbaren Anklage zwar von sich abzuweisen, indem er hinsetzt: ich sage nur, dass es so scheint. Hier aber, wo kein Schwanken etwa zwischen den leise gezogenen, verwischten Grenzen der Wahrheit und des Irrthums Statt findet, wo die auch nur oberflächlich beachtete Thatsache jeden Schein sogleich zerstören muss — wie kann man hier einem Mann, der es übernimmt, ein ausgebreitetes Publikum von Thatsachen zu unterrichten, entschuldigen, wenn er so leicht zu berichtigende Falsa unter der Hülle des Scheines verbreitet und sie als Grundlage seiner fernern Insichten und Vorwürfe wählt?

Dann in obigen wenigen Zeilen des Refer. heisst es ferner (nach dem oben Angeführten): „Die Dirigirenden scheinen von dem Vorurtheile befangen zu seyn: es könne nur dasjenige vorzüglich seyn" etc.) „oder „höchstens, was Ett oder allenfalls unter „seiner directen Aufsicht einer seiner „Schüler componirt, und worin man sich „nicht selten beinahe sklavisch an die Form „der benannten früheren Zeit hält."

Dass von Ett im Jahre 1833 nur zwei Messen aufgeführt worden sind, von seinen Schülern gar keine und überhaupt so lange der Chor in seiner gegenwärtigen Gestalt existirt, nur drei Arbeiten seiner Schüler, dass also auch diese Angabe falsch sey, hat obige Urkunde schon hinlänglich bewiesen. Dass sich aber Ett oder einer seiner Schüler beinahe sklavisch an die Formen des 16. Jahrhunderts gehalten, ist eine Unwahrheit, die nur vollendete Unwissenheit oder Böswilligkeit ausbrecken konnte, und so lange Referent nicht im Stande ist, mir eine einzige Composition Ett's zu zeigen**), oder auch eine von den zweien seiner Schüler, worin man sich fast sklavisch an die Formen des 16. Jahrhunderts gehalten — so lange erkläre ich Referenten für einen Unbesonnenen oder Lügner, der entweder aus sträflicher Unwissenheit Irrthümer verbreitet, oder als Werkzeug einer armseligen rivalisirenden Eitelkeit mit der Wahrheit und dem Publikum Spott treibt.

In seinem Ausspruche kann hier der Vorwand eines: „Mir scheint es so"***) nicht mehr gelten; denn wer apodiktisch ausspricht: man hält sich beinahe sklavisch an die Form; dann ferner noch erweiternd hinzufügt: nicht selten, d. i. häufig, muss sich wohl von dem Bestand der Sache überzeugt haben. Auf Ett's Schüler kann sich diese häufig nicht beziehen, denn es sind seit 20 Jahren nur 2 Compositionen von ihnen zur Aufführung gekommen. Auch auf Ett nicht; denn Ett selbst hat für die St. Michaelshofkirche alle seine Compositionen durchaus im freien contrapunctischen Style, ja virle nur rein harmonisch geschrieben, überhaupt oft mehr, als ich es wünschen möchte, alle Vortheile benutzt, die ihm sein auf Vogler's System gebautes harmonisches System gewährte. Selbst da, wo er zum Cantus firmus die unveränderte Choralmelodie selbst wählte, erinnert nichts an die alte Form des contrapunctisch en Styles, keine dieser eigenthümlichen Harmoniegänge und Verbindungen, Modulationen und Cadenzen, und vor allen Melodieführungen, als höchstens die langen Noten und die grossartige Einfachheit und Würde des Styles†). Ich habe

*) Vom Ostersonntag angefangen bis zum 1sten Adventssonntage wurden übrigens ohne Unterbrechung Instrumentalcompositionen von Aiblinger, Bernabei, Durante, J. E. Eberlin, Ett, Graun, Gratz, Händel, Hasse, Jos. Haydn u. Mich. Haydn, Hummel, Jomelli, Mozart, Neuner, Rottmanner, Schlett, Vogler etc. gegeben, ein Beweis, dass diese Kirche auch Instrumentalwerken den Zutritt nicht versagt, wenn sie nur etwas Gehalt verrathen.

*) Ett's Compositionen für die St. Michaels-Hofkirche, die er, durch Umstände veranlasst, schrieb, sind in den Archiven des Königl. Bairischen Obersthofmeisteramtes verzeichnet und liegen nach diesem Register zur Einsicht eines Jeden auf dem Chore der St. Michaelshofkirche bereit.

**) Welch' Häufen von Widerspruch auf Widerspruch! Welch' eine unvergleichliche Methode, zu referiren! Zuerst wird berichtet: eine Thatsache habe sich häufig zugetragen; alle Umstände dieser häufig sich ereignenden Thatsache werden angegeben — und dann versichert Referent zuletzt wieder: ihm scheine es nur so. Kann man glauben, im Kopfe solch' eines Referenten sehe es richtig aus?

***) Es ist überhaupt kaum zu glauben, welche verwirrte Begriffe sich unser einseitiger, verknöchernder Dilettantismus fast von allem der musikalischen Geschichte Angehörigen zu machen pflegt, was sich nicht, gleich Strauss'schen Walzern oder Herz'schen Variationen, auf dem Pianoforte herabtrommeln lässt. So wurde schon vor mehren Jahren in demselben Blatte von einem Referenten aus München als Beweis der musikalischen Fortschritte der Zeit angeführt: Leo's Miserere sey schon viel schöner, als Allegri's: allein der gute modern gebildete Referent hatte nicht einsehen können, dass Allegri's Miserere eine achtstimmige Psalmodie, ein Ambrosianischer metrischer Gesang, Leo's Miserere hingegen Measuralgesang sey, der sich zum metrischen verhält, wie die Arie zum Recitativ; hatte nicht bemerkt, dass beide in ganz verschiedenen, jedoch jederzeit neben einander fast be-

hier zur Einsicht des Publikums das Kürzeste, was ich eben von Ett's Compositionen zur Hand habe, ein vierstimmiges Responsorium aus der Trauerwoche der katholischen Kirche, und zur Einsicht des verehrten Hrn. Redacteurs ein 8stimmiges Stabat mater und ein Offertorium für den vierten Adventsonntag beigelegt, um sich desto mehr von der Einsicht oder Wahrheitliebe des Referenten überzeugen zu können.

Wir wären nun so ziemlich mit dem unangenehmsten Theile unserer Arbeit zu Ende und überlassen einem verehrlichen Leser selbst die Entscheidung, auf welche Stufe der Werth eines Referenten zu stellen sey, dem jedes Mittel gut genug ist, seinen Zweck zu erreichen: ein ehrenwerthes Institut herabzuwürdigen, um ein anderes dafür an seinen Platz zu heben.

Was Referent fortfahrend als eine lang fortlaufende, wenn auch nicht geradezu namentlich, doch unverkennbar gegen die Dirigirenden des Chores der St. Michaelshofkirche gerichtete Zurechtweisung auf den vorausgegangenen Vorwurf basirt, den wir so eben widerlegt haben, fällt, in so fern es als Insicht gelten könnte, von selbst zusammen. Aber Referent hat sich dabei in seiner kindlichen Unbefangenheit so tief in's Positive der Kunst und der musikalischen harmonischen Theorie eingelassen und sich so schwer an beiden versündigt, dass wir die Berichtigung seiner Irrthümer als die schönste Gelegenheit ansehen, Manchen im Felde kirchlicher Musik näher zu beleuchten, worüber noch im Allgemeinen die schiefsten und verworrensten Ansichten herrschen. Referent stellt nämlich, fortfahrend in seinem Tadel, die Behauptung auf: „Die Musik (es sollte hier Kirchenmusik heissen, zum Unterschiede von weltlicher Musik, welche beide Referent immer mit einander verwechselt oder vielmehr gar nicht trennt) — die Musik des 16. Jahrhunderts sey noch in ihrer Wiege gelegen, sie sey ohne Melodie, ohne Schönheit, ohne rhythmische Eintheilung, ohne Logik etc., und wir könnten und müssten deswegen viel bessere Musik (von Kirchenmusik ist die Rede) hervorbringen, weil wir viel mehr Mittel dazu als die Alten besässen etc."

Das Hauptaxiom, auf welches sich dieser letztere Theil seiner Behauptung stützt, heisst: „In der Kunst hat weder je ein Jahrhundert, noch (haben) einzelne Menschen das Monopol des Wissens und des Genie's besessen etc.", und Referent will daraus den Schluss ziehen: weil unser Wissen im Felde der Grammatik der Tonkunst, der Harmonielehre fortgeschritten, müssten wir auch bessere Kirchenmusik als die Alten machen können.

In dieser Art zu schliessen, die den syllogistischen Scharfsinn unsers Referenten auf die schlagendste Weise beurkundet, stellt er zuerst im Obersatze zwei ihrem Wesen nach ganz verschiedene Gegenstände zusammen — das Genie und das Wissen im Felde der Kunst.

Das Wissen gründet sich bekanntlich auf eine theoretische Thätigkeit des Geistes, das Wissen fällt in's Bereich des Erkenntnissvermögens. In der gegenwärtigen Frage war jedoch nur von Kunstwerken in der Kirchenmusik die Rede, wir haben demnach blos mit der Kunst und dem Genie der Kunst zu thun.

Die Kunst, als „ideelle Darstellung ästhetischer Gefühlszustände in Formen der Anschauung" gehört in's Gebiet des Gefühlsvermögens und der Inspiration oder Begeisterung.

Das Erkenntnissvermögen des Menschen lässt sich nach ewigen mechanischen Gesetzen, wenn nicht äussere Umstände besonders störend wirken, fort und fort entwickeln, ob die künstlerische Kraft, das künstlerische Genie der Menschheit steige oder falle; ja die Geschichte hat bisher ohne Ausnahme bewiesen, dass das künstlerische Leben einer Nation schon lange seinen Culminationspunkt erreicht gehabt hatte, als die strenge Wissenschaft ihr Haupt erhob, und bei dem Erscheinen des Aristoteles (und seiner Theorie der Poesie), des eigentlichen ersten Gelehrten der damaligen Welt, war die Blüthezeit griechischer Kunst und griechischen Geschmacks bereits vorbei.

Die Kunst in ihrer Blüthe stand bisher immer im Gefolge der Inspiration, wie die Religion im Gefolge der Revelation an der Seite einer jugendlich frischen, unentweihten, urkräftigen Menschheit; die Wissenschaft in ihrer höchsten Entfaltung, mit allen ihren theoretischen Apparaten am Lager der alternden Generation.

Alle Kunstwerke ohne Ausnahme, die fort und fort als das Höchste leuchten, was menschliche Begeisterung je schaffen konnte, sind nur die Schöpfung einer jugendlich grossen kräftigen Zeit; die Wissenschaft hat erst ihre Weisheit und ihre Theorie aus jenen unbegreifenen Schöpfungen poetischer Grösse abstrahirt, und der jugendliche Homeros hat in seiner göttlichen Begeisterung aus den geringen Hulfsmitteln seines einfachen, noch unausgebildeten jonischen Dialektes einen ewigen Tempel errichtet, dem, als die nämliche Sprache in attischer Verfeinerung den höchsten Gipfel ihrer Entwickelung erreicht hatte, trotz der tiefsinnigen Poetik des Aristoteles, kein anderer mehr an die Seite gestellt werden konnte.

Wir haben aus diesem Gesagten hinlänglich gesehen, wie unpassend Referent Genie und Wissen in der Kunst aneinander gereiht. Aber auch der Schluss, den er aus dem Obersatze ziehen will: „In der Kunst hat kein Jahrhundert etc. das Monopol des Genie's besessen, also können wir bessere Kirchenmusik machen, als die Alten", ist falsch; denn wenn wir auch den Obersatz als vollkommen wahr annehmen, so lässt sich doch nur daraus folgern: „also können auch wir Genie besitzen und Kirchenmusik machen", keineswegs aber, worauf es bei unserer Frage doch allein ankommt: also besitzen auch wir ein grösseres Genie oder doch ein gleich grosses in Verfertigung von Kirchenmusik, als die Herren des 16. Jahrhunderts.

---

stehenden Weisen geschrieben haben, und dass es oben so lächerlich sey, beide Compositionen mit einander in eine Parallele zu stellen, als eine Arie von Crescentini und ein Recitativ von Porpora. — So kann man wöchentlich wenigstens 2 mal in der hiesigen Metropolitankirche vierstimmige Responsorien, nota contra notam hören, worin z. B. im: „Dignum et justum est" die zwei äussersten Stimmen in folgenden schönen abwechselnden Quinten und Octaven fortschreiten:

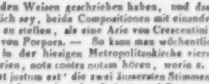

dar eben so excellenten Mittelstimmen gar nicht einmal zu gedenken; und dennoch ist man dort fest überzeugt, solch ein Satz rühre von einem alten Meister her — ein alter Contrapunctist könne so etwas geschrieben haben! u. dgl. m

Dass aber manchen Generationen, Völkern oder Jahrhunderten in Bezug auf künstlerisches Schaffen und Erzeugen ein Genius so freundlich gelächelt habe, wie keinem Volke, keiner Generation mehr nach ihnen, das beweist die Kunstgeschichte fast mit jedem Denkmale der Vorzeit, zu welchem sie sich wendet, und zwar am auffallendsten in den Werken der griechischen Kunst.

Das herrliche griechische Volk mit seiner unsterblichen Frische, Schnellkraft und Tiefe des Geistes und der Empfindung war Jahrhunderte lang der alleinige Bewahrer des wahrhaft Schönen in der Kunst in seiner lebendigsten Entfaltung, und was je dem Menschengeiste in Stoff und Form zu schaffen möglich, das hat das griechische Volk geschaffen und vollendet — das höchste Ideal einer göttlichen Menschennatur.

Als ewige Lehrer des Künstlers standen Griechen und stehen noch bis zu dieser Stunde in unerreichter Grösse da, und was unsere Zeit Grosses im Fache der bildenden Kunst hervorgebracht, das ist im Geiste der Antike gedacht und vollendet, doch nur ein schwaches Abbild ewiger Meisterschaft.

Als es den Nachfolgern Bernini's in den Sinn kam, die alten plastischen Künstler übertreffen zu wollen, war die Kunst in kurzer Zeit in seelenlose verzerrte Manier und hohlen Schwulst ausgeartet, und Canova und vor Allen Thorwaldsen rettete sie vom Untergange allein dadurch, dass er selbst wieder zurückkehrte von der ausgearteten Unnatur seiner Vorgänger zu den ewig wahrlichen Schöpfungen der antiken Welt. Kann man hier nicht mit vollem Rechte sagen: die Griechen haben das Monopol des grössten Genie's im Fache der bildenden Kunst besessen?

Zu diesem Monopole verhalf ihnen aber nicht ihre eigene Würdigkeit, nicht ihre Wissenschaft im Felde der Kunst, denn diese blühte erst in voller Kraft, als die Kunst in ihrer Reinheit nicht mehr war — dieses Monopol war ein freies schönes Geschenk der Natur, welche die Griechen als ihre liebsten Kinder in ihre Arme nahm, sie mit Mutterliebe an ihren Brüsten nährte und zu ihrem ewigen Dienste erzog.

Eine solche Begünstigung des Genie's verräth sich jederzeit im Leben und Treiben einer Nation, auch ehe sie ihre ewigen Monumente geschaffen hat, durch sichere Merkmale immer unverkennbar. Nehmen wir wieder die griechische antike Welt. Ein Herz hatte alle Kinder derselben genährt, eine Flamme alle durchdrungen, in jeder Brust sprang derselbe lebendige Quell der Liebe und Lust, und darum ist die griechische nie erreichte Kunst nur Verkörperung, in Form und Bild sich offenbarenden geistiges Gesammt-Leben einer Nation, eines Daseyns mittelst bestimmter Organe.

Das einzelne, wenn auch unermessliche Genie, das fremd und abgeschieden aus irgend einem Meere der Dunkelheit auftaucht, wird nie fortleben durch alle Zeiten in unsterblichen Werken — es muss aus gleichem Stoff geboren, von gleicher Kraft getragen, von tausend andern verwandten Sternen bestrahlt, alles Licht derselben nur in sich aufnehmen und wieder in schöner Verklärung ausstrahlen, und eben darin, dass der Künstler und Schöpfer nur das Organ ist, durch welches sich sein eigenes mit dem künstlerischen Leben eines ganzen Volkes verschmolzenes geistiges Leben offenbart, darin liegt wohl ein Hauptgrund, weshalb die Namen von vielen der sogenannten Verfasser unserer unsterblichen Meisterwerke im Felde der Kunst ganz untergegangen oder nur in Symbolen auf uns gekommen sind. Ich will hier nur an die Homeriden, Ossianischen Gedichte, an unser ächt deutsches Nibelungenlied erinnern. Erst als jene schöpferische Kraft im Herzen der Nation zu verschwinden angefangen, als nur noch einzelne Begünstigte, die Reste jenes heiligen Feuers in ihrem Busen tragend, von der verstummten und vertrockneten Menschheit staunend als unbegreifene Göttersöhne verehrt wurden, fing man ängstlich nach den Schöpfern jener alten Götterwerke zu forschen an, und als die Worte der alten poetischen Sage von den prosaischen Enkeln nicht mehr gedeutet werden konnten, stritten sich sieben Städte um Homer, erschien ein Ossian, in der Verfasser des uns viel näher liegenden ächt deutschen poetischen Nationalwerkes, unsers Nibelungenliedes, hat bis zu diesem Augenblicke noch gar nicht ermittelt werden können. In unsern Tagen leben die Namen der Autoren in Catalogen oft viel länger fort, als ihre Werke. Was sich hier bei diesen Betrachtungen des antiken Lebens ergeben, finden wir ganz in derselben Weise wiederholt in den Erscheinungen unserer romantisch-christlichen Zeit.

Als sich über den Trümmern des zerfallenen Heidenthumes die Göttlichkeit des Christenthumes erhob und die Menschheit erwachte wie aus einem langen schweren Traume, als eine andere Welt, der Himmel aufsprang mit seinen tausend goldenen Thoren vor den trunkenen Augen der Erlösten, entflammte ein neuer himmlischer Geist die öden Herzen der Menschen, und ihre Blicke waren von nun an von der Erde weg nach dem Himmel allein gericht-t.

Das enge Leben der Erde versank dem jungen Christen vor der Unermesslichkeit des Ewigen, er betrachtete diese Erdenleben als eine schwere Fessel des zu ewiger Herrlichkeit berufenen nun geheiligten Menschengeistes, und der Werth dieses Lebens verschwand oft vor den trunkenen, nach einer andern Herrlichkeit emporgerichteten Augen nur allzusehr.

Das Christenthum lehrte mit unzweideutigen Worten die Verderbtheit der Menschennatur selbst in ihren ersten Anfängen, von welcher schon Plato ahnend gesprochen, und bot ihm zugleich die wunderbarsten Mittel dar, seine von der angererbten Bande umschlungene Seele zu läutern, frei zu machen und vorzubereiten zu ihrem ewigen Berufe.

Die seiche ewige Freude und Erdenlust der antiken Welt war im Christenthum in Schmerz und Reue, in tiefe Zerknirschung über die eigene Verderbtheit, Armuth und Schwachheit, und in zagendes Staunen über die unermessliche Barmherzigkeit Gottes übergegangen.

So war die Erde und ihre Lust dem ersten Christen ein Gräuel geworden, je mehr sie ihn von dem Ewigen abzog und seiner Herrlichkeit. Daher der Hang jener Menschen, vor sich selbst zu entfliehen und sich vor der Welt und ihrer Lust zu retten in Einöden; daher der Jubel, mit dem sich Tausend und Tausende zu der unbeschreiblichsten Martern drängten, um mit allem, was sie hatten, mit ihrem Herzblute bis zum letzten Augenblicke den Gekreuzigten zu bezeugen und so mit einemmale das schwere, dringenden Leibes lodig die Palme ewiger und unaussprechlicher Herrlichkeit zu erringen.

Die schönen Künste, und vor allen die Musik,

reichendsten Grunde von der Welt — auf keinem einzigen hören, wofür aber die Zuhörer durch die Dem. Grund, die Herren Kirchner, Romberg, Petersen und Düfour mehr als entschädiget wurden.

12) Den 20sten Sept., im deutschen Schauspielh., Mad. Willmann, Sängerin aus Wien, die man aber nicht mit der Dem. Willmann, einer Tochter ihres Mannes, und gleichfalls Sängerin, verwechseln muss. Sie liess sich hier zum erstenmale in Mozarts Entführung als Konstanze hören, gefiel — ich weis nicht, warum? — sehr, spielte einige Gastrollen, gab ausser diesem Konzerte, worin es sehr voll war, noch

13) ein zweytes, am 4ten Okt., worin es eben so voll war, und reisete, entzückt über die ausserordentliche — und, wie ich glaube, unverdiente — Auf- und Einnahme weiter.

14) Am 28sten Sept. wollte ein Hr. Montebello, der sich in den hiesigen öffentlichen Blättern a) als Afrikan. Maltheser, b) als treuer Untergebener Sr. Majestät, des Kaisers aller Reussen und c) als Basssänger (l' Africain Malthois Montebello, très fidele et très humble sujet de sa Majesté impériale de toutes les Russes, Chanteur Basse) ankündigte, in dem schönen Rainvilleschen Saale in Ottensen bey Altona ein öffentliches Konzert geben: da aber dem Hrn. Maltheser die Anzahl der Zuhörer (ohngefähr 30) zu geringe war, so kam es für diesmal nicht dazu, jedoch wurde uns dies Vergnügen den Sonnabend drauf am 4ten Okt. zu Theil, wo er sich dermassen kraftig und machtig vernehmen liess, dass mir die Thranen in die Augen traten; dazu stampfte er noch überdies mit den Füssen und schlug mit den Handen den Takt und auch hin und wieder einzelne kleinere Taktglieder mit einer Wuth und Gewalt, dass alles unter, über und neben ihm erzitterte und erbebte. Dem ohngeachtet sang oder brüllte er vielmehr so eine Scene und 4 komische Arien nebst Recitativen fast ununterbrochen hintereinander her.

15) Den 18ten Okt., im deutschen Schauspielhause, Mad. Plomer Salvini, ihrer eigenen Ankündigung zufolge: eine Engländerin und wegen ihrer Talente bekannte Sangerin u. s. f. in Anschung ihrer Stärke und Dreistigkeit kein ganz unebenes Pendant zu dem eben erwähnten Afrikaner, die unter andern das Publikum auf eine Arie invitirte, in welcher sie die Heldenthaten des Lords Nelson besingen würde, der binnen kurzer Zeit in Hamburg eintreffen und in ihr Konzert kommen musste. Lord Nelson kam freylich nicht. Sie machte indessen ein gutes Konzert — versteht sich in merkantilischer, keinesweges in artistischer Hinsicht. Schon vor mehrern Jahren war diese starke Sangerin blos als Madame Plomer ohne Salvini hier, und sezte in ihrem Konzerte alles durch ihre grenzenlose Zuversicht zu ihren eigenen Talenten und durch ihre selbst bey den grobsten Fehlern gegen Reinheit und Takt unzuerschütternde Gewissheit in Erstaunen. Diesmal reisete sie in Gesellschaft eines oder ihres Mannes, des Herrn Salvini, der eine ungemeine Fertigkeit darin erlangt hatte, einen harten Apfel, z. B. einen Borstorfer, blos durch den Druck zweyer Finger, mitten von einander zu spalten. Er machte dieses Kunststück überall, wo man ihn zu Tische eingeladen hatte, und wenn man ihn gegen das Ende der Mahlzeit nicht dazu aufforderte, so pflegte er auch wohl anzufragen: ob er nun sein Kunststückchen machen solle — wahrscheinlich der Inbegriff aller seiner Künste und Wissenschaften.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

waren auch hier wieder, nur in anderer Art, die tröstenden Begleiter der ersten Christen. In den ersten todesschwülen Tagen der Christenheit waren jene Psalmen der Trost und die Stütze ganzer zagender Gemeinden, und selbst in spätern Tagen wurde jedes Busagebet im Munde des Begeisterten zum Psalm, und jedes Dankgebet des Entzückten zum Hymnus; ja die Sage lässt sogar den bekannten ambrosianischen Lobgesang als improvisirten Wechselhymnus zweier Bischöfe, des Ambrosius und Augustinus, entstehn.

Das Leben der ersten Christen war Leben für das Unendliche und im Unendlichen, ihr Kämpfen, Dulden, ihr Sehnen, Hoffen war nur dahin gerichtet und auf das, was zur Verherrlichung desselben galt. Deshalb, als die Christusreligion Staatsreligion geworden war, als der bisher nur in enge fehigte Ufer eingeengte Strom heiliger Begeisterung weit hin und ungehemmt über die Gefilde der Welt seine gewaltigen Wogen ergoss, wurden auch die schönen Künste ganz vom Sinnlichen, Heidnischen weggewendet, zur Verherrlichung des Ewigen geweiht, und der Gedanke der begeisterten Welt wurde unendlich, wie das Reich des Verherrlichten. Himmelan stiegen bald die gewaltige Sophienkirche in Constantinopel, „St. Peters wundervoller Dom“ in Rom, und die Krone reingothischer oder eigentlicher altdeutscher Baukunst — der Münster zu Strassburg u. s. w. Die grandiosen Monumente christlichen Enthusiasmus und christlicher Begeisterung sind nicht rohe Massen, gleich den ägyptischen Pyramiden, oder Werke phantastischer Abentheuerlichkeit und Mühe und Ausdauer, gleich den Felsentempeln Indiens; nein, kühn und frei und leicht, gewaltig wie der Gedanke, durchsichtig und schwebend, wie von Geistern getragen, ragen sie zum Himmel empor, von Zahl und Maass wunderbar beherrscht, und der bunte Schwarm unserer hochgelehrten kleinen Zeit hat erst spät den künstlerischen Werth dieser unsterblichen, geistigen Schöpfungen nicht eines Ervin von Steinbach, nein, einer ganzen Generation kennen gelernt und steht sinnend und verblüfft vor den Riesenwerken einer längst versunkenen Zeit.

Was hat uns unsere fortschreitende Zeit im Felde christlicher Baukunst geliefert, das jenen gewaltigen, sinnvollen Werken an die Seite gestellt werden könnte? Es hat zwar eine Zeit gegeben, in welcher man diese Wunderwerke altdeutscher christlicher Baukunst verhöhnte, wie die kirchlichen musikalischen Schöpfungen der ersten heiligen ernsten christlichen Begeisterung; eine Zeit, welche zu arm geworden, das Heilige zu erfassen, den strassburger Münster verstümmelte, seine Bildwerke herabschlug und Feuer in dieselben trug. Jetzt aber fängt man wieder, nachdem man den wunderbaren das Ganze geheim durchlaufenden auf die Urgesetze menschlichen Erkenntnissvermögens gebauten Plan herausgefunden und Regeln der Ordnung und Symmetrie entdeckt, die man früher so wenig als in den Werken der alten Kirchenkomponisten zu finden wähnte, jetzt fängt man wieder mit Entzücken zu ihnen hinauf zu schauen an und Form und Geist zu unsern neuen christlichen Tempeln an ihnen abzulesen! Kann man hier nicht mit vollem Rechte sagen: das christliche Mittelalter habe das Monopol des Genie's im Felde christlicher Baukunst besessen?

Was soll ich von der Kunst des Malers sprechen? Wenn hatte die Malerei ihre höchste Stufe erreicht? Welcher Geist hatte ihre unsterblichen Werke geschaffen? — Der christliche des Mittelalters, die christliche Begeisterung des Jahrhunderts. Von den tief innigen christlich frommen demüthigen Bildern des Meisters Wilhelm von Cöln, Joh. von Eyck u. s. f. bis zu Raphaels erhabenen, beinahe heidnisch stolzen Madonnen — was hat unser fortschreitendes Zeitalter in Kirchenwerken geliefert, das jenen an die Seite gesetzt zu werden verdiente?

Freilich hat man sehr lange über die nicht selten steifen Bilder und Gewänder der altdeutschen Schule gespottet, so wie über ihre Bauwerke und musikalischen christlichen Dichtungen, und eine Venus im Bade würde, wenn die altdeutsche Schule sich je unterfangen hätte, so etwas malen zu wollen, einen ziemlich sonderbaren Effect hervorgebracht haben — ja so etwas kann eigentlich nur unsere Zeit hervorbringen; aber eine mater dolorosa, eine stille kindlich demüthige in dem Herrn trauernde oder frohlockende christliche Gestalt — was hat unser Zeitalter hervorgebracht, das den zahlreichen Meisterwerken jener Schule auch nur von Ferne nahe gekommen?

Alle diese unsterblichen Werke der Baukunst, Malerei und Musik schuf nicht die Kunst des einzelnen genialen Meisters; der Genius des ganzen christlichen Jahrhunderts hat sich in ihnen kund gegeben und den Meister geschaffen und zu seinem Organe erwählt.

So hatte die neu gewaltige Erzieherin des Menschengeschlechts auch die schönen Künste in ihre Arme genommen, sie mit der reinsten Mutterliebe gepflegt, geschützt vor den Anfällen der Welt in unerstückter Kraft und Jungfräulichkeit allein zum Dienste des Ewigen *), und nur erst spät und in einzelnen schüchternen Versuchen wagten sie sich aus den geheiligten Räumen immer mehr und mehr in's Bereich des Lebens, bis sie gar bald ihrer einstigen Heimath fremd geworden, ihren Kranz verloren und ihre Unschuld.

Aber so wie der heidnische Geist der Welt durch das Christenthum ein innerer geworden war, so hat sich auch der Geist der schönen Künste von aussen nach dem tiefern Innern gewendet und die irdische sinnlich reizende Form, welche die antike Welt in ihrer höchsten Reinheit entfaltet, jener ernsten innern heiligen Tiefe untergeordnet, die den Beschauer mit Ahnungen einer höhern Welt erfüllen soll, und aus dem sinnlich Schönen, Heitern, Klaren der antiken Kunst ist das Tiefe, Bedeutsame, Erhabene der neuern christlichen Kunst geworden.

Alle Kunstwerke des christlichen Zeitalters tragen dieses Gepräge tiefer Bedeutsamkeit, heiliger Einfalt an sich, die nicht die Sinne ergötzen, sondern das Gemüth erheben will.

Die grandiosen ehrwürdigen Dome, in deren heiligem Dunkel sich das Gemüth sammeln, der Mensch, von der Aussenwelt gelöst und abgewendet, sein Inneres beschauen, reinigen und zu Gott erheben soll; die trauernden Bildwerke; die ernste abgemessene symbolische Liturgie mit dem feierlichen Choralgesange, alles dieses gehört einer andern Zeit an, erinnert an eine andere Welt und spricht mit andern Worten zu uns, als denen der jüngsten Zeit.

*) Auch die Künste im Alterthume hatten einen allgemeinen höhern Zweck, und so herrlich die Tempel und Staatsgebäude Athens leuchteten, so klein und unansehnlich waren die Privatwohnungen selbst der Edelsten.

Dazu kommt noch, dass nach dem Sinne der römischen Kirche der Priester als Vollzieher eines Opfers, als Mittler zwischen Gott und dem Volke steht, daher in einer andern Weise beten muss, als das Volk, und sich daher auch einer andern Sprache bedient, als das Volk. In diesem Sinne muss auch der Chorgesang dieser Kirche aufgefasst werden, und ein geistreicher Protestant hat in dieser Beziehung vor wenigen Jahren die vollkommen wahre Bemerkung gemacht: in der katholischen Kirche singt nicht das Volk zu Gott, sondern die Kirche zum Volk.

Die singende Kirche theilt sich demnach in den celebrirenden Priester und den Chor; beide vereinigen sich wieder zu einem höheren Ganzen, und beide haben und können nur eine Musik haben, so wie sie eine Sprache haben, und diese eine Musik ist der Choral. Er ist mit der Kirche entstanden, gross geworden, so eins mit ihr und so innig mit ihrer Liturgie verknüpft, dass Eines ohne das Andere alle Bedeutung verliert und alle Einheit des Charakters. Einheit des Charakters, oder, wie Herder sich ausdrückt: die Symmetrie zweier Stimmen und Chöre, bleibt immer die Hauptsache. Die heilige Stimme des Chores, fährt Herder ferner fort, ist nicht Menschen-, sondern Gottesstimme, sie spricht vom Himmel herab — weh ihr, wenn sie, um sich sichtbar zu machen, ein theatralisches Gewand anlegt. Diese Unsichtbarkeit, wenn ich sie so nennen darf, erstreckt sich bis auf die kleinsten Anordnungen der heiligen Tonkunst. Jede Sylbe, die der Künstler spricht, um sich zu zeigen, schadet der Wirkung des Ganzen.

In diesem Geiste der Unsichtbarkeit, von keiner Leidenschaft des Lebens berührt, lässt der Choral seine Stimme ertönen*). „Die tiefste Demuth, ja ich möchte sagen, Vernichtung und Zerschmelzung vor Gott sind in den Sätzen und Gegensätzen der Chorsprache des alten Testaments zu finden," sagt Herder an einer andern Stelle.

Noch heut zu Tage, bis zu dieser Stunde, singt der römische Priester in allen Theilen der Welt immer unverrückt, wie vor mehr als einem Jahrtausend, jene alten ernsten Weisen, intonirt noch immer nach dem Gesetze seiner Weisen:

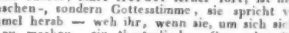

Und nun tritt an die Stelle des Chores ein moderner Geck und beginnt, statt in jener Weise, wie es die Kirche vorgeschrieben, fortzufahren:

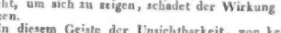

umschwirrt von gaukelnden Violinen alternirend mit schwindsüchtigen Flöten und knarrenden Fagotten in platten, hüpfenden, theatralisch cadenzirenden Weisen unserer allerjüngsten Zeit von neuem, allenfalls so:

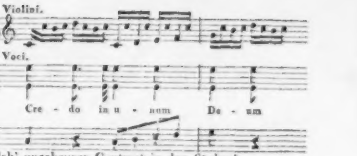

Welch' ungeheurer Contrast in den Stylen!

Man hat sich häufig geärgert über den Ungeschmack unserer Tage, der die christlichen Tempel einer altertümlichen Zeit mit moderner weisser Tünche von aussen oder innen überziehen liess, und man hat sogar erst unlängst angefangen, jenen verunstaltenden Ueberzug, so wie alles, was eine geschmacklose Zeit, mit dem Style des Gebäudes nicht harmonirend, hinzugefügt hatte, wieder herabnehmen zu lassen. Der musikalische Geschmack unserer Zeit ist aber noch nicht so weit gereift, dass er es für das ganze liturgische altertümliche Gebäude verunstaltend hält, wenn zwischen dem in alter Weise celebrirenden Priester der römischen Kirche am Altare und dem wesentlich dazu gehörigen Chore in Geschmack und Styl mehr als ein halbes Jahrhundert liegt. Welcher Unsinn, die heterogensten Style aneinander zu reihen, den wesentlichen Theil eines altertümlichen Gebäudes einsaureissen und es dafür mit bunten Lappen einer kleinen, tändelnden, spielenden Zeit zu behängen! Auch Meisterwerke musikalischer Composition unserer Zeit passen nicht mehr in jene Kirche, so wenig als das Firstakroterium eines griechischen Tempels auf einen gothischen Münster, so wenig als der Kopf eines Apollo zu einem Christus- oder Apostelkopfe passt, eben weil der innere Geist, der diese beseelt, ein anderer ist. „Durch jenes ruhige „leidenschaftslose Fortschreiten durch vollkommene Ac„corde", sagt der sinnige Wendt, „erhob sich die „christliche Tonkunst in der katholischen Kirche zu „jener tiefen Klage des Gemüths, welches sich in das „Leiden des Erlösers versenkt, und zu jenem Ausdruck „höherer Seligkeit, deren das Gemüth, erleuchtet von „der Offenbarung, theilhaftig wird."

Die erhrwürdigen Gesänge eines Palestrina u. A. sind der wärmste Erguss eines für den Himmel glühenden Gemüthes in Formen, die allein dazu geschaffen und gebildet waren, das Lob Gottes zu verkünden, noch nicht entweiht im Dienste des Lebens und der Lust; dagegen konnten es unsere köstlichen Kirchencomponisten zu versuchen wagen, mit den nämlichen gemeinen, weibischen, weichlichen, wollüstigen Melodieführungen, Harmoniegängen und Cadenzen eine Gemeinde christlich erbauen zu wollen, mit welchen sie gestern im heidnischen Tempel Thaliens die Sinne gefangen nahmen und im wollüstigen Taumel versunken erhielten.

Was ist ekelhafter, als wenn raffinirte Liederlichkeit, im Dienste der Welt und der Lüste ergraut, oder ein kecker, heraloser, moderner Unglaube, oder überhaupt ein Compositeur, dem ein „Benedictus qui venit in nomine Domini" Unsinn seyn muss, die christliche

*) Viele römische Choralmelodieen sind auch in die protestantischen Gesangbücher übergegangen. So ist der Choral: „Erhalt' uns, Herr, bei Deinem Wort" der Hymnus: „Jesu, corona virginum"; „Nun freut euch, lieben Christen gemein" „Fortem virili pectore"; „Ein feste Burg ist unser Gott" „Exultet coelum laudibus" etc.

**) Diese uralte hypolidische Melodie des Credo, die im Graduale romanum unter der Ueberschrift: Credo sexti toni feralis gefunden wird, ist wegen ihres ganz an den Sinn der Worte sich anschmiegenden Gesanges, wegen ihres fast malerischen Ausdrucks in Glucksehem Geiste immer höchst merkwürdig.

Kirche mit den Expectorationen seiner heidnischen Muse beglücken will; wie tröstlich, wenn uns Spontini verspricht, sobald er nicht mehr für's Theater werde componiren können, werde er sich über Kirchenmusik machen; wie empörend, wenn Mozart*) im Dona nobis pacem, da, wo die Kirche für den reuigen Sünder um Frieden der Seele fleht, in einem Rondo Allegretto gleich einer buhlenden Phryne aus der Militärmesse unserer Michaelshofkirche, zum Tempel hinaustanzt; die Sänger in einer Messe aus C dur, so oft sie ihr Dona nobis pacem gesungen haben, von der Hoboe in solcher Figur ausgelacht werden; oder wenn der tändelnde J. Haydn in seiner 2. Messe C dur im Agnus Dei das Heroklopfen durch die Pauken schildert; in No. 3 D moll im Benedictus statt des Herrn die Franzosen unter dem Aufrufe der Trompeten zu den Thoren Wiens hineinmarschiren läßt! In welchen bunten träumerischen Lärm des Concertsaales führen uns die Messen Cherubini's, Beethoven's und Consorten zurück; wie geht das Kyrie, Gloria des Chores fast ganz unter im phantastischen, wie von Alraunen verwirrt durcheinander kreisenden Lärm der Instrumentalmusik, und wie ist eben dieser Chor so zerrissen, so bedeutungslos und gebunden unter dem Geschrei der Instrumente!

Der Zweck aller katholischen Kirchenmusik ist Gesang, Preis des Herrn in Psalmen und Hymnen, darin theilen sich blos Priester und Chor, und die Melodie ist immer an den Text gebunden. Instrumente sind nur in so fern zu dulden, als sie als Träger des Gesanges den Chor unterstützen und erkräftigen, und in der päpstlichen Kapelle in Rom ist nicht einmal eine Orgel zu finden. Die Instrumentalmusik in ihrer Selbstständigkeit arbeitet und ergeht sich im unbegrenzten Felde der Romantik, launig, bunt und phantastisch, wie neckende Genien und Kobolde; sie reicht bis an den Himmel, aber sie kommt nicht hinein, nicht hinein, wo die Wahrheit herrscht und das Leben.

Der einsige Kirchencomponist neuer Zeit, der Kirchenmusik in diesem Sinne so ziemlich aufgefaßt und seinem Plane auch bei der bewegteren Instrumentalbegleitung nie untreu geworden ist — das ist der, leider noch viel zu wenig bekannte und geschätzte Michael Haydn. In allen seinen Kirchenwerken ist immer der Chor der Singstimmen Herrscher und Träger des ganzen musikalischen Gebäudes — er ist auch bei der lebendigsten Instrumentalbegleitung so selbstständig, so rund, so ganz und schön entwickelt durchgeführt, daß man dabier die Instrumentalbegleitung schon mehre Male ohne allen Schaden an der Wirkung ganz weggelassen hat; ja der Abbate Fortunato Santini in Rom, der mehre Graduale M. Haydn's von der Michaelskirche aus erhielt, schrieb: sie hätten in Rom mehre solcher Haydnschen Compositionen ohne alle Instrumente gesungen und seyen immer gleich entzückt und bis zu Thränen gerührt gewesen.

Man versuche das nämliche Experiment einmal mit Mozart'schen und Jos. Haydn'schen Kirchencompositionen. Wie zerrissen, wie bedeutungslos u. ohne alle Haltung stehen oft die Singstimmen da, wie ohnmächtig vom schwärmenden Instrumentalchore verlassen!

Ich bin übrigens weit entfernt, mehren von unsern besten Meistern geschriebenen Kirchenwerken Kunstwerth absprechen. Und man führe sie in geistlichen Concerten in Kirchen anderer Confessionen, bei denen Musik nicht ein Hauptbestandtheil, sondern blos Schmuck ihrer Liturgie ist, auf — nur katholische Kirchen verschone man damit, die sich überdiess von je her dagegen gesträubt, damit man nicht ein Verbrechen an der Aesthetik und an dem, was Vielen heilig und ehrwürdig ist, zugleich begehe! —

Wir kommen nach dieser etwas weitläufigen Discussion zu einem neuen Einwurfe des Referenten, mit dem er seine Lehre: „Man müsse (in der Kirchenmusik, meint er wahrscheinlich) mit der Zeit fortschreiten, und nicht am Alten hängen bleiben", zu unterstützen sucht.

„Was wäre denn die Harmonielehre, diese Basis aller Musik, heute noch, wenn Callegari, Vallotti (Vallotti soll es heissen) und Vogler blind geglaubt hätten, was das 16., 17. und 18. Jahrhundert als System darüber aufgestellt und anerkannt haben? etc."

Wir haben oben schon dargethan, dass Wissen und Kunst in die verschiedensten, von einander zum Theil sehr entfernt liegenden Fächer gehören; dass die Wissenschaft mit der Kunstschöpfung des Inspirirten in gar keiner wesentlichen Verbindung stehe.

Uebrigens kannten Orlando Lasso und Palestrina alle wesentlichen consonirenden und dissonirenden Intervalle und ihre Anwendung, die bis auf unsere Zeit herab benutzt worden sind. Man lese, wer die Werke dieser Meister nicht selbst vergleichen kann, nur Vogler über den Fugenbau u. Baini, der in seinem klassischen Werke über Palestrina seinen Meister gegen den Franzosen Reicha (welcher Letztere sich gleichfalls an den guten Alten den Ritterschlag verdienen wollte, ohne sie hinreichend zu kennen) siegreich vertheidigte. Das harmonische Gebäude stand in seiner Wesenheit schon damals fest, und nur durch unsere vielen Leittöne ist unsere heutige harmonische Führung und Fügung geschmeidiger, aber auch monotoner und platter geworden.

Die Componisten des 16. Jahrhunderts der Niederländer Schule, wohin Lasso und Palestrina gehören, hatten beinahe dieselben harmonischen Mittel, die wir besitzen, zur Ausführung ihrer unsterblichen Werke; dass aber das Genie mit geringen Mitteln Grosses zu leisten vermag, ist ja eine alltägliche Erfahrung. Wenn wir fragen: was wäre aus der Grammatik unserer Sprache, dieser Basis aller Poesie(?), geworden, wenn die neuesten Grammatiker blind geglaubt hätten, was die frühern darüber gelehrt und geschrieben hatten? Wahr ist, die Grammatik als Wissenschaft hätte keinen so hohen Standpunkt erreicht, als der ist, auf welchem sie jetzt steht; aber hat uns denn je eine Grammatik der Welt zu irgend einem poetischen Kunstwerke verholfen?

Die sogenannten Homerischen Epopöen sind in dem noch kindlichen, unentwickelten ionischen Dialekte geschrieben, aus dem sich später der attische Dialekt in seiner ganzen Herrlichkeit und Vollendung entwickelte.

Welch' Epos hat nun die so hohe Ausbildung des ionischen Dialektes zum attischen zu Tage gefördert, das jenen Urepopöen gleichgestellt werden könnte? Als unsere deutsche Sprache noch ohne gelehrte Grammatik war, kindlich und urkräftig, wurde in ihr das

*) S. seine Missa aus B dur.

(Hiezu ein zweiter Bogen.)

unsterbliche Lied der Nibelungen gedichtet. Unsere Sprache hat seit dieser Zeit nicht nur in grammatikaler, sondern auch in ästhetischer Beziehung sehr viel gewonnen; aber sie hat dagegen an Bündigkeit, Kraft und Klang unendlich verloren und Vieles jener alten Heldengedichte ist für uns ganz unübersetzbar. Welch deutsches Epos hat unsere Literatur aufzuweisen, das jenen urdeutschen die Palme streitig machen könnte? Ja, als die Gbrde. Grimm ihr unübertroffenes grammatikalisches Meisterwerk vollendet hatten, waren Wieland, Göthe und Schiller nicht mehr. Es war die Kunst, ehe es Regeln gab, und — poetae nascuntur, non fiunt.

Mit welchen unsterblichen Meisterwerken, selbst im freien Style, hat uns denn das Sistema degli Rivolti und die darauf gebaute neue Harmonielehre bereichert? Waren nicht alle grössten Compositeurs ohne Ausnahme, Mozart und Beethoven selbst, Schüler der alten Contrapunctisten? Was dürfte, wenn auch die Harmonie den höchst möglichen Grad ihrer Ausbildung erlangte, wohl noch geschrieben werden, das jene Meisterwerke übertrage?

„Wird man nicht schon darum", fährt Referent in seiner gründlichen Weise fort, „allein bedeutende „Veränderungen in den Regeln des einfachen und dop„pelten Contrapunctes vornehmen müssen, weil die „neuere Harmonielehre viele Accorde, welche sonst als „dissonirende galten, jetzt nicht mehr als solche aner„kennt und behandelt?"

Der gründliche Referent hat hier vergessen, zu bemerken: Welche Accorde und wie viele (er sagt viele) sind es, die die alten Harmoniker als dissonirende annahmen, die wir jetzt nicht mehr als dissonirende behandeln? Zweitens: In welchen Zeitraum fällt das Sonst? Denn darauf kommt doch Alles an! Reicht das Sonst bis zu den alten Contrapunctisten, oder bis zur Erfindung des Generalbasses, oder bis zu uns herauf?

Die alten Contrapunctisten sprechen nicht von dissonirenden Accorden, sondern allein von dissonirenden Intervallen, und sie konnten auch nicht von dissonirenden Accorden, oder überhaupt von Accorden sprechen, wie wir später sehen werden.

Und selbst Lorenzo Penna da Bologna in seinem Li primi Albori musicali etc. Bologna 1684, der schon mit in die Zeiten des Generalbasses hereinreicht, verweist im Tractate über Generalbass und Orgelspiel bei Erwähnung von Dissonanzen etc. auf die Lehre vom Contrapuncte, und dort handelt er, wie Fux, Albrechtsberger etc., von vollkommenen Consonanzen, wohin der Einklang, Octave und Quinte; von unvollkommenen, worunter bekanntlich die Terze und Sexte gehören; dann unter den Dissonanzen, die hier wie immer als zufällige betrachtet werden:

della seconda legata,
— quarta
del Tritono, ò quarta maggiore,
della nona legata,
dell Undecima legata.

Wir fragen hier Referenten: Ist in diesem Verzeichnisse ein einziges Intervall, das auch in unsern Tagen nicht als Dissonanz behandelt werden müsste?

Das Raisonnement der Alten war zwar bei der 2ª irrig, in wiefern es darauf ankam, zu bestimmen, welches Intervall eigentlich das dissonirende sey; allein in der Ausübung brachten sie dergleichen Zweifel nie in Verlegenheit, und ihre Praxis war richtiger, als ihr Raisonnement. Im Quart-Sext-Accorde ist zwar nach dem Umwendungssysteme die Quarte und Sexte eine Consonanz; allein die Alten sprechen von der quarta legata: sie gebrauchten sie immer mit der Quinte gebunden, oder den $\frac{6}{4}$ Accord in derselben Form, die wir als eilfte und dreizehnte bezeichnen; die eilfte und dreizehnte müssen auch bei uns vorbereitet, kurz als Dissonanzen behandelt werden. Die kleine Septime und kleine Quinte hat bekanntlich schon Monteverde vor mehr als zweihundert Jahren frei angeschlagen *), diese Freiheit ist aber auch heut zu Tage nur unter gewissen Umständen, bei liegendem Grundtone oder bei gewissen harmonischen Verbindungen der Intervalle erlaubt; in jedem Falle muss die Auflösung dieser beiden Tonstufen nach den Regeln geschehen, nach welchen sich Dissonanzen zu lösen oder fortzubewegen pflegen, und selbst wenn die Auflösung der Dissonanz eine andere Stimme übernimmt u. dgl., was schon Meinrad Spiess gelehrt, bleibt die alte Regel immer in ihrer vollen Kraft. Alle Freiheiten, die sich z. B. Mozart und Beethoven in Behandlung der Dissonanzen erlaubten, lassen sich in den meisten Fällen, trotz aller scheinbaren Abweichung, auf obige Regel zurückführen, und da, wo diess nicht angeht, ist die Wirkung immer unangenehm. Zufällige Dissonanzen können wir als Vorschläge unvorbereitet eintreten lassen; wesentliche Dissonanzen machen, unvorbereitet angeschlagen, heute noch, wie vor dreihundert Jahren, die nämliche abscheuliche Wirkung.

Auch Matthesen in seiner Generalbassschule 1ª Xª spricht noch immer von dissonirenden Intervallen, und erst Kirnberger z. B. behandelt dissonirende Accorde.

Darunter rechnet er den wesentlich dissonirenden Septimenaccord und seine Umwendungen; dann geht er zu den zufälligen Dissonanzen über, die mit den vollkommenen Accorden sowohl, als den wesentlich dissonirenden verbunden werden können, und schliesst mit den sogenannten uneigentlichen Accorden. Unter allen diesen dissonirenden Accorden ist auch nicht einer zu finden, der nicht immer und zu allen Zeiten dissonirend geklungen hätte, und als solcher auch im freien Satze gegolten hätte und als solcher von Mozart und Beethoven behandelt, das heisst, wenn des Effects halber auch nicht immer vorbereitet, doch nach seiner bestimmten Fortschreitung; in der nämlichen oder einer andern Stimme durch Verwechselung aufgelöst worden wäre u. s. f. Es ist hier vom freien Style die Rede, der eigentlich gar nicht in die Kirche gehört. Denn wer ernstes Wort die Beter durch theatralische dissonirende Eingriffe beleidigen, oder nur überhaupt möglich machen will, dass ein Chor von sechzig Individuen ohne Bezeichnung eines Instrumentes jene langen ernsten Töne in voller Kraft, Reinheit und Haltung vom Anfange bis zum Ende behandelt, wird sich gar nie veranlasst fühlen, von den Regeln des alten strengen Satzes abzuweichen.

Aber gesetzt auch, die neuen Harmoniker wären im Besitze vieler Accorde, die nicht mehr für dissonirend gälten, so würde diess dennoch an der Basis des

*) Im feinsten Kirchenstyle wird sich wohl Keiner, der von der Würde, Erhabenheit und Ruhe dieses Styles auch nur eine schwache Idee hat, versucht fühlen, überhaupt irgend eine Dissonanz frei anzuschlagen, die immer, selbst die kleine Septime mit dem Tert-Quintaccorde, wie ein böser Geist in der heiligen Versammlung erscheinen.

einfachen sowohl als doppelten Contrapunctes gar nichts verrücken. Referent hat wieder von dem Contrapuncte einen dilettantmässigen Begriff.

Auf den Contrapunct — die polyphonische Schreibart hat die Harmonie nur einen zufälligen Einfluss; denn die Selbstständigkeit jeder Stimme ist hier, was als geltend betrachtet werden muss, und die Harmonie findet nur in so fern Beachtung, als sie diese Selbstständigkeit der Stimmen nicht stört. Daher klingen unsern modernen, harmonisch gebildeten Ohren alle contrapunctischen Sätze steif, weil sie die Leier unserer gewöhnlichen alltäglichen harmonischen Fortschreitungen vermissen, die da oft nur durch Zufall erscheinen, und in diesem Sinne ist der grösste Contrapunctist der neuern Zeit, Seb. Bach, gar oft steif genannt worden. Fremdartig klingen freilich solche Sätze einem an Rossinischen Brei gewöhnten Dilettanten; dagegen ist nicht selten in solchen Sätzen grosser Meister eine Mannichfaltigkeit, eine Tiefe, ein Reichthum an Kraft und Bewegung, gegen welche unsere modernen harmonischen Sätze wie ein triviales Gassenliedchen klingen. Denn im homophonischen oder harmonischen Satze sind mit einer Stimme alle übrigen beinahe unbedingt gegeben*). Die eigenthümliche Freiheit und Selbstständigkeit der einzelnen Stimmen tritt in den Hintergrund, während der Accord seine Rechte und seinen Gang behauptet. Vogler selbst hat in seiner Harmonielehre den Contrapunct, als einen eigenthümlichen für sich bestehenden Theil des Satzes, gar nicht berührt, und da, wo er über contrapunctische Schreibart spricht, nämlich in seiner Lehre vom Fugenbau, geht er völlig den Gang der alten Contrapunctisten.

Welch' eine Masse von völlig Falschem, halb Wahrem, halb Gedachtem und Verstandenem in so wenigen Zeilen!

Referent fährt in seiner eigenthümlichen Originalität noch ferner fort: Wenn nun die Harmonie schon zu unserer Musik ihre Rechte vindicirt hat, darf diess nicht auch die Aesthetik thun? (Man weiss hier immer nicht, spricht Referent von Kirchen- oder Theatermusik, oder ahnt er gar nicht einmal, dass ein Unterschied zwischen beiden seyn könnte.) Warum sollte nicht auch sie ausser dem blos technisch Regelrechten im Kunstwerke auch das poetisch Schöne, das logisch Richtige, das theoretisch Klare und Geordnete verlangen? Weiter unten heisst es dann noch überdiess: „In der alten Kirchenmusik ist es wesentlich die Harmonie allein, wodurch Wirkung hervorgebracht wird; fliessende Melodie, rhythmische Eintheilung, richtigen Periodenbau scheint man damals gar nicht berücksichtigt zu haben."

Wir haben oben schon bewiesen, dass die neuere Vervollkommnung der Harmonielehre durch das Umwendungssystem auf die Meisterwerke unserer Zeit gar keinen Einfluss gehabt habe, und es ist ganz gewiss, dass das Vogler'sche System die Hälfte unserer Musiker gar nicht kennt, die andere Hälfte gar nicht kennen will.

Was den zweiten Vorwurf des Referenten betrifft, so muss derjenige, der auch nur oberflächlich die Werke der Meister des 16. Jahrhunderts kennt, wie aus den Wolken gefallen seyn ob solchen Behauptungen, und derjenige, der sie nicht kennt, versucht werden, die alten Meister für die geistlosesten Barbaren zu halten!

Die Aesthetik hat an die katholische Kirchenmusik, die nicht auf Erquickung und Lockung der Sinnlichkeit ausgeht, nur in so fern Rechte zu vindiciren, in wie fern die Kirchenmusik das ästhetische Gebiet des Erhabenen berührt, wie wir schon oben berührt haben. Das Erhabene aber schliesst schon an und für sich den abgezirkelten, menuettenartigen Periodenbau in Detail aus; im Erhabenen geht das Einzelne im Ganzen unter, und Pater Martini lehrt, wie die alten Contrapunctisten gerade deshalb, gleichsam um nichts Menschliches zu verrathen und erscheinen zu lassen, um die grosse kirchliche Einheit und Würde nicht zu verletzen und zu verlieren, vorzüglich den contrapunctischen Styl gewählt und nur im freien, weltlichen Style die Melodie dem Ausdruck der Worte angepasst hätten.

Sogar das griechische Alterthum arbeitete seine plastischen Werke ganz in jenem Gefühle, das die ungetheilte Sorgfalt nur auf die Harmonie der Hauptpartiven der Form richtet, alles Kleinliche und Detaillirte in der Ausführung des Einzelnen verschmäht und dem Ganzen unterordnet, um die volle Wirkung des Ganzen nicht zu zerstören. Der nämliche Umstand begegnet uns auch bei Vergleichung der rhetorischen Meisterwerke des Alterthums, und die Einfalt und Erhabenheit des Demosthenes ist unendlich rührender und ergreifender, als die in die feinsten Theile und Verzweigungen sich erstreckende moderne Eleganz des Cicero.

Wer übrigens die Werke dieser alten Contrapunctisten des 16. Jahrhunderts nur etwas studiren und sie mit den damals in der That sehr unbehülflichen Versuchen im Felde weltlicher Musik vergleichen will, der wird fast auf jedem Blatte Stoff genug zur Verwunderung finden über die hohe Freiheit, über den Geist und die Würde, mit welcher sie sich in den schwierigsten Feldern kirchlicher Musik zu bewegen verstanden. Es gibt kaum etwas Gerundeteres, Vollendeteres im Kirchenstyle, als z. B. ein Kyrie Palestrina's in der Missa: „Aeterna Christi munera", ein Sanctus und Benedictus von Orlando Lasso, z. B. in seiner einfachen Missa super: „Qual donna attende" etc. und die Busspsalmen des nämlichen Meisters widerlegen mit jeder Zeile die Behauptung des Referenten: es mangle den Werken jener alten Meister an fliessender Melodie, an rhetorisch Klarem und Geordnetem. Zum Belege meiner Behauptung folgt hier ein Satz aus dem 101. Psalm Orlando Lasso's:

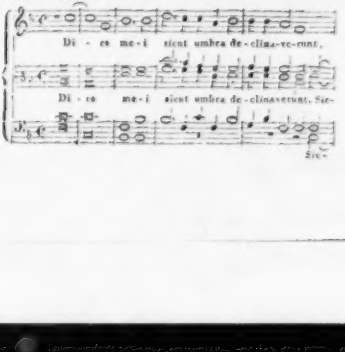

*) Kiesewetter, der sich so grosse Verdienste um die Geschichte der Musik erworben, thut den Ausspruch: wir können doch nicht mehr zur Einfachheit eines Palestrina etc. zurückkehren. D.s Wort Einfachheit ist hier nicht bestimmt genug. Die Alten der Niederländer Schule sind wohl einfacher in Rücksicht der Bewegung, der unendlich mannichfaltiger, als wir in Beziehung auf Harmonie und innere Redetonkunst der Form.

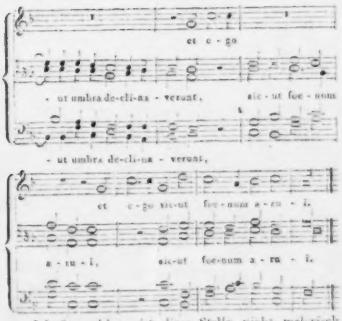

Ich frage hier: ist diese Stelle nicht malerisch schön, rhetorisch, und zwar rhetorisch klar und geordnet? Ist die Melodie des Dies mei nicht fliessend, ausdrucksvoll, siegend? Und muss hier erst die Stelle von einem stark besetzten Chore, an das Tragen u. Halten dieser Töne gewöhnter Stimmen in einer katholischen Kirche vorgesagt? Das Verschieben der obersten Stimme, das Sichzusammen- und Herabziehen der übrigen Stimmen in die düstere Tiefe; das zweimalige erschütternde Aufwachen der obersten Stimme zum ergreifenden: et ego! Ich frage: könnte die Stelle schöner gedacht, ergreifender declamirt, rhetorischer und ebenmässiger geordnet seyn? Solche Stellen bieten auch nun die Psalmen Lasso's auf jeder Seite dar, des singenden Palestrina nicht zu gedenken, und das sind die Meister, die, obwohl ihr ganzes langes Leben in die Tiefen der Kunst versenkt, erst zum Referenten in die Schule gehen sollen, um logisch richtig und consequent denken und schreiben zu lernen?!

Wir nehmen's übrigens Referenten gar nicht übel, wenn er Kirchenmusik nach den Anforderungen der Aesthetik unserer Tage schreibt, wir wundern uns nur, wie er nicht schon lange auf den Einfall gekommen ist, auch die altmodische Bibel nach den Anforderungen der heutigen Aesthetik zu bearbeiten*), dagegen hoffen wir aber auch, er werde es uns gleichfalls nicht übel nehmen, wenn wir uns seine ästhetischen Produkte in unsern Kirchen verbitten und dem gern erlauben, die Kirchen anderer Confessionen damit zu beglücken, wenn sie sich anders beglücken lassen wollen. Auch die Protestanten haben sich schon lange zu äussern angefangen, wie sie viele sehr schöne Melodien durch Hinzufügung nach den Anforderungen unserer Aesthetik verloren; mit den Texten ist es nicht besser gegangen, und wer z. B. des neue: „Der Du voll Blut und Wunden" dem alten rohrenden, tiefsinnigen Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden" vorziehen kann, dem rathe ich, ins Theater, aber ja nicht in die Kirche zu gehen!

„In unserer Zeit weiss man," beliebt sich ferner Referent auszudrücken, „dass die höchste Wirkung nur durch gleichzeitige Anwendung aller dieser Mittel (er meint fliessende Melodie, rhythmische Eintheilung und richtigen Periodenbau) innerhalb der Grenzen und nach dem unveränderlichen Gesetzen des Schönen hervorgebracht werden könne." Wir wissen wieder nicht, spricht Referent vom Kirchen- oder Theaterstyle. So viel wissen wir aber und haben schon im Laufe dieser Abhandlung, von den Autoritäten der feinfühlendsten alten und neuen Kritiker unterstützt, dargethan, dass in der Kirche durch Erfüllung aller Anforderungen aller Gesetze des Schönen nichts bezweckt werden kann, als was alles Schöne bewirkt. Sinnenlust und auch geistiges Vergnügen, In der katholischen Kirche aber wenigstens will man kein sinnliches, auch kein ästhetisches geistiges Vergnügen, nichts, was die Welt bietet und bieten kann. Den Geist der Busse, der Zerknirschung, der Demuth will man erregt wissen, nicht die Leidenschaften, was bekanntlich Amt der schönen Künste ist, und diesen Zweck erreicht die Kirche nur durch Einfalt, Einheit und Einfachheit und durch stets mit der Liturgie ganz harmonischen Geist immer vollkommen und sicher. Mozart hat zu seinem Glücke etwas Katholisches zu fühlen angefangen und ist deshalb in seinem Requiem, dem einzigen, was er noch zu ziemlich kirchliche gerechnet, um ein ganzes Jahrhundert „in Style zurück gegangen, obwohl auch auch in diesem Requiem die Todesangst der Sterbenden, die Verzweiflung der Verdammten, das Schaudern des jüngsten Gerichts mit wunderbarer Kraft gemalt sieht, aber sonst eben nichts anderes, was die Kirche dann sucht.

Herder, der feinfühlendste aller Kritiker, hat von dem eigentlichen kirchlichen Effecte, von der Kirchenmusik, von den kirchlichen Werken jener Zeit einen ganz andern Begriff, ja er warf sogar, der Meinung des Referenten ganz entgegen, zu behaupten: Jene alten kirchlichen Werke brächten trotz ihrer künstigen Verstösse gegen die Aesthetik eine Wirkung hervor, die durch unsere jetzigen schöngestigten Werke nie mehr zu erreichen sey.

„Jene heiligen Hymnen," meint er, „die Jahrhundertealt, und bei jeder Wirkung noch so neu und ganz sind, welche Wohlthäter der armen Menschheit sind sie gewesen! Sie gingen mit dem Einsamen in seine Zelle, mit dem Gedrückten in seine Kammer, in seine Noth, in sein Grab. Da er sie sang, verglass er seiner Mühe, der verdüsterte, traurige Geist bekam neue Schwingen in eine andere Welt zur Himmelsfreude. Er kehrte stärker zurück auf die Erde, fuhr fort, litt, duldete, wirkte im Stillen und überwand: was reicht an den Lohn dieser Lieder? Oder wie sie in heiligen Hallen den Zerstreuten mur„melingen, ihn in die hohe Wolke des Staunens verstrik„ten, oder wie im dunklen Gewölbe unter dem hallen„den Rufe der Glocken und dem durchdringenden Anhauch „der Orgel sie dem Unterdrucker Gericht zumessen, „dem verborgnen Bösewicht Gewalt der Richters, wenn „sie Hohe und Niedrige vereinten, vereint „auf die Kniee warfen und Ewigkeiten in ihre Seele „senkten: welche Philosophie, welch leichtes, mo-

*) Des beliebten Fortschreitens im Felde der Kunst ist bereits in ganz Italien, Rom ausgenommen, keine Kirchenmusik mehr zu finden, und auf allen Chören herrscht Rossini, Bellini etc.

„dernes Lied des Spottes und der Narrheit hat „das gethan und wird's je thun können? Wer Händels's Messias, einige Psalmen von Marcello und „Allegri's, Leo's, Palestrina's Compositionen der „sogenannten biblischen Werke gehört hat, der wird „sich, trotz aller Solecismen und Idiotismen, „in dieser christlichen wie in einer neuen Welt „fühlen."

„Fragt man sich," sagt er an einem andern Orte, „nun die Ursache dieser sonderbaren Wirkung: so „wird man betroffen u. s. w. Fast kommt der Inhalt „aller in allen wieder. Selten sind es auch überra„schend feine und neue Empfindungen, mit de„nen sie uns durchströmen; aufs Neue und Feine ist „nun den Hymnen gar nicht gerechnet. Was ist's, das „uns rührt? Einfalt und Wahrheit! Hier tönt „die Sprache eines allgemeinen Bekenntnisses, „eines Herzens, eines Glaubens; es herrscht hier „ein allgemeiner populärer Inhalt in grossen Accen„ten. Der Gesang sollte ein androsianisches Opfer „der Natur werden, unsterblich und wiederkehrend „wie diese."

Wie anders fühlte und dachte der grosse Herder wie anders unser gründlicher Referent!

Wenn demnach die alte Choralmusik die einzig ächte je genannt worden ist für die römische Kirche, und wenn man von neuen Kirchencompositionen nicht die Form jener Alten, wohl aber unverrückt ihren Geist, und zwar ihren kirchlichen Geist zu fordern sich berechtigt hielt, so ist diess wohl mit vollem Rechte geschehen, weil gerade jene Choralmusik ein integrirender Theil des katholischen Gottesdienstes ist; weil ihr Charakter, ihr ehrwürdiges, alterthümliches Gepräge eins ist und gleichzeitig mit dem ganzen liturgischen Gebäude dieser Kirche; weil dieselben Gesänge nicht das aufblitzende Genie eines Dichters in irgend einer geistreichen Nebenstunde geschaffen hat, sondern weil sie der ganze tiefinnerste Ausdruck einer grossartigen, gewaltigen Zeit sind, weil Jahrhunderte ihre Sehnsucht, ihre Hoffnung, ihren Glauben und ihre Liebe in einem grossen Concente dem ausgesprochen haben, von welchem unsere Zeit keine Ahnung mehr hat. „Ueber das ganze Ritual „der römischen und griechischen Kirche," sagt Herder, „ist ein Strom der Begeisterung, der lyrischer Fülle „und eines so hohen Jubels verbreitet, dass, wenn man „es noch nicht wüsste, man es mit grosser Gewalt „fühlt, eine solche Anordnung sey nicht das Werk „eines Menschen, sondern die Ausbeute ganzer Jahrhunderte."

Es scheint desshalb auch der König von Baiern in seiner neuen im byzantinischen Style erbauten Hofkapelle die musikalische Liturgie wieder mit dem übrigen Ritus in Einklang bringen zu wollen; denn der Chor dieser Kirche ist blos für Sänger gebaut und kaum Platz für eine Orgel da.

Möchte solch ein Geist, solch ein Gefühl für's Wahre und Heilige alle Bischöfe der römischen Kirche beseelen, dass sie nicht ferner unheiligem Wesen und Treiben den Eintritt leichtsinnig in ein Institut gestatten, das als Monument einer grossen Vergangenheit bedeutsam und ernst und schweigend in unser kleines, dürres Jahrhundert herein blickt und nichts mehr gemein haben kann mit dem Leben und der Lust desselben.

Der Fluch unserer Zeit ist nicht, wie Referent zuletzt noch meint, dass wir uns in lauter Extremen bewegen; denn dazu gehört noch immer Kraft und Muth von innen und aussen. Der Fluch unsers Jahrhunderts ist unsere Armseligkeit, Kraftlosigkeit, Kleinheit in Wort, Wille und That, unsere Zerstreutheit, Zerstückheit, Zerrissenheit, Oberflächlichkeit in Geist und Gemüth, die nichts Ewiges mehr hervorbringen kann, weil es ihr an einer gemeinsamen, einzigen, tiefen Begeistrung fehlt — dabei unser kindischer Hochmuth, der stolz und hohnlächend auf das Wirken, Leben, Leiden und Streben einer mächtigen, gewaltigen Zeit zurück schaut, die wir nicht mehr begreifen, aber auf deren Schultern wir stehen.

Eine war (sagt A. W. Schlegel) Europa in den grossen Zeiten:

Ein Vaterland, dess Boden hehr entsprossen,
Was Edle kann in Tod und Leben leiten.
Ein Ritterthum schuf Kämpfer zu Genossen,
Für einen Glauben wollten alle streiten;
Die Herzen waren einer Lieb' erschlossen:
Da war auch eine Poesie erklungen
In einem Sinn, nur in verschiednen Zungen.

Nun ist der Vorzeit hohe Kraft zerronnen,
Man wagt es, sie der Barbarei zu zeihen;
Sie haben enge Weisheit sich ersonnen,
Was Ohnmacht nicht begreift, sind Träumereien.
Durch mit unheiligem Gemüth begonnen,
Weil nichts, was göttlich ist von Art, gedeihen
Ach diese Zeit hat Glauben nicht, noch Liebe,
Wo wäre denn die Hoffnung, die ihr bliebe?

Das ächte Neue keimt nur aus dem Alten,
Vergangenheit muss unsre Zukunft gründen!
Mich soll die dumpfe Gegenwart nicht halten:
Euch, ew'ge Künstler, will ich mich verbinden,
So darf auch ich die Morgenröthe künden,
Und streu'n von ihrem Himmels-Heiligthume
Der Liebe Liebkosungen, süsse Blume.

Pellisov.

Certificat.

Durch Gegenwärtiges bekräftiget der Unterzeichnete

sub fide Sacerdotali,

dass von dem Chor der k. St. Michaels-Hofkirche, dessen Sing-Personal sich in der Regel über 30. in vielen Fällen auch über 50. gegen 60 grösstentheils für den Chor gehildete Sänger beläuft, seit 1805 Vocal-Werke ohne Begleitung der Orgel noch anderer Instrumente aufgeführt wurden (theils in den Sonntagen des Advents, theils von dem Sonntage Septuagesima bis Ostern, theils abwechslungsweise eingelegt als Graduales oder Offertorien unter den figurirten Messen zu den übrigen Zeiten des Jahres) von den Autoren Agostini Paolo, Allegri, Animuccia, Bai, Canevari, Casciolini, Eberlin, Ett, Fux, Gerbert, Gondimel, Gratz, Haydn Mich., Jomelli, Lasso Orlando, Leo, Lotti, Marcello Bened., Neuner, Oxenhein, Pavona, Pergolese, Scarlatti, Schlett, Seidl, Valotti, Abt Vogler.

Dass ferner in den letzten 2 Jahren allein Vocal-Werke ohne Orgel oder andere Instrumentalbegleitung aufgeführt wurden von den Autoren:

Agustini, Allegri, Casciolini, Ett, Haydn Mich., Lotti, Lasso, Marcello, Palestrina, Pavesa, Rebling, Schlett, Abbé Vogler. Darunter befanden sich 2 Messen von Ett im Jahre 1833, ein Miserere und Stabat mater im Jahre 1834, nebst 3 Offertorien und 3 Responsorien in der Charsamstags-Mette.

Von Ett's Schülern wurde gegeben: 1 Gradual und 1 Offertorium v. W. Rebling, und 1831 eine sechsstimmige Messe von Eduard Rottmanner.

Von Instrumental-Werken wurden seit dem Jahre 1816 in hiesiger St. Michaels-Hofkirche gegeben Werke von: Albinger, Albrechtsberger, Bernabei, Denzi, Drubisch, Durante, Eberlin, Eisenhofer, Ett, Gänsbacher, Gratz, Graun, Händel, Haydn Mich., Haydn Jos., Hasse, Hummel, Jomelli, Mozart, Neuner, Preindl, Röder, Rottmanner, Schlett, Stadler, Ullinger, Vogl, Vogler, Zimmermann.

Die Werke von Mich. Haydn kamen am häufigsten zur Aufführung.

München, am 21. Sept. 1834.

(L. S.) *J. B. Schmid,*
Kön. Hofkaplan und Chordirector an der K. St. Mich. Hofkirche etc.

Die Aechtheit dieses von dem K. B. Hofkaplan und Chordirector Joh. Bat. Schmid eigenhändig geschriebenen Certificats bestätigt von Seite des Königl. Oberhofmeister-Stabs

Langlmayr, Königl. Hofbau-Administrator. (L. S.) *Kampfmiller,* Stabs-Sect.

Der unterzeichnete Rath im Königl. Bayerischen Staats-Ministerium des Königl. Hauses und des Aeussern bestätigt hiermit die Aechtheit vorstehender Unterschrift und des beigedruckten Siegels.

München, den 5. October 1834.

(L. S.) *Braun.*

Der unterzeichnete Königl. Sächs. Geschäftsträger am Königl. Bayerschen Hofe bestätigt die Aechtheit der obenstehenden Unterschrift und des bey gedruckten Siegels.

München, den 6. October 1834.

(L. S.) *B. v. Koenneritz.*

Anmerk. Das Responsorium von Ett im nächsten Blatte.

NACHRICHTEN.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

Abermals förderte die jüngst entschwundene Zeit im Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore wieder nur eine einzige Novität zu Tage; überdiess war noch das dargebotene neue Product vom leichten Caliber und wurde so nur obendrein mit in den Kauf genommen; — Clara von Rosenberg hat selbst in Italien, und blos durch vortreffliche Darstellung, getheilten Beyfall gefunden; hier war Dem. Löwe den Anforderungen der Titelrolle keineswegs gewachsen; auch die andern Partien befanden sich in ziemlich schwachen Händen, und einzig Hr. Forti befriedigte vollständig als Buffo Michellotto. Die Composition von Ricci ist recht gewöhnlich hausbacken — melodisch wohl immerdar, aber gewaltig harmoniearm; dürftig an Geist und ohne einen Funken von Originalität. Die besten Stellen sind wohl jene, welche in's Gebiet des Komischen hinüberstreifen; wie z. B. das wirklich recht ergötzliche sogenannte „Pistolen-Duett"; in diesem Genre bewegt sich der junge Tonsetzer mit sichtlicher Leichtigkeit und müsste zweifelsohne darin Verdienstliches leisten, während er auf dem Cothurn unsicher gleich einem von jedem Lüftchen bewegten Schilfrohr umherschwankt. — Mad. Fischer aus Karlsruhe beendigte ihre Gastspiele unter allgemeinem Beyfall. Sie erschien als Julia, Donna Anna, Agathe, Pamina und Fidelio, lobenswerth im Spiel, wie im Gesang, und gehört zu den dermaligen wünschenswerthesten Bühnen-Acquisitionen. — Hr. Gay und Hr. Rauscher aus Hannover gefielen als Barbier, Figaro und Georges Browne; den ersten Act dieser Operupartie sang auch zur beliebigen Abwechslung Dem. Zöhrer, ein weiblicher Tenor. Cui bono? — Das alte Ballet: Aline, Königin von Golkonda, wurde erneut aufgetischt; zur Vorkost die Operetten: Gelegenheit macht Diebe, nach der Farse: „L'occasione fa il ladro" von Rossini; und „Die Drillinge", deren Repräsentant, Hr. Detroit, total missfiel und somit den Fall des Ganzen veranlasste. — Hr. Wild ist endlich wieder, nach mehrmonatlichen Excursionen, in die Winterquartiere eingerückt, recapitulirt seine oft gegebenen Glanzrollen und macht dem unbeschadet volle Häuser; denn Gold bleibt nun einmal Gold. — Alexander Marosowf, Director der kais. russischen Hofmusik, producirte sich dreymal mit seiner aus 20 Personen bestehenden und von dem Kapellmeister Koslowf geleiteten Gesellschaft. Die Seltenheit lockte viele Neugierige herbey; der Anblick dieser stämmigen Künstlerschar im National-Costume überraschte; man bewunderte die ungemeine Präcision und den eisernen Fleiss des Einübens, da jedes Instrument nur einen einzigen Ton angibt; das characteristische Charivari der nordischen Sänger interessirte momentan; allein der Totaleindruck konnte

bey einer gewissen fast ermüdend monotonen Gleichförmigkeit keineswegs bleibend seyn.

Hr. Carl, Director und Pächter des Theaters an der Wien, gedenkt, einem allgemein sich verbreitenden Gerüchte zufolge, der Schauspieler-Laufbahn gänzlich zu entsagen und gemächlich auf seinen errungenen Lorbeern auszuruhen. Dafür spricht wohl allerdings die Thatsache, dass er bereits seit Monden selten nur mehr die Bühne betrat und fast alle seine Rollen, jene in der Staberl-Maske ausgenommen, an andere Individuen abgegeben hat; wobey freylich im Grunde die musikalische Kunst weniger noch als Nichts verliert. Aber eben so unbedeutend ist auch die Ausbeute an Gewinn; denn was dort jetzt geboten wird, besteht meist in verschollenem und erborgtem Trödel; wie beyspielshalber: „Das Gespenst auf der Bastey"; „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche"; „Pächter Valentin"; „Der Fiaker als Marquis"; „Der alte Ueberall und Nirgends"; „Die zwölf schlafenden Jungfrauen" etc.; — dazwischen eingeflochtene Ritterstücke von weiland Emanuel Schikaneder, Kotzebue, Ziegler, Richter u. A. mit neuen, hochtrabenden Titeln aufgefrischt. — Wir verbleiben demnach unser Haupt in Trauerflor und emigriren die Donaubrücke hinüber nach der Leopoldstadt. — Dort gastirten wiederholt Hr. Hausmann aus Breslau und Hr. Friedrich Demmer, vormals Regisseur der Josephstädterbühne. Ersterer tummelte vorzugsweise sein Paradegespann, den Eckensteher Nante und Maurer-Polirer Klucks; der zweyte erschien in dem Schicksals-Melodram: „Ein Uhr", in der „Negerrache", in den „beyden Galeeren-Sklaven" und als Meister Haydn im Ochsenmenuett. — Neu ging in die Scene eine komische Zauber-Pantomime: „Die Doppelgestalten" von Lenzi und Riotte; ferner: „Adelaide", Phantasiegemälde von Schick und Scutz, beyfällig aufgenommen; und eine Parodie „Die falschen Räuber", mit Musik von Lumbaye, welche Schiffbruch litt.

Im Josephstädter-Theater hat sich nunmehr auch die Oper eingebürgert. Nach einigen kleinen Vorversuchen, darunter: „Der Kirchtag von Petersdorf" und das Singspiel „Vom Rick", oder „der Pavian", mit Gesängen, Tänzen und Chören v. Conr. Kreutzer, kam endlich Auber's „Schwur" und „Ludovic" von Herold und Halevy an die Reihe, mit einem Erfolge, der reichlich alle daran gewandte Mühe, Sorgfalt und Aufopferungen belohnte. Die thätige Direction führte uns drey junge Sängerinnen vor; die Dlls. Nordheim, Neu und Wachmann, welche, obschon Novizen auf den Brettern, dennoch rein gebildete Stimmorgane und solche reiche Kunstmittel besitzen, dass binnen Kurzem die günstigsten Resultate nicht leicht entstehen können. Desgleichen lernten wir ein Tenorkleeblatt kennen, die Herren Dobrosky, Swoboda und Kreipl, wovon Ersterer als Edmund in den Falschmünzern einen wahren Enthusiasmus erregte und mit dem Beynamen „deutscher Rubini" ausgezeichnet wurde. In der That übervascht dieser Sänger, welcher, sonderbar genug, in Prag wenig Glück gemacht haben soll, durch eine bewundernswürdige Kehlenfertigkeit und seltenen Umfang, denn er schlägt, ohne Falset-Mutation, frey und kräftig das hohe C an und führt mit rapider Volubilität die schwierigsten Passagen aus. Dabey ist seine Stimme ungemein weich, biegsam, geschmeidig, sonor und angenehm, aller Abstufungen fähig, auch für diese Localität bey Weitem ausreichend; ja, wenn ihm etwas anzurathen, so wäre es mehr Oeconomie im Aufwande seiner Kraftmittel. Hr. Swoboda, ausgetretener k. k. Hofschauspieler, versuchte sich als Ludovic in einem neuen Fache und erschien jedenfalls als trefflicher dramatischer Sänger, der seine Aufgaben mit geschärftem Ueberblick zu lösen und durch mimische Bildungsgewandtheit zu verschönern ermächtigt ist. Auch Hr. Kreipl hat einen hohen, wohlklingenden, sehr ausgiebigen Tenor und greift besonders in Ensemblesätzen höchst wirksam durch. Von der vorigen Entreprise sind die zwey schätzbaren Basssänger Rott und Borschitzky beybehalten worden, und noch ein junger, hoffnungsvoller Baritonist, Hr. Baum, ist dazugekommen, welcher, wenn gleich erst im Aufblühen, bey erlangter vollständiger Reife die schönsten Früchte verspricht. Das Chorpersonale ist zweckmässig noch verstärkt; das Orchester trefflich eingeübt, und die Seele des Ganzen Hr. Kapellmeister Kreutzer, dessen unermüdlichem Eifer, geprüften Erfahrungen und reinem Kunstsinne die gesammte Anstalt ihr Entstehen, Wachsen und Gedeihen, das anbiedernde Publikum aber wünschenswerthe, ungemein vermisste Genüsse verdankt. — Bezüglich der dargestellten Opern, welche nicht minder geschmackvoll elegant costumirt und mit überaus reizenden Decorationen von Neefe's Meisterpinsel ausgestattet waren, unterliegt es keinem Zweifel, dass Herold's Schwanengesang ganz unbedingt der Vorrang gebühre. Es ist eine wahrhaft sinnige, melodieu-

reiche Composition, gedacht und empfunden, voll Leben und Anmuth, ungleich höher stehend zu realem, intensivem Kunstwerth, als der verrufene Zampa: — Ein wunderliebliches Quartett, dessen Motiv analog auch im Finalchor wiederkehrt, und eine Duett-Romanze machten im strengsten Sinn Furore und müssen jedes Mal da capo gesungen werden. In wie weit sich bey dieser Arbeit Hrn. Halevy's Verdienst erstreckt, könnte vielleicht nur durch Einsicht der Partitur ausgemittelt werden. Zwey von Hrn. Kreutzer zu Swoboda's Debut neu componirte Arien, da vermuthlich jene des Originals seiner Individualität minder zusagten, sind voll Effect und erfreuten sich gleichfalls eines rauschenden Beyfalls. — Auber ist in seinen Falschmünzern abermals Johannes in eodem geblieben, immer frisch, lebendig, pikant, wohl auch barock, aber ohne Tiefe; Lärm ohne Kraft; flüchtig moussirender Champagner, von dem man sich gern ein sorgenbannendes Jesuiterräuchchen anzeehen lässt. Er bleibt ganz eigentlich ein Tonsetzer für Liebhaber; Alles hört sich gut und gefällig; man braucht gar nichts zu denken, so leicht, schmeichelnd und eingänglich weiss er seine Gerichte zuzubereiten. Hier hat er freylich etwas arg sich selbst bestohlen, was ihm jedoch keineswegs als Majestätsverbrechen angerechnet werden mag. Indessen finden sich auch mitunter recht artige Stückchen darin; man begegnet manch' interessanten Motiven, und besonders imponirend wirken die Chor- und Orchestermassen in der energischen Schwursene des zweyten Actschlusses. —

(Beschluss folgt.)

Manchester.

1832 lieferten wir in unsern Blättern S. 259 das Verzeichniss der Kapellmeister zu S. Marco in Venedig, aus dem Buche Actor. des Archivs dieser Kirche gezogen. Dasselbe Verzeichniss, völlig mit dem unsern übereinstimmend, gibt der wackere Bearbeiter und Verteutscher des Baini'schen Werkes über Palestrina (1834, bey Breitkopf und Härtel). Bei dem ersten Kapellmeister, Pietro de Possis, blieb in unserer Reihe die Jahrzahl der Wahl unbestimmt. Herr Kandler setzt 1491 den 15. Aug., was wir der Vervollständigung wegen hinzufügen. Dabey bemerken wir nur, dass wir nicht mit Zuverlässigkeit zu versichern im Stande sind, ob diese Jahrzahl sich wirklich im angeführten Buche der St. Markuskirche vorfindet, oder ob sie anders woher ergänzt worden ist. Einige Worte unsers geehrten Correspondenten wären uns daher völliger Sicherheit wegen willkommen.

Hr. Bernhard Koch, Musikdirector des deutschen Theaters und Professor der philharmonischen Gesellschaft zu Amsterdam, hat von Sr. Maj. dem Könige von Preussen eine goldene Dose erhalten, von einem Briefe Sr. Exc. des Grafen Waldburg-Truchsess begleitet, als Zeichen besonderer Zufriedenheit für eine dem hohen Monarchen componirte und dedicirte Cantate zur Vermählungsfeyer I. K. Hoheiten des Prinzen Albert von Preussen und der Prinzessin der Niederlande Mariane.

Königsberg. Am 22. Aug. führte Hr. Musikdirector Sämann mit seinem Singvereine in der Löbenicht'schen Stadtkirche Händel's Utrechter Te Deum und dessen 100. Psalm vor einer zahlreichen Versammlung zum Besten des Instituts zur Rettung verwahrloster Kinder mit grossem Beyfall auf. Se. Maj., obwohl bey der Aufführung nicht gegenwärtig, hat dennoch erwähntem Institute ein Geschenk von 150 Thalern übersenden lassen. Ferner fand am 12. Oct., als das Protectorat auf den Superint. Prof. *Dr.* Gebser überging, eine kirchliche Feye, in der Domkirche Statt. Zur Erhöhung derselben wurden vom Universitäts-Musikdir. Sämann mit einem zahlreichen Sängerpersonale, grösstentheils aus Studirenden bestehend, mehre Chöre u. Solo's aus der Hymne v. Schultz: Gott Jehovah etc. aufgeführt. Die Präcision der Ausführung und die imposante Wirkung eines stark besetzten Männerchores erfüllten alle Hörer mit Andacht und Freude und bewährten auch hier den Nutzen des Gesangunterrichts für Studirende auf eine für Hörer und Ausübende gleich erfreuliche Weise.

Musikalische Stenographie u. s. w. von Hippolyt Prévost. Mainz u. Antwerpen, b. B. Schott's Söhnen. 1834.

Unter dieser veränderten Firma erscheint dasselbe Buch, gerade mit demselben Drucke, was wir S. 283 anzeigten, als in Leipzig, b. Bossange, 1833 erschienen. Wir haben also nichts hinzuzufügen, als dass es offenbar durch Vertrag auf

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Januar. **No. 18.** 1802.

Abhandlung.

Geschichte einer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

(Beschluss.)

Durch solche Anstalten ward in der That der Geschmack an Musik ungemein befördert. Alles ging nun gut, so lange — es gehen konnte. Denn auch dieser Verein erlebte das Schicksal aller Gesellschaften, die nicht durch handgreifliches Interesse oder durch bürgerlichen Zwang zusammengehalten werden. Sie arten mit der Zeit aus, oder lösen sich auf. Das erstere war hier, was den Hauptzweck betraf, nicht wohl möglich; dennoch erfolgte das letztere und — musste erfolgen. Schon beym Entstehen der Gesellschaft ward ein doppelter Keim ihres politischen Todes in sie gelegt und zwar gerade mit dem, was ihr den meisten Werth und Reiz gab, mit der Reinheit ihres Zwecks *) und mit ihrer republikartigen Verfassung. Die Stifter dieser Verbindung bedachten zwar: dass ein reines Interesse an der Kunst, welches mancherley Anstrengungen und Aufopferungen fordert, nicht die Sache eines jeden Mitgliedes, wenigstens nicht für eine lange Zeit seyn konnte: aber sie durften auch die Gleichheit der Rechte jedes Einzelnen nicht ohne Noth verletzen und banden sich also selbst unwillkührlich die Hände. Dies glaubten sie

*) Hier noch drey Punkte, welche obige Behauptung: dass die Gesellschaft nur Beförderung der Tonkunst und kein Privat-interesse zum Zweck hatte, hoffentlich ausser Zweifel setzen werden:

1) Wenn ein fremder Virtuos zur Zeit der gewöhnlichen Konzerte erschien und sich entweder nicht lange aufhalten wollte, oder nicht mit dem allein sichern Mittel, sein Glück zu machen, d. h. mit vielen Empfehlungsschreiben, versehen war, so stand es ihm frey, sich im öffentlichen Konzert der Gesellschaft gegen ein Honorar von circa 50 Rthlrn hören zu lassen, ohne dass er sonst Ausgaben dabey hatte. Hielt er aber diesen Gewinn für zu geringe, so veranstaltete ihm die Gesellschaft ein besonderes Konzert, und unterstützte ihn dann — auch wenn er es selbst arrangirte, — aus allen Kräften: gab ihm den Saal unentgeldlich, wenn die Einnahme nicht gross war, u. dgl. m. Mehrere Virtuosen z. B. ein Möser, Dulon, Scheller, Grosse, eine Kirchgessner, Braun u. a. können dies bezeugen.

2) Ungeachtet die Gesellschaft mit dem hiesigen Theater in keiner Verbindung stand, so weigerte sie sich doch nicht, auf Ersuchen der Direktion des Theaters — da dessen Orchester schwach und schlecht besetzt war — in grossen Operetten z. B. D. Juan, die Zauberflöte u. s. mitzuspielen. Kein Mitglied, das dabey nöthig war, schloss sich aus Standes-Vorurtheil davon aus, und alle — selbst den Konzertdirektor nicht ausgenommen — folgten dann, ohne Präsumtionsmiene, der Anführung des Musikdirektors im Theater.

3) Als die Gesellschaft sich auflösete und das ganze Musikwesen nur Einem überliess, fuhren doch sämmtliche Mitglieder von allen Partheyen, deren Mithülfe der Musikdirektor — welcher keineswegs ganz neutral gewesen war — bedurfte, fort, in den Konserten zu singen und zu spielen, und thun es, ohne irgend eine Art von Vergeltung, noch bis auf den heutigen Tag. Wäre dies geschehen, wenn die Gesellschaft nur aus Ehr- oder Gewinnsucht existirt hätte? — — d. Verf.

die oben angegebene Verlagshandlung übergegangen ist.

Ueber Boieldieu, geb. am 25. Dec. 1775, gest. am 8. Oct. Nachmittags um 4 Uhr, nächstens.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie pour le Pianof. sur deux Thèmes favoris de l'Opéra de V. Bellini „Norma" — par Charles Stöber. Oeuv. 12. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 1 fl. C. M.

Es ist ein Potpourri, was man schon öfter mit Fantasie verwechselte, und zwar eins, wie man sie in Wien und an vielen andern Orten recht gern hat. Es ist erfahren in der jetzigen, nur nicht in übermässige Schwierigkeiten sich versteigenden Spielmanier sehr hübsch gehalten, dem leicht Verständlichen, ohne alle Mühe sogleich Auffassenden das Wort redend und also dem Ergötzlichen des herrschenden Geschmackes derer huldigend, die dem Grauen- und Schauervollen neu harmonischer Romantik noch nicht befreundet sind und langes Studium, sich erst in den tiefen Character eines Tonstücks hineinzuarbeiten, scheuen. In dieser Art ist gleich die ziemlich brillante Einleitung, noch mehr die folgenden Variationen auf zwey beliebte Themata. Das erste hat davon nur 2 mit Coda erhalten, in's folgende Thema leitend, das abermals zweymal variirt wird und in einem glänzenden Presto schliesst. Die Veränderungen lassen das Thema ganz in seiner Deutlichkeit, sind also Variationen im ältern Sinne des Wortes, rund und zierlich, ohne Eigenthümliches, was in dieser Weise, die neuen Figuren ausgenommen, gar nicht wohl möglich ist. Das Werkchen wird daher in jeder Hinsicht bey Weitem dem grössten Theile der Spielenden zugänglich, ihnen nützlich und sie unterhaltend seyn; wir empfehlen es ihnen also als zeitgemäss. Nur in der Orthographie ist der Verf. ganz neu, d. h. er schreibt, wie es ihm einfällt, ohne alle Wahl, ob gis oder as. Eine sonderbarere Mode, denn es ist ordentlich neuer Schnitt, ist uns doch noch nicht vorgekommen. — Der Notenstich ist überaus deutlich, schön und correct.

Sonate fantastique pour le Pianof. composée — par François Comte de Pocci. (*Propr. des édit.*) Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Der Titel spricht die Beschaffenheit der Arbeit eines Verf., dessen erste Bekanntschaft wir mit diesem Werke machen, richtig aus. Die Ordnung der Sonate herrscht vor; es ist aber gerade so viel der freyern Phantasie Angehörende in dem Gang der einzelnen Sätze, namentlich des ersten und letzten, angebracht, als nöthig scheint, der gewohnten Form etwas Pikantes der Zeit mitzutheilen. So ist auch die Harmoniestellung zuweilen, nicht zu häufig jedoch, den Licenzen des Gebrauches zusagend. Das Werk erfordert kräftige und geschickte Spieler, ohne eigentliche Hochbravour. Diesen wird es bestens zu empfehlen seyn, also den meisten heutigen Klavierspielern, die nicht zu kleine Hände und gute Fertigkeit haben. Nur ein einziger Druckfehler ist uns beym Durchspielen aufgestossen, der aber Jedem sogleich in die Augen springt oder gar nicht bemerkt und dafür des Rechte gegriffen wird.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Duvernoy, J. B., 2 Thèmes favoris variés p. Piano. Oeuv. 65.
- No. 1. Mazurka national. 16 Gr.
- - 2. Chansonette Sicilienne. 16 Gr.

— 4 Rondinos p. Piano. Oeuv. 67.

Field, John, 7ème Concerto p. Piano av. Orch.
— Le même av. Quatuor.
— Le même p. Piano seul. 2 Thlr.
— 12ème et 13ème Nocturne p. Piano.

Hunten, Francois, Les Debuts de la Jeunesse. Quatre airs variés p. Piano. Oeuv. 66. Liv. 1 et 2.
- No. 1. Air Vénitien et Suisse. 16 Gr.
- - 2. Air Allemand et Italien. 16 Gr.

— Air montagnard varié p. Piano. Oeuv. 67. 1 Thlr.
— Six Valses p. Piano. Oeuv. 68. Liv. 1 et 2.

Leipzig, im October 1834.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. N°. 45. 1834.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

VI.

Der Chorsingstoff.

Unsere Singschüler haben, bevor sie der Schule entlassen werden, später in der Ergänzungsschule, die bey uns uneigentlich Repetirschule heisst, *vierstimmig zu singen*; die ältern Knaben gehen nach erfolgtem Stimmbruch zum Tenor und Bass über. Weiter müssen, eben sowohl als diese, auch die Mädchen die Kunst mit sich, was Endzweck aller Schulbildung ist, *aus der Schule ins Leben hinüber* nehmen. Sie werden, die fähigern oft schon als Kinder, in die Singvereine der Erwachsenen aufgenommen und nehmen so an einem *öffentlichen*, sowohl geselligen, als auch kirchlichen Leben Theil. Dazu bedarf es im Allgemeinen einer Chorsingstoffes, der für Alt und Jung zugleich passt, der für die gereiften Sänger kunstlerisch nicht zu niedrig, für die erst noch heranreifenden nicht zu hoch ist.

Es folgt nun eine Darlegung der Kunstformen und Kunstgattungen, eigentlich zu sagen, der Kunstformen, die vom Componisten durch Vervielfachung zu eben so vielen mannichr in den Singstoffsammlungen unserer Chorvereine vorhandenen Kunstgattungen erweitert wurden. Ob die Formen so styleigenthümlich weyen, dass die Gattungen neu heissen können, muss sich aus deren Darlegung ergeben.

a) Zuerst ist als Uebergangs-Bildungsmittel aus der Schule in den Chorverein anzusehen: *Dreyoig vierstimmige Schulliedet*, wobey der Tenor und Bass auf die Knabenstimmen bey eintretenem Stimmbruch berechnet ist. Der Tenor geht nicht tiefer als *g*, der Bass nicht tiefer als *c*. Der Tenor, nicht häufig auch nur bis in's *g* hinuntersteigend, kann von natürlich tiefen Altstimmen, auch Mädchenstimmen, bequem gesungen werden, eben so von den von Natur höhern Knabenstimmen, welche einige Zeit vor dem Stimmbruch an der Höhe verloren haben. Der Umfang dieser Liedersätze ist absichtlich möglichst eng gehalten. Die ersten fünfzehn Nummern enthalten nur Strophenlieder von vier Zeilen. Es ist nämlich für Auffassung sowohl, als Kunstgefühl pädagogisch zweckmässig, dass die Kinder beym ersten Uebergang vom zweystimmigen Gesang zu dem weit künstlichern und verwickeltern vierstimmigen übergehen, nicht überfüllt, nicht ästhetisch überladen werden. Dafür ist indess noch durch eine andere, in unsern Schulen gleichzeitig mitvorkommende Kunstgattung gesorgt, nämlich:

b) *Das neue Choralwerk*, wovon ein Auszug, 50 Nummern von 100, nunmehr nach Verordnung des Erziehungsraths den zweyten Theil des Schulgesangbuchs ausmacht. Die Eigenthümlichkeit *dieses* Choralstyls, im Gegensatz zum *Gaudimel*'schen und *Lutherischen*, ist in einer der Partitur vorgedruckten Vorrede dargelegt. Das Wesentlichste ist: Beschränkung auf die Diatonik zur Beybehaltung der Intonation und Beobachtung eines bessern Wortausdrucks. Der Hauptzweck ist nicht sowohl Schulbildungs-, als Volksbildungszweck, nämlich: durch die allerleichteste Gattung des Chorgesanges die Erwachsenen, welche keinen methodischen Unterricht genossen, auch diejenigen, welche früher nur Choral sangen, noch für den Kirchengesang zu gewinnen, und zwar auch für den Figuralgesang. Daher ist der Styl dieser Gesänge so beschaffen, dass sie als Choräle, tactlos, aber auch nach der Notengeltung, im Tact, gesungen werden können, in welchem letztern Fall, den Wechsel der ganzen und halben Noten beobachtend, man daran leichte Figuralgesänge hat.

Den brauchbarsten und gebräuchlichsten Singstoff machen für unsere Chorvereine folgende Werke aus:

c) *Chorlieder für Kirche und Schule*, sechs Hefte, 72 Nummern. Pädagogisch geordnet sind sie nicht anders, als dass in den spätern Heften im Durchschnitt grössere und schwierigere Stücke vorkommen, als in den frühern. Es ist aber damit die Lösung einer Aufgabe unternommen, an welcher eigentlich alle Volkschor-Componisten des Zeitalters mitarbeiten sollten. Es ist nämlich, bey der im vorigen Aufsatze als nothwendig erwiesenen Simplification des Volkschorstyls, eine Amplification in folgender Beziehung das dringendste Bedürfniss. Wir sind für den Volksgesang, der immer selbstständig, das heisst, ohne alle Instrumentalbegleitung, mithin auch ohne Klavier, das gewöhnlich nur die Städter zur Disposition haben, auf das eigentliche Liederwesen, den *Strophengesang* beschränkt. Der Motetten-Gesang erheischt weitere Ausführlichkeit, und diese erheischt Modulation und zieht damit Chromatik und Molltonwesen mit hinein. Daran scheitert, ohne Instrumental-Unterstützung, die Ausführung mit einer Volksmasse von ungleich tüchtigen Choristen, oder es scheitert wenigstens die Reinheit. Sind wir dergestalt auf den Strophengesang beschränkt, so haben wir lauter kleinere, kürzere Liedersätze und haben jeden Augenblick eine Abschliessung, einen „vollkommenen Tonschluss". Hätte nun ein Volkschorverein lauter solche kleine Tonsätze und sänge er nur eine halbe Stunde nacheinander, so müsste er, so zu sagen, hundertmal schliessen und wieder anfangen. Er würde einer so klein vorgebröckelten Kost bald satt. Die Aufgabe ist also diese, auch die Strophen-Composition so zu erweitern, dass die Tonsätze ungleiche, zum Theil ziemliche Länge bekommen. Hat eine Lieder-Composition gewöhnlich den Umfang von 16 bis 24 Tacten, so muss er zu diesem künstlerischen Endzweck auf wenigstens 25 bis 40 ausgedehnt werden. Diese grössere Länge gibt dem Componisten Spielraum für künstlichere und mannichfaltigere Eurhythmie und für um so grössere Contrastirung der Tonsätze unter einander. Dadurch wird für die entbehrte Kunstgattung des Motettengesanges hinlänglicher Ersatz gewonnen. Nun hat aber der Componist eine grosse Schwierigkeit darin zu überwinden, dass er sich hüten muss, die Strophenform und somit den Eindruck der Lieder zu verlöschen, der von vorne herein den Vers und Reim zu fühlen gibt, damit die musikalische Eurhythmie gewissermaassen bedingt und den auf Verlängerung des Tonsatzes ausgehenden Componisten nöthigt, bey Wiederholung einzelner Phrasen und Wörter gehörig Mass zu halten.

Wer sich nun die Mühe nehmen will, näher zu untersuchen, was hierin durch diese Unternehmung geleistet sey, der prüfe die Nummern 1, 4, 12, 21, 22, 23, 25, 29, 31, 33, 36, 38, 41, 44, 47, 49, 57, 58, 60, 61, 65, 66, 70 und vergleiche sie unter einander, um sich zu überzeugen, dass jede von jeder andern sich in der Eurhythmie (rhythmischen Gleichgestaltung) wesentlich unterscheidet, ja keine einer andern, auch nicht von ferne, gleicht.

d) Das *allgemeine Gesellschaftsliederbuch*" erster Theil, fünfzig Nummern. Gleichwie obiges hauptsächlich für die Hebung, Verallgemeinerung des Kirchengesanges (als *Figural*gesang), so ist dieses für Hebung, Verallgemeinerung des Volksgesanges im Leben, in den geselligen Verhältnissen bestimmt. Soll das Chorlied ächt volksthümlich seyn, so ist die regelmässige und kunstgerechte Vierstimmigkeit schon durch die Natur der viererley Menschenstimmen (männlichen und weiblichen Kopf- und Brststimmen) zwar schon geboten; der Tonsatz muss aber so leicht seyn, dass auch Schwächere auch die Mittelstimmen mitsingen können. Ferner müssen alle vier Stimmen durchaus homophonisch mit einander laufen, damit auch diejenigen nicht ausgeschlossen werden, welche nicht sicher pausiren und nach Pausirstellen den Ton nicht gut einsetzen können. Diese Vereinfachung ist auch deshalb nothwendig, damit der Director, der sich nicht in jeder Gesellschaft, die gerade singen will, vorfindet, entbehrlich gemacht werde. Nebst diesem allem ist die Kürze des Volksliedes, des Tonsatzes, wenn er gut ist, ein Vorzug, weil die Sänger dabey minder in's Sinken verfallen. (In diesem Werke sind zur Hälfte Compositionen Anderer aufgenommen, einerseits Meisterstücke älterer, theils vergessener, theils nicht gebührend anerkannter Vocal-Componisten, namentlich *Schulz*, *Reichardt*, *Kunzen*, *Naumann*, *Neefe*, *Schuster*, *Tag*, *Zumsteeg*, andererseits von einigen unserer Zeitgenossen, deren Vocalstyl hinsichtlich des Wortausdrucks mit dem unsrigen übereinstimmt.)

e) *Teutonia*, 72 Nummern in 12 Heften, hauptsächlich die Kunstgattung des *Rundgesanges* in mancherley Erweiterungen enthaltend. Die Brauchbarkeit dieses Werks darf nur in beschränktem Sinne volksthümlich genannt werden, indem es in zwey

Rücksichten hauptsächlich auf das *Städte*volk berechnet ist. Einerseits ist die Klavier-Begleitung obligat, ist es bey manchem Stück, und zwar bey *ein*stimmigen Solostellen, in hohem Grad; andererseits herrscht das Solowesen sofern über das Chorwesen vor, wiefern manches Stück aus einer langen Solostelle und kurzen Chorstelle besteht.

Das Rundgesangwesen ist aus folgenden Gründen überaus wichtig. Hier, wie in allem edlern Volksleben, darf das Individuelle nie im Allgemeinen untergehen. Durch Hervorhebung des individuellen Talentes dient man nicht blos ihm, sondern auch alle Hörer der Gesellschaft gewinnen, indem sie im eigentlichsten Sinn nur durch Individuelles individuell angesprochen werden und so zu einer lebendigern Selbstanschauung (mittelbar auch zu einer lebendigern Selbsterkenntniss) gelangen. Der Massenmensch kann sich nie recht in die Menschheit hineinfühlen; das Menschheits- und Menschlichkeitsgefühl geht durch die Tiefe der Individualität hindurch. Die Volksgrösse ist und bleibt zwar immer die grösste Grösse, sie muss aber in grossen Individuen, als ihren Typen, veranschaulicht werden. Dergestalt wird auch die Grösse einer Choranstalt erst dann zur wahren Grösse, wenn in ihr das Individuelle, der Sologesang, *neben* dem Chorgesange gleich schön aufblüht.

f) Das *Gesellschaftsliederbuch, zweyter Theil*, fünfzig Nummern, bildet das Seitenstück zur Teutonia, darin, dass das Rundgesangwesen nach der volksthümlichen Weise aufgenommen ist. Diese besteht im durchaus *vierstimmigen Solo*-Gesang, der als solcher die Instrumental-Begleitung überflüssig macht, während sie in der Teutonia beym blos *ein*stimmigen, zum Theil auch beym zwey- und dreystimmigen, obligat ist. Schon im ersten Theile des Gesellschaftsliederbuchs kommen zwar auch Rundgesänge, mithin Solostellen vor, jedoch von so einfacher Art, dass sie, wo auch dafür die Sänger noch nicht herangereift sind, vom Chor oder Halbchor gesungen werden können. Hier aber hat das Solowesen seine erste Steigerung darin erhalten, dass in ebendemselben Tonsatz Solo und Chor *mehrmals* abwechselt, und zwar stylistisch in mehrerley Rundgesangformen.

g) Die *Chorgesänge der Chorgesangschule*. Hier kann lediglich auf den *Text* der Chorgesangschule, welcher dem Umfange nach wenigstens ein halbes Buch ausmacht, verwiesen werden. Dieses Werk, die kunstgeschichtlich *erste* Chorgesangschule, ist von keiner musikalischen Zeitschrift angezeigt worden, obschon sie, zwar gedrängt und umfasslich, eine Entwickelungsgeschichte der Kirchenmusik, eine Kritik der Chorkunstformen, eine Chordirectionslehre etc. etc. enthält, alles Dinge, die Jeden, der zu lehren oder zu lernen hat, Kunstlehrer sowohl als Kunstjünger, interessiren sollten. Als Styleigenthümlichkeit darf herausgehoben werden, dass darin die Kunst der „Nachahmung", hier als Vervielfachung der *vereinzelten* Künste des Contrapuncts, so geltend gemacht wird, dass daraus eine Vermengung der homophonischen Setzart mit der polyphonischen sich ergibt, die zwischen jener und dieser die Mitte hält; wodurch eine Beweglichkeit und Lebendigkeit *aller vier* Stimmen erzielt wird, welche viele Techniker nur durch die eigentliche durchgeführte Fugenkunst zu erzielen vermeinen. —

Nachträglich ist noch der *Wessenberg*'schen Kirchengesänge, enthaltend drey deutsche Messen, eine zweystimmige Kindermesse und zwey vierstimmige, eine leichtere und eine schwerere, nebst zehn kirchlichen Chorliedern oder Rundgesängen, alles nach Texten des Constanzer Diöcesen-Liederbuchs, zu erwähnen, wobey kaum zu bemerken nöthig ist, dass dieses Werk zunächst für die katholische Schweiz bestimmt ist.

Hans Georg Nägeli.

Der physikalische u. musikalische Tonmesser, welcher durch den Pendel, dem Auge sichtbar, die absoluten Vibrationen der Töne, der Hauptgattungen von Combinations-Tönen, so wie die schärfste Genauigkeit gleichschwebender u. mathematischer Accorde beweist, erfunden u. ausgeführt von *Heinr. Scheibler*, Seidenwaaren-Manufacturisten in Crefeld. Nebst 3 Steindrucktafeln. Essen, b. G. D. Bädeker. 1834. S. VIII. u. 80 in 8. Pr. 16 Gr.

Ein überaus merkwürdiges Buch, höchst anziehend der neuen Erfindung wegen und wichtig der praktischen Brauchbarkeit halber, die von den tüchtigsten Männern gleich nach der Vorrede beglaubigt wird. Die Herren X. Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M., Hofrath Prof. Munke in Heidelberg, A. Röber, Mathematiker und Physiker in Crefeld etc. lieferten die rühmlichsten Zeugnisse. Wenn ein Mann vom Fache eine Erfindung

glücklich durchführt, gebührt und wird ihm Ehre: einem Manne, der, einer ganz andern Pflicht unterthan, aus Liebe zur Kunst in seinen Nebenstunden ein Gleiches vollbringt, gebührt sie doppelt; wenn er die Ergebnisse seines Forschens auch nicht mit der Gewandtheit wissenschaftlicher Bündigkeit und Kürze darzulegen vermag, als ein Professor der Akustik etc. Der Verf. bekennt selbst, dass ihm diese Fertigkeit abgehe: dennoch danken wir ihm für seinen Dienst, und seinen Freunden, die ihn dazu vermochten, damit die nützliche Erfindung nicht verloren gehe. Denkende Männer werden sein Buch nicht unbeachtet lassen, wenn gleich das Gewand etwas bunt ausgefallen ist. Es wird von seinen Forschungen die Rede seyn, wenn manches liebliche Lesebüchlein längst vergessen seyn wird. Lassen sich auch nur sehr schwer kurze und deutliche Auszüge daraus mittheilen, so wollen wir doch den Gang so weit bezeichnen, dass die Aufmerksamkeit auf das Werk angeregt werde.

Zuvörderst wird die Entstehung des neuen Tonmasses besprochen (seit 1812 oder 1813 begannen die Versuche); der Verf. findet, dass ein mathematisches Monochord nicht zu verfertigen sey; 52 Haupt- und Neben-Stimmgabeln liefern alle und die genauesten Bestimmungen von *a* bis *ā* so, dass nur das *Auge* Richter in letzter Instanz über die Vibrationen ist, da das Ohr nur zählt und gar nicht über Höhe und Tiefe urtheilt. Sein Metronom und Pendel wird beschrieben (und gezeichnet geliefert); die trommelartige Bewegung nennt er Stoss, nicht Schwebung, was er unpassend findet; 8 Gattungen von Stössen; Tonmass genauer beschrieben; Stimmung musikalischer Instrumente in noch nie gehörter Reinheit. Man braucht dazu 6, noch genauer 12 Stimmgabeln. „Wer sich nicht mit einem Metronom behelligen will, stimme nach Unisonogabeln. Wer gern untersucht, nehme 12 T-Gabeln (tiefe) und Metronom; dazu noch 13 Unisonogabeln.“ Stimmgabeln, Leuchter, Tisch und Thermometer geben Interessantes. Von der Stimmung wird gesagt: die Berliner und Wiener sind viel zu hoch; Paris scheint tiefer gegangen zu seyn. Auch sind verschiedene Gabeln eines und desselben Ortes nicht gleich. Es wäre wünschenswerth, dass man überall eine und dieselbe Stimmung annehme. — Wie man ein Tonmass anzulegen habe. — Orgelstimmung, nicht leicht, aber doch leichter, als bisher. — Versuche über die Anzahl der Schwingungen, die ein Ton in einer Secunde macht. — Verhältniss der Stösse zu den Vibrationen. — Anleitung, um die Töne einer Scala nach einem *a*, von $878\frac{4}{7}$ Vibrationen auf dem kürzesten Wege zu reguliren und die Orgel ohne Kenntniss der Vibr. des *a* auf eine leichte und sichere Weise rein gleichschwebend zu stimmen. — Man vergl. Poggendorff's Annalen, die Mehres über diese Erfindung enthalten. In einem Anhange wird noch auf den Nutzen der Maultrommel aufmerksam gemacht. „Es ist dieselbe, wenn man sich eine Einrichtung für 8, 12 oder 20 macht, das einzige, aber zuverlässige Mittel, ohne Hülfe Anderer das eigene musikalische Gehör zur grössten Vollkommenheit zu bilden. Sänger, Violinspieler, mit einem Worte Alle, welche die Töne selbst schaffen müssen, sollten sich dessen bedienen.“ — Ganz gewiss liegt der Zauber der wohlorganisirten Maultrommeln in der absoluten Reinheit. Darum, fährt der Verf. fort, sind auch die Accorde meiner mathematischen Gabeln so auffallend wohlthuend — u. s. f.

Untersuchungen über die hier neu mitgetheilten, sehr anziehenden Gegenstände gehören in Schriften wie Poggendorff's Annalen: uns gebührt es, auf die neue Erfindung, mit Dank für den unermüdlichen Eifer des kunstliebenden Mannes, aufmerksam zu machen und den Wunsch nochmals auszusprechen: Möchte des Hrn. Scheibler Stimmungsverfahren sich verbreiten, über das Hergebrachte und darum bequem Gewordene den Sieg gewinnen und die Stimmungshöhe *überall* zum Vortheile der Kunst und der Künstler bald eine allgemein gleichmässige werden.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, für Singvereine und zum Studium für Tonkünstler herausgegeben von C. P. Becker. Partitur. Heft 1. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

Hr. Organist Becker, ein eifriger Sammler alter Kirchenmusik, fährt hier fort, sich durch Veröffentlichung grösserer Musikstücke alter Meister, als die geschlossene Sammlung (6 Hefte) fassen konnte, verdient zu machen. Der Nutzen solcher Unternehmungen für die Kunst, für den Herausgeber leider noch nicht, ist klar, besonders wenn, wie hier, zugleich auf Werke gesehen wird, deren Ausführung bey unsern Musikfreunden nichts weiter voraussetzt, als guten Willen, der hoffentlich doch wohl nicht zu Vielen fehlen wird. Wir erhalten hier

ein fünfstimmiges Kyrie und Gloria v. Heinr. Grimm, einem vortrefflichen Altmeister, dessen Werke eben nicht zu häufig sind. Es dürften sich daher nicht wenige Musiker finden, die noch gar nichts von seinen Arbeiten gesehen haben. Sie werden also durch das correcte Heftchen eine neue und anziehende Bekanntschaft machen. Das Heft empfiehlt sich daher selbst, und zwar in mehrfacher Hinsicht der Beachtung Aller, die nicht blos mit der Mode und nach ihr singen und spielen in ihrem Herzen. Wir wollen nicht fürchten, dass das Titelkupferchen eine Art Weissagung oder gerechten Vorwurf für unsere Tage ausspreche. An einem mächtigen abgebrochenen Pfeiler einer umrankten Ruine lehnt eine verlassene Harfe; es ist kein Spielmann für sie da.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.
(Beschluss.)

Eines pantomimischen Scherzes unter dem Titel: „Das Zauberbuch", oder „Amor, der Liebe Beschützer", sey nur hinsichtlich der niedlichen Musik erwähnt, welche den Chor-Director, Hrn. Georg Ott, zum Verfasser hat. — Ausser mehren Gästen im Lust-, Schau- und Trauerspiele und dem sehr gewandten Jongleur, Hrn. Gebhardt, producirte sich auch die Harmonika-Spielerin Mad. Therese Hagemann aus München. Beyde Stücke, Adagio von Beethoven und Trio mit zwey obligaten Waldhörnern von Himmel, waren viel zu lang, um in dem gedehnten Zeitmasse und auf einem Instrumente, das denn doch nimmermehr für weite Räume geschaffen ist, selbst den aufmerksamsten Zuhörer nicht zu ermüden. Trotz der erregten, unbezwinglichen Langeweile liess man es der Künstlerin weder entgelten, noch am succès d'estime ermangeln. —

Von den Zöglingen des vaterländischen Conservatoriums fanden zwey Kunstleistungen Statt. Im ersten, dem jährlichen mit der statutenmässigen Prämien-Austheilung verbundenen Prüfungs-Concerte wurde zu Gehör gebracht: 1. Ouverture aus Ariodant von Mehul. 2. Flöten-Variationen von Tulou; gespielt von Jacob Dauer. 3. Sommerbilder, Vocalchor von Gyrowetz. 4. Eilfstimmiger Harmonie-Satz von Professor Sellner. 5. Arie aus Pacini's „Amazilia", gesungen von Franciska Goldberg. 6. Violin-Rondo von Mayseder, vorgetragen von Ludwig Wiest. 7. Schlusschor von C. M. v. Weber. — Das zweyte Concert, zum Besten der durch Feuer verunglückten Bewohner von Wiener-Neustadt veranstaltet, enthielt: 1. Ouverture zu Don Carlos, von Ries. 2. Prolog, gesprochen von dem k. k. Hofschauspieler und Regisseur Heinrich Anschütz und gedichtet von dessen Bruder Eduard. 3. Abendbilder, Vocalchor von Gyrowetz. 4. Potpourri für 4 Waldhörner, 4 Trompeten und 3 Posaunen über Mozart'sche Motive. 5. Arie mit obligatem Violoncell von Conr. Kreutzer, gesungen von Franciska Goldberg und begleitet von Joseph Stranzky. 6. Violinpolonaise von Mayseder, vorgetragen von Leonhard Gold. 7. Schlusschor von Seyfried. — Wenn dem hierbey erreichten wohlthätigen Zwecke doppelt rühmliche Anerkennung gebührt, so sprach sich solche in noch erhöhterem Maassstabe über die musterhaft gelungene Ausführung aus, welche einen gleich ehrenvollen Reflex auf die würdigen Lehrer und deren folgereiche Bildungsmethode zurückwirft. —

Unsere Residenz blickt in naher Zukunft einer lange ersehnten Kunstfeyer entgegen. Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, welche den Moment ihrer Begründung durch die grandiosen Aufführungen der Oratorien: Timotheus, Messias, Samson und Jerusalems Befreyung in den denkwürdigen Jahren 1812—13, 15 und 16 auf eine unvergessliche, in den Annalen verewigte Weise bezeichnete, hat beschlossen, nach einem 18jährigen Zwischenraume ihre Gesammtkräfte neuerdings an einem ähnlichen Meisterwerke zu erproben und zu diesem Zwecke Händel's „Belsazar", übersetzt und die Instrumentalpartie bearbeitet von Hrn. Hofrath von Mosel, gewählt. Die festgesetzten Productionen werden am kommenden 6. u. 9. Nov. zur hohen Namensfeyer Ihrer Majestät der Kaiserin abermals in den kolossalen Räumen der k. k. Reitbahn Statt finden, und Wiens sämmtliche Künstler und Kunstfreunde wurden zur thätigen Mitwirkung eingeladen. Die sowohl in der Gesellschafts-Kanzley als bey dem k. k. Hofmusikhändler Tobias Haslinger vorliegenden Subscriptionsbogen sollen auch bereits übervollzählig seyn und zuversichtlich darf man eine Total-Leistung erwarten, welche die vorgefasste Meinung, dass durch südlichen Einfluss der Sinn für gediegene Classicität in der Kaiserstadt wo nicht rein erstorben, doch merklich geschwächt sey, am

Bündigsten widerlegen möchte. Auch darf nicht mit Stillschweigen übergangen werden, dass die oben genannte Verlagshandlung, welche nie da fehlt, wo es um Beförderung der Kunst sich handelt, unaufgefordert den kostenfreyen Stich und Druck sämmtlicher Chorparte besorgt. —

„Vom Ernsten zum Lächerlichen ist nur ein Sprung!“ — Diess waren Lieblingsworte eines grossen Tonkünstlers und mit demselben Salto mortale wollen wir auch unser heutiges Bulletin beschliessen. Es erübrigt nämlich noch, über die glänzenden Ballfeste zu berichten, welche Strauss und Lanner, Wiens Tanzmusik-Fürsten, oder wie sie sonst noch titulirt werden mögen, ad usum proprium veranstalteten. No. 1 also: Hr. Joh. Strauss feyerte im k. k. Augarten „eine Nacht in Venedig“, wobey in nace der Markus-Platz „symbolisirt“ zu schauen, nebst andern auch die Elisabethenwalzer und ein neuer Venetianer-Galopp zu hören war. Der Zudrang soll unmenschlich gewesen seyn und der Spass dem Unternehmer ein Profitchen von 2000 klingenden Silber-Gulden abgeworfen haben. Das wäre allerdings ein recht hübscher Jahresgehalt für so manchen hochberühmten kaiserlichen oder königlichen Hof- und Kammermusikus, der all sein Lebelang sich's bitter sauer werden lassen und die schönsten Jugendjahre hinopfern musste, um endlich als vollendeter Virtuos im reifen Mannesalter — zu darben. Item: No. 2. Hr. Joseph Lanner veranstaltete im gräflich Palffy'schen Palais zu Hernals einen „Sommernachts-Traum“, dessen phantasiereiches Arrangement allgemein bezauberte. Sämmtliche prachtvolle Appartements waren geöffnet, der herrliche Park glänzend beleuchtet; im Wintergarten prangten elegante Buffets und Credenzen; im Salon ertönte Instrumentalmusik, aus Nebengemächern kostbare Spieluhren; im Haine des Orients lagerte die treffliche Regiments-Banda von Gustav Wasa; auf einem abgeschlossenen Tanz-Quarré tummelte sich die lebenslustige Jugend; während der Ruhestunden vergnügte ein balletmässiger Fackeltanz, ein brillantes Wasserfeuerwerk u. dergl., vom hohen Söller herab lud ein schmetterndes Trompeterchor ein zu all diesen Herrlichkeiten, deren man für zwey Zwanziger theilhaft werden konnte, und die zahlreiche Versammlung aus allen Ständen erschöpfte sich im Lobe dieses wahrhaft feenartigen Festes; ja viele Fremde bewunderten die gute Ordnung, die gesittete Fröhlichkeit, dass selbst bey dem gedrängtesten Zusammenflusse keine Störung entstand, und überzeugten sich, dass der Volksdichter nicht unrecht hat, wenn er singt: „'s ist nur ein Kaiserstadt! 's ist nur ein Wien!“ —

Cassel, im October 1834. Nur mit wenig Worten will *ich Ihnen* das musikalische Leben und Treiben in unserer Residenz schildern. Die Musik liebt man hier fast allgemein, wenn auch nur Wenige sich einer musikalischen Bildung erfreuen dürften; sie wird bis beynahe in die untersten Stände als ein Bedürfniss der bürgerlichen Erziehung betrachtet. Die verschiedenen hier befindlichen Militärmusik-Chöre üben auf die Masse der Einwohnerzahl ein nicht geringen Einfluss. Die Opernmusik zählt auch hier, wie wohl überall, die meisten Freunde und prädominirt über das recitirende Schauspiel, welches, nur sehr wenige Mitglieder desselben ausgenommen, äusserst mittelmässig ist. Die Kirchenmusik liegt fast ganz im Argen, und wenn Kapellmeister Spohr nicht bisweilen ein eigenes oder fremdes Oratorium aufführte, so würde diese Gattung von Musik uns ganz unbekannt. Die Kammer- oder Instrumentalmusik wird meist nur in einigen Winterconcerten ausgeübt, welche aber wenig besucht und oft recht lau aufgenommen werden, so dass, wenn vollends fremde Virtuosen in unsere Mauern treten, um sich hören zu lassen, dieselben äusserst selten ein volles Haus zusammenbringen, obgleich unser durchlauchtigster Kurprinz und Mitregent und dessen erlauchte Gemahlin, so wie auch die Frau Kurfürstin Königl. Hoheit die theatralischen und musikalischen Künste sehr hoch schätzen und denselben allen möglichen Schutz angedeihen lassen. Spohr, als erster Schirmvogt der Musiker, wirkt stets nach Kräften und behandelt sie zuvorkommend. Man will heut zu Tage nur Opern, und, im Vertrauen gesagt, das ist nicht blos bey uns so, das ist der Fall fast überall. Was haben aber die ausübenden Künstler noch für einen Sporn? Sollen sie immer nur der Oper als Folie dienen? Werden sie sich zuletzt noch Mühe geben, mit unsäglicher Anstrengung und Aufopferung es bis zur Virtuosität auf irgend einem Instrumente zu bringen, wenn die Aufnahme so lau und der Lohn so gering ist? — Der Stockholmer Kammermusikus Fatschek, ein rühmlich bekannter Harfenspieler, brachte in seinem Concerte die Kosten

nicht heraus; und der berühmte Geigenspieler, Musikdirector Mollique aus Stuttgart, welcher sich einige Tage bey uns aufhielt, machte nicht einmal einen Versuch, ein Concert zu arrangiren, und nur in Privatzirkeln soll er in einigen Quartetten spielend einen ausserordentlichen Enthusiasmus erregt haben. Madame Parravicini gab letzthin ein Violinconcert, die Kritik muss freylich darüber schweigen, und theilte das gleiche Schicksal mit Fatschek, obgleich dieselbe Dem. Nina Sontag, eine ausgezeichnete Concertsängerin, und Hr. Götz, ein herrlicher Tenor, Orchester-Mitglied der Weimarischen Hofkapelle, gegenwärtig Schüler Spohr's auf der Geige und im Gesange unseres ersten Violoncellisten Hasemann, zugleich eines trefflichen Gesanglehrers, glänzend unterstützten. — Der geistliche Gesang wird in Spohr's Cäcilien-Verein cultivirt, der weltliche mehr in dem Wiegand'schen; beyde wirken bisweilen vereint bey Aufführung grosser Oratorien.

Was nun unsere Oper betrifft (sie konnte vor Jahren mit denen der besten Theater wetteifern), so ist sie seit der Wiedereröffnung unseres Theaters im November 1833 noch immer im Werden. Es haben sich freylich die Zeiten sehr geändert und die Gagen vermindert, aber dennoch liesse sich hier eine gute Oper wieder herstellen, wenn Manches anders wäre; doch davon ein andermal, wenn unsere Berichte mehr kritisirend als referirend werden, gegenwärtig begnügen wir uns damit, nur die Bestandtheile derselben anzugeben. Unter dem männlichen Personale steht noch immer unser trefflicher Baritonist und Bassist Föppel oben an, ihm zur Seite wirkt unser erster Tenorist Dams mit seiner vortrefflichen Stimme; der zweyte Tenor Neufeldt ist abgegangen und Schmidt aus Braunschweig wird im November an seine Stelle treten. Herr Dettmer, ebenfalls für erste Bassparthieen, ist noch in seiner musikalischen Gesangsausbildung begriffen und ein sorgfältigeres Studium könnte ihn bald weiter fördern. Für Parthieen zweyten und dritten Ranges, komische Alte u. s. w. ist neuerdings Hr. Birnbaum vom Brünner Theater engagirt worden und hat durch seinen Dr. Bartolo (Barbier von Sevilla) und Leporello (Don Juan) eine recht beyfällige Aufnahme gefunden. Uebrigens wirken noch in der Oper die Herren Otto, Häser, Eichmann, Merk u. A. Im weiblichen Personale wetteifern die Damen Lampmann-Rottmeier, Pistor, Meisselbach in den ersten Gesangsrollen, denn man weiss in der That nicht, wer die zweyten singen soll; in den dritten aber Dem. Schmale, Fürth und Greenberg, bey diesen schwindet aller Zweifel. — Hinsichtlich des Chores vermissen wir die von Zeit zu Zeit nothwendige Prüfung der Fortschritte desselben von Seiten des Opern-Dirigenten. Neu waren in dieser neuen Opern-Aera im weitern Sinne so ziemlich alle, da sie theils neu einstudirt, theils von einem ganz neuen Personale dargestellt wurden; neu im engern Sinne war wenig, das neueste Tonwerk aber im wahren Sinne des Worts war das des Kammer-Musikus C. Lobe zu Weimar: der Zauberblick oder die Fürstin von Granada, welche zwar bey uns nicht mit dem Enthusiasmus aufgenommen wurde, als bey Ihnen, denn der liegt nicht in unserer nordischen Natur, aber dessenungeachtet hat sie sehr gefallen und ist bereits dreymal gegeben worden. Keine Nummer ging ohne Applaus vorüber; Hr. Kapellmeister Spohr hatte sie aber auch mit grossem Eifer und Sorgfalt einstudiren lassen. Die Ausstattung war glänzend, ja selbst das Ballet mit so geringen Mitteln durch Hrn. Grantzow geschmackvoll und lobenswerth arrangirt, er selbst, so wie seine beyden Gehülfen Labessé und Butterweck ernteten reichen Beyfall, die Musik dazu ist aber auch ganz vortrefflich. Die Damen Lampmann-Rottmeier (Nadire), Pistor (Solabella), Dem. Meisselbach (Estrella), Hr. Dams (Harits) trugen sehr viel zu dem Gelingen dieses trefflichen Tonwerks Lobe's bey, dessen Name schon längst ehrenvoll genannt worden ist.

Zum Schluss gedenken wir noch zweyer Gastdarstellungen des Tenoristen Schmetzer aus Frankfurt a. M. Sein Nadori (Jessonda) gefiel grösstentheils und sein Murney (im unterbrochenen Opferfest) fast allgemein. Er ist im Besitz einer schönen starken Tenorstimme, in den Mitteltönen vortrefflich, in der Höhe unbedeutend, das Falset aber schlecht, deshalb ist sein Vortrag etwas monoton und wenig modulirt; sein Spiel bedarf noch sorgfältiger Pflege. Welcher Sänger, der den Nadori gibt, blickt noch bey den Worten: „Erde, sieh! ich bin dein Sohn" dieselbe starr an, da doch die ganze Arie reflectirend ist. Auch als Murney, namentlich in der Scene, wo er sich an seine Gattin Elvira, Mirrha und Maffeus wendet, blieb noch viel zu wünschen übrig, das Seelenvolle, Innige ging ihm ganz ab. Unvergesslich

ist uns darin der sel. Gerstäcker. — Die Darstellung des Opferfestes war überhaupt nur mittelmässig.

Kurze Anzeigen.

Die Klagen der Nachtigall, Romanze für eine Singstimme mit obligater Flöte und mit Begleitung des Pianof. oder mit 2 Violinen, Viola und Violoncello in Musik gesetzt — von C. G. Belcke. 10tes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Dieser Gesang, wie wir ihn allgemein benennen möchten, nicht Romanze, hat überall, wo er von einer guten Sopranstimme und einem tongewandten Flötisten vorgetragen wurde, lebhaft gefallen. Das Ganze ist auch wirklich so einschmeichelnd, dass es als angenehme Unterhaltungsmusik überall eine gute Aufnahme sich versprechen darf. Auch in Concerten hat es Beyfall gefunden.

Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von Simon Mendheim. Berlin, bey T. Trautwein. Pr. 16 Gr.

Das erste ist der Hexengesang: „Die Schwalbe fliegt" in Es moll, zuletzt Dur, erfordert einen nicht zu wenig geübten Begleiter, dann wird es wirken wie eine wilde Lust. Wiegenlied: „Schlaf, Kindchen, balde", ein sehr hübsches Schlafliedchen, einfach und natürlich. 3. Nach der Ferne: „Welle flüstert hin mit Welle", einfach und melodiös, vielleicht für die Meisten etwas zu viel wiederholt, wenn gleich das Spähen nach der Ferne es begünstigt. 4. Wanderlied: „Die Fischlein sollten schwimmen", auch recht hübsch dem Musikalischen nach: allein zu viel den Text wiederholend, wenn wir uns auch den Wanderer in seinen Traum der Erinnerung versunken denken.

Musikalischer Nachlass, Vorspiele und Fantasieen für die Orgel von C. G. Umbreit; herausgegeben von dessen Sohne *Dr. Fr. Wilh. Carl Umbreit,* Grossh. Badenschem Kirchenrathe u. ordentl. Prof. der Theologie zu Heidelberg. 1. u. 2. Lieferung. Gotha, b. Lampert. Pr. jeder Lief. 6 Gr.

Der sel. Umbreit, ein Schüler Kittel's, des Schülers Seb. Bach's, hatte sich schon durch die Herausgabe seiner ersten Sammlung von Orgelstücken 1798 einen Namen gemacht, der sich in der Folge besonders durch seine Choräle und noch mehr durch sein allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche hob. Seine meisten Werke sind in diesen Blättern von den tüchtigsten Organisten seiner Zeit empfehlend angezeigt worden. Auch als Schullehrer und Organist zu Sonneburg bey Gotha hat sich der brave Mann den Dank seiner Zöglinge und seiner Gemeinde verdient. Er hat bis 1829, wo er starb, im Segen gewirkt. Sein Andenken ist sehr Vielen theuer und so wird es auch sein Nachlass seyn, den er selbst seinen Freunden eingehändigt wissen wollte. Diese werden seine Gaben vorzüglich in Ehren halten. Wollte man von dem Entschlafenen die Art Phantasie verlangen, die jetzt an der Tagesordnung ist, so wäre diess eine Thorheit. Wollte man deshalb diese Gaben verwerfen, so erinnere man sich doch an die mancherley tüchtigen Männer, denen die neue Art auch nicht gefällt. Die Sammlungen sind für die Freunde des nützlich wirkend Verewigten und diese werden diese dem jetzt vorherrschenden Geschmacke nicht angehörenden Gaben schätzen.

Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung der Fingersatzes für das Pianof. von C. T. Brunner. 3tes Werk. 1stes Heft. Dresden, b. G. Thieme. Pr. 12 Gr.

Die Sätzchen sind für den ersten Anfang sehr zweckmässig, schreiten nicht zu schnell vorwärts, zugleich auf Finger- und auf Tactübung Rücksicht nehmend, für rechte und linke Hand angemessen sorgend. Auf 11 Seiten werden 24 Uebungsstückchen geliefert, die auch das Angenehme mit dem Nützlichen gut verbinden. Sie sind also bestens zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XIII. 1834.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Die Sieben-Schläfer,
Oratorium
in drei Abtheilungen
von *Professor Ludwig Giesebrecht*,
componirt von
Dr. C. Loewe.

Dieses Oratorium erscheint im Laufe dieses Winters, in Partitur, Clavierauszug und Orchester- und Singstimmen.

Mainz, im October 1834.

B. Schott's Söhne,
Grossh. Hess. Hofmusikhandl.

Anzeige.

Nachricht

über das baldige Erscheinen des „allgemeinen Choral-melodieenbuches zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- und Schulgesangbüchern des Königreichs Hannover von H. W. Stolze, Stadt- und Schloss-Organisten in Celle."

Verschiedene Umstände haben bis jetzt den Verfasser des eben genannten Choralmelodieenbuches gehindert, dieses Werk so früh, wie er es beabsichtigte, dem Drucke zu übergeben. Doch hat selbiges durch die Verzögerung nur gewonnen, indem der Verfasser durch ihm von auswärts her gewordene gütige Mittheilung in den Stand gesetzt worden ist, noch mehrere in einzelnen Provinzen des Königreichs gebräuchliche Melodieen zu liefern, so dass dasselbe jetzt 258 vierstimmige Melodieen enthält. Da die Kosten des Druckes durch Subscription gedeckt sind, so hat derselbe bereits begonnen und wird ohne Unterbrechung fortgesetzt werden.

Um aber dennoch die Anschaffung des Werkes so viel als möglich zu erleichtern, soll der Subscriptionspreis von 1¼ Thlr. noch bis zum ersten Januar 1835 offen stehen, wo sodann der Ladenpreis von 3 Thlr. unwiderruflich eintreten wird.

Hannover, d. 24. Octbr. 1834.

Helwing'sche Hof-Buchhandl.

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w.
im Clavierauszuge und ausgesetzten Chorstimmen
bei N. Simrock in Bonn.

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.

(Fortsetzung.)

	Frs.	Cs.
Gleim, J. A., Liedersammlung für die Morgen-Andacht der Königl. Pr. Gymnasien. Part	4	—
— Die 4 Singst. zusammen	6	25
— Jede einzelne Singst.	1	55
Gluck, Ch., De profundis. Für 4 Singst. Partitur mit untergelegtem Clav. Auss. nebst den einzelnen Singst.	5	—
— Hiervon die 4 Singst. allein	1	—
Graboler, P., Der 145. Psalm. Für 4 Singst. Clav. Auss. Op. 6.	4	50
— Die 4 Singst. allein	3	—
Graun, C. H., Der Tod Jesu. Passions-Cantate. Clav. Auss.	8	—
— Hiervon die 4 Chorst. allein	3	25
Hasslinger, Missa für 2 Tenor- u. 2 Basst. ohne Begl. Clav. Auss. (zum Einüb.)	1	—
— Hiervon die 4 Singst. allein	1	—
Händel, Der Messias. Clav. Auss. nach Mozart's Bearbeitung.	18	—
— Hiervon die Chorst. allein	6	—
— Die Israeliten in Egypten. Im Clav. Auss.	22	—
— Hiervon die 8 einzelnen Chorst.	15	50
— Der 100. Psalm. Clav. Auss. v. X. Gleichauf.	5	—
— Hiervon die einzelnen Chorst. allein	2	75
— Judas Maccabäus. Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Im Clav. Auss. von L. Hellwig. Deutscher Text.	16	—
— Die einzelnen Chorst. zum Alexanderfest	4	—
— Salomon. Grosses Oratorium. Clav. Auss., bearbeitet von Gleichauf.	24	—
— Hiervon die einzelnen Chorstimmen	10	—
Hauptmann, Salve regina à 4 voix: Sop. A. Ten. B. et Orgue ad lib. Clav. Auss.	2	50
— id. die einzelnen Singst.	1	—

dadurch wieder gut zu machen, dass sie theils selbst thätig waren, theils ein wachsames Auge auf die Geschäfte der übrigen hatten und nachhalfen, wo man etwas versaumte. Doch eben dies reizte in der Folge die sonst passiven Mitglieder zu Beschwerden. Man klagte über die Willkühr und Usurpation, und tadelte die genommenen Maasregeln, sobald sie irgend Stoff zur Kritik darboten, ohne deshalb zweckmässigere vorzuschlagen, oder sich selbst der Geschäfte gehörig unterziehen zu wollen. Dadurch wurden die bisher thätigen Mitglieder des Misverhältnisses ihrer Pflichten gegen ihre Rechte müde, und — blieben um desto hartnäckiger bey ihren Meynungen. So bildete sich auch in diesem Verein eine Oppositionspartheyy, die in jeder Gesellschaft nur dann wohlthätig würken kann, wenn beyde Theile entweder unter höherer Aufsicht stehen, oder sich wenigstens vor einseitigen Ansichten zu bewahren wissen. Wo aber, wie hier, keiner von diesen Fällen eintritt, hat eine Opposition mehr lähmenden, als starkenden Einfluss. Das erfuhr auch das Publikum bald, denn es bekam während eines Winters kein gewöhnliches öffentliches Konzert zu hören, und ausser der Gesellschaft wollte es niemand wagen, dergleichen zu veranstalten. — Im Streite über diesen Punkt, worüber sich freylich manches für und wider sagen liess, hatte sich schon ein Theil der Gesellschaft ganz von der Verbindung losgesagt. Was thaten nun die übrigen? — Sie glaubten: durch neue Verfassungsplane der kränkelnden Maschine wieder aufzuhelfen. Ein Mitglied trug einen solchen Entwurf in mehreren Zusammenkünften vor, aber er kam nicht zu Stande. Ein andrer brachte ein etwas simplifizirteres Projekt auf die Bahn, und es ging ihm eben so. Kurz, die Gesellschaft lieferte einen Beleg zu dem alten Erfahrungssatz: dass man auch durch die mühsamste Ausbesserung der Form den einmal entwichenen Geist einer Societät nicht zurükrufen könne.

Doch auch die, welche den Zweck des Vereins am treuesten verfolgten, beförderten dadurch seine Zerstörung, dass sie sich von dem Bewusstseyn ihrer untadelhaften Absichten zu sehr leiten liessen, und meynten: jedermann müsse und werde so denken. Besonders verrieth sich dieses Bewusstseyn durch ihr Benehmen gegen das Publikum, auf dessen Dank man allerdings die gerechtesten Ansprüche hatte, ohne jedoch wirklich darauf zu rechnen. Ein gewisser rauher, lakonischer Ton in den Ankündigungen, eine republikanische Strenge bey Handhabung der Konzert-Polizey, (eine jedem Publikum bald lästig wird, das sich für sein Geld auch dem verdientesten Zwange nicht gern unterwirft) verwandelte dessen Dank allmählig in Murren und reizte es zum Tadel, womit es überhaupt Monopolisten *) zu belegen pflegt. Dazu trug die, obgleich nicht bedeutende Erhöhung des Eintrittspreises nicht wenig bey, welche durch unvermeidliche grössere Ausgaben und besonders durch die Forderungen der bezahlten Hülfsmusiker entstand. Diese fühlten ihre Unentbehrlichkeit und spannten den Bogen immer höher, weil sie wussten, dass das Publikum schon an ein vollständiges Orchester und an Aufführung vielstimmiger Sachen gewöhnt war. Hierdurch sezten sie die Gesellschaft in die Alternative, entweder ihr Orchester zu zerrütten und also die Musik zu verschlechtern, oder von dem Publikum mehr zu verlangen. Natürlicherweise wählte man das leztere, indem die Erhöhung des Preises für den ganzen Winter nur einige Groschen betrug. Wer

*) Dafür konnte die Gesellschaft gewissermassen angesehen werden, d. h. niemand ausser ihr that etwas für die Musik des Orts. Aber zu einem solchen Monopol gelangte sie auf dem ehrlichsten Wege von der Welt, d. h. sie durch Thätigkeit für die Aufnahme der Tonkunst, ohne einem Künstler schaden zu wollen, der sich nicht mit ihr vereinigte. (M. s. die vorige A. d. Verf. 1))

		Frs. Cs.
*	Haydn, J., Die Schöpfung. (La Création.) Im Clav. Ausz.	12 —
—	Hierzu die einzelnen Chorst.	4 28
* —	Die Jahreszeiten. (Les Saisons.) Im Clav. Ausz.	20 —
—	Hierzu die einzelnen Chorst.	6 50
—	Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Le sette ultime parole. Oratorium. Clav. Ausz.	10 —
—	Hierzu die 4 Singst. allein	5 —
—	Missa (in B.) Für 4 Singst. Lat. und deutsch. Text. Clav. Ausz. No. 1.	9 —
—	Hierzu die 4 Singst. allein	5 50
* —	Missa (in G.) Für id. No. 2. blos die Singst.	4 —

(Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien,

welche so eben bei

N. Simrock in *Bonn*

erschienen sind.

Der Frcs. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 kr. rhein. gerechnet.

	Frs. Cs.
Mozart, W. A., Orchester-Stimmen zu dessen Requiem.	16 —
Rode, P., Quatuor brill. p. Violon d'après le 7e Concerto de Violon.	4 —
Spohr, L., Op. 10. 4e Concerto p. Violon av. acc. de Piano	4 —
— Op. 88. 2e Concertante p. 2 Violons av. acc. de Piano.	6 —
— Op. 88. Double Rondeau de la 2e Concertante p. 2 Violons ppaux avec 2 Violons, Alto, Ville et Basse.	5 —
— Le même av. Piano.	3 —
— Op. 91. 4e Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Ville.	9 —
Tulou, M., Op. 60. Bonheur de se revoir; Fant. p. Flûte av. Quat.	3 50
Orlowsky et Sowinsky, Op. 30. Souvenirs de Pologne, Airs nat. var. p. Piano et Violon.	4 —
Tulou, M., Op. 59. L'Italie et L'Irlande, Fant. conc. p. Flûte et Piano	4 —
— Op. 60. Bonheur de se revoir; Fant. p. Flûte et Piano	2 50
— Op. 62. Air var. p. Flûte et Piano.	3 —
Boieldieu, Ouverture du Calif de Bagdad p. Piano à 4 mains, nouv. Edit.	2 —
Herz, H., Welle fav. sur la dernière pensée de C. M. de Weber p. Piano à 4 mains	— 50
— Op. 83. Le Bijou, Polacca sur la Romance fav. Dormez, dormez, chers amours, à 4 mains p. F. Hünten.	2 50

	Frs. Cs.
Spohr, L., Op. 91. 4e Quintetto arr. à 4 mains p. Otth. Gerke.	6 —
Loewe, C., Op. 11. Son. brill. p. Piano in Es.	3 —
Carcassi, M., Op. 44. 3 Airs suisses var. p. la Guitare.	2 —
— Op. 52. Walse fav. du Duc de Reichstadt p. Guitare.	1 25
— Op. 53. 2 Quadr. de Contredanses, 2 Walses et 2 Galops p. Guitare.	1 25
Loewe, C., Op. 12. Die drei Wünsche, vollständ. Clav. Auszug	15 —
— Ouverture aus id. p. Piano solo	1 25
— Einzeln aus id. 1 — 24 zu verschiedenen Preisen.	

Binnen Kurzem erscheint:

Loewe, C., Op. 42. Ouverture zur Oper: „Die drei Wünsche" für's Orchester.

— Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen.

Bonn, im October 1834.

Im Verlage von F. C. Löffund und Sohn (F. G. Köhler) in Stuttgart ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Universal-Lexicon der Tonkunst

oder

Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften,

herausgegeben von

M. Fink, *Dr.* Grossheim, *Dr.* Heinroth, Profess. *Dr.* Marx, Director Naue, G. Nauenburg, L. Rellstab, Ritter J. v. Seyfried, Prof. Weber u. v. A.

redigirt von

Dr. G. Schilling.

gross Lexicon Format. I. Bd. 1. Lief. Bogen 1 — 8.
A — Alboneesio.

1. Subscriptionspreis à 10 Gr. sächs. für jede Lieferung.
2. Subscr. à 12 Gr. sächs.

Letzterer tritt mit Erscheinen der 4ten Lieferung bestimmt ein.

Statt aller Empfehlung verweise ich auf die Artikel, z. B. Akustik, der fertigen 1. Lieferung und füge nur die Versicherung bei, dass das Werk fortschreitend an Interesse und Gediegenheit gewinnen wird.

Stuttgart, d. 12. Octbr. 1834.

F. C. Köhler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. N°. 46. 1834.

Recension.

Der Gallego, Oper in 4 Acten von J. Fischer, Musik von C. Götze. —

Diese neue Oper unsers verdienstvollen Musikdirectors Hrn. Götze wurde um die Mitte Septembers zum ersten Male mit Beyfall aufgeführt und in der darauf folgenden Woche mit steigendem Beyfalle wiederholt. Ref. hält es für seine Pflicht, das deutsche musikal. Publikum auf dieses Werk aufmerksam zu machen, welches für jedes Theater eine wahre Bereicherung des Repertoirs seyn und, sorgfältig und gut wie hier ausgeführt, wozu keine besondern reichen Mittel gehören, gewiss überall günstig aufgenommen werden wird. Ref. gesteht, dass er nur ungern den Inhalt eines Operntextbuches erzählt, kann es aber hier nicht vermeiden, wenn seine spätern musikalischen Bemerkungen nicht undeutlich bleiben sollen. Er drängt jedoch die Erzählung möglichst zusammen, gibt nur die Hauptmomente und bittet daher, das Buch selbst, welches klar und zweckmässig gearbeitet ist, vieles Interesse gewährt und durch grosse Mannichfaltigkeit ernster und trauriger, heiterer und fröhlicher Situationen sich auszeichnet, nicht nach dieser magern, dürftigen Skizze beurtheilen zu wollen.

Die Gallego's, arme Gebirgsbewohner Galiciens, sind in Lissabon ungefähr das, was Lazaroni in Neapel und Savojarden in Paris u. a. O. sind, unterscheiden sich aber von Beiden durch eine gewisse gesellschaftliche Verbindung, eigene Anordnungen, Gesetze u. dgl., die von Vorgesetzten ihres Stammes aufrecht erhalten werden. Ihre Haupttugend, auf die sie mit der grössten Strenge halten, ist Ehrlichkeit und Treue. Unter ihnen sind Pablo, dessen Geliebte Tereza, Gormas, sein Nebenbuhler, und der Oberrichter Hauptpersonen der Oper. Visconte Franseka, eine Art Don Juan, Vanno, ein reicher Kaufmann, dessen Tochter Livia, deren Geliebter Kapitän Mondejo, Gurluz, ein alter Blinder, die komische Person, greifen in die Handlung ein; die übrigen sind Nebenpersonen. Die Exposition ist klar und deutlich und doch nicht lang. Der erste Act endigt mit einem Volksaufruhr, meist hinter der Scene, während dem Vanno von Pablo getrennt wurde, der ihm einen Beutel mit 1500 Crusaden zum Hafen tragen sollte. Zu Anfang des zweyten Acts ist die Ruhe wieder hergestellt und man sieht und hört das Treiben des Volkes am Hafen. Pablo mit seinem Beutel Geldes wird verdächtig, arretirt und zu Vanno geführt, doch hier gerechtfertigt. Als aber Vanno den Beutel öffnet, findet er zwar alle grössern Geldrollen richtig, vermisst aber 19 besonders gepackte Crusaden. Vanno würde von dem Verlust nicht sprechen, aber Gormax lauscht, glaubt Pablo untreu, freut sich, ihn nun verderben zu können, und beschuldigt ihn des Diebstahls, eben als seine Verlobung mit Teresa gefeyert wird. Nach den Gesetzen wird er vom Oberrichter vorläufig verbannt. Im dritten Acte schmiedet Gormax neue Intriguen, in welche Franseka verwickelt ist, um Vanno als Theilnehmer des Aufruhrs anzuklagen. Das Final ist eine Lustbarkeit auf Franseka's Villa. Im vierten Acte, da über Vanno und Pablo entschieden werden soll, klärt sich Alles natürlich auf, die poetische Gerechtigkeit wird geübt und das Werk geht fröhlich zu Ende. Die ganze Handlung geht rasch und natürlich vorwärts und entwickelt sich eben so. Leben und Frische kommt in dieselbe durch das Treiben des Volks, Feste, Tänze u. s. w., und das Heitere, Fröhliche ist überwiegend, ein Vorzug, der bey einer deutschen Oper besonders zu rühmen ist. So trocken diese eben gegebene Skizze ist, so wird sie doch hinreichen für das, was wir von der Musik zu berichten haben, wobey noch einzelne Andeutungen auf Personen und Handlung sich von selbst ergeben werden.

Die Ouverture Edur beginnt mit einem Maestoso, dem ein Andante und ein Allegro con spirito folgen, in welchen beiden Sätzen mehre Motive, die in den entscheidendsten Situationen der Oper gebraucht werden, sich hören lassen. Sie ist charakteristisch, voll Kraft und Leben und ein sehr wirkungsvolles Instrumentalstück. Die Einleitung beginnt mit einem ganz kurzen Gebete der erwachenden Gallego's, die auf einem öffentlichen Platze unter Säulenhallen u. dergl. die Nacht zubrachten, dem ein origineller, höchst munterer Chor der fröhlichen Söhne der Natur folgt. Beyde Sätze sind charakteristisch. Ueberhaupt gebührt dem Componisten das Lob, überall sich die Aufgabe, streng im Charakter, treu und wahr zu schreiben, gestellt und sie fast immer glücklich gelöst zu haben, ohne über der Wahrheit die Schönheit zu vernachlässigen — ein Vorzug, der bekanntlich nur durch tüchtige Kenntniss und grosse Gewandtheit, Sinn und Gefühl und allgemeinere Bildung vorausgesetzt, zu erreichen ist und wohl viel mehr wiegt, als Anderes, was manche Dilettanten über Alles setzen, die vollen Beruf zur Kritik zu haben glauben, wenn sie nur Ohren haben, gleichviel welche, und nun scharf und streng, meist aber auch schief in's Blaue hinein urtheilen, ungeachtet sie oft nicht im Stande sind, $\frac{3}{4}$ Tact von $\frac{3}{4}$ oder Dur von Moll zu unterscheiden. — No. 2. Duett zwischen Pablo und Tereza ist eine allerliebste Idylle und eins der vorzüglichsten Stücke der Oper. Das Recitativ zeigt den Componisten als geschickten und sinnigen Declamator, im Andante grazioso herrscht zarte und liebliche Melodie und im Allegro macht sich ein heiter naives, recht originelles Orchesterspiel bemerklich. — Der alte blinde Ausrufer Gurlux tritt in No. 3 mehr parlante als cantante auf und treibt sich im lebhaften $\frac{6}{8}$ Takt, Allegro molto vivace, gleichsam als italienischer Buffo herum. Auf den ersten Anblick scheint eine ruhigere Tactart und ein gemässigteres Tempo dem Charakter des alten blinden Mannes angemessener zu seyn; aber der Alte ist rasch und lebendig, eine echt südliche Natur, und es zeugt von besonnenem Nachdenken des Componisten, dass er sich nicht vom Schein verleiten liess. Die folgende Arie Franseka's, des leichtsinnigen, flatterhaften Bonvivant's, in der neuern gefälligen französ. Schreibart gehalten, flattert angenehm vorüber. No. 5. Das erste kurze Finale malt anfangs durch Instrumente den Aufstand und Aufruhr so treu und wahr, als es eben das Wesen der Musik zulässt, beruhigt gegen die Mitte hin durch ein schönes tiefgefühltes Cantabile zwischen Livia und Mondejo, kehrt dann zu dem wirren Treiben des Volks zurück und schliesst den ersten Act dramatisch wirksam. — Dass der Dichter diesen Volksaufruhr nur andeutet und ihn zwischen dem ersten und zweyten Acte hinter der Scene zum Ende führt, ist dankenswerth, da wir seit Jahren genug Theaterrevolutionen kennen und schwerlich mehr viele Lust an dem Detail derselben haben. — Den zweyten Act eröffnet ein heiterer, lebhafter Chor, dem originelle und pikante Tänze folgen. Die Scene ist am Hafen. Die Arie der Livia No. 7 mit ihren sanften einschmeichelnden Motiven und der kurze ruhige Chor der Gallego's No. 8, der durch ungewöhnliche Rhythmen interessirt, bilden gegen die vorigen rauschenden Sätze einen wohlthuenden Contrast. In der folgenden No. 9, einem echt nationalen portugiesischen Gesange mit Tanz, wechseln Heiteres mit Wehmüthigem, schelmisch neckende mit melancholisch düstern Tonfolgen auf pikante Weise ab, und leicht macht sich der Satz zu einem Lieblingsstück des Publikums. Das Finale des zweyten Acts No. 10 ist eins der gelungensten Stücke der Oper und durch seine dramatische Auffassung und Ausführung von ergreifender Wirkung. — Im dritten Acte zeichnet sich Pablo's Scene und Arie No. 11 durch tiefes Gefühl und kunstgewandte Durchführung aus. Das darauf folgende Terzett No. 12 will und soll nicht bedeutend hervortreten, ist aber zweckmässig gearbeitet. Das Zankduett No. 13 verdient und erwirbt sich den allgemeinen Beyfall, den man solchen ergötzlichen Herzenserleichterungen nie versagen kann. No. 14. Das dritte Finale ist höchst munter und lebhaft in Gesang und Tanz und schliesst jauchzend. Dass die in ihm vorkommenden Tänze, so gut sie auch an sich sind, doch für Leute solchen Schlages, als hier erscheinen, zu hoch stehen, lässt sich allenfalls wohl tadeln, ist aber doch von keiner Erheblichkeit. — Im vierten Acte singt Pablo nach einer kurzen, die folgende Situation gut darstellenden Instrumental-Einleitung ein sanft und zart klagendes Lied, das, der Form nach der Canzone und Romanze verwandt, doch von beyden dem Wesen und dem Charakter nach verschieden und wahrscheinlich portugiesischen oder spanischen Nationalgesängen mehr oder weniger nachgebildet ist. Wenn nun schon mehre frühere Nummern bewie-

sen, dass der Componist, wie recht und billig, zunächst zwar nach dem Beyfalle des für das Glück einer Oper entscheidenden grossen Publikums strebe, über diesem Streben aber nicht das Echte, Solide vernachlässige, sondern die Kunst zu hoch achte, um ihr aus Nachgibigkeit gegen geschmacklose Mode etwas zu vergeben, so beweist diess ganz vorzüglich das nun folgende Quintett No. 16, welches, der Situation gemäss etwas düster gehalten, besonders den Kenner anspricht. No. 17 ist ein charakteristischer Marsch, und nach rascher Entwickelung der Handlung schliesst die Oper mit einem kurzen, angenehmen und ruhigen Rundgesange. Dass diesem noch ein Tanz mit einem kleinen Schlusschor folgte, der offenbar später geschrieben ist, gar nichts weiter mit der Oper zu thun hat und eigentlich besser wegbleibt, mag wohl seinen Grund in der Vorliebe eines grossen Theils unsers Publikums für Tanz haben.

Der Componist dieser Oper schrieb vor mehren Jahren zwey Opern, die ungeachtet des nicht eben ansprechenden Textes nicht ohne Beyfall gegeben wurden, seit der Zeit aber, so viel Ref. weiss, fast ausschliessend Instrumentalmusik. Das mag die Ursache seyn, warum er, an freyere Benutzung der Mittel, welche die Instrumente darbieten, gewöhnt, die Instrumentalpartie in dieser Oper vielleicht zu reichlich bedachte und hier und da etwas frey und kühn und zu häufig, obwohl immer völlig kunstgerecht, moduirte. Bedenkt der Ref. aber, dass viele Leute an solchem Reichthum ihre Freude finden, weil sie durch Auber, Herold, Meierbeer, Marschner u. A., bey denen nicht selten in diesem Puncte Verschwendung herrscht, verwöhnt sind, so ist er bescheiden genug, seine Ansicht nicht als Maassstab geben zu wollen, bekennt jedoch offenherzig, dass ihm manche Nummer dieser Oper noch viel lieber seyn würde, wenn der Componist weniger reich instrumentirt und sparsamer modolirt hätte.

Findet der freundliche Leser diese Relation abweichend von Andern, die jeden kleinen Flecken aufsuchen und ihn nun als so gross ausschreyen, dass, wie sie vorgeben, der Werth des Ganzen dadurch ganz ungemein leidet, so mag er nur immer glauben, dass der Verfasser vorliegender Mittheilung dem Componisten mit freundschaftlicher Gesinnung zugethan sey, obgleich er weiter in keiner nähern Verbindung mit ihm steht, aber auch versichert seyn, dass der Ref. durch Charakter und Kenntniss der Schwierigkeiten einer guten Opern-Composition zwar immer und überall zu billigem Urtheile geneigt, doch aber auch so ehrlich und aufrichtig sey, nur seine innige Ueberzeugung auszusprechen. Ob auf diese seine individuelle Ansicht viel oder wenig zu geben sey, muss am sichersten aus seinem Urtheile selbst hervorgehen.

Weimar, Ende October.

Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt u. s. w. Heft 61, 62 u. 63. Mainz, bey B. Schott's Söhnen. 1834.

Diese drey Hefte der allgemein geschätzten Zeitschrift liegen uns zur Anzeige vor. Wir würden durch eine blose Inhaltsangabe dem geehrten Publikum nichts Neues sagen. Sprechen wir also kurz über die darin enthaltenen Aufsätze und Erzählungen, nicht über die Recensionen, die wiederum zu recensiren wir schlechterdings nicht geneigt sind. Das 61ste Heft beginnt mit einer Orthoepik, einem Beytrage zur Gesanglehre von G. Nauenburg, mit einem für Leser und Beachter des Aufsatzes sprechenden Vorworte Gottfr. Webers. Es werden allgemeine Grundsätze einer richtigen Aussprache aufgestellt, die, so bekannt sie scheinen, doch leider nur zu häufig unbeachtet bleiben, so nothwendig sie auch sind. Es könnte also immer mancher Sänger Nutzen daraus ziehen, wenn er eben wollte. Die folgende Erzählung: „König Mys von Fidibus, oder Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines ausgezeichneten Musikers der neuesten Zeit, von K. Stein" wird Manchen freylich besser behagen; es ist ein Unterhaltungsmährchen, das gerade die Hälfte dieses Heftes, etwas weniger als die Hälfte des folgenden und das ganze 63. Heft weniger einen Bogen füllt und immer noch den Schluss erwarten lässt. Das ist uns nun, abgesehen von der Erzählung selbst, deren ästhetische Besprechung uns zwar nicht ganz, aber doch dem Zwecke unserer Blätter etwas zu fern liegt in Rücksicht auf die Menge nothwendig zu besprechender Neuigkeiten im eigentlichen Fache der Musik, für eine solche Schrift unmassgeblich zu lang und wir gestehen, dass wir sie lieber in einem eigenen Bändchen für sich gesehen hätten. Es kann aber recht wohl sich ereignen, dass die Leser anderer Meinung sind, und da bescheiden wir uns auch hierin, wie immer, ohne gerade grosse Besserungsanlagen in uns zu spüren. —

Der kurze Aufsatz „über compensirte Labialpfeifen“ ist nur wie ein Vorwort zu den neuesten Nachrichten über erwähnte Gegenstände anzusehen. Eine kurze Anzeige der Caecilienfeyer im 16. Jahrh. schliesst das Heft. Das 62ste hebt mit Recensionen an. Nach der Forts. des Königs Mys folgt ein Brief über die Frage „Vorwärts oder Rückwärts“ und 4 Räthsel-Kanons von C. A. B. Braun, von dem auch wir ähnliche mitgetheilt und noch im MS. haben. Im 63sten Hefte ist, ausser einer kurzen Anzeige der trefflichen, unsern Lesern schon bekannten Schrift von F. Wilke: „Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg 1831 aufgestellten neuen Orgel“ und einer Nachricht aus Breslau, nur der Aufsatz des Verfassers der Schrift: „Versuch einer Theorie des Komischen v. St. Schütze. Leipzig 1817“ merkwürdig, worin er dem Aufsatze unserer Zeitung S. 249 dieses Jahres, gegen Hrn. K. Stein's Aufsatz in der Caecilia, Heft 60: „Ueber das Verhältniss der Komik zur Musik“, nicht geringes Lob ertheilt. Ein Autographon von Mich. Haydn wird Vielen lieb seyn.

Nachrichten.

Karnevals- u. Fastenopern etc. in Italien u. Spanien.

(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro alla Scala). Diesen Karneval gingen Opern und Ballets nicht nach Wunsch und mit den Sängern (Primi Soprani: Lalande, Demery; Primi Contralti: Lorenzani, Marietta Brambilla; Primi Tenori: Winter, Pedrazzi; Primi Bassi: Mariani, Marini) sah es ebenfalls nicht am Lustigsten aus. Die erste neue Oper Lucrezia Borgia, nach Victor Hugo v. Romani bearbeitet und neu v. Hrn. Donizetti componirt, wollte weder als Buch, noch als Musik behagen. Zum grössten Unglücke ist die einst hier so sehr applaudirte Lalande so viel als ganz fertig; Pedrazzi distonirte tüchtig, die Brambilla glänzte blos in ihrer Romanze und Mariani hat eine schöne Stimme, sonst nichts. Gleich darauf fiel Pacini's neu zugestutzter Ivanhoe, worin die Demery und Lorenzani, Winter und Marini sangen und Erstere kaum mit einer schönen Stimme durchdrang; in der Oper selbst gefiel blos ein Chor im zweyten Acte. Donizetti's Parisina, eine Oper, die er vorigen Karneval neu für das florentiner Theater componirte, wollte auch nicht anziehen. Hingegen gefiel nachher die in der Fastenzeit gegebene neue Opera buffa: Un aventura di Scaramuccia von Hrn. Ricci, der besonders als Neapolitaner im Buffostyl Talent besitzt. Zu bemerken ist noch bey dieser Gelegenheit, dass dieser Luigi Ricci immer mit seinem Bruder Federico in Gemeinschaft die Opern componirt, d. h. Hr. Luigi ist der Componirer und Hr. Federico der Instrumentirer.

Hr. Pacini liess einen aus Viareggio v. 28. Dec. 1833 datirten Brief in ein hiesiges Journal einrücken, worin er im Wesentlichen sagt, es sey ihm bekannt, man wolle seinen Ivanhoe in der Scala geben. Da dieser aber ursprünglich für drey Soprane und einen Baritono geschrieben sey, so könne er unmöglich für einen Contralt, Mezzosopran und Bassisten passen, wie das in der Scala der Fall sey; folglich müsse er nach den Stimmen dieser Sänger zugestutzt und anders instrumentirt werden, daher sey auch der auf der Scala gegebene Ivanhoe nicht von ihm.

Bergamo. Von den gegebenen drey Opern: Anna Bolena, Matilde Shabran und Sonnambula, gefiel die erste am meisten und die zweyte am wenigsten, nicht etwa, weil Donizetti und Bellini ihrem Papa Rossini die Palme entrissen, sondern weil die Matilde Shabran etwas bessere Sänger erfordert. Indessen erhielt sowohl die Vial, als der Tenor Alexander nebst dem Bassisten Alberti und Buffo Spada verdienten Beyfall.

Cremona. Obwohl die Titelrolle von Ricci's Chiara di Rosenberg der Contraltstimme der Maldotti nicht sehr anpasste, so überwand doch ihr Künstlertalent alle vorhandenen Schwierigkeiten und sie erhielt dafür reichlichen Beyfall. Der Bassist Guscetti hat eine schöne Stimme und Ranfagna ist als guter Buffo bekannt. Daher denn auch die Oper im Ganzen gut gegeben werden könnte, wenn nicht der unbedeutende Tenor Mazza sogar mit einer Unpässlichkeit hätte kämpfen müssen. Die zweyte Karnevalsoper, Donizetti's Elisir d'amore, machte kein Glück, grösstentheils der Sänger wegen.

Madrid. Am Neujahrstage wurde Rossini's Italiana in Algeri ausgepfiffen. Das hiesige Publikum mag diese Musik nicht mehr; so sagt die Revista Española. Die Rolle der Isabella war für die Albertazzi zu tief; die übrigen Sänger machten Fiasco perfetto.

Am 16. Januar ging Bellini's Norma in die Scene. Eben benannte Revista sagt unter andern: „Man fand die Musik weder brillant, noch gross,

noch originell...: Die Norma erhielt nicht den erwarteten grossen Sieg .... Man findet mehr Philosophie und Tiefe in Rossini's Musik.... (Weiter unten heisst es jedoch:) Bellini wusste die Situationen seines Gegenstandes hervorzuheben und die Saite der Empfindlichkeit zu berühren." — Die Palazzesi fand starken Applaus in der Titelrolle. Die hiesige Zeitschrift El Tiempo spendet ihr vieles Lob und das Boletin de comercio behauptet gar, im Finale, wo sie ihre Kinder dem Oroveso anempfiehlt, hätten alle Zuhörer weinen müssen!... Der Tenor Sabes theilte die Aufnahme mit der Palazzesi; die Albertazzi that auch ihr Mögliches; im Ganzen genommen wurde die Oper jedoch nicht am Besten gegeben.

Cadix. Auch hier war diesen Karneval, so wie in Italien, Bellini's Norma und Ricci's Chiara di Rosenberg gäng und gäbe. Rossini's Otello liess nach diesen beyden Opern fast kalt. In der Fastenzeit war das Theater geschlossen.

Frühlingsopern etc. in Italien, Spanien u. Portugal.

Neapel. Der Cartellone des Theaterjahres (Frühjahr 1834 bis Ende der Fasten 1835) der bereits in der vorigen Stagione angezeigten neuen Impresa der königl. Theater S. Carlo und Fondo enthält folgende Hauptsänger. Primedonne: Maria Garcia Malibran (vom 20. Nov. an), Caroline Unger (v. 10. May an), Fanny Tacchinardi Persiani (v. 30. März), Duprez (v. 1. July), Del Sere (v. 30. März), Giuseppina Merola (v. 30. März). — Primi Tenori: Duprez (v. 1. Jul.), Pedrazzi (desgl.), Winter (v. 30. März). Altri Primi Tenori (Mittelding zwischen Primo und Secondo): Salvi, Milesi, Tati, Daguini, Zambaiti. — Primi Bassi: Lablache (v. 30. März), Ambrogi (v. 1. Aug.), Porto (desgl.) Altri Primi Bassi (Mittelding w. o.): Crespi, Constantini. — Theaterdirector Hr. Carlo Coccia. — Hierauf folgt ein wenig glänzendes Balletpersonal; wo aber hernehmen, wenn nichts zu haben ist?

(Teatro Fondo.) Die erste von der neuen Impresa gegebene Oper war Fioravanti's Cantatrici villane, worin die Tacchinardi und Lablache mit ihrem schönen Gesange und Spiele alle Uebrigen verdunkelten, Lanzio nahm sich jedoch nicht übel aus; desgleichen ein von Fioravanti's Sohn für beyde Letztern componirtes Duett, dem der Reiz der Neuheit felt. Was nun die für uns neue Tacchinardi-Persiani anbelangt, so hat sie zwar keine starke, jedoch einnehmende Stimme; ihre Haupteigenschaften sind: angenehmer Gesang, Geläufigkeit, Helldunkel, Ausdruck, schöne Triller, schöne chromatische Leiter und abgestossene Noten, Summa Summarum: gebildet in der vortrefflichen alten italien. Gesangschule. Die Oper hat im Ganzen gefallen, man wünschte aber etwas Neues und gab daher Donizetti's Elisir d'amore, welcher — incredibile dictu — nach dem alten Zeug und mit alle den guten Sängern, einen Fiascone, zu Deutsch grossen Fiasco machte; es gefiel blos das einzige Duett zwischen der Tacchinardi und Lablache, nebst einer eigens für Erstere von Hrn. Donizetti neu componirten Arie.

(Teatro S. Carlo.) Den 20. May wurde dies Theater mit Mercadante's Normanni a Parigi, und zwar mit einem Fiasco, eröffnet. Die Unger erhielt jedoch im Duette des 2. Acts mit Lablache und in einer eingelegten Donizetti'schen Arie Beyfall. Die Stimme der Del Sere scheint besser für dieses Theater, als für Fondo geeignet zu seyn.

Ausser mehren, zum Theil hier noch unbekannten ältern Opern soll nächstens Mozart's Don Juan gegeben werden.

(Teatro nuovo.) In Hrn. Fioravanti's neuer Oper: Il Cieco del volo, die einige hübsche Sachen enthält, fand die Tavola starken Beyfall. In der Oper le Nozze di campagna von Guglielmi Sohn debutirte die Cecconi. Ihre starke Stimme ist zuweilen rauh, doch hat sie Geläufigkeit und Ausdruck und — Gottlob — eine schöne Aussprache, dabey eine gute Action. Oper und Sänger wurden beklatscht und ausgezischt. In der nachher gegebenen ältern Oper v. Donizetti: Otto mesi in due ore, ossia gli Esiliati in Siberia zeichnete sich die Tavola vor allen Andern aus; ihre angenehme pathetische Stimme, ihre bescheiden ruhigen Geberden und ihre Physionomie eignen sich besonders zur Rolle der unglücklichen Tochter des Grafen Benjowsky. In Raimondi's am 16. May gegebenem Chiocatore debutirte der neue Bassist Cecconi; er war unpässlich. Die Mailänderin Tavola gewinnt immer mehr die Gunst der Zuhörer und ist bereits im 4ten Jahre für dies Theater engagirt. Eine Ravaneschi, die als junger Ollizier gekleidet war, belustigte mit ihrer natürlichen ungezwungenen Action. Hierauf gab man den Furioso (s. weiter unten), sodann die neue Oper la Sposa e l'Eredità von einem gewissen Combi aus Venedig, die mit einem schlechten Buche gefiel; endlich a. 15. Jun.

die Somnambula mit einem completen Siege der Tavola.

Eine besondere Erwähnung verdient, dass Hrn. Donizetti's Furioso all' Isola di S. Domingo diesen Frühling hier auf drey Theatern zugleich gegeben wurde. Das Wesentlichste hierüber wird folgen.

Leipzig, am 4. Nov. Zur festgesetzten Zeit haben unsere vielgenannten Abonnementconcerte, die Stütze unserer Musik, wieder ihren erwünschten Anfang genommen, ohne eine bedeutende Aenderung, als dass neben Dem. Henriette Grabau Mad. Johanne Schmidt als Concertsängerin angestellt worden ist. Alles Uebrige darf als bekannt mit Recht vorausgesetzt werden. Wir erfreuen uns dieser Anstalt von ganzem Herzen und gehören nun einmal nicht zu denen, die sich überall im Tadeln wohlbefinden, wo sie nicht selbst die Hände dabey im Spiele haben. Es versteht sich, verbessert kann Alles in der Welt werden, soll auch; allein wir finden eben, dass Alle, die dabey etwas zu sagen haben, dafür in der That den besten Sinn hegen und gute Bemerkungen, anständig vorgetragen, recht gern hören, überlegen und befolgen, sind sie anders ausführbar. Dass es jetzt wohl kaum eine Stadt von einiger Bedeutung gibt, die nicht ihre einander schroff entgegenstehenden Parteyen hätte, ist männiglich bekannt, nicht minder, dass diese gern ihre Klugheit gedruckt lesen und daher der Welt Dinge vorschwatzen, die höchstens leere Köpfe und klatschsüchtige Zungen ein wenig unterhalten, übrigens aber nicht nur nichts nützen, sondern vielmehr durch entflammte Leidenschaft von allen Seiten her schaden. Beyspiele, dächten wir, hätten wir hiervon jetzt von Aussen her übergenug. Wer etwas Rechtschaffenes zu erinnern hat, der gehe vor die rechte Schmiede, treibe aber keinen Unfug hinter dem Rücken. Es ist mit einer Stadt nicht anders, als mit einer Familie. Wo diese nicht mehr rechtschaffen unter sich ihre Angelegenheit abmacht und jede kleine Unannehmlichkeit nach Aussen trägt, da ist sie verloren. Die Leute möchten sich aber nur gar zu gern vor der Welt wichtig machen, ohne etwas Wichtiges zu thun; fragen nichts darnach, ob sie nützen oder schaden, verstecken aber ihre Uebertreibungen und ihren Dünkel hinter falsch verstandene Begriffe von Offenheit und Rechtwollen, bey Lichte besehen nicht einen Heller werth u. s. f. Solche Schuld, die aller männlichen Gesinnung entbehrt und leider schon mehr Gutes untergraben hat, als die ungemässigte Anmaassung sich vorzustellen im Stande ist, ist dem Wahnsinne gleich, dem zufolge Jeder regieren und Niemand gehorchen will. — Unsere diesjährigen Concerte wurden am 28sten September mit Mendelssohn-Bartholdy's trefflicher Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" eingeweiht, die im folgenden auf Begehren wiederholt und noch schöner vorgetragen wurde. Auch die Ouverturen zu Beethovens Leonore und zu Cherubini's Faniska erfreuten uns. Von Symphonieen hörten wir von Beethoven No. 2 aus Ddur und die heroische No. 3, vortrefflich ausgeführt, von Kalliwoda No. 3 und von Jos. Haydn aus Ddur, so leicht und humoristisch, dass sie uns wie immer mit Vergnügen erfüllte. Mad. Schmidt sang mit schöner Stimme eine Arie aus Spohr's Faust, den Schweizerbub mit Variationen von Pixis, aus la donna del lago eine Scene und Arie, ein Terzett aus Sargino (mit Hrn. Schmidt, einem jungen Tenoristen, und Hrn. Bode) und ein Duett aus Mercadante's Elise u. Claudio (mit Hrn. Bode), sämmtlich mit gewohntem Beyfalle. Von dem Gesange und dem Vortrage der Dem. Grabau ist schon öfter gesprochen worden; beyde Sängerinnen sind hinlänglich bekannt, so dass wiederholte Darstellungen unnütz seyn würden. Dem. Grabau sang mit immer sich erneuerndem Beyfall eine Scene u. Arie aus Nitocri v. Mercadante, ein Duett aus Mathilde von Shabran (mit Hrn. Bode), Scene und Arie aus Così fan tutte. Ferner wurden gegeben: Festchor vom Ritter von Seyfried, Motette v. J. Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen", erstes Finale aus Euryanthe, Introduction zur Belagerung von Corinth, und Marsch, Chor und erstes Finale aus la Clemenza di Tito. Was wir davon hörten, gelungen und mit Beyfall. — Solospieler waren: Hr. Ulrich, welcher in einem Concertino von Kalliwoda für die Violine noch grössere Fortschritte als voriges Jahr entwickelte und rauschenden Applaus erntete; Hr. Grenser, unser oft gerühmter Flötist, blies ein neues Rondeau brillant v. Keller sehr beyfällig und Hr. Carl Lotze aus Berlin wurde als junger hoffnungsvoller Virtuos nach fertigem Vortrage des 15. Op. von Beriot, einer gewöhnlichen Composition, zu treuem Fortarbeiten lebhaft aufgemuntert. Der fürstlich Hohenzollern-Hechingensche Kapellmeister, Herr Täglichsbeck, bewies in einem neuen, überaus schwierigen Concertino und in einem Divertimento

für die Violine, eigenen Compositionen, eine ungemeine Fertigkeit, die verdientermaassen vom Publikum anerkannt wurde und gewiss noch lebhafter anerkannt worden wäre, wenn das Divertimento über schwäbische Volkslieder allgemeinern Eingang gefunden hätte. Das liegt nicht an der Composition, die gerade so gut ist, wie ein Divertimento anderer Virtuosen auch, sondern an der Wahl der Motive. Schwäbische Volkslieder dieser Art sind uns weder fremd, noch nahe genug. In solchen Gaben muss der Ort zuvörderst berücksichtigt werden, was einem jeden Virtuosen gesagt ist. Ganz anders wurde seine neue und erste Symphonie aufgenommen, die im ersten Concert unserer Euterpe gut vorgetragen wurde. Das Werk ist tüchtig gearbeitet, voll von harmonischer Kraft, meisterlicher Instrumentation, guter Erfindung jedes einzelnen Satzes, sicherer Haltung und Verflechtung der musikalischen Gedankenreihen und mancher Eigenthümlichkeit in harmonischer und ästhetischer Gestaltung. Der erste Satz, nach einer kurzen Andante-Einleitung, All. con fuoco, $\frac{3}{4}$, Es dur, ist, das Orchester der Saiten- und Blas-Instrumente in 2 Chormassen getheilt, klar und geordnet, fest durchgeführt, so dass er für den herrschenden Geschmack fast zu geordnet ist und dass ihm einiger Schatten gewünscht werden muss. Dennoch wurde auch diesem sehr tüchtigen Satze gerechter Beyfall gezollt. Lebhafter schon sprach Marcia funebre, C moll, an, sehr schön gearbeitet, nur ein wenig zu lang. Am lebhaftesten gefielen die beyden letzten Sätze, Scherzo presto und Rondo all. $\frac{2}{4}$ (Es dur), das letzte im leichten und eindringlichen Fluss Haydn's, allein nicht etwa nachgeahmt, geschrieben. Wir stimmen der beyfälligen Aufnahme mit Vergnügen bey und wünschen ihm auf dem neu und kräftig betretenen Wege Ausdauer und alles Glück. — Im 4ten Abonnementconcerte blesen die Herren Heinze und Rosenkranz ein neues Concertino für 2 Clarinetten von F. Müller mit grosser Fertigkeit und verdientem Beyfalle.

Der dritte November brachte unserer Stadt das Vergnügen, die beyden Meister der K. Sächs. Kapelle, Fr. Schubert und Frdr. Kummer, zu hören. Das Extraconcert war gut besucht, zahlreich und auserlesen. Konnten wir selbst, abgehalten von nicht aufzuschiebenden Geschäften, den grossen Genuss nicht theilen, so benachrichtigten uns doch Viele von dem allgemeinen Enthusiasmus, den die viel und oft nach Würden gerühmten Künstler erregt hatten. Jeder trug ein Solostück seiner eigenen Bravourcomposition vor, Dem. Clara Wieck die bekannten Variationen Chopin's über „La ci darem" und zum Schlusse entzückten beyde Meister die ganze Versammlung mit einem Duo für Violine und Violoncelle ohne Orchester, von ihnen componirt. Den andern Tages wollte uns das Glück so wohl, dasselbe Duo in einer Privatgesellschaft von ihnen zu hören. Das heisst Spiel und Zusammenspiel! Man kann sich in dieser Art nichts Vollendeteres denken. Mit Beschreibungen der besondern Meisterschaft dieser beyden höchst ausgezeichneten Künstler wollen wir uns nicht befassen, da sie in unsern Blättern überdiess schon würdig besprochen worden sind. Allein rathen wollen wir Jedem, der an Kunst Vergnügen findet und Sinn für Vollendetes hat, sich diesen Genuss ja nicht zu entziehen, wenn er Gelegenheit hat, sie zu hören. Den Sonnabend geben sie ein 2tes Concert, dann reisen sie weiter bis nach Wien.

Breslau. Am 24. Oct. wurde in der Kirche zu St. Bernhardin, unter Direction der Herren Cantoren Siegert, Kahl und Musikdir. Schnabel zum Besten der Krankenkasse für Musiker eine grosse Musikaufführung von 400 Individuen ausserordentlich gelungen zu Stand und Wesen gebracht. Je grösser die Aufgaben waren (Sinf. eroica v. Beethoven, das Heilig v. Phil. Em. Bach, Kyrie u. Gloria aus der grossen Beethoven'schen Messe, Op. 123), desto grösser ist der Ruhm einer sichern und energischen Durchführung. Die beyden bekannten Organisten Hesse und Köhler trugen zwischen den genannten Meisterwerken Compositionen ihrer eigenen Erfindung meisterlich vor. Die Versammlung war zahlreich.

Kurze Anzeigen.

Religiöser Gesang: „Der Herr ist ein grosser König" für zwey Tenor- und zwey Basstimmen nebst obligater Orgelbegleitung in Musik gesetzt von Ernst Richter. Partitur und Stimmen. Op. 7. Breslau, b. Carl Cranz. Pr. 16 Gr.

Der Componist ist Musiklehrer am evangel. Schullehrer-Seminar zu Breslau und sein Gesang ist vor Kurzem am Musikfeste zu Freiburg in Schlesien mit Beyfall zu Gehör gebracht worden. Er

ist gut gearbeitet, nicht schwer auszuführen und kirchlich im fugirten, jedoch nicht zu künstlichen Styl. Das Ganze besteht aus 4 mässigen Sätzen und ist allen Männervereinen bestens zu empfehlen. Die Orgelpartie, gleichfalls ohne Schwierigkeit, ist ausgeschrieben, nicht mit Generalbassbezeichnung.

VI Tafel-Lieder für 4 u. 5 Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianof. Von Ernst Richter. Partitur und Stimmen. Op. 4. Ebend. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Lauter fröhliche Lieder und Gesänge, die vielen Liedertafeln eben zur Tafel recht seyn werden, wenn sie auch nicht alle der Erfindung des Textes und der Musik nach ausgezeichnet sind. Für das beste halten wir No. 6: „Der Dammmeister", eine komische Anspielung auf Johanna Sebus von Göthe und Zelter. Die Ausführung wird nicht schwer fallen.

Alte u. neuere Choralmelodieen der evangelischen Kirche für Bürger- und Landschulen, zwey- und dreystimmig bearbeitet v. Christoph Gottlob Schramm. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Gr.

Um Raum zu sparen und den Preis möglichst wohlfeil zu machen, sind alle Choräle, 2 u. 3st., auf ein Notensystem geschrieben worden. Wenn der Verf. den Gebrauch der Violine beym Gesangunterricht als vorzüglich empfiehlt, wird das nur mit gehöriger Einschränkung gelten. Vollkommen rein Greifen und eine nicht zu schlechte Violine wären die ersten Bedingungen, die nicht überall erfüllt werden dürften. Auf gewöhnlichen Umfang der Kinderstimmen ist gut Rücksicht genommen worden. So viel wir Choräle durchsahen, fanden wir den Satz gut. Jeder Choral ist 2- u. 3stimmig bearbeitet. Das Ganze enthält 130 Nummern, die in einem alphabetischen Register verzeichnet sind. Die Arbeit des Hrn. Cantors und Organisten an der St. Georgenkirche und ersten Lehrers an der Bürgerschule der Parochie Glaucha zu Halle ist zweckmässig. Nur mögen die Herren Schullehrer nicht mit dem Choralsingen zu früh beginnen. Der Ton muss zuvor gebildet und die Brust stark genug dafür geworden seyn. Das Papier der Ausgabe ist ziemlich grau. (8½ Quartseiten.)

Zwölf vierstimmige Grabgesänge auf verschiedene Fälle, componirt von C. Blumröder. Partitur und Stimmen. Nürnberg, 1834, bey Riegel u. Wiessner.

Zum gewöhnlichen Gebrauch dem Geschmack der Allermeisten gewiss sehr zusagende Lieder bey allerley Trauerfällen; weder die Gedichte, noch die Töne erheben sich über das Maass gewöhnlicher Bildung. Die Gedichte erinnern zuweilen an den elegischen Ausdruck Hölty's und die Melodieen sind so angenehm tröstend und leicht behaltbar, dass der Vortrag wohl nirgend Schwierigkeit haben wird. Der Satz ist meist rein, doch nicht immer, z. B. in No. 3:

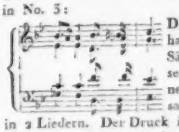

Die ersten 9 Lieder behandeln Sterbefälle eines Säuglings bis eines Greises; das zehnte liefert einen allgemeinen Grabgesang, dann „Wiedersehen" in 2 Liedern. Der Druck ist gut und correct. Die Stimmen sind Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Mephisto-Saat. Sechs Rutscher für das Pianof. von Jul. Riehle. 5tes Werk. Dresden, bey G. Thieme. Pr. 8 Gr.

Eine wunderliche Idee. Der illuminirte Titel stellt einen Theil eines Ballsaales und ein Nebenzimmer vor, in welchem ein leichenblasses Fräulein in Ohnmacht liegt, von zwey Herren gehalten. Mephistopheles steht, ein zierlich gekleideter Tänzer, hohnlachend am Ende des Saales. Das muss Lust zum Tanzen machen und Lust zu den Rutschern, die übrigens auch nicht zu den besten gehören. Man könnte keine treffendere Satyre auf die Rutscher malen, als diese Rutscher-Firma bringt. Liebhaber von Seltenheiten werden sie sich nicht entgehen lassen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XIV. und die Musik-Beylage No. 2.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. *№ XIV.* 1834.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verl. erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Georg Onslow, Op. 48, 49, 50. Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncello. No. 23, 24, 25 in A, E moll, B (in Stimmen).

— Op. 51. Quintuor pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles (ou pour deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse). No. 21 in G moll (in Stimmen).

Später erscheinen von sämmtlichen bei mir erschienenen Violin-Quartetten (No. 19 bis 25) und Quintetten (No 15 bis 21) auch Ausgaben in Partitur, so wie dieselben Werke für's Pianoforte zu vier Händen arrangirt.

Leipzig, November 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w. im Clavierauszuge und in ausgesetzten Chorstimmen
bei N. Simrock in Bonn.

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.
(Fortsetzung.)

	Frs. Cs.
Haydn, J., 9 Quartetten für 4 Singst. u. mit Pianof. (Mit beiliegenden einzelnen Singst.)	
— Die Beredsamkeit: Freunde, Wasser machet stumm. No. 1.	1 50
— Alles hat seine Zeit: Lebe, liebe, trinke, lärme. No. 2.	1 50
— Die Harmonie in der Ehe: O wunderbare Harmonie. No. 3.	1 50
— Der Augenblick: Inbrunst, Zärtlichkeit, Verstand. No. 4.	1 50
— Die Warnung: Freund, ich bitte, hüte Dich. No. 5.	2 —
Haydn, J., Danklied zu Gott: Du bist's, dem Ruhm und Ehre. No. 6.	1 50
— Abendlied zu Gott: Herr, der Du mir das Leben. No. 7.	1 50
— Der Greis: Hin ist alle meine Kraft. No. 8.	1 50
— Wider den Uebermuth: Was ist mein Stand? No. 9.	2 50
— 4 Terzetten mit Pianof. Begl. (u. beiliegenden einzelnen Singst.) An den Vetter. Für Sopr., Alt u. Bass. No 1.	1 50
— Daphnis einziger Fehler. Für 2 Tenore und Bass. No. 2.	1 50
— An die Frauen. Für 2 Tenore u. Bass. No. 3.	1 50
— Betrachtung des Todes. Für Sopr., Ten. u. Bass. No. 4.	1 50
— Motetto: Insanae et vanae curae. (Des Thoren eitle Sorg v.) Cl. u. eine Singst.	2 50
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
— Hymne: Allmächtiger, Preis (O Jesu). Clav. mit 4 Singst. No. 1.	2 50
Die 4 Sing-t. allein	1 25
Hymne: Walte gnädig (Ens aeternum). Clav. mit vier Singst. No. 2.	2 50
Die 4 Singst. allein	1 25
— Cantate: Denk' ich, Gott, an Deine Güte. Clav. mit 4 Singst. No. 4.	2 50
Die 4 Singst. allein	— 50
— Stabat mater dolorosa, für 4 Singst. u. Chor. Clav. Ausz.	8 —
Die einzelnen 4 Singstimmen	3 50
Kuhlau, F., 9 Gesänge für 4 Männerst. Dem Copenhagener Studenten-Vereine gewidmet. Op. 82 u. 89. 4	4 —
Henkel, M., 6 religiöse Gesänge für Kirche u. Haus. 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst.	3 50
— Hierzu die 4 Singst. allein	2 —
Himmel, F. H., Gesänge aus Tiedge's Urania. 1-, 2-, 3- u. 4stimmig. Neue Auflage.	6 —
Mendelssohn-Bartholdy, F., Kirchen-Musik f. Chor. No. 1. Aus tiefer Noth. Partitur u. 4 Singst.	3 —
— Id. No. 2. Ave Maria. für 8 Singst. Partitur und Chorstimmen	4 —
— Id. No. 3. Mitten wir im Leben sind. für 8 Singst. Part. u. Chorst.	4 50

hätte denken sollen, dass das ohnehin so sehr soulagirte Publikum (denn wer z. B. auf ein oder mehrere Billette für seine Familie subscribirte, entrichtete für jedes derselben nur die Hälfte des Preises) dies übel aufnehmen würde? Und dennoch geschah es.

Endlich wurden die thätigen Mitglieder der Gesellschaft noch auf eine andre Art sehr oft gekränkt und zur Erschöpfung ihrer Geduld und Standhaftigkeit gebracht, nämlich durch gewisse Eigenheiten (grobe Leute nennen sie Eigensinn, Nachlässigkeit und Eitelkeit) mancher zum Orchester engagirten Sängerinnen. Bald war der einen die Vertheilung der Stimmen nicht recht, ob diese gleich mit genauer Rücksicht auf ihre Talente geschah; sie fand ihre Partie zu schwer, oder — ohne es jedoch laut zu gestehen — nicht glänzend genug. Bald hatte die andre nicht Zeit gefunden, ihre Stimme zu üben, erschien nicht in den Singestunden, sogar nicht in den Proben, und verlangte deshalb entweder einen Aufschub der ganzen Aufführung, oder eine besondere kostspielige Probe. Ein andermal hatte die eine versprochen, im Konzert eine Arie zu singen, aber sie erfuhr: es werde auch eine andere auftreten, welche sie verdunkeln möchte, und so bekam sie zum Glück oft noch am Konzerttage einen Katarrh, der sie von ihrem Versprechen entband, u. dgl. m. *). Bey solchen Ereignissen gestand sich denn die Gesellschaft — die übrigens kein schickliches Mittel versäumte, sich die Theilnahme des weiblichen Geschlechts an ihren Anstalten zu verschaffen — dass, so gross die Zierde wäre, welche dieses Geschlecht der Tonkunst verliehe, man doch oft wünschen müsste, die Natur hätte uns in den Stand gesetzt, solchen — Eigenheiten auf eben die Art auszuweichen, wie die Theaterunternehmer der Alten, welche ihre Weiberrollen durch Männer besetzten. Aber es fehlte an Knabenstimmen und auch andre Rücksichten verboten eine solche Einschränkung. Vielleicht spricht hier mancher Musikdirektor eines Konzerts oder Theaters, der dies lieset, das „tout comme chez nous" mit Seufzen aus; aber es ist denn doch noch etwas anderes, wenn er es mit besoldeten und dabey kunstfertigen Sängerinnen zu thun hat, als mit Dilettantinnen, die nur aus Gefälligkeit singen, und deren schwankendes Benehmen grossentheils aus dem Gefühl ihrer nicht hinreichenden Kunstbildung entsteht.

So unterlag die Gesellschaft nach einer Existenz von sechs Jahren doch endlich dem Kampfe mit der Indolenz, der Gewinnsucht und Eitelkeit derer, welcher sie zur Ausführung ihres Plans nicht entbehren konnte; und wenn man, ausser jenen Hauptveranlassungen zu ihrer Zerstörung, noch einige andre — hier nicht zu erwähnende — Umstände kennte, die dazu mitwürkten: so dürfte man sich weniger darüber wundern, dass sie aufhörte zu existiren, als dass sie so lange dauerte. Hatte sie sich bey ihren Unternehmungen vom Privatinteresse, es sey des Geldes oder der Ehre, leiten lassen, vielleicht bestände sie noch, denn — die Kinder der Welt sind klüger als die Kinder des Lichts in ihrem Geschlecht. Aber so waren ihre Absichten, d. h. die der Majorität, in der That zu rein, als dass sie fürchten durfte, jener unedlen Motive beschuldigt zu werden. Ein solcher Vorwurf konnte sie nicht treffen, wohl aber möchte es der: dass sie jene Triebfedern (der Gewinnsucht und Eitelkeit) bey denen, welche sie zur Unterstützung ihres Vorhabens nöthig hatte, nicht mit der Vorsicht benutzte, wie es zur Erreichung ihres Zwecks geschehen musste, indem sie darinn bald zu viel, bald zu wenig

*) Dass hier nur von einigen die Rede sey, versteht sich von selbst. Zu den rühmlichen Ausnahmen gehörten unter andern zwey Schwestern, (die Dem. Ch. und E. K r.) welche mit wahrem Enthusiasmus für Musik die Gesellschaft unterstützen, soviel sie nur konnten. A. Verl.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Michaelis-Messe 1824.

Für Bogeninstrumente.

	Thlr. Gr.
Lasekk, Ch. et F. A. Kummer, Introduction et Tarantella pour Violoncelle et Pianoforte...	— 14
— Rapsodie musicale, Adagio et Rondoletto pour Violoncelle et Pianoforte. Op. 23	— 20

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, F., le Rêve de la jeune Andalouse. Melodie concertante p. Flûte et Pfte. Op. 128.	— 20
Cherubini, L., Ouverture de l'Opera: Ali-Baba, arr. en Harmonie par C. Meyer	2 12
Ulrich, Ed., Concertino pour le Cor avec accompagnement de l'Orchestre.....	1 —
— do. do. avec acc. de Pianoforte.	— 16

Für Guitarre.

Bobrowicz, J. N. de, 4 Marches pour la Guitare. Op. 19.....	— 6
— Introduct. et Variations p. la Guitare. Op. 20.	— 10

Für Pianoforte mit Begleitung.

Dobrzyńsky, J. F., Variations de Concert sur une Mazurca favorite pour le Pianoforte avec accompagnement de l'Orchestre. Op. 13.....	1 8

Für Pianoforte zu vier Händen.

Czerny, C., grande Sonate. Op. 331.....	2 12
Mozart, W. A., Trio pour Pianof., Violon et Violoncelle. (G dur.) No. 1. arrangé par N. Gleichauf.....	1 —

Für Pianoforte allein.

Beethoven, L. de, grande Sonate pathetique. Op. 13. nouvelle Edition.....	— 16
Burgmüller, F., Galop brillant. Op. 21	— 12
Chopin, F., grande Valse brillante. Op. 18	— 16
Czerny, C., Fantaisie brillante sur des Airs de Ballet de l'Opera: Ali-Baba. Op. 336.....	1 12
Dobrzyńsky, J. F., Variations de concert sur une Mazurca favorite. Op. 12.....	— 16
Duvernoy, J. B., Variations sur un thème favori de la Norma de Bellini. Op. 63.....	— 12
Karr, H., Galop pour Pianof.....	— 8
Koch, Charles, Recréation pour le Pianoforte en forme de Rondeau. Op. 61.....	— 12
Osborne, G. A., Variations brillantes sur une valse favorite. Op. 13.....	— 12

Für Gesang.

	Thlr. Gr.
Cherubini, L., Ali-Baba oder die vierzig Räuber, grosse Oper in 4 Aufzügen nebst einem Vorspiel. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Text	12 —
(Alle Nummern dieser Oper sind einzeln zu haben. Die Partitur ist nur von uns in sauberen Copien zu beziehen.)	
Compositionen von Mecklenburgern, 1stes Heft, Lieder mit Begl. des Pfte.....	— 10
Kupsch, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte...	— 3
Wöhler, W., 6 vierstimmige Motetten für Männerchöre, 1stes Heft	1 8

Theorie.

Kandler, F. S., Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina, ein Auszug aus dem „Memorie storico-critiche" des Baini, herausgegeben mit einem Vorworte u. gelegentlichen Anmerkungen v. R. G. Kiesewetter.	1 18

Einladung zur Pränumeration
auf das
Original-Gesang-Magazin,
eine Sammlung
von
Liedern, Gesängen, Romanzen und Balladen
für eine Singstimme mit Begleitung des
Pianoforte
von den vorzüglichsten Componisten.

☞ Sämmtlich noch nicht in Druck erschienen und rechtmässiges Eigenthum des Verlegers.

Pränumerations-Preis für den Band von 6 Heften in gr. Format, 24 à 30 Bogen stark, sauber gest. 2 Thlr. — 3 Fl. 36 Xr. Rhn. — 3 Fl. C. M.

Sammler erhalten auf 10 Expl. ein elftes gratis.

Die beiden ersten Hefte v. C. Loewe und H. Marschner sind bereits erschienen. Die folgenden von Jos. Klein, P. W. Jähns, H. F. Truhn und aus dem musikalischen Nachlasse von Bernh. Klein erscheinen in Zwischenräumen von 4 à 6 Wochen regelmässig.

Im zweiten Bande folgen Compositionen v. Felix Mendelssohn-Bartholdy, C. G. Reissiger u. A.

Der Prospectus besagt das Nähere.

Elberfeld, im October 1824.

F. W. Betzhold,
Musikverleger.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Bestellungen an und sind mit Exemplaren versehen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Nº II. Beilage zur allgem. musik. Zeitung. 1834. Nº 46.

Responsorium, von Ett.

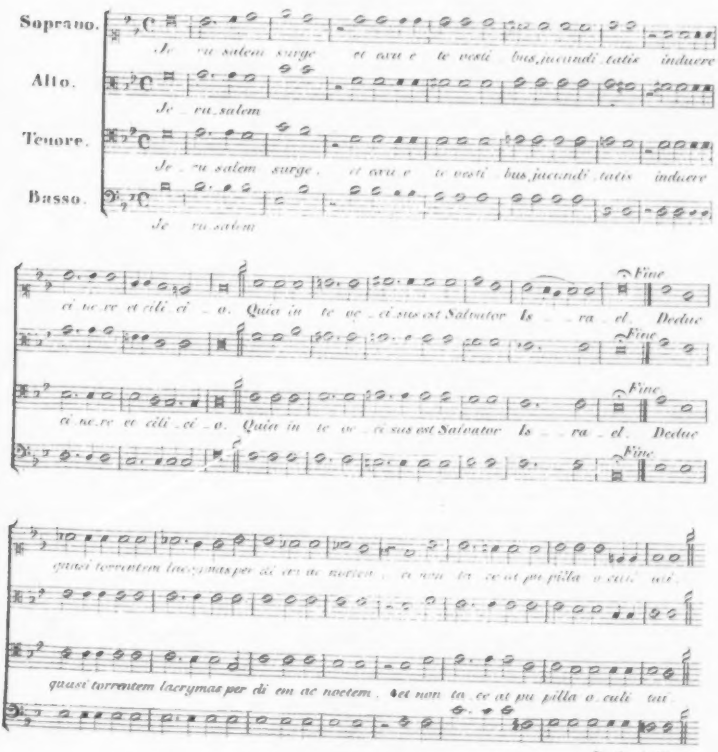

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November. **No. 47.** 1834.

Recensionen.

Ueber die Natur der Musik. Ein vorläufiger Auszug aus der bereits auf Unterzeichnung angekündigten *„Allgemeinen Theorie der Musik“ von Wilh. Opelt*, Kön. Sächs. Kreis-Steuer-Einnehmer. Plauen, gedruckt auf Kosten des Verfassers und in Commission bey Hermann und Langbein in Leipzig. 1834. 48 S. in 4. Mit einer Kupfertafel. Pr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es war längst bekannt, dass die Wohlgefälligkeit der Zweyklänge und Accorde überhaupt sich nach der grössern oder geringern Einfachheit des Pulsverhältnisses der betreffenden Töne richtet, z. B. der Octave $\frac{1}{2}$, der Quinte $\frac{2}{3}$ u. s. w. *Warum* aber diese Verhältnisse dem Ohre in demselben Grade wohlgefällig erscheinen, als sie für den Verstand in der sichtbaren Zahl oder für das Auge in Werken der bildenden Kunst fasslich und angenehm sind, wurde bis jetzt auf keine Weise befriedigend erörtert. Alle Hypothesen darüber waren bisher so unzulänglich, dass man in neuerer Zeit wieder zu zweifeln anfing, ob das Consoniren auch wirklich an die Einfachheit der Pulsverhältnisse gebunden sey. Die Sache selbst liess sich freylich von den Zweiflern nicht wegleugnen, und so musste sich denn auch die Ursache der Erscheinung nach genauern Forschungen wohl finden lassen. Das hat nun unser geehrter Verf. gethan und wir danken ihm dafür öffentlich einmal wegen der aufgefundenen Ursache, und zum andern Male, dass er sie der Oeffentlichkeit wenigstens in einem höchst beachtenswerthen Umrisse übergibt, da er sie in ihrem ganzen Umfange in seiner „Allgemeinen Theorie der Musik“ wegen unzureichender Theilnahme(!) leider noch nicht geben konnte. Wir dürfen mit Zuversicht hoffen, ja wir sind dessen gewiss, dass sich sein vortreffliches Werk der lebhaftesten Unterstützung aller nicht ganz oberflächlichen Freunde der Musik erfreuen wird, sobald sie nur diesem Umrisse diejenige Aufmerksamkeit geschenkt haben werden, die einem neuen fördernden Wege gebührt, um welche wir daher auch Alle im Namen und zum Besten der Kunst angelegentlichst ersuchen. Aber nicht allein den Interessen der Tonkunst, sondern auch der Naturkunde überhaupt wird es förderlich seyn. Dass natürlich in einem solchen Auszuge dem weniger vorbereiteten Leser nicht Alles ohne Ausnahme so lichtvoll und verständlich vorkommen kann, als er es in der vollständigen Theorie finden wird, ist ganz unvermeidlich. Dennoch ist schon hier gerade das Hauptsächlichste so klar und der Gewinn, den das Ganze bringt, so einleuchtend, dass wir selbst den weniger wissenschaftlich gebildeten Musikfreunden das Werkchen mit Theilnahme empfehlen dürfen. — Das höchst anziehend *Neue* besteht der Hauptsache nach darin, dass die ganze Theorie der Musik auf eine überraschende Weise auf die Gesetze des Rhythmus begründet ist, wobey mancherley neue Hülfsmittel zu wesentlicher Erleichterung des Studiums dargeboten werden, die jedem Musiker, der nicht blos Handwerker oder höchstens mechanischer Künstler seyn will, vom grössten Nutzen seyn werden. Ist es doch eine durch die ganze Geschichte des Menschengeschlechts beglaubigte Wahrheit: Wo die Anforderungen des verständigen Nachdenkens so ganz beseitigt werden, dass man nur allein dem Willkührlichen des Phantastischen oder einem nur zu bald krankhaft werdenden, exaltirten Gefühl Alles überlässt, da sinkt die Kunst unabbleiblich in fade Leerheit zurück. Was aber immer so gewesen ist, wird heute und morgen nicht anders, wenn sich auch die Zügellosigkeit noch so gewaltsam übernehmen und gegen das ewig Gesetzliche auflehnen wollte. Oder

hätten wir es nicht sattsam aus Erfahrung, was in jeder Art Phantasterey herauskommt? Geschrey, Untergang und nichts dahinter. Darum hoffen wir denn, es werde der verständige Theil der Kunstwelt einer verständigen Sache seinen Antheil nicht entziehen.

Das Instrument, das der Verf. erfand, Sirene genannt, ist nicht nach der Latour'schen verfertigt, mit welcher es nur eine entfernte Aehnlichkeit hat. Der Verf. wählte aber diesen Namen, weil früher Hr. Latour einer mit Löchern durchbohrten Scheibe zur Darstellung eines bestimmten Tones sich bedient und der Scheibe diesen Namen beygelegt hatte, und weil unser Forscher selbst auf die Ehre der Erfindung seines neuen Instrumentes keinen hohen Werth legen will, da dieses Hülfsmittel, wie er selbst sagt, so äusserst nahe lag. Aus diesem Grunde einer rühmlichen Bescheidenheit behielt er lieber den alten Namen für seine bedeutende Erweiterung eines frühern ganz einfachen Versuches bey, so wenig ihm auch dieser Name passend scheint.

Unser Verf. leitet nun hier seinen Vortrag mit einer übersichtlichen, Vielen sehr willkommenen Darstellung ein: „Einige Begriffe von der Intervallenrechnung, als Vorbereitung für den damit noch nicht vertrauten Leser." Diese kurze Auseinandersetzung ist so ausserordentlich klar, dass Viele Ursache haben werden, dem Verf. für diese Nachhülfe zu danken. Das ganze Verhältniss der oft schwerfälligen Angelegenheit wird jedem mit Aufmerksamkeit Lesenden völlig einleuchten; man wird die Nothwendigkeit der Temperatur begreifen und auf den ausführlicheren Unterricht in seinem Hauptwerke der Theorie begierig werden.

In den Betrachtungen über den Rhythmus (S. 17—20) wird der nicht vorbereitete Leser alle Aufmerksamkeit nöthig haben, wenn er eingehen und nach ausgeführteren Aufschlüssen verlangen soll, wie es ihm zu wünschen ist. Das Nothwendige, ja das Anziehende der Belehrungen über rhythmische Verhältnisse muss sich steigern, da auf dem Zählbaren der Pulsreihen Alles ruht, was aus nicht mehr zählbaren Schwingungen, der Schnelligkeit wegen, klar sich entwickelt. Dies Letzte zu veranschaulichen, verfertigte unser Forscher *seine Sirene*, die S. 20—33 deutlich beschrieben wird. Es ergibt sich daraus überzeugend, dass dieselben Pulsfolgen, welche für das Ohr bey einer zählbaren Geschwindigkeit der Pulse wohlgefällig, aufregend, oder auch widrig waren, gerade dieselben Eigenschaften in völlig analogem Grade bey nicht mehr zählbarer Schnelligkeit entwickeln und dass sie im letztern Falle (einer nicht mehr zählbaren Schnelligkeit) als Klänge empfunden werden. Man vergl. unsere Anzeige im Jahre 1832 dieser Blätter S. 129. Man wird daraus erkennen, dass alles Schöne der Tonkunst auf dem Grunde naturgetreuer Regelmässigkeit ruht, Unregelmässigkeit hingegen, sowohl im Rhythmus als im Reiche des Klanges, bedeutungslos ist. Nimmt also die Eurhythmie im Zählbaren an Wohlgefälligkeit ab, so verändert sich auch in gleichem Grade die angenehme Wirkung in der Sphäre des Klanges u. s. f. *Das Irrationale ist auch dem Gefühle unangenehm.* Die weitere Anwendung dieses Satzes auf viele Erscheinungen müsste anziehend und vielleicht segensreich seyn. — Alle Erklärungen fliessen hier wahrhaft bewundernswerth aus dem einfachen Satze: Die musikalischen Accorde sind nichts anderes, als ein in neuer Gestaltung hervortretender, in Klänge zusammenfliessender Rhythmus. Nicht eine einzige Erscheinung wird man anzugeben vermögen, wo nicht die Wirkung, welche einem gewissen Rhythmus im Gebiete des Zählbaren zukommt, sich auch völlig analog im Gebiete des Klanges zeigte. Daraus beweist sich unter Anderm höchst befriedigend: Je einfacher das reine Pulsverhältniss an sich ist, desto merklicher empfinden wir die Abweichung der Reinheit der Intervalle und umgekehrt. Daher darf z. B. die Octave durchaus nicht temperirt seyn u. s. w. Mit Hülfe dieser einfachen Gesetze des Rhythmus ist nun hier S. 33 die ganze Theorie unsers modernen Tonsystems in wenigen Sätzen überaus anziehend entwickelt, wobey wir auf das Buch selbst verweisen müssen. S. 43 folgt eine biblische Versinnlichung der Theorie. Möge man das vorbereitende Werkchen zum Vortheile unserer Kunst nur nicht unbeachtet lassen! Wenn solche Erscheinungen unberücksichtigt blieben, würden unsere Hoffnungen für die nächste Zukunft nicht eben wachsen. Die beygegebene Kupfertafel bringt sehr Interessantes. Um unsere geehrten Leser mit dem Style des Verf. einigermassen bekannt zu machen, setzen wir den Schluss desselben über seine *Tonsäule*: „So wie die Spirale nach unten über die Grenzen der Töne hinab in die Sphäre des Zählbaren oder in das Gebiet der Tact- u. Vers-Rhythmen und noch tiefer in das Gebiet des blossen Zeitmaasses steigt und hier, weil sie ihrer Na-

tur nach *nie* den Grundkreis selbst erreichen kann (§. 28), gleichsam zum Masse der Ewigkeit wird, so eilt sie auch jenseits über das Gebiet des Gehörs in's Unendliche hinauf, und man wird versucht, zu sinnen, dass die Erscheinungen, welche den nicht mehr hörbaren schnellen Pulsen angehören, nach ähnlichen Gesetzen, wie jene, von feineren Sinnen empfunden werden dürften. Wenigstens sind wir ohne weitere entscheidende Untersuchungen nicht zu dem Schlusse berechtigt, dass der Rhythmus, welcher, so weit wir ihn zählend und hörend verfolgen können, im Gebiete der Bewegung das Wohlgefällige bedingt, an den Grenzen der Klänge seine Rolle plötzlich endige. Welche Erscheinungen aber die noch schnelleren nicht mehr hörbaren Pulse für unser Gefühl erzeugen, ob sie, wie man vermuthet, als Licht und ihre Rhythmen als wohlgefällige Farben erscheinen, ob das Gebiet der blossen Bewegungsphänomene sich auch noch über die Grenzen des Gesichtssinnes hinaus erstrecke, auch hier noch die Gesetze des Rhythmischen herrschen und das Wohlgefällige und Störende in noch zarteren Empfindungen bedingen? Diese Fragen können dem Verstande zur Zeit nur als Stoff zu weiteren Forschungen vorgelegt werden. Ich beabsichtige vor der Hand nichts weiter, als auf die grosse Rolle des Rhythmus in der Bewegung aufmerksam zu machen und zu zeigen, wie sich aus ihm das Wesen der Musik im weitesten Sinne des Wortes und mit ununterbrochener Consequenz entwickeln lasse. Ob der gewählte Weg ein sicherer sey und der Standpunkt, wohin er führt, einen noch tieferen Blick in die Einrichtung der Natur vergönne, bleibt weiteren Forschungen überlassen; unbedenklich wird man wenigstens dem beystimmen können, was v. Baer in Bezug auf das Wesen der Musik bemerkt:

Ich wüsste nicht, in welcher Sphäre die Psyche sich weniger verhüllt beobachten lasse." —

Die Fürstin von Grenada oder der Zauberblick. Grosse Zauberoper mit Tanz, Pantomime und Tableaux in 5 Aufzügen, Musik v. J. C. Lobe. Vollständiger Klavierauszug von Ch. Rummel. Paris, Mainz und Antwerpen, bey B. Schott's Söhnen. Pr. 7 Thlr.

Es ist von dieser Oper nicht allein die Partitur von derselben thätigen Verlagshandlung gestochen erschienen, sondern auch das Textbuch; die Orchester-, Solo- und Chorgesang-Stimmen sind in Abschrift zu beziehen, gleichfalls die Zeichnungen zu den Costumes und Decorationen, wofür zum Besten aller Theaterdirectionen ein mässiger Preis gestellt worden ist. Die Partitur der Oper sahen wir nicht, können also auch nicht darüber urtheilen, was uns auch unnöthig scheint, da bereits in diesen Blättern mehre Nachrichten über die Aufnahme des Theaterstücks und dazu eine ausführliche Beurtheilung nach der Partitur geliefert worden sind. Wir haben es demnach hier blos mit dem Klavierauszuge und damit zu thun, wie diese Musik für das Zimmer wirken möchte. Zwischen beyden, ja auch sogar zwischen Theater und Concert, wo doch ebenfalls das volle Orchester die Tonfärbung festhält, ist ein Unterschied zu machen. Es kann keinem Beobachter fremd geblieben seyn, dass nicht selten die beste Theatermusik, gerade weil sie es ist, weniger gut im Concertsaale sich ausnimmt und Manches noch weit weniger im Zimmer am Pianoforte, worauf also auch kein Tadel begründet werden kann, wenn irgend einer Nummer der gute Eindruck im Zimmer abgesprochen werden müsste. Das Theater ist aber bekanntlich jetzt so weit gekommen, dass ihm gefällt, was die Menge reizt, weshalb es denn nothwendig der Willkühr des herrschenden Geschmacks, schlecht oder gut, ist davey völlig einerley, nicht mehr (?) der Kritik verfällt. Darum haben denn auch schon gute Componisten es in ihren heutigen Theaterarbeiten vorgezogen, sich mehr nach der Willkühr der Menge, als nach dem Echten der Kunstforderung zu richten, weil — sie nicht umsonst, d. h. ohne lauten Erfolg arbeiten wollen. Das wird fortgehen so lange, bis es nicht mehr geht. Viel Uebel liegt auch an den Texten, vorzüglich an dem Dinge, was man den romantischen Geist zu nennen beliebt, den handgreiflichen! weshalb er auch eigentlich der romantische Leib heissen sollte. — Doch wir treiben Allotria, denn die hier im Klavierauszuge zu besprechende Oper hat wenig damit zu thun und die Beurtheilung der Partitur, so wie der Beyfall des Publikums sprechen zu Gunsten dieser Oper und zwar auf das Vortheilhafteste. Man vergleiche die ausführliche, mit Notenbelegen versehene Recension im vorigen Jahrgange dieser Zeitung 1833, 8. Bog. Daraus geht hervor, dass diese Oper mit allem Fleiss sehr viel Aeusserliches, die Sinne Unterhaltendes breitet, was

bereits der Titel des Werks darlegt. Eine solche Oper gehört darum ganz besonders der Bühne. Erst nachdem man sie von den Brettern herab mit allem Lockenden mährchenhaften Reizes kennen gelernt hat, wird Vieles im Auszuge durch die Erinnerung an das Geschene seine rechte Stelle einnehmen, wie z. B. gleich die Ouverture, die als bloses Tonstück auf dem Pianoforte, ohne Vergegenwärtigung des Instrumentaleffectes, nicht ausgezeichnet wirken kann. Das ist aber mit vielen Ouverturen der Fall. Arrangirt ist sie gut; Hr. Rummel ist geübt in solcher Arbeit. Dagegen ist die Introduction ein sehr wirksames und gefälliges Stück auch für das Zimmer. Die Romanze No. 2 können wir jedoch nicht so schön finden, als der frühere Recensent; das Wohlgefallen sprechen wir ihr jedoch keinesweges ab. No. 3. Das Finale des ersten Aufzuges hat alle Erfordernisse eingänglicher Musik und gefällt lebhaft. Doch dürfen wir ehrlicher Weise uns selbst nicht verleugnen und bekennen daher, dass wir das Auftreten der Fürstin und nicht Weniges in ihrem Gesange zu gesucht finden. Der Schlusschor ist kräftig.

Der zweyte Act beginnt melodramatisch, was vom Gesange der aus dem Schlafe erweckten Elfen und anderer Traumwesen in eigenthümlich rhythmischer Haltung verdrängt wird. Sehr angenehm für eine Sängerin unserer Zeit wird No. 5 seyn, auch im Zimmer, wie das gefällige Finale. Die Tenor-Cavatine des dritten Actes erheischt nicht nur eine sanftlönende Stimme, sondern auch viel Schmiegsames in der Kunst der Gesangsdeclamation, wenn sie den beabsichtigten Effect hervorbringen soll. Sie ist rhythmisch pikant. Die Musik zum Jagd-Tableau ist kurze, leicht französische Arbeit. Der Jagdchor spricht an. Das Finale rechnen wir zu der neuen Art, welche man originell nennt; wir haben dagegen den Eigensinn, sie gezwungen zu nennen, damit sie nicht gewöhnlich heisse. Der Componist besitzt bessere Kräfte. Den Schluss macht ein grosses Ballet mit 4 Bildern, das Viele ergötzen wird. — Den vierten Act leitet Recitativ und Arie der innerlich verschrobenen schönen Fürstin ein, die darum sehr angemessen neue Bravour singt. No. 13 ist das Hauptstück der Oper, ein ganz vortreffliches Terzett der drey Damen der Fürstin, das stets wiederholt werden muss und nach Verdienst; es wird überall sehr lebhaften Enthusiasmus erregen. Das Finale ist wirksam und die Fürstin darin in besagter Bravour. — Die Tenor-Arie des letzten Actes ist aber doch gar zu gesucht, sowohl im Rhythmischen als im Harmonischen. Wir können bey dieser Gelegenheit nicht umhin, im Allgemeinen zu bemerken, dass unsere neuern Operncomponisten gerade die Tenorpartieen fast in der Regel gewaltsam verschnörkeln und vernachlässigen, grösstentheils durch viel zu Gesuchtes, wobey das Melodiöse in der Regel eben so zu Grunde gerichtet wird, als die Stimme der Tenoristen, wozu noch das entsetzliche Instrumentiren das Seine nicht wenig thut. Im Finale begünstigen Viele das Zankquartett der Fürstin und ihrer drey Damen weit mehr, als wir. Wenn wir uns auch den musikalischen Witz in der mit allem Fleiss angebrachten Stelle Mozarts: „Dir, grosse Königin der Nacht" gefallen lassen, so ist uns doch der lange Zank gegen das Ende der Oper nicht angenehm; die drey Damen sind doch gar zu hässlich. Gern lassen wir jedoch Jedem seine Meinung. Der Schluss wirkt gebührend freundlich und kräftig.

Uebrigens ist auch dieser Oper, nach löblicher Gewohnheit der ehrenwerthen Verlagshandlung, die Fabel vorangedruckt. Dass die Schaubelustigung im höchsten Grade bedacht worden ist, wird der Augenlust erfreulicher seyn, als denen, die den Zusammenhang durch das Gehör in sich aufzunehmen vorziehen. Während das Blut durch das Licht der Augen sich erhitzt, kann der Tonsinn in seiner eigenthümlichen Welt nicht warm werden. Man sollte freylich in der Oper nicht alle Genüsse zusammenstopfen, mindestens nicht so stark, dass der gesetzliche Hauptgenuss zum Nebengenuss sich unterordnen muss. Die Genusssucht ist es, die alle Künste verdirbt. — Wer ruft da dumpf dazwischen? Es ist die setzende Erscheinung, die Vieles setzt mit Consequenz, was nicht gesetzt ist; es ist Hegel's Schattenstimme, die da spricht: Was ist, ist vernünftig! — Und so wäre es denn auch die Genusssucht und Alles, was zerreisst. Die Fälle sind jedoch nicht zu selten, wo das Tadeln und das Getadelte gleich vernünftig sind. Denn man bedenke doch nur auch, dass die Kunst, wie alles Andere in der Welt, sich ihr Daseyn sichern muss und der einzelne Künstler gleichfalls. Und das ist sicherlich der grosse Dietrich zu vielen Geheimnissen. — Es ist aber nicht genug, dass man den Zaubergürtel wegwirft: es muss noch manches Andere geschehen. Dem denket nach.

Nachrichten.

Chemnitz. Am 19. Oct. wurde hier im Saale des Casino unter Leitung des Hrn. Andreas Heinr. Stahlknecht ein Männergesangfest gefeyert, das über 150 Mitwirkende aus der Stadt und den Nachbarstädten zählte. In der ersten Abtheilung wurde gegeben: Missa v. T. Haslinger; Canon v. Lindpaintner: „Von des Lebens schönsten Freuden"; „Ich will singen von der Gnade des Herrn" von B. Klein; Quartett: „Wenn die Dorne Dich umsticht" von L. Spohr; „Laura betet" von Diabelli; „Heilig, der da ist" aus dem Weltgericht, arrangirt von Ebers. — In der zweyten kam vor: „Die Gewalt des Augenblicks" v. C. Blum; zwey Quartetten von C. Kreutzer; ein Notturno: „Singet der Nacht ein stilles Lied" von C. Blum; Quartett: „Am Bach ein Mägdlein saas" v. Franz Otto; Turnier-Bauket von C. M. von Weber; „Vieler Trug bethört das Leben" von Steinacker; Patriotischer Festgesang für Doppelchor und Doppelquartett, von Eisenhofer; Quartett: „Ich geh' noch Abends spät vorbey" v. C. Kreutzer; Schlussgesang: „Noch einmal lasst im vollen Chor" von Stahlknecht. Die Chöre wurden sämmtlich und ganz vorzüglich mit rauschendem Beyfall aufgenommen. Wenn bey einigen Quartetten, die von Sängern ausgeführt wurden, die sich zum Theil früher nie gesehen, geschweige mit einander gesungen hatten, Manches zu wünschen übrig blieb, so war diess wohl verzeihlich, fand auch billige Nachsicht eines im Ganzen sehr erfreuten Publikums. Das folgende Festmahl wurde durch Gesänge verschönt, die abwechselnd von den verschiedenen Theil nehmenden Vereinen vorgetragen wurden, deren einige zu diesem Zwecke gedichtet und componirt worden waren. Der Unternehmer des Gesangfestes, Hr. Stahlknecht, forderte die Anwesenden zu einem *erzgebirgischen Männergesangvereine* auf, dem Alle beytraten und dem sich noch manche Nachbarstadt anschliessen wird. Ueberhaupt nimmt die Zahl der Vereine und jedes einzelnen unserer Stadt und der Umgegend bedeutend zu. Künftigen Sommer soll ein zweytes Gesangfest in der dazu geeigneten neuen Kirche gehalten werden.

Nordhausen. Unter Leitung unsers Musikdir. Sörgel haben am 15. Octbr. unsere Abonnementconcerte (gewöhnlich 4) im Schauspielhause ihren Anfang genommen. Den Gesang besorgt die hiesige Singakademie, die Liedertafel und der Singchor; das Instrumentalspiel die Zöglinge des Hrn. Stadtmusikus Herrmann, das Jäger-Musikcorps und mehre Dilettanten. Die gewählten Musikstücke waren folgende: Die Ouverturen zur Stummen von Portici und zur Felsenmühle v. Reissiger. Beyde wurden von einem wohleingeübten Orchester schön und feurig ausgeführt. Der erste Satz aus Hummel's A moll-Concert und ein Rondo für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, Op. 56 von demselben wurden mit Beyfall vorgetragen von dem Herrn Poley aus Leipzig. Sextett aus dem unterbrochenen Opferfeste von Winter, sehr brav gesungen von dem Fräulein v. Mauderode, dem Frl. Förstemann, von dem Gymnasial-Lehrer Hrn. *Dr.* Rothmaler, dem Oberlehrer des Waisenhauses Hrn. Linke, Candidaten der Theologie Hrn. Weissenborn und dem Gymnasiasten Hrn. Albertus. Zwey Chöre aus Preciosa, Musik v. Weber, gleichfalls gut ausgeführt. Die Begleitung des Orchesters war fast durchgehends trefflich zu nennen und der Applaus gross.

Der Kunstsinn für Musik, welcher unter der frühern Leitung der Herren Musikdirectoren Willing und Mühling, der Letztere als Stifter der hiesigen Singakademie, sich vorzüglich auf die Ausführung grosser, erhabener Tondichtungen, als: die Schöpfung und die Jahreszeiten v. Haydn; das Requiem v. Mozart, Symphonieen Beethoven's u. s. w. gerichtet hatte, dieser Kunstsinn erhält sich auch ferner unter der Leitung des jetzigen Musikdirect. Hrn. Sörgel. Ja, die Theilnahme für Musik scheint sich von einem Jahr zum andern immer mehr auszubreiten, da, seit dem in der St. Blasius-Kirche hierselbst von dem Elbmusik-Vereine gehaltenen grossen Musikfeste, unter der Leitung des Herrn Musik-Directors Sörgel ein Instrumentalverein zur Aufführung der öffentlichen Concerte, eine Liedertafel zur Ausführung vierstimmiger Männergesänge und ausser dem schon früher bestehenden und thätig fortgesetzten Geigenquartett, wobey der Herr Musik-Director Sörgel, der Herr Bürgermeister Hofrath Seiffart, der Schreib- und Zeichenlehrer Hr. Ebenwein, der jetzige Herr Rathmann Mildener und Andere mitwirken, eine neue Privatquartettgesellschaft sich nach und nach gebildet haben. *Fr. B...nn.*

Frühlingsopern etc. in Italien, Spanien u. Portugal. (Fortsetzung.)

Neapel (Teatro Fondo). Hr Crespi (Furioso) steinirt, monoton. Die Del Sere schreyt etwas arg, vielleicht weil sie mit einem Wüthenden zu thun hat. Der Tenor Salvi hat eine gute Gesangsmethode, leidet aber ebenfalls an Hrn. Crespi's Halsübel; blos unsere beyden Landsleute Lozio und Selvetti verdienen Lob.

(Teatro Nuovo.) Fioravanti (Carderio) ist ein geregelter Furioso; das Weib, welches ihn hintergangen, Tavola (Eleonora) benimmt sich als echte Künstlerin, ihn durch sanfte Geberden und bittende Stimme zu besänftigen. Dem Tenor Winter (Domenico), Bruder des Furioso, fehlt es überhaupt an Seele, sowohl im Singen als in der Action. Den Mohren Caidamà liess man (auf der Insel S. Domingo) im neapolitaner Dialect sprechen.

(Teatro Fenice.) Hier entsprach der Furioso am Besten seiner Rolle; all sein Thun und Lassen, mithin auch das Singen, war das eines Wüthenden. Von den übrigen Künstlern ist nichts Besonderes zu erwähnen.

Die Musik dieses Furioso fand man zwar gut, aber weder neu, noch jederzeit anpassend. Ein grosser Meister würde für diese Rolle eine wunderschön originelle und echt charakteristische Musik geschrieben haben.

Hr. Donizetti ist dermalen Maestro di camera des Prinzen v. Salerno und Maestro di perfezione der Compositionszöglinge im hies. Conservatorium.

Chieti (Teatro S. Ferdinando). Primedonne: Carolina Pateri und Carmina Sori; Primo Musico: Adelaide Marconi; Primo Tenore: Paolo Cittadini; Primi Bassi: Luigi Salandri und Antonio Santarelli. Sowohl Donizetti's Anna Bolena, als Mercadante's Normanni a Parigi, deren Musik in dieser Hauptstadt von Abruzzo citra in der heurigen Frühlings-Stagione zum ersten Male gehört und mehr als sublim befunden worden ist, würden sich gewiss einer weit glänzendern Aufnahme erfreut haben, wären nicht, die Pateri ausgenommen, die meisten übrigen Sänger Anfänger gewesen.

Rom (Teatro Valle). Donizetti's Elisir d'amore, Bellini's Capuleti e Montecchi und Pacini's Temistocle fanden keine dieser Jahreszeit ähnliche Aufnahme. Hieran waren aber meist die Sänger schuld; doch fanden einzelne Stücke der Melas, der Giacomino und der Herren Regoli und Biondini einigen Beyfall. In ihrer freyen Einnahme nahm die Melas den zweyten Act v. Ricci's Chiara di Rosenberg zu Hülfe und die Sachen gingen etwas besser. Gott steh' uns bey, wenn man auch der Steckenpferde und aller Walzer, Monferine und Contretänze in der Oper satt wird!

Die Contraltistin Dionilla Santolini gab am 13. Juny in diesem Theater eine mus. Akademie, worin ein Hr. Cruciano auf der Clarinette, ein Hr. Emilio Angelini auf der Violine und ein hiesiger Dilettant, Angelo Alba, mit seiner schönen Bassstimme sich hören liess. Sämmtliche lobenswerthe Virtuosi wurden stark beklatscht.

NB. Im Ankündigungszettel dieser Akademie erhielten die von den Sängern sonst heimlich in die Oper eingeschwärzten Stücke zum ersten Male eine Oeffentlichkeit. So hiess es z. B. Rondò: Il braccio mio conquisse, v. Maestro Nicolini im Tancredi; das Duett des Hrn. Maestro Celli in der Donna del lago.

Macerata (Teatro de' Signori Condomini). Rossini's Matilde Shabran und Mercadante's Elisa e Claudio waren unsere beyden diessjährigen Frühlingsopern. In ersterer betrat die Contraltistin Gasapera Chobetti aus Sinigaglia zum ersten Male die Bühne in der Rolle des Edoardo und fand viele Aufmunterung; sie hat eine gute Schule. Die Primadonna Dati, der Tenor Colombati nebst dem Bassisten Lauri sind brauchbare Subjecte für kleine Theater. Die Secundärsänger, das Orchester, Kleider und Decorationen haben das Ihrige zum Gelingen beyder Spectakel beygetragen.

Ancona (Teatro delle Muse). Obgleich die theatralische Karnevals-Stagione auf dieser Halbinsel im Allgemeinen die bedeutendste ist, so gibt es doch einige Städte, welche hiervon eine Ausnahme machen. So z. B. in Bologna und Ancona sind die Frühlingsstagioni in theatralischer Hinsicht die wichtigsten; in einigen andern Städten, besonders zur Zeit der Messen und Jahrmärkte, sind es der Sommer oder Herbst. Diesen Frühling hatten wir die Lalande und David, welche beyde einst eine lange Fama zur Vorhut hatten, und den angehenden Bassisten Linari Bellini; mit welcher Trias imperfecta die ältern Opern: „l'Ultimo giorno di Pompei" und „i Fidanzati", beyde del maestro cavaliere Pacini, gegeben wurden, und zwar die erste einen ganzen, die zweyte ½ Fiasco machte, die Lalande und David aber öfters stark beklatscht wurden. Letzterer gab zu seiner Benefice-Vorstellung, die reichlich ausfiel, die Arabi nelle Gallie,

ebenfalls von Pacini; die Lalande wählte dazu am 7. Juny Ricci's Chiara di Rosenberg. Luftballons mit Namensverzierungen, Theaterbeleuchtung, Blumenkränze und andere bey dieser Gelegenheit hier zu Lande übliche Ehrenbezeugungen fehlten nicht im Geringsten.

Hr. Giovanni Grandi, Pianist aus Rimini, liess sich am 27. May zwischen beyden Acten der Oper auf seinem Instrumente mit vielem Beyfalle hören. Freylich ist er keinem der beyden Schmidt, Vater und Sohn, gleichzustellen, auch hat er keine Ahnung von ihrem grandiosen Spiele; doch überwindet er manche Schwierigkeit und weiss in seinem Spiele Annehmlichkeit mit Kraft und Ausdruck zu paaren.

Adrien François Boieldieu,

geb. zu Rouen am 16. Decbr. 1775. Sein Vater war Secretair des Kardinals de Larochefoucauld. Schon in frühester Jugend zeigte sich seine Neigung zur Kunst. Er erhielt Klavierunterricht vom dortigen Organ. Broche, dessen Geschicklichkeit in der Kunst gegen Hrn. Adam von Hrn. Fétis in Schutz genommen wird: nur war er seinem Zöglinge nicht sehr hold und vernachlässigte ihn. In seinem 16. J. war seine Liebe für das Theater, besonders die Werke eines Grétry, Dalayrac und Méhul zu hören, so gross, dass er sich, mangelte ihm Geld, in das Haus stahl. Endlich war er so glücklich, von einem dortigen Dichter ein Opernbuch zu erhalten und sein Werk mit Beyfall aufgenommen zu sehen. (Den Titel wusste er später nicht mehr.) Der neunzehnjährige Jüngling eilte nun mit dreyssig Franken und seiner Partitur zu Fusse nach Paris, wo er sich anfangs mit Stimmen ernähren musste. 1794 wurde er im Hause des berühmten Instrumentenmachers Erard freundlich aufgenommen, wo alle Künstler zusammenkamen. Hier lernte er vorzüglich Garat, Rode und Méhul kennen, fühlte die Nothwendigkeit, bessere Studien zu machen, was ihm jedoch seine Lust zur Composition nicht wenig erschwerte. Seine schönen Romanzencompositionen, z. B. Ménestrel, machten ihn zuerst bekannt. Dann zog ihm Hr. Févée aus seinem Romane: „La Dot de Suzette" eine kleine Oper in einem Acte, die frisch gehalten, und von Mad. Saint-Aubin 1795 sehr schön vorgetragen, ungemein gefiel. „Montbreuil et Verville", eine andere komische Oper in einem Acte, machte 1796 weniger Glück. Besser ging es mit der früher geschriebenen in drey Acten: „Zoraime et Zulnare", deren Instrumentation Hr. Adam kleinlich nennt, was Andere nicht finden. Concerte und Sonaten für das Pianof., 2 Sonaten für Harfe und Pianof. machten so viel Glück, dass das Conservatorium ihn als Professor des Pianof. 1800 anstellte, nicht ausgezeichnet als Lehrer, mehr in seinen Unterhaltungen über Musik. Seine 3actige Oper „Benjowski" wurde etwas früher kalt aufgenommen und 25 Jahre später wieder hervorgesucht und mit Beyfall gegeben. „Calife de Bagdad" mit ungeheurem Erfolg. Die leichte, graziöse und geistreiche Musik erlebte über 700 Vorstellungen. Von jetzt an war sein Ruf in Frankreich begründet. Noch besser, besonders in der Instrumentation, war: „Ma tante Aurore." Darauf erhielt er einen Ruf als Kapellmeister des Kaisers von Russland, wohin er sich mit seinen Freunden Rode und Lamart begab. Baillot und viele dramatische Künstler, unter diesen Dem. Philis, folgten nach. Hier schrieb Boieldieu: „Rien de trop, ou les deux Paravens", eine Kleinigkeit in einem Acte, die in Petersburg sehr gut, in Paris später kalt aufgenommen wurde. „La jeune Femme colère" wurde nach dem Lustspiele des Hrn. Etienne in eine Oper verwandelt, die, trotz der Schwierigkeit des Unternehmens, mit Beyfall aufgenommen zu werden das Glück hatte. Die Oper „Abderkhan" in 3 Acten hatte ihm ein als Theatersänger angestellter Franzose in Petersburg geschrieben, sie fiel aber des schlechten Textes wegen. Ausser einer Menge Militärmusiken verfertigte B. noch in Petersburg die Chöre aus dem Gedicht Racine's: „l'Athalie", die zu seinen schönsten Arbeiten gezählt werden. Die Oper „Aline, reine de Golconda" ist dem Texte nach in den beyden ersten Acten dieselbe, die schon Berton gut in Musik gesetzt hatte; der 3te Act hatte in der neuen Bearbeitung auch im Texte Veränderungen erhalten. „Les voitures versées" war aus Mangel an neuen Texten aus einem Vaudeville des Hrn. Dupaty in eine komische Oper umgewandelt und später abermals für das Theater Feydeau umgearbeitet worden; „Calypso", eine grosse Oper, war dem Télémaque nachgebildet, den früher Lesueur mit grossem Erfolg in Paris hatte aufführen lassen. Diese Opern wurden später in Paris nicht gegeben, um der frühern Componisten willen. Die politische Lage der Dinge trieb die meisten französischen Künstler in ihr Vaterland zurück. Be-

that und im letztern Fall irrigerweise die Gesinnungen andrer nach ihren eignen maass. —

Nachdem man nun sah, dass die längere Fortdauer dieses Vereins für die Musik keinen Nutzen stiftete, beschloss man, ihn aufzuheben, versteigerte das Inventarium und überlies die fernere Leitung der Musik in * * * dem schon erwähnten Anführer des Orchesters ausschliesslich, der von jeher durch seine Ueberlegenheit in der Musik über die andern Mitglieder die unentbehrlichste Person in der Gesellschaft war, auch deshalb bey den Hulfsmusikern das meiste Ansehn hatte, und sich daher stark genug fühlte, die Konzerte allein zu unternehmen. So stehen die Sachen nun noch, und der Erfolg zeigt bis jezt, dass die Tonkunst in * * * durch diese Veränderung eher gewonnen, als verloren hat.

Die Nutzanwendung dieser — nicht erdichteten, sondern, (was nöthigen Falls durch Nennung der Namen zu erharten wäre) durchaus wahren — Geschichte mag sich jeder selbst machen, der etwa, vom Eifer für die Tonkunst hingerissen, Lust hatte, eine ähnliche Gesellschaft zu stiften und sich davon grosse Würkungen verspräche. Sollte ihm und seinen Freunden, bey gleichen Hülfsmitteln mehr gelingen, als der Musikgesellschaft in * * *; sollte eine solche Verbindung sich länger erhalten, als hier, so wünsche ich ihm dazu Glück. Indessen erlaube ich mir, noch mein Glaubensbekenntnis über diesen Punkt in wenig Worten herzusetzen.

Wer eine schöne Kunst irgendwo in Aufnahme bringen will, verwechsle doch nie den Menschen in der Idee mit dem Menschen in der Wirklichkeit. Traut er sich nicht selbst Kräfte genug zu, im Nothfall ganz allein vor den Riss zu stehen, so baue er doch ums Himmels willen nicht auf die Reinheit der Absichten andrer oder auf ihre Ausdauer. Mehr als zehn Gesellschaften die — wohl zu merken — unabhängig sind, ist ein einziger Mann für Tonkunst zu thun im Stande, der Musse hat, regen Kunsteifer und Geld — viel Geld besitzt, das er für die Musik aufwenden kann und mag. (So ein Baron Bagge z. B., nur müsste er nicht von so lächerlichem Dünkel beseelt seyn, wie dieser.) Versteht er selbst Musik gründlich; desto besser. Aber Geld bleibt immer die Hauptsache (virtus post nummos). Wo dieses ist, finden sich Künstler, mit welchen man Gutes würken, und deren Launen — woran es selten zu fehlen pflegt — man doch Trotz bieten kann. Versteht er Musik etwa nur oberflächlich, so habe er nur soviel Einsicht und Bescheidenheit, dem Rathe eines kunsterfahrnen Mannes zu folgen, und er wird, wenn sonst das Kunstgefühl der Einwohner seines Orts nicht abgestumpft ist, mit obigen Eigenschaften Wunderdinge ausrichten. Hat er kein beträchtliches Vermögen, von dem er viel der Tonkunst opfern kann, so muss er doch im Stande seyn, einen sichern hinreichenden Fond für seine Plane auszumitteln, sonst trifft ihn Sisyphus Schicksal. Fände er, seiner eignen Kräfte ungeachtet, es räthsam, eine Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst zu stiften, so mache er sie — durch Bezahlung, Geschenke u. dgl. — so abhängig von sich oder irgend einem andern Menschen, als möglich; lasse sich aber nie durch den Wahn bethören, ihnen durch eine Art von republikanischer Verfassung ein reineres Interesse für die Kunst einflössen zu wollen. Denn die Menschen taugen jezt für ächte Republik in politischer Hinsicht höchstens nur im Kleinen, wie in artistischer nur im Grossen.

Dies mein Glaubensbekenntnis über freye Musikgesellschaften. Vielleicht sind auch andre, welche die Vorschläge von dem Verfasser des zu Anfange erwähnten Aufsatzes gelesen haben, eben dieser Meynung.

ieldieu bat 1810 um seinen Abschied und erhielt ihn. Im Laufe des folgenden Jahres war er in Paris. Damals hatte der fruchtbare und angenehme Tonsetzer Nicolo Isouard das Scepter der komischen Oper. Dalayrac war todt, Catel arbeitete wenig, so wie Méhul, der sich über die Veränderlichkeit des Publikums beklagte, und Cherubini war des Theaters überdrüssig geworden. Da trat Boieldieu 1812 mit seinem allbekannten „Jean de Paris" auf, in welchen die Arie: „Welches Glück gewährt das Reisen" aus dem Télémaque (oder Calypso) aufgenommen worden ist. 1813 folgte „Nouveau Seigneur" mit wohlverdientem Beyfall. B. selbst hielt viel auf dieses Werk. 1814 bis 1816 waren traurige Jahre für die Kunst. Die Federn auch der Componisten sollten zu Waffen gegen Alexander werden und selbst Boieldieu sah sich genöthigt, seinen Theil an der politischen Oper „Bayard à Mézières" zu componiren (mit Cherubini, Catel und Nicolo — 4 Berton, Lesueur und Méhul schrieben l'Oriflamme). Der Kaiser Alexander liess es ihm nicht entgelten, behandelte ihn in Paris mit derselben Auszeichnung wie früher und lud ihn sogar ein, wieder nach Russland zu kommen. — 1814 gab er seine komische Oper in einem Acte „Angela", mit seiner Schülerin Mad. Gail componirt. Zur Vermählung des Herzogs von Berry schrieb er 1816, vereint mit dem von ihm begünstigten Herold: „Charles de France. Nach Méhul's Tode erhielt B. dessen Stelle und gab 1819 eine seiner schönsten Opern, um sich dieses Amtes würdig zu zeigen: „Le petit Chaperon rouge" mit ungeheurem Erfolge. Die „umgeworfenen Wagen", in 3 Acten eingepfiffen, erhielten in 2 Acte verarbeitet Beyfall und blieben lange auf den Brettern. 1821 schrieb er mit Cherubini, Berton, Kreutzer und Pär zur Geburt des Herzogs v. Bordeaux: „Blanche de Provence" und 1825 mit Berton und Kreutzer zur Einweihung Karl's X. „Pharamond". Sein in alle Sprachen übersetztes Meisterwerk „La Dame blanche" wurde am 10. Decbr. 1825 zum ersten Male aufgeführt. Mit „Les deux Nuits" schloss er seine musikalische Laufbahn. 1829 erkrankte er, ging nach Italien, den Pyrenäen etc., Alles umsonst. Der sehr geliebte Mann starb am 8. Oct. d. J. und wurde am 13., von Vielen u. den Angesehensten begleitet, beerdigt. Man sang ihm zu Ehren Cherubini's Requiem. Seine ausgezeichnetsten Schüler sind Adolf Adam, Labarre, Fétis und Zimmermann. Man hat beschlossen, ihm ein Monument zu setzen, und der Minister des Innern hat dem Sohne des Entschlafenen, Adrien Boieldieu, eine jährliche Pension von 1200 Franken zugesichert. —

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei den Unterzeichneten erscheinen mit Verlagsrecht:

FRANÇOIS HÜNTEN'S
neueste Compositionen.

Op. 66. Liv. 1 et 2. Les debuts de la Jeunesse, Rondeaux p. le Piano.
- 67. Air montagnard varié pour le Piano.
- 68. Six Valses p. le Piano.
- 70. Le Charme des jeunes Pianistes, contenant:
  Air varié de Bellini.
  Air suisse varié.
  Rondeau.

DIE SCHWEIZERHÜTTE,
komische Oper in einem Acte,
Text von Scribe,
Musik von
A. Adam.

Davon erscheinen in Kurzem:
1) Der vollständige Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte.
2) Die Ouverture für Piano allein.
3) Dieselbe für Piano und Violine.
4) Dieselbe zu vier Händen.
5) Sämmtliche Nummern einzeln.

Leipzig, im November 1834.
Breitkopf u. Härtel.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № XV. 1834.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Das Nachtlager in Granada,
romantische Oper in zwei Acten nach Fr. Kind's Drama bearbeitet vom
Freiherrn C. v. Braun,
Musik von Conradin Kreutzer.

Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. Dieselbe Oper für Pianoforte allein.

Die Ouverture zu 2 und 4 Händen, so wie sämmtliche Gesänge daraus, sind einzeln zu haben.

Wien, im Nov. 1834. *Tranisensky u. Vieweg.*

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w.
im Clavierauszuge und in ausgesetzten Chorstimmen
bei N. Simrock in Bonn.

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.
(Fortsetzung.)

	Frs. Cs.
*Mozart, W. A., Te Deum laudamus. Clav. Ausz. Lat. u. deutsch. Text. 4 Singst.	3 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	1 —
Hiezu die 11 Orchester-Stimmen.	3 —
*— Cantate: Lob der Freundschaft. Für 2 Tenore u. Bass nebst Chor. Clav. Ausz. No. 1.	2 —
Hiezu die 3 Singst. allein.	— 75
— Motetto: Ob fürchterlich tobend (Nec pulvis et cinis). Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. No. 2.	2 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	1 25
*— Hymne: Gottheit, Die sey Preis und Ehre. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 3.	2 —
— Hiezu die 4 Singst. allein.	1 —
Mozart, W. A., Cantate: Allerbarmer, höre. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 4.	2 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 —
— Cantate: Heiliger, sieh' gnädig hernieder. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 5.	2 50
Hiezu die 4 Singst. allein	2 —
*— Hymne: Preis Dir, Gottheit (Splendente te, Deus). Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 6.	2 —
Hiezu die 4 Singst. allein	1 —
— Cantate: Herr, hier vor Deinem Throne. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 7.	3 50
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 —
— Cantate: Alles, was ich hoffe. (Tutto la mia speranza.) Für 2 Sope. u. Ten. nebst Chor. Clav. Ausz. No. 8.	2 —
Hiezu die 3 Singst. allein	— 75
— Cantate: Ewiger, erbarme Dich. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. No. 9.	4 —
Hiezu die 4 Singst. allein	2 25
— Cantate: Hochgelobter, Heiligster. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 10.	3 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 25
— Cantate: Hoch vom Heiligthume. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 11.	3 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 25
— Cantate: Herr, auf den wir schauen. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 12.	3 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 25
— Cantate: Davidde penite te. Ital. u. deutsch. Text. Für 4 Singst. Clav. Ausz.	8 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	6 —
— 2 Chöre zu dem Schauspiel Thamos. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz.	2 50
Hiezu die 4 Singst. allein.	2 25
— Misericordias Domini zu 4 Singst. Lat. und deutsch. Text. Clav. Ausz. nebst den einzelnen Singst.	3 50
Hiezu die 4 Singst. allein	1 —
— Missa pro defunctis. Requiem zu 4 Singst. Lat. u. deutsch. Text. Clav. Ausz.	7 —
Hiezu die 4 Singst. allein	3 25
— Missa zu 4 Singst. (in C.) Clav. Ausz. No. 1.	6 —
Hiezu die 4 Singst. allein.	4 —
*— Missa zu 4 Singst. (in G.) Lat. und deutsch. Text. Clav. Ausz. No. 2.	10 —
Hiezu die 4 Singst. allein	8 —

Frs. Cs.

Mozart, W. A., Maurergesang oder Gesellschaftslied. Für 2 Männerst. mit Chor und Pianof. ..... — 30

(Fortsetzung folgt.)

Bei Marco Berra in Prag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

(Preise in 20 Fl.-Fuss.) Fl. kr.

Zenker, F., Praktische Anweisung des Fingersatzes bei Behandlung der Doppelscalen f. d. Pianof. 2 30

Hause, W., 48 Uebungen in Secunden-Fortschreitungen für den Contrabass. 1stes Supplement zur Contrabass-Schule ..... 2 —

Gardigiani, 12 Aufsätze für 4 Trompeten u. Pauken, zum Gebrauche bei Kirchenfesten und grossen Feierlichkeiten ..... 1 —

Seeger's, F., Beniferte Bässe in 2 Notensystemen. Vierstimmig und mit Beziehung auf harmonische Zergliederung durch Angabe der Hauptklänge bearbeitet von C. F. Pitsch.

Complet in 6 Heften steif gebunden ..... 6 —

Einzelne Hefte ..... à 1 —

Mit Nächstem erscheint:

Mozart, W. A., Ouverture zur Oper Don Juan, einger. für 2 Pianof. zu 8 Händen v. F. N. Beutel v. Lattenberg.

Anzeige für Concert-Gesellschaften.

Clavierauszüge und Chorstimmen zu Oratorien, Cantaten etc., zu welchen auch die Orchesterstimmen gedruckt erschienen sind

bei N. Simrock in Bonn.

Der Pres. à 8 Sgr. Preuss. oder à 28 kr. rhein. gerechnet.

Frs. Cs.

Eberwein, C., Anbetung. Cantate von Kühler gedichtet. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. Op. 11. ..... 4 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke 1 75

Fesca, F. E., Der 103. Psalm. Hymne für 4d. Clav. Ausz. Op. 26 ..... 5 —

Die 4 Singstimmen zu diesem Werke 2 50

Haydn, J., Die Schöpfung. (La Création.) Im Cl. Ausz. 12 —

Die einzelnen Chorstimmen zu diesem Werke. 4 25

— Die Jahrszeiten. (Les Saisons.) Im Clav. Ausz. 20 —

Die einzelnen Chorstimmen zu diesem Werke. 6 50

— Missa (in G.) für 4 Singst. No. 2. blos die Singst. 4 —

Mozart, W. A., Te Deum laudamus für 4 Singst. Clav. Ausz. Lat. u. deutsch. Text ..... 3 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 1 —

— Cantate: Lob der Freundschaft. Für 2 Tenore u. Bass nebst Chor. Clav. Ausz. No. 1 ..... 2 —

Die drei Singst. zu diesem Werke ..... — 75

— Hymne: Gottheit, Dir sey Preis und Ehre. Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 3. ..... 2 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 1 —

Fr. Cs.

Mozart, W. A., Hymne: Preis Dir, Gottheit. (Splendente te, Deus.) Für 4 Singst. Clav. Ausz. No. 6. ..... 2 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 1 —

— Missa pro defunctis. Requiem für 4 Singst. u. Orch. Lat. u. deutsch. Text. Clav. Ausz. ... 7 50

Die 4 Singst. zu diesem Werke 5 25

— Missa für 4 Singst. (in G.) Lat. u. deutsch. Text. Clav. Ausz. No. 7. ..... 10 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 8 —

Ries, F., Der Morgen. Cantate für 4 Singst. u. Chor. Clav. Ausz. Op. 27. ..... 3 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 1 —

Romberg, A., Das Lied von der Glocke, von Fr. v. Schiller. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. Op. 25. No. 7. ..... 6 —

Die einzelnen Chorstimmen zu diesem Werke. 3 25

— Die Macht des Gesanges, von Fr. v. Schiller. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 28. No. 10. .. 6 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 3 —

— Was bleibet und was schwindet. Ode von Kosegarten. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 42. No. 14. ..... 4 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 3 —

— Die Harmonie der Sphären. Hymne v. Kosegarten. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 45. No. 17. ..... 4 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 4 —

— Te Deum laudamus. Für 4 Singst. Partitur mit untergelegtem Clav. Ausz. Op. 55. No. 18. .. 8 —

Die 4 Singst. zu diesem Werke ..... 2 —

Weber, C. M. v., Der erste Ton. Ged. v. Rochlitz. Clav. Ausz. ..... 3 —

Hieraus der Schlusschor: Preis dir, Ton. Clav. Ausz. nebst den einzelnen Singst. 3 50

Die 4 Singst. allein zu diesem Werke ..... 1 —

Bei Johann Velten in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Auswahl verschiedener Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. v. *J. Brandl*, grossh. Bad. M.D. Mit d. Bildnisse d. Comp. gr. 4. 78 S. Subs. Pr. 4 fl. 12 kr. Rh. oder 2½ Thlr. Sächs. Der spätere Ladenpr. ist 5 fl. 48 kr. od. 3½ Thlr. Sächs.

Die Samml. besteht aus 12 der besten Lieder dieses Comp. Brandl galt stets als Tonsetzer von Geist und Geschmack und diese Lieder bewähren seinen Ruf hinsichtlich der Auswahl sowohl, als der einzelnen Lieder an sich. Die Verlagsh. glaubte auf die Ausstattung dieser Liedersammlung besondere Sorgfalt verwenden zu müssen, um nicht allein die Zufriedenheit des Publikums zu erwerben, sondern auch zugleich dem Compon. ihre Achtung zu bezeigen. Trotz dieser schönen Ausstattung und der grossen Seitenzahl ist der Preis so ungemein billig gestellt, dass jeder Freund des Gesanges sich diese Sammlung anzuschaffen im Stande sein wird.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. Nº. 48. 1834.

Ueber den Werth der contrapunctischen Studien.

Von Carl Borromäus v. Miltitz.

In der No. 14 des Wiener allg. mus. Anzeigers v. 14. April 1833 heisst es in der 18. Zeile folgendermaassen: „Beethoven war mit glühender Phantasie, mit schon weit fortgeschrittener musikalischer Bildung nach Wien gekommen; schon weit über 20 Jahre alt, hatte er Manches bereits componirt und Grösseres entworfen; er war demnach dem Unterrichte eigentlich entwachsen, wie er denn auch in späteren Jahren sich oft äusserte, um ein tüchtiger Tonsetzer zu werden, müsse man die Harmonielehre und die Kunst des Contrapunctes schon mit sieben bis eilf Jahren gelernt haben, damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man sich schon regelrecht zu erfinden angewöhnt habe. Mit männlicher Willenskraft begab sich Beethoven an die Arbeit, studirte rastlos und entwickelte einen eisernen Fleiss. Doch innerlich knirschte er vor Wuth, wenn die kalte Mathematik mit ihren leblosen Ziffern in sein Inneres hineinguckte und die Gluth seiner Phantasie, den Drang seiner mächtigen Gefühle meistern und hemmen wollte. Daher behauptet Ref. auch, dass Beethoven nie ein guter Contrapunctist im gewöhnlichen Sinne des Wortes war, obwohl er öfter sich contrapunctische Aufgaben stellte; er war aber mehr — ein grosser Tondichter!“ So weit der Wiener Refer. Die erste und natürlichste Reflexion, die sich dem unbefangenen jungen Künstler, der dies liest, aufdrängt, ist, bey sich selbst zu überlegen, was wünschenswerther sey, ein grosser Tondichter oder ein grosser Contrapunctist zu werden? Der vom Ref. aus Wien aufgestellte Gegensatz scheint zu beweisen, dass das eine das andere ausschliesse, der Tondichter nämlich den Contrapunctisten. Ist der junge Mann, der die Frage an sich thut, selbst vom Dichtergeiste beseelt, wird er folglich von Beethoven's himmlischen Tondichtungen unwiderstehlich angezogen, so stellt er sich selbst die Aufgabe, wo möglich ein Componist wie Beethoven zu werden; und da er gedruckt liest, dass ein Genius wie Beethoven, mit männlicher Willenskraft begabt, rastlos studirte, einen eisernen Fleiss entwickelte und dennoch kein Contrapunctist werden konnte, obgleich er, weit über 20 Jahre hinaus, mit schon weit fortgeschrittener musikalischer Bildung nach Wien kam: so wird sich sein Raisonnement höchst wahrscheinlich so gestalten: „Wenn nach allen hier erwähnten Umständen der Feuergeist Beethoven, anerkannt einer der ersten Heroen der Tonkunst, es dennoch nicht zum Contrapunctisten bringen konnte, so folgt daraus, dass der doppelte Contrapunct eine blose mathematische Schulfuchserey sey, nicht werth, dass ein Mensch von Genie eine Stunde Zeit darauf verwende.“ Die Consequenz ist so bündig, dass sich nichts dagegen einwenden lässt. Denn in der That, wenn Beethoven nie ein Contrapunctist werden konnte, trotz rastlosem Fleisse und eisernem Studiren, so ist doch nichts gewisser, als dass er demohngeachtet für Welt und Nachwelt der grosse Tondichter war und blieb, und folglich, wie schon gesagt, man praepositis praeponendis ein Beethoven werden kann, ohne Contrapunctist zu seyn; folglich der ganze contrapunctische Kram keine taube Nuss werth sey. Ist also unser junger angehender Componist der heutigen Zeit ein lebhafter, geistreicher Kopf, so schnürt er seinen Marpurg, Kirnberger u. s. w. in ein Bündel und führt sie in die ewige Ruhe der Bodenkammer ein, während er Beethoven's Werke mit Andacht studirt und hört. Somit schiene die Sache aus und abgemacht. Allein wir wollen uns unsern jungen Componisten neben seiner feurigen Einbildungskraft doch auch mit einiger Neigung zur Reflexion begabt denken, und dann dürfte er einige Tage nach jener emissio possessionis der alten Contrapunctisten, wenn er mehr abgekühlt ist,

sich so vernehmen lassen: „Hm, 's ist doch ein eignes Ding. Beethoven war, wie mit einiger Gewissheit anzunehmen, kein Dummkopf — bey seiner Genialität, bey seiner schon weit fortgeschrittenen musikalischen Bildung hielt er es dennoch der Mühe werth, sich dem verdienten, aber höchst trockenen Albrechtsberger in die Schule zu geben, um den doppelten Contrapunct zu studiren! Es muss also doch etwas daran seyn! Gleichwohl, wenn Beethoven der Sache nicht Herr werden konnte, wie soll ein Anderer hoffen — indessen, es gilt einen Versuch, der uns ja wohl das Wahre an der Sache kennen lehrt!" Sogleich springt unser junger Mann in die dunkle Bodenkammer hinauf, holt die Exilirten aus ihrer Verbannung zurück und führt sie im Triumph in sein Studirzimmer ein. Er geht nun sogleich mit der besten Stimmung, die man zum Studiren haben kann, mit jugendlichem Feuer und männlich ausdauernder Wärme an die Arbeit, liest, schlägt nach, vergleicht und findet am Ende — der doppelte Contrapunct bestehe in der Kunst, eine Melodie zu erfinden, die so eingerichtet sey, dass man sie umkehren, d. h. eben so wohl zur Unter- als zur Oberstimme machen könne. Dasselbe sey in zwey, drey, vier Stimmen auszuführen, und wenn man die Sache recht anfange, so könne man ohne Weiteres der einen Stimme die andere zur Begleiterin in lauten Terzen mit nebenher laufen lassen. Unser junger Mann traut seinen Augen und Ohren nicht, denn er sieht sogleich, dass hier von einem Ausdruck einer besondern Empfindung, von richtiger Darstellung gegebener Textesworte gar nicht die Rede seyn könne. Das Ganze kommt ihm vor, als wolle man einem Lehrlinge der Tanzkunst sagen, es gäbe noch eine andere höchst nothwendige Tanzkunst, die in der Geschicklichkeit bestehe, sich auf den Kopf zu stellen und so zwischen Himmel und Erde, nach Befinden mit zwey, drey Begleitern, wovon einige auf ihren Füssen stehen bleiben, zu balanciren! Indessen unser junger Studiosus unterdrückt seine Zweifel und sieht die Sache genauer an. Er findet, dass die Verkehrung der Ober- (oder Unter-) Stimme sich auch mit den Intervallenentfernungen in ein Verhältniss bringen lasse, nämlich so, dass die zu verkehrende Stimme gegen die als Cantus firmus angenommene in allen Intervallen von der Secunde bis zur None mit eingeschlossen, ja bis zur Decime u. s. w. erscheinen kann. Er begreift sogleich, dass das sehr künstlich seyn müsse, und gibt sich an den Versuch. Hier findet er nun aber bald, dass, selbst in allen Musterbeyspielen Frescobaldi's, Fuxen's u. s. w. von einer wahren Melodie, schon der unzähligen Beschränkungen wegen, die der reine Satz auflegt, gar nicht die Rede seyn könne, sondern dass alle diese sogenannten Melodieen sich auf ein dürftiges Gewebe contrapunctischer Gemeinplätze reduciren. Er sieht ferner, dass ein ganzer Satz in irgend einem doppelten Contrapuncte für den Zuhörer das Langweiligste und Ermüdendste sey, was es geben könne. Ihm entgeht nicht, dass, auf Textesworte angewendet, es keinen Text in der Welt geben könne, der blos eine doppelcontrapunctische Behandlung verlange; im Gegentheil muss er sich sagen, dass, je leidenschaftlicher und poetischer ein solcher Text sey, je weniger eigne er sich zu einer solchen, ja um desto mehr sey es Schade, ihn contrapunctisch zu behandeln, eben weil der doppelte Contrapunct jede Art von Empfindungs- oder Gefühlsausdruck verbietet. Er sieht ferner, dass, selbst um Fugen zu machen, man, wenn man nur, nach italienischer Weise, einen tiefer liegenden Grundbass dazu schreibt, man der mühseligen Umkehrungstheorie ganz entbehren könne. Ja, wenn er die ganze Gattung der Fuge und des Canons recht streng in's Auge fasst, so muss er sich eingestehen, dass sie sammt und sonders, wenn man sie recht hoch stellen will, ein Produkt der Schule, nennt man sie aber unhöflicher Weise beym rechten Namen, eine sinnreiche Spielerey und die krebsgängigen, von hinten nach vorn u. dgl. zu lesenden Canons eine höchst unnütze Zeitverschwendung genannt zu werden verdienen. Es ist ihm klar, dass es keinen Text geben kann, der nothwendig als Fuge behandelt werden müsse, indem der Einfall, dass eine Anzahl versammelter Menschen unter einander hineinsprechend oder schreyend eine Art Fuge bilden würde, gar nicht Stich hält und jeden Augenblick durch die Wirklichkeit widerlegt wird, so wie es auch nicht dem geringsten Zweifel unterworfen ist, dass die sogenannte beste Fuge auf Textesworte immer ein mehr oder weniger unnatürliches Verzerren derselben nothwendig macht und daher an Wahrheit der Empfindung, so wie an Originalität des Ausdrucks tief unter jeder guten Composition derselben Worte im freyen Style stehen müsse. Eine blose Instrumentalfuge wird ihm in keinem Falle mehr, als ein musikalisches Rechnungsexempel seyn können, da er wohl fühlt, dass er keinen wahrheitsliebenden Zuhörer finden

werde, dass durch eine Fuge ohne Worte nie irgend eine Regung der Liebe, Sehnsucht, Schwermuth, Freude oder des Hasses, der Entschlossenheit u. s. w., wohl aber häufig der Langeweile erzeugt worden sey. Wenn unserm kritischen Studiosus nun auch beyfällt, was Joh. Seb. Bach, Fux, Palestrina, Frescobaldi u. s. w. für grosse Männer gewesen, was ferner in unsern Tagen von dieser oder jener Sinfonie, diesem oder jenem Quartett mit der Fuge für ein Aufhebens gemacht wird, so wird sein Verstand ihm bald entgegnen, dass es erstlich die Frage sey, ob jene Heroen blos durch ihre contrapunctischen Künste, oder nicht vielmehr durch die Kraft, Andacht und Innigkeit ihrer Compositionen jene Celebrität verdient haben sollten, welche übrigens in jener Zeit der Kindheit der Musik weit leichter zu erwerben war, als jetzt; so wie denn den ersten Bebauern eines Feldes immer mehr Verdienst angerechnet wird, als den letztern, und die ersten Dichter in einer Sprache in vieler Hinsicht leichter Spiel haben, als die spätern, die alle überflügeln sollen. Was aber die grosse Sensation dieser oder jener Sinfonie mit der Fuge betrifft, so beruht diese Wirkung lediglich auf der kleinen Anzahl sogenannter Sachverständiger, d. h. solcher, die aus Erfahrung wissen, wie schwer dergleichen zu machen ist und wie wenig eigentlich damit ausgerichtet wird. In der That nimmt denn auch das ganze nicht sachverständige Publikum an der Fuge als solcher nicht den geringsten Antheil, sondern betrachtet sie im günstigsten Falle als ein brillantes Finale in einer wunderlichen Schreibart. Und mit vollem Rechte; denn mehr ist es auch nicht, und der wahrheitsliebende Musiker muss auf die boshafte Frage jenes französischen Dichters: Fugue que me veux-tu? stets beschämt die Antwort schuldig bleiben, denn eine innere, geistige Nothwendigkeit, Fugen zu schreiben, gibt es nicht. Auch die Eitelkeit unsers Studiosen wird durch die überstandene Schwierigkeit des doppelcontrapunctischen Studiums keineswegs gereizt, denn er erinnert sich, häufig gehört zu haben, dass höchst beschränkte Köpfe, die nicht im Stande waren, einen einzigen originellen Satz zu schreiben, sehr kunstgerechte Fugen und die allerkünstlichsten Canons machen lernten, wozu übrigens nach dem etwas derben Ausdruck eines andern geistreichen Franzosen nur ein „cul de plomb" gehört. Etwas aber zu lernen, was jeder mittelmässige Kopf, ohne die mindeste künstlerische Regung zu besitzen, lernen kann, weil es eben blosses Formel- und Gedächtnisswerk ist, das kann und darf nicht die Aufgabe eines Tondichters, eines Jünglings seyn, der sich zur Kunst, zu dem edelsten Berufe, dem einzigen, der nicht erlernt werden kann, sondern vom Himmel verliehen worden seyn muss, bestimmt fühlt! Und somit Lebewohl, Contrapunct und Fuge; wir wollen nichts weiter mit einander zu haben! —

Wenn man die nicht zu verkennende Trockenheit des contrapunctischen Studiums, so wie die ebenfalls nur zu allgemeine Geringschätzung desselben unter unsern Zeitgenossen erwägt, wenn man ferner einen beobachtenden Blick auf das allgemeine Treiben unserer Zeit wirft, die überall und in Allem nur gleich Resultate will und Früchte in einer Zeitspanne verlangt, wo auf gesundem natürlichen Wege kaum Blüthen sich entfalten können — weshalb denn auch in thörigtem Streben, dieser Genussucht Genüge zu leisten, nur solche Früchte hervorgebracht werden, die nach dem Kunstausdrucke die Nothreife bekommen und daher weder Saft noch Kraft haben, noch ausdauern können —: so wird man es wenigstens unserm Kunstjünger nicht übel deuten, wenn er sich einen Rathgeber sucht und diesem sagt: „Freund, ich will lernen, was nöthig ist, aber auch nur das und nichts aus blosem hergebrachten Handwerksgebrauch. Zeit und Leben sind kurz, und was nicht mit der Zeit geht, wird von ihr auf die Seite gedrängt und, sey es noch so kunstreich, als veraltet stehen gelassen!" Wir bilden uns ein, er hätte uns zum Rathgeber gewählt, und so würden wir ihm denn nach Pflicht und Gewissen antworten, es sey allerdings wahr, dass der doppelte Contrapunct und die darauf basirte Lehre von der Nachahmung, sowie die Fuge und der Canon nicht im Wesen der Musik gegründet — insofern man nämlich von derselben blos den erhöhten Ausdruck einer Empfindung, die durch Töne auszudrücken ist, versteht — sondern ein Product der Schule und künstlicher arithmetischer Combinationen sey, das nur den Kopf beschäftige, aber das Herz kalt lasse. Auch das sey gegründet, dass man namentlich auf eine kindische und nutzlose Weise die canonische Schreibart zu allerley Kunststückchen gemisbraucht habe. Auch das könne keinen Augenblick bezweifelt werden, dass, wenn von der Wahl die Rede sey, ob man lieber ein grosser Tondichter oder ein grosser Contrapunctist seyn wolle, man natürlich das Erstere zu ergreifen haben werde. Allein, würden wir hinzu-

setzen, der doppelte Contrapunct soll, unsers Erachtens, gar niemals blos um seiner selbst willen, oder um blos in diesem Style zu schreiben, erlernt werden; indess, wie Lessing sagt, „es ist dafür gesorgt, dass die Bäume nicht in den Himmel wachsen.“ Die doppelcontrapunctische Schreibart ist in ihren künstlichen Anwendungen so schwierig, so trocken, so zeitraubend und dabey, wenigstens heut zu Tage, in eine so enge Sphäre beschränkt, dass ein ganz besonders organisirter Kopf dazu gehört, um sich vorzugsweise auf diese zu beschränken; und wenn wir ihm auch das Verdienstliche, gerade ein so mühevolles Geschäft ergriffen zu haben, nicht absprechen, ja ihn selbst, wenn er es darin zur Meisterschaft gebracht, bewundern wollen, so können wir doch auch auf der andern Seite nicht in Abrede seyn, dass diese Bewunderung ziemlich kühler Natur seyn und das Melodiöse, als das Hauptprincip der Musik, schwerlich sehr dadurch gefördert werden dürfte. Allein, wie gesagt, dafür ist der Contrapunct auch nicht erfunden, oder wenigstens beym heutigen Zustande der musikalischen Kunst nicht zu benutzen. Was er aber nur allein gibt und weswegen wir sein Studium dem jungen Tonsetzer so anhaltend zu treiben empfehlen, als die Lebhaftigkeit seiner Einbildungskraft zulässt, das ist zuvörderst die Geschicklichkeit, seinen Stoff auch bey angelegten Fesseln mit möglichster Gewandtheit behandeln, und zweytens die nicht minder unschätzbare Wissenschaft, ein Thema vollständig und nach allen Richtungen und musikalischen Beziehungen, die darin liegen, entwickeln zu lernen. Diese letztere Kunstfertigkeit, die eigentlich die erste implicite in sich fasst und daher als die allerwichtigste aufgeführt zu werden verdient, vermag allein, das Hauptprincip alles Schönen und so der Kunst, Mannichfaltigkeit in der Einheit, auch in der Musik darzustellen. Die Befolgung dieses Princips aber ist es auch allein, die einem Musikstücke nicht nur Werth für die Gegenwart und für den Kenner, sondern auch auf die Dauer und für den blosen Liebhaber, der sich dessen nicht bewusst wird, ertheilt. Unzählige junge Componisten erhalten bey sehr reicher Phantasie nie Beyfall, weil es ihnen an dieser Kenntniss fehlt und ihre Arbeiten daher ohne Wirkung vorüberrauschen. Man nennt diese Schreibart auch die thematische und sie beruht auf einem wichtigen Abschnitte des doppelten Contrapunctes, nämlich der Nachahmung, die nach Gelegenheit und Passlichkeit frey oder streng seyn kann. Man verlangt aber keineswegs damit, dass ein Satz blos aus dem Thema bestehen müsse; das würde eine höchst langweilige und tödtende Armuth der Behandlung herbeyführen, die kaum in der strengen Fuge, im freyen Satze aber nicht zu dulden wäre — sondern nur, dass der Hauptgedanke dem Satze so aufgedrückt werde, dass er überall in harmonischer und rhythmischer Structur, bald ganz, bald abgebrochen, bald einfach, bald verziert wieder erscheine. Möchten junge Kunstverwandte es dem Schreiber dieses Aufsatzes, der seit mehr als dreyssig Jahren sich mit Composition beschäftigt und, durch mancherley Umstände verleitet, auch in dieser Beziehung lange auf Irrwegen gewandelt hat, auf sein Wort glauben, dass ein ernsthaftes Studium der thematischen Schreibart allein vermag, auch dem kürzesten Satze, dem kleinsten Liede einen bestimmten Character und somit einen Kunstwerth aufzudrücken. Denn auch die Gesangcomposition, das Lied sowohl als der Chor oder das Terzett, Quartett sind der thematischen Schreibart fähig. Natürlich kann der Ausdruck eines leidenschaftlichen Textes, worauf bey der Oper Alles ankommt, nicht gestatten, dass die Melodie, die zu den Worten des einen Interlocutors passt, auch denen des andern angemessen sey; allein dann verlangt man eben vom kunstgerechten Tonsetzer, dass er den Hauptcharakter des Satzes in den Begleitungsstimmen erfasse und mit Verstand und Einsicht festhalte.

Da Beyspiele unendlich mehr thun, als Worte, so mögen hier einige aus Mozart's unsterblichen Werken stehen. Denn fast möchte ich sagen, er sey der erste gewesen, der in der Oper, weil er zu gelehrter Contrapunctist war, um oberflächlich zu schreiben, und eine zu schöpferische Einbildungskraft besass, um sich mit den Gemeinplätzen des strengen doppelten Contrapuncts zu begnügen, die glücklichste Vermischung beyder Gattungen einführte. Im Streichquartett hatte es vor ihm Haydn ebenfalls auf meisterhafte Weise gethan. Mozart's Ouverturen sind so bekannt, dass es kaum nöthig ist, ihrer in dieser Beziehung Erwähnung zu thun, und der gebildete Musikfreund, so wie der studirende Kunstjünger wird in der Ouverture der Zauberflöte den durchaus fugirten Styl nicht übersehen können. Allein auch im Figaro, in Così fan tutte ist dieselbe Einheit der Haltung sichtbar. Nicht minder endlich in der prachtvollen Ouverture zum

Don Giovanni, deren Thema aus den zwey Hauptgedanken

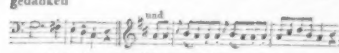

gewebt ist. Ferner in folgenden Gesangstücken: No. 4. Act 1. Arie des Leporello: „Madamina il catalogo è questo." Hier liegt das thematische Princip der Behandlung nicht in der Singstimme, die, weil sie etwas Declamatorisch-Recitirendes vorzutragen hatte, kein eigentlich melodisches Thema haben konnte, sondern in der durch das ganze Stück durchlaufenden Imitation des ersten Tactes

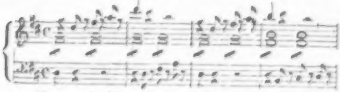

Ferner in No. 12 dess. Actes in der Arietie der Zerlina, wo wieder durch die Figur des obligaten Violoncello's

dieser Zweck erreicht wird.

Endlich in dem meisterhaften Quartett No. 8 des ersten Actes: Non ti fidar, o misera etc., wo diese Figur

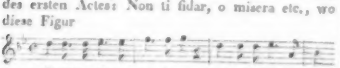

auf's Reizendste bald von den Blasinstrumenten wiederholt, bald von den vier Singstimmen vereinigt ausgesprochen wird. Das Thema der Ouverture zur Zauberflöte ist, wie schon gesagt, ganz fugenartig behandelt, das in der Ouverture zum Don Giovanni gibt Gelegenheit zu einer köstlichen Nachahmung in der Octave und der Secunde auf dem halben Tact, oder, wie es die Schule nennt: in arsi. Nämlich

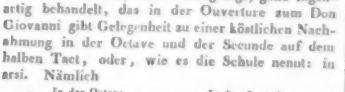

Das letztere Beyspiel enthält einen Satz, der ohne Kenntniss der doppelcontrapunctischen Schreibart nicht erdacht und wohl kaum jemals blos durch die Einbildungskraft ohne alle Kenntniss des strengen Styles hervorgebracht werden wird. Wer aber je seine prachtvolle Wirkung bewunderte, der wird sich leicht angeregt fühlen, deswegen allein schon den doppelten Contrapunct zu studiren. Allein es sind noch zwey wesentliche Gründe, die uns bestimmen, unsere Empfehlung dieser Schreibart auf's Nachdrücklichste zu wiederholen. Nämlich man wird hierdurch befähigt, Sätze, die die Imagination ohne contrapunctische Rücksichten eingab, nunmehr kunstgerecht in solche Beziehung zu setzen und ihnen dadurch ein weit höheres Interesse, ja einen ganz eigenthümlichen Reiz zu verleihen. Ferner lehrt diese Schreibart eine nicht genug anzupreisende haushälterische Behandlung der Gedanken, indem sie einen solchen unter allen möglichen harmonischen u. rhythmischen Formen darstellen lehrt. Ein Tonsetzer, der ihrer mächtig ist und Phantasie besitzt, wird nie Gefahr laufen, sich auszuschreiben oder matt und trivial zu werden. Und so glaube ich denn das Pro und Contra in Sachen des Contrapunctes so ziemlich klar dargelegt zu haben. Für den jungen Tonsetzer geht Folgendes daraus hervor:

1) Er studire den doppelten Contrapunct mit Ernst, wozu, wenn er ein guter Kopf ist und täglich ein paar Stunden daran wendet, ein Jahr hinreichend ist.

2) Er suche bey freyen Compositionen nicht ängstlich, ja überhaupt gar nicht nach contrapunctischen Künsteleyen, sondern wende sie nur an, wenn sie der Gedanke selbst darbietet, gefalle sich aber nicht in allzu langer Ausführung.

3) Er zerbreche sich nicht den Kopf, zerkaue keine Feder und werde überhaupt nicht irre an sich selbst und seinem Genius, wenn ihm offenbar Erzeugnisse der freyen Phantasie besser als contrapunctische Sätze und die schwierigsten dieser Gattung, z. B. Fugen mit mehrern Thematen, nie recht gelingen. Er halte fest an der Gewissheit, dass ein grosser Tondichter unendlich höher stehe, als ein grosser Contrapunctist, und sey überzeugt, dass, wenn er auch in seinem Leben keine sogenannte Ricercata oder Meisterfuge, mit vor- und rückläufigen Künsteleyen des canonischen Wissens ausgestattet, schreiben lernte, dennoch sein fleissiges Studium dieses Styles allen seinen Arbeiten eine gewisse kernige Kraft, eine gewisse Tiefe und Vollendung der Ausführung verleihen wird, die denselben zum Schmuck und zur Empfehlung gereichen wird.

Somit wird er den doppelten Contrapunct weder zu hoch noch zu gering schätzen, und es bliebe nur noch übrig, die Behauptung des Wiener Correspondenten und Beethoven's selbst näher zu betrachten.

Erstlich möchte man den Ref. fragen, was er unter dem Ausdruck „ein guter Contrapunctist" verstehe. Dass er einen Mann, der blos die Künste des doppelten Contrapunctes und der Fuge vollkommen in seiner Gewalt habe, damit meine, ist augenscheinlich nicht der Fall, da er im Verfolge seines Raisonnements Albrechtsbergern, der doch gewiss diese Kunst in hohem Grade besass, trocken und erfindungsarm nennt. Verlangt er aber, dass ein „guter Contrapunctist" auch Phantasie und Gefühl habe, so ist diess doch gewiss eine Contradictio in adjecto; Schreiber dieses wenigstens wird sich nie überzeugen können, dass ein fugirter oder doppelcontrapunctischer, nach der strengsten Regel geschriebener Satz irgend einen andern Eindruck, als den einer trocknen, arithmetischen Einförmigkeit machen könne, und man nenne ihm ein Fugenthema irgend eines Contrapunctisten der alten und neuen Zeit, das als solches und blos dadurch, dass es eben in dieser Schreibart abgefasst sey, irgend einen gefühlvollen Zuhörer bewegt oder gerührt habe. Man wird die Aufgabe in alle Ewigkeit schuldig bleiben. Wird aber dem Contrapunctisten zugestanden, hier und da von der Regel abzugehen, diesen oder jenen veralteten Schulfürlefanz bey Seite zu legen, dann sehen wir nicht, was Beethoven zum guten Contrapunctisten gefehlt habe. Seine Fugen sind brillant und kräftig, die Imitationen in seinen Sinfonien, Quartetten, Trio's höchst originell und oft sehr reizend. Schwer wird ein Sachverständiger, dem es in der Musik um Musik und nicht um combinatorische Arithmetik zu thun ist, eines ironischen Lächelns sich enthalten können, wenn die contrapunctischen Enthusiasten an einer Singfuge z. B. das Kunststück rühmen, dass das Thema dem Thema selbst zur Begleitung, oder die Antwort in einer Fuge etwa das Thema in rückgängiger Bewegung enthalte. In hundert Fällen wird man allezeit mit Wahrheit sagen können, dass, je mehr solche gelehrte Halsbrechereyen möglich waren, je schlechter, matter, charakterloser muss das Thema und je nichtssagender der Text selbst gewesen seyn. Natürlich. Denn ist die erste Declamation richtig, einfach und wahr gewesen, so kann die unmittelbare Wiederholung auf den halben oder ganzen Streich, per augmentationem oder diminutionem, nur sinnverwirrende Dehnungen, und eine rückgängige Beantwortung nicht mehr Sinn enthalten, als wenn man von zwey Personen zu gleicher Zeit die eine wollte „pater noster qui es in coelis" und die andere: „coelis in es qui noster pater" sagen lassen. Bey einer Instrumentalfuge fällt zwar dieser Unsinn weg, allein es tritt eine nichtssagende Berechnung an die Stelle, die von wahrer Musik so wenig an sich hat, als die Mathematik von Poesie, d. h. überhaupt — gar nichts.

Sollte Beethoven wohl mit reifer Ueberlegung die Aeusserung gethan haben: man müsse Harmonielehre und die Kunst des Contrapunctes schon mit sieben bis eilf Jahren erlernt haben, damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man schon regelrecht zu erfinden gewöhnt sey? Wann erwachen denn Phantasie und Gefühl? möchte man fragen und hinzusetzen, wann soll denn nun Rhythmik, Periodenbau, Kenntniss der Stimmen und Instrumente erlernt werden? Sind diese denn weniger nothwendig, als Harmonie und doppelter Contrapunct, oder soll diess Alles und die Aesthetik der Tonkunst auch schon mit sieben bis eilf Jahren gelernt werden? Oder, wenn nun Phantasie und Gefühl erwacht und Harmonie und Contrapunct gelernt sind, hat man nun damit gelernt, regelrecht zu erfinden, und kann man nun Rhythmik, Prosodie, Declamation, Periodenbau, Gesang- und Instrumentenkenntniss, ja auch noch Kenntniss des Instrumentirens entbehren? Man sieht wohl, dass die Behauptung auf nichts gebaut ist, oder dass man dann zwölf bis vierzehn Jahr Musik studiren müsse. Auch Mozart soll diese Aeusserung einmal gethan haben. Kann seyn; sie wird dadurch um nichts haltbarer; wer weiss auch, ob es eben mehr als ein Scherz war? Im Allgemeinen, denn die Beethoven und Mozarte bleiben immer Ausnahmen, wird es ganz unnütz seyn, einem Kinde von sieben Jahren den Kopf mit dem trocknen Wuste der Harmonielehre und des Contrapunctes anfüllen zu wollen. Es wird auch weder die Sache ihrem Wesen nach verstehen, noch verständig behandeln, sondern blos mit Hülfe mechanischer Zwangsmittel auswendig lernen können. Vor solcher eingeprügelter Harmonie behüte aber der Himmel alle armen Kinder! Phantasie und Gefühl erwachen häufig in dem Zeitraume von sieben bis eilf Jahren, und dem Kinde, das diesen beyden Regungen durch Componiren Luft zu machen wahr-

haftes Bedürfniss empfindet, dem gebe man Feder und Papier und lasse es componiren, so viel es will. Fragt es selbst, warum dies oder jenes nicht klingt — was aber selten bey einem solchen Kinde der Fall seyn wird — so sage man die Ursache für den vorliegenden Fall und nicht mehr, hüte sich aber, die kostbaren Blüthen seiner Kindesphantasie mit dem Mehlthau des doppelten Contrapunctes zu bestreuen und verdorren zu machen. Bleibt ihm der Genius treu, so mag man mit zwölf Jahren eine systematische Harmonielehre anfangen, nach ein paar Jahren die sogenannte gebundene Schreibart vornehmen, und so wird der Jüngling mit sechzehn Jahren harmonisch und contrapunctisch ziemlich ganz fest seyn. Warum wollen wir denn aber Kapellmeister von 16 Jahren bilden? Um sie im dreyssigsten aufgerieben zu sehen? Hat den Zögling eine vernünftige Ausbildung des Geistes vom zwölften bis zum sechzehnten Jahre begleitet und unterstützt, so wird er die ästhetischen und musikalischen Hülfsdisciplinen, die wir oben erwähnten, sich in kurzer Zeit zu eigen machen und mit zwanzig Jahren so fest stehen, als man es in diesen Jahren kann, und an seine musikalischen Studienjahre zurückzudenken vermögen, ohne über die unzähligen vergossenen heissen Thränen, die unzähligen Kopf- und Rippenstösse und die hinter Marpurg's und Kirnberger's Werken sündlich und nutzlos verträumten heitern Tage seufzen zu müssen.

Nachrichten.

Berlin, d. 8. Nov. 1834. Kaum lassen die sich ungewöhnlich häufenden musikalischen Ereignisse dem Einsender dieser Nachrichten die erforderliche Musse übrig, die Kunstbegebenheiten des Monats October gedrängt zusammenzufassen.

Wir ordnen solche unter die Rubriken: „Theater" und „Concerte".

Das Königl. Theater hatte zur Feyer des Geburtstages S. K. H. des Kronprinzen von Preussen eine neue Zauberoper: „Drakäna, die Schlangen-Königin", Text von Meynert, Musik v. Wolfram, gewählt, welcher letztere Componist auch persönlich die beyden bis jetzt Statt gefundenen Vorstellungen der mit mässigem Beyfall aufgenommenen Oper leitete. Der mährchenhafte Stoff ist durch die schöne Melusine bereits verbraucht und zu gedehnt behandelt, dagegen bietet die Dichtung der Musik vortheilhafte Momente dar, welche von dem Componisten auch geschickt benutzt sind. Die Haupteigenschaft der Wolfram'schen Composition ist natürlicher Melodienfluss und wirksame Instrumentation. Der Zuschnitt der musikalischen Formen ist sich meistens gleich und die Erinnerung an gewisse Vorbilder dramatisch-romantischer Musik, z. B. C. M. v. Weber, unverkennbar; dennoch ist die ungesuchte Art, mit welcher auch nicht eben neu erfundene, besonders geniale Ideen entwickelt und durchgeführt werden, für den Zuhörer befriedigend. So gewährte schon die Ouverture obiger Oper einen Vorgenuss von dem, was man in den Gesangstücken zu erwarten hat. Die Gewitterscene, welche (an Iphigenia in Tauris von Gluck in der Situation erinnernd) die Introduction der Oper bildet, ist im Orchester zu stark tönend behandelt, um eine einzelne Singstimme durchdringen zu lassen.

Sehr angenehm und beruhigend wirkt hierauf das Gebet der Landleute am Schluss der Introduction. Ein frisches Jagdlied mit Chor, wie das folgende Ensemble beleben die etwas matte Handlung. Auch das Duett von Sopran und Bass ist musikalisch interessant. Der weibliche Chor bey der ersten Erscheinung der Drakäna gewinnt durch die Harfenbegleitung ein romantisches Colorit. Die Arie der Fee aber erinnert zu sehr an ein bekanntes Auber'sches Motiv in Fra Diavolo. Ein weiteres Detail der Musik zu liefern, erlaubt der Raum nicht. Die Ausführung war ungemein sorgsam und von Wirkung, in so weit das dramatische Interesse dies zuliess. Besonders zeichneten Dem. Grünbaum und Mad. Seidler sich durch geschmackvollen Gesangvortrag aus. Auch die Herren Mantius und Zschiesche leisteten das ihren Rollen Angemessene. Nur die komische Nebenfigur wollte nicht so recht ansprechen, da sie füglich ganz entbehrlich erschien. Mad. Fischer-Achten aus Frankfurt a. M., welche als Donna Anna in Don Juan, Pamina und Desdemona in Otello debütirte, entsprach nicht so ganz den hohen Erwartungen, welche der Ruf dieser Sängerin erregt hatte. Ungemein reine Intonation einer etwas schwachen, in der Höhe am meisten ansprechenden Sopranstimme, gute Schule und wohlgeübte Geläufigkeit wurden beyfällig anerkannt; dagegen vermisste man, besonders in der Darstellung der Donna Anna, Wärme des Gefühls und tiefern dramatischen Ausdruck. Ganz befriedigend sang Mad. F. A. jedoch die letzte Arie in *F* dur und

Recension.

Zwölf Lieder am Klavier zu singen. In Musik gesezt von C. Fr. Zelter u. s. w.

(Beschluss.)

Des Mädchens Klage (No. 6.), was unlängst Hr. v. Lehmann in Dessau sehr brav durchkomponirt hat, ist hier auch sehr glücklich behandelt und da Ein Gegenstand durch das Lied hindurch geführt ist, so kann man auf diese Weise hier sehr gut auch alle übrigen Strophen vortragen.

Das Schillersche Lied: „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen" (No. 7.), hat auch sein Schönes in der Frage des Anfangs, und in der Schlussstelle: Leis' schleich ich her in deiner Stille u. s. w. worin ein schönes klares Bewusstseyn sich entwickelt. Aber das Andante klingt für den Inhalt: „das Mädchen konnte mir kein Wortchen sagen, zu viele Lauscher waren wach" u. s. w. gar zu vornehm und prezios. Ein solcher Ausdruck sollte für etwas ganz andres gespart werden. Ein Mann, der darum, weil er sein Mädchen einmal nicht sprechen kann, so singen und sich haben wollte:

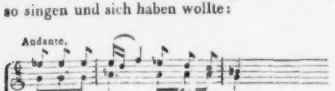

würde wohl verdienen, dass man ihn einen Pinsel nennte.

No. 8. An Mignon von Göthe, ist zwar recht musikalisch und leidenschaftlich geführt, aber für ein Gemüth, wie das der Mignon, ist der Kunstausdruck zu hoch. Es ist nicht sie mehr; der Komponist ist es, welcher hier singt und sich in gewähltern Tonfällen gefällt. Ich stelle es dem allgemeinern Urtheile anheim, ob ich Recht habe:

Nun kommt eine Erzählung: der Handschuh (No. 9.) für eine kräftige Bassstimme, die um sich greifen und den Löwen und Tigern ihr Recht anthun kann. Ein vortreffliches Stück in der erzählenden und mahlenden Manier. Es ist durchaus gut und richtig gehalten, voller Charakter, und sehr wohl überlegt ist es, dass eigentlich wenig Melodie darin vorkommt. Dass es mit Hülfe der Ideen-Association nicht schwer und auch, an seinem gehörigen Orte so unrecht nicht sey, sichtbare Gegenstände selber (nicht den Eindruck, den sie machen) durch Tonfiguren und Verhältnisse zu mahlen, kann man hier wieder ersehen, wo der Löwe die Mähnen schüttelt, die Glieder von sich streckt und sich niederlegt, der Tiger einen furchtbaren Reif schlägt und die Zunge reckt. Wie er die Zunge reckt, in Tönen? — Zu dienen. Hier ist die Stelle, und ich will den sehen, der gegen dies Tonspiel (weiter solls ja nichts seyn), wenn er nur so gut seyn und etwas Phantasie zu Hülfe nehmen will, etwas einzuwenden haben soll:

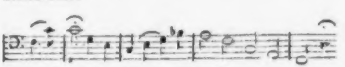

Die Stelle:

Und zu Ritter Delorges spottender Weis'
Wendet sich Fräulein Kunigund:
Herr Ritter, ist eure Lieb' so heiss,
Wie ihr mir's schwört zu jeder Stund:
Ey! so hebt mir den Handschuh auf.

ist ganz vortrefflich. So auch die eintönige:

besonders die Coloraturen im Allegro. — Mad. Finke, geb. Dietrich, versuchte sich als Iphigenia in Tauris in Gluck's herrlicher Oper, mit mässigem Erfolg. Die Stimme dieser Sängerin neigt sich zum Detoniren hin und der declamatorische Vortrag ist zwar meistens richtig, doch nicht edel genug; am wenigsten aber sprach der getragene Gesang der schönen Arien an, in welchen die tiefste Empfindung vorwaltet.

Vorzüglich geeignet für die mimische Darstellung und den ausdrucksvollen, leidenschaftlich erregten Gesang des Orest erschien Hr. Bader, welcher diese Rolle zum ersten Male mit sicherer, treffender Charakteristik, eben so edel als ergreifend ausführte. Die treffliche Leistung des Hrn. Mantius als Pylades, vielleicht seine vortheilhafteste Gesangsrolle, ist längst anerkannt, trat indess durch die höhere Vollkommenheit der Darstellung dieses Orest noch vortheilhafter hervor. Von dem Ensemble und der geistigen Auffassung des übrigen Theils der so hoch stehenden Oper ist es besser zu schweigen. Wenn wir uns noch dieser Vorstellung im Jahre 1798 unter Bernh. Anselm Weber's Leitung erinnern, als Margaretha Schick die Iphigenia als echte Kunstgeweihte gab, so ist viel Geistiges im Verlaufe der Zeit verloren gegangen, obgleich die äussern scenischen Mittel jetzt die damaligen Ansprüche sehr übersteigen, weil man damals nicht das Nebenwerk zur Hauptsache erhob.

In der pracht-, tanz- und glanzvollen Festoper Nurmahal von Spontini trat, nach langer, durch bedenkliche Krankheit veranlassten Abwesenheit von der Bühne, Dem. Stephan als Zauberin Namuna mit günstigem Erfolge wieder auf. Die starktönende Stimme der jungen Sängerin, welche sich durch äussern Anstand für imposirende Darstellungen wohl eignet, hat in den Mitteltönen durchaus nicht verloren. Mad. Seidler verjüngte sich als Nurmahal wieder in lieblich frischem, kunstgeübtem Gesangvortrage, voll Geschmack und Anmuth. Weniger günstig gestimmt erschienen an diesem Abende die Damen Grünbaum und Lenz. — Eine Anfängerin von Talent und starkem Stimmorgan, Dem. Kolmetz, machte ihren ersten theatralischen Versuch als Emmeline in Weigl's „Schweizerfamilie" mit günstigem Erfolg, bis auf die unvermeidliche Befangenheit und musikalische Unsicherheit. Besonders war auch die deutliche Aussprache zu loben. Unter fortgesetztem guten Unterricht verspricht dieses Talent eine erfreuliche Entwickelung für den dramatischen Gesang. Von einer noch interessantern Anfängerin im Gesange und Spiel werden wir später berichten. Von der Königsstädter Bühne ist vorläufig nur anzuzeigen, dass Dem. Burghardt und Beckär mit Beyfall aufgetreten sind, dessen sich auch ein Tenorist, Hr. Marschall aus Lemberg, meist zu erfreuen hatte. „Der Pirat", „Norma", „Barbier von Sevilla", „Der Kreuzfahrer in Aegypten" und die „Familien Capuleti u. Montecchi" sind dortige Repertoiropern. Es fehlt jedoch noch immer eine erste Sopransängerin. Der Tenorist Holzmiller ist von seiner Krankheit wieder hergestellt. — Wir gehen nun zur besonders interessanten Rubrik der „Concerte" über.

Die Königliche Hofschauspielerin, Mad. Crelinger, eröffnete die diessjährige Concertsaison durch ein erstes Debüt ihrer beyden Töchter erster Ehe Clara und Bertha Stich, von 16 und 14 Jahren, mit dem glänzendsten Erfolg. Nicht allein, dass der Concertsaal des K. Schauspielhauses schon 2 Stunden vor dem Anfange des Concertes überfüllt und durch die Anwesenheit Ihrer Maj. der Kaiserin, des Königs und Königl. Hofes der Kunstreunion ein ungewöhnlicher Glanz verliehen war, sondern auch die gespannteste Erwartung von dem Talent der beyden aufblühenden Künstlerinnen wurde durch ihre Leistung noch übertroffen. Dem. Clara Stich zeigte in einem mit Dem. Hähnel gesungenen Duett aus Norma von Bellini eine reine, zarte, bildungsfähige Sopranstimme, deren Höhe bis c sehr leicht ansprach. Neben der, obwohl möglichst gemässigten, doch intensiv viel stärkern Stimme der Dem. Hähnel musste die so sehr jugendliche Sopranstimme natürlich sehr zart klingen, doch war die Natürlichkeit der Empfindung und der reine Wohllaut höchst einnehmend. In der von Mad. Crelinger mit ihren beyden Töchtern gesprochenen „Glocke" von Schiller zeigte auch Dem. Bertha Stich ein weiches anmuthiges Sprachorgan, natürliche Empfindung und die treffliche Declamationsschule ihrer mütterlichen Lehrerin. Ausser dem Violinspiel des Hrn. Zimmermann, des vorzüglichsten Schülers des Hrn. M. D. Moeser, einer von Dem. Hähnel gesungenen Arie aus Mozart's Titus und dem schon öfter gehörten Pianofortecoucert des Hrn. Taubert (welcher uns lieber durch Beethoven'sche und Mozart'sche Concerte erfreuen sollte) bot dieser Abend kein musikalisches Interesse dar, welches überhaupt mehr auf persönliche Theilnahme

an der ersten tragischen Künstlerin und ihren talentreichen Zöglingen gerichtet war. Späterhin sind die Mutter und beyde Töchter (von der Königl. Intendanz, wie es heisst, nicht zugelassen) auf der Königsstädter Bühne in mehren Dramen mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen worden.

Kirchenmusiken hatten wir zwey im October zu milden Zwecken. Zuerst hatten die Herren Organist A. W. Bach und K. M. Fr. Belcke ein sehr besuchtes Vocal- und Orgelconcert in der Marienkirche veranstaltet, wovon wir, als für die Kunst besonders interessant, nur eine Missa canonica von Stoelzel, eine Motette für 3 Sopran-Solo-Stimmen (der Damen Lenz, Finke und Ganz) von Rosenmüller, wie das Orgelspiel der Herren Bach und Ritter (aus Erfurt) und den tonvollen, reinen und starken Vortrag des Hrn. Belcke auf der Basposaune anführen, welcher vorzüglich schön die Choralmelodieen hervorhob. Die zweyte grossartige Aufführung war die des Oratoriums: „Das Weltgericht" von Friedrich Schneider, Abends in der erleuchteten Garnisonkirche, unter persönlicher Leitung des verdienstvollen Componisten, von dem rastlos für Wohlthätigkeit wirksamen Hrn. Hansmann zum Besten der Orchesterwittwenkasse veranstaltet. Leider begünstigte das kalte, stürmische Regenwetter das löbliche Unternehmen wenig; dennoch war die Kirche ziemlich gefüllt und die Wirkung des trefflichen Werks, bey der vorzüglichen Ausführung desselben von gewohnter Erhabenheit und -ergreifend. Am vorletzten Abende seines hiesigen Aufenthaltes, d. 25. v. M., hatte der jüngere Liederverein mit Theilnahme mehrer Musikfreunde zu Ehren des wackern Fr. Schneider ein Souper mit Gesang veranstaltet, wobey in eignen Liedern von Julius Schneider die Verdienste des deutschen Oratoriencomponisten, wie seines Freundes Hansmann, durch dessen Bemühungen seine Werke hier zuerst in's Leben getreten sind, hervorgehoben wurden. In derselben Nacht brannte leider der Saal des Englischen Hauses ab, in welchem diese Abendtafel, wie auch bisher die beyden Liedertafeln und die Moeser'schen Versammlungen Statt gefunden hatten. — Ein Vocalconcert der Singakademie schliesst sich zunächst diesen ernstern Kunstgenüssen an. Dies gewährte besonders historisches Interesse durch die Zusammenstellung von drey Werken deutscher und zwey Werken italienischer Meister, dem 16., 17., 18. u. 19. Jahrhundert angehörend. Nach einem der gelungensten Choräle v. Zelter, gedichtet von Paul Flemming: „Gott ist allein gross und schön" wurde die von Johannes Gabrieli 1597 siebenstimmig componirte „Antiphona de St. Maria virgine", ein merkwürdig strenges Kirchengesangstück, fast nur in Dreyklängen sich bewegend, kunstreich imitirt und erhaben gross, rein und getragen gesungen. Aus dem gediegenen Geschichtswerke des Hrn. v. Winterfeld entnommen, hatte der thätige Director Rungenhagen den möglichsten Fleiss auf das Studium und die Ausführung dieses, unsern jetzigen Sängern so fremdartigen, schwer zu intonirenden Gesanges verwandt; der gelungene Erfolg krönte die darauf verwandte Mühe. Schon etwas heiterer und melodischer erklang Rosenmüller's Hymnus ad vesperas: „Jube Domine", für zwey Chöre componirt. Fast dramatisch und weltlich figurirt, gefiel freylich der höchst wirksame, mit Leichtigkeit und kunstfertig ausgeführte Hymnus paschalis von Nicolo Jomelli am allgemeinsten. Doch machte das Kyrie und Gloria der ganz eigentlich für die Singakademie componirten Messe a capella von 4 Chören oder 16 Solo- und Chor-Realstimmen doch die ergreifendste Wirkung auf das Gemüth der Zuhörer. Vorzüglich excellirten die drey Solosoprane im Gloria, Dem. Lenz im concertirenden Laudamus te, von vier Chören begleitet, und Hr. Mantius im Tenorsolo: „Gratias agimus tibi". Imponirend wirkte die 16stimmige Fuge am Schluss: „Cum sancto spiritu". Eine ähnliche sinnige Kunstfeyer beging die Singakademie am 28. v. M. zum Gedächtniss Ihrer Durchlaucht, der am 27. Sept. d. J. in Freienwalde verstorbenen Prinsessin Elise Radziwill durch Absingung eines Chorals nach der Melodie des verewigten Fürsten Anton Radziwill (aus Faust von Goethe), des gefühlvollen Requiems von V. Righini, einer gesangvollen Motette für zwey Chöre von C. F. Rungenhagen: „Selig sind die Todten", der kunstreichen Motette von Joh. Seb. Bach: „Ich lasse Dich nicht", voll consequenter, beharrlicher Durchführung des Hauptmotivs zu der später hinzutretenden Choralmelodie, und des mächtigen „Heilig" für drey Chöre von C. Ph. Em. Bach, mit dem Cantus firmus zwischen der Fuge: „Alle Lande sind seiner Ehren voll!" — Nächstens wird die Singakademie ihre diesjährigen öffentlichen Aufführungen (denn oben erwähnte waren resp. zu mildem Zweck und auf besondere Einladung) mit Händel's Belsazar beginnen, welchem „Der Messias", „Die Jahreszeiten" v. Haydn und der 2te Theil der grossen Himmli-

Messe von J. S. Bach folgen sollen. — Der Grossherzoglich Oldenburgische Hofkapellmeister Prof. Pott, ein höchst ehrenwerther Violinist, liess sich im K. Opernhause und in einem selbst veranstalteten Concerte mit einem seelenvollen, eigenthümlichen Adagio von Lipinski, glänzenden Allegro von Mayseder und selbst componirten Variationen, demnächst mit dem Adagio und Allegro eines im grössern Styl selbst componirten Violinconcerts und in Variationen v. Mayseder mit allgemeinem, lebhaften Beyfall hören, welcher Hrn. Pott auch noch in einem zweyten Concerte zu Theil wurde, worüber später. Der feurige, mit voller Kunstliebe seine Virtuosität übende Künstler ist aus Spohr's Schule hervorgegangen; diess zeigt seine freye, lange Führung des Bogens, sein schöner, voller Ton, seine Sicherheit, fast durchgängig reine Intonation, wenn nicht zuweilen die Kühnheit des Spieles ihn etwas verwischen oder übereilen lässt. Die Fertigkeit in Doppel- und mehrstimmigen Griffen, Arpeggien, abgestossenen Läufen ist bey Hrn. Pott ganz vorzüglich cultivirt; jedoch spricht am meisten sein tief empfundener Vortrag des Adagio's an. Mad. Fischer-Achten und der elegante Klavierspieler Hr. Hauck unterstützten den Concertgeber. — Im Theater liess sich noch der Bassethornist Hr. Schalck in Variationen nicht ohne Beyfall hören. Sein Ton ist sehr zart und die Behandlung des nicht ganz rein zum Orchester stimmenden Instruments mehr dazu geeignet, dessen Delicatesse, als kräftige Fülle und sonore Tiefe zu zeigen.

Indem ich nun diesen möglichst gedrängten Bericht schliesse, wünschte ich vom Einstudiren irgend einer neuen Oper von Bedeutung Nachricht geben zu können. Allein, ausser einem kostbaren Ballet, von Hrn. Ph. Taglioni aus Paris selbst einstudirt, mit ziemlich überladener Musik von Labarre, ist die Musik auf eine Ueberzahl von Concerten und den gewöhnlichen Kreislauf alter Opern angewiesen. Eine Neuigkeit von Bedeutung ist indess die persönliche Anwesenheit zwey sehr heterogener Künstler: des berühmten, vollendeten Violinisten Lafont aus Paris und — des Tanzcompon. Strauss aus Wien mit seinem ganzen Orchester. Wie wird der Letztere die Füsse der tanzlustigen schönen Welt in Bewegung setzen! — Mir schwindelt schon der Kopf bey dem blosen Gedanken an seine wirklich verdreht hübschen „Traum- und Anti-Schlaf-Walzer"!

Kurze Anzeigen.

Acht instructive Orgelstücke, sowohl zum Studium als auch zum Gebrauche beym Gottesdienste componirt von Adolph Hesse. Op. 51. No. 29 der Orgelsachen. Breslau, b. C. Cranz. Pr. 10 Gr.

Des thätigen Componisten Weise ist öfter in diesen Blättern besprochen, bekannt und anerkannt. Die diesmaligen Gaben schliessen sich in allem Guten den frühern an und nehmen in Modulations-Angelegenheiten das Pikante unserer Zeit hin und wieder so weit auf, als es sich mit der Orgel verträgt, wodurch demnach Alles dem herrschenden Geschmacke so nahe gestellt wird, als es sich thun lässt, ohne den Ort zu vergessen, wo diese Stücke vorgetragen werden sollen. Sie erfüllen ihren oben angegebenen Zweck und sind von mässig geübten Organisten ohne Anstrengung auszuführen.

Les trois Grâces. No. 1. Euphrosine. No. 2. Thalia. No. 3. Aglaja. Rondolettes pour Flûte et Piano, composés — par *T. Berbiguier.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

Auf Titel kommt immer etwas an. Rechtfertigen sie sich durch den Inhalt, sind sie gut. Hier sollen wir es also mit dem Graziösen zu thun haben, und wir müssen sagen, die Rondoletten sind äusserst zierlich, gefällig, leicht, ungesucht und allgemein verständlich, also sehr eingängliche Unterhaltungen für Dilettanten und alle mässig Geübte, die sich und Andere ohne lange Vorbereitung mit musikalisch angenehmes Stündchen machen wollen. Das Klavier hat noch weniger zu thun, als die Flöte, auf die es die Grazien vorzüglich abgesehen haben. Daher werden hauptsächlich Flötendilettanten von diesen drey Unterhaltungssätzen sich Vergnügen versprechen dürfen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. N° XVI. 1834.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Benedict (Jul.), Introduction et Variations sur un Thème favori de l'Opéra: La Straniera de Bellini p. Pfte. Oe. 16.
— Les Charmes de Portici, Rondeau brillant p. Pfte. Oe. 19.
— Notre Dame de Paris, Reverie musicale p. Pfte. ded. à Victor Hugo. Oe. 20.
Benedict et C. de Beriot, Introduction, Variations et Finale sur des Thèmes favoris de l'Opéra: La Sonnambula p. Pfte. et Violon. Oe. 21.
Blahetka (Leopoldine), Souvenirs d'Angleterre. Fantaisie sur des Thèmes nationaux anglais p. Pfte. seul ou avec Accomp. du Quatuor ou d'Orchestre. Oe. 38.
— Variations sur un Thème tyrolien p. Flûte avec Acc. du Pfte. Oe. 39.
Thomas (Ambr.), 6 Valses characteristiques p. Pfte. Oe. 4.

Gesuch.

Ein junger Mann, welcher die Fähigkeit besitzt, einer Stelle bei einem Theater als Fagottist, auf Verlangen auch als Violin- oder Violaspieler vorzustehen, sucht ein passendes Engagement. Hierauf Reflektirende belieben sich an den Hrn. Oberlehrer Schütz in Donau zu wenden.

Anzeige.

Verkauf italienischer Instrumente.

Von den sehr werthvollen Instrumenten aus dem Nachlasse eines hohen Staatsbeamten, welche bereits im Jan. d. J. (im Intelligenzblatt No. II. dieser Zeitung) zum Kauf angeboten wurden, sind jetzt noch folgende und zwar zu ermässigten Preisen zu haben:

	Fdrd'or.
1. Brescianer Violine, vortrefflich conservirt und sehr alt	30
2. Violine von J. B. Rugierius	25
3. Violine von A. et H. fratres Amati	20
4. Violine von Nicolaus Amatus (klein Format)	18
5. Violine von Nicolaus Amatus 1710	14
6. Bratsche von A. et H. fratres Amati	22
7. Bratsche von G. Gagliano in Neapel 1761	12
8. Bratsche ohne Zettel (alt und von gutem Ton)	8
9. Violoncell von A. Stradivarius	50
10. Violoncell von Jacobus Stainer 1674	30

Sämmtliche Instrumente sind mit guten Kasten und Bogen (zum Theil ächten Tourte'schen) versehen und im besten Stande. Der Instrumentmacher Straube in Berlin (Zimmerstr. No. 1) ist gern bereit, auf frankirte Briefe weitere Auskunft zu geben.

T. Trautwein.

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w. im Clavierauszuge und in ausgesetzten Chorstimmen bei N. Simrock in Bonn.

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.

(Fortsetzung.)

	Frs. Cs.
Niele, J., Op. 60. Die Musik, eine Cantate für 4 Singst. mit Solopart. und Chören. Clav. Ausz.	7 —
Rambour, Moselied und Saar. Weinlied für 1 Singst. u. Chor. Mit Clav. Begleitung	1 —
*Ries, F., Der Morgen. Cantate. Für 4 Singst. und Chor. Clav. Ausz. Op. 27	3 —
Hiervon die 4 Singst. allein	1 —
— Fest der Maurer. Lied f. 3 Männerst. u. Chor. Mit Clav. Begl.	— 75
— Der Sieg des Glaubens. Oratorium von J. B. Rousseau. Clav. Ausz. Op. 157	16 —
Hiervon die Chorst. allein	9 —
Rink, Ch. H., Das Vater Unser. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. nebst den einzelnen Singst. Op. 59. No. 1	3 —
Hiervon die 4 Singst. allein	1 —
Hallelujah v. Pfeffel. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 63. No. 2	3 —
Hiervon die 4 Singst. allein	1 —

	Frs. Cs.
Rink, Ch. H., Todtenfeyer. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 68. No. 3.	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
— Gebet für die Verstorbenen. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 71. No. 4.	2 50
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
— Weihnachts-Cantate. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 73. No. 5	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —
— Motetto. Lobe den Herrn, meine Seele. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst. Op. 88.	2 50
Hierzu die 4 Singst. allein	— 50
*Romberg, A., Das Lied von der Glocke von Fr. v. Schiller. Für 4 Singst. nebst Chor. Clav. Ausz. Op. 25. No. 7	6 —
Hierzu die einzelnen Chorstimmen	5 25
— Die Macht des Gesanges v. F. v. Schiller. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 28. No. 10	6 —
Hierzu die 4 Singst. allein	3 —
*— Was bleibet und was schwindet. Ode v. Kosegarten. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 42. No. 14.	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	3 —
*— Die Harmonie der Sphären. Hymne v. Kosegarten. Für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 43. No. 17.	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	4 —
*— Te Deum laudamus. Für 4 Singst. Partitur mit untergelegtem Clav. Ausz. Op. 55. No. 18	3 —
Hierzu die 4 Singst. allein	2 —
Schelble, J. N., Gebet für die Abgestorbenen. Für 4 Singst. Clav. Ausz. nebst den einz. Singst.	2 50
Hierzu die 4 Singst. allein	1 —

(Beschluss folgt.)

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemann's hundert Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude,

mit Begleitung des Claviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 2 Hefte. Vierte verbesserte Auflage. Sedez. Nett geheftet. Jedes Heft ½ Rthl.

Zum vierten Male erscheint diese längst zum Liebling des Publikums gewordene Sammlung, welche seit mehreren Monaten gänzlich vergriffen war, in einer neu verjüngten und in jeder Hinsicht vervollkommneten Ausgabe. Tausenden, die sich an ihr ergötzen, ist sie bereits bekannt. Denen, welchen sie es noch nicht ist, wollen wir sie bestens empfehlen und uns dabei auf die vielen günstigen Beurtheilungen und auf den ausserordentlich starken Absatz beziehen. Väter, die diese kleine Ausgabe daran wenden, werden sich reichlich belohnt fühlen, wenn ihnen nach gethaner Arbeit ihre kleinen Lieblinge aus diesen Heften ihre Kinder-Seelen und Kehlen ertönen lassen.

Wedemann's Hundert prakt. Uebungen für den progress. Clavierunterricht

nach pädagog. durch d. Erfahrung bewährten Grundsätzen, mit genauer Berücksichtigung d. Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler unter steter Hinweisung auf Theorie. 1. Hft. 4. ½ Rthl.

Der Hr. Verf. hat bei seinem frühern mehrjährigen Clavierunterricht die Bemerkung gemacht, dass, trotz der vielen, zum Theil sehr guten Clavierschulen, doch selten Clavierübungen gefunden werden, die auch für weniger talentvolle Schüler ganz geeignet wären. Die meisten dieser Werke schienen ihm für solche Schüler zu schnell vom Leichten zum Schweren überzugehen und zu viel theoretische Lehren zu enthalten. Dies veranlasste die Entstehung des oben genannten Werkchens. — Wer die Kinderlieder des Hrn. Verf. kennt, der wird daraus abnehmen können, wie richtig derselbe die kindliche Natur aufgefasst hat und wie gut er das Leichte mit dem Angenehmen und Zweckmässigen zu vereinigen weiss. Wir enthalten uns daher aller weitern Lobpreisungen.

Bei Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Hiller's Choralbuch

in 100 der gebräuchlichsten Choräle. In Violinschlüssel gesetzt u. jede Strophe mit einem 2 — 3 u. vierst. Zwischenspiele versehen. Zum Gebrauche für Kirche und Schule, so wie zum Privatgebrauche für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Seminaristen und alle Freunde des Orgelspiels, bearb. von W. A. Müller. 6 — 7 Hefte, 1., 2. Heft, jedes 7 Gr.

Zur Vervollständigung werden auch die übrigen Choräle nachfolgen.

Neues vollständ. Museum für die Orgel,

zum Gebrauch für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für den selben. Herausg. von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomponisten. 2r Jahrgang 1834 in 6 Heften. 1½ Thlr.

mit Beiträgen von Becker, Bergt, Fischer, Geisler, Häuser, A. Hesse, E. Köhler, Löwe, Müller, Rink, Schneider, Theophile, Weinlich etc. Mehrfache sehr rühmliche Beurtheilungen haben über den Werth dieses Orgelwerks bereits entschieden.

Müller, W. A., 12 leichte dreistimmige Gesänge mit Begleitung der Orgel,

für 3 Soprane, oder für 2 Soprane und 1 Basstimme, oder auch für 2 Tenore und 1 Bass eingerichtet, zum Gebrauche beim Gottesdienste statt der Kirchenmusik, besonders für Kirchen in kleinern Städten und auf dem Lande. Geh. 18 Gr.

Schneider, W., 46 Choral-Vorspiele zu den Melodien

der kirchlichen Feste in der evangelischen Kirche, nebst Erläuterungen und Winken über deren Bau, Vortrag und Registrirung für angehende Organisten. 2 Hefte, jedes 11 Gr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. No. 49. 1834.

Recensionen.

Missa auctore J. B. van Bree, edita a Societate Hollandica Musicae promovendae. Proprietas editoris. Roterdami, apud C. Coenen. 1834. Part. 182 Langfolioseiten. Pr. 8 Thlr. (14 fl.).

Die Nachrichten, die wir von dem Entstehen, dem glücklichen Fortgang und der ausserordentlichen Thätigkeit der mit Recht hochgeehrten Gesellschaft Hollands zur Beförderung der Tonkunst, eines in frühern Jahrhunderten auch in dieser Kunst so ausgezeichneten und einflussreichen Landes, in unsern Blättern niedergelegt haben, müssen nothwendig alle wahren Freunde der Tonkunst mit der lebhaftesten Freude erfüllt und sie zum Dank für so rastlosen Eifer und so treue, keine Opfer scheuende Beharrlichkeit, verbunden mit umsichtiger Kenntniss, gegen einen Verein angeregt haben, der es klar überschaut, dass der herrlichste Ruhm des Vaterlandes nur in dem Masse gedeihlich und kräftig sich aufschwingt, in welchem die Einsichtsvollsten zur Veredlung der Künste und Wissenschaften sich eng mit einander vereinen. Nicht gering sind die Segnungen, die dieser wahrhaft ehrwürdige Verein kunstsinniger Männer über sein Vaterland brachte. Wer sich der Lehranstalten, von den untersten an bis zu den höchsten, der Orchester, der öffentlichen und zwar grossartigen Musikaufführungen und der Componisten annimmt, darf von der Zukunft immer wachsendes Gedeihen erwarten. Das Alles ist schon reichlich geschehen und wir fühlen uns geehrt, mit ihnen enger verbunden zu seyn.

Es liegt uns nun das erste grosse kirchliche Vocal- und Instrumentalwerk vor, das der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst auf den musikkundigsten Ländern in Verbindung stehenden Gesellschaft anerkannt zu seyn, nicht nur den jungen talentvollen Componisten, sondern auch Andere zu immer höhern Bestrebungen entflammen muss, braucht keiner weitern Erörterung, eben so wenig, auf wie vielfache Weise diese erste von der Gesellschaft herausgegebene Missa *einer neuen Aera holländischer Tonkunst* für alle Musikfreunde des Auslandes, sogar abgesehen vom Gehalte, hohe Bedeutung gewinnt. Bezeichnet sie doch einen Wendepunkt in den Annalen der Tonkunst eines uns mehrfach verwandten Landes. Und so widmen wir dem dieser merkwürdigen Erscheinung mit lebhaftem Vergnügen treue Aufmerksamkeit, da sie zugleich ein sprechendes Zeugniss ist, wie tief der Verein erkannte, was zur Belebung der Kunst ihres Vaterlandes zu thun ist, ein redender Beweis, auf welchem Standpunkte er diese Kunst unter seinen Ausgezeichnetsten fand, so wie sie ein sicherer Massstab des Wachsthums seyn wird, wie sehr das Land der redlichen Liebe der Gesellschaft und ihren durch sie angefeuerten wackern Künstlern bald genug verpflichtet seyn wird.

In solchen freudigen Hoffnungen könnte es nur dem Unverstande und widersinniger Scheelsucht beykommen, das erste Kirchenwerk einer durch den Verein begründeten neuen Aera holländischer Tonkunst, den ersten kühnen Flug eines aufstrebenden jungen Mannes, mit den gediegensten Werken unserer bewährtesten Deutschen, z. B. eines Eybler, Tomaschek u. s. w. vergleichen und völlig Gleiches verlangen zu wollen. Es würde uns eine solche Unbesonnenheit wie Verrath an der Kunst selbst erscheinen. Vielmehr erkennen wir, alles Gute ehrend, das redlich Geleistete mit Freuden an und rühmen die pflegende Väterlichkeit des treu wirkenden Vereins, der das Auf-

seiner Arbeit ist der rechtschaffenste Fleiss, Ehrfurcht vor dem Kirchlichen, ungeschminktes Gefühl und eine nicht geringe Erfahrung gar nicht zu verkennen. Die Motive sind natürlich, gut fortgeführt, leicht sanglar und nicht überdeckt vom Instrumentenprunk. Die Begleitung ist wirksam, obgleich die Füllung durch die Masse der Blasinstrumente grösstentheils nur in Verdoppelungen und Accordhaltungen einfach besteht. Hat ein Blasinstrument die Melodie, so begleiten die Streichinstrumente. Gleich das Kyrie (Adagio, $\frac{4}{4}$, As dur) beginnt ganz einfach: nur leichte Imitationen der Singstimmen schlagen zuweilen in den schlicht vierstimmigen Satz, mit kurzen Solostellen untermischt. Lebhaft wirkt im All. risoluto das Gloria, $\frac{3}{4}$, Es dur, ohne zu plötzlich von der einfachen Haltung zu weichen. Wir würden hingegen unrecht thun, wenn wir nicht auf einige Harmoniefuhrungen aufmerksam machen wollten, z. B. S. 17, 25 u. 26 u. s. w.

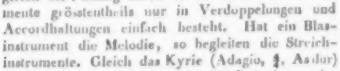

Das Schreiben der verkleinerten Septime anstatt der erhöheten Sexte mag eine Kleinigkeit seyn, die nur der orthographischen Genauigkeit etwas gilt. Störender ist das prosodische Agimus (S. 29), Filius (S. 40). Nicht minder machen wir auf den gerad. n Fortschritt über die Septime aufmerksam, der einige Male vorkommt, z. B. S. 37:

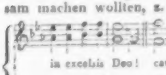

Das Adagio, $\frac{3}{4}$, As dur, Qui tollis, leitet schon durch das Clarinettensolo schön ein und würde im schlichten Solo-Gesange noch eingänglicher wirken, wenn es nicht zu viel wiederholte. Der Einsatz des Miserere ist besonders schön. Quoniam wird im vollen Chor, All. risoluto, Es dur, $\frac{4}{4}$, durchgesungen und bringt zum Cum Spiritu sancto eine schlichte Fuge, die ohne alle Künsteley, selbst ohne die gut wirkende, anständig geführt wird, mit Ausnahme des Amen. Nur hätten wir sie nach der Fermate S. 67 nicht von Neuem so lang modulirt gewünscht, wozu sie nicht mannichfach genug ist.

Das Credo, All. $\frac{4}{4}$, B dur, lebhaft und angemessen, mit hohen Sopranführungen und eingeflochtenen „Descendit" vielleicht durch zu häufige Wiederholung zu gemalt erscheinen möchte, übrigens sehr ansprechend. Incarnatus (Largo, Es moll) ein einfach begleitetes, enharmonisch gewendetes und wohlklingendes Tenorsolo, das aus s. ganzen Takt in $\frac{6}{8}$ übergeht zum Tutti „Et homo factus est". Mit Resurrexit tritt All. $\frac{3}{4}$, G moll ein, was in B dur, oder sonst, freudiger genommen, siegreicher seyn würde, bis zur Fuge; der Eintritt des Sologesanges S. 134 scheint uns mindestens nicht förderlich der Länge wegen. Der folgende Satz ist kurz und frisch gehalten. Benedictus, ein angenehmer vierstimmiger Sologesang, der vom Chore, anders gewendet, aufgenommen wird mit Imitationen u. s. f. Dona nobis pacem nimmt den Anfangsgesang des Kyrie wieder auf in guter Kürze. — Der Stich ist sehr deutlich, das Ganze schön ausgestattet, ohne die Druckfehler ganz vermieden zu haben. Man wird sie bey einiger Aufmerksamkeit leicht finden und berichtigen.

Und so wünschen wir denn dem Verf. sowohl, als dem hülfreich fördernden Vereine zum segenreichsten Fortgange des schön begonnenen Guten das beste Gedeihen, mit Verehrung und Dank gegen die Gesellschaft, ihrem grossen Zwecke zu jedem uns möglichen Dienste bereit und ergeben.

G. W. Fink, Ehrenmitglied.

Gustave, ou le Bal masqué, Opéra historique en 5 Actes, Paroles de Mr. Scribe, musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec accomp. de Piano.

Gustav, oder der Maskenball, historische Oper in 5 Aufzügen nach dem Französischen des Herrn Scribe zur beybehaltenen Musik v. Auber, für die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freyherrn von Lichtenstein. Vollständiger Klavier-Auszug, eingerichtet von *Joseph Rummel*. Mainz u. Antwerpen, b. B. Schott's Söhnen u. s. w. Pr. 12 Thlr.

Die sehr thätige Verlagshandlung hat an diese französische Oper abermals so viel Kosten und Mühe verwendet, als an alle frühern hier erschienenen Opern. Es ist die deutsche Bearbeitung des in solchen Arbeiten viel versuchten Freyherrn vorangedruckt worden, darauf die Originalarbeit des Herrn Scribe, worauf die Musikbearbeitung des hierin gleichfalls erfahrenen Herrn Rummel auf

Partitur gehören, die gleichfalls in schönem correcten Druck vollständig erschienen ist, so wie ein deutsches Textbuch, wozu auch die Zeichnungen der Decorationen und des Costume zu haben sind. Welche Menge von Arbeiten! Es ist nicht möglich, dass mehr für ein solches Werk gethan werde. — Wollten wir nun den Text, den französischen oder den deutschen, gebührend würdigen, so kämen wir ohne unsere Schuld, da wir das Werk erst vor Kurzem erhalten haben, doch ein wenig zu spät. Die Oper ist bereits auf nicht wenigen in- und ausländischen Theatern gegeben und darüber so viel, auch in diesen Blättern, berichtet worden, dass es die Leser längst wissen, Hr. Scribe habe es mit dem Historischen eben nicht sonderlich genau genommen, wodurch der Gräfin Ankerström freylich schlechte Galanterieen zugefügt worden sind. Die Fabel selbst ist so bekannt, wie Hrn. Scribe's Verfahren und die Bearbeitungsweise gleichfalls. Wenn wir nun in diesen Puncten etwas Neues zu geben verzweifeln müssen, woher sollen wir den Muth und die Fähigkeit nehmen, etwas Neues über die Musik zu sagen, da uns der Autor selbst entweder nichts Neues geben wollte oder nicht konnte? Und sogar dieses Schwanken zwischen Wollen und Können wäre nicht einmal neu! Allein gerade darum, weil wir durchaus nichts Neues zu betrachten finden; gerade desshalb, weil Hr. Auber seit lange sich selbst vollkommen gleich blieb in seiner Neigung nach unten, sind wir überzeugt, dass die gerühmte Verlagshandlung weit bessere Geschäfte damit machen wird, als wir, die wir nicht gern reden, noch weniger schreiben, wo wir im Grunde nichts zu reden oder zu schreiben haben. Denn was verlangt man denn in der Regel von einer heutigen Oper? Man sieht, dass der Abend kommen will, man will also etwas sehen und hören, was einem Ermüdeten oder Verdriesslichen oder Gelangweilten so recht mundrecht ist. Sollte er sich wohl noch sogar in seinem Vergnügen mit Denken oder mit Empfinden abgeben? Das ist zu viel verlangt! Man will amüsirt seyn, ohne dass man sich anstrengt. Das Auge muss angenehm beschäftigt, das Ohr bald liebkost und wohllautend gekitzelt und dazwischen gehörig angepackt und angeblasen werden, damit man nicht Gefahr laufe, in Schlummer zu verfallen. Da ist es schön, wenn zuweilen ein schönes Trillo gewild getanzt wird. Da müssen unerhörte Accord- und Chorwürfe mit hübschen Romanzen und Barcarolen wechseln, frisch, munter und doch bequem, dass es einem ist, wie im Stande der Unschuld. Nur keine Charakterhaltung, keine Kunst, die mehr als Ohren nöthig hat, denn die Ohren sind in der Musik die erste Instanz und hinter ihnen vacat. Und beym Pluto! dazu ist Hr. Auber der Mann, ein wahrer Volkscomponist nach dem besten Geschmack! Er lässt zuweilen so hübsch klingende Melodieen, zuweilen wieder so viel Gerassel und Saus hören und so viel niedliche Füsse und mehr noch sehen, dass einer ein Herz haben müsste, wie — wir entsetzlicher Weise, wenn er den Leuten nicht gefallen sollte. Das weiss er auch; und so lange er in dieser Manier den Leuten gefällt und den Theatercassirern, müsste er sich schlecht auf den Hocuspocus verstehen, wenn er sich auch nur im Geringsten ändern wollte. Das lässt er wohl bleiben. Und wir versichern alle Liebhaber mit Zuversicht: Wenn der Vau oder Philtre und wie das Alles heisst, gefallen hat, dem wird auch sicher der Maskenball gefallen. Sie werden sich daran auf dem Theater und zu Hause am Klavier bestens amüsiren und ihren Zweck auf das Köstlichste erreichen. Ach, aber wir und die Tenore! wie kommen wir weg? Sollte etwa ganz zur Unzeit noch eine aristokratische Gesinnung in uns hausen? Das wäre betrübt! Es ist uns schon recht, wenn wir dasitzen und seufzen:

Ach, wer bringt die schönen Tage
Meiner Opernträume zurück?

So lasst mir meine Träum in Ruhe und hört den freundlichen Bericht: der Maskenball gefällt bey Weitem den Meisten, wo er bisher gegeben worden ist, und es ist recht gesagt, was Einer der Unsern sprach: Auber ist ein Mann (der Stunde) für Dilettanten und, setzen wir hinzu, ein Componist für glückliche Kassirer, zu denen wir nicht gehören.

Sammlung von Jugendliedern in Frohsinn und Ernst. Dreystimmig in Musik gesetzt von *W. Nedelmann.* Ersten Heft in Partitur u. Stimmen. Essen, bey G. D. Bädeker. 1834. in 8. Die Partitur S. 65.

Der Verf. sagt im Vorworte, er habe sich in diesen 3stimmigen Liedern für Mädchen- und

schliesslich *ganz leichten Liedern* in mässiger Tonhöhe nach Kräften abzuhelfen." Allein ganz leicht sind sie fast alle nicht. Die Chromatik spielt schon eine nicht zu geringe Rolle in ihnen; mehre nähern sich schon etwas den Gesängen; die höchste Stimme geht bis g'' u. die tiefste bis zum kleinen f. — Für den Anfang empfehlen wir sie daher keineswegs. Die Kinder müssen zu wirklich leichten, viel einfachern Liedern schon hinlänglich sich geübt haben, wenn diese mit Nutzen gebraucht werden sollen. Dann aber sind sie recht gut, wenigstens die allermeisten. Sie werden auch fast allen ältern Kindern, die im Reinsingen ziemlich sicher sind, sehr wohl gefallen. Die Texte sind gut gewählt. Der Verf. hat recht, wenn er fortfährt: „Ohne in's Gewöhnliche zu gerathen, ist dies keine leichte Aufgabe; dass aber hin und wieder bekannte Anklänge vorkommen, ist ganz unvermeidlich, und habe ich es sogar unabgeändert gelassen, wo es mir der Fall zu seyn schien." — Das Letzte nehmen wir ihm nicht übel, ob er gleich die eigentlich leichte Art kindlicher Lieder in diesem Hefte grösstentheils übersprungen hat. Also für schon geübtere Kinder empfehlen wir diese Samml.

Modern-musikalische Ketzereyen eines Engländers, eines Italieners und eines Franzosen über die italienische Oper.

In dem rühmlich bekannten Werke des Hrn. Chetwode-Eustace, betitelt: A classical Tour through Italy (vierte Aufl. London, 1817) liest man im ersten Bande S. 22 wie folgt. „Music in Italy has lost its strength and its dignity; it is little calculated either to kindle patriotism or to inspire devotion; it does not call forth the energies of the mind, nor even touch the string of melancholy. It tends rather by its effeminacy to bring dangerous passions into action... Plato would have forbidden such music, and banished its professors from his republic" u. s. w. (Die Musik hat in Italien ihre Kraft und Würde verloren; sie ist wenig darauf berechnet, Vaterlandsliebe anzufachen oder Andacht zu erwecken; weder nimmt sie die Macht des Gemüthes in Anspruch, noch berührt sie die Saite der Schwermuth. Sie zielt vielmehr durch ihre Weichlichkeit darauf ab, gefährliche Leidenschaften in die Handlungen zu bringen. Plato würde [illegible] Musik verboten und ihre ausübenden

Der Theaterdichter Romanelli, von dem öfters in den ital. Berichten die Rede war, hat bey Gelegenheit der so eben Statt gehabten Herausgabe mehrer seiner Opern im Druck so Manches über ihren heutigen Zustand geäussert. In der Vorrede zum ersten Bande heisst es unter andern: „Ich bedaure die Sänger und die Orchesterspieler: die ersten sind dazu verdammt, durch Schreyen ihre Lungen zu Grunde zu richten, die zweyten, ihre Arme und ihren Mund ohne Unterlass, ohne christliche Liebe und ohne Wirkung (senza effetto) anzustrengen." Im 2ten Bande wird gesagt: „Die Gesangsmanieren eines Pacchiarotti, eines Marchesi, eines Crescentini und anderer grossen Sänger, sowohl im ernsthaften als komischen Style, die, ohne Hülfe eines lärmenden Orchesters, nach Belieben die Zuhörer ansprachen und erschütterten, in ihnen allerley Gefühle erweckten .... kurz, heute geht man aus dem Theater mit den Ohren voll und dem Herzen leer.... Die Opernmusik ist nun durch lauter Ausschreiberey (plagio) eine mechanische Kunst geworden.... Das wahre Schöne in den Künsten muss nicht, wie die Kleider, der Mode unterworfen seyn u. dgl. m." So spricht Hr. Romanelli eben jetzt in Mailand, wo er ein viertel Saeculum ungefähr Theaterdichter war.

Hr. Hector Berlioz drückt sich im französischen Journale Le Renovateur vom 26sten May dieses Jahres folgendermaassen aus: „Ich wäre sehr geneigt, von allen Völkern in Europa das italienische für dasjenige zu erklären, welches für den poetischen Theil der Kunst, so wie für den poetischen Theil der Kunst, so wie für alles, was einigermaassen ideal ist, am wenigsten Empfänglichkeit hat. Die Musik ist für die Italiener eine sinnliche Lust und weiter nichts. Einer eigentliche Achtung haben sie für diese schöne Offenbarung der Seele kaum mehr, als für die Kochkunst. Sie wollen Partituren, aus denen sie nur so schnellweg, ohne Reflexion, ja ohne Aufmerksamkeit sich das Wesen aneignen können, ohngefähr wie bey einer Schüssel Macaroni.... Wir [illegible] wenn wir die Ideen des Compositeurs nicht begreifen. Aber über den Alpen ist es ganz anders; da spricht man ganz laut während der Darstellung, stampft den Tact mit den Füssen, mit Stöcken; man wendet dem Theater den Rücken, man spielt, man soupirt in den Logen; mit einem Worte, man beträgt sich auf eine Art die Kunst und die Künst-

Person eben so gern Pfeffer und Zimmet bey einem Gewürzkrämer in der Strasse S. Denis verkaufen, als eine Oper für Italiener schreiben möchte. Dazu kommt, dass sie so fanatisch in ihre Routine eingeschlossen sind, dass jede unvorhergesehene Neuerung in Melodie, Harmonie, Rhythmus oder Instrumentation sie ausser sich bringt (les met en fureur)... Was aber jede Hoffnung eines Besserwerdens zur Chimäre macht, das ist ihre ausschliessliche Liebe für alles Tanzende, Schimmernde (chatoyant), Brillantirte, Heitere, wenn es auch zu der Situation, den Leidenschaften der Personen, zu Zeit und Ort gar nicht passt, mit einem Worte, wenn es auch mit dem gesunden Verstande streitet. Ihre Musik lacht beständig, und wenn, vom Drama fortgerissen, sich der Compositeur etwa zufällig erlaubt, nicht absurd zu seyn, gleich beeilt er sich wieder, in den obligaten Styl einzulenken, wodurch die Opera seria völlig das Ansehen einer Parodie, einer Travestie erhält u. s. w."

Literarische Notizen.

Gesanglehre. Ein Leitfaden zum Gebrauche in den beyden obersten Klassen der Stadtschulen und in den beyden untersten Gymnasialklassen, so wie für solche, die sich zur Aufnahme in Schullehrer-Seminare vorbereiten wollen. Verfasst u. herausgegeben von *Carl Jul. Adolph Hoffmann.* Breslau, bey Georg Phil. Aderholz. 1834. Pr. 12 Gr. S. VIII. u. 72 in 4.

Das Buch will keine neue Bahn brechen, vielmehr geht es in einigen Puncten der Methodik etwa 20 Jahre hinter die neue zurück. Auf alle Fälle ist es brauchbar.

Vorbereitender Unterricht in der Musik überhaupt und im Fortepianospiel insbesondere; bestehend in Vorübungen zur Bildung des Gehörs, Taktgefühls, so wie der Hand und Finger, von *J. P. R. Reinecke.* Altona, b. Carl Aue. 1834. S. XXII. u. 39 in 8.

Das Büchelchen ist für Lehrer, nicht für Schüler bestimmt. Die Lehrer werden es mit Vortheil lesen; es enthält manche gute Rathschläge: Anderes weckt Ueberlegung.

Anleitung, die Orgel vermittelst der Stösse (vulgo Schwebungen) u. des Metronoms correct gleichschwebend zu stimmen. Von *Heinr. Scheibler.* Crefeld, bey C. M. Schüller. 1834.

Das Büchelchen enthält 4 Octavblätter. Zuerst wird die einfache Vorschrift für diejenigen gegeben, denen es nur um's praktische Stimmen zu thun ist, ohne Beweise, die nachfolgen für diejenigen, welche sich darum bekümmern wollen, was jedoch zur blosen Ausübung des Stimmens nicht nöthig ist. Orgelbauer werden wohl thun, sich damit bekannt zu machen; es ist ihnen mit dieser kleinen Ausgabe möglichst bequem gemacht.

Nachrichten.

Prag, October. Da unsere Direction drey der bedeutendsten Mitglieder der Oper, Dem. Lutzer und die Herren Demmer und Pöck, zugleich auf Urlaub gehen liess und von den Mitgliedern ersten Ranges nur Mad. Podhorsky zurückblieb, so hätte man glauben sollen, die Thätigkeit der Oper würde ganz gelähmt seyn; aber diese waren kaum ein paar Wochen fort, so erschien zu unserer grossen Verwunderung Rossini's Tancred, dem nach wenigen Tagen Weber's Freyschütz nachfolgte, und zwar, wenn man die Kräfte unseres gegenwärtigen Operapersonales mit den Forderungen dieser beyden musikalischen Werke vergleicht, mit überraschendem Erfolge. Mad. Podhorsky lässt als Amenaide wenig oder nichts zu wünschen übrig. Da ist sie auf ihrem Gebiete und hat wohl selten eine Nebenbuhlerin zu fürchten. Nicht ganz so ist es mit der Agathe, und wenn sie solche gleich als echte Künstlerin vorträgt, so hat doch ihre Stimme nicht genug Körper und Kraft, um diese Parthie durchzuführen, ohne sich physisch über die Gebühr anzustrengen. Dem. Kratky ist zwar kein vollendeter Tancred, der ihr auch etwas zu tief liegt, doch hat sie eine schöne gesunde Stimme und, wie es scheint, viel Fleiss und macht schöne Fortschritte. Ihr Aennchen im Freyschütz ist eine ihrer besten Rollen in Spiel und Gesang, und es scheint fast, dass die Direction bisher ihr eigentliches Talent ganz verkannt hat. Wir wissen nicht recht, warum man den Orbazan nicht Hrn. Podhorsky gab, der ihn schon einmal in italienischer Sprache recht gut gesungen hat. Hr. Strakaty wusste sich nicht recht

Und mit Erstaunen und mit Grauen
Sahen's die Ritter und Edelfrauen
Und gelassen bringt er den Handschuh zurück.

Und alles was nun noch folgt.

Der Junggesell und der Mühlbach (No. 10.) ist zwar nicht übel in dem Tone, den man seinem Effekte nach mit der blaulichen Müllerfarbe vergleicht, G dur, gesetzt, auch ist die Melodie sehr hübsch und hat in sich ein rastloses Wesen, das dem Getriebe in der Mühle nicht übel nachspielt. Aber darin, dass dies ein Wechselgesang ist, und dass ein glücklicher Mühlbach ganz anders singen muss, als der Gesell mit seiner sehnsüchtigen Liebe, liegt der Grund, warum diese eine Melodie, die unmerklich ins Rasche übergeht, nicht für beyde passend seyn kann. Wie Hr. Weber in Berlin dies Lied, das durch die Zeitung für die elegante Welt bekannt geworden ist, behandelt hat, verdient es offenbar den Vorzug vor dem Zelterschen.

Die beyden Vossischen Lieder (No. 11 u. 12.) „Rundgesang auf dem Wasser," und „Rundgesang beym Rheinwein" sind ganz (insonderheit das erste) in der Schulzischen Manier. Sie sind gut, aber Ausgezeichnetes ist daran weiter nichts.

Und somit wäre nun der angenehme Weg durch diese kleine Liedersamlung zurück gelegt. Recensionen müssen leider zum haufigsten an Beyspielen lehren, wie man nicht komponiren soll. Wo aber soviel Gutes in Werken hervorspringt, als hier, da ist es eben so sehr Pflicht der Kritik, bey Schönheiten zu verweilen und Nachweisungen zu geben, woran Ungeübtere lernen können, wie man komponiren muss, um sich Beyfall und Dank beym Rublikum zu verdienen. Diese Tendenz und der Umstand des seltneren Falles, entschuldige die Länge dieser Anzeige.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

16) Hr. Ritzenfeldt, der am 25sten Okt. seinen Zuhörern und Gönnern den so ziemlich aus der Mode gekommenen Tod Abels von Abel nebst mehrerem Allerley im deutschen Schauspielhause zum Besten gab. Er hatte den Lord Nelson, der einige Tage vorher eingetroffen war, dazu invitirt, der ihn denn auch durch seine personelle Erscheinung, und die nur dadurch hinströmende Masse contribuirender — Zuhörer nicht, nein — Begaffer des verkrüppelten Admirals höchst beglückte — denn das Haus war zum Brechen voll. Hrn. Ritzenfeldts Talente sind Ihnen übrigens schon aus meinen frühern Briefen bekannt; er hat sich indess seit kurzem eher gebessert als verschlimmert.

17) Am 1sten November ebendaselbst, Dem. Schmaltz, königl. preuss. Kammersängerinn und Schülerinn des vor kurzem verstorbenen Kapellmeisters Naumann in Dresden. Dem. Schmaltz hat eine schöne volle Stimme von ziemlichem Umfange, sie singt natürlich, einfach und sicher; verbrämt, ob sie es gleich könnte, nur selten — aber richtig; hält mehr auf einen guten, verständlichen und fliessenden Gesang, als auf halsbrechende Laufereyen, ob sie gleich auch darin keine ganz gewöhnliche Fertigkeiten erlangt hat — kurz, Dem. Schmaltz ist eine Sängerinn, die vielleicht ein grosses Publikum höchstens befriediget, aber gewiss dem Kenner und jedem unverwöhnten und unverdorbenen Zuhörer gefallen wird. In diesem Konzerte liess sich denn auch zum fast allgemeinen Entzücken des ziemlich zahlreichen Publikums der bekannte Frenzl mit einem selbst komponirten Konzerte auf der Geige hören. Ohngeachtet seiner Fertigkeit, Geschwindigkeit, Reinheit und seines lieblichen, angenehmen Tones, ist mir dieser Künstler —

in diese Partie zu finden. Besser sang er den Kaspar, und es gab sogar ein paar Momente, wo wir wieder zu hoffen anfingen, er werde vielleicht doch noch einmal lernen, seine gesunde Stimme aus dem Gefängnisse zu befreyen, in welchem sie eine falsche Singweise verschlossen hält. Hr. Emminger war als Surrogat wohl im Arsir anzuhören — zumal da er so wohlwollend gegen uns gesinnt war, die grosse Arie auszulassen — nicht so als Max, der durchaus kein Surrogat verträgt. Die Chöre, wenigstens die männlichen — der weibliche ist noch immer erbärmlich, das beweist schon der Umstand, dass sich in demselben nicht einmal eine bessere Isaura findet, als Dem. Schikaneder — gingen gut, die Aufnahme war ziemlich lebhaft.

Hr. Rauscher, vom K. Hoftheater zu Hannover, gab auf unserer Bühne 3 Gastrollen: Graf Arthur in Bellini's Straniera, Graf Almaviva und Otello. Ueber die beyden ersten Leistungen lässt sich durchaus kein Urtheil fällen, da Hr. Rauscher krank und seiner Stimme nicht mächtig schien. Im Otello hörten wir viel Gelungenes, wenn jedoch der Gast seine Unpässlichkeit schon ganz bezwungen hatte, so scheint die Stimme seit seiner letzten Anwesenheit doch etwas gelitten zu haben, was natürlich am meisten in einer Partie auffallen muss, die so viel Energie und Leidenschaftlichkeit verlangt. Mad. Podhorsky war als Desdemona vorzüglich gut, Dem. Kratky als Emilie recht lobenswerth, was wir leider von Hrn. Emminger (Rudrigo) nicht sagen können. Auch Hr. Preisinger (Doge) wird, wo nicht seine vis comica für den Uebelklang seiner Stimme versöhnen kann, stets im tiefen Schatten stehen.

Der heurige Sommer und Herbst hat auch einige Concerte mit sich gebracht. Das erste gaben die jugendlichen Kunsttalente Louis Lacombe (14 Jahre alt, Schüler des Conservatoriums der Musik zu Paris, welches ihm im Jahre 1831 den ersten Preis ertheilte) und dessen Schwester und Schülerin Felice Lacombe im Theater um die Mittagsstunde. Er trug ein Concert v. Hummel, zum Schluss aber die weltberühmten grossen Variationen von Moscheles über den Alexandermarsch und dazwischen mit seiner Schwester Felice ein Duo von Herz vor. Es ist nicht zu leugnen, dass der Vortrag und die Kunstfertigkeit Louis Lacombe's weit über seine Jahre geht, was er vorzüglich in dem Hummel'schen Concerte bewies, das er mit der Gediegenheit eines Mannes und ganz im Geiste des Tondichters vortrug. In den Variationen hätten wir noch etwas mehr Feuer gewünscht. Die kleine Schülerin macht dem kleinen Lehrer viel Ehre und man darf mit Recht hoffen, beyde bald unter den Heroen des Pianoforte glänzen zu sehen; aber wenn das Publikum mit den Künstlern zufrieden war, so darf man hier kaum auf Reciprocität hoffen. Die Geschwister Lacombe waren zu der ungünstigsten Jahreszeit nach Prag gekommen und wählten in derselben auch noch die ungünstigste Tageszeit, die den Pragern verhasste Mittagsstunde, weshalb sie wohl ein gewähltes, aber sehr kleines Auditorium hatten.

Eine musikalische Abendunterhaltung im Saale beym Dauscha gab Hr. André Addner, königl. schwedischer Kammermusikus; er eröffnete dieselbe mit einer Fantasie für die Clarinette v. Rossini(?) von ausserordentlich einschmeichelndem Charakter. Hr. Addner trug ausserdem noch ein Pastorale von Crusel und Variationen v. F. T. Blatt vor, so wie die obligate Clarinett-Begleitung zu dem einzigen Gesangstücke des Abends: „Das Waldvöglein", Lied von Vogel, in Musik gesetzt von Lachner, gesungen von Dem. Kratky. Hr. Addner zeichnet sich durch Reinheit und Klarheit, durch einen ausserordentlich weichen und schmelzenden Ton aus, den er jedoch auch in den schwersten Passagen zu beherrschen weiss, und man kann mit vollem Rechte sagen, dass sein Instrument unter seiner Herrschaft mit Geist und Seele singt. Merkwürdig ist sein Piano und Pianissimo, das bis zum leisesten Hauche noch die vollste Deutlichkeit behält, wie wir sie noch nie von einem Clarinettisten gehört haben, und eine wahrhaft magische Wirkung hervorbringt. In kräftigen Stellen weiss er jedoch nicht minder den schönsten musikalischen Contrast hervorzuheben und legte eben so viel Kraft als Gefühl und Geschmack an den Tag. Ausserdem noch: Variationen für das Pianof. v. H. Herz, gespielt v. Dem. Marie Hermannsfeld.

Unser Theater ist gegenwärtig, eines Vergösserungsbaues wegen, geschlossen, und Hr. Stöger versuchte es, als Surrogat, im Convictsaale declamatorisch-musikalische Abendunterhaltungen zu geben, die aber schon nach der zweyten in's Stocken geriethen und mit der dritten an Ueberfluss von leerem Raume zu Grabe gingen.

Die russische Hornmusik, unter der Leitung des Kapellmeisters Koslacof, hat sich hier mehrmals theils im Saale, theils im Freyen hören las-

een, ohne grössere Theilnahme zu erregen, als irgend eine andere Musik, die wir auf unsern Spaziergängen hören.

Halle. Am 17. Nov. gab der Hallesche Musikverein sein zweytes grosses Concert unter Direction des Hrn. Musikdirectors G. Schmidt. Aufgeführt wurde Kalliwoda's erste Symphonie und Spohr's Oratorium „Die letzten Dinge". Die Solopartieen sangen Mad. Joh. Schmidt, Hr. Nauenburg und zwey Dilettanten.

Tanzmusik für das Pianoforte.

Huldigung der Freude. Samml. ausgewählter Modetänze. No. 90. Leipz., b. Fr. Kistner. Pr. 3 Gr.

Eine eleg. Samml. in niedlichen Heftchen, die lebhaft fortges. werden, also viele Liebhaber finden.

Lieblingstänze nach Melodieen aus den neuesten Opern etc., eingerichtet von E. L. Lampert. Lief. 2. Gotha, bey C. Lampert. Pr. 6 Gr.

Werden den Liebhabern auch gefallen. Preis 4 Gr. wäre aber gerade Geld genug für einen Bogen.

Zwölf Tänze, componirt von Frdr. Leisker. 5. Samml. Gotha, bey Lampert. Pr. 10 Gr.

In gewöhnlicher, aber tanzlicher und leicht zu spielender Art, bestehend in Walzern, Galoppen und Ecossaisen.

Sechs Tänze von C. G. Kupsch. Dresden, bey G. Thieme. Pr. 6 Gr.

Sie bestehen aus: ABC-Rutscher, Louisen-Galoppade, Desperations-Rutscher, Besänftigungs-Walzer, Dresdner Abkühlungs-Walzer u. Mariannen-Ländler, sind hübsch und nicht schwer zu spielen.

Blumensträusschen aus Terpsichore's Garten. 6 Tänze, eine Gabe für die schöne Welt dargebracht von *C. G. Kupsch.* Ebend. Pr. 8 Gr.

Manche Exemplare haben ein derb illuminirtes Blumensträusschen auf dem Titelblatte, andere einen leichten Schattenriss und die Tänze selbst führen Blumennamen, sind Walzer und werden der schönen Welt gefallen.

Sechs Walzer, componirt von Th. Täglichsbeck. 7. Werk. München, b. Falter u. Sohn. Pr. 10 Gr.

Die Walzer haben mehr Erfindung und musikalische Gedankendurchführung, als manche andere, werden daher am Klavier als Erinnerungen an Tanzlust recht gut wirken. Schwer sind sie nicht.

Kurze Anzeigen.

Drey Trinklieder von Saphir und Müller, mit Begleitung von Brummstimmen oder des Pianoforte, componirt u. Peter Gebhardt's Weinkeller zu Frankfurt am Main mit Achtung u. Freundschaft gewidmet v. C. L. v. Oertzen. Berlin, bey F. S. Lischke. Preis 12½ Sgr. (Eingesandt.)

Mit Vergnügen zeigen wir frohen Sängerzirkeln das Erscheinen dieser drey Trinklieder des Herrn C. L. v. Oertzen an, überzeugt, dass dieselben, mit Kraft und Feuer gesungen, überall eine freundliche Aufnahme finden werden. Der Componist bewährt unleugbar ein schönes Sängertalent und wir möchten den Hypochondristen sehen, der namentlich bey No. 3: „Frühlingstrinklied von Saphir" nicht durch und durch ermuthigt würde und, aller seiner Leiden vergessend, den schäumenden Becher erhöbe, um den genialen Componisten hochleben zu lassen. Die Melodien sind angenehm fliessend und im Charakter gehalten. Möge Hr. v. Oertzen uns recht bald wieder Gelegenheit geben, ihn freundlich begrüssen zu können.

Six Duos faciles et progressifs composés pour II Violons — par le Chevalier Lagoanère. Liv. I. et II. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

Der Verf. hat diese wirklich leichten und nicht zu schnell vorwärts schreitenden Ducttinen jungen Zöglingen gewidmet. Für diese sind sie auch zweckmässig der Form, als dem Inhalte nach sehr empfehlenswerth. Geschickte Lehrer werden sie überall bald als Uebungen, bald als Aufmunterungen nützlich anzuwenden wissen. Wir machen daher Aeltern u. Lehrer mit Vergnügen darauf aufmerksam.

zum Studium für Tonkünstler. Herausgegeben von *C. F. Becker.* Partitur. Heft 2. Dresden, bey Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

Das zweyte Heft ist dem ersten rasch nachgefolgt. Wir haben hier kaum etwas mehr, als den Inhalt anzugeben: Passionsgesang von Melchior Frank „Ist Gott für uns"; Pater noster von Melchior Vulpius; O quam suavis von Gius. Ant. Bernabei. Alle 5 Gesänge vierstimmig. Es wäre übrigens wünschenswerth, wenn der Hr. Verl. die Hefte dieser Sammlung etwas billiger ansetzte, was auch kein unbilliger Wunsch der Abnehmer wäre.

Rondoletto Ungheriano per il Pianof. composto — da J. C. Lobe. Op. 28. Dresda, presso G. Thieme. Pr. 12 Gr.

Schon die Einleitung hat etwas Eigenthümliches, was noch stärker in dem volksthümlichen Rondo hervortritt, das in seinem seltsam scherzhaften Rhythmus treu durchgeführt worden ist. An sich oder vielmehr den Noten und der vom Spieler verlangten Fertigkeit nach hat es durchaus nichts Schweres: allein es muss durchaus im Charakter vorgetragen werden, was freylich bey Musikstücken, die keinen haben, nicht gefordert werden dürfte. Darum sind auch solche Stücke nicht für alle Leute. Man versuche sich daran und sehe selbst zu, ob der wunderliche Scherz so behagt, wie uns.

Le Serment ou les Faux Monnoyeurs (Der Schwur oder die Falschmünzer), Opéra en trois Actes, Musique de D. F. E. Auber, Ouverture et Airs arrangés pour le Pianof. par *Ch. Rummel.* Mayence, Paris et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Die Musik ist bekannt und hier besprochen. Der Bearbeiter für das Pianof. (zweyhändig) gehört unter die Erfahrnen. Der Druck ist sehr deutlich. Es ist eine Ausgabe ohne Worte für Liebhaber.

Der Choralfreund, oder Studien für das Choralspielen, componirt von Ch. H. Rink. 3ter Jahrg. 1. u. 2. Heft. Mainz, b. B. Schott's Söhnen.

Der Verf. dankt im Vorworte für günstige Aufnahme und Ermunterung zur Fortsetzung, verspricht die wichtigsten Varianten beyzufügen und zeigt folgende Choralbücher an, die er bey Bearbeitung der Choräle zum Grunde legte: Blüher; Fischer; Hiller; Kühnau; Natorp, Kessler u. Rink; Umbreit. — Die in Herausgabe dieses Werks lebhaft unterstützte Verlagshandl. verspricht dankend alle Sorgfalt und lässt die Subscription offen. Das Heft 4 Gr. Der Gehalt ist sich gleich geblieben.

Vier u. zwanzig leichte zweystimmige Schullieder für Knaben- u. Mädchenstimmen, als Vorbereitung zu d. früher erschienenen zweyst. Schulliedern, comp. — v. J. Mendel. Op. 6. No. 2 der Schulgesänge. Bern, Chur u. Leipzig, bey J. F. J. Dalp.

Die ersten 24 Schullieder haben wir im vor. Jahrg. mit verdientem Beyfall unsern Lesern angezeigt (S. 770). Der Verf. beabsichtigt hier, leichtere zu geben, so dass die gegenwärtigen den früher bekannt gemachten den Eingang in manchen Schulen vorbereiten sollen. Die Texte sind abermals grösstentheils gut gewählt: nur zu viele Maylieder sind darin und No. 17 „Die Mutter an ihren Sohn" passt nicht recht in diese Sammlung. Die Melodieen sind alle äusserst leicht und natürlich, nur nicht immer mannichfaltig genug: man sieht es mancher Melodie an, dass das Bestreben, ganz leicht zu seyn, den Comp. zuweilen beengte. Sehr zweckmässig ist es, dass die Melodieen sich durchaus nur in den Mitteltönen bewegen und weder in die Höhe, noch in die Tiefe sich versteigen. Auch von der zweyten Stimme haben wir dasselbe Natürgemässe zu loben. In Partieen wird 1/8 Rabatt gegeben beym Ankaufe beyder Samml. Die 1. u. d. 2. Stimme sind in besondern Heften gedruckt.

Die Musikschule in Dessau

hat ihren erfreulichen Fortgang, und ladet der Unterzeichnete diejenigen, welche beym Beginnen des neuen Cursus (mit 1. April 1835) eintreten wollen, ein, sich noch vor Ende des Februars d. k. J. mit ihm in Correspondenz zu setzen.

Dessau, den 30. November 1834.

Dr. *Friedrich Schneider,*
Herzogl. Hofkapellmeister.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. Nº. 50. 1834.

Nothwendige Beweise für die Sicherstellung der ersten teutschen Oper.

Von G. W. Fink.

Als ich in meiner kurzen Abhandlung im vorigen Jahrgange No. 10 unter dem Titel: Dass die erste Oper nicht die erste ist und was sie dazu gemacht habe — unter Anderm auch zuerst wieder die gewöhnlich übersehene erste Oper der Teutschen berührte, konnte mir es nur darauf ankommen, die Thatsache ohne Weiteres genau hinzustellen. Es wurde angezeigt, dass Martin Opitz den Text und Heinrich Schütz, Kapellmeister in Dresden, die Musik anfertigte, dass auch diese erste teutsche Oper zum Beylager der Schwester des Churfürsten von Sachsen Joh. Georg's II., Sophien (nicht Marie) Eleonoren mit dem Landgrafen von Hessen Georg II. 1627 aufgeführt wurde. Die Hauptpersonen: Daphne, Apollo, Venus u. Cupido, zu denen 3 Solo-Hirten, Schäfer- und Nymphen-Chöre kommen, wurden angegeben; ferner, dass sie aus fünf Scenen, die Opitz Acte nennt, bestehe und dass sie mit einem Tanze der Hirten und Nymphen um den Lorbeerbaum, in welchen Daphne verwandelt wurde, schliesse.

Da aber die Sache später wiederum als noch zweifelhaft angesehen wurde, theils weil damals allerdings die Verhältnisse in Teutschland für den Theaterstyl nicht begünstigend waren, theils weil uns noch immer bis hierher die Proben davon, nämlich von der musikal. Composition, vorenthalten worden sind: so dürfen die genauern Beweise für die Richtigkeit der Angabe nicht mangeln.

Zwar ist es mir trotz aller beharrlichen Mühe und der dankenswerthesten Bereitwilligkeit einflussreicher Freunde und hoher Gönner bisher noch nicht gelungen, das musikalische Werk unsers berühmten Schütz (Sagittarius) ausfindig zu machen. Die Musikproben, so wichtig sie auch für unsere vaterländische Tonkunst sind, müssen also noch immer fehlen. Wenn sie nur nicht für immer fehlen! Ich will noch nicht allen Muth verlieren und die Nachforschungen fortsetzen, ob ich gleich fast befürchte, die Composition der Daphne von unserm Schütz sey wahrscheinlich durch den Brand im siebenjährigen Kriege wenigstens in Dresden mit zu Asche geworden. Vielleicht sind Abschriften da.

Dennoch ergibt sich die Thatsache völlig sicher durch das ausdrückliche Zeugniss des Dichters. Man vergl. folgende Ausgabe seiner Werke: Martin Opitzen von Boberfeld deutsche Gedichte, in vier Bände abgetheilt u. s. f. Frankfurt a. M., bey Franz Varrentrapp, 1746 in 8., wo der Dichter selbst vor dem Singspiele so schreibt (S. 59): „*An den Leser.* Wie dieses Drama aus dem Italienischen *mehrentheils* genommen, also ist es gleichfalls auf selbige Art, und heutigem Gebrauche sich zu bequemen, wiewohl auch von der Hand weg, geschrieben worden.“ Wir sehen daraus, dass es nicht eine völlige Uebersetzung der Daphne des Rinuccini, sondern eine Nachbildung war, die grösstentheils dem Originale folgte, um dem damaligen Geschmacke, den wir hieraus kennen lernen, nicht zu nahe zu treten, so sehr auch der Dichter selbst weiss, wie sehr es von den Gesetzen der Trauerspiele und Comödien der Alten abweicht.

Auf der andern Seite 60 folgt aber die Hauptsache, der wir das Dedicationsgedicht oder den Prolog zur Ergötzung der Leser mit beyfügen. Hier heisst es:

An die Hoch-Fürstlichen Braut und Bräutigam, bey deren Beylager Daphne durch Heinr. Schutzen im 1627. (also nicht 1628.) Jahre Musikalisch auf den Schau-Platz gebracht ist worden.

Das starke Liebes-Gift, das unsere hohen Sinnen,
Die von dem Himmel sind, mit seiner Kraft gewinnen,
Und, wann Vernunft erliegt, zu Boden reissen kann,
Sieht, o Du Edles Paar, auf diesem Schau-Platz an

Sieh' an, Du freyer Held, Du Bildnuss aller Tugend,
Du Preiss der Zeit, und Du, Sophie, Licht der Jugend,
Des Vaters grosse Lust, der werthen Mutter Zier,
Sieh' an der Liebe Macht, von der Du für und für
Befreyt und sicher bist. Wer so, wie Du, sich liebet,
Mit ungefärbter Pflicht, wer seine Huld ergiebet
In Urtheil und Verstand, ist klüger, als der Gott,
Der täglich zu uns bringt das schöne Morgenroth.
Ihn machet Daphne selbst von ihren frischen Zweigen
Den Kranz, der nicht verwelkt; sein Nachklang wird nicht schweigen,
So lange Liebe währt. Nimm denn in Gnaden an,
Du doppeltes Gestirn, was Daphne geben kann;
Den immer-grünen Kranz, und denke, dass die Gaben,
So Fürsten als wie ihr, vollauf zu geben haben,
Zwar gross, doch irdisch sind. Die Flucht der Zeit vertreibt
Das Unsrig' und uns auch; was Daphne giebt, das bleibt.

Recensionen.

Vermischte Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik v. F. T. Rohleder (Pastor zu Lähn in Schlesien). Löwenberg, bey Dittrich. 1833.

Der in diesem Fache schon bekannte Verf. übergibt uns hier 3 Aufsätze, die mangelhafter in einigen Zeitschriften einzeln erschienen, in einer genauern Bearbeitung, hoffend, der Inhalt derselben werde zeitgemäss und nicht werthlos seyn. Allerdings ist der Gegenstand wichtig, braucht noch immer der Berathung erfahrner und wohlgesinnter Männer, unter welche wir den Verf. durchaus zu zählen haben. Was er hier vorbringt, verdient alle Beachtung. Der erste Aufsatz (bis S. 19) ist überschrieben: „Ueber den Einfluss der Töne auf das religiöse Element im Menschen, in besonderer Beziehung auf den musikalischen Theil des öffentlichen Gottesdienstes der evangelisch-protestantischen Kirche.“ — Zuvörderst wird zugestanden, dass man um Liturgie sich viel gemuht, jedoch den musikalischen Theil noch immer zu wenig bedacht habe, obgleich gerade hierin grösstentheils *der faule Fleck unsers öffentlichen Gottesdienstes liege*. Das als entschieden vorhanden vorausgesetzte religiöse Element bezeichnet der Vf. als einen unserer innern Menschennatur angehörigen Sinn für ein Höchstes, Erhabenstes, eine heilige und ewige Ordnung, die allen Dingen zum Grunde liegt und die diesem Grundgefühle adäquaten Empfindungen der Ehrfurcht, Demuth, Liebe u. s. w. entwickelt, jenachdem dieser Sinn so oder anders erregt und bewegt wird u. s. w. Es trägt also den Charakter des Ernsten, Feyerlichen und Erhabenen. — Hierin kann, heisst es, der Einfluss der Töne nicht verkannt werden, wenn sie diesem Charakter sich eignen. — Aber freylich bindet und erweckt sich nur schnell und leicht, was sich dem Wesen nach schon verwandt ist. Es gibt auch eine Wahlverwandtschaft für den Tonausdruck der Empfindungen. Wo Frivolität, Gefallsucht und übermüthiger Stolz herrschen, können fromme Empfindungen nicht erregt werden. — Der alte Choralgesang, der vom griechischen Chore stammen soll, habe dieses Element würdig in's Leben gerufen: allein die alte Psalmodie ist dermaassen verunstaltet, dass sie unsere Vorfahren nicht wieder erkennen würden. — Unsere Liederdichter haben oft die Melodieen verkehrt gewählt; der Gesang selbst ist zu einem Geplärre geworden, wozu die Orgel tobt. Dann werden Unziemlichkeiten und Missgriffe aufgezählt im Choral, in den Gesängen des Liturgen und der eigentlichen Kirchenmusik, die jeder Verbindung mit dem übrigen Gottesdienste ermangelt. Daher ist dieser innere Sinn grösstentheils zusammengeschrumpft auf eine blose müssige Unterhaltung. Die K. Preussische Agende hat die grosse Kirchenmusik verbannt und dagegen Chorgesang eingeführt, allein zu monoton und zu kurz abgefertigt, die Altargesänge des Liturgen fast beseitigend u. s. w. Glücklicher werden die angeordneten Institute für Kirchenmusik wirken. Ein höhern Orts autorisirtes Repertorium guter Kirchenmusik nach einer Revision sachverständiger Männer wird gewünscht. — Wir lesen demnach hier wiederholte Anklagen unserer Kirchenmusik, bekannte Vorschläge zur Besserung derselben, aber nicht das tiefere Eingehen in das Wesen des religiösen Elements, nicht über den Einfluss der Töne darauf, sondern mehr darüber, wie sie nicht Einfluss haben können. Am Ende liegt Alles daran: Schafft nur erst wieder religiösen Sinn, dann wird auch die Musik religiös. Wo es aber an diesem Sinne fehlt, da helfen alle Vorschläge und alle Klagen nichts. Der Schaden muss von Grund aus geheilt werden, sonst bricht er immer wieder von Neuem hervor.

II. Einige Gedanken über Kirchen-Figural-Vocalmusik in dem evangelisch-protestantischen Gottesdienste und insbesondere über die wünschenswerthe organische Verbindung mit der übrigen Liturgie. S. 19—30. Die Stelle, die ihm im Gottesdienste angewiesen werden soll, wenn er mit zum

organischen Ganzen gerechnet werden darf, wäre nach ursprünglicher Anordnung die Messe, die der äussern Form nach von Luther beybehalten wurde. „Gewöhnlich wurde damals das Kyrie, Sanctus und zwischen dem Gloria und der Epistel ein sogenannter Sequens oder das übliche Graduale figuralmässig gesungen und anderweitig musicirt.“ Das änderte sich aber, nicht weil es, wie der Verf. meint, an einer wünschenswerthen Abwechselung von Compositionen mit gutem deutschen Texte gebrach, die man schon gemacht haben würde, sondern weil es an der Liebe dafür gebrach, weil der alte Lappen auf das neue Kleid nicht Allen passend schien und weil man in's Neuern gekommen war. — Man componirte Jahrgänge nach den Predigtperikopen; kein übler Gedanke, meint der Verf., wäre er nur einer genügenden Ausführung fähig gewesen. Warum nicht? Wäre die Art der Musik und die Art der Predigt nur immer die rechte gewesen. Woran liegt es also? Am veränderten Wesen derer, die da helfen sollen — und derer, denen geholfen werden soll. Wir meinen, was der Rechte meint: Wenn ihr nicht umkehret und werdet wie die Kinder, so könnt ihr nicht in's Himmelreich kommen. — Singt ihr was Frommes, so schlafen sie ein; singt was von Rossini, so wollen sie tanzen, aber nicht euere Predigt hören. — Der Verf. hat nur eine einzige Kirchenmusik kennen gelernt, welche sich stets einer allgemeinen Theilnahme der Gemeinde erfreute und die recht wohl den Typus zur Einrichtung einer jeden andern abgeben könnte, das Heilig der hohen Festtage in Schlesien (figuralmässig), was nach der gesungenen Präfation des Liturgen nach der Predigt folgt. Es besteht in einem nicht zu langen Chore. — Eine schickliche Stelle für die gewöhnliche Hauptmusik nimmt der Verf. zwischen dem in manchen Kirchen eingeführten Morgensalutgebete oder der biblischen Hauptvorlesung und dem auf die Predigt unmittelbar vorbereitenden Hauptliede. Es wird abermals der Nothwendigkeit eines approbirten Repertoriums echter Figural-Kirchenmusik gedacht in einer leichtern und schwierigern Art in 2 Theilen, nach Art der bey Sander in Berlin edirten Caecilia ungefähr. — Die angeführten Componisten sind hier überflüssig und nicht einmal Alle zulässig. Aus diesem Repertorium, will er, soll der Prediger die für jeden Sonntag zweckmässigen Chöre auswählen, einige Tage vor der Aufführung. — Sämmtliche Texte der Kirchenmusiken müssten dann gedruckt den Gemeinden übergeben werden. — Das Verweilen des Predigers vor dem Altare während der ganzen Dauer der Musik scheint ihm förderlich. Er schliesst: Bessere hier, wer auch nur etwas beyzutragen vermag. Man sieht, die Sache liegt ihm am Herzen.

Der letzte Aufsatz S. 50—51 handelt: Von den alten Kirchen-Tonarten und ihrer gegenwärtigen Brauchbarkeit für Kirchenmusik. Unstreitig das Wichtigste im herzlichgemeinten Buche, aber auch das, was keinen Auszug verträgt. Sind wir nicht in Allem mit dem Verf. einig, so gestehen wir doch dem Aufsatze viel Gutes mit Vergnügen zu. Nur sind wir der Ueberzeugung, dass die ganze Lehre von den alten Kirchentonarten nur auf geschichtlichem Wege recht deutlich werden kann. Dieser Weg wäre aber kein kurzer. Dann sind es im Grunde abermals nicht die alten Kirchentonarten, sondern der Geist ist's, der lebendig macht. Denn als man diese alten Tonarten noch hatte, klagte man doch auch nicht eben selten, dass die rechte Kirchenmusik verloren gegangen sey. So schaff. euch Frömmigkeit und ihr sollt fühlen, dass ihr mit den alten und mit den neuen Tonarten recht fromm componiren und eben so fromm hören werdet. Der Fehler liegt nicht in den Tonarten, er liegt tiefer. — Dem Verf. aber gebührt Dank für seine gute Absicht und treue Mühe.

Der 130ste Psalm in Musik gesetzt für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begleitung des Pianoforte — von C. Mosche. Op. 1. Leipzig, in Comm. bey Aug. Rob. Friese. Pr. 14 Gr.

Der Componist führt sich mit diesem Werkchen gut in die musikalische Welt ein. Er erweist sich hiermit als einen Mann, der seine Sache versteht, fertig und gewandt im Kunstgemässen ist, für das Kirchliche Sinn und Beruf zum Schreiben dafür hat. Seine Erfindung weiss mit eben so viel Ernst als Geschmack sich geschickt auf dem Pfade zu erhalten, der dem frommen Gesange zukommt; er setzt nirgend seine Ehre vor der Welt höher, als die Ehre vor dem Recht und seinem Gewissen, und wird mit der Bewahrung der letzten auch wohl die erste bey allen Guten desto eher und sicherer davontragen. Sein Weg ist gut; möge er sich nicht irren lassen. Der Gesang beginnt mit einem einfachen und recht durchgeführten ästimm. Grave, $\frac{3}{4}$, C moll, mit Solo und Tutti wechselnd, nach einer

Fermate in più moto übergehend. Darauf Moderato, $\frac{3}{4}$, Es dur, mit einer deutlichen, nicht überkünstelten, aber erfahren durchgesungenen Fuge, durch keine Längen ermüdend. Ein Adagio non troppo, $\frac{3}{4}$, C moll, bringt einen 3stimmigen angemessen wirksamen Sologesang, an den sich ein kurzes Grave (Tutti) als Uebergang zur Schlussfuge, Moderato, $\frac{4}{4}$, Es dur, reiht. Auch in dieser Fuge bewährt sich der geschickte Tonsetzer so, dass wir ohne Bedenken alle Singvereine (es ist dem Lübeckschen gewidmet) darauf aufmerksam machen, ja dass wir es selbst zu kirchlichem Gebrauche mit Begleitung der Orgel um so mehr empfehlen, da das nicht zu lange Stück auch von mässig geübten Singchören ohne zu grosse Anstrengung leicht zu überwältigen und gut vorzutragen ist. Auch der correcte und deutliche Druck ist zu loben.

Ouverture à grand Orchestre sur le sujet d'Othello composée et arrangée pour le Pianof. par Charles August Baron de Klein. Mayence, chez F. Zimmermann. Pr. 48 Kr.

Nachdem wir durch eine treffliche Klaviersonate auf die Compositionen eines bis dahin uns unbekannten deutschen Tonsetzers aufmerksam geworden waren, griffen wir mit Erwartungen zu der oben genannten Ouverture, die abermals nicht getäuscht wurden. Der Satz ist frisch, effectvoll und bey allem der neuen Zeit Wohlgefälligen doch in vollkommener Ordnung und dem gehaltensten Zusammenhange geschickter Verbindung. Es ist zu bedauern, dass die Lithographie etwas fehlerhaft und unschön ausgefallen ist. Wir sind gewiss, dass das Werk besonders mit vollem Orchester, wir sahen die noch ungedruckte Partitur, bedeutend wirken wird überall, wo man nicht überspannt romantisirt. Wir erfreuen uns in dem Verf. eines echt deutschen Künstlers mehr, von dessen gediegenen Arbeiten wir namentlich noch eine Symphonie kennen, die in aller Selbstständigkeit ihren guten Weg voller Klarheit und innerer Tüchtigkeit geht, was wir zu achten wissen. Seine

Symphonie für volles Orchester aus C dur

hat gleich im ersten All. non troppo, $\frac{4}{4}$, das Eigenthümliche, dass sie auf das Allereinfachste, ohne allen Vorknall, ihren Hauptsatz halb mit den Streichinstrumenten vorträgt, die ersten beyden Tacte unisono, die beyden folgenden vierstimmig, die andere Hälfte mit einem Unisono der Flöte und des Fagotts, was sich nach und nach bey aller Natürlichkeit sehr anziehend und schön bereichert, die beyden Chöre der Streich- und Blasinstrumente bald trennend, bald verschiedentlich verwebend, die Aufmerksamkeit auch durch harmonische Combinationen in der überschaulichsten Art festhaltend. Das Andante espressivo, $\frac{3}{4}$, F dur, ist in aller Anmuth und inniger Gemüthsruhe trefflich durchgeführt, gewiss Allen zusagend, nur nicht denen, die allein im Wilden und Ueberschwenglichen sich gefallen. Es greift nicht im Geringsten über seinen ungeschminkten Charakter hinaus. Menuetto non troppo vivace, C dur, ist schlichter, als die neuern, mehr im ältern ruhigern Sinne, in Anlage und Verwebung etwas fein Analoges mit den beyden frühern Sätzen andeutend, selbst im Trio, das bey dem Allen sehr anziehend absticht. Allegro, Finale, $\frac{4}{4}$, C dur, vortrefflich, die Einheit des Ganzen vollendend, zusammenfassend, hebend, in aller Freudigkeit verherrlichend. Man sieht nicht nur den sichern, in sich festen, sondern auch den unabhängen Mann, was immer ein erwünschtes, jetzt ein doppelt wünschenswerthes Gut ist.

Grande Valse brillante pour le Pianof. composée — par Frèd. Chopin. Oeuv. 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Ein frischer, schöner, auf 3 Noten-Folioseiten durchgeführter, grosser Walzer, wirklich glanzvoll und echt tanzlich, ohne dass Chopin's Art und Wesen bey aller Anmuth des Gehaltes, die der Gegenstand fordert, vermisst würde. Man kaufe, spiele, siege und — werde besiegt zu Lust und Freude. Wir sind gewiss, dass gute Spieler sich höchlich daran ergötzen.

Modern-musikalische Ketzereyen auch eines Deutschen über die ital. Oper und andere Musik.

Im vorigen Blatte mussten wir sehen, wie ein Engländer, ein Franzose und sogar ein eigenes Vaterlandskind zum Ketzer gegen die italienische Modegläubigkeit der Oper wurde. Jetzt bringen wir auch noch einen Deutschen, den Hrn. Otto Nicolai, welcher zur Zeit des verwichenen Karnevals das gepriesene Land der Kunst betrat und in Hinsicht auf die dortige Oper vollkommen sich zur Ketzerey, namentlich des Hrn. Berlioz, bekennt. Es thut uns leid, dass wir theils aus Man-

gel an Raum, theils und vornämlich, weil die Art, wie man dort Opern aufführt und anhört oder vielmehr nicht anhört, sondern mitspielt, in unsern Blättern hinlänglich besprochen worden ist, den gut geschriebenen Aufsatz nicht in seiner ganzen Ausdehnung mittheilen können. Selbst die Orchester, die gewöhnlich vom Vorgeiger dirigirt werden, der schrecklich lärmend den Tact stampft oder klopft, kommen schlecht weg, weil sie in der Regel schlecht sind. Nur die Solosänger werden meist gut gefunden und zwar die ersten, denn die übrigen werden zu geringschätzig behandelt. So ergeht es auch grösstentheils ausländischen Opern, denn bey allem Verkehrten sind die meisten Italiener eben so anmassend, als sie in der Cultur zurück sind. Auch die Concerte, und diese noch weniger, wo möglich, halten keine Vergleichung mit den unsern aus. Natürlich werden Symphonieen gar nicht gegeben; man weiss nicht, was eine Symphonie in unserm Sinne ist. Man spielt gewöhnlich für irgend ein Soloinstrument arrangirte Opernarien; eigentliche Solo's für Instrumente kennt man sehr wenig, höchstens für's Pianoforte. — Die Kirchenmusik könnte man mit allem Rechte die Musik im Vaticau nennen, denn sie ist mit den Leistungen der Sixtinischen Kapelle erschöpft. In den übrigen höchst zahlreichen Kirchen Roms wird fast gar keine oder doch sehr schlechte Musik gemacht. Nur die St. Marcuskirche zu Venedig wird ausgenommen (Mailand und Neapel hatte er noch nicht Gelegenheit kennen zu lernen), wo der Kapellmeister Perotti ein gediegener Mann der ältern Schule ist. Uebrigens ist das unerträgliche Tactklopfen gerade in den Kirchen vorzugsweise arg. Dazu ist die Musik gewöhnlich in dem modernsten Opernstyle. Demnach wird man bald aufhören, junge Musiker zu Studien nach Italien zu schicken, wie denn auch die pariser Akademie bereits bestimmt hat, jungen Componisten, die den Preis erhalten haben, das Stipendium zu einer Ausbildungsreise nach Deutschland zu geben, so dass sie sich nur einen Theil der ihnen bestimmten Zeit in Italien aufhalten sollen. Der achtbare Mann beschliesst seinen anziehenden Bericht mit den Worten: „Dass aber eine Reise durch Italien eine grosse Belohnung sey, ist eben so gewiss, als dass für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muss."

Wenn sich nun so viele kenntnissreiche Männer aus allerley Volk zur Ketzerey dieser Art wenden, muss da nicht endlich die Ketzerey zur Rechtgläubigkeit werden?

Nachrichten.

Neuchâtel in der Schweiz, im Monat Nov. Hr. Krähmer aus Wien, k. k. Hof- u. Kammermusikus, erster Hoboist am kaiserlichen Hoftheater, und seine Gemahlin, geborne Schleicher, Künstlerin auf der Violine und dem Klarinett, gaben allhier am 20. d. M. ein Concert mit rauschendem Beyfall.

Hr. Krähmer zeichnet sich vorzüglich aus durch seinen schönen Ton, seine reine Intonation, sein kräftiges, kühnes und Herz ergreifendes Spiel. Die schönen Töne, die seine Gemahlin ihren beyden Instrumenten zu entlocken weiss, ihr anmuthiges und geschmackvolles Spiel werden auch den Nichtkenner rühren müssen.

Die Auswahl ihrer Concertstücke zeugt von tiefer Einsicht und ausgesuchtem Geschmack; ihre eigenen Compositionen verdienen nur mit Achtung genannt zu werden.

Hr. Krähmer befindet sich im Besitz dreyer Manuscripte von den drey Heroen der deutschen Tonkunst: Mozart, Haydn und Beethoven. Von Haydn die Ouverture aus der Oper Pyramus und Thisbe, welche der Selige für die Kapelle des Fürsten von Esterhazy componirte; von Mozart und Beethoven Compositionen für die Hoboe. — An dem in Mozart's Vaterstadt den 10. Septbr. d. J. Statt gehabten Concert wurden benannte Compositionen nebst andern von ebendenselben Meistern im Beyseyn der Wittwe Mozart aufgeführt. Dieses Concert wurde eröffnet mit einem Prolog, welchen Hr. Prof. Seidl zu dieser Feyerlichkeit verfertigte.

André Spaeth, Musikdirector.

Frühlingsopern etc. in Italien, Spanien u. Portugal.
(Fortsetzung.)

Bologna (Gran Teatro della Comune). Dieser Frühling bildet abermals eine unserer glänzendsten Theaterepochen. Der Cartellone dieser Stagione enthielt zwar kein zahlreiches Singpersonal, es prangte aber die Malibean darauf, deren Name in unserm Theaterjournale jedes Mal mit Cubitallettern zu lesen, dabey mit allen orientalischen Hyperbeln umstrahlt ist. Die übrigen vorzüglichen Künstler waren: die angehende Mailänder Prima-

donna Merlo, der Tenor Bonfigli und Bassist Mariani. Den Anfang machte Rossini's Otello. Beym ersten Auftreten der Malibran (Desdemona) stürmischer Beyfall, worauf die Künstlerin eine von ihr zugestutzte Cavatine aus Mercadante's Caritea sang und abermals mit stürmischem Beyfall beschenkt wurde. Der eigentliche, mit allen phrenitischen Symptomen begleitete Furore hatte erst im 3ten Acte Statt. Die zweyte Vorstellung des Otello hatte in Allem ungefähr 250 Zuhörer und die dritte noch weniger, weswegen man also d. 9. Apr. Bellini's hier noch unbekannte Sonnambula gab, worin die M. blos im letzten Stücke stark beklatscht wurde und auf Verlangen die Cabalette wiederholte; die Oper selbst aber zog im Allgemeinen nicht an. Nun trat die gefeyerte Künstlerin in ihrer Benefice-Vorstellung mit ihrer Lieblingsoper, der Norma, auf, in welcher ihre Schwester, die Garcia-Ruiz, die Rolle der Adalgisa übernehmen musste. Ich sage *musste*, denn die Malibran, welche überhaupt auf der Scene quasi autocratisch verfährt, an der Musik der Oper Hand anlegt, in die Scene setzt, Sänger und Orchester dirigirt u. s. w., schrieb nun dem Impresario vor, ihre Schwester zu engagiren. In der That ist die Ruiz auch eine wackere Sängerin und die Stimmen beyder Schwestern nehmen sich vereint herrlich aus. In dieser Benefice-Vorstellung war das Theater ausser- und innerhalb beleuchtet und gedrängt voll; die Sängerin erhielt eben so reichlichen Beyfall, als reichliche Geschenke; das Uebrige können die Leser sehr leicht errathen aus den in diesen Blättern bey ähnlichen Gelegenheiten und Künstlern von weit geringerm Caliber beschriebenen Auszeichnungen. Auf die Norma folgte der 2te Act der Sonnambula und der letzte Theil der Capuleti, worin die Ruiz die Giulietta machte.

Noch liess sich die Malibran und ihre Schwester vor ihrer nach Mailand erfolgten Abreise in einer im Saale der hiesigen Società del Casino gegebenen musikal. Akademie hören und erregte Enthusiasmus. Ihr Gesellschafter, der aus Belgien gebürtige Violinist de Beriot, liess sich einige Mal zwischen den Acten der Oper auf seinem Instrumente mit vielem Beyfalle hören.

Der in diesen Blättern bereits erwähnte, etwas über 20 J. alte Violinist und Nacheiferer Paganini's, Ole B. Bull aus Christiania, gab hier am 2. May im Privattheater Loup eine musikal. Akademie, worin er unter anderu zwey von ihm componirte Stücke ohne Orchesterbegleitung vortrug und eine besondere Fertigkeit im vierstimmigen Spiele zeigte. Er übertraf die allgemeine Erwartung.

Der Tenor Lorenzo Bonfigli wurde mittelst Diploms vom 25. April d. J. zum Accademico filarmonico di Bologna ernannt.

Rossini, der am 15. Juny aus Paris, in Gesellschaft des Hrn. Robert, Entrepreneur des italienischen Theaters in jener Hauptstadt, hier angekommen war, reiste sogleich nach seiner Villa Castenaso ab.

Ferrara. Auf ihrer Reise von Bologna nach Mailand hatten wir das unaussprechliche Vergnügen, die hochberühmte Malibran zu hören. Sie gab in Gesellschaft ihrer Schwester eine musikal. Akademie im Saale der Società del Casino, darauf eine zweyte im hiesigen Teatro comunale; in beyden war der Beyfall stürmisch.

Florenz (Teatro alla Pergola). Auch unsere Stadt feyerte diesen Frühling eine Haupt-Stagione teatrale. Unter den Sängern waren die vorzüglichen: Primedonne: Giuseppina Ronzi-De Begnis, Carolina Unger, Alessandrina Duprez; Primi Tenori: Luigi Duprez, Giambattista Milesi; Primi Bassi: Domenico Cosselli, Carlo Antolini-Porto. Die eigentlichen Helden der Opern waren: die Ronzi im Otello und in der Norma, und die hier ziemlich beliebte Unger in der Anna Bolena. Beyde fanden starken Applaus, der auch den Herren Duprez und Cosselli reichlich gespendet wurde. Rossini's Guglielmo Tell mit der Duprez ging anfangs nicht nach Wunsch, nachher etwas besser. Endlich wurde am 6. Juny Rossini's Semiramide gegeben. Die Ronzi (Semiramide), die hoffnungsvolle junge und schöne Contraltistin Pardini (Arsace) und Hr. Cosselli (Assur) wurden viel beklatscht.

Modena (Teatro comunale). Mit der Norma begann am 12. April die Stagione. Vortheilhafte Gestalt, gute Action, schöner, ausdrucksvoller Gesang erwarben der Spech in der Titelrolle ein mehrmaliges Hervorrufen auf die Scene. Die schöne angenehme Stimme des jungen Tenors Basadonna zeigte sich in ihrem wahren Lichte im sogenannten zweyten Finale (Schlussduette); auch er wurde nach jedem Acte mit dem Fuora! beschenkt. Der Bassist Campagnoli sang seine unbedeutende Rolle nach Kräften; er hat eine schöne und starke Stimme. Die Ottaviani-Bono, welche die Rolle der Adalgisa machte, hat zwar eine gute, aber schwache Stimme, dabey eine leidliche Action. Diese Oper wurde

mit starkem Beyfall 27 Mal gegeben, in der letzten Vorstellung die Spech und Basadonna gekrönt und sogar der Impresario auf die Scene gerufen. Die Spech hatte noch am 26sten April ihre freye Einnahme; wie viele rothe Händeflächen das Theater verliessen, wie viele Gedichte, Bildnisse es geregnet, wie viele Blumenkränze und Sträusse aus den Logen geflogen, welch' eine Krönung, welch' ein Zug nach dem Hause der Sängerin mit Fackelbeleuchtung und Eviva-Geschrey etc. Statt gehabt, können sich die Leser leicht vorstellen. Die Spech zeigte sich aber auch als wahre Künstlerin in der nachher gegebenen Opera buffa Elisir d'amore, die, wie aus vorigem Berichte erhellt, verwichenen Karneval nicht am Besten ging, nun aber mit der Spech, dem Basadonna und dem eigens zur Rolle des Dulcamara engagirten Buffo Alberto Torri weit mehr das Publikum befriedigte.

Ein Hr. Joseph Vogel liess sich am 10. April in einer musikal. Akademie auf der Violine mit Beyfall hören.

Turin (Teatro Argentino). Dies kleine aber niedliche Theater hatte diesen Frühling sogar doppelte Hauptsänger, was bey der jetzigen erstaunlichen Fruchtbarkeit dieser Künstlergattung, deren minder berühmte Individuen sich auch mit kleinen Honorarien begnügten, nicht sehr auffallen kann. Wir hatten: Primedonne: Antonia Vial (eine Deutsche), Amalia Lazise (eine venet. Gräfin); Primi Tenori: Napoleone Moriani, Alberto Santi; Primo Buffo: Giuseppe Frezzolini; Primi Bassi: Paolo Barroilhet, Raffaele Scalese. Donizetti's Torquato Tasso machte als Musik $\frac{3}{4}$ Fiasco; die Vial, Frezzolini und Barroilhet gefielen jedoch, eine aus Pacini's Amazilia eingelegte Cabaletta machte sogar Furore. Bald darauf gab man Ricci's Chiara di Rosenberg. Die sonst sehr befangene Lazise legte diesmal in der Titelrolle die Furcht ab und wurde eben so wie die beyden Bassisten öfters beklatscht. Da es aber auch mit der Chiara nicht am Besten ging, zog man wieder den Torquato Tasso hervor, bis Bellini's Sonnambula in die Scene gehen konnte; aber auch diese Oper nahm kein gutes Ende, bis zuletzt Ricci's allerneueste Opera buffa: Gli Esposti, o erano due, or sono tre, mit fünf Hauptpartien (Vial, Moriani, Frezzolini, Scalese, Marianna Franceschini), vom röm. Dichter Ferretti, nach einem bekannten mailänder Volkslustspiele: Avventure di Menechino Pecenna bearbeitet, das Theater belebte und von allen Seiten Beyfall erschallen liess. Wie bereits otters in diesen Blättern erwähnt, zeigt Ricci weit mehr Talent in der Opera buffa, als seine dermaligen Collegen; diese seine neueste Oper steht jedoch seinem verwichene Fasten zu Mailand componirten Scaramuccia ziemlich nach.

Genua (Teatro Carlo Felice). Hier waren die Hauptsänger die Damen Schütz und Menghini, der Tenor Pozzi und der Bassist Schober(lechner). Und abermals die Norma (Schütz) feyert einen grossen Triumph; Hr. Poggi (Poltione) declamirt und singt trefflich; Hr. Schober(lechner) schwärzt in seine unbedeutende Rolle eine niedliche Cabalette ein und setzt damit Hände in Bewegung; auch die Menghini (Adalgisa) gefällt; daher ging Alles für Publikum und Sänger nach Wunsch. Die zweyte Bellini'sche Oper: Beatrice Tenda, zog hingegen weniger an; die dritte, dessen Capuleti e Montecchi, etwas mehr. Da nun der Tenor Poggi weislich zu seiner freyen Einnahme den Pirata wählte, dieweil Hr. Bellini hier einen grossen Anhang hat, so konnte freylich Donizetti's Fausta nachher kein Glück machen.

Der bekannte Guitarist Luigi Legnani gab hier im Juny zwey mus. Akademieen und machte wirklich ganz ausserordentliche Sachen auf seinem Instrumente, weswegen ihm auch reichlicher Beyfall zu Theil wurde.

Asti (Teatro comunale). Ein Beleg zur italienischen Theaterwuth überhaupt und zur Operomanie insbesondere gibt dieser Geburtsort Alfieri's, welcher diesen Frühling einen Carteltone mit einem ansehnlichen Sing- und Balletpersonal, dabey die grandiose Rossini'sche Oper Semiramide und Ricci's Nuovo Figaro ankündigte. Wie kann aber auch eine Semiramide mit solchen Sängern, deren bedeutendste die unbedeutende Contraltistin Hason war, Glück machen? — Andere kleine piemontesische Städte übergehen wir.

Triest. Hr. Heinrich Koch, königl. dänischer Kammermusikus, liess sich in der zweyten Hälfte May's auf der Violine mit Potpourri's und Variationen von Mayseder hören; er fand starken Beyfall und wurde zweymal hervorgerufen.

Venedig (Teatro d'Apollo). Primedonne: Rosa Bottrigari Boneti, Teresa Rossi; Contralto: Carolina Morosi Soletti; Tenori: Francesco Bottaggia, Raffaelo Gamberini; Buffo: Pietro Negri; Bassi: Giuseppe Guscetti, Lodovico Loduvici. In der ersten ältern Oper von Mercadante: Adele ed Emerico,

wegen seiner immerwährenden Takt-Verzerrungen und der daraus entstehenden ängstlichen Ungewissheit der Akkompagnirenden, wie auch wegen seiner vielen Verzierungen und Veränderungen, die sehr selten zur Begleitung, ja hin und wieder nicht einmal zur Harmonie passen — ganz ungeniessbar. Dem. Schmaltz gab ein zweytes, aber in Ansehung der Einnahme weniger bedeutendes Konzert

18) am 12ten November auf dem Eimbeckischen Hause.

19) Am 8ten Nov., im deutschen Schauspielhause, Herr Düfour, erster Klarinettist im deutschen Orchester, den die grosse Auswanderung zu Anfange der Revolution aus Frankreich mit fort und hierher zog; er bläst fertig und ziemlich sicher, hat aber wenig Geschmack und keinen vorzüglichen Ton.

20) An eben dem Tage im französ. Schauspielhause, Hr. Meyer aus Manheim, ein, wie er sich nannte, gewesener Hofsänger und Tonkünstler bey Sr. Durchlaucht, dem verstorbenen Churfürsten von Pfalzbayern. Er sang etwas weniges Unbedeutendes, und ahmete mit dem Munde mehrere Instrumente z. B. die Flöte, das Horn, den Fagott u. a. m. und durch Pfeiffen allerhand Vogelstimmen nach; eine Musik, die einem allenfalls höchstens 10 Minuten Spass machen, aber unmöglich einen ganzen Abend hindurch ohne anderweitige solidere Kost genossen werden kann. Der berüchtigte Violinist Scheller trat zwar einmal auf, er hatte sich aber dermassen begeistert, dass er, so wie er sich sehen liess, durch sein in jedem Betracht abentheuerliches Aussehn, ein allgemeines Gelächter erregte, kaum stehen, geschweige denn spielen konnte. Da ihm niemand akkompagniren wollte, so sudelte er ein Thema mit Variationen unter beständig anhaltendem Gelächter des Publikums allein her, und stürzte, oder vielmehr fiel in die Coulissen zurück, wo er aber von einigen mitleidigen Menschenfreunden aufgefangen wurde.

21) Den 15ten November, im deutschen Schauspielhause, der oben erwähnte Herr Musikd. Frenzl aus Offenbach. Das zahlreiche Publikum schien abermals sehr entzückt.

22) Am 22 Nov., ebendaselbst Herr und Mad. Hassloch, seit dem Anfang des Sommers 1800 und damals beyde zu den ersten Singpartien bey der deutschen Oper engagirt. Herr Hassloch besizt viele Musikkenntnisse, hat eine angenehme, biegsame Tenorstimme, und singt mit Geschmack. Er würde daher für jedes Theater in unsern, an guten Tenoristen so armseligen Zeiten eine eben so bedeutende als seltene Akquisition seyn, wenn er nur eine etwas mehr vortheilhafte Figur aufzuweisen hätte. Mad. Hassloch, die vor ohngefähr 18 Jahren als Demoiselle Keilholz hier sehr beliebt und gelitten war, ist bey weitem die bedeutendste Sängerinn, die wir seit der bis jezt unersezten Righini auf unserm Theater gesehen und gehört haben, auch überdies eine sehr brauchbare Schauspielerinn; Schade nur, dass sie oft ziemlich stark lispelt, wodurch sie hin und wieder unverständlich wird, und selbst ihr Gesang nicht wenig leidet. Beyde haben uns im letztverwichenen Frühjahre wieder verlassen, wodurch unsere Oper den lezten Stoss erhielt.

23) Am 29sten Nov., ebendaselbst, Herr Massonneau, Violinist und Vorspieler beym deutschen Orchester, den Sie schon aus meinen frühern Briefen als einen sehr braven Konzertspieler und festen Orchester-Geiger haben kennen lernen. An diesem Abend liess er sich auch zur Abwechselung mit einigen ganz artigen Sächelchen auf der Viole d'amour hören. Einer meiner unmusikalischen Freunde fragte mich, ob dieses Instrument vielleicht unter die musikalischen Curiosa gehöre?

24) Am 13ten December machte Hr. Gollmick, den Sie ebenfalls aus meinen frühern Briefen als Tenoristen und als ein sehr brauch-

ossia il posto abbandonato, wurden einige Stücke applaudirt. Gleich darauf gab man die sechs versprochenen Vorstellungen der Norma, mit der Pasta, Bottrigari, den Herren Donzelli und Guscetti, die sämmtlich Furore und Fanatismo hervorbrachten. Donizetti's Torquato Tasso litt darauf Schiffbruch und Ricci's Chiara di Rosenberg rettete wieder die Sänger-Mannschaft; sie machten Furore, besonders die Bottrigari mit einer eingelegten Cabalette (sie wählte auch diese Oper zu ihrer Benefice-Vorstellung). Noch gab man Morlacchi's Teobaldo ed Isolina, in welcher die Mailänderin Teresa Rossi (hoher Sopran) zum ersten Male die Bühne in der Rolle der Isolina betrat und Aufmunterung fand.

(Teatro S. Benedetto.) Primadonna: Giulia Micciarelli-Sbriscia, Primo Musico: Carolina Vietti, Primo Tenore: Gaetano Contini, Primo Basso: Vincenzo Negrini, Primo Buffo: Agostino Rovere. Mercadante's Normanni a Parigi mit einem unpässlichen Tenore fiel durch. Von Donizetti's Furioso rettete sich kaum der erste Act; im zweyten gefiel blos eine eingelegte Arie des Buffo. Gleich darauf wurde auch hier Ricci's Chiara di Rosenberg (gleichzeitig mit dem Teatro d'Apollo), aber nur einmal gegeben, sodann das Theater geschlossen. Darauf erschien die unlängst zu Mailand von Hrn. Ricci componirte Opera buffa Scaramuccia; da aber blos die Micciarelli und der Buffo Rovere ihre Stützen ausmachten, so hielt sich auch diese Oper nicht lange. Endlich verunglückte auch Rossini's Semiramide.

Mantova (Teatro della Società). Ne quid nimis. Der Schnurrbärte und Opernsänger sind hier zu viele in Italien. Diesen Frühling ist der Fall eingetreten, dass mehre kleinere Städte, die sonst in dieser Jahreszeit höchstens eine Schauspielertruppe beassen, nun eine förmliche Oper hatten. Das Ding schlug aber bey den meisten fehl und so war es denn auch mit unserer Stadt der Fall, die es unternahm, Donizetti's Elisir d'amore mit einer nicht übeln Sängergesellschaft zu geben, und ganz und gar mit ihrem Vorhaben scheiterte: man liess nicht einmal die erste Vorstellung ganz endigen.

Die beyden neapolitaner Knaben Florindo und Leopoldo Fols (ersterer 11, der zweyte 8 Jahr alt), liessen sich hier in einer musikalischen Akademie auf der Flöte mit Beyfall hören. Beyde sind nicht ohne Talent für ihr zartes Alter. (Sie haben sich bereits auf dem mailänder Theater hören lassen.)

Der berühmte Mandolinist Vimercati und seine Frau (eine Sängerin) gaben ebenfalls eine musikal. Akademie mit Beyfall, hatten aber wenige Zuhörer.

Brescia. Die junge hübsche Amalia Pellegrini, der ebenfalls sehr junge Tenorist Enrico Canali, der junge Bassist Gaetano Antoldi, der nach langer Abwesenheit aus Deutschland und Frankreich zurückgekehrte Buffo Graziani und der zufälligerweise hier anwesende Bassist Biondi gaben hier Ricci's Chiara di Rosenberg, und jeder von ihnen befriedigte die in dieser Jahreszeit an die Oper gar nicht gewöhnten Zuhörer. Hr. Antoldi hatte sogar den Muth, nachher die Titelrolle in Donizetti's Furioso zu übernehmen, und gefiel. Bemerkenswerth ist es übrigens, dass bisher, was immer für ein Bassist die Rolle des Cardenio (so heisst nämlich der Furioso) machte, noch nie missfallen hat, wenn auch die ganze Last der Oper auf ihm haftet.

Bergamo. Sogar unsere Stadt, welche ihre Haupt-Theatersaison im Sommer, in der jährlichen grossen Augustinmesse feyert, hatte dieses Jahr eine Oper im Frühlinge, was gewiss zu den ausserordentlichen Erscheinungen gehört.

Zu den wichtigsten musikalischen Neuigkeiten dieses Frühlings gehört wohl, dass unser berühmter Violinist und Orchesterdirector Rovelli, welcher leider, aus hier zu übergehenden Ursachen, in den letzten Jahren für die Tonkunst ganz verloren zu seyn schien, nun wieder seinen alten Posten bekleidet und als Zierde seiner Vaterstadt da steht. In der unlängst gegebenen musikalischen Akademie der von Mayr gestifteten Unione filarmonica entzückte er alle Anwesende mit seinem Violinconcerte; eben so in einer andern Akademie der hiesigen Società filarmonica della Fenice. In beyden liess sich auch der besonders in England und Frankreich bekannte Hornist Puzzi mit vielem Beyfalle hören.

(Fortsetzung folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. № XII. 1834.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Am 6ten Januar 1835 erscheint in dem unterzeichneten Verlag mit Eigenthumsrecht:

Grand Rondeau brillant

von

Jos. Nep. Hummel.

	C. M. fl. kr.
136stes Werk.	
Für Pianoforte und Flöte	2 —
Für Pianoforte und Violine	2 —
Für das Pianoforte allein	1 30

Wien, im November 1834.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhändler.

Nächstens erscheint im Verlage der Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

J. Moscheles, Op. 88. Grand Septuor pour le Pianoforte, Violon, Alto, Clarinette, Cor, Violoncelle et Contrebasse, ou pour le Pianoforte, deux Violons, Alto, deux Violoncelles et Contrebasse.

— *Le même arrangé par l'Auteur pour le Piano à quatre mains.*

Leipzig, im December 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Anzeige.

Raphael Dressler, Professor der Musik, welcher nach einem 16jährigen Aufenthalte in England wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist und sich Mainz zu seinem künftigen Aufenthalt gewählt hat, macht hiermit den Herren Musikverlegern Deutschlands bekannt, dass er viele Manuscripte von seiner Composition mitgebracht hat, auch ist er gesonnen, davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst in seiner Wohnung bey der Frau Wittwe Vaiter Lit. E No. 5 auf der grossen Bleiche in Mainz zu melden.

Ankündigungen.

Oratorien, Messen, Cantaten u. s. w. im Clavierauszuge und in ausgesetzten Chorstimmen

bei N. Simrock in Bonn.

(Der Franc wird gerechnet zu 8 Sgr. oder 28 Kreutzer rhein.)

NB. Von den mit * bezeichneten Werken sind auch die Orchesterstimmen gedruckt.

(Beschluss.)

	Frs. C.
Schneider, F., Die Sündfluth. Oratorium in drei Abtheilungen von H. von Gerste. Vollständiger Clav. Auss. vom Verfasser eingerichtet	18 —
Hiezu die 4 Chorst.	8 75
— Die 4 Chorst. zum Weltgericht	10 —
Schnyder, X. v. Wartensee, Die 4 Temperamente, komisches Quartett für 2 Tenor- und 2 Bassst. ohne Begl. Clav. Auss. zum Einüben nebst den eins. Singst.	3 —
— Wonne der Wehmuth v. Göthe. Ein sentimentales Quartett für 4 Singst. ohne Begl. Clav. Auss. zum Einüben nebst den eins. Singst.	2 50
— Der Friede. Ein Quartett für 2 Sopr., Ten. u. Bass mit obl. Clarinette (od. Flöte) u. Pianof. Begl. Clav. Auss. nebst den besonders gedruckten 4 Singst. der Clarinette und der Flöte.	5 —
Spohr, L., Op. 35. 3 Psalmen nach Mendelssohn'scher Uebersetz. f. 2 vierst. Chöre mit Solis. In Partitur mit untergelegtem Clav. Auss. (zum Einüben). No. 1. Der Psalm: Unendlicher! Gott, unser Herr! (Chorst. allein 4 Fr.)	6 —
— Op. 35. No. 2. 23. Psalm: Gott ist mein Hirt. (Chor., allein 4 Fr.)	4 —
— Op. 35. No. 3. 130. Psalm: Aus der Tiefe ruf' ich Gott. (Chorst. allein 4 Fr.)	4 —
* Weber, C. M. v., Der gute Ton. Ged. v. Rochlitz. Clav. Auss.	2 —

	Frs. Cs.
*Weber, G., Messe oder 5 Hymnen mit lat. und deutsch. Text. Für 4 Singst. Partitur mit untergelegtem Clav. Ausz. (In G.) No. 2.	12 —
Hierzu die 4 Singst. allein	3 —
Ziegler, Ode an die Freude, v. Schiller zu 4 Singst. mit Chor. Clav. u. Singst.	1 50
Zimmers 3stimmige Messe für Sopr., Ten. u. Bass nebst Orgelbegleitung	6 —
Zuellner, C. H., Messe für 4 Singst. Clav. Ausz. Op. 23.	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	4 —
— 6 Gesänge für 4 Männerst. u. Chor. Op. 24.	4 —
— Messe f. 4 Männerst. Clav. Ausz. Op. 25. No. 2.	4 —
Hierzu die 4 Singst. allein	2 25
Weber, Fr., Op. 1. Ein Satz aus d. 57. Psalm für 4 Singst. mit Solo u. Chor. Clav. Ausz. (Singst. 1 Fl. 2 Cs.)	2 25
— Op. 9. Cantate zum hohen Geburtstage S. M. des Königs, 4stimmig mit Solopart. u. Chören, zum Gebrauche f. Schulen. Clav. Ausz. (Singst. 1 Fr.)	2 75

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. G. Meister's (Organisten a. d. Haupt- u. Stadtkirche u. Musiklehrers am Schullehrer-Seminar zu Hildburghausen)

Vollständige Generalbassschule

und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretische Kenntniss und practische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmässig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasien componiren lernen wollen. — Nach gehörigem Stufengange zweckmässig bearbeitet, so dass hiernach auch mehrere Schüler zu gleicher Zeit unterrichtet werden können. In zwei Abtheilungen, gr. quer Quart. Durchaus lithographirt. 1 Thlr. 6 Gr.

Die günstige Beurtheilung einer kleinen Generalbassschule für seine Zöglinge in der Schulzeitung vom 1829 bestimmte den Verfasser zu dem gegenwärtigen ausführlicheren Lehrbuche. Auf seinem dienstlichen Standpunkte drang sich ihm die Ueberzeugung auf, dass ein richtiger Stufengang, der in Theorie und Praxis gleichen Schritt hält, auch in der Harmonielehre die beste Lehrart sei, und bei allem Reichthum von ähnlichen Lehrbüchern schien ihm in dieser Beziehung noch keines ganz entsprechend. Dieser Gesichtspunkt veranlasste und leitete ihn bei seiner obigen mehrjährigen und sehr gründlichen Arbeit ganz besonders, und wirklich hatte er die Freude, seine Methode mit grossem Erfolge anzuwenden, da seine Schüler ungewöhnlich schnelle Fortschritte machten, z. B. einen nicht ausgesetzten Choral bald spielen konnten. Seine Generalbassschule wird besonders denen, die sich in ein Seminar wollen aufnehmen lassen, sehr gute Dienste leisten. Die erste Abtheilung gibt dem Schüler Anleitung zur Bildung einer regelmässigen Accordfolge durch eine bezifferte Bassstimme, damit ihm beim eigenen Erfinden, wovon die zweite handelt, nichts, was auf die Fortschreitung der Intervalle Bezug hat, im Wege stehe. Jedem Capitel sind practische Uebungsbeispiele für das Clavier beigefügt. Ein alphabetisches Nachschlage-Register erleichtert den Gebrauch des Ganzen.

Bei Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Kahl, C. F. W., Der gemüthliche Sänger,

oder 90 leichte dreistimmige Lieder, für die Jugend in Schulen und kleinern gesanglebenden Kreisen.

2 Hefte. Geh. 1 Thlr. 8 Gr.

Bei Bearbeitung dieser Lieder hatte der Verf. denierlei im Auge: Die Melodie leicht und einfach zu setzen, in die 2te u. 3te Stimme Fluss zu bringen und schwierige Tonarten möglichst zu vermeiden.

Hiller's Choralbuch

in 100 der gebräuchlichsten Choräle. In Violinschlüssel gesetzt u. jede Strophe mit einem 2 — 3 u. vierst. Zwischenspiele versehen. Zum Gebrauche für Kirche und Schule, so wie zum Privatgebrauche für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Seminaristen und alle Freunde des Orgelspiels, bearb. von W. A. Müller. 6 — 7 Hefte. 1., 2. Heft, jedes 7 Gr.

Zur Vervollständigung werden auch die übrigen Choräle nachfolgen.

Neues vollständ. Museum für die Orgel,

zum Gebrauch für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben. Herausg. von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomponisten. 2r Jahrgang 1834 in 6 Heften. 1½ Thlr.

mit Beiträgen von Becker, Bergt, Fischer, Geisler, Häuser, A. Hesse, E. Köhler, Löwe, Müller, Rink, Schneider, Theophile, Weinlich etc. Mehrfache sehr rühmliche Beurtheilungen haben über den Werth dieses Orgelwerks bereits entschieden.

Müller, W. A., 12 leichte dreistimmige Gesänge mit Begleitung der Orgel,

für 3 Soprane, oder für 2 Soprane und 1 Basstimme, oder auch für 2 Tenore und 1 Bass eingerichtet, zum Gebrauche beim Gottesdienste statt der Kirchenmusik, besonders für Kirchen in kleinern Städten und auf dem Lande. Geh. 18 Gr.

Schneider, W., 46 Choral-Vorspiele zu den Melodien

der kirchlichen Feste in der evangelischen Kirche, nebst Erläuterungen und Winken über deren Bau, Vortrag und Registrirung für angehende Organisten. 2 Hefte. jedes 14 Gr.

Druck von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. N°. 51. 1834.

Musikalische Topographie Teutschlands.

Um einen erwünschten Ueberblick des gesammten Zustandes der Tonkunst unsers Vaterlandes zu gewinnen, der auch dem Auslande hoffentlich nicht gleichgültig seyn wird, unterziehen wir uns der nicht geringen Mühe, in kurzen Umrissen den jetzigen Thatbestand aller musikalischen Institute, Bildungsmittel und Bildungshöhe jeder nicht zu sehr bedeutungslosen Provinzialstadt und der Provinzen im Allgemeinen in unsern Blättern des nächsten Jahrganges niederzulegen, wozu die nöthigen Vorbereitungen natürlich bereits geschehen sind. Die Vortheile für das Ganze leuchten zu deutlich ein, als dass wir darüber zu sprechen benöthigt wären. Man wird aber auch bald genug gewahr werden, dass die Vortheile für Einzelne, für jedes irgend einen der musikalischen Welt wichtigen Posten verwaltendes Individuum nicht unbedeutend seyn werden. Dass die Geschichte der Tonkunst unserer Zeit dadurch gewinnt, braucht gleichfalls keiner weitern Auseinandersetzung. Da wir die wichtigen Veränderungen jederzeit angeben werden, so wird daraus eine topographische Chronik sich bilden, deren Wichtigkeit jedem Kunstfreunde vor Augen liegt. Zur möglichsten Förderung dieses einflussreichen Unternehmens erbitten wir uns die freundliche Unterstützung aller dabey betheiligten erfahrnen Männer jeder Provinzialstadt und jedes Bezirkes, natürlich nicht ohne Angabe Ihres Namens und Ihres Verhältnisses, und ersuchen Sie daher höflichst, Ihre gefälligen Mittheilungen sobald als möglich an uns einzusenden, wofür wir Ihnen unsern Dank im Voraus zusichern. Um nicht über die Art und Weise unsers Vorhabens weitschweifige Worte machen zu müssen, geben wir sogleich die mus. Topogr. unserer Stadt und werden in den ersten Blättern unsers nächsten Jahrg. ein Beyspiel einer Provinzschilderung unsers Vaterlandes liefern.

Musikalische Topographie Leipzig's.

Thomasschule. Jetziger Cantor, seit Johannis 1823 an Schicht's Stelle gewählt, ist Theodor Weinlig (geb. zu Dresden d. 25. July 1780, unterrichtet von s. Onkel Ehregott W. und von P. Mattei in Bologna, wo er zum Maestro der dortigen philharmonischen Gesellschaft aufgenommen wurde). Chorbestand: 58 Alumnen, welche unter Direction des Cantors in allen Kirchen die Gesangmusik verwalten, ferner bey Begräbnissen, Hochzeiten und sonstigen Feyerlichkeiten. Die Currente findet wöchentlich dreymal Statt, Sonntags um 5, Mittwochs u. Freytags um 4 Uhr; Sonnabends halb 2 Uhr in der Thomaskirche Motetten etc., namentlich von Joh. Seb. Bach. 24 der besten Individuen besorgen die Chöre des Abonnementconcerts. Am heiligen Abend jedes Festes gleichfalls um 2 Uhr Kirchenmusik. Sonst hatte die Hälfte des Chores die Instrumentalmusik zu besorgen, jetzt nicht, wo ihre mus. Wirksamkeit einzig auf den Gesang beschränkt ist. Uebrigens wird in allen unsern Schulen, sogar in den Armenschulen, Gesangunterricht ertheilt.

Organisten. An der Thomaskirche Hr. Chr. Aug. Pohlenz seit 1821, wo er an die Stelle des jetzigen Kapellm. *Dr.* Frdr. Schneider trat. Von ihm weiter unten. — Nicolaikirche: Hr. Adolf Heinrich Müller, geb. 1769 (5. Nov.) zu Rinteln, Nachfolger seines Bruders, des verst. Kapellm. zu Weimar, seit 1804; früher seit 1798 an der neuen Orgel der Petrikirche angestellter Organist, der erste dieser Kirche. — Universitäts- (Pauliner-) Kirche: Hr. Carl Frdr. Aug. Geissler, geb. 1804 (July) bey Zittau, seit 1832 an die Stelle des 1832 verstorbenen Hrn. Wagner, welcher den Paulinerverein stiftete, aus etwa 24 Mitgliedern, meist Studirenden, bestehend, zum Besten kirchlicher

Musik noch fortwirkend. — **Neukirche**: Hr. *M.* Ernst Gebh. Sal. Auschütz, Nachfolger Saalbach's, seit 1820, geb. 1780 (28. Oct.) zu Goldlauter bey Suhl. — **Petrikirche**: Hr. C. F. Becker, geb. 1804 zu Leipzig, angestellt 1825, Nachfolger des Hrn. Joh. Andreas Dröbs. — **Johanniskirche**: Hr. Aug. David Heinr. Siebeck, geb. d. 11. Febr. 1756 zu Leipzig, angestellt 1812, Nachfolger des *M.* Heinecke. — **Georgenkirche**: Hr. Joh. Gottfr. Mattheiig, geb. 1788 bey Bautzen, angestellt 1819, Nachfolger des Hrn. *M.* E. G. S. Anschütz. — **Reformirte Kirche**: Hr. Carl Endig, geb. 1804 (Jan.) zu Freiberg, Nachfolger des Orchestermitgliedes Starke, seit Ostern 1834. — **Katholische Kirche**: Franz Alscher, geb. 1790 zu Betzdorf in Böhmen, angestellt 1828.

Abonnementconcert, gehört unter die Stützen unserer vielseitig blühenden Musik. S. d. Gesch. desselben in unserm 33. Jahrg. S. 801 bey Gelegenheit der 50jähr. Jubelfeyer desselben. Unter der Verwaltung eines geehrten Directoriums ist Musikdirector der Anstalt Hr. Christ. Aug. Pohlenz, seit 1827 an C. Schulz's Stelle. P. ist geb. 1793 (Jul.) zu Saalgast, wurde 1817 *M.D.* an der Universitätskirche und dirigirt seit dem Tode C. Schulz's auch unsere Singakademie bis heute. Concertmeister ist Hr. Heinr. Aug. Matthaei, geb. 1781 (31. Oct.) in Dresden, angest. 1817, Nachfolger Campagnoli's. Jährlich werden ausser den Benefizconcerten, 20, in der Regel des Donnerstags, gegeben, sonst 24. Namentlich auszuzeichnen sind die Symphonie-Aufführungen unserer grössten Meister, vor Allen Beethoven's. Das Orchester, das tüchtige Virtuosen zählt, besteht gewöhnlich aus 40 Mitgliedern, die erforderlichen Falls vermehrt werden.

Euterpe, Orchesterverein junger Musiker, gestiftet 1824 unter dem Musikdir. Hrn. Christ. Gottlieb Müller, geb. 1800 zu Nieder-Oderwitz bey Zittau. Der nützliche Verein hält in der Regel des Sonnabends 8. Concerte, worin auch Beethoven'sche und Anderer Symphonieen, öfter auch von neuen Tonsetzern, recht brav gegeben werden.

Singakademie besteht aus 80 bis 100 Mitgliedern. S. Pohlenz.

Stadttheater. Director Hr. Ringelhardt. Musikdir. Hr. Ferd. Stegmayer, geb. 1804 in Wien, angestellt seit August 1832, Nachfolger Heinr. Dorn's (jetzt in Riga). Von den Sängern siehe Nachrichten und neuen Bericht nach der nächsten Ostern-Messe.

Oeffentliches Quartett, gestiftet vom Hrn. Concertm. Matthäi seit 1808.

Stadtmusikus Hr. Wilh. Leberecht Barth, geb. 1775 (10. May) zu Grimma, angest. 1815. Unter ihm stehen 20 bis 26 Gehülfen (Stadtpfeifer).

Liedertafel, gestiftet 1815. Sie hat ihre eigenen Einrichtungen.

Ueberdiess noch mancher tüchtige Musikverein hervorzuheben ist die Musikergesellschaft des Hrn. Queiser, berühmten Posaunen-Virtuosen. Eine nicht kleine Zahl guter Gartenconcerte.

Instrumentenmacher sind hier viele. Ausgezeichnet sind die Pianoforte-Fabriken der Herren Breitkopf u. Härtel, des Hrn. Tröndlin und des Hrn. Irmler und mehre. Trompeten, Hörner und Posaunen fertigen ausgezeichnet die Herren Sattler, Schmidt, Striegel und mehre.

Unsere sehr thätigen Musikalienhandlungen sind allgemein bekannt. An sehr geschickten Dilettanten im Gesang und Spiel fehlt es uns nicht, auch nicht an sehr anziehenden häuslichen Musikzirkeln.

Nachrichten.

Italien. (Forts.) *Como.* Auch unsere Stadt vertauschte diesen Frühling den Zaubergenuss unsers zu dieser Jahreszeit in den mannichfaltigsten Reizen prangenden Sees mit dem Theater. Die gegebenen Opern waren zwey: Mercadante's Elisa e Claudio und Donizetti's Elisir d'amore. In ihnen debutirte die Giuseppina **Cavedoni**, Zögling des rühmlich bekannten Tenors Eliodoro Bianchi. Sie hat eine angenehme Stimme und einen ausdrucksvollen Gesang. Der Veteran Picchi ist längst als guter Buffo bekannt.

Pavia. Den Tenor Giovanni Montecchielli ausgenommen war das Singpersonal unserer Frühlings-Theaterstagione, in der wir sonst blos Komödien zu haben pflegen, aus angehenden Künstlern und Anfängern gebildet. Zu ersteru gehören die Primadonna Talestri Fontana und der Buffo Cambiagio; zu letztern die Contraltistin Amalia Pasi und der Bassist Gio. Battista Jourdan. Den Anfang machte Donizetti's Furioso, worin mehre Stücke mehr oder weniger beyfällig aufgenommen wurden. Die Fontana hat eine schöne, ziemlich ge

läufige Stimme und eine nicht üble Action. Hr. Jourdan hat eine angenehme, kräftige Stimme, guten Gesang; man sah es ihm gar nicht an, dass er zum ersten Male die Bühne betrat. Montecchielli weiss oft seine sehr geläufige Stimme etwas zu bezähmen. Cambiagio missfällt nirgends. In Mercadante's Normanni a Parigi debutirte die von hier gebürtige Pasi mit ganz besonderm Beyfall: ihre Action überraschte alle Anwesenden. Ihre Benefizvorstellung erfreute sich auch einer reichlichen Einnahme und ihre Landsleute überhäuften sie mit Beyfallsbezeugungen, Gedichten u. s. w.

Mailand (Teatro Carcano.) Hauptsänger waren: die Fink-Lohr, die nach zehnjähriger Abwesenheit aus dem Auslande zurückgekehrte Schiassetti, der Tenor Regoli, der Bassist Marini und Buffo Galli (Vincenzo) nebst mehren zwischen Prima- und Secundärsängern stehenden Individuen, die auf dem gewöhnlichen Cartellone das Prädicat „altro" annehmen, z. B. altra Primadonna u. s. w. Hrn. Raimondi's Ventaglio eröffnete die Stagione ziemlich schlecht. Diese ursprünglich vor mehren Jahren für Neapel componirte Oper fand daselbst noch unlängst auf drey Theatern eine glänzende Aufnahme; sie ist im neapolitaner Dialect mit untermischter Prosa geschrieben, enthält viele Recitativi parlanti und Lazzi, was Alles bey der hiesigen Umarbeitung wegfiel und im Ganzen, auch der nicht modern klingenden Musik wegen, ohne Interesse blieb. Eine nicht geringe Unpässlichkeit überhob auch die Fink, am Fiasco Antheil zu nehmen; die Altra Primadonna Leva ersetzte sie und fand Aufmunterung; Hr. Regoli fand keine günstige Aufnahme. Darauf versuchte man Guecco's bekannte Oper: La Prova dell' Opera Seria, in welcher die Schiassetti, der Tenor Binaghi und der Buffo Galli ihre Rollen etwas zu ernsthaft gaben. Die vorausgeschickte Ouverture von Mozart's Don Juan liess kalt. (Anpassend wäre hier die herrliche Ouverture zu Mozart's Schauspieldirector gewesen, aber die Gelehrsamkeit der italienischen Maestri Direttori reicht nicht so weit.) Nicht besser erging es der nachher gegebenen ältern Oper von Coccia: l'Orfano della Selva, die im Herbste 1828 für die Scala neu componirt mit der Lalande, der Unger und Lablache, Biondini und Pacini eine ganz andere Wirkung hervorbrachte. Diesmal ersetzte die Roser-Balfe die unpässliche Fink, aber das Ganze behagte wenig. Das Finis coronat opus war die neue Opera buffa: Un episodio di San Michele, del Signor Maestro Cesare Pugni. Walzer, Contretänze, Monferine und andere die Füsse in Bewegung setzende Musik, mit einem immerwährenden schrecklichen Lärm, ist der Teig, aus welchem diese Oper zusammengeknetet wurde; die Introduction etwa abgerechnet, fanden ihn die Zuhörer ungenieszbar und warfen ihn bald zum Theater hinaus.

(Teatro Carcano.) Hauptsänger: Luigia Sheldon-Maggioni (sie verschwand schnell von der Scene), Giulia Corradi, Giustina Gentili-Bonura, nebst dem Tenoristen Pedrazzi, dem Buffo Cavalli und Bassisten Ronconi. In Donizetti's Torquato Tasso, der einige hübsche Sachen und viele Reminiscenzen hat, ist der in diesen Berichten schon vortheilhaft erwähnte junge Bassist Ronconi der Hauptspieler. Pedrazzi hätte wohl den Sinn des Textes seiner Rolle besser studiren können; er distonirte auch fast die ganze Stagione. Die Corradi wurde von einigen Freunden beklatscht. In der nachher gegebenen Sonnambula sang die Taccani; sie hat eine angenehme Stimme und ziemlich gute Methode. Die dritte Oper: Il Pitocco (eigentlich der 1833 von Hrn. Strepponi für die Scala componirte Ulla di Bassora), mit neuer Musik von dem jungen mailänder Maestro Giuseppe Gerli, ist freylich ganz modern, id est, die ewige Leyer, hat aber demungeachtet manches nicht zu Verachtende. Die delicate Sängerin Taccani, der distonirende Pedrazzi, der gute Buffo Cavalli, der wackere Ronconi wurden öfters beklatscht und nebst Hrn. Gerli auf die Scene gerufen. NB. Letzterer hat bereits schon eine andere Oper (I falsi Galantuomini) geschrieben.— Ronconi glänzte hierauf im Furioso (bekanntlich von Donizetti für ihn zu Rom componirt); die Gentili-Bonura war alltoschr von Furcht überwältigt, weswegen nachher die Taccani ihre Rolle übernahm. Noch gab man die Straniera, eben nicht vortrefflich, worin die Cosatti in der Titelrolle dann und wann Beyfall erhielt, wiewohl ihre Töne sich nicht der besten Reinheit rühmen konnten.

Die Contraltistin Carlotta Orlandi, Schwester der vor. J. verst. Elisa und Schülerin des trefflichen mail. Gesanglehrers Ronconi Vater, gab am 4. Juny in diesem Theater eine mus. Akad. Sie liess sich mit mehren Stücken u. Scenen v. Mercadante, Vaccaj und Bellini hören. Ihre umfangsreiche Stimme und ihr guter Gesang berechtigen zu den besten Hoffnungen. Die nicht zahlreichen Zuhörer schenkten ihr vielen Beyfall u. riefen sie mehrmale auf die Bühne.

Die Malibran in Mailand.

(Teatro alla Scala.) Wenn unsere Zeitschriften, besonders die bologneser, beym Lobe der Malibran in ein Meer von Worten versinken und den Hyperbeln des Orients Hohn sprechen, so fasst sich Ref. hier um so kürzer, weil diese Künstlerin, wie weiter unten zu ersehen ist, von nun an vielleicht in keiner Stadt hinter einander so viel singen wird, als zu Mailand. Diesen Frühling sang sie auf der Scala den 15., 17., 20., 22. u. 24. May (die Entrée kostete einen österreichischen — sächsischen Thaler), und zwar dreymal in der Norma und zweymal im Otello, stets bey sehr vollem Hause. Nur ein so grosses Talent wie die Malibran, welche französisch, italienisch, deutsch, englisch und spanisch fertig spricht, erst 25 Jahr alt ist und einer eisernen Gesundheit geniesst, Musik componirt, Opern zustutzt und dirigirt, überhaupt eine heldenmüthige Sängerin sui generis ist, konnte es wagen, im Wohnorte der Pasta und in ihrer Gegenwart mit der Norma zu debutiren. In der That ging auch das erste Debut am 15. mit der Norma nicht allzu glänzend vorüber; desgleichen die erste Vorstellung von Otello, wo die Künstlerin eine Arie aus Mercadante's Caritea einlegte und erst im dritten Acte Enthusiasmus erregte; dieser wurde jedoch weit stärker in der 2ten u. 3ten Vorstellung der Norma und in der 2ten des Otello, welches die letzte war und worin die Künstlerin gar oft auf die Scene gerufen wurde.

Wie gesagt, die Malibran ist ein grosses mus. Talent, eine Sängerin sui generis. Ihre Stimme mit einem Doppelregister von Sopran und Contralt und dem ausserordentlichen Umfange von fast drey Octaven (f—d̄) ist schön, stark und geläufig; ihre Aussprache vortrefflich, ihr Gesang und ihre Action ein Gemisch vom Sublimen und Trivialen. Einzig steht sie hingegen da mit ihren Contraltönen, die sie zuweilen nach Art des Chalumau der Clarinette gebraucht und von denen sich das B besonders schön ausnimmt. Wollte man die Malibran mit der Pasta vergleichen, so könnte man vielleicht Letztere dem klassischen Violinspieler Spohr und Erstere dem Paganini gegenüber stellen; allein die P. ist beynahe auf der Neige, und die M. ist im Gesange doch kein Paganini; ja es gibt sehr achtbare Musiker, die gerade heraussagen: „Sie ist nicht meine Sängerin.“ Hätte die Tacchinardi ihre Stimme, sie überträfe sie gewiss; auch war einst die Stimme der Milder weit schöner. — Dass sie übrigens einige nicht sehr schöne Töne und keinen allzu vortrefflichen Triller besitzt; dass ihr mancher Lauf nicht gelingt, auch das Schreyen nicht fremd ist, hat ebenfalls seine Richtigkeit. Das Schreyen wird aber jetzt am meisten beklatscht.

Die Schwester der Malibran, eine verehelichte Ruiz, ist eine respectable Sängerin; ihre beyden Stimmen vereint in dem A due der Norma nehmen sich besonders schön aus.

Diese gefeyerte Sängerin gehört nun jetzt lange Zeit, für sehr theures Geld, Italien, eigentlich Mailand an; ein Beweis, dass das schöne Vaterland des Gesanges dermalen erschrecklich arm an grossen Sängern ist. Diesen Sommer singt sie in Sinigaglia und Lucca, im Herbst in Mailand, nächsten Karneval in Neapel; sodann fünf Stagioni in drey auf einander folgenden Jahren, d. i. drey Herbsten und zwey Karnevalen, auf der Scala zu Mailand, wo sie für 185 Vorstellungen vom dermaligen Impresario Duca Visconti die ungeheure Summe von 420,000 Franken, überdies Wohnung, Tafel u. Equipage in seinem eigenen Pallast erhält.

Im hiesigen Teatro Filodramatico wurde im April zweymal, darauf im Casino de' Nobili einmal Haydn's Schöpfung gegeben. Das erste Mal ging die Sache nicht übel, bey manchen verfehlten Tempi's, besonders der Chöre. Madamigella Elisa Bonoldi (Eva), nebst Hrn. Cajo Ekevlin (Raffaele) zeichneten sich vorzüglich aus.

Rossini, der aus Paris auf seiner Durchreise nach Bologna in der ersten Hälfte Juny's zu Mailand angekommen war, hielt sich hier blos ein paar Tage auf (s. d.), gedenkt aber auf seiner Rückreise nach Paris weit länger hier zu verweilen.

Eine am 18. Juny im Casino de' Negozianti gegebene, auch von S. K. H. dem Vicekönig besuchte musikal. Akademie liess uns nebst den Künstlern Dem. Brambilla, den Herren Ronconi und Reina, auch die Pasta hören, deren geregelter Gesang mauerfest und deren Triller einzig da steht.

Leipzig. Am 7. d. st. hier Hr. L. Schunke aus Stuttgart, Pianofortevirtuos und Componist, an einer Brustkrankheit, 24 Jahre alt.

Weimar. Wenn wir an der Seite eines andern, uns unbekannten Hrn. Berichterstatters, welcher das musikalische Treiben und Streben in unserer Residenz mehr im Ganzen und in allgemei-

ner Uebersicht darzustellen pflegt, im Nachfolgenden die ausführlichere Schilderung des letzten Hofkapellconcerts mittheilen, so haben wir dabey einen doppelten Zweck im Auge. Einmal wollen wir dadurch dieses Concert als ein vorzüglich genussreiches hervorheben, und dann gedenken wir auch dabey einige fromme Wünsche an's rechte Ohr zu bringen, welche uns schon lange auf dem Herzen gelegen und zu deren Aeusserung wir uns durch die Ausstattung dieses Concerts besonders veranlasst fühlen.

Dasselbe wurde am 9. Nov. (zum Besten des Kapell-Wittwen-Pensions-Fonds) im Grossherzogl. Hoftheater gegeben und ein äusserst zahlreiches Publikum, welches sich aus der Stadt und Umgegend und selbst von entfernteren Orten her, wie Erfurt und Naumburg, eingefunden, bezeugte auch diesmal das hohe Interesse, welches unsere Hofkapellconcerte gewöhnlich zu erregen pflegen. Es begann mit der Pastoralsinfonie von Beethoven, welche unter unsers Hummel wahrhaft meisterlicher Direction in einer Vollkommenheit ausgeführt wurde, in welcher wir sie bisher noch an keinem andern Orte gehört, obgleich wir sie schon an verschiedenen, in musikalischer Hinsicht trefflich ausgestatteten vernommen hatten. Sie gelang, besonders in den beyden ersten Theilen, so ganz vorzüglich, dass sie auch dem verwöhntesten Ohre ein wahres Festmahl darbot. Da zeigte sich eine Sicherheit und Präcision im Zusammenspiel, eine Abgewogenheit der einzelnen Orchesterstimmen gegen einander im Forte wie im Piano, eine Entschiedenheit und Kraft in Erzeugung jedes einzelnen vom Schöpfer des Werks angelegten Effects, eine Geschmeidigkeit und Klarheit im Zusammenweben der sich oft sehr vielfach und künstlich durchkreuzenden Tonfäden, eine Sauberkeit und Zartheit im Vortrage der sanfteren Stellen und überhaupt ein künstlerisches Eindringen in den Geist des köstlichen, reich ausgestatteten Tongemäldes, dass uns weiter nichts zu wünschen übrig blieb, als dass alle warmen Kenner und Verehrer Beethoven'scher Sinfonieen mit uns an diesem musikalischen Hochgenusse hätten Theil nehmen mögen. Dafür hatte sich aber auch die grossentheils trefflich bestellte Kapelle (nur die Messinginstrumente schienen uns nicht überall mit vollkommener Leichtigkeit und Sicherheit zu wirken) bey Aufführung des herrlichen Werks der gespanntesten Aufmerksamkeit von Seiten des (sehr gemischten) Publikums zu erfreuen, welches mit unverkennbarer und sich immer steigernder Theilnahme die einzelnen Scenen des Tongemäldes verfolgte und eine jede derselben mit dem lebhaftesten Applaus begleitete. — Ein neuer Beweis gegen die Behauptung derjenigen, welche die Beethoven'schen Sinfonieen, etwa die drey ersten ausgenommen, als unverständliche und für das grössere Publikum ungeniessbare Producte darzustellen suchen. Nein, mit unwiderstehlicher Gewalt fesseln sie, gut ausgeführt, die Aufmerksamkeit des weniger gebildeten Musikfreundes, und die in ihnen waltende musikalische Dichtersprache dringt mit magischer Gewalt an jedes für Musik nicht ganz unempfängliche Gemüth. Das hat sich hier bisher bey allen bereits gegebenen Beethoven'schen Sinfonieen in hohem Maasse bewährt. Leider haben wir bisher hier nur erst die Hälfte derselben gehört. Möchte es doch der Concertdirection gefallen, nach und nach auch die übrigen, vorzüglich die letzte mit Chor, zur Ausführung zu bringen. Nach den bisherigen Erfahrungen wird sie das Publikum mit steigendem Interesse und immer lebhafterem Danke gegen die treffliche Kapelle aufnehmen.

Die übrigen Nummern des Concerts waren folgende: 2) „Glück und Treue" von Paul Flemming, einfach gemüthlich componirt und würdig ausdrucksvoll vorgetragen v. Hrn. Genast; 3) ein Duett aus der Oper „Der Pirat" von Bellini, sehr brav und geschmackvoll gesungen v. Dem. Schmidt und Mad. Eberwein; 4) ein Adagio und Polonaise für zwey Violoncello's von Dotzauer, mit Beyfall gespielt von den Herren Apel und Ulrich.

Im zweyten Theile des etwas zu langen und überreich ausgestatteten Concertes hörten wir 5) das Fugen-Finale der hier schon sehr oft gegebenen Cdur-Sinfonie von Mozart, an dessen Stelle wir uns etwa ein Violin- oder sonstiges Concert gewünscht hätten, denn ihrer Abgerissenheit wegen brachte jene Schlussfuge ungefähr denselben Effect hervor, wie etwa der isolirte letzte Act eines Drama. Auf den Sinfonien-Dorso folgte 6) eine Cavatine mit Chor aus „Bianca e Falliero" v. Rossini, mit herrlicher Stimme sehr brav gesungen von Mad. Streit, einer reich begabten und trefflich gebildeten Sängerin, welche uns indess in der Wahl eines italienischen Modestücks ihren unverkennbaren höhern Beruf zum wahren Gesange (der italienische artet immer mehr in ein bedeutungsloses Gezwitscher und drehorgelmässiges Tongegurgel aus) zu verkennen scheint. Mad. Streit sollte doch wenigstens

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05413/074

nicht im Concert ihren vollen, zum Herzen sprechenden Glockenton an solch quecksilbernes Passagenwerk verschwenden, da sie, die mit Eifer und Glück sich fortbildende Sängerin, unstreitig Gediegeneres und Edleres tüchtig zu geben vermag. — Hierauf blies Hr. Hüttenrauch mit verdientem Beyfall 7) ein recht gut geschriebenes Andante mit Variationen von Flad, in welchem er bedeutende Fertigkeit und einen vollen kräftigen Ton zeigte, welcher uns nur noch, zumal im Forte, jener Gleichmässigkeit, Anmuth und Geschmeidigkeit zu bedürfen scheint, durch welche früher der verstorbene Eberwein unser Ohr freylich sehr verwöhnt hat. Dann folgte in No. 8 wiederum eine italienische Arie von Mercadante, mit trefflich ausgebildeter, reiner und ansprechender Stimme vorgetragen von Dem. Schmidt. — „Ey, das Stück ist ja vorhin schon einmal gesungen worden", hörten wir dabey Jemanden in unserer Nähe flüstern — und wahrlich der Jemand hatte nicht unrecht. Denn die italienischen Arien neuerer Fabrik sind einander ziemlich so ähnlich, wie ein Ei dem andern. — Lieber Himmel! ist denn unsere deutsche Musik so gar bettelarm, dass man auch sogar die Concerte noch mit solch' fremdem Flitterstaat aufputzen muss? Hat nicht Mozart und haben nicht ausser ihm viele andere deutsche Meister eine reiche Zahl brillanter, ansprechender und dabey gediegener Concertarien geschrieben, in welchen Sängerinnen treffliche Gelegenheit dargeboten wird, nicht nur Kunstfertigkeit, sondern auch, was noch mehr sagen will, Gefühl und Gemüth zu offenbaren? Doch vergebens ereifern wir uns gegen den italischen Greuel. — An andern Orten macht man's, wie wir aus den Musikberichten ersehen, auch nicht anders. Leidiger Trost! — Aber warum veranstaltet die Concertdirection, anstatt der wiederholten Ausstellungen solch' italienischer kurzer Waare, welche einem ein Concert zuletzt unausstehlich lang machen kann, nicht öfter die Aufführung eines Oratoriums? Wir haben hier deren sehr viele aus älterer und neuerer Zeit noch nicht zu hören bekommen und sie würden unsern trefflichen Sängerinnen und Sängern Gelegenheit geben, ihre Kunstfertigkeit in gediegener Musik zu entfalten. —

Doch, wir fühlen es wohl, dass wir dem ohnehin schon überlästigten Opern- und Kapellpersonale damit physisch Unmögliches anmuthen. Zu solchem Zwecke bedürfte es durchaus der Unterstützung von Seiten der übrigen in unserer Residenz in nicht geringem Maasse vorhandenen musikalischen Kräfte, in einer Weise, wie sie sich bisher leider noch nicht gestalten wollte. —

Nach den italienischen Nummern, welche übrigens, so wie überhaupt eine jede des Concerts, von Seiten der Kapelle trefflich ausgeführt wurden, erquickte uns in der 9ten noch eine deutsche, wie man sie, wenn nicht Hr. Kapellmeister Hummel hinreist, in Italien wohl schwerlich zu hören bekommt, nämlich eine Klavierimprovisation. Hr. Kapellmeister Hummel fantasirte diesmal, vorzüglich anfangs, sehr gelehrt. Er riss uns, obgleich wir ihn schon sehr oft gehört, zur tiefsten Bewunderung hin, und wir behaupten gegen männiglich, dass der grosse Meister in seinen kunstfertigen Fingern ein ganzes Heer firmer Generalbassisten versteckt hält, mit welchen es keiner seiner Nebenbuhler aufzunehmen vermag. X.

Kurze Anzeigen.

Vollständige Generalbass-Schule und Einleitung zur Composition. Ein Lehrbuch zum Selbstunterricht für diejenigen, welche die gesammte theoretische Kenntniss und praktische Fertigkeit im Generalbass erlernen, regelmässig und mit Leichtigkeit moduliren und Vorspiele und Fantasieen componiren lernen wollen. Nach gehörigem Stufengange zweckmässig bearbeitet, so dass hiernach auch mehrere Schüler zu gleicher Zeit unterrichtet werden können, von *J. G. Meister*, Organisten an der Haupt- u. Stadtkirche und Musiklehrer im Schullehrer-Seminar zu Hildburghausen. In 2 Abtheilungen. Ilmenau, b. Bernh. Fr. Voigt. 1834. in 4. 8. 90.

Bey der Menge solcher Schriften braucht jede neue, die nicht geradezu ein neues System, der Ordnung und der Erklärung nach, bringt, ein erläuterndes Vorwort, woraus man sieht, was sie will. Der Verf. vermisste die Verbindung eines stufenmässigen Ganges im Theoretischen mit dem Practischen, ohne welches kein Heil ist. „Ob ich gleich", spricht der Verf., „bey der Bearbeitung dieses Werks die längst bekannten Grundsätze, Regeln und Ausdrücke beybehalten habe, so ist das Ganze dennoch nach meiner eigenen Idee ausgearbeitet. Besonders habe ich dabey meine Aufmerksamkeit auf Schulseminarien, wo mehrere Schüler

bares Mitglied unserer deutschen Oper kennen, den Beschluss der hiesigen öffentlichen Konzerte im 18ten Jahrhundert.

Im Jahre 1801.

1) Am ersten Januar im französischen Schauspielhause, Hr. Mees, der Ihnen bereits als ein verdienstvoller Operist und Schauspieler bekannt ist. Das Auszeichnende seines Konzerts bestand wohl vorzüglich darin — dass es das erste im neuen Jahrhunderte war.

2) Am 3ten Jan., auf dem Eimbeckischen Hause, die Herren Inverardi, Folchini und Giordani, sämmtlich Italiener; zwey sangen und einer (ich entsinne mich nicht mehr genau, welcher) spielte ganz artig auf der Leyer. Sie hatten sich bis dahin oft in und um Hamburg in öffentlichen Häusern, bey Festivitäten, und in mehrern Privatgesellschaften bey Tische u. s. w. hören lassen; auch schien es mir, dass ihre Musik besonders dahin gehöre.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Nachrichten.

Wien, d. 12ten Jan. Am Schlusse des letztverwichnen Jahres starb hier die schätzbare und sehr beliebte Sängerin, Mad. Galvani, gebohrne Willmann, in noch frühen Jahren. Sie war ein, durch viele Reisen und sehr guten Umgang gebildetes Frauenzimmer; als Sängerinn ist sie sehr vortheilhaft bekannt — nicht nur hier, sondern fast an allen grossen Orten Deutschlands und Italiens. Bey Gelegenheit ihres kurzen Aufenthalts in Leipzig ist ihr auch von Seiten der Redaktion dieser Blätter volle Gerechtigkeit wiederfahren. Sie war zugleich eine sehr gute Schauspielerin und schöne Figur auf dem Theater. Eine Zeit lang sang sie auf Schikaneders Bühne, und damals sind verschiedne sehr beliebte Rollen zunächst für sie und ihre liebenswürdige Individualität im Gesange und Spiel geschrieben worden — wie z. B. von Winter die Rolle der Elisa, in der Oper dieses Namens. Sang sie einmal, und etwas ihr Angemessenes: so sang sie mit ganzer Seele, und anstatt, wie so viele, dann ihren Gesang mit Verzierungen zu überladen, belebte sie ihn nur durch den eigenen, nicht beschreiblichen, aber überall erkennbaren Ton des innigen Gefühls. Aber eben darum wurde sie zu sehr durch ihr Singen angegriffen, und so ein frühes Opfer ihres Kunsteifers. —

Ueber die musikal. Beylage No. III.

Das sehr angenehme Duett, vom Herrn Kapellmusik. L. C. Reinicke in Dessau komponirt, geben wir in der Ueberzeugung, dass gar mancher Theilnehmer an diesen Blättern es unter seine Lieblings-Kleinigkeiten aufnehmen werde. Schon die eigen, aber sehr besonnen gewählten Instrumente machen, bey guter Ausführung, einen vortrefflichen Effekt.

d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

zu gleicher Zeit in der Harmonielehre unterrichtet werden sollen, gerichtet" u. s. w. Wir wissen zwar, nach pflichtgemässer Durchsicht des Buches, nicht, wie auf diesem Wege, der uns länger und schwieriger vorkommt, als mancher andere, den Schülern die Sache erleichtert werden soll; finden auch nichts Ausgezeichnetes darin: allein brauchbar ist es allerdings, wie viele andere. Und so mag man es denn gebrauchen. Es werden aber offenbar dergleichen Bücher zu viele verfertigt. Man könnte die Mühe auf etwas Nöthigeres verwenden. Allein die Herren meinen es anders und wollen nichts von solcher Rede hören. Wir thun ihnen aber damit kein Unrecht. Man überlege nur, wie viele Bücher und Büchlein der Art bereits vorhanden sind! Gar manches von denen hätte mit einigen Bogen von Beyspielen und vielleicht ein paar Erklärungen mehr genützt. Gerade das Schwierigere wird meist unbeachtet gelassen, um den Ankaufspreis nicht zu sehr zu erhöhen. Vor der Hand haben wir vollauf Generalbassschulen, auch gute. Das Nachschlageregister des im Ganzen nicht zu verwerfenden Buches ist zweckmässig.

Sechs Präludien und Fugen für die Orgel von Joh. Sebast. Bach, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von Carl Voigt. (Ausgabe nach dem Originalmanuscript.) Frankfurt a. M., bey G. H. Heiller. Pr. 5 fl. 42 kr.

Das Nützliche eines solchen Fugenspiels für Alle, die sich in der Kunst des Fugen-Vortrags üben wollen, leuchtet ein. Unter zwey Spieler vertheilt, muss nothwendig die Schwierigkeit sich verringern und die Freude daran auch schon durch die gesellige Arbeit sich erhöhen. Die Einrichtung ist sehr gut, wie die Wahl. Die schön ausgestattete Ausgabe, die 73 Seiten in Querfolio zählt, ist daher bestens zu empfehlen, selbst für solche, die am Fugenspiel noch nicht eigentliches Vergnügen finden lernten, das nicht selten erst kommt, wenn man die Sache wenigstens bis auf einen gewissen Punkt überwunden hat. Dass die hier mitgetheilten Präludien und Fugen vortrefflich sind, versteht sich in diesem Falle von selbst.

Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomponisten. Erster Jahrg. Meissen, b. Fr. Wilh. Gödsche. Pr. 1¾ Thlr.

Dieser erste Jahrgang erschien 1833 in 6 Heften, in welchen Vor- und Nachspiele in freyer, gebundener und fugirter Spielart, Fantasieen, 3- u. 4stimmige Adagio's, Uebungen für Pedal und Manual, Vorspiele mit ausgeführt[illegible]melodie, Trio's, neue Choräle, n[illegible] Melodieen zum Vater Unser und den Einsetzungsworten (wahrscheinlich doch die alten auch?), Responsorien, kurz Alles enthalten, was zum Beruf des Organisten gehört — gegeben werden sollen. Die Componisten im ersten Jahrgange sind: A. Theophile, A. Loewe, C. Geissler, Wagner, Hoepner, A. Bergt, J. G. Fischer, Häuser, W. Schneider, Prager. Was gegeben worden ist, wird zweckmässig gefunden werden, das Meiste sehr gut. Nur mit den neuen Melodieen zum Vater Unser und zu den Einsetzungsworten können wir uns durchaus nicht befreunden. Man bleibe doch in diesen Stücken bey den alten, wahrhaft trefflichen Melodieen und trage sie vor, wie sich's gebührt. Uebrigens ist das Werk zu empfehlen; auch hebt und mehrt sich der Verein der Componisten, und im 2ten Jahrg. haben wir noch beynahe alle Namen gefunden, die unter den Lebenden die berühmtesten sind. Das Unternehmen hat sich demnach als nützlich erwiesen und wir freuen uns des guten Fortgangs. Den 2ten Jahrg. haben wir noch nicht in den Händen gehabt.

Orgel-Archiv. Herausgegeben von *C. F. Becker* u. *A. Ritter*. Leipzig, bey Aug. Rob. Friese. 1. u. 2. Heft. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

Es ist eine erfreuliche Erscheinung, dass sich die Zahl der Orgelcompositionen in Sammlungen aller Art in den neuesten Zeiten bedeutend mehrt. Es setzt dies vermehrte Nachfrage nach solchen Werken und also auch verbreitetere Liebhaberei für das Orgelspiel voraus, worüber wir uns um so mehr freuen, je lebhafter wir von den Vortheilen durchdrungen sind, die durch ein tüchtiges Orgelspiel der Tonkunst im Allgemeinen und ihr nicht allein erwachsen. Die Teutschen haben sich von je her in diesem Fache vor allen andern Nationen rühmlich hervorgethan; es ist in unsern Tagen nicht anders. Wir besitzen jetzt wieder ganz ausgezeich-

nete Orgelspieler und eine grosse Anzahl bedeutender oder doch beachtenswerth nützlicher Compon. Hr. Org. Becker bemüht sich mit Vorliebe, dem einfachen Orgelspiele wieder mehr Freunde zu gewinnen, Hr. Org. Ritter liefert Durchgeführteres in gebräuchlicher, aber guter Weise. Die meisten der hier mitgetheilten Compositionen sind von anerkannt guten alten Comp., namentlich: J. Benevoli, J. Pachelbel, S. Scheid, J. D. Heinichen, L. Viadana, A. Armsdorf, J. L. Krebs, G. Palestrina, G. Ph. Telemann, T. L. Vittoria, G. F. Händel; ferner von G. F. Kaufmann und Ernst Köhler. Man wird wohlthun, sich mit dem Archive bekannt zu machen.

---

1) 12 *Adagio's für Orgel zur Beförderung des wahren Orgelspiels comp. — v. C. F. Becker.* Op. 9. Leipzig, bey G. Schubert. Pr. 8 Gr.

2) *Sechs Trio's für die Orgel zur Beförderung des wahren Orgelspiels. Von dems.* Op. 10. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Beyde Hefte halten das ganz Einfache fest, eine Richtung des Gemüthes auf ungekünstelt Erbauliches, was allerdings eine grössere Berücksichtigung verdient, als ihm seit langer Zeit in der Regel zu Theil geworden ist. Damit ist nicht ausgesprochen, dass Volleres, reicher Ausgeführtes und Lebhafteres dem wahren Orgelspiele nicht zukäme: es soll nur auch das Schlichte und Anspruchslose seine rechte Stelle behaupten und nicht als unwirksam gänzlich auf die Seite geschoben werden. Mehre dieser Adagio's haben an verschiedenen Orten, wo der Vf. sie vortrug, mehr als billigende Nachrichten veranlasst. Man beachte also diese einfachen Sätze, die gut gearbeitet sind, und versuche ihre Wirkung, für die jetzt Niemand stehen kann. —

Wichtiger noch sind die Trio's, schon darum, weil sie jetzt zu wenig beachtet worden sind, welche Zurücksetzung sie in keiner Hinsicht verdienen. Ihr Kunstwerth ist nicht gering, das beweisen nicht wenige älterer Zeit; ihre erbauliche Wirkung auch nicht, wovon wir selbst Zeugniss geben können. Der grösste Trio-Spieler und Improvisator desselben war der verstorbene Cantor Greasler, dem die ganze Gemeinde mit lebhafter Anregung in grösster Stille zuhörte und sein erbauliches Spiel rühmte. Die Schwierigkeit der Verfertigung liegt keineswegs im Satze oder in der Form selbst, sondern in der Gabe der Erfindung, die im Kleinen gross und innig frisch seyn muss, wenn sie lebendigen Eingang finden sollen. Es ist mit allem Einfachen so. Je weniger Mittel angewendet werden können, desto besser und geistvoller müssen die vorhandenen gebraucht werden. Es kommt in solchen Dingen auf jeden Ton etwas an. Darum und allein darum sind wir auch in diesem Fache an wahrhaft Meisterlichem nicht überschwenglich reich; es ist hierin noch Vieles zu thun, worauf die besten Orgelcomp. mehr, als es lange geschehen ist, ihre Aufmerksamkeit richten sollten. Freylich gehören ausser der Geschicklichkeit noch glückliche Stunden und innere Neigung dazu, soll mehr als fehlerlose Form sich zeigen. Man kann in solchen Sätzen nichts durch Knalleffecte decken. Schon das einfache Thema muss ein bestimmtes Gefühl anregen, das in der Durchführung immer klarer und tiefer eingreifen muss, bis zur Erfüllung. Die Arbeit in den vorliegenden ist sehr gut, aber die Erfindung ist zu gleichförmig. Wir gestehen aber, dass wir gerade in dieser Musiksetzart auch von Trio's grosser Meister, die als meisterhaft anerkannt sind, nicht immer befriedigt werden. Schwierig sind wir in diesem Punkte allerdings, aber darum gewiss nicht weniger kunstliebend und so gern anerkennend, als andere rechtliche Männer. Wir lieben diese Satzweise und sind erfreut, dass wieder etwas für sie geschieht; rathen daher, die vorliegenden nicht hinter einander, sondern einzeln zu spielen. Das beste Zeugniss für sie schrieb Joh. Schneider, dem das Heft gewidmet ist, ein Mann, der bekanntlich unter den jetzt lebenden Organisten eine der ersten Stellen einnimmt.

Anzeige

von

Verlags-Eigenthum.

Am 15. Dezember d. J. erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

Moscheles (Ign.) Rondo über eine beliebte schottische Melodie für das Pianoforte.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof-, Kunst- u. Musikalienhändler
in Wien.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten December. Nº. 52. 1834.

Erwiderung auf Herrn Pellisov's in No. 44 dieser Zeitschrift erschienenen Aufsatz: „Ueber die Kirchenmusik des katholischen Cultus."

Als ich meinen, zum grossen Theile in No. 33 des heurigen Jahrganges der allg. musik. Zeitung abgedruckten Bericht über die Kirchenmusik in München und ihre beachtenswerthesten Leistungen niederschrieb, dachte ich wahrhaftig nicht, dass gegen die wenigen, allenfalls mit der grössten Milde tadelnden Zeilen, die hier und da vorkamen und die bei weitem durch das reichliche Lob der einzelnen Institute, wie der sie leitenden Männer überwogen worden, Münchens furchtbarer Rodomont sich kampfgerüstet erheben und mit eingelegter Lanze wüthend auf mich losrennen werde! — Indessen, wer vermag die Ereignisse auch nur der nächsten Zukunft vorauszusehen? — Es ist anders gekommen, als ich dachte, und ein schreckliches Gericht ist hereingebrochen über mich Aermsten, der ich ohnehin aus angeborner Zaghaftigkeit bisher am ganzen Leibe zittere, wenn ich nur den Namen des kritischen Riesen Rodomont-Pellisov aussprechen höre, und mich vollends vor Angst kaum recht zu fassen weiss, wenn ich ihm irgendwo begegne.

Da ich mich denn nun mit dergleichen Zaubervolke nicht gern einlasse, aber doch noch nicht gewiss wusste, ob mein gestrenger Gegner wirklich unter dasselbe gehöre, so beschloss ich, mich bei unverlässigen Männern erst näher nach ihm zu erkundigen.

In Folge dieser Erkundigungen erfuhr ich nun, dass Hr. Pellisov durchaus kein Hexenmeister, sondern ein Mensch wie jeder Andere sey, dass er täglich zu Mittag esse, wie wir Andern auch, und zwar grösstentheils in Gesellschaft des Hrn. Ett, dessen langjähriger Tischgenosse er sey; dass er ferner sich für den grössten Kritiker aller Zeiten halte und daher mit apodiktischer Gewissheit darauf gerechnet habe, dass die Redaction der allgem. mus. Zeitung nach dem wegen Krankheit erfolgten Rücktritt ihres früheren höchst würdigen hiesigen gewöhnlichen Correspondenten durchaus keinen Andern als ihn zu diesem Geschäfte einladen könne und werde, und dass er im höchsten Grade ungehalten gewesen sey, als diese seine sichere Hoffnung nicht in Erfüllung ging, ungeachtet er noch kurz vor meinem Antritt dieses Geschäftes einen in No. 5 des heurigen Jahrganges dieser Zeitschrift abgedruckten Bericht aus München eingesandt hatte, worin er mit einer nur ihm eigenen Unparteilichkeit Hrn. Ett

„den genialen, in alter und neuer Literatur gleich heimischen Mann nennt, der durch seine tiefsinnigen Forschungen Ordnung, Licht und Zusammenhang in's harmonische Gebiet der musikal. Wissenschaften gebracht hat, wie keiner seiner Vorgänger."

Ferner erfuhr ich noch, dass der Name Pellisov nur der willkührlich angenommene meines furchtbaren Gegners sey, den er, obwohl Jedermann seinen eigentlichen Namen wisse, dennoch in seinen schriftstellerischen Arbeiten beibehält, wahrscheinlich, um dadurch Englands grossem Unbekannten ähnlicher zu werden und einst als Baterus grosser Unbekannter plötzlich an's Licht zu treten, die Aufstellung des Monumentes, das ihm die erstaunte und dankbare Mitwelt errichten wird, noch mit eigenen Augen zu sehen und es dann unter wieder einem angenommenen Namen selbst zu kritisiren und dessen Verfertiger Esel nennen zu können.

Durch alle diese Aufschlüsse bekam nun freilich die ganze Angelegenheit in meinen Augen ein völlig verändertes Ansehen, und ich begriff recht wohl, dass es im Hrn. Pellisov's Augen nicht nur ein Gräuel seyn müsse, dass ein Referent es wagt, dasjenige wenn auch nur mit den leisesten und bescheidensten Tadel zu berühren, was er nun einmal für das Höchste, Vollkommenste und über allen Tadel Erhabenste erklärt hat; sondern dass es ihm ein noch weit grösserer Gräuel sey, dass ein Anderer als Er über Gegenstände zu referiren hat, die er so gern für sich allein reservirt sehen möchte, und in denen, seinen Wünschen nach, kein anderes Urtheil als das seinige gelten, ja nicht einmal ausgesprochen werden sollte.

Dieser letztere Grund ist es wohl auch eigentlich, der Hrn. Pellisov bestimmt hat, 2½ klein gedruckte Spalten der allg. mus. Zeitung mit grundgelehrten Citationen, geistreichen Raisonnements und, damit es nicht an dem nöthigen und für seine Zwecke dienlichen Grano salis fehle, einigen tüchtigen Grobheiten gegen mich zu füllen, und das Alles über einen Gegenstand, der sich mit Ruhe, Anstand und aller nöthigen Gründlichkeit hätte auf höchstens zwei Spalten abthun lassen. — Aber eine so ruhige Diskussion konnte nicht für Hrn. Pellisov's Zwecke passen; denn in ihr hätte er sein glanzvolles Geistesticht nicht hinreichend leuchten, seinen Grimm gegen den gegenwärtigen Correspondenten der mus. Zeit. nicht genügend Luft machen und der Welt nicht auf eine verbindliche, aber leicht verständliche Weise sagen können: „Seht, einen solchen Ignoranten wählt die Redaction zum gewöhnlichen Correspondenten und übergeht mich, den allein zu einem solchen Geschäfte Geeigneten!" Wirklich fehlt es auch Hrn. Pellisov weder an Talent, noch an Kenntnissen zu einem solchen Geschäfte; aber es fehlt ihm an Ruhe und Leidenschaftlosigkeit, und schon seine manchmal mit P. unterzeichneten, manchmal aber auch ohne Chiffre erschienenen Aufsätze in den vor einiger Zeit selig entschlafenen hie-

sigen Blättern: Eos, Bazar, Horizont etc. haben zur Genüge bewiesen, wie sehr es ihm an diesen, für einen Kritiker so nothwendigen Eigenschaften gebreche. In dem neuesten Aufsatze in No. 48 der mus. Zeit. aber hat er vollends bis zur Evidenz dargethan, dass ihn seine Leidenschaftlichkeit sogar bis zum Vergessen aller Gerechtigkeit und der schuldigen Achtung für die Ehre Anderer fortzureissen vermöge. Zum Beweise für diese Behauptung vergleiche man meinen Aufsatz in No. 33 mit den Citationen des Hrn. Pellisov, meine Sprache gegen die Gegner meiner Meinung mit der seinigen gegen mich, und man wird saubere Probchen seiner kritischen Gewissenhaftigkeit und seiner Achtung für die Ehre seiner Gegner finden.

Dass ich indessen Hrn. Pellisov nicht in alle Einzelnheiten seines Aufsatzes folgen, nicht jede seiner Behauptungen widerlegen darf und kann, wird Jeder zugeben, der nicht in Abrede stellen will, dass in der mus. Zeit. auch noch für manches Andere ausser dem Streite zwischen Hrn. P. und mir Raum übrig bleiben muss; und ich glaube daher für die an sich wichtige Sache und für die Vertheidigung meiner Ehre das Nöthige gethan zu haben, wenn ich meinem Gegner beweise, dass er theils den aus meinem Aufsatze citirten Stellen auf eine meiner Ehre nachtheilige Weise einen andern Sinn unterlegt, theils auch sie, trotz seiner gewaltigen Gelehrsamkeit und breiten Ausführung, dennoch nicht widerlegt habe, so wie, dass mehrere seiner Behauptungen, auf die er ein vorzügliches Gewicht legt, durchaus unrichtig seyen.

Und nun zur Sache.

Hr. Pellisov wirft mir vor: „ich hätte hämisch Thatsachen entstellt und offenbare Lügen verbreitet; dabei aber auch hinsichtlich des Urtheiles über Kirchenmusik des römischen Cultus die grösste Unkenntniss des gesetzlich Bestehenden, Unbehutsamkeit im Urtheilen und Oberflächlichkeit bewiesen!“ Vor Allem erkläre ich hiermit öffentlich denjenigen, der mich hämisch und einen Lügner schilt, so lange für einen verachtungswürdigen Verläumder, bis er mir derlei Inzichten auf eine unwiderspreehliche Weise bewiesen haben wird. Der Beweis aber, den Hr. P. für diese seine eben so ungeschliffene als verläumderische Behauptung führt, ist völlig unhaltbar, obgleich er ihn mit hinreichender Sophisterei durchzukämpfen sich gewaltig abmüht. Meine von ihm cit. Stelle: „Die Dirig. scheinen manchmal etc.“ ist nicht nur boshaft genug aus dem Context gerissen, und absichtlich dessen, was ich im nämlichen Aufsatze früher zur Ehre und gerechten Anerkennung der Verdienste dieser Dirigirenden gesagt habe, gar keine Erwähnung gethan; sondern sie beweist auch, selbst in der verstümmelten Gestalt, wie Hr. P. sie citirt, weder eine hämische Absicht, noch eine Lüge.

Ich habe in dieser Stelle ausdrücklich gesagt: Die Dirigirenden scheinen manchmal von dem Vortheile befangen zu seyn, dass nur dasjenige von Vocalmusik vorzüglich seyn könne etc. Die vier hier mit durchschossenen Lettern bezeichneten Worte geben doch gewiss diesem ganzen Satze in den Augen jedes rechtlichen und unbefangenen Lesers die grösste Bestimmtheit des Ausdrucks und zeigen deutlich, dass ich, um ja so mild als möglich zu urtheilen, nichts weiter gesagt habe, als dass es manchmal scheine (also nicht einmal überhaupt oder immer) — so wie, dass ich nur von Vocalmusik gesprochen habe und ausser dem noch davon, dass es mir scheine, als hielte man nur das aus dem 16 Jahrhundert Stammende, oder höchstens das in dieser Art geschriebene Neuere für vorzüglich, wobei ich jedoch keineswegs gesagt oder auch nur angedeutet habe, dass man deswegen andere Musik für schlecht halte oder verneblässige, oder dass es einen schlechten Geschmack beweise, wenn man jene Musik für vorzüglich hält.

Was ich daher in dieser Stelle von den Dirigirenden der St. Michaels-Kirche gesagt habe, darf jeder Berichterstatter von jedem Musik liebenden Monarchen sagen, und es ist hundertmal gesagt worden, ohne dass es Jemanden eingefallen wäre, ein Crimen laesae majestatis herausfinden zu wollen. — Nur die höchste Eitelkeit, welche sich schon durch den leisesten Tadel verwundet fühlt, kann in dieser Stelle eine Beleidigung finden, und nur die grösste Bosheit kann durch absichtliche Wortverdrehung und Entstellung des Sinnes derselben eine Absicht, zu verkleinern, herabzuwürdigen oder wohlerworbenes Verdienst schmälern zu wollen, heraus zu klügeln versuchen.

Warum erwähnt Hr. Pellisov meiner im nämlichen Aufsatze No. 33, S. 549 der mus. Zeit. offen und unumwunden niedergelegten aufrichtigen Anerkennung der Verdienste dieser Dirigirenden nicht? — Warum reisst er selbst von der durch ihn citirten Stelle wieder den noch mehr mildernden Anfang und Schluss ab, welchen letztern er doch bald darauf, aber wieder aus dem Context gerissen, theilweise anführt, um auch den Sinn dieses Schlusses wieder zu seinen Zwecken verdrehen und entstellen zu können?

Die ganze Stelle meines Berichtes, von welcher hier die Rede ist, und welche auch nur in ihrer Ganzheit den Sinn ausspricht, den ich in sie gelegt habe, heisst wörtlich wie folgt:

„Auch in der St. Michaels-Kirche werden in der Regel nur vorzügliche Werke aufgeführt; allein die Dirigirenden scheinen manchmal von dem Vortheile befangen zu seyn, dass nur dasjenige von Vocalmusik vorzüglich seyn könne, was aus dem 16ten Jahrhundert herstammt, oder höchstens noch dasjenige, was der allerdings kenntnissreiche Organist Hr. Ett, oder allenfalls unter seiner direkten Aufsicht einer seiner Schüler componirt, und worin man sich nicht selten beinahe sklavisch an die Form der benannten frühern Zeit hält. Ich sage, es scheint manchmal so, aber ich will mich herzlich freuen, wenn mich der Schein trügt und ich unrecht habe.“

Wer nur einen Begriff von ruhiger und leidenschaftloser Kritik hat, wird einsehen, dass das Tadelnde dieser Stelle schon an und für sich nicht hart ist; dass aber vollends der Hauptcharakter derselben durch den Anfang und Schluss bezeichnet ist und beide bestimmt sind, dem ganzen Urtheile den Stempel der Milde aufzudrücken und alles Rauhe und Verwundende zu benehmen. — Welche Bosheit und kritische Gewissenlosigkeit gehört aber dazu, diese Stelle durch Weglassung wesentlich nothwendiger Theile so zu verstümmeln, wie Hr. P. gethan hat, um dann den Sinn herausfinden zu können, der für seine Zwecke passt, der aber keineswegs ursprünglich in derselben liegt, sondern von ihm erst hineinbabil hineingelegt wird!—

Ich wiederhole es noch einmal: Ich achte die Kenntnisse und den Eifer der Dirigirenden des St. Michaelis-Chores aufrichtig und bin weit entfernt, ihren Verdiensten die gerechte Anerkennung versagen zu wollen; allein darum brauche ich nicht jeden ihrer Ausprüche

für ein Orakel und nicht jede ihrer Verfügungen für erhaben über selbst den bescheidensten Tadel anzuerkennen, und auf alle Fälle muss ich sie bedauern, wenn sie, im Falle sie sich verletzt glauben, keinen besseren und rechtlicheren Vertheidiger finden, als Hrn. P., dem es, wenn er dadurch Gelegenheit bekommt, sein gewaltiges Licht leuchten zu lassen und seine in der langweiligen Einsamkeit seines Bibliothek-Lebens mühsam zusammengetragenen Excerpta als Kinder seines eigenen Riesengeistes vorzuführen, auf ein paar Wortverdrehungen und gefliessentliche Sinnentstellungen mehr oder weniger eben nicht anzukommen scheint.

Eben so wenig nun, als ich die Absicht gehabt haben kann, das Verdienst der Dirigirenden zu schmälern, eben so wenig habe ich aber auch irgendwo gesagt, dass sie nur jene von ihnen dem Ausscheine nach für vorzüglich gehaltenen Werke zur Aufführung brächten, oder dass zu wenig figurirte Kirchenmusik bei ihnen gegeben werde; und es war daher durch meinen Bericht eigentlich gar keine Veranlassung zu der ganzen langen Digression des Hrn. P. über die Nothwendigkeit der Vocalmusik beim katholischen Gottesdienste, so wie zur Aufzählung der überhaupt in der St. Michaelskirche zur Aufführung gekommenen Werke gegeben. Indessen, diese Digression musste geschrieben werden, damit Hr. P. seine Gelehrsamkeit entwickeln, bald Kirchen- oder kunstgeschichtliche Citationen machen, bald Aussprüche der Kirchenväter citiren, bald Herdern aufführen, nebenbei mir einige derbe Grobheiten sagen, den Gesichtspunkt, von dem ich ausging, verrücken und Gelegenheit ergreifen konnte, über Mozart und Haydn zu schimpfen, von deren Werken er in No. 5 dieser Zeit. als von grossen Meisterwerken sprach, während er sie jetzt in den Koth tritt.

Auf alles das nehme ich mir aber nur die Freiheit zu bemerken, dass Hr. P. gar zu häufig den, mit der katholischen Liturgie allerdings von den ältesten Zeiten her in der innigsten Verbindung stehenden Choral, einen einstimmigen, die höchste Einfachheit und Würde athmenden, meistens sehr melodiösen Gesang, mit den 4-, 6- und 8stimmigen Kirchenwerken der ältern Meister verwechselt, von welchen ich gesprochen habe, und die grösstentheils mehr auf einer harmonischen, als melodischen Grundlage beruhen, mit dem eigentlichen Choral nichts gemein haben und nur insofern manchmal an denselben erinnern, als sie entweder hier und da eine wirklich alte Choral-Melodie oder wenigstens eine diesem ähnliche als melodische Grundlage eines kürzern oder längern Satzes annehmen. — Die Kirchenväter können demnach wohl vom Choral als einem schon zu ihren Zeiten üblichen Gesange gesprochen, aber der heilige Athanasius kann unmöglich geboten haben, dass beim Absingen der 4-, 6- und 8st. Psalmen die Stimme der Absingenden mehr der eines Lesenden, als eines Singenden gleichen soll! — Ich aber habe weder vom Choral, noch von den Psalmen, sondern von der Vorliebe der Dirigirenden der St. Michaelskirche für die Werke der Meister des 16. Jahrh. gesprochen und Hrn. P.'s Widerlegung passt daher durchaus nicht zu dem Inhalte der sie veranlassenden Stelle. — Auch des Hrn. Chordirectors u. Hofkaplans Schmid Zeugniss ist durch meine ausgesprochene Vermuthung der Vorliebe eben so wenig provocirt, als es auch durchaus nichts gegen diese Vermuthung beweist; denn man kann die grösste Vorliebe für gerade irgend eine Gattung von Musik und sogar ausschliessend nur von dieser die höchste Meinung haben, ohne deswegen andere Gattungen von der Aufführung ausschliessen zu können oder zu wollen, und ein Mann von Ehre, für den ich Hrn. Schmid durchaus halte, wird auch bei der Aufführung von Werken, welche nach seiner Meinung weniger Werth haben, nichts versäumen, um die Aufführung gelingen zu machen; wohl aber kann er die von ihm vorgezogenen Werke öfter als andere und besonders bei Gelegenheiten, wo er auf die grösste Concurrenz von Zuhörern rechnet, zur Aufführung bringen und dadurch zur Vermuthung einer Vorliebe führen, welche ihm kein Mensch zum Verbrechen anrechnet, aber die man doch wohl, ohne ein Majestätsverbrechen zu begehen, wird besprechen und ein Vorurtheil nennen dürfen! —

Wenn übrigens Hr. P. die Hirtenbriefe mancher Bischöfe, das in allen Diöcesen alljährlich erscheinende Directorium und das Verbot des Erzbischofes Grafen Hohenwarth zu Wien gegen Joseph Haydn's Messen als Autoritäten zur Bestätigung seiner Behauptungen anführt, so antworte ich ihm: dass Hirtenbriefe und Verbote von Bischöfen wahrscheinlich durch Missbräuche mit der Figuralmusik veranlasst und gewiss nie gegen das Würdige und dem Ernste und der Weihe des Gottesdienstes Angemessene dieser Gattung gerichtet waren; so wie, dass gerade das im Directorium zu den Advent- und Fasten-Sonntagen ausdrücklich bemerkte Verbot des Orgelspieles der traurigste Beweis dafür sey, dass Orgelspiel und Figuralmusik zu den andern Sonn- und Festtagen des Jahres erlaubt seyn müsse, weil man es sonst nicht für besondere Tage zu verbieten gebraucht hätte. Was aber namentlich das Verbot des Grafen Hohenwarth gegen J. Haydn's Messen betrifft, so hätte derselbe, wenn es ihm gefällig gewesen wäre, dem Unfug des Durchganges der Dienstboten und Marktleute mit schnatternden Geflügel und grunzenden Spanferkeln, den ich in der Cathedrale zu St. Stephan in Wien während des Gottesdienstes selbst öfters gesehen habe, zu steuern, dadurch vielleicht die Heiligkeit des katholischen Gottesdienstes mehr gerettet, als durch sein Veto gegen J. Haydn's Messen.

Ferner wird Hr. P. doch den katholischen kaiserlichen und königlichen Höfen zu Wien, München und Dresden weder die Religiosität, noch den ächten Kunstsinn absprechen und auch nicht behaupten wollen, dass sie zu arm seyen, um sich für ihre Hofkirchen ein hinreichendes Sängerchor zu halten! — Nun huldigen aber diese Höfe seit Jahrhunderten dem in Hrn. P.'s Augen verabscheuungswürdigen Gräuel, in ihren Kirchen ausser der Advent- und Fastenzeit grösstentheils figurirte Kirchenmusik aufführen zu lassen, und die Herzoge von Baiern, unter welchen Orlando Lasso und seine würdigen Nachfolger wirkten, hielten selbst zu jener Zeit schon sehr zahlreiche und wohlbesetzte Orchester, wie aus den auf der hiesigen Hofbibliothek hinterlegten Prachtexemplaren der Psalmen und aus andern darüber existirenden historischen Documenten leicht ersehen werden kann.

Aus allen diesen Gründen oder vielmehr Thatsachen und aus dem Umstande, dass selbst in ganz Italien, also gleichsam unter den Augen des Oberhauptes der katholischen Kirche, fast durchgehends nur Figural-Musik, und noch dazu häufig höchst zweckwidrige, in den Kirchen zu hören ist, dürfte denn doch zu schliessen seyn, dass dieselbe dem Wesen und Geiste des katholischen Cultus bei Weitem nicht so fremd und wi-

dersprechend seyn müsse; als Hr. P gern glauben machen möchte: und wenn es noch eines weitern schlagenden Argumentes für die Zulässigkeit derselben in den Tempeln des Herrn bedürfte, so wäre dieses in dem Inhalt so vieler Psalmen, von denen ich nur z. B. auf den 33., 71., 81., 92., 98. u. 150 aufmerksam machen will, zu finden, wo so oft zum Lobe Gottes mit Gesang und Saitenspiel, mit Harfen und Cymbeln, mit Trompeten und Posaunen, Pauken und Pfeifen aufgefordert wird. — Der Inhalt dieser Psalmen gehört nicht blos dem alten Testamente an, sondern er ist der katholischen Kirche wie jeder andern christlichen Confession noch heute gleich ehrwürdig, und bei manchen Gelegenheiten des katholischen Cultus werden mehrere derselben von den Priestern am Altare gebetet, so dass man allenfalls ihren Aussprüchen eine grössere Autorität zutrauen könnte, als jenen des Hrn. P.

Die zweite Stelle meines Berichtes, über welche Hr. P. sich sehr ungehalten zeigt, ist die, wo ich gesagt habe: „dass in der Kunst weder je ein einzelnes „Jahrhundert, noch einzelne Menschen das Monopol „des Wissens und der Genie's besessen hätten etc.“ Hr. P. mag in seiner gewohnten Manier immerhin über das Zusammenstellen von Genie und Wissen, als nach seiner Meinung im Felde der Kunst ganz verschiedener Gegenstände, spötteln; er wird mich dadurch weder zu einer andern Ueberzeugung bringen, noch ärgern können.

Selbst nach der, mir übrigens keineswegs genügenden Definition, welche mein Gegner von der Kunst gibt, müssen doch auf alle Fälle die ästhetischen Gefühlszustände, wie er sie nennt, zur äussern Anschauung dargestellt werden, und zu dieser Darstellung sind sinnlich wahrnehmbare Darstellungsmittel unumgänglich nothwendig. Ohne vollkommene Herrschaft über diese Mittel wird selbst bei der grössten Anlage zum Erfinden nie eine vollkommene Fertigkeit im Darstellen vorhanden seyn. Diese vollkommene Herrschaft über die Mittel aber ist schon an und für sich ein Wissen und muss erlernt werden; und es scheint mir daher Genie und Wissen im Felde der Kunst, statt völlig verschieden zu seyn, einander vielmehr nothwendig zu bedingen, weil das Eine ohne das Andere nie ein vollendetes Kunstwerk zur äussern Anschauung darstellen könnte. Die Seitenhiebe, welche mein entsetzlich gelehrter Gegner bei dieser Gelegenheit noch weiter links und rechts mit seiner kritischen Geisel austheilt, halte ich nicht der Mühe werth, zu beleuchten; aber im Allgemeinen muss ich bemerken, dass es mir nie eingefallen ist, dem Missbrauche, welcher mit der Figuralmusik in manchen Kirchen getrieben wird, das Wort zu reden, und ich also alle seine darüber eingestreuten, witzig seyn sollenden Bemerkungen durch keine meiner Aeusserungen hervorgerufen habe.

Eben so wenig habe ich irgendwo gesagt, „dass wir „darum auch weit bessere Kirchenmusik schreiben müssten, als die Alten, weil unser Wissen in der Harmonielehre vorangeschritten ist;“ aber Hr. P. wird mir erlauben, offen zu erklären, dass ich in manchem Werke der neuern Zeit einen eben so frommen Geist, wie in jenen der Alten finde, und dass dann solche Werke, in welchen sich auch eine vollkommene Herrschaft über unsere jetzigen Darstellungsmittel, also das, was ich unter Wissen verstehe, beurkundet, eine grössere und entschiedenere Wirkung auf mich hervorbringen. So stimmt z. B. J. Haydn's Chor aus der Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ und mancher andere des nämlichen Werkes mich an weit innigerer Andacht und entrückt meinen Geist weit mächtiger allem Irdischen, als viele der gepriesenen Vocal-Werke des 16. u. 17. Jahrhunderts; aber ich habe demungeachtet noch nirgends behauptet, dass ich deswegen Jos. Haydn den Rang vor Palestrina und Orlando Lasso einger äumt wissen möchte.

Ist denn die Kunst so arm, dass nur eine einzige, sich überall ähnliche Darstellungsweise gut seyn kann? und kann denn nicht das eine wahrhaft fromme Gemüth durch innere Anschauung der Grösse und Erhabenheit Gottes zu jubelnden Hymnen des Preises der Macht des Schöpfers — ein anderes durch Anschauung seiner Güte und Barmherzigkeit zu demuthsvollem innigen Danke — und ein drittes endlich durch Erkenntniss der eigenen Unwürdigkeit bei vollem Vertrauen in die Milde des gern verzeihenden Vaters zur sanften elegischen Klage begeistert werden? und dürfen, ja müssen dann nicht zur Darstellung so verschiedenartiger Gefühle auch verschiedene Darstellungsmittel angewendet werden? —

Ueber noch ein grosses Aergerniss endlich, das Hr. P. an einer andern Stelle meines Berichtes nimmt, muss ich sein zartes Gewissen zu beruhigen suchen. Es ist diess jene Stelle; wo ich frage:

„Ob nicht schon allein darum bedeutende Verände„rungen in den Regeln des einfachen und doppelten „Contrapunctes zu erwarten seyen, weil die neuere „Harmonielehre viele Accorde, welche sonst als dis„sonirend galten, jetzt nicht mehr als solche aner„kennt und behandelt?“

Ueber diese Stelle schlägt Hr. P. ein förmliches Zetergeschrei auf und inquirirt besonders scharf über die Bedeutung des Wortes „Sonst“. Was bedarf es aber da einer langen Untersuchung über die Zeit, auf welche sich dieses „Sonst“ bezogen haben kann? — Es handelt sich hier nur um die Wahrheit oder Unwahrheit meiner Behauptung, und ich gedenke nicht, sie zu widerrufen, sondern will sie vielmehr nun ausführlicher erläutern und mit Beweisen unterstützen.

Die Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes stammen doch ohne Zweifel nicht von Gestern her, was schon der Name Contrapunkt zeigt, da er an die Zeit erinnert, wo man noch gar keine Noten, sondern nur Punkte als Zeichen für die Töne hatte. Diese Regeln sind seit Jahrhunderten die nämlichen und müssen, wenn sie kein bloser Zunft- oder Handwerks-Brauch, sondern ein der Kunst würdiges, aus der Natur ihrer Darstellungsmittel abgeleitetes Statut seyn sollen, nothwendig einen auf das Wesen der Melodie oder Harmonie oder beider zugleich begründeten Ursprung haben. Es muss also irgend ein System der Harmonie doch früher bestanden haben, als diese Regeln aufgestellt wurden, und wenn gar keine weitere Nachweisung über die Ansicht vorhanden wäre, welche man von obngefähr der Mitte des 16. Jahrh. an von der Harmonie gehabt hat, so liesse sich schon aus diesen Regeln entnehmen, dass nur der Einklang, die reine Fünfte und Achte für vollkommene, und nur die grosse und kleine Dritte und grosse und kleine Sechste für unvollkommene Consonanzen gegolten haben, alle übrigen Intervalle*), aber als gleich dissonirend betrachtet

*) Dass die Alten nur von Intervallen, nicht aber von Accorden gesprochen haben, gebe ich allerdings zu: aber ich begreife nicht recht, warum sie nicht von den letzteren hätten sprechen können, da sie

worden seyen, weil der Gebrauch aller übrigen dem gleichen Verbote, oder da, wo er gestattet wird, dem gleichen Gesetze der Auflösung unterliegt. — Nun bedachtet aber die neuere Harmonielehre die kleine Fünfte des 7. Stufentones der harten und des 2. erhöhten der weichen Leiter, dann die reine Vierte in beiden Leitern, welche Umwendung der 5ten ist, ferner die Dominant-Siebente, die verminderte und jene des siebenten Tones der harten Leiter nicht mehr als so dissonirend, dass sie einer Vorbereitung bedürften, und Vogler gibt sogar Beispiele anderer Auflösungs-Arten dieser Siebenten, gegen welche sich vernünftiger Weise durchaus nichts einwenden lässt; so dass, wenn die oben genannte kleine Fünfte mit der dazu gehörigen leitereigenen Dritten verbunden als Dreiklang betrachtet wird und eben so den genannten Siebenten ihre Dreiklänge beigegeben werden, durch die Versetzung dieser Accorde in alle Tonarten nur einer Leiter, nämlich der harten oder der weichen, jenachdem sie ihnen ihrer Herleitung nach zusteht, mit sammt ihren Umwendungen schon die allerdings nicht unbedeutende Summe von 180 Accorden entsteht, welche Zahl sich aber noch um 84 höher heben würde, wenn man den Dreiklang der kleinen Fünften und den Accord der Dominant-Siebenten in beide Leitern, wo sie allerdings Platz haben, aber sich durchaus in der harten und weichen ähnlich sind, versetzen wollte. Rechnet man nun dazu noch den Quartsext-Accord in den 12 harten und 12 weichen Tonarten, und wegen der im strengen Satz verbotenen Quarta fundata den Accord der zweiten Umwendung der Dominant-Siebenten, wo inconsequent genug der Grundton in der Umwendung nicht frei eintreten darf, während die durch die Umwendung zur Dritten gewordene Siebente frei eintritt, wieder wegen der oben berührten Aehnlichkeit beider Leitern nur in 12 Tonarten der einen so steigt die obige Summe noch um 36 solcher Accorde höher, für deren verbotenen Gebrauch im strengen Satze sich gegenwärtig weder ein mathematischer noch ein melodischer oder harmonischer Grund mehr aufführen lässt und bei denen sogar der blos praktische Grund, dass die Sänger die Intervalle nur schwer treffen könnten, oder dass sie einen zu üblen Eindruck auf das Ohr und Gefühl des Hörers machten, vollkommen wegfällt.

Wenn ich nun bewiesen zu haben glaube, dass es allerdings viele Accorde sind, welche sonst als dissonirend galten und daher in der ersten Gattung des strengen Satzes gar nicht, in den übrigen Gattungen aber nur unter den durch die Regeln vorgeschriebenen Modificationen gebraucht werden durften, während sie nach der neuern Harmonielehre ohne alle Vorbereitung eintreten können: so glaube ich behaupten zu dürfen, dass meine von Hrn. P gar so übel aufgenommene Frage: ob eine solche Veränderung in den Ansichten über die Harmonie nicht auch eine bedeutende Veränderung in den Regeln des einfachen u. doppelten Contrapunktes zur Folge haben werde? denn doch nicht gar so unverständig sey, dass Hr. P. dadurch ermächtigt würde, meine Aeusserungen für eine Masse von völlig Falschem, halb Wahrem, halb Gedachtem und Verstandenem in wenig Zeilen zu erklären! Wohl aber erscheint mir Hrn. P's sehr weitläufige und grundgelehrt seyn wollende Dissertation über diese Frage eben so unzweckmässig, als grossen Theils auf unrichtigen Voraussetzungen beruhend, was ich gleich noch näher beleuchten werde.

Habe ich denn gefragt, ob die Alten diese Accorde oder überhaupt die Dissonanzen schon gekannt und gebraucht haben? oder ob die neuere Harmonielehre bereits einen bestimmten Einfluss auf die Meisterwerke der neuern Zeit ausgeübt habe? — Warum antwortet denn Hr. P., wenn er schon der zur Widerlegung meiner an sich ganz unschuldigen und gewiss keinem Andersdenkenden zu nahe tretenden Meinung Berufene seyn und diesen Beruf durch Insolenz und absprechende Herabwürdigung seines Gegners beurkunden zu müssen glaubt, auf Etwas, wornach kein Mensch gefragt hat? — Mögen die Alten die dissonirenden Intervalle oder Accorde, man nenne sie wie man will, gekannt oder nicht gekannt, gebraucht oder nicht gebraucht haben, so ist doch nicht zu läugnen, dass in den Regeln des einfachen und doppelten Contrapunktes, welche, wie ich schon oben sagte, seit einigen Jahrhunderten immer die nämlichen geblieben sind, von einer harmonischen Ansicht ausgegangen wird, nach der die oben genannten Accorde eben so behandelt werden, als gehörten sie in die Kategorie der übelklingendsten Dreiklänge, Septimen-, Nonen-, Undecimen- oder Terradecimen-Accorde, während sie nach ihrem ganzen mathematischen und harmonischen Verhältnisse und nach ihrer von diesen ganz verschiedenen Wirkung auf Gehör und Gefühl doch ganz gewiss nicht dahin gehören. — Schon in den frühesten Zeiten, wo einmal nicht mehr blos Choräle, sondern mehrstimmige Gesänge geschrieben und zu diesem Behufe die Regeln des strengen Satzes aufgestellt wurden, scheint man diesen Unterschied selbst wohl gefühlt und deswegen im sogenannten freien Satze den unvorbereiteten Eintritt mancher im strengen als dissonirend verbotener Intervalle erlaubt zu haben, während man das Gesetz der Vorbereitung für andere Dissonanzen, welche ohne diese auch heute noch wechthuend und schwer zu treffen sind, streng aufrecht erhielt. Kann und soll es denn aber mehr als einen harmonisch richtigen Satz geben? Aendert denn das Intervall oder der Accord darum seinen Charakter oder seine Wirkung, weil er im strengen oder freien Satze gebraucht wird? Kann endlich das wirklich fromme und von dem Gefühle des Erhabenen durchdrungene Gemüth des Tonsetzers sich nur dann wahr und innig aussprechen, wenn es die Regeln des sogenannten strengen Satzes befolgt? —

Wahrlich, es ist lächerlich, zu lesen, dass Hr. P. schon in dem in der Kirchenmusik frei angeschlagenen Accorde der Dominant-Siebenten den bösen Geist wahrnehmen will, während diesem grossen Lehrmeister der Alten die oft schmal härter klingenden Harmonienfolgen ihrer Dreiklänge gar nicht auffallen, und von denen gleich in der von ihm angeführten Stelle aus Or-

1) in ihren mehrstimmigen Compositionen gerade so wie die Neuern Accorde machen, folglich als doch kennen mussten; und 2) es ihrem gesunden Sinne und reinen Gehöre nicht entgangen seyn kann, dass öfters der Accord mehr, als eigentlich das Intervall, dissonirt; so z. B. dissonirt zu Grundton und Tera weder die Fünfte noch die Sechste, wenn eine von beiden einzeln dazu angeschlagen wird, aber es bildet sich ein dissonirender Accord, wenn beide zugleich hinzutreten, während doch keines von beiden seine Stellung als Intervall verändert und im Quintsext-Accord die Fünfte, wie im Terradecimen-Accord die um eine Octave höher liegende Sechste als Intervalle zu Grundton und Tera fortan die nämliche Lage und Entfernung behalten, welche sie als consonirend inne hatten.

lando Lasso's 201. Psalme im 8. und 10. Takte eine Probe zu sehen ist, wo allemal unmittelbar auf die vollstimmige Harmonie von C dur jene von B dur folgt. Ich für meine Person wage es zwar durchaus nicht, irgend eine Harmoniefolge Lasso's oder eines andern ältern Meisters zu tadeln, denn ich fürchte mich vor Hrn. P. und Consorten; aber Vogler, dem selbst diese sehr strengen Herren eine Stimme als Harmoniker einräumen und der so glücklich ist, todt zu seyn und also Hrn. P. nicht mehr zu fürchten, spricht sich in seinem Handbuche zur Harmoniclehre Cap. 2, §§. 29, 30 u. 31 so ziemlich entschieden und, wie mir scheint, auch hinreichend gründlich gegen solche Harmoniefolgen, so wie auch gegen das Aufeinanderfolgen zweier stufenmässig neben einander liegenden weichen Tonarten, wie im nämlichen Satze Lasso's vom 8. auf den 9. Takt A moll und G moll einander unmittelbar folgen, aus, und ich, der ich nun einmal die Schwäche habe, Vogtern für einen der grössten Harmoniker und sehr tiefen Forscher in diesem Gebiete zu halten, kann es durchaus nicht über mich gewinnen, ihm zu widersprechen, sondern muss aufrichtig gestehen, dass mir solche Harmoniefolgen sehr hart vorkommen und ich glauben möchte, dass ein Ohr, welches darin nichts Hartes findet, wohl auch den freien Eintritt eines Quartsext-Accordes oder einer der drei der Verbereitung nicht bedürfenden Siebenten sollte ertragen können.

Noch komischer ist es, wenn Hr. P. behauptet, dass Vogler da, wo er vom Contrapunkt spricht, nämlich in seinem 3 Systeme für den Fugenbau, ganz den Gang der alten Contrapunctisten gehe! — Hören wir doch ein wenig, was Vogler in der Vorrede dieses Werkes sagt! — Von Seite 5, Zeile 19 an sind folgende seine eigenen Worte:

„Doch ehe ich zu dieser praktischen Unterweisung „schreite, müssen noch einige Bemerkungen über die „schiefe Ansicht des alten Contrapunktes vorausgeschickt werden."

„Ich sagte zwar, schiefe Ansicht, eigentlich aber „hatte der sogenannte Contrapunkt gar keine Ansicht. — Ich habe den Contrapunkt der Octave, „Decime und Duodecime nie fassen können, weil es „mir dafür ekelte, ohnerachtet ich sonst nie für einen Stumpfsinnigen galt."

„Ich befliss mich schon von meiner ersten Jugend „an, scharf zu sehen, zu übersehen. Uebersicht gewährte er so wenig, als Ansicht, Darstellung war „keine da, auch Harmonie vergass man, weil die Einseitigkeit von kärglich zusammen gesuchten Melodien „überall vorragte, welches Verfahren ich unter der „Würde eines Harmonisten hielt."

„Nun. Bis zum 16. Jahrh. sang man blos Choral. „Die erste Zusammenstellung von vier verschiedenen „Singstimmen, die Beifall erhielt, datirt obngefähr „vom Jahr 1548, wo Luigi Pracnestini unter Paust „Marcellus II. seine herrlichen Compositionen geltend „machte."

„Schon zu Ende des 15. Jahrh. und bis zum Ende „des 17ten pflegte man die Tonschüler mit Punkten, „die sie gegen Punkte (statt der nachherigen Noten) „setzen mussten, zu quälen; das heisst: punctum contra punctum ponere, wovon das Wort Contrapunkt „seinen Ursprung hat. Nachmals hiess es: notam contra notam scribere. — Die ganze Prozedur war also „Nichts anders, als eine einseitige Methode, die nicht „Gesänge aus der Harmonie entlocken, sondern zu „schon vorhandenen Chorälen andere Melodien zusammenstoppeln lehrte, und damit hielt noch manch „Kirchenlehrer an. Das Genie, das nur mit steifen, prekären Vorschriften sich beschäftigte, ward, statt „der Phantasie freien Lauf zu lassen, wie mit dem „Schwamm ausgelöscht, und daher kam das praktische Resultat, dass die gelehrte Musik nicht schön „klinge, und die daraus abstrahirte allgemeine Sage, „dass sie nicht schön klingen dürfe."

Kann man nun, frage ich, sich noch entschiedener als Gegner des alten Contrapunktes erklären, als Vogler hier gethan hat? — Hat Vogler in diesem Werke nicht seine Ideen über rhetorische, logische und ästhetische Ansicht des Fugenbaues klar ausgesprochen und deren praktische Tauglichkeit durch seine Musterfuge nachgewiesen? — Wo ferner hat Vogler in diesem ganzen Werke und der dazu gehörigen Musterfuge den Gang der alten Contrapunctisten befolgt und bei welchem alten Contrapunktisten findet man eine solche Anlage, Fort-, Durch- und Ausführung wie in dieser Fuge? Wo endlich findet man in irgend einer so gediegenen Arbeit eines alten oder neuen Contrapunktisten diesen Gebrauch der frei eingeführten, früher für dissonirend erklärten, von Voglern aber nicht mehr dafür gehaltenen Accorde, als: des Quartsext-Accordes und der Accorde der Unterhaltungs-Siebenten, jener des siebenten Tones der harten Leiter, und der verminderten Siebenten, sowohl in der Urgestalt, als ihren Umwendungen? —

Ueberhaupt dürfte aus dem hier angeregten Werke Vogler's, so wie auch aus vielen Stellen seiner Harmoniclehre so ziemlich einleuchten, dass diejenigen wohl nicht so ganz unrecht haben, welche meinen, dass Harmonie, Melodie, Rhythmus und Periodenbau gleichmässig dienende Mittel bei der Hervorbringung eines musikalischen Kunstwerkes seyen, daher auch gleiche Berücksichtigung verdienen, und dass nur aus der gleichzeitigen richtigen Anwendung aller dieser einander wechselseitig bedingenden Mittel — wenn, was sich von selbst versteht, die Grundbedingung alles Schaffens in der Kunst, der Genius im Künstler lebendig wirkend vorhanden ist — ein in allen Theilen vollendetes Kunstwerk entstehen könne.

Das Bekrittteln der auf diese Ansicht Bezug habenden Stelle meines Berichtes zeugt daher nur von Hrn. P.'s Beschränktheit und seinem ungemessenen Eigendünkel; und der matte Pfeil des erbärmlichen Witzes: dass ich verlangte, die grossen Meister der ältern Zeit hätten zu mir in die Schule gehen sollen, um logisch richtig und consequent denken und schreiben zu lernen — prallt ab und trifft den eignen vorlauten Schützen.

Ganz possirlich aber vollends ist der Ausspruch des Hrn. P. darüber, dass die kathol. Kirche kein ästhetisch geistiges Vergnügen dulde und die schönen Künste, deren Amt bekanntlich sey, Leidenschaften zu erregen, zur Erreichung des Zweckes dieser Kirche daher nicht dienen können!!!

Wahrhaftig, auf solche Argumente ist nicht mehr zu antworten und gegen einen Aesthetiker von solchen Grundsätzen hat alle Diskussion ein Ende.

Fort also mit den Werken der grössten Maler und Bildhauer aller Zeiten aus den Kirchen, denn sie sind Werke der verdammungswürdigen, Leidenschaften erregenden schönen Künste!

Fort selbst mit den Vocalwerken der alten und neuen Tonsetzer, denn auch sie sind ja Erzeugniss der

Kunst! Fort endlich mit dem Gottesdienste aus St. Peters herrlicher Basilica und aus den andern weltberühmten Domen und Tempeln des Herrn, welche die erhabensten Meister der edlern Baukunst hervorgebracht haben!

In hölzerne, aus Brettern zusammen genagelte, unförmige Hütten, wo nichts an schöne Kunst, diese Erregerin der Leidenschaften, erinnert, muss nach Hrn. P.'s Ansichten der Gottesdienst verlegt werden, und selbst von den unentbehrlichen heiligen Gefässen und Paramenten muss Alles verschwinden, was an Kunst oder Pracht erinnert; denn die Kirche will ja nichts von dem, was die Erde bietet und bieten kann, weil das Alles nur den Geist der Busse, der Zerknirschung und der Demuth verscheucht, den sie allein wollen und dulden kann! —

Quousque tandem abutere, Pellisovi mi doctissime, patientia nostra? — So möchte man wahrlich hier fragen und versucht seyn, zu glauben, dass, wenn Hr. P. und seines Gleichen zu befehlen hätten, nicht nur das grosse, in meinem Berichte in prophetischem Geist angekündigte musikalische, sondern noch gar manches andere Auto da Fé unverzüglich zu erwarten stände.

Doch, vor der Hand brauchen wir uns noch gar nicht so entsetzlich zu fürchten; denn Hr. P. hat für's Erste noch gar nichts zu befehlen, sondern hübsch demüthig auf der Bibliothek, auf der er arbeitet, seine subalternen Dienste zu leisten; und für's Zweite macht ihm eine neue Erfindung über den Bau des Clavieres und eine andere über Stahlfabrikation im gegenwärtigen Augenblicke so viel zu schaffen, dass er vielleicht nicht einmal Zeit hätte, die Liste derer abzufassen, welche bei dem grossen Auto da Fé als arme Sünder zu paradiren bestimmt wären und unter denen gewiss einen der ersten Plätze einzunehmen erwarten dürfte

München, *der gewöhnliche Correspondent*
d. 22. Nov. 1834. *der allg. mus. Zeitung.*

Nachschrift der Redaction und Erklärung derselben für die Folge.

Eine Erwiderung unsers geehrten Hrn. Correspondenten auf Hrn. Pellisov's persönliche Angriffe desselben musste nothwendig folgen. Damit haben aber auch alle persönlichen Angriffe, so weit sie nicht unerlässlich zur Sache gehören, in unsern Blättern ein Ende; ausgenommen sind die bezahlten Beiblätter, über die wir nicht zu entscheiden haben. Leider waren diese Angriffe diessmal der Wichtigkeit der Sache wegen von Seiten der Redact. kaum zu vermeiden. Wir sehen aber, dass auch selbst in so wichtigem Falle nicht viel Gutes dabei herauskommt; es wäre offenbar für die Sache ersprieslicher gewesen, wenn die Persönlichkeiten gleich anfangs entfernt worden wären. Darum sind wir fest entschlossen, keinem nicht ganz unvermeidlichen persönlichen Angriff in unsern Blättern Eingang zu gestatten. Unvermeidliche Angriffe sollen nur offenbar unmoralische Thaten erfahren; Meinungen hingegen, auch irrige, sollen durchaus mit Achtung und Schonung des moralischen Werthes der Person behandelt werden. Wer das nicht will, schicke uns keine Aufsätze, wir nehmen sie nicht auf; sind auch gewiss, dass alle Männer von guter Gesinnung, also auch die beiden Herren Gegner, uns vollkommen beistimmen und unsere geehrten Leser selbst nur dabei gewinnen werden. — Für die Sache selbst aber, deren zeitgemässe Wichtigkeit wir anerkennen und weshalb wir auch den Aufsatz aufnahmen, wird der Redacteur nächstens seine unmassgebliche Meinung dem Urtheile des Publikums zur Prüfung vorlegen, tüchtiger Sachgegenrede mit Vergnügen gewärtig.

Nachrichten.

Berlin, d. 7. Dec. 1834. So ist denn schon wieder die Zeit da, wo ich in diesem Jahre den letzten Bericht an Sie absende! Womit soll ich indess die überreich musikalische November-Correspondenz beginnen? Festlichkeit und Freude, hoher Glanz von Kaiser- und Königs-Pracht, mehr aber noch die hehrsten Bilder von Familienglück, Huld und treuer Unterthanen Verehrung des geliebtesten Monarchen und seiner erhabenen Gäste zeichneten den trüben, sonst so leicht zur Misanthropie geeigneten Spätherbst-Monat aus! — Das Geburtsfest der Kronprinzessin von Preussen K. H. am 13. Nov. wurde durch die höchst unerwartete Ankunft Sr. Maj. des Kaisers von Russland verherrlicht, welcher noch an demselben Abende der bereits angesetzten Festvorstellung der Oper: „Robert der Teufel" beywohnte und mit lautem Jubel begrüsst wurde.

Der berühmte Violinist Lafont aus Paris, wie der beliebte Tanzcomponist und Dirigent Strauss aus Wien, Letzterer mit seinem ganzen Orchester-Personale von 29 Musikern, waren zur Vervielfältigung der ächten Kunst- und sinnlich-geistigen Genüsse hier anwesend. Den am 15. v. M. anberaumten Subscriptions-Ball beehrten des Kaisers und der Kaiserin von Russland Majestäten, wie der ganze Königl. Hof mit sämmtlichen hier anwesenden fremden Herrschaften mit ihrer hohen Gegenwart. Strauss entzückte durch seine rhythmisch pikanten, effectvoll instrumentirten, melodisch und harmonisch interessanten Walzer und Galopps, deren Ausführung von seinem Orchester ungemein präcis im Zusammenspiel und durch die fast burleske Art der persönlichen Leitung des in allen Fibern von Tanzwuth durchglühten Componisten, die höchste, wie die elegante Ballversammlung. Ja, diese Dansomanie wurde so gross, dass sogar ein „Aufruhr im Serail" des Königs von Granada (zur Zeit der Mauren) entstand, welcher die Füsse des weiblichen Ballet-personals in Bewegung setzte, das unterste nach oben, das innerste nach aussen kehrte, kurz die Köpfe der jüngern

Männerwelt den Fussspitzen der Damen zu Füssen legte. Zugleich gab es ein Damenbad im Innersten des Harems, schöne Decorationen und selbst militärische Evolutionen der weiblichen Choristinnen- und Tänzerinnen-Garde zu schauen — „welche Freude, welche Lust!“ — Auf höhern Befehl wurden nächst einigen Hohenstaufen-Tragödien von Raupach zur Erholung noch Auber's „Stumme von Portici“ und das Ballet Aline gegeben. Nach der am 25. v. M. erfolgten Abreise Sr. Maj. des Kaisers von Russland beehrte die huldreiche Kaiserin zuletzt noch am 26. die Aufführung von Spontini's „Vestalin“ mit ihrer Gegenwart und verliess nach zweymonatlicher Anwesenheit die hiesige Residenz am 27. v. M. Seitdem ist Stille im öffentlichen Leben eingetreten; jede Familie bereitet sich zum nahen Weihnachtsfest vor, und so gewinnen wir Musse, noch der sonstigen musikalischen Productionen zu gedenken. Von den Leistungen der Königl. Oper haben wir nur noch zu bemerken, dass zwei Tenoristen, Hr. Wurda aus Strelitz und Hr. Eichberger vom Leipziger Stadttheater, Ersterer als Zampa, Otello und Licinius, Letzterer als Nadori in Spohr's Jessonda und Fra Diavolo, mit Beyfall debütirten. Hr. Wurda besitzt eine starke Baritone, Hr. Eichberger eine weiche, klangreiche, ächte Tenor-Bruststimme. Beyde Sänger geniessen den Vortheil eines bedeutenden Stimmumfanges, vortheilhafte Gestalt und Routine im Spiel. Veredelung im Ausdruck, wie in den körperlichen Bewegungen wird für die dramatische Ausbildung beyder talentvollen Sänger von Nutzen seyn. Die hohen Töne des Hrn. E. sind, wenn gleich nicht überaus stark, doch sehr schön aus voller Brust gesungen. Hr. W. weiss das Falsett gut zu benutzen und besitzt klangvolle Mitteltöne, auch bedeutende Tiefe des Stimmorgans. — Als Julia in der „Vestalin“ trat Dem. Stephan mit glücklichem Erfolge im 2. u. 3. Acte wieder auf, nachdem die lange Entfernung von der Bühne sie im 1. Acte sehr befangen erscheinen liess, daher der Sängerin einige Töne nicht ganz rein ansprachen und ihre Anstrengung in der höhern Stimmlage bemerkbar wurde. Die grosse, leidenschaftliche Scene der Julia, wie das Duett mit Licinius im 2. Acte, demnächst die Cavatine im 3. Acte gelangen der Dem. St. sehr wohl, deren Stimme in den Mitteltönen klangvoll, wie ihre Gestalt zur Darstellung hoher, edler Charakterrollen in der grossen Oper vorzüglich geeignet ist. Nur ist allerdings übermässige Anstrengung des Organs zu vermeiden. Wie es heisst, wird Dem. Stephan uns Gelegenheit gewähren, die gänzlich verschollene Armide v. Gluck, dies phantasiereiche Meisterwerk, wieder zu hören. Schon dieser Vorsatz verdient den Dank ächter Kunstfreunde.

So wären wir mit den Bühnenleistungen zu Ende, da die fortgesetzten Gastrollen der Mad. Crelinger und ihrer beyden Töchter, Dem. Bertha und Clara Stich auf der Königstädter Bühne so wenig als die neue, mit Beyfall aufgenommene Posse mit Gesang: „Das Königreich der Weiber“ oder „Die verkehrte Welt“ zum Bereich unsers musikalischen Berichts gehören.

Wir gehen daher zu den zahlreichen Concerten über und erwähnen solche in möglichster Kürze. Im Concert zum Besten des Friedrichsstifts liess sich Hr. Kapellmeister Pott aus Oldenburg, nebst Hrn. K. M. Ries auf der Violine mit vielem Beyfall hören. Die feurige Spielart des erstern und die ruhige Sicherheit des andern Virtuosen gewährte eine ganz verschiedenartige und dennoch gleich befriedigende Unterhaltung. Die Damen Lenz, Stephan und Kolmetz sangen recht angenehm und die Ouverturen zu den Opern Cortez und Alfred wurden trefflich ausgeführt. Hr. Spontini hatte eine melodische Ariette auf Text von Metastasio für Dem. Stephan neu componirt. Hr. Pott gab noch ein zweytes Concert im Saale der Sing-Akademie mit lebhaftem Beyfall, welchen sein Violinspiel auch im Vortrage des schönen Concerts von Spohr in Form einer Gesangsscene, wie der glänzenden Concertvariationen v. Mayseder, und bey Ausführung der grossen Sonate von Beethoven in A moll für Pianoforte und Violine vollkommen verdiente. Besonders traf der empfindungsvolle Spieler den Ausdruck der Variationen im Adagio dieser geistreichen, jedoch schwer auszuführenden Composition sehr richtig. Kleinlich wäre es, zu mäkeln, dass im Feuer und in der Keckheit des Spiels dem Virtuosen zuweilen einige nicht ganz reine Töne entschlüpften, vielleicht auch durch Schuld der Saite. Zu bemerken ist indess, dass Hr. Arnold die Pianofortepartie mit ausgezeichneter Sicherheit, Ruhe und Fertigkeit vortrug. Eben so gelungen war seine Klavierbegleitung der von Hrn. Bader charakteristisch gesungenen Ballade: „Der Erlkönig“ von Göthe. Die von dem nach schwerer Krankheit genesenen K. Hofschauspieler Krüger veranstaltete, sehr glänzend besuchte Mittagsunterhaltung enthielt

No. III.
Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Duetto.
Andante.

von L. C. Beethoven.

Fagotto.
Chitarra.
Soprano.
Tenore.
Basso.

pizzicato

mehr Declamation als Musikstücke. Das Merkwürdigste in diesem Quasi-Concert, welches dem Unternehmer, ausser sehr reichlicher Einnahme, ein kaiserliches werthvolles Geschenk eintrug, war ein Epilog, in welchem eine gewisse Klasse von Concertkritikern persiflirt und gleichsam in effigie an den Schandpfahl der öffentlichen Meinung gestellt wurde. Ob es schicklich sey, solche Unwürdigkeiten zum Gegenstande der allgemeinen Belustigung zu wählen, lassen wir dahin gestellt seyn, bemerken indess nur: Persönlichkeiten gehören nicht in das Gebiet der Kunst. — Eines der gehaltvollsten, leider indess auch am wenigsten besuchten Concerte war das des Hrn. Lafont. Der berühmte Virtuos ist noch von seiner frühern Anwesenheit in Deutschland den Musikfreunden zu wohl bekannt, als dass es einer Schilderung seines Meisterspiels bedürfte. Grazie und Eleganz, Correctheit und Geschmack sind die wesentlichen Eigenschaften dieses in seiner Art vollendeten Künstlers. Hr. Lafont wagt keine übermässigen Schwierigkeiten, übt keine Seiltänzerkünste auf der Geige aus, sein Ton ist nicht besonders stark und voll — was jedoch der Virtuos leisten will, das führt er auch vollkommen schön aus. Daher spielt Hr. Lafont auch nur seine eignen, höchst geschmackvollen, auf seine Spielart berechneten Compositionen und zeigt sich darin als ein ächter Kammer-Virtuos. Die Feinheit und Glätte seines Vortrags versetzt den Hörer in die Pariser Salons, in die Zirkel der eleganten Welt und lässt den gebildeten Mann von Geschmack, wie den Meister in der Technik des Violinspiels erkennen. Sein Spiel ist nicht mit dem anderer Virtuosen zu vergleichen; er begründet eine eigene Methode. So zeigte sich Hr. Lafont in seinem selbst componirten Concerte in drey Sätzen, mehr anmuthig heitern, als grossartigen Charakters, wie in Variationen auf Themata aus Fra Diavolo und der Stummen von Portici. Letztere gefielen so sehr, dass solche in einem zweyten Concerte wiederholt werden mussten. Im Concerte des Hrn. Lafont liess sich eine Sängerin älterer Schule, Mad. Marra aus Breslau, in einer Arie von Nicolini nicht ohne Beyfall hören. Nur erschien ihr Vortrag, bey ziemlich passirter Stimme, etwas affectirt. Freude gewährte es, einmal wieder die wirksame Ouverture zu Cherubini's Lodoiska zu hören. — Das Concert der Herren Gebrüder Ganz war eben so inhaltreich, als mannichfaltig, nur aus zu viel kleinen Pieçen, meistens sentimentalen Charakters, zusammengestellt. Das vorzüglichste Musikstück darin war ein neues Violoncellconcert von der Composition des Hrn K. M. Moritz Ganz, welcher solches auch höchst ausgezeichnet in Ton und Fertigkeit mit Geschmack vortrug. Der Violinist Hr. K. M. Leopold Ganz führte eine Phantasie (oder vielmehr Potpourri) auf Bellini'sche Motive pikant und mit guter Wirkung aus. Beyde Brüder vereinten ihre Talente in Variationen für Violine und Violoncell, welche zeitgemäss effectuirten. Ausserdem hörten wir eine neue (ziemlich flache) Ouverture zu Auber's Lestocq, eine von Dem. Lithander etwas befangen und monoton gesungene, für das Concert wenig geeignete Scene von C. M. v. Weber, zwey Sätze eines glänzenden Doppelconcerts für zwey Pianoforte's von Kalkbrenner, von den Herren Hauck und Taubert sehr präcis, fertig und elegant ausgeführt. Wer hätte es geahnt, dass der als Mensch, Klavierlehrer und Spieler gleich geschätzte Wilhelm Hauck, ein würdiger Zögling des verdienstvollen Meisters Hummel, am 24. Nov. sich zum letzten Male öffentlich hören lassen würde? Am 29. v. M. starb Hauck plötzlich am Lungenschlage, allgemein bedauert! —

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

1) *Marches guerrieres et originales pour grande musique militaire par C. F. Müller à Berlin.* Op. 96, Liv. 2.

2) *Grande musique militaire originale composée et arrangée pour le Pfte. — par C. F. Müller.*

Ob wir gleich aus der Stimmenausgabe dieser Militärmärsche für das ganze Chor nicht viel mehr berichten können, als was uns durch die Bearbeitung für das Pianof. deutlich geworden ist, so dürfen wir doch von einem Componisten, der bereits so viel für Militärmusik schrieb, die mit Beyfall aufgenommen worden ist, voraussetzen, dass er das Wirksame solcher Instrumentirung völlig in seiner Gewalt hat und auch diesmal seine Fertigkeit für gute Effectuirung vortheilhaft verwendet haben wird. Der Componist ist gerade in dieser Gattung vorzüglich bekannt, so dass die Unmöglichkeit einer Beurtheilung des Instrumentirens in diesem Falle keine Sache von Belang ist. Geringere Mühe, wie früher, hat er sich gewiss nicht erlaubt. — Die Märsche sind gut erfunden, me-

lodiös, rhythmisch eingänglich und hebend. Auch für das Pianof. wirken sie recht gut, so dass die Liebhaber militärischer Musik Vergnügen daran finden werden, noch mehr, da sie sich durchaus nicht schwer spielen, auch nicht für minder geübte Liebhaber; aber auch, eben für sie, nicht gar zu leicht. Vergessen hat man auf dem Titel, dass sie vierhändig bearbeitet sind, was für Viele, die sich damit zu unterhalten pflegen, eine Empfehlung mehr seyn wird. Mögen sie zahlreiche Freunde finden. Sie sind auf Kosten des Componisten gedruckt.

Musikalischer Kinderfreund oder leichte Tonstücke zum Gesang und Spiel für Anfänger. Herausgegeben von *J. M. Pohley.* Erster Jahrgang, 6 Hefte. Meissen, bey C. E. Klinkicht u. Sohn. Pr. der 6 Hefte 1 Thlr.

Alle 2 Monate erscheint ein Heft von zwey Bogen in gr. Querquart; der Preis ist also billig. Der Herausgeber will dadurch in den Kindern die Lust zur Musik fördern. Dazu wählte er „einfache, angenehme Melodien mit ganz leichten Begleitungen, welche ohne grosse Anstrengung zu erlernen sind und zugleich eine immer neue und abwechselnde Unterhaltung gewähren.“ Die Gesänge sind oft aus Opern genommen, oder es sind sonst beliebte Lieder und Romanzen. Mehre Lieder sind doppelt gesetzt; einmal spielt die rechte Hand die Melodie, das zweyte Mal bringt sie eine leichte Begleitung. Auch die zu spielenden Sätzchen ohne Gesang sind ganz einfach, so dass das Ganze mehr zur Erheiterung und Erholung, als zur eigentlichen Schule gerechnet werden muss, die auf diesem Wege nicht zu machen ist. Dazu soll es aber auch nicht. Zweyhändige und vierhändige Stückchen wechseln mit Gesängen. Nur dürfte nicht zu rathen seyn, zur Aufmunterung ganz junger Kinder gleich ihre Compositiönchen drucken zu lassen. Sogar wenn sie es verdienen, sollte man es nicht thun; es bringt zuverlässig mehr Schaden, als Nutzen. Wir sind mit der Kinder-Natur gar nicht unbekannt und rathen Gutes. —

Ruf zur Freude. Walzer, componirt und für das Pianof. eingerichtet — v. *Ferd. Stegmayer.* Op. 19. Leipzig, b. Fr. Kistner. Pr. 8 Gr.

Sehr ansprechende, nicht zu ausgeführte, nicht schwierige Walzer, deren Melodisches und rhythmisch Witksames den Tanzliebhabern höchst erfreulich seyn wird. Nach kurzer Einleitung folgen sich in guter Verbindung 6 Walzer mit ausgeführtem Anhange. Das Heftchen ist dem Wiener Walzervorsteher Hrn. Joh. Strauss gewidmet, neben dessen Tanzlust die vorliegenden sich füglich stellen könnten.

Zum Titelkupfer.

Franz Schubert, geb. 1797, gest. 1828 zu Wien, hat sich in seinem kurzen Leben vorzüglich durch seine Pianoforte- u. ausgeführten Lieder-Compositionen unserer Zeit so beliebt gemacht, dass er noch heute, und mit Recht, vor Vielen in frischem Andenken blüht. Er gehört zu den vorzüglichsten und ersten Häuptern der neuesten Tondichtungsweise, in welcher er eigenthümlich feststeht, wenn sie auch im Fache der Instrumental-Tongebilde von Einigen bereits überboten und in noch phantastischere Leidenschaft gehoben worden wäre. Und so gebührt dem zu früh Entschlafenen die Ehre dankbarer Erinnerung.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bei B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Lafont, C. P., Grande Fantaisie et Variations sur des motifs de la Muette de Portici comp. pour le Violon av. accomp. d'Orchestre ou de Piano dediée à S. M. l'Empereur de toutes les Russies.

Mazas, F., Grande fantaisie pour Piano et Violon sur des motifs de Lestocq de D. F. E. Auber.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthums-Recht:

F. Kalkbrenner,
4me Concerto pour Pianoforte avec Orchestre.
Op. 126.
Leipzig, d. 22. Dec. 1834.
C. F. Peters.

(Hierzu die Inhalts-Anzeige dieses Jahrgangs und das Titelblatt mit Franz Schubert's Bildnisse.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG

SIEBEN UND DREISSIGSTER JAHRGANG

BERNHARD ROMBERG

geb. zu Dinklage 1770.

Leipzig bei Breitkopf und Härtel.
1835.

(A964)

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

siebenundzweissigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1835.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Achrenlese auf dem Gebiete der musikal. Aesthetik. Von F. H. S. 437.

Becker, C. F., Ist der Chorsl im 16ten u. 17ten Jahrh. ein durchaus rhythmischer oder ein durch Pausen unterbrochener Gesang gewesen? — Mit Nachschrift der Redact. S. 189.

Beethoven's ähnlichstes Bildniss (besonders über 8 Kupferstiche u. einige Oelgemälde dieses Tondichters). S. 17.

Ein Wort gegen zu hohe Stimmung. Mit Nachschr. d. Red. S. 205.

Fink, G. W., Was wir sollen, wollen u. nicht wollen. S. 1.

— Kurze Lebensbeschreibungen: 1) Ferd. Hiller. S. 34. — 2) Moritz Schön. S. 205. — 3) Ludw. Pape. S. 341. — 4) Joh. Gottlieb Schneider. S. 417. — 5) Gaebler, E. F. S. 563. — 6) Malibran-Garcia. S. 656. — 7) Klemm, Ernst Jul. S. 675 — ; 8) Albrecht, Carl Joseph. S. 754.

— Musikalische Topographie von Dresden, S. 69; — von Chemnitz, S. 96; — von Breslau, S. 257; Beschluss, S. 273; — von Weissenfels, S. 321; — von Eisleben, S. 573; — von Gera und Umgegend, S. 574; — von Wittenberg, S. 700; — von Merseburg, S. 793.

— Uebersicht des Musikzustandes in Dessau vom Jahre 1834. S. 168.

— Ueber Pietro de Fossis oder de la Fosse. S. 275.

— Ueber das Behagliche in der Kunst. Andeutungen. S. 289.

— Ueber das Anregende in der Kunst in Bezug auf die Andeutungen über das Behagliche. S. 305.

— Joseph Klaus. Lebensbeschreibung. S. 321.

— Carl Lipinski. Ueber sein Leben u. sein Violinspiel. S. 424.

— Ueber die Symphonie, als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben. S. 505.

Fortsetzung: Beweis, dass die grosse Symphonie zuerst von J. Haydn eingeführt wurde. S. 521.

Beschluss: Was gehört zu einer grossen Symphonie? Unterabtheilung derselben. S. 557.

— Letzte Lebensumstände Bartol. Campagnioli's mit Rücksicht auf seine zwei Töchter. S. 566.

— Ist es gut, Oratorien für Männerstimmen zu schreiben? Gelegentliche Abhandlung. S. 629.

— Ein Wort über teutsche Opernconpositions-Manuscr. S. 725.

— Musikfest des Oberlausitzer Gesangvereins zu Görlitz. (Bemerkenswerthe Einrichtung desselben.) S. 743.

— Der Musikverein zu Erfurt. S. 757.

— Ladurner, Joseph Aloys. Zugleich von seinem Bruder, Ign. Anton. Mit Verbesserung des N. Lex. der Tonkünstler von Gerber. S. 759.

— Der musikalische Staat. Ein romantisches Potpourri. S. 761.

Hohenthal-Städteln, Graf von, Leben und Wirken des Theatersängers Benincasa. S. 173.

Kiesewetter, R. G., Ueber die Herkunft Josquin's Des Prés (oder Despres). S. 385.

Klaus, Joseph, Rettung Joachim Anton Crom's (als Musiker bisher noch gänzlich ungenannt). S. 324.

Lablache, Luigi, Lebensbeschreibung. Nach der Neapolitaner Zeitschrift „Omnibus". S. 460.

Militzer, C. B. von, Was heisst klassisch in der Musik? S. 838 u. 841.

Nachtrag zur Topogr. Dresdens von einigen unparteiischen Musikfreunden mit darauf folgender Antwort des Redacteurs. S. 121.

Nägeli, Hans Georg, Gesangbildungswesen in der Schweiz. (Forts. aus dem vor. Jahrg.)

VII. Die specialisirten Kunstgattungen. S. 53.

VIII. Der mehr als stimmige Chorgesang. S. 225.

Pellisov, Einiges Geschichtliche über die Musikfeste in England, bei Gelegenheit der Beschreibung des grossen Musikfestes zu York am 8. Septbr. 1835. S. 716.

Penny, Dr. G., Charakteristik Peter Joseph Lindpaintner's, Hofkapellmeisters in Stuttgart. S. 661. Beschl. S. 677.

Rochlitz, Frdr., Für Niemanden, als den es trifft — und für Alle, die es aufnehmen wollen. S. 101.

— Lebensbeschreibung des M. Christian Friedr. Michaelis. S. 341.

Einige kleine historisch-kritische Bedenklichkeiten über den berühmten Herrn Kapellmeister Cherubini, wohnhaft in Paris. Eingesandt von Frdr. Rochlitz. S. 589. — Fortsetzung u. Beschluss S. 605.

Scheibler, Heinr., Anleitung, die Orgel nach Stössen correct gleichschwebend zu stimmen. Mit einer Vorbemerkung der Redaction. S. 485.

Schindler, A., Musikdir., Unwahrheiten über Beethoven (Brief an die Redaction). S. 13.

— Ueber Beethoven's ähnlichstes Bildniss (Gegenschreiben auf den frühern Aufsatz S. 17. Dazu die darauf folgende Antwort des Redacteurs). S. 117.

Schmidt, J. P., Ueber die Aufführung der Cherubini'schen Oper „Ali-Baba" auf der Königlichen Opernbühne zu Berlin. S. 185.

— Ueber die erste Aufführung des „Faust" von Göthe,

mit Musik vom Fürsten Radziwill, von der Singakademie zu Berlin am 26. Octbr. 1835. S. 800 und Beschluss S. 805.
Schneider, Friedr., der Oratoriencomponist. (Aus der engl. Zeitung „Atlas". Eingesandt.) S. 276.
— Dr. Fedr., Berichtigung der Hauptbehauptung des Aufsatzes: Einige kleine histor.-kritische Bedenklichkeiten über Cherubini etc. S. 709. Vergleiche Erwiderung S. 787.
Statistik der bergamaskischen Gesangeskünstler v. Karneval 1835. S. 786.
Stein, K., Comica. Gegenaufsatz der Abhandlung: „Ueber komische Musik", eine Erwiderung des „Versuchs über das Komische der Musik" v. K. Stein — im vor. Jahrg. S. 249 etc. S. 129. Beschluss S. 161.
Stöpel, Dr. Franz, Die Musik in Frankreich, namentlich in Paris. Religiöse und Volksmusik. S. 541.
— Einige Worte über Franz Liszt bei Gelegenheit der Anzeige seiner neuesten Compositionen. S. 645.
Tarantismus, das Neueste über denselben. Vom Mailänder Corresp. S. 741.

II. Gedichte.

Ver. Gedicht von Hans Georg Nägeli. S. 714.
Frühlingsliebe. Von Georg Keil. Mit Musik von Ch. Aug. Tennstedt. S. 683.
Impromptu an Dem. Sabine Heinefetter. S. 700.
Nachreime. Zur Charakteristik Peter Joseph Lindpaintner's. Von G. W. Fink. S. 682.
Toast des Zerbster Gesangvereines am 8ten Elbmusikfeste zu Dessau. S. 615.
Trauergedicht auf Joseph Klaus. S. 323.
Vergleichung der Malibran, Pasta und Ronzi mit drei italien. Malern. Italienisch. S. 656.

III. Nekrolog.

Angely, Louis, in Berlin. S. 849.
Anton Victor, Ersh., Hoch- u. Deutschmeister etc. S. 397.
Bellini, Vincenzo. S. 707.
Beninzaza, Theatersänger, st. in Dresden. S. 52 u. 173.
Campagnoli, Bortolomeo. S. 566.
Carraro, Marietta, Contraltistin in Odessa. S. 256.
Cron, Joachim Anton, Cisterzienser. S. 325.
Czerwenka, Joseph, Virtuos der Hoboe in Wien. S. 602.
Döring, Georg, Novellen- u. Operndichter. S. 37.
Dsondi, Dr. K. H., Prof. zu Halle. S. 690.
Finke, Mad., geb. Bötticher, Sängerin in Berlin. S. 335.
Hampeln, v., pension. Musikdir. in Stuttgart. S. 100.
Hasler, Carl, in Königsberg. S. 433.
Klaus, Joseph, in Seitendorf bei Zittau. S. 321.
Linley, W., zu London. S. 689.
Matthaei, Heinr. Aug., Concertmeister in Leipzig. S. 755.
Mehlig, Franz, Tenor. S. 832.
Meier, Frdr. Sebastian, Hoforganist in Wien. S. 602.
Michaelis, M. Christian Frdr., in Leipzig. S. 271. Vergl. S. 341.
Mombelli, Domenico, Tenorist. S. 539.
Müller, Wenzel, in Wien. S. 783.

Nadermann, F. J., Harfenbauer und Harfenist in Paris. S. 318.
Palma, Silvestro di, st. in Neapel. S. 51.
Pesadori, Antoinette, geb. Pechwell, Pianof.-Virtuosin in Dresden. S. 108.
Rottmaier, geb. Lampmann, Sängerin in Cassel. S. 496.
Ruppe, Friedrich Christian, in Meiningen. S. 211.
Schröfl, Chorregent in München. S. 233.
Spohr, Dorette, geb. Scheidler. S. 43.
Tonelli, Antonietta, Altistin. S. 540.
Trezzini, Tenor. S. 831.
Ziegler, Regisseur in Königsberg. S. 393.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Becker, Carl Ferdinand, Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten Zeit bis auf die neueste. Nebst biographischen Notizen über die Verfasser der darin aufgeführten Schriften u. kritischen Andeutungen über den innern Werth derselben. Erste Lieferung. 1836 in lang 4. S. 780.
Briefwechsel zwischen Göthe und Zelter, überhaupt und namentlich über S. B. S. 101.
Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt u. s. f. 64stes Heft. S. 216.
Derode, Victor, Introduction à l'étude de l'Harmonie, ou exposition d'une nouvelle theorie de cette science par — 1828. (8.) S. 780.
Dotzauer, J. J. Fr., Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Nebst 40 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes. 126. Werk. S. 714. — Methode de Violone, par etc. Franz. u. teutsch. S. 715.
Erinnerung an das achte Elbmusikfest zu Dessau. 1835. (in 4.) S. 483.
Erk, Ludw., Methodischer Leitfaden für den Gesangunterricht in Volksschulen. 1. Th. S. 154 in 8. S. 748.
Falsberg, J., Leitfaden beim ersten Unterrichte im Singen für Lehrer u. Lernende. Gotha. S. 869.
Fétis, F., Etudes de Beethoven. Traité d'harmonie et de composition; traduit de l'Allemand, et accompagné de notes critiques, d'une preface et de la vie de Beethoven; par —. II tomes. (Anzeige). S. 271.
Fürstenau, A. B., 26 Uebungen für die Flöte etc. mit erklärenden Bemerkungen über Zweck und Vortrag. 1835. S. 698.
Garaudé, Alex. v., Gesangschule. 1. Th. 7. u. 8. Heft. 2. Th. 1. u. 2. Heft. S. 854.
Geschichte der Musik aller Nationen. Nach Fétis u. Stafort. Mit Benutzung der besten deutschen Hilfsmittel von mehrern Musikfreunden. Mit 19 Abbildungen und 11 Notentafeln. 1835. in 8. S. 811.
Grosheim, Dr. G. C., Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrer Werke dramatischer Tonmeister älterer u. neuerer Zeit. 1834. in 8. S. 213.
Häser, Aug. Ferd., Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. (8.) S. 5.
Hüneer, Joh. Ernst, Geschichte des christlichen, insbeso-

dere des evangel. Kirchengesanges u. der Kirchenmusik von Entstehung des Christenthums an bis auf unsere Zeit etc. Mit 4 Abbildungen u. 24 Notenbeilagen. 1834. (8.) S. 693.

Kerr, Jul., Neue Pianoforte-Schule in 184 Uebungen, od. Materialien für den Unterricht und das Selbststudium im Pianof. 1835. S. 520.

Liederkranz für gesellige Kreise. Mit den Melodieen sämmtlicher Lieder. Gesammelt von Dr. B., Dr. D. etc. 1834. (in 8. u. die Mel. in 4.) S. 598.

Liskovius, Dr. K. F. S., Theorie der Stimme (wiederholte Erinnerung). S. 224.

Lommatzsch, Dr. Bernh. Heinr. Carl, Die Wissenschaft des Ideals, oder die Lehre vom Schönen, bearbeitet von —. 1835. S. 659.

Mannstein, G. F., Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt von —, nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen v. Meistern aus derselben Schule. 1835, lang Fol. S. 821.

Minnesänger, der. Musikal. Unterhaltungsblätter. 1834 u. 1835. S. 723.

Morgner, Ch. G., Vollständige Gesangschule. Ein Beitrag zur Beförderung u. Verbesserung d. Gesanges in Stadt- u. Landschulen. Nach einer genauen Stufenfolge etc. 1835. 37 S. in 8. u. 86 S. Gesänge. S. 749.

Morigi, Angelo, Abhandlung über den fugirten Contrapunkt (wiederholte Erinnerung). S. 224.

Musikalischer Hausfreund. 11ter Jahrg. 1835. S. 212.

Nicolai, Gustav, Arabesken für Musikfreunde. 1. u. 2. Th. 1835. S. 369. Vergl. damit „Nothgedrungene Erklärung" von Gustav Nicolai S. 453 u. Nachschrift des Redact. dazu S. 459.

Pendlo, Prof. zu Breslau, Das Monochord oder der Einsaiter. Einladungsschrift zur öffentl. Prüfung. 3½ S. in 4. u. 3 Tafeln. S. 748.

Silmann, Carl Heinr., Der Kirchengesang unserer Zeit, beleuchtet von —. 1834, in 8. S. 857.

Schneider, Wilh., Historisch-kritische Beschreibung der musikal. Instrumente, ihres Alters, Tonumfangs und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen, nebst einer fasslichen Anweisung zur gründl. Kenntniss u. Behandlung ders. 1834. in 8. S. 711.

— Das Moduliren, oder leicht fassliche Anweisung, durch einen einzigen Accord schnell u. natürlich in die nahen u. entfernten Tonarten auszuweichen. Für Pfte- u. Orgelspieler entworfen u. mit Notenbeispielen erl. S. 747.

Schneider, Peter Jos., Die Mus. u. Poesie. Nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt, oder: Systematisch geordneter Versuch einer genauen Zusammenstellung u. möglichst richtigen Erklärung derselben. Eine auf Belehrung u. Unterhaltung abzweckende Familien-Lektüre für die gebildete Welt. — Mit dem andern Titel: System einer medicinischen Musik. 1835. 2 Theile in 8. S. 779.

Töpfer, Gottlob, Erster Nachtrag zur Orgelbau-Kunst, welcher die Vervollständigung der Mensuren zu den Labialstimmen u. die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehörigen Mensurtabellen, nebst einer Anweisung zur Verfertigung derselben enthält. 1834. 8. 358.

Villarosa, Marchese di, Lettera biografica istorica alla patria ed alla vita di Giov. Battista Pergolese, celebre Compositore di musica, del — Napoli. 1831. in 8. S. 647.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Brüner, Carl, Herr, wer wird wohnen etc. Der 15. Psalm für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters in Musik gesetzt. Partitur. S. 712.

Gabrieli, Joh., Drei zweichörige Gesänge, herausgegeben von C. F. Becker. S. 634.

Gähler, E. F., 34ster Psalm. Für 2 Tenor- u. 2 Bassstimmen. Op. 1. S. 563.

Glaubacher, Joh., Messe in C dur, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Vcell u. Contrabass, 2 Hoboen (oder Clarinetten), Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel. 41stes Werk. 65ste Lief. der Kirchenmusik. In Stimmen. S. 776.

— Graduale: „Si ambulavero", 4stimmig mit Orchester, 42stes Werk. Offertorium: „Inclina Domine", Basssolo u. Chor, mit Orch. 43. Wk. Stimmen. S. 777.

Geissler, C., Vierst. Trauergesänge, zum Gebrauche bei Beerdigungen für Singchöre. 20. W. 2. Heft. S. 84.

Girschner, C. F. L., Psalm für den 4st. Männerchor mit Begl. der Orgel oder des Pianof. comp. — 12. Werk. Partitur. S. 745.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15ten bis 17ten Jahrh. für Singvereine u. zum Studium für Tonkünstler, herausg. von C. F. Becker. 3. Heft. S. 675. 4. Heft. S. 856.

Klassische Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 17te Lief. Der Messias. Oratorium von G. F. Händel. 18te Lief. Hymne von Fr. Schneider. Op. 94. S. 231.

Löwe, C., Die eherne Schlange. Vocal-Oratorium für Männerstimmen, gedichtet von Prof. Giesebrecht, comp. von —. 40stes Werk. Partitur u. Stimmen. S. 489.

— Die Apostel von Philippi, Vocal-Oratorium für Männerstimmen, gedichtet von Prof. Ludw. Giesebrecht, comp. — 48stes Werk. Partitur u. Stimmen. S. 629.

Neithardt, A., Hymne: „Wie ist, so weit die Schöpfung reicht", vierstimm. Männerchor mit Begl. von Blasinstrumenten, Pauken u. Contrabass. Op. 98. Klavierausz. u. Chorstimmen. S. 231.

Orlando di Lasso: Magnificat sex vocum secundi Toni. In partitionem ex veteri libro (No. 95 Bibl. Reg. Lutetiae) disposituum a R. L. Peerroll. S. 8.

Peissl, J. Nep. Frhr. von, Der Kreuztag. Oratorium in 2 Abtheil., gedichtet u. in Musik gesetzt von —. Noch MS. S. 401.

Rink, Ch. H., Moustet: „Gott sei uns gnädig und segne uns", für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Orgelbegl. Op. 109. S. 288.

Schneider, Friedr., Hymne: „Jehova, Dir frohlocht der König", achtstimm. Männerchor mit Begleit. von Blasinstr., Pauken u. Contrabass. Op. 94. S. 230.

Sobolewski. Eduard, Hymne: „Herr, ich weiss die Stunde nicht", Chor f. 2 Tenor- u. 2 Basst. S. 746.

Spohr, L., Neues Oratorium: Die letzten Stunden des Erlösers — Text von Fr. Rochlitz. Noch MS. Mit einer Beilage. S. 343. (Jetzt gedruckt).

Stolze, H.W., Der Tempel des Herrn. Cantate nach Worten der heil. Schrift zusammengestellt, in Musik gesetzt. Op. 14. Partitur. S. 146.

Weber, Carl Maria v., Erste Messe in G. Partitur. Musica sacra. 17. Heft. S. 775.

b) Oper.

Adam, Adolph, Le Chalet, Opéra comique en un Acte, Paroles de Mss. Scribe et Melesville, Musique de —. Die Schweizerhütte, komische Oper in einem Aufzuge. Aus dem Französischen übers. v. Dr. O. L. B. Wolff. Vollständiger Klavierauszug. S. 450.

Auber, D. F. E., Lestocq, Opera comique en 4 Actes, paroles de Scribe. — Lestocq, oder Intrigue und Liebe. Für die deutsche Bühne bearbeitet vom Frhrn. v. Lichtenstein. Vollst. Klav.-Auss. v. Jos. Rummel. S. 564.

Caraffa: La Prison d'Edinbourg, Opéra comique en 3 Actes, paroles de Mss. Scribe et Planard, Musique de Mr. —. Der Kerker von Edinburg, romant. Oper etc. nach J. Französischen für die deutsche Bühne bearbeitet von J. D. Anton. Vollständ. Klavierauszug von Joseph Rummel. S. 576.

Cherubini, L., Ali-Baba oder die 40 Räuber, grosse Oper in 4 Aufz., der französ. Text von Scribe u. Melesville, deutsch bearbeitet von J. C. Grünbaum. Vollständ. Klavierauss. S. 85.

Eberwein, Der Graf von Gleichen, romant. Oper in vier Acten (MS.) S. 76. Von einem andern Rec. S. 727.

Herold, F., Le Pré aux Clercs (Der Zweikampf). Ausgabe ohne Worte. S. 51.

Mozart, W. A., Don Juan, vierhändig, ohne Worte eingerichtet, möglichst leicht, von Fr. Frhrn. v. Boyneburgk. S. 296 u. 400.

— Don Juan. Neuer vollständiger, nach der Original-Partitur eingerichteter Klavierauszug von Jul. André. Italienischer u. deutscher Text. S. 577.

Reissiger, Kapellm. in Dresden, Turandot, tragikomische Oper (noch MS.) S. 241.

Schnyder v. Wartensee, X., Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein. Mährchenoper in 3 Abth. von Georg Döring, in Musik gesetzt und in Klavierauszug gebracht von —. S. 56.

c) Concert.

Damcke, Leop., L. van Beethoven's Lied: „Die Ehre Gottes aus der Natur" für 4 Männerst. mit Begl. des Orchesters bearbeitet von —. 6stes Werk. S. 730.

Genast, Eduard, Des Hauses letzte Stunde, Gedicht von M. G. Saphir, in Musik gesetzt von —. Vollständ. Orchester-Partitur. S. 729.

Kühler, Moritz Frdr., Des Lebens Kampf und Friede. Lehrgedicht für Declamation u. Gesang von P. K. Rud. Jacobs. — Klavierauszug. S. 25.

Löwe, C., Die eherne Schlange. Vocal-Oratorium (mit drei Posaunen ad lib.) 4ostes Werk. S. 489.

Löwe, C., Die Apostel v. Philippi, Vocal-Orator. für Männerstimmen, gedichtet vom Prof. Ludw. Giesebrecht. 48stes Werk. Partitur u. Stimmen. S. 629.

Panny, Joseph, Steyrische Original-Alpenlieder variirt nach volksthümlichen Gesangweisen für Frauenstimmen mit Chor u. Solo, mit Begleitung einer Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörnern u. Streichquartett (oder mit Begl. des Pfte) comp. von —. Op. 35. S. 208.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Baumann, C. Frdr., Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen. 1stes Heft. in Stimmen. S. 256.

Baumstark, E., Auserlesene Volksgesänge der verschiedensten Völker u. s. w. Ein- u. mehrstimmig, mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. 1. Bd., 2. Heft. S. 547.

— Auserlesene, echte Volksgesänge etc. 1. Bd. 1. Heft. S. 796.

Bischoff, G. F., 60 Lieder zum Gebrauche bei dem ersten Unterrichte im Gesange u. s. w., zweistimmig nach bekannten u. eigenen Melodieen. 3te Sammlung. S. 240.

— 80 Lieder zum Gebrauche bei dem ersten Unterrichte im Gesange, zunächst für die untern Klassen der K. Audreasnums etc., grösstentheils 2- u. 3stimmig nach bekannten u. eigenen Melodieen. 3te Aufl. S. 691.

Blum, Carl, Barcarole aus „Pietro Metastasio" mit Begl. des Pianof. S. 194.

Curschmann, Fr., Ditthiambe per trè voci di Tenori coll' accomp. di Pianof. Op. 10. S. 691.

Damcke, Leop., L. van Beethoven's Lied: „Die Ehre Gottes aus der Natur" für 4 Männerst. mit Begl. des Pfte bearbeitet von —. 6stes Werk. S. 730.

Ein- u. mehrstimmige Gesänge mit u. ohne Begl. des Pfte frei nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc. zu Compositionen v. L. Beethoven. (Erinnerung). S. 355.

Gabrielli, Joh., Drei zweichörige Gesänge, herausgegeben v. C. F Becker. S. 634.

Gläser, E. F., 34ster Psalm. Für 2 Tenor- u. 2 Basstimmen. Op. 1. S. 563.

Geissler, C., Vierst. Trauergesänge, zum Gebrauche bei Beerdigungen f. Singchöre. 20. Werk, Heft 2. S. 84.

Hauptmann, M., Auf dem See, Gedicht von Göthe, in Musik gesetzt für 4 Solostimmen mit vierstimmigem Chor. 21stes Werk. S. 399.

Kolz, J. F., 5 Tafellieder für 4 Männerst. Op. 187. In Partitur u. Stimmen. S. 825.

Kindscher, Louis, 20 dreistimmige Lieder für Sopran, Alt u. Bass. Zunächst für den Schulgebrauch in Musik gesetzt. S. 730.

Löwe, C., 5 geistliche Gesänge für eine Singst. mit Begl. d. Pfte, oder auch für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 22stes Werk. Heft 1 u. 2. 2te Aufl. S. 583.

— Stimmen der Elfen. 3 Duettinen für Sopran u. Alt mit Begl. des Pianof. 31stes Werk. S. 474.

Lohmann, J. H. D., An die Natur. Cantate für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 21stes Werk der mehrstimmigen Gesänge. S. 740.

— 5 vierst. Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, zu-

nächst für die Töchterschule zu Wolfenbüttel. 1. W. der mehrst. Ges. S. 772.

Marschner, H., Tafelgesänge für 4 Männerst. Op. 85. In Partitur u. Stimmen. S. 826.

Meinert, Georg v., 3 Gesänge für 4 Männerst., comp. für Liedertafeln. Op. 8. S. 729.

Mendheim, Simon, 4 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von —. 22stes Werk. Partitur u. Stimmen. S. 730.

Möller, J. Gottfr., Gesang für 4 Männerst. bei Einführung eines Predigers oder Schullehrers, wie auch bei ihren Geburtstagen u. andern ähnlichen feierlichen Gelegenheiten zu gebrauchen, ges. von —. Op. 12. S. 730.

Müller, C. G., 12 vierstimmige Lieder. Jahreszeiten, ein Liederkranz von Traumund Wellentreter; für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 729.

Nägeli, Hans Georg, Wechselgesänge für den 4stimmigen weiblichen Chor oder ungebrochene Knabenstimmen. Dichtung u. Compos. von —. Dieselben für den Männerchor. — Dieselben für den gemischten Chor. Partitur. S. 713. In Stimmen: S. 856.

Original - Bibliothek des deutschen Männergesanges, herausgegeben von Häser, Grund, Zöllner, Elster u. Andern. 1. Heft. 1. Bd. S. 871.

Panny, Joseph, Steyerische Original-Alpenlieder variirt nach volksthümlichen Gesangweisen für Frauenstimmen mit Chor u. Solo mit Begl. des Pfte. Op. 35. S. 208.

Reichardt, G., 6 Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 14. In Partitur u. Stimmen. S. 826.

Schade, C., u. E. **Hauer**, Singebuch für Schulen, eine Samml. 2-, 3- u. 4stimmiger Lieder von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigsten Singübungen, herausg. von —. 2te Aufl. S. 690.

Schneider, Jul., 4 Duette mit Sopran u. Alt mit Begl. des Pianof. 23stes Werk. S. 194.

— 4 Gesänge für 4 Männerst. Op. 24. Partitur u. Stimmen. S. 518.

Schneider, Laurenz, Forschen nach Gott. Text von Hegner. In Musik gesetzt von —. S. 825.

Schnyder v. Wartensee, Xaver, Zwölf Schweizerlieder, gedichtet, für den Männerchor in Musik gesetzt und dem Schweizervolke gewidmet. Part. u. St. S. 156.

Sobolewski, Eduard, Hymne: „Herr, ich weise die Stunde nicht", Chor für 2 Tenor- u. 2 Basst. S. 746.

Stolze, H. W., Der Tempel des Herrn. Cantate nach Worten der heil. Schrift zusammengestellt, in Musik gesetzt. Op. 14. Klavierauszug. S. 146.

— 6 Gesänge für 4 Männerst. Op. 26, 2te Sammlung für Männerst. S. 729.

— Fünf Lieder von Gellert, eingerichtet für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begleit. des Pianof. von —. Musik von L. van Beethoven. S. 870.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Banck, Carl, 6 Gesänge für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 7. — Ferner: Pilgers Nachtlied; Liebesang; Jagdlied; Der Zechbruder und sein Pferd. Für eine Bassstimme mit Begl. des Pfte. Op. 6. S. 764 u. 765.

Baumstark, E., Auserlesene ächte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten u. deutscher Uebersetzung gesammelt in Verbindung mit A. W. v. Zuccalmaglio, ein- u. mehrst. eingerr., mit Begl. des Pfte u. der Guitarre. 1. B. 2. Heft. S. 547.

— Auserlesene, echte Volksges. etc. 1. B. 1. Heft. S. 796.

Becher, Alfr. Jul., 8 Gedichte für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 12tes Werk. S. 195.

Bellini, Vincenzo, Due Ariette etc. per voce di Mezzo-Soprano c. acc. di Pfte. S. 691.

Blum, Carl, Lied u. Barcarole aus dem histor. Lustspiele „Pietro Metastasio" comp. u. mit Begl. des Pianof. eingerichtet von —. S. 194.

Böhmer, C., Die weisse Rose, Gedicht in 6 Gesängen für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte comp. Op. 11. S. 773.

Bode, Ferd., 4 Lieder für eine Mezzo-Sopran- od. Baritonstimme mit Begl. der Guitarre oder des Pfte. 1. Heft. S. 279.

Curschmann, Fr., 5 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 9tes Werk. S. 193.

Der Minnesänger. Musikal. Unterhaltungsblätter v. 1834 u. 1835 (mit Liedern u. Romanzen). S. 723.

Donizetti, Gaetano, Tre Ariette etc. per voce di Mezzo-Soprano con accomp. di Pfte composte dal Maestro —. S. 691.

Dorn, Heinr., 4 deutsche Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianof. 16tes Werk. S. 795.

Elster, D., Kindheit. Erstes Heft. 12 kleine Lieder von Hoffmann v. Fallersleben, mit Begl. des Pfte comp. S. 870.

Genast, Eduard, Des Hauses letzte Stunde, Gedicht von M. G. Saphir, mit Pianof. in Mus. ges. v. —. S. 729.

Görner, C., Drei deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 763.

Günner, Carl, 5 Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 794.

Häser, Wilh., 6 Gesänge für eine Bassstimme mit Begl. des Pianof. 18tes Werk. S. 473.

Hauptmann, M., 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. 22stes Werk. S. 472.

Himly, Carl, Der Abschied von Uhland für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. S. 763.

Huth, Louis, 3 Gesänge für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 1. S. 795.

Kücken, F., 5 deutsche Lieder für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 1. — Loreley, Ballade, Gedicht von H. Heine, für eine Bassstimme mit Begleit. des Pianof. S. 279.

Küffner, Jos., 6 airs favoris et un Entr'acte d'une Comédie du Japon. Recueillis par Dr. de Siebold, arrangés pour le Pianof. par —. S. 278.

Kulenkamp, G. C., Drei Balladen mit Begl. des Pianof. 34stes Werk in 3 Heften. S. 418.

Kupsch, C. G., 6 Lieder mit Begl. des Pfte. 15tes Werk. S. 193.

Lohmann, Lorenz, Der Kuss, Gedicht von Adalb. v. Chamisso, für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. S. 796.

Löwe, C., 5 geistliche Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof., oder auch für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 122stes Werk. 1. u. 2. Heft. 2te Aufl. S. 383

— Der Fischer. Der Räuber. Das nussbraune Mädchen. Drei Balladen für eine Singst. mit Begl. des Pianof. 43stes Werk. S. 474.

— Der Bergmann, ein Liederkreis in Balladenform, in 5 Abtheilungen ged. von Ludw. Giesebrecht für eine Singst. mit Begl. d. Pfte comp. — 39. Werk. S. 777.

Marschner, H., 4 Gesänge mit Begl. des Pfte. 87. W. S. 193.

— Ostertage eines Musikanten im schlesischen Gebirge, 6 Ged. von Hoffmann v. Fallersleben, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. comp. 86. Werk. S. 778.

Meiners, Georg v., 6 Gesänge für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 7. S. 764.

Methfessel, A., Guirlanden, oder Lieder u. Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof.; in einer zweiten Auflage mit Begl. der Guitarre. S. 795.

Mietzke, Carl, Der Erlkönig von Göthe für 1 Singst. mit Begl. der Guitarre. S. 763.

Möhring, Ferd., 4 deutsche Lieder f. 1 Singst. mit Pianof. Op. 1. S. 795.

Morlacchi, Franc., Della divina Commedia di Dante Alighieri parte del Canto XXXIII dell' Inferno, declamato con musica (f. 1 Basset. mit Pianof.-Begl.) S. 75.

Nedelmann, Wilh., Deutscher Liederkranz f. eine Singst. mit Begl. des Pianof. 1. Heft. S. 797.

Nicolai, Otto, Mein Röschen. 4 Lieder f. die Tenorst. mit Begl. des Pianof. Op. 11. 7. Liederheft. S. 280.

Original-Gesang-Magazin, eine Samml. von Liedern, Gesängen, Romanzen u. Balladen f. eine Singst. mit Begl. des Pfte von den vorzüglichsten Componisten. Erster Band, 1. u. 2. Heft. S. 777.

Rosenhain, J., Lieder f. 1 Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 4. Heft 1 u. 2. S. 765.

Schole, E. W., 6 deutsche Lieder in Mus. ges. für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. — Ferner: Winternacht u. die Schöpfung des Weibes für 1 Singst. mit Pfte. S. 824.

Stegmayer, Ferd., 4 Lieder mit leichter Klavierbegl. S. 278.

Tonnstedt, Christoph Aug., 6 Lieder von Georg Keil, in Musik gesetzt f. eine Singst. mit Begl. des Pianof. —

— 6 Lieder f. eine Männerst. mit Pianof.-Begl. S. 682.

Teschner, Gust. Wilh., Canzonetta italiana (Oh cara immagine etc. Geliebtes Bild von ihr) con Varias. per voce di Soprano —. S. 196.

Thalberg, Sigism., 6 deutsche Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. 11. Werk. 2. Heft. S. 471.

Weber, Franz, Vier Gedichte, eins von Göthe u. drei vom Grafen v. Platen, f. eine Singst. mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt —. Op. 7. S. 51.

Wolfram, Joseph, Erinnerungen an Teplitz. 4 Lieder von L. Ballstab u. W. Marsano mit Begl. des Pfte. 5. Liedersamml. S. 279.

Wüstrow, A. F., 8 Gesänge f. eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pianof. 14tes Werk. S. 796.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Fémy, F., 4te Sinfonie a gran orchestra composta e dedicata all' illustre Sign. Cherubini etc. S. 710.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Drei Concert-Ouvert. No. 1. Der Sommernachtstraum. No. 2. Die Fingalshöhle. No. 3. Meeresstille und glückliche Fahrt. Partitur. S. 294.

— Ouverture: Meeresstille und glückliche Fahrt. In Stimmen. S. 604.

Moscheles, J., Ouverture à grand Orch. de Jeanne d'Arc, Tragédie de Schiller comp. par —. Oeuv. 91. S. 704.

Onslow, George, Troisième Sinfonie à grand Orchestre composée par —. S. 524.

Spohr, L., Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie nach einem Gedicht v. Carl Pfeifer comp. 86. Werk. Part. u. St. S. 261.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Beethoven, Ludw. van, sämmtliche Concerte in Partitur. Concert f. das Pianof. mit Begl. des Orchesters (aus C dur). Vollst. Partitur. No. 1. S. 261.

Bohrer, A., Concerto de Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 50. S. 778.

Chopin, Frédr., Krakowiak. Grand Rondeau de Concert p. le Pianof. av. acc. d'Orchestre. Oeuv. 14. S. 77.

Field, John, Septième Concerto pour le Pianof. avec acc. de l'Orch. ou av. Quatuor, ou p. Piano seul.— S. 525.

Göhring, J. G., Introduct. et thème varié pour le Violon avec acc. de Quatuor, ou de Pianof. Oeuv. 11. S. 690.

Hauck, Wilh., Grosse Variationen u. Rondo über die Arie: „Komm, holde Schöne" aus der Oper: Die weisse Frau; f. das Pianof. mit vollständiger Orchesterbegl. Op. 9. S. 545.

Herz, Heinrich, Fantasie u. Variat. über den Marsch aus Otello; f. das Pianof. mit Orch. 67. Werk. S. 546.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Concert f. das Pianof. mit Begl. des Orch. (auch ohne Begl.) 25. W. S. 209.

— Rondo brillant f. das Pianof. mit Begl. des Orchesters (auch ohne Begl.) 29stes Werk. S. 209.

— Capriccio brillant pour le Pianof. avec acc. du grand Orch. (auch ohne Begl.) Oeuv. 22. S. 212.

Moscheles, J., Grand Septuor pour le Pianof., Violon, Alto, Clarinette, Cor, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 88. S. 527.

Odeon. Eine Samml. von Concerten. 26. u. 36. Heft. S. 545.

Petersen, Aug., Adagio et Rondeau pour le Violon avec acc. de l'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 16. S. 318.

Ries, Ferd., Neuvième Concerto pour le Pianof. av. acc. de grand Orchestre. Oeuv. 177. (Auch f. das Pianof. all. ohne Begl.) S. 209.

Schmitt, Aloys, Concerto, Es dur, pour le Pianof. avec accomp. d'Orch. composé par —. Oeuv. 76. 6stes Concert. Auch für Pianof. allein. S. 295.

Schubert, Franz, Fantaisie pour le Violon sur des thèmes favoris de l'Opéra: Le Pré aux Clercs de Herold, av. accomp. de l'Orchestre ou du Pfte. S. 708.

Ulrich, Eduard, Concertino pour le Cor avec accomp. de l'Orchestre ou du Pfte. S. 854.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Neithardt, A., 8 Märsche für die Infanterie. 102. Werk. Vollst. Partitur. S. 384.

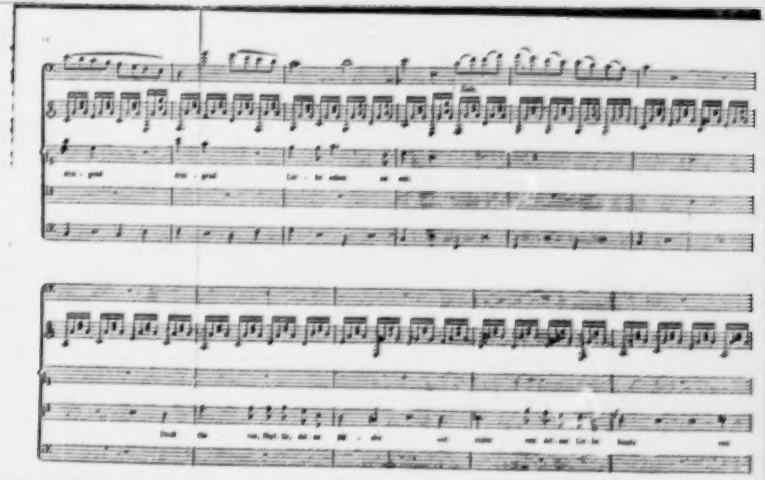

Gordigiani, J. B., 12 Anfänge für 4 Trompeten u. Pauken. S. 854.

Meyer, Charles, Ouverture de l'Opera: Ali-Baba de Cherubini arrangée en Harmonie par —. S. 155.

Müller, C. F., Danses de Carneval 1833 et 1834 à Berlin composées pour grand Orchestre. — Danses de Carneval d'année 1835 à Berlin etc. S. 692.

Ulrich, Ed., Ouverture en Harmonie comp. par —. S. 319.

d) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Adam, Adolphe, Ouverture de l'Opéra: Le Chalet (Die Schweizerhütte) pour le Pfte seul ou av. accomp. de Violon comp. par —. S. 504.

Becker, C. F., Adagio für Flöte und Orgel oder Pianof. Op. 8. S. 319.

Beethoven, Ludw. van, Quartette für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Op. 18. No. 1, 2, 3, 4, 5 u. 6. Neue Ausg. Ferner: Tersett für Violine, Viola u. Vcello. Op. 3, No. 1; Op. 9, No. 2, 3 u. 4. Neue Ausg. S. 262.

Belcke, C. G., III Duos concertans p. II Flûtes. Op. 11. No. 1. 2. 3. S. 518.

Cherubini, L., Ballets de l'Opéra: Ali-Baba, arrangés pour II Violons de C. G. Müller. S. 399.

Chopin, Fr., et Aug. **Franchomme**, Grand Duo concertant pour Pianof. et Vcelle, sur des Thèmes de Robert le diable. S. 79.

Dotzauer, J. J. F., VI Rondinos über beliebte Opern-Melodieen für Violoncell u. Pianof., aus Capuleti u. Montecchi; aus Sonnambula. Op. 131. 6 Hefte. S. 519.

— Violoncell-Schule für den ersten Unterricht. Nebst 40 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes (begleitet von einem zweiten Violoncelle). 126stes Werk. S. 714. — Méthode de Violoncelle. Française. u. teutsch. S. 715.

Gährig, W., Quartetto pour le Pianof., Violon, Viola u. Vcello. Oeuv. 4. S. 58.

Göhring, J. G., Introduct. et thème varié pour le Violon avec acc. de Quatuor ou de Pianof. Oeuv. 1. S. 690.

Herrosé, C., Sonate pour le Pianof. et Cor. Oeuv. 17 de L. van Beethoven. Arrangée pour le Pianof. à 4 mains par —. S. 539.

Hummel, J. N., Grand Rondeau brillant pour Pianof. et Flûte. Op. 126. S. 419.

Kulenkamp, G. C., Thème original avec Introduct., Variations et Finale pour le Pianof. et Violoncelle (ou Violon) concertans. Oeuv. 40. S. 484.

Kummer, F. A., Amusemens pour les Amateurs. III Duos d'une difficulté progr. p. II Vcelles. Oeuv. 22. S. 468.

Kummer, Gasp., Quintetto pour II Flûtes, Alto, Guitare et Vcello. Oeuv. 75. Dasselbe Werk als Trio pour Flûte, Alto et Pianof. S. 357.

— Sérénade pour Flûte, Alto et Guit. Oeuv. 81. S. 357.

Lasekk, Ch., et **F. A. Kummer**: Introduction et Tarantelle pour Pianof. et Violoncelle obligé par —. Introduct. et grandes Variations pour Flûte et Violoncelle. Op. 19. — Rapsodie musicale, Adagio et Rondoletto p. le Flûte et Vcelle oblige. Op. 23. S. 688.

Moscheles, J., Grand Septuor pour le Pianof., Violon, Alto, Clarinette, Cor, Violoncelle et Contrebasse composé par —. Oeuv. 88. S. 527.

Pape, Louis, Quatuor pour deux Violons, Viola et Vcello. Oeuv. 6. — Quintetto pour II Violons, Viola et Vcello. S. 340.

Schubert, Franz., Fantaisie pour le Violon sur des thèmes favoris de l'Opéra: Le Pré aux Clercs de Herold, avec accomp. du Flte. S. 708.

Tomaschek, W. J., Ouverture in Es, Op. 58, eingerichtet für 2 Pianof. zu 8 Händen v. C. F. Pitsch. S. 297.

Volz, W. H., Premier Quintetto pour II Violons, Alto et II Violoncelles. S. 715.

β) Für ein Instrument.

Abel, Carl, Introduct. u. Polonaise für Flte. Op. 28. S. 692.

Adam, Adolphe, Ouverture de l'Opéra: Le Chalet (Die Schweizerhütte) pour le Flte seul ou av. accomp. de Violon par —. S. 504.

Belcke, C. G., III Caprices pour la Flûte. Oeuv. 12. Liv. 2. S. 519.

Beethoven, Ludw. van, Grande Sonate pathétique pour le Pianof. Oeuv. 13. Neue Auflage. S. 262.

Berbiguier, T., Le Rêve de la jeune Andalouse. Melodie concertante pour Flûte et Pianof. Oeuv. 128. S. 340.

Bobrowicz, J. N. de, 4 Marches p. la Guit. Oeuv. 19. — Introduction et Variations sur l'air polonais pour la Guitare. Oeuv. 20. — Hochzeit-Walzer für das Flte. S. 155.

Boyneburgk, Fr. Baron de, Don Juan, Opéra en II Actes, musique de W. A. Mozart, arrangé pour le Pianof. à 4 mains par —. Edit. nouvelle et très facile. S. 296. Dasselbe Werk, angezeigt von Martini. S. 400.

Brunner, C. T., Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes für Flte. S. W. 2. Heft. — Ferner: Petits Exercices progressifs et doigtés p. Flte à 4 m. Liv. I et II. S. 68.

Chaulieu, Ch., Les Plaisirs de l'hiver. 6 Valses et 3 Galops d'une éxécution brill. et facile. Oeuv. 158. S. 838.

Chopin, Frédr., Krakowiak. Grand Rondeau de Concert p. le Flte (seul). Oeuv. 14. S. 77.

— Scherzo pour Pianof. Oeuv. 20. S. 537.

Colberg, Oscar, 6 Polonaises p. le Flte. Oeuv. 1. S. 685.

Czerny, Carl, 40 tägliche Studien auf dem Pianof, mit vorgeschriebenen Wiederholungen; zum Erlangen u. Bewahren der Virtuosität. 337stes Werk. S. 165.

— Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie nach einem Gedichte von Carl Pfeiffer, comp. von L. Spohr. 86stes Werk, für das Pianof zu 4 Händen eingerichtet von —. S. 261.

— Grande Sonate pour le Pianof. à 4 mains. Oeuv. 331. No. 3 de grandes Sonates à 4 m. S. 519.

— Souvenir de Boieldieu. Variat. sur un motif composé par Charles Lud. Hofmann. Composées pour le Flte par —. Oeuv. 352. S. 708.

Duvernoy, J. B., Quatre Rondeau p. le Flte sur des thèmes fav. de Rossini, Meyerbeer, Bellini etc. Oeuv. 69. S. 838.

Ebers, C. F., Potpourri de l'Opéra: Ali-Baba de Cherubini arrangé pour le Pianof. Dasselbe Werk zu 4 Händen von demselben. S. 467.

Eliason, E., Six Caprices caractéristiques pour le Violon comp. par —, suivis d'un Caprice d'Adieu par Nic. Paganini. Oeuv. 12. S. 772.

Field, John, Dousième et troisième Nocturnes pour le Pfte —: Reviens, reviens. Cavatine pour le Piano. — S. 526.

Fürstenau, A. B., 26 Uebungen für die Flöte in allen Dur- u. Moll-Tonarten, mit Vorhersendung der Tonleiter, einem kleinen Präludium u. erklärenden Bemerkungen über Zweck u. Vortrag. 107. W. S. 698.

Gleichauf, X., Trio No. 5 pour le Pianof., Violon et Violoncelle par W. A. Mozart, arrangé pour le Pianof. à 4 m. par —. S. 778.

Görner, C., A la Strauss. Neuester Berliner Carnevalswalzer für das Pianof. S. 856.

Haake, W., Neueste Contre-Tänze comp. u. f. d. Pfte eingerichtet von —. S. 420.

Hause, Wenzl, 48 Uebungen für den Contrabass über die Dur- und Molltonleiter in Secundenfortschreitungen. Supplement zur Contrabassschule. Liv. 1. S. 271.

Herold, F., Le Pré aux Clercs (Der Zweikampf) für das Pianof. ohne Worte. S. 51.

Herrosé, C., Sonate pour le Pianof. et Cor. Oeuv. 17 de L. van Beethoven. Arrangée p. le Pfte à 4 m. par —. S. 339.

Herz, Henri, Exercices et Préludes pour le Pianof. dans tous les tons majeurs et mineurs comp. — Oeuv. 31. (Neue Auflage.) S. 504.

— Compositions brillantes de Henri Herz. Cah. 7 — 12. S. 546.

Hiller, Ferd., Trois Caprices ou Etudes caractéristiques pour le Pianof. Oeuv. 4. Liv. 1. — La Danse des Fées pour le Pfte. Oeuv. 9. — La Sérénade; Prélude, Romance et Finale p. le Pfte. Oeuv. 11. S. 39.

— Trois Caprices ou Etudes caractéristiques pour le Pfte. Oeuv. 4. Liv. II. — Trois Caprices etc. Oeuv. 14. Liv. III. — XXIV Etudes p. le Pfte. Oeuv. 15. S. 187.

Hummel, J. N., Etudes pour le Pfte. Oeuv. 125. Edition exacte. Le doigté et ajouté. S. 164.

Kalkbrenner, Fréd., Variations brillantes p. le Pfte seul sur une Mazourka de Chopin. Oeuv. 120. S. 60.

Köhler, Carl, Auch ein Strauss! Zum Karneval 1835 gewunden. Walzer für das Pianof. S. 692.

Küffner, Jos., 6 Airs favoris et un Entr'acte d'une Comédie du Japon. Recueillis par Dr. de Siebold, arrangés pour le Pianof. par —. S. 278.

Kulenkamp, C. C., Trois Noct. p. le Pfte. Oeuv. 42. — Rondo expressif pour le Pfte. Oeuv. 43. S. 483.

Labitzky, Joseph, Erinnerung an Prag. Die Lebensfrohen, Walzer für das Pianof. 7. Werk. S. 855.

Liszt, Apparitions pour Pianof. seul. — Harmonies poétiques et religieuses pour Pfte seul. — Grande Fantaisie di Bravura sur la Clochette de Paganini, pour Pianof. seul. S. 647.

Löwe, C., Grande Sonate élégique, en Fa mineur, pour le Pianof. S. 338.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture: Meeresstille und glückliche Fahrt, arrangirt f. das Pianof. für 2 Hände v. J. D. Baldeneckor für 4 Hände. S. 604.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Grand Duo à 4 m. pour le Pianof. arrangé d'après le grand Quatuor p. le Pfte comp. Oeuv. 3. S. 855.

Merk, Jos., 20 Exercices p. le Violonc. Oeuv. 11. S. 356.

Mockwitz, Ouverture zur Fingalshöhle (Hebriden) von Felix Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianof. arrangirt von —. S. 173.

— Troisième Sinfonie par G. Onslow arrangée p. le Pfte à 4 m. (Auch eine 2händ. Ausgbe.) S. 855.

Moscheles, Ignaz, Rondo über eine beliebte schottische Melodie für das Pianof. S. 288.

— Ouverture de Jeanne d'Arc, Tragédie de Schiller, comp. et arrangée pour le Pianof. à 4 m. par —. Oeuv. 91. S. 704.

Neidhardt, A., Ermunterung für die Jugend. Für d. Pfte comp. u. im leichten Style einger. 5. Lief. S. 871.

Osborne, G. A., Variat. brillantes pour le Pianof. sur la Valse favorite de Mr. le Comte de Guttenberg par —, Oeuv. 15. S. 568.

Rinsche, Carl, Adagio aus dem Violin-Quartett Op. 4, No. 2, von L. Spohr, für das Pianof. eingerichtet von —. S. 820.

Rummel, Ch., La Prison d'Edinbourg, Musique de Carafa, Ouverture arrangée à 4 m. pour le Pfte. S. 856.

Schnyder v. Wartensee, X., Ouverture aus der Oper: Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein, für das Pianof. 4- u. 2händig. S. 39.

Schreck, Fréd., Danses brill. p. le Pfte. Oeuv. 1. S. 820.

Spohr, Louis, Erinnerung an Marienbad. Walzer für das Pfte allein. 89stes Werk. S. 504.

Strauss, Joh., Elisabethen-Walzer für das Pianof. allein. 71stes Werk. S. 504.

Thalberg, Sigism., Grande Fantaisie et Variations pour le Pianof. sur un Motif de l'Opéra de V. Bellini: I Montecchi e Capoleti. Oeuv. 10. — Grande Fantaisie et Variat. pour le Pfte sur des motifs de l'Opéra: Norma de Bellini. Oeuv. 12. S. 469.

Tomaschek, W. J., Ouverture in Es, Op. 38; für das Pianof. zu 4 Händen eingerichtet vom Compos. — Für 2 Hände eingerichtet von C. F. Pitsch. S. 297.

Voigt, Carl, 6 Präludien und Fugen für die Orgel, von J. Seb. Bach, eingerichtet für das Pianof. zu 4 Händen. S. 368.

Wunderlich, J., Leipziger Ball-Polonaisen für das Pfte eingerichtet. S. 420.

γ) Für die Orgel.

Bach, Aug. Wilh., Choralbuch, die gebräuchlichsten Melodieen, mit kurzen u. leichten Zwischenspielen, enthaltend. S. 336.

Becker, C. F., Adagio für Flöte u. Orgel. Op. 8. S. 319.

Führer, Rob., Cadenzen u. Versetten für die Orgel, nebst 24 vorangehenden kurzen Uebungen für beide Hände. Für angehende Organisten. S. 855.

Hesse, Adolph, Sechste Fantasie aus F moll. Op. 57. — Variirter Choral: Sei Lob und Ehr etc. mit einer Fuge im Bach'schen Style. Op. 54. — Fünf Variationen über ein Original-Thema aus A dur. Op. 47. — Fantasie. Op. 52. S. 687.

Klauss, Victor, Sechs Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 7. S. 7.

Mühling, Aug., 100 kurze instructive Orgelstücke in den ersten Dur- und Mollotonarten, grösstentheils mit eingewebter Tonleiter und — mit einigen Ausnahmen — als kleine Vorspiele zu Chorälen zu benutzen für angehende Orgelspieler und besonders zum Gebrauch in Seminarien. 5ter Werk. 1. u. 2. Lief. S. 383.

Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufes und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgeg. von einem Verein vorzüglicher Orgelcomponisten neuerer Zeit. 3. weiter Jahrgang 1854. S. 172.

Orgel-Archiv. Herausgegeben von C. F. Becker und A. Ritter. 3tes Heft. S. 746.

Pitsch, C. F., Alleluja Paschale. Fuge mit 2 Subjekten für die Orgel. S. 745.

Rinck, Carl, 6 Adagio's für Orgel ohne Pedal zum Gebrauche beim Gottesdienste. Op. 1. S. 27.

— 2 Präludien für die Orgel zum Gebrauche bei Trauerfeierlichkeiten comp. Op. 2. — Adagio aus dem Violinquartett Op. 4, No. 2 von L. Spohr, eingerichtet (auch für Orgel). S. 820.

Rink, Ch. H., Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen. Dritter Jahrg. 3. u. 4. Heft. S. 52.

— Introduct. mit 4 leichten Variat. u. Finale für die Orgel über ein Thema v. Corelli. Op. 108. — Der Choralfreund u. s. f. 3ter Jahrg. Op. 110. S. 352.

Stolze, H. W., 6 Orgelstücke verschiedener Art zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 21. 4te Samml. der Orgelstücke. S. 399.

Wich, A., 7 contrapunktische Veränderungen über den Choral: „Ich sterbe täglich und mein Leben". Für den kirchl. Choralgebrauch bearb. u. kurz erl. Op. 3. S. 825.

Zöllner, C. H., 12 Orgelstücke comp. von —. Op. 36. Heft 1 u. 2. 2tes Werk der Orgelst. S. 548.

V. Correspondenz.

Alexandria, S. 309.
Amerika, S. 12, 156, 735.
Amsterdam, S. 826.
Barcelona, S. 9, 155.
Berlin, S. 28, 64, 180, 198, 238, 280, 286, 314, 331, 428, 678, 869, 701, 844, 860.
Bremen, S. 8, 116, 313, 395.
Cadix, S. 9, 155, 592.
Cagliari, S. 308.
Cassel, S. 343, 495, 515.
Coburg, S. 44, 482.
Corfu, S. 592, 840.
Desau, S. 168, 315, 410. 483.
Dorpat, S. 833.
Dresden, S. 46, 109, 171, 241, 263, 311, 482, 535, 797, 862, 866.
Frankfurt a. M., S. 167.
Fulda, S. 364.
Genua, S. 152, 199, 309, 448, 836, 769.
Halle, S. 381, 397, 781.

Jena, S. 884.
Italien, S. 47, 61, 97, 177, 202, 252, 269, 284, 308, 358, 380, 447, 465, 498, 522, 557, 570, 635, 655, 672, 737, 751, 767, 786, 829, 869.
Kirchenstaat (s. Rom).
Königsberg, S. 593, 634, 832.
Leipzig, S. 235, 266, 301, 329, 415, 469, 536, 686, 704, 834, 852.
Lissabon, S. 10, 155, 540.
Lombardisch-Venetianisches Königreich, S. 98, 127, 200, 358, 655, 672, 786.
London, S. 581, 638.
Lucca, S. 98, 572.
Madrid, S. 9, 152, 540.
Mailand, S. 128, 152, 222, 358, 448, 655, 830, 849.
Mannheim, S. 150, 166, 480.
Messina, S. 253.
Mirandola, S. 310.
Modena, S. 310, 655, 752.
Moscow, S. 467.
Mühlhausen in Thüringen, S. 642.
München, S. 217, 252.
Neapel, S. 48, 178, 269, 447, 499, 512, 737.
Neuchâtel, S. 820.
Nürnberg, S. 650.
Odessa, S. 540.
Palermo, S. 47, 177, 252, 498, 787.
Paris, S. 328.
Parma (Herzogthum), S. 310, 656.
Piacenza, S. 656.
Piemont (Königreich), S. 657.
Potsdam, S. 316, 434.
Prag, S. 10, 52, 81, 204, 323, 446, 462, 834, 765, 781, 816.
Reggio, S. 767.
Rom (mit den Städten des Kirchenstaates), S. 61, 178, 284, 447, 513, 837, 740, 781.
Rotterdam (aus einem Briefe eines Reisenden), S. 674.
Rudolstadt, S. 200.
Sassari, S. 308.
Stuttgart, S. 66, 79.
Strassburg, S. 298, 653, 670, 685.
Toscana (Grossherzogthum), S. 97, 179, 287, 448, 570, 722, 753.
Triest, S. 381, 674.
Turin, S. 152, 198, 309, 638, 768.
Valenza, S. 9, 155.
Venedig, S. 200, 380, 465, 673, 829.
Weimar, S. 602.
Wien, S. 111, 124, 169, 202, 360, 377, 596, 644, 829, 854, 867, 899, 749, 769, 782, 814.
York, S. 716, 731.

VI. Miscellen.

Auber ist zum Officier der Ehrenlegion ernannt worden etc. S. 318.
Aus Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde. S. 366.
Ballo in Italien, eigentlich ein leidender Ballet, S. 466.

Boicke, Fr., Kunstreise nach Kopenhagen. S. 869.
Bellini componirt gegen Ende 1834 keine neue Oper für Neapel, sondern für Paris. S. 178.
Berichtigung. S. 436.
Bocklet, Carl Maria v., als Pfte-Virtuos in Wien. S. 567.
Boyle, Francesco, blinder und guter Gesanglehrer in Mailand. S. 850.
Bureau für Opernbücher errichtet Hr. Torelli in Ancona. S. 285.
Büste der Pasta, aufgestellt in Como, mit angegebener Inschrift. S. 128.
Correspondens-Errata (Berichtigungen einiger Angaben). S. 129.
Dem. Zöhrer in Wien singt Tenorpartien, z. B. den Tamino in der ursprünglichen Lage. S. 115.
Dreschke, C. A., Erfinder einer neuen Tastatur am Pfte. S. 533.
Druckfehler. S. 224, 336, 828.
Ehrenbezeigungen. S. 12, 13, 51, 63, 100, 154, 254, 318, 365, 447, 588, 676, 867.
Englische Kirchenmusik, Orgeln und Orgelspiel (Anmerkung). S. 736.
Erwiderung. S. 787.
Field, John, in Wien. S. 749.
Friedrichs, Mad., geb. v. Holst, aus London, Harfenistin. S. 798.
Gebrüder Gans aus Berlin, in Wien Concert gebend, als Künstler geschildert. S. 600.
Generali wird in Novara ein Monument errichtet. S. 786.
Gerhard, Livia, in Berlin neue Sängerin, über sie. S. 552.
Geschichte einer theuern Jacob Steiner-Geige. S. 213.
Gründung einer musikal. Gesellschaft in Neapel unter dem Titel: Accademia reale di Musica e di Ballo. S. 503.
Gnikow, Joseph, Virtuos auf der Strohfidel. S. 601.
Harvey Leach, Amerikaner und Affenanschauer. S. 656.
Haslinger, Tob., in Wien. S. 815.
Holländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst, Fortschritte desselben und Liste seiner Verdienstmitglieder. S. 826.
Holz in Wien gibt Soireen, 14tägig, worin nur Beethoven's Gesangmusik gegeben wird. S. 201.
Huth, Louis, neuer Componist in Berlin. S. 860.
Irkutsk. Erstes Concert daselbst seit der Erbauung. S. 755.
Kalkbrenner, Frdr., unternimmt eine Kunstreise nach Teutschland. S. 154.
Klose, Carl, neue Musikschule in Berlin, wohin er sich von Leipzig aus wandte. S. 861.
Lowy und seine beiden Söhne. S. 569.
Lipinski, Carl, in Frankfurt a. M. S. 689.
Literarische Notizen. S. 224, 271, 335, 689, 779.
Malibran-Garcia. S. 656.
Mancherlei. S. 12, 100, 254, 317, 365, 482, 675, 689, 754, 867.
Mayr, Simon, in Mailand, führt in Bergame die Cäcilienfeste, die lange ruhten, nach Art der teutschen Musikfeste wieder ein. S. 99.
Merkwürdiges. Ankündigung der Herausgabe der Compositionen des Fürsten Ant. Radziwill zu Göthe's Faust in Partitur. S. 417.

Musikfeste: Elbmusikf. in Dessau. S. 27, 315, 410, 483.
— in Potsdam. S. 315, 454.
— in Danzig 1834 im Septbr. S. 435.
— in Cöln 1835. S. 580.
— in Helsingfors. S. 580.
— in Heidelberg. S. 580.
— in Altenburg. S. 581.
— in Mainz u. Jena. S. 581, 675.
— in Mühlhausen. S. 642.
— in Nürnberg. S. 651.
— in Chemnitz. S. 676.
— in York. S. 716, 731.
— in Görlitz. S. 743.
— in Halle, drittes. S. 751.
— Rottweil (in Schwaben), erstes. S. 754.
Nachrichten von mehren Mitgliedern der sonstigen ital. Operngesellschaft in Dresden. S. 13.
Neue Operntexte. S. 317.
Nothgedrungene Erklärung. Von Gust. Nicolai, mit Nachschrift der Redact. S. 483.
Notizen. S. 27, 52, 154, 207, 452, 468, 588.
Opern, in Nachrichten besprochen:
Der neue Figaro von Ricci. S. 65.
Die Bürgschaft (neu), grosse Oper in 3 Aufz. von Hrn. v. Biedenfeld nach Schiller's Ballade für die Bühne bearbeitet, mit Musik von Lindpaintner. S. 66.
Hermia, Singspiel in 1 Acte, Musik von Siber (neu). S. 67.
Rodenstein, roman. Oper in 3 Acten nach einer Volkssage, Musik von Stössel (neu). S. 67.
Die beiden Pächter, musik. Drama in 2 Aufz. nach dem Englischen, Mus. von J. Lachner. S. 67.
Raphael, neue Oper, aus dem Französ. übers. von Dr. Arendt, comp. von Tolle. S. 111.
Der Cadet, Operette comp. vom Kapellm. Reuling. S. 114.
Neue Operetten, Possen u. dergl., in Wien aufgeführt. Siehe S. 224 u. f.
Der Besuch im Irrenhause, komische Oper in 1 Acte. Musik von Rosenhain. S. 149.
Lestocq. Oper v. Scribe u. Auber, teutsch bearbeitet v. Frhrn. v. Lichtenstein (in Berlin). S. 180. (in Dresden). S. 311.
Die Alpenhütte, v. Kotzebue u. J. P. Schmidt. S. 197.
Der Zweikampf, Musik von Hérold. S. 204.
Templer u. Jüdin, Musik v. Heinr. Marschner. S. 217.
Jessonda, Musik von Louis Spohr. S. 223.
Norma, Musik von Bellini (aus Prag) S. 246, Dresden S. 265.
Fausta, Musik von Donizetti (Berlin). S. 250.
La Vengeance italienne, Oper in 2 Acten, Musik von Jupin (Violinisten). S. 300.
Der blinde Gärtner, oder die blühende Aloe, von Kotzebue u. Lindpaintner. S. 315.
Der Wahnsinnige auf St. Domingo. Musik von Donizetti (in Wien). S. 360.
Somnambula (Nachtwandlerin) von Bellini (in Wien) S. 378, (in Leipzig) S. 443.
Der Kerker von Edinburg. Von Caraffa. S. 378.

Trilby, Singspiel nach Scribe bearbeitet, Musik von F. H. Truhn. S. 430.
Die Falschmünzer. Von Auber (in Prag). S. 462.
Così fan tutte (die gefährliche Wette) v. Mozart. S. 475.
Die Normannen vor Paris, Mus. v. Mercadante. S. 476.
Romeo und Julia von Bellini. S. 497.
Maria, von Herold. S. 497.
Die Fremde, von Bellini. S. 498.
Das eherne Pferd, Oper v. Scribe u. Auber. S. 552.
Melusine, Oper von Kreutzer. S. 555.
Der Bravo, Oper von Marliani. S. 555.
Fierabras, hinterlassene Oper von Franz Schubert. S. 601.
Die Königin der Sarmaten, neue Oper von Kastner. S. 686.
Bertha von Bretagne, neue Oper von Rastrelli. S. 689 u. 797.
Die Rosenmädchen, Musik von Lindpaintner. S. 702.
Robert der Teufel, von Meyerbeer. S. 765.
Gustav, oder der Maskenball, von Auber. S. 769.
Das blaue Barret, Operette von Telle (neu). Der Nachtwächter, Operette v. Grutsch (neu) in Wien. S. 770.
Zu ebener Erde und erstes Stock. Mit Musik von Adolph Müller. S. 783.
Die Junggesellenwirthschaft im Monde, 2) Der Wasserfall im Feenhain. Zauberspiele. Mit Musik von Nidetzky u. Scuita. S. 783.
Der Seekadet, Operette. Musik von Labarre. S. 785.
NB. Die besprochenen italien. neuen Opern sind nicht mit aufgeführt, sondern in den Nachrichten aus Italien nachzusehen.

Oratorien u. geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Belsazar, Oratorium von Händel, mit teutschem Text von Schaum (J. O. H.) S. 29.
Belsazar von Händel, bearbeitet vom Hrn. v. Mosel, in Wien (gleichzeitig fast in Berlin). S. 169.
H moll-Messe von Seb. Bach. S. 238.
Josua, Orator. von Händel, von MD. Lecerf im Köln. Realgymnas. in Berlin aufgeführt. S. 251.
Zingarelli, neueste Messe des 83jähr. Greises. S. 266.
Jephta, Orator. von Händel, bearb. von Fhrn. von Mosel (in Dresden). S. 311.
Passions-Cantate von Graun (bisher noch unbekannt). S. 334.
Schneider, Frdr., Absalon. Orator. in 2 Abtheil., Text von Brüggemann. S. 410.
Rungenhagen, 68ster Psalm: „Herr, mach Dich auf" etc. (Neu). S. 434.
Schneider, Frdr., Gloria (a Capella). S. 435.
Berner, Hymne: Der Herr ist Gott (mit Instrum.) S. 435.
Schmidt, J. P., Hymne: Der Herr ist erhöhet — mit Instrum. S. 435.
Schneider, Jul., Psalm: Der Herr ist mein Hirte (a Capella). S. 435.
Girschner, Psalm: Gross ist der Herr (mit Instr.) S. 435.
Reissiger, Kapellm., Cantate: Die Zeiten des Lebens. S. 436.

Cherubini, Litanei de B. Maria V. für den verstorbenen Fürsten Nic. Esterhazy comp. — und Miserere von Allegri. S. 444.
Beethoven, Cant.: Der glorreiche Augenblick. S. 446.
Haydn, Mich., unvollendet gebliebenes Requiem in B. S. 446.
Seyfried, Ritter v., Requiem, Beethoven geweiht. S. 446 u. 447.
Aigner, Engelbert, neue Cantate auf Matthissons „Lob der Tonkunst." S. 601.
Späth, A., eine grosse und eine kleine neue Messe. S. 820.

Orgeln im südlichen Teutschland etc. S. 867.
Paganini, N., wieder nach Italien zurückgekehrt. S. 310; ist nicht todt; ähnliche Medaille auf ihn. S. 689.
Pasta, singt noch; Wohnort derselben. S. 155.
Pergolese, Giov. Battista, Berichtigung seiner Lebensumstände und Aufzählung seiner Compositionen. S. 647.
Pfennig-Oper in Florenz. S. 180.
Plattner's Musikalien- u. Instrumentenhandlung in Rotterdam. S. 64.
Preisausschreibung für eine neue grosse Symph. S. 170.
Rakowski, Profess. de Violoncelle, Nachricht von guten Violin- u. Vcelle-Bogen, guten Streichinstrumenten, Flöten etc. S. 675.
Rochlitz, Friedrich, Erklärung. S. 527.
Romberg, Cipriano, Sohn Andreas R.'s, erste Kunstreise. S. 171.
Schechner-Waagen u. Sigl-Vespermann (treffliche Sängerinnen) in München sind Krankheits halber jetzt in Ruhestand gesetzt. S. 233.
Schmidt, Ernst Leop., Verbesserer der Apollo-Lyra, Kunstreise in Frankreich, Belgien u. England; neue Kunstreise nach Italien, Griechenland etc. Nachrichten über s. Instrument. S. 255.
Schröder-Devrient, Sängerin in Dresden, macht eine Vierteljähr. Kunstreise durch Deutschland nach Italien. S. 266. Ueber ihre Leistungen in Leipzig. S. 829.
Società filarmonica Napolitana. Die erste daselbst gestiftete 1834. S. 52.
Statistik der bergamaskischen Gesangkünstler vom Karneval 1835. S. 786.
Strauss in Berlin. S. 28.

Symphonieen, Ouverturen und Concerte in Nachrichten besprochen:
Onslow's erste Symphonie. S. 196.
Louis Spohr's 4te Symphonie. S. 196, 237, 463.
Lachner, neue Symphonie. S. 235.
Hesse, Adolph, 3te Symph. (neu) aus H moll. S. 235.
Frdr. Schneider, 20ste Symph. S. 236.
C. G. Müller, 3te Symph. (neu). S. 236.
Kalliwoda, 4te neue Symph. (gedruckt). S. 237.
Chopin, Concert für das Pianof. S. 263.
Hesse, Adolph, neues Pianof.-Concert. (MS.) S. 266.
Nicolai, Gustav, neue Symph. S. 335.
Lindpaintner, Ouvert. zu Göthe's Faust. S. 396, 465.
Lachner, 3te Symph. S. 480.
Strauss, Hofkapellm. zu Carlsruhe, Ouverture zur Oper „Zelide". S. 480.

Tells, Kapellm. am Hofoperntheater in Wien, ändert die Orchesterstellung schlecht. S. 771.
Universal-Lexicon der Tonkunst (neues). S. 317.
Unternehmen einer Pul. musikal. Zeitung nach dem Muster der unsrigen wird nicht ausgeführt. S. 502.
Verbesserte Stelle im Jahrg. 1834, S. 661 daselbst. S. 689.
Verfall der Oper in München. S. 234.
Verkonius, Präsident in Cöln, rühmlicher Förderer der Tonkunst. S. 868.
Verlags-Eigenthum-Anzeigen. S. 16, 52, 188, 208, 240, 256, 272, 488, 504, 520, 588, 659, 692, 756, 772, 804, 840, 872.
Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen: Wielhorsky, Graf, 2 Lieder mit Pfte- u. Violoncellbegleit. S. 28.
Schwenke, C. F., Serenade für 5 Vcellos, Contrabass u. Pauken. S. 28.
Der Schweizer Soldat, Ballet (neu) comp. von Hermann Schmidt in Berlin. S. 198.
Beethoven's Cismoll-Quatuor, ausgef. in Wien. S. 204.
Liedpaintner, Musik zur Declamation des Liedes von der Glocke. S. 264.
Siegesmarsch zu Raupach's: „Kaiser Friedr. der Erste", für Orchester comp. vom Grafen v. Redern (neu). S. 283.
Dityrambe für 3 Tenore von Fr. Curschmann. S. 332.
Der Traum. Fantasie für das Vcello mit Orch. comp. von Moritz Gans (neu). S. 333.
Quintetten, 3 neue, vom Grafen Aug. v. Sayve (in Wien vorgetragen). S. 380.
Grill, Kapellm. in Pesth, Jägers Abendlied von Göthe, comp. für eine Baßstimme, Pianof. u. obligates Vcello. S. 413.
Schneider, Jul., Choral: Jesus meine Zuversicht — für Orgel u. Basposaune. S. 435.
Seyfried, Ritter v., Marcia funebre sulla morte d'un Eroe von Beethoven, für Männerchor u. Orchester bearbeitet zu B's Begräbniss. S. 445.
Mozart, Instrumentalfuge. S. 445.
Beethoven's Symphonie in C dur für das Pfte 4händig arrang. von C. Klage. S. 478.
Die drei Buckligen, 2 komische Divertissements, Musik von Ott. S. 556.
Der falsche Concertist auf dem Holz- u. Strohinstrumente, Wiener Localposse. Die Lieder von Rott, die Tänze etc. von Kolovitsch. S. 780.

Versing, guter Bariton des Theaters zu Mannheim, S. 234.
Violine, gute, wahrscheinlich eine Prager. S. 256.
Wild, Tenor, in Prag als Gast. S. 816 etc.
Witek (Anton) u. **Pilat** (Joseph), 2 junge Hornisten in Prag. S. 464.
Zingarelli wird todt gesagt (S. 12); dem wird widersprochen S. 32.
Zum Titelkupfer. S. 812.

VII. Beilagen.

N. I. Zu N. 6: O salutaris hostia, von Simon Mayr, in Partitur, für 4 Soprane u. Blasinstr.
N. II. Zu N. 14: Nun danket Alle Gott, 5stimmige Bearb. des Chorals, eigen bgurirt, von Hans Georg Nägeli. Zu seinem 8ten Aufsatz als Beispiel gehörig.
N. III. Zu No. 20: Ostermesse-Bericht 1835 von Diabelli u. Comp. in Wien.
N. IV. Zu N. 21: Louis Spohr: Resit. u. Chor der Freunde Jesu aus seinem neuesten, noch ungedruckten Oratorium: Die letzten Stunden des sterbenden Erlösers von Ruchlitz. NB. Das Fugenthema der Ouverture steht wegen des Raumes S. 368.
N. V. Zu N. 25: Stellung des Orchesters in der Johanniskirche zu Dessau am 8ten Elbmusikfeste.

VIII. Intelligenzblätter.

Zusammen 13 Nummern.

1	zu N.	5	der Zeitung
2	—	9	—
3	—	13	—
4	—	17	—
5	—	21	—
6	—	24	—
7	—	26	—
8	—	29	—
9	—	30	—
10	—	42	—
11	—	44	—
12	—	48	—
13	—	52	—

Universitäts-
Bibliothek
Leipzig

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar. **No. 1.** 1835.

Was wir sollen, wollen und nicht wollen.

Ist etwa das Sollen in unsern jüngsten Tagen auch neu geworden? Wir sind des Glaubens, dass es seit Christo unerschütterlich steht bis an der Welt Ende. Rechtschaffen, treu, vernünftig, christlich sollen wir sein; dazu klug wie die Schlangen und ohne Falsch wie die Tauben. Das ist die Summa. Nur der Antichrist, der angenehme Teufel, beliebt eine andere Methode, spielt rechts den Schwarz- und links den Weissmacher, wofür auch der berühmte Rowland Hill zeuget, der ihn einmal als einen Müller und abermals als einen Schornsteinfeger verkleidet erblickte. Allein gerade weil er sich so oft verkleiden und nach Rechts und Links hinhorchen muss, zeigt er, dass nichts an ihm *ist*. Das ist auch der rechte Grund, warum er sich anfangs so schmiegsam und biegsam und so frisch trügsam und lügsam erweist, seinen Kram zum Eintritt so spottwohlfeil losschlägt, dann immer theurer wird und sucht, welchen er verschlinge. Das Ende findet sich. Was aber der kleine Beelzebub will oder wollen möchte, das wollen wir gerade nicht.

An die Spitze, als Motto unsers Wollens stellen wir den alten, von allen Rechtlichen anerkannten und unerschütterlichen Spruch: In necessariis unitas, in dubiis libertas, in omnibus charitas. (Im Nothwendigen Einheit, im Ungewissen Freiheit, in Allem Liebe.)

Nothwendig sind Grammatik, Aesthetik, Geschichte und Schule jeder Art der Tonkunst. Diese müssen mit redlichem Ernst tüchtig getrieben und gefördert werden, nicht zum Spass, nicht zur Unterhaltung am Biertisch oder im Conditorladen, sondern für echtes, rechtes Studium. Da gilt es nicht, irgend eine historische Person hernehmen und an ein paar längst bekannte Anekdötchen einige neumodische Einfälle kleben, mit Redensarten ihren Charakter verdrehen und Meinungen und Grundsätze einschmuggeln, die eben so nichtig, als gefährlich sind. Damit würde man wohl für den Augenblick etliche Schnellläufer hinhalten und unterhalten, aber keine Männer, die sich im Reellen gefallen und in und an ihm bilden wollen. Mit den Letzten wollen wir es aber nur zu thun haben. Wenn wir weiter nichts als die liebe Langeweile vertreiben wollten, würden wir freilich manche erkräftigende Nahrung weglassen und dafür mit verderblichen Leckereien aufwarten müssen. Das wollen wir aber nicht. Es bleibt im Wissenschaftlichen, wie es unter uns gewesen ist, nur möglichst höher hinauf. Und dazu haben wir eben die rechten Mitarbeiter. Der tüchtigsten Männer dürfen wir uns rühmen, nicht mit falschen Worten, wie es auch wohl geschieht, sondern in der That und Wahrheit, mit welchen wir es halten. Dass es übrigens Geschöpfe gibt, die nicht reden, sondern bellen, weiss Jeder und hat nichts zu bedeuten. Etliche haben sich sogar bis zu einer Art von Verstand erhoben. Namentlich hat man die Leute glauben machen wollen, wir wollten nur immer die *alte* Ordnung aufrecht erhalten. Ist das nicht scharfsinnig, so ist es doch wenigstens ein Wort, dass jedes Blatt unserer Jahrgänge offenkundig widerlegt. Nicht wenige alte Unrichtigkeiten haben wir in unsern Blättern berichtigt, manches alt Schwankende sicher gestellt, manches Neue gepriesen u. s. f. Nicht die *alte Ordnung* wollen wir, sondern *Ordnung*, ob alt oder neu, das ist gleich. Vernunft und Gründe sollen Sieger sein. Allein die Faselei schreisüchtiger Unwissenheit wollen wir nicht, die jedes Gesetz verachtet, weil sie es nicht gelernt hat; die es gern hätte, wenn sie die ganze Weisheit gleich auf einmal in einem Säftchen verschlucken könnte, die zusammengelesenen Brocken zu einem Brei rührt, den sie für eigenes

Gekoch und für ganz neuen Hochgeschmack auszugeben sich erlustigt, dabei die Stirn hat, alles Frühere für elendes Zeug zu erklären, aus welchem sie doch erst, wenn man es genau ansieht, das Bischen Gute genommen hat, was sich noch allenfalls in dem ganzen Schaum vorfindet. Daraus wird im Leben nichts Gescheutes. Wo jeder Knabe thun will, was ihm einfällt, und kein Gesetz mehr achtet, da hört alles Gute auf. — Im Nothwendigen sei Einheit durch guten Grund, und wer den besten bringt, der soll der Beste sein, bis ein Besserer kommt, denn in der Einheit lebt Verbesserung.

Im *Ungewissen*, wo Freiheit vernünftiger Weise herrschen soll, da gerade verlangen die Herren, dass die ganze Welt ihrer Meinung sein oder zum Scheiterhaufen verdammt sein soll. Welche Helden, wenn es mit Luftgebilden zu kämpfen gibt! Eben im Bereiche des Ungewissen, des vielfach Relativen wirbeln sie mit grosser Pracht so etwas von gutem und schlechtem *Geschmacke* untereinander, haben natürlich den guten nur immer allein und werden unverschämt grob, wenn einer ihrer Begünstigten irgend einem Menschen nicht so unbedingt gefällt, wie ihnen. Wisst ihr denn nicht, wer das Letzte am besten kann? Neu ist die Sache nicht, denn schon Horaz singt: Nil rectum, nisi quod placuit sibi, ducunt (Nichts dünkt sie recht, als was ihnen gerade gefällt). — In Gegenständen, wo nur die bewährtesten Gründe und nöthigende Vernunftgesetze siegen, wo folglich gar keine andere freie Wahl als zwischen Vernunft und Unvernunft möglich ist, fordern sie die zügelloseste Ungebundenheit: dagegen in dem, was wirklich frei ist, soll sich Niemand unterstehen, anders zu empfinden, als sie! — Das ist ja die verkehrte Welt! Sollte man nicht zuweilen meinen, die Besessenen der Gergesener wären wieder aufgewacht? Da wollen wir nicht hin. — Im Ungewissen herrsche Freiheit und gute Billigkeit. Hierher gehören sie und sollen bleiben.

Was nun die *Liebe in Allem* betrifft, so könnte man vielleicht fragen: Ist denn das auch Liebe gegen Alle, die so spricht, wie Du bisher? Allerdings! und die aufrichtigste! Wer das Gute liebt, muss das Schlechte hassen. Beides ist von den Personen selbst wohl zu unterscheiden, so weit es angeht. Gegen Verleumdung, Hinterlist und alle Zügellosigkeit werden wir im offenen Kampfe stehen, so lange wir leben; nie aber gegen Menschen, die redliche Lust bezeigen an Wahrheit und Recht. Alles nach dem Gesetz: Was Du von Andern willst, das sollst Du ihnen auch thun. Auch tragen wir Keinem etwas nach, vielmehr thut uns Mancher leid, der sich verleiten liess. Mehr ist nicht zu verlangen; und wer noch mehr Liebe gegen Alle vorgibt, ist ein Heuchler, der nicht besteht in der Wahrheit. — Dass es aber jetzt von manchen Seiten her nicht selten arg getrieben wird gegen alle Liebe und Redlichkeit, das, dächten wir, wäre klar genug.

Die Verhältnisse stehen jetzt allerdings so, dass ein Mann, der Kraft fühlt und in der Liebe noch nicht fest steht, dahin kommen kann, dass er sich mit Börne bis zum Wahlspruch zwingt: „Keine Milde, ja keine Gerechtigkeit mehr! Teufel gegen Teufel!“ — Gott bewahr' uns vor dem Argen! Das wäre ja so schauderhaft, wie in der Verdammniss! Bis zu dieser Folter der Verzweiflung sind wir, Gott sei Dank, noch lange nicht: es ist dies nur der Unglückspfuhl wüster Zerrissenheit. Noch sind der Edlen viel, noch der Menschen genug, die in Recht, Pflicht und Treue ihren Segen erkennen und festhalten; noch der Strebsamen und Besonnenen genug, die Echtes vom Flitter wohl zu unterscheiden wissen. An diese wenden und halten wir uns mit vollem Vertrauen und haben Grund dazu, in der wohlwollenden Anerkennung der Kunstüchtigsten, deren erhebenden und ehrenden Beifalls wir uns dankbar erfreuen. Von ihnen angespornt, von ihnen unterstützt, wollen wir freudig fortfahren, das Beste der Kunst zu fördern und auf ihre Veredlung nach allen Richtungen mit treuer Befliessenheit und ausdauernder Geduld hinzuwirken.

Erhebung der Wahrheit und des Rechts ist unser Ziel. Bei gewissenhafter Parteilosigkeit soll fortwährend jene Humanität in unsern Blättern gefunden werden, die stets eine Gefährtin der Gebildeten ist. Nur Anmassung, Unverschämtheit und offenbare Schlechtigkeit der Gesinnung, so weit sie sich in Thaten unumwunden aussprechen, sollen unumwunden gerügt werden. Verdienten Männern von der einen Seite niedrig schmeicheln und von der andern ihre Namen unwürdig an den Pranger stellen, oder aufstrebende Talente, anstatt sie zu belehren und auf den rechten Weg aufmerksam zu machen, mit Witzkoth bewerfen, kann unter uns nicht vorfallen. Auch ist es uns unmöglich, einen einzigen Zweig der Kunst, was jetzt leider nicht selten geschieht, für den ganzen erhabenen Riesenbaum anzu-

sehen. Auf diese Weise wird sich wohl für Alle, die denken können und wollen; unterhaltende Mannigfaltigkeit mit Nützlichkeit am schönsten vereinigen.

Und so empfehlen wir uns und unsere Bestrebungen dem fernern Wohlwollen aller rechtschaffenen Kunstfreunde und wünschen ihnen und uns ein glückliches neues Jahr.

G. W. Fink, Redacteur.

Recensionen.

Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Von *Aug. Ferd. Häser.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Dieses sehr verdienstliche, übersichtliche Werkchen von 116 Octavseiten wird sich den Gesanglehrern und Sängern schon durch den Namen des Verf. empfehlen, dessen Einsicht und Erfahrung bereits Jedem hinlänglich bekannt sind. Er hat das Buch seiner vielgerühmten Schwester, Charlotte Vera, geborner Häser, in Rom gewidmet, einer der ersten, welche teutsche Gesangkunst in Italien zu hohen Ehren brachte, die sich immer mehr gesteigert haben. Bei der grossen Vorliebe für Gesang, im Grunde für Musik überhaupt, die sich im Wachsthume der Singvereine längst zeigte, wird wohl unser Vaterland auch den letzten, ihm von Italien noch bestrittenen (und schon jetzt nicht überall mehr bestrittenen) Preis der Kunst, den des Gesanges, glücklich erringen.“ Obgleich zu tüchtigen Fortschritten im Gesange ein von allen Seiten gebildeter Lehrer das beste, aber auch ein seltenes Hülfsmittel ist: so haben doch auch Bücher, Nachdenken und Aufmerksamkeit auf gute Muster viel Gutes hervorgebracht. Eines hilft dem Andern. Dass ist das vor uns liegende Buch vortrefflich; also keine ausführliche Gesangschule mit Musikelementen, Solfeggien u. s. w., dergleichen sind genug da; sondern genau angedeutete Stufenfolge eines zweckmässigen Unterrichts, was man nicht in allen Gesangschulen findet und worauf doch so viel ankommt. Es ist also sowohl für Lehrer als Schüler ein tüchtiger Leitfaden zum Unterricht und bei demselben.

Der Verf. dieser höchst nützlichen Schrift hielt sich nämlich, seine Schwester Charlotte begleitend, 6 Jahre in Italien auf, wo er sich hauptsächlich dem Studium des Gesanges widmete und sich namentlich die alte italienische Methode zu eigen zu machen suchte, die mit Recht allgemein für das höchste Muster gilt und ihrem Wesentlichen, Eigenthümlichen nach auch noch jetzt in Italien als die einzig wahre betrachtet wird. Die Grundsätze und Erfahrungen der besten Meister jener Zeit, wie eigene Bemerkungen, aus Kunstleistungen gezogen, schrieb er darauf aus seinen flüchtigen Andeutungen der Reise nieder und gab sie zuerst in unserer musik. Zeitung gegen Ende 1812 und Anfang 1813 unter dem Titel: *Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode.* Diese frühern Abhandlungen dienen hier dem Verf. zu Materialien, die neu geordnet, ergänzt, verbessert und durch spätere Erfahrungen und Aufschlüsse bereichert worden sind. Dass dazu auch die besten Werke neuerer Zeit, ja selbst einzelne treffliche Bemerkungen anderer Schriften benutzt wurden, ist der Umsicht des Verf. und der Nützlichkeit des Werkchens eine Empfehlung mehr.

Von dem, was hier gegeben wird, eine lange Rede zu halten, wäre in der That höchst überflüssig; man wird hier finden, was man zu suchen berechtigt ist, und zwar mit kurzen Worten oft mehr und besser, als in vielen andern weitschweifigen Büchern. Sänger und Singlehrer, die nicht darauf aufmerksam sind, schaden sich selbst. Sie finden hier so viele gute Rathschläge und Andeutungen, dass wir, die wir nicht gern abschreiben, sie schlechthin auf das Buch selbst, als auf ein höchst förderliches verweisen müssen. Man wird die besten, nicht immer beachteten, weil nicht überall mehr bekannten Solfeggien, Duetten etc. angezeigt finden; wird in die Klage des Verf. über den immer noch fortbestehenden Mangel an besonderen Musikschulen in Teutschland einstimmen müssen; wird die hier anerkannte Würde u. Schönheit unserer Sprache, auch im Vergleiche mit der allerdings weichern italienischen, mit Vergnügen lesen, wobei wir nur bemerken, dass es Fälle gibt, wo ch und g, welche beide in verschiedener Stellung auch verschieden auszusprechen sind, ziemlich zusammenfallen (auch das ist hat eine doppelte Aussprache, so dass die niedersächsische Art derselben nicht die einzig richtige ist); wird im Capitel über Cadenzen, Formeln und Passagen die Bemerkungen vorzüglich über Arien sehr selten

mäss und anregend finden, das Ganze „vom Vortrage“ mit grossem Nutzen lesen u. s. w. Zugleich ist das ganze Buch auch angenehm zu lesen, so dass es unterhaltend nützt.

Sechs Orgelstücke, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, componirt — von Victor Klauss. Op. 7. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 2 Franken 50 Cent.

Der Verf., seit Michaelis 1834 Hoforganist u. Musikdirector in Bernburg, hat sich schon als guten Componisten der musikal. Welt bekannt gemacht, nicht mit Orgelwerken allein, sondern auch in Gesang- und Instrumental-Compositionen. Es macht uns Vergnügen, auch dieses, dem Grossherzoglich Hessischen Hoforganisten, Hrn. Rink, gewidmete Werk allen Orgelspielern als ein zweckmässig tüchtiges bestens empfehlen zu können. Ueberall ist genau angegeben, mit welchen Stimmen die hinlänglich verschiedenartigen und doch überall kirchlichen Sätze vorgetragen werden sollen. Sollen diese Stücke nicht gerade für Anfänger im Orgelspiele dienen, so sind sie doch für mässig Geübte keineswegs schwer. Das erste Präludium ist bei guter Harmoniefülle in schön melodischem Flusse sehr ansprechend. Das 2te ein gut durchgeführter Choral, in welchem das erste Viertel des dritten Taktes der Oberstimme in der 3ten Klammer auf alle Fälle verdruckt ist (anstatt $\overline{g}$ nehme man $\overline{es}$). Das dritte Vorspiel mit vollem Werke ist gut: nur scheint der Verf. zuweilen die Modulationen etwas mehr zu häufen, als es das darzustellende Gefühl geradehin nöthig machen dürfte. Man kann dies nicht tadeln; es lässt sich auch solchen Dingen keine genaue Grenzlinie ziehen: allein warnen müssen wir besonders jetzt vor einem leicht möglichen Uebermaasse. Präludium und Fuge sind sehr deutlich und kräftig. No. 5 ist ein sehr gut gearbeitetes Trio. Wir begegneten schon in mehren neuen Orgelwerken dieser lange und mit Unrecht vernachlässigten Form und freuen uns, dass mehre wackere Organisten wieder zu ihr zurückkehren. Mögen sie vor allen Dingen hierin auf Inniges sehen und nicht das Meiste in einer einzigen Nachahmungsform der Figuren suchen, was zu leicht stereotyp wird. Tüchtiges Streben nach immer höhern Leistungen haben wir noch in keinem Werke des Verf. vermisst; man wird dies auch hier nicht vermissen. Da mit diesem redlichen Willen sich Anlagen und Kenntnisse vereinen, muss etwas Gutes hervorgehen und immer eingreifender folgen.

Magnificat sex vocum secundi Toni (Ecco Chio Lasso Il Core). In partitionem ex veteri libro (No. 95 Bib. Reg. Lutetiae) dispositum — a *R. L. Pearsall de Willsbridge Armigero*, Auctore *Orlando di Lasso*. Carlsruhe, ex taberna musices J. Velten.

Der um kirchliche Musik auch durch eigene tüchtige Compositionen wohlverdiente, mit den Alten unserer abendländischen Musik seit Palestrina's Zeiten genau bekannte Förderer der Tonkunst übergibt uns hier ein vortreffliches Kirchenstück des vollgerühmten Kraftheldes, der die ansehnliche Reihe berühmter niederländischer Componisten auf das Glänzendste beschloss, gleich der untergehenden Sonne nach einem schönen Tage. Hr. P. hat das Pariser Stimmenwerk nicht nur sorgfältig in Partitur gebracht, sondern auch die Ausgabe mit der 1587 in München gedruckten verglichen und uns die Varianten beid. genau mitgetheilt, wofür, wie für die Verbesserung etlicher eingeschlichener Druckfehler wir ihm zu freundlichem Danke verpflichtet sind. Für die Freunde alter Kirchengesänge haben wir nichts hinzuzufügen; sie wissen, was sie hier empfangen. Den Singakademieen, die sich ja noch nicht an Aehnlichem versucht haben, rathen wir zu wiederholten, nur nicht zu flüchtigen Versuchen; es wird ihnen damit in mehrfacher Hinsicht gedient sein.

Nachrichten.

Bremen. Unsere bisher vielbesuchte Oper, die sich unter der Direction der Herren Gerber und Pillwitz bedeutend gehoben, hat kürzlich in dem ausgezeichneten Tenoristen Hrn. Knaust eine ihrer ersten Zierden verloren, indem dieser brave Sänger jetzt bei einer auswärtigen Bühne ersten Ranges — man sagt: Dresden — angestellt ist und, wie es heisst, unter sehr vortheilhaften Bedingungen. Wir haben ihn ungern verloren, denn er ist noch nicht genügend ersetzt worden. Auch andere Mitglieder gehen ab und man weiss nicht, welchen Ersatz wir dafür im Laufe dieses Winters wieder erhalten. Eine junge Bremer Sängerin, Dem. Rulach, aus dem nahe gelegenen kleinen Orte Wolt-

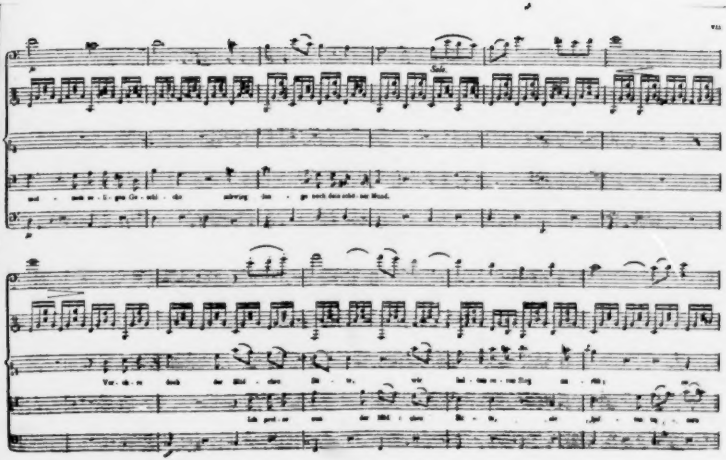

mershausen (od. Woldemarshausen) gebürtig, macht hier Epoche; sie ist von dem thätigen Hrn. Pillwitz, bekanntem Componisten verschiedener Opern und Operetten hierselbst, im Gesang unterrichtet worden und geniesst noch seiner Leitung und Anweisung. Hr. Pillwitz dirigirt das Orchester der hiesigen Oper. In einem auswärtigen berühmten Badeorte wurde neulich eine seiner Operetten mit dem Beisatze: „componirt von Pillwizzo" aufgeführt, vermuthlich um die Composition durch einen scheinbar italienisch klingenden Titel dem Publikum zu empfehlen. Seine trefflichen Arbeiten bedürfen solcher überflüssigen Empfehlungen nicht. Die Oper: Robert der Teufel gefällt hier, so auch: des Adlers Horst. Doch dürften sie bald durch neuere verdrängt werden, denn Hr. Gerber sorgt nach Möglichkeit und nach den schwachen Kräften unserer Bühne gern für neue Opern und verdient nicht die Angriffe in hiesigen Blättern, die alle Schranken überspringen.

Madrid. Am 3. April 1834 ging Ricci's Nuovo Figaro mit Beifall in die Scene. Der Tenor Timoleon Alexander hat eine angenehme Stimme und singt mit Grazie; überdies ist er jung und schön, was auch auf unserm Theater ein Hauptvorzug ist. Der Bassist Boticelli wurde stark applaudirt und mehre Male hervorgerufen. Das Debut der Edwige war nicht sehr glücklich; sie gefiel aber mehr in den folgenden Vorstellungen. In Bellini's Capuleti (mit eingelegtem 3ten Acte von Vaccaj) fand die Mailänderin Grisi (Giuditta) in der Rolle des Romeo eine ausgezeichnete Aufnahme. Alle diese Sänger vermochten aber nicht, Donizetti's Anna Bolena gehörig zu geben, weswegen auch diese Oper diesmal weit weniger als sonst gefiel.

Valenza. Der Palazzesi, die sich von ihren Verbindlichkeiten mit dem Madrider Theater losgesagt hat, wurden hier auf ihrer Durchreise nach Italien solche vortheilhafte Anträge von der hiesigen Opernbühne gemacht, dass sie bis zu Ende des Karnevals hier bleibt.

Barcelona. Hier fand die französische Contraltistin Michel rauschenden Beifall in Bellini's Capuleti e Montecchi.

Cadix. Die im Karneval gegebenen beyden Opern Norma und Chiara (s. d. vor. Ber.) wurden im April abermals mit Enthusiasmus aufgenommen. Bis zur Hälfte Mai hatte die Norma der Theaterdirection bereits einen Gewinnst von 7000 spanischen Thalern abgeworfen. Anfangs Mai gab man den Pirata und Ricci's Figaro, beide nicht am besten; endlich den 14. Mai Donizetti's Esule di Roma, welcher der Norma den Lorbeer entriss. Sowohl die Fischer als die Herren Moncada und Piacenti wurden ungemein stark applaudirt (Ersterer besonders in ihren Final-Variationen) und auf die Scene gerufen.

Nach einem hier aus Havana angekommenen Briefe sollen daselbst 25 Vorstellungen der italienischen Oper der Kasse 75,000 spanische Thaler eingebracht haben?!

Lissabon (Teatro S. Carlo). Den 7. Mai ging Bellini's Pirata in die Scene, welche Oper sowohl als die in ihr debutirende Primadonna Eloisa Gaggi Storti nebst ihrem Gatten, dem Tenore Giovanni Storti und dem hier beliebten Bassisten Savio eine glänzende Aufnahme fanden. Der Hof, welcher bei dieser Vorstellung zugegen war, applaudirte ebenfalls. Am 20. Mai gab man Rossini's Barbiere di Siviglia, der hier nie so gut aufgeführt wurde, als diesmal. Hr. Maggiorotti (Figaro) hatte seine freie Einnahme an diesem Abende. Nächstens wird die Mailänder Contraltistin Fabbrica in Mercadante's Donna Caritea debutiren.

Prag. Auf unserer Bühne wurde „Pompeji's Untergang", grosse Oper in 2 Acten, nach dem Italienischen des Tattola v. Ott, Musik v. Pacini, zum Vortheile des Hrn. Demmer in die Scene gesetzt. Wenn man hier und da Bellini'sche Manier in der Composition finden wollte, so ist das wohl nur die gewöhnliche Art und Weise der italien. Nachfolger Rossini's, welche sich — auch manchmal nicht ohne Erfolg — um Charakteristik bemühen, in der Regel aber sich damit begnügen, dass sie in hochpathetischen Momenten keine Bravourarien mit reicher Coloratur singen lassen. Dies ist z. B. hier in der Reue-Arie des Appius Diomedes der Fall; doch Octavia zeigt in der Arie, bevor sie zum Tode geht, schon wieder sehr viel musikalische Zierrathen. Mit der Ouverture hat sich Pacini schnell abgefunden, sie ist eine der kürzesten, die wir kennen, eben so wenig von Bedeutung, als die ersten Nummern der Oper, bis zur Cavatine der Octavia. Die Krone des Ganzen ist unstreitig das erste Finale, doch auch das 2te ist kräftig und, wie Alles, sorgfältig und zweck-

mässig instrumentirt. Im zweiten Acte zeichnet sich sonst noch das Duett zwischen dem Prätor und seiner Gemahlin, dann die oben erwähnten zwei Nummern, vortheilhaft aus. Das Libretto hat vor manchen andern italienischen Opernbüchern wenigstens das Verdienst, dass man doch die Handlung begreift, wenn sie gleich nichts weniger als interessant und die Charakteristik ganz jämmerlich ist. Warum übrigens Hr. Otto „L'ultimo giorno di Pompei" mit „Pompeji's Untergang" übersetzt hat? — mag er verantworten. Der italien. Titel bezeichnet doch einigermaassen die Oper, der deutsche durchaus gar nicht. Die Aufführung war in den meisten Rollen lobenswerth. Mad. Podhorsky führte die anstrengende Partie der Octavia mit überraschender Kraft und Ausdauer und jener gediegenen Virtuosität durch, welche stets ein unbestrittenes Eigenthum dieser Künstlerin ist. Hr. Pöck (Sallustius) imponirte durch Kraft und Fülle und liess meist nur einen kunstgerechteren Vortrag des Recitativs zu wünschen übrig. Ein Wiener Blatt tadelte Hrn. Pöck bei Gelegenheit seiner neulichen Gastrollen, dass er bei seinen natürlichen Mitteln verschmähe, der Kunst auch etwas zu verdanken. Doch, meint man, sei das wohl eine Eigenheit, wie deren jeder grosse Künstler habe. Wir begreifen aber nicht, wie man ein grosser Künstler sein kann, ohne der Kunst etwas zu verdanken. „Worte, nichts als Worte!" sagt Hamlet. Hr. Demmer sang den Tribun mit vieler Kunst; leider aber wird es uns täglich klarer, dass seine Stimme sehr im Abnehmen begriffen ist und in den wenigen Monaten seiner hiesigen Anwesenheit bedeutend gelitten hat. Dem. Kratky (Clodius) und Hr. Podhorsky (Publius) führten ihre kleinen Rollen mit Fleiss und Sorgfalt durch. Dass Hr. Brava (Faustus) sogar in einer antiken und Recitativ-Oper verwendet wird, mag die Direction vor dem Richterstuhle der Kunst verantworten. Die Rolle ist wichtiger, als jene des Publius, und hätte wohl mit Hrn. Strakaty besetzt werden können. Es bleibt uns nur noch eine Anfängerin, Dem. Rettich, zu beurtheilen, welche unbegreiflicher Weise den Menenius zu ihrem ersten Versuch gewählt und uns dadurch in nicht geringe Verlegenheit versetzt hat. Was sollen wir darüber sagen? Menenius hat nichts zu singen (hier wenigstens nicht, und wir wissen nicht, ob Dem. Rettich etwa eine Nummer ausgelassen), als einige kleine Recitativstellen, in welchen sie eine recht gute Stimme zeigte. Was sollte aber dieser Versuch? Sollte er sie blos an die Bühne gewöhnen, so würde dieser Zweck viel besser allmählig durch das Eintreten in das Chorpersonale erreicht worden sein, wo die Aufmerksamkeit der Zuschauer weniger auf ihre Bewegungen gerichtet worden wäre, welche natürlich bei ihrem ersten Auftreten noch nicht gewandt sein können. So wenig wir es für zweckmässig halten, wenn junge Sängerinnen mit einer ersten Rolle ihre Kunstbahn beginnen, so muss doch jeder erste Versuch etwas zu versuchen geben und irgend eine Gelegenheit darbieten, ihre Gabe an den Tag zu legen, was hier gar nicht der Fall war. Blos unter den Personen auf dem Zettel genannt zu werden, ist noch kein Debut. Uebrigens schienen weder die Stimme, noch das Benehmen der Dem. Rettich die geringste Furcht und Befangenheit anzuzeigen, wenn diese Zuversicht nicht vielleicht aus dem Bewusstsein hervorging, dass, wo nichts zu singen ist, auch unmöglich etwas verunglücken könne. Die Ausstattung war — die römischen Soldaten ausgenommen — nicht reich, doch anständig. Der choreographische Theil erhielt Beifall; doch schien dieser Shawl- und Gruppentanz mehr eine Parodie auf den römischen Stoff, als er sich dem Costume jener Zeit anschmiegte.

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Hr. Victor Klauss ist seit Michaelis 1834 in Bernburg zum Herzogl. Musikdirector und Organisten an der Hofkirche ernannt worden. Seine Geschäfte bestehen, ausser dem sonn- und festtäglichen Orgelspiele, in der Direction der Oper und der Hofconcerte, zu welchem Behufe die Herzogl. Kapelle während ihrer jedesmaligen Wirksamkeit in Bernburg unter seine Leitung gestellt ist.

Zingarelli (geb. 4. Apr. 1752) soll in seinem Geburtsorte, Neapel, vor Kurzem gestorben sein, also im 83sten Jahre seines kunstthätigen Lebens. Das Nähere wird unser geehrter Hr. Correspondent melden.

Neuyork. Clementina Fanti und der Tenor Luigi Ravaglia wurden für das hiesige Theater auf's Neue bis zu Ende 1835 engagirt.

In Dresden ist Cherubini's Ali-Baba wiederholt mit grossem Beifall gegeben worden. Möchte sie auch den vielen Freunden dieses hochgeehrten Operncomponisten bald in andern Städten zu Gehör gebracht werden. Es ist zuweilen unbegreiflich, wie lange man sich bedenkt, ehe Opern vorbereitet werden, auf welche die gebildeten Musikfreunde überall begierig sind.

Eben erhalten wir für Viele interessante Nachrichten über mehre Mitglieder der ehemaligen ital. Oper in Dresden. Der Kapellmeister Hr. Franc. Morlacchi ist in seiner Vaterstadt Perugia höchst feierlich und ehrenvoll empfangen und mit Ehrenkranz und gedruckter Ode begrüsst worden. Jetzt ist er für das K. Theater zu Neapel mit der Composition einer neuen Oper, gedichtet von Romani, beschäftigt; sie führt den Titel: Francesca da Rimini. Im nächsten Frühjahre soll sie gegeben werden. — Fräulein Schiassetti ist jetzt, nachdem sie auf verschiedenen Bühnen, namentlich in Mailand, auftrat, als Primadonna in Vicenza angestellt. — Der Tenor Rubini, Bruder des berühmten, hat sich von der Bühne zurückgezogen und privatisirt in seiner Vaterstadt Romano, unweit von Bergamo. — Fräul. Palazzesi hat, nachdem sie sich in Spanien, vorzüglich in Madrid und Valencia, grossen Beifall erwarb, einen jungen Musikdirector Savionelli geheirathet, ist nach Neapel zurückgekehrt und dort an den K. Theatern San Carlo und del Fondo als Supplemento der Malibran angestellt worden.

Sr. Maj. der König von Preussen hat dem Lehrer J. E. Häuser in Quedlinburg für das Allerhöchstdemselben überreichte Werk: „Geschichte des christlichen, insbesondere des evang. Kirchengesanges und der Kirchenmusik" die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zu verleihen geruht.

An die verehrliche Redaction.

Die Nummer 48 Ihrer geschätzten Zeitung enthält einen interessanten Aufsatz von dem wackern C. B. v. Miltitz „Ueber den Werth der contrapunktischen Studien" — wozu eine Behauptung Beethovens Veranlassung gab, nämlich (nach Aussage des Wiener allg. musik. Anzeigers) dieser: „Man müsse, um ein tüchtiger Tonsetzer zu werden, die Harmonielehre und die Kunst des Contrapunktes schon mit 7 bis 11 Jahren erlernt haben, damit, wenn Phantasie und Gefühl erwachen, man sich schon regelrecht zu erfinden angewöhnt habe."

Man nehme es mir nicht übel, wenn ich diese angebliche Behauptung Beethoven's vom ersten bis zum letzten Wort für rein erdichtet, also für unwahr erkläre, und erlaube mir Folgendes dagegen anzuführen. — Bekanntlich adoptirte Beethoven nach dem Tode seines Bruders Karl dessen Sohn, der damals in einem Alter von 9 — 10 J. war. Der Knabe zeigte eben so viel Talent für Musik, als für Wissenschaften. Beethoven wünschte, sein Neffe möge sich der Tonkunst widmen, und tüchtige Musiklehrer wurden zu diesem Zwecke herangezogen; aber auf der andern Seite wurde nichts versäumt, den Knaben gleichfalls im Wissenschaftlichen vorwärts zu bringen. Wäre jener Satz wirklich das Princip Beethoven's gewesen, so würde er es doch bei einem Talente, wie sein Neffe damals zeigte, zunächst bei diesem in Anwendung haben bringen lassen, da er auf die Ausbildung aller Fähigkeiten dieses Knaben den letzten Groschen verwandte und oft selbst darbte, um nur die grossen Auslagen, die ihm dieser undankbare Mensch fortan machte, bestreiten zu können. Als sein Neffe bei fortwährendem Unterrichte im Klavierspiel zum Jüngling herangewachsen, die Universität besuchen und (nach dem östr. Studiensystem) in den philosophischen Lehrcursus eintreten sollte, gab dieses dem zur Satyre und Sarkasmen geneigten Onkel öfters Veranlassung zu der Bemerkung, wie lächerlich es sei, von einem 17jährigen Menschen zu verlangen, er solle Kant, Socrates, Plato u. A. studiren und verstehen, die doch nur für den reifen Verstand des Mannesalters geschrieben sind, aber nicht für Jünglinge; — und verglich dieses mit dem Studium musikal. Wissenschaften, ganz besonders mit dem Studium des Contrapunktes, im unreifen Alter. — Dass ich bei meinem jahrelangen Umgange mit B. niemals eine der oben angeführten ähnliche Behauptung über musikalische Studien, worüber doch zwischen uns, besonders bei C. M. v. Weber's Anwesenheit an unserm Mittagstische, oft und viel gesprochen wurde, gehört habe, wird nach Erwägung des hier Vorstehenden weiter zu verfolgen überflüssig sein. Nur das sei noch gesagt, dass B. selbst bis zu seiner Ankunft in Wien nichts vom Contrapunkte und

wenig von der Harmonielehre wusste; dies vertraute er mir mit komischen Bemerkungen hinsichtlich seiner Erstlingsarbeiten; auch weiss der würdige alte Schenk (Componist des Dorfbarbiers), der vielleicht noch lebt, der ihm die Fehler in seinen Elaboraten corrigirte, die Haydn übersah oder nicht sehen wollte, viel Spassiges darüber zu erzählen. — Ueber die musikal. Bildung Beethoven's wird hoffentlich sein Jugendfreund, der geh. Med. Rath *Dr.* Wegeler in Coblenz in seiner nächstens erscheinenden Abhandlung über Beeth. Jugendzeit auch sprechen, da er meine Herausgabe aus Gründen nicht mehr abwarten kann. Bereits setzte er mich hiervon in Kenntniss. Vielleicht erwähnt er auch darin, falls es ihm wichtig scheint, dass B. in dem Alter von 12 Jahren auch noch keinen „cul de plomb" hatte und stets alles Ernstes an's Klavier getrieben werden musste, viel weniger also noch Contrapunkt studirte. So erzählte mir Vater Ries in Bonn.

Ueberhaupt glaube ich alle Freunde und Verehrer B.'s aufmerksam machen zu müssen, von allen den Anekdoten und dem Geschreibe über ihn nur sehr wenig, oder besser, gar nichts zu glauben, denn es ist beinahe Alles reine Erdichtung und untergeschoben. In Wien nennt sich jetzt Mancher Freund und Vertrauter Beethoven's und seiner Meinungen, nachdem dieser nun nicht mehr lebt, und macht der Welt Vieles über ihn weiss, welches von A bis Z nicht wahr ist. Diese Freundschaften reduziren sich alle, eine oder zwei ausgenommen, auf Zusammentreffen, häufig noch zufälliges, in Kaffee- und Gasthäusern, wo aber B. gewöhnlich sehr einsylbig und blos mit den Zeitungen beschäftigt war. Oder wollen diese Herren das für, baare Münze der Welt Preis geben, was B. in einem gewissen Hause im Paternostergäschen manchmal hören liess?*) Das war selten etwas anders, als bloses Gerede oder dummes Zeug, wie er es selbst nannte, und wie man's dort gern hören mochte — das aber eben so wenig hätte gedruckt werden sollen, wie M. Luther's Tischreden. Um von Beethoven zu hören, was er über einen oder den andern Gegenstand der Kunst dachte, dazu bedurfte es sehr häufig mehrtägigen aufmerksamen Beobachtens seiner Stimmung und wirklich eines vertrauten Freundes, der diese Zeit um ihn sein durfte. Wenn diese Herren bedächten, dass doch noch Einer lebt (wenn auch jetzt in einem fernen Theile von Deutschland), der nach jahrelangem Zusammenleben dem grossen Meister in seiner Todesstunde die Augen zudrückte und beinahe über Alles Rede und Antwort geben kann, was diesen als Mensch und Künstler betrifft, würden sie wohl noch fortfahren, sich mit seiner Freundschaft u. gar seinem Vertrauen zu brüsten, ohne Scheu, dass ihnen dieser Lebende offen entgegen tritt und ihnen in's Gesicht sagt: Meine Herren, Sie lügen!?! Wenn aber Ihre Lügen allezeit Veranlassung zu so werthvollen Aufsätzen geben, wie jener des Hrn. v. M.'tätz in No. 48 der musik. Zeitung ist, dann machen Sie sich nach Belieben noch einige Zeit breit und lügen Sie darauf los: das Wahre und Unwahre an der Sache wird sich bald herausstellen.

Münster, den 16. Dec. 1834.

A. Schindler, Musikdir.

*) Man erinnere sich hierbey gefälligst der in den sogenannten „Beethovens Studien" am Ende mitgetheilten Anekdoten und Späss unter der Rubrik „Briefe."

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Mit dem 1. Januar 1835 erscheint bei Unterzeichneten mit Verlags-Eigenthum:

Variations brillantes
dans une forme nouvelle
pour le Piano Forte
sur la Cavatina favorite
vivi tu
dédiées a son Excellence Madame la Marquise Wellesley
par
Henri Herz.
Op. 78.

Mainz, d. 19. Decbr. 1834.

B. Schott's Söhnen in Mainz u. Antwerpen.

Im Laufe künftigen Monats erscheinen im Verlag des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Kalkbrenner, Frédr., Oeuvre 126. Douze Etudes préparatoires pour le Pianoforte.
— Oeuvre 127. Nouveau Quadrille de Contredanses Suivies d'une Valse et Galop pour le Pianoforte.
— Oeuvre 128. Grand Duo pour deux Pianofortes arrangé par l'Auteur pour le Piano à quatre mains.

Leipzig, im December 1834.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar. Nº. 2. 1835.

Das ähnlichste Bildniss Beethovens.

Schreiben an den Redacteur.

... Wundern Sie sich nicht: es ist nur die alte, gemeine Geschichte, wie sie zu aller Zeit, seit es eine Kupferstecherei gibt, und oft genug dagewesen ist. Das Fatale ist nur, dass sie gewöhnlich Personen betrifft, die sie am allerwenigsten betreffen sollte. Ich weiss nicht, und kann nicht wissen, ob Sie sich jemals auf Erzeugnisse dieser Hülfskunst viel eingelassen haben. Aber es braucht auch nicht. Ist es doch mit der Malerei selbst nicht anders: nur nicht so oft und nicht so schlimm. Der tiefunterste Grund (mit Schiller zu reden) ist — wie es Lessing eben so witzig als scharf ausdrückt: „Am Ende malt kein Maler einen höhern Kopf, als seinen eigenen.“ Doch darauf möge nur so im Allgemeinen hingedeutet sein. Und dass kein Maler uns hört! der nähm' es übel.

Ich lenke ein. Zwar gibt es Köpfe, die ganz und gar zu verhunzen geradezu unmöglich scheint, und die wohl auch von Sudlern nie ganz und gar verhunzt worden sind, wenn die Sudler nur — (was ich um der Folge willen zu bemerken bitte) wenn diese nur nichts weiter gewollt, als das Ding hinstellen — also hier: den Mann — wie sie ihn gesehen, lebendig, oder (der Kupferstecher) in einem guten Bilde. Verstehen Sie mich recht; ich meine besonders: wenn die armen Schächer nicht „idealisiren“ wollen; wo sonst ganz gewiss eine Karikatur oder eine taube Nuss herauskommt. Nun behaupte ich aber: Selbst die Karikatur — nur nicht die geradezu tolle — kann gewisse Köpfe nicht so gänzlich entstellen, dass Jemand, der die Menschen im Leben oder auch nur in guten Bildern gesehen hat, nicht lachend sie erkennte. So ein unverwüstlicher Kopf ist der König Friedrich II. von Preussen; so ein unverwüstlicher Kopf ist der Doctor Martin Luther — —

Wir sind am Ziele; denn so ein Kopf ist auch der, Beethovens. Dass ich darüber mitsprechen kann, wissen Sie; denn Sie wissen, dass ich Beethoven persönlich gut gekannt und eben diesen Mann gewiss scharf in's Auge gefasst habe. Sonst hätten Sie sich auch mit Ihrer Frage nach dem ähnlichsten seiner Bildnisse nicht an mich gewendet. Sie können meines Urtheils auch um so sicherer sein, da, um sein Aeusseres zu fassen und zu behalten, nothwendiger Weise gar nichts erforderlich war, als ein gesunder Sinn; denn — fragen Sie z. B. Haslinger'n, in spätern Jahren seinen vertrautesten Freund: es sprach an Beethoven Alles, und, wenigstens in guter Stunde — wovon hernach mehr — sprach auch Alles aus ihm, Alles, was er in sich trug: nichts indessen deutlicher und nichts eigenthümlicher, als gerade das Eigenthümlichste aller seiner musikalischen Hauptwerke. Dies, möchte ich sagen, klang aus seinem Gesicht; oft schmetterte es sogar heraus. Und so kam es sicherlich, dass auch ein schlechter Maler, hatte er Beethoven betrachtet, ein Portrait liefern konnte, wobei der Beschauer, wenn auch lachend, ausrief: Das soll wohl gar unser Beethoven sein? Sogar der Kupferstecher, wenn er nur nicht der Narr war, den ich oben bezeichnete: selbst der Kupferstecher, selbst nach solch einem schlechten Bilde, stellte den Beethoven fast in demselben Maasse kenntlich vor, wie etwa der (sonst nicht ungeschickte) ehrliche Freidhof in seinem bekannten geschabten Blatte den Doctor Luther — —

Geht Ihnen über meiner Vorrede der Athem aus? Nur Geduld: ich bin schon da! Sie haben mir die sieben theils gestochenen, theils lithographirten Vorstellungen Beethovens zugesendet, und ich soll sagen: Welche ist die ähnlichste. Die Frage könnte zweideutig gemeint sein: Welche ist die ähnlichste von diesen? oder: Welche ist die ähnlichste überhaupt? Nun: indem ich das Zweite

beantworte, beantwortet sich das Erste von selbst. Doch will ich zum Ueberfluss die Sieben kürzlich recensiren. Um schnell darüber hin zu kommen, schreibe ich unten in der Ecke jedes Blattes eine Nummer hinzu. Nach diesen Nummern richte ich mich.

No. 1, das grosse französische Blatt, vom Kupferstecher geschickt und fleissig ausgeführt, ist doch das miserabelste von allen. Hat nicht der Zeichner ganz nach Willkür und blos aus seiner welken Phantasie hingepinselt, was ihm eben — vielleicht nachdem er die Adelaide gehört — einfiel: so hat er ein bis zum Allgemeinsten verweichlichtes Original vor Augen gehabt — etwa eine kleine Lithographie ohne allen Charakter, mit verwaschenen Umrissen u. dgl.; und diese hat der liebe Mann vergrössert und *idealisirt*. Da steht nun der gewaltige Beethoven aus wie ein achtsamer, anständiger Franzos, der etwa im Palais-Royal in zierlichem Lädchen ernsthaft dies Portrait verkauft und wohl gar ein Exemplar einer der Symphonieen des Meisters für die Nachfrage liegen hat, wenn im Conservatoire solch eine Symphonie einmal gegeben worden wäre. Gleichwohl hätte ich, wenn auch der Name nicht darunter stände, lachend (oder hier auch wohl erbost) ausgerufen — ut supra. Vornehmlich die starken Backenknochen und die dicken Augenbrauen hätten mir's verrathen; denn diese sind wirklich da, ohngefähr wie B. sie hatte, nur allerdings sehr gemässigt; wie gesagt: idealisirt. Ich habe blos den Wunsch hinzu zu setzen: Mögen Sie das Blatt, das ziemlich theuer ist, zurück zu geben befugt sein! — Uebrigens nenne ich es — ooschon es als Arbeit des Kupferstechers bei weitem das beste von allen Sieben ist — das miserabelste von allen, weil Sie nach der Aehnlichkeit fragen und es aus B. weniger macht, als Nichts; nämlich Etwas, das ihm und seinem ganzen Wesen geradezu entgegengesetzt ist; Etwas, das er im Leben viel weniger, auch nur im Umgang ertragen mochte, als z. B. eine arge, aber entschiedene Rohheit oder Querköpfigkeit u. dgl.; indess zwei andere dieser Blätter dadurch erträglicher werden, dass sie ganz und gar Nichts sind. Ich meine

No. 2, die kleine Lithographie (sie könnte der 1. als Vorlage gedient haben, bis auf die Backenknochen) und No. 3, die aus 4 u. 5 zusammengeflickt scheint; weshalb ich auch von beiden Nichtigkeiten nichts weiter sage.

Ich komme zu No. 4. Sie ist zuverlässig nach dem lebensgrossen Kopfe gearbeitet, den sechs bis acht Jahre vor Beethovens Tode der wackere Maler Waldmüller in Wien, so wie eine grosse Menge anderer Portraits in Oel gemalt hat. Ob unser Mann diesem hierzu förmlich gesessen, das weiss ich nicht, möchte es aber bezweifeln, nicht blos, weil man Beethoven, sollte er (ohne zu arbeiten) nur etwa ein Stündchen still sitzen, hätte annageln mögen — nicht blos darum, sondern auch, weil Waldmüller das Bild hernach mehrmals, und selbst ohne sein erstes Original, aus der Phantasie und Erinnerung gemalt hat. Eine dieser Wiederholungen verfertigte er in Darmstadt für den vorigen Grossherzog, diesen tüchtigen Oberkapellmeister seiner selbst und höchsteifrigen Beethovenianer. Erinnere ich mich recht, so hat Waldmüller auch in Leipzig für Herrn Breitkopf-Härtel eine Wiederholung, vielleicht auch in Leipzig und ohne sein Original gemalt; was Niemand leichter erfahren kann, als Sie selber.*) Wohin das erste Bild gekommen, ist mir unbekannt. Die Darmstädter Wiederholung und eine andere, die in Wien geblieben ist, habe ich gesehen. Jenes erste Original war *wirklich* der Beethoven; aber wie er aussah, wenn er unwirsch war, wenn er kiff und schalt und schmälte; wie in später Zeit freilich Alle ihn nur zu oft haben sehen und hören müssen. Eben dies Unwirsche, Keifende, Polternde war nun von Waldmüller's etwas stark aufgetragen; wie er ja überhaupt ein sogenannter Bravour-Maler war, und das nicht blos in Hinsicht auf die Behendigkeit, womit er seine Bilder hinwarf. (Sein eigentliches Talent und Fach war nach Art guter Theatermalerei. Hierin konnte er mit Ehren neben den Allerbesten unserer Zeit Stand halten.) Wie es nun aber Malern dieser Art mit Wiederholungen ihrer Portraits geht, besonders wenn sie diese, wie Waldmüller gewöhnlich, aus der Phantasie und Erinnerung fertigen: das Harte wird noch härter, das Scharfe noch schärfer; was ihnen als vorzüglich charakteristisch eingeleuchtet und als vorzüglich effectuirend vorgelobt worden: das lassen sie nun um so augenreissender hervortreten — wodurch es dann, besonders wenn sie zugleich, wie gewöhnlich, die

*) Das Bild ist nicht in Leipzig, sondern in Wien von Waldmüller gemalt und Beethoven hat aus Gefälligkeit für den sel. Hrn. Härtel öfter gesessen.

Die Redaction.

Farben erhöhen, mehr oder weniger an Karikatur hinstreift. So habe ich jene beiden Wiederholungen Waldmüller's gefunden; und schwerlich werden die folgenden anders ausgefallen sein. Für Verständige — vorausgesetzt, man fragt nicht nach dem eigentlichen Kunstwerthe des Portraits, sondern nach seiner Aehnlichkeit — für Verständige hätte jenes eben nicht viel zu sagen. Sie finden das schon selbst, sogar wenn sie die Person nicht nahe gekannt; sie rechnen schon ab: aber viel, sehr viel will Folgendes sagen. Unser frischer, kecker Maler hat gewiss Beethoven oft und scharf angesehn, mag dieser ihm nun gesessen haben oder nicht: aber er hat ihn gesehen, wo nicht in übler Stimmung, doch im alltäglichen Werkeltagsleben; ganz gewiss aber nicht in seinen besten und heitersten Stunden, die ihm allerdings in spätern Jahren selten genug kamen. Und da mangelt dem Bilde gänzlich, was dann auf des trefflichen Meisters Antlitz trat und bei weitem das Interessanteste, auch ihm ganz Eigenthümliche war, das alle Herzen ihm sicher gewann. Und was war das? Davon werden Sie zuletzt zu lesen bekommen. Jetzt nur das noch: Die grössere der beiden Lithographieen (No. 4) ist offenbar nach einer jener Waldmüller'schen Wiederholungen gemacht und als solche wirklich gut. Die kleinere, No. 5 (wurde sie nicht früher der ... beigelegt?) ist eine etwas missrathene Copie von jener; und mithin weiter nichts von ihr zu sagen.

So bleiben mir nur noch 6 u. 7. Bei jener wäre der Mund etwas voll zu nehmen. Sie ist gar zu possierlich. Es steht, wie Sie sehen, kein Name darunter: ich möchte vermuthen, sie wäre wieder von einem Franzosen, wo nicht der Nation nach, doch in der *Manier* oder *Manie*. Zu loben ist das Blatt und zu loben sein Urheber darum, weil Geist darin, und auch dem sogenannten Beethoven Geist gegeben ist: aber — um zuerst Ihre Frage zu berücksichtigen — an Aehnlichkeit nicht ein Zug mehr, als dem Zeichner bei flüchtiger Ansicht des einen oder des andern der bessern unter den vorgenannten Blättern angestäubt sein kann. Erzeugt von *ingrimmig*-entflammter Phantasie in einer Stunde jener Verzückung, welche in Frankreich jetzt nichts Seltenes ist; wo man Geist und Kraft in ihren Wirkungen, besonders den gewaltsamen, zwar anerkennt und rühmt: aber nur da, wo letztere den eigenen, augenblicklichen Ansichten und Absichten zusagen; wo das nicht der Fall, sie hasst, entstellt, verfolgt; also — ich sage: erzeugt von solch' einer Phantasie, vielleicht nach Anhören von Beethoven's *Schlacht bei Waterloo* — ist es nicht mehr zu verwundern, dass unser lieber Meister auf diesem Blatte aussieht, wie der leibhaftige Teufel, eben im Begriff, den *Dr.* Faust zu holen. Sehen Sie, um's Himmels willen! nur die starr glotzenden Augen, den eingebissenen Mund, die borstenartigen Haare, die an beiden Seiten fast glattab von Schläfen und obern Backenknochen abstehen! Kurz, es ist die toll gewordene Karikatur eines selbst toll Gewordenen. Man muss das Werk sich anschaffen, um stets vor's Auge bekommen zu können, wie weit die Sache sich treiben lässt. —

No. 7 endlich, nicht ganz ohne Geschicklichkeit radirt, webelt und schwebelt zwischen allen jenen Nummern, die sechste ausgenommen, die wohl auch später erschienen ist. Man erkennt sogleich die Fabrikarbeit, bestellt von einem Verleger, der ein Bildchen, für sechs Groschen käuflich, auf dem Lager haben wollte, und gearbeitet um ein Mässiges von einem geübten, ehrsamen Fabrikarbeiter nach den vorgelegten frühern Blättern. Gesehen hat der routinirte Mann Beethoven ganz gewiss nimmermehr; auch nicht mit Einem Auge.—

Jetzt endlich zur Hauptsache: zum ähnlichsten Bildniss Beethoven's! Ich will sagen: nicht etwa blos zu dem, was ohne Vergleich ähnlicher ist, als alle jene; sondern höchst wahrscheinlich ähnlicher, als irgend ein anderes zur Zeit existirendes; denn es müsste ja durch Zauberei zugehen, wenn in der ersten deutschen Stadt für Buchhandel und Buchhändlerisches, und in der ersten für Kunsthandel und Kunsthändlerisches, die angesehenste, geschäftreichste Firma da wie dort, auf ungemessenen, etwa dreijährigen und seitdem einigemal wiederholten Auftrag von meiner Seite, mir jedes neuerschienene, nur leidliche Portrait B.'s zu senden, ein *noch* ähnlicheres und besseres nicht geliefert haben sollte: wäre nämlich eins vorhanden! Das also will ich nicht blos sagen, sondern auch dieses: Mein achtes Blatt ist zugleich das einzige, das eben jenes — und treffend und unverkennbar — enthält, was selbst dem ähnlichsten der vorhin genannten gänzlich mangelt; was jedoch von grosser, von entscheidender Bedeutung ist, und was ich oben nur angedeutet, aber noch nicht ausgesprochen habe. Ja ja, mein Herr! die Sache wird Sie Geld kosten! Solch ein Portrait solch eines Mannes kann man nicht um Nusschaalen verlangen!

Geld wird es Sie kosten: baare zwanzig Groschen Geld — wenn ich mich recht erinnere.

Ich rede von dem höchst einfachen Blatte, ohne alle Verzierung und ohne irgend ein Beiwerk, ausser dem gewiss willkommenen eines kleinen Fac-simile von B.'s Hand, wenn er sich schreibend ganz besonders zusammennahm; von dem Blatte rede ich, gezeichnet und lithographirt von Krichuber, verlegt von Haslinger: klein Quartformat, der Kopf noch nicht so gross, als einer der gewöhnlichen von Bause nach Graff gestochenen. Das Blatt ist schon seit ohngefähr anderthalb Jahren in meinen Händen, es muss aber in Leipzig nicht zu kaufen sein, da Sie es nicht besitzen; denn sonst hätten Sie es vor allen andern erwähnt und wahrscheinlich gar nicht gefragt, indem es den Stempel der Aehnlichkeit in sich selbst trägt. Es ist mit aller Freiheit und Leichtigkeit, aber fest und entschieden in Kreide-Manier gezeichnet; jeder der Umrisse, wie zart er sei, sagt Etwas; alle Schatten sind keck und derb aufgetragen; weshalb das Blatt auch gut in's Auge fällt. Doch das Alles, obschon willkommen, ziehe ich kaum in Betracht bei dem grossen Vorzuge, den es vor allen jenen besitzt: dem Vorzuge nämlich, zu enthalten, was ich oben über Beethoven's Darstellung als entscheidend ankündigte. Und was ist das? Ich weiss es nur also, und nur gewissermaassen krumm herum, in Worten anzudeuten. Man bemerkte an Beethoven — früher oft, später seltener, in wahrhaft guter Stunde und auf eine bedeutende, seinem Innern wohlthuende Veranlassung, dass, wenn ihm da ein eigenthümlicher Gedanke zuschoss, oder eine Empfindung aufquol', die lebendig ihn fasste, die er beide aber vielleicht nicht einmal aussprach: dass dann, sag' ich, über das Eiserne der Knochen seines Gesichts und über das Düstere, melancholisch Rauhere der weichern, aber zuletzt auch fast verknöcherten Theile desselben, besonders in das Auge und um den Mund, der Ausdruck wahrhaft kindlicher oder schelmisch lauernder Freude, naiver oder neckender Ironie, lustig anstechender Frage oder Moquerie, leicht hingeworfenen Hohns über die Menschen, ihre Verkehrtheit, ihr albernes sich oder Andere Abquälen ohne Zweck, versetzt mit einem bis zum Possenhaften gesteigerten Spott beim Bemerken derselben Eitelkeiten und Verkehrtheiten an sich selbst... dass dies Alles, was mich schreibend und Sie lesend ausser Athem setzt, ihn urplötzlich überflog und, wurde es nicht vom Andern gestört, eine Weile haften blieb, besonders im blinzelnden Auge und in den heruntertretenden Mundwinkeln... „Wie? dieses Feine, das ich mir recht gut denken kann, hätte der massive, ungebildete Beethoven besessen?" Mein Herr! Gebildet oder nicht: es besitzt es jeder geborne, nicht gemachte, nicht sich selbst aufstachelnde — jeder ächte und jeder unschuldige *Humorist*. — „Und es stand das Alles in seinem Gesicht zu lesen?" Wenn's da ist, so kommt's auch zum Vorschein; und bei Jedem, wo es da ist. Ueberdies: in guter Stunde, sagt' ich! unter den rechten, unter günstigen Bedingungen, sagt' ich! Dann stand's wirklich da. Jeder, dafür mit äusserm und innerm Auge Begabte konnt' es da lesen, hat es da gelesen, und der Zeichner jenes Blattes war unter diesen! Auf solche Leser, und auf ihn auch, that es, gerade in Verbindung mit jenem Harten und Erhärteten, seine Wirkung unfehlbar, unwiderstehlich. — Ueberdies brauchte man bei ihm gewöhnlich nicht einmal blos zu sehen; denn war er recht gestimmt und aufgeregt, so sagte er überhaupt Alles, was ihm einfiel oder ihn ergriff, augenblicklich heraus. — „Und da hat es jener Hexenmeister ... wie hiess er? ich habe seinen Namen in meinem ganzen Leben weder gehört, noch gelesen ... der hat es in ein zollhohes Köpfchen zu bannen, in einem zollhohen Köpfchen auszudrücken vermocht?" Ja! sage ich Ihnen. Ja! so weit es nämlich überhaupt von einem Zeichner und in einem zollhohen Köpfchen sich ausdrücken lässt. Sie wissen, dass ich nicht lüge, und auch nicht windbeutle! — Nun schweigen Sie. Gut! Aber Sie wissen auch, dass es keiner Dampfmaschine bedarf, um einigen Enthusiasmus in mir heraus zu ziehen und dann dahinlaufen zu lassen: da schweigen Sie mit rechtshin gesenktem Haupte und summen kurzab vor sich hin: Hum! Nochmals: gut, mein Herr! Ich verstehe Sie hinlänglich. Aber da will ich Ihnen doch noch einen Vorschlag thun; einen Vorschlag zur Ausgleichung; einen Vorschlag, den Sie wenigstens billig und leicht ausführbar finden werden. Verschaffen Sie sich das Blatt, aber (nota bene!) in *sehr gutem Druck*; denn dass jene feinen Linien, welche zunächst wir hier suchen, in geringem undeutlich werden, in schlechtem fast ganz wegbleiben müssen, das versteht sich von selbst. Also: Verschaffen Sie sich das Blatt in gutem Abdruck und gehen Sie damit zu Rochlitz, der ja, so viel ich

weiss, Ihnen nicht fern ist. Erinnern Sie ihn an die Scene, die er mit Beethoven im Cabinetchen des Gasthauses gehabt und die er in einem seiner Briefe über Wien geschildert hat *); erinnern Sie ihn besonders an die Stelle, wo Beethoven ihm die Entstehung seiner Kerumusik zu Göthe's *Egmont* erzählt hat, und da R. seinen Beifall möglichst ausdrückt, Beethoven ihn auf gewisse Weise anblickt, das Auge auf ihm haften lässt und fortfährt: „Und sie ist gelungen, diese Egmonts-Musik? Nicht wahr! he?" an diese Stelle, sag' ich, erinnern Sie Rochlitzen, denn sie enthält gerade eine solche Veranlassung, als ich vorhin andeutete, und gerade jenen charakteristischen Zug, den wir in den ersten sieben Bildern vermissten und ich in diesem achten finde; und jetzt erst zeigen Sie dem Rochlitz Ihr Blatt und fragen, ob Beethoven eben damals so, gerade so ausgesehen habe, oder nicht. Sagt R.: Nein! so will ich verloren haben. Aber er wird: Ja! sagen. Ich versichere Sie: er wird Ja sagen. — —

Damit bin ich am Ende. Man wird sich, will man das ähnlichste Blatt von Beethoven besitzen, dies kleine, wohlfeile kaufen; man wird es lieb haben um des so treulich Dargestellten willen; man wird diesen selbst in ihm lieb haben. Nun: weiter will ich nichts; und weiter kann ich nichts wollen. — —

Recensionen.

Des Lebens Kampf und Friede. Lehrgedicht für Declamation u. Gesang von P. K. *Rudolf Jacobs*, in Musik gesetzt v. *Moritz Frdr. Köhler*, weiland Musikdirector am K. Pädagogium u. Waisenhause bei Züllichau, in dem vom Comp. selbst bearb. Klav.-Ausz. zum Besten der hinterl. Familie dess. herausg. v. dem Verf. des Gedichts. Berl., b. T. Trautwein. Pr. 1 $\frac{1}{12}$ Thlr.

Viele Männer entschlafen in unserm Teutschland, die Tüchtiges gewirkt haben nicht allein in ihrem nächsten bürgerlichen Berufe, sondern auch für Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen, ohne dass sie über den kleinen Kreis ihrer nächsten Umgebung hinaus der Welt bekannt wurden, wie sie es verdienten. Die Ursachen liegen zum Theil in unserm Reichthume an Talenten, theils auch an den Männern selbst, und theils an dem Publikum. Man weiss das schon; die Sache ist nicht selten. Hier tritt uns nun wiederum ein Kunsttüchtiger entgegen, der ziemlich unbeachtet zu seinen Vätern ginge, wenn nicht der Verf. des Gedichts, Adjunctus und Lehrer am K. Joachimsthal'schen Gymnasium zu Berlin, die Herausgabe des Klavierauszuges *zum Besten der hinterlassenen Familie* zu besorgen für Pflicht erachtet hätte. Wir haben in der That in dem Verstorbenen einen sehr ausgezeichneten Componisten kennen gelernt, der in allem, was zur echten Schule gehört, vollkommen geübt ist und in dem, was wahre, ungekünstelte Empfindung anlangt, von Jedem anerkannt werden wird, der nicht allein in der auf der Bühne und in neuen concertirenden Arbeiten herrschenden Art die gesammte Wirksamkeit der Tonkunst findet. So neu ist der Componist nicht, der Gegenstand verbot es sogar; in der Darstellungsweise steht er zwischen Händel und unserer Zeit, so weit sie den Ernst will; er schreibt gediegen, fühlt lebhaft, wahr und prunklos, nimmt keine veralteten Figuren zu Hülfe, mit Ausnahme eines kleinen Satzes, Allegretto S. 6, den vielleicht Einige anders wünschen möchten, vorzüglich in den Wiederholungen: „Das ist mir lieb." Im Uebrigen ist die Cantilene so schön, die Harmonie so rein, die beiden Fugen so klar und Alles so leicht zu singen, nämlich von nicht ganz ungeübten Sängern, dass wir das Werk mit allem Rechte den Singvereinen und solchen häuslichen Zirkeln empfehlen, die — das Christliche von ihren musikalischen Unterhaltungen nicht gänzlich ausschliessen wollen, deren es doch wohl nicht zu wenige gibt. Denn das dürfen wir den Freunden der Tonkunst nicht verhehlen, dass das Gedicht christlich ist, und dass es in seiner Sphäre schön ist, setzen wir mit Vergnügen hinzu. Declamation und Gesang wechseln mit einander und das Ganze wirkt wie eine freundliche Andacht. Es ist fortwährend für den Subscriptions-Preis von 22 gGr. oder 27½ Sgr. zu bekommen. Möge man die gute Gabe bestens beachten. — Da den Musiksätzen, kleinen Chören mit eingemischten Solostellen biblische Worte zum Grunde liegen, so können auch diese Chöre, jedes für sich, für Kirchen und Schulen bei verschiedenen Feierlichkeiten sehr wohl benutzt werden. Jede Nummer bildet ein abgeschlossenes Ganzes. — Auch ist die Partitur für Chor und Orchester in Abschrift für 4 Thlr. Pr. Cour. durch den Herausgeber zu erhalten.

*) „Für ruhige Stunden." 2tes Bändchen.

Sechs Adagio's für Orgel ohne Pedal zum Gebrauche beim Gottesdienste comp. — von Carl Räusche. Op. 1. Hamb., A. Cranz. Pr. 6 Gr.

Es ist ein gutes Zeichen der Verbreitung der Kunst in einem Lande, wenn es eine bedeutende Anzahl Dilettanten aufzuweisen hat, die nicht nur in prakt. Ausübung derselben mit wahrer Künstlerfertigkeit die Werke unserer besten Meister darzustellen fähig sind, sondern auch so viel Geschmack und innern Drang für sie gewinnen, dass sie sich vor der, in reifern Jahren und bei anderweitig ernsten Geschäften schwierig zu erlernenden Theorie derselben nicht scheuen, um eines tiefern Genusses willen, und auch wohl, um ihre eigenen Empfindungen in freien Stunden, sich und Andern zur Erholung, aufzeichnen zu können. Einem solchen Orgelfreunde begegnen wir hier und heissen ihn um so lieber willkommen, je natürlicher wir ihn auf dem Pfade der Empfindung erblicken, die nicht nach höhern oder auch wohl leeren Verkünstelungen sich eitel abarbeitet. Seine dem Instrumente, einer kleinen Land- oder Hausorgel, angemessenen, frischen und anmuthigen Melodieen sind Ergiessungen eines gesunden Gefühls; und wenn Meister vom Fache einige harmonische Stellungen in einer und der andern Stimme sogleich umwandeln werden, so ist doch immer die ganze Führung so beschaffen, dass nicht wenige unserer jetzigen Standescomponisten ihm wahrhaftig nichts vorzuhalten haben, obgleich unser in Rostock lebender Orgelfreund sich selbst allein durch Nachdenken und Lesen nützlicher Schriften in Liebe für die Sache bildete. Solche Männer sind aller Ehren werth und der rechte Künstler nimmt sich ihrer eben so gern an, als sie selbst mit Vergnügen, ja nicht selten mit manchem Opfer, der Kunst und den Künstlern nützlich sind. Wir finden seine einfachen Compositionen für kleine Orgeln sehr empfehlenswerth.

Notiz. Das nächste diesj. Elbmusikfest wird in Dessau gefeiert werden. Die gewählten Werke, die zu Gehör gebracht werden sollen, sind: 1) Absalon, neuestes Oratorium von *Dr.* Frdr. Schneider; 2) Beethovens Symphonieen in A und in C moll; 3) Mozart's Symphonie in D ohne Men. und dessen Hymne „Gottheit"; Haydn's Kyrie und Gloria aus der grossen Messe in C (No. 5). Der zweite Tag wird, wie gewöhnlich, den Leistungen der Virtuosen gewidmet sein.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Noch wurden im Ganzschen Concert zwei Lieder mit Pianof.- und Violoncellbegleitung von Hrn. Mantius gesungen, welche von einem Dilettanten, dem Hrn. Grafen von Wielhorsky (im Gefolge Ihrer Majestät der Kaiserin von Russland) sehr gefühlvoll und eigenthümlich componirt waren. Mad. Friedrichs, geb. Miss Holst aus London, liess sich auf einer vervollkommneten, die chromatische wie die diatonische Tonleiter umfassenden Pedalharfe von Erard in Concertsätzen von Bochsa hören. Die geübte Virtuosin zeigte viel Kraft und Fertigkeit, hat jedoch späterhin in ihrem eigenen Concert noch mehr Anmuth des Vortrages und schönen Ton geltend zu machen Gelegenheit gefunden. Eine Serenade für 5 Violoncelle, Contrabass und Pauken, von C. F. Schwenke componirt, klang sehr weich und angenehm; im Concertsaale machte dies Musikstück jedoch einen zu düstern Eindruck. — Im K. Opernhause liess sich der erste Clarinettist der K. Sächs. Kapelle, Hr. Kotte, mit Beifall hören. Vorzüglich sprach sein schöner Ton, wie die reine Höhe an. — Strauss, der grosse Tanz-Tonkünstler, der alte Welt durch seine Walzer und Gallopaden entzückt, gab auch hier, ausser oben erwähntem Ball, zwei eigene Tanz-Concerte im Saale des K. Schauspielhauses zu 1 Rthlr. Entrée, von welchen das zweite das besuchteste war. Am auffallendsten erschien ein Potpourri aus vielen Opern-Thematen, mit Glockenklang, Peitschenknall, Schlittenfahrt, Donner, God save the King u. s. w., sehr genau im Ensemble von den Strauss'schen Musikern ausgeführt, wie auch eine Cavatine aus Bellini's Norma von einem jungen schnurrbärtigen Manne im höchsten Sopran-Falsett gesungen. Ob bei solchen musikalischen Scherzen die Kunst gewinnt oder herabgezogen wird, bedarf keiner Erörterung. Aber man will sich amusiren, und den höchsten Sinnen-Reiz üben die Strauss'schen Tänze, theils durch ihre Rhythmen, Rückungen, Modulationen und frischen Melodieen, theils durch die nur Südländern eigene Wärme des Vortrages aus. Wir halten indess dafür, dass es der divino maestro gar nicht nöthig hätte, bei der Aufführung seines Orchesters sich so gewaltig zu geberden, als wenn er selbst vom Tarantelstich verletzt sei! Indess viel — hilft viel, und Klappern gehört heutiges Tages nicht blos zum Handwerk! Wir wollen jedoch auch

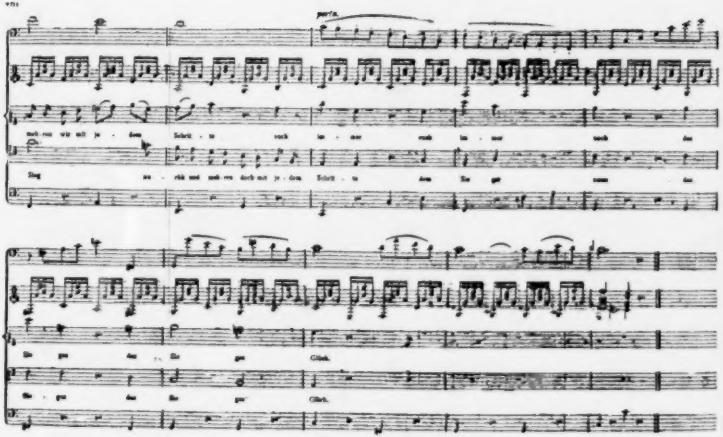

gern zugeben, dass wahre Tanzbegeisterung den übrigens tüchtigen, originellen Tanzgeiger zu den possirlich anzuschauenden Verzückungen hinreisst. Späterhin liess sich Strauss noch einmal bei überfülltem Hause im Königstädter Theater hören, und ist dann (wie es heisst, kaiserlich reich beschenkt) nach Leipzig abgereist, wo Sie nun auch an dem Wundermann sich ergötzt haben werden. Hier gefielen am meisten sein Elisabeth-, Alexandra- und Iris-Walzer, wie seine Walzer-Guirlande und der Fortuna-Galopp, mit vollem Recht dieser Glücks-Göttin von dem jetzt fast alle ernstere Musik verdunkelnden Tages- und Nacht-Tanz-Componisten gewidmet.

Die Extreme berühren sich. Deshalb wollen wir, da vom Ernsten zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, diesmal in umgekehrter Ordnung von Strauss zu Händel übergehen, welcher unserer schönen Welt bereits sehr langweilig und veraltet erscheinen will. Dennoch fand noch eine genügende Anzahl wahrer Kunstfreunde an dem hier zum ersten Male, ganz der Original-Partitur getreu, von der Sing-Akademie aufgeführten Oratorium Belsazar inniges Behagen, obgleich ein hiesiger Kritiker solches für ein schwaches Werk erklärte. Dies können wir nun nicht finden, geben indess zu, dass der Arien zu viele und manche derselben in der Form ihrer Zeit für uns zu lang sind, obgleich auch mehre Arioso's, hauptsächlich aber die ausdrucksvollen, begleiteten Recitative, von tief ergreifender Wirkung sich zeigen. Welche Meisterschaft, die jetzt unerreicht, Händel in den Chören ausübt, ist jedem Verehrer seiner erhabenen Muse bekannt. Zu bedauern bleibt nur, dass dies Oratorium weniger Chöre, als seine spätern Werke enthält. Wir bemerken hierbei, dass — einer unrichtigen Berichtigung in einem öffentlichen hiesigen Blatte ungeachtet — Belsazar 1743 (nicht 1734, wie es durch einen Druckfehler im Textbuche hiess), mithin nach dem „Messias" und „Samson" componirt ist. Dies Werk war bisher nur in engl. Sprache vorhanden und ist erst unlängst, fast gleichzeitig in Wien (durch die Bemühungen des Hrn. v. Mosel und nach dessen Uebersetzung u. Bearbeitung) und hier mit deutschem Text zum ersten Male aufgeführt worden. Die hiesige Uebersetzung rührt von einem eifrigen Kunstfreunde, Hrn. J. O. H. Schaumher, welcher kürzlich (in Quedlinburg?) gestorben sein soll und dessen Name wohl genannt zu werden verdient hätte, da die musikalische Unterlegung der Worte sehr gelungen; wenn auch die Poesie nicht überall von hohem Werth ist. Den Inhalt des Oratoriums gibt das Vorwort in gedrungener Kürze also an: „Belsazar, König v. Babylon, steht im Kampfe mit Cyrus, dem König der Perser. Umlagert schon ist Babylon von Cyrus Heer. Ein Traum kündet dem Cyrus Fall und Unterjochung seines Gegners an. Das Volk des Belsazar, in Weichlichkeit versunken, sein Geschick nicht ahnend, erliegt dem tapfern, durch List geführten Heere des Cyrus. Daniel, der Prophet, deutet dem Belsazar die geheimnissvollen Schriftzeichen (diese Stelle ist von dem Tonsetzer höchst genial behandelt), in welchen Gottes Rathschluss des Volkes Untergang kund thut; er geht in Erfüllung. Des Cyrus Heer zieht siegreich in Babylon ein. Jehova's Lob und Preis ertönt aus dem Munde Aller." — Welch' reicher, kräftiger Stoff! Und wie geschickt hat Händel ihn zu benutzen gewusst! Eine Ouverture scheint diesem Oratorium nicht voranzugehen. Höchst eigenthümlich und ausdrucksvoll beginnt solches mit einem begleiteten Recitativ und Arioso für den Sopran, welchem ein kräftig herausfordernder Chor der Babylonier sich anschliesst. Besonders eindringlich ist der Ruf: „Horch, Cyrus" wiederholt. Die Bass-Arie des Gabrias ist durch die originelle Gesang-Figur und die Unisono-Begleitung ausgezeichnet. Grossartig erscheint der Chor: „Die Macht ist nur bei Gott allein", kunstvoll und imponirend das fugirte: „Halleluja, Amen" im folgenden Chor: „Preist, Himmel, preist!" Tiefergreifend wirkt der 6st. Warnungs-Zuruf: „O nimm zurück, was Du gebotst". Um nicht zu weitläufig zu werden, sei nur noch der Perser-Chor: „Zum Kampf! zur Schlacht!" und Daniels Schrift-Auslegung, nächstdem der letzte Chor des zweiten Theils und der Chor im 3ten Theil: „Bel, steig' herab" angeführt. Zum Schluss-Chor war ein Psalm Händel's (wahrscheinlich aus einem seiner Anthem's) passend hinzugefügt. Die Ausführung dieses Oratoriums, welches die diesjährigen Abonnements-Concerte der Sing-Akademie würdig eröffnete, war so sorgfältig vorbereitet und im Ganzen wohl gelungen, als man dies von dem achtbaren Institute und seinem thätigen Director zu erwarten gewohnt ist. Die Chöre wurden mit Präcision, Energie und Ausdruck gesungen. Die vorzüglichsten Soli hatten Dem. Lenz, Mad. Fiske, die Herren Mantius, Zschiesche, Krause u. mehre Dilettanten übernommen. Die (nur theilweise durch

Posaunen verstärkte) Orchester-Begleitung besiegte glücklich die Schwierigkeiten der, für unsere Zeit fremdartigen Behandlung der Figuren u. Zwischenspiele. Im Allgemeinen wurde die Dauer des (dennoch bereits etwas abgekürzten) 3 Stunden ausfüllenden Oratoriums zu lang und dasselbe einförmiger, als manches der andern Werke Händel's, befunden. — Zunächst soll „der Messias" zur Aufführung gelangen.

Nachträglich erwähnen wir nur noch einer Pianoforte-Virtuosin von noch nicht ganz vollkommener, doch viel versprechender Fertigkeit und leichtem Anschlage, der Dem. Betty Guschl aus Wien, welche sich mit dem ersten Allegro aus Hummel's As dur-Concert und Variationen v. Kalkbrenner im K. Opernhause hören liess. Die Herren Moeser und Ries haben ihre Quartett- und Symphonie-Soiréen mit gleich günstigem Erfolge wieder begonnen, wozu das neue Local im Hôtel de Russie in Hinsicht des Klanges wohl geeignet ist. Die Werke von J. Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow, Spohr und Ferd. Ries bilden die sichere Grundlage dieser, für die Erhaltung des guten Geschmacks in der Instrumental-Musik höchst einflussreichen Aufführungen.

Das Königsstädter Theater wird Ricci's „neuen Figaro" geben, da Bellini's Productionskraft nachzulassen scheint. Auf dem Königlichen Theater hoffen wir, auf Spontini's Veranlassung, Mozart's Figaro und Gluck's Armide wieder zu hören. — Der jetzt auf Urlaub abwesende General-Intendant der K. Schauspiele, Graf von Redern und sein zeitiger Stellvertreter, Hr. Baron von Arnim, sind durch Orden-Verleihungen von des Kaisers von Russland Maj., mehre Künstler durch Ehrengeschenke Ihrer Maj. der Kaiserin von Ringen, Dosen u. s. w. ausgezeichnet worden, unter denen sich auch der verstorbene Hauck befind. Jetzt feiern die Musen. Hr. Lafont verweilt noch hier und wird, nachdem er sich zweimal im K. Opernhause hat hören lassen, der Einladung nach St. Petersburg folgen. Der Bassethornist Schalch hat auch eine Abend-Unterhaltung im Hôtel de Russie veranstaltet. Ueber ein von den Damen v. Beleville und der Sängerin Gabriele Ritter-Zawrzel aus Amsterdam gegebenes Concert schweigen wir aus billiger Rücksicht gegen das schöne Geschlecht.

Prag. (Beschluss.) Eine Dem. Adami debutirte als Aennchen im „Freischütz"; sie zeichnete sich aber weder durch schöne Stimme, noch deren Ausbildung aus, und die Routine, welche sie unstreitig besitzt, so wie der Muth, den sie bewies, in dieser Rolle hier aufzutreten, scheinen, nach ihrer Qualität zu schliessen, an kleinen Bühnen erworben zu sein. Es hat das Ansehen, als wolle Hr. Stöger nach und nach das System der wohlfeilen Gagen, welches unser Schauspiel bereits auf Null reducirt, auch bei der Oper einführen, die bisher diesem Unwesen noch glücklich entgangen war.

Die beiden Professoren am hiesigen Conservatorium und Mitglieder des Theater-Orchesters, Hrn. J. B. Hüttner und Friedrich Bauer gaben im Convictsaale eine musikalische Akademie (Gottlob einmal ganz ohne Declamation), welche die Ouverture zur Oper: „Der Bernhardsberg" von Cherubini eröffnete. Man war ordentlich befremdet, einmal eine Ouverture von einem Andern als Auber oder Bellini zu hören; leider aber war die Wahl auf eine der schwächsten Arbeiten Cherubini's gefallen, und sie fiel total durch. Das Concertino (neu) für das Violoncell von Bernhard Romberg, gespielt vom Concertgeber J. B. Hüttner, trug derselbe im Ganzen recht zart vor, und erhielt reichen Beifall, wenn gleich die Instrumentation hier und da mehr Reinheit zu wünschen übrig liess. Die Arie von Meyerbeer (aus dem Crociato in Egitto) gesungen von Mad. Podhorsky, war der Glanzpunkt der musikalischen Akademie, da die gediegene Künstlerin gerade sehr bei Stimme war und in glänzendem Vortrage sich gleichsam selbst übertraf.

Der zweite Concertgeber, Prof. Bauer, debutirte mit einem Divertimento für die Oboe von Kummer und erregte gleichfalls bedeutende Theilnahme. Weniger gefiel das folgende Stück: „Der gute Kamerad", Romanze von Uhland, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell v. Conradin Kreutzer, vorgetragen von den Hrn. Strakaty, Preisinger und dem Concertgeber Hüttner. Einen recht guten Schluss des Ganzen bildete eine Schweizerscene, nach Motiven aus Wilhelm Tell von Rossini, Concertant für Oboe und Violoncell, componirt von J. Panny, vorgetragen von beiden Concertgebern.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Januar. Nº. 3. 1835.

Recensionen.

1) *Trois Caprices ou Etudes caractéristiques pour le Pianof. — composées p. Ferd. Hiller.* Op. 4. Liv. 1. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 5 Frcs.

2) *La Danse des Fées pour le Pianof. composée — par Ferd. Hiller.* Oeuv. 9. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister; Paris, chez Maur. Schlesinger. Pr. 8 Gr.

3) *La Serenade; Prelude, Romanze et Finale pour le Pianof. composée — par Ferd. Hiller.* Oeuv. 11. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Von G. W. Fink.

Es ist unsern geehrten Lesern aus frühern Mittheilungen bekannt, dass man mit den Herren Liszt, Chopin, Hiller u. einigen Andern eine neue Epoche namentlich der Pianofortecomposition beginnt, die vorzugsweise bald die romantische, bald die phantastische genannt wird, deren Leistungen man schon höchst Bedeutendes verdankt und von deren Einflusse man noch Höheres erwartet. Dabei meint man, die Herren Hummel, Moscheles, Kalkbrenner, Pixis u. Andere haben ihren Höhepunkt bereits erreicht. Ob diese würdigen Männer darüber hinaus zu gehen im Stande sind oder nicht, das werden sie selbst in ihren Werken zu beweisen haben. Gewiss ist es, dass der Glaube nicht weniger tüchtiger Musikkenner und Geschichtschreiber, als habe sich mit Mozart die goldene Periode der Tonkunst vollendet, für vernichtet erklärt und dahin abgeändert wird, es werde erst das unendlich erhabene Gebäude der Tonkunst eines Gluck, Beethoven u. s. w. durch die festen Stützen unserer Zeit dadurch zur Vollendung gebracht werden, dass sich die glänzendste Praktik mit der reichsten und erhabensten Poesie, das Funkelnde mit dem Edeln der Klassiker vermählen werde. Diese Hoffnungen sind an sich so gross, dass bei der Verschiedenheit menschlicher Ansichten, trotz den Leistungen der genannten Componisten, eine allgemeine Zuversicht nicht sogleich und überall vollen Eingang gewinnen kann; auf der andern Seite verpflichten diese Hoffnungen jeden echten Freund der Tonkunst, die Erzeugnisse dieser hochgerühmten jungen Männer ohne vorgefasste Meinung zu beachten und sich sorgfältig mit ihnen bekannt zu machen, damit Jeder ein Urtheil für sich selbst gewinne, ohne Nachsprecherei, die zu dem Nachtheiligsten gerechnet werden muss.

Wir haben über Hrn. Hiller noch nicht gesprochen, nicht weil wir ihn unbeachtet gelassen hätten, sondern vornehmlich, weil wir in ihm einen eigenthümlichen Componisten zu erkennen glaubten, dem man nicht zu früh, nicht eher, als bis er in sich selbst eine bestimmtere Gestalt gewonnen habe, in seinen Bildungsgang einreden müsse, wenn man ihm nicht eher nachtheilig, als förderlich werden wolle. Wir fanden in den meisten seiner Erzeugnisse, die wir vortragen hörten, einen innerlich tüchtigen Künstler, dessen Jugend aber sich noch aus einem fühlbaren Schwanken zwischen dem Alten und Neuen, dem Klassischen und Modischen in's Gehaltene zu arbeiten habe. Diese individuelle Meinung scheint uns auch mit seinem ganzen Bildungsgange genau übereinzustimmen. Herr Ferd. Hiller wurde 1812 zu Frankfurt a. M. geboren, zeigte sehr früh grosse Anlagen zur Tonkunst, leistete in seinem 12ten Jahre als Pianofortespieler nicht Geringes und war schon von Hrn. Vollweiler, einem streng theoretischen Lehrer, im Contrapunkt weit vorwärts gebracht worden. Im 13ten Jahre wurde er, des Spiels und der Composition wegen, Hummel's Schüler. Von ihm begab sich Hiller eine Zeit lang nach Wien und seit 1828 nach Paris, wo er verweilte. Unter diesen verschiedenen Einflüssen hatte er sich namentlich noch an Seb. Bach's unsterbliche Werke gehalten, von denen er zu Beethoven's genialen Erzeugnissen über-

ging. Dieser Bildungsgang und die Einflüsse der Zeit auf ein so jugendliches Kunstgemüth machen uns die Erscheinung so natürlich, dass jenes empfundene Schwanken sich auch in der Betrachtung rechtfertigt. Dazu sind wir überzeugt: Je tiefer und mehrseitiger eine Kunstnatur ist, desto mehr Kampf und Versuch wird erforderlich, ehe volle Abrundung erlangt wird. Hat Jemand einen andern Glauben, so hat er ihn für sich; der ausgesprochene ist der unsere und wir freuen uns, dass er mit den Ueberzeugungen Anderer auf alle Fälle in den Hoffnungen übereinkommt, die einer schönen Zukunft froh sind. Von den vor uns liegenden Werken des zu beachtenden Mannes ist Folgendes unsere Ueberzeugung: No. 1. Die erste dieser Capricen halten wir für die schönste; sie ist vortrefflich. So lang sie auch ausgeführt worden ist, so eigenthümlich sie auch in ihren seltsamen Verknüpfungen sich zeigt, so steht sie doch als ein Ganzes, zu dem das Wunderliche durchaus gehört, nur selten etwas zu weit ausgreifend, geschlossen da und wirkt bei gutem Vortrage, der überall vorausgesetzt werden muss, höchst vortheilhaft. In ihrer bunten Zusammenstellung verschiedenartiger Gruppen, so willkührlich sie auch anfangs gegriffen scheinen mögen, liefert sie dennoch ein schönes Gesammtbild, das fester, sicherer steht, als manches neue Kunstwerk. No. 2 dürfte schon weniger allgemein ansprechen; sie ist eine leidenschaftliche Darlegung eines unruhigen Gemüthes, das sich selbst in alle, auch in die auffallend contrastirenden Umgebungen hineinträgt und eben durch die gewaltsame Spannung des Innern im äusserlich Heterogenen eine Art Verbindung vermittelt und so lange fortfährt, bis die Leidenschaft durch die Anstrengung selbst sich beruhigt und, wie ermattet, nur äusserlich besänftigt, sich dem Geschick still ergibt. Das heisst etwa, verständlicher, aber auch plumper ausgedrückt, als es die Sache verdient: Es läuft ein wild aufgereizter Sinn so lange hin und her, bis er genug hat, setzt sich dann erschöpft hin und lächelt, als wäre er mit sich zufrieden. Diese exaltirte Leidenschaftlichkeit hat zwar jetzt nicht wenige Freunde, und es sind natürlich solche, die den Mund gewaltig voll nehmen; aber so allgemein ist die Liebe dafür doch nicht; darum wird auch die erste Caprice noch Mehren gefallen, als diese, so gut sie auch in ihrer Art ist. No. 3 ist wohl tüchtig gearbeitet, aber ohne Erfindung und bei allem Gewöhnlichen der Zusammenfügung dennoch das Schwanken zwischen Altem und Neuem offenbarend; es zeigt sich ein sonderbares Auseinanderhalten beider Darstellungsarten gerade in Fällen, wo sie sich durchdringen müssten, wenn das Ganze ein Ergebniss des Gefühls und nicht vielmehr eines noch unbestimmten Willens wäre. — Für die Spieler bemerken wir nur: Wer Clementi und Cramer *gut* spielt, wird auch die erste dieser Capricen gut vorzutragen im Stande sein.

No. 2 ist dagegen ganz im neuen Geschmacke, pikant und zierlich, wunderlich und reizend zugleich. Es muss sich bezaubernd ausnehmen, tanzt eine Taglioni dazu, welcher diese anmuthige Feerei gewidmet ist. — No. 3 wieder im Geschmacke der Zeit vom arpeggirenden Satze an, dem zuweilen eine Achtelpause fehlt, bis zur pikant singenden Romanze und bis zum graziös tändelnden Finale.

An Schule fehlt es ihm also nicht; an vielseitiger Geschmacksbildung auch nicht; wir glauben auch nicht, was man zuweilen behaupten wollte, dass es ihm an Wärme des Gefühls fehle, denn da wäre ja nicht viel zu hoffen: sondern die einzelnen Vorzüge des jungen Mannes haben sich noch nicht völlig durchdrungen, noch nicht zu einer individuell feststehenden Kunstseele vereinigt. Gediegenheit, Lust zu gefallen, wenn er selbst sich dies auch kaum gesteht, und innerste Eigenthümlichkeit liegen noch zuweilen im Kampfe mit einander, was sich allerdings in gewissen Fällen wie Mangel an Wärme ausnehmen mag, ohne dass es etwas Anderes wäre, als jenes Schwanken, jenes Zerwürfniss jugendlicher Kraft, die mitten im Reichthum nicht weiss, was sie zunächst mit inniger Liebe umfassen soll.

Unlängst machte folgendes Werk in Paris Aufsehen: *Six suites d'études pour le Pfte.* Oeuv. 15. Es wird sehr gerühmt und unter die schwierigsten gestellt, so dass nur die Etuden v. Kessler u. Chopin ihm hierin gleichen. Ueber dieses Werk werden wir, so wie über Oeuv. 14, nächstens sprechen.

Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein. Mährchenoper in drei Abtheilungen von *Georg Doring*, in Musik gesetzt v. *X. Schnyder von Wartensee.* Vollständ., vom Comp. verfasster Klav. Ausz. mit vorangedrucktem Gedicht der Oper. Elberfeld, b. F. W. Betzhold. Pr. 8 Thlr.

Der Dichter dieser Oper schreibt keine mehr. Er hat sein Werk wenigstens einige Male in Frank-

furt a. M. auf den Brettern erblickt, in Gemeinschaft mit der Musik desselben sah er es nicht gedruckt; er ist am 10. Oct. 1833 entschlafen. Es kann ihm also nichts helfen, wenn wir seine Operndichtung jetzt erst loben. Desto mehr kann es denen nützen, die neue zu dichten belieben; sie werden meist den Ton getroffen finden, der dieser Art Oper ansteht. Der Traum ist gefühlvoll und die Wirklichkeit possirlich, als wodurch die Oper eine Welt für sich darstellt. Griffe der zweite Aufzug, der in der Regel bald zu viel, bald zu wenig thut, etwas rascher, handlungsvoller in einander, so wäre diese Dichtung noch besser, in welcher der Witz mehr in den Personen und ihrer Handlungsweise, als im Wortschalle liegt. Dass wir übrigens mit der Mährchenoper allein jetzt nicht mehr ausreichen, weiss Jeder, der den Gang des Opernwesens in dem letzten Jahrzehent einigermaassen beachtete. Es kann aber hier freilich nur von der Mährchenoper die Rede sein, weil wir es eben mit keiner andern zu thun haben. Dennoch wird das angegebene Haupterforderniss vielleicht auch für andere Arten der Operndichtung nicht ganz unberücksichtigt bleiben dürfen, was wir den Dichtern selbst zu beliebiger Ueberlegung anheimstellen. Auf alle Fälle ist es vortheilhaft, dass auch hier der Text der Oper vorangedruckt worden ist. Das Gute, das wir in diesem Punkte der Verlagshandlung Schott in Mainz zu verdanken haben, findet doch zum Glück seine Nachfolger.

Vom Gange des Stücks haben wir nichts zu berichten; es ist in unsern Blättern bereits geschehen, so kurz und so deutlich, als billig. Man wird sich erinnern, dass bald nach der ersten beifälligen Aufführung dieses Werks in Frankf. a. M., 1832 in No. 32 unserer Blätter eine ziemlich ausgeführte Beurtheilung mitgetheilt wurde, worauf wir hier um so mehr verweisen müssen, da in einer Beilage zugleich zwei sehr ansprechende Musikstücke aus dieser Oper geliefert wurden. Berufen wir uns nun auch auf diese Recension der Musik nach der Partitur und nach der Wirkung im Theater, so soll uns dies doch nicht abhalten, unsere eigene Ansicht über diese Tondichtung kurz auszusprechen. Dazu treibt uns das Wesen derselben im Allgemeinen; ferner die Rücksicht auf häuslichen und geselligen Gebrauch ausserhalb des Theaters, was bei Klavierauszügen stets beachtet werden sollte; endlich noch das merkwürdige Vorwort, welches der Componist seiner Musik vorgesetzt hat. Mit dem Letzten wollen wir anfangen. Der Tonsetzer sagt: „Bei dem gegenwärtigen Standpunkt der Kritik ist es für einen öffentlich auftretenden Künstler jedes Faches schwer, ungehudelt durchzukommen; denn die Freunde hudeln durch Lob, die Feinde durch Tadel. Deswegen findet man das Kunstwerk, wenn man es selbst beschaut, meistens anders, als man es sich nach den Kritiken vorgestellt hat: bald besser, bald schlechter, je nachdem der Zufall einem eine Freundes- oder Feindes-Kritik in die Hände spielte.“ —

Der Satz ist aus dem Leben gegriffen, sobald man unter Kritikern nur schlechte versteht, d. h. solche, die vielleicht zu Allem besser, als zur Beurtheilung passen, in Liebe und Hass leidenschaftlich; Enthusiasten, die in einer Manier alle sieben Himmel und in jeder andern nichts als Verdammniss wittern. Dagegen ist ein anderer Satz gleichfalls aus dem Leben gegriffen: Blinde Leidenschaft des Freundes und des Feindes liegt gewöhnlich so offen vor Augen, dass sie kaum zu verkennen ist. Dagegen hat das Wort der Wahrheit einen ganz eigenthümlichen Klang, der unschwer zu erkennen ist. Sollten denn die Leser dafür nicht offenen Sinn bewahren? Thun Sie das, so werden Sie sich schwerlich oft täuschen. Wir sollten meinen, man sähe es sehr vielen Uebertreibungen und geflissentlichen Verdrehungen unserer kritischen Tage gleich an, dass sie nichts als Wind sind. Da wären ja die Leser selbst daran schuld, wenn sie das Sausen nicht spürten. Wer Allen ohne Unterschied glaubt, hat keinen Glauben, sondern nur die Redensart desselben. Kritik und Enthusiasterei sind zwei entgegengesetzte Dinge, die sich nie vereinigen lassen. Glaubt man der Letzten, so ist man selbst schuld, wenn man sich betrogen sieht! Folglich wäre auch der Schluss des Vorredners falsch, denn er schreibt leidenschaftlichen Kritiken zu, was er sich selbst allein zuschreiben sollte. Ferner ist es auch von dem tüchtigsten Recensenten zu viel verlangt, wenn *jeder* Leser nach der Bekanntschaft mit dem Werke nichts Besseres, noch Schlechteres finden sollte. Ist doch jeder ein Mensch für sich, der auch wohl zweimal eher einem Andern unrecht gibt, als sich selbst, wenn er auch noch so zweideutig recht hätte. Eine rechte Kritik soll u. will auf den besten Standpunkt führen und so weit erörtern, dass jedes Lesers eigenes Urtheil erleichtert oder verbessert wird; er muss von irgend einer

Seite her etwas von der Kritik gewinnen, entweder durch Belehrung oder durch redliche Anregung zum eigenen Nachdenken. Mehr ist in Dingen, die den Geschmack betreffen, gar nicht zu fordern, auch nicht zu leisten. In Allem, wo Gründe allein entscheiden, steht's anders und sicherer für den Kritiker. Nun hat unser Operncomponist einen seltsamen Unstern. Der frühere Recensent seiner Oper (1832, No. 32) war sein Freund, und der jetzige, der seinen Klavierauszug beurtheilt, ist wieder sein Freund, wenn auch ein anderer. Dennoch befürchte weder er, noch das Publikum eine Hudelei durch Lob; wir werden uns gemessen und gewissenhaft benehmen, wie es uns zusteht. Sein erster Recensent hat ihn zwar sehr gerühmt, aber nichts weniger als blind; wir erinnern nur an folgende Worte: „Wir stossen zuweilen auf ermüdende Längen und veraltete Melodienformen, letztere indessen, in Bezug auf Situation, vielleicht nicht ohne Bedacht." — Wir haben vorzüglich zu sehen, wie die Musiksätze im Zimmer wirken mögen und wie der Auszug beschaffen ist.

Im Ganzen haben wir zuvor mit gutem Gewissen vom Verf. zu rühmen, dass er als Mensch und als Componist durchaus unter die gebildeten gehört, die das Ihre verstehen und wissen, was sie thun; dann unter die rechtlichen, die mit Fleiss und Liebe arbeiten. Das bethätigt sich auch an diesem Auszuge, er ist mit Geschick und Treue verfasst.

Die Ouverture muss an ihrem Orte mit voller Instrumentirung allerdings eingreifender wirken; das lässt sich auf dem Pianof. nicht so erwarten. Sie ist vollkommen angemessen und wird auch in der 4händigen Bearbeitung gut wirken. Sie ist für 4 und für 2 Hände auch einzeln zu haben, desgleichen für Pianof. und Violine (ad libitum), Pr. 27½ Sgr., und für Pianof. allein 20 Sgr.

Die Introduction beginnt mit einem angenehm schlichten Duett der beiden Liebenden, das von der Begleitung zierlich ausgeschmückt wird. Der zweite Satz: „Im Haine klagt's" ist in unserer angeführten Nummer 1832 als Beilage gegeben worden. Der König fährt gut dazwischen und die ganze Störung wird geschickt durchgesungen bis zum Eintritt des All. $\frac{6}{8}$, wo uns die beiden Liebenden zu lieblich einfach für ihre verzweifelte Lage duettiren: und dennoch ist gerade dieses Idyllenhafte für die folgende Verwebung gut und für's Zimmer sehr gut. Einige Druckfehler sind zu sichtbar, als dass wir sie namhaft zu machen hätten.

No. 2. Duett zwischen dem prahlenden Pedro und dem Könige mag mit seinen Trompeten auf der Bühne sehr vortheilhaft sein: im Zimmer wird dergleichen stets bedeutungsloser, es käme denn Bühnenerinnerung den Ganzen zu Hülfe.

No. 3. Arie Fortunato's mit Chören ist vortrefflich. Jeder Tenor wird sich solcher Melodien erfreuen; es ist ihm lange nicht so gut geworden. Der ganze Sologesang ist voller Empfindung. Die Chöre der Genien und der Zwischengesang der Fortuna ist schön von dem menschlichen gesondert, der nun im Wonnegefühl zwar melodisch, aber nicht so eigenthümlich bleibt, wie vorher. Der Chor der Kaufleute ist äusserst lebendig. Das Lied Carlino's No. 4 steht als Beilage in der angegebenen Nummer unserer Zeitung vom J. 1832.

No. 5. Finale, ist eben so schön erfunden, als gearbeitet und sehr wirksam, durch und durch komisch, was sich im Zusammenhalten der Töne und Situationen, wie gewöhnlich, entwickelt und siegreich vor die Sinne stellt. Der Schluschor ist schöner gearbeitet als erfunden, besonders hebt ihn die schöne Begleitung; nur ist er zu lang, obschon er schnell vorwärts eilt.

Der Chor No. 6 ist wohl kräftig, streift aber in einigen Wendungen zu sehr an's Kirchliche, was sich komisch ausnimmt, aber nicht nothwendig hierher gehört; wir hätten ihn volksthümlicher und neuer uniformirt lieber gesehen. Das Uebrige ist zweckmässig, leicht und wirksam komisch im obigen Sinne.

No. 7. Das Duett zwischen den beiden Liebenden hebt sehr sinnig mit dem Eingange ihres ersten Duetts, nur in schnellerer Bewegung, an. Sehr sangbar und lieblich, ausgenommen die Wiederholungen im Allegretto „bleibt unerfüllt", die sich ohne Grund in's Komische drängen. —

No. 8. Arie der thronsüchtigen, bösen Agrippina, bravourmässig, wäre in neuerer Form willkommener, trotz dem, dass wir die Meinung des Componisten recht gut begreifen; sie greift nicht durch und so geht sie und die Arie ziemlich verloren. Scheint sie doch sogar den Componisten für das folgende Terzett, das freilich nicht seinen Lieblingsinhalt ausspricht, bedeutend erkältet und matt gemacht zu haben. Selbst noch Alidens Arie (No. 10) ist nicht aus seinem innigsten Gefühl gekommen, sie ist noch gesucht und zu künstlich. Das Quartett (No. 11) schreitet zwar frischer, doch liegt das Bessere mehr in der Begleitung, als im

Gesange; es hebt sich aber bald, hält nur am Schlusse nicht ganz aus, ob es gleich sehr kräftig endet. Das Finale No. 12 hat sehr wirksame Stellen, ist tüchtig gearbeitet, nur ohne Noth in solchen Formen, die man jetzt nun einmal alt nennt. Dagegen ist Tanz und Chor der Gärtnerinnen in jeder Hinsicht schön und muss überall gefallen. Des Carlino Gesang hat vor Verdruss das Hofmännische vergessen, was er doch nicht sollte. — Wir sind idyllischer Natur, die Gärtnerinnen gefallen uns schon wieder am besten. Die „seltsamen Wunderdinge" sind auch sehr hübsch. So zeichnet sich das Terzett (tempo di Menuetto) vor den übrigen Sätzen wieder aus; darauf der Tanz — und vom Lachchor der Hofleute bis zum schwarzen Ende. Es werden sich auch nicht Alle an die vielen Wiederholungen stossen: „fort auf dem nächsten Pfade", wodurch er zum langen wird, denn die Modulationen wissen die Zeit zu kürzen.

Im dritten Acte singen die unzufriedenen Kaufleute ihren Chor, den sie das erste Mal in Dur sangen, jetzt in Moll, sehr ergötzlich zu hören. Die Entschwärzungs-Scene wirkt gut, sehr gut; wenn das Terzett ein abstechenderes Motiv erhalten hätte, würde das Ganze noch geistvoller und frischer leben. — Alidens Arie No. 15 ist uns für diese schlichte Tröstungsmelodie zu verziert; eine Cavatine wäre hier zuträglicher; der ganze Gang der Arie nähert sich ihr von selbst schon, wird aber durch Einiges in's Schwankende gestellt. Das Duett Fortunats mit Agrippinen ist leicht und schnell vorübergehend, wie die Versetzung nach einem Kloster Siciliens, durch Hülfe des wiedererlangten Wünschhütleins. Hier singen nun gerade die Nonnen zur Orgel einen dreist. Chor, zu welchem die beiden Luftdurchsegler ihre Gefühle singen, wozu das Orchester sehr angemessen figurirt. Vortrefflich bis zum Amen der Nonnen gehalten. Dagegen will uns der $\frac{3}{4}$ Tact des All. molto dieser Situation nicht ganz angemessen erscheinen. Der Mann hat am Gelingen der Darstellungen des Bösen zu fühlbar zu arbeiten. Es geht ihm wie dem Geiste im Hamlet, wenn er vom Sohne eine Prise nimmt; er niest, weil er den Spaniol nicht mehr gewohnt ist.

No. 17. Der König singt für einen König mitunter ein wenig zu ungewöhnlich; er lässt sich in's Moduliren und in Rouladen ein, was die Maj. nicht thun sollte. Nach einem ausdrucksvollen Paradenmarsch singt der Chor der Hofleute in gleichem Tempo. Und der König befiehlt Hochzeit der Tochter mit Pedro, weil Fortunat nicht da ist, der sich jedoch glücklicher Weise während des folgenden schönen Marsches einstellt und im kurzen All. molto grosse Freude anrichtet, welche zuerst (No. 18) die beiden Liebenden und der königliche Herr Vater in einem angenehmen Terzett ausdrücken, das durch Carlino's Beitritt zum gefälligen Quartett sich erhebt. Im Schlusschor wird die Freude allgemein und drängt sich im raschen $\frac{6}{8}$ Tacte zum fröhlichen Ende.

Es enthält also diese Oper treue Arbeit, gute Haltung, viel Charakteristisches und Angenehmes auch für häusliche Unterhaltung. Dennoch ist die Oper bis jetzt von unsern vaterländischen Bühnen nicht unter's Publikum gebracht worden. Dagegen haben sie uns unterdessen Manches gegeben, was sich weder dem Texte noch der Musik nach diesem Fortunat an die Seite stellen darf. Der Verf. schreibt davon in seiner Vorrede Folgendes:

„Viele deutsche Bühnen, die wohl ein *gerechtes* Misstrauen in die Fähigkeit eines einzelnen Künstlers haben können, haben ein *ungerechtes* Misstrauen in die deutsche Kunst überhaupt (d. h. im Opernfache), so wie sie vielleicht ein ungerechtes Vertrauen zu den italienischen und französischen Kunstwerken überhaupt hegen, und sündigen so gegen den heiligen Geist deutscher Kunst." —

Das ist, wie wir Alle wissen, die alte Klage und die alte Ehre teutscher Künstler, dass sie sich selbst immer haben heben und ihrer Kunst nur durch sich selbst haben Eingang verschaffen müssen. Es liesse sich viel darüber reden, wäre die Mühe nicht verloren. Einen guten Rath will ich nur herschreiben, den nehmt euch, meine teutschen Kunstfreunde, wenn ihr sonst wollt, zu gefälliger Ueberlegung: Thut in euern Charakterdarstellungen so wohl und lasst die Hölle ein Bischen besser los, nicht etwa in der Instrumentation, da ist sie schon los: aber so ein wenig in der Situation, in der Erfindung und im Gesange. Ihr sollt sehen, es wirkt. Es soll sich jetzt einmal gar kein ehrliches Geschäft ohne infernalische freundschaftliche Beimischung abmachen lassen. Freilich wäre es zu viel und nicht eben vortheilhaft, wenn Einer der Unsern einen förmlichen Contrakt mit ihr abschliessen oder sich gar mit eigenem Blute unterzeichnen wollte. Das nicht: aber sie muss doch noch mit einiger Wahrscheinlichkeit glauben können, sie könne einen noch erwischen. Das ist ihr schon

genug, um hülfreichen Antheil an euren Seelen zu nehmen, denn gar zu klug war sie im Grunde nie. Auf diese Art hilft man ihr am besten durch vernünftige Einmischung zu ihrem glücklichen Verderben, d. i. zur Besserung. Wer aber glaubt, es ist mit ihr nicht gut spassen, der wundere sich nicht, wenn die Theaterdirectionen nicht seiner Meinung sind, denn diese spassen alle mit ihr und wissen aus Erfahrung, wozu das gut ist.

G. W. Fink.

Nekrolog. Dorette Spohr.

Wer diese ausgezeichnete Frau als Künstlerin und als Hausmutter kannte, muss ihren grossen Verdiensten in beiden Rücksichten die höchste Achtung zollen. Sie wurde am 2. Dec. 1787 in Gotha geboren, wo ihr Vater, Hr. *Scheidler*, Kammermusikus, und ihre Mutter, aus der musikalischen Familie *Preising*, geschätzte und gebildete Kammersängerin war. In solchen Verhältnissen musste sich ihr musikalisches Talent früh entwickeln. Hier lernte sie Spohr, welcher 1805 in seinem 21. J. gotha'scher Concertmeister wurde, als fertige Pianoforte- und Harfenspielerin kennen. Ihr Harfenmeister war der damals geschätzte *Backofen*. Als sie 1806 Spohr's Gattin geworden war, widmete sie sich der Harfe mit solcher Ausdauer und so grossem Erfolg, dass sie auf den Kunstreisen mit ihrem schon damals hochgefeierten Gatten alle Hörer entzückte, so dass Beiden von allen Orten her der wärmste Beifall öffentlich gespendet wurde.

Weil nun damals die Harfe sich nur weniger und meist von französischen Componisten zwar dem Instrumente angemessen und effectuirend verfertigter Solostücke erfreute, deren innerer Werth keineswegs dem äusserlich Glänzenden entsprach: so verfasste L. Spohr viele Compositionen für die Harfe in seiner eigenthümlichen, teutschen Weise, die, vom Alltäglichen abweichend, freilich die Schwierigkeiten für die Ausübung auf diesem an sich schweren Instrumente bedeutend vermehrte. Allein die Liebe zum Gatten und zu tieferer Kunst begeisterten die innige Kunstgeweihte so, dass sie, alle Hindernisse besiegend, wie ein Genius frei über allen Schwierigkeiten schwebte, als strömten die Ergüsse ihrer schönsten Empfindungen frei und ungesucht in besellte Lüfte und bezauberten alle Herzen. Nur sie vermochte es mit solcher innern Poesie, das Schwierigste zu durchdringen und zu verherrlichen. Nur selten wagten sich andere Harfenspieler an diese wahrhaft geistvollen Erzeugnisse der Muse unsers Spohr's, die am schönsten und höchsten namentlich in den meisterlichen Sonaten für Harfe und Violine sich aussprechen und überall, wo sie nur von diesem geehrten Paare vorgetragen wurden, den lebhaftesten Enthusiasmus erregten. Es wäre ein Verlust für die Kunst, wenn diese edeln Meisterwerke nur darum der Welt unzugänglich bleiben und nicht durch den Druck veröffentlicht werden sollten, weil die meisten bisherigen Harfenspieler, meist französische Virtuosen, die Mad. Spohr weit überragte, sie nicht zu erfassen verstanden. Sie sind so rund, ganz und gediegen in sich selbst und geben einen viel höhern Genuss, als alle Concerte für Harfe und Orchester, die Spohr anfangs gleichfalls schrieb, sie aber, als dem Instrumente weniger angemessen, wieder aufgab, dass wir uns mit Wonne dieser Meistervorträge des geliebten Künstlerpaares noch jetzt dankbar erinnern. Es gab keine Kunstreise, wohin sie ihren Gatten nicht begleitet hätte. Auch nach England begleitete sie ihn 1820; auch von London aus wurden Beide mit gleicher Ehre öffentlich und nach Verdienst begrüsst. Von jetzt an wurde leider ihre Gesundheit so wankend, dass sie auf den Rath der Aerzte und nach ihrem eigenen Gefühl das Spiel der Harfe aufgeben musste. Ihre Liebe zur Kunst hiess sie nun das minder nervenanstrengende Pianofortespiel wieder ergreifen, worin sie, wenn auch nicht in neu glänzender Bravour mit den grössten Virtuosen aller neuesten Zeit wetteifernd, durch ihr sinniges, vollgeistiges Spiel alle Herzen zu gewinnen wusste. Die Liebe ihres Gatten schuf auch jetzt wieder mehre vortreffliche Tonstücke für Pianof. und Violine, namentlich das bekannte grosse Quintett mit Begleitung von vier Blasinstrumenten, welches die Meisterin in den ersten Jahren ihres Aufenthalts in Cassel noch einmal öffentlich vortrug. Es war das letzte Mal ihres öffentlichen Auftretens; von jetzt an zog sie sich ganz in den Kreis ihres glücklichen häuslichen Lebens zurück. Betrauert von Allen, die sie kannten, verschied die hochgeehrte Künstlerin und von den Ihrigen innig geliebte Frau am 20. Novbr. 1834.

Nachrichten.

Coburg, im Januar. Am 13. Dec. wurde hier Frdr. Schneider's Weltgericht, und zwar sehr

gelungen, unter Leitung des Kapellmeisters Hrn. Lübeke, aufgeführt, was den Freunden ernster Tonkunst um so lieber war, da seit 10 Jahren und darüber hier kein ganzes Oratorium zu Gehör gebracht wurde. Grosse Musikfeste sind allerdings auch unter uns zu Stand und Wesen gefördert worden, allein man hörte nur Bruchstücke, deren Ausführung zuweilen wohl auch für Discant und Alt eine unterstützende, die Gesangstimme blasende Oboe und Clarinette nöthig machte. Die Anzahl der diesmal beschäftigten Personen belief sich nur auf 90, allein dafür waren es auch nur solche, die wirklich etwas leisteten. Unsere Kapelle ist ausgezeichnet gut; sie besteht aus ungefähr 40 Mitgliedern; fast an jedem Instrumente stehen tüchtige Leute. Bekannt sind die Herren G. Kummer (Flötist und Componist), Jacobi (Fagottist und Componist), die Hornisten Koch (Componist) und Ley. Unsere Blechinstrumente, namentlich die Trompeten, sind vorzüglich; nur die zweiten Geigen und das Violoncell lassen bis jetzt noch Manches zu wünschen übrig. Am vortheilhaftesten zeigt sich das Orchester bei der Oper, dagegen werden Ouverturen und Symphonieen in den Concerten nicht mit sonderlicher Aufmerksamkeit vorgetragen. Wir besitzen in der That sehr brave Concertisten, und dennoch wird der Kenner nur selten befriedigt, weil die Wahl der Concertstücke nicht immer die beste ist. Bei weitem die meisten unserer Concertspieler verstehen so viel von der Setzkunst, dass sie sich ihre Potpourri's und Aehnliches selbst verfertigen; diese werden vorgetragen, wogegen Compositionen guter Meister mehr, als gut ist, zurückbleiben. Es soll dies ziemlich allgemein sein: vortheilhaft ist es schwerlich, weder für die Künstler noch für's Publikum. — Unsere Oper war früher gut; jetzt sind nicht alle Fächer nach Wunsch besetzt, für welche man passende Subjecte hofft. Unter die vorzüglichsten gehören: Fräul. Weixelbaum, die eine schöne Stimme, glückliche Geläufigkeit und guten Vortrag besitzt, nur noch etwas mehr Fleiss sollte sie billig auf ihre Partieen verwenden; Mad. Pabke, die sich mit voller, schöner Stimme, einer guten Schule und durch ein treffliches Spiel auszeichnet, wozu ihr noch etwas mehr Kehlfertigkeit zu wünschen wäre; Hr. Johannes, Tenor, ist im Besitz einer herrlichen Stimme, die noch der Bildung bedarf, wie sein Spiel, das etwas zu steif ist. Der Chor ist zu schwach. Der Geschmack des grössten Theiles unsers Publikums ist, wie es uns scheint, der jetzt herrschende. Französische u. italienische Opern wechseln, nur teutsche kommen nicht an die Reihe, man müsste denn Lumpaci vagabundus, die polnische Judenschenke und dergl. rechnen. Im Theater Fra Diavolo, auf der Parade Fra Diavolo, auf dem Balle Tänze aus Fra Diavolo und im Concerte Potpourri's daraus so lange, bis eine andere dieser Art an die Reihe kommt. — In den meisten Städten Teutschlands haben sich Singvereine und Liedertafeln gebildet: dass wir hierin nicht zurückbleiben, können Sie sich denken; auch wir besitzen Aehnliches. — Noch im December geht unsere Kapelle und das Theater auf drei bis vier Monate nach Gotha.

Dresden, am 22. Nov. Ali Baba, grosse romantische Oper von Cherubini war durch öffentliche französische und deutsche Blätter schon dem Namen nach bekannt. Bei den Kennern konnte Cherubini's Name nur ein gutes Vorurtheil erwecken. Die Liebhaber liessen sich durch die Nachricht von Paris, dass die Musik grösstentheils aus alten, früher verfertigten Stücken zusammengesetzt sei und wenig Erfolg bei der Aufführung gehabt habe, dagegen einnehmen. Die Musik ward indessen einstudirt, was keine leichte Arbeit war, da sie äusserst schwierig ist, und an oben bemerkten Tage, so wie nachher noch ein paarmal gegeben. Die Partie des Discantes an Mad. Schröder-Devrient gegeben zu haben, schien insofern ein Missgriff, als diese Künstlerin durch Eigenthümlichkeit und Studium für's hochtragische, höchst leidenschaftliche Fach ausschliesslich geeignet, aus dieser vom Dichter matt gehaltenen Rolle nichts machen und daher auch kein Interesse dafür empfinden konnte. Sie ist zu sehr Künstlerin, um irgend eine Rolle zu verderben, und so that sie denn auch hier das Ihrige, aber in der That, so schön die Musikstücke an sich sind, so passiv ist der Charakter, um viel daraus zu machen. Auch der Umfang der Stimmenlage schien nicht ausschliesslich Mad. Schröder-Devrient zu verlangen. Hr. Wächter, Ali Baba, und Hr. Schuster, Nadir, die beiden Hauptrollen, der Erste Bass, der Zweite Tenor, waren im Spiel und Gesang vortrefflich. Sie hielten die Oper, die, im Ganzen genommen, wenig Theilnahme und gar keinen Enthusiasmus erregte. Die Musik ist geistvoll, feu-

rig, originell; und ich sollte kaum glauben, dass das Ganze nicht sollte zugleich fertig worden sein, da es ganz aus einem Gusse scheint. Die Instrumentirung ist brillant, oft ganz modern, und die Composition des grossen Meisters würdig. Was ihr schadet, ist der geistlose Text, der durch ermüdende Wiederholungen zu ungebührlicher Länge ausgedehnt ist. In zwei Acten, anstatt vier und ein Vorspiel würde sie unbezweifelt unendlich mehr gewirkt haben. Die Harmonie und die Declamation sind reich und mit grösster Sorgfalt, allerdings etwas auf Kosten des Melodischen bedacht. Die Ausführung von Seiten des Orchesters, trotz der grossen Schwierigkeit, trefflich. Ein Repertoirstück wird die Oper nicht, allein es gereicht Dresden zur Ehre, das neueste Werk eines so würdigen Veteranen als Cherubini zur Aufführung gebracht zu haben.

Am 14. Dec. Aloysia, von Maurer. Eine recht angenehme Musik, im Genre des Colporteur von Onslow, nur mit weniger Ausführung in den Details. Aloysia von Dem. Schneider sehr brav gesungen. Das Ganze machte keinen tiefen, aber einen angenehmen Eindruck.

Am 30. Dec. Der Wasserträger, von Cherubini. Ein bekanntes Meisterwerk. Die Titelrolle von Hrn. Gloy, der ein braver Schauspieler, aber kein Sänger ist, die Gräfin von Mad. Schr.-Devrient sehr schön gegeben. Lächerlich war der Anachronism des Costümiers in einer Oper, die 1794 in Paris spielt und wo überall in Deutschland das Militair in französischer Uniform mit Feuergewehr erscheint, Hellebardierer in halbspanischem Costüme mit Hellebarden auftreten zu lassen. Das Orchester hatte sonst den Ruf, nie zu fehlen; heute kamen ein paar garstige Errata vor. Ueberhaupt ist es sonderbar, dass vor dreissig Jahren die Zauberflöte, die Vestalin, Cortez u. m. a. Opern trefflich gegeben wurden, wobei der sel. Kapellmeister Seidelmann als Dirigent keinen Finger regte, während jetzt, wo die Musik seitdem so sehr fortgeschritten ist, von der ersten Note der Ouverture bis zur letzten der ganzen Oper das hörbare und sichtbare Tactiren nicht aufhört. — *v. Miltitz.*

Italien. Sommer-Stagione und Herbstopern.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Mit unserm Teatro Carolino ging's diesen Sommer nicht am Besten. Weder Raimondi's Biglietto stornato, noch Cordella's Marito disperato, noch andere ältere Opern konnten sich, der Sänger wegen, auf der Bühne erhalten, weswegen auch die Aufführung von Raimondi's neuer Oper, il Barone Feudatario, verschoben wurde. Gegen Ende August kamen neue Sänger an, darunter die Toldi, die Sedlaczek, die beiden Tenore Mazza und Gamberini. Man studirte die Sonnambula ein.

Hr. Luigi Somma, Dilettant, über dessen im verwichenen Herbste 1833 auf dem hiesigen Theater gegebene neue Oper, Adismano in Scizia, mein voriger Bericht bereits gesprochen, hat eine andere beendigt, unter dem Titel: Rizzardo ed Ildegonda und gedenkt sie in Neapel oder Mailand aufführen zu lassen.

Neapel. Von unsern acht Theatern, den beiden königl. S. Carlo und Fondo, Teatro nuovo, Fenice, Fiorentini, Partenope, S. Ferdinando und S. Carlino, sind dermalen die vier erstern den Opern gewidmet. Ist S. Carlo geschlossen, so ist das Teatro Fondo offen, in dem meist Opere buffe und semiserie, in beiden aber bekanntlich nur 180 Opern contractmässig jährlich gegeben werden. Das Teatro nuovo ist ein der melodramatischen Thalia gewidmeter Tempel und das einzige Theater in Italien, das sich einer immerwährenden Thätigkeit rühmen kann, in der Regel nur Opere buffe gibt und sogar das Ballet ausschliesst; es behält auch, so viel es die neuern Zeiten erlauben, seine alte Physionomie und seinen alten Nationalcharakter bei. Auf dem Teatro nuovo hört man auch öfters das Recitativ in Prosa, mitunter im neapolitaner Dialecte, worin sich der Buffo besonders als Acteur auszeichnen soll. Hier werden jährlich viele neue Opern um sehr wenig oder gar nichts, zum Theil von austretenden Conservatoriums-Zöglingen und andern Anfängern geschrieben, wodurch man dieses Theater so zu sagen als eine prakt. Schule für angehende Operncomponisten betrachten kann. Die Fenice mag übergangen werden.

Was nun diese Sommer-Stagione im Allgemeinen betrifft, so boten die beiden königl. Theater nichts neu für sie Componirtes dar und allenthalben erklangen meist Donizetti'sche Opern. Auf S. Carlo gab man von ihm den Esule (dreimal), die Parisina (siebenmal), Anna Bolena (dreimal), Elisir (einmal); von Mercadante die Normanni (sechsmal); von Rossini die Donna del lago (viermal); von Coccia Caterina di Guisa (hier noch

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. No. 19. 1802.

Recension.

Gretry's Versuche über die Musik. Ir. Auszuge und mit kritischen und historischen Zusatzen herausgegeben von D. K. Spazier. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. 1800. XVI. und 416 S. 8. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Nicht eine Uebersetzung der bekannten Gretry'schen Essays sur la musique zu liefern, sondern das Wahre, Brauchbare und Erprobte, zumal aus dem Fache der dramatischen Musik sorgfaltig und nach einer gewissen Ordnung auszuheben, und das Gretry'sche Werk gewissenhaft einer ernsten und bescheidnen Kritik zu unterwerfen, war die Absicht des Herausgebers bey seinem Buche, und allerdings enthalt das französische Original mancherley, was ungelesen und mithin auch mit allem Rechte unübersetzt bleiben kann. Gretry giebt in seinem Werke die Resultate seiner eignen Erfahrungen in einer blos subjektiven, von allem Anspruch auf systematische Ordnung entfernten Folge. Die Erzählung seiner eignen musikalischen Bildung ist der Hauptfaden, woran sich das Ganze reihet, aber weil dieser Inhalt ihn mit zwey Gegenstanden, nämlich mit sich selbst und mit der Musik beschaftigt, so wird er zugleich bald ohne Rücksicht auf Musik sein eigner Biograph, bald schreibt er, ohne Rücksicht auf seine Bildungsgeschichte, asthetisch-musikalische Fragmente unter gewissen Rubriken, welche seine vorsetzliche Entfernung von allem System bey dem ersten Anblick, und schon bey einer oberflachlichen Vergleichung ihrer Folge, deutlich zeigen. Man muss also an die Beurtheilung seines Buches ohne alle die Forderungen gehen, welche die Kritik an ein systematisches Werk zu thun berechtiget ist, denn es giebt sich für nichts anders, als für das, was es ist; und jeder Autor hat das Recht, sich seine Behandlungsart zu wahlen und dadurch der Kritik den Standpunkt anzuweisen, aus welchem sie allein über ihn zu sprechen habe. Was man hier zu erwarten hat, ist ein gelegentliches Raisonnement über allerhand dem denkenden Musiker interessante Gegenstande, welches sich auf Veranlassung mancher Begebenheiten in des Verf. Leben entwickelt, oder auch wohl ganz frey aus seinem Geiste hervortritt. So wenig man diesem Raisonnement wissenschaftliche Gründlichkeit zuschreiben kann, so unverkennbar sind doch die Spuren des wahren Genie's, welches diesen einzelnen Bemerkungen zum Grunde liegt und aus ihnen herausspringt. Es ist gewiss, dass für die Kunst selbst, einzelne geniale Aussprüche über ihr Wesen sowohl, als über den kunstmassigen Gebrauch ihrer Darstellungsmittel, nicht allein schicklicher, sondern auch zweckmassiger sind, als die gründlichsten wissenschaftlichen Deduktionen, welche ihrer Natur nach nicht weiter als bis an die Granze der Kunst führen können; denn das Genie lasst sich von der Gefahr einer ausschweifenden Phantasie, nie durch die ihm fremde wissenschaftliche Warnung, sondern nur durch einen seiner Natur verwandten genialischen Wink, zurückhalten: sobald aber das Genie es unternimmt, seine eignen Ansichten auf wissenschaftliche Gründe zurückführen, und das von den Gesetzen der Schwere freye Gebaude begründen zu wollen, so entsteht nothwendig eine noch mehr verfehlte Kunstkritik, als die Wissenschaft liefert, wenn sie sich über ihr Gebiet

niemals aufgeführt — sechsmal); von Mozart Don Giovanni (sechsmal). Auf dem Teatro Fondo: von Donizetti Furioso (fünfmal), Ajo nell' imbarazzo (sechsmal), Elisir (viermal); von Bellini Beatrice di Tenda (viermal); von Fioravanti Cantrici villane (fünfmal); von Herold Zampa (zweimal). Auf dem Teatro nuovo: von Donizetti Furioso (eilfmal), Otto mesi in due ore (dreimal); von Bellini Sonnambula (26mal); von Ricci Scaramuccia (zweimal).

Dies wäre beiläufig der musikal. Barometerstand in Betreff der Aufnahme der resp. Opern. Nun zum Besondern. (Teatro S. Carlo.) Wie bereits im vorigen Berichte angezeigt, machten Mercadante's Normanni wenig Glück. Hiesige Journale geben dem armen Musikdirector Coccia die Schuld, er habe die Oper vorsätzlich verstümmelt [illegible]erhunzt; allein er that nichts mehr und nichts [illegible]er, als was ihm die heutigen gebieterischen Sänger vorschreiben. Den 19. Juni gab man abermals Donizetti's Esule. Möglich, dass in der mit Kabalen kämpfenden neuen Theaterdirection einige Veränderungen vorgegangen, denn das Publikum war ausgelassen lustig, applaudirte Stücke, die gar nicht ansprachen, und lief, noch bevor das Ballet endigte, nach Toledo, S. Lucia, Posilipo, um die von einem herrlichen Monde zum hellen Tage umgewandelte Nacht im Freien zu geniessen. Während dieser Zeit wurde auf dem Theater de' Fiorentini die Comedie Don Giovanni Tenorio derb ausgepfiffen, was einige hiesige Journale, deren Zahl die 30 übersteigt, als ein hässliches Vorspiel (brutto preludio) zu Mozart's so eben in die Scene gehenden Don Juan betrachteten. Aber so prachtvoll auch diese Oper am Geburtstage der Königin Mutter, den 6. Juli, in die Scene gesetzt wurde, so verunstalteten sie doch grösstentheils Orchester und Sänger (Lablache ausgenommen), weil Mozart anders begriffen, gesungen und gespielt werden muss, als Rossini, Pacini u. s. w. Eine Zeitschrift meinte, die Sänger haben daher nicht glänzen können, weil dieser Mozart'schen Musica sapientissima e filosofica (sic) der Stempel des musikal. Romanticismus der heutigen Oper fehlt..... Die Sänger waren: D. Giovanni (Crespi), Leporello (Lablache), D. Anna (Unger), D. Elvira (Del Sere), Zerlina (Tacchinardi), Masetto (Costantini), Commendatore (Natale). Wie gesagt, Lablache ausgenommen, machten alle übrigen Sänger ihre Rollen eben nicht vortrefflich. Zerlina war überdies für die Tacchinardi zu tief (sie sang ihre Arie mit obligatem Violoncell in G), jene der D. Elvira zu hoch für die Del Sere. Eine weit glänzendere Aufnahme fand einige Tage nachher Donizetti's Parisina, vom anwesenden Maestro in die Scene gesetzt. Hier war Alles wieder in seinem Elemente: Orchester, Sänger, Trommel, Pfeifen, Serpent, Bande und die — lieben Ohren. Die nach neun Jahren zur hiesigen Scene zurückgekehrte Unger, Duprez und Cosselli erregten Enthusiasmus und die neue Theaterdirection freute sich ungemein darüber. Die Ronzi de Begnis glänzte hierauf abermals in der Anna Bolena. Mit dem Abgange der Unger Ende Jul. nach Livorno übernahm die Del Sere die Rolle der D. Anna und die Zappucci jene der D. Elvira, wodurch der D. Juan aus dem Regen in die Traufe kam. Einmal gab man ihn sogar in Gesellschaft von Donizetti's Elisir, was den musikal. Haut gout des sogenannten Teatro Massimo beurkundet. Coccia's Catterina di Guisa zog wenig an, eben so Pedrazzi, der in dieser Oper zum ersten Male auf S. Carlo's Scene sang. Endlich gab man noch in dieser Stagione Rossini's Donna del lago, mit einem eingelegten Duett und Quartett aus dessen Bianca e Falliero, worin die Tacchinardi, die Dabedeilhe mit einer artigen Altstimme, Winter und Pedrazzi sangen.

Bellini's jüngste Oper Beatrice di Tenda, auf deren musikal. Physionomie deutlich zu lesen ist: alt und schwach bin ich, kämpfte noch in ihrer ersten Vorstellung (18. Juli) auf dem Teatro Fondo mit so manchem Ungemache. Orchester und Chöre gingen nicht gut, die Del Sere (Agnese) hatte Halsweh, die Rollen des Filippo und Orombello waren etwas zu hoch für Cosselli und Winter, das erste Kleid der Tacchinardi war nicht schön gemacht; demungeachtet wurden die Sänger stark beklatscht und mehrmals auf die Bühne gerufen.

Die obenerwähnte häufige Wiederholung der Sonnambula auf dem Teatro nuovo beweist abermals, dass die Prima Donna Tavola vom Mailänder Conservatorium sich immer mehr die Gunst des hiesigen Publikums erwirbt. Un' avventura di Scaramuccia von Ricci, die in der Hauptstadt der Lombardei so sehr gefällt, hat hier wenig interessirt. Ausser den angezeigten übrigen Opern gab man noch eine neue von einem neuen Maestro napolitano, Nameus Luigi Orsini, betitelt: l'Ermo di Senlopli; ihre schwache Musik erhielt sich kaum dreimal auf der Scene.

Ein wahrhaft edler Zug von Lablache, Vater einer zahlreichen Familie, war es, dem alten Buffo

Benedetti und dem Tänzer Ferrante, beide im verarmten Zustande, seine diesjährige Beneficevorstellung am 30. Juli zu überlassen. Die Aufnahme des grossen und grossmüthigen Künstlers an diesem Abende entlockte manchem Zuhörer eine Thräne. Die Einnahme betrug netto 861 Ducati (ungefähr 850 sächsische Thaler); da aber contractmässig ein Drittheil von dieser Summe der Theaterdirection gehörte, so steckte sie es auch hübsch in die Tasche, und Lablache konnte seinen Freunden nur 574 Ducati geben. Hierbei fällt einem unwillkührlich ein anderer schöner Gebrauch in Italien ein, wo fast in allen Gasthöfen u. s. w. die Eigenthümer einen Theil der den Dienerschaften zufliessenden Trinkgelder ebenfalls contractmässig für sich in die Tasche stecken.

Den 8. August starb in einem 72jährigen Alter der von hier gebürtige, vornehmlich durch seine Oper La Pietra simpatica bekannte Maestro Silvestro di Palma.

Società filarmonica napolitana. — Zu so manchen Sonderbarkeiten auf dieser Erde gehört wohl auch, dass, während viele, selbst ziemlich kleine Städte in Italien ihre philharmonischen Gesellschaften, mitunter sehr alte und sogar doppelte haben, Neapel noch bis zu diesem Sommer keine aufweisen konnte. Ende Juli erschien die Einladungsschrift. Der König hat die Gesellschaft genehmigt. — (Forts. folgt.)

Kurze Anzeigen.

Le Pré aux Clercs (Der Zweikampf), Opéra en 3 Actes, Musique de F. Herold, Ouverture et Airs arrangés p. le Pianof. par Ch. Rummel. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 2⅔ Thlr.

Auch diese viel aufgeführte, hinlänglich bekannte u. hier beurtheilte Oper erhalten die Freunde solcher Unterhaltungen auf die gewohnte Weise gut spielbar und nett ausgestattet. Das ganze Werk mit Weglassung der Worte zählt 78 Langfolioseiten.

Vier Gedichte, eins von Göthe u. 3 vom Grafen v. Platen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von Franz Weber. Op. 7. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

„Meine Ruh' ist hin" ist einfach, melodisch und leidenschaftlich, wird nicht wenigen Sängerinnen lieb sein, wenn auch nicht Gretchens Geist darin leben sollte. Zwei Lieder aus dem „Schatz des Rhampsinit" werden den Meisten zusagen und das letzte aus Tristan und Isolde nicht weniger, wenn in Gluth der Schmerzen und des Sehnens, anstatt im Erdenleben der Sänger seine Liebe findet. Die Texte sind sämmtlich solches Inhalts.

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen, componirt von Ch. H. Rink. Dritter Jahrgang. Heft 3 u. 4. Ebendaselbst. 1834.

Das erst vor Kurzem wieder angezeigte, mit grossem Beifalle aufgenommene Werk hat sehr raschen Fortgang. Einrichtung und Wesen desselben ist allgemein bekannt, so dass wir der Anzeige nichts Neues beizufügen haben.

Notiz. Der Kapellm. Hr. Franz Morlacchi berichtet in einem Schreiben, dass der geehrte Greis Zingarelli, sein Lehrer, nicht todt ist, wie französische Blätter meldeten; Z. hat ihm am 27. Dec. aus Neapel eigenhändig geschrieben, dass eine bei ihm von unserm geliebten Könige von Sachsen bestellte Messe fertig und bereits abgesandt sei. Diese wird also wohl nächstens in Dresden zur Aufführung kommen, worüber der nähere Bericht in unsern Blättern nicht mangeln wird. — Ueber den wackern Buffo Benincasa, welcher am 6ten d. M. in Dresden verstorben ist, wird nach Empfang sicherer Notizen baldmöglichst berichtet werden.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint mit Eigenthumsrecht:

Variations
pour le
Piano Forte
sur un thème de l'Opéra
Lestocq de D. F. E. Auber
composées par
François Hünten.
Op. 69.

Mainz, d. 18. Decbr. 1834.
B. Schott's Söhne in Mainz u. Antwerpen.
E. Troupenas in Paris.
D'Almaine u. Comp. in London.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Januar. Nº. 4. 1835.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

VII.

Die specialisirten Kunstgattungen.

Wer im Kunstgebiete als Componist oder Methodist, schaffend oder vermittelnd, einwirken will, in diesem Gebiet aber falsche Cultur mit ächter vermischt findet, der hat immer zweierlei zu thun, hat theils wegzuräumen, theils herbeizuschaffen, mithin zu simplificiren und zu amplificiren. Dies war und ist vollends nothwendig zum Behuf der *Kunstverbreitung*, wornach möglichst Viele im Volk für die Kunst Sinn und Geschick bekommen sollen, thätig (ausübend) Antheil zu nehmen. Dabei gebeut noch die Kunstpraxis, als Lebenspraxis, den Menschen in ihrem zufälligen, durch Sitten und Gebräuche gegebenen Lebensverhältnissen entgegen zu kommen. Dies geschah und geschieht:

a) Mit der neuen Kunstgattung des *Männerchorgesanges*. Will man erlauben, dass der Darsteller des Historischen hier allereigentlichst als ego spreche? Hoffentlich; das suum cuique gilt ja immer unter den Geschichtswahrheitliebenden, und schon die Gerechtigkeit will Jedem das Eigene als das Seinige anerkannt wissen. Was wollte unlängst der Rec. meiner Männerges. in No. 16. 1835 dieser Zeitung, indem er zu den aus meiner Vorrede allegirten Worten: „Ich habe den vierstimmigen Männerchorgesang zuerst in Gang gebracht", ein Fragezeichen einschob? — ich denke, er wollte oder würde die Antwort, die er nicht selbst gab, wenigstens erlauben. Sie folgt: Im Jahr 1810 stiftete ich in meiner Singanstalt den Männerchor und im Jahr 1811 kamen meine Männerchöre, Lieder, Rundgesänge und motettenartige Sätze, wie sie nunmehr in der „Gesangbildungslehre für den Männerchor" enthalten sind, bei Anwesenheit der Tagsatzung zur öffentlichen Aufführung. Damals waren in Deutschland für vierstimmigen Männergesang erst die Quartetten von *Michael Haydn*, *Call* und *Hacker* vorhanden. Dass es keine Chorsätze sein sollten, ergibt sich bei dem blossen Anblick sowohl aus dem musikalischen Styl, als aus der Textauswahl. Die *Berliner* „Liedertafel", die erste in Deutschland, entstand später, oder gestaltete sich doch später zu einem Männerchorverein. Sang man um jene Zeit auch daselbst, wie schon früher in den Freimaurerlogen, im Chor, so sang man doch nicht den Chor, den vierstimmigen; man hatte ohne Zweifel den Singstoff nur so, wie er in der umfassenden *Böhmischen* Anthologie enthalten ist; man arrangirte das vorhandene Liederwesen, oder arrangirte es nicht einmal; es waren Solo-Sänger vorhanden; diese spielten die Rolle der Coryphäen und die Masse fiel bei kurzen Chorstellen ein, ohne Stimmenvertheilung, wie es sich eben gab und wie's behagte.

Wurde den Männern mit dieser neuen Kunstgattung etwas dargeboten, das sie in den mannichfaltigen bürgerlichen Verhältnissen, wo, zumal in einem Freistaat, Männer oft zahlreich zusammentreffen, leicht benutzen konnten, so erhielten hinwiederum die blosen Singgesellschaften Zuwachs an einem neuen eigenthümlichen Singstoff. Der Männergesang, mit dem gewöhnlichen vierstimmigen vermischt, contrastirt mit diesem so sehr, dass die Wirkung der einen Kunstgattung durch die Wirkung der andern erhöht wird; wodurch die Singstunden oder Singabende an Mannichfaltigkeit der Kunstwirkung und des Kunstgenusses bedeutend gewinnen.

Der bisherige Singstoff besteht hier, nebst den Gesängen der Gesangbildungslehre für den Männerchor, in drei Sammlungen „Schweizer Männergesang" und in einer Motetten-Sammlung; daneben in dem auch für Männerchor arrangirten „Gesellschaftsliederbuch". Die Zahl dieser Männergesänge steigt zusammen über 200 Nummern. Viele un-

serer Vereine singen Alles, auch die schweren, theils mit Solo-Stellen durchmischten, theils contrapunctirten Sätze hinlänglich kunstgerecht und kunstfertig durch.

b) Der weibliche Chorgesang. Wenn in jeder einzelnen Kunstform der Componist wesentlich durch Contraste wirkt, so ist die Contrastirungskunst vollends da von überaus hoher Wichtigkeit, wo sie unmittelbar vom Wesen der Menschennatur hergenommen wird. Dies geschieht, indem man dem männlichen Geschlecht das weibliche künstlerisch gegenüber stellt. Ein weiblicher Sängerkreis, so zur künstlerischen Selbstständigkeit gebracht, ist zugleich als Culturerscheinung eben so human als schön. Wohnt im Manne und in der männlichen Stimme mehr *Kraft*, so wohnt im weiblichen Geschlecht mehr *Anmuth*; und so wird hier ein an- und eingeborener Contrast im Leben der Menschheit zur Veranschaulichung gebracht, wird durch künstlerische u. kunstgesellige Veröffentlichung verwirklicht. Wurde durch die Kunstgattung des Männerchorgesanges die Kunst den schon bestehenden Männergesellschaften aller Art beigebracht, so ist hier die Kunstgattung des weiblichen die Veranlassung, der Stoff zur Bildung weiblicher Kunstvereine. Wirklich haben sich in verschiedenen Cantonen, sowohl in Dörfern als Städten, gleich bei Erscheinung der „praktischen Gesangschule für den weiblichen Chorgesang" alsobald weibliche Singgesellschaften gebildet. Von diesem Werke sind bisher zwei Hefte dreistimmiger Chorgesänge, 30 Nummern, erschienen. Das erste Heft enthält Strophengesänge, das 2te durchcomponirte Gedichte. Fortsetzungen, auch vierstimmige enthaltend und auch mit Solostellen untermischt, folgen bald.

Daran haben nunmehr die Gesangvereine abermals eine Erweiterung, nicht blos Vermehrung, an Singstoff. Vollends gestalten und steigern sich so die öffentlichen Aufführungen zu *Vocal-Concerten*, wo bald ein Männerchor, bald ein weiblicher, auch zwei solche, ein männlicher und ein weiblicher nacheinander, den vollständigen (gewöhnlichen vierstimmigen) Chor auf mannichfaltig wirkungsvolle Weise contrastiren.

c) Der Wechselgesang. Dieser besteht in einer speciellen Contrastirung des männlichen und des weiblichen Chorgesanges in *eben demselben Tonstücke*. Die Beobachtung, welche Jeder machen kann, dass die Wirkung einer Chor-Composition, wo stellenweise die beiden männlichen Stimmen zu singen haben, während die beiden weiblichen pausiren, und umgekehrt, allgemein erhöht wird (was man auch an den Nummern (sie fehlen im MS.) der „Chorlieder für Kirche und Schule" erprobt hat), musste den Componisten zu einer besondern Leistung hierfür veranlassen. Dazu mussten aber neue Gedichte geschaffen werden, die in vielen ganz kleinen, parallelisirten Textphrasen zum häufigen Alterniren der Stimmen sich eigneten und so einen antiphonischen Chorstyl, auch mit kunstgerechter Berücksichtigung der Poesie, möglich machten, dessen Bedürfniss sogar die Kirche früherer Jahrhunderte schon fühlte, als die Kunst der Harmonie und damit auch der Chorgesang noch in der Wiege lag, die Poesie aber hierfür noch keineswegs künstlerisch ausgeprägt war.

Diese Kunstgattung, die beiläufig die Choristen im Toneinsetzen übt und zum Pausenzählen zwingt, ist zugleich das artistische und ästhetische *Vorbildungsmittel* auf den *doppelchörigen* Gesang; worüber später das Nähere. — Hiervon ist indess erst ein Heft erschienen; ein zweites und drittes liegt aber druckfertig vor. —

Damit wären diejenigen Kunstgattungen dargelegt, welche bisher durch Herausgabe (und zwar in durchgehends ungewöhnlich wohlfeilen Stimmenblättern, was auch zur That gehört, die auf Vermittelung der Kunst an das gesammte Volk ausgeht) Eigenthum der Singgesellschaften geworden sind.

Es folgt nunmehr die Darlegung weiterer und höherer Kunstgattungen, welche, zwar bisher noch nicht im Druck erschienen, längst und jüngst an meinen Singanstalten vorgekommen, auch abschriftlich an die vorzüglich herangereiften Singvereine in verschiedenen Cantonen mitgetheilt wurden und dort, gleichwie bei mir, mitunter zur öffentlichen Aufführung gelangten. Diese über die Vierstimmigkeit hinausgehenden, schon dadurch höher liegenden Kunstgattungen dürften auch für den höher stehenden und Höheres fordernden Kunstkenner ein erhöhtes Interesse gewähren. —

Als Vorwort zu der hiermit angekündigten Darlegung und zugleich als Nachwort zu der bisherigen muss ich übergangsweise einen Gegenstand zur Sprache bringen, der meines Erachtens wegen seiner hohen Wichtigkeit für Kunstbildung und Kunstverbreitung von den Berathern unserer musikalischen Zeit-Cultur — es ist sehr zu wünschen, auch in diesen Blättern — umständlich besprochen

und durchbesprochen werden sollte bis zur endlichen Verständigung.

Es liegt in meiner Compositions-Weise, und zwar in allen meinen Kunstgattungen, mit Ausnahme der Choräle, etwas im Durchschnitt Vorherrschendes, das zwar nicht in dem Sinn, wie die dargelegte Eurhythmie und die Polyrhythmie zwischen Ton und Wort, eine stylistische Eigenthümlichkeit ist, das nicht eigentlich zum Styl gehört, sondern, auf einem *psychologischen* Princip beruhend, nur gewissermaassen in den Styl übergetragen wurde.

Der Mensch überhaupt fühlt sich singlustig, wenn er sich gerade in belebtem Gemüthszustande befindet, oder er will durch Singen sich beleben. Er mag sich etwa in minder belebtem Zustande auch durch Gesang trösten wollen, dann aber lässt er sich lieber von Andern vorsingen. Hingegen in seinem belebten oder Belebung suchenden Zustande singt er gern, wenigstens stellen- und stückweise, *so geschwind als er spricht.* Je fähiger und fertiger schon der angehende Sänger während seiner Lernzeit wird, desto mehr erfreut er sich dieser seiner Fortschritte und es freut ihn, seine Fertigkeit singend, durch allmähliges Geschwindersingen, zu steigern. Ebendieselbe psychologische Erscheinung haben wir allgemein an allen unsern seit längerer Zeit bestehenden Schweizerischen Gesangvereinen; unsere Sänger singen weit am liebsten Allegro, und unsere vornehmsten Sang-Directoren nehmen und geben diese Geschmacksrichtung immer mehr, indem sie in den öffentlichen Aufführungen oft zwei Allegro, nicht aber zwei Adagio auf einander folgen lassen. Dabei bilden wir uns keineswegs ein, wir Schweizer seien belebtere Menschen und daher fertigere Sänger, als Andere, als überhaupt die Deutschen. Wohl aber glauben wir, es müssen andere Gründe sein (deren Erörterung später versucht werden soll), warum es sich in Deutschland nicht so verhält. Vorläufig wollen wir nur eine specielle Erörterung, bezüglich auf eine specielle Kunstgattung, diejenige des Männerchors, vornehmen. Hier ist bei den Deutschen das Missverhältniss äusserst auffallend — oder wo sind die schönen Allegro-Lieder? Es kann zwar auch dem Besitzer einer Musikhandlung, der seit einer langen Reihe von Jahren sich's zum Beruf macht, die neuen Erscheinungen, und zwar jeden neuen Autor an seinem Op. 1 zu prüfen, bei der immer steigenden Fluth der neu erscheinenden Musikalien Dies und Jenes entgehen. Wir würden uns daher gar schön bedanken, wenn man nur — allenfalls in diesen Blättern — schöne Allegro-Lieder, dies sich, mit würdigem Text, zu öffentlichen Aufführungen eigneten, bezeichnete oder uns angäbe, in welchen Sammlungen berühmter oder unberühmter Componisten sie enthalten seien. Es kommen in den Textbüchelchen unserer öffentlichen Aufführungen Compositionen von mehr als 50 deutschen Männergesang-Componisten vor — ein Beweis, dass wir uneinseitig alles Vorhandene in unsern Kreis zu ziehen suchen. Bisher waren wir aber nicht so glücklich, einen einzigen von diesen allen bei unserm Publikum sein Glück machen zu sehen, und müssen es zunächst dem Allegro-Mangel zuschreiben. Vorzüglich beliebt wurden bei uns einige Lieder von *Kreutzer*, jedoch ist darunter kein einziges Allegro — ein Beweis, dass wir auch Sinn haben für das Nicht-Allegro, wenn die Composition nur gut ist.

Ueber die Wichtigkeit des Allegro-Gesanges auch für Volksbildung wäre Manches zu sagen. Hier nur dies: die Sänger werden dadurch eurhythmisirt, werden als Choristen in den Chor eingegliedert; sie gewöhnen sich an genaues Zusammentreffen, singen wie *aus Einem Mund.* Dadurch erst wird der Chor zu einer menschlich grossartigen Vielgestalt, mit *Novalis* zu sprechen, zu einem collectiven Menschwesen, das in eine völlige Einheit concentrirt erscheint.

Hans Georg Nägeli.

Recensionem.

Quartetto p. le Pianof., Violon, Viola et Violoncelle composé — par W. Gährig. Oeuv. 4. à Leips., chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1⅓ Thlr.

Wir besitzen unter der Menge teutscher Künstler eine gute Anzahl solcher Männer, die mit innerm Berufe zur Kunst eine gute Schule verbinden, die sowohl im Contrapunkt als in technischen Fertigkeiten unter die Tüchtigsten gehören, im Vortrage der trefflichsten Musikwerke und in eigenen Compositionen diese Vorzüge klar beurkunden, und dennoch viel längere Zeit und weit stärkere Geistesanstrengungen nöthig haben, bevor ihr Name den Einfluss gewinnt, den auswärtige Tonkünstler oft genug mit weit geringern Darstellungen erreichen. Von den Ursachen dieser auffallenden Er-

scheinung haben wir nicht mehr zu sprechen; sie sind besprochen, sind von so zusammengesetzter Art, dass sie sich in Schnelle schwerlich werden heben lassen. Wenn sie uns auch, von der einen Seite betrachtet, lästig und bedauerlich erscheinen, so müssen wir doch gleichwohl, von der Geschichte unserer teutschen Kunst belehrt, die Vortheile, welche uns dieser Gang der Dinge brachte, höher anschlagen, als die Nachtheile, denen jeder einzelne teutsche Künstler deshalb ausgesetzt ist und noch eine Zeit lang, vielleicht nicht mehr gar zu lange, ausgesetzt bleiben wird. Hindernisse stärken die Kraft weit häufiger, als dass sie dieselbe verringern; die Noth, welche sie bringen, trifft mehr den Einzelnen, als das Ganze, ist weit öfter nur äusserlich, selten innerlich. Sind es diese grössern Anstrengungen, denen teutsche Künstler sich unterwerfen müssen, wenn sie namentlich hervorgehoben werden wollen, auch nicht allein, welche schon manchen erfahrenen Mann, selbst des Auslandes, bewogen haben, seine Hoffnungen für Bewahrung und Erhebung echter Kunst auf unserm Vaterlande ruhen zu lassen; werden wir auch die eigenthümliche Richtung unsers Wesens, die gemüthliche Anlage zur Kunst keineswegs dabei unberücksichtigt lassen dürfen: so werden wir doch immerhin diesen unausbleiblichen bedeutenderen Anstrengungen ihr Heilsames zum Besten der Gesammterhebung nicht absprechen können. Und so haben wir uns denn dieser den Einzelnen schwer zu tragenden Stellung wegen mehr Glück zu wünschen, als dass wir sie bis hierher zu beklagen hätten. Stets wird sich ein Volk um so sicherer heben, je williger und treuer der Einzelne für die Ehre des Ganzen thätig ist. Dabei wird der persönliche Vorzug lange nicht so sehr in den Hintergrund gestellt, dass selbst die Gebildeten seines Volks und des Auslandes seinen Werth nicht endlich anerkennen sollten. — Unter diese Männer zählen wir mit Recht und Freude den Verf. des zu besprechenden Quartetts. Es ist ein schön erfundenes, rühmlich gearbeitetes und gehaltenes, echtes Charakterwerk, das den Erfordernissen der Kunst auf eine Art entspricht, dass wir uns und dem Verf. dazu Glück zu wünschen haben. Man versuche es nur und trage es so vor, wie es recht ist, und man wird bald mit unserm Urtheile übereinstimmen. Freilich gehört nicht blos ein fertiger Klavierspieler dazu, der jedoch nicht die höchste, jetzt geltende Bravour, wohl aber völlige Bildung und innere Musik besitzen muss; auch die übrigen Spieler werden das Ihre zum Gelingen desselben beitragen und folglich nicht zu untergeordnet sein müssen. Es kann nicht zu den Quartetten gezählt werden, die einzig und allein eine Hauptstimme glänzen lassen, während die übrigen nur zu leicht ausführbaren Begleitungsgehülfen dienen: hier sind vielmehr alle 4 Instrumente nothwendig; eins greift in das andere und alle zusammen bringen erst ein vollwirkendes, wahres Quartett, dessen ästhetische Auseinandersetzung wir diesmal darum übergehen, weil wir sie so deutlich ausgesprochen finden, dass sie sich nach gebührender Aufführung von selbst ergeben wird. Gleich das Eingangs-Adagio und das erste Allegro sind so schön, trefflich zusammenhangend und doch originell gehalten oder angenehm spannend, in Melodie, Harmonie und in Verwebung der Instrumente so gut unterhaltend, dass man auf das Weitere der Fortführung begierig sein wird. Im zweiten Satze beliebe man genau auf die Bemerkung zu achten: Wie im Adagio die Achtel, so gehen im Allegro vivace ($\frac{3}{4}$ Takt) die ganzen Takte; gerade in der angezeigten Zeiteintheilung müssen beide (Adagio und All. vivace) zusammengehalten werden, wenn es glücklich zu Stande gebracht werden soll. Man wird wohlthun, wenn man vor dem Vortrage sich genau darüber verständigt. — Das Ganze ist durchaus nichts Nachgeahmtes, also selbstständig; es dürfte daher geschickten Musikfreunden für häusliche Unterhaltungen unbedingt, weniger allgemein für öffentliche Leistungen vor einer gemischten Versammlung, deren Auffassungskräfte und Geschmacksrichtung verschieden sind, zu empfehlen sein.

Variations brillantes pour le Pianof. seul sur une Mazourka de Chopin, composées — par Frédr. Kallbrenner. Oeuv. 120. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 20 Gr.

Die Einleitung ist sehr geschmackvoll, das Thema selbst frisch, stets im tempo rubato, angenehm und pikant, besonders durch den seltsamen schnellen Zwischensatz kurz vor dem Ende. Die Variationen halten das Eigenthümliche des Thema's bei aller Mannichfaltigkeit meisterlicher Bearbeitung entschieden fest; Alles so brillant, schön und lebhaft unterhaltend, dass der Spieler damit Freude bringen und Ehre einlegen wird, trägt er sie angemessen, nicht nur mit gebühren-

der Fertigkeit, sondern auch mit Geschmack, in geschickter Vertheilung von Schatten und Licht vor. Das Werk, das wir zu den vorzüglichsten dieser Art dieses Meisters rechnen, verlangt Bravourspieler, denen wir es bestens empfehlen.

Nachrichten.

Kirchenstaat.

Fermo (Teatro dell' Aquila). Auf der hiesigen Augustmesse gab man Bellini's Norma, und zwar die Hauptpersonen so vertheilt: Norma: Antonietta Galzerani-Battaggia, Pollione: ihr Gatte Francesco Battaggia, Adalgisa: Gilda Minguzzi, Oroveso: Antonio Santarelli. Im Ganzen genommen ist von der Aufführung nicht viel Löbliches zu sagen, keineswegs darf aber übergangen werden, dass die zum ersten Male das Theater betretende, kaum siebenzehnjährige schöne Minguzzi aus Forli auch eine schöne Sopranstimme, einen angenehmen Gesang und eine recht gute Methode besitzt. In ihrer Benefice-Vorstellung stieg sogar eine Fama hinab auf die Bühne und krönte sie; die Fermaner machten ihr reichliche Geschenke und wünschen sie auch in der nächsten Stagione zu besitzen.

Sinigaglia. Die hies. berühmte Messe (15. Juli bis 20. August) hat auch von jeher grandiose Spectakel auf dem Stadttheater, meist ernsthafte Opern und heroische Ballets, aufzuweisen. Der diesjährige Cartellone kündigte mit grossem Pompe folgende Hauptsänger an: Maria Malibran, Giuseppina Garcia-Ruiz, Lorenzo Bonfigli, Giambattista Campagnoli, Giovanni Zampettini; die zu gebenden Opern, drei vom celebre maestro signor cavaliere Bellini (Norma, Sonnambula, Capuleti), eine vom celebre maestro signor cavaliere Rossini (Barbiere di Siviglia), und eine vom celebre maestro signor Donizetti (Esule di Roma); die Malibran, heisst es weiter, singt nur in den vier ersteren (in jener von Donizetti ihre Schwester) und zwar viermal die Woche (Sonntag, Dienstag, Donnerstag u. Samstag). Den 19. Juli fand die Eröffnung des Theaters mit der Sonnambula Statt, worauf gleich die übrigen eben erwähnten Opern folgten. Mögen die Journale aus reiner, unreiner oder aus gemischter Absicht auch von hier aus die Welt mit der Malibran betäuben, il fatto sta, sagt der Italiener, diese Gesangsheldin sog hier in den ersten Vorstellungen nicht so an, wie man es erwartete (man sagt, sie sei etwas unpässlich gewesen); desto vortrefflicher zeigte sie sich in der Folge, da waren aber auch schon viele eigens deswegen hierher gekommene Fremde wieder abgereist. Im Barbiere di Siviglia sang sie als Cavatina di Sortita, was so viel sagen will als allererstes Stück, das famöse Di tanti palpiti aus dem Tancredi und im zweiten Act die Variationen aus der Cenerentola.

Jesi (Teatro de' Condomini). Es war in der That nicht wenig gewagt, während in unserer nächst gelegenen Nachbarin Sinigaglia die berühmte Malibran so eben ihre Vorstellungen beendigt, wo sie unter andern die Rolle des Romeo in den Capuleti e Montecchi machte, diese Oper schnell darauf hier geben zu wollen. Bei alledem war der Zulauf der Fremden auch hier ziemlich stark, um die aus Spanien unlängst in diese ihre zweite Vaterstadt zurückgekehrte Altistin Clorinda Corradi-Pantanelli (sie ist Raphaels Landsmännin) in derselben Rolle zu hören. Mit edler Kühnheit betrat sie die Bahn, in deren geringen Ferne die Töne Jener mit länger Fama kaum verhallt waren, und den Vergleich mit ihr aushaltend, verliess sie dieselbe siegreich. Ihre angenehme, kräftige, umfangsreiche Stimme, verbunden mit einem ausdrucksvollen Gesange, liess nichts zu wünschen übrig und überraschte gewissermassen die Zuhörer. Die Giacosa (Giulietta) stand der Corradi trefflich zur Seite und zeigte sich besonders wacker in der Arie des zweiten Actes. Der Tenor Tati, der mehre Stagioni auf S. Carlo zu Neapel sang, wusste die wenig bedeutende Rolle des Tebaldo durch guten Vortrag etwas bedeutender zu machen. Die Rolle des Capellio ist null; der von hier gebürtige Serafino Torelli, der vor Kursem vom Schauspieler zum Bassisten übergetreten, übernahm sie und liess seine tiefe Stimme recht laut im Largo des Finals vernehmen. Im Orchester bemerkte man mit Vergnügen den braven Possunisten Grandi. Alles Uebrige stand weit grössern Städten nicht nach, und so war denn der Beifall und das Hervorrufen jeden Abend stark und oft wiederholt.

Nachschrift. Da gerade vom Orchester die Rede ist, so könnte vielleicht manchem Leser dieser Blätter einst von selbst die Frage einfallen: wie mag's wohl allenthalben mit den Orchestern in den zahllosen kleinen, grossen und sehr grossen Theatern in Italien aussehen? Die Antwort hierauf ist (Ref. hat die allermeisten gehört): Nirgends

vortrefflich, in den Hauptstädten so so, sonst mehr oder weniger mittelmässig, mitunter schlecht und — wohl gemerkt — meist, mehr oder weniger, unvollständig; sehr selten fehlen aber Posaune, Trommel und mehre Contrabässe, damit die Zuhörer ja niemals das Theater verlassen, ohne etwas gehört zu haben.

Viterbo (Teatro del Genio). Seit langer Zeit hatten wir keinen solchen Theatergenuss, als diesen Sommer. Bellini's Capuleti und ein neues Ballet von Giulio Viganò, Bruder des berühmten verstorbenen Salvatore, waren unsere mit schönen Decorationen und reicher Kleidung in die Scene gesetzten Spectakel. Der Tenor Tolesano (Tebaldo) zeichnete sich mit schöner Stimme und gutem Gesange aus. Die Albertini (Giulietta) und die Contraltistin Santolini (Romeo) erwarben sich ebenfalls die Gunst des Publikums durch angenehmen Gesang, Letztere auch wegen guter Action. Hr. Dossi (Capellio) kämpfte mit einer Gegenpartei, fand aber mit einer eingelegten Arie starken Beifall. Leider erkrankte bald die Santolini und musste durch die mit Hrn. Dossi vermählte Contraltistin Angiolini ersetzt werden.

Perugia (Teatro civico). In Betreff der Oper wetteiferte diesen Sommer unsere Stadt mit mancher Hauptstadt in einer andern Stagione. Wir hörten Bellini's Straniera, Rossini's Barbiere di Siviglia und Semiramide; in ihnen die (einst) berühmte Lalande, die Fanti (Paolina), die Lorenzani (als primo Musico), den Tenor Peruzzi u. Bassisten Salvatore (Celestino), hatten überdies schöne Decorationen von den hiesigen Theatermalern Angiolini und Baldini und ein reiches Costum. Die Wahrheit zu sagen, gebührt das meiste Lob dem Hrn. Salvatore (aus Loreto und, ni fallor, Basily's Schüler), der mit der Blüthe des Alters und Schönheit der Person eine schöne starke Stimme, einen ausdrucksvollen Gesang und gute Action verbindet. Hier war man indessen mit allen Sängern und auch mit dem Buffo Paolotto im Barbiere di Siviglia zufrieden.

Bei Gelegenheit der Aufführung der Straniera sagt die hiesige Zeitung unter andern, Bellini habe glücklich die zwei feindlichen musikal. Schulen, die romantische (neuitalienische) und klassische (altitalienische) zu verbinden gewusst. Dass unser Zeitungsschreiber auch versteht, was er sagt, beweist hinlänglich, dass sein sehr langer Artikel in andern italien. Blättern ebenfalls abgedruckt wurde. Ich armer Mann, der ich die Partituren von Haydn, Mozart und Beethoven so fleissig lese, verstehe nichts davon, am allerwenigsten, warum die Ital. die Rossini'sche Schule die romantische nennen.

Bologna. Hr. Ignazio Parisini, von hier gebürtig und gewesener Orchesterdirector auf dem Theater Pergola zu Florenz (s. den vorig. Bericht 1834, S. 528), ist in dieser Eigenschaft für's Pariser italienische Theater während des Theaterjahres 1834 — 1835 engagirt worden.

Berlin, den 15. Jan. 1835. Dass ich Sie so spät im neuen Jahre freundlichst begrüsse, liegt diesmal an meiner mehrwöchentlichen Unpässlichkeit- und verschiedenartigen Hindernissen. Versäumt ist indess durch diese Verzögerung nichts, denn der December 1834 bietet nur in Bezug auf Instrumental-Musik Stoff zum Bericht dar. Gleich am ersten Tage des Christ-Mondes fand das Concert der Harfen-Virtuosin Mad. Friedrichs-Holst und die dritte Quartett-Soirée der Herren Ries und Genossen Statt. In ersterm fanden ein Concert von Bochsa und Phantasieen für die Harfe ohne Begleitung durch das fertige, glänzende Spiel der Virtuosin allgemeinen Beifall.

Am 2. u. 12. v. M. gab Hr. Lafont im K. Opernhause zwei Concerte mit Auszeichnung seines eleganten, höchst präcisen Vortrages. Vorzüglich sprachen zwei Phantasieen und eine Arie mit obligater Violine, von Dem. Grünbaum gesungen und von der eigenen Composition des Hrn. Lafont, an. Die Soiréen des Hrn. Musikdirector Moeser gehörten auch in dem verflossenen Monate zu den anziehendsten und gehaltvollsten Unterhaltungen, insbesondere durch die vorzügliche Aufführung der Beethovenschen Sinfonia eroica und eine Feier des Geburtstages des genialen Componisten, welche durch seine imponirende Fest-Ouverture in C dur (zur Weihe des Josephstädter Theaters) eröffnet und durch das von Hrn. Taubert fertig und geschmackvoll gespielte Pianoforte-Concert in C moll, das gefühlvoll von Hrn. Bader gesungene Lied: „Herz, mein Herz" etc. und endlich durch die erfindungsreiche B dur-Symphonie zu einem wahren Kunstfest erhoben wurde. Einen eben so hohen, nur noch ernstern Genuss gewährte die im Ganzen gelungene, in der Ausführung der weiblichen Solo-Gesänge nur etwas schwächere und zu lange dauernde Aufführung des Händel'schen Messias von

der Sing-Akademie, welche mit Unrecht von einigen Stimmen als verfehlt in Verruf gebracht wurde. Hr. Musikdirector Grell gab ein angenehm unterhaltendes Vocal-Concert im Locale und mit Unterstützung der Sing-Akademie, aus seinen eigenen, melodisch und harmonisch natürlichen Compositionen, dem „Inclina Domine" von Fasch, Magnificat von Durante, einem sehr anmuthigen „Gesang der Engel am Weihnachts-Morgen" von Rungenhagen, der Motette (von Joh. Seb. Bach oder Graun?) „Kündlich gross ist das gottselige Geheimniss", einem 4stimmigen, melodischen Versett von Wollanck, desgleichen von Curschmann und zuletzt dem Zelter'schen Hymnus „An die Sonne" bestehend. Auch die Ries'schen Quartettausführungen gewinnen an Präcision des Ensemble und vermehrter Theilnahme. Besonders correct und schön nüancirt trägt Hr. K. M. Ries die Spohr'schen und Onslow'schen Compositionen vor.

Wir gelangen nun zur schwächsten Seite hiesiger Kunstleistungen, der Oper in beiden Theatern. Neues hat nur die Königstädter Bühne geliefert: „Der neue Figaro" von Ricci ist das schwache Product neuester italienischer Opern-Musik, über welchen es sich nicht der Mühe verlohnte, viel Worte zu verlieren. Rossini, Bellini und Donizetti liefern die Bestandtheile zu dieser langweiligen und doch geräuschvollen Oper, in welcher Dem. Hähne, weniger an ihrer Stelle, als Hr. Fischer war. Erfreulich war es, auf der Königl. Bühne Mozart's alten Figaro grösstentheils sehr gut ausgeführt zu hören. Dem. Stephan sang die Gräfin mit Ausdruck und gab die Rolle mit vielem Anstand; nur wurde es leider nothwendig, beide Arien zu transponiren, wodurch jederzeit der Charakter des Gesangstücks leidet. Das Orchester begleitete fast zu discret, mit ungemeiner Präcision und Feinheit der Nüancirung. Als Nemuna in der Oper Nurmahal ist Dem. Stephan, deren Contractzeit abgelaufen war, zum letzten Male aufgetreten. Doch verlautet ihr erneuertes Engagement, welches insofern zu wünschen wäre, als nach dem Abgange dieser Sängerin Gluck'sche und Spontini'sche Opern gar nicht zu besetzen sind.

Neu einstudirt wurde die ältere Posse mit Gesang: „Der reisende Student" als musikalisches Quodlibet, durch die lebendige Darstellung der Komiker Schneider und Gern, wie durch den angenehmen Gesang des Hrn. Mantius (welcher das beliebte Lied: „Hannchen vor Allen" eingelegt hat), mit Erfolg gegeben. Von Kunstwerth ist hierbei nicht die Rede, doch belustigt die Posse sehr, da Hr. Schneider als ein lustiger Bruder Studio, nach dem Leben gezeichnet, erscheint. Hr. Hoffmann ist als Murney im „Opferfest" wieder aufgetreten. Hr. Hammermeister hat die Königl. Bühne verlassen, um sich in Paris bei der neuen deutschen Oper zu engagiren. Noch ist kein Ersatz für ihn vorhanden. — Es ist endlich vom Einstudiren der Oper Ali Baba die Rede. Uebrigens ist die neu besetzte „Alpenhütte" und „Fanchon" im Januarbericht. Könnten wir solchen doch mit Göthe's üblichem „Und so fortan" schliessen!

Stuttgart. Die erste Vorstellung auf hiesigem Hoftheater nach den Ferien am 24. August 1834 war Beethoven's Meisteroper „Fidelio", worin sich Dem. Haus in der Titelrolle wie immer rühmlichst auszeichnete. Neuigkeiten waren: Die *Burgschaft*, grosse Oper in 3 Aufz., vom Hrn. v. Biedenfeld nach Schillers Ballade für die Bühne bearbeitet, mit Musik von unserm Kapellmeister Lindpaintner. Sie wurde zum ersten Male am Geburtsfeste Sr. Maj. des Königs aufgeführt und konnte wegen Abwesenheit der Dem. Haus bisher nicht wiederholt werden. Mehr noch als alle frühere Operncompositionen dieses geschätzten Componisten zeichnet sich diese durch einen sich treu bleibenden Guss der Gedanken, durch Schönheit und glückliche Oekonomie der Instrumentirung, durch feste Haltung der Charaktere, durch eine nicht geringe Zahl lieblicher, sogleich ansprechender Melodieen und durch meist reine, prosodisch richtige, auch in den grossartigen Recitativen treffende Declamation aus. Die Darstellung gehörte zu den gelungenen. Den Tyrannen Dionys sang Hr. Dobler vom Frankfurter Theater, seit Kurzem Mitglied der hiesigen Bühne; Möros und Prokles die Herren Pesold und Vetter; Polyxena, Prokles Braut, Dem. Haus; Helena, Möros Schwester, Frau von Fistrich; Philemon, ihr Bräutigam, Hr. Tourny; den Anführer der Leibwache Hr. Rieger. Der Chor bildet eine in die Handlung mit eingreifende Person, was sehr wirksam ist. Unter Vielem machen wir z. B. gleich im ersten Akte auf ein Duett (No. 4) zwischen den beiden Freunden, Tenor und Bass, mit concertirendem Bassethorn aufmerksam: „Lass mein Schicksal mich erfüllen, lass mich still zum Tode gehn", ein sehr zartes, gefühlvoll gesangreiches Musikstück.

Ferner glänzt sogleich die sinnige Auffassung einer Stelle des Tenorrecitativs gegen das Ende der Oper hervor: „Des Lebens Mai blüht einmal und nicht wieder, mir hat er abgeblüht“ u. s. f. Der Textverfasser hat meist und sehr glücklich Schillers eigene Worte aus der Ballade und aus dessen Gedichten benutzt.

Eine zweite Neuigkeit war: *Hermia*, Singspiel in einem Acte, Musik von Siber (Hofmus., Waldhornist). Das Sujet ist nicht ungewöhnlich und spielt in Neu-Griechenland: die Musik ist melodiös, gut gearbeitet und wacker gehalten, wenn auch nicht neu und zuweilen zu stark instrumentirt. Die Darstellung war lobenswerth und der junge Componist erhielt aufmunternden Beifall. Ferner:

Rodenstein, romantische Oper in 3 Acten, nach einer bekannten Volkssage für die Bühne eingerichtet von Kr., mit Musik vom K. Regiments-Musikdir. Stössel in Ludwigsburg. Hr. St. ist nicht nur ein tüchtiger Director des ihm anvertrauten Musikchors, sondern besitzt auch überhaupt viel musikalische Kenntnisse. Er hat daher in dieser seiner ersten Arbeit für's Theater sehr viel Lobenswerthes geleistet, selbst Geniales klingt hin und wieder an; das Meiste ist sehr melodiös, besonders der zweite Act; das Instrumentale ist geschickt vertheilt, nur oft, nach der leidigen Mode unserer Tage, zu stark, zu pikant. Einige Chöre, mehr im antiken Kirchen- als Opern-Style gehalten, sprechen dennoch an und würden noch mehr Eingang gefunden haben, wenn sie nicht so gedehnt gewesen und durch nicht immer passend eingewebte Ritornells unterbrochen worden wären. Das Publikum spendete reichen Beifall; die Oper wurde wiederholt. Der Inhalt der Oper bewegt sich im gewöhnlichen Gleise eines Ritterstücks; ein schwarzer Jäger kämpft mit einem Jüngling, dem Princip des Guten; Turnier, Tanz, Hochzeit, wildes Heer u. s. w. fehlen nicht und endlich stürzt die Burg Rodenstein zusammen. — Auch war „der unzusammenhängende Zusammenhang“, ein musik.-dramatisch-heroisches Allerlei in 2 Abtheilungen von unserm Komiker Rohde zu seinem Benefiz arrangirt worden. Zur Musik steuerten Mozart, Spontini, Zumsteeg, Rossini, Lindpaintner, Paesiello, Wenzel und Adolph Müller. Zuletzt ist noch unter den Neuigkeiten zu erwähnen: „Die beiden Pächter“, musikalisches Drama in 2 Aufz. nach dem Englischen. Ouverture, Zwischenmusik, die darin vorkommenden Lieder und Chöre sind vom K. Musikdir. Hrn. Ignaz *Lachner*, der sich abermals als einen gewandten und talentvollen Tonsetzer erwies. Die Ouverture erhielt rauschenden Beifall.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes für Pianof. v. C. T. Brunner. 5. Werk, Heft 2. Dresden, bei G. Thieme. Pr. 8 Gr.

Das zweite Heft ist so nützlich, als das erste. Die Melodieen sind ungesucht und kindlich, so dass beide Hefte jugendlichen Schülern eben so angenehm als zweckdienlich sein werden. In Verbindung mit diesen stehen folgende für Anfänger gleich nützliche Hefte:

Petits Exercices progressifs et doigtés pour Pfte. à 4 mains composés p. C. T. Brunner. Liv. I et II. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

Alle diese Sätzchen sind, wie jene, leicht, gefällig, übend, ohne auch nur gewöhnliche Kräfte sehr anzustrengen, so dass sie mit den zweihändigen wechselnd mit Vortheil verwendet werden können. Für nur einigermaassen vorwärts Geschrittene mögen sie zu sehr nützlichen Uebungen im Spielen vom Blatte gebraucht werden.

Auszeichnung.

Der unermüdlich thätige, das Beste der Tonkunst durch Herausgabe vieler bedeutender Meisterwerke fördernde K. K. Hof- und pr. Kunst- und Musikalienhändler Tobias Haslinger hat vor Kurzem von Sr. Maj. dem Könige von Sachsen für die im Haslinger'schen Verlage erschienenen Messen von C. M. v. Weber, welche er diesem erhabenen Monarchen widmen durfte, „als Andenken“ eine kostbare Brustnadel erhalten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

erheben will, und jene verfehlten Ansichten sind es, welche bey einer Bearbeitung der Gretry'schen Essays mit Recht übergangen werden. Dagegen aber machen die, oft nur leicht und wie im Fluge hingeworfenen Stellen, welche ohne Beweiss und philosophischen Schein von dem eigentlichen Geiste der Kunst reden, das wahre Wesen und den hauptsächlichsten Werth der Gretry'schen Schrift aus, und diese müssen bey jeder Bearbeitung bleiben, wenn das Ganze nicht zerstört und der Hauptvorzug desselben nicht vernichtet werden soll. Man muss Hrn. Spazier allerdings die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er dem ersten Erfordernisse einer solchen Bearbeitung in hohem Grade Gnüge geleistet und die weitschweifigen Untersuchungen über, der Musik zum Theil ganz fremdartige Dinge, mit welchen Gretry einen sehr grossen Theil seines Buchs anfüllt, theils ganz weggelassen, theils zusammengezogen hat; denn wenn man auch hier und da auf einige Stellen stösst, welche eben nicht von entschiedenem Werth sind, so fällt doch bald in die Augen, dass sie mehrentheils nur beybehalten wurden, entweder um des Verf. Manier zu charakterisiren, oder um in einer Anmerkung sie zu widerlegen, und auch wohl eigne Ansichten bey einer solchen Gelegenheit aufzustellen. In Ansehung des zweyten Erfordernisses hingegen hat Hr. Sp. bey weitem weniger glücklich gearbeitet. Die eignen und zum Theil wirklich genialen Ansichten Gretry's sind durch die excerpirende Manier des Herausgebers theils ganz verlohren gegangen, theils in einer Gestalt wiedergegeben, in welcher sie dem Originale fast durchaus unähnlich werden, und also den Werth, welchen ein leichtes, gefälliges Raisonnement allein durch seine Manier erlangen kann, verlieren. Wie die Bearbeitung gegenwärtig ausgefallen ist, so scheint sie mehr eine weitläuftige Recension des Originals, als eine gedrängtere Darstellung seines Inhaltes zu seyn, nur dass die Bemerkungen, welche der Herausgeber über seinen Autor macht, um ihn zu widerlegen, oft nichts weniger als kritisch, und gewöhnliche blose Antithesen sind, welche mit eben so viel und eben so wenig Recht ihre Stelle einnehmen, als die Behauptungen des Originals. Die Beschuldigung schwacher Raisonnements, die den Schein der Gründlichkeit haben, weil sie dreist ausgesprochen werden, welche Herr Sp. in der Vorrede seinem Autor macht, scheint in der That mehr ihn selbst zu treffen, als jenen, wie sich bey näherer Betrachtung Gelegenheit finden wird zu bestätigen.

Eine durchgeführte Vergleichung der deutschen Bearbeitung mit dem französischen Originale, wird durch die Freyheit, mit welcher Hr. Sp. beym Weglassen, Verkürzen und Zusammendrängen verfahren ist, unmöglich gemacht; es kann daher in Beziehung auf das Ganze und dessen Anordnung nur im Allgemeinen bemerkt werden, dass der erste Abschnitt bis S. 122 das Leben Gretry's und ungefähr das enthält, was den ersten Theil des französischen Originals ausmacht. Der andre Abschnitt bis zu Ende des Buches enthält unter dem Titel: Rhapsodien, die in den andern Theilen des Originals befindlichen Stücke unter einzelnen Rubriken, zugleich aber auch manches aus dem ersten Theile, welches sich schicklicher unter diese Rubriken, als in das Leben des Autors bringen liess. Wir haben aber dem Zweck dieser Anzeige zu Folge mehr auf die Zusätze des Herausgebers, als auf die übersezten oder ausgezogenen Stellen des Originals Rücksicht zu nehmen. Der grösste Theil der Bemerkungen, welche zwischen der Erzählung der Lebens- und Künstlergeschichte Gretry's eingestreut worden sind, enthält nicht sowohl historische oder kritische Berichtigungen, als vielmehr auffallende, und mit übelwollender Bitterkeit vorgetragene Beschuldigungen gegen den Verfasser, welche weniger den Schriftsteller als den Menschen in ihm anzugreifen bestimmt scheinen. Es ist zur Rechtfertigung dieser Behauptung nöthig, einige Beweise anzuführen, so ungerne auch Rec. dergleichen Ausbrüche des Uebelwollens durch wörtliche Erwähnung vervielfältigt. S. 17 erzählt Gretry

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Februar. N°. 5. 1835.

Musikalische Topographie Dresden's.

Katholische Hofkirche.

Alle Sonn- und Feiertage ist Vormittags um 11 Uhr Missa, Nachmittags um 4 Uhr Vesper, welche letzte an Kirchenfesten wegfällt. An allen Sonnabenden des Jahres und am Vorabend eines Festes ist um 4 Uhr Litanei. An den Feiertagen in der Fasten Nachmittags Completorium. Am Sonnabend in der Charwoche um 6 Uhr, so wie am Neujahrsheiligenabend um 5 Uhr und zum Schluss der Novena eines Marienfestes ist Te Deum. Von Aschermittwoch bis mit dem Dienstage in der Charwoche ist alle Nachmittage um 4 Uhr Miserere, und an den 3 Tagen vor Himmelfahrt sind Vormittags 11 Uhr Litaneien. Freitags vor Palmarum wird nach der Nachmittagspredigt das Stabat mater gesungen. Den 5. Mai, 5. Oct., 2., 3., 5., 7. u. 17. Nov. wird ein Requiem aufgeführt.

An allen diesen Tagen sind die Königl. mus. Kapelle, die Kirchen- und Kammersänger, Assistenten und der Chor der Kapellknaben (Sopranisten und Altisten) beschäftigt. Die Königl. Kapellmeister, Franc. Morlacchi, geb. 1784 zu Perugia, Schüler Zingarelli's, seit 1810 in Dresden, Nachfolger Schuster's — und Carl Gottl. Reissiger, geb. zu Belzig 1798, Schüler Schicht's und Winter's, seit 1826 in Dresden als Musikdir., 1828 zum Kapellm. an C. M. v. Weber's Stelle ernannt — theilen sich in die Leitung der Kapelle, so wie Hr. Musikdir. J. Rastrelli, geb. zu Dresden 1799, Schüler von Ab. Matthaei, seit 1829 angestellt, welcher seit Einziehung der Stelle eines Kirchencompositeurs, die zuletzt Fr. Schubert und Vinc. Rastrelli bekleideten, auch in der Kirche fungirt.

Die K. Kapelle besteht in der Kirche gewöhnlich aus 10 ersten und 10 zweiten Violinen, die durch den K. Concertmeister Rolla (Nachfolger Polledro's) und den Viceconcertm. Morgenroth (Nachfolger Tietze's) angeführt werden; 6 Bratschen, 5 bis 6 Vcello's und eben so vielen Contrabässen 4 Fagotten, 2 Oboen, 2 Flöten, 2 Clarinetten 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, wozu auch erforderlichen Falles Posaunen kommen. An den Festtagen werden überdies 6 Hoftrompeter zur Ausführung der üblichen Intraden gebraucht. — Sopranist ist gegenwärtig Hr. Tarquinio, Altist Hr. Maschietti, welche beide durch 12 Kapellknaben unterstützt werden. Diese Kapellknaben wohnen im geistlichen Hause, haben Kleidung, Kost und Schulunterricht unentgeltlich; ihr gegenwärtiger Inspector im Gesange ist der bekannte Kammersänger Hr. Joh. Miekisch. — Tenoristen sind die Herren Babnigg, Pesadori, Schuster, Decavanti, Stelzig und Assistent Böhme; Bassisten sind die Herren Zezi, Wächter, Vestri und die Assistenten Stelzig und Löbel. — *Hoforganisten* sind die Herren Kleugel, Schubert und Eisert (Schüler von S. Sechter). — Generaldirector der K. mus. Kapelle und des K. Hoftheaters ist S. Excellenz der wirkliche Geh. Rath Hr. v. Lüttichau. — An den übrigen Kirchen sind

Organisten:

1) Evangelische Hofkirche: Hoforgan. Joh. *Schneider*, geb. in Alt-Gersdorf bei Zittau, 28. Oct. 1789. Früher 1811 Universitäts-Org. in Leipzig, Nachfolger seines Bruders Frdr.; 1812 Org. an der Hauptkirche zu Görlitz, Nachfolger des K. S. Tr. Nicolai, Sohnes des berühmten Org. Nicolai; in Dresden war sein Vorgänger Frdr. Georg Kirsten, dem S. als Hoforg. 1825 folgte. Seit dem Reformationsfeste 1828 ist in der Kirche ein 4stimmiger Chor eingeführt, welcher aus dem Kapellknaben-Institut und 8 Seminaristen aus Friedrichstadt-Dresden besteht (das Ganze aus 18 Sängern). Bis 1828 leiteten den Kirchengesang einstimmig 6 Kapellknaben und ein Expectant, denen dann 5 Expectanten beigesellt

wurden. Lehrer in der Musik am Kapellknaben-Institut ist der Hoforganist, so wie Director des Hofchores. Die wöchentlichen Betstunden und Wochengottesdienste überhaupt werden von den Kapellknaben besorgt. Bei Hauptfesten führt der Chor Gesänge mit oder ohne oblig. Orgelbegl. auf. S. noch weiter unten.

2) Kreuzkirche: Org. Hr. J. C. L. Ochss, geb. 20. Dec. 1784 in Dresden, früher Org. an der Johannis- u. Frauenkirche, seit 1822 hier Nachfolger des Hrn. Lommatzsch.

3) Sophienkirche: Hr. C. G. Schindler, geb. 3. Sept. 1779 in Dresden, seit 1810 Nachfolger des Hrn. Bormann.

4) Frauenkirche: Hr. G. Ehlich, geb. 1780 in Wachwitz bei Dresden, angestellt 1822; sein Vorgänger Hr. Ochss (s. Kreuzkirche).

5) Annenkirche: Hr. C. A. Feige, geb. zu Dresden 1774, seit 1810 an des Hrn. König Stelle.

6) Neustädter-Kirche: Hr. Ed. Eckersberg, geb. 1798 in Dresden, seit 1821 an seines Vaters Stelle (J. W. Eckersberg).

7) Friedrichstädter Kirche: Hr. Peter Ferd. Mende, Cantor, Organist und Musikdir. S. unten Kön. Schullehrer-Seminar.

8) Johanniskirche: Hr. H. J. Hennyk, geb. 2. März 1785 in Dresden, angestellt in der Waisenhauskirche 1810, in diese Kirche an Hrn. Ochss Stelle versetzt 1813.

9) Reformirte Kirche: Hr. J. P. Strumpfwürker, geb. 22. Juni 1775 in Dresden, seit 1810 Nachfolger des Candid. jur. Hrn. G. Grahl.

10) Stadtkrankenhauskirche: Hr. F. B. Zocher, geb. 1804, seit 1823 Nachfolger des Hrn. Doleschall.

11) Waisenhauskirche: Hr. C. G. Lange, geb. 1791 in Zittau, seit 1822 an Hrn. Ehlich's Stelle.

12) Festungsbaukirche: Cantor u. Org. Hr. C. G. Mühle, geb. 1802 zu Liebenau bei Pirna, angestellt seit 1822; Vorgänger Hr. Schwabe.

Kreuzschule.

Jetziger Cantor ist Ernst Jul. *Otto*, geb. zu Königstein 1. Septbr. 1804, unterrichtet von Th. Weinlig, Fr. Uber und Gottfr. Schicht, angestellt seit Weihnachten 1828, im ersten Jahre interimistisch der Krankheit seines Vorgängers, Hrn. Agthe's wegen. Chorbestand: 32 Alumnen und 20 Currentaner, welche in der Kreuz-, Frauen- und Sophienkirche unter des Cantors Leitung die Gesangmusik verwalten. In der Regel findet in der Kreuzkirche jeden Monat 2- bis 3mal Kirchenmusik Statt, in der Frauenk. einmal und aller 7 bis 8 Wochen in der Sophienk. beim Montags-Gottesdienste, wenn der Superintendent predigt. Ferner des heil. Abends vor jedem hohen Feste ½ auf 2 Uhr, so wie den ersten Feiertag früh um 8 u. Nachmittags um 4 Uhr in der Kreuzkirche; Mittags ½ 12 Uhr in der Sophien- und den zweiten Feiertag früh um 8 Uhr in der Frauenk. — Wöchentlich 2mal Currente mit getheiltem Chore, Sonntags um 10 und Donnerstags um 11 Uhr Vormittags. Singumgänge: Neujahr-, Ostern-, Gregorius-, Pfingst-, Martini- und Weihnacht-Singen. — Dazu noch Leichensingen vor den Häusern (bei getheiltem Chor), Sterbe- und Freuden-Ansingen sowohl bei Tage als Abends mit Fackeln und zwar mit vollem Chore. Die Kirchhofsingen kommen nur den Solosängern zu. — Sonnabends und jeden Tag vor einem Feste (ausser den 3 hohen Festen) ist ½ 2 Uhr Motette in der Kreuzkirche, wo Werke berühmter Meister aufgeführt werden. Am ersten Feiertage zu Ostern, Pfingsten und Weihnachten singen die Schüler früh um 4 Uhr vom Thurme eine Motette und in Begleitung des Stadtmusikus einen Choral, dann um 5 Uhr früh eine Motette in der Kreuzkirche.

Königl. Schullehrer-Seminar.

Peter Ferd. *Meade* (Ehrenmitglied des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag), geb. zu Freiberg 22. Febr. 1788, im doppelten Contrapunkt unterrichtet von Th. Weinlig, ist seit 1822, an Aug. Gottlob Fischers Stelle, Cantor u. Organ. an der Kirche zu Friedrichstadt-Dresden u. Musiklehrer am dasigen Seminar. 66 Zöglinge dieses Instituts empfangen in 4 Abtheilungen folgenden Unterricht:

4te Klasse: Lehre von den Accorden in enger Lage: Uebungen im Klavierspiel.

3te Kl.: Lehre von den Modulationen; Anleitung zur Bildung von Choralzwischenspielen, mit Vorübungen im Orgelspiel.

2te Kl.: Anleit. zum Präludiren; Behandlung der Accorde in weiter Lage; Lehre vom 3-, 2-, auch 5- u. mehrstimmigen Satze.

1. Kl.: Nöthigste Belehrung über Structur der Orgeln (mit der 2ten Klasse); über die gebräuchlichsten Orchesterinstrumente; über Partituren, Leitung musikal. Aufführungen; Methodik zum Gesangunterricht und, so weit es Zeit und Verhältnisse gestatten, über das Studium vom doppelten Contrapunkte. Dazu Fortbildung im Or-

gelspiel, z. B. auch in Begleitung grösserer Kirchenmusiken und in Versuchen der Aufführung derselben unter Aufsicht des Cantors.

Für den Gesang erhält die 4te u. 3te Klasse 2 Unterrichtsstunden wöchentlich, alle 4 Klassen verbunden 2 sogenannte Concertstunden, wo die Zöglinge nächst dem Singen zugleich das Begleiten mit der Orgel und einigen Bogeninstrumenten üben, deren Gebrauch sie durch Privatbeschäftigung sich anzueignen veranlasst werden.

Mit dem Institute verbunden ist das aus 20 Individuen bestehende Singechor, in welches die Zöglinge abwechselnd zu Verrichtung der gewöhnlichen Dienstleistungen treten. Acht von ihnen unterstützen den Gesang beim evang. Hofgottesdienste und 4 in der St. Annenkirche.

Dem Lehrcursus sind 4 Jahre bestimmt. Bei der Aufnahme wird mindestens eine der Ausbildung fähige Stimme, Bekanntschaft mit den allgemeinsten Regeln des Klavierspiels und eine für leichtere Sonaten ausreichende Fertigkeit vorausgesetzt.

Neustädter höhere Bürgerschule.

Hr. Frdr. Ferd. *Schwarz*, geb. zu Dresden 27. Septbr. 1785, in der Musik unterrichtet vom Cantor Krieg u. vom Org. J. W. Eckersberg. 1811 als erster Tenor im Abonnement-Concerte zu Leipzig angestellt, wurde 1815 zum Cantor und dritten Schulcollegen hier gewählt, Nachfolger Krieg's. Chorbestand: 24 eigentliche Chorsänger, nebst 10 bis 12 Seminaristen als Extraner, welche unter des Cantors Leitung die kirchliche Gesangmusik verwalten, so wie bei Begräbnissen und andern Feierlichkeiten. Sonntags um 11 und Mittwochs um 1 Uhr Currende. Alle 14 Tage und an den hohen Festen vor der Predigt um 9 Uhr Kirchenmusik. Am Charfreitage gegen $\frac{1}{4}$5 Oratorium. — Schade, dass auf dieser stark besuchten Schule der Gesangunterricht nicht auch bei den übrigen singfähigen Schülern gepflegt wird. — Jetzt hat der geschickte Orgelbauer Jehmlich die von Hildebrand trefflich erbaute Orgel in Reparatur.

Die *Dreyssig'sche Singakademie* hat unter der eifrigen Leitung Joh. *Schneider's* wieder so sehr gewonnen, dass die wärmste Theilnahme Statt findet. Sie zählt jetzt 80 Mitglieder und wirkt durch fleissige Aufführungen klassischer Werke trefflich auf musikalische Bildung. — Auch in der Albina werden oft dergleichen Aufführungen veranstaltet. Ausserdem bestehen noch 2 Singvereine, der eine vom Cantor und Organisten C. G. Mühle gestiftet und dirigirt, aus einigen 30 Mitgliedern bestehend; der andere vom Org. Hrn. Ehlich.

Im *Hoftheater* werden in der Regel wöchentlich 3 Opern aufgeführt. Ein *stehendes Concert* gibt es leider nicht. Schon Carl Maria von Weber hatte vergebens es einzurichten gesucht. Der Mangel an einem zweckmässigen Concertsaale dürfte die Hauptursache der wenigen Theilnahme des Publikums sein. Ausser den von einheimischen und fremden Künstlern, oft in zu reichem Masse, veranstalteten Concerten gibt die Kapelle jährlich einige Concerte für die Armen, namentlich das grosse Concert für den Wittwenfonds der K. Kapelle, wo Oratorien und ganze Symphonieen zur Aufführung gelangen.

Eben so fehlt es an einem *öffentlichen Quartett*. Die frühern von den Herren Kammermusikern Peschke und Schmiedel veranstalteten Quartett-Unterhaltungen fanden wenig Theilnahme, mischten bald Gesangmusik ein und verschwanden spurlos. Seitdem hören wir Quartetten nur in einigen höchst achtbaren Familien und bei Künstlern unserer Kapelle vor einem engen Kreise von Kammermusikern, denen Quartettmusik Bedürfniss ist.

Der Stadtmusikus Herr Zillmann hat schon manchen tüchtigen Musiker gebildet. Von seinem Chore, so wie von den unter den Herren Musikdirectoren Meyer, Hänsel und Hartung stehenden Militärchören ist sehr Erfreuliches zu sagen; ihre Concerte an den besuchtesten öffentlichen Orten sind vortrefflich. Auch das erst kürzlich errichtete, unter Bochmann stehende Musikchor der Communalgarde leistet bereits Verdienstliches.

Gediegener Dilettanten und wahrer Kunstförderer sind wenige, aber desto einflussreichere. Wir dürfen hier unsere innig verehrte Prinzessin Amalie K. H. nicht unerwähnt lassen. Auch der treffliche C. B. v. Miltitz ist fortwährend thätig. Wahre Kunstkenner und Beförderer sind auch die Herren Hofräthe *Dr.* Einert und *Dr.* Carus.

Treffliche musikalische Blasinstrumente verfertigen die Herren Wiesner, Bormann u. s. w. Als Pianofortemacher sind die Herren Stange, Rosenkranz, Padikowsky, Pleyl, Lendel u. A. vortheilhaft bekannt.

Die Musikalienhandlungen der Herren Arnold, Paul, Meser, Thieme sind ebenfalls thätig.

Recensionen.

Della divina Commedia di Dante Alighieri parte del Canto XXXIII dell' Inferno, declamato con Musica — dal Cav. Morlacchi. Milano, presso Gio. Ricordi. Pr. 1 fl. 44 kr.

Der Schauder erregende Gesang hebt mit den Worten an: La bocca sollevò dal fiero pasto etc., welchem der stete Wechsel des $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ Taktes, was dem $\frac{2}{4}$ Takte ähnelt, aber noch nicht völlig gleich ist, das Unheimliche geschickt vermehrt. Wir hören und glauben, dass der Bassist Hr. Zezi in Dresden, vom Componisten auf dem Pianof. begleitet, diese infernalische Scene öfter vortrefflich vorgetragen habe. Die ganze Composition ist in italienischer, mit der teutschen gemischten Weise, welche Vermischung in diesem Falle noch ein Glück ist: denn sollte hier teutsche Charakterwahrheit gegeben werden, welches Entsetzen würde das Herz der Hörer zerquälen! — Ach nein! solche Gegenstände sind nicht für volle Charakter-Musik; von solchem Entsetzen wendet sie ihr Angesicht der Ton verstummt. — Soll dennoch Ugolino seinen Höllenkampf nicht reden, sondern singen, so ist es allein auf solche Weise noch ertragbar. Wer also dergleichen Erschütterndes, gemildert vom italienischen Klange, liebt, der zeige damit Stimme und Declamation. Es ist auch eine sehr gute teutsche Uebersetzung untergelegt, für welche nur einige Noten des fliessenden Vortrags wegen leicht zu ändern sind. Der Gesang ist unserm geliebten Prinzen Johann gewidmet.

Merkwürdig scheint uns ein aus „Oniologia scientifico-letteraria di Perugia" gezogener, eigens abgedruckter Aufsatz über diese Composition, von Antonio Mezzanotte, welcher diese musikal. Hauptarbeit auf 15 Seiten gr. 8. Takt für Takt verfolgt und im Tone einer Lobschrift durchführt. Der italienische Beurtheiler nennt es philosophische Principien, was wir musikalische Malerei nennen, und rechnet Accordfolgen zu den sublimen, gibt sie auch ausdrücklich auf einem zugelegten Notenblatte an, die unter uns Teutschen keineswegs ungewöhnlich sind, im Gegentheil zu den sehr oft vorkommenden gehören. Wüssten wir nicht, was man Alles in Italien zur Philosophie rechnet, wir müssten an unsern Begriffen oder an denen des Commentators irre werden: allein der Mann folgt wirklich nur dem heutigen ital. Sprachgebrauche, der uns beweist, dass wir nicht Alles genau nehmen müssen. Auf alle Fälle ist dieser Aufsatz ein Zeugniss mehr, wie weit beide Länder im Musikalischen, und in diesem nicht allein, von einander abstehen, so dass jetzt mehr als je eine völlige Verschiedenheit Statt findet.

Dass sich aber dieser Gesang in Modulation und Haltung vor den allermeisten neuitalienischen auszeichnet, ist eben so gewiss, als es uns gewiss scheint, dass echter Charakter-Musik mit solchen Scenen nicht gedient sein kann. Soll jedoch dergleichen Inhalt in Noten gesetzt und gesungen werden, so ist diese gemischte Compositionsweise, wie sie Hr. Morlacchi anwendete, die beste für die Unterhaltung. Nur sind wir der Ueberzeugung im Allgemeinen: Alles Spiel mit dem Entsetzlichen ist den Seelen der Menschen nachtheilig. Der Weisheit Anfang geht zu leicht dabei verloren; so kann die Fortsetzung nicht folgen. —

Der Graf von Gleichen, romantische Oper in 4 Akten. Musik von *Eberwein.* —

Diese Oper wurde zuerst im Jahre 1824 einigemal mit Beifall aufgeführt, und es ist auch damals in diesen Blättern (1824, S. 423) über dieselbe sehr günstig berichtet worden. Besondere Umstände waren Ursache, dass sie bis jetzt nicht wieder gegeben wurde. Indessen überarbeitete der Componist (Musikdirector am hiesigen Grossh. Hoftheater) sein Werk. Gedicht und Musik wurden an einigen Stellen gestrichen, erhielten an andern bedeutende Zusätze, unter andern auch mehre wohl angebrachte passende Tänze. Durch diese mit Umsicht und Kenntniss vorgenommenen, frühere Urtheile berücksichtigenden Veränderungen hat die schon in ihrer ursprünglichen Gestalt höchst achtungswerthe Oper ausnehmend gewonnen, und sie wurde daher auch bei ihrer jetzigen Aufführung (29. Nov., 6. Dec. 1834) mit ausgezeichnetem und steigendem Beifalle aufgenommen. Wie glücklich und wahrhaft romantisch die bekannte Volkssage (s. Musäus Volksmährchen der Deutschen) vom Dichter behandelt ist, erzählt der Bericht von 1824. Was dieser über das Verdienst der Musik in Ansehung ihres dramatischen Styls, der für den Gesang äusserst vortheilhaften Schreibart, der Frische und des Lebens, der Klarheit und des leichten Flusses der musikalischen Gedanken, der reichen und den Gesang doch nicht deckenden Instrumentation sagt, unterschreibt Ref. mit voller

Ueberzeugung. Wenn aber dort behauptet wird, die Instrumentation sei zuweilen überreich, oft auch sehr schwierig, und der Componist habe eine etwas zu grosse Vorliebe für häufige, vorzüglich enharmonische Modulation, so ist Ref. nicht derselben Meinung, und vielleicht ist jener Ref. es jetzt auch nicht, da wir ja Alle in den letzten 10 Jahren an schwierige und überreiche Instrumentation und an verschwenderische Modulation uns haben so gewöhnen müssen, dass unsere Ansichten in dieser Beziehung nicht mehr die frühern sein können und dass ein recht eifriger Verehrer des Neuen und Neuesten, zumal wenn er ein Weniges blind wäre, allenfalls wohl behaupten dürfte, der gute Mozart, der jetzt schon einigermaassen in's alte Register gehöre, schreibe denn doch gar zu leicht, modulire gar zu wenig und instrumentire fast ärmlich. Vor 40 Jahren aber machte man dem Meister aller Meister die entgegengesetzten Vorwürfe.

Die Oper wurde in allen Theilen mit der grössten Sorgfalt ausgeführt, wie das glücklicherweise bei uns in der Ordnung und ganz gewöhnlich ist, und es waren daher bei den höchst achtungswerthen Kräften unsers Opernpersonals beide Vorstellungen in jeder Hinsicht ausgezeichnet. Der Berichterstatter von 1824 empfiehlt mit Recht die Oper allen Theatern als eine schätzbare Bereicherung ihres Repertoirs — und Ref. thut dasselbe mit noch grösserm Rechte, da sie in ihrer jetzigen Gestalt noch weit mehr, als in ihrer ursprünglichen überall eine günstige Aufnahme finden wird.

Weimar, im December 1834. *H.*

Krakowiak. Grand Rondeau de Concert pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre composé — par *Fréd. Chopin.* Oeuv. 14. Leipsic, chez Fr. Kistner. Fr. avec acc. 2 Thlr. 16 Gr.; sans acc. 1 Thlr.

Die Einleitung bildet eine einfache, rhythmisch und harmonisch eigenthümliche Volksmelodie der Umgegend der freien Stadt Krakau, die wir in ihrer Urgestalt nicht kennen. Ob und welchen Antheil der Componist an den harmonischen, zwar auffallend wirkenden, immer jedoch schlichten Verwebungen der rhythmischen Perioden hat, können wir also auch nicht bestimmen; genug, dass sie eben so eingänglich, als seltsam ergötzlich wirkt. Auf dieses $\frac{4}{4}$ Andantino quasi Allegretto folgt ein kurzes Uebergangs-Allegro molto in demselben Takt in lebhafter Bravour für das Hauptinstrument, dem sich das Rondo, All. non troppo $\frac{2}{4}$ (F dur) anschliesst, das gleichfalls auf eine noch freudigere Landesmelodie gebaut scheint, woher der Name. Diese Grundlage kehrt nun immer wieder oder schlägt vielmehr überall lebhaft durch, aber immer aufregender; bald ganz, bald zum Theil, bald frisch anklingend und pikant gewendet, dabei so voll von überraschenden eigenthümlichen Figuren, die nur von kurzen Tuttisätzen unterbrochen werden, dass eine durchgreifende Bravour sich immer wieder an eine noch bedeutendere und treffendere anreiht. Nicht einen Augenblick mischt sich auch nur die kleinste Abspannung in die immer erneute, frappant wechselnde, ja sich steigernde und ein wahres und geschmackvolles Gangart bildende Unterhaltung, die mit der Freude das Staunen verbindet, wenn es so vorgetragen wird, wie es sein muss. Das ist aber freilich nicht leicht. Das Stück ist ein ganz anderes, als z. B. das Concert dieses Meisters; allein in der Schwierigkeit des Vortrags steht es mit ihm ganz auf derselben Stufe. Es erfordert also durchaus sehr fertige Bravourspieler, wenn es gelingen soll. Es ist nicht genug, dass es nach Noten und Tact heruntergelärmt wird, sondern es muss in den grössten Schwierigkeiten zugleich mit voller Leichtigkeit, angemessener Haltung und Färbung gespielt, d. i. mit Geschmack vorgetragen werden. Dann wird es aber auch selbst einer gemischten Versammlung gefallen und wird für den Vortragenden sehr dankbar sein, dankbarer, als selbst manches andere desselben Componisten, denn das Schwierige erscheint hier sogar den Nichtkennern auffallend als das, was es ist. So wird es auch allein (ohne Begleitung) gespielt seine Wirkung nicht verfehlen: allein mehr wird es allerdings mit der Instrumentation wirken, die ihm noch grössere Frische und vor Allem grössere Deutlichkeit gibt. Die Blasinstrumente machen namentlich die Grundmelodie und die Anspielungen an dieselbe heller, rhythmisch markirter; die Streichinstrumente tragen in ihren zu jedem Solo gehaltenen Noten die Fülle der harmonischen Verknüpfungen. Wir raten daher, wo möglich, es wenigstens mit dem Streichquartett zu Gehör zu bringen. Auf diese Weise haben wir es in unserm Hauszirkel gut vortragen gehört, können es also allen fertigen Bravourspielern aus Erfahrung (die wir gewöhnlich befragen) als höchst wirksam empfehlen.

Zugleich erinnern wir noch an:

Grand Duo concertant pour Piano et Violoncelle sur des Thèmes de Robert le diable composé par Fr. Chopin et Aug. Franchomme. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 1½ Thlr.

Hat dieses lebhaft unterhaltende Duo seinem Wesen zufolge auch nicht die unaufhörlich sich drängenden Schwierigkeiten, so schlagen doch mehre Concertstellen für beide Instrumente nicht zu selten hinein, die nach dem Vorbilde beider Componisten überwunden werden müssen. Wir heben zur Ansicht für die Spieler nur eine aus:

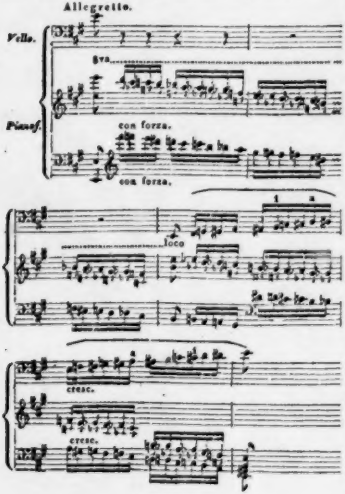

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss.) Wiederholungen älterer Opern waren: Die weisse Frau (5mal), Moses (3m.), Zampa (3m.), Stumme von Portici (2m.) Eine dieser Vorstellungen war von der K. Intendanz zum Besten der Hinterlassenen unsers verstorbenen braven Sängers Haubuch gegeben worden, deren Ertrag sehr reichlich ausfiel. Bei der jüngst Statt gefundenen Wiederholung dieser Oper führten die K. Spanischen Hoftänzer, die Herren Fout und Cambruci, Mad. Dubinon und Dem. Serral spanische Nationaltänze aus. — Ferner hörten wir: Marie, Ostade, Donauweibchen (2mal); Schatee, Italienerin in Algier, Kapellmeister von Venedig. — Dem. Karl aus Berlin, welcher ein grosser Ruf vorausging, gab im Sept. mehre Gastrollen und ist nach ihrer Zurückkunft aus München auf 6 Monate bei uns angestellt worden. Sie sang die Donna Anna; Desdemona (3m.), Amenaide im Tancred (2m.), die Prinzessin von Navarra und die Pamyra in der Eroberung von Corinth. Ihre Stimme ist klangvoll und umfangreich, wenn auch nicht stark, ihr Gesang besonders moderne Bravour. — Von Hrn. Dobler's Gesang ist bereits früher von Andern gesprochen worden. Dass er für jedes Theater eine gute Acquisition ist, weiss man.

Zwischen einem Schauspiele und dem noch immer gern gesehenen Vaudeville „Ratsplan" trug Hr. Blagrove, Kammervirtuos I. Maj. der Königin von England, Spohr's Concertino No. 12 aus Adur fertig, rein, präcis und ausdrucksvoll vor und erwarb sich wiederholten, verdienten Beifall. — Die Musik zu einem jüngst gegebenen Tanzdivertissement „Zephyr unter den Hirten" vom Hofmusiker (Violinspieler) Hrn. Höllerer zeugte von Fleiss und Vorwärtsstreben des jungen talentvollen Künstlers. Noch hatten wir das Vergnügen, die Sängerin Dem. Mathilde Häser vom Hoftheater zu Weimar als Emmeline in der Schweizerfamilie zu hören, bevor sie ihr neues Engagement bei der Hofbühne in Sachsen-Coburg antrat. Ein hiesiges vielgelesenes Blatt berichtete von unserer talentvollen Landsmännin: „Ihre Stimme ist stark und frisch, manche ihrer Töne wunderbar rund und schön; die Sprache behauptet ihr Recht wie jede einzelne Note, Alles verständlich und ohne eckige Schärfe, eben so fern von einem unsichern Tasten nach dem rechten Tone. Wollte sie auch an einigen Stellen von einiger Unsicherheit befallen werden, so war dies bei der jungen bescheidenen Künstlerin, besonders in der Vaterstadt, wo sie sich mehr als irgend sonst beobachtet denken musste, höchst natürlich. Ihr Spiel hat etwas frisch Zierliches." Möge die jugendliche Künstlerin auf der glücklich begon-

nenen Bahn muthig und beharrlich vorwärts schreiten. Unsere vielbesuchten Kapellconcerte haben wieder angefangen. — Der Intendant, Graf von Leutrum, bemüht sich eifrigst, das hiesige Kunstinstitut auf ehrenvoller Stufe zu erhalten. Die nächste einzustudirende Oper soll, wie verlautet, Anna Boleyn von Donizetti sein.

Prag. Die mus. Akad. vom Conservatorium der Musik im Convictsaale wurde (der Ankündigung zufolge auf mehrseitiges Verlangen der Kunstfreunde) mit der grossen Symphonie in Es v. Mozart begonnen. Wer dies solid gearbeitete Werk, die Kraft und Präcision, womit die Ensemblestücke in den Concerten des Conservatoriums zusammengehen, und den Enthusiasmus der Prager für ihren Mozart kennt, der neuerdings durch Reprisen des Don Juan noch erfrischt und erhöht worden ist, der kann sich die Aufnahme dieses Tonstückes leicht vorstellen und erklären. Ein Satz musste nach einem wahren Beifallssturm wiederholt werden. Von grosser Orchestermusik hörten wir in dieser Akademie noch die Ouverture in E v. Louis v. Beethoven, welche nur schon etwas zu bekannt ist, da sie in den meisten Concerten vorgenommen wird, und Ouverture aus der hier noch unbekannten Oper: Ali Baba von Cherubini. Letztere erhält dadurch ein Interesse, dass sie einen Wendepunkt in der Kunst des berühmten Tonsetzers bezeichnet, der hier ganz aus seiner eigenthümlichen Sphäre herausgegangen ist und beinahe zeigen zu wollen scheint, dass er alle jungen Tonsetzer unserer Zeit an Fraccasso zu überbieten im Stande ist. Es kommt einem vor, als spukten alle vierzig Räuber in diesem musikal. Prolog und geriethen über die Theilung der Beute in Zank und Streit. Man sollte fast glauben, es sei ein Druckfehler auf dem Anschlagzettel und sollte Spontini heissen, wenn nicht Letzterer mehr heimisch in dem tosenden Genre wäre, welches dem Geist Cherubini's fremd geblieben ist, weshalb wir auch die meisten seiner ältern Ouverturen diesem neuesten Werke weit vorziehen. Von Concertantes hörten wir nur zwei, zuvörderst den ersten Satz eines Concertes für zwei Clarinetten von A. Cartellieri, vorgetragen als erster Versuch von Bernard Voigt und Anton Langer (beide, so wie das ganze Orchester, von der Aufnahme von 1831). Die Composition ist regelrecht gearbeitet und gut instrumentirt, doch in etwas veraltetem Geschmack. Die beiden Concertisten leisteten in Reinheit, Ton und Vortrag Alles, was man nur immer mit Billigkeit von Schülern verlangen kann, die erst viertehalb Jahre im Institute sind. Mehr Sensation erregte der Zögling Joseph Sokoll, der schon als ganz kleiner Knabe durch sein Violinspiel überraschte und heute mit einem Adagio und Polonaise für die Violine von seiner eigenen Composition zugleich als Tonsetzer und Producent auftrat. Das Tonstück, in leichtem Genre gehalten, ist gut erfunden, und besonders zeigt die sehr wacker durchgeführte und zum Theil sehr originelle und sinnreiche Instrumentation eine seltene Bekanntschaft mit der Natur der Blasinstrumente, die man von einem so jungen Compositeur auf keine Weise erwarten konnte. Auch seine Fortschritte im Violinspiel sind sehr bedeutend, und dieser Verein motivirte den rauschenden Beifallgruss des Publikums hinlänglich.

Die schwachen Erfolge des heimischen Gesanges hatten die Direction des Conservatoriums im vorigen Jahre bewogen, sich aller Gesangnummern zu enthalten, wodurch allerdings die Concerte etwas monoton wurden. Zu unserm Vergnügen müssen wir dem Institute das: „Zeit bringt Rosen" zugestehen, denn es liess uns nach diesem gesanglosen Intervalle ein paar Stimmen hören, wie sie dasselbe lange nicht besass, und mit einer für die wenigen Lehrjahre bereits recht erfreulichen Ausbildung. Dem. Marie Muller sang eine Arie mit Chor von Aiblinger und Dem. Wilhelmine Broksch eine Arie aus der Oper: Bianca e Faliero v. Rossini, beides keine Chefs d'oeuvres, doch sehr gefällige und dankbare Gesangstücke und nicht von grössern Schwierigkeiten, als die Sängerinnen zu besiegen im Stande waren. Die erste hat eine höchst klangvolle und grossartige Stimme, die sich einst für eine Agathe, Rezia, Fidelio u. s. w. eignen dürfte, während die zweite sie an Volubilität der Kehle schon übertrifft und sich mehr dem colorirten Gesange zu widmen scheint. Was beiden jungen Sängerinnen noch sehr empfohlen werden dürfte, ist eine grosse Sorgfalt auf die deutliche Aussprache der Worte. Gerufen wurde — Alles, der kleine Sokoll und Dem. Broksch zweimal. Es ist eine schlimme Sache, dass unser Publikum in der Aufmunterung immer zu weit geht und dadurch manches jugendliche Talent mehr erstickt, als ermuthigt.

Die Tonkünstlergesellschaft gab am 1. Weih-

nachtsfeiertage zum Besten ihres Wittwen u. Waiseninstitutes: „Das Weltgericht", von Aug. Apel und Frdr. Schneider, worin Mad. Podhorsky, die Demois. Kratky und Rettich und die Herren Emminger, Preisinger und Strakaty die Solostimmen übernommen hatten. Das Werk ist allgemein bekannt, auch schon von uns besprochen. Das Haus war sehr leer, das kleine Publikum sehr lau.

Die drei Advents-Quartetten des Hrn. Prof. Pixis im gräfl. Nostitz'schen Hause waren auch heuer wieder von den Freunden dieser Gattung zahlreich besucht, und der kunstreiche Beigeber bot, wie gewöhnlich, eine erfreuliche Abwechslung von den Werken der ausgezeichneten Compositeurs von Quartetten dar. Wir hörten nämlich 1 Quartett von Mozart (in D dur), eins v. Haydn (G dur), ein neues von Onslow (C dur), 2 Quintetten von demselben (E dur und G dur). Ein Quartett (A dur) und ein Quintett (C dur) von Beethoven und ein Quartett (A moll) und das bekannte Doppelquartett (D moll) von Spohr. Hr. Prof. Pixis theilte die reichen Beifallsspenden der versammelten Gesellschaft mit seinen Collegen Hrn. Hüttner und den Herren Machaczek und Mildner. In den grössern Ensembles wurde er noch von den Herren Bartak, Bloch und Kral recht wacker unterstützt.

Boyeldieu's „weisse Frau" ist auf unsrer Bühne neu in die Scene gesetzt worden und die Vorstellung im Ganzen — kleine Fehler abgerechnet — musste eine sehr erfreuliche genannt werden. Besonders waren Dem. Lutzer (Anna) und Hr. Pöck (Gaveston) ausgezeichnet im Gesange wie in der Darstellung. Auch Dem. Kratky (Jenny) wirkte sehr sorgsam mit, wenn gleich etwas mehr Feuer und Lebhaftigkeit in Spiel und Gesang wünschenswerth gewesen wäre. Ganz vortrefflich gab Hr. Demmer den Pächter und hatte diesem Charakter, dessen Darstellung bei uns immer verfehlt gewesen war, eine so ergötzliche Seite abzugewinnen gewusst, dass er das Publikum in einer steten frohen Laune erhielt und selbst mit der Prosa, ja sogar oft durch eine einzige drollige Geberde stürmischen Beifall erntete. Hr. Emminger ist der wichtigen Partie des Georg Brown [illegible] nicht gewachsen; doch scheint er also mit vielem Fleiss studirt zu haben und leistete darin Alles, was man von ihm verlangen kann, mehr, als wir erwartet hatten, und wir müssen gestehen, dass uns diesmal die Schlauglaute der Opposition, welche den Beifall erstickten, der ihm gespendet wurde, eben so ungerecht vorkamen, als mancher rauschende Applaus, der ihm früher in Partieen gespendet wurde, die er viel schlechter sang, als die heutige. Nur nehme er sich in Acht, dass er seine nicht eben sehr kräftige Stimme nicht zu stark forcire. Decorationen, Garderobe und Arrangement waren meist, wie unter der frühern Direction, das letztere noch weit nachlässiger, denn als Georg Brown sich anbot, auf diesem Lehnstuhl die Nacht zuzubringen, war im ganzen Zimmer nicht ein Fuss eines Lehnstuhls zu sehen. Margarethe fragte, ob sie ihm das Licht dalassen sollte, doch war weder ein Licht, noch auch nur ein Tisch vorhanden, auf dem eines hätte stehen können — es sah überdies in dem Gemach aus, als sollte das Gut ausgespielt und nicht an dem Meistbietenden verkauft werden — und wie sie die einzige Leuchte, Annens kleine Laterne, vom Boden aufhob, wurde es plötzlich finster, noch ehe sie abgegangen war. Auch die Chöre sangen, wie seit einiger Zeit öfter, wieder sehr matt und faul. Uebrigens verdanken wir Hrn. Demmer einen grossen Gewinn an Costume-Kenntniss, da er uns belehrte, ein Bergschotte müsse ein Collier grec und einen Schnurrbart haben.

Kurze Anzeige.

Vierst. Trauerges. zum Gebr. bei Beerd. für Singchöre comp. v. C. Geissler (Cantor in Zschopau). Op. 20, Heft 2. Leipz., b. Fr. Kistner. Pr. 12 Gr.

Das 1. Heft dieser 4st. Gradges. haben wir 1833 S. 199 unserer Bl. angezeigt. Wer es brauchbar gefunden hat, was wir zu glauben berechtigt sind, wird im 2. Hefte gleiche Befriedigung finden. Vorzüglich sind Cantoren und Chöre kleiner Städte und auf dem Lande darauf aufmerksam zu machen. Es sind hier 16 kurze, leicht auszuführende, sanft u. melodiös gehaltene Lieder (sonst Arien genannt) in Partitur geliefert worden, deren Textesswahl vom allgemein Verständlichen sich leiten liess, was in solchen Fällen und zu solchem Dienste immerhin das Beste ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. 1.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. *N° I.* 1835.

Gesuch.

Ein junger Mann, Violinspieler, welcher bereits mehrere Jahre als Vorgeiger bei einem Theaterorchester angestellt war, bei Leitung der Chöre und als Dirigent von Opern sich allgemeinen Beifalls erfreute, auch als Concertspieler bekannt ist, wünscht bei einer Capelle oder einem Theater dauernd placirt zu werden. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfragen die Redaction dieses Blattes und Herr Kammermusikus Wiele in Cassel.

Anzeigen.

Raphael Dressler, Professor der Musik, welcher nach einem 14jährigen Aufenthalte in England wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist und sich Mainz zu seinem künftigen Aufenthalt gewählt hat, macht hiermit den Herren Musikverlegern Deutschlands bekannt, dass er viele Manuscripte von seiner Composition mitgebracht hat; auch ist er gesonnen, Bestellungen auf originelle Compositionen, als auch auf Uebersetzungen aller Art anzunehmen. Diejenigen, welche Gebrauch davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst in seiner Wohnung bei der Frau Wittwe Reiter Lit. E No. 52 auf der grossen Bleiche in Mainz zu melden.

In einer der bedeutendsten und wohlhabendsten Städte der preuss. Rheinprovinz könnte ein junger tüchtig gebildeter Musiker als Musik-Lehrer für Fortepiano und Violine ein schönes Auskommen finden. Eine höhere Ausbildung seines Faches im Allgemeinen wie insbesondere auf beiden erwähnten Instrumenten, mit der Routine, einen bedeutenden Gesangverein, so wie Concerte zu dirigiren, würden ihm eine jährliche Einnahme von 1000—1200 Rthlr. hoffen lassen, die sich für die Folge nach Massgabe seiner Bildung und Fleisses noch höher stellen dürften. Dabei würde bei protestantischer Religion, die vorzugsweise gewünscht wird, mit der Zeit die Stelle eines Organisten, mit einem jährlichen Fixum von 150 bis 200 Thlr. zu gewinnen sein. — Es kann nur, wie im Eingange erwähnt, auf einen jungen Musiker höherer Ausbildung Rücksicht genommen werden, der, wenn sein Name in der musikalischen Welt noch nicht bekannt, sich auf einen anerkannten Meister von Ruf zu berufen hat. — Hierauf Reflectirende haben in der Expedition d. Blattes ihre Anträge unter den Buchstaben M. H. franco zur Beförderung zu deponiren und dürfen auf die grösste Discretion in Behandlung ihrer Anfragen rechnen. —

Etablissements-Anzeige.

Den resp. Musikalien- u. Kunsthandlungen zeige ich hiermit ergebenst an, dass ich hier eine Kunst- und Musikalienhandlung eröffnet habe und um die gefällige Zusendung Ihrer Verlagsverzeichnisse, Nova und andere Anzeigen bitte. — Die Herren Breitkopf u. Härtel in Leipzig, so wie den Herrn Buchhändler Sim. Auhuth's Expedition in Berlin haben die Gefälligkeit, meine Commissionen zu besorgen, Packe und Beischlüsse für mich anzunehmen.

Danzig, im Januar 1835.

R. A. Nötzel.

Ehrenbezeigung.

Der Komponist C. F. Müller in Berlin hat von dem Vice-Admiral Grafen von Heiden in Petersburg für eine, der berühmten Schlacht bei Navarino gewidmete, grosse Militairmusik eine kostbare goldene Dose erhalten, welche von einem, mit dem lebhaftesten Beifall abgefassten Schreiben begleitet ist. Auch von Sr. K. H. dem Prinzen Wilhelm von Preussen, junior, hat derselbe für eine Fest-Musik eine schöne goldene Uhr mit Kette etc. als Merkmal des Wohlwollens und Andenkens empfangen.

Ankündigungen.

In Commission ist bei Marco Berra in Prag erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Preise im 20 Gulden-Fuss.

		S. kr.
Gellert, Jos., Messe in D für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Oboen oder Clarinetten, Flöte, 2 Hörner (Trompeten und Pauken ad lib.) Contrabass u. Orgel		2 —
— Requiem in Es für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Hörner, Orgel und Violon		1 30

		Gr.	kr.
Gellert, Jos., Copulationslied, für Sopran u. Bass, 2 Violinen, Flöten, Hörner, Orgel u. Contrabass		—	30
— 3 neue Grabgesänge für 4 und 3 Stimmen mit Blasinstrumentenbegleitung		—	30

Nachstehende bei N. Simrock in Bonn erschienene

Opern im Clavierauszuge

mit Text in grossem Format sind bis Ende 1835 zu folgenden

höchst wohlfeilen Preisen

durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen. Nach dieser Zeit tritt der frühere Ladenpreis wieder ein.

	Fr.	Cs.	Thl.	Sgr.
Auber, D. F. E., Die Stumme von Portici (La Muette de Portici). Franz. und deutsch	6	—	1	18
Beethoven, L. van, Fidelio deutsch	10	—	3	20
Boieldieu, A., Die weisse Dame (La Dame blanche) deutsch und franz.	12	—	5	6
Méhul, F., Joseph und seine Brüder (Joseph en Egypte) deutsch u. franz.	6	—	1	18
Paer, F., Achilles, ital. u. deutsch	11	—	2	28
— Camilla, ital u. deutsch	10	—	3	20
— Griselda, ital. u. deutsch	13	50	3	10
— Sargino (Der Zögling der Liebe), ital. u. deutsch	10	—	3	20
Rossini, Elisabeth, ital. u. deutsch	10	—	3	20
— La Gazza ladra, ital. u. deutsch	12	—	3	6
Weigl, J., Die Schweizerfamilie, deutsch.	6	—	1	18
Winter, P., Das unterbrochene Opferfest, deutsch u. franz.	10	—	3	20

Neue Musikalien,

welche bei

Breitkopf und Härtel

in Leipzig

erschienen sind.

	Thlr.	Gr.
Bobrowicz et Gross, Souvenir de la Pologne, grand Potpourri p. Guitare ou Piano et Violoncelle	1	—
Herbiguier, La Solitaire, Cavatine à la Rossini pour Flûte et Pfte. Op. 131	—	12
Schunke, L., Variations concertantes sur la Valse funèbre de F. Schubert pour Pianoforte avec Orch. Op. 14	2	12
— Les mêmes p. Pianoforte seul	1	—

	Thlr.	Gr.
Hünten, Fr., Les Debuts de la Jeunesse, quatre airs variés p. Pfte. Op. 66. Liv. 1 et 2	1	16
— Air montagnard varié p. Pfte. Op. 67	—	16
— 6 Valses p. Pfte. Op. 68	—	12
— Le Charme des jeunes Pianistes, contenant 3 morceaux. No. 1. Thème de Bellini varié. No. 2. Air suisse varié. No. 3. Rondeau sur un thème de Bellini. Op. 70	1	—
— Divertissement [illegible] Pianoforte sur un motif favori du „Ch[illegible]". Op. 72	—	16
— Variations brillantes pour Pianoforte sur un air suisse du „Chalet"; Op. 72	1	—
Müller, C. G., Ehrstands-Galopp f. Pfte.	—	4
Taubert, W., Second Duo p. Pfte. et Violon ou Vcllc. Op. 15	1	8
Mendelssohn-Bartholdy, F., Rondo brillant für das Pianoforte mit Orchester. Op. 29	2	12
— Dasselbe für Pianoforte solo	—	20
Stolze, W., „Der Tempel des Herrn", Cantate nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt. Op. 16. Partitur	3	—
— Dieselbe, Clav. Aus.	1	8
Field, J., 12ème et 13ème Nocturne pour Pianof.	—	8
Duvernoy, J. B., 2 Thèmes favoris variés pour Pianoforte, Op. 65	—	16
Cherubini, L., Ali-Baba oder die 40 Räuber, grosse Oper in 4 Aufzügen nebst einem Vorspiel. Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und französischem Text	12	—
— Sämmtliche Stücke daraus einzeln.		
Czerny, C., Grande Sonate p. Pianoforte à 4 m. Op. 331	2	12
— Variations brillantes pour le Pianoforte sur un motif martial de l'Opera: Robert le Diable. Op. 332	—	20
— Fantaisie brillante sur des Airs de Ballet de l'Opéra „Ali-Baba". Op. 336	1	12
Chopin, F., Variations brillantes p. le Pianoforte sur le Rondeau favori: „Je vends des Scapulaires" de Ludovic de Herold et Halevy. Op. 12.	—	16
— 3 Nocturnes p. Pianoforte. Op. 15	—	16
— Rondeau p. Pianoforte. Op. 16	1	—
— 4 Mazurkas p. Pianoforte. Op. 17	—	16

Im Verlage v. C. Klage in Berlin erschienen so eben:

Haydn, J., Symphonien für das Pianoforte zu 4 Händen gesetzt von C. Klage. No. 7 in G dur mit Paukenschlag. 1 Thlr. 4 Gr.

Rungenhagen, C. J., Das eigene Herz. Gedicht v. Grünig. Für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. 4 Gr.

Weber, B. A., Des Jahres letzte Stunde. Gedicht v. Voss. Für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. 4 Gr.

Vorräthig in allen Buch- und Musikhandlungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

mit seiner naiven Offenheit die Art, wie er seine erste Fuge komponirte, „um einen Beweis zu geben, wie der Trieb zur Nacheiferung mit Muth erfüllen und erfinderisch machen kann.“ Herr Sp. ermangelt nicht in einem Zusatz zu bemerken: „und wie frühe schon die Sucht zu scheinen was man nicht ist, zur seltsamsten Heucheley verleiten kann.“ Auf der folgenden Seite erzählt Gretry: „ich besass eine vierstimmige Fuge in Partitur, sie war brav und streng gearbeitet.“ Herr Sp. bemerkt dabey: „wie konnte Gretry das damals, als ein totaler Ignorant in der Komposition, beurtheilen?“ Sollte Herr Sp. sich im Ernst diese Frage nicht beantworten können? So enthalten fast alle Zusätze zu der Lebensgeschichte Gretry's dergleichen Versuche, den Verf. vor den Lesern herabzusetzen; nur dass sie zum Theil weiter ausgesponnen, aber für jeden, welcher das Original ohne Vorurtheil gelesen hat, um so weniger interessant sind. Wären dergleichen Ausfälle vielleicht nur Ausbrüche eines zu lebhaften Enthusiasmus gegen manche Behauptungen des Verf., über welche er sich wohl selbst nicht so ganz verstanden zu haben scheint, so könnten sie, wenigstens da, wo es um Widerlegung zu thun war, allerdings entschuldigt, und auch wohl gerechtfertigt werden — denn nichts ist für Wissenschaft und Kunst verderblicher, als undeutliche Begriffe in einer bestimmmten und dem Nichtkenner deswegen unverdächtigen Sprache vorgetragen; allein nach dem, was Hr. Sp. in seinen ausführlichen Anmerkungen vorträgt, muss man schliessen, dass er mit seinen Begriffen von Kunst selbst nicht so weit ins Reine ist, als das Original, welches er deswegen tadelt. Seine angeblichen Berichtigungen und scheinbar gründlichen Deduktionen — nur wenige ausgenommen — sagen entweder gar nichts aus, oder zeigen eine ganz verfehlte Ansicht der Sache, oder bestehen auch wohl in einer sonderbaren Zusammenstellung einiger in den philosophischen Schulen gebrauchlichen Worte und Redensarten, welche den ununterrichteten Leser mit dem Schein eines tiefen Sinnes täuschen, den unterrichteten aber auf die Vermuthung bringen, als sey der Herausgeber weder mit den Gegenständen, welche er behandeln, noch mit der Sprache, in welcher er sie vortragen will, vertraut genug, um Behauptungen oder Widerlegungen mit Sicherheit vor das Publikum bringen zu können. Die Beweise bieten sich, wie gesagt, überall, wenig Stellen ausgenommen, dar. S. 27 erzählt Gretry, Moreau habe in einer Messe, welche G. ihm zur Durchsicht gegeben, viel Kompositionsfehler verbessert, aber auch nicht einen gefunden, welcher gegen den Ausdruck gewesen wäre. Hiervon nimmt Hr. Sp. Gelegenheit zu einer langen Anmerkung über den Ausdruck, und die Frage, ob musikalischer Ausdruck bey Kompositionsfehlern bestehn könne? Die Untersuchung wäre interessant, aber gleich zu Anfange verwirrt sich Hr. Sp. so in unrichtige Begriffe und verfehlte Parallelen, dass es unmöglich ist, seine ganze Abhandlung zu verstehen. „Ob Empfindung da ist, sagt er, „muss der leidenschaftliche Accent in der Melodie beweisen; aber zur vollkommen treuen Darstellung derselben, gehört nothwendig, dass die Harmonie und der Rhythmus hinzukommen.“ Also kennt der Herausgeber eine Melodie, welche Melodie seyn, und doch das Hinzukommen der Harmonie und des Rhythmus noch erst erwarten könne! Wenn man auch annehmen wollte, dass er unter Harmonie, nach dem gemeinen Sprachgebrauch der Musiker, nicht das Verhältnis der Höhe und Tiefe in den Tönen, sondern blos das Akkompagnement verstanden habe, so lässt sich doch wenigstens die Melodie nicht ohne Rhythmus denken. Was soll also wohl der Sinn der angeführten Worte seyn? Der Herausgeber will ihn zwar durch ein Beyspiel aus der Sprache erläutern. „Man kann, fährt er fort, so wenig Gedanken durch Tongemählde rein ausdrücken, wenn das Medium, wodurch der Tonsetzer spricht (Melodie und Harmonie) nicht rein ist; als man bestimmt spricht, wenn man falsche Gedanken gebraucht, oder unrichtig konstruirt

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar. No. 6. 1835.

Recension.

Ali-Baba ou les quarante voleurs, Opéra en 4 Actes, Paroles de Scribe et Melesville, Musique de L. Cherubini. Ali-Baba oder die 40 Räuber, grosse Oper in 4 Aufz. n. dem Franz. des Scribe u. Melesville v. J. C. Grünbaum, Musik von Louis Cherubini, Direct. des Conserv. der Musik in Paris. Vollständ. Klav. Ausz. mit deutschem u. franz. Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Thlr.

Wenn zwei Männer sich in ein Werk theilen, wie hier die Herren Scribe und Melesville in die Worte zu einer Oper, so muss doch mindestens Einer des Andern Arbeit gut finden. Dass aber Hr. Scribe Theaterstücke zu machen versteht, die dem Publikum, namentlich in Paris, recht sind, beweisen die etwa 5 Mill. Franken, die er damit gewonnen. Wäre nun das Publikum in allerlei Sinn so locker, wie viele Stücke seines Lieblings, so würde es in dieser löblichen Eigenschaft ausgezeichnet genannt werden müssen. Es will uns bedünken, als ob die Herren Wortverfasser mit ihren 40 aus Asia entlehnten Räubern auch um Cherubini's willen keine sonderliche Ausnahme zu machen für zweckdienlich erachtet hätten. Man lese den von Hrn. Grünbaum gut bearbeiteten Text im Klavierauszuge selbst nach, wo er der Musik löblicher Weise vorangedruckt wurde; man wird uns vielleicht hierin beistimmen. Trotz dem haben wir vorzüglich allen teutschen Musikfreunden Cherubini's Werk aus voller Ueberzeugung lebhaft zu empfehlen und zwar im Allgemeinen aus folgenden Gründen: Erstlich ist die Lockerheit der Textverwebung nicht von der Art, die vielen Teutschen noch immer (dem Himmel sei Dank) widersteht, wie z. B. in „Der Gott und die Bajadere": sie besteht eben nur in der Operei, die man sich lächelnd gefallen lässt und auch wohl gefallen lassen kann. Der Zauber-Sesam, der die Felsenhöhle öffnet, wo der Raub in Gold und Edelsteinen glänzt, ist richtig darin; das ist die Spannung mittelst der Situationen mitsammt dem prunkenden Reiz vielgeliebter Augenlust. Wo diese beiden Zeit-Feen wirken, ist für das Theater überall gesorgt. Dann haben wir 2) nicht mit dem Orchester- und Bühnenwerke, sondern mit dem Klavierauszuge zu thun, wo es gar nicht einmal darauf ankommt, wie das Ding, Oper genannt, im Ganzen sich gestaltet; es sind die einzelnen Scenen, Situationen, die hierbei in Rede fallen, und diese sind bei Scribe, wo er nicht in's Frivole greift, fast immer gut. Er liefert in der Regel so mancherlei stattliche Veranlassungen zu musikalischen Gefühlsschildereien, wie Componist und Ausführer der Musik sie wünschenswerth finden. Es wird also dabei hauptsächlich darauf ankommen, ob der Componist es verstand, diese Situationen geschickt zu erfassen und in angemessen frischen Tönen durchzuführen. In diesem Hauptpunkte der Oper haben wir es aber hier 3) mit Cherubini zu thun, den wir nach unserer öfter ausgesprochenen und noch nicht wankend gewordenen Ueberzeugung als Operncomponisten, im Vergleiche mit ihm selbst und namentlich mit seinen hochgeschätzten Kirchenwerken, ungleich höher stellen. Wird aber der Componist schon in den letztgenannten geistlichen Arbeiten bei Weitem von der Mehrzahl der Musikfreunde überaus hoch geachtet, wie vielmehr werden sie ihn als Operncomponisten ehrend auszeichnen müssen? Geehrt haben ihn auch die Franzosen, weit mehr, als die Italiener, seine Landsleute, die das, was den vom herrschend süslichen Schwulst ausonischer Modelländelei Abgefallenen und teutscher Art Zugewendeten erhob, kaum zu ahnen, viel weniger zu fassen schienen; Frankreich hat sich selbst durch die Dankbarkeit, die es noch bis diesen Augenblick unserm Kunstveteran zollt, geehrt und unter Anderm auch

dadurch unsern vaterländischen Künstlern beachtenswerther und theurer gemacht: allein geliebt, in seinen theatralischen Tondichtungen geliebt hat ihn die allgemeine Stimme von Paris im Grunde nur einmal, als der Wasserträger erschien, eine Oper, die das Gemeinsame menschlicher Empfindungsweise so stark und naturgetreu darstellt, dass sie wohl, abgesehen von aller Volksthümlichkeit, worin sie im Grunde doch der französischen am nächsten steht, überall, auch sogar wenig musikalischen Gemüthern gefallen muss. In seinen übrigen grossen Operncompositionen war die Liebe für ihn nirgend weder so gross, noch so allgemein, wenigstens unter den Kunstbeflissenen (und deren sind unter uns viele), als eben in Teutschland, wo nicht allein das lieblich Eingehende, sondern auch das Erhabene reichen Anklang findet und selbst das Ungewohnte, ja für den ersten Anblick Seltsame nicht bis zur Ungerechtigkeit gegen das wahr Vollendete abstösst. Teutschland darf sich rühmen, ihn in seiner Lodoiska, Faniska u. s. w. am lebendigsten erkannt und gefühlt zu haben. Und so, meinen wir, wird es auch mit Ali-Baba gehen, einer Oper, die schon darum höchst merkwürdig sein müsste, weil sie als das Werk eines so vielfach verdienten und geehrten Greises die achtsamste Aufmerksamkeit aller Gebildeten verdient. Wem sollte es nicht überaus anziehend sein, zu sehen, auf welche Weise die Frische jugendlicher Empfindung mit der gereiftesten Erfahrung des Alters sich verbindet, wie und in wie weit Erfindungen früherer Jahre mit viel spätern Tondichtungen von einem so kunstkräftigen Geiste zu einem Ganzen verwebt worden sind? So hohen Werth aber auch diese vergleichenden, vielfach belehrenden Forschungen für alle Kunstkenner und Kunstjünger, am meisten unter den Teutschen, die sich in der Regel noch immer dahin neigen, haben müssen, so wenig sind sie es allein, oder selbst nur vorzugsweise, weshalb wir alle Kunstfreunde auf dieses Werk ganz besonders aufmerksam zu machen haben: es ist vielmehr der *Genuss*, den Alle in guter Darstellung dieser Oper, mit dem Nutzen in genauester Vereinigung, davon tragen werden, sobald sie sich nur nicht von einigen namhaften Schwierigkeiten einer gelungenen Ausführung zurückschrecken lassen. Denn so leicht, wie eine Schlendriansoper singt und spielt sie sich allerdings nicht. Bisher hat sich der teutsche Kündler eben nicht vor dergleichen gefürchtet; nicht einmal unsere Liebhaber haben es: es wäre bedauerlich genug, wenn die jüngste Zeit unserer Kunst anders decretirte. Es ist nicht möglich: im Gegentheil sind wir überzeugt, dass uns dies gerade für einen Reiz mehr gilt, sobald nur am Ende etwas dabei gewonnen wird, was die Liebe der Teutschen zu Cherubini und ihr Dank für schon empfangene Genüsse mit gutem Fug voraussetzen darf. Gehen wir nun zur kurzen Schilderung der Oper selbst.

In der Ouverture beweist der Meister auf das Eindringlichste, dass er mit der Richtung der neuesten Zeit nicht nur hinlänglich vertraut ist, sondern auch, dass es ihm, wo er will, ein Leichtes sei, die beliebte Manier noch zu überbieten, und zwar so, dass es uns scheint, als klinge durch die Töne der Modewirklichkeit eine heilsame Ironie, die uns wohl mahnen möchte, von den bunten Zerstückelungs-Ouverturen endlich wieder abzulassen und zu denen uns zu wenden, die, wie früher, ein Ganzes einleitender Gefühlsstimmung für sich bilden. Ohne die Oper darauf folgen zu lassen, wird sie nur Wenigen im rechten Lichte erscheinen und so der einen Partei zu unbedingt, der entgegengesetzten zu wenig gefallen.

Was der verzweifelte Liebhaber Nadir in der Einleitung singt, wird sogleich den Tenoren eine schöne Gelegenheit bieten, Stimme, Kunst und Ausdruck zu zeigen, so schön melodisch, harmonisch reich gewendet und musikalischer Empfindungsweise angemessen ist der Gesang. Dass sich eine solche Vereinigung dieser dreifachen Erfordernisse guter Theatermusik in unserm jüngsten Opernwesen nur selten vorfindet, brauchen wir nur zu berühren. Auch die Explicationen der Räuber werden nicht wenig musikalische Unterhaltung zeitgemäss und an sich guter Art gewähren: denn der Räuberchor ist ordentlich neuharmonisch, dabei aber in so eigenthümlich cherubini'scher Weise zusammengehalten, dass das Erste durch den Reiz des Zweiten bedeutend gehoben und veredelt wird. Nicht zu übersehen ist dabei der theatralische Unternehmungsgesang Nadir's, der dem ganzen Vorspiele einen wirksamen Schluss bringt, der zugleich auf die Oper selbst begierig macht. Dass also die Textverf. diese Hauptscene des bekannten Mährchens zu einem Vorspiele verwendeten, erscheint uns nicht als Fehler, wie Einige meinen, sondern als glücklicher Griff. Wären sie in der Oper selbst nicht zu weitschweifig geworden, hätten sie sich einer gedrängteren Scenenfolge beflissen, so könnte der Vortheil für

Bühnendarstellung schwerlich aussen bleiben. Für häuslichen Gebrauch der Musik ist dies natürlich von gar keiner Bedeutung.

Die Introduction des ersten Aktes ist für Theater und Haus gleich schön, keineswegs schwer ausführbar weder im Chor- noch im Sologesang, sobald die Sänger nur so weit gekommen sind, dass sie sich mit Recht an Cherubini wagen dürfen. Die Romanze der schönen Delia (No. 5) wird einer geschickten Solosängerin weit erwünschtere Gelegenheit geben, die Kunstanmuth ihres Gesanges zu entfalten, als die Dichter es für sie als Schauspielerin gethan haben; ihre Situationen haben für Theatereffect eine solche Passivität, dass Cherubini, der Greis, viel galanter gegen sie gewesen ist, als die Herren Wortverf. Auch im folgenden Duett mit Chor und Wiederholung des ersten Chorgesanges hat Cherubini das Beste gethan, so dass die ganze Scene von trefflicher Wirkung sein muss. — Die zweite Scene, von No. 7 an, ist gleichfalls musikalisch frisch und theatralisch, in mancherlei Sologesang, mehrstimmigen Sätzen, bald mit Chören untermischt, bald von ihnen begleitet. Alles fliessend und im mannichfachsten Wechsel, so dass bald das Melodische, bald das Declamatorische nach Art des französischen Style die Oberhand hat. Die harmonischen Gesangfolgen werden freilich nicht allen musikalischen Vereinen gleich beim ersten Versuche völlig rein gelingen, und im erforderlichen Zusammenspiele mit der vortrefflichen und reichen Instrumentation werden auch die Geübtesten mehre Versuche nöthig finden: dafür ist aber auch der Gehalt den besten frühern Leistungen dieses Meisters an die Seite zu setzen, so verschieden auch der Inhalt selbst ist. Das Duett der beiden Liebenden No. 9 ist durch fröhliche Begleitungsfiguren eben so reich geschmückt, als es bewegt und ergreifend im Jubel des schön verschlungenen Gesanges wirkt, so dass es überall des lebendigsten Einganges sich erfreuen wird, wo es nur feurig und gut ausgeführt wird. Das Quatuor No. 10 ist abermals so situations-gerecht und leidenschaftlich durchgreifend, als hätte es der Greis in seinen schönsten Jahren geschrieben, nur dass mitten im Feuer die höchst besonnenen, das Ganze veredelnden Wendungen ihm jene Geisteskraft verleihen, die auch in sonst glücklichen Fällen nur selten in's Leben tritt. Es ist nämlich eben so viel Kunst als Natur darin, so dass die eine die andere nicht verdrängt oder auch nur hindert, sondern sie verhalten sich wie zwei Freundinnen, die sich gegenseitig fördern und eben nur in ihrer Vereinigung jene Geistesflamme entzünden.

Der zweite Akt beginnt ziemlich schwierig. Das heimliche Treiben Ali's und seiner Diener verlangt tüchtiges Zusammenspiel der Sänger und Instrumentalisten; vorzüglich wird den Sklavenchören ein starkes Modulationsvermögen zugemuthet, wie man dies auch aus frühern Werken unsers Meisters kennt. Der letzte Zusatz sagt aber auch zugleich aus, dass durch dieses schwierige Moduliren der Wirkung selbst nicht das Geringste entzogen wird, dass vielmehr die Unterhaltung dabei gewinnt, wenn die Vortragenden sich des Gelingens rühmen dürfen. Es ist nämlich hier nicht von künstlichen Imitations-Verkettungen contrapunctischer Gelehrsamkeit die Rede, die in Opern meist übel angebracht sind, sondern von freien, frappant eigenthümlichen Accordwürfen aufregender Art, die überall nur dann Halt und Wirksamkeit gewinnen, wenn sie, wie hier, der natürlichen Folge des Zusammenhanges in rhythmischen Abschnitten und folglich im ganzen Periodenbau treu bleiben. In dieser lange nicht genug beachteten Bemerkung glauben wir jungen Componisten einen Fingerzeig gegeben zu haben, den sie bei ihrem Studium wirksamer Tonsätze nicht vernachlässigen mögen. Sie werden bald erkennen, dass ein sehr wichtiger Theil des glücklichen Gelingens in genauer Befolgung dieser Regel liegt. — Das Pracht- und Tanzfest, welches Nadir, der nun überschwenglich reiche, seiner Delia aufstellt, muss auf den Brettern schon der Sinnenweide wegen das Seine thun. Die Musik dazu ist aber so schön, dass sie für sich allein einem jedem Singvereine wohlgefällig sein wird. Der Schlusschor ist laut und pomphaft. Das Ballet bringt eine Unterhaltung für sich, eigen und geschmackvoll. — Das Duett zwischen Nadir und Ali, der jenem das Geheimniss abzwingt, woher er seine Schätze habe, ist nicht leicht: es muss aber durchaus mit sicherster Leichtigkeit gespielt und gesungen werden, wenn es fein komisch wirken soll. Auch ist der Tenor sehr hoch gesetzt; er singt das 5mal gestrichene e, d und es. No. 14. Finale. Nach dem Recitative tritt das Terzett zwischen dem von Furcht gequälten Phaor, Nadir und Morgianen glänzend hervor, ein köstliches Bühnenstück, so frisch charakteristisch, dass die Einbildungskraft der Sänger und Hörer selbst das Zimmer in eine Bühne verwandelt sehen

muss. Delia ist geraubt; Morgiane hält den Abul-Hassan, den ersten Bräutigam der Schönen, für den Räuber; Nadir singt Rache, vom Chor der Sklaven begleitet. Der eingeschobene $\frac{4}{4}$ Takt zwischen dem herrschenden $\frac{3}{4}$ Takt vermehrt den Aufruhr der Gemüther höchst wirksam.

Der dritte Akt wird durch ein Terzett der Räuber eingeleitet, die im Traume singen. Das ist freilich eine sehr opernhafte Idee der Herren Dichter, die der Componist so gut als möglich aufgefasst und durchgeführt hat. Es wird ein wenig schwer sein, wenn es gelingen soll. Das Orchester oder der Stellvertreter desselben spiele seinen Theil fest und genau im Takte, damit die Traumsänger, die den Traum ja nicht vergessen mögen, einen sichern Stützpunkt haben. Dass sie sich am Ende durch ihren eigenen Gesang, der immer lauter wird, gegenseitig wecken, ist ziemlich natürlich, so wie das ganze Traumstück spasshaft. Nur nicht für das gefangene Fräulein. Sie singt daher ihre Klagen in einer sehr verzierten Cavatine, die sich bei weichem und fertigem Vortrage auf das Lieblichste einschmeicheln wird. Schwieriger sind die folgenden treffenden Gesänge der Räuber und der Jungfrau, welche, nach dem Abzuge der Bande zu neuem Raube, ihr Missgeschick in einer grossen Scene singt, gut abgestuft und mannichfach schattirt. Auf ein geschicktes Recitativ folgen sanfte Klagen um den Geliebten, die ein erneutes Gelübde der Treue u. gläubiges Hoffen auf glückliches Wiedersehen verdrängen; nichts in heftigen Coloraturen, Alles in einfach schöner Empfindung ausdrucksvoll gehalten. Es ist für das Zimmer gerathener, wenn der Gesang ohne das Schlussrecitativ endet, das für die Bühne freilich bleiben muss. Sie hört Tritte u. verfällt in neue Schrecken. In N. 19 lässt sich ganz unverhofft ihr lieber Vater vernehmen, den der Geiz nach Schätzen wider sein Wort hierher getrieben hat. Die Reichthümer, die er hier gewahrt, versetzen ihn in Ekstase, dass er sich ganz vergisst u. seine Laterne mit dem Papiere anzündet, worauf er das Zauberwort schrieb seines untreuen Gedächtnisses wegen. Die Verlegenheit wird zur Qual, Beides frisch geschildert. Als er vollends von aussen her Geräusch vernimmt, wird die Angst so gross, dass selbst die Harmonieen davon ergriffen werden, wie man sich denken kann. Die Räuber sind wirklich wieder da u. singen ziemlich unzufrieden mit Muhamed, der sie vergessen hat. Der Chor ist wahrhaft originell. Das Uebrige will gesungen u. gespielt sein, macht sich jedoch bei aller verzweifelten Lage der guten Delia weit mehr possirlich, als tragisch, da der alte Ali, den blassen Tod vor Augen, doch lieber wie ein Held sterben, als sein geliebtes Geld hergeben will, womit er sich lösen soll. Delia sagt für die Zahlung gut; der Hauptmann verspricht, mit seinem Kassirer allein in Ali's Schloss sich zu begeben, dem Ali auch die geraubten 40 Kisten Kaffee wieder zurückzustellen, worauf er seinen verschmitzten Plan baut, den er heimlich mit dem unternehmenden Thamar bespricht. Daran schliesst sich S. 253 ein 4st. Gesang ohne Instr.-Begl., den wir mitautheilen nicht unterlassen u. nur noch versichern wollen, dass das Folg. dem Bezeichneten in keiner Rücksicht nachsteht u. auch dieser Akt glänzend am Ende geführt wird.

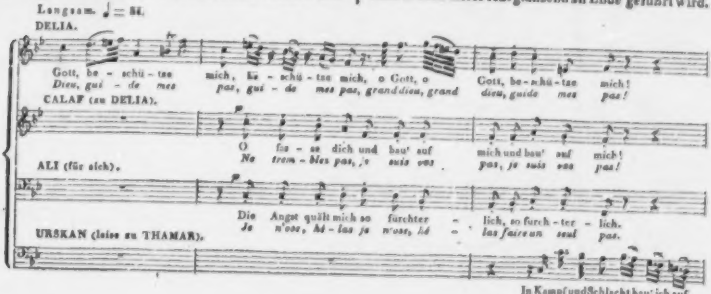

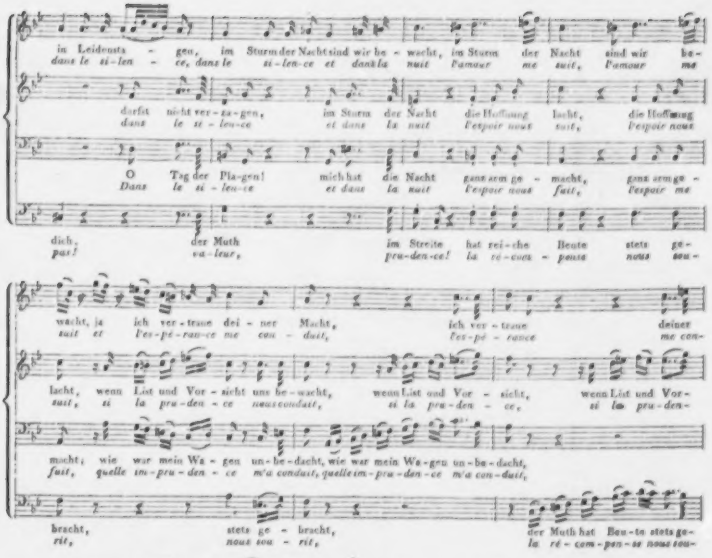

Im letzten Aufzuge zeigt sich Nadir so weit unglücklich, dass er nichts mehr fürchtet. Da meldet Morgiane die Ankunft der Geliebten, ihres Vaters und zweier Handelsleute, welche jene aus Räubergewalt angeblich befreieten. Ein grosses Sextett erklingt, vollgültig in seiner Art und in bedeutender Ausführung, für Bühne und Concert gleich wirksam. Nur das Duett vor dem Finale ist für diese Situation offenbar zu lang. Zwar könnte man diese Länge mit der Spannung rechtfertigen, welche dadurch allerdings stark vermehrt wird. Wir sind jedoch der Meinung, dass die weite Ausführung überall wegfallen müsse, wo sie jedem natürlichen Gefühl Verdruss bereitet. Dahin rechnen wir z. B. alle jenen langen Gesänge nicht weniger Opern, wo man vom Fliehen, Ei-

len u. s. w. singt und doch nicht von der Stelle kommt. Hier ist Nadir's Zögern nichts weniger als nothwendig und die Lage ist an sich schon spannend genug, so dass jede Vermehrung als Uebermaass erscheint. Für häuslichen Gebrauch hat dies viel weniger Gewicht, als für die Bühne, wo die Schönheit der Musik die natürlichen Bedingungen der Situation nie völlig unter sich zwingt. Die Gesänge sind übrigens geistreich und das Bacchanal, nur von Frauen getanzt, ist so jugendlich stürmend, wild aufregend und harmonisch bizarre, als es hier gerade sein soll, also bis zur Bewunderung gelungen. Rasch wird darauf der Knoten gelöst oder durchschnitten durch Abul-Hassans, des Oberhauptes der Zölle, Dazwischenkunft mit seinen Soldaten, die auf sein Geheiss anstatt des vermeintlichen Kaffee's die Räuber verbrennen, die in den Kisten verborgen sind. Dieser Schlussact der Gerechtigkeit wird nach französischer Art ganz kurz abgethan.

Ueberblicken wir nun das Ganze ohne alle Rücksicht auf den Mann, der es componirte, so müssen wir diese Opernmusik durchaus zu den gewichtigsten unserer Zeit rechnen. Sie ist durch und durch geistreich, dabei so jugendlich gefühlt, so männlich kräftig und leidenschaftlich frisch, dass sie auch ohne den Namen ihres Urhebers unter die beachtenswerthesten gesetzt werden müsste. Das rühmlichste Zeugniss eines jeden grossen Werkes ist die Einheit des Ganzen bei aller Mannichfaltigkeit im Einzelnen. Kein Musikkundiger wird dies hierbei vermissen. Die Oper ist so ganz wie aus einem Gusse, dass man versucht wird, zu meinen, sie sei, so wie sie eben steht, in Cherubini's besten Jahren componirt worden. Da wir aber Alle die Entstehung dieser Oper kennen, da wir wissen, dass hierin Arbeiten des geehrten Greises mit früheren zusammengestellt erscheinen: so wird dieses Erzeugniss des Geistes doppelt beachtenswerth, ja zu einer psychologischen Merkwürdigkeit, deren Beschauung nicht nur Vortheile gewährt, sondern auch einen Genuss bietet, der zu den vorzüglichsten gehört. Es ist eine glänzende Erscheinung, die namentlich für teutsche Tonkünstler eine Lockung mehr in den Schwierigkeiten einzelner Sätze bietet, deren Ueberwindung nicht wenig reizt. Wir sollten daher glauben, Teutschlands Theater würden die Darstellung dieser Oper, deren Partitur sie von der Verlagshandlung des Klavierauszuges in saubern Abschriften erhalten können, um ihrer selbst willen nicht unterlassen: denn welche Bühne sie gelungen vorzustellen vermag, ehrt sich dadurch selbst. Für Dilettanten rechter Art, deren wir viele besitzen, haben wir keine Sorge der Unterlassung wegen; selten nur lassen sie sich wahrhaft Gutes entgehen und in diesem Falle gewiss nicht. In ihren Zirkeln hoffen wir im Vortrage dieser Oper von Zeit zu Zeit noch manche gesellige Freude zu erleben.

C. W. Fink.

Musikalische Topographie von Chemnitz.

Cantoren: An der Hauptkirche zu St. Jacob Hr. Christian Frdr. Wolff, geb. 25. Decbr. 1776 hier, stud. im hiesigen Lyceum und in Leipzig, 1802 als guter Bassist für die Concertanstalten Eruditio musica und Felix meritis nach Amsterdam berufen; seit 1816 Nachfolger des Cantor Kretschmar; Lehrer und Leiter des Sängerchors am Lyceum, der sonst Besseres leistete, weil er jetzt geschwächt ist, da es seit einigen Jahren im Zweifel steht, ob es zu einem Kreis-Lyceum erhoben oder, fast wahrscheinlicher, gänzlich aufgehoben wird. Die Choristen singen bei Kirchenmusiken, Trauungen und Beerdigungen. Hr. W. ist auch Gesanglehrer an der allgemeinen Bürgerschule. — An der Johanniskirche Hr. Christoph Frdr. Aug. Kurzwelly, geb. zu Kemberg 1772, seit 1802 Nachfolger Strohbach's; stud. hier und in Leipzig, als Tenorist beliebt. Sein Sängerchor besteht aus Adjuvanten, die sonntäglich wechselnd in 2 Kirchen Werke der besten Meister recht wacker ausführen.

Organisten: Jacobskirche, Hr. Christlieb Dietze, geb. zu Crossen bei Mitweida 1803, seit 1825. Johanniskirche, Hr. Chr. Gottlieb Hartlich, geb. 1790 zu Chursdorf bei Werdau, seit 1818.

Musikdirector Hr. Aug. Wilh. Mejo, geb. zu Nossen 1795, seit Novbr. 1832; war 7 J. Orchestermitglied in Leipzig, dann 11 J. Director einer Privatcapelle in Schlesien, Virtuos auf der Clarinette und Componist, verbesserte hier die Leistungen der sogenannten Stadtpfeifer und der Instrumentalmusik überhaupt, so dass in den Winterconcerten selbst Beethoven'sche Symphonieen gegeben werden können. Orchesterpersonal 21 Mann.

Musikverein gestiftet 1817 von Hrn. Joh. Gottfr. Kunstmann, hiesigem Kaufmann (geb. 1780 zu Kastell in Franken), einem tüchtigen, auch componirenden Dilettanten. Die musik. Abendunterhaltungen dieses Vereins förderten den Kunstsinn bedeutend. Dirigenten sind wechselsweise der Stifter

und Hr. C. T. Brunner, Componist und Musiklehrer. Neben ernster Gesangmusik im strengen Style werden auch heitere Chöre aus Opern u. dgl. gegeben. Der nützliche Verein wirkt auch in den Concerten des Musikdirectors mit.

Ein bürgerlicher Männergesang-Verein wird mit Liebe und Eifer geleitet vom Cantor Hrn. Wolff; er blüht immer mehr auf. — Häusliche Musik geschickter Dilettanten wird viel getrieben, unter welcher die Quartetten im Hause des Hrn. Kunstmann oben an stehen. Noch sind zu erwähnen die Pianofortefabrik der Gebrdr. Werner und die beiden Musikalienhandlungen der Herren Starke und Kämmel.

Nachrichten.

Grossherzogthum Toscana und Lucca.

Siena (Teatro de' Signori Rinnovati). Die hiesige Stagione teatrale dell' estate währte vom 24. Juli bis 24. August. Man gab 15 Vorstellungen der Norma, in deren Titelrolle die Spech ausserordentlich gefiel, der Tenor Paganini und seine Gattin, eine geborne Frassinetti, als Adalgisa, sich ziemlich wacker vertheidigten.

Der in diesen Blättern öfters besprochene Orchesterdirector Petrini-Zamboni, welcher in gegenwärtiger Stagione hier das Orchester leitete, gab Freitag den 22. August in diesem Theater in Gegenwart des toscanischen Hofes eine grosse Vocal- und Instrumentalakademie mit starkem Beifall. Anfangs spielte er eine von ihm componirte Violin-Phantasie, sodann ein Largo auf der G-Saite, welches sich des besondern Beifalls des Grossherzogs erfreute. Hierauf liess er die Introduction einer von ihm componirten, noch nirgends aufgeführten Oper: La Pia de' Tolomei betitelt, aufführen, die stark beklatscht wurde. Zwei andere Stücke davon wurden von obbenanntem Ehepaare nicht sehr gut vorgetragen. Die Spech sang in dieser sehr besuchten Akad. eine Arie aus Mercadante's Normanni.

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Bei aller Dürre des diesjährigen Sommers regnete es recht brav, wenigstens auf Mittelitaliens Theatern, Norma's und Capuleti's, die uns gleichfalls erquickten, obschon wir über den Hals in ihnen stecken und die Norma erst verwichenen Karneval gehört haben. Beide Opern, deren Hauptstützen die Brigheti, die Gebauer und der Tenor Ronzi waren, vorzüglich Erstere in den Rollen der Norma und des Romeo, fanden abermals die beste Aufnahme. Hr. Ronzi sang in den Capuleti eine von ihm im neuesten Geschmacke fabrizirte Arie. Da indessen eine neue auserwählte Sänger-Truppe aus Neapel ankam, als die Unger, das Ehepaar Duprez, Cosselli u. Lablache, so wurde eine gemischte Sommer-Herbst-Stagione mit vier Opern gebildet. Die Parisina (das neueste Steckenpferd der Unger) machte Furore, darauf il Matrimonio segreto einen grossen Fiasco (mit einem Lablache!), schnell hinterdrein der Barbiere di Siviglia, abermals Furore, und endlich Guglielmo Tell, abermals Fiasco.

Lablache ist nach Paris abgereist. Ihm folgte in der Hälfte Septbr. sein 19jähriger Sohn Federico, der ebenfalls in jener Hauptstadt singen soll.

Lucca. Unsere so ruhig gelegene und natürlich stille Stadt wurde um die Hälfte Augusts durch die Erscheinung eines ausserordentlichen Meteors fast zum Vulcan. Dieses Meteor war die Malibran, welche sich hier in der zweiten Hälfte Augusts in mehren Vorstellungen der Norma, Sonnambula und Capuleti hören liess. Ihr zur Seite sangen ihre Schwester Ruiz und Bonfigli. Dass sie Alles entzückte, sei zum Ueberflusse gesagt. Zu ihrer freien Einnahme wählte sie den Otello, bei welcher Gelegenheit das Theater einen Blumen- und Lorbeertempel bildete. Als sie nach der Oper mit Fackeln und von einer grossen Menge Menschen nach Hause begleitet wurde, bemerkte man in ihrem Wagen die aus dem nahe gelegenen Livorno eigens hieher gekommene Unger.

Lombardisch-venetianisches Königreich.

Padova. In der im Juni jährlich hier Statt habenden, sogenannten Fiera del Santo gab es auch diesmal, wie gewöhnlich, grosse Opern und Ballets. Die Prime Donne waren die Schoberlechner und Bottrigari; der Tenor Hr. Basadonna; die Bassisten Marcolini und Alberti. Beide Damen und der Tenor erfreuten sich der besten Aufnahme in der Norma; vorzüglich beklatschte man das Tempo allegro der Cavatina nebst der Stretta des sogenannten Terzetts im ersten Acte und die Schlussscene des zweiten Actes, das Hauptstück der Oper.

Bergamo (Teatro Ricardi). Die hiesige Augustmesse, eine der grössten und besuchtesten in Italien, nach welcher sogar böhmische Kaufleute von der sächsischen Grenze herbeiströmen, hat natürlicherweise zu dieser Zeit von jeher grosse Specta-

kel gegeben. Dieses Jahr fanden zwei Merkwürdigkeiten Statt, wovon eine unsern Mayr, der alles musikalisch Schöne seines Vaterlandes nach Italien zu verpflanzen sucht, abermals mit Ruhm bedeckt und ihm grosse Ehre macht.

Die Impresa liess heuer eine neue Oper schreiben und zwar das Buch von Romani, Uggero il Danese betitelt, und die Musik von Mercadante. Ueberdies engagirte sie dazu zwei Sänger von ziemlichem Rufe: die Altistin Mariani und den Tenor Reina, dazu die Prime Donne Blasis und Corradi und den Bassisten Mariani (Luciano), Bruder der ebenerwähnten Sängerin dieses Namens. Da aber die Blasis auf einmal unpäßlich wurde, engagirte man statt ihrer die Corri Paltoni. Nach der ersten Vorstellung, welche Furore machte, sank die Aufnahme. Das Buch, hiess es, sei ohne alles Interesse, die Musik gelehrt, was hier zu Lande in der Theatersprache gewöhnlich so viel sagen will als langweilig, und die Mariani und Reina behagten auch nicht mehr. Freilich liess ein Graf (so unterschrieb er sich) einen Artikel in die Mailänder Zeitung einrücken, worin er diese neue Mercadante'sche Oper als eine tief durchdachte, mit grosser Pracht von starken und erhabenen Bildern ausgeschmückte Musik charakterisirt; allein Sachverständige haben weder eines noch das andere darin gefunden. Kurz, ein Duett, ein Rondò finale (versteht sich à la dernière mode), einige hübsche, mitunter gelehrt scheinende Dingerchen waren das Vorzüglichste im Uggero. Gehören aber diese hübschen und gelehrtscheinenden Dingerchen auch dem Maestro? oder hat er sie aus dem deutschen musikal. Ocean herausgefischt?... Sehr wahrscheinlich. Denn wie kann Jemand, der etwas Gründliches und Gelehrtes sagt oder sagen will, gleich darauf so gar viel Ungelehrtes und oberflächliches Zeug sagen? So ist es mit allen unsern heutigen Maestri. . . .

Aber zu Mayr. Nicht nur sind die in Deutschland gewöhnlichen grossen Musikfeste in Italien unbekannt, sondern selbst die vormals bei einigen philharmonischen Gesellschaften daselbst im Gebrauche gewesenen Cäcilienfeste sind seither ganz abgekommen. Simon Mayr, in einem Alter von 71 Jahren, ist der erste, der sie im Grossen, nach Art der deutschen Musikfeste, in Bergamo einführt, und er macht damit Epoche. Am 28. August wurde hier nämlich in S. Maria maggiore zur Ehre der Heiligen ein grosses Hochamt und Tags darauf ein Requiem von einem zahlreichen Orchester und Singpersonale bei übervoller Kirche vorgetragen. Einiges sehr weniges von Haydn und Seyfried abgerechnet, war die Musik sämmtlich von Mayr. Kein geiler Ohrenkitzel entheiligte hier den Gottesdienst, sondern ächter Kirchengesang mit deutscher Kraft und Kunst verherrlichte das Fest und den Meister, dessen Namen in Italien, so wie Händel in England und Gluck in Frankreich, mit einer Art Verehrung ausgesprochen wird. Hier ein kleines von vier Sopran-Knaben vorgetragenes Stückchen aus diesem Feste. (Siehe die Beilage.)

(Fortsetzung folgt.)

Mancherlei.

Gegen Ende des verflossenen Jahres starb in Stuttgart der pensionirte Musikdir. Hr. v. Hampeln, der sich früher als trefflicher Virtuos auf der Violine auszeichnete, besonders Haydn'sche und Mozart'sche Quartetten herrlich vortrug, auch als Componist geschätzt wurde und namentlich durch ein Concert für 4 Violinen sich verdient und sehr beliebt machte.

I. K. K. Hoheit die Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar hat dem Musikdir. Hrn. *Dr.* Loewe in Stettin für Zueignung seiner Grande Sonate elegique eine goldene Dose zu übersenden geruht.

Die sogenannte *romantische* Schule, die man auch die *phantastische* von ihren Anhängern benannt findet, hat eine Schwester erhalten. Italienische Blätter nennen jetzt die Rossini'sche Schule die romantische im Gegensatze der klassischen oder altitalienischen. Ob wohl die neuesten Romantiker Teutschlands und vornehmlich Frankreichs die italienische Namensschwester anerkennen werden?

(Hierzu die musikalische Beilage Nr. I.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar. N°. 7. 1835.

Für Niemanden, als den es trifft.

Des „*Briefwechsels zwischen Göthe und Zelter*“, wenigstens der ersten drei Bände, ist schon in diesen Blättern, wiewohl nur kurz, vom Hrn. Red. empfehlend gedacht worden. Ich gedenke hier des fünften Bandes, wiewohl auch nicht lang. Doch schliesst Letztes nicht aus, der wichtigen Stelle des Buchs, welche ich anführen werde, eine Anmerkung voraus zu senden. Eine doppelte Anmerkung: eine allgemeine, die mir rathsam, und eine besondere, die mir nöthig scheint.

Der an Geist wahrhaft geniale, an Charakter wahrhaft grossartige und schon von der Natur grossartig angelegte Zelter *) thut sich, wie bekannt, in beiderlei Hinsicht hervor, auch in dem Meisten — bei Weitem dem Meisten — was er in jenen Briefen *über Musik* schreibt. Aber nicht selten zeigt er sich eben hierin auch — und eben *hierin* wohl noch öfter, als sonst — in früher Zeit beladen, in später überlaufen und geneckt von jenen Schwächen, welche überhaupt Männern solcher Art, wie Lolch dem guten Weizen, einzuwachsen und dann von Zeit zu Zeit freier an's Licht zu schiessen pflegen. Letzteres geschieht am öftersten; wenn solche Kraft-Männer — ohnehin einer gewissen Rohheit leicht sich hingebend, geschähe dies nun aus Lässigkeit oder gar geflissentlich; wenn, sag' ich, solche Männer die ihnen eigene Begier, scharf Auffallendes zu sagen, wohl auch zuweilen ein keck-prahlerisches Wort hinzuwerfen, nie ganz bezwingen gelernt, wohl auch nie ganz bezwingen gemocht, vielleicht weil damit Manchem aus ihrer öftern, nähern Umgebung imponirt wird; weil sie mit Personen öfters zu schaffen haben, die zwar geistig, und wohl auch bürgerlich (was hier schwerer in's Gewicht fällt, als man glauben sollte), hoch stehen, doch gerade in dem, womit ein solcher Mann wahrhaft verdienstlich hervortritt und worüber es eben ein Urtheil gilt, wenig oder gar nicht zu Hause sind, darum behutsam sich zurückziehen oder eine abweichende Ansicht doch nur leise, gleichsam antippend berühren. Ich glaube nicht, dass mir widersprochen werden kann, wenn ich behaupte: jenes Alles war Zelters Fall, und das Letzte namentlich, wenn er Göthe'n gegenüber von Musik sprach. Hierzu kam bei ihm noch der glänzende, viel geltende Vorzug (viel geltend, besonders in vornehmer Welt, als Hauptmittel gegen die Langeweile): echter Witz, und zwar Kern-Witz, Schlag-Witz, Sterlings-Witz. Diesen besass er aus reicher, stets frischer Quelle, hatte ihn stets zur Hand, vermochte augenblicklich ihm geltend zu machen und war auch immer hierzu versehen mit der Zuthat überraschender Bilder, pikanter Repliken, possierlicher Einfälle, origineller Sprachwendungen u. dgl. m. Und da ist wohl Keiner, der diesen Vorzug in solchem Maasse besässe und durch ihn nicht mehr oder weniger — wie Zelter auch — in Uebereilungen verfiele; in Uebereilungen — wie: Sachen, auch wichtige, nicht blos Personen, wenn sie im Augenblick ihm entgegenstehen, nicht zu beachten oder gleichsam zu überrennen, nicht leicht dess Etwas zu schonen, sich in einem gewissen (allerdings interessant machenden) Ab- und Weit- und Umher-Springen zu gefallen; nicht zu gedenken des „Ergo bibamus“, womit Göthe Zelter'n nicht selten neckte, und seines oft übereilten barschen Auffahrens. Er selbst erklärt „barsch“ durch „barbarisch“.)

Nicht ohne ehrliche Absicht bin ich hier vor einer schönen Marmortafel bei der Rückseite ver-

*) Wenn's beliebt, vergleiche man hierüber meinen Versuch einer weiter umgreifenden Charakteristik Zelters, biographisch belegt und einige Wochen nach seinem Tode geschrieben, im 34sten Jahrgang dieser Zeitung, No. 34. Jetzt, aus seinen Briefen, wünschte ich allerdings Manches zu erweitern oder genauer zu bezeichnen.

weilt — der ungeschliffenen. Es ist geschehen, um Grund und hoffentlich Aufmerksamkeit für das zu gewinnen, womit ich fortfahre.

Aus jenem Allem folgt zweierlei: Man kann von Zelter in diesen seinen Briefen, auch wo er von Musik spricht, viel lernen, stets lernen, selbst wenn er den schlimmen Tag hat: aber man muss auch viel mit hinzubringen; viel, nicht nach Masse des Stoffs, denn diese findet sich bei ihm in reicher Fülle; sondern viel nach Gewicht, Werth und innerm Vollgehalt. Um es mit Eins auszudrücken: Maass und Wage muss man hinzubringen, und im eigenen Innern muss die ernste Gerechtigkeit wach bleiben und unverrückt die Wage halten. — Ich weiss es wohl: es wird hier Mancher mit *Göthe* in jener Jugendfabel rufen: „Weisheit, du sprichst wie die Taube!“ aber es ist doch nicht übel, dass dort die Taube spricht, und auch nicht schlimm, was sie spricht. Hat ihr doch der Dichter selber zugehört!

Nun aber wollen wir eilen, hinzu zu setzen: Was bisher gelesen worden, das geht zwar auf das ganze Werk dieses Briefwechsels, doch in vollem Masse nur auf ohngefähr die erste Hälfte desselben. Von da an — ohne dass Zelter ein Anderer würde oder auch nur einen seiner Nebenwege verliesse — giebt er uns Gelegenheit vollauf, zu bewundern, wie er seine ohnedies schon hohe Gestalt emporstreckt und mit immer jugendlich scheinender Kraft auf den alten Pfaden festen, derben Tritts aufwärts hinschreitet. Nirgends aber gewährt er uns diesen würdigen, schönen Anblick mehr, als in eben dem Bande, von welchem hier gesprochen wird: mithin von dem Jahre 1828, dem *siebenzigsten* seines Lebens an! Letzteres wie sollte es nicht jenen Anblick doppelt anziehend und merkwürdig machen einem Jeden, auch wenn ihm bekannt, dass *überall* Gutes zu Trefflichem schneller aufwächst, als blos Schätzbares zu Gutem! Und wie sollte es nicht auch für das, was ich hier aus diesem Bande aushebe, schon im Voraus Antheil erregen und den Eingang ebnen? Ich begnüge mich darum auch nur noch mit dem einfachen Worte: Ich ehre und liebe Zelter'n genug, um zu behaupten: könnte er Vorstehendes lesen, auch wo es Schwächen bemerklich macht, er wäre der Erste, welcher sagte: Ja, das ist wahr. Es ist wahr, wo es lobt . . . (5ter Band, 405te Seite:) „Das mag denn auch nach Eigenlob wittern: geb' ich's doch nicht für wohlriechend aus!“ Es ist auch wahr, wo es tadelt, klingt's gleich da fast so grob, wie Unzähliches, das im Leben ich selber ausgesagt habe. —

Die zweite Hälfte meiner Vorbemerkung erinnert nur an einiges Historische, das man nöthig hat, um die jetzt anzuführende Stelle gleich Anfangs richtig zu fassen.

Es wird von Sebastian Bach's grossem Passions-Oratorium gesprochen. Die Partitur war kurz ehe Zelter schrieb, gestochen erschienen. Was in seiner Art vollkommen ist, sei sein Gegenstand, welcher er sei: es schlägt stets durch in der ganzen Welt; nur das Eine früher, das Andere später. So wurde auch Bach's Passion, sobald sie verbreitet, von Jedem, welchem hier ein Urtheil wirklich zustehen kann, als einzig und das Höchste in ihrer Art anerkannt. Bekanntlich erfüllen auch Bach's Passions-Oratorien die gesammte Gattung, wozu sie der Bildungsform nach gehören, dermaassen, dass diese selbst mit ihnen — und wohl für immer — aufgehört hat. — Zur Herausgabe des Werks hatte Zelter nicht unmittelbar beigetragen: Herr Pölchau hatte dies gethan; doch redlich zugerathen, das hatte Zelter. Nun war die öffentliche Ausführung in Berlin gewagt, und sie war, nach Aller Zeugniss, vollkommen gelungen: vollkommen in sich selbst und in ihrer Wirkung auf die Zuhörer. Auch zu dieser Ausführung hatte Zelter nicht unmittelbar gewirkt: Herr Mendelssohn-Bartholdy hatte sie veranstaltet und dirigirt. Doch auch hier hatte Zelter redlich zugerathen, gedrängt und eifrig geworben, Gönner und Zuhörer.

Jetzt die Stelle selbst, und zwar auch um dessen willen, was ich durch die Ueberschrift habe andeuten wollen!

„*Briefwechsel*“ u. s. w. V. S. 190.

„Nun haben wir auf vieles Begehren die Passionsmusik bey vollem Hause abermalen (d. 21sten März) wiederholt. Die *alten* sind wieder, und *neue* Hörer dazu gekommen. Die Urtheile sind billig verschieden, und von Vielen soll nur Einer genannt seyn, der das Recht hat zu urtheilen wie jeder Andere, und vor Andern. Philosophen, welche das Reale von dem Idealen trennen und den Baum wegwerfen, um die Frucht zu erkennen, sind mit uns Musikern etwa so daran, wie wir mit ihrer Philosophie, von der wir nichts weiter verstehen, als dass wir ihnen den gefundenen Schatz vor die Thür bringen. So *Hegel*. Er hält eben mit seinem Collegium bey der Musik; was ihm *Felix* recht gut nachschreibt und wie ein loser Vogel höchst naiv mit allen persönlichen Eigenheiten zu reproduciren versteht. Dieser *Hegel* nun sagt: das sey keine rechte Musik; man sey jetzt weiter gekommen, wiewohl noch lange nicht aufs Rechte. —

und ohne Plan etwas vorher sagt, was man nachher sagen sollte u. s. w. Allein hier verfehlt der Herausgeber seine Parallele. Bey einer solchen logischen Verworrenheit findet gar kein Ausdruck, weder in der Musik noch in der redenden Kunst statt, denn es entsteht nichts, wodurch etwas ausgedrückt werden konnte. Hr. Sp. bemerkt aber wenig Zeilen darauf: „man könne manchen Produkten, welchen die harmonische Korrektheit in ziemlich hohem Grade abgehe, darum den Ausdruck (der Verf. drückt dieses hier nur mit andern weniger passenden Worten, von welchen sogleich die Rede seyn wird, aus) nicht absprechen. Wenn dieses ist, so kann die musikalische Inkorrektheit unmöglich mit der logischen Verworrenheit, sondern blos mit der grammatischen und orthographischen Unrichtigkeit verglichen werden, bey welcher der Ausdruck der Empfindungen und der Begriffe allerdings bestehen kann. Ungrammatisch z. B. ist es, wenn Hr. Sp. statt, dessenungeachtet, „demungeachtet" schreibt: allein dem Ausdruck seines Begriffs schadet dieses nichts. Unlogisch hingegen ist es, wenn er S. 28 sagt: die Musik fordere die Eigenschaft, Objekte der Empfindungen darzustellen; denn diese Zusammenstellung der Worte hebt die in ihnen enthaltenen Begriffe auf. Was soll Objekt der Empfindung heissen? Ursache der Empfindung doch wohl nicht? denn dieses wäre gerade umgekehrt ausgedrückt, und übrigens auch ganz falsch, wie sich zu seiner Zeit zeigen wird. Hr. Sp. meynt wahrscheinlich: das Objekt der musikalischen Darstellung sey die Empfindung, und dann hat er zwar Recht, aber seine Rede drückt diesen Sinn nicht aus. Auch zeigt er an einer andern Stelle, dass er seine Worte selbst nach dieser Erklärung, welche ihm wahrscheinlich dunkel vorgeschwebt hat, nicht in dem Sinne genommen habe, in welchem sie allein Gültigkeit haben können. §. 85 klagt er, dass der Komponist oft nicht einmal die specifischen Grade kenne, worin Leidenschaften sich von einander unterscheiden. Was soll ein specifischer Grad bedeuten? Nur die seltsamste Verworrenheit der Begriffe konnte eine solche Zusammensetzung erzeugen. Specifisch verschieden werden gerade solche Dinge genannt, deren Verschiedenheit sich nicht auf Gradverhältnisse zurückführen lässt. Z. B. der Klang einer Flote und Klarinette ist specifisch verschieden, das Forte und Piano auf demselben Instrumente hingegen ist dem Grad nach verschieden. Wie lässt sich also von einem specifischen Grade im allgemeinen sprechen, ohne eine Qualität anzugeben, von welcher ein bestimmter Grad einem bestimmten Gegenstande ausschliesslich zukommt, z. B. specifische Schwere, Wärme u. dgl.? Leidenschaft soll doch wohl aber hier nicht die allgemeine Qualität seyn, von welcher Liebe, Freundschaft, Reue u. s. f. die verschiedenen Grade ausmachen? Beynahe scheint aber Hr. Sp. so etwas wirklich zu meynen, da er fortfährt: Wohlwollen, Andacht, Freundschaft, Liebe werden, wie Argwohn, Unruhe, Eifersucht und Reue auf einerley Art ausgedrückt. Zwischen diesen allen sollte wohl also, seiner Meynung nach, so ein specifisches Gradverhältniss statt haben, und dann wäre es interessant, eine Skale der Leidenschaften nach dieser Theorie zu sehen. Man könnte indessen den angeführten Ausdruck für blose Uebereilung oder Vernachlässigung des richtigen Ausdrucks halten, wenn nicht die ganze Stelle von einer völlig verfehlten Ansicht der Sache zeugte. Fast alle die hier angeführten Leidenschaften, z. B. Liebe, Freundschaft, man mag sie für gradweis oder specifisch verschieden halten, lassen ganz und gar keinen musikalischen Ausdruck zu, und die Forderung oder Bemühung, sie musikalisch auszudrücken, rührt blos von einem Misverständnis aus Mangel an Unterscheidung her. Freundschaft z. B. ist der Ausdruck für einen permanenten Gemüthszustand, welcher verschiedene Empfindungen (Affektionen des innern Sinnes) verursachen, aber nicht selbst Empfindung werden (erscheinen) kann. Deswegen kann er auch musikalisch nicht ausgedrückt werden, denn Musik dient zum Ausdruck

Das wissen wir nun so gut *oder* nicht, wie Er; wenn er uns nur musikalisch erklären könnte, ob Er schon auf dem Rechten sey. Und so wollen wir immer unterdessen *piano* und *sano* gehen, wie uns der Gott es eingibt, dem wir Alle dienen. Denn wir wissen ja Alle nicht, was wir beten sollen, und thun immer dazu; und so mögen die Andern auch thun."

* * *

Für Alle, die es aufnehmen wollen.

Ich lasse noch eine kleine Auswahl einzelner Stellen des fünften Bandes folgen: solcher Stellen, wo ein merkwürdiger, vollkommen gegründeter und für Leser eben *dieser* Zeitung vorzüglich geeigneter Stoff mit leichtfasslicher, eigenthümlicher, in jeder Hinsicht rühmenswerther Darstellung verhandelt wird. Zusammenhang mit obiger Stelle haben sie nicht, ausser den geistigen im Allgemeinen.

Seite 197.

„Ja ja, so ist es: die ganze Kunst allein macht lebendig, und dann ist es gleichviel, alt oder neu, entwickelt oder nicht. Wie bin ich doch in Freuden, wenn Dein Wort zu meinem Wesen mir vorkommt wie die beyden Seiten eines Dinges, das Ein Herz hat. Wissen wir ja doch auch was sich alles ausstellen liesse hier und dort, da dann ja alles wieder anders und gewiss nicht das Nämliche bliebe. Wenn ein Heutiger ein *Pindarisches* Gedicht in Musik setzen sollte, er müsste sich kreuzigen und segnen; und sieht man was sie in Musik setzen, so weiss man nicht ob man lachen oder weinen soll über die Unschuld, mit welcher man sich im Bessern glaubt."

S. 206 folg. (Aus dem Briefe an einen Andern, einem an Göthe in Abschrift beigelegt.)

„Unsere Passionsmusik *sec. Matthaeum* vom alten *Bach* ist vorgestern am 11. Mirs glatt genug abgegangen, was ich mir kaum selber glauben würde, wenn ich dagegen von vielen Seiten her erfahre, dass sie sogar gefallen habe, und —

Das will schon was sagen
In diesen unsern Tagen.

Unsere ästhetischen Tagsblätter nehmen sich zusammen, den Leuten die hohen und tiefen Trefflichkeiten dieses Werks zu eröffnen. „Jesus aber schwieg stille"; und die wir seine Jünger sind, thun ich desgleichen. Denn „die Kunst ist eine Vermittlerin des Unaussprechlichen", und auch dies Wort sollen Sie in *Kunst und Alterthum* gedruckt finden. Daher wüsste ich höchstens von obigem Werke zu sagen, dass es mir unaussprechlich wohlgefällt. Wir haben einige Choräle und Arien davonlassen müssen und die Ausführung hat dennoch gegen drey Stunden erfordert. Bedenkt man dass solche Musik am Charfreytag Nachmittag*) gegeben worden und dazwischen die Nachmittagspredigt stattgefunden, so gehören dazu fünf volle Stunden der Andacht. Dazwischen kamen die guten Leipziger und gingen, wie sie wollten; und so ging auch die Musik ihren Gang wie sie sollte, und die Welt mag sich bedanken, dass sie noch da ist; denn die guten Söhne des alten Bach *tutti quanti* haben sich so wenig bemüht ihren grossen Vaters Werke zusammen zu halten, dass nun sogar ich Spätling ein Verdienstchen gewinne die Brosamen aufzulesen und zu bewundern, die sie unter seinem Tische liegen gelassen: *sie*, deren Schülereyen der liebende Vater ins Reine schrieb."

S. 211.

„Gestern kommt ein strachgewachsener junger Mann mit stattlichem Schnauzbarte (ich hielt ihn für einen Studenten) und erbat sich ein Freybillet zur Passion. *) Da ich dergleichen nicht wenige zu geben habe, musste ich ihm bemerken: ich könne nicht wissen ob ich deren übrig behielte, und nicht vorher verschenken, was ich verkaufen wolle. — Er sey, sagte er, Recensent am *Courier* und habe gehofft, ich würde ihm seine Bitte nicht versagen, denn die Redaction habe keine Billete. — Bedenken Sie, werther Herr, sagte ich, dass Ihre Recension für mich einen Werth allenfalls hätte wenn ich sie vorher haben könnte, um davon zu lernen; nun soll ich sie Ihnen aber heute schon mit einem Thaler bezahlen, wenn nachher die ganze Welt sie für einen Groschen haben kann, und Sie gewinnen doppelt, denn meine Musik ist gut, das wissen Alle die mir was dafür geben. — Der junge Mann schien consternirt. Er jammerte mich und ich war schon im Begriff ihm ein Billet geben zu lassen, als er still davon ging; er wird mirs aber wohl anstreichen." **)

S. 359.

„Eine Theorie als Product des Effects kann nur in andern wieder hervorbringend seyn, wenn sie als basirendes Element im Schooße der Mutter, im Genie, ruht und vom verwandten Strahle befruchtet zum Leben gezeugt. Das begreift nur der Künstler, indem er das Geheimniss offenbart ohne darnach zu suchen. Die neuen Theoristen wollen die Wirkung lehren und merken nicht, dass sie die Sache umkehren und das Kind zu seinem eigenen Vater machen. Wenn sie die Farbe nicht fühlen, wie soll ihnen ein Licht leuchten? Mit dem äussern Sinne, mit dem bessern Verstande lässt sichs nicht fassen, es muss noch etwas dazukommen: so lege ich mir Deine Gedanken darüber aus."

*) Hier irrt Zelter. Den Vormittag wurde solch ein Oratorium gegeben: aber den Nachmittag noch ein zweites, kürzeres, gleichfalls mit Predigt, in der sogenannten neuen Kirche.

*) Diese Aufführung des Bach'schen Werks war zu Zelters Benefice und darum von ihm selbst dirigirt.

**) Auch hierin ist die Zeit seit Zelters Briefe fortgeschritten. Mir, als Mitvorsteher des hiesigen Abonnement-Concerts, schrieb erst vorigen Jahr bei Eröffnung des halbjährigen Cursus ein nicht einmal mehr junger Scribent um ein Freibillet, für alle *zwanzig* Concertabende gültig, indem er wörtlich beifügte: „Bekanntlich schreibe ich in alle vielgelesenen Zeitblätter und habe damit den Ruf des Instituts in Händen; was Ew. W. schon darum nicht gleichgültig sein darf, da von seinem Ruf seine Existenz abhängt" u. s. w. Ich könnte das Blatt noch heute Jedermann vorlegen; und „consternirt" würde dieser bekannte Ehrenmann auch hierdurch gewiss nicht werden.

S. 386. (Schreiben an einen Andern, Göthe'n in Copie beigelegt.)

„Ihr lieber Schüler, verehrter Herr S., soll willkommen seyn.

Da er nach den eingesendeten Proben sich schon auf eigne Füße gewagt hat, so wird die fortgesetzte praktische Uebung immer weiter führen als das sogenannte Studiren und Beschauen von Theorien, die nicht zur Anwendung kommen.

So verdienen die beyden Psalmen und das Orgelstück Lob, wenn es auch nur Anfänge sind. Haben doch die Besten welche die Welt kennt auch irgendwo angefangen.

Nach meinem unmaßgeblichen Dafürhalten verhält sich die musikalische Bearbeitung z. B. eines Psalms, wie die Predigt zum Texte, welcher durch die Predigt immer anschaulicher, eindringender werden soll. Thut die Predigt das nicht: zersplittert sie den Text zur Unverständlichkeit: so ist sie nicht besser daran als ob ihr ein Stein angehängt und sie versenkt wäre ins Meer, denn sie ist verlorne Arbeit und niemand achtet ihrer.

Diese Theorie auf die musikalische Composition zurückgeführt, wissen wir, dass auch grosse Meister nicht immer glücklich in ihrer Anwendung gewesen, und wäre solches auch vom Schüler billigermassen nicht zu erwarten. Der Schüler aber kann erwarten, fordern, dass ihm gesagt werde: wozu die Kunst ist? und was sie zu leisten hat? Denn, dass auch der Beste nur leistet was er kann, versteht sich von selber."

S. 414.

„— „Der *denkende* Künstler ist noch eins ‚so viel werth!" — Dies Motto höre ich von hundert Zungen und finde es in Stammbüchern. Es kann seyn dass *Lessing* damit nicht Zuviel sagen wollen, indem er es einem fürstlichen Kunstliebhaber in den Mund legt. Es klingt wie eine alte Gavotte, die jeder auf dem Dudelsacke spielen kann; denn was den Künstler macht, das ist der Gedanke und nicht das Denken. Verzeih dass ich Dir so etwas schreibe; ich muss es nur einmal aus mir los seyn; es macht mich heraten, dergleichen immer wieder zu hören." —

Und nun zum Schluss noch Zelters Schilderung der *Henriette Sontag* (im Jahr 1830 in Berlin); sie lässt dem oft keifenden, helfenden Siebenziger gar zu anmuthig! Und wer liesse sich nicht auch überhaupt gern erinnern an solch geistvolles Alter neben spicher geistvollen Jugend?

S. 433.

„Gestern nun, nachdem ich den ältesten, neunzigjährigen Freund zum Grabe begleitet hatte, bin ich sogleich nach *Mozarts Figaro* gegangen und habe die scharmante *Sontag* als Susanne vollkommen heiter, geistreich und liebenswürdig gefunden. Denket Du nun dass ich ihr etwas zugebe, so wisse, dass ich sie, seitdem sie hier ist, noch nicht gesprochen habe, weil ich verlange dass sie mich spreche, da sie Mitglied der Singakademie ist. Das arme Wesen aber weiss sich nicht zu retten vor grauen, alten schalen Gesellen, die sie umschwärmen und beschenken; und ich selbst hätte auch nicht gewusst wo ich die Zeit hernähme sie, ausser Repetitionen, welche ich nicht brauche, und Vorstellungen, die ich selten von Anfang sehe, zu finden, wiewohl sie mir ganz nahe wohnt. Als Susanne hat sie mich auch darum entzückt, weil ihr Naturell das erräth, was diese Oper, nach meinem Gefühl, von Mozarts übrigen Werken unterscheidet: den *Styl der Intrigue in der Musik*. Man findet diesen Styl auch wohl in einzelnen andern Stücken irgend eines andern Italienischen Componisten — *Cimarosa*, auch *Grétry* u. A. — Hier aber singt dieser Styl schon mit der Sinfonie an und geht durch die ganze Handlung durch, und das kommt mir neu vor — — (d. 10ten May.) Mlle. Sontag habe nun dreymal in *Othello* vernommen. Mir war darum zu thun, ob sie wohl ihrer Sache einmal wie immer ganz Herr wäre? Sie hat sich dreymal wie drey verschiedene Wochentage ausgesprochen und doch war sie stets *Desdemona*. Nur Einmal konnte sie ihrer Stimme alles bieten, doch immer blieb sie Meister ihrer Sache. Was ich das letzte Mal mit Vergnügen beobachtet habe, war wie sie selbst gar nicht sang. Ihr Gemahl, Ehrn Othello, sang eine lange Arie, der es nicht an Längen fehlt: während dieser Arie stand sie fast auf einem Flecke ohne sich zu bewegen, und ich habe nie ein schöneres stummes Spiel, was die Ruhe der Unschuld so wahr und anmuthig darstellt, gefunden. Das holde Wesen ist leider zu Schade, um eine Gräfin zu *werden*." —

Friedrich Rochlitz. *)

Nekrolog.

(Eingesandt.)

Antoinette Pesadori, geborene Pechwell.

Geboren zu Dresden den 6. März 1799 und gestorben den 20. September 1834.

Mit dem Gefühl inniger Verehrung möge dieser leider nur zu früh Verklärten hiermit ein Denkmal geweiht seiu, welchem gewiss Viele einen Kranz umwinden.

*) Mit mir hatte Zelter ein — niemals im Geringsten gegnerisches, aber höchst wunderliches Verhältniss errichtet und hat es durchgehalten, unverrückt, über dreissig Jahre; ein dermassen wunderliches Verhältniss, dass man sich's zwischen Männern grosentheils gleicher Bestrebungen, die sich gegenseitig nicht nur werthachten, sondern einander in Neigung zugethan sind, nicht wunderlicher ersinnen kann. Wenigstens konnte letztes Göthe so wenig, als ich, und wir haben zusammen mehrmals darüber gelacht. Da dies Verhältniss pikant und für Zelter wahrhaft charakteristisch ist: so könnte es wohl auch für Andere einiges Interesse haben. Vielleicht lassen sich deshalb nebenbei einmal einige Worte darüber sagen. Im gesammten „Briefwechsel", mithin in zwei und dreissig Jahren, schweigt Zelter gänzlich davon: darum auch Göthe, der ihm doch für seine Rückreise von Weimar nach Berlin über Leipzig (vielleicht um ihn zu necken) nicht selten Aufträge an mich gab, die unser Mann persönlich bestellen sollte und auch pünktlichst bestellte. „Und das ist der Humor von dem Dings da!" sagte wohl Zelter, wie dort bei *Shakspeare* der grundredliche, faustgerade, starrköpfige, tapfere Hauptmann von — groben Geschütz.

Schon in ihren zarten Jahren wurde ihr der unzweideutigste Beweis des Beifalls bei ihren öffentlichen Productionen. 1810 spielte sie zum ersten und 1834 zum letzten Male. Sie studirte rastlos grösstentheils unter Klengel's Leitung Pianoforte, musikalische Theorie aber später bei Dotzauer, so wie auch mehrere Sprachen, von denen sie namentlich der französischen, englischen und italienischen mächtig war. Ihre seltene Virtuosität, ihr engelreiner Charakter, so wie ihre liebenswürdige Zuvorkommenheit, mit jener Bildung des Geistes gepaart, erwarben ihr die grösste Zuneigung Aller, die sie näher kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Sie war in vieler Beziehung ein Vorbild. Ihr grossartiges, kräftiges und dabei doch eben so gefühlvolles als brillantes Spiel entzückte, so wie es Bewunderung erregte. Sie besass eine ungemeine Fertigkeit, vom Blatte zu lesen, sie erforschte dabei sehr leicht den Geist eines Werkes. So sehr es ihr gelang, die schwierigsten Compositionen neuerer Zeit mit Nettigkeit auszuführen, so gern spielte sie aber auch die ernsten Erzeugungen älterer Zeit. Wie wahrhaft wusste sie z. B. durch S. Bach's Fugen zu ergötzen. — Als Lehrerin wusste sie durch Gründlichkeit, zugleich aber auch durch ihr einnehmendes Wesen das Zutrauen ihrer vielen Schülerinnen höchst ehrend zu rechtfertigen.

Bei allen diesen seltenen Vorzügen war sie höchst bescheiden und anspruchslos als Künstlerin, geistreich in ihrem Umgange, uneigennützig und dabei doch eine sorgende Gattin.

Nachrichten.

Dresden. Montag, d. 12. Jan. 1835. Concert des Königl. Sächs. Concertmeisters Hrn. Rolla, im Saale der Harmonie. Ouverture von Stunz. Ein Satz, der zwar schon mehrmals gehört worden, aber wegen seiner interessanten Erfindung und trefflichen künstlerischen Durchführung immer gern gehört wird. Concertino von Pechatschek, vorgetragen vom Concertgeber. Aeusserst schwierig, in der Composition etwas fragmentarisch, aber vortrefflich gespielt. Arie vom Musikdirector Rastrelli (jun.), gesungen von Mad. Schröder-Devrient mit höchst lobenswerther Moderation, schönem Vortrage und Empfindung. Die Composition nicht ohne Verdienst. Variationen für 2 Violinen, von Maurer, vorgetragen vom Concertgeber und Hrn. Kammermusikus Winterstein. Das Stück ist von einem bekannten Virtuosen für dies Instrument brillant, dankbar für die Spieler und interessant für das Auditorium geschrieben. Es ward herrlich vorgetragen. Hr. K. Winterstein, ein junger Mann von eben so viel Talent als Fleiss und Eifer, tritt selten — (vielleicht gar heute zum ersten Male öffentlich?) auf, aber heute mit ausgezeichnetem Verdienst. Sein Spiel ist sicher, silbervein, von schönem Ausdruck und sein Bogen wie seine Finger kräftig und doch gewandt. Die Eigenthümlichkeit des Italieners und des Deutschen hob sich in den beiden Künstlern, die sich die Passagen fast immer abzunehmen hatten, höchst charakteristisch hervor. Beide verdienten und erhielten rauschenden Beifall.

Den zweiten Theil eröffnete eine Aria von Bellini (aus der Straniera), gesungen von Zezi. Wenn nur dieser wackere Sänger besser für das Concert wählen wollte. Die Composition ist ganz für die Bühne berechnet und bekommt im Saale, wo die Handlung wegfällt, ermüdende Leere und Länge. Divertimento von Kummer für Violoncelle, vorgetragen vom Hrn. K. Musikus Schlick. Kummer's Compositionen dieser Gattung sind geschmackvoll zusammengesetzte Lieblingsthemen mit brillanter Instrumentirung, meist äusserst schwierig für das Soloinstrument. Hr. Kammermusikus Schlick ist einer von den übermässig bescheidenen Künstlern, die nie, ausser in ihrem Dienste, öffentlich auftreten. Das Publikum verliert hierbei wesentlich. Das Spiel dieses jungen Virtuosen verdient in allen Beziehungen Lob. Er hat einen sehr starken, kräftigen Ton, von schöner Fülle — allerdings besitzt er ein treffliches Instrument — was er von Schwierigkeiten unternimmt, und ihrer sind nicht wenige in diesem Satze, das bringt er nicht nur vollkommen rein und deutlich heraus, sondern er thut es wie ein Meister mit Eleganz und Bravour. Er gehört zur Kummer'schen Schule, nur dass ihm seine Musculatur und auch wohl seine geistige Eigenthümlichkeit weniger zum Süssen als zum Kraftvollen, Markigen zieht. Duett aus Semiramis von Rossini, äusserst brav v. Mad. Schröder-Devrient und Hrn. Zezi gesungen. Je mehr die Herren Bellini, Pacini, Ricci, Pugni u. s. w. u. s. w. auftauchen, desto mehr sieht man, dass sie die Blättchen, die aus Rossini's reichem Lorbeerkranze abfallen, sorgsam auffesen, mit eigenem Gestrüpp zusammendrehn und sich keck aufs Haupt setzen. Aber daraus wird weder Rossini's voller Kranz,

noch sind die Köpfe, die sich damit schmücken, Rossini'sche Köpfe — so wenig als die süssen Herrn, die vor vierzig Jahren Westen à la Marlborough trugen, der grosse Marlborough waren. Je mehr von diesen modernen Herrchen sich in die Wagschaale des Geschmacks setzen, je gewichtiger sinkt die zu Boden, in der Rossini mit seinen Fehlern und Vortrefflichkeiten einmal Platz genommen hat. Zum Schluss Fantasie von Maurer, vorgetragen vom Concertgeber. Von einem Meister erfunden und von einem solchen meisterhaft ausgeführt. *C. B. von Miltitz.*

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

Seit Monaten ging die Sage, die Administration des Hofoperntheaters wolle uns mit Chelard's Macbeth und mit Auber's Maskenball beglücken: allein die Erwartung wurde nicht befriedigt. Dafür brachte man uns die von *Dr.* Arendt aus dem Französischen übersetzte Oper: „Raphael", und mit ihr zugleich deren Componisten Hrn. Telle, welcher Cherubini's Zögling sich nennt und bereits als neu angestellter Kapellmeister amtirt. — Besagter Raphael aber ist weder ein Erzengel, noch der grosse Maler von Urbino; sondern ein Scharfrichter, vulgo: Henkersknecht. Dieser hat sich in ein adeliges Fräulein, Namens Marguerita, vergafft; in der Maske eines Unbekannten ihr wiederholt das Leben gerettet, einmal, als sie, unvorsichtig genug, in's Wasser fiel, und einmal, als sie auf der Promenade von den spitzigen Hörnern eines uncivilisirten Stiers bedroht wurde. Der verwegene Anbeter verfolgt sie unaufhörlich mit seiner Leidenschaft, weiss sich allenthalben einzuschleichen und stiehlt sogar heimlicher Weise ihr Bildniss, welches zum Ueberfluss — was auch nicht zu verachten — reich mit Edelsteinen garnirt ist. Seine Amasia hat aber bereits eine anderweitige Herzensinclination, und zwar zu dem Herzoge von Medina Coeli in höchst eigener Person. Ihre zärtliche Mutter, wohl erwägend die unübersteigliche Kluft, kennt kein probateres Remedium, als das Kloster; wohin denn auch, nach rührendem Abschied-Nehmen die Auswanderung vor sich geht! Fine dell' Atto primo. — Marguerita gefällt sich hier recht wohl; sie hat eine Freundin, Leonore, gefunden, die auch so eine geheime Liaison mit ihrem Singmeister unterhält, indem ein hohler Baumstamm zum Austausch der gegenseitigen Billet-doux dient. — Indessen verabsäumt Raphael keineswegs, abermals seinen Besuch abzustatten; er ist aber pour le moment vogelwild und desperat von wegen der Bezüchtigung des Diebstahls und beschwört seine grausame Schöne, wenigstens für ihn gut zu sagen, dass sie selbst das Portrait quaestionis ihm verehrt habe. Allein, wenn diese auch wirklich sich entschlossen hätte, die aus purer Liebe verübte Stehlerei mit dem Mantel echtchristlicher Commiseration zu bedecken, so wäre es demnoch zu spät gewesen; denn ganz apropos tritt eine zahlreiche Wächterschaar, als wäre sie, blos des Stichwortes gewärtig, à tempo herein und arretirt den saubern Burschen. Bald darauf schleicht auch der das Brieflein zum Stelldichein deponirende Musiklehrer vorüber, in welchem — o Nacht und Graus! — die unglückselige Marguerita ihren verkappten Herzog erkennt, wir aber — id est: die Spectatores — zur evidenten Gewissheit gelangen, wie ein Grand d'Espagne gleichzeitig auch kein Kostverächter sein könne. Der armen Betrogenen widert nunmehr das Leben an und sie beschliesst, heroisch zu enden. Schon früher hat die Schwester Apothekerin alle Novizen vor einem gewissen, frei in ihrem Laboratorium stehenden Giftfläschchen gewarnt; solches wird nun unverzüglich herbeigeholt und in ein vollgefülltes Wasserglas entleert. Da fällt nun der resoluten Selbstmörderin ein, zuvor noch Reue und Leid zu erwecken und alle irdischen Geschäfte abzuthun; was sie denn auch, in einem Seitenwinkel kauernd, mit löblicher Salbung vollführt. Während dem hüpft die schalkhafte Leonore herbei, erblickt den Trank, hält ihn für Limonade oder dess etwas, von der Gespielin zum selbsteigenen Labsal sich präparirt, will ihr einen losen Streich spielen und stürzt die Flüssigkeit hinunter. Augenblicklich zeigt sich die gräsliche Wirkung; Leonore windet sich krampfhaft am Boden, ächzt, stöhnt und gibt unter gewaltigen Convulsionen den Geist auf; Marguerita schreit Zeter und Mord. Alles, was Füsse hat, läuft zusammen und brüllt im Chorus; aber auch die Helfershelfer der Gerechtigkeit sind wieder bei der Hand und incarceriren die vermeintliche Giftmischerin. Fine dell' Atto secondo. —. Die Malefikantin ist, wir erfahren nicht, quo jure? überwiesen und verurtheilt. — Da ereignet sich ein fataler Casus, der die Historie ganz gewaltig in die Länge zu spinnen droht. Der in Amt und Sold stehende Henker liegt selbst krank darnieder und kann somit den Spruch der

Justiz nicht vollführen. Da erbietet sich ein zu 20jähriger Galeerenstrafe condemnirter Gauner, dieses Geschäft zu übernehmen, sub conditione, dass ihm Pardon ertheilt würde. Zugestanden! Jener Stellvertreter aber ist Niemand Anders, als unser Raphael, ein muthmaasslicherweise handwerksmässig absolvirter Freiknecht. — Nunmehr erscheint er denn auch, geschmückt mit den Insignien seiner Würde, im charakteristisch blutigrothen Camisol, das blanke Beil als Scepter führend, und macht seinem Opfer nochmals die Cour. Er gibt sich als doppelten Lebensretter zu erkennen, verlangt nichts weiter, als Herz und Hand, durch welche Mariage auch ihr — nach spanischen Gesetzen! — die Todesstrafe erlassen würde. Alles umsonst! Allzugross ist der Widerwille gegen einen solchen Bräutigam. Er jammert, winselt, bittet, droht — und erntet Verachtung dafür; sogar Scharfrichters-Thränen prallen ab an der Felsenbrust der unschuldigen Verbrecherin. Aber, der Sand verrinnt; Punkt zwei Uhr soll die Hinrichtung vor sich gehen; bis dahin fehlt jedoch noch eine volle Stunde; der verschmähte Werber ist boshaft geworden, flugs dreht er den Zeiger um 60 Minuten vorwärts, der verhängnissvolle Doppelschlag ertönt, die Nonnen singen von ferne unter Orgel- und Trommel-Accompagnement das Miserere, de profundis, oder so etwas Aehnliches; triumphirend zerrt der verschmähte Exliebhaber seine Beute zum Blocke in die Marterkammer, da lässt sich im harmonischen Dreiklang ein Jubelruf vernehmen, Fackeln erhellen das düstere Kerkergewölbe, alles versammelt sich, was beim Schlusschor beschäftigt ist; auch S. Durchlaucht erscheinen persönlich im vollen Ornate, um die königl. Begnadigung zu proclamiren; bei also bewandten Umständen gibt der tyrannische Henker sein Spiel verloren, bekennt den an der unschuldigen Uhr malitiöserweise verübten Frevel und erdolcht sich manu propria mit sattsamer Bravour, bei welcher Selbst-Execution das Volk, von Grausen erfasst, den Blick abwendet. Nunmehr richtet der galante Herzog noch einige verbindliche Phrasen an die Gerettete, worin jedoch, unseres Wissens, kein Sterbenswörtlein von Sponsalien vorkommt, diese aber nimmt vorlieb, was nicht zu ändern; erklärt, zum Mütterchen zurückzukehren, singt eine Schnörkelarie mit Variationen und lange heiss ersehnt, fällt endlich die beglückende Cortine. — Der Eindruck, welchen ein solcher Galimathias hervorbringen musste, war leicht zu berechnen; die Tragödie unterhielt insofern, als die Leute herzlich dabei lachten. Vom Musikalischen lässt sich wenig Verdienstliches darüber berichten. Es fehlt vor Allem an wirksamen Situationen; seichte Romanzen, Lieder-Couplets, schwülstige Ausweichungen, lärmende Chöre bleiben denn doch gar zu ärmliche Nothbehelfe. Die effektvoll instrumentirte Ouverture verräth die Schule, woraus der Kunstjünger hervorgegangen, so wie die Anhänglichkeit für seinen Lehrer; Elisa, Faniska und Medea reichen sich darin, in schwesterlicher Umarmung, die Hände. Dieser Satz, der beste von allen, jedoch ohne intensiven Zusammenhang mit der Handlung, wurde par bonheur da Capo verlangt, und das Werk, bei höchst sparsamem Besuche, zweimal wiederholt. Die Darstellenden, Dem. Henkel (Marguerita), Ehnes (Leonore), Hr. Forti (Raphael) und Schäfer (Herzog) schienen von der ihnen gestellten Aufgabe nicht sonderlich begeistert und thaten eben nicht mehr, als gerade von Nöthen. Interessant ist die Manier, wie der Componist das Directions-Geschäft verwaltet, und zu bewundern, dass seine Untergebenen so bald damit sich familiarisiren konnten. Bei allen zarten Piano's nämlich berührt er nur ganz leicht, graziös und kaum bemerkbar mit dem Stäbchen des Pultes Scheide, etwa, wie ein gesittetes Kätzlein nach empfangenen Leckerbissen mit eingezogenen Krallen schmeichelnd das Sammet-Pfötchen darreicht; wenn aber im Fortissimo der Spectakel losgeht, dann durchschlägt auch das Scepter gewaltig die Lüfte und kreuzt, hoch emporgehoben, gleich Windmühlflügeln, rund herum in allen vier Himmelsgegenden. — Eine Operette vom Kapellmeister Reuling: „Der Cadet", war blos eine phantasmagorische Erscheinung, obwohl die jüngste Heinefetter, mit dem heidnischen Vornamen Fatime, im schmucken Offiziercostüme und prall anschliessenden Inexpressibeln, darin figurirte. Die Musik ist ganz anständig, jedoch für den Stoff zu wenig lebendig. Aehnliches Loos traf den „Bräutigam aus Canada" nach Rossini's „Il Cambiale di matrimonio"; reich an Albernheiten, nicht einmal lustig, wie's der Farse ziemt; Armuth im Orchester, höchstens ein paar hübsche, embryonische Melodien, von dem haushälterischen Meister später vielfach verbraucht und schärfer gewürzt. — Einen wahren Hochgenuss bot die Wiederholung der Gluck'schen „Iphigenia in Tauris"; das ist seine

Ambrosia und echter Nectar! — Sonder Erfolg wurde die alte Fanchon wieder hervorgesucht. Hierzu gehören Sänger, die im höheren Grade noch Schauspieler sind; aber gerade eben — hinc illae lacrimae! Dem. Löwe ist kein Leiermädchen; nur im letzten Acte, vom Seelenschmerz erfasst, war sie in ihrer Sphäre; übrigens bestätigte sich die alte Wahrheit, dass es weit leichter sei, eine moderne Bravour-Arie zu singen, als das einfachste Liedchen mit Gefühl und dem eigenthümlichen Accente vorzutragen. Cramolini, als Saint-Val, excellent; Dem. Henkel (Florine) gut; Hr. Fritze, vom Aachner Theater (Abbé Lattaignant) nicht übel; aber Binder (Oberst Francarville), Schäffer (André), Discant (Augustin) u. s. w. — wo nichts ist, hat sogar der Kaiser das Recht verloren. — Auch „Der Schwur" von Auber ward ein paarmal aufgetischt, nachdem man in der Josephstädterbühne bereits den Geschmack daran verloren hatte. Mad. Ernst und Hr. Staudigel, Gastwirth Andiol, gefielen verdientermassen; Hr. Breiting (Edmund) überschrie sich wie gewöhnlich und ist dann doch ein gar zu massiv corpulenter Rekrut. Das Mann-Weib, Dem. Zöhrer, debütirte in der Zauberflöte und sang herzhaft ihren Tamino in der ursprünglichen Lage. Die Transposition aus der hohen Tenorin die tiefe Sopran-Region bleibt immerdar widernatürlich. Mad. Schodel, aus Berlin zurückkehrend, fand als Donna Anna eine beifällige Aufnahme. Die Ballet-Branche leistet, ohne erste Tänzer und Tänzerinnen, das Möglichste. Sie brachte drei Novitäten: „Die beiden Sergeanten", ein pantomimisches Divertissement, dessen Sujet hinlänglich durch ein französisches Melodram und Schillers Burgschaft bekannt ist, mit artiger Musik v. Gyrowetz; die schön ausgeführten Solo's für Horn und Violoncell wurden gebührend beklatscht. „Heinrich's IV. Fahrt über die Marne" behandelt einen historischen Moment aus den liguistischen Kriegen und gehört in die Rubrik anspruchloser Kleinigkeiten. Von dem grossen mythol. Ballet: „Bianca's Wahl" oder „Amors siegreiche Waffen", Musik vom Grafen Gallenberg, hat man sich, bezüglich der daran gewandten Ausstattung, sonder Zweifel einen noch vollständigeren Erfolg versprochen. Zur beliebten Abwechslung spaziert auch zeitweilig der lustige „Fasching in Venedig" wieder über die Bretter. —

(Fortsetzung folgt.)

Bremen, im Januar. — Ein Theater ist vakant! — Dieser Fall ist wirklich hier eingetreten. Wir haben von hier die unerwartete Nachricht mitzutheilen, dass die hiesige Theatergesellschaft sich völlig aufgelöst hat, dass die Bühne jetzt leer steht, nicht mehr gespielt wird, die Direction fallirt hat und folglich auch die Oper nicht mehr ist. Leider konnte dem gänzlichen Fall und Verfall nicht vorgebeugt werden, so kräftig auch manche edle Seelen sich noch bemühten, den wankenden Musentempel zu stützen und dessen schmählichen Sturz aufzuhalten. Der letzte Director, Hr. Gerber, spielt jetzt in Oldenburg, wohin auch ein Theil der Truppe abgegangen; die Andern haben sich zerstreut, z. B. die treffliche Sängerin Dem. Löw, eine graziöse Figur, ist jetzt am Darmstädter Theater angestellt, Hr. Knaust, der beliebte Tenorist, an der Weimar'schen Oper u. s. w. Theils der wenige Besuch des Theaters, theils noch mehr die heftigen beleidigenden Angriffe auf Schauspieler in den hiesigen Blättern haben den Sturz herbeigeführt. Einstweilen hat der Theaterverein das Schauspielhaus übernommen. Dagegen sind die Privatconcerte im Krameramthaussaal wieder im Gange und sehr voll; unser thätiger Riem ist Director des Orchesters. Neulich wurde die neuere Sinfonie von Maurer in F moll, die Ouverture aus Leonore von Beethoven und dessen berühmtes Septett vorgetragen. Auch der blinde Flötenspieler Triebe aus Breslau liess sich neulich hören und fand Beifall.

Der jüngere Hr. Ochernal, der Sohn, ein Schüler von Spohr, ist noch hier und übt sich fleissig in der Kunst des Violinspiels, worin er seinen verstorbenen Vater schon übertraf, wenigstens was die Feinheit des Spiels betrifft. Auch die Meisterin im Gesange, Mad. D. geborne Jungblum, singt noch häufig und entzückt die Hörer. Die Singakademie hält ihre Gesangübungen unter Leitung des kunstgeübten und einsichtsvollen Hrn. Riem. Die Concerte der Union werden wohl durch den neuen Bau des Unionsgebäudes unterbrochen werden, zu welchem 25,000 Thaler verwendet werden sollen, dann vermuthlich wird es einen neuen Concertsaal und eine neue grosse Fronte an der Hauptseite am Wall bekommen, wodurch es eins der ersten und schönsten Gebäude der Stadt werden kann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Februar. N°. 8. 1835.

Ueber Beethoven's ähnlichstes Bildniss.

Herr Redacteur!

Gestatten Sie mir gütigst, über die von den Verehrern Beethoven's häufig gestellte Frage: *„Welches wohl von den vielen unserm grossen Meister vorstellenden Bildnissen das ähnlichste sei?"* in deren Interesse auch ein Wörtchen mitzureden; denn es dürfte wahrscheinlich Vielen willkommen sein, diese Frage auch mich in d. Bl. beantworten zu hören, zumal da sie wissen, dass dies meiner Seits nicht aus *kaufmännischem* Interesse geschieht. Das Schreiben in No. 2 Ihrer geschätzten Zeit., welches über diesen Gegenstand spricht, enthält zwar im Allgemeinen viel Wahres, denn der Verf. scheint Beethoven gut gekannt zu haben, das zeigt unter andern sein Urtheil über No. 4 der Portraits B.'s, nämlich jenes von Hrn. Waldmüller für Hrn. Härtel in Leipzig gemalt (wovon weiter unten ein Mehres); aber die Pointe jenes Schreibens, das bei Haslinger in Wien kürzlich erschienene „einzollhohe Köpfchen" B.'s, von Kriehuber lithographirt, für das *beste* Bildniss B.'s zu declariren, erregt grossen Verdacht in mir, um nicht die geschickte Anempfehlung dieser Lithographie*) für eine blose kaufmännische Spekulation zu halten, wobei offenbar nur allein die Verlagsh., nicht aber das kaufende Publikum gewinnt. Als Grund hierzu erlaube ich mir die Frage zu stellen: Ist es wohl möglich oder denkbar, eine treue und charakteristische Abbildung eines Menschen aus seinem Leben zu liefern, der schon 5—6 Jahre im Grabe modert? — Hätte Hr. Kriehuber unsern B. bei dessen Lebzeiten abgebildet, so wäre nichts hierbei zu erinnern, denn die allbekannte Meisterschaft Kriehuber's bürgt diesfalls für die grösste Aehnlichkeit. Dazu kommt noch, dass meines Wissens Hr. K. mit B. nicht in der entferntesten Verbindung stand, und das Portrait eines Kopfes blos vom Sehen oder durch Zusammenstellung mehrer anderer zu machen, ist eine gefährliche Aufgabe; wir werden hören, wie es dem Meister Waldmüller erging, der das Original doch mehre Stunden vor sich hatte. Ich will wohl glauben, dass jenes „einzollhohe Köpfchen" einige Aehnlichkeit mit B.'s Kopf hat; dass es aber das *beste* Bildniss B.'s sei, ja in solcher Dimension sein könne, glaube ich aus mehr als einem Grunde nicht, und Hr. Haslinger wolle mir es nicht verargen, wenn ich mich hier in der Sache eben so als ungläubiger Thomas insinuire, wie in puncto der von ihm herausg. „Beethoven's Studien" und der *vertrauten* Freundschaft mit B., womit ihn der Vf. d. Schreibens in No. 2 S. 18 Ihrer Zeitung beehrt. Doch darüber zu seiner Zeit mehr.

Im Interesse aller Freunde und Verehrer Beethoven's sei es gesagt, dass B. unter allen Bildnissen, die ihn vorstellen, jenes von Stieler aus München mit vollem Rechte für das gelungenste anerkannt habe. (Beeth. ist stehend, ein Blatt Papier haltend und mit einem Griffel darauf schreibend: „Missa solennis" abgebildet.) Dass dem wirklich so sei, zeige ich dadurch, dass B. seinen wahren Freunden in der Ferne Lithographien dieses Bildes, die Math. Artaria in Wien herausgab, mit der Versicherung überschickte, dass sie ihn in dieser Abbildung so sehen, wie er wirklich ist. Ein Exemplar davon schickte er auch an seinen Freund, den geh. Rath Wegeler in Coblenz mit einer Dedication. — Wer also das *beste Bildniss* B.'s haben will, wie er in seinen letzten 5—6 Lebensjahren aussah, wo er durch langes Kränkeln und die härtesten Schläge des Schicksals und gewisser Leute gebeugt war, der greife nach dieser lithogr. Abbildung; es ist Alles Wahrheit daran. Nur möchte ich Jeden vor dem Nachdrucke dieser Abbildung (bei J. Dunst in Frankfurt a. M.) gewarnt wissen.

*) Für das halte ich es und Andere auch.

Auch ich besitze ein treffliches Brustbild von B. in Oel vom J. 1819, der Zeit seiner höchsten geistigen Reife und festesten Gesundheit. Hr. Lorizing, der die Ehre hat, Ihnen diese Zeilen zu überreichen, hat es auch bei mir gesehen und bewundert. Dies Bildniss hat unter allen existirenden die genaueste Aehnlichkeit mit der Beschreibung, die Hofrath Rochlitz im 4. Bande S. 350 seines Werkes „Für Freunde der Tonkunst" von B. macht.

Das misslungenste Portrait B.'s ist wohl unstreitig jenes von Waldmüller für Hrn. Härtel gemalt. Wie es dem geschickten Künstler erging, dass er eine solche Karikatur auf die Leinwand brachte, ist des Erwähnens werth, was ich hier in möglichster Kürze thun will. — Es war im Winter vom J. 1822 auf 1823, wo Hr. Waldmüller den Auftrag bekam, dieses Bild zu malen. Schon bei der von dem Maler ganz bescheiden gemachten Anzeige davon benahm sich B. ungewöhnlich trocken und brummig, dass daraus zu schliessen war, der gute W. werde seine liebe Noth mit ihm haben. Nach langem Hinhalten wurde denn ein Tag zur ersten Sitzung bestimmt. W. kam, benahm sich sehr höflich und ehrerbietig, aber zu schüchtern, und so sehr er mit den Umrissen des Kopfes u. dessen Untermalen sich beeilte, so wurde dem übellaunigen B. dennoch die Zeit zu lange dabei, und mit einem Gesichte voll Gift und Galle ging er im Zimmer umher, zum Unglück für den Maler noch mit einer Composition beschäftigt, die ihn immer an den Schreibtisch in's nustossende Zimmer zog. Als endlich Hr. W. sich entfernte und B. Luft bekam, da war W. der schlechteste Maler, den man ihm über'n Hals schickte, vorzüglich deshalb, weil er ihn mit dem Gesicht gegen das Fenster sitzen liess, und B. hatte damals leider, der schlechten, düstern Wohnung wegen, anhaltendes Augenweh. Alles war vergebens, Hrn. W. zu vertheidigen, dass er ihn gerade so sitzen lassen musste; kurz an dem lieben W. blieb kein gutes Haar und der stürmische Freund erklärte da schon, er dürfe ihm nicht mehr in's Haus kommen, was ich aber in jener Stunde für kein positives Gesetz annehmen wollte. Wir setzten uns darauf zu Tische, denn es war bereits spät geworden, und anstatt dass sich sonst die Wolken auf seiner Stirne während der Mahlzeit verliefen, raisonnirte er ohne Aufhören über den Maler, und als vollends die treue alte Haushälterin seine Lieblingsspeise, Macaroni mit Käse, zu einem Brei verkochen liess, da musste die gute Alte der Blitzableiter sein — und es gab eine gewaltige Explosion, die nur von einer spätern im August 1823 zu Hetzendorf übertroffen wurde. Von einer zweiten Sitzung konnte also keine Rede mehr sein, so sehr sich Hr. W. darum bemühte, so sehr sein Bruder Johann und ich in ihn drangen. Nach Monaten begegnete mir Hr. W. und sagte, er habe das Portrait B.'s fertig gemacht, ich möge kommen, es anzusehen. Was ich gesehen, erzählte ich B.'n, der sich aber nichts daraus machte, als Karikatur in effigie in die Welt versendet zu werden, wenn er nur nicht mehr zu sitzen brauchte. — Dass dem auch wirklich so sei, wird Hr. W. sich gewiss noch sehr lebhaft erinnern, und ob die Art und Weise, wie er sich aus diesem Dilemma zog, die rechte war, will ich nicht entscheiden, bedaure aber sehr, dass ihn seine Phantasie so arg täuschte.

Empfangen Sie schliesslich die Versicherung meiner grössten Hochachtung und Verehrung, mit der ich die Ehre habe mich zu zeichnen

Münster, d. 30. Jan. 1835.

Ew. Wohlgeb. ganz ergeb.
A. Schindler,
Musik-Director.

Antwort des Redacteurs.

Da ich mich nicht unter diejenigen zählen kann, die unsern Beethoven persönlich kannten, so kann ich auch natürlich über den Hauptpunkt Ihres geschätzten Schreibens nichts zu sagen haben. Nur um einiger wichtigen Nebensachen willen erbitte ich mir freundliches Gehör. Zuvörderst drängt es mich, in die Frage auszubrechen: Warum denket ihr so Arges in euren Herzen? Nein, geehrter Herr! von irgend einer kaufmännischen Spekulation in dem namhaft gemachten Schreiben (in No 2) kann hier nicht die Rede sein! Es ist jetzt leider nicht ungewöhnlich, im Verdacht nehmen schnell zu sein: ich wollte, Sie wären es nicht gewesen. — Was Sie über Waldmüller's Portrait Beethoven's für den sel. Hrn. Härtel berichten, ist eben so anziehend, als es allen hiesigen Verehrern B.'s, die den Heros der Tonkunst nicht leibhaftig sahen, überraschend ist. Wir Alle meinten, es sei, wenn auch Manches darin in's Uebertriebene gemalt sein sollte, doch sicherlich ein treffliches Charakterbild. Wir fanden, dass zwischen den genialen Erzeugnissen dieses wunderbaren Mannes und dem hier gelieferten Ausdrucke seines Wesens eine gute Analogie obwalte. Dem sei, wie ihm wolle: Schlechtes malte W. doch wohl nicht, wenn

er auch Einiges zu stark auftrug; wozu ihm der damals verstimmte B. hinlängliche Veranlassung gab, wie Sie selbst versichern. W.'s Kunst bewährte sich uns namentlich in dem Brustbilde des verdienstvollen, seit 1827 entschlafenen Hrn. Gottfr. Christoph Härtels, das so schön und völlig getroffen ist, dass man den verehrten Mann selbst zu sehen glaubt. Alles Uebrige habe ich denen zu überlassen, die B.'s Persönlichkeit näher kannten, Ihnen dankbar für jeden Beitrag zur Charakteristik eines Künstlers, welcher der Welt angehört.

G. W. Fink.

Nachtrag zu dem Aufsatze: „Musikalische Topographie Dresdens" in No. 5 dieser Zeitung.

Da obengenannter Aufsatz auf genaue Vollständigkeit Anspruch zu machen scheint, so sei es uns erlaubt, Einiges hinzuzufügen, was der Verf. denselben zufällig oder vorsätzlich ganz übersehen hat. Dass ein stehendes Concert hier zu wünschen wäre, ist richtig, aber kein wahrer Musikfreund kann beistimmen, wenn gesagt wird: dass von einheimischen und fremden Künstlern oft in zu reichem Maasse Concerte veranstaltet würden! Fremde Künstler kommen äusserst selten hierher und unsere einheimischen Concertspieler geben jeder nicht einmal alle Jahre *ein* Concert, sondern es vergehen oft 2 Jahre, ehe sie eins anstellen; es sind gewöhnlich den ganzen Winter hindurch sechs, höchstens acht Concerte von Virtuosen! Die schönen Concerte der Harmoniegesellschaft sind aber wohl zu erwähnen, diese sind alle 14 Tage während des Winterhalbjahres; das Zillmann'sche Chor spielt die Ouverturen und die Begleitung und die vorzüglichsten Künstler der Königl. Kapelle, so wie die ersten Sänger und Sängerinnen erfreuen abwechselnd aus Gefälligkeit die Gesellschaft durch ihre Leistungen. Unter denen, welche die ächte Kunst befördern, sollten billig zwei so ausgezeichnet treffliche Lehrer des Pianoforte wie Hr. Krägen und Fräul. Darnstedt nicht vergessen sein, da beide zugleich wahre Virtuosität auf ihrem Instrumente besitzen und oft Privatzirkel durch ihr glänzendes und gediegenes Spiel erfreuen. Hr. Krägen hat überdem das Glück, mehrere ganz ausgezeichnete Schülerinnen gebildet zu haben, von denen die jugendliche Cäcilie Schmiedel sich schon zweimal mit Beifall öffentlich hören liess und manche Andere dies könnte, sobald sie wollte. Dass wir an Hrn. Cicarelli jetzt einen vortrefflichen Lehrer des Gesanges hier haben, wurde auch verschwiegen. Noch auffallender ist es aber, dass eines Mannes nicht gedacht wird, wie unser im Auslande wohl bekannter Akustiker Friedrich Kaufmann ist, welcher nicht allein mit dem regsten Kunstfleiss und Enthusiasmus in seinem Fache rastlos vorwärts strebt, sondern überhaupt mit gründlicher Kenntniss der Theorie das zarteste Gefühl für den Vortrag der verschiedenartigsten Musik verbindet und dadurch allein dem todten Mechanismus des Chordaulodions Seele u. Leben auf wunderbar überraschende Weise einzuhauchen versteht; dies und wie seelenvoll und schön er das von ihm erfundene Harmonichord zu spielen und zu behandeln weiss, bewies er erst kürzlich in den mit grossem Beifall aufgenommenen musikalischen Soiréen, die er vorigen Jahr gab. Verdient der würdige und bescheidene Mitbürger, der sich auf ungewohnter Bahn so rühmlich auszeichnet, solch' kränkendes Vergessen? Dasselbe sagen wir in Betreff der hier lebenden Virtuosin auf der Pedalharfe, Fräul. Therese von Winkel; in Deutschland gibt es sicher Niemanden, der dies schöne Instrument so gründlich studirt hat und ihm so überraschende neue Seiten abzugewinnen weiss. Diese Künstlerin spielt zwar nicht öffentlich, aber sie ist doch sehr bekannt, da sie in ihrem Hause mit allen ausgezeichneten Virtuosen der K. Kapelle oft zusammen spielt; Künstler und ächte Kunstfreunde sind ihr willkommen und für solche ist es wahrhaft interessant, nicht allein die neuesten englischen u. französischen Harfencompositionen, sondern auch viele deutsche klassische Meisterwerke, die für das Pianoforte geschrieben sind, auf der schönen Dizi'schen Harfe à double mouvement mit eben so viel Bravour als seelenvollem Ausdruck vortragen zu hören. Ueberdem ist diese Künstlerin anerkannt treffliche Lehrerin ihres Instrumentes. Da ferner in jenem Aufsatze erwähnt ist, was in mehren Schulanstalten für die Musik geschieht, so sollte billigerweise das hiesige Blindeninstitut nicht mit Stillschweigen übergangen sein. Dort wird wirklich Ausgezeichnetes geleistet. Die Tonkunst ist für diese Unglücklichen, die so viel entbehren, Ersatz für Sonnenlicht und Farbenzauber; sie schliesst ihnen eine Idealwelt auf, wo die irdische Dunkelheit sich für sie in himmlische Klarheit verwandelt. Es ist daher wahrhaft human, dass sie in diesem Institut so sorgfältig in der Musik unterrichtet werden, sowohl im Gesang, als auf mannichfaltigen

Instrumenten; sie bilden ein ganzes Orchester und ihre Leistungen sowohl im sichern Zusammenspiel, als in der Virtuosität auf einzelnen Instrumenten sind trefflich und erfreulich. Eben so geübt sind sie im Gesange; sie geben fast alle Jahre ein öffentliches grosses Concert, mehre der Blinden sind selbst wieder Lehrer der andern, und wer es begreift, wie schwierig dieser Unterricht ist und welcher Fleiss, welche Ausdauer und Kunstliebe dazu gehört, ein solches Orchester von Blinden zu bilden, den muss es befremden, es so gar nicht erwähnt zu finden.

Einige unparteiische Musikfreunde.

Antwort des Redacteurs.

Indem ich im Namen der teutschen Kunst den unparteiischen Herren Musikfreunden für ihren gefälligen Nachtrag öffentlich danke, darf ich mich einiger Erinnerungen nicht entschlagen, die auch für künftige Fälle nicht unbeachtet bleiben mögen zum Segen der Sache und um der Gesinnung derer willen, die sie zu fördern sich bereitwillig finden lassen. Der Anstrich des Misstrauens, des ausdrücklich ausgesprochenen Schwankens zwischen vorsätzlichem Uebergehen und leichtfertigem Uebersehen herrscht leider auch durch diesen, sonst so rühmlichen Aufsatz. Es gehört dies zu dem Trübseligsten unserer Zeit, was uns Allen mehr verkümmert, als wir im parteiischen und parteilosen Zufahren meinen. Hören Sie den Hergang der Sache und Sie werden die Versicherung kaum mehr nöthig haben, dass die Männer, welche uns jene Notizen mitautheilen so bereitwillig waren, zu den kunsterfahrensten und durchaus rechtschaffensten gezählt werden müssen. Andere würden wir gar nicht dazu wählen. Sie haben, meine Herren, die Schwierigkeiten nicht bedacht, die einer solchen allgem. Topographie entgegenstehen. Ueber den 2½ Spalten der Topogr. von Leipzig sind mir 3 Tage allein mit Herumlaufen verstrichen, ehe ich nur die möglich sichersten Notizen aus dem Munde der betheiligten Herren zu Papier gebracht hatte. Einer ist nicht zu Hause, der Andere nicht daheim und der Dritte muss sich erst besinnen. — Es ist zu viel verlangt, in einer Stadt wie Dresden Einem allein das Geschäft aufzubürden. Ich habe also mehre höchst erfahrene und kunstliebende Herren mit dem Auftrage beschwert und bin ihrer grossen Bereitwilligkeit zu allem Danke verpflichtet. Dabei kann es kaum fehlen, dass solche Künstler namentlich, die nicht öffentlich angestellt sind, übersehen werden, indem sich Einer auf den Andern verlässt. Ferner können und sollen nicht alle Privatlehrer angezeigt werden, es würde zu viel; die einflussreichsten mögen beigefügt stehen, aber wer gedenkt ihrer immer und kennt sie alle? Dazu sind Nachtr., jedoch so kurz eingerichtet, ohne alle Beimischung von Nebendingen, wie es in den Topographien selbst geschieht. Ausserdem wäre es eine Unmöglichkeit, ein solches Unternehmen durchzuführen. Ich wünsche aus allen Städten recht ausführliche Angaben: allein ich muss mir das Recht ausdrücklich vorbehalten, sie so bündig zusammen zu arbeiten, als es in den bereits gelieferten mit der grössten Sorgsamkeit geschehen ist. Auch künftige Nachträge werde ich auf gleiche Weise kürzen und ordnen. Der Raum und die Sache selbst machen dies nothwendig. Von der trefflichen Antonie Pesadori, geb. Pechwell, ist bereits ein Nekrolog gedruckt, dessen Einsendung ich gleichfalls, schon früher vergeblich, veranlasst habe. — Ein Wichtiges für solche Uebersichten haben die Herren Musikfreunde doch vergessen, das ist das Geburtsjahr, der Geburtsort u. s. w. der genannten Künstler. Sie werden mich verbinden, wenn Sie auch dies noch ergänzen wollen. Lassen wir also ein ungegründetes Misstrauen und kommen wir lieber einander mit *Theilnahme entgegen, was Künstler* ehrt und Alle, die Menschen sind.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wien können wir abermals kurz abthun. Dort kam zur Production: 1. „Die Gleichheit der Jahre“ und „Der Weltuntergangs-Tag“ oder „Die Familien Knieriem, Zwirn und Leim“, als Fortsetzung des Lumpacivagabundus, beide Possen von Nestroy, mit harmonischer Sauce von Adolph Müller; an Trivialitäten einmal gewohnt, würkten die derben Witzspiele wenigstens auf das Zwerchfell. 2. „Der Apfelbaum“, oder „Kuss und Panzerhemd“, Ritterspiel von Toldt, mit Musik von Reuling, hat schwerlich die daran gewagten Auslagen eingebracht. Derselbe Verf. hat auch das alte Mährchen „Adler, Fisch und Bär“ unter dem Titel: „Der Zauberwald“ überarbeitet, doch wahrlich nicht verbessert. Der ärgste Miss-

für Begriffe; was aber in einer Affektion nicht rein der Empfindung, sondern der Reflexion angehört, nämlich das Beziehen der Affektion auf eine Ursache ausser ihr, das kann auch nicht durch Musik, wohl aber durch Poesie, deren Mittheilungs-medium Begriffe sind, ausgedrückt werden. Die Musik hat daher eine nothwendige und wesentliche Unbestimmtheit, sobald sie als Darstellungsmittel dienen, und nicht in ihrem freyesten Gebrauch durch gegebne Anschauung der Harmonie und des Rhythmus als reines Kunstwerk, die vollkommene und durchaus allegorische Anschauung des Absoluten gewähren soll. Jene Unbestimmtheit rührt eben daher, dass sie alles Materielle verschmäht und das rein Formelle an ihrem Darzustellenden auffast. Sie bedarf daher, für diesen Gebrauch, der Poesie, und in dieser Rücksicht hat Kant recht, dass sie nur das Vehikel der Poesie sey; denn auch hier blieb Kant, wie in seinem ganzen Systeme, auf der vorlezten Stufe stehen. Wer dieses eigentliche Wesen der Musik kennt, wird nie Forderungen an sie machen, welche sich auf Darstellung des Materiellen beziehen; diese kann nur in der Parodie der Kunst statt haben *), und ist der Hauptquell für das Komische in der Musik. Hier sind auch die Analysen der Leidenschaften, wie sie Gretry durch den ganzen zweyten Band seines Werkes giebt, von gutem Nutzen, so wenig man ihnen für die eigentliche Kunst einigen Werth zugestehen kann. — Bey diesem Mangel an deutlichen und richtigen Begriffen, welche durch weit mehr Stellen bewiesen werden könnten, fällt es um so mehr auf, wenn Hr. Sp. sich hier und da in ziemlich unsanften Ausdrücken gegen manche Meynungen erklärt, welche noch dazu nichts weniger als falsch, sondern sehr richtig und gründlich sind. So erwähnt er z. B. S. 64: die musikalischen Gedanken, und sagt, man verstehe darunter gewöhnlich sehr flachsinnig blos die grössern und kleinern Melodienreihen und Figuren. Wäre dieses, so müssten Händel, Bach und ihres gleichen sehr viel und ohne Gedanken gewesen seyn. Hr. Sp. giebt nun zwar hier keine tiefere Erklärung davon, aber er verspricht S. 180 eine eigne Abhandlung darüber. Zu wünschen wäre es indessen, dass er vorher zu jener flachsinnig genannten Erklärung zurückkehrte, damit nicht ähnliche unergründliche Gründlichkeiten vorkommen, wie wir schon in den Objekten der Empfindung und den specifischen Graden zu bemerken Gelegenheit gehabt haben. Denn es lässt sich nicht läugnen, musikalische Gedanken sind im geringsten nichts anders als das, was Hr. Sp. kleine Melodienreihen nennt, oder wenn man es richtiger ausdrücken will: Tonrhythmen. Sie verhalten sich zur eigentlichen Melodie, wie der Rhythmus zum Metrum, oder wie ein Begriff zum Urtheil, oder wie ein Wort zu einem Satze eines Periodes. Bach und Händel würde Hr. Sp. nicht angeführt haben, wenn er nur an das Wesen des doppelten Kontrapunktes gedacht hätte, welches eben im harmonischen Gebrauch der Tonrhythmen oder musikalischen Gedanken besteht, da hingegen der einfache Kontrapunkt die einzelnen Töne, und der Canon, als die Synthesis von beyden, die Melodien, welche aus Tonrhythmen bestehn, harmonisch behandelt. Bach und Händel kannten nun doch wohl den doppelten Kontrapunkt und waren also wohl nicht ohne Gedanken. Diese Ansicht bringt die Lehre von den musikalischen Gedanken zur vollen Klarheit und möchte also den Vorwurf des Flachsinnes wohl nicht annehmen können. Bey Hrn. Spazier haben sich aber die Begriffe von Empfindung, Gedanke und Idee noch nicht vollkommen geordnet; daher scheint es ihm, als ob der musikalische Gedanke schon etwas von Empfindung

*) Unter Parodie der Kunst verstehe ich nicht die Uebertragung der ernsten Musik auf komische Situationen, sondern die totale Umkehrung der Kunstanschauung. Jenes ist ironische Parodie und mechanische Umwendung, dieses giebt das Komische. d. Rec.

griff aber war die Reprise des Hensler'schen langweilenden „Sternenmädchen", das doch allzu sehr unserer Zeit entfremdet ist. — Den Jahresschluss in diesen verwaisten Tempelhallen feierte die Acrobatenfamilie Knie. —

In der Leopoldstädterbühne wurde zur Schau gebracht: „Der Schwur bei den Elementen", Zauberspiel von Schick. Die Grundidee, dass ein herrschsüchtiges Weib keinen höhern Wunsch kennt, als: Mann nur zu sein, und das Thörichte ihres Verlangens dann erst erkennt, als Chronos darin ihr willfahrte, ist ziemlich glücklich durchgeführt. Des neu enroullirten Kapellm. Nidetzky Comp. verbürgt ein erspriessliches Erinnerungsvermögen. — Weniger Glück machte desselben Autors Volkssage: „Asmodi" oder „Das böse Weib und der Satan", mit Musik von Wenzel Müller; ganz vom Uebel aber war die Posse: „Der Zauberridiküle", componirt von Scutta. Die Pantomime: „Der Koloss zu Rhodus", Musik vom Orchesterdirector Leppen, unterhält durch eine Schlag auf Schlag folgende Abwechslung. Rosen jedoch erblühen der Entreprise aus den wiederholten Gastspielen des trefflichen Raimund. Sein Alpenkönig, der Diamant des Geisterfursten, die gefesselte Phantasie, Pächter Valentin, das Gespenst auf der Bastei, der Berggeist, die beiden Spadifankerln, so wie der Eheteufel auf Reisen waren bisher die Glanzpartien, worin der Meisterkünstler bei stets überfulltem Hause erschien und welchen, bei sich mindernder Attractionskraft, erst das Kron-Juwel, „Der Verschwender", folgen soll. Es ist doch eine schöne Sache, fast zwei Jahrzehende über ungeschwächt in der Gunst des Publikums sich zu erhalten, und es muss denn doch etwas daran sein, wenn die wetterwendischen Launen des Zeitgeistes keinen nachtheiligen Einfluss auszuüben vermögen.

Die Josephstädter Direction ist abermals in andere Hände übergegangen. Das Ehepaar Leopold und Theresia Hoch hat sich mit Hinterlassung eines ansehnlichen Schuldenstandes nach Ungarn, dem gewöhnlichen Refugium peccatorum, absentirt. Ein Doctor juris utriusque soll auf eigenes Risiko die Anstalt fortführen und es ist ihm zu gratuliren, wenn er für Themis eben so mit gefeieten Waffen kämpft, wie hier unter der holden Musen Aegide. — Hr. und Fr. von Holtey machen glänzende Geschäfte. Der tief ergreifende Lorbeerbaum und Bettelstab, die weiblichen Drillinge und das heitere „Liederspiel" erfreuen sich im gleichen Maasse der regsten Theilnahme, so wie eines ununterbrochenen Zuspruchs. Pöck, der Dilettanten Liebling, kam auf Besuch von Prag hierher. Er courbettirte auerst auf seinem Paraderöslein im Nachtlager, tummelte sodann sich herum mit dem lustigen Figaro und übernahm die Partie des Capitain Johann in den Falschmünzern; das erste und letzte Werk mit sehr dankbaren Einlagen vom Hrn. Kapellmeister Kreutzer bereichert. Hr. Kreipel sang den Grafen Almaviva allen Kunstfreunden zu Danke; der mimische Theil liess allerdings Manches zu wünschen übrig. Eine Dem. Valesi gastirte beifällig als Rosine; da will nun Freund Saphir, welcher, per parenthesin, neuerdings in Wien domicilirt und der Theaterzeitung fleissigster Mitarbeiter geworden ist, in München eine Choristin, cognomine „Mauermayer", gekannt haben, welcher besagte Prima Donna gleichsam aus den Augen geschnitten, ja wie ein Ei dem andern ähnlich sehen soll; woraus denn der sarkastische Witzbold die Schlussfolge zieht, dass es dieser Dame bereits gelungen, beim Theater sich einen Namen zu machen. — Am Namensfeste der Kaiserin sollte bei splendider Beleuchtung als fürstlicher Jäger Hr. Pöck Abschied nehmen; allein dieser sonst so wackere Schütze schoss diesmal ein arges Böcklein. Kurz vor dem Anfange wurden nämlich im Corridore schriftliche Placate angeklebt, des Gastspielers plötzliches Unwohlsein verkündend und Nachsicht für dessen momentanen Suppienten erbittend. — Diese Nachricht verschnupfte denn das ungemein zahlreiche Auditorium ganz gewaltig, und zwar um so mehr, als vernehmlich gemunkelt wurde, der unpass Gemeldete befinde sich in der jovialsten Laune und wolle nur aus genialer Künstlercaprice, oder könne vielleicht, vermöge obwaltender Hindernisse, nicht singen. So übernahm denn Hr. Baum, ohne Probe, die anstrengend schwierige Partie des Prinz-Regenten, leistete das fast Unglaubliche und wurde für seine aufopfernde Bereitwilligkeit mit Beifall überschüttet. Gerecht lohnt und straft das Publikum; es weiss Beleidigungen zu vergelten und erkennt dankbar, wenn ihm die gebührende Achtung gezollt wird.

In derselben Rolle versuchte sich auch, wenige Wochen darauf, ein junger Anfänger, Namens Mellinger, und machte, vielleicht eben, weil Pöck, der Gefeierte, das Kindlein samt dem Bade verschüttet hatte, Furore im strengsten Sinne. Der Neuling ist zwar, wie begreiflich, noch gewaltig

unbehülflich; allein er besitzt eine ausnehmend sonore, metallreine Bariton-Stimme von ungewöhnlichem Umfange, welche, bei sorgfältiger Cultivirung, die schönsten Resultate verheisst. — Mit ungetheiltem Applaus wurde Kreutzers „Taucher" aufgenommen; dagegen verunglückte Bellini's „Nachtwandlerin", eine Oper, welche selbst in ihrem Vaterlande nur dann sich erhält, wenn die Pasta oder Malibran als Sonnambula erscheint. Am schlimmsten kam Hr. Swoboda weg, der mit einer für Rubini berechneten Aufgabe zu kämpfen hatte und schlechterdings zum colorirten Styl aller Gesangsmittel entbehrt. Nur allzubald sprach sich unzweideutig allgemeines Missfallen aus; selbst rasch vorgenommene Abkürzungen im zweiten Akte blieben wirkungslos, denn gefallen waren einmal die Schicksalswürfel und gebrochen der Stab. — Seit diesem verhängnissvollen Abende hat Hr. Swoboda nimmer wieder die Bühne betreten, seine Entlassung erhalten oder nachgesucht und die einzige Partie des Ludovic gibt nunmehr, als Sänger beifallswerth, Hr. Dobrovsky. — In den letzten Tagen des verflossenen Jahres eröffnete Mad. Kraus-Wranitzky den Cyclus ihrer Gastdarstellungen mit der Rosine im Barbiere di Siviglia und erhielt eine die wahren künstlerischen Verdienste entsprechend lohnende Auszeichnung.

(Fortsetzung folgt.)

Brescia. Auch die hiesige Fiera, welche jener ihrer nahe gelegenen Nachbarstadt Bergamo um 14 Tage vorausgeht, zeichnet sich durch grosse Spectakel auf dem Theater aus und hatte dieses Jahr zur Hauptsängerin die Boccabadati, den Tenor Santi und Bassisten Barroilhet. Von den bekannten drei Steckenpferden unserer Prime Donne wurden No. 2 u. 3 gegeben, nämlich Anna Bolena und Norma, worin die Boccabadati, deren Gesangschule trefflich ist, das Meiste zum Gelingen dieser Opern beitrug.

Cremona. Unsere Fiera machte dieses Jahr keinen glänzenden Anfang mit ihren Spectakeln, wiewohl sie die brave Schoberlechner und einen David aufzuweisen hatte. Weder Donizetti's Parisina mit diesen Sängern, noch Galzeroni's grosses Ballet zog an; in den folgenden Vorstellungen ging es nicht viel besser. Die nachher gegebene Sonnambula machte auch wenig Glück, die letzte von der Schoberlechner sehr gut vorgetragene Scene abgerechnet.

Como. Diese malerisch an ihrem herrlichen See gelegene Stadt gab diesen Sommer Ricci's neue Oper Erano due or sono tre, sodann eine unbekannte von Hrn. Rossi, La villana contessa betitelt. Die vorzüglichsten Sänger waren die Aman, der Tenor Contini und Buffo Graziani. Die erste Oper wurde nicht übel gegeben und erhielt sich ihrer hübschen Tanzmusik wegen. Die zweite hat zwar weniger Walzer und Monferine, aber auch sonst nichts Neues, ist im Ganzen ein armes Kindlein und um so mehr ungenießbar, weil sie ursprünglich für's neapolitaner Theater geschrieben wurde, und die auch sehr gute Buffi erfordert.

Im grossen Saale des hiesigen Casino wurde die Büste der Pasta mit folgender Inschrift aufgestellt:

A
GIUDITTA PASTA
QUI GENEROSA DEL DIVINO SUO CANTO
IL XXNOVE SETT. MDCCCXXXII
PERCHE GIOVASSE
AGLI ASILI DELLA INDIGENZA
LA SOCIETA N.
IN OMAGGIO ALLA DOPPIA VIRTU
Q. BUSTO P.

Mailand (Teatro Carcano). Anfangs Juli wiederholte man Donizetti's Elisir mit der Prima Donna Raineri, dem Tenor Dassi, dem Bassisten Marini (Giuseppe) und Buffo Cambiagio, sämmtlich mehr oder weniger Anfänger und daher ohne allen Erfolg. Hr. De Bezzi, dessen Gesang weit schöner ist als seine Stimme, ersetzte bald den Tenor und erwarb sich besonders mit der Romanze im 2ten Akte Beifall. Wegen einer der Raineri zugestossenen Unpässlichkeit musste eiligst der Barbiere di Siviglia in die Scene gesetzt und die Rolle der Rosina durch die Valesi besetzt werden. Endlich gab man auch hier Ricci's neuere uns unbekannte Opera buffa: Erano due or sono tre, wozu man noch die Primadonna Tadolini und den Tenor Bartolomeo de Gattis engagirte. Die Last der Oper liegt ganz auf dem Buffo Cambiagio und hat lange Scenen; ein Fehler des röm. Dichters Giacopo Ferretti, welcher den Furioso und Torquato Tasso ganz so behandelte. Indessen that Cambiagio sein Mögliches und ihm zur Seite seine Cecca (die Raineri), mit welcher er ein in der Folge von Ricci eigens für sie im Mailänder Dialect comp. Duett sang. Die Tadolini hat eine schöne Stimme und recht gute Methode, gibt ihrem Gesange aber wenig Leben. Der Tenor scheint mehr für die

Op. seria geschaffen und ist im Ganzen ein brauchbares Subject. Sonst hat das Stück gefallen und wurde bei aller Entlegenheit des Theaters und der warmen Jahreszeit ziemlich stark besucht; einige hier und da zerstreute melodische Phrasen abgerechnet, gehört diese Musik zum heutigen ewigen Einerlei. Ach hätte doch die neue Oper nicht so gar viel an die Füsse und nicht so gar wenig an Kopf und Herz gedacht!... Im Orchester unterhielt mich ein hübscher Wiener Knabe, der zwischen zwei langen Basposaunen mit ausgespreizten Beinen die Pauken vortrefflich spielte; ein in Italien seltener Fall. Die von einer italien. Bande entlehnten Trompeter hatten Klappentrompeten und oft ganz unnütze Begleitungen.

(Fortsetzung folgt.)

Correspondenz-Errata. (Eingesandt.)

Hr. v. Miltitz in Dresden rügt in No. 3 Ihrer Zeitschrift (S. 47), dass der Costumier die Soldaten im Wasserträger nicht wie die Republikaner 1794 gekleidet habe. Er hat vergessen, dass das Stück in der Zeit der Fronde 1649 spielt. —

Derselbe sagt: vor 30 Jahren sei die Vestalin, der Cortez u. s. w. trefflich gegeben worden, wobei der sel. Kapellmeister Seidelmann als Dirigent keinen Finger regte u. s. w. Nun war aber Seidelmann schon lange selig, bevor die Vestalin (1811) und Cortez (1814) von Morlacchi einstudirt und dirigirt wurden. Die Vestalin ist bekanntlich 1807 geschrieben; die Partitur ward von der Kaiserin Josephine im December 1809 dem Könige Frdr. August in Paris zum Geschenk gemacht und die italien. Uebersetzung dem damals in Dresden als Bassist und Sprachlehrer lebenden Perotti übertragen. Es war die erste grosse Oper, welche der 1810 an Pär's Stelle berufene verdienstvolle Kapellmeister Ritter Morlacchi dirigirte. — Der Tactirstab ist erst durch C. M. v. Weber, als solcher zu Begründung der deutschen Oper 1816 nach Dresden berufen ward, in dem dortigen Theater eingeführt worden.

C o m i c a

von K. Stein.

Als wir der Caecilia unsern im 6osten Hefte derselben abgedruckten „Versuch über das Komische in der Musik" übergaben, waren wir darauf gefasst, dass derselbe nicht blos Freunde, sondern auch seine Gegner finden werde — und in der That, wir hatten das 6oste Heft jener Zeitschrift noch nicht in den Händen, so stand auch schon in No. 16 u. 17 der allgem. musikalischen Zeitung einer der letztern vor uns, in voller Rüstung und mit tüchtigen Streichen auf uns losschlagend. Im ersten Feuer der Kampfeslust wollten wir ihm sogleich die Spitze bieten und einen Gang mit ihm machen; allein wir besannen uns alsbald eines Bessern. Theils fürchteten wir uns, so zu sagen, vor uns selbst in unserer ersten gewaltigen Zornes-Hitze, theils wollten wir auch in dieser komischen Sache unser eigenes Blut nicht umsonst verspritzen; und letztes würde, wenn wir gleich auf der Stelle mit unserm Hrn. Gegner angebunden, unfehlbar der Fall gewesen sein, indem das zuschauende Publikum, sofern es das 6oste Heft der C. nicht früher erhalten als wir, von des Streites Anfang und Zweck nur so viel wissen konnte, als ihm von feindlicher Seite her mitgetheilt worden. Wir steckten daher das schon halbgezogene Schwert unserer Feder wieder in die Scheide und beschlossen, uns eine Zeit lang ruhig zu verhalten. Leider wurde es uns nun aber spätershin durch eine ungewöhnliche Menge friedlicher Arbeiten schier unmöglich gemacht, unsern kriegerischen Gesinnungen die Zügel schiessen zu lassen, und wir würden auch wohl jetzt noch nicht in's Feld gerückt sein, wenn uns nicht jüngst eine Anzeige unsers Versuchs in der a. m. Zeit. plötzlich in Harnisch gebracht hätte. — Also zum Kampfe!

Wer die Abhandlung unsers Hrn. Gegners aufmerksam gelesen, der wird einsehen, dass wir einen schweren Stand zu ihm haben. Jene gleichet nämlich einem dichtverwachsenen Waldverhau, in welchem die festen oder schwachen Puncte, welche wir angreifen und nehmen müssen, nicht so leicht aufzufinden sind. Man muss, da der Hr. Vf. die Anlegung von scharfgezeichneten und abgetheilten Wegen in Kapiteln oder Sectionen kriegsklug vermieden hat, um sich zu orientiren, den ganzen Wald, nämlich die Abhandlung, wiederholt durchkreuzen, und wenn man bedenkt, dass darin viel scharfgeladenes kleines und grobes Geschütz gegen uns aufgefahren ist, ja sogar Fussangeln und Selbstschüsse für uns gelegt sind, so wird man uns, die wir, um seine starken u. schwachen Seiten auszukundschaften, uns zu wiederholten Malen mitten in den Feind hineinwagen mussten, hoffentlich einige Tapferkeit nicht absprechen.

Das Resultat unserer gefahrvollen Recognosci-

rungen ist nun aber folgendes: I. Der Feind hat die von Hrn. Steph. Schütze angelegte theoretische Komus-Festung theils abgetragen, theils mit neuen *Lunetten* versehen, welche indess unschwer zu nehmen sind; II. er hat, um unsere Theorie in die Luft zu sprengen, uns Minen gelegt, welche sich aber leicht ersäufen lassen; III. er hat die vis comica der Musik abermals angegriffen — und diesen Angriff müssen wir abschlagen; IV. er hat uns — doch genug des Scherzes! Es gilt eine ernste Sache, nämlich das Komische in der Musik.

I.

Beleuchtung der von unserm Herrn Gegner aufgestellten, zum Theil neuen Begriffs-Bestimmung des Komischen.

Unser Hr. Gegner tritt als Vertheidiger der von uns angegriffenen Schütze'schen Theorie des Komischen auf. Es ist aber gewiss kein gutes Zeichen für eine in Schutz genommene Theorie, wenn der Beschützer selbst sie angreift und beträchtlich verändert. Das thut aber unser Hr. Gegner. *) Man vergleiche aufmerksam die unten gegebene Definition des Hrn. *Dr.* Schütze mit der unsers Hrn. Gegners und man wird unschwer die Verschiedenheit beider erkennen. Und doch schreibt der letzte S. 251 der allg. mus. Z.: „Mochte nur das, was Hr. K. Stein gegen Schütze als Widerlegung ausspricht, *im Geringsten nicht* der wohlbegründeten Theorie (des Hrn. Schütze nämlich) Eintrag thun." Heben denn nicht unsere einfältigen Bemerkungen in der Caecilia offenbar unsern Hrn. Gegner selbst dazu bewogen, jener, angeblich so wohlbegründeten Theorie durch seine Ausstellungen und eine gar nicht unerhebliche Veränderung derselben „Eintrag zu thun"? —

Aber was ist denn nun mit dieser Veränderung eigentlich gewonnen? Was ist damit gewonnen, dass nun unser Hr. Gegner an die Stelle *„des heitern Spiels"* ein *„zwecklos neckendes Widerspiel"* setzt? Ist dadurch nicht die Schütze'sche Begriffsbestimmung offenbar noch enger geworden, als sie es vorher schon war? — Wie kann aber der Mensch, wenn menschliches Handeln und Streben durch die Natur vereitelt und nichtig erscheint, dasselbe insofern als komisch anschauen und belachen, als er dadurch zum Gefühl oder zur Ahnung der — *ihm selbst abgehenden* — *absoluten Freiheit* erweckt wird?? Würden wir nicht nach dieser Theorie komische Personen deshalb als solche belachen, weil es uns in gewissen Momenten an ihnen klar wird, dass ihnen fehlt und abgeht, was wir selbst nicht besitzen; nämlich eben die unbedingte Freiheit? — Gesetzt aber auch, dass wir wirklich, so wie unser Hr. Gegner es annimmt, durch Anschauung der Nichtigkeit menschlicher Handlungen und Bestrebungen, zum Gefühl oder zur Ahnung unserer eigenen unbedingten Freiheit *) angeregt werden könnten, was uns indess nicht wohl möglich scheint: so würden wir doch dann gewiss um so weniger lachen, je mehr jenes Gefühl in uns zur Klarheit käme. Was ist denn nämlich unbedingte Freiheit? Ist sie nicht schrankenloses Wollen und Handeln *mit* und *aus schrankenloser Erkenntniss*? — Je höher nun aber bei uns die Erkenntniss steigt, je tiefer und umfassender sie wird, je vollständiger sie die Dinge und Erscheinungen in der Welt in ihrem innern Zusammenhange begreift und durchdringt, desto mehr verschwindet nothwendig auch das Lachen und desto mehr erscheint dann Alles in ernster Gestalt. —

*) Die Schütze'sche Theorie lautet so: „Das Komische ist eine Wahrnehmung oder Vorstellung, welche nach Augenblicken das dunkle Gefühl erregt, dass die Natur mit dem Menschen, während er frei zu handeln glaubt oder strebt, ein heiteres Spiel treibt, wodurch die beschränkte Freiheit des Menschen in Beziehung auf eine höhere verspottet wird. — Oder: das Komische ist das in und bei der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen."

Dagegen bemerkt unser Hr. Widersacher S. 250 d. allg. mus. Z.: „— dieses Mangelhafte (der Schütze'schen Theorie) liegt in einem dreifachen Versehen" etc. und stellt dann S. 253 nach einigen allgemeinen Erörterungen, deren Hauptinhalt wir in unserm Versuche, als allgemein bekannt, mit Stillschweigen übergangen, folgende eigene Erklärung des Komischen auf: „stellt sich in Etwas das Verhältniss der Natur (und darunter begreifen wir Alles, was nicht der freie Mensch ist und was auf ihn einwirkt, sogar seine eigene Leidenschaft) zu der *Freiheit* so dar, dass ein *zweckloses Widerspiel* der Natur sichtbar wird, in welchem die zufällige Erscheinung der Gegenwirkung auf einzelnen Puncten des Beginnen der menschlichen Freiheit vereitelt und nach einer auf etwas gespannten Erwartung das Ganze als nichtig erscheint, so ergötzt der Gegenstand als komisch, indem er an der Nichtigkeit des menschlichen Handelns, wie die Anschauung sie darlegt, das Gefühl oder die Ahnung einer unbedingten Freiheit erregt und belebt. Sonach ist komisch die Darstellung der im zwecklosen Widerspiele der zufällig wirkenden Natur vereitelten Bestrebung des Menschen."

*) Vergl. Allg. Mus. Zeit. S. 254 in d. M.

Kinder finden überall am meisten zu lachen. Erwachsene lachen schon weniger und um so weniger, je höher ihr Wissen steigt und je weiter der Kreis ihrer Erfahrungen wird — die Gottheit aber, in welcher das höchste Wissen und Erkennen ruht, kennt kein Lachen mehr, und wenn unser Hr. Gegner sagt:*) „Vermöchten wir überall unbedingte Freiheit und Geisteshoheit zu erringen, um über dem unablässigen Widerspiele in menschlichen Dingen erhaben zu stehen, so kämen wir gar nicht aus dem Lachen u. s. w.", so behauptet er nach unserer festen Ueberzeugung etwas *Grundfalsches*, indem wahre Geisteshoheit alle Erscheinungen in ihrem nothwendigen Zusammenhange übersieht und begreift und demgemäss beurtheilt, weshalb denn bei ihr von einem zwecklosen Widerspiele der zufällig wirkenden Natur gar nicht die Rede sein kann. Wir können uns daher mit der Begriffsbestimmung unsers Hrn. Gegners auf keine Weise befreunden und müssen ihre Wissenschaftlichkeit sehr in Zweifel stellen.

Aber hiervon abgesehen, wie steht es denn um ihre Anwendbarkeit? Setzen wir den Fall: Ein Schiffer, auf leichtem Nachen zum Ufer hinsteuernd, ist eben im Begriff, an's Land zu steigen. Da erfasst das zwecklos neckende Widerspiel der Wellen sein Fahrzeug und wirft es in die Fluth zurück, so dass der Mann noch einmal seine Arbeit beginnen muss, welche ihm denn auch, vielleicht an einem andern Orte glücklich gelingt. Ist nun wohl dieser Schiffer, welcher haarscharf in unsers Hrn. Gegners Begriffsbestimmung hineinpasst, wirklich eine komische Person? — Wird nicht der, welcher solch neckendes Widerspiel noch nicht beobachtet hat, darüber erschrecken, während es des Schiffers Gefährten als eine ganz gewöhnliche Erscheinung vielleicht gar nicht einmal der Rede werth achten? — Aehnliche Beispiele könnten wir leicht in reicher Zahl aufstellen und damit beweisen, dass die Begriffsbestimmung unsers Hrn. Gegners abermals zu weit gefasst sei.

Sie ist aber auch, andererseits, wieder zu eng. Wir berufen uns bei dieser Behauptung auf unsere bereits in der Caecilia**) gegen die Schütze'sche gemachten Bemerkungen, welche uns von unserm Hrn. Gegner keineswegs entkräftet und widerlegt scheinen; denn dass er die dort von uns aus Katzenberger's Badereise angeführten Beispiele, weil sie nicht eben so wie auch unzählige andere, die wir beibringen könnten, in die *Schütze'sche Definition des Komischen* hineinpassen, ohne Weiteres für Beispiele *des Lächerlichen* erklärt, thut nichts zur Sache. Er wird nicht leicht Jemanden finden, welcher jenen Jean Paul'schen Roman für einen *lächerlichen* und den trefflichen Katzenberger selbst, welcher lediglich deshalb in's Bad reist, um dort seinen Recensenten zu prügeln, für eine *lächerliche* Person erklärte.

Wir sind bei unserer Untersuchung dieser ganzen Sache lediglich dem gewöhnlichen Sprachgebrauche der Gebildeten in Literatur und mündlicher Rede gefolgt, welchen um einer Definition willen (wessen sie auch sei) abzuändern wir uns unmöglich entschliessen können. Hätten wir auch nur ein einziges Mal während unsers mehr als 20j. Umgangs mit wissenschaftlich gebildeten Männern die von uns angezogenen Beispiele aus Jean Paul u. A. als Beispiele des Lächerlichen bezeichnen gehört, so würden wir nicht auf den Einfall gekommen sein, der Schütze'schen Theorie den Vorwurf zu grosser Enge zu machen. Wenn wir aber das Letzte dennoch gethan, so geschah es lediglich dem wohl unzweifelhaften Grundsatze zufolge, dass der Sprachgebrauch nicht nach irgend einer von einem einzelnen Schriftsteller aufgestellten Theorie, sondern umgekehrt diese nach jenem zu gestalten und zu beurtheilen ist. So lange es aber unserm Hrn. Gegner nicht gelingt, den Sprachgebrauch beträchtlich zu verändern, glauben wir schwerlich, dass die Schütze'sche Definition des Komischen, auch in ihrer neuern Gestalt, sich einer grössern Anerkennung zu erfreuen haben werde, als in ihrer ursprünglichen. — Seit dem Jahre 1817, in welchem sie an's Licht trat, sind verschiedene Lehrbücher der Aesthetik erschienen, deren Verfassern „der Versuch" des Hrn. Steph. Schütze unmöglich unbekannt geblieben sein kann; allein kein einziger von ihnen ist der Schütze'schen Theorie beigetreten, wohl aber haben sie einige ästhetische Schriftsteller, wie z. B. Jean Paul, und einige Rec. widerlegt und unser Hr. Gegn. ist unsers Wissens der einzige Gelehrte, der sie bisher in Schutz genommen.

Aber auch er hat sie beträchtlich verändert, nicht nur in den bereits erwähnten Punkten, sondern auch in manchen andern, und zwar in einer Weise, welche uns fast glauben macht, als habe er selbst beim Niederschreiben seiner Abhandlung das Ungenügende jener Theorie mehr und mehr

*) S. 256 u. — **) S. 231 a. a. O.

gefühlt. Er führt nämlich unter der Hand ein wichtiges Moment nach dem andern in die Schützesche Begriffsbestimmung ein, welches in derselben ursprünglich nicht angedeutet war, und ist dadurch theilweise der Wahrheit wirklich sehr nahe gekommen. So findet sich z. B. S. 254 a. a. O. die Stelle: „Was aber hierbei — nämlich bei der Auflösung einer durch menschliches Streben veranlassten Erwartung in Nichts — erfreut, ist das Gefühl unserer eigenen unbedingten(?) Freiheit und deren Besitz(?), so dass wir froh lachen, weil wir uns u. *Andere einer sichern Vollkommenheit fähig halten und die* (unsere) *Ueberlegenheit fühlen.* — In dem letzten Punkte treffen wir so ziemlich mit dem Hrn. Verf. zusammen. Wir haben nämlich nicht geleugnet, dass es Fälle gebe, in welchen eine Person dadurch als komisch erscheint, dass die Natur mit ihr ein heiteres Spiel oder ein neckendes Widerspiel treibt. Dann muss sich aber eben jene Person jederzeit, wenigstens *nach unserer Meinung* (es kann nämlich auch ein Narr den andern als komisch belachen), dabei unpassend, unklug, ungeschickt benehmen und wir belachen sie dann im kitzelnden Gefühle unserer wirklichen oder auch nur eingebildeten Superiorität. Wir lachen über sie, nicht weil sie die Natur gleichsam neckt und zum Besten hat und nicht in der Ahnung unserer eigenen unbedingten Freiheit, sondern eigentlich als unfreie, d. h. aus dem ganz einfachen und nahe liegenden Grunde, weil wir als eitle selbstgefällige Menschenkinder uns unwillkürlich und harmlos dem kitzelnden Wahne oder Bewusstsein hingeben, dass wir bei solcher Neckerei uns anders benehmen würden als sie, nämlich besser.

Unsere Begriffs-Bestimmung des Komischen schliesst nun aber, wie man sich bei genauerer Ansicht derselben leicht überzeugen wird (und wie wir es in einem spätern Hefte der Caecilia vorläufig angedeutet), eine solche Entstehungsweise desselben keineswegs aus, sondern vielmehr ein. Dagegen gibt es aber sehr viele, vom Sprachgebrauch allgemein als solche bezeichnete, komische Erscheinungen, bei welchen jenes neckende Spiel oder Widerspiel der Natur nicht Statt findet,*) und dass sie die Schütze'sche Begriffsbestimmung nicht aufnimmt, das ist unsers Erachtens eben ihr Hauptfehler, welchen unser Hr. Gegner nicht gehoben.

*) Vergl. Caecilia a. a. O. S. 231.

Indess können wir diesen Theil unserer Erwiderung nicht schliessen, ohne uns gegen eine Finte zu decken, welche unser Hr. Gegner bei seinem Angriffe auf uns in Anwendung gebracht. Er sagt nämlich S. 250 u.

„Indem Schütze das Komische als das in und bei der Freiheit des Menschen sichtbar werdende Spiel der Natur mit dem Menschen bestimmt, mag ihm *recht wohl* das Beispiel entgegengesetzt werden, dass ein Bergmann, welcher auf Bleiers einschlägt und plötzlich eine Golddader findet, nicht eine komische Person aufstellt. Allein Schütze verstand ein *Widerspiel* und zwar ein neckendes (welches er nicht hätte sollen durch das anticipirte Wort *heiter* bezeichnen, da dies vielmehr dem Eindrucke des Komischen zufällt). Jenem Bergmanne wirkt die Natur nicht entgegen u. s. w. Sonach wäre die Definition in Hinsicht allzugrosser Weite nicht durch dies von Hrn. K. Stein aufgestellte Beispiel widerlegt." —

Ei! das ist eine treffliche Art von dialektischer Kunst! — Erst findet unser Hr. Gegner unser gegen Hrn. *Dr.* Schütze gebrauchtes Beispiel ganz passend. Dann verändert er die Schütze'sche Theorie und setzt für *heiteres Spiel: Widerspiel* (woher weiss es denn übrigens der Hr. Verf., dass Hr. Prof. Schütze ein solches verstanden?), wodurch natürlich die ganze Sache ein anderes Ansehn gewinnt — und nun soll mein Beispiel nichts taugen!! Wir müssen offen gestehen, dass uns diese Beweisführung sehr befremdet hat.

II.

Vertheidigung unserer eigenen Begriffsbestimmung des Komischen gegen die Angriffe unsers Herrn Gegners.

a) Wir wissen nicht, was unsern Hrn. Gegner zu der Behauptung bewogen haben möge,*) dass wir unsern Versuch einer Definition des Komischen allen frühern desfallsigen Unternehmungen *„entgegengestellt"*, da wir doch in der Caecilia**) nach Anführung der vorzüglichsten gangbaren Erklärungen der ausgezeichnetsten Philosophen, mit deutlichen Worten gesagt:

„Bei genauerer Prüfung der obenerwähnten Begriffsbestimmungen des Kom. wird der Leser gefunden haben, dass eine jede derselben etwas

*) S. Allg. Mus. Zeit. S. 251, Z. 3 v. u.

**) S. 239 a. a. O.

für sich hat und auf gewisse einzelne Erscheinungen im Gebiete des Kom. anwendbar sei, aber keineswegs auf alle. Eine vollständige, ausreichende Definition möchte sich aber vielleicht dann ergeben, wenn es gelänge, wo nicht alle, doch die vorzüglichsten derselben zusammen zu schmelzen. Einen Versuch dieser Art lege ich im Folgenden zur Prüfung vor u. s. w."

Erscheint nicht dem Obigen nach unsere Sache sogleich in einem ganz andern Lichte, in welchem sie das Gehässige und Anmaassungsvolle, welches sie durch des Hrn. Gegners Missdeutung erhalten muss, sogleich verliert? Nur die Begriffsbestimmung des Hrn. Prof. Schütze, so wie auch grossentheils die unsers Hrn. Gegners, ist den übrigen vorhandenen entgegengestellt und weicht *wesentlich* von denselben ab, wovon man sich beim Nachlesen unsers Versuchs in der Caecilia, in welchem wir aus gutem Grunde eine Anzahl derselben angeführt,*) leicht überzeugen wird.

b) Wir wissen ferner nicht, was unsern Hrn. Gegner bewogen haben möge, unsere in d. C. aufgestellte Begriffsbestimmung im Citate in d. a. m. Z. zu verstummeln.**) Man pflegt doch gewiss Definitionen so viel als möglich so zu fassen, dass darin jedes Wort bezeichnend und keins zu viel noch zu wenig sei, und kann dann mit Recht erwarten, dass man wörtlich citirt werde. Dieses Recht aber hat uns unser Hr. Gegner nicht gewährt. So hat er z. B. das Wort *Wesen* in seiner Anführung unserer Definition weggelassen, wiewohl wir es nach reiflicher Ueberlegung gewählt, indem es uns Menschen und Götter, Engel und Teufel und überhaupt sämmtliche im Gebiete der Kunst auftretende, wirklich existirende, oder auch nur von der Phantasie erzeugte Individuen zu umfassen schien. Wir dachten, als wir dieses Wort niederschrieben, an den *Amphitryo* des Plautus, in welchem Götter eine sehr komische Rolle spielen. Wir dachten dabei an manche Engelserscheinungen, welche, wenn man sie nicht von *einem höhern wissenschaftlichen Gesichtspunte fasst*, als Voltaire, einen komischen Eindruck hervorbringen, wie z. B. auf einem alten Bilde, auf welchem Engel mit dem Vater Abraham ganz gemüthlich Kalbsbraten essen. Wir dachten dabei an geprellte Teufel und an den Göthe'schen Mephistopheles selbst. Wir dachten dabei an die köstlichen komischen Figuren, welche in Volkssagen und Mährchen — z. B. in den Hoffmann'schen, ihr Spiel treiben — kurz wir dachten dabei an vielerlei komische Figuren, an welche unser Hr. Gegner, der das Komische blos auf das *Menschliche* einschränken will und damit den komischen Figuren, welche der Mensch ohne Conflict mit der Natur jeden Augenblick aus seiner Phantasie erzeugen kann, *seine* theoretische Thür verschlossen hat, *in seiner Begriffsbestimmung mit keinem Worte gedacht.*

c) Wir begreifen ferner nicht, was unsern Hrn. Gegner bewogen, sich in unserer Definit. gerade an das Wörtlein *ergötzlich* anzuklammern, welches wir nur deshalb in sie aufgenommen, um gleich von *vorn herein* möglichem Irrthume zu begegnen. Man mag dafür leicht jedes beliebige andere dem beobachtenden Subjecte *unschädliche* Beiwort einsetzen oder es ganz weglassen; die Sache bleibt dennoch dieselbe. Hat unser Hr. Gegn. dem Hrn. Prof. Schütze das Wörtlein *heiter* weggenommen, so geben wir ihm unser Wörtlein *ergötzlich* gern auch dazu und werden um so kürzer. Wenn er aber sagt:*) „Alles in der Definition (nämlich in der unsrigen) zu Beachtende beruht auf dem eingeklemmten Wörtlein *ergötzlich*" u. s. w., so ist das ein Irrthum. Man stehe versuchsweise dieses *eingeklemmte* Wörtlein aus dem Bau unserer Definition heraus, und man wird sehen, dass nicht das

*) Dass wir solches gethan, hat unser Hr. Gegner tadelnswerth gefunden. Aus welchem Grunde? War es ihm vielleicht unangenehm, sich mit dem ganzen Chorus der ausgezeichneten Philosophen in theoretischem Kriege zu erblicken? — Von andern Seiten her hat man uns für die Anführung jener Definitionen aus Büchern, welche nicht einem Jeden zur Hand sind, Dank gewusst.

**) Sie lautet in d. C. also: Das Kom. beruht in der Wahrnehmung oder Vorstellung einer überraschenden und ergötzlichen Abweichung der Dinge und Wesen in Gestalt, Erscheinung und Betragen und resp. im Denken, Fühlen, Reden, Handeln und Streben, von den gemeinhin erkannten und anerkannten Gesetzen und Regeln der Natur, der Sitte, der Zeit, der Gewohnheit, der guten Ordnung, der Klugheit und des vernünftigen Denkens, welche (Abweichung) in dem vorstellend-n oder wahrnehmenden Individuum das behagliche den Lachkitzel erregende Gefühl der Ueberlegenheit erweckt. — Nach dieser, etwas schwerfällig auftretenden Definit gaben wir in d. C. noch eine kürzere, welche man sich aus jener leicht selbst abstrahiren kann.

Man vergleiche nun damit das Citat unsers Hrn. Gegn. S. 251 u. 252 a. a. O. und man möge über seine Willkür in den Weglassungen dann selbst richten.

*) S. 256 a. a. O. Z. 1 v. o.

Geringste daran wackelt. Folglich mag auch wohl nicht *Alles darauf beruhen.*

Weit gefährlicher sieht es aus, wenn uns unser Hr. Gegner unsern eigenen, gegen Hrn. Prof. Schütz angestellten Bergmann in feindliche Uniform steckt, um uns durch selbigen zu unterminiren. Er sagt nämlich: *)

„Wenn der auf Bleierz (aus vernünftigem Grunde) einschlagende Bergmann nun Gold findet, ist das nicht auch eine ergötzliche Abweichung der (in uns. Definit.) bezeichneten Art?"

Ei! allerdings ist das eine Abweichung vom Gewohnten u. s. w., aber *nur keine, welche von uns, definitionsmässig, mit dem behaglichen, den Lachkitzel erregenden Bewusstsein oder Gefühl unserer Ueberlegenheit wahrgenommen wird.* Wir beneiden dann vielmehr den glücklichen Finder und wünschen uns an seine Stelle. — Da sieht nun unser Hr. Gegner, wie wir unsern Bergmann richtig ersäuft. — Eben so wenig aber wie durch den armen Schlucker, der doch nur auf unserm steinigten oder steinischen Revier sich wohlbefunden und welchen wir deshalb gern wieder in unsere Dienste nehmen, wo er wohl wieder lebendig werden wird — hat uns unser Hr. Gegner durch das Beispiel vom Modejournal oder vom Recensentenhandwerk geschlagen. Er frage nur Hrn. Prof. Schütze. Dieser hat gewiss, wenn im Lustspiel oder in der komischen Oper Deny, Unzelmann, Lorzing, La Roche, Seidel oder Frau v. Heygendorf (Jagemann), Letzte in der heimlichen Heirath, auftraten, unzählige Male den Ausruf vernommen: Ei! welch' *komischer Anzug!* und Hr. *Dr.* Schütze weiss noch besser als wir, dass alle diese Komiker sehr oft durch ihre blose Modeausstaffirung (alte und neue) unendliches Gelächter veranlassten, obwohl dabei das Publikum und die Komiker selbst nicht von *lächerlichen,* sondern nur von *komischen* Anzügen sprachen. — Was aber das Recensentenhandwerk betrifft, so kann, abgesehen davon, dass hier wieder unser Hr. Gegner eigenmächtig unser *vorstellen* und *betrachten* in ein *behandeln* **) umwandelt, allerdings auch dieses in gewissen Fällen *in einem komischen Lichte erscheinen.* — Nicht besser aber wie in den beiden bereits angeführten Punkten hat er auch in dem, was er an derselben Stelle von raschen Uebergängen aus einer Takt- u. Tonart in die andere sagt, den ganzen Umfang — oder auch nur die Hauptpunkte unserer Begriffsbestimmung in's Auge gefasst und sich demnach die Widerlegung derselben ausserordentlich leicht gemacht. Freilich ist eine Abweichung vom Regelmässigen und Gewohnten in Takt und Ton nicht immer komisch; allein wenn sie in überraschender Weise eintritt und von uns mit dem behaglichen, den Lachkitzel erregenden Gefühle unserer Ueberlegenheit, d. h. des Besserwissens u. s. w., angehört werden kann, dann ist sie es gewiss.

Was aber den Hrn. Prof. Schütze, so wie auch uns gemachten Vorwurf anlangt, dass wir das Komische vom Lächerlichen nicht scharf genug getrennt und uns demnach tadelnswerther Begriffsverwirrung schuldig gemacht, so bemerken wir unsererseits, dass wir bei der Abfassung unserer Definition lediglich dem Sprachgebrauche gefolgt sind. In diesem hat der Ausdruck: *lächerlich,* welcher noch zu Kant's Zeit völlig die Bedeutung des *Komischen* hatte, allmählig eine gehässige Bedeutung gewonnen, so dass es z. B. ein Schauspieler heut zu Tage kaum für ein Lob nehmen würde, wenn man ihm sagte, dass er im *Fache des Lächerlichen* excellire. In neuerer Zeit braucht man nämlich jenen Ausdruck offenbar mehr zur Bezeichnung *des schlechthin Ungereimten und Widersinnigen ausserhalb des Kunstgebietes,* und in dieser Beziehung sagt schon *Bouterwek* in seiner Aesthetik: *„Das Lächerliche ist mit dem Hässlichen verwandt."*

Dass nun aber das Komische, sofern es dem Bereiche der Kunstwelt angehören soll, stets unter ästhetischer Form erscheinen müsse, das haben wir, weil es sich, wie manches andere, dessen Nichterwähnung uns zum Vorwurf gemacht worden, von selbst verstand, in unserm Versuche, bei dessen Abfassung wir wohl mit Recht die allgemeinen ästhetischen Grund-Begriffe als bekannt voraussetzen konnten, unerwähnt gelassen. —

Dem Obigen nach können wir also unsere Begriffsbestimmung des Komischen durchaus nicht als von unserm Hrn. Gegner widerlegt ansehen, und da wir in der Abfassung derselben der Anleitung der bewährtesten Philosophen gefolgt sind, so glauben wir sie auch gegen fernerweite Angriffe gesichert halten zu können.

(Beschluss folgt.)

*) S. 252 u. d. M. — **) S. 252 z. a. O. u.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. Nº. 9. 1835.

C o m i c a.

(Beschluss.)

III.

Vertheidigung des rein musikalischen Theils unsers Versuchs über das Komische.

Sich an eine einzelne Stelle unserer Abhandlung hängend und ohne Rücksicht zu nehmen auf den eigentlichen frühern Gang derselben, macht uns unser Hr. Gegner diesen Vorwurf:*)

— „Der Verf. (nämlich wir in unserm Versuche) schreitet durch einen unbegründeten Schluss sogleich zur Nachweisung der Mittel, welche zur Darstellung des Komischen verwendet werden können. Dieser Schluss lautet also: Da im Bereiche der Musik überraschende und ergötzliche Abweichungen vom Vernünftigen, Zweckmässigen, Gewohnten u. s. w. vorkommen, so ist die Existenz des Komischen in der Musik unleugbar" u. s. w.

Ei, das klingt ja fast so, als hätten wir lediglich durch unsere Begriffsbestimmung des Komischen die vis comica der Musik erweisen wollen; allein ein solches Verfahren haben wir uns nicht beigehen lassen. Eine Definition an und für sich kann freilich weder für noch wider das wirkliche Vorhandensein einer Sache etwas beweisen, und eben so wenig wie unser Hr. Gegner durch seine Begriffsbestimmung des Komischen dasselbe, wenn es wirklich in dieser vorhanden ist, aus der Musik heraus zu definiren vermag, eben so wenig vermöchten wir dasselbe, falls es in ihr nicht vorhanden wäre, durch die unsrige hinein zu definiren. Da nun aber (wie wir bereits in der Caec. bemerkt) seit Lolli's Zeiten, von welchem der vielseitig gebildete und selbstdenkende Reichhardt bei Gelegenheit einer von jenem erzählten Anekdote sagt: „Lolli ist hier der erste gewesen, der uns gezeigt hat, dass die Instrumentalmusik an und für sich des höchsten komischen Ausdrucks fähig sei —" da seit Lolli's Zeiten, sagen wir, unsers Wissens, kein einziger Musiker an der komischen Kraft der Musik gezweifelt hat, da wir selbst bei vielfachem Umgange mit gebildeten und geistreichen Musikern und Componisten unzählige Male von ihr sprechen gehört und uns oft durch eigenes Anhören komischer Musikstücke von ihrer Wirklichkeit überzeugt, so konnten wir wohl füglich, sie (nämlich die vis comica der Musik) als eine unzweifelhafte Thatsache annehmend, unsere allgemeine Begriffsbestimmung des Komischen auf die uns bekannten komischen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst in Anwendung bringen und unserer Theorie gemäss zur Erörterung der Mittel schreiten, durch welche wir öfter komische Effecte in der Musik erzeugt gesehen. Zu dieser Erörterung fühlten wir uns aber um so dringender veranlasst, je weniger uns die Schutze'sche Theorie, welche das Komische lediglich als ein anders woher (von der Dichtkunst) gegebenes und für die reine Musik unerreichbares, mit derselben nur durch die dünnen, leicht zu zerreissenden*) Fäden des Flüchtigen, Muntern und Rührigen, des Lustigen und des Mimischen in lockere Verbindung setzt, der Sache, wie sie uns erfahrungsmässig erschienen, ihr Recht gewähren wollte.

Sehen wir nun, wie weit sich dieses Recht erstreckt.

Eine jede der Künste hat wie in andern, so auch im Fache des Komischen ihren besondern Bereich und eine jede kann in den der andern wohl hineinstreifen, ihn aber nicht vollständig erobern. Das gilt auch von der Musik. Sie kann komische Situationen nicht beschreiben und komische Personen nicht sprechen lassen, wie die Poesie;

*) Allg. Mus. Z. Jahrg. 1834. S. 254.

*) Vergl. Caec. a. a. O. S. 227.

sie kann sie nicht zeichnen, wie die Malerei; nicht abbilden, wie die Sculptur. Dagegen kann sie aber auch in ihrem Bereiche wiederum etwas, was jene nicht vermögen, nämlich: *das Komische ergreifen und darstellen in seinem tiefsten Lebenskern*, an welchen weder Wort noch Pinsel noch Meissel so unmittelbar, wie sie, hinanzudringen vermag. Sie fasst das Komische nicht in seiner äussern Erscheinung, obwohl auch diese ihr nicht ganz unzugänglich ist, indem sie sich ihr zuweilen durch jene Mittel anzunähern vermag, welche ihr in der sogenannten Tonmalerei zustehen; sondern sie fasst es vorzugsweise da, wo es die übrigen Künste mehr oder weniger fallen lassen müssen: in seinem innersten Leben und Wesen.

Diesen Punkt hat nun unser Hr. Gegner in seinem gegen uns gerichteten Raisonnement ganz übersehen und uns deshalb die Anschuldigung gemacht, als dehnten wir, indem wir der reinen Musik die vis comica vindicirten, die Grenzen derselben über die Gebühr aus, da wir doch niemals dem grossen Irrthume Raum gegeben, als müsse sie das Komische gerade ganz in dem Bereiche und auf dieselbe Weise erzeugen, wie die übrigen Künste, was natürlich, so lange Musik eben Musik bleibt, nimmermehr der Fall sein kann.

Hätte unser Hr. Gegner jenen Punkt scharf in's Auge gefasst, so würde er in seinen Erörterungen — in welchen er denn doch unter der Hand der Musik zuletzt einen weit grössern Spielraum im Fache des Komischen oder, wie er sagt, des Lächerlichen zugesteht, als der von ihm gegen uns citirte Eberhard und als Hr. Steph. Schütze in seiner Theorie — nicht blos bei der oberflächlichen Ansicht stehen geblieben sein, „dass die Musik blos die Lust am Komischen und Lächerlichen, das fröhliche und heitere Gefühl, welches aus dem Komischen resultirt, auszudrücken vermöge und deshalb für diese Darstellung immer einer fremden Hülfe bedürfe, indem der Gegenstand dennoch ausgesprochen und angedeutet werden wolle"; *) dann würde die Musik, „die Lachen erregt, die selbst komisch wirkt und nicht mitlacht", ihm nicht entgangen sein; dann würde er mehr gefunden haben, als eine blos lächerliche Musik, **) d. h. eine, in welcher „die unerwartete, zufällige Verbindung ungereimter, disparater und zweckwidriger Dinge" obwaltet. *) Doch, was hat es nun mit dieser lächerlichen Musik, welche er übrigens (a gegenommen, dass er Takt und Rhythmus nicht z unterscheiden gewusst) ganz durch dieselben Elemente entstehen lässt, wie wir unsere komische, eigentlich für eine Bewandtniss? Was fehlt ihr, sofern sie Instrumentalmusik ist, um komisch genannt zu werden, weiter, als ein ihr unterzulegender, angemessener und in die Begriffsbestimmung unsers Hrn. Gegners hineinpassender Text? — Kann sie nun aber, weil sie eben einen solchen nicht hat, deshalb mit minderm Rechte komisch genannt werden? Würde dagegen z. B. das komische Triumphlied des Kilian im Freischütz der Musik nach weniger komisch sein, wenn man den Text hinwegnähme und die Singstimme etwa von einem Violoncello vortragen liesse? Führt hier nicht die Musik, welche da gar nicht mitlacht, sondern nur Lachen erzeugt, den empfänglichen Hörer mitten in den Kern des komischen Wesens des sich puterhaft spreizenden Gesellen hinein, so dass dieses zur klaren, lebendigen Anschauung gelangt? Zwar sie sagt uns nicht, dass der Bauer Kilian so eben den Königsschuss gethan, sie zeichnet uns nicht vollständig seine äussere komische Erscheinung, sie malt nicht sein dummstolzes Gesicht, seine aufgeworfene Nase, seinen paradirenden Gang, seinen komischen Putz u. s. w., aber *sie stellt uns seinen momentanen komischen Seelenzustand*, in welchem königlicher Stolz und bäuerische Unbeholfenheit sich mischen, als das innere Wesen, aus welchem jene äussern Erscheinungen und selbst die Worte des trefflichen Mannes erst resultiren, klar vor Augen.

*) Allg. Mus. Z. S. 271.

**) Ibid. S. 275.

*) Uebrigens ist zu beachten, dass hierbei unser Hr. Gegner doch von einem „Antheile der Verstandesthätigkeit in der Combination des Ungewöhnlichen, des Entfernten, des Ungereimten" spricht, so wie er auch weiter oben schon ganz richtig in der Anmerk. S. 269 behauptete: „Es kommt der Musik freilich auch die einheitsvolle Bethätigung aller Seelenvermögen zu und in ihr durchdringen sich Gefühl und Reflexion", und doch tadelt er uns, dass wir in unserm Versuche, obwohl mit andern Worten, gegen Hrn. Prof. Schütze dasselbe in Anregung gebracht. — An derselben Stelle schiebt er uns auch eine Verwechselung der Gegenstände der Darstellung und ihrer Mittel zu und macht uns bemerklich: „dass der Zweck der Musik nicht darin liege, dass sie mathematische Verhältnisse in Tönen anschaulich machen solle." Wir achten es nicht für nöthig, um so mehr diese und ähnliche Bemerkungen, in welchen er uns durchaus als einen Laien behandelt, noch besonders zu verwahren. —

in sich haben sollte. Das ist aber nicht. Er kann in der musikalischen Poesie allerdings Empfindung erregen, aber auch in der musikalischen Prosa, wo er gar nichts bedeutet, bleibt er immer Tonrhythmus oder musikalischer Gedanke, z. B. in harmonischen Uebungsstücken und Beyspielen.

Der zweyte Abschnitt, unter dem Titel Rhapsodien, zeichnet sich auf vortheilhaftere Weise aus und man muss sich oft verwundern, wie der Herausgeber, welcher hier und da sehr wahre Bemerkungen macht, in dem erstern Abschnitte über dieselben Gegenstande so gar sonderbar sprechen konnte. Seine Bemerkungen scheinen daher mehr momentane Raisonnements und Produkte der Stimmung, in welche die Bearbeitung seines Originals ihn sezte, als auf Untersuchungen gegründete Urtheile zu seyn. So widerspricht z. B. die Bemerkung S. 317 über den Ausdruck der Freundschaft, wo gegen Gretry sehr richtig argumentirt wird, ganz den Ansichten, welche wir oben widerlegt haben. Indessen gilt auch von dem Antheile des Herausgebers an diesem zweyten Theile, was schon im Allgemeinen von ihm bemerkt worden ist, dass nämlich seine Ansicht der Kunst mehr durch den Buchstaben, als durch den Geist der Philosophie bestimmt ist. Man vergleiche z. B., was er S. 156 sagt, wo er übrigens mit vollem Rechte das Princip der Naturnachahmung für die Kunst, dessen Ungrund längst allgemein anerkannt worden ist, widerlegt. „Man betrachte," sagt er, „die Natur als eine regsame Werkstatt, worin blos das Materiale, sammt den rohen Entwürfen zu Formen gebildet werden, deren verschönerte Komposition nach willkührlichen Idealen der Erfindung und Einsicht des Künstlers überlassen bleibe; oder als die hochste, sinnreichste Künstlerinn selbst, die beydes im vollkommensten Grade hervorbringt, und welche man nur abzuschreiben und nachzuzeichnen braucht, um das höchste Schone hervorzubringen —: Beydes muss zu Uebertreibungen, zu verfehlten Darstellungen, zur Kunstlibertinage, oder aber zur traurigsten, seelenlosesten Sklaverey führen." Wie kommt die erste Ansicht der Kunst, als einer willkührlichen Komposition der Naturmannichfaltigkeit hieher, wo von der Nachahmung der Natur die Rede seyn soll? Das freye Formen des rohen Stoffs ist doch keine Nachahmung, welche allezeit in Nachbildung der Form besteht; aber wenn man auch davon abstrahirt, so lässt sich mit den Worten: eine Komposition nach willkührlichen Idealen, welche der Erfindung und Einsicht des Künstlers überlassen bleibt, kein Sinn verbinden. Ein willkührliches Ideal ist ein Widerspruch, denn jede Idee schliesst ihrer Natur nach die Willkühr aus, und wo die Willkühr bildet, da findet kein Bilden nach Idealen statt. Soll aber statt „willkührlich" vielleicht „frey" gemeynt seyn, in welchem Falle dieser Zusatz zu dem Worte Ideal überflüssig ware, so ware die Ansicht der Kunst vollkommen richtig, und nur nicht zu begreifen, wie z. B. Hr. Sp. behaupten konne, ein solches Verfahren führe zur Kunstlibertinage. — Dass die eignen Zusatze des Herausgebers der deutschen Bearbeitung keinen Vorzug vor dem Originale geben, glauben wir durch das Angeführte hinlanglich bestatigt zu haben; wir sind aber unsern Lesern noch den Beweis schuldig, dass das Original durch diese Bearbeitung sogar an seinem eigenthümlichen Werth eingebüsst habe. Gretry's Hauptidee bey seinem Werke war, die deklamatorische Musik für den Gesang als die eigentliche wahre Gesangsmusik zu empfehlen. Fast alles, was er in sein Werk aufnimmt, und beynahe sein ganzes Raisonnement über Natur und Ausdruck der Leidenschaften, über Kunst u. s. f. steht in naherer oder entfernterer Beziehung auf jenes Lieblingsthema. Nun ist es zwar sehr bald zu bemerken, dass er über das, was er deklamatorische Musik nennt, noch nicht ganz mit sich selbst einig ist; indessen brechen doch seine Ahndungen von der wahren Beschaffenheit der Sache zuweilen in ganz vortrefflichen Aeusserungen hervor. So ist z. B. S. 141 im ersten Theil des Originals der Unterschied des Ge-

Gesetzt nun, wir hörten dieses Musikstück in obiger Weise zum ersten Male *ohne Text*, so würden wir zwar nicht gerade den Iltner Kilian als Vogelkönig in ihm erkennen, doch aber unstreitig den Kern eines sich hämerlich stolz*) und steif aufspreizenden Wesens wahrnehmen, das nicht ist, was es scheinen will, sei man dasselbe in seiner äussern Erscheinung Hans oder Görge geheissen, sei ihm nun dieses oder jenes ausserordentliche Glück begegnet. Die komische Wirkung bleibt immer von Seiten der Musik her dieselbe.

Nun wird man wohl deutlich erkennen, was es mit der komischen Instrumentalmusik eigentlich für eine Bewandtniss habe. Sie stellt nicht komische Personen und Wesen ihrer äussern Gestalt und Erscheinung, ihren Worten und Werken nach dar, sondern bringt sie vorzüglich ihrem innersten Seelenleben nach, durch welches ihre äussere Erscheinung bedingt ist, zur Anschauung, kann aber in gewissen Fällen (ganz in der von unserm Hrn. Gegner angedeuteten Weise) *durch Toumalerei der Darstellung ihrer äussern Erscheinung mehr oder weniger sich annähern.*

Will man uns nach der obigen Erörterung der Sache immer noch mit dem Einwurfe entgegentreten, dass die komische Musik es doch eigentlich nur dadurch werde, dass man selbst erst das Komische, durch Reflexion, hineintrage, so fragt es sich erstens, warum *man diese Operation des Hineintragens* nicht bei *allen* Musikstücken, sondern doch immer nur bei *gewissen bewundern* vornehmen könne, und dann ist zweitens zu bedenken, dass wir unwillkürlich dieselbe Operation auch bei andern Künsten, die Poesie nicht ausgeschlossen, vornehmen. Was hat nicht z. B. Lichtenberg in den Hogarth'schen Kupferstichen gesehen! Aber so gewiss es ist, dass er in denselben nichts Komisches u. s. w. gesehen und gefunden, nichts in sie hineingetragen, oder sagen wir lieber, *aus ihnen entwickelt* haben würde, wenn sie seiner diesfallsigen Reflexion nicht Grundstoff und Anhaltepunkte dargeboten hätten, *so* gewiss ist es auch, dass nimmermehr ein Musikstück *lediglich durch Reflexion* seine komische Wirkung gewinnt. Niemand denkt daran, eine diesfallsige Reflexion zu beginnen, wenn er nicht unwillkührlich durch einen bereits in der Musik bestimmt ausgeprägten komischen *Kern* dazu angeregt wird.

*) Charakterzeichnung gutobet auch unser Hr. G. der Musik zu.

Doch genug für diesmal über den strittigen Gegenstand. Im Uebrigen verweisen wir theils auf unsern Versuch in der Caecilia, welchen einzusehen wir die Leser um so mehr bitten müssen, je weniger wir in dem gegenwärtigen Aufsatze allen einzelnen Missdeutungen unsers Hrn. Gegners zu begegnen vermochten, theils auf eine umfassendere Erörterung der Sache, welche wir bei besserer Muse zu geben gedenken.

Möchten nur auch die Herren Tondichter uns durch fleissiges Anbauen des Komischen in der Musik dabei fleissig in die Hände arbeiten und durch reiche Schöpfungen im komischen Fache, besser als wir es vermögen, die vis comica der Musik demonstriren!

K. Stein.

Recension.

1. *Der Tempel des Herrn.* Cantate nach Worten der heiligen Schrift zusammengestellt, in Musik gesetzt — von *H. W. Stolze.* Partitur. Op. 12. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel; Celle, bei dem Componisten. Pr. 3 Thlr.
2. *Dasselbe Werk im Klavierauszuge.* Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Es ist dies das 2. Werk der Kirchenstücke d. Vf., das wir den Kirchenvorstehern und den Liebhabern kirchlicher Gesänge bekannt machen. Es ist für ein volles Orchester, dem auch 3 Posaunen nicht fehlen, gesetzt. Bei allem Wechsel der Harmonie ist es weder für die Sänger, noch für die Instrumentalisten schwer auszuführen; der Gesang ist fliessend, das Ganze im leicht übersichtlichen Zusammenhange, im klaren Periodenbau gehalten, und die Begleitung ist nicht überladen, auch nicht durch zu sehr vom Gesange abweichende Figuren die Sänger deckend oder ihnen die Sicherheit im Halten der Gesangmelodieen auch nur erschwerend, vielmehr werden sie oft von ihnen, oder den Blasinstrumenten namentlich, darin bedeutend unterstützt. Die Sologesänge sind schwächer begleitet, wie sich's gebührt. Das Ganze ist dem Inhalte gemäss mehr freudig und lieblich, als grossartig. In der Wahl der Worte, die nicht immer eigentlich biblische Sprüche sind, ist es uns mehr störend als förderlich vorgekommen, dass zuweilen Reime mit unterlaufen. Die Chöre sind schön und werden überall ansprechen, die Sologesänge haben auch hier weniger eindringliche Erfindung, ein Fall, der sich

bei Kirchencomponisten nur zu häufig findet. Darauf sollte mehr gehalten werden, um so mehr, je schwieriger es ist, im Einfachern innig, tief und wahr zu sein, so dass es vollgültig zu Herzen spricht auch bei Wiederholungen. Nach dem ersten feierlichen Chore, dessen Ton zuweilen etwas freudiger sein möchte, folgt ein überaus kurzes Basssolo Recitativo e Arioso, worauf ein Arioso des Discants, gleichfalls kurz, sich hören lässt. Der Text desselben heisst: „Was für Heil ist bisher diesem Hause widerfahren! Wenn der Herr nicht bei uns wär': ach, wer könnt' uns offenbaren, welcher Weg zum Himmel führt und was uns zu thun gebührt?" Das finden wir nicht gut angelegt. Nachdem der Componist den ersten Satz des Textes ganz schlicht gesungen hat, fährt er ohne die kleinste Pause sogleich fort: „Wenn der Herr nicht bei uns wär'," bringt darauf einen Instrumental-Zwischensatz von 4 Takten und dann erst den Nachsatz. Dazu scheint uns der erste Hauptgedanke weder dem Texte, noch der ihm gegebenen, etwas spielenden Melodie nach gebührend genug hervorgehoben. Das folgende Duett mit Chor ist äusserst lieblich. Der Chor: „Lobet den Herrn" ist sehr freudenvoll und feurig, so wie die schöne, gut gearbeitete Schlussfuge: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!", die das Thema, auch in der Umwendung, mannichfach verwebt und stets klar bringt. Das Werk ist besonders kleinern Städten für die Kirche, und im Klavierauszuge Sing-Akademieen zu empfehlen.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., Ende Februar. Es ist ein nothwendiges Bedürfniss des menschlichen Geistes und nicht etwa eine tadelnswerthe Unbeständigkeit, dass er sich nach Mannichfaltigkeit, nach Abwechslung sehnt; und besonders bei dem Kunstgenuss äussert sich dieses Bedürfniss am lebendigsten. Die Aufführung auch des reichsten Kunstwerkes in dem grossen Gebiete der Musik kann denjenigen Zuhörer nur wenig mehr interessiren, der dasselbe durch öfteres Anhören schon ganz inne bekommen und in sein eigenes Fleisch und Blut verwandelt hat. Die Wahrheit dieses Satzes hat sich hier im Laufe des Winters durch die Bildung einer neuen interessanten Gesellschaft für Musik gezeigt, von welcher ich Ihnen, als von einer Erscheinung in der musikalischen Culturgeschichte von Frankfurt, um so lieber einige nähere Umstände angeben will, da ich Sie als einen Mann kenne, der die Fortschritte der Cultur unter jeder Form seiner grössten Beachtung werth hält und also im umfassendsten Sinne Pädagog ist.

Die einzige Gelegenheit hier, Symphonieen hören zu können, war bis jetzt ausschliesslich das Museum. Allein seit einer langen Reihe von Jahren wurden darin mit wenig Ausnahmen blos Symphonieen von Beethoven gegeben und vergebens sehnten sich die Musikfreunde nach den eben so unsterblichen Symphonieen von Haydn und Mozart. Da entschlössen sie sich, sich unter dem Namen „Instrumental-Verein" zu dem Zwecke zu verbinden, solche Instrumental-Compositionen aufzuführen, die man sonst zu hören keine Gelegenheit hatte und die eben so sehr geeignet sind, gebildete Dilettanten zu erfreuen, als sie in der Schwierigkeit der Ausführung ihren Kräften angemessen sind. Die musikalische Leitung des Instrumental-Vereins hat Hr. Aloys *Schmitt* übernommen, dem laut der Statuten der Gesellschaft die alleinige Auswahl der aufzuführenden Stücke zukommt. Die Gesellschaft besteht aus Activ- und Passiv-Mitgliedern; für die letzten sind im Laufe eines Winters einige grosse Aufführungen bestimmt, von welchen die erste im grossen Saale des Weidenbusches den 8. Febr. vor einem ausgewählten, sehr zahlreichen und glänzenden Publikum gehalten wurde und zur Ueberraschung desselben ausfiel. Obgleich die Gesellschaft erst seit 2 Monaten besteht, so zählte man doch bei der Aufführung gegen 30 Geigen, 10 Bratschen, 10—12 Violoncelli u. s. w. Selbst die Blasinstrumente und die Pauken sind mit Liebhabern besetzt und zur Ausfüllung der fehlenden Instrumente bedurfte man an Künstlern, die honorirt wurden, blos die erste Oboe, eine Trompete, zwei Posaunen und einen Contrabass. Die Hauptstücke der aufgeführten Compositionen waren eine Symphonie von Krommer in Ddur; Klavierconcert von Mozart in Dmoll; die Ouverture zur Iphigenie von Gluck und zu Semiramis von Catel. — Unter die Mitglieder und Mitvorstände dieses schönen Vereins gehört unter Andern auch unser in jeder Hinsicht vortrefflicher X. Schnyder von Wartensee. Möge dieses segensreiche Institut fröhlich gedeihen und nicht an dem Uebel sterben, welches schon manchem Liebhabervereine ein allzufrühes Ende brachte, am Mangel an Ernst und Beharrlichkeit. Wir hof-

fen vielmehr, es werde durch den Hinblick auf den würdigen Caecilienverein, der nur durch Ausdauer und Beharrlichkeit auf den ausgezeichnet hohen Grad von Vollkommenheit kam, mit welcher er die schwierigsten Werke von Seb. Bach ausführt, gestärkt und zur eigenen Beharrlichkeit bewogen werden. Unser geehrter Caecilienverein gab uns diesen Winter wieder in einigen Concerten musikalische Genüsse ersten Ranges, sowohl in Hinsicht auf Auswahl als auf Ausführung. So hörten wir z. B. im ersten Concerte mit Begleitung des hiesigen ausgezeichneten Theaterorchesters einige Stücke aus Cherubini's Faniska und den herrlichen Idomeneus von Mozart.

Unter den fremden Künstlern, die hier Concerte gaben, ist wohl Hr. Jul. *Griebel* von Berlin der ausgezeichnetste. Er behandelt sein Instrument, das Violoncello, mit einer ganz eigenen Art von Sicherheit und Leichtigkeit und macht es gewissermaassen zur Violine. Seine Passagen entströmen so rein, rund und leicht dem Bogen, als ob er ein Tasteninstrument spielte. Am meisten wurde seine Ausführung von Maiseder'schen Violinvariationen bewundert, die er auf seinem Instrumente (obwohl aus E in D dur transponirt), ohne eine Note zu ändern, mit der pikanten Art der Maiseder'schen Schule vortrug. Einige ernste Freunde des Violoncells meinten freilich, das sei nicht mehr der edle, schöne Charakter des Instruments; es gezieme sich nicht, dass es Maiseder'sche Luftsprünge mache u. s. w. Sei dem, wie ihm wolle: Hrn. Griebel's Spiel hörte sich gut und überraschend an, und der ††† mache es ihm nach.

Auf unserer Bühne hörten wir diesen Winter mehre Neuigkeiten, wovon eine das Publikum besonders interessirte, weil das Werk der erste Versuch eines hier lebenden jungen Componisten war. Sein Name ist *Rosenhain*; er ist ein Schüler des Hrn. Schnyder v. Wartensee und seine Oper heisst: „Der Besuch im Irrenhause", komische Oper in einem Akte. Sie wurde sehr beifällig aufgenommen und man fand sowohl die Instrumentation, als auch seinen Gebrauch der Harmonie sehr gut. Es sind wirklich mehre gelungene Stücke in diesem Erstlingswerke, besonders die ernstern, und ein unzweifelhaftes dramatisches Talent für ernste und sentimentale Opern, nicht das seltnere für komische, geht aus der lobenswerthen Arbeit hervor.

Mannheim, im Febr. So wenig auch der Anfang des verflossenen Jahres geeignet war, Ihnen interessanten Stoff für Ihr viel gelesenes Blatt zu liefern, so bot doch das letzte Vierteljahr im reichsten Maasse Mittel dar. Was ist zu berichten, wenn Alles im ermüdenden Einerlei fortgeht und im Mittelmässigen sich gefällt? Mittel zum Tüchtigen waren stets vorhanden, allein sie helfen nicht, wenn sie nicht benutzt werden. Das Zusammenhalten der Tüchtigen und ein gewisses Ermuntern der lau Gewordenen fehlte. Die Oper war herrlich besetzt durch die vorzügliche Sängerin Mad. Pirscher, die trefflichen Tenore Diez und Nieser, den guten Bariton Kühn und den mittelreichen Bassisten Versing, welcher uns vor Kurzem in aller Stille verliess und nun wieder ersetzt werden muss u. s. w. Und doch musste das Publikum seit lange nur von neuen Opern lesen und die alten hören, welche man mit theuren, bunten Decorationen aufputzte, damit man über dem Sehen das Hören vergessen möchte, nicht bedenkend, dass man endlich des Prunkes gewohnt und müde wird. Das wurde nun plötzlich durch die Erscheinung eines einzigen Mannes anders. *Lachner*, früher Kapellm. der grossen Oper in Wien, nahm das ihm angetragene lebenslängliche Kapellmeisterthum hier an und Alles zeigte sich sogleich, wie durch einen Zauberschlag, in schönerm Lichte. Die erste Oper, die er leitete, war Fidelio. Jetzt erst lernten wir die Trefflichkeit der einzelnen Mitglieder, die wir besessen hatten, recht schätzen. Kurz das ganze Opernwesen erhielt durch ihn einen neuen, gar eigenen Aufschwung, am meisten der Chor, der sonst ziemlich vernachlässigte; fehlende Stimmen wurden ergänzt, schwache verdoppelt. Auch das Orchester, welches schon viele treffliche Künstler besass, ward durch einen Flötisten, Clarinettisten und durch mehre Bässe verstärkt. Der Erfolg liegt vor Augen; fast jede Oper ist von Einheimischen und Fremden so besetzt, dass man sich in der Regel einige Stunden vor dem Anfange um einen Platz streiten muss. In etwa 4 Monaten seines Hierseins brachte uns Hr. Lachner Bellini's Straniera und Norma, für uns neu, desgleichen neu und herrlich einstudirt Glucks Iphigenia in Tauris; Fidelio, Figaro, Zampa, Joseph, Johann von Paris, Oberon, die Stumme u. s. w. wurden wiederholt. Ein grosser Theil des Publikums wünscht auch von Zeit zu Zeit eine komische Oper zu hören: allein dazu fehlen uns noch vor der Hand eine gute Soubrette und ein tüchti-

ist gut, auch gelingt ihm Manches so, dass er viele Hände in Bewegung setzt und einen Zwiespalt der Meinung im Publikum erregte. Der Bassist Boticelli leistet mehr, als seine Rolle werth ist. Die Albertazzi (Adalgisa) sang mit mehr Seele, als in der vorigen Stagione. Die Grisi (Giuditta) zeichnete sich in der Titelrolle besonders aus; schade, dass sie die Stretta im Terzett zu schnell nahm. Im Herbst hat sie uns verlassen, um im nächsten Karneval auf der Fenice zu Venedig zu singen.

Cadix. Der diesjährige heisse Sommer, mehre Cholera-Reste verjagten Viele aufs Land, weswegen in dieser Saison nur zweimal wöchentlich die Oper zu hören war. Man gab zwei für uns neue Opern: Bellini's Capuleti e Montecchi, die ganz und gar nicht gefallen hat, sodann Donizetti's Fausta, deren Musik sehr wenig anzog und worin die Fischer (Titelrolle) weit weniger als sonst glänzte, der Bassist Moncada hingegen am meisten gefiel und mit der Cabaletta: „Verrai tu meco al tempio" einen Furorone machte. Noch verdient eine musikal. Akademie erwähnt zu werden, worin sich Hr. Pietro Mazzoleni auf der Clarinette, Hr. Giuseppe Ghedini auf dem englischen Horn, Hr. Antonio Lelli auf dem Horn und Hr. Carlo Parisini auf dem Violoncell mit vielem Beifall hören liessen.

Barcelona. Seit verwichenem Frühjahre wurden gegeben: Chiara di Rosenberg, Nuovo Figaro, Elisir d'amore, Normanni in Parigi, Furioso, Capuleti, wo die Michel, wie bereits im vorigen Berichte gemeldet, Furore machte. Diese Französin gefiel ebenfalls ungemein in der Cenerentola. Die neueste in diesem Sommer gegebene Oper, Donizetti's Fausta, machte kein Glück; die Schlussarie der Brambilla-Verger erhielt jedoch vielen Beifall.

Valencia. Der Cholera wegen haben wir dermalen keine italienische Oper. Die Sänger sind alle davon. Im grössten Schrecken hat sich die Palazzesi am 5. August mit Hrn. Angelo Savinelli, einem braven Fagotisten und auch Maestro di Musica, vom Mailänder Conservatorium, den sie zu Madrid kennen gelernt, vermählt. Sie haben uns ebenfalls verlassen und sind nach Italien abgereist.

Lissabon (Theatro San Carlos). Auf die im vorigen Herbst für dieses Theater zu Mailand engagirten Sänger (die Conti aus Wien, die Herren Ferretti, Savio u. Commoda) folgten bald die Damen Passerini, Monticelli, Fabbrica und die Herren Storti und Maggiorotti. Die Fabbrica debutirte in der Donna Caritea mit Beifall. Pär's Agnese und die Italiana in Algeri (mit der Fabbrica) wurden nicht nach Wunsch vorgetragen und gefielen daher wenig. Glücklicher waren hierauf die Monticelli, Storti, Maggiorotti und Savio in Rossini's Inganno felice. Den grössten Sieg trug aber diesen Sommer seine Semiramide davon, in welcher die Passerini die Titelrolle, die Fabbrica den Arsace und Maggiorotti den Assur spielte.

Amerika. Der Tenor Montresor kam im Juni in Avanna an, wo sein Bruder (ein Arzt) Tags vorher gestorben war und sein Vater, der Impresario des dasigen ital. Theaters, in letzten Zügen lag. Auch er, das Ehepaar Salvioni und Pedrotti, der Bassist Fornasari und Cerasetti wurden krank. Das gelbe Fieber und die Cholera macht schreckliche Verheerungen daselbst.

Den neuesten Nachrichten aus Neuyork vom 14. Aug. zufolge sind auch Montresor Vater, Hr. Salvioni und drei Choristen ein Raub des gelben Fiebers geworden; die übrigen Künstler befanden sich wohl. Dieser Carl Salvioni war ehedem Chorist auf der Scala, zur Zeit als Winter seine Opern in Mailand componirte. Da dieser ihn zum Copisten auserwählte, so ermangelte Hr. Salvioni nicht, sich bald darauf als einen Schüler Winters auszugeben, wurde Maestro und componirte Opern, wovon zu seiner Zeit in dieser Zeit. gesprochen wurde. Aus dem so eben Gesagten erhellt noch seine Vermählung mit der Sängerin Pedrotti und sein Ende.

Notizen.

Der Ritter *Kalkbrenner* wird Anfangs April seine Kunstreise nach Teutschland antreten, über Stuttgart und München nach Wien gehen und von hier sich nach dem Norden wenden, wo er auch unsere Stadt Leipzig mit seinem Besuche erfreuen wird. Er bringt mehre neue Compositionen mit, namentlich ein neues Klavierconcert und ein grosses Duo für 2 Pianoforte.

Ehrenbezeigung. Der in Berlin lebende Comp. C. F. Müller, ein geb. Holländer, ist von der Brasilischen Regierung zum Hofcomp. Sr. Maj. des Kaisers Don Pedro II. ernannt und mit den dieser Stellung entsprechenden Geschäften beauftragt worden.

In einem Wiener Blatte wurde unter der Rubrik „Neapel" gemeldet, die berühmte Pasta habe sich vom Theater zurückgezogen und lebe auf ihrem Gute in der Nähe Neapels. Sie lebt aber in Mailand in ihrem eigenen Hause und in der schönen Jahreszeit auf ihrer Villa auf dem Comersee; auch singt sie noch.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra: Ali-Baba de Cherubini arrangée en Harmonie par Charles Meyer. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2½ Thlr.

Diese in unsern Blättern wiederholt charakterisirte Ouverture des berühmten Componisten ist für Militärchöre von einem Manne eingerichtet worden, dessen Kenntnisse und Erfahrungen im Fache der Composition überhaupt, wie auch besonders im wirksamen Arrangiren dieser Art hinlänglich erprobt und bewährt gefunden worden sind, so dass die einfache Anzeige genügt.

1. *Quatre Marches pour la Guitare comp. — p. J. N. de Bobrowicz.* Oeuv. 19. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 6 Gr.
2. *Introduction et Variations sur l'air polonais: Ja ciebie niezapomne p. la Guitare.* Oeuv. 20. Von *dems.* Ebend. Pr. 10 Gr.

Die erste Nummer liefert hübsche, nicht schwer auszuführende Märsche, deren letzter ein Schnellmarsch ist. Die zweite ist zwar für etwas geübtere Spieler, enthält aber bei allem Angenehmen und Bravourmässigen doch keine grossen Schwierigkeiten. Beide sind demnach mässigen Guitaristen bestens zu empfehlen. Daran reihen wir von demselben Verf. in derselben Verlagsh. erschienen:

Hochzeit-Walzer für das Pianof. Pr. 12 Gr.

Es sind ihrer 12 mit einem ausgeführteren Anhange, alle zusammenhängend und für Dilettanten. Sie sind kurz und haben zum Tanz viel Hebendes.

Zwölf Schweizer-Lieder, gedichtet, für den Männerchor in Musik gesetzt und dem Schweizervolke gewidmet von Xaver Schnyder v. Wartensee. Zürich, bei Orell, Füssli u. Comp. Pr. der Part. 16 Btz., der Stimmen 16 Btz.

Recht hübsche, frisch und leicht gesungene Lieder, manche mit viel eigenthümlicher Behandlung, immer aber gut zusagend. Der Titel zeigt es schon, dass sie eben für die Schweizer sind, zum Lobe des Schweizerlandes und des Schweizervolkes. Die meisten sind kräftig, alle volksmässig, zuweilen etwas stark aufgetragen und zu vielstrophig. In der Führung der Stimmen müssen wir uns freilich für eigensinniger anklagen, als es jetzt Sitte ist: allein wir bleiben dabei so lange, bis unsere Gründe dafür überwunden worden sind, was bis jetzt noch nicht geschehen ist. Die Verdoppelung der grossen Terz klingt uns öfter zu hart; der Fortschritt einer Stimme in einen schon liegenden Ton einer andern aus der Secunde namentlich hat uns des Unterscheidenden nicht genug u. dergl. m. Das sind aber lauter Dinge, in denen verschiedene Ansichten obwalten und die so gewöhnlich geworden sind, dass sie die Sänger selten mehr stören. Also genug davon.

Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerstimmen in Musik gesetzt und dem Singvereine zum Kreuz gewidmet von C. Friedrich Baumann. 1. Heft. Ebendaselbst. Preis aller 4 Stimmen 1 Thlr.

Eine Stimmenausgabe ohne Partitur ist nicht gehörig zu beurtheilen. Die Melodieen des ersten Tenors sind fliessend, ohne originell zu sein, weshalb sie um so leichter ansprechen werden, da jetzt nicht wenige Singvereine die Mühe des Einstudirens scheuen. Die übrigen Stimmen lassen gleichfalls keine besondere Schwierigkeit schauen. Wir dürfen also hoffen, dass dieser Beitrag den meisten Sängervereinen willkommen sein wird. Die Texte sind sämmtlich bekannt. Lieder mischen sich mit Gesängen; es sind 6 Stück, unter denen sich auch ein doppelchöriger Gesang befindet.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt Nr. II.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. *N° II.* 1835.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Mit Verlags-Eigenthum erscheint:

La Coquette,
Scène de Bal
pour le Piano
dédiée à
Mademoiselle Charlotte Grand
et composée par
Henri Herz.
Op. 79.

Mainz, d. 1. Februar 1835.

B. Schott's Söhne.

Anzeigen.

Raphael Dressler, Professor der Musik, welcher nach einem 14jährigen Aufenthalte in England wieder nach Deutschland zurückgekehrt ist und sich Mainz zu seinem künftigen Aufenthalt gewählt hat, macht hiermit den Herren Musikverlegern Deutschlands bekannt, dass er viele Manuscripte von seiner Composition mitgebracht hat; auch ist er gesonnen, Bestellungen auf originelle Compositionen, als auch auf Uebersetzungen aller Art anzunehmen. Diejenigen, welche Gebrauch davon zu machen wünschen, belieben sich gefälligst in seiner Wohnung bei der Frau Wittwe Reiter Lit. E No. 52 auf der grossen Bleiche in Mainz zu melden.

Heute wurde versandt das 65ste Heft oder Erstes Heft d. XVII. Bandes (Jahrg. 1835) der musikalischen Zeitschrift

Caecilia.

Pränumerations-Preis für einen Band von 4 Heften 5 fl. Rheinisch oder 1⅔ Thaler Sächsisch.

Mainz, d. 7. Februar 1835.

B. Schott's Söhne.

Anzeige für Freunde des Gesanges.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint mit Anfang dieses Jahres:

Der Minnesänger,

der zweite Jahrgang des musikalischen Unterhaltungsblattes, und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein ausgezeichnetes Gesangstück, mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre. Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt, das erste dieser Art in Deutschland, empfiehlt sich noch besonders durch den äusserst billigen Preis von 6 fl. für d. Jahrg. von 52 Nummern, zu einem Bogen gewöhnlichen Musik-Formats.

Alle solide Buch- und Musikhandlungen, wo auch die Probe-Blätter eingesehen werden können, nehmen Subscribenten darauf an.

Mainz, im Januar 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Es haben sich dem Vereine deutscher Musikalienhändler ferner angeschlossen, im Jahr 1834:

Herr M. Westphal in Berlin.
- H. Laupp in Tübingen.

Im Jahr 1835:

- G. Muller in Rudolstadt.

Das Verzeichniss sämmtlicher früherer Mitglieder bis Ostern 1834 befindet sich an der Vorrede des zweiten Ergänzbandes zum Handbuch der musikalischen Literatur.

Leipzig, im Februar 1835.

Friedrich Hofmeister,
Secretair des Vereins.

Ankündigung.

die Fortsetzung der

Polyhymnia,

einer musikalischen Monatsschrift in Original-Compositionen für das Pianoforte, herausgegeben von F. L. Schubert,

und der

Musikalischen Kinderfreundes,

Sammlung beliebter Tonstücke zum Gesang und Pianoforte-

spiel für Anfänger, herausgegeben von J. M. Pohley betreffend.

Verlag von C. E. Klinkicht u. Sohn in Meissen.

Polyhymnia,

11ter Jahrgang 1835.

Wenn eine musikalische Zeitschrift, wie die Polyhymnia, sich 10 Jahre lang eines ungestörten Fortganges erfreut, so wird selbst derjenige, der mit dem Inhalt dieser Zeitschrift nicht vertraut ist, gewiss urtheilen, dass die Redaction Alles aufgeboten hat, nur gute Compositionen aufzunehmen, die das Interesse des musikliebenden Publikums erregen.

Es ist zwar eine sehr schwierige Aufgabe, den höchst vielseitigen Anforderungen an die Polyhymnia Genüge zu leisten, um desto mehr aber ist es erfreulich, dass diese Zeitschrift sich 10 Jahre hindurch in der Gunst des Publikums erhalten hat. Die Polyhymnia hatte seit ihrem Entstehen mit vielen Nebenbuhlern zu kämpfen, doch sind dieselben bald schlafen gegangen. Die jetzigen musikalischen Pfennig- und Heller-Magazine suchen zwar Alles durch ihre Wohlfeilheit zu verdrängen, doch wird bei angestellten Vergleichungen Jedermann finden, dass jene Magazine eher theurer, als die Polyhymnia, sind.

Auch für das Jahr 1835 soll die Polyhymnia fortgesetzt und, durch gerechte Anerkennung aufgemuntert, nichts verabsäumt werden, nach wie vor diese Zeitschrift mit solchen Compositionen zu schmücken, die sich eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen haben. Der 11. Jahrgang soll wie früher enthalten: Ouverturen, Fantasien, Potpourri's, Variationen, Rondo's etc.; ernste, heitere, komische Gesänge, die verschiedenartigsten Tänze, welche die Mode mit sich bringt; vierhändige Compositionen; besonders aber wird auf die neuesten Erscheinungen der Opernmusik Rücksicht genommen werden.

Der Preis der Polyhymnia bleibt wie bisher 2 Thaler für den mit dem Portrait eines berühmten Componisten geschmückten Jahrgang von 12 Monatsheften, wofür sie in jeder Buch- und Musikalienhandlung zu haben ist.

F. L. Schubert, Musikdirector,
Redacteur der Polyhymnia.
C. E. Klinkicht u. Sohn in Meissen,
Verleger.

Musikalischer Kinderfreund,

2ter Jahrgang 1835.

Der Beifall, den sich der erste Jahrgang meines musikalischen Kinderfreundes durch sorgfältige Auswahl gedruckter und ungedruckter neuer und älterer, beliebter klassischer Tonstücke erworben, und der vielseitige Nutzen, der daraus entspringt, dass nicht nur für passende Gesänge, sondern auch für 2- und 4händige Tonstücke in jedem Hefte gesorgt ist (wodurch jedes individuelle Bedürfniss Befriedigung findet), hat bei mehreren Theilnehmern den Wunsch erregt, den musikalischen Kinderfreund auch im zweiten

Jahre fortgesetzt zu sehen. Dieser für mich schmeichelhafte Wunsch verpflichtet mich zu dem Versprechen, dass der zweite Jahrgang durch nicht minder werthvolle, ausgewählte Tonstücke, sowohl für den Gesang als das Spiel, wie die früheren sich auszeichnen und Lust und Liebe zu erwecken und zu erhalten suchen wird. Der Preis bleibt wie bisher für den Jahrgang von 6 Heften 1 Thlr., wofür er in jeder Buch- u. Musikalienhandlung zu haben ist.

Meissen,
im December 1834.

J. M. Pohley,
Musiklehrer in Leipzig.
C. E. Klinkicht u. Sohn.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen hierauf Bestellungen an.

Einladung zur Subscription
auf
auserlesene, ächte
Volksgesänge
der verschiedenen Völker
mit Urtexten und deutscher Uebersetzung,
gesammelt
in Verbindung mit
A. W. von Zuccalmaglio,
ein- und mehrstimmig eingerichtet
mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre
und herausgegeben von
E. Baumstark.

Die unter vorstehendem Titel erscheinende, äusserst schöne und interessante Sammlung Volksgesänge bietet den vielen Freunden des Gesanges gewiss willkommene Schätze dar, und zwar in einer Art, Ausdehnung und Auswahl, wie sie bis jetzt keine fremde Nation besitzt.

Der Verleger hofft deshalb mit Zuversicht auf eine recht thätige Unterstützung dieses Unternehmens von Seiten des Publikums; er glaubt solche insbesondere von dem deutschen Volke erwarten zu dürfen, indem diese Sammlung, abgesehen von dem reichen Schatze ausländischer Gesänge, die deutschen Volksgesänge, welche in Deutschland nur wenig bekannt und gar nicht gesammelt sind, in kaum geahnter Menge und nicht vermutheter Schönheit darbietet.

Das 1. Heft der Volksgesänge ist bereits erschienen und in allen soliden Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig.

Die Subscriptions-Bedingungen sind folgende:

Es erscheint jeden Monat, vom Januar 1835 an, ein Heft von zwei Bogen in gross Quer-Quart mit Titel, auf's Eleganteste ausgestattet.

Man subscribirt auf einen Band oder einen Jahrgang von 12 Heften und zahlt für jedes Heft beim Empfange desselben 6 ggr. oder 27 kr. rhein.

Einzelne Lieferungen kosten 12 ggr. oder 54 kr. rhein.

Dem dritten Hefte wird ein geschmackvoller Haupttitel für den ganzen Jahrgang beigegeben.

Auf 10 Exemplare erfolgt ein Freiexemplar.

Darmstadt, im Februar 1835. *L. Pabst.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **No. 10.** 1835.

Recensionen.

1. *Trois Caprices ou Etudes caracteristiques pour le Pfte. — composés p. Ferd. Hiller.* Oeuv. 4. Liv. II. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 5 Frcs.
2. *Trois Caprices pour le Pfte. p. Ferd. Hiller.* Oeuv. 14. Liv. III. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister etc. Pr. 1 Thlr.
3. *XXIV Etudes pour le Pianof.* Oeuv. 15. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 3 Thlr.

Wenn wir uns auf die allgemeinen Andeutungen beziehen, die wir über Hrn. Hiller und seine Compositionsweise S. 33 unserer Blätter gaben, so bleibt uns hier nichts weiter vorauszuschicken, als dass alle oben angezeigten Nummern keineswegs für solche geschrieben sind, die erst ihre Schule noch zu machen haben, sondern für Pianofortespieler, die ihre Schule in Allem, was billigerweise dazu gerechnet werden kann, schon vollendeten, für gut geübte Klavierspieler, die sich weiter üben, in und mit der Uebung weiter schreiten und damit musikalischen Genuss verbinden wollen, den sie aber durchaus nicht im leichtfertigen Abrusceln, sondern im rechten Vortrage des ihnen Dargebotenen zu suchen und zu finden haben. Allen aber, die das leisten, die sich der Fertigkeit und des strebsamen kräftigen Willens eines echten Virtuosen erfreuen, werden in den beiden ersten Capricen aus No. 1 tüchtige Tonstücke erkennen, Vergnügen und Nutzen im Vortrage derselben vereinen und alle musikkundige Hörer, deren Einseitigkeit nicht von einem einzigen Idol ausgefüllt ist, damit erfreuen. Die vierte und fünfte dieser Capricen sind wirklich vortrefflich. Wenn uns auch die erste dieses Heftes noch vorzüglicher scheint, so ist das mehr Sache des Geschmacks als des Urtheils. Allein die 6ste, die letzte dieses Heftes, sticht dagegen nicht wenig ab, weniger durch einige stechende Uebelklangsdurchgänge der Einleitung, an denen sich nun einmal die junge Genialität unserer Zeit ironisch oder charakteristisch ergötzt, als durch die ganze Haltung des Stücks, das in seinem innersten Wesen zu viel Gleichförmiges mit dem vorhergegangenen hat. Man würde zum Scheine nur das Abweichende des bunt harmonischen Gewebes, der Taktart und der Figuren als Einwendung dagegen aufstellen: die Wirkung des Ganzen wird immer für uns sprechen, wenn man diese 6ste Caprice unmittelbar auf die 5te folgen lässt. Worin übrigens des Componisten Gleichförmigkeit in der Führung seiner Sätze liegt, werden wir vielleicht am Schlusse unserer Auseinandersetzung uns deutlicher machen können. Soll diese letzte Caprice vortheilhaft wirken, so trage man sie allein für sich vor, ohne die andern, die sie zu sehr in Schatten stellen.

Das 14. Werk des Verf. setzt diese Capricen ausdrücklich fort; es fängt die erste mit No. 7 an und mit Recht: sie gehören dem Wesen nach mit jenen frühern zusammen, sind auch dem Werthe nach eben so verschieden. Gleich die erste in diesem neuen Hefte, also die siebente, bringt Einfaches und Zusammengesetztes, Altes und Neues in einer seltsamen Mischung, die nicht Stand und Wesen erhalten kann, weil Beides sich immer von Neuem wieder zu sondern strebt, was am stärksten sich in den Verknüpfungssätzchen offenbart, die durch ihr Schwanken oft so wenig anziehend wirken, dass manche Zwischenstellen auffallend mager von dem Uebrigen abstechen. Dazu erklingen einige Uebergänge dergestalt fürchterlich, dass wir diese dem Neuen entnommenen Willkürlichkeiten tyrannisch nennen würden, wenn sie Kraft in sich trügen. Die ganze Caprice erscheint uns als schlagender Beweis, dass auf diesem Wege das Klassische mit dem Funkelnden der neuen Fertigkeiten sich nie verschmelzen lassen wird. Es versteht

sich übrigens von selbst, dass dies unser Urtheil ist, selbstständig für sich, ohne Nachsprecherei, aber auch ohne Anmassung. Jeder sehe nun zu, ob es ihm passt. Dagegen ist die folgende so ausgezeichnet rund, völlig und durch und durch schön, so eigenthümlich grossartig und bei dem mannichfachsten Wechsel, der nie aus der Art schlägt, so einheitsvoll, dass wir sie nicht blos allen Freunden tüchtiger Pianofortemusik, sondern sogar dem Componisten selbst zur Beachtung empfehlen, damit ihm sein eigenes gelungenes Schaffen in einem trefflichen Exempel deutlich vor die Sinne trete. Schon um dieser einzigen, höchst werthvollen willen, die noch ausserdem den bedeutenden Vorzug hat, dass sie nicht im Geringsten an die Art irgend eines neuen Componisten sich anschmiegt, sondern frisch und frei auf eigenen, sichern Füssen steht, wird jeder echte Klavierspieler wohlthun, sich das Werk zu eigen zu machen. Auch die letzte ist schön, wenn auch mehr artig, als grossartig. — Das Hauptwerk ist jedoch das letzte, die 24 Etüden. Sie sind in 6 Reihenfolgen (Suites) abgetheilt, deren erste 6 Nummern enthält, die zweite 4, die dritte 3, die vierte 4, die fünfte 3 und die sechste 4 Nummern, welche zusammen 75 Folioseiten schönen Druckes füllen. Wir wollen sie zuvörderst auf das Kürzeste charakterisiren und zum Schlusse allgemeine Bemerkungen beifügen.

Die erste, All. energico, $\frac{4}{4}$, A moll, besteht aus einer einzigen melodischen Figur von 4 Noten, bald mit der Rechten und Linken wechselnd, bald in der einen oder der andern Hand eine Zeit lang fortgehend, Alles so gut durchgeführt, dass es frisch und unterhaltend bleibt bis zum Ende. Wenn man behauptete, es gäbe eine solche Figur von 4 Noten keine Gelegenheit zu einer melodischen Folge, so leugnen wir dies; denn einmal liegt das Wesen der Melodie theils in der ganzen Figur, theils in ihren End- und Anfangsnoten, die oft eine sehr gute Melodie geben, dann hebt auch hier das Rhythmische, im Bunde mit der harmonisch sich rundenden Periodologie, den melodischen Zusammenhang sehr eindringlich. Damit, und das ist die Hauptsache, sind wir jedoch einverstanden, dass diese Einleitung unter die geschickt und anziehend gehaltenen Musikstücke gehört. No. 2 ist noch schöner. Zeigte die erste den gewandten und sichern Arbeiter, so bewährt ihn diese nicht blos als einen solchen, sondern sie zeigt ihn auch, was hier besonders hoch anzuschlagen ist, als einen mit glücklicher Phantasie begabten Mann, der ein inneres Bild in lebendiger Fülle vor die Sinne zu zaubern weiss. Es ist in der That, als ob in wilder Schlucht bei spärlichem Mondenlichte ein unheimlicher Spuk sein grauses Wesen triebe; es wirbelt fühlbar gleich den Hexen im Macbeth, womit wir übereinstimmen. Nach langem bunt und graus brausenden Spuk tritt plötzlich und überraschend das freudige D dur ein, als ob ein frommer, nichts Schauerliches fürchtender Zug vertrauend kindlicher Wanderer nahete, vor dem der wilde Graus scheu zerstäubt, wie in die Höhlen der Finsterniss gescheucht. Man wünscht, dass diese freundlichen Harmonieen das erheiterte Gemüth nur etwas länger umspielen möchten. Uebrigens ist das Stück trefflich erfunden und trefflich durchgeführt. Die dritte, ein Andante religioso, muss breit, gross gehalten, den Gesang voll herausgehoben vorgetragen werden (und darin liegt eben die Schwierigkeit), wenn sie wirken soll, was sie vermag. Allerdings ist ein Cantus firmus einer alten Choralmelodie dem altregelmässigen Tongewebe zum Grunde gelegt: nur finden wir nicht, dass dies in *allerlei* Stimmen, sondern allein in der Oberstimme und zwar in den Noten geschehen ist, die mit > bezeichnet sind. Die Arbeit ist gut: allein so hoch, als es geschehen ist, können wir sie nicht stellen. Dazu hat sie noch zu bedeutende Härten und matte Harmonieverbindungen, die durch das Ungewöhnliche derselben noch nicht reich werden. Wir setzen die Hälfte dieser Etüde, in der die uns störenden Härten vorkommen, zur Ansicht her und überlassen es den geehrten Lesern, ob sie mit uns übereinstimmen oder es mit Andern für völlig meisterlich erklären wollen.

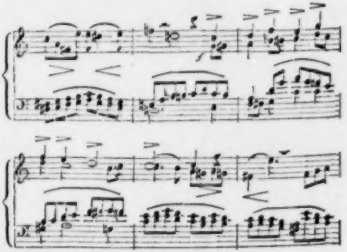

sanges von der sprechenden Deklamation in Ansehung des Tones, vortrefflich angegeben, oder vielmehr gedeutet, und im 3ten Theil S. 293 ff. finden sich sehr gute Beobachtungen über den Rhythmus der Verse, so gut sich nämlich so etwas an der französischen Sprache auseinandersetzen lässt; aber weder diese, noch andre ähnliche Stellen hat Hr. Sp. in seine Bearbeitung aufgenommen, wiewohl sie doch ohne allen Zweifel weit eher, als manche aufgenommene Oberflächlichkeiten ihren Platz verdient hätten. Ueberhaupt scheint es, als habe der Herr Herausgeber, über dem Streben, seinen Autor zu widerlegen, in vielen Fällen seinen Geist nicht gefasst, sonst würde er nicht selbst solche Stellen, in welchen Gretry Wahrheiten ausspricht, welche man nur in der Theorie nicht zu hören gewohnt ist, wiewohl sie jeder gute Komponist befolgt, nicht für sonderbare Paradoxien halten und zu widerlegen sich bemühen. So schreibt z. B. Gretry S. 177: „Hat der Dichter sich zu ganz hoher Begeisterung aufgeschwungen, so muss der Komponist nur einen gemässigten Ausflug nehmen, und nur dann kühn seyn, wenn der Ausdruck des Dichters weniger gespannt ist.“ Die Sache ist vollkommen richtig und gründet sich auf das Wesen einer Vereinigung zwischen Poesie und Musik. Herr Sp. findet dieses höchst paradox, drehet Gretry's Satz um, als ob er behauptete, ein geistvolles Gedicht erfordere einen geistlosen Komponisten, und streitet nun gegen dieses Gespenst des Gretry'schen Satzes wacker los. Dabey versichert er zu wiederholtenmalen, dass Dichter und Komponist Talent, und sogar gleichartiges Talent haben müssten, wenn etwas Rechtes fertig werden solle — gleich als ob man durch Talent sich zu hoher Begeisterung, von welcher Gretry spricht, aufschwänge, und damit man ja nicht glaube, er meyne mit dem, was er Talent nennt, das, was andre Genie zu nennen pflegen, so schliesst er nach seiner Gewohnheit mit folgender Insinuation gegen Gretry: Wenn manches daher Hrn. Gretry nicht hat gelingen wollen, was einen geistreichen Styl (?) hatte, also (!) was fein gearbeitet war, so hat das entweder gradezu an dem Gedichte gelegen, oder es war für sein Talent und sein Kunstvermögen nicht plan genug, und erforderte mehr, als er leisten konnte. — Von beträchtlichen und Sinn verstellenden Druckfehlern ist die deutsche Bearbeitung keinesweges frey, doch wollen wir nicht bestimmen, ob sie dem Setzer oder dem Uebersetzer zuzuschreiben sind. Z. B. S. 3. mein Vater kratzte schon in seinem zweyten Jahre ihm zur Seite die Geige. Das Original weis von dieser eminenten Präcocität nichts, es hat: mon père, âgé de sept ans, racloit à ses côtés. S. 84. Z. 4. von unten: seinen Freunden einen analysirenden Epilog nachzuschicken, statt: seinen Freuden. Mehrere dergleichen wird der Leser selbst bemerken.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Fortsetzung des zehnten Briefs aus Hamburg.)

3) Am 17ten Januar wurde auf dem Eimbeckischen Hause zum Besten des hiesigen Krankenhofes (ehemals Pesthof), eine von dem Herrn Musikdirektor Schwenke in Musik gesezte Kantate auf das neunzehnte Jahrhundert und zum Beschluss eine hier sehr beliebte Weihnachtskantate von eben demselben aufgeführt *).

*) Auch in Leipzig ist diese Weihnachtskantate vor einigen Jahren vom Vater Hiller mit vielem Beyfalle gegeben worden. Das Quintett in As dur schien uns besonders auszeichnenswerth. Da Herrn Schw. Kirchenkompositionen nicht so bekannt zu seyn scheinen, als sie es zu seyn würdig sind, nehmen wir Gelegenheit von den besten derselben, ausser den obenangeführten, wenigstens das Oratorium auszuheben, das er für die St. Katharinenkirche in Hamburg geschrieben hat, und das vor einem sehr zahlreichen Auditorium innerhalb acht Tagen dreymal mit vollem Beyfall aufgeführt worden ist. d. Redakt.

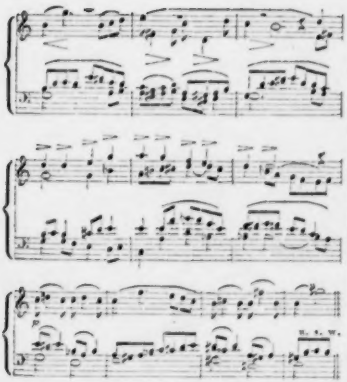

Die vierte, Molto vivace, bringt der rechten Hand ununterbrochen bis zum Haupteinschnitt und von da bis zum Ende fortlaufende Schnellfiguren, die sehr leicht und gebunden zu immer abgestossenen, oft springenden Achteln der linken Hand gespielt werden müssen; eine reizende und sehr eingängliche Uebung, die in ihrer Einrichtung sich einigermaassen der Cramer'schen Form nähert. Die 5te führt unausgesetzt folgende Octavenfiguren durch:

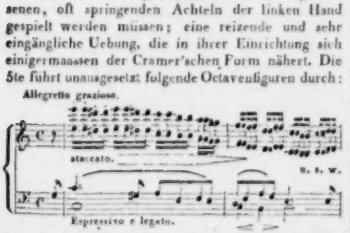

Für das Studium ist dergleichen gut, aber dem Instrumente eigentlich angemessen sind sie nicht und daher auf die Länge bei aller Schwierigkeit wenig wirksam, mehr sonderbar und ermüdend. Wie sie hier verlangt werden, dürften sie auch denen noch schwer fallen, die Octaven schon gut eingeübt haben, vorausgesetzt, dass Hacken und Spielen nicht Eins ist. Die Schwierigkeit vermehrt sich noch dadurch, dass beide Hände ganz unabhängig von einander das Ihre vortragen; während die Rechte cresc. spielt, hat die Linke decresc. u. s. w. Die sechste gehört zu den schönsten, den eigenthümlichen Figuren, in die sich beide Hände wechselnd theilen, der Melodie und Harmonie nach. Sie ist eben so einfach in der Erfindung, als charaktervoll, ein gewichtiges Musikstück, nie überladen und nur von schon erstarkten Kräften angemessen ausführbar. So schön sie die erste Folge beschliesst, eben so schön fängt die siebente Etude die zweite Suite an. Selbst die überraschenden Uebergänge geben ihr einen Reiz mehr, da sie nicht erkünstelt, nicht ohne Grund hart und scharf gesucht sind, vielmehr wie nothwendig aus den Gedanken hervorgehend. Wer sie gut spielt oder spielen hört, wird ihr das Gefühl nicht absprechen. Das Ganze hat Ordnung und schönen Wechsel, einen angenehmen Hauptsatz, einen kräftig gesteigerten Zwischensatz, nach welchem der erste in veränderter Form erwünscht wiederkehrt. No. 8. Abermals ein höchst lebendiger Bravoursatz, dessen grosse Schnelligkeit der Bewegung der Deutlichkeit keinen Eintrag thun darf. Die 9te ist abermals sehr melodiös in köstlichen Figuren für beide Hände, die sich einander ablösen. Diese Art Unabhängigkeit beider Hände von einander wird keinem Pianofortespieler, der ein Recht hat, diese Etuden vorzutragen, neu oder schwierig vorkommen; es ist diese Art nicht ungewöhnlich: nur liegt im Ungewöhnlichen die Schönheit nicht. Das Stück ist voller Empfindung und so lieblich, dass man mit Freude zu ihm zurückkehrt. Die 10te ist viel schwieriger, eigenthümlich in seltsamen Formen und Verbindungen, sehr glücklich erfunden und vortrefflich durchgeführt.

Die dritte Reihenfolge zeichnet sich in der 11. Etüde durch schnell wechselnde Accordstellungen bald für die rechte, bald für die linke Hand aus, was eine herrliche Wirkung hervorbringt. Die zwölfte ist eine echt gearbeitete Fuge aus Fmoll. Die Gigue ist herrlich. Die Syncopieen der 14. Nummer sind gut. Die 15. ist schön, sich der Cramer'schen Weise nähernd, und die 16. ist ausgezeichnet in jeder Hinsicht, der Wirkung und der Form nach. Das Ueberschlagen der Hände ist freilich nichts Neues: allein so wie hier, und so nothwendig zum Charakteristischen des Stückes gehörend, haben wir es nirgend gefunden. Die 17. ist wohl geordnet und nicht selten unerwartet gewendet. Die folgenden bis zum Ende haben zwar sämmtlich für den Spieler etwas Vortheilbringendes, al-

lein, nehmen wir die beiden letzten aus, so müssen wir gestehen, dass uns keine weiter zusagt.

Fassen wir nun Alles kurz zusammen zu einem übersichtlichen Urtheil über Hrn. Hiller's Kunstleistungen, so weit sie sich in den von uns besprochenen Werken kundthun, so ergibt sich klar, dass dieser junge Componist die Beachtung verdient, die man ihm in hohem Grade geschenkt hat. Offenbar gehört er zu den Fleissigen, die sich durch theoretisches und praktisches Studium ausgebildet und an grossen Mustern erstärkt haben. Er weiss, was er thut und arbeitet mit Eifer, etwas ausgezeichnet Originelles zu liefern. Hierin ist er ein Sohn unserer revolutionären Zeit, die, wenn auch zuweilen unbewusst, sich selbst öfter meint, als die Sache, für welche sie zu handeln sich überredet. Seine Originalität kommt öfter noch nicht aus dem Innern, erscheint noch nicht immer als ein nothwendiges Ergebniss dichterisch begeisterter Natur, sondern als ein Werk der Absicht: sie ist gemacht. Was jetzt häufig Originalität heisst, ist nichts anderes, als barocke Seltsamkeit, eine Zerrissenheit jener wohlthätig frischen Naturempfindung, die durch leidenschaftliches Streben, so früh als möglich etwas Grosses für sich zu sein, abenteuerlich sich selbst maskirt. Das Gefühl ist jetzt im Allgemeinen weit öfter durch Eitelkeit betäubt, in Fesseln geschlagen. Man hat daher von Hrn. Hiller gesagt, sein Humor sei zu finster, er sei zu selten heiter und es mangele ihm an Grazie und Wärme. Damit stimmen wir nicht überein. Dass es ihm zu seinem Glück im Grunde daran nicht fehlt, das beweisen seine kleinern Etuden, wo er nicht weiter als die schlichte Durchführung eines natürlich empfundenen Gedankens will, z. B. in No. 4, 9 u. 15; ferner die reizenden Melodieen, die nicht selten seine Arbeiten durchleuchten, aber um jenes Zerwürfnisses willen nur zu bald in den Styx des beliebten Tartarus getaucht werden. Auch er liebt das auffallend Sonderbare weit mehr, als das schön bearbeitet Natürliche. Noch will er in der Regel auf einmal zu viel sagen. Ist das innerer Reichthum, so wird sich dies in die rechten Schranken fuhren, was wir wünschen um des Schönen willen, was er bereits gab. Ob aber seine Phantasie reich und mannichfaltig ist, das ist eine Frage, die wir bis jetzt weder verneinen noch bejahen. Es kommen zuweilen leere, ja magere Stellen vor, z. B. in No. 18 die beständigen Octaven in der Melodie; es kehren die Klopfbässe, die sich allerdings am rechten Orte vortrefflich machen; zu häufig wieder, oder das öftere Anschlagen einer Taste wird in die Melodie gelegt. Meist, mit wenigen Ausnahmen, ist er dramatisch, d. h. er will in Tönen Situationsreihen, Bildertableaux geben, der Musik eine Geschichte unterlegen, Inhalt in sie bringen (z. B. in No. 2 der Etüden), was überhaupt vorzugsweise das Streben unserer Zeit scheint. Sollte dies nicht vielleicht ein Hauptstück der heutigen Romantik der Musik sein? Die Sache hat einen gewissen Reiz, macht die wunderlichsten Zusammenstellungen möglich und beschäftigt die Gedanken, ungefähr wie Räthsel und Charaden. Allein sie verödet und verwildert die Gefühle; Alles wird leidenschaftlich und graus. Wird alle Musik dramatisch, so erhalten wir bald nur eben eine einzige Art, was zuversichtlich kein Vortheil wäre, die bunte, die wild aufreizende; wir werden einen brüllenden Laokoon in ihr hören. Ja wenn dieser dramatische, oder romantische (sogenannte) Musikinhalt noch etwas weiter gefördert wird, so werden wir das Erquickliche, die behagliche Freude der Musik mit Saus und Braus bald zu Grabe tragen. Daher, des fast beständig dramatischen und oft Declamatorischen wegen, gibt es nicht Wenige, die Hrn. Hiller's Arbeiten eine gewisse Einförmigkeit zuschreiben. — Dessenungeachtet ist der junge Mann höchst beachtenswerth und auszuzeichnet vor Vielen. Alle tüchtige Pianofortespieler werden sehr nützliche und reiche Unterhaltung in den besprochenen Werken finden; für sie ist es grösstentheils höchst empfehlenswerth, nur nicht für Schüler, für welche diese Etüden auch nicht geschrieben sind.

Für solche, die sich auf eine schon namhafte Höhe der Fertigkeit empor gearbeitet haben und ihre Schule noch weiter fuhren wollen, was immerhin und für Alle, die wahrhaft Tüchtiges zu leisten willens sind, nothwendig ist, gehören Studien, wie folgende:

Etudes p. le Pfte. p. J. N. Hummel. Oeuv. 125. Edition exacte. Le doigté est ajouté. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 5 Thlr. (4 fl. 30 kr.)

Darin haben die Leute ganz Recht, wenn sie behaupten: In diesen Etüden ist auch kein Funke von der neuen Romantik. Eins haben sie aber dabei vergessen, sich zu fragen, ob sie darin sein soll? Mit der Romantik macht kein Mensch Schule, der eine gute Schule machen will. Man mischt Begriffe und sieht vor lauter Einseitigkeit und blindem

Enthusiasmus den Wald vor lauter Bäumen nicht. Was nicht nach dem neuen Schmack der neuen Leute ist, das soll gleich nichts taugen. Diese Art Urtheil ist ziemlich so viel werth, als wenn Einer schliessen wollte: Weil ein grosser Mann gern Teltower Rübchen mit Fisch gegessen hat, oder Macaroni mit Käse, so ist der kein grosser Mann, dem Beides nicht schmeckt. — Wir behaupten von diesen Etüden nicht blos in Uebereinstimmung mit Jenen, dass nichts neu Romantisches in ihnen ist, sondern auch noch dazu, dass in der Art derselben nicht einmal etwas eigentlich Neues vorkomme. Und dennoch sind sie gut, sehr gut und sehr nützlich, völlig das, was für eine weiter auszubildende Schule das Beste ist. Da hat man die nothwendigen Formen einzuüben, dass sie rund und nett, im Starken und Zierlichen, der Sache treu und sicher gehalten, vor die Sinne treten; dass der Zusammenhang eines wechselnden Periodenbaues einer Idee klar und schön in einer bestimmten, abgeschlossenen Weise irgend ein Ganzes gebe, das in seinen innersten Geistesverhältnissen nicht zu hoch oder zu tief gestellt sein darf, damit die Aufmerksamkeit auf die äussere Abrundung des Bildes oder des Gefuhls das Vorherrschende bleibe, dem sich zu tiefe Erregungen nicht entgegenstellen und, zu früh aufgenöthigt, die noch im Aeussern befangenen Seelen nicht umnebeln und verwirren, anstatt sie zu erleuchten und frei zu machen. — Es muss aber jetzt Menschen geben, die gleich mit der Weisheit geboren worden sind und die Schule gar nicht nöthig haben. Dieser grossen Geister wegen verlieren wir kein Wort. Dass übrigens ein Mann, wie Hummel, dem wir so viel Vortreffliches in vielfacher Hinsicht verdanken, wohl weiss, was zu einer guten Schule des Pianoforte gehört, haben wir allen Unbefangenen nicht erst mit Worten zu beweisen; sie wissen es selbst und werden diese Etüden gebrauchen, wozu sie sind, was wir bereits ausgesprochen haben.

Noch sind zu erwähnen:

40 *tägliche Studien auf dem Pianof. mit vorgeschriebenen Wiederholungen; zum Erlangen u. Bewahren der Virtuosität, comp. von Carl Czerny.* 553stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr.

Fingerei, Töne ohne Musik oder mit vollkommener Musik, sobald sie gar keinen Inhalt haben soll. Man höre das Vorwort: „Nichts ist für den ausübenden Künstler wichtiger, als die gemeinnützigsten Schwierigkeiten so oft nach einander unverdrossen zu üben, bis er derselben vollkommen mächtig geworden ist. Gegenwärtige Studien haben nur diesen Zweck, und wenn der Spieler dieselben nach den vorgeschriebenen Wiederholungen und (nachdem er sie völlig eingeübt hat) mit dem Mälzel'schen Metronom im vorgezeichneten Zeitmasse täglich durchubt, so wird seinen Fingern die Fähigkeit nicht entgehen, alles Denkbare(?) mit Sicherheit hervorzubringen.“ Lachte Hr. Czerny nicht, als er dieses Vorwort schrieb? Manche dieser Passagen sollen 20 und 30 Male, andere 6, 8, 12, 15 u. 16 Male nach jedem Repetitionszeichen ohne Unterbrechung wiederholt werden. Nur erst nach jeder Coda wird ein Weilchen ausgeruht, um mit der nächsten eben so zu verfahren, bis alle 40 zu Ende gebracht sind. Nun! wer das Tag für Tag auszuhalten im Stande ist, dem versprechen wir, dass sein Kopf sein wird wie eine Laterne. Fertige Finger werden damit erzielt, aber auch Spielmaschinen. Das ist doch ein wenig zu arg. Für solchen vorgeschriebenen Gebrauch verwerfen wir das Buch: rathen hingegen, es anders zu benutzen. Die Uebungen sind wirklich mannichfaltig genug, wenn auch nicht alles Denkbare darin ist. Redliche Lehrer und angehende Klaviervirtuosen werden wohlthun, wenn sie sich nach Bedürfniss bald diese bald jene Nummer auswählen, um sie völlig in ihre Gewalt zu bekommen, einzig und allein der Gewandtheit und Sicherheit der Finger wegen, die jeder tüchtige Spieler allerdings etwas opfern muss. Hr. Cz. hat mit seiner übertriebenen Forderung sich selbst und der guten Sache geschadet. Auf vorgeschlagene Weise werden diese Uebungen für nicht wenige Spieler ihren Fingernutzen haben und es wird auch hier heissen, wie die Unken im Mährchen rufen: Soll's taugen, lern's brauchen. Nur mit diesem Zuruf empfehlen wir dieses Hülfswerkchen. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Mannheim. (Beschluss.) Die dritte Akademie am ersten Weihnachtstage brachte vor einer glänzenden Versammlung meist für uns neue Tonstücke: Lachners erste Symphonie aus Es, ein tüchtiges, trefflich durchgeführtes Werk, welches ausgezeichnet grossen Beifall erhielt. Sie wurde auch bald darauf im Theater nach ausdrücklichem Wunsche

Vieler mit gleicher Auszeichnung wiederholt. Ihr folgten 3 schöne Gesänge desselben Componisten, von Fräul. Royko, einer Dilettantin, mit vielem Ausdruck vorgetragen. Beethoven's erste Ouverture zu Fidelio bewunderten wir hier zum ersten Male. Die Bewunderung dieses Geistes stieg durch Anhörung der grossen Fantasie für das Pianof., welche Fräul. Bils ausgezeichnet spielte, mit Chor und Orchester. Die beiden letzten Sätze des H moll-Concerts von Hummel erhielten gleichfalls verdienten Beifall. In diesem Concerte lernten wir auch Hrn. Zierer aus Wien kennen, der als neu angenommenes Mitglied ein schönes Adagio von Spohr und Variationen seiner eigenen Composition auf der Flöte sehr beifällig vortrug. Nach Beendigung dieser Akademie erhielt Lachner von dem sämmtlichen Orchesterpersonale einen grossen silbernen Pokal mit dankbarer Inschrift. Ein schöner Beweis der Liebe und Achtung des Vereins der Musiker für ihren Führer und ein eben so triftiger für Lachners Verdienste.

Die Kirchenmusik erfreut sich zwar vielfacher Theilnehmer, dennoch schleicht sie nur langsam nach einer höhern Stufe; es scheint ihr am gehörigen Fonds zu fehlen. So geschieht denn für sie das Mögliche. Wir hören etwa 6 Messen jährlich.

Fremde, Ihnen und Ihren Lesern schon bekannte Künstler besuchten auch uns, z. B. Vieuxtemps, der ungemein gefiel und noch die beste Einnahme machte; die Gebrdr. Müller gaben drei besuchte Unterhaltungen; Cramer aus London und Lafont erhielten vielen Beifall, hatten aber im Vergleiche mit ihren Talenten nur unbedeutende Einnahme; der Oboist Krähmer aus Wien gefiel mehr auf dem Czakan, und seine Frau, auch Violinspielerin, mehr auf der Clarinette. Weniger Beifall erhielten in 2 Quartettabenden die Gebrdr. Moralt aus München und ein braver Flötist Zeduck. Die meisten Künstler gehen von hier nach Heidelberg, wo sie bessere Geschäfte machen. Dort wurde im Mai des verflossenen Jahres von einem grossen Musikerverein in den herrlichen Schlossruinen unter freiem Himmel Haydn's Schöpfung sehr gelungen und ausserordentlich besucht aufgeführt.

Am 9. Febr. wurde zu unsers Lachners Benefizconcerte seine noch ungedruckte Cantate „Die vier Menschenalter" würdig aufgeführt von mehr als 150 Mitwirkenden. Durch Anhörung dieses Werkes hat sich unsere Hochachtung für den talentvollen Mann vermehrt durch die einfache Grösse des Werkes, welches das zahlreiche Publikum so bezauberte, dass es oft in den lautesten Jubel ausbrach. Seit langer Zeit hat keine Tondichtung hier eine so enthusiastische Anerkennung gefunden. Und so haben wir denn die schönsten Hoffnungen, recht viel Gutes von unserm fernern Musikwesen melden zu können.

Dessau. Uebersicht des Musikstandes im Jahr 1834. Ausser dem zweiten Theile des am Charfreitage aufgeführten Messias von Händel fanden unter des Kapellm. Hrn. *Dr.* Schneiders Leitung an Sonn- und Festtagen 24 Kirchenmusiken Statt von Händel, Haydn, Mozart, Cherubini, Vogler, Seyfried, Beethoven und Frdr. Schneider (mit Orchester); 19 Vespern, in deren jeder ein Choral und 2 Motetten gegeben wurden, unter der Leitung des Chordir. Hrn. Rümpler. Der ganze Schülerchor zählte 17 Soprane, eben so viele Alte, Tenore und Bässe. Vergl. Dessau, 1833 S. 189 des vor. Jahrg. — In den verschiedenen Abonnement-Concerten liessen sich auch mehre fremde Künstler hören, z. B. der Concertm. und Violinvirtuos Haase aus Dresden, der Flötist Heinemeyer aus Hannover; am Hofe Hr. Carl Stein aus Hamburg und die Gebr. Bohrer. Unter Anderm wurde auch Beethoven's 9te Symphonie mit Chor aufgeführt. Alle Symphonieen, Ouverturen u. Ensemblestücke dirigirte der Kapellm., die Concertsachen der Concertm. Hr. Lindner. Das ganze Orchester, aus Kapellmitgliedern, Hoboisten, Militärmusikern u. Musikschülern der Anstalt bestehend, zählte 60 Personen. Als Sängerin liess sich Dem. Olivier und die Kammersänger Diedicke und Krüger hören. Gestorben sind die Herren Kammermusiker Ermel am 13. April, alt 64 J. u. 11 Monate; Klotsch, am 17. April, alt 50 J. (an seine Stelle der Contrabassist am Königstädter Theater zu Berlin, Hr. Franke) und Wagner, am 2. Aug., alt 63 Jahr, 8 M. u. 1 Tag. —

Die Opernverwaltung setzte Hr. Atmer fort. Vom 1. Jan. bis zum Schluss der Vorstellungen am 10. März waren die vorzüglichsten Opern: Joseph von Méhul; Maurer und Fra Diavolo von Auber (Hr. Eichberger aus Leipzig — Gastrolle); Don Juan, Adlers Horst, Freischütz und Romeo und Julie von Bellini (neu). Nach Wiedereröffnung des Theaters am 14. Novbr. bis Ende des Jahres wurden von der Atmer'schen Gesellschaft gegeben: Zampa (3m.); Fra Diavolo; Templer und

Jüdin (2m.); Joh. v. Paris; Tancred (Dem. Eva Heinefetter Tancred als Gastrolle) und Schnee von Auber (2m.). Die Direction der Oper hat der Kapellm. *Dr.* Schneider. Sängerinnen sind Fräul. Gneib und Mad. Atmer; Tenoristen: die Herren Schmuckert, Holland und der Kammers. Diedicke; Bassisten: die Herren Rühe u. Kammers. Krüger. Das Orchester des Theaters besteht aus 46 Personen.

Kapellübungen unter Fr. Schneiders Direction waren 56; in jeder wird eine Symphonie, eine Ouverture, ein Solo für Saiten- und eins für Blasinstrumente vorgetragen. Die Concertstücke dirigirt Hr. Concertm. Lindner. Für Blasinstrumente insbesondere fanden noch 18 Proben Statt. — Die Musikschule hatte unter Kapellm. Schneiders und Lindners Direction 55 Orchesterproben, in jeder 2 Symphonieen und 2 Solostücke. Ausserdem ist jeden Sonnabend Quartett, wozu gehörige Vorproben. In jeder Versammlung 3 Streichquartette, davon alle 4 Wochen eins ein Quintett, und ein Flöten- oder Clarinettenquintett ist. Jedesmal auch eine Piece für Pianof. Es fanden 36 Versammlungen Statt. Die Musikschule blüht. — Die Singakademie, gleichfalls unter Schneiders Direction, zählt 110 Mitgl. In 28 Versammlungen wurde Ausgezeichnetes vorgetragen. — Am Ende des Jahres zählte die theoretische Musikschule des Kapellm. *Dr.* Fr. Schneider 21 Schuler, ohne die acht im Laufe des Jahres Abgegangenen.

Wien. Bei dem Aufsehen, das die hiesige Aufführung des Belsazar, von Hrn. v. Mosel trefflichst bearbeitet, erregte, dürfen wir voraussetzen, dass die geneigten Leser bereits damit bekannt sind. 18 Jahre lang waren unsere grossen Gesammtkräfte nicht so benutzt worden, als sie die thätige und sehr achtungswerthe Gesellschaft der Musikfreunde diesmal in Masse vereinigte. Mehr als 1000 Künstler erboten sich zur Aufführung, die des Locals wegen auf 843 beschränkt werden mussten. Sechs Quartett- und 2 Ensemble-Proben reichten aus, das Meisterwerk unter Leitung des Hrn. Vicehöf-Kapellm. Weigl vollendet zu Gehör zu bringen. Am 6. u. 9. Nov. strömten die Kunstfreunde der Stadt und der Umgegend diesem grossartigen Genusse zu. Manches wurde ausgeschnitten oder anders gestellt und doch Alles ohne die geringste Lücke, was dem Hrn. Bearbeiter zur grössten Ehre gereicht; eben das gilt von der höchst umsichtigen Instrumentalbegleitung, deren Partiturausgabe die thätige Verlagshandlung Hrn. Haslingers besorgt, welcher auch die gedruckten Singstimmen kostenfrei lieferte. Der Totaleindruck entsprach dem Meisterwerke vollkommen, nach Verdienst; es erregte den lebhaftesten Enthusiasmus, den die bewundernswerthe Tondichtung, die überaus herrliche Bearbeitung und die vollendete Darstellung so vieler Meister nothwendig erzeugen mussten. Mad. Kraus-Wranitzky bewährte ihren Künstlerruhm, Fräul. Honig (Charlotte) leistete Verdienstliches, Hr. Reggla (Daniel), hoher Bass, zeigte sich auch im declamatorischen Gesange vortrefflich; der höchste Preis gebührte Hrn. Lutz (als Belsazar) in seiner schwierigen Partie. Es war ein wahres Nationalfest, das wir der Gesellschaft der Musikfreunde zu danken haben, die sich auch noch die lebhafteste Anerkennung aller Kunstsinnigen in der Veranstaltung eines dem Andenken Göthe's und Beethoven's geweiheten Concerts erwarb, worin alle Tonstücke zu Egmont, die Ouverture zur Leonore und die beiden Chöre „Meeresstille und glückliche Fahrt" vorkamen. In wenigen Tagen musste das Ganze wiederholt werden, so gross war die Wirkung. Hr. Anschütz declamirte Mosengeils erläuterndes, von Grillparzer ergänztes Gedicht vortrefflich. — Uebrigens hatten auch diesen Winter die 6 Zöglingsconcerte Statt zur Begründung für Stipendien, worin sich besonders der Schüler Mayer auf der Violine reichen Beifall erwarb.

Dem fugen wir sogleich nach dem Wiener allgemeinen musikalischen Anzeiger (No. 7) bei:

Preisausschreibung für eine neue grosse Symphonie.

Sie lautet wörtlich: Die Unternehmer der Concerts spirituels in Wien, welche es sich zur Aufgabe gemacht haben, reine Kunstzwecke nach Kräften zu fördern und klassische Musik möglichst zu verbreiten, kündigen hiermit an, dass sie dem Componisten der *besten neuen, noch nirgends gehörten Symphonie für das ganze Orchester*, für die Ueberlassung derselben zu den beiden ersten Aufführungen in der Fastenzeit des J. 1836, einen Preis von

funfzig k. k. Ducaten in Golde

zuerkannt haben. Sie laden demnach alle Tonsetzer des In- und Auslandes, welche geneigt sein sollten, sich um diesen Preis zu bewerben, ein, ihre mit einer Devise bezeichneten, deutlich und fehlerfrei copirten Partituren längstens bis Ende October 1835 an die k. k. Hof- und priv. Kunst-

u. Musikalienhandlung des Hrn. Tobias *Haslinger* in Wien frankirt einzusenden, welche dem Ueberbringer einen mit gleicher Bezeichnung versehenen Empfangschein einhändigen wird.

Auf Ersuchen der Unterzeichneten haben sich die Herren Joseph Eybler, k. k. Hofkapellm., Joseph Weigl, k. k. Vice-Hofkapellm., Joh. Gänsbacher, Domkapellm. bei St. Stephan, Adalbert Gyrowetz, k. k. Hoftheaterkapellm., Conradin Kreutzer, Kapellm. des priv. Theaters in der Josephstadt, und Ignaz Ritter v. Seyfried, Kapellm., zu Schiedsrichtern bei der Zuerkennung des Preises erklärt, und für die baare, auf den 1. Mai 1836 bestimmte Auszahlung des Preises verbürgt sich die obbenannte Musikalienhandlung. — Zu gleicher Zeit wird dem Componisten die Partitur zurückgestellt und es bleibt ihm das volle Eigenthums- u. Verkaufsrecht unbenommen. — Die Namhaftmachung des Tonsetzers, welcher den Preis erhält, wird im Februar 1836 durch die österr. k. k. priv. Wiener Zeitung geschehen. Es versteht sich, dass bei der Einsendung des Musikwerks der Name und Aufenthaltsort des Tonsetzers, mit derselben Devise wie die Symphonie versehen, versiegelt beiliegen müssen. — Die Partituren der übrigen Mitbewerber werden zu gleicher Zeit in der k. k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Hrn. Tob. *Haslinger* gegen Ablieferung des Empfangscheines wieder zurückgestellt. Die Unternehmer d. Conc. spirit.

Wien, *Eduard Freih. v. Lannoy.*
am 24. Jan. 1835. *Ludw. Tietze.* *Carl Holz.*

Dresden. Hr. Cipriano Romberg, k. k. russischer Kammermusikus, Sohn des für die Kunst zu früh entschlafenen Andreas und Schüler des berühmten Bernhard Romberg, gab den 21. Febr. eine zweite Soirée, nachdem er früher sich im Theater mit grossem Beifall hatte hören lassen. Sein Spiel zeichnet sich in der unvergleichlichen Manier seines Oheims aus. Seine Bogenführung, so wie seine linke Hand — kurz alles, was zum Mechanischen, Technischen des Spiels gehört, ist untadelhaft, und wird er in der Folge durch den Besitz eines vorzüglichern Violoncells noch mehr auf Ton studiren, dagegen aber weniger in Schwierigkeiten suchen, indem beides sich schwer vereinigt, so glänzt er noch mit vollerem Rechte in den Reihen grosser Violoncellisten, um so mehr, da er auch ein so schönes Talent für Composition entwickelt.

Kurze Anzeigen.

Ouverture zur Fingals-Höhle (Hebriden) von Felix Mendelssohn-Bartholdy für das Pfte. arrangirt von Mockwitz. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Gr.

Diese vortreffliche Ouverture für das Orchester ist allgemein beliebt und gleich nach ihrem Erscheinen von uns besprochen worden. Wer wird sie nicht gern auf dem Pianoforte sich wieder in's Gedächtniss rufen und sich so auch häuslich daran ergötzen? Dass sie gut bearbeitet worden ist, verbürgt der bekannte Name.

Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufes und zur allseitigen Ausbildung für denselben herausgegeben von einem Verein vorzüglicher Orgelcomponisten neuerer Zeit. Zweiter Jahrgang. Meissen, bei F. W. Gödsche. Pr. der 6 Hefte 1 Thlr. 12 Gr.

Das Titelblatt ziert ein Prospect der grossen Orgel in der St. Petrikirche zu Görlitz, von welcher auf der zweiten Textseite die Disposition mitgetheilt wird. Sie wurde von Eugen Casparini u. dessen Sohne 1691—1697 erbaut. Nach einem Gedicht zum Preis der Orgel folgt etwas über die Stimmung der Orgel von Wagner (nützlich); über die Zwischenspiele; eine kurze Lebensbeschreibung des Orgelbauers Joh. Gotthold Jehmlich's (mit Disposition der von ihm wieder hergestellten Orgel der Kreuzkirche in Dresden) und Miscellen. Zu den in der Anzeige des ersten Jahrgangs (S. 866 des vor. Jahres) namhaft gemachten Componisten sind hinzugekommen: Victor Klauss, Adam, A. Hesse, E. Köhler, C. F. Becker, v. Rudolph, Weinlig, Schönfelder und Rink. Jedes Heft hat sich um einen halben Bogen verstärkt, während der Subscriptionspreis derselbe geblieben ist, ein Beweis, dass es vermehrten Absatz gefunden hat, den das Unternehmen auch verdient.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. N°. 11. 1835.

Benincasa.

(Nekrolog).

Der am 6. Jan. d. J. nach längerer Krankheit den Seinen und allen Freunden heiterer Bühnendarstellung zu früh entrissene treffliche Sänger Benincasa ist vielen Lesern Ihres geschätzten Blattes in Dresden und Leipzig in so werthem Andenken, dass Sie mir gewiss gern ein Paar Worte „in memoria sua" vergönnen. Sein Abgang von der Bühne des Lebens bezeichnet zugleich die gänzliche Erlöschung der italien. Opera buffa in D. und nicht ohne Bedauern wird man daran denken, wie noch vor 15 — 20 Jahren das Alter unsers verehrten Fürsten durch eine Reihe der erfreulichsten Productionen in diesem heitern Gebiete der Kunst, durch Compositionen von Cimarosa (Matrimonio segreto, nemici generosi etc.), Pär (Donne cambiate, testa riscaldata, principe di Taranto, morto vivo, locanda dei vaghabondi, intrigo amoroso etc.), Fioravanti (le cantatrici villane, i virtuosi ambulanti), Gnecco (la prova d'un opera seria), Morlacchi (la gioventù d'Enrico V., Barbiere di Siviglia, la cappricciosa pentita, la Semplicetta, Corradino etc.), der ältern Sachen, wie der Dama Soldato von Naumann und leichterer Arbeiten von Schuster und Seydelmann nicht zu gedenken, erfreut und erheitert ward.

B., 1783 in Perugia geboren und in den Verhältnissen einer achtbaren Familie aus der gewerbtreibenden Klasse erzogen, hatte das Glück, sich bei der nach der Sitte Italiens üblichen Arbeit in offenem Gewölbe durch die schöne, runde und volle Bassstimme, mit der er ein Lied trällerte, seinem schon in ernsten Musikstudien vorgerückten, ihm, im Alter ziemlich gleichen Landsmanne Morlacchi bemerklich zu machen. Dieser geniale Mann erkennt in der ansprechenden Naturgabe des frohgesinnten Arbeiters die Anlage zu etwas mehr als Handarbeit; er unterrichtet ihn, zwar mit Unterbrechungen, 3 Jahre lang, mit der rühmlichsten Uneigennützigkeit, im Gesange, gibt ihm dabei aus dem Schatze seiner Erfahrung die nützlichsten Winke über Bühnendarstellung und lässt ihn nun — etwa im Jahre 1805 oder 1808 — auf einer kleinen Bühne in dem Oertchen San Giovanni ohnfern Bologna seinen ersten Versuch machen. Da dieser glücklich ausfällt, so singt der junge Mann auf mehrern grössern Bühnen der Legationen und schon im Jahre 1810 — in welchem Morl. auf dem Teatro Argentina in Rom, bei dem die Häser und Tacchinardi angestellt war, seine Oper: Le Danaïdi zur Darstellung brachte, als Basso serio in dieser Hauptstadt der Christenheit. Eben in diesem Jahre und an eben diesem Orte entschied sich das künftige Lebensgeschick des Lehrers und des Schülers. Die Empfehlung der Häser verschaffte dem 25jähr. Maestro den ehrenvollen Ruf, an die Spitze der Dresdner Kapelle zu treten, welcher seit Pär's Engagement in Napoleon's Dienste im Winter 1806 auf 1807 ein kräftiger Dirigent für die Oper abging. Kaum war M. in Dresden eingebürgert und hatte die Verhältnisse kennen gelernt, als er, in des Schülers Gaben das beste Supplemento für den alternden Bonaveri erkennend, ihn nachberief.

Dieser hatte unterdess auf mehrern Bühnen der Lombardei und nun ausschliessend in komischen Partieen gesungen. In Treviso begegnet ihm die Unannehmlichkeit, dass der Podestà, welcher sich durch eine drastische, ihn treffend copirende Darstellung des jungen Buffo beleidigt glaubte, ihn auf 24 Stunden in die Custodie sperrt. Gerade in dieser bedrängten Lage trifft ihn der Ruf des Freundes, und aus dieser Lage pilgert er zu Fuss, mit dem ihm befreundeten, gleichfalls nach Dresden berufenen Sänger Decavanti über Wien nach Sachsens Hauptstadt.

Im Sommer 1811 singt B. zum ersten Male in einem Hofconcerte in Pillnitz vor seinem, von ihm seitdem mit treuer Liebe verehrten Fürsten, und er erinnerte sich noch in spätern Jahren mit Rührung, wie herablassend sich der König damals nach dem Concerte mit ihm unterhalten und sofort sich am Klavier den Umfang seiner schönen Bassstimme habe angeben lassen, besonders um zu sehen, ob solche der des damals ausgezeichneten Sängers Paris gleich käme. Im Herbste 1811 betrat B. zum ersten Male die Bühne in der Rolle des Gärtners in Pär's Camilla, und seitdem ist er in 25 verschiedenen Partieen in einer mehr als 20jährigen Wirksamkeit der Liebling des kunstsinnigen Dresdner Publikums geblieben. Es sei vergönnt, mit kurzen Worten an einige seiner ausgezeichnetsten Leistungen zu erinnern:

Bucefalo (cantatrici villane), vorzüglich belustigend in den neckischen Scenen der Verliebtheit mit der Sängerin — von der trefflichen, mit reicher Fülle übersprudelnder Laune und damals noch mit der vollen Kraft der Stimme geschmückten, mit Anmuth und Grazie wirkenden Sandrini dargestellt, und in der komischen Furcht vor dem eifernden Ehemann, mit stets variirten Lazzi's in der Probe. (Unzählige Male wiederholt in den Jahren 1814 — 1819.)

Bellarosa (virtuosi ambulanti), höchst launig in der Schilderung des mannichfachen Bedrängnisses eines armen, von rollensüchtigen Sängerinnen gepeinigten, von Tenoristen und Dilettanten brusquirten, von Gläubigern und Obrigkeit geplagten Impresario in angustie.

In den unsterblichen Werken Mozart's hat B. in den trefflich ausgeführten Partieen des Alfonso in Così fan tutte, des Figaro und des Leporello stets Triumphe seiner Kunst gefeiert.

Wer sollte sich nicht mit der allerdings mit Wehmuth über die oft beklagte Vergänglichkeit des Kunstwerkes, welches der theatral. Sänger schafft, gemischten Freude an diese Leistungen erinnern, welche mit dem trefflichsten musikalischen Vortrage — besonders in den beiden brillanten Arien des Figaro: Non più andrai etc. und des Leporello: Madamina, il catalogo è questo — die heiterste und unbefangenste, zugleich treffendste Charakterdarstellung verband. Wenn es dem Genius Mozart's vorbehalten war, das Problem zu lösen, wie man musikal. schildernd List, Verschlagenheit und Intrigue mit Reiz und Anmuth verführerisch zu überkleiden habe, so wird es eben so selten eine liebenswürdigere Darstellung der drei durchtriebenen Personagen, welche ich oben nannte, gegeben haben, als sie B. lieferte. Das Edle der Gestalt, der volle Ton der Stimme, die Beweglichkeit und stets über das Gemeine des Possenreissers durch freundliche unbefangene Laune sich erhebende Virtuosität des Mienen- und Geberden-Spieles gewährten den freundlichsten Eindruck.

In den komischen Opern Rossini's war B. vorzüglich ausgezeichnet als Taddeo in der Italiana in Algeri, welcher wohl ausser ihm nur von Spitzeder, dem eben so früh verblühten trefflichen Sänger, mit gleich launiger Darstellung verherrlicht worden ist, und als Baron in der Cenerentola. In letzterer Partie war der Vortrag der grossen Arie in dem ersten Akte und des Duettes mit Dandini im 2ten Akte meisterhaft vollendet; und als Mad. Catalani im Jahr 1828 oder 1829 auf den Einfall kam, zu Berlin Proben ihrer theatral. Leistungen zu geben, trug unser Sänger, welcher von ihr ehrenvoll dahin berufen wurde, diese Arie in dem Potpourri: Il fanatico p. la musica, eingelegt, mit rauschendem Beifall vor.

Eine Glanzrolle, die des alten tauben, vom Kaufmanns- und Geldstolz geplagten, eigensinnigen Geronimo in Cimarosa's unsterblichen Meisterwerke darf hier nicht übergangen werden.

Aber einer Partie muss ich noch besonders gedenken. Es ist die des Coop in Morlacchi's Gioventù d'Enrico V. —

Der Tondichter hat diese geschickte Bearbeitung des freundlichen franz. Lustspieles im Sommer 1823 zunächst für das kleine Sommertheater zu Pillnitz mit Lust und Liebe in Musik gesetzt, und die Oper wurde 1824 u. 1825 auch in Dresden oft mit reger Theilnahme gesehen. Selbst Weber, sonst ein strenger Beurtheiler aller ital. Productionen, welcher sie in M.'s Abwesenheit mit Lust und Eifer dirigirte, zollte dem Compos. und vor allen dem Darsteller des Coop den grössten Beifall. Ausgezeichnet war der Vortrag der reizenden Introduction, das Spiel, den betretenen Matrosen gegenüber im ersten Finale, die sehr lange, brillant instrumentirte, aber durch die launigsten Lazzi's verkürzte Arie: A che servon tante smorfie, und das meisterhafte Spiel in dem grossen Quintett, in welchem der betroffene Wirth den Prinzen und seinen lockern Begleiter mit Staunen erkennt.

Kleinere, aber nicht unbedeutendere und nicht minder erfreuliche Leistungen waren:

Der sich oft verkleidende, besonders in der Maske des Singlehrers belustigende Liebhaber in der Testa riscaldata,

der Schuster in Le donne cambiate,

der Sesto in Il principe di Taranto; sämmtlich von Pär.

Die Verhältnisse der Dresdner Bühne, welcher es von dem Austritte der Sänger Paris und Perotti bis zu dem Eintritte Ezzi's (1822) an einem ausreichenden Basso serio gebrach, brachten es mit sich, dass B. auch in der Seria verwendet wurde. Wenn nun in dieser Gattung sein Pontefice in der Vestalin nur dadurch Glück machte, dass B. neben *alternden* Stimmen, wie Benelli's, Tibaldi's und selbst der als mimische Darstellerin in dieser gefühlvollen Partie unübertrefflichen Caravoglia-Sandrini, mit *frischer* Stimme wirkte, wenn ferner der Fernando in der Gazza ladra hinter den Forderungen zurückblieb, welche Rossini hier an den Sänger gemacht hat: so wird sich doch Jeder nur mit Freude an den Zopiro in Winter's Maometto, besonders an den rührenden, weichen Ausdruck in dem gediegenen Vortrage der Preghiera im letzten Akte erinnern.

Mögen diese kurzen Gedenktäfelchen den vielen Freunden, welche B. sich in Dresden und Leipzig (welcher letztere Ort ihn bei dem Cyclus von Gastdarstellungen der ital. Oper 1830 und 1831 kennen und schätzen lernte) nicht blos durch sein künstlerisches Wirken, sondern auch durch seinen offenen, biedern Charakter erworben hat, nicht unwillkommen gewesen sein.

Das älteste seiner Kinder, den im Jahr 1831 zu Leipzig gebornen Knaben, hat der Tod wenige Wochen nach des Vaters Verscheiden mit ihm in einer bessern Welt vereinigt.

Leipzig, d. 1. März 1835.

Graf von Hohenthal-Städteln.

Nachrichten.

Italien. Herbstopern.

Palermo (Teatro Carolino). Am 10. Sept. wurde die Herbst-Stagione mit Bellini's Sopnambula eröffnet. Die Toldi (Amina) hat keine starke, aber kristallhelle Stimme, Gesang und Aussprache ziemlich gut. Die hiesige Damenzeitschrift, Il Vapore betitelt, ist aber etwas zu galant, wenn sie sagt: Se vivessero Mozart e Haydn, amarebbero di sentire cantar da lei i sublimi loro Adagi (wenn Mozart und Haydn lebten, würden sie gern von ihr ihre erhabenen Adagio's singen hören); sonst fand man ihre Action etwas übertrieben. Hr. Mazza (Elviro) singt artig und fand zuweilen Beifall. Die Franceschini (Lisa) hat einstweilen eine schöne Stimme. Nächstens Donizetti's Elisir d'amore, zum Debut der Sedlaceck-Bassi.

Neapel (Teatro S. Carlo). In den ersten Tagen Septembers wurde mit der Donna del lago und Coccia's Caterina di Guisa fortgefahren. Am 10. desselben Monats trat die Novena di S. Gennaro ein, in welcher alle Theater geschlossen sind. Mit Wiedereröffnung derselben sollte Donizetti's neue Oper, Maria Stuart, in die Scene gehen, da entstand aber in den Theaterproben ein ernsthafter Hader zwischen den beiden Prime Donne Ronzi und Del Sere, so dass sie sich in die Haare fielen und Letztere darauf mehre Tage das Bett hüten musste. Man suchte ihr Duett vor dem ersten Finale, das diesen Jammer hervorgebracht haben soll, abzuändern oder ganz wegzulassen, darauf im Buche einige Veränderungen vorzunehmen, den Titel Maria Stuart in Giovanna Gray, endlich in Il Bondelmonte umzuändern; allein plötzlich verbot die obere Behörde die Maria Stuart ganz, und man sagt, dieses Loos habe auch Wilhelm Tell, die Parisina und die Beatrice di Tenda getroffen. Gegen Ende Septembers gingen also abermals die Capuleti in die Scene. Die Ronzi, welche für die Herbstsaison gar zu viel Gesangsblumen auffischte, schien sich wieder die Gunst des Publikums zu erwerben. Die Tacchinardi war eine allerliebste Giulietta. Ach, warum besitzt sie nicht die Stimme der Malibran! — —

(Teatro Nuovo.) Die neue Oper Il Quadro parlante, vom Hrn. Maestro Aspa, fand eine laue Aufnahme; demungeachtet wurde die Tavola öfters beklatscht.

Es ist nun entschieden, dass Bellini nichts für unser Theater componirt. Er forderte von der Impresa 3000 Ducati für jede Oper (ein Ducato ist etwas weniger als ein sächs. Thaler), das wollte man ihm nicht geben; nun bleibt er in Paris, wo man ihm 12,000 Franken für jede Oper bezahlt, und noch dazu kann er ihre Partitur verkaufen.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Die Herbstsaison begann mit einer neuen Oper Elena e Malvina, zu dessen altem Buche von Romani bereits Soliva, Schira (ohne guten Erfolg) und der spanische Maestro Carnicer die Musik componirt hatten, hier aber es der angehende Maestro Mazza aus Lucca in Musik setzte, die eben so wenig neu als das Buch zu lang und noch länger durch die nicht kurzen Ritornelle, hier und da jedoch einiges Brillante und Ausdrucksvolle gefunden wurde. Die liebenswürdige Spech und Hr. Schober fanden ausgezeichneten Beifall, die hübsche Mazza hat eine hohe Sopranstimme, der Tenor Paganini möchte gern ein grosser Sänger sein, und Biondini ist ein alter Professor. Besonders gefiel die Spech in der Introduction, ihr Duett mit Hrn. Schober, eine Cavatina der Signora Mazza, ein sogenannter Canon im grossen Finale und ein Terzett zwischen den Herren Paganini, Schober und Biondini. In der nachher gegebenen Norma hatte die Spech eine eben so kleine als ohnmächtige Gegenpartei.

Bologna (Teatro della Comune). Hat die Mailänder Scala diesen Herbst eine sehr lange Liste von Individuen, darunter die Malibran, aufzuweisen, so imponiren auch wir mit unserm Theater-Cartellone, auf welchem vor Allem eine Pasta, ein Donzelli prangen; dann enthält er auch die Ferlotti, die Bottrigari, Hrn. Salvatori; überdies ein sehr grosses Balletpersonal und — wohlgemerkt, eine 30 Personen starke militärische Bande, sodann prächtige Decorationen und Kleidungen; unser grosses Theater kann demnach schon jetzt neben einer Scala, neben S. Carlo und der Fenice einen Platz einnehmen. Da nun die Norma dieses Jahr von No. 3 Steckenpferd zu No. 2 Steckenpferd avancirt ist, so ging man auch mit ihr zuerst am 30. Sept. in die Scene; allein haben auch alle Hauptsänger Beifall gefunden, so entsprach die Pasta in dieser ersten Vorstellung doch nicht den Erwartungen; vielleicht war sie nicht bei Stimme, vielleicht unterlag sie dem Vergleiche mit der Malibran in eben dieser Rolle (man sagt auch, der hiesige päpstliche Legat habe in dieser ersten Vorstellung die Freibillete verboten). In der Folge ging die Sache besser.

Florenz (Teatro Pergola). Gerade als die erste Herbstoper in die Scene gesetzt werden sollte, machte sich der neue Impresario dieses Theaters aus dem Staube und liess Alles im Stiche. Eiligst übernahmen einige Sänger (die Melas, die Herren Giovannini und Cavalli), der Balletmeister Gioja, die beiden Maestri Viviani und Nencini u. A. die Leitung des Ganzen. Was nun geschehen, im nächsten Berichte.

(Teatro Borgognisanti.) Hier macht Ricci's Orfanella di Ginevra Furore. Das Entreegeld ist 28 Pfennige, dafür hat man Oper, ein grosses heroisches Ballet mit vier ersten Tänzern und hübsche Kleider und Decorationen. Dieses wäre also eigentlich ein Pfennig-Theater oder eine Pfennig-Oper und könnte in Betreff des grossen Nutzens allen Pfennig-Magazinen an die Seite gesetzt werden.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, d. 18. Febr. Im Januar wurden die seit 1830 nicht gehörten „Jahreszeiten" v. Haydn im Abonnementconcerte der Singakademie im Ganzen lobenswerth, im Einzelnen mit kleinen Versehen zu Gehör gebracht. Etwas raschere Bewegung mancher Tempi wäre für die Länge des Werks fördernd gewesen. Doch hängt der Dirigent hierin leider nur zu oft von der momentanen Empfindung der Sänger ab — ein Uebelstand, welcher durchaus nicht Statt finden sollte, da der Einzelne selten das Ganze und den Geist des Kunstwerks beachtet. Italienische Sänger haben diese Observanz zuerst auch bei den deutschen Opern eingeführt, wo solche keineswegs anwendbar ist.

Endlich hörten wir wieder eine neue Oper: Lestocq, von Scribe und Auber, für die deutsche Bühne vom Freiherrn v. Lichtenstein sehr gelungen bearbeitet, im Königsstädtischen Theater, dessen Director jetzt zum Commissions-Rath ernannt ist. Ein anziehenderes Sujet, als dies auf historischem Grunde mit französischer Bühnen- und Menschen-Kenntniss höchst gewandt dramatisirte, ist uns selbst von Scribe noch nicht vorgekommen. Ob sich dasselbe indess nicht eher zum Drama geeignet haben dürfte, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wird die Handlung zuweilen durch die Musik aufgehalten, und letzterer ist das zu gespannte Interesse nicht immer günstig, welches man an dem Stück nimmt. Wo indess die Musik sich mit der Handlung vereinen kann, wirken beide um so ergreifender, wie z. B. bei der behorchten Entdeckung der Verschwörung im 3ten Akte. Auber's Musik ist zwar mehr im französischen, als russischen National-Charakter gehalten, dennoch sehr

Eine Demoiselle Dieschern, die sich in den öffentlichen Anzeigen eine gebohrne Hamburgerin nannte, ihren Landsleuten aber als Künstlerin, wenigstens bis dahin, fast durchaus ganz unbekannt war, drohete mehreremale mit einem öffentlichen Konzerte im französischen Schauspielhause, liess es sich doch aber endlich ausreden.

4) Am 21sten Februar, im deutschen Schauspielhause, Hr. Kirchner. (S. oben.)

5) Am 28sten Februar, daselbst, Herr Honicke, die Schöpfung von Haydn. (Man sehe den vorigen Brief.)

6) Am 7ten Marz, daselbst, Herr Eloy. (Siehe oben).

7) am 5ten Marz, auf dem Eimbeckischen Hause, Hr. Düsart, Kammersänger des verstorbenen Koniges von Preussen. Wahrscheinlich aus Vorliebe für das Vaterländische lässt Hr. Düsart sich gewohnlich mit französischen Kompositionen, die meiner Meynung nach nur selten für's Konzert geeignet sind, hören, ob er gleich auch andere, namentlich italienische und deutsche, und unter diesen vorzüglich die Mozartschen gern, mit vielem Geschmacke und richtig singt. Mademoiselle Guenet liess sich auch, aber so schlecht als möglich hören. Unter mehrern Sachen gefiel besonders eine Sonate à quatre mains von Dussek, die er mit dem Hrn. Musikdir. Schwenke auf einem sehr schönen englischen Fortepiano von Clementi spielte.

8) Am 19ten Marz, im Freymauer-Logenhause, Hr. Fischer aus Berlin.

9) Am 24sten Marz, im deutschen Theater, Herr und Mad. Hasloch, die Schöpfung von Haydn.

10) Den 21sten Marz, daselbst, Hr. Bültos, Violoncellist, der mit der französischen Schauspielergesellschaft vor 6 Jahren hierher kam, einer von denen Virtuosen, über die sich so ziemlich nichts sagen lässt.

11) Am 28sten Marz, an dem für uns traurigen Tage, wo uns die Annäherung der Danen kund wurde, im deutschen Theater, Hr. Petersen, Flötenist. (S. oben.)

12) An eben diesem Tage im deutschen Hause (ein hiesiges Hotel), Hr. Ihle, damals erster Waldhornist beym französischen Theater; ein Mann, nicht ohne Talent, der, besonders seiner Sicherheit wegen, ein brauchbares Orchester-Mitglied ist, und vielleicht ein sehr vollkommener Tonkünstler seyn würde, wenn er sich als solcher mehr und in andern Künsten weniger üben möchte. Eine Mad. Piquot und Müller, die sich in diesem Konzerte hören liessen, sind, als Sangerinnen, ganz unbedeutend.

13) Den 11ten April, im deutschen Theater, Demoiselle Grund, die ihren Gesang seit einigen Jahren sehr vervollkommnet hat, und gegenwärtig bey weitem unsre vorzüglichste Sangerin ist.

14) Am 18ten April, im französischen Theater, die eben erwähnte Madame Müller, worin sich unter andern auch eine Demoiselle Walter — aus Altona hören liess.

15) Am 25sten April, daselbst, Hr. Menges, Violinist und Ehegatte der in meinem vorigen Briefe erwähnten Mad. Menges. Sein Spiel mag seinen Kompositionskenntnissen so ziemlich analog seyn. Um Sie mit diesen einigermassen bekannt zu machen, darf ich Ihnen nur sagen, dass er unter andern Kleinigkeiten, in einem Konzerte aus dem D moll beym weichen Dreyklange auf der Tonika den D Trompeten c̄ und ē (!) gegeben hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

der Handlung angemessen, frisch, pikant und melodisch, theilweise, z. B. der Trink-Chor der Verschwornen im ersten Akte, selbst eigenthümlich, sonst häufig Anklänge aus Fra Diavolo und der Stummen enthaltend. Doch nehmen wir es mit dem Plagiat nicht so genau, wenn ein Autor aus eigener Quelle schöpft. Der Länge der vieraktigen Oper ungeachtet, erhält sich, mit Ausnahme der ziemlich seichten Ouverture und des theilweise ermattenden 4ten Aktes, die Musik interessant und dramatisch wirksam. Wir können diese Oper demnach allen deutschen Bühnen mit vollem Rechte bestens empfehlen, vorausgesetzt: dass solche geeignete Individuen zu den Hauptrollen der Elisabeth (hier Dem. Hähnel, für welche die Sopran-Partie häufig verlegt werden musste), des Arztes Lestocq, welcher die Intrigue leitet, und des Polizei-Ministers Golowkin besitzen. Der Liebhaber Dimitri (Tenor), Eudoxia und Catharina finden schon eher Repräsentanten. Dem. Beckär und Burghardt waren in letzteren Rollen ganz an ihrer Stelle. Hr. Fischer sang den Lestocq (wiewohl derselbe ursprünglich Tenor sein soll) recht kräftig; für das Spiel fehlte ihm jedoch noch ein höherer Grad von Gewandtheit. Hr. Genée gab den Golowkin ganz vorzüglich. Chor und Orchester griff überall mit gewohnter Präcision ein, so dass die Oper allgemeinen Beifall erhielt und sich auf dem Repertoir erhalten wird, da auch die scenische Ausstattung sehr anständig war. Wir begreifen nicht, weshalb die Königl. Bühne sich diese Oper entgehen liess, da Lestocq an Hrn. Bader einen würdigen Darsteller gefunden haben würde. Freilich sind dazu drei Sängerinnen erforderlich, und eine eigentliche erste, junge Sängerin zur Rolle der Elisabeth — vacat, da Dem. Stephan abgegangen und nicht wieder engagirt, auch für keinen Ersatz gesorgt ist. Oder sollten — wie man sagt — diplomatische Rücksichten es nicht gestatten, die Tochter Peters des Grossen diesseits der Spree auf der Bühne erscheinen zu lassen? — Einzelnheiten der Musik werden sich aus dem nächstens erscheinenden Klavier-Auszuge der unterhaltenden Oper am besten ersehen lassen. Vorzüglich gefiel das Trinklied im ersten Akte mit Chor, besonders die schöne Stelle: „Sanct Nicolaus, gieb uns Muth und Stärke", das schöne Quartett im zweiten Akte: „Des Nordens schlanke Tochter" (stets da capo begehrt), der Chor der Verschwornen im 4. Akte: „Bei mitternächt'ger Stille" und sämmtliche Ensemble-Stücke und Finale's. Jedenfalls liefert Lestocq einen neuen Beweis von dem schätzbaren Talente Auber's als dramatischer Componist, sobald er nicht zu flüchtig schreibt.

Wir gehen nun zunächst zu den musikalischen Leistungen über. Zwei Concerte fanden im Laufe des verwichenen Monats Statt: am 17. v. M. das des Posaunisten Hrn. KM. Fr. Belcke, in Gemeinschaft mit seinem Bruder, dem Flötisten Hrn. C. G. Belcke aus Altenburg, und am 29. das Concert des Violinisten, Hrn. KM. Zimmermann, eines vorzüglichen Schülers unsers thätigen MD. Moeser, welcher selbst noch immer den Rang eines der geistreichsten Quartett-Spieler behauptet. Das Concert der Gebr. Belcke war etwas bunt zusammengestellt, um das gemischte, zahlreiche Publikum mannichfach zu unterhalten. Indess war auch für die Musikkenner durch die Ouverture zu Egmont von Beethoven und eine Ouverture von guter Intention zur (noch nicht gegebenen) Oper: „Die Freibeuter" von der Composition des K. Kammermusikus Hrn. W. Gährich gesorgt. Die Virtuosität des Hrn. KM. Fr. Belcke machte sich in einem Divertimento für das chromatische Tenorhorn mit gutem Erfolge geltend. Drei seiner Schüler producirte der fleissige Künstler in dem für 4 Posaunen arrangirten Chor: „O Isis und Osiris" aus der Zauberflöte, welcher feierliche Gesang sich für dieses Instrument mehr, als das zarte „Bild der Rose" (Tenorlied mit begleitenden Bassstimmen ohne Worte) eignete. Der Flötist Hr. C. G. Belcke zeigte besonders angenehmen Ton, Ausbildung des vollen Umfanges seines Instruments in gleichmässiger Stärke, zarten Vortrag und vermehrte Fertigkeit. Das anfängliche Abwärtsschweben der Intonation kann von zufälliger Disposition hergeruhrt haben, da solches später nicht bemerkt wurde. Hr. C. G. Belcke trug eine Phantasie und Variationen eigner Composition recht gelungen vor und begleitete eine von Dem. Lenz gesungene Romanze: „Die Flöte" von Fürstenau, mit Geschmack und Discretion. Dem. Grünbaum sang eine Arie von Pacini mit ziemlicher Geläufigkeit, besonders ausdrucksvoll. Als fertiger Pianofortespieler zeigte sich Hr. v. Herzberg. Der junge, tüchtige Violinist, Hr. KM. Zimmermann, befriedigte in der Ausführung des bekannten Violin-Concerts von L. Spohr in Form einer Gesang-Scene die Ansprüche, welche an einen gebildeten Virtuosen gemacht werden, vollkommen. Durchgängige Reinheit der Intonation,

guten Ton, freie Bogenführung, Fertigkeit und Geschmack mit fleissiger Ausbildung eines achtbaren Talents in guter Schule, lassen die Fortschritte dieses vielversprechenden Künstlers zum vollkommenen Virtuosen erwarten, zumal da auch Anspruchslosigkeit eine wesentliche Eigenschaft desselben ist. In den Mocser'schen Quartett-Soiréen führt Hr. Z. die zweite Violin-Partie mit vieler Discretion aus. Das Concert desselben war überhaupt aus meistens gehaltvollen Compositionen zusammengestellt, welche dennoch kein zahlreiches Publikum angezogen hatten.

(Beschluss folgt.)

Ueber die Aufführung der Cherubini'schen Oper „Ali Baba" auf der Königlichen Opern-Bühne zu Berlin.

Die in Paris und Dresden zuerst aufgeführte neueste Oper des hochverehrten Meisters L. Cherubini: „Ali Baba", oder „Die vierzig Räuber" von Scribe und Melesville, übersetzt von J. C. Grünbaum, ist nun auch auf der Berl. grossen Opernbühne am 27. Febr. und 1. März d. J. mit entschiedenem Beifall gegeben worden. Mit welchem geistigen Feuer und voller Frische der Productions-Kraft der Greis Cherubini dies im Jahre 1820 begonnene Werk in den letztverflossenen Jahren beendet und aus einem Gusse in höchster Einheit und innigem Zusammenhange der einzelnen Theile geformt hat, ist bereits früher erörtert und auch bei der beurtheilenden Anzeige des Klavierauszuges zur Sprache gebracht worden.

Da indess die dramatische Wirkung dieser Composition die Haupt-Tendenz derselben ist, so gewährt auch die Beleuchtung der zahlreichen Schönheiten desselben vom Standpunkte der Darstellung der Oper den klarsten Einblick in die Tiefen des genialen Werks. Wir übergehen den Inhalt der dem bekannten Mährchen entlehnten Dichtung, welche durch die Hauptfigur des reichen, habsüchtigen Ali Baba, der seine Tochter an die Meistbietenden verhandelt, allerdings zur komischen Oper wohl geeignet, für die grosse Oper indess nicht edel genug und zu gedehnt ist, um bei der charakteristischen Musik und der hiesigen Aufführung derselben zu verweilen. Zuvörderst bemerken wir, dass die Rollen, nach der von Hrn. Grünbaum (sehr getreu dem musikalischen Ausdruck) bewirkten Uebersetzung, bis auf einige Fehlgriffe, zweckmässig vertheilt waren. Ali Baba an Hrn. Zschiesche, dessen Gesang rein, sicher, hinreichend stark und ausdauernd, die Aussprache der Worte von der lobenswerthesten Deutlichkeit, das Spiel angemessen belebt und gewandter war, als solches nach frühern Leistungen von diesem tüchtigen Bassisten erwartet werden konnte. Nadir ist wegen der hohen Tenorlage der Partie ganz für die Stimme des Hrn. Mantius geeignet, welcher die Romanzen und Duette mit innigem Ausdruck und vieler Zartheit vortrug, nur in den grossen Ensemble's etwas zu schwach war. Die hohe Bass-Partie des Urskan war in Berücksichtigung des lebendigen Spiels dem Hrn. Bader mit Verlegung der höhern Töne Kalaf's in den Ensemble's in Urskans Partie, zu Theil geworden, wodurch allerdings die Darstellung des Räuber-Chefs sehr gewann, auch der Gesang durch die verständliche Aussprache und den charakteristischen Vortrag des Sängers Leben erhielt; nur verlor Kalaf seine Bedeutsamkeit in den wichtigen Vocal-Sätzen und dem schönen Terzett zu Anfange des 3ten Aktes, da diese Partie einem beliebten Komiker mit ziemlich klangloser, hohler Bariton-Stimme zugetheilt war, dessen grelle Töne in der höhern Lage unwillkürliches Lachen erregten. Thamar war durch einen Bassisten zweiten Ranges genügend besetzt. Angemessener wäre die Besetzung gewesen, wenn Hr. Bader den Nadir (mit Weglassung der hohen Töne) als mehr declamatorische Gesang-Rolle von heroischem Charakter, Hr. Hammermeister den Urskan und Hr. Hoffmann oder Heinrich den Kalaf übernommen hätte. Delia war in Gesang und Spiel ganz für das Talent der Dem. Grünbaum, zur Darstellung naiver, unschuldiger Liebhaberinnen in der Oper, geeignet. War zuweilen in den stark instrumentirten Ensembles auch einige Anstrengung ihrer Stimme bemerkbar, so war dafür auch der innige Ausdruck in den gefühlvollen Romanzen, Arien und Duetten sehr ansprechend. Morgiane, als zweite hohe Sopran-Partie, hatte nur der Dem. Lens zugetheilt werden können, obgleich die Darstellung dieser eigentlichen Spiel-Rolle gewandtere Beweglichkeit und deutlichere Aussprache der Worte erfordert. Sowohl die Räuber- als sämmtliche Chöre waren sorgsam eingeübt und wurden eben so rein, als mit angemessenem Ausdruck, ganz im Charakter gesungen. Das Ballet-Personal wirkte belebend mit, die Scenerie war glänzend eingerichtet. Die Costümes zeichneten sich durch Elegans u. Geschmack aus, und — in dieser Oper mit das Wesentlichste —

die Orchesterbegleitung war im Einzelnen wie im Totaleffect, unter Leitung des Hrn. Kapellmeisters Schneider, höchst lebendig, energisch, discret, gehörig nüancirt, kurz ganz den Intentionen des genialen Componisten entsprechend. Schon die feurig bewegte, dem Charakter der Oper angemessene, wenn gleich dem modernen Geschmack in Hinsicht der frappanten Effecte (z. B. die Stelle mit Trommel und Triangel) sich etwas anschliessende Ouverture wurde trefflich ausgeführt, ohne jedoch die die tiefere Wirkung einer Wasserträger-Ouverture zu erreichen. Die erste Romanze Nadir's, obgleich als Einleitung etwas lang, sprach doch, wie die ganze Scene, welche recitativisch höchst originell, mit charakteristischen Zwischenspielen behandelt ist, ungemein an; eben so die folgende Räuber-Scene, besonders der (an Fanska erinnernde) Chor No. 3 mit dem ächt dramatischen, allmälig verhallenden Schluss. Die folgende kurze Scene, in welcher Nadir auf das erhorchte Wort „Sesam" in die Höhle eilt, schliesst das Vorspiel angemessen und die Erwartung spannend. Dies darf aber nicht (wie es hier bei den ersten Vorstellungen der Fall war) als erster Akt angesehen werden, der sonst einen zu nüchternen Schluss hätte, sondern nur als Einleitung zum ersten Akte, daher es auch weit zweckmässiger ist, nach dem Vorspiel, ohne Zwischen-Akt, die Scene gleich in Ali Baba's Pallast verwandeln zu lassen, so dass sich die schöne Introduction des 1sten Akts unmittelbar anschliesst.

Ungemein kunstreich ist der Ausdruck allgemeiner Freude über die bevorstehende Vermählung Delia's in dem mehrstimmigen Gesange der jungen Mädchen und Sklaven mit der Klage der von ihrem Geliebten getrennten Braut verwebt, welche elegisch in dem Ausrufe: „O Tag der Qual" sich Luft macht. In eben diesem Tone, nur noch sanfter klagend, gemildert durch die wehmüthig süsse Erinnerung an Nadir's Liebe „schon seit der Kindheit frohen Tagen" ist die rührende Romanze Delia's mit der schönen Flötenbegleitung correspondirend gehalten. Der leidenschaftlich gesteigerte Schluss ist dramatisch wahr, hindert jedoch den Applaus durch den Uebergang in das folgende parlando des Ali Baba. Wir bemerken bei dieser Gelegenheit ein für allemal, wie mannichfaltig Cherubini die Recitative zu behandeln gewusst hat, welche sich nirgends in dieser Oper schroff absondern, weder leer noch monoton erscheinen, da die gewöhnliche Form derselben nur vorübergehend angewandt und dann durch die eingreifenden, stets bedeutsamen Zwischenspiele des Orchesters erweitert wird. Die zweite Scene des ersten Akts erhält durch das Flötensolo hinter der Scene Interesse, indem Nadir seine Nähe durch die Melodie von Delia's Romanze zu erkennen gibt. Vortrefflich ist der Schluss dieser Scene und zugleich der Introduction: „Wer kann mir das erklären?" die verschiedenen Empfindungen der anwesenden Personen so lebhaft als getreu schildernd. Die 4te Scene ist durch Morgianens Arie und den Chor von lebhafter Wirkung, während dessen die reichen Geschenke Nadir's vorübergetragen werden. Das agitirte Duett von Delia und Nadir, welches die 5te Scene ausfüllt, druckt ganz die unruhige Freude der beiden Liebenden aus, welche zwar von Hoffnung belebt, doch noch nicht am Ziele ihrer Wünsche sind. Dies einfach schöne Gesangstück wird hier etwas übereilt und deshalb nicht ganz deutlich ausgeführt; dennoch ist die lyrische Wirkung vorzüglich. Das Quartett mit Chor, mit welchem der erste Akt schliesst, ist durch die Erscheinung Abul Hassan's (Hr. Blume) von hoch komischer und eindringlicher Wirkung. Weniger bedeutend, doch angemessen ist die Introduction des 2ten Aktes, um so glänzender der dritte Auftritt, in welchem Nadir seine Schätze zur Schau ausstellen lässt. Die Musik zu dem nun folgenden grossen Ballet ist feurig, rhythmisch und melodisch, wenn auch weniger originell, als man es von diesem Meister zu erwarten berechtigt ist. Ein Pas de trois enthält pikante Motive und wurde auch durch den graziösen Tanz des Hrn. und der Mad. Taglioni ausgezeichnet. Als ein wahres Meisterstück erscheint das Duett von Nadir und Ali Baba in der 4ten Scene, worin Letzterer dem Schwiegersohne in spe das Geheimniss entlockt, zur Höhle Sesam zu gelangen und selbst sich die dort aufgehäuften Schätze zuzueignen. Obgleich wenig Melodie im Gesange vorwaltet, ist doch die Instrumentalbegleitung so künstlich und dem dramatischen Ausdruck angemessen, dass hier die Meisterschaft des Tonsetzers in vollem Lichte glänzt. Ausgeführt wird dies schwere Duett auf's Vollkommenste. Der heroische Akt-Schluss, als Nadir Alle zur Rettung der geraubten Geliebten aufruft, ist von der ergreifendsten Wirkung. Der dritte Akt ist durchaus interessant. Schon das Einleitungs-Ritornell zum Terzett der schlafenden Räuber wirkt spannend durch die gedämpften Violinen, die das Schnarchen

nachahmenden Contra-Fagotte (Ophycleide) und die zerstreuten Solo-Figuren der Blasinstrumente. Originell ist der verschiedenartige Traum jedes der drei Räuber-Anführer angedeutet. Kalaf zählt „Ducaten", dem Thamar schmeckt der „Braten" (un bon repas ist im Original-Texte freilich weniger materiell) und Urskan schlägt sich mit „Soldaten". Die gesteigerte Lebendigkeit des Traums erweckt die Schläfer und nun beginnt eines der schönsten Männer-Terzette in frohem Einklange der rohen Gemüther, voll wilder Lustigkeit und bacchantischen Jubels. Hier dominirt Hrn. Bader's Gesang auf's Wirksamste. Delia's, der schönen Gefangenen, Cavatine mit englischem Horn bleibt aus, um der nach dem lebendigen Terzett in der 5ten Scene folgenden Arie nicht vorzugreifen. Der Gesang in dieser Arie ist so einfach, innig und schön, dass es nur des natürlich empfundenen Vortrages der Dem. Grünbaum bedurfte, um solche durch den Reiz der Melodie bedeutend vortreten zu lassen. Ali Baba's Hauptscene beim Eindringen in die Felsenhöhle wurde von Hrn. Zschiesche mit treffender Andeutung der Freude des Geizhalses über die aufgehäuften Schätze dargestellt, welche er, schon aus Ingrimm über den geraubten Kaffee, mit sich fortschleppen möchte, all-in dazu sich zu schwach fühlt. Die schwere Aufgabe der Verbindung des Spiels mit dem Gesange wurde sicher gelöst. Recht komisch wirkte das Verbrennen des Papiers, worauf das Passwort zum Ein- und Ausgange in die Höhle geschrieben war, wie der Schreck des durch die Wiederkehr der Räuber Vernichteten. Die folgende Räuber-Scene ist voll regen dramatischen Lebens und in der Musik höchst kräftig und originell. Delia kommt hinzu und Kalaf's Dazwischenkunft rettet dem aus seinem Versteck hervorgeholten Ali Baba das Leben für den Preis von 500,000 Zechinen. Die Unterhandlung mit dem furchtsamen Geizigen, welcher zwischen Todesangst und Geldgier schwankt, als Held sterben will, um nur sein schönes Gold zu behalten, dennoch endlich sich darein fügt, dass Urskan und Kalaf verkleidet in sein Schloss kommen, um die Summe in Empfang zu nehmen, ist hoch komisch. Das hier sich anschliessende Vocal-Quartett ist durch die charakteristische Behandlung der Singstimmen, wie als musikalischer Ruhepunkt der lebhaft bewegten Handlung, von ausgezeichneter Wirkung. Der Chor der sich entfernenden Räuber schliesst diesen ganz vorzüglich dramatischen Akt interessant und auf den Verfolg der Handlung die Erwartung spannend. Leider aber lässt das dramatische Interesse im letzten Akte bedeutend nach. Musikalisch erscheint das schöne Sextett als ein wahres Meisterwerk, wiewohl bei der hiesigen Aufführung Kalaf's fehlender Tenor sehr störend wirkte. Das (auch in No. 6 dieser Zeit. mit Recht als die Handlung aufhaltend bezeichnete) Duett von Nadir und Kalaf blieb schon deshalb aus, weil es von minderm musikalischen Werthe ist und dem hiesigen Darsteller des Kalaf unbequem in der Stimme lag. Auch das Finale steht in der dramatischen Wirkung gegen die frühern Ensemble's zurück. Musikalisch tritt noch das Vocal-Quartett von Delia, Morgiane, Nadir und Kalaf hervor. Die von Frauen getanzte Bacchanale ist rhythmisch belebt, etwas lang und am Schlusse der Oper für die abgespannten Zuschauer nur noch als aufregendes Reizmittel anzusehen. Sehr rasch, fast übereilt und unklar wird die Catastrophe der Handlung durch das Verbrennen der in den Kaffeeballen verborgenen Räuber gelöst. Schüsse und bengalisches Feuer enden die Oper mit beliebtem Knall- und Glanzeffect. Doch bedauf dies gediegene Werk solcher Hülfsmittel nicht. Es wird sich, von Zeit zu Zeit wiederholt, noch lange auf der hiesigen Bühne erhalten, insofern man es nicht absichtlich, oder zufällig — wie so manche treffliche Oper, z. B. „Die Abenceragen" — der Vergessenheit übergibt, in welche viele der neuern dramatischen Producte durch innere Gehaltlosigkeit längst versunken sein werden, wenn Cherubini's Ali Baba noch seinen ehrenvollen Platz auf deutschen Bühnen behauptet.

Berlin, am 8. März 1835.

J. P. Schmidt.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Binnen Kurzem erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Hiller, Ferdinand, Reveries au Piano. Oeuv. 17.

Leipzig, d. 12. März 1835.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **N°. 12.** 1835.

Ist der Choral im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert ein durchaus rhythmischer oder ein durch Pausen unterbrochener Gesang gewesen?

Beantwortet von C. F. *Becker*, Org. in Leipzig.

Wirft man einen Blick auf die vierst. Chorsalbücher von *Seth. Calvisius* (1598) und *Joh. Schein* (1627), so wird man allerdings zweifelhaft, ob sich die Gemeinde der noch jetzt üblichen *Pausen* (*Fermaten*) im 16. u. 17. Jahrh. bedient hat, und grosse Wirkung bringt auch noch jetzt ein solcher rein rhythmisch ausgeführter Gesang hervor, wie er von diesen Meistern gesetzt ist.*) Demohngeachtet ist anzunehmen, dass, sobald der Choral von der Gemeinde gesungen werden sollte, die *Ruhepunkte* am Ende jeder Zeile des Verses, wie es noch jetzt geschieht, Statt finden und jene und ähnliche Choralbearbeitungen nur von dem *Schulerchore* ausgeführt wurden. Vielleicht gelingt mir es, mit dem Nachfolgenden die obige Frage einigermassen genügend zu beantworten. Der Besatz auf dem Titel der Kirchengesänge des *Calvisius*: „contrapunktsweise gesetzt" dürfte allein schon bezeichnen, dass hier an keinen Choral als einen Gesang von einer Gemeinde ausgeführt, gedacht werden kann. Eben so sagt *Joh. Schein* in der Vorrede seines Cantionals kein Wort, dass dieses Werk von der Gemeinde in der Kirche selbst benutzt werden soll, und vier-, fünf- und sechsstimmige Bearbeitungen der Choräle, wie sie sich noch 1682 in *Popelius* Gesangbuch abgedruckt finden, einige sogar in „contrapuncto" gesetzt, dürften nur von einem kunstgeübten Sängerchor mit Wirkung ausgeführt worden sein. Die Gesänge, welche für Ersteres bestimmt sein mochten, waren aber mit ihren Ruhepunkten (in diesen Werken mit senkrechten *Strichen*) versehen, und diese Pausen wurden dazumal schon so willkürlich behandelt, wie nur in unserer Zeit.

Heinrich Schütz gibt hierzu eine Notiz, die um so wichtiger ist, da man über die *Ausführung* des Choralgesanges im 16. u. 17. Jahrh. noch gänzlich im Dunkel ist,*) was sich vielleicht aus einer gewissen Gleichgültigkeit, die gegen den Choral als *Volksgesang* herrschte, erklären liesse. Er schreibt in dem Vorwort seiner Psalmen (Freiberg, 1628): „Ich habe anstatt der *Pausen* mich der *Strichlein* zu Ende eines jeglichen Versleins bedient, weil doch in dergleichen gener compositionis die Pausen nicht eigentlich observiret werden, ja solche Arien oder Melodeien ohne Takt auch viel anmuthiger nach Anleitung der Wort gesungen werden können. Wann aber ein Componist oder Organist einen Choral darüber zu fahren (auszuführen) belieben möchte, der setze ihm den Discant (welcher die Chor- oder Hauptstimme führet) mit langsamen Noten und interponirten Pausen ab." Deutlich ersieht man aus dieser Mittheilung die Art, wie für die Gemeinde, die *Schütz* nur im Sinne hatte, der Choral gesetzt wurde. Wer die letztere Art benutzte, gebrauchte dann den Choral für geübte Sänger und die Melodie wurde auf diese Weise *rhythmisch*. Mit grosser Wahrscheinlichkeit, ja mit völliger Gewissheit lässt es sich behaupten,

*) Zur Freude und Erhebung Vieler lasse ich seit einigen Jahren zum Schlusse des Früh- und Nachmittagsgottesdienstes einen Choral aus der von mir und Prof. Billroth herausgegebenen Choralsammlung aus dem 16. u. 17. Jahrh. (Leipz. 1834) von den Schülern vortragen und kann nicht umhin, Organisten und Cantoren darauf aufmerksam zu machen.

*) Im 18. Jahrh. hatte man Meinungen über den Choral von *Mizler*, *Scheibe*, *Mattheson* u. A. Alle sind sie einstimmig, dass der Choral kaum zur Musik zu rechnen sei, da ihm der Rhythmus fehle, wie es sich auch in den Choralbüchern von Kruger (1702), Vetter (1709), Stier (1711), Dretzel (1732), Reimann (1747) hinreichend bestätige. *Mattheson* bemerkt daher in seinem Orchester (B. 2 S. 203. 1717) über den Choral: „Omne enim cantus non est musica."

dass *beide* Arten der Bearbeitungen schon zu Luthers Zeiten auf gleiche Weise im Gebrauch waren. In Luthers Gesangbüchern (1524 u. 1525), so wie in *J. Spangenbergs* Kirchengesängen (1541) finden sich die wenigen deutschen Choräle, die zu dieser Zeit der Gemeinde gegeben waren, *sämmtlich* nur einstimmig (nur die *Melodie*) und *sämmtlich* an den Abschnitten der Verse mit *Pausen* versehen. Zu zweifeln ist nicht, dass diese Lieder auch *mehrstimmig* gesungen und von dem Organisten *mehrstimmig* begleitet, aber immer nur als eigentliche religiöse *Volksgesänge* behandelt wurden. Aber sämmtliche Gesänge wurden auch *rhythmisch* von den grössten Meistern dieser Zeit drei-, vier- und mehrstimmig künstlich bearbeitet und das einfache, schmucklose Volkslied (der Choral) war nun zum Kunstwerk erhoben, wo das Volk (die Gemeinde) keinen Theil mehr daran hatte. Viele dieser Meisterstücke sind uns in den schönsten Ausgaben durch den kunstsinnigen Rhau aufbehalten, von denen ich nur *Joh. Walthers* Gesangbüchlein (1543) und „Neue deutsche geistliche Gesänge" (1544) anführe, worin mehre hundert Bearbeitungen sich finden. Bekannt sind uns noch fast alle die berühmten Tonkünstler, welche diese Meisterstücke lieferten, meistens aber die Namen der Schöpfer der Volkslieder (der Choralmelodieen) verloren gegangen und daher rühren die mannichfachen Verwechselungen der Namen, da *mehrere* ausgezeichnete Meister eine und dieselbe Melodie auf obige, rhythmische Weise behandelt, aber nicht erfunden (componirt) hatten.

Die *Pause* oder *Fermate* war demnach dem Choral etwas Eigenthümliches und so findet sie sich nicht nur zu Luthers Zeiten bei der *einfachen* Melodie angewendet, sondern auch bei den wenigen *vierstimmigen* Chorälen, die in der Psalmodie von *Lukas Lossius* (1561) mitgetheilt sind. Wie genau *Chor-* von *Gemeindegesang* getrennt war, gibt sich deutlich in dem so eben angeführten Werke S. 29 kund. Hier steht die Bemerkung: Pueri praecinunt choro (die Knaben singen dem Chore [der Gemeinde] vor): Puer natus in Bethlehem, und darauf folgt der angeführte Gesang *ohne* Pausen unterbrochen, demnach rhythmisch. Darauf: Chorus totus repetit germanice (der ganze Chor [die ganze Gemeinde] wiederholt deutsch): Ein Kind geboren zu Bethlehem — und so wurde der Gesang als eigentliches Volkslied *taktlos* gesungen.

Die *reformirte* Kirche wich in dieser Art von der lutherischen nicht ab, und kann ich nur als das älteste reformirte Psalmbuch in meiner Sammlung eins von 1565 (Paris, mit Solmisation) anführen, so lässt es sich wohl annehmen, dass, da die Psalmengesänge in dieser Kirche bis auf den heutigen Tag auch um keine Note von dieser Ausgabe abweichen, diese ebenfalls in dieser Hinsicht authentisch ist. Aber weder *Striche*, wie insbesondere noch im Anfange des 17. Jahrh. gebräuchlich waren, noch *Bogen*, deren sich schon Lossius bedient, sondern eigentliche *Pausen*, wie Luther und Spangenberg sie benutzten, trennen eine Zeile von der andern. Die Notengattungen (semibrevis und minima) bleiben immer dieselben, daher muss das rhythmische Verhältniss durch die gleichbleibende Pause zerrissen werden, da auf diese Weise öfters auf den Niederschlag eine kurze, auf den Aufschlag eine lange Sylbe fällt, wie z. B. in No. 44 in der von mir herausg. Choralsammlung.

Auf diese Art glaube ich die aufgeworfene Frage einigermaassen genügend beantwortet zu haben, welche in neuerer Zeit öfters in Anregung gebracht worden ist. *Wann* und *wie* das *Zwischenspiel*, um die *Pausen* auszufüllen, eingeführt wurde, erlaube ich mir später mitzutheilen.

Nachschrift der Redaction.

Wenn wir auch einen durchgeführten Beweis einer Sache, die auf den ersten Blick in die ältesten Gesangbücher der Brüdergemeinde, der altlutherischen u. s. einleuchten muss, an sich kaum für nothwendig erachten konnten: so ist uns dieser Aufsatz doch darum hauptsächlich äusserst willkommen, weil gerade derselbe Verf. dadurch seine frühere Behauptung des Gegentheils, der wir sogleich widersprachen, hiermit zurücknimmt. Einer irrigen Meinung, die namentlich in der überaus nützlichen Sammlung von Chorälen aus dem 16. u. 17. Jahrh. u. s. w. (Leipzig, 1831) ausgesprochen wurde, sich zu begeben, gereicht Jedem zur Ehre und wirkt heilbringend für Alle, die nur zu gern sich an ein Wundervolles halten, was in vergangenen Zeiten zur Herabsetzung der unsern dagewesen sein soll. Um diese hat sich der Hr. Verf. besonders dadurch verdient gemacht. Denn wenn nun fernerhin irgend Jemand noch etwas für das angeblich Taktmässige und Kunstvolle des Gemeindegesanges älterer Zeiten vorbringen wollte, würde er als ein Mann, der sich erdreistet, gegen offenbar klare Geschichtszeugnisse aufzutreten, nicht

die geringste Beachtung verdienen. Und so sehen wir denn diese Angelegenheit als eine nun völlig geschlossene an, Anderes beachtend, das seinen Abschluss noch erwartet. Dass wir übrigens rhythmisch und taktisch nicht für einerlei halten, sei nur kürzlich angedeutet.

Lieder und Gesänge.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianof. comp. — von C. G. Kupsch. 15tes Werk. Breitkopf u. Härtel in Leipzig. Pr. 8 Gr.

Sehr hübsche, leichte und eingängliche Lieder, natürlich empfunden und darum nicht verkünstelt. Das 5te kann zwar durch feurigen Gesang sich lebhaften Beifall gewinnen, ist aber für den Inhalt nicht sinnig genug. Das letzte modulirt ohne Noth zu viel und entbehrt überhaupt den Fluss glücklicher Einheit. Dafür sind die ersten desto angemessener.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. comp. von Fr. Curschmann. Op. 9. (6stes Liederheft.) Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Das erste ist ein einfacher, angenehmer Morgengesang, durchcomponirt, wie der zweite „Liebchen überall", der munter vorwärts klingt, ohne auf Tiefe Anspruch zu machen. Das Wiegenlied ist ganz einfach, aber nicht ausgezeichnet. Den vierten leichten Gesang dürfen wir gesellig anziehend nennen, dazu braucht er des Innigen nicht, auch fallen so einige Härten nicht auf. Das Jägerlied im Mai wird, feurig gesungen, wohlgefallen. Wir für unsern Theil bekennen, dass uns frühere Hefte desselben beliebten Gesangscompon. lieber sind.

Vier Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. — von H. Marschner. 87stes Werk. Hannover, bei Bachmann und Nagel. Pr. 18 Gr.

Der betrogene Teufel von Fr. Rückert ist gut declamirt und nicht zu verwerfen, wenn auch nicht so ausgezeichnet, als der zweite Gesang: „Der Morgenthau" von A. Zeller, den wir unter die schönsten des Componisten zählen. No. 3 Frühlingslied von Hoffmann von Fallersleben, malt ein schmeichelndes Locken und Kosen, ein anmuthiges Spiel, das nicht inniger ist, als es geselligen Kreisen behagt, auf dass sie im Schimmer bleiben. No. 4. Der Fee Beschwörung, aus Bulwer's „Die Pilgrime am Rhein" übersetzt von Lax. Das Gedicht, das nach unserm Urtheil mehr schwülstig phraset und pomphaft bildert, als tief dichterisch erscheint, ist gut aufgefasst und wiedergegeben, sonderbar gehalten, was ansprechen wird, hat aber auch einige Dehnungen im Melodischen, die es nicht verschönern. Dennoch ist die ganze Sammlung dem Geschmacke der Zeit sehr angemessen. Der zweite Gesang ist der schönste und hat mit keinem Zeitgeschmacke etwas zu thun.

Vier Duette für Sopran und Alt mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von Jul. Schneider. Op. 23. Berlin, b. T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Alle diese Duetten sind leicht zu singen, noch leichter zu begleiten, ohne Ansprüche eigenthümlicher Erfindung. Nur das letzte ist etwas gedehnt, auch ein wenig schwieriger für die Sängerinnen der Intonation wegen. Das Maienblümlein hat freilich C. M. v. Weber schöner componirt. Die Texte sind alle *liebend*, was wohl zu bemerken ist. Die drei übrigen sämmtlich von Helmine von Chezy, also süsslich sentimental.

Canzonetta italiana (Oh cara immagine etc. Geliebtes Bild von ihr u. s. w.) con Variazioni per voce di Soprano comp. da Gust. Gugl. Teschner. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Ein netter Gesang, der in seinen 3 Variationen nicht zu Künstliches bringt, stets gut Sangbares, was auch von mässig geübten Stimmen wohlgefällig vorgetragen werden kann. Die untergelegte deutsche Uebersetzung ist von Hrn. Kopisch, nicht übel: es wird aber doch das Italienische vorzuziehen sein. Jede Variation hat ihren eigenen Text. Die Canzonetta wird gefallen.

Lied und Barcarole aus dem historischen Lustspiel: Pietro Metastasio, comp. u. mit Begl. des Pianof. eingerichtet v. Carl Blum. Ebend. Pr. des Liedes ½ Thlr., der Barcarole ½ Thlr.

Das Lied für eine Sopranstimme oder mezzo Soprano ist sehr zu empfehlen und die Barcarole, 4stimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass, wird den Leuten klingen, allein den 4stimmigen Satz können wir nicht rühmen.

Acht Gedichte für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von Alfred Jul. Becher (Dr. juris). 1. Werk. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Pr. 17½ Sgr.

In dem ersten (Herbstlied von Tieck) hat der junge Componist doch zu viel auszudrücken sich bestrebt; Ausweichungen, Querstände u. dgl. häufen sich. Je mehr er sich offenbar Mühe mit diesem Gesange gegeben, je mehr er während der Arbeit daran gekünstelt und wohl auch dabei empfunden hat, desto mehr wird er selbst diesen Gesang lieb gewonnen haben. Darum thut es uns wirklich leid, ihm sagen zu müssen: das ist zu viel! Bei fortgesetzter Bemühung wird er selbst zuverlässig davon zurückkommen. — Besser ist Göthe's Wonne der Wehmuth, obgleich noch nicht frei von der Arbeit eines sich gern vertiefenden Gefühls, das noch die lastenden Fesseln unvollkommener Technik beschweren. Noch mehr hervorgegraben ist Wanderes Nachtlied von Heine. — Nachdem wir alle diese 8 Gesänge kennen lernten (4 u. 5 Wanderers Nachtlied v. Göthe; die Erinnerung v. Sophie Brentano; Reiselust v. Graf Platen und Waldeinsamkeit v. Tieck), fanden wir, dass alle mit gleichem Eifer behandelt und in derselben Weise, die im Wunderbaren oder im Ueberschwenglichen lebt, gesungen wurden. Wem also die erste Nummer zusagt, kann sicher sein, dass ihm alle zusagen. Uns thut es leid, dass weder unsere Ueberzeugung, noch unser Gefuhl für diese Gesangesart sprechen kann. Aber noch mehr würde es uns weh thun, wenn sich der Vf., der offenbar Tüchtiges will, nur zu viel und noch nicht umsichtig genug, der auch viel innere Kräfte besitzt, ohne eigene Sichtung in dieser Weise verlieren oder ungeduldig sich ganz zurückziehen wollte, was wir Beides nicht wünschen und nicht beabsichtigen können.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die Moeser'schen Soiréen bildeten fortwährend die Grundlage des guten Geschmacks in der Instrumental-Musik, sowohl durch die Auswahl, als die Ausführung klassischer Symphonieen und Quartetten. Unter erstern zeichneten sich, wie jederzeit, die Beethoven'schen Symphonieen vorzugsweise aus, obgleich auch J. Haydn's und Mozart's unvergängliche Meisterwerke ihre Verehrer fanden. Onslow's erste Symphonie in A dur wurde noch gelungener, als im vorigen Jahre ausgeführt, gewährte jedoch, ihres zu sehr in's Einzelne gehenden Details und der fast fortwährend starken Instrumentation wegen, keinen durchaus befriedigenden Totaleindruck, so höchst schätzbar auch die gewandte Modulation, Bearbeitung der Motive und die geschickte Instrumentalbehandlung ist. Dass diese Composition von einem hiesigen bekannten Kritiker jetzt wegen derjenigen Eigenschaften gelobt, wegen deren Mangels solche früher getadelt, weil sie für eine neuere (zweite) Symphonie desselben Meisters gehalten wurde, gehört zur Charakteristik der modernen Kritik und ihrer Gründlichkeit. Die Erinnerung an Mozart's Geburtstag wurde auch in diesem Jahre vom Hrn. MD. Moeser durch eine musikalische Feier begangen, welche eine Auswahl vorzüglicher Compositionen des gefeierten Meisters enthielt. Vorzugsweise erwähnen wir nur die prachtvolle C dur-Symphonie mit dem fugirten Rondo, das treffliche Violin-Quartett in G moll mit dem überaus schönen Adagio in Es dur, con sordini, und das grossartige Pianoforte-Concert in D moll, von Hrn. Taubert fertig und geschmackvoll gespielt. Den Preis des Abends aber trug Hr. Moeser im Vortrage des gedachten Quintetts, vorzüglich des seelenvollen Adagio's, davon. Nicht ganz so befriedigend war die Ausführung der Gesangstücke, von welchen das erste Finale aus der Oper „Così fan tutte" als das vorzüglichste erschien.

Noch verdient die Ausführung einer neuen Symphonie, der vierten von dem fleissigen Meister L. Spohr, besondere Erwähnung. Dies charakteristische Tongemälde ist auf den Grund eines Gedichts von Carl Pfeiffer: „Die Weihe der Töne" in Form einer Symphonie von 4 Sätzen compon. Schon die Vorerinnerung des Componisten: „dass es zum volligen Verständniss dieser Symphonie neben der Inhaltsandeutung auch noch der Kenntniss des Gedichts selbst bedürfe", scheint uns anzudeuten, dass die gewählte Form: „den Inhalt des Gedichts in Tönen wiederzugeben," nicht die ganz natürliche, es vielmehr zweckmässiger sei, die Worte des Gedichts durch Gesang dem Zuhörer völlig verständlich werden zu lassen. Zur Cantate dürfte sich mithin die lyrische Bearbeitung dieses Gedichts am meisten geeignet haben. Dass ein so kunstgerechter, vielerfahrner Instrumental-Componist, als Spohr, nicht auch in der rein idealen Symphonie-

Form den Charakter des Gedichts getreu aufzufassen und viele musikalische Schönheiten zu entwickeln fähig sein sollte, wird Niemand bezweifeln, der mit dieses Meisters schaffendem Talent irgend vertraut ist. Allein eine gewisse Einförmigkeit des Ganzen würde auch ein noch reicher begabter Genius an Phantasie und Erfindungskraft, kaum haben vermeiden können. Wir erinnern hierbei an die Behandlung der Schiller'schen Ode „An die Freude" in Beethoven's letzter Symphonie. Der Inhalt des Werkes ist in diesen Blättern bereits besprochen worden.

Auch die Herren KM. Ries, Maurer, Böhmer und Just haben ihre Quartett-Unterhaltungen mit bestem Erfolge fortgesetzt und am 26. v. M. den zweiten Cyclus von 4 Soiréen mit einem Quartett von Mozart in F dur, Onslow in Gmoll und Beethoven in D dur eröffnet.

Die Königl. Bühne brachte keine neue Oper zur Aufführung. Neu besetzt wurden, ausser dem als musikalisches Quodlibet neu aufgetischten, alten „reisenden Studenten", der durch die ungeheure Heiterkeit, welche die Darstellung des Hrn. Schneider im Publikum verbreitete, ein Kassenstück geworden ist (die höchste Empfehlung für alle Theaterdirectionen), zwei ältere Singspiele: „Die Alpenhütte" von Kotzebue und J. P. Schmidt, und „Fanchon" von Himmel, nächstdem das George Benda'sche Melodram: „Pigmalion" gegeben. Die erstere Operette war 1816 unter Mitwirkung der Damen Milder und Eunicke, der Herren Joseph Fischer, Stümer und Genu mit entschiedenem Beifall auf die hiesige Bühne gekommen, auch von dem verstorbenen, geistreichen Hoffmann günstig beurtheilt worden. Wenn jetzt nun auch das sentimentale Sujet, die Lebensrettung eines von den Lavinen Verschütteten, weniger als sonst Anklang fand, so belebte doch die Rettungs-Scene, durch eine effectvolle Decoration gehoben, und die komische Figur des Maulthiertreibers das natürlich einfache, in der Musik auf Melodie und Charakteristik basirte, anspruchslose Singspiel. Ein Quartett, die für Hrn. Mantius neu componirte Cavatine, ein Lied der Clara (Dem. Grünbaum), ein catalonisches Lied des Bärbante (Hr. Schneider), ein Sopran-Duett und die Bass-Arie des Marchese (Hr. Zschiesche) fand Beifall. — Fanchon sprach das erste Mal weniger als bei der wiederholten Vorstellung an, weil letztere gerundeter und rascher eingreifend im Spiel war, welches Himmels angenehme Melodieen beleben muss. Freilich durfte die jetzige Darstellung nicht mit der frühern verglichen werden, als eine Bethmann und die Künstler Gern, Beschort, Unzelmann u. s. w. in diesem Liederspiel höchst ausgezeichnet mitwirkten. Dennoch konnte man nach dem Maassstabe der Gegenwart mit den Leistungen der Dem. Grünbaum, wie der Herren Mantius, Blume und Devrient zufrieden sein. Die zweite Vorstellung des zwar nicht ganz modernen, doch immer noch interessanten Leiermädchens erhielt durch die Mitwirkung des von Magdeburg zurückgekehrten Hrn. Lafont erhöheten Reiz. Der elegante Violinist liess sich in zwei glänzenden Concertino's und in einem Duett für Pianoforte und Violine, mit Hrn. Taubert vereint, mit allgemeinem Beifall hören, welcher demselben auch in zwei Concerten im französischen Theater zu Theil geworden ist. Hr. Lafont beabsichtigt nunmehr eine Kunstreise nach Warschau. — Die Königl. Oper hat ihr Repertoir ausserdem mit der Stummen, Fra Diavolo, Oberon, der Braut, der Zauberflöte, wie durch Ballete ausgefüllt, von welchen ein neues Ballet: „Der Schweizer-Soldat" mit Musik v. Herrmann Schmidt im Auber'schen Styl, durch lebhafte Handlung und wirksame Scenerie Beifall fand.

Von dem Karneval ist man bis jetzt nichts weiter gewahr geworden, als dass an den gewöhnlichen Opernabenden die Opern Robert der Teufel und Fernand Cortez gegeben sind, in welcher letztern Hr. Hammermeister, aus Paris (woselbst die neue deutsche Oper nicht zu Stande gekommen ist) zurückgekehrt, als Telasco wieder aufgetreten ist. Die Königstädter Bühne hat die Auber'sche Oper Lestocq und einige ältere Opern von Bellini wiederholt, auch einige neue Dramen von der persönlich anwesenden und gastirenden dramatischen Schriftstellerin Mad. Birch-Pfeiffer, z. B. Johannes Guttenberg, mit Erfolg gegeben. Die beiden Dlls. Stich gaben mit vieler Theilnahme Gastrollen auf der Königlichen Bühne.

Piemont und Genua.

Turin (Teatro Carignano). Unsere Hauptsänger sind dermalen: die Rosse-Balfe, der Tenor Basadonne, der Bassist Ronconi und der Buffo Guglielmini. Den Anfang der Stagione machte Hrn. Rossi's zu Rom componirte Oper Il Soldato svizzero. Die Musik gefiel nicht und folglich figurirten

auch die Sänger wenig. Besonders klagte man, der Soldato svizzero sei zu schwach instrumentirt; meist schien es, als lägen die Trompeten, Posaunen, Hörner, Trommel und Pauken im tiefsten Schlafe; von den Klappentrompeten, vom Serpent und von einer Bande war weder etwas zu sehen noch zu hören, und ohne dieses lärmende Zeug kann jetzt eine Oper unmöglich Lärm machen.

Auf Rossi's Oper folgte Herold's Zampa. Noch vor ihrer Aufführung äusserte sich das hiesige Regierungsblatt folgendermassen darüber: „Ueber das Verdienst der Partitur können wir den Impressario nicht genug loben, der uns eine nach den Klassikern Haydn, Mozart, Beethoven und andern grossen Meistern der deutschen Schule geformte Musik hören lässt. In ihr ist jeder Theil nothwendig zum Ganzen. Von Cabaletten und armseligen Begleitungen entblöst, kann man diese Partitur eine Folge von Stücken nennen, wo das Orchester ein eben so wichtiger Theil, als der Gesang ist. Ihr Verdienst muss also nach andern Principien beurtheilt werden, als jene, nach denen man die ital. Musik beurtheilt, und das besonders in Betreff der Vocalstimme, die in Herold's Musik weit ernsthaftere Schwierigkeiten als in jener der ital. Meister in Rücksicht des Vortrages zu überwinden haben." Dieser Zampa hat hier, eben so wie in Neapel, ein ausserordentliches Glück gemacht, wozu von den Sängern die Roser und Ronconi und im Orchester die Leitung des Hrn. Gebhards Vieles beitrugen. Besonders gefielen die Ouverture, das Quartett, mehre Cavatinen, Canzonen und Chöre. Zampa's Arie, das Finale im 2ten Akte, das Schlussduett. Benannte Zeitung enthält über die Aufführung einen sehr langen Artikel, worin es unter andern heisst: „Zampa's Musik gehört zum Klassischen und Erhabenen der deutschen Schule; eine mächtige Harmonie, die vom Katheder herab Regeln dictirt; eine Schule, die uns in Italien Mayr, Haydn, Mozart, Weigl, Stuns und neuerlich Meyerbeer geniessen liess u. s. w. u. s. w." Fast scheint es, als habe ein gelehrter deutscher Musiker diesen Artikel geschrieben. O wenn alle Italiener so dächten, so die Musik verständen und fühlten, wie der Verfasser dieses Aufsatzes, wie würde es mit der lieben Mode-Musik aussehen!

Genua (Teatro Carlo Felice). Donizetti's Furioso gefiel, in ihm die Hauptsänger: Scalese (in der Titelrolle), die Vial und Hr. Cambiagio (Caidamà).

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig (Teatro d'Apollo). Man würde irren, wenn man glaubte, die ital. theatral. Herbst-Stagione gehe mit dem astronom. Herbste gleichen Schrittes, da sie ihn doch zuweilen, wie z. B. dieses Jahr Mailand, sogar 40 Tage vorauseilt. Gewöhnlich beginnt sie aber in der ersten oder zweiten Hälfte Septembers, endigt mit Ende Novembers, worauf manchmal in kleinern Theatern bis *ungefähr zum 20. Decbr. Opern gegeben* werden, was dem Stagione dell' autunnino (Herbstchen-Jahreszeit) genannt wird.

Hier ging man mit Bellini's Pirata puncto mit der Herbstnachtgleiche in die Scene. Hr. Regoli erschien auf dem Theater mit einem Uebel am Ohre und einem Schönpflaster darüber, weswegen er die Titelrolle nicht gut geben konnte. Die debutirende junge Prima Donna Barozzi hat manche gute Eigenschaften, um sich zur wahren Künstlerin emporzuschwingen. Der Bassist (mehr Bariton) Lei fand Aufmunterung. Hieraus erhellt, dass die erste Vorstellung nicht zur glücklichen gerechnet werden kann; doch ging es in der Folge, als Hr. Regoli von seinem Unstern befreit war, etwas besser.

Bassano. Donizetti's Elisir d'amore ohne Chöre gefiel. Die Rossetti, mit der für sie eigens eingerichteten Rolle, that ihr Mögliches; der bekannte Buffo Cipriani belustigte als Dulcamara; Hr. Piantanida war ein leidlicher Nemorino; der angehende junge spanische Bassist Josef Marty hat eine schöne Stimme und ziemlich gute Schule und wurde besonders in einem Duette stark beklatscht.

(Beschluss folgt.)

Rudolstadt. Der diesjährige Winter brachte uns ausser den gewöhnlichen Hof- und Stadtconcerten auch 2 Extraconcerte von fremden Künstlern. — Das erste Concert gaben die K. Sächs. Kammermusiker Herren Kummer und Schubert aus Dresden. Hr. Kummer als Violoncellist zeichnete sich besonders durch Ruhe bei grosser Fertigkeit aus. Der Hauptcharakter des Violoncells bleibt immer das Elegische; wie herrlich wusste dies der Künstler hervorzuheben und wie oft führte er den Zuhörer in diese Stimmung. Aber den höchsten Punkt erreicht der Künstler, wenn er den Zuhörer, durch die Macht der Töne begeistert, hinauf bis zur Bewunderung sieht und ihn dann allmählich in jenen Zustand der Selbstvergessenheit ver-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. Nº. 20. 1802.

NACHRICHTEN.

Berlin, den 17ten Januar. 1802.

Unser Karneval ist den 11ten dieses angegangen. Es werden zwey Opern: Brenno von Reichardt und Tigrane von Righini, und von jeder Oper fünf Vorstellungen gegeben. Jede fünfte Vorstellung wird für das gesammte Publikum und zum Besten der Armen in Berlin aus allen Genossenschaften gegeben. Reichardts Oper ist nun zweymal aufgeführt worden, und da die beyden ersten Akte derselben schon gestochen und hier bey Unger zu haben sind, und den lezten Zeitungen nach, der dritte Akt sehr bald nachfolgen soll; so kann Ihnen meine Auskunft über diese Oper um so interessanter werden.

Das Gedicht dieser Oper Brenno, ist von unserm Königl. Hofdichter Antonio Filistri de' Caramondani, schon im Jahre 1788 verfertigt. Dieser hat den, aus dem Plutarch bekannten Einfall der Gallier in Italien, zum Gegenstand einer grossen heroischen Oper genommen. Allein diese Unternehmung ist ihm nicht sehr gelungen. Das Schauspiel hebt mit einer Bestürmung und Einnahme der Stadt Rom an, wobey alles drunter und drüber geht, aber man erfahrt aus dem ganzen Gedicht weder, wie Brennus, der auch hier für den Erbauer der Stadt Brandenburg angenommen ist, nach Rom kömmt, noch, was er daselbst eigentlich will. Vielmehr ist das ganze weitläuftige Gedicht, wovon, eben dieser meerbreiten Weitläuftigkeit wegen, wohl die Hälfte bey der Aufführung ausgelassen werden muss, auf lauter leere Theatercoups kalkulirt, die um so ermüdender sind, als es ihnen an allen wahrscheinlichen Ursachen fehlt. Wie also Brennus nach Rom kömmt? und weswegen? und was er dort zu thun hat? mögen Sie in Ihrem Polybius oder Livius nachsuchen. Hier gilt es blos den Namen Brennus, womit, zu seiner Zeit, den brandenburgischen Königen ein historisches Kompliment gemacht werden sollte, das weder ein Kompliment, noch historisch ist; denn was der ehrliche Brennus unmittelbar, augenblicklich nach der fürchterlichen Zerstörung einer herrlichen Stadt thut, ist, dass er, mit dem blutigen Schwerdte in der Hand, sich, stante pede, in die erste Römerinn, die man in Ketten vor ihn bringt und die ein geliebtes Weib des romischen Consuls ist, dermaassen verliebt, dass er nur erst am Ende des Stücks, da alles zerstört und fortwährend zertrümmert ist, von dieser thörigten Liebe, blos deswegen ablasst, weil sie nicht will — dafür er denn endlich wie ein armer Sünder da steht und obendrein reichlich ein grossmüthiger, tugendhafter Herr genannt wird. Dass ich mich in dieser Ansicht nicht betrüge, kann ich Ihnen mit des Helden eignen Worten belegen; denn, kaum hat er gehört, dass die brave Frau in seiner Gewalt ist, so ruft er sehr naiv aus:

Ostilia! Ah questa
E delle mie vittorie
La vittoria maggior.

Und nun wissen wir, was Brennus in Italien gewollt hat! Hostilia ist wie vom Himmel gefallen, da sie den gallischen Kronenträger so reden hört, und Sie sollen es auch seyn; bemerken Sie nur dabey, was der Held für ein kurzes Gesicht hat, als er sie kommen sieht. Er sagt:

setzt, wo der Zuhörer kaum athmend den verschwindenden Tönen nachhört, die doch oft schon lange verklungen sind; und diese Gewalt übte Hr. Kummer an seinen Zuhörern in vollem Maasse. Hr. Schubert als Violinist war besonders bemerkenswerth durch die ausserordentliche Leichtigkeit, mit welcher er die schwersten Passagen vortrug. Der Ausdruck seines Spiels ist Grazie, Lieblichkeit, Scherz, kindlich liebendes Gemüth, und dies Alles zauberte der Meister, ohne irgend eine Anstrengung bemerken zu lassen, aus seinem Instrumente. Selige Zufriedenheit bemeisterte sich jeden Zuhörers. Das aber ist die höchste Bildung des Spiels, wenn der Künstler schwere Passagen spielend spielt und das Unbändige zahm vorführt. Den Schluss des Concertes bildete ein Duo für Violine und Violoncell ohne Orchesterbegleitung von beiden Künstlern vorgetragen. Hatte man früher jeden einzelnen Künstler bewundern müssen, so überraschte diese Piece besonders durch das wunderbare wechselseitige Zusammenspiel. Nur ein Geist schien über beiden Künstlern zu schweben. Beide Instrumente waren so eng verbunden, dass man sich oft versucht fühlte, zu glauben, nur ein Instrument, nur einen Künstler zu hören. Wechselseitig nahm bald das Violoncell, bald die Violine das Wort und führten gleichsam eine geistige Conversation zwischen Jüngling und Jungfrau, in deren Seelen sich nur ein Gedanke, ein Einklang vorfand, der sich gegenseitig aussprach und harmonisch durchdrang. Eine ausgezeichnete Selbstbeherrschung ihrer Kräfte zeichnete beide Künstler in diesem Duette aus, denn selbst da, wo das eine Instrument dem andern untergeordnet war, wurde das Spiel des Begleiters durch die Art und Weise des Vortrags zur Kunst emporgehoben. Wo sich die geistige Intelligenz und mechanische Fertigkeit so eng vereinigt und durchdrungen zeigen, da kann nur die glücklichste Wirkung der Erfolg sein. — Das 8te Concert gab der Pianist Hr. Max Carl Eberwein, Sohn des rühmlichst bekannten Hrn. Musikdirectors Carl Eberwein aus Weimar. Es ist nicht mehr der Grad der Fertigkeit allein, sondern eine eigenthümliche aus sich selbst geschöpfte Spielart, auch eine übersichtliche Kenntniss des ganzen Faches seiner Thätigkeit und eine tiefere Einsicht in das Wesen der Tonkunst, was man heut zu Tage und insbesondere von dem Pianofortekünstler im eigentlichen Sinne verlangt. Der Hr. Concertgeber lebt in solchen die Kunst fördernden Verhältnissen, dass ihm dieses frühzeitig offenbar werden musste, und die wohlthätige Wirkung ist auch jetzt schon unverkennbar. Hr. M. C. Eberwein fasste das A moll-Concert von Hummel — eine dem Inhalte und der Ausführung nach höchst gediegene und geistreiche Composition — ganz im Geiste der Componisten auf und führte es auch auf diese Weise aus. Die Schnelligkeit und Sicherheit der Passagen und die grosse Rundung der Rouladen war vorzüglich, der Anschlag gleichmässig und gefühlt, der Ausdruck richtig und nirgends mangelte die Kraft der Durchführung. In den Variationen von Herz über das Thema: Ma Fanchette est charmante — deren Tendenz nur rapide Fingerfertigkeit ist und die sich mehr um Formen, weniger um Gedanken drehen — entwickelte der Concertgeber hauptsächlich alle Talente eines Virtuosen. Die grösten und kühnsten Sprünge gelangen, die schwierigsten Doppelgriffe waren rein und Läufer und Triller exact und präcis.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.
(Beschluss.)

Die juridische Facultät veranstaltete im k. k. grossen Universitätssaale zum Besten ihres Witwen- u. Waisen-Fonds eine musikalisch-declamatorische Akademie, welche mit Cherubini's nie alternder Ouverture zur Lodoiska eröffnet wurde. Dann folgten Doppelvariationen für zwei Violinen, von den Herren Banesch und Proch; Adagio und Rondo aus Beethoven's E Concert, eben so brillant, als ausdrucksvoll gespielt von Fräul. Sallamon; Violoncellrondo von Merk, höchst gelungen ausgeführt durch Hrn. Friedrich Gross; ferner die Buffo-Arie: Largo al factotum, mit humoristischer Lebendigkeit gesungen von Hrn. Reggis, und in ebendemselben Farbenton auch das Duett aus der Italiana in Algeri: „Ai capricci della sorte", wobei Fräul. Hönig ihm trefflich secundirte. Allgemein ergötzte das von Hrn. v. Holtey gedichtete und mit seiner Frau vorgetragene, witzige und ungemein bonmotreiche, skizzirte Mignon-Trauerspiel: „Der Ehestand", blos aus fünf Scenen über ein variirtes Thema bestehend, nämlich: in der ersten haben die Liebenden sich gefunden; in der zweiten werden sie verbunden; in der dritten sind sie Weib und Mann; mit vier fängt das Unglück an; in 5 steigt das Maass der Leiden, so, dass sie sich am Schlusse scheiden. — Zum Vortheile der Abgebrannten in Wiener-Neustadt gab die Administra-

tion des Kärnthnerthortheaters ein wohlweislich auf einen Normaltag verlegtes Benefice, um ja nichts an der gewöhnlichen Einnahme zu verlieren. Ausser der Ouverture zur Faniska, einem Concertant für Flöte, Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott, zwei Declamationen und einem Flöten-Potpourri wurde auch Winters Cantate: „Die Macht der Töne" nach mehrern Decennien wieder aus den Acten hervorgesucht, dürfte aber nunmehr lange noch der nächsten Auferstehung entgegen harren. Von Donizetti's Ouverture aus Farsia konnte man schlechterdings nicht sagen: „Ende gut, Alles gut!" Unter den zahlreichen Privatconcerten wollen wir nur nachstehende ausheben: 1. Jos. Lewy, Musikdirector Sr. königl. Hoheit des Kronprinzen von Schweden und Norwegen. Er entwickelte seine bekannte Virtuosität in einem Concertsatze nebst Divertissement für das chromatische Waldhorn und erntete besonders rauschenden Beifall in Concertant-Variationen mit seinem ältern Bruder und Lehrer, dem verdienstvollen Hrn. Professor am Conservatorium, E. Lewy. Willkommene Zugaben waren: Spohr's Ouverture zu Pietro d'Abano, ein von Fräul. Salamon ganz unvergleichlich gespieltes Beethoven'sches Concert und eine durch den gelungenen Vortrag des Frls. Goldberg ansprechende Arie v. Pacini. — 2. Mad. Czegka-Auernhammer, welche eigentlich nur mittelbar durch ihre anstelligen Schülerinnen mitwirkte. Diese waren Fräul. Adele Jazedé und die bekannte Theaterr-Sängerin Dem. Dielen, welche in Pieçen von Mercadante, Caraffa und Bellini rühmlich den Wettstreit bestanden. Eine launige Vorlesung v. Saphir „über den Einfluss des Halley'schen Kometen auf die diesjährigen Winterunterhaltungen" übte abermals ihre erprobte Anziehungskraft. — 3. Die Geschw. Lacombe aus Paris. Der 14jährige Knabe Louis, Zögling des Conservatoriums, welcher 1831 den ersten Preis erhielt, spielte mit bedeutender Kunstfertigkeit Hummel's A moll-Concert und die Alexandermarsch-Variationen von Moscheles. Zugleich erwies er sich als wackerer Lehrer seiner jüngern Schwester Felicie, die ein brillantes Rondo von Herz für solches Alter befriedigend ausführte. — 4. Hr. Bolgorscheck, Flötist im Hofopernorchester. Die Wahl eines Concertino von Reissiger und eines Divertimento v. Kalliwoda fand Missbilligung, indem selbe keineswegs geeignet erschienen, die bekannten Fähigkeiten dieses jugendlichen Meisters vortheilhaft geltend zu machen. — 5. Dem. Amalie Hirsch, eine angehende, mit Talent begabte Pianistin, von welcher wir das E dur-Concert von Moscheles und eine Herz'sche Fantasie mit Variationen vortragen hörten. — 6. Die Herren Durst und König, ausgetretene Zöglinge des hiesigen Conservatoriums. Ersterer, ein tüchtiger Geiger, gab das A moll-Concert von Aug. Pott nebst selbst componirten Bravour-Variationen zum Besten; sein College, Solospieler im Josephstädter-Theater, lieferte durch den meisterhaften Vortrag brillanter Waldhorn-Variationen den evidenten Beweis, dass er, hier in Wien wenigstens, den Matador Lewy ausgenommen, keinen Nebenbuhler zu scheuen brauche. —

Der k. k. Hofkapellist Hr. Jansa hat uns während der Adventzeit abermals mit sechs Quartett-Unterhaltungen beglückt, bei welchen er die Herren Leidlheker (aus Darmstadt), Holz und Linke zu ebenbürtigen Gefährten hatte. Das wunderherrliche, sorgfältig abgewogene Zusammenspiel muss als eine fruchtbringende Nachwirkung des vorjährigen Besuches der unübertrefflichen Gebrüder Müller angesehen werden. Unter den ausgeführten Meisterwerken erregte vorzugsweise das früher noch nicht gehörte Cismoll-Quatuor von Beethoven allgemeine Sensation; nur durch rastloses Studium konnte diese originelle Tondichtung also abgerundet zu Gehör gebracht werden, und doch nur vielleicht jenen verständlich sich gestalten, welche die Partitur Takt für Takt nachlasen. Der obengenannte landständische Beamte, Hr. Holz, gibt auch für die Verehrer Beethovenscher Musik in 14tägigen Zwischenräumen genussreiche Soiréen, worin vor einem gewählten Zirkel sämmtliche Kammer- und Gesang-Compositionen dieses Meisters, welche leider fast ganz ausser Cours gesetzt sind, der Reihe nach zur Production kommen; ein Unternehmen, das Dank und Nachahmung verdient.

Prag. Zum Vortheil der Dem. Nanette Kratky wurde zum ersten Male aufgeführt: „Der Zweikampf" v. Herold; gefiel nur theilweis u. gehört wohl unter die schwächsten Arbeiten des Entschlafenen. Es fehlen Originalität, Charakterhaltung u. Einheit. Noch nie haben wir ein Tonstück von so sonderbar wechselnder Haltung gehört, als z. B. die Arie Isabellens im 3. Akte; obwohl brillant, ist sie doch auch im höchsten Grade capriciös. Die schönste Nummer ist das Terzett im 3. Akte. Dem. Adami war der Susanne gar nicht gewachsen. Dem. Lutzer feiert Siege. —

Moritz Schön,

geb. 1808 zu Brünn in Mähren, war als Kammervirtuos bei der Fürstin Linnar aus Holstein angestellt, wandte sich darauf, als die Fürstin, jetzt bei Altenburg lebend, ihre Kapelle entliess, nach Berlin, wo er von 1827 bis 1832 Orchestermitgl. war. Um sich in der Kunst des Violinspiels zu vervollkommnen, wurde er L. Spohr's Schüler, welcher ihm wiederholt die ehrenvollsten Zeugnisse ausstellte, die wir einsahen. Ausser seiner Meisterschaft auf der Violine, die in Haag, Frankf. a. M., Braunschweig, Gotha u. s. w. öffentlich sehr geehrt wurde, spielt er alle musikal. Instrumente so, dass er zu allen gut gebraucht werden und Duetten auf den meisten geschickt vortragen kann. Er ist im Besitz einer auserlesen herrlichen Violine, die überall bewundert wird. Wir wünschen dem jungen Virtuosen auf seiner jetzigen Kunstreise nach Wien an allen Orten die beste Aufnahme.

Ein Wort gegen zu hohe Stimmung.

(Eingesandt.)

Ich habe, seitdem ich der Kunst lebe, viel reden gehört vom Kammer- und Chorton.*) Bekanntlich haben jetzt die Orgeln meist sehr tiefe Stimmung, so dass der Unterschied selbst gegen den nicht allzuhohen Kammerton dennoch gegen $\frac{1}{2}$ Ton beträgt, geschweige denn gegen die Stimmung englischer oder Wiener Pianoforte. Wie kommt nun also ein Sänger zurecht, der bald in der Kirche, bald im Concert und bald auch am Pianoforte singen soll?

Jede menschliche Stimme hat bekanntlich ihre Register. Reicht die Naturkraft des vollen Brusttones einer Tenorstimme z. B. nur bis As oder höchstens A, wie ist es nun möglich, so zu transponiren? Um freilich das liebe Brot zu verdienen, nimmt der Sänger seine Zuflucht zum Falset, was ist aber die Folge davon? Er ruinirt sein Organ und singt viele Jahre weniger.

Beziehen wir uns also auf die Gesetze der Natur, so thun wir jedenfalls wohl, wenn wir nichts übertreiben. — So wie die zu hohe Stimmung nicht anders als nachtheilig auf die menschliche Stimme wirkt, eben so verhält es sich auch namentlich mit den Streichinstrumenten. Es ist nichts unangenehmer, als wenn man genöthigt ist, ein Instrument um einen halben oder Viertelston höher oder tiefer zu stimmen; jedoch ist der Unterschied für den Instrumentisten, zumal wenn höher gestimmt werden werden muss, nicht so fühlbar, als für den Sänger; dagegen raubt eine viel tiefere Stimmung dem Instrumente seine ganze Kraft. Die Blasinstrumente möchten eben so wie die Streichinstrumente bei einer höhern Stimmung gewinnen, während sie im Gegentheil wie jene matter und schwächer werden.

Dass die Stimmung der Orgeln etwas tiefer genommen wird, geschieht wohl wegen der Temperatur, die vornehmlich in Kirchen fühlbar ist, denn wenn eine Orgel im gewöhnlichen Kammerton gestimmt wäre, so würde sie z. B. im Sommer so hoch stehen, wie ein englischer Flügel, und dieses wäre der Sänger wegen unnatürlich.

Dass die jetzt so übermässig hohe Stimmung auch selbst in vielen Orchestern eingeführt ist, finde ich daher höchst nachtheilig und schreibe diesen Uebelstand den Pianofortefabrikanten zu, die ihren Instrumenten durch die höhere Stimmung einen stärkern Ton zu verschaffen suchen. Dass also die Orgel und das Pianoforte in Bezug auf Stimmung ein grelles Extrem bilden, ist keinem Zweifel unterworfen, und dass sowohl der Sänger als der Instrumentist darunter leiden, ist nur zu wahr. So wie überhaupt nun Manches in der Welt eine schiefe Richtung nimmt, so ist's auch in der Kunst. Das Wahre und Gute geht oftmals verloren. Sänger und Instrumentisten können nicht Höhe und Tiefe genug erreichen. Ist es ein Fortschreiten in der Kunst zu nennen, wenn über das Eine das Andere verloren geht? Früher sang z. B. der Tenorist höchstens bis As und gar mancher wusste mit diesem Umfange seiner natürlichen Brusttöne zu entzücken. Fast auf allen Blasinstrumenten hat man jetzt mehr Höhe und Tiefe, ob aber dadurch die Kunst gewonnen hat, ist eine Frage. Die Kunst hat in dieser Beziehung nach meiner Meinung auch eine schiefe Richtung genommen, denn durch die Sucht nach übertriebenem Umfang der Töne einer Stimme oder eines Instrumentes, durch unerschöpfliches Haschen nach Ausführung von Schwierigkeiten aller Art geht am Ende die würdigere Tendenz, die ich in Ton und seelenvollem Vortrag suche, scheitern.

So wie die menschliche Stimme selten sich in Höhe, Mitte und Tiefe gleich ist, so verhält es sich auch mit den Instrumenten. Die Region der Tenortöne wird beim Fagott und beim Violoncell

*) Nicht geschichtlich erörternd. Anm. d. Red.

immer die schönste bleiben. Damit ist aber nicht gesagt, dass dieses Vorzugs wegen die übrigen Regionen unbenutzt bleiben sollen, nur sollte man kein Verdienst in übertriebener Höhe und Tiefe suchen.

Benutzt Jeder den von der Natur beschiedenen Umfang seiner Töne zur Ehre der Kunst — werden die den wahren Künstler entehrenden Charlatanerieen verschiedener Art verbannt, werden überdies Männer von Gewicht, denen das Ruder von Kapellen und Künstlervereinen anvertraut ist, und überhaupt Alle, die hierzu beitragen können, für eine der Natur gemässe Stimmung Sorge tragen, bei welcher ein gewisser Mittelweg ohnmassgeblich wohl der beste sein möchte: so wird es die Welt dankend erkennen und die Musik geht auch dadurch mit ihrer höhern Bestimmung entgegen. .....r.

Nachschrift der Redaction.

Hr. Heinr. Scheibler in Crefeld hat schon längst einen allgemeinen Normalton vorgeschlagen und Stimmgabeln dafür verfertigt. Wir haben öfter an das Zweckmässige und Nützliche einer solchen Einrichtung erinnert, die auch nicht zu schwierig auszuführen wäre. Vereinigten sich 3 bis 4 Hauptinstitute Europa's, würde sich ein solcher Normalton bald verwirklichen. So lange das nicht geschieht, hilft weder eine Klage, noch ein Vorschlag. So lange man das Grosse nur im Auffallenden sucht, werden natürlich die Dinge, die wahrhaft helfen könnten, versäumt. Fragen doch die Componisten auch nichts darnach, ob sich die Leute zu Schanden singen oder nicht! —

Notizen.

Nach der Gazette musicale hat man in Wien die *Cadenzen* zu allen Concerten Beethoven's, von des Meisters eigener Hand niedergeschrieben, und noch eine *zehnte Symphonie* des berühmten Componisten aufgefunden. Die letzte, versichert man, wird unverzüglich in den Concerts spirituels dieser Stadt aufgeführt werden.

Ebendaselbst heisst es: Man spricht viel in Boulogne von dem Fräul. Blahetka, einer jungen schönen Klavierspielerin Teutschlands, welche schon mehr als 20 Werke herausgegeben hat. Warum kommt sie nicht nach Paris, um sich bewundern zu lassen?

Kurze Anzeige.

Steyrische Original-Alpenlieder variirt nach volksthümlichen Gesangweisen für Frauenstimmen mit Chor und Solo, mit Begleitung einer Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörnern und Streichquartett (oder mit Pianoforte-Begleitung) componirt — v. Joseph Panny. Op. 35. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. des Orch. 1 Thlr. 4 Gr.; mit Klavierbegl. 19 Gr.

Dieser Volksgesang ist sehr anziehend, die Bearbeitung sehr angemessen, Alles so freundlich, dass bei gutem Vortrage, der nichts Schwieriges hat, ist man einmal mit solchen Alpenliedern vertraut, in Concerten und in häuslichen Zirkeln Freude gewonnen wird für Jedermann, der sich nicht blos im Sentimentalen und in irgend einem Prunke wohlgefällt. Wir hören dergleichen zur Erholung recht gern und empfehlen es daher allen natürlich frohen Gemüthern. Die Uebrigen mögen sich an Höheres halten.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Sayve, August von, 3tes Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle (in A moll). 18tes Werk. (In Auflagstimmen.)

— 4tes Quintett für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelles (in D moll). 21stes Werk. (In Auflagstimmen.)

Wien, den 1sten Februar 1835.

A. Diabelli u. Comp.

Anzeige.

Nächstens erscheint in unserm Verlage:

Baillot's grosse Violinschule

mit deutschem und französischem Text.

Das Nähere bitten wir im Prospectus nachzulesen.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandl. in Berlin.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten April. N°. 13. 1835.

Concertmusik für das Pianoforte.

1. *Neuvième Concerto pour le Pianof. avec Accomp. de grand Orchestre composé — p. Ferd. Ries.* Oeuv. 177. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. avec Accomp. 4 Thlr. 12 Gr.; sans Acc. 1 Thlr. 14 Gr.
2. *Concert für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters comp. — von Felix Mendelssohn-Bartholdy.* 25. W. Leipz., b. Breitkopf u. H. Pr. mit Orch. 3 Thlr.; f. Pfte. all. 1¼ Thlr.
3. *Rondo brillant für das Pfte. mit Begl. des Orchesters comp. — von Demselben.* 29stes Werk. Ebendaselbst. Pr. mit Orch. 2 Thlr. 12 Gr.; für Pfte. allein 20 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Oft hörten wir seit längerer Zeit, besonders in der neuesten, die Klage der Virtuosen: Man weiss nicht mehr, was man wählen soll! Das anerkannt Schöne ist so oft gespielt, dass es für ein Extraconcert nicht mehr ziehen will: und Neues, worauf man sich verlassen könnte, dass es gefiele, haben wir nicht, oder äusserst selten u. s. f. Die Klage hat nicht Grund, wohl aber Gründe. Einige liegen im Publikum, andere in den Virtuosen. Wir wollen den Berg des Anstosses hier nicht ausmessen, wie hoch und wie breit er ist; das Unternehmen gehört nicht zu den schwierigen, Jeder vermag es: er thue es also, wenn es ihm am Herzen liegt; am meisten rathen wir es den *Virtuosen*. Hier aber ist *Ries* und *Mendelssohn-Bartholdy*, Jeder mit einem Concert und der Andere noch mit einem brillanten Rondo. Sollten diese nicht zu gebrauchen sein? oder hätten sie die Virtuosen schon so viel gebraucht, dass sie vom Erfolge urtheilen könnten? Mit nichten! An den allermeisten Orten sind sie noch gar nicht zu Gehör gebracht worden. Die meisten Spieler besitzen sie vielleicht noch nicht. So wäre es gut, sich dieselben anzuschaffen. Beide Männer sind verschieden; es soll auch so sein: die Gegenden und Empfänglichkeiten der Hörer sind es auch. Beide haben sich Freunde erworben und mit Recht, Jeder seiner Art gemäss. Beide verstehen zu instrumentiren; das weiss Jeder. Und nach den einzelnen Stimmen zu urtheilen, so weit man dies kann, dürfte eben das Orchester einen wesentlichen Reiz hinzubringen. Und dennoch haben wir selbst alle diese Werke mit den Instrumenten noch nie gehört; die Hauptstimme allein hörten wir von allen dreien: wir würden sonst nicht das Geringste darüber sprechen, denn gerade Bravourwerke lassen sich durch blosses Ansehen unter allen am schlechtesten beurtheilen. So hätte man denn an diesen Werken etwas Neues, theils noch nicht, theils doch nur sehr selten Gehörtes, von bedeutenden Männern und von verschiedener Art.

No. 1 scheint uns sehr gut für ein gemischtes Publikum berechnet. Es greift nicht tiefer, als man es in einer solchen Versammlung liebt, und gibt anziehend, was man ohne Anstrengung des Innern leicht u. gern auffasst. Ernstes und Freundliches sind bestens gemischt und in guter Folge. Das bedingt schon, dass nicht Alles darin unerhört und völlig neu, vielmehr Manches auf Motive gebaut ist, die als umsichtig behandelte Anklänge interessiren. In dieser Art sind auch die Bravourpassagen, die mit schönen Melodieen wechseln oder beides zusammen verflechten. Die Gradation ist geschickt beachtet, so dass der letzte auf ein schönes Motiv gebaute Satz reich an Gesang und voller Effecte ist. Das Concert ist brillant und setzt nicht zu viel voraus. Allerdings verlangt es gewiegte Spieler, ist aber doch nicht zu schwierig.

No. 2 berechnet gar nicht; es ist ein Musikstück, wie es der Geist dem Verf. zur Stunde aussprechen gab. Es ist ein Charakterstück, so dem

nicht allein tüchtige Spieler gehören, was die Fingerfertigkeit und leichtes Ueberwinden eigenthümlicher Geschwindgänge betrifft, sondern auch solche, die dem Orchester seinen besondern Ausdruck nicht unmöglich machen, sich vielmehr, wo es nöthig, mit ihm eng zu vereinigen wissen. Als wir es vom Componisten selbst, ohne Begleitung der Instrumente, spielen hörten, klang es äusserst glänzend und gewährte in seinem Zusammenhange einen vollschönen Totaleindruck, neben welchem, wie für sich, das Bewundern der Fertigkeiten ging. Da das Orchester oft mächtig in die Sologänge eingreift und alle Sätze des Werkes auf das Engste mit einander verbunden sind, so gehört zu einer guten Durchführung, ausser dem schon Angezeigten, auch noch Kraft und Ausdauer. Um dieser Einrichtung willen könnte es wohl auch Virtuosen geben, denen es wie manchen Schauspielern ginge, die nur immer nach sogenannt guten Abgängen seufzen. Wir meinen, es wäre besser, auf das Ganze zu sehen, das Werk vornehmen und etwas daraus zu lernen.

No. 3. Solche kurze Concertstücke sind ganz besonders zu beachten. Man will jetzt Concertsäle kennen, in welchen die Hörer nicht gern lange aufmerksam sind. Da ist ein solches an sich frisches, aufregendes, zuweilen selbst neckendes Stück vortrefflich. Es regt sich gewaltig in diesem Presto $\frac{6}{8}$ in ungeheuern Schnellgängen, die unermüdlich vorwärts treiben, sprudelt eine Lust, als flöge sie davon und kehrte wieder. Dazwischen singt es sanft und freundlich und so einfach natürlich, als gälte es nur dem Liede unter den Bäumen. Allein das Lied hat Flügel und kann nicht lange ruhen und stürzt sich neckend wieder in die heitere Luft in allerlei Kreisen und Strichen, in Höhen und Tiefen scherzend. Wer den Flug der Schwalbe kennt, der nehme sich ein Bild davon für seine Finger. Die reinste Präcision und Deutlichkeit muss der rapiden Schnelle jene Leichtigkeit und Sicherheit geben, worin das Spiel des Componisten und dessen, dem das Stück gewidmet ist, des Hrn. Moscheles, sich auszeichnet. Wer diesen Glanz seinem Spiele noch zu geben oder ihn vielmehr noch zu vervollkommnen hat, wie die Meisten, der wähle sich den Satz zu seinem Studium; wer ihn gewann, dass er zum Spiele ward, der trage es öffentlich vor und er wird erhalten, was er sucht.

Damit man vollauf habe und seine Klage mindestens mässige, wollen wir sogleich noch eins erwähnen:

Capriccio brillant p. le Pianof. avec accomp. du grand Orchestre composé par F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 22. Ebendas. Prix av. acc. 2 Thlr.; Pfte. seul 1 Thlr.

Das Stück ist noch reizender, wirkt auch sehr vortheilhaft, wenn es ohne Begleitung der Instrumente gespielt wird, wobei man sich der beigesetzt kleinen Noten zu bedienen hat. Gut gearbeitet sind diese Nummern alle, wie es von diesem Componisten schon bekannt ist.

Der musikalische Hausfreund. Eilfter Jahrgang. 1835. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Der Hausfreund geht auf Unterhaltung aus und muss seine Leute kennen, wohin er will. Wir wollen sehen, was er bringt. Zuerst seinen Schattenriss, rund herum von Instrumenten umgeben. Dazu sagt er: Guten Morgen, meine Herren und Damen! Leser: Was wär' Ihnen gefällig, mein Herr? Hausfreund: Dacht' ich's doch, Sie würden mich nicht mehr erkennen. Freilich sind es nun auch schon 4 Jahre, dass Sie mich nicht sahen, und da war es noch zum ersten Mal, auf kurze Zeit. — Leser: Sie sind's, Hr. Hausfreund? Ei, warum sind Sie denn so lange ausgeblieben? Hausfreund: Ach, daran waren allerlei Fatalitäten Schuld, die Ihnen alle zu erzählen, wäre gar zu langweilig u. s. w. Nun spricht er noch ein Paar Worte über seinen Schattenriss und das ist die Vorrede. Jetzt bringt er auf jeden Monat einen Canon, ungefähr wie gleich der erste zum Januar:

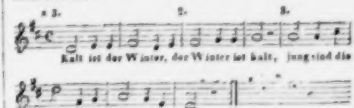

Darauf kommt der Hausfreund auf den Einfall, den *Apollo und die Musen*, welche das Titelblatt der ersten 7 Jahrg. dieses Almanachs, in sonderbaren Attitüden und aufs Abenteuerlichste costümirt, verzierten, seinen Gönnern in ohnfehlbar richtigen Gestalten (Gestalten) vorzuführen, wie sie

aus Herculanum gegraben worden sind. Wenn sie nur besser gerathen wären! Den möchten wir sehen, der eine solche Muse lieb gewinnen könnte! Entsetzliche Frauenzimmer! — *Dilettantismus und Stroh.* In neuwitziger Art wird der Dilettantismus, der den Kindern seiltänzermässig eingebläut wird, damit sie ihn in Gesellschaften ausschwitzen sollen, dessen Ungeheuer der Norden ausbrütet, in einem ästhetischen Deliquenten-Thee-Abend verzeichnet (der Verf. schreibt immer Deliquenten). Der Witz ist beispielshalber so: Nachdem ein Vetter seinen selbst gedichteten Prolog declamirt und Alles Bravo! geschrieen hat, sagt die Auskultator-Frau: „Die Idee dieser Denkungsart hat Aehnlichkeit mit dem Marquis von Posnert in Göthe's Emilia Galotti." Richtig, meine Gnädige! sagte ich, auch etwas mit Carolina Moor in Klopstocks Rinaldo Rinaldini! — Declamirt wird viel, auch die Glocke, deren Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango der Auskultator-Frau so übersetzt wird: „Die Lebenden ennoyir ich, die Todten maltraitir ich und das Donnerwetter parodir ich." Ach, sagte sie, der Schiller war doch ein sehr moralischer Mensch! — Ein Weiteres urtheilt sie, die Eine hätte mehr Talent zum Gekünstelten, die Andere aber wäre blos Neutral. Als noch 2 Kinder die Gavotte wie ein paar exercirende Regenwürmer getanzt haben, wird dem Stroh eine Ehrenrettung zu Theil, natürlich keine Lessing'sche, sondern neu und nicht neu, Beides im schönen Verein. — Die sterbende Cäcilia will und soll nicht viel. Die biographischen Aphorismen (S. 26—54) über Haydn u. C. M. v. Weber sind alte Bekannte. Unter einigen Reimen sind auch Webers Parodie der Kapuziner-Predigt aus Wallensteins Lager und die neuen Marsyasse aus unserer Zeitung, die natürlich nicht genannt ist. Hernach kommen schöne Kupfer: Wie die Primadonna in Krähwinkel auf dem Theater durchfällt. 2) Wie ein Krähwinkler ein Solo mit der Flöte vorträgt (auf ein Theebret gelegt). 3) Wie ein Krähwinkler Comp. zerstreute Harmonieen macht. — Unter den Berichtigungen ist die wichtigste die Mittheilung der Geschichte einer theuern Jacob Steiner-Geige, die 21,850 Franken kostete, von einem Grafen v. Trautmannsdorf gekauft (Wenzel v. T., Gestütemeister Kaiser Carl VI.) und dem Virtuosen Georg Streitezky geschenkt. Der genau angegebenen Rechnung nach kostete sie dem Grafen im Ganzen 8555 Fl. 30 Kr. schweres Geld, was nach 24 Fl.-Fuss just vollständige 10,000 Fl. 24 Kr. macht. Georg und sein Bruder Nicolaus St. unternahmen mit der Gesandtschaft zu Ludwig XV. die Reise nach Paris, wo sie so gefielen, dass der König sie reich beschenkte und dem Grafen für sie viel Geld anbieten liess. Der Graf erbot sich, die Virtuosen unentgeltlich zu überlassen, was nicht angenommen wurde. „Indessen", fährt der Kurpfälzische Hofmusikus J. M. Quallenberg in seiner Erzählung fort, „da dieser Meister in besten seinen Kräften aller Welt Gehör zu täuschen wusste, tempfte der blaue Schwefel-Neid von einer andern Seite gegen ihn: denn eines Tages frisch und gesund, klagte derselbe Schwindel, Magenkrampf, Erbrechungszwang und erlöschte, ehe man sich's versahe, in dem unsern Leitonischel liegenden Barmherzigen Kloster." Nach dem Tode des Grafen verkaufte der Erbe der Geige sie an den vor 1782 in Mannheim verstorbenen Hofmus. Zaut, der sie nicht zu gebrauchen verstand. Der Concertmeister Fränzl kaufte sie für seinen Sohn Ferd., welcher als Knabe mehre Jahre darauf seine Studien machte, da sie nur ½ einer gewöhnlichen Geige hatte. Da Hr. Ferd. Fränzl später sich eines grössern Instruments bediente, kam dieses „Ohrenkleinod" in die Hände des Fürsten Dalberg. — S. 75 fragt der Verf.: „Wer von beiden hat Recht? Der (?) Tonkunstler-Lexicon setzt Haydn's Geburt in's J. 1733, der Convers.-Lex. in's J. 1732." — Damit können wir ihm dienen: J. H. wurde am 31. März 1732 zu Rohrau geboren. Hätte er die anziehenden, von Vielen bereits ausgezogenen (so versteht sich, meist ohne den Ort zu nennen, woher sie es holten, was wir längst gewohnt wurden) biographischen Notizen über J. H. von Georg Aug. Griesinger, K. Sächs. Legationsrath, der mit H. 10 J. lang in den freundschaftlichsten Verhältnissen stand, in unserer Zeitung gelesen: würde er die Anfrage nicht nöthig haben. Die Anekdoten u. dergl. brachten uns nichts Unbekanntes bis auf No. 8 u. 9. „Zur Geschichte der Erfindungen im Bereiche der Musik" ist sehr kurz ausgefallen und nicht immer so genau, als es sein sollte. Da soll z. B. Guido von Arezzo noch immer zuerst auf den Einfall gekommen sein, die Töne der Musik mit Punkten auf Linien zu bezeichnen. Mit den Punkten war es einmal noch nichts. Ferner: „Das Pedal zur Orgel verdankt seine Erfindung einem Deutschen, Namens Bernhard, im J. 1480." Da haben wir denn plötzlich wieder 10 J. später, als die gewöhnliche Meinung. Zwar haben wir in un-

serm vorigen Jahrgange geschichtlich nachgewiesen, dass es noch früher als 1470 geschehen sein müsse, selbst wenn nicht Bernhard der Teutsche, sondern Bernardo Mured, höchst wahrscheinlich auch ein Teutscher, der Erfinder sei: allein was will das weiter bedeuten! man kann ja schreiben, was man will. Wir hatten aber doch etwas davon, denn neue musikal. Zeitschriften thaten uns in aller Gerechtigkeit die Ehre an und rechneten dies und Aehnliches unter die Anzeigen. Auch gut! — Den Schluss machen musikal. Calembourgs und 2 Anzeigen. Die erste lautet so: Was ist eine musikal.-optische Täuschung? Antwort: Wenn Einer den Himmel für eine Bassgeige ansieht. Dabei wäre etwa noch zu bemerken, dass er (der Himmel) in manchen Gegenden auch für einen Dudelsack angesehen wird.

Ein anderes musikalisches Unterhaltungsbuch ernsterer und höherer Art ist:

Dr. G. C. Grosheim, Versuch einer ästhetischen Darstellung mehrer Werke dramatischer Tonmeister älterer und neuerer Zeit. Ebendaselbst. 1834 (in 8. S. 193).

Es werden hier 12 Opern besprochen: Romeo und Julie, von Georg Benda, S. 1—7; le Déserteur, par Monsigny, S. 8—17; la Rosière de Salency, p. Gretry, S. 18—30; il Matrimonio segreto, di Cimarosa, S. 31—46; Don Giovanni, v. Mozart, S. 47—74; Iphigénie en Aulide, p. le Chev. Gluck, S. 75—90; der Freischütz, v. C. M. v. Weber, S. 91—106; les deux Journées, p. Cherubini, S. 107—116; Joseph, p. Méhul, S. 117—129; Zemire et Azor, p. Gretry, S. 130—146; Iphigénie en Tauride, p. Gluck, S. 147—175; Athalia, v. Schulz, S. 176—193. — Wer Vergnügen und Nutzen vereinigen will, muss entweder die genannten Opern genau kennen oder sie vorher studiren, ehe er ans Werk geht, damit er des Verf. Urtheil mit dem seinigen vergleichen kann. Das Buch ist lebhaft geschrieben und wird zu manchem Bedenken Veranlassung bieten. Weichen wir im Einzelnen vom Verf. in unserm Dafürhalten ab, so ist es doch nicht im Ganzen oder Hauptsächlichsten. Es würde zu nichts führen, wenn wir uns ins Einzelne einlassen wollten, was noch dazu zu Weite gehen müsste, sollte nur etwas Gutes dabei erzielt werden. Kurz das Buch ist unterhaltend und würde noch besser sein, wenn der Verf. nicht oft zu stark auftrüge und die unnöthigen Ausfälle nicht zu sehr liebte. Ganz besonders würde es uns freuen, wenn er dem Gefühle nicht zu viel und dem Verstande nicht zu wenig einräumte. Der Verf. ist in der Vorrede im Stande, das Gefühl den Geist und den Verstand das Fleisch zu nennen. „Das rein Speculative der Kunst, die Lehre der Harmonie ausgenommen, die ihre Hauptelemente ebenfalls aus der Natur geschöpft, kann sich vermöge seiner Principien nur zu den Wissenschaften zählen und ist von der Tafel der Künste auszustreichen, weil es lediglich den Verstand anspricht und sich mit den Gefühlen zu befassen die Kraft nicht hat.“ Das hat Klang, aber auch Gehalt? Zerhackt man auch den Menschen, um ihn lebendig zu machen? So geschieht es, wo zum Preise des Gefühls das Denken für nichts geachtet wird. Ohne Gedanken sind die Gefühle nichts Menschliches, sondern toll; auch die Kunst ist nichts ohne sie. — Der Verf. sagt: „Für blos technische und rein speculative Künstler (aber das sind eigentlich keine) ist dieser Versuch nicht geschrieben.“ So sehe denn Jedermann, ob er für ihn ist oder nicht. Auf alle Fälle wird es gut sein, wenn Künstler nicht zu wenig lesen und verstehen.

Noch liegt aus demselben Verlage vor uns:

Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt u. s. f. Heft 64. 1834.

In demselben macht König Mys von Fidibus seinen Schluss. Hr. Aug. Kahlert gibt einen Aufsatz „über die Bedeutung des Romantischen“, worüber wir auch bei Gelegenheit etwas sagen wollen. Dann bringt Hr. K. Stein in einer Nachschrift auf des Hrn. Prof. St. Schütze Erwiderung noch etwas „über Komik in der Musik.“ Gott! es dauert lange, ehe das Komische zum Frieden kommt. S. 250—271 füllen Recensionen. S. 272 über eine Compensations-Mixtur im Pedale, vom Hrn. Musikdirector Wilke. Dann Druckfehler und Commentar des Hrn. Verfassers über vorstehende Druckfehler von J. Fesky. Zwei Gedichte: „Deutsche und italienische Musik“ v. Carl Borromäus von Miltitz beschliessen das Heft auf eine würdige Weise und zur Ehre der deutschen Musik. Das 65ste Heft ist bereits ausgegeben mit dem Bildnisse F. Hérold's.

Nachrichten.

München, im Februar 1835. Wenn ich Ihnen nun seit geraumer Zeit keinen Bericht über das musikalische Treiben in unserer Stadt zugesandt habe, so liegt das keineswegs in irgend einer Indifferenz von meiner Seite, sondern lediglich in dem Umstande, dass wenig Erfreuliches zu berichten war, und Jeremiaden anzustimmen, mir kein Vergnügen macht, ich es also so lange als möglich zu verschieben gesucht habe. Auch jetzt noch gehe ich mit wenig Lust daran und werde mich daher so kurz als möglich fassen.

Im Theater wurde, neben endlosen Wiederholungen mancher bereits bis zum Ueberdruss gegebener Werke, der grosse Nothhelfer, Robert der Teufel, fleissig in Anspruch genommen, und im Ganzen seit dem August weiter keine Neuigkeit als „Templer und Jüdin" von Marschner gegeben, und darneben die Italienerin in Algier in italienischer und der Kreuzritter von Meyerbeer in deutscher Sprache neu einstudirt.

Wir wollen der Darstellung dieser Werke nach der Zeitfolge, in der sie gegeben wurden, Erwähnung thun. L'Italiana in Algeri war, mit Ausnahme der durch Pellegrini sehr gut gegebenen Rolle des Bey, eine im Ganzen so ziemlich misslungene Vorstellung. Santini als Taddeo übertrieb gewaltig; Bayer als Lindoro war durch die zu hohe Lage der Partie gehindert, sein Talent geltend zu machen; Dem. Hasselt musste sich die Partie der Isabella, welche für sie viel zu tief ist, punctiren lassen und änderte Manches daran auch wohl selbst, aber beides geschah mit so wenig Glück, dass der ganze Reiz dieser Partie, welche wir früher von der Borgondio vortrefflich und auch von der Schiasetti recht gut gehört hatten, diesmal völlig verschwunden schien. Im October wurde hierauf „Templer und Jüdin" von Marschner gegeben.

Diese Oper leidet an und für sich, als grosse Oper betrachtet, neben manchen andern Hauptgebrechen, an dem bedeutenden Fehler, dass sie zu gedehnte Recitative und zu wenig planmässig durchgeführte grössere Musikstücke hat, und dieser Fehler wurde hier theils durch die Art und Weise des Abkürzens, theils durch den ganz und gar nicht befriedigenden Vortrag der Gesangstücke des Einsiedlers und des Narren, welche sonst, gut gesungen, einiges Interesse erregen könnten, noch auffallender. — Die drei Hauptrollen: Rebecca, der Templer und Ivanhoe wurden durch Dem. van Hasselt und die Herren Pellegrini und Bayer mit vielem Fleisse dargestellt, verfehlten aber dennoch grossentheils ihre Wirkung, weil ganz bestimmt der Templer keine Rolle für Pellegrini und Dem. van Hasselt nicht für die Rebecca geeignet ist.

An scenischem Aufwande hatte die Intendanz nichts versäumt, und es mussten sogar fünf Pferde aus einem ausgezeichneten hiesigen Marstalle dabei paradiren und die arme Rowena zu Pferde sitzend singen; allein demungeachtet war der Erfolg ein höchst mittelmässiger, der Beifall ein erzwungener und der Besuch, welcher schon bei der dritten Vorstellung sehr abgenommen hatte, würde bald noch spärlicher geworden sein, wenn man nicht die unschuldige Kriegslist gebraucht hätte, die Oper bei zwei festlichen Gelegenheiten, dem Allerhöchsten Namensfeste Ihrer Majestät der Königin und beim ersten Erscheinen Sr. Maj. des Königs im Theater nach Allerhöchstdessen Rückkehr aus Italien, zu geben.

Im Ganzen ist diese Oper bis jetzt sechsmal, das letzte Mal bei fast leerem Hause, gegeben worden und die Meinung der Sachverständigen so ziemlich allgemein dahin festgestellt, dass, wenn sie sich ja auf dem Repertoir erhalten sollte, höchstens der schaulustige Theil des Publikums wegen der Pferde und des Schlossbrandes am Ende des 1sten Aktes noch einige Male hinlaufen wird; dass aber ein paar gelungene Chöre und Lieder noch lange keine grosse Oper ausmachen und die Intendanz, wenn sie Hrn. Marschner hier zu einer Reputation verhelfen will, bessere Werke desselben vorführen muss, als diese sogenannte grosse Oper.

Ehe ich nun von der Darstellung des neu einstudirten Kreuzritters berichte, muss ich noch der Gastsängerinnen erwähnen, welche wir seit dieser Zeit gehört haben, weil die zuletzt gehörte unter denselben die Wiederaufnahme dieser Oper veranlasste.

Im August hörten wir Mad. Fischer-Schwarzböck aus Carlsruhe, welche als Fidelio mit mässigem und als Julia in der Vestale mit allgemeinem Beifalle sang.

Im October besuchte uns Dem. Carl aus Berlin, welche gegenwärtig in Stuttgart engagirt ist, und zeigte sich uns, nachdem sie als Donna Anna im Don Juan wenig angesprochen hatte, in zwei Darstellungen der Desdemona im Otello als eine

sehr vorzügliche Bühnensängerin in dem jetzt in Italien geltenden Genre, was auch vom ganzen Publikum mit lautem Beifalle anerkannt wurde; eben so lernten wir an ihr in einem Concerte der musikalischen Akademie und in einer eingelegten Arie im „Johann von Paris" eine brillante Concertsängerin kennen.

Von der obengenannten Darstellung des Otello ist noch zu erwähnen, dass Hr. Bayer den Otello sehr gut sang und spielte, Hr. Hoppe aber, dessen Fleiss und Streben nach Ausbildung wir übrigens durchaus nicht verkennen wollen, für Partieen wie Rodrigo aus dem doppelten Grunde nicht passt, weil er einerseits im Vortrage italienischer Gesangsmusik noch gar nicht zu Hause ist und andererseits zu wenig Geläufigkeit besitzt, um solche Partieen singen zu können. Wenn übrigens in Zukunft bei jedem Werke, in welchem eine oder zwei Rollen von andern als den bisherigen Darstellern gegeben werden, auf dem Zettel, wie bei dieser so oft und noch vor gar nicht langer Zeit gegebenen Oper geschehen, die Worte „neu einstudirt" paradiren müssen, so wird das überglückliche Münchener Publikum bald nur lauter Neuigkeiten zu sehen bekommen, denn es gibt wenig Opern unsers früher ziemlich reich gewesenen Repertoirs, in denen nicht jetzt eine oder zwei Rollen an andere Darsteller übergehen müssten, und das mag wohl der Hauptgrund der grossen Nachsicht sein, welche das Publikum seit zwei Jahren gegen die Unzahl von Repetitionen und das wahrhaft magere Repertoir an den Tag legt.

Im December und Januar hörten wir Dem. Pixis, Pflegetochter des bekannten Klaviervirtuosen. Sie trat am ersten Abende in einzelnen Scenen und dann dreimal als Romeo in Bellini's Capuleti e Montecchi und zweimal als Armando in Meyerbeer's Kreuzritter, welcher ihretwegen neu einstudirt wurde, auf und erhielt grossen Beifall. Den Schluss ihrer Gastrollen machte ein Pasticcio. Diese junge Sängerin besitzt eine sehr schöne Altstimme, in welcher zwar die verschiedenen Register noch nicht hinreichend verbunden sind, die aber für die noch nicht lange Zeit ihres Studiums und ihr jugendliches Alter schon ziemlich ausgebildet ist. Mehr aber als ihre Stimme ist jene Tiefe des Gefühls zu schätzen, von der ihr Vortrag zeugt und die sie bei fleissigem Studium zum Range einer vorzüglichen Künstlerin erheben wird und muss, wenn sie anders die Bescheidenheit im Herzen und nicht, wie jetzt so häufig der Fall ist, im Munde trägt und diejenigen, welche ihre Studien leiten, ihr begreiflich zu machen verstehen, dass selbst bei den glücklichsten Anlagen die Tiefen der Kunst nicht in ein paar Jahren und nicht spielend zu ergründen sind, und daher ein Anfänger den ihm zu Theil werdenden Beifall nur für eine Aufmunterung und Aneiferung zu immer regerem Eifer in seiner fortschreitenden Ausbildung ansehen müsse, wenn er nicht Gefahr laufen will, auf halbem Wege stehen zu bleiben oder in einer Manier unterzugehen.

Die erste Vorstellung des Kreuzritters war indessen ganz entschieden die bei Weitem wenigst gelungene, welche wir von dieser schönen und früher hier so gut gegebenen Oper jemals gesehen haben. Hr. Bayer war unpässlich und seine Stimme völlig klanglos; weswegen er auch in der ohnehin für ihn zu tief liegenden Rolle des Grossmeisters nicht genügen konnte. Dem. Pixis als Armando war brav; aber sie konnte Vorgängerinnen wie eine Metzger-Vespermann und Schechner-Waagen bei Weitem nicht erreichen. Dem. van Hasselt, welche in der Rolle der Palmide ebenfalls mit dem Andenken an zwei frühere vortreffliche Darstellerinnen derselben, die Lalande und unsere unvergessliche Sigl-Vespermann, zu kämpfen hatte, muss sich an diesem Abende nicht recht wohl befunden haben, denn sie war den grössern Theil des ersten Aktes hindurch bedeutend zu hoch in der Intonation, und ausserdem machte sie in der ganzen Rolle so viele, keineswegs immer dem Charakter angemessene Verzierungen, dass man oft kaum die schöne und fliessende ursprüngliche Cantilene zu erkennen vermochte.

Der einzige Pellegrini als Sultan war, wie er in dieser Gattung von Musik immer ist, ausgezeichnet. Ausserdem waren in der ganzen Oper fast alle Tempi schleppend und keine rechte Wärme und Innigkeit in der Darstellung, so dass eine Art von Langeweile sich des grössern Theiles der Zuschauer bemächtigte, welche nur durch den Spass des zweimaligen Hervorrufens der beiden Sängerinnen, den die fanatischen Verehrer derselben dem unparteiischen Publikum zum Besten gaben und der denjenigen, welche sich der frühern vortrefflichen Darstellungen erinnerten, nothwendig höchst komisch vorkommen musste, einigermaassen gemildert werden konnte.

Ueberhaupt ist in gegenwärtiger Zeit oft das

Ma veggo .... o parmi ....
Ostilia! Ah vieni, appaga
Il tuo genio fastoso
Mia bella Ostilia, e vedi,
Mentre di doppj allori orno le chiome,
Da te sol vinto il vincitor di Roma.

Darauf sagt sie, sehr kalt:

A confessarti il vero,
Eccede il mio stupor. Non mi credea
Che a conquistare affetti
Si venisse con l'armi; e non pensai
Che tu sperassi mai quando alla Patria
Rechi strage inumana
Di renderti più caro a una Romana.

Darauf antwortet er nun ganz unschuldig wieder:

La militar licenza
Non è mio fallo. etc.

Befiehlt dann, ihr die Ketten abzunehmen und sie überall frey umher gehn zu lassen. Dann erklart er ihr fortwahrend seine Liebe und spricht von: nuovo Imene (reellen Absichten). Darauf antwortet sie:

Al nuovo Imene? o Numi!
Brenno, che dici?

Dann singt er seine Arie, die sich mit den Worten schliesst

T' adoreran Regina
Le Gallie, il Campidoglio,
E 'l mondo ammirator —

Und geht ab, ohne die Antwort abzuwarten, und lasst die Frau stehn. Sie müssen sich nun hier noch denken, dass unterdessen das Morden und Zerstören nicht aufgehört hat: doch dies alles ist noch nicht genug: denn, um das Maas poetischer Lizenz voll zu machen, lasst der Dichter eine deutsche Prinzessin, Mlle Zelinda, in Mannskleidern dem edlen Brennus, dessen Verlobte sie schon ist, bis in das Herz von Rom nachlaufen und ihm helfen seine Schlachten gewinnen, wobey sie sich durch ihre Tapferkeit auszeichnet, ohne dass der grosse Brennus davon ein Wort weis, bis er sie selbst in natura sieht, und vor Verwunderung nicht zu sich kommen kann. Doch genug von einem Gedichte, das ungeachtet aller seiner Mangelhaftigkeit, von Seiten der Musik und des theatralischen Effekts betrachtet, eine der allerschönsten Opern ist, die je geschrieben sind, ohne das ganze Heer der Himmel- und Hollebewohner auf das Theater zu citiren. Auch muss man, der Billigkeit gemass, selbst dem Poeten zugestehn, dass mehrere Arien für sich, viel besser als das Ganze, und besonders der Situation angemessen sind.

Reichardt nun hat diese Oper ausgestattet, wie ein reicher Mann sein einziges Kind, und besonders die Hauptrollen, des Brennus und der Hostilia, sind von ihm mit so schoner Energie, Liebe und Urtheilskraft behandelt, als mir, ausser den Gluckschen Opern, keine bekannt ist. Ich kenne z. B. keine Opernsinfonie, die bey ihrem musikalischen Werth und Gehalt, eine so schön bestimmte dramatische Form hatte, als Reichardts Sinfonie zur Oper Brennus. Sie selbst ist ein ganzes Drama und bedarf, an ihrer Stelle, gar keiner Erklärung, besonders wenn sie so vortrefflich dargestellt wird, als es hier durch das königliche Orchester geschieht. Sie schliesst sich so natürlich an die Handlung an, und ist mit so vieler wahrer Kunst in den Sturm verwebt, womit Rom hier belagert wird, dass diese ganze Belagerungsscene mit ihren Doppelchoren der streitenden Partheyen, ohne alle weitere Fortschreitung der Handlung, ganz allein den ersten Akt der Oper ausmachen konnte. Und das Stück selbst würde ohne Zweifel dadurch gewinnen, wenn Brennus Liebe zur Hostilia erst im zweyten Akt erschiene, welches gewiss natürlicher ware. Auch giebt das königliche Theater die ganze Belagerungsscene sehr gut. Die Sachen greifen in einander, und die Statisten werden vortrefflich geführt, woran der Theaterdichter durch seine unzuermüdende Geduld und seinen heissen Eifer alles leistet, was nur bey einer guten Subordination mit mehrern hundert Leuten moglich ist.

Benehmen mancher Parteiführer und der, wie es scheint, eigens aufgestellten Vorklatscher in unserm Theater weit unterhaltender als die, grossentheils nicht sehr gelungenen Vorstellungen; noch unterhaltender aber ist es, wenn man einige Tage nach irgend einer bedeutenden Vorstellung, und noch in lebhafter Erinnerung an dasjenige, was man selbst gesehen und gehört hat, in hiesigen und auswärtigen Blättern Recensionen liest, wo man bei jeder Zeile versucht wird zu glauben, man lese Phantasieen eines Fieberkranken.

Indessen geht leider, trotz alles gedungenen Lobes in Zeitschriften und alles gewaltigen Hervorrufens bei den Vorstellungen, unsere Oper von Tag zu Tag mehr abwärts. — Das Repertoir dreht sich immer und ewig um 12 bis 15 Opern, welche gerade bei der jetzigen Intendanz und Regie Gnade gefunden zu haben scheinen, und wenigstens 25 der früher beliebt gewesenen Werke, worunter vielen das Prädicat der Vortrefflichkeit gebührt, bleiben jetzt unbeachtet liegen und scheinen der ewigen Vergessenheit übergeben zu sein. Dabei ist man in der Wahl des Neuen, was zur Darstellung gebracht wird, so wie jener ältern Opern, die man wieder neu einstudiren lässt, keineswegs immer glücklich, sondern verfällt nicht selten entweder auf an sich werthlose Producte, oder auf Werke, die für das gegenwärtig vorhandene Sängerpersonale nicht passen und also den Kenner unmöglich befriedigen können. — Im Sänger-Personale sind ausserdem enorme Lücken und es fehlt z. B. weiter gar nichts, als:

eine erste Sängerin für hochtragische und declamatorische Partien;
ein erster Tenor, der mit dem wirklich zu viel und unzweckmässig angestrengten Bayer alterieren könnte;
ein erster Bass-Buffo;
ein guter Bariton, der im Stande wäre, als Sänger den quiescirten Mittermayer zu ersetzen.

Dass bei einem so mangelhaften Personalstande es nur einer länger dauernden Unpäslichkeit des einzigen ersten Tenors oder ersten Bassisten, die wir haben, bedürfte, um der ganzen Opernherrlichkeit ein Ende zu machen, das gegenwärtige Repertoir auf Null zu reduciren und die Vorstellungen einstellen zu müssen, begreift jedes Kind und nur diejenigen scheinen es nicht einsehen zu wollen, welche unablässig bemüht sind, den sichtbar mit jedem Tage mehr und mehr zunehmenden Verfall unserer Hofbühne durch unverdientes Lob zu bemänteln und der Welt wohl gar denselben als eine fortschreitende Verbesserung aufzuschwatzen.

(Beschluss folgt.)

Mailand (Teatro alla Scala). Der diesjährige Herbst-Cartellone war äusserst glänzend. Unter den Hauptsängern vier Prime Donne (die Malibran und ihre Schwester Ruiz, die Manzocchi und Demery), zwei Tenore (Reina und Poggi), vier Bassisten (Cartagenova, Negrini, Galli, Marini), sodann acht Secundärsänger und 40 Choristen. Das Balletpersonal hat 5 erste Tänzer, 10 Mimiker, 49 Individuen von der k. k. Tanzakademie, 20 Ballerini di mezzo carattere, 24 Ballerini di concerto, 80 Comparsen, eine Militär-Bande; man denke sich hierzu das grosse prachtvolle Theater und mache sich einen Begriff von der Mailänder Scala: sie ist mit einem Worte, wie S. Carlo in Neapel, die Peterskirche mit dem Vatican in Rom und so vieles Andere in Italien, colossal zu nennen.

Man begann die Stagione am 16. Aug. mit der neuen Oper: La Casa disabitata v. Hrn. Rossi, welche, ein Terzett im 2ten Akte abgerechnet, Fiasco machte. Wenn der wahre Musiker beim ewigen Einerlei der heutigen nichtssagenden italienischen Oper, beim Anhören derselben im Theater gleichsam auf dem Pranger steht: so bemitleidet man andererseits manche Correspondenten in deutschen Blättern, die sogar Alles schön in ihr finden wollen und gar Vieles von ihr zu sagen wissen. Von der Casa disabitata ist besser ganz zu schweigen. Nachher gab man Ricci's Chiara di Rosenberg (im Ganzen nicht am Besten) und Scaramuccia, welche Oper abermals, bei all ihrer Armuth, grosses Glück machte und häufig die Bühne passirte; sodann Ende September und im October mit der Malibran Norma, Sonnambula, Capuleti und Otello.

Hinsichtlich der Künstler sind die Manzocchi und Demery zwei köstliche Buffosängerinnen (erstere mit keiner trefflichen, letztere mit einer herrlichen Stimme); Poggi (neu für Mailand) im Ganzen ein guter Tenor, er will aber Rubini und David nachahmen, forcirt dabei die Stimme, dann geht's nicht gut; Reina ist bekannt, ebenso Cartagenova, welcher Letzterer ziemlich monoton ist (man gucke ihm ja nicht in's Gesicht, wenn er leidenschaftlich singt); Negrini war unpäslich; Galli

ist stets der angenehme Buffo nobile; die Ruiz würdig, ihrer Schwester an der Seite Seite zu stehen. Und die Malibran? Diese Gesangsheldin, Mezzo Soprano und Contralt zugleich, wetteifert in Schwierigkeiten mit den Instrumenten, versteht aber den gehaltenen Gesang (canto spianato) ebenfalls gut vorzutragen, macht recht niedliche Dingerchen und ist verschwenderisch mit Verzierungen. Gelingt ihr aber auch Alles? Nein. Singt sie immer vortrefflich? Nein. Ist das, was sie singt, etwas Ausserordentliches? Nein. Macht sie zuweilen in Gesang und Action auch nicht schöne Sachen? Ja. Aber die schöne Stimme, ihr grosser Umfang und Geläufigkeit, die gute Aussprache und der ihr zu Gebote stehende Gesang, diese seltene Vereinigung stellen die Malibran in der gegenwärtigen, an trefflichen Sängerinnen so armen Epoche auf die höchste Stufe. Ein für allemal bleibt sie ein seltenes musikalisches Talent, das aber schwerlich je von Gegnern frei sein wird, und wie es mit dem Lauda finem aussieht, steht zu erwarten. Sonderbar haben ihr diesmal die ersten Vorstellungen in der Norma, Sonnambula und Capuleti nicht gelingen wollen; in beiden letzten Opern gefällt sie eigentlich nur stark in der letzten Scene, und im Otello im letzten Akte, wo also der Beifall am geräuschvollsten ist. NB. Die Capuleti hatte mehre eingelegte Stücke und der letzte Akt war ganz von Vaccaj, das beste in der ganzen Oper.

Prag. Zum Vortheile des Hrn. und der Frau Podhorsky wurde Spohr's Jessonda neu in Scene gesetzt und hatte natürlich dasselbe Glück, wie bei ihrer ersten Erscheinung, da die beiden weiblichen Hauptpartieen so vortrefflich, wie immer, mit Dem. Lutzer und Mad. Podhorsky, welche diesmal alle ihre frühern Darstellungen dieser Rolle übertraf, besetzt waren und die männlichen zweckmässiger als sonst repräsentirt wurden. Hr. Pöck imponirte als Tristan; Hr. Strakaty (Dandau) übertraf seinen Vorgänger weit, wenn gleich mehr Würde zu wünschen gewesen wäre; Hr. Demmer hat zwar nicht den jugendlichen Schmelz der Stimme für sich, doch entschädigt sein Nadori durch schönen und kunstreichen Vortrag; Hr. Podhorsky hatte bescheiden die kleine Rolle des Pedro Lopez übernommen, die er sehr brav durchführte. Die äussere Ausstattung war lobenswerth, obgleich manche arge Costümefehler vorgingen, wohin vorzüglich Nadir's Schnurrbart(!) gehört. Der Beifall war abermals enthusiastisch.

Literarische Notizen.

Abhandlung über den fugirten Contrapunkt, von Angelo Morigi, ehemaligem Director des Orchesters am Hofe zu Parma. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Gr.

Das Fugenstudium aus grössern, ausführlichen Werken macht Vielen nicht wenig zu schaffen; die Menge der Regeln und noch mehr der Nebenbestimmungen verwirrt gewöhnlich, anstatt zur Klarheit zu führen. In dieser Abhandlung ist eben nur das Nothwendige so schlicht und deutlich im Texte und in den Notenbeispielen, dass es uns vielleicht manche Kunstjünger danken, wenn wir sie an dieses Werkchen, als an ein sehr nützliches, erinnern.

Theorie der Stimme v. Dr. K. F. S. Liskovius, ausübendem Arzte in Leipzig. Mit einer Kupfertafel. Ebendaselbst. (8.) Pr. 12 Gr.

Das Buch ist nicht blos von geschichtlicher Bedeutung, sondern es bleibt noch immer ein Hauptwerk über diesen wichtigen Gegenstand, der nicht allein Aerzte, ja vielmehr alle Sänger, hauptsächlich die Gesanglehrer, zur nähern Bekanntschaft antreiben sollte. Der Nutzen, den es gewährt, ist überall von den erfahrensten Männern anerkannt worden, so dass wir es uns zur Pflicht machen, den Sängern und Lehrern unserer Zeit es von Neuem angelegentlichst zu empfehlen. Wer das Gute, das so leicht zu haben ist, vernachlässigt, schadet sich selbst. Im Drange des Neuen wird Vieles vergessen, dessen Festhaltung Segen bringen würde. Darum erinnern wir.

Druckfehler: S. 166 Z. 17 v. u. lies denen st. die.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. III.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ III.* 1835.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthums-Recht:

Aus dem musikalischen Nachlass von Bernhard Klein.

1. „Der Gott und die Bajadere", Ballade von Göthe.
2. Zwei Gedichte von Göthe, „Mignonalied und Sehnsucht".
3. „Ritter Toggenburg", Ballade von Schiller.
4. Sehnsucht nach Ruhe: „Im Arm der Liebe ruht sich's wohl."

Sämmtlich für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und zur Aufnahme in das Original-Gesang-Magazin bestimmt.

Elberfeld, im März 1835.

F. W. Betzhold.

Anzeigen.

Anzeige für Freunde des Gesanges.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint mit Anfang dieses Jahres:

Der Minnesänger,

der zweite Jahrgang des musikalischen Unterhaltungsblattes, und zwar jede Woche eine Nummer. Jede derselben enthält ein ausgezeichnetes Gesangstück, mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre. Die Aussenseite des Bogens enthält unterhaltende und belehrende Aufsätze über Gegenstände der Musik.

Dieses Blatt, das erste dieser Art in Deutschland, empfiehlt sich noch besonders durch den äusserst billigen Preis von 6 fl. für d. Jahrg. von 52 Nummern, zu einem Bogen gewöhnlichen Musik-Formats.

Alle solide Buch- und Musikhandlungen, wo auch die Probe-Blätter eingesehen werden können, nehmen Subscribenten darauf an.

Mainz, im Januar 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Darmstadt. Drei Harmonika's aus böhmischen Glasglocken zusammengesetzt, wovon die eine einen Umfang vom kleinen f bis $\overline{\overline{f}}$, die andere einen Umf. v. kleinen d bis $\overline{\overline{f}}$ und die dritte einen Umf. vom kleinen d bis $\overline{\overline{d}}$ hat, sind hier zu den billigsten Preisen zu verkaufen. Bemerkt wird, dass die beiden ersten Instrumente einen vorzüglich schönen Ton und gleiche Stimmung haben. Kaufustige belieben sich in portofreien Briefen an den Grossherzogl. Kammersänger Herrn Hähnle in Darmstadt zu wenden.

Warnung und vorläufige Erklärung.

Seit dem 1. März d. J. verbreitet die Oberlindische Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung von Dunst u. Cp. in Bonn Anzeigen einer von ihr veranstalteten sogenannten Pfennig-Ausgabe der beliebtesten Strauss'schen Tänze für Pianofortespieler mit dem speciellen Titel:

Moderne Tänze von Johann Strauss,

welche in Lieferungen erscheinen soll.

Als Mitverleger für den Umfang des Preussischen Staats der in T. Haslinger's Verlag in Wien erschienenen und noch erscheinenden Originalausgaben der Strauss'schen Tänze warne ich sowohl das resp. Publikum als die rechtlich denkenden Buch- und Musikhandlungen vor dieser Ausgabe, weil sie

a) entweder nur offenbarer und förmlicher Nachdruck sein kann, gegen welchen in allen Staaten, wo solcher gesetzlich rechten ist, die Verfolgung der Gesetze von selbst eintreten muss, oder

b) nur ein, um das Gesetz gegen den Nachdruck zu umgehen, verstümmertes und die Originalausgaben verdrehendes und unvollständiges sogenanntes Arrangement sein kann, welches ohne Bewilligung des Componisten oder der rechtmässigen Verleger veranstaltet wird und wogegen, da er allen und jeden Civil-

Rechtsgrundes ermangelt, ebenfalls die Hülfe der Gerichte nachgesucht werden wird.

Es sind deshalb bereits die nöthigen Schritte geschehen und es unterliegt keinem Zweifel, dass dieses unrechtmässige Unternehmen in seinem Entstehen unterdrückt werden und keinen Fortgang haben wird. Weiteres behalte ich mir zu berichten vor.

Berlin, d. 15. März 1835.

T. Trautwein.

Ankündigungen.

Einladung zur Subscription.

Im Verl. des Unterzeichneten soll bis Ostern erscheinen:

Hymne:

„Lobet den Herrn, ihr Himmel! etc."

für

2 Männerchöre

nebst obligater Orgelbegleitung.

In Musik gesetzt

von

Ernst Richter,

Musiklehrer am evang. Schullehrer-Seminar zu Breslau.

Op. 10.

Part. Subscr. Pr. 12½ Sgr. Ladenpreis 20 Sgr. Singst. Subscr. Pr. 7½ Sgr. Ladenpreis 15 Sgr.

Das Anschaffen dieses Werkchens, über dessen Werth ich mich jedes Urtheils enthalte, weil die frühern Arbeiten dieses Componisten die gerechteste Anerkennung gefunden haben, zu erleichtern, wähle ich den Weg der Subscription und stelle den Preis für Subscribenten für die Partitur auf 12½ Sgr. und für die Singstimmen auf 7½ Sgr.

Der Unterschied dieser Preise zu den oben angeführten, beim Erscheinen des Werkes eintretenden Ladenpreisen möge dafür sprechen, dass es mein und der Wunsch des Herrn Componisten ist, dieses Werkchen recht allgemein zu verbreiten.

Die Namen der resp. Subscribenten sollen dem Werke vorgedruckt werden, und um dieses vollständig zu erreichen, wird es nothwendig, den Innersten Termin zur Subscription auf den 1sten April dieses Jahres festzustellen. Jede später einlaufende Bestellung kann unbedingt zu dem Subscriptionspreise nicht berücksichtigt werden.

Papier, Druck und äussere Ausstattung verspreche ich in der bei meinen frühern Verlagsunternehmungen bekannten Art.

Breslau, im Febr. 1835.

Carl Cranz,

Musikalienhändler. (Ohlauerstrasse.)

Subscriptions-Einladung

auf folgende vier Werke, für Militair-Musik komponirt von H. Neumann, Musikdirektor beim 28sten Königl. Preuss. Infanterie-Regiment in Cöln a. R., welche bei F. J. Mompour in Bonn erscheinen.

1) Ouverture mit Fuge. Op. 31.
2) Die Rheinfahrt Sr. Königlichen Hoheit des Kronprinzen von Preussen am 30sten October 1835. Op. 32. (Eine grosse Fantasie.)
3) Grosse Fantasie. Op. 33.
4) Variationen. Op. 34.

Der Subscriptions-Preis auf obige vier Werke ist ein Friedrichsd'or oder 5 Thlr. 16 gGr. Sächsisch.

Einzeln kostet	Thlr.	Gr.
die Ouverture	2	—
die Rheinfahrt	3	12
Grosse Fantasie	2	12
Variationen	2	—

Die Zeit der Subscription ist bis zum 1sten Juli 1835 festgesetzt. Die Namen der geehrten Subscribenten werden vorgedruckt und beim Empfange der Expl. bezahlt.

Subscriptionen bittet man an Breitkopf u. Härtel in Leipzig oder an F. J. Mompour in Bonn portofrei einzusenden.

Wer H. Neumanns Militair-Musik kennt, den wird die Anschaffung obiger vier Werke nicht gereuen.

In Commission von Riegel und Wiessen in Nürnberg ist erschienen:

Wich, A. (Org. zu Rothenburg), 7 contrap. Veränderungen über den Choral: „Ich sterbe täglich und mein Leben". 24 Kr.

Köhler, C., Auch ein Strauss! Zum Carneval 1835 gewunden. Walzer für das Pianoforte der Gesellschaft des Museums in Nürnberg gewidmet. 36 Kr.

Neue Musikalien,

welche bei

Breitkopf u. Härtel in Leipzig

erschienen sind.

	Thlr.	Gr.
Mozart, W. A., Don Juan arrangé p. Pfte. à 4 mains par F. de Boyneburgk	4	—
Hünten, F., La petite Soirée, 3 Quadrilles de Contredanse p. Pfte. av. acc. de Flûte ou Violon ad libitum. Op. 73. Liv. 1. 2. 3. à	—	12
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3 Concert-Ouverturen in Partitur.		
No. 1. Der Sommernachtstraum	2	—
" 2. Die Fingals-Höhle	1	8
" 3. Meeresstille und glückliche Fahrt.	1	16
Bohrer, A., Concerto de Violon av. Orch. Op. 50.	3	—
Onslow, G., 3ème Sinfonie à grand Orchestre	4	—
Chopin, F., Scherzo p. Pfte. Op. 20.	1	—
Hauptmann, M., 6 deutsche Lieder mit Pfte. Op. 22.	—	18

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. N°. 14. 1835.

Gesangbildungswesen in der Schweiz.

VIII.

Der mehr als vierstimmige Chorgesang.

Der vierstimmige Chorgesang ist so wesentlich im Organismus der Menschheit begründet, dass auch der vierstimmige Tonsatz in unserer objectiv gewordenen Kunst als das äusserliche Nachbild des innern Wesens, als der wissenschaftlich und künstlerisch fixirte Ausdruck dieses Wesens erscheint. Lässt man diese Wesenhaftigkeit unbeachtet, so ist die Ueberschreitung der Vierstimmigkeit der künstlerischen Intention nach ein Uebergreifen in das Gebiet der Instrumentalmusik. Mit mehr als vier Stimmen möchte man, gleichwie mit vermehrten Instrumenten, ein Orchester gewinnen; man möchte vocalisch-symphonisch wirken. Allein ewig blos auf viererlei Tonmaterial beschränkt, bleibt man damit hinter der Instrumentalmusik immer mehr zurück, je mehr dort von Zeit zu Zeit durch neu erfundene Instrumente auch neue Tonmateriale gewonnen werden, welche die Vielstimmigkeit unterscheidbarer und dadurch das Kunstwerk anschaulicher, auch polyphonisch reichhaltiger machen, wenn der Componist alle die materiell verschiedenen Instrumente verschiedentlich zu contrastiren vermag. Es ist hingegen in der Vocal-Composition über die Vierstimmigkeit hinaus nur der Gewinn zu erlangen, den eine reichere Harmonie gewährt, die jedoch nicht etwa auch eine reichere Polyrhythmie mit sich führt, weil eine Stimmführung von mehr als vier Stimmen, deren jede ihren eigenen Rhythmus hätte, so schwierig ist, dass sie höchstens bei *Sebastian Bach* und auch bei diesem nur stellenweise, obwohl an kurzen Stellen häufig, angetroffen wird.

Was kann man nun künstlerisch mit Ueberschreitung der Vierstimmigkeit in der Vocalcomposition wollen, was für *Kunstschöpfung*, *Kunstbildung*, *Kunstwirkung* und *Kunstverbreitung* gewinnen? Der doppelchörige Gesang gehört hierher nicht, denn er ist nur eine Verdoppelung, nicht eine Ueberschreitung der Vierstimmigkeit. Betrachtet man ihn da, wo die beiden Chöre zusammentreffen, als einen achtstimmigen, so ist er als solcher nicht durchzusetzen, denn selbst bei *S. Bach* laufen häufig, ja meistens, die beiden Bässe, oft auch die beiden Discante mit einander, und so wird die angestrebte Kunstgrösse hier zu einer falschen.

Die Mystiker, welche, den Schöpfungsgesetzen nachforschend, die „Qualität der Zahl" suchen und ihre Forschungen bis in's Concrete (eigentlich Concret-Allgemeine) treiben, was denn bei ihnen „Signatur der Dinge" heisst, messen der Vierzahl einen *constitutiven* Charakter, also wirklich Qualität bei. Dergestalt finden sie in den vier Elementen die Constituenten (Träger) der äussern Schöpfung. Untersucht man hier wie anderwärts, ob in den Ansichten und Aussprüchen der Mystiker etwas Vernünftiges stecke, so kommt man gleich in Gefahr, von den Vernünftigen den Mystikern auch beigezählt zu werden, und zwar in dem Sinne, als thäte man, wie jene oft thun, auf die Intelligenz Verzicht. Auf diese Gefahr hin — und bei der Aussicht, dass diese Blätter, als die Annalen der Tonkunst und *Kunstwissenschaft*, in künftigen Jahren auch noch werden gelesen werden, wo die Mystik zur Vernunft und die Vernunft zur Mystik gekommen sein wird — muss hier, logisch einfach und ohne alle mystische Verblümung, gesagt werden: Die Mystiker haben recht; die Philosophie bestätigt's, und Meister *Wagner* hat mit seinem *tetradischen* System auch recht, obschon er, wie man bei uns zu sagen pflegt, „über die Schnur gehauen", indem er vom Allgemeinen nicht blos zum Concret-Allgemeinen, sondern wirklich zum Concreten hinunterstieg (was er gerade hier in diesen Blättern auf eine belustigende Weise that, als er die *vier*

Octaven unsers Klaviers für *absolut* ausgab, zur Zeit, wo wir schon sechs und eine halbe hatten). Die Vierzahl dringt überall ein und durch, wo das Princip der Mathematik in objectiver Darstellung künstlich gesteigert erscheint. Dergestalt sehen wir sie im Gebiete der *bildenden Kunst*, je mehr sich diese steigert, an jedem Gebäude, jedem Thurme, selbst an einem runden, der, um rund zu sein, sich dem Auge nach allen vier Seiten gleich zeigen muss — und indem ich vom Schreiben aufblicke, sehe ich sie da, wo die nicht ästhetische Kunst blos dem Bedürfnisse dient, an meinem Tische, meinen Stühlen und den vierfach-mehrfach durchkreuzten Fenstern.

Im ästhetischen Kunstwerke aber wird die Vierzahl durch incommensurable Bestandtheile umspielt und so durch illusorische Zuthaten ästhetisirt, die der Verstand als solcher nicht zu begreifen, die Phantasie aber zu ergreifen vermag. Dabei ist die Aufgabe des Componisten, durch solcherlei ästhetische Zuthaten die Vierzahl und damit die Commensurabilität nicht zu verwischen. Vermag er dies, so dient er dem mathematischen Sinne und der Kunstanschauung zugleich, und die Wirkung ist eine kunstästhetisch ächte.

Man mag diese Einleitung weit hergeholt, möge es aber damit entschuldigt finden, dass ich die Theilnahme eben auch weit herholen möchte. Ich möchte die Kunstkenner, Kunstprüfer u. Kunstrichter zu einem Gastmahle einladen, einem bescheidenen zwar, an meinen breiten Volkstisch, auf welchem ich denselben jetzt *neue Kunstgattungen* aufzutischen habe, wovon Einiges, wenn auch mit bescheidener Würze, vielleicht hinlänglich schmackhaft befunden wird, um bei den Vornehmen auch, etwa zum Nachtisch, aufgetafelt zu werden.

Jenes grosse Schöpfungsgesetz auch in meine kleinen Kunstschöpfungen übertragend, weise ich nun nach, wie ich, mit schuldiger Ehrfurcht vor der immanenten und eminenten Constitutivität der Vierzahl, die Vierstimmigkeit im Hinausgehen über dieselbe ästhetisch behaupte und zwar in Beziehung auf das Organische (dem menschlichen Organismus Inwohnende), das Instrumentalische (die instrumentalische Wirkung in obigem Sinne) und das Harmonische, und das Alles sowohl zum Behuf der *Kunsterweiterung* (in der Composition), als der *Kunstverbreitung* (im Kunstleben).

Von den neuen Kunstgattungen führe ich zuerst vor: *den fünfstimmigen Cantus-firmus-Chor.* Man hat seit *Luther* vierstimmige Cantus-firmus-Chöre, und allerdings qualificirt das Hinzukommen einer fünften Stimme die Kunstgattung noch nicht zu einer neuen. Die Neuheit muss zunächst in der Form liegen, und diese unterscheidet sich folgendermaassen von der frühern. In dieser macht man eine der vier Stimmen, gewöhnlich die Oberstimme, den Discant, zum Cantus firmus und figurirt die drei andern Stimmen dazu. So bilden zu dieser vorherrschenden Oberstimme die drei andern eine Art von untergeordneter Figural-Begleitung; man will damit die stabile Melodie mit harmonisirten Verzierungen polyrhythmisch ausschmücken. Daraus entsteht aber das Missverhältniss, die Missform, dass nicht alle vier Stimmen im Kunstwerk und in der Kunstwirkung gleiche Wesenhaftigkeit erhalten, wie sie in der Natur liegt. Diese gleiche Wesenhaftigkeit wird hingegen in der neuen Form behauptet und durchgesetzt, alle vier Stimmen sind gleich wesentlich figurirt. Der Cantus firmus wird der *Knabenstimme* zugetheilt, wird bei ziemlich hoch stehender Choralmelodie je nach Beschaffenheit um eine Secunde, Terz oder Quarte tiefer gestellt, so dass die beiden weiblichen Stimmen im Durchschnitt darüber hin, die beiden männlichen darunter hinschreiten. So verflochten ist Choral und Figural gleich wirksam, die naturgemässe Vierstimmigkeit ist kunstgemäss gerettet, und was der Zahl nach darüber hinaus liegt, zieht sich der Darstellung nach mitten durch. Reizerhöhend ist dabei das der Knabenstimme, vorzüglich da, wo sie in Brustlönen zu singen hat, eigenthümliche, sich von der weiblichen Altstimme merklich unterscheidende Tonmaterial; es ist compacter, körniger, als diese, und ist dadurch geeignet, den Choral durch alle Figural-Verflechtungen und Umwickelungen hindurch recht eindringlich zu machen.

Luther müsste, wenn er wiederkäme, diese Erneuerung seiner Lieblings-Kunstgattung ganz nach seinem Sinn und Geschmack finden. Er hat die ästhetische Bedeutung des Cantus-firmus-Chors, auch in jener mangelhaften Form, zwar nicht theoretisch erkannt, aber vermöge seines mächtigen Genies deutlich geahnt. Er fand nichts schöner, als wenn „die Stimmen um den schlechten Tenor (Cantus firmus) herum singen und springen und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen.“ In diesen Genieworten liegt der kunstphilosophisch tiefe Sinn, *dass Idealität mit Popularität in ebendemselben Kunstwerke* verbunden, das Schönste,

dass es etwas Himmlisches sei; und in der That! es gibt ja nicht Schöneres, nicht Himmlischeres auf Erden, als wenn die Kunst-Ideale, vollends in religiöser Richtung, zum Eigenthum des Volkes werden, wenn da, wo es einmal eine Volkskunst gibt, wie sie unser Volk an seinem herkömmlichen Choral wirklich hat, diese im Volke, und es mit ihr, idealisirt wird.

Alle jetzigen Lutheraner, das heisst hier, abgesehen vom Religiösen, vollends vom Confessionellen, die Männer des Volks, welche dem Volksmanne *Luther* nachfühlend für's Volk denken und wollen, leben und streben, und deren Herz, wie einst *Luthers*, dem kommenden Geschlechte mit erhöhter Wärme entgegenschlägt, müssen ein Kunstbildungsmittel willkommen heissen, das sich *für Jung und Alt*, für die kaum mündigen und für die völlig mündigen Sänger *zugleich* eignet, so dass dadurch eigentlich *zwei Generationen zusammen* die Kunst, und zwar eine nach Form und Gehalt hoch stehende, ausüben und darstellen.

Indem ich hier ein Probestück mittheile, verwahre ich mich ausdrücklich dagegen, als wollte ich die objective Anpreisung dieser Kunstgattung als eine subjective Anempfehlung meiner Composition angesehen wissen. Mögen Andere sich in eben dieser Form versuchen; leisten sie Besseres, desto besser.

Zur Mittheilung wähle ich ein Stück, worin der Discant die Nachahmung des Cantus-firmus, Zeile für Zeile, in der obern Octave enthält. Man kann diesen von Mädchen mitsingen lassen, und man versucht es vielleicht hier und da, wo neben einem gut organisirten Sängerverein auch eine gute Singschule vorhanden ist, und veranstaltet so mit einem vollständigen Doppelpersonal von Jung und Alt eine Probeaufführung. In andern solchen Cantus-firmus-Compositionen steht der Cantus firmus im Durchschnitt nicht so tief; er steigt nicht unter das eingestrichene c hinunter, so dass die Mädchen ihn auch mitsingen können. Doch müssen jedenfalls Knaben dabei sein, um die Tonmasse kräftig genug zu machen, die bei einzelnen Tönen beinahe so stark sein darf, als der Ton (Accord) der vier Figuralstimmen im Zusammenklange.

Bei einem Chorpersonal, das im Tonreinsetzen (nach Pausen) und im Rhythmisiren nicht die Genauigkeit besitzt, welche unsere auf die Rhythmik gebaute Methode gewährleistet, mag die Orgel zur Einübung gebraucht werden, wobei der Organist die vier Figuralstimmen Ton für Ton zu spielen hat. Zum wirklichen Gebrauch bei der Aufführung müssen wir uns aber die Orgel verbitten, da sie durch ihr gleiches Tonmaterial das in den Menschenstimmen Vierfach-Ungleiche verwischt, das Laut-Colorit der Vocale, diesen lieblichen Reiz der individuellen Menschenstimmen, entfärbt und eben so im Schwelltonwesen das gefühlausprechende Wogen der Tonergiessung durch ihre stabilen Töne (durch immer gleichstarkes Forttönen) zum Theil aufhebt; durch welches Alles sie die Menschenstimme, als solche, für die Wirkung entmenschlicht.

Es darf hier die Hoffnung ausgesprochen werden, dass auch mit dieser Kunstgattung ein Beitrag geliefert werde, den kirchlichen Volksgesang selbstständig, vom Instrumentalwesen frei zu machen, und es mögen die schon einmal (in der Vorrede zum Choralwerk) angeführten Worte eines *Zurcher*'schen Landpfarrers auch hier stehen, da sie ein Cultur-Gesetz aussprechen. Als in seiner Gemeinde, wo der Figuralgesang schon ziemlich im Flor war, eine Orgel angeschafft werden sollte, legte er den Bibeltext: „Ihr sollt sein lebendige Steine" so aus: „Ihr sollt sein eine lebendige Orgel."

Der nächstfolgende Aufsatz wird die Darlegung einer zweiten neuen über die Vierstimmigkeit hinausgehenden Kunstgattung enthalten.

Hans Georg Nägeli.

Kirchenwerke.

Hymne: „Jehova, Dir frohlockt der König", achtstimmiger Männerchor mit Begleit. von Blasinstrumenten, Pauken u. Contrabass, für das Gesangfest des Märkischen Gesangvereins im Juni 1834 componirt von Frdr. Schneider. Op. 94. Berl., b. T. Trautwein. Part. Pr. ½ Thlr.

Die doppelchörige Hymne, deren Text den Psalmen entnommen ist, wird mit starker Sängerbesetzung überall trefflich wirken, was sie auch schon bewiesen hat. Der rhythmische Wechsel der einzelnen Abtheilungen ist bestens besorgt, die Stimmenführung ist so fliessend, dass die gelungene Ausführung für ton- und taktfeste Sänger, wie man sie in allen teutschen Provinzen in der Regel findet, besonders in solchen Vereinen, auch keine bedeutende Schwierigkeit haben kann; ohne alles Gesuchte schreitet sie kräftig einher, erquickt durch melodisch sanften Zwischensatz und geht nach ei-

nigen Einleitungssätzen in eine klare, nicht überkünstliche Fuge über, die in ihrem Fortgang sich hebend im einfach vollklingenden Schlusse schön befriedigt. Am vortheilhaftesten wird sie freilich dann wirken, wenn die dazu gehörigen Blasinstrumente besetzt werden können; es sind 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten und Pauken. Der Contrabass darf nicht fehlen. In Ermangelung der Blasinstrumente hat der Verf. eine Orgelbegleitung der nothwendigsten Stellen gesetzt, welche für 2½ Sgr. besonders zu haben ist. In dieser Orgelstimme ist die Registrirung genau angegeben. Geschichtlich bemerken wir nur, dass die Hymne für das Männergesangfest in Weissenfels geschrieben wurde, das aber im vorigen Jahre nicht zu Stande kommen konnte. Zur Empfehlung des Werks brauchen wir weiter keinen Zusatz. Die Stimmen sind gleichfalls gedruckt, wie wir sogleich sehen werden. Es sind nämlich erschienen:

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 17. Lief. *Der Messias*, Oratorium von *G. F. Händel*. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 1⅛ Thlr.

Desgleichen 18. Lief. Hymne v. *Frdr. Schneider*. Op. 94. Ebendaselbst. Subscr.-Pr. 10 Sgr.

Ueber diese Stimmenausgaben ist bereits hinlänglich gesprochen; das Publikum kennt sie. Es hat sich nichts daran verändert.

Hymne: „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht", vierstimmiger Männerchor mit Begleitung von Blasinstrumenten, Pauken u. Contrabass, für das Gesangfest des Märkischen Sängervereins im Juni 1834 componirt — von A. Neithardt. Op. 98. Ebendaselbst. Preis des Klavierauszugs 15 Sgr.; der Chorstimmen 5 Sgr.

Ein wohlklingender Gesang, der sich sehr leicht auffassen und ausführen lässt, weil er in der Erfindung durchaus nichts Eigenthümliches hat weder in Melodie, noch Harmonie, folglich sogleich zum Ohre spricht und das allgemeine Gefühl aufruft, ohne dass etwas Besonderes in Anspruch genommen wird. Fördern solche Werke auch die Kunst nicht, so sind sie doch gerade darum nicht Wenigen um so erwünschter, je weniger sie voraussetzen. Für manche Bildungsstufen sind dergleichen Arbeiten von grösserm Nutzen, als diejenigen, die nur allein die Kunst, nicht auch das zur Kunst zu erziehende Volk meinen, ihnen zugestehen wollen. Grosse Sprünge sind nun einmal meist schädlich und Flügel sind den Meisten nicht gewachsen. Man muss methodisch aufwärts führen. Eine Anregung, eine gewisse Sammlung des Gefühls auf ein noch unbekanntes Höhere wird auf eine dem angedeuteten Standpunkte angemessene Weise dadurch bezweckt. Darum verwerfen wir auch dergleichen Gesänge nicht, rathen vielmehr, auf sie aufmerksam zu sein und sie da klüglich zu gebrauchen, wohin sie gehören: nur nicht länger auf diesem Standpunkte stehen zu bleiben, als es die Lage der Sache mit sich bringt. Aus diesem Grunde ist es uns hier auch recht, wenn wir Drei- und Vierstimmiges willkürlich wechseln sehen, weil diese nur zu viel gebräuchliche Satzweise die Leichtigkeit der Ausführung vermehrt. Der Text selbst, viel wiederholt, ist von einer Beschaffenheit, dass er nur im Allgemeinen, ohne besonderes Eingehen in denselben, angesehen sein will; er würde sonst offenbar verlieren. Man höre die ersten Zeilen und urtheile selbst:

Wo ist, so weit die Schöpfung reicht,
Ein Bild, das Dir, o Hochster, gleicht?
Wo ist's des Himmels Zelt bewohnet,
Nur (?) unter Seraphinen thronst u. s. w.

Das Erste sagt mindestens nicht viel und das Zweite etwas Falsches. Was für ein Gott wäre das, der nur unter Seraphim thronte? Die Erde ist seiner Füsse Schemel und allgegenwärtig ist unser Gott mit seiner ganzen Kraft, ein Vater Aller, der mit und bei uns ist.

Nachrichten.

München. (Beschluss.) Im Bereiche der Concertmusik ist ausser einer höchst gelungenen und dem trefflichen Orchester zur höchsten Ehre gereichenden Aufführung von Beethoven's grosser Symphonie mit Chören kein neues Werk gegeben worden, das irgend ein Aufsehen erregt hätte, wohl aber wird uns die nächste Fastenzeit hinlänglich Vernehmen nach manches Neue gebieten werden, worunter von hiesigen Tonsetzern ein neues Oratorium des Freiherrn von Poissl und die melodramatisch bearbeitete Schiller'sche Ballade Hero und Leander von der Composition des Hrn. Ritters von Spengel zu zählen sein dürften. Von fremden Künstlern hörten wir den ausgezeichneten Virtuosen auf der Oboe, Hrn. Kammermus. Krähmer aus Wien

und seine Gattin, die talentvolle Clarinettistinn; ferner den wackern Harmisten Hrn. Lewy, und endlich die Familie von Kontzky aus Kreksa, und alle diese Gäste erwarben verdienten ehrenvollen Beifall.

Die bei weitem grösste Theilnahme aber erregten die ausgezeichneten Fortschritte, von denen der junge Eduard Mittermayer, Sohn unsers würdigen Sängers und absolvirter Zögling des Pariser Conservatoriums, im Vortrage einer Phantasie von Lafont Beweise gab, und die ihn, wenn er in der Entwickelung seines Talentes auf diesem Wege fortgeht, in wenigen Jahren zur Stufe eines der vorzüglichsten Violinisten Deutschlands erheben werden.

Im Gebiete der Kirchenmusik ist nichts Neues von Bedeutung erschienen, aber wohl ist ein in demselben mit der grössten Liebe und dem gedeihlichsten Erfolge wirkender Mann, der Chorregent Schröff an der Metropolitankirche, zu früh aus dem Kreise der Lebenden geschieden. — Er unterlag einem langjährigen schmerzlichen Leiden am Kopfe im 51sten Jahre seines mit ganzer Liebe und der grössten Uneigennützigkeit nur seinem Berufe gewidmeten Lebens, und an seinem Grabe trauern greise Eltern, eine brave Wittwe mit einem kaum 2jährigen Kinde und zahlreiche Freunde, welche seine guten Eigenschaften kannten und nach Verdienst zu würdigen wussten.

Noch einen andern, zwar weniger tragischen, aber höchst empfindlichen Verlust erleidet die Kunst im Allgemeinen durch den Rücktritt der trefflichen Schechner-Wagen, deren temporäre Quiescenz als Folge momentaner gänzlicher Unfähigkeit der Dienstleistung vor Kurzem verfügt werden musste. — Möge die talentreiche Frau bald wieder genesen, in ihren vorigen Wirkungskreis zurückkehren und uns noch lange durch ihre trefflichen Leistungen erfreuen! Denn wahrlich, wenn jetzt, wo ohnehin wenig Hoffnung vorhanden ist, die ebenfalls temporär quiescirte ausgezeichnete Sängerin, Mad. Sigl-Vespermann, wieder auf der Bühne zu sehen, und es sich so klar zeigt, wie schwer es ist, einen Ersatz für dieses grosse und so vielseitig wirksam gewesene Talent zu finden, auch noch die Schechner für die Bühne verloren wäre, so würden Jahre vergehen, bis ein neues, der Individualität anderer Sängerinnen entsprechendes Repertoir gebildet wäre und wir würden auf nicht wenige der uns lieb gewordenen trefflichen Werke unsers frühern Opern-Repertoirs vielleicht ganz Verzicht leisten müssen.

Eine solche Aussicht wäre um so trauriger für den wahren Kunstfreund, als dasjenige, was die gegenwärtige Intendanz bis jetzt seit den zwei Jahren ihrer Wirksamkeit für die Oper gethan hat, eben nicht von der allergrössten Kenntniss und dem geläutertsten Geschmacke zeugt und daher nicht anzunehmen ist, dass ein neues Repertoir der Oper, welches nach den jetzt herrschenden Ansichten gebildet würde, an innerm Werthe und Gehalte demjenigen gleichkäme, welches unsere Bühne von 1795 bis 1835 besass. Jetzt scheinen nämlich nur jene Werke für gut gehalten zu werden, welche entweder ohne alle Kosten zur Darstellung kommen können, oder womit man, wenn ihre Darstellung viel Geld kostet, durch reiche, wenn auch nicht selten unpoetische und sinnlose Ausstattung den grossen Haufen anlocken und viel Geld erwerben kann, und dieses Streben spricht sich sogar bei wahrhaft würdigen Kunstwerken, wie Rossini's Tell und Meyerbeer's Robert der Teufel aus, wo man häufig durch glänzendes Aeussere zu blenden, nur selten aber den wahren artistischen Werth des Werkes geltend zu machen gesucht hat. — Ein nicht geringer Theil des Publikums scheint auch dieses Verfahren schon in dem Masse zu billigen, dass er bereits nicht selten die Schale für den Kern zu nehmen sich geneigt zeigt und es ihm ziemlich gleichgültig ist, ob in einer Oper gut oder schlecht gesungen wird, wenn nur recht viel zu schauen ist. Doch, siehe da, ohne es eigentlich zu wollen, käme ich ja noch einmal auf das Lamento über den Verfall unserer Oper zurück! — Das darf nicht sein, und daher schliesse ich lieber meinen Bericht und sage Ihnen nur noch, um doch wenigstens mit einer guten Nachricht zu enden, dass wir in Kurzem der Darstellung einer recht interessanten Neuigkeit entgegensehen. Einer unserer geachtetsten Dichter, der geh. Secr. Weichselbaumer, hat nämlich für den Kapellm. Chelard ein sehr gelungenes Operabuch, die Hermannsschlacht, geschrieben und dieser es mit grosser Liebe und jener vernünftigen Muse in Musik gesetzt, welche die Comp. eines grossen Werkes nun einmal durchaus erheischt. Kenner, welche Buch u. Part. gesehen haben, rühmen beide sehr und stellen dies Werk an innerm Gehalte u. Wirkungsfähigkeit dem trefflichen Macbeth des nämlichen Meisters gleich. Ich freue mich auf die nahe bevorstehende Darstellung und verspreche Ihnen einen gewiss eben so unparteiischen als umfassenden Bericht über dieselbe.

Leipzig, am 19. März. Eine übersichtliche Zusammenstellung dessen, was hier vom 5. Abonnementconcerte an bis zum 18ten gegeben worden ist, wird unsere geehrten Leser am besten in den Stand setzen, sich ein eigenes Urtheil zu bilden, worauf jetzt Alles ankommt; denn den leidigen Parteiungen, die in der Musik namentlich immer leidenschaftlicher werden, ist eben um der Leidenschaft willen kaum mehr zu trauen, um so weniger, da sie klug gelernt hat, sich selbst hinter der Maske scheinbarer Mässigung zu verbergen. Zählen wir also zuvörderst die Symphonieen und Ouverturen auf, die wir seitdem hörten. Seit längerer Zeit machen die Beethoven'schen Symphonieen zur Freude Aller jedes Jahr hier die Runde. Viele werden wiederholt und nur die letzte mit Chor wird bis jetzt noch seltener zu Gehör gebracht, als es die zahlreichen Freunde der Muse dieses symphonischen Hauptes wünschen. Von ihm wurden gegeben von No. 4 bis 8 (mit; die ersten früher im Laufe dieses Winterhalbjahres, wie gemeldet wurde), also aus B dur, C moll, die Pastoralsymphonie, aus A dur und F dur. Von Mozart zwei, aus D dur ohne Menuett, aus C dur mit der Schlussfuge. Von Onslow No. 1. Alle diese Symphonieen wurden grösstentheils vortrefflich, mehre ganz ausgezeichnet schön vorgetragen. Dazu kamen noch 6 ganz neue. Eine Symphonie v. Lachner, die namentlich von Wien aus hoch gerühmt wurde, was uns sehr erwartungsvoll gespannt hatte. Lag es nun an diesen Erwartungen oder vermochten wir nicht beim ersten Hören in den innersten Gehalt derselben einzudringen: wir fanden das Werk zwar sehr erfahren gearbeitet, allein nicht durch und durch von jenem Phantasieschwunge gehoben, welcher die Hörer lebhaft mit sich fortreisst. Sprechen wir nun auch unser eigenes Urtheil nach einmaligem Hören keineswegs aus, so können wir doch den Eindruck, den sie auf unser Publikum machte, nicht so gross angeben, als er in andern Städten sich dafür ausgesprochen hat. Eine neue Symphonie, die dritte, aus H moll, von A. Hesse wurde von dem Componisten selbst dirigirt und mit Beifall aufgenommen, was um so mehr sagen wollte, da das ganze Werk jenen ernsten, jetzt seltener Eingang findenden Styl recht absichtlich beibehalten und streng festgehalten hat. Das brausende, sich phantastische Durchkreuzen der Instrumente, der jovial neckende Geist jenes stürmenden Aufschwunges, der jetzt beliebten, war in der ganzen Anlage und Haltung mit Fleiss ausgeschlossen, hatte einem gemässigten, ja ruhigen Sinne Raum gegeben, und sie erhielt Beifall, eine Erscheinung, die, an sich beachtenswerth, in Cassel, wo sie bald darauf aufgeführt wurde, sich wiederholt hat. Ja wir hören, dass der Beifall am letztgenannten Orte noch grösser als hier gewesen sein soll. Da das Werk nächstens bei Hrn. Hofmeister hier im Druck erscheinen wird, so kann und wird sich jedes Orchester am zweckmässigsten selbst mit der Beschaffenheit desselben näher bekannt machen. Wir sind in der That auf das Schicksal dieser ernst gehaltenen Symphonie, die beinahe etwas Kirchliches in sich trägt, begierig. — Die neue Symphonie vom Kapellm. *Dr.* Frdr. Schneider ist, wie wir aus der Partitur ersehen, die 20ste dieses geschätzten Componisten, welche, sichern Nachrichten zufolge, in Dessau einige Zeit früher mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden war. Dass dieses Instrumentalwerk eines so erfahrenen und vollgeübten Mannes zu den tüchtigsten Arbeiten, was wir auch aus der Partitur ersehen haben, gehört, daran wird nicht leicht Jemand zweifeln, der die technischen Fertigkeiten dieses um die Tonkunst vielfach verdienten Mannes kennt. Wir selbst stellen diese Symphonie höher, als seine frühern, so weit wir sie hörten (etwa 4); namentlich haben wir den zweiten Satz als vorzüglich meisterhaft hervorzuheben. Allein so gut sie auch vorgetragen wurde, das Publikum war an diesem Tage wenig empfänglich, so dass nur Einiges applaudirt wurde. Lag es vielleicht daran, dass die erste Hälfte einen ruhig sanften, die zweite einen (täuscht uns die Erinnerung nicht) fast kriegerischen Charakter hatte? Dieser doppelte, getheilte Charakter mag dem Werke beim ersten Auffassen der Hörer geschadet haben, denn die Arbeit selbst ist in der That vortrefflich, womit Jeder übereinstimmen wird, wer die Partitur zu lesen Gelegenheit findet. Es ist aber jetzt mit neuen Symphonieen eine eigene Sache. Es fragt sich weniger, ob sie in ihrer Art gut sind, sondern hauptsächlich, ob diese Art auch gerade den Punkt trifft, der mit der Neigung des Publikums auf gewisse Weise harmonisirt. Sehr lebhafter Anerkennung erfreute sich eine neue, die dritte, unsers Directors der Euterpe, wo sie schon einmal aufgeführt worden war, des Hrn. C. G. *Müller*. Sie nähert sich der Weise Beethoven's eben so weit, als sich dies mit eigenthümlicher Ausführung verträgt; dabei ist sie frisch, voll, oft neckend, reich an harmonischen Wendungen und

Die Rolle des Brennus ist durch den königl. ersten Basssänger, Herrn Fischer besezt, der sie mit seiner grossen, tiefen, umfassenden Stimme, trotz seines Alters, noch sehr gut ausfüllt. Die besten seiner Arien sind — im ersten Akt:

Calma del cor le pene,

und im zweyten Akt:

Dirai, che di pace
Parlar non più voglio.

Und was für Arien sind dies? Welch eine heroische, mächtige Haltung der Person mit ihren Leidenschaften? Welche Vernehmlichkeit und Sicherheit in Ausdruck und Deklamation? Wie ganz und klar und fest ist alles in der kürzesten Zeit? und wie ist das Talent des Sängers benutzt? Kurz, es sind wahre Bassarien, wie sie nur einem Fischer und Brennus eigen seyn können. Und was den dramatischen Gehalt derselben in meinen Augen unschätzbar macht; so erscheint der Held Brennus darin nicht, wie ein leerer Wütherich, wie ihn der Dichter gegeben hatte, sondern er ist, durch die Musik, würklich ein edles Gemüth, das bey aller äusserlichen Härte, durch den Anblick der Schönheit und Tugend hervorgeht und davon gerührt wird. Er sagt:

E mentre
Vincitore e Sovrano
Pretenderlo potrià; supplice e vinto
Da tua beltade, a te Brenno ritorna;
T'offre la destra, e di due Scettri adorna.

Calma del cor le pene,
Pensa che sei felice,
Se nelle tue catene
Sospira il vincitor
E in quel che a me destina
Il Ciel duplice soglio,
T'adoreran Regina
Le Gallie, il Campidoglio,
E 'l Mondo ammirator.

Diese zweyte Strophe der Arie ist ganz besonders schön, kraftvoll und würdig, sowohl durch die Kühnheit der Modulation, als durch die charaktervollen Melismen und die meisterhafte Behandlung der Instrumente.

Die andere Hauptrolle der Hostilia ist, durch die erste Sängerinn des grossen königl. Theaters, Madame Marchetti Fantozzi besezt. Ihre vorzüglichsten Arien sind — im 2ten Akt:

Fermati! io voglio —

und im 3ten Akt:

Dei di Roma —

Diese leztere Arie wird besonders von der Künstlerinn über alle Beschreibung schön gesungen. Ein grosser, anmuthsvoller Ton ihrer Stimme, die sie ganz in ihrer Gewalt hat, unterstüzt durch einen fleissigen, saubern und sehr eifrigen, ja sogar geschmackvollen Vortrag geben dieser Sängerinn Vorzüge vor so vielen ihres Gleichen, die mit den Jahren zuzunehmen scheinen, statt dessen bey andern Sängerinnen, insgemein die Stimme ihren Glanz und ihre Kraft verliert. Mad. Marchetti ist ihrer Rolle beständig Meister und verliert niemals das Ganze aus den Augen; sie konzertirt mit allem, was um sie her vorgeht, und durch ihre Aufmerksamkeit auf alles, wird mancher zufällige Fehler unmerkbar. Eine Sängerinn hat besonders in dieser Arie einen schweren Stand. Um anschaulicher zu seyn, setze ich Ihnen die Worte her:

Dei di Roma, ah proteggete
Chi si ben vi sà imitar,
E se sangue ancor chiedete,
Deh vi piaccia il mio versar.

Nella barbara mia sorte
Sarà dolce a me la morte,
Se voi Roma difendete
Se il mio ben poss' io salvar.

Stringerò l'odioso laccio
Sola speme al gran periglio
Senza scorta nè consiglio
Vò il mio fato ad incontrar.

Diese Arie ist in einem grossen Theaterstyl komponirt. Sie besteht aus einem langen Adagio von grossen breiten Massen und schliesst

steht in der That weit über seinen frühern Arbeiten dieser Gattung, dass wir mit dem Publikum vereint sie sehr anziehend fanden und mit Vergnügen wieder hören werden. Wir wünschen ihm Glück zu dem Werke und sind der Ueberzeugung, dass er, fährt er mit eben solchem Feuer und mit prüfender Ueberlegung nach der Arbeit eifrig fort, in diesem Felde sein Bestes leisten dürfte. — So war uns auch L. Spohr's vierte Symphonie: „Die Weihe der Töne", die nun bei Haslinger in Wien gedruckt zu haben ist, völlig neu. Sie gefiel hier so sehr, dass sie bald darauf wiederholt verlangt und gegeben wurde. Das Orchester hat sich in der Darstellung derselben als durchaus tüchtig erwiesen; die Aufgabe ist nicht leicht. Wir halten sie für Spohr's schönste Symphonie und für eine vollkommene Meisterarbeit. Sind wir auch damit einverstanden, dass eine Symphonie nicht nach einem gegebenen Gedicht zu bearbeiten ist, dass es besser ist, wenn aus ihr ein Gedicht gezogen werden kann, als umgekehrt: so bleibt doch das Unternehmen als Ausnahme von der Regel und namentlich in einer solchen Durchführung höchst gelungen und in seiner Art unübertrefflich. Selbst der erste Satz, so sehr wir allerdings wünschten, der Dichter möchte dem Componisten eine passendere Anleitung gegeben haben, ist doch so völlig meisterlich aufgefasst und durchgearbeitet, dass wir kaum wüssten, wie es besser gemacht werden könnte, vorausgesetzt, dass dergleichen mit Tönen ausgedrückt werden soll. Alles Uebrige spricht uns so an, dass wir es uns nicht vergeben könnten, wenn wir dem Componisten nicht öffentlich für diesen Genuss herzlich danken wollten. Der weitern Beschreibungen enthalten wir uns nur darum, weil das treffliche Werk in unsern Blättern schon hinlänglich und wiederholt besprochen worden ist. Sehr erwünscht würde es uns sein, wenn wir von der 4ten neuen Symphonie unsers Freundes Kalliwoda dasselbe berichten könnten. Da kann aber keine Freundschaft helfen; wir hätten sonst Schneiders Werke auch einen lebhaftern Antheil des Publikums gewünscht. Die Stimmen waren diesmal sehr getheilt und der Eindruck nicht allgemein günstig. Wir selbst geben nach dem ersten Hören, besonders wenn wir, wie hier, nicht einmal die Partitur gesehen haben, nur ausnahmsweise unser Urtheil, in diesem Falle um so weniger, da das Werk ganz eigen, von seinen frühern und von andern abweichend, angelegt und im Fortgange gehalten worden ist. Diese eigene Richtung, die der vorherrschenden Neigung des Publikums nicht nahe genug steht, mag auch wohl hier die Erscheinung erklären. Uebrigens kann sich jedes Orchester selbst von ihrem Gehalte überzeugen, sie ist bei Peters hier im Drucke erschienen.

Ouverturen gab es folgende: aus Oberon; aus Vampyr v. Marschner; Fingalshöhle; Weihnachts-Ouverture v. Otto Nicolai; zur Iphigenie v. Gluck; zu Fidelio; zum Schloss am Rhein v. Jul. Otto (neu); zu Coriolan; zur Felsenmühle und eine neue von Reissiger (nicht zu Turandot, wie auf dem Zettel stand, sondern auf das Motto: „Ich lass' euch eure Freude, lasst mir auch meinen Schmerz"); zu Faust v. Lindpaintner (neu); Jubel-Ouverture; zur Vestalin und zu Wilh. Tell. — Sollten wohl diese Wahlen nicht gut sein? Wir möchten es fast glauben!

(Fortsetzung folgt).

Berlin, im März. Als das Bedeutendste stellte sich uns im Februar die Aufführung der abgekürzten grossen Messe in Hmoll von J. Seb. Bach im 4. Abonnements-Concerte der Sing-Akademie dar. Der rege Eifer und die Ausdauer, welche bei den Uebungen dieses Meisterwerks Statt gefunden, wurde durch die gelungene Aufführung desselben und ehrende Anerkennung belohnt. Die Auslassungen im Kyrie und Gloria waren verständig und zweckmässig bewirkt, so dass die schönsten Stücke dieser Sätze nicht vermisst wurden. Das Credo mit seinen prachtvollen Chören und harmonierreichen Solo-Sätzen war ungekürzt geblieben. Das imponirende Sanctus, das kunstreiche Pleni sunt coeli, das schöne, tiefgefühlte Agnus Dei (Alt-Solo, von Dem. Lehmann ausdrucksvoll gesungen) wurden hier zum ersten Male gehört. An die Stelle des streng fugirten Dona nobis war das figurirte Osanna zum Schlusse des Ganzen passend gewählt. Ref. stimmt ganz der Aeusserung im Vorworte des MD. Rungenhagen bei, wenn derselbe am Schlusse sagt: „Wahre Verehrung gebührt Bach's Genius, der bei so grosser Gelehrtheit doch nie den Ausdruck im Grossen versäumt hat, wovon die meisten Stücke in diesem Werke redende Zeugen sind." — Vorzüglich imponirten die kräftigen, sicher und mit Ausdruck gesungenen Chöre. Weniger sprachen die sehr künstlichen Soli an, in welchen die Instrumentalbegleitung stets ihren ganz eigenen Weg geht, ohne die Singstimmen zu unterstützen. Im Credo machte das tiefsinnige Crucifixus und das

darauf jubelnd sich emporschwingende Et resurrexit eine erhebende Wirkung, wie das mysteriöse „Et exspecto resurrectionem mortuorum“ einen schauerlichen Einblick in die Geheimnisse der Geisterwelt thun liess. Wie erhaben durchdringt Bach's Genius, von ächt religiösem Gefühl sicher geleitet, die Tiefen des menschlichen Herzens, wie die kühnste Höhe speculativen Wissens in der Kunst! Konnten auch nur wenige Zuhörer dem Adlerfluge dieses Geistes folgen, so staunten doch Alle seine Grösse an und erkennen den Eifer des Instituts und seiner Vorsteher, welche diesem Riesenwerke ihre Kräfte mit seltener Anstrengung widmeten. — Im Febr. beendete der thätige MD. Moeser den ersten Cyclus seiner genussreichen Musikaufführungen mit einer Haydn'schen, der 8ten Beethoven'schen Symphonie in F dur und der Ouv. zu Cherubini's Medea, und setzte solche in einem 2. Cyclus fort, welcher durch Mozart's treffliche G moll-Symphonie, Cherubini's Ouv. zum „Wasserträger“ und Beethoven's grossartige C moll-Symphonie eröffnet wurde. Ausserdem kamen Haydn's frische D dur-Symphonie (eine der Londoner, $\frac{2}{4}$ Tact, All. des ersten Satzes), Beethoven's B flur Symphonie (auf Begehren wiederholt), eine gut gearbeitete, stark instr. und wirksame Ouv. von Böhmer (Violinist in der Kapelle) und einige Quintetten v. Mozart zur Aufführung. — Auch die HH. KM. Ries, Maurer, Böhmer und Just setzten ihre Quartett-Soiréen mit gleich lebhafter Theilnahme fort und zeigten immer mehr sich vervollkommnendes Zusammenspiel. — Die K. Bühne war in Hinsicht der Opern durch den Mangel einer ersten Sängerin und die Unpässlichkeit des Hrn. Mantius so beschränkt, dass in der ganzen Karnevalszeit nur 3 grosse Opern-Vorstellungen von Fernand Cortez und Robert der Teufel Statt finden konnten. Uebrigens füllten Ballete u. ältere Singspiele das Repertoir auf höchst einförmige Weise. Hr. Versing vom Hoftheater zu Mannh im hat als Jacob in Mehul's Joseph in Egypten, Caspar im Freischütz und Bertram in Robert d. T. mit Beifall debütirt. Der junge Sänger ist im Besitz einer sonoren Bariton-Stimme, welche in der Höhe guten Klang hat, weniger stark als angenehm ist. Der Dialect ist rein, das Spiel routinirt und die Persönlichkeit dem Darsteller günstig.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

60 *Lieder zum Gebrauche bei d. ersten Unterrichte im Ges., zunächst f. d. unt. Kl. des K. Andreanums u. die Töchterschulen zu Hildesheim best. 2st. nach bek. u. n. eigenen neuen Melod. bearb. u. herausg. v. G. F. Bischoff.* Leipz., b. Heinr. Weinedel. 3. Samml. 8. Pr. 9 Gr. Partiepr. 7 Gr.

(Eingesandt.)

Vorliegendes III. Bdch. der Liedersamml. d. Hrn. MD. Bischoff beweist eben so wie die früher ersch., wie sehr der Hr. Verf. recht eigentlich dazu berufen scheint, solche Samml. anzulegen; sie dürfen den bessern, namentlich denen v. Seminardir. Hientzsch zur Seite gestellt werden. Sind sie auch nicht, wie die eben erwähnten, so sehr f. d. Landsch. berechnet, so helfen sie doch gewiss einem Bedürfniss ab, welches Lehrer an Bürgersch., namentl. an Mädchensch., fühlen müssen, wenn sie nicht hinreichenden Vorrath gerade von solchen gewählten u. ansprechenden Sachen besitzen. Ein besonderes Verdienst hat sich d. Hr. Vf. erworben, indem er Mel., die allgemein beliebt u. bekannt sind, mit andern, f. d. Schule geeignetern, sehr schönen Texten versah, z. B. No. 2, 11, 16, 19, 51 u. a. m. Andere sind hinsichtlich des Textes mehr oder weniger verändert, z. B. 39, 48, 51, 153 wiederum einige andere etwas in der Mel. verändert. Sind auch einige von den Mel. nicht zu den leicht einzuübenden zu rechnen, um so mehr muss es den Lehrer freuen, wenn er die kleinen Schwierigkeiten überwunden hat u. seine Bemühungen herrlich belohnt findet. Auch sind zur Benutzung des Raumes einige recht gefällige Canons eingeschoben. Schade, dass nicht einige Mel. für 3 od. 4 St. einger. sind. Der 2st. Satz ist in den meisten als sehr gewählt u. höchst gelungen anzuerkennen. Hin u. wieder finden sich einige Druckfehler, sowohl in der Mel. als auch in dem Texte, die jedoch in spätern Aufl. leicht vermieden werden können. Druck u. Papier sind gut.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

La Juive — Die Jüdin,

Grosse Oper in 5 Akten,

Text von *Scribe*, Musik von *Halevy*,

wird baldigst in vollst. Klav.-Ausz. mit deutsch. u. franz. Text u. in vorzüglichem Arr. erscheinen, da wir das *Eigenthumsr.* v. Comp. erkauft haben. Auch die Part. u. Stimmen sind unter der Presse.

Berlin, d. 12. März 1835.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikh.

(Hierzu die musikalische Beilage No. 2.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

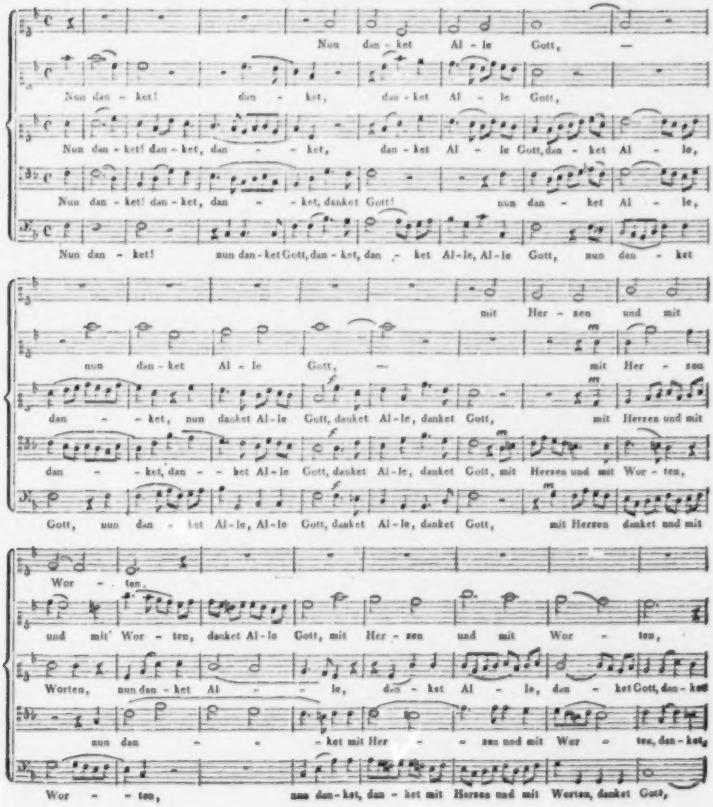
Nun dan - ket Al - le Gott, —
Nun dan - ket! dan - ket, dan - ket Al - le Gott,
Nun dan - ket! dan - ket, dan - ket, dan - ket Al - le Gott, dan - ket Al - le,
Nun dan - ket! dan - ket, dan - ket, danket Gott! nun dan - ket Al - le,
Nun dan - ket! nun dan - ket Gott, dan - ket, dan - ket Al - le, Al - le Gott, nun dan - ket
mit Her - zen und mit
nun dan - ket Al - le Gott, — mit Her - zen
dan - ket, nun danket Al - le Gott, danket Al - le, danket Gott, mit Herzen und mit
dan - ket, dan - ket Al - le Gott, danket Al - le, danket Gott, mit Herzen und mit Wor - ten,
Gott, nun dan - ket Al - le, Al - le Gott, danket Al - le, danket Gott, mit Herzen danket und mit
Wor - ten,
und mit Wor - ten, danket Al - le Gott, mit Her - zen und mit Wor - ten,
Worten, nun dan - ket Al - le, dan - ket Al - le, dan - ket Gott, dan - ket
nun dan - ket mit Her - zen und mit Wor - ten, dan - ket,
Wor - ten, nun dan - ket, dan - ket mit Herzen und mit Worten, danket Gott,

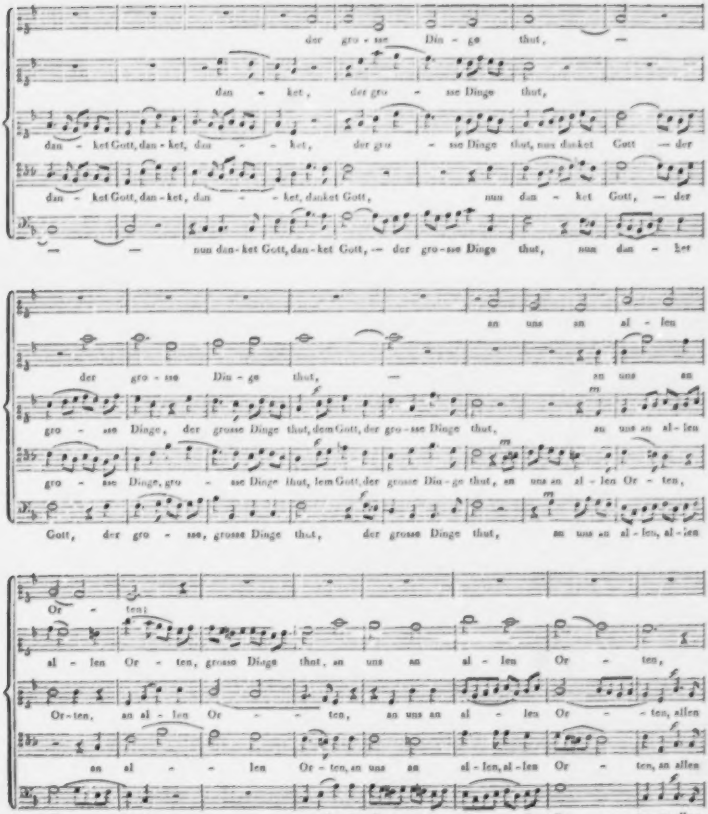
der gro - sse Din - ge thut, —
dan - ket, der gro - sse Dinge thut,
dan - ket Gott, dan - ket, dan - - ket, der gro - sse Dinge thut, nun danket Gott — der
dan - ket Gott, dan - ket, dan - - ket, danket Gott, nun dan - ket Gott, — der
— — nun dan - ket Gott, dan - ket Gott, — der gro - sse Dinge thut, nun dan - ket
an uns an al - len
der gro - sse Din - ge thut, — an uns an
gro - sse Dinge, der grosse Dinge thut, dem Gott, der gro - sse Dinge thut, an uns an al - len
gro - sse Dinge, gro - sse Dinge thut, dem Gott, der grosse Din - ge thut, an uns an al - len Or - ten,
Gott, der gro - sse, grosse Dinge thut, der grosse Dinge thut, an uns an al - len, al - len
Or - ten!
al - len Or - ten, grosse Dinge thut, an uns an al - len Or - ten,
Or - ten, an al - len Or - - ten, an uns an al - len Or - - ten, allen
an al - - len Or - ten, an uns an al - len, al - len Or - ten, an allen
Or - - ten, an al - len Or - ten, an al - len Or - ten, an allen

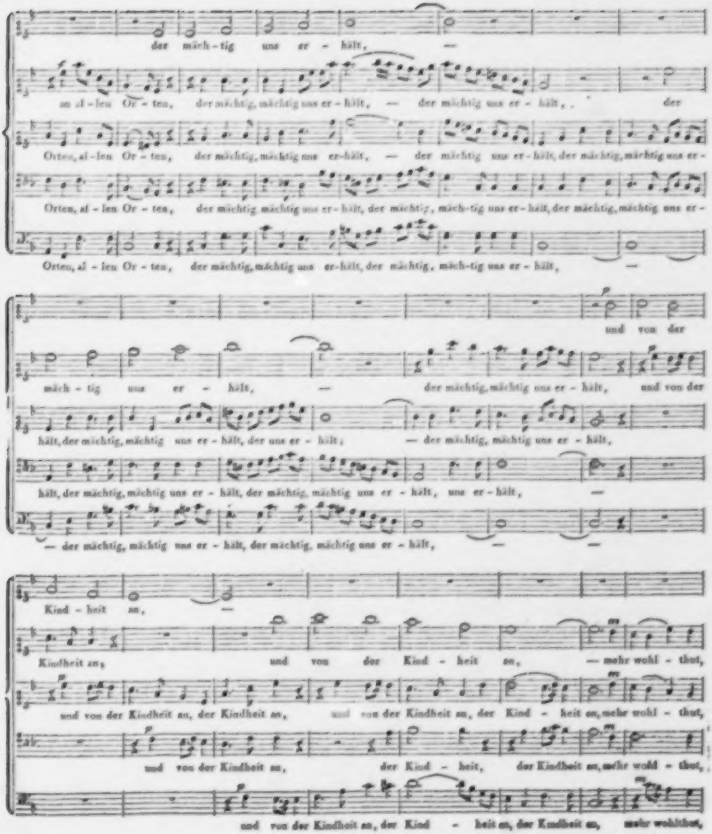
der mäch - tig uns er - hält, —
al - len Or - ten, der mächtig, mächtig uns er - hält, — der mächtig uns er - hält, der
Orten, al - len Or - ten, der mächtig, mächtig uns er-hält, — der mächtig uns er - hält, der mächtig, mächtig uns er -
Orten, al - len Or - ten, der mächtig mächtig uns er - hält, der mächtig, mäch-tig uns er - hält, der mächtig, mächtig uns er -
Orten, al - len Or - ten, der mächtig, mächtig uns er-hält, der mächtig, mäch-tig uns er - hält, —
und von der
mäch - tig uns er - hält, — der mächtig, mächtig uns er - hält, und von der
hält, der mächtig, mächtig uns er - hält, der uns er - hält; — der mächtig, mächtig uns er - hält,
hält, der mächtig, mächtig uns er - hält, der mächtig, mächtig uns er - hält, uns er - hält, —
— der mächtig, mächtig uns er - hält, der mächtig, mächtig uns er - hält, — —
Kind - heit an, —
Kindheit an, und von der Kind - heit an, — mehr wohl - thut,
und von der Kindheit an, der Kindheit an, und von der Kindheit an, der Kind - heit an, mehr wohl - thut,
und von der Kindheit an, der Kind - heit, der Kindheit an, mehr wohl - thut,
und von der Kindheit an, der Kind - heit an, der Kindheit an, mehr wohlthut,

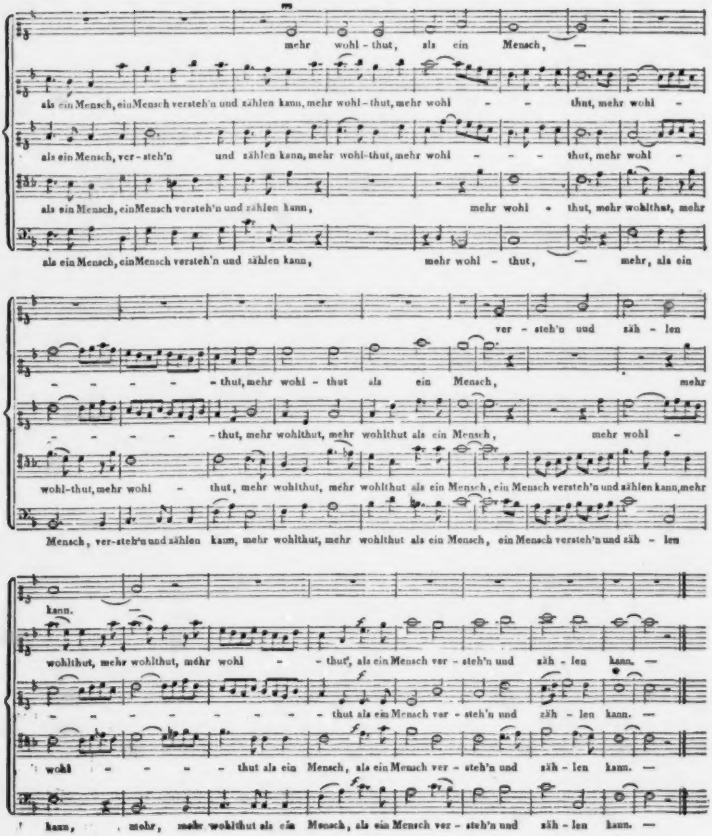
mehr wohl - thut, als ein Mensch, —
als ein Mensch, ein Mensch versteh'n und zählen kann, mehr wohl - thut, mehr wohl - - thut, mehr wohl -
als ein Mensch, ver - steh'n und zählen kann, mehr wohl-thut, mehr wohl - - - - thut, mehr wohl -
als ein Mensch, ein Mensch versteh'n und zählen kann, mehr wohl - thut, mehr wohlthut, mehr
als ein Mensch, ein Mensch versteh'n und zählen kann, mehr wohl - thut, — mehr, als ein
ver - steh'n und zäh - len
- - - - - thut, mehr wohl - thut als ein Mensch, mehr
- - - - - thut, mehr wohlthut, mehr wohlthut als ein Mensch, mehr wohl -
wohl-thut, mehr wohl - thut, mehr wohlthut, mehr wohlthut als ein Mensch, ein Mensch versteh'n und zählen kann, mehr
Mensch, ver-steh'n und zählen kann, mehr wohlthut, mehr wohlthut als ein Mensch, ein Mensch versteh'n und zäh - len
kann.
wohlthut, mehr wohlthut, mehr wohl - - thut, als ein Mensch ver - steh'n und zäh - len kann. —
- - - - - - - - - thut als ein Mensch ver - steh'n und zäh - len kann. —
wohl - - - - - thut als ein Mensch, als ein Mensch ver - steh'n und zäh - len kann. —
kann, mehr, mehr wohlthut als ein Mensch, als ein Mensch ver - steh'n und zäh - len kann. —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. No. 15. 1835.

Ueber „Turandot", Oper von Reissiger.

Dresden, am 3ten April.

Am 22. Jan. ward zum ersten Male gegeben und seitdem mehre Male wiederholt: „Turandot", tragikomische Oper, componirt vom Königl. Sächs. Kapellmeister Reissiger. Es ist und es kann nur eine Stimme sein über die ganz unmusikalische Natur des Textes, der in Hinsicht auf Versbau und Dialog fliessend behandelt ist. Die Dichtung Gozzi's, schon früher durch Schiller's Bearbeitung bekannt und vor 20 oder 30 Jahren hier trefflich gegeben, machte schon damals gar keine Wirkung. Man fand die Räthsel geistreich, den Charakter der Turandot widerwärtig und unnatürlich, die Komik herzlich matt. Ob die Angabe, man habe Schiller von der Bearbeitung dieses Sujets für die deutsche Bühne abgerathen, weil die Ironie, die Gozzi in die italienischen Masken legte, die seiner Absicht nach improvisirt werden sollten, gegründet ist, lasse ich dahingestellt sein: so viel ist gewiss, ein Repertoirstück ist Turandot in Deutschland nicht geworden. Noch gewagter schien es, diesen Stoff, dessen Pointe auf *Witz* beruht, welchen auszudrücken die Musik bekanntlich keine Mittel hat, der seiner Natur nach arm an lyrischer Abwechslung ist, zur Länge einer Oper auszuspannen. In der That ist Turandot als weiblicher Charakter in ihrer Art eine so widrige Erscheinung, als Sappho in der ihrigen. Die Letztere ist widrig durch ihre Manustollheit, die Erstere wird es durch eine Unnatur, die dem weiblichen Wesen so völlig fremd ist, dass kein vernünftiger Mensch daran glauben kann. Da ist keine Zärtlichkeit, keine süsse Melancholie, keine Sehnsucht. An die Stelle dieser reizendsten Eigenthümlichkeiten des weiblichen Charakters tritt herzloser Stolz, ein lächerlicher Männerhass, der in widrige Blutgier übergeht und zuletzt völlig unmotivirt in zärtliche Ergebung überschnappt. Adelma, die zweite weibliche Rolle, eine Art von sanfterem Teufel, schwankt zwischen Liebe zu Kalaf und Hass gegen Turandot. Kalaf dagegen erscheint immer verliebt, den Hohn Turandot's mit unmännlicher Wegwerfung duldend. Die übrigen Charaktere sind unbedeutend. Die Dichtung ist der Ueberschrift nach *tragikomisch*, auch Schiller hatte, glaub' ich, sein Werk so genannt. Tragisch ist die unnatürliche Mordlust der Turandot als moralische Verkrüppelung, aber nicht edel tragisch, nicht anziehend und zum Mitleid erweckend. Komisch aber, nämlich aus dem Stoff hervorgehend, ist nichts. Pantalon und Tartaglia sind widrige Grimacier's, die auf die Handlung selbst nicht den geringsten Einfluss haben und deshalb auch sehr klüglich keine musikalische Parte erhalten haben; was sollen aber *unmusikalische* Personen *in der Oper?* Das Komische beruht also in sogenanntem Wortwitz, der oft, wie z. B. das Räthsel aus dem Kinderfreund, herzlich platt ausfällt. Lächerlich sind die grotesken dicken Bäuche der Minister im Divan, die auf den Backen angesetzten Schnurrbärte der Zwerge und das Kopfwackeln des ebenfalls ungemein dickbäuchigen Befehlshabers der Leibwache. Lauter Elemente, die Gallerie lachen zu machen, aber keine Komik, die aus dem Stoff hervorginge, Situationen herbeiführte, Verwicklungen knüpfte, Missverständnisse veranlasste — nichts mit einem Worte, was dem Gebildeten ein Lächeln abgewinnen könnte. Nun zur Musik. Der Componist hat sich ohne Vergleich höher geschwungen, als der Verf. des Libretto. Schon dadurch, dass er, vielfältig gewarnt, dennoch die Bearbeitung dieses durchaus unmusikalischen Sujets unternahm, bewies er — wenigstens viel Muth. Aber auch ausserdem hat er Alles gethan, was er vermochte, um der todten Masse Leben einzuhauchen. Die Ouverture beginnt kräftig, pathetisch und geht in ein wildes Allegro über,

was, wenn es auch eigentlich mehr türkisch als chinesisch ist, indem die Chinesen keinen eigentlichen, uns bekannten Musikstyl haben, doch etwas Nationales hat und sich sehr gut anhört. Es wäre zu wünschen, dass es in diesem Flusse fortginge; das Solo der ersten Violine im moderirten Tempo macht keinen rechten Effect und klingt dünn; es thut wohl, bald darauf die frühern kräftigern Rhythmen wieder zu hören. Der erste Chor: „Der Tag erwacht" u. s. w. hat eigene Wendungen und einige sehr angenehme Stellen. Eben so No. 5 Truffaldin's Arie mit Chor, in welchem sich mehre ächt komische Züge bemerken lassen, überhaupt ist alles Marschmässige mit weit mehr Laune, als in den Worten liegt, wiedergegeben. No. 6. Quintett, woran sich das Finale schliesst. Dieses Quintett ist einer der gelungensten Sätze der ganzen Oper. Der Componist zeigt hierin seine treffliche Schule — einen Vorzug, den Fleiss erwerben kann — allein auch Gefühl, was sich nicht anlernen lässt. Der Satz ist von schöner Wirkung. Die verhängnissvollen Räthsel werden von Turandot im Zeitmaass gesprochen, während das Orchester eine Begleitung dazu macht, von der man nicht weiss, ob man sie loben oder tadeln soll, da sie keinen Charakter hat und haben kann, und hierin zeigt sich aufs Neue die unpassende Wahl eines *Opernsujets*, in welchem der wichtigste Moment *nicht musikalisch* ist und nicht in die Oper, sondern in das declamirende Schauspiel gehört. In der That, welche musikalische Idee liegt wohl den Worten zum Grunde:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'.
Der grössten Schiffe höchste Masten
Gehn unter ihrem Bogen hin;
Sie selber trug noch keine Lasten
Und scheint, wie Du ihr nahst, zu fliehn.
Sie wird erst mit dem Strom und schwindet,
So wie des Wassers Fluth versiegt;
So sprich, wo sich die Brücke findet
Und wer sie künstlich hat gefügt.

In diesen Worten liegt nur Witz und Scharfsinn. Für beides hat die Musik keine Klänge, und so wenig eine recitativische Begleitung gepasst hätte, eben so wenig passt die rhythmische, weil eben nicht nur kein musikalischer Totalausdruck, sondern nicht einmal eine musikalische Malerei möglich ist. Der 2te Akt beginnt mit einer Arie Adelma's, die brillant, dankbar für die Sängerin geschrieben ist, auch von derselben brav vorgetragen wird, aber meiner Ansicht nach mehr Glanz als Affect, mehr Kunst als Wahrheit enthält. No. 11. Sextett mit Chor. Wieder ein gelungener und in den Stimmen schön geführter Satz. Der Sklavenchor singt hier, während das übrige anwesende Personal von Mitleid, Liebe, Schreckensnacht u. dgl. spricht, sehr naiv:

„Wir kümmern um das End' uns nicht,
Sei's Leben oder Tod,
Es thut der Sklave seine Pflicht,
Wie es der Herr gebot."

Gesinnungen, die hier um so weniger an ihrem Platze sind, als die hochangeregte Stimmung der ganzen Situation mit ihnen im gewaltigen Contrast steht. Und da dieser Contrast hier von der Musik ausgedrückt werden weder *konnte* noch durfte, so thaten die Sklaven am besten, wie alle Bedienten in ähnlichen Fällen, zu schweigen. No. 12. Kalaf, Cavatine „Heiter grüsst' ich einst den Morgen" u. s. w. Recht angenehm. Desgleichen No. 13, das darauf folgende Duett zwischen Adelma und Kalaf. No. 14. Finale. Der Chor „Lasst den grossen Fohi walten!" ist wieder sehr effectvoll, so wie überhaupt die Ensemble's der gelungenste Theil der Oper sind. — Wenn diese Arbeit des Componisten nicht so viel Beifall erhielt, als sie verdient, so hat er es nur dem widerstrebenden Stoffe zuzuschreiben. *Carl Borr. v. Miltitz.*

Nekrolog.

Am 14. Aug. 1834 starb hier in Meiningen ein in der Tonkunst sehr thätiger Mann, der herzogliche Rath und Kammersecretär *Friedrich Christian Ruppe*, welcher von frühester Jugend an für die Tonkunst lebte und seine übrigen Berufsgeschäfte dagegen mehr als ein Hinderniss ansah, seiner Neigung für jene zu folgen. Er ward geboren d. 18. Febr. 1771 zu Salzungen. Sein Vater, obgleich Hutmacher, gehörte dennoch auch der Tonkunst an; er war zugleich Instrumenten-, besonders Orgelmacher und Organist zu Wildprechtsrode, wohin er, so wie nach Langenfeld, die Orgeln verfertigt hat. Sein einziger älterer Bruder, Christian Friedrich, studirte zu Leiden die Rechte und wurde später als Professor der Musik daselbst angestellt. Nach dem Tode seines Vaters, der in demselben Jahre starb (1786), wo Salzungen durch einen fürchterlichen Brand verheert wurde, und

wobei die Ruppe'sche Familie fast ihr sämmtliches Vermögen verlor, ging R. in der Absicht, Theologie zu studiren, auf das Gymnasium nach Eisenach, wo er nebenbei Unterricht im Klavierspiel ertheilte und sich dadurch seine Lebensbedürfnisse grösstentheils verschaffte. Nur ein halbes Jahr war er in dieser Stadt, als sich, durch einen glücklichen Zufall, sein ganzes Lebensschicksal entschied. Der Herzog Georg von Sachsen-Meiningen hörte ihn beim Gottesdienste (zu Steinbach, ohnweit dem Schlosse Altenstein) Orgel spielen, erkannte sein musikalisches Talent und, nach seiner Weise, diese überall zu unterstützen, nahm er ihn in die Residenz und sorgte für seinen Unterhalt. Er besuchte nun das Lyceum daselbst und erhielt Unterricht in der Theorie der Musik, so wie im Violinspiel, studirte dann, nach dem Willen seines Wohlthäters, zu Jena die Cameralwissenschaften und besuchte nachher, zu seiner weitern Ausbildung, auf einige Zeit Weimar, Dessau und Wörlitz. Nach seiner Rückkehr wurde er bei der Kammer angestellt und zugleich (1798) Mitglied der herzoglichen Kapelle, wo er als Violinspieler im Orchester, und besonders als sehr fertiger Concertspieler auf dem Pianoforte gute Dienste leistete. In der Folge wurde ihm auch der Unterricht in der Musik bei den fürstlichen Kindern übertragen. Ohngeachtet seiner vielen Berufsgeschäfte als Cameralist, arbeitete er dennoch sehr fleissig in der Tonkunst, componirte nicht nur mehre Concerte und andere Stücke für das Pianoforte, sondern versuchte sich auch in fast allen übrigen Gattungen von Tonstücken, von denen indessen nur einige gedruckt und daher nur wenige dem grössern mus. Publikum bekannt geworden sind, obgleich alle, mehr oder weniger, sein vorzügliches Talent und seinen Fleiss beurkunden.

Viele Musikfreunde Meiningens erinnern sich noch gern mancher von ihm componirten und hier aufgeführten grössern Gesangwerke, z. B. *Leiden und Tod Jesu*; *Der verlorene Sohn*; *Friedenscantate* u. m. a. In der letzten Zeit hatte er ein Pianoforteconcert mit Chor verfertigt und bei Hofe aufgeführt, welches sehr viel Schönes und Eigenthümliches enthält, auch ohne Chor noch ein interessantes Concertstück bleiben würde und wohl verdiente, dem grössern Publikum bekannt zu werden.

Auch als Mensch hatte Ruppe einen eigenthümlichen Charakter. Herzlich gut, aufrichtig und gerade, hatte er einen humoristischen Zug und war gern witzig, ohne gerade satyrisch zu sein. In der Tonkunst war er Enthusiast, im Gespräche darüber unerschöpflich und konnte gewöhnlich kein Ende finden. Er glühte für alles Gute u. Schöne in der Musik, sprach über Tonwerke und praktische Leistungen sein Urtheil ganz unverholen aus, unbekümmert, ob es anstössig sei; er componirte, im Selbstvertrauen, etwas Gutes zu Tage fördern zu können, unermüdlich fort, suchte gern die vollendeten Werke zur Aufführung zu bringen, verfehlte aber oft den rechten Weg dazu. Im Uebrigen fehlte ihm die gewöhnliche Weltklugheit. Obgleich oft missmuthig über dergleichen fehlgeschlagene Versuche, hemmten sie dennoch seine Thätigkeit nicht; er arbeitete noch in seinen letzten Lebenstagen an einer Oper: „Der Sieg der Tugend" (der er selbst durch sein ganzes Leben treu geblieben war). Leider bemerkte man aber in der letzten Zeit, dass seine Lebhaftigkeit und sein allzugrosser Enthusiasmus für die Musik an wirkliche Geisteszerrüttung grenze, welche wohl auch, als Folge körperlicher Krankheit, sein Ende beschleunigt haben mag.

Für seine hinterlassene Wittwe und Kinder wäre es wünschenswerth, wenn ein Musikverleger sich fände, der ein oder das andere seiner Werke, gegen ein billiges Honorar, in Verlag nehmen wollte. Dazu würden sich vor allen mehre Trio's, Quartetten, Quintetten u. s. w. für Pianoforte und andere Instrumente eignen, welche die Wittwe gern zur Ansicht übersenden würde.

Nachrichten.

Ueber Norma.

Prag. Nach langer gespannter Erwartung ist endlich Bellini's lyrische Tragödie: „Norma" über unsere Bretter gewandelt. Es bleibt immer für eine Oper ein ungünstiger Umstand, wenn sie erst in die Scene gesetzt wird, nachdem man mehre Stücke aus derselben in Concerten oder als Einlagen in andern Opern kennen gelernt hat. Die Sänger und Sängerinnen wählen sich zu solchen Parademomenten natürlich die glänzendsten u. dankbarsten Nummern aus, und wenn nun, wie es hier der Fall ist, dieselben Gesangstücke nicht — wie etwa jene von Spontini oder Beethoven — einen erhöhten Reiz durch ihre dramatische Darstellung im Ganzen des Werkes erhalten, so haben sie den Reiz der Neuheit verloren, man ist kälter gegen sie

und wird strenger gegen die minder bedeutenden Gesangstücke, deren doch fast jede Oper eine gewisse Anzahl hat, und dies mag zum Theil die Ursache der lauen Aufnahme sein, welche „Norma" hier gefunden hat. Um das Verdienst, das sich der Tonsetzer um eine Oper erworben, gerecht und unparteiisch zu würdigen, ist es gewissermaassen nothwendig, zuvörderst das Gegebene, das sogenannte Libretto, zu beleuchten und mit dem Ganzen zu vergleichen. „Norma" gehört unstreitig unter die besten aus der italienischen Schule; denn, wenn wir dieselbe auch keineswegs ein gutes historisches Drama nennen wollen, wenn wir gern gestehen, dass der Dichter bei vielen Unwahrscheinlichkeiten auch manchmal in die komischsten Irrthümer verfallen — so hat sich bei ihm die Irmensäule in eine Göttin: Irmensul, verwandelt! — und schon durch die drollige Wahl und Gestaltung der Namen eine ziemliche Unkenntniss der Zeit an den Tag gelegt hat, in welche er seine Handlung verlegte, ja wenn sie gleich vielfältig an Medea, die Vestalin und Sonnenjungfrau erinnert: so hat sie doch — und das kann man nicht vielen italienischen Opernbüchern nachrühmen — Zusammenhang, Fasslichkeit und (das ist die Hauptsache) mehre ausgezeichnete musikalische Momente und Situationen. Leider sind die letztern nicht von der Art, wie sie Bellini's Talent verlangt, und man kann nicht sagen, dass er einen einzigen kräftig aufgefasst und durchgeführt hätte. Ueberhaupt sollte Bellini sich vor allen Stoffen aus dem Alterthume hüten und hübsch im Gebiete des romantischen Mittelalters bleiben; jene fordern Erhabenheit, aber in diesen reicht man eher mit recht lieblichen, wenn gleich wenig bedeutenden Melodieen aus. So fanden wir in dieser tragischen Oper eine Menge angenehmer liedartiger Motive, doch leider fast keine neuen und keinen einzigen grossartigen, keinen tragischen Gedanken, der sich der Handlung und Sinnesweise jener Zeit anfügte. Wenn wir aber diese Norma mit dem Piraten desselben Tonsetzers vergleichen, so lernen wir in ihm einen jungen Verschwender kennen, der sich schnell in einen Geizhals verwandelt hat. In diesem finden wir eine so ungeheure Zahl von originellen, schönen, zum Theil sogar viel besser in eine Opera seria passenden Motiven, dass das jugendliche Genie nicht Zeit und Raum behielt, sie durchzuführen; dort überall Armuth, eine stete Wiederkehr der Bellini'schen Stereotypen, einzelne Anklänge, die wir in der Straniera bewunderten, in den Montecchi e Capuleti duldeten und die uns hier Langeweile machen, zumal da sie ganz ungebührlich in die Länge gesponnen sind. So sehr man seit Jahrzehnten über Rossini und die ewige Wiederkehr seiner gewöhnlichen Melodieen klagt, so haben wir doch noch nie ein Werk dieses Meisters gehört, worin so wenig Neues enthalten wäre, als in dieser „Norma". Auch in Hinsicht auf Charakteristik, welcher Bellini sonst manchmal den musikalischen Glanz aufopferte, ist er augenscheinlich rückwärts gegangen, und wir wollten wohl eine Wette machen, dass es gar nicht schwer sein dürfte, der „Norma" einen andern Text aus anderer Zeit und mit ganz andern Verhältnissen unterzulegen, welcher der Wirkung des Ganzen durchaus nicht schadete, selbe vielleicht noch erhöhte. Von den Chören hatten uns die Wiener Blätter so viel Wunderbares erzählt, dass wir glaubten, der junge Tonsetzer habe sich plötzlich ganz verändert; wir haben aber eben nichts Ungewöhnliches darin und nicht einmal jene pikanten Sonderbarkeiten wieder gefunden, durch welche er in den Chören seiner frühern Opern manchmal überraschte und blendete.

Das Hauptmotiv der Ouverture ist ein kleines, recht liebliches, freundliches Thema, das Alles eher erwarten lässt, als eine Oper, die sich mit dem Feuertode der Hauptpersonen endigt. Einige wenige Beifallszeichen, die sich an ihrem Schlusse hören liessen, wurden durch eine zahlreiche zischende Opposition schnell unterdrückt. Eine der besten Nummern des Werkes ist die Introduction, wo die Druiden und das gallische Volk vor der heiligen Eiche erscheinen, die Götter um das Licht der Weihsagung für Norma und für die Gallier um Befreiung vom Römerjoche anzuflehen. Die Gewalt, mit der die herrliche Stimme des Hrn. Pöck (der Oberdruide Arovist) die ganze Chormasse mit bewundernswerther Fülle des Wohlklanges beherrschte, riss zu stürmischem Beifall hin. Die Cavatine des Sever (Hr. Demmer) ist lieblich tändelnd italienisch, durchaus keine Liebe eines Römers. Hr. Demmer trug dieselbe, wie die ganze Partie, recht sorgfältig und kunstgerecht vor, wenn gleich seine Stimme immer mehr abnimmt und es ihm immer schwerer macht, sich geltend zu machen. Ein Chor, welcher Norma auffordert, die heilige Mistel zu mähen, und das darauf folgende Duett zwischen Norma (Dem. Lu-

mit einem lebhaften Allegro. Ein Violoncell, ein Es-Horn und ein Fagott, konzertiren mit der Singstimme und sind sehr kunstreich damit verwebt. Wie diese Arie hier gegeben wird, mochte sie wohl nur auf wenigen Theatern von Europa gehört werden, und man kann es mit Recht eine Seltenheit nennen, vier solcher Subjekte in einem Orchester beysammen zu finden, als Mad. Marchetti, der Hornist Lebrun, der Fagottist Ritter und der Violonzellist Duport cadet. Das übrige Orchester macht zu diesem Quadro eine Art von Grundbass, der dem Ganzen eine Würde und Macht giebt, die acht römisch ist, und ich gestehe, dass ich mich in dem Anschaun dieser Arie jedesmal verliere und so recht das tiefe Leid der Situation mittrage, wovon hier die Rede ist; ich vergesse hier jedesmal alle Mängel des Gedichts und finde ein unbeschreibliches Vergnügen in der Betrachtung: was ein Komponist auch selbst bey einem solchen Gedicht vermag, wenn er wesentliche Situationen zu benutzen weis, und Herr ist über seine Mittel.

Die übrigen Rollen dieser Oper sind durch die Herren Fantozzi, Tombolini, Franz und Demoiselle Schmalz sehr gut besetzt, und die Arien selbst sind, was sie seyn müssen.

Es ist ferner ein Duett, ein Terzett und ein Quintett in dieser Oper, von denen mir das erste aus a moll am meisten gefällt. Vor allem herrlich sind die Märsche, die in zwey Choren auf dem Theater mit dem Orchester abwechseln und den Triumphzug des Brennus überaus prachtig machen. Es sind fast alle kriegerische Instrumente dabey angewandt, worin Reichardts Geist unverkennbar ist. Die Ballette bestehen meistens in blosen mimischen Evolutionen, die in die Handlung verwebt sind und die Flucht der Vestalinnen und anderer Priesterinnen bedeuten, welche bemüht sind, das Palladium und die Opfergefässe der Tempel in Sicherheit zu bringen, und haben glückliche einzelne Theile, unter welchen ein musikalisches Trio sich auszeichnet, das im Orchester von den Herren Moser, Seidler und Duport cadet sehr schön vorgetragen wird und für die Instrumente von grosser Schwierigkeit ist. Was das Tanzen überhaupt betrift, so kann ich Ihnen, da Sie von den Balletten in Paris und Wien wissen, über unsere Tänze nichts sagen, das Ihnen nicht besser bekannt wäre.

(*Fortsetzung der Briefe eines deutschen Künstlers in Paris.*)

den 7. Nivose, An 10.

Warum ich Ihnen nichts weiter geschrieben habe über das deutsche Theater, das sich hier etablirt hatte, und von dem so viel Lermens in deutschen Journalen gemacht worden? Weil ich die kurze Dauer desselben voraus sahe, und also lieber gleich das Ende abwarten wollte, um alles, was darüber zu sagen ware, zusammen zu fassen. In den Hamburger-Zeitungen hiess es, dass Haselmayer und Ellmenreich die Entrepreneurs davon wären; ich muss aber zur Ehre des leztern gestehen, dass er an der Entreprise nicht weitern Antheil hatte, als dass er einige Auftrage Haselmayers in dessen Abwesenheit besorgte. Nur ein Mann, wie dieser, ganz ohne Kenntnisse des Theaters und der Musik, ohne Geschmack, und noch obendrein ganz eingenommen von seinen lebendigen Marionetten, die er vorher wechselsweise in Augsburg und Strassburg spielen liess —: nur ein solcher konnte es wagen, dem pariser Publikum vorzuspiegeln, die deutsche Nation sey so ungebildet, seine Gesellschaft erträglich zu finden *). Die einzige

*) Auch im Journal des Lux. und d. Mod. finde ich so eben in dem Aufsatz über dies Theater: es sey nur durch Unbesonnenheit u. s. w. des Unternehmers eingegangen; und vergessen ist der Hauptgrund — die Schlechtheit der Gesellschaft. d. Verf.

tzer), Arovist und Chor sind recht brillante Musikstücke mit höchst glücklicher Berechnung des theatralischen Effects. Der erste verfehlte musikalische Moment ist gegen den Schluss des Duetts zwischen Sever und Adalgisa (Mad. Podhorsky), wo diese, nachdem sie seinen Liebesbitten lange widerstanden, endlich einwilligt, mit ihm zu fliehen und in Rom ein neues Vaterland zu suchen. In der Vestalin kommt eine ähnliche Stelle vor, doch suche man bei Bellini ja nicht die Gluth der Liebe, die uns bei jener gewaltsam hinreisst; er hat die Sache ganz alltäglich mit einem etwas schnelleren Zeitmasse abgefertigt. Das Duett zwischen Norma und Adalgisa (uns bereits aus Concerten bekannt) ist einer der brillantesten Zweigesänge, die es gibt, und bietet bei zwei so vortrefflichen Sängerinnen den Raum zu einem Wettstreite der Kunst dar, der auch diesmal — obschon Mad. Podhorsky nicht sehr bei Stimme — von grossem Interesse war. Das Finalterzett, worin Norma die Untreue des Vaters ihrer Kinder erfährt und ihn mit Schmach und Vorwürfen überhäuft, ist zwar leidenschaftlich gehalten, doch auf die gewöhnliche italienische Weise (wie etwa in der Armida, denn in der Semiramis ist schon mehr Wahrheit und Ernst), wo sich Schmerz, Wuth und Rache in den künstlichsten und schwierigsten Verzierungen Luft machen. Trotz der Anstrengung der Künstler wollte das Ganze das Publikum nicht ansprechen. Der zweite Akt bringt uns abermals eine Arie Norma's und ein zweites Duett mit Adalgisa, ganz im Geiste des Ganzen, lang und gedehnt und reich verziert. Unbegreiflich ist es, wie Bellini den Moment, wo Norma ihre Schuld gesteht, so gar nicht hervorhob, überhaupt den Charakter des Finale's so durchaus vergreifen konnte. Was die einzelnen Partieen der Oper betrifft, so ist es eigentlich nur eine einzige: Norma, in welcher er einen sogenannten Paradeur für eine sehr kraftvolle Sängerin erschuf. Je mehr wir unsere Dem. Lutter schätzen, desto mehr mussten wir für sie in einer Partie sagen, die in einer Hinsicht die physischen Mittel so unbarmherzig in Anspruch nimmt, ohne — wie etwa die Julia — einen höhern Lohn für so ungeheure Anstrengung darzubieten; andern Theils in charakteristischer Hinsicht ihrer lieblichen, jungfräulichen Individualität so ganz widerspricht. Um so erfreulicher überraschte uns unsere junge Künstlerin — auf die wir immer mehr stolz werden — durch eine wunderbare Beherrschung des spröden Stoffes, einen glänzenden Sieg über alle Schwierigkeiten, die sich ihr in dieser Rolle entgegen stellten. Dass sie die schwierigen, bei mancher Sängerin gefahrdrohenden Stellen mit jener Virtuosität, Reinheit u. Glanz ausführen werde, die wir täglich an ihr bewundern, war voraus zu sehen; aber sie legte nicht allein eine Ausdauer, eine Kraft und Fülle des Ausdrucks an den Tag, zumal in dem zweiten Akte, den sie beinahe allein singt, die man von einer Künstlerin in ihrer Jugend durchaus nicht zu erwarten hätte, sondern zeigte sich zugleich als denkende darstellende Künstlerin, die sich auch in einer ganz fremdartigen Sphäre mit Geschick und Sicherheit zu bewegen versteht, dass wohl viele Bühnen diese Partie von ältern Künstlerinnen minder vorzüglich ausgeführt sehen dürften. Die Rolle der Adalgisa ist in anderer Hinsicht eben so wenig passend für Mad. Podhorsky, welche sie übrigens mit ihrer gewöhnlichen Kunstfertigkeit sang. Ueber die beiden Herren haben wir schon oben unsere Meinung ausgesprochen, über Dem. Th. Schikaneder (Clotilde) wollen wir schweigen. Diese Confidenten-Partien sind das Schwierigste bei der Besetzung der italienischen Oper, da wir Deutsche meistens nur — erste Sängerinnen haben, und wenn es im Schauspiel schwer ist, eine kleine Rolle so gut zu besetzen, dass sie der Situation nicht Schaden thue, so ist es in der Oper fast unmöglich. Die Chöre gingen gut; nicht ganz so tapfer hielten sich mitunter die Blasinstrumente des zweiten Orchesters. Der Beifall, den die Künstler erhielten, die während der Vorstellung und am Schlusse wiederholt hervorgerufen wurden, war ihren Leistungen in so weit angemessen, als das Publikum selbe überall anerkannte, doch nicht mit derselben Wärme, als in einer Composition, die an und für sich die Zuhörer lebhaft anspricht.

Berlin. (Beschluss.) Die Königstädter Bühne gab kleinere Ballettvorstellungen im grotesken Genre, belustigende Lustspiele, Birch-Pfeiffer'sche Effect-Dramen und zuletzt Fausta von Donizetti.

Dieses modern italienische Product hat ganz die Schwächen und guten Seiten des heutigen Geschmacks jenseits der Alpen. Ein grosses langweiliges Sujet, welches dennoch dem Componisten Gelegenheit zu musikalischen Momenten voll Wirkung darbietet und in beliebter Weise mit dem

schauerlichen Selbstmorde der, ihren Stiefsohn liebenden, ihrem Gatten ungetreuen Kaiserin Fausta schliesst, welche, wie Phädra den Hippolyt, den spröden Crispus des Verbrechens anklagt, welches zu begehen er sich standhaft weigert. Auch noch fälschlich des Hochverraths beschuldigt, verurtheilt der römische Senat den Unschuldigen ohne weitere Untersuchung zum Tode. Zum Glück erfolgt die Hinrichtung wenigstens hinter der Scene. Welch' ein Opern-Stoff, der einem sogenannten romantischen Tragödien- oder Melodramen-Dichter der neuesten französischen Schule ein würdiger Vorwurf gewesen sein würde! — In der Musik ist oft, wie in der Ouverture und Introduction, viel Lärm um Nichts. Dagegen enthält solche hübsche, sangbare Melodieen, auch effectuirende Momente, nur durchaus keine Wahrheit des Ausdrucks, eben so wenig treue Charakteristik. Oft ist in den erschütterndsten Situationen die Musik so contrastirend lustig, dass sie zur Travestie des Textes wird. Werthvoll ist dagegen der Schluss des ersten Finals, die Scene von Constantin und Crispus im 2ten Akt, wo der beleidigte Vater vom Sohne offenes Bekenntniss seines Vergehens begehrt, und das letzte Duett zwischen Fausta und Crispus. Die Hauptpersonen der Oper wurden von Dem. Hähnel (für welche freilich die Sopranpartie der Fausta, die vermuthlich für die Pasta geschrieben ist, hat heruntergesetzt werden müssen), Dem. Beckär (mit nur zu scharf tönender Stimme), den Herren Fischer u. Holzmiller befriedigend dargestellt. Vorzüglich sprach das edel tragische Spiel der Dem. Hähnel und der ausdrucksvolle Gesangvortrag des Hrn. Fischer an. Die Instrumental-Begleitung ist oft überladen durch bloses Tongeräusch, theilweise aber ganz wirksam, nur stets in der beliebten, tändelnden Manier von Rossini. Eigenthümliche Genirzüge, wie bei Bellini für das Elegische, finden sich in Donizetti's Musik fast gar nicht vor. Die Scenerie war glänzend ausgestattet, wie auch die Ausführung der Oper so sorgsam vorbereitet, wie man es von der Sorgfalt des Hrn. MD. Gläser gewohnt ist. — Noch bemerken wir eine Aufführung des Händel'schen Oratoriums Josua, welche der Hr. MD. Lecerf recht gelungen mit seinen Gesangzöglingen im Kölnischen Real-Gymnasium für eingeladene Musikfreunde, mit voller Orchester-Begleitung, nach langer muhsamer Einübung, veranstaltet hatte. Ein so eifriges Streben nach dem Höhern und Edlen in der Kunst, dessen Befestigung in den jugendlichen Gemüthern höchst wohlthätig für die Folge nachwirken kann, verdient öffentliche, ehrende Anerkennung. Es ist hierbei nicht unerwähnt zu lassen, dass auch in den übrigen hiesigen Gymnasien und Schulen der Ausbildung des Gesanges fortwährende Beachtung gewidmet wird. — Die treffliche Oper Ali Baba ist am 27. v. und 1. d. M. mit entschiedenem, oft lebhaftem Beifall, bei vollem Opernhause mit erhöheten Preisen gegeben worden. Das Nähere ist bereits berichtet. Dem. Sab. Heinefetter ist hier angekommen, um auf der Königl. Bühne Gastrollen zu geben, deren erste Desdemona in Rossini's Otello sein wird.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevals-Stagione.

Palermo (Teatro Carolino). Zur 2ten Oper gab man am 8. Octbr. Donizetti's Elisir d'amore, worin die erkrankte Sedlacek durch die Franceschini ersetzt und die Tenorpartie eigens für Hrn. Gamberini zugestutzt werden musste. Benetti, der, weil ihn die Stimme verlassen, vom Basso cantante zum Basso comico, d. h. vom Bassisten zum Buffo hinabstieg, machte den Dulcamara, und Hr. Antoldi, ein Basso cantante mit schöner Stimme und nicht vortrefflichem Gesange, den Belcore. Das Ganze liess kalt. An der Franceschini ist nichts lobenswerth, als ihre frische Stimme; die von Gamberini ist zwar angenehm und seinem Gesange fehlt es auch nicht an guter Methode, allein da weder das Buch noch die Musik der Oper sonderlich behagte, so konnte er allein keine Wunder wirken. Ein weit grösseres Glück machte Donizetti's Furioso, am 29. Oct. gegeben, dessen Musik, wenn auch nicht immer neu und noch dazu herkömmlicherweise verstümmelt, das hiesige Publikum sehr befriedigte. Antoldi zeichnete sich in der Titelrolle aus, indem er seine Stimme zu mässigen, Manches auch mit Kraft und dramatischem Accente vorzutragen wusste. Die Rolle der Eleonora wurde von der Toldi recht artig gesungen und gespielt. Jene des Fernando ist unbedeutend; Gamberini hieb sich wacker durch, besonders mit einer eingelegten Arie v. Maestro Monteleone. Benetti gefiel als Caidamà, und so erhielt denn Alles insgesammt vielen Beifall, sogar das neu hinzucomponirte Final-Rondo, vom Maestro lo Casto, mit einer ganz curiosen Cabaletta. — Bis zu Ende

der Stagione wechselte nun die Sonnambula mit dem Furioso ab. Raimondi's Sohn wurde für dieses Theater engagirt; sein Vater schreibt gratis eine Oper für ihn.

Seit Kurzem vermehren sich hier die Zeitschriften, eben so wie in der stolzen Parthenope. Ein dieses Jahr 1834 erschienenes Journal, Il Vapore genannt, enthielt unlängst unter der Aufschrift: „Sentenza musicale inappellabile" ein langes, in juridisch-musikalischer Form abgefasstes Aktenstück. Der Streit entstand bei Gelegenheit, als hier Donizetti's Fausta gegeben wurde, worin zu Ende des Finals ein Stück von fünf Sängern und den Chören vorgetragen wurde und von einer adeligen Person die Aeusserung geschah, das Quintett sei sehr schön. Ein Musiker bemerkte hierauf, das Stück sei blos ein Terzett und kein Quintett. Nun kam es zum Wortstreit. Die adelige Person nannte den Musiker einen Dummkopf. Dieser vertheidigte sich auf die höflichste Weise mit Lichtenthal in der Hand, welcher der Codex der musikalischen Wissenschaft ist — che è il codice della scienza musicale, heisst es in dieser Sentenz —; dieweilen also in nur bemeldetem Stücke blos drei Stimmen obligat sind, so ist und bleibt es ein Terzett. Die vornehme Personage schlug hingegen den Rousseau auf, wo gesagt wird, in jedem Accorde singen und unterscheidet das Ohr blos zwei Töne, alle übrigen seien blos Ausfüllungsstimmen. Das half nichts, und das musikalische Tribunal sprach endlich aus: „es ist ein Terzett und kein Quintett."

Man sagt, Rossini habe an Jemanden hier geschrieben, Bellini's neueste, auf dem italienischen pariser Theater zu gebende Oper: I Puritani, sei ein grosses Werk (gran lavoro), das ihm sehr grossen Ruhm (somma gloria) verschaffen würde.

Trapani. Wegen Unpässlichkeit der Padiglioni übernahm die altra (id est, nicht ganz) Primadonna Clementina Parisi ihre Rolle in Donizetti's Esule di Roma. Die junge und hübsche Sängerin wusste die Zuhörer bald weinen, bald recht vergnügt zu machen, wiederholte auch auf allgemeines Verlangen ihre honigsüsse Schlusscabalette. Der arme Tenor war nicht bei Stimme.

Messina (Teatro della Munizione). Ein Cartellone machte in allen Hauptstrassen die Sängergesellschaft für den Herbst und den Karneval kund. Mit diplomatischer Genauigkeit, strengem Zeremoniale und delikater Etiquette wurde da jeder Buchstabe an Ort und Stelle gesetzt und vor der Bekanntmachung mit einer Doppelbrille noch einmal durchgeguckt, weil ein Theater, eine Oper, eine Sängertruppe, ein Cartellone was gar Wichtiges in Italien ist. Nun kommen da zum Vorschein: Leonilda Franceschini Rossi, Prima Donna Soprano assoluto; Carolina Vietti, Prima Donna Contralto assoluto; Emira Carletti, Prima Donna Soprano; Cirillo Antognini, Tenore assoluto; Giacomo Solari, Primo Basso assoluto, nebst den Altri (zwischen Pr. und Sec.) und Secundärsängern, Maestro Compositore e Direttore della Musica, Signor Carlo Valentini. Die zu gebenden Opern: Parisina, Diluvio universale und Elisir von Donizetti, Beatrice Tenda v. Bellini, Normanni v. Mercadante, Achille in Sciro v. Coppola und Fidanzati v. Pacini. Da es aber diesen Herbst auf den sicilianischen Theatern mehre kranke oder unpässliche Sänger gab und bei uns der Bassist Solari das Bette hüten musste, so unterblieb die Aufführung der Parisina, und dafür gab man die Capuleti e Montecchi mit Vaccaj's drittem Akte. Die Palme erhielt die Franceschini Rossi in der Rolle des Romeo; sie hat einen grossen Stimmumfang, mitunter dramatischen Gesang und gute Action. Hr. Solari wurde indessen durch den angekommenen von hier gebürtigen Bassisten Luigi Tabellini ersetzt, und so konnte Ende Nov. die Parisina in die Scene gehen. Diese Oper, vielleicht das Hauptsteckenpferd der Unger, hat auch nur mit ihr in Florenz u. Neapel Glück gemacht; sonst fand sie allenthalben keine glänzende Aufnahme. Hier traf sie dasselbe Schicksal und zum grössten Unglück war die Primadonna in der ersten Vorstellung etwas erkältet, bei alledem sang sie die von obenerwähntem Mro. Valentini neu geschmiedete Schlusscabalette zur grössten Zufriedenheit des Publikums. Wegen Pacini's Fidanzati entstanden Händel zwischen der Impresa u. der Franceschini, weil Erstere verlangte, sie solle die Rolle der Evellina übernehmen, sie aber behauptete, als Prima Donna Soprano assoluto könnte sie nach ihrem Belieben die für einen Sopran geschriebene Rolle des Damiano wählen, was ihr Niemand streitig machen konnte. Hieraus ersehen die Leser zugleich, wie wichtig die obbeschriebene Convenienze teatrali sind. (Fortsetzung folgt.)

Mancherlei.

Der Herzogl. Dessau'sche Kapellm. *Dr.* Frdr. Schneider hat von I. Maj. der Kaiserin von Russ-

land einen Brillantring von bedeutendem Werth für Zusendung der Part. seines Oratoriums „Christus das Kind“ erhalten.

Hr. Christian Gottlieb Belcke, Altenb. Kammermusikus in Lucka, bekannter Flötist und Tonsetzer, hat auf einer eben jetzt vollendeten kleinen Kunstreise in Halle, Erfurt, Gotha und Meiningen mit gewohntem Beifalle Concerte gegeben, worin er seine eigenen Compositionen und Variationen von Heinemeyer vorgetragen hat.

Hr. Ernst Lepold Schmidt aus Heiligenstadt in Preussen, Erfinder oder vielmehr Verbesserer der Apollo-Lyra, welches Blasinstrument in unsern Bl. 1833, No. 5, S. 81 genau beschrieben und abgezeichnet worden ist, hat auf seiner grossen Kunstreise in Frankreich, Belgien und England mit seinem Instrumente Aufsehen erregt, vor den Königen genannter Länder, in vielen grossen Concerten und auf den Pariser und Londoner Theatern mit Beifall gespielt. Die Componisten Cherubini, Paer, Rossini, Moscheles und Meyerbeer haben ihn mit den rühmlichsten Zeugnissen versehen, und in Paris, wo er ein solches Instrument neu verfertigte, das einzige, was er während der Reise vollenden konnte, hat er die silberne Ehrenmedaille und das Diplom eines Mitgliedes der Akademie der Industrie 1834 erhalten. Eben so hat ihn das Lond. Museum für National-Manufactur und mechanische Künste geehrt. Das in Paris verfertigte Instrument ist ihm von L. Stuart, der Gemahlin des englischen Gesandten, für 600 Fl. abgekauft worden. Der Verfertiger hat die geehrte Kunstliebhaberin im Spiele desselben unterwiesen. Seit einiger Zeit kommen auch aus Teutschland Anträge zur Verfertigung solcher Instrumente an ihn. Den Preis für ein vollkommenes in zierlicher Form setzt er auf 50 Thlr. Seit dem Anfange des Monats März war er in München angekommen, wo er uns vom 20sten schrieb, er sei gesonnen, eine Reise nach Italien, Griechenland u. s. w. anzutreten, so dass er unter 2 Jahren schwerlich ein neues Instrument seiner Art liefern könne. Die Bauart und das Wesen der verbesserten Apollo-Lyra hat, seitdem wir es beschrieben, keine Veränderung erfahren, ausser der Stimmung, die sicherer und viel dauerhafter geworden ist. In der Behandlung desselben und an Fertigkeit des Spiels versichert der Verfertiger bedeutend gewonnen zu haben.

Die S. 205 unserer Bl. gerühmte Violine des Hrn. Moritz *Schön* befindet sich jetzt in den Händen des Hrn. Eduard Winter, Schülers von Matthäi und Spohr, jetzt Mitgliedes unsers hiesigen Orchesters. Es ist eine treffliche Geige: aber St. Peter und St. Paul, wie Veracini seine beiden Hauptgeigen nannte, ist sie doch noch nicht; will aber auch viel sagen. Genug, sie ist schön.

Die Contraltistin Marietta Carraro von der ital. Oper zu Odessa ist im vor. Jahre plötzlich daselbst gestorben. Die damalige Operngesellschaft bestand aus folgenden: die Barili und Tassistro, die Altistin Tinelli, die Tenoristen Magnani u. Patti, der Buffo Coppini und die Bassisten Tosi u. Guiddo.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Les Rivales,
deux Mélodies variées
pour le Piano
et dediées aux
Misses Emily et Indiania Llewelyn
par
Henri Herz.
Deux suites.
Op. 80. No. 1 et 2.

Second Thème original
avec
Introduction et Variations
pour le Piano Forté
dédié à
Mr. Henri Thelton
et composé par
Henri Herz.
Op. 81.
B. Schott's Söhne in Mainz u. Antwerpen. Paris, chez Schonenberger et Delahante. Londres, chez Dalmaine.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. N°. 16. 1835.

Musikalische Topographie von Breslau.

1. Das *Kön. akadem. Institut für Kirchenmusik* ist mit der Universität verbunden und an die Stelle der Musikschulen in den aufgehobenen Stiftern und Klöstern gekommen. Der Gesangunterricht sollte in sämmtlichen Gymnasien und in beiden Schul-Lehrer-Seminarien nach der Methode der Berliner Singakad. gegeben werden, weshalb der Kapellm. Schnabel und Oberorg. Berner zu Prof. Zelter beordert wurden, um diese Methode den angestellten Lehrern mitzutheilen. Die so weit vorgerückten Chöre sollten dann zu einem grossen Chore vereinigt werden, der sich allwöchentlich zu gemeinsamer Uebung in der Universitätskirche versammeln sollte. Der theoretische Unterricht sollte vorzüglich auf Kirchenmusik, dem Style und Geiste nach mit Bezug auf den Ritus beider Confessionen sehen, weshalb auch den Theologie Studirenden die Theilnahme daran ausdrücklich zur Pflicht gemacht wurde. Am 19. Juni 1815 wurde es unter Leitung Schnabels und Berners eröffnet. Die Gesangübungen des vereinten Chores begannen am 5. März 1816 und am 13. März 1817 fand die erste öffentliche Aufführung von ihm Statt. Die Oberaufsicht über das Institut wurde 1817 von einem hohen Ministerio dem K. Oberlandsgerichtsrathe *v. Winterfeld* übertragen, nach dessen Versetzung in das Geheime Obertribunal zu Berlin vom neuen Jahre 1833 an Hr. Prof. *Dr. Branis* das Amt eines Directors sämmtlicher Unterrichtsanstalten für Musik in Schlesien erhielt. Zeitiger Musikdir. und erster Lehrer der Anstalt ist *Joh. Theodor Mosevius*, geb. d. 25. Septbr. 1788 zu Königsberg in Preussen, zweiter und Orgel-Lehrer ist *Joseph Franz Wolf*, geb. d. 2. Jan. 1803 bei Leobschütz in Oberschlesien. — Die Schüler werden noch jetzt aus den im Notentreffen bereits geübten Discantisten und Altisten der hiesigen Gymnasien und aus den Zöglingen des katholischen und evangelischen Schullehrer-Seminars nach daselbst vollendetem einjährigen Cursus zusammengestellt und betragen gegenwärtig 260 an der Zahl.

Zweck des Instituts: Verbreitung einer veredelten Gesangweise in der Provinz; Erlangung der Kenntniss des Styls und Geistes klassischer Kirchentonwerke beider Confessionen. — *Form der Uebungen:* Choräle aus einer eigenen, mit Rücksicht auf die kirchlichen Zeiten und auf alle Kirchentöne entworfenen Sammlung in 5 Bearbeitungen aus verschiedenen Zeitaltern; kleinere Gesänge der kathol. Kirche; Motetten und Cantaten; Studium eines grössern Kirchenstücks im Zusammenhange. — *Oeffentliche Aufführungen:* Alljährlich ein Specimen, bestehend aus einigen Chorälen, kleinen Kirchenstücken und einem Psalm oder Hymnus; — im Vereine mit der Singakademie ein Oratorium. — Der Versammlungstag ist Dienstag von 4—6 Uhr im Ganzen, Freitag von 4—6 Uhr Vorübung einzelner Stimmen.

2. *Der kirchliche Singverein*, gestiftet und geleitet von dem Cantor an der Hauptkirche St. Bernhardin, Hrn. Gottlob *Siegert*, geb. d. 6. Mai 1789 zu Ernsdorf bei Reichenbach, seit 1812 hier und an der Bürgerschule zum heiligen Geiste angestellt. Mit der Kirchenmusik stand es übel. Des Mannes angestrengte Bemühungen gelangen. Seit 1820 stiftete er seinen Singverein, der jetzt 120 Mitglieder zählt, welche sich während der 6 Wintermonate wöchentlich einmal im Saale der neuen Bürgerschule zur Ausführung geistlicher Gesänge vereinigen. Ein Theil der Mitglieder unterstützt die von S. dirigirten Sonntagskirchenmusiken. Ausserdem hat der Verein jährlich seit seiner Entstehung an der Charmittwoche eine grössere Tondichtung vielfacher Art, von Orlandus Lassus bis in die neueste Zeit, zu Gehör gebracht. — Oberorganist an der St. Bernhardinkirche ist der durch

seine Kunstreisen u. Compositionen bekannte *Adolph Hesse*, geb. zu Breslau den 30. Aug. 1809. Das Nähere nächstens.

3. Hr. *Joh. Carl Pohner*, geb. zu Neuhaus bei Waldenburg (wann?), Gesanglehrer am Elisabethan und seit 1828 Cantor an der St. Elisabeth- u. St. Barbara-Kirche, bildete sich von 1820 an aus seinen Schülern einen Gesangverein für kirchliche Musik, wozu auch mehre Dilettanten traten, so dass die Zahl der Sänger oft über 70 heranwuchs, welche dann bei Aufführungen grosser Werke thätig waren. Jetzt schwankt die Anzahl zwischen 50 und 60. Unter diesen sind 16 an der Elisabethkirche angestellte Gymnasiasten. Versammlungsort ist noch immer die Privatwohnung des Cantors, Sonntags von 11 bis 12 Uhr. Es werden zur Erhaltung des Vereins keine Beiträge verlangt, nur wird jedem Mitgliede die Verbindlichkeit aufgelegt, bei grossen Musikaufführungen, wie der Tod Jesu v. Graun alljährlich, die Todtenfeier und ähnliche, mitzuwirken. Es erscheint aber ausser den 16 angestellten Gymnasiasten noch eine bedeutende Anzahl Mitglieder bei den Sonn- u. Festtagsmusiken in der Kirche. 1833 wurden im Ganzen 216 Musikstücke in der Elisabethkirche aufgeführt. — Organist ist hier *Ernst Kohler*, geb. d. 28. Mai 1799 zu Langenbielau bei Reichenbach, seit dem 28. April 1817 als Unterorg. und seit dem 25. Mai 1827 als Oberorg. an dieser Kirche bestätigt, auch seit 1820 durch mehre Pianof.- u. Orgel-Compositionen bekannt.

4. *Leopoldin'sches Gymnasium*, zählt jetzt 496 Schüler; im J. 1827 war die Anzahl bis auf 700 gestiegen. Seit 20 Jahren ertheilt der nunmehrige Kapellm. am Dom *Bernh. Hahn* den Gesangunterricht. B. Hahn ist geb. d. 17. Dec. 1780 zu Leubus a. d. Oder; Violin- u. Violoncellspieler, mehr Sänger (Tenor). Als Lehrer an dieser kath. Anstalt, wo er den Gesang sehr vernachlässigt fand, hat er Bedeutendes genützt und der Jugend selbst Liebe zu den Elementarstunden beigebracht. Die wöchentliche allgemeine Uebungsstunde erfreut sich allgemeiner Theilnahme. Er unterrichtet nach seinem „Handbuche beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen" (1829, bei Leuckart in Breslau). Die Elementarschüler sind in 3 Klassen getheilt, aus welchen die Geübtesten jährlich hervorgezogen werden. Mit diesen, 140—150, werden zuerst kleinere, dann grössere Gesangwerke, als Chöre u. Motetten verschiedener Meister (alter und neuer) versucht. Der Kirchengesang ist dadurch musterhaft veredelt worden. Bei besondern Kirchen- und Schulfeierlichkeiten werden unter Leitung des Lehrers manche grössere Musikwerke zu Gehör gebracht. Jeden Sonntag wird während des Gottesdienstes eine Motette von den Schülern gesungen und beim täglichen Frühgottesdienste den Sommer hindurch vor der Schule 4stimmige deutsche und lateinische Lieder. Die Sopranisten und Altisten dieses Gymnasiums sind verpflichtet, auch am akademischen Königl. Institute für Kirchenmusik mitzuwirken, wo sie grösstentheils die Mehrzahl bilden. — Domorganist ist *Joseph Franz Wolf*, geb. den 2. Juni 1802 in Tschirmkau bei Leobschütz.

5. Haupt- u. Pfarrkirche zu St. Maria Magdalena. Alle Sonn- u. Festtage Musikaufführungen. Eine bedeutende Anzahl Stiftsmusiken dazu gerechnet, beläuft sich die Zahl der jährl. Versamml. des Chores zu Musikleistungen auf 150, ohne die Proben. Für immer wirken 40 Sänger, worunter 16 Gymnasiasten, und 20 Instrumentalisten. Bei grössern Aufführungen erstreckt sich die Zahl der Mitwirkenden durch Unterstützung von Dilettanten auf mehr als 80. Alle bekannten Compositionen der ältern und neuern Zeit für die Kirche werden zu Gehör gebracht. Dirigent des Chores ist der Cantor, Hr. *Theodor Kahl*, ältester Sohn des 1828 verstorbenen Cantors Ch. Kahl, geb. zu Breslau 1804, wo er von seinem Vater unterrichtet wurde, dann das Gymnasium zu Maria Magdalena und darauf die hiesige Universität als Theolog besuchte. Eine Zeit lang war er bis 1828 Director des Musikvereins der Studirenden, den Unterricht Schnabels und Berners geniessend, und wurde 1828 seines Vaters Nachfolger, Cantor zu St. Maria Magdalena und Gesanglehrer am Gymnasium gleiches Namens. — Oberorganist an dieser Kirche ist *Carl Freudenberg* (wann und wo geboren?), studirte Orgelspiel und Harmonie bei dem Cantor Klein in Schmiedeberg, dann die Logier'sche Methode zu Berlin, vom Staate unterstützt, machte 1826 eine Reise nach Italien und kam 1827 an die Stelle des Oberorganisten Heinr. Gottl. *Neugebauer*, welcher 1811 Nachfolger J. G. Reinsch geworden war.

(Beschluss folgt.)

Bedeutende Werke.

1. *Die Weihe der Töne.* Charakteristisches Tongemälde in Form einer Symphonie nach einem Gedichte von *Carl Pfeiffer*, componirt von *L. Spohr*. 86stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. In Partitur. Pr. 6 Thlr. 16 Gr.
2. *Dasselbe Werk* für das Pianof. zu 4 Händen eingerichtet von *Carl Czerny*. Ebendaselbst. Pr. 4 Fl. 30 Kr. (3 Thlr.)

Ueber dieses Orchesterwerk haben mehre Männer aus den verschiedensten Gegenden schon im vorigen und in diesem Jahrg. unserer Blätter ihre Ansicht und die beifällige Aufnahme des Publikums so anziehend ausgesprochen, dass jedes Orchester von Bedeutung unsere wiederholte Empfehlung überflüssig finden müsste. Es gehört zur Ehre eines Orchesters, das Werk gut zu Gehör gebracht zu haben. Die Partitur sollten sich Künstler nicht entgehen lassen; sie ist für die meisten äusserst belehrend und den Meistern wird sie die angenehmste Lectüre gewähren. Sie gehört in jede gute Sammlung. Die Einrichtung für's Pianof. gereicht Hrn. Czerny zur Ehre; er hat die nicht leichte Aufgabe trefflich gelöst. Wir hätten kaum geglaubt, dass sich dieses Orchester-Tongemälde auf dem Pfte. so gut und so unterhaltend ausnehmen würde, als es hier wirklich der Fall ist. Es wird auch in dieser Gestalt den Freunden solcher häuslichen Vergnügungen sehr willkommen sein. Das Gedicht ist vorgedruckt.

Sämmtliche Concerte von Ludw. van Beethoven. In Partitur. Wien, Eigenthum u. Verlag der k. k. Hof- u. pr. Kunst- u. Musikalienhandl. des Tobias Haslinger. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel und C. F. Peeters. No. 1.

Concert für das Pianof. mit Begl. des Orch. Vollständige Partitur. Wien, b. T. Haslinger.

Beethoven's sämmtliche Concerte in schöner Ausgabe, wie hier immer, in Partitur zu besitzen, gehört zuversichtlich sowohl für Virtuosen als für Componisten zu dem Erwünschtesten. Eine solche Sammlung muss guten Eingang finden überall, wo echter Sinn für Tonkunst heimisch ist. Wir haben von diesem ersten Concerte aus C dur nur um jedes Missverstandes willen den Anfang anzuzeigen und noch hinzuzufügen: Das Concert ist genau wiedergegeben, wie es B. schrieb; auf einem eigenen Liniensystem sind hin und wieder von einer geschickten Hand, stets an geeigneten Stellen, nie überladend, noch weniger den Sinn des Ganzen verwischend, mit glücklichem Takt glänzendere Gänge verzeichnet, die den meisten heutigen Klavierspielern sehr lieb sein werden. Wer jedoch diese Zuthaten nicht spielen, sondern lieber bei den einfacheren Bravouren B.'s verharren will, ist gar nicht gehindert: wohl aber kann er aus dem Beigefügten mit dem Originale augenscheinliche Vergleichungen anstellen, wie sich jene nicht zu lange vergangene Zeit der Composition dieses Concerts im Pianofortespiel zu der unsern verhält. — Nur der letzte Satz hat ausgeführte Cadenzen, der erste blos das Zeichen der Cadenz, so dass sie dem Vortragenden überlassen bleibt. Der Anfang des Concerts, dessen Empfehlung gar keine Worte braucht, ist folgender:

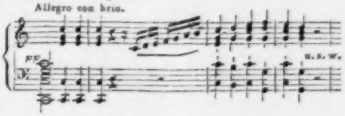

Quartett für 2 Violinen, Viola und Vcello von L. van Beethoven. 18tes Werk. No. 1. Wien, bei Tob. Haslinger.

Quartetten etc. No. 2, 18. Werk; No. 3, 18. W.; No. 4, 5 u. 6, 18. W. Ebendaselbst.

Diese neue schöne Auflage dieser weltbekannten, berühmten Quartette hat es nicht einmal nöthig, dass die Anfänge jeder Nummer hergesetzt werden, um dem Gedächtnisse zu Hülfe zu kommen. Man kennt, ehrt und liebt sie. Wir freuen uns, dass sie einer neuen Auflage bedürfen. Ein Gleiches gilt von folgendem:

Terzett für Violine, Viola und Vcello von L. van Beethoven. 3tes Werk No. 1; 9tes W. No. 2; 9tes W. No. 3; 9tes W. No. 4. Ebendaselbst.

Desgleichen eine neue Auflage von

Grande Sonate pathétique pour le Pianof. comp. par L. van Beethoven. Oeuv. 13. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Von solchen Werken haben wir nur die Titel zu nennen. Man wird von selbst darauf achten.

Nachrichten.

Dresden, d. 9. Febr. Musikalische Akademie des Kammermusikus und ersten Clarinettisten der Königl. Kapelle, Hrn. Kotte. Ouverture aus der Felsenmühle von Reissiger; eine der besten dieses Componisten. Concertino für die Clarinette von C. M. v. Weber, vom Concertgeber sehr schön vorgetragen. Göthe's Erlkönig, componirt von Franz Schubert, gesungen von Dem. Schneider. Die geistvolle, treffliche Composition ist bekannt. Ausführung gut, doch etwas kalt. Duett aus Sargino von Paer, eigentlich für Sopran und Tenor, gesungen von den Damen Schneider und Veltheim. Warum, da später zwei Tenore auftraten? Ueberhaupt war durch das Unwohlsein der Sängerin Schröder-Devrient und des Tenoristen Schuster die ganze Folgereihe der Stücke unterbrochen worden. Die gedruckten Blättchen mit Angabe der eingeschobenen Stücke waren nicht in Jedermanns Händen. Unangenehm genug! Im zweiten Theile Chopin's Concert für Pianoforte, vorgetragen v. Hrn. Hoforganisten Eisert. Chopin's originelle Bahn, die er in allen seinen Werken geht, ist bekannt. Auch dies Concert, ein höchst geniales Werk, ist es und in der Leips. Allg. Mus. Zeitung gründlich und ausführlich beurtheilt worden. Möglich, dass alle diejenigen, die mit dieses Componisten Weise nicht bekannt sind oder sich nicht bekannt machen wollen, ihn bizarr, lang ausgedehnt, trocken u. s. w. finden. Wir geben zu, dass man seine Eigenthümlichkeit oft hören müsse, dass er bisweilen sonderbar und etwas breit werde, allein diese Concessionen können auf das Urtheil über den Werth seiner Compositionen keinen Einfluss haben. Wir können mit voller Ueberzeugung versichern, dass dies Werk eine der genialsten Erscheinungen ihrer Gattung ist und ganze Stösse von Modecompositionen in den Staub tritt. Kenner werden sich bald davon überzeugen, wirkliche Liebhaber mögen durch wiederholtes Anhören der Chopin'schen Compositionen sich den Sinn dafür erwerben, und die Legion der blosen Hörer mögen — schweigen und ihren Enthusiasmus für die Strauss'schen Walzer aufheben. Der Vortrag dieses äusserst schwierigen Concerts war, wie man ihn von einem so gediegenen Virtuosen als Hr. Eisert ist, erwarten darf, brillant, präcis, kräftig und voll Geist. Das Auditorium lohnte seine Leistung mit verdientem Applaus. Gesang von Männerstimmen (von Schubert?), angenehm und gut vorgetragen. Variationen für Clarinette und Pianoforte von C. M. v. Weber, nicht ganz im heutigen Geschmack, aber brav vorgetragen von beiden Künstlern. Sextett von Mozart aus Così fan tutte; ganz für's Theater berechnet, konnte es im Concertsaale keine grosse Wirkung thun. Schlummerlied aus der Stummen, für Harmonichord und Clarinette, von Hrn. Kotte und dem als wackern Akustiker bekannten Hrn. Kaufmann vorgetragen. Wenn das Harmonichord rein gestimmt gewesen wäre, so würde der Zusammenklang beider Instrumente ohngefähr so gewirkt haben, wie Honig stark mit Zucker bestreut auf den Gaumen. So aber störte nicht nur die unreine Stimmung, sondern es erklangen auch manchmal ganz harmoniefremde Töne mit. Dazu machen die ganz deutlich vernehmbaren Ondulationen und Oscillationen des Tones das Zusammenspiel schwer und nicht angenehm, indem sie das Gefühl des strengen Taktes verwischen. Das Instrument kann, allein gespielt, bei gewissen Gelegenheiten vortreffliche Wirkung thun und seinem Erfinder verdientermaassen Beifall und Ehre verschaffen, allein in's Orchester passt es so wenig wie alle seine Verwandten, Harmonica, Euphon, Aulodion u. s. w., weil der Ton zu heterogen ist, um sich mit dem der andern gebräuchlichen Instrumente zu verbinden, und auch für's Solo nicht schnell genug anspricht.

Den 13. Febr. Freitags im Hoftheater Concert zum Besten der Armen. Ouverture von Beethoven zu Egmont. Wer kennt und liebt dieses Meisterwerk nicht? Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Mad. Schröder-Devrient. Die schöne Arie ist bekannt, die Ausführung schien nicht recht übereinstimmend. Schiller's „Lied von der Glocke" mit musikalischer Begleitung (leider!) von Lindpaintner, gesprochen von Mad. Rettich und Hrn. Pauli. Die Declamation trefflich. Die Composition, an sich schon ein ästhetischer Missgriff, so gut wie die von A. Romberg, aber auch in der Erfindung keineswegs eminent. Oft hätte man viel darum gegeben, die Musik nicht und dagegen lieber die wohlthuende Stimme der Mad. Rettich zu hören, deren schön gesprochene herrliche Worte durch die Musik verdeckt und verdorben wurden. Werden denn so manche Componisten nicht den Unterschied zwischen einem lyrischen und einem didactischen Gedichte, wie es die Glocke ist, einsehen lernen? Es sind nicht sechs lyrische Stellen,

die wirklich Musik erforderten, im ganzen Gedichte. Wie man aber Stellen, wie:

Nehmet Holz vom Fichtenstamme,
Doch recht trocken lasst es sein,
Dass die eingepresste Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein.
Kocht des Kupfers Brei,
Schneid das Zinn herbei,
Dass die zähe Glockenspeise
Fliesse nach der rechten Weise.

componiren könne, bleibt räthselhaft. Welches ist denn nun die rechte Weise, wie man musikalisch das Fliessen der zähen Glockenspeise ausdruckt? Unter den Verständigen war nur eine, die alte längst begründete Meinung, dass der Musiker nämlich nicht muss malen wollen, was nicht im Bereich seiner Kunst liegt, weil er und sie sonst zu Schanden werden. Finale aus Titus, 1sten Akts, ein herrlicher Satz und würdig ausgeführt. Zweite Abtheilung. Duett aus Semiramis von Rossini, gesungen von Mad. Schröder-Devrient u. Frl. Schneider; unter den heutigen Italienern ist Rossini ein Klassiker, ein Diamant von ersten Wasser. Septett von Beethoven, ausgeführt von dem Concertmeister Rolla und den KM. Pohland, Kummer, Schmerbitz, Kotte, Haase und Lorenz. Ein Cabinetstück, herrlich wiedergegeben. Finale aus dem 2ten Akt des Don Giovanni; leider ward der fugirte Eintritt dieses schönen Satzes, den man so selten hört, durch ein Verzählen der Takte im Chorpersonal verdorben.

Sonnabend den 14. Febr. gab Hr. Ciprian Romberg, Violoncellist in K. Russ. Diensten, eine Quartettakademie in dem ihm vom Baron Trautvetter überlassenen Saale. Er zeigte sich als ein trefflicher Schüler des grossen Bernhard Romberg, seines Oheims. Es ist schon von ihm in der allg. musikal. Zeitung die Rede gewesen. Allem ihm gespendeten Lobe stimme ich ganz bei und finde nur den Tadel seines Instrumentes, das ein sehr guter Guarneri ist, und seines Tones unbegründet. Der Vortrag der nationalen Lieder im Dudelsackscharakter war sehr originell und wahrhaft reizend.

Den 20. Febr. Norma, grosse tragische Oper von Bellini. Das Textbuch ist sehr gut und liefert höchst prägnante Situationen. Die Musik ist — die alte Bellini'sche Leier mit faustdicken Reminiscenzen aus den Montecchi und Capuleti. Ein hiesiger geistreicher Musikfreund machte davon die treffendste und bitterste Kritik, indem er sagte, die ehemaligen untergeordneten Zeichenmeister, die mit Rolle und Bleistift keuchend aus einem Hause in's andere, Stunden gebend rannten, hätten ihren Schülern eingeschärft: „Wolken macht man gerade wie Baumschlag, nur ein bischen anders.“ Eben so könne man sagen, Norma sei gerade wie die Capuleti, nur ein bischen anders. — Dass Mad. Schr.-Devrient beklatscht und herausgerufen wurde, versteht sich und war auch, in ihrer Art, verdient.

Den 25. März. Der Berichterstatter war verhindert, in der ganzen Zwischenzeit seine Wohnung zu verlassen, und kann also nur erwähnen, dass an diesem Festtage (Mariä Verkündigung) eine Messe von Zingarelli in der katholischen Kirche aufgeführt ward, auf welche das Motto des letzten Haydn'schen Quartetts vollkommen passte: „Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.“ Wer Lust hat, den 83jährigen Greis in dieser Composition zu bewundern, der thue es. Mir und Allen, die die Musik hörten, kam sie wie Wasser vor, völlig farb- und geschmacklos. Warum soll denn der Tribut der Schwäche, den der Künstler, wie jeder Mensch, der Natur abtragen muss, zur Schau gestellt werden und die frühern glänzenden Leistungen verdunkeln? —

Mad. Schröder-Devrient hat, nachdem sie in Deutschland den Ruf der ersten tragischen Schauspielerin und Sängerin mit allem Recht erworben, sich entschlossen, auf fünf Vierteljahre nach Italien zu gehen, nachdem sie vorerst Deutschland in mannichfacher Richtung durchzogen haben wird. Ihre letzten Vorstellungen waren Norma — ihr Benefiz — und die Capuleti. Alles in der gewohnten Art. Beifall, Herausrufen, Rührung u. s. w. Einstweilen sind wir ohne eine erste tragische Sängerin, weshalb in alle vier Welttheile um Succurs geschrieben worden. Führe uns Apollo eine günstige Erwerbung zu. Schwer wird es die Nachfolgerin haben, wenn sie auch noch so brav ist, denn der Geschmack hatte sich so an die Darstellungsweise der Künstlerin, die uns verlässt, gewöhnt, dass ihm schwer etwas anderes, selbst wenn es gut wäre, ein Ersatz dünken dürfte.

C. B. von Miltitz.

Leipzig. (Fortsetzung.) Vom 5ten bis zum 18ten Abonnement-Concert liessen sich als Solospieler hören: 1) Hr. Organist Adolph Hesse aus Breslau mit einem neuen selbstcomponirten Concert für das Pianof., gut gearbeitet und geschickt

gehalten, mehr als Orchesterstück mit concertirendem Hauptinstrumente; nicht so brillant für das Pianof., als es jetzt gewöhnlich ist, aber mit Beifall aufgenommen; 2) Hr. Concertmeister Matthäi trug ein angenehmes Concertino für die Violine von seiner eigenen Composition mit gewohnter Meisterschaft vor, die auch diesmal erfreute, wie immer; 5) Hr. Leonhard spielte das Beeth. Klavierconcert aus G dur, was wir nicht hörten, mit Beifall; 4) der Violinist Hr. Hager aus Cassel ebenfalls, obgleich die Comp. der Violinvariationen von Beriot nicht unter die vorzüglichsten gerechnet wurden; 5) Hr. Inten zeigte sich zum ersten Male hier als beachtenswerthen Fagottisten in einem neuen Concertino von W. Haake; 6) Hr. Eisner, Kais. Russ. Kammermusikus, jetzt in Dresden lebend, bewährte seine Meisterschaft auf dem Horne höchst glänzend in einem neuen Concertino von Lindpaintner und in selbstcomponirten, sehr ansprechenden und schwierigen Variationen, die mit rauschendem Beifall aufgenommen wurden, nach Verdienst; 7) Hr. Mehnert, ein junger Virtuos auf der Clarinette, erfreute sich in einem Adagio und Variationen von J. Beer (neu) glücklicher Theilnahme; 8) Hr. Ulrich, Orchestermitglied, bewies in Introduction und Variationen von Lubin (neu), dass er in seinem schon früher ausgezeichneten Violinspiel abermals sehr bedeutende Fortschritte gemacht hatte, was auch von der Versammlung mit lebhaftem Applaus anerkannt wurde; 9) Hr. Cipriano Romberg, Schüler seines Oheims Bernh. R. und Violoncellist des Kaisers von Russland, zeigte sich seines Meisters würdig. Der junge, auch als Mensch sehr gebildete Mann ist schon in seiner Jugend höchst bedeutend: seine Bogenführung ist meisterlich und reizend, seine Töne meist schön, seine Fertigkeit ungemein und sein Compositionstalent überaus hervorstechend. In Spiel und Composition offenbart sich mit dem Schönen etwas Edles u. eigen Grossartiges, so dass von ihm Ausserordentliches in jeder Hinsicht zu erwarten steht. Er trug uns ein neues Concert und eine neue Phantasie seiner Tondichtung vor, die den lebhaften Beifall völlig verdienten; 10) das Pianoforte-Concert aus C moll von Mozart, vorgetragen von Hrn. Leonhard, schien nicht allgemein zu gefallen; 11) eine neue, vom Flötisten Hrn. Haake selbst componirte Concertpolonaise wurde, wie das Spiel, beifällig aufgenommen; desgl. 12) ein Violinconcert von Kalliwoda, vorgetragen von unserm Orchestermitgliede Hrn. Winter, der jetzt so glücklich ist, eine bessere Geige zu besitzen, worauf bekanntlich etwas ankommt; 13) Dem. Schmiedel aus Dresden gab Souvenirs d'Irlande, grosse Phantasie für das Pianof. mit Orchesterbegl. von Moscheles, und die militärische Phantasie von Pixis mit guter Fertigkeit und mit Beifall. Das Instrument gehörte nicht zu den vorzüglichsten, besonders stockte die Abdämpfung, die der Umwendende zum Glück hülfreich niederdrückte; 14) Hr. Franz Poland, Stud. jur., liess sich in Variationen von Mayseder (neu) auf der Violine hören, die er mit schöner Fertigkeit und gutem, zuweilen etwas französirendem Geschmack sehr beifällig vortrug. Darauf ein neues Divertimento für zwei Violinen von Wassermann, die er mit seinem Bruder, Hrn. Johann Poland aus Dresden, spielte, mit gleicher Auszeichnung. Der Bruder ist ein junger Virtuos von kaum 16 Jahren, der schon jetzt unter die geschickten Violinspieler gerechnet werden muss und folglich sehr viel für die Zukunft verspricht, was er leisten wird, wenn er nicht zu früh durch mit Recht erworbenen Beifall sich von dem stillwirkenden Eifer nothwendigen Weiterstrebens abwendig machen lässt, was wir jedoch bei seiner Bescheidenheit nicht zu befürchten Ursache haben.

Uebersehen wir nun das Ganze auch in dieser Abtheilung, so werden wir nicht nur einen erwünschten Wechsel in grösstentheils trefflichen Wahlen gewahr, sondern wir müssen auch bemerken, dass viele fremde Künstler und unter diesen bedeutende uns erfreut haben, ohne dass unsere einheimischen, am allerwenigsten die noch aufwärtsstrebenden, vernachlässigt worden sind. Ferner ist unter dem Gegebenen ein grosser Theil uns völlig neu gewesen. Sollte dies Alles nicht auf mannichfache Weise unterhalten haben? nicht dankenswerth sein? — „Was? danken? Ist das nicht lächerlich! Tadeln, willst Du sagen, damit frische Bewegung und neues Leben entsteht!“ — O ja, geliebter Leser! wir stehen hier auch am Eingange zum neuen Paradiese, das noch nicht fertig ist. Wir haben auch Revolution! politische nicht, dafür ist gesorgt, blos musikalische, aber wie? Nein, es geht jetzt auch hier sehr gut. Das Nähere davon ist ein wahres Seelenfest. — Vor der Hand wollen wir nur noch aus der neuesten Zeit berichten, dass Frau Schröder-Devrient unsere Stadt mit 5 Vorstellungen beglückt hat, die sämmtlich so besucht waren, dass wir schon 3 Wochen vor

Mad. Lüders ist eine sehr artige Aktrize und nicht üble Sangerinn. Mad. Lange und Hrn. Ellmenreich kann ich unter die Gesellschaft nicht zahlen, weil sie erst hier dazugekommen sind. Von den Andern stand zwar in den hiesigen Zeitungen, dass sie in Strassburg viel Beyfall „gefunden" hatten: es war aber zu lesen, mit Beyfall „verschwunden" waren. Nun stellen Sie sich ein solches Häuflein vor, welches hierher kommt, um die Pariser Mozarts Meisterstücke kennen zu lehren, und das zu diesem Ende gleich kurzweg sein Theater Theatre Mozart betitelt! Denken Sie sich von andrer Seite den Enthusiasmus der Pariser, Mozarts Kompositionen, wie Er sie schrieb, und unverpfuscht, einmal hören zu können! Am 25 Brumaire (16 Nov.) stürzte alles dem Theatre Mozart, Salle de la Cité, Opéra comique allemande, zu, um der Eröffnung dieses Theaters mit der Entführung aus dem Serail beyzuwohnen. Ich hörte zwar vorher einige Proben mit an, konnte aber über die Sänger nicht urtheilen, indem sie ihre Parthien, wie grosse Sänger bey den Proben pflegen, ganz nachlässig sangen; nur von Mad. Lange konnte ich voraus wissen, dass sie ihres Beyfalls in der grossen Bravour-Arie des zweyten Akts ganz gewiss war. Ich drangte mich also auch in die erste dieser Vorstellungen und wartete mit den übrigen Geduldigen und Ungeduldigen auf den Anfang, der sich, der noch nicht fertigen Kleidungsstücke wegen, um ¾ Stunden verzögerte. Endlich fing die Ouverture an, wobey sich das Orchester unter der Anführung des braven Blasius auf eine sehr vortheilhafte Art ankündigte. Ein allgemeines Beyfallklatschen zeugte von der Zufriedenheit des Publikums. Nun kommt Belmonte (von einem gewissen Walter vorgestellt, der mit seiner schlechten Figur ein steifes Spiel, eine schwache Stimme, und üble Methode vereiniget) ganz schwarz in alt-spanischer Tracht mit einem grossen Backen- Spitz- und Schnurrbart, auf die Bühne. Die doppelte Aehnlichkeit mit — s Hamlet und dem — schen Hofjuden machte, dass ich fast laut auflachte. Er sang seine Arie mit gutem Willen, der auch am Ende applaudirt wurde. Sein darauf folgendes Duett mit Osmin war des übertriebnen Tempo's und des starken Akkompagnements wegen nicht anzuhören, viel weniger zu verstehen. Ueberhaupt nehmen die pariser Orchester keine Rücksicht auf Sänger, sobald sie ein f. oder fz. erblicken. Das Chor: Singt dem grossen Bassa Lieder, wurde im furchtbarschnellen Tempo zweymal gemacht, wobey das erstemal nichts weiter weggelassen wurde, als — die Singstimmen, welches besonders bey den Solostellen: Weht ihm entgegen u. s. w. einen vortrefflichen Effekt machte! In der Arie: Ach ich liebte, war so glücklich, hatte Mad. Lange, wie jezt öfters, das Unglück, ziemlich stark zu distoniren. Mad. Lüders, als Blondchen, gefiel ihres artigen Spiels wegen am meisten in dieser Oper, so wie auch Herr Ellmenreich. Die übrigen fielen eigentlich durch, und gar nicht mit Unrecht. Durch die Bravourarie der Mad. Lange, die ich wirklich noch nie so habe singen hören, wurde das Publikum ganz bezaubert. Die Leichtigkeit und Richtigkeit, mit der sie dieselbe vortrug, ist wirklich erstaunungswürdig. Der dritte Akt fiel ganz durch, doch applaudirte man am Ende, obgleich niemand mit dieser Vorstellung zufrieden war. Die zweyte und dritte Wiederholung dieser Oper zog niemand mehr in das Haus, und man gab darauf zweymal — was? das rothe Kappchen von Dittersdorf, wobey Herr Ellmenreich als Schulz gefiel, von diesem Tage aber das Theater verliess, so wie auch Mad. Lange seit der dritten Vorstellung der Entführung aus dem Serail es nicht wieder betrat, indem der Herr Direkteur keine Lust hatte, beyde zu bezahlen, obwohl sie schon einige Monate in Paris seinetwegen hatten zubringen müssen. So waren denn die zwey besten Sujets von der Oper, und man gab nun mit dem übrigen Kram zwey Vorstellungen — wovon? von dem neuen Sonntagskind, zwey, von dem Spiegel aus Arkadien, und zwey

ihrer Ankunft kein Billet mehr erhalten konnten. Zum Glück waren etliche Vorsichtige so gut gewesen, gleich ganze Logen in Beschlag zu nehmen; diese theilten dann den Bittenden für Geld und gute Worte die benöthigten Einlasskarten mit. Am 5. April trat sie mit Norma auf, in allen Situationen ein wahres Musterbild zum Malen, wie uns versichert wurde, was wir gern glauben, denn wir kennen die Künstlerin aus frühern Leistungen, z. B. im Fidelio, mit dessen Darstellung sie auch diesmal entzückte. Ferner Amazily im Cortez und 2 Mal Romeo, mit dem sie am 11ten schloss, nach Verdienst ausgezeichnet geehrt. Wir haben Hoffnung, sie nach ihrer Rückkunft von Magdeburg in mehren Rollen baldigst wieder zu sehen. Zählt man die Gefeierte unter die Ersten des ersten Ranges, so hat sie auch da noch Vorzüge.

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevals-Stagione.

Neapel. Nach dem bereits im vorigen Berichte angezeigten unangenehmen Vorfall zwischen der Ronzi und der Del Sere erhielt Donizetti's neue Oper den Namen Buondelmonte, die auch den 18. Oct. in die Scene ging, und in welcher nebst benannten Damen die Hrn. Pedrazzi, Porto und Crespi sangen. Die Musik, in der Mehres Beifall fand, ist grösstentheils modern populär und lärmend, hat aber auch manches wirklich Gute, das leider nur zu schnell verschwindet. — Eine zweite Neuigkeit dieser Stagione war die Ankunft der Malibran aus Mailand. Sie machte im Nov. den Anfang mit der Sonnambula mit grossem Eclat. Hierauf gab man den Tancredi, der selbst mit der gefeierten Sängerin einen förmlichen Fiasco erlebte, in der zweiten Vorstellung ausgepfiffen wurde und aus der Scene verschwand: sic transit etc. Die Norma (Malibran) hat den grossen Schiffbruch in der zweiten Vorstellung gerettet; ich sage in der zweiten, denn die erste Vorstellung machte ebenfalls Fiasco, nur wegen es die Enthusiasten weder in Neapel, Bologna, Mailand, noch in Sinigaglia und Lucca, wo die M. bisher in Italien gesungen hat, zu sagen, sie habe einen Fiasco gemacht, sondern sie sei unpässlich gewesen. — Der Pirata gefiel nicht, weil Hr. Duprez allzusehr Rubini wünschen liess und die Unger auch nicht allgemein befriedigte (die Rolle ist für sie zu hoch); ja, was zu verwundern ist, die Unger (Parisina) machte keinen Furore mehr.... Nun gab man im Teatro Fondo den Turco in Italia, aber gleichfalls ohne guten Erfolg; weder die Unger noch Cosselli waren ausgezeichnet zu nennen, die Musik wollte auch nicht recht mehr behagen, und blos der Baritono Coletti, der zum ersten Male in der Titelrolle die Bühne betrat, fand vielen Beifall seiner schönen Person und Stimme wegen. Noch wurden auf diesem Theater, abwechselnd mit S. Carlo, die Beatrice Tenda gegeben, worin die Tacchinardi glänzte, sodann der Nuovo Figaro von Ricci, worin der bekannte Buffo Frezzolini debutirte und — nicht gefiel.

Hr. Teodoro Dohler, von hier gebürtig, Zögling der Herren Benedict und Czerny und Kammervirtuos des Herzogs von Lucca, liess sich im December in einer auf dem Teatro Fondo von ihm gegebenen Akademie mit vielem Beifalle auf dem Pianoforte hören. Desgleichen ebendaselbst in den Zwischenakten des Nuovo Figaro der Norweger Boll, von dem bereits bei andern Gelegenheiten in diesen Blättern, als Nacheiferer Paganini's, Erwähnung geschah.

Es heisst, Hr. Bellini sei eingeladen, seine für die pariser italienische Bühne componirte Oper I Puritani hier in die Scene zu setzen, überdies zwei neue Opern zu componiren, dafür erhält er 9000 Ducati (ungefähr 8500 sächs. Thaler) und zwei Benefice-Vorstellungen, was also weit die Summe von 2000 Louisd'or übersteigt. Die Ronzi De Begnis wurde für's künftige Theatraljahr 1835 auf 1836 engagirt und erhält für 90 Vorstellungen 90,000 Franken. Freilich mögen alle diese und andere der Malibran, der Pasta u. s. w. zugesagten ungeheuern Summen sehr wahrscheinlich nur im Contracte auf dem Papiere stehen; gewiss ist es aber, dass Maestro Bellini schon vor 3 Jahren keine Oper unter 1000 Ducaten schreiben wollte, jetzt vermuthlich die Saiten noch höher spannt; dass die noch übrigen wenigen Sänger ersten Ranges sich tüchtig bezahlen lassen, und sie haben Alle recht.

Ausser der Malibran, diesem kostbaren musikalischen Diamanten, besitzen wir dermalen keinen einzigen Sänger von Belang. Die Ronzi singt nächsten Karneval in Mailand, die Unger in Rom, die Tacchinardi in Genua, Lablache in Paris, Cosselli in Venedig, und von den bessern Maestri haben wir gegenwärtig, Coccia ausgenommen,

auch keinen einzigen in unsern Mauern. Die nächste Karnevals-Stagione dürfte also in theatral. Hinsicht keineswegs glänzend ausfallen.

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

M. Christian Friedrich *Michaelis*, geb. zu Leipzig 1770, gest. am 1. Aug. 1834 als Privatlehrer auf der Universität zu Leipzig, wo er in frühern Jahren, z. B. 1798, zuweilen musikalisch-ästhetische Vorlesungen hielt, machte sich durch viele Aufsätze in die Reichardt'sche u. unsere allg. musik. Zeitung, in die Eunomia, Caecilia u. s. w. nützlich; ferner durch mehre Uebersetzungen aus dem Englischen und Französischen, worunter wir vorzüglich nennen: Thomas Busby's allgem. Geschichte der Musik in 2 Octavbänden (Leipzig, bei Baumgärtner, 1821). Unter seinen eigenen Schriften: Ueber den Geist der Tonkunst mit Rücksicht auf Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft. Ein ästhetischer Versuch. Leipzig, bei Schäfer, 1795; zweiter Versuch, 1800. Er war ein enthusiastischer Musikfreund, der sie auch praktisch auf dem Klaviere und der Violine übte, auch in wenig bekannt gewordenen kleinen Compositionen sich versuchte.

Kurze Anzeige.

48 *Uebungen für den Contrabass über die Dur- und Moll-Tonleiter in Secundenfortschreitungen.* Supplement z. Contrabass-Schule v. *Wenzl Hause*, Prof. am Conservat. zu Prag. Liv. 1. Prag, bei Marco Berra. ♦Pr. 2 Fl.

Wer Contrabass spielt, kennt diese hier gründlich gewürdigte Schule; sie ist ihm unentbehrlich. Das Suppl. der 48 nach der Dur-Secunden-Tonleiter geschriebenen Uebungen ist es nicht minder für alle, die noch zu lernen haben.

Literarische Notiz.

Beethoven's Studien, mit vieler Mühe und anhaltendem Fleisse vom Ritter v. Seyfried bei Haslinger in Wien herausgegeben, sind von Hrn. F. Fetis, mit kritischen Noten versehen, ins Französische übersetzt bei Moritz Schlesinger in Paris für 15 Gulden erschienen. Wir haben die Uebersetzung noch nicht vor Augen gehabt, sind aber im Voraus gewiss, dass kritische Noten, so vortrefflich sie auch sind, zu Beethoven's Studien, der kein System der Harmonie damit der Welt vor Augen legen wollte, nur höchstens für Schüler nützlich sind, damit sie sich im erlernten System nicht etwa irre machen lassen: die übrigen Musikbeflissenen sollen und wollen hier nur erben, wie B. studirt hat und was er dabei gelegentlich äussert.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Von nachstehend bezeichneten drei neuen Opern erscheinen in unserm Verlage mit Eigenthums-Recht die vollständigen Klavier-Auszüge, wie auch die Gesänge einzeln.

I Puritani ed I Cavalieri, Opera seria in due Atti del Sr. Bellini.

Marino Faliero, azione tragica in tre atti del Sr. Donizetti.

Le cheval de bronze, opera féerie en trois actes de Mr. Auber.

Die Ersteren mit italienischem und deutschem, und die Letzteren mit französischem und deutschem Text.

Mainz, im März 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandl.

Interessante Anzeige.

L'Art du Violon, nouvelle méthode dédiée à ses Eleves par Baillot.

Dieses ist ein reichhaltiges und wissenschaftlich geordnetes Werk, wie es sich von diesem ausgezeichneten und berühmten Meister mit Gewissheit erwarten lässt. Unterzeichnete Verleger sind daher gewiss, durch die Verbreitung einer deutschen Ausgabe dieses vortrefflichen Werkes allen Violinisten, sowohl Lehrern als Schülern, einen angenehmen Dienst zu leisten. Das französische Original enthält, als ein umfassendes Lehrbuch, hauptsächlich viele Literatur, welche keineswegs oberflächlich und mangelhaft, sondern mit vollster Sachkenntniss frei ins Deutsche übertragen werden muss. Darum haben wir diese schwierige Arbeit dem als Violin-Virtuosen und musikalischen Dichter schon vortheilhaft bekannten Herrn J. D. Anton anvertraut. Auf die Herausgabe werden wir alle Sorgfalt verwenden, so wie auch, dass solche bald erfolgen wird.

Mainz, im März 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandl.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. No. 17. 1835.

Musikalische Topographie von Breslau.
(Beschluss.)

6. *Singakademie* wurde am 17. Mai 1825 eröffnet. Zweck des Vereins ist, nach dem Vorbilde der Berliner, Erhaltung u. Belebung ächten Kunstsinnes durch praktische Uebung kirchlicher und der damit zunächst verwandten ernsten Vocalmusik. Stifter und Director ist J. Theod. Mosewius. Ihm zur Seite stehen drei Vorsteher und drei Vorsteherinnen, aus den Mitgliedern zur Anordnung und Vollziehung der äussern Angelegenheiten des Instituts erwählt. Der Director ist zugleich Lehrer der Anstalt; alle musikal. Angelegenheiten stehen unter seiner alleinigen Anordnung. Zur Vorschule der Singakad. dient eine im Herbst 1826 eröffnete Elementar-Gesangklasse, in welcher von den ersten Anfangsgründen an gelehrt und die Vorübung in einem 2jähr. Cursus (wöchentlich 4 Stunden) bis zur vertrauten Bekanntschaft mit dem Händel'schen Style fortgesetzt wird. Eine Prüfung der Schüler vor der gesammten Vorsteherschaft geht der Aufnahme dieser Klasse in die Singakademie voran, welche letzte sich allwöchentlich, ausser 6 Wochen Ferien im Spätsommer, 2mal versammelt, Mittwochs von 4—6 in pleno, Sonnabends aber von 4—6 zu Vorübungen einzelner Stimmen. Das Institut wurde mit 24 Mitgliedern eröffnet, deren Zahl sich am neuen Jahre auf 123 vermehrt hatte. — Form der Uebungen: *a*) Choräle, die Stimmen anzusingen und die Versammlung ernst zu stimmen; *b*) kleinere Kirchenstücke teutscher und italien. Meister; *c*) die letzte Versammlungsstunde ist dem Studium eines grösseru Werkes im Zusammenhange gewidmet, welches in seinem ganzen Umfange fortdauernd bis zur möglichst vollendeten Aufführung studirt, dann bei Seite gelegt und nur zuweilen als erworbenes Eigenthum des Vereins von Neuem gesungen wird. — Stehende Aufführungen sind: *a*) am Palmsonntage eine grosse geistliche Musik (1826—1829 mit, alljährlich Händel's Messias, seit 1830 Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Matth., 1830 auch am Pfingstage wiederholt); *b*) am Stiftungstage einige Choräle und ein Te Deum; *c*) im Herbst ein Oratorium oder eine zusammengesetzte Aufführung (bis jetzt Samson, Jud. Maccabäus, Israel in Aegypten, Jahreszeiten, Requiem von Mozart, mehre Motetten, Psalmen, Cantaten); *d*) zum Weihnachtsfeste, meist bisher passende Gesänge italienischer Meister und Choräle.

7. *Die Liedertafel* wurde am 24. März 1825 eröffnet und von Carl Schall, Prof. *Dr.* Brans, Prof. *Dr.* von der Hagen, Direct. *Dr.* Kannegiesser und Mosewius gestiftet, welcher Letztgenannte Meister der Liedertafel ist. Sie besteht jetzt aus 43 Mitgliedern, versammelt sich jeden Monat einmal, abwechselnd mit und ohne Gäste.

8. *Musikalischer Zirkel*, im November 1830 gestiftet von Mosewius u. constituirt im Nov. 1833. Zweck des Vereins: Verbreitung einer auf schulgemässe Stimmbildung gegründeten Gesangsweise und Veredlung des musikalischen Geschmackes durch Uebung und Ausführung guter Werke aus dem Gebiete der Kammermusik. Die eingehenden Mitglieder müssen zugleich Mitglieder der Singakademie und speciell Schüler des Directors sein. Mittel sind Volkslieder, das teutsche Lied, die Ballade, mehrstimmige und nicht aus Opern entnommene Gesänge und Compositionen für das Fortep. ohne und mit geringer Begleit. (Duo, Trio, Quatuor). Zur Beschäftigung eines grösseru Kreises werden grössere Stücke aus guten Opern aller Zeiten und Style, auch ganze Opern, welche entweder auf der Breslauer Bühne nicht gegeben werden oder deren Einübung der Kunstkenntniss vortheilhaft ist, geübt. Der Zirkel zählt 38 Mitglieder, welche sich vom Octbr. bis Mai wöchentlich Freitags von 6—9 Uhr versammeln. Die Wir-

kung des Vereins nach Aussen geschieht durch Aufführung des Geübten vor Zuhörern, welche von den Mitgliedern eingeführt werden. Solche Aufführungen haben 4 bis 6 Statt, deren Inhalt nach den verschiedenen Stylen geordnet wird. Im Winter von 1833 und 1834 nahmen gegen 200 Personen an den Aufführungen des musikalischen Zirkels Theil. — Wir bitten um Ergänzung.

Ueber Pietro de Fossis oder de la Fossa.

Im vorigen Jahrgange unserer Blätter wünschten wir die Quelle zu erfahren, nach welcher der sel. Kandler in seiner teutschen Bearbeitung des Baini'schen Werkes über Palestrina die Ernennung des oben genannten Mannes zum Maestro di San Marco auf den 13. (31.) Aug. 1491 setzt, welche Angabe anderwärts fehlt. Darüber hat der Hr. Hofrath Kiesewetter, der geehrte Herausgeber des Kandler'schen Werkes, die Güte gehabt, uns Folgendes mitzutheilen:

Unter den nachgelassenen Papieren K.'s enthält ein Bogen einer alten, dem Hrn. Hofrath sehr wohl bekannten Schrift das Verzeichniss der Maestri und der Organisten beider Orgeln von S. Marco bis in die Hälfte des vorigen Jahrh., wozu von Kandler's Hand die Ergänzung bis auf unsere Zeit theils nach Ab. Ravagnan, theils nach eigener Kenntniss beigeschrieben worden ist. Jene Blätter rühren aus den nachgelassenen Papieren des berühmten Padre Martini her, deren mehre K. zu Bologna aufgelesen und dort Copien dafür zurückgelassen hat. Einige derselben sind von Martini's eigener Hand, andere von einem seiner Gehülfen. Von diesem letzten ist das Verzeichniss, das nur in wenigen Daten von jenem des Abtes Ravagnan abweicht. Gleich oben an steht: D. Prō. de la Fossa elette l'anno 1491, 31 Agosto. Die Quelle ist nicht angeführt. Die Abweichungen von unserm Register 1832, S. 279 sind folgende: D. Giov. Rovetta, gewählt 1649 am 8. Oct.; bei Monferrato ist hier der 30. Aug. angegeben; bei Ant. Lotti 1736 am 2. April. Das von der alten Hand geschriebene Verzeichniss endet mit Gius. Soratelli, von wo Kandler's Ergänzungen anfangen. Dass aber das althandschriftliche Verzeichniss, dessen Abweichungen wir hier mittheilen, unmittelbar von Venedig aus geliefert worden, wird durch die nach dem dortigen Dialekte geformten Vornamen Iseppo, Zuanne sehr glaublich.

Uebrigens ist Hrn. Hofr. Kiesewetters briefliche Bemerkung höchst beachtenswerth: „Nach meiner Muthmaassung war aber der genannte Pietro de Fossis oder de la Fossa kein eigentlich so zu nennender Maestro, sondern ein geistlicher Vorsteher der Kapelle, dergleichen auch in den Hauptkirchen Roms bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. und an der päpstlichen Kapelle sogar bis an das Ende desselben Jahrh. bestanden. Gewiss ist, dass in Venedig von desselben etwaigen Compositionen nichts zu finden, auch keine Spur davon angedeutet ist; und der verst. P. Mattei, der Einzige und Letzte, der die Schätze der Bibl. zu Bologna kannte und darüber Auskunft zu geben vermochte, an den ich mich noch 1821 deshalb gewendet, hatte die Gefälligkeit, mir von den ältern Meistern von S. Marco eine Anzahl der vorhandenen Werke anzuzeigen, mit dem Beifügen, dass von de Fossis durchaus nichts vorhanden sei." Was sich etwa noch darüber in Italien ermitteln lässt, wird kurz und genau mitgetheilt werden.

Aus der englischen Zeitung „Atlas".

Friedrich Schneider, der Oratorien-Componist. (Eingesandt.)

Wir haben so eben den Pharao von Friedrich Schneider erhalten, und obschon wir diese Composition noch nicht jener sorgfältigen Prüfung unterwerfen konnten, welche der Beschreibung der Einzelnheiten eines ausgedehnten Werkes nothwendig vorausgehen muss, so haben wir doch genug davon gesehen, um uns von ihrem allgemeinen Charakter und ihrer wahrscheinlich günstigen Aufnahme in England zu versichern. Eine Analyse dieses anziehenden Oratoriums soll für eine künftige Nummer mit der des Gegenstandes würdigen Aufmerksamkeit bearbeitet werden; für jetzt dürften einige Bemerkungen über den Componisten, welche aus persönlicher Beobachtung hervorgegangen sind, nicht am unrechten Orte sein.

Friedrich Schneider, der fruchtbarste und erfolgreichste Componist neuerer Zeiten im Oratorienstyl, wohnt in der ruhigen und prunklosen kleinen Stadt Dessau. Und doch ist es in einer Zurückgezogenheit wie diese und ohne andere äussere Anregung zum Componiren, als die ihm der Musik-Verein der Herzogl. Kapelle oder die Concerte der jungen Musiker, deren Ausbildung er vorsteht, ge-

währen, dass der *Dr.* Schneider (dazu haben die deutschen Universitäten ihn ernannt) Werke vollendet, die von Tausenden mit Entzücken gehört werden. Die Feste des nördl. Deutschlands verdanken seiner Feder wiederholt die ergiebigsten Quellen neuer Reize, und er wird in diesen Gegenden, wo das Ohr durch Erziehung gebildeter ist, als in den südlichen Theilen, dem Spohr vorgezogen als besserer Fugist und weniger monotoner Componist. Schneider hat durch Fleiss und lange Uebung eine wunderbare Leichtigkeit in der Composition erlangt: er schreibt schnell und fortwährend und ist so früh an seinem Pulte, dass wir nicht zweifeln, er hat manche entzückende Stelle vollendet und aufgezeichnet, bevor die halbe musikal. Bevölkerung Grossbritanniens ihr Bett verlassen hat. In Betreff der Masse, die er schreibt, und der wenigen Musse, die er sich zu einer strengen Auswahl seiner Ideen gönnt, ist die Mannichfaltigkeit seiner Erzeugnisse merkwürdig. Er ist ein grosser Meister in der Wirkung der Stimmenmassen und ist praktisch vertrauter mit der Gewalt jenes mächtigen Kunstgriffs, eines grossen Chors, als vielleicht irgend einer der lebenden Componisten. In den grossen Orchestern, für welche er schrieb, hat er stets ein Feld für neue Versuche gefunden, und, wie das der Fall bei denen ist, die in dieser Art von Arbeit bewandert sind: er wagt jetzt das Neue mit der Gewissheit auf Erfolg. Für das Orchester schreibt er vortrefflich; lebensvoll und elegant in den Violinpartieen, und für die Blasinstrumente ganz so, wie ihr verschiedener Charakter es erfordert. Er vereinigt mehr als irgend ein lebender Componist ausser Cherubini (der zwar mehr für todt als lebendig zu betrachten ist) die alte Solidität und Grösse in Benutzung der Stimme mit den neueren Hülfsmitteln der Instrumentation. Die beständige Uebung seiner Talente hat eine solche Masse Stücke ersten Ranges aus der Feder Schneiders angehäuft, dass sie ihn in der Zukunft zu einem weit höhern Ruhme führen werden, als er gegenwärtig geniesst. In der Ueberzeugung, dass der Mann von wahrem Genie ohne Aufhören und Stillstand schaffen muss, schreitet der Componist auf einer musterhaften Laufbahn fort, und während ein gewöhnlicher Schreiber über einem einzigen Orator. brütet, vollendet er einen ganzen Cyclus. Aber bei all' dieser Thätigkeit im Componiren findet Schneider stets noch Mittel, einen hohen Grad praktischer Geschicklichkeit als Org. zu behaupten. Zur Erholung von den Arbeiten der Feder braucht er nur aus seinem Hause in die Kirche gegenüber zu gehen und in wenigen Minuten kann er sich in eine Fuge eintauchen. Wir kennen kein merkwürdigeres Beispiel von Enthusiasmus für die Kunst, als dieser Musiker darbietet. Sie nimmt die ganze Summe seiner Zeit und Kräfte hin und bildet beides, sein Geschäft und sein Vergnügen.

Componist, Virtuos, ist er jedes abwechselnd und eine Beschäftigung scheint ihn mit neuer Kraft der andern zu überliefern. Das Alter Schneiders ist noch nicht weit über die Blüthe des Lebens hinaus. Seine Physiognomie ist nicht die, der man ziemlich willkürlich den Charakter des Genie's zuschreibt, fast nur durch ein glänzendes lebendiges Auge weicht sein Gesicht von Gewöhnlichkeit und Alltäglichkeit ab. Aber was *in* dem Manne ist, bezeugen seine Werke: eine Welt von Lieblichkeit und edler Gebilde hat hier ihre Quelle. Es wird lange dauern, ehe die ruhige Schönheit Dessau's und des Genius, der es heiligt, unserm Gedächtnisse entschwindet.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianof.

Vier Lieder mit leichter Klavierbegleitung in Musik gesetzt von Ferd. Stegmayer. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 10 Gr.

Heidenröslein ist im neuen Geschmack angenehm gesungen, wird in geselligen Zirkeln gefallen, wenn auch die Melodie im Andantino ¾ den Charakter nur tändelnd gemüthlich darlegt. 2) Der Goldschmiedgeselle, burschenhaft fröhlich erzählend; die letzte Strophe mit anderer Melodie. 3) Die weissen und die rothen Rosen, von C. Simrock, ist leicht gefällig in gewöhnlicher Melodie; die Wiederholung der 4 letzten Reimzeilen scheint uns überflüssig, stört jedoch nicht in dieser Weise. Auch sind die Rosen, die sich über des Weibes Wangen wieder blass ärgern, doch zu menschlich. 4) Morgenständchen, von J. Lyser, angemessen gesungen. Alles leicht ausführbar, nicht nur in der Begleitung, auch im Gesange.

Six Airs favoris et un Entr'acte d'une Comédie du Japon. Recueillis par *Dr. de Siebold*, arrangés pour le Pianoforte par *Jos. Küffner.* Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 12 Gr.

Unter diesen japanischen Lieblingsgesängen sind nur zwei mit Text. Die Harmonisirung ist

natürlich abendländischer Zusatz, wodurch dergleichen Seltsamkeiten immer verlieren. Für Spieler und Sänger unseres Erdtheiles sind sie nur dann anziehend, wenn sie dadurch von Sitten und Kunststand einer fremden Nation möglichst unterrichtet werden. Zum Genuss kann dergleichen nicht dienen.

---

1. *Fünf deutsche Lieder f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. — v. F. Kücken.* Op. 1. Hamburg u. Itzehoe, b. Schuberth u. Niemeyer. Pr. 10 Gr.
2. *Loreley, Ballade, Gedicht von H. Heine, für eine Basstimme mit Begl. des Pianof. — in Musik ges. v. F. Kücken.* Ebend. Pr. 10 Gr.

Die Lieder sind im gewöhnlichen Ton, so dass sie ihre Freunde haben werden, noch mehr, da sie ganz leicht, ungesucht und sämmtlich mit Vorschlägen von oben geschmückt sind, welche bekanntlich seit Rossini und Weber zu den Kennzeichen der Zeit gerechnet werden dürfen.

Die Ballade ist schaurig, gebührend malend, nicht zu bunt, für eine Basstimme dankbar und nicht überladen; die Harmonieenfortschritte sind nicht selten wunderlich, allein dem Inhalte angemessen und nicht zu tadeln: nur der schnelle Uebergang aus A moll am Ende des ersten Erzählungssatzes durch den unmittelbar folgenden Septimenaccord in Fis moll klingt hart, ohne Noth. Uebrigens sind diese Erstlingsgaben beachtenswerth.

Vier Lieder für eine Mezzo-Sopran- od. Bariton-Stimme mit Begl. der Guitarre oder des Pfte. componirt — von Ferd. Bode. 1stes Heft. Gotha, bei Lambert. Pr. 12 Gr.

Alle im Unterhaltungstone und in gewohnt eingänglicher Weise im Freien zur Guitarre zu singen; das Pianof. dient zur Aushülfe, wenn kein Guitarrist zu haben ist. Offenbar machen diese Lieder keine weitern Ansprüche und diese werden sie befriedigen. Der Druck ist nicht immer fehlerfrei.

Erinnerung an Teplitz. Vier Lieder v. *L. Rellstab u. W. Marsano*, mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — v. *Joseph Wolfram.* 5te Liedersamml. Dresden, b. Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

An die Blumen von W. M., ein sinnig zärtlicher Gesang, schlicht und empfunden gehalten. Liebesbotschaft v. L. R.; in gleichem Gefühl wie der erste Gesang. Verlangen v. R., das einzige als Lied componirte, was uns am wenigsten zusagt. Herbst v. R., ein Wehmuthsgesang unter fallenden Blättern. Die Gesänge sind gut.

Mein Röschen. Vier Lieder für die Tenorstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von *Otto Nicolai.* Op. 11. 7tes Liederheft. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Es wird hier von einem wirklichen Naturröschen gesungen, dessen Bild auch auf dem Titel steht, das aber an Ihrer Brust gelegen und darum höher als ein Königreich gehalten wird. Allein wie kommt es, dass die Töne hier nicht recht zärtlich sein wollen? Unsere Zärtlichkeit wenigstens ist zärtlicher. Doch in diesem Punkte wollen wir nichts gesagt haben; das ist eine Sache, die hat ein Jeder für sich. Man lasse sich also nicht stören und versuche das Röschen.

Nachrichten.

Berlin, im April. Der Monat März war an musikal. Ereignissen reich. Die gelungene Aufführung des Händel'schen Oratoriums: „Judas Maccabäus" von der Singakademie erwähnen wir zuerst und gedenken dabei der trefflich ausgeführten Chöre, wie des ausdrucksvollen Vortrages der Sopran- u. Tenor-Solo-Partieen von Seiten der Dem. Grünbaum und des Hrn. Mantius mit verdienter Anerkennung.

Zunächst waren es die Moeser'schen Soiréen, welche, nach dem Schluss der Ries'schen Quartett-Unterhaltungen (in deren letzter ein neues Onslow'sches Quartett mit Beifall aufgenommen wurde), die Musikfreunde durch Wahl und Ausführung vorzugsweise anzogen.

Beethoven's Todestag heging Hr. MD. Moeser diesmal besonders feierlich durch die einleitende Marcia Funebre aus der Sinfonia Eroica, auf welche von Hrn. Krüger das schöne, zu Beethoven's Begräbniss vom Freiherrn v. Zedlitz verfasste Gedicht recitirt wurde. Hieran schloss sich die erhabene Ouverture zu Coriolan. Das melodiöse Quintett für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn folgte, von den Herren Taubert, Griebel, Nehrlich, Humann und Pfaffe mit Delicatesse und

schönem Ton fertig vorgetragen. Dies natürlich klare, in Mozart's Weise gehaltene Musikstück sprach, die tief bewegten Gemüther sanft beruhigend, ungemein an. Die prachtvolle C moll-Symphonie machte den Schluss dieser ächt geistigen Kunst- und Gedächtniss-Feier, welche die regste Theilnahme fand. Abdrücke des Beethoven'schen Bildnisses auf Gyps von dem akademischen Künstler Reinhardt waren im Vorzimmer des Musik-Saales zu erhalten. Nur zwei Concerte fanden im verwichenen Monate Statt, das des jungen Violinisten Gustav Liebrecht, Schülers des Hrn. MD. Moesar und Accessisten der K. Kapelle, und das des Hrn. KM. Ries. Der Erstere hat sich mit dem ersten Satze des Rode'schen Violinconcerts in E dur und einer Mayseder'schen Polonaise beifällig hören lassen, gute Fortschritte in der Ausbildung seines Talentes und Fleiss zeigend. Das Concert des anerkannt tüchtigen Künstlers Hrn. Ries war in drei Abtheilungen reich und interessant zusammengestellt. Eröffnet wurde dasselbe durch eine minder bedeutende, jedoch wirksame und glänzende Ouverture von Beethoven, Op. 115, C dur. Hierauf trug Hr. Ries den ersten Satz des 9ten Violin-Concerts von Spohr mit Geist, Gemüth und ausgezeichneter Correctheit, ganz dem Charakter und Styl der gehaltvollen Compos. gemäss vor. Dem. Grünbaum sang eine unbedeutende Figuren-Arie von Vaccai zwar ziemlich geläufig, doch nicht mit ganz günstiger Disposition der Stimme. Der zweite Theil wurde durch die treffliche A moll-Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violine (Kreutzer dedicirt) begonnen, welche die Herren Taubert und Ries in vorzüglicher Uebereinstimmung und mit eben so viel Geschmack, als fertig ausführten. Hierauf folgte ein Ditirambo für 3 Tenorstimmen von Fr. Curschmann, voll Heiterkeit und frischer Lebenslust, welcher durch den Vortrag der drei ausgezeichneten Sänger Bader, Mantius und Stümer unter Pianoforte-Begleitung des Componisten so lebhaften Beifall erhielt, dass der angenehme Gesang auf lautes Verlangen wiederholt werden musste. Der dritte Theil des Concerts bestand aus einer neuen Romanze von Meyerbeer, „Le moine", im modern französischen Styl effectvoll gehalten und von Hrn. Zschiesche kräftig und sicher gesungen, Variationen von C. Böhmer für die Clarinette, von dem Hrn. KM. Nehrlich mit schönem Ton und bedeutender Fertigkeit ausgeführt, dem einzelnen italienischen Gesang-Terzett von Beethoven und einer sehr glänzenden Polonaise von Mayseder für die Violine, worin Hr. Ries auch sein elegantes Spiel und Leichtigkeit der Bogenführung neben vorzüglich cultivirter Fertigkeit geltend machte.

Die Königl. Bühnen wurden wegen des erfolgten Ablebens Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich Franz I. den 7., 8. u. 9. März geschlossen. Die Oper Ali-Baba wurde im Laufe des vorigen Monats dreimal mit Beifall gegeben und gewann durch die Verbindung des Vorspiels mit dem ersten Akte, wie durch einige Ritornell-Abkürzungen, obgleich die Vorstellung noch immer etwas lang ist. Dem. Sabine Heinefetter gab 5 Gastrollen: Romeo mit dem geringsten Erfolg, ansprechender die Desdemona, am meisten effectuirend als Pamyra in der „Belagerung von Corinth" (zweimal), weniger im Ganzen gelungen, als in einzelnen Momenten wirksam als Semiramis. Es ist nicht zu läugnen, dass die Stimme dieser, von der Natur so günstig organisirten Sängerin an Klang und Tonfülle gegen frühere Zeit bedeutend verloren hat, daher die tieferen Töne nur schwach, die mittleren am meisten getragen, die hohen Töne nur mit Anstrengung und dann scharf angeben. Jedoch ist ihre Volubilität so fleissig ausgebildet und der Vortrag so belebt, dass Dem. H. noch immer zu den bedeutendern romantischen Sängerinnen, leider indess nur noch für die italienische Oper, zu zählen ist, deren Zahl von Jahr zu Jahr geringer wird. Das hiesige Opernpublikum bewies der Künstlerin übrigens höhere Werthschätzung, als die meisten Kritiker, ja es schien sich sogar eine Opposition gegen diese bilden zu wollen, da gleich nach der ersten Debüt-Rolle der Tadel zu heftig im Voraus ausgesprochen war. Da man in neuerer Zeit auch in der Kunst lieber Partei nimmt, als unbefangen die richtige Mitte festhält, so ist man auch bei der Beurtheilung der Leistungen vorgenannter Sängerin (so viel Wahres dabei auch zum Grunde liegt) zu weit gegangen. — Hr. Versing hat noch als Sarastro und Mahomet in der „Belagerung von Corinth" debütirt und besonders in der letztern Gastrolle durch seine sonore Stimme und gebildeten Vortrag allgemein angesprochen. — Die Königstädter Bühne hat eine Parodie der „Vestalin" unter dem Titel: „Jolerl, die Putzmacherin" mit Musik von A. Müller, und ein dem Victor Hugo'schen Roman: „Notre Dame à Paris" von der Mad. Birch-Pfeiffer nachgebildetes, romantisches Schauer-Drama

mit grossem Applaus und Zulauf gegeben. Eine hier neue Oper v. Scribe u. Auber: „Die Falschmünzer" unterhält ganz angenehm, obgleich Dichtung und Musik nur flüchtige Arbeit und ohne besondern Reiz der Neuheit ist. Dem. Beckär intonirt in der Höhe nicht ganz rein und ihre Stimme vibrirt zu schneidend bei irgend einiger Anstrengung. Vorzüglich traten die Herren Fischer und Holzmiller in dieser Oper hervor, welche nur mässigen Beifall erhielt. Am meisten sprachen, ausser der ziemlich leeren, jedoch durch Rhythmus und sehr starke Instrumentirung interessirenden Ouverture, die Introduction mit den hübschen Couplet's des Capitains Johann, dessen Lied im 2ten Akt, welcher überhaupt in der Handlung und Musik am meisten effectuirt, und einige Arien an. Der Schluss der Oper wird durch die Verwechselung des Passes ganz wirksam herbeigeführt. Dennoch steht solche an Werth der Musik, wie des Gedichts der Oper Lestocq noch und dürfte nur vorübergehenden Erfolg haben.

Jetzt ist Dem. Vial, Sängerin bei dem Kön. Sardinischen Hoftheater zu Turin, hier zu Gastspielen auf der Königstädter Bühne eingetroffen und wird als Rosine im „Barbier von Sevilla" von Rossini zuerst debütiren. Am 27. v. M. sind in der hiesigen St. Hedwigskirche die feierlichen Exequien für den höchstseligen Kaiser Franz I. gehalten, wobei Mozart's ewiges Requiem sehr gut aufgeführt wurde. Die Damen Grünbaum und Lehmann (welche Letztere auch den Arsaces in „Semiramis" mit klangvoller Altstimme rein und mit Ausdruck gesungen hat), die Herren Mantius und Zschiesche sangen die Soli darin. Mächtig wirkte das Tuba mirum durch den Posaunen-Vortrag des Hrn. KM. Belcke.

Auch die Opern Fernand Cortez und Schloss Candra sind wieder zur Aufführung gelangt, und „der reisende Student" zieht noch immer die Menge durch seine „ungeheure Heiterkeit" an. Juleri (Dem. Burghardt), welche ein gleiches Reizmittel für die Königstädter Bühne war, ist leider erkrankt. — Zu dem neuesten Hohenstaufen-Drama von Raupach: „Kaiser Friedrich der Erste" hat der Generalintendant der K. Schauspiele, Graf v. Redern, einen sehr effectvollen Sieges-Marsch beim Einzuge Friedrich's in das unterjochte Mailand componirt, welcher mit Trompeten und Posaunen in der Entfernung beginnt und zuletzt durch das volle Orchester verstärkt wird. Bei der gestrigen Vorstellung von Ali-Baba war Kalaf's Rolle zweckmässig an den Tenoristen Heinrich gegeben, wodurch die schönen Ensemble's sehr gewannen. Die spanischen Tänzer und Tänzerinnen sind hier angekommen und werden in Auber's „Stummen" zunächst in National-Tänzen debütiren. Dem. Heinefetter schliesst ihre Gastrollen mit der Susanne in Mozart's Figaro. Der hochgeachtete mimische Künstler Seydelmann aus Stuttgart wird seine Gastrollen beginnen. Mad. Crelinger reist mit ihren beiden Töchtern nach Wien zu Gastspielen. Sonach fehlt es uns hier nicht an beständiger Abwechselung.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevals-Stagione.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Nach dem Falle der neuen Oper des Hrn. Mazza fischte man die Norma heraus. Diese Wahl schien jedoch Allen, die es vernahmen, nach dem grossen Furore, welchen die Ronzi hier in dieser Oper gemacht, ziemlich unklug. Allein die Norma hat auch diesmal im Ganzen genommen gefallen. Im Besondern war die Aufnahme so: Die Introduction, gar schön von Hrn. Schober(lechner) vorgetragen, erregte geräuschvollen Beifall. Paganini erhielt einigen in der Stretta seiner Cavatine; die Spech mit ihrer Cavatine machte Furore, alles Uebrige des ersten Aktes fand eine kalte Aufnahme. Dasselbe Schicksal traf das Duett zwischen der Spech und der Frassinetti im zweiten Akte. Hr. Schober(lechner) setzte mit seinen von Chören begleiteten Stück abermals die Hände in Bewegung; gleich darauf machte der Tamtam die Zuhörer lachen, aber das sogenannte Finale erregte — der Spech wegen — einen Fanatismo. In den nachher gegebenen Arabi nelle Gallie, von Pacini, sangen die Prime Donne Carobbi und Mazza nebst Hrn. David u. dem Bassisten Biondini; mehre Stücke wurden beifällig aufgenommen, und das Duett „Vivi alla gloria" zwischen der Carobbi u. David hatte ein dreimaliges Fuora zu Folge; die Altistin Carobbi hat seit ihrer Abwesenheit von hier in der Kunst gewonnen. Endlich gab man noch im November die Donna del lago mit vielen eingelegten Stücken von ganz verschiedenen Maestri moderni. Die den Hauptsängern Spech, Carobbi, David und Paganini ertheilten Gunstbezeugungen waren theils lau, mitunter warm, und die

drei ersteren wurden nach ihren Stücken im 2ten Acte zweimal auf die Scene gerufen.

Am 28. Novbr. gab die von hier gebürtige Signora Maestra Orsola Aspari in benanntem Theater eine musikal. Akademie, worin die Singstücke von der Paganini und den Herren David, Paganini, Schober(lechner) und Biondini vorgetragen wurden. Die Frau Concertgeberin spielte von ihrer Composition Variationen auf dem Pianoforte über ein Koss. Thema und mit dem Harfenisten Graziani ein Potpourri; sodann wurde noch eine Ouverture von ihr und die Introduction ihres für Tenor und Bass componirten Melodrams, I Riti indiani, gespielt. Benannte Introduction abgerechnet, erhielten sämmtliche Stücke mehr oder weniger Beifall. Die Signora Aspri spielte für unsre Stadt vortrefflich, was vielleicht in Wien und andern Orten nicht ganz so der Fall sein dürfte. Schade, dass sie sich als Componistin, so wie die Signora Maestra Uccelli in Florenz, zur musikalischen Modehändlerin herabwürdigt.

Ancona. Der am hiesigen Theater angestellte Buffo Serafino Torelli, aus Jesi gebürtig, macht allen Theaterunternehmern u. Operncomponisten bekannt, dass er mit künftigem Frühjahre in dieser Stadt ein Bureau für Opernbücher errichten wird; wer also ein Buch für eine ernsthafte oder komische Oper zu haben wünscht, adressire sich blos an ihn, entweder mit beigelegtem Inhalt des Stückes, oder es auch ganz seiner Wahl überlassend. Hr. Torelli verbürgt zugleich die nachher im Texte selbst vorzunehmenden Verbesserungen. Mit Ende des Karnevals 1835 wird hierüber ein Umlaufschreiben bekannt gemacht.

Bologna. Bei uns in Italien gibt es eine Klasse Zeitschriften, die zuweilen selbst von den in loco gegebenen Spectakeln ganz entgegengesetzte oder wenigstens untreue Berichte mittheilen. Liest man z. B. den Bericht des hiesigen Theaterjournals über die zweite Herbstoper *Fausta*, von Donizetti, so findet man darin, ausser den öfters mit grossen Lettern gedruckten Namen Pasta u. Donzelli, eine Menge Worte, die eine der glänzendsten Aufnahmen beurkunden. Schon von der Ouverture heisst es: eine Salve Beifallsbezeugungen, die gar nicht enden wollte; von der Cavatina der Pasta wird gesagt, ein ganzer Bogen würde nicht hinreichen, die Schönheiten dieses Stückes zu beschreiben; nun stösst man alle Augenblicke auf sublime, immenso, inimitabile, unico, grandioso, furore, fanatismo, entusiasmo, acclamazioni interminabili u. s. w. Das Wahre an der Sache ist, die Fausta hat uns Bolognesern nicht gefallen, sie erlebte in allem fünf Vorstellungen, nach welchen man wieder die Norma gab. Mit der eigentlichen Aufnahme verhält es sich aber so: Die Introduction der *Fausta*, wo das gesammte Singpersonal auf der Scene ist, fand mittelmässigen Beifall; dieser war stark in oberwähnter Cavatina. Im Duette zwischen der Pasta und Salvatori wurden mehre von den Sängern trefflich vorgetragene Stellen beklatscht. Das Stück selbst endigte kalt. Das erste Finale, dessen Stretta mit einer des Furioso umgetauscht wurde, machte keine Wirkung. Im zweiten Acte gefiel die Arie des Tenors, des Bassisten und die letzte von der Pasta eingelegte Scene. Im Ganzen genommen liess man also den drei Hauptsängern Gerechtigkeit widerfahren; da aber die Musik wenig behagte und in den folgenden Vorstellungen das Theater minder besucht wurde, so musste wieder die Norma in die Scene gehen. Eine desto ausgezeichnetere Aufnahme fand bald nachher Donizetti's Anna Bolena, mit welcher Oper die Pasta am 16. Novbr. ihre Leistungen für diese Stagione geschlossen hat. Vier Tage darauf gab man Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, schnell und nachlässig einstudirt und erbärmlich zugerichtet. Manches unterlag mehren Amputationen und erhielt an den abgehauenen Stellen neumodisch musikalische Pflaster und zum Verbande Cabaletten aus der neuesten Ton-Zuckerbäckerei; Manches wurde auch als ungeniessbar für die Ohren der heutigen Generation durch neuschmeckende Musikstücke ersetzt; mit der Romanze des Tebaldo schloss die ganze Herrlichkeit, die so ausgestattet gar kein Aufsehen erregte. Zuletzt — die Oper erlebte nur sehr wenige Vorstellungen — wurde der ganze zweite Act weggeworfen, dafür Stücke aus der Donna del lago, aus dem Furioso und Barbiere di Siviglia gesungen, also eine Art Accademia di Musica vocale moderna. Eigentlich verfiel die Prima Donna Ferlotti auf den schönen Gedanken, den verhunzten ersten Act der Morlacchi'schen Oper mit benannter Akad. als zweiten Act in ihrer Benefice-Vorstellung zu geben; das Ding gefiel, musste wiederholt und die Stagione damit geschlossen werden! Wer weiss, um den Haut goût der modernen Oper zu steigern, ob nicht in Kurzem bei dergleichen Gelegenheiten auch Strauss'sche Walzer zu hören sein werden, die bei all ihrer innigsten Verwandtschaft mit den

Schöpfungen der heutigen italienischen Tonschule doch ganz eigene Ziereréien, ein allerliebstes Liebäugeln und Seufzen aufzuweisen haben, so dass sich gar viele Menschen in sie verlieben müssen; in der That gefallen auf dieser Halbinsel die Strauss'schen Walzer bei Weitem mehr, als jene unsrer Maestri in ihren Opern.

Die aus der allg. mus. Zeit. für nichts weniger als Helden bekannten Flötisten, die drei Gebrüder Folz aus Neapel, gaben hier eine mus. Akademie mit Beifall, und der älteste 18jährige Bruder Michellino wurde sogar zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademia Filarmonica ernannt! — In dieser Akademie hörte man eine lustige neue Ouverture von einem von hier gebürtigen jungen Manne Namens Fabio Campana. Bologna, das noch jetzt eine eigene Scuola di Contrappunto zu haben prahlt, meint, aus ihr seien in den letzten Zeiten Rossini und Donizetti, nun so eben Hr. Campana hervorgegangen. Da aber bekanntlich der berühmte verstorbene Pater Mattei selbst geäussert, Rossini sei einer seiner schlechtesten Schüler gewesen, ja ihn sogar als solchen verläugnet hat, Donizetti mehr der Mayr'schen Schule angehört, so muss man eine solche Aeusserung eben so belächeln, als die Behauptung, der hiesige Hoboist Centroni, welcher das Solo im Adagio besagter Ouverture spielte, sei der wahre Chef der Blasinstrumentenschule.

Florenz (Teatro della Pergola). Nach der bereits angezeigten Flucht des Impresario beschloss die Oper- u. Balletgesellschaft, 24 Vorstellungen auf eigene Rechnung zu geben, und man wählte dazu Ricci's Scaramuccia, welcher mit rauschendem Beifalle, vorzüglich der 1ste Act, aufgenommen wurde. Der Buffo Cavalli und die Melas waren die Hauptpfeiler des Stücks; der Tenor Giovannini hat eine angenehme Stimme; der junge Bassist Paltrinieri sang die Titelrolle zwar gut, aber ohne Leben. Auch er trug wahrscheinlich dazu bei, dass Donizetti's Torquato Tasso kaum zwei Vorstellungen erlebte und dem Scaramuccia Platz machen musste.

(Teatro Borgognisanti.) Noch gab man Mercadante's Elisa e Claudio und die Norma. Nach dem, was bereits von diesem Theater im vorigen Berichte bemerkt wurde, ist hier blos hinzuzufügen, dass die Zuhörer in beiden Stücken recht tüchtig geklatscht und die Prima Donna Teresa Casanova oft auf die Scene gerufen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Motette: „Gott sei uns gnädig und segne uns", für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgelbegleitung — von Ch. H. Rink. Op. 109. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Ein kurzes, nicht schwer ausführbares Kirchenstück im guten Kirchenstyl, wie man es vom Verf. gewohnt ist; bestehend aus einem Adagio $\frac{4}{4}$ A moll, einem freundlichen Zwischensatz, Larghetto $\frac{3}{4}$ A dur, mit eingewebtem kurzen Adagiosatze aus Fis moll $\frac{4}{4}$, worauf eine zweite Strophe des Larghetto folgt, als vierstimmiger Sologesang besonders geschickt behandelt, die Melodie auf den Tenor gebaut. Die Schlussfuge aus A moll $\frac{4}{4}$, völlig klar und leicht, endet mit dem Adagio: Gott sei uns gnädig und segne uns, in neuer Melodie, nur in der Bewegung an den Anfang erinnernd. Die einzelnen Stimmen sind der Partitur beigelegt. Man kennt des Verf. Weise, so dass wir nichts hinzuzufügen haben, wenn wir nicht Ueberflüssiges thun wollen.

Rondo über eine beliebte schottische Melodie für das Pianoforte componirt — von Ignaz Moscheles. Wien, bei Tobias Haslinger. Preis 12 Gr.

Gleich die Introduction, $\frac{3}{4}$, G dur, Andante con moto, hat keine Schwierigkeiten, und das Rondo über eine echt schottische Melodie, Allegretto grazioso $\frac{2}{4}$, G dur, eben so wenig. Die einfach hübsche Melodie ist bald leicht variirt, bald in andere Tonarten geleitet, Alles zur Unterhaltung für mässig geübte Dilettanten, die namentlich auch für schottische Nationalmelodieen Liebhaberei haben.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. IV.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

vom — Tyroler Wastel — vom Tyroler hier! vom Wastel und Praterwirth hier! Die Entweihung des Namens Mozart durch solches Zeug war dem Publikum ein Greuel; und trotz den Zeitungen, die immer so galant waren, mehr Gutes als Boses von diesem Theater zu sagen, kam niemand mehr, welches denn den Direkteur bewog, sich Nachts aus dem Staube zu machen, und alle seine Leute, nebst dem ganzen Orchester, unbezahlt, in der grössten Verlegenheit zurück zu lassen. Die Gesellschaft versuchte nun, sich mit der Opéra buffa zu vereinigen, und dreymal in der Decade im Hause der Société olympique zu spielen; bey welcher Gelegenheit einer der hiesigen Journalisten den ungeheuren Bock schoss, zu sagen, endlich werde die Sehnsucht des Publikums, die Meisterwerke von Mozart und Wenzel Müller zu hören, befriediget u. s. w. Es wurde also das Sonnenfest der Braminen in diesem Hause gegeben — aber nur ein einzigesmal, denn der Saal wurde vor dem lesten Akte schon ziemlich leer. Seit dieser Zeit werden nun Subscriptionen zur Transportirung dieser armen Leute unternommen, da die Regierung keine Lust bezeugt, die Deutschen eben so, wie die Russen, ohne Lösegeld, und neu gekleidet auf Kosten der Republik zurückzuschicken. Herr Ellmenreich wird noch vor seiner Abreise nach London, zum Besten der Mad. Lüders, seine Intermezzen, die ihm hier so viel Geld und Beyfall erworben haben, wiederholen, wobey er vermuthlich sehr unterstüzt werden wird.

Dieses ist nun die ganze tragische Geschichte dieses Theaters. Man würde artige Vaudevills daraus machen, wenn die ganze Sache nicht zu unbeträchtlich gewesen wäre, und man sich also die Mühe nehmen wollte. —

Der Kapellmeister Winter aus München ist hier, und wird vermuthlich eine grosse Oper auf das Theater bringen. Dieser grosse Komponist ist den Parisern durch den Ruf zu sehr bekannt, als dass sie nicht das grösste Verlangen hatten, etwas von seinen Werken aufführen zu hören. Es ist nur Schade, dass er nicht seine talentvolle zwölfjahrige Tochter mitgebracht hat, die eine grosse Klavierspielerin seyn soll. — Die Konzerte in der Rue Cléry haben nun wieder ihren Anfang genommen. Die vorzüglichsten Künstler in Paris sind engagirt. In dem ersten liessen sich Garat, Rode, Wolfl und Mde Berteau hören. Die Ausführung der Sinfonien von Haydn übertrift alle, die ich in Berlin, München und Wien gehört habe. Grasset dirigirt diese Konzerte, und zwar — ohne mit dem Fusse zu stampfen, oder mit dem Bogen aufzuschlagen. — Von den neuen Opern zeichnet sich Lehmann, ou la tour de Neustadt aus, welche Dalayrac mit vielem Glücke komponirte. Auch Adrien von Mehül ist wieder auf die Bühne gebracht, und wird sehr besucht. Man erwartet nun eine grosse Oper von Steibelt: die Konigin von Babylon, von der man sich sehr viel verspricht. — Die italienische Opera buffa geht nach und nach ganz ein, denn sie wird gar nicht mehr besucht. Ausser Matrimonio segretto und Molinara hat fast keine Oper da gefallen. Man erwartet nun mit Ungeduld die Sanger, welche aus Italien noch ankommen sollen, um Don Juan von Mozart zu geben. —

Stuttgart, d. 27sten Jan. 1802.

Heute früh starb hier plötzlich an einem Steck- und Schlagfluss der herzogl. Konzertmeister Zumsteeg in einem Alter von 42 Jahren, nachdem er den Abend vorher noch einem sehr zahlreichen Konzert, worin sich die berühmte Kirchgessner auf der Harmonika hören liess, in voller Gesundheit beygewohnt hatte.

Was Deutschland noch von diesem talentvollen Tonkünstler zu erwarten gehabt hatte, davon zeugen seine grossentheils im Druck erschienenen musikal. Werke wodurch er sich

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. *№ IV.* 1835.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheint nächstens mit Eigenthums-Recht:

Schunke, Ch., La petite Coquette. Rondineau pour le Piano. Op. 15.
— Air suisse, varié pour le Piano. Op. 17.
— Rondeau mignon pour le Piano. Op. 20.
Tulou, 2 grands Solos pour la Flûte, av. Acc. de 2 Violons, Alto et Basse, ou Piano. Op. 69.

Bertini, 2 Rondeaux p. Piano. Op. 99. Liv. 1 et 2.
Schunke, Ch., Grandes Variations brillantes p. le Piano, sur le Galop de la „Tentation." Op. 25.

Leipzig, im April 1835.

Breitkopf u. Härtel.

Bei N. Simrock in Bonn erscheint am 1sten Mai 1835 mit Eigenthumsrecht:

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Sechs Lieder ohne Worte für's Pianoforte. Zweites Heft. 3 Fr.

Gesuch.

Man wünscht eine Partie gutes Rohrholz zur Verfertigung von Oboeröhren aufzukaufen. Alle Offerten der Art ersucht man mit der Adresse: An Herrn Kammer-Musikus J. D. Anton nach Darmstadt zu richten. —

Anzeigen.

Petition.

Un artiste, Compositeur de Musique, et d'un âge mur, forcé, par un concours de circonstances défavorables et toutes indépendantes de sa bonne volonté d'abandonner sa carrière, desire trouver à se placer comme Correcteur d'epreuves de quelqu'une Imprimerie musicale, ou comme Employé au Magasin d'un Editeur ou Marchand de Musique. Les personnes que cela pourrait intéresser, voudront bien s'adresser franc de port sous les lettres F. F. chez Mr. Nicolas Simrock, Editeur et Marchand de Musique à Bonn près Cologne s. R.

Il n'est pas inutile de remarquer que cet artiste comprend assez l'Allemand pour que cela ne soit pas un obstacle.

Bei dem Unterzeichneten sind nachfolgende Blechinstrumente, welche derselbe in Coburg nach seiner Angabe machen lässt, zu haben:

1) ein Althorn mit 12 Klappen und dem Umfang um den Preis von 33 fl. rhein.

2) ein Tenorhorn mit 12 Klappen u. dem Umf. um den Preis von 40 fl. rhein.

3) ein Basshorn mit 11 Klappen und dem Umf. um den Preis von 50 fl. rhein. und

4) ein dergl. mit 12 Klappen und dem Umf. um den Preis von 55 fl. rhein.

Bei der Hornmusik übernimmt das Althorn gewöhnlich die Partie der zweiten Violine, wie z. B. in der Ouverture aus Fra Diavolo, dann die rollenden Passagen; auch wird die Musik mannichfaltiger, wenn dasselbe die Melodie übernimmt, damit die Klappenhörner zuweilen ruhen können, oder Töne gehört werden, die vom Klappenhorntone wegen ihrer Sanftheit verschieden sind.

Das Tenorhorn ist der Tenorposaune um deswillen vorzuziehen, weil man vermöge der Klappen alle Schwierigkeiten beseitigt, was auch in Ansehung des Basshorns im Verhältniss gegen die Bassposaune gilt.

Bei der Harmonie-Musik ist das Althorn wegen seiner grössern Stärke der 1sten Clarinette, und das Tenorhorn aus demselben Grunde dem Fagott vorzuziehen, da man besonders bei Märschen die zweite Clarinette und den Fagott beinahe gar nicht hört.

Da übrigens der Unterzeichnete das Althorn bei der Militairmusik selbst bläst und auch das Tenor- und Basshorn zu blasen versteht, so ist er dadurch in den Stand

gesetzt, das Hauptsächliche bei Verfertigung dieser Instrumente, dass nämlich die Klappen an den gehörigen Platz kommen, damit das Instrument rein wird, um so leichter zu erreichen, wovon sich auch der Herr Hofmusikus Eichhorn von hier überzeugte, welcher an seinem Basshorn, das er auf seinen Reisen bläst, durch den Unterzeichneten eine Veränderung vornehmen liess.

Coburg, im Monat April 1835.

Schultz, Militairhornist.

Diese Instrumente können noch empfehlen

Friedrich Stötzer, Musikdirect.

Leye, Kammermusikus.

Neue Musikalien
im Verlag
von
N. Simrock in *Bonn*

Der Frcs. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 kr. rhein.

	Fr. Ct.
Löwe, C., Ouverture für Orchester zu der Oper: „Die drei Wünsche“	8 —
Tulou, Op. 62. Air var. p. Flûte av. 2 Vln. A. B., 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons	5 —
— Op. 66. Le Bouquet de Bal, Fantaisie p. Flûte av. Orch.	6 —
Bertini, Hy., Op. 20. Trio p. Pfte., Vlon et Vlle.	5 —
— Op. 43. Gr. Trio p. id.	5 —
— Op. 95. Caprice sur des thèmes du Pirate de Bellini, Duo conc. p. Pfte. et Vlon	3 50
— Op. 96. Fant. sur Anna Bolena, Duo conc. p. Pfte et Vlon	3 —
Bertini, Hy., et Fontaine, Fant. conc. p. Pfte. et Vlon sur des thèmes fav. de Freischütz. 4e Liv.	4 50
Tulou, Op. 66. Le Bouquet de Bal, Fant. p. Flûte et Piano.	3 —
Lemoine, 100e Bagatelle sur le Galop favori: La Tentation, p. Piano av. Fl. ou Vlon	1 50
— 6 Quadrilles de Contredanses, p. Pf. av. Fl. ou Vlon. No. 1. 2. 3. de la Sonnambule. à	1 50
— No. 4. 5. 6. Pirate, Anna Bolena, Joujou. à	1 50
— Quadrille de Contred. à 4 mains s. d. motifs de l'Op. Euryanthe de Weber.	1 —
Bertini, Hy., Op. 100. 24 Etudes fac. et progr. für Schüler, welche noch keine Octave erreichen können.	4 —
Czerny, C., O. 349. 3 Sonatines instr. et brill. sur des thèmes fav.	
No. 1. Motif de Rossini, Bellini et thème de Robert le Diable de Meyerbeer	2 75
— No. 2. Motif de l'Op. Beatrice de Tenda de Bellini, Hans Heiling de Marschner, Fra Diavolo de Auber.	2 75

	Fr. Ct.
Czerny, C., No. 3. Motif de l'Op. Parisina de Donizetti, Jessonda de Spohr, Sonnambule de Bellini.	2 75
Lemoine, 100e Bagatelle sur le Galop fav. de la Tentation p. Pfte. seul.	1 —
Löwe, C., Ouvert. a. d. Oper: Die drei Wünsche für Pianof.	1 25
Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder ohne Worte für Pfte. 2e Heft.	5 —
Chaulieu, Les Plaisirs de la pension, 6 Quadrilles de Contredanses arr. p. Piano.	4 50
Herz, H., Op. 49. Les Elégantes, Contredanses p. Piano.	1 —
— Op. 64. La Mode, Contredanses p. Piano.	1 —
Bochsa, 3 Bagatelles de Meyerbeer, Beethoven et C. M. de Weber p. la Harpe.	2 50
Mühling, Op. 80. 100 kurze instr. Orgelstücke. 1e u. 2e Heft à	3 50
Wolff, O. L. B., Braga. Sammlung Deutscher, Oesterreichischer, Schweizerischer, Französischer, Englischer, Schottischer, Spanischer, Portugiesischer, Brasilianischer, Italienischer, Holländischer, Schwedischer, Dänischer, Russischer, Polnischer, Lithauischer, Finnischer u. s. w. Volkslieder in ihren ursprünglichen Melodieen, mit Klavierbegleitung und deutscher Uebersetzung. 24 Hefte. à 1 Fr. — 2 Fr. 50 Ct. pr. Heft.	

Neue Musikalien,
welche bei
Breitkopf u. Härtel in Leipzig
erschienen sind.

	Thlr. Gr.
Cherubini, L., Potpourri de l'Opéra: Ali-Baba, arr. p. Pfte. par C. F. Ebers.	— 16
— do. do. arr. à 4 mains par C. F. Ebers.	1 —
Adam, A., Ouvert. de l'Opéra: „Le Chalet“ (Die Schweizerhütte) pour Pfte seul ou av. acc. de Violon.	— 16
Kummer, F. A., Amusemens pour les Amateurs. 3 Duos d'une difficulté progressive pour 2 Violoncelles. Op. 22.	1 8
Duvernoy, J. B., 4 Rondeaux p. Pfte. sur des thèmes favoris de Rossini, Meyerbeer et Bellini. Op. 69. Liv. 1 et 2 à	— 16
Kulenkamp, C. C., Thème original avec Introduction, Variations et Finale p. Pfte. et Vclle ou Violon concertans. Op. 40.	1 4
Field, J., 7ème Concerto p. Pfte. av. Orch.	4 —
— Le même av. Quat.	3 —
— — p. Pfte seul.	1 16
Häser, W., 6 Gesänge für eine Bassstimme mit Begl. des Pfte. Op. 18.	— 16

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Mai. N°. 18. 1835.

Ueber das Behagliche in der Kunst.

Andeutungen von G. W. Fink.

Man will bemerkt haben, dass das Behagliche aus unserm öffentlichen und häuslichen Leben sich immer mehr verliere; also auch in der Kunst. An die Stelle desselben sei in allen Lebensverhältnissen eine so ungeheure Anstrengung getreten, dass die Allermeisten im unerlässlichen Abthun der gehäuften Nothwendigkeiten bis in gänzliche Ermattung versinken, so dass an eigentlich menschlichen, d. i. am förderlichen Genuss kaum mehr zu denken sei. Ueberall sei ein unverhältnissmässiger Luxus, eine wüste Prahl- und Prunksucht in die Gemüther getreten, die für alle selbstgeschaffene Plagen nichts als immer tiefere Verarmung zum verdienten Lohne haben könne. — Es wäre mir lieb, wenn an diesem Cassandra-ähnlichen Fluche der Weihsagung kein wahres Wort wäre.

Bestände das Behagliche im Leben und in der Kunst nur in dem, was *Jedem* behagt, das hiesse so viel, als was Jedem beliebt: so wäre der Ausspruch nichtig, ja lächerlich, denn dass Jeder von Natur nur gern thut und geltend machen möchte, was ihm gerade seiner Stimmung oder vorherrschenden Lust nach gefällt, hat seine Richtigkeit. Dann müsste freilich auch das Unsinnigste behaglich sein für den, dem es gefiele. Dann wäre der Unterschied zwischen dem Menschen und dem Thiere von keiner sonderlichen Bedeutung; dann bestände das Behagliche in eines Jeden Willkür; man hätte nicht das kleinste Recht, die wildeste Leidenschaft, die ekelhafteste Schmutzerei, die unbesonnenste Selbstsucht und den trotzigsten Eigensinn auszuschliessen. Auch ist es nicht zu verneinen, dass Alles dies für den Augenblick den Befangenen allerdings behagt, allein für anders Geartete wird es Missbehagen, wohl auch Verachtung oder doch grundlosen Kampf des Einen gegen den Andern bringen, so dass ein wüstes Treiben und ein immer allgemeineres Missbehagen unvermeidlich ist. Das liegt im thierischen Behagen, von dem geschrieben steht: Mir ist ganz kannibalisch wohl u. s. f. Es ist ein Behagen, das Unbehagen wirkt. So lange die Welt steht, hat das verschrobene Geschrei von Freiheit und Gleichheit nur schauderhaftes Elend gebracht, dem das Gelüst durch Ströme von Blut ausgegossen worden ist. In der Gesetzlosigkeit ist nirgends Heil, also auch nicht in Gesetzlosigkeit der Kunst. Wo Jeder den König und Herrn spielen will, wenn er kaum zum Instrumententräger zu gebrauchen ist, da hört alle Ordnung auf und mit ihr jede des Menschen würdige Behaglichkeit, die nicht im faseluden Kampfe, sondern in Frieden lebt.

So ist denn wohl das Behagliche in der Ruhe zu suchen? Dann brauchten wir gar keine Kunst; wir dürften uns nur niederlegen und schlafen, so hätten wir, was Jener meinte, als er gähnend sprach: Es ist doch nichts bequemer, als die Bequemlichkeit, wenn sie so recht bequem ist. In solcher schnöden Faulheit wird jetzt, wo die Bewegung gilt, selbst der Einfältigste das menschlich Behagliche nicht suchen. Ohne rüstige Thätigkeit, ohne frische Anstrengung gedeiht keine Kunst. Rührig ist man bis zum Uebermaass. Man läuft, man rennt, aber man fragt nicht wohin? Es gibt da kein Ziel, als das ärmliche wüster Leidenschaft. Bequemlichkeit ist unsern Tagen nicht vorzuwerfen, sie behagt nicht: wohl aber eine heidnische Sucht, den Herkules in der Wiege zu spielen. Es ist überall Herr Gerngross, der Berge versetzen will, ehe er einen Stein vom Platze rühren kann. Man ist voll hoher Ironie im Stande, Kraut und Kohl bei qualmigem Feuer zu einem Brei zu kochen, tafelt es auf und verlangt, es soll den Leuten schmecken, weil es was Neues —

Das Behagliche im Leben und in der Kunst beruht auf einer Kleinigkeit, auf freier Hingebung

seiner selbst an die klaren Gesetze der Vernunft, die mit den Gesetzen der Natur vollkommen übereinstimmen. Die Natur sorgt am herrlichsten für jedes Einzelne, indem sie es im Zusammenhange mit allen Uebrigen bis zur schönsten, jedem Einzelnen angemessenen Lebensfülle besorgt. Daraus geht Uebereinstimmung, sichere Aufeinanderfolge, Reichthum, Mannichfaltigkeit und Schönheit in aller Ordnung hervor. Ueberall sind Reiz und Zweckmässigkeit vereint; überall herrschen freies Spiel und nothwendige Einheit gemeinschaftlich. Das Furchtbare selbst ist grösstentheils mit Pracht und Herrlichkeit verbunden, und das Gewitter, welches sich vorher in banger, schwerer Luft dem Menschen ankündigt, ist auch nicht blos zum wilden Zerstören da, sondern dass Alles fröhlicher darnach gedeihe. Das Schrecken selbst hat Zusammenhang mit blühendem Gedeihen. Dabei entfaltet sich jedes Einzelne aus *einem* Lebenskeime in schönster Uebereinstimmung. Mag man das Einzelne betrachten, oder das Ganze überschauen, es gewährt überall einen wohlthuenden Eindruck, so verschieden er auch ist. Jedes Einzelne bleibt in seiner Art und doch Alles so *fest*, sicher und gross zusammengefügt, dass die Einheit bei aller Mannichfaltigkeit nicht im Geringsten verletzt wird. Dabei drängt sich uns, wie gesagt, Zweckmässigkeit und Fülle ungesucht und reich in das Gemüth. Wer sollte da nicht ein inniges Behagen fühlen? So muss auch in der Kunst Alles aus einer lebensvollen Grundidee hervorsprossen und sich in seelenvoller Naturnothwendigkeit entwickeln, die das wohlthuend Behagliche nicht erzeugen, sondern in sich tragen, anregen und mittheilen wird, sobald man nur dem Zusammenhange folgen, dem Fortgange leicht nachfühlen und die Verknüpfung des Ganzen mit Unbefangenheit in sich aufnehmen kann. Diese nicht verletzte, auch nicht zu wunderbar fremd uns überraschende Gesetzlichkeit der Vernunft, die jeder einzelnen Natur der Menschenwelt die einzig mögliche Freiheit geistiger Beglückung gibt, macht den Eindruck des Behaglichen allgemein und wesentlich, also reell, in der Wahrheit begründet, nicht blos eingebildet und selbstisch. Wohlthuendes und Anregendes werden auch im Behaglichen verbunden sein, weil die Verknüpfungen eben so allgemein vernunftgesetzlich und folgerecht, als individuell, eigenthümlich und persönlich frei zugleich sind. Dabei muss uns noch die anmuthige Zusammenstimmung des Ganzen so leicht und frisch anlachen, als wäre es eben nichts Anderes, als ein natürlich übereinstimmendes, unerkünsteltes Bewegen ohne ausserordentliche Anstrengung, denn die letzte muss lange zuvor schon dergestalt überwunden sein, dass der Geist nur wie ein freundlicher Vater harm- und absichtlos mit seiner Schöpfung spielt, ob er sie gleich erzieht. — So verhält es sich mit dem Dichter, Componisten und Virtuosen. Wo man die Anstrengung vorherrschen sieht, hat das Behagliche ein Ende. Die aus schöner Uebereinstimmung des Ganzen gewonnene Freude wird durch die Wahrnehmung vergrössert, dass der Geber offenbar noch mehr geben könne, wenn er es zweckdienlich fände. — Darum behagen die Uebergangszeiten des Jahres nicht, weil sie den werdenden Charakter und die Schönheit der nächsten Zeit erst nährend vorbereiten. Man ehrt die Uebergangsperioden um des Kommenden willen, als solche, die das Behagliche, tritt es ein, doppelt behaglich machen, und nur sie selbst wird man schwerlich behaglich finden. — Wer in Uebergangszeiten lebt, muss sich mit der nächsten Zukunft trösten und, ist er klug, die schönen Stunden benutzen, die vergönnt sind.

Wenn aber die Hörer, abgemattet von des Tages Mühen, Abends nicht einmal in der Kunst geistreich behaglich unterhalten, sondern nur scharf aufgestachelt werden wollen, damit sie nur nicht einschlafen, da kann es freilich nicht fehlen, dass Uebermüthige kommen, die aus unbändiger Selbstsucht das Publikum behandeln, wie einen gefangenen Fuchs, der geprellt wird. So lange man sich dergleichen gefallen lässt, so lange ist es schon recht, wenn es geschieht. Wollt Ihr aber das Behagliche im Leben und in der Kunst wieder, wornach doch Alles im Innern sich sehnt, so ist nur Eins dazu nöthig: Wollet vernünftig sein, so ist es wieder da. Wenn man aber auf den armen Flimmer und Flitter sieht, sich um eines solchen Prahlerisch nichtigen, wüsten Sinnes willen blos abtreibt, wie ein Verzweifelter; so lange man vor den Leuten nur reich und wichtig scheinen, nicht wirklich es sein oder vielmehr auf ehrliche Weise werden will: so lange ist auch weder im Leben noch in der Kunst an echte, förderliche Behaglichkeit zu denken. Wer sich selbst nicht achten kann, dem ist es unerträglich, Andere zu achten; übertäubt, betrügt er sich selbst, so wird er auch Andere betrügen und betrogen werden, bis er verarmt im Elend sitzt, im innern zunächst, aus dem keine Erlösung ist, es sei denn durch Wiedergeburt.

Zur Behaglichkeit gehört eine angemessene Wohlhabenheit und vor Allem vernünftiger Gebrauch derselben in liebevoller Gesinnung, die sich für Echtes, mit einander wohl Uebereinstimmendes geschmackvoll verwendet, aber nicht stolzt, pocht und auffallend prunkt. —

Das Behagliche bildet also keine Gattung für sich, sondern es ist überall, wo Vernunft ist. Es kann in Palästen, es kann in Hütten wohnen. Es lebt in Händel's Samson eben so echt, als in Beethoven's Adelaide, in Spohr's Rose und in Weber's Maienblümlein. U. s. w. Was aus dem Gesagten folgt, überlassen wir für jetzt dem geneigten Leser.

Es wäre zu traurig, wenn wir in unserer Zeit solche wohlhabend Vernünftige gar nicht mehr hätten: wir haben sie und nicht zu wenige. Nur werden sie nicht Alle von den prunksüchtig Nichtigen gebührend beachtet. Geschieht es Einem und dem Andern, so ist es nicht um ihres wahren Werthes, sondern um glücklicher Nebendinge willen. Wir wollen hier sogleich einige Werke solcher Geistvollen, die ihre Wohlhabenheit übereinstimmend und geschmackvoll, jeder in seiner eigenthümlichen Weise, zu gebrauchen und damit förderlich Behagliches zu schaffen wissen, nennen. Beispiele erörtern oft mehr, als viele Worte. Wir rechnen unter das erwünscht Behagliche in den Tonwerken unserer Zeit:

I. *Concerto, Es dur, pour le Pianof. avec acc. d'Orchestre composé — par Aloyse Schmitt.* Oeuv. 76. (6stes Concert.) Vienne, chez Trentsensky et Vieweg. Pr. av. orch. 7 fl.; av. Quatuor 4 fl.; pour Pfte. seul 2 fl. C. M.

Der erste Satz, All. con brio, $\frac{4}{4}$, ist würdig, feurig und besonnen zugleich, folgerecht und doch selbstständig, sehr brillant ohne gesuchte Passagen, missbraucht das Orchester nicht zur leeren Ausfüllung und richtet dabei die Glanzpunkte des Solospiels durch unzeitige Verdeckungen nicht zu Grunde. Die von dem geehrten Comp. uns übersendete Partitur ist ein sprechendes Zeugniss von vollgiltigster Erfahrung und geläutertem Geschmack, der weder in steifer Anhänglichkeit an das früher Meisterliche, noch in lüsterner Nachahmung des modisch Beliebten befangen ist. Das Ganze ist so treu, sicher und einig im Geist tüchtig durchgehalten, dass Alles, auch das Ungewöhnlichere, aus innerer Nöthigung hervorgeht, Gedanken aus Gedanken, Gefühl aus Gefühl entwickelnd, daher in erfreulicher Klarheit, ohne dass dadurch die durchaus nicht zu entbehrende Aufregung vernachlässigt wäre, man müsste sie denn allein in Bizarrerie zu suchen belieben, von welcher allerdings hier keine Spur zu finden sein dürfte.

Andante con moto, B dur, $\frac{3}{4}$, äusserst gefällig und melodisch, was zum Gefälligen nothwendig ist, dazu trefflich gearbeitet, nie verkünstelt, stets vom Gefühl geleitet, in mannichfach wechselnden Wendungen lebhaft vorwärts geführt, ohne je in ein Schmerzliches sich zu verlieren, was wider die hier bezweckte Einheit streiten würde. Je treuer dies festgehalten wird, desto weniger darf das Anregende, jenes leicht verfehlte Aufmerksamerhalten vernachlässigt werden, was den freundlichen Antheil der Hörer allerdings festhalten muss. Beiden Haupterfordernissen ist Genüge geleistet. Wenn wir etwas aus dem ganzen vortrefflichen Satze wegwünschten, so wäre es eine Wiederholung des Echo's, die für das feine und innig Empfundene etwas Spielendes zu haben scheint, da nämlich, wo das Echo nach 5 Achtelpausen sich erst hören lässt, das doch kurz vorher gleich im nächsten Takte ohne Zwischenpausen sich vernehmen liess, wodurch es in ein zweites Echo nicht der Zahl, sondern der Art nach ohne Grund verwandelt wird. Schöner würde es, wenn die Hörner auch das zweite Mal gleich mit dem Anfange des Pausentaktes einsetzten, folglich die Pausen gestrichen und dafür die Echotöne genommen würden. Wir wissen sehr wohl, dass dies eine Kleinigkeit ist, haben sie aber nicht unberührt gelassen, um dem geehrten Componisten unsere Aufmerksamkeit auch auf Geringes zu beweisen. Der Schluss ist äusserst wohlthuend: doch nein! das Ganze ist es.

Rondo, All. con vivo $\frac{2}{4}$, Es dur, marschartig, dem Ganzen angemessen, frisch und kräftig. Am Schlusse drängt es sich zu erhöhter Freude im $\frac{6}{8}$ Takte, mit immer lebhaftern Passagen, langen Trillern und Doppeltrillern geschmückt, in deren Ausführung der Componist sich bekanntlich musterhaft auszeichnet. Das Ganze belebt ein freundlicher Reiz, dem das Wohlgefallen von allen Unbefangenen und darum nicht leidenschaftlich Einseitigen wohl zu Theil werden muss.

II. *Drei Concert-Ouverturen.* No. 1. *Der Sommernachtstraum.* No. 2. *Die Fingals-Höhle.* No. 3. *Meeresstille und glückliche Fahrt.*

Comp. u. S. K. Hoh. d. Kronprinzen v. Preussen ehrfurchtsvoll zugeeignet v. *F. Mendelssohn-Bartholdy*. Part. Leipz., b. Breitkopf u. Härtel. Pr. No. 1: 2 Thlr.; No. 2: 1½ Thlr.; No. 3: 1⅔ Thlr. Alle drei vereint: 4 Thlr.

Wir haben diese drei Concert-Ouverturen zur Zeit ihres öffentlichen Erscheinens sowohl nach wiederholt gehörtem Orchestervortrage, als auch nach ihren Einrichtungen für das Pianof. gebührend besprochen, so dass wir also über das Wesentliche und Unterscheidende jeder einzelnen keine weitern Worte zu machen, vielmehr uns auf das früher Bemerkte zu berufen haben, da sich unsere Ansicht dieser Kunstwerke seit jener keineswegs lange vergangenen Zeit nicht eben geändert hat, es wäre denn, dass wir ein durch die Durchsicht der Partituren noch vergrössert gewonnenes Wohlgefallen an ihnen bekennten und diese verstärkte Werthachtung eine Veränderung zu nennen wäre. Wir zählen diese 3 Werke durchaus zu dem Bedeutendsten, was der Componist bisher geliefert, ja dessen, was in dieser Art unsere neueste Zeit hervorgebracht hat, und fühlen uns nach genauer Beachtung dieser schön und deutlich gedruckten Partituren so neu ergötzt, dass wir sie mit Vergnügen unter die behaglichsten Erzeugnisse der letztverflossenen Jahre in unserm Eingangs erörterten Sinne der Sache zu stellen haben. Muss es in unsern Andeutungen, denen wir noch eine Betrachtung von anderer Seite her beifügen wollen, schon deutlich geworden sein, dass Anregendes vom Behaglichen nicht zu trennen, vielmehr als dazu erforderlich anzusehen ist: so werden die hier genannten Beispiele das letzte Erforderniss nur noch stärker hervorheben, denn des Aufregenden, des oft unerwartet Mannichfachen ist so viel, hauptsächlich in der ersten u. letzten Ouverture, dass Manche, nach unserer Ueberzeugung völlig mit Unrecht, den malerischen Ausdruck derselben zu vielfarbig haben finden wollen, was sie geneigt macht, der zweiten bei grösserer Einheit, wie sie sagen, den Vorzug einzuräumen. Sieht man die 3 verschiedenen Gegenstände selbst an, so wird das verschiedene Verfahren, das hier buntere, dort eintönigere Colorit des Tongemäldes aus der verschiedenen Natur der Dinge selbst hervorgehen und sich rechtfertigen, ja es wird das allgemein Behagliche dieser sämmtlichen Tongebilde ganz und gar aus dem innerlichen Durchdrungensein, aus dem treuen Anschmiegen an den jedesmaligen Gegenstand sich erklären und in dieser Klarheit und naturgemäss getroffenen Vorstellbarkeit die Hörer zum lebendigen Mitgefühl ziehen. Wie sollte wohl ein Sommernachtstraum sich nicht phantastischer und bunter auch in Tönen aussprechen, als es die durch das einfach Grossartige der Fingalshöhle erregte Tonempfindung zu thun hat? Gerade in dieser verschiedenen, dem Gegenstande selbst naturgetreu angemessenen Ausführung und Durchbildung lebt und webt ja allein die sinnig behagliche Lust, die noch fortklingt und wiederhält, wenn die Töne schon längst verklungen sind. Das ist der Vorzug dieser Tongebilde, dass sie etwas zurücklassen, was uns mit Nachgenuss erfüllt, indem wir uns in die Gegenstände selbst durch die Anhörung lebendiger und liebevoller versetzt fühlen; wir bilden uns selbst noch etwas heraus, weil es uns dabei wohl zu Muthe geworden ist, nicht blos sinnlich, sondern auch geistig. — Wenn man aber gemeint hat, es sollten dergleichen und ähnliche von einer andern Kunst oder von Natur gegebenen Vorbilder von der Tonkunst nicht wiedergegeben werden: so würde man Recht haben, wenn die Musik ihre Natur vergässe und wirklich wie mit Worten oder mit Farben und Umrissen des Grabstichels uns vor die Sinne zeichnen wollte, was sie nicht vermag. Das wird hier aber gar nicht versucht. Die Gebilde selbst werden als bekannt, wie sie es auch jedem Gebildeten sind, vorausgesetzt; der Inhalt selbst wird also nicht durch die Musik dargestellt, braucht es auch nicht, weil er schon als gegeben vor dem innern Sinne steht, sondern es wird mit Tönen nur die Empfindung angemessen ausgedrückt, welche jenes Anschauen mit Geist hervorrief; es wird also zu dem einen seelenvollen, durch Anderer Gaben bereiteten Hochgenuss noch ein anderer des Tongefühls sinnig hinzugethan, wodurch die innere Welt sich erweitert und noch allgemeiner, umfassender verschönert fühlen muss. — Und so haben wir denn nur noch zu wünschen, dass alle Musikfreunde, die es vermögen, diese innerlich und äusserlich schöne Partitur-Ausgabe sich zulegen und daran so viel Ergötzung finden mögen, als wir selbst. Der Sommernachtstraum zählt 78 Seiten; die Fingalshöhle 52; Meeresstille und glückliche Fahrt 66.

III. *Don Juan, Opéra en II Actes, musique de W. A. Mozart, arrangé pour le Pianoforte*

à 4 mains — par Fr. Baron de Boyneburgk. Edition nouvelle et très facile. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 4 Thlr.

Einen geistreich behaglichern Genuss können die Liebhaber der Opernwiederholungen am Pianof. wohl nicht haben, ja kaum wünschen, als diese neue Ausgabe dieser unsterblichen Oper ihnen, von allen Seiten betrachtet, gewähren wird. Der Inhalt ist zu köstlich, als dass er nicht immer von Neuem und durch und durch ergötzen und lebendig anregen sollte; und der neue Klavierauszug erreicht seinen Zweck, Alles möglichst leicht für die Spieler zu geben, so weit es der treu beachtete Geist des Werkes nur zulässt, in einem Grade, dass sich alle Dilettanten Glück wünschen und dem Einrichter dafür danken werden. Bei einer sehr grossen Anzahl sehr achtungswerther Musikliebhaber wird das Behagliche an der Kunst nicht gefördert, wenn ihnen Schwierigkeiten geboten werden, die sie kaum mit aller Anstrengung einigermaassen überwältigen können. An dem, was als Meisterwerk der Welt gehört, wollen diese aber auch Theil haben. Wer ihnen Angemessenes, ihren Kräften gemäss und doch so treu und schön, wie es hier geschehen ist, schenkt, so dass das Geisteswerk im Wesentlichen nicht darunter leidet, der hat sich ein grosses Verdienst um sie erworben, ja selbst um die Kunst, die durch Ausführung solcher Herrlichkeiten in ihren Seelen immer höhere Liebe gewinnen muss. Diese neue Bearbeitung der grössten Oper unter allen ist in der That so leicht und so schön, dass wir diese Ausgabe auf dem Pianof. aller Liebhaber wünschen müssen zu ihrem Gewinn und zum Gewinn der Kunst. Wir sind völlig gewiss, dass Behaglicheres für Dilettanten, selbst zur Erholung für Musiker, nicht zu geben und nicht zu finden ist, denn es ist geistreich und leicht auszuführen. Der Auszug ist mit Liebe und mit Verstand gemacht. Wer in seiner Familie wahre Musik fördern, Sinn und Lust am Schönen und an der Darstellung desselben veredeln will, ohne dass die noch nicht gross geübten Kräfte zu übertrieben angestrengt werden, der lege sich diese Bearbeitung zu und erquicke sich daran. Der Kauf wird ihn nicht gereuen.

IV. *W. J. Tomaschek* Ouverture in Es, Op. 38, eingerichtet für 2 Pianof. zu 8 Händen von *C. F. Pitsch.* Prag, bei Marco Berra. Preis 1 fl. 40 kr. C. M.

Dieselbe Ouverture zu 4 Händen von *W. J. Tomaschek.* Ebendaselbst. Pr. 48 kr. C. M.

Dieselbe für 2 Hände eingerichtet von *C. F. Pitsch.* Pr. 30 kr.

Die Ouverture ist vortrefflich, aus einem Gusse, lebhaft und meisterlich gearbeitet, wie Alles, was uns von diesem Componisten zu Gesicht gekommen ist. Ueberall herrscht männlich würdige Haltung, ein dem jedesmaligen Gegenstande angemessenes, ungesucht frisches Gefühl, in und aus welchem ein vollgebildeter Kunstgeist so treu und kräftig schafft, dass kein üppiger Auswuchs selbstsüchtiger Lust vor innerer Fülle des Echten zu Fruchtbringenden aufkommen kann. Wo allseitige Kunstbildung so viel Mannichfaltiges aus dem Kerne des Wesentlichen zu ziehen vermag, wie es dieser Mann versteht, da ist das Verschmähen blos klingeluder Tiraden keine Aufgabe mehr. T. gehört offenbar zu den ersten der jetzt lebenden Meister der Kunst, die zwar geschätzt, aber lange noch nicht genug geehrt und benutzt werden. Kehrt sich jedoch in der Welt nicht Alles um, so muss die Zeit kommen, wo seine Würdigkeit gebührend erkannt und ihm mit Freude die Stelle angewiesen wird, die ihm zukommt. Uns wenigstens wird es bei seinen ernst-sinnigen, nie klingelnden Schöpfungen wohl zu Sinn. Gelegentlich mehr über diesen Meister, dessen wir schon in Bekanntmachungen grösserer Werke rühmlichst gedacht haben.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Strassburg. Theater. In dem am 12. April sich endigenden Theaterjahr sind uns mancherlei hohe Genüsse zu Theil geworden. Vor Eröffnung der französischen Bühne gab die deutsche Gesellschaft des Hrn. Weinmüller 22, beinahe lauter Opern-Darstellungen, vom 22. Mai bis 20. Juli 1834. Neu waren darunter Macbeth von Chelard und der Kreuzritter von Meyerbeer. Die liebliche Erscheinung der gefeierten Sängerin Fräul. Louise Gned unter der Gesellschaft bleibt uns in allen ihren Leistungen unvergesslich. Ihre umfangreiche glockenhelle, starke Stimme machte in unserm grossen Hause (was auf engern Bühnen, wie Prag und Frankfurt, wo man sich über ihre Stärke beklagte, der Fall nicht sein konnte), verbunden mit einer trefflichen Methode, die wunderbarste Wirkung. Ihre

nicht zu ermüdende Stimme machte es möglich, die beiden Rollen der Isabella und der Alice zu gleicher Zeit in der Oper Robert der Teufel zu übernehmen. Ihre Coloraturen sind neu und ihre Triller in Höhe und Tiefe musterhaft. Nachdem sie ferner mit ungetheiltem Beifall die Rollen der Rosine im Barbier, der Sophie in Sargin, der Donna Anna in Don Juan, der Myrrha im Opferfest, der Amenaide in Tancred und der Palmide im Crociato gesungen hatte, ging sie nach Verona; sie trat im November in Mailand in dem Theater della Scala auf, von wo sie nach Bergamo ging. Die übrigen Mitglieder der Gesellschaft, Frl. Henr. Podlesky, die Tenoristen Rolland und Brückner und die Bassisten Kaibel, Kupfer und Haine unterstützten diese Leistungen mit Auszeichnung. Leider war die Nichterscheinung des für diese Gesellschaft bestimmten Gastes, des Hrn. Kapellm. Chelard, die Ursache von manchen misslungenen Aufführungen. Als Gast erwähnen wir noch des Hrn. Mager (sonst auch Mayer genannt), welcher den Leporello sang. Sein Organ ist metallreich, allein seine Methode für diese Partie zu überladen.

Am 1. August eröffnete Hr. Brice die französische Bühne. Die noch fortdauernde Krankheit seiner Frau, geb. Laverge, gen. Desquintaine, als erste Sängerin, nöthigte ihn, sie durch Mad. Valmont zu ersetzen. Sie besitzt eine biegsame, angenehme, nicht sehr starke Stimme, distonirt zu Zeiten. Mad. Ferrand ist 2te Sängerin, Methode und Stimme sind gut, sie wird in ihrem Fache überall angenehm sein. Die Herren Julien, erster Tenorist, und Roy, erster Bassist, sind von der vorjährigen Gesellschaft geblieben. Als 2ter Tenorist ist Hr. Lange (der sich in einem Prospectus für Sing-Unterricht noch Chiarini und Schüler des Conservatoriums nennt) engagirt; er hat eine gute Methode, zum Singen auf einer Bühne wie die unsrige fehlt ihm weiter nichts, als Stimme, um mit Orchester-Begleitung auftreten zu können. In Ensemble-Stücken, wo die Tenorpartie durchgreifen soll, wird daher die Lage des Tenors nicht bemerkbar. — Hr. Lartique, dessen früher (1816) in diesen Blättern gedacht ist, zeigt sich noch immer als einen tüchtigen zweiten, oft auch ersten Bassisten. Als Bariton ist ein Hr. Martin angestellt, er besitzt eine gute Methode, allein sein Alter macht ihn für dieses Fach unerträglich. — Unter 50 Opern, worunter 15 in einem, 9 in zwei, 21 in drei, 3 in 4 und 2 in fünf Akten, waren nur 4 neue, nämlich die Belagerung von Corinth, Marguerite d'Anjou, Lestocq von bekannten Autoren, und La Vengeance italienne von dem hier lebenden Geiger Jupin, welcher zugleich das Theaterorchester dirigirt. Diese Oper, nach einem Vaudeville von Scribe, erlebte nur 2 Vorstellungen, wozu das für 2 Akte zu sehr gedehnte Gedicht nicht wenig beigetragen hat. Was die Composition betrifft, so erkennt man wohl den gewandten Geiger in der durchgängig gut geschriebenen Violinpartie, allein die Mittelstimmen sind leer und die Erfindung enthält wenig Ausgezeichnetes. Die Ouverture ist zu dem Gegenstande unpassend, eine sehr starke Instrumentation, die keine Idee aus der Oper selbst bringt, sondern ein Thema, das nach einem entsetzlichen Lärm, durch ein Triangelsolo, wieder zu dem ersten Bilde zurückführt. Der Einleitungs-Chor ist gut geschrieben; darauf folgt ein ermüdend langes Duett zwischen Laura und Julia, dann eine Arie des Sgrimazzi, worin ein $\frac{4}{4}$ Takt hineingezwungen ist, ferner ein Terzett mit ausserordentlicher Instrumentation; darauf folgt das Finale des 1sten Akts, welches einige gute, aber zu lang gehaltene Motive enthält. Ein canonisch gehaltenes Quintett ohne Begleitung im zweiten Akt fiel gänzlich durch; dann eine sehr schwierige Arie der ersten Sängerin, äusserst undankbar für die Stimme; sie lässt kalt. Nach mehren lärmenden Nummern folgt eine Art Romanze, sie enthält einen schönen Gesang und wirkt wohlthätig auf das Ohr, allein der Genuss dauert nicht lange; plötzlich tritt ein Allegro mit Trommel und Becken ein, so dass man am Ende der Oper wie betäubt aus dem Theater geht. — Das übrigens zu streng und hörbar ausgedrückte Urtheil über diesen ersten Versuch scheint die Aufführung anderer neuer Opern hiesiger Componisten, wie: Gustav Wasa, die falsche Johanna d'Arc und die Königin der Sarmaten, welche angezeigt waren, verdrängt zu haben.

Concerte. Hr. Artot, welcher sich erster Geiger S. M. des Königs der Belgier nennt, hat sich mehre Male und in nichts anderm, als in Variationen seiner und Paganini's Composition hören lassen. Es ist daher schwer, sein eigentliches Talent zu beurtheilen, welches stark an Charlatanismus grenzt. Seine Bogenführung ist übrigens musterhaft. — Am 14. März gab der obengenannte Hr. Jupin Concert, worin er sich in mehren Compositionen an Gehalt des Tones und ru-

higer Ausführung Hrn. Artot überlegen zeigte; auch seine Frau, geb. Kuttner, spielte auf dem Pianoforte Variationen von Czerny mit vieler Nettigkeit und Geschmack.

Leipzig. (Beschluss.) Wir sind noch die Uebersicht der vorgetragenen Gesänge schuldig. Frl. Henr. Grabau sang: Scene und Arie aus Mozart's Titus „Ecco il punto, o Vitellia"; aus Zelmira v. Rossini: Eccolo. A voi l'affido; Duett aus Semiramis mit Hrn. Bode; Arie aus Titus: Deh per questo; Scene und Arie von Beethoven: Ah, perfido; Scene und Arie aus Cosi fan tutte; Duett von Mercadante mit Hrn. Bode; Sehnsucht von Schiller und A. Romberg; Arie aus Nitocri von Mercadante; Scene und Arie aus Crociato von Meyerbeer. — Dem. Grabau wählt sich ihre Gesänge selbst; alles Uebrige wählt der Musikdir., Hr. Aug. Pohlenz. Mad. Johanna Schmidt sang: Scene und Arie von Weber: Misera me!; Duett mit Hrn. Schmidt aus Zelmira und Azor: Weh mir!; Scene und Arie aus Sargino: Gran Dio!; Scene und Arie aus Fidelio: Abscheulicher!; Duett mit Hrn. Bode aus dem Templer von Marschner: Erkenne mich; Alceste in der Introduction der Oper von Gluck; Julia mit Scene im ersten Finale der Vestalin; Arie aus Titus mit obligater Clarinette.

Ensemble-Gesänge: Erstes Finale aus Oberon von C. M. v. Weber; Chor aus Titus; erstes Finale aus Wilh. Tell; Preis der Harmonie, J. J. Rousseau's Lied in 3 Tönen, harmonisch ausgeführt vom Abt Vogler, mit deutschem Text von Meissner (welches den Beweis liefert, dass es in solcher Gestalt eben nicht möglich ist); Missa solemnis von Naumann; Gloria aus No. 2 der Messen Cherubini's; Quartett aus Rossini's Elisabetta: Osserva come esulta; Schlusschor aus Spohr's Zemire und Azor; Terzett aus Zelmira, gesungen von Fräul. Grabau, Mad. Schmidt und Hrn. Bode; erstes Finale aus dem Wasserträger; dritte Hymne von Beethoven; Introduction des ersten Aktes der Alceste von Gluck; mehre Nummern aus Lodoisca; erstes Finale aus der Vestalin; zweites Finale aus Wilh. Tell, worin der Thomanerchor sich rühmlichst auszeichnete und was überhaupt vortrefflich vorgetragen wurde.

Die beiden Benefiz-Concerte unserer beiden Sängerinnen waren besucht; sehr gefüllt das Concert der Dem. Grabau, dem nichts zu wünschen übrig gewesen wäre, als dass die Concertgeberin nicht zu viele Mühe damit hätte haben mögen wegen Unpässlichkeit, so dass das angekündigte erste Finale aus Figaro, so gut als es sich in der Schnelle thun liess, ersetzt werden musste. Im Concerte der Mad. Schmidt liess sich auch ihr Gemahl, Musikdirect. in Halle, gemeinschaftlich mit Hrn. Winter in einer Concertante für 2 Violinen von Spohr und in einem selbst componirten Potpourri mit Beifall hören. In beiden Beneficen waren die Gesangstücke gut gewählt und wurden von den Concertgeberinnen vortrefflich vorgetragen.

Die 2 letzten Abonnement-Concerte schliessen wir hier gleich mit an: Im 19ten, am 2. April, sang Mad. Schmidt: „E Susanna non vien!" mit voller, schöner Stimme und mit verdientem Beifall. Hr. Heinze blies ein Concertino von C. M. von Weber gleichfalls beifällig. Ihm folgte ein Quartett aus Mozarts la villanella rapita und die Preghiera aus Moses von Rossini. Der letzte Th. brachte die viel gewünschte letzte Symphonie Beethoven's mit Chor, deren Ausführung dem Vereine alle Ehre machte. Im 20sten wurde am 9. April Händel's Samson besonders in den Chören vortrefflich und übrigens so gut gegeben, als es mit den gegenwärtigen Mitteln nur erwartet werden durfte.

„Ist denn aber auch alles Verzeichnete vollkommen gut gegangen?" — Diese Frage ist wohl an allen Orten und Enden vollkommen überflüssig. Schon geringfügige Umstände greifen nicht selten in Kunstleistungen störend genug ein. Wenn aber Hinderaisse eintreten, wie hier im Laufe dieses Winters, so müssten ja geradehin Wunder geschehen, wenn jene ganz unkünstlerische Frage mit Ja beantwortet werden könnte. Wer rücksichtslos nur immer das Höchste und Beste verlangt, erhält nothwendig viel weniger, als er von nicht entmuthigten Kräften erhalten haben würde, wenn er in seinen Forderungen nur etwas menschlicher gewesen wäre. Ich bin lange in dieser Stadt und habe sie lieb. Unser Publikum ist gerecht und billig. Leider sind aber auch hier etliche Parteiungen entstanden. Da lernt mancher sonst auch gebildet Gutmüthige mitreden, was er vor seinem Gewissen kaum verantworten kann. Man höre den Zusammenhang der Dinge und urtheile selbst. Unsere vieljährige, mit Recht sehr geschätzte Concert-

sängerin, Fräulein Henriette Grabau, war diesen Winter öfter unwohl und heiser. Trotz dem sang sie Vieles höchst ausgezeichnet. Frau Johanna Schmidt, die früher uns und Andere mit ihrer vortrefflichen Stimme so erfreute, dass sie für diesen Winter hier auf 10 Concerte angestellt wurde, musste oft in Lagen singen, die es bewundern lassen, dass sie es so vermochte, wie sie es that. Ihr sehr junger Sohn lag am Scharlachfieber krank. Die Mutter, selbst noch nicht völlig erholt von einer den ganzen Sommer dauernden Krankheit, pflegte dennoch das Kind und war nicht selten an Leib und Seele leidend. War dies nicht, so war ihr Gesang sogleich ein ganz anderer, obgleich auch in den schlimmsten Umständen so, dass viele Städte ihn doch gepriesen haben würden. Da musste nun manches Eingeübte, oft Bedeutendes, den Tag vor der öffentlichen Aufführung umgeändert werden. Unser diesjähriger Tenorist, Herr Schmidt, ein fleissiger Studiosus mit schöner Stimme, allein, da er Musik nur als Nebensache aus Liebhaberei trieb, ohne so viel Sicherheit und Schule, dass er hiesigen Ansprüchen hätte genügen können. Wie wäre diess vollends bei oft schnellem Wechsel der Gesangstücke möglich gewesen? Hr. Bode, Bassist, trifft, hat viel und schöne Geläufigkeit, allein Stimme und Methode gefiel nicht Allen. Ob wohl unter solchen Umständen der beste Musikdirector etwas thun kann, was alle Ansprüche befriedigt? Namentlich muss ein besonderer Fall angeführt werden. Es wurde das Opferlied von Matthisson und Beethoven verlangt und gegeben, ein Gesang, den ich in meinem Leben noch nicht vollkommen gehört habe, so einfach er auch Manchem scheinen mag, der nicht genauer hinsieht. Die Singpartie ging ganz gut. Allein zum Unglück war einer der angestellten Clarinettisten plötzlich erkrankt; ein Anderer musste blasen. Bekanntlich wollen die Blasinstrumente nur hingehaucht sein, soll es wirken. Der Stellvertreter blies aber recht handfest zu. Das war freilich nicht schön und gab einen Stich, der sehr übel empfunden wurde. Kann denn aber der Musikdir. etwas dazu? Der Bläser war nicht der Rechte! — Wahrhaftig, unter solchen Umständen gehörte eine Thätigkeit dazu, um noch so gut durchzukommen, wie es wirklich möglich gemacht wurde, die wohl eher eine ausserordentliche Belobung, deren sich auch Hr. Musikdir. Pohlenz bis gegen das Ende des Jahres 1834 in seiner 9jährigen Thätigkeit als Dirigent des Concerts immer erfreute, was sich durch schriftliche Documente erhärtet, als eine Missbilligung verdient hätte, welche mit dem ihm diesmal zu Gebote stehenden Mitteln in keine Uebereinstimmung gebracht werden kann. So ist uns denn die Sache bis jetzt noch ein wahres Räthsel, und wir gestehen nur, dass sie uns weh thut.

In der letzten Woche des Aprils ist Frau Schröder-Devrient wieder hier angekommen und entzückt uns von Neuem durch ihre echt geistreichen Darstellungen.

Das Uebrige nächstens.

Kurze Anzeigen.

Erinnerung an Marienbad. Walzer für das Pianof. allein von *Louis Spohr.* 89. Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 12 Gr.

Ein völlig eigenthümlich, harmonisch oft unerwartet gewendetes, ausgeführtes Musikstück im Walzerrhythmus mit zwei eben so ausgeführten Trio's, zwischen welchen sich der Hauptsatz wiederholt, von dessen eigenen Führungen Klavierspieler sich angezogen fühlen werden. Ob dieser Walzer gerade die Füsse so elektrisirt, wie die folgenden, überlassen wir den Tanzlustigen.

Es sind nämlich:

Elisabethen-Walzer für das Pianof. allein — von Joh. Strauss. 71stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Sie sind Ihrer Königl. Hoheit der durchlauchtigsten Frau Elisabeth Louise, Kronprinzessin von Preussen, gebornen Königl. Prinzessin von Baiern u. s. w. gewidmet. Wer kennt nicht den viel genannten Johann und seine Walzer? Wir würden verstummen, auch wenn wir sie nicht hübsch fänden, denn wir tanzen nicht und lassen gern Jedem das Seine, wie billig. Zum Glück begreifen wir, dass alle sechs Stücke recht hebend für die Füsse sind, und schliessen mit Respekt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

einen Ehrennamen durch ganz Deutschland erwarb. Verschiedene meisterhaft von ihm gesetzte Balladen, Romanzen und Lieder von Bürger, Stollberg, Schiller, Holty, Matthisson u. a.: seine Colma aus dem Werther; viele Kirchenstücke, und seine zwey Opern, die Geisterinsel, und das Pfauenfest — sind die vorzüglichsten unter diesen Werken. Wäre es ihm gelungen, einen seiner würdigen, und mit dem Geschmacke der Zeit hinlänglich vertrauten Operndichter zu finden; so würde er längst durch alle Theater Deutschlands durchgedrungen seyn.

Zumsteeg erhielt seine Bildung in der Akademie zu Stuttgardt unter Herzog Karl, und ward daselbst bald als ein Mann von Kraft, von deutschem Sinn und Geiste, und als der beste des ganzen Orchesters bekannt. Er pflog viel Umgang mit Schillern, und andern talentvollen Jünglingen, sezte mehrere von den frühesten Poesien des erstern in Musik, und sog im Lenz des Lebens schon grosse Gesinnung, edlen Ehrgeiz, und höhern Geschmack bey ähnlich gestimmten Seelen ein. Sein Instrument, worinn er es bis zur Virtuosität brachte, das er aber in den lezten Jahren, andrer Geschäfte wegen, nicht mehr viel kultivirte, war das Violonzell. Er spielte es mit tiefem Gefühl, seltner Pracision und durchgreifender Kraft. Sowohl wenn er Solo spielte, als wenn er akkompagnirte, war ihm ein Ausdruck eigen, der tief zum Herzen drang, weil er aus dem Herzen kam; und dieser Ausdruck war es auch, der ihn auf den ersten Blick vor dem geübtesten Mechaniker auszeichnete, und als eignen musik. Dichter ankündigte. Das Beste, was er auf der Akademie gesezt, ist Klopstocks Frühlingsfeyer (welche nächstens im Druck erscheinen wird) und Holty's berühmte Elegie. Eine Oper von Bock, Armide, die er in seinen Jünglingsjahren komponirte, wurde hier mehreremale mit Beyfall aufgeführt, und kündigte schon einen Mann an, mit hinlänglicher Kraft begabt, um sich dereinst zu den ersten Meistern seines Fachs empor zu arbeiten. Die Werke Bach's, Benda's, und Jomelli's, waren die Muster, wornach er sich bildete, und in deren Geist und innersten Sinn er eindrang. Dabey studirte er die besten theoretischen Schriften über die Tonkunst, las mit Geschmack unsre, besten klassischen Dichter, und ward der gefühlvolle Ausleger mancher ihrer reizendsten Stücke.

Als Mozart auftrat, und eine ganz neue Bahn in der Tonkunst brach; folgte Z. dem Riesen mit Begeisterung auf dieser Bahn, sog dessen Musik in Saft und Mark ein, gab einen ziemlichen Theil seiner vormaligen Eigenheiten auf (worin mehr Kunst und ernstes Studium, als gewinnende Popularität und behaltliche Melodie herrschend waren) und sezte nun mehr in der grossen, allbeliebten Mozartschen Manier, wobey er mit seiner gewohnten Gründlichkeit, so viel Anmuth, Melodie und schmelzenden Reitz zu verbinden wusste, dass man bald verschiedene seiner Stücke aller Orten wiederhallen hörte. — Jomelli und Mozart blieben in dieser zweyten Periode seine Hauptmuster und Vorbilder, — die Brennpunkte, aus deren Feuerströmen er seinen Genius trankte: aber nicht die Formen, sondern den Geist und das ästhetische Wesen dieser grossen Genies fasste er auf, und gab sie in eignen Bildungen wieder.

Zumsteeg besass Feuer, tiefes Gefühl, und treffenden Humor: alle seine besten Stücke tragen diese Farbe. In manchen seiner Chore und Finalen, herrscht eine Glut der Begeisterung, die den Horer wie im Sturme mit sich fortraft. Damit verband er eine Herzlichkeit und ein Ausdauern der Empfindung, die ihm mancher Fühler, und manche Fühlerinn des Schönen mit Thränen lohnten. Wenige Tonsetzer sind in den Geist und Sinn ihrer Dichter so tief eingedrungen, und haben ihn reiner wiedergegeben: man hört den Dichter, ohne seiner Worte zu bedürfen, und die Gefühle und Bilder durchschimmern gleichsam die

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Mai. N°. 19. 1835.

Ueber das Anregende in der Kunst in Bezug auf die Andeutungen über das Behagliche.

Von G. W. Fink.

Das Behagliche im Leben wie in der Kunst kann durchaus keine besondere Gattung bilden, sondern es herrscht, wo es einmal vorhanden ist, in jeder Gattung als liebenswürdige Eigenschaft durch das Ganze, empfehlend wie ein ehrliches Gesicht. Das Wohlthuende desselben wirkt in wesenhaft treu festgehaltener Darstellung eines Gegenstandes, der das Ueber- und Verputzen nicht lieben kann, weil er ungeschmückt und rein an sich viel schöner ist, als er durch jeden unnützen Schmuck würde, der hinzugethan werden könnte; es lebt in anspruchlos redlichem Befolgen der Gesetze der Vernunft und also in einer Liebe, die sich innig mit Gedanken und Empfindung in die Wahrheit der Sache versenkt, ohne dafür irgend etwas zu verlangen, als das Hingeben u. Darstellen selbst. Vernunft kennt keine Eigensucht, ist viel zu wesenhaft, als dass sie je irgend einen Schein blos vorgespiegelten Reichthums geltend machen könnte; das Ding, das nicht ist, die Lüge, flieht vor ihr. Sie thut nicht über ihr Vermögen, und was sie thut, ist *ganz* und gern gethan. Ihr Ziel ist Wahrheit und Recht, die sie als Förderer allgemeiner Glückseligkeit liebt. Darum ist sie ohne selbstische Anmaassung, ohne jene unreife Arroganz, die entweder verwundet oder dumm macht durch Verblüffung. Es ist treue Gesinnung, mit frischer Lebenskraft verbunden, die nicht das Ihre, sondern das Ganze vor Augen hat. Sie thut nicht mehr und nicht weniger, als was sie eben soll, was Wahrheit und Recht mit sich bringt. In dieser treusinnigen Umsicht gedeiht das Einzelne am schönsten und dadurch das Allgemeine zugleich, das sich im Genuss des abgerundet Einzelnen wesenhaft gefördert und behaglich genährt fühlt.

Darin muss also das Anregende von selbst liegen. Wie die Sonne belebt und der Mai erquickt, so kräftig und so still zugleich regt freudevoll die Liebe der Vernunft des Menschen Innerstes an. Es hätte etwas allgemein Beglückendes, wenn es nicht auch Gefängnisse gäbe, wohin kein Morgenstrahl und kein Mai dringen. Was geht das Licht die Finsterniss an? Und in der Nacht erheben sich die wilden Thiere und brüllen nach Raub. Ob solches Gebrüll nicht auch anregt, ist keine Frage. Wo nur Schrecknisse und Fürchterlichkeiten anregen, da ist es Nacht. Die Diebe brechen ein und stehlen. — Man hat ein Sprüchwort, wie Beelzebub seine Grossmutter kitzelt. Man wird sich auf das Kunststück doch besinnen? Anregend ist es gewiss, nur sollt' ich meinen, wär's nicht sonderlich behaglich, am wenigsten für die Grossmutter. — Ich weiss wohl, dass es derb kommen muss, wo derbe Nerven sind: aber auch die derbsten sind doch noch Nerven! Die Ofengabel für solchen Gebrauch ist ein höllischer Einfall.

„Was soll man denn aber machen, wenn Alles abgemattet, leer gesorgt und bis zur Gleichgültigkeit abgestumpft ist? Muss man da nicht zu ausserordentlichen Mitteln greifen, dass nur der Schlaf vertrieben wird?" Wer so weit gekommen ist, thut am Besten, er schläft. Mit dem Schreckenslärm macht ihr die Armen vollends wüst und wirr, verderbt ihnen durch eure Gespenster die Nacht und den folgenden Tag mit, dass sie immer leerer und dumpfer werden. Nun weiss ich, dass Menschen, die sich selbst meinen, keinen Rath brauchen und eigentlich auch keinen wollen. Darum posaunt und lasst auch ausposaunen, haltet ihr es für klug; seid aber dennoch gewiss, dass ihr euern Lohn dahin habt und dass es euch vergolten werde. Gibt es doch keine Macht, die die Seele tödten kann! Wie solltet ihr sie niederblasen? — Ich hatt' einmal die Hoffnung nicht mehr lieb; sie war mir eine trügerische Fei geworden, die mir das Herz mit zu

viel Leichensteinen angefüllt. Da trat ein Glanz mir nahe, der sprach: Wie kannst Du auf Vergänglichkeiten bauen? Zwei Dinge sterben nicht; das ist Vernunft und Gott. Und darum hoffe ich wieder. Das Rechte muss bestehen. Ein Unglück für die Menschen, wollen sie es eine Zeit lang nicht. So verhält es sich auch mit der Kunst. Fasst sie der Mensch mit Vernunft, wie er soll, so werden auch ihre Anregungen förderlich, behaglich und Glückseligkeit bringend sein. Fasst er sie falsch, so regt ihn nur das Eitle an. Man kann aber nicht Trauben lesen von den Dornen und Feigen von den Disteln. Viele haben sich zerlärmt und vereitelt. Darum hören sie nicht, was sie sollen, und ihre Anregungen sind falsch und vertaumelnd.

Dennoch muss man auch Jedem, was ist, seine Gerechtigkeit angedeihen lassen; es wäre nicht, wenn es ganz grundlos wäre. Auch die Strafe ist nicht grundlos. Die Menschenwelt braucht immer ihre Füsse; sie geht: nur nicht immer höher und nach dem rechten Ziele. Das gibt andere Wünsche und Bedürfnisse; für das Beständige steht sie nicht hoch genug. Man gewöhnt sich an das Beste, was man hat. Es regt nicht mehr frisch genug an, weil das Anregende desselben zur Gewohnheit geworden ist. Wir wollen ein Beispiel geben. Mozart's Concerte sind meist anerkannte Meisterstücke voller Geist und echter Musik. Wie Viele haben sich ihrer erfreut! Fragen sich aber bei Weitem die Meisten auf ihr Gewissen, ob sie ihnen noch behagen, so werden sie nein antworten müssen, ob sie ihnen gleich den Geist nicht absprechen. Woran liegt das? Sie sind uns zu bekannt; wir nehmen uns vor diesen guten Freunden nicht mehr zusammen; das Anregende derselben hat sich durch den häufigen Gebrauch abgetragen, wie ein Kleid, dem der Modeschnitt fehlt. Die Jugend, die sie nicht kennt, vermisst den Reiz der erhöht brillanten Bravour, welche die Zeit über das Echte der Kunst gesetzt hat. Ein gewisses Prunken ist jetzt zur Nothwendigkeit geworden. Der Reiz der Neuheit und des Zeitgemässen mangelt; darum lassen sie — zu ruhig. Es ist daher eine dankenswerthe Mühe, wenn tüchtige Meister neuerer Zeit sie im Glänzenden der Zeit näher gebracht haben. Händel's Meisteroratorien würden ohne neue Zuthat und Zusammensetzung dasselbe Schicksal haben, wenn auch selbst Beethoven bekennt, viel von ihnen gelernt zu haben. — Das Neue hat zum Mindesten den Reiz des Neuen, in dem ein neues Geschlecht sich bewegen lernen muss. Hat man schon auch am Gehenlernen seine Lust, wie viel mehr am Springen! Die Freunde setzen gern zu viel sanguinische Hoffnung hinein, was auch eine Zeit lang frisch erhält.

Ist also das neu Anregende auch in der Kunst durchaus nothwendig und naturgemäss, so wollen wir es nicht verkennen, noch ihm sein Recht verkümmern, und wollen freudig mit, so weit es Recht ist. Nur wollen wir uns selbst zurufen: Nehmt euch vor Sumpf und Wasser in Acht. Es ist nicht Alles festes Land und nicht jeder Weg der rechte, der zum Ziele führt. Es könnte sonst Mancher bedeutend neu ankommen. — Neues muss kommen, wie neue Zeiten und Geschlechter. Nur seid nicht so unschön und zieht es bei den Haaren heran, wie der hässlich eifersüchtige Mohr; nur stoppelt euch nicht aus fader Eitelkeit mit nutzlos kindischer Mühe etwas zusammen, was doch nichts weiter, als ein armes Potpourri ist. Wär' mancher Neuherr nicht ein eitles Kind, er wäre nicht halb so neu und dennoch desto neuer. Auf dem Kopfe kann man stehen: doch wird's nicht lange währen, so steht man wieder auf den Beinen, wenn man nicht auf dem Rücken liegt. Darum rathe ich: Nur nicht eitel, liebe Herren! Die Kunst steht höher.

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevals-Stagione.

Sardinien.

Cagliari. Der bekannte alte Buffo Ranfagna leitete in dieser Hauptstadt die junge Sängertruppe, als da sind: Die beiden jungen Schwestern Brambilla aus Mailand (die älteste Schwester singt dermalen auf dem Pariser italienischen Theater), der Tenor De Gattis, der Bassist Rigamonti u. s. w. In Donizetti's Furioso gefielen blos die Duette zwischen Ranfagna und Rigamonti und zwischen Letzterm und der Brambilla, nebst ihrer Schlussarie.

Sassari. Die Anna Bolena eröffnete die Stagione mit Glück. Vor Allem gefiel der Tenor Strassa, der sogar von den hiesigen, nicht leicht in Enthusiasmus gerathenden Zuhörern nach seiner Arie im 2ten Akte auf die Scene gerufen wurde. Die Prima Donna Barbieri hat eine schöne Stimme,

nicht üblen Gesang und keine gute Aussprache; die Righini, etwas mehr als Anfängerin, verspricht in jeder Hinsicht recht brav zu werden. Auch der junge Bassist Berini lässt hoffen. In Ricci's Chiara di Rosenberg that sich auch der Buffo Poggiali als Michelotto hervor, und in der darauf gegebenen Straniera machte sich die Barbieri weit mehr Ehre als zuvor. Im Ganzen haben also alle drei Opern Glück gemacht.

Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Carignano). Ehemals, wo es in Italien sowohl eigene Theater als Stagioni für die ernsthafte u. komische Oper und vortreffliche Buffi gegeben hat, gab man gewöhnlich in den grossen Theatern die Opere serie und in den kleinern die Op. buffe. So z. B. hier das grosse Theater (Teatro regio) und Carignano; in Mailand die Scala und Canobbiana (welches letztere im Vergleich mit dem ersten Teatrino, Theaterchen genannt wird, obwohl es so gross als die grössten im Auslande ist); in Neapel S. Carlo und Fondo; in Rom Tordinone und Valle. Seit geraumer Zeit aber sind die Opere buffe immer seltener und die Dolche, Giftbecher und Meuchelmorde dafür häufiger geworden. Nun gibt man komische Opern auf S. Carlo und der Scala, sogar im Karneval; tragische Opern auf Valle, Fondo u. s. w. und bei uns auf Carignano, wo wir nun die Parisina als dritte Herbstoper hörten. Nach Zampa sah man ihren Fall voraus; allein die Roser-Balfe und Roncogi hielten sich so wacker, dass auch dieser Oper nicht der Beifall versagt wurde.

Alessandria. Die Norma machte am ersten Abende Fiasco, weil die Corri-Paltoni anfangs der Titelrolle nicht gewachsen war; in der Folge ging es besser und sie wurde nebst der Maldotti (Adalgisa) in jeder Vorstellung beklatscht.

Genua (T. Carlo Felice). Ricci's neuere Op. buffa: Eran due or son tre, folgte auf den Furioso und fand auch hier eine günstige Aufnahme, wozu die Vial und die beiden Buffi Cambiagio und Scalese das Meiste beitrugen.

(T. S. Pier d'arena.) Nach dem Furioso gab man Rossini's Torvaldo e Dorliska und Donizetti's Elisir. Die Smolenschi, der Tenor Canali und der Bassist Jourdan (der noch unlängst Koch gewesen sein soll) erhielten sich fortwährend in der Gunst der Zuhörer, und der Buffo Maver vertheidigte sich nach Kräften. Eine gewisse Caremoli betrat in den Capuleti e Montecchi in der für Mezzo-Soprano geschriebenen Rolle des Romeo zum ersten Male die Bühne. Da ihre Contraltstimme keinen grossen Umfang hat, so musste der ganze Part darnach eingerichtet werden; nun fehlt es dieser Stimme auch an Stärke und ihrem Gesange an Kunst, folglich wird das allerbeste sein, wenn die Caremoli beide auszubilden trachtet.

Der Ritter und Freiherr Paganini (il Cavaliere Barone P. nennen ihn öffentliche Blätter) gab hier in seiner Vaterstadt am 5. Decbr. eine mus. Akademie; man denke sich den Nationalenthusiasmus! (S. auch Parma und Piacenza.)

Herzogthum Modena.

Modena (Teatro Ducale). Die Anfängerin Clementina Mazzoni mit schöner Mezzosopran-Stimme und Altchorden (alla Malibran) debutirte in der Sonnambula in der Rolle der Amina mit ziemlich starkem Beifalle; Schade, dass sie keine gute Action hat. Der junge Tenor Speech, der eine schöne und kräftige Stimme besitzt und gar nicht übel singt, erwarb sich ebenfalls Ehre, besonders in seiner Arie im 2ten Akte. Noch mehr gefiel die Mazzoni in Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, wo sie den Contraltpart des Tebaldo sang, in dieser Männerrolle auch eine bessere Action hatte und jeden Abend auf die Scene gerufen wurde; ihre Romanze „Caro suono lusinghier" machte Furore. Die Gentili-Bonura, die eine gute Gesangschule hat, glänzte nicht als Isolina, vielleicht war sie unpässlich.

Mirandola. Im Furioso, worin besonders Hr. Placci und seine Gattin, eine geb. Schuster, Beifall fanden, sang eine Anfängerin und Seconda Donna, Namens Adelaide Fantuzzi, die vielleicht einst was werden kann.

Herzogthum Parma.

Parma. Paganini, der in's Vaterland zurückgekehrt, sich hier die Villa Gajona angekauft, gab am 14. Novbr. im Theater ein Concert für die Stadtarmen. Die hiesige Zeit. sagt hierüber ganz kurz: „Menge der Zuhörer, Ueberraschung, Beifall stiegen aufs Höchste."

Piacenza. Paganini gab hier am 10. und 12. Decbr. zwei Concerte (letzteres für die Stadtarmen); der Beifall war jederzeit stürmisch.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden. Sonntags, d. 5. April. Zum ersten Male „Lestocq", Oper in vier Acten von Auber. Was ich bisher von diesem Componisten hörte, war nie ganz geistlos, obgleich er in der Stummen von Portici seinen Culminationspunkt erreicht zu haben und allmählig herabzusinken scheint, da in allen nach der Stummen geschriebenen Opern unzählige Reminiscenzen aus dieser, in Harmonie, Stimmenführung, Instrumentation, ja ganze Perioden Melodie vorkamen. Der Text, allerlei derbe Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet, passt eigentlich weit besser zu einem Schauspiele, da eine politische Verschwörung der Gegenstand ist. Nun kommen zwar Liebe, Hass, Schreck und Rachsucht, lauter Empfindungen, die musikalisch darstellbar sind, vor, allein so sehr mit politischer Farbe tingirt, dass man sich immer bewusst wird, die Musik sei nur hierher gediehen, aber nicht eigentlich hier zu Hause. Ein Duett ist originell. Andere Sätze, angenehm an sich, kommen unter veränderten Formen schon im Maurer und Schlosser, Fra Diavolo u. s. w. vor. Die Aufführung war gut. Eine russische Dame sagte mir, zu der Zeit der Kaiserin Elisabeth seien Männer u. Frauen am Hofe russisch, keineswegs aber in der Modetracht aus Ludwigs XIV. von Frankreich Periode gegangen. Ich gestehe meine Unwissenheit über diesen Punkt, bekenne aber, dass das gewählte Costume so französisch treu war, dass es an Karrikatur gränste und die Schauspieler wahrhaft entstellte. Die Oper fand nur mässigen Beifall.

Sonntags, d. 12. April. Palmsonntag. Das alljährliche Oratorium zum Besten des Fonds der Wittwen und Waisen der Königl. musikalischen Kapelle fand auch diesmal wieder an obbenanntem Tage im grossen Opernhause Statt, und es war dazu „Jephta", Oratorium von Händel, mit Instrumentation vom Hrh. v. Mosel in Wien gewählt worden. Ausser den Sängern des Theaters und der katholischen Kirche hatten noch mehre Mitglieder der Dreyssig'schen Singakademie und die Singechöre der prostantischen Kirche, so wie ausser den Kapellmusikern mehre Musiker des Königl. Artilleriemusikchores, so wie des Hrn. Stadtmusikus Zillmann Theil genommen. Gegen die Ausführung liess sich nichts sagen. Ueber die Wahl werde nur bemerkt, dass, obgleich „Jephta" gute Fugen und einige schöne Chöre besitzt, das Ganze doch nicht zu Händel's besten Arbeiten gehört, insofern nämlich die Arien wenig Interesse haben. Aber die besten Fugen und schöne Chöre allein übertragen doch nicht den sehr veralteten Styl und die oft sehr tief an der Erde hinfliegende Phantasie. Für jene Zeit war das Werk vortrefflich, warum soll es denn aber 78 Jahr später — es ist nämlich nach Gerber im J. 1757 geschrieben — auch jetzt noch dem so sehr fortgeschrittenen Geschmack und der ganz Anderes verlangenden Phantasie angemessen sein? Diese Forderung oder die Behauptung, dass es so sein müsse, ist unnatürlich, einseitig und ungerecht. Unnatürlich — denn kein vernünftiger und unparteiischer Beobachter wird läugnen können, dass die musikalische Composition auch in der Auffassung und im Ausdruck des Textes, ja selbst in der Wahl desselben, eine ganz andere ist, als zu Händel's Zeit. Einseitig, denn man sieht nicht ein, warum nicht auch aus der Periode des Palaestrina, Marcello u. A. Werke gewählt werden. Ungerecht endlich, denn eine Menge seit Händel verstorbener und unserer Zeit viel näher stehender Componisten haben treffliche Oratorien geliefert, die an Gelehrsamkeit den Händel'schen völlig gleich und an Reichthum der Phantasie, an Innigkeit und Wahrheit unendlich höher stehen. Sollen deren Arbeiten, so wie die von Palaestrina und Marcello im Staube modern, weil zwischen ihnen Händel und Bach gelebt haben? Nein, jede Zeit hat ihr Recht und die besten Werke ihrer Künstler haben eben ein solches auf die Achtung der Mit- und Nachwelt. Homilius, Weinlig, Naumann und Schuster haben herrliche Werke im Oratorienfache geschrieben, man lasse diese mit jenen ältesten und ältern Componisten abwechseln, so wird man allen gerecht werden, wogegen das Beharren auf der Bach- und Händel'schen Periode zu einer Einseitigkeit führt, die nur mit Lauigkeit und Indifferenz des Publikums zum Schaden des Zweckes endigen kann. Ob übrigens eine Direction nicht auch berechtigt sei, Oratorien von lebenden Künstlern aufzuführen, ohne sich darum zu kümmern, ob diese oder jene Eitelkeit dieses oder jenes Componisten dadurch verletzt wird, darüber kann unter Vernünftigen gar kein Zweifel sein. Was hat denn die Kunst mit der Eitelkeit der Componisten zu schaffen, und welche einsichtige Intendanz wird sich an das Weidsprüchlein „figulus figulum odit!" kehren? Was gut ist, ist werth, gehört zu werden; so gebietet Kunst und Vernunft, und da man nicht alles auf

einmal hören kann, so gebietet die Billigkeit, mit Aeltesten und Alten, mit Neuern und Neuesten zu wechseln. In dieser Hinsicht wäre eine verständige Nachahmung der Pariser Concerte, wo Stücke aus drei Jahrhunderten gegeben werden, eben so interessant als lehrreich, zumal wenn man zur Erklärung in einem gelesenen Blatte ein kurzes Programm vorausschickte. — Den Besch uss machte Beethoven's achte Sinfonie in F dur. Ein herrliches Werk, eben so originell als melodiös; ja man möchte mit einem fast veralteten, aber doch sehr bezeichnenden Ausdruck sagen, der finstere, um Niemanden sich kümmernde Componist sei hier ordentlich galant worden. Die schwierige Ausführung war vortrefflich zu nennen. —

C. B. von Miltitz.

Bremen, im April 1835. Wir haben in unserm diesmaligen Berichte die mus. Leistungen des ganzen verflossenen Winters zusammenzudrängen und werden uns der Kürze befleissigen, da wir recht viel zu erwähnen haben werden, wenn gleich der grosse Haufe über Mangel an Musik schreit, weil sich das Theater aufgelöst hat und wir daher denjenigen, welche allerdings vom Stande der Musik nur durch die Oper urtheilen, weiter keine Freude gewähren können.

Zunächst müssen wir denn referiren, dass sich unsere Abonnements-Concerte nicht allein auf der begonnenen Bahn erhalten, sondern einer immer höhern Vollendung möglichst entgegen arbeiten; denn bei dem Mangel einer Kapelle, oder sonstiger von oben herab kommenden Unterstützung, ist es gewiss ein achtungswerthes Unternehmen, gerade durch eine solche Vereinigung die wackersten Künstler zu verbinden, durch aufmerksame Proben das individuelle Streben zu einem schönen Ganzen zu bilden und so ein Ensemble herzustellen, wie es vielleicht bei manchen Kapellen nicht gefunden wird. Wir wollen damit nicht gesagt haben, dass wir Alles und Alle für unverbesserlich hielten, dass nicht manche Mängel fühlbar wären, oder dass dieser und jener auf seinem Instrumente nicht noch mehr leisten könnte, sondern vornehmlich loben, dass ein guter Geist Alle belebt und dass unser vortrefflicher Riem darum sehr grosse Verdienste hat. Die Sinfonieen werden in der That mit Liebe und Aufmerksamkeit executirt und vom Publikum mit der grössten Theilnahme aufgenommen. Ausser 6 Nummern von Beethoven sind noch vier von Mozart, Maurer, Kalliwoda und Spohr gemacht, so wie mannichfaltige Ouvert. u. A. zum Sommernachtstraum u. zu den Hebriden v. Mendelssohn-B. (mit ungetheiltem Beifall), dessen neuestes Octett (den Zuhörern zum ersten Male nicht fasslich, aber den Spielern unendlich werth), und vornehmlich die Musik von Egmont, mit erläuternden Bemerkungen auf dem Concertzettel, wobei Mad. Mühlenbruch mit hinreissendem Vortrage die Lieder des Clärchen sang. Diese ausgezeichnete Sängerin hat uns, nach einer überstandenen bedeutenden Unpässlichkeit, überhaupt durch ihre Leistungen unendlich erfreut, wovon wir unter andern noch die schottischen Lieder v. Beethoven u. die allemannischen Lieder von Pixis, ausser mehren grossen Concert-Arien, erwähnen wollen. — Eine sonst so treue Stütze unserer Concerte, Fräul. Marie Grabau, haben wir in diesem Winter, leider Krankheits halber, entbehren müssen, und es würde uns diese Lücke manchmal recht fühlbar geworden sein, wenn nicht eine schätzbare Dilettantin uns durch ihre imponirende Altstimme einige Male erfreut hätte, worunter wir namentlich die schönen Soli aus Samson, durch einen wohl besetzten Chor unterstützt, als eine bedeutende Leistung verzeichnen müssen. — An Solo-Spielern haben wir, ausser den hiesigen, den VCellisten Ciprian Romberg und den äusserst braven Flötisten Friebe gehört (die beide ein Extra-Concert gaben), ferner den wackern Kopellm. Ed. Grund in Violinvorträgen eigner Composition, den tüchtigen Oboebläser Spindler, der von seinem Engagement in Oldenburg, Gott weiss warum, plötzlich entbunden ist, obgleich wir ihn in jeder Beziehung als einen achtenswerthen Künstler haben kennen lernen.

(Beschluss folgt.)

Berlin, d. 2. Mai 1835. Manche interessante Kunst-Erscheinung, wenn gleich keine neue Oper, brachte uns der kühle, nasse und höchst veränderliche April. Zwei spanische Tänzer und zwei Tänzerinnen liessen uns auf der K. Bühne in ihren National-Tänzen weniger Grazie und Kunstfertigkeit, als Biegsamkeit des Körpers und eigenthümliche Stellungen sehen. Der ächte Fandango kam indess nicht zur Anschauung. Dem. Heinefetter schloss ihre Debüts mit der Susanne in Mozart's Figaro nur theilweise befriedigend. Dem.

Stephan sang die Partie der Gräfin in genannter Oper und die der Königin in Herold's „Zweikampf" als Gastrollen. Seydelmann's vielseitige, charakteristische Darstellungs-Kunst zog die Theaterfreunde mit gesteigerter Theilnahme für das Schauspiel an. Die Oper feierte. Nicht einmal Ali-Baba wurde wiederholt, desto fleissiger „Der reisende Student". Hr. Versing setzte seine Debüts als Pietro in der „Stummen", Seneschall im „Johann von Paris" und Dandau in Spohr's „Jessonda" mit Beifall fort, obgleich diese Rollen hier auch gut besetzt sind. Was soll indess aus der deutschen Oper werden, wenn Monate lang eine der ersten Hofbühnen gänzlich unwirksam in lyrisch dramatischen Kunstsachen bleibt? — Das einzige neu einstudirte war ein, bereits vor 22 Jahren mit Melodieen von J. P. Schmidt gegebenes Liederspiel von A. v. Kotzebue: „Der blinde Gärtner" oder „Die blühende Aloe", wozu jetzt die von Lindpaintner auch bereits vor längerer Zeit componirte Musik gewählt war. Die gemüthvollen Melodieen, welche mehr die Form des Singspiels, als der Lieder haben, sprachen ganz befriedigend an; doch können solche allein nicht die flache Dichtung und das langweilige der Handlung übertragen.

Das Königstädter Theater hält sich an die neu italienischen Opern vorzugsweise. Zu diesem Behuf wird Dem. Vial, Königl. Sardinische Hofsängerin aus Turin, hier längere Zeit Gastrollen geben und ist bereits als Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla", Giulietta in den „Familien Montecchi und Capuleti", wie als Semiramis (die beiden letzteren Opern in italienischer Sprache) mit steigendem Beifall aufgetreten, obgleich anfangs die Meinungen über diese Sängerin getheilt waren. Ref. behält sich noch vor, seine individuelle Ansicht nach mehren Darstell. derselben darzulegen.

(Beschluss folgt.)

Musikfeste in Dessau und Potsdam.

In der Pfingstwoche werden in Dessau (am 11., 12. und 13. Juni) und Potsdam grosse Musikfeste Statt finden. Das erstere Fest feiert, wie alljährlich, der Elb-Musik-Verein, unter dem besondern Schutze des Herzogs von Anhalt-Dessau Durchlaucht, und der speciellen Leitung des verdienstvollen Kapellm., Hrn. *Dr.* Friedrich Schneider, dessen neuestes Oratorium „Absalon" am ersten Festtage Nachmittags aufgeführt werden soll. Am zweiten Tage wird Abends ein Virtuosenconcert im Theater Statt finden, worin auch einige Solo-Gesangsachen ausgeführt werden sollen. In diesem Concerte werden sich hören lassen: die Herren Concertmeister Carl Müller aus Braunschweig, Posaunist Queisser aus Leipzig, Flötist Heinemeier aus Hannover, Clarinettist Trebar aus Braunschweig und Violoncellist Drechsler aus Dessau. Von grösseren Instrumental-Compositionen sind gewählt: die Jubel-Ouverture von C. M. von Weber und die A dur-Symphonie von Beethoven. Am dritten Festtage sollen nur Werke der drei grössten Meister Haydn, Mozart und Beethoven zur Aufführung gelangen. Nämlich von J. Haydn: Symphoniesatz aus C moll. Kyrie und Gloria aus der 3ten Messe in C dur. Von Mozart: Symphonie in D dur. Hymne: „Gottheit! über Alles mächtig" u. s. w. Zuletzt von Beethoven die herrliche C moll-Symphonie.

Eine würdige Auswahl! — Ausser diesen grösseren Aufführungen werden die Gbrdr. Müller in den Vormittagsstunden am 12. Juni Quartette im Concertsaale vortragen, um den Reiz der abwechselnden Unterhaltung noch mehr zu erhöhen. Die Solo-Gesänge werden von Mad. Schmidt (Concertsängerin in Leipzig), Dem. Lenz und Hrn. Mantius aus Berlin, Mad. Müller aus Braunschweig, Candidat Krause aus Berlin, den Kammersängern Diedicke und Krüger aus Dessau ausgeführt werden. Die Chöre sind durch das Personale der Gesangvereine zu Dessau, Magdeburg und Zerbst besetzt und zeitig geübt. An reichem Kunstgenuss und vorzüglicher Ausführung ist somach nicht zu zweifeln.

In Potsdam feiert (wahrscheinlich am 11. u. 12. Juni) der Märkische Gesangverein sein Stiftungsfest durch Aufführung eigener Compositionen für Männerstimmen von Fr. Schneider, Reissiger, Rungenhagen, J. P. Schmidt, Julius Schneider, Neidhardt, Wolfram, Girschner u. s. w. am ersten Tage in der Kirche und den zweiten Tag im Freien, mit und ohne Begleitung von Harmonie-Musik. Unter der thätigen umsichtigen Leitung des Hrn. Dir. Schärtlich und bei der Mitwirkung eines Männer-Chors von 400 Stimmen ist auch hier etwas dem Zweck, der Verediung und Verbreitung des kirchlichen und Liedergesanges, Entsprechendes mit Grund zu erwarten. Bei dem Reiz der Lage von Dessau und Potsdam werden

die an obigen Musikfesten theilnehmenden Kunstfreunde auch in der Schönheit der Natur die genussreichste Erholung finden und sind dazu hiermit freundlich eingeladen.

Mancherlei.

Arteaga schreibt in s. Geschichte der italien. Oper: „Kaum fing man an zu begreifen, dass das Wahre, Grosse, Pathetische und Einfache die einzigen Mittel sind, auf's Herz zu wirken, als man sogleich alle Geräthschaften der Fabel und alle Verwicklungen der Begebenheiten und Wunder abschaffte, die ohnehin blos erfunden waren, in Ermangelung der wahren Natur die Einbildungskraft zu überraschen. Sobald man gelernt hatte, die Menschen würdig reden zu lassen, wurden die Götter und Teufel vom Theater verbannt." — Die Teufel sind wieder da: ob wohl die Götter nachfolgen werden? Wäre eine altneue Wendung, wenn die Sache noch etwas weiter als bis zum Gott und der Bajadere gebracht würde. Man kann nicht wissen, was geschieht: was aber darauf folgen würde, könnte man so ziemlich errathen.

Francilla Pixis ist auf dem K. K. Hoftheater zu Wien als Romeo und Rosine (im Barbier) aufgetreten, weniger wirksam als im Concertgesange. Stimme und Methode werden sehr gerühmt und mit Recht.

Die durch mancherlei Zeitschriften und vorzüglich durch den 1834 von ihr herausgegebenen *Liederkranz* (Dresden und Leipzig, in der Arnoldschen Buchhandlung) bekannte Dichterin *Karoline Leonhardt* hat 2 Operndichtungen fertig, deren Titel wir hiermit den Compon. anzeigen: 1) *Das Duell*, komische Oper in 2 Akten; 2) *Claudia*, romantische Oper in 3 Akten. Die Dichterin lebt bekanntlich in Dresden, ihrer Vaterstadt.

Von dem in Stuttgart bei F. H. Köhler (Löflund u. S.) erscheinenden Universal-Lexicon der Tonkunst, redigirt von *Dr.* G. Schilling, sind nun 6 Lieferungen ausgegeben, die den ersten Band ausmachen. Der Buchstabe B sieht im nächsten Hefte seiner Beendigung entgegen. Das C wird in der siebenten Lieferung beginnen. Es werden von jetzt an, wie schon einige Male früher, immer 2 Hefte zusammen ausgegeben werden, worauf wir, wie auf das ganze zeitgemässe Unternehmen, das musikalische Publikum wiederholt aufmerksam machen.

Hr. Auber ist zum Offizier der Ehrenlegion ernannt worden; hat auch eine stark vergoldete und mit Edelgestein reich besetzte Schaale vom Herzoge von Orleans erhalten.

F. J. Nadermann (le Nestor des harpistes), bekannter Harfenbauer, Harfenspieler und Componist für sein Instrument, von welchem in unserm Blätt. mehrfach verhandelt wurde, ist in seinem 56sten Lebensjahre vor Kurzem verstorben.

Der berühmte Tenorist Haitzinger ist mit seiner Gemahlin nach Petersburg gereist, wo sie für mehre Vorstellungen angestellt worden sind. (Aus französ. Blättern.)

Recensionen.

Adagio et Rondeau pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composés — par Aug. Petersen. Oeuv. 16. Hambourg, chez Jean Aug. Böhme. Pr. av. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.; av. Pianof. 18 Gr.

Dem in Stimmen gedruckten Concertwerkchen eines uns noch unbekannten Componisten liegt die geschriebene Partitur bei. Das Adagio non troppo, $\frac{6}{8}$, A dur, hat für die Principal-Violine eine eingängliche, mit vielen Colosturen ausgeschmückte, nicht eigenthümlich erfundene Melodie, die allein vom Streichquartett auf leichte Art begleitet wird. Das Rondo, All. vivace, $\frac{2}{4}$, D moll, das gleichfalls mit allgemein fasslicher und munterer Melodie mit eben so leichter Quartett-Begleitung beginnt und bald nach einer kleinen Cadenz in A dur fortschreitet, worauf G moll und endlich D dur folgt, hat es auch nicht auf Originelles abgesehen; es lässt zwar die Blasinstrumente hier dazu treten, allein mehr in den Tutti, als zum Solo, dem nur zuweilen einige Bläser vollern Klang geben. Können wir das Ganze auch nicht ausgezeichnet nennen, so wird es doch unter die Sätze gehören, die an vielen Orten, auch an solchen, wo keine bedeutenden Orchester sind, gefallen. Die Bravouren

für das Solo-Instrument sind in das Ohr fallend, ohne eigentliche Schwierigkeiten.

Adagio für Flöte und Orgel oder Pianof. componirt von C. F. Becker. Op. 8. Leipzig, bei R. Friese. Pr. 6 Gr.

Ein dem Umfange nach kleines, der Haltung nach sehr gutes Werkchen, das überall, wo es, besonders vom Verf. und dem Flötisten Belcke, der durch einen vollen Ton sich auszeichnet, vorgetragen wurde, lebhaft angesprochen und sich viele Freunde gewonnen hat. Namentlich ist es bei den Musikfesten in Jena und Potsdam zu Gehör gebracht worden. Wir rechnen es zu den schönsten Compositionen dieses Mannes, der auch als eifriger Sammler alter Musikwerke sich namhafte Verdienste erworben hat. Allen, die das Adagio noch nicht kennen, sei es bestens empfohlen, so wie ein schlichter, würdiger Vortrag desselben.

Ouverture en Harmonie composée par Ed. Ulrich. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Eine lebhafte, frische Ouverture, die überall, wo sie ausgeführt wurde, so weit wir Nachrichten darüber haben, eines grossen Beifalls sich erfreuete. Sie ist demnach allen Militairchören bestens zu empfehlen. Ein näheres Eingehen in dieselbe lässt der Stimmendruck ohne Partitur nicht zu. Der in Weimar an der Grossherz. Kapelle angestellte Componist gehört zu den in diesem Fache vorzüglich geschickten Männern unserer Zeit.

Grande Sonate pour le Pianof. à 4 mains composée — par Charles Czerny. Oeuv. 331. No. 3 des grandes Sonates à 4 m. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2½ Thlr.

Es gehört jetzt zur Recensentenmode, dieses Componisten Werke und Werkchen fast so tief herabzusetzen, als ihnen das Publikum huldigt. Er geht immer noch und mehr als mancher, dem wir und unsere Amtsgenossen das beste Zeugniss ertheilen. Das könnte entweder etwas Niederschlagendes oder etwas Lächerliches zu haben scheinen, wenn es nicht vielmehr unter die handgreiflichsten Zeugnisse gehörte, dass alles Idealisiren, ohne auf die wirklichen Bedürfnisse einer so überaus verschiedenartigen Menge zu sehen, nicht eben viel mehr als ein zwar sehr gut gemeintes, aber auch höchst unerfahrenes Zufahren ins Blaue hinein ist. Leute, die so glücklich sind, in Palästen zu wohnen, haben freilich Recht, wenn sie nicht in Hütten wohnen wollen. Brennen sie aber andern ehrlichen Leuten ihr Obdach weg, ohne ihnen dafür Paläste geben zu wollen oder zu können, so ist eine solche Feuerweise nicht eben löblich. Wenn die höhern Stände gar nicht mehr auf die unumgänglichen Bedürfnisse der niedern achten, oder sie darum, weil sie mit Geringerm zufrieden sind, sonderbaren Uebermuthes wegen, verachten wollten, so müsste mit Recht Misstrauen entstehen; es glaubte Einer dem Andern nicht mehr. Im Geistigen ist es nicht anders. Immer gibt es wieder Kunstjünger, die sich erst ins Gewöhnliche einüben müssen, und Spieler, die im Leben nicht weiter, als bis zum Cz. kommen. Diese will Hr. Cz. befriedigen und es gelang ihm. Freilich haben wir auch gelächelt, als wir die Grande Sonate spielten! Sie ist aus allen zeitgemäss geltenden, wie Bravour klingenden und doch bei einiger mechanischen Fertigkeit gar nicht schweren Reminiscenzen oder Anklängen zusammengesetzt, aber dabei mit einer Gewandtheit, dass es sich ausnimmt, als wäre es etwas. Zum Einüben oft vorkommender Passagen, zum Spielen von Noten für schon in Fertigkeit vorwärts Geschrittene sind dergleichen grosse Kleinigkeiten sogar zu empfehlen. Geschickte Lehrer werden das Werk mit Nutzen zu verwenden wissen; sie können Aehnliches kaum entbehren. Ist es kein Kunstwerk, so führt es doch zu Kunstwerken, und zwar auf eine für Viele, wenn auch nicht für uns, angenehme Weise. Wer sagt denn, dass man dabei stehen bleiben soll? U. s. w. Dinge, die einmal sind und vor Vielen gelten, zum wahrhaft Guten fröhlich gebrauchen zu lernen, ist eine bessere Kunst, als — schelten. Und so wollten wir wohl rathen: Versucht die Sonate! Nicht Wenigen wird sie bringen, was sie mögen; nicht Wenigen wird sie nützen und einen andern Theil wird sie amüsiren.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Mai. N°. 20. 1835.

Joseph Klaus

wurde am 27. März 1775 in Seitendorf bei Zittau geboren, Sohn des dasigen Hausbesitzers, Eisenhändlers und Hechelmachers Anton Franz und der Monika Elisabeth, geb. Ladisch, Tochter des vom Blitz in der dortigen Kirche erschlagenen Schulmeisters Jacob Raphael Ladisch. Die Mutter ertheilte ihm den ersten Unterricht im Lesen, Schreiben und in der Musik. Vom Schulmeister Anton Kretschmer zu Grunau bei Ostritz besonders im Orgelspiel und Generalbasse unterrichtet, spielte er schon im 9. Jahre beim öffentlichen Gottesdienste nicht ganz leichte Messen. Vom 11. J. an besuchte er das Gymnasium zu Kommothau in Böhmen, und von 1791 bis 1794 benutzte er auf der Universität zu Prag die Vorlesungen der philosophischen Facultät mit ausgezeichnetem Fleisse; namentlich hörte er die Professoren von Seibt, Meissner, Cornova, Wydra, v. Blaha, Schmidt und Steinsky. Ganz besonders eröffnete sich ihm eine überaus reiche Quelle des menschlichen Wissens durch das Wohlwollen der beiden Professoren und Bibliothekare Ungar und Forthofer, welche, seine rege Begierde nach Erweiterung seiner Kenntnisse erkennend, ihm als Famulus zwei Jahre lang eine Wohnung im K. K. Bibliothekgebäude anwiesen und ihm dadurch Gelegenheit verschafften, den reichen Vorrath gelehrter Werke nach Wunsch und Lust ungehindert zu benutzen, was er auch mit eisernem Fleisse that. Als sein Vater am 28. Octbr. 1794 starb, fand sich seine kindlichgehorsame Liebe bereit, den Bitten seiner Mutter nachzugeben, die Universität zu verlassen und das damals blühende Geschäft des Eisenhandels seines Vaters zu übernehmen und fortzusetzen. Die Liebe zu Kunst und Wissenschaft war ihm jedoch dergestalt eigen geworden, dass er den Studien sein ganzes Leben hindurch treu ergeben blieb und bis noch wenige Tage vor seinem Hinscheiden keine angenehmere Beschäftigung kannte, als das Lesen und Forschen gelehrter Erzeugnisse alter und neuer Zeit. Keine Seite des menschlichen Wissens war ihm fremd geblieben, ausser die Jurisprudenz, die er gänzlich, und die Profan- und Kirchengeschichte, die er grösstentheils unbeachtet liess. Am meisten und am glänzendsten zeichnete er sich durch seine grosse Liebe zur Tonkunst und durch höchst bedeutende Fertigkeiten praktischer und theoretischer Art in dieser Kunst aus. Seine Umsicht und Tüchtigkeit war hierin so gross, dass er nicht allein das Orakel der ganzen Umgegend in Allem, was Musik betraf, wurde, sondern er that sich auch als trefflicher Mitarbeiter an musikalischen Zeitschriften hervor, dem auch wir in unsern Blättern mehre merkwürdige Beiträge (z. B. über Seb. Bach's Opfer) voll gediegener Gründlichkeit verdanken. Die Dispositionen von beinahe 370 Orgeln, die Erbauer und Baukosten von ungefähr 1130 Orgelwerken in und ausser Teutschland waren ihm bekannt und 133 derselben hatte er selbst gespielt. Sein bürgerliches Handelsgeschäft hinderte nicht die Beschäftigung des Gelehrten, diese nicht die praktische Uebung des bewährten Organisten und Klavierspielers, diese wiederum nicht die Liebe zur Composition. Von seinen Werken, deren nur wenige bei seiner ungeschminkten, vielleicht nur zu grossen Bescheidenheit gedruckt worden sind, wollen wir zum Schluss eine Uebersicht mittheilen. 1807 verheirathete er sich mit Joh. Franziska Kretschmer aus Grunau, häuslich glücklich mit ihr lebend; die einzige Tochter Clara wurde den Eltern ähnlich und erhöhete das Glück des stillen Hauses, in dem Rechtschaffenheit und christlicher Sinn wohnte, nach aussen und nach innen wirksam. Nur seine letzten Jahre waren durch überaus schmerzliche Krankheit höchst betrübt; nach fast ununterbrochenen, kaum ertragbaren Leiden

verschied er am 1. März 1834. Seiner Leichenbestattung am 6. März wohnte, ausser fast allen Bewohnern des Dörfchens, eine grosse Menge Fremder bei, 35 Schullehrer aus der Lausitz und aus Böhmen, und zollte ihm die hohe Achtung, deren er sich in jeglicher Beziehung allezeit würdig gezeigt hatte. Sein Grab schmückt ein herrliches, vom Bildhauer Gareis verfertigtes Denkmal. Auf seinen Tod erschien ein Trauergedicht, aus dem wir einige Strophen mittheilen:

Warum klagt ihr, süsse Seiten,
Warum tönt ihr Grabgesang?
Mächt'ge Orgel, warum schreiten
Deine Töne ernst und bang?
Ach, der Meister sank ins Grab,
Der euch heit'res Leben gab.

Warum senden, ernst und schweigend,
Musen ihren Trauergruss?
Warum weint, die Fackel neigend,
Der Erkenntniss Genius?
Ach, des Grabes Nacht umschwebt
Ihn, der hier nach Licht gestrebt.

Und wenn durch des Tempels Bogen,
Wie aus höh'rer Welt ein Ruf,
Süsse Harmonieen wogen,
Die der theure Meister schuf:
Dann erschallt im Heiligthum
Des entschlafnen Freundes Ruhm.

Für die *Kirche* hat er in Musik gesetzt: 2 Regina coeli; 4 Salve Regina; 1 Alma Redemptoris (1804); 4 Ave maris stella; 1 Veni Sancte Spiritus (1804); 6 Offertorien; 1 Aria in F (Canto solo, 1804); 2 Missen; 2 Missae pro defunctis in Es (1804), in D (1807); 1 Requiem (H moll); 14 Psalmen; 2 Magnificat; Stationes latini idiomatis; 4 Cantate per la festa della Santissima Eucaristia (1805); 42 Grablieder (33 ders. mit Instrumentalbegl.); 5 Lieder; 1 Trauermotette (1829); 7 Copulationslieder; 1 Sanctus et Pleni (1831); Pange lingua für 4 Stimmen (nach d. gewöhnlichen Mel., 1805); Responsoria 6stimmig (nach Langer). — Ferner einige Praeambula für die Orgel und Trietto pour l'Orgue et Cor in Es.

Kammerstücke für Gesang: 1 Cantate; 2 Cantatinen; 1 Canzonetta mit Chor (1809); 1 Operette (1810). — Für Instrumente: Variationen für das Klavier; Sonatine für's Klavier; 10 Handstücke für das Klavier; Notturno p. Cor, Violino, Viola e Basso in G moll; Duo's und Trio's für Horn; ein Concert für das Horn in B; 8 Märsche und 12 Polonaisen; auch mehre Aufzüge und Intraden.

Damit wir den Ehrenmann auch zugleich als Schriftsteller kennen lernen, theilen wir unsern geehrten Lesern einen Aufsatz mit, der uns von der biedern Tochter des Entschlafenen, mit Berichtigung mehrer Angaben aus dem Leben des väterlichen Freundes, eingehändigt worden ist, welcher Aufsatz auch besonders darum wichtig sein muss, weil wir durch denselben einen tüchtigen, bisher noch gänzlich unbekannten Musiker mehr kennen lernen:

Rettung Joachim Anton Cron's.

Schon Lessing erkannte das Gefährliche und Undankbare des Geschäfts, die Ehre der Verstorbenen gegen die Verunglimpfungen der Lebenden zu schützen. Beengende Rücksichten konnten jedoch den Wahrheitforscher nie abhalten, seine Ueberzeugungen laut auszusprechen und die Ergebnisse seiner Forschungen der Prüfung seiner Zeitgenossen und der Nachwelt Preis zu geben. Seine „Rettungen", worin er die Anfeindungen, welche grosse Männer erlitten, Lügen straft, sind dauernde Zeugnisse seines Scharfsinns — und seines guten Herzens. —

Wahrheitsliebe und Dankgefühl drängen einen gänzlich obscuren und gar kleinen Landsmann des „grossen Lessing", einen Versuch zur Ehrenrettung eines Mannes zu wagen, dessen Namen (obgleich im Hesperus 1826, No. 56, S. 444, in einem Berichte aus Böhmen förmlich an den Pranger gestellt) noch lange dankbare Erinnerungen in den Gemüthern derjenigen seiner Schüler wecken wird, welche ehedem seine *Prüfungen nicht zu fürchten* gehabt hatten.

„Der Censor Cron". Aus dieser Ueberschrift in der angeführten Nummer des Hesperus leuchtet das Ziel des Berichterstatters. Es ist doch gewiss ungewöhnlich, wo nicht ungesittet, einen Mann, der entweder höhere Staats- oder Lehrämter bekleidet und nebenbei das Censuramt zu verwalten hat, mit dem blosen Censortitel, und zwar in solcher Stellung, zu bezeichnen. Fast dringt sich dem Leser die Vermuthung auf, der Berichtsteller habe Ursache, auf den *Censor* Cron zu grämeln. Cron's umfassende Kenntniss der Literatur, besonders der Deutschen, erstreckte sich auch bis auf den Abschaum derselben, nämlich: die *schlechten* Romane. Vor dieser seelenvergiftenden Speise seine Schüler *ernstlich* zu warnen, hielt er zwar für seine Pflicht; aber öfter verfolgte er diese Schmierereien

Töne, wie Blüthen des Lenzufers den Spiegelquell.

Man hat gesagt, seine Geisterinsel beuge zu sehr in den Kirchenstyl hinüber, und sey noch zu wenig achter und eigentlicher Operngeschmack. Wahr ist's, er schien im Ganzen mehr für die Kirche und das Benda'sche Melodram, als für die Oper berufen zu seyn, und nächst den erwähnten Werken beweist dies sehr auffallend ein fast zur Hälfte von ihm ausgearbeiteter Kirchenjahrgang: inzwischen werden seine neuesten Opern zeigen, wie sehr er wahre Kritik nutzte, und wie muthig er auch in diesem Felde mit den ersten Komponisten des Zeitalters rang. Hätte ihm Schiller (wie er es lange schon sehnlich wünschte) eine Oper geliefert; so dürfte leicht, wie neuerlich das Drama, dieser Zwitter der Kunst, dadurch auf eine höhere Stufe erhoben worden seyn.

Diese Höhe und Reife in seiner Kunst hatte Z. erreicht, ohne jemals aus seinem Vaterlande hinausgekommen zu seyn — und die Aufmunterung, so er hier fand, war wahrlich mehr geeignet, seinen Aufflug zu lähmen, als ihn zum kühnen Fortschritt zu entflammen. Was aber die stiefmütterliche Heimath versäumte, das ersetzte ihm das dankbare unpartheyische Ausland!

Eine von Haug aus dem Französischen verdeutschte Oper in Einem Akt, Elbondocani, welche Z. schon vorigen Herbst mit vielem Glück und origineller Laune setzte, liegt völlig fertig da, und soll nächstens hier aufgeführt werden: denn an seinem Grabe wird doch wohl endlich die Kabale verstummen! Das letzte, woran er noch mit voller Liebe am Tage seines Todes arbeitete, war „Johanna's rührender Abschied von ihrer Heimath" aus Schiller's Mädchen von Orleans, — mit solcher Empfindung gesetzt, dass man es nicht ohne Thränen anhören kann.

Er war von festem und starkem Körperbau, und bey aller Anstrengung stets von gesundem und blühendem Aussehn. So sahen ihn Hunderte noch am Abend vor seinem Tode an der Spitze des Orchesters. Ja, als Morgens der Arzt wegen eines Anfalls von Brustkrampf zu ihm gerufen wurde, hatte er sich bereits wieder so ganz erholt, dass er das Frühstück nahm, und sich mit gewohnter Heiterkeit über das Konzert unterhielt. Auch fand sein Arzt nicht das geringste bedenkliche Symptom an ihm: kaum aber hatte er ihn verlassen, als ein neuer Anfall kam, der ihn in konvulsivischer Bewegung vom Bette hinabwarf, und todt zurück liess. — Sein Tod war so fürchterlich unerwartet, dass selbst der Arzt Mühe hatte, daran zu glauben: aber alle Mittel der angestrengtesten Kunst blieben fruchtlos.

Jezt wird Mlle Kirchgessner noch ein Konzert zum Besten seiner Familie geben, und das feyerlich-rührende Requiem, was er kürzlich auf den Tod des Grafen Zeppelin komponirte, wird seinen Sarg umweinen.

Stettin, d. 17ten Jan. 1802.

— Seit einiger Zeit haben wir auch hier eine grosse Frequenz von reisenden Virtuosen, die jedoch nur dann Glück machen, wenn sie mit viel Adressen an angesehene Häuser versehen sind, oder wenn sie, wie Mad. Eunike und ihr Mann aus Berlin, zugleich als Schauspielerinnen und Schauspieler auftreten. Leztre wurden im December v. J. mit grossem Enthusiasmus hier aufgenommen. Ihr Aufenthalt von ein paar Wochen hat ihnen an 1200 Thlr. reinen Gewinn (was hier viel sagen will) eingetragen. Weniger wurden die Gebrüder Pixis (welche im Sommer 2 Konzerte gaben) und der Violoncellist Kalmus nach Verdienst belohnt. — Dafür nahm die Tonkunst eine Art von Rache an dem hiesigen Publikum (das doch im Ganzen genommen Virtuosen gern unterstüzt) vermittelst einer Sängerinn, Namens Theresina Cenni, die sich hier durch Zeitungen und Mauerschriften — mit grossem Pomp ankündigte. Niemand kannte sie, und aus allen Umständen erhellte, dass ihr angebliches

und sehr erfolgreich mit dem bittersten Spotte; ja er ging darin so weit, dass er einst einem Schüler, mit dem er unzufrieden zu sein Ursache hatte, androhte, zur Strafe ein solch elendes Product lesen zu müssen. Zwar gibt jener sich den Schein von Unparteilichkeit, indem er meldet: blos die eine Partei sage, dass weder die Welt noch die Literatur und Wissenschaft an „diesem Cistercienser" etwas verloren habe. Doch die Folge belehrt den Leser, dass der Verfasser des Nekrologs in der Prager Zeitung nicht Recht haben könne, dem Verstorbenen besondere Verdienste im Lehrfache etc. zuzueignen. Ohne den Aufsatz in der P. Z. gelesen zu haben, will Einsender versuchen, aus der Erinnerung ein Bild des *Professors* Cron zu entwerfen, das gewiss treuer sein soll, als das „aus Böhmen" dem Hesperus einverleibte.

Joachim Anton Cron war zu Podersam (nicht zu Posam, wie in der Hall. A.L.Z. 1826, No. 91 steht) bei Saatz 1751 den 29. Septbr. von unbemittelten Aeltern geboren. Der erste Vorname war sein Ordens-, der zweite sein Taufname. Nach vollendeten Studien auf der Prager Universität that er eine kurze Zeit Militärdienste, trat 1776 zu Osseg in den Cisterciensorden und benutzte die in diesem berühmten Asyle der Wissenschaften sich ihm darbietende Gelegenheit, seine ihm reichlich zugemessenen Talente auszubilden und sich insbesondere als Jugendlehrer vorzubereiten. Seine erste Lehrstelle war die eines Professors der Grammatikalklassen zu Leitmeritz.

Im Jahr 1788 wurde er an das Gymnasium zu Commotau als Professor der Rhetorik befördert. Dort fügte er nicht nur der gesetzlich vorgeschriebenen Lehrstundenzahl in den Sommermonaten täglich noch eine oder mehre Stunden zur Erlernung der anbefohlenen Lehrgegenstände zu, sondern versammelte auch alle Abende seine Schüler in seiner Wohnung und gab ihnen daselbst Unterricht im Griechischen und Französischen. Und alles dieses that „dieser Cistercienser" unentgeltlich; that es selbst mit fast barscher Zurückweisung der erkenntlich sein Wollenden! Noch mehr! Den Professor Cron sah man gewöhnlich nicht anders *spazieren gehen*, als in Gesellschaft seiner lernbegierigen Schüler, denen er (gleichsam zu seiner Erholung) das für sie Geeignete aus dem Schatze seiner Lectüre und Erfahrung in der anziehendsten Manier mittheilte. Noch lehrreicher wurden solche Spaziergänge, wenn sie sich zu kleinen Tagereisen ausdehnten, z. B. auf die Ruine Hassenstein, in den Garten zu Schönhof und anderwärts hin. Die sämmtlichen Kosten sowohl an Wegzehrung, als an andern Auslagen für sämmtliche ihn begleitende Schüler trug der treue uneigennützige Lehrer ganz allein, trug sie, ohne je deren Wiedererstattung anzunehmen, geschweige zu fordern.

Ob es wirklich eine Anerkennung der Verdienste dieses Mannes, oder ob es nur ein Spiel des Ungefährs war, dass er als Professor an der Universität zu Prag *zweimal* mit der Würde eines Decans der theologischen Facultät geschmückt wurde, mögen diejenigen entscheiden, welche ihn in seinem höhern Wirkungskreise zu beobachten Gelegenheit gehabt haben. Dass er nicht blos als Censor, sondern auch als Prof. sich viele Feinde zuzog, begreifen diejenigen leicht, die den strengen Examinator und den unerbittlichen Klassenertheiler kennen gelernt haben. Sein Censuramt betreffend, so ist es nicht zu läugnen, dass die Aengstlichkeit der Prager Censur von je her verrufen war; allein diese ist in ihrer Lage begründet und konnte trotz der Freisinnigkeit des Censors keine Aenderung erleiden. Die im Hesperus angeführten Beispiele einer sein sollenden Censorbeschränktheit, welche zur Ergötzung der Leselustigen auch schon in mehren andern Tagblättern aufgenommen wurden, sind schlechterdings etwas ganz anderes, als wofür sie der Berichterstatter aus Böhmen angiebt.

„Der Censor Cron" war ein gar belesener Mann. Er hatte ausser den Klassikern des Alterthums und des Vaterlandes auch die der Franzosen, der Engländer und der Italiener, und zwar in den Ursprachen gelesen. Um seinen Drang nach Geistesnahrung zu stillen und seine nicht unbedeutende Büchersammlung überdies alljährlich bereichern zu können, hielt er, nur noch Gymnasiallehrer, die damals in Jena aufblühende Allg. Lit. Zeitung für sich allein (einen Theilnehmer hieran fand er erst späterhin an dem als Bibliothekar und Professor zu Lemberg verstorbenen Voit), schränkte er sich in seinen körperlichen Bedürfnissen auf das Nothdürftige ein, weshalb ihn die Leute, quorum deus venter, nicht selten verspotteten, oder wohl gar verketzerten.

Die Verdienste, welche Cron als Professor der Universität zu Prag sich erworben hat, sind von denen in der That und vollkommen erkannt worden, deren Anerkenntniss eben so ehrend als belohnend ist. Er verlebte seine letzten Lebens-

jahre in einem ehrenvollen Ruhestande in demselben Kloster, welchem er seine frühere Ausbildung verdankte, und starb daselbst am 20. Jan. 1826.

Noch Eins! Ohnerachtet Cron's Name in keinem Tonkünstlerlexicon, ja so viel mir bekannt, auch in keiner einzigen musikalischen Zeitung vorkommt, so war doch „dieser Cistercienser" auch einer der grössten Orgelspieler nicht nur Böhmens, sondern — hört, ihr musikalischen Literatoren — auch Deutschlands und also Europa's. Einsender hat das Glück gehabt, nächst mehren hundert Orgelspielern verschiedenen Schlages auch die grossen Virtuosen der Orgelspielkunst: Kucharz, Czermak, den churs ächsischen Hoforganisten D. T. Nikolai, Aug. Eberhard Müller, Abt Vogler, Berner Vater und Sohn, den Dessauischen Kapellmeister Friedrich Schneider und den K. Sächs. Hoforganisten Johann Schneider und zwar mehre von diesen Meistern sehr oft zu hören. Obschon nun das blose Anhören keine Befähigung zu einem Kunsturtheil gewährt und die Reihe der ächten Schüler *Cäciliens* mit obigem Verzeichnisse nicht abgeschlossen ist, Eins. also auch *alle* grossen Künstler auf der Orgel nicht gehört haben kann, so untersteht er sich doch, so viel zu sagen, dass Cron's Orgelspiel (*in seiner besten Zeit, will ich hinsetzen*) den Kunstleistungen der genannten Männer an die Seite gestellt zu werden verdient.

Noch lange *che* Vogler's kühnes Registriren bekannt wurde, liess Cron die frappantesten, wie die lieblichsten Stimmverbindungen auf der Orgel hören, wie das entzückte Ohr sie vorher noch nie vernommen; und seine Register-Mischungen waren niemals ein bloses Wagniss! —

In der gleichzeitigen und in der abwechselnden Behandlung mehrer Klaviere kannte er die Handgriffe und Vortheile der geübtesten Meister; Missverhältnisse in der Stärke der Stimmen fanden nie Statt. — Seine Fantasien, alle höchst streng im Takte, waren der Erfindung nach Erzeugnisse der reichsten Geisteskraft, und der Ausführung nach Musterübungen der mit der grössten Sicherheit und Ruhe und der Kirche doch nie unangemessen dargestellten Tongebilde. — Die ungeheure Stärke seines Gedächtnisses verstattete ihm, lange doppelcontrapunktische Sätze über ebra vorkommende Liederverse zu extemporiren und die Evolutionen so Note um Note, sogar in mehrerlei Intervallen vor's Gehör zu bringen, als ob er es schriftlich vor sich liegen hätte, und trotz aller dieser Kunst (oder Künstelei, wie Dilettanten sprechen) klang doch Alles so lieblich, so fliessend! Selbst in der Kunst des obligaten Pedalspiels, welches in Böhmen wegen Beschränktheit der dasigen Pedalclaviaturen fast gar nicht gekannt ist, hatte er es so weit gebracht, als es die elende Einrichtung der dortigen Orgeln gestattet; indem er zu den sogenannten ariosen Sätzen, welche er auf zwei Manualen vortrug, einen eignen Bass auf der (ach!) einzigen Pedaloctave zu spielen vermochte! — Sein ganzes Spiel endlich war immer neu, nie gemein, nie in's Blaue hineintappend. Die Soggetti seiner Fugen, die er sehr liebte, waren höchst ansprechend und bedeutungsvoll, und die Ausführung derselben — seiner Lehrer Brixis u. Segerts würdig.

Dies war der Orgelspieler Cron! Hört, ihr musikalischen Literatoren! Aber er spielte auch Harmonica. Cron besass zwei Instrumente, wovon das eine unter seiner unmittelbaren Leitung und Aufsicht, selbst das Schleifen, Poliren, Vergolden und Befestigen der Gläser mit einbegriffen, gebaut worden war und welches er mit Recht sehr hoch hielt. Mit dem andern, welches er in Kreybitz bei Statt findender bedeutender Auswahl gekauft hatte, reiste der Harmonicaspieler Cron zuweilen während der Schulferien zu seinen Freunden oder in die Klöster seines Ordens und lies sein Instrument (versteht sich überall und jederzeit gratis) gar oft vor Zuhörern erklingen, welche zwar von dem Reiz des ätherischen Tons entzückt wurden, aber die Kunst des Spiels nicht zu würdigen verstanden. Denn auch der Harmonica Meister war er. Und wenn vor 55 Jahren keine grössern Künstler auf diesem Instrumente gelebt haben, als die reisenden Herren und Damen, welche sich oder ihr Instrument in öffentlichen Concerten producirten, so behauptet Eins. wohlgemuth, dass Cron der grösste aller damals lebenden Harmonicaspieler gewesen sei. Wie hätte der geheissen, dem eine so reiche Fantasie, eine solche Gedankenfülle und solches augenblickliche Ergreifen der mannichfachsten Combinationen zu Gebote gestanden hätte? Und in der Mechanik des Spiels, wer konnte wie Cron mit seiner Riesenfaust dem Harmonicakenner unerklärbare Spannungen, oft noch mit den Mittelfingern durch Coloraturen verbrämt, erreichen? wer, wie dieser Meister, drei- und vierstimmige Fugen mit der grössten Rundung, oder was nicht geringer ist und worin sich Cron auch vorzüglich gefiel, mehrstimmige Präludien in Segerts

gebundenem Style ausführen? oder wer so die schnellsten Passagen, Triller und andere Manieren auf dem in dieser Beziehung undankbarsten aller Instrumente zur deutlichen und bereitwilligen Ansprache bringen? Endlich verstand dieser Meister, er mochte nun Orgel oder Harmonica spielen, sich und sein Instrument jedesmal so zu beherrschen, dass man von ihm sagen kann, was Forkel von C. Ph. E. Bach rühmt, es habe ihn Niemand irgend jemals etwas Misslungenes vortragen hören.

Seine gedruckten Schriften bestehen in einigen Gedichten und einer synchronistischen Tabelle der Kirchengeschichte (Prag). Von s. vermißcirten Fabeln und Gnomen sind mehre des Aufbewahrens werth.

Vielleicht finden wir Gelegenheit, der Welt auch ein Beispiel der Compositionsweise des wackern u. kenntnissreichen Klaus vorzulegen. Solche Dorfbewohner und solche Eisenhändler haben wir!

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, im Mai. Die letzte hiesige Darstellung unserer auch im Auslande längst schon hochgefeierten, selbst in England mit Enthusiasmus aufgenommenen Schröder-Devrient war Euryanthe, worin sich die ausserordentliche Frau in einer so siegkräftigen Herrlichkeit zeigte, dass der Jubelruf des drängend vollen Hauses nichts weniger als hergebrachte Formalität genannt werden kann. Unter stürmischem Zurufe der Menge flogen Kränze und Gedichte auf das Theater, wenn das Orchester ihr ein Lebehoch entgegen blies. Nie sahen wir die Innigkeit der Anschmiegung, die Lieblichkeit der Huld, die Grazie seiner Gesittung, die Demuth der Duldung, den wachenden Schauder unheimlicher Ahnung vor dem Bösen, die königliche Erhabenheit gekränkter Unschuld in Verachtung des Schändlichen, und nie das Entzücken, nach ergreifendem Weh der Todesangst, in ungehoffter Wiedervereinigung grösser, treuer, wie zu einem so hohen Charakterbild edler Weiblichkeit, die nicht in Lieblichkeit allein bestehen kann, geistreich vereinigt. Darin eben besteht das Einzige dieser Charaktersängerin, dass ihr Ton nie vom Worte, ihr Wort nicht von der Gebehrdung, und dieses Alles nicht von dem höchst Verklärenden genommen werden kann, was über und in der ganzen vor die Sinne tretenden Erscheinung lebt, was wir die Beseelung des Kunstwerks nennen wollen, die stumm wie laut gleich mächtig wirkt. Man sage uns nicht, dass der Geist nicht sichtbar werden könnte; er liebt Verkörperung, und wo er ist, da offenbart er sich. — Welche Julia ist sie! Wer kann es ohne Erschütterung sehen, wenn der gelüftet Verfolgten endlich der Schleier genommen wird und der einen Augenblick wie leblos Erstarrten die Scham vor der Erscheinung befiehlt, die vollen langen Haare über Antlitz und Brust zu ziehen und, sie mit gekreuzten Armen krampfhaft haltend, sich statt des Schleiers unter solcher Verhüllung zu verbergen und dann zusammen zu sinken, als hätte ein Blitz von oben alle ihr Gebein verschmolzen! Und doch in der Vernichtung selbst die Grazie der Jungfräulichkeit, der Göttin selbst, der wider Willen sie gedient. — Auf andere Weise und nicht weniger gross in der Norma. Das ist antike Grösse. Behauptet sie das alterthümlich Echte wie eine verjüngte Gestalt des entschlafenen Hellas als Iphigenia, so steigt doch hier wieder eine andere Kraftnatur aus den Hügeln der Vergangenheit: die runenhafte Stärke nordischer Zaubergewalt, die in der priesterlichen Herrscherin des Weibes Sehnen und in der Wuth verschmähter Liebe das treue Mutterherz nicht brechen kann; — ein Getön zu bleibender Erinnerung, ein Bild zum Malen vom Anfange bis zum Ende, wie stets, und immer verschieden. Das stetig Meisterliche in allen ihren Vollgestaltungen gibt der kunstgeübte, frischklare Geist, der Alles durchleuchtet und durchglüht, und doch wie ein wachendes Auge schirmend und ordnend über den Gebilden ruhig schwebt, gleich einer Sonne über der blühenden Erde, die keinen Mai und keinen Sommer hätte ohne jenes Strahlen des glänzenden Gestirns. Das immer frische, stets verändert Blühende ihrer idealen Naturzeichnungen liegt in nichts Anderem, als in der sich selbst bewussten schöpferischen Kraft, die ihrer Hervorbringungs- und Erhaltungsmacht nicht das Kleinste opfert, wenn sich auch die äussere Erregung durch den Augenblick noch so warm in die lockenden Garne des scheinbaren Zufalls verwickeln lässt, ja sich ihnen gänzlich hinzugeben scheint. Immer ist sie ein vollendet Ganzes, ein jedesmal jugendlich geborenes Wahrheitswesen, das nie sein Eigenthümlichstes vergisst. Daher kommt es auch, dass die

Einigungsklarheit des ruhig überschauenden Bewusstseins, verbunden mit dem aufregenden Wechsel äusserlich stürmender oder glühender Bilderfülle, selbst an sich Geringfügiges zu veredeln, zu vergeistigen weiss. So zwingt sie z. B. in die völlig charakterlose Musik des Bellini'schen Romeo gleich einer Zauberin noch so viel ergreifende Wahrheit des Geistes hinein, als der widerstrebende Tonunfug nur immer zulässt. Dass sie gerade in dieser Rolle an den meisten Orten so allgemein gefällt, dass man sie fast überall vorzugsweise wiederholt hören und sehen möchte, ist natürlich; es liegt im Aeusserlichen der Menge, denn wie sehr auch die Künstlerin durch ihr Spiel dem Unwürdigen zur Würde verhilft, so steht doch neben ihr selbst das Leere immerhin leer, so dass die Menge das Ihre behält, während sie doch von einer, von der Darstellerin Seite her geistig belebt oder angeweht worden ist. Es wird darum der Menge der Hörer das Geistige nicht zu überwältigend, was ihnen am liebsten ist. Darum spielt sie diese Rolle so viel, weil sie so sehr darin gefällt aus angeführtem Grunde: nicht aber weil sie sich gern in Männertracht erblickte. Denn so schön sie auch als Romeo erscheint, so weiss sie doch zu gut, dass sie als Weib noch viel reizender ist; und wäre sie gefährlich, ich mag nicht widersprechen. Ganz anders ist es in Fidelio; sie ist in Männertracht ein herrlich hohes Weib, entzückend vom ersten Schritte bis zum letzten. Wir haben sie als solchen schon geschildert; sie ist unübertrefflich. Wäre sie immer Fidelio, es würde ein einziges Glück und sehr viel Unglück geben. Dass sie aber unsers Beethovens Werk so tief und treu, so teutsch und edel gibt, das spricht für ihren Werth des innersten Gemüths, so wie die Emmeline für ihre herzinnig lieberglühte, schöne Weiblichkeit im zauberreichsten Sinne des Wortes. Sind doch den kältesten Männern, die sonst über die sentimentale, aber ihrem Wesen nach vollwahre Musik der Schweizerfamilie zu lächeln sich gewöhnt, in ihren beiden Hauptscenen die hellen Thränen über die Wangen gerollt. Ist doch nicht Einer gewesen, der unempfindlich blieb! Das ist der Geist und seine Meisterschaft, die solche Dinge thun. Sie kehr uns freundlich wieder; vergessen wird sie nicht.

Berlin. (Beschluss.) Wir verlassen jetzt das unfruchtbare Feld der dramatischen Musik, indem wir uns zu den erfreulichern Leistungen im Gebiete der Concert- und Kirchen-Musik wenden. Am 6. v. M. beschloss der Hr. Musikd. C. Moeser die reichhaltigen Kunstgenüsse, welche die hiesigen Musikfreunde seiner Thätigkeit verdanken, mit einem grossen Concerte im Königl. Schauspielhause, worin er seinen achtjährigen, wahrhaft talentvollen Sohn August zum ersten Male öffentlich auftreten liess. Der in der Schule seines väterlichen Lehrers gründlich angeleitete Knabe spielte den ersten Satz des Rode'schen Violin-Concerts in Emoll rein, mit gutem Ton (nach Verhältniss der mittleren Grösse seines Instruments u. seiner Kräfte), sicher in den Applicaturen, mit besonders freier, leichter Bogenführung und nicht ohne deutliche Spuren des Genies im Vortrage. Auch bereits wohl geübte Fertigkeit zeigte der junge Spieler in der Ausführung einer Barcarole mit Variationen für die Violine von Mazas. Der einstimmigste Beifall munterte den angehenden, kleinen Virtuosen zu fernerm Fleisse auf und lohnte die Mühe des Vaters, der von diesem Zöglinge erwarten darf, den Ruhm seines Namens in der Künstlerwelt erhalten zu sehen. Hr. MD. Moeser wird mit seinem Sohne eine Kunstreise antreten, zu welcher wir ihm das beste Glück wünschen und den jungen Virtuosen dem Wohlwollen aller Musikfreunde mit gutem Grunde empfehlen können, so wenig wir sonst die sogenannten Wunderkinder lieben, welche häufig auf der Mitte ihrer künstlerischen Laufbahn ermüdet stehen bleiben, ohne das Ziel zu erreichen. Bei August Moeser aber geht Alles natürlich und auf methodische Weise, ohne übermässige Kraftanstrengung zu, und daher verspricht dieser Kunst-Zögling wenigstens den väterlichen Meister einst zu erreichen. — Das vorgedachte Concert war im Ganzen interessant zusammengestellt. Es begann mit Beethoven's genialer Ouverture zu Leonore, Dem. Grünbaum sang die Arie mit obligater Violine aus Idomeneo von Mozart, mit Begleitung des Hrn. Musikdir. Moeser, welcher demnächst ein Violin-Concertino (besonders das Adagio sehr zart und geschmackvoll) vortrug, welches, seiner Länge und Schwierigkeit nach, schon für ein eigentliches Concert gelten konnte. Auch die Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn-Bartholdy und die früher bereits erwähnte Dithyrambe für 3 Tenorstimmen von Fr. Curschmann wurde mit Vergnügen wieder gehört. — Sehr angenehme Unterhaltung ge-

währten die von dem hier auf kurze Zeit anwesenden Hrn. Concertmeister Carl Müller aus Braunschweig und den Gebrüdern Ganz im Saale des Hôtel de Russie veranstalteten drei musikalischen Soiréen. In diesen wurden zwei Quartette von Beethoven, Op. 74, in Es dur, u. Op. 18, Livr. 2. in C moll, ein treffliches, ungemein klares Quintett von G. Onslow in C dur, das Pianoforte-Trio von Beethoven, Op. 70, No. 2. (vorgetragen von den Herren Taubert und Gebrüdern Ganz), ein Pianofortequartett von W. Taubert, wie auch glänzende Concertsätze von Kalliwoda, Molique und Mayseder für die Violine von dem Hrn. C. Müller mit ungemeiner Fertigkeit, schönem Ton und geschmackvoll ausgeführt. Besonders zeichnete sich dieser geistreiche, gefühlvolle Violinist in dem höchst originellen Rondo des Molique'schen Concerts aus, worin Schwierigkeiten aller Art zusammengestellt sind. Im Adagio singt Hr. Müller wahrhaft auf seiner schönen italienischen Geige. Nicht minder trefflich war sein Vortrag der ersten Violin-Partien in oben genannten Quartetten u. s. w., deren Ensemble besonders durch die Mitwirkung des Violoncellisten Hrn. KM. Moritz Ganz gewann, der auch eine neue Fantasie von seiner Composition, „Der Traum" bezeichnet, mit Orchesterbegleitung als Meister seines Instruments vortrug, ausserdem mit seinem Bruder gemeinschaftlich in einem concertirenden Duett für Violine und Violoncell, und mit Hrn. Müller und Leop. Ganz vereint, in concertirenden Variationen von Maurer, als vorzüglicher Virtuos sich geltend machte, sowohl was vollen Ton, als Fertigkeit und Freiheit des Vortrages anlangt. Zur Abwechselung wurden in diesen Abend-Unterhaltungen auch einige Lieder am Klavier und ein Rossini'sches Duett (hier am wenigsten hingehörig) von Hrn. Hammermeister und Dem. Lithander gesungen. Allgemein war der Wunsch, dass die vier Gebrdr. Müller, dies geborne Quartett-Personal, uns bald wieder mit ihrem Besuche erfreuen mögen, da ein so genaues Ensemble doch sonst nicht so leicht wieder zu finden ist.

Der Lehrer des Pianoforte-Spiels am Königl. Institut für Kirchenmusik Hr. G. A. Dreschke producirte in einem eigens deshalb veranstalteten Concerte seine neu erfundene (angeblich zwölfmal leichtere — d. h. doch wohl im Anschlage?) Tastatur, welche das Eigenthümliche haben soll, dass sämmtliche Claves in gleicher Fläche liegen, so dass die Erhöhung der (gewöhnlich schwarzen) halben Töne cis, dis, fis, gis u. s. w. nicht Statt findet, mithin eine ganz neue Fingersetzung nothwendig wird, welche allerdings dem Anfänger im Klavierspiele manche Erleichterung gewähren mag, welche für den jedoch nicht Statt findet, der die gewohnte Fingersetzung erst vergessen lernen muss, um sich die neue Methode zu eigen zu machen. Hr. Dreschke hat allerdings in kurzer Zeit durch viele Mühe und Uebung diese Schwierigkeit überwunden; dennoch versagte ihm selbst in dem zu schwer gewählten ersten Allegro des Beethoven'schen Pianoforte-Concertes in Es dur manche Stelle, und der Spieler konnte nicht immer mit der Orchesterbegleitung im Zeitmaasse genau übereinstimmend bleiben. Ueberdies war der Ton des Instruments (eine Art Pianino) zwar in der Höhe angenehm, im Bass jedoch viel zu schwach und gedämpft für den Concertsaal. Besser nahm sich der erste Satz der Fis moll-Sonate von Hummel ohne Begleitung aus. Auch Herz'sche Variationen auf Themata aus Rossini's Wilhelm Tell machten gute Wirkung. Dennoch bezweifeln wir die allgemeine Brauchbarkeit dieser Tastatur-Erfindung, welche dem Scharfsinn u. Eifer des Hrn. Dreschke übrigens alle Ehre macht. Der Concertgeber zeigte sich auch als Componist einer Ouverture (welche Ref. nicht hören konnte) und als Gesanglehrer, indem Dem. Zieten, seine Schülerin (im Theater-Chor), die grosse Scene der Agathe aus dem Freischütz zwar mit starker Stimme, doch zu häufig accentuirt und ohne das anmuthig Innige des Vortrages sang, welches dem weiblichen Gesange erst seinen höchsten Reiz verleiht. Dem. Grünbaum machte solchen in einem, mit dem K. Schauspieler Hrn. Bercht gesungenen Duett aus Cortez mehr geltend.

Die Kirchen-Musik betreffend, sind die Aufführungen der Joh. Seb. Bach'schen Passions-Musik nach dem Ev. Matthaei von Seiten der Singakad., der Graun'schen Cantate: „Der Tod Jesu" in der Garnisonkirche von Hrn. Hansmann und am stillen Freitage im Saale der Sing-Akademie, endlich einer hier noch unbekannten Graun'schen Passions-Cantate (1730 in Braunschweig componirt) in der Marienkirche mit Orgelbegleitung, von dem Hrn. Musikdir. A. W. Bach zum Besten unbemittelter Zöglinge des Instituts für Kirchenmusik veranstaltet, zu erwähnen. Der Styl der letztern Cantate ist würdig, die Musik gefühlvoll und in den Cho-

rälen und Chören vorzüglich dem Ausdruck der Empfindung entsprechend; die zu häufigen Arien tragen jedoch in der alten Form des da Capo des ersten Theils und der Figuren natürlich das Gepräge ihrer Zeit. Das achtbare Werk hat dennoch immer ein kunsthistorisches Interesse. Die Ausführung sämmtlicher vorgenannten geistlichen Musiken war lobenswerth und der Würde des Gegenstandes angemessen. Am höchsten von allen diesen Werken steht immer Bach's Passions-Cantate durch den kühnen Geist und die Tiefe harmonischer Combinationen, welche darin vorwaltet. — Noch ist die Ausführung einer neuen Symphonie im Kön. Opernhause von der Composition des, durch seine — das vielseitig gepriesene Italien in Verruf bringende — Reisebeschreibung und die kürzlich herausgegebenen „Musikalische Arabesken" bekannten Schriftstellers Gustav Nicolai, als Erzeugniss des Zeitgeschmacks zu erwähnen. Im Ganzen ist diese Symphonie zu lang, in der Form der Sätze von den drei grossen Mustern abweichend, am meisten jedoch Beethoven in phantastischen Ausflügen sich annähernd, nicht ohne Erfindungskraft und lebhafte Empfindung, nur noch zu abgerissen und die Motive nicht consequent genug durchführend, übrigens sehr wirksam, oft nur zu stark instrumentirt. Der Styl ist mehr der Ouverture als Symphonie angemessen, und der Schlusssatz, „quasi un ballo" bezeichnet, schweift vom Gewöhnlichen in das Barocke hinüber. Für einen Dilettanten zeigt der vielseitig gebildete Componist indess immer achtungswerthes Talent und Fleiss.

Ausser dem für die Wissenschaft, Poesie und Kritik höchst beklagenswerthen Ableben des Staats-Ministers Wilhelm von Humbold hat auch die dramatische Kunst und die Königl. Oper einen unerwarteten Verlust durch den frühen Tod der Mad. Finke, geb. Böttticher, erlitten, welche nach glücklicher Entbindung an plötzlich hinzugetretenem Entzündungsfieber ihrer trauernden Familie entrissen wurde. Die Sing-Akademie, deren thätiges Mitglied Mad. Finke war, hat ihrem Andenken am 28sten v. M. eine eigne Feier gewidmet, welche aus einem Choral von Graun, Requiem von Fasch, einer Motette von Rungenhagen und einigen Sätzen des Mozart'schen Requiems (z. B. des Benedictus) bestand.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass die Königl. Oper durch die Beurlaubung der Sänger Mantius und Zschiesche, wie durch den Verlust der Mad. Finke, sehr in ihrem Repertoir beschränkt ist. Nächstens wird auch der Tenorist Hoffmann eine Kunstreise nach St. Petersburg antreten und Hr. Bader seinen längern contractlichen Urlaub benutzen, auch Dem. Grünbaum verreisen. Es wird mithin eine erste Sängerin, ein erster Tenor und tiefer Bass fehlen.

Kurze Anzeige.

Choralbuch, die gebräuchlichsten Melodieen, mit kurzen und leichten Zwischenspielen, enthaltend, von Aug. Wilh. Bach, Musikdir. und Org. an der St. Marienkirche zu Berlin. Berlin, 1834. Verlag von T. Trautwein. Subscr.-Pr. 1 Thlr.

Die Choräle selbst, vierstimmig ausgesetzt, sind aus dem früher erschienenen, grössern und vollständigern Choralbuche des Verf. gezogen, zunächst für seine Schüler im Orgelspiel geschrieben und durch den Druck bekannt gemacht, namentlich für solche Organisten, „welche zugleich ein Schulamt bekleiden und sich deshalb nicht gänzlich der Musik widmen können", um ihnen zur guten Ausführung eines Chorals behülflich zu sein. Es ist dieser Auszug namentlich für die Provinz Brandenburg bestimmt, enthält 100 Choräle, die gebräuchlichsten und nach der Versicherung des Verf. schon mehr als die in kleinen Städten und Dörfern gebräuchlichsten. Die Zwischenspiele sind höchst einfach und zweckdienlich, wenn auch etwas gleichförmig.

Druckfehler.

Am Schlusse von No. 19 dieser Zeitung muss es heissen: *Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit*, anstatt: *Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.*

(Hierzu eine Beilage, enthaltend: Ostermesse-Bericht 1835 von Diabelli u. Comp. in Wien.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Mai. No. 21. 1835.

Recensionen.

Von G. W. Fink.

Scherzo pour Pianof. composé — par F. Chopin. Oeuv. 20. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Wieder ein Scherz von Chopin, ganz in seiner Weise, fast noch leidenschaftlicher, als manches frühere, worüber wir ausführlich berichteten. Schmerzentbrannt braust es in H moll, $\frac{3}{4}$, nach 2 langen, starken, aus vollschrillender Höhe des Sextenaccordes von E moll in die Tiefe des Quintsextenaccordes von Fis dur sich stürzenden Kraftschreien, presto con fuoco, seltsam bewegt und bewegend daher, bald zögernd und verweilend wie im Sinnen verloren über das wirbelnde Weh, bald in einzelnen langen Tönen wie klagende Sehnsucht wehmüthig erschütternd, worauf es desto anhaltender, doch immer von Neuem wieder wie brütend düster versunken, aufgehalten oder verlangend, feurig treibend sich Luft macht, einerlei Wesen fort und fort umklammernd, das es selbst in dem langsamern, wie in fernsüssen Erinnerungen sich wiegenden Zwischensatze aus H dur nicht verlässt, wo es besonders im ungewissen Schwanken des schön verzögerten Uebergangs und ungewohnter Führungen sich kund thut, bis plötzlich nach leisem Cis dur ff der Schmerzensschrei des Sextenaccordes im E moll in hohen Tönen ergreifend und unerwartet durchbricht. Nur noch 3 Takte — und schmerzlich aus seiner schönen Schattenwelt herausgerissen, bricht das Toben des Wehs molto con fuoco in H moll und im ersten tempo, der ersten Empfindung völlig treu, wieder los, bis zu einem furchtbaren und langen Angstruf sich drängend, nach welchem es sich mit neuaufloderndem Feuer dem Ende entgegenstürzt. Das ist Chopin's Scherz, der mich manchmal schon in meinen 4 Wänden wunderlich ergriffen hat. Nur verlangt dieser Scherz noch etwas anders als Fertigkeit. Vor Einem nur ist mir bange; das ist das Heer der Nachahmer, vor dem uns der Himmel in dieser Art vorzüglich gütig bewahren wolle: sonst erhalten wir furchtbare Larven, greuliche Genialitäten, die nicht sterben, wenn man sie auch mit Füssen tritt.

Grande Sonate élégique, en Fa mineur, pour le Pianof. composée et dediée à Son Altesse Imperiale Madame Marie Paulowne, Grande-Duchesse de Russie et de Saxe-Weimar-Eisenach etc. très respectueusement p. C. Loewe, Dr. en Philosophie et Directeur de Musique à Stettin. Berlin, chez Wagenführ. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Ist überhaupt das Elegische, sowohl im alten als neuen Sinne, seinem Wesen nach von andern lyrischen Darstellungsarten nicht haarscharf zu trennen, sondern nur mit diesem Ausdrucke eine vorherrschende Empfindungsrichtung, z. B. vorzüglich der stilleren Klage, anzudeuten: so wird dies im vorliegenden Falle, wo wir es mit einer grossen elegischen Sonate zu thun haben, noch weniger geschehen dürfen; es wird damit nichts anderes, als das Grundgefühl bezeichnet, dem das ganze Gebild sein Dasein verdankt und das es in allen Verbreitungen durchzieht, ja innerlich nährt. Ein dichterisches Durchdrungensein von irgend einem Gegenstande Menschen-würdiger Trauer gab offenbar dem Werke sein Entstehen und sein Gelingen. So verschieden auch die einzelnen Sätze des Ganzen sind, so sehr sie auch den Begriff des Elegischen ausdehnen: so klingen doch überall, mit Ausnahme des Scherzo, die paar wesentlichen, scharf einschneidenden Haupttakte des wie thematisch hingestellten Grave, schwermüthig durch als sichere Träger des vorherrschenden Gefühls, von F moll nicht wenig unterstützt. Nach scharf gezeichneter

Grundlage durch das kurze Grave greift die elegische Trauer im All. ¼ sogleich leidenschaftlicher bewegt über sich selbst hinaus, aber so schön und wahr, so frisch dem Kunstcharakter einer stark bewegten Zeit angemessen und dabei so wenig, als es in solcher Weise nur möglich ist, jene gemessene Klage des würdig Elegischen versäumend, dass wir den Satz unter die gelungensten Instrumentalstücke dieses Componisten stellen. Sanft rührend tönt in schmelzendem Gesange das einfache Andante ¾ Des dur und führt uns näher den stillen Hügeln, bei deren Anblick die Wehmuth schwankend einhertritt, bis sie in Hoffnung erstarkt fest zur Urne schreitet und an sie gelehnt vertrauend still nach den Sternen, dann nach der Ruhestätte schaut. Ein Presto, ¾, Cis moll, greift, anfangs scheu und leise, bald im schärfsten Contrast ein, treibt sich mächtig fort, ein eigenes Leben für sich aussprechend, das nur in dem eingemischten, stark markirten ¾ Takte sich selbst untreu wird und zu stark erinnert, wohl aber ein für sich schönes Musikstück bildet, wenn es nur gut vorgetragen wird. Trotz dem kann es den Gedanken nicht überwältigen, dass es nicht wohl hierher gehört. Und so wird denn auch das Gefühl darüber nicht wenig betroffen seins, denn, was man auch sagt, das Gefühl steht dem Gedanken näher, als man glaubt. Desto schöner und treuer ist wieder der letzte Satz, ob er schon einige Erinnerungen anklingen lässt, die sich ungebeten am unrechten Orte einstellen, die man aber schnell vergisst um des Schönen willen, das in seine Grundidee herrlich übergeht und im Anklange an das thematische Grave das Ganze abgerundet in sich zu Ende bringt.

Sonate pour le Pianof. et Cor, Oeuv. 17 de L. de Beethoven. Arrangée pour le Pianof. à 4 mains — par *C. Herrosé.* Stettin, chez F. H. Morin. Pr. 22½ Sgr.

Diese vortreffliche, allgemein gekannte u. schon für mancherlei Instrumente eingerichtete Sonate unsers B. wird die Freunde vierhändigen Klavierspiels lebhaft erfreuen, wenn auch die Finger der Spielenden sich zuweilen mit einander abfinden lernen müssen, was die Musik selbst mit sich bringt und nicht von irgend einer Laune des Einrichters herbeigeführt worden ist. Das Arrangement ist gut, die Wirkung erwünscht.

---

1. *Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncello composé — par Louis Pape.* Oeuv. 6. Leipzig, chez Breitkopf et H. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.
2. *Quintetto pour deux Violons, Viola et deux Violoncelles composé par L. Pape.* Ebendas. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Dieser junge, bisher noch ziemlich allgemein unbekannte, auch von uns zum ersten Male genannte Mann, dessen frühere Werke uns nicht zu Gesichte gekommen sind, empfiehlt sich den echten Freunden der Kunst durch gute Kenntniss des Satzes, der Instrumente und eine erfahrene Verbindung derselben, durch geregelten Zusammenhang klarer Ideen, leichtfliessende Darlegung u. geschickte Fortspinnung derselben, durch sichere Festhaltung gediegener Einheit, aus der sich ungesucht und ungetrübt das ansiehend Mannichfache wie von selbst entwickelt, wozu immer weit mehr Kraft und innere Tüchtigkeit, auch weit mehr Uebung, als zu jenem tollen Mischmasch gehört, durch dessen arme Buntscheckigkeit die verworrenen Sinne im Fieberschauer zucken, der Geist aber beleidigt in die Flucht getrieben wird. Das Wilde, Rohe und Unbändige, was manchmal von genial gebornen Kindern Originalität genannt wird, ist hier nicht zu finden, wohl aber eine anmuthige Frische und natürliche Blüthe, die man mit Vergnügen beschaut. Es singt und klingt auf dem Baume. Wir urtheilen nach der Partitur und fügen unserer Empfehlung und der Bitte, den jungen Mann nicht unbeachtet zu lassen, damit er Anregung erhalte, sich immer frischer zu entfalten und der Kunst mit steigender Liebe seine vollgebildeten Kräfte zu widmen, noch hinzu, dass auch unsere vorzüglichsten hiesigen Quartettspieler das Werk sehr unterhaltend und schön gefunden haben. Es ist unserm Concertmeister, dem Hrn. A. Matthäi, der sich namentlich im Quartettspiele auszeichnet, gewidmet. Die sämmtlichen Instrumente sind gut beschäftigt und doch nicht schwer, so dass es hauptsächlich häuslichen Quartettzirkeln angelegentlich zu empfehlen ist.

Das Quintett ist mit gleicher Sicherheit geschrieben, eben so klar, voll gehalten, alle Stimmen gehörig beschäftigend und verwebend, nur zuweilen etwas mehr Bravour für die erste Violine verlangend. Wenn wir auch von der Haltung des Ganzen kein vollständiges Bild erhalten konnten, da in der vor uns liegenden Partitur einiges Aus-

gestrichene nicht ergänzt, wahrscheinlich auf Nebenblättchen geschrieben und beim Stich oder sonst verloren worden und nicht in unsere Hände gekommen ist: so zeigt sich doch im nicht zu sehr beschädigten Bruchstück deutlich genug, dass der Verf. unter die sehr zu beachtenden jungen Männer gehört, die bei schon vortrefflichen Leistungen zu den grössten Hoffnungen berechtigen. Dieses zweite Werk hat der Verf. auf einer Kunstreise in München vom 29. Juli bis zum 12. Aug. 1833 geschrieben.

Hr. Ludwig Fape wurde am 14. Mai 1809 in Lübeck geboren, studirte unter dem dortigen Organisten Bauck Generalbass, wurde darauf als Violoncellist im Orchester des Königstädter Theaters in Berlin, dann als zweiter Violinspieler in Hannover und darauf in Frankfurt a. M. angestellt. Von hier kam er als erster Violinist in seine Vaterstadt, 1833 eine Kunstreise unternehmend. Die Violine ist seit längerer Zeit sein Hauptinstrument.

Christian Friedrich Michaelis,
geb. 1770, gest. den 1. August 1834.*)

Das Andenken guter und um irgend einen löblichen Zweck mit beharrlicher Treue bemühter Menschen (wie weit man es vermag) zu erhalten, ist eine Pflicht; und bei Männern, wie der oben genannte, eine sehr leicht zu erfüllende Pflicht. Ich entziehe mich ihr nicht, obschon ich wenig zu sagen habe, was nicht schon manchen Andern bekannt wäre; denn, obschon an demselben Orte lebend und einander in achtendem Antheil zugethan, hat es uns an besondern Veranlassungen zum persönlichen Umgang gemangelt; und ohne solche Veranlassungen pflegen Männer, die zurückgezogen für ihre Wissenschaften leben, nur still neben Andern, auch Bekannten, hinzugehen. Michaelis war so und that so. Das Wenige, das ich geben werde, soll aber auch gar nichts enthalten, was ich nicht sicher wüsste und überall vertheidigen könnte.

Magister Christ. Friedr. Michaelis war der älteste Sohn eines geschätzten Arztes in Leipzig, der, weniger der Praxis zugewendet, viele vorzügliche Schriften der Engländer, Franzosen und Italiener aus seinem Fach übersetzt und zum Theil mit Anmerkungen bereichert hinterlassen hat. Dieser frei erwählte Beruf des Vaters war aus dessen Natur hervorgewachsen und Beides scheint auch die Natur des Sohnes, und später den gleichfalls frei (selbst nicht ganz dem Willen des Vaters gemäss) erwählten Beruf des Sohnes bestimmt zu haben. Auch dieser fühlte sich nämlich, nachdem er die allgemeinen Vorkenntnisse und Vorübungen zu gelehrter Ausbildung überhaupt sich erworben hatte, vornehmlich hingezogen zu den Sprachen und Literaturen der genannten Nationen; auch er übersetzte und überarbeitete gern: das Letztere nur aus anderm Fache, als der Vater, doch aus verwandtem — dem systematischer Philosophie nämlich; und Beide leisteten dies mit grossem, doch etwas ängstlich-grüblerischem Fleisse. Beiden sollte es aber auch nicht an ausdauernden Liebhabereien fehlen; und hierzu hatte der Vater sich gewisse Fächer der Botanik (Hedwig'sche) gewählt: der Sohn wählte sich Musik, theoretische u. praktische.

Was die Philosophie anlangt, so ist in diesen Blättern nur kurz zu erwähnen, dass unsers Entschlafenen Philosophie die Kant'sche war und wohl auch immer blieb: sie, die eben in den Jahren seiner Jugend in alles Wissenschaftliche entschieden einzugreifen begonnen, und in deren *Systeme* er sich frühzeitig festzusetzen gewusst hatte.

Nach dem Tode des Vaters und nun von sich selbst abhängig, blieb er diesen seinen Arbeiten und dieser seiner Liebhaberei getreu; er blieb es bis an's Ende seines Lebens. Um damit auch auf andere, als schriftstellerische Weise zu nützen, hatte er sich als Privatdocent an der Leipziger Universität habilitirt und leistete auch in diesem Amte, was Kräfte und Umstände verstatteten. Popularisirte Kant'sche Philosophie und Versuche, einen verständigen Zweck, vernünftigen Sinn und guten Geschmack in der Tonkunst heran- oder weiter auszubilden: dies Beides war sein vorzüglich Bemühen an den kleinen Kreisen junger Männer, die sich von Zeit zu Zeit an ihn schlossen. Zu beklagen war nur, dass es seinen Vorträgen an der eben für diese Gegenstände doppelt wünschenswerthen Lebhaftigkeit und Entschiedenheit mangelte. Er konnte diese seinen Vorträgen nicht geben; denn er besass sie selber nicht in seinem gesammten Sein und Wesen. Dieselben oder doch ihnen nahe verwandte Gegenstände bearbeitete er nun auch in einigen kleinen Schriften und in vielen Beiträgen zu kritischen oder andern Journalen und Zeitungen

*) Vergl. damit den mit dem vorliegenden völlig übereinstimmenden kurzen Nekrolog der Redaction S. 271.
Die Redaction.

In *Gerber's Tonkünstlerlexicon* findet man diese Schriften und Schriftchen sämmtlich verzeichnet. Ich, von je her nichts weniger, als ein fleissiger Journal- und Zeitungs-Leser, kann mich nicht rühmen, sie sämmtlich zu kennen. Die bedeutendste aber kenne ich; es ist die: *„Ueber den Geist der Tonkunst*, mit Rücksicht auf Kant's Kritik der ästhetischen Urtheilskraft." Erster Versuch. Leipzig, bei Schaefer, 1795, und deren Fortsetzung unter demselben Titel, zweiter Versuch, 1800. Dies kleine Buch enthält, was es ankündigt, und die Weise, in welcher es abgefasst, ist dieselbe, welche ich vorhin anzudeuten gesucht habe.

Seine spätern Lebensjahre wurden leider sehr getrübt durch Kränklichkeit und einen hohen Grad von Hypochondrie. Da lebte nun der gute Mann fast ganz einsam für sich hin, vergraben in literarische Beschäftigungen und nur von Zeit zu Zeit mehr oder weniger erheitert durch sein Klavierspiel. Dies (er hatte von früh an im Praktischen sehr gute Lehrer gehabt) war ruhig, bedachtsam, dem jedesmaligen Zwecke angemessen, gleichmüthig-ernst und sanft-gelassen; es war wie er selbst. Denn so war er; und wenn ich ihn so eben einen guten Mann genannt habe, so geschah das keineswegs redensartlich, sondern weil ich ihn stets als einen solchen erkannt habe.

Mögen deshalb diese einfachen und freilich nichts Auffallendes verkündigenden Zeilen wenigstens von denen geneigt aufgenommen werden, die ehedem unmittelbar oder mittelbar seine Schüler oder Freunde gewesen sind! —

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Cassel, im Mai. Am Charfreitage wurde Spohr's neueste und, wir glauben, grösste Tonschöpfung in der hiesigen Hof- und Garnisonkirche aufgeführt. Von freudiger Rührung noch erfüllt, geben wir von einem Werke Nachricht, in welchem die musikalische Literatur einen bedeutungsvollen Zuwachs, die deutsche Nation aber ein neues Denkmal ihres angestammten Kunstruhmes und die evangelische Christenheit insbesondere eine Passionsmusik erhalten hat, die sich der Pikander-Bach'schen (nach Matthäus) und der Ramler-Graun'schen auf's Würdigste anschliesst. Indem wir uns der erfreulichen Pflicht einer öffentlichen Anzeige unterziehen, bitten wir jedoch den geneigten Leser, uns das Aufzählen der einzelnen Nummern, nebst der müssigen Angabe der Takt- und Tonarten zu erlassen. Wir wollen zwar, so viel uns dienlich erscheint, auch in dieser Beziehung angeben, müssen im Ganzen aber, nothgedrungen, auf den Klavierauszug verweisen, der zur Leipziger Herbstmesse hoffentlich schon erscheinen wird. *) Der Raum, welchen uns eine sehr verehrte Redaction vergönnt, muss, wenn wir nicht unbescheiden erscheinen sollen, so sparsam als möglich in Anspruch genommen werden, und da ziehen wir es denn vor, dem geneigten Leser eben das zu sagen, was ihm eine Vorstellung von dem Werke machen möchte. —

Das sehr schöne Gedicht ist von Friedrich Rochlitz und wesentlich in derselben Gestalt unter dessen gesammelten Schriften schon abgedruckt. Dem Zuschnitte nach ist es ein Oratorium in zwei Abtheilungen, davon die erste: Jesu Gefangennehmung, Verhör und Todesurtheil, die zweite aber den Zug nach Golgatha, die Kreuzigung und die Begebenheiten bis zur Kreuzesabnahme, so wie die Bestattung des heiligen Leichnams im Garten Josephs von Arimathia umfasst.

Die heilige Leidensgeschichte ist darin auf eine ausserordentlich würdige, anspruchslose, aber höchst poetische Weise behandelt. Die einzelnen Gruppen, die der Dichter uns in fast dramatischer Bedeutung schauen lässt, ja zu ganzen Scenen oft ausgeführt hat, werden durch die Recitative des Lieblingsjüngers unsers Herrn, von Johannes, dem Evangelisten, zusammengehalten und verbunden. Der Heiland selbst spricht nur in fünf Hauptmomenten, und es ist von der ergreifendsten Wirkung, dass da die wenigen, einfachen Worte des Evangeliums fast unverändert dem sonst versificirten Texte eingewebt sind. — Gewiss hat aber auch der Componist in gleicher Weise dem Dichter und einer echten Kunstansicht entsprochen, wenn er bei der musikalischen Bearbeitung des Werkes auf alle Ostentation im Fugiren und Contrapunctiren, auf jede affectirte Nachahmung der Meister abgeschlossener Epochen Verzicht geleistet und hier, wie überall, sich von den Liebhabereien eines hypermodernen und retardirenden Geschmackes gleich-

*) Wird dem Vernehmen nach bei Breitkopf und Härtel gestochen, im Selbstverlag des Componisten erscheinen.

Engagement in Paris eine Lüge sey. Doch der magische Name Bonaparte, die Erinnerung an die Grassini, welche dieser aus Italien mitgebracht hatte, und die Sage: Bonaparte's jüngerer Bruder habe die Cenni in Danzig gehört und ihr zu jenem Engagement Hoffnung gemacht, alles dieses reizte die Neugierde, und verschafte der Signora ein ziemliches Auditorium. Aber wie erstaunte man schon bey der ersten Arie über die Frechheit, sich so zu produziren! Eine alte, verlegene, ungleiche Stimme, ohne Biegsamkeit, ohne Vortrag und Fertigkeit, kurz so, dass sie von der schlechtesten unsrer, nur im Chor singenden Dilettantinnen übertroffen wäre, zu hören: wahrlich, das musste die Galle des sonst sehr nachsichtigen und stillen Publikums im hohen Grade rege machen. Doch ungeachtet alles Getoses und Gelachters liess sich die Donna nicht abhalten, ihre 5 — 6 Kavatinen und Rondos in aller Geschwindigkeit abzu — gurgeln; ihr Lohn dafür war ein formliches, im Konzertsaale sonst unerhörtes Auszischen und Pfeifen. Was halfs? sie hatte sammt ihrem theuren Begleiter Dall'Occa das Geld in der Tasche und lachte entweder unsrer Leichtglaubigkeit, oder — was nicht zu verwundern wäre — glaubte gar, dass wir ihren Werth nicht zu schätzen wüssten. — Damit nun diese Person, oder auch andre, durch ähnliche Charlatanerien nicht noch sonst ein deutsches Publikum hintergehen möchten, halte ich es für meine Pflicht, Ihnen diese Nachricht zur öffentlichen Bekanntmachung einzusenden. Denn mich dünkt, man kann besonders in unsern Zeiten, gegen solche Entweihungen der Tonkunst nicht strenge genug seyn. — Eine Merkwürdigkeit von entgegengesezter Art liefern die beyden Gebrüder Barmann aus Potsdam, welche sich hier (zum Besuch bey ihrem Vater) aufhalten. Der ältere, ein junger Mensch von etwa 19 Jahren, gehört zu den vorzüglichen Fagottisten. Er ist der Liebling seines Lehrers Ritter, und giebt nach dessen Versicherung, die gegründetste Hoffnung, diesen, in seiner Art einzigen Virtuosen, vollkommen zu ersetzen. An Kraft und Schönheit des Tons übertrift er noch den, mit Hrn. Braun reisenden Fagottisten Brandt. Der jüngere, ein Schüler des Klarinettisten Bahr, ist zwar verhältnismassig noch nicht so weit, wie sein Bruder, zeigt aber auch, was Ton und Sicherheit betrift, die besten Anlagen. Beyde verbinden mit grosser Kunstliebe ein sehr bescheidenes, einnehmendes Wesen. — Hier und in der umliegenden Gegend werden seit einigen Jahren die Fortepianos des Instrumentenmachers Joseph Hunn in Berlin (eines Lehrlings des berühmten Stein in Augsburg) sehr geschazt und gesucht. Er sezt hier im Durchschnitt jährlich für mehrere 1000 Thlr. von seinen Instrumenten ab. Mehrere darunter, sowohl im Flügel- als Klavierformat, sind wirklich überaus schön, sowohl was den Ton, als den soliden und neuen Mechanismus betrift, dem der geschickte Künstler noch immer mehr Verbesserung zu geben, unablässig bemüht ist. — Noch eine kleine lustige Anekdote. — Vor 14 Tagen ward hier im Liebhaberkonzert Don Giovanni gegeben, nach des Herrn Rochliz Bearbeitung. Die Exekution war brillant und präzis. Dabey ereignete sich ein komischer Vorfall. Im Finale des ersten Akts musste ein Orchesterdiener durch den langen Saal gehen, um etwas zu besorgen. Als er an der Thüre war, hörte er sehr laut Pst! Pst! rufen. (Es war die Stelle, wo Leporello die Masken nöthigt, hereinzukommen.) Eiligst kehrte er zurück, in der Meynung, es gälte ihm, und fragte den Direktor mitten im Vortrage: was er solle? — Man denke sich das Gelächter, das daraus entstand, und uns alle beynahe aus der Contenance gebracht hätte. —

Recension.

Lieder der Unschuld und Liebe.

So ist der ganze Titel dieses Werkes. Der Verfasser, Hr. Friedrich Burchard Be-

mässig frei gehalten hat. — Wenn wir bei einer Beurtheilung dieses trefflichen Werkes auf den Raum einer Zeile angewiesen wären, wir würden von ihm sagen: „dass es Styl hat“ — Styl in der eigensten Bedeutung der Kunstsprache. Es versteht sich eben dadurch von selbst und wird sich bei der Ouverture schon zeigen, dass der Componist eben so wenig irgend ein zusagendes Mittel, einen passenden Ausdruck seiner Kunst, oder eine althergebrachte Schreibart eigensinnig verschmäht hat; dabei ist er aber weder antik, noch modern, noch ein widerlicher Mischmasch von beidem — sondern immer nur „er selber“, begeistert von seiner Aufgabe, rein von Manier und alle dem, was uns bei kleineren Arbeiten eines Meisters auf eine wohlthuende Art immer wieder begegnen mag, bei dem Besten, was er der Kunst leistet, aber doch zurücktreten und verschwinden muss. —

Nach diesen Vorausschickungen jetzt zur Sache. Die Ouverture hat eine dem Componisten gewiss willkommene Gelegenheit zu einer Fuge dargeboten, da, den Begriffen, an welche wir gewöhnt sind, ganz entgegen, im Oratorium selbst nur eine einzige Fuge noch vorkommt. Wir setzen das Thema, das manchen Leser vielleicht interessiren möchte, hierher. (Findet sich in der Beilage.) Die Fuge geht, von einzelnen Färbungen abgesehen, nur in den Saiteninstrumenten fort und wird zu drei verschiedenen Malen von einem breiten Motiv aus dem Oratorium („Er ist der Christ, der Sohn des Hochgelobten“ im $\frac{4}{4}$ Takt) von der ganzen Masse der Blasinstrumente, doch dergestalt unterbrochen, dass die Fuge nicht zum Stillstehen kommt. — In einem Zeitraume, für welchen das Wort „Länge“ so wenig als „Kürze“ dem befriedigten Gefühle zusagen will, macht sie, immer breit gemessen und nur unmittelbar vor dem Schlusse mit verkürztem Thema, einen sehr schönen, ruhig vorbereitenden Eindruck.

Das Oratorium selbst beginnt darauf mit einem Chore. Hier aber müssen wir schon empfinden, wie mager jede schriftliche Mittheilung doch nur ausfallen kann, — und dass nur der etwas erfährt, der das herrliche Werk mit anhören darf. — Die schöne Poesie möge den Leser entschädigen und ihn in die Stimmung versetzen, um unserm trocknen Berichte nachsichtsvoll noch weiter zu folgen.

Chor.

Senke dich, stille Nacht,
Nieder auf unsern Freund,
Vor den wilden Blicken
Bluthegieriger Feinde
Hülle den heiligen Dulder ein.

Eine Stimme.

Sagt, wo wandelt er jetzt?
Wer geniesset den Segen
Seiner holden Rede,
Seiner Gott nähernden Gegenwart?

Zweite Stimme.

In Gethsemane's Hain
Wandelt er ruhig dahin;
Ihn umgeben die Zwölfe,
Wie dort Sterne den sanften Mond.

Chor.

Senke dich, stille Nacht u. s. f. wie oben.

Johannes tritt unmittelbar darnach seine poetische Function im Oratorium an, indem er uns, als geschähe es vor unsern Augen, die heilige Leidensgeschichte mit erleben lässt. — Er unterscheidet sich, da er ebenfalls nur im Recitativ auftritt, dadurch gerade von den Evangelisten älterer Passionsmusiken, dass sein Ausdruck ganz der eines Erlebenden ist, wodurch ein grosser Reichthum an Situationen herbeigeführt und dem Componisten eine Menge der wünschenswerthesten Aufgaben geboten worden ist.

Johannes zeigt uns die Angst seiner ahnungsvollen Seele; ihn quält das sichere, schweigende Treiben der Priester und Obristen; er weiss schon Alles, ohne seinen Befürchtungen Worte leihen zu können; der Verdacht eines schändlichen Verraths hat noch keine Richtung; er wagt nicht, seinen Mitjünger Judas anzuschuldigen, wiewohl er fehlt und zweideutig mit den Feinden seines Herrn sich umhertreibt. Das anspruchlose Recitativ erhält bei den Worten:

„O, Judas, Judas, dass ich fälschlich ahnte!“

einen von tausend Gefühlen motivirten Ausdruck, der bei der Aufführung eine tiefe Wirkung auf die ganze Versammlung machte. — Ischarioth tritt aber selber auf, von Gewissensbissen schon gefoltert. Sophismen, bei denen er Trost sucht, bringen ihn in immer ärg're Angst. „Was ist geschehen? Was meine Obrigkeit befahl, — nichts weiter. Nein, nein, verkauft hab' ich ihn seinen Feinden. — Hinweg, du blut'ger Sold!“ — Noch scheint Busse möglich, noch Rettung: „Der Herr macht sicherlich durch höhere Macht sich frei, steht dann verklärter da vor allem Volk“ — und dieser herrliche, glückliche Erfolg der bösen Saat wird neben Reue und Busse dem armen Sünder Verge-

bung bringen. Zu bald kehrt aber die Qual des Zweifels zurück, und Verzweiflung schlägt ihre Krallen in den Busen des Verworfenen.

Das hierauf folgende Tonstück, eine vortrefflich instrumentirte Arie, in der der unglückliche Judas seinen Jammer charakteristisch ausdrückt, — liefert einen neuen Beweis von des Componisten Meisterschaft in den Formen der Haydn-Mozart'schen Epoche, und diese Bemerkung wird sich jedem Empfänglichen bei den zwei folgenden Tonstücken nur immer stärker aufdrängen.

Das nächste ist ein kindlich reizendes Arioso der Maria mit einem Frauenchor:

Und wenn sie alle weichen,
Wir weichen nicht von Dir;
Und wenn sie alle schweigen,
Wir rufen laut nach Dir,
Nach Dir, nach Dir.

Besonders der zweite Theil des Arioso ist mit einer Grazie gemacht, die sehr selten ist in unserer Zeit.

Im pizzikirten Unisono ertönt darauf ein Motiv, das uns auf dem Gange nach Golgatha wieder begegnen wird, — eine trübe, dumpftönende Melodie. Es wird Einem nicht recht klar, woran es liegt; der Rhythmus aber besonders scheint etwas unabänderlich Gebotenes, etwas Soldateskes zu haben, was die Situation augenblicklich feststellt: Johannes sieht den Herrn zum Hohenpriester führen. Eben will er ihm nach, um den Ausgang des Verhörs zu erfahren. Da wankt der sonst so „muth'ge Petrus, zagend wie ein Schatten, aus dem Pallast." Er hat den Herrn verläugnet und weint vor Schaam und bitterer Reue. Unmittelbar ohne Recitativ folgt eine einfach angelegte Arie (Cavatinenform mit besonders schönem Mittelsatz, ganz Mozartisch behandelt und instrumentirt. — Ischarioth und Petrus, wie himmelweit verschieden, wie klar gezeichnet stehn sie da. Aber der Abfall Petrus und seine Schwäche geben der christlichen Gemeinde erst wieder die rechte Kraft und ein einmüthiges, unerschütterliches Vertrauen. Der Chor:

Der Du mit Allgewalt
Ueber dem Erdkreis thronst
Und der Sterblichen Trachten
Leitest nach Deinem Rath,
Wende Dich zum Bedrängten,
Den auch sein Freund verrieth —

zwischen canonisch sich folgenden Sopran und Bass construirt, scheint den Felsen Petri selbst stützen zu wollen und läuft auf den Worten:

Nimmer hat der Gerechte
Deiner vergeblich geharret

in eine eiserne Fuge aus, deren Eintritte auf dem nämlichen Ton als der sprechende Ausdruck des Unerschütterlichen und Unwandelbaren im Gegensatz menschlicher Schwäche und Unzuverlässigkeit erscheinen.

Der Evangelist lässt uns darnach die ganze Scene des versammelten Rathes, des Verhörs und grausamen Gerichtes schauen. Der hundertjährige, fanatische Philo nimmt das Wort. Obwohl er kaum die Macht der Rede hat, so wachsen seine Kräfte im blinden Eifer, während der Chor in die Schlusssätze seiner Anklagen mit einstimmt. Die Zeugen bringen missverstandene verkümmerte Wahrheit vor den Richterstuhl; alle und Philo beschwören das falsche Zeugniss. Als Intermezzo dieser gross angelegten Scene steht ein Gebet der Freunde Jesu:

Gott, lehr' uns schweigen,
Nicht von Dir weichen,
Wie auch Dein Rath mag walten,
Fest an Dir halten.

das der Componist für vier Solostimmen weise benutzt hat. —

Umsonst verwendet sich der edle Nicodemus. Umsonst Josephus von Arimathia. Das von den Priestern aufgewiegelte Volk schreit „Schmach" über sie und begehrt von Kaiphas den Urtheilsspruch; — ein vollendeter, herrlicher Chor, in der Mitte, auf den Worten: „Wir sind Abrahams Saamen, treu der hohen Verheissung im Leben und Sterben", sehr passend fugirt, so dass es etwas Formelhaftes bekommt, was der fanatischen Aufregung sehr wohl ansteht.

Kaiphas erhebt sich, wird aber von dem sich immer mehr erhitzenden Volke noch einmal mit Weheruf und Verfluchung der unberufenen Fürsprecher unterbrochen, die er selbst Verräther nennt, welche an der Ehre des Gerichts keinen Theil haben durften. Er fragt Jesum, „ob er Christus sei, der Sohn Gottes" und er antwortet: „Ich bin der, den Du meinst, und fortan sollt ihr den Sohn des Menschen sehn in seiner Kraft zur Rechten seines Vaters und in den Wolken kommen zum Gericht". Es ist dies die erste der fünf Stellen, in denen der Heiland selbst spricht, — mit blosen Blasinstrumenten orgelhaft begleitet, und wie alle folgenden, durch eigenthümliches Accompagnement und Rhythmus — aus dem Zusammenhange hervorgehoben. — Da zerreisst der Hohepriester sein Kleid und spricht das Todesurtheil über den Gotteslästerer. Nicodemus aber zählt ihn den

heiligen Propheten bei, „die sie auch erschlugen, und die Gott nun um sich versammelt hat, zu richten die Geschlechter Israels.“ — Im Schlusschor des ersten Theils ruft das Volk das grässliche „Ueber uns komme sein Blut und über unsre Kinder“ und fordert den Kreuzestod mit einer Leidenschaft und Wildheit, die der Componist wunderbar zu malen und doch zu einem Meisterstücke an Ordnung und Schönheit zu verarbeiten gewusst hat. —

Der zweite Theil wird durch wenige Takte eingeleitet, in welchem eintöniger Trompetenruf den ohnmächtigen Schmerz der gottverlassenen Erde auszustöhnen scheint. Dann hört man, wie aus der Ferne, dasselbe Motiv, von dem wir oben schon gesprochen haben, im unisonen Pizzicato aller Saiteninstrumente, zu dem sich Clarinetten, Oboen etc. nach und nach gesellen, um den breiten Satz zu entwickeln. Der Zug nach Golgatha setzt sich in Bewegung. Der Chor nähert sich allmälig. — Einzelne Stimmen sprechen aus, was in der Brust jedes Gerechten bei dem Jammeranblick vorgehen mag und wie der Gottmensch unter der Last des Kreuzes zusammensinkt. Das Orchester malt den Zug immer weiter und der Chor ruft zur Sonne, wie wenn er das Feuer der Zerstörung über den Jammer herabflehen wollte. Da ist man an der Schädelstätte angekommen, das Kreuz wird aufgerichtet und der Martertod vorbereitet. „O Krieger, fasst den Dulder nicht so rauh — o seht — so sanft, wie sonst zum Segnen, reicht er euch die Hand.“ Nur den Pöbel rührt nichts; seine Rohheit hat noch der Nahrung nicht genug; — er verhöhnt und verspottet den gekreuzigten Heiland. — Der dadurch veranlasste Chor, dessen Gewalt und meisterhafte Erfindung leider auch der Klavierauszug nicht zur Anschauung bringen wird, — ist in dieser Art das Gelungenste im ganzen Oratorium und nur noch mit dem Schlusschor der ersten Abtheilung zu vergleichen, wo der Pöbel das Blut des Verurtheilten über Weib und Kinder ruft. — Jesus aber antwortet mit den Worten der Schrift: „Vater, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie thun.“ — Johannes mit Maria tritt zum Fusse des Kreuzes. Christus ermahnt ihn, die Gebenedeite als seine Mutter zu ehren, und bittet diese wieder, Johannes von nun an wie ihren Sohn zu betrachten, — woran sich Recitativ und Arie, mit obligater Violine, Harfe, Horn und Cello, und dann wieder ein Terzett der heiligen Frauen anschliesst, so voll Liebe und Trost, dass man den Schmerz und die Trennung über dem Abschied fast vergessen möchte. — Dadurch aber allein scheint der erfahrene Componist die noch erforderliche Steigerung in den Situationen möglich gemacht zu haben. — Denn aus der sanften Wehmuth soll uns Johannis herzzerreissende Mahnung erwecken: „Blickt hin, die letzte Stunde naht“. Die höchste Höhe der Empfindung macht auch für ihn eine andere Form des Recitativs nothwendig. Wir wüssten nicht, wie wir uns darüber auf eine anschauliche Art aussprechen sollten, und greifen zu dem unstreitig besten Mittel, indem wir eine verehrte Redaction bitten, die Anlage mit dem Recitativ und dem Anfange des darauf folgenden vierstimmigen Canons, so weit es ein mässiger Raum zulässt, im Zusammenhange abdrucken zu lassen. — Nach diesem wunderbar rührenden Canon, der alles Warme, Weiche hat, das Arbeiten dieser Art sonst wohl abzugehen pflegt, tritt das Recitativ mit derselben Figur und Behandlung wieder ein, und diese Rückkehr (mit diesmal gedämpften Geigen) gibt eine Einheit, eine Ruhe der Empfindung, von der man sich wahrlich nur aus Erfahrung eine würdige Vorstellung machen kann. — Es ist in diesen durchgeführten Cellofiguren etwas, das an die rührenden Betrachtungen der Bach'schen Passion nach Matthäus erinnert. Johannes schildert die Verklärung in den Zügen des sterbenden Mittlers: „es stockt sein Blut, fliesst nicht mehr aus den Wunden, das Auge bricht“ — da ruft er laut: „Vater, in Deine Hände befehl' ich meinen Geist“, worauf sich der Kreuzestod mit einem Solo-Quartett ohne andere Begleitung als des Gesangchors abschliesst, worin des Herrn Freunde zu seinem himmlischen Vater beten. —

Die Erde selber aber erbebt über den heillosen Frevel, die Elemente gerathen in Aufruhr und das verworfene Volk, das den eingeborenen Heiland von sich gestossen, das ihn erwürgt hat am Kreuze, sucht verzweifelnd und umsonst einen Schlupfwinkel des erwachten Gewissens. Das Meer kocht, der Abgrund erbebt, die Sonne verhüllt sich am lichten Tage, Felsen stürzen zusammen, Gräber öffnen sich und Geister steigen zum Himmel. Der Chor erst unisono, dann in gekoppelten Stimmen, voll Angst und Verwirrung; das Orchester ein Bild der erwachenden, empörten Natur, — bis Alles in den Schrei des Entsetzens sich vereinigt und jeder Einzelne von der frevelhaften, missleiteten Menge sich wieder loszumachen, die Schuld

allen Anderen beimmessen strebt und Kaiphas und die Aeltesten, die Wortführer und Gewalthaber verwünscht.

Hier wieder zeigt sich die unglaubliche Herrschaft des Meisters, der diese Masse der Leidenschaft zu bewältigen und die ganze Wucht der aufgebotenen Kräfte so zu beherrschen weiss, dass der lange, breite Satz doch im höchsten Grade durchsichtig, geordnet in reinen Conturen und genau erwogenen Licht- und Schattenmassen, düster, und doch wohlthuend colorirt, — wie ein Gemälde erscheinen muss, das man mit einem Blicke überschauen kann. Das ist seine seltene Kunst, das ist das echte Gepräge der Meisterschaft, das sich wie an jedem Satze, so auch am ganzen Werke bewährt und unsern Componisten, man darf es aussprechen, in unsern Tagen unvergleichbar macht. Von jenem Chor an geht das Oratorium in raschen Schritten seinem Ende zu. Joseph von Arimathia ruft laut sein Glaubensbekenntniss: „Er war der Sohn des Hochgelobten" und der ganze Chor mit der Orgel der gesammten Blasinstrumente wiederholt es, so wie es als Motiv der Ouverture schon erwähnt worden ist.

Joseph veranstaltet darauf die Bestattung des heiligen Leichnams, und das Oratorium endigt mit einem Chore, der Manchem in der Partitur wohl zu unbedeutend aussehen möchte, um ein so grosses Ganze, nach so vielem Aufwand, genügend zu beschliessen. Die Geigen allein bewegen sich Larghetto ununterbrochen im $\frac{12}{8}$ Takt, dazu der Alt, der Sopran und dann die Männerstimmen, in der einfachsten Melodie von Viertteltaktnoten, nach einander eintreten, zuweilen und immer auf kurze Zeit nur, wie zufällig sich begegnend. — Zuletzt singt dieselbe Melodie der ganze Chor unisono. Die Wirkung mag Jeder erproben, der für das Schöne, Gute, Fromme noch ein Herz hat. —

Wie gerne sähen wir in den Händen unserer Leser das Textbuch wenigstens, das uns bei Abfassung dieser Anzeige als Leitfaden und Grundlage gedient hat; so dürften wir doch hoffen, unsere Andeutungen einigermaassen, nach der Schönheit des Buches, gewürdigt zu sehen. Das Wort ist zu arm für die Beschreibung eines solchen Werkes; schliessen wollen wir darum auch nicht anders, als mit den Worten des Gedichtes selbst, mit dem rührend einfachen Gesange der Freunde des gekreuzigten Messias:

Wir drücken Dir die Augen zu
Und bringen Dich zu Deiner Ruh,
Heiland der Welten;
Dein Gott, der Dich dem Tod geweiht,
Hebt Dich zu Deiner Herlichkeit
Und wird vergelten. —

Dein Geist, der hier nur Schmerzen fand,
Kehrt nun zurück in's Vaterland,
Rein, wie ihn Gott gegeben;
Ihr Thränen, sinkt ihm nach in's Grab,
Bald trocknet seine Hand euch ab
In einem bessern Leben. —

F. Nblth.

Kurze Anzeige.

1. *Introduction mit 4 leichten Variationen und Finale für die Orgel über ein Thema von Corelli, componirt — von Ch. H. Rink.* Op. 108. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 10 Gr.
2. *Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen comp. von Ch. H. Rink.* Dritter Band, Heft 3 — 6 mit. Op. 110. Ebendaselbst. 1834.

Das erstgenannte Werkchen hat sein Entstehen der Uebersendung des zweistimmigen Thema's durch den Kapellm. Hrn. Kennis zu Antwerpen und der Bitte desselben um einige leichte Veränderungen zu danken. Die Bearbeitung dieser alten Melodie ist so zweckmässig und gut, als irgend eine des geschätzten Orgelcomponisten, so dass das wirklich nicht schwere Werkchen vielen Eingang finden wird. Zugleich machen wir den vielen Verehrern dieses Componisten noch bekannt, dass nicht nur die genannten Hefte des dritten Bandes des Choralfreundes, sondern der ganze Jahrgang erschienen und der vierte begonnen worden ist. Was diese Bände enthalten und wie es ist, weiss Jeder bereits. Verändert hat sich nichts, es wäre denn im vierten Bande, den wir noch nicht sahen.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. V. und die musikalische Beilage No. 3.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. *№ V.* 1835.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthums-Recht erscheint im Verlage der Unterzeichneten:

Soirées musicales.
Huit Ariettes et quatre Duos italiens
composés avec accomp. de Piano
par
G. Rossini.

Mainz, im April 1835.

B. Schott's Söhne.

Gesuche.

In einer Mittel-Stadt Westphalens wird im Anfange des Herbstes dieses Jahres die Stelle eines Musikdirectors erledigt.

Man wünscht dieselbe mit einem soliden, wo möglich unverheiratheten Musiker zu besetzen, welcher gut Violine spielt und im Stande ist, auf dem Pianoforte und im Gesange Unterricht zu ertheilen.

Für seine Leistungen können ihm an fixem Gehalt zwar nur 100 Thlr. geboten werden, jedoch wird versichert, dass er, wenn sein Klavierspiel nur von einigem Belang ist, bei gehöriger Thätigkeit sich eine sichere Existenz und, wenn er will, einen angenehmen Aufenthalt verschaffen kann.

Die Redaction dieses Blattes wird die Güte haben, auf frankirte Anfragen nähere Auskunft zu geben.

Die Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam sucht für ihre nächsten Winterconcerte $\frac{1835}{1836}$ eine talentvolle Sängerin. Die auf diese Anfrage reflectiren, belieben sich an die musikalische Abtheilung der genannten Gesellschaft zu wenden.

Anzeigen.

Ehren-Bezeigung.

Se. Majestät der Kaiser von Russland hat dem Kaiserl. Brasilianischen Hof-Componisten C. F. Müller in Berlin für die Composition einer grossen Original-Militair-Musik einen sehr kostbaren Brillantring, begleitet von einem schmeichelhaften Schreiben Sr. Durchlaucht des Fürsten Wolkonsky, übersenden lassen.*)

Desgleichen sind Herrn Müller auch von Sr. Maj. dem Könige von Baiern und dem Grossherzoge von Baden zum Beweise der Anerkennung seiner Leistungen als Componist, von Ersterem die goldene Verdienst-Medaille und von Letzterem die goldene Kunst-Medaille verliehen worden.

*) Derselbe soll, relata refero, auf 500 Rthlr. Werth bestimmt gewesen sein.

Wohnorts-Veränderung.

Indem ich meinen geehrten Geschäftsfreunden hierdurch ergebenst anzeige, dass ich vor Kurzem Berlin verlassen habe, bitte ich, ihre fernern gütigen Aufträge nach meinem jetzigen Wohnorte gefälligst richten zu wollen.

Mittenwalde (bei Berlin), am 26. April 1835.

Der Musikinstrumentenmacher Straube.

Anzeige für Militärmusikchöre.

Um allen Anfragen zu begegnen, zeige ich hiermit an, dass ich mit Arrangements mich niemals befasst habe und auch niemals befassen werde; dahingegen lasse ich von allen meinen Original-Partituren, so weit ich nur immer kann, gegen ein solides Honorar gern Abschriften verabfolgen, wenn ich, nota bene, vor etwaigem Missbrauch sicher gestellt werde. Näheres schriftlich.

Berlin, d. 25. Mai 1835.

C. F. Müller, Hof-Componist etc.

Musik-Anzeige.

Giovanni Ricordi, Musik-Verleger in Mailand,

macht hiermit bekannt, dass er mittelst regelmässiger Contracte das ausschliessliche Eigenthums-Recht für Italien und die ganze Oesterreichische Monarchie zum Druck und zu allen Arten Arrangements folgender Werke an sich gekauft hat:

Rossini, la Soirée-musicale. Sammlung von 8 Ariettes und 4 Duos, ganz neu, zur Uebung im Italienischen Gesang verfasst.

Bellini, I Puritani, Oper in 3 Acten auf dem italien. Theater in Paris aufgeführt.

Donizetti, Marino Falliero, Oper in 3 Acten, ebenfalls auf dem italienischen Theater in Paris aufgeführt.

Obiger Verleger macht zu gleicher Zeit bekannt, dass er, ausser dem schon früher angezeigten ausschliesslichen und unbegrenzten Eigenthume aller der Opern, welche die Unternehmer der Kais. Königl. Theater in Mailand u. der Königl. Theater in Neapel werden schreiben lassen, auch das ausschliessliche und unbegrenzte Eigenthums-Recht aller der Opern an sich gekauft hat, welche die Unternehmungs-Gesellschaft der Kön. Theater in Neapel für das neue Theater dieser Stadt schreiben lassen wird.

Subscriptions-Anzeige.

Bei

H. A. Probst u. Fr. Kistner in Leipzig

erscheint mit Eigenthums-Recht folgendes klassische Werk:

Theorie des Contrapunktes und der Fuge

(Cours de Contrepoint et de Fugue)

von

L. Cherubini,

Mitglied des Institut de France, Director des Conservatoriums der Musik in Paris, Officier der Ehrenlegion etc.

Aus dem Französischen übersetzt

von

Dr. *Franz Stoepel.*

Zur Bequemlichkeit des Publikums werde ich obigen Werk, in circa 8 Heften, wovon monatlich zwei Hefte erscheinen, herausgeben.

Das erste wird Anfang August d. Jahres versandt. Der Subscriptionspreis für jedes Heft ist 16 Gr. Conv. Münze. Der spätere Ladenpreis wird bedeutend höher sein. Es versteht sich übrigens von selbst, dass die resp. Subscribenten sich für das ganze Werk verbindlich machen, da ohnedem einzelne Hefte als unzusammenhängend nicht brauchbar sind.

Alle soliden Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Subscription darauf bis Ende Juli d. J. an.

Leipzig, d. 1. Mai 1835.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Neue Musikalien

im Verlag

der Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel in Hannover.

	Thlr.	Gr.
Bellini, Aus der Unbekannten, Arie mit Pianof.: O komm mit mir	—	4
Blahetka, Portrait. Schöner englischer Steindruck.	1	—

	Thlr.	Gr.
Diabelli, Favorit-Stücke aus Opern, arr. zu 2 Händen, No. 9 bis 12 à 6 Gr. Zu 4 Händen, No. 13, 20, 22 à 10 Gr. No. 14, 15, 16, 17, 19, 21 à 8 Gr. No. 18.	—	6
Echo des französischen Theaters; eine Sammlung der beliebtesten Romanzen aus französischen Vaudevillen, in deutscher Uebersetzung, mit Pfte od. Guit. No. 1 bis 18. à	—	4
Enckhausen, H., Ouvert. für Pianof. 18tes Werk. 8 Gr.; zu 4 Händen	—	16
— Rondo giocoso p. Pfte. Oeuv. 58	—	12
— Der 130ste Psalm für 4 Männerstimmen, 40stes Werk (Part. und Stimmen)	—	16
Herold, F., Aus Zampa, Ouverture für Pfte, 8 Gr; No. 5. Rec. und Arie mit Pfte: Wenn ein Mädchen mir gefällt, 8 Gr. No. 10. Lied mit Pianof. oder Guitarre: Schleudre, schäumende Welle.	—	4
Hünten, F., Air suisse var. p. Pfte. Oeuv. 32.	—	10
Kosackenlied, gesungen von den 22 russischen Hornbläsern, für 1 Solostimme mit willkürlichem Chor, in deutscher Uebersetzung mit Pfte oder Guit.	—	4
Lee, S., Variations de Concert sur un thème de Guillaume Tell de Rossini. Op. 3. Av. Orch. 1 Thlr. 16 Gr., av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte.	—	16
Marschner, H., 4 Lieder mit Pfte. 82stes Werk. 18 Gr. Einzeln No. 1 u. 2 à 4 Gr., No. 3 6 Gr., No 4.	—	10
— 4 Gesänge mit Pfte. 87stes Werk. 18 Gr. Einzeln No. 1 u. 3 à 5 Gr., No. 2 6 Gr., No. 4	—	8
Steyerisches Alpenlied: „Es bleibt halt unter uns". Mit Pfte oder Guitarre.	—	2

Neue Musikalien,

welche bei

Breitkopf u. Härtel in Leipzig

erschienen sind.

	Thlr.	Gr.
Hauptmann, M., Auf dem See. Gedicht von Göthe, für 4 Solostimmen und vierstimmigen Chor. Op. 21.	—	16
Adam, Adolph, Die Schweizerhütte (le Chalet). Komische Oper in einem Akte. Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte.	4	—
Brauser, C., Der 15te Psalm: „Herr, wer wird wohnen" für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur.	—	20
Hiller, F., Rêveries au Piano. Op. 17.	—	16
Onslow, G., 3ème Sinfonie arrangée p. Pfte à 4 mains par Muckwitz.	2	—
Berbiguier, T., Souvenir de Vaucluse. Melodie concert. p. Pfte et Flûte. Op. 130.	—	16

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juni. N°. 22. 1835.

Recensionen.

Erster Nachtrag zur Orgelbau-Kunst, welcher die Vervollständigung der Mensuren zu den Labialstimmen und die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehörigen Mensurtabellen, nebst einer Anweisung zur Verfertigung derselben enthält. Von *Gottlob Töpfer.* Weimar, 1834. In Commiss. b. Wilh. Hoffmann.

In dieser Schrift, die der Unterzeichnete mit immer steigendem Interesse las, gibt der hochachtbare Verf. mehr noch, als der Titel besagt, indem er gleich zuerst eine neue und besonders zur Bezeichnung der hohen und tiefen Orgeltöne höchst passende und sehr leicht aufzufassende Bezeichnungsart aufstellt. Im folgenden Abschnitte erklärt er, was unter Mensur verstanden werden soll, und theilt die Wirkungen der nach Erfahrung als die zweckdienlichsten bewährten Mensuren mit, setzt mathematisch fest, wie weit die Pfeifen, wenn sie bei verschiedener Länge gleiche Qualität des Tones haben sollen, gibt die Berechnung einer Normalmensur nach dem Verhältnisse: 1:$\sqrt{}$8, so wie die Bestimmung der übrigen anwendbaren Mensuren nach derselben, der er eine Mensurtabelle beifügt, in welcher 11 verschiedene Mensuren in Abstufungen von ganzen Tönen auf einander folgen und nach welcher die Querschnitte der Unteroctaven nach dem Verhältnisse 1:$\sqrt{}$8, eine 2te Mensurtabelle nach dem Verhältnisse 1:$\sqrt{}$2½ wachsen, deren Anwendung auf die allgemein gebräuchlichen Orgelstimmen: Principal, Octave, Quinte, Tertie, Mixtur, Gambe, Flöte, halb offene und gedeckte Stimmen, wie auf Cornet folgen lässt.

Hierauf gibt er die Beschreibung der Zungenstimmen, erklärt die Entstehung und Fortdauer ihrer Töne, zeigt, wie die Stärke des Tones einer Zungenstimme von der ihr zuströmenden Grösse der Luftmasse, so wie die Schönheit des Tones zum Theil von der passenden Grösse und Form des Schallbechers, hauptsächlich aber von der regelrechten Vibration der Zunge abhängt, vergleicht die aufschlagenden mit den freischwingenden Zungen, spricht über die Klangfarbe der Zungen ohne Schallbecher, so wie über den Einfluss derselben auf den Ton der Zungen; gibt die Gesetze an, nach welchen sich die Tonhöhe der Zungen ändert, und zeigt den Einfluss der Schallbecher auf die Tonhöhe einer Zunge.

Hierauf folgt: Mensur der Zungen nach dem Verhältnisse 1:$\sqrt{}$8, das als das einzig richtige für den Querschnitt der Unteroctave aufgestellt wird und dem eine Tabelle für die Flächen der Zungen, nebst Anwendung derselben, so wie noch eine zweite für die Längen und Breiten der Zungen folgt. Höchst willkommen wird es jedem Leser sein, dass Hr. G. T. S. 63 §. XXXVI. den Plan mittheilt, nach dem derselbe viele Versuche anstellte, um den praktischen Arbeitern zweckmässige, aus Erfahrung geschöpfte Mensuren zu liefern; diese erfolgen in einer Mensurtabelle für freischwingende und aufschlagende Zungenstimmen, nach Tonhöhe, Dicke, Breite und Länge, so wie die Art und Weise, Mensuren aufzuzeichnen; hierauf wird von der Mensur der Schallbecher zu den Zungenstimmen, von den Forderungen, die bei Bestimmung einer Mensur der Schallbecher zu machen sind, von der Dimension des Schallbechers nach einer gegebenen freischwingenden Zunge für gewisse Fälle gehandelt. Dem folgt eine Tabelle über die Längen freischwingender Zungenpfeifen von 7 verschiedenen Mensuren nach Tonhöhe durch 6 Octaven. Hierauf wird die Art und Weise dargestellt, wie Zungen, Zungenstimmen und Mundstücke gearbeitet, die Zungen auf die zweckmässigste Art befestigt werden müssen. Dem folgt eine vom Verf. erfundene vortheilhafte Einrichtung zum Stimmen

der Zungenpfeifen; hierauf die fernere Einrichtung derselben; eine Anwendung der für die Schallbecher gegebenen Mensuren und von der Form derselben; von der Herstellung der aufschlagenden Zungenpfeifen, von den Schallstücken zu den aufschlagenden Zungenstimmen. Hr. G. T. schliesst mit dem Dafürhalten, dass das Gegebene für jeden denkenden Praktiker hinreichend ist, ihm den rechten Weg zur Erreichung des vorgesteckten Zieles zu zeigen, und fügt hinzu: „Irre ich hierin nicht, so ist der Zweck dieser Schrift erreicht."

Gewiss irrt der Hr. Verf. nicht, denn er gab bei seinem löblichen Streben, ein Fundament zu errichten, auf dem wackere Künstler sicher fortbauen können, Alles mit so sorgfältiger Genauigkeit und Deutlichkeit, dass seine Arbeit nicht anders, als nur nützlich werden kann.

Schliesslich wiederhole ich, was ich in der Recension über Töpfers Orgelbaukunst (Caecilia, Band 16, S. 267) sagte: dass es leider der wissenschaftlich gebildeten Orgelbauer nur sehr wenige gibt, und füge hinzu, dass es aber auch der tüchtigen und achtbaren praktischen Arbeiter viele gibt, die nach dem Besten streben. Möchte dies den Hrn. Verf. bestimmen, nachdem dieser Angelegenheit von wissenschaftlicher Seite genügt ist, sie auch für Letztere verständlich im Druck erscheinen zu lassen. Der grosse Nutzen davon wird und muss allgemein einleuchten. *Wilke.*

Ein- und mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianof. frei nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc. zu Compositionen von L. van Beethoven. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Als uns das Unternehmen eines geistreichen Mannes angekündigt wurde, freuten wir uns über den Gedanken und waren begierig, die Ausführung desselben kennen zu lernen. Da erschien kurz darauf mit dem Abdrucke des Vorwortes des Bearbeiters, das im Voraus auf eine sinnige Behandlung hoffen liess, 1832 S. 828 eine sehr empfehlende Beurtheilung des Werkchens in unsern Blättern, die uns noch mehr zur nähern Bekanntschaft hinzog. Wir fanden Wahl und Bearbeitung ausgezeichnet und meinten, das gelungene Heft werde sehr bald unter den vielen Freunden des Componisten und der Dichter sich verbreiten und ihren Unterhaltungen einen Reiz mehr bringen. Man muss es aber im Gedränge der Neuigkeiten ganz übersehen haben; wenigstens ist es nicht so bekannt geworden, als wir es für die Freunde Beethovenscher Muse wünschen müssen. Ueberzeugt von der Wirksamkeit dieser Gesänge, guten Vortrag natürlich vorausgesetzt, können wir nicht unterlassen, von Neuem darauf aufmerksam zu machen. Shakespeare und Beethoven vereint zu sehen, vereint zu singen, ist wohl der Mühe des Versuches werth.

---

20 *Exercices pour le Violoncelle composés — par Jos. Merk*, professeur du Conservatoire de Musique à Vienne. Oeuv. 11. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr.

Uebungen für irgend ein Instrument sind nicht mit Unterhaltungen zu verwechseln. Der Nutzen für den Spieler ist hier die Hauptsache. Dass die Uebungen stets nach der Eigenthümlichkeit des Instrumentes eingerichtet sein müssen, dass auch Ton und Gesang darin nicht ganz vernachlässigt werden darf, ist nothwendig in allen vorauszusetzen, die unter die zweckmässigen gezählt werden sollen. Nur muss der Einübende dabei nicht zu viel auf gefällig Melodisches sehen, mehr auf gute Anleitung für gesteigerte Ausbildung alles dessen, was von seinem Instrumente jetzt verlangt werden kann. Sind doch schon Exercices von Etudes verschieden, wie viel mehr von Unterhaltungsstücken! — Wir sprechen hier nicht ohne Grund davon. Nicht selten haben wir von Violoncellisten selbst gehört, Hrn. Merk's Uebungen seien immer sehr zweckmässig und fördernd, allein etwas Angenehmeres, mehr Melodie und Unterhaltung wünschten sie dabei. — Wir halten dies für eine Verwechselung der Begriffe, womit sich die Uebenden selbst schaden. Sind Uebungen dem Instrumente völlig angemessen, wie es dieses tüchtigen Meisters Arbeiten der Art ohne Ausnahme sind; fördern, vervollkommnen sie Alle, die diese Uebungen gebrauchen, was jeder Violoncellist zugibt und zugeben muss; beeinträchtigen sie keinen Theil der Bildung und verletzen sie nicht die Ansprüche einer gesunden rhythmischen Haltung und eines klaren Ton- und Figurenzusammenhanges, was man diesem Meister nie zur Last legen kann: so sind sie vollkommen, was sie sein sollen. Dass aber diese Uebungen höchst angemessen und äusserst fördernd sind, ist nicht das Urtheil eines, sondern mehrer ausgezeichneten Violoncellspieler, die sie ihren Freunden angele-

gentlichst empfehlen. Mögen denn Alle, die bis dahin vorgeschritten sind, sich derselben zu ihrer Vervollkommnung bedienen. Sie enthalten Tüchtiges.

1. *Quintetto pour deux Flûtes, Alto, Guitare et Violoncelle composé — par Gaspard Kummer.* Oeuv. 25. Offenbach a. M., chez Jean André. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.
2. *Trio pour Flûte, Alto et Pianof. etc.* Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Dieses Quintett eines Mannes, der als geschickter Comp., besonders in leichter, gefälliger Weise, für häusliche Musikzirkel und nicht zu Schwieriges und Ernstes verlangende Versammlungen, längst bekannt und beliebt ist, zeichnet sich vor Andern zuvörderst durch eine Zusammenstellung von Instrumenten aus, die sich wohl nur selten finden mag, wenigstens ist uns noch kein Quintett für diese Instrumente vorgekommen. Das wird es aber den Liebhabern nur noch lieber machen und für diese ist es auch in der That geschrieben. Alles ist gefällig und lebhaft, alle Instrumente angemessen beschäftigend, leicht und für mässige Kräfte doch nicht gar zu leicht, so dass gerade die rechte spielende Aufmerksamkeit ohne Arbeit dazu gehört. Der erste Satz hat bei aller Natürlichkeit der Gedanken doch etwas sinnig Aufmunterndes, was durch sehr hübsche Vertheilungen in den Stimmen am meisten bewirkt wird. Der zweite mischt in s. ¼ Andante poco Adagio, wechselnd ein poco Allegretto scherz. ¾ in Dur, wie ein nur angedeutetes Rondo, hinein, was sehr ergötzlich wirkt. Auf die Menuetto mit ihrem Trio folgt zum Beschluss Allegretto con moto, ¾, was wir sogar für dieses Ganze noch ein wenig zu gearbeitet oder vielmehr zu viel modulirend finden. Das Ganze wird vorzüglich Dilettanten dieser Instrumente grosses Vergnügen gewähren; das wir ihnen daher bestens empfehlen. — In No. 2 haben sie dieselbe Arbeit für solche Kreise, denen ein Guitarrist und eine zweite Flöte fehlt. Das Pianof. ist äusserst leicht und hat doch das Seine zu th. n. Nur die Stichfehler, in die Augen springend, mag man sich zuvor in beiden Ausgaben verbessern. — Noch ist in ders. Handl. von dems. Verf. erschienen:

Sérénade pour Flûte, Alto et Guitare. Oeuv. 81. Pr. 20 Gr.

Die Serenade ist gleichfalls leicht auszuführen, in ähnlicher Art und für denselben Zweck.

NACHRICHTEN.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevals-Stagione.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Lecco. Der grosse Beobachter auf einer zweimonatlichen Reise, Hr. Gustav Nicolai, welcher im Frühling 1833 aus seinem brandenburger gelobten Lande kommend, blitzschnell durch die von Flöhen wimmelnden graugrünen hesperischen Gefilde gewandert, mag in seinen unlängst zu Leipzig herausgekommenen zwei Bänden über Italien schimpfen wie er will: dies Ländchen ist doch wenigstens in musikalischer Hinsicht nicht so ganz zu verachten, und hat heut zu Tage mehr Operncomponisten und Sänger, als alle übrigen Länder von Europa zusammen. Hier in einem Marktflecken hatten wir diesen Herbst sogar zwei beliebte Opere buffe, den Nuovo Figaro und Elisir d'amore, und unter den Sängern eine leidliche Prima Donna, Virginia Reali, und einen nicht übeln Buffo, Carlo Pizzocchero. Unsere sehr nahe und eben so wie Lecco durch Gebirge, Seen u. s. w. malerisch gelegenen Nachbarstädte Como, Lugano, Varese hatten ebenfalls ihre Oper. Man denke sich nun z. B. in benannter Jahreszeit eine viertägige Spazierfahrt nach all diesen gewiss reizenden Gegenden, wo man noch dazu überall Oper, mitunter auch Ballet findet; ist so was zu verachten?*)

Mailand (Teatro alla Scala). In Allem gab die Malibran 14 Vorstellungen (Sonnambula fünf, Norma 4, Capuleti 3, Otello 2); überdies sang sie in der musikal. Akademie des Pio Instituto teatrale die Cavatine aus dem Barbiere di Siviglia und das Schlussrondo aus der Cenerentola. In ihrer letzten Vorstellung in der Norma am 26. Octbr. wurde sie 18mal auf die Scene gerufen.

In der Benefice-Vorstellung des Pio Instituto Filarmonico machte eine neue Operette, Quanti casi in un sol giorno, von Hrn. Gio. Battista Croff, einem Mailänder und Zögling des hiesigen Conservatoriums, den Anfang. Leider hat Hr. C. mit

*) Während ich dieses in Norditalien am 15. Januar schreibe, blühen hier auf den benachbarten Bergen und in den umliegenden Gärten, versteckt sich im Freien, unter anderen Pflanzen, wohlriechende Veilchen, Rosoden, Tazetten- und Jonquillen-Narcissen; ein Anblick, der so manchen von Hrn. Nicolai und Comp. in diesem Flöhlande ausgestandenen Ungemach ersetzt.

diesem seinem Erstlinge dem heutigen nichtssagenden ewigen Einerlei-Klingklang geholdig, ohne eine einzige neue Idee aufzutischen; Basily und Piantanida haben ihm im Conservatorium gewiss ganz andere Lehren gegeben. Eine zweite Merkwürdigkeit in dieser Akademie war Dem. Eloisa Csed aus Ungarn, mit einer starken umfangreichen Stimme und ziemlich guter Gesangmethode, die eine Arie aus Rossini's Assedio di Corinto mit Beifall sang und auf die Scene gerufen wurde. Die dritte Merkwürdigkeit war die für uns ganz neue Ouverture aus Herold's Zampa, die Alles betäubte und entzückte und mit einem heulend-brüllend-stürmischen Bis schnell wiederholt werden musste. Zufälligerweise genöthigt, das Theater noch obbenannter Arie zu verlassen, konnte ich sie nicht mit anhören, vernahm aber Tags darauf von mehren sogenannten Professori di Musica, welche einst die Ouverture der Zauberflöte, einige Jahre nachher aber jene von Rossini's Guglielmo Tell als die Königin aller Ouverturen erklärten, dass nun beide der Sinfonia della Zampa (sic) nicht das Wasser reichten, und sie sei das Non plus ultra dieser Musikgattung. Als mir einige Tage nachher dies vermeinte Meisterwerk in Partitur zu Gesicht kam, erblickte ich darin ein nicht künstlich gearbeitetes Potpourri mit einer meist tobenden Musik, barbarischen Uebergängen und (besonders gegen das Ende) arabischen Harmonieen. Geht das Ding so fort, bekommen alle Bläser im Orchester in kurzer Zeit die Lungensucht, und die alten ehrwürdigen Generalbasslehrer werden sich schämen, einst auf der Welt gewesen zu sein. — Die zu Ende Novembers gegebene neue Oper La gioventù di Enrico V. von Mercadante enthält manches Schöne, zog aber im Ganzen wenig an; Maestro und Sänger wurden jedoch auf die Scene gerufen. Die Manzocchi und Hr. Poggi haben seither in ihrer Virtuosität etwas abgenommen, was von jungen, mit keiner eisernen Brust begabten, auf der Scala in dermaligen Opern singenden Künstlern nicht zu verwundern ist.

Verona. Ricci's Scaramuccia machte bei weitem mehr Glück, als der Elisir d'amore. Der Buffo Rovero ist hier in seinem Elemente, die Raineri eine liebliche Sandrina. Das Terzett zwischen ihm und dem Tenor Gumirato machte jeden Abend Furore. Eine ähnliche gute Aufnahme fand nachher die Chiara di Rosenberg von demselben Maestro, worin das Duetto della Pistola das Furore-Stück war.

Rovigo. Die Taccani, der Tenor De Bezzi, der Bassist Negrini und eine Anfängerin, Namens Lambrecht, gingen hier nach drei Orchesterproben mit der Sonnambula muthig in die Scene und fanden starken Beifall, besonders die Taccani in ihrer Schlussscene. Das Theater war gepfropft voll Fremder aus Bologna, Ferrara, Padova, Venedig u. s. w., welche die hiesige Messe besuchten, und Alle beklatschten diese Scene. Eine etwas minder gute Aufnahme fand nachher die Straniera.

Bassano. Auf den ziemlich guten Erfolg des Elisir wurde der Olivo e Pasquale, ebenfalls von Donizetti, mit besserm Erfolge gegeben, weil diese Oper den Chorden der Rossetti und den Tenore Piantanida weit angemessener waren. Der spanische Bassist Marty übt weislich seine Sängerpraxis auf kleinen Theatern aus und hofft bald vorwärts zu gehen. Der Buffo Cipriani ist ein alter Bekannter; die Bassanoeser zeigen sich mit ihm sehr zufrieden.

Padova. Sänger: die Tadolini und Venier, der Tenor Morandi, Bassist Marini u. Buffo Spada. Von den drei gegebenen Opern: Ezio due or son tre (Ricci), Sonnambula (Bellini), Furioso (Donizetti) machte die erste am wenigsten und die dritte am meisten Glück; desgleichen die Tadolini als Sonnambula und Marini als Furioso. Spada nimmt sich als Semproaio in Ricci's Oper nicht übel aus.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

Zum Neujahrs-Angebinde beschenkte uns die Pacht-Administration der k. k. Hofoper, als Vorkost zu den Balleten, mit einem Pärlein winziger Singspiele, wie gewöhnlich aus französischen Vaudeville's zugeschnitten: „Die Quäker-Familie" und „Die Wette". — Obwohl nun Hr. Kapellm. Rouling blos zu Ersterer als musikalischer Autor sich bekannte, so scheint dennoch auch die zweite aus derselben Quelle geflossen zu sein. Keineswegs von reinster Qualität; mitunter unklar und trübe. — Eilen wir sofort lieber zur lange erwarteten Novität, Donizetti's: „Wahnsinnigem auf St. Domingo". Der Dichter des Textbuches heisst Ferretti und scheint mit Kotzebue's „Menschenhass und Reue" einen vertrauten Umgang gepflogen zu haben. Da kommt denn auch so eine Art Unbekannter vor, der Cardenio sich schelten lässt, aus der alten Welt herübergeschwommen ist, um einem treulo-

neken, Pastor in Ronnenberg, bey Hannover, wie er sich unter dem Vorbericht unterzeichnet, hat nicht für gut gefunden seinen Namen auf den Titel zu setzen, noch wo das Werk zu haben seyn möchte. Doch das sind Nebensachen; wenn der Inhalt nur gut ist, so wird sich das Uebrige schon geben.

In diesem Vorbericht giebt der Verf. Rechenschaft über sein Werk, das auf einem Wege, auf dem sonst kein Gras mehr wächst, auf dem Wege des Abonnements ausserordentlich viel Unterstützung gefunden hat. Er sagt, dass diese Kompositionen, diese Melodien, „Blüthen seines Herzens, hervorgetrieben in den stillen schönen Stunden des sanft erwarmten Gefühls, und sorgsam gepflegt durch die Hand der Kunst" als einfache Kinder der Natur gar keine Prätensionen machen sollen. Da dies nun ist (wie wir freylich mehr der Versicherung des Verfassers glauben müssen, als es sich den Liedern, und am allerwenigsten dem Brautgesange ansehen lasst, weil sie nicht von der Miene der Preziosität ganz frey sind), so darf die Kritik ihr Urtheil nicht zu hoch spannen und den reinen Maasstab des Liedes zu scharf an diese Versuche anlegen. Sie zeugen unverkennbar von Gefühl, und von einiger musikalischen Bildung des Komponisten; auch haben sie einen angenehmen Gesang, der nur leider überall zu gleichformig ist. Die Begleitung ist, wie man sie jezt haufig liebt; aber eben weil der Verf. sagt, die Lieder seyn am Klaviere und nicht am Fortepiano entstanden, hatte er weniger Klimperey hineinlegen sollen. Sprache und Ausdruck eines guten Klaviers sind ganz etwas anders, und statt also, wie der Verf., zu bezweifeln, ob diese Gesange am Fortepiano Würkung thun werden, müssen wir sie vielmehr ganz hieher verlegen; denn zu so etwas wird von Dilettanten — für welche diese Versuche alle nur seyn können — gewöhnlich dies Instrument am liebsten gebraucht. —

Ganz durchaus rein in der Harmonie sind die Gesänge nicht; schon im ersten kommen Verstösse gegen die Reinheit derselben vor; Takt 5 und 6, S. 16 ist eine falsche Quintenfortschreitung u. s. w. Aber diese Verstöse sind sehr selten. Auch weis man nicht, warum in dem Liede: An die Tugend mit der Melodie abwärts oktavirt wird. Eben so wäre gegen die Behandlung der Accente der Sylben mancherley zu sagen. Indessen sind im Ganzen mehr Beweise von Sorgfalt, als vom Gegentheil; und also verdient der Verf., statt durch Tadel abgeschreckt zu werden, vielmehr Aufmunterung, zumal da ziemlich sicher anzunehmen steht, dass er, was er auch als Naturalist hervorbringe, nichts Trockenes liefern werde. Nur ist freylich zu wünschen, dass er sich immer mehr mit dem reinen Geschmack bekannt mache und ernstlicher die Theorie des Liedes studire.

Die hinten angefügten Menuetten sind sehr unbedeutend, und hätten wohl wegbleiben können.

Briefe über Tonkunst und Tonkünstler.

(Beschluss des zehnten Briefs aus Hamburg.)

16) Am 19ten Sept., im fr. Theater, Herr Krug, ehemals erster Bassist bey der hiesigen deutschen Oper. Hr. Krug hat eine sehr starke, sonore Stimme; mit etwas mehr Kenntnissen und Geschmack versehen, würde er einer der ersten Bassisten in der Welt seyn.

17) Am 21sten November, im Logenhause, Hr. Dornaus, Churfürstl. Trierscher Kammer-Musikus, und bereits durch Ihre Zeitung als einer der vorzüglichsten Waldhornisten unsrer Zeit bekannt. Auch ich muss gestehen, dass mir dieser Mann durch seine Sicherheit, Reinheit und Festigkeit, womit er blast, sehr viel Vergnügen gewährt hat. Seine erlangte Fertigkeit durch sogenannte halbe Töne und in Oktaven

sen Weibe zu entfliehen, nunmehr, rein toll geworden, hier auf Hayti furiös genug herumspectakulirt und besonders Kaidama, den furchtsamsten aller Negersklaven der ganzen Plantage, über die Gebühr ängstigt. Ein Kauffahrer kämpft gegen einen theatralischen Seesturm und scheitert; die Wogen schleudern Trümmer ans Ufer, nebst einem weiblichen Leichnam, der aber keineswegs todt, sondern nur vom verschluckten Salzwasser etwas disgustirt ist und Eleonoren, der verlassenen Ariadne, angehört, welche reumüthig den verrückten Herrn Gemahl über den atlantischen Ocean verfolgt. Kaum hat sich der Horizont vorschriftsmässig wieder aufgeklärt, so erscheint auch schon ein zweites Schiff, das aber bezüglich seiner schneckenartigen Bewegung schlechterdings kein Dampfboot sein kann; es bringt, als Chor-Repräsentanten, ein Rudel Matrosen, so die Arie des aussteigenden, spanisch gekleideten Passagiers accompagniren müssen, welcher Niemand anders ist, als Ferrando, Cardenio's brüderliche Hälfte, der vermuthlich Wind bekam, wohin der Entflohene vom Winde verschlagen worden sein könnte. Im Gesellschafts-Salon des Pflanzers Bartholomeo kommen Alle zum ersten Finale zusammen. Man erkennt sich, schreit, lärmt, bittet, fleht, besänftigt, tobt, wüthet, gestikulirt und fulminirt, bis der Vorhang fällt. Der zweite Aufzug zeigt uns den Rasenden ziemlich vernünftig; auch ist er nicht mehr so zerlumpt wie früher, sondern in ein elegantes, mit Goldspangen reich gallonirtes Wams aus der Garderobe des gutmüthigen Plantagenbesitzers gekleidet, um bei dem Duette mit dem verstossenen Ehegespons wenigstens anständiger costümirt sich zu präsentiren. In diesem gewaltig Englichten Zweigespräche macht er plötzlich die Bemerkung, dass ihn das Augenlicht verlassen habe; glücklicherweise jedoch ist diese momentane Blindheit blos vorübergehend; dagegen kehrt der alte Tollhäusler-Paroxismus wieder; Cardenio erobert mittelst des Faustrechts vom hasenherzigen Kaidama ein paar geladene Pistolen und macht der schuldigen Schuldbewussten den originellen Vorschlag, sich selbander en Compagnie zu erschiessen. Diese aber nimmt die Proposition nur cum clausula an und will allein als Opfer der Nemesis fallen. Solch' penetranter Heroismus bringt den Verrückten zur Raison; „Nein! lebe!" brüllt er ganz vernehmlich, entreisst ihr das Feuerrohr, stürzt versöhnt in die geöffneten Arme und nach gegenseitiger Versicherung ewiger Liebe und Treue schifft man sich zur Rückreise ins europäische Vaterland ein, wobei dem Spectator unbenommen bleibt, den Rest ad libitum sich hinzuzudenken. Dies wäre also die mit Sallust's Kürze erzählte Fabel der merkwürdigen, von Maestro Donizetti componirten Oper, über dessen Arbeit wir uns noch bündiger fassen können. Er hat darin wenigstens den Beweis eines ganz vortrefflichen Gedächtnisses abgelegt, denn wir begegnen fortwährend lauter guten Bekannten, so dass, wollte man jeden einzeln salutiren, der Hut gar nie auf dem Scheitel bliebe. — Wie nun aber dies aus allen Ecken und Enden zusammen gelesene, melodische Gelalle zu den Worten und Situationen passen möge, verschlägt im Grunde gar nichts, denn der italienische Tonsetzer bekümmert sich darum, wie bekannt — gar nicht; seine Hauptsorge ist einzig dahin gerichtet, die Sänger brilliren zu lassen, weil alsdann auch das Publikum befriedigt sich zeigt. — Aus allem hier Angeführten wäre wohl die natürlichste Schlussfolge, dass die Oper Fiasco machen musste; das war aber keineswegs der Fall; vielmehr fanden einige mit Applaus aufgenommene Wiederholungen Statt. Daran aber ist ausschliessend nur Meister Wild Schuld, der dem Popanz Cardenio eine Lichtseite abgewann, wovon weder Dichter noch Componist nicht einmal im Traume die leiseste Ahnung hatten. Nur seiner hinreissenden Darstellungsgabe, seinem seelenvollen Vortrage gelang es, selbst die Unnatur zur ergreifenden Wahrheit zu stempeln, und selbst die abgeschmacktesten Phrasen verwandeln sich bei so hoch begeisterter Declamation in herrliche Redeblumen. So war und blieb denn der klassische Mimo auch der einzige Grundpfeiler, welcher den morschen Bau mindestens momentan noch aufrecht erhielt, indem seine Umgebungen, Mad. Ernst allenfalls ausgenommen, kaum eine Gelegenheit, sich nur bemerkbar zu machen, fanden, übrigens die Späße, welche Hrn. Forti als Kaidama in den Mund gelegt sind, höchstens für Lazzaroni geniessbar sein dürften. — Robert der Teufel erhielt dadurch einen neuen Aufschwung, dass, nach dem Wunsche aller Kunstfreunde, Wild die Titelrolle übernahm. Obwohl manches den Bereich seines Stimmumfanges überschreitet, so weiss sich ein so routinirter Künstler doch allenthalben zu helfen, und in mehren Stellen erzielte er eine Wirkung, von deren Grossartigkeit früher keine Spur vorhanden war und die lautausbrechenden Enthusiasmus hervorzauberte. —

Dem. Stetter, welche in Berlin als Prima Donna figurirte, ist wieder zurückgekehrt und freundlich empfangen worden. — Ein Hr. Kunert, ni fallor, aus Brünn, sang den Tamino nicht ohne Anerkennung. — Dem. Francilla Pixis, welcher ein bedeutender Ruf voranging, besuchte uns, begleitet von ihrem Pflegevater, und erschien bisher zweimal auf der Bühne: als Romeo im dritten Akte der Vaccaj'schen Composition und als Rosina in einem fragmentarischen Auszuge des Barbier von Sevilla. — Wiewohl sich nach solchen Bruchstücken kein bestimmtes Urtheil feststellen lässt, so erkannte man doch ein volltönendes, biegsamsonores, in trefflicher Schule gebildetes Organ, wofür eigentlich schon die Namen ihrer Mentoren, Fodor und Rossini, gültige Bürgschaft leisten; wie denn auch für solche Bühnen-Erstlings-Versuche ihr Benehmen anständig und meist unbefangen genannt werden muss. Die fernern Leistungen dürften noch erfreulichere Resultate herbeiführen. — Das Ballet brachte nur ältere Reprisen. Mehremale producirte sich eine spanische Tänzergesellschaft im National-Costume. Die charakteristische Eigenthümlichkeit interessirte allerdings durch den Reiz der Neuheit; dennoch konnte man sich mit der südlichglühenden Derbheit des Ausdrucks nicht recht eigentlich amalgamiren und die ganze Geschichte kam unsern an Grazie und dezente Eleganz gewohnten Augen denn doch etwas spanisch vor. Die ohrenzerreissende Musik, so dabei aufgespielt wurde, übertrifft bei Weitem noch jene, mit welcher uns einst der englische Pantomimenmeister Leevin, Arlequinischen Andenkens, regalirte. — Für die Frühlings-Stagione sind italienische Sänger verschrieben, um Darstellungen zu geben, während die heimischen Individuen auf Gastspiele in die Provinzen verschickt werden. Schon Anfangs April werden erwartet: die Frauen Schütz, Tadolini, Strepponi und Franchini; die Tenore Poggi, Santi und Catalano; die Bassisten Cartagenova, Frezzolini und Rigola. Der Impresar Merelli soll durch ein Subscriptions-Abonnement gedeckt sein und verspricht als vorzüglichste Opern: Anna Bolena, Norma, il Furioso, Sonnambula, Elisire d'Amore, Scaramuccia u. a. — Unsere Dilettanti schwimmen bereits im beseligenden Meere der Erwartungen; denn solch' lang entbehrter Genuss ist, wie Freund Castelli ganz richtig bemerkt, dem strengsten Wortbegriff nach: „Wasser auf ihre Mühle." —

(Forts. folgt.)

Fulda. Auch in diesem Winter haben 6 Vocal- und Instrumental-Concerte im Saale des geselligen Vereins Statt gefunden. Der Abonnement-Preis ist 1¼ Thlr. Hr. M. Henkel fährt fort in seinem thätigen Eifer zum Besten der Kunst. Was zur Pflege derselben hier geschehen ist, möge in diesen Blättern sein bescheidenes Plätzchen finden. Im ersten Concerte am 28. Decbr. 1834 wurde Beethoven's C dur-Symphonie mit Präcision ausgeführt, auch das Terzett der drei Damen aus Mozart's Zauberflöte. Die neue Ouverture zu Shakespeare's Macbeth von A. Henkel (noch MS.) sprach an; ein Divertissement für Flöte v. Kummer wurde von Hrn. Iffland gut vorgetragen und das Ganze mit Rossini's Ouvert. zu Otello beifällig beendet. — Im 2ten am 11. Jan. 1835 fand man Beethoven's Pastoralsymph. zu lang; Hr. Homburger d. ä. trug ein Clarinett-Concertino von Späth gut vor. Nach dem Meisterchore „Die Himmel erzählen" folgte eine Polonaise für Violine v. Kalliwoda, v. Hrn. Nau vorgetragen und beifällig aufgenommen. Auber's Ouvert. zur Stummen gefiel. — Am 13. Febr. lärmte die Ouvert. zu Spontini's Olympia; das Concertante für 4 Clarinetten von Schindelmeisser wollte als Compos. nicht gefallen; es ist eine Jugendarbeit. Desto besser gefielen 2 scherzhafte Gesänge für Männerst. von André und mit Recht. Hrn. Wagner's Ouvert. zu Götz von Berlichingen ist charaktervoll gehalten; Hr. Eichenberg blies ein Adagio und Rondo für Trompete von Oestreich gut u. Rossini's Ouvert. zu Wilh. Tell effectuirte. — Am 22. März wurde Beethoven's Eroica versucht und für unser Orchesterpersonal noch zu schwierig befunden. Ein Rondo brillant für das Pianof. mit Orch von N. Hummel fand grossen Beifall und wurde von Fräul. M. Wetzel trefflich vorgetragen. L. Spohr's C moll-Ouvert. ist eine gediegene Arbeit und ging gut. Hr. Schüler blies ein Concertino für die Tenorposaune von Müller mit Beifall und gut. Den Schluss machte die Einleitung, den Uebergang vom Winter zum Frühling vorstellend, nebst Chor des Landvolks aus Haydn's Jahreszeiten, von 50 Sängern und 50 Instrumentalisten gut ausgeführt. — Am 29. März wurde Mozart's Es dur-Symph. lobenswerth dargestellt, ein Terzett aus Winter's unterbrochenem Opferfeste und ein Clarinettenconcert von Lindpaintner von Hrn. Vilmar geschmackvoll vorgetragen. Die Ouverture zur Oper: „Der Triumph des Vaterherzens" von J. Brandl wirkte sehr gefällig; eben so

Variat. für das Vcello von Dotzauer, welche Hr. Gerlach elegant und geschickt spielte. Die Ouvert. zum Schauspiele „Die Hussiten vor Naumburg" von André ist charaktervoll und sollte bekannter sein. Am 5. April erwies sich das Orchester ausgezeichnet in Pär's Ouvert. zu Sargino und in la Chasse von Méhul, auf Verlangen gegeben und sehr beifällig aufgenommen. Der Vortrag eines Oboe-Concertino, von J. Ferling comp., machte dem Hrn. Iffland Ehre. Recitativ, Soli und Chor: „Sei uns gnädig, milder Himmel" aus Haydn's Jahreszeiten waren, gut gegeben, von herrlicher Wirkung, so wie ein Chor aus dem Wasserträger, der jedoch noch besser auf der Bühne sich ausnimmt. Möge sich uns die Liebe zur Tonkunst erhalten und uns zu immer grösserer Erhebung führen.

Mancherlei.

Die K. Schwedische Akademie der Musik hat den Freiherrn Carl Borrom. v. Miltitz zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt. Seine neue Oper „Alboin und Rosamunde" ist vollendet.

Aus Freiberg wird uns berichtet: Bei der völlig neuen Umgestaltung der sämmtlichen Schulen ist auch die Stellung des dasigen Cantors eine ganz neue geworden. Es haben daher die Behörden für angemessen gefunden, den jetzt amtirenden A. F. Anacker statt des frühern Prädicates zum Musikdirector zu ernennen.

In Kopenhagen ist Bellini's Straniera ausgepfiffen worden, hat sich aber dennoch auf den Brettern erhalten. Der längst zu alte Tenor, Hr. Siboni, ist beauftragt, junge Sänger für das Theater zu bilden. Da er aber nur italienische Singweise schön findet, wird fortwährend darüber geklagt. Es ist dies im Grunde eine alte Sache, die in unsern Nachrichten aus Kopenhagen längst schon besprochen wurde.

In den Mittheilungen aus Wien, Monatschrift, redigirt von Franz Pietznigg, erschien im Januarheft 1835 ein Aufsatz von Joseph Fischhof, Prof. am dortigen Conservatorium: Die Heroen der Tonkunst in der Autographen-Sammlung des Hrn. Aloys Fuchs in Wien. Dieser Aufsatz ist eigens abgedruckt worden (27 Octavseiten). Unsere geneigten Leser werden sich erinnern, dass wir das Wichtigste aus dieser Handschriftsammlung in unsern Blättern bereits 1832 S. 743 mitgetheilt haben.

Aus Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde (bei Ferd. Dümmler, 1835). Bettina an Goethe. Ich lag recht bequem und angenehm und überlegte mir, was der Christian Schlosser mir unterwegs hierher alles vorgefaselt hat; er sagt, Du verstehst nichts von Musik und hörst nicht gern vom Tod reden. Ich fragte, woher er das wisse; — er meint, er habe sich Mühe gegeben, Dich über Musik zu belehren; es sei ihm nicht gelungen; — vom Tod aber habe er gar nicht angefangen, aus Furcht, Dir zu missfallen. Ferner: Ueber Musik lasse ich Dich nicht los. Du sollst mir bekennen, ob Du mich liebst, Du sollst sagen, dass Du Dich von ihr durchdrungen fühlst. Der Schlosser hat Generalbass studirt, um ihn Dir beizubringen, und Du hast Dich gewehrt, wie er sagt, gegen die kleine Sept, und hast gesagt: Bleibt mir mit eurer Sept vom Leibe, wenn ihr sie nicht in Reihe und Glied könnt aufstellen, wenn sie nicht einklingt in die so bündig abgeschlossenen Gesetze der Harmonie, wenn sie nicht ihren sinnlich natürlichen Ursprung hat, so gut wie die andern Töne — und Du hast den verdutzten Missionair zu Deinem heidnischen Tempel hinausgejagt und bleibst einstweilen in Deiner lydischen Tonart, die keine Sept hat. (?) — Aber Du musst ein Christ werden, Heide! — Die Sept klingt freilich nicht ein, und ohne sinnliche Basis; sie ist der göttliche Führer, Vermittler der sinnlichen Natur mit der himmlischen; sie ist übersinnlich, sie führt in die Geisterwelt, sie hat Fleisch und Bein angenommen, um den Geist vom Fleisch zu befreien, sie ist zum Ton geworden, um den Tönen Geist zu geben, und wenn sie nicht wäre, so würden alle Töne in der Vorhölle sitzen bleiben. Bilde Dir nur nicht ein, dass die Grundaccorde was Gescheiteres wären, als die Erzväter vor der Erlösung, vor der Himmelfahrt. Er kam und führte sie mit gen Himmel, und jetzt, wo sie erlöst sind, können sie selber erlösen — sie können die harrende Sehnsucht befriedigen. So ist es mit den Christen, so ist es mit den Tönen u. s. w. Nur durch Christum geheu wir in das Reich des Geistes ein, und nur durch die Sept wird das erstarrte Reich der Töne erlöst und wird Musik, ewig bewegter Geist, was eigentlich der Himmel ist; so wie sie sich berühren, erzeugen sich neue Geister, neue Begriffe;

ihr Tanz, ihre Stellungen werden göttliche Offenbarungen, Musik ist das Medium des Geistes, wodurch das Sinnliche geistig wird; — sie (die Sept) leitet durch ihre Auflösung alle Töne, die zu ihr um Erlösung bitten, auf tausend verschiedenen Wegen zu ihrem Ursprung, zum göttlichen Geist. — Ferner: Ich möchte selbst gerne wissen, was Musik ist; ich suche sie, wie der Mensch die ewige Weisheit sucht. — Dem Kinde schon ist Musik die Pflegerin des Geistes; es summt ins Ohr und dann schläft das Kind, die Töne sind die Gesellen seiner Träume, sie sind seine Mitwelt; es hat ja nichts — das Kind, ob es die Mutter auch wiege, es ist allein im Geist; aber die Töne dringen ein und fesseln es an sich, wie die Erde das Leben der Pflanze an sich fesselt, und wenn Musik das Leben nicht hält, so würde es erkalten, und so brütet Musik fort, von da an, wo der Geist sich regt, bis er reif und flück und ungeduldig hinausstrebt nach jenseits, und da werden wir's wohl auch erfahren, dass Musik die Mutterwärme war, um den Geist unter der Erdenhülle auszubrüten.

Goethe erwidert nur, sie bittend, das Thema über Musik ja nicht fallen zu lassen: Lass von den Höhen des Rheins Deine Psalmen herabströmen zu mir und den Fischen; wundere Dich aber nicht, dass ich, wie diese verstumme. Dass Musik mir ein noch räthselhafter Gegenstand schwieriger Untersuchung ist, leugne ich nicht; ob ich mir den harten Ausspruch des Misanthrops muss gefallen lassen, das wird sich erst erweisen, wenn die Liebe zu ihr, die jetzt mich zu wahrhaft abstracten Studien bewegt, nicht mehr beharrt. Du hast zwar flammende Fackeln und Feuerbecken aufgestellt in der Finsterniss, aber bis jetzt blenden sie mehr, als sie erleuchten, indessen erwarte ich doch von der ganzen Illumination einen herrlichen Totaleffect, so bleibe nur dabei und sprühe nach allen Seiten hin.

Was nun Bettina weiter sieht und dichtet, das lese man im Buch. Sie meint, dass Componisten keine Maurer sind, die Steine auf einander backen — und das meinen wir denn auch. Endlich glaubt der Schalmei-kundige Schäfer, dass Musik vor bösen Gedanken und vor Langeweile schützt. Die Bettina sagt auch: Aber ich habe mir zu Gewaltiges vorgenommen, Dir von Musik zu sagen; denn weil ich weiss, dass ihre Wahrheit doch nicht mit irdischer Zunge auszusprechen ist. So Vieles halte ich zurück, aus Furcht, Du mögest es nicht genehmigen, oder eigentlich, weil ich glaube, dass Vorurtheile Dich blenden, die Gott weiss von welchem Philister in Dich geprägt sind.

Da das in der vorigen Nummer versprochene Fugenthema zu L. Spohr's neuem Oratorium des Raumes wegen in der Beilage nicht gegeben werden konnte, holen wir es hier nach.

Ouverture.

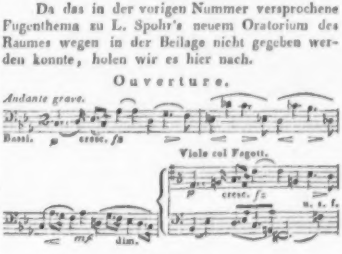

Kurze Anzeigen.

Variations brillantes pour le Pianof. sur la Valse favorite de Mr. le Comte de Guttenberg — par G. A. Osborne. Oeuv. 13. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Ein sehr angenehmes u. gute Fingerfertigkeit auf gefällige Weise übendes Werkchen, für Dilettanten und Schüler eben so nützlich, als zum Vortrage für gesellige Unterhaltungen zweckdienlich.

---

6 *Präludien u. Fugen für die Orgel v. J. Seb. Bach, einger. für das Pfte zu 4 Händen von Carl Voigt.* (Nach d. Originalmanuscr.) Frankfurt a. M., b. G. H. Hedler. Pr. 5 fl. 42 kr.

Es ist ein sehr guter Gedanke, diese nicht Jedem zu 2 Händen zugängigen Orgelfugen für das Pianof. 4händig einzurichten. Alle, die am Fugenspiel Vergnügen finden, oder sich auf eine möglichst erleichterte Weise darin üben wollen, werden sich dieser Ausgabe gern und mit Nutzen bedienen. Die Einrichtung ist gut u. der Inhalt hat keines Wortes nöthig. Die Ausgabe zählt 75 Querfolio-Seiten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juni. Nº. 23. 1835.

Recension.

Arabesken für Musikfreunde von Gustav Nicolai. 1. u. 2. Theil. Leipzig, Otto Wigand's Verlagsexpedition. 1835.

Der Titel zeigt schon, für welches Publikum das Werk bestimmt ist, und kraft dieses Titels scheint eine Erwähnung desselben in der Mus. Zeit. wohl an ihrem Platze. Allein je herzlicher es der Ref. mit der Kunst und vorzüglich mit den Künstlern, zumal den jüngern, meint, je mehr wird die Erwähnung des Buches zur Anzeige, ja zur sehr ausführlichen Anzeige anschwellen müssen. Es handelt sich hierbei ausschliesslich um den ersten Theil; der zweite enthält folgende Aufsätze: 1. Das *Musikfest zu Ephyrä*, ein Schwank. *Ueber musikalische Dichtkunst.* Mehre Proben davon. *Miscellen*, über die am Schlusse dieser Anzeige einige Worte gesagt werden sollen. Der Verf. ist der Herausg. des Buches „Italien, wie es wirklich ist" und scheint es hier wie dort darauf angelegt zu haben, nach dem Sprüchworte, das Kind mit dem Bade zu verschütten. Es zeigt dabei Geist und Kenntniss; nur in der Ansicht, dem eigentlichen centralen Princip kann Ref., so vieles er auch unterschreibt, nicht des Verf. Meinung beitreten. Am wenigsten in dem Werke, wovon hier die Rede sein soll. Hr. Nicolai berichtet in der Vorrede S. 5, dass er Musik studirt, viel über Musik geschrieben, ja auch componirt habe. Um so schlimmer, möchte man sagen. Das Geschwätz eines Faslers ist bald gewürdigt, das Wort eines Mannes vom Fach verdient nicht nur Erwägung, sondern macht auch auf jeden Künstler, zumal auf junge Leute, die sich der Kunst widmen wollen, tiefen Eindruck. Ref. kennt die frühern Werke des Verf., die alle eine musikalische Tendenz haben sollen, nicht. Das scheint auch nicht nöthig, da er in dem vorliegenden Buche seine Ansichten über Musik als Kunst so deutlich ausspricht, so klar zusammenfasst, dass man sie als das Ergebniss seiner innigsten Ueberzeugung zu betrachten hat. Das Anathema S. 9 der Vorrede: „Wer die Wahrheit — wie schmerzlich sie auch hier wieder sei, nicht herausfindet, für den habe ich nicht geschrieben" — soll Ref. nicht abschrecken, seine Meinung unumwunden auszusprechen. Wer seine Gedanken drucken lässt, fordert Jeden auf, sein Urtheil darüber auszusprechen, oder muss es sich wenigstens gefallen lassen, und die abfertigende Phrase — „für den habe ich nicht geschrieben" implicirt weder, dass des Verf. Ansicht die infallibel richtige sei, noch dass er nicht vielleicht besser gethan hätte, ein grösseres Publikum in's Auge zu fassen, und dass nicht am Ende die allgemeine Ansicht über Musik, so sehr sie auch von der des Verf. abweicht, die richtigere und gesündere sei. Der erste Theil nun wird ganz von einer Novelle ausgefüllt, die *„Der Musikfeind"*, ein Nachtstück, überschrieben ist und die Lebensgeschichte eines Kapellmeisters Doloroso, seiner Tochter, einer gefeierten Sängerin Constanze, eines jungen Musikers Ludwig und eines Mannes, Raymond enthält, der sich später als Ludwigs Vater legitimirt. Die übrigen noch vorkommenden Gestalten sind Nebenfiguren. Erfindung und Ausführung sind gewählt und interessant. Wir brauchen den Begebenheiten nicht zu folgen, da sie Jeder, den das Buch interessirt, darin nachlesen kann, sondern wir fassen nur die Aussprüche des Verf. zusammen, die eigentlich die Tendenz der ganzen Novelle zu sein scheinen. S. 185 sagt er, die Musik sei nicht nur eine *armselige*, sondern auch eine *unmoralische* Kunst. Armselig, weil sie zur Darstellung ihrer Erzeugnisse Notenschreiber, Musiker und Musikproben bedürfe; unmoralisch, weil sie das Ballet, das sinnlichste Spiel auf Erden, geschaffen habe. Wäre sie so durchaus moralisch und

göttlich, wie ihre Verehrer sie preisen, müsste sie ja die menschliche Natur veredeln und deren Schwächen vermindern! Man begreift eben so wenig, wie ein Mensch von Geist und Gefühl, der noch dazu selbst Componist ist, solch ein seichtes Raisonnement aufstellen kann, noch warum ihn seine Zuhörer so geduldig anhören. Fällt es denn der Architectur zur Last, dass sie Maurer, Zimmerleute, Handlanger und Gerüste zu ihren Werken braucht? Oder der Sculptur, dass sie Steinbrecher u. s. w. bedarf? Wird man es einem herrlich gebauten Lesezimmer oder Musiksaal zur Last legen, wenn Orgien darin gefeiert werden? ja, einer Kirche im erhabensten Styl, wenn im Gedränge des Pöbels bei einer Procession Unsittlichkeiten vorgehen? Wenn Giulio Romano zu Aretin's Sonnetti lussuriosi entsprechende Zeichnungen lieferte, wer zwang ihn dazu? Etwa die Eigenthümlichkeit der Kunst? Wenn die Musik reizende Melodien zum Tanz liefert, kann sie dafür, dass die Tänzerinnen halb nackt auftreten und ihre Kunst verkennend in unanständigen Stellungen ihre Meisterschaft suchen? Bis jetzt hat man immer an der Musik ihre Unfähigkeit, sinnliche Scenen darzustellen, als einen ihrer entschiedensten Vorzüge vor der Dichtkunst und den bildenden Künsten gerühmt. Aber vielleicht enthält die ganze Novelle blos eine unendlich tief versteckte Ironie? Der Ref. gesteht in diesem Falle seine Stumpfsinnigkeit. Aber, so muss er mit vielen Lesern, die ihn deshalb befragten, nun wieder den Verf. fragen, was soll eine Ironie, die Niemand versteht, als der Verf. selbst? Ja, was soll denn das ganze Buch? Man sieht nur zwei Erklärungen vor sich. Es war dem Verf. entweder Ernst mit seinem Buche, oder es soll eine Mystification sein. Was von der letzten, wenn sie so verstockt liegt, für Wirkung zu erwarten sei, hat Ref., der, mit der grössten Bescheidenheit gesprochen, sich doch nicht für den beschränktesten aller Köpfe halten mag, schon erwähnt. Wenn es aber dem Verf. Ernst mit seiner Herabsetzung der Musik war, welchen Zweck konnte er dabei haben? Etwa die unberufenen Jünger vom Studium einer Kunst abzuhalten; die ihnen keine Rosen bringt? Die Absicht wäre edel, aber sie würde ihre Wirkung verfehlen, denn solche Unberufene besitzen in der Regel ein unerschütterliches Selbstvertrauen, das ihnen eben ihre Unfähigkeit zur Künstlervocation gar nicht klar werden lässt. Dann sind aber auch selbst für diese Menschen des Verf. Argumente nicht schlagend genug. Dass Musik *die Kunst der Mode sei*, ist keineswegs wahr, blos die verschiedenen Arten von musikalischem Styl sind, und auch *dies* nur bis *auf einen gewissen Grad*, der Mode unterworfen. In der Kirche schreibt man zwar nicht mehr blos alla capella, allein kein Mensch, der bei Sinnen ist, wird ein Strauss'sches Walzermotiv in der Kirche anbringen. In der Oper hat man, selbst als Rossini noch der Abgott war, seine Fehler sehr genau erkannt und hin und wieder mit grosser Bitterkeit getadelt. Auch ist es ungegründet, dass, um zu gefallen, man nur wie Rossini habe schreiben dürfen. Carl Maria Weber u. Meyerbeer lebten und schrieben gleichzeitig mit Rossini und entzückten so gut wie Boieldieu und Herold. Dass Mozart's und Rossini's Namen einst, am Ende aller Tage, verschwinden werden, leidet keinen Zweifel, allein noch gelten beide, und Mozart — so wenig als sich beide vergleichen lassen, hat fünfzig Jahre früher angefangen. Und gefällt denn Cimarosa und Weigl etwa nicht mehr? Doch werden in Deutschland u. Italien ihre Werke wiederholt gegeben. Früher mag man den doppelten Contrapunkt und die Kunst der Fuge zu hoch geschätzt haben, allein in einer Kirchenmusik wird eine tüchtige Fuge noch immer mit grossem Interesse vernommen. Und Bach's Passion, Händel's Messias, Graun's Tod Jesu, Palästrina's, Lotti's, Tarradeglia's, Durante's und so vieler alter Meister Werke, die zum Theil seit Jahrhunderten todt sind, — werden nicht gerade jetzt ihre Werke in den schönsten Ausgaben — wie z. B. die Florentiner von Marcello's Psalmen — verbreitet und mit lebhafter Theilnahme gehört? Die angedeutete Vergänglichkeit ist also in der Musik nicht schlimmer, als in allem menschlichen Thun und Treiben, und mich dünkt, ein Componist, der seinen Arbeiten die Lebensdauer Mozarts, Haydn's, oder Bach's u. Händel's einzuimpfen verstehe, habe keine Ursache, über die irdische Vergänglichkeit zu klagen. Die Klagen S. 205 über die *würdige Beschäftigung eines dem Thatenleben bestimmten Mannes*, bei zwanzig Notensystemen 20 Reihen Noten übereinander setzen, wohl vierzig bis fünfzig Notenköpfchen ausfüllen, Schwänze u. Schnörkel hinzufügen zu müssen, hat in keiner Beziehung einen eigentlichen Sinn. Denn welches ist denn das *dem Manne* vorzugsweise *bestimmte Thatenleben?* Und welches immer es sei, können denn alle Menschen dasselbe ergreifen? Nun ist es aber

unendlich leichter, ein guter Theolog, Jurist, Financier oder Militair, als ein grosser Künstler zu werden, weil dort Fleiss, hier nur Genius zum Gelingen führt. Wenn sich nun aber einer zum Künstler und zwar zum Componisten berufen fühlt, so ist das Notenköpfchenausfüllen und Schwänzchen- und Schnörkelmachen nicht um ein Haar unverdriesslicher, ja nicht einmal langweiliger, als wenn Claude Lorrain oder Ruisdael die Millionen Ausladungen des Baumschlages in einem Eichenwalde erst zeichnet, dann untermalt, dann ausführt. Und auch hierbei liegt wieder eine Uebertreibung zum Grunde, denn da bekanntlich in keinem Musikstücke weder alle Instrumente immer tönen, noch selbst unter sich immerwährend differiren, so wird es nicht allein hunderte von Tacten, z. B. bei den Pauken, Trompeten, Hörnern und Posaunen geben, wo der Componist gar keine Notenköpfchen noch Schwänzchen zu machen hat, sondern die bekannten Hulfsmittel colla parte, come prima, coi Flauti, col primo Violino, col Basso u. s. w. werden ihm auch dies Geschäft unendlich erleichtern und ihn die geistige Idee keinen Augenblick aus den Gedanken verlieren lassen. Ob nun überhaupt Kunst der Beruf eines zum (geistigen) Thatenleben bestimmten Mannes sein dürfe, darüber hat sich seit Homer, Apelles und Phidias, Dante, Ariost und Raphael, Klopstock, Göthe und Schiller, Haydn, Mozart und Beethoven die Meinung in ganz Europa so ziemlich festgestellt, und der Verf., der nicht für Vandalen und Caraiben, sondern für Europäer und namentlich für Deutsche schrieb, auch selbst Verse schreibt und componirt, wird wohl auch hierüber nicht in Zweifel sein und gestatten, dass die Kunst unter die Berufsweisen des zum Thatenleben bestimmten Mannes aufgenommen werde. Ohne sie hätten wir bekanntlich weder Sprache, noch Gesittung und Menschlichkeit. Wenn der Verf. nun S. 9 der Vorrede von einer schmerzlichen Wahrheit spricht, die aus seinem Buche, wenn man ihn anders verstanden habe, hervorgehen soll, so vermag Ref. in seiner Beschränktheit weder eins noch das andere herauszufinden. Welche Wahrheit soll denn herausgefunden werden? Dass die Kunst, wie alles irdische Wissen, nur Stückwerk sei und nur Approximationen zum Ideal biete? Dass Viele berufen, aber Wenige auserwählt sind, dass die Kunst nur im edeln Menschen sein Inneres verklare? Das alles sind so alte, in's Wesen aller Menschlichkeit so tief verflochtene, so längst und allgemein anerkannte Wahrheiten, dass sie der Verf. wohl schwerlich wieder hat auffrischen wollen. Sie werden aber auch keinen, der Kraft und Neigung zur Kunst fühlt, abhalten, diese Bahn zu wandeln, und insofern haben sie auch nichts Schmerzlicheres, als die allgemeine Betrachtung über die Hinfälligkeit aller menschlichen Dinge, oder wie es Hoffmann nannte, die tiefe Ironie des Lebens, um derentwillen doch Niemand die Hände in den Schoos legen und müssig bleiben wird. Allein um sein Publikum noch mehr irre zu machen, setzt der Verf. auf derselben Seite d. Vorrede die wunderlichen Worte hinzu: „Wer die in allen diesen Versuchen (den frühern Werken) und dem vorliegenden Werkchen entwickelten Ansichten über Musik für diejenigen halten wollte, zu denen ich mich bekenne, der würde sich in einem grossen Irrthume befinden!“ — Nun, das heisst einem doch wirklich den Boden unter den Füssen wegziehn und einem unwiderstehlich die Frage aufnöthigen, was soll ein Buch, worin der Verf., nachdem er eine der edelsten Geistesthätigkeiten bis zur „Armseligkeit und Immoralität“ herabgesetzt hat, erklärt, das seien eigentlich keineswegs seine Ansichten von der Sache! Wirklich, hier ist Räthsel auf Räthsel gehäuft, und das Publikum, so wie der Ref., werden dem Verf. für die Lösung derselben höchlich Dank wissen. —

Wessen Ansichten nun auch der Verf. nach der so eben gegebenen hieroglyphischen Deutung aufstellen mag, seine oder fremde, so kann Ref. nicht umhin, die zu bestreiten, nach welcher S. 115 behauptet wird, „*es gebe keinen grössern Unsinn, als das klassische Alterthum musikalisch darzustellen*“, und es könne nur eine romantische Oper geben. Das klassische Alterthum in seinem ganzen Umfange musikalisch darzustellen, wäre allerdings ein Unsinn, der aber auch noch nie einem Componisten eingefallen. Allein wenn Ref. auch gern zugibt, dass die Oper im Gebiete der Romantik vorzüglich zu Hause sei, weil diese letztere Sehnsucht und Einbildungskraft voraussetze, so wäre es doch wohl noch richtiger gewesen, zu sagen, das Gefühl, zu welchem auch Sehnsucht gehört, sei das eigentliche Gebiet der Musik. Warum aber die Alten keine Gefühle oder Empfindungen, wie Hass, Liebe, Wehmuth, Heroismus gekannt haben sollen, lässt sich, da sie Menschen wie wir waren, nicht absehen, so wenig, als warum Oedip von Colonos, Medea und die Vestalin keine Opernsujets

sein sollen. Die trefflichen, dazu geschriebenen Musiken beweisen schon an sich das Gegentheil. Ja man könnte vielleicht mit eben so viel Wahrheit und mehr Tiefe sagen, dass das Alterthum, eben weil ihm das Christenthum gefehlt habe, eine desto tiefere Sehnsucht empfunden haben müsse. Und es fragt sich, ob nicht ein begabter Dichter, aus diesem Elemente schöpfend, irgend einer Begebenheit des klassischen Alterthums einen ganz neuen und höchst wirksamen hochtragischen Reiz zu verleihen im Stande sein würde. Dass aber auch die moderne Oper nicht ausschliesslich im romantischen Gebiete sich mit Glück bewegen könne, beweisen die Opern Matrimonio Segreto von Cimarosa, Figaro und Così fan Tutte von Mozart. In diesen Texten, die übrigens nicht unbedingt gepriesen werden sollen, wird es klar, dass die Musik überall mit Glück auftritt, wo sie Empfindungen auszudrücken hat.

Die angeblich geschichtliche Nachweisung S. 128, dass Beethoven in der A dur-Symphonie nicht, wie Raymond sagt, das Kriegerleben der Mauren in Granada, sondern eine deutsche Bauernhochzeit habe schildern wollen, worin die Betrunkenheit der Hochzeitgäste, welche sich prügeln, den Kronleuchter zerschlagen (wie kommt dieser auf eine Bauernhochzeit?) und allerhand Excesse begehen, würde nur den sehr bekannten Satz beweisen, dass die Kunst oft edler sei, als der Künstler. Ein Satz, der auf Beethoven, der keineswegs für ästhetisch ausgebildet gelten konnte, seine Anwendung findet — wenn er wirklich anders historisch wahr ist. Auch Mozart litt an derlei Geschmacklosigkeiten, wofür manche Stelle im Text der Zauberflöte, so wie der bekannte Canon: „O Du eselhafter Martin“ etc. den Beweis liefern. Der Künstler kann leider zur Gemeinheit herabsinken, die Kunst selbst nie, und wenn ein solcher sich so vergessen könnte, dass er alle die physischen Widrigkeiten, die ein Betrunkener empfindet, durch Klänge, oder wäre er ein Dichter, durch Worte ausdrücken wollte, so würde diese Niedrigkeit auch keine Kunstleistung mehr sein. Manche Bilder der niederländischen Schule geben dazu längst gewürdigte Belege. Nicht erbaulicher klingt S. 126 die Phrase, wodurch bewiesen werden soll, dass das Zaubergebiet der Ahnung nicht die deutlich abgesteckten Heerstrassen eines Handelsstaates habe: „Das Ahnungsvermögen ist verschieden, Hinz sieht den *Himmel* offen, wo Kunz eine *Pfütze* erblickt.“ Der ganze Beweis beweist wieder mehr, als er soll, und darum nichts. Wer für Pfützenscher schreibt, dem geschehe sein Recht.

S. 131 steht eine Behauptung, der Ref. nach seiner Erfahrung gänzlich widersprechen muss. „Die Musik“ — heisst es — „ist die subjectivste aller Künste. Dies geht so weit, dass nicht einmal das Wesen der Dur- und Molltonarten ganz allgemein in derjenigen Verschiedenheit anerkannt wird, welche wir geneigt sind anzunehmen. Die Durtonarten sollen Heiterkeit, die Molltonarten Trauer ausdrücken. Dennoch gehören die heitersten Gesänge wilder Völker fast stets dem weichen Klanggeschlechte an, so wie ich Trauergesänge wilder Nationen in Dur gehört habe.“ Zuerst ist es lächerlich, wenn man von Musik, so wie sie heut zu Tage ist, zu *Europäern* spricht, die bekanntlich von allen Nationen der Erde die einzigen sind, die diese Kunst ausgebildet haben, als Autorität die *wilden Nationen*, die eben keine Musik haben, zu citiren. Allein das Citat ist auch an sich in doppelter Hinsicht falsch. Ref. kennt, wie der Verf., eine Menge persischer, türkischer, amerikanischer, indostanischer u. s. w. Melodieen, hat aber wohl wilde Kriegslust, nie aber Freude und Heiterkeit in einer Molltonart ausgedrückt gesehen. Das Opferlied der Marquesasinsulaner in F moll, vom Hofrath Tilesius mitgetheilt, ist so wenig heiter, als das russische „Schöne Minka“, und aus den Nationaltänzen der Ungarn, so wie aus der Tarantella der Neapolitaner spricht wohl Kriegsmuth und bacchantische Tollheit, aber weder Heiterkeit noch Freude. Uebrigens sind die Moll- und Durtonarten keineswegs mit dem Prädicate traurig und heiter scharf abgegränzt und unwidersprechlich bestimmt. Man darf deshalb nur die schöne Entwickelung u. Nüancirung derselben in Heinse's Hildegard von Hohenthal nachlesen. —

Die so oft erzählte und hier S. 103 wiederholte Anekdote über die Entstehung des Mozart'schen Requiems wird man nun nach den Weber'schen Beleuchtungen zu beurtheilen haben. —

Ref. scheidet von dem Verf. und seinem Buche mit dem wahrhaften Bedauern, dass es ihm nicht gefallen habe, über die Kunst der Musik etwas zu schreiben, was, tadelnd oder lobend, etwas Ganzes und seine Ansicht gewesen wäre. Beide Parteien hätten dann gewusst, woran sie sich zu halten hätten. So weiss es keine von beiden, und darum wird das Buch von keiner von beiden

gehörig beachtet werden. — Der zweite Theil ist seinem Inhalte nach schon oben angegeben worden.

C. B. von Militz.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wien gab, als Karnevals-Tribut, eine Local-Posse: „Die Entführung vom Maskenball", welche, ohne überreich an neuen Ideen zu sein, dennoch durch manche drastisch-komische Situationen belustigte. Kapellm. Adolph Müller schrieb dazu recht hübsche Walzer, die er seinem, für derlei Gaben am meisten empfänglichen Principal unter dem anziehenden Titel: Carls-Tänze zueignete. Eine Parodie des Epoche machenden Holtey'schen Drama: „Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab", von Nestroy, dem Nieruhenden, hat in der ersten Hälfte gelungene Momente, ermattet jedoch zusehends gegen das Ende hin. Die musikalische Zuthat von obengenanntem Tonsetzer ist gewöhnliches Mittelgut; Lärm was Zeug hält; mitunter ein artiges Motiv mit Alpen-Dideldumdei — und damit Holla! — Das Zauberspiel: „Kupferschmied, Koch und Kappelmacher", oder: „Die Goldspinnerinn im Krapfenwäldchen" von Hopp und Riotte, ist nichts mehr oder weniger, als eine verschlechterte Copie des Lumpacivagabundus; leer und ohne Humor. — Geniessbarer ist die Burleske: „Hans Jörge in Wien" von Schikh, der wiederholt schon seinen Beruf zum Volksdichter documentirt hat. — Aber auch eine Oper verirrte sich in diesen verwaisten Musentempel. Dem. Dielen wählte nehmlich, von den ehemaligen Collegen willfährig unterstützt, Auber's „Falschmünzer" zu ihrer jährlichen Benefice-Vorstellung; und sofort emigrirte denn, für diesen einzigen Abend, das ganze Personale — Solo-Sänger, Chor, Orchester und Kapellmeister aus der Josephstadt herüber, um von dem entzückten Publikum, welches in die schöne Vergangenheit zurückgesetzt sich wähnte, mit Beifalls-Jubel überfluthet zu werden. —

Im Leopoldstädter-Theater bewährt Raimund fortwährend seine unwiderstehliche Anziehungskraft. Nachdem, nebst frühern Reprisen, „Lindane" und „Das Mädchen aus der Feenwelt" an die Reihe gekommen, ging endlich der sehnlichst erwartete „Verschwender" in die Scene; glänzend ausgestattet und mit Aufwand aller Kräfte dargestellt. Der Erfolg ist eben so beispiellos, wie vor Jahr und Tag auf der Nachbarbühne, und auch noch bei der 20sten Wiederholung bleibt der Andrang sich gleich. Dass übrigens bei so bewandten Umständen Schick's neuestes Mährchen: „Der Traum am Tannenbühl", wozu Nidetzky die gefällige Musik lieferte, dennoch bleibenden Antheil errang, ist eben sowohl ein günstiges Prognostikon für die Sache selbst, als rühmlich lohnend für den Autor.

Die Josephstädter-Bühne hebt sich immer höher unter ihrer gegenwärtigen, umsichtigen Oberleitung, welche nichts verabsäumt, was immer das schönste Ziel, die theilnehmende Gunst der Musikliebhaber an diesen bescheidenen Tempel zu fesseln, fördern kann. So sind z. B. Dem. Sabine Heinefetter, Mad. Fischer-Achten und der Tenorist Hr. Bayer aus München zu Gastspielen eingeladen, und eben so ist mit dem beliebten Mimenpaar von Holtey eine Contracts-Verbindlichkeit auf längere Dauer abgeschlossen worden. — Bellini's „Nachtwandlerin", welche früher, beim ersten Erscheinen, wie damals berichtet wurde, durch eine unzureichende Besetzung total verunglückte, ist nunmehr, nachdem die treffliche Sängerin Mad. Kraus-Wranitzky als Protagonista alles bezaubert und Kreipel, der liebliche Tenor, mit seiner herrlichen, auch in den höchsten Regionen noch glockenreinen Naturstimme die Partie des Elwin in einer jede Erwartung überbietenden Vollendung ausführt, eine wahre Lieblingsoper geworden. Auch Robert der Teufel ging mit glänzender Ausschmückung in die Scene, und zwar genau nach dem Original, nicht durch wesentliche Auslassungen verunstaltet, wie im Kärnthnerthortheater. Mad. Kraus feierte als Prinzessin neue Triumphe und bewährte abermals die kunstgebildete Meisterin; Dem. Segatta, schon ehedem unter Stögers Entreprise im Besitze der Alice, erschien als sehr willkommener Gast; Hr. Dobrovsky würde in der Titelrolle noch mehr befriedigen, wenn er in der Anwendung seiner Kraftmittel haushälterischer verfahren wollte; Hr. Mellinger, Bertram, kann als Anfänger einer solchen Aufgabe schlechterdings nicht gewachsen sein; indessen macht er in mehren Gesangstellen seinen sonoren Bass wirksam geltend. Dass sämmtliche Solosänger, vom ersten und zweiten Range, den Chor verstärken helfen, zeugt von löblichem Gemeinsinn. — Camffa's „Kerker zu Edinburg" sprach

minder an, obwohl die Composition zu den besseren gehört, dagegen aber das Sujet sogar jenen unverständlich bleibt, welche mit Walter Scott's „Herz von Midlothian" befreundet sind. Mad. Kraus erhob zwar die wahnsinnige Sara zu einer hohen dramatischen Bedeutsamkeit; allein sie stand gewissermaassen isolirt; ihre Umgebung, namentlich das schottische Schwestern-Paar, liess Manches zu wünschen übrig, denn es gibt Fälle, wo guter Wille allein nimmermehr auszureichen vermag. — Zur Abwechselung wurde eine Pantomime, mit Musik von Ott, eingeworfen: „Das goldene Zauberrüthchen"; solche mangelhafte Versuche sollten jedoch, weil die unerlässlichen Mittel hierzu fehlen, lieber gänzlich unterbleiben. — Im „Schwur" von Auber gastirte als Capitain Johann ein Hr. Jaskewitz aus Grätz, gefiel und wurde durch vielmaliges Hervorrufen ausgezeichnet. —

In Privat-Concerten producirten sich: 1. Die Königl. Sächs. Kammermusiker Franz Schubert u. Fr. A. Kummer. Ersterer spielte während der Zwischenakte im k. k. Burgtheater eine Violin-Phantasie über Themata aus Herold's „Zweikampf"; Letzterer ein von ihm selbst ungemein geschmackvoll componirtes Violoncello-Rondo; beide wurden für ihre Meisterschaft mit Beifall belohnt und durch die Anwesenheit der Allerhöchsten Herrscherfamilie beglückt. — 2. Die Geschwister Goldberg; im Musikvereins-Saale. Der 13jährige Knabe Joseph trug ein Spohr'sches Violin-Concert und Variationen von Pechatscheck vor, würdig seines Meisters Jansa. Die Schwestern Julie und Franziska zeigten sich in mehren Gesangstücken von Rossini und Pacini als angenehm ausgebildete Schülerinnen des Conservatoriums. — 3. Ebendaselbst: Hr. Benesch, Mitglied der k. k. Hofcapelle und Vice-Orchesterdirector im k. k. Hofburgtheater. Wir hörten von eigener Arbeit ein Violin-Concertino in E minore und originell construirte Variationen mit glänzender Bravour ausgeführt. Seine Frau Friederike bewährte in einem C. Weber'schen Rondo ihren anerkannten Ruf als wackere Pianistin. — 4. Ebendaselbst: Professor Alois Khayll. Er spielte brillante Flöten-Variationen und, begleitet von Hrn. Anton Friedlovsky, ein concertirendes Duo mit Clarinette. Die Herren Kreipel und Mellinger sangen Arien von Kreutzer, und Hr. Heinrich Proch, von dessen Composition die einleitende Ouverture war, trug mit seiner Schwester, Mad. Benesch, Doppel-Variationen für Pianoforte und Violine vor. — 5. Ebendaselbst: Hr. Aug. von Sayve (Graf), aus Brüssel, brachte vor einer dazu geladenen, sehr gewählten Versammlung drei seiner Quintetten für zwei Violinen, Viola und 2 Violoncelle zu Gehör, in F, A moll und D moll, durch welche er sich als einen gründlich bewanderten, geschmackvollen und melodienreichen Tonsetzer beurkundete. Namentlich sind die Adagio's reizend durchgeführt und athmen geistreiches Leben, eigenthümliches Colorit und blühende Phantasie. — 6. Ebendaselbst: Hr. Michael Leitermayer, Musikdirector des Kirchen-Vereins in der Alservorstadt und Singmeister am Josephstädter-Theater, zum Andenken seines Jugendfreundes, Franz Schubert, von dessen Tonschöpfungen eine noch nie gehörte Ouverture in E, der Geisterchor: „In der Tiefe wohnt das Licht", „Die Sehnsucht", „Der Erlkönig", „Der Hirt auf dem Felsen", das Vocal-Quartett: „Frühlingsgesang", nebst einem grandiosen Alleluja des allgemeinsten Antheils sich erfreueten. — 7. Ebendaselbst: Hr. Ignaz Tedesco aus Prag, ein hoffnungsvoller Kunstjünger, welcher Mozart's C dur-Concert, Variationen von Herz und ein Impromptu über Motive aus Robert der Teufel mit seltener Ruhe, Präcision und Sicherheit ausführte. —

Jansa's Quartetten-Zirkel, die wöchentlichen Vereinsabendunterhaltungen, so wie jene von Hrn. Holz für Verehrer Beethoven's veranstalteten hatten auch diesen Winter über guten Fortgang. —

(Fortsetzung folgt.)

Italien. (Forts.) *Venedig* (Teatro d'Apollo). Sonnambula mit den Hauptsängern: Dem. Tridzi und Hrn. Regoli, Lei: Alles gut; Regoli in der ersten Vorstellung etwas befangen. Zur dritten Oper Ricci's Eran due or son tre mit dem hinzugekommenen Buffo Lauretti: ausserordentlicher Success, besonders Lauretti und Lei. Zu Ende der Stagione die Cenerentola, die aber nicht mehr gefallen wollte, weswegen Rossini schnell mit einer langen Nase abziehen und dem Maestro Ricci Platz machen musste, dessen Furore jedoch jenem weit nachstand, welcher der Taccani (s. Rovigo) am 8. Decbr. in der von ihr gegebenen Vorstellung als Sonnambula zu Theil wurde (Phrenitis + Delirium ∝ Fanatismus). Was sind doch alle Furori, die einst hier zu Lande ein Marchesi, Crescentini, eine Todi, Silva, Banti, Grassini und in den neueren Zeiten eine Malanotti,

ist ausserordentlich; nur seinen Kompositionen wünschte ich mehr Mannichfaltigkeit, Reichhaltigkeit der Gedanken und besonders eine geschmackvollere Anordnung und Verbindung der einzelnen Satze u. dergl. Ein von ihm erfundenes und durch seine geschickte Ausführung wirklich tauschendes Echo hat hier sehr gefallen. Auch hat sich Hr. Dornaus durch sein anderweitiges artiges Benehmen bey allen, die ihn kennen lernten, beliebt gemacht.

18) Am 28sten November, daselbst, Dem. Grund. Ausser mehrern interessanten Sachen, die in diesem Konzerte gegeben wurden, wohin ich unter andern eine Sonate à quatre mains von Dussek rechne, welche Dem. Grund mit ihm spielte, liess sich auch Herr Jarnovick mit einem selbst komponirten Violinkonzerte aus dem G dur hören, wodurch er das sehr zahlreiche Publikum höchst entzückte. Mir selbst hat er an diesem Abende durch fast beyspiellose Reinheit, Leichtigkeit und Präzision mehr gefallen, als je zuvor, ob ich ihn gleich sehr oft gehört habe.

19) Am 2ten December gab Hr. Kollmann, Organist an der hiesigen St. Catharinen-Kirche, um eine neuerdings in seiner schönen Orgel angebrachte, in ihrer Art wirklich vollkommene Schwellung (ein crescendo und diminuendo) der ganzen sogenannten Brust hören zu lassen, ein Orgelkonzert. Der Abt Vogler, der sich auch auf dieser Orgel, wenigstens einmal und wenn ich nicht sehr irre, mehreremale hören liess, hat viele Organisten, die sich bemühen, seine Charlatanerien z. B. Donnerwetter, Hirtenwonne u. dgl. nachzuahmen, zu Narren gemacht. Schade nur, dass er diesen Herren nicht auch zu gleicher Zeit seine tiefen Kenntnisse in der Tonkunst und seine ausserordentliche Gewandtheit, Kraft und Fertigkeit im Orgelspielen eingeben kann. Auch an diesem Tage hat gewiss mancher Kenner und ernste Zuhörer Gelegenheit gehabt, ähnliche Bemerkungen zu machen. Die Kirche war zum Erdrücken mit mehrern tausend Menschen angefüllt. Bey dieser Gelegenheit kann ich doch nicht umhin, Ihnen zu schreiben, dass sich hier, oder vielmehr in Altona, der bekannte Organist Kittel aus Erfurt ohngefähr ein ganzes Jahr hindurch aufgehalten hat. Man war, als er herkam, sehr begierig, ihn und seine Künstlertalente kennen zu lernen. Die Erwartungen von einem Schüler des einzigen Sebastians waren, ihm selbst zum Nachtheil, sehr hoch gespannt. Er liess sich einigemal in Altona und auch hier in der St. Catharinenkirche auf der Orgel hören, missfiel aber, einige wenige seiner ehemaligen Schüler etwa ausgenommen, fast allen — und gefiel auch mir nicht, Er ist ein alter, eigner und eitler Mann, ohne Geschmack und Gewandheit. Sein neuestes Produkt, ein Choralwerk, ist bereits in Ihrer Zeitung gehörig gewürdiget worden, ob ich Sie gleich bitten muss, dem in dieser Gegend ziemlich ausgebreiteten Gerüchte, als sey ich der Recensent desselben, zu widersprechen *).

20) Am 5ten December, im deutschen Theater, Herr Massonneau, den Sie bereits hinlänglich kennen. Ausser ihm und seinem 14 jährigen Sohne, der sich als Liebhaber, wie es in der öffentlichen Anzeige hiess, mit einem Klavierkonzerte hören liess, und als solcher auf die Nachsicht des Publikums Anspruch zu machen schien, die man ihm auch vollkommen schenkte, unterhielten uns die Herren Apel und Kirchner, und die Damen Koch (gegenwärtig Prima donna unserer deutschen Oper) und Stolmera durch ihren Gesang. Diese leztere ist eine ganz gute Schauspielerinn,

*) Wir bezeugen es, dass der Verf. dieses Aufsatzes durchaus keinen Antheil an jener Recension hat; auch wird der Recensent sich kein Bedenken machen, dem seinen Namen zu nennen, der darnach zu fragen einiges Recht hat. d. Redakt.

Morandi, Marcolini machten, gegen die jetzigen der Sänger zweiten Ranges! ...

(Teatro Gallo.) Pacini's Fidanzati mit den Hauptsängern: Dem. Giacosa und den Herren Tati und Leonardis, die sämmtlich gefielen, ungeachtet die Musik erst in der Folge etwas anzog. Ricci's Nuovo Figaro, mit dem hinzugekommenen Buffo Torelli, zählte blos vier Vorstellungen. Zuletzt tischte man noch Auber's Muta di Portici auf, die aber vor Allem bei den Sängern keinen starken Appetit erweckte, weil hier die Cavatina di sortita, die Arien mit Chören und Cabaletten und alle sogenannten Convenienze teatrali fehlten; die Zuhörer genossen daher blos sehr wenige Stücke.

In der am 15. Decbr. im Saale der hiesigen Società Apollinea gegebenen mus. Akademie sang die Taccani, Hr. Tati, Hr. Balfe (Gatte der Rosser, neues Ehrenmitglied dieser Akademie); ein Hr. Salieri liess sich auf dem Clarinett und Basshorn, und Hr. Bellio eine von ihm componirte Ouverture hören. Sämmtliche Künstler ernteten starken Beifall ein.

Triest. Nach einigen Vorstellungen der Parisina, worin die Talestri-Fontana und die Herren Ronzi, Linari-Bellini und Porto Beifall erhielten, gab man den Torquato Tasso, ebenfalls von Donizetti, mit geringem Erfolge, weil der Tenor Ronzi etwas unwohl war u. s. w. Der exotische Bassist Barroilhet, der Protagonist, rettete einigermassen den gänzlichen Schiffbruch. Mit der Norma, worin die Boccabadati und Hr. Bonfigli das Publikum entzückten, hat sich das Blatt gewendet.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der Concerte in Halle seit Michaelis 1834 bis Ostern 1835.

Der Musikverein veranstaltete unter Mitwirkung der Singakademie u. des Orchestervereins sein 2tes grosses Concert, in welchem unter Direct. des Hrn. MD. Schmidt Spohr's Orator. „Die letzten Dinge" und Kalliwoda's zweite Sinfonie zur Aufführung gebracht wurden. Die Solopartieen in Spohr's Orat. sangen Mad. Joh. Schmidt, Hr. Nauenburg und einige Dilettanten. Die vereinigte Berggesellschaft gab 5 Concerte, die Museumsgesellschaft 6, Hr. MD. Naue 5, Hr. Nauenburg 1, Hr. Helmholz 1, Hr. MD. Schmidt 3 und 4 Quartettunterhaltungen. In den Concerten der vereinigten Berg- u. Museumsgesellschaft hörten wir:

Sinfonieen von Beethoven, Haydn, Mozart, Kalliwoda; Ouverturen v. Gluck, Beethoven, Mozart, Weber, Spohr, Cherubini, Spontini, Kalliwoda, Felix Mendelssohn, Boieldieu, Rossini und Chelard. — Mad. Joh. Schmidt trug vor: Arien v. Mozart, Spohr, Weber, Paer, Rossini, C. Blum und einzelne Gesänge von Kreutzer und Schubert; Hr. Nauenburg: Arien v. Mozart, Spohr, Rossini, Wolfram, Otto Nicolai, und einzelne Gesänge und Balladen v. Löwe, Schubert, F. Reichardt, Kalliwoda, Weber, Spohr, Reissiger, Curschmann, W. Taubert, Schuster, Blangini; in Verbindung mit Mad. Joh. Schmidt Duette v. Spohr, Spontini, Rossini, Mercadante. Als Concertspieler traten auf: Hr. MD. Schmidt mit Violinsolo's v. Spohr, Rode, Maurer, Beriot u. s. w. Hr. KM. Belcke aus Lucca mit Flötensolo's eigner Composition u. Concertvariationen von Heinemeyer; Hr. Sturm, Violinist des hiesigen Orchesters, ebenso Hr. Schreiber, Fagottist, und mehre achtbare Dilettanten. Von grössern Ensemble-Stücken wurden in den genannten Concerten zur Aufführung gebracht: Spohr's Oratorium: „Die letzten Dinge", „Der Bergmannsgruss" von Anacker (die Bariton- und Declamationspartie von Hrn. Nauenburg vorgetragen); Finale aus Don Juan; Terzett aus Fidelio u. s. w. In den Concerten des Hrn. MD. Naue hörten wir „Die Glocke" v. Schiller und Romberg unter Mitwirkung des Hrn. Julius Miller, dessen Tochter und Hrn. Nauenburg; das Requiem v. Mozart und mehre Chöre von Türk, Reichardt u. s. w. Von fremden Künstlern erwähnen wir noch Hrn. Lotze, Violinisten aus Berlin, die Sängerinnen Frl. Eva Heinefetter und Anschütz, welche in den genannten Concerten des Hrn. MD. Naue sich producirten. Hr. MD. Schmidt machte uns mit den gediegensten Orchestercompositionen von Beethoven (Sinfonie No. 9 mit Chor), von Spohr (Die Weihe der Töne), Mendelssohn und Kalliwoda bekannt. Die Gesangspartieen wurden in diesen Concerten von Mad. Joh. Schmidt und Hrn. Nauenburg ausgeführt. Hr. Helmholz gab unter gefälliger Mitwirkung der Frl. Grabau aus Leipzig Bellini's Oper Romeo und Julie als Concert. Die allgemeinste Theilnahme fand von Seiten des Publikums das Concert des Hrn. Nauenburg, in welchem, ausser einer Ouverture von C. Löwe, mehren Gesängen v. Mozart, Weber, Reichardt, Rossini (vorgetragen v. Concertgeber und der Mad. Joh. Schmidt), einem Violinsolo von Spohr (vorgetragen v. Hrn.

MD. Schmidt), Beethoven's Musik zu Göthe's Egmont mit Declamation von Mosengeil (gesprochen vom Concertgeber) producirt wurde. Schliesslich sind noch die Concerte im Stadtschützengraben und die öffentlichen Versammlungen der allgemeinen Liedertafel zu erwähnen.

Kurze Anzeigen.

5 *geistliche Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof., oder auch für Sopran, Alt, Tenor und Bass, comp. — von C. Löwe.* 22stes W. Heft 1 u. 2. 2te Aufl. Berlin, b. H. Wagenführ. Part. u. St. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Das erste Heft dieser geistlichen Gesänge in der ersten Auflage ist 1832 S. 135 unserer Blätt. besprochen worden, worauf wir verweisen. Vom zweiten Heft haben wir nichts Anderes zu sagen. Es enthält 2 Lieder von Niemeyer, 2 von Gellert (eigentlich von Jedem 1 Lied und einen kurzen Gesang). Das durchgeführte ist Ave maris stella, zugleich mit teutscher Textunterlage, in einer kurzen Fuge endigend. Was wir voraussahen, hat sich erfüllt; sie haben den Beifall des Publikums erhalten, was die zweite Auflage beweist.

100 *kurze instructive Orgelstücke in den ersten Dur- und Molltonarten, grösstentheils mit eingewebter Tonleiter und — mit einigen Ausnahmen — als kleine Vorspiele zu Chorälen zu benutzen für angehende Orgelspieler und besonders zum Gebrauch in Seminarien, gesetzt — von Aug. Mühling.* 50stes Werk, 1ste u. 2te Lief. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 3 Fr. 50 Ct.

Der Verf. dieser kurzen belehrenden Orgelstücke ist bekanntlich Musikdir., Organist u. Lehrer der Musik am K. Seminar zu Magdeburg. Was der erfahrene Mann damit beabsichtigt, zeigt theilweise schon der ausführliche Titel. In den Vorbemerkungen wird die Einfachheit und Kürze dieser Uebungen und leichten Vorspiele bedeutend genannt und hinzugesetzt, dass das Pedal absichtlich nur gering beschäftigt ist; dass die Stücke auf einer Orgel ausführbar sind, welche nur ein Manual hat; dass die passende Fingersetzung, besonders in der ersten Hälfte der Sammlung, angegeben worden ist; dass sich keine eingewebten Choralmelodieen in diesen kleinen Sätzen finden und dass eine Sammlung weiter ausgeführter Orgelstücke diesem Werkchen folgen soll. Wir finden das Ganze zweckmässig. Alles ist leicht und für geringe Kräfte hinlänglich belehrend. Bei aller Kürze werden doch zuweilen Nachahmungen und Umkehrungen angewendet. Man muss nur wissen, mit welchen geringen Vorkenntnissen und praktischen Fertigkeiten in manchen Gegenden die meisten Zöglinge auf die Seminarien kommen, um solchen Uebungen Gerechtigkeit angedeihen zu lassen. Nimmt man dazu, dass die jungen Leute neben der Orgelkunst vorzüglich zu geschickten Jugendlehrern gebildet werden sollen; dass also ihre Kräfte durch ganz andere und wichtige Dinge in Anspruch genommen werden müssen und dass daher dem Studium der Musik im Allgemeinen nur wenig Zeit übrig bleibt: so wird man nicht verlangen, dass auf jedem Dorfe ein grosser Orgelspieler sein soll. Nur überschätze Keiner seine Kräfte und unternehme Dinge, denen er nicht gewachsen ist. Lieber spiele ein Mann, der wohl als geschickter Jugendlehrer, aber nicht als Organist sich auszeichnet, ein solches kleines Vorspiel gut, als ein grösseres stümperhaft. Zu Uebungen für Anfänger auf der Orgel, namentlich auf Seminarien, sind die hier gelieferten Sätzchen auf alle Fälle empfehlenswerth.

8 *Märsche für die Infanterie componirt — von A. Neithardt,* Musikdirect. des Kaiser Franz Grenadier-Regiments. 10stes Werk. Eigenthum des Componisten. Vollständige Partitur. Berlin.

Dass dieser hinlänglich bekannte und beliebte Comp. für Militärchöre alle dazu gehörigen Kenntnisse u. Erfahrungen besitzt, ist anerkannt. Diese vorl. Samml. wird seine vielen Freunde noch vermehren. Seine eignen Melod. sind frisch, hebend; die Instrumentation voll, gut geordnet und wirkungsreich vertheilt. Auch versäumt er nicht, Zeitgemässes zu benutzen, z. B. im 4ten Marsch, der nach dem Alexander-Walzer von Strauss comp. worden ist. Die Ausg. ist schön u. Sr. Exc. dem geheimen Staats- u. Kriegsminister Hrn. v. Witzleben gewidmet.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juni. Nº. 24. 1835.

Ueber die Herkunft Josquin's Des Prés (oder Desprez).

Josquin Desprez (des Prés), der grosse Meister der contrapunctischen Kunst, der ausgezeichnetste unter den niederländischen Tonmeistern gegen Ende des XV. Jahrhunderts, des hochverdienten Ockeghem (oder Ockenheim) herrlichster Zögling, hat mit dem unsterblichen Dichter der Iliade und der Odyssee das Schicksal gemein, dass lange nach seinem Tode mehre Länder und Städte um die Ehre stritten, ihn als ihren Mitbürger zu betrachten; oder dass, wenn die Prätendenten mangelten, unaufgeforderte Sachwalter sich fanden, die jene Ehre bald dieser bald jener Nation, Provinz oder Stadt zuzusprechen bereit waren.

Burney, in seiner allgemeinen Geschichte der Musik, war nicht übel Willens, ihn den Italienern zu schenken, indem er den Namen Jodocus a Pratis oder Pratensis, unter welchem Josquin in den lateinischen Titeln und Ueberschriften häufig vorkommt, von der Stadt Prato im Toscanischen ableiten wollte. Es hängt dieser barocke Einfall des übrigens verdienstvollen Geschichtschreibers mit dessen Irrthümern in Absicht auf den Synchronism in der Entwickelungs-Geschichte der contrapunctischen Kunst, namentlich mit der vorgefassten Meinung desselben zusammen, dass zu Josquins Zeiten, das ist in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts, Italien schon der Heerd musikalischer Kunst gewesen sei, und dass Josquin in die päpstliche Kapelle in Rom sich als Sänger habe aufnehmen lassen, um dort Musik zu lernen.

Unser Forkel hatte nicht Kraft genug, sich gegen seinen Vorarbeiter Burney, dem er so viel schuldig war, in offene Opposition zu setzen: er lässt dessen Behauptung dahingestellt; und indem er darum nicht minder der allgemeinen Meinung nachgibt, welche Josquin seit Jahrhunderten für einen Niederländer gehalten hat, kommt ihm in seiner grossen Belesenheit ein deutscher Magister vor, der einmal den Josquin unter die deutschen Tonsetzer gezählt hat, weil ja die Niederlande als burgundischer Kreis zum deutschen Reichsverbande gehörten (was übrigens Forkel, ohne eines Citats zu bedürfen, aus seiner Schul-Geographie ohnehin gewusst haben konnte und musste); und er ist zu patriotisch, um seinen deutschen Landsleuten eine Vorstellung, in der sie sich gefallen könnten, zu verkümmern.

Die eben angeführten sonderbaren Meinungen sind von neueren Schriftstellern genügend gewürdigt worden*) und hoffentlich werden solche nie und nirgends wieder zur Sprache gebracht werden.

Eigentlichen Forschungen, selbst auch nur literarischen Untersuchungen, hatten weder Burney noch Forkel in Beziehung auf Josquin sich unterzogen. Erst in neuerer Zeit sind zwei angesehene Literaten in Paris, Hr. Perne und Hr. Fétis, auf das Problem eingegangen und haben die Resultate ihrer literar. Untersuchungen bekannt gemacht.**)

Hr. Perne hat die Stadt Cambray, Hr Fétis das Hennegau, und zwar als höchst wahrscheinlich Condé, als Josquins Geburtsort angegeben. Beide haben ihre Gewährsmänner und die betreffenden Beweisstellen derselben angeführt.

Da mir ganz neulich der Zufall einen Gewährsmann zugeführt hat, nach dessen Zeugniss Josquin weder aus Cambray, noch aus dem Hennegau gebürtig gewesen wäre, so hat mir dies die nothwendige Veranlassung gegeben, jene Zeugnisse

*) Perne in der Revue musicale, Jahrg. 1827, No. 36. — Fétis ebendaselbst und in dem Memoire über die Preisfrage des niederländischen Institutes der Wissenschaften u. s. w. Amsterdam, 1830. Vergl. m. Abhandl.: Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, gekr. Preisschrift. Amsterdam, 1830.

**) In den oben angeführten Schriften.

näher zu untersuchen, um deren Glaubwürdigkeit gegen jene meines neuen Zeugen abzuwägen.

Hr. Perne, der Josquin zu Cambray geboren wissen will, beruft sich auf Le Duchat, den Verf. der Noten zu der im Jahre 1711 zu Amsterdam erschienenen Ausgabe der Oeuvres de Rabelais, und zwar zu dessen Pantagruel; dann auf den Abbé Mercier, genannt l'Abbé de S. Leger, der in gewissen „handschriftlichen" Supplementen zu dem bibliographischen Werke des La Croix du Maine die Angabe dieses letzteren (dass Josquin aus dem Hennegau gebürtig gewesen) berichtiget, indem er auf die betreffende Note des Le Duchat zu dem Pantagruel hinweist, nach welcher Josquin von Cambray gewesen.

Sehr richtig macht schon Hr. Fétis dagegen die Einwendung, dass die Behauptung des Le Duchat durch gar nichts unterstützt sei; und allerdings muss ein nach Verlauf von zwei Jahrhunderten auftretender Zeuge, der keine Art von Beweis seiner Behauptung beibringt, eben sowohl verworfen werden, als ein zweiter (Abbé Mercier), oder als eine Schaar von Zeugen, die sich nur eben auf die Aussage jenes Einen berufen würde.

Nun wollen wir aber andererseits auch die Zeugen prüfen, welche Hr. Fétis vorgeführt hat und die da beweisen sollen, dass „Josquin Des Prez" ein „Hennuyer de Nation" gewesen sei. Hr. Fétis freut sich, „beinahe gleichzeitige" Schriftsteller, die dies behauptet, gegen Hrn. Perne anführen zu können, nämlich die zwei Bibliographen La Croix du Maine und Duverdier (deren Bibliotheques in den Jahren 1584 u. 1585 erschienen), dann den Dichter Ronsard, der es in einer an König Carl IX. gerichteten Vorrede zu einer franz. Liedersammlung, gedr. bei Adrien Leroy u. Robert Ballard, Paris 1572, bestimmt ausgesprochen.

In Bezug auf diese Zeugen meine ich schon vor Allem, dass Schriftsteller, die 50 u. 60 Jahre nach Josquin's Ableben über diesen ein Zeugniss geben, nicht füglich als „beinahe gleichzeitig" anzusehen seien, und dass auch an sie schon die Forderung gestellt werden müsste, ihre Angabe zu begründen. Und da die obgenannten Bibliographen zu gleicher Zeit und höchst wahrscheinlich im Einvernehmen gearbeitet haben, so kann ich beide Zeugen schon ohnehin nur für einen ansehen; und endlich kann darüber kaum ein Zweifel obwalten, dass Beide es hinwieder nur eben dem Dichter Ronsard auf Treu und Glauben nachgesagt haben.

Ich finde also endlich auch noch auf dieser Seite nur einen Zeugen, nämlich den von den Bibliographen verschwiegenen Gewährsmann, den Poeten Ronsard, der uns aber gleichfalls jede Art von Beweis schuldig geblieben, und der meines Erachtens schon darum ein wenn nicht verwerflicher, doch höchst unzuverlässiger Zeuge ist, weil er, nach seiner Heimath, Stellung und Beschäftigung, sich nicht als den Mann darstellt, der zu einem Zeugnisse in Beziehung auf den Niederländer (und letzlich kaiserlichen Kapellmeister) Josquin berufen gewesen wäre.

Glaubwürdiger, als dergleichen verspätete, im besten Falle nur auf Hörensagen gegründete, zudem nur gelegentlich hingeworfene Aeusserungen, sind die Ueberschriften oder Titel der Gesänge in alten Original-Sammlungen, welche aus der Zeit des betreffenden Meisters oder aus einer wenigstens sehr nahe liegenden Zeit herrühren, wenn sie nicht blos im Allgemeinen die Nationalität desselben, sondern den District oder Ort seiner Herkunft ganz bestimmt angeben. Auf den Grund eines solchen Zeugnisses hat z. B. Hr. Fétis allerdings mit Recht die Stadt Chimay im Hennegau als den Geburtsort jenes Dufay angeben können, von welchem sogar Joannes Tinctoris (selbst ein Niederländer) immer als von einem Franzosen gesprochen hatte.

Nun besitzt aber die altberühmte Bibliothek zu S. Gallen einen handschriftl. Codex (No. 463), welcher (von Josquin anfangend) eine Sammlung von Compositionen meist niederländischer, zum Theil deutscher und französischer Tonsetzer des XV. und XVI. Jahrhunderts enthält. (Von Italienern ist nur Constantius Festa und P. Leo X. (?), angezeigt, von Schweizern Ludwig Senfl und Felix Loro aus Zürich, dann Stephanus Niger Schwarz, Sedurensis Valesianus.)

Die Wahl der Autoren, unter welchen Senfl, Dieterich und der Florentiner Costanzo Festa die jüngsten sind, würde allein hinreichen, den Schluss zu begründen, dass diese Sammlung in den 1530er Jahren abgeschlossen worden sein musste.

Hierzu kommt aber noch, dass dieselbe als ein Geschenk zu der Bibliothek von dem Edlen Herrn Tschudi herrührt, dem berühmten schweizerischen Historiker u. Staatsmanne Egid. Tschudi (geb. zu Glarus 1505, Landsmanne und Freunde des unter dem Namen Glareanus berühmten Gelehrten und Schriftstellers Henricus Loritus aus Glarus). Wirklich war jener Tschudi in den Jah-

ren 1530 bis 1533 auf den Besitzungen des Fürstbischofs von S. Gallen als Landvogt bestellt; und es ist anzunehmen, dass er eben in dieser Periode seines Lebens den gedachten Codex der dortigen Bibliothek verehrt habe, weil er schon im Jahre 1533 in seine Vaterstadt Glarus zurückkehrte und von da an der Verband desselben mit S. Gallen aufgehört hatte

In dieser Sammlung nun erscheint Josquin, der einzige mit einem besondern Prädicate, mit folgender Ueberschrift:

Jodocus Pratensis vulgo Josquin du Prés, Belga Veromanduus omnium princeps.

Es ist eine Frage, die, von wem sie auch komme, Niemanden befremden darf; in welchem Winkel der belgischen Lande jenes *Veromanduum* (Ländchen oder Stadt) gelegen sei? Es ist nicht zu fordern, dass Jemand in den römischen Classikern oder in den Einzelnheiten der antiken Geographie nothwendig so bewandert sein müsse, um sich des Sitzes jenes kräftigen belgischen Stammes der Veromanduer, die einst mit mehren andern belgischen Stämmen zur Vertreibung der Römer aus Gallien gegen Julius Cäsar sich verbündet hatten, oder ihrer von Ptolemäus oder in dem Itinerarium Antoninum angezeigten Augusta Veromanduorum zu erinnern; zwei Jahrtausende sind überall mehr, als genügend, um Völker und Städte mit deren Herrlichkeiten in das Dunkel der Vergessenheit zu hüllen; und hat irgendwo der Name, einst ein berühmter, sich auch noch lange erhalten, so hat die neuere, und vollends die neueste Geographie recht absichtlich dahin gewirkt, die Namen bedeutender Districte, welche einst eine Provinz gebildet, ja endlich auch die Namen der Provinzen selbst, zu verwischen und dem Geschichts- und Alterthumsforscher preis zu geben. Und endlich steht dem Leser nicht immer gleich ein Handbuch der alten oder mittleren Geographie zur Hand.

Das französisch sogenannte Vermandais ist ein District von mässigem Umfange in der altbelgischen, bis zur Zeit der französischen Revolution unter der collectiven Benennung der Picardie bestandenen ausgebreiteten Provinz. Seine Grenzen sind: gegen Mittag die eigentlich so zu nennende Picardie*) nach Noyon zu; gegen Westen Peronne; gegen Norden das Cambresis; gegen Osten ebenfalls die Picardie nach Guise und la Fére zu, auf dieser Seite durch die Oise begränzt.

Die Hauptorte dieses Districtes sind: die ansehnliche Stadt St. Quentin; im Norden Catelet; im Westen Peronne; im Süden Ham. Das Ländchen wird von dem Flusse Somme durchströmt, von welchem heut zu Tage das Departement, dem es einverleibt ist, den Namen führt.

Im Mittelalter hatte das Vermandais seine eigenen Grafen; in der Folge kam es an die Herzoge von Burgund und gehörte zu dem grossen Vereine der Provinzen der mächtigen burgundischen Krone, welche nach dem Ableben Karls des Kühnen (1477) durch desselben einzige Tochter und Erbin an deren Gemahl, den Erzherzog, nachmaligen Kaiser Maximilian I. gelangten. Von da an öfters ein Gegenstand wechselnder Kämpfe, ward es endlich, im J. 1559, durch den Vertrag von Cateau-Cambrésis, an Frankreich abgetreten.

Die Hauptstadt des Vermandais, die alte Augusta Veromanduorum, wurde schon im V. Jahrhundert von den Vandalen von Grund aus zerstört; sie lebte später unter dem Namen St. Quentin (Quintinopolis) an der Somme wieder auf. Doch befindet sich in dessen Nähe (südwestlich, nicht völlig zwei Lieues von da, an dem kleinen Flusse Ouvignon) noch ein kleiner Ort, der den alten Namen Vermand führt, ausser einer vorlängst wieder aufgelösten Abtei nur aus einem Weiler von wenigen Häusern besteht, auch von einigen Geographen für die Stätte der alten Augusta Veromanduorum gehalten wird, und nach welchem das Land seine Benennung bis auf die späteren Zeiten behalten hat.

Dies also wäre die Heimath Josquin's Desprez, der in jener oberwähnten, aus dem ersten Drittel des XVI. Jahrhunderts herrührenden Sammlung von Gesängen, auf einer sehr wahrscheinlich noch bei dessen Lebzeiten überschriebenen Composition „Belga Veromanduus" betitelt wird.

Die Angaben derjenigen, welche als dieses Meisters Geburtsort bald Cambray, bald Condé (oder doch die Provinz Hennegau) anzugeben kein Bedenken getragen haben, beruhten, wie leicht zu errathen, auf dem Umstande, dass Josquin, nach seiner Rückkehr von Rom, zu Cambray die Stelle des Musik-Directors an der dortigen Hauptkirche angenommen und dass er letztlich eine Pfründe zu Condé erhalten haben sollte, an welchem letzteren Orte er, nach dem (übrigens schon von Hrn. Fé-

*) La vraie Picardie, sagt mein französischer Autor.

tis, wenigstens in Absicht auf die Jahreszahl, mit guten Gründen angefochtenen) Zeugnisse eines Miraeus vor dem Hochaltare der Canonicats-Kirche begraben sein soll.

Allein die Herkunft eines Menschen ist immer eher dort zu vermuthen, wo er seine Kindes- und Jugendjahre verlebt hat, als an jedem andern Orte, zu welchem er im spätern Mannesalter, nach manchen Wechselfällen eines unstäten Lebens,

Per varios casus, per tot discrimina rerum

gelangt war, um das Glück, das die Heimath ihm nicht bot, zu suchen; oder als an jenem Orte, an welchem ihm endlich seine Ruhestätte bereitet ward.

Und wirklich vereinigen sich alle Umstände in der frühern Lebens-Periode Josquin's, um das Vermandais, und zwar die Stadt St. Quentin selbst, welche sich immer als die aus der Asche erstandene Augusta ansieht,*) als desselben Heimath anzunehmen.

Claude Héméré (aus St. Quentin), der, um seine chronologischen Tafeln der Decane von St. Quentin zu liefern, die Acten der Kirche perlustrirt haben musste, sagt bestimmt, Josquin sei daselbst infantulus cantor (Sängerknabe), nachmals — vermuthlich nach beendigtem Unterrichte bei dem berühmten Ockenheim — selbst musicae praefectus, endlich unter König Franz I.(?) Canonicus ebendaselbst gewesen.

Die angeführte Thatsache allein, dass Josquin zu St. Quentin seine erste musikalische Erziehung erhalten, scheint mir entscheidend dafür zu sprechen, dass desselben Eltern in dieser Stadt ihre Heimath hatten: was hätte denn auch eine zu Cambray oder zu Condé ansässige Familie bestimmen können, ihr Kind in eine entlegene Stadt in die Erziehung zu geben, da in der damaligen Periode auch dort die Gelegenheit gar nicht mehr gemangelt hätte, demselben die erste musikalische Bildung und auch wohl die Stelle eines Chorknaben zu verschaffen?

Josquin Desprez also war ein Picard; im engern Sinne ein Vermandais, höchst wahrscheinlich aus der Stadt St. Quentin. Er war darum nicht minder ein Niederländer (Belga), und zwar ein burgundischer Niederländer.

Wenn der hier dafür geführte Beweis dem Juristen nicht als vollkommener gelten mag, der nothwendig nach Geburts- oder Taufzeugnissen oder in deren Ermangelung nach Zeugen-Aussagen fragen muss, so ist meines Erachtens der Historiker oder Biograph wohl berechtigt, auf eine Tradition zu bauen, welche, wie die vorliegende, dem bezüglichen Momente der Geschichte so nahe vorgefunden wird und in dem Zusammentreffen geschichtlich bekannter Umstände ihre vollste Bestätigung findet. Jedenfalls gedachte ich durch vorstehende Bekanntmachung zu bewirken, dass man sich bei Angabe der Herkunft Meister Josquin's weder auf Le Duchat oder Ronsard, noch auf deren Echo (die Bibliographen) jemals wieder berufe.

R. G. Kiesewetter.

*) Gregor von Tours schreibt, dass der Leib des Märtyrers Quintinus in oppido Veromanduorum liege. Wirklich ist es die Stadt St. Quentin, die denselben in ihren Mauern verwahrt.

Nachrichten.

Corfu (Teatro S. Giacomo). Eine noch nicht 20 Jahre alte Anfängerin, Namens Carlotta Ferrarini aus Bologna, debutirte als Norma u. Chiara di Rosenberg mit vielem Beifalle, der auch dem Tenor Pennetti, dem jungen Buffo Lipparini-Negri aus Bologna und dem Bassisten Zucchini zu Theil wurde. In der dritten Oper, in Donizetti's Furioso, sang die Adelaide Sartori, die ebenso wie Hr. Zucchini in der Titelrolle verdiente Anerkennung von Seite des Publikums fand. Den 9. Decbr. ging endlich die vierte Herbstoper, Bellini's Sonnambula, in die Scene, worin sich die Ferrarini (Amina) besonders in der letzten Scene vorzüglich auszeichnete und stark beklatscht wurde. Ihre Stimme hat in der That manches Gute, mit allem Uebrigen stehts freilich nicht auf einer sehr hohen Stufe.

Cadix. Die unermüdete Nannette Fischer feierte abermals den 19. Novbr. einen Triumph in der Straniera; neben ihr zeichnete sich Hr. Moncada in der Rolle des Valdeburgo aus. In den beiden nachher gegebenen Opere buffe: Le convenienze teatrali und I pazzi per progetto von Donizetti, die, im Vorbeigehen gesagt, keine sehr glänzende Aufnahme fanden, belustigte die vom Buffo Marconi in der Rolle der Agata im Falset gesungene Romanze: „Assisa a piè di un sacco."

Dies Wenige über unsere Herbstopern. Für den Karneval werden die Anna Bolena und die Clotilde in die Scene gesetzt werden, mit welcher Stagione der Contract der gegenwärtigen Sänger-

gesellschaft zu Ende geht. Ob die italienische Oper noch ferner hier fortbestehen wird, daran zweifeln Viele, um so mehr, weil sich die Theaterdirection dieses Jahr in einem beträchtlichen Deficit befindet.

Königsberg, im April. Concerte. Am 15. Octbr. 1835 im Dom das Weltgericht von Fr. Schneider, aufgeführt vom Hrn. MD. Riel. Das Musikchor ist vergrössert, die Aufführung war gut. Fräul. Robena Ann Laidlaw, hier wohnhaft, spielte vor ihrer Abreise nach England in ihrem ersten Concerte Hummels Concert in A moll, 2 Allegri di Bravura von Moscheles und Chopin, und Variationen über Robin Adair von Pixis; im zweiten Concerte das Quintett von Pixis aus D moll, Solovariationen A dur von H. Herz und grosse Variationen von demselben. Sie ist eine junge brave Klavierspielerin, möge aber auf die Lobhudeleien nicht zu viel geben, die ihr in den Londoner Zeitungen zu Theil geworden, in denen sie mit den berühmtesten Professoren Londons in gleichen Rang gestellt wird. — Fräul. von Awerin aus St. Petersburg, Schülerin von H. Herz in Paris, gab auf ihrer Durchreise eine mus. Abendunterhaltung und spielte Variationen über ein schwedisches Thema von J. Herz und Variationen über den Marsch aus Otello von H. Herz. — Hr. MD. Sobolewski gab zu gutem Zweck ein Concert und führte darin von Beethoven's Sinfonia eroica den letzten Satz auf. Mad. Krahe sang Beethoven's herrliche Scene: Ah perfido! sehr gut bis auf die italienische Aussprache. Fräul. Frid. Malinski spielte auf ihrem schönen Wiener Flügel Les trois clochettes von Pixis. Die Ouverture und eine grosse Scene aus Velleda, Oper von Sobolewski, ges. von Mad. Siemering und Hrn. Vogt, machten auf das Ganze begierig. Mad. Siemering sang auch zum Pianof. ein Lied von Hrn. Ed. Vogt, von ihm begleitet. Hr. Sobolewski spielte ein Divertissement auf einer schönen Cremoneser Geige, Hr. Regisseur Ziegler deklamirte Castelli's Gedicht: Meinetwegen. — (Der talentvolle Ziegler, aus Hannover gebürtig, ist seitdem durch die Auflösung des Theaters in grosse Noth versetzt, hier gestorben. Er wurde von seinen Collegen zur Gruft begleitet.) — Hr. MD. Riel führte in einer Privatakademie Weber's Euryanthe beim Pianof. auf. Die jüdische Ressource (Harmonie) gab ebenfalls lobenswerthe Aufführungen der Euryanthe, des Mozart'schen Figaro etc. mit Orchesterbegleitung unter Direct. des Kapellm. Hrn. Fischel. — Frau v. Belleville-Oury trug in ihrem Concerte im Theater (bei geringer Einnahme) das grosse Concert von Beethoven aus Es-dur und Variat. brill. von Herz über den Marsch aus Otello wahrhaft vortrefflich vor. Ihr Spiel ist meisterhaft zu nennen. Hr. Concertm. Oury spielte den ersten Satz des Viotti'schen Violinconcerts aus H moll, das Glöckchen-Rondo von Paganini und ein von ihm componirtes Potpourri über Themate aus der Stummen, auf einer Saite, mit ausserordentlicher Kunstfertigkeit. Der Beifall war gross. — Mad. Dulken reiste durch, ohne Concert zu geben.

Am 26. März 1834 führte Hr. MD. Sämann in der Domkirche die grosse Bach'sche Passionsmusik nach dem Evang. Matthäi auf; wir haben über dieselbe schon früher gesprochen. Diesmal waren die Chöre durch mehr als hundert Knaben aus den hiesigen Schulen unter Leitung ihrer Gesanglehrer verstärkt, wodurch die Aufführung sehr an Effect gewann. Die Einnahme war zur Reparatur der Monumente im Dom bestimmt. — Am Charfreitage gab Hr. MD. Riel im Saale des Kneiphöfschen Junkerhofes Graun's Tod Jesu (durch ihn hier über 5mal aufgeführt.) — Ich bemerke noch von Concerten Naumanns Vater unser und den 150. Psalm von Berner, durch Hrn. MD. Riel im Dom aufgeführt; sowie das Abschiedsconcert des Hrn. Ed. Vogt, der nach Russland ging. Im Juni gab Hr. Franz Schalk, Bassethornist in Diensten der Frau Grossherzogin von Parma, Concert; sein Schweizer-Kuhreigen gefiel durch gutes Echo und *ppp.* — Die 9- u. 13jährigen Gebrdr. Eichhorn machten hier, wie überall, Furore und haben 4 öffentliche Concerte, auch eins in einem Privatlokale, bei grossem Zulauf gegeben. Die Enthusiasten sind mir sehr zu Leibe gegangen, dass ich diese Knaben nicht gehört, ein für einen Berichterstatter in der Mus. Zeitung unerhörtes Verbrechen! Ich habe darauf nur eine kurze Antwort. Wo nur irgend ein musikalisches Talent hier auflauchte, habe ich nicht verfehlt, auf dasselbe aufmerksam zu machen: eine, selbst in Berlin verkannte Neureuther habe ich gleich nach Verdienst gepriesen; was soll ich aber nun Neues von den Gebrüdern Eichhorn sagen? Sie sind überall gewesen, spielen überall dasselbe, sind überall gelobt; eine Stimme ist über die Reinheit und Präcision ihres Spiels. Man erkennt allgemein ihr grosses Talent

an. Mein Urtheil über sie könnte, nach so vielen achtungswerthen Stimmen, nicht anders lauten, es wäre also ein übriges. Meine Phantasie ist auch noch rege genug, mir, ohne es gehört zu haben, vorzuzaubern, wie vortrefflich die Kinder alle Paganini'sche Kunststücke machen u. s. w. Dass ich doch das ganze Treiben nicht billige, auch an dem tiefen Gefühl, an dem Uebertreffen der grössten jetzt lebenden Virtuosen (wie die Enthusiasten vermeinen) Zweifel hege, das — gehört auf's andere Blatt. —

(Beschluss folgt.)

Bremen. (Beschluss.) Clara Wieck, welche, ausser drei eignen Concerten, den Kunstkennern die Freude machte, das grosse Concert von Chopin ganz zu spielen, ein Unternehmen, so gewaltig für die Executantin, als es bei einem weniger gewählten Publikum würde Anklang gefunden haben. Diese jugendliche Künstlerin hat hier die höchste Begeisterung erregt; ihre ungemeine mechanische Fertigkeit, ihr melodiöser Anschlag, ihr ausdrucksvoller Vortrag, besonders in den noch so wenig bekannten(?) Chopinschen Compositionen und ihr musikal. Gedächtniss machen sie zu einer ausserordentlichen Erscheinung. Möchte das Geschick sie einst wieder in unsere Mauern führen, wo sie stets den freundlichsten Empfang finden wird. Eigentlich zu schnell darauf kam Bernhard Romberg, der indess in 2 Concerten die Musikfreunde durch sein unübertroffenes Spiel, dem man wahrlich sein hohes Alter nicht anmerkt, hoch begeisterte; für den Zuhörer entsteht nur eine gewisse Monotonie, stets des Virtuosen eigne Compositionen zu hören, wenn das Gemüth von Beethoven, Chopin u. A. ganz erfüllt ist. — Die Brüder Rackemann, Flötist und Clarinettist, haben uns in einem Extraconcert eine sehr schöne Auswahl von Solostücken vorgeführt und sich beide durch ausgezeichneten Vortrag den Beifall der leider nicht zahlreichen Versammlung erworben. Mit Bedauern müssen wir bemerken, dass wir Hrn. Kapellm. Mühlenbruch nur ein einziges Mal in der Gesangsscene v. Spohr gehört haben, und möchten sehr wünschen, dass er mit seinem schönen Talente nicht so zurückhaltend wäre. Als Vorspieler trägt er indess nicht wenig zum Gelingen des Ensemble bei, und wir erkennen seinen Werth dankbar an. — Hr. Aug. Ochernal hat mit dem entschiedensten Beifalle das neueste Concert von Molique gespielt. — Mit dem Charfreitagsconcert schliesst sich in der Regel der Cyclus der bedeutendern Aufführungen, wozu nach vielen Jahren einmal wieder der Tod Jesu gewählt wurde, welches denn auch ein zahlreiches Auditorium in der schön erleuchteten Domkirche versammelt hatte. Die Gesammtausführung können wir sehr gelungen nennen, da die Chöre ganz vortrefflich von der Sing-Akademie einstudirt waren, und das Orchester, unter zweckmässiger und starker Besetzung, sich durch Präcision auszeichnete, kleiner Fehler nicht zu gedenken. Die Choräle machten, mit einfacher Begleitung des Orgel-Pedals und eines Contra-Basses, einen grossartigen Eindruck, um so mehr, da geeignete Stellen durch Forte u. Piano sehr schön hervorgehoben wurden. Für die Soli hatte der Hr. Director mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen, da Mad. Mühlenbruch verhindert wurde, zu singen, und an hohen Tenor-Stimmen grosser Mangel ist; es wurde indess alles ganz gut und namentlich hatten wir die Freude, Fräul. Marie Grabau in „Gethsemane" und „O mein Immanuel" in ganzer Kraft wieder zu hören, so wie die Arie „Du Held" von Fräul. Heuser, einer zu vielen Hoffnungen berechtigenden Anfängerin, und die: „Weichgeschaffenen Seelen" von einer zum Tenor noch nicht völlig übergegangenen Knabenstimme recht brav und ganz im Geiste des Lehrers vorgetragen wurde. — Ein Schüler Riem's, Hr. Louis Rackemann, Bruder des schon oben erwähnten hiesigen Orchester-Mitgliedes, befindet sich nach einiger Abwesenheit wieder hier und hat im Orgel- und Fortepiano-Spiel grosse Fortschritte gemacht; er gedenkt zu weiterer Ausbildung nach Leipzig zu gehen und sei hiermit bestens empfohlen. —

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.
(Fortsetzung.)

Die letzteren Zöglings-Concerte lieferten folgende interessante Tonwerke: 1. Symphonien: von Haydn in D; von Onslow in A; von Romberg in C; von Maurer in F moll; von Krommer in C minore. 2. Gesänge: Te Deum von Hummel; Doppelchor von ebendemselben; Gloria und Credo aus Cherubini's Messen; Cantate von Mozart; Chöre v. Händel, Beethoven, Spohr, Gyrowetz u. Klemm; einzelne Arien und Duetten. 3. Concertstücke für die Violine und für das Violoncell; u. a. — Die für uns neue Ouverture in Fis moll zu Göthe's Faust

von Lindpaintner erregte durch ihre Genialität einen wahren Enthusiasmus, und der stürmisch ausgesprochene Wunsch zur Wiederholung war der gerechte Lohn für die tadellose Ausführung einer Composition, worin eine Summe von Schwierigkeiten besiegt werden musste. — Nach Beendigung dieser Kunstproductionen sollte noch ein zweiter Cyclus von 6 Concerten, ausschliesslich für klassische Opernmusik, Statt finden; der Trauerfall jedoch, welcher die ganze Monarchie tief erschütterte, behinderte die Realisirung des verdienstlichen Planes; ja, der Musik-Verein hat abermals einen unersetzlichen Verlust erlitten durch das plötzliche Hinscheiden seines erhabenen Protectors, des Erzherzogs Anton Victor, Hoch- und Deutschmeisters, der, gleich unserm Vater Franz, allgemein geliebt und verehrt wurde. — Die jährliche Akademie zum Vortheile des Bürger-Spitals setzte wieder verschiedene Hebel in Bewegung. Die Dem. Clara Heinefetter und Ehnes, die Herren Wild und Staudigel sangen Favorit-Pieçen von Bellini, Pacini und Donizetti; Hr. Klein blies meisterhaft ein Clarinett-Potpourri von Grutsch und mit vier seiner Collegen das stets beifällig aufgenommene Harmonie-Quintett von Reuling, der uns auch mit einem effectvollen Schlusschor erfreute; endlich spielten die Herren Strebinger, von Mayer und Borzaga drei Particen Variationen: für die Violine über ein ungarisches Nationalthema; für das Pianoforte von Chopin, und für das Violoncell von Dotzauer. — Unter so manchen Schling-Pflanzen, die gleich dem Ysop am Boden hinkriechen, ragte Cherubini's Ouverture zum Anacreon wie die Ceder Libanon's empor. —

(Beschluss folgt.)

Halle. Sonntag den 31. Mai veranstaltete der hallische Musikverein im Versammlungssaale des neuen Universitätsgebäudes das 3te grosse Concert, in welchem unter Direction des Hrn. Musikdirect. Schmidt, unter gefälliger Mitwirkung der Singakademie, des Orchestervereins und mehrer auswärtiger Musiker, Händels Oratorium „Josua" zur Aufführung gebracht wurde. Die Sopransolopartie der Achsah trug Mad. Joh. Schmidt vor, welche schon seit 3 Jahren in Halle, und nicht, laut Dessauer Musikfest-Nachrichten, in Amsterdam (!) lebt. Die Basspartie des Caleb sang Hr. Gustav Nauenburg.

Kurze Anzeigen.

Liederkranz für gesellige Kreise. Mit den Melodien sämmtlicher Lieder. Gesammelt von *Dr. B., Br., D., F., F., Dr. R.* Ruppin, bei Ochmigke u. Riemschneider. 1834. Pr. 18 Gr.

Um diesen neuen Liederkranz seiner Einrichtung nach bündig zu bezeichnen, haben wir zuvörderst nur das Wichtigste aus der gut geschriebenen Vorrede zu ziehen, die so anhebt: „Dass es so sehr viele Sammlungen von Gesängen für gesellige Kreise gibt, und dass deren noch immer mehre Verleger finden, ist eine Erscheinung, über welche man sich nur freuen kann, da sie einen unwiderlegbaren Beweis liefert, dass, dem Himmel sei Dank! recht viele Menschen recht oft in harmlosen Zusammenkünften zu unschuldiger Fröhlichkeit ein Mittel suchen und finden, für den Ernst des Lebens neue Stärke und Schwungkraft zu gewinnen." Auch diese Sammlung verdankt ihren Ursprung einem solchen geselligen Verein, der aus fast lauter Männern besteht, die noch immer der frohen Genüsse ihrer Studentenjahre lebendig und warm eingedenk sind, bei ihren Versammlungen aber auch ihre Familien und für zwanglose Freude empfängliche Freunde mitbringen. Da sollte nun bei ihren Mahlzeiten kunstloser Gesang mit ansprechendem Texte und allbekannter und beliebter Melodie (so viel möglich) die vorzüglichste Unterhaltung sein. Alle Lieder sind demnach Tischlieder im ausgedehnten Sinne, wie etwa *Dr.* Luther's Tischreden in ihrer Art Tischreden sind. Da wollte sie denn keine der bekannten Sammlungen ganz befriedigen, und darum unterzogen sich alte Studenten aller Facultäten der Mühe, eine entsprechende zu veranstalten. Die Lieder sind grösstentheils alt, nur einige sind von Mitgliedern des Vereins gedichtet. Sie sind eingetheilt in patriotische Lieder (preussische), Frauen-, Trink- und Singelieder (Geselligkeitslieder und vermischte). Zwei Neujahrslieder beschliessen das 240 Octavseiten einnehmende Textbuch, dem ein Melodienheft von 12 Quartseiten zugegeben worden ist. Das Notenbuch liefert die schlichten Melodien auf einem Liniensystem einstimmig, die Chöre davon 2-, 3- und 4stimmig. Der Melodien sind 93. Einige Druckfehler verbessert Jeder leicht. Die Sammlung wird Anklang finden.

Sechs Orgelstücke verschiedener Art zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste componirt — von H. W. Stolze. Op. 21. 4te Samml. der Orgelstücke. Wolfenbüttel, bei Hartmann. Pr. 16 Gr.

Das erste Stück ist eine klare, gut gearbeitete, kurze Fantasie mit obligatem Pedal, leicht ausführbar. 2. Vorspiel zu dem Liede: Ach wenn werd' ich dahin kommen (mit dem Cantus firmus). Sehr zweckmässig. Der 4stimmige Choral, mit Zwischenspielen, die aus dem Präludium entlehnt sind, ist zugegeben. 3. Vorspiel zu: Was frag' ich viel nach Geld und Gut etc. Im guten Orgelstyl. Die folgende Choralmel. ist von J. Chr. Kittel comp. 4. Vorspiel zu: Mach's mit mir, Gott, nach Deiner Güt etc. Der Gesang in die Mittelstimme gelegt, worauf die Choralmel. in der Oberstimme folgt, von den übrigen figurirt. 5. Nachspiel in der Fastzeit mit sehr einfacher Fuge. 6. Ein figurirtes Nachspiel für das volle Werk (ohne Mixtur). Gleichfalls mit Fuge. Die Sammlung gehört unter die verständig gearbeiteten, zweckdienlichen und nicht schwierigen, ausser für Anfänger, denen sie bei vorgeschrittenen Kräften zu guter Uebung dient.

Ballets de l'Opéra: Ali-Baba par L. Cherubini arrangés pour deux Violons de C. G. Müller. Leipzig, chez Breitkopf et H. Pr. 1 Thlr.

Diese Ballets bilden im Klavierauszuge N. 12, sind für zwei Violinen geschickt eingerichtet und werden auch in dieser Form den Liebhabern eine gute Unterhaltung und den Schülern des Violinspiels Nutzen und Freude gewähren. Wir machen deshalb besonders die Lehrer darauf aufmerksam.

Auf dem See, Gedicht von Göthe in Musik gesetzt für vier Solostimmen mit vierstimmigem Chor — von M. Hauptmann. 21stes Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Gr.

Und frische Nahrung, neues Blut saug' ich aus freier Welt. Wie ist Natur so hold und gut, die mich am Busen hält u. s. f. — Dieser Gesang v. Göthe kann freilich nicht wie ein leichtes Schaukellied im Kahn, das jeder Sänger ohne Mühe, ohne den geringsten Anstoss singt, behandelt werden, wenn er dem Inhalte genug thun soll. Das Tiefere u. Sinnige der Dichtung kommt der musik. Schule des genannten Comp., die gern in reichen Harmonie-Verbindungen sich ergeht, bedeutend zu Gute. Man muss bei solchen Accordverwebungen, die nicht ohne Gehalt vorüberrauschen wollen, auch einen Gedanken des Wortes hören, bei dem man mit Liebe verweilt. In solchem Falle wird die Dichtung den Ton und der Ton den Sinn des Gedichts heben. Solche Wechselwirkung, die vom Ernst der Ahnung und von der Lust der Sehnsucht gepflegt wird, kann nur in volles kräftiges Leben treten, wenn die anfangs hindernde Seltsamkeit durch wiederholtes Befreunden gehoben, das Ungewohnte zum Gewohnten und das fest Gearbeitete zum gefälligen Spiel umgewandelt worden ist. Das kann nicht anders geschehen, als durch Verstehen und Ueben. Wo der Verstand das Gefühl lebendig macht, da macht er es zugleich tief und haltbar. So mögen denn diejenigen, die nicht blos gern leicht tändeln, sich an dem Gesange versuchen, der ihnen hoffentlich immer lieber werden wird. Ausser den Singstimmen ist zum Einüben noch eine Pianoforte-Partitur ohne Text gedruckt, was vortheilhaft ist.

Don Juan, Opera en deux Actes, Musique de Wolfg. Amadé Mozart, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains par Fr. Baron de Beyneburgk. Edition nouvelle et très-facile. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 4 Thlr.

Ein treffliches Arrangement, in allen seinen Theilen mit einer Leichtigkeit und Treue und ganz in dem hohen, einfachen Mozartischen Geiste wiedergegeben, welcher so hinreissend und unerreichbar ist. Wir können dieser schönen Arbeit eines sehr unterrichteten Dilettanten nur unser ungetheiltes Lob ertheilen, und empfehlen sie allen Freunden des Piano-Spiels mit der Ueberzeugung, dass sie in unsern wärmsten und innigsten Dank für die Bereitung solcher edlen häuslichen Genüsse auf das Herzlichste einstimmen werden. *Martini.*

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. VI.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

aber nicht Sängerinn, auch, so viel ich weiss, als solche ganz anspruchlos. Sie hat indessen eine ganz leidliche Stimme, der es vielleicht nur an Ausbildung fehlt. Die Herren Apel und Kirchner kennen Sie, und von der Madame Koch werde ich weiter unten Gelegenheit haben, mehr zu sagen.

21) Am 12ten December, daselbst, Herr Wollrabe, erster Oboist im deutschen Orchester, den Sie auch aus meinen frühern Briefen kennen. Zu Anfang wurde die Athalie von Schulz als erste Abtheilung gegeben; in der zweyten Abtheilung blies Herr Wollrabe ein Oboe-Konzert, eine Madame Costenoble — ehedem als Sängerinn und Schauspielerinn beym Altonaer Theater engagirt — sang die schöne Arie: Deh per questo istante solo etc. aus Mozarts Clemenza di Tito ziemlich stark, obgleich weniger angenehm: Herr Suck, ein talentvoller junger Mann, blies ein Flötenkonzert von Devienne recht brav, und der in Deutschland schon seit mehrern Jahren wegen seiner artigen Intermezzo's, deren er auch hier in diesen Tagen einige mit verdientem Beyfalle gespielt hat, bekannte Italiener Bianchi aus Berlin, sang eine Arie.

22) An eben diesem Tage, im Logenhause, der Ihnen ebenfalls schon bekannte Flötenist, Hr. Petersen. Ich hörte nur das vor kurzem herausgekommene, von dem Hrn. A. E. Müller in Leipzig für die Flote arrangirte schöne Konzert von Mozart, nach dessen Endigung ich den Logensaal sogleich verliess, in der festen Ueberzeugung, dass der gute Eindruck, den das eben erwähnte Konzert auf mich gemacht hatte, wohl verwischt, aber schwerlich verstärkt werden dürfte.

Am 19ten December, im deutschen Theater, die vorhin erwähnte Madame Koch, welche seit ohngefähr einem Viertel-jahre bey unserer deutschen Oper als erste Sängerin engagirt ist, auch hier schon mehreremale gespielt und gesungen hat, wie z. B. die Palmira, und in Schillers Jungfrau von Orleans die Agnes Sorell. Sie will hier, ob sie gleich jung ist, und viele musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten besitzt, die man bey den Theaterdamen nur selten findet, durchaus nicht, weder als Sängerinn noch als Schauspielerinn, gefallen. In ihrem mit Zuhörern äusserst sparsam begabten Konzerte, spielte sie eins der schwersten Mozartschen Klavierkonzerte ausserst fertig und mit vielem Geschmack, welches auch vom Publikum erkannt, und mit gehörigem Beyfalle belohnt wurde.

Bey Anhörung des Mozartschen Requiem, den 26sten Januar in Leipzig auf der Thomasschule.

In schwarzer Trauer tiefe Nacht gehüllet
stehn bang die Freunde an dem Grab' und weinen,
kein Hoffnungsstrahl will ihrem Schmerz erscheinen;
kein Trost ist, der der Liebe Klagen stillet.

Des Weltgerichtes Schreckenstag erfüllet
mit bangem Schauer selbst den Geist des Reinen.
Es zittern um des Todten Ruh die Seinen,
Dass bebend ihr Gesang zum Himmel quillet.

Und dreymal zu dem Heiland dringt ihr Sehnen
Lamm Gottes, gieb dem Todten ew'gen Frieden!
Da schwebt der Geist herab auf heil'gen Tönen.

Des Himmels Ruh erquickt die Schmerzensmüden,
zur leisen Klage wird ihr lautes Stöhnen,
und ihres Todten Asche ruht in Frieden.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juni. *№ VI.* 1835.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

J. Moscheles, Op. 91. Ouverture zu Schillers Trauerspiele: „Die Jungfrau von Orleans", für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten, Pr. 16 Gr., ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen. Die Ausgabe für ganzes Orchester in Stimmen erscheint später bei

Leipzig, am 1. Juni 1835.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Gesuche.

Die Gesellschaft Felix Moritz in Amsterdam sucht für ihre nächsten Winterconcerte 1835/36 eine talentvolle Sängerin. Die auf diese Anfrage reflectiren, belieben sich an die musikalische Abtheilung der genannten Gesellschaft zu wenden.

Ein junger Mensch, welcher über seine moralische, ästhetische und musikalische Ausbildung die erforderlichen Beweise abzulegen im Stande ist, und sich einer jeden Prüfung sowohl in der Musik im Allgemeinen, als insbesondere auf seinem Instrumente unterwirft — sucht ein Engagement als Violoncellist, am liebsten an einer Kapelle, indem er sich zugleich erbietet, die Chöre der etwaigen Opern oder sonstigen Aufführungen einzustudiren. Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen an Herrn Geheimen Rath von Lehmann in Gutenberg bei Halle a. d. Saale zu wenden, welcher das Nähere mitzutheilen die Güte haben wird.

Anzeigen.

Einladung zur Subscription.

Seit meiner Anstellung im Jahre 1817 stets lebhafter des dringende Bedürfniss eines noch gänzlich mangelnden Choralbuches für den katholischen Altar- u. gottesdienstlichen Volksgesang fühlend, und stets mit Vielen der Bearbeitung eines solchen durch einen unserer hierzu anerkannt würdigsten Männer vergebens entgegensehend, fand ich mich, aufgemuntert durch den lebhaft ausgesprochenen Wunsch, wie durch das Zutrauen mehrerer in ihrem Berufe treu und eifrig wirkender Organisten des In- und Auslandes, bewogen, meine geringen Kräfte der Erreichung jenes erhabenen Zweckes, einer würdigen Feier des öffentlichen Gottesdienstes, zu widmen. Nachdem ich nunmehr seit 16 Jahren meine sämmtlichen freien Stunden auf die Bearbeitung dieses Werkes verwendet und mir manche Stunde Schlafes zu seinem Gedeihen entzogen, auch dadurch die Sehkraft meiner Augen bedeutend geschwächt und der Kunst zum Opfer gebracht, habe ich endlich das mir vorgesteckte Ziel so weit erreicht, dem verehrten und bei meinem Unternehmen interessirten Publikum die Frucht meines Fleisses zur nachsichtsvollen Beurtheilung übergeben und die Subscription darauf eröffnen zu können. Der erste Theil dieses Werkes ist betitelt:

„Choralbuch für den Altar- und Responsorien-Gesang der katholischen Kirche, nach Römischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig neben dem Liniensystem der ältern Tonschrift und unter dem Texte der Urmelodieen ausgesetzt. Mit einer Einleitung über dessen Ursprung und eigentlichen Werth, seine alten Tonzeichen, Tonarten u. s. w., so wie über den richtigen und würdevollen Vortrag desselben zur Belehrung für Sänger und Organisten."

Den Subscriptions-Termin habe ich auf ein halbes Jahr, mithin bis Ende November 1835 hinausgesetzt, und man kann sowohl bei mir selbst, als auch in den löblichen Buchhandlungen der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig und Schott's Söhne in Mainz auf das Werk unterzeichnen. Den Preis des jetzt angekündigten ersten Theils habe ich, um seinen Ankauf möglichst zu erleichtern, auf drei Thaler Preussisch Courant bestimmt, welchen Preis sicher alle respectiven Herren Subscribenten mit geneigter Berücksichtigung der so kostspieligen Anschaffung vieler nöthiger Hülfswerke so billig als möglich finden werden. Nach Ablauf des angesetzten Subscriptions-Termins tritt jedoch unabänderlich der erhöhete Ladenpreis von vier Thalern pro Exemplar ein. Bis jetzt ist bereits auf 85 Exemplare subscribirt worden, und zwar meistens von den katholischen Kirchen im Königlich Hannöverschen und Königlich Preussischen Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, und sobald durch günstigen Erfolg der jetzt weiter ausgedehnten Subscription die Kosten des Druckes völlig gesichert sind, wird derselbe unverzüglich beginnen. Der zweite Theil des Werkes, welcher die auf dem Eichsfelde und in der Mainzer Diöcese üblichen Choralmelodieen mit kurzen, aus der Melodie selbst geschöpften Zwischenspielen versehen, enthält, wird dann spätestens binnen Jahresfrist erscheinen. Da ich indess der musikalischen Welt bis jetzt noch völlig fremd geblieben

hin, so halte ich für zweckdienlich, die von den hochwürdigsten Bischöfen von Hildesheim und Paderborn mir allergnädigst verliehenen Privilegien für mein Werk, wie auch das Zeugniss eines anerkannt würdigen Kunstrichters meiner ergebensten Einladung zur Subscription hierunter beizufügen.

Duderstadt im Königl. Hannöv. Antheile des Fürstenthums Eichsfeld, d. 28. Mai 1835.

Homeyer, Organist.

1.

Indem Wir dem hochwürdigen Commissariate (in Wolbrandshausen) die Communicata, die Herausgabe eines vierstimmigen Choralbuches des Organisten Homeyer betreffend, hierneben remittiren, benachrichtigen wir dasselbe, dass Se. Bischöflichen Gnaden genehmigt haben, dass dasselbe für alle diejenigen Kirchen des Eichsfeldes des hiesseitigen Diöcesen-Antheils, welche eine Orgel haben, auf deren Kosten angeschafft werden könne, und beauftragen Wir das Bischöfliche Commissariat, das Weitere in diesem Betreff anzuordnen.

Hildesheim, d. 17. März 1835. *B. G. V.*

An
das Bischöfliche Commissariat
zu
Wolbrandshausen.

2.

Nachdem das von unserm geistlichen Commissariate unterm 1. August c. eingesandte, hierbei zurückerfolgende Choralbuch einer nähern Prüfung unterworfen und seinem Zwecke entsprechend befunden worden ist, so haben wir nichts dagegen zu erinnern, wenn die einzelnen Kirchen des Commissariatsbezirks dasselbe anschaffen.

Paderborn, d. 31. October 1832.

(gez.) Der Bischof *Fr. Clemens.*

An
das Hochwürdige geistliche Commissariat
zu
Heiligenstadt.

3.

Nach genauer Prüfung der von Ihnen mit vielem Fleisse ausgearbeiteten Römischen, respective Mainzer Altargesänge habe ich mich sehr gefreuet, in Ihrer mir unbekannten Person einen wahren Verehrer und Kenner des gediegenen Cantus Gregoriani anerkennen zu müssen. Es kann nur mein Wunsch sein, dass solche Arbeit durch den glücklichsten Erfolg gekrönt werde.

Münster, d. 6. Mai 1834.

(gez.) *F. J. Antony*,
Professor der Gesanglehre am Gymnasium, Vikar u. Chordirector am Dom.

Subscriptions-Einladung.

Der Unterzeichnete wird sein neuestes Werk: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium in 2 Abtheilungen von Friedrich Rochlitz, nachdem er es in zwei öffentlichen Aufführungen am Charfreitage und 2ten Pfingsttage vollständig gehört hat, nun im, von ihm selbst gefertigten Klavierauszuge zur Subscription herausgeben. Er lässt diesen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig stechen und darf daher eine elegante und, da er die letzte Correctur selbst besorgen wird, auch völlig correcte Ausgabe versprechen. Das Oratorium ist bedeutend länger, wie sein früheres „Die letzten Dinge", und füllt die zu einer öffentlichen Aufführung erforderliche Zeit vollständig aus. Obwohl es hauptsächlich für eine solche mit stark besetzter Orchesterbegleitung geschrieben ist, so eignet es sich doch auch wie jenes zu einer Privataufführung am Pianoforte.

Indem er nun zu gefälliger Subscription ergebenst einladet, erbietet er sich, allen, die sich der Einsammlung von Unterschriften gütigst unterziehen wollen, bei 6 Unterschriften ein Freiexemplar zu geben. Auch macht er noch darauf aufmerksam, dass das Werk nicht in den Buchhandel kommen, sondern nur auf dem Wege der Subscription zu erhalten sein wird.

Der Subscriptionspreis für ein Exemplar des Klavierauszugs ist 4 Thlr. Preuss. Courant.

Denjenigen Gesang-Vereinen, die das Unternehmen durch zahlreiche Unterschriften unterstützen werden, wird der Componist sehr gern eine Abschrift der Partitur, zum Behuf öffentlicher Aufführungen mit Orchesterbegleitung, gegen Erstattung der Copialgebühren überlassen, ohne auf ein Honorar Anspruch zu machen.

Da der Klavierauszug Ende Juli d. J. zum Versenden bereit liegen wird, so bittet er um bald gefällige Einsendung der Unterschriften.

Cassel, im Juni 1835. *Louis Spohr.*

Ankündigung und Verlagsanerbieten.

Von je her war man ungewiss, ob das Verhältniss unserer Tonleiter bei allen gebildeten Völkern der Vorzeit ein und dasselbe gewesen sei, oder ob mehrere Verhältnisse Statt gefunden haben mögen. Da dieses Dunkel nicht durch die Geschichte aufgehellt werden kann, weil diese davon schweigt, so hat man sich bei Untersuchung dieses interessanten Gegenstandes nothwendig an die Naturphilosophie zu halten. Auf diesem Wege versuchte ich durch unpartheiische Prüfung meiner Ansichten der Wahrheit auf die Spur zu kommen. Das Resultat davon ist die Entstehung einer aus 9 bis 10 gedruckten Bogen bestehenden Schrift, welche ich unter dem Titel:

Die tief begründete psychologische Nothwendigkeit der Einheit in dem Elementar-Verhältniss des Tonecyclus der Musik, mit besonderer Anwendung zur Würdigung der sogenannten griechischen Tonleitern

zu veröffentlichen wünsche, und zu dem Ende den Herren Buchhändlern den Verlag derselben mit dem Wunsche offerire, dass sie, zur Besorgung der Correctur durch mich, an unterzeichnetem Orte möchte gedruckt werden. Briefe erbittet man sich portofrei.

Schleiz, im Monat Mai 1835. *G. F. Ebhardt.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juni. Nº. 25. 1835.

Recension.

Der Erndtetag. Oratorium in zwei Abtheilungen. Gedichtet und in Musik gesetzt von *Joh. Nep. Freiherrn von Poissl.*

Mit Spannung sahen die Musikfreunde in München der Aufführung dieses Werkes entgegen, welche am 4ten April im Odeon zum Besten der Armen der Stadt Statt fand. Der Verf. der Dichtung sowohl als der Musik ist der rühmlich bekannte Componist der Opern Athalia, Nittetis, Wettkampf zu Olympia, Prinzessin von Provence und Untersberg. Weniger bekannt sind dessen Compositionen im strengen Style: unter diesen reihet sich ein 8stimmiges Stabat mater ohne Begleitung dem Besten dieser Art an; ferner wurde hier ein 8stimmiges Miserere in der Metropolitankirche aufgeführt, welches von erhabener und kirchengemässer Wirkung war.

Dem gedruckten Textbuche des hier zu besprechenden Oratoriums hat der Dichter ein Vorwort vorangeschickt, in welchem er den Gesichtspunkt, von dem er ausgegangen, darlegt. Nachdem er zuerst die Ursachen erörtert, aus welchen selbst die ewigen Meisterwerke im Oratorienstyle von Händel, Graun und Jos. Haydn in unserer Zeit das grosse musikalische Publikum wenig mehr ansprechen und selbst von gebildeten Musikfreunden unter Anerkennung ihres Werthes dennoch als „langweilig" genannt werden, bezeichnet er einen fernern Weg, um den trockenen Ernst des Oratoriums zu mildern und in dasselbe Mannichfaltigkeit zu bringen, ohne der Gattung an der ihr eigenthümlichen Würde etwas zu benehmen, und dieser sei: „Eine solche Vereinigung der lyrischen, didaktischen und beschreibenden Dichtung zu dem einen vorgesteckten Hauptzwecke, dass der Tonsetzer durch die stete Abwechselung dieser Dichtungsarten von selbst Gelegenheit erhalte, mannichfaltig zu sein, ohne die Einheit zu verletzen, und demungeachtet seiner Musik der treue und tief empfundene Ausdruck der Gefühle bleiben könne, welche sich im Texte aussprechen." — Diese Ansicht wurde nun in vorliegender Dichtung ausgeführt, und wir können dieselbe, so wie deren Ausführung nur billigen. Eine solche Vereinigung ist durchaus nothwendig, soll anders das Oratorium in unserer Zeit, welche immer mehr Reizmittel erfordert, noch wirken. Wir gehören unserer Zeit an, und unsere Aufgabe sei es, zeitgemäss, aber gut zu schreiben.

Der Dichter hat seine sich gestellte Aufgabe vollkommen und glücklich gelöst. Der Text ist ein Meisterstück, und wir können nicht umhin, denselben für den besten unter allen neuern geradezu zu erklären und jedem Componisten Glück zu wünschen, dem ein gleicher zu Theil wird. Die Dichtung ist reich an Phantasie, die Situationen sind musikalisch wirksam, die Diction ist edel. Als nächstbestes Beispiel geben wir den ersten Chor und das darauf folgende Recitativ:

Chor der Landleute.

Seht, der dunkle Nebel schwindet!
Lichtglanz strahlet durch die Nacht!
Glühend Morgenroth verkündet,
Dass die Schöpfung neu erwacht! —
Seht, wie des Gebirges Gipfel
Stola die goldne Krone trägt,
Um den Eichwald's dichte Wipfel
Froh sich's und lebendig regt! —
In des Thaues Schmucke glänzen
Feld und Matte, Hain und Flur,
Und geziert mit Blumenkränzen
Prangt festlich die Natur. —
Die gilt dieser Schmuck, dies Prangen,
Sonne, deiner harren wir;
Sei als Königin empfangen;
Jubelruf erschalle dir! —
Du erhebst Dich glanzumflossen
Ueber jener Berge Wall,

Und dein Licht ist aufgegangen
Durch der Schöpfung staunend All.

Recitativ.

Sei uns gegrüßt, du Quell des Lichtes,
Erhab'ne Zeugin von des Schöpfers Macht!
Doch nicht mit Macht allein umgürtet,
Auch von der Güte Strahlenmeere
Umflossen ist der Thron des Herrn,
Und als versiegend strömt aus diesem Meere
Des Schöpfers Huld auf unser Haupt herab.
Treu ist sein Wort, und seine That,
Wie sein Gebot, ist Liebe. — Darum lasst
Auch uns dem hehren Beispiel folgen
Und, guten Kindern gleich, den Vater ehren,
Indem wir uns wie Brüder innig lieben.

Wir wiederholen es: wir gratuliren jedem Compon. zu einem ähnlichen Oratorien-Texte. — Nun zur Musik. —

Wer immer Musik in Auber'scher und Herold'scher Weise, immer neue Sinnenreize und gewaltsame Aufregungen erwartete, fand sich bitter getäuscht. Der Componist hat in dieser Hinsicht ungeheure Fehler begangen: schon beim ersten Anblicke der Partitur sieht man oft nur zehn- oder zwölfzeiliges Notenpapier; er modulirt nicht — was doch in unsern Zeiten unerläßlich ist, will man anders etwas Gescheutes schreiben — mit jedem Takte in eine andere Tonart, und in jedem Stücke durch alle 24 Tonarten; er erlaubt sich sogar, aus einer Tonart in ihre nächstverwandte, z. B. aus C dur nach G dur, geradezu zu moduliren, ohne zuerst eine Seitenpromenade nach E, h, fis, cis und alle andern Dur- und Molltonarten zu machen; — nach längstens jedem 12ten Takt tritt kein neues, von dem vorhergehenden gänzlich verschiedenes Motiv ein, was doch zur nothwendigen Abwechselung durchaus unerläßlich ist, ja im Gegentheile möchte man die langweilige Bemerkung, dass Anfang, Mittel und Ende eines jeden Gesangstückes über einen Leisten geschlagen waren, was freilich einige Anhänger der Gottlob nun so ziemlich verschollenen mozartischen Perückenzeit Abrundung, Einheit und Consequenz der Durchführung nannten. Doch, lieber Leser! nun erstaune über des Componisten Unbeholfenheit: die Posaunen und Contrafagotte sind nicht unaufhörlich verwendet, denselben ist kein einzigesmal ein *ppp* oder wohl gar ein *pppp* beigefügt; die türkische Banda und Tamtam fehlt, und — horribile dictu — es sind manchmal nur zwei, sage zwei Hörner angewendet, da doch in unserer Zeit kein vernünftiger Mensch mehr ohne 4 Hörner schreibt.

Doch Scherz (dem leider eine bittere, und unsere heillose Zeit traurig charakterisirende Wahrheit zu Grunde liegt) bei Seite! Die Composition zeugt von Einsicht und Gewandtheit; Melodie und Harmonie sind natürlich und einfach schön, ohne Verrenkung und Verzierung; die Instrumentation desgleichen, dabei effectvoll und höchst glänzend, dennoch aber nirgend überladen und die Gesangpartie erdrückend. Alle Instrumente sind mit Geschick benutzt und namentlich jedes Solo der Blasinstrumente dem Charakter derselben angemessen. Die Musikstücke sind wohl zu einem Ganzen abgerundet, und gedeihen daher zum völligen Verständnisse des Hörers, und die Sätze im strengen Style beurkunden die Einsicht des Componisten in die Tiefen der musikalischen Technik.

Mit Freuden gehen wir daher zur kurzen Zergliederung der einzelnen Sätze über.

Erste Abtheilung. Morgen und Mittag. Die Einleitung bezeichnet den Uebergang v— Nacht zur Dämmerung und Morgen (C moll, $\frac{2}{4}$ Takt, Adagio non troppo). Nachdem die gedämpften Streichinstrumente, mit Fagotten und Hörnern verstärkt, zweimal den Grundton ausgehalten haben, beginnt ein düsterer Satz des Streichquartettes in gehaltenen und syncopirten Noten: finstere Nacht liegt noch über dem Erdreiche. Da bricht die Morgendämmerung an: nach einer Fermate folgt ein Satz von 2 Violen und 2 Violoncellen, unterbrochen von Oboen und Clarinetten. Das Dunkel verschwindet, der klare Morgen ist angebrochen und verkündet in einem sehr kurzen Andante, G dur, $\frac{2}{4}$ Takt Ruhe und Heiterkeit. Unmittelbar angebunden fällt nunmehr der Chor der Landleute (No. 2) ein: „Seht, der dunkle Nebel schwindet" (Andantino, C dur, $\frac{2}{4}$ Takt). Im himmlischen Glanze der neu verjüngten Sonne liegt die Landschaft; und dieses Gefühl ist durch eine ruhig-heitere Chorstelle geschildert. Nach und nach treten immer mehr und mehr Blasinstrumente hinzu, vereinigen sich endlich bei den Worten: „Sonne, deiner harren wir" auf der Dominante G, und nun tritt mit den Worten: „Sei als Königin empfangen" ein feuriges und prachtvolles Allegro con fuoco, $\frac{4}{4}$ Takt, ein. Dieses Stück ist eben so glücklich erfunden, als schön zu einem Ganzen abgerundet, und kann besonders als passend Singvereinen anempfohlen werden. Nach einem sehr einfach behandelten und richtig declamirten Recitative folgt No. 3, Bassario: „Bei der

Väter frommen Sitten" (Larghetto, ¾ Takt, F dur). Ländliches Stillleben und häusliches Glück ist der Charakter derselben, und trefflich vom Componisten in Tönen wiedergegeben. — No. 4. Chor der Schnitter: „Die gebleuten Halme" (Allegretto, ⅔ Takt, B dur). Obwohl in dieser Art von Schnitterchören bereits Mannichfaltiges und Gutes geleistet worden, so darf sich dennoch dieser Chor den besten an die Seite stellen. Die Führung der Melodie sowohl in der Ober- als in den Mittelstimmen ist höchst fliessend und bewegt sich in sehr fröhlichen und heitern Weisen. — No. 5. Recitativ: „Da ziehn sie hin". Wir stehen nicht an, dieses ein Muster eines guten Recitatives zu nennen. Die Ritornelle und Zwischenspiele sind reizend und zart, und die Worte, besonders bei der Stelle: „So nennst Du mich jetzt in des Lebens Lenz", meisterhaft richtig declamirt. Das hierauf folgende Duett (Sopran und Tenor): „Fremdem Aug' verborgen" (Andante, A dur, ¾ Takt) ist trefflich. Ganz einfach gehalten, nur ausweichend in die Oberquinte, schildert es zarte, reine, unschuldsvolle Liebe, Bewusstsein innigen Glückes und Seelenharmonie in zarter Melodie und Harmonie. Der Componist hat hier glücklich eine Klippe vermieden, an welcher die meisten neuen Componisten scheitern, indem sie bei Liebesduetten nur das Toben heftiger und ungezähmter Leidenschaft schildern. Die wogende Violoncellbegleitung haucht zarten Reiz in das Duett. — No. 6. Die Musik bezeichnet in der Einleitung (Moderato, ¾ Takt, con sordini) sehr glücklich den Uebergang des Morgens zum Mittag, die zunehmende Schwüle des Tages und das bevorstehende Gewitter, und ist in der gesammten Auffassung und Durchführung ein Meisterstück. Nach 59 Takten geht es über in das Recitativ: „Der heitere Morgen ist vorüber". Bei den Worten: „Am fernen Horizonte steigen Wolken dicht herauf" (All., F moll) kündigen raschere Tempo und bewegtere Figuren, verbunden mit dem Wirbel der Pauke, das beginnende Gewitter an. Es tritt nun die Arie der Mutter: „Mag auch Dunkel mich umgeben" (Larghetto, As dur, ¾ Takt) ein, welche eines der trefflichsten Stücke dieses Oratoriums ist. Es ist durchaus meisterhaft und von herrlicher Wirkung. Der Charakter ist frommes Vertrauen auf Gott. Der erste Theil dieser Arie ist nur von 2 Violen und 2 Violoncellen begleitet, nur manchmal mit einzelnen Accorden der Blasinstrumente untermischt; erst bei den Worten: „Du hast, treu mich zu bewahren" treten Violinen und Contrabässe hinzu, und bilden interessante Abwechselung. — No. 7. Gewitterchor (Allegro, F moll, ¹²/₈ Takt), durchaus meisterhaft und von imposantem Effecte. Paukenwirbel beginnt *pp*, und eben so treten die Saiteninstrumente ein; der Sturm wächst und hat mit dem Eintritte des Chores: „Hört, wie die Winde wirbeln und rauschen", seine ganze Stärke erreicht. Die Instrumentation ist glanzvoll, reich und neu. Das Gewitter lässt endlich nach und der Satz: „Wer kann hier helfen" (½ Takt, C dur) bildet einen schönen Contrast. Die Musik verliert immer mehr den wilden Charakter und endlich ist mit All. moderato: „Verjüngt kehrt nun der Tag zurück" (F dur, ⅔ Takt), die Ruhe wiedergekehrt. Die vier Solostimmen wechseln anmuthig mit dem Chore, und es schliesst diese Nummer glanz- und prachtvoll. — No. 8. Ein kurzes Recitativ zwischen Sopran und Bass macht den Uebergang zum Schlusschor: „Ihm allein gebühret Ehr' und Ruhm". Nach einer wohlerdachten fugirten Einleitung (All. maestoso, ⅔ Takt, D dur), in beinahe Händel'schem Style geschrieben und von kolossaler Wirkung, tritt eine kräftige Fuge in folgender Art ein:

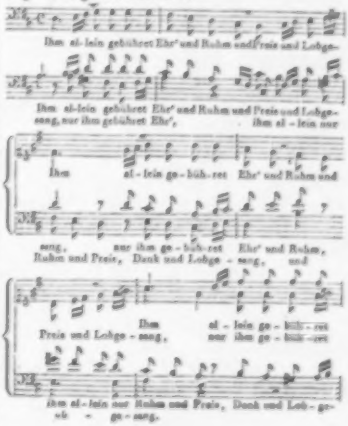

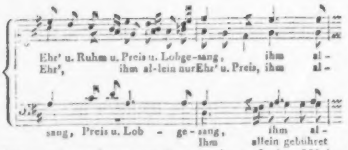

Dieses Fugenthema wird nunmehr auf eine Weise durchgeführt, welche den tüchtigen Contrapunctisten zeigt. Nach einem Orgelpunkte folgt più mosso eine kleine Unterbrechung; allein bald wird das Thema in einer Engführung aufgenommen, und nach einer nochmaligen noch kürzeren Engführung:

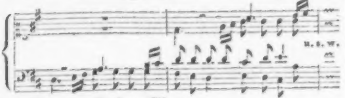

die Fuge zu Ende geführt. —

Zweite Abtheilung. Abend und Nacht.

No. 9. Nach einer zwar kurzen, aber guten Einleitung folgt ein sehr schönes und ausgezeichnet declamirtes Recitativ des Soprans. Geistreiche Zwischenspiele und mit Glück und Umsicht angebrachte Anklänge an den frühern Schnitterchor. — Die folgende Arie: „Schweige, Kummer, fliehet, Sorgen" (Allegretto, B dur, $\frac{3}{4}$ Takt) ist höchst brillant, sowohl in Hinsicht auf Gesangs- als Instrumentalpartie, und bietet einer Sängerin reiche Gelegenheit dar, eine bedeutende Kunstfertigkeit zu entwickeln. — No. 10. Die Einleitung zu dem folgenden Recitative: „Die Sonne sinkt" (Andante, Es dur) bezeichnet sehr schön die allmälig einbrechende Nacht. Dieses Recitativ ist vielleicht das schönste des ganzen Werkes; stets richtige Declamation und edler Ausdruck vereinigen sich. Von wundervoller Wirkung ist die Stelle mit obligater Clarinette: „Und dieser Blick, er richtet tröstend die Verlass'nen auf". Das folgende Duett zwischen Sopran und Bass: „Wenn nach fromm durchlebten Tagen" (Andante con moto, As dur, $\frac{6}{8}$ Takt) ist trefflich und von schönem Stimmenflusse. No. 11. Abendchor: „Abend ist es" (Andantino, F dur, $\frac{2}{4}$ Takt). Von zauberisch sanfter Wirkung, wie ein Mondscheingemälde von van der Neer. Die Stimmführung ist schön, die Melodie höchst zart, die Instrumentation interessant und geistreich. Auch dieser Chor, stets pianissimo vorgetragen, wird sich in Singvereinen zahlreicher Freunde erfreuen. — No. 12. Eintritt der Nacht. Die Einleitung (Larghetto, $\frac{3}{4}$ Takt, C dur, con sordini) ist sehr bezeichnend, und besonders lieblich und wehmuthsvoll tritt die den Violoncellen zugetheilte Melodie hervor. Das folgende Recitativ ist meisterhaft. Tenorarie: „Weilt in jenen lichten Räumen" (Andante con moto, C dur, $\frac{4}{4}$ Takt). Sehr schön empfunden und ausgeführt. Die Instrumentalbegleitung ist interessant, von besonders günstiger Wirkung sind die immer obligat behandelten Violoncelle. — No. 13. Nach einem passenden Recitative folgt nun der Glanzpunkt des Oratoriums, nämlich das Quartett: „Von Dir, o Gott, kömmt uns der Segen" (2 Soprane, Tenor und Bass, Larghetto, Es dur, $\frac{4}{4}$ Takt). Dieses Stück ist unstreitig das Meisterstück des Werkes, und ausgezeichnet ist in jeder Hinsicht sowohl Melodie, als Stimmführung und Instrumentation. Es hat eine Fülle von melodischer und harmonischer Abwechselung, und ist dabei so klar, so consequent und zu einem Ganzen abgerundet, wie wir es nur an Werken der besten Zeit zu Ende des vorigen Jahrhunderts gewohnt sind, und entbehrt keineswegs jeglichen Schmuckes der neueren Zeit, so weit es eine vernünftige Anwendung im Oratorium gestattet. Im Anfange sind die Singstimmen nur von Blasinstrumenten begleitet, bei den Worten: „Du stellst den Engel uns zur Seite" treten con sordini die Saiteninstrumente hinzu. Wir sind überzeugt, dass dieses Quartett sich viele Freunde erwerben wird, und es dürfte auch einzeln für sich, als Ensemblestück in Concerten angewendet, seine Wirkung nie verfehlen. — No. 14. Nach einem kurzen Recitative krönet nunmehr der Schlusschor: „Gross ist der Herr und allgewaltig" würdig das Ganze. Eine imposante Einl. beginnt, im grossartigsten u. edelsten Kirchenstyle geschrieben (Maestoso, C dur, $\frac{4}{4}$ Takt), mit einem kurzen fugirten Satze:

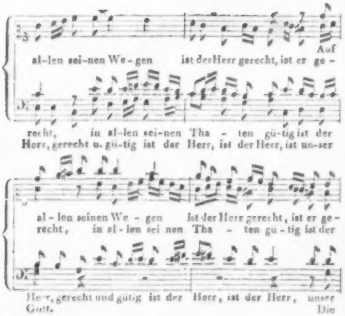

untermischt und aus breiten Massen bestehend. Ein darauf folgendes poco più mosso kündiget im Instrumentalvorspiele die folgende Schlussfuge an, welche bald darauf mit diesem prachtvollen Thema eintritt:

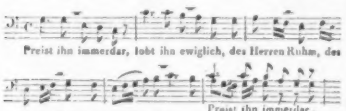

In der tüchtigen Ausarbeitung und Durchführung beweist der Componist, dass ihm alle contrapunctischen Künste gänzlich eigen sind. Nach einer kurzen Engführung schliesst das ganze Più allegro.

Wir dürfen dem Componisten mit vollem Herzen Glück zu diesem Werke wünschen, das sich den Oratorien Friedrich Schneider's, Spohr's u. s. w. würdig anreiht. Mögen glückliche Umstände beitragen, dass es durch baldige Aufführung auf einem der nächsten zahlreichen Musikfeste im nördlichen Teutschlande so bekannt werde, als es mit Recht verdient. — Die Aufführung in München, bei welcher die Mitglieder der gesammten königlichen Hof-Kapelle und unsere ersten Künstler und Künstlerinnen mitwirkten, war ausgezeichnet, und allgemeiner Beifall wurde diesem verdienstvollen Werke gezollt. Die Solopartieen des Gesanges wurden vorgetragen v. den Damen Mad. Sigl-Vespermann, Mad. Pellegrini und den Herren Bayer und Lenz. Z.*)

Nachrichten.

Achtes Elb-Musikfest zu Dessau den 11ten, 12ten und 13ten Juni.

Donnerstags früh 5 Uhr trafen wir in der freundlichen Feststadt ein, machten nach herzlichem Empfange im befreundeten Hause am Markte und nach kurzer Rast einen Ausflug in den schönen fürstlichen Park und gingen, begrüsst von vielen Bekannten aus allerlei Orten, um 9 Uhr in die Johanniskirche, die Probe der Orchesterstücke mit anzuhören, die am dritten Festtage zu Gehör gebracht werden sollten. Natürlich musterten wir zuvörderst die Stellung des auf 12 Stufen erhöhten Orchesters, wobei uns sogleich der Stand der Violoncelle und Contrabässe auffiel, die von der siebenten Stufe an auf der linken Seite, vom Orchester aus genommen, bis zur höchsten paarweise hinauf liefen. Befremdete uns auch diese Stellung einige Augenblicke, so sahen wir doch bald, dass sie für den schmalen Raum die zweckmässigste sei, was sich auch bestätigte. Der Zusammenhang der Instrumente, worauf Alles ankommt, war nämlich nicht gestört. Wir theilen hier die Ordnung zu gefälliger Ansicht mit. (Siehe Beilage.)

Nach dem Mittagessen im Herzogl. Orangeriehause fand um 4 Uhr die höchst gelungene Aufführung des Oratoriums Absalon, Text v. Brüggemann, Musik von Fr. Schneider, Statt in der gut besetzten Johanniskirche. Solosänger waren: Thamar, Sopran — Mad. Joh. Schmidt aus Halle; Absalon, Alt — Mad. Müller aus Braunschweig; David, Tenor — Hr. Diedicke aus Dessau; Joab, Bass — Hr. Krüger, ebendaselbst. Der Dichter hat mit Fleiss, besonders durch die Chöre der Engel, der Höllengeister und des Volks, gewaltige Contraste herbeigeführt, die der Componist mit Kraft zu benutzen weiss und hier stark und ergreifend benutzt hat. Die Instrumentalpartie, namentlich in den Chören, ist so gewaltig, dass sie Keiner dem Gesangchore untergeordnet nennen kann. Beide Massen sind sich ebenbürtig. Es ist daher eine starke Sängerbesetzung durchaus nothwendig, soll die Wirkung, wie hier, erwünscht sein. Alle,

*) Von einem andern geehrten Mitarbeiter. Die Red.

die wir nach der Aufführung sprachen, waren vollkommen befriedigt, bei Weitem die Meisten ergriffen; später fanden sich einzelne Stimmen, die das Instrumentale zu vorherrschend erklärten. Das kann in unserer gespalteten Zeit Keinen befremden. Wir selbst würden nicht ermangeln, eine ausführliche Recension des neuen Oratoriums niederzulegen, hielten wir es nicht für kindisch anmassend, ohne sorgfältiges Studium der Partitur, blos nach einmaligem Anhören über ein Werk eines vorzüglich in Behandlung der Massen und im Fugensatze so erfahrenen Meisters entscheiden abzurtheilen. Je geübter ein Mann ist, desto weniger wird er ein voreiliges Urtheil sich erlauben, das entweder zu seinem oder zum Nachtheil des Verf. sein muss, weil so nicht Alles gebührend gewürdigt werden kann. Allein eine Allgemeinansicht des Ganzen, wie wir es aufzufassen im Stande waren, wird man hoffentlich nicht ungern lesen. Die Chöre der Engel unterscheiden sich von andern hauptsächlich durch sichere Kraft, Gravität und grossartige Anbetung. Die Chöre der Höllengeister sind im Ganzen geordneter als anderwärts, weniger melodisch zwar, wie es in der Sache liegt, aber doch nicht so tief unheimlich und grausig, wie die ungezügelte Begier des Bösen. Diese Stellung nehmen sie wohl vor Allem darum ein, weil sie der Dichter im Ganzen zu philosophischen Teufeln gemacht hat, oder zu lauerhaft reflectirenden Dichtern. — Die Volkschöre sind von dreierlei Art: sanft zustimmende, leidenschaftlich wilde und gottergebene treue, wohl unterschieden und fest geführt. Dazwischen die Sologesänge, die von den vier angegebenen Stimmen ohne Ausnahme trefflich vorgetragen wurden, was um so mehr hervorgehoben werden muss, da Hr. Diedicke schnell an die Stelle des erkrankten Hrn. Mantius getreten war u. Mad. Schmidt, von der Grippe befallen, noch Tages zuvor in der Hauptprobe zu singen nicht im Stande war. Dennoch gewann sie sich allgemeinen Beifall, nicht minder die HHl. K. u. D. u. Mad. Müller, deren schöner Alt, der Natur des Altes nach, lieber die Sehnsucht als die Empörung personificirt. — Am wirksamsten für unser Gefühl erschienen uns folgende Nummern: 2. Chor der Engel; 3. Psalm Davids; 4. Solo mit Chor; 7. Lied der Thamar, allgemein anerkannt; 10. Solo (Joab) mit Chor und 11. Chor des Volks. In der zweiten Abtheilung No. 13. Chor der Engel; 15. Chor des Volks mit tüchtig eingreifender Fuge; 16. Arioso Joabs, vom Bass ausgezeichnet einschmeichelnd gesungen; 18. Terzett: David, Thamar und Joab, zu den vorzüglichsten in Composition und Vortrag gehörend; 19. Chor der Empörer und 20. die Schlachtsymphonie; 21. Siegeschor, fast zu stark instrumentirt; 22. Chor der Höllengeister, im Ganzen trefflich, im Einzelnen neu; Thamars Schlussstrophe und 25. der Schlusschor.

Ueber den Geist des Ganzen als Ganzes ein gediegenes Wort zu reden, gehört uns in's Reich menschlicher Unmöglichkeiten. Wer gegen sie anstürmt, erweist sich wie ein Trunkener in Liebe oder Hass. Dass aber das zuweilen vom Oratorium in's Theatralische streifende Werk sehr schön durchgeführt wurde, dass *Dr.* Schneider als Componist und Director Ehre einlegte und Abends im Georgengarten, wo sich Alles, was Odem hatte, versammelte, bekränzt wurde, berichten wir mit lebhaftem Vergnügen. Das kunstliebende Herzogl. Haus hatte eine Illumination des Gartens und ein Feuerwerk anzuordnen geruht, was die vielfachen Freuden des Tages ergötzlich beschloss.

Der zweite Festtag brachte uns nach reichem Vergnügen in den schönen fürstlichen Anlagen der Stadt und der nahen Umgebung um 11 Uhr eine erwünschte Quartett-Unterhaltung der Gebr. Müller aus Braunschweig im Concertsaale des Herzogl. Hoftheaters. Wir hörten ein Quartett von J. Haydn aus D dur, von Onslow aus Es dur und Menuett und Fuge von Beethoven aus C dur, von denen uns das erste und letzte entzückte. Vom meisterlichen Quartettspiel der Gebr. Müller zu reden, wäre Ueberfluss; genug, sie entzückten. Abends 7 Uhr Concert im Hoftheater, wo Folgendes gelungen ausgeführt wurde unter Kapellm. Schneiders Direction: 1) Jubel-Ouverture von C. M. v. Weber; 2) Divertissement für das Vcelle von Dotzauer, vorgetragen vom Hrn. Kammermusikus Drechsler aus Dessau. Die angenehme Bravourcomposition und der Vortrag derselben fanden allgemeinen Beifall. Hr. Dr. besitzt im Adagio und überhaupt im Spiele getragener und schlichter Melodie einen ausserordentlich schönen Ton und viel Geschmack; in Bravour grosse Fertigkeit, der nichts zu wünschen ist, als dass sich der schöne Ton, der dann den meisten Violoncell-Virtuosen fehlt, mit der Bravour vereine, was freilich die höchste Meisterschaft vollendet, aber doch auch unerlässliches Erforderniss ist, soll die Bravour zur Musik gehören. 3) Arie aus der Oper Eduardo e Cri-

stina von Rossini, und 5) Jägers Abendlied, von Göthe, für eine Basstimme, Pianof. und obligates Violoncell (gespielt von Th. Müller aus Braunschweig), gesungen von Hrn. Zschiesche, Königl. Opernsänger in Berlin. Diese Wahlen scheinen uns für ein Musikfest nicht vortheilhaft, ja nicht einmal für den Sänger. Die erste Arie ist musikalisch leer. Der Sänger entwickelte zwar eine hübsche, ausgebildet italienische Methode: es ging ihm aber von der einen Seite das südliche Glanzfeuer, von der andern das gemüthlich Teutsche ab. Das von Grill, Kapellm. in Pesth, compon. Lied war ein verkünstelter Gesang geworden, der seiner Unnatur wegen keinen Einzigen der dabei Betheiligten glänzen lassen konnte. Es erhielt auch unter Allem den geringsten Beifall. Wir beurtheilen damit nicht den Sänger im Ganzen, sondern behaupten nur, dass er sich mit diesen übeln Wahlen selbst beeinträchtigte. Wir hörten den Mann zum ersten Male. — 4) Concertino für die Flöte, comp. und vorgetragen vom Kammerm. Hrn. Heinemeyer aus Hannover. Rauschender Beifall folgte mit Recht der in jeder Hinsicht meisterlichen Leistung. Wenn wir versichern, Hr. H. gehört unter die allerersten Flötisten unserer Zeit, so ist das nicht im Geringsten zu viel gesagt. 6) Concertino für die Clarinette von Lindpaintner, vorgetragen vom Kammerm. Hrn. Tretbar aus Braunschweig. Er verdiente die allgemeine lebhafte Anerkennung, die ihm zu Theil wurde. Sein Ton ist schön und seine Fertigkeit ausserordentlich und sicher. Mit gleichem Rechte wurden die beiden Violinvirtuosen Concertm. Hr. Müller aus Braunschweig und Kammermus. Hr. Zimmermann aus Berlin in Variationen für 2 Violinen von Wassermann, mit allgemeinem Beifall beehrt. Den 2ten Theil füllte Beethoven's A dur-Symphonie, trefflich ausgeführt und die ganze zahlreiche Versammlung in eine Stimmung setzend, die dem, auch von unsern geehrten Wirthen besuchten und durch ihren Antheil verschönten Abendessen im glänzend erleuchteten Herzogl. Orangeriehause höchst angemessen sein musste. Die Zeit entfloh, als hätte sie doppelte Flügel. Unter Anderm wurden zwei Gedichte zu Ehren des Kapellm. Dr. Schneider an diesem Tage unter die Anwesenden vertheilt und über Tische abgesungen: Toast des Zerbster Gesangvereines; dann: Der Kunst, ihrem Vereine und dem Hochmeister Fr. Schneider, von denen wir das erste unsern geehrten Lesern mittheilen.

Toast
des Zerbster Gesang-Vereins
am 8ten Elbmusikfeste zu Dessau 1835.

Es liegt im Reiche der Töne
Dem Herzen das Heimathland;
Das Göttliche, Grosse, Schöne
Es wallt hier Hand in Hand.
Es hiess zur Heimath uns eilen
Die Sehnsucht im Herzen gross.
Hier möchten wir immer weilen,
Hier in des Himmels Schooss.

Es hält ein Zauber die Herzen
Zusammen in süsser Lust;
Es weht ein Odem die Schmerzen
Weg aus der Menschen Brust.
Das ist der Zauber des Klanges,
Der klingt aus der Himmel Thor;
Das ist der Odem des Sanges,
Der braust vom hohen Chor.

Da sitzt der kundige Meister
Und rühret die Harfe von Gold.
Ringsum die himmlischen Geister,
Die schau'n auf ihn so hold.
Und was an des Himmels Throne
Sie seh'n in göttlicher Lust,
Das singet dem Erdensohne
Des Meisters tiefe Brust.

Und über ihm still, gewogen,
Da glänzet ein goldner Stern,
Den schau'n an des Himmels Bogen
Die Augen nah und fern.
Er glänzt mit freundlichem Strahle
Dem Meister der Kunst so gern.
Auf! Leert das Gold der Pokale!
„Der Meister und sein Stern!"

Der dritte Festtag beschloss mit folgenden in der Johanniskirche Vormittags 9 Uhr aufgeführten Musikstücken die stattliche Feier: Symphoniesatz in C moll von J. Haydn; Kyrie und Gloria aus der 5ten Messe von J. Haydn, deren Solopartieen ausser Mad. Müller und Hrn. Diedicke Fräulein von Basedow zu übernehmen die Güte hatte. Die 2te Abtheilung: Symphonie von Mozart aus D dur: Hymne von Mozart: „Gottheit, dir sei Preis und Ehre"; Phantasie für die Basposaune mit dem Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", comp. von Müller, vorgetragen von Hrn. Queisser aus Leipzig. Dritte Abtheilung: Symphonie von Beethoven in C moll. Von diesem dritten Tage und seinem Festmahle vermögen wir keine authentische Nachricht zu geben, da wir gegen Mitternacht, die den zweiten und dritten Tag schied und einigte,

vom Mondschein und Erinnerungsfreuden begleitet, unserer Heimath froh und dankerfüllt entgegeneilten. Und so wollen und können wir es uns zum Schlusse nicht versagen, dem hohen Herzogl. Hause für alle Pflege und huldvolle Unterstützung der Kunst den gastfreundlichen und kunstsinnigen Bewohnern der Stadt und allen zur Förderung und Schönheit des Festes Mitwirkenden im Namen aller Freunde der Tonkunst öffentlich unsern vollen, wenn auch schlichten Dank darzubringen, an den wir noch für unsere Personen den freundschaftlichen für Wirth und Wirthin reihen, die uns mit ihrer ganzen Familienverwandtschaft das Künstlerlabende des Festes in sorgfältiger Innigkeit auch zu einem häuslich erquicklichen machten.

Leipzig, am 17. Juni. Am Charfreitage, als in Cassel vom Kapellm. L. Spohr dessen neues Oratorium mit allgemeinem Beifall und zur Freude sachverständiger Männer aufgeführt wurde, hörten wir hier dem Texte nach dasselbe Oratorium, gedichtet von Fr. Rochlitz, componirt von Schicht, nämlich „Das Ende des Gerechten". Hr. Musikd. Aug. Pohlenz leitete das Ganze so sicher und hatte für eine so ausgezeichnete Besetzung gesorgt, dass jeder Unbefangene und Gerechtigkeit Liebende ihm und den Mitwirkenden lebhaften Dank schuldig ist. Die unter seiner Leitung stehende Singakademie im Vereine mit den Thomanern sang die tüchtigen Chöre so fest und rein, wie man sie auch von guten Chören nicht immer hört. Dieselbe Ehre legte die Akademie mit dem herrlichen Gesange von Zaleuka: „Tenebrae factae sunt" ein, dessen Wahl und Ausführung selbst ein Missgünstiger rühmen müsste. Das Orchester erwiess sich musterhaft und unsere besten vielgenannten Solosänger nicht minder. Besonders fühlen wir uns gegen Hrn. Hering, den Theologen, der uns lange seinen schönen, vollgebildeten Tenor öffentlich nicht hören lassen mochte, zu Dank verpflichtet. Er sang die schönen Recitative des Johannes mit dem Ausdrucke, der zu Herzen spricht. Wollten Hr. Hering u. Hr. Advokat Schleinitz, gleichfalls schöner und gebildeter Tenor, sich in wichtigen Fällen entschliessen, zum Besten der Sache öffentlich sich unter die Künstler zu stellen, zu denen sie gehören, so würde hier der Mangel an gebildeten Tenoristen ausserhalb des Theaters verschwunden u. mancher stille Wunsch trefflich befriedigt sein.

Am 17. Mai führte Hr. Musikdir. Pohlenz abermals in der Paulinerkirche zu einem guten Zwecke mit der Singakademie und dem Thomanerchore Haydn's Schöpfung auf, in jeder Hinsicht wiederum vortrefflich. Solo sangen Dem. Henr. Grabau, unsere meisterliche Concertsängerin, von welcher wir nichts Neues berichten, wenn wir Rühmliches von ihr sagen. Mad. Joh. Schmidt zeichnete sich mit einer so starken, vollen und rein wohlthuenden Stimme aus, dass ihre Leistung zu den schönsten gezählt werden muss. Dem. Ringelhardt ist von Natur mit einer herrlichen Stimme begabt, hat unter Hrn. Pohlenz eine gute Schule gemacht, die sie noch jetzt fortsetzt. Vorigen Winter war sie nach Wien gereist, um sich dort weiter zu bilden. Wir hörten sie vor ihrer Abreise und können versichern, dass sie dort wenig gewonnen, wohl aber an Reinheit des Gesanges verloren hat. Sie detonirte zuweilen, was sich jetzt schon wieder bedeutend verringert hat, so dass wir mit Recht grosse Hoffnung auf sie zu setzen haben. Ein neuer, am hiesigen Theater angestellter, aus Magdeburg gekommener Tenorist, Hr. Schmidt, hat eine vortreffliche Stimme. Ist sie noch nicht völlig gebildet, so ist doch das, was er leistet, schon achtbar, und wir dürfen bei gutem Fleiss viel von ihm erwarten. Die geübten, schönen Bässe unsers Theaters, Hr. Hauser und Hr. Pögner, trugen ihre Solosätze vortrefflich vor. Das Orchester bewährte seinen Ruhm u. die Chöre griffen mit Kraft und voller Sicherheit durch. Die ganze Leistung gehörte unter die vollkommen gelungenen und hat uns erquickt.

Da wir Hrn. Hausers gedenken, müssen wir ein Geschwätz berichtigen, was leichtfertig durch den Druck verbreitet wurde. Man versicherte, Hr. H. werde vom Theater abgehen und eine Musikalienhandlung einrichten. Alte Manuscripte dürfte er vielleicht kaufen, denn er liebt sie und besitzt deren viele, nur nicht, um damit zu handeln, sondern zum Privatgebrauche und zum Studium. So lange er dem Publikum, wie bis jetzt, und mit Recht, gefällt, so lange wird er öffentlich singen, woran er auch wohlthut. Die Schriftstellerei sollte doch mindestens keine Klatscherei werden. Das kommt Alles von den geschwinden Neuigkeiten. Wir möchten nur wissen, was der Mensch davon hätte! Braucht man vielleicht etwas zum Thee oder zum baierschen Biere?

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. No. 21. 1802.

Nachrichten.

Paris, d. 16ten Nivose. Die letzte Prüfung der Zoglinge des musikal. Konservatoriums, und die Preisvertheilung unter die ausgezeichnetsten, war diesmal besonders feyerlich. Die der Preise würdig befundenen Zoglinge liessen sich (nach einer Einleitungssinfonie von Haydn, ohne die nun hier fast kein Konzert mehr geordnen mag) mit Gesang und Instrument-Solo's hören, und es hatte wirklich etwas Erhebendes, die Menge Zuhörer, und an deren Spitze Bonaparte, den Minister der innern Angelegenheiten, und andere der grössten Männer der Nation, mit viel Aufmerksamkeit, Beyfall und Aufmunterung, die Proben der jungen Virtuosen aufnehmen zu sehen. Die an die Zoglinge gerichtete Rede des Ministers war sehr schön. Gleich Anfangs, das Zusammenstellen, was dies Fest selbst unter Unruhen und Kriegen gewesen sey, aber nun im Frieden erst seyn und werden müsse — begeisterte alle Theilnehmende. Dann sprach er über den Einfluss der Musik auf allgemeine Bildung zur Humanität, hob einige hervorstechende historische Momente heraus, rühmte die Fortschritte der Musik in den neuesten Zeiten, und ermunterte, ihr nun auch eben darum desto mehr Einfluss in die allgemeine Bildung zu schaffen. Es waren das nicht Tiraden in's Blaue hin gesagt, sondern der Redner verstand die Kunst, durch Einzelnheiten sehr interessant zu werden. Man konnte die lebhafte Würkung bemerken, welche Stellen, wie die, wo er von der bewundernswürdigen Gewalt des guten Quartetts sprach, oder wo er selbst darüber zu erstaunen schien, dass das ursprünglich für rauhe Jäger bestimmte Waldhorn jest die sanftesten Gefühle eben sowohl, als die erhabensten erwecken könne — auf die jungen und alten Künstler machten. Ein ungeheurer Weg, meynte er dann, ist zurückgelegt: aber vor euch, junge Zöglinge, blickt — „car les arts ne reconnaissent pas de bornes; ils marchent de création en création, et leur horison s'aggrandit et s'éloigne à mesure qu'on avance etc. Von den Preisaustheilungen will ich nur anmerken, dass der junge Deutsche, Kalkbrenner, aus Kassel gebürtig, den ersten Preis doppelt erhielt — einmal, als Komponist, (wo Catel sein Lehrer ist) und dann als Klavierspieler, (wo ihn Adam gebildet hat); dass des berühmten Kreutzer junger Sohn den ersten Preis unter den Geigern bekam, und dass (ausserst verständig) auch vorzüglicher Eifer noch nicht bis zur Virtuosität ausgebildeter junger Leute öffentlich gerühmt und belohnt wurde. — Uebrigens wird es Ihren Lesern schon bekannt seyn, mit welcher gänzlichen Uebereinstimmung J. Haydn zum auswärtigen Mitglied am Nationalinstitut erwählt wurde, wie auch, dass Bonaparte sich den berühmten Paisiello vom neapolitanischen Hofe erbeten hat, die Musik zur Feyer des allgemeinen Definitivfriedens zu komponiren. Ist damit geistliche Musik gemeynt — wie man nach der bekannten jetzigen Stimmung wohl vermuthen kann: so dürfte die Wahl wohl eben nicht die glücklichste seyn; denn so weltbekannte Verdienste Paisiello um die komische Oper hat, so haben ihm seine geistlichen Kompositionen nie gelingen wollen. Es ist immer, als sey es nur Spass damit — was sogar bey den meisten Sätzen seiner in Italien hochberühmten Passion

Dem. Ringelhardt ist, nach dem Abgange unserer jugendlichen Sängerin Livia Gerhardt, vor Kurzem das erste Mal auf der Bühne als Agathe im Freischütz aufgetreten. Spiel und Gesang fielen so über alle Erwartung vortheilhaft aus, dass dieser erste Versuch nicht blos den lebhaftesten Beifall des gefüllten Hauses erhielt, sondern auch den schwer zu Befriedigenden zu Hoffnungen berechtigen muss, die nicht gering sind. An treuem Fleisse wird es nicht fehlen, und so wünschen wir dem Fräulein zu ihrer neuen Laufbahn alles Glück.

Gestern hatten wir in der Thomaskirche das Vergnügen, im Beisein seines 83jähr. Vaters den Organisten in Hirschberg (in Schlesien), Joh. Gottlieb Schneider, geb. 1797 den 19. Juli, zu hören, einen tüchtigen Organisten und würdigen Bruder Joh. Gottlob (in Dresden) und Frdr. Schneiders in Dessau, woher die beiden ersten vom Musikfeste kamen. Seine Orgel in Hirschberg hat 66 Stimmen und 4 Manuale. Besonders ausgezeichnet ist sein Spiel mit vollem Werke im Kräftigen und Fugirten, dazu seine Fertigkeit auf dem Pedale.

Morgen wird der wahrhaft grosse Violinvirtuos, Carl Lipinski, hier sein zweites Concert geben. Er ist also nicht gestorben, wie es irgendwo gedruckt zu lesen steht. Ueber sein Meisterspiel im folgenden Blatte.

Merkwürdiges.

Allen unsern gelehrten Lesern sind ohne Zweifel die mannichfach ausgezeichneten Kunstfertigkeiten und Kunstthätigkeiten des nun verewigten Fürsten *Anton Radziwill* hinlänglich bekannt. Wie viele Virtuosen, Componisten u. Kunstvereine diesem hohen Gönner und Förderer alles Guten dankverpflichtet sind; was der Hingeschiedene im Leben selbst mit seinem geistreichen Violoncellspiel leistete; wie tief er in das Theoretische und Praktische der Musik eingedrungen war; mit welchem rastlosen Eifer, mit welcher schöpferischen Kraft der reich Begabte und reich Gebildete auf höchst eigenthümliche Weise sich zu originellen Tonschöpfungen begeistert fühlte — dies Alles und noch mehr sind nur Erinnerungen an oft Berichtetes. Eben so wenig neu kann es Ihnen sein, wenn wir an die höchste Aufgabe seines musikalisch dichterischen Lebens erinnern, die dieser verehrungswürdige, hochbegabte Fürst seit beinahe 30 Jahren unermüdlich verfolgte, so lange, bis ihm selbst die Leistung genügte. Es ist dies nichts Geringeres als Göthe's *Faust*, in wie weit er sich für musikalische Dichtung eignet.

Aus dieser erst gegen das Ende seines Lebens abgeschlossenen, hochsinnigen Strebsamkeit ist eine nach allen Seiten hin streng gesichtete Partitur von 25 Nummern hervorgegangen, die mit allem Grunde für ein Eigenthum der gesammten Kunstwelt angesehen werden. Die deshalb von der Berliner Singakademie an die hohe Familie des Verewigten ergangene Bitte um Veröffentlichung dieses Werkes wurde nicht nur genehmigt, sondern Ihre K. Hoheit die verwittwete Fürstin und die durchlauchtigen Prinzen und Prinzessinnen bestimmten noch auf das Huldvollste, dass die Partitur in einer ihres Urhebers würdigen Gestalt auf Ihre Kosten gestochen und gedruckt, der Ertrag aber zum Besten der Faschischen Singakademie, die sich der Huld des Entschlafenen erfreute, verwendet werden solle.

Mit dem Auftrage der technischen Ausführung und des ausschliesslichen Verkaufrechtes ist nun die Trautwein'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin beehrt worden. Das etwa 150 Bogen (600 Hochfolio-Seiten) starke Werk, dessen Hälfte der Platten bereits fertig ist, steht auf Subscription bis zum 1. Novbr. offen, auf feinem Velinpapier zu 24, auf starkem Notendruckpapier zu 12 Thlr., worauf der Ladenpreis 18 Thlr. sein wird.

Es gereicht uns zur grössten Freude, auf diese noch nicht öffentlich bekannt gemachte, höchst erwünschte Vergünstigung alle Freunde unserer Kunst aufmerksam zu machen.

KURZE ANZEIGEN.

Drei Balladen. No. 1. *Der treue Reiter*, von *Tschabuschnigg*. 2. *Die schöne Schifferin*, v. *E. Duller*. 3. *Der wilde Jäger*, v. *F. W. Rogge*, in Musik gesetzt mit Begl. des Pianof. von *G. C. Kulenkamp*. 34stes Werk, in drei Heften. Braunschweig, bei G. M. Meyer jun. Pr. jedes Heftes 8 Gr.

Alle diese Balladen sind kurz, ob sie gleich durchcomponirt sind, in Zumsteeg's Weise; alle im Ganzen leicht für Sänger und Spieler mit geringer Ausnahme, alle natürlich gesungen, den Text in Tönen mässig malend, alle von einem wehmuthigen, ernsten oder schaurigen Inhalte, so

dass sie Theilnahme und Anklang finden werden. Allein die Texte sind etwas allgemein-tönig, singen viel Dagewesenes auf nicht neue oder charakteristisch eigenthümlich gegriffene Weise, wovon nur No. 2 eine ziemliche Ausnahme zu seinem Vortheil macht. Bei Liedern und Balladen kommt aber auf den Text sehr viel an. Die Wahl hätte, nicht sowohl dem Stoffe, sondern der Ausbildung desselben nach, mannichfaltiger sein sollen. Der Componist hat sich in freier Bewegung dadurch selbst gehindert. Er ist zu einförmig geworden, nicht frisch, nicht eigenthümlich genug. Doch wird No. 1 als anspruchsloser Gesang nicht Wenigen angenehm sein. Im zweiten Musiksatze hätte der Componist offenbar anstatt $\frac{3}{4}$ den $\frac{6}{8}$ Takt wählen sollen. Es würden bei der Wiederholung der Melodie nur einige Pausen nach der Fermate einzuschieben sein und die Sache wäre in der besten Ordnung. Die inhaltsreichste ist die zweite, und die dritte will uns, trotz einer stärker aufgetragenen Malerei, am wenigsten gefallen. Namentlich ist uns das „Hu hu!“ das dreimal wiederholte, am Ende jeder Strophe mit seiner übermässigen Quarte und kleinen Quinte im Gesange höchst zuwider. Man muss nicht zu natürlich sein. Es ist ungefähr, als wenn man einer Statue rothe Wangen, blaue Augen, braune Haare und einen aschgrauen Rock malen wollte. Man sieht jedoch, dass unsere kleinen Ausstellungen nur Dinge betreffen, die leicht zu ändern sind. Im Ganzen hat der Verf., der sich bisher nur als Instrumental-Comp. zeigte, in diesem ersten Gesangswerkchen sehr viel Natürlichkeit und glückliche Anlagen auch für diese Gattung der Tonkunst bewiesen.

Grand Rondeau brillant pour Pianof. et Flûte, composé — par le Chevalier J. N. Hummel. Oeuv. 126. Vienne, chez Tobie Haslinger. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Ein wirklich brillantes, für zwei fertige Spieler geschriebenes Unterhaltungsstück, worin des Meisters Weise durchaus nicht zu verkennen ist, wozu sich jedoch etwas gesellt, was sonst in dieser Doppelheit uns in H.'s vorzüglichen Werken noch nicht vorgekommen ist. Es ist eine zweite, sonderbar auffallende Gestalt, die ihm folgen muss, weil er sie gleich von vorn herein in seine Kreise und an alle seine Bewegungen gebannt hat. Wir mögen die absichtlich heran beschworene Nebengestalt nicht deuten: aber frappant ist sie, immer bereit, zu stechen und durch schnelle Wunderlichkeiten sich geltend zu machen. Freilich setzt sie aber nichts weiter durch, als was ihr der Meister erlaubt. Dadurch bekommt das Ganze einen seltsamen Anstrich, als ob Neckerei getrieben würde: man muss oft genug lächeln, aber verstohlen, weil man doch gern wissen möchte, wo es hinaus will. Dass ihm der wunderliche Gast, der gern mächtig modulirt und den Takt zuweilen incommodirt, am Ende keine Unordnung machen darf, versteht sich. Mit recht frischer Kraft und schöner Ueberlegenheit beherrscht er den fremden Patron in der Einleitung; fast mit leichtfertiger Ironie scherzt er mit ihm noch in der Entwickelung des Rondo: allein zuweilen scheint ihm der Spass mit dem Gerufenen doch etwas unbequem, er duldet das Treiben des Fremden, weil er ihn einmal rief und scherzt sich glücklich mit ihm durch. Mit dieser Ansicht hat uns das Werkchen, das den Vortragenden Gelegenheit gibt, sich zu zeigen, lebhaft unterhalten, wird auch Andere unterhalten. Wem es aber sicher nicht gefällt, sind die, die sich in der ironisirten Gestalt unbehaglich geneckt fühlen werden. Wir sind begierig, was diese dazu sagen. Doch wird der Meister den Gast wohl schwerlich zum zweiten Male citiren, wenn wir uns anders den räthselhaften Sinn der Tonsprache richtig deuten. Einmal ist genug und einmal ist es ergötzlich, so dass man dieses Eine hier mit Vergnügen öfter hören wird. Die Auszunehmenden sind schon ausgenommen.

---

1. *Leipziger Ball-Polonaisen f. das Pfte einger. v. J. Wunderlich.* Leipz., b. Carl Aug. Klemm. Pr. 6 Gr.
2. *Neueste Contre-Tänze comp. und f. das Pfte einger. v. W. Hauke.* Ebendas. Pr. 8 Gr.

Beide Sammlungen haben den Tanzlustigen gefallen. Die zweite ist noch mit Bezeichnung der neuen Touren von Bernhard Klemm versehen.

(Hierzu die Beilage No. IV.).

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

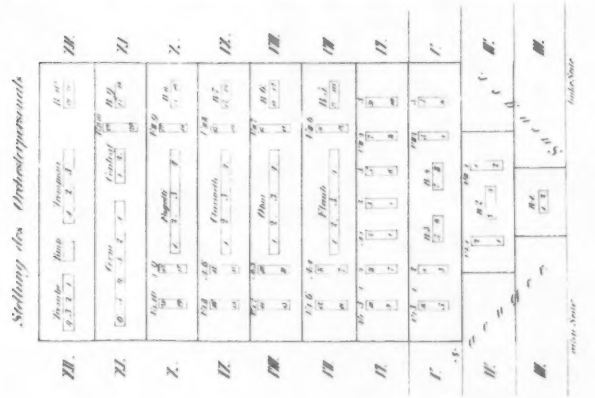
Stellung des Orchesterpersonals
linke Seite
rechte Seite

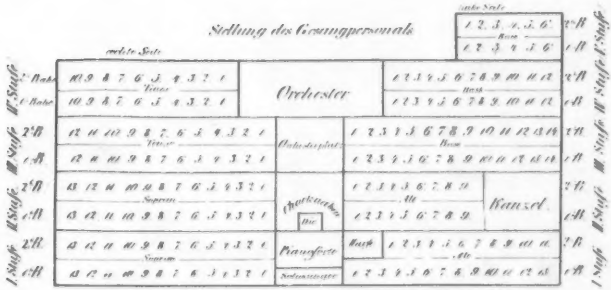
Stellung des Gesangpersonals
linke Seite
rechte Seite
Orchester
Pianoforte
Violoncelle
Violine
Viola
Flöte
Oboe
Clarinette
Fagott
Horn
Trompete
Posaune
Pauke
Contrabass
Baryton
Sopran
Alt
Tenor
Bass
Bauzel
1. Stufe
2. Stufe
3. Stufe
4. Stufe
5. Stufe

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juli. N°. 26. 1835.

Musikalische Topographie von Weissenfels.

Am Schullehrer-Seminar wirken

1. Ernst Hentschel, geb. d. 26. Juli 1804 in Langenwaldau bei Liegnitz, gebildet im schlesischen Gebirge, zu Bunzlau und Berlin. Hier angestellt seit 1822 als Director.

2. Wilh. Prange, Seminarlehrer, geb. 1809, musikalisch gebildet zu Halberstadt, Weissenfels und Berlin. Hilft beim Musikunterricht.

3. Moritz Hill, erster Taubstummenlehrer, geb. zu Bunzlau, daselbst und in Berlin gebildet. Trefflicher Geiger.

Dreijähr. Cursus. Alle Jahre neue Seminaristen, daher immer dreierlei Unterricht neben einander. Im ersten Jahre Elementar-Uebungen für Stimmbildung, Takthalten und Treffen, wöchentlich 2 Stunden; dazu wöchentlich 1 St. für Choräle des Weissenf. Gesangbuches, die (108 an der Zahl) mit den Urtexten auswendig gelernt werden. — Für Klavier und Orgel wöchentlich 4 St. in 2 Abtheil. Der durchaus nöthige Klaviercursus dauert ¾ J. *Privatübung Hauptsache*, streng gefordert und controlirt. Man bringt es bis zu Bertini's 25 Etüden und dem 3. Th. von Adam's gr. Klavierschule, so weit es gehen will. 3 bis 4 Seminaristen haben ein Klavier im gemeinschaftlichen Gebrauche. Neben dem strengen Einüben einzelner Stücke wird möglichst viel vom Blatte gespielt, was für ein Hauptmittel der allgemeinen musikal. Bildung angesehen wird. Zu diesem Behufe steht aller 8 Tage dem Seminaristen die musikal. Bibliothek offen, aus welcher er nach Gefallen leihen kann. Auf die Orgel kommt er im ersten Jahre nicht, weil sie von 40 älteren besetzt ist. — Harmonielehre, so weit sie hauptsächlich Verstandessache ist. — Violinspiel in 2 Abth., jede wöchentl. 1 St. Unter Anderm 101 Uebungsstücke von Campagnoli. Die Fähigen nehmen bereits Antheil an den Concertübungen.

2tes Jahr. Für Gesang wöchentl. 2 St., woran zugleich die Seminaristen des 3ten J. Theil nehmen. Männergesang, da die Sem. erst nach vollendetem 16ten J. eintreten. Zu kleinern und grössern Gesängen wird der Choral fortgeübt. — Für Klavier und Orgel wöch. 4 St. in 2 Abth. Der Klaviercursus muss nun zurücktreten, ohne jedoch gänzlich aufzuhören. Rinck wird vorzüglich benutzt, auch s. Choralbuch ist jetzt förmlich eingeführt, desgl. die 100 Orgelstücke von Mühling, Op. 50. — Zu Privatübungen steht Jedem die Bibliothek offen. Auf einzelnen Stuben sind schweigende Pedale zur Nothhülfe eingeführt, da eine Orgel nicht ausreicht. Zu einer zweiten besitzt die Anstalt kein Lokal. — In der Harmonielehre geht die auffassende Thätigkeit der Lernenden in eine freiere über durch die Uebung in Aussetzen von Chorälen, nach beendigter Lehre vom reinen Satze. — Violinspiel in 2 Abth., jede wöch. 2 St.

3tes Jahr. Gesang wie im zweiten, wöchentl. 2 St.; noch eine 3te St. singen die Seminaristen dieser Abth. mit den Kindern aus den beiden obern Klassen der Seminarschule im gemischten Chore zusammen, was besonders für ihre künftige Wirksamkeit wichtig ist. Zu einer methodischen Anleitung zum Gesangunterrichte in besondern Stunden, worin die Bibliothek mit einer Menge Gesangschulen zum Privatstudium unterstützt, kommt eigene Anschauung und praktische Uebung. — Das Orgelspiel wird in 2 Abth. fortgesetzt, jede wöchentl. 2 St. Unter vielfachen Uebungen werden Choräle nach Signaturen und mit ausgesetzten Mittelstimmen gespielt; wobei sich das Selbsterfinden der Zwischenspiele und kleiner Vorspiele als Hauptsache mit heraushebt. Zu Seb. Bach's Choralvorspielen gelangen natürlich nur die Geübtesten. — In der Harmonielehre wird nun die Productions-

thätigkeit meist in Anspruch genommen durch fortgesetztes Aussetzen von Chorälen und durch freie Uebungen in einfachen Gattungen des 2- u. 4st. Contrapunktes, durch Ausarbeiten vieler Zwischenspiele, kleiner Vorspiele und Compositionen kleiner, besonders 2stimm. Lieder. Diese Stufe wird freilich von den Talentlosen nicht erreicht. — Für das Violinspiel der Geübteren ist Spohr's Violinschule eingeführt. In den Concertübungen werden Ouverturen, Symphonieen für Quartett, Quintett und Sextett für Streichinstr. von 30 bis 40 vorgetragen wöchentl. in 2 St. Selbst die leichtern von Beethoven gehen erträglich. Sie bekommen doch einen Begriff davon, haben auch diese Uebungen sehr gern, und es ist Ehrensache, daran Theil zu nehmen. Das Ueben der Blasinstr. kann der beschränkten Zeit wegen durchaus nicht gestattet werden. — Noch wird einiger Unterricht im Orgelbau, über musikal. Kirchendienst, über Stimmung der Blasinstr., über Unterricht im Klavier und auf der Violine und über musikal. Literatur ertheilt. Auch werden in einer freiwilligen Stunde wöchentlich freie Mittheilungen über wichtige, doch nicht zum Cursus gehörende Gegenstände gegeben, z. B. über Oratoriencomponisten und ihre Werke. Dazu kommen noch Musikaufführungen ausser den Unterrichtsstunden. — Die Anstalt besitzt ausser der Orgel einen schönen Flügel, ein Pedalklavier, mehre gewöhnliche Klaviere, schweigende Pedale, mehre Streichinstr. und einen Schatz von Musikalien, der jährlich vermehrt wird.

Stadtcantor ist Theodor Ziegler, geb. 1797 zu Artern, gebildet im Seminar, später als Cantor zu Taucha unter Schicht's Einfluss vervollkommnet. — Stadtorganist Aug. Lange, geb. 1793, gebildet im Seminar und durch angestrengte Selbststudien. — Stadtmusikus Christian Sachse, geb. 1795 zu Bretleben in Thüringen.

Ausser diesen Beamteten: *Dr.* Bäumler, Superint. mit tüchtiger musik. Bildung von Leipzig her, Sänger und Klavierspieler, wirkt anregend ein. — Küster Thümmel hat die Musse seiner Stellung zu vielen musik. Bestrebungen benutzt: erster Begründer des Bürgergesangvereins. — Carl Naundorf, Klavierspieler und Lehrer. — Eine Anzahl Dilettanten mehr für Instrumente als Gesang. Gesangverein von 12—16 Bürgern. Mehre, auch bedeutende Quartettvereine. Der Bürgerverein für Harmoniemusik, 30—40 Mann, unter Leitung des Stadtmus. In sehr vielen Häusern Flügel od. Pfte.

Der Choralgesang, unterstützt von den Seminaristen, im Ganzen gut, alljährlich besser durch die Bildung der Schulkinder. Die liturgischen Chöre beim Gottesdienste durch das Seminar unter Direct. des Cantors. In den Seminarferien früher durch den Bürgergesangverein, jetzt durch einen Verein der städtischen Lehrer. Kirchenmusiken, monatlich wenigstens eine, vom Seminar übernommen, in den Ferien vom Lehrergesangvereine. Concerte, öffentliche, durch den Stadtmusikus. Im vorigen Winter Gesellschaftsconcerte unter dem Vorstande von Hentschel, Hill, Thümmel und Ziegler, wo auch Oratorien u. Symphonieen aufgeführt wurden.

Zwei Privatinstitute für Klavierspiel nach Logier's Weise, bei Lange und Ziegler; ein Privatinstitut für Gesang bei Ziegler.

Carl Lipinski,

geb. in Radzyń im Novbr. 1790, von seinem noch jetzt in guter Kraft lebenden Vater, einem Musiker, vom sechsten Jahre an in der Musik unterrichtet, machte gute Fortschritte und legte sich bald vorzugsweise auf das Violoncellspiel mit so glücklichem Erfolge, dass er Romberg'sche Concerte geschickt vortrug. Ein vortreffliches Muster war ihm ein aus Wien gebürt. Beamteter in Lemberg, Krenes, der sich auch als Componist für das Violoncell, meist in äusserst schwierigen Productionen, auszeichnete, aber schon 1823 etwa im 36. Lebensjahre starb. Als sich L. wieder zur Violine wendete, wurde ihm das Spiel derselben sehr leicht und er meint selbst, dass er die Kraft seines Tones und seiner Bogenführung der Uebung auf dem Violoncell, das er noch gelegentlich spielt, zu danken habe. 1810 wurde er in Lemberg als MD. am Theater angestellt, welches Amt er bis 1814 verwaltete. Damals wurden dort die vorzüglichsten teutschen, italienischen u. französischen Opern gegeben, so dass L. täglich mit Vorbereitungen oder Aufführungen der Opern beschäftigt war. Dabei fuhr er fort, in theoretischen und praktischen Fertigkeiten sich weiter zu bilden. Im Violinspiele hatte er schon früh einen seiner innern Eigenthümlichkeit angemessenen, von dem gewöhnlich geltenden, mehr verzierten und italienischen Vortrage abweichenden Weg eingeschlagen, der mehr auf Ton und Gehalt, als auf tändelnden Schmuck führte. 1814 reiste er nach Wien, um dort unsern L. Spohr zu hören, dessen Spiel ihm nicht allein gefiel, son-

dern ihm auch die Bestätigung gab, dass sein, früher von Einigen angefochtener, Weg dennoch der rechte für wahre Kunst sei. Mit gestärkter Kraft arbeitete er nun im Soliden treulich fort, nachdem er nach Lemberg zurückgekehrt war, wo er privatisirte. Damals schrieb er zwei Capricen für die Violine, die bei Peters in Leipzig gedruckt wurden. 1817 unternahm er seine erste grosse Kunstreise nach Italien, grösstentheils, um Paganini zu hören. Mehre öffentliche Concerte hatte L. in Oberitalien mit lebhaftem Beifalle gegeben und immer hatte es ihm noch nicht gelingen wollen, mit dem ital. Meister zusammenzutreffen, der es absichtlich vermied, vor ausländischen Künstlern sich hören zu lassen, aus Furcht, sie möchten ihm etwas ablernen. Endlich hört L. in Mailand, dass Paganini in Piacenza Concert gebe. Er reist hin, hört ruhig P.'s erstes Allegro, dass von den Italienern auf eine stürmische Weise applaudirt wurde, und ist der Einzige, der P.'s einfaches Adagio beklatscht, wodurch seine Umgebungen auf ihn aufmerksam werden und sich an ihn wenden. Er sagt ihnen, dass auch er Künstler und eigentlich darum aus Polen hierher gereist sei, den ital. Meister zu hören. Für diese Ehre ihres Landsmannes hoch empfänglich, führt man ihn mit Jubel nach dem Concerte auf das Theater, ihn dem Concertgeber vorstellend. P. verspricht, ihn des andern Tages zu besuchen, hält sein Wort und fordert ihn, nachdem er ihn gehört, auf, mit ihm öffentlich Doppelconcert zu spielen. L. geht darauf ein. Das Concert wird auch aus den Umgebungen der Stadt reich besucht. Jeder spielt in seiner Manier und der Beifall beider Meister ist gross. P., mit dem L. öfter spielte, macht ihm den Antrag, mit ihm vereint in Italien Concerte zu geben, was dem jungen Manne seine Sehnsucht nach den Seinen und der Seinen nach ihm nicht möglich machte. Er hatte sich früh vermählt und ist jetzt ein glücklicher Vater von 8 lebenden Kindern, von denen 2 Söhne bereits studiren. Gegen Ende des J. 1818 kam er wieder in seiner Heimath an. Nachdem ihm das Ausland so ausgezeichnet gehuldigt hatte, fing auch, wie gewöhnlich, sein Vaterland an, ihn nach Verdienst besser anzuerkennen. Seine Kunstreisen in der Heimath brachten ihm jetzt gerechte Ehre. Von Zeit zu Zeit unternahm er nun mit Glück mancherlei Kunstreisen nach Teutschland, einem Theile Ungarns und nach Petersburg. Als er darauf den Titel eines ersten Violinisten S. M. des Kaisers von Russland und Königs von Polen erhalten hatte und deshalb, um seinen Dank zu bringen, nach Warschau reiste, traf er dort abermals 1829 mit Paganini zusammen, der daselbst Concerte gab. Ein bekannter, zu dieser Zeit in Warschau, jetzt in Petersburg lebender Künstler suchte aus unfreundlicher Gesinnung gegen L. dem Paganini begreiflich zu machen, dass er in seiner Einnahme geschmälert werden müsse, wenn gerade jetzt ein vaterländischer beliebter Virtuos desselben Instrumentes zu gleicher Zeit mit ihm Concert gäbe. Dieser Grund leuchtete dem P. ein, und er bat den ihm befreundeten L., es bis nach P.'s Abreise zu verschieben. L. konnte nicht zusagen, weil er den wahren Grund des Rathgebers recht wohl kannte. Der Mann beabsichtigte mit seiner List, die er nur nicht geheim genug gehalten, nichts weiter, als hernach laut behaupten zu können, L. habe es nicht gewagt, in P.'s Gegenwart öffentlich aufzutreten und eine Vergleichung mit ihm auszuhalten. Da griff P., von Jenem immer mehr entzündet, zu schärfern oder richtiger zu stumpfern Mitteln und liess, trunken von dem überall erlangten Ruhme, dem frühern Freunde sagen, er werde nicht klug handeln, wollte er sich nicht fügen, denn P. (so behauptete er selbst) sei der Achilles unter den Violinspielern, unbesiegbar u. unverwundbar. Da erwiderte ihm L., er solle sich besinnen, dass Achilles wenigstens an der Ferse verwundbar und dass eben diese Wunde ihm tödtlich geworden sei; setzte auch auf das Bestimmteste hinzu, er werde zuverlässig Concert geben. Es geschah und nicht zum Nachtheil L.'s. Zwei lebhafte Parteien bildeten sich natürlich, und die Zeitschriften, wenigstens die polnischen, lärmten damals heftig für und wider. Nach diesem höchst ehrenvoll bestandenen Wettkampfe begab er sich nach Lemberg zurück, seine Zeit zwischen Spiel, Composition und Studium theilend. In diesem Jahre hat er nun abermals, nachdem man ihn in verschiedenen Schriften für todt ausgegeben hatte, eine grosse Kunstreise durch Teutschland nach Frankreich und England angetreten und befindet sich jetzt in unserer Mitte, ein echter Künstler und also ein tüchtig gebildeter und menschenfreundlicher Mann.

Nicht blos in seinen beiden öffentlichen, hier gegebenen Concerten, die für die Sommerzeit, welche die Musikfreunde vielfach zerstreut, sehr besucht waren, sondern auch in Privatzirkeln hat uns und Alle sein kernhaftes Meisterspiel tief ergriffen.

Als Violinvirtuos steht er in Wahrheit so hoch und eigenthümlich da, dass es nichts gesagt wäre, wenn wir ihn als einen der allerersten Künstler unserer Zeit bezeichnen wollten. Man würde sich mit solchem Allgemeinausspruche dennoch keinen Begriff von seinen Leistungen machen können. Die Schwierigkeit der Schilderung seines Musikvortrags soll uns nicht abhalten. Sein vortreffliches Instrument ist ihm so völlig unterthan, dass es ihm jeden Befehl, jeden Wink, ja jede Laune seines Geistes in Ton verwandelt. Die grössten Schwierigkeiten legen unter seinen Händen ihr sonst herbes Wesen gänzlich ab und erweisen sich so weich u. geschmeidig folgsam, dass er ohne die geringste Gefahr, sicher in sich selbst, mit ihnen spielen kann, wie ein Heros des Alterthums mit Löwen tändelt. Dabei ist es ihm gegeben, den zaubermächtigen Proteus der Musik in allen seinen unzähligen Verwandlungen schnell zu erkennen und festzuhalten, dass inm der weissagende stets die verborgensten Räthsel der Dinge sinnig enthüllt. Alles ist Ton, in jedem Ton Seele, und jeder spricht eine schöne, volle Offenbarung des innersten Gefühls aus. Sein Strich ist lang, breit, gewaltig und wieder so zart, wie fernes Säuseln; wirkt immerdar Ton, Ton der mannichfaltigsten Art, in jeder Weise rund, deutlich, voll, schwunghaft; auf den entgegengesetztesten Punkten des Starken und Schwachen immer noch in den wunderbarsten Schattirungen verschieden prangend, so dass er das durchgreifend Starke dennoch mit Stärkerem, das Leiseste mit noch Leiserem überraschend und wohlthuend zugleich verherrlicht. Seine Kraftschattirung ungeheurer Tonfülle, namentlich selbst in den höchsten Regionen der Violine, will sich kaum mit Worten darstellen lassen und der Zauber seiner verhauchenden Tonlispel durchringelt noch die fernsten Winkel des Saales mit entzückendem Schmelz, so dass er im kaum noch Körperlichen doch nie der reinsten Tonform entbehrt. Sein Meisterthum, das über jeder Aufgabe steht, die er sich nur zumuthet, macht ihn zu einem so starken Beherrscher aller Zufälligkeiten, dass er aus jedem Ereigniss zum Gewinn des Ganzen noch Nutzen zu ziehen wissen würde. Braust die frei stürmende Tongewalt, ihrer Kraftnatur nach, irgend einmal kaum ein Komma über die Grenzlinie des Schönen, so ist sie schon auch dergestalt im geregeltsten, unvermerktesten Uebergange in ihre rechte Grenze zurückgeführt, dass selbst aus dem Ueberschwange ein begeisternder Reiz mehr hervorzublühen scheint. So ist es auch mit dem geheimsten Flustern des verstohlensten Seufzers, der sich ins Reich der Schatten zu verrauchen scheint. Die höchste Kunst ist zur Wahrheit der Natur geworden; überall Rundung, überall Vollgestalt und Schönheit; überall frisch wirksamer, jedesmal neu lebensstarker, tief durchgreifender Charakter. Es ist ein echt teutscher Gesang, geistiger Macht und vollendeter Bravour entstammt, stets empfunden, nie süsselnd oder irgend überspannt, vollgültig in sich, in Gluth die Leidenschaft selbst veredelnd. Und dies Alles in innigster Eigenthümlichkeit zu einem höchst bedeutsamen Ganzen bei aller Verschiedenartigkeit in verbundenster Einheit verknüpft.

Es war daher kein Wunder, dass trotz der Sommerhitze sein hiesiges zweites Concert noch besuchter war, als das erste. Ueber seine neuen Compositionen, die er uns hier vortrug, werden wir reden, wenn sie im Drucke vor uns liegen; sie sind unter der Presse. Unter den Beihülfen dieser genussreichen Abende zeichneten sich die Herren Eichberger und Hauser in einem Duett aus Zelmira und aus Tell aus, von denen das zweite noch schöner als das erste vorgetragen wurde. Auch Dem. Löwe entwickelte in einer Bravouratie eine gegen sonst sehr gesteigerte Fertigkeit; ihre Stimme hat an Kraft und Rundung so gewonnen, dass wir sie unter die zu beachtenden Sängerinnen zählen dürfen. — Dem Concertgeber selbst wird zuverlässig an allen Orten, wo man nur echtes Verdienst zu erkennen und zu verstehen im Stande ist, der ungetheilteste Beifall zu Theil werden; sein Spiel entzückt sowohl den Laien als den Kenner; einen grossartigern Violinvirtuosen kennen wir nicht. Wir sind froh, ihn noch eine Zeit lang unter uns zu haben, und behielten ihn lieber ganz. Da das unmöglich ist, werden ihn unsere besten Wünsche und unser Dank überall begleiten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, d. 1. Juni 1835. Wie die Natur in ihrem Blüthenmonat mit erquickender Wärme sparsam war, so war es auch die Tonkunst mit ihren höher geistigen Freuden. Die bildende Kunst hatte ihre Verehrer zu einer kleineren Ausstellung von manchen interessanten, später hier eingetroffenen Gemälden versammelt. Concerte fanden drei

Statt. Das erste hatte der Hr. G. M. D. Ritter Spontini am Busstage, zum Besten des von ihm gestifteten Unterstutzungs-Fonds für hülfsbedürftige Künstler im K. Opernhause veranstaltet. Beethoven's Sinfonia eroica und Händel's Alexander-Fest wurden, unter Spontini's feuriger Leitung, von der Kön. Kapelle und den Sängern der K. Oper präcis, energisch und ausdrucksvoll ausgeführt. Im Oratorium erschienen dem Ref. einige Chöre zu schnell im Zeitmaasse genommen, wiewohl ein Schleppen derselben auch keineswegs wirksam ist. In den Tadel einiger Zuhörer über die Auffassung des Charakters der Beethoven'schen Composition können wir nicht unbedingt einstimmen. Die Allegrosätze sind so feurig, dass eine Uebereilung derselben so leicht nicht bewirkt werden kann. Der Trauermarsch dagegen wurde ganz mit der Würde und voll schmerzlicher Wehmuth ausgeführt, wie die erhabene Conception es bedingt. Dass bei einer so grossen, auf dem Bühnenraume in oft weiter Entfernung von dem Dirigenten und den andern Instrumentalisten aufgestellten Orchester-Masse nicht kleine Rückungen vorfallen sollten, ist kaum zu vermeiden möglich. Geist und Seele indess belebten den Tonkörper, und so konnte auch ein tiefer, grossartiger Eindruck nicht ausbleiben. — Die beiden andern Concerte fanden an einem Tage Statt. Zuerst wurde Nachmittags in der Garnisonkirche zum Besten erblindeter, vaterländischer Krieger, von der Sing-Akademie und K. Kapelle Joh. Seb. Bach's Passions-Musik nach dem Evangelium des Matthaeus gelungen aufgeführt. Dann gab Dem. Carol. Lithander vor ihrer Abreise nach Stockholm und St. Petersburg ein Concert im Saale der Sing-Akademie, und zeigte darin ihre vorgeschrittene Gesangbildung, vorzüglich was die Geläufigkeit der Kehle anlangt. Die Sopranstimme dieser, sich ganz dem Kunstberuf, theils aus innerem Antriebe, theils aus edler Kindespflicht widmenden jungen Sängerin ist volltönend und rein, zu edlem Vortrage wohl geeignet. Nur ist der angehenden Künstlerin ihre zu grosse Befangenheit nachtheilig, welche den Ton schwächer hören lässt, als solcher von Natur ist; auch bedarf der Vortrag noch wärmere Empfindung, wie die Aussprache mehr Deutlichkeit. (Dem. Lithander ist eine Schwedin.) Herr Spontini hatte sich rühmlich für die Concertgeberin interessirt und derselben ein tüchtiges Orchester gestellt. Auch der gefeierte Seydelmann declamirte ein Gedicht von Schiller, und Hr. Taubert spielte zwei Sätze des Beethoven'schen Pianof.-Concerts in Es dur mit vielem Feuer und angemessenem Vortrage. Dem. Stephan sang ein angenehmes Duett aus Nurnahat mit Dem. Lithander, und zeigte darin noch die volle Kraft ihrer starken Stimme. — Vom Theater ist wenig zu berichten. Die Königl. Bühne erhob durch Seydelmann's fortgesetzte, mit steigendem Enthusiasmus aufgenommene Gastspiele das recitirende Drama. Die Oper ist dagegen in gänzliche Lethargie versunken, aus welcher sie nur ein neckender Geist, Trilby, auf einen Moment erweckte. Dies kleine Singspiel, nach Scribe von L. W. Both (L. Schneider) bearbeitet, ist mit ganz hübscher Musik von einem angehenden Componisten F. H. Truhn versehen, dessen Melodieen, wenn gleich nicht neu, doch natürlich ansprechend sind. Auch die Instrumentirung ist gewählt; nur die dramatische Einheit fehlt noch, und das matte, langweilende Gedicht liess das vortheilhaft eingeführte und gut gegebene Singspiel nicht recht wirksam in das Leben treten. In 5 vollen Monaten (seit der Aufführung von Ali-Baba, welche Oper auch seit dem März ruhet) haben wir nun keine grössere neue Oper kennen gelernt. Weshalb zerstückelt man doch die Zeit mit stets wiederkehrenden Proben älterer Werke, von denen die Opern von Gluck, Mozart, Cherubini, Mehul u. s. w., bis auf „Figaro's Hochzeit" auch ausgeschlossen sind? — Das Repertoir der Kön. Oper beschränkte sich im Mai auf: „Der reisende Student" — primus inter omnes —, „Der Freischütz", „Robert der Teufel", „Barbier von Sevilla", „Zampa" und „Fra Diavolo" (in welchen beiden letztern Opern Hr. Hoffmann vor seinem gänzlichen Abgange von der hiesigen Bühne zum letzten Male auftrat), „Gott und die Bajadere" und die gewöhnlichen Ballete. Mad. Spitzeder-Vio debütirte als Alice in „Robert d. T.", Röschen in der „schönen Müllerin" und Louise von Schlingen in den „Wienern in Berlin" mit lebhaftem Beifall, den ihr belebtes Spiel, wie ihr frischer, dramatischer Gesang wohl verdiente.

Auf dem Königsstädter Theater setzte Dem. Vial (wie es heisst, auf längere Zeit verpflichtet) ihre Gastrollen mit lebhafter Theilnahme fort. Solche bestanden in der Anna Bolena von Donizetti (3mal., Semiramis von Rossini (2mal in ital. Sprache), Giulietta in Bellini's Capuleti, Rosine im Barbier v. Sevilla u. Anna in Boieldieu's „weisser Dame" 2mal. Ref. hat nun Dem. Vial gehört

und eine formirte Sängerin an derselben gefunden, welche durch ein in den Mitteltönen besonders volltönendes, in der Höhe weicheres Stimmorgan, vortheilhafte Persönlichkeit und südliche Lebendigkeit der Empfindung von der Natur günstig ausgestattet ist. Auch die Kunstbildung scheint nach älterer italienischer Gesang-Methode mit Fleiss betrieben zu sein. Vorzüglich gefällt dem Ref. ihr declamatorischer Vortrag u. das Tragen der Töne. Coloraturen werden zwar mit vieler Leichtigkeit, doch nicht immer mit der Anmuth ausgeführt, welche den höchsten Reiz des Gesanges einer Sontag ausmachte. Dem. Vial erinnert zuweilen an die Manier der Catalani und Marianna Sessi, ohne jedoch ganz deren klangvolle Stimme zu besitzen. Die Art, den Mund zu öffnen und nach der linken Seite zu verziehen, ist unschön, wahrscheinlich nur eine üble Angewohnheit. Die Aussprache ist sehr deutlich und articulirt. Im Ganzen imponirt die Erscheinung u. künstlerische Leistung der Dem. Vial, welche zur Gesang-Heroine wohl geeignet erscheint. Zartes Gefühl und sentimentaler Ausdruck eignen sich weniger für diese prima Donna, welche wir auch in deutschen Opern zu hören hoffen dürfen, da der Dir. der Königsstädter Bühne mit dem Plan umgehen soll, Mozart'sche u. Gluck'sche Opern zu geben. Dazu dürfte es denn doch dieser Bühne noch an einer vorzüglichen zweiten Sängerin und einem frischen Tenor fehlen, welche indess vielleicht schon verschrieben sind.

Königsberg. (Beschluss.) Am 27. Aug. gab Hr. MD. Sämann Händel's Te Deum (das Utrechter) und dessen 100sten Psalm in der Löbenichtschen Kirche. (Es ist nicht gut, wenn die Herren Referenten, ob auch aus guter Absicht, Dinge berichten, die nicht getreu sind. Die Aufführung geschah nicht, wie in No. 44 d. Z. vor. J. berichtet wird, vor einer zahlreichen Versammlung, sondern die Kirche war sehr leer; Schade um die herrliche Musik, die gute Aufführung und den löblichen Zweck. Das schöne Wetter und die wenige Liebe für ernste Musik erklären dies.) — Ich habe absichtlich es bis zuletzt gelassen, über die 8 Winterconcerte unsers Orchesters zu sprechen. Diese Concerte waren eine Fortsetzung der vom verstorbenen Streber vor 40 Jahren begründeten Privatconcerte, für jene Zeit ganz gut berechnet, die zugleich als Proben neu aufzuführender Sinfonieen und Ouverturen dienten, wobei denn jeder Zuhörer (Damen waren nicht dabei) sein Gläschen Bier zur Hand und sein Stummelchen im Munde haben durfte. Die Zeiten aber ändern sich. Nach Streber's Tode wurden der Theilnehmer immer weniger und das Orch. war auf dem Punkte, diese Concerte eingehen zu lassen; da rieth ich, dies nicht zu thun, die Bier- und Tabaksgeschichten möglichst zu beseitigen und Damen anzuziehen. Dies geschah ungeachtet manches Widerspruchs im Winter 1832—33; Damen spielten Pianof.-Concerte, andere erschienen als Zuhörerinnen. Im Winter 1833—34 erweiterte sich diese Unternehmung. Der geräumige Saal im neuen Schauspielhause war mit eleganten Damen überfüllt; seit 20 Jahren sind so brillante Concerte hier nicht gegeben worden. Seit mehr als 20 Jahren war das Publikum entwöhnt, ganze Sinfonieen anzuhören; jetzt hörte Alles mit grosser Aufmerksamkeit zu. Es wurden gemacht: von Mozart Sinf. aus Esdur, Onslow aus Ddur, Beethoven Bdur, Cmoll, Ddur, Ries Fdur, Spohr Cdur, Kalliwoda Fmoll. Von Ouverturen zur Lodoiska und Medea von Cherubini, Merope von Poissl, La Chasse von Mehul, Carlo Fioras von Fränzel, Eurvanthe von C. M. v. Weber, Olympia von Spontini, Sommernachtstraum von F. Mendelssohn-Bartholdy. Fräul. Bertha Dorn spielte das Pianof.-Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy aus Gmoll und Beethoven's aus Cdur mit 2 Czerny'schen Cadenzen, Frl. Laidlaw C. M. v. Weber's Concertino aus Fmoll, zwei junge Dilettanten Hummel's Pianof.-Concert aus Asdur u. dessen Quintuor aus Esdur. Die Herren Neumann, Huzler, Fischel trugen Concertsachen f. die Violine, andere Dilettanten und Musiker Concerte f. 2 Flöten, 2 Clarinetten u. s. w. vor. Singesachen: Mozart aus Titus Arie: Parto! aus Figaro: Dove sono etc. Ferner Arien von Zumsteeg und Cimarosa. Von Rossini: Oh quante lacrime etc. Duette von Rossini aus Armida und Corradino. Terzett von Mozart: Mandina amabile, von Winter aus Arianna. Quartett von Righini aus dem befreiten Jerusalem. Sextett aus Mozart's Così fan tutte. B. A. Weber Chor: Eine feste Burg etc. Glück auf! Glück auf! zur Weihe der Kraft. — So war für Mannichfaltigkeit gesorgt und ich muss mit grossem Dank die Bereitwilligkeit so vieler Dilettantinnen, vorzüglich unserer beiden Gesanglehrerinnen, Fräul. Emilie Cartellieri und Fräul. Sophie Heix, rühmen, diese Concerte mit ihrem

(des Metastasio) ist. Indess weis man ja, dass dergleichen Anträge nicht selten aus Nebenrücksichten gemacht werden, (vielleicht ist schon Bonaparte's bekannte grosse Liebe zu Italien überhaupt Ursache genug) und dass man auch an solchen Festen gewöhnlich nicht einmal Zeit und Stimmung hat, etwas Grosses und Tiefes dieser Art zu geniessen.

London, d. 16ten Januar. Dass ich so selten schreibe, davon ist die Ursache die einfachste von der Welt: weil bey uns nichts im Reich der Tonkunst vorfällt, das in Deutschland viel Aufmerksamkeit verdiente und Einfluss auf Kunst überhaupt, oder auch nur auf die allgemeine Geschichte derselben haben könnte. Wer und was sich durch nichts ankündigt, als durch Kunst, für den und das hat der Engländer, sehr wenige Ausnahmen zugestanden, nichts, als allenfalls Duldung und Geld. Aber jezt giebt es doch Etwas bey uns, für das er mehr hat, das sich aber auch durch Kunst allein nicht angekündigt hat — es giebt nämlich Miss Billington auf unsern Theatern, in unsern Journalen, und im Munde aller Elegants. Da muss ich denn wohl schreiben, komme aber, wie ich eben sehe, zu spät, indem das Journal, London und Paris, schon Herrlichkeiten über Herrlichkeiten von unsrer Miss verkündigt hat. Ich will nicht wiederholen, was dort stehet: der Verfasser ist gut unterrichtet, scheint es aber nur nicht so ganz in der Musik zu seyn. Darum hier einige Berichtigungen. Miss B. singt für 3000 Pfund St. und unter der Bedingung, dass ihr Bruder vorspielt und dafür 1000 Pfund bekommt (Facit zusammen 24000 Thaler), abwechselnd in Drurylane und Coventgarden. Die Geschwister sind Deutsche von Geburt, aber hier erzogen, und zuletzt in Italien gebildet. Der Bruder ist wirklich ein wackerer Geiger — noch besser als Vorspieler, als für das Solo, das er jedoch auch rund, nett, nachdrücklich und lebendig vorträgt. Jener Aufsatz sagt, die Schwester sey auf dem Vorspielen des Bruders bestanden, damit Neid und Kabale ihr keine Streiche spielten — und es mag damit wohl zum Theil seine Richtigkeit haben: aber wenn man die Miss öftrer hort und genau aufmerkt, entgehet Einem auch nicht, dass sie zuweilen etwas unsicher ist, und da kann freylich ein guter und seine Sangerin kennender Vorspieler am besten helfen. Ihre Stimme mochte wohl die schönste seyn, die man seit den besten Zeiten der Mara hier gehört hat — Anmuth, Reinheit, Biegsamkeit, Umfang, und (was hier die Hauptsache ist) Starke, vereinigt sie im seltenen Grade. Ihre Bravourpartien besonders singt und spielt sie — wie es scheint, recht aus ihrer Seele heraus; sie verandert und verziert die ewigen Wiederholungen der alten Stücke, die sie, wie man denken kann, um sich beliebt zu erhalten, vorzüglich gut und oft singen muss, mit Geschmack, und es sind mir dabey sogar nicht viel Schnitzer gegen den musikalischen Priscianus aufgestossen. Somit hatte die Londoner schone Welt allerdings Grund genug, wie ich oben sagte, etwas mehr für sie zu haben, als Duldung und Geld — Enthusiasmus nämlich. Wie gross dieser aber auch sey, davon nur einige kleine Züge. Dass man den Vorstellungen, wo sie zum erstenmale auftrat, mit Lebensgefahr beywohnte, ist in der Ordnung; aber das zum Glück nicht, dass man dem Bruder, als dieser an seinen Platz trat und seine Geige einstimmte, das Einstimmen mit Jubel applaudirte, und dass man darauf bestand, er müsse mit dem Orchester das Eingangslargo der Overtura (das, wie etwa in Haydns Sinfonien, ganz unmittelbar in das Allegro übergehet) wiederholen — was denn auch geschahe. Der Sangerinn ertönte so lauter und häufiger Beyfall, dass man oft das gar nicht zu hören im Stande war, was man beklatschte. Sie legte in die alte, vor etwa vierzig Jahren geschriebene (und im Grunde schon damals, dem Zuschnitt und der Ausführung nach, alte) Oper eine ganz neue italienische Bravourarie mit obligater Violin ein, die sie trefflich sang und ihr Bruder brav akkompagnirte: aber desto seltsamer stach der feurige Flug und galante

Talent zu unterstützen. Das Publikum war sehr befriedigt. Leider fand mein, schon vor 30 Jahren gemachter Vorschlag, durch jährlich zu gebende Concerte einen Pensionsfond für Wittwen und Waisen des Orchesters zu stiften, bei den Musikern keinen Eingang, weil man nicht für die künftige Generation säen will. Habeant sibi!

Es fand im Sommer 1834, beim schönsten Wetter, auch eine Sängerfahrt der hiesigen Liedertafel nach dem eine Meile entfernten Schloss und Gasthaus Holstein, am Ausfluss des Pregels ins frische Haff gelegen, Statt, und zwar auf einem schönen grossen hiesigen Seeschiff von mehr als 100 Lasten, Bertha genannt. Unter den Gästen waren viele Damen. Auf der Hin- und Rückfahrt wechselten vierstimm. Männerchöre mit Harmoniemusik ab, an der Abendtafel nahmen über 100 Personen Theil. — Ueberhaupt schufen der herrliche Sommer, die grosse Heerschau, die Anwesenheit unsers Königshauses hier ein reges Leben. — Ueber das von Hrn. Urban aus Elbing in Danzig im Septbr. veranstaltete 2tägige Gesangfest wird man wohl von Danzig aus berichtet haben. (Viele haben die Chöre in Händel's Alexandersfest, wie das Danziger Dampfboot berichtete, veraltetes, confuses Zeug genannt!!!) Jedenfalls dürfte dieses Fest dem Marienburger Musikfest an Interesse nachgestanden haben.

Nekrolog. Carl Huzler, geb. in Nürnberg, Sohn eines dortigen ehrenwerthen Musikers, der zur Zeit des Westphäl. Königthums nach Cassel verschlagen wurde, kam schon als Knabe nach Königsberg und war ein guter Waldhornist, welches Instrument er späterhin seiner Gesundheit wegen mit der Geige vertauschte. Er machte einen Feldzug im Preuss. Heere als Freiwilliger mit, studirte darauf emsig und erhielt die Conrectorstelle an der hiesigen Löbenichtschen höhern Bürgerschule. Vorzüglich hatte er schöne mathematische Kenntnisse (hat auch Cauchy's Lehrbuch der algebraischen Analysis aus dem Französischen übersetzt). Als Solospieler u. tüchtiger Vorspieler, wie als guter gebildeter Mensch und geistreicher, angenehmer Gesellschafter wird er Vielen unvergesslich sein. Es befiel ihn ein Tiefsinn, wie man sagt, eine in seiner Familie erbliche Krankheit. Enthusiastischer Kinderfreund, hatte ihm das Schicksal eigene Kinder versagt. In einer trüben Stunde endete er freiwillig. Allgemeine Theilnahme folgte ihm bis zum Grabe. —

Das dritte grosse Gesangfest des Märkischen Gesang-Vereins

wurde auch in diesem Jahre zu Potsdam am 11. u. 12. Juni gefeiert. Durch die schönste Witterung begünstigt, fand dies Kunstfest die lebhafteste Theilnahme. Auch zeigten sich bei der Ausführung der kirchlichen Gesänge erfreuliche Fortschritte der Ausbildung des, meistens aus Schullehrern, Cantoren und Organisten der Provinz bestehenden Sänger-Vereins, dessen Mitglieder durch die jährliche Zusammenkunft unzweifelhaft neue Aufmunterung sowohl zu ihren mühsamen Berufsgeschäften, als zur fernern Gesanghildung in den einzelnen Vereinen erhalten. Es ist deshalb auch gewiss zu hoffen, dass die höhere Behörde an den öffentlichen Kunstleistungen der Mitglieder des Gesangvereins keinen Anstoss nehmen wird, wenn es gleich wünschenswerth erscheint, dass der zweite, dem heitern Gesange gewidmete Festtag zwar im Freien, jedoch wo möglich in einem geschlossenen Locale, nicht an einem öffentlichen Orte, begangen werden könnte. Erfrischungen könnten demungeachtet bereit gehalten werden.

Am 11. Juni begann die Feier 11 Uhr Vormittags in der Königl. Hof- und Garnisonkirche mit einem Vocal-Satze aus der Liturgie, von dem Vorsteher des Gesang-Vereins, Hrn. Schärtlich, componirt. Eine von dem Organisten der Kirche, Hrn. Böttcher, gut ausgeführte Orgel-Fuge schloss sich an, worauf der Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott", die erste Strophe vom Chor allein, die zweite mit Orgel- und Instrumental-Begleitung (von Blas- und Blechinstrumenten, da, ausser dem Contrabass, die Saiteninstrumente gänzlich ausgeschlossen sind) gesungen, eine erhebende Wirkung machte. Beim Gesange der schweren, grossartigen Motette: „Herr, wer kann recht erheben" von Bernhard Klein (ohne Begleitung) wurde die Sicherheit, Reinheit und der angemessene Ausdruck des etwa 350 Stimmen starken Sänger-Chors besonders bemerkbar. Hr. Musikdirector Rungenhagen hatte den 68sten Psalm: „Herr, mach' Dich auf" mit Instrumentalbegleitung sehr gelungen neu componirt, und führte solchen selbst auf. Die Würde und Einfachheit des Styls, die kräftig harmonische Behandlung, wie die gemüthvolle Melodie erfüllten ganz den Zweck: fromme Empfindungen zu erwecken. Besonders angenehm wirkte das zwischen zwei grössere Chorsätze gestellte Terzett, worauf der Lobgesang des Chors mit dem fugirten

Halleluja kraftvoll schliesst. Der Choral: „Jesus meine Zuversicht", für Bassposaune und Orgel von Julius Schneider compon., wurde von dem rühmlichst bekannten Virtuosen, Hrn. KM. Fr. Belcke und dem Componisten mit vieler Wirkung, für den Ort und Zweck gleich geeignet, kunstgeübt vorgetragen. Ein glänzendes, meisterhaft durchgeführtes Gloria von Dr. Fr. Schneider a Capella, und ein höchst wirksamer Hymnus: „Der Herr ist Gott" mit Instrumental-Begleitung von Berner machten den Schluss des ersten Theils der Kirchen-Musik. Der zweite begann wieder mit einem Satz aus der Liturgie, worauf ein auswärtiger Orgelspieler (dessen Name nicht bekannt geworden) einen Orgelsatz spielte. Ein Hymnus: „Der Herr ist erhöhet" mit Instrumentalbegleitung, von J. P. Schmidt, wirkte der Intention gemäss, würde indess durch Hinzufügung eines Solo-Zwischensatzes noch die rechte Länge gewonnen haben, indem derselbe verhältnissmässig zu kurz erschien. Zwei Psalmen folgten; der erstere a Capella: „Der Herr ist mein Hirte", von Julius Schneider melodisch, natürlich und gemüthvoll componirt, ein Quintett von fünf Solostimmen vorzüglich ansprechend. Der zweite Psalm: „Gross ist der Herr" mit fast zu stark hervorstechender Begleitung der Blechinstrumente, von Girschner, begann sehr schwungvoll, verfiel theilweise nur zu sehr in den theatralischen Styl. Ein Quartett zeichnete sich durch gefällige Melodie aus. Die Wiederholung des ersten Chors verlängerte die ohnedies breit ausgeführte Composition unnöthig, und die chromatische, enharmonische Begleit. des Bass-Solo's musste für die Blech-Instrumente sehr schwierig sein. Der Schlusschor war gut gearbeitet und würde durch mehr concentrirte Haltung gewonnen haben. — Die Solostimmen waren durch die HH. Stümer, Braune, Hammermeister und Riese gut besetzt. Die Kirche war ganz gefüllt, und die Theilnahme an dem Fest auf erfreuliche Weise allgemein. Das Festmahl fand Mittags unter fast 400 Theilnehmern im schönen Locale des neuen Schützenhauses Statt und wurde durch Gesang und Frohsinn belebt.

Am 12. Juni wurde Vormittags die Probe der für den zweiten Festtag bestimmten Gesänge und Musikstücke im Königl. Schauspielhause abgehalten. 5 Uhr Nachmittags war die Aufführung im Freien auf dem Tornow einem ¼ Stunde von Potsdam entfernten Lustort. Zwischen 3- bis 4000 Zuhörer hatten sich zu Wasser und zu Lande dort seit dem Mittage eingefunden und harrten der versprochenen Unterhaltung. Diese bestand meistens aus Liedern für den Männerchor, welche in 3 Abth. gesungen wurden, theils mit, theils ohne Begleit. Spontini's Ouverture und sein Triumphmarsch aus Oper Olympia begannen den ersten u. 3ten Theil. Den 2ten Th. füllte meistens eine sehr wirksam gesetzte, grössere Cantate: „Die Zeiten des Lebens", von Wilmsen gedichtet, für dies Fest besonders von Reissiger componirt, aus. Diese schöne Comp. fand allgemeine Theilnahme, obgleich ein grosser Theil der Wirkung durch das Verhallen der Solostimmen in freier Luft verloren ging. Die Melodie und Instrumentirung dieser, auch von Seiten der Dichtung ausgezeichneten Cantate trat vorzüglich vortheilhaft hervor. Das darauf folgende Lied: „Sang ist Klang" von Friedrich Schneider gehörte mit zu den Wirksameren Gesängen, wie auch das Lied: „An den Gesang" von Julius Schneider und ein „Jägerlied" mit Begleit. vor 4 Hörnern, von Neithardt. Der Kriegerchor aus Alcidor mit vollem Orchester von Blas-Instrumenten effectuirte durch seine belebte Rhythmik auch in dieser Gestalt. Solo-Sätze für die Bassposaune und Clarinette waren auch im Freien ganz passend. Nur war des Guten fast zu viel, weshalb auch vor und nach dem „Schlachtgesang" von Wolfram für eine Bassstimme mit Chor, zwei Musikstücke ausblieben.

J. P. Schmidt's Vaterlandslied: „Kennst Du das Land" und ein Königslied: „Dem König Heil!", beide für vollen Chor u. Orchester gesetzt, eröffneten und schlossen in naher Beziehung das vaterländische Kunstfest auf einfach volksthümL Weise. Nach einem sehr heissen Tage fuhren die erheiterten Theilnehmer beim Untergange der Sonne auf dem breiten Havelstrome, von Wiesen und waldigen Höhen umringt, nach der stattlichen Sommer-Residenz zurück, tief im Herzen den reinen Eindruck bewahrend, welchen Natur und Kunst in innigem Vereine auf jedes irgend empfängliche Gemüth bewirken.

Berichtigung. Statt des Bassisten Hrn. Krüger's aus Dessau ist S. 410 Hr. Krause, Bassist in Berlin, zu setzen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. VI.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juli. *№ VII.* 1835.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Laufe dieses Sommers erscheinen im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Cherubini, L., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.

Onslow, G., 5 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuvre 52, 53, 54, 55, 56. (No. 26, 27, 28, 29, 30 des Quatuors.)

Leipzig, im Juni 1835.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Später erscheint von obigen Werken ein Arrangement für das Pianoforte zu vier Händen.

Gesuche.

Ein theoretisch und praktisch gebildeter Musiker, gegenwärtig angestellter Pianist, Sänger und Compositeur, der auch als Schriftsteller Beweise gegeben hat, wünscht als Director einer sichern Anstalt oder als Lehrer an einer Universität Anstellung. Portofreie Briefe sub Adr. Jul. Knorr in Leipzig.

Die Gesellschaft Felix Meritis in Amsterdam sucht für ihre nächsten Wintercoucerte 1835/1836 eine talentvolle Sängerin. Die auf diese Anfrage reflectiren, belieben sich an die musikalische Abtheilung der genannten Gesellschaft zu wenden.

Anzeigen.

Zwei Operntexte: Koriolan von G. Döring und der König und das Bündniss von Toulon sind, Ersterer für 1½ Ldr. und Letzterer für 3 Ldr. abzulassen. Darauf Reflectirende wollen sich franco an Breitkopf u. Härtel in Leipzig wenden.

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen und bereits an alle Musikhandlungen versandt:

I Puritani
(Die Puritaner).
Opera seria in tre atti.

Musica del Maestro Bellini.

No. 1. Aria. { Ah per sempre io ti perdei. / Ach auf ewig muss ich entsagen.

No. 2. Duetto. { Sai come arde in petto mio. / Ach Du weisst es, wie treu ich liebe.

No. 3. Quartetto. { A te o cara amor talora. / Ja, Elvira, die reinsten Flammen.

No. 4. Polacca a quartetto. { Son vergin vezzosa. / Es kleiden die Jungfrau.

No. 5. Romanza. { Cinta di fiori et col bel crin disciolto. / Das Haupt geschmückt mit frischen Blumenkränzen.

No. 6. Aria. { Qui la voce sua soave. / Hier rief oft er meinen Namen.

No. 7. Duetto. { Il rival salvar tu dei. / Den Rival musst Du erretten.

No. 8. Romanza. { A una fonte afflitto e solo. / An der Quelle einsam weinend.

No. 9. Duetto. { Arturo sia e desso. / Arthur, ja Du bist es.

Mainz, d. 25. Mai 1835.

B. Schott's Söhne,
Grossherzogl. Hess. Hofmusikhandlung.

Bei S. Pabst in Darmstadt ist so eben erschienen:

Auserlesene ächte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten und deutscher Uebersetzung, gesammelt in Verbindung mit A. R. und Zuccalmaglio, ein- und mehrstimmig

eingerichtet, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre und herausgegeben von E. *Baumstark*. 32 Heft. 2 Bogen in Querquart mit Titel. 27 Kr. oder 6 gGr.

Man subscribirt auf einen Band von 12 Heften, einzelne Hefte kosten 54 Kr. oder 12 gGr.

P. Müller, Rector und Lehrer am Grossherz. Hess. Schullehrer-Seminar in Friedberg, 50 auserlesene Choräle für die Orgel mit Vor- und Zwischenspielen und zum vierstimmigen Gesange einger. geh. 1 Thlr. od. 1 Fl. 48 Kr.

Ankündigung.

Neue Musikalien

im Verlage

des

Bureau de Musique

von

C. F. Peters in Leipzig.

(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

	Thlr.	Gr.
Bolcke, C. C., Trois Duos concertans pour deux Flûtes... C. Gm. D. Op. 11. No. 1—3. à	—	16
Kalliwoda, J. W., Quatrième Sinfonie à grand Orchestre..... C. Op. 60.	7	—
Duplirstimmen hierzu in beliebiger Anzahl, der Bogen 4 Gr.		
— Seconde Polonaise pour le Violon avec accomp. d'Orchestre..... E. Op. 45.	1	16
— la même avec Pianoforte.....	—	20
— Second Concertino pour le Violon avec accomp. de Pianoforte ..... A. Op. 50.	1	4
Meyer, C. H., L'Orage. Ouverture à grand Orchestre..... Cm.	2	—
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire. Livr. 21.	2	20
— Neue Tänze für Orchester. 18te Sammlung ..	1	12

Für Pianoforte mit Begleitung.

Kalkbrenner, F., Quatrième Concerto pour le Pianof. avec acc. d'Orchestre. As. Op. 127.	4	8
— la même avec Quatuor.....	3	—

	Thlr.	Gr.
Kalliwoda, J. W., Seconde Polonaise pour le Violon avec Pianoforte..... E. Op. 45.	—	20
— Second Concertino pour le Violon avec Pianoforte..... A. Op. 50.	1	4
Reissiger, G., Huitième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle..... E. Op. 97.	2	—
Spontini, G., La Vestale. Opéra en trois Actes. Arrangé pour le Pianoforte et Violon.....	4	16

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Beethoven, L. van, Concerto pour le Pianoforte, Oeuv. 19., arrangé pour le Pianoforte à quatre mains par X. Gleichauf..... B.	2	18
Czerny, C., Trois thèmes favoris de l'Opéra: Lestocq de Auber, variés pour le Pianoforte. C. F. C. Op. 345. No. 1—3. à	—	12
— Trois Rondinos non difficiles sur des motifs favoris de l'Opera: Lestocq de Auber, pour le Pianoforte. C. A. B. Op. 344. No. 1—3. à	—	12
— Fantaisie sur les motifs de l'Opéra: Lestocq de Auber, pour le Pianoforte... Op. 346. à	1	4
— Introduction et Variations sur le Quatuor favori „Gentile Moscovite" de l'Opera: Lestocq de Auber, pour le Pianoforte à quatre mains. A. Op. 347.	1	—
Heller, Etienne, Introduction, Variations et Finale sur un thème favori de l'Opera: Zampa, pour le Pianoforte ..... A. Op. 6.	—	12
Kalkbrenner, F., Quatrième Concerto pour le Pianoforte sans accomp. ... . As. Op. 127.	2	—
Kalliwoda, J. W., Seconde Polonaise. Oeuv. 45. arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. E.	—	20
Marks, G. W., Trois thèmes variés pour le Pianof. C. G. G. Op. 34. No. 1—3. à	—	12
No. 1. Air Allemand de L. Spohr.		
– 2. Air français de Auber.		
– 3. Air italien de Donizetti.		
Mozart, W. A., Ouverture de l'Opéra: La Villanella rapita, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par X. Gleichauf..... C.	—	14
— la même pour le Pianoforte à deux mains ... —		10
Spohr, L., Duo pour le Pianoforte à quatre mains, arrangé par F. de Boyneburgk d'après un Quatuor. Op. 4. ..... C.	1	—
Walch, J. H., Neue Tänze für Pianoforte. 18te Sammlung.....	—	18

Für Gesang.

Banck, C., Getreunte Liebe. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... Op 2,	—	17
— Tre Duettini per il Soprano e l'Alto con accompagnamento di Pianoforte. Parole italiane e tedesche. (Uebersetzung von E. Ortlepp.) Op. 5.	1	—

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juli. Nº. 27. 1835.

Aehrenlese
auf dem Gebiete der musikalischen Aesthetik.

I.

Der Musiker steht auf ästhetischem Gebiete und kann, wo es der Beurtheilung eines Kunstwerks gilt, der allgemeinen Principien nicht entbehren. Darum verlangen wir von ihm auch allgemeine ästhetische Bildung, fordern von ihm, dass er den nie unterbrochenen Forschungen über das Wesen des Schönen nicht fremd sei und die aus der Theorie abzuleitenden Kunstregeln in dem Lichte der Wissenschaft auffasse. Weisen wir ihn nun für dies Bedürfniss auf die in jedem Halbjahre anschwellende Masse von neuen Compendien und Lehrbüchern der Aesthetik, so wird er Vieles zur Hand nehmen, was ihm keinen Gewinn bringt. Die Bearbeiter dieser Wissenschaft gehen gewöhnlich darauf aus, die Summen ästhetischer Begriffe, wie sie der Kunstgebrauch hat aufstellen lassen, zu einem System zu verbinden und ein oberstes Princip an die Spitze zu stellen, wobei nicht selten das Ganze darauf hinausläuft, das einmal vorgefundene, kaum revidirte Material über den Leisten einer entweder modisch gültigen oder individuell gestalteten Philosophie zu schlagen. Damit wird dem musikalischen Künstler wenig gedient, welcher über seine Kunst belehrt sein und aus der Hand des ästhetischen Theoretikers eine Richtschnur seines Urtheils und Verfahrens erhalten will. Durch allgemeinen Schematismus aber belebt kein Künstler sein Werk, und dennoch schwankt unsicher jedes seiner Urtheile ohne eine theoretische Grundlage. Ihm ist vorzüglich um die Theorie der *musikalischen* Kunst zu thun; und diese soll er in den Bearbeitungen der allgemeinen Aesthetik aufsuchen. Da wird auf die Frage, wo er das Gewünschte finde, was ihn belehre, welchem Führer er mit Sicherheit folgen könne, die Beantwortung oft sehr schwer. Bekennen doch viele unserer neuesten Schriftsteller der Aesthetik ganz offenherzig, dass sie von Musik und musikalischer Kunst wenig oder nichts verstehen; ja die meisten Theorien, weitschichtig und ausführlich in allen andern Theilen, erscheinen im Abschnitte von der Musik nur dürftig und flach. Welcher Rath ist da auf die Nachfrage zu ertheilen? Es helfe sich Jeder, wie er kann.

Zeitschriften haben zur Aufgabe, sowohl die vorhandenen Kunstwerke zu beurtheilen, als auch im Einzelnen den An- und Ausbau der Theorie zu fördern, indem über besondere Momente der Kunst, über einzelne aus der Kunstleistung abgezogene Grundsätze, über die Methodik des Kunststudiums Betrachtungen oder Ansichten niedergelegt werden; sie können aber auch damit ihre Wirksamkeit bewähren, wenn sie dem Manne des besondern Fachs, welcher weder Zeit noch Lust haben mag, in das Allgemeine einzugehen, die Resultate mittheilen, die aus der Untersuchung des Allgemeinen für's Praktische und für das Besondere hervorgehen. Daher scheint mir mit Recht in jeder musikalischen, doch mehr für Künstler als für Kunstphilosophen geschriebenen Zeitschrift eine stehende Rubrik der Revision der ästhetischen Literatur bestimmt zu werden, in welcher theils die aus der allgemeinen Forschung über die Natur des Schönen in Bezug auf musikalische Kunst gewonnenen Grundlagen nachgewiesen, theils die Künstler sicher gestellt werden, nicht Wesentliches zu übersehen, oder von falschen Erwartungen getäuscht zu werden. Wie der Eine oder der Andere das Schöne definirt, von welchen allgemeinen Principien er ausgeht, kann auf diesem Standpunkte weniger wichtig erscheinen; welche Ansicht aber vom Wesen der Musik aufgestellt, welche Kunstregeln zur praktischen Verwendung gegeben wurden, dies interessirt die Leser solcher Blätter.

Kaum bedarf es daher der Rechtfertigung, wenn wir den Gedanken aufnehmen, von Zeit zu Zeit eine Revision der neuen ästhetischen Literatur eintreten zu lassen, doch nicht so, dass die allgemeine Aesthetik als Theorie des Schönen überhaupt abgehandelt und die aufgestellten Grundansichten kritisch beleuchtet werden, sondern nur insofern, als nachzuweisen ist, ob und was in den neuen Bearbeitungen der Aesthetik für die Musik gültig sei, wo und was der musikalische Künstler für sein Studium in den besondern Schriften aufzusuchen habe. Selbst negativ sind solche Nachweisungen nützlich, wenn man erfährt, dass in diesem oder jenem dem Titel nach wohl zu berücksichtigenden Werke nichts zu finden sei, was die Musik besonders angehe. Der Vortheil liegt in Ersparung von Zeit und Geld. Dafür sind auch Leser der Zeitschriften gewiss dankbar. Wir wollen den Versuch machen, nicht aber in der Voraussetzung, als könne dabei ein Anspruch auf Dank gültig werden, sondern weil wir es eben für nothwendig halten, dass alle Genossen sich wechselseitig unterstützen und einander jede Mühe der Forschung und Erkundung, wo es möglich, erleichtern, und weil die Beförderung der Kunst auch das Licht in sich aufnimmt, welches aus den Regionen der Speculation über das Schöne herüberleuchtet oder dämmert. Wir werden eine dreifache Art von Schriften zu unterscheiden haben: solche, in welchen der musik. Kunstlehre ein gebührender Platz angewiesen ist, und solche, in denen die Musik zur Vollständigkeit des auszuführenden Schema oder auch nur anhangsweise behandelt wird, und solche, die sich in der Kunstlehre einzig nur auf Poesie beschränken ohne Rücksicht auf andere Kunstformen.

Wir wollen nicht aus früherer Zeit nachholen, was zur Berücksichtigung auch jetzt noch sich eigne, so lange noch neue und neueste Erscheinungen dieser Literatur vorliegen; auf jene können wir immer noch zurückkommen. Darum nennen wir zuerst

Die Wissenschaft des Ideals oder die Lehre vom Schönen, bearbeitet von D. Bernh. Heinr. Carl Lommatzsch, Conrector am Kön. Real-Gymnasium zu Berlin. Berlin, bei Reimer. 1835. 581 S. 2 Thlr. 16 Gr.

Das Ganze bilden ausser einer Einleitung drei Abtheilungen, welche vom Ideal, von dem Schönen und von den schönen Künsten handeln. Weit entfernt, hier eine Recension des Werks zu liefern, deuten wir nur an, dass der Begriff des Schönen auf den des Ideals zurückgeführt und so begründet wird, wie die Philosophie, welcher diese Lehre entnommen ist, dies zulässt. Da erscheint an der Stelle eines Begriffs wieder nur ein anderer, und für die Lehre von den schönen Künsten hat dies in Wahrheit keinen wesentlichen Erfolg. Wer sich, wie der musikalische Künstler, an das hält, was über seine Kunst im Besondern aus dieser Theorie hervorspringt, wird leicht auch ein Urtheil über das Ganze zu Stande bringen. Hier halten wir uns an das Kapitel von den tönenden Künsten. Da ergibt sich, dass das Buch ein unbrauchbares ist. Die aufgestellten Lehren von der Musik enthalten durchaus nichts Neues, sondern das, was sich in andern Lehrbüchern und sonst im Kunstleben festgestellt hat, in einer vermeintlich philosophischen Darstellung, welche mit Worten und Begriffen spielt, der Bestimmtheit und Klarheit gänzlich ermangelt und dem Nachdenken Anderer nicht dienen kann. Die einfachsten Erfahrungssätze, längst anerkannte Grundsätze werden hier in einer verunstalteten, affectirten, vermeintlich philosophischen Sprache dargeboten, so dass man zweifelhaft wird, ob man die Verirrung einer solchen Philosophie beklagen, oder dies vergebliche Abmühen eines in Begriff- und Wortkram sich gefallenden Verstandes belächeln soll. Die Künstler können dies Alles nicht brauchen; denn ihr erstes Gesetz ist Klarheit und Bestimmtheit. Dazu kommt eine bis zum Widerlichen manierirte Sprache, die in einer neugeschaffenen Terminologie (so lesen wir bald musikalische, bald musikalische, bald musische Kunst) uns in bunten Bildern das Originelle ersetzen will und in unablässigen Wiederholungen der Worte Mächtigkeit, Tiefe des Ideals, Urklänge auseinanderlegen, entfalten, einstreben u. dgl. an die Zeiten Reinhold's erinnert; ein Styl, welcher in seitenlangen Perioden eben nicht den Aesthetiker verräth, sondern das Ganze ungeniessbar macht. Was die Philosophen damit ausrichten mögen, bleibe dahingestellt.

Der Verf. unterscheidet, als wesentlich verschiedene Arten, Instrumentalmusik, in welcher die objective Geltung des Tons das Vorherrschende sei, und Vocalmusik, in welcher der Ton die subjective Seite seiner Beziehungen überwiegend entfalte. Um nun nicht durch diese Bestimmung in

einem Instrumentalstück eine *objective Musik* zu gewinnen, lenkt der nächste Satz ein und besagt, bei der grössten Aeusserlichkeit bedürfe der Ton wieder einer solchen Innerlichkeit, dass überall wieder eine eigenthümliche subjective Richtung der Auffassung alle diese Gegensätze des Tones ergreife und alle Musik nur auf subjectivem Wege wirke. Nennt man dies Philosophie? Doch unsere Leser mögen aus einer einzigen Periode abnehmen, welcher Art diese Philosophie und wie brauchbar für unser Studium sie sei. Wir bitten aber um Geduld im Voraus. S. 505. „Da die Musik selbst da noch, wo sie das Wort begleitet, nicht sowohl die Klarheit und Bestimmtheit der Idee festhält, als vielmehr die innere Stimmung, die Bewegung des Gemüths und die leidenschaftlichen Erregungen des Innern zunächst andeutet und anregt, und dennoch jede Vertiefung des Geistes, wenn sie nicht ein unbestimmtes Hinbrüten über der eigenen Tiefe werden soll, nach Klarheit u. Bestimmtheit aufstrebt, die überwiegende Klarheit und Bestimmung der Idee durch den Laut aber vielmehr zur Poesie des Wortes und zur Bestimmtheit der Rede in den Zuständen der innern Bewegung hinführen, so strebt die Musik weit überwiegend vielmehr nach der Klarheit des Ideals, indem sie sich zugleich erst seiner und ihrer Beziehungen zur Idee näher bewusst wird; aber da die Intensität des Tons und *sein Urspiel mit dem Absoluten* auch nicht die Bestimmtheit des Bildes zu tragen vermag, als in welchem sie vielmehr zur schöpferischen Gestaltung im Lichte werden würde, also sich selbst wieder aufgeben müsste, so sind es vielmehr geheimnissvolle und wunderbare Ahnungen, welche dieselbe aufregt und in sich entfaltet und die sie bald zur lebendigen Anspielung der Gegenwart und ihres Verständnisses erweckt, bald in die innersten Tiefen der Natur und des Geistes wieder zurückversenkt, und mit ihnen in die ewige Einheit des Absoluten selbst einstrebt, und ihre Schöne und Klarheit geht ihr auf als die tiefe Sehnsucht der Töne nach dem Ideal." Hierdurch soll die Frage nach dem Wesen der Musik beantwortet sein. Auf der S. 506 erfahren wir: „Jede Sehnsucht setzt schon ein Vorhandensein von demjenigen voraus, auf welches sie gerichtet ist, nicht blos überhaupt, sondern auch für den, von welchem dieselbe ausgeht. So ist auch hier schon das Ideal in den geistigen Bewegungen und Stimmungen gegeben, welche die Musik in ihren Tönen aussprechen soll; in und mit ihnen sehnt die Musik tief und innig auf zu dem Ideal; denn schon die innere Stimmung muss aus der Unbestimmtheit und der das Bewusstsein mit sich fortreissenden Erregung zur Klarheit und Freiheit ihres Vorhandenseins und Bewusstseins emporstreben, wenn ihre Mittheilung auch in Klarheit und Freiheit der künstlerischen Gestaltung zur Anschauung gelangen soll." Also — so ordnet der gesunde Menschenverstand den Gedanken — in den Stimmungen der Seele ist das Ideal gegeben, die Musik spricht jene Stimmungen aus und sehnt sich dabei nach dem in jenen Stimmungen enthaltenen Ideal. Ist dies, glimpflich zu reden, ein gesunder Gedanke, oder philosophischer Tiefsinn? Die Musik hat es nach dem Verfasser mit dem Sehnen zu thun. Da wird nun gelehrt: „Alles Sehnen legt sich in drei Richtungen auseinander: einmal ist's das Sehnen selbst, welches der Sehnsucht genügt; dann ist es die Erfüllung des Sehnens, in der sie zu ihrer eigenen Befriedigung eingeht; endlich ist es die Verwirklichung des Erschnten, in der sie nun selbst zur That wird. In diesen Stufen des Sehnens entfaltet sich auch die Sehnsucht nach dem Ideal in der Sphäre der Musik auf bestimmte unterscheidbare Weise." Nun wisst ihr, brave Componisten, was euer Beruf ist; ihr sehnt euch auf dreifache Art nach dem in eurer Seelenstimmung enthaltenen Ideal. Wohl aber wisst ihr, dass, so lange man sich sehnt, man auch den Gegenstand nicht besitzt, sondern vermisst; da wird nun entweder das Ideal nicht schon in euch liegen, oder ihr werdet es nicht mehr ersehnen, sondern umfasst halten. Doch ein trauriger Trost schliesst sich an die Lösung der Aufgabe an, dass in der Musik es nie zur Verwirklichung des Sehnens komme und dass die Musik „in der fortschreitenden Bewegung der Töne sich nie ganz mit der concreten Gestalt des Ideals zu verknüpfen vermag, nur in einzelnen Urklängen die geistigen Tiefen des Ideals ganz durchdringend und es selbst als hehre heilige Ahnung in die Tiefen des Absoluten zurückführend." Dies nennen Philosophen tiefsinnige Speculation, die wahrlich nirgends unglücklicher eintritt, als in das ästhetische Gebiet. S. 522 wird der Unterschied eines äussern und eines innern Portamento der Töne aufgestellt, doch ist er schwer zu erfassen, oder vielmehr ein Unding. Doch was fangen wir mit Sätzen, wie folgender, an? S. 523. „So tragen vielfach die Töne der Blasinstrumente etwas Düsteres und Schwermüthiges in sich; wer

es ihnen ganz entnehmen wollte, würde ihre innerste Individualität durchaus zerstören, und doch kann nur Alles in ihr am innigsten sich mit dem Geiste berühren; aber ein freudiger Aufschwung und leuchtender Strahl der Klarheit und Heitere muss nothwendig diese Töne durchziehen, dort weicher und hier zarter, hier feuriger und energischer, damit der Ton aus seiner Einseitigkeit zur Freiheit heraustrete, und die äusserlich objective Haltung und Abrundung der Töne, welche die allen Instrumenten naturgemässe ist, muss nothwendig in dieser besondern Vergeistigung des Objectiven, wie in dieser individuellen Hindurchbildung des Subjectiven, welche sich darin ergänzt, zur höhern Bildung des Vortrags sich erheben." Wer hat Geduld genug, um weiter zu folgen? Gott erhalte uns den gesunden Menschenverstand, der klar die Thatsachen des Lebens auffasst und mit Bestimmtheit zergliedert und begründet, nicht aber in leeren Worten spielt und in Phrasen philosophirt, welche ein Nichteingeweiheter leicht für Fieberphantasieen halten könnte. Wir sind am Schlusse. Dies Buch ist nicht für musikal. Künstler, nicht für besonnene Forscher geschrieben, und mag der Art, fast könnte man sagen Abart von Philosophen überlassen bleiben, welche in ihren berauschten Zuständen sich vor der Welt Luft machen und nur als Gegenstand der psychologischen Pathologie interessiren. Was bleibt auch Anders zu urtheilen übrig, wenn die Fuge erklärt wird: „sie bringe das noch in seiner Ueberwindung sich gestaltende ethische Leben u. seine Bewegungen zur Ansprache, wobei jeder Ton als ein kühnes Resultat des Willens dem andern gegenüber steht", oder wenn es vom Liede heisst: „während das Lied der Minne bei aller seiner Resignation doch erfüllt von der Individualität eines besondern Daseins in dieser als dem theuern Gegenstand seiner Liebe u. seiner Sehnsucht sich versenkt, bleibt es immer ein an sich Reissen des absoluten Grundes der Dinge, um in ihm den Gegenstand seiner Minne in das Unendliche u. Ueberschwengliche zu vergeistigen." Kann da der Spott ausenbleiben? Unsre Leser erkennen den Geist dieser Schrift oder das Wesen einer überschwenglichen Weisheit aus dem Angeführten genüglich und werden schwerlich nach dem Buche selbst verlangen. Mit dieser Warnung ist unser Zweck erreicht, einer weiteren Mittheilung der neuen Lehre bedarf es nicht. *F. H.*

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.
(Beschluss.)

Die Concerts spirituels wurden diesmal wieder im landständischen Saale abgehalten und auf Ersuchen der Directoren hatte der Kapellmeister Ritter v. Seyfried die Oberleitung derselben übernommen. Das Erste eröffnete die österreichische Volkshymne, als Trauer- und Hoffnungs-Sang, gedichtet von Castelli, und nach Haydn's Melodie für Solostimmen, Chor und Orchester eingerichtet von Seyfried. (Die beiden Anfangs-Strophen sind nehmlich in die Molltonart umschrieben, und nur bei der letzten, worin die herzlichen Worte an den neuen Kaiser gerichtet sind, ertönt das fromme Lied in seiner Urgestalt.) Darauf folgte Beethoven's Symphonie in B, dessen Klavierconcert in G, von dem k. k. Kammervirtuosen Hrn. Thalberg meisterhaft vorgetragen; das berühmte Miserere von Allegri und die für den verstorbenen Fürsten Nicolaus Esterhazy componirte Litanei de beata Maria Virgine von Cherubini. Der eigentliche Standpunkt für diese religiösen Compositionen ist unmittelbar die Kirche; — ja, erstere will vorzugsweise nur die letzten Tage der stillen Woche in St. Peters Riesendome gehört werden, wann die Sixtinische Kapelle schwarz behangen und einzig von den 4000 Lampen des kolossalen, im hohen Kuppel-Zelte schwebenden Kreuzes erhellt wird, wann der Papst, umgeben von seinen Cardinälen u. einer zahllosen Klerisei vor dem Symbole des Erlösers im Staube liegt und nach dem monotonen Psalmodiren vom Chor herab die vollstimmigen Accorde in majestätisch feierlicher Reihefolge erklingen. Im Concert-Saale kann niemals eine nur entfernt ähnliche Totalwirkung erzielt werden. Aber auch die Litanei, in ihrem meist ruhig gemessenen Gange, nach des Meisters Art und Weise streng thematisch durchgeführt, musste, trotz vieler intensiven Schönheiten, durch die weit ausgesponnene Länge am Ende denn doch ermüden. Nichtsdestoweniger gebührt den kunstsinnigen Unternehmern herzlicher Dank, dass sie uns mit diesen noch unbekannten Tonwerken befreundeten. — Das zweite Concert fiel auf Beethoven's Todestag, den 26. März, und darnach war auch die Wahl eingerichtet. Zur Einleitung wurde die unvergleichliche C moll-Symphonie vorgetragen, und zwar, nach dem einstimmigen Urtheile, vollendeter, als noch jemals; —

Alles schien von einem Geiste beseelt; jede Nuance wurde erfasst, verstanden u. gewürdigt; das himmlische Andante musste sogar wiederholt werden und der Enthusiasmus überstieg alle Gränzen. — Als 2te Nummer hörten wir die „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe", für einen Männerchor u. volle Orchesterbegleitung auf eine Dichtung von Al. Ieitteles: „Beethoven's Begräbniss", gesetzt vom Kapellmeister Seyfried. Wie B., der Jüngling, diese tief empfundene Klavier-Composition niederschrieb, dachte er wohl schwerlich daran, dass dieselbe, beinahe ein halbes Jahrhundert später, gleichfalls zur Todesfeier eines Helden — zu seinem eigenen, ruhmbekrönten Andenken, in einer neuen, noch weit imposanteren Gestalt ins Leben gerufen werden würde. Einen glücklichern Moment zur Veröffentlichung gab es in der That nimmermehr; Melodie und Worte stehen im innigsten Einklang; ja, man wird versucht zu glauben, dass beide gemeinsam für einander erschaffen seien; besonders ist die Stelle: „Da schlossen sie die finstre Stube, die neidisch unsern Stolz verbarg", mit ihrer energischen Gradation und Harmoniefortschreitung, so wie jene, wo, im Majore, der Verklärte selbst redend eingeführt wird: „Die Kunst, die mir ein Gott gegeben, bewahret sie treulich fort und fort!" von unbeschreiblicher Wirkung, und eben so bang erschütternd die chromatische Schlussperiode: „Jeden sah man wanken, als gälte Jedem dieses Grab."

Nunmehr folgten sämmtliche Musikstücke zum Egmont, wobei Hr. von Holtey die von Mosengeil gedichteten Erläuterungssätze mit glühender Begeisterung declamirte. Kein Wort über den mächtigen Eindruck, welchen diese wundervolle Tonschöpfung in allen empfänglichen Gemüthern hervorbrachte; nur eines merkwürdigen Zufalls sei erwähnt: gerade bei Klärchen's mit sehnsüchtiger Wehmuth erfüllender Sterbescene schlug die nahe Thurmuhr drei Viertel auf Sechs; dieselbe Stunde also, in welcher heute vor 8 Jahren der hehre Geist die irdischen Fesseln abstreifte und, wie hier, unter triumphirenden Siegesklängen, damals gerufen durch Gottes Donner, seiner ewigen Heimath zueilte.

Im dritten Concerte wurde gegeben: von Mozart die nie alternde Symphonie in Es und eine grosse Instrumentalfuge, von welcher Abbé Stadler die Original-Handschrift besass und auf Hrn. Haslinger das Eigenthumsrecht übertrug. Der feurige Tonsatz sowohl als der begeisterte Vortrag bewirkten die Wiederholung. — Ein Offertorium von Worzischeck zeichnete sich durch gediegene Einfachheit und echt kirchliche Würde vortheilhaft aus. Das Schlussstück bildete die seit der Congresszeit 1814 nicht wieder gehörte Cantate: „Der glorreiche Augenblick" von Professor Weissenbach u. Beethoven. Da dieser Nachlass bereits unter den Pressen der Haslinger'schen Officin sich befindet, so wird die Kunstwelt bald in den Stand gesetzt sein, dessen nähere Bekanntschaft machen zu können. Wiewohl nun aber auch in dieser Gelegenheitsarbeit, sonderlich in den trefflichen Chören, der originelle Meister nicht zu verkennen ist, so lässt sich dennoch gewahren, dass er mitunter durch die oft unmusikalisch-prosaische Dichtung beengt wurde und selten nur den gewohnten Aetherflug vollbringen konnte. — Das sie und leider letzte Concert brachte die ideenreiche Pastoralsymphonie, worin selbst die difficilsten Stellen mit musterhafter Accordanz ausgeführt wurden; — die Pianof.-Fantasie mit Chor, gespielt von Frl. Sallamon; — die wenig bekannte Mezzo-Sopran-Arie in Es, mit obligatem Klavier von Mozart, für sich selbst und die Sign. Storace geschrieben, beifallswerth von Fräul. Hönig gesungen; — endlich den ersten Satz aus Michael Haydn's unvollendet gebliebenem Requiem in B, wovon die pompöse Kyrie-Fuge, welche übrigens weit zweckmässiger zu einer Jubel-Messe, als pro defunctis sich eignen dürfte, da capo verlangt wurde. — Wie sehr die hochverdienten Unternehmer, Freiherr von Lannoy, Ludwig Tietze und Carl Holz, unablässlich bemüht sind, diese Anstalt immer höher zu potenziren und zugleich reine Kunstzwecke nach Kräften zu fördern, geht auch aus der schon bekannt gemachten Preisaufgabe für eine neue Symphonie hervor. — Unter den vielen Seelenmessen, welche bei den Trauerandachten für den verewigten Monarchen in allen Kirchen Wiens abgehalten worden, kam auch das vorlängst im Druck erschienene, den Manen Beethoven's geweihte Requiem von Seyfried (bereits in diesem Blatt. ausführlich beurtheilt) zur Production. Hrn. Seipelt, Chorregenten an d. Karmeliter-Pfarre, gebührt unbestritten die Ehre, der Erste gewesen zu sein, welcher keine Mühe scheute, um eine würdevolle Aufführung dieses Kirchenwerkes in seiner Geburtsstätte zu Stande zu bringen. Diese fand denn auch, unter des Componisten persönlicher Leitung, mit einem reich besetzten Männerchor u. einem Orchester von 12 Violoncellen, 3 Contrabässen, Trompeten und Pauken Statt und erregte

allgemeine Sensation. In der That konnte gerade eben zu einer Todtenfeier kaum eine zweckmässig sinnigere Zusammenstellung erfunden werden. Die tiefe Stimmenlage des männlichen Organs, die sanft sich anschmiegenden Violoncells, welche zum öftern in der Tenor-Region die Cantilene führen, die gewichtigen Grundbässe, die aushallenden Töne der Trompeten mit Sordinen, die düstern Klänge der gedämpften Pauken — Alles vereint bringt eine überraschende, eindringliche Wirkung hervor, die sich sogar bei Laien offenbarte, welche von dem wunderbaren Eindruck unwillkürlich ergriffen wurden, während der Kunstverständige durch die tief gedachte Auffassung des Gegenstandes, durch die ausdrucksvolle Behandlung des Textes, so wie durch den reinen Fluss, vorherrschende Klarheit u. ernst feierliche Haltung sich angezogen fühlte. — Oeffentlichen Nachrichten zufolge wurde dieser religiösen Composition auch in Prag, bei den von der Carl-Ferdinandischen Universität veranstalteten u. durch den Kirchen-Musik-Verein des Königreichs Böhmen ausgeführten Funeralien für den sel. Regenten, eine gleich ehrenvolle Anerkennung zu Theil.

Schliesslich müssen wir noch einer rühmlichen Auszeichnung gedenken, welche unsern Virtuosen Mayseder u. Merk widerfuhr; — Beide sind nehmlich zu k. k. Kammer-Virtuosen erhoben worden.

Italien. Karnevalsopern.

Neapel (Teatro S. Carlo). Am 31. Decbr. ging die erste neue Karnevalsoper von Hrn. Rossi, Amelia betitelt, mit der Malibran in die Scene, in welcher die gefeierte Sängerin auch eine Masurka tanzte. In der Musik gefielen kaum einige Dingerchen, die Masurka wurde ausgepfiffen und in der folgenden Vorstell. weggelassen. Das Stück machte so zu sagen Fiasco, erholte sich aber etwas, als es auf dem Teatro Fondo gegeben wurde. In den ersten Tagen Januars half wieder aus der Noth die — Norma. Ja, ohne die Malibran müsste man wahrscheinlich öfters die k. Theater schliessen, weil wir diesen Karneval gar zu arm an Sängern sind.

P. S. Man behauptet nun mit Gewissheit, Hr. Bellini erhält für 2 hier zu comp. Opern 45,000 österr. Lire, oder 15,000 Gulden.

Rom (Teatro Tordinova). Die Parisina mit der Originalpartitur und ihrem Hauptpfeiler, der Unger, fiel durch. (S. Venedig.)

Auf dem Teatro Valle machte Ricci's neueste Oper, Chi la dura la vince, einen kleinen Fiasco. Sänger waren: die Spech und die Herren Renzi, Rovere u. Schober(lechner). Die Sonnambula gefiel.

Florenz (Teatro Pergola). Anstatt der erkrankten Palazzesi, die sich von ihrem Contracte losgesagt, sang in der Gazza ladra die von hier gebürtige Corilla Lucii mit einem vaterländischen Success.

Parma. Neuer Triumph der Schütz-Norma.

Turin (Teatro regio). Die Anna Bolena fand keine gute Aufnahme. (Teatro sutera.) Pacini's Sposa fedele gefiel.

Genua (Teatro Carlo Felice). Mad. Tacchinardi-Persiani ging zwar einer angestossenen Erkältung wegen einige Tage später in die Scene, sang aber in der Sonnambula, wie gewöhnlich, allerliebst.

Mailand (Teatro alla Scala). Donizetti's allerneueste mit allerneuesten, neueren u. älteren Reminiscenzen ausgestattete Oper: Gemma di Vergy, worin Dolche und Meuchelmorde regnen, hat wenig gefallen. Und wie anders? D. hat seit einem Jahre 5, sage fünf neue Opere serie componirt, nehmlich zwei für Mailand, eine für Florenz, eine für Neapel und eine für Paris, wo er sich dermalen befindet, um sie in die Scene zu setzen. Die Titelrolle der Gemma sang die zwar Anno 1800 hier geborne, aber für diese Stadt unbekannte rühmlich bekannte Ronzi De Begnis, eine treffliche Sängerin mit einer nicht sehr trefflichen Stimme. Bald nach der Gemma, die auch eine Ouverture alla Zampa mit obligatem Triangel aufzuweisen hat, verschwand Donizetti's Op. buffa Olivo e Pasquale, worin die Bottrigari aus Bologna debutirte, nach der ersten Vorstellung aus der Scene; Musik und Sänger gefielen nicht. In den ersten Tagen Januars hörten wir die Pasta in Mercadante's Emma d'Antiochia, bekanntlich vorigen Karneval für sie eigens zu Venedig componirt. Die berühmte Sängerin distonirte freilich nicht selten und so auch die übrigen Sänger; allein das Distoniren ist dermalen eben so an der Tagesordnung, wie die Cigarren und die Schnurrbärte; die Organe des Gehörs, des Geruchs und des Gesichts sind an alle diese Schönheiten längst gewöhnt. Dass aber die Pasta doch Grosses und Herrliches hervorgebracht u. Hr. Poggi an ihrer Seite sich wacker gehalten, das hat ebenso seine Richtigkeit, als die Musik dieser Oper hier u. da Gutes, im Ganzen aber nichts Neues enthält. (Beschluss folgt.)

Geschmack gegen den langsamen, bedächtigen Schritt und die etwas schwerfällige Manier des Ganzen ab. Jener Journalaufsatz findet das alles unvergleichlich, und der laut entscheidende Theil des Publikums fand es auch so. Die Oper ist nämlich von Arnes gesezt, der zu seiner Zeit ein schwacher Nachahmer Händels war. Und wenn man nun aufrichtig genug ist, zu gestehen, dass Händel selbst, in nicht wenigen seiner Arien (wenigstens theilweise) recht bequem die einzelne Singstimme mit der blossen Bassbegleitung, oder allenfalls mit einer Violin fortschreiten lasst, und dazu nimmt, dass man zu seiner Zeit durch volles, oft figurirtes, wenigsteus arpeggirendes Akkompagnement auf dem Flügel der Sache Interesse gab, was die jetzige Art zu begleiten bekanntlich gar nicht mehr ist: so muss man sich daran erinnern, dass den Engländern nichts darüber gehet, als sich, seit langen Jahren allgemein bekannte Stücke immer und immer wieder vorsingen zu lassen — um einzusehen, wie das Publikum, und mit ihm jener Korrespondent, das Alles ganz vortrefflich finden konnte. Uebrigens habe ich die Mara in ihrer besten Zeit nicht gehört, und kann also nicht entscheiden, ob diese alle Vorzüge der Miss B., z. B. ihre Fertigkeit und Galanterie besessen habe: aber das kann ich behaupten, dass Mara selbst in spätern Jahren noch mehr Würde, Festigkeit, Kraft und Haltung zeigte.

Wien, den 1 Febr. Noch immer ist der Zulauf zu der von Schikaneder neuhergestellten Zauberflöte auf seinem prächtigen Theater sehr gross, obschon es nicht eben mehr nothwendig ist, wie die ersten Wochen, drey Stunden vor Anfang des Stücks seinen Platz zu besetzen. Wahr ist es aber auch, es ist eine Herzensfreude, diese Zauberflöte zu hören, und eine Herrlichkeit, sie zu sehen. Nirgends in Deutschland, als hier, dürfte ein Unternehmer ein solches Kapital an Dekorationen, Kleidung u. dgl. wagen; und man darf wohl hinzusetzen, Niemand als Schik. konnte so etwas wagen, im Vertrauen auf das Publikum, auf die Begeisterung seiner Leute, (mit denen er freye Hand hat, und die er zu handhaben weis) und auf eigene Theaterkenntnis und lange Uebung. Seine Aufführung der Zaub. ist nicht nur Rache für die Aufführung im Stadttheater, sondern ein vollständiger Triumph über sie. —

Kopenhagen. Der berühmte Dichter Thaarup hat eine neue Nationaloper geschrieben, die Zurückkehr, die zum Geburtstag des Königs gegeben wird, und von der man sich schon viel Würkung versprechen könnte, wenn der Dichter sie nicht so trefflich ausgeführt, und nicht unser Kunzen sie in Musik gesezt hätte: denn die Rede ist darin von der Zurückkehr unsrer Tapfern aus der Schlacht vom zweyten April vorigen Jahres! —

Kassel. Unser Theater hat etwas gewagt, das noch keine deutsche Bühne unternommen: Mozarts Idomeneus auf das Theater zu bringen, und wenn man nur billig seyn will, muss man sagen, mit viel Glück. Freylich bleibt diese erhabene und tiefe Musik zunächst immer nur für den bessern Ausschuss der Zuhörer: aber desto verdienstlicher für die Direktionen, wenn sie wenigstens zuweilen so etwas geben, um den Gebildetern werth zu bleiben, unddie nichtGebildeten, aber Bildungsfähigen,allmählig zum Bessern zu leiten — was gewiss überall gelingen wird, wenn man sich in Achtung zu erhalten weiss und Ausdauer hat. Freylich ist es nicht möglich für ein Personale, wie das hiesige, alle Partien einer solchen grossen Oper gehörig zu besetzen: aber wenn nur einige vorzüglich, und die andern nicht schlecht und mit Personen besezt sind, die wenigstens gern leisten wollen, was in ihren Kräften stehet, so hat man doch Etwas, und bekömmt in der Folge mehr, weil die lestern (ganz von der Natur Verwahrlosete abgerechnet) auf diese Weise nach und nach besser werden. Madam Hassloch, die von Hamburg, wo sie so sehr viel Beyfall gefunden, zu uns gekommen, ist als Elektra äusserst anziehend, obschon man

Leipzig, am 2. Juli. Die Stücke, die uns der wahrhaft grosse Meister der Violine, Carl Lipinski, in seinen beiden Concerten des vorigen Monats zum Genuss der für den Sommer sehr zahlreichen Versammlung hören liess, waren: Concert militaire, von ihm selbst comp. (wird gedruckt); Variationen von Beriot, die sein Vortrag sehr zu veredeln wusste; Variationen über ein Thema aus Cenerentola, comp. vom Concertgeber (meisterhaft und bedeutend ansprechend). Im zweiten Concerte am 18. Juni wurde der Künstler sogleich bei seinem Auftreten mit den lebhaftesten Beifallsbezeigungen empfangen, die natürlich allen seinen Leistungen, seinen Verdiensten angemessen, im höchsten Grade zu Theil wurden. Das Concert desselben war eigen zusammengesetzt. Der erste Satz war aus dem zweiten Violinconcerte des Meisters und gefiel so, dass Alle lieber die folgenden Stücke *seiner* Composition gehört hätten, als das darauf folgende Andante eines Duetts aus Meyerbeer's Kreuzrittern, woran sich ein Rondo von R. Kreutzer reihete. Ein Rondo des Concertgebers und Variationen über die Cavatine: „Ecco ridente il cielo" aus dem Barbier von Sevilla zeichneten sich lebhaft aus. Der Beifall war stürmisch und der Genuss gross.

Ueber unsere Bühne ist unter Andern auch Bellini's Sonnambula gegangen, in welcher bekanntlich unsere Meisterin Mad. Schröder-Devrient und die vielbesprochene Malibran sich auszeichnen. Solche Künstlerinnen gehören dazu, soll aus der Oper etwas gemacht werden. Diese Hauptrolle war hier der Dem. Ringelhardt, die damit sich zum dritten Male auf der Bühne zeigte, übergeben worden. Dafür leistete die angehende Künstlerin alles Mögliche, auch im Spiel weit mehr, als wir zu hoffen uns für berechtigt hielten. Sie ist also, will man nur gerecht sein, in keiner Hinsicht zu tadeln, vielmehr aufzumuntern. Allein wünschen müssen wir, dass ihren Kräften nicht gleich so viel, offenbar nicht zum Nutzen ihrer Stimme, noch der Gesammtbildung für das Theater, zugemuthet werde. Alles Ueberspannen führt nicht zur rechten Kraft. Wir dürfen hoffen, dass unser wohlgemeinter Rath freundlichen Anklang finden werde. Uebrigens können wir dieser Oper auf mässigen Theatern kein grosses Glück prophezeien. Die Musik selbst ist keineswegs ausgezeichnet.

Recension.

Le Chalet, Opéra comique en un Acte, Paroles de Mm. Scribe et Melesville, Musique de A. Adam.

Die Schweizerhütte, komische Oper in einem Aufzuge. Aus dem Französischen des *Scribe* und *Melesville*, übersetzt von *Dr. O. L. B. Wolff*. Musik von *Adolph Adam*. Vollst. Klavierausz. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Thlr.

Die Ouverture dieser gefälligen Unterhaltungsoper ahmt natürlich gleich anfangs dem beliebten Schweizer Kuhreigen nach, woran sich im Fortgange eine französisch leichte und verschiedentlich tändelnde Ausführung reiht, deren praktische Ausübung ohne alle Schwierigkeit ist. Die Ouverture ist für 2 und auch für 4 Hände einzeln zu haben, so wie alle Nummern dieser Oper einzeln zu kaufen sind. — Die Introduction bringt einen Chor der Landleute, die am frühen Morgen nach der Stadt wollen, fröhlich die Sonne begrüssen und schalkhaft nach dem jungen Daniel, dem schönsten Burschen von Appenzell, fragen. Der Chor ist ganz im leichten Style, so dass er die allermeisten Singvereine und Gesellschaften ohne Anstrengung wohl unterhalten und gut in die Ohren fallen wird. Die Landleute haben eine Schäkerei mit dem Daniel vor, dem sie einen Brief im Namen seiner Geliebten geschrieben haben. Dieser tritt auf und singt in seinem Glück eine ländlich vergnügte Arie (No. 2), wie ein Verliebter, leicht und ansprechend. Allein Betly lässt darauf ein Lied hören (No. 3), das übel genug für den Daniel aus As dur geht, welches von den Aesthetikern der Grabeston genannt wird. Der Inhalt zeigt uns eine wahre Amazone; sie will in ihrer kleinen Hütte schlechterdings allein befehlen, will Freiheit und keinen Mann. Der Rhythmus macht das Liedchen so froh als billig, und so schäkernd als zuträglich. In No. 4 lässt sich in dem Soldaten Max ein Bass mit einer Arie hören, die Entzücken über den Anblick der vaterländischen Berge singt, wo er nun wieder leben will. Der Gesang ist so gemüthlich, als es im französischen Tone möglich ist, mit allerlei wohlklingenden, nicht ungewöhnlichen Verzierungen ausgestattet zur Freude vieler Sänger. No. 5 ist ein Ensemble, worin der Knoten rasch geschürzt wird. Max erkennt die geliebte Hütte seiner Kindheit, möchte das Mädchen der-

selben lieber gleich umarmen, will sich jedoch zuvor keck und barsch zeigen und befiehlt als Sergeant seinen Soldaten zu plündern. Diese stehen zwar ehrlich eine kleine Zeit an, lassen sich aber den Spass bald gefallen und lärmen im 3stimmigen Chor nach Wein und Brantewein ziemlich lebhaft. Dass der teutsche Text zuweilen etwas gewaltsam untergelegt ist, gibt etwas Komisches, das von Jedem, dem es anders gefällt, leicht geändert werden kann. Betly tritt beherzt genug in den Spuk hinein, singt kräftig, aber ohne Erfolg; der Sergeant treibt es weit und die Soldaten wiederholen ihren Lärmchor. Das arme Mädchen wird sehr in die Enge getrieben, was den Max freut. In seiner Laune singt er ein Lied (No. 6) vom Soldatenleben, das so anfängt:

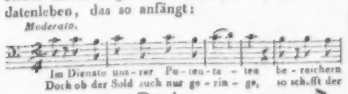

Die Soldaten stimmen im Chore ein und der Betly wird es zu Maxens Freude immer ängstlicher zu Sinne. Da kommt Daniel zur glücklichen Stunde; Betly singt ein Duett mit ihm (No. 7), worin sie ihn bei ihr zu bleiben bittet. Bei allem leicht Gefälligen hat es doch manche hübsche Wendung, die recht gut eingreift. Es kann nun nicht fehlen, Max und Daniel müssen zusammenkommen. Sie duettiren in No. 8 und am Ende soll sich Daniel des Mädchens wegen mit dem Max schlagen. Dieses Duett gefällt uns weniger, es bleibt nicht in der leichten Art der Operette. Im Harmonischen ist es gar zu locker und doch dabei so pomphaft im Nichtigen modulirt. Die tragische Geschichte wird in Ges dur abgemacht und die Stunde des Duells wird in B dur bestimmt, worin der Daniel ganz muthvoll und zum Schlusse sehr lebhaft wird. In No. 9 nimmt Daniel von der spröden Geliebten Abschied und hat die Dreistigkeit, noch vor seinem Tode um einen Kuss zu bitten. Das leichte Duettchen heisst Romanze, ist aber keine, was freilich auch nichts schadet. Jetzt folgt das Finale (No. 10). Der Daniel hat einen alten Degen genommen und ist zum Schlagen fertig und bereit. Der Max erklärt sich seltsam genug, er will Nachsicht mit ihm haben, weil er in Erfahrung gebracht, dass Daniel ein Ehemann sei. Daniel, der doch nichts davon weiss, ist ganz verdutzt: allein Betly, die mit Fleiss bei der Sache gegenwärtig ist, befiehlt ihm, Ja zu sagen. Er schüttelt den Kopf und gehorcht, kommt aber bald in grosse Verlegenheit, weil Max die junge Frau sehen will. Betly, welche dem Daniel gern das Leben retten will, nennt sich sogleich Daniels Frau und befiehlt ihm, einzustimmen, freilich hinzusetzend, es sei ja nur zum Scherz, damit ihm das Leben erhalten werde. Daniel fühlt sich nicht sonderlich geschmeichelt und Max ist ganz aufgebracht für sich, dass Betly immer noch die Spröde spielen will. Laut begrüsst er Beide als Eheleute und treibt die Betly bis zum Dutzen: küssen will sie den Daniel aber durchaus nicht. Max wird zornig und versichert, er werde sich nicht foppen lassen. Das Mädchen bleibt vollkommen fest in in ihrer Behauptung, sie sei Daniels Frau. Max verlangt den Ehecontract zu sehen, den Daniel bereits unterzeichnet hat. Aus Verlegenheit mag ihn auch nun wohl Betly unterschreiben; man erfährt das nicht recht. Endlich behauptet sie doch, der Contract gelte nichts, weil ihr Bruder ihn noch nicht unterzeichnete, von dem sie abzuhangen vorgibt. Gleich unterzeichnet Max, denn er ist der Bruder. Und so gewinnt denn das Stückchen ein gut französisches Ende, das auf einmal auch Betly gern zu sehen scheint, denn alle Drei singen ein recht glückliches Terzettchen, dem sich im All. eine muntere Einladung zur Hochzeit anschliesst, womit Alle bestens einverstanden und höchst zufrieden sind.

Man sieht also, die Operette gibt einen leichten, artigen Zeitvertreib, der auch u. besonders auf Privattheatern u. zu kleinen geselligen Scherzen sehr leicht dargestellt werden kann. In Paris hat der Scherz vielen Beifall erhalten und so dürfen sich denn Alle, die französische leichte Opernmusik lieben, überzeugt halten, dass auch sie sowohl im Einzelnen als im Ganzen Vergnügen daran haben werden, wozu das Werkchen geschaffen ist.

Motiz. Unter einem so eben zu Mailand herausgekommenen lithogr. Bildnisse Donizetti's wird er genannt: Maestro di Camera di S. A. R. il Principe di Salerno, e Maestro di composizione e di contrappunto nel conservatorio di musica di Napoli.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juli. N°. 28. 1835.

Nothgedrungene Erklärung.

In No. 25 der allg. musik. Zeitung d. J. ist eine C. B. v. Miltitz unterzeichnete Recens. über meine *Arabesken für Musikfreunde* (2 Bände, Leipzig, bei Wigand, 1835),

insbesondere über das im ersten Theile des Werkchens befindliche *Nachtstück*: „*der Musikfeind*“ enthalten, welche darauf ausgeht, die in diesem Nachtstücke entwickelten Ansichten über Musik als absurd und das ganze Buch als völlig überflüssig darzustellen. Ich mag der trüben Quelle, aus welcher dies Bestreben hervorgegangen ist, nicht nachforschen; trübe aber ist sie: dies beweisen die Mittel, deren sich Hr. von Miltitz bedient hat, um mein Buch in der öffentlichen Meinung herabzuwürdigen. Er hat nämlich sich wohlweislich gehütet, die nicht zu widerlegenden Stellen abzudrucken, einzelne dagegen ganz aus dem Zusammenhange herausgerissen und absichtlich verstümmelt und in dieser Gestalt persifflirt. Auf diese Weise müssen sie natürlich unhaltbar, ja zum Theil lächerlich erscheinen. Es heisst namentlich in der gedachten Recension:

„1. S. 185 sagt Nicolai, die Musik sei nicht nur eine armselige, sondern auch eine unmoralische Kunst. Armselig, weil sie zur Darstellung ihrer Erzeugnisse Notenschreiber, Musiker und Musikproben bedürfe; unmoralisch, weil sie das Ballet, das sinnlichste Spiel auf Erden, geschaffen habe.“ Hätte ich dies wirklich so und nicht anders gesagt, so würde ich mich selbst reif für Bedlam erklären müssen. Der wohlwollende, harmlose Leser nehme mein Buch zur Hand. Bei Gelegenheit eines Kunstgesprächs sagt daselbst S. 185 der Held der Erzählung (Raymond, der Musikfeind) allerdings, die Musik sei eine armselige und unmoralische Kunst; allein er unterstützt S. 186 und folg. diese Behauptung durch andere Gründe, als der Hr. v. Miltitz anzuführen für gut gehalten. „Armselig ist,“ entwickelt Raymond, „jede Kunst, deren Schöpfungen jedes Mal nur durch grosse Vorbereitungen und Hülfsmittel wahrgenommen werden können. Die Musik steht in dieser Beziehung am tiefsten. Das Bild, die Bildsäule, das Bauwerk entzücken ohne weitere Vorbereitung jedes Auge, sobald sie fertig sind; es bedarf nur des Anblicks, um in der Malerei, Bildhauer- oder Baukunst das Kunstwerk geniessen zu können; eben so braucht man das Gedicht nur zu lesen, um den Eindruck zu erhalten, den der Dichter beabsichtigte; allein das fertige musikalische Kunstwerk, die Partitur, liegt da wie ein Räthsel. Selbst der geübteste Partiturenleser, der im Stande wäre, die Composition sich aufgeführt zu denken, würde doch auf diese Weise keineswegs den Eindruck empfinden, den die wirkliche Aufführung hervorbringt. Ein Partiturenleser muss aber überdies ein Eingeweihter sein, während Bild, Bildsäule und Bauwerk von jedem Individuum ohne Unterschied wahrgenommen und ein Gedicht schon von *dem* (wenigstens im Allgemeinen) verstanden werden kann, der lesen gelernt hat. Soll nun aber der Inhalt der Partitur den Ohren vernehmbar gemacht oder die Composition aufgeführt werden, was ist da Alles erforderlich! — Die einzelnen Stimmen der Partitur werden ausgeschrieben. Das dauert Wochen, oft Monate. Nun muss der Componist, oder wer sonst die Aufführung unternommen hat, erst für ein Orchester und für Sänger Sorge tragen, und wenn er über Beides nicht gebieten kann, die zur Aufführung erforderlichen Personen mühsam zusammensuchen und deren Mitwirkung erbitten. Ist es ihm gelungen, das nöthige Personal zusammenzubringen, wobei er stets einen Absagebrief des Einen oder des Andern, der die Mitwirkung bereits zugesichert hatte, oder Intriguen aller Art zu befürchten hat: so beginnen erst die Proben des

Quartetts der Saiteninstrumente und der Gesangchöre. Dabei quält man sich zunächst, die in den ausgeschriebenen Nummern enthaltenen Schreibfehler herauszufinden und zu verbessern. Sänger und Sängerinnen studiren unterdessen am Klavier ihre Partieen ein. Dann findet Orchesterprobe Statt. Abermals corrigirt man zahllose Schreibfehler aus den Stimmen. So endlich gelangt man nach Monaten zu den Gesammtproben, bis endlich die ersehnte Generalprobe dem Componisten oder Dirigenten Hoffnung gewährt, die Composition auf eine würdige Weise dem Publikum vorführen zu können. Wie viel anderweit mögliche Widerwärtigkeiten habe ich unerwähnt gelassen! — Nun endlich ist der Componist dahin gekommen, wo sich Maler, Bildhauer, Baukünstler oder Dichter schon in dem Augenblicke befinden, wo sie die letzte Hand an ihr Werk gelegt hatten. Sie sind fertig und Jedermann kann ihr Werk, so lange er will, beschauen. Aber selbst jetzt ist der Musiker noch nicht so weit; *denn die Töne verklingen*, und so oft sie wieder ins Leben gerufen werden sollen, müssen alle die Menschen, welche bei der Aufführung thätig waren, oder Andere an deren Stelle sich zu stundenlanger Arbeit wieder vereinigen. Farben, Steine und Worte aber bleiben. Auch in Beziehung auf kleinere Musikwerke, auf Compositionen für ein Instrument oder für eine Stimme oder für Instrument und eine Stimme steht der Tonkünstler gegen andere Künstler im Nachtheil. Es muss nicht nur ein Spieler oder ein Sänger dasein, der die Noten in's Leben ruft, sondern auch ein Instrument! Nicht überall kann man ein musikalisches Instrument mit sich schleppen. O traurige, schwerfällige Kunst! Und wie sehr kommt es nun bei der Aufführung der Musikwerke auf die Individualität der ausführenden Personen an! Wie verschieden äussert sich das Gefühl bei den Menschen! Denkt oder fühlt der Beschauer beim Anblick eines Bildes oder eines plastischen Kunstwerks nicht, was der Künstler beabsichtigte, so schadet das dem Werke nicht; es bleibt was es war; wie ganz anders ist dies aber bei den Individuen, welche ein Musikwerk aufführen, weil sie ihre Empfindungs- und Gefühlsweise in das Kunstwerk übertragen. Eine Kunst nun, welche ihrer Natur nach auf verführerische Weise die Sinne verlockt, aber keineswegs bestimmte Regeln der Gefühlsweise aufzustellen vermag, muss sich nothwendig der Individualität der darstellenden Personen unterordnen. Eine Kunst ferner, welche die Leidenschaften erweckt und den Ausbruch derselben unterstützt, welche bei der Darstellung ihrer grössern Schöpfungen Individuen verschiedenen Geschlechts veranlasst, öffentlich mit erlangter Kunstfertigkeit zu prunken und sich einander zu überbieten und den Beifall der Menge zu erringen, regt not'wendig die Jämmerlichkeiten der menschlichen Individualität an, ist unmoralisch und die gefährliche Anstifterin vieler Uebel."

Hier setzt denn der Musikfeind nur *beiläufig* hinzu, die Musik habe auch das Ballet geschaffen, und er schliesst dann mit der Frage: „Zweifeln Sie noch an der Immoralität dieser Kunst?" und mit der Bemerkung: „Wäre sie so durchaus moralisch und göttlich, müsste sie ja die menschliche Natur veredeln und deren Schwächen vermindern."

Später heisst es im Buche: „Man sagt, dass die Musik Sprache des Himmel sei und den Menschen zu den Sternen emportrage! Das sind Aeusserungen krankhafter Sentimentalität. Töne und Accorde, die nicht einmal das auszudrücken vermögen, was die unvollkommene menschliche Sprache ausdrückt, sind nimmer eine Himmelssprache."

Diesen Satz aber hat Hr. von Miltitz freilich unerwähnt gelassen. Dagegen führt er a) die Behauptung meines Musikfeindes an, dass *Musik die Kunst der Mode* sei, und setzt hinzu, dies sei keineswegs wahr. Eine bequeme Art zu widerlegen! — Blos die verschiedenen Arten des Styls seien, fährt er fort, der Mode unterworfen. Aber auf diese Weise pflichtet er mir ja bei! Etwas Anderes habe auch ich nicht sagen wollen. Denn die Kunst der Musik an und für sich wird allerdings so lange bestehen, als das Menschengeschlecht; aber die Erzeugnisse dieser Kunst, und darum handelt es sich, werden untergehen, eben weil zu verschiedenen Zeiten verschiedene Style Mode sind und jedes musikalische Kunstwerk, wenn es der Gegenwart gefallen soll, in dem herrschenden Style der Gegenwart geschrieben sein muss. Selbst die vortrefflichsten Musikwerke werden nur zu bald Antiquität, *und nur die Pietät lässt ihnen dann noch Gerechtigkeit widerfahren.* Und wenn sich beispielsweise Mozart's Werke 300 Jahre lang hielten, was ich gar sehr bezweifle, da er zum Theil jetzt schon zu veralten anfängt, was wäre dadurch bewiesen? Raphaels Madonna ist 400 Jahre alt und wird noch in Jahrtausenden in tausendfachen Abbildungen über den Erdkreis wandeln, wenn des Meisters Leinwand

längst in Staub zerfiel. Aegyptens Pyramiden stehen seit Jahrtausenden, und die klassischen Dichterwerke werden in die fernsten Weltperioden übergehen. Was aber ist von der alten Musik übrig geblieben? Es kann nichts von ihr übrig sein; denn die Erzeugnisse der Musik gehören zu allen Zeiten der Mode an! — Und dieser vergänglichen Kunst, die, hinter wie viel geistige Medien sie sich auch verstecken mag, doch nur darauf berechnet ist, dem augenblicklichen Sinnenkitzel der Menschen zu fröhnen, widmen viele *ihr Dasein?* Denn dass die Musik eine *rein sinnliche* Kunst ist, unterliegt keinem Zweifel, da alle ihre Effecte auf einer Erschutterung des gesammten Nervensystems beruhen. Wer Besseres, Durchdachteres über diesen Gegenstand will, der lese mein Buch! —

Wenn ferner Herr von Militz 3) behauptet, die ironische Aeusserung Raymond's, S. 215, es sei das Notenmalen eine würdige Beschäftigung für Männer, die doch dem Thatenleben angehören sollten, „habe in keiner Beziehung einen eigentlichen Sinn", so dünkt mich, der Sinn sei fasslich! — Allein was soll man von einem Recensenten sagen, der eine solche ganz beiläufig ausgesprochene und durch die Situation im Buche herbeigeführte Nebenbemerkung eines Feindes der Musik (der Leser vergesse nicht, der Held der Novelle ist ein solcher) als eine wesentliche heraushebt und nun eine grosse Gelehrsamkeit verwendet, sie zu widerlegen! — Diese Mühe hätte sich Herr von Militz sparen können. Dennoch wird jeder Unbefangene einräumen müssen, dass das einförmige Einerlei des Notenmalens bei Anfertigung einer Partitur wirklich eben keine glänzende Beschäftigung für einen Mann ist! — Die Ausführung in der Malerei durch zahllose Pinselstriche, welche Herr von Militz dem Ausfüllen der Notensysteme gleichstellen möchte, ist damit gar nicht zu vergleichen; denn unter den Händen des Malers entsteht das Abbild der Sache, seine Ausführung *ist* Mittel zum Zweck; der Partiturenschreiber schafft durch die zahllosen Punkte und Striche seiner Partituren nur Mittel zum Mittel; denn die Partitur ist an und für sich, wie schon gesagt, ein dem Ohr unvernehmbares Räthsel. Wie viel gehört dazu, um dies Werk in ein flüchtiges Leben zu rufen, wie schnell verklingt es; dann liegt es ja todt wieder da bis zur neuen Aufführung. —

Wenn endlich Herr von Militz 4) bestreitet, dass es Unsinn sei, Begebenheiten aus dem klassischen Alterthume musikalisch darzustellen, so würde es auch vergebliche Mühe sein, ihn zu überzeugen, dass das klassische und romantische Princip ihrer innersten Natur nach von einander verschieden sind. Der Beweis dieser Behauptung würde ein tieferes Eingehen in das Wesen der Weltperioden erfordern, wozu hier auch der Raum fehlt. Allerdings haben die Alten Gefühle und Empfindungen gehabt, denn sie waren Menschen wie wir; aber sie fühlten und empfanden anders, als wir, eben weil sie unter dem Einfluss derjenigen Bedingungen standen, durch welche die Weltperiode, in der sie lebten, zur klassischen werden musste, während unsere Zeit der Romantik angehört. Wie Herr von Militz auszusprechen vermochte, dass das Alterthum, weil selbigem das Christenthum gefehlt habe, eine desto tiefere Sehnsucht empfunden haben müsse, begreife ich nicht; der Alten *musste* die Sehnsucht *fremd* sein, da diese nur in dem Wesen der später mit dem Christenthum entstandenen Romantik begründet ist. Ein Blick auf die Erotiker beweist dies zur Genüge. Die vorherrschende Kunst des klassischen Alterthums war die Plastik, die der Gegenwart ist die Musik. Nie wird die *Musik* im Stande sein, *plastische* Gebilde darzustellen. Der freundliche Leser würdige auch in dieser Beziehung meine Buch seiner eigenen Beurtheilung. Wer mich nur verstehen will, der wird mich auch verstehen.

Die übrigen Anführungen des Herrn von Militz übergehe ich besser mit Stillschweigen. Denn wenn er z. B. noch behauptet, wilde Völker hätten keine Musik, während er doch selbst amerikanische und indianische *Gesänge* zugibt, so ist solche Behauptung absurd; die Charakteristik aber der Dur- und Molltonarten anlangend, so kann ich nichts weiter als wiederholen, dass *ich selbst* von Wilden einen Trauergesang in D dur mit meinen Ohren gehört habe. Er gesteht zuletzt ganz offen, dass er nicht wisse, was ich mit meinem Buche sagen wollen. Es höre denn. Meine Absicht war keineswegs, die Musik zu vernichten; sondern nur die Verehrung für dieselbe in die Grenzen der Vernunft zurückzuweisen, da die Zeit eine durchaus musikalische Richtung angenommen hat und es sich wahrlich gegenwärtig um wichtigere Interessen handelt, als um ein sentimentales Dahinschmachten im Sinnenkitzel durch Töne. Eine solche Absicht kann freilich in einem der Musik gewidmeten Blatte nur getadelt werden: dessen bescheide ich mich

gern und ich habe auch nichts dagegen, zumal mir bei meinen schriftstellerischen Erzeugnissen überhaupt Lob wie Tadel völlig gleichgiltig ist. Ich habe nicht Schriftstellerruhm, sondern nur stets die Sache vor Augen. Uebrigens schadet, dass Herr von Miltitz mich nicht begriffen hat — wir wollen aufrichtig sein — weder ihm noch mir, und wir können uns also alle Beide dabei beruhigen. Ich bezwecke mit diesen Zeilen auch keineswegs, mich in eine Widerlegung des Herrn von Miltitz einzulassen; sondern es ist mir als eine Pflicht erschienen, zu zeigen, *wie das gegenwärtige Recensentenwesen beschaffen* und was gemeinhin der Leser von dem Recensentenplunder zu halten hat, der in den öffentlichen Blättern mitgetheilt wird. Dass mich Andre verstanden haben, davon kann sich Herr von Miltitz überzeugt halten. Ich könnte ihm Briefe vorlegen, aus denen er ersehen würde, welchen tiefen und erschütternden Eindruck mein Musikfeind auf hochberühmte Musiker und Musikgelehrte in der Nähe und Ferne gemacht hat. Lies also, lieber Leser, Du wirst noch mancherlei Argumente gegen die Musik finden, die der Herr von Miltitz klüglich unerwähnt gelassen, weil er wohl bleiben lassen soll, sie mit Gründen der Vernunft zu widerlegen. Mein Buch ist das Resultat zwanzigjähriger Studien und Erfahrungen. Dergleichen stösst ein flüchtiges Recensiönchen nicht um! —

Schliesslich wünsche ich, dass Hrn. v. M. nicht einmal Gleiches mit Gleichem vergolten werden und man nicht einmal, um ihn lächerlich zu machen, einen seiner schriftstellerischen Versuche aus absichtlich verstümmelten Extrakten öffentlich beurtheilen möge! — *Gustav Nicolai.*

Nachschrift des Redacteurs.

Das Imprimatur vorliegender Erklärung eines in unsern Blättern nicht beifällig angezeigten Schriftstellers, oder vielmehr des Arabeskenschreibers wird hoffentlich um so mehr als ein Akt geforderter und zugestandener Gerechtigkeit und Humanität beachtet werden, je unwilliger der Herr Verf. darin sein Auge auf den ganzen Recensentenorden wirft, dessen schwarzes Band ich selbst leider zu tragen die Ehre habe. Hr. N. verlangt, ich soll in unserm eigenen Blatte drucken lassen, „dass es geradehin Recensentenplunder sei, was in den öffentlichen Blättern mitgetheilt wird.“ Ei, lieber Herr! das ist ja geschimpft! — Nun, ich hab's drucken lassen und bitte mir meine Gerechtigkeitskrone dafür aus. Wenn sie ankommt, werde ich es den geehrten Lesern mittheilen. Aber Eins in der Erklärung ist doch zu arg, nämlich die vermeintlich *„trübe Quelle.“* Wenn namenlose Knaben namenlos Schlamm auswerfen, mag es sein; es gibt dergleichen. Wenn aber ein Mann, wie Hr. v. Miltitz, *seinen Namen* unterzeichnet, wird es ja augenscheinlich zu einer ganz leeren Redensart, die gar nicht entschuldigt werden könnte, wenn nicht der Schmerz seine besondern Rechte hätte. Hr. N. kann jedoch auch darüber sich beruhigen. Ich und Hr. v. M. sind ja selbst Schriftsteller, wissen, wie es thut, und „kennen die Pastöre“. — Hier ist es aber nichts mit der trüben Quelle; hier gelten *Gründe*; die mögen siegen. Ich weiss genau, dass dies dem Hrn. v. M. eben Recht ist. Die Sache wird ihm darum gar nicht unwillkommen sein; er ist Mannes genug, für sich selbst zu stehen. Wir huldigen der Wahrheit und wollen nichts als sie, mit rechtlicher Humanität im Bunde. — Es ist auch keine Kleinigkeit, die hier verhandelt wird. Es gilt ja die Ehre des ganzen Standes der Musiker und Musikfreunde! Und wir sollten uns nicht rühren? Also muss ich sagen: Stecke dein Schwert nicht in deine Scheide, sondern wehre dich rechtschaffen, wenn man uns unsere Cymbeln und Harfen zertreten will. Das ist Rechtens. Mann gegen Mann, ohne Visier!

Ich selbst kenne das fragliche Buch bis jetzt noch nicht. Sollte hingegen Hr. N., wie es scheint, wirklich beabsichtigt haben, Caeciliens Altar zu zertrümmern, so erlaube ich mir im Voraus nur ein einziges Wort: So lange der Himmel seine Natur nicht verkehrt und nicht einen ungeheuer grimmigen Riesendämon über uns arme Weltkinder schickt, der Allem, was Odem hat, mit zehnfach schrecklichen Tigerkrallen bei lebendigem Leibe das Herz aus der Brust reisst, so lange wird wohl Musik und Altar fein fest und sicher bleiben. Sela!

G. W. Fink.

Luigi Lablache.

(Nach der Neapolitaner Zeitschrift „Omnibus“.)

Luigi Lablache, geb. d. 6. Dec. 1794, ist der Sohn des Nicola Lablache, eines Kaufmanns aus Marseille, der im J. 1791 sein Vaterland verliess und zu Neapel, wo er eine Irländerin, Namens Francisca Bietak, heirathete, ein Handlungshaus errichtete, aber im J. 1799 ein Opfer der daselbst ausgebrochenen Revolution wurde.

Joseph Napoleon wollte das vom Schicksale dem Franzosen zugefügte Unrecht wieder gut machen und verschaffte dem Sohne des Verblichenen einen Platz als Zögling im Conservatorio della Pieta de' Turchini. Hier studirte der zwölfjährige Luigi die Vocal- und Instrumentalmusik. Anfangs war er nachlässig und etwas ungezogen; als man ihm aber gedroht, aus dem Conservatorio verjagt zu werden, fing er ernstlich zu studiren an. Als ein Mitschüler, der sich auf dem Contrabass hören lassen sollte, plötzlich erkrankte, erbot sich Lablache, der das Instrument nie berührt hatte, ihn zu ersetzen, und nach dreitägigem Studium trug er den Part mit dem besten Erfolge vor.

Wiewohl sehr jung, so wünschte er doch sehnlichst, der Bühne sich zu widmen. Fünfmal entlief er aus dem Conservatorium, um auf irgend einem Theater der Hauptstadt ein Engagement erhalten zu können. Diese wiederholten Entweichungen des jungen Virtuosen hatten folgendes Gesetz zur Folge: „Jeder Theaterdirector unsers Königreichs, der ohne Erlaubniss der Regierung einen Zögling des Conservat. engagirt, bezahlt 2000 Ducati Strafe u. das Theater bleibt 14 Tage geschlossen.“ L. dachte nicht mehr daran, zu entfliehen.

Mit 18 J. verliess er das Conservatorium u. wurde gleich darauf als Buffo Napolitano für's Theater S. Carlino engagirt. Fünf Monate nachher verehlichte er sich mit der Tochter des berühmten Schauspielers Pinotti. Durch sie wurde er als Buffo Napolitano in Messina engagirt, bald darauf als Bassist für's Palermitaner Theater, wo er in Paesiello's Ser Marcantonio debutirte.

Nach einem fünfjährigen Aufenthalte zu Palermo engagirte ihn die Direction der Mailänder Scala, wo er als Dandini in der Cenerentola debutirte und Mercadante Elisa e Claudio für ihn schrieb. L. machte Furore; seine Stimme, sein musikalischer Accent, seine Action, Alles wurde beklatscht und bewundert.

In Mailand blieb er sieben Stagioni u. würde noch jetzt da sein, hätte er nicht gewünscht, Europa zu bereisen und sich da mit Ruhm zu bedecken. Hierauf sang er zum ersten Male in Turin in der schweren Rolle des Uberto in Pär's Agnese mit rauschendem Beifalle.

Im J. 1824 liess er sich auf dem Wiener Theater hören. In vier auf einander folgenden Abenden entzückte er die Zuhörer mit den verschiedenen Rollen des Figaro, Assur, D. Geronimo und Uberto, und erhielt allgemeinen stürmischen Beifall. Zu Wien wurde auch eine Medaille mit dessen Bildnisse geprägt, worauf der Marchese Gargallo folgende Inschrift setzen liess:

Actione Roscio, Jopa cantu comparandus
Utraque lauru concerta ambobus major.

Nach dem Laibacher Congresse hatte L. beim König von Neapel Ferdinand I. zu Wien Audienz, der ihn schmeichelhaft empfing, zum Sänger der k. Kapelle ernannte u. dem Schauspieler Pinotti, ohne dass es L. verlangt hätte, eine Pension angedeihen liess.

Nach zehnjähriger Abwesenheit kehrte er nach Neapel zurück, während welcher Zeit er sich von der schmalen Bühne des Theaters S. Carlino zur ungeheuern des Theaters S. Carlo emporgeschwungen. Hier debutirte er als Assur in der Semiramide. Hierauf sang er zu Parma in Bellini's Zaira bei Gelegenheit des daselbst neu eröffneten Theaters. In den J. 1830—32 sang er auf den Theatern zu Paris u. London; vorigen Jahr wieder zu Neapel, u. seit verwichenem August ist er abermals der Liebling der Hauptstadt Frankreichs.

Lablache hat einen hohen Wuchs, eine schöne, edle und imponirende Gestalt und ein artiges Benehmen, ist sowohl in der komischen als ernsthaften Oper bewundernswerth und ein ebenso vortrefflicher Schauspieler als Sänger. Seine Stimme ist rein, voll, stark biegsam u. angenehm; sein D-Ton wirkt mächtig auf die Zuhörer. Aber nicht nur diese Eigenschaften machen ihn zum Vortrefflichen: sein Privatleben ist ein Muster der Tugend. Bescheiden, aufrichtig, wohlthätig, grossmüthig, liebenswürdiger Vater und würdiger Staatsbürger — Lablache ist berühmter Künstler auf dem Theater und ein angenehmer, tugendhafter Mensch in der Gesellschaft.

Nachrichten.

Prag. „Der Schwur“ oder „Die Falschmünzer“ von Auber war hier neu. Wir erwarteten einen genussreichern Abend; das Ganze mit seinen sonderbaren cappricciösen und bizarren Stellen erinnert nur negativ an seine ältern Schöpfungen und wir können uns den absoluten Fehlgriff, welchen der gewandte und geistreiche Tonsetzer hier gemacht, nur durch den Umstand einer zu flüchtigen und übereilten Arbeit erklären. Die Ouverture — unstreitig die schwächste, die wir je von Auber hörten, schillert stark in jene des Fra Dia-

volo hinein u. ist ein wahrhafter Prolog der Oper, d. h. sie ist so gehaltlos wie diese. Dem. Lutzer zeichnete sich aus durch bewundernswerthe Volubilität der Stimme, durch Kühnheit und Sicherheit in Ueberwindung der Schwierigkeiten. Hr. Emminger, Tenor, ist kein Sänger. Eine eingelegte Arie mit Chor von Conr. Kreutzer für Hrn. Pöck gefiel. Zum Schlusse brach der Unwille des Publikums in einstimmiges Zischen aus.

Den Reigen der heurigen Fastenconcerte, deren Beginn durch die Trauerfeierlichkeiten für S. M. den verstorbenen Kaiser ziemlich lange hinausgeschoben worden war, eröffnete eine musikalisch-declamatorische Akademie, welche der Theaterdirector Hr. Stöger zum Vortheile des neuorganisirten Armen-Institutes veranstaltet hatte. Die Wahl der producirten Musikstücke war nicht sehr glücklich zu nennen. Selbst der sehr brave Meister der Oboe, Prof. Pauer, hatte nicht gut gewählt.

In dem Concerte des Hrn. Orchesterdirectors Kral hörten wir unter Andern eine Cavatine aus der Oper: „Ugo Conte di Parigi" von Donizetti, welche unstreitig unter die glänzendsten Concertarien der neuern Zeit gehört und wohl das Vorzüglichste sein dürfte, was wir bisher von diesem Compositeur gehört haben. Sie wurde von Dem. Lutzer mit einer wahrhaft siegreichen Bravour vorgetragen u. erregte einen nur gerechten Beifallssturm.

Die erste musikalische Akademie des Conservatoriums der Musik war im Ganzen die dritte an der Zahl, und fand wieder, gegen die Prager Gewohnheit, um 12 Uhr Mittags Statt. Den Prolog des Ganzen machte: Die Weihe der Töne, charakteristisches Tongemälde, comp. von Louis Spohr (das Gedicht, nach welchem dieses Tongemälde bearbeitet war, wurde an der Kasse vertheilt). Es scheint auf den ersten Anblick ein sonderbarer Einfall, dem Concertpublikum Verse vorzulegen, die man nicht für den Gesang in Musik gesetzt, sondern nur ihre Ideen in einem Werke für die Instrumentalmusik verfolgte. Wenn man die Sache aber aufmerksam betrachtet, so findet sich darin eines Theils eine Controlle, der sich der Tondichter vor dem Senat der Kenner freiwillig unterzogen, andern Theils eine Nachhülfe zu deutlicherem Verständniss für das blos geniessende und nicht prüfende Publikum, die bei mancher grossen Symphonie, selbst grosser Meister, sehr wünschenswerth, doch manchmal nicht so leicht zu leisten wäre, als es hier der Fall war. Es zeigt zugleich eine liebenswürdige künstlerische Humanität, die, fern von dem Stolze, nur für grosse Kenner zu schreiben, sich freundlich selbst der hörenden Menge von Musikliebhabern nähert und die falschen Kenner vor gewagten Auslegungen bewahrt. Spohr ist der Mann, der keine Controlle zu scheuen hat, weil er stets vollbringt, was er gewollt hat, und so zeigt er hier in den vier Sätzen, aus welchen das Werk besteht, nebst der Tiefe des Gefühls, Kraft des Geistes und jener Würde, Klarheit und Besonnenheit, mit welcher er stets seinen Stoff beherrscht, eine in Symphonien eben so ungewöhnliche als erfreuliche Vielseitigkeit der Erfindung. Die poetischste Abtheilung des Ganzen dürfte wohl die erste sein. Ein freundliches Bild des Menschenlebens bieten uns die lieblichen Melodien des zweiten. Der dritte Satz hätte wohl an Wirksamkeit gewonnen, wenn der Tonsetzer den Jubel der Rückkehr mehr hervorgehoben und statt des Dankgebetes mit einer Siegeshymne geschlossen hätte, die zugleich ein würdiges Gegenstück zu dem vierten dargeboten haben würde, welcher wohl die meiste musikalische Kunst enthält und die Meisterschaft des Tondichters in Harmonie und Melodie glänzend bezeugt. — Der Institutszögling Franz Ramesch blies ein Adagio und Rondo für die Hoboe von Winter (über ein Thema aus Voglers Castor und Pollux), zwar noch mit manchen Fehlern des Anfängers kämpfend; wenn man jedoch bedenkt, dass er — wie alle Producenten des Concerts — noch nicht vier Jahre seines Lehrkursus vollendet und hier zum ersten Male auftrat, so lässt sich ein sehr brauchbarer Oboist in ihm erwarten. Die Variationen für zwei Waldhörner von C. Kreutzer (über God save the King), vorgetragen als erster Versuch von Anton Witek und Joseph Pilat, Schüler der ersten Klasse (von der Aufnahme 1. Mai 1834), machten uns im Voraus etwas bange, denn es ist auf jeden Fall ein sehr gewagter Versuch, Musikschüler von noch nicht einem Jahre dem Publikum schon als Concertisten vorzuführen, der nur da gelingen kann, wo ein so eminentes Talent dieselben ihrem Alter weit voranführt. Kraft und Präcision und besonders eine ganz ausgezeichnete Schattirung des Forte und Piano in dem Echo der Adagio-Variationen erregten Bewunderung, und wir glauben, diesen beiden Knaben bei anhaltendem Studium ihrer Kunst eine glänzende Zukunft prognosticiren zu dürfen, und würden sie ein paar Wunderkinder nennen, wenn nicht diese Bezeich-

nung in der letzten Zeit all' ihren Credit verloren hätte. Introduction und Rondo für zwei Violinen von Henning ist eine sehr alltägliche Composition und wurde von den beiden Schülern Franz Wirth und Joseph Pechar recht nett und sauber, doch ohne viel Ausdruck und Feuer vorgetragen. Dem. Anna Balzer sang eine Arie aus der hier unbekannten Oper: Donna Caritea von Mercadante, und die Dlls. Wilhelmine Prokasch und Marie Müller ein Duett aus der (wie der Zettel sagte) hier unbekannten Oper: Bianca e Falliero von Rossini; leider aber ist dies Duett hier nichts weniger mehr als unbekannt! Die Erstere hat eine recht schöne Altstimme, doch noch ohne bedeutende Ausbildung, man wird erst ein Urtheil über ihr Talent fällen können, wenn sie die Kälte wird bezwungen haben, welche jetzt ihre Leistungen in Schatten stellt. Den Beschluss machte Lindpaintner's Ouverture zu Göthe's Faust. Lindpaintner ist unstreitig einer der besten Ouverturen-Compositeurs unserer Zeit, und auch dieses Werk ist grandios und wacker durchgeführt; doch fehlt es ihm an Klarheit und der melodische Theil geht in dem verworrenen Tongewirre unter.

(Beschluss folgt.)

Italien. Karnevalsopern.

(Beschluss.)

Venedig (Teatro alla Fenice). Die Giuditta Grisi, nun vermählte Frau von Barni, der gefeierte Donzelli, der wackere Bassist Cosselli, etwas später auch die einst rühmlich bekannte Lalande, Donizetti's Parisina und Meyerbeer's Crocinto berechtigten zu schönen Genüssen mit dem Beginne des Karnevals; die Sachen nahmen aber eine sehr verschiedene Wendung. Die Musik der Parisina gefiel nicht; es fehlt ihr an Originalität und schönen Motiven (sagt die hiesige Zeitung). Die hier so beliebte Grisi wurde bei ihrem Erscheinen mit stürmischem Beifalle empfangen, kaum fing sie aber zu singen an, begann das Thermometer zu fallen und erreichte bald den Eispunkt; die Giuditta Grisi, die nie zu den vortrefflichsten Sängerinnen gehörte, hat seither in der Kunst noch mehr abgenommen. Donzelli glänzte wenig, der Himmel weiss warum, und Cosselli gar nicht. Dieser Fall der Parisina, der herkömmlicherweise sogleich in allen Ecken Norditaliens erscholl und mit einer sehr langen Posaune nach Mittel- und Unteritalien verbreitet wurde, langte natürlicherweise blitzschnell in Mailand an, wo sich Donizetti damals befand. Dieser liess sogleich in die mailänder Zeitung unterm Datum 31. Decbr. 1834 Folgendes einrücken: „Ich behaupte nicht, das Schicksal meiner auf dem Venetianer Theater Fenice gegebenen Oper Parisina zu verbessern, will sie aber zur Liebe der Wahrheit ein wenig vertheidigen. Ist das die wahre von mir zu Florenz geschaffene Partitur (creato spartito)? Nein. War sie es zu Padua? Nein. Ist sie den Sängern angemessen? theils ja, theils nein. Hat Donzelli seinen Part gesungen, wie er geschrieben ist? Nein. Er brachte ihn mit sich nach seinen Mitteln eingerichtet, und Gott weiss von wem. Man gebe die wahre Parisina, man suche dazu geeignete Stimmen, und dann wird sie vielleicht die Wirkung hervorbringen, die sie zu Florenz, Neapel, Livorno, Genua u. s. w. gemacht. Ricordi allein besitzt die wahre Partitur.

(unterz.) Gaetano Donizetti."

In Rom hat übrigens die wahre Partitur, und noch dazu mit ihrem Hauptpfeiler, der Unger, Fiasco gemacht.

Meyerbeer's, von Hrn. Balfe vorzüglich verstümmelter Crociato, mit einem eingelegten Duette aus Rossini's Bianca e Falliero, mit hier und da angepappten Rossinischen Brocken und Balfeschen neugeschmiedeten Cabaletten, fand am 13. Januar 1835 eine ganz andere Aufnahme, als bei seinem ersten Erscheinen vor 10 Jahren auf dieser Bühne. Die Lalande fand zwar einen glänzenden Empfang und mehr Beifall, als man erwartetete, die Grisi (Armando) trat, in Mannskleidern, abermals in die Gunst des Publikums, die Laura Fanò führte die Rolle der Felicia nicht glücklich durch, sämmtliche Hauptsänger wurden auch auf die Scene gerufen; allein ausser besagtem Duette, dem Schlussrondo (Cabalette) der Lalande, Donizetti's Arie und einzelnen Theilen der grössern Stücke ging Alles kalt vorüber. Als die Lalande und die Grisi ihr Schlussduett sangen, leerten sich die Bänke und die Logen! Die Erklärung dieser Metamorphose wäre eben nicht schwer. Wie aber der Irländer Balfe mit dem italienischen Namen Balfe, der erst seit wenigen Jahren Sänger geworden und unlängst auch eine Operette nach dem allerneuesten Geschmacke hingeschmiert, an Meyerbeer's Musik Hand anzulegen wagen konnte, ein solcher Gräuel wächst nur auf dem Felde der mit frecher Anmassung amalgamirten Unwissenheit so mancher heutigen

Maestri. Wahrscheinlich war es auch der grosse Meister aus Irland, welcher Donzelli's Part in der Parisina ab- und zugestutzt hat. Wer sich einen wahren Begriff von Anarchie in der Musik machen will, der bereise jetzt Italien und beobachte genau das Opernwesen. Unsere Oper hat auch in der That vorher auf Null herabsinken müssen, um es auf diesen Punkt zu bringen. Der Himmel sende doch sehr bald ihren Messias!

Mosco, im März 1835. Unser genialer Franz Gebel veranstaltete im Dec. v. J. 4 musikal. Soirées auf Subscription, wo derselbe seine prachtvollen Quintetts abwechselnd mit Beethoven's Compositionen hören liess. Der Beifall, welchen Hr. Gebel erhielt, war ungetheilt und enthusiastisch, und die Liebhaber beschlossen, um diese gediegenen Arbeiten auch dem Auslande durch den Druck bekannt zu machen, ein Concert zum Besten dieses Tonkünstlers zu veranstalten, welches denn am 20. März im grossen Saale der adl. Versammlung Statt hatte.

Fürsten, Grafen und Andere von hohem Adel spielten nicht nur in den harmonie- und ideenreichen Symphonieen, vom Concertgeber componirt, mit; sondern Hr. Major Satin trug Variationen von Meinhardt auf dem Violoncello mit Zartheit und Ausdruck vor — Hr. v. Assenief erfreute uns mit Hummel's Fantaisie „Oberons Zauberhorn" — Fräul. Wera Kologriwoff und Hr. v. Schenschin trugen Ersteres ein Septuor und Letzteres ein Adagio und Rondo, beide Pieçen von ihrem Lehrer Gebel für's Pianoforte componirt, mit vielem Beifall vor. Ein doppeltes Violin-Quartett, welches wir früher mit Entzücken gehört hatten, wurde auf Verlangen zum Schlusse gegeben, machte aber in dem ungeheuer grossen Saale nicht ganz den erwarteten Effect. Jetzt befinden sich mehre der gedachten Manuscripte in Deutschland.

Kurze Anzeigen.

1. *Potpourri de l'Opéra: Ali-Baba de Cherubini arrangée pour le Pianof. par C. F. Ebers.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.
2. *Potpourri etc.* Dasselbe Werk für 4 Hände eingerichtet von *demselben*. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Ein recht eigentliches, wohl untereinander gemischtes Potpourri, das die Liebhaber sehr nach ihrem Geschmacke finden werden. Das Angenehme und Pikante der Oper ist so gut zusammengereiht, dass Eins das Andere noch in die Sinne fallender macht. Dazu ist bestens gesorgt, dass nichts zu schwer für mässige Spieler, aber auch nicht so kinderleicht werde, dass man gar nichts zu beurtheilen und zu thun hätte. Sogar für einen Faden ist gesorgt, der das Ganze leicht und weich zusammenhält, weshalb wir es lieber mit einem Blumenstrausse vergleichen möchten. Es ist also mit Erfahrung und kluger Anbequemung verfertigt und wird daher in beiden Ausgaben seinen Zweck bestens erreichen.

Amusemens pour les Amateurs. Trois Duos d'une difficulté progressive pour II Violoncelles composés — par *F. A. Kummer.* Oeuv. 22. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Die Liebhaber des Violoncells haben also hier zwar Uebungen für ihr Instrument in steigender Schwierigkeit zu ihrem Nutzen zu erwarten, aber keine trocknen, sie sollen zugleich zu ihrem Vergnügen dienen. Auf Beides ist Rücksicht genommen und von einem Manne, der seines Instrumentes vollkommener Meister ist. Sie werden das Versprochene geleistet finden. Das erste Duett ist äusserst angenehm, hat nichts, was ihnen schwer fallen könnte, sind sie gehörig vorbereitet. Das 2te dürfte mehr für den Nutzen einer guten Weiterbildung sein, ohne dass das Vergnügen zu sehr in den Hintergrund gestellt wäre. Das 3te, und schon für sie schwierigere, vereinigt Beides wieder völlig gleichmässig, sonderlich durch eine ihnen willkommene Zusammenstellung. Lehrer und Liebhaber werden demnach darauf hingewiesen; die Meisten werden Gewinn davon haben.

Notiz. Bei Ricordi in Mailand ist vor Kurzem erschienen: 1) eine italienische Uebersetzung der Gelinek'schen Violinschule alla Paganini. 2) Eine zweite Auflage der Pollini'schen Pianofortesschule, worin sich zu Ende 12 neue Uebungen für die linke Hand allein befinden. Sie sind auch besonders abgedruckt und sehr empfehlenswerth.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

mit ihrem Gesang, gerade in dieser Rolle, nicht ganz zufrieden seyn konnte — besonders treibt sie in leidenschaftlichen Stellen die Stimme bis über die Linien der Schönheit hinaus. Aber ihr Spiel, ihre durch die geschmackvolleste Kleidung noch mehr gehobene theatralische Figur, ihre Stellungen und Situationen (von denen sie, als Elektra, einige mit vielem Glück nach der Hamilton gebildet zu haben schien) sind rühmenswerth. Auch Hr. Hassloch (als Idamantus) und Mad. Wachsmuth (als Ilia) verdienten den Dank des Publikums. — Schauspieler und Musiker von sehr hohen Jahren sind eine so grosse Seltenheit, dass ich schon dieserwegen eine Scene erwähnen würde, die für jeden theilnehmenden Menschen so rührend war. Unser verdienstvoller Musikd. Becker, der dem Publikum zwar nicht bekannt ist durch glänzende Kompositionen u. dgl. aber um dasselbe sehr verdient, durch die Menge wackerer Schüler und Schülerinnen, die er durch seinen gründlichen Unterricht gebildet hat, von denen viele auswärtig Glück gemacht haben und unter welchen ich nur unsre sehr geschickten Musiker, die Hrn. Herstell und Grossheim nennen will — dieser Veteran unsrer Musik feyerte den 12ten Januar seine goldene Hochzeit. Alles, was an Musik hier Theil nimmt, trug nach Moglichkeit bey, ihm das Fest erfreulich zu machen. Sein Schüler, Herr Herstell, hatte eine Kantate komponirt, der Herr Hofprediger Ernst hielt eine treffliche Rede, (sie wird zum Besten der Armen gedruckt) die verehrte Frau Reichsgrafin v. Schlotheim gab auch hier besondere Beweise ihres edlen Herzens u. s. w., kurz, es war ein feyerliches und innig frohes Fest, von dessen Schluss (einem muntern Ball) Jedermann mit dem Wunsche für den würdigen Alten nach Hause ging, dass er noch lange, wie jezt, in seiner muntern Thatigkeit bleiben und zur weitern Verbreitung der Kenntniss und Liebe zur Tonkunst beytragen möchte. — Es giebt hier noch einen musikal. Liebhaberzirkel, der es wohl verdient, erwähnt zu werden. Er bestehet fast ganz aus sehr gebildeten Personen, die sich an bestimmten Tagen versammlen, sich mit Aufführung (und gewiss recht guter) vorzüglicher Kompositionen unterhalten, und dann den Abend fröhlich beysammenbleiben. Stifter und thatige Mitglieder sind die Hrn. Stallm. Hämersdorf, Hauptm. v. Cochenhausen, Hauptm. Hünersdorf, Regier. Archivar. Wachs und Raffin. Unter den vorzuglichen Liebhabern, die sich da hören lassen, nenne ich nur den vortrefflichen Violinisten, Hr. Assess. v. Schmerfeld, der in Talent, Geschicklichkeit und Geschmack gar manchen Musiker von Profession, der Glück macht und Ruf hat, hinter sich zurücklasst. In der Ausführung der Orchestermusik wird die Gesellschaft von den besten hiesigen Musikern unterstüzt. —

Petersburg, d. 14ten Jan. Hr. Kaliwoda, Musikd. an unserm deutschen Theater, führte mit den Sängern dieser Gesellschaft schon vergangenen Winter Haydns Schöpfung im deutschen Theater auf. Da sie denn doch nicht gehorig einstudirt war, und sich ihr noch manche Schwierigkeiten entgegensezten, an welchen dieser Unternehmer keine Schuld hatte, so konnte das Stück auch nicht die Würkung auf das Publikum hervorbringen, die man erwartet hatte. Ein Hauptumstand dabey war der, dass der deutsche Text von deutschen Sängern gesungen wurde, und in Russland ist man einmal der Meynung, dass sich die deutsche Sprache nicht zu einer Singsprache qualificire, und dass der beste Sänger und die vortrefflichste Sängerinn, gleichviel welcher Nation sie angehoren, in deutscher Sprache — nicht gut singen konnten. Indess wurde die italienische Uebersetzung dieses Textes in Petersburg bekannt und jezt unternahmen es zwey grosse und würdige Männer, zur vollkommensten, mit wahrer Pracht und Würde verbundenen Aufführung der Schöpfung, Anstalt zu machen. Mit Ehrerbietung nenne ich die Namen dieser edlen Beförderer und Kenner der Wissenschaften und Künste: Se. Excellenz, der wirkliche russ. kaiserl. Hr. Geheimerath, Generaldirektor der Akademie der bildenden

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juli. N°. 29. 1835.

Recensionen.

1. *Grande Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur un Motif de l'Opéra de V. Bellini: I Montecchi e Capuleti, par S. Thalberg.* Oeuv. 10. Vienne, chez P. Mechetti. Pr. 1 Fl. 30 Kr.
2. *Grande Fantaisie et Variations pour le Pianoforte sur des motifs de l'Opéra: Norma de Bellini composées par Sigism. Thalberg.* Oeuv. 12. Vienne, chez T. Haslinger. Pr. 1 Thlr.

In diesen beiden Pianoforte-Compositionen zeigt sich der noch sehr junge Componist als einen Künstler, der es werth ist, Pianist Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich zu sein. Es gibt nicht Wenige, die ihn den ersten aller jetzt in Wien lebenden Pianofortespieler nennen; ja selbst seine Gegner sind genöthigt zuzugeben, dass er neben Carl Maria von Bocklet, der sich namentlich in der freien Phantasie ausserordentlich hervorthut, der bedeutendste daselbst ist, wir setzen hinzu, auch der beliebteste. Und in der That, die beiden vor uns liegenden, durchgesehenen und öfter gut vorgetragen gehörten Werke des beliebten jungen Mannes beweisen vollkommen klar, dass er das ist, wofür ihn die Nachrichten halten: ein meisterlicher Pianofortespieler, der sein Instrument beherrscht und in einem demselben angemessenen, den neuen Virtuositäten ausgenden Style zu schreiben versteht. Alle seine reich angebrachten Bravouren sind so pianofortemässig, dass man es wohl bleiben lassen soll, ihn von dieser Seite unangenehm zu berühren. Die Pianofortespieler haben also auf alle Fälle etwas zu guter Bildung und Erhaltung ihrer Fertigkeiten durchaus Zweckmässiges, was an und für sich schon, ohne andere Rücksicht, nicht ganz bedeutungslos für sie sein kann. Wer sich in guter Uebung erhalten und nicht einseitig werden will, kann nicht immer fort das lange Gewohnte spielen; er will es auch in der Regel nicht.

Da nun also diese Compositionen von dieser Seite durchaus nicht anzugreifen sind, so hat man es, wenigstens mit Op. 10, versucht, sie von Seiten des innern Gehalts zu verdächtigen, und zwar auf eine gar hochsinnige Weise, bei welcher uns unwillkürlich jener Opernreim ins Gedächtniss trat:

Das kann nach dem äussern Schein
Wohl ein Nebenbuhler sein.

Man muss doch bei jeder Sache zunächst fragen, was sie will und was sie soll. Kann man auch von einem Lustspiel verlangen, dass es zu gleicher Zeit ein Trauerspiel sein soll? oder von einer geselligen Unterhaltung, dass sie wie eine gelehrte Discussion bis auf den letzten Grund der Erscheinungen eindringe? Es ist hier von einer Ergötzung durch Bravour über Bellini'sche Themen die Rede. Soll und darf diese denn so streng gehalten ausfallen, wie eine Toccata oder eine Bach'sche Fuge? Es wäre lächerlich; auch thut das kein Mensch, kann es auch nicht. Man hat das Wort „Phantasie" im höchsten Sinne zu nehmen Beliebens getragen; ein sehr unzeitiger, höchst unpassender Einfall. Wir wissen Alle, wie die neueste Zeit das Wort in solchen Bravourcompositionen versteht; man hat es so weit getrieben, dass es bis in's Lächerliche geht, dass man eine Einleitung von wenigen, gar nichts sagenden Takten so genannt hat, wogegen man sich freilich zu setzen Ursache hat. So ist es aber hier nicht. Wird nicht eine Phantasie im höchsten Sinne des Wortes geliefert, so ist doch immerhin die Einleitung eine solche, die des Namens keineswegs unwürdig ist. Im Gegentheil, schwänge sie sich noch höher, so würde sie gar nicht mehr zur Sache selbst passen. — Man hat dem jungen Manne es sogar übel ausgelegt, dass er sich offenbar bestrebt hat, seine Werke für Kenner und

Nichtkenner geniessbar zu machen. Das ist aber in solchen Musikstücken ein Lob, kein Tadel. Bringe es nur ein Jeder dahin, in seinen Compositionen der Unterhaltung Kenner und Nichtkenner zufrieden zu stellen; es wird wohl das Beste sein, was man hierin erreichen kann. Ist doch in den Werken selbst das auf dem Titel, dem jetzigen eingerissenen Gebrauche nach, gesetzte Wort Fantaisie mit Introduzione vertauscht, zum klaren Beweis, wie es der Verf. verstanden haben will. Und doch Redensarten darüber, und so verwerfliche? Das verdienen diese Compositionen gar nicht; sie sind in ihrer Art recht gut und empfehlenswerth. Allerdings haben sie das Unglück gehabt, zu gefallen, wenn sie gut vorgetragen wurden: allein ein solches Unglück trüge wohl auch mancher Andere, wenn es gerade sich ereignen sollte. Wir überheben uns nicht im Geringsten, wenn wir behaupten, wir kennen so gut wie Mancher die Bache, Mozart, Beethoven, Clementi, Chopin und wie sie Namen haben; wissen auch wohl ziemlich, was ein Ideal bedeuten will: empfehlen aber dennoch diese Bravourcompositionen allen guten Pianofortespielern, die nicht in übertriebener Einseitigkeit befangen sind, mit Vergnügen, und versichern sie, dass sie sowohl für ihren Nutzen, als auch für die Freude, die sie Vielen mit dem Vortrage derselben bereiten werden, darin gesorgt finden. Wir werden auf die übrigen Leistungen dieses tüchtigen Pianoforte-Virtuosen aufmerksam sein, ihm zu immer höhern Bestrebungen Glück wünschend.

Lieder und Gesänge.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von Sigism. Thalberg. 11. Werk. 2. Heft. Wien, bei P. Mechetti. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Die Gedichte sind sämmtlich von Heine und die Compositionen sind keine Lieder, sondern Gesänge. 1. „Lebe wohl" ist eigen und charakteristisch gehalten mit eingreifend obligater Instrumentalbegleitung, die jedoch keine Schwierigkeiten bietet. Die vielfachen Modulationen gehören hierher. 2. „Der Strom", der viel componirte, nicht unangenehm im Ganzen, in der Begleitung einfacher, doch nicht einheitsvoll genug, ziemlich so zerrissen, wie der Dichter, und mit einigen übel klingenden Stellungen, die auch in solchen Gaben besser zu vermeiden sind. 3. „Mitgefühl", gleichfalls oft in Töne gebracht, gehört zu Heine's guten Gedichten und hier auch zu den gelungenen Compositionen. 4. „Hass und Liebe" ist nicht dem Tonsetzer, wohl aber dem Dichter zu tadeln; mag man es vertheidigen, wie man Lust hat, wir singen dergleichen nicht, und das steht uns so frei, wie Andern der Gesang, der zu nichts als zu einer kläglichen Verstimmung und zu ungerecht trivialen Empfindungen verleiten kann. 5. „Die Thräne" wird in ihrer Schwermuth mit ihren neuen Licenzen der gern tragischen Jugend sich werth machen, so wie No. 6 „Träumen und Wachen", was nicht minder eine Menge Tonsetzer in Bewegung gesetzt hat; es sind dergleichen Dinge jetzt beliebte Verdüsterungen junger Herzen, die sich wider alle gesunde Ansprüche des Lebens und an's Leben nur zu gern verkohlen und mit ihrem Trübsinn prunken möchten. Sind auch hier einige neu gültige, darum nur noch nicht gut zu nennende Freiheiten zu spüren, so sind diese doch nicht dem Tonsetzer, sondern dem sprudelnden Drange der Zeit anzurechnen, der sich, und hoffentlich bald, eben so gut legen wird, wie sich die überschwengliche Verehrung der Heine'schen Zerrissenheit schon gelegt hat. Im Ganzen aber gehört dieser junge Tonsetzer unter die sehr beachtenswerthen; der zündende Funke fehlt nicht.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt — von M. Hauptmann. 22stes Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 16 Gr.

Ueber den Componisten dieser Lieder haben wir uns bereits öfter gern und empfehlend ausgesprochen; wir freuen uns, es auch diesmal aus Ueberzeugung thun zu können. Das erste dieser Lieder von F. Rückert: „Komm heraus, tritt aus dem Haus" ist so einfach und anmuthig, dass es bald ein Lieblingslied namentlich solcher Tenore werden wird, deren Stimmenschönheit in den Mitteltönen liegt, also der allermeisten. Die zweite Canzonette, gedichtet von H. Heine: „Wenn ich in Deine Augen seh'", ist gut charakteristisch gehalten und dabei ansprechend. No. 3 von F. Rückert: „Du siehst nicht, wer hier steht", gleichfalls schön und für eben benannte Tenoristen besonders naiv heilsam. Es dürfte leicht erwünscht

wirken. No. 4. Morgenlied von Uhland: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht". — Der Gesang ist einfach und anziehend, doch für uns minder als die vorigen; er lässt etwas Gesuchtes spüren, das jedoch keineswegs wider den Charakter des Ganzen läuft. No. 5. An den Mond v. Göthe: „Füllest wieder Busch und Thal". Der Componist hat die Grundempfindung des still betrachtenden Gesanges aus den Worten des Gedichts genommen: „Selig, wer sich vor der Welt ohne Hass verschliesst", und hat so in diesem Sinne eine schlichte Harmonisirung geschaffen, welche mit resignirter Empfindung vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen wird. No. 6. Am Flusse: „Verfliesset, vielgeliebte Lieder, zum Meere der Vergessenheit" ist eben so eigenthümlich als einfach. Man sieht, dass von diesen Liedern und liederartigen Gesängen wohl etwas erwartet werden darf; wir machen daher Sänger, die mehr Gefühl und Ton, als opernhaften Schall glänzender Passagen suchen, die hier gar nicht gefunden werden und zwar der Natur der Sache nach, darauf aufmerksam.

Sechs Gesänge für eine Bassstimme mit Pianof.-Begleitung in Musik gesetzt von Wilh. Häser. 18tes Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 16 Gr.

Der Componist ist der beliebte Basssänger am Stuttgarter Theater, dessen Bruder, Aug. Ferd., als Chordirector etc. in Weimar lebt. Der erste Gesang ist eine kurze Ballade: „Herzog Ullrich von Würtemberg in der Nebelhöhle 1519", aus Hauff's histor. Roman: „Schloss Lichtenstein". Der Gesang ist natürlich und der Stimme angemessen, wie alle, und wird seines Inhalts wegen am meisten die Vaterlandsfreunde ansprechen. No. 2. „Die Thräne", von Lynker; das zu viel beschreibende, nicht aus ergriffener Brust vom Dichter gesungene Lied konnte kaum zu einer tiefern Melodie begeistern; sie ist angemessen und wird Allen zusagen, denen das Gedicht zusagt. No. 3. „Erinnerung an den Bodensee", von Ritter, bringt eine Sehnsucht nach den Alpen der Schweiz, in klingender Melodie, wiederum dem südlichen Deutschland näher liegend. No. 4. „Francesco's Lied", von G. Döring. Die erste Mollstrophe lässt in melodischem Flusse guten Ausdruck zu, den die zweite in Dur noch erhebender in sich hätte darlegen können. Doch auch so wird der kurze Gesang den Meisten wohlthun. No. 5. „L'Amor piagato (der verwundete Amor)," Canzonetta. Italienisch klingend u. verziert scherzhaft. No. 6. „Der Pilgrim", v. Schiller. Die Melodie ist leicht, nach den Worten der Beschreibung des erzählenden Gedichts gegriffen, nicht nach dem Gefühle ewig ungestillter Erdensehnsucht, in welcher das Ganze dem Dichter entströmte. Der Componist hat in der ganzen Sammlung an einen nicht vom Gewöhnlichen sehr entfernten, den Meisten behagenden Wohlklang eines leichtmelodischen Flusses sich gehalten, nicht an den innern tiefen Brunnen frisch kräftiger Empfindung, worin wir mit ihm nicht einig sind, selbst dann nicht, wenn sich auch Gegenden fänden, wo diese Gesänge Lieblingslieder würden.

---

1. *Stimmen der Elfen.* Drei Duettinen für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianof. componirt von *C. Löwe.* 51stes Werk. Berlin, bei Wagenführ. Pr. 10 gGr.
2. *Der Fischer. Der Räuber. Das nussbraune Mädchen.* Drei Balladen für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. comp. von *C. Löwe.* 45stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Die Waldelfen, gedichtet von Kugler sen., geben ein leichtes, anmuthiges Duettchen, in dessen Getön etwas heimlich Schattiges zu spielen scheint. Die Blumenelfen, von demselben Dichter, sind lauter, flatternder, etwas verdichteter oder modischer ausgeschmückt, nur in einem einzigen gemeinschaftlichen Tone gegen das Ende seltsam neckend. Am schönsten singen die Thurmelfen das Geheimniss der Liebe in einem sinnigen Gedicht von L. Giesebrecht. Die Sammlung gehört unter des Componisten anmuthigste, und wo sie sich noch nicht Antheil gewonnen hat, da wird sie ihn noch finden.

Die Balladen, in denen der Componist bereits manches allgemein Anerkannte geleistet hat, enthalten diesmal 1) Göthe's oft und nicht selten schön componirten „Fischer", welcher sich auch in dieser Melodie Freunde gewinnen wird, rechnen wir diese Darstellung auch nicht unbedingt unter Löwe's gelungenste Compositionen dieser Art. 2) „Der Räuber", von Uhland, mehr eine sinnige Romanze, gut gefasst und wirksam ausgeführt, doch etwas gesucht oder in's Seltsame durch eingemischte Wendungen gespielt. 3) „Das nussbraune Mädchen", von Herder, halten wir für die schönste dieses

Heftes. Ganz besonders gut gegriffen ist die erste, lange beibehaltene und verschieden begleitete Melodie, die etwas Altes der Manier nach sehr angemessen u. glücklich erneut. Die Wendung zum Fröhlichen, ja schon die letzte Spitze und höchste Schärfe der Versuchung ist zwar in's Neuere gespielt, doch nicht so, dass die Wendung gegen die erste Hauptmelodie zu stark absticht. Nur einige sonderliche Ziehungen der Schlusssylben u. Schlussworte dichterischer Zeilen, die der Componist nach unserer Ueberzeugung zu sehr liebt und daher öfter, als wir wünschen, anbringt, kommen auch in dieser Ballade vor. Solche Kleinigkeiten, die Andern als Eigenheiten sogar willkommen sein können, schaden jedoch dem gut gehaltenen Ganzen nichts weiter, als ein leichter Nadelstich, um den sich Niemand kümmert.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15ten bis 17ten Jahrhundert für Singvereine u. zum Studium für Tonkünstler, herausgegeben von C. F. Becker. Drittes Heft. Partitur. Dresden, bei W. Paul. Pr. 12 Gr.

Wir haben diese neue Ausgabe alter Meisterwerke in den Anzeigen der frühern Hefte nach Recht und Gebühr bereits anempfohlen, was wir hiermit wiederholen. Es ist Unrecht, wenn man sich um dergleichen nicht bekümmert; man schadet sich und der Kunst mit solchen Vernachlässigungen. Die Wahlen sind abermals gut und belehrend für Alle, besonders für diejenigen, die alte Werke zu sammeln nicht Gelegenheit haben. Man erhält vierstimmige, also überall ausführbare Sätze von Orlando di Lasso, Bernh. Morelli, Orazio Benevoli und Gius. Ant. Bernabei. Möge man sich die Sammlung zum Nutzen gereichen lassen; sie verdient Beachtung.

Nachrichten.

Berlin, den 2. Juli 1835. Im schönen Juni gab das Königliche Theater nur ein Lebenszeichen von sich, durch Wiedererweckung der ewig frischen Oper Mozart's: „Così fan tutte" von den Todten. Es war die letztere, halb alte, halb neue Bearbeitung des Gedichts unter dem Titel: „Die gefährliche Wette" gewählt, nach welcher die beiden Liebhaber selbst die Prüfung ihrer Geliebten in veränderter Gestalt decenter ausführen, als es früher durch zwei abgesandte Freunde geschah. Nun aber soll auch die Frauenwürde bewahrt bleiben, dadurch, dass Fiordiligi und Dorabella ihre Amanten erkennen und sich nur zum Schein nachgiebig und zuletzt treulos stellen, um die misstrauenden Männer zu beschämen. So hat die Moral zwar gewonnen, allein der Scherz wird matter; das Ganze ist doch nur ein heiteres Spiel frivoler Laune. Wie könnten die beiden Mädchen sonst wohl Despina, ihre eigne Zofe, nicht erkennen und für den Medicus und Notar halten? — Von dramatischer Wahrheit, ja nicht einmal Wahrscheinlichkeit, kann überhaupt in der Opera buffa keine Rede sein; das Undelicateste, die Wette der Liebher mit Don Alfonso, ist ohnedies nicht zu ändern, ohne die ganze Handlung aufzuheben. Darum bleibt das ganze Scherzspiel am besten nach dem italienischen Original unverändert, denn Mozart's Töne entschädigen reichlich für jede Unwahrscheinlichkeit der Dichtung, und erstere kann glücklicherweise Niemand antasten wollen. Durch die Damen Seidler, Grünbaum und Lehmann waren die weiblichen Partien, durch die Herren Bader, Devrient und Blume die Männerrollen bestmöglich besetzt, und der lobenswertheste Eifer beseelte die Darsteller. Die einzelnen Mitglieder des Orchesters thaten ebenfalls das Ihre für die präcise Ausführung der köstlichen Musik; nur ein, von der oberen Leitung ausgehendes, feineres Detail, überall angemessenes Tempo und genaueres Ensemble hätte die übrigens dennoch gute Ausführung noch mehr gehoben. — Die einzige neue Oper, welche im Königsstädter Theater gegeben wurde, war „Die Normannen vor Paris", ein historisch lyrisches, ziemlich confuses und langweiliges Drama aus dem Italienischen, mit sehr stark instrumentirter, übrigens ganz in Rossini's Manier gehaltener Musik von Mercadante, welche im Ganzen melodisch, theilweise selbst ziemlich charakteristisch für italienische Musik ist, doch des Reizes der Neuheit, vollends der Genialität, nach dem Urtheil des Ref. gänzlich entbehrt. Indess ist auch die Dichtung dem Componisten wenig günstig gewesen, da sie sich zu viel mit politischen Umtrieben und Verschwörungen beschäftigt, um der Sprache der Empfindung vorzugsweise Raum zu geben. Dem. Vial und Dem. Hähnel glänzen als Königin und Oswin in dieser Oper vorzugsweise, die Erstere durch Volubilität der Kehle, die Andere durch

Tiefe des elegischen Ausdrucks und den schönen Klang ihrer Mitteltöne. (Jetzt ist Dem. Hähnel auf Urlaub verreist.) Zunächst den beiden Damen steht Hr. Fischer als Ordamant, zuweilen nur etwas zu rauh und kräftig den Anführer der Normannen bezeichnend. Der Tenor, wie die sämmtlichen übrigen Rollen sind sehr schwach, kaum erträglich besetzt. Weshalb sorgt die Direction nicht für einen tüchtigen Tenoristen, da jetzt vollends Hr. Holzmiller auf Urlaub abwesend ist? Hr. Greiner thut Alles, was in seinen Kräften ist; erste Tenor-Partieen sollte man diesem höchst brauchbaren dramatischen zweiten Sänger indess doch nicht zumuthen. Die Chöre und Orchesterbegleitung zeigten sorgfältige Einübung und erfreuten durch ein präcises Ensemble, ohne dass der Tactstock störend mitwirkt. Die Direction des Hrn. KM. Gläser verdient in dieser Hinsicht alles Lob; nur wünschten wir öfter in dem Grade das Piano im Orchester beobachtet, wie die Stärke hervortritt. Ausgezeichnet in Hinsicht der dramatischen Wirkung ist die grosse Scene der Bertha im zweiten Act mit Ordamant. Ungeachtet des ernsten, einförmigen Sujet's fand die Oper, des Leistung der drei Hauptpersonen wegen, dennoch günstigere Aufnahme, als Donizetti's Fausta.

Bei dieser nahen Veranlassung erwähnen wir ein ziemlich unwahrscheinliches Gerücht: dass die berühmte Malibran für Rechnung der Königsstädtischen Theaterdirection nächsten Herbst in italienischen Opern auf der Königlichen Opernbühne auftreten solle. (?)

Nachdem Mad. Spitzeder ihre Gastrollen auf der letzteren als Rosine und Louise von Schlingen schnell beendet, obgleich die Musikfreunde sie gern öfter gesehen und gehört hätten, ist Dem. Maschinka Schneider, Königl. Sächs. Hofsängerin, als Desdemona in Rossini's Otello, Rosine im Barbier von Sevilla, Zerline in Fra Diavolo, schöne Müllerin in Paesiello's hier über die Hälfte verkürzter, zum Possenspiel angestutzter Oper, Annchen im Freischütz und Hannchen im reisenden Studenten mit Beifall aufgetreten, ohne eben besonders lebhafte Theilnahme zu erregen. Am wenigsten hält Ref. die Individualität dieser in italienischer Gesangmanier gebildeten jungen Künstlerin für tragische Opernrollen geeignet, da eine gewisse Gleichförmigkeit und Ruhe dem Ausdruck tiefen Schmerzes nicht angemessen erscheint und den Zuhörer nicht erwärmt. In der Technik des Gesanges zeigt dagegen Dem. S. eine gründliche Methode und fleissige Ausbildung ihres vorzüglichen musikalischen Talents und ihrer, in einigen Mitteltönen, auch in der Höhe, z. B. dem 3gestrichenen e, ziemlich wohlklingenden, sehr rein intonirten, wenn gleich nicht besonders starken Sopranstimme. Einige Töne der 2gestrichenen Octave klingen jedoch etwas scharf. Das Portament, die Tonbildung u. die Coloraturen sind lobenswerth. Im Spiel scheint Dem. Schneider von dem nahen Vorbilde der Mad. Schröder-Devrient sich Manches angenommen zu haben, was in den Bewegungen sich nur noch mehr nach ihrer Persönlichkeit modificiren müsste. Hr. Bader liess uns in der ihm bequem liegenden Partie des Otello noch die ungeschwächte Kraft seiner Stimme hören, und stellte den eifersüchtig wüthenden Mohren mit südlicher Gluth des Gefühls, voll dramatischer Wahrheit dar. Hr. Hammermeister sang den Jago mit starkem Ausdruck, Hr. Devrient den Brabantio statt des beurlaubten Hrn. Zschiesche. Wir wünschen sehr, dass dieser musikalisch gebildete, tüchtige Bassist der Königl. Bühne erhalten bleiben könnte. Ein Gerücht gibt denselben als auf Lebenszeit bei dem Herzogl. Hoftheater zu Braunschweig engagirt an. Auch Hr. Hammermeister, heisst es, wird die K. Bühne verlassen. In die Stelle des von der K. Bühne gänzlich abgegangenen Tenoristen Hoffmann ist der bei Ihnen mit Recht beliebte Sänger Eichberger engagirt, und wird bald hier erwartet. Auf der Königsstädter Bühne gastirt gegenwärtig der Königl. Baiersche Hofsänger, Hr. Beyer aus München, mit Beifall. Derselbe ist bereits als Graf Almaviva in Rossini's „Barbier", (wie oft muss diese Oper doch zu Debüt-Rollen dienen?) Fra Diavolo und George Brown in der weissen Dame aufgetreten. — Auf der Königl. Opernbühne wird zunächst Auber's Cheval de bronze (das eherne Ross) nach der Uebersetzung des Freiherrn von Lichtenstein, wie es heisst, auch Cherubini's Lodoiska neu einstudirt gegeben werden. — Eine bedeutende Erscheinung in der musikalischen Literatur ist die von der T. Trautwein'schen Musikalien-Handlung angekündigte Herausgabe der Partitur von des Fürsten Anton Radziwill Composition zu Goethe's Faust in 25 Musik-Nummern, ausser der Einleitung, mit Benutzung der Motive aus einer Mozart'schen Fuge, was übrigens schon bekannt gemacht wurde.

Ein neues, zweckgemässes Arrangement der ersten Beethovenschen Symphonie in Cdur für das

Pianoforte zu vier Händen von C. Klage ist hier kürzlich erschienen, das seiner Vollständigkeit und Spielbarkeit wegen den Verehrern Beethoven's und allen geübten Klavierspielern bestens empfohlen werden kann. — Am 1. Juli c. ward von den HH. Julius Schneider u. Kammermus. Fr. Belcke eine geistliche Musik-Aufführung in der Friedrich-Werder'schen Kirche, zum Besten des Vereins zur Beförderung des Schulbesuchs armer Kinder, veranstaltet, welche im Ganzen wohl gewählt und gelungen erschien, wenn gleich eine gewisse Einförmigkeit solcher Musiken kaum zu vermeiden und es daher nur rathsam ist, solche möglichst kurz zu halten. Der erste Theil bestand aus einer Orgelfuge von dem pensionirten Königl. Sänger Stümer, einer Cantate von Julius Schneider, dem Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" mit Variationen für Basposaune und Orgel von A. W. Bach, einer Alt-Arie aus B. Klein's Oratorium David, von Dem. Lehmann gesungen, und dem, bereits in Potsdam kürzlich aufgeführten XXIII. Psalm für Männerstimmen von Jul. Schneider. Der zweite Theil enthielt ein Sanctus und Benedictus aus einer Messe von Friedrich Schneider, den bekannten Choral: „Jesus meine Zuversicht" mit Variationen für Basposaune u. Orgel v. Jul. Schneider, von den beiden Unternehmern der Musikaufführung vorzüglich ausgeführt, ein kräftiges Te Deum für Männerstimmen von B. Klein, eine Bass-Arie mit Choral von Jul. Schneider, v. Hrn. Hammermeister gesungen, und endlich eine Pfingst-Motette von demselben Componisten. Der löbliche Zweck der Unternehmung wurde durch zahlreiche Theilnahme erreicht, und auch von Seiten der Kunst Ehrenwerthes geleistet. In der eleganten Kirche, welche, ihrer äussern gothischen Form ungeachtet, im Innern doch sehr zierlich ausgeschmückt und modern erscheint, nahmen sich sowohl die Singstimmen, als die, nicht besonders starke, doch wohlklingende Orgel, und der schöne Posaunenton des Hrn. Belcke in den gefüllten Räumen sehr gut aus. — Bei der Königsstädter Bühne (welche dem Gerücht nach zum zweiten Königlichen Theater erhoben werden soll) ist die Sängerin Dem. Livia Gerhard engagirt und wird nächstens als Giulietta in Bellini's Montecchi e Capuleti, Dem. Vial als Romeo u. Hr. Bayer als Tebaldo debütiren. Auch eine Dem. Muzarelli aus Wien wird in komischen Opern Gastrollen geben. Es ist nicht zu läugnen, dass die Direction dieser Bühne, dem Zeitgeschmack nachgebend, für möglichsten Wechsel der Darstellungen und Personen sorgt. Von höherm Kunstgewinn kann hier natürlich weniger die Rede sein; doch wird in seiner Art viel Löbliches geleistet.

Mannheim, im Juli. Das Bemerkenswertheste unsers Musikwesens seit dem letzten Berichte war Folgendes: Bernhard Romberg gab uns wieder, wie vor 15 Jahren, Gelegenheit, seine ausserordentliche Meisterschaft zu bewundern. Dieser Künstler altert nicht. Der Mann von 65 Jahren leistet Erstaunenswerthes mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, dabei mit so heiterm Humor, dass das Spiel ihn zu verjüngen scheint. Trotz der für uns hohen Eintrittspreise war doch der Saal durchaus besetzt und der Beifall ausserordentlich. Sollte dies für unsere Gegend Rombergs Schwanengesang noch nicht gewesen sein, so kann sich der hochgeehrte Künstler überzeugt halten, dass seine Rückkehr uns ein Festtag sein wird.

Kurz vor diesem Concerte waren die 3 letzten musikal. Akademieen vom zweiten Abonnement beschlossen worden, wenn auch etwas weniger besucht, als die 3 ersten, doch von einem auserlesenen Publikum von mehren 100 Personen. Im Ganzen waren sie heiterer, als die ersten, aber auch im Gesange nicht so grossartig. Die Instrumentalmusik waltete vor und feierte Siege. Beethoven's Eroica und die Symphonie aus D waren so vortrefflich einstudirt und wurden so herrlich ausgeführt, als Lachner's dritte Symphonie. Seit Lachner's Directorium scheint unser Publikum eine besondere Neigung für Symphonieen bekommen zu haben, denn die Eroica und die 3te von Lachner, der wir noch den Vorzug vor seiner ersten zugestehen müssen, wurden kurz darauf im Theater auf Verlangen wiederholt. Ouverture von Beethoven, Op. 124, zu Tell von Rossini, zur Medea von Cherubini, zur Olympia von Spontini und die Jagd-Ouvert. von Mehul, vortrefflich gegeben. Eine neue Ouverture vom Hofkapellmeister Strauss zu Carlsruhe, zu dessen Oper „Zelide", ist ein sehr gearbeitetes, aber in der Instrumentation überkünsteltes Werk, das bei grösserer Einfachheit mehr wirken würde. Mad. Pirscher sang in diesen drei Akademieen 3mal mit grossem Beifall. Diese Frau ist bei ihrem schönen Talente und ihrer herrlichen Stimme ein Muster von Gefälligkeit und Bescheidenheit, was wir auch von unserm ersten Tenori-

sten Dies zu rühmen haben, der diese Concerte oft mit seinem Gesange verschönt. Unser Violoncellist der Kapelle, Hr. Eichhorn, erhielt in einem Capriccio von B. Romberg seines tüchtigen Spieles wegen so vielen Beifall, als unser Maas, dessen Fertigkeit und besonders schöner und zarter Ton uns in einem trefflichen Oboen-Concertino von Lindpaintner erfreute. Unser erster Violoncellist, Hr. Heinefetter, empfahl sich dieses Jahr durch den lieblichen Vortrag einer Schweizerscene von Pauny auf das Vortheilhafteste. Und gelingt es diesem Künstler, in den Passagen noch mehr Kraft zu entwickeln, so ist sein Spiel vollendet zu nennen.

Von fremden Künstlern spielten dieses Frühjahr hier: Hr. Reiter, ein brauchbarer Violinist aus dem Würzburger Institute, dessen Leitung er vorstand; Hr. Springer, Clarinettist aus Stuttgart, der viel Fertigkeit und ein geregeltes Spiel, allein im Forte einen harten Ton besitzt; ein blinder Flötenspieler, Hr. Gorenflo aus Bruchsal(?), welcher höherer Ausbildung entgegengeht. In den Opern gastirte Hr. Berthold vom Leipziger Theater und gefiel als Bartolo und im Liebestrank am meisten. Als Leporello fand man seine Stimme zu schwach, doch zeigte er sich als routinirter Sänger u. Schauspieler. Man spricht von seinem Engagement.

Von neuen Opern hörten wir seit der Norma nichts. Das Publikum fängt an, öffentlich darüber zu klagen. Es ist wahr, seit Jahren werden, ausser Bellini's Norma und der Fremden, nur 6 bis 10 hinlänglich gekannte Opern wiederholt. Die Schuld mag jedoch nicht sowohl an der Direction, als an den Verhältnissen liegen. Lange entbehrten wir einen ersten Bass und einen Buffo; erst seit Kurzem besitzen wir durch Lachner's Thätigkeit eine Soubrette an Dem. Löwe, welche für dieses Fach heranzubilden wird. Uebrigens gehen die gegebenen Opern im musikalischer Hinsicht musterhaft und sind ganz dazu geeignet, dem hiesigen Theater einen Ruf zu verschaffen, wie ihn in der Regel nur Hofbühnen ersten Ranges besitzen können. Mit dem vorhandenen Personale wird das Mögliche geleistet. Bei voller Besetzung werden also die Klagen schwinden. Wünschenswerth wäre es, dass man den heissesten Monat des Sommers allen Sängern und Schauspielern zugleich Urlaub geben und das Theater schliessen möchte, damit man die übrigen 11 Monate des Jahres mit vereinten Kräften wirken könnte.

Im vorigen Berichte haben wir um der Gerechtigkeit willen eines Schreibfehlers zu gedenken oder eines Lesefehlers in einem wahrscheinlich undeutlich zusammengeflossenen Worte. Das Quartett der Gebrüder Moralt aus München erhielt nicht *wenig*, sondern viel Beifall. Wir hoffen auf baldige interessante Neuigkeiten.

Dresden. Am 3. Juli hörten wir hier im Theater des Linke'schen Bades die Herren Gebr. A. u. F. Stahlknecht aus Berlin ein Duo für Violine und Violoncelle von Bohrer, und noch eine Piece eigener Composition, von welcher jedoch die Einleitung von Spohr war, vortragen. Ihre Leistungen sind zwar ganz brav; um aber an grössern Orten damit effectuiren zu wollen, bedürfen sie noch höherer Ausbildung. Möge diese wohlgemeinte Aeusserung sie zu dem Entschluss führen, noch mehrere Jahre recht wacker und anhaltend zu studiren, man wird sich alsdann ihrer Fortschritte freuen und ihnen dazu Glück wünschen.

Mancherlei.

Nachrichten über die Nachrichten aus Coburg in No. 3 dieses Jahrganges. So heisst ein geharnischter Aufsatz, den wir drucken lassen sollen. — Fast in allen Städten gibt es mehre musikal. Parteien, die einander das Leben schwer und uns manche Noth machen, die Niemand sieht. Wo irgend etwas zu verbessern oder zu berichtigen ist, geschieht es stets nach Recht und Billigkeit, nur nicht so lang und bereit, als es oft Partei und Gegenpartei übertreibend verlangen; das nützt nicht. In jenen Nachrichten wird Hr. Lübcke Kapellmeister genannt; er ist Musikdirector, maasst sich selbst auch keines andern Titels an. Unrecht ist es aber, dass der wahre Kapellm. Hr. Lorenz Schneider, welcher 40 J. seines Lebens der Cobarger Kapelle weihete, nicht erwähnt wurde, welcher 1800 diese Kapelle formell einrichtete und noch jetzt bei Hofconcerten dirigirt. Hr. Kapellm. Lorenz Schneider gab Kirchenmusikfeste, die er als historische Concerte bereits 1827 wichtig machen wollte. Es heisst in der Ankündigung v. 3. Sept. 1827: „Eine Auswahl dessen, was seit 300 Jahren in der Tonsetz- und Vortragskunst Vorzügliches geleistet worden ist, als: Stabat mater von Palestrina: Sanctus von Seb. Bach; ein Chor aus Händels Messias; ein Theil aus Mozart's Requiem; ein Echo-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05414/075

chor von Laur. Schneider, und Theile von mehren Instrumental-Doppelconcerten werden den Kennern und Freunden der Musik genussreiche Stunden gewähren." Der Ertrag war zum Besten des Augustenstiftes; die Ausführung wurde gerühmt. Seit 1829 — 1834 sind von ihm noch 4 Kirchenmusikfeste veranstaltet und dirigirt worden; die Zahl der wirkenden Künstler belief sich gewöhnlich auf 250 bis 300. — Der Ref. jener Nachrichten in No. 3 will zu Musikfesten *ganze grosse Werke* gewählt wissen. Die Meinungen sind also hierin und in manchem Andern verschieden. — Auch werden die Aufführungen der Symphonieen unter den Herren Musikdirectoren Stötzer oder Jacobi vertheidigt. In den Opern hat man sich nach dem Hofe zu richten; das dortige Publikum findet an Werken, wie die Entführung aus dem Serail, die Schweizerfamilie, das unterbrochene Opferfest etc. grosses Wohlgefallen. — Ein bürgerlicher Singverein wurde von dem Candidaten Hrn. Hesselbach gestiftet, der sich wahrscheinlich jetzt aufgelöst hat; ein Singverein der Gymnasiasten, gestiftet und geleitet v. Hrn. Kapellm. L. Schneider, besteht noch und wird gerühmt. — So viel ist um der Gerechtigkeit und Genauigkeit willen zur Ergänzung und Berichtigung jener nicht ganz unwirksamen Nachrichten in No. 3, die man damit vergleichen mag, nothwendig; mehr nicht.

Ueber das 8te Elb-Musikfest in Dessau ist ein Gedenkbuch gedruckt worden unter dem Titel: „Erinnerung an das achte Elb-Musikfest zu Dessau den 11., 12. u. 13. Juni 1835. (4.)" Es enthält 5 Bilder der Hauptorte der Musikaufführungen: die St. Johannis-Kirche, das Hoftheater und das Orangeriehaus; einen Nachruf im Namen des Verwaltungsvorstandes; die Anzeigen der Musikaufführungen; die Festgedichte; einen Tagesverlauf und das Verzeichniss des Gesang- u. Orchesterpersonals (22 Seiten). Die Zahl der thätigen Mitglieder 315.

Kurze Anzeigen.

1. *Trois Nocturnes pour le Pianof. composés — par G. C. Kulenkamp.* Oeuv. 42. Braunschw., bei G. M. Meyer jun. Pr. 16 Gr.
2. *Rondo expressif pour le Pianof.* Von *dems.* Oeuv. 43. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Die Nocturnen sind sehr melodiös, nicht zu schwierig für mässige Spieler, die sie dankbar finden werden, sobald sie mit dem Ausdrucke sie vortragen, der gleichfalls nicht schwer zu fassen und wiederzugeben ist. In der Manier möchten wir die erste Nummer, des zweiten Satzes (Poco vivace) wegen, mit der wohlgefälligen Dusseks vergleichen. Sie wird ansprechen, wie No. 2, die trotz der reichen Modulationen einen sehr anmuthigen Charakter behauptet. Die dritte ist in Erfindung gewöhnlicher, was das Walzerähnliche bei allen Zwischenwendungen stets mit sich bringt, was jedoch Vielen gerade deshalb um so willkommener ist.

In No. 2 leitet der Introductionssatz wie mit einem Recitative recht schön das freundliche Rondo ein, dessen nahe liegendes Hauptthema durch entferntere Nebensätze gleich anfangs gehoben wird. Bald werden mancherlei Bravouren eingewebt, dazwischen die Grundmelodie auf vielfache Weise weiter ausgesponnen, worauf die Bravouren anhaltender und rauschender werden. Dabei ändern sich die Vorzeichnungen zwar hinlänglich, aber nicht zu bunt. Im Ganzen ist es hier auf ein Zeigen erlangter Fertigkeiten, die jedoch nicht von der schwierigen Art sind, abgesehen. Es ist ein gefälliges Bravour-Rondo für fertige Spieler, etwas im neuen Zuschnitt.

Thème original avec Introduction, Variations et Finale pour le Pianof. et Violoncelle (ou Violon) concertans composées — par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 40. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Die neueste unter den im Druck erschienenen Compositionen dieses immer aufstrebenden Künstlers, die wir zugleich unter die gelungensten zählen, so weit wir seine Werke kennen. Sie ist vortheilhaft für beide Instrumente gearbeitet, unterhaltend, lebhaft und brillant, so dass sich beide Spieler mit Beifall und zum Gefallen eines öffentlichen und häuslichen geselligen Zirkels damit hören lassen können, ohne dass die Schwierigkeiten zu den grössten, noch weniger zu den für Wagnisse berechneten gehörten. Alles darin ist wirksam durch eine natürliche Frische nicht unerhörter, aber gesund und ansprechend verbundener Sätze, wie sie eine volle, aber nicht überladene Bravour hervorzubringen pflegt. Wir empfehlen

daher dieses Heft ganz besonders, der Durchsicht und dem Eindrucke nach, den es auf uns und Andere bei praktischer Ausführung hervorbrachte. Es hält sich in der Weise, die doch am Ende bei Weitem der Mehrzahl zusagt, worauf bei solchen Erzeugnissen immerhin etwas ankommt, man stelle sich, wie man wolle.

Anleitung, die Orgel nach Stössen correct gleichschwebend zu stimmen.
Von Heinr. Scheibler.

Vorbemerkung der Redaction.

Der Hr. Verf. des folgenden Aufsatzes hatte seine wichtigen Untersuchungen für die Versammlung der teutschen Naturforscher, welche sich vorigen Herbst in Stuttgart einfand, drucken lassen. Das Ganze erfreute sich der lebhaftesten Anerkennung unserer ausgezeichnetsten Akustiker. Der Buchdrucker brachte zwar die kleine, aber an sich bedeutende Schrift in das grössere Publikum, das wir auch davon benachrichtigten. Man vergl. S. 830 des vorigen Jahrganges. Theils ist es aber das Schicksal so weniger Blätter, dass sie nicht gehörig und selten in die rechten Hände verbreitet werden; theils hat aber auch der Hr. Verf. Alles noch wiederholt so erwogen und vervollkommnet, um so einfach und sicher als möglich zum Ziele zu gelangen, dass wir nach dem eifrigsten Wunsche des geehrten Kunstfreundes durch Mittheilung dieses Aufsatzes der Kunst selbst einen Dienst zu thun versichert sind. Dass übrigens solche Bestrebungen nicht auf flüchtiges Vergnügen einer leichten Unterhaltungslektüre, sondern auf dauernde Erhaltung ihres Werthes und auf Studium Anspruch machen, ist einleuchtend. Die Sache ist aber dafür auch von wesentlichem Nutzen, aus dem tausendfache Vergnügungen höherer Art, ja Belebung und Erhebung der Andacht von selbst, nicht blos für die Gegenwart, sondern und noch mehr auch für die Zukunft, hervorgehen. Mögen daher diejenigen, welche die Sache angeht, sie nach Verdienst und Würdigkeit gebührend beachten. Die Rechnungsbeweise haben wir vor der Hand, um nicht zu viel zu verlangen, da sie dem Verfahren selbst nicht unumgänglich nöthig sind, zurückgelassen.

Die Unmöglichkeit, einen Ton nach einer anders klingenden, um eine unbekannte Grösse *unrein*, durch zwölf Stufen, jede von der vorhergehenden, abzuleiten und richtig zu bleiben, ist längst anerkannt; um so mehr, da es noch nie gelungen ist, den Unisono 12mal vom vorhergehenden Ton abzuleiten u. rein zu bleiben. Doch ist letzteres eine kleine Kunst gegen jenes.

Nach der folgenden Anleitung wird man ohne Zuthun des musikalischen Gehörs, blos durch Hülfe eines richtigen Metronoms und der dadurch zu zählenden Stösse oder Schwebungen, eine *erwiesene* total gleichschwebende Temperatur erlangen, *die nur dann* bei $f\sharp$ und $c\sharp$ um Vibration 0,07 und 0,06 nur richtig wäre, wenn man das tiefe Pariser, oder das höchste Deutsche $\bar{e}$ zum Grunde legte, statt eines mittleren, z. B. des Wiener $\bar{a}$.

Ein richtiges Metronom muss in der Minute so viele Schwingungen machen, als die darauf bemerkten Zahlen besagen. Man muss das Gewicht aber *unter* die Zahlen bringen.

Da, wo die Stösse nicht schnell auf einander folgen, z. B. C, D, $G\sharp$, kann man leicht glauben, 2 Stösse zu hören, wo nur einer ist. Bei solchen Stössen scheint der Augenblick der grössten Schwäche der Tonwellen dem Ungeübten gleich zu sein mit dem der grössten Stärke. Man kann, wenn man ungewiss ist, sich dadurch sicher stellen, dass man die Stösse zuerst schneller macht, bis der Zweifel gehoben ist, und sie dann vermindert, bis sie recht sind.

Damit diejenigen, welchen es nur praktisch um's Stimmen zu thun ist, nicht nöthig haben, sich um die Rechnungen zu bekümmern, gebe ich die Vorschrift zuerst ohne Beweise, und diese können folgen, sobald es verlangt wird.

Bei diesen Berechnungen ist auch immer diejenige mit fortgeführt, welche die Fehler zeigt, welche entstehen würden, wenn man ein um c^0 8 Vibrationen zu hohes oder zu tiefes $\bar{a}$ nähme, und dennoch genau dieselben Pendelsummen belogte, welche für ein $\bar{a}$ von 878$\frac{1}{2}$ Vibrationen gegeben sind. Die Differenz-Rechnungen sind diejenigen der Colonne, über welcher Vibration 870 steht.

Vorläufige oder Hülfstöne.

Nicht alle Töne bei meiner Stimmungsweise sind in der Scala brauchbar. Man muss deshalb einige auf einem besondern Register stimmen, dies Register nenne ich *Hulfsregister*, und die darauf gestimmten Töne *Hulfstöne*. Es sind dies Hülfs-$\bar{a}$, 1stes und 2tes Hülfs-$\bar{d}$, (nämlich $\bar{d}$ und $\underline{d}$) und Hülfs-$\bar{e}$. —

Wenn man das Register Principal 4 Fuss zum *Hülfs-*, und Principal 8 Fuss zum *Normal-Register* nimmt, so kann man die Töne von gleicher Höhe und gleicher Natur haben, was sehr nöthig ist.

§. 1. a.

Um den Ton der $\bar{a}$-Gabel total genau auf dem Instrumente nachzustimmen (was nach dem Ohr sehr selten gelingt), stimme man auf dem *Hulfsregister* ein $\bar{a}$, welches so *viel* zu *tief ist*, dass es mit der Gabel 4 Stösse bei Pendel 60, und zwar anhaltend macht, dies gibt das *Hülfs-$\bar{a}$*.

Nimmt man nun auf dem Normal-Register ei $\bar{a}$, welches wiederum gegen das Hülfs-$\bar{a}$ so viel *zu hoch* ist, dass es 4 Stösse bei No. 60 damit macht, so hat man das $\bar{a}$ der Gabel ganz genau. — (Wenn man das $\bar{a}$ der Gabel dem musikalischen Ohr nach überträgt, so wird man selten so zu erreichen, dass es mit dem Hülfs-$\bar{a}$ 4 Stösse bei Pendel 60 macht; — also selten genau.)

(Statt die 4 Stösse auf jeden Pendelschlag durch 1, 2, 3, 4. 1, 2, 3, 4. zu zählen, zähle man 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8; dann weiss man mit verschlossenen Augen, wo der Pendel beim Wiederöffnen sein muss, welches zur Genauigkeit sehr hilft. So zähle man ebenfalls statt 1, 2, 1, 2: 1, 2, 3, 4, u. statt 1, 2, 3, 1, 2, 3: 1, 2, 3, 4, 5, 6.)

§. 1. b.

Die Octaven a und $\bar{a}$ müssen auf dem Normalregister so gestimmt werden, dass sie zuerst weniger, dann aber ebenfalls 4 Stösse mit dem Hülfs-$\bar{a}$ machen.

Künste und Ritter des Andreasordens u. s. w. Graf Stroganof; der andere, Se. Excellenz, der russ. kaiserl. Herr Geheimerath, Senateur und Ritter des Alexanderordens u. s. w. Herr Graf Wilehoursky. Auf ihre Anordnung wurde im Lyonschen Saal ein prächtiges und geräumiges Orchester erbaut, die vortrefflichen Stimmen einer Sgra Maricoletti, eines Sgr. Mardini von der italienischen Oper, der vortreffliche Bassist vom deutschen Theater, Herr Hübsch, das kaiserl. Kapellsängerchor, die kaiserl. Instrumentalkapelle und die kaiserliche Jagdhornmusik zur Aufführung engagirt. Nun konnte das grosse Petersburger Publikum jenes Meisterstück hören, wie es kaum irgend ein andres Publikum einer grossen Stadt gehört hat; denn das Orchester war in jedem Betracht so vortrefflich, als man es sich nur wünschen konnte. Die hier fehlenden Posaunen ersezte die Jagdhornmusik, diese lebendige Orgel: aber mir fehlen Worte, ihren geleisteten ausserordentlichen Effekt zu beschreiben. Sie gehörte eigentlich zu diesem Werke, zum Maximum seiner vollkommenen Aufführung, und so hatte es also weder sein geistvoller Schöpfer, noch das Wiener Publikum so allgewaltig würkend gehört, als das hiesige. Staunen und Entzücken brachte das Tönen dieser Hörner bey den Zuhörern öfters hervor. Ein Geist vom Himmel schien das Ganze aus 230 singenden und spielenden Personen bestehende Orchester berührt zu haben. Die Musiker selbst, wie das ganze Auditorium, schienen in Staunen und Wonne versunken. Den 20sten Dec. 1801 war die erste Aufführung. Drey Entreebillets kosteten 25 Rubel in Bco Ass. Es konnten aber nur 600, wegen des Platzes, vertheilt werden, welche also mit 5000 Rubel bezahlt wurden. Die Unkosten einer einzigen Aufführung zehrten diese Summe nicht auf. Die zwey edlen Beförderer wussten dies voraus. Sie wollten aber, dass dieses Publikum nicht Einmal von diesem Manna koste, das dem ehrwürdigen Haydn vom Himmel in die Seele fiel, aus der er es dem Menschengeschlechte nur darreichte. Es wird nun diese treffliche Musik mit dem nämlichen Orchester noch so oft gegeben, als zur Bestreitung der Kosten, Geld in der Kasse vorräthig seyn wird.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

Erster Brief.

Russische Volksmusik *).

Vor einigen Tagen erhielt ich Ihr mir so theures Geschenk, die Büste des unsterblichen Joseph Haydn, unbeschädigt, als hätte sie die weite Reise aus Ihrer Hand in die meinige, auf den Flügeln eines Zephyrs und nicht auf der Achse eines Frachtwagens gemacht. Meine Freude war sehr gross. Hier steht die schöne Büste des ehrwürdigen, muntern, ja noch immer feurigen Greises neben mir; des Mannes, dessen unerschöpflicher Geist in seinen Meisterwerken von Lissabon bis Petersburg und Mosko, und hinter dem Ocean wie am Eismeere bewundert wird, und dem

*) Es thut uns leid, dass wir nicht die Erlaubnis haben, den verdienstvollen Herrn Verf. dieser Briefe zu nennen, da seine Nachrichten von denen, der bekannten Reisebeschreiber, nicht selten sehr abweichen. Die Ursache hiervon ist, dass jene fast alle nur durch Russland reiseten und sich begnügten, die Hauptstädte, und was sie, um in diese zu gelangen, berühren mussten, zu besuchen; der Hr. Verf. aber, schon seit mehrern Jahren, von Zeit zu Zeit grosse Reisen in Russland macht, und beobachten und genau kennen lernen muss, was auf jenen Hauptstrassen gar nicht vorkommen kann. Uebrigens haben wir hinlänglichen Grund dafür, dass wir die Briefe des Hrn. Verf. ganz geben, wie sie uns mitgetheilt werden, sollte auch Einiges darin nicht zunächst seinen Platz in einer musikal. Zeitschrift fordern.

d. Redakt.

§. 2. a.

Nach der g-Gabel oder dem Normal-e stimme man *auf dem Hulfregister* die niedersteigende Quinte $\frac{d}{a}$ so lange tiefer, bis sie damit 4 Stösse bei Pendel 60 macht. Dies $\frac{d}{a}$ ist das erwähnte Hülfs-d. (a macht damit dieselben Stösse wie $\frac{a}{e}$ u. $\frac{e}{h}$ ebenfalls.)

§. 2. b.

Dann stimme man die Octave von dem Hülfs-d nach oben und erhöhe sie, bis sie mit der ersten einen Stoss auf No. 60 macht. Dies bringt Hülfs-d oder 2tes Hülfs-d hervor. (Dasselbe macht mit dem Normal-$\frac{a}{e}$ 4 Stösse bei Pendel 60.)

§. 2. c.

Nach a mache man die aufsteigende Quinte e so viel zu tief, dass beide Töne 4 Stösse bei Pendel 60 machen. Dies giebt das Hülfs-e. —

§. 3.

Man mache nun noch auf dem Normalregister die vom ersten Hülfs-d niedersteigende Quinte g, *soweit* rein, *dann* erhöhe man sie, bis beide zusammen 4 Stösse bei Pendel 59. 9 machen.

Stimmung des Normal-Registers.

a ist bereits angegeben. §. 2. b.

b. Man stimme es als reine Tera major vom Hülfs-$\frac{d}{a}$ ohne Stösse, und dann noch so viel *tiefer*, dass es mit dem 2ten Hulfs-d 4 Stösse bei No. 78. 74 macht.

h. Man stimme es als niedersteigende Quart vom Hülfs-$\frac{e}{h}$ ohne Stösse, und dann so viel *höher*, dass beide Töne 4 Stösse bei Pendel 56. 5 machen.

c. Wenn es als aufsteigende Quart von g §. 3 ohne Stösse damit ist, erhöhe man es bis zu 1 Stoss. Pend. 63. 1.

c♯ Nachdem es mit a ohne Stösse ist, *erhöhe* man es, bis es mit der Doppel-Octave a .. 4 Stösse bei P. 64. 4 macht.

d. Muss höher sein als Hulfs-d. §. 2. a, und damit 3 Stösse auf 2 *Schwingungen* von No. 66. 6 machen. —

d♯ Nachdem es keine Stösse mit b mehr macht, erhöhe man es bis zu 1 Stoss. P. No. 63. 1.

e. Muss höher sein als Hulfs-e. §. 2. c, und damit zwei Stösse bei 3 Bewegungen von No. 66. 15 machen. —

f. Nachdem es mit e ohne Stösse ist, bringe man es durch *Erhöhen* zu 1 Stoss No. 70. 6 oder: nachdem es mit b, ohne Stösse ist, mache man es *tiefer*, bis beide 1 Stoss auf 2 Schlägen von No. 94. 4.

f♯ Es muss zuerst ohne Stösse mit c♯ sein und dann auf 1 Stoss Pend. 75 damit gebracht werden. —

g. Man mache die reine Quart von $\frac{d}{a}$ und erhöhe sie, bis beide Töne zusammen 1 Stoss bei No. 79. 56 machen.

g♯ Die reine Quinte von c♯ lasse man herunter bis zu 1 Stoss. Pendel 56. 26.

a ist §. 1. a. angegeben.

Es ist eben immer verlangt, dass der zu stimmende Ton zuerst ohne Stösse mit dem andern sei. Dies ist nöthig, damit man nicht durch Erhöhen oder Ablassen einen Ton zum Stossen bringe, der *umgekehrt* dahin hätte müssen gebracht werden. Das *Nichtstossen* braucht nicht strong genommen zu werden, sondern nur ohngefähr, das Stossen aber selbst muss genau gesucht werden, denn *davon* hängt die Genauigkeit alleinab.

Je länger man die Töne mit einander stossen lässt, je genauer findet man die richtigen Pendelgrade.

Die nunmehr folgenden Scalen und Berechnungen sind in Pendelgraden ausgeführt, da man die Differenzen durch *Pendelgrade* findet und nun wohl nicht nöthig hat, die Vibrationen umzurechnen.

Jebrigens sind 4 Stösse, 8 Vibrationen u. Pendel No. 60 synonym, also 1 Vibr. $= 7\frac{1}{2}$ Pendelgrad zu rechnen, weil die Scala und a *so* ermittelt sind. Hätte ich bei deren Ermittelung *einen* Stoss auf Pendel 60 zählen wollen, so hätte mein Tonmesser 4mal so viele Töne nöthig gehabt, also 208 statt 52, und die Pendelgrade von $\frac{a}{e}$ wären 26360.

Die beiden Scalen in Pendelgraden zu 4 Stössen.

	Zu 8784 Vibr.			*Zu 870 Vibr.*	
a	3295			3262	50
b	3490	92		3456	49
h	3698	51		3662	03
c	3918	45		3879	80
c♯ mathematisch	4118	75		4078	13
d♭	4181	44		4110	49
Hülfs-d	4373	53		4330	
mathematisch d	4393	55		4350	
d	4398	50		4354	92
d♯	4659	82		4613	86
Hülfs-e	4912	50		4863	75
mathematisch e	4942	50		4893	75
e	4936	93		4883	24
f	5230	48		5178	89
f♯	5541	50		5486	85
g	5871	03		5813	12
g♯	6220	14		6158	78
a	6590			6525	
b Doppeloctave	1647	50		1631	25
g §. 3	2935	52		2906	56
2tes Hülfs-d	8766	67		8680	

Anzeige
Verlags-Eigenthum.

Gio. Ricordi, Musikverleger in Mailand, zeigt hiermit an, dass er das ausschliessliche Eigenthumsrecht folgender neuen Werke an sich gekauft hat.

Ricci, Mr. di, Chaluneaux. Opera buffa.
— Il Colonnello. Id.
Rajmondi, I Parenti ridicoli. Id.
Schoberlechner, Introd. e Variaz. brill. per Pianoforte, sopra un tema di Bellini. Op. 61.
Leidesdorf, Variaz. per Pfte sopra un Duetto dell' Opera i Puritani di Bellini.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juli. № VIII. 1835.

Gesuch.

In einer ansehnlichen Gouvernementsstadt Russlands, nicht weit von St. Petersburg, wird von einem Musikvereine ein geübter Violoncellspieler gesucht. Wer hierauf reflectirt und genügende Beweise seines Talentes beibringen kann, so wie zum 1sten Septbr. d. J. die Stelle anzutreten im Stande ist, beliebe sich in portofreien Briefen an die Expedition des unparteiischen Correspondenten in Hamburg zu wenden, um die nähern Bedingungen darüber zu erfahren.

Anzeigen.

Anzeige für die Herren Kirchen-Musikdirectoren im protestantischen Deutschland.

Während Fluthen von Compositionen aller Art den Markt des Musikalienhandels überschwemmen und oft nur scheinbar zu Spottpreisen sich dem gesättigten Publikum anbieten, wird die Kirchenmusik, gewiss nicht der unwichtigste Theil der musikal. Literatur, auf demselben fast ganz vermisst, weil sie sich mit dem geräuschvollen Treiben unsers Zeitgeistes nicht recht befreunden kann. Durch diesen Mangel kommen nun gewiss viele Kirchenmusik-Directoren bei der Wahl der Musikstücke für den öffentlichen Gottesdienst nicht selten in Verlegenheit; und darum dürfte es für Jeden, der Beruf dazu in sich fuhlt, als heilige Pflicht erachtet werden, zur Nahrung und Pflege dieses edlen Zweiges der Tonkunst nach Kräften beizutragen.

Dies und die wiederholten Gesuche um Abschriften von meinen derartigen Arbeiten lassen mich glauben, es werde nicht etwas Ueberflüssiges sein, wenn ich, weit entfernt von Absichten auf Gewinn, meinen verehrten Collegen und solchen Singvereinen, die sich gern auch ernsterer Musik widmen, eine gewissenhafte Auswahl aus meinen kirchlichen Compositionen in Partitur anbiete und solche, wo möglich, in vierteljährigen Heften von 8 — 12 Bogen à 3 Gr. pr. oder sächs. durch leserliche und correcte Abschriften auf dem Wege der Subscription in Umlauf zu bringen gedenke. Sollte die Zahl der Subscribenten bedeutend werden, so würden diese Hefte mit einem angefügten Namenverzeichnisse der Interessenten sauber lithographirt à Bogen 2 Gr. pr. oder sächs. erscheinen. — Ich bin weit entfernt, diese meine Arbeiten für Meisterwerke auszugeben, aber für zweckmässig darf ich sie halten, weil die Erfahrung gelehrt hat, dass ihre Aufführung auf Sinn und Herz einen angenehmen und wohlthätigen Eindruck machte. Sie sind, wenn auch nicht immer ganz leicht, doch auch nicht zu schwer, und selbst die fugirten Sätze können von einem nicht ganz hinter den Fortschritten der Zeit zurückgebliebenen Gesang- und Orchesterpersonale mit Erfolg ausgeführt werden, da ich mich bemüht habe, sie fliessend, melodiös und nicht wie musikal. Rechenexempel zu schreiben. Nach Originalität habe ich nicht gehascht, sondern habe mich gegeben, wie ich bin; daher ist der Gesang vorherrschend, die Instrumentirung einfach und dem Ersteren nur zur Folie dienend, wodurch ich zugleich in dieser Beziehung mein Glaubensbekenntniss ablege. Uebrigens kann ich voraussetzen, dass meine bei Hrn. Frdr. Hofmeister schon 1810 erschienene Weihnachtscantate, wovon der Hr. Verleger kein Exemplar mehr auf dem Lager hat, in Vieler Händen ist und einen Massstab von dem abgeben dürfte, was man in unserer Zeit von meinen Arbeiten etwa zu erwarten haben möchte. Sie sind fast alle für volles Orchester geschrieben, jedoch bin ich, falls es bei Abschriften bleiben sollte, auch erbötig, eine für kleineren Orchester arrangirte Ausgabe zu veranstalten; obgleich es immer besser scheint, wenn Jeder sich dieser Arbeit nach seinen speciellen Bedürfnissen selber unterzoge. Bei Bestellungen bitte ich darauf Rücksicht zu nehmen.

Bestellungen aber sind bis Ende August direct und portofrei an mich zu machen, so wie auch die Einsendungen der Gelder und die Ablieferung der Exemplare, welche nach Reihenfolge der eingegangenen Aufträge bewirkt wird, auf Kosten der Herren Subscribenten geh..n. Wer nach dem Erscheinen des ersten Heftes zurücktreten will, hat es zwei, höchstens drei Wochen nach Empfang desselben zu melden, ausserdem verpflichtet er sich stillschweigend auf 8 Hefte. Ob deren dann noch mehre werden, hängt von der mehr oder weniger beifälligen Aufnahme ab.

Gera, den 24. Juni 1835.

Cantor *Lägel.*

Bei Joh. Fr. Hartknoch in Leipzig ist so eben erschienen und durch jede Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

L. E. Gebhardi's General-Bassschule, oder vollständiger Unterricht in der Harmonie- und Tonsetzlehre etc. 3r u. 4r Band. Pr. 3 Thlr.

Es enthalten diese Bände:

Die doppelten Contrapunkte, die verschiedenen Fugen und Canons, die jetzt gebräuchlichen Tonwerkzeuge, deren Umfang und Behandlung, die Instrumentirung- und Formenlehre der Tongebilde.

Die beiden ersten Bände dieses Werkes, welche schon 1829 u. 1831 erschienen, erhielten mehrfach in öffentlichen Beurtheilungen die günstigste Anerkennung, welche den beiden Schlussbänden wohl auch nicht vorenthalten werden wird.

Das ganze Work kostet nur 7 Thlr. 8 Gr. und empfehle ich es allen Freunden der Tonkunst wegen seiner Brauchbarkeit angelegentlichst.

Bei C. Bertelsmann in Gütersloh und in Commission bei W. Langewiesche in Iserlohn und Barmen ist erschienen und durch alle Buch- u. Musikhandlungen zu beziehen:

Theomele, oder auserlesene *christliche* Lieder u. Gesänge *mit Begleitung des Pianoforte*. Gesammelt u. herausgegeben von *Fr. Eickhoff*. Querfolio. 48 Seiten, geheftet. Preis 16 gGr.

„Der „christliche Volksfreund" f. 1835" (S. 79), die musikalische Zeitschrift „Eutonia" (3. Bd., 2. 3. Heft) und mehrere andere kritische Blätter haben sich bereits über dieses Werkchen höchst günstig ausgesprochen. An dem erstbezeichneten Orte z. B. heisst es: „Es enthält eine Auswahl der trefflichsten Gesänge, die bei christlichem Inhalte wahrhaft dichterischen und musikalischen Werth in sich vereinigen. Manche Musikfreunde verlassen diese ihre Lieblabend, wenn sie unter die ernsten Eindrücke des Evangeliums kommen, oft nur deshalb, weil die Musikstücke, die sie bis dahin kennen lernten, ihnen jetzt nicht mehr zusagen können. Solchen wird besonders dies Work zu empfehlen sein, an dem sie sehen und sich dess freuen mögen, dass es auch ausser der Kirchenmusik eine geheiligte Tonkunst gibt."

Sechzig deutsche Lieder für dreissig Pfennige. Mit bewährten Sangweisen und Andeutungen zur Klavierbegleitung. Für Jung und Alt in der Christenheit, zunächst aber für Schulen. Neueste Auflage, mit einem Anhange von noch 15 Liedern. 8. 80 S. Geh. Preis 2½ gGr.

Diese auserlesene, beispiellos wohlfeile Sammlung enthält die schönsten Lieder v. Claudius, Novalis, Krummacher, Schenkendorf, Arndt u. A. — Der „Menschenfreund" (Mai 1834, S. 139) sagt unter Anderem: „Dies Büchlein sollte zu Dutzenden gekauft werden, und Lieder solcher Art sollten in allen Schulen, Familien und freundschaftlichen Kreisen ertönen." — In der That erfreut es sich eines ausserordentlichen Beifalls, in eine Menge Schulen ist es schon eingeführt worden, und der Verleger muss fast beständig neue Abdrücke machen lassen.

Archiv für den Chorgesang. 12 Jahrgang. 1—4 Lieferung. Vierstimmig. Preis für den Folio bogen nur 6 Pfennige! (Wird fortgesetzt.)

Das Archiv liefert nur classische Compositionen von Kunzen, Schulz, Rungenhagen, Händel, Stadler, Silcher, Rinck, Graun u. A. und wird den Gesangvereinen und Schulchören gewiss willkommen sein.

Ankündigung.

Partitur-Ausgabe von des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu dem Goethe'schen Gedicht Faust, eine Tragödie.

Faust, Goethe's tiefstes Dichterwerk, begeisterte den verewigten Fürsten Radziwill schon vor beinahe 30 Jahren zu dem schwierigen, doch nach allgemeiner Anerkennung gelungenen Unternehmen, die zu einer musikalischen Behandlung geeigneten Stellen des Gedichts in Musik zu setzen. Diese den Fürsten Compositionen werden nunmehr unter huldvollem Wohlwollen der erlauchten Familie Radziwill zu Gunsten der Fonds der hiesigen Teschichen Sing-Akademie in Partitur erscheinen.

Das Werk besteht exclusive der Einleitung aus 25 Nummern und nimmt gegen 120 gestochene Musikbogen in grossem Format oder 600 Seiten in Hoch-Folio ein. Der unterzeichnete Buch- und Musikhandlung ist der ehrenvolle Auftrag geworden, die Technische der Ausführung zu besorgen und den ausschliesslichen Debit des Werks zu übernehmen. Sie beehrt sich durch gegenwärtige Ankündigung zur Unterzeichnung auf die vollständige Partitur einzuladen, indem sie bemerkt, dass dieselbe in zwei Ausgaben, nämlich auf feinem Velin-Papier und starkem Noten-Druck-Papier erscheinen, und den Subscribenten in erster Ausgabe für 24 Thaler, in der zweiten für 12 Thaler geliefert werden wird.

Der Ladenpreis nach geschlossener Subscription (vom 1. November d. J. an) ist auf 32 Thaler für die gewöhnliche Ausgabe bestimmt. Von der ersten Ausgabe werden nicht mehr Exemplare abgezogen, als bestellt sind. Die Arbeiten sind bereits so weit gediehen, dass die Ablieferung der Exemplare an die Subscribenten zum 1. November d. J. mit Sicherheit versprochen werden kann.

In allen soliden Buch- und Musik-Handlungen Deutschlands, so wie in London bei Boosey et C. und in Paris bei A. Farrenc wird die Subscription ohne Vorauszahlung angenommen und ein Namens-Verzeichniss der Subscribenten dem Werke vorgedruckt.

Berlin, im Juni 1835.

T. Trautwein, Buch- und Musik-Handlung.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juli. Nº. 30. 1835.

Recension.

Die eherne Schlange. Vocal-Oratorium für Männerstimmen, gedichtet vom Prof. *Giesebrecht*, componirt von *Dr. C. Löwe*. 4ostes Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. der Partitur u. der Stimmen 1 Thlr. 25 Sgr.

Ein Oratorium für Männerstimmen, denen nur zuweilen 3 Posaunen, die auch wegbleiben können, zugegeben worden sind, ist bei der immer noch wachsenden Menge von musikalischen Männervereinen sehr zeitgemäss, so dass wir ihm viel Eingang versprechen würden, wenn es diesen nicht bereits seit der ersten Aufführung desselben am letzten Musikfeste in Jena, in manchen Gegenden wenigstens, gefunden hätte. Auch der Leipziger Männergesangverein hat sich damit bekannt gemacht, es im Allgemeinen wirksam und unterhaltend, dabei nicht besonders schwierig für die Ausführenden gefunden, auch nicht in den Nummern, die von Andern für sehr schwer gehalten wurden. Diese relativen, überall jedoch von nicht ungeübten Sängern bald zu überwindenden Schwierigkeiten, wenn es solche sind, tragen auf alle Fälle mehr Anlockendes als irgend eine abschreckende Gefahr in sich und werden zum Gefallen des Ganzen das Ihre zuversichtlich beitragen: denn etwas angestrengte Aufmerksamkeit verlangt der Menschen Thätigkeitslust, damit Jeder in Bewährung seiner Kräfte sich selbst gefalle, ohne diese Freude durch zu starke Anstrengung zu erkaufen. Auch der ganze Musikstyl ist zeitgemäss; nicht der strenge Oratorienstyl, sondern zwischen eigentlich Kirchlichem und Kammerstyl die Mitte haltend, zuweilen stark nach dem Dramatischen neigend, was wiederum unsern Tagen willkommen ist. Dergleichen ist auch der Text durchgehends so benutzt, wie es dem Wohlgefallen der Musikfreunde zusagend erfunden wird, theils der Natur der Sache angemessen und Situations-gerecht musikalisch ausgeführt, theils nur mysteriös vorübergehend oder declamatorisch hineingesungen, so z. B., dass Mosis Worte zuweilen wie eine höhere Ahnung durchdringen, oft nur angedeutet, nicht im vollen Zusammenhange deutlich werden. Angenehmer Gesang wechselt mit Volksaufruhr und dem Chorale — abermals sehr zeitgemäss. Die Motive sind frisch, die Bearbeitung geschickt und erfahren, das Charakteristische nur so weit gehalten, als es hier sein muss, weil das Mysteriöse, das sich im Unbegrenzten gefällt, es nicht gestattet, sich in eine tiefere Charakterwelt zu versenken. — Das scheint der Componist gewollt zu haben und das ist ihm gelungen. Wir würden ihm aber gerade hin Unrecht zu thun glauben, wenn wir dieses sein in dieser Art wohlgelungenes Werk für originell oder für genial ausgeben wollten. Löwe's Genialität ist von ganz anderer Art; sie lebt in den vorzüglichsten seiner Balladen, nicht in seinen Oratorien, in denen sich das Erfreulichste des dichtenden Wesens noch nicht concentrirt, sondern rhapsodisch zeigt, kommend, gehend u. s. w.

Nehmen wir die Sätze, der Reihenfolge nach, möglichst kurz durch. Der erste vierstimmige Gesang, in der Folge vom dreistimmigen abgelöst, begrüsst den Sabbathmorgen im allgemein ansprechenden, keine Localfarbe tragenden Tone, weshalb er um so lieblicher eingehen wird. Die Klänge sind ganz dem Gemüthlichen unserer Zeit entnommen, was (wohlgemerkt!) kein Tadel, nur eine nähere Bezeichnung des gefälligen Satzes ist, in welchem sich zugleich Moses in prophetischer Entzückung ausspricht: „Ein Vorbild ist Dein Sabbath, Israel, prophetisch Vorbild, Israel, Du selbst!" — Die folgende Nummer versetzt uns gleich in den Aufruhr der 4 Hauptlager, denen schnelles Anwachsen die Mahnungen der Vorsteher, gut in die

unruhigen Bewegungen der Masse hineingesungen, nicht verhindern können.

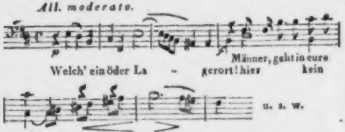

Das fugirte, sehr bald veränderte Thema ist für beginnenden Aufruhr, besonders der melismatischen Ausschmückungen wegen, nicht angemessen. Mit dem Fugen-Allegro bricht der Aufruhr völlig aus:

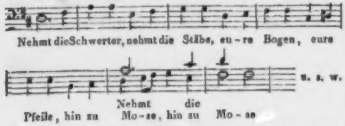

Das nicht ungewöhnliche Thema ist gut fortgeführt; das Wirksame wird sehr gehoben durch das Einfallen des vierst. Mahnungsgesanges der Fürsten und bald darauf der acht Obersten, bei forttobendem Aufruhr. Er verstummt, und nur die Obersten wollen Mosen wach singen, welcher Solo sich so vernehmen lässt:

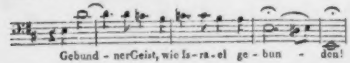

Für einen Seher, wie Mose, ist die Phrase zu gewöhnlich, zu theatralisch. Eleasar und Ithamar gebieten, die Posaunen zu blasen, dass ganz Levi sich zur Wehre um den Mann des Herrn versammle. Da brechen die Aufrührer, nachdem sie 15 Takte geschwiegen, von Neuem los gegen Mosen, den Verführer, und sind mit 15 und einem halben Takte fertig. Die acht Obersten mit dem Hohenpriester Eleasar und seinem Bruder Ithamar singen zum wiederholten Aufruf der Leviten einen dreistimmigen Choral, von 5 Posaunen verstärkt. Die Leviten, zur Gegenwehr bereit, wiederholen ihn. Es ist aber dieser Choral kein anderer als der christliche: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot", der allerdings wirksam eingreift und grossartig in sich ist. Soll hier dem christlich Eigenthümlichen ein Gesang entlehnt werden, so war dieser Choral gewiss der beziehungsreichste. Allein wie konnte man behaupten: „Demgemäss trägt die Musik grossentheils ein israelitisch-orientalisches Colorit, welches erst gegen den Schluss hin, wo das christliche Moment vorherrschend wird, einer rein christlichen Färbung weicht" —? Diese Färbung zeigt sich ja in die Augen springend schon auf der 10ten Seite der Partitur! Ferner wünschten wir wohl zu erfahren, was denn eine israelitisch-orientalische Färbung sei und worin sie liege? Wir wissen nichts davon, sehen auch nichts, als allgemein gehaltenen Situationsausdruck, der nicht getadelt wird, weil er orientalisch-israel. gar nicht gegeben werden kann, denn diese Geister schlafen. — Indem sich die Leviten versammeln, erscheinen zugleich grosse Schlangen in allen Eingängen des Lagers der Leviten. Das gegen die Priester stürmende Volk fugirt in ringelnder Figur:

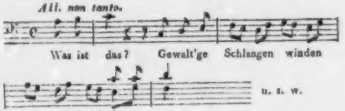

Zu bald und zu anhaltend folgen zu starke Reminiscenzen nicht sehr passender Art. Was Mose u. einzelne Stimmen, prophetisch dunkel im Worte, nicht immer scherwürdig im Tone, hineinsingen, verhallt zu spurlos. Bald zum Weheruf des Volkes singen einzelne Stimmen, für diese Lage viel zu sehr im gemüthlichen Rhythmus.

Die vier Fürsten bitten Mosen kurz und eindringlich um Rettung. Und der Knecht des Herrn wiederholt nun Solo seine Entzückung: „Des Heiles Schlange an dem Holz erhöht" — und entfernt sich. Das ist nicht Mosis klarer Geist.

In No. 4 ruft ihm das entmuthigte Volk flehend nach: „Mose, wende nicht Dein Angesicht"; die acht Obersten trösten; das Volk ergibt sich in Demuth; die vier Fürsten verkünden die Rückkehr des Propheten und der Erbauer der Stiftshütte, die eherne Schlange tragend; diese drei lassen choralartig folgende Worte hören:

Heilung hat Dir Gott erfunden,
Und ihr Bild erschafft die Kunst,
Sieh' dies Bild, Du wirst gesunden,
Nur in Gott ist Licht und Gunst. (?)

Aber noch sind die Schlangen vor und hinter ihnen; sie können nicht vertrauen, wozu sie von den vier Fürsten ermahnt werden. Bis nach den eben mitgetheilten Reimen ist der Gesang eben so einfach als schön und wirksam, nach Art wechselnder Liederformen. Mit dem Zweifeln des Volks tritt kurz das Fugirte ein. Nach der Ermahnung der Fürsten, sich um das Bild zu lagern, hätten wir diesen Gesang geschlossen gewünscht. Das Lagern der 4 Stämme hätte einen andern, etwas ausgeführteren, in anderer Bewegung innigern, tiefer gegriffenen Gesang erheischt, in welchem die ringelnden Figuren der Schlangenwindungen immerhin beibehalten werden konnten. Der $\frac{8}{4}$ Chor, der an den Anfang erinnert, ist am Orte. Die Schlangen schauerten und gleiteten langsam, vom Bilde gescheucht, hinweg; das Glück ist wieder da und das Volk singt in angenehmer Weise:

O leuchtend Erz, o sanfter Schein,
Umstrahlet vom friedlichen Glück,
Du bringst Genesung mild und rein
Und selige Ruhe zurück!

Dazwischen, gut vernehmbar, singt Mose: „Der Sabbath hebt, ein grössrer Sabbath, an, der Geist des Herrn kommt über Israel, und wie Ein Mann, weissaget alles Volk." Und in No. 5 wird in vier Strophen nach der Melodie: O Haupt voll Blut und Wunden etc. Alles vom prophetischen Gesicht ergriffen. In der letzten Strophe treten die Posaunen hinzu. Der Choral, stets in seiner einfachen Würde fortgehalten, dauert für ein Orat. und vollends zum Schlusse desselben zu lange.

Das von Andern bis auf einige steife und dunkle Stellen sehr gerühmte Gedicht, auf 4. B. Mos. c. 21, v. 4—9 und Ev. Joh. c. 3, v. 14 u. 15 gebaut, ist uns viel zu überschwenglich. Das Mystische darin ist vom Dichter geschaffen, keineswegs von der Bibel angeregt. Das a. T. liefert nur die ganz einfache Erzählung ohne die geringste Spur einer tropischen Anwendung, bei welcher uns stets der Spruch einfiel: Du sollst Dir kein Bildniss machen u. s. f. Das n. T. thut nichts, als dass es die Erhöhung des Herrn am Holze mit der Erhöhung der ehernen Schlange in der Wüste vergleicht, um der Rettung vom Uebel willen und nach Art gewohnter Vergleichung. Abgesehen von einzelnen Dunkelheiten, stossen wir uns an manches Klare; z. B. wie kann man sagen: Heilung hat Dir Gott *erfunden?* Gott erfindet nichts, vor ihm ist Alles Licht, unwandelbares Sein von Ewigkeit zu Ewigkeit. Vor Allem aber gehen die Weissagungen, die den Juden in den Mund gelegt werden, selbst für Mosen viel zu weit, geschweige denn für alles Volk. Das a. T. geht zu sehr aus sich heraus; und weil die Prophezeihung der Juden zu stark wird, werden sie selbst (die Juden) in ihrem eignen Thun festgehaltener Volksthümlichkeit, die im falschen Begriffe eines auch irdisch königlichen Messias manche Entschuldigung finden, zu klein. Nicht eine Ahnung von dem, was sie hier prophetisch verkünden, knüpfte sich jemals in ihren Seelen an das Bild der erhöheten Schlange. Sie singen nämlich vom Kreuz, Golgatha, Menschensohn, der schwer und bange sein Haupt neigt, vom wahren Gottesmenschen, von Tod und Zorn umstürmt, in Todesbanden liegend, mit dem wir erstarben und nach seiner Auferstehung in ihm auferstehen. — Damit Jeder selbst sehe und urtheile, setzen wir lieber die Schluss-Strophen im Zusammenhange her:

1. Du heilsam heilig Zeichen,
Das unser Auge schaut,
Davor die Schmerzen weichen,
Davor den Schlangen graut,
Wie bist Du mir entwunden,
Wie bist Du mir erfüllt!
Das Vorbild ist geschwunden,
Das Urbild ist enthüllt.

2. Du ehrner Stamm der Fichte,
Als Kreuz nun stehst du da,
Du Raum im Morgenlichte,
Du heissest Golgatha;
Die erzgeformte Schlange
Entrücket ist sie schon,
Da neigt, wie schwer u. bange
Sein Haupt der Menschensohn!

3. Der Gottesmensch, der wahre,
Der rechten Menschheit Born,
Der lautre, wunderbare,
Umstürmt von Tod und Zorn.
Liegst Du in Todesbanden,
Mit Dir erstarben wir,
Und bist Du auferstanden,
Wir stehen auf in Dir.

4. O Sabbath ohne Gleichen,
Wann, wann erscheinest du,
Nicht Bildniss mehr u. Zeichen,
Vollkommne Gottesruh?
Du wirst, Du wirst erscheinen
Und bist von Ewigkeit,
Wir sind, wir sind die Deinen
Und Dein ist jede Zeit.

Und dies Alles singen die Juden in der Wüste! Wer darf sich die Freiheit erlauben, das Wesen des alten Testaments so völlig zu verdrehen? — Nachdem Alles erfüllt ist, lässt sich leicht prophezeien, aber es hilft der Prophezeiung nicht auf und kann, nicht auf die Bibel, sondern auf mensch-

liche Ausschmückung fussend, nicht die Frömmigkeit fördern, die zu allen Dingen nütze ist, sondern jene spielende, die nach der Gefühlserregung des Augenblickes nichts oder Ueberspanntes wirkt. Wir sind demnach nicht unbedingt für die Schlange, so gut wir auch wissen, wie sehr sie gefallen hat. Mischte das Gedicht nicht zu sehr das Doppelwesen der Zeiten des alten und des neuen Bundes unter einander, so würden wir mit mehr Vergnügen die musikalische Behandlung zeitgemäss u. unterhaltend nennen, wenn wir ihr auch das Originelle und Geniale, in Rücksicht auf Löwe's wirkliche, anderwärts sich beurkundende Genialität, in diesem Falle dennoch nicht zurechnen würden. Dessenungeachtet bleibt das Werk ein sehr ansprechendes, den allermeisten Sängervereinen der Musikanregungen wegen zusagendes, ein Unterhaltungs-, aber nach unserm Dafürhalten nicht ein Förderungswerk der Kunst. In Allem, was nicht Religion und Frömmigkeit betrifft, sind wir auch mit Unterhaltendem zufrieden. Und nehmen wir es mit Hrn. Löwe in solchen Erzeugnissen streng, so möge er bedenken: Wem viel gegeben ist, von dem wird man viel fordern. Und dies Alles nicht wider ihn, sondern für ihn und für die Kunst.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Cassel, im Juni. Unsere Oper steht seit der Theater-Katastrophe im zweiten Jahre und geht ihren unruhigen Gang fort, d. h. sie versucht's, sich immer stabiler und solider zu machen. Und in der That, in diesem ihren Entwickelungsprozesse gewahrt man manches Zeichen zum Bessern, obgleich ihr jetziges Bestehen noch immer an die Bedingung des Wechsels geknüpft ist. Wie könnte dies aber auch bei so grosser Jugend anders sein? Die Geldmittel legen keine Beschränkung mehr in den Weg. Denken Sie sich einen jungen Fürsten, welcher mit Enthusiasmus diese Kunst liebt, beschützt und fördert; ein Publikum voll begeisterter Liebe und Kunstsinn; eine Direction von Einsicht und hingebender Aufopferung: und Sie werden mit uns auf eine schöne Zukunft schliessen. Wenn nun noch eine baldige Ergänzung alt und unbrauchbar gewordener Orchester-Mitglieder eintritt und dabei nicht immer auf solche aus den militärischen Musikchören, so brav auch mancher für letztere sein mag, reflectirt wird, sondern vorzugsweise noch einige ausgezeichnete Solospieler angestellt werden: dann würde eine solche Kapelle einen trefflichen Wiederschein auf die Oper werfen und einer Residenz immer würdiger sich gestalten; dann würde unsere Oper auch eine wahrhafte Gesangsbildungs-Schule werden, wo nicht blos Einzelne glänzen, sondern das Ganze wie aus einem Gusse sich gestalten würde. Man hat in neuester Zeit nicht unterlassen, mehre Solotänzer für ein künftiges Ballet mit nicht geringen Kosten zu engagiren: so wird es auch an Herbeiziehung einzelner trefflichen musikalischen Talente nicht fehlen. Vor allen Dingen trachte man, uns neue bedeutende Opern sobald als möglich vorzuführen, und nicht erst dann, wenn dieselben bei andern Theatern schon ausgedient haben. Wir gehören gegenwärtig zu einer der grössern Mittelstädte Deutschlands und wollen auch in musikal. Bildung und Kenntniss andern kleinern mit oft geringern Mitteln darin nicht nachstehen.

Ausser den gangbaren Tondichtungen wie der Freischütz, die Stumme, Joseph, Hans Heiling, der Templer, Johann v. Paris, Barbier von Sevilla, Fidelio, der Maurer, Zampa, Don Juan, Faust, die Braut, weisse Frau, Oberon, der Schnee, Fra Diavolo, Aloise, Jessonda u. a. hörten wir auch wieder einmal Camilla, die Vestalin und Joconde. Die nun dahingeschiedene Rottmaier (geb. Lampmann) sang die Camilla; ihre schöne, wohlthuende Stimme wird sobald keinen Ersatz finden; vorzugsweise ist für Mozart'sche Tondichtungen mit ihrem Tode ein herrlicher Ton verklungen. Ihre Gräfin in Figaro's Hochzeit wird sobald nicht vergessen werden. (Sie starb im Mai, wenige Tage nach einer glücklichen Entbindung.) Dem. Schmale sang den Pagen Cherubin als erste grössere Versuchspartie und erhielt eine recht beifällige Aufmunterung. Den Licinius in der Vestalin (Dem. Meiselbach) hatte sich der zweite Tenor Schmidt aus Braunschweig zur Antrittsrolle gewählt, er zeigte in dieser trefflichen Gesangspartie viel Lobenswerthes, vermochte aber nicht die guten Eindrücke zu verwischen, welche frühere erste Tenore darin gemacht hatten. Cinna (Föppel) vortrefflich. Hr. Schmidt debutirte dann noch als Maurer und ist nun bald ein Jahr Mitglied unserer Oper, wird bisweilen mit ersten Tenorpartieen beglückt und scheint darnach zu streben; mit welchem Erfolge, wird die nächste Zukunft lehren. Joconde (Schmidt) sang im letzten Acte die Romanze gut, Edile (Dem.

Meiselbach), Mathilde (Mad. Rottmaier), Amtmann (Birnbaum) war an diesem Abende voller Humor, desgl. der Schreiber (Specht); Lucas (Otto) laborirte an einer grausenhaften Monotonie und hat sich seitdem uns empfohlen. Hannchen (Dem. Pistor — ein Enthusiast nennt sie im Frankfurter Conversationsblatte die Casselache Gesangskönigin, da doch die Heinefetter u. A. nur Fürstinnen des Gesangs genannt wurden), der Graf (Föppel) recht brav. Die Vorstellung war im Ganzen gut und gefiel. — Von den neuesten Opern, welche wir in diesem Jahre sahen, hat des „Adlers Horst" am meisten gefallen; sie ist mehre Male wiederholt worden. Ausgezeichnet war Dem. Meiselbach (Rose), Vater Renner (Birnbaum), Richard (Föppel); vortrefflich sang Anton (Dams), lobenswerth Cassian (Schmidt). Mad. Rottmaier gab die Marie und Veronica Dem. Fürth. — In Bellini's Romeo (Dem. Meiselbach) und Julia (Dem. Pistor) haben einige Scenen, namentlich der beiden in den Titelrollen, beinahe Furore gemacht; mithin hat diese Oper nur theilweis gefallen, trotz so mancher Schönheit, welche sich darin findet; den Meisten ist die ermüdende Monotonie zuwider, und eine zu häufige Wiederholung, obgleich man dieselbe für einen Glanzpunkt der Dem. Pistor und Dem. Meiselbach hält, dürfte doch einen unvermeidlichen Ueberdruss verursachen. Ein von allen Seiten gehegter Wunsch, die Schröder-Devrient einmal als Romeo zu sehen, ist zur Zeit noch nicht erfüllt worden, da sie uns doch so nahe in Braunschweig u. Hannover letzthin gastirte. Solche Sonntagskinder in der Kunst wollen eingeladen sein, und mit Recht. — Dann sahen wir auch noch als Neuigkeit „Marie" v. Herold. Wer sich einmal durch dessen Zampa hat verwöhnen lassen, dem wird diese kleine anspruchslose Oper nicht mehr munden, und doch sind einzelne schöne Gesangstücke darin, welche ihre Wirkung auf ein nicht ganz verwöhntes Publikum gewiss nicht verfehlen werden. Der Baron (Dettmer), dessen Frau (Dem. Fürth); Emilie (Dem. Pistor) verwechselt bisweilen das Naiv-Launige mit dem Sentimentalen und verfehlt dadurch die Wirksamkeit der Situation, war aber doch im Ganzen lobenswerth; desgl. Marie (Dem. Meiselbach); Adolph (Dams) sang ein Lied mit vielem Beifall, Heinrich (Schmidt) setzte in dem Duett mit Dem. Pistor partielle Hände in Bewegung. Georg (Birnbaum) gut, Lucas (Föppel) brav, Susanne, sein Weib (Dem. Greenberg), wie immer. Auch diese Oper ist einige Male wiederholt worden. — Nun noch ein Paar Worte über die „Fremde" von Bellini, welche am zweiten Pfingsttage zum ersten Male gegeben wurde. Das Haus war fast mit lauter Fremden besetzt, welche das schöne Wetter in unsere schöne Residenz und noch schöneren Umgebungen herbeigezogen hatte. An solchen Tagen ist der Beifall immer etwas getheilt, weil den Gästen Vieles ungewohnt und neu erscheint, und die ungetheilte Aufmerksamkeit auf einen Punkt oft stört und ablenkt; genug, die Oper fand nur einen mässigen Beifall. Eine andere Oper mit verständlicherem Sujet wäre zuträglicher an einem solchen Tage gewesen. Adelaide (Dem. Pistor) bot alle Mittel ihrer Stimme auf, um dem Componisten zu genügen und das Publikum zufrieden zu stellen, und in der That, sie erreichte auch grösstentheils ihren Zweck. Arthur (Hr. Schmidt) gab an diesem Abende alles, was er von Stimme besitzt; nur liegt die Partie ausser seiner Stimme, und der allsichtbare Zwang und die augenfallende Anstrengung bewiesen, bei nicht zu verkennender Mühe, dass diese Rolle dem ersten Tenor gehört. Warum sang sie Hr. Dams nicht? Wir erinnern uns, gelesen zu haben, dass er sie vor seiner Hierherkunft in Prag mit Beifall gesungen hat. Wallburg (Föppel) war brav. — Am 14. Juni wurde die Entführung aus dem Serail als letzte Oper vor den 6wöchentlichen Ferien gegeben. Belmonte (Hr. Dams) sang einzelne Arien trefflich. Constanze (Dem. Pistor) that, was sie vermochte; zu diesem Gesangspart gehört eine Bravoursängerin ersten Ranges. Blonde (Mad. Christiany) genügte weder durch Spiel noch Gesang, desgl. Pedrillo (Hr. Granfeld); desto grösseren Beifall erntete Osmin (Hr. Dettmer).

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Mit dem öftern Aufführen der Chiara di Rosenberg und des Furioso wurde das Theater immer wüster; endlich kam der längst erwartete Bassist Barroilhet, mit ihm die neue Prima Donna Calvi an, worauf sogleich Donizetti's Torquato Tasso einstudirt und gegeben wurde. Hat man auch die Musik dieser Oper weder neu noch charakteristisch gefunden, so gefiel doch Hr. Barroilhet in der Titelrolle un-

gemein; schöne Figur; angenehme, umfangreiche, geläufige Stimme erwarben ihm in jeder Vorstellung allgemeinen Beifall. Die in Frankreich geborne Calvi, mit allerliebster Gesichtsbildung, betrat zum ersten Male die Bühne mit solcher Furcht, dass sie dem anwesenden Publikum Angst u. bange machte; an eine Aufmunterung durch Beifall war nicht zu denken, weil der Prinz Statthalter v. Sizilien gegenwärtig war. Zum Glück hatte S. K. H. selbst die Gnade, ihr einen zu schenken, was sogleich ein Tutti der Zuhörer zur Folge hatte, und sie schöne Calvi sang leidlich. Sie hat im Ganzen eine nicht üble Stimme von ziemlichem Umfange, aber wenig Seele und keine gute Action.

Sizilien, das so wenig in der Geschichte der Musik glänzt, ist dermalen ausgelassen fröhlich über seine beiden musikal. Genien Bellini und Coppola — so nämlich werden sie in einheimischen Blättern genannt — welche den Erdball jetzt mit ihren Tonschöpfungen entzücken. Wie Hr. Coppola, der kaum ein Paar Opern geschrieben und nicht über Rom hinausgekommen ist, zu dieser Glorie gelangt, begreifen selbst mehre seiner Landsleute nicht; da aber in Italien ein auf einem beliebigen Theater mit Beifall aufgenommenes Stück in einer Oper, ohne den Ort verlassen zu haben, sogleich famos genannt wird, so lässt sich die Sache leicht erklären. Man gönne den Sizilianern ihre Freude und freue sich mit ihnen.

Trapani. Hier hat ebenfalls eine schöne Prima Donna — sie heisst Padiglioni — das erste Mal, und zwar im Furioso, die Bühne betreten und sich Ehre gemacht; sie singt nicht ohne Ausdruck.

Messina (Teatro della Munizione). Glücklicher als die Parisina waren Pacini's Fidanzati mit dem neuen Bassisten Gianni, und Hrn. Coppola's Achille in Sciro, in welcher Oper die Vietti (Achille) sogar Furore machte, und Hr. Antognetti noch hübscher als zuvor sang.

Neapel. Ausser der bereits angezeigten durchgefallenen Amelia wurden diesen Karneval auf S. Carlo noch eine, und im Teatro nuovo zwei neue Opern gegeben.

S. Carlo: Sonnambula und Norma (2mal), Assedio di Corinto (7mal), Ines di Castro (neu, von Hrn. Persiani, 5mal). — Teatro Fondo: Aladino (9mal), Sonnambula und Nuovo Figaro. — Teatro nuovo: Prova d'un' opera seria (8mal), Furioso (2mal), Pulcinella condannato alle ferriere di Maremma (neu, v. Hrn. Gagliardi, 10mal), Caravana del Cairo (neu v. Hrn. Fabricio, 3mal), Sonnambula (3mal), Otto mesi in due ore (2mal), Nuovo Figaro, Barbiere di Siviglia und Elisir; sämmtlich, bis auf die neuen, bekannte Opern.

In der Ines de Castro, welche Oper hübsche Situationen und des heutigen täglichen musikalischen Brodes im Ueberflusse hat, gefielen vorzüglich das Final (d. h. das Largo mit dem Schlusse) des ersten; das Terzett zwischen der Malibran, Albini und Hrn. Porto nebst der Arie des Tenors Duprez im zweiten, und die Schlussscene der Malibran (Ines) im dritten Akte. Die Singstimme dieser Schlussscene, und mehr bedarf es nicht, folgt hier ganz, mit Hinweglassung weniger Takte des vorausgegangenen kurzen Recitativ's und des sehr kurzen Schlusses; das wäre also zugleich das allerneueste von der Malibran vorgetragene Stück, woran sie wahrscheinlich selbst Hand angelegt hat.

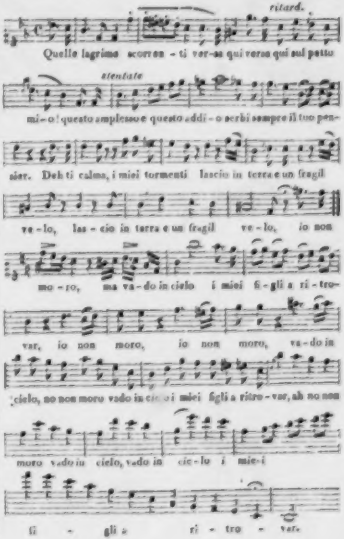

Auf diese Note fällt der Chor ein, die Sängerin athmet, sodann wiederholt sie das Ganze, welches mit den wenigen Takten der übrigen auf der Bühne befindlichen Personen in Es schliesst. An der Romanze der Ines ist gar nichts; Hr. Zeffirino spielt dabei artig ein Solo auf seiner Violoncella (la sua Violoncella, sagt bei dieser Gelegenheit ein hiesiges gelehrtes Blatt), und das ist Alles. Nur noch die holde Cabalette der Cavatina der Malibran; beide Tempi dieser Cavatine abermals in G.

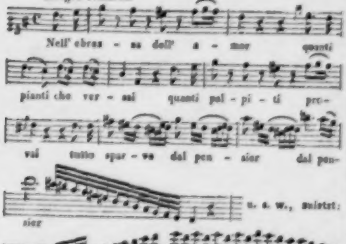

Dass die allgewaltige Gesangsheldin Malibran mit solchen Instrumentalgesängen und Salt. mortali (die ihr doch auch zuweilen nicht gelingen) unsern Nachbar Vesuv persiflirt, hat seine Richtigkeit; denn der ihr dabei gezollte Beifall ist ein Ausbruch, welcher den stärksten dieses Vulkans hinter sich lässt und das Theater leben macht. Man muss dergleichen Vorstellungen in den beiden Kolossen S. Carlo und Scala gesehen haben, wo 3 bis 4000 italienische, also nichts weniger als phlegmatische Zuhörer zugegen sind, um die Sache in Wirklichkeit zu sehen. Möchte nur der von Menschen vorgetragene Instrumentalgesang nicht so kalt lassen! Wie ganz anders wirkt der auf einem Instrumente gut vorgetragene einfache Vocalgesang!

Die Journale machen indessen einen schrecklichen Lärm von der Originalität und grossen Gelehrsamkeit der Musik dieser Oper. Man möchte dabei, gleich den seligen Göttern beim Homer, in ein ἄσβεστος γέλως ausbrechen. Wie kann Jemand, der keine Note kennt oder höchstens einen Walzer spielt, dergl. Helden all unsere Opern-Artikel-Schreiber sind, urtheilen, ob eine Musik originell und gelehrt sei?... Da aber selbst eine unserer ersten Zeitschriften, die Biblioteca italiana, mehrmals das Dogma aufstellte: nur der Unvingeweihte in die Kunst kann ein wahres Urtheil über sie fällen, so lässt sich gegen solche Weisheiten eben so wenig was sagen, als gegen den von ihr unlängst zu einer italienischen Aesthetik bekannt gemachten grossen Plan. Der sel. berühmte Ballettmeister Salvatore Viganò, der manches mit Beethoven gemein hatte (er war auch etwas taub), sprach hierüber ganz anders; er lächelte oft, wenn man ihm gewisse Urtheile über Ballets in den Zeitungen vorlas, darauf nahm er phlegmatisch eine Prise Tabak und sagte mit seiner leisen Stimme ganz gelassen: „Um einen Aufsatz über ein Kunstwerk zu machen, muss man ein grundgelehrter Theoretiker und Praktiker in dieser Kunst sein, e poi —“ hierbei lächelte er wieder, hielt still und nahm eine andere Prise; mit diesem „e poi“ wollte er sagen: und dann ist erst die Frage, ob es bei alledem noch ein Leichtes sei, dergleichen Aufsätze zu verfassen. Nein, so ist's bei der jährlichen Ausstellung der Kunstwerke, so ist es mit der Musik in Italien nicht der Fall; nur profane Köpfe haben und nehmen sich das Recht, über sie zu schreiben, der wahre Künstler muss schweigen, um nicht den Kürzern zu ziehen oder gar ausgelacht zu werden. Leider führt diese kleine Abschweifung zu einem traurigen Ergebnisse. Gerade jetzt vom April 1835 angefangen, wollte eine bekannte Musikhandlung auf dieser Halbinsel durch Zusammenwirken sachkundiger Männer eine Zeitschrift nach dem Muster der weltberühmten Leipziger Allg. Mus. Zeitung herausgeben und wenigstens für's erste Jahr keine Geldaufopferung sparen; aber noch länger und oft wiederholter Berathung hiess es: in Italien sei so etwas nicht zu wagen (!), und die Sache unterblieb, wahrscheinlich für — immer.

Ricci's Aladino (eigentlich la Gabbia de' Matti, ossia il dottor Taccarello. S. diese Blätter, 1833, S. 721) fand auf dem Teatro Fondo eine laue Aufnahme, wurde aber doch aus Mangel anderer Stücke mehrmals gegeben. Pedrazzi war ein sehr kalter Dottor Taccarello; Luzio und Salvetti ge-

Tausende von Menschen den Genuss der süssesten Lebensstunden verdanken. Ich mag auf seine Büste oder auf seine neuern Werke sehen; so finde ich da und dort die alte Wahrheit bestätiget, dass Weihe der Wissenschaften und Künste, Geist und Leben des massiglebenden achten Gelehrten und Künstlers in langdauernder, voller und kräftiger Blüthe erhalten könne. Euterpe, seine Mutter, lächelt von der Wand nach diesem ihrem Sohne, ihrem Lieblinge. Ich verstehe ihr Lächeln und bald wird sie solche unter ihr, also recht genealogisch, auf einer abgestuzten Saule ruhen und dadurch mein Musikzimmerchen zu einem Musiktempel erhoben sehen. Ja, Freund, schon jezt verdient es diesen Namen: denn seitdem ich Haydn's Büste besitze, wallfahrten auch die hiesigen Liebhaber und Liebhaberinnen der Tonkunst und Tonkünstler und Tonkünstlerinnen nach ihr. Aus manchem schonen Busen steigen Seufzer um die Fortdauer der Lebenstage dieses grossen Mannes zum Himmel, und andachtig und still sag' ich ein Amen dazu. Eine der hiesigen Grazien, eine geistvolle Dame und eine der ersten Virtuosinnen auf dem Fortepiano, setzte dem ehrwürdigen Haupte gestern einen Kranz auf, den ihre schone Hand aus Mirthen-Lorbeerzweigen und Immortellen gewunden hat. Ich überschicke Ihnen ein Lorbeerblatt davon, das Ihnen gewiss so merkwürdig seyn wird, als hatte ich es vom Baum über Virgils Grabe gepflückt. Aber, bey alle dem Vergnügen, das ich Ihnen durch dieses Geschenk herzlichst verdanke, fühle ich mich doch auch durch Ihr Verlangen — Ihnen dafür ein von meiner Hand verfertigtes Gemählde des jetzigen Zustandes der Musik in Russland zu übersenden, in keine geringe Verlegenheit gedrangt. Mein herannahendes Alter nahm mir schon vor einigen Jahren meine Cremonese aus der schwach gewordenen Hand. Traurig und seufzend über die Vergänglichkeit alles Sublunarischen senkte ich sie daher in ihren Kasten, wie den Leichnam einer treuen Freundin in ihren Sarg, stellte die Urne des unvergesslichen Mozarts darauf, und schied seitdem nach und nach von der Tonkunst bis auf das Quatuor — und von den Tonkünstlern, bis auf vier Meister, welche, als Haydn's würdige Sprachorgane für diese Musikgattung, mit ihrer Kunst mein altes Herz noch manchmal in meiner Klause erwärmen. Der jetzige Zustand der Musik in Russland ist mir dadurch fast nur wie durch's Echo bekannt. Was ich Ihnen also davon mittheilen könnte, waren allenfalls einzelne Nachrichten, die nach meiner Meynung kaum den Werth eines blassgezeichneten Schattenbildes haben könnten: und würde sich wohl Ihre Wissbegierde damit begnügen? Ueberdies kenne ich mich auch als einen schlechten Mahler, was feine Ausführung und alles anlangt, was man Conventionelles in den Künsten nennet. Bestehen Sie auf Ihrer Anforderung an mich; so wissen Sie, was Sie von mir zu erwarten haben. Um aber von meiner Seite dennoch einiges Interesse in meine Briefe zu verweben, will ich es wagen, Ihnen Bemerkungen über die Musik des russischen Volks zuerst mitzutheilen. Sie ist in verschiedener Hinsicht eine originelle Musik und jene Bemerkungen darüber werden auch dem Alterthums- und Geschichtforscher vielleicht zu mancher fruchtbaren Betrachtung die Hande bieten, denn mich daucht, dass man aus der eigenthümlichen Musik eines Volks eben so gut, und vielleicht noch leichter, auf seinen Nationalgrundcharakter etwas zuverlässiges schliessen könne, als aus seiner Sprache, aus seinen Spielen, Kleidungen, Gewohnheiten u. dgl. Was wissen wir denn überhaupt von Volksmusiken? Wenig oder nichts — und gehört eine solche Musik ausschliesslich einem Volke zu, und der philosophische Historiker kennt sie nicht, hat nichts von ihr gehört, noch gesehen; so kennt er auch nicht etwas einem Volke Eigenthümliches, das ihm doch vielleicht manches Licht für's Vergangene und Daseyende anzünden könnte. Und wenn dieses auch eine Grille wäre; so wäre es doch überhaupt nicht uninteressant, durch solche Bemerkungen von jedem Volke wenigstens zu wis-

ben ihre Rollen weit besser, die Duprez so so. Bekanntlich war diese die allererste Oper, welche Ricci für's hiesige Theater schrieb.

Gagliardi's Pulcinella hat, ohne die Zuhörer zu betäuben, eine einfache hübsche Musik. Die Prima Donna Adelaide Mazza, welche in der Prova dell' opera seria und im Barbiere debutirte, scheint die Gunst des Publikums sich zu erwerben. In der Caravana sang die Tavola zum letzten Male, und wird nach einem hiesigen vierjährigen Aufenthalte nach Mailand zurückkehren.

Noch ist die zur Feier des Geburtsfestes des Königs (12. Januar) vom hiesigen Conservatoristen Curci componirte Cantate Ruggero zu erwähnen, die eine nicht üble Introduction hat und in welcher der Baritono Coletti als Anfänger die Titelrolle ziemlich gut vortrug. Dieser Curci hat bereits zwei Operetten: Il Sarto und I Tabarri geschrieben.

Die Malibran verrenkte sich den 15. Februar auf eine komische Weise den Arm. Als sie nämlich mit einer Dame durch die Posilippostrasse fuhr, waren eben einige Lazzaroni im Begriffe, ein Schwein dem Karneval zu opfern; das arme Thier hatte Kraft genug, davon zu laufen, und gerieth zwischen die Beine der Pferde, welche scheu wurden und den Wagen mit beiden Damen umwarfen. Zum Glück verschaffte ein in der Nähe wohnender Wundarzt sogleich Hülfe und die berühmte Sängerin wurde bald von ihrem Uebel geheilt.

Diesen Winter ist endlich die Gründung einer hiesigen musikal. Gesellschaft unter dem Titel Accademia Reale di Musica e di Ballo zu Stande gekommen. Se. Maj. der König, welcher zum Präsidenten derselben den Duca di Serracapriola ernannte, nahm diese Akademie besonders in Schutz und bewilligte ihr als Vereinigungsort den Redoutensaal des Theaters S. Carlo, der nun eigens vom Hofarchitecten, Ritter Nicolini, mit besonderer Elegans zweckmässig eingerichtet wurde. Das Ganze bildet eine zu musikalischen Akademieen und Bällen bestimmte, zwischen zwei Reihen von Gemächern befindliche grosse Gallerie; in jenen wird Billard oder andere Spiele gespielt und Erfrischungen genommen. Die ungefähr viereckige Gallerie zieren vier grosse Säulen, worauf ihre Decke gestützt ist, viele Spiegel, Kronleuchter für mehr als 500 Lichter, Amorinen in Basrelief und andere Zierrathen; die königl. Munificenz liess noch das Ganze von vaterländischen Manufacturen und Künstlern aufs Schönste meubliren.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra: Le Chalet (Die Schweizerhütte) pour le Pfte seul ou avec accomp. de Violon composée par Adolphe Adam. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. p. Pfte seul 12 Gr.; av. Acc. 16 Gr.

Diese schon recensirte, 2- und 4händig zu habende Ouverture, ist demnach auch mit Begleitung einer Violine zu Gehör zu bringen und den Liebhabern leichter französischer Operettenweise zu empfehlen.

Exercices et Préludes pour le Pianof. dans tous les tons majeurs et mineurs composés — par Henri Herz. Oeuv. 21. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Das Werk, unserm J. N. Hummel gewidmet, gehört zu den besten und nützlichsten dieses Componisten. Wir haben bereits 1831 S. 10 darüber gesprochen. Diese neue Ausgabe ist wohlfeiler als die frühern.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bevorstehenden 1. August
erscheint bei uns als rechtmässiges Eigenthum:

Second grand Trio
pour Piano, Violon et Violoncelle
concertant
par
J. Mayseder.
Op. 52.

Wien, d. 16. Juli 1835.
Artaria et Comp.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. Nº. 31. 1835.

Ueber die Symphonie,

als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben,

von G. W. Fink.

Der Kunstfreund, welcher behaupten wollte, es wäre über diesen Gegenstand schon zehnmal geschrieben worden, hätte sich bedeutend verrechnet; 10mal 10 Male wäre nicht genug, denn die Welt schreibt viel. Es gehört zur Erbsünde. Das aber ist der Sünde eigen, dass eine die andere hervorbringt, unausbleiblich, unvermeidlich, damit aus vielen Sünden — helf Gott! — eine Tugend werde. Man hat uns Teutschen die Erfindung der Symphonie zugesprochen und abgesprochen, über Beides sehr viel, und häufig nichts gesprochen, denn man fragte sich nicht: Was verstehst du denn unter Symphonie? Das Wort ist ja, wie viele in der Musik, ein Chamäleon, das seine Farbe wechselt; ein Polyp, den man wie einen Handschuh umdrehen kann, und er lebt doch. Da hilft nichts zur rechten Verständigung, als die Geschichte, aus der man leider gewöhnlich nur ein Stückchen herausnimmt, um seine Beliebung zu bemänteln, damit die Hülfe zum Schaden werde. Fassen wir daher die Sache in allen Hauptveränderungen ganz und möglichst kurz zu leichter Uebersicht, und gehen wir dabei vom Grundbegriffe aus. Das wird einen sehr gelehrten Anfang geben; das Wort ist griechisch und heisst *Zusammenklang*, wie männiglich bekannt. Also haben die Griechen die Symphonie erfunden? Wenn man das Wort für die Sache nehmen wollte, wäre es vielleicht möglich; ausserdem nicht. Ehe Deukalion u. Pyrrha Steine warfen, haben andere Zungen in Osten und in Süden schon zusammengeklungen, gesungen und gespielt. Es ist schon eine schöne Zusammenstimmung, wenn die Leute mit einander unisono im strengsten Sinne des Wortes singen. Ein solcher unisonischer Gesang hiess wirklich bei den Griechen Symphonie. Sang man in der Octave mit, war er noch schöner. Darum wurden auch der Unisonus und die Octave hauptsächlich Symphonieen genannt, was also mit dem Worte Consonanz einerlei Bedeutung hat. Eins ihrer Instrumente zur Begleitung des Gesanges trug auch diesen Namen gewiss schon in ihrer ersten Kunstzeit, ob wir gleich das Instrument Symphonia erst vom Servius zur Aeneide angeführt finden. Endlich war der Ausdruck ap allgemein, dass man jede Melodie darunter verstand. Alle diese allgemeinen Bedeutungen haben sich sehr lange erhalten. Cicero nennt die Sänger Symphoniaci, und für die symphonieerzeichsten Sängerinnen wurden von den damaligen Römern die hübschen Mädchen aus Cadix gehalten. Boethius im 6. Jahrh. n. Chr. Geb. braucht in seinem 2. Buche cap. 17 S. 1406 der Baseler Ausgabe (über Musik) beide Ausdrücke Symphonie und Consonanz gleichbedeutend; zu Vitalians Zeiten (655 — 669) hiessen die Chorknaben der päpstlichen Kapelle Sinfonisten, welche mit Männern vereinigt (in der Octave) sangen und unter einem Primizerius standen; Hucbald im 10ten Jahrh. schreibt de symphoniis seu consonantiis; Guido von Arezzo im 11. Jahrh. braucht das Wort für Melodie (Utpote sit haec symphonia, qua ego docendis pueris imprimis utar); ja Hermann Finck nennt noch das Mitsingen einer Melodie in der Octave symphonizare. Es klang also der alte, ganz einfache Begriff von Symphonie immer noch durch, obgleich lange schon die *neue Kunst*, die harmonische Musik im christlichen Sinne durchgebrochen und in's Leben getreten war. War aber die musikalische Kunst im Allgemeinen eine andere, ungleich höhere geworden, so musste auch der allgemeine Ausdruck „Symphonie" sich dem veränderten Stande anschliessen und ein in sich höherer werden. Dass er dabei die lange gewohnte Allgemeinheit festhielt, also nichts Besonderes, für sich Bestehendes, keine eigenthümliche Musikgat-

tung bedeutete, ergibt sich aus dem die gewaltsam springenden Naturgange menschlicher Bildung und aus einer Menge von Zeugnissen, deren vorzüglichste völlig hinreichen zum gültigsten Beweis. Man fing nun an, die neue Harmonie, den sogenannten Contrapunkt ganz im Allgemeinen Symphonie zu nennen. Anstatt des, von Mattheson barbarisch genannten Wortes „Contrapunkt" bediente man sich nicht zu selten des Ausdruckes Symphoniurgie, worunter man nach Doni's Erklärung Vollstimmigkeit der Harmonie verstand.*) In diesem allgem. Sinne wird z. B. der berühmte Contrapunctist der Ockenheim'schen Schule, Anton Brumel, von Glarean in seinem Dodekachord eximius Symphoneta gepriesen, was augenscheinlich nichts anders als einen harmonischen Tonsetzer im Allgemeinen bedeutet, ohne allen Unterschied, ob der Satz für Sänger oder für Instrumentalisten war. Ja der harmonische Satz für Sänger stand noch lange so hoch oben an, dass die Instrumente, die noch in ihrer Kindheit lagen, nur als dienende Begleitungswerke und vorzüglich anstatt harmonischer Stimmenbegleitung zur Verstärkung der Singstimmen im Unisono gebraucht wurden. Es sind auch noch eine grosse Anzahl von Gesangscompositionen vorhanden, die Symphonieen hiessen. So wurden namentlich im 16. u. 17. Jahrh. sehr viele Symphoniae sacrae geschrieben, wo als Verstärkung der Singstimmen und zu harmonischer Ausfüllung auch Instrumente angewendet wurden. Wir besitzen dergleichen von den berühmtesten Männern jener Zeiten, z. B. v. Joh. Gabrieli, Heinr. Schütz (Sagittarius) u. s. w. Hr. v. Winterfeld hat uns erst neuerlich in seinem Geschichtswerke dergleichen mitgetheilt, besetzt mit Cornetti (Zinken), Tromboni e Voci; ferner mit Cornetti, Tromboni e Violini.

Man wendete nun die harmonischen Verbindungen des mehrstimmigen Gesanges für alle Arten der gebräuchlichen Instrumente an und nannte diese harmonischen Instrumentalsätze so gut, wie die contrapunktischen Gesangsätze, im Allgemeinen Symphonieen. Man vgl. Kirchers Musurg. S. 592. In diesem Sinne rechnet derselbe Verf. S. 465 die Präludien der Orgel, die Toccaten, Sonaten und Ricercaten des Clavicympels unter die Symphonieen.

*) Eben so schreibt Athanas. Kircher in s. Musurgia univers. II. S. 212 im 1. cap. de Symphoniurgia; hier heisst es gleichfalls: Symphoneta, sive Compositor harmoniae. —

Wie mag mancher sich wundern, wenn man die dem Gesange eingemischten Instrumentalsätzchen, die spätern Ritornelle, auch Symphonieen nannte? Jeder kurze Instrumentalsatz, ohne dass irgend eine Art besonders herausgehoben werden könnte, hiess Symphonie. Der Instrumentenstyl ahmte aber den Gesang nach, besonders den Styl der ausserordentlich beliebten Madrigalen. Auf die Menge der Stimmen kam dabei nichts an. Zu Ende des 16ten Jahrh. schrieben die beiden Gabrieli Concerte und Sinfonien zu 12 u. 16 Stimmen; es waren aber auch 2 u. 3 Stimmen genug, eine Symphonie zu bilden, was sehr lange so blieb, wie wir sehen werden.

Seit der andern Hälfte des 17ten Jahrh. fing man nach und nach an, bei der Mühe, die man sich für bessere Ausbildung der Instrumente gab, die Gesangsätze immer seltener, dagegen die Instrumentalsätze immer mehr u. vorzugsweise Symphonieen zu nennen. Nur lag noch lange kein besonderer Begriff zum Grunde, immer noch der allgemeine, so dass jede Musik für Instrumente, jede Intrade, Einleitung, Ritornell u. s. f., etwa mit Ausnahme des grossen Concerts für irgend ein dazu taugliches Instrument, Symphonie benannt wurde. So gab z. B. Nicolo Porpora 1733 zu London Sei Sinfonie di Camera heraus; und diese Symphonieen sind nichts anderes, als 6 Trio's für 2 Violinen und einen Bass, noch sehr mittelmässig, wenig Vertrautheit mit dem Instrumentalsatz beurkundend. Selbst Luigi Boccherini nannte sein erstes in Paris gestochenes, 1768 herausgekommenes Werk 6 Sinfonies. Es waren aber Violinquartetten mit obligatem Violoncell. Und dennoch zeigen diese Werke einen ungemeinen Vorschritt der Symphonieencomposition, wenn man sie mit manchen Kleinigkeiten vergleicht, die etwa 100 Jahre früher unter diesem Namen gedruckt wurden. So gab z. B. Georg Weber 1649 (Danzig, bei Jac. Andr. Buch) heraus: 7 Theile wohlriechender Lebensfrüchte eines recht Gott-ergebenen Herzens etc. mit ganz schlechten Melodien bequemet und in 1, 2, 3, 4, 5 Stimmen zu singen; mit etlich beigefügten Sinfonien zu 2 Violinen und dem Basso continuo. Sie sind aber auch darnach! ganz kurze, höchst einfache Stückchen in ein paar Zeilchen. — Bei der Unbestimmtheit des Begriffes war das, was man Symphonie nannte, ein Allgemeinausdruck für jeden Versuch jeder nicht genau zu bezeichnenden Instrumentalcomposition; selbst wahre Tanzpartiten

erhielten diesen Namen. Dabei konnte es kaum fehlen, dass die steigende Liebe zu grösserer Ausbildung der Instrumentalsätze manchen Componisten auf den Gedanken brachte, dergleichen Partieen für ein vergrössertes Orchester zu versuchen; vorzüglich vor Allen waren es die Teutschen. Einer der ersten, die sich hierin hervorthaten, war Joh. Agrell, ein Teutscher, welcher 1725 in Cassel Symphonieen schrieb mit 2 Violinen, Viola, Cembalo, Hörnern, Oboen, Flöten und Trompeten. Sie wurden später, als er Kapellm. in Nürnberg war, 1746 unter dem Titel: Sei Sinfonie a quattro etc. gedruckt. Sein zweites Werk der Art hatte zu den Streichinstrumenten nur Hörner. Seit dem Anfange des 18. Jahrh. griffen diese mehrstimmigen Orchestersätze, welche verschiedene Stücke hinter einander brachten, etwas mehr um sich, obgleich mancher Kunstkenner mit diesen wenigstens verlängerten Instrumentalpartieen nicht zufrieden war. Merkwürdig, und in mehr als einer Hinsicht, ist Mattheson's Bemerkung in s. Musica critica, P. V. S. 12 (Hamburg, 1725): „Ich bin nicht für lange Symphonieen, ungeachtet verschiedene gute Componisten, weil ihnen in der Instrumentalmusik etwas Sonderliches beiwohnet, in lange Symphonieen oder Sonaten dermaassen verliebt zu sein scheinen, dass sie ihr Exordium bald grösser machen, als den ganzen Sermon. Eine Symphonie von 24 Takten ist allemal lang genug zu einer solchen Musik, die an ihr selbst nicht kurz sein kann.“ Erstlich wird es durch dieses Zeugniss Mattheson's klar, dass 1725 dergleichen sonatenähnliche Symphonieen in Teutschland schon nicht zu selten waren, und zweitens sieht man, dass sich der allgemeine Begriff zum Theil wenigstens schon eingeengt hatte. Gewöhnlich verstand man also darunter Einleitungssätze der Instrumente für grössere Werke, was man auch Intraden und Ouverturen nännte. Besonders in Italien und England wurde dieser Begriff vorherrschend, und in Italien, wo die Instrumentalmusik keine grossen Fortschritte machte, heissen bekanntlich die Ouverturen (man hat das Wort nicht; zuweilen wird es jedoch jetzt dem Auslande entlehnt) noch immer Sinfonien. — Wir bemerken leicht, dass sich im Grunde nichts so festgestellt hatte, als dass man seit lange unter Symphonie nicht mehr den Gesang, wie früher, sondern Instrumentalmusik verstand. Diese aber war von verschiedener Art, so dass man sich mit Unterabtheilungen zu helfen beflissen war. Daher schreibt derselbe Mattheson in s. vollkommenen Kapellm. S. 234: „Eine mässigere Gattung, als die Concerti grossi, welche die stärkste Vollstimmigkeit erfordern und dem Vergnügen dienen, gibt die Symphonie in der Kirche, der Kammer und der Oper, welche, ob sie gleich eine ziemliche Besetzung von Streich- und Blasinstrumenten zugleich erfordert, dennoch so verwöhnt und üppig nicht sein darf, als das grosse Concert. Sie dienen den vornehmsten Singspielen zur Oeffnung, so wie die Intraden den geringern. Ihre Haupteigenschaft besteht darin, dass sie in einem kursen Begriffe und Vorspiel eine kleine Abbildung desjenigen machen, was folgen soll.“ — Und so hielt denn auch Mattheson den in Italien und von dorther sich verbreitenden Begriff der Einleitungsmusik durch Instrumente fest, legte ihnen jedoch einen Inhalt bei, nach welchem man nicht in Italien, wohl aber in Teutschland fragte. Denselben Begriff hält noch Sulzer in der allgemeinen Theorie der schönen Künste fest, ja er setzt die Ouverture *höher* als die Symphonie und gibt an, dass die Symphonie die Ouverture verdrängt habe, weil die letzte schwerer vorzutragen und noch schwerer zu machen sei, als die leichtere Symphonie. Darum verlangt er auch noch ausdrücklich, es sollen in der Symphonie, die kein Uebungsstück, wie etwa die Sonate sei, sondern gleich vom Blatte getroffen werden müsse, keine Schwierigkeiten vorkommen, die von Vielen nicht sogleich getroffen und vorgetragen werden können. — Eben so stellt auch Schubart in seinen Ideen Ouverture u. Symphonie zusammen und sagt von Beiden fast nichts. Er meint: „Diese Gattung von Tonstücken ist aus der Eröffnung der musikalischen Schauspiele entstanden.“ Er hätte richtiger gesagt, sie ist unter andern auch als Einleitungsmusik zur Oper angewendet worden. „Endlich ist sie in Privatconcerte eingeführt worden.“ Das war längst geschehen, und in sehr verschiedener Weise, was aus dem Gesagten deutlich geworden sein wird. „Sie bestehen meist aus einem All., Andante und Presto. Doch binden sich unsere Künstler nicht mehr an diese Form.“ Sie hatten sich an keine bestimmte Form gebunden; sie war so verschieden, als der Begriff allgemein, schwankend und also wechselnd und mannichfach war. Lange schon hatte es Symphonieen zu 6 und 8 Partieen gegeben, und wiederum ganz kurze, so kurz wie ein Ritornell. Sch. fährt fort: „Symphonie ist in der heutigen Gestalt

gleichsam laute Vorbereitung und kräftige Einladung eines Concerts." Sie galt demnach auch unserm Schubart noch als Einleitungsmusik. Wenn er nun gleich noch hinzusetzt: „Die Componisten weichen oft mit grossem Effecte von der angegebenen Form ab", so nahm er dennoch den neuen Stand der Sache viel zu gering und niedrig, denn er schrieb dies etwa 1790 (sein Sohn Ludwig liess des Vaters Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst 1806 in Wien bei Degen drucken). Hatten auch namentlich die teutschen Componisten sich seit 1700 durchaus nicht nach den einengenden Beschreibungen der Theoretiker gerichtet, sondern sich vielmehr der Freiheit bedient, die im Worte selbst ihren Grund hatte, so hatte man sich doch keineswegs hoch über den Begriff einer Unterhaltungsmusik leichter Art für Instrumente emporgeschwungen, bis Jos. Haydn kam, das Hergebrachte verdrängte, Geist und Leben in eine bisher meist lockere Musikart brachte und, eine neue Bahn brechend, Gehalt und Wesen in sie schuf, die dem sichern Ganzen erst das Siegel der Vollkommenheit aufdrückte u. die Symphonie zu einer völlig neuen, inhaltsvollen, wahrhaft grossen und in sich selbstständigen Musikgattung erhob, wie sie vor ihm schlechthin nicht vorhanden gewesen war. Mit unserm J. Haydn fängt eine ganz neue Aera nicht allein der Symphonie, sondern der ganzen Instrumentalmusik an. Man muss in dieser Hinsicht sagen: Das Alte ist verschwunden, und siehe, es ist Alles neu geworden. Das Wesen, also auch der Begriff der Symphonie ist völlig geändert; gross ist sie geworden; man sollte sie also zum Unterschied von der alten die „grosse Symphonie" nennen. Das ist ihr Name, und die Ehre, sie geschaffen zu haben, gebührt allein den Teutschen, und diese Ehre wird auch nicht von uns genommen werden. Zwar haben freilich andere Völker möglichst an diesem hohen Ehrenpfeiler teutscher Tongewalt gerüttelt, es kann geschehen, wenn etliche wissende Männer der Ihrigen mit allerlei Geschichtsauslegung ihnen mindestens einen Eckstein zu retten und in ihre Heimath zu verpflanzen sich anstrengten: es kann aber nicht fruchten, denn die Wahrheit und das Wesen spricht für uns; die zwei bestehen.

Darüber und über den wesenhaft eigenthümlichen Begriff der neuen, teutsch geschaffenen u. vollendeten „grossen Symphonie" in der Fortsetzung.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Königreich beider Sizilien. (Beschl.)

Neapel. Die von der Accademia Reale di Musica e di Ballo (s. die vorige Nummer der All. Mus. Zeit.) bisher gegebenen Akademieen wurden jedesmal mit Gegenwart Ihrer MM. des Königs und der Königin, mitunter auch von den Prinzen von Capua und Salerno, von der Königin Mutter und den Prinzessinnen besucht; der Saal war stets gedrängt voll. Um aber den Lesern dieser Blätter auch eine Idee von den vorgetragenen Musikstücken zu geben, folgt hier das Verzeichniss jener der bisherigen allerglänzendsten Akademie: Erster Theil. Ouverture aus Auber's Muta di Portici. — Quartett aus Rossini's Viaggio di Rheims, vorgetragen von den Damen Malibran und Duprez und von den Herren Duprez und Porto. — Duett aus Mercadante's Caritea, vorgetragen von benannten Damen. — Pianoforte-Variationen mit Begleitung des Orchesters, vorgetragen v. Hrn. Theod. Döhler, Kammervirtuosen des Herzogs von Lucca. — Chor aus Conte Ory v. Rossini. — Terzett aus derselben Oper, vorgetr. v. benannten Damen und Hrn. Duprez. Zweiter Theil. Ouverture aus Fra Diavolo, v. Auber. — Chor und Barcaruola aus der Muta di Portici, vorgetr. v. Hrn. Duprez. — Arie aus der Caritea v. Mercadante (Malibran). — Violinconcert, comp. u. gespielt v. Hrn. de Beriot. — Gebet aus der Muta di Portici. — Quintett aus Meyerbeer's Crociato, vorgetr. v. benannten Damen, einer Seconda Donna, den Herren Duprez und Porto.

NB. Die erste Akad. begann mit einem von dem 84j. Zingarelli (den auswärtige Blätter in die andere Welt schickten) eigens für sie comp. Inno.

Die Forderungen des Hrn. Bellini waren so hoch gespannt, dass der Contract mit ihm gebrochen wurde, und er also für jetzt um so weniger nach Italien kommen dürfte, da es heisst, er habe den Auftrag erhalten, eine französische Oper für's Pariser grosse Theater zu schreiben.

Ein Gesanga-Zögling des hiesigen Conservatoriums, Namens Patania (Tenor), reist jetzt auf Kosten der Malibran.

Kirchenstaat.

Der verflossene Karneval bietet im Kirchenstaate ein reichhaltiges Register von Theatern dar,

nur ist nicht alles Gold, was glänzt. Denn schon die Stimmen unserer dermaligen zahlreichen Sänger in Italien, welch' ein Stoff zu physiologisch-pathologischen Betrachtungen! Keine Infinitesimalrechnung ist im Stande, die unendlich vielen Abstufungen des Distonirens der heutigen italienischen Sängerwelt, dessen Causa proxima in der ermüdenden modernen Oper liegt, anzugeben. Zum grössten Unglücke ist die heutige Distonirseuche sogar in die Drehorgeln gerathen, und seit einem Jahre hört man oft diese Maschinchen die allersüssesten Cabaletten mit abscheulich falschen Tönen vortragen: ein wahres Bittersüss. Eine zweite Hauptrubrik des nicht allzuschr glänzenden Goldes ist der jetzige Gesang selbst. Indessen, Italien bleibt doch immer das schönste u. prächtigste Land, und was Theaterwesen betrifft, gewiss einzig in Europa. Also zu den Theatern in

Rom (Teatro d'Apollo). Einzelne Beifallsbezeigungen abgerechnet, ging es hier nicht gut, und alle gegebenen Opern machten mehr oder weniger Fiasco. In der ersten bereits angezeigten Parisina verunglückte auch der aus Spanien zurückgekehrte brave Tenor Trezzini, welchen das Mailänder grosse Theater bereits auf drei Jahre engagirt hat. In der zweiten Oper, Mercadante's Caritea, sang die Pateri, die Lorenzani und der Tenor Biacchi. Die einst fast rühmlich bekannte Altistin Lorenzani hat von je her eine gute Gesangschule gehabt; jetzt fehlt diesem Gesange Leben und jugendliches Feuer. Die Pateri schnörkelt brav. Die Semiramide mit der Unger gefiel kaum in der ersten Vorstellung; darauf gab man die Norma, ebenfalls mit der Unger, da aber die Pateri als Adalgisa und Bottari als Oroveso nicht behagten, so ging bald die unlängst von Mercadante zu Bergamo componirte Oper Oggero il Danese als fünfte Karnevalsoper in die Scene und fiel ganz durch.

Am 27. Febr. gab Hr. Stanislao Ronzi, ein guter Violinspieler, der unlängst aus Frankreich zurückkam, eine musikal. Akademie in diesem Theater mit vielem Beifall; die Gesangstücke wurden von der Unger, Lorenzani und dem Hrn. Biacchi vorgetragen. Die Familie Ronzi ist ganz musikalisch. Der Vater war Balletmeister. Die Tochter Giuseppina (berühmt) sang diesen Karneval auf der Scala zu Mailand; der Bruder Antonio, auch Componist, singt dermalen als Tenor auf unserm Theater Valle (s. weiter unten); der jüngere Bruder Luigi will auch componiren. In benannter Akademie spielte Hr. Antonio mit seinem Bruder Stanislao ein sogenanntes Doppelconcert für Pianoforte und Violine; er ist aber weder als Componi., noch als Sänger und Spieler vortrefflich zu nennen.

(Teatro Valle.) Bei allem Gefallen der 3ten Oper Sonnambula, in welcher David sang, wurde sie durch die bereits angezeigte erste neue Oper: Chi dura vince, aus der Scene verjagt; jetzt sah man erst ein, welch' eine Originalität und Philosophie in dieser Musik verborgen lag, und wie gut die Spech, die Herren Ronzi, Rovere u. Schober (lechner) sie vorzutragen wussten. Aber tot capita tot sententiae, es gab eine nicht unbedeutende Zahl, welche richtiger urtheilten und dem Hrn. Ricci blos einiges Talent im Buffostyle und weiter nichts zugestanden; demungeachtet siegte Ricci über Bellini. Die dritte ebenfalls neue Oper: La testa di bronzo, von Hrn. Giacomo Foutemaggi, machte Fiasco, weil man sie zu gelehrt, in der italienischen Theatersprache langweilig fand. Ein von diesem Maestro für Neapel unlängst componirtes Oratorium: Gefle, war weit glücklicher. In dieser Testa di bronzo debütirte die Luvredo, eine Schülerin des braven Bassisten Patriossi aus Loreto, die eine gute Schule hat. Die vierte, abermals neue Oper, Nina pazza per amore, war vom Maestro Pietro Antonio Coppola. Das Buch, bekanntlich schon von Paesiello in Musik gesetzt, wurde vom Dichter Ferretti umgearbeitet. Hr. Coppola ist zwar auch in Catania geboren; dass aber Catania nicht das Land der Orpheus sei, wie die Sizilianer glauben, beweist diese Nina, welche, einige nicht üble Dingerchen etwa ausgenommen, eine mit neumodischen Schönheiten gepfropfte saftlose Pflanze ist. David war nicht bei Stimme; die Spech gefiel am meisten, desgleichen ihre Cavatine, ihr Duett mit David, ein Chor und Einiges im ersten Finale. Maestro u. Sänger wurden oft, Ersterer 7mal auf die Scene gerufen; sogar der Dichter musste erscheinen, es war ein Jubel ohne Gleichen.

Terni. Das neue Theater wurde hier am verwichenen 29. Dec. mit dem Furioso eröffnet, worauf die Gazza ladra folgte. Die nicht über's Mittelmässige hervorragenden Hauptsänger waren: die Smeralda Salvatori aus Perugia (Anfängerin, nicht ohne Anlagen), der Tenor Fortunato Bovioni, der Buffo Giovanni Zampettini und der Bassist Francesco Gramacini. Opern und Sänger gefielen.

Spoleto. Bellini's Norma und Straniera erfreuten diesen Karneval die Hauptstadt Umbriens, in

ihnen vorzüglich die Prima Donna Carolina Soret mit einer umfangreichen geläufigen Stimme. Die andere Prima Donna, Caterina Spisena, aus Bologna, hat eine gute Gesangschule, ist Anfängerin und sehr befangen. Warum aber der Tenor Francesco Nucelli in der Introduction der Straniera vor Furcht beinahe aus dem Tacte kam, wissen sich die Spoletaner um so weniger zu erklären, da er sich in der Norma wacker hielt. Der junge Bassist Luigi Rinaldini that sein Mögliches.

Todi. In Rossini's Matilde Shabran betrat zum ersten Male die Bühne eine Amalia Badessa (Mezzosopran) in der Rolle des Edorda mit einer nicht üblen Stimme und nicht guten Aussprache. Der Buffo Pietro Zambelli belustigte die Zuhörer. Der Bassist Rocco Santini, mit keiner eigentlichen Basstimme, erwarb sich ihren Beifall. Dem Tenor Antonio Michelini war die Rolle des Corradino nicht angemessen. Ueber Alle ragte die Prima Donna Emilia Santi in der Titelrolle hervor, weil ihre Stimme und Gesang weit besser als die ihrer Collegen war. Sie machte sich ebenfalls Ehre in dem nachher gegebenen Barbiere di Siviglia.

Orvieto (Teatro della Fenice). Ein 20jähriges schönes Frauenzimmer, Namens Paradisi, betrat als Adalgisa in der Norma zum ersten Male die Bühne. Stimme und Action berechtigen zu guten Hoffnungen. Was fiel doch dem Hrn. Nicolai ein, in seinem saubern Buche: „Italien, wie es wirklich ist" zu sagen, es gebe keine schönen Frauenzimmer auf dieser Halbinsel? da sogar im Königreiche beider Sizilien, wo es in der That wenig schöne Damen gibt, dies Jahr ein Viertelduzend nagelneuer schöner Prime Donne die Bühne betraten!

(Fortsetzung folgt.)

Cassel. (Beschluss.) Die Mitglieder der Kurfürstl. Kapelle haben zum Besten ihres Pensions-Fonds diesmal drei Winterconcerte gegeben, welche, wie gewöhnlich, sehr mittelmässig besucht wurden. Es ist uns unbegreiflich, mit welcher Lauheit man diese Genüsse aufnimmt. Eine Hauptursache mag wohl mit sein, dass diese Concerte im Hoftheater gegeben werden; dazu gehört ein schöner Saal, worin die ganze Zuhörerschaft mehr einer grossen Gesellschaft ähnelt, und wechselseitige Unterhaltungen gepflogen werden können; dann aber auch mag die wenige Abwechselung mit Schuld sein. Wir hören zu viel und zu oft von einem und demselben Componisten. Die braven Solospieler unserer Hofkapelle sind dünn gesäet, mit zwei bis vier sind wir schon fertig. Ein anderer Uebelstand ist endlich, dass man mit den Ouverturen und Symphonieen die Concerte beginnt, anstatt mit denselben zu schliessen, und dadurch schon halb ermüdet für die Einzelnheiten im Gesang u. auf den Instrumenten keinen rechten Sinn mehr hat, zumal da erstere grösstentheils aus gangbaren Opern genommen werden.

Im ersten Concert (13. Nov. 1834) wurden ausgeführt: Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum; sie gefiel sehr und wurde später noch einmal auf Verlangen gegeben; es war überhaupt das erste Mal, wo wir etwas von diesem ausgezeichneten Componisten hörten. Die Kenner fanden sie interessant, und verkannten nicht das eigenthümliche Streben nach Beethovenscher Originalität und Bizarrerie. Sie wurde sehr gut executirt. Eine Scene und Arie von Spohr trefflich componirt, aber von Dem. Pistor nicht zur Genüge vorgetragen. Hr. Adolph Hesse aus Breslau gab ein Pianoforte-Concerte von seiner eigenen Composition, welches beifällig aufgenommen wurde, desgl. seine dritte Sinfonie und ein Rondo capriccioso für Pianoforte allein. Diese Musikstücke reichten hin, um in Hrn. Hesse einen sehr fleissigen, talentvollen und correcten Componisten kennen zu lernen, welcher sich im Spohr'schen Geiste herangebildet hat. Ausserdem sang Hr. Schmidt noch ein Lied von Marschner, was nicht gut gewählt war; unser trefflicher Solospieler Wiele trug ein Violinconcert von Maurer vor, welches mit grossem Beifall aufgenommen wurde. Den Beschl. machte das erste Finale aus Zemire u. Azor von Spohr, von den Damen Fürth, Pistor, Meisselbach und den Herren Schmidt u. Föppel gesungen. Es dehnte sich dieses erste Concert bis gegen 10 Uhr aus, und das war viel zu lange.

Den 11. Decbr.: die obenerwähnte Ouverture von Mendelssohn-B. wiederholt; eine Arie aus Sargines, von Dem. Pistor gesungen. Nonetto concertante von Spohr. Dann dessen vierte Sinfonie, mit vielem Antheil aufgenommen. Hr. Dotzauer (zweiter Vcellist) trug ein Rondo für's Violoncell, von seinem Vater componirt, trefflich vor. Den Beschluss machte ein Quintett aus Così fan tutte.

Das dritte und letzte Concert nach einem langen Zwischenraum den 19. März 1835: Ouverture von Onslow; Arie aus Zemire und Azor von

Spohr, gesungen von Dem. Pistor; Concertino für Clarinette von Iwan Müller, geblasen von Bäuder, recht brav. Terzett aus dem Zweikampf von Herold, von Dem. Pistor, Mad. Rottmaier und Hrn. Schmidt. Dann zum ersten Male die dritte Sinfonie von Kalliwoda, ein Potpourri über Themen aus Jessonda, für Violine u. Violoncello v. Spohr, gespielt vom Componisten und Hrn. Hasemann. Ein seltener Genuss an diesem Abende, diese beiden Meister auf ihren Instrumenten zu hören. Ein lauter, dauernder Beifall belohnte beide für diese Hochgenüsse. Aufgefallen wird es Ihnen seyn, dass wir diesmal gar nichts von Beethoven gehört haben; darein müssen wir uns fügen, aber hart ist es jedenfalls. — Den 27. März gaben die beiden Musikvereine Liedertafel und Eunomia zum Besten der Armen ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert, welches sehr besucht war und sich die allgemeine Zufriedenheit erwarb. Sie führten die Ouverture aus Olympia von Spontini, die wir noch nie hörten, nach ihren Kräften brav aus; desgl. einen Männerchor aus „Elisa" von Cherubini; ein Concertino für Posaune, comp. von Ferling, vorgetragen von Bettenhausen; Wielinger-Balk, Männerchor mit Orchesterbegleitung, Gedicht von Tegner, comp. von Panny, ganz vorzüglich; desgl. der Rhein, Volksgesang von Panny, vortrefflich; ein Krommer'sches Concertante für 2 Clarinetten von Bauth und Heisterhagen mit Beifall vorgetragen. Der Herbst am Rhein, Männerchor mit grossem Orchester von Panny, gefiel sehr; desgl. ein Kriegerlied von demselben. Es war dieses ein genussreicher Abend, theils durch das viele Neue, theils durch die Ueberraschung, dasselbe von Dilettanten so trefflich ausgeführt zu hören. — Weil die beste Würze unseres Lebens im verflossenen Winter der Tanz war, so haben wir uns auch auf Tanzcompos. gelegt. Unser vortreffliches Orchestermitglied Deichert lieferte ein Heft vierhändiger Tänze; Adolph Herstell, Sohn des trefflichen Organisten, Seminar-Musiklehrers und verdienstvollen Psalmen-Componisten, gab zehn neue Tänze nach Opern-Motiven. Mosenthal erfreute uns mit mehren neuen Liedercomp. Gelingt es uns, den trefflichen Heubnelschen Flügel Hasemanns, wohl den schönsten jetzt in unserer Residenz, käuflich an uns zu bringen, so wollen wir diese Lieder darauf durchspielen und in unserm nächsten Berichte mehr davon berichten. Wir schliessen unsern etwas langen Bericht mit der Erwähnung eines Werkes, welches Sie hören müssen, um sich zu überzeugen, dass Deutschland noch gegenwärtig Meister in der Kirchenmusik besitzt, die des Ruhms der ältern werth sind. Wir meinen Spohrs neues am Charfreitage und am ersten Pfingstfeiertage gegebenes Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden", worüber ein trefflicher Musikkenner in einem Ihrer Blätter bereits ausführlich gehandelt und doch noch eher zu wenig als zu viel gesagt. Die Solopartieen wurden theils von Mitgliedern der hiesigen Gesangvereine ausgeführt, worunter wir ehrenvoll auszeichnen müssen Dem. Sophie Pfeifer mit einer wunderherrlichen Stimme u. guten Schule, und Hrn. Schmelz, einen kräftigen Tenor und kunstgeübten Sänger, anderer vortrefflichen Dilettanten nicht zu gedenken; theils von Mitgliedern unserer Oper, der Dem. Pistor, deren Stimme uns in der Kirche nicht recht zusagen und ansprechen wollte; den Herren Föppel, brav, Schmidt, Dettmer, Birnbaum und Hofmann. Auch den Ausführern der Chöre beiderlei Geschlechts gebührt unser Dank; denn wie hätten wir ohne sie ein solches Werk hören können?

Kurze Anzeigen.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen comp. von Jul. Schneider. Op. 24. Partitur und Stimmen. Berlin, b. Gröbenschütz u. Seiler. Pr. 20 Sgr.

Diese 4 Männerlieder sind: das Bundeslied v. Th. Körner; das Vaterland Preussen; Amor und Bacchus, von A. Bode; Ständchen, von Winter. Zum Theil sind sie bei Gelegenheit des vorjährigen Musikfestes in Potsdam mit Beifall gesungen worden; sind ansprechend in Melodie und Harmonie, wenn wir auch in der letzten einige Kleinigkeiten anders gestellt wünschten. Wir berühren dies nur unsers musikalischen Gewissens halber, denn im Ganzen sind sie sorglicher harmonisirt, als viele andere, namentlich ausländische; auch wird den Sängern zuverlässig Alles, wie es steht, nach ihrem Sinne, und keines dieser Lieder besonders schwierig sein. Das Heft ist demnach, insbesondere den Preussen zu empfehlen.

Trois Duos concertans pour II Flûtes composés — par C. G. Belcke. Op. 11. No. 1, 2 et 3. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

Alle drei Hefte sind im ernsten imitatorischen Style gearbeitet und zum Studium nützlich oder für schon Geübte zum Vergnügen, das ihrer Fertigkeit angemessen ist. Der Fleiss des schon gekannten Componisten, der sichtbar auf die Arbeit verwendet wurde, verdient ausgezeichnete Anerkennung. Nur in wenigen Wendungen des nicht leichten zweistimmigen Satzes hätte ein wiederholtes Prüfen noch Einiges zu verbessern gefunden. Zuweilen ist auch die Orthographie nicht ganz genau: allein man hat sich nun einmal ziemlich allgemein erlaubt, nicht mehr darauf zu sehen. Es wird nur darum noch nicht gut; die besten Componisten nehmen sich nur dann eine solche Freiheit, wenn der Grund der Verwechselung, der sich meist im Wesen des Instrumentes findet, in die Augen springt. Wir sind gewiss, dass der immer vorwärtsstrebende Componist auch darauf achten wird, wenn man die Sache jetzt auch häufig genug unter die Gleichgültigkeiten setzt. Uebrigens werden diese mit Vergnügen durchgesehenen concertirenden Duos Nutzen bringen, wie das folgende Werkchen, das für gute Weiterbildung schon gebildeter Bläser sorgt:

Trois Caprices pour la Flûte comp. par C. G. Belcke. Oeuv. 12. Liv. 2 des Caprices. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

Gute Flötisten und solche, die es werden wollen, haben es nicht zu übersehen.

---

6 *Rondino's über beliebte Opern-Melodieen für Violoncell und Pianof.* No. 1 u. 2 aus der Oper: *Capuleti u. Montecchi*; No. 3 u. 4. aus *Norma*; No. 5 u. 6 aus *Sonnambula*, comp. von *J. J. F. Dotzauer.* Op. 131. Prag, bei Marco Berra. No. 1: 1 Fl. 15 Kr.; jedes Heft der übrigen 1 Fl. Mze.

Sehr gefällige Unterhaltungen für Liebhaber in häuslichen Kreisen und zu angenehmen Studien für Violoncellisten, die bereits Ton und Fertigkeit in nicht zu geringem Maasse besitzen. Sie sind sämmtlich mehr für diese berechnet, um sich damit vor Freunden zu zeigen, als für Pianof.-Spieler, die zwar nicht vernachlässigt sind, jedoch Alles leicht vom Blatte spielen werden; für nur mässige Pianofortespieler wird das Ganze zugleich eine Uebung sein, die ihnen bald Freude machen wird. Allen 6 Heften können wir lebhaften Beifall der Mehrzahl versprechen.

Neue Pianoforte-Schule in 184 Uebungen, oder Materialien für den Unterricht u. das Selbststudium am Pianof. Herausgegeben — von Jul. Knorr. Leipzig, bei R. Friese. Pr. 1½ Thlr.

Der Verf. glaubte, nach seinen eigenen Worten der Vorrede, dieser neuen Pianoforte-Schule eine grössere Verbreitung zu verschaffen, wenn er keine eigene Methode darin entwickelte, so dass sie überall, bei jeder Methode, in Anwendung gebracht werden könnte. Er hielt das Massenhafte anderer Schulen für abschreckend und kleinere bei gefälligerer Behandlung der Stoffe für nicht ausreichend. Es konnte demnach bei dem gewissenhaftesten Studium aller zweckmässigen Lehrbücher u. Etüden durchaus nichts Anderes als eine scharfe, gedrängte Auswahl des Ausreichenden gegeben werden, was an und für sich dankenswerth ist. Man wird diese sehr gedrängte Auswahl nützlich finden. Nach 5 Seiten Text beginnen die Notenbeispiele mit eingestreuten kurzen Bemerkungen. Das Ganze besteht aus 32 Folioseiten.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Am 1. August
erschien bei uns als rechtmässiges Eigenthum:

Second grand Trio
pour Piano, Violon et Violoncelle
concertant
par
J. Mayseder.
Op. 52.

Wien, im August 1835.
Artaria et Comp.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. Nro. 32. 1835.

Ueber die Symphonie,

als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben,
von G. W. Fink.
(Fortsetzung.)

Man hat in mehr als einem französischen Aufsatze von Gossec behauptet, er habe den wahren Charakter der Symphonie gegründet, und nur der Mangel eines zur Ausführung seiner Ideen geschickten Orchesters sei ihm hinderlich, Haydn dagegen hierin sein glücklicherer Nachfolger gewesen. Hat man uns dieses Postulat auch ohne weitern Beweis als einen Glaubenssatz hingestellt: so wollen wir dies dennoch der Vaterlandsliebe der Fremden nicht als eine Hauptschuld anrechnen; im Gegentheil erscheint es als eine Art Tugend, vergleichen wir es mit dem Dienste, den uns unsere eigenen Landsleute in Verbreitung des genannten Postulates geleistet haben. Man hat einen jener französischen Aufsätze und zwar den spätern, welcher Gossec's Symphonieenbegründung nachspricht, in das Teutsche übersetzt, ohne auch nur die geringste Anmerkung dagegen zu machen; ja man gibt sich das Ansehen, als habe die teutsche Lesewelt eine solche Uebersetzung als etwas Wichtiges anzusehen. Dagegen sind wir gewiss, dass alle wohlgesinnten In- und Ausländer es für keine Ehre halten können, wenn man ohne ausreichenden Grund seinem Volke irgend eine Ehre nehmen lässt, ohne auch nur den geringsten Gegenkampf zu unternehmen. Wusste man dagegen nichts zu erwidern, so ist es schlimm genug; wollte man nicht, ist es noch viel schlimmer. Es ist eine Ehrenpflicht, das Vorgeben kurz zu berichtigen.

Fragen wir zuerst nach der Zeit, in welcher Gossec seine erste Symphonie aus C dur schrieb: so berichtet uns ein früherer, nicht übersetzter französischer Aufsatz eines geehrten Mannes, G. habe dieses sein erstes Werk für volles Orchester (Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken) für das Concert des amateurs geschrieben. Setzen wir nun nach den allbekannten Lebensumständen Gossec's die möglich früheste Zeit der Entstehung dieser Symphonie, so kann es frühestens zwischen 1765—1770 geschehen sein. Nun ist es aber zuverlässig gewiss, dass Jos. Haydn seine erste Symphonie

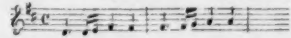

im Jahre 1759 schrieb, als er Musikdirector des Grafen Morzin war, welcher sein Orchester schon zum Anfange des folgenden Jahres entlassen musste, weil sein ansehnliches Vermögen zu Grunde gerichtet war. Diese erste Symphonie unsers H. hatte dem Fürsten Nic. Esterhazy so wohlgefallen, dass H. am 19. März 1760 zum fürstlichen Kapellmeister ernannt wurde. Das wird hoffentlich Beweises genug sein, dass unser Haydn mit seinen Symphonieen auch der Zeit nach vor Gossec steht. Wenn aber vom innern Wesen der Symphonie die Rede ist, worauf doch auch etwas ankommen dürfte, so wird man wohl darüber keine Worte zu machen nöthig haben. Es ist also grundfalsch, wenn man uns hat glauben machen und es zu gutmüthig durch Uebersetzen hat verbreiten wollen: „Ein französischer, richtiger ein niederländischer, Künstler versuchte diese grosse und edle Gattung der Musik *zuerst* mit entschiedenem Erfolge, und es ist dies ein Ruhm für Frankreich.“ — Wenn noch an einem andern Orte gesagt wird: „20 Jahre später als Gossec unternahm Haydn eine Arbeit für volles Orchester“, so hat sich dies schon durch das Gesagte widerlegt. Wie viele Symphonieen müsste denn da unser H., der bekanntlich auch in andern Compositionsgattungen so ausserordentlich viel schrieb, jedes Jahr geschrieben haben, da wir wenigstens 118 Symphonieen von ihm besitzen? —

Univ. Bibl. München

sen, ob es singt oder brummt, zumal wenn ihm der Takt dazu geschlagen wird, und ob es öfterer singt: Freude schöner Götterfunken, oder: Straf mich nicht in deinem Zorn! So viel ich weis, so glitten alle ältere und neuere Reisebeschreiber Russlands an der Volksmusik der Russen mit einer Eile vorüber, als wenn sie gar keiner Aufmerksamkeit werth wäre. Was da und dort einer von ihr sagt, besteht ohngefähr darinnen, dass die gemeinen Russen singen, dass sie besondere musikalische Instrumente spielen, und dass ihre Musik lärmend sey. Daraus schliesse ich nun, dass diese Reisende keine Kenner der Musik gewesen sind, um über Musik, besonders über diese, gehörig zu urtheilen, oder dass sie in Russland wirklich schlechte Volksmusik gehört haben, oder dass ihr Geschmack an die kalten Regeln der Musik und an moderne Melodien gefesselt war; oder dass einer und der andere wohl gar in der Aeusserung der Freude und guten Laune eines gemeinen russischen Mannes durch lauten Gesang eines Volksliedes auf der Strasse in einer Stadt eine grosse Ungezogenheit und Stohrung allgemeiner Ruhe wahrnehmen wollte, die bey ihm zu Hause der Hr. Policeyinspektor und Amtmann dem groben, ungeschliffenen Bauer bey einigen neuen oder alten Schocken Strafe künftighin untersagen würde. Diese Herren konnten nach diesen Vermuthungen, den originell-melodischen Gesang dieser immer singlustigen Menschen freylich nicht fassen, noch gehörig beurtheilen. Aber wie ganz anders wäre auch ihr Urtheil ausgefallen, hätten sie vollends die Anwendung des Gesangs, dessen sich das russische Volk in manchen Fällen bedient, erkannt — ? was würde mancher davon und darüber geschrieben haben! Aber eben so gut, dass Sie davon nichts erfahren haben, sonst hätte ich ja nicht das Vergnügen, Sie heute und künftig davon zu unterhalten; oder ich schriebe Ihnen etwas, das Sie anderswo schon besser gelesen hätten.

Der vornehme wie der gemeine Mann, die Dame wie das Bauermädchen in Russland sind grosse Freunde und Freundinnen der Musik, vorzüglich aber des Gesangs. Allein, entzückt auch der schmelzende Gesang einer Saporetti, Marcioletti und eines Mandini den musikverständigen Herrn und die selbst vortrefflich singende Dame; so hören doch auch die allermeisten dieser gebildeten Personen mit nicht minderem Vergnügen die einfachen Gesänge ihrer fröhlichen Landleute. Warum? Es sind ihre Nationalgesänge. Die Amme sang sie ihnen schon an der Wiege vor, sie wuchsen dabey auf; sie hörten sie mit dem Ausdruck der Freude von frohen Menschen singen, und dadurch gewannen sie vorzüglichen Geschmack an diesen Nationalmelodien. So mag der Nationalgeschmack in der Musik, wie in mehreren Dingen, bey allen Nationen entstehen; die ersten Eindrücke auf die Sinne des Menschen sind die bleibendsten. Oft nahm ich hier in öffentlichen Konzerten die allgemeine Aeusserung des Vergnügens des anwesenden Publikums wahr, wenn ein Virtuos die Melodie eines russischen Volksliedes als Thema eines Konzertes oder Rondo's auf seinem Instrumente hören liess. Alles war Ohr. Er endigte sein Spiel, aber kaum wollte sich das Beyfallklatschen endigen, und alle Gebildete baten um ein Da Capo. Eine solche Bemerkung beweist die Anhänglichkeit der Russen am Nationalen in der Musik, und wer sollte sie tadeln können, selbst dann, wenn der Geschmack daran den Kunsttadel verdiente? Nur Nationen im eigentlichen Verstande haben Nationalgesänge und etwas Nationales in ihrem Geschmack an Musik. Doch genug hiervon. Was den ausländischen Musikgeschmack des gebildeten russischen Publikums betrift; so werde ich Ihnen das Bestimmte hierüber in einem meiner später folgenden Briefe mittheilen. Jezt fahre ich fort, Sie mit dieser Nationalmusik näher bekannt zu machen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Auch die Italiener möchten sich gern die Ehre zueignen, Symphonieen im grossen Sinne des Wortes eher als Haydn geschaffen zu haben. Man nennt Palludini u. Sammartini. Wir widerlegen das nicht, denn was diese Männer in Instrumentalmusik hervorgebracht haben, das hat eine grosse Anzahl teutscher Componisten lange vor ihnen und zum Glück besser gegeben. Man kennt die ital. Musik dieser Art zu gut, als dass wir uns dabei verweilen sollten. Sogar die Anekdote ist wieder hervorgesucht worden: Ein böhmischer Violinist Mislweczek habe bei Anhörung einer Symphonie von Sammartini in Mailand ausgerufen: „Endlich kenne ich Haydn's Vorgänger und das Muster, nach welchem er sich gebildet hat!" Allein erstlich waren es nicht Symphonieen, sondern Quartetten, die der Böhme hörte. Man sehe die biographischen Notizen über Jos. Haydn von dem mit H. befreundeten K. Sächs. Legationsrathe Georg Aug. Griesinger, welchem H. selbst, deshalb befragt, lachend erwiderte, dass er zwar in seiner Jugend die Musik dieses Mannes gehört, nie aber geschätzt habe, denn Sammartini sei ein Schmierer. Dazu fügte er noch, er erkenne keinen andern als nur den Em. Bach als sein Vorbild an. — Haydn's kindliche Redlichkeit, eines Mannes, der nie zu viel, immer zu wenig von sich selbst hielt, wird Jeder ehren, der seinen Menschenwerth nur einigermaassen kennt. Kaum wusste er selbst, was er der Welt geleistet hatte. Dann hat auch sein richtiges Gefühl allerdings den Mann genannt, welcher die alt erhabene, gothisch grosse, contrapunctische Schule, die sein Vater auf den höchsten Gipfel gehoben hatte, mit seinen grossartigen, doch schon gefälligern Schöpfungen in ein neues Wesen überführte, das am glänzendsten von unsern drei Heroen der Tonkunst aufgenommen und zu einer Höhe gebracht wurde, welche auch die Fremden anzustaunen nicht umhin können, sobald sie nur auf die Stufe gekommen sind, die selbst zur Anerkennung nothwendig ist. Das haben auch die Fremden zugestanden. Es heisst: „Schöpfer der heutigen Symphonie, erhob er sie zur Vollkommenheit." Ist nun Haydn Schöpfer, so ist es nicht Gossec, oder man widerspräche sich selbst. Noch schöner spricht der frühere französische Aufsatz: „Haydn strich das Alte und suchte einen neuen Gang, auf welchem er viele Nachahmer fand." Hat er nun das Alte gestrichen und ein Neues dafür gegeben, so haben wir, was wir behaupten und was zur Steuer der Wahrheit nothwendig festgehalten werden muss, dass nämlich Haydn der Vater der neuen grossen Symphonie ist, was wir seit jener Zeit unter diesem vieldeutigen Ausdrucke verstehen. Und was ist das?

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Troisième Sinfonie à grand Orchestre composée par George Onslow. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 4 Thlr.

Die erste und zweite Symphonie dieses hochgeachteten Instrumental-Componisten sind in unsern Blättern gebührend besprochen worden, und zur Beurtheilung dieser dritten, die, wie die frühern, in schöner Stimmauflage gedruckt erschien, fehlt uns die Hülfe einer gut geschriebenen Partitur nicht, dass wir also nicht erst auf ein wiederholtes Vortragen derselben zu warten genöthigt sind. Schon das kurze Eingangs-Largo ist in seiner Einfachheit so ungesucht würdig, dass es alle für Tonkunst empfängliche Herzen, ohne sie im Geringsten zu überfüllen, zu stiller Aufmerksamkeit stimmt. Das All. espressivo, $\frac{4}{4}$, F moll, ist so vortrefflich instrumentirt, als der Einleitungssatz; die vielfach gewendeten Hauptgedanken sind so wirksam unter die Instrumentenmasse vertheilt und so klar durchgehalten, dass es überall, wo nur ein Orchester auf den Namen eines guten Anspruch machen kann, ohne zu viele Mühe des Einstudirens, gelungen zu Gehör gebracht werden kann. Der aus den Hauptsätzen gezogenen Nebengedanken sind nicht zu viele und die Verknüpfung derselben geht selten und niemals zu weit über den abgerundeten Bau hinaus, den das Werk als Quintett in dem allgemein bekannten Style des Componisten erfordert. Es ist nämlich diese Symphonie, was auch ausdrücklich auf dem Titelblatte angegeben worden ist, vom Verf. mit bemerkenswerthen Veränderungen aus seinem 3sten Werke gezogen worden. Die Vergleichung dieser Orchesterbearbeitung mit dem Originalwerke wird für jeden Künstler eine angenehme und anziehende Beschäftigung sein, für Alle aber, die noch auf dem Wege weiterer Bildung sich befinden, wie die Meisten, wird eine solche Vergleichung von grossem Nutzen sein. Man wird sehr bald sich überzeugen, dass die Aufgabe, sollte die Einheit und Abrundung des vorliegenden Ganzen nicht gestört oder auch nur nicht zu sehr

verhüllt und mit Schatten überhäuft werden, nicht schöner gelöst werden konnte. Die Vertheilung der gegebenen Sätze unter die Doppelmasse der Blas- und Streich-Instrumente und der Wechsel derselben gibt eine so verschiedenartige Färbung, als sie nur ohne Verdeckung der Grundidee sich verwirklichen durfte. So wird man den feurig drängenden Mem-ttsatz, so das einschmeichelnde Andante soave $\frac{3}{4}$ finden; nicht anders den Schlusssatz All. agitato, dessen zwiefaches Motiv sehr geschickt verwebt und fest zusammengehalten worden ist. Können wir also die Bearbeitung an sich nur durchaus musterhaft nennen, so wird doch eben darum der zum Grunde liegende Originalsatz (Op. 32) auch überall durchklingen müssen u. bei aller Würde des Inhalts eine leichtere Art Symphonie bilden, als jene polyphonischer erfundenen unserer grössten Meister dieses Styles sind, worüber wir nächstens sprechen werden. Einen sehr bedeutenden Vortheil hat diese Art Symphonieen doch, auch abgesehen davon, dass selbst die mit symphonischen Meisterwerken Vertrauten auch weniger in einander Geschlungenes von Zeit zu Zeit mit Vergnügen hören werden; sie führt die weniger geübten Ausüber und Hörer auf eine würdige Weise zu den schwerer aufzufassenden und hilft der Freude daran freudig auf.

Septième Concerto pour le Pianof. avec accomp. de l'Orchestre, ou avec Quatuor, ou pour Piano seul composé — par John Field. Leipzig, chez Breitk. et Härtel. Pr. av. Orch. 4 Thlr., av. Quat. 3 Thlr.; pour Flte seul 1 Thlr. 16 Gr.

Es ist dieses siebente Concert des berühmten Meisters dasselbe, das er auf seiner letzten und grössten Kunstreise in Paris spielte. Es besteht nur aus zwei Sätzen, ohne Adagio. So überaus reizend er zu seiner Zeit auch die Adagio's vortrug, mit einem Zauber, der sich nicht wohl beschreiben lässt, so war er doch mit diesen Sätzen für das Pianof., im Vergleiche mit andern Instrumenten, nicht immer zufrieden. Er hat oft gesagt: der erste, der für das Pianof. ein Adagio schrieb, war ein Narr (c'était un fou). —

Der erste Satz, All. maestoso, $\frac{4}{4}$, C moll, ist bei schönem Vortrage, der zu Field's Compositionen besonders gehört, von herrlicher Wirkung; nicht in der romantisch genannten Art, aber trefflich gehalten, voll schöner Gedanken und gesunder Bravouren, deren Vollendung vielleicht nur eine einzige, freilich eine Hauptschwierigkeit haben dürfte, nämlich *den Field'schen Anschlag*, zu dessen Besitz nicht geringe Uebung gehört, der jedoch der Anstrengung vollkommen werth ist. — Der zweite Satz, All. moderato, hat Walzerrhythmus, ist pikant durchgeführt und liefert einige ausgezeichnete Solopartien in einer zuweilen wunderlichen, im Ganzen ergötzlichen Manier. Wir würden beide Sätze von einander trennen und also nur den ersten für sich vortragen, den andern zu einer andern Zeit, wieder für sich. Wir geben aber unbedingt dem ersten Satze den Vorzug vor dem zweiten. Uebrigens ist sich der Meister in seiner Compositionsweise, die in unsern Blättern wiederholt besprochen worden ist, treu geblieben, so dass wir nichts weiter hinzuzufügen haben, als etwa: Es ist kein Concert, das jeder Stümper spielen kann; es gehört eine völlig überwundene Mechanik dazu, wenn auch vielleicht Mancher meinen möchte, die hier verlangten Fertigkeiten wären für unsere Zeit nicht die schwierigsten, worin er auch in einer Hinsicht Recht haben soll. Allein darauf legen wir Gewicht: Es ist Field'sche Bravour; auch taugt sie nicht zum Prahlen, sondern zum soliden Spielen. Und so empfehlen wir das Werk allen echten Pianofortespielern, die sich nicht auf eigene Hand eigene Concerte schreiben.

Noch sind in derselben thätigen Verlagshandlung erschienen:

1. *Douzième et treizième Nocturnes pour le Pfte par John Field.* Pr. 8 Gr.
2. *Reviens, Reviens,* Cavatine pour le Pfte. Von *demselben.* Pr. 12 Gr.

Wer kennt nicht Field's reizende Nocturnes? Jeder wird begierig sein, das neue Heftchen zu spielen. Die 12. Nummer ist ein Mittelsatz aus dem ersten Theile des eben besprochenen Concerts. Man wird ihn auch in dieser Absonderung für ein schönes Ganze anerkennen müssen. Die 13. Nummer ist eine hübsche leichte Kleinigkeit, bei deren Vortrage das Meiste auf guten Anschlag ankommt. So bietet auch die Cavatine durchaus keine Bravouren, nur Gesang und in der Fortführung manches Pikante. Dennoch rathen wir nicht, es von eigentlichen Anfängern spielen zu lassen, wohl aber von solchen, die das Mechanische, was eine gute Schule vorschreibt, schon hinter sich haben. Sie werden für schönen Vortrag Nutzen davon haben,

so wie fertige Spieler in geselligen Zirkeln zur rechten Zeit damit Vergnügen machen werden.

Grand Septuor pour le Pianof., Violon, Alto, Clarinette, Cor, Violoncelle et Contrebasse composé pour la Société philharmonique de Londres par J. Moscheles. Oeuv. 88. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. av. acc. 3 Thlr. 16 Gr.; sans accomp. 1 Thlr. 16 Gr.

Ein vortreffliches Werk, das zu den schönsten dieses Componisten gerechnet werden muss. Es zeichnet sich nicht blos durch solide Arbeit vortheilhaft aus, sondern auch durch inwohnenden Geist, der gleich im ersten Satze, All. con Spirito $\frac{4}{4}$, D dur, kräftig, schön und klar anspricht. Der Satz ist ungesucht und doch eigenthümlich, um welcher beiden Eigenschaften willen ihm auch gute Wirksamkeit nicht entgehen kann. Das Scherzo, Presto $\frac{3}{4}$, G moll, ist noch origineller, als der erste Satz, vielleicht für diesen Gedanken etwas zu lang ausgesponnen, oder den Gedanken selbst zu sehr erschöpfend, was dem Scherzo am wenigsten angemessen ist. Dennoch ist es schön. Der dritte Satz, Adagio $\frac{12}{8}$, B dur, ist ganz vortrefflich, mag man die Wirkung oder die Verarbeitung befragen. Das wohlthuend Sanfte und Weiche hat sich fast befremdlich und doch immer mehr anziehend mit Modulationsfreiheit neuester Zeit vereinigt, aber so, dass durchaus nichts Abstossendes fühlbar wird; selbst das Befremdliche schmeichelt sich ein. Das Finale, All. con brio, $\frac{4}{4}$, D dur, ist die Krone des Ganzen, das an Schönheit wächst bis an's Ende. Wir danken dem Componisten einen grossen Genuss und wünschen, dass sich ihn viele Musikfreunde bereiten mögen. Sollte manchen Künstlergesellschaften es zufällig an einem Clarinettisten u. Hornisten fehlen, so kann die Clarinette von einer 2ten Violine, und das Horn von einem 2ten Violoncelle vertreten werden. Ausserdem hat der Vf. selbst sein Werk auch für das Pianof. à 4 mains bearbeitet.

Erklärung.

Bei meinem jetzigen Aufenthalte in Weimar erfahre ich, dass von Leipzig aus verbreitet ist, ich werde nächstens eine *Geschichte der Tonkunst meiner Zeit* drucken lassen. Ich lasse gern jedem Gerücht ungestört seinen kurzen Lauf, wenn mich nicht bestimmte Ursachen auffordern, anders zu verfahren. Das ist aber hier der Fall. Darum erkläre ich: Jenes Gerücht ist nicht wahr. Ich werde früher oder später solch ein Buch herausgeben, und arbeite schon längst (lassen andere Beschäftigungen mir Zeit) daran; an ein *„nächstens drucken lassen"* ist aber gar nicht zu denken, und ein *„wann sonst?"* kann ich nur folgendermaassen beantworten.

Ich habe nun einmal die Gewohnheit angenommen, Eins nach dem Andern zu thun und jedes Ding mit seinem Anfang anzufangen; auch der Tonkunst und allen Beschäftigungen mit ihr nur einen Theil meiner Zeit und meiner Kräfte zu widmen. Und weil es so lange her ist, dass ich diese Gewohnheiten angenommen, so werde ich wohl auch bei ihnen bleiben. Hierzu kommt noch, dass ich frühzeitig einsehen lernen, des Menschen Kraft sei beschränkt; dass ich diese erkannte Wahrheit, besonders seit reifen männlichen Jahren, immerdar auf mich angewendet und nun darin eingeübt bin, auch alle *meine Zwecke*, folglich auch meine Arbeiten, zu beschränken.

Aus alle diesem ist nun, was überhaupt meine Bemühungen um die *Geschichte der Tonkunst*, wie sie in den letztvergangenen Jahren an's Licht getreten sind und in den nächstfolgenden an's Licht treten werden — Biographisches u. dergl. unerwähnt — zu Stande gekommen: Der *Grundriss einer Geschichte der Gesangs-Musik* für Kirche und Kammer etc., im 4ten Bande meines Buchs: *„Für Freunde der Tonkunst"* (2te Aufl., 1833. Leipzig, b. Cnobloch); die dort als Muster jeder Gattung angeführten Gesangstücke der grössten Meister aber, von frühester Zeit bis an meine Tage — diese Sammlung, nichts enthaltend, als was zuverlässig zu dem Allervortrefflichsten gehört, was überhaupt die Welt in dieser weiten, edelsten Region der Tonkunst besitzt u. jemals besessen hat: diese Sammlung wird jetzt bei *Schott* in Mainz schön gestochen und der erste Folio-Band spätestens zur Ostermesse 1836 ausgegeben. Dies Beides führt mich bis *an meine Tage*: und darum werde ich deren Geschichte, aber hernach, und (wie recht und billig) ausführlicher behandelt, folgen und den Schluss machen lassen. —

Weimar, d. 2osten Juli 1835.

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals.

Am 4. April eröffnete endlich zur lang ersehnten Consolation aller Dilettanti und Theater-Schmetterlinge die italienische Sängergesellschaft den Cyclus ihrer Gastvorstellungen mit Donizetti's lyrischer Tragödie Anna Bolena. In dieser Debüt-Oper, welche bereits früher, verdeutscht, in zwei verschiedenen Kunsttempeln servirt, spurlos wieder verschwunden war, erschienen nunmehr: 1. als Protagonista: Signora Schutz-Oldosi, prima Donna assoluta; Virtuosa di Camera di S. M. l'Archiduchessa di Parma; — 2. als Johanna Seymour: Signora Strepponi, Prima Donna; — 3. als Page Smeton: Signora Franchini, Prima Donna e Musico; — 4. als flatterhafter König Heinrich: Signore Cartagenova, primo Basso assoluto; — 5. als Richard Percy: Signore Poggi, primo Tenore assoluto; — 6. u. 7 als Lord Rochefort und Sir Harvey: die Signori Catalano und Rigola. — Unsere junge Welt vermeinte, Mad. Schütz schon aus dem Grunde zu vergöttern verpflichtet zu sein, weil sie vermöge des harmonischen Nachsatzes nothwendig einer transalpinischen Familie entstammen müsse. Die besser Unterrichteten aber wissen ganz genau, dass Mad. Sch. eine ehrliche Wienerin, mit dem Geschlechtsnamen Holdhaus ist. Dieser jedoch musste freilich im Lande des Wohllautes verzweifelt barbarisch klingen, und wurde sofort mittelst einer unsündlichen Wiedertaufe in das süssflötende Oldosi umgewandelt. Nur der Unverstand könnte läugnen, dass unsere Landsmännin seit den 10 bis 12 Jahren, wie sie ihrer Vaterstadt Valet sagte, an Bühnenroutine, Darstellungsvermögen, Kehlenfertigkeit und dramatischem Vortrag bedeutend gewonnen habe; leider muss indessen hinzugesetzt werden — zum Nachtheil und auf Kosten ihrer früher so wohltönenden Stimme. Mit dem, was sie aus dem Schiffbruche gerettet, weiss sie viel, sehr viel zu machen; meisterhaft hat sie es trefflichen Vorbildern abgelernt, die entscheidenden Hauptmomente herauszuheben, auf diese die Gesammtkraft aller noch zu Gebote stehenden Mittel zu versparen, dagegen die minder wichtigen absichtlich fallen zu lassen, nach dem Grundsatze, dass ununterbrochener Lichtschimmer zuletzt gar nicht mehr blende. Wem genügt an einer durch fleissiges Studium sorgfältig gebildeten Leistung, wer zufrieden ist, wenn da, wo die Natur auszureichen aufhört, die Kunst freundlich als Nothhelferin einschreitet, dem gilt auch Mad. Sch., trotz dem, für eine grosse Sängerin. — Die Strepponi besitzt zwar kein imponirendes, aber ein angenehmes Organ, gute Schule und versteht sich geltend zu machen. — Die Contraltstimme der Franchini hat wenig Metall; auch kleidet sie das Männercostüme keineswegs vortheilhaft. — Poggi würde zu den ausgezeichnetsten Tenoristen gehören, wenn er sich mehr zu beherrschen, ökonomischer zu mässigen wüsste. So aber thut er des Guten meist zu viel, überschreit sich unnöthiger Weise und liebt die grell contrastirenden Abstufungen bis zur Ungebühr, so dass die Uebergänge von Kraftstellen zum girrenden Gelispel fast kindisch und widernatürlich erscheinen. — Cartagenova ist ein gewandter, auf den Brettern heimischer Mime, der sich gefällig zu präsentiren und angenehm zu benehmen weiss; der seine eben nicht hervorstechenden Kunstmittel wirksam verwendet, mit Wärme, Gefühl und Ausdruck vorträgt, und dessen, obwohl wenig umfangreicher Bass besonders in den höhern Corden nicht ohne Reiz ist. Die Repräsentanten der beiden Nebenpartieen sind gewöhnliches Mittelgut. — Die Ausführung ging rund zusammen, und dem Ensemble gebührt ungetheiltes Lob. Applaudirt wurde grimmig, und hervorgerufen, dass die Ohren dröhnten. Der Mensch täuscht sich gern selbst. Unsere Meinung über diese tragische Tondichtung haben wir bereits früher abgegeben. Man weiss ja, wie man heutiges Tags in Italien zu trageriren pflegt. Die hiesigen Kunstrichterleins verschwören Leib und Seele darauf, dass ihnen der Composition bezaubernder Kunstwerth nunmehr erst klar und verständlich geworden; sie behaupten, alles hätte ganz anders geklungen, das Orchester besser gespielt, die Chöre viel schöner intonirt; blos, weil — fremde Gäste oben auf dem Podium gestanden. Beglückender Wahn! O sancta simplicitas! — Nach einigen Wiederholungen ging l'Elisir d'amore in die Scene, gleichfalls vom Maestro Donizetti, der hier, im komischen Style, wenigstens um Vieles vernünftiger und geniessbarer erscheint, als wenn er im Kothurn einher zu stolziren versucht. Manches muss sogar recht wohlgefallen, wenn man, nach jetziger Mode, das Spectaculiren der Blechinstrumente bei einer ländlich einfachen Handlung gutwillig mit in den Kauf nimmt. Hier wurde uns eine andere Prima Donna assoluta, Signora

Tadolini, vorgeführt; dieser kann selbst der Neid nichts Schlimmes nachsagen. Sie ist unbestritten die Perle der Gesellschaft, und dürfte sogar in ihrem Vaterlande nur wenige Nebenbuhlerinnen finden. Eine jugendlich frische, glockenreine, in allen Registern durchaus gleiche Stimme, präcise Volubilität, Geschmack, Nettigkeit, Eleganz, ein graziöses Spiel, die deutlichste Pronuntiation, höchst angenehme Persönlichkeit — was bliebe wohl noch zu wünschen übrig? Die kann singen, und einen Componisten, selbst von schwächlicher Constitution, zu Ehren bringen; von ihr muss man einen Sturm-Lauf durch zwei Octaven hören, worin Ton für Ton, ebenmässig, wie einer Schnur entrollend, klar heraustritt; von ihr zahllose kleine Nüançen, Accente und Schattirungen hören, die sie mit naiv tändelnder Schalkhaftigkeit gleichsam als Bonbons flüchtig nur hinwirft. Hier, wo Vollendung zu Hause ist, war auch ein Superplus von Beifall am rechten Orte angebracht. — In der Partie des Wunder-Doctors Dulcamara präsentirte sich der primo Buffo Signore Frezzolini; ein ächter Komiker aus der guten ältern Zeit, der eine veredelte Carrikatur erschafft, nie übertreibt, die trivialen Lazzi verschmäht, drastisch wirkt durch ergötzlichen Humor, auch für sein Fach einen ganz hübschen Hausbass singt und in deutlicher Aussprache als Muster gelten kann. Besonders köstlich war er in seiner Auftrittscene, in der Barcarole beim Trinkgelage, so wie in dem wirklich allerliebsten Duette mit Adina, in welchem er von der Tadolini freilich ganz unübertrefflich secundirt wurde. — Den blöden, bornirten Liebhaber Nemorino gab Signore Santi, wieder ein Tenore assoluto, dessen Organ weit sonorer und kräftiger ist, als jenes Poggi's, obwohl er diesem im coloriten Vortrag nachsteht. — Den Sergeanten sang der Primo Basso, Signore Valtelina; auch eine gute, recht gesunde Stimme, übrigens als Acteur noch wenig geübt. Sonderbar genug sprach dieses kurzweilende Melodramma giocoso anfänglich nur theilweise an; desto fester aber bürgerte es sich in der Folge ein und ist zur wahren Favorit-Sultanin geworden. — Nun kam desselben Componisten „Furioso nell' isola di San Domingo" an die Reihe. Was wir davon halten, wissen bereits unsere Leser; doch sei zur Steuer der Wahrheit beigesetzt, dass die gegenwärtige Gesammtwirkung ungleich befriedigender genannt zu werden verdient. Cartagenova geniesst, wie Fama zum Voraus verkündete, in ganz Italien den Ruhm, als Cardenio unübertroffen zu glänzen; wir können nicht widersprechen und würden — wenn es die Sache selbst nur werth wäre, die psychologische Auffassung und künstlerisch-charakteristische Durchführung als klassisch gediegen bezeichnen. Die Tadolini (Eleonora) und Santi (Fernando) sangen vortrefflich; der lustige Frezzolini aber wusste seinem furchtsamen Kajdama einen originellen Farbenton abzugewinnen. — Wenn in dieser Oper die Fremden obsiegten, so erhielten unsere auf Urlaub abwesenden vaterländischen Künstler in Bellini's Norma die ehrenvollste Revanche. Signora Schütz strengte sich in der Titelrolle über die Gebühr an, haranguirte und fulminirte im ersten Final-Terzett, dem Vernehmen nach, ganz à la Malibran; indessen, wo die ausreichenden Hülfsquellen fehlen, bleibt dennoch Alles nur fragmentarisch. Poggi sang in seiner Manier recht artig u. niedlich, war aber gegen Wild's grandiose Darstellung fast ein Pygmäe. Valtelina mit Staudigel, der als Arovist im Gesang das Höchste leistet, auch nur vergleichen zu wollen, wäre ein Majestäts-Verbrechen; das müssen sogar die absoluten Parteigänger schaamerröthend eingestehen. — Auch die Sonnambula reussirte nicht vollständig; Cartagenova (Graf Rudolph) u. Poggi (Elvino) waren zwar an ihrem Platze; allein Amina, die Sopranpartie, liegt für die Schütz zu hoch; deshalb blieb das reizende Duett im 2. Acte ganz weg und das Uebrige musste fleissig herabtransponirt werden; in welcher Kunst denn überhaupt das Orchester während dieses Gastbesuches bis zur Perfection sich einüben konnte. Jener grassirende Unfug aber, gegen welchen sämmtliche Componisten in corpore feierlichst protestiren sollten, da ihre Geisteskinder dadurch eine schandbare Verstümmelung erdulden, trat hier besonders im energischen Jubel des Schluss-Moments störend, ja entstellend an's Licht. — Bei der Straniera waltete ein Missgeschick anderer Art, durch eine unverzeihlich widersinnige Vorkehrung veranlasst. Um nämlich die den Abonnenten geleistete Zusage von 6 Novitäten zu erfüllen, brachte man diese Oper in die Scene, ohne die Chöre umzustudiren. Da geschah es denn, dass die Hauptpersonen mit dem Chor italienisch conversirt u. wogegen dieser, gewohnter Weise, in gutem Deutsch antwortete, was natürlich den lächerlichsten Contrast bilden musste. Die daraus entsprungene, allgemeine Verstimmung zu heben, konnte nicht einmal mehr den vereinten Anstrengungen der Tado-

lini, Poggi's und Cartagenova's gelingen, welche als Alaide, Arthur und Waldeburg wirklich Ausgezeichnetes leisteten; wogegen wieder die Franchini (Isoletta) und Catalano (Comthur) wahre parties honteuses waren. Nun wurden noch einzelne Acte zusammengemischt, die Stagione hatte ihre Endschaft erreicht und die Logenbesitzer durften glücklich sich preisen, für baar ausgelegte 500 Fl. Münze an 52 Abenden eine neue und fünf alte, oft gehörte Opern aufgetischt erhalten zu haben. — Indessen, kaum waren ein paar Tage in's Land gegangen, als schon ein neues Abonnement mit herabgesetzten, gewöhnlichen Preisen ausgeschrieben wurde. L'Elisir d'amore, il Furioso und la Sonnambula fanden noch einige Reprisen, letztere neu belebt durch die herrliche Tadolini; ja endlich kam sogar auch Ricci's, wiewohl versprochener, noch absichtlich vielleicht vorenthaltener Scaramuzzia auf's Tapet. Die Intrigue dieser Opera buffa ist ungleich besser, denn gewöhnlich; aber mannichfaltig verwickelt und darum für exotische Bühnen weniger eingänglich. Der Stoff behandelt ein Abenteuer des in der Charaktermaske „Scaramuzz" bekannten Impressars Fiorelli, der mit seiner Truppe zu Paris spielt, und durch einen glücklichen Gedanken zwei Heirathen stiftet. Dem ersten Aufzug, welchen Witz, Humor, Ideenneuheit und launig capriciöse Musikstücke schmücken, fiel ein glänzendes Beifallsloos; im zweiten ermattet der Gang der Handlung, die eigentlich keiner Lösung mehr bedarf, und auch der Componist laborirt an einer schleppenden Hinfälligkeit, welche gleich lethargisch auf den Zuhörer einwirkt. Die Lieblinge Tadolini, Santi und Frezzolini waren ganz in ihrer Sphäre; minder Valtelina, da der Part des Scaramuzzia einen gewandten Schauspieler verlangt; die Franchini detonirte unleidlich, das Arrangement gab manche Blössen und das zusammengreifende Ensemble fehlte grösstentheils. — Wenn man nun den Referaten der hier erscheinenden Tagesblätter Glauben schenken wollte, so haben diese Gastspiele Furore gemacht: — einzelne allerdings; im Durchschnitt wahrlich nicht; so wie denn diese Gesellschaft (die einzige Tadolini abgerechnet) überhaupt mit jener, welche uns vor Jahren Barbaja zuführte, schlechterdings keinen Vergleich aushalten kann; unbeschadet der speciellen Vorzüge mancher Individuen. Ich aber argumentire folgendermaassen: wäre der diesen Kunstleistungen gezollte Antheil wirklich so allgemein gewesen, als man uns vorspiegelt, so hätte man pro primo nicht so leicht Plätze nach Belieben zum Aussuchen sich wählen können; pro secundo würde die Direction schwerlich den heroischen Entschluss gefasst haben, das Entrée zu verringern, wenn das hohe, früher bestandene nicht seine Anziehungskraft verloren hätte.

(Fortsetzung folgt.)

Prag. (Beschluss.) Am folgenden Tage gab der erste Violoncellist Sr. Maj. des Kaisers von Russland, Hr. Cipriano Romberg, ebenfalls im Plateissaale eine musikalisch-declamatorische Akademie. Wenn ein aus dem Weltgericht der Weltgeschichte abgezogener Satz auch auf die Kunstwelt übertragen werden kann, so dürfte das Kotzebue'sche:

„Ein grosser Nam' ist eine grosse Schuld,
„Die Jeder ungetheilt bezahlen muss!"

die Forderungen der Welt an Hrn. Romberg sehr hoch stellen, denn sein Vater (Andreas Romberg) hat einen achtbaren Namen als Künstler hinterlassen, sein Oheim sich einen Weltruf erworben. Wir fügen dieser Bemerkung mit Vergnügen hinzu, dass Hr. Romberg schon mehr von den Interessen dieses grossen Capitals abzahlt, als man mit Recht von seiner Jugend verlangen dürfte. Eine grosse Gabe scheint in der That nicht nur ein Fideicommiss, sondern ein gewöhnliches Erbgut für alle Glieder dieser Familie zu sein, und mit Vergnügen scheint uns die Jugend des Oheims in dem Neffen aufs Neue vor die Sinne zu treten. Mit einer bereits sehr bedeutenden technischen Herrschaft über sein Instrument — unstreitig das ansprechendste und rührendste aller Streichinstrumente — verbindet Hr. Romberg auch eine edle Besonnenheit, Klarheit und Würde, und erinnert vorzüglich an den Lehrer u. Oheim durch jene Tiefe und Innigkeit des Gefühles u. den unschuldig scherzenden Humor, welche beide nicht erlernt werden können, sondern einzig aus dem eigenen reichen Gemüthe hervorquellen müssen. Wenn das Concert des Hrn. Romberg etwas zu wünschen übrig liess, so war es der Umstand, dass er gar kein fremdes Musikstück vortrug. Die Tondichtungen des Hrn. Romberg sind zwar keineswegs mit den gewöhnlichen Concert-Compositionen unserer Zeit in eine Klasse zu stellen, deren höchster Zweck ist, den Sinnen zu schmeicheln, oder Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten zu häufen und durch technische Seiltänzereien den grossen Hörerhaufen zu

verblüffen. Sie haben Charakter, schöne und kunstgerecht durchgeführte Gedanken und eine regelmässige und gediegene Form, doch wallet — wie es auch sein muss — nur ein erfindender Geist in denselben, und es verbreitet immer eine Art von Monotonie in einem Concerte, wenn nicht die Abwechselung verschiedener Gattungen und Formen Mannichfaltigkeit in das Ganze bringt. Der Triumph des Hrn. Romberg ist um so grösser, dass er, trotz dieses erschwerenden Umstandes, den lautesten, einstimmigsten Beifall der zahlreich versammelten Kunstliebhaber und Kenner davon trug und wiederholt hervorgerufen wurde. Die eigenen Werke, welche Hr. Romberg vortrug, waren folgende: Zum Eingange Concertino für das Violoncello (Allegro, Andante und Rondo); dann: Introduction und Variationen, und zum Schlusse: Souvenir de la Suède, Fantasie, oder besser, ein sehr geschmackvolles Potpourri. Am meisten sprach das erste an.

Dresden, am 24. Juli. Der rühmlichst bekannte Componist, Musikdirector Löwe aus Stettin, dem grossen Publikum hauptsächlich durch seine Balladencompositionen bekannt, gab am heutigen Abende im Calberla'schen Saale eine Abendunterhaltung, in welcher blos eigene Tondichtungen und zwar, mit Ausnahme eines Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncell, blos für Gesang mit Unterstützung des Pianoforte vorgetragen werden sollten. Der Sommer ist bei uns keine günstige Zeit für Concertmusik, vielleicht auch war die Ankündigung nicht hinlänglich bekannt worden — genug, der nicht grosse Saal war nicht so gefüllt, als es der Name des Componisten und der Werth seiner Leistungen verdient hätte. Er begann mit einer Phantasie für's Pianoforte allein, worin er sich als einen fertigen, saubern Spieler und einen seinen Stoff beherrschenden Tonsetzer zeigte. Nicht minder war dies der Fall in dem Trio, was aber in allen seinen Sätzen doch wohl zu lang schien. Ganz vorzüglich nun aber, und man kann wohl sagen, einzig in ihrer Art waren die Balladen. Des Componisten Behandlung dieser Texte, von denen die ersten drei „Herr Oluf", „der Mutter Geist", „die nächtliche Heerschau" finster und schauerlich sind, weicht ganz von der gewöhnlichen durch Reichhardt und Zumsteeg eingeführten und in ihrer Art gewiss auch guten Weise ab. Bei diesen Componisten herrschte die Melodie vor und die harmonische Begleitung unterstützte blos und malte in einzelnen Fällen. Bei Hrn. Löwe ist's umgekehrt und doch auch ebenfalls ganz vortrefflich. Die Begleitung ist nämlich vorherrschend, originell in der Führung und harmonisch reich, manchmal äusserst pikant, ausgestattet. Die Stimme spricht gleichsam, aber mit sinnvollster Beachtung der Declamation hinein, so dass dem Zuhörer kein Wort des Dichters verloren geht. Hierdurch entsteht nun eine wechselseitige Durchdringung der Dichtung u. der Musik, so innig, dass man durchaus nicht zu bestimmen vermag, welch Element das andere beherrscht, ob die Musik das Gedicht, oder umgekehrt. Das Ganze macht sich trefflich und man wird versucht zu glauben, dass die Homerischen Gesänge auf diese Weise vielleicht von den Sängern auf der Zither oder Harfe möchten begleitet worden sein. Dass ich von den ersten drei Balladen einer den Vorzug gäbe, möchte ich nicht sagen, sie sind alle drei köstlich, die ersten beiden schauerlich zum Haaranträuben, die dritte dadurch ganz originell, dass der Charakter des Trommelschlags durch die ganze Musik maschmässig fest gehalten worden ist. Die letzten beiden ward ich verhindert noch zu hören, doch scheinen mir die „drei Budrisse", aus dem Lithauischen, theils der wunderlich hart klingenden Namen, theils der an sich gar nicht lyrischen Tendenz, kaum einer musikalischen Behandlung würdig und fähig. Wir empfehlen jedem Kenner und Freund der Musik, Hrn. Musikdir. Löwe's Balladen ja von ihm selbst singen zu hören, wenn er dazu Gelegenheit hat; es ist ein hoher, lang nachhaltender Genuss, und zugleich ein schöner Beweis, was Musik und Dichtung leisten, wenn sie sich so recht verschwistern.

C. B. von Miltitz.

Leipzig, am 6. Aug. Am 29. Juli gab uns Hr. Musikdir. C. Löwe auch hier einen musikal. Abend im Saale des Hôtel de Pologne blos mit Pianoforte und Gesang. Der erste Theil begann mit einer uns unbekannten Alpenfantasie für das Pfte, worauf etwa 4, grösstentheils dieselben, Balladen folgten. Den zweiten Theil eröffnete das bekannte Pianofortestück Mazeppa, dem eben so viele Balladen folgten, unter denen eine improvisirte war. Wir müssen leider bekennen, vom Gesange nichts, als nur einige starke Töne gehört zu haben, ob wir gleich in der Mitte der des Som-

mern wegen nicht sehr zahlreichen Versammlung sassen. Nur das Klavier hörten wir, können also auch nicht urtheilen, was uns leid thut. — Am 5ten verliess uns der wahrhaft vortreffliche, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Künstler, Carl Lipinski, über Weimar nach Frankfurt a. M. reisend. Wir wünschen ihm überall verdientes Glück und rufen ihm unsern Dank nach. — Jetzt sind vom Weimar'schen Theater Hr. und Mad. Genast unter uns und erfreuen uns mit Gastrollen. Wir hoffen, nächstens etwas von den Compositionen des Hrn. Genast zu hören, wovon wir berichten werden.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Kirchenstaat. (Beschluss.)

Perugia (Teatro del Pavone). Die erste Oper l'Esule di Roma v. Donizetti machte Fiasco, weil die Musik und der Tenor (in der Titelrolle) kein Behagen beim Publikum erregten; desto mehr gefiel die zweite: Gli Esiliati in Siberia, von demselben, worin sich die Prima Donna Teresa Menghini und der Bassist Antonio Santarelli besonders auszeichneten. In der dritten Oper, der Sonnambula, sog auch der Tenor Luigi Arioli an.

Fuligno (Teatro d'Apollo). Die Chiara di Rosemberg (Rosenberg) del celebre Maestro Ricci übertraf alle Erwartung. Musik und Aufführung, alles war vortrefflich. Zu den Hauptzierden gehörte die Prima Donna Rosa Comelletti, Zögling der Musikschule des Hrn. Gaetano Calvi, die zum ersten Male die Bühne betrat, und der Tenor Gaetano Moretti; erstere mit ihrem hellen Sopran und gutem Gesange, der zweite mit seiner angenehmen Stimme, die er zu gebrauchen verstellt.

Fermo. Weil die Chiara di Rosenberg den Tenors wegen eine Schlappe bekam, ersetzte ihn schnell Hr. Risaliti, und das Blatt wendete sich plötzlich: Oper und Sänger wurden jeden Abend stark beklatscht. Unter diesen müssen hier erwähnt werden: der Buffo Vincenzo Bassi, der vor 2 Jahren noch keine musikal. Note kannte, zum ersten Male das Theater betrat und seine Sache nicht übel machte. Wiewohl die Prima Donna Teresa Dati Amedei manche gute Eigenschaft als Sängerin besitzt, so möchte ihr doch der Bassist Luigi Stiadri vorzuziehen sein, der sich auch im nachher gegebenen Furioso vortheilhaft in der Titelrolle auszeichnete u. ungemein applaudirt wurde. — Ein öffentliches Blatt benutzte das erste Finale dieser letzten Oper unübertrefflich göttlich (inesperabile divino). Wahrlich, was man Jahr aus Jahr ein in unserm lieben Italien dermalen von Musik sprechen hört und liest, kommt dem wahren Musikkennen vor, als befände er sich in einem Narrenhause. (NB. dies sind die Worte der noch vorhandenen alten ehrwürdigen italienischen Meister der Tonkunst.) Wer hat aber auch je einen Narren durch Vernunftgründe geheilt? wer einen wahnwitzigen Schwärmer von der Unstatthaftigkeit seines Idols überzeugen können? Lasst also die Narren Narren sein und bleibt selbst gescheit.

Osimo (Teatro della Fenice). Die Minguzzi (s. diese Blätter von d. J. No. 4, Rubrik Fermo) erntete abermals Lorbeern in der Straniera (nicht Norma, wie es im Bologn. Theaterjournal hiess). Der Tenor Colombati, von der Kapelle unserer berühmten Nachbarstadt Loreto, singt in der Kirche sehr gut, auf der Scene fehlt es ihm an Ausdruck und Leben. Der Bassist Lussanti hat eine schwache Stimme und wenig Kunst. Die zweite Oper, Matilde Shabran, fand eine kalte Aufnahme.

Ancona (Teatro della Muse). Hauptsänger: Teresa Casanova (v. Mailänder Conservatorium); Paolo Cittadini, Tenor; Serafino Torelli, Buffo, und der Bassist Griffoni. In der ersten Oper, Ricci's Nuovo Figaro, wurden einige Stücke beklatscht. Hierauf gab die Ferlotti Sangiorgi die Rosina im Barbiere di Siviglia, und füllte die Theaterkasse mehr als zuvor.

Fano (Teatro della Fortuna). Gli Schiavi in Palestrina, cosa Adolfo e Virginia, erste neue Oper, v. Hrn. Maestro Giuseppe Tamburini aus Rimini, hat eine Musik, die ihren heutigen Schwestern mit derer Abkunft an die Seite gesetzt zu werden verdient, auf unserm Theater aber sehr günstig aufgenommen ward; Maestro und Sänger (Maddalena Zucchi Giorgi — Pietro Tincolini nebst den Bassisten Raffaello Fagotti u. Giacomo Pelagalli) wurden mehrmals auf die Scene gerufen. Besonders gefielen die Introduction, das erste Finale, das erste Duett im zweiten Act zwischen der Prima Donna u. dem Buffo Pelagalli und das nachherige Terzett.

Rimini (Teatro comunale). Die hier gegebenen Opern waren: Chiara di Rosenberg, Gazza ladra und Norma. Sänger: die Boyer nebst dem Tenor Rinaldini, dem Bassisten Lauri und dem Buffo Taddei. Alles bekannt und erfreute sich der besten Aufnahme.

Pesaro (Teatro comunale). Hr. Ludovico Lodovici (ci-devant Engländer William Williams) machte hier im Furioso Alles weinen; zum Glück ist er nicht mehr so dickleibig, wie vor mehren Jahren, sonst hätte er uns in dieser Rolle auch lachen gemacht. Die kaum 20 Jahr alte Smolenschi, von der Turiner Singschule, gefiel jeden Abend mehr nach abgelegter Furcht. Cipriani konnte den Caidamà nicht schlecht machen, weil er ein alter guter Buffo ist. Hr. Ostachini hat als Tenor in dieser Oper wenig zu thun, desto mehr aber im nachher gegebenen Nuovo Figaro v. Ricci; nur taugt er weniger in der Opera buffa, auch versteht er nicht, seine Stimme zu mässigen.

Ravenna (Teatro comunale). Sowohl in der Sonnambula als in den Arabi nelle Gallie fanden ausgezeichnete Aufnahme die Albertini, die Altistin Gualdi, der Tenor Rossi und Bassist Casanova. In den Arabi sang die Albertini das Rondo aus Giulietta e Romeo. Diese Sängerin (eine Französin von ital. Aeltern) wurde zum Mitgliede der hiesigen Società filarmonica ernannt.

Ferrara (Teatro comunale). Wegen Unpässlichkeit des Tenors Battaggia wurde das Theater gleich nach der ersten Vorstellung der Chiara di Rosenberg auf 14 Tage geschlossen, am 10. Januar abermals mit dieser Oper eröffnet, worin die Galzerani-Battaggia und der neue Tenor Peruzzi vielen Beifall fanden, desgl. in der nachher gegebenen Norma. Rossini's Inganno felice machte Fiasco.

Hr. Antonio Sghicelli, Orchesterdirector, gab in diesem Theater am 19. Febr. eine E-Akademie, denn seine Stücke, die er spielte, waren alle in E, nämlich ein Concert v. Rode in E moll, eine Polonaise und sehr schwere Variationen v. Mayseder, beide in E dur. Man hatte geglaubt, ihn auch in einem Adagio zu hören, und fand sich in diesem Glauben betrogen. Etwas Ausserordentliches ist in seinem Spiele freilich nicht zu suchen.

Bologna. Den 15. März starb hier der berühmte Tenorist Domenico Mombelli, königl. sardinischer Kammersänger, in einem Alter v. 80 J. u. 2 Monaten; er war ein geborner Piemontese und ein eben so grosser Sänger als rechtschaffener Mann.

Hr. Francesco Roncagli, Schüler des hiesigen Liceo Musicale, wurde als Maestro compositore numerario unserer Accademia filarmonica einverleibt.

(Fortsetzung folgt.)

Vermischte Nachrichten.

Lissabon. Diesen Karneval gab man die Matilde Shabran (Titelrolle Gaggi-Storti) und die Capuleti (Passerini [Giulietta] und Fabbrica [Romeo]); beide Opern und auch die Herren Savio, Storti u. Maggiorotti fanden eine sehr gute Aufnahme.

Madrid. Die Manzocchi gefällt jetzt auf dem hiesigen italienischen Theater. — Die Kammer der Procuradores hat die zum Unterhalt des Musikconservatoriums vom Minister vorgeschlagene Summe von 400,000 Realen um so mehr abgelehnt, da seit dem Bestehen dieses Instituts durch mehre Jahre kein Vortheil daraus entsprungen ist. Es heisst nun, die Königin habe beschlossen, es mit ihrer eigenen Kasse zu unterstützen.

Corfu. Nach einer achttägigen Ruhe der Sonnambula gingen zur Hälfte Januars die Capuleti in die Scene. Die Ferrarini machte den Romeo ziemlich gut, auch der Tenor Penneti sang artig. Für den Bassisten Zucchini, der eine unbedeutende Rolle hat, componirte ein hier sich aufhaltender Maestro Fabianini eine Arie mit Chor, die Furore machte.

Odessa. Hier gefällt ungemein die Tassistro, vom Mailänder Conservatorium, sowohl im Otello als in den Capuleti. Auch der Tenor Magnani erhält sich in der Gunst des Publikums. Die Altistin Antonietta Tonclli ist unglücklicherweise in der Geburt gestorben.

Kurze Anzeige.

Le Rêve de la jeune Andalouse. Mélodie concertante pour Flûte et Piano composée — par *T. Berbiguier.* Oeuv. 128. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Ein All. marziale aus F moll dient dem Hauptsatze, Moderato, $\frac{3}{4}$, F dur, zur Einleitung. Das letzte scheint nach einer volksthümlichen Melodie ausgeführt, Alles so leicht, besonders für das Pianoforte, dass es in seiner spielenden Einfachheit Dilettanten, die Volksthümliches und französische Behandlung lieben, angenehm sein wird. Nur mit dem Takte werden sie zuweilen einige Mühe haben, wenn sie genau verfahren wollen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. Nº. 33. 1835.

Die Musik in Frankreich und namentlich in Paris.

Religiöse Musik.

Frankreich, das grosse, so mannichfaltig reich begünstigte Frankreich, dessen geographische Lage einen der schönsten Punkte der Erde bezeichnet, dessen Herrschaft sich wiederholt über die halbe Welt verbreitete, das mit unüberwindlicher Kraft die Freiheit durch fürchterliche Revolutionen zu erkämpfen nicht müde wird — wo Industrie und Handel, wo Wissenschaften und Künste, welche im nächsten Bezuge mit dem äussern Leben stehen und sinnlichen Genuss, Reichthum und äussere Pracht fördern, im schönsten Flore glänzen — Frankreich, dessen Bewohner sich das erste Volk der Erde nennen, ist das ärmste unter vielen Ländern Europa's der Gegenwart in Rücksicht auf Alles, was das moralische Leben, was die höchste Bestimmung des Menschen anlangt. Die herrschende katholische Religion ist nur äusserlich vorhanden, ist für die grössere Masse des Volks nichts als ein unbegreiflicher Ceremoniendienst, der sich von Jahrhundert zu Jahrhundert unter der Aegide und der despotischen Herrschaft der sogenannten Geistlichkeit forterhält, aber mit der wahren Moralität, mit dem einzigen und höchsten Ziele der Menschenbildung in fast keiner Berührung steht. Nur seit Jahrzehnden erst gibt es öffentliche Schulen, aber ihre Anzahl ist noch nicht zur Hälfte ausreichend — für die weibliche Jugend gibt es noch gar keine, und der Unterricht, meist in den Händen, wenigstens unter dem mittelbaren Einflusse des Clerus, ist so beschränkt, dass z. B. von religiösem Gesang, von der menschlichsten so mächtig wirkenden Kunst der Musik gar keine Rede ist.

Während Frankreich im 16. Jahrhunderte mit den berühmten Musikschulen der Niederlande und Deutschlands wetteiferte, im Mittelalter Fürsten zu seinen berühmtesten, gottbegeistertsten Sängern zählte, und viel früher schon von Karl dem Grossen die kräftigsten Mittel in Bewegung gesetzt wurden, der Kirche und dem Volke den religiösen Gesang in seiner würdigsten Gestalt zu geben, ihn zu vervollkommnen und zu verbreiten — müssen wir Zeugen des traurigsten, unwürdigsten Zustandes der heiligen Musik, ja, und das ist nicht zu viel gesagt, Zeugen eines Kirchengesanges sein, der ein frecher Spott ist — wir müssen die einzigen Spuren seiner Grösse und Schönheit aus dem letzten Asyle, der königlichen Kapelle und den sonst so fruchtbringenden Maitrisien, verwiesen, ja die bestgemeinten Bemühungen für seine Wiederaufnahme und Verbreitung hartnäckig, auf unwürdige Weise oft, bestritten sehen.

So gibt es denn in Frankreich nicht nur keine religiöse Musik mehr, die Kirche hat nicht nur ihren erbaulichsten Schmuck, das Volk einen reichen Schatz, das sicherste Mittel wahrer, tiefinnerster Herzensbildung verloren, sondern das, was man hier und da noch unter diesem ehrwürdigen Titel hört, ist, mit wenig Ausnahmen, lästerlicher Spott. Contretänze geben die Organisten als Vorspiele zu den feierlichsten, erhabensten Situationen, profane Romanzen, frivole Opernarien, tanzliche Melodieen dienen den Worten heiliger frommer Begeisterung als Gefährten. Wir führen nur eine Thatsache zur Rechtfertigung unserer Behauptungen an. In Avignon ist vor Kurzem ein Werk erschienen, betitelt: „Concerts spirituels ou Recueil des Motets pour les offices et les Saluts des fêtes solennelles" etc., das vier starke Hefte bildet, 48 Fr. netto kostet, das ganz aus Mozart's Don Juan und Figaro, aus Weber's Freischütz, Rossini's u. anderer grosser Meister Opern zusammengesetzt ist und dessen vierte Lieferung unter andern folgende Stücke enthält: „Lauda Sion salvatorem" zu Don Juan's Champagnerliede. — „Docti sacris institutis" zu Leporello's „Keine Ruh' bei Tag und Nacht." —

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte comp. et ded. à son Altesse Royale Madame la Princesse Antoine de Saxe, Archiduchesse d' Autriche et Grand-duchesse de Toscane etc. par G. Bachmann. Op. 21. Chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Einer Fürstin hatte sich wohl gehört, etwas Präsentableres zuzueignen; denn mit sparsamerer Hand kann man sich ihrem Altare wohl nicht nahen. Unterdess, von diesem Umstand abgesehen, kann man diese Sonate, so durchaus gewöhnlich sie auch ist, doch für die grosse Klasse der Dilettanten nicht ganz verwerfen, die an leichte Kost gewöhnt sind und immer etwas Anderes zu spielen haben wollen. Sonaten, wie diese, sind zwar immer wieder dasselbe; aber ein Opus mehr, das man hinter sich weis, vermehrt das Bewusstseyn der Lektüre, und also mag diese Kleinigkeit, wenn der Verf. sich auf dieses, leider! ein und zwanzigste Werk nichts einbilden will, sich durchbringen, so gut sie kann.

Fantaisie avec neuf Variations sur un air des Misteres d' Isis, pour le Pianoforte composée par D. Steibelt. à Paris. (6 Liv.)

Die Steibeltschen Klaviersachen sind ihrem Charakter nach bekannt genug. Etwas Larmen und Spielwerk. Unterdess ist diese Fantasie, in welcher das Thema der Arie: Das klinget so herrlich u. s. w. sich recht gut einführt, mit den Variationen recht gut geschrieben, und ein prompter und geübter Spieler kann damit schon zu seinem Vortheil auftreten.

Anekdote.

Mad. K —, ein sehr munteres, doch wenig gebildetes Weib, übernimmt sehr gern in der Oper die jungen männlichen Rollen, die durch Damen auszuführen sind. In — — sollte sie als Page auftreten; einige vornehme junge Herren waren bey ihrer Toilette und sagten ihr viel Süsses. Sie machte ihnen schakernd männliche Komplimente u. dgl. vor — O wahrhaftig, sagte der Eine sehr naiv — es lässt Ihnen das alles so natürlich! Ich glaube, die Hälfte der Versammlung im Parterre wird Sie für eine Mannsperson halten! — Sie fiel noch naiver ein: Das ist nicht das feinste Kompliment; denn wenn das wahr wäre und man hielt mich wirklich für eine Mannsperson, was hatte ich denn da für Verdienst?

Berichtigung.

Ich muss dem Einsender der Dresdner Nachricht S. 160 dieser Zeitung widersprechen, wenn er schreibt, das an Naumanns Todtenfeyer gegebene Chor: Heil Dir, Verewigter! Einst u. s. w., sey von Hrn. Kapellm. Schusters Komposition gewesen. Auch dieser Satz war von Naumann, und zwar schon im Jahre 1784 geschrieben.

Dresden. Neumann.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

„Inviolata, integra et casta V. Maria" über Weber's Jungfernkranz u. s. w. Heisst das nicht jedes höhern Gefühls spotten? Welches Gedächtniss würden nicht solche Erinnerungen beflecken?

Doch wir verlassen dies traurige Kapitel in dem festen Glauben, dass die ernsten Massregeln des Gouvernements, den religiösen Gesang in allen Volksschulen nach deutscher Weise einzuführen, zu bessern Zeiten führen werden.

Die weltliche Volksmusik.

Auch was die weltliche Musik betrifft, sowohl als Volksmusik, wie als Kunst im höhern Sinne, wir können, des stolzen Rufes ungeachtet, davon das Schlechten *nur viel*, das Guten aber *sehr wenig* berichten.

Eine Volksmusik, wie sie andere Länder besitzen, wo die naivsten, lieblichsten Naturgesänge aus Wald und Feld, bei Festen und im stillen Familienkreise harmonisch schön erklingen und tief in's empfindsame Gemüth eindringen, ohne selbst den gebildetsten Kunstsinn zu verletzen, denn alle Kunst ist ja nur schöne Natur: eine solche Volksmusik ist Frankreich, dem Vaterlande der Troubadours, jetzt gänzlich fremd.*)

Während Italien seine Canzonen, Spanien seine Boleros, die Schweiz und Tyrol ihre Berglieder in frischem Leben forterhalten haben, während in Deutschland sich Jung und Alt zu tausendstimmigen Chören vereinigt, die Freude, des Lebens Glück zu singen: ist hier Stadt und Land musikalisch stumm; denn was man unter dem Titel Musik oder Gesang hört, ist, mit seltenen Ausnahmen, mehr eine Ohrenqual, als ein selbst nur sinnlicher Genuss. Der natürliche mehrstimmige Gesang ist im Allgemeinen in Frankreich ganz unbekannt, denn selbst musikalisch geübte Sänger vermögen oft nicht zu einer gegebenen Melodie eine zweite Stimme zu finden, ihr Musikgefühl scheint sich nie bis zu der Lebendigkeit zu erheben, welche jenes, wenn auch nur instinktmässige Schaffen bedingt; die Franzosen singen gleich den alten Griechen nur Unisono, während in Tyrol und in Deutschland überhaupt ein zweiter Sänger den ersten immer zweckmässig begleitet, so lange dieser durch seine Melodie keine zu künstlichen Modulationen hervorruft. Und selbst diese Schwierigkeit wird oft auf das Glücklichste überwunden, wie die Productionen der steyerischen und tyroler Sänger uns hier selbst schon oft durch die originellsten und schönsten *vierstimmigen* Lieder, ihrer Composition, bewiesen haben. Wie hiernach der Gehörsinn und die Gesangorgane der Franzosen gar keiner eigentlichen Bildung geniessen, und das Taktgefühl weder geweckt noch geübt wird, so ist leicht begreiflich, dass man hier nicht nur selten schöne, sondern fast immer nur unreine Stimmen hört, denen oft über dies alles noch das regelnde Taktgefühl mangelt.

Die populäre Instrumentalmusik, welcher wir in Paris nur auf den Strassen u. öffentlichen Plätzen begegnen, ist meist in den Händen und Köpfen gewisser reisender Fremden, bei denen weder Kunst noch Gefühlsleben vorauszusetzen ist, und wo die herrliche Musik in ihrer tiefsten Entwürdigung erscheint. Die Cornemuse des Bettlers, die tonlose Zither des Savoyarden, eine ohrenzerreissende Drehorgel von einem weithinknallenden Tambourin begleitet, eine Flöte, Guitarre und grosse Trommel und ähnliche Gruppen bilden die wandernden Orchester in Paris, welche oft nicht fehlen, grosse Massen von Zuhörern um sich zu versammeln.

Wir kommen nun zu der Tanzmusik, welche mehre Tage der Woche ihr Publikum in die öffentlichen Vergnügungsörter der Champs Elysée und der Barrieren rufen. Auch davon wird man sich in Deutschland keine Idee machen. Zuerst ist die Zusammensetzung dieser Orchester so barock als möglich, der auffallenden Effecte halber, durch welche die Liebhaber weit her angelockt werden sollen, und was insbesondere die Kunstfertigkeit der einzelnen Musiker anlangt, das ist fast unglaublich: wenn sich 2 Violinen, 1 Bass, 1 Flageolet, 1 Cornet à Piston, eine Posaune und grosse Trommel zusammenfinden, so sind höchstens 3 dieser sogenannten Künstler, der erste Violinist, das Flageolet und Cornet im Stande, ihre Partien abzurakeln, die übrigen kennen weder Noten noch Instrument, und folgen höchstens den mächtigen Taktbewegungen des herrschenden Primo-Geigers; und das sind die Orchester sogenannter Bälle, meist zahlreich besucht. Eine wahrhaft barbarische Musikerscheinung in Paris ist endlich noch die oft stundenlange Execution einiger Musikstrophen, welche aus 5 Noten in Summa bestehend und auf 2 Jagdhörnern wechselsweis an den offenen Fenstern der Wein-

*) Ein kleiner Theil des mittägigen Frankreichs, Toulouse und seine Umgebungen, ist ausdrücklich hier als Ausnahme zu erwähnen. Davon ein andersmal ein Näheres. *D. V.*

schenken vorgetragen, als Attractionsmittel die langen Strassen durchschreien. Eine Beschreibung von den Tönen zu geben, welche die weinerfüllten Bläser dem tonarmen Instrumente mit brutaler Force entreissen und deren Eindrücken der tiefste Schlaf der Trunkenen nicht widersteht, ist fast unmöglich und würde uns zu weit vom Zwecke führen.

Nur einer Art populairer Musikanstalt müssen wir endlich noch erwähnen und zwar mit grossem Lobe: das sind die seit zwei Jahren gegründeten öffentlichen Concerte, im Sommer in den Champs Elysée und andern schönen Gärten, im Winter in den prächtigsten Salons, wo sich 60—70 tüchtige Musiker zur Ausführung von Contretänzen — ohne Tanz — Ouverturen, Symphonieen und anderen Orchester-Arrangements vereinigen, und zwar für einen äusserst geringen Preis. Die musikalische Ausführung ist meist trefflich und darum die Theilnahme des Publikums sehr zahlreich, so dass zu hoffen steht, diese Anstalten werden einen glücklichen Einfluss auf den Musikgeschmack und Sinn des grossen Publikums üben.

(Fortsetzung folgt.)

Sammlungen.

Odeon (ausgewählte Concerte). Wien, bei Tob. Haslinger.

In unsern verschiedenen Anzeigen dieser trefflich ausgestatteten Lieferungen, die bis zur 36sten angegeben worden sind, ist die 26ste übersehen worden. Sie führt den Nebentitel:

Grosse Variationen und Rondo über die Arie: „Komm, holde Schöne" aus der Oper: Die weisse Frau; für das Pianof. mit vollständ. Orchesterbegl. componirt — v. Wilh. Hauck. 9tes Werk. Pr. 3 Thlr.

Es sind wahrhaft grosse Bravour-Variationen, die von der Einleitung an bis zum Schlusse fast alle die Fertigkeiten verlangen, welche bis zur Zeit der Herausgabe von den grössten Meistern des Pianofortespiels und der Composition für dieses Instrument in Umschwung gebracht worden waren. Das Rondo fängt mit einem $\frac{4}{4}$ Takt-Satze an, der, nach einem längern $\frac{2}{4}$, noch einmal wiederkehrt und in ein All. vivace $\frac{3}{4}$ übergeht. Es gehören tüchtige Spieler zur guten Ausführung des Ganzen, dessen Tendenz mehr Bravour-, als Charaktermusik ist, doch so gearbeitet, dass es in jeder Hinsicht Aufmerksamkeit verdient, auch zur Uebung sehr zuträglich. Der geschickte junge Künstler ist für die Kunst zu früh entschlafen.

Die 36ste Lieferung enthält:

Fantasie und Variationen über den Marsch aus Otello; für das Pianof. mit Begl. des Orchesters comp. — v. Heinr. Herz. 67stes Werk. Pr. 3 Thlr.

Das Werk ist bereits so allgemein bekannt, dass es überflüssig wäre, sich mit Worten dabei zu verweilen, wenn wir auch nicht schon längst unser Urtheil über diesen Componisten im Ganzen und Einzelnen ausgesprochen hätten. Wir verweisen z. B. nur auf die erste Nummer des 35sten Jahrganges (1831). Gerade diese Variationen werden noch bis heute von den allermeisten reisenden Pianofortevirtuosen überall gespielt, auch von denen, die, wenn sie ihr Geld mit ihm verdient haben, sich hinterher ein Geschäft daraus machen, den Componisten herabzusetzen, was er in diesem Werke, wie in einigen andern, die ihre Absicht vollkommen erreichen und weiter nichts wollen, gewiss nicht verdient. Sollte man freilich Herz und immer wieder Herz hören, so würde einem das beständige Zuckerwerk sehr schlecht bekommen: allein zuweilen hören wir selbst diese Variationen gern, die für den Spieler sehr dankbar und lange nicht so schwer sind, als sie aussehen. Sie nehmen sich auch ohne Orch., oder auch mit blosser Quartettbegl. recht gut aus.

Für die Liebhaber dieses Componisten ist in derselben sehr thätigen Verlagshandlung eine sehr schön ausgestattete Sammlung erschienen:

Compositions brillantes de Henri Herz. Cah. VII. Introduction et Variations sur une chanson italienne arrangées pour le Pianof. seul. Oeuv. 7. Pr. 16 Gr.

Cah. VIII. Var. et Polonaise. Oeuv. 8. Pr. 16 Gr.

Cah. IX. Var. et Rondeau sur un air allemand favori. Oeuv. 9. Pr. 16 Gr.

Cah. X. Var. brill. sur l'air favori: „Ma Fanchette est charmante". Oeuv. 10. Pr. 16 Gr.

Cah. XI. Rondeau brill. Oeuv. 11. Pr. 20 Gr.

Cah. XII. Fantaisie et Rondeau sur la Cavatine: „Cora deh attendimi" de l'Opera: Zelmira. Oeuv. 12. Pr. 20 Gr.

Sie sind alle für das Pianof. allein; das siebente ist von Hrn. Fr. Xav. Chotek für das In-

strument allein arrangirt. Man kennt sie. Dass das 10te Heft unter die beliebtesten Compositionen dieses Virtuosen gehört, weiss Jeder gleichfalls.

Auserlesene ächte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten u. deutscher Uebersetzung, gesammelt in Verbindung mit A. W. von Zuccalmaglio, ein- und mehrstimmig eingerichtet, mit Begleitung des Pianof. u. der Guitarre und herausgegeben v. E. Baumstark. 1. Bd. 2. Heft. Darmstadt, b. L. Pabst. 1835.

Von dieser Sammlung erscheint jeden Monat ein Heft. Subscribenten auf einen Jahrgang von 12 Heften zahlen bei Empfang jeder Lieferung 6 Gr.; einzelne Lieferungen kosten 12 Gr. Man erhält aus Monnet Anthologie française 1765, I. p. 31. Chansons choisies avec les airs notés. Londres, 1783. I. p. 1 — den Gesang von Heinrich IV., König von Frankreich, an seine schöne Gabrielle beim Scheiden. Wenn die Uebersetzung auch dem Reime nach treu nachgebildet worden wäre, würde sie gewonnen haben. Dass es schwierig ist, wissen wir aus Erfahrung, aber auch, dass es möglich ist. Das zweite: Adieu, France — von Maria Stuart, Königin von Schottland, aus derselben Anthologie gezogen. Maria soll dieses Lied beim Anblicke der französischen Küste gemacht haben, als sie absegelte. Den Text, oder auch die Melodie? Uebrigens ist es gut, dass *soll* dabeisteht. Nicht lange darauf mag es verfasst worden sein. 3) Trinklied aus dem Volksmunde auf dem Eilande Hiddensee bei Rügen, in A moll, schmeralich lustig. 4) Polnisches Kinderliedchen aus dem Volksmunde. Das Liedchen ist in Polen ziemlich allgemein und selbst auf den dortigen Theatern zuweilen angewendet worden. Desto genauer hätten die Herausgeber damit verfahren sollen; der Text ist nicht correct gedruckt, und im letzten Theile der Melodie des 4. u. 8. Taktes muss es heissen

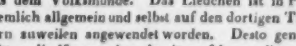

wornach sich auch die Begleitung ändern muss. — Der volksthümlich portugiesische Kirchen-Gesang „Ave maris stella" hat durch den Hrn. Herausgeber noch einen hinzugesetzten Tenor erhalten, weil er nicht fand, dass das Lied dadurch verliert. Es *soll* in Portugall blos zweistimmig (für Sopran und Bass) gesungen werden. Das „Soll" ist für solche Ausgaben nicht gut; echte Volkslieder müssen an Ort und Stelle, sind sie nicht aus begrabenen Zeiten und nicht mehr gebräuchlich, aus dem Munde des Volkes genommen und auf das Sorgfältigste aufgezeichnet werden, was nicht selten seine Schwierigkeiten hat. Wir sind daher weit mehr für Sammlungen aus einer einzigen Gegend oder eines Volkes, als so verschiedener Völker und Zeiten. Der hier hinzugesetzte Tenor ist mindestens in folgender Stelle nicht sonderlich:

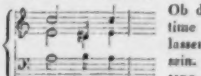

Ob die verminderte Septime des Soprans echt ist, lassen wir dahin gestellt sein. Der folgende Gesang ist Wälisch: „Owen Glynder's War Song"; allein er ist aus Sammlungen genommen, die Echtes mit Unechtem dergestalt verwebt haben, dass man sich von der altwälischen Weise kein treues Bild machen kann. Im irischen Gesange hat sich der Herausgeber, wie er selbst sagt, einige Abänderungen erlaubt, als Beispiel, wie herrlich Volksmelodieen benutzt werden können. Solche Einrichtungen, wie diese von Stevenson, gehören nicht in Sammlungen echter Volkslieder. Die sogenannte, im Grunde schon erneuert ausgeschmückte Originalmelodie ist angehangen worden. Die Einrichtung des Druckes kurzer Lieder, dass man umzuwenden genöthigt ist, hätte leicht vermieden werden können. Trotz dem wird die Sammlung Vielen willkommen sein.

Zwölf Orgelstücke componirt von C. H. Zellner. Op. 56, Heft 1 u. 2. 8tes Werk der Orgelsachen. Hamburg, bei A. Cranz. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

Diese Orgelstücke haben mehr in der Ausführung als in der Erfindung etwas Originelles, das mit viel Gewandtheit, zuweilen auch mit individueller Freiheit festgehalten worden ist. Die gewöhnlichen Orgelphrasen sind zwar nicht ganz verschmäht worden, kommen jedoch seltener, als in manchen andern Sätzen der Art, und immer an solchen Stellen vor, wo sie als Erholungen oder als einleitende Uebergänge angesehen werden können und daher meist nicht unerwünscht als Bekannte empfangen werden, mit denen man sich eine Zeit lang in behaglicher Nachlässigkeit erholt. In der Erfindung des Melodischen u. in der rhythmischen Verknüpfung wird man das Eigenthümliche

am seltensten finden, wie das jetzt im Allgemeinen mit wenigen Ausnahmen der Fall ist; auch erscheint es nicht zu häufig, doch schon etwas mehr, in jener kunstreichen contrapunktischen Verarbeitung ganzer Themen, sondern am meisten in einzelnen harmonischen Wendungen, frappanten Durchgängen, Verdoppelungen u. dergl., also in demselben, worin das Originelle der herrschenden Eigenthümlichkeitskunst jetzt ihr bestes Gedeihen sucht. Dabei sind jedoch diese Sätze weit natürlicher und empfindungsbeständiger, als es in der Regel diese Art Originalität mit sich zu bringen pflegt. Sie werden daher nicht allein dem Geschmacke der Zeit, sondern auch der Orgel und der Kirche sehr angemessen befunden werden, wenn auch Einige gegen manche Führungen etwas einzuwenden haben sollten. Das Pedal ist in allen 12 Nummern obligat. Im Ganzen gehören schon geübte Orgelspieler zum guten Vortrage derselben, denen wir sie bestens empfehlen. Diese werden sie sämmtlich anziehend und manche ausgezeichnet finden. Unter die gewöhnliche Masse ist kein einziges zu werfen.

Nachrichten.

Berlin, den 24. Juli 1835. Je heisser die Jahreszeit wird, desto mehr häufen sich die Kunstgenüsse. — Im Königl. Theater bewirkte die Erscheinung der bereits 1831 mit Beifall aufgenommenen Sängerin Mad. Fischer aus Carlsruhe neuen Aufschwung zur Wiederbelebung lange ruhender Opern. Am 8ten d. trat Mad. F. zuerst als Donna Anna im Don Juan mit verdienter Auszeichnung auf. Die Stimme dieser durch einnehmende Persönlichkeit begünstigten Sängerin hat in den letzten vier Jahren an Reinheit der Intonation und Geläufigkeit gewonnen; an Klang ist sie sich gleich geblieben: ihr Vortrag ist einfach und edel, besonders im Recitativ ausdrucksvoll und wahr. Nur selten ist eine Hinneigung zum abwärts oder höher Schweben der Intonation zu bemerken, wenn die Stimme zu sehr angestrengt ist und ermattet. Ueberhaupt glauben wir, singt Mad. F. zu anhaltend stark und verbindet nicht genug die Uebergänge vom mezza voce zur höchsten Kraftäusserung. Ihr mimischer Ausdruck ist für eine Sängerin vorzüglich, und ihre ganze Erscheinung hat etwas Imposantes und Edles. Leidenschaftliche Bewegungen des Gemüths weiss Mad. F. wahr und treffend zu schildern. So gelang ihr die erste Scene in Don Juan, noch mehr aber der Vortrag der Recitative vor dem Duett mit Ottavio und der ersten grossen Arie ganz vorzüglich. Die letzte Scene wurde gleichfalls im Cantabile, den Staccato-Stellen und Passagen gelungen und rein ausgeführt. Nur im Masken-Terzett des ersten Finals und am Schluss des Sextetts neigte die Intonation sich etwas herunter. Hr. Eicke, vom Stadttheater zu Breslau, debütirte als Don Juan mit gutem Erfolg. Seine vortheilhafte Gestalt, sein freies, gewandtes Benehmen, angemessenes Spiel und eine wohlklingende, nur noch nicht vollkommen ausgebildete Bariton-Stimme erwarben dem jungen Debütanten Beifall, obgleich man hier seit Jahren an die Darstellungsweise des Hrn. Blume als Don Juan gewöhnt ist. Dieser gab, in Hrn. Devrient's Abwesenheit, den Masetto recht gut. Donna Elvira war, nach dem frühen Ableben der Mad. Finke, wieder von Mad. Seidler übernommen. Dies konnte für die Ensemblegesänge nur von der günstigsten Wirkung sein. Dem. Grünbaum eignet sich durch ihre natürliche Naivetät und Anmuth ganz zur Zerline, wie Hr. Mantius zu dem weichmüthigen Ottavio. Leporello ist noch immer der alte drollige Darsteller. So machte das herrliche Kunstwerk aufs Neue den lebhaftesten Eindruck. — Die zweite Gastrolle der Mad. Fischer war Julia in Spontini's „Vestalin". Hierin reüssirte die Künstlerin nicht so vollständig, obgleich viel Einzelnes ihr recht wohl gelang, wie z. B. der erste Morgengesang, die Scene im zweiten Act, bis auf einige Gedächtnissfehler, die Cavatinen u. s. w. Im Ganzen schien die Stimme der geschätzten Sängerin durch die vorangegangenen Proben etwas erschöpft zu sein, und detonirte deshalb zuweilen ein wenig zu hoch. Ihre Darstellung war dem Charakter ganz angemessen und durch einige zweckmässige Nüancirungen verschönt. Der Beifall war daher lebhaft und Mad. F. wurde nach dem zweiten Act gerufen. Hr. Bader war als Licinius wieder von dem, seine Darstellungen stets begeisternden Feuer beseelt, und wusste auch die frühere Kraft seiner Stimme geltend zu machen. Dem. Lehmann sang die Ober-Vestalin mit Würde und Ausdruck, obgleich diese Partie ihrer Stimme etwas zu hoch liegt. — Die dritte Gastrolle der Mad. Fischer war Fidelio, worin die geschätzte Künstlerin ganz den edlen, weiblichen Heroismus verwalten liess, welcher vorzüglich in den Kerker-Scenen des zweiten Acts so mächtig ergreift. Die

grosse Arie im ersten Acte wurde im Ausdruck gelungen, theilweise nur etwas befangen, vorgetragen. Die Intonation war meistens rein, nur kennt Mad. F. die Vortheile des richtigen Athemholens noch nicht hinreichend. — Ehe wir nun einen Luftritt auf dem „ehernen Pferde" wagen, welches am 15ten d. seine ersten Capriolen unternahm, erlauben wir uns einen Seitensprung über die Spree, indem wir uns auf der Königsstädter Bühne nach den dortigen Neuigkeiten, oder vielmehr fremden und nationalisirten Opern-Sängern und Sängerinnen umsehn. In den Familien Capuleti u. Montecchi erschienen gleich drei neue Subjecte auf einmal, und noch dazu alle drei recht tüchtig! Da klage man doch nicht, dass es keine vorzüglichen Sänger mehr gäbe — ja, wer nur recht zu suchen weiss, findet auch wohl noch etwas. Als die dem Ref. am meisten zusagende Erscheinung begrüsst derselbe zuerst die neu engagirte Dem. Livia Gerhard, eine von der Natur höchst vortheilhaft ausgestattete, jugendlich frische, natürlich angenehme Sängerin, deren Stimme in den Mittellönen zwar nur schwach, in der Höhe dagegen durchdringend, dabei nicht scharf, sondern wohlklingend, rein und bereits wohl ausgebildet ist. Die empfehlende Gestalt begünstigt ihre lebhaft empfundene Gesang- und Darstellungsweise ungemein und hat sie sogleich beim ersten Erscheinen zum Liebling des Publikums gemacht. Ihre Giulietta sprach allgemein an. Dem. Vial singt die Partie des Romeo mit vieler Kunstgeläufigkeit, nur fehlt ihrem Gesange der tiefere, seelenvolle Ausdruck, der im Ton der Dem. Hähnel, besonders in tragischen Situationen, so zum Herzen spricht. Hr. Bayer aus München ist ein ganz tüchtiger Tenorist von kräftiger Stimme, im Besitz eines hohen Falsetts und auch in der Kehlfertigkeit geübt. Seine Darstellungsweise ist etwas stark aufgetragen, nicht immer den Regeln des Schönen angemessen, allein kräftig und belebt. Die eingelegte Arie aus Bellini's „Pirat" war nicht an ihrer rechten Stelle und wirkte daher auch nicht ausserordentlich. — Sehr mannichfaltig, bunt zusammengestellt war die am 11ten u. 13ten d. im Königstädter Theater veranstaltete scenisch-musikalische Abend-Unterhaltung im Costüme. Wir übergehen sie. — Indem wir noch eine Gastrolle des Baritonisten Bielig aus Lemberg erwähnen, der auf der Königl. Bühne den Pietro in der „Stummen" mit etwas schwacher, doch sonorer Stimme sang, besteigen wir den Pegasus der begünstigten Musensöhne Scribe und Auber, und schwingen uns auf ihrem „ehernen Pferde" in die Luft, um den Planeten Venus kennen zu lernen, welcher nach Scribe's Theorie nur von Mädchen bewohnt wird. Das Schlimmste dabei ist nur, dass derjenige, welcher nicht Standhaftigkeit genug besitzt, um den lockenden Reizen dieser schönen Planetenbewohnerinnen zu widerstehen, urplötzlich mit dem Hippogryphen wieder auf den Felsen in China herabgeschleudert wird, wo die eigentliche Handlung der Oper vor sich geht. Das Ganze ist ein Fastnachtsscherz, und als solcher gelungen zu nennen, was die Ironie und komische Aufstellung der Hauptpersonen betrifft. Vorzüglich belustigt der Mandarin, welcher neben seinen 4 Gemahlinnen noch die fünfte, ein junges Landmädchen zu heirathen beabsichtigt, dazu indess durch die eifersüchtigen Gegenwirkungen seiner Vierten (einer nahen Verwandten des chinesischen Kaisers) immer nicht gelangen kann, ja sogar als Oberhofmeister des kaiserlichen Prinzen mit diesem einen Luftritt nach dem Planeten Venus unternehmen muss, von welchem beide bald zurückkehren, da sie der Prüfung erlagen, 24 Stunden gegen die Reize der schönen Venusbewohnerinnen gefühllos zu bleiben. Zur Strafe der Schwatzhaftigkeit werden der Mandarin und Peki's Geliebter in Pagoden verwandelt. Den Zauber löst endlich die beherzte Peki als verkleideter Jüngling, und vereinigt den Prinzen mit der entzauberten Tochter des Gross-Moguls. — Der beliebte Componist hat sich die Sache gar zu leicht gemacht, indem er meistens aus seinen frühern Opern entlehnte Motive fast durchgängig im Tanz-Rhythmus benutzt, zwar sehr geschickt instrumentirt, in der harmonischen Behandlung jedoch oft sehr frei verfährt. Dennoch macht die Musik, ihrer hübschen Melodieen wegen, einen heitern, freilich nur sehr flüchtigen Eindruck, wie dies jetzt geliebt wird. Die Musik hört auf, Sprache der Empfindung zu sein; sie neckt, prickelt u. hüpft mit dem Verstande in die Lüfte. Einige Arietten u. Duette sind recht artig; auch ist dem Componisten in einigen Stellen die Bezeichnung des fremdartigen Charakters der Chinesen gelungen. Nur die Romantik ist nicht seine Sphäre, wie sie der 3te Act bedingt hätte; es geht in der Musik auf dem Venusplaneten ganz eben so, wie in der sublunarischen Welt zu. Die Harfen-Begleitung idealisirt den Gesang der Töchter der Venus nicht allein; Stella singt Bravourarien trotz einer Prima Donna. Die

Ausführung und Ausstattung der Zauberoper war ausgezeichnet gut; ein Jeder beeiferte sich, bestens mitzuwirken. Vorzugsweise gelang dieses Mad. Seidler, Dem. Grünbaum, Dem. Lenz, den HH. Blume, Mantius und Zschiesche. Die Decorationen und Costüme's waren eben so glänzend, als geschmackvoll, was bei der chinesischen Tracht seine Schwierigkeiten hat. Die Oper wurde nur lau aufgenommen, wird indess doch schon ihre Liebhaber finden, da Popularität der Melodieen u. Ironie darin vorherrscht. Die Ouvert. ist ziemlich matt, im Galopprhythmus zusammengewürfelt. Dasselbe Thema dient dem Schluss des ersten Finals zur Basis. Die Bassarie des Pachtera, obgleich auch hüpfend, und die tanzende Trauerarie der Tao-jin ist von guter Wirkung. Am besten aber ist dem Componisten die Traumscene des 2. Finals gelungen, worin die gedämpfte Violinbegleitung sehr angemessen effectuirt. Sehr komisch ist die Serenade, welche den schlafenden Mandarin, alles Lärms der chinesischen Instrumente ungeachtet, nicht erwecken kann. Tschin-kao meint:

„Möglich wird's allein
„Europa's Componisten sein,
„mit ihrem Höllenlärm ihn zu erwecken."

Für Italien passt es wohl am Besten. Auber wenigstens hat in obiger Oper die Instrumentirung mit Discretion und Auswahl sehr wirksam behandelt, und nur da Lärm im Orchester gemacht, wo die Handlung es erforderte. —

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass Mad. Fischer auch die Rezia in C. M. v. Weber's Oberon theilweise mit gutem Erfolg gegeben hat, besonders die starken, leidenschaftlichen Stellen in der grossen Scene des 2ten Acts. Sentimentaler Ausdruck und leicht beweglicher Vortrag ist weniger für diese Sängerin geeignet, als heroischer Charakter. Hr. Eicke hat noch den Zampa als Gastrolle gegeben. Der Tenorist Schäfer aus Hamburg wird seine Debüts mit dem Tamino in der „Zauberflöte" beginnen. Es werden ausserdem noch mehre auswärtige Sänger erwartet, um eine Reorganisation der K. Oper zu veranlassen. Das erneuerte Engagement des Hrn. Hammermeister ist nicht zu Stande gekommen, und derselbe verlässt Berlin in diesen Tagen. — Im Königstädter Theater debütirte Dem. Muzarelli aus Wien als Julerl und in andern humoristischen Singspiel-Charakteren mit lebhaftem Beifall, da ihre Persönlichkeit sehr anziehend ist. Dem. Hähnel und Hr. Holzmüller sind auf Urlaub abwesend. Auch Hr. Bader reist in diesen Tagen nach Kissingen.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals.
(Fortsetzung.)

Seitdem die hesperischen Sänger wieder fort- und die vaterländischen wieder eingezogen sind, beeifert man sich, das Publikum ja nicht zu entwöhnen, und gibt vor leeren Bänken, als beliebige Abwechselung: Norma, Freischütz, Robert der Teufel, Zampa, die Braut, das Fest der Handwerker, der todte Neffe, die Hintertreppe, die beiden Hofmeister, der Weiberfeind u. dergl. grosse und kleine Novitäten; auch ein nagelneues Vaudeville: „Das Ehepaar aus der alten Zeit" von Angeli. — Weil nun aber das Tänzer-Corps hübsch lange ausgerastet hatte, brachte es nunmehr, nebst Wiederholungen, auch Gioja's in Italien beliebtes, sogenanntes historisches Ballet: „Die abgeschafften Bachanalien", von dem Choreographen Casati arrangirt. Die Fabel ist dieselbe, wie in Generali's Oper: „I Baccanali di Roma", nur hier, wo erklärende Worte mangeln, um Vieles noch unverständlicher; die Anordnung war grösstentheils gelungen; den Darstellern, so wie den ausgeführten Tanz-Piecen wurde oft sich erneuernder Applaus gezollt; die Musik ist aus verschiedenen Werken effectvoll gewählt, und diesem Schaustücke dürfte vielleicht ein längeres Leben zu prophezeien sein. —

Im Theater an der Wien sieht es fortwährend windig aus, auf den Brettern sowohl, als im Spectatorium. Nach mancherlei Aufgewärmtem wurde nun verabreicht: „Der rothe Thurm in Wien", oder „Das Veilchenfest", Schauspiel mit Gesang; „Der melancholische Schuster", Localposse; ersteres eine verbrauchte Ritter-Komödie, letzteres Prämisse in der Erbärmlichkeit; weiter: „Die schöne Holländerin" von Schick; nicht übel, jedoch muthmaasslich einem älteren Plane nachgebildet; und „Eulenspiegel", Volkssage von Nestroy, eine in ihrer Art sehr gelungene Burleske, die auch ganz con amore gespielt und wiederholt immer gerne gesehen wird. Zu allen den genannten dramatischen Opfergaben war Kapellm. Adolph Müller der musikalische Lieferant. Es genügt bei Solchem, wenn nur die komischen Liedchen recht populair klingen, um als Gassenhauer sie nachzutrillern; das ist hier die höchste Anforderung. Die Zeit des Herrlichen ist hier längst vorüber.

Dem Eigenthümer der Leopoldstädter Bühne, Hrn. von Marinelli, brachten Raimunds Gastvorstellungen, namentlich „der Verschwender", wirklich kaum glaubliche pecuniäre Vortheile ein. Mit der Entfernung des Gastes schwand das freilich. Da wurden denn frühere Lieblingsgerichte wieder hervorgesucht, z. B. Der Waldbrand, das Käthchen von Heilbronn, die Lieb' auf der Alm, Ein Uhr, Domi, Robert der Wau Wau u. a., auch beschenkte der eben so fleissige als erfindungsreiche Fenzel das Repertoir mit einer durch Ideenneuheit und überraschende Abwechselung ungemein ergötzlichen Pantomime: „Pierot als Wassertreter" oder „Der errungene Preis", die, mit einer äusserst gefälligen Musik ausgestattet, sogar in den heissen Lenzmonden eines fortgesetzten Zuspruches sich erfreute. —

* Die Josephstädter Gesellschaft versieht nunmehr, getheilt, auch das Sommertheater im Curorte Baden. Die jüngste Vergangenheit brachte folgende Neuigkeiten: 1. „Herr Heiter", ein unterhaltendes Liederspiel v. Holtey. 2. „Melusina", Oper v. Kreutzer; trägt schon im dramatisch unwirksam angelegten Buche einen unheilbaren Schaden mit sich herum, und dürfte schwerlich irgendwo stabilen Eingang finden. 3. „Der Bravo" v. Marliani, verdient Auszeichnung, wenn es auch, wie verlautet, kein Erstlings-Product wäre. Es sind wunderschöne Einzelheiten darin, und ungewöhnlich sorgfältig ist die Orchesterpartie gearbeitet. Die erste Vorstellung hatte mit einer Gegenpartei zu kämpfen, deren unanständiges Benehmen vorsätzlich die dabei Beschäftigten einschüchterte. Das Räthsel wird gelöst, wenn man erfährt, dass an jenem Abende die ital. Oper wegen plötzlich eingetretener Hindernisse abgesagt wurde und deshalb alle darob Missvergnügten schon mit heimlichem Groll in die verachteten Vorstadthallen hinaus emigrirten. Die fernern Wiederholungen dagegen stellten die verletzte Ehre vollkommen wieder her. In beiden Tondichtungen errang Mad. Kraus-Wranitzky neue, frischgrünende Lorbeern. 4. „Rataplan", das bekannte, artige Vaudeville, zum Debüt der Dem. Hill aus Frankfurt. Der vielseitig verwendbare Mime Rott excellirte als Sergeant Groscanon, und rührte bis zu Thränen durch die Gemüthlichkeit seines declamatorischen Gesanges. 5. „Der Bräutigam in der Klemme", Singspiel in 1 Act, mit melodischer Musik von Conradin Kreutzer. 6. „Der glückliche Schiffbruch" und 7. „Die drei Bucklichen", zwei komische Divertissements von Erfindung des aus Italien verschriebenen Balletm. Fabbri, mit Musik von Ott. — In den Opern: Robert der Teufel, Zampa, Barbier von Sevilla, weisse Frau, List und Phlegma, der Kerker von Edinburg, die Capulets und Montagues, der hundertjährige Greis, das Nachtlager in Granada, die reisende Sängerin, die Nachtwandlerin — gastirten die Damen Fischer-Achten, Beisteiner-Pohl, Segatta, Walter (aus Carlsruhe), Jazedé (Schülerin des Conservatoriums), Forti (Schwägerin des pensionirten Operisten); die Herren Bayer (Hofsänger am Münchner Theater), Fischer (aus Frankfurt) und der ganz Deutschland durchwandernde Falsettist Dorach; unter welchen die erstgenannte Künstlerin, eine liebwerthe, höchst willkommene Bekannte, jedesmal einen wahren Triumph feierte, vorzugsweise als Alice, wo auch ihr Gatte in der Partie des Bertram den erfahrenen Bühnensänger beurkundete. Mad. Beisteiner-Pohl besitzt gleichfalls schöne Kunstmittel und trägt äusserst geschmackvoll vor; nur die oft schwankende Intonation erscheint als ein verdunkelnder Nebelflecken. Hr. Bayer zeigte gute Schule und artistische Bildung, solches wurde nach Verdienst gewürdigt; allein mit der Methode wollte man sich nicht recht befreunden. Dem. Jazedé, mit einer klangvollen Stimme und glücklichen Naturgaben ausgerüstet, ist in festes Engagement getreten; desgleichen die Demoiselles Hill und Walter, zwei gute Acquisitionen. Und so thut denn der umsichtige Director Scheiner wirklich Alles, ja mehr vielleicht noch, als seinen Kräften zuträglich, um den Wünschen des Publikums zu entsprechen. Dem Vernehmen nach hat er auch mit Mad. Schröder-Devrient Unterhandlungen angeknüpft und derselben bedeutende Offerten gemacht. Sie soll jedoch für jede Leistung 300 Silbergulden gefordert haben, ein Honorar, was ausser allen Verhältnissen mit den möglichen Einnahmen liegt, und besonders in solch' ungünstiger Jahreszeit kaum zu erschwingen sein dürfte. — Die Francs, Louisd'or und Guineen haben unsere deutschen Philomelen doch ganz verwöhnt. Wie kann ein armer Impresar, der Papier einnimmt, Silber und Gold ausgeben? —

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten August. N°. 34. 1835.

Ueber die Symphonie,

als Beitrag zur Geschichte und Aesthetik derselben,
von G. W. Fink.
(Beschluss.)

Dass auch unser J. Haydn, wie jeder Andere, in der frühesten Zeit seiner Lehrlingsepoche sich an die herrschenden Formen seiner Zeit hielt, an ihnen lernte, also erst nach und nach das vollgültige Wesen der durch ihn geschaffenen, neuen „grossen Symphonie" in den Jahren errungener Klarheit und Kraft originell ausbildete, liegt zu sehr im Bildungsgange jedes selbst genialen Kopfes, als dass es nicht schon längst hätte bemerkt werden sollen. Man vergleiche, wenn es beliebt, nur unsere Blätter vom J. 1810, S. 252 u. f. Nicht minder ist bereits 1813, S. 373 von den Unsern über das Wesen der grossen Symphonie gehandelt worden. Unter Anderm: „Haydn, Mozart u. Beethoven gaben der Symphonie eine Tendenz, dass sie ein für sich bestehendes Ganze und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, *die Oper der Instrumente* geworden ist. — Der Componist hat nun freien Spielraum, alle nur mögliche Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannichfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen und so den wundervollen geheimen Zauber der Musik mächtig auf die Zuhörer wirken zu lassen. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als dass der Componist, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos anreihen und verbinden, zu verleugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehe und zugleich die Instrumente einseln und im, auf mannichfache Weise gestalteten Chor, glanzvoll hervortreten lasse." Ferner: Das Ganze muss einen bestimmten und festgehaltenen Charakter haben, der die verschiedenen Theile in ihrer innersten Verwandtschaft unter einander verbindet, so dass, wie in den Beethoven'schen Symphonieen, deren oft ganz heterogen scheinende, einzelne Sätze bei näherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind, Alles nur auf *einen* vorgesetzten Zweck hinarbeitet und sich zum Ausdruck *einer* innern Anregung des Gemüthes verschmilzt. — Mit Uebergehung dessen, was 1813, S. 457 u. f., dessen, was über die poetische Wahrheit und das Grossartige der neuen Symphonie wiederholt besprochen wurde, erinnern wir nur noch an die mannichfachen Auseinandersetzungen der Eigenthümlichkeiten des jovial humoristischen Haydn, des erhaben schwunghaften Mozart und des siegreich romantischen Beethoven. Immer sind Frische und Lebendigkeit der Erfindung, klar Gedachtes, kunsterfahren Durchgeführtes und nach den Bedürfnissen der Zeit sowohl als der Sache voll-Instrumentürtes als nothwendige Erfordernisse längst hingestellt worden. Hierher gehört noch, was bei Gelegenheit der Beurtheilung der ersten Symphonie von Onslow (1833, S. 219) von mir bemerkt wurde: Die ganze Verknüpfung hat in ihren Gestaltungen nicht sowohl die derberen, grossartigern Striche, die solchen Orchestergemälden vorzugsweise nöthig sind, sondern weit mehr die kleinern Figuren, die dem Quartett gebühren. Das Ineinandergreifen der Orchester-Instrumente verlangt etwas Selbstständigeres, Freieres, ein eigenthümlicheres Walten, Singen und Klingen ihrer Art gemäss, einen ungebundenern Erguss einer durchgreifend individuelleren Tonfarbe, längere und fremdartigere Züge u. Stellungen, als die Behandlung der Streichinstrumente für Quartett und Quintett zulässt. Hr. Onslow gibt daher eine Nebengattung, die den Einzelnen in der Masse beschränkter auftreten lässt und ihm dennoch grössere Schwierigkeiten auflegt, als es zum vollkommensten Glanze des Ganzen nöthig ist. —

Daraus werden denn die Haupterfordernisse einer grossen Symphonie deutlich genug hervorgehen und dürften als etwas längst Bekanntes vorausgesetzt werden, wenn nicht das Gedächtniss mancher Teutschen für teutsche Auseinandersetzungen leider bedeutend vergesslich wäre. Wenn aber Fremde die Symphonie das Meisterwerk der Instrumentalcomposition anstatt das Höchste derselben nennen, spricht man fein unterwürfig nach, so offenbar es auch ein Missgriff im Ausdrucke ist, denn ein Meisterwerk der Instrumentalcomposition kann und soll in seiner Art ein Duo, Trio u. s. w. auch sein, und dass wir dergleichen besitzen, weiss Jeder, der überhaupt etwas weiss.

Ferner muss auch, von Haydn an, die „grosse Symphonie" durchaus von der blossen Einleitung jeder Art, auch der Ouverture geschieden werden, ob man die letztere gleich in einigen Ländern noch immer unter dem sonst gemeinsamen Ausdrucke Symphonie begreift. Der teutsche Gedanke, die grosse Symphonie als die Oper der Instrumente zu bezeichnen, ist vortrefflich. Nicht nur das massenhaft Wirkende, sondern auch das Situationsverschiedene durch mancherlei Parteiungen des Ganzen ist damit sinnig ausgesprochen. Dennoch möchten wir sie noch lieber eine in musikalischer Sprache dramatisirt gehaltene Gefühlsnovelle nennen, worin der äusserliche Erzählungsstoff, wie ihn der Dichter und der Maler voranstellt, hier nur als vorausgesetzte Grundlage, als Nebensache erscheint. Sie ist eine im psychologischen Zusammenhange entwickelte Geschichte irgend eines Gefühlszustandes eines Massenvereins, der von irgend einem Hauptmoment angeregt ist, dessen wesenhafte Empfindung in jeder Art Volksrepräsentation durch jede zum Ganzen gezogene Instrumentenart individuell verschieden über einen und denselben Stoff sich ausspricht. Dadurch kommt Einheit u. Mannichfaltigkeit zugleich in das massenhafte Ganze, in welchem jede einzelne Art der dabei bethätigten Instrumente so nothwendig und ihrem besondern Wesen so entsprechend zur Gesammtheit gehört, wie in einer guten Erzählung oder einem gelungenen Drama jede einzelne Person, mag sie auch übrigens so untergeordnet sein, als es ihre Stellung mit sich bringt.

Aber Eins, und zwar geradehin die Hauptsache, ist, so viel ich weiss, überall unberücksichtigt geblieben, wenn von der Symphonie die Rede war. Es ist dies *die polyphonische Erfindung*, jener gleich vom Anfange an für die gesammte Masse und ihre folgerechte Verbindung im Innern des Tondichters immer klarer und Alles beherrschender sich gestaltende Entwurf, das dramatisirt Umfassende in der Anordnung bis zum vollständigsten Gefühlsbilde. So wie ein Novellen- oder Drama-Dichter, ehe er die Feder in die Hand nimmt, es wäre denn, um Bemerkungen zum Besten des Gegenstandes aufzuzeichnen, über die Tendenz seines Werkes, über die verschiedenen Charaktere seiner Darstellung und deren naturgemässe Verknüpfung und Unterordnung zu einem abgerundeten Ganzen mit sich völlig einig sein muss; so wie ihm das Gesammtbild deutlich vor seinem innern Auge stehen, auch nach Willen wiederholt zum klaren Wiedererscheinen von ihm hervorgerufen werden muss, wenn er Hoffnung haben soll, etwas Gutes zu schaffen: eben so ist es auch mit dem Tondichter. Es waltet nur zwischen Beiden der Unterschied ob, dass der Erste mit Worten, der Andere mit Tönen zeichnet. Dass Jeder sein Gebiet genau kennen, dass Keiner zu weit über die Grenzen seines Bereiches in das ihm nicht zustehende Gebiet des Andern überschreiten darf, wo er nothwendig aufhören müsste, Machthaber zu sein, versteht sich von selbst. Es ist nämlich in einer solchen dramaähnlichen Tonnovelle lange nicht genug, dass man sich entweder eine anziehende Melodie erfindet oder eine seltsame Reihe von Accorden sich ausdenkt, aus welcher etwas Melodisches herauspunctirt werden könne, sondern es muss, von irgend etwas Wesenhaftem aufgeregt, aus der Nacht des innersten Gefühls immer mächtiger ein Tonchaos auftauchen, massenhaft dunkel in einander kämpfend, über dessen Wassern ein Geist schwebt, ein Ausfluss dessen, der nach 6 Tagen und Zeiten ansahe, was er gemacht hatte, und siehe, es war sehr gut, und ruhete am siebenten Tage. Auch der Tondichter hat in solchem Orchesterwerke eine kleine noch chaotisch sich vor ihm bewegende Welt zu ordnen, Licht und Nacht zu scheiden und Leben zu schaffen, dass Alles sich rege seiner Art gemäss. Das Massenhafte der zu gebrauchenden Instrumente muss, der klar gewordenen Haupttendenz angemessen, im überlegt gefühltesten Fortgange, in immer lichteren Gebilden und Gruppen zugleich vor dem innern Ohre erklingen, bis sich nach Maass und Ordnung die ganze Tongewalt im dichterisch wirksamsten Zusammenhange aus dem stillschaffenden Geiste leitender

Kraft hervor in die Erscheinung dränge u. sinnlich offenbare, was sonst nicht sichtbar ist. — Dabei kommt es gar nicht darauf an, ob ein paar Instrumente mehr oder weniger sind, um eine wahre Symphonie im neuen Sinne, wie sie von Haydn und seinen Nachfolgern in's Leben gerufen wurde, zu schaffen; sonst müssten wir ja auch das nur ein wahres und das beste Drama nennen, worin die meisten Personen vorkämen, was lächerlich wäre: vielmehr kommt es darauf an, dass alle dazu gehörige durchaus nothwendig und ihrem Wesen treu behandelt und gestellt sind. Ob die einzelnen Tongänge in ihrer charakteristischen Wesenheit doppelt oder zehnfach verstärkt sind, ist nur dem Lärm nicht einerlei, aber für die Kunst will es wahrhaftig nichts bedeuten. Ueber das Wesen echter Polyphonie können wir uns hier freilich nicht verbreiten, es kann aber geschehen, wenn es ja noch nöthig sein sollte. Dieses polyphonische Denken und Gestalten ist mit dem einheitsvollen Gefühlsgange der Hauptunterscheidungspunkt der teutschen „grossen Symphonie", worin sich unsere drei Heroen und namentlich Haydn zuerst meisterhaft hervorthat. Alle gebrauchte Instrumente sind zum Ganzen ihrer Natur und Stellung nach durchaus wesentlich dazu gehörig, nicht blosse Verstärkungsmaschinen, deren höchste Verschiedenheit in nichtigen Werken der Art einzig in der Verschiedenheit des Baues und der Materie der Instrumente liegt, deren Gebrauch von keinem geistigen Ordner zeugt. — Aus ähnlichem, wenn auch nicht gleichem Grunde kann auch selbst Onslow, der seine letzte Symphonie auf ein schon früher gegebenes Quintett baute, bei aller Schönheit, die er noch hineinzutragen verstand, doch nur auf einen Uebergang zur rechten grossen Symphonie Anspruch machen, denn die polyphonische Anlage in der Erfindung fehlt. —

Noch Eins wäre zu bedenken: Soll die Symphonie, die grosse, auf eine Erzählung, auf ein Gedicht gebaut werden? Wir haben sie eine dramatisirte Gefühlsnovelle genannt. Irgend einen Empfindungsinhalt, irgend eine psychologische Entwickelung eines grossartigen, d. i. hier, einer Masse zugleich angehörigen Gefühlsganges, der zu einer Tendenz führt, muss sie haben: ohne dies wären es ja nur nichtssagende Töne. Je mehr nun dieser durch Tonmassen ausgesprochene Empfindungsinhalt der Tonsprache eigenthümlich ist; je lebhafter und geistinniger er nur eben in dieser Sprache, also in jeder andern nur mangelhafter, wiedergegeben werden kann, desto musikgewaltiger ist die Tondichtung, desto höher steht sie eben in dieser Kunst, so wie im Allgemeinen, denn sie gibt etwas in ihrer Sphäre Vollkommenes, was andern in dieser Art nicht möglich ist — und so ergänzt sie, selbstständig in ihrem Wesen, den Kunsttypus des Menschenwesens in eigenthümlicher Richtung und Art und schliesst auf diese Weise eine eigene innere Welt auf. — Dergleichen unnachahmliche Meisterwerke gab Haydn, Mozart u. Beethoven. — Da nun aber jeder Gefühlszustand von irgend einem äusserlichen Einfluss hervorgerufen wird, sei es durch Sinnenerscheinung, sei es durch Gedanken: so sind auch nothwendig bestimmte Fälle vorhanden, wo die aus *einem* Mittelpunkt des unergründeten Lebens hervorbrechenden mannichfaltigen Lichtstrahlen der denkenden, oder wortdichtenden oder plastischformenden Kunstkräfte, oder auch selbst die sinnlichen Erscheinungen der uns umgebenden und erregenden Natur mit dem eigenthümlichen Tonkunstgebiet aneinandergrenzen und sich gegenseitig durchdringen; es sind Fälle vorhanden, wo diese von Aussen her dem Gebiete der Tonkunst zugeführte Anregung nicht blos zündend wirkt, sondern wo das einem andern Lebensbereich entstammte Erregungsbild sich so tief einprägt, dass es Richtschnur, Originalbild wird, welches in die Sprache und das Wesen der Tonkunst übersetzt und so mit einer neuen Glorie umgeben werden soll, ja nach der innersten Vorliebe des Entflammten übertragen werden muss. In solchen Fällen ist es nothwendig, dass das einem fremden Bereiche angehörige Vorbild dem Hörer zu richtiger Verständigung, zur Versetzung in den rechten Standpunkt mitgetheilt werden muss. Etwas der Art bringt uns Beethoven's Eroica und noch mehr seine Pastoralsymphonie; Spohr's Weihe der Töne u. a. w. Diese Beethoven'schen Tongemälde haben aber auch zugleich das Non plus ultra gegeben, sobald die Musik, wie es in Instrumentalwerken sein muss, Hauptsache für sich bleibt und nicht Nebensache werden soll: wogegen Spohr im ersten Satze seiner Tonübersetzung schon etwas aufgenommen und in's Reich der Töne gespielt hat, was, ein Widerspruch in sich, nicht hinein gehört. Auch in solchen Tongemälden muss, längst anerkannt, der Entwickelungsgang des Gefühls das Erste, das Hauptsächlichste bleiben und der Anregungsstoff nur so weit und ohne grosse Anstren-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N°. VII.* 1802.

Ein Wort an die Leser der Musikal. Zeitung.

In der Welt frisst ein Geschöpf das andere, und am Ende ein Recensent den andern. Wer zuletzt übrig bleibt, der hats am besten.

Diesen Vorzug will ich dem Recensenten meines Gretry'schen Auszuges gönnen; denn ich halte nichts für so überflüssig und unverständig, als Antikritiken zu schreiben und seinen Verstand zu vertheidigen, zumal in einem Blatte, wo dem Recensenten das herkömmliche Recht bleibt, sich, wenn er Lust hat, dem empor geschwungenen Kläger an die Füsse zu hängen und ihn noch etwas Weniges mehr herabzuziehen. Auch würde ich, selbst Recensent in der musikalischen Zeitung, wie viele wissen, ein schlechtes Beyspiel geben. Jeder muss wissen *was* er sagt, und *warum* er's sagt und sagen muss. Ist's Wahrheit, so muss sie bleiben; ist's das Gegentheil, ist wenigstens oft Missverstand, unbillige Uebertreibung unbestimmt gegebener Ausdrücke und Sätze u. dgl. dabey, so wird das Publikum, das immer noch vergleichen kann, das Alles schon finden, und die Resultate ergeben sich so nach von selbst. Also kein Wort gegen die Sache, ohnerachtet man mir — so schmeichle ich mir — wohl zutrauen wird, dass ich Manches für meine Arbeit und gegen mehrere Punkte jener Beurtheilung zu sagen haben könnte.

Nur das Einzige darf ich nicht so geradehin in die Welt hinein behauptet seyn lassen: „dass fast alle meine Zusätze zum Gretry'schen Werke das Bestreben verrathen, ihn vor dem Publikum herabzusetzen.“ Hier ist der Mensch in mir angegriffen, und das fordert mich zum Sprechen auf. Wer mich kennt, weis, dass ich keinen Menschen, am wenigsten einen verdienten Künstler herabzusetzen gewohnt bin, der der Welt, bey aller seiner enormen Eitelkeit, die er zur Schau trägt und die gemacht hat, dass man sein Werk lange schon eine *förmliche Selbstberäucherung* genannt hat, doch unstreitig viel Gutes für die Kunst zuträgt. Ich darf von mir sagen, dass ich bey den mancherley Veranlassungen, die ich immer gehabt habe und noch habe, meine Meynung über literarische und Kunstwerke zu sagen, gern jedem Verdienst, wo ich es finde, Gerechtigkeit wiederfahren lasse und nur der anmassenden Stümperey, die in der Kunst am unerträglichsten und schädlichsten ist (während sie sich in der Literatur selbst vernichtet) bisweilen ein wenig übles Spiel mache. Meine bisherigen, noch so geringen öffentlichen Bemühungen müssen das vielfältig bezeugen. Denn würde ich wohl den Gretry, wenn gleich in manchem Augenblick der Verstimmung, so mit *Liebe* übersetzt; würde ich wohl so manches Wahre und Schöne, was er sagt, so klar herausgehoben, so mit Gründen bisweilen *verstärkt*; würde ich mir überhaupt die Mühe gegeben haben, die gar nicht bestimmt in dem Auftrage der Verlagshandlung lag, Ordnung in seine Verwirrungen und Gelegenheitspromenaden zu bringen, damit doch etwas Nahmhaftes für die Kunst dadurch gewonnen würde? Würde ich, um nur eine einzige Stelle, die mir vorschwebt, anzuführen, die Stelle in seiner Lebensbeschreibung, die seinem Herzen unendlich viel Ehre macht, wo er von seinem Leben bey seinen Aeltern, und seiner Liebe zu ihnen spricht, ohngeachtet sie doch eine ungehörige Episode macht, würde ich diese so mit der grössten Theilnehmung meines Herzens herausgehoben, und in der Note gesagt haben, es geschähe darum, weil sie uns den Verf. von einer gar zu liebenswürdigen Seite zeigt! — Wer darf, selbst wo ich zu widerlegen meyne, und sollte selbst das ganze Werk nach meiner Idee eine Widerlegung bedurft haben, sagen: ich habe *das Bestreben* gehabt, den Vf. geflissentlich herabsetzen zu wollen?

„Aber ich habe seine Biographie durch unfreundliche Anmerkungen unterbrochen“ — wie auch schon einmal ein *Tübinger*, (nur nicht so artig, wie mein Recens. in der Mus. Zeitung, angemerkt hat,) der gewohnt seyn muss, das Wort *hämisch* wie ein bon jour! auszusprechen, und der naiv genug bekennt, er verstehe übrigens gar nichts von Musik, ohnerachtet er sich doch die Freyheit nimmt, über ein musikalisches Werk mitzusprechen! — Diese Beschuldigung ist gegründet um ich lehne sie gar nicht von mir ab. Diese Unterbrechungen stören auf jeden Fall den bessern Eindruck, und es hätte also ohne dieselben

gung; weshalb der anregende Gegenstand als den Hörern schon bekannt vorausgesetzt werden muss, vor den innern Sinn treten, als es zur Verständigung und Belebung des musikalischen Empfindungsganges ersprießlich ist. — Wo es darüber hinausgeht (nämlich in Instrumentaldichtungen), macht sich die Musik ohne Noth und ohne Ehre zur untergeordneten Magd, oder zur geschminkten Kokette, oder auch nach Befinden zum Hanswurst, der den Pöbel belustigt. Bis dahin hat sich bis jetzt noch kein Teutscher verlaufen, denn absichtliche Possen sind eine Sache für sich. Wollte man nun darüber hinausgehen und noch mehr Erzählung, wie sie nicht durch Töne, sondern nur durch Beihülfe hinzugefügter Worte möglich ist, unterlegen und folglich Thatsächliches, äusserlich und factisch Zusammenhangendes musikalisch vorbilden, so verirrt man sich in's Ungereimte, reisst alle Grenzen nieder u. muthet der Tonkunst Dinge zu, die ihr, als wider ihre Natur laufend, nicht anständig sind und sie lächerlich machen würden, fiele das Lächerliche nicht von selbst auf diejenigen zurück, die dergleichen Verkehrtheiten sich erlauben. Was auch in dieser Hinsicht neue Sonderbarkeitsliebhaber ausserhalb unsers Vaterlandes thun mögen, es ist ihre Sache, die uns bis jetzt noch wenig angeht; sie mag sich erst noch bestimmter herausstellen, bevor wir darüber reden. Meteore zerplatzen von selbst, während die Sterne bestehen und die Nacht verklären.

Recensionen.

5 *ster Psalm.* Für 2 Tenor- und 2 Basstimmen componirt — von *E. F. Gaebler.* Op. 1. Berlin, bei Bechtold u. Hartje. Part. Pr. 10 Sgr.

Die erste öffentlich bekannt gemachte Arbeit eines Mannes, der sich auf dem Titel einen Schüler des Hrn. C. Karow, Oberlehrers an dem Kön. Waisenhause u. Seminar zu Bunzlau, nennt. Seine Weiterbildung verdankt er dem Kön. Institute für Kirchenmusik unter Leitung des Hrn. Directors A. W. Bach in Berlin und den musikal. Vorlesungen des Hrn. Prof. *Dr.* Marx daselbst. Von Berlin aus ist er an die Stelle des vor Kurzem verstorbenen Musikdirectors am Waisenhause und K. Pädagogium zu Züllichau, des Hrn. Kähler, von dessen Werken wir „Des Lebens Kampf und Frieden" anzeigten, berufen worden. Der vierstimmige Satz ist leicht ausführbar, das Ganze im ansprechenden, nicht zu hoch geschwungenen, den meisten Hörern werthen Kirchenstyle gehalten, so dass wir dieses nicht breit ausgeführte Werkchen namentlich den Männerchören auf dem Lande und in kleinen Städten bestens empfehlen können. Eine nicht ungewöhnliche, besonders in enger Harmonie oft gebrauchte Freiheit der Stimmenführung, die nur in besondern, im Allgemeinen hier schon wiederholt namhaft gemachten Fällen recht und wirksam ist, nämlich die unisonische oder octavische, nur in einem oder einigen Accorden in den vierstimmigen Satz eingeschaltete Verringerung der harmonischen Stimmen, kommt auch in diesem Werkchen nicht selten vor. Man liest Beispiele davon S. 2, 4, 5, 6 und selbst zum Schlusse des Ganzen.

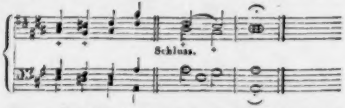

Warum hat der Componist im zweiten Tenore des ersten Beispiels nicht gis liegen gelassen, anstatt des unisonisch mit dem ersten Basse fortschreitenden fis? — Da alle hierin vorkommenden Fortschreitungen dieser Art mit sehr nahe liegender Umgestaltung einiger Töne oder auch nur eines Tones in den Mittelstimmen sich leicht vollharmonisch ordnen liessen: so scheint daraus hervorzugehen, dass der Verf. diese nur selten zu rechtfertigende Schreibart für zweckmässig und erlaubt hält. Wir überlassen hier diese von uns hinlänglich angedeutete Sache seiner und Anderer Ueberlegung: stehen aber gern mit möglichst kurzer Darstellung des Gegenstandes zu Diensten, wenn noch irgend einige Zweifel über diesen uns völlig klar erscheinenden Punkt obwalten sollten.

Lestocq, Opéra comique en 4 Actes, paroles de Scribe, Musique de D. F. E. Auber. Partition réduite av. acc. de Piano. *Lestocq, oder Intrigue und Liebe, Oper in 4 Aufz., für die deutsche Bühne bearb. v. Frhrn. v. Lichtenstein.* Vollständ. Klavierauszug von *Joseph Rummel.* Mainz, b. B. Schott's Söhnen. Pr. 16 fl. 12 kr.

Der Text, welcher nach löblicher Gewohnheit dieser thätigen Verlagshandl. französisch u. teutsch

dem Klavierauszuge vorangedruckt wurde, gehört zu den sehr anziehenden Bearbeitungen des vielgewandten Scribe, welcher gewiss den letzten Akt viel eingreifender behandelt haben würde, wenn er nicht in einem unglücklichen Augenblicke das Wörtchen *komisch* dazu gesetzt hätte, was nicht hierher gehört. Mit Recht hat man es in der teutschen Bearbeitung weggelassen, aber auch dadurch der Sache das Komische vollends genommen, was ihr nur das Beiwörtchen und etwa hin und wieder die Musik selbst im Widerspruche mit der Sache zu leihen vermag. Dann ist des Stoffes für eine Oper zu viel, wenn der letzte Akt im Verhältniss und nach dem Wesen einer Thronerstürmung lebendiger hätte versinnlicht werden sollen. Daraus ist also ein Missgriff seltsamer Art entstanden, der bei aller Gewandtheit des bühnenkundigen Sc. doch zu fühlbar bleibt, als dass ihn das leicht Gefällige der Auber'schen Musik decken könnte, so sehr er auch fast überall das französisch Niedliche mit Frappantem zu verknüpfen weiss; worin überhaupt Auber's Geheimniss des Lockenden tanzt und romanzenhaft mit der unterhaltungssüchtigen Menge liebäugelt.

Hr. Auber ist sich nun in dieser Weise seit lange so treu geblieben, dass wir kaum etwas Anderes, als eine Verweisung auf seine schon angezeigten Opern nöthig hätten, selbst dann, wenn dieser Lestocq auch nicht schon zwei Mal in unsern Blättern besprochen worden wäre, z. B. S. 180 u. S. 511. Wir setzen noch dazu, dass das Ganze auf der Bühne weniger allgemein unter den Freunden solcher Musik gefallen wird, als manches Einzelne am Klaviere, und dass der Klavierauszug gut verfasst wurde. Den Freunden und Liebhabern Auber's ist daher das Notenbuch bestens zu empfehlen; man kann ihnen sogar versprechen, dass sie hier noch mehr angemessene Unterhaltung finden werden, als in verschiedenen seiner frühern Opern. Die Soldatenchöre und die Finalen werden ihnen keine grosse Mühe machen, einige Sologesänge werden artig klingen, und das Quartett des zweiten Aktes: „Des Nordens schlanke Tochter" wird ganz vorzüglich gefallen. Es kommt auch darin eine besondere und, wenn sie nicht etwa Call in seinen 3- und 4stimmigen Gesellschaftsgesängen bereits gehabt haben sollte, ganz neue Genialität vor: zum Anhange singen nämlich die 4 Stimmen (Lestocq und die drei Frauenzimmer) so treulich durch Zerreissen des Textes vereint, dass jede nur eine Sylbe singt und alle Vier nur eine Melodie geben. Sollte es vielleicht eine feine Anspielung auf die russischen Hörner sein? Man sehe, wie sich die Sache ausnimmt, die dem Componisten selbst so gefiel, dass er sie wiederholte:

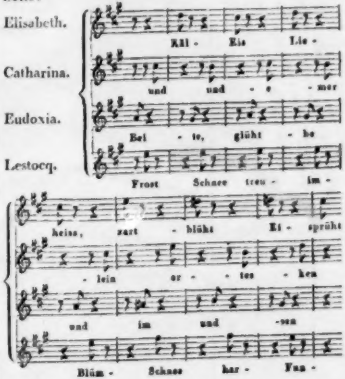

Bartolomeo Campagnoli

verdient als Künstler überhaupt, besonders durch seine vieljährigen, rühmlichen Leistungen in Leipzig, in unsern Bl. ein ehrendes Denkmal. Längst hätten wir ihm diese Pflicht erfüllt, wenn es uns nur gelungen wäre, von seinen letzten Schicksalen sichere Nachrichten zu erlangen. Jetzt erst sind wir im Stande, zu dem bereits anderwärts Erzählten das Mangelnde aus sicherer Quelle hinzuzuthun. Nachdem der für das Glück seiner beiden Töchter besorgte Vater 1818 seine seit 1797 in Leipzig treu und gut verwaltete Stelle eines Concertmeisters niedergelegt hatte, ging er mit seinen beiden Töchtern, der etwa 22jährigen Albertina und der jüngern Gianetta nach Frankfurt a. M., wo beide als Sängerinnen am Theater angestellt wurden. 1820 kamen die Schwestern in gleicher Anstellung nach Hannover und wurden im folgenden Jahre sehr gerühmt: Albertina als Königin der Nacht, Donna Anna etc.; Gianetta, deren Spiel

sich sehr vervollkommnet hatte, als Myrrha, Susanna im Figaro, Donna Elvira u. s. w. Der Beifall hielt aus. 1826 wurde Gianetta, empfohlen von der Herzogin von Cambridge, Schwester der Frau Grossherzogin, in Neustrelitz als erste Sängerin am Hoftheater angestellt, wo sie am 19. Oct. 1826 als Agathe im Freischütz zum ersten Male auftrat. Sie gefiel dem Hofe und dem Publikum. Die älteste Schwester versuchte sich darauf in der Rolle des Sargines mit so wenig Glück, dass sie seitdem nicht wieder auftrat. Die Familie genoss aber einer ausgezeichneten Achtung. Nach kurzer Krankheit starb der Vater am 6. Novbr. 1827 in einem Alter von 76 Jahren und beinahe 2 Monaten (geb. am 10. Septbr. 1751 in Cento bei Bologna). Das ganze Personal der Kapelle und des Theaters begleitete die Leiche bis zu ihrer Ruhestätte auf dem dortigen schönen Kirchhofe, wo die Töchter ihm späterhin ein Denkmal von Gusseisen, mit einer Lyra geziert, setzen liessen. Die Grabstätte ist mit Rosen bepflanzt und wird fortwährend von dortigen Freunden in guter Pflege erhalten. Nach Ablauf des Contracts 1829 zogen beide Schwestern nach Berlin, in der Absicht, sich durch Unterricht in der Musik ihren Unterhalt zu erwerben. Ihre Künstlerlaufbahn hat sich demnach früh geschlossen. —

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals.
(Fortsetzung.)

Indem wir den Artikel „Concerte" beginnen, kann der Reigen nicht leicht würdiger eröffnet werden, als mit jenen beiden, welche der König unter Wiens Pianisten, Karl Maria von Bocklet, veranstaltete, deren letztes nur die Willfahrung eines allgemein ausgesprochenen Wunsches war, um den im ersteren empfangenen Hochgenuss wiederholt zu erneuern. Ein jedes derselben bestand, rücksichtlich des accessorischen Bestandtheils, blos aus der einleitenden Ouverture — von Beethoven aus Coriolan, und jener gewaltigen zur Einweihung der Pesther Bühne — nebst einem werthvollen Gesangstücke. Der Concertgeber aber trug Hummel's zwar oft, jedoch schwerlich jemals, wohl nicht einmal von dem Meister selbst in solch' gediegener Vollkommenheit gehörte Concerte in H u. A moll vor. Der höchste Glanz einer in technischer Hinsicht alles erschöpfenden Ausführung trat hier in den Schatten zurück, ja entschwand beinahe in Nichts gegen jenen intellectuellen Standpunkt, von welchem der Meister den poetischen Geist dieser Tondichtungen auffasste und in ein wundersames, leider nur momentanes Klangleben zauberte; mit einem prädominirenden Uebergewicht geistiger Macht und Vollkommenheit über die äussere Form und mechanische Kunst, welches eben, nach einer bei dieser Veranlassung sehr richtig ausgesprochenen Bemerkung, die Rangstufe entscheidend bezeichnet, die, vielleicht unter allen lebenden Klaviervirtuosen, Bocklet vorzugsweise einzunehmen berechtigt sein dürfte. Den herrlichen Schlussstein dieser Kunstausstellungen, worin wenige Tacte für einen ganzen, langweilenden italienischen Opern-Abend zu entschädigen vermochten, bildete jedesmal eine freie Phantasie über gegebene Thema's, aus denen der Improvisator immer Motive seines Lieblings, des ihm wahlverwandten Beethoven, wie z. B. das himmlische Motiv des Andante der A dur-Symphonie, sich erkohr. Mit welch eminenter Meisterschaft er aber nunmehr sein Material bearbeitete, dies lässt mit Worten sich nicht beschreiben. Stets trat der Hauptgedanke klar vernehmlich und obsiegend hervor, doch immerdar anders geformt und gestaltet, jetzt durch überraschende Modulationen verjüngt und mit einem Reichthum von Figuren und Bravourpassagen geschmückt, nie dem Schlendrian des alltäglichen Variationentypus huldigend, ein fortwährendes Wechselspiel von Neuheit u. Originalität, alles im reinsten Flusse, schön geordnet u. zusammenhängend, wie aus einem Füllhorn strömend, so abgerundet und zu einem genialen Ganzen verschmolzen, als ob des Augenblickes Eingebungen die gereiften Früchte eines wohlüberlegten Kunststudiums wären. Bocklet, vom schaffenden Geiste erfasst, der Gegenwart entrückt und versunken in die Gebilde seiner kühnen Phantasie, improvisirte ungewöhnlich lange; allein dem entzückten Hörer dünkten es nur beseligende Minuten; des Stegreif-Dichters Begeisterung ging auch auf ihn über, und kaum lag es im Bereich der Möglichkeit, den aufgeregten Enthusiasmus noch bis zum aushallenden Schlussaccord zu zügeln. Ein dreimaliges Fuora-Rufen war hier ein wahrhaft ehrender Tribut, einstimmig dargebracht dem ausserordentlichen Talente des seltenen, durch anspruchslose Bescheidenheit doppelt liebenswürdigen Künstlers. —

Mehrfach Interessantes boten die Concerte der Herren Mayseder, Merk, Lewy und Jansa. Die ersten beiden wirkten wieder, wie sie es stets zu halten pflegen, gemeinschaftlich, und wetteiferten um die Palme in einem Sextet (Es dur), Violoncellconcertino, neuem Trio, worin der Pianist Thalberg das dritte Kleeblatt bildete, und in einem nach Lafont arrangirten Doppelconcerte. Der rauschend gespendete Beifall stand im reinsten Einklange mit dem vollendet Geleisteten. — Hr. Professor Lewy spielte mit bekannter Kunstfertigkeit zuerst Concertantvariationen für Waldhorn und Pianoforte, von Lachner componirt, wobei ihn sein ältester Sohn Karl begleitete, der bereits solche Fortschritte gemacht hat, dass uns in dem 14jährigen Jüngling ein tüchtiger Klavierist zu erwachsen verspricht. Derselbe wirkte auch in dem Divertimento mit, worin sein Brüderlein Eduard, der erst 6 Sommer zählt, die zweite Hornpartie ausführte und das chromatische Instrument so gewandt und sicher behandelte, dass ihm allgemeine Bewunderung nicht entgehen konnte. Dem Vater ist Glück zu wünschen, der in einem so hoffnungsvollen Sprossen einen ebenbürtigen Kunstgefährten sich heranbildet! Ein neues Lied von Kreutzer, gesungen von Hrn. Tietze, verschaffte unserm Lewy abermals Gelegenheit, den ganzen Zauber seines gefühl- und seelenvollen Vortrags zu entwickeln. Das grosse Geheimniss, der Stimme innig sich anzuschmiegen und mit ihr gleichsam in Eins zu zerfliessen, hat, wie vielleicht Wenigen nur, im vollkommensten Grade sich ihm erschlossen. — Der k. k. Hofkapellist, Hr. Jansa, welchen die Residenz in die Reihe ihrer vorzüglichen Violinvirtuosen setzt, gab ein Solo- nebst einem Quatuor-Concert zum Besten, von ihm selbst für 2 obligate Violinen, Viola und Violoncell mit Orchester-Accompagnement componirt, wobei er an den Herren Proch, Holz u. Linke ausgewählter Secundanten sich erfreuen konnte. Die von Thalberg zum ersten Male öffentlich vorgetragene Pianoforte-Caprice drängte alles Andere zurück in den Schatten und electrisirte das gesammte Auditorium. — In dem Abschieds-Concerte der Dem. Francilla Pixis lernten wir erst dieser vielversprechenden Kunstjüngerin eigenthümliche Sphäre kennen. Diese ist das einfache, gemüthliche Lied, und Beweise dafür lieferten der Bolero von Dessauer: „Le Retour des promis“ und die Variationen ihres Pflegevaters über die schwäbische Nationalmelodie: „Jetzt geh i ans Brünnele“. — Wir wissen die gebildete Kunstsängerin in Arien von Mercadante und Bellini nach Gebühr zu schätzen; aber der naturgetreue Ausdruck, die naive Herzenssprache läuft jenen den Rang ab; sie bestechen zwar nicht die Sinne, stimmen dafür zum Mitgefühl und reissen hin durch der Wahrheit Allgewalt.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Grossherzogthum Toscana und Lucca.

Arezzo (Teatro Petrarca). Der Präsident unserer Accademia Filarmonica, der Clarinettist Pollastri, brachte diesen Karneval ein ziemlich gutes Orchester zusammen, welches in diesem unlängst erbauten niedlichen, dem unsterblichen Landsmanne gewidmeten Theater unter der Leitung des bekannten Petrini-Zamboni dem in der Hauptstadt keineswegs nachstand. Die gegebenen Opern waren: Norma, Otello (beide verstümmelt und mit eingelegten Stücken) und Chiara di Rosenberg. Sänger: die Bagioli, die Lanzi, ein neuer Tenor, Namens Angelo Cavalli mit schöner Stimme, und der Bassist Cecconi mit schwacher Stimme, aber guter Sänger, wie seine ganze Familie. Die erste Oper zog wenig an, auch der Musik wegen; besser ging es in beiden folgenden. In der Chiara machte der Buffo Pietro Bornandini den Michelotto.

Siena (Teatro de' Rinnovati). Der etwas pomphaft abgefasste Cartellone unserer Karnevalsstagione war ein Parturiunt montes, nascetur ridiculus mus. Anfänglich sang eine exotische Prima Donna, Namens Laura d'Albyn in der Chiara di Rosenberg, die sich nicht übel auf der Scene ausnimmt. Der Tenor Ferrari war so frei, manches fremde Zeug in die Oper einzuschwärzen, womit man unzufrieden war. Der Buffo Vaccani ist bekannt, und der unbekannte Bassist Camillo Parodi muss noch manches studiren. Somit wurde weder die Chiara, noch der nachher gegebene Guglielmo Tell, worin die Altistin Sudetti sang, vortrefflich gegeben.

Pisa (Teatro de' Costanti). Hier abermals die Norma. Hauptstütze, der Bassist Biondini!

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Ein fast drei Ellen langer und anderthalb Ellen breiter Cartellone, zu Deutsch Theater-Stagione-Zettel, aber in der That eine merkwürdige Karnevals-Stagione.

Ergo: Giuseppina Garcia Ruiz und Geltrude Berti, Prime Donne Soprani; Clorinda Corradi Pantanelli, Primo Musico; Eliodoro Bianchi (vortrefflich, aber alt), und Lorenzo Salvi, Primi Tenori; Stanislao Pro und Giuseppe Verzoni, Bassisten; altro Primo Contralto, Clorinda Filippi, sodann die Secundärsänger und die zu gebenden Spectakel.

In diesem, wie überhaupt in allen heutigen Cartelloni und selbst Cartelli (täglichen Theaterzetteln) gibt's dermalen eine Menge Worte mit grossen Buchstaben geschrieben, die sie sonst nie hatten, wie z. B. Chiave (Schlüssel), Sera (Abend), Teatrale (theatralisch) u. s. w. Kündigt jetzt ein Sänger oder Sängerin eine Benefice-Vorstellung an, so schreiben sie zuweilen ihre Person: Egli (er), Ella (sie) ebenfalls mit grossen Buchstaben, und hierin sind sie nicht so sehr zu tadeln, wie es ein Graf sogar öffentlich im Druck that, denn ein Künstler ist doch wahrhaftig auch etwas, und was wäre die Welt ohne Musik? ...

Nun zu den Vorstellungen. Der Stephanstag eröffnete die Stagione mit Pacini's Crociati in Tolmaide. Salvi erhielt Beifall in der Introduction, vorzüglich mit einer eingelegten Cabalette; da aber der Bassist Prò unpäßlich war, ging die ganze Oper nicht am Besten. Bald darauf, am 10. Januar, wurden Generali's Baccanali di Roma gegeben, worin, Salvi ausgenommen, alle benannte Künstler sangen und eine glänzende Aufnahme fanden. Bianchi war im ersten Acte nicht ganz bei Stimme, desto mehr aber im zweiten Act und in den folgenden Vorstellungen. Das hiesige Publikum, welches den Nestor der heutigen vorzüglichen Tenore seit 5 Jahren nicht gesehen hatte, empfing ihn mit geräuschvollem Beifall und rief ihn während der Vorstellung 5mal auf die Scene. Besonderes Lob verdienen die Damen Garcia Ruiz und Corradi Pantanelli, welche mit dem Veteran ein treffliches Kleeblatt bildeten. Den 31. Jan. ging endlich die Sonnambula in die Scene, worin die Garcia und der benannte von hier gebürtige Tenor Salvi am meisten beklatscht wurden.

Florenz (Teatro della Pergola). Die Corilla Lucii, welche die Palazzesi (Ninetta in der Gazza ladra) ersetzte, fuhr fort zu gefallen. Das übrige Sängerpersonal (der Tenor Scavarda und die Bassisten Facchini, Galante u. Ambrosi) wurde durch andere Individuen verstärkt und Herault's Zampa gegeben, dessen Musik hier im Allgemeinen wenig anzog; doch machte der Tenor Scavarda, über welchen in der Gazza ladra ein Unglücksstern verhängt war, mit seiner Barcarola Furore. Nun kam die Talestri Fontana aus Mailand an, mit ihr engagirte man die von hier gebürtige Altistin Teresa Cecroni und gab am 6. Februar Vaccaj's Oper Zadig ed Astartea, zu deren sehr guter Aufnahme benannte Künstlerinnen und Hr. Ambrosi vorzüglich beigetragen haben. Und damit die Norma ja nicht ausbleibe, wurde auch sie am 15. März, versteht sich mit vielem Beifall gegeben. Die Blasis machte die Norma, Dem. de Rossi die Adalgisa, Hr. Mori (von der hiesigen Hofkapelle) den Pollione und Hr. Jourdan (s. Vicenza) den Oroveso.

(Teatro Goldoni.) Eine eben nicht auserlesene Sängergesellschaft gab Mozart's Don Juan mit vielem Glücke. Die Besten waren: Donna Anna (Mattei), Zerlina (Macchi), D. Giovanni (Dossi), Leporello (Torri, Alberto, der bravste). Die Oper machte einen Monat hindurch täglich volle Theater. Die darauf gegebene Chiara di Rosenberg fand eine ähnlich gute Aufnahme einen Monat nachher; in dieser Oper componirte der Maestro Neucini ein neues Duett für die Mattei und Macchi, das seine beabsichtigte Wirkung nicht verfehlte.

Lucca (Teatro Pantera). Hat die Sängerin Vial nebst dem Buffo Cavalli diesen Karneval den meisten Beifall hier eingeerntet, so erwarb sich die Altistin Angelini Dossi (Gattin des unter der Rubrik Florenz angezeigten Carlo Dossi — D. Giovanni) u. der Bassist Ambrosini ebenfalls die Gunst des Publikums, Erstere besonders ihrer schönen Stimme wegen. Der Vial wünschte man eine deutlichere Aussprache, ohne zu bedenken, dass gar viele einheimische applaudirte Sänger dieselbe noch weit ärger haben. Der Tenor Pompejano war immer etwas unwohl, weswegen manches Stück in der zuerst gegebenen Chiara di Rosenberg wegblieb, wofür die Vial das Rondo aus der Zelmira sang und Furore machte. Im Elisir d'amore wurde der Beifall stärker, im Scaramuccia am stärksten; in beiden letzten Opern erholte sich auch der Tenor und alle Sänger wurden oft auf die Scene gerufen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. No. 35. 1835.

Musikalische Topographie von Eisleben.

Der Rector, Joh. Lebrecht Müller, geb. zu Eisleben am 1. März 1781, verwaltet seit 1807 an der St. Annenkirche die Geschäfte des eingezogenen Cantor- u. Organistendienstes, führt auch daselbst die jährlich bestimmten Kirchenmusiken auf.

Joh. Matthias Gustav Mönch, *Dr.* der Philos. u. Oberlehrer am K. Gymnasium, verwaltet das Nebenamt eines Cantors u. Musikdir. zu St. Andreae. Geb. zu Erfurt am 3. Jan. 1799, in der Musik unterrichtet von G. Fischer u. J. Müller in seiner Vaterstadt, studirte er zu Halle und erhielt seine dortige Anstellung 1821.

An der St. Petrikirche wurden 1789 die früher getrennten Aemter eines Cantors und Organisten in der Person des Hrn. Döring vereinigt. Ihm folgte 1809 Albanus, diesem, auf das Land versetzt, 1817 Fuhrmann, welchem wegen Schwerhörigkeit 1829 Karnstedt substituirt wurde. Alle diese Kirchendiener waren zugleich Gymnasial-Lehrer. Lange schon hatte es im Sinne des Consistoriums zu Magdeburg gelegen, die Kirchenämter von den Lehrstellen zu trennen, was bei der Versetzung des Hrn. Karnstedt an die *Dr.* Lutherschule und das damit verbundene Seminar ins Werk gerichtet wurde. Ihm wurden die Kirchengeschäfte übertragen mit einer Vergütung von 50 Thlr., wofür noch 2 Singstunden dem Chore wöchentlich zu halten sind. Accidenzien etwa noch 20 Thlr. —

An der St. Andreaskirche ist seit 1809 Organist Heinr. Christian Karl Güntersberg, geb. zu Rossla d. 5. März 1772.

Die Gesellschaft der Stadtmusiker u. die Bergmusiker verdienen Beifall. Der Singverein ist noch im Werden. Die hiesigen Seminaristen erhalten von dem Hrn. Schuldirector Klingenstein Unterricht im Orgelspiel und im Generalbass.

Musikalische Topographie von Gera und der Umgegend.

An dem Gymnasium und der Hauptkirche steht als Musikdir. der jedesmalige Cantor. Hier war bis vor 50 Jahren ein Mann angestellt, der es nicht verdiente, von der musik. Welt vergessen worden zu sein, der Cantor *Gruner*, welcher durch Qualität und Quantität seiner Compositionen sich auszeichnete und dem Geschmacke seiner Zeit vorauseilte. Besonders sind seine mit figurirtem Orchester geschriebenen Choräle von grosser Wirkung. Sein Nachfolger war C. Gottfr. Seifarth, gewesener Thomaner. Noch zu dessen Lebzeiten wurde seit Michaelis 1815 J. Gottlieb Lägel eingesetzt, geb. d. 13. Dec. 1777 zu Flössberg bei Borna. 1800—1812 war er Cantor in Weida und bis 1815 in Eisenberg. Er setzte hier einen aus 30 Mitgliedern bestehenden Figural- und einen aus 12—15 Mann bestehenden Choralsingchor aus Gymnasiasten und Seminaristen zusammen, welche Beide alle Gesangmusik in Kirchen und Schulen verwalten. Den Seminaristen ertheilt er musikal. Unterricht. Auch in allen andern Schulen wird Gesangunterricht ertheilt. An der Trinitätskirche ist ein Präcentor angestellt.

Organist der Stadtkirche ist Frdr. Aug. Helfer, geb. d. 2. Aug. 1800 in Weissensee, wo sein Vater Stadtschullehrer war. Er ist Fischers Schüler im Orgelspiel, gründlich und fertig. Seit 1822 war er Organist in Lobenstein und seit 1831 in Gera. — An der Trinitätskirche und im Zucht- u. Waisenhause versieht das Orgelspiel der Orgelausbesserer Böhme.

Hofcantor und Lehrer an der Landschule ist Chr. Frdr. Traugott *Seifarth*, geb. d. 17. März 1795 zu Gera, angestellt 1814.

Stadtmusikus ist Karl Wilh. *Lindner*, geb. d. 2. Juli 1789 zu Lobenstein, wo sein Vater

Stadtmusikus war, hier angestellt 1814. Er ist verpflichtet, 8 tüchtige Gehülfen und 6 brauchbare Lehrlinge zu halten, mit welchen er unter Beihülfe vieler Dilettanten im Winterhalbjahre jeden Freitag öffentliche Concerte gibt, wo auch Symphonieen aufgeführt werden. Des Sommers Harmoniemusik in Gärten.

Ausserdem werden vom Cantor Hrn. Lägel mehre grosse Musikaufführungen veranstaltet, z. B. seit 6 Jahren am Charfreitage ein ganzes Passionsoratorium.

Vor 16 Jahren wurde an der Stelle des alten herrschaftl. Theaters, welches den Forderungen der Zeit und der Einwohnerzahl nicht mehr genügte, auf Actien ein recht hübsches neues Theater für etwa 9000 Thlr. erbaut, das aber, nachdem die Inhaber der Actien ihre Ansprüche aufgaben, eben jetzt von den Fürsten wieder angekauft wurde für 3000 Thlr., als der darauf haftenden Schuldenlast. Herumreisende Gesellschaften spielen hier auch Opern. Seit einigen Jahren ist zum Bedauern keine ausgezeichnete Gesellschaft hier gewesen, da die Liebe für Opern grösser, als für Kirchenmusik ist.

Die Tochter des Hrn. Cantor Lägel, Fräul. Elvire, ist eine ausgezeichnete Gesangdilettantin, die bereits in öffentlichen Blättern, auch in den unsern, besprochen worden ist. An Fertigkeit und Vortrag hat sie noch gewonnen, wirkt fortwährend gern und unentgeltlich in grössern Musikleistungen mit, sieht aber der eigentlichen Künstlerlaufbahn ein still bürgerliches Leben vor.

Der *Singverein* besteht aus 100 bis 120 Mitgliedern, Damen und Herren der Stadt und Gymnasiasten, als Ehrenmitgliedern. Jede Woche eine regelmässige Uebung. Dem Vorstande steht Lägel rathend zur Seite. Der Verein unterstützt auch die Kirchenmusik.

Das musikal. Kränzchen hat neben der Musik auch anderweitige Unterhaltung zum Zwecke.

Verfertiger von Flügel- u. tafelförmigen Pianofortes gibt es hier 5, unter denen Brand, Fridjerici u. Grosse die vorzüglichsten sind. Die Kunsthandlung Illgen verkauft und verleiht Musikalien. Die Bornschein'sche Steindruckerei hat auch angefangen, Musikstücke zu lithographiren.

Im Ganzen wird sehr viel Musik getrieben. Dabei fehlt es nicht ganz an tüchtigen Dilettanten auf dem Pishof. und andern Instrumenten. Oben an stehen der Landgerichtsactuar Hr. Fournes als tüchtiger Klavierspieler und der Steuerkassirer Hr. Eckardt als fertiger Flötist. Ein nicht geringes Verdienst erwarb sich der Advocat u. Actuar Hr. Engelhardt, ein Schüler Queisers, dadurch, dass er ein vollständiges Chor Posaunenbläser bildete. Möge er nicht ermüden.

In der Umgegend muss zuerst genannt werden als ausgezeichneter Pianofortespieler und eifrigster Freund der Tonkunst der Freiherr v. Haugk auf Silbitz, ein Mann, der seine griechischen und lateinischen Klassiker liest und überhaupt in Wissenschaft u. Kunst fortlebt. Noch in seinem 40. J. fing er an, für sich, nach guten Schulen, Violine u. dann Violoncell zu lernen, und spielt die schwierigsten Quartetten, auch wohl Concerte; jeden Sonnabend Nachmittag ist Musikunterhaltung. Kein ausgezeichnetes praktisches und theoretisches Werk sucht man umsonst in seiner Bibliothek.

Mehre Landschullehrer im Fürstenthum Gera haben sich kleine Singvereine gebildet aus Landleuten und Schulknaben, mit welchen sie an Festtagen ihnen angemessene Musikstücke in den Kirchen recht gut ausführen.

Recensionen.

La Prison d'Edinbourg, Opéra comique en trois Actes, paroles de MM. Scribe et Planard, Musique de Mr. Carafa. — Der Kerker von Edinburg, romantische Oper in 3 Aufzügen, nach dem Französischen für die deutsche Bühne bearbeitet von J. D. Anton. Musik von Carafa. Vollständiger Klavierauszug von *Joseph Rummel.* Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Kr.

Die Ouverture ist ein Klingstück. Die Einleitung hat zwischendurch, besonders im Bauernchor, hübsche Blicke in bessere hesperische Tage, im Allgemeinen von der Gegenwart so fest umklammert, dass man wohl glauben kann, es werde der Gegenwart gefallen. Der erste Akt wird der Mehrzahl, die in fremden Zungen sprechend sich einzig für gebildet halten darf, effectuiren, wenn Sara den Wahnsinn mit hübscher Gestalt u. kehlfertigem Gesange so romantisch verbindet, als es nach Walter Scott's verwandelter Erzählung geschehen soll. Das Ganze ist übrigens eine neumodisch leichte italienische Musik mit einigen französischen Anklängen vermischt und am gewählten Orte mit

gottlosen Modulationen, die entweder an die Sara erinnern, oder an die Zeit, die zur Sara geworden ist. Das Finale des ersten Aktes ist in der Hinsicht gut genug. Im zweiten Akt singen der Herzog und die Unterthanen ein Bischen sehr langweilig und auch lange. Dennoch ist es wahr, diese Oper gehört immerhin zu den besten des Hrn. Carafa. Wem er also sonst gefallen hat, dem wird er in dieser Arbeit um so mehr gefallen. Nur muthe man uns ein Eingehen in die Einzelnheiten dieser Oper nicht zu; es wäre wirklich unnütz, sowohl der Sache, als des Componisten wegen, dessen Weise unsern Lesern aus frühern Schilderungen früherer Opern und auch der vorliegenden hinlänglich bekannt ist. Zum Schluss haben wir den Liebhabern noch anzuzeigen, dass sie die vollständige Partitur, Orchester-Stimmen und deutsches Textbuch in schönem correcten Druck von derselben sehr thätigen Verlagshandlung erlangen können. Die wenigen Druckfehler des Klavierauszugs sind leicht zu verbessern.

Don Juan, Oper von W. A. Mozart. Neuer vollständiger, nach der Original-Partitur eingerichteter Klavierauszug von *Jul. André.* Italienischer u. deutscher Text. Offenbach a. M., bei Joh. André. Ladenpreis 5 Thlr. 12 Gr.

Der Herausgeber versichert in der Vorrede, dass er im alleinigen Besitz der eigenhändig niedergeschriebenen Original-Partitur Mozarts ist, nach welcher dieser Auszug verfertigt wurde und fährt fort: „Es geniesst dieser Klavierauszug auch den wesentlichen Vortheil, dass dessen literarischer Theil von einem mit der italienischen u. deutschen Dichtkunst genau vertrauten Manne verbessert wurde, was um so nöthiger erschien, als durch die Länge der Zeit und die vielen Versionen, die von dieser Oper gemacht wurden, sich in verschiedenen Ausgaben mehrere Fehler und manches ganz Fremdartige eingeschlichen hatten. Man hat die grösste Sorgfalt darauf verwendet, diese Oper getreu nach dem Original in einem Klavierauszuge wiederzugeben, der, wie man hofft, dem musikalischen Publikum in jeder Hinsicht willkommen sein werde."

Die Oper ist es wohl werth, dass man sie in verschiedenen Ausgaben besitzt, und eine Vergleichung der Lesarten wird den Musikfreunden höchst unterhaltende Beschäftigung gewähren. Willkommner noch würden die Veränderungen der Partitur sein, wenn sie bruchstückweise in einem eigenen Buche angezeigt würden. Denn die ganze Partitur ist bereits mit allen eingelegten Sätzen gedruckt. Die meisten Liebhaber und fast alle Musikkenner besitzen sie und werden demnach wohl gern die Veränderungen nach Mozarts eigener Handschrift, aber schwerlich so gern die ganze Partitur wieder kaufen, um der Veränderungen willen, die vielleicht auf wenigen Bogen ihnen mitgetheilt werden könnten. — Gleich die Ouverture ist offenbar nach der Partitur ausgezogen worden, anfangs voller, in der Folge aber auch wieder einfacher. Einige Varianten sind da, allein nicht so bedeutend, dass sie dem Hörer sehr auffallen würden; dem Spieler hingegen wird Manches weit eher unbequem vorkommen. Wir würden diese Veränderungen mit Worten bezeichnen, wenn das dem Leser etwas helfen könnte; in solchen Dingen muss Jeder, der daran Vergnügen findet, selbst ansehen. — Ob aber Sänger u. Spieler, die durch langen Gebrauch der allgemein bekannten und beliebten Auszüge das Gewohnte lieb gewonnen, sich gern dergleichen Abweichungen, wenn sie auch nur in veränderten Stellungen bestehen, aneignen wollen, ist eine andere Frage, die nach anderweitigen Erfahrungen der Art weit mehr zu verneinen, als zu bejahen sein möchte. Dann wäre es auch wohl noch die Frage, ob Mozart selbst nicht später in Einigem kleine Veränderungen vorgenommen habe und folglich das bisher Gewohnte viel mehr nach seinem Willen ist, als das, was er in seiner ersten Handschrift gab. Das scheint uns nicht unwichtig. — Dennoch wird die Originalhandschrift dieses Meisterwerkes unsers Meisters sehr beachtenswerth für den Kenner bleiben, sogar dann, wenn auch Manches nicht in Gebrauch kommen sollte. — Auch im italienischen Text zeigen sich zuweilen Varianten. Von dem Verhältnisse der neuen Uebertragung zur gewohnten wollen wir ein Beispiel gleich mit der 1. Nummer geben. 1 soll die gewohnte, 2 die neuere Uebersetzung bezeichnen.

1.	2.
Keine Ruh' bei Tag und Nacht,	Keine Ruh' bei Tag und Nacht,
Nichts, was mir Vergnügen macht,	Nichts, was mir Vergnügen macht,
Wenig Geld bei Sans und Braus;	Schmale Kost und wenig Geld,
Ei, das halt' ein Andrer aus!	Das ertrage, wem's gefällt!
Kann ja selbst den Herren machen,	Ich kann selbst den Herrn wohl machen,
Will nicht länger Diener sein!	Will nicht länger Diener sein!
Sie, mein Herr, Sie können lachen;	O der Herr da hat gut lachen,

Wenn Sie d'rin sich divertiren,	Wenn er tändelt bei den Schönen,
Muss ich, Schildwach, hier erfrieren.	Muss ich hier die Schildwacht machen.
Kann ja selbst den Herren machen,	Ich kann selbst den Herrn wohl machen,
Will nicht länger Diener sein.	Will nicht länger Diener sein.
Doch was gibt's? ich höre kommen.	Doch mich deucht, ich höre Leute.
Husch in's Winkelchen hinein.	Fort, damit mich Niemand sieht.

Das darauf folgende hat ähnliche Veränderungen. Wir wollen nur noch, ohne es bis jetzt verglichen zu haben, das Champagnerlied wählen, weil wir in diesem manche Aenderung in der Uebersetzung zu finden hoffen, die sich bemerkbarer machen könnte.

1.	2.
Oeffnet die Keller!	Treibt der Champagner
Wein soll man geben!	Das Blut erst im Kreise,
Dann wird's ein Leben,	Dann gibt's ein Leben,
Herrlich und frei,	Herrlich und hehr!
Artige Mädchen	Artige Mädchen
Führst du mir leise,	Führst du mir leise,
Nach deiner Weise,	Wo du sie findest,
Zum Tanze herbei!	Zum Tanze daher.
Hier hat die Freundlichste	Hier gilt, ihr Damen,
Einzig den Vorrang.	Kein Rang, kein Namen!
Englisch und Steyrisch,	Was ihr verlanget,
Schwäbisch und Baierisch,	Tanz aller Arten,
Fröhliches Ländern	Hopser und Walzer,
Und Menuet	Ländler, Menuet,
Tanzt ihr im bunten	Nach allen Weisen
Gewirr' umher!	Wird hier getanzt.
Unter dem Toben	Ich unterdessen,
Fisch' ich im Trüben,	Nach alter Weise,
Führe mein Liebchen,	Führe mein Liebchen,
Trotz Weh und Ach!	Trotz Sträuben und Ach,
In's Schlafgemach.	In's Seitengemach.
Blond' und Brünetten,	Blonde, Brünetten,
D'rauf will ich wetten,	D'rauf will ich wetten,
Zählt mein Register	Zählt mein Register
Morgen noch mehr.	Morgen noch mehr.

Der Leser wird aus diesen Beispielen sein Urtheil über die Verschiedenheit der Uebersetzungen sich selbst bilden. Wir geben der neuen nicht überall den Vorzug, selbst nicht überall, wenn wir auch nicht an bequemen Gesang denken wollten. Uebrigens enthält der Klavierauszug nach Mozart's Handschrift gerade dieselben Musiknummern, nicht mehr, nicht weniger. Elvirens Recitativ und Arie: „Mi tradi quell' alma ingrata" ist im ersten Akt No. 5 —; Ho capito, si, Signor (Hab's verstanden) No. 7, — und No. 12: Dalla sua pace, nach der gewöhnlichen Verteutschung: „Ein Band der Freundschaft" u. s. f., nach der vor uns liegenden: „Ja ihre Ruhe ist auch die meine" etc. — Nur bei dem Duett zwischen Leporello u. Zerlina hat Mozart nicht angegeben, wo es in der Oper angebracht werden soll. Es steht daher auch hier am Ende des Klavierauszuges, als Anhang. Die musikalischen Varianten sind zum Glück nicht von Wichtigkeit.

Musikfeste.

Das niederrheinische Musikfest ist in diesem Jahre zu Köln gefeiert worden an Pfingsten, wie in der Regel, unter Direction des Hrn. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Händel's Oratorium Salomon wurde nach der Originalpartitur mit Orchester u. Orgel gegeben, was damals zur Verstärkung des Orchesters zu geschehen pflegte. Die Wirkung war grossartig. Die übrigen Aufführungen waren: Beethoven's Festouverture in C und die Symphonie in F; Weber's Ouverture zur Euryanthe; Morgengesang von Milton, componirt von Reichardt, und eine noch ungedruckte Hymne von Cherubini. Von Mitwirkenden u. Ohrenzeugen hörten wir von den Aufführungen das Rühmlichste.

In Helsingfors veranstaltete der dortige Musikdirector Pocius am Charfreitage eine sehr gelungene, starkbesetzte Aufführung der „vier letzten Dinge" von Louis Spohr. Die Seltenheit solcher Aufführungen und die Vereinigung der Künstler und Dilettanten der Stadt wirkten unter trefflicher Leitung der ausgezeichneten Musik eine allgemeine Rührung. Man wünschte das Werk von Neuem zu hören und kam überein, es am nächsten Sonntage zu wiederholen. Die Einnahme am Charfreitage wurde zum Besten der Waisenschule verwendet, welche hier vor Kurzem unter Aufsicht einiger menschenfreundlichen Damen und des Prof. *Dr.* Crohns gegründet wurde.

In Heidelberg wurde am 15. Mai zum Namenstage I. K. Hoheit, der Frau Grossherzogin Sophie von einem 480 Personen starken Verein aus verschiedenen Städten unter Leitung des Hrn. Musikdir. Kreuzer Händel's Alexanderfest u. s. w. auf dem Schlossberge zum Ergötzen einer sehr zahlreichen Versammlung schön aufgeführt. Auch die übrigen Veranstaltungen waren fürstlich und erfüllten alle Anwesende mit Freude.

Im Juli wurde unter der Leitung des Hrn. Rectors Bräutigam aus Lucka, wie voriges Jahr in

Zeitz, von mehren Männergesang-Vereinen ein Musikfest in Altenburg veranstaltet, an welchem die anwesenden Componisten ihre meist neuen Werke in Person dirigirten. Das Vorzüglichste war ein Gloria aus einer ungedruckten Messe von C. G. Müller, Musikdir. der Euterpe in Leipzig.

Auch in Mainz wurde ein Musikfest zum Andenken Guttenbergs, des Erfinders der Buchdruckerkunst, veranstaltet, wo unter Anderm das Oratorium v. C. Löwe „Die eherne Schlange" bestimmt worden war. Der Componist, der auf einer Reise nach dem Rhein begriffen war, wollte dort sein Werk mindestens mit den Sängern probiren, da ihm die Zeit wohl kaum erlaubt, es selbst bei der Aufführung dirigiren. Er war nämlich beim Musikfeste zu Jena bethätigt, welches am 13. Aug. Vormittags 10 Uhr in der Stadtkirche gehalten wurde. Der Sängerverein, meist aus Dilettanten bestehend, war dieses Jahr etwa um 50 Mitglieder schwächer. Die Orgel war verbessert und das Spiel des Hrn. Org. C. G. Becker aus Leipzig wurde sehr gut aufgenommen; er hatte die Ehre, den grossherzogl. Prinzen von Weimar und dem Kön. preuss. Prinzen Karl vorgestellt zu werden. Unter den 6 Gesangstücken gingen am Besten: Motette von B. Klein: „Wer kann recht erheben Deines Namens Ruhm" und Löwe's Oratorium: „Die Apostel zu Philippi". Allein ein unglückseliger Zufall hatte gleich nach dem Eingangschoral die Stimmung der Sänger und der Hörer nicht erhoben; eine von jenen Kleinigkeiten, an denen schon manches Grosse scheiterte. Beim Psalm von Klopstock: „Um Erden wandeln Monden", comp. v. Chordir. Haeser, waren die Stimmen nicht alle vertheilt worden. Er begann, es entstanden Lücken und Leeren, aus denen nothwendig andere Uebel, als unsicherer Einsatz u. s. w., hervorgehen mussten. Ueber die Composition lässt sich also gar nicht urtheilen und den Sängern kann gerechter Weise auch nichts zur Last gelegt werden. Ein störender Unfall, von leichter Sicherheit geboren, trieb sein neckendes Spiel.

Nachrichten.

London, im August 1835. Freilich haben Sie Recht, lieber Freund, wenn Sie jetzt, am Ende unserer Saison, musikalische Berichte von mir erwarten. Sie kennen mich, den Müssigen, wie ich die fremden Zugvögel umschwärme, die uns der Mai zuführt, wie ich mich bei ihnen einniste, wie ich die Kunst im Künstler liebe. Sie wollen, ich soll Ihnen die Sonnen und Sterne bis herab zu den kleinen Sternchen nennen, die hier geflammt oder auch nur bescheiden geflickert haben — ganz recht, lieber Freund, dazu aber gehört auch eine Kenntniss unsers Publikums, das gar oft, und zwar ungerechter Weise, Diesen zur Sonne erhebt, während es Jenen in der Dunkelheit schmachten lässt. Was denken Sie z. B. von unserm Adel, von unserer eleganten Welt, die eine ganze Saison hindurch mit bewundernswürdiger Genügsamkeit an einem Gericht Bellini zehrt, einen Trunk Donizetti'sch klaren Wassers dazu? — Damit lässt man sich wöchentlich 5mal in seiner Loge in der ital. Oper und öfter noch in den gedrängt vollen Soiréen abspeisen, und wohl dem Künstler, der es versteht, sein Concert mit dieser Lieblingsspeise zu würzen! — er kannte die schwere Kunst, aus Häckerling Goldschaum zu machen, denn auch ohne das Händchen der Puritanerin, das der hübschen Grisi reizend steht, hört man gar zu gern im Concertsaal ihre Cavatine: „Son vergin vezzosa" (aus Bellini's Puritani), vielleicht weil man sich über die Wahrheit des Textes freut, vielleicht weil sich der Polonaisen-Rhythmus so schmeichelnd an's Ohr legt oder die Kehle der Grisi die Violinpassagen gar zu rollend herausingt — genug, man vergisst die bösen Modulationen, die veraltete Form — man beklatscht sie wiederholt — Abends hört man dasselbe herrliche Stück wieder — freilich unter pikanteren Umständen, in der brillanten Soirée der Gräfin ††. Die ganze Welt ist da, ein Plätzchen auf der dichtbesetzten Treppe ist Alles, was man erhaschen kann, aber auch dahin tönt's „Son vergin vezzosa" und man ist von Neuem entzückt und hört morgen wieder und mit doppeltem Reiz die gefeierte Künstlerin und das gefeierte Stück. Sie selbst aber öffnet kaum die schmachtenden Augen, schleppt sich mühsam an's Klavier, um fast nur mezza voce zu singen, und scheint all' ihre Energie für die Bühne aufzusparen, wo sie, in einer Anwandlung von Eifersucht sogar dem Lablache mit geballter Faust droht — Lablache, dem in jeder Hinsicht Grossen, der stets mit unerschütterlicher Ruhe, mit unglaublicher Zwanglosigkeit auftritt, im Concertsaal wie auf der Bühne, sei's nun im würdevollen Capitano, im römischen Beherrscher, im beweglichen Barbier oder im tau-

bleiben können. Nicht aber, als wenn ich meine Ueberzeugungen zurücknähme, dass Gretry sehr oft mit der feinsten Insinuation zu Werke gegangen sey, wo es darauf ankam, das Verdienst anderer Künstler gegen sich herabzusetzen: gegen Gluck hat er sich auf das strafbarste versündigt, indem er seine Musik nicht etwa geradezu und ehrlich bestreitet, sondern, wie soll ich sagen! — verächtende Seitenblicke auf sie hinwirft, wo es nur gehen will, und diesen grossen Tragiker nach Möglichkeit in den Hintergrund stellt, damit seine eigene Deklamationsmusik, die aus der Mode kam und die so leer ist, als etwas seyn kann, desto heller umher leuchte. — Nicht ferner, als wenn es nicht gewiss wäre, dass er — lasst es uns gerade heraussagen, ein wenig Heucheley triebe — kein Selbstbiograph ist ganz davon frey zu sprechen; sondern etwas Anderes ist es, wie mein Fall war, ein Werk hündert Mal umhergewälzt haben, wobey sich nothwendig bestimmte Resultate ergeben müssen, die man ohne Anstand aussprechen darf; und wieder ein Anderes, sich erst in ein Werk ganz partheilos und kalt hinein zu lesen. Hier ist Alles, was zumal eine angenehme Erzählung stört, schneidend und beschwerlich, und ist von Moralität die Rede, so rettet die Gutherzigkeit des unbefangenen Lesers nothwendig sogleich den Autor und Unwille wirft sich auf den Störer, der uns mit einer klüglichen Bemerkung aufhalten, und uns unser Vergnügen verderben will. Es ist also ganz recht, dass man mir diese üble Oekonomie entgelten lässt; nur sollte man so billig seyn, und Schlüsse nicht weiter gehen lassen, als es sich mit der Gerechtigkeit und Billigkeit verträgt.

Dies habe ich blos sagen wollen, und weiter Nichts.

Karl Spazier.

Antwort des Recensenten.

Rec. bedauert, von dem Vorzuge, welchen Herrn Spaziers Güte ihm gönnen will, nicht Gebrauch machen zu können, denn es gelüstet weder seinem Gaumen nach Hrn. Sp. Fleische, noch findet er vor der Hand nöthig zu fressen, um nicht gefressen zu werden. Am wenigsten hat er auch Lust, sich etwa „an des emporgeschwungenen Klägers Füsse zu hängen“ welches in gegenwärtigem Falle ohnedies nicht thunlich seyn möchte. Im Gegentheil dankt er Herrn Sp. für seine Erklärung, in so fern sie von Einer Seite das Urtheil in jener Recension rechtfertigt, und von der andern sich doch bemühet, den Vorwurf eines absichtlichen Herabsetzens Gretry's abzulehnen. — Ob Herr Spazier gegen die Beurtheilung selbst etwas zu sagen habe, wird er wohl am besten selbst wissen; ob aber seine Gelegenheitsspaziergänge bey Gretry's „Gelegenheitspromenaden“ in die Verwirrung der lestern Ordnung gebracht haben, mögen die Leser entscheiden.

d. Recensent.

Bey meinen überhäuften Geschäften habe ich zwey Orgelbauer-Gesellen nöthig, welche im Stande sind, nach Vorzeichnung und Angabe richtig zu arbeiten. Junge Leute, welche in dieser Kunst etwas profitiren wollen, können sich bey mir, in Adorf, im Chursächsischen Voigtlande melden und sogleich in Arbeit treten.

Leipzig, den 12. Febr. 1802.

Johann Gottlob Trampeli,
Orgelbaumeister

Musikdirektor Cannabich benachrichtigt seinen Hrn. Korrespondenten in Königsberg, dass er aller angewandten Mühe ungeachtet nicht im Stande war, den kleinsten Ueberrest von Schweizers Rosamunde aufzufinden. —

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Gyrowetz, divertissement pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 48. 1 Thlr. 4 Gr.
— — Concerto pour le Pianoforte av. acc. de gr. Orchestre. Op. 49. 2 Thlr.
Christmann, J. Fr., recueil de 12 Marches pour le Pianof. Op. 3. 16 Gr.
— — Ah! Vous dirai-je, Maman, varié pour la Flûte av. Basse. Op. 2. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ben Onkel des Matrimonio Segreto. — In jedem Fache ist er zu Hause, jede Rolle nimmt er so, als könne sie nun eben nicht anders gedacht worden sein. Der Ton und das Wort schweben vereint gleich deutlich und gleich wohllautend auf seinen Lippen und die Handlung, die sie begleitet, ist ihnen stets angemessen. — Er steht einzig da, einzig auch darin, dass er oft den italien. Firlefanz als seiner unwürdig abstreift und da, wo er darf, d. h. wo der bessere Theil des Publikums sich versammelt, z. B. im philharmonischen Concert, mit Beethoven, Mozart und Spohr so auftritt, wie sie selbst ihre Werke gedacht und geschrieben, ohne jene Schnörkel und Künsteleien, die mit dem ital. Sänger verkörpert sind, rein, edel und einfach.

Auch Rubini, höchst ausgezeichnet im ital. Styl und vollkommener Meister seiner schon abnehmenden, eigentlich nur aus 4 Brusttönen u. einem ganzen Fistel-Register bestehenden Stimme, macht sich an unsre deutschen Meister, wie aber erkennen sie dann nicht mehr, der Italiener hat an ihnen gemodelt. — Ivanoff, ein Russe mit einem angenehmen Tenörchen, ist ganz Rubini's Schüler, er hätte auch wohl einen Tenor, könnte er auf eigenem Fusse stehen; weil aber Rubini mit seinen wenigen, aber starken Brusttönen losschreit, so thut es der arme Schüler auch und bläst gleichsam Posaune auf seiner Flöte. Tamburini, der Bassist, leidet durch Lablache's Nähe, sonst würde man ihn vortrefflich finden.

Die beiden grössten englischen Theater, Coventgarden und Drurylane sind jetzt unter eine Direction vereinigt und spielen abwechselnd; dorthin drängt sich seit 3 Monaten Alles, um die Malibran in Bellini's Sonnambula und Beethoven's Fidelio zu hören; versteht sich mit engl. Text, den sie fast ohne fremden Accent und nebenbei mit dem reizendsten Sprachorgan aussprichts Ihre Sonnambula ist in jeder Hinsicht ein Muster der Vollkommenheit, da ihr Spiel darin mit ihrem Gesang gleichen Schritt hält, und dieser ist immer so weit über alles Gehörte erhaben, so rein künstlerisch u. gediegen, dass man ihm wie bezaubert lauscht u. ihn stets von Neuem bewundert. Denken Sie sich dabei eine Stimme, die oben bis ins unten bis ins geht, mit Glockenreinheit, mit der Fülle eines Violoncells, und Sie können denken, wie eine so begabte Künstlerin den Fidelio singt! Ihr Spiel hingegen ist nicht das unserer Schröder-Devrient, die wir vor 2 Jahren hier in dieser Rolle sahen, ihr deutscher Geist drang bis in's Innerste des deutschen Meisterwerks, bis der Zuhörer Wirklichkeit und Darstellung vermischte. Was aber bei ihr Gemüth war, das ist der Südländerin Extase, augenblickliche Aufwallung, nicht die dauernde Entschlossenheit des geprüften Weibes, und daher spricht mir ihre Darstellung weniger zum Herzen. — Ihre Umgebung in dieser Oper, Sologänger sowohl als Chöre und Orchester, bleiben weit hinter ihr zurück, und die feineren Nüançen lässt man ganz unbeachtet; der herrliche Pauken-Effect im Entre-acte wird durch die ungestimmten Pauken von

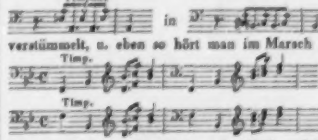

verstümmelt, u. eben so hört man im Marsch statt

Mit einem Wort, die Malibran ist Held und Heldin, Director, Kapellmeister u. Regisseur. Und wie schön ist ihr Aussehen und ihr Costüm! Wie eine jener Bilder von Raphael aus seinen Jugendjahren.

Ich erwähnte vorhin des philharmonische Concert als eine Versammlung des bessern mus. Publikums, und wirklich sind unter den 600 Subscribenten dieser Concerte gar viele ausgezeichnete Künstler, als Zuhörer sowohl wie als Mitwirkende. Manche auch, die ihren Geschmack bilden wollen, und noch Andere, die, ihre eigne Unwissenheit fühlend, die Ohren nicht nur der Musik, sondern dem Urtheil der sie umgebenden Kunstverständigen spitzen, das sie dann recht geschickt als das ihrige wiedergeben — auch diese Leute sind Mittel zum Zwecke — sie helfen ja den guten Geschmack verbreiten. Diesem wird übrigens in jedem Concerte durch die Aufführung zweier Sinfonieen und zweier Ouvert. reichliche Nahrung gegeben; es sind meistens Beethoven's, Mozart's, Haydn's, Cherubini's u. Weber's unsterbliche Schöpfungen, von einem Orchester ausgeführt, das an Zahl und Einheit höchstens von dem des Pariser Conservatoire übertroffen werden dürfte, fast lauter Leute, die sich mit einander grau gespielt haben. Ich erschrecke über meinen eigenen Ausdruck, und doch

ist es so, sie haben sich grau gespielt im guten wie im üblen Sinn; so spielen sie Mozart besser wie Beethoven und alle Todten besser wie die Lebendigen. Es fehlt ihnen der Geist der Jugendlichkeit, und so muss man beklagen, dass an die Stelle des Gemeingeistes, der früher diese Gesellschaft auszeichnete, eine unerklärliche Oeconomie getreten ist, die besonders uns Deutschen auffällt, die wir es vor 14 Jahren, bei der Entstehung dieser Gesellschaft, mit gerechtem Stolz sahen, dass die Ausgezeichnetsten unserer Landsleute hierher berufen wurden, um in den philharm. Concerten mit ihren Werken oder ihrer Virtuosität zu glänzen. Jetzt begnügt man sich entweder mit dem heimischen Product, und das macht der feuchte Boden meistens wässrig, oder man lässt sich's gefallen, dass die grossen, eben hier anwesenden fremden Talente um ein mässiges Honorar auftreten, wozu sie sich meistens Ehren halber verstehen. — Unsere Novitäten in dieser Saison waren erstens Spohr's Weihe der Töne, ein Werk, das den gelehrten Contrapunctisten bewährt, und das wohl mehr gefallen hätte, wenn es weniger lang gewesen wäre und mehr in seinen Gedanken. Das Neue lag in einigen rhythmischen Künstlichkeiten, von denen ein humoristischer Meister sagte: Wenn man's hört, klingt's schlecht und geht nicht, und wenn's gut geht, hört man's eben nicht. Es gibt hier eine Art Secte, eine Art von Stillen im Lande, denen Spohr ein musikal. Messias ist; diese Leute schaden nach meiner Ansicht der neu aufwachenden musik. Richtung in diesem Lande bedeutend. — Wehe, wenn das Manierirte nachgeahmt wird — dreimal Aufgewärmtes! — Zweitens: Ein Gelimathias einer Sinfonie von einem engl. Klavierspieler Potter, der, wenn er sich vielleicht eine Shakespeare'sche Excentricität zur Basis seines Werks gelegt hatte, es nicht wie unser Mendelssohn vermocht, dem grossen Dichter mit gleich grossem Talent, mit gleich glühender Phantasie zu folgen, sondern uns blos die verzerrten Fratzen der Hexen auf ihren kahlen Besenstielen angrinsen lässt; auch hat Potter es nicht gewagt, seiner Sinfonie einen Shakespeare'schen Titel zu geben — ich spreche nur von dem Eindruck, den sie mir machte — sie schien mir eine unerreichte Nachbildung des grossen Dichters.

Drittens: Eine Ouverture von Mosceles zu Schillers Jungfrau von Orleans, bei Weitem das beste Neue in dieser Saison. Sie ist von der beschreibenden Gattung wie Beethoven's Egmont und Mendelssohn's Sommernachtstraum und Melusine, und reiht sich diesen auf's Würdigste an. Schiller verdiente, dass ein Musiker ihn und sein Werk mit solcher Liebe las und in sich aufnahm, und nur mit dieser Liebe und einem vollen Verstehen des Drama's konnte es so glücken. Mir scheint diese Gattung sehr schwierig, sie will alle Elemente eines Stücks in sich aufnehmen und doch soll Alles dies Mannichfaltige, ja Widerstrebende, zu einer musik. Einheit verbunden werden. Mosceles hat das sehr glücklich gelöst durch das Wiederkehren des ersten Andante religioso am Schluss, aber in Moll wie eine trübe Himmelfahrt — durch ein weiches Pastoralthema u. einen überaus gelungenen marschartigen Satz, die sich durch das Ganze hindurchziehen und aus denen sich die eigentliche Catastrophe herauswickelt. Noch ein Element, das dämonische, finstere, schien mir weniger gelungen — herb und grell wäre mir's eben recht gewesen, aber mir klang's zu chromatisch — ich hätte beinahe gesagt zu Spohrisch, klänge das nicht wieder einseitig. Und das ist noch eine Frage, nicht an das Schicksal, aber an die ganze Gattung: ob es möglich ist, alle diese Massen so in Fluss zu bringen, dass der rechte breite Musikstrom daraus wird, der den Hörer auch dann mit fortreisst, wenn er das Drama nicht kennt, worauf die Musik gebaut ist; dass er das Werk wie ein reines Tonwerk versteht. Ich glaube, dass unserm Landsmann dies, dem bessern Theil seiner Zuhörer gegenüber, gelungen ist. Obgleich wohl Wenige hier Schiller's Johanna kennen, so muss doch das ernsthaft gehaltene Tonstück mit seiner reichen, aber gesunden und kauschen Instrumentation, und einem Charakter von Süssigkeit und Wohllaut, der über das Ganze ausgegossen ist, den Leuten verkündigt haben, dass sie in poetischer Region waren; denn wenn der Künstler glaubt und begeistert ist, werden es die Andern auch schon. —

Ein ganz junger engl. Klavierspieler Bennett, Schüler der musik. Akademie, trat mit einem Concerto eigner Composition auf, wodurch er sich als Jünger des deutschen Geschmacks bewährte; dadurch meine ich ihn hinlänglich als dem heutigen Modeschwindel abhold bezeichnet zu haben. Auch sein Vortrag ist ruhig und edel, und er mag bei zunehmenden Jahren und wachsender Energie noch sehr bedeutend werden. Neate hingegen, ein Mann an Jahren, ein Kind an Schwäche und Unsiver-

lässigkeit, machte einen recht trüben Eindruck mit Hummel's herrlichem A moll-Concert.

Cramer und Moscheles, diese beiden anerkannten Lieblinge des Publikums, weil Jeder als in sich abgeschlossener Künstler, als Meister seines Genre dasteht, spielten der Erstere das erste Stück und Andante seines eignen Concerts, mit einem Allegro (auch C moll) von Mozart, der Letztere sein G moll-Concert. Beide fanden bei diesen Productionen enthusiastische Anerkennung.

Herz, der voriges Jahr mit seinem Quadrillen-Stückchen (Variat. über den Marsch aus Otello) im philharmonischen Concert durchfiel, wollte dies Jahr etwas Gelehrsamkeit zu Markt bringen und mischte daher einige Rosalien mit Auber'schen Galopps und Musard'schen Quadrillen. Die Zusammenstellung dieser heterogenen Producte nennt er ein Concert (in D moll) und dedicirt es der Gesellschaft, die es ihn nun aus Höflichkeit in ihren Concerten spielen lässt. Leider tritt in dieser, wie in allen seinen Compositionen, französische Ziererei an die Stelle des Gemüths und der seelenvollen Empfindung, während seine Hände den Schaulustigen bald als Luftspringer, bald als Schnellläufer ergötzen. Solch' Wesen bringt der Kunst keinen Segen.

Mori, ein engl. Violinspieler und enfant gâté des Publikums mit grosser Fertigkeit und brillantem Spiel, musste doch de Beriot's edlem seelenvollen Vortrag und seinen eigenthümlichen Compositionen den Lorbeer reichen; wir hatten diesen seit 2 Jahren hier nicht gehört und so war Alles von Neuem durch die Fülle seines Tons überrascht, der gar Manchem mehr gilt, als Paganini's unerhörte Schwierigkeiten auf dünnen Saiten.

Eliason, ein Violinspieler aus Frankfurt, spielte ein Beethoven'sches Quartett mit Wärme und sinnigem Vortrag. Lindley und Dragonetti, diese zwei Veterane auf Contrabass und Violoncell, spielen alljährlich in einem der philharm. Concerte ein Corelli'sches Duett, wobei sie dem Publikum beweisen, dass sie ihm gewissenhaft jedes Trillerchen aufbewahrt, dass aber auch die Fülle ihres Tons und ihre Kraft bei ihren sunehmenden Jahren noch unbeschadet geblieben sind.

Belgien, dies vielgelobte Land der Künstler, lieferte uns, dem grauen Lindley gegenüber, einen jungen Violoncellisten. Hr. Servais gehört ganz der neuen Zeit an, d. h. er spielt verschiedene Variationen und Fantasieen über verschiedene beliebte Thema's, macht unglaubliche Schwierigkeiten mit unglaublicher Leichtigkeit, und wenn er aufgehört hat, vergisst man ihn.

(Beschluss folgt.)

N o t i z e n.

Der berühmte Pianoforte-Virtuos und Componist, J. Moscheles, ist von London nach Hamburg gereist, wird Anfangs Septembers sich nach Prag begeben und vielleicht zur Zeit der Messe auch Leipzig besuchen.

Hummel's Pianof.-Schule wird in's Spanische übersetzt v. *Dr.* Sentiago de Marsonan. Ein Theil ist bereits erschienen.

Von Cherubini's Theorie des Contrapunktes, übersetzt von *Dr.* Stöpel, ist das erste Heft, französisch und teutsch, von Fr. Kistner in Leipzig ausgegeben worden.

E h r e n b e z e i g u n g:

Ich habe das Vergnügen, meinen verehrten Gönnern und Freunden ergebenst anzuzeigen, dass ich von dem hochverdienten holländischen Vereine zur Beförderung der Tonkunst, dessen Ehrenmitglied seit 1831 ich zu sein gewürdigt wurde, vor Kurzem durch Diplom zu ihrem Verdienstmitgliede ernannt worden bin.

G. W. Fink.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei Marco Berra in Prag erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

8 Exercices de Bravoure en forme de Valses p. le Pfte par Alexandre Dreyschock, Eleve de Tomaschek. Oeuv. 1.

Ferner:

Tomaschek, W., Gr. Rondeau. Op. 11. in Gp. Pfte. Nouvelle Edition revue et corrigée par l'Auteur.

— 6 Rapsodies. Op. 60. Nouvelle Edition revue et corrigée par l'Auteur.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. N°. 36. 1835.

Einige kleine, historisch-kritische Bedenklichkeiten über den berühmten Herrn Kapellmeister, *Cherubini*, wohnhaft in Paris.

An den Herrn Redacteur d. Z.

Inliegendes Schreiben ist vor einigen Stunden über Post bey mir eingegangen. Sie bemerken sogleich, dass es für die musikal. Zeitung bestimmt und der Verf. mithin in dem Wahne ist, ich sei noch ihr Redacteur. Meine vor sechszehn Jahren oft wiederholte Protestation hat mithin den Weg bis in jene gute Stadt noch nicht zurückgelegt. — Sie werden nach eigenem Ermessen mit diesem Schreiben verfahren.

Friedrich Rochlitz.

Wohlgeborner, hochzuverehrender Herr Redacteur! Zweifelsohne ist Ihnen so gut als mir bewusst, dass wir nicht Alle in grossen Städten wohnen können, sondern dass Viele auch in kleinen wohnen müssen, wie z. B. wir hiesigen Orts. Indessen: kleine Städte machen nicht gerade die Leute klein, (ich meyne nämlich: auch an Geist!) und so *gar* klein ist selbst meine gute Stadt nicht einmal, wie Sie unbesehens mir zugeben werden, sobald ich gesagt habe, was ich hiermit sage, und was vollkommen der Wahrheit gemäss ist. Das nämlich: Seit dem Sommer 1832 haben wir sogar unsre *Oper!* Sie kömmt uns aber zu Gute in den beyden Sommer-Monaten, Junius und Julius. Unser gnädigster Landesvater lassen Höchstselbst sie uns zu Gute kommen; denn eigentlich sind die Leute sein, und spielen in seiner Residenz. Es sind die drei verwichenen Sommer sogar aus Desselbigen eleganter Hofkapelle verschiedene Virtuosen noch mitgekommen; (allerdings mit Höchster Erlaubnis!) welche bei jedem Hauptinstrumente hier an der Spitze und für den Riss stehen; nämlich an jeder Spitze Ein Mann. Ich kann nicht anders sagen, als: Es sind freundliche, muntere Leutchen im Ganzen, die nicht nur, wie billig, uns entzücken, sondern auch sichs wirklich bey uns gefallen lassen; denn *ich* wenigstens habe nur selten mit Einem gesprochen, dass ich ihn nicht lachen gesehen hätte.

Gerade jetzt nun, Verehrter, wo der Frühling so schön warm und frühzeitig eingetreten ist, (möge er damit nur nicht so manche *Raupe* erzeugen, wie es allerweile fast scheint!) gerade jetzt, sag' ich, fangen wir schon an, im voraus den etwas eingeschmauchten grossen Rathhaus-Saal für die Bühne neu weissen zu lassen. Das beschäftiget uns freylich sehr: aber noch viel mehr reizt es zum Reden, nicht nur uns, sondern auch (wie's nun geht!) die blossen Gaffer! Ich will sagen: Zum Reden über die *Sache*, nicht blos über das Weissen; nämlich über die Oper, wie sie die verwichenen zwey Sommer gewesen ist und wie sie zu ihrer Zeit bevorstehenden dritten (Sommer nämlich) hoffentlich werden wird. Neulich aber ging man, die Kenner und ächten Liebhaber, ganz besonders tief ein mit dem Reden; und zwar geschah' es in unsrer Harmonie. (Doch wahrscheinlich ist Ihnen noch unbekannt, dass wir hier eine Harmonie haben; das will sagen: eine Gesellschaft der Wohlhabendsten, Angesehensten und Gebildetsten, die solche Harmonie halten: aber blos Männer. Diese treffen sich jede Woche des Sonntags Abends auf dem Rathskeller, und sprechen da, und spielen Charte, und geniessen Etwas dazu, nach Belieben. Das ist nun unsre Harmonie.) Der Inhalt des Gesprächs wurde da, nach mancherley durch einander, von grösster Wichtigkeit, wie Sie mir zugeben werden, wenn ich Ihnen sage: der grosse Mann, dessen Name oben drüber steht, war dieser Inhalt. In seinem Lob und Preis waren wir Alle einig. Hernach aber, als sich die Forschungen auf zweye seiner Opern *in specie* lenkten: (Sie sollen die Ursachen sogleich erfahren:) da zeigten sich enorme Abweichungen im Geschmack, sogar in Urtheilen, und endlich auch in historischen *Datis*. Und da doch jede dieser Abweichungen (auch das werden Sie

gewiss bald zugeben) ihren Verstand hat und was man wohl mit Recht sagen kann: ihren Grund: so vertheidigte natürlicher Weise ein Jeder die seinige mit allen Kräften. Nun sind aber, wie ich gar nicht erst zu sagen brauche, unsre jungen Herren viel lebhaftern Bluts, als z. B. ich selbst in meinen Jahren: darum wurde die Untersuchung, vornehmlich von da an, wo Keiner mehr auf den Andern hörete, in der That auch Keiner den Andern mehr hören konnte, überaus laut; so dass auch (nur des Spasses wegen finde diese historische Anekdote hier Platz!) unser alter ehrlicher Schlag von Kellerwirth endlich hereintrat, die Mütze in der Hand, und diese, die Hand, mit sammt dem Arme hoch in der Luft, ja die zweyte, die leere Hand, nicht viel niedriger, Alles, wie Sie sehen, als zum Jubiliren: aber gleichwohl — der gute Mann — stumm und blass, wie die Wand. — Doch zur Sache! Wir Alle mussten lachen. Und was war die Folge? Was ich schon öfter im Leben bemerkt zu haben glaube: Man bringe streitende Parteyen nur erst zum Lachen, und aller Zank hört auf. So auch bey uns! Ich aber meines Theils eingedenk, was unser lieber *Schiller* spricht in der „Braut von Messina“:

„Weisere Fassung ziemet dem Alter:
Ich, der Vernünftige, grüsse zuerst!“

Ich, sage ich, ergriff den Augenblick und rief freundlich „grüssend“, wenn auch nicht mit folgenden Worten, sondern mit mehrern: Liebe Vettern, Neffen, Freunde und dergleichen! Wohl uns, dass wir noch lachen können! denn das Lachen... (Et caetera: Sie werden sichs denken.) Aber, fuhr ich fort — aber Alles, was einen Anfang hat, kann auch ein Ende haben! Selbst dieses unser Lachen giebt den Beweis. Ja, sehet; *es hat* schon ein Ende, jetzt, da ich dies bemerke. Ich setze aber kühner hinzu: Alles, was ein Ende hat, kann auch wieder einen Anfang haben! Selbst — darf ich, Wertheste, (sagt' ich) es gestehen, freymüthig? selbst jener Streit kann wieder einen Anfang haben! — Da fielen mir nun zwar, und wieder laut genug, Vier oder Fünf unsers jungen Volks in die Rede: „Ich wollte ja nur sagen“, rief der Eine. „Ich behauptete ja blos“ — rief der Andere; und dergleichen riefen Alle. Gut! Aber wer sich nicht imponiren, noch stören liess; das war ich! Und da mir zum Glück der wackere *Schiller* noch vor Augen stand, so rief ich noch lauter als sie alle Fünf, (so viele waren's,) mit seinem kühnen Bastard in der „Johanna von Orleans“:

„Erst Worte, dann Hiebe!“

und — hatt' ich's doch gedacht! — Alles lachte wieder; und mithin war's wieder aus und gut! Allein freylich: auch *dies* Lachen fand sein Ende, und nun that ich, allmählig immer ernster werdend, den Vorschlag: Gebe ein Jeder, aber Einer nach dem Andern, seine Ansicht heraus, kurz, und bündig, und vernehmlich! Dort hängt unsers ehrlichen Kellerwirths grosse Schiefertafel! auf die gehet was! da registrire ich jede Opinion. Stehen sie da, diese Opinionen, wo nun Jeder sie alle übersehen kann und mit der seinigen vergleichen; geben Sie Acht: viele Nebenideen fliessen dann ab; und weg damit! sagt' ich. Geben Sie Acht: Wir kriegen hernach reinen Aufwasch; denn — ich sag's voraus, sagt' ich; manche Hauptideen fliessen sogar von selbst in einander; und wo Manches zusammenfliesst, da giebt es einen ansehnlichen Guss: her damit! Diesen Guss leitet irgend Einer von uns aufs Papier, kürzlich, deutlich; und das Papier wird Allen vorgelesen. Jetzt sind meines Erachtens nur zwey Fälle möglich: wir können uns darüber vereinigen — Eins! oder wir können uns darüber nicht vereinigen — Zwey! Im ersten Falle: Schön! Wir wiesen nun das Ding und es ist aus mit ihm. Im zweyten Falle: Auch nicht übel! Wir schreiben da die letzten Resultate all' unsers Nachdenkens reinlich ab, schicken die Blätter (franco, versteht sich!) dem Herrn Redacteur der musikalischen Zeitung, der ja doch durch ganz Deutschland über Musik das erste und grosse Wort führt. Dieser Herr Redacteur — hoffentlich nicht faul, legt sie allen seinen Lesern vor Augen: wir aber haben manch Weiteres, wo nicht von ihm selbst, doch von etwanigen Mitarbeitern und Collegen, bescheiden zu erwarten...

Verehrter Herr! Ich müsste mich sehr irren, oder Sie finden dieses mein Procediren nicht gerade uneben!!! Wenigstens trug es Blüthen auf der Stelle, und Früchte trug es den nächsten Sonntags-Abend. Was Sie aber alleweile lesend in der Hand halten: das *sind* diese Früchte; und wollen Sie, was Sie bisher gelesen haben, für die Blüthen nehmen, so wird mir's nur zur Ehre gereichen. Oder, um zu meinem obigen Bilde zurückzukehren: Sie haben diesen Augenblick unsern Guss in Händen. Vernehmen Sie nun auch Alles, was er mit sich geführt, in pflichtschuldigster Kürze!

Für's Erste ist Noth, dass ich vermelde: Wir haben hiesigen Orts eine „Enge“; nämlich auf dem Rathhause. Sie führt diesen, keineswegs Spitz-, sondern gleichsam Ehren-Namen nicht sowohl, weil

das Zimmerchen, worinne sie gehalten wird, wirklich enge heissen kann: sondern weil von uns höheren Magistratsgliedern diejenigen, die von einer oder der andern, das Regieren angehenden Sache Etwas verstehen, oder doch zu verstehen glauben, sich mit diesem sogenannten Verstehen hieher gleichsam in die Enge ziehen; wobey denn freylich auch wohl der Eine den Andern freymüthig gleichsam in die Enge *treibt*. Nun müssten Ew. Wohlgeb. sehr in eine gewisse neumodische Farbe schlagen, oder Sie werden zugestehen, dass diese unsre Methode besser ist, als die sonst jetzt gewöhnliche, wo die Leute, die Etwas verstehen, oder doch zu verstehen glauben, damit *nicht* in's Enge hinein-, sondern gleich in's Weite *hinaus* fahren; und Mancher (sagt man mir wenigstens) fährt sogar mit seinem Nichts hinaus! Dem sei nun, wie ihm wolle: ich, wie Sie sehen, bleibe bey meinen *„kleinen, historisch-kritischen Bedenklichkeiten"* stehen und bewege mich in aller Kürze blos folgendermassen weiter fort.

Weil wir uns nun hier jezuweilen in der Enge befinden — auf dem Rathhause nämlich — *wir*: auch die nämlich, welche wirklich etwas vom Regieren verstehen: so wollten etliche lose Vögel unter uns neulich auch, was die Kunst betrifft, eine *Enge* haben — *scilicet*, liberalischer Weise wollten sie es: die Schelme, die! In der *Kneipe* wollten sie sie haben! auf dem Keller, in der Harmonie, des Sonntags Abends, wollten sie sie haben! Gesagt, gethan. Es stösst ein kleines einfenstriges Ding von Stube an den grossen Versammlungssaal. Der Rathskellerwirth hat in dem Dinge eigentlich nur seine Bierflaschen zur Hand stehen: die vollen für uns und die leeren für sich. Weiter ist nichts drinne, als der Schenk- und Zahl-Tisch, nebst der grossen Anschreibe-Tafel, unter welcher, hinter jenem, Er stehet, der Wirth. Weiter nichts. Wenn wir nun aber in das Ding treten, zu Berathungen u. dgl., so heisst es: „'Naus!" und der Mann geht willig und ordentlich. Das war Alles auch am Sonntage der Fall; nämlich (wie gesagt) bey dem Herrn Kapellmeister Cherubini mit seinen schönen Opern; wovon ich Ihnen ja eben schreibe.

So traten wir nun in die Enge: nämlich in diese Spas-Enge. Nachdem es endlich still geworden, ergriff ein gewisser Jemand (Sie erlauben, dass ich die Personen nirgends nenne; auch mich selbst nicht!) — der Jemand, sag' ich, ergriff das Wort, wie es wohl seines Amts seyn dürfte und auch bei andern Gelegenheiten geschieht! Er ergriff es, und sagte ruhig und Allen vernehmlich, *vorerst*, weshalb sie dawären. Das wussten sie nun zwar längst, wie auch Sie, Verehrtester, es längst wissen: es geschahe aber dies um der achtbaren, herkömmlichen Form willen; wie ja bekanntlich auch in ganz andern, als musikalischen Bedenklichkeiten, überall gar Vieles blos um der achtbaren, herkömmlichen Form willen geschieht. Aber zu lange soll man sich dabey nicht aufhalten; sonst riskirt man, ein Pedant gescholten zu werden. Darum auch hier kein Wort weiter davon, sondern überall blos die Hauptsache!

Man sagt, jener Gewisse sey nicht gerade auf den Kopf gefallen. Beweise davon zu führen, würde mir nicht wohl anstehen: aber den Beweis, welchen er eben hier lieferte, *kann* ich nicht übergehen. Die *Sache* dringt darauf. Nicht ohne guten Vorbedacht also begann der Mann gelassen — erst vom neugeweissten Saale und von dem rühmlichen Interesse an der Kunst, welches diese gute Stadt hierdurch vor aller Welt an den Tag gelegt habe. Hätten doch sogar die Herren Bürger-Repräsentanten nur wenige Schwierigkeiten gemacht, (Sie verstehen!) die Mäurer aus der *Commun*-Kasse zu bezahlen! Dann rückte unser Mann dem Hauptgegenstande näher auf den Leib, indem er Einiges hinwarf vom Schauspiel und den Schauspielern, von Oper und den Operisten: ihren Nutzen für feine, gute Sitten des gemeinen Publikums, für höhere Bildung und ächten Geschmack, herauszustellend. Das sog! Was war natürlicher, als dass *nunmehr* der Mann vom Allgemeinen in's Besondere griff — nämlich in *unsere* Schauspieler und Operisten, die vier Herren Kapell-Virtuosen mit eingeschlossen. Vom Besondern schritt er in's Besonderste — nämlich unter unsere Operisten und Operistinnen (mit Ausschluss der Schauspieler) persönlich, nach den vortrefflichsten Subjecten unter ihnen. Endlich ging er über vom Besondersten in's Allerbesonderste; was ich aber hier nicht im voraus hinwegnehmen darf, weil ich ja gerade hiervon Ihnen schreibe und mithin es Ihnen und jedem unsrer Leser (Siehe oben!) sicher genug bleibt; wenn ich nur erst — so zu sagen — den Rücken mir frey gemacht habe für alle, in einer aufsältzigen, misstrauischen, Alles gern missdeutenden Zeit, wie die jetzige, nicht nur möglichen, sondern wohl selbst wahrscheinlichen Fälle. Da aber, was ich hier zu sagen habe, mich leicht von fernerweiter Behauptung möglichster Kürze ableiten könnte: so sey es mir verstattet, dass ich jenes blos fragmentarisch andeute, vollkommen überzeugt,

Männer wie Sie und die Leser Ihrer Zeitung, werden auch so mich hinlänglich verstehen und im Nothfall zu lesen vermögen, was im Grunde nicht dasteht.

1. Ich bin ein Mann, der wahrlich mit aller Welt es ehrlich meynt und die reine Wahrheit weit mehr liebt, als allen etwanigen Beifall gewisser Herren Journalisten oder Zeitungsschreiber dieser unserer Tage. Da will ich nun unbefangen eingestehen, obgleich mich Niemand dazu drängt, was ich hier folgen lasse: Ich, hier am Ort, bey diesem meinem Amte und seinen vielfältigen Geschäften, überdies Vater von sieben lebendigen Kindern und sehr mässigem Einkommen, so dass ich nebenbey von der Faust weg advociren muss — vieles Andere zu geschweigen: ich, sag' ich, kann nicht Zeit gewinnen, mit der neuesten Literatur überall fortzuschreiten, zumal da wir sie hier nicht haben und nicht haben können. Nun begab sich Folgendes. Als ich im Allerbesondersten (Sie werden dies lesen zu seiner Zeit) nicht nur auf genannten Herrn Kapellmeister Cherubini komme, sondern sogar auf eine gewisse seiner Opern, *Lodoiska* genannt, welche wir hier zu hören haben: (es kömmt das Alles in der Folge:) da unterbricht mich ein gewisser junger Herr, den wir aber Alle auf dem Korne haben, als sey er zwar gescheidt, aber auch satyrisch, ironisch und etwas spottsüchtig; was, ob oder in wiefern es wahr oder irrig sey, zu entscheiden, nicht meines Amts ist: zumal da die Folge einiges Licht darüber aufstecken dürfte. Dieser unterbricht mich und sagt, ich solle doch nicht von einem wirklichen Componisten *Cherubini* und von einem wirklichen Dichter *Düval* sprechen. Es gebe gar keine; die Oper sey in Poesie und Musik pseudonym; (also drückte er sich aus;) es sey mit beiden Namen nur ein hübscher Pariser Spas und ein „schlagender" Ausfall auf den nun ... Ich wage nicht das verwegene Wort von gewisser hoher Person herzusetzen! Denn, fährt der Herr fort, Cherubini ist blos die italienische Endigung des französischen Cherubin, und dieser ist ehedem, wie in Frankreich Jedermann weiss, und in Deutschland wenigstens Alle wissen sollten, die (denken Sie!) „über *solche* Dinge in *solcher* Gesellschaft Reden halten wollten" — (buchstäblich also gestichelt!) — dieser Cherubin, sagte er, sey vor langen Jahren ein verschmitzter Page eines sehr vornehmen Herrn Grafen gewesen. Dieser Herr habe zwar viel Kopf und Finessen besessen, aber auch viel Heuchelschein (oder wie er's nannte) und ein pfiffiges Benehmen in verwickelten oder auch zweydeutigen Lebensumständen u. dgl. m. Das wäre ja eben der Spass und der „schlagende Ausfall", sagte der Herr. Und was den Dichter betrifft, fuhr er fort: so hätte der die Censur und die Polizey auf den Nacken bekommen, wenn er sich genannt hätte. Da hat er sich gescheidt Düval genannt; weil der Name in Frankreich so gewöhnlich ist, als etwa bey uns Fleischer, Becker, Schneider. (Ich führe aus seinem Munde, und will gar nicht erwähnen, dass der „Schneider" auf mich ziehen soll: auf mich unschuldigen, unbescholtenen Mann.) Also, meynte er fernerweit, weil es in Frankreich überall Düvals giebt: so ist es für unsre Sache gerade so gut, als wenn es gar keinen gäbe. (Ich ge-stehe, dass ich das nicht ver-stehe.) Es ist aber noch ein besonderer Spass dabey, rief er und lachte laut, indem es mir unheimlich dabey war. Man hat sich, schrie er nochmals lachend, das Wort Düval als *zwey Worte* zu denken: *du Val*; und da ists wieder ein neuer köstlich satyrischer Aus- und Einfall — und so weiter; denn mich soll der liebe Gott bewahren, dass ich hier die frechen Ausdeutungen auf ein gewisses hohes Haus nachsprechen sollte — ich — *ihm* ... beynahe hätte ich geschrieben: der Schlange. Ich könnte es aber auch nicht gehörig nachsprechen, wenn ich wollte — wovor mich doch, wie gesagt, der Himmel bewahre! ich könnte nicht; denn ich war hin, ich war weg; und von meinem Freunde, dem alten, redlichen Syndicus, weiss ich: ich habe ausgesehen, im Gesichte nämlich, weiss und graulich, wie ein Bogen Löschpapier. Und das glaube ich selbst; denn ich stand starr und konnte auf der Stelle auch nicht ein einziges Wort dagegen vorbringen. Denn sagen Sie selbst, geehrter Herr Redacteur, obschon Sie wohl nicht, wie ich, ein Advokat sind — ich vermuthe das daraus, weil Sie über alle Musik entscheidend *schreiben*: denn darüber entscheidend *sprechen*: ja, das ist eine andere Sache! das kann jeder Narr: wie vielmehr jeder Advokat — Doch: dass ich, sogar jetzt wieder von solchen Teufeleyen alterirt, nicht in Hitze aus der Periode falle! Ich wollte sagen, sag' ich: Sagen Sie selbst: Was kann man mit einem Menschen Trifftiges anfangen, der *Alles* leugnet? sagen Sie es, obgleich Sie (vermuthlich) kein Advokat sind, der freylich erst recht wissen kann, was man mit so einem Sch—lm anfängt. Nämlich *Nichts* fängt man an. Ja, inter-pelliren, wie man jetzt spricht, oder inter-bellen, wie man wohl sagen könnte: ja, *das* wohl! aber es hilft nichts, es führt zu nichts, als zum Weiter-pelliren oder

Weiter-bellen. Und nun denken Sie sich hinzu: meine Jahre! mein Amt! vor allen Honoratioren der Stadt! von unsrer saubern Jugend, die mit-, wenn auch nicht so laut auf-lachte! — Aber, mein Herr, habe ich im ganzen Leben erfahren, was Poesie nützt, so war es in jenem entscheidenden Augenblicke: Denn, wie ich nun so dastehe, starr und stumm — fast dürfte ich hinzusetzen: und *dumm*: so fällt mir wieder jener Vers unsers lieben *Schiller* ein:

„Weitres Fassung ziemet dem Alter!"

und als ich nur erst mich eiligst und schleunigst diesen goldenen Worten gemäss zusammengerafft hatte, so steht auch augenblicklich das:

„Erst Worte: dann Hiebe!"

Und nun ging's! haarscharf gezielt! schnell wie aus der Pistole geschossen! in Einem Gusse, wie ein Bergstrom! Ich werde es Ihnen beweisen, edler Mann! Sie werden's lesen! Es ist ja gerade, wovon ich Ihnen schreibe. Ich darf es nur mir nicht im voraus hinwegnehmen. Denn, hier muss ich also fortfahren:

Glauben Sie ja nicht, dass dies ganze od 1) hätte wegbleiben können. Auch nicht *eine* Zeile! wie Sie sogleich finden werden. Ich brauche ja nur fortzufahren, wie ich allerweile that! Ich meinerseits bin ganz gewiss, und Jedermann hier ist es, Freund oder Feind: Jene ganze Interpellation des Oppositions-Redners im Hause der Gemeinen — ja wohl: der *Gemeinen!* — was dann bey meinem Falle ganz vortrefflich passte*) — jene ganze Interpellation, sag' ich, war, glaub' ich, nur eine boshafte, gegen mich schadenfroh lancirte Erfindung, und es ist eine verdammte Lüge, dass es weder einen Componisten Cherubini, noch einen Dichter Duval gebe. Gleichwohl: wir sind Menschen, und Einer kann nicht Alles wissen. Ich aber, wie oben ehrlich gestanden, habe in der neuesten Literatur aus Mangel an Zeit nicht recht mit fortgekonnt; und Musik ist doch auch nicht eigentlich *mein* Fach, sondern das *Ihre*. Aber Ihr Fach, Verehrter, ist sie. Und so werden und müssen Sie ja wissen, wie es um jene Sache steht. Hat der böse Feind sein Spiel und hat jener junge Mensch Recht: so schreiben Sie mir es aufrichtig, cassiren Sie diesen ganzen Aufsatz, und ich schlinge meinen Aerger still hinunter. Fleissige Arbeiten und sieben liebe Kinder werden mich zerstreuen und wieder froh machen. — Uebrigens könnte mich allenfalls selbst der Eindruck jener meiner Gegenrede beruhigen; möchte auch die Entscheidung des Falls von Leipzig her ausfallen, wie sie wollte. Jedermann weiss und sagt es: so kann ich's auch wissen und sagen: dieser Eindruck war *stark*, durchdringend und nachhaltig; der Beweis davon ist, dass, sobald ich geendet, stark, durchdringend und nachhaltig von Allen geklatscht wurde. Selbst jener junge Mensch soll, von seinem Gewissen erschüttert, tüchtig geklatscht haben. Es ist möglich: allein, stets und vielleicht bis zu einiger Pedanterey der Wahrheit getreu, setze ich hinzu: Ich selbst habe es nicht gesehen! und sonach corrigire ich mich selbst und sage blos: *Man* klatschte! Nun ist es zwar nicht zu leugnen: Man klatscht überhaupt viel in unsrer Stadt und überaus gern; und könnten Sie daraus abnehmen, es sey darum nichts Erhebliches zu meinen Gunsten abzunehmen: aber gerade hier führt *der gesammte Zeitgeist* siegreich meine Sache, so dass ich vor ganz Deutschland — und geht die musikalische Zeitung auch nach Frankreich, vor diesem vollends — aufreizen kann und kühn fragen: Wem bezeigt man jetzt, *ceteris paribus*, (auch wohl *imparibus!*) stärkern, lautern, durchdringendern Beyfall? wem? dem Manne in hohen Stellen, vollends in irgend einer Regierung? dem Manne von altbestandenem Anschn? dem still-fleissigen Manne von unladelichen Sitten und väterlichen Gewohnheiten? *Minime!* wohl aber dem tollköpfig gewordenen Neuling von gestern her: dem etwa ein- bis zwey und zwanzig-jährigen, frischen, wütenden Polytechniker! O mein Herr, ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte: Solch eine Jugend solch einer Zeit huldigt eher einem Nachtwächter, der (in gewissen Umständen) sie nicht erblickt haben will, als einem *Scabinus* (ich bin einer,) der sie *durch*-blickt! — Doch genug! Wir verstehen einander — wir Beyde und alle Leser. Das aber ist vor der Hand genug.

2. Wie wir hiesigen Orts von den *Polen* denken, das weiss Jedermann, der von uns überhaupt was weiss; und darunter, Werthester, gehören Sie auch, sobald Sie dies Schreiben gelesen haben werden. Wie aber *ich* noch ganz besonders von diesen Polen denke: davon *wieder* genug! und blos die Beylage der noch nicht vierjährigen 29sten Nummer unsers *„Wochenblättleins"*, mit Bitte, sogleich

*) Noch unerwähnt, aber auch zwey ... sein, auch drey Seiten hin, höchstangenommen und „schlagend" — noch unerwähnt, dass die alten Römer dies Wort auch ganz brauchten von unkläffenden — *Hunden!* wonach ich weiter nichts gesagt haben will, als was ihr Wort, *interpellare*, selbst sagt. Sophisti est!

den ersten Aufsatz darin zu lesen; denselben, der (was wohl zu beachten seyn möchte!) unterzeichnet ist: „Hauptmann und sämmtl. Offiz. hiesig. Communal-Garde.“ *Ich* nämlich in meiner Wenigkeit bin der „ungenannte, bescheidene Patriot“, von welchem Sie lesen werden: „Er hat auf eigenen Antrieb und eigene, nicht städtische Kosten einen Offizier und drey Gemeine während des Rastags in sein kleines Haus aufgenommen, bestens verpfleget, seine vier Töchter von früh bis in die späte Nacht Hemden für diese Gemeinen fertigen lassen, für jeden eine“ — und was weiter dabey stehet und mich, als öffentlich vor aller Welt ausgesprochen, Anfangs sehr geängstet hat.*) So viel nur darum, dass Sie und Ihre Leser nicht etwa vermuthen, es spreche doch vielleicht einige eigene gehässige Gesinnung mit drein oder schiele doch mit hindurch, wenn ich nun Bericht erstatten werde — *nur* Bericht — über das, wovon ich Ihnen eigentlich und *ex officio* schreibe. (Fortsetzung folgt.)

*) Reine Wahrheitsliebe drängt mich aber eine kurze Anmerkung beyzusetzen. Als ich meinem geehrten Herrn Gevatter, dem Rathsherrn und Ausschnitter, Herrn *Leberecht*, (Gewölbe: am Markt) die Leinwand zu besagten Hemden habe bezahlen wollen, so hat derselbige gerufen: „Nix da! links um, Gevatter!“ und auch nicht einen rothen Heller von mir angenommen; und ist also mehr, als der Halbschied obigen Lobes mir abzuziehen und ihm zuzulegen. Dahingegen habe auch zu gestehen, dass von jenen unsern gemeinsamen Hemden nur dem Dritten das seinige zu Gute kommen ist. Der Erste, statt es anzuziehen, vertrödelte es heimlich und betrank sich dafür in Branntwein, dass er nur Nacht auf der Strasse liegen geblieben seyn würde, wie (*salva venia*) ein Sch—n, wäre nicht unser ehrlicher Nachtwächter über ihn weggefallen. Und dem Zweyten hat seines der Herr Offizier abgenommen. Der arme Kerl klagte mir's mit Thränen. Ich ging sogleich hinauf zu dem Herrn: Capitain nannte er sich. (Sie hatten überhaupt zum Erstaunen viele Capitains und Majors.) Ich bat vor. Was da! sagte er. „Der Hund kann eher frieren, als ich!“ Meines Erachtens, nicht im Geringsten einem Herrn angemessen, der für die allgemeine Freyheit und Gleichheit gekämpft hatte, und für dieselbe nun nach Frankreich zog.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Beschluss.)

Zwei bedeutende Violinvirtuosen, Hr. Oury, Prof. der K. Akad. in London, u. Hr. Artôt, Solo-Spieler des Königs von Belgien, zeigten sich würdig des ihnen vorhergegangenen Rufes, und bewährten denselben sowohl in eigenen, als in Compositionen von Viotti u. Beriot. — Hr. Fr. Glöggl, Archivar u. Expedient des Musikvereins, brachte in seiner alljährlich veranstalteten Abendunterhaltung u. a. auch das schöne Klavier-Trio von Mayseder und A. Romberg's „Lied von der Glocke“ zu Gehör. — Die Königl. Preuss. Kammer-Musiker, Gebr. Ganz, producirten sich im Hofoperntheater, leider! nur ein einziges Mal. Moritz G. spielte ein Violoncell-Concertino; voll ja, das lässt sich schwer beschreiben. In ihm vereinigt sich Alles, was sonst bei den grössten Virtuosen vereinzelt aufgefunden wird: ein in allen Abstufungen wunderherrlicher Ton, Geschmack, Eleganz, Kraft, Würde, Geist u. Verstand; tändelnder Witz u. reizende Schalkhaftigkeit, antike Grandiosität u. die rührend ergreifende Seelensprache; die höchste Bravour in Passagen jeder Art, Octavenläufe, Doppelgriffe und Triller, anschwellend u. abnehmend, Flageolet-Figuren, immerdar das rechte Maass, nie des Guten zu viel noch zu wenig, Alles in makelloser Reinheit, und die originellsten, nie gehörten Schwierigkeiten in sichersterRuhe, anstrengungslos, mit spielender Leichtigkeit ausgeführt, das nenne ich echte Meisterschaft. Die Wiener sind wahrlich keine solchen Ignoranten, um nicht zu wissen, dass Berlin stolz auf das Brüderpaar Ganz ist; allein diesmal ist sogar Miss Fama zu Schanden geworden; sie ist von der Wirklichkeit bei Weitem überflügelt worden. Leopold G. hatte, nach einem solchen Vorgänger, allerdings etwas schweren Stand; in solchen kritischen Fällen ist schon das Behaupten des Schlachtfeldes ein halber Sieg. Er trug ein Violinadagio mit Variationen vor; gediegene Schule, feste Intonation, graciöse Bogenführung u. eine bedeutende technische Fertigkeit charakterisiren seine durchaus solide Spielweise u. drücken ihr den adelnden Stempel unentweihter Schönheit auf. — Zuletzt erblickten wir Castor u. Pollux Hand in Hand wandelnd; es war ein Concertant-militaire für Violine u. Violoncell, worin dieses Doppelgestirn um das Strahlendiadem wetteiferte, ohne eins das andere verdunkeln zu können; es war der Inbegriff reinster Harmonie, ein gegenseitiger Gedankenaustausch; dass die Culminationshöhe solches Zusammenwirkens auch den höchsten Enthusiasmus erregen musste, versteht sich von selbst. Ein alter Kunstfreund, auf dessen Antlitz das Vergnügen thronte, und in dessen grauen Wimpern Freudenzähren perlten, jubelte halblaut vor sich hin: „Nomen et Omen! An diesen Geschwistern ist Al-

les Ganz!" — Die vorgetragenen, eigenen Compositionen, nicht in die gewöhnliche, verbrauchte Form gegossen, sind sehr gefällig, dankbar u. für die individuellen Prärogativen berechnet, wie nicht minder mit Geschmack u. Effectkenntniss instrumentirt. — Die Tonkünstler-Societät, welche in diesem Jahre durch die eingefallene Landestrauer um eine Beneficeinnahme verkürzt wurde, brachte eine neue, v. Engelbert Aigner comp. Cantate: „Lob der Tonkunst" auf Matthisson's Dichtung zu Gehör, die der Kenner Beifall sich erfreute. — In den beiden letzten Gesellschaftsconcerten kam zur Production: Mozart's Symphonie in G moll u. Beethoven's 7te in A; Klavierconcert von Moscheles; Violinpolonaise von Mayseder; Ouverture zur Medea, von Cherubini; Arien von Spohr und Mercadante; Halleluja, von Seyfried, und das 2te Finale aus Don Giovanni. — Das jährliche Prüfungs-Concert der Zöglinge des Schottenfelder Kirchenmusikvereins enthielt 4 Solostücke für Violine, Flöte, Violoncell u. Pianoforte; eine Ouverture von Aloys Weiss, Sohn; Chöre von Seyfried und Würfel, nebst 2 Ensembleſätzen aus Haydn's „Jahreszeiten". — Hr. Musikdir. Leitermayer veranstaltete zur Unterstützung der Bewohner des durch Feuer gänzlich verheerten Ortes Ottakring im Apollo-Saale eine musikalisch-declamatorische Akademie, in welcher verschiedene Gesang- und Concertstücke, Kreutzer's Ouverture zur Oper „Die Jungfrau" u. der Schlusschor aus Beethoven's Oratorium „Christus am Oelberg" vorgetragen wurden. Da derselbe auch zugleich das Gesanglehreramt an der Josephstädter Bühne bekleidet, so führte er in seiner Beneficevorstellung 4 grosse, mehrstimmige Nummern aus Franz Schubert's hinterlassener Oper Fierabras auf, welche jedoch, also vereinzelt aus dem Zusammenhange gerissen, nur geringen Eindruck machen konnten. — Das zum Vortheile des Wittwenfonds der medicinischen Facultät im k. k. grossen Universitäts-Saale Statt gefundene Concert wurde mit Catél's Ouverture aus Semiramis eröffnet. Daran reiheten sich 1. Concertino für 2 Pianoforte, vom Organisten Reiner comp. u. mit seiner Schülerin, Fanny Schmidt, gespielt. 2. Schwäbisches Lied, gesungen von Francilla Pixis. 3. Violinvariationen von Artôt. 4. Declamation. 5. Thalberg's Phantasie über Motive aus Don Juan, gespielt von obenerwähnter, wirklich vielversprechender Dilettantin. — Schliesslich haben wir noch über das Extraconcert eines unbekannten Hrn. Joseph Gusikow zu berichten, welcher, auf Verlangen sogar zu wiederholten Malen, auf der sogenamten „Strohfidel", oder, wie selbe in Oesterreich titulirt wird, auf dem „hölzernen Gelächter" sich hören liess. Zu Nutz und Frommen aller Uneingeweihten sei hiermit gesagt, dass jenes fast verschollene Instrument blos aus 26, auf 5 Strohgebünden ruhenden Holzstäben besteht, welche, bezüglich der Klangverhältnisse, länger oder kürzer, mit einem Paar hölzernen Hämmern geschlagen werden. Auf diesem, weder zierlich schönen, noch sonderlich wohltönenden, auf einem Tischchen vor ihm ausgebreiteten Hackebrette spielte nun Gusikow, begleitet von zwei Geigen und einem Violoncell, eine Rossini'sche Arie, ein Allegro von Hofmeister, Variationen und ein Potpourri, mit einer mechanischen Fertigkeit, wie selbe nur durch jahrelange Uebung errungen werden und von welcher allein der Ohrenzeuge einen klaren Begriff sich machen kann. Passagen in rapidester Geschwindigkeit, alle Mitteltinten zwischen forte u. piano, crescendo und diminuendo, nette Triller, Alles rein u. deutlich, ja sogar geschmackvoll-elegant ausgeführt, muss wenigstens überraschen, Staunen u. Bewunderung erregen. Die Neuheit der Sache und die wahrhaft ganz ausserordentliche Technik hatte denn auch einen rauschenden Applaus zur Folge, und der Producent, welcher, aus Russland gebürtig, sammt seinen Gefährten, im alten Nationalcostüm erschien, konnte sofort mit gutem Erfolge noch ein 2tes Concert arrangiren. — Am 25. Juni starb hier im 67. Lebensjahre der seiner Zeit mit Recht berühmte Meister auf der Hoboe, Hr. Joseph Czerwenka; auf den dadurch erledigten Platz in der k. k. Hofkapelle rückt nunmehr der verdienstvolle Professor am Conservatorium, Hr. Sellner ein. — Früher schon ist auch der pensionirte Hofoperist Friedrich Sebastian Meier zur Ruhe eingegangen, vormals ein braver Sänger und ausgezeichnet in fein komischen Charakterrollen. Er war der Erste, welcher vor 3 Decennien die französischen Opern von Cherubini, Méhul, Boieldieu u. a. in Wien einführte und dadurch eine wohlthätige Geschmacks-Reform bezweckte. —

Weimar, d. 1. Sept. Auch in den letztverflossenen beiden heissen Sommermonaten haben unsere Musen nicht gänzlich geschwiegen. Denn obwohl Bühne u. Orchester geschlossen waren und die meisten Künstler derselben sich auf Erholungs-Reisen befanden, so fuhr doch unser verdienter Häser fort, mit den ihm dazu gegebenen Mitteln,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Februar. **No. 22.** 1802.

NACHRICHTEN.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

(Fortsetzung des ersten Briefs.)

Der gemeine Russe bedient sich des Gesangs, nicht allein Freude, Vergnügen und fröhliche Laune damit auszudrücken; sondern er gebraucht ihn auch bey gewissen Handlungen zu feyerlicherm Ausdruck seiner Empfindungen. Dann ist aber sein Gesang mehr Deklamation, und hierüber werde ich Ihnen Belege beybringen. Die russische Nation gehört überhaupt zu den wenigen singenden Nationen auf Gottes Erdboden. Der russische Handwerks- und Landmann verrichtet gewöhnlich seine Arbeiten beym Singen eines Volksliedes und so gehen sie ihm sichtlich besser und schneller von der Hand. Als ein von Natur thatiger, munterer und fröhlicher Mensch bezeichnet er, nach meiner Beobachtung, mit dieser Gewohnheit diesen seinen Nationalcharakter. Ihm ist die Einformigkeit einer Handlung, die er nun doch verrichten muss, aus angebohrner Lebhaftigkeit, zuwider. Er mildert sich aber dieses Unangenehme, indem er dazu singt. Singend ackert und saet der russische Landmann; singend bindet das Schnittermädchen die Garben; singend füttert und striegelt der russische Iswostschik (Fuhrmann), Jamstschik (Postillon) seine Pferde, wenn der deutsche Fuhrknecht dabey flucht, schreit und wettert. Singend und immer lustig, bey Schnee und Regen, wie beym Sonnenschein, fährt er tausende von Wersten bald gegen den Nordpol zu, bald wieder nach den Gränzen Indiens; sein Gesang ist sein Regenmantel, an welchem das Regenwasser ablauft. Bey Nachtzeit ist er dem Postillon sein schlafvertreibendes Mittel und gemeiniglich fragt dieser den Reisenden unterwegs höflich: Väterchen, soll ich Dir nicht etwas Hübsches vorsingen? Man schlägt es ihm nie ab, und nun lässt er seine Iswostschikslieder ertönen, bis er beym Anlangen auf die Station vom Bocke springt. Sein Nachfolger sezt dieses Post- und Reisekonzert fort, und unter dem beynahe unaufhörlichen Singen dieser lustigen Menschen reiset man in Russland von einem Ende zum andern. Ob nicht dieser Postillonsgesang dem Reisenden, besonders bey Nachtreisen, aus mancherley Ursachen angenehmer sey, als ein schlecht geblasenes Posthorn, ist wohl leicht zu errathen. Kann der Reisende bey diesem Gesang nicht schlafen, wenn er doch zu schlafen wünscht; so befiehlt er seinem Führer zu schweigen und sogleich hat das Konzert ein Ende: allein bey langen Reisen in Russland wird man dieses Singen so gewohnt, dass es alsdann dem Reisenden zum Bedürfnis wird, um nur einschlafen zu können, und dazu kommt noch überdem der Trost mit dem Schlaf herbeygeschlichen, dass singende Postillons nicht schlafen. Singend hämmern und klopfen Schmide und Schuhmacher, nahen Sattler und Schneider, sticken niedliche Stickermädchen um mein Quartier her, und wo mehrere beysammen arbeiten oder ausruhen, da stimmen die Bursche und Mädchen auch zum fröhlichen Chor zusammen: denn mit Gesang, sagen sie, lässt sich rascher arbeiten und besser ausruhen. In den Werkstätten der deutschen Handwerker in Russland ist aber alles still. „Es schickt sich

dem Singchor der Schule und den Instrumentisten des Stadtmusikus, von Zeit zu Zeit gediegene Kirchenmusiken zu Gehör zu bringen. Auf diese erhabenste und würdevollste Kunstgattung ward aber die Aufmerksamkeit des sonst durch die Oper vorzugsweise in Anspruch genommenen Publikums noch weiter in diesen Ferien gelenkt; denn es gab der würdige Kunstveteran, Hofrath Rochlitz aus Leipzig, dem Wunsche unserer Durchlauchtigsten Fürstlichkeiten entsprechend, vor einem durch die Anwesenheit derselben beglückten Zirkel sechs Vorlesungen, denjenigen angereiht, die er bereits vor 5 Jahren unter ähnlichen Umständen über die „Geschichte der Gesangkunst in den letzten drei Jahrhunderten" gehalten. Diesmal waren Rolle, Hasse, Fasch, Graun, Naumann, Haydn, Mozart, v. Beethoven, Hummel und Spohr die Heroen, denen er seine trefflichen kunstgeschichtlichen Expositionen widmete und von denen er ausgezeichnete, zum Theil seltene Musterstücke religiöser Musik vorführte. Diese wurden bereitwilligst von dem achtbaren Häser'schen Singverein und einigen Kunstfreunden, die sich demselben angeschlossen hatten, mit ausgezeichneter Präcision vorgetragen, welche bei der Kürze der zu den Studien vergönnten Zeit desto erfreulicher mit grossartigen, ergreifenden Wirkungen überraschte. Eine Frucht dieser lehr- und genussreichen Unterhaltungen, Erweckung und Belebung des Sinnes für religiöse Musik, kann den vereinten Bestrebungen nicht genug verdankt werden. Unser hochverdienter Rochlitz — welchem als ältestem Ehrenmitgliede der hiesigen Liedertafel dieser Verein ein Festmahl gab — war unsers Wissens der Erste, welcher die glückliche Idee musikgeschichtlicher Vorträge mit der Ausführung beweisender Muster verbunden, in das Leben rief; ihm folgte Fétis. — Möge den hiesigen Künstlern und Kunstfreunden auf solche Weise ein Antrieb zu grössern Darstellungen religiöser Tonwerke mit Benutzung aller hierzu vorhandenen, nicht unbedeutenden Mittel gegeben sein! So vermeiden wir den Vorwurf einseitiger Geschmacksrichtung. Darin geht uns das Beispiel der preiswürdigen Grossherz. Theaterintendanz in ihrem Kreise mit lobenswerther Umsicht voran. Neben den neuesten jenseits der Alpen und des Rheines entstandenen Kunsterzeugnissen werden auch die Werke deutscher Künstler zu Gehör gebracht und insbesondere unsere zahlreichen einheimischen Talente gefördert. So wird einer neuen demnächst zur Aufführung kommenden Oper des wackern Musiklehrers Remde: „Der Hirsch" oder „Der Zaubersee", von Falk nach Gozzi, viel Gutes nachgerühmt. Aber auch Glucks und Mozart's Meisterwerke verschwinden nicht von dem Repertoire. Bald nach Wiedereröffnung der Bühne — in den nächsten Tagen — steht dem Vernehmen nach die Aufführung von Mozart's unsterblichem Idomeneo zu hoffen, welcher durch Entfernung einiger Längen in der nunmehr etwas veralteten Arienform und durch einige andere in Hinsicht auf das ausführende Personal erforderliche Abänderungen besonders dazu eingerichtet worden. Dazu durfte ein Hummel, Mozart's Schüler, sich berufen achten! Mit freudiger Erwartung sieht man diesem ersten Erscheinen des imposanten, nur leider wegen der Schwierigkeit der Ausführung so selten dargestellten Kunstwerkes auf hiesiger Bühne entgegen. —

Kurze Anzeige.

Ouverture: Meeresstille u. glückliche Fahrt. Für ganzes Orch. in Mus. ges. v. *F. Mendelssohn-B.* Leipz., bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Diese vortreffliche, in unsern Bl. wiederholt besprochene Ouv. des gen. Meisters, den wir nun als Musikd. der Abonn.-Conc. mit Freude den unsern nennen, braucht keiner Empfehlung mehr. Kein Orch. von einiger Bedeutung wird sie missen wollen; sie gehört zu den Bereicherungen tüchtiger u. ergötzlicher Orch.-Werke.

Den Liebhabern zeigen wir zugleich an, dass dieses Werk zum häuslichen Gebr. für das Pfte 2- u. 4händ. arangirt u. unter folgendem Titel gedruckt worden ist:

1. *Meeresstille u. glückliche Fahrt.* Für Pfte. Ebend. Pr. 12 Gr.
2. Dieselbe Ouverture arrangirt zu 4 Händen von *J. D. Baldenecker.* Ebend. Pr. 1 Thlr.

Solche Werke ruft sich Jeder daheim gern ins Gedächtniss zurück. Die Auszüge sind gewiss von Vielen längst erwartet worden; ihr Erscheinen wird also manchen Wunsch befriedigen. Dass 4händ. Bearbeit. sich leichter spielt, als die 2händ., liegt in der Natur der Sache. Jeder wird nach Bedürfniss wählen und sich der Wahl erfreuen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. IX.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. Nº IX. 1835.

Anzeigen.

Neue Musikalien im Verlag der *Hofmusikalien-Handlung von Adolph Nagel* in Hannover.

Beethoven, Lied f. 4 Männerst. mit Pfte od. Orch., bearb. von B. Damcke. Part. u. Singst. 8 Gr.

Damcke, B., Ges. f. 4 Männerst. 1stes Heft. Part. u. St, 8 Gr.

— 4 Lieder mit Pfte. 5tes Werk. 14 Gr.

Fürstenau, A. B., Tribut aux Amateurs, Adagio et Rondo sur un thême orig. Oeuv. 105. Av. Orch. 18 Gr. av. Pfte 10 Gr.

Gernlein, Rud., Lilien. 3 roment. Ges. mit Pfte od. Guit. 10 Gr. Einzeln No. 1. 4 Gr. No. 2 u. 3 à 5 Gr.

Kulenkamp, G. C., Einl. u. Var. über d. russ. Volksl.: „Gott erhalte den Kaiser" f. Pfte u. Vl, 44stes Werk. 20 Gr.

Lahmeyer, S. F., 12 Schullieder mit Pfte. 1stes Heft. 10 Gr. Text dazu allein 1 Gr.

Leplus, Lud., Variations brill. f. Harfe m. Pfte. Oeuv. 2. 14 Gr.

Louis, P., Les delices du Printems, 2 Rondolettu's. Oeuv. 9. 10 Gr.

Lee, S., Variations de Concert sur un thême de Guillaume Tell de Rossini. Für Vlle. Oeuv. 3. Av. Orch. 1 Thlr. 16 Gr., av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte 16 Gr.

Müller, C. P., 5 gr. Marches orig. p. Pfte. Oeuv. 54. 12 Gr.

— Gr. Divertissement à la turque à 4 m. Oeuv. 80. 12 Gr.

Volksl ieder, mit Pfte od. Gt. No. 9: Aennchen von Tharau. No. 10: Treue Liebe. à 4 Gr.

In der Fischer'schen Musikverlags- u. Instrumentenhandlung in Frankfurt a. M. ist erschienen und in allen guten Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

	Thlr.	Gr.
Bamberger, 6 Walzer für Pianoforte à 2 m.	—	10
— Dieselben für Orchester.	—	18

Diese Tänze in der jetzt so beliebten Manier sind auf vielen Bällen mit grossem Beifalle aufgeführt worden, u. selbst die bessern Klavierspieler werden sich gewiss damit befreunden.

	Thlr.	Gr.
Eisenbahn- u. Dampfwagen-Galoppade für Pfte à 2 m. mit Titelvignette.	—	3
..... für Guit. u. Flöte oder Violine	—	2
..... f. Orchester	—	3
Heller, Schützengalopp für Orchester.	—	3
Der Geisterpostillon mit Guitarrebegleitung	—	2
Horetzky, Taschenbuch für Guit. solo. Neue Aufl.	1	—

Mit Bezug auf die Anzeige vom 14ten d. M. in der Berliner Zeitung, betreffend die Fortsetzung der bisher unter der Firma Griesling u. Schlott bestandenen Fabrik von Blas-Instrumenten jeder Art durch mich, den Unterzeichneten, erlaube ich mir, ergebenst zu erklären, dass es auch ferner mein eifrigstes Bestreben sein wird, den guten Ruf, dessen diese Fabrik im In- und Auslande sich während ihres mehr als dreissigjährigen Bestehens erfreute, zu erhalten und zu befestigen. Durch möglichste Herabsetzung der Preise bei unveränderter Tüchtigkeit des Fabrikats werde ich einem oft geäusserten Verlangen zu entsprechen suchen, und mit Vertrauen glaube ich mich daher auch der fernern geneigten Berücksichtigung der hohen Militair-Behörden, so wie der Musik liebenden Publikums ergebenst empfehlen zu dürfen.

Berlin, den 16. Juli 1835.

B. Schlott,
Königl. Hof-Instrumentenmacher.

Anzeige für die Herren Kirchenmusik-Directoren im protestantischen Deutschland.

Mit Beziehung auf eine in No. 8 der Intelligenz-Blätter zur allg. mus. Zeit. abgedruckte, die Herausgabe meiner kirchlichen Compositionen betreffende Anzeige empfehle ich nochmals mein Unternehmen zu gütiger Beachtung und mache bekannt, dass nach einer zu Deckung der Kosten anzeichnend gefundenen Theilnahme die Lithographirung der 1sten aus 10 Bogen bestehenden Nummer (Festcantate zur Himmelfahrt) bereits begonnen hat und bis Anfang Septembers beendigt sein wird, bis wohin auch die Subscription à Bogen 2 Gr. pr. od. sächs. noch offen bleiben, sodann aber ein erhöhter Preis à Bogen 4 Gr. unwiderruflich eintreten soll. Dieser ersten Nummer folgt eine Pfingstcantate.

Gera, den 2ten August 1835.

Lägel, Cantor.

Bei L. F. Fues in Tübingen sind folgende Gesangwerke erschienen und zu haben:

XII deutsche Volkslieder mit Melodieen, gesammelt u. für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte u. der Guitarre gesetzt von *Fr. Silcher*. 1stes Heft. Preis 48 Kr. rhein. oder 12 gGr.

Die hier angezeigte neue Bearbeitung dieser gemüthlichen Melodieen, nach welcher dieselben nun von einer weiblichen oder männlichen Stimme allein, und der grössere Theil davon auch zustimmig von weibl. oder männl. Stimmen zu einfacher Klavier- und Guitarre-Begleitung gesungen werden können, dürfte allen Freunden und Freundinnen der Gesangen eine erwünschte Gabe sein. Eine weitere Empfehlung dieser Volkslieder hält der Verleger für überflüssig, da solche in einer 4stimmigen Ausgabe längst mit allgemeinem Beifall aufgenommen und in mehreren Zeitschriften immer sehr günstig beurtheilt worden sind. — Auf obige Lieder sind bei demselben Verleger ferner erschienen:

Ausländische Volksmelodieen mit deutschem, zum Theil aus dem Englischen übertragenen Text, gesammelt und für 1 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre gesetzt von *Fr. Silcher*. 1stes Heft. Preis 48 Kr. oder 12 gGr.

Die ausgezeichnete gute Aufnahme, welche den deutschen Volksliedern des Herausgebers fortwährend zu Theil wird, veranlasst denselben, neben jenen zugleich eine Sammlung von auserlesenen ausländischen, dem grössten Theil des deutschen Publikums unbekannten, charakteristischen Volksmelodieen (schottisch, irisch, portugiesisch, spanisch, französisch, italienisch, russisch, indisch etc.) mit deutschem Text erscheinen zu lassen. Im vorliegenden ersten Hefte, das unter andern mehrere höchst liebliche und ausdrucksvolle Duettino's enthält, ist auch dafür gesorgt worden, dass diese nicht nur von 2 weiblichen oder 2 männlichen Stimmen, sondern auch von einer Sopran- u. Tenorstimme gesungen werden können. — In beiden Sammlungen dürfte keine Nummer zu finden sein, welche nicht (was bei den heut zu Tage erscheinenden Liederheften nur allzuhäufig vermisst wird) in jeder Beziehung brauchbar und entsprechend wäre. Auch wird die äussere Ausstattung als vorzüglich und der Preis als verhältnissmässig sehr niedrig erscheinen.

Für Militair-Musik-Chöre.

Der Unterzeichnete lässt von folgenden Originalpartituren seiner Composition Abschriften (à Bogen 12 Gr. Sächs.) verabfolgen, wenn er vor Missbrauch sicher ist — und ersucht er, alle deshallige Bestellungen direct und franco an seine Adresse zu richten.

	Bogen.
1) Divertissement nouveau für Inf.-Musik	9 — 11
2) Musique turque	do.	13 — 14
3) à la Polonoise (4 Pieçen) für Inf.-Musik	10 — 12
4) Divertissement charmant do.	8 — 9
5) Allgemeiner Volksgesang für Männerchor, Inf.- und Cavallerie-Musik	6 — 8
6) Marches characteristiques, für grosse Cavallerie-Musik	8 — 10
7) Grande musique turque f. Inf.-Musik	14 — 16
8) Pièçe conversation do.	7 — 9
9) Holz marches do.	16 — 18
10) Quatre chansons-guerre pour chosur des Soldats avec accomp. de musiq. Inf.	18 — 20
11) Ouverture triomphale für Inf.- und Cavallerie-Musik Rittern	34 — 38
12) Grande marche pompeuse für Inf.-Musik	8 — 10
13) Grande marche pathetique do.	5 — 8
14) Ouverture parodique do.	16 — 18
15) Pièçe caracteristique do.	10 — 12
16) Six marches originales für Cav.-Musik	8 — 10

NB. Sollte irgend einer der Herren Verleger obige Original-Partituren als rechtmässiges Eigenthum an sich zu bringen und herauszugeben wünschen, so bin ich bereit, dieselben in Tausch und Bogen gegen ein baares Honorar von 100 Frdr'or zu überlassen; jedoch muss ich dann rasch eine Zusschrift erhalten, um etwaige Bestellungen auf Abschriften noch zeitig genug rückgängig machen zu können.

Berlin, im August 1835.

C. F. Müller, Hofcomp. etc.,
wohnhaft Rosengasse, No. 21, im Garten.

Neue Musikalien,

welche bei

Breitkopf u. Härtel in Leipzig

erschienen sind.

	Thlr. Gr.
Dobrzyński, J. F., Grand Trio p. Pfte, Violon et Vcelle. Op. 17.	2 —
Hora, H., Exercices et Preludes p. Pfte dans tous les tons majeurs et mineurs.	1 12
Chaulieu, Ch., Les Plaisirs de l'Hiver, 6 Valses et 2 Galoppes d'une execution brillante et facile. Op. 138.	— 15
Schunke, Ch., La petite Coquette, Rondeau p. Pfte. Op. 15.	— 16
— Air suisse varié p. Pfte. Op. 17.	— 16
— Rondeau mignon p. do. 20.	— 10
— Gr. Variations brill. sur la Galop de la Tentation p. Pfte. Op. 25.	— 20
Onslow, G., 3ème Sinfonie arrangée p. Pfte seul par Mockwitz.	1 8
Siegel, D., Introd. u. Variat. f. Pfte üb. das Duett aus Romeo u. Julie von Bellini: „Ach Du sprichst von Pflicht und Ehre". 62stes Werk.	— 12
Mozart, W. A., Trio No 5. in B. arrangé p. Pfte 4 mains p. Gleichauf.	1 —

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. No. 37. 1835.

Einige kleine, historisch-kritische Bedenklichkeiten über den berühmten Herrn Kapellmeister,

Cherubini,

wohnhaft in Paris.

(Fortsetzung u. Beschluss.)

Ich lege einen neuen Bogen an und fahre ergebenst fort, wie folgt.

Wie gesagt: Wir sassen in der Enge — in der spashaften nämlich, wo es aber diesmal sehr ernsthaft zuging, wie oben gemeldet. Nachdem der Angegriffene nämlich (Sie werden sich erinnern) dem Angreifenden (eigentlich in schlechterm Deutsch: dem angegriffen-Habenden) ruhig, gesetzt, doch heitern Muths, sein gehöriges Theil aufgepackt hatte, ging er ernsthafter zu ernsthaftern Dingen über, und zwar zum *Wasserträger*; nämlich zum Wasserträger des Herrn Cherubini in Paris. Zweifelsohne ist Ihnen diese unvergleichliche Oper längst bekannt. Theuerster: wie schön ist sie! wie unbeschreiblich schön! Ich, sonst ein moderater Mann und nicht so leicht ausser Fassung zu setzen, (Sie haben den Beweis in Händen, indem Sie lesen,) aber ich habe gezittert wie Espenlaub, als der gute, muntere Kaus von Vater den trefflichen Herrn Grafen hinausschaffen wollte, im Fasse nämlich, und die verwünschten Soldaten das Wasser zapften! und wie das niedliche Töchterchen kam und — leider, leider — ihre Haare vergessen hatte! und wie der edle Graf im hohlen Baume stack, und, im Begriff zu ersticken, so rührend heraussang — *et caetera!* Hernach aber am Ende — theurer Herr Redacteur: ich übertreibe wahrhaftig nicht — am Ende, wie Meister-Wasserträger oben auf die Klöppelbrücke gerannt kömmt und vor Mangel an Athem zum Reden den Freybrief hoch in die Luft hält — noch einmal: ich übertreibe nicht im Geringsten —: da haben wir gejubelt, Alle mit einander, als brächte er uns den grossen Bogen und es wäre ein Freybrief von allen herrschaftlichen und ständischen Abgaben. — Genug davon! Nun können Sie sich aber denken, wie gross jetzt unsere Erwartung war, wenn auch nicht vom Wasserträger. Mit diesem hatten sie nämlich vor dem Jahre die Bühne eröffnet. Nun hat aber besagter Herr Kapellmeister auch noch andere Opern geschrieben, die Sie freylich besser kennen werden, als wir, da wir bis dato noch keine weiter gehört haben.*) Aber nur Geduld: es kömmt! Weil nämlich der Wasserträger bey uns so unerhörtes Glück gemacht hatte, so wollen sie diesmal (das heisst: Sonntag, den 7ten Junii 1835) die Bühne *wieder* mit einer Oper desselbigen Meisters eröffnen. Und damit wir uns schon im voraus darauf freuen könnten, (die guten Menschen!) und auch ästhetisch uns gleichsam präpariren möchten: so hatten sie schon vor vierzehn Tagen das Gedicht der Oper hergeschickt. (Sie nennen's kurzweg: *„das Buch."* Auch gut!) Sie heisst aber, diese Oper: *Lodoiska*, von der Hauptperson, welche wieder ein hart bedrängtes, liebenswürdiges Frauenzimmer ist. Diese Lodoiska liessen wir nun unter unsern Kennern und Liebhabern umherlaufen; nämlich das Gedicht! So war sie auch einem Widersacher (Sie erinnern sich!) unter die Hände gerathen; wie Ihnen das Weitere zu seiner Zeit nicht verschwiegen bleiben soll. Jetzt nur erst Folgendes!

Mit dem Präpariren geht's nun hier, wie's geht; besonders in *Aestheticis!* Es wird an grössern Orten auch nicht weither damit *seyn*, fürcht' ich. Darum ergriff nun jener Redner ... *oder* erlauben Sie mir lieber aus der Person zu fallen, da jene zimperliche Manier hier meinen Styl genirt! Also

*) Ein Freund wollte aus den Zeitungen wissen, es hätte auch der grosse, sogar das Gegentheil leistende Künstler, komische Opern — sage: *komische* — componirt: eine kleine etwa, genannt „der portugiesische Gasthof", und erst kürzlich, obgleich er nicht mehr jung seyn kann, eine grosse, genannt „Pepo-Alli". Ich weiss aber nicht, ob's wahr ist, und kann dafür nicht haften.

schlechtweg: Darum ergriff *ich* die gute Gelegenheit und fing an meine Zuhörer behutsam und auf indirectem Wege selber einigermassen zu präpariren. Aber, denken Sie! kaum habe ich mich in die Hauptsache, gleichsam auf geschweißten Pfaden hineingewunden, so dass man anfängt zu ahnen, wovon ich rede: so ... Doch ich muss ja zuvor Ihnen kürzlichst wenigstens Folgendes melden, was Sie zu wissen sonst ganz ausser Stande sind!

Wir besitzen hier einen gewissen Mann — und zwar auch in der Harmonie, und mithin auch in jener Enge; denn er ist ein sehr angesehener Mann, überdies von hohem Einfluss — sagt man, (doch wohl nur von ehedem!) und von vielem Geist — sagt man auch; übrigens ein, Alters halben abgesetzter Kammerdiener Sr. Durchlaucht: ein *reformirter* Kammerdiener, nennt er sich, nicht der Religion nach, sondern blos, weil er französischer Nation ist. Der Mann lebt jetzt hier schon seit etwa vierzehn Jahren unter uns von seiner Pension, und privatisirt — wie er sich ausdrückt, ohne damit, so viel ich weiss, viel Besonderes sagen zu wollen. Er schreibt sich: Msr. le Filau.*) Se. Durchlaucht in jungen Jahren haben ihn in Paris aufgelesen, allwo er als Vater einer der allerschönsten Choristinnen des grossen Ballets (er selbst erzählt das nur allzuoft!) gleichfalls privatisirt, und unserm gnädigsten Herrn dort, so wie hernach auf andern grossen Reisen, ersprießliche Dienste geleistet haben will. Ich meines Theils zweifle nicht daran; denn er ist ein guter Mann — soweit; höflich, auch gegen unser Einen, sehr gesprächig gegen Jedermann, jetzt auch in seiner deutschen, nur etwas confusen Sprache. Vorzüglich aber ist er ein sehr feiner und kluger Mann, besonders (darf ich mich so ausdrücken) eine wohlgeübte Spürnase, die immer schon von weitem riecht, wo ein Braten im Quappern liegt. Die letzte Reise nun, die er mit seinem hohen Gebieter, und kurz vor seiner Reformation, gemacht haben will, ist nach Wien gewesen, allwo sie Beyde lange verweilt seyn sollen, weil es ihnen daselbst gar zu gut gefallen hat. Selbiger Hr. Filau nun — so nenne *ich* ihn; denn ich bin ein ehrlicher Deutscher, und denke bey Monsieur allemal an einen Jungen; selbiger Hr. Filau, sag' ich, war der Erste, der mich in meiner Rede unterbrach. Es war aber nicht

*) *An den Setzer.*

„Filau" schreibe ich: nicht etwa Filou! Ich bitte, hier äusserst genau zu setzen, und warne! ich warne *sehr*, und weiss, warum!

von Eitelkeit, störte mich nicht und wurde von mir auch gleich in aller Freundlichkeit nach beyden Seiten abgemacht. Er wollte nämlich, und mehrmals, nicht nur die Oper *Lodoiska* des berühmten Cherubini, sondern auch ihn selbst, (?) damals in Wien gesehen haben. Letzteres sogar gab ich vorläufig zu, obgleich Paris und Wien ziemlich weit von einander liegen; denn was kam am Ende für *die Sache* hierauf an? Nun fuhr der Hr. Filau aber fort: Unser Buch und folglich unsre zu hoffende Lodoiska könne nicht die ächte seyn; denn in diese gehöre — wie er mit leiblichen Augen gesehen — ein *Korb*, ein grosser, ordinairer Korb, worin von Zeit zu Zeit, und gar öfters, bald Essen und Trinken, bald *Menschen* (!) herauf- oder heruntergezogen würden: in *unsrer* Lodoiska aber stehe gar kein Korb, nicht einmal ein kleiner. Ich blieb gelassen und gänzlich ungestört; und frage Sie, Werthester, hier wiederum: Was ist am Ende an einem Korbe mehr oder weniger gelegen, vollends in einer Oper? Dies gerade *ihm* zu sagen, hielt ich für nicht recht schicklich; und darum nahm ich eine Wendung und sagte: Wir können Beyde Recht haben. Vielleicht hat der Meister seine Lodoiska später umgearbeitet, und dabey den Korb herausgeschnitten: den Uebersetzer aber nur die zweyte Recension zur Hand gehabt. Wohl wahr, meynte er. Und, wenn Sie erlauben, versetzte ich, so scheint mir auch solch ein auf- und niedersteigender Korb in einer so ernsthaften Oper nicht recht an seinem Platze gewesen zu seyn. Auch wahr, sagte er; mir aber hat er doch vielen Spass gemacht. Das ist leicht möglich, beschloss ich; und da wir so Beyde zufrieden waren, griff ich den Faden meiner ästhetisch präparirenden Rede wieder auf.

Ich wollte doch nun endlich über dergleichen Gemeinheiten hinaus und höher hinauf. Also: dran! Mein Plan war: erstens, im *Exordio*, möglichst zu spannen durch das Unerwartetste und Verwegenste. Sie werden hoffentlich meiner Idee Beydes zusprechen, wenn Sie sie nur erst wissen. Sie lief darauf hinaus: Die Musik des „Wasserträgers" war — so und so. Hier folgte eine etwas ausführliche Schilderung derselben, mit Analyse der Hauptscenen des Werks, die so durchdacht und auch so fein stylisirt war, dass kein Mensch sie mir zugetrauet hätte, und ich mir selbst am Allerwenigsten. Sie war aber auch nicht von mir: sondern die Sache war so. Vor ohngefähr vier- oder fünf und zwanzig Jahren hatten wir noch den vorigen Besitzer hiesiger Leihbiblio-

thek: einen sehr verständigen Mann, der auf gute Lectüre hielt, weil er gar nicht ohne Bildung und sogar nahe daran gewesen war, in seiner Jugend Theologie studiren zu wollen. Noch mehr: weil er zugleich auch einen Kunstfreund nannte, so liess er geradezu von den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig sich (das heisst: seiner Lese-Anstalt) die musikalische Zeitung stückweise kommen und gab sie zu lesen um ein Billiges. Der jetzige ist auch ein guter Mann, aber solche Talente und Einsichten besitzt er nicht; wie viel weniger solche Kunstliebschaft. Und weil man jetzt gute, schön gedruckte, sogar mit vielen Bilderchen gezierte Zeitblätter, das eine für einen Pfennig das Stück, das zweyte gar für einen Heller haben kann: so ist er freylich kein Narr, und lässt diese kommen, die mus. Zeit. aber bleibt weg. Nun war zu schon benannter Zeit der „Wasserträger" in Leipzig neu auf die Bühne gekommen und der Hr. Redact. gab — zwar namenlos, aber, wer's verstand, erriethihn unschwer: er gab, sag' ich, damals (jetzt sagt man mir, thut er's nur allzuselten, ja fast gar nicht mehr!) ausführliche Berichte von dem, was in der Leipziger musikalischen Welt wahrhaft Bedeutendes und Treffliches vorging, besonders wenn es zugleich noch neu war. Alles das fand nun auch statt — damals nämlich, beym Wasserträger. Da fand sich erst die *„Schilderung des Ganzen"* bey der Theater-Vorstellung, (der Ungenannte, doch Wohlbekannte nennt es: Charakter und Styl der Musik; meines Erachtens, gar nicht übel!) hernach fand sich, kaum ein Vierteljährchen später, als ein vollständiger Klavierauszug in Leipzig erschienen, gleichsam als Fortsetzung von jener Schilderung des Ganzen die *„Analyse der Hauptscenen"* im Einzelnen. Nun, Geehrtester, dies Beydes war es ja, was ich mir damals abgeschrieben hatte und nun, ein wenig nach meiner Art zugeschnitzt, meinem aufhorchenden Publikum darreichte!*) Da werden Sie nun ohne meine Versicherung abnehmen, ob ich meine Absicht erreichte, oder nicht. — Nun war's Zeit, weiter in die Tiefe hinunter zu steigen; und ich that's.

Männern, wie Sie und ihre Leser, brauche ich meinen Ideengang blos in Grundriss anzudeuten, um meinem *Princip* möglichster Kürze vollends treu zu bleiben. Also: ich hatte gesagt: so und so war der *Wasserträger*, vornehmlich in seiner Musik: wie *wird* nun die *Lodoiska* in der ihrigen seyn? Die Frage imponirte: ich merkte es an der gänzlichen Stille rund um mich her, und hielt — dass ich's gestehe: nicht ohne Vergnügen, ja vielleicht lächelnd — ein wenig innen. Sie Alle wissen's nicht! fuhr ich fort. (Pause: Dito!) „Nun: ich weiss es auch nicht." (Man lachte: das wollte ich eben!) Aber, versetzte ich: was schadet das? Braucht man denn immer von einer Sache Etwas zu wissen, um Vieles und auch vernünftig über sie zu sprechen? (Man lachte noch mehr: das wollte ich *wieder*; denn ich wusste ja vorher, dass sie mich nicht verstehen würden! Einige junge Herren schrieen sogar: Bravo! Das hätten sie können bleiben lassen. Ich stand aber ganz gelassen und ernsthaft da. Und so fuhr ich auch fort, als sich der Lärm gelegt hatte.) Man nehme, sagte ich, z. B. hier *unser* Beyspiel; man nehme eine *Lodoiska* zur Hand, ohne dass man sie kennt — gleichsam im Dunkeln! Man weiss nichts von ihr — wie wir Alle wirklich von ihrer Musik nichts wissen, sondern nur aus dem Buche, dass sie

*) Auch hier: Ehrlich währt am längsten! Mein Zweck, für die Hauptsache im Exordio zu spannen, verlangte, dass ich den *eigentlichen* Hrn. Verf. nicht nannte: aber mich selbst als Verf. oder auch nur Bearbeiter nannte ich wahrlich auch nicht. Ich nannte, wie in diesem Briefe, gar Niemand. Jetzt ist dieser Zweck erreicht: nun gestehe ich ehrlich und erkenntlich, woher ich meine Weisheit hatte, und möchte selbigem Hrn. Verf. nur wünschen, dass Andere, die ebenfalls ihn abgeschrieben und etwa nach ihrer Art ein wenig bearbeitet haben, es auch so ehrlich (wo nicht auch so erkenntlich) gestünden! Das muss ich aber sehr bezweifeln. Denn schon damals, als ich die musikalische Zeitung noch zu lesen bekam, haperte es damit, und sogar (verzeihen Sie!) in dieser selber. (Wie es jetzt damit dort steht: das weiss ich nicht, aus angeführtem Grunde.) Aber in den Schriften, ganz oder zum Theil über Musik, die später herausgekommen und von mir zum Durchlesen zu erlangen gewesen sind, auch wenn die Herren Verff. in demselbigen Falle sich zeigen, wie ich selbst vorbemelderermassen: da steht entweder gar nicht erwähnt, dass jemals ein Mann seines Namens auf Erden gewebelt hat — was noch drum seyn möchte; oder er wird angeführt, aber bey etwas ganz Unbeträchtlichem, und beym Beträchtlichen, das man abgeschrieben oder bearbeitet, ganz und gar nicht. Und das, ich muss bekennen, verdriesst mich von den Herren Autoren. Denn die Ersten — man sieht es ja, haben ihn vergessen und sich nur seine Sachen gemerkt: gut! oder doch pas-abel! aber die Zweyten haben sich doch sonst *ganz* offenbar erinnert, da sie ihn mit Namen angeführt: nur aber blos — wo und wie ich schon gesagt habe! Was soll man da vermuthen? Ich meines Theils gar nichts: denn ich möchte auch nicht einem einzigen Menschen Unrecht thun, auch nicht durch blosse Vermuthung. Denke also jeder etwanige Leser davon, wie er will: aber zu *fragen* muss doch Jedermann erlaubt seyn — selbst mir!

eine Dame gewisser Art, gewissen Standes, in gewissen bedenklichen Umständen ist. Jetzt frage ich: Wenn nun dem so ist, *wie* dem ist: hat darum, was von ihr, der Musik, zu sagen seyn möchte, ein Ende, ehe es angefangen worden? Wenn man will: Ja! aber wenn man *nicht* will: Nein! Und, meine Herren, *ich will nicht* — wenn Sie erlauben! (Hier applaudirte fast Alles, selbst ältliche Leute thaten es. Ich hatte das aber auch — vielleicht sehen Sie's selbst meinen Worten an — mit Muth und Feuer und bester Laune herausgestossen. Ich war ja meiner Sache gewiss! Hören Sie nur weiter.). Wir Alle können ja vermuthen, fuhr ich fort; ernsthaft können wir vermuthen, wie unsre werthe Unbekannte beschaffen seyn möge; und haben wir etwas Bestimmtes herausvermuthet, so können wir auch — freylich mit der gehörigen Behutsamkeit, die sich in solchen Fällen überall geziemt — dies Vermuthete prüfen, ob's so recht seyn dürfte, oder nicht. Und dazu bin ich so eben geneigt, Ihnen, nach Kräften, mit Rath unter die Arme zu greifen. — Doch ich führe meinen Grundriss für einen solchen zu viel aus; was nicht nöthig ist, wie schon gesagt. Kurz und (hoffentlich) gut: Ich argumentirte aus dem Gedicht und aus dem *Wasserträger* heraus, so gut ich konnte, wie unsre Lodoiska in ihrer Musik — und zwar, wie es dort hiess, „nach ihrem Charakter und Styl" — beschaffen seyn *könnte*; wie man über ihre Beschaffenheit zu *vermuthen* befugt sey; wie das eben eine nicht unebene Art, sich zu „präpariren", abgeben würde u. dgl. m. Alle schienen zufrieden und waren mäuschenstill; selbst unsre vorlaute Jugend. Da wuchs mir der Kamm immer höher, und mit der steigenden Begeisterung stieg mir auch die Kraft, fein bey der Stange zu bleiben. (Geht es mir doch, fühl' ich, selbst alleweile fast so, indem ich nur davon schreibe! Meynen Sie nicht, mein Herr Redacteur?) Meine Stange (so zu sagen) war aber folgendes: und, so viel ich weiss, auch nicht gerade eine allzugliche: Ich versuchte, Alles, was ich zu sagen vorhatte, an die Frage zu knüpfen: Mag wohl von Herrn s. t. Cherubini die Lodoiska oder der Wasserträger *früher* componirt worden seyn? und hat man mithin — so weit nämlich die Gedichte, die zwar im Inhalt (wiewohl nicht gänzlich) verschieden, doch in der Gattung einander ähnlich sind, es erlauben und dem Meister erlaubt haben — hat man, sag' ich, *insofern* die Lodoiska gewissermassen als Vorbild des Wasserträgers zu betrachten; oder ist es umgekehrt? — Sie bemerken ohne mich, trefflicher Kunstrichter, dass (um im Bilde fortzufahren) diese meine „Stange" nicht nur, wie gesagt, eine (sollt' ich meynen) „nicht gerade gewöhnliche" war, sondern dass sich auch an sie, ausser dem Ross, (oder was sonst für ein Thier) noch manches Gute und „Präparirende" anknüpfen liess. Das that ich nun, erstens, wie gesagt, im Ganzen, dann auch im Einzelnen — wo ich aber freylich nur Weniges darbieten konnte, weil nur Weniges, nämlich bis jetzt und bey uns, annoch vorhanden war. Nämlich Folgendes war vorhanden; was ich sogleich, aus oft angeführtem Princip, verbunden mit meinen Ideen dabey, Folgerungen daraus, Urtheilen darüber, und Anwendungen davon, hier anführen will. Nämlich das!

Die allerhöchste Theater-Intendanz (oder Regie) hatte die Güte gehabt, dem Gedichte zwey nicht allzulange Gesangstücke in Partitur, wie zu einstweiligem Imbiss vor dem grossen Gastmahl, beyzupacken. Es waren: ein gewaltiges, (so zu sagen) furioses Quartett mit Chor zu einer Ausforderung auf Leben und Tod zwischen zwey Helden des Stücks, im ersten Act — wie das Buch nachwies; und ein überaus schönes, ganz melodisch und zart ausgeführtes, fünf-stimmiges Trinklied, aus dem Finale des zweyten Acts. Ehe ich nun aus diesen beyden einzelnen Stücken — nämlich: neben und nach jenem Festerstehenden über das Ganze, so wie auch immerdar als blos „vermuthlich" und *hypothetice* argumentirte, schaffte ich kürzlich einen Einwand, den man mir hätte machen können, aus dem Wege — den nichtigen Einwand, dass bey uns, oder auch auswärts, vielleicht im ganzen Deutschland, der Wasserträger auf der Bühne früher erschienen sey, als Lodoiska, oder auch umgekehrt — wenn dies nämlich da oder dort der Fall gewesen seyn sollte; den nichtigen Einwand, als müsse Er, der Wasserträger, eher, oder als müsse Sie, die Lodoiska, *darum* früher componirt seyn — von welchem Beydem überdies das Erste das Zweyte und das Zweyte das Erste aufheben und gleichsam vernichten würde, so dass gar nichts übrig bliebe von „früher" oder „später", sondern Wasserträger und Lodoiska gar nicht componirt wären und folglich gar nicht existirten — was mir doch, setzte ich etwas spitz hinzu, selbst in dieser Zeit des Widersprechens und der Widersprüche gar zu widersprechend erscheinen wolle. Doch verzeihen Sie: ich wusste vor Eifer (so ist es, wenn man zu warm und heftig wird!) bey „spitz" wirklich nicht mehr recht, was ich ei-

gentlich hatte sagen wollen, und musste zuvor den vorhergegangenen Satz wieder durchlesen; wo sichs denn zeigte, ich hatte blos beibringen wollen, dass und wie ich jenen nichtigen Einfall schnell bei Seite geschafft hätte. Nun aber fing ich an schnell zu folgern, wiewohl immer nur *hypothetice* und nur aus jenen zwey trefflichen Stücken, weil sonst nichts dawar — den Ideen nach; und auch diese im blossen Grundriss — folgendermassen.

Jenes erste gewaltige, schon am Pianoforte gesungen ungemein effectvolle Gesangstück, das, wenn nun erst Alles mitgeigt und mitbläst, von noch viel gewaltigerer Wirkung seyn muss: also bemerkte ich nämlich — und ich bitte Sie, den Kenner und Gönner, die Partitur (etwa von Ihrem Herrn Theater-Director N. N.) vor Augen zu nehmen, um zu hören, was ich! Ob Sie dann auch so, wie ich, daraus argumentiren werden: nun, das werden wir Alle erfahren, hoff' ich. Ich argumentirte daraus also...

Allein: dass ich die Hauptsache erst meines *Bemerkens* nicht vergesse, wie (o des unseeligen Eiferns!) bey einem Haare geschehen wäre! Hauptsache war sie, nicht nur im Bemerken, sondern auch in der Rede; folglich, den alltäglichsten Regeln gesunder Rhetorik gemäss, in ihr auch das Hervorleuchtendste. Dies nämlich! Bey aller Freyheit des Gesanges dieses Stücks — Musik desselben, wie die Worte — als zweyer auf Mord und Todtschlag *gegen* einander erhitzten Parteyen, gerade als es losgehen soll und sie die Schwerter schon blank hausen haben: bey aller Freyheit des Gesanges dieser Worte, sag' ich, ist dennoch die Instrumentalpartie vom Anfang bis zu Ende *thematisch*, im Quartett sogar sehr kunstreich-thematisch ausgeführt, und (ich bitte darauf besonders zu merken!) dabey dennoch so (scheinbar) natürlich und leicht hinfliessend, wie nur irgend möglich. Hier, Theuerster, sprang meine eigentliche Argumentation blühend heraus und ich rief sie aus so laut und mit einer Freudigkeit, als — warum sollt' ichs leugnen? — als da mir meine gute Frau mein siebentes Kind in meinem Alter unvermuthet nachgeboren hatte. *So* — rief ich — gerade so, die grösste Freyheit und die strengste Gebundenheit in Eins verschmolzen, und Alles doch deutlich, sogleich zu verstehen, sogar natürlich hinfliessend und leicht auszuführen — Alles in Eins, Eins in Allem: so schreibt kein Mensch auf Erden in — *der Jugend!* So schreibt nur ein vielgeübter, langbewährter, mithin ein — nicht nothwendig, ja eben hier wegen des grossen Feuers nicht wahrscheinlich, *alter*, aber doch ein, über die gewöhnliche Mitte des Menschenlebens einen starken Schritt hinübergelangter Künstler. Mithin: *der Wasserträger früher: die Lodoiska später!* — Hier brach ein, wie mir schien, allgemeines Applaudissement sehr laut hervor, und Einige der jungen Herrn riefen sogar wieder: Bravo! was ich eben da, (so zu sagen) auf dem obersten Punkt einer der Doppelspitzen des Thurms meiner Folgerungen, ihnen unmöglich verdenken konnte; weshalb ich auch hier nicht, wie vorhin, hinzusetzen kann: Sie hätten es bleiben lassen können.

Nun war ich meiner Sache gewiss; und darum begab ich mich auf die zweyte jener Spitzen auch nicht behutsam und allmählig hinüber, sondern ich schwang mich gleichsam mit Einem kräftigen Satze hin, mich dort, obschon nur wenige Minuten, auf ihrer Schärfe fest niederlassend. Gewissermassen ist es nun eben *so*, sagt' ich, mit jenem zweyten Gesangstück: nur weit anders. Wie billig. Hier schlägt man sich nicht: hier trinkt man. Hiess es dort: „Nur zu!“ so heisst es hier: „Stosst an!“ dort: „Das geht auf Tod und Leben!“ hier: „Leert, Freunde, diesen Becher!“ Ein Blinder sieht, dass das ganz anders klingen musste; und ein Tauber hört, dass es ganz anders klingt. Aber *wie* anders: *das* ist der Punkt! Köstlich und meisterhaft, wie dort: aber — man sehe und höre, und wenn nur halb: so findet man, Alles ist und bleibt anmuthig fliessend und gefällig: dennoch aber ist und bleibt zugleich Alles, nicht nur wahrhaft kunstreich, sondern — ich bitte Sie — ächt-*canonisch!* Nun argumentire ich gerade wie vorhin und eben so sicher: Ein *junger Meister*, wenn er auch wirklich überhaupt so schreiben könnte — was doch in Zweifel zu ziehen seyn dürfte — würde es doch nimmermehr thun bey einem — *Trinkliede!* Wie da die liebe Jugend es macht, und zwar im Trinken, im Componiren und im Singen: das, Freunde, wissen wir Alle aus eigener Erfahrung. Genug: *so* macht's die Jugend, *so* macht's mithin ein jugendlicher Meister nimmermehr. Und wenn kein jugendlicher: ein älterer! mithin auch aus *diesem* Grunde: *der Wasserträger früher als Lodoiska!* — Von neuem lauter und, wie mir's schien, allgemeiner Beyfall.

Allein, denken Sie! der Schein betrügt. In Letzterm hatte ich mich wirklich geirrt. *Einer* wenigstens hatte nicht geklatscht. Wollte und könnte ich Witz reissen, so spräche ich: Er wollte *jetzt erst* — klatschen! (*Scilicet*: Doppel-Sinn!) Nämlich so.

Mein jugendlicher Herr Antagonist (Sie erinnern sich!) trat auf und begann — auch dem Todfeinde Gerechtigkeit! — mit Anstand, freundlichem Sprachton und bescheidenen, selbst wie etwas-schüchternen Blicken — möge diese radicale Reform nun durch die Kraft der Wahrheit aus meinem schwachen Munde oder durch vorbergene Beschämung über seine vorige Unziemlichkeit zu Stande gekommen seyn: kurz, er trat auf und sprach in angezogener, lobenswürdiger Weise ohngefähr folgende Worte:

Geehrter Herr und anerkannt-gelehrter Kunstfreund! (Das war sein Ausdruck, und mag ich dabey wohl stark erröthet seyn.) Sie sehen uns Alle nicht nur vollkommen befriedigt, sondern auch, wie selten, begeistert — zuerst von dem, was Sie, gleichsam Ihre Hauptansicht einleitend, aber doch zugleich für sich selbstständig und lehrreich über den herrlichen *Wasserträger*, theils das Ganze schildernd und darstellend, theils die Hauptmomente im Einzelnen analysirend, ausgesprochen haben; und, so viel ich irgend bemerken können, ist auch kein Einziger unter uns, der nicht dies Alles, überführt von seiner Einsicht und seinem Gefühl, unterschreiben müsste: am wenigsten aber wäre *ich* so ein Einziger...

Theurer Hr. Redact.! Nicht ohne Ursache habe ich diese, wie mich dünkt, schönen und ehrenden Worte *in Extenso* angeführt; denn ich wälze sie, wie gesagt, auf jenen „Ungenannten, doch Wohlbekannten" in Ihrer Zeitung dankbarlich zurück, und er möge sie geniessen, gesund und vergnügt! Das Uebrige aber, von der Rede nämlich, was mich selbst angeht, ziehe ich blos aus, wegen nöthiger Kürze und sonstiger, gewiss nicht anmassender Beschaffenheit meiner Natur. Darum nur so, wie folgt, doch möglichst aus dem Munde des Redners —

Auch was Sie (fuhr dieser fort) von den zwey einzigen, uns bis jetzt bekannten Gesängen aus der *Lodoiska* — erstens *bemerkt* haben, unterzeichnen wir gewiss Alle; und auch was Sie daraus — zweytens *argumentiren*, hat seine Tiefe und grosse Consequenz: nur aber — (denken Sie, mein Herr Redact.!) nur aber will mir scheinen, als ob daraus, und höchstnatürlich, gerade das *Gegentheil* flösse und leichtlich zu beweisen wäre —

Irren Sie nicht über mich! verkennen Sie mich nicht! glauben Sie nicht, dass diese Worte bey *solchem Ton* mich hätten anstechen oder gar verdrüsslich machen können. Wahrheit, Wahrheit, aber bescheidene Wahrheit ist (so zu sagen) mein Idol: vermelde sie Hans oder Kunz, spreche sie Ja oder Nein: wenn sie nur wahr ist, nämlich dem, der sie sagt, besonders wenn er bescheiden sie ausspricht. Und damit gut! Aber das muss ich doch gestehen, denn auch dies ist Wahrheit: Die *Sache*, diese vor Allen ausgesprochene Sache — *diese* machte, dass ich ein Weilchen dastand stumm wie ein Fisch, und starr als wär' ich vom Himmel gefallen; auch haben Freunde hernach mich versichert, ich hätte ausgesehen — im Gesicht nämlich — wie die Wand der Enge, die frischaufgetünchte. (Siehe oben, die Einleitung.) Hören Sie sie nur erst, diese Sache! Er sagte — zusammengezogen nämlich:

Schon dass der landesväterliche Herr Kapellmeister ausdrücklich geschrieben, unser Hr. Stadtmusikus möchte mit allen seinen Leuten sich für noch mehr Proben auf die Lodoiska, als auf den Wasserträger, einrichten, indem sie für das Orchester viel schwieriger auszuführen sey: schon dies (sagte er) deutet auf einen jugendlichen Verfasser. Ein solcher versteht gewöhnlich die Instrumente noch nicht vollkommen; darum muthet er oft ihnen zu, was eigentlich nicht in ihrer Natur und Eigenthümlichkeit liegt, auch wohl dem gewohnten und regelmässigen Gebrauche derselben zuwiderläuft; ein solcher jugendliche Verfasser kann auch gewöhnlich des künstlich *Gearbeiteten* in der Composition nicht genug haben. Das Alles wird erst anders und besser mit den Jahren und bey grösserer Geübtheit im Schreiben. „Mit den Jahren": folglich in spätern Jahren; folglich hier in spätern Jahren, als worin unsre Lodoiska componirt ist; folglich der Wasserträger später als sie!

Beym Himmel! das Ding liess sich hören: und darum — wie ich nun bin, und nachdem ich mich nur erst wieder zusammengerafft hatte — musste ich auch laut gestehen, dass es sich hören lasse: wollte aber Etwas dagegen anführen von der Verschiedenheit der beyden Gedichte, nach welchen sich ja doch solch ein Meister auch in der *Schreibart* seiner Musik vorzüglich richte: doch da unterbrach der junge Mann mich, und, ich muss es ihm nachrühmen, mit derselben Ruhe und Bescheidenheit, indem er sagte:

Geehrter Herr, belieben Sie mich erst auszuhören! Bisher habe ich nur vom *Allgemeinen* beyder Opern gesprochen — gerade wie Sie vorhin auch gethan: aber, Ihr musterhaftes, strenges Verfahren in Anspruchslosigkeit ferner nachahmend, muss ich nun auch auf's *Besondere*, nämlich auf jene zwey trefflichen Gesangstücke der Lodoiska kommen. —

Dagegen war nichts einzuwenden; und ich ging so weit, ihn *zu bitten*, er möchte fortfahren. Die Sensation war allgemein und eine erwartungsvolle Mäuschenstille umgab uns beyde Redner. Da fuhr er (ich dränge zusammen) also fort:

In jenem grossen Ensemble und Chor für Männerstimmen finde ich alles das, was Sie gefunden haben; und ich brauche kaum nochmals daran zu erinnern, dass es, von *meinem* Standpunkte angesehen, eben so sehr für *meine* Meynung beweis't, als jenes Allgemeine über das Ganze: (betrachten Sie, Theurer!) allein *das* darf ich zu erwähnen nicht vergessen: (und hier erhob er den Ton fast so siegreich, als ich vorhin; und — was wahr ist, muss ich sagen — er that's mit schönerer Ruhe und fortwährender Bescheidenheit in den Blicken — (der junge Mensch hat hübsche Augen: ich kann mich deren nicht im Geringsten rühmen; was auch wohl *Etwas* ist — für die Wirkung nämlich!) *Das*, sagte er, darf ich nicht vergessen: Ich habe in jenem Stücke noch eine Stelle gefunden — eine Stelle, die der Componist aufs Aeusserste hervorgehoben hat, die auch wir Alle, die wir dies Ensemble gesungen, aufs Aeusserste hervor zu heben uns nicht haben enthalten können. (Der junge Mann ist unser bester Tenorist: ich bin gar keiner. Ja ehedem! aber es ist lange her. Und das ist wohl wieder *Etwas* — für die Wirkung nämlich!) Es ist das eine Stelle, versetzte er, die Sie übersehen zu haben scheinen, und die doch meine Ansicht über „früher" oder „später" nicht nur mächtig unterstützt, sondern, wenn ich auch gar keine andern Beweise für diese meine Ansicht hätte, ganz allein (wahrhaftig er sagte: „Ganz allein" — wie es hier geschrieben steht!) „ganz allein" sie begründen, befestigen, emporhalten würde. („Empor!") Sie finden dieselbe gegen das Ende des Stücks, da, wo die höchste Steigerung des Affects ist und die Schlägerey eben losgehen soll. Ich bitte Sie, sagte er: ich *bitte* Sie — was ist das für eine greuelvolle, Herzen und Ohren zerreissende Harmonie, lang, fest, *fortissimo* fortgehalten: F dur von allen Sängern, auch dem Chore, und *Ges dur* von allen Instrumenten! *Hier* könnte ich schon fragen: Welcher ächte Meister kreischt so teufelmässig, (Sie sehen: hier wurde auch Er heftig; ausser ein wenig ihm um so weniger verdenken kann, da ichs selbst vorhin und wohl noch ein wenig mehr geworden war —) und so ganz regellos, ausser ein sehr jugendlicher Brauskopf? Ich könnte so fragen, und ich frage auch so: aber das ist noch Kleinigkeit und *Spass* (Hier erschrack ich im Ernste!) gegen das, was ich weiter bemerken muss; und Sie könnten mir auch hier mit Recht einwerfen: Die Oper ist für *Frankreich* geschrieben und zunächst *für Paris*: was aber Franzosen reizen und ihnen wohlgefallen soll, das muss — in Musik oder worin es sey — (So keck und verwegen! und gegen unser Aller Muster der guten Sitten und des reinsten, feinsten Geschmacks in allem Möglichen, schon seit König Ludwig XIV!!!) — es muss, sagte er — „in Musik oder worin es sey" — ihnen erst die Sinne betäuben und die abgestumpften Herzen zu zerfleischen drohen. (Wahrhaftig: „abgestumpfte Herzen" und: „zerfleischen!" *Ich* würde dergleichen auszustossen niemals wagen.) Und wenn Sie mir dies einwürfen: so hätten Sie Recht, setzte er hinzu. Aber, wie gesagt, das ist noch Kleinigkeit: hingegen, aus diesem Kreisch der toll gewordenen Instrumente so ohne alle Vorbereitung, Auflösung, Vermittlung, so ohne *irgend Etwas*, zurückplumpen in das nackte F dur — Er, ein Meister, dem alle, auch die feinsten Regeln der Kunst höchstbekannt, dem jede gehörige, die Grundsätze nirgends verletzende Handhabung der Mittel der Harmonie geläufig ist: Er, Er, Cherubini, sollte das, sollte es so geschrieben haben? Nun und nimmermehr, ausser — in jungen, in beträchtlich jungen Jahren, und in weit frühern, als denen, worin er den Wasserträger schrieb. Und so rufe ich gleich Ihnen muthig aus — nur umgekehrt: *Lodoiska früher, der Wasserträger später!*

Der kühne Recke, wie er nun einmal in der Gluth war, wollte auch auf das zweyte Stück kommen und, wie aus jenem, so aus diesem, seinen Satz beweisen: aber die andern Häupter der Gesellschaft legten sich drein, weil sie glaubten, wir Beyde würden einander endlich in die Haare fahren. Die guten Leute! Sie kennen eben die Künstler nicht, und wahre Kunstfreunde auch nicht, und bilden sich ein, diese Beyden könnten noch einer solchen Rohheit und Gemeinheit, wenn sie sich gegenseitig erhitzten, fähig seyn! Sie sind bey Weitem zum grössten Theile nicht auf Schulen gewesen — auf höhern nämlich — und haben folglich nicht gelernet: *Didicisse fideliter artes, emollit mores!* Die guten Leute!

Wenn Sie aber, mein Bester, finden sollten, dass die Rede jenes meines Gegners etwas moderner stylisirt sey, als mein gewohnter Styl von ehe-

nicht beym Arbeiten zu singen, und ist ganz wider den Respekt," sagt der deutsche Herr Handwerksmann. — Mit Vergnügen erinnere ich mich hierbey meiner Sommerreisen tief in Russland. Oefters hörte ich noch in ziemlicher Entfernung von der Station, den starken und von weitem sehr angenehmen Chor frohlicher Landleute, welche sich Sonn- oder Feyertags Abends vor der Thüre eines Hauses zu versammlen pflegen, um miteinander zu schwatzen und zu singen. Hatte mich mein Postillon nicht mehr mit seinem Solo unterhalten: so fiel er nun sogleich in jenes Chor ein, pestschte die Pferde zusammen und flog mit ihnen und mir vorwärts, um nur recht bald an der Fröhlichkeit dieser Gesellschaft Theil nehmen zu können: denn mit den Fröhlichen fröhlich zu seyn, das ist das eigentliche Element der Russen. Er ist aber auch bey allen seinen Landsleuten willkommen, wenn sie ihn gleich nie gekannt haben, weil sich die russischen Landleute gegen einander freundschaftlich und ausserst höflich zu betragen pflegen. — So wie er nur von mir sein Trinkgeld erhalten hatte, lief er auch zum singenden Kreisse, um den Chor mit seiner Stimme zu beehren; dann eine Schöpfkelle Kwas (ein säuerliches Getränke) zu trinken und nach einiger Zeit, noch immer singend, mit seinen Pferden zurückzueilen. Da fand ich manchmal eine Gesellschaft von singenden Mannern und Jünglingen und Knaben. Kleine Knabchen drangten sich zu ihren Vatern und mischten ihre Stimmchen, unter Nachahmung der Gebehrden und des Ausdrucks der Alten, mit den Stimmen der bartigen Manner. In einem solchen Freudenkreise stehen nicht selten Enkel, Sohne, Vater und Grossvater und singen ihre Volkslieder und vaterlandische Romanzen, deren abentheuerlicher Innhalt ihr hohes Alter verräth; und Liebeslieder ohne Schmutz und Zweydeutigkeiten, die, wie ihre Melodien, nicht viel jünger wie jene seyn mögen. Der alte Urgrossvater sizt dabey, summt sich den Gesang in den langen silberweissen Bart und freuet sich der lustigen grünenden Zweige seines Stamms und seines Lebens in noch dauernder beneidenswerther Stärke. Auf einer andern Stelle des Dorfs singen und tanzen junge Weiber und Madchen in reinlichen landlichen Kleidern; die Haare der leztern mit bunten Bandern in zwey hangende Zöpfe geflochten; um den Kopf ein buntes seidenes Band in Form eines Diadems gewunden; auf manches dieser Gesichter seltene Schönheit gezeichnet und auf ihren Wangen blühende Gesundheit gemahlt. Nur mit Mühe riss ich mich jedesmal von einer solchen Scene los, die die Gutmüthigkeit dieser Leute, mich Fremden zum Genuss ihrer Milch, ihrer Früchte und ihres Meths und Honigs einzuladen — noch mehr verschönerte. Das Ganze versezt in die patriarchalische Vorwelt, und unter diesen gutmüthigen, gastfreyen, fröhlichen Landleuten findet man das Bild realisirt, welches man sich von ihr zu dichten glaubt, und es wird um so wahrer und lebendiger, je entfernter ihre Dörfer von Hauptstädten und Heerstrassen abliegen. Dort ist der Mensch noch am unverdorbensten und durch die Einfalt seiner Sitten, durch ungekünstelte Herzlichkeit, durch seinen nicht leicht, oder doch nur auf kurze Zeit zu verrükkenden Frohsinn, durch sehr bemerkbare Zufriedenheit mit seinem Zustande, und durch seinen Religionsgrundsatz: den Darbenden nicht hülflos von der Thür weggehen zu lassen — höchst liebenswürdig. Sah ich auf ihre Tochter im Ringeltanz; so glaubte ich ein Platzchen von der Welt der Schaferinnen zu sehen. Redete ich sie an, lobte ich ihre schönen blauen oder schwarzen Angen; so waren ihre Antworten naiv und bescheiden. Mit einem Worte, auch dort ist Arkadien, wo es der Fremde nicht vermuthet, weil er mit Vorurtheilen dahin sieht; und ausser diesen guten Menschen, welche es bewohnen, macht es auch ein angenehmer Himmel und eine fruchtbare Erde dazu. Diese frohen zufriedenen Menschen sind Leibeigene — und nun wissen Sie also, was grösstentheils unter einem leibeigenen Land-

dem: dass sie vielleicht sogar — um mich auch einmal eines modernen Ausdrucks zu bedienen — etwas Energisches und Brillantes zeige: so hängt das so zusammen und geht damit folgendermassen zu.

Als nämlich jene Freunde gutmeynend dreingriffen, that Einer der Angesehensten den Vorschlag, um, wie er glaubte, uns Beyde und die Untersuchung obendrein wie mit Einem Ruck in's Reine zu setzen: wir sollten alle Beyde unsern ganzen Zwist — angebogen eines Jeden besondere Ansichten und Urtheile mit eines Jeden Gründen für die seinigen — niederschreiben und der berühmten musikalischen Zeitung portofrey auf Kosten der Stadtcommun übersenden, bittend, der Hr. Redacteur (das heisst nun: Ew. Wohlgeb.) möchten, als sonder Zweifel hiezu am besten befähiget und accreditiret, den so sehr verwickelten Knoten entwirren, und zwar (wo nicht anders möglich) ästhetisch: wäre es aber historisch möglich, historisch — weil sichs da kürzer und gemeinfasslicher abthun liesse. Ich, der ich, wie die Wahrheit, so den Frieden liebe, war hiezu sogleich erbötig: aber nicht also — zu meiner grossen Befremdung und zum Stutzen aller Anwesenden — mein sonst so kühner Gegenmann. Täusche ich mich nicht über den Ausdruck seines Gesichts und ganzen Wesens: so war er verlegen und wie beschämt. Er suchte Ausflüchte: Die Sache wäre nicht *tanti*, einen fremden Gelehrten damit zu beschweren; dieser fremde Gelehrte werde mehr zu thun haben, als unsre Knoten zu entwickeln u. dgl. Mir schoss das Blatt, oder wie man in solchen Fällen noch passender sagt: Mir wuchsen Schwanzfedern, und ich mag mich wohl — doch gewiss mit schuldigem Anstand — auf den Schwingen dieser Federn ein wenig über den Gegner erhoben haben. Es zupften mich Freunde am Aermel; da besann und senkte ich mich, allein auf Vollführung des höchstgerechten und unparteyischen Vorschlags bestehend. Hierauf erhob sich endlich auch mein Mitkämpfer wieder und sagte zu mir mit starker, fester, ich dürfte wohl sagen, derber Stimme — was ich sogleich möglichst mit seinen eigenen Worten hiehersetzen werde, und Letztes um so viel mehr, da ich es — oder vielmehr *ihn* — in seinem eigentlichen, innern Sinne und Zusammenhange nicht verstand und in dieser Stunde noch nicht verstehe. Er sagte: Wohlan! wenn Sie denn uns Alle, und sich selbst am allermeisten, lächerlich machen wollen: so schreiben Sie nach Herzenslust. Ich bin's zufrieden: aber unter einer Bedingung. Unter welcher? rief ich. „Unter der, dass ich vor Absendung zu lesen bekomme, was Sie *mich* in diesem thörichten Streite sagen lassen; und wo ich es etwa nicht ganz richtig aufgefasst finde, (Ohe!) oder doch nicht ganz richtig (Sollte heissen: nicht neumodisch!) ausgedrückt: dass ich da es abändere." Dagegen war wieder nichts einzuwenden; es war sogar mir lieb: und ich *erklärte* geradezu, dass es mir lieb wäre. So ist nun freylich der Styl ein etwas anderer geworden; denn der junge Herr hat, wie Sie sehen, in meinem sonst saubern Manuscripte tüchtig herumgeackert. Und da in der vorhin Ihnen von Allen vorgelegten Bitte um Entscheidung auch die meinige steckt, ja obenauf liegt: so habe ich nichts hinzu zu setzen und könnte abschliessen, wenn nicht eben in dem Augenblicke, wo Alles aus schien und Verschiedene, aus der Enge schon hinaus in die Harmonie tretend, zum Wirthe nach den Spieltischen riefen, (es war auch wirklich hohe Zeit dazu geworden) — wenn nicht, sag' ich, eben da, so höchstunerwartet, wie ein Eisenstein aus dem Monde, (nach der alten Meynung,) ein neuer Incidentpunkt mitten zwischen uns Alle hereingefallen wäre; und ein solcher, der unsre ganze Sache, und uns mit, vornehmlich uns zwey Vorkämpfer, (wie auch dergleichen Steine nahe Anwesenden zuweilen thun sollen,) für den Augenblick gleichsam an den Boden warf. Und nun vollends: *Woher* kam der (figürliche) Stein? Eher hätte ich ihn vom Monde selbst herunter erwartet! Sie sollen den Mann kennen lernen und mögen dann Alles selbst ermessen. Nur erlauben Sie, dass ich meinem Systeme vollends treu bleibe und Niemand nenne.

Wir haben hier einen grundguten, lieben, hochverständigen, und, obschon noch ziemlich jung, einen auch vielgelehrten Mann seines Fachs. Dabey ist dieser Mann ein completer Menschenfreund erster Grösse: gegen Jedermann leutseelig und freundlich; ein sehr angenehmer und darum auch beliebter Prediger — wie Ihnen das Alles hier Gross und Klein nicht anders sagen wird. Aber das ist noch lange nicht genug. Er ist auch, obgleich, wie schon gesagt, noch ziemlich jung, ein Mann, der sich schon Vieles versucht hat in der Welt; sogar in der grossen und höchstvornehmen Welt. Er hat nämlich bey einer polnischen Frau Gräfin, (junge Wittib!) sogar in der Ukraine, oder vielmehr bey ihren Kindern, etwa drithalb Jahre, als Erzieher

eingestanden. Und (nota bene!) das sind gerade die Jahre gewesen, wo dort der Teufel kosgehen sollte und bald auch wirklich losging — in der Revolution nämlich; wo sich aber, wie gescheidt und billig, die Frau Gräfin mit allen den Ihrigen, folglich mit ihm auch, aus dem Staube machte und sich nach Deutschland begab — erinnere ich mich recht, nach Dresden. Nun sind aber die drey jungen Herrn Grafen, (der älteste dreyzehn, der jüngste acht Jahre) darf ich so sagen: Rangen gewesen. Und weil es nun in Deutschland, wie vielmehr in Sachsen, und vollends gar in Dresden, (wenn's da war,) einigen Ueberfluss an Candidaten der Theologie und Erziehern geben soll: weil also die Frau Gräfin leicht ein anderes brauchbares Subject an seiner Stelle erlangen konnte — der gute, bescheidne Mann sagt: Noch ein brauchbareres für die obwaltenden Umstände; ich fürchte aber sehr, es hat auch sonst im Hause, worin es nun gewesen seyn mag, gehapert, so dass wohl auch *darum* ein Anderer wirklich „brauchbarer" gewesen seyn kann — (Sapienti sat!) so ... Doch ich wollte nur sagen: Da das so war, so ging er ab; und weil er hier an unserm würdigen Rathsherrn N. N. (ich nenne Niemand) einen Onkel väterlicher Seits hatte: so kam er zu uns, blos vorläufig, zum Besuche. Aber da traf sichs gerade — ich kann wahrlich sagen: nicht blos zu seinem, sondern auch zu unserm Glück; denn die dritthalb hundert Thälerchen *höchstens* an jährlicher Amtseinnahme sind doch für solch einen Mann keine allzugrosse Herrlichkeit! es traf sich gerade, sag' ich, dass hier eine Vacanz eintrat, und er bekam die Stelle — es sind nun fast drey Jahre — vom Rath und Bürger-Repräsentanten *gänzlich einstimmig*: was sonst unerhört! und Sie mögen daraus schliessen, was das für ein Mann ist. Nur Musik verstehet er nicht, sondern hört sie blos sehr gerne: das ist aber auch der einzige Fehler, den ich an ihm kenne. — Doch hier, mein Vortrefflicher, kömmt es eigentlich nur darauf an: Der Mann ist gut, unbescholten, grundrechtschaffen, gänzlich unparteyisch; und: der Mann kennt Polen, besonders die Ukraine, und ihre Leute; er kennt sie genau, und zwar so, wie sie im Ausbruch und ersten Fortgang der Revolution waren. Diese Hauptsätze halten Sie gefälligst fest bey Allem, was ich folgen lassen muss: aber auch in Hinsicht auf mich, dass ich *wage*, es folgen zu lassen! Ich bin durchaus nur Berichterstatter: gleichsam das Sprachrohr, durch welches jener edle und erfahrene Mann haucht; weiter bin ich hier nichts und gar nichts; und (verstehen Sie) ich bestehe darauf, dass, wenn Sie überhaupt mich drucken lassen, auch vor aller Welt gedruckt werde, dass ich weiter gar nichts bin. Ich habe meine guten Ursachen. Wir hiesigen Orts lesen auch Zeitungen! — Genug davon! übrigens spreche ich hier von unserm geehrten Herrn Subdiakonus und Pestprediger; welches Letztere aber ein blosser Titel ist von Alters her.

Jener liebe Mann also sagte ohngefähr Folgendes. Sie wissen Alle, dass ich keine Kenntnis der Musik, und folglich über die Zweifel, welches von jenen beyden Werken das frühere oder das spätere sey, durchaus kein Urtheil habe, noch haben kann — in wiefern dies Urtheil von der Beschaffenheit der Musik abhängt. Aber, wie Sie (er meynte mich) vorhin ja selbst erinnerten: weit sicherer, auch sogleich fasslich und unwiderrsprechlich für Jedermann, ist die *historische* Entscheidung über das in Zweifel Gezogene.

Ey ja freylich — platzte ich heraus. Wenn wir sie nur schon hätten oder haben könnten, diese historische Erklärung! Wir hoffen sie ja aber erst vom Herrn Redacteur der Leipziger musikalischen Zeitung zu erhalten und schreiben ihm vornehmlich auch um deswillen!

Ganz recht, fuhr er in seiner angenehmen Gelassenheit fort. Thun Sie das, und lassen Sie Ihren Brief abgehen. Aber Sie könnten einige historische Entscheidung — wenigstens von gewisser Seite, nämlich aus dem *Gedicht* der Lodoiska, schon jetzt erhalten — (Da standen nun die Meisten blos mit offenem Munde da. Ich meines Theils wusste auch nichts herauszubringen, als: Wie so? woher? worauf?) Und jener mein Gegenpart sagte: Ich habe das Gedicht doch auch mit aller Aufmerksamkeit gelesen: ich wüsste nicht ... Sagen Sie: von wem könnten wir sie erhalten?

Von mir, antwortete er. Bey dem Worte fuhren wir Alle gewissermassen auf; sogar die schon nach den Spieltischen gerufen hatten und eben in die Harmonie eingegangen waren, traten in die Enge zurück; und Alle riefen, nur der Eine lauter als der Andere, und Sämmtliche durch einander: Von Ihnen? wie so? Sagen Sie! Geschwind! u. dgl. m. Nur mein jugendlicher Feind sagte nichts, sondern drückte dem Postprediger blos stillschweigend die Hand. Ueberhaupt — was wahr ist, muss ich sagen, wen es auch treffe — überhaupt war jener junge Herr, seitdem er die angeführte Tirade gegen mich herausgepoltert, ungemein sittig und — ich sehe nicht recht ein, warum dies — ungemein ernsthaft. Auch ist es uns sonst schon bekannt und zeigte sich in jener Geste von neuem, dass er grosse Stücken auf unsern nunmehrigen Redner hält; wahrhaftig, zu seiner eigenen Ehre! Das sage ich, wiewohl er mein Feind in der Kunst ist. — Ich fahre fort.

Jetzt begann nun jener würdige Mann, was ich, so gut ich kann, aus seinem Munde wiederholen will — *blos* wiederholen; denn, wie schon gesagt: Ich bin hier gar nichts, ausser sein Sprachrohr! Deutlicher: Ich lasse nach Vermögen unbeschwert und unverantwortlich umherhallen, was er behauptet hat. *)

Ich wiederhole zuvor nochmals, sagte der Mann, dass ich keine andern Gründe für meine Meynung über das frühere oder spätere Entstehen der Lodoiska besitze, als ihr Gedicht, seinem Inhalte nach; dass *folglich*, wenn man bestimmtere historische Entscheidung bekommen kann, meine blos erschlossene Meynung gar nicht in Betracht kömmt. Diese meine Meynung führe ich aber, sagte er, wie eine Einleitung zum Absuhandeloden an, damit ein Jeder, der sie hört, gleich Anfangs sie prüfen könne, ob sie gegründet seyn möge oder nicht; denn

*) Ohne dass jenes neuen Redners Wohlehrwürd. es verlangt hätte, habe ich auch ihn durchlesen lassen, was er, nach mir — nämlich nach meinem Manuscripte — gesagt hatte. Sie bemerken selbst, dass Er so gar Vieles nicht abzuändern gefunden und bey weitem nicht so querfeldein zu ackern beliebt hat, wie gewisse andre Leute; wenn ich auch diese darum nicht geradezu getadelt haben will! Der neue Redner — bemerken Sie, macht lieber ein Kreuz über eine ganze Quartseite, als so viele kleine (salva venia) Funseleyen, die mir unschicklicher erscheinen, als solche solide Kreuze.

ein Jeder von uns hat ja gleichfalls, wie ich, das Gedicht gelesen. Meine Meynung ist nun aber: Die Lodoiska ist nicht nur später, *als der Wasserträger*, sondern sogar erst *in den letzten Jahren* entstanden.

(Vor den Augen, die wir bey diesen Worten machten, (die Ohren miteingeschlossen) sage ich kein Wort. Er aber fuhr immer gelassen und freundlich also fort:)

Erlauben Sie, dass ich in der angeführten Absicht Sie an die Hauptscenen des Gedichts, und zur Erleichterung gleich von vorn herein, kurz erinnere. (Ja ja! rief man.) Thun Sie das! rief man.)

Gleich nach der Ouverture, wenn der Vorhang aufgeht, zeigt das Theater eine „rauhe, halbwüste Gegend", wie ich dazu in Polen (sagte er) nur allzuviele gefunden habe. Ein kühner, ritterlicher Mann vornehmen Standes, der aber auf besondere Veranlassung — worüber hernach — auch wohl Räubern in's Handwerk greift, tritt mit einem Trupp seiner Leute auf und ermuntert sie, ihm tapfer zu folgen, um das Schloss seines Feindes zu überfallen, es, wo möglich, zu stürmen, und gelinge das, es anzuzünden. Das Gesindel ist mit Freuden hierzu bereit. Meine Herren, sagte hier der gewiss nicht verläumderische Subdiakonus: meine Herren — es klingt schlimm, aber es ist buchstäblich wahr: Ich habe beym Ausbruch der Revolution mehr als einmal ganz dasselbe von Augenzeugen gehört, und einmal es — ja noch weit grausamer ausgeführt — mit diesen meinen Augen gesehen!

Geehrter Herr Red.: ich höre auf, von neuem ergriffen jetzt beym Schreiben, unsern Mann mit Andeutungen des Eindrucks seiner Rede und mit den lauten Beweisen dieses Eindrucks zu unterbrechen; und ziehe meinem Eifer den Schlagbaum vor. Sie mögen sich das Alles hinzudenken, wenn Sie können; und ich dächte, das wäre keine grosse Kunst! —

Das Theater verwandelt sich, fuhr Jener fort, und zeigt eine andere Gegend Polens, romantischer, besonders durch das nahegelegene alte, feste, mit einem Thurm noch mehr verwahrte Schloss. Nun: deren giebt's dort fast überall, wie wohl Jedermann bekannt ist. Zwey Männer befinden sich unten am Fusse des Hügels, worauf das Schloss liegt: Herr und Diener. Den Diener wird wohl Niemand von Ihnen, der das Gedicht gelesen, für einen Polen genommen haben. Ein Pole kann und soll er gar nicht seyn. Er ist ein Franzos — selbst sein Name, *Farbel*, (eigentlich wohl *Farrel*) deutet darauf hin; und hiermit ist jedes Verhältnis zwischen diesen beyden Männern im Klaren und eine dort höchstgewöhnliche Erscheinung. Der junge Herr ist auf Reisen gewesen und, wie dort Alle, die das Geld dazu haben, am längsten in Paris. Da hat er einen feinen Bedienten gebraucht, als die er mitgebracht; der Farbel hat sich ihm dargeboten, und er hat ihn zu seinem Kammerdiener gemacht: wenn er auch im Gedicht nicht also heisst. Kammerdiener klingt vornehmer: darum heissen diese Leute so. Dergleichen französische, sogenannte Kammerdiener nun, wenn sie nach Polen kommen, lernt man also kennen: sind sie schlecht, so sind sie es von Grund aus; sind sie gut, so sind sie das wirklich auch: nur aber in ihrer, nämlich in der französischen — in ihrer nationalen Art. An Liebe zu ihren Herrn ist bey ihnen gar nicht zu denken. Sie sehen das auch von unserm Dichter mit grosser Wahrheit, Deutlichkeit, und gleich factisch dargestellt. Der Herr nämlich seufzt und grämt sich; er spricht singend seine Gefühle laut aus: sein Farbel denkt dabey nur an seinen Appetit und rühmt seinen guten Magen, und das ohne allen Hehl, als verstände sichs von selbst, als könnte es gar nicht anders seyn; und so spricht er gleichfalls laut und singend diese *seine* — Gefühle aus. Vielleicht ist Manchem von Ihnen, meine Herrn, die grosse Vertraulichkeit zwischen Herrn und Diener anstössig aufgefallen. Aber das ist dort — nämlich unter solchen Umständen — etwas ganz Alltägliches bey dergleichen *französischen* Bedienten, wogegen die polnischen ein Weniges mehr als Hunde der Herren sind. In der That rechtfertigt auch die Folge des Gedichts mein voriges Lob Farbels: er besitzt die National-Tugenden seines Volks, die ihm immer die höchsten *gewesen*, und jetzt die einzigen ihm übergeblieben scheinen, indem es an höhere nicht mehr denkt, an sie gar nicht mehr glaubt, und wenn sie sich ja in Paris noch an wenigen Resteln finden, sie offen und laut verspottet. Farbel — Sie haben das ja gelesen — ist nicht etwa blos gewandt und pfiffig: nein, er ist auch, aber freylich wieder in der Weise seiner Nation, seinem Herrn getreu: er ist, wenn Noth an Mann geht, tapfer: tapfer mit ihm und für ihn. Endlich — was bey diesen *beyden* Nationen zwischen Herrn und Diener immer die Hauptsache ist und weist bis in spätte Lebensjahre die Hauptsache: er steht seinem Herrn aufs Klägste und Beharrlichste bey in allen seinen Liebes-Abenteuern. Das, das vor Allem, bildet dort jene Vertraulichkeit zwischen Herrn und Knecht, die Sie *nun* nicht mehr verwundern kann; und die, mit allen ihren Motiven — ich wiederhole es — vom französischen Dichter in einer Wahrheit und Anschaulichkeit dargestellt ist, dass man vermuthen möchte, er müsse eine Zeit lang in Polen gelebt haben.

Dagegen wird Sie ein Anderes, eben so wahr und anschaulich Dargestellte, fortwährend in Verwunderung setzen; und ich gestehe, dass es mir selbst so gegangen ist, so lange ich in Polen gelebt habe, ohngeachtet ich es alle Tage vor Augen hatte, indem es den höhern und verfeinerten Ständen so fast allgemein ist — wenigstens damals so fast allgemein war — dass man mit Grund es eine höchst sonderbare National-Eigenthümlichkeit, vielleicht aber nur eine temporaire, nennen kann; das aber um so viel mehr, da sie sich nicht etwa nur im täglichen Leben und seinen gemeinern Vorfällen an den Tag legt, sondern in Allem und Jedem, auch im Sinn und den Angelegenheiten eines höhern und geistigern Lebens, z. B. in der Kunst und Kunstliebe, besonders in der Tonkunst und Liebe zu ihr, zu welcher die Polen bekanntlich treib begabt, sehr geeignet, und mithin auch stets geneigt sind: und das Alles weit mehr, als die ihnen sonst in Vielem so ähnlichen Franzosen. Ich meyne eine gewisse nahe Verbindung, selbst innige Verschmelzung, bey einer und derselben Person: die Verschmelzung (Anderes, was im Gedicht nicht vorkömmt, übergehe ich) die Verschmelzung von Wildheit, Grausamkeit, roher Leidenschaftlichkeit, mit weichlicher, träumerischer, öfters fast ganz äußender und aufgelöster Sentimentalität: Alles das vollkommen so, wie Sie es allerdings von seiner günstigen, einnehmenden, besonders die Weiber, auch die deutschen, einnehmenden, ja besonderen Seite dargestellt, an Florestyn im Gedicht wenigstens angedeutet erblicken. — —

Hier kann nun ich, der Schreiber dies., mich nicht enthalten, den lieben Subdiakonus und Festprediger, mir einen neu-

zikalischen, wie mich dünkt, höchst interessanten Bemerkung zu unterbrechen. Schreibe ich doch an den Herrn Redacteur einer *musikalischen* Zeitung, wo nicht gar an ein *musikalisches* Publikum! und hat doch jener Ehrenmann (siehe oben) selbst dazu die Gelegenheit gegeben, auch eigentlich die ganze Bemerkung, so lang sie werden mag, selber *gemacht*! Die Sache war nämlich folgendermassen.

Als unser guter Erzähler diese angeführte, allerschönste „Verschmelzung" aussprach, so fuhr es mir (so zu sagen) durch alle Knochen und ich erschrak so stark, dass ich nicht einmal bemerken konnte, ob nicht die Andern auch so erschraken. Es muss aber doch so gewesen seyn, wenigstens bey den Meisten; denn sie unterbrachen ihn auch; sie drängten sich ordentlich wie ängstlich an ihn, und riefen durch einander: Gott bewahre uns vor solcher „Verschmelzung"! oder: Wie ist das möglich? oder: Das ist ja eine verwünschte Nationaleigenschaft! (Einige drückten das Letzte noch viel derber aus, wie ich es herzusetzen nicht wage.) Und so weiter. Er sollte diese Wirthschaft ihnen durchaus erklären. Er sagte auch — *dienstfertig*, wie er ist — Mancherley darüber, was gewiss recht schön und gut war: aber ich muss aufrichtig gestehen, dass es mich nicht befriedigte, und ich konnte mir diese „Verschmelzung", die für mich eine Art von Greuel hatte, nicht deutlich machen, weil mich, wenn ich sie mir deutlich machen wollte, wie mit kaltem Eiswasser übergoss, dass mir die Gedanken vergingen. Ich sagte also, so viel ich weiss, gar nichts dazu — nämlich damals, in der Enge: aber nachenden Fusses nahm ich mir vor, mit der Zeit unsern wohlehrwürdigen Herrn weit ausführlicher darüber zu befragen. Illierzu kam mir nun die allerbeste Gelegenheit, als ich ihm — wie schon gesagt — mein Manuscript brachte, dass er lesen sollte, was ich aus seinem Munde mir gemerkt und hier geschrieben hatte; und verbessern, wenn Manches zu verbessern seyn sollte: welches er auch that, doch, wie er alles that, *mässig* — wie ich das oben schon bemeldet habe. Da gab sich nun der liebe Mann viel Mühe, mir's deutlich zu machen, und es wurde mir auch deutlich — so halb und halb: aber auch nicht mehr als halb und halb, vielleicht weil es mich auch da, ich mochte anspannen, wie ich wollte, immer wieder mit dem kalten Eiswasser übergoss, so dass mir die Gedanken nicht Stich hielten. Halb soll man aber nichts thun, sondern es lieber gar nicht: und darum schreibe ich Ihnen auch keine Zeile davon; besonders, weil nun erst das recht - *Musikalische* kam, was ja auch für uns erst das rechte Wasser auf die Mühle ist. — Der gute Mann (wie *gerne* nannte ich ihn, *musste* ich nicht mein System vollends durchführen; was mich hier ordentlich im Schreiben genirt) — er wollte mir's durch ein Beyspiel vor Augen stellen, weil ichs, wie er wohl merkte, noch immer nicht recht begriff; und sehen Sie: *das ist der Punkt!* — Sein Beyspiel war ein musikalisches, wovon Sie zweifelsohne mehr wissen werden, als ich, auch noch am heutigen Tage. Nämlich so. Er erzählte, wie folgt:

Als die Frau Gräfin aus dem entsetzlichen und abscheulichen Umwesen rund um uns her hinweg und aus dem Lande wollte, sagte er: da müsste sie sehr genau abgefasste Pässe, und sehr genaue Kenntnis der Strassen haben, wo es hoffentlich noch sicher wäre; ja, wo sie auch allenfalls — weil sie alles baare Geld mit allen ihren Kostbarkeiten bey sich führte — eine schützende Begleitung Soldaten ihrer Nation haben könnte gegen plündernde Soldaten ihrer Nation. (*Ach, see, Theuerer!*) Dies zu erlangen, musste sie persönlich nach Warschau reisen, und weil sie es zu erlangen gewiss war, (sie erlangte es auch) so nahm sie uns Alle mit sich, sagte er. Aber nun vollends in dieser Wuth- und Mordhöhle, die damals Warschau war, konnten auch die ehrlichen und wohlgesinnten Männer nur sehr langsam an die stets wechselnden Gewalth-her gelangen, und diese, auch wenn sie den Willen zu helfen bezeugen, konnten nur spät Zeit oder was sonst nöthig war finden, es auszuführen. In dieser beträchtlichen Zwischenzeit, der entsetzlichsten Erinnerung meines ganzen Lebens, fuhr der Mann fort, suchte ich schmachtig Etwas, das mich von den Abscheulichkeiten abzog und mir zuweilen zuführte, was wahrhaft rein wäre, die Phantasie entblöde, und dem Herzen wenigstens auf Stunden wohlthät. Unter allem nun, was mir hierzu von Aussen kommen könnte, wusste ich dort und damals nichts ausfindig zu machen, versetzte er, ausser Musik; nämlich Musik, gleichsam bey verschlossenen Thüren, geheime Musik unter vier Augen, dabey wahrhaft gute Musik, und, wo möglich, von einem guten Menschen mitgetheilt. Manche Versuche misglückten; denn die Virtuosen, an denen kein Mangel, waren ... Doch das gehört nicht hierher. Endlich wies man mich an einen schönen, schlanken und blassen Jüngling, dessen ganz dunkle, leuchtende, aber durchaus nicht übermüthige, noch sonst verletzende Augen mich sogleich anzogen, so dass ich, beym Eintritt noch verschüchtert durch seine Collegen, vor dem Abschied ihm nicht nur das Nöthigste von meiner jetzigen Lage und meinem geistigen Bedürfnis einer abziehenden und beruhigenden Musik mittertheilt, sondern auch schon das Versprechen empfangen hatte, er wolle von morgen an meine Wünsche erfüllen, so oft ich ihn aufsuchen würde, und Zeit und allgemeines Unglück es ihm nicht unmöglich machten. Wirklich war der folgende Tag der erste, wo ich ihn auf schönem Instrumente spielen hörte, und zwar fast ununterbrochen anderthalb Stunden — erst freye, extemporirte Phantasie, dann zwey grosse Bravourstücke, die er kürzlich erst componirt und Etüden genannt hatte, die aber gleichfalls Phantasien hätten genannt werden können, nur dass sie mehr durch Tempo und Takt gezügelt und in ein- für allemal erwählten Figuren strenger fortgeführt waren. Dass ich niemals, weder vor- noch nachher, so vollendete Virtuosität, im umfassendsten Sinne des Worts, gehört habe, und dass ich, der freylich nie für einen nur mittelmässigen Pianoforte-Spieler habe gelten können, aber viele Meister gehört habe — dass ich noch heute von Vielen, ja von dem Meisten, was dieser mein neuer Freund vortrug, gar nicht begreifen kann, *wie es überhaupt auszuführen und also auszuführen möglich*: das ist zwar wahr, aber nicht, worum ich zu reden habe, sondern das Was und Wie der *Ideen*, der *Gefühle*, des ganz und gar Besondern des ganzen innern musikalischen Wesens (wenn ich so sagen darf,) auch der *äussern* Formen und ihrer Handhabung: das, das ist es, worum ich wünschte, nur einen einigermassen beziehenden Umriss geben zu können.

Er gab sich nun viele Mühe, der herzige, theure Mann; er nahm auch mein Friederici'sches Clavichord, (aus Cora war der Capital-Friederici, und das Instrument vor etwa drey-zig Jahren wahrhaftig noch sehr gut) — er nahm das Instrument, wollt' ich sagen, zu Hülfe: es wollte mir aber doch nicht recht vor Augen kommen, was er eigentlich wollte; und er merkte

das endlich. Da kehrte er den Spieß um, wie ich nun ihn ebenfalls umkehre; und das folgendermassen.

Der Hr. Subdiak. geh's nicht mehr an hören, sondern zu sehen: nur freylich auch blos, dass ich hörte, was ich sah; denn dass ich es anders gehört hätte — so verstehet sich: die Compositionen — das konnten wir alle Beyde nicht in's Werk richten. Und nun vollende ich, auf meinem Friederici! Ich müsste mir je zuvor jeden meiner alten Finger in zwey oder drey Stücke zerbrechen lassen! Aber wenn's Einer kann — spielen nämlich: so möchte ich's um doppelten Eintrittspreis sehen und hören: nur ob's klingt! *Mir scheint's*, es kann klingen. Aber das thut gar nichts zur Sache, geehrter Herr Redacteur; wir Beyde halten uns an diese: und die ist: dass in diesen Compositionen — er nennte sie vortrefflich „*in ihrer Art*", was ich aber auch schon halb und halb vermuthungsweise zugestanden... Die Sache ist, wollt' ich sagen: „Dass in diesen Compositionen der ganze Charakter der polnischen Nation, wie er ihn und sie jetzt (nämlich vor circa vier Jahren) gefunden, von A bis Z, verborgen — nein! er sagte: *nicht* verborgen, sondern „*aufgedeckt*" liege, und jener Charakter; wieder von A bis Z, aus ihnen, diesen Compositionen, wie „*ein Object aus seinem reinen Spiegel*", (*sic*) „zurückgeworfen" werde; (was mir zwar sehr schön, doch etwas poetisch gesagt zu seyn scheint;) so dass man aus ihnen diesen Charakter gewissermassen studiren könne, wie aus dem Charakter diese Compositionen — und wie der liebe Mann es weiter ausführte. Ich kann mich darauf nicht weiter einlassen, denn es ist mir zu spitz: aber was er nun so vom „reinen Spiegel", und wie dieser die innerste Seele im Bilde sehen lasse, und wie dieser Spiegel die Musik sey — nämlich die rechte, wahre Musik: das, mein Werthester, scheint mir die pure Wahrheit, wenn auch mancher sonst gute Musicus, Flötist, Guitarrenschläger u. dgl., sein Lebelang hieran nicht denken mag. Mich — dass ichs nur ehrlich gestehe — mich bewegt es, sogar jetzt beym Schreiben davon, in meinem alten Herzen, und rührt mich ordentlich, so dass ich denke: Lieber Gott! was würdest du für ein ausgedörrtes *Scabinus* und flügellahmer *Jurie practicus* seyn, nagend am Hungertuche, und knurrig über Gott und die ganze Welt, wenn du nicht dein Bischen liebe, liebe Musik hättest — und was dergleichen Considerationen mehr sind. — Doch das gehört nicht hieher. Ich lenke ein und sage nur, dass mein theurer Postprediger als Charakter der Polen, wenigstens der damaligen, und wie dieser Charakter in diesen Compositionen sich spiegeln sollte, (siehe oben!) festsetzte — abgesehn: Viel Phantasie, und Leidenschaftlichkeit bis zum Wüthigen; sinnliche Hast und Heftigkeit aller Art, und zwar oft in ungeheurem Uebermass, so dass sie von einem Aeussersten auf's andere geriethen, vom Feuer in's Wasser oder vom Wasser in's Feuer, und das oftermalen wie mit Eins, Zwey, Drey, oder wie man eine Hand umkehrt — so zu sagen: dass sie heute sich in die Hölle stürzen möchten und sie anzünden könnten, wenn sie nicht schon brennete, und morgen verschmachten wollten vor Sehnsucht nach dem Paradiese, dabey vor Schmerzen und Wonne, vor Hass und vor Liebe, fast in Stücken aus einander gehend — und was dergleichen curiose, vielleicht poetische Ausdrücke mehr waren, die sich aber schwer merken lassen und darum von mir unberührt liegen bleiben müssen. Das Centr schien mir hinaus zu laufen auf das, was unser Eins, freylich etwas gemein, ausdrücken würde: Ohmmss und nirgendan! Nur fort und immer drauf los! Kömmst du über den Hund, so kömmst du auch über den Schwanz! *Et caetera.* Das nun soll man aus jener Pianoforte-Musik im Bilde abnehmen können: nur aber — wie die Tonkunst, die rechte, nicht anders kann: rein und schön, das sogar, was im Leben schmutzig, häszlich, ja teufelmäszig herauskömmt. — Ich wiederhole: Ich urtheile nicht; ich referire blos; es ist mir zu spitz: Sie aber, werthester Hr. Red., mögen selber urtheilen und entscheiden. Damit Sie aber in der Musik unsers lieben Diskonus sich nicht vergreifen, setze ich hinzu: Jener liebenswürdige junge Mann — denn das ist er doch wohl *fetzt* — der wunderlich-geniale Componist und erstaunliche Pianoforte-Spieler nämlich, stehreibt sich *Chopin*, nun ansässig zu Paris. —

Aber, aber: wie geht es Einem doch, wenn man von Etwas spricht, (oder schreibt,) was Einem so recht vom Herzen heraus quillt! wie fliesst da der Mund (oder die Feder) über! Und was überfliesst, das läuft allemal da- oder dorthin, mitunter auch, wohin es nicht laufen sollte. So ich hier. Das Alles sollte nur eingeschoben seyn: und nun sehe ich, dass es mich ganz von der Sache abgebracht hat. Diese Sache war ja, dass unser geistlicher Herr aus der blossen Gedicht der Oper *Lodoiska* ein ganzes Resultat über unsere Hauptfrage heraus zu spinnen versuchte, und dass ihm dies den lautesten Beyfall aller Anwesenden, bis auf Einen, zuwege brachte. Er führte auch wirklich sein Thema, gerade so, wie er angefangen, (siehe oben!) durch die ganze Oper hindurch: aber nun, da ich einmal aus dem Concepte gekommen und vom vielen Schreiben ganz müde geworden bin, kann ichs nicht weiter hieherersetzen. Der Weg ist gezeigt, das Thor steht offen: wenn's Ihnen gefällt, so werden Sie selber mit unserm Manne weiter gehen. Nur das sey noch erwähnt: Der Einzige, der nicht Beyfall klatschen konnte, der war ich; und das letzte Resultat meines geehrten Freundes war: Die *Lodoiska* (das Gedicht) ist eine Satyre der Pariser (eine nur allzuschneidende Satyre, als auf im Grunde doch Deutschbrüder) auf die Polen zu Anfang ihrer verruchten Revolution: mithin diese Oper weit später entstanden, als der *Wasserträger*. Ich meines Theils machte meine Zweifel daran nach Kräften geltend, und der Freund seines Theils vertheidigte seine Meynung gleichfalls, doch schlechterdings nur als eine Hypothese: unsre Zuhörer aber sassen nun wie verblüfft zwischen zwey Stühlen. Kaum brauche ich hinzu zu setzen, dass dies ein neuer Grund geworden ist zu unserer ergebensten Frage und Bitte um geneigte Auskunft — wo möglich, historische: sonst auch nur ästhetische oder anderweite. — Der ich mit schuldigster Hochachtung verharre u. s. w.

Nachschrift.

Theurer Mann! indem ich siegele, erschrecke ich, dass ich das Lack kaum halten kann. Ich hätte ja den ganzen Brief in die vier Worte zusammendrängen können: „*Früher Lodoiska oder Wasserträger?*" Nun ists geschehn! und nirgends geht's doch curioser zu, als in der Welt! —

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. Nº. 38. 1835.

Recensionen.

Die Apostel von Philippi, Vocal-Oratorium für Männerstimmen, gedichtet vom Professor Ludwig Giesebrecht, componirt von Dr. C. Löwe. 42stes Werk. Berlin, b. Wagenführ. Partitur u. Stimmen. Pr. 3 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

..... Und überhaupt: Ist es gut, Oratorien für Männerstimmen zu schreiben? Das war die Frage, die in uns fest stand, als wir dieses neue Oratorium gebührend durchgesehen hatten. Unsre Wage sinkt stark auf die Seite der Verneinung.

Das Oratorium, wie es sich unter Meisterhänden bildete, hat seinen eigenthümlichen Styl, der zwischen dem Kirchlichen und dem Dramatischen mitten inne steht, nicht leicht zu gewinnen, noch schwerer fest zu halten. Der Oratoriencomponist ist einem Eroberer gleich, der sein erkämpftes Palestina scharf zu begrenzen, gegen die Einfälle der Ammoniter u. dergl. mächtig zu bewahren, vor Allen aber die Philister abzuwehren hat, damit sie ihm nicht die Lade des Bundes rauben, sich selbst zur Qual und zum Sturze Eli's. — Ueber die Haupterfordernisse eines guten Oratoriums haben wir wiederholt gesprochen, so dass wir gedrängte Andeutungen für genügend zu halten berechtigt sind. Bei vollkommener Vertrautheit mit allen Kunstformen erfordert es nicht allein die Frische dramatisch wirksamer Erfindung, sondern auch, über ihr stehend, einen frei redlichen Herrschergeist, der, sicher in sich durch reiche Erfahrung und innern Takt, das sinnlich Aufregende nicht weiter hervortreten lässt, als es der Ernst des vorherrschend Kirchlichen erlaubt, aber auch die geheime, stillkräftige Feier der Andacht so weit in äusserlichen Flammen umspielen lässt, als es zu einem Festmahl frommer Erhebung anständig ergötzlich ist. Eine Agape soll hier gefeiert werden, wo der Geist dem Sinne den Bruderkuss gibt zum Segen für beide. — Dazu gehören Verschönerungen mancher Art, äusserlich wohlgefällige Gestaltungen, die Kraft und Stärkung gewähren, die aber noch, und das ist die Hauptsache, vom Lichte des innern Auges umstrahlt werden, dem Lichte vergleichbar, das die fruchtgesegnete Natur im sinnigen Herbste verklärt. Es ist die Schönheit, die auf dem Gange zur Ruhe schönerer Hoffnung sich erfreut. So ist das Wesen eines echten Oratoriums beschaffen.

Die Farbentöne, die Dichtkunst und Musik in ihrer Gewalt haben, werden sich also die Meister des Oratoriums nicht entgehen lassen wollen, nicht darum, dass sie dieselben *alle* ohne Wahl und Vorsicht in jedem Gebilde gebrauchten und neben einander stellten, sondern dass sie dieselben frei und geistreich mischen, damit ein Charakterton sich hervorhebe, in angemessener Schattirung prangend seiner Art gemäss. — Wie kann man da Discant und Alt sich entgehen lassen, oder vielmehr freiwillig entfernen? Das Uebrigen zu geschweigen. — Und die Dichtkunst selbst, die doch der Musen und der Grazien sich nicht begeben soll, welche Stoffe wird sie finden, wo das Liebliche oder Aufreizende der Frauenwelt auf naturgetreue Weise ohne fühlbaren Nachtheil sich ausschliessen lässt? Es wird zu viel Dumpfes, zu viel Eintöniges schon in die Dichtung und noch weit mehr in die Musik kommen, wenn immer Männer und wieder Männer (und dazu ohne Instrumente) singen. — Und was wird nun von dieser drückenden Beengung die Folge sein? Da Dichter und Componist vorwillig sich selbst der natürlichen Hülfen entäusserten, so werden sie nach wildfremden Hülfen haschen, ja dergleichen mit Gewalt herbeitreiben, um wenigstens das Bunte zu retten, wodurch aber nothwendig der hohe Zweck, das ganze würdige Wesen der Kraft des Oratoriums vernichtet werden muss. Die Weihe der An-

Reimes der Griechen müssen wir noch gedenken, der zu einem gewissen lakonischen Ton, in dem der Verf. die meisten seiner Personen reden lässt, einen Anspruch geltend zu machen scheint, wodurch das Auffallende um so wirkungsloser wird:

„Vom duft'gen Myrthenzweig umwunden,
Trag' ich mein Gephyräerschwerdt;
Sind meine Götter noch gebunden?
Hat ihre Freiheit sich verklärt?"

Manche meinen, die ersten beiden Verse liessen sich nicht erklären: das geht schon und wir wollen es hersetzen. Gephyräer sind hier nicht Bewohner von Gephyra (Brückenstadt), sondern Eleusinische Festgeweihete, die auf Brücken und Strassen als Bevorrechtete an den Mysterien Scherz und Spott trieben. In diesen Mysterien galt die Myrthe und die Bildsäule der Göttin war mit Myrthenzweigen umwunden. Darauf spielen diese Verse an: allein zu pretiös sind sie doch; und 2 Fragen am Ende eines Chorgesanges sind nichts Sonderliches. — Auch die Prophezeiung spielt hier ihre Rolle, wie in der ehernen Schlange, und Paulus spricht die seine nicht sehr paulinisch aus: „Einst wird Rom sie selbst zu Bürgern machen. Zeiten fliehen! Antoninus spricht." — Man muss gestehen: Die höchsten Erscheinungen sind zum Ganzen massenhaft verbraucht und wirken doch nichts Lichtes, nur ein Verdämmerndes. Es ist, als wäre der Dichtung Gewalt geschehen. Dabei kann man nicht sagen, es habe der Verf. kein Dichtungstalent, oder als sei er zu wenig mit ihr vertraut: aber seine Dichtung hat ein paar heimliche Nebenbuhlerinnen, die ihr unter der Maske guter Freundschaft schaden. Bei der Betrachtung des ganzen Oratoriums war es uns immer, als spräche die Absicht vernehmlich: Hier soll für Löwe etwas Grossartiges geschrieben werden und für Männerstimmen!

Das hat auch Einfluss auf die Musik, die im Ganzen dem Wesen nach der Art der ehernen Schlange gleicht. Die Griechen fugiren 3- und 4stimmig; die Römer zum Unterschied 2stimmig und etwas hart, wie sie sind; die Christen choralartig, wozu ad lib. 3 Posaunen kommen. Wo es aber heisst: „In der Erde dunkeln Tiefen brauset ferner Donnerklang", da wirbeln natürlich die Pauken in A 12 Takte lang. — Die Führung der Singstimmen ist gleichfalls in der früher beschriebenen Weise, und fliesst zuweilen völlig in eins zusammen mit Willen und Absicht, mit welcher wir uns nur in einzelnen Fällen zu verstehen im Stande sind. Dass Manches sonderbarlich, Anderes mit Stimmenmassen gut klingen, noch Anderes angenehm sich einschmeicheln, das canonische Quartett sich hervorheben wird, ist eben so gewiss, als dass der Parademarsch der Griechen, zu welchem plötzlich 2 Hoboen blasen, die eine Octave höher noch von 2 Flöten verstärkt werden können, mit dem Angesicht der Hörer ein komisches Spiel treiben muss, und wäre es in der Kirche. Zwar, nach allerlei Weisen, macht sich zum Schluss das Choralartige und oratorisch Fugirte wieder geltend und hält lange genug an: kann aber doch nur wie Stückwerk wirken und kann's nicht zwingen. Man wird sich aufgeregt fühlen, ist es vorüber; wird aber nicht wissen und nicht fühlen, woran man ist. Es wird nicht jene Ruhe wirken, nicht jenen Preisgesang des Friedens, der die Herzen hebt und die Seelen verklärt, dass sie licht und freudenvoll und liebekräftig sich veredelt sehen, sondern etwas Schwankendes, Dunkles, Wirres wird vom Gehörten übrig sein, abgerechnet jenen Zeitvertreib, den man Unterhaltung nennt und der überall besser an seiner Stelle ist, als im Oratorium und in Allem, was zur Kirche gehört. Darum kann ich denn diesen hier eingeschlagenen Weg nicht für den rechten erklären, so leid es mir auch thut, der Sache und der Verfasser wegen.

Drei zweichörige Gesänge von Johannes Gabrieli, herausgegeben — von C. F. Becker. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 16 Gr.

Hier erhalten wir wirklich Kirchen-Musik, echte, aber auch alte. Es gibt Leute, die geben kaum oder gar nicht zu, dass es echte und neue Kirchen-Musik gibt. Diese kommen mir vor wie Mönche, die nur in ihrem Verschluss wandeln, weil sie nicht weiter können, oder aus eigensinnig vermeintlicher Frömmigkeit nicht anders wollen. Das ist Ueberspannung der Einseitigkeit. So arm ist das Kirchliche nicht, dass es nur eine einzige Art haben könnte. Wer aber einmal sich in einer alten Zeit so festgesessen und in jener Zeiten Weise sich so versteift hat, dass er uns Neuere allesammt zum Fegefeuer verdammt, der ist nicht zu bekehren, mag also seine Gesinnung behalten. Ausser der eigenthümlichen Art, wodurch sich jede namhafte Epoche von der andern unterscheidet, findet zwischen jetzt und sonst allerdings ein bedeu-

tender Unterschied Statt; sonst war das Kirchliche herrschend und allgemein geliebt: jetzt lebt es in Wenigen und ist eben nicht allgemein geliebt. Man trifft es also sonst häufiger als jetzt. Auch wollen und können wir nicht verhehlen, dass wir das alt Kirchliche der Tonkunst namentlich solcher Hauptmänner, unter welche auch Joh. Gabrieli gehört, zu ehren und zu lieben wissen. Möge man daher diese Gaben würdigen und mit Nutzen gebrauchen. Sie erhalten eben jetzt für Viele noch ein eigenes Interesse. Hr. C. v. Winterfeld, dem dieses Heft auch gewidmet ist, hat auf die Gabrieli und ihre Zeit durch sein geschichtliches Werk die Aufmerksamkeit gar sehr gelenkt. Es wird daher allen Musikfreunden, denen nicht allein die schnellvergängliche Mode des Tages etwas gilt, sehr erwünscht sein, noch einige Gesänge dieses Altmeisters mehr zu erhalten, die in Akademieen und Singinstituten aller Art der nicht zu grossen Stimmenanzahl wegen leicht auszuführen sind. Zu beurtheilen haben wir hier nichts, wohl aber angelegentlich zu empfehlen, dass man sie nicht übersehe und zu eigenem, mannichfachem Gewinn sie gebührend einübe.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Herzogthum Modena.

Carpi (Teatro comunale). Die Prima Donna Eloisa Meyer hat in Mercadante's Elisa e Claudio gefallen und in Ricci's Chiara di Rosenberg viele Hände in Bewegung gesetzt.

Reggio (Teatro comunale). Der Buffo Giambattista Di Franco machte bei uns diesen Karneval den Impresario. Er engagirte die brave Triulzi aus Mailand, den Tenor Morandi u. den jungen Bassisten Zucconi. Die gegebenen Opern waren: Der Nuovo Figaro, gefiel nicht sehr, wohl aber die Triulzi, die jeden Abend auf die Scene gerufen wurde; Elisir d'amore u. Furioso; im erstern glänzte der Buffo, im zweiten der Bassist, u. endlich die ewige Chiara di Rosenberg, worin alle vier benannte Sänger glänzten.

Modena (Teatro regio). Der Furioso, der fast nirgends missfällt, machte hier Fiasco; der Protagonist Marini (Giuseppe) theilte jedoch nicht das Schicksal der Oper. Am 4. Febr. ging der Nuovo Figaro in die Scene, worin die Giacosa, der Tenor Spech, der Buffo Insom und der benannte Bassist Marini vielen Beifall erhielten. Da aber die Giacosa u. Hr. Insom erkrankten, so musste die Anfängerin Clementina Mazzoni die Titelrolle in der nachher gegebenen Chiara di Rosenberg übernehmen, und da der Buffo Spada gerade in der nahe von hier gelegenen Stadt Parma den D. Bartolo im Barbiere di Siviglia machte, so bat man ihn, in seinen Vacanzabenden hieher, um in der Chiara den Michelotto zu spielen. Marini und Spada waren also die Helden des Stückes, aber auch die Mazzoni erhielt starken Applaus.

Herzogthum Parma und Piacenza.

Piacenza (Teatro nuovo). Die Pastori und der Tenor Tolesani verunglückten in der Anna Bolena. Die Altistin Carraro, der Bassist Cavaceppi und eine Anfängerin Castel-Grass entgingen zwar dem gänzlichen Schiffbruche, aber das Publikum machte einen solchen Lärm, dass nach der Hälfte des zweiten Aktes die Oper endigen musste. Die Pastori wurde hierauf durch die Blasis ersetzt, die hier ihre Theaterlaufbahn begann und beliebt ist, und Hr. Tolosani durch Hrn. Alessandro Morubelli; mit ihnen und den drei obbenannten Sängern ging am 10. Jan. die Anna Bolena abermals in die Scene und fand eine ausgezeichnet gute Aufnahme, die auch in einem hohen Grade der darauf folgenden Semiramide zu Theil wurde.

Die einst berühmte, von hier gebürtige Contraltistin Pisaroni gab am 24. Febr. im Pallaste des Grafen Marazzani eine mus. Akademie, und sang Stücke v. Rossini u. Vaccaj mit vielem Beifall.

Parma (Teatro ducale). Die Schütz feierte hier zwei glänzende Triumphe in der Norma und in den Capuleti (mit eingelegtem dritten Akte von Vaccaj), in welcher letzten Oper sie den Romeo machte. Ihr zur Seite beklatschte man nicht wenig die hübsche Raineri als Adalgisa u. Giulietta. In ihrer freien Einnahme gab die Schütz die Rosina im Barbiere di Siviglia und erregte auch in der komischen Oper Enthusiasmos. Wohl wünschte man dieser Künstlerin eine bessere Aussprache, bei ihr wird sie aber so zu sagen durch den ausdrucksvollen Gesang ersetzt.

Herzogthum Genua.

San Remo. Die Familie Olivieri gab hier die Capuleti e Montecchi. Dem. Rosa machte die Giulietta, Dem. Luigia den Romeo, und der Hr. Bru-

der den Tebaldo; Alles lief gut ab, und so hatten denn auch wir eine Oper.

Chiavari. Sogar zwei Opere serie (Zadig ed Astartea und die Capuleti) und zwei Opere buffe (Nuovo Figaro u. Elisir d'amore) konnte unsere kleine Stadt diesen Karneval aufweisen. Am meisten gefiel die Prima Donna Giuseppina Gavedoni und die Altistin Elena Martini, Ehrenmitglied der Accademia filarmonica di Ravenna; sie hat eine gute Methode und nicht üble Action.

Savona. Dass man in einer kleinen Stadt wie hier die grossen Opere serie Semiramide u. Caritea gibt, deren Hauptzierden noch dazu eine Altistin Hazon u. der Bassist Araldi sind: solche unglaubliche Ereignisse sind nur in dem Lande zu Hause, wo das Theater überhaupt und die Oper insbesondere das zweite Ich sind. Dass Unternehmer solcher Spectakel und mit ihnen Sänger und Tänzer Bankerott machen, ist im Lande, wo die Zitronen blühen, auch kein seltener Fall. Das Allertraurigste bei der Sache ist aber, dass dergleichen arme Künstler tertiae classis ebenfalls Jahr aus Jahr ein auf nicht wenige Theaterjournale abonnirt sein müssen; denn bezahlen sie diese Taxe nicht, weh ihnen!

Genua (Teatro Carlo Felice). Rossini's Belagerung von Korinth blies den Rückzug nach der Somnambula, obwohl die Tacchinardi u. Salvatori wie Engel sangen. Wie kann man aber auch so verrückt sein, nach Ricci, Donizetti u. Bellini einen Rossini zu geben? Sonderbar genug gefielen darauf die Cantatrici villane, mit — eingelegten Stücken. Das Finis coronat opus war aber der Danao, welchen der eigens von Neapel (S. d.) hierher gekommene Maestro Persiani, Gatte der Tacchinardi, für den Tenor Moriani u. den Bassisten Salvatori einrichtete, u. der geräuschvollen Beifall erhielt. Dass an der Musik dieser Persianischen Oper gar nichts ist, wurde zu seiner Zeit in d. Bl. v. Mailand aus berichtet.

Königreich Piemont.

Novara. Die hier schon bekannte brave Prima Donna Brighenti u. den Tenor Orlandini abgerechnet, gab man die Norma mit zwei Anfängern, als da sind: die Spanierin Emanuela Sardy (Adalgisa) u. der Bassist Luigi Valli vom Mailänder Conservatorium; die Oper ging aber bei alledem gut, das Ganze gefiel, und so auch die nachher gegebene Anna Bolena. In ihrer Benefiz-Vorstellung gab die Brighenti die beiden zweiten Akte benannter Opern, sang auch eine Cavatine aus Pacini's Niobe, und der hiesige Kapellm. Mercadante liess eine seiner in Italien unbekannten Ouverturen hören; wie es diesen Abend zuging, wissen die Leser aus andern ähnlichen Gelegenheiten.

Cuneo. Der Veteran Bonoldi, einst bekannter guter Tenor, nun Bassist; seine Tochter Elisa u. der Tenor Piantanida waren das ausgezeichnete Ternarium in der Anna Bolena und im Furioso.

Ivrea. Eine Amalia Majocchi betrat hier zum ersten Male die Bühne in der Straniera! Ein Paolo Sentali, ebenfalls Anfänger, machte den Tenor, die Uebrigen ... das Orchester ... das heisst man Komödie spielen!

Turin (Teatro regio). Die zweite und neue Oper hiess Francesco Donato, ossia Corinto distrutto. Das Buch, von dem rühmlich bekannten Dichter Romani, gegenwärtig Redacteur der hiesigen Gazzetta Piemontese, hat den Stoff gemein mit dessen Eufemio di Messina, Pirata, und mit Romanelli's Arabi nelle Gallie; nur agirt und singt hier die Francesca auch nach ihrem Tode ebenso auf der Scene wie zuvor, als sie noch lebte, und das ist das einzige Neue im Buche. Mercadante's eigens dazu componirte Musik hat, ohne eben den Stempel der Neuheit zu tragen, manches Gelungene u. Lobenswerthe; das Ganze fand auch eine glänzende Aufnahme: sowohl der Componist als die Hauptsänger (Schoberlechner, Fornaciari, Bonfigli u. Ronconi) wurden oft auf die Scene gerufen.

(Teatro Sutera.) Pacini's Sposa fedele fuhr fort zu gefallen. Ein gleiches Loos fand nachher Donizetti's Olivo e Pasquale. Der Impresario dieses Theaters, einst Buffo, Giovenale Vignola, versuchte abermals die Bühne zu betreten in Rossini's Inganno felice, und wurde ausgelacht, weswegen dieser Inganno (in)felice keine zweite Vorstellung erlebte. Endlich gab man noch Donizetti's Esiliati in Siberia, in welcher Oper aber blos die von der Gebauer vorgetragenen Rode'schen Variationen gefielen.

(Fortsetzung folgt.)

London. (Beschluss.) Jetzt kennen Sie, lieber Freund, die Instrumentalgenüsse unserer philharm. Concerte. Als Sänger hatten wir ausser den Italienern noch manche Engländer, die keiner Erwähnung verdienen, aber auch 2 angenehme ausländische Erscheinungen. Mad. Stockhausen, mit einer glockenreinen, flötenden Stimme, und Mad. Caradori-Allan, deren richtiger Geschmack und guter Vortrag ihren Mangel an Stimme ersetzen.

mann in Russland — verstehen Sie mich aber ja richtig — im eigentlichen Russland, verstanden werden kann. Ausnahmen davon sind hier zwar auch vorhanden: aber im eigentlichen Russland, wahrlich! weit weniger, als man gemeiniglich im Auslande zu vermuthen pflegt. Doch — es soll sich in unsern Tagen ja hie und da ein milder Geist über die Menschheit ergossen haben! Ist's wahr; so hat ihn wahrscheinlich Saturn in seiner Retorte der Zeit aus dem Material der Nothwendigkeit in jener so wohlriechenden Gasform entwickelt. Für Russland that es schon — Katharine II. —

Wenden Sie sich nun, lieber Freund! von den singenden russischen Landleuten aus Vergnügen — zu einer andern Scene, wo sie den Gesang zum Ausdruck der Freude, aber auch — ich mochte beynahe schreiben, zum Ausdruck religiöser Empfindungen zugleich gebrauchen. Meine Feder vermag es nicht, den Jubel und die tausendstimmigen Lobgesänge, den Rausch der Freude auszudrücken, mit welchem eine unzahlbare Menge dieser guten Landleute, Greise mit den Enkeln an der Hand, Väter und Söhne, Mütter und Töchter in bunten Haufen und festlich geschmückt, z. B. ihrem herzlichgeliebten Kaiser Alexander I. und seiner holden Gemahlin, Elisabeth Alexiewna, auf ihrer Reise von Petersburg zur feyerlichen Krönung nach Moskov, aus allen Dorfern, Flecken und Städten an der Strasse, entgegen wallten. Denken Sie sich aber dabey nicht das Larmen und den Unfug eines neugierigen, zügellosen Pobels, den Flintenkolbe und Stock in Respekt und Ordnung halten müssen: sondern ein Volk, das nicht die Neugierde allein, sondern vielmehr die Liebe, ihrem theuren Kaiserpaare Glück und Seegen zum Zweck ihrer Reise zu wünschen, herbeyzog. Es kam dahin, eine religiöse Feyerlichkeit zu begehen und diese und die Gegenwart seines Monarchenpaars verbreitete Ordnung, Anstand und Ehrfurcht über die vielen Tausende, die es beynahe unaufhörlich auf diesem Wege umgaben. Wo sie nur ihren Alexander und seine Elisabeth erblicken konnten, da erklang auch die ganze Gegend von Seegnungen, in Chören gesungen, und einzeln ihnen zugerufen, und eben so herzlich empfingen sie die über mein Lob erhabene kaiserliche Familie. Es war rührend zu hören und zu sehen, wie sich ein neuer Haufe dieser Menschen mit neuen Wünschen in einfachen Gesangen dieser hohen Reisegesellschaft nahete und dann sich entweder mit Lobgesangen auf sie, oder mit sichtbarer Zuversicht der Liebe um Liebe, von ihr entfernte. Das war doch auch wohl ein Nationalfest? Aber es schritt kein Programm voraus, welches dem Volke den Ausdruck der Ehrfurcht und Liebe gegen sein geliebtes Herrscherpaar vorschrieb. Dieses Volk bedarf keiner solchen Verordnungen; seine ungeheuchelten Gesinnungen lehren ihm die Seegnungsgesänge für seinen Kaiser und seine Kaiserinn aus dem Stegreife. Keine Sicherheitswachen rannten vor dem Wagen der hohen Reisenden her, oder umgaben ihre theuren, der reinen Herzenshuldigung so werthen Personen beym Anhalten auf den Stationen oder in Dorfern, in welchen sie auf das Bitten ihrer Getreuen von den ihnen vorgesezten Früchten, Gebackenen, von Honig und Meth kosteten: der Vater befand sich unter seinen Kindern. Kein Hurrah ertönte auf dem mehr als hundert deutsche Meilen langen Schauplatze à la Sourdine einer politischen Bemerkung; Alexander der Erste ist ihr Herr. Keine Tanzmeister ordneten vorher allegorische Tanze und Vorstellungen: hier war alles Wirklichkeit und Wahrheit. Wie weit bleiben von einem solchen Empfang des Fürsten die tosenden Trompeten und Pauken, der Donner der Kanonen, die zierlichen Bewillkommungsreden, die blumigen Glückwünsche und die Parade der Landmilitz mit Ober- und Untergewehr zurück. — Ich überlasse Ihnen nun das Geschäfte, aus diesen Bemerkungen mancherley Folgerungen zu ziehen und mancherley Betrachtungen darüber anzustellen. Merkwürdig ist es Ihnen übrigens gewiss, dass

Nun sollte ich Ihnen noch von dem Heer der Benefizconcerte erzählen, deren es täglich eins, oft zwei gibt. Diese finden meistens des Morgens Statt. Das heisst hier zu Lande 2 Uhr Nachmittags. Um diese Stunde haben die Schönen der vornehmen Welt den gestrigen Ball oder die Soirée, die um 4 Uhr Morgens endete, verschlafen, haben auch schon gefrühstückt und erscheinen nun im reizendsten Morgenanzug in ihrer ganzen Schönheit im Concertsaal, lauter Rosen und Lilien, nur hier und da ein störender Männerkopf, vielleicht gar ein Recensent zwischen diesem lieblichen Blumenflor, denn die Herren der grossen Welt haben Politik und Wettrennen und tausend andre Dinge lieber als Musik, und selten nur findet Einer Zeit für den Concertsaal, er müsste eben nur die Lieblingssängerin mit der Lieblingsarie oder sonst einen Lieblingsgegenstand darin aufsuchen. — Da nun die Damen fast allein den Ausschlag geben, und alle Damen Klavier spielen, so haben's die Klavierspieler am besten und sind sicher, mit jeder wiederkehrenden Saison ihr schönes Publikum um sich zu versammeln. Natürlich bemühen sie sich denn auch im Voraus, dies mit neuen Compositionen würdig zu empfangen. So gab uns Moscheles, der dies Jahr den Reigen der Concerte eröffnete, ein neues Concerto pathétique in C moll, das diesen Namen mit Recht führt, so ernsthaft, ja finster zu Anfang, dass man sich wundert, wie er so herbe Speise dem leichten Blumenflor zu bieten wagt. Er ist aber seines Kreises gewiss genug und weiss ihn schon an sich heran zu ziehen. In seinem Verlauf klärt sich dieser Satz auf und wird immer heller u. glänzender, bis er in Dur schliesst, verliert aber nie seine Würde und Haltung. Bei einem solchen Stücke beklagt man sich aber, dass es allein da steht. Die folgenden Sätze müssen diesen Ersten noch ergänzen und erklären, wie ein sinnvolles Räthsel, auf dessen Lösung uns nun Moscheles bis zur nächsten Saison warten lässt. Ihnen zu sagen, dass der Componist sein Werk meisterhaft vortrug, ist überflüssig genug. Sie kennen sein hinreissendes Spiel in der Fülle gebändigter Kraft und reifer Anmuth. Er scheint mir mit seinen Compositionen immer fortzuschreiten. — Die Zuhörer erkannten das eifrig an. Uebrigens fehlte in diesem Concerte keins der erforderlichen 18 Musikstücke, sage 18, und keiner der italien. Opern-Sänger, es gehörte also zu den besuchten und gefeierten Concerten. Eben so das von J. B. Cramer, der darin Abschied vom engl. Publikum nahm, da er im Begriff ist, nach München zu ziehen. Cramer hat unstreitig seinen Ruf durch seine Etüden gegründet und diesen hat er jetzt in einer neuen Auflage einen Anhang von 12 neuen gegeben, die der früheren würdig sind, ja sie beinahe übertreffen. — Diese spielte er in seinem Concerte mit der ihm eigenen Zartheit und Lieblichkeit — ein wahrer Schwanengesang! —

Auch Herz hat sein Publikum — wie stehen nicht die jungen Mädchen auf den Fusspitzen, um auch nur einen Augenblick die Finger zu erspähen, die die so oft geübten Variat. über das Thema aus dem Pré aux clercs spielen können, ohne auch nur Einen der so oft gewagten und nie getroffenen Sprünge zu verfehlen!, die Finger, die beim 5ost. Triller, beim 6ost. Crescendo nicht ermüden, sie staunen und üben morgen desto fleissiger, und was hilft's? —

Mrs. Anderson, die ich eine Klavier spielende Amazone nennen möchte, weil sie mit ihren nervigten Armen recht derb dreinschlägt, ist Lehrerin der Prinzessin Victoria, die durch ihre Gegenwart im Concert ihr alljährlich den Saal füllen hilft, denn solche hohe Personen erscheinen hier nur gar selten und die Majestäten nie. Die meinen, sie seien schon Beschützer der Kunst, wenn sie sich vom eingebornen Talent wöchentlich in ihrem Palaste etwas vormusiciren lassen, wobei die Königin fleissiger näht als zuhört, und der König sanft schlummert. Wird einem fremden Künstler durch die Empfehlung der an deutschen Höfen verwandten Fürsten, die ihn stets so freundlich als warm empfangen, das Glück, bei den Hofconcerten der Königin von England zugelassen zu werden, so belohnen ihn 5 bis 10 Guineen und die Ehre! und so wird mancher Künstler in seinen grossen Erwartungen betrogen. —

De Beriot hat ein Concert gemacht, wie er's verdiente, d. h. ein unerhört volles; wie hinreissend schön hat aber auch der Mensch gespielt, und wie einzig, ganz einzig war seine Cadence du Diable mit der Malibran. Sie am Klavier, selbst begleitend, so dass die Beiden sich selbst und ihrem grossen Genie überlassen, von keinem Orchester abhängig. Alles in athemloser Bewunderung erhielten. Das Stück ist von Panseron; so sagt wenigstens der Zettel und die Worte erzählen von Tartini's bekanntem Traum; an der Ausführung aber hört man, dass die Malibran und de Beriot es sich

selbst müssen umgeschaffen haben, denn nur sie konnten diese kühnen Cadenzen denken, die nur sie wiedergeben können.

Benedict, ein deutscher, aber in Italien eingewohnter Klavierspieler, ist seit Kurzem hier und gefällt mir sehr in seinem Vortrag und Anschlag, es fehlt ihm an Kraft, dafür aber hat er Zartheit und Ausdruck. Seine Compositionen sind mir theils zu italienisch, theils finde ich sie zu viel mit Anklängen aus den Werken eines meiner Lieblings-Componisten, Mendelssohn, vermischt.

Benedict ist Weber's Schüler und seine Vorliebe für ihn, der zunächst Beethoven's, auch Mendelssohn's Muster zu seyn scheint, mag diese Anklänge hervorbringen. Mendelssohn aber überrifft sein Vorbild, ohne ihm nachzuahmen. Benedict hat nichts Eigenes. Sein Spiel gefällt hier sehr, und auch er hat, von de Beriot, der Malibran, Grisi etc. unterstützt, ein gutes Concert gemacht.

Alle diese Talente vereinigt, sollte man meinen, seien hinreichend, um ein Publikum zu befriedigen, und dies scheint's auch zu meinen, denn es kommt ja in Massen und hört und ist entzückt. Ein Künstler aber ist, der denkt anders, er heisst Bochsa, und ist ein Harfenspieler, der ist jetzt nicht mehr in Frankreich eingebürgert, weil er in England bleiben muss, und versucht dort nun alljährlich durch etwas ganz Neues die Leute zu locken. Auf seinem Zettel heisst also ein Duett: Conversation musicale und ein stundenlanges Harfenpasticcio über alle mögliche Thema's; musikal. Reise um die Welt; er berührt alle, selbst die unentdeckten Länder, wilde und civilisirte Völker leihen ihm ihre Gesänge, ja sogar in China hat er einzudringen gewusst, und als er dann endlich zurück über die Tartarei nach Europa ging, musste ihm Joanoff ein russisches Lied mitten hinein singen. So etwas aber zieht, und gefällt's dann auch nicht bei näherer Bekanntschaft, thut nichts. Bochsa's Concert, erzählen die Zeitungen, war voll, und sein ellenlanger Zettel mit der ausführlichen Beschreibung dieser exotischen Musikgewächse hing 6 Wochen lang überall zur Schau: man las ihn, man sprach darüber und das war ihm genug.

Ich könnte ihnen noch viele Concertgeber nennen, aber es würden zu viele und ich würde Sie ermüden. Einen Künstler sähe ich gern unter ihrer Zahl, der sich nicht mit dazu zählen wollte. Aloys Schmitt, er war hier, ohne aufzutreten, ohne sich auch nur in Privatzirkeln hören zu lassen. Verstimmt und wie es schien unzufrieden mit dem fremden Lande, mit der unbekannten Sprache, reiste er räthselhaft schnell wieder ab, etwas mehr Geduld wäre ihm gewiss reichlich durch die Anerkennung seines schönen Talents vergolten worden, aber Geduld und Zeit braucht's hier, und was dem Künstler mehr nützt, als alle Empfehlungsbriefe, die oft unbeachtet liegen bleiben, das ist eine, wenn auch nur geringe Kenntniss der Sprache. Diese Artigkeit, mit der er dem Engländer entgegentritt, und die gleich für ihn einnimmt, bringt ihm oft schönen Lohn. Das wissen aber die Leute nicht, und wenn sie's wissen, glauben sie's nicht.

Ich muss wirklich schliessen, das fühle ich, und doch möchte ich Ihnen gar zu gern noch von einem grossen musikal. Feste erzählen, das die hiesigen Künstler ihrem Genossen Cramer zum Abschied gaben, ein Diner, wo Jeder seine Guinee für's Concert und Viele ihm ihr Talent als Huldigung darbrachten. — Sie lesen aber Englisch, lesen Sie also den beiliegenden Artikel aus Morning Chronicle, der Ihnen das Ganze treu beschreibt; ich erschrecke ohnehin über die Länge meines Briefs; wahr, genau und kurz zugleich erzählen, ist aber schwer, und ich bleibe ja wie immer Ihr getreuer

Veritas.

Mühlhausen in Thüringen. Der für seine Kunst so rastlos thätige MD. Beutler bereitete den Freunden der Musik einen herrlichen Genuss, indem er am 1. Juli d. J. in der ehemaligen Jacobikirche ein grosses Vocal- u. Instrumentalconcert veranstaltete u. dirigirte. —

Das Orchester - Personal, an 160 Personen, bestand aus seinem Gesangvereine, aus Musikern u. Dilettanten der Stadt u. der nahen Umgegend, ferner von Erfurt, Gotha, Göttingen u. Langensalza. Der erste Th. begann mit v. Weber's imposanter Jubelouverture, welche trefflich executirt wurde; bloss einige darin vorkommende Violoncell-Soli hätten etwas kräftiger hervortreten sollen. Hierauf folgte eine grosse Aria aus Sargin: „Ha, zu Thaten ruft mich die Liebe" etc. mit obligater Clarinette. Frl. Franziska Heinroth aus Göttingen zeigte durch den Vortrag derselben, welch' vortreffliche Unterweisung sie seit 1833 zu ihrer weitern Vervollkommnung in Braunschweig genossen hat! Mit

Recht wurde der so anspruchslosen Sängerin der lebhafteste Beifall gezollt, so wie auch die Clarinettbegleitung des Hrn. Musikus Schollmeyer volle Anerkennung fand. Nach Frl. Heinroth trat ein junger Mann, Hr. Ernst Methfessel aus Mühlhausen, Mitglied des Concertvereins in Basel, mit einem selbstcomponirten Oboeconcerte, A moll, auf, und erfreute Kenner und Nichtkenner durch Spiel und Composition. Sein Ton ist schön, seine Fertigkeit ausgezeichnet und seine Sicherheit in der hohen Region bewunderungswürdig, so dass er den berühmten Virtuosen unserer Zeit zur Seite gesetzt werden kann. Als Componist berechtigt er für sein Instrument zu den schönsten Hoffnungen, was um so erfreulicher ist, da die schwierige Oboe eben nicht viele zweckmässige und ansprechende Compositionen aufzuweisen hat. — Der zweite und dritte Theil dieses musikalischen Festes bestand in dem Frühlinge und Sommer von Joseph Haydn, worin Fräul. Heinroth (Sopran), Hr. Buchhändler Heinrichshofen (Tenor) und die Herren Oberlehrer Franke und Candidat Böttticher (Bass) die Solopartieen übernommen hatten.

Obschon Hr. *Dr.* Heinroth — welcher die Recitative mit dem Pianoforte begleitete — in der ersten Probe gegen Referenten die Besorgniss äusserte, dass die Ausführung nicht ganz gelingen werde, so fiel dennoch die Execution über alle Erwartung gut aus. Die kleinen Fehler, welche sich selten ereigneten und nur von denen bemerkt wurden, welche mit Haydn's unsterblichem Meisterwerke ganz vertraut waren, rührten grösstentheils von der nicht sehr zweckmässigen Organisation des Orchesters her, welche durch den engen Raum bedingt wurde und den Director dem Auge manches Orchestermitgliedes entzog.

Fräul. Heinroth trug alle ihre Solopartieen zum Entzücken schön vor; Hr. Heinrichshofen sang noch schöner, als vor zwei Jahren in der Schöpfung; — ganz vorzüglich schön besonders die Arie: „Dem Druck erlieget die Natur" etc. Die Herren Franke und Böttticher mussten für ihre schönen, tiefen Bassstimmen, welche im Männerquartett so herrlich wirken, die nur für Bariton geschriebene Partie des Simon übernehmen und manche Stelle ihrer Stimme durch Aenderung anpassen, wodurch in der Regel jede Solopartie für Sänger sowohl, als auch für Zuhörer undankbar wird. Die meiste Bewunderung verdienten jedoch die Chöre, welche mit der grösstmöglichsten Präcision durchgeführt wurden. Knaben und Mädchen*) von 10 bis 12 Jahren sangen die schweren Fugen, so wie den schweren Chor: „Ach, das Ungewitter naht" etc. mit ungemeiner Sicherheit, und ihre jungen Kehlen im Vereine mit den Stimmen der Männer und Frauen gaben dem Gesange eine eigenthümliche Tonfarbe, die gerade in den Chören des Frühlings und Sommers die Herzen kunstliebender Zuhörer mächtig ergriff.

Der innigste Dank gebührt daher dem Hrn. Musikdirector Beutler, welcher diese Chöre mit unbegrenster Geduld einstudirte und den Freunden der Tonkunst einen so hohen Genuss bereitete. Möge er in seinem Eifer für die Kunst bei mannichfaltigen und oft unangenehmen Hindernissen nicht nachlassen, sondern fortfahren, Schönes und Gutes zu wirken. Die vielen und grossen von ihm gebrachten Opfer werden nicht unbelohnt bleiben.

Nach dem Concerte war ein Festmahl auf dem Rathskeller veranstaltet, dessen Saal zur angenehmen Ueberraschung für die gefeierte Solosängerin mit den aus duftenden Rosen schön geformten Buchstaben F. H. umzogen von Guirlanden aus lauter Rosen zur Rechten und frischen Kornähren mit Kornblumen zur Linken geschmückt war. Auf ähnliche Weise hatten die Damen des Gesangvereines die vordere Seite des Concertlocales mit Guirlanden — den Frühling und Sommer andeutend — eben so schön als sinnig verziert.

Alle wahren Musikfreunde werden gewiss in den Wunsch einstimmen, dass Herr Beutler bald wieder ein ähnliches Concert in dem so akustischen Locale veranstalten, dass aber alsdann die über dem Orchester befindliche Decke, die die Wirkung der Saiteninstrumente sehr dämpfte, nicht mehr vorhanden sein möge. Welch' herrlichen Effect wird dann die Musik in dem vortrefflichen Locale hervorbringen.

*) Für Letztere hat der thätige Beutler eine Singschule errichtet.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. Nº. 39. 1835.

Einige Worte über Franz Liszt bei Gelegenheit der Anzeige seiner neuesten Compositionen.

Herr Liszt gehört zu den wenigen glücklichen Söhnen der Natur, in denen die glänzendsten geistigen Fakultäten sich schon dann entwickeln, wenn andere nur erst physisch zu existiren, nur zu vegetiren scheinen. Aber er unterscheidet sich von ihnen dadurch, dass der reiche Quell seiner geistigen Entwickelung sich nicht zu erschöpfen scheint, und dass er, wenn auch vielleicht ein wenig spät, nach einer allgemeinen harmonischen Bildung hinstrebt. Liszt könnte, sollte Musiker, Poet u. Gelehrter zugleich seyn, und er würde in jedem Betracht höchst Ausgezeichnetes geleistet haben; denn es ist eine alte Wahrheit, dass die harmonische Entwickelung aller Kräfte in demselben Maasse nothwendig ist, als sie reich und stark sind, weil einseitige Bildung in diesem Falle nicht nur den Mangel an nöthigem Gleichgewicht unverhältnissmässig stärker hervortreten macht, sondern fast nothwendig zu einseitiger Exageration führt. Dies Alles ist so natürlich und allgemein anerkannt, dass es keiner weitern Erörterungen bedarf, so wenig als einer Rechtfertigung, wenn wir diese Bemerkungen als Grundansicht unseres Versuchs einer Charakteristik Liszt's annehmen.

Liszt ist allgemein bewundert, angestaunt worden, so lange er unter strenger Regeln Autorität, eingeschlossen in den engen Cadre fremder Ideen und Formen, seine Kunst des Piano-Spiels übte; aber der heftigste Tadel, und wir können ihn nicht unbedingt ungerecht nennen, hat sich gegen ihn erhoben, sobald er die Schöpfung eigener Kunstwerke unternahm; sei es, dass er sich den strengen Forderungen der Kunsttheorie unterwarf, oder sei es, dass er, seinem Genius folgend, sich aller Conventionen entschlug, weil sie ihm durch drückende Fesseln den Aufflug zu seinen Idealen zu erschweren schienen. Beide Fälle lassen sich leicht erklären: Schaffen nach positiven Regeln ist offenbar nur ein *Machen*, ein *Handwerk* — Schaffen aber mit dem klaren Bewusstsein und mit dem lebendigen natürlichen Gefühle vom Regelmässigen u. Schönen, das ist *Kunsttreiben* — Schaffen ohne dies Bewusstsein, ohne dies lebendig natürliche Gefühl, das eben jenes Bewusstsein mässigt und regelt, ist *Phantasterei*, das heisst, Wirkungen hervorbringen, die keinen Wiederhall oder Anklang finden im ruhig heitern Gemüthe, und die weniger aber noch Rechtfertigung hoffen dürfen vor dem kalten Verstande, der alle Erscheinungen dem minutiösen Prozess seiner anatomischen Zergliederungen unterwirft. Wenn nun endlich zu diesem extravaganten oder phantastischen Treiben, was den intellectuellen Gehalt des Werks anlangt, sich äussere Formen gesellen, welche ganz original, sich jeder Vergleichung mit allem bisher Bekannten entziehen, sowohl ihrer innern als äussern Construction nach, deren Ausführung sich scheinbar physische Unmöglichkeiten entgegenstellen — wie könnte man fordern, ja nur hoffen, bei dem wohlwollendsten Richter selbst, wahre würdigende Anerkennung zu finden? Da gibt es dann nur zwei Wege. Entweder sich dem Despotismus der Convention zu unterwerfen, oder die betretene Bahn muthig zu verfolgen, in der tröstlichen Hoffnung, dass eine Zeit kommen werde, wo sich die Kunst u. Künstler zu der Höhe erheben, welche der zu früh gereifte rüstige Künstler allein, und ohne Dank und Anerkenntniss zu finden, schon längst erstiegen hatte. Und solchem Streben, wer möchte bewundernde Anerkennung, freundliche Theilnahme ihm versagen? — Nach unserer Ansicht haben wir in diesen wenigen Zügen die eigentliche wahre Stellung des trefflichen Liszt und die des Publikums zu ihm hinlänglich bezeichnet; mehr zu thun, kommt uns ihm gegenüber nicht zu. Dass also von einer Kri-

tik seiner neuesten Werke, die uns eigentlich die Feder in die Hand gegeben, die Rede nicht sein kann, dass hier die rauhe Hand des Tadels sich gern zurückzieht, wird Jedermann leicht begreifen. Liszt gehört nur *sich* an, und — wir wünschen und hoffen es mit ihm — der spätern Nachzeit. Möge er in dieser Ueberzeugung Kraft und Muth genug finden, den einsamen Pfad bis an's Ende zu verfolgen!

Hier also nur die Titel der neuesten Werke, die uns von ihm vorliegen:

Apparitions. Piano seul f. Liszt. Pr. 5 Fr. net.

Die technische Ausführung dieser drei nicht sehr umfangreichen Werkchen — sie occupiren 29 Pages — bietet, mit wenig Ausnahmen, keine ausserordentlichen Schwierigkeiten; aber das innere Verständniss — die intimen Beziehungen aller Theile, wer möchte unternehmen, sie zu erforschen und zu enthüllen in kritischer Prose?

Harmonies poétiques et religieuses. Piano seul. 3 Fr. net.

Schwierig und von der höchsten Eigenthümlichkeit in Gedanken und Formen.

Grande Fantaisie di Bravura sur la Clochette de Paganini. Pr. net. 3 Fr.

Ausserordentliche Schwierigkeiten, — Formen, welche sich dem Gewöhnlichen mehr nähern — brillant und unter des Meisters kunstfertigsten Händen oft von Staunen erregendem Effect sind.

François Stoepel.

Recension.

Lettera biografica intorno alla patria ed alla vita di Gio. Battista Pergolese, celebre Compositore di musica, del Marchese di Villarosa. In Napoli, dalla Stamperia del Fiberno, 1831. 42 S. in 8.

Während man in den historisch-biographischen Schriften den Pergolese bald zu Casoria, einem 8 oder 10 Meilen v. Neapel entfernt liegenden Städtchen (soll eigentlich heissen einem 3 Miglien oder ungefähr eine Stunde nördlich von Neapel gelegenen Dorfe), bald, nach Mattei's Berichtigung, zu Pergola in der päpstlichen Marca, und zwar 1707 geboren werden lässt, zeigt der Marquis Villarosa durch den Abdruck eines documentirten Taufscheins, dass P. in der Nacht v. 3. Jan. 1710 um 10 Uhr zu Jesi zur Welt kam. (Der einzige Quadri, in seiner Storia e ragione di ogni Poesia, B. V. S. 196, sagt Giambattista Pergolese di Jesi).

Hierauf folgt nun eine gedrängte Geschichte der ehemaligen, meist durch Almosensammeln entstandenen vier Conservatorien der Musik zu Neapel. Das erste (?), de' Poveri di G. C. genannt, wurde nach Cesare d'Engenio's Napoli sacra (Nap. 1624 in 4. S. 136) vom Priester Marcello Fossatara aus Nicotera in Calabrien im J. 1580 gestiftet. Das zweite, di S. Onofrio a Capuana genannt, verdankt seine Entstehung im J. 1600 den sogenannten Confratelli de' Bianchi di S. Onofrio, welche die Waisen in der Contrada capuana christlich u. musikalisch erziehen liessen. Das dritte, S. Maria di Loreto genannt, wurde nach benanntem Engenio von Juan Tapia, apostolischem Protonotarius der spanischen Nation, im J. 1537 gestiftet (weit richtiger gibt also die Leipz. mus. Zeit. Jahrg. VIII. (1806) No. 19 u. 32 dieses als das erste Conservatorium an); in besagter Kirche las man eine auf den frommen Tapia Bezug habende Inschrift. Das vierte Conservatorium, della Pietà de' Turchini, entstand so Ende des XVI. Jahrh. durch einige Confratelli der Kirche Incoronatella. Die eigentliche Zeit, in welcher man die Musik daselbst zu lehren begann, ist unbekannt; aus einigen aufgefundenen, dem besagten Conservatorium angehörigen Schriften ersieht man aber, dass im J. 1670 die beiden rühmlich bekannten Francesco Provenzale u. Pater Gennaro Ursino (Ersterer war vor Scarlatti königl. Kapellmeister; beide finden sich aber bei keinem musik. Biographen erwähnt) zu Musiklehrern erwählt wurden. Diese vier Conservatorien, aus denen so viele treffliche Tonsetzer hervorgegangen, erlitten bekanntlich in der Folge verschiedene Veränderungen. Im Jan. 1806 wurden die beiden von S. Onofrio u. Loreto mit dem der Pietà de' Turchini unter dem Namen Real Collegio di Musica vereinigt. Im J. 1808 wurde es nach dem aufgehobenen Damenkloster von S. Sebastiano, und im J. 1826 nach dem ehemaligen Celestinerkloster in S. Pietro a Majella, wo es sich jetzt befindet, verlegt.

Pergolese wurde in's Conserv. de' Poveri G. C. (wie es Gerber im alten Lexicon sagt, und nicht in S. Onofrio, wie er es im neuen nach Mattei berichtigt) aufgenommen; wahrscheinlich muss er sehr arm gewesen sein. Anfangs lernte er die Violine unter dem Maestro Domenico de Matteis,

und machte so gute Fortschritte, dass ihn dieser dem berühmten Gaetano Greco, Lehrer der Composition im benannten Conservatorio, empfahl. Nach Greco's Tode setzte er unter Durante, und als dieser nach Wien berufen wurde, unter Feo das Studium der Musik fort. Pergolese war der Erste, sagt Hr. V., welcher der Arie eine von ihrem Gesange verschiedene Instrumentation, und den beiden Violinen zwei verschiedene Motiven gab, anstatt Scarlatti's schwerer u. trockener Manier, viel mehr der durch die Worte auszudrückenden Leidenschaften anzupassen suchte.

P.'s erste Composition, noch als Zögling des Conservatoriums, war ein dramma sacro, S. Guglielmo d'Aquitania betitelt, das im Sommer des Jahres 1731 im Kloster S. Agnello Maggiore mit solchem Beifalle aufgeführt wurde, dass die Fürsten Stigliano und Caracciolo nebst dem Herzoge Carafa ihn sogleich in ihren Schutz nahmen. Den folgenden Winter componirte er die Oper Sallustia, worin der berühmte Contralt Ritter Grimaldi sang u. die Facchinelli mit der Arie „Per queste amare lagrime" besonders glänzte; sodann das bekannte Intermezzo: La Serva Padrona. Im Jahre 1732 schrieb er eine achtstimmige Messe nebst Vesper für zwei Orchester, eine Opera buffa im neapolitaner Dialecte: Lo Frate innamorato, für's Teatro de' Fiorentini; eine andere Oper, il prigionier superbo, für's Theater S. Bortolomeo. 1734 die Oper Adriano in Siria u. das Intermezzo: Livietta e Tracollo, 1735 die Opera buffa il Flaminio. Das Misslingen seiner Olimpiade zu Rom im selben Jahre ist bekannt. Das berühmte Stabat mater ist, nach dem Verf., P.'s allerletztes Werk, also dessen Schwanengesang gewesen; er componirte es für die Minoriten zu S. Luigi (die ihm 10 neapolitaner Ducati — beiläufig 9½ Thlr. — dafür bezahlten) zu Pozzuoli (nicht Torre del Greco, wie es die Meisten angeben), einer ungefähr eine Post von Neapel entlegenen Stadt, dessen Aufenthalt ihm, dem Lungensüchtigen, die Aerzte vorgeschrieben hatten. Wenige Tage nach dessen Beendigung, den 16. März 1736, starb Pergolese und wurde im Dome daselbst begraben. Der hierüber ausgestellte Schein lautet so: „Joh. Baptist Pergolese aus der Stadt Jesi, begraben im Vescovato, hat als Fremder eilf Ducati bezahlt, die der Bischof und das Kapitel unter sich getheilt haben." In jenem Dome ist vom Verf., dem Componisten zu Ehren, ein Grabstein mit passender Inschrift gesetzt worden. Aus einer Stelle in dieser Schrift, wo es S. 56 heisst: „era difettoso in una gamba" u. s. w. zu schliessen, ist P. wahrscheinlich etwas hinkend gewesen.

Die dem Verf. bekannten Compositionen P.'s sind folgende: Im neapolitaner Conservatorium sind vorhanden: I. Adriano in Siria, Oper in 3 Acten. II. La Contadina astuta, Intermezzo in 3 Acten. III. Flaminio, Oper in 3 Acten. IV. Lo Frate innamorato, Op. buffa in 3 Acten. V. S. Guglielmo, Oratorium in 3 Acten. VI. L'Olimpiade, Oper in 3 Acten. VII. Il Prigionier superbo, Oper in 3 Acten. VIII. Sallustia, Oper in 3 Acten. IX. La Serva Padrona, Intermezzo in 2 Acten. X. Ein Violinconcert. XI. Zweichörige Messe. XII. Salve Regina für Sopran. XIII. Arie: Nacqui agli affanni in seno. XIV. Stabat mater. XV. Vierstimmiges Miserere. XVI. Fünfstimmiges Confitebor. XVII. Motett. XVIII. Antiphon (Original). XIX. Zweistimmige Messe. XX. Salve Regina für Sopran. XXI. Kirchentöne mit ihren Versetten.

Im Archive de' Padri dell' Oratorio: I. Mehrstimmige Messe in D♯. II. Die Partitur eines Oratoriums auf die Geburt des Herrn.

Bei dem Maestro Parisi: I. Einstimm. Psalm Laudate mit Violine, Viola und Bass. II. Zweichöriger Psalm Dixit in D, mit Violine, Viola, Oboe, Trombe e Basso.

Beim Musikcopisten Compagnoni, 4 Cantaten für eine Stimme, mit Klavier u. Violinbegleitung.

In England, bei Lord Northampton: I. Zehnstimmige Messe. II. Zehnstimmiges Dixit. III. Vierstimmiges Confitebor in Canto fermo. IV. Sechs gedruckte Cantaten, drei mit Violine, Viola und Bass und drei mit Klavierbegleitung.

Nachrichten.

Nürnberg, Juli, 1835. Mit dem Eintritte der schönen Jahreszeit hatten sich auch hier die musikalischen Aufführungen geschlossen und nur eine länger vorbereitete Unternehmung, ein Kirchenconcert von unserm Gesanglehrer und Cantor Hrn. Köhler, war noch zurück. Auch dieses fand im vor. Monate Statt und endete die lange Reihe der mus. Aufführungen des verflossenen Winters auf eine würdige Weise. Weder über dies, noch über die übrigen Aufführungen sollen ins Einzelne ge-

hende Beurtheilungen gegeben werden; der Zweck dieses Berichts ist blos, darzulegen, dass man in Nürnberg durchaus nicht müssig war, und dadurch anzudeuten, auf welchem Standpunkte die Musik hier stehe. — In der Sebaldskirche gab Stadt-Mus.-Dir. Blumröder an Festtagen Partieen, meist aus Fr. Schneider's schönen Oratorien; am Kirchweihfeste Hr. Köhler in der Lorenzkirche aus Stadler's Jerusalem. Am Reformations-Feste war es Haydn's Schöpfung, welche aufs Neue Ausführende und Zuhörer begeisterte, gleichwie am Weihnachtsfeste der Frühling aus Haydn's Jahreszeiten. Anziehend war es, in diesem Weihnachts-Concerte (nach Beethoven's gr. Sinfonie in C moll) auch das neue Oratorium, die eherne Schlange, von Löwe für Männerstimmen (von Mitgliedern der Liedertafel executirt) zu hören. — Am Charfreitage gab Mozart's Requiem und Beethoven's Sinfonia eroica (bei einer Aufführung des Stadtmusikdir. Hrn. Blumröder) Gelegenheit, sich an beiden herrlichen Tonschöpfungen zu ergötzen, und in dem oben erwähnten Kirchenconcerte Hrn. Köhler's war es besonders die Hymne von Schicht mit den beiden Fugen, welcher der Preis zuerkannt werden musste, so wie der grosse Chor aus Stadler's Jerusalem: „O grosser Gott", durch 200 Stimmen ausgeführt, in seiner Art eben so mächtig wirkte, als ein Choral von 100 Männerstimmen mit 16 Posaunen begleitet.

Früher, Anfangs November, erfreute Hr. Prof. Vogel aus Berlin in zwei stark besuchten Concerten in der Kirche zu St. Sebald durch gediegene Vorträge auf der erst vor wenig Jahren durch Büttner wirksam restaurirten Orgel.

Ohne grosses Geräusch bildete sich am 26. Aug., dem zweiten Nationalfesttage, das zweite Männergesangfest von nahe an 200 Männerstimmen aus den hiesigen u. benachbarten Gesangvereinen. Ein Choral, Hymnen v. Klein, Pauny's Kriegerchor, Spontini's Königslied, ein Chor v. Salieri und das Hallelujah aus Händel's Messias waren die Gegenstände der gelungenen Aufführung unter Leitung Hrn. Köhler's.

Die Liedertafel, von der die Anregung ausging, fährt fort, in ihren Monatsversammlungen (welche auch der zweite Männergesangverein, der Liederkranz, einhält) thätig für Ausbildung des Gesanges zu wirken und begann am 12ten d. bereits ihr 9tes Jahr mit immer wachsender Theilnahme. Fr. Schneider's schöne Festhymne: „Jehovah, Dir frohlockt der König" für 8 Stimmen war dem 6ten Jahresfeste gewidmet.

Ein Cyclus von 8 Concerten, von Hrn. F. W. Cramer veranstaltet und geleitet, vom Publikum sehr besucht, bot, nach des Unternehmers Plane, fast durchgehends Tondichtungen früherer Jahre, wie einige der schönen Sinfonieen Beethoven's, Vogler's, Ouverturen Mozart's, Spontini's, Cherubini's, Méhul's, Spohr's etc. alle mit sichtlicher Liebe durchgeführt. Unter den concertirenden Instrumentalmusikstücken fanden sich (von Hrn. Cramer vorgetragen) ein Concert und Quintett von Mozart, Concerte Beethoven's und Böhner's, dann mehre neuere Violincompositionen (von Hrn. Bach gut executirt) und Partieen für Horn, Fagott und Clarinette. Den neuern Arbeiten gehörten mehre Gesangpartieen, theils für einzelne Stimmen, theils für den Männerchor (Liederkranz) an.

Von Interesse war in einem dieser Ab.-Concerte der Antheil des geachteten dram. Künstlers Hrn. Kunst durch Declamation der Mosengeil'schen Dichtung von Egmont zu Beethoven's herrl. Musik.

Die Concerte im Museum waren mehr der neuern Musik gewidmet; sie leitete Hr. Köhler und wir hörten als neu: die Festouverture v. F. Ries, dann Ouverturen von Lindpaintner, Kalliwoda und Reissiger. — Ein Concert zeichnete Frl. Lang aus Regensburg, eine talentvolle Dilettantin, aus; in einem zweiten erfreute uns Hr. Breiting mit der grossen Arie des Rodrigo aus Otello, worauf er Fr. Schuberts „Wanderer" vortrug und bei Aufführung der Neithard'schen Festhymne („Wo ist, so weit die Schöpfung reicht") mit der Liedertafel Antheil nahm. Eines der Concerte des Museums war dem ausgezeichneten Spiele der Herren Gebr. Moralt und des Hrn. Zadacky, Hofmus. von München, gewidmet und in einem andern spielte Hr. B. v. Lutzau aus Riga, ein ausgezeichneter junger Fortepianospieler, der sich den Winter über hier aufhielt, erst das schwere Chopin'sche Concert, dann die für 2 Flügel gesetzten Variationen v. Herz mit Frl. v. Holzschuher, einer hiesigen achtungswerthen Klavierdilettantin.

Die Oper, für Nürnberg ein Bedürfniss und stets derjenige Theil der Theaterunternehmung, welcher aus Finanznöthen hilft, ist einem wechselvollen Schicksale Preis gegeben. Mit Anfange des neuen Lebens im (1833) neu erbauten Gebäude fanden sich mehre Elemente, welche ein fortdauerndes reges Wirken hoffen liessen, aber sie zer-

streuten sich; ein Directionswechsel sollte helfen; es will auch jetzt nicht gehen! — Indess hatten wir Glanzmomente durch die Gastspiele der gefeiertsten Künstler und Künstlerinnen. Die Namen der Herren Breiting und Pellegrini, der Frl. Sabine Heinefetter und der Mad. Spitzeder darf man nur nennen, um obige Bezeichnung zu rechtfertigen. Als alte grosse Stütze der Darstellungen solcher gefeierten Gäste betrachten diese mit Grund unter Hrn. Bach's Leitung das treffliche Orchester, dem nichts fehlt, als ein besseres Verhältniss der Saiten- zu den Blasinstrumenten, dann die Leistungen des Hrn. und Mad. Heim (Tenor u. Sopran), denen meistens die Herren Loewe (Tenor), Geissler (Bass) und Wolfram (Bariton) wirksam zur Seite stehen. — Leider gehen Erstere bald nach Cassel und es drohen abermals trübe Operntage! Mögen sie sich bald wieder erhellen und die Oper im Einklange mit den übrigen musikalischen Verhältnissen bleiben, welche man, nach vorstehender einfacher Darlegung, gewiss nicht ungünstig nennen kann. *C. M.*

Strassburg. Concerte. Nie waren die öffentlichen Concerte sparsamer, als vorigen Winter. Die ehemaligen Vorsteher der aufgelösten philarmonischen Gesellschaft wagten deren nur 2 auf Subscription zu unternehmen. Es ist leider mit dem Kunstsinne so weit gekommen, dass, sollen dergleichen musikalische Leistungen gedeihen, vorerst die Aristokratie des Reichthums bestimmt werden muss, Antheil daran zu nehmen, damit die Mittelklasse, die sich alsdann auch dazu gerechnet wissen will, sich anschliesse. Beförderung der Kunst ist dabei der letzte Gedanke. Dieser beklagenswerthe Zustand wird zum Theil durch eine Menge unentgeltlicher musikalischer Morgenunterhaltungen bei verschiedenen Musiklehrern, denen man sogar den Namen Concerte beilegt, befördert, wodurch auch der unerschrockenste Musikliebhaber gegen eigentliche öffentliche Concerte gleichgültig wird.

In dem ersten der 2 Concerte wurde die Ouverture zu Fidelio sehr brav gegeben; ein Clarinettconcert von Berr, durch Hrn. Raymond, Sohn, ersten Clar. am hiesigen Theater; er zeigt viel Fertigkeit, befleissigt er sich auch, Schatten und Licht in sein Spiel zu bringen, so wird er sich eines theilnehmendern Beifalls zu erfreuen haben, da sein Ton gut ist. Hr. Jupin spielte mit der ihm eigenen Virtuosität ein höchst schwieriges Rondo brillant auf der Violine. Der Gesang bestand aus einer Scene aus Anna Bolena, von Donizetti, durch eine Liebhaberin; — Duett des 2ten Acts aus Tell, durch eine Dilettantin und Hrn. Julien, ersten Tenoristen des franz. Theaters; — Scene von Lindpaintner mit obl. Clar., gesungen von Hrn. Loewe mit dem geschmackvollen Vortrage, der ihm eigen ist. — Introduction zu Tell, durch Dilettanten und Hrn. Julien.

In dem 2ten Concerte (23. März 1835) wie im ersten keine Symphonie, sondern 2 Ouverturen, jene der Vengeance italienne von Jupin, wovon im letzten Berichte bei Gelegenheit der Oper gesprochen worden; sie eignet sich mehr für das Concert, — und jene der Olympia von Poissl, beide sehr gut aufgeführt. — Variationen von Loewe für das Horn, durch Hrn. Koenig, musterhaft. — Harfenconcert von Bochsa, durch Mad. Pfortner (geb. Frost). Die Seltenheit, ein Concert auf diesem Instrumente mit voller Orchesterbegleitung von dieser bescheidenen Künstlerin (Tochter des geschätzten Claviermachers Frost) mit so vieler Nettigkeit und Geschmack vorgetragen zu hören, erregte allgemeine Theilnahme. — Variationen für Clavier und Violine, durch Hrn. und Mad. Jupin (geb. Kuttner), liessen nichts zu wünschen übrig. Der Gesang bestand aus einer Scene aus Semiramis (Alt) durch eine Dilettantin. — Scene aus Tancred, durch Hrn. Loewe, am Klavier! wie arm in Gegenwart eines vollständigen Orchesters! — Finale derselben Oper, jedoch mit Orchester, durch Dilettanten und Hrn. Lange, 2. Ten. d. franz. Theaters; die Wahl einiger langsamen Tempi und der unreine Gesang in dem herrlichen Quartett, ohne Orchester, welcher durch das Einfallen eigens dazu gesetzter Begleitung von Clarinetten und Fagotten um so unausstehlicher wurde, machte einen widrigen Eindruck.

Am 13. Apr. hörten wir im grossen Wärmezimmer des Theaters Hrn. Ritter Frdr. Kalkbrenner. Bei einem spärlich zusammengesetzten doppelten Quartett, statt Orchesters, spielte er ein Fortepianoconcert (Mss.), ein Duett für Piano u. Violine über Themen aus Robert, mit Hrn. Jupin, und eine Phantasie nebst Variationen. Zwischen diesen Nummern wurde Folgendes gegeben: Scene aus Corradino von Rossini, gesungen von der Altistin der deutschen Bühne, Dem. Micolino. — Varia-

tionen für die Flöte durch Hrn. Predigam, rein, aber ohne Seele, wie gewöhnlich. — Variationen für das Horn, durch Hrn. Koenig, sehr brav, und Duett aus Masaniello, nach wiederholtem Anfange durch die HH. Lange (Ten.) und Roy (Bass) mit blosser Klavierbegleitung. — Ueber den ausgezeichneten Vortrag des grossen Meisters Ritt. Kalkbrenner und die Vollkommenheit des mechanischen Theils seiner Ausführung, ist nur eine Stimme; was seine Composition betrifft (von den Variationen ist keine Rede), so findet Ref. das in diesen Blättern bereits 1828 (s. d. Jahrg. S. 684) desshalb ausgesprochene Urtheil noch immer treffend, dass nämlich „in dem Geistigen seiner Tondichtungen wol nie eine gewisse Deutlichkeit, angenehme Eingänglichkeit und zweckdienlicher Glanz vermisst wird, wol aber dafür mitunter Lebendigkeit der Empfindung, höhere Phantasie und tiefer eingreifender Zusammenhang grossartig musikalischer Gedanken.“ Nach Anhörung des Pianoforteconcerts, freilich nur mit Quartettbegleitung, war in der zahlreichen Versammlung eine gewisse Unentschlüssigkeit bemerkbar, gleich als frage man sich: war dies nun der berühmte Kalkbrenner? Jedoch wurde bald diese Kälte, welche wol nur der Composition gelten konnte, durch enthusiastischen Beifall verdrängt nach Anhörung des aus Themen von Meyerbeer zusammengesetzten Duetts, aus Robert d. T. und der Variationen, womit das Concert beschlossen wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Bellini's Beatrice Tenda fand eine kalte Aufnahme. Die Ronzi, welche ebenso wie die Pasta auf dem Theaterzettel mit grossen Lettern gedruckt stand, nahm in der Folge etwas ab. Poggi befriedigte in dieser Oper das Publikum mehr als Cartagenova. Mit dem 6. März, an welchem Tage die Nachricht vom Tode des Kaisers von Oesterreich eintraf, wurden die Theater geschlossen.

Da in dieser kurzen Zeit die drei Sängerinnen ersten Ranges: Malibran, Pasta u. Ronzi, auf der Scala sangen, so verglich sie Jemand mit drei berühmten Malern auf folgende Weise:

Michel, cui il pensier d'Angelo ammanta:
Marietta Malibran rapisce incanta.
Profondo il vero indaga il gran Leonardo:
Persuade la Pasta anche il più tardo.
Correggio figlio di dolcezza e amore:
Ci commuove la Ronzi e tocca il cuore.

Die Malibran hat aber vor den jetztlebenden italienischen Sängern ersten Ranges den Vorzug, Sie ist jung und, wohlgemerkt, Serio- und Buffosängerin zugleich, hat Eigenschaften, die zusammen keine vereint. Stimme schön, stark, umfangsreich mit Doppelregister; Aussprache vortrefflich; Gesang und Action oft überraschend schön. Nun unsere dermaligen Sänger ersten Ranges. Die Pasta auf der Neige. Die Tacchinardi, gewissermaassen eine italienische Malibran, singt oft besser, hat aber ihre Stimme nicht. Der Ronzi fehlt es ebenfalls an einer schönen Stimme; die Pasta und Ronzi sind keine Buffosängerinnen. Tenore: Rubini und Donzelli sind blos Seriosänger; David ist fertig. Bassisten: Lablache ist höchstens noch ein grosser Buffo; Tamburini ein vortrefflicher, aber kalter Sänger. Indess Italien hat bei alledem, wie kein anderes Land, eine sehr grosse Menge Sänger, die zur prima classis sine eminentia gehören, also gleich nach denen des ersten Ranges den Platz einnehmen.

Was nun die Malibran insbesondere betrifft, so erhellt aus der unlängst vom Pariser Tribunal erlassenen Sentenz, wonach ihre Heirath mit Hrn. Malibran null erklärt wird, dass sie, Maria Felicita Garcia, den 24. März 1808 zu Paris geboren ist und mit Hrn. Malibran, einem zu Neuyork eingebürgerten Pariser, in Gegenwart des französischen Consuls daselbst am 23. März 1826 verehlicht wurde. Der Violinist De Beriot begleitet sie seit mehren Jahren auf ihren Reisen. Sie heisst aber noch immer Malibran.

(Teatro alla Canobbiana.) Ein Amerikaner, Namens Harvey Leach, genannt der Zwerg von Sunderwald (mit kurzen Beinen und langen Armen), welcher die Affen geschickt nachahmt und sich bereits im Cirque Olympique zu Paris und in Süditalien producirt hat, gab den 24. März eine sein sollende musikal. Posse, betitelt: Baboon, ossia il rano selvaggio, wozu ein Maestro in Mailand Stücke aus Meyerbeer's Robert le Diable zugestutzt und verunstaltet hat. Marini ausgenommen, war das übrige Sängerpersonal so vortrefflich, dass es auf dem Theaterzettel gar nicht genannt wurde. Das Stück begann mit einer Ouverture zu einer tragischen Oper. Das Uebrige verstand Niemand.

Das Schönste im Ganzen war, dass Hr. Harvey, der von der Bühne bis zur 5ten Logenreihe schnell hinaufkletterte und alle ihre Brüstungen ausserhalb in der Runde durchlief, sich öfters stellte, als wollte er herabfallen u. dadurch die Zuschauer erschreckte; Viele erschraken dabei wirklich, was auch vielen Beifall fand. In dieser musikal. Misère waren im Orchester 12 Violinen u. 16 Bassinstrumente (nämlich Contrabässe, Violoncells, Posaunen, Fagots): ein hübsches Verhältniss.

Bergamo. Ricci's Scaramuccia eröffnete hier die Karnevalssaison. Die Prima Donna Eloisa Gned (eine Ungarin) mit einer starken, umfangsreichen Stimme, von der bereits im vorigen Berichte die Rede war, und der Bassist Scalese waren die Glanzpunkte. Eran due or son tre, ebenfalls v. Ricci, fand keine gute Aufnahme; Donizetti's Furioso trug den Sieg davon.

Brescia. Ricci's Scaramuccia war hier ebenfalls die erste Karnevalsoper. Die Lipparini, die Ratti, die Herren Zilioli, Lauretti, Lei, Marty sind keine zu verachtende Sänger; demungeachtet machte die Oper einen grossen Fiasco am 27. Dec., worauf das Theater geschlossen, am 6. Jan. abermals mit dieser Oper eröffnet, und am 18. darauf die Matilde Shabran mit der hier beliebten Boccabadati und benannten Sängern (ausser der Lipparini) mit rauschendem Beifall gegeben wurde. Der anfangs verunglückte Scaramuccia kam noch einige Male auf die Scene, um die Matilde abzulösen; aber Buch und Musik behagten wenig, weswegen am 10. Febr. die Sonnambula, abermals mit der Boccabadati, in die Scene ging. — Und mit alle dem Fanatismus für die Boccabadati gab's leere Theater, und die Impresa hatte ein bedeutendes Deficit. Die Lipparini, einst eine eben so wackere Buffosängerin, als jetzt wackere Tabakschnupferin, fand man nicht mehr jung, was sehr viel zur totalen Niederlage des 27. Dec. beitrug; in der Folge wurde sie jedoch applaudirt, und in ihrer Benefiz-Vorstellung sogar ein Gedicht auf sie gemacht.

Crema. Unser Theater wagte diesen Fasching nicht nur die Norma, sondern sogar den Mosé zu geben, und machte gute Geschäfte; sowohl die Oper als das weltberühmte Oratorium gefielen ungemein, in ihnen vorzüglich die bekannte Parlamagni und die Altistin Tosco, die ein Mailänder Blatt unrichtig zum ersten Male die Bühne betreten lässt; sie macht Fortschritte in ihrer Kunst.

Cremona. Der Furioso war die Karnevalsoper und der Bassist Negrini ihr Held; Vaccaj's Giulietta e Romeo erhielt sich wenig auf der Scene.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

1. *Introduction et Tarantella pour Pianof. et Violoncelle obligé comp. — par Ch. Lasekk et F. A. Kummer.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 14 Gr.
2. *Introduction et grandes Variations pour Pfte et Violoncelle comp. — par Charles Lasekk et F. A. Kummer.* Op. 19. Ebend. Pr. 1 Thlr.
3. *Rapsodie musicale.* Adagio et Rondoletto pour le Pianof. et Violoncelle obligé —. Von *denselben.* Oeuv. 23. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Alle 3 Werkchen gehören zur Unterhaltungsmusik in häuslichen Zirkeln und behalten die gewohnte Art bei, ohne auf etwas Anderes Ansprüche machen zu wollen. Hr. F. A. Kummer ist als Virtuos u. Comp. bekannt; er hat auch hier für sein Instrument gut gesorgt. Der melodische Vortrag u. die nicht zu grossen Bravouren wechseln für beide Instrumente, dass kein Theil vernachlässigt worden ist, wie dies in solchen Unterhaltungen, die zugleich für Dilettanten als Uebungen zu betrachten sind, mit Recht zu geschehen pflegt. Hr. L. versteht sein Instrument gleichfalls und verlangt von den Spielern, wie hier billig, nicht zu viel. Das Schwierigste im Verhältnisse gegen die beiden übrigen ist das mittelste; dennoch wird man auch diese Variationen mit Berücksichtigung des jetzigen Standpunktes nicht unter die grossen zählen wollen, ob sie gleich glänzender sind, als die mässigen Forderungen der beiden andern Nummern. Man klagt wirklich mit Unrecht über Mangel an solchen Compositionen, die, den verlangten Fertigkeiten u. dem durchaus nicht hoch fliegenden Inhalte nach, für mässige Spieler sich eignen: man verlangt aber wunderlicher Weise von solchen Gaben nicht selten die Wirkung u. das Geistanregende höher gestellter Werke. Beides lässt sich nur selten vereinigen, u. es gehört mehr dazu, als man meint. Es gibt sehr viele Musikliebhaber, für die solche Gaben gerade die rechten sind. Für diese lese man dergleichen aus u. verleide ihnen den Genuss daran nicht gewaltsam; man bringt sie damit nicht höher, sondern tiefer. —

der gemeine Russe der einzige Europäer ist, welcher seine höheren Gefühle singend und in Versen auszudrücken weis. Von wem mag er wohl diesen Gebrauch geerbt haben? Er zeigt auf ein hohes Alter hin und begründet sich darauf, dass die Sprache durch Gesang erhabener und eindringender wird. In meinen folgenden Briefen erhalten Sie noch einige Beweise, dass sich der Russe dieser Sprachart in ähnlicher Absicht bey einigen andern merkwürdigen Fällen im häuslichen Leben bediene.

Zweyter Brief.

Eben singt man auf der Strasse eine russische Volksbraut in die Badstube und weil diese vorhochzeitliche Caremonie gleichfalls mit Volksgesang begleitet ist: so werde ich sie Ihnen heute so weit beschreiben, als es mir die vor der Thür der Badstube wachenden alten Matronen, diese Ehren- und Tugendgarantinnen des künftigen Ehefriedens der Verlobten, erlauben werden. Am erwünschten Badabend vor dem noch erwünschteren Hochzeitabend begeben sich Braut und Bräutigam auf folgende Art zum Gebrauch des warmen Wasser- und Dampfbades in die Badstuben, welche jedem Geschlechte dazu angewiesen sind. Sowohl bey der Braut als bey dem Brautigam versammlen sich zu dem Ende in ihren Wohnungen — da einige Freundinnen und dort einige Freunde, welche sie mit Liedern bis zum Ausmarsch nach dem Badhause unterhalten. So wie es dunkel wird, sezt sich nun die Gesellschaft der Manner mit dem Brautigam zuerst dahin in Marsch, um seinen Reinigungsakt früher zu beendigen, als die Braut den ihrigen. Die Ursache davon sollen Sie sogleich erfahren. Die Mannergesellschaft zieht zwar singend — aber ohne Ordnung im Zuge zu beobachten, über die Strasse; nicht also aber die Gesellschaft der Weiber mit der Braut. Diese trippelt von ihren Busenfreundinnen in der Mitte geführt voran; die Sauve-Garde einiger alten Matronen folgt ihnen und eine alte Dienerin mit einem Pack weisser Wäsche und den Bademateriallien unter dem Arm, beschliesst diesen Zug. Mit dem Tritte aus den Wohnungen der Verlobten hebt jede dieser Gesellschaften ihren Gesang an und bringt so die Hauptperson über die Strassen nach ihren bestimmten Badhäusern. Die Melodien dieser Lieder, welche die Weiber singen, sind einzig in ihrer Art und treiben sich nur in drey, vier Tönen hinauf und herunter. Es ist mehr ein Sprechen in sehr hohen Tönen, als ein eigentliches Singen, das aus lauter Modestie — etwas durch die Nase geschiehet. So wie man also Abends einen solchen Gesang hört; so ist auch dem Horer damit kund und zu wissen gethan, dass der Himmel abermals die heissen Wünsche eines Madchens nach vier und zwanzig Stunden erhören werde. Sie wird dem Brautigam dann angetraut. Der Inhalt der Weibergesänge schildert für's erste dem horensollenden Publikum die Schönheit und Keuschheit der Braut. Weil es aber solche Lobeserhebungen schon zu oft bey dieser Gelegenheit gehöret hat; so achtet es nicht mehr darauf, wenn auch selbst die Lukretia als Braut in die Badstube gesungen würde. Dann schildern andere Lieder der Braut das Glück und die Annehmlichkeiten des Ehe-Haus- und Aelternstandes und die Pflichten der Frau gegen den Mann. Besonders wünschen ihr die Sangerinnen, Mutter vieler Kinder zu werden, deren der gemeine Mann in Russland nie genug zu haben vermeynt, weil er sich in ihnen recht oft wieder aufblühen zu sehen wünscht. Was sagen Sie nun, lieber Freund, zu dem Gebrauch, einer Braut vier und zwanzig Stunden vor der Hochzeit ihre vielseitigen Pflichten im Ehestande öffentlich vorzusingen? Er hat gewiss Ihren ganzen Beyfall und eine solche öffentliche Brautlehranstalt vor der Hochzeit durch ganz Europa; wäre gewiss keine üble Sache für manchen Brautigam: denn wie viel Braute mögen wohl heutiges Tags unter tausenden gefunden werden, welche vor der Trauung den Umfang der sie nach der Trauung

Anzeigen.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Im Laufe künftigen Monats erscheint im Verlage der Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

J. Moscheles, Grand Duo pour deux Pianos. Oeuvre 92.
— Le même arrangé pour le Piano à quatre mains par l'auteur.

Leipzig, im September 1835.

H. A. Probst — Fr. Kistner.

Anzeigen.

Bei mir ist so eben erschienen:

Naue, F., Responsorien, oder Chöre zu drei Liturgien, mit eingelegten Sprüchen, Partitur 1 Thlr. 4 Gr. oder 2 Fl. 6 Kr.
— dieselben in einzelnen Stimmen für Discant, Tenor, Alt, Bass — 12 Gr. oder 54 Kr.
— jede Stimme einzeln 3 Gr. oder 14 Kr.
— Hymnus ambrosianus, Te Deum laudamus, in musicam redactus. Für 4stimmigen Männerchor 8 Gr. oder 36 Kr., jede Stimme einzeln 2 Gr. oder 9 Kr.

Stuttgart, d. 7. Sept. 1835.

F. H. Koehler.

In der Becker'schen Buchhandlung in Quedlinburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Orgel und deren zweckmässiger Gebrauch bei dem öffentlichen Gottesdienste. Ein Handbuch für angehende Organisten, Prediger, Kircheninspectoren und Kirchenpatrone von *J. H. Göroldt.* 8. geh. 10 gGr. od. 12½ Sgr.

Der Mangel an einem ähnlichen kleinen Werke über die Orgel bestimmte den rühmlichst bekannten Verfasser zur Herausgabe dieses Buches. Dem angehenden Organisten wird durch dasselbe ein Leitfaden an die Hand gegeben, an welchem er mit Nutzen zum Studium grösserer Werke übergehen kann. Solchen Männern, denen die Aufsicht und Fürsorge über Kirchen anvertraut ist, und denen Zeit und Gelegenheit mangelte, grössere Werke über die Orgel zu studiren, geben diese Bogen gründliche Anweisung, bei vorkommendem Neubau und bei Reparaturen die Arbeit des Orgelbauers übersehen, Fehler entdecken, so zur Vollkommenheit der Orgel beitragen, unnöthige Geldkosten abwenden, auch wohl übertriebene Forderungen erkennen zu können; zugleich aber werden sie aus diesem Werkchen ersehen, wie ein Organist sein Amt verrichten soll, um zur Erbauung der Gemeinde beizutragen.

Neue Musikalien.

Bei Moritz Westphal in Berlin erschien so eben und ist durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu beziehen:

Reissiger, F. A.,
Erinnerung an
Das Lager bei Kalisch
für das Pianoforte. Pr. 12½ Sgr.

Inhalt: Marsch der Preussen, Marsch der Russen, Kalischer Favorit-Galopp, 1 Fischbacher und 1 Danziger Walzer.

Neue Musikalien im Verlage von *C. F. Meser in Dresden.*

	Thlr.	Gr.
J. J. F. Dotzauer, Museum pour les amateurs de Violoncelle. Oeuv. 137. No. 1. Romance et Rondeau p. le Velle et Flte. . .	—	10
A. Hänsel, Dresdner Favorit-Polonaise f. d. Flte.	—	3
— 2 Original-Masurs f. Flte.	—	3
— Reiter-Galopp f. d. Flte à 3 m.	—	2
F. A. Kummer, Deux Pièces pour les amateurs de Piano et de Violoncelle. Oeuv. 27. No. 1 u. 2. à	—	16
C. de Mémers, Ce n'est pas bien. Romance av. accomp. de Piano	—	4
C. B. v. Miltitz, Erlkönig, Ballade von Göthe, für Mezzo-Sopran-Stimme mit Begl. des Flte.	—	8

Bekanntmachung.

Da der Clavierauszug meines neuen Oratoriums: „Des Heilands letzte Stunden" nunmehr zur Versendung bereit liegt, so ersuche ich die geehrten Subscribenten-Sammler, die mir ihre Listen noch nicht haben zukommen lassen, um bald gefällige Einsendung derselben.

Cassel, im September 1835.

Louis Spohr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. N°. 40. 1835.

Peter Joseph Lindpaintner.

Dargestellt von Dr. G. Penny.

„Um die Bekanntschaft Lindpaintner's beneide ich Sie", sagte unter bedeutungsvollem Händedrucke der tief innige Musikfreund und gelehrte Kenner der Kunst ** zu mir, als ich im März 1830 von ihm Abschied nahm, um nach Stuttgart zu reisen und hier meinen ferneren Wohnsitz zu nehmen. Eine ganze Welt lag in dem Blicke, den der gute Mann dabei auf mich warf. Erst nach einigem Schweigen und nur aphoristisch fuhr er fort: „Wie ein Gott seine Welt, muss der Mann die schöne freie Natur und mit dieser die Kunst lieben! — Einige sind berühmt, Andere verdienen, es zu sein!" — Ersteres verstand ich und verstehe es noch mehr jetzt; Letzteres aber — stundenlang trug ich mich damit umher — ich konnte es nicht recht begreifen. Das böse Geschick wollte es, dass ich im Postwagen neben eine nicht sonderlich interessante Figur zu sitzen kam, die, gottlob! und vielleicht aus guten Gründen maulfaul, mich auch nicht eben zum Sprechen zwang: ich legte mich so bequem als möglich in die gut gepolsterte Kastenecke, stellte mich schlafend und dachte noch immer über das mystische Berühmtsein nach. Lessing's starker und immer feuriger Geist hatte den Gedanken einst geschaffen, und in einem Augenblicke mit Blitzesschnelle, wie sprühende Funken, auf's Papier geworfen, in dem er gewiss nicht ganz frei war von allem Unwillen. Etwas Bitteres lag zwar auch in dem Tone, mit welchem ** ihn aussprach; aber es reizte mich nicht, weder zum Scherz noch zur Erbitterung, was doch Lessing unstreitig damit wollte; nur eine Centnerschwere fühlte ich auf mir lasten, die allein die Zeit und ein reifliches Bedenken in ihr davon abwälzen konnten. — Das erste Wort des Mannes begriff ich, wie gesagt, und begreife es jetzt noch mehr, da ich neben der Person nun auch mit Lindpaintner's Werken noch vertrauter geworden bin; aber — „Einige sind berühmt, Andere verdienen, es zu sein!" — ? — Die Gegenwart steht dem Menschen zunächst in der Zeit: ich dachte an Rossini, Boieldieu, Herold u. A., auch noch an Weber und Mehre der nächsten Vorzeit; sie sind berühmt, Alle — durch ihr Genie, den *Genius*, den der Himmel ihnen verliehen hat, der eben deshalb aber, weil er aus einer andern Welt scheint, sich so wenig verkennen als mit Worten beschreiben lässt, bei dem jedoch auch der Empfänger kein Verdienst hat, selbst bei seiner Ausbildung kaum; er bildet damit sorglos in seiner Stätte, unbekümmert um das Woher und Wohin, einem innern Triebe folgend, für den er keinen Namen hat, dessen Ziel indessen selten, ja fast nie vollkommen rein ist, und der deshalb mit seiner schöpferischen Kraft niemals etwas ganz Tadelfreies liefert. Klar ward mir's jetzt, wer da *verdient* den Ruhm: der beharrliche *Fleiss*, der, unterstützt nur von Talent und tiefer Einsicht, aber ohne jene wundervolle Gabe des Genius, durch sich allein zu grossen Vorzügen gelangt, Alles, was er schafft, so schafft, wie es sein muss, verdienstlich für den Autor, weil es wirklich und in Wahrheit *sein* Werk ist, verdienstlich für Andere, weil es sie wieder bildet, was Werke des blossen Genie's niemals können, da sie, zur Nachbildung gewählt, immer eine gleiche Quelle voraussetzen. — Doch, schon hoch erfreut über das Gefundene, traten betrübend unter Anderen Cherubini und Schneider (Fr.) mir entgegen: bei ihnen z. B. ist es doch nicht der blosse Genius, der sie so berühmt gemacht hat, — auch der eiserne Fleiss, das grosse Talent und die reife Wissenschaft ihrer Kunst haben Vieles dazu beigetragen. Willig gab ich das zu, nicht blos, weil ich muss; aber umstossen konnten diese und ähnliche kräftige Beispiele den Satz noch nicht;

nur von einer noch andern Seite her hiessen sie den Sinn und die Bedeutung der Worte suchen. — Rhythmus herrscht überall; nichts tritt so urplötzlich ein, dass nicht ein Vorhergegangenes u. Nachfolgendes als Erzeugendes und Erzeugtes damit in Verbindung stände; und so waltet auch die Natur über die Stufen der menschlichen Bildung. Jede Epoche *scheint* hier nur plötzlich einzutreten; im Stillen ist sie reiflichst vorgearbeitet. Der Ruhm aber, so wie die Geschichte hält nur diejenigen fest, welche nach dem gemeinen Sinne des Worts wirklich Epoche machten, in ihr lebten und leben, und nicht die, welche sie vorbereiteten oder vorbereiten, obgleich diese *verdienen*, von ihm und der Geschichte zum wenigsten eben so kräftig erfasst und bleibend aufbehalten zu werden. Denn sie waren und sind es, die sich durch und über die Zeit empor arbeiten mussten, ohne welche das Zeitalter für jene, welche meist nur eigenthümlich zusammenfassen und aussprechen, was diese schon verarbeiteten und dachten, nicht empfänglich gewesen, sie und ihre Werke mit ihnen verloren gegangen wären. — Wozu aber alles dies? — *ist* etwa *Lindpaintner* nicht berühmt? — Wolle mein gefälliger Leser mir nur hierher nach Stuttgart folgen, in Lindpaintner's Atelier, mit mir hineinleben sich in seine Werke, und sie wird sich ihm von selbst ergeben die Antwort, die er jetzt doch nur errathen könnte, und die endlich denn auch mich der Entschuldigung überheben wird, warum ich von so weit und gerade von dieser Seite her meinem Ziele zuschritt. —

Mit Briefen, die wohlwollende Freunde und Gönner in Menge mir mitgegeben hatten, kam ich hier an; bei meinem Widerwillen gegen dergleichen aufgedrungene Tischgebäte aber gab ich keinen davon ab. Gleichwohl könnte ich viel erzählen aus den ersten Tagen meines Hierseins, die ich in einem ziemlich frequenten Gasthause zubrachte, und manche, auch für den Musiker nicht uninteressante, Charakterschilderung entwerfen; doch übergehe ich das Alles, und erwähne nur, dass der erste Mann, den ich kennen lernte, gerade einer der gutwilligst verschonten Adressaten war. Es ist das von Wichtigkeit für meine fernere Geschichte, denn es war ein Mann vom Handwerk, ein Musiker, der als solcher wohl die beste Auskunft über Manches u. namentlich über Lindpaintner musste geben können, nach dessen „beneideter" Bekanntschaft ich mich natürlich schnte. Aber hätte ich ihn nur nie gesprochen, den Mann! Ich sehe ihn noch, wie freundlich er mir im Speisesaale entgegentrat, als ich ihm meinen Namen nannte, von dem er hier u. da schon Etwas gehört und gelesen haben wollte; geübter Mime, suchte er die schon erlebten Falten seines Gesichts durch ein wohlberechnetes Lächeln zu glätten, bei dem es mir ganz unheimlich, ganz sonderbar zu Muthe ward. Das Bild, welches er von Lindpaintner entwarf, hatte mit der Ehrfurcht, mit der innigen Hochachtung, womit ** dieses Künstlers gedachte, wahrlich nicht die geringste Aehnlichkeit. Es war eine fatale Stimmung, in der ich mich befand. Gottlob, dass der Reichthum meiner Menschenkenntniss mich wenigstens glauben liess den Mephisto im seidenen Mantel, und dass ich den Componisten des „Timantes", „blinden Gärtner", „Vampyr" u. a. schon zu genau kannte, als dass ich nicht, wo es sich um die Kunst Lindpaintner's handelte, dem Hrn. N. zuweilen hätte widersprechen und er somit hauptsächlich nur den Menschen Lindpaintner zur Zielscheibe seiner giftigen Pfeile hätte nehmen sollen. Diesen kannte ich nämlich noch nicht, er konnte aber auch im Ganzen mir gleichgültig und höchstens nur von psychologischem Interesse seyn. Ein Musiker indessen, und zwar ein nicht geradem alltäglicher, ein naher Bekannter Lindpaintner's hatte ihn mir so geschildert — Grund genug für einen Fremden, vorsichtig zu sein. Jede Täuschung hinterlässt ein schmerzliches Gefühl, die angenehme sowohl als die unangenehme, jene klagt, diese wird beklagt; wo also noch keine Gewissheit herrscht, da ist's am gerathensten, man macht sich auf Alles gefasst, und eine harte Prüfung nannte ich daher damals meinen ersten Weg zu Lindpaintner, aus der keine Erlösung zu hoffen sei, wenn nicht in der Kraft eigener Erkenntniss, der dann aber auch bald flammend aufging das Licht der Wahrheit aus dem Anfangs zwar nur milden, trostvollen Scheine allmählig aufdämmernder Ahnung. —

Als hätte ich ihn erst gestern gemacht, so deutlich erinnere ich mich noch meines ersten Besuchs bei Lindpaintner. Es war an einem heitern Frühlingsmorgen 1830. Ich traf ihn beim Studium der eben neu aus Paris angekommenen Partitur von Rossini's „Tell". Ein glücklicher oder unglücklicher Zufall! — Dannecker, als er den Meissel ansetzte, um Schiller's Büste zu hauen, gedachte eines ähnlichen Zusammentreffens mit diesem Meister, wie er umgewandt nach dem Eintretenden

schaute, alle Zeichen des ernsten, tiefen Denkens noch im Gesichte, die hoch aufgedrückt, nur nach und nach verschwanden vor dem Bilde des freundlichen Willkommens: der schicklichste Moment, dem todten Steine Leben, dem kalten Bilde ergreifende Wärme zu geben. Sitze denn auch mir noch einmal so, wackerer Mann! um dessen Bekanntschaft ich „beneidet“ und „gewarnt“ wurde; richte Dein verständiges Auge noch einmal so wie damals auf mich, nicht ausglättend ganz die Paar Falten auf der Stirne: es waren ja nicht Falten des Unmuths oder sonst eines Missverhältnisses in Deinem Innern, sondern nur Furchen, welche Dein thätiger Geist zog auf der Tafel, auf der ein jeder seiner Gedanken deutlich und leserlich verzeichnet steht, und unter welcher Dein Auge, dieser nimmer irrende Zeiger an dem Uhrwerke Deines guten Herzens, klar abspiegelt die tiefen Gefühle Deiner Seele. Sitze, wie Du lebst, ich meine *still*, und mein Bild ist bald fertig. Denn wer so einfach, so gleichmäsig, so immer nur auf das Wesentlichste, die Dir angeborne und von Dir erworbene Kunst nämlich, gerichtet lebt, ist bald gezeichnet. Bei dem viel Farbe nöthig ist, bei dem ist gewöhnlich nur wenig Kopf, wenig Herz, wenig rege Lebenskraft und immer wirkende Thätigkeit, — wenig Sinn für höhere geistige Lebenszwecke; bei Dir reiche ich mit einigen Tropfen aus. Vielleicht hat die Natur Dich so geschaffen, wenigstens den Zuschnitt dazu gemacht, indem sie alle Kräfte und Fähigkeiten, welche sie Deiner geistigen und körperlichen Organisation zudachte, in so vollkommener Harmonie auswählte und zusammensetzte; aber einerlei, war's nicht geradezu nothwendig, so war's doch höchst förderlich, und auch der Bau aus vorhandenem Stoffe und auf gegebenem Boden bleibt ein grosses, ein verdienstliches Werk, wenn er nur gelungen ist, wie Dir. Misstrauen nannte man mir Dein zurückgezogenes, stilles Leben, Falschheit Deinen heitern Blick, Stolz Deine Strenge; aber nur die falsche Lüge konnte so reden, oder die Dummheit, die im ew'gen Stillstande es nicht begreift, wie Du deutlich erkennst, richtig verstehst, gesund beurtheilst und in Deiner Sphäre gut behandelst, was sich in jedem Zeitpunkte und in jeder Art neu und bedeutend hervorthut; wie ganz natürlich Vertrauen sich nur auf Vertrauen und Edelsinn gründet, jenes durch diesen geweckt und genährt werden muss, und wie treuer Fleiss und reine Liebe zum Leben und der Natur immer heiter und freundlich erhält. Ist's anders, so habe ich nie einen Menschen gekannt. —

Doch ich bemerke zu spät, wie Liebe zur Sache mich verführt hat, mir selber vorzugreifen. Von meinem ersten Zusammentreffen mit Lindpaintner wollte ich erzählen, und nun schildere ich den ganzen Mann, wie ich ihn in den langen 5½ Jahren, wo ich ihn zu beobachten Gelegenheit hatte, kennen lernte. Statt voraus, schaue ich zurück, und in der Anlage schon beendige ich das ganze Portrait. — Ich will nicht noch einmal von vorne anfangen, aber erwähnen muss ich einige Züge aus jener Zeit, die als entschlüpfende Vorbemerkungen des Entscheidendsten und Besten gelten, was im ganzen Laufe der fernern Beobachtung sich bestätigte, weiter ausbildete und vollendete. Vorsichtig gemacht, war natürlich auch mein *erstes* Gespräch mit L. vorsichtig. Wie sich's erwarten lässt, war Kunst dessen Hauptgegenstand; doch wir kamen auch bald auf andere Dinge zu reden, und endlich auf Stuttgart's freundliche Lage. Ueberall traf ich ihn zu Hause, allerorts als einen vielseitig und gründlich durchgebildeten Mann, doch hier war sein rechter Platz. Je weiter und ausführlicher wir wurden in den Schilderungen der reizenden Umgegend, die jener Hr. ** den „grössten botanischen Garten Deutschlands“ zu nennen pflegte, desto heller, freundlicher, liebetrunkener — möcht' ich sagen, ward L.'s Blick. Es war unverkennbar die Liebe zu der guten Mutter Natur, die aus seinen Augen strahlte, aus der Lebendigkeit seines Gesprächs und der Willigkeit, mit der er es fortsetzte, sprach. „Ich leugne nicht“, hub er unter Anderm an, „es ist mein Wahlplatz, die schöne freie Natur, anderwärts plänkere ich nur; ein Spaziergang dort den Berg hinauf, in den Wald, mein höchster Genuss; da strömen mir die Melodien nur so zu. Man nimmt mir's übel, wenn ich's sage, aber ich bleibe dabei: Stuttgart ist für mich nur ein grosses Dorf, wo ein Hof ist, dem ich diene; in den Gärten, auf den Wiesen und Bergen um das Dorf und Abends in dem Kunstsaale meines Königs lebe ich die glücklichsten Stunden!“ — — Wunderbares Räthsel! So also hatte ** Recht; der Künstler, der Componist, sich ganz gegeben in seinen Werken wie er ist, wie er lebt und denkt. Diese Liebe ist es, die den Künstler, den *ächten*, ziert und macht, dass er Alles, was er schafft, aus *sich* schafft, nach der urkräftig herrschenden Idee, die in ihm lebt und webt, die, Alles überwindend

oder Alles entbehrend, der Inhalt seines ganzen Lebens geworden ist; dass er seinem *Genius* folgt; in den Augenblicken, wo es hell wird in seinem Innern, sorglos nachbildet, was das innere Seelen-Auge schaut, und nicht durch äussere, wenn auch sonst achtungswertheste Anlässe an sich antreiben lässt, Werke hervorzurufen, die auf diese Weise entstanden, nimmer entsprechen können dem eigentlichsten Wesen der Kunst. Dann sind das Schöne, Gute und Wahre nichts anderes als Eigenschaften, als Gebilde eines einzigen göttlichen Wesens, die der Künstler durch seine Töne ausdrückt, und die, hindurchschwebend durch den weiten Raum von einer nur geahnten Herrlichkeit bis hinab zur anschaubaren Natur, hier alle ächten Kunstwerke erstehen lassen, so muss auch da hinauf der Tonkünstler blicken mit kindlich reinem Sinne, wenn es ihm hell werden soll im Innern, und dann zum weitern Gelingen sich mit lichtgebadetem Auge fleissig umschauen in der weiten göttlichen Schöpfung, mit eigenem Dichtergeiste aber, nicht den Copirgriffel in der Hand, der alles geistige Auffassen hemmt; und erfüllt die Beschauung göttlicher Werke die, grosser Eindrücke volle, Seele noch mehr mit lichter Begeisterung, so richte sich nur der entfesselte Blick des Genius auf die Schöpfung, — was in der Kunst nur irgend als schön erscheinen kann, findet er hier als regelnden Canon. Lindpaintner kannte und befolgte diesen ewig wahren Grundsatz, und so lässt sich auch die ausserordentliche Fruchtbarkeit erklären, mit welcher er bei aller Vorsicht und Gründlichkeit bisher als Componist thätig war, und die erstaunlich kurze Zeit, in welcher er mehre seiner grössern Werke in's Leben rief. Den überaus melodie- und in seiner Art kunstreichen „Joco" z. B. schrieb er in nicht mehr als 14 Tagen, und vor kurzer Zeit noch, als er vom Thüring-Sächs. Musikvereine um eine neue „grossartige Instrumentalcomposition" zur Feier des bevorstehenden grossen Musikfestes in Halle auf eine eben so ehrenvolle als auszeichnende Weise ersucht wurde, setzte er in Langenargen, einem höchst romantisch gelegenen Dorfe am Bodensee, wo er (wieder ein merkwürdiger Zug seines Charakters) statt grosse Lustreisen in grössere Städte zu machen, die 2monatlichen Theaterferien ganz im Stillen zubrachte, eine grosse Festouverture in 6 Tagen, wie aus einem Gusse, die ein Meisterwerk reiner Tonkunst genannt werden muss. „Ich konnte mit Lust arbeiten", antwortete er mir, als ich diese Fertigkeit bewunderte, „die Aussicht auf den See durch die 4 Fenster meines reinlichen Landstübchens stärkte meinen Geist, und keine niedrige Seele trübte meine Heiterkeit." — Darin freilich, dass L. jederzeit und Alles, was er schreibt, so und auf keine andere Weise, nur nach dem höchsten und eigentlichsten Ziele der Kunst strebend, componirt — darin freilich liegt *eines Theils* auch der Grund, warum namentlich mehre seiner dramatischen Werke beim ersten Hören nicht Jedermann ansprechen, und warum sie, auch bei öfterer Wiederholung, nothwendig einen gleichen oder wenigstens doch verwandten Sinn erfordern, einen höheren Grad von Bildung und ein verfeinertes Kunstgefühl voraussetzen, um den Eindruck hervorbringen zu können, den hervorzubringen sie im Stande sind, und den er ihrer ganzen Anlage und Ausarbeitung zum Zwecke setzte. Der Menge aber fehlt dieser Sinn; sie verlangt, und in neuester Zeit noch mehr als je, nach Aeusserlichkeit, nach heftigster Erschütterung ihres Nervensystems durch äussere Mittel; ohne diese geht auch die schönste Musik spurlos an ihren Ohren vorüber, zumal wenn dieselbe, wie dies z. B. bei Mozart u. Beethoven (mit denen L. hierin die grösste Aehnlichkeit hat) immer der Fall ist, das Anmuthige nur Sache der Form und nicht eigentlichen Zweck des Kunstwerks sein lässt; und L. verschmäht dergleichen äusserlichen Prunk als unwürdige Kunstlächerlichkeiten überall, wo er Töne schafft. Eine Stelle z. B. wie das Unisono im 2. Acte von Bellini's „Montecchi e Capuleti" — wer zeigt mir einen ähnlichen musikalischen Spass in irgend einem Werke Lindpaintner's? jenes Unisono aber hat, wo es noch gesungen wurde, das erste, zweite und dritte Mal Effect, Bellini unter der Menge einen Namen gemacht. Indess wendet sich diese auch beim fünften und sechsten Male schon wieder gleichgültig davon ab, während sie Lindpaintner's Musik, in seinem „Vampyr" z. B., immer mehr schätzen lernt und schätzt, je öfter und länger sie sie hört. Nur Folge von der glücklichsten Verwendung der Kunstmittel, und von der richtigsten Anschauung und Auffassung des Kunstwerks kann dies sein. Und hier erblicken wir ihn denn auch gerade auf der Höhe, auf welcher er bis auf den heutigen Tag noch unerreicht dasteht: dass er neben dem charakteristischen Ausdrucke der höheren Dichtung — der untergeordneten Form seiner Werke auch die wohlthuende Anmuth im Satze zu verleihen weiss: eine schwere Aufgabe,

die Künstler, welche nicht von Natur aus mit einem solch' leichten Sinne, einer so gefälligen Seele begabt sind wie L., niemals zu lösen im Stande sein werden. Man hat darin wohl schon den Schüler Winter's erkennen wollen; aber L. überflügelte hier noch seinen unvergesslichen Lehrer; bei ihm ist Alles Kunst, und gleichwohl zeigt sich seine liebenswürdige Seele auch selbst da noch, wo er zürnen und grausam sein will. Hat er ein Vorbild in dieser Art zu schreiben gehabt, so war es Graun, dessen unsterblicher „Tod Jesu" z. B. täuschend ähnliche Stellungen und Wendungen enthält, wie Lindpaintner's jüngstes Oratorium „Der Jüngling von Nain", ohne sich indessen eines Plagiats, oder auch nur dessen, was man gewöhnlich in der musikalischen Setzkunst Nachahmung, Imitation nennt, schuldig gemacht zu haben.

Den kräftigsten und zugleich wohlthätigsten Einfluss musste eine solche Art zu schreiben natürlich auf denjenigen Theil seiner Composition äussern, wo L. gewissermassen selbstständig, ganz fesellos und frei, erscheint, — auf seine *reinen* Instrumentalsachen und Lieder. Hier bindet ihn nichts, kann er sich ganz seinem Genius, seinem Naturell und *seiner* Kunst überlassen, während bei den Opern u. Dramen der Dichter gebietend gleichsam ihm den Weg vorgeschrieben hat, auf welchem er schaffend wandeln soll, und — gehen wir alle seine Werke dieser Art durch — nicht selten ohne *die* erforderliche Kenntniss der musikalischen Kunst an sich sowohl als des Componisten geistiger Individualität, welche nothwendig ist, um ein vollkommenes, harmonisches Ganze hier gestalten zu können. Alle Operntexte, welche L. bisher in Musik gesetzt hat, sind gegenüber von ihm noch immer viel zu wenig *romantisch*, widerstreiten noch immer viel zu viel seiner eigenthümlichen Denk- u. Sinnesart. Dort, in der reinen Instrumentalmusik und im Liede, hat er daher seinen eigentlichsten Beruf, regt sich und zielt seine ganze Kraft. Ein jedes seiner höheren Instrumentalstücke hat, über die blos regelrechten Zusammenfügungen der Töne und über das gehaltlose Spiel mit technischen Fertigkeiten hinaus, je nach der charakteristischen Verschiedenheit seiner innern und äussern Form einen bestimmten poetischen Inhalt, und fasst seine lyrischen Vorwürfe nicht in einer genauern Besonderheit auf, sondern belebt — wie es soll — durch allgemeine Ideen seine Tonreihen, die bei dem natürlichen Verschmelzen L.'s bezeichneter Subjectivität damit jedes fühlende Herz ohne Ausnahme bewegen. Selbst bei den Ouverturen ist das der Fall, die doch, an und für sich betrachtet, keine völlig selbstständige Form der reinen Tondichtung mehr ausmachen, da ihr ästhetischer Gehalt näher bedingt wird durch das darauf folgende eigentliche Kunstwerk, Oratorium oder Oper; von ihm aber, die Ouverture zur „Bürgschaft" allenfalls ausgenommen, durchgehends in ihrer höchsten artistischen Vollendung aufgefasst werden, nicht als ein summarischer Auszug aus der Oper etc., sondern als ein Symbol, ein allegorisches Vorbild derselben; nicht als ein atomistisches, sondern ein vollkommen dynamisches Tonwerk; nicht als ein Elenchus des nachfolgenden Ganzen, sondern als eine wirkliche bedeutungsvolle Vorbereitung zu der kommenden grösseren Dichtung.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Strassburg. (Forts.) Theater. Hr. Brice, Director der franz. Gesellschaft, welcher seine Darstellungen für das Theaterjahr 1834 — 1835 am 12. April mit Robert le Diable beschloss, hatte schon am 5. April für eigene Rechnung die deutsche Gesellschaft des Freyburger Stadttheaters mit Oberon auftreten lassen. Die einigermassen übereilte Darstellung konnte nicht gelungen genannt werden. In der materiellen Leitung der Oper selbst, durch Hrn. Kapellm. Maurer (I. M.) bedauern wir die gänzlich verfehlten Tempi der vorzüglichsten Nummern. Dahin gehören die Introduction, welche so unerträglich langsam genommen wurde, dass sie nicht mehr zu erkennen war; dann kommen die abgeschmackten Ritardando's in dem 2stimmigen Gesange in dem ersten Finale zwischen Rezia und Fatime, Stellen, in welche Weber durch lange Noten schon, so viel nöthig ist, das Ritardando gelegt hat; — ferner das dermassen übereilte Tempo des orientalischen Marsches in demselben Finale, dass beim Eintreten des himmlischen Gesangs der Rezia davon nichts bemerkbar werden konnte u. s. w. Hr. Hartenstein, als Oberon, war rücksichtlich des Vortrags nicht genügend, er besitzt übrigens gute Anlagen und eine kräftige, metallreiche Tenor-Stimme. Als Hüon trat Hr. Wappens auf, und bewährte sich in dieser, so wie in allen seinen übrigen Leistungen, als einen gebildeten Sänger, er nimmt mit Brststimme das hohe h, dagegen

ist seine Tiefe schwächer; würde er in der Lage der Brusttöne nicht immer stark singen, sondern durch schwächere Intonation im piano den Uebergang zur Kopfstimme weniger grell vortragen, so würden seine Leistungen sehr gewinnen. — Die Rolle des Scherasmin gab Hr. Kaibel; mit Vergnügen fanden wir diesen braven Schauspieler und Sänger bei der Gesellschaft, seine Stimme hat seit seinem letzten Hiersein an Kraft gewonnen, er ist im komischen wie im ernsten Fache gleich brav. — Die Resia gab Mad. Ellenberger; sie singt im Allgemeinen mit grosser Anstrengung, ihre Stimme ist stark und wohltönend, allein man vermisst Schule und gebildeten Vortrag, dabei behält die Sängerin in jedem Gemüthszustande eine solche saure ernste Miene, dass der lieblichste Gesang dabei allen Reiz verliert. Mad. Hehl (geb. Unzelmann) gab die Fatime; ihr Vortrag hat seit ihrem letzten Hiersein sehr an Ausdruck gewonnen, wollte sie nur noch in der Kraft ihrer sonoren Stimme das Ziehen von einem Tone abwärts auf den andern entfernen! bei ihrem ausserordentlichen Fleisse wird sie auch dieses noch vermögen. Sie ist in allen ihren Leistungen am rechten Orte und spielt mit Beifall nicht nur 2te und 3te, sondern auch erste Partieen. — Am 9. April Tancred, worin Hr. Wappens den Arsir und Mad. Ellenberger die Amenaide gaben; den Tancred sang Dem. Micolino mit wahrer Auszeichnung, sie besitzt eine merkwürdige Altstimme, welche das tiefe Es mit Kraft erreicht, auch ist ihre Höhe nicht unbedeutend. Sie wurde nach der Vorstellung gerufen. Ihre jetzigen Leistungen machen die weitere Ausbildung ihres Vortrags höchst wünschenswerth. — Hr. Leo, Bassist, als Orbazan; er hat eine entschiedene gehaltvolle Bassstimme, doch wenig Bildung, sie eignet sich nicht wohl für Rossini'sche Partieen. Die Oper ging übrigens sehr gut zusammen, der Chor war musterhaft, da das ganze übrige Personal die Gefälligkeit hatte, dabei mitzuwirken. — Am 14. April Ferdinand Cortez von Spontini, worin Hr. Roland in der Titelrolle wieder unter uns erschien, welche er recht brav sang. Diese schöne Oper, welche 5 Tenoristen erfordert, kommt deshalb selten zur Aufführung; sie wurde mit aller möglichen Sorgfalt gegeben. Hr. Schmidt als Montezuma, Mad. Ellenb. als Amazili, die HH. Kaibel als Telasko, Leo als Oberpriester, Wappens als Alvaro, Hartenstein als Rodrigo u. Schlögel als Hernanez, Alle waren musterhaft; auch der Chor war stark und gut einstudirt. (Beschl. folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

(Beschluss.)

Mantua. Die Anna Bolena mit den Hauptsängern Demery, Beltramini (Contralt), Alexander und Giordani, fand im Allgemeinen eine gute Aufnahme, wiewohl die Demery mehr für die komische als tragische Oper geeignet ist; Giordani war freilich die Zierde des Ganzen. Rossini's Assedio di Corinto als zweite Oper gefiel ebenfalls.

Verona. Wegen einer dem Tenor Regoli zugestossenen Krankheit musste Hr. Contini eiligst aus der Hauptstadt der Lombardei verschrieben werden, um die Rolle des Pollione in der Norma zu übernehmen, welche Oper bei allem guten Andenken der grossen Pasta, auch mit der braven Micciarelli-Sbriscia, der wackern Altistin Maldotti und dem Bassisten Guscetti enthusiastisch beklatscht wurde. Ein Mailänder Journal sagt, Hr. Regoli leistete Erträgliches; da er aber das Bette hütete, so muss hierunter benannter Contini verstanden werden. Die zweite, vom von hier gebürtigen Componisten Pietro Candio neu componirte Oper, La Fidanzata delle Isole, machte einen vaterländischen Success; Maestro, Sänger, darunter auch Hr. Regoli, wurden mehrmals auf die Scene gerufen. Die Musik dieser neuen Oper ist bekannt. Die öffentlichen Blätter künden Hrn. Candio freilich als einen Zögling des k. k. Mailänder Conservatoriums an; man versichert mich aber, er habe keine eigentliche Schule da gemacht. Und zugegeben, es verlässt ein Zögling benanntes Institut mit den von Basily u. Piantanida erhaltenen guten Lehren, so hat die Erfahrung gelehrt, dass (Soliva ausgenommen) bisher Alle, gleich den übrigen heutigen Maestri, anstatt ihr schönes Tonkünstlertalent zu veredeln, in die modern musikalische Pfütze versunken sind.

Vicenza. Der Bassist Jean Baptiste Jourdan, den ein öffentliches Blatt als einen ausgezeichneten Koch der letztverflossenen Jahre anrühmt, gab Donizetti's Torquato Tasso leidlich. Die nachherige Oper Eran due or son tre, v. Ricci, machte einen grossen Fiasco, weil weder Hr. Jourdan, noch die Schiassetti, noch der Tenor Gumirato u. s. w. dem Genere buffo gewachsen waren.

Rovigo. Nachdem die Merlo, der Tenor Canali und der Bassist Federigo in Donizetti's Elisir und Ricci's Esposti (oder mit dem andern Namen: Eran due or son tre) beifällig aufgenommen wur-

deit, machte die neue Opera Seria Rosamonda als Erstling des hiesigen Maestro Anselmo Belisario — am ersten Abend — einen vaterländischen Furore, und nach der 2ten Vorstellung verschwand sie aus der Scene. Es war sehr kühn, dieses Buch von Romani zu wählen, mit welchem schon drei andere Componisten gescheitert: Coccia in Venedig, Majocchi in Mailand u. Donizetti in Florenz; aber Hr. Belisario hat auch eine langweilige Musik dazu componirt, und war ohne Rettung verloren.

Padova (Teatro nuovissimo). Mit der Prima Donna Mollo, dem Tenor Poggi-Villa, dem Bassisten Catenzaro ging Ricci's Scaramuccia etwas arg, die Zuhörer lachten dabei, das Theater wurde nach der ersten Vorstellung geschlossen, darauf schleunigst der Bassist Alberti aus Mailand und der Tenor Monari aus Bologna verschrieben. Am 18ten gab man Donizetti's Torquato Tasso mit der exotischen Anfängerin Prima Donna Carolina Imoda (man sagt aus Pontigny), dem Buffo Negri u. besagten Hrn. Monari u. Alberti; die Aufnahme war im Ganzen nicht schlecht und in der Folge sogar besser. Endlich wurde noch den 11. Febr. die Straniera (die Titelrolle von der Belloli) mit Beifall gegeben.

Venedig (Teatro alla Fenice). Bei allem Lärmen der Blätter mit dem Furore des Crociato konnte sich diese von Hrn. Balfe übel zugerichtete Oper nicht halten, und gegen Ende Januara gab man die Capuleti, denen es etwas besser ging; endlich die neue Oper Carlo di Borgogna, von Hrn. Pacini, die eine kalte Aufnahme fand, weil sie ausser einer Cabalette nichts Neues aufzuweisen hatte. Das Buch, vom Dichter Rossi zu Verona, ist sehr romantisch; man behauptet, es sei sein 17tes, er soll nämlich schon 151 Opern und 40 Operetten geschrieben haben.

(Teatro Emeronittio.) Hauptsänger die Roser, nebst den Herren Tati, Cambiaggio u. Vaneo. Der Elisir d'amore, welcher schon auf der Fenice kein Glück machte, hatte dasselbe Schicksal auch auf diesem Theater, worin bald nachher eine Schauspielertruppe Comödien aufführte.

Aus dem Gesagten erhellt deutlich, dass unsre Karnevalstagione eben nicht musikalisch glänzte, und hätten wir nicht Donzelli gehabt, so wäre es weit ärger gegangen.

Aber gerade zur Zeit, als die Sonne mit der Frühlingsnachtgleiche in die nördliche Halbkugel stieg, erschien ein anderes grosses Gestirn in den Lagunen Venedigs. Die Malibran beglückte uns für 18,000 Fr. mit 6 Gastrollen, und den 26. März entzückte sie Alles auf dem Theater alla Fenice im Otello; sie wurde 27mal auf die Scene gerufen. Der berühmte Donzelli machte den Otello, Tati den Rodrigo, Balfe den Vater und Paltrinieri den Jago.

Triest. Wir hatten im Karneval eine sehr brave Sängergesellschaft: Die Prima Donna Tadolini, die Altistin Giacomino, den Tenoristen Basadona, den Buffo Graziani und den Bassisten Mariani. Da aber Ricci's Scaramuccia ohne das nicht fertig gewordene Ballet in die Scene ging, so war das Publikum etwas schlechter Laune; Oper und Sänger gefielen erst nachher, als man das Ballet ebenfalls gab. Bald darauf ging die Sonnambula mit starkem Beifall in die Scene, so auch die dritte Oper, Matilde Shabran, worin die Anfängerin Giuseppina Strepponi, vom Mailänder Conservatorium, in eben dem Maasse, als sie viel verspricht, starke Aufmunterung erhielt.

Aus einem Briefe eines Reisenden. (Sept.)

Den alten würdigen Plattner in Rotterdam fand ich nicht mehr in seinem Hause auf der Hoogstraat, er hatte dasselbe zum Bau einer katholischen Kirche abgetreten und sich ein neues, das ehemalige Logenhaus auf dem Delfischen Werft, zu seiner Musikhandlung eingerichtet. Man wird in der Welt wenig ähnliche, so reich in aller Art Musikinstrumente und Musikalien versehene Etablissements finden, wie das des Hrn. P. Zwei grosse Säle, von denen jeder bequem 600 Menschen fasst, nur allein für die Pianofortenauswahl bestimmt, boten unter einer Menge deutscher und englischer Piano's auch zwei mit Hammerschlag von oben aus der Fabrik des Hrn. Pape in Paris dar. Schöner Ton, aber zähe Spielart und faule Ansprache. Am meisten interessirte es mich, auch mehre Instrumente der berühmten Fabrik Ignace Pleyel in Paris hier zu finden. Diese letztern hatte der Ritter Kalkbrenner auf seiner Durchreise benutzt, um den Kunstfreunden Hollands am 31. Aug. einen hohen Genuss zu verschaffen. Hr. K. spielte mit grosser Gefälligkeit mehre neue Concertstücke und Etudes seiner Composition, theilte mehren Künstlern und Klavierspielern seine tiefdurchdachten Ansichten über Unterricht und Vortrag mit, und entzückte Alles durch sein herrlich vollendetes Spiel. Aber auch die Piano's Pleyel gewährten durch ihre Fülle

des Tons, Reinheit der Ansprache und Gesangreichthum dem grossen Künstler Gelegenheit, sein Talent auf würdige Weise zu entwickeln. — Ich bin fest überzeugt, dass Hr. Plattner sich ein grosses Verdienst um Kunst u. Publikum erwirbt, diese Pianofortes in Holland zu verbreiten, wo man wirklich noch häufig Kasten findet, die schlechter klingen als ein Tisch. Hr. Kalkbr. reiste noch dieselbe Nacht über Dünkirchen nach Paris, ohne sich weiter in Holland aufzuhalten. Er gedenkt nächstens dahin wieder zurückzukehren.

Mancherlei.

Hr. Ernst Jul. Klemm, aus Leipzig gebürtig, ist vor einem Monate in Arensberg in Westphalen als Musikdir. angestellt worden. Er wurde geb. d. 26. Jan. 1807, stud. Musik unter Schicht, wurde im Octbr. 1834 Musikdir. der Theater-Gesellschaft des Grafen v. Hahn von Neuhaus, die meist in Altenburg und Gera spielte, welche Stelle Hr. K. im April 1835 niederlegte.

Am diesjährigen, schon angezeigten Männermusikfeste in Mainz waren zwischen 500 u. 600 Sänger thätig.

Franz Hünten, bekannter Modecomponist der Dilettanten vorzüglich in England und Frankreich, hat sich von seiner bedenklichen Krankheit im vorigen Winter erholt, durch eine Rheinreise gestärkt und kehrt wieder nach Paris zurück.

Der K. Preuss. Kammermus. u. berühmte Violinist Fridr. Aug. Belcke vollendete eine abermalige kleine Kunstreise u. liess sich mit ausgezeichnetem Beifalle zuerst mit seinem Bruder C. G., dem Flötisten, in Lucka bei Altenburg, dann in Zeitz, Gera, Eisenach u. Weimar in eigenen und fremden Compositionen hören. Er ist jetzt auf einer neuen Kunstreise nach Dänemark, wo er sich bereit nach Verdienst sehr viele Freunde erworben hat, wie sein Bruder.

Unter der Leitung des Hrn. Stahlknecht wurde d. 13. Sept. in der Neukirche zu Chemnitz das 2te Gesangfest des Erzgebirg. Sängervereins, aus 12 bis 14 kleinen Vereinen bestehend, im Ganzen gelungen u. beifällig gefeiert. Eröffnet mit einem Liedergruss v. Caspari u. Stahlknecht, folgte Reissiger's Hymne: Freude am Dasein (Ged. v. Elisa v. der Recke), neu comp. Hr. C. F. Becker gab auf der Orgel 3 Zwischensätze. „Auferstehn" von B. Klein, eine Missa v. Diabelli, Te Deum v. Schicht u. Hymne v. F. W. Berner: Der Herr ist Gott etc. waren die Gesangstücke des Festes.

Ehrenbezeigung.

Die Hauptdirection des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst hat die Herren Kapellmeister Lindpaintner in Stuttgart und Reissiger in Dresden durch Diplom zu Verdienstmitgliedern erhoben.

Nachricht an Künstler und Musikliebhaber.

Dass die Pariser Violin- und Violoncell-Bögen nie erreicht, geschweige denn übertroffen worden seyen, ist von allen unpartheiischen Kennern längst anerkannt worden, und nur die Schwierigkeit des Verkehrs zwischen Frankreich und dem Auslande hat es bisher fast unmöglich gemacht, sich dieselben wohlfeil und in der besten Qualität zu verschaffen. Um diesem für ausgezeichnete Künstler so fühlbaren Bedürfnisse abzuhelfen, und um den Wünschen seiner zahlreichen Freunde und Bekannten Genüge zu leisten, ist der Unterzeichnete mit dem geschicktesten hiesigen Bogenfabrikanten in Verbindung getreten, welche ihn in den Stand setzt, die vollendetsten mit Silber garnirten und nota bene von sachkundigen Künstlern gut befundenen Geigen- und Violoncell-Bögen zu dem festgesetzten Preise von 30 Fr. das Stück zu verkaufen. Bei Abnahme von 6 Stück erhält man ein siebentes gratis, und zwar nach Belieben von Holz oder Stahl. Letztere sind eine von der Pariser königl. Musik-Akademie gekrönte Erfindung, und verdienten allgemein bekannt zu werden. — Auch ist eine Auswahl von garantirten Stradinari, Guarneri, Maggini, Amati, Ruggieri, Bergonzy etc., so wie Waldhörner, Flöten von Tulou, durch seine Vermittlung zu billigen Preisen zu haben. Anfragen und Bestellungen bittet man in portofreien Briefen zu thun. —

A. Rakowski, Professeur de Violoncelle.
Rue Mauconseil 29 à Paris.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. Nro. 41. 1835.

Peter Joseph Lindpaintner.

(Beschluss.)

Und seine *Lieder* — von Hiller bis auf ihn wüsste ich, wenn ich Franz Schubert übergehe, Niemanden, der Besseres und nur so Vollkommenes in der Liedercomposition geschaffen hätte. Jener war der Erste, der *deutsche* Lieder componirte, d. h. Musik zu deutschen lyrischen Gedichten in deutschem Sinne, nach deutscher Art und Kunst schrieb, denn Musik zu ihnen machten Viele; Lindpaintner hatte noch fester, noch eigenthümlicher und verdienstlicher um die Bildung für diesen Theil der Kunst auf den geeigneten Boden. Reissiger's, Schulze's, Reichardt's, Eisenhofer's, Zeller's, Weber's u. A. Lieder sind eng anschliessende und verschönernde Gewänder um die Dichtungen, eben so gründlich durchdacht, als herzlich empfunden, gleich frei von Künstelei, als gemeinem Klingklang, treu und wahr, nicht glänzend und nicht ungefällig, nicht überreich an Gefühl und auch nicht blos verständig; — keines von allen ihren herrlichen Werken aber kommt z. B. nur dem einen „Frühlingsliede" L.'s gleich, keins ist von so kräftiger Natur, keins so würdig, so ganz aus dem Herzen entsprungen und nie veraltend. — Darum überflutheten denn auch seine Instrumental-Werke und Lieder schon alle Concertsäle, so weit die Musik cultivirt wird, als seine dramatischen nur auf einigen Bühnen erst nach und nach Eingang fanden; und darum war sein Ruf als genialer Instrumental-Componist, namentlich durch seine Clarinett- und Flötensolo's, längst schon ein wahrhaft europäischer geworden, während sein Name als dramatischer Tonsetzer nur nach und nach erst, und auch neuerdings vornehmlich nur da mit der verdienten Achtung genannt wird, wo die Liebe zur wahren Kunst im grossen Publikum schon so weit gediehen ist, oder durch den Geschmack des kleineren, einflussreicheren Kreises ächter und tiefer Kunstkenner eine solche Richtung wenigstens genommen hat, dass entweder der Erfolg eines Tonwerkes nicht mehr allgemein als Massstab seines Werthes angenommen wird, oder derselbe durch etwas Höheres und Besseres schon als durch blosse leere Aeusserlichkeit bestimmt und erreicht werden kann, wie z. B. in dem an gründlichen Musikern so reichen Wien, wo Lindpaintner's „Vampyr" (was ich durch Briefe der glaubwürdigsten Männer von dort beweisen kann), so oft er aufgeführt wird, die höchste Sensation erregt und zur Lieblingsoper geworden ist. — Dem ganzen Ansehn unsers Meisters dürfte indessen ein solch unglaubhaftiges Verhältniss unter den äussern Erfolgen seiner verschiedenen Arbeiten aber förderlich als nachtheilig sein, in den Augen des Verständigen es unter jeder Bedingung erheben; denn ist Alles gelungen, Alles vollkommen, findet sich Alles zusammen, tiefes Gefühl, Wohlbedacht und gewandte starke Meisterschaft, Alles bis auf die kleinsten theoretischen Grübeleien, wo er *allein* schafft, wo fessellos nur *sein* Genius waltet, so müssen doch auch wohl die Mängel, die anderswo sich vielleicht finden, wo er die Arbeit theilt, nur Folgen fremden Uebelstandes oder fremder Unkraft sein? —

Es fuhrt dies auf den rein äusserlichen Theil von L.'s musikalischer Schreibart — *seine Setzmanier* und *Instrumentation*, ihrem ganzen Wesen nach; und in Betracht dieser zugleich auf den zweiten, doppelten Sinn, in welchem ich *jene* bedeutungsvollen Worte: „*Einige sind berühmt, Andere verdienen es zu sein!*" auffasste. — Gehen wir um nur einige wenige Decennien zurück in der Geschichte unsrer Kunst, so kann uns nicht entgehen, dass in dieser Zeit die Instrumentalmusik auf ganz neuen Wegen zu einer bewunderungswürdigen Höhe gelangt ist. Besonders waren es Haydn, Mozart und Beethoven, die fördernd auf ihre weitere Ausbildung hinwirkten. Mit Letzterem ist aber

erwartenden Pflichten kennen? Doch eben fällt mir auch ein, dass der Anlass zu diesem Unterrichte fehlt, weil ausser der russischen Volksbraut nur selten eine andere europäische Braut vor dem Hochzeittag in das Bad steigt. Die Kolonne des Bräutigams singt ihm ausser seinen, ihm und dem Publikum dedicirten Lobeserhebungen, auch ähnliche Wünsche und Lektionen vor. Nicht wahr, charmant? — So langen nun beyde Gesellschaften bey den Badstuben an, worauf sämmtliche Mitglieder einer jeden, hier der Braut, dort dem Bräutigam, im Gebrauch des Bades Gesellschaft leisten. Nach beendigtem Bade des Bräutigams begiebt er sich mit seiner Gesellschaft, unter dem Gesang einiger Loblieder auf die sich badende Braut, auf den Weg nach ihrem Badhause und überreicht ihr durch die Hände einer vor der Thür der Badstube auf der Wache stehenden Matrone, einen Spiegel, Kamme, feine Seife, rothe und weisse Schminke und andere solche galante Geschenke. Die Braut macht sogleich Gebrauch von allen diesen schönen Sachen und erscheint darauf mit ihren Begleiterinnen vor dem Bräutigam und seiner Gesellschaft, welche sie wieder mit Gesängen empfangen — aber so schön und glatt, dass gemeiniglich jeder solcher Bräutigam davon entzückt, das Liedchen singt, oder wenigstens sich denken mag:

Wär' die Hochzeit doch schon heute!

Nun traktirt der Brautigam die Braut und die beyden Gesellschaften nach seinem Vermögen mit Sbiten (einem warmen Getranke aus Thee, Honig und etwas Pfeffer) oder mit Thee und Franzbranntewein, oder mit Punsch, und jede Kolonne zieht wieder unter ähnlichen Gesangen von da nach den Behausungen der Braut und des Brautigams zurück. In Griechenland beobachten die Brautpaare die nämliche Badceremonien mit Gesang vier und zwanzig Stunden vor der Hochzeit: aber der Himmel bewahre jedes ungriechische, musikalische Tympanum vor dem scythischen Heulen, mit welchem dort der Bräutigam der Braut seine Zartlichkeit vorsingt! Nebenher vermuthe ich nun auch, dass Sie aus dem Gebrauche des vorhochzeitlichen warmen Bades, die eigentliche Ursache, warum Griechen und Romer die warmen Bäder dem Herkules widmeten, leichter einsehen, als ehemals. — So versichert mich's wenigstens ein Arzt. — Des andren Tages Abends wird die Trauung des Brautpaars in der Kirche verrichtet. Bräutigam und Braut bleiben den ganzen Hochzeittag nüchtern, ob man ihnen gleich beym Abendessen von allen Speisen vorlegt, und mit leeren Magen besteigen sie darauf das Hochzeitbette. Selbst vornehme Brautpaare beobachten diesen Gebrauch — scheinbar: denn sobald sich nur ihre Hochzeitgesellschaft nach dem Hochzeitsoupé entfernt hat und sie sich in das Schlafgemach begeben haben, beginnen auch beyde ein delicioses Soupé tête-à-tête vor dem gastfreundlichen Brautbette. Kürzlich sage ich Ihnen nur noch, dass die übrigen häuslichen Hochzeitcäremonien bey russischen Volkspaaren, stets mit Gesang verrichtet werden und die Beschreibung davon finden Sie in vielen Reisebeschreibungen durch Russland. — Da ich Sie mit Hochzeitfeyerlichkeiten und dem dabey üblichen Gesang der Russen unterhalte; so kann ich die Gelegenheit nicht entschlüpfen lassen, Ihnen einen ganz sonderbaren hochzeitlichen Gebrauch zu beschreiben, den ich vor einigen Jahren bey einer Judenhochzeit in Podolien zu bemerken Gelegenheit hatte. Ich erinnere mich nicht, ihn in einer Beschreibung hochzeitlicher Volkergebrauche beschrieben gefunden zu haben, und es ist mir daher unbekannt, ob er nur allein bey Hochzeiten der noch jezt sogenannten pohlnischen Juden beobachtet wird, oder ob er allgemein bey dieser Nation angenommen sey. Auch würde ich Sie mit dieser Anekdote ganzlich verschonen; aber die Musik spielte dabey eine zu mächtige Rolle: sie sollte nämlich auf den, dem Traubaldachin zueilenden Brautigam eine Würkung aussern, die sich mit dem Brautigamszustand beynahe eben so verträgt, als wenn man ihn vor dieser glücklichen Mi-

auch die Epoche abgeschlossen; was nach ihm noch in diesem Theile der Kunst Vortreffliches geleistet wurde, erhebt sich nicht über die von Haydn und Mozart geschaffene und von Beethoven noch fester begründete und bestimmter abgeschlossene Manier der Zeit; nur Lindpaintner lässt neben seinem mächtigen Rival Friedrich Schneider hier noch ein weiter entferntes, schöneres, erreichbares Ziel voraussehen. Dem Halbkundigen bleibt sie ein Räthsel, den Eingeweiheten reisst sie zur Bewunderung hin, die Art und Weise, wie er die vorhandenen Kunstmittel, die Instrumente und verschiedenen Stimmen, einzeln und combinirt, beschäftigt, benutzt, ordnet, an einander reihet, — immer im rechten Verfolgen des höchsten und eigentlichsten Zwecks. Nicht in der Zeit lebt er hier; alles Bisherige in sich vereinend, hat er sich unverkennbar durch sie über sie emporgearbeitet, eine ganz neue Epoche bildend und vorbereitend, in der manch' grosses Talent vielleicht einen Lorbeerzweig sich brechen wird von dem Baume, den *er* pflanzte. Eine gedankenreiche, wohl eingreifende Führung des Basses pflegen die Kritiker als eins der sichersten Kennzeichen tüchtiger Bildung im Satze anzusehen: ist dieser Grundsatz richtig, so müssen wir L. den tiefsten und reichsten Harmoniesinn zusprechen, der je an einem Componisten angestaunt wurde. Beethoven, der mehr in homophonen Sätzen webte, führte seine Bässe meistens so selbstständig, ja einsiedlerisch, möchte man sagen; Haydn behandelte sie eigen, aber zuweilen fast zu frisch und nett; Lindpaintner lässt die seinen überall ernst, kraftvoll, würdig erscheinen, nicht selten in einem ganz eigenthümlichen besonderen Gange (wie z. B. gleich vorn in der Einleitung und dem ersten Chore zum „Jüngling von Nain"), bald als charakteristischer Gegensatz zu der Gesammtheit der übrigen Stimmen, bald ganz entfernt bleibend von dem Gewebe derselben, bald sich innig und traut an sie anschliessend, sie unterstützend, begleitend oder tragend. Nicht anders verhält es sich mit allen übrigen Stimmen; eine jede wird von ihm in rechtester Weise und zu rechtestem Zwecke gebraucht, eine jede ergeht sich frei, als wäre sie nur um ihrer selbst willen und allein da, selbst im blosen Accompagnement, und alle verweben sich doch von selbst wieder in ihrer höchsten Freiheit zur bewunderungswürdigsten Einheit. Seb. Bach stellte Stimme auf Stimme, die Gesetze des doppelten Contrapunktes gaben ihm die Richtschnur, von der er ausging, seine Harmonie zu bilden; Mozart u. Haydn sagten sich im Allgemeinen ganz und gar los von allen solchen Gesetzen und gefielen sich in einer kindesunschuldigen, einer wie der blaue Himmel reinen Klarheit der Instrumentation; Beethoven sagte es mehr zu, in Nebel oder Sturm, oder in den Rosenduft einer indischen Nacht uns zu führen; Lindpaintner fasst Alles zusammen und entwickelt den harmonischen Satz zu einem immer reicheren und freieren Gewebe, die Harmonie ist ihm Grundlage dabei, von der er unter Leitung einer Haupt- oder Melodiestimme homophon ausgeht, und die Emancipation einer jeden anderen Stimme bleibt ihm dabei feststehende Regel, der nur eigentlich die Formen des doppelten Contrapunktes — hier aber auch mit ganzer Kraft dienen. So hat er sich wahrhaft hineingelebt in die Stimmen seiner Instrumentenwelt, eine jede davon ihm ein eigenes sprachfähiges Organ für die verschiedenen Regungen seiner Seele darbietend; und fühlt er sich — wie der Bramin seiner gestaltenreicheren Thier- und Pflanzenwelt — ihnen verwandter fast, als dem menschlichen Wesen. Alles das durch Beispiele hier zu beweisen, würde zu weitläuftig sein; doch stehe wenigstens eins für viele. Als Möros (im 1. Acte der „Bürgschaft") mehre Male flehend sich im Kreise umher gewendet hat, um den geforderten Bürgen zu suchen, und keiner sich findet, deckt er verzweifelnd sein Gesicht und singt endlich eben so fragend: „Keiner?" u. nach mehren Tacten noch einmal: „Keiner?" — Ich bin fest überzeugt, dass viele andere Componisten diese Stelle vollkommen recitativisch und, wie gewöhnlich die Fragen, in aufsteigender Tonfolge behandelt haben würden; Lindpaintner aber schaute tiefer; er erkannte, dass Möros dies „Keiner?" wohl fragend, aber doch zugleich auch als Ausruf der Verzweiflung zu sich selbst sagt, und lässt somit über alle Regel hinaus, Beides auf einmal ausdrückend, die Frage in dem Falle einer ganzen kleinen Quinte (von der Septime zur Terz) vortragen, während vorher das Violoncell auf eine höchst melodische statt recitativische Weise Solo von der vom Contrabass festgehaltenen Septime durch alle Intervalle des Dominanten-Accordes zum ersten Male hinauf zur leidenschaftlicheren grossen, zum zweiten Male aber, wo nach rhythmischem Gesetz der innere Sturm des Verzweifelnden schon beruhigter gedacht werden muss, nur hinauf zur minder harten kleinen None mit

seinem höchst charakteristisch zweideutigen Klange steigt. Es sind nur wenige Noten, die diese Stelle enthält, aber man geräth in Verlegenheit, was an dem Componisten man mehr bewundern soll, das *Genie* zum Erfinden, die Fähigkeit und Kunst, Pläne zu entwerfen, den Werken Charakter zu geben, das Gegebene — die Dichtung zu beurtheilen u. s. w., oder die *Wissenschaft* der Composition, Kenntniss und Erfahrung im Satze, in der Instrumentation, der Declamation u. s. w. Noch eine höchst merkwürdige Stelle, die nicht minder ein seltenes Vertiefstein in die Wissenschaft der Kunst verräth, fällt mir ein: das Adagio und das darauf folgende Allegro molto agitato im Finale des 3ten Acts derselben Oper. Eben soll auf des Tyrannen Dionys Befehl des Bürgen Haupt fallen unter dem Henkerbeile, als gegen alles Erwarten athemlos der treue Procles zu eigenem Tode herbeieilt: besser hat wahrlich Seb. Bach in dem Crucifixus seiner hohen H moll-Messe den Basso ostinato in den kleinen ängstlichen, rhythmisch-modulatorischen Schritten nicht angewendet, als Lindpaintner hier erst zum Ausdrucke der allgemeinen Bestürzung (und daher auch im gleichen Fortschritte mit den übrigen Streichinstrumenten), und nachher noch beharrlicher und kunstwahrer zur deutlichsten und ergreifendsten Schilderung des noch immer unentschiedenen heftigen Kampfes im Innern des gleich unbeweglich dastehenden Dionys, wo die Freude der Hereineilenden (Polyxene, Helene u. s. w.) die trefflichste Begleitung wieder erhält in den raschen melodischen Gängen der Rohr- und Geigeninstrumente. — Eine solche Art von Stimmführung, eine solche tief durchdachte Verwendung aller Mittel, welche die Musik zur Gestaltung ihrer Werke darbietet, genau und richtig zu würdigen, zu begreifen und zu fühlen — dazu gehört freilich auch eine mehr als gewöhnliche Kenntniss und Bildung der Kunst, die einer kommenden Zeit noch vorbehalten zu sein scheint, welche L., der ganze Meister, als König der Instrumentation weise hier bevormundet, *Werke zum eigentlichsten Studium ihr aufbehaltend.* — Kein Wunder, dass dem Laien das entgeht, wenn der Priester des Apoll es sich kaum zu erklären weiss! —

Lindpaintner nun endlich auch noch in seiner Stellung als *Kapellmeister* u. *Director* zu betrachten, halte ich für ein überflüssiges Unternehmen; der hohe Stand unsers Orchesters hier, die Vollendung, mit welcher alle Werke der Tondichtung unter seinem Stabe zur gleichsam sinnlichen Anschauung kommen (so weit dieselbe nämlich von der Direction abhängen kann), und gegründet hierauf die öffentliche Meinung — haben längst schon darüber entschieden; selbst die alles Verdienst verfolgende Stimme des böswilligsten Verläumders schwieg ohnmächtig einst, als ich auf diese Seite seine Aufmerksamkeit lenkte. Soll ich einmal aber auch in dieser Beziehung, um Nichts zu vergessen, ein Zeugniss ablegen, und darf ich glauben zu wissen, was es heisst, ein Orchester, eine Oper *dirigiren*, ein Tonwerk *aufführen* — so wird es auch nicht spurlos verhallen das Wort, mit dem ich Lindpaintner, ohne indess damit den grossen Leistungen Anderer zu nahe treten zu wollen, einen der grössten *Directoren, der stärksten und weisesten Orchester-Vorsteher* unsrer Zeit nenne. *Wer das Recht hat, anderer Meinung zu sein, werfe den ersten Stein auf mich. — Ich habe vollendet!* —

Nachreime.

Wo was zu schauen ist, da schaue freundlich hin;
Wo's was zu prüfen gibt, erstärkt sich Geist und Sinn.
Und wo die Freundschaft malt, wer mag es ihr verdenken,
Sucht sie dem Lebensbild ihr Ideal zu schenken?
Und überspannt's ein Herz, und neckt das echte Leben,
Lass vom Original Dir Spiegelwahrheit geben.
Wen mit Bedacht ergötzt der Freundschaft Ideal,
Der nützt sich selbst, der Welt, wie dem Original.

G. W. Fink.

Recension.

1. *Sechs Lieder v. Georg Keil, in Mus. ges. für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. — von Ch. Aug. Tennstedt.* Halle, bei Schulze u. Rein.
2. *Sechs Lieder für eine Männerstimme mit Pfte-Begl. comp. — v. Ch. Aug. Tennstedt.* Jena, in Comm. d. Cröker'schen Buchhandl. Pr. 12 Gr.

Abermals ein junger Tonsetzer, der Beachtung verdient als talentvoller Componist und als förderlich thätiger Musikdir. in Jena. In seinem ersten durch den Druck bekannt gemachten Werkchen empfiehlt er sich zuvörderst durch eine geschmackvolle Auswahl aus der neuen Gedichtsammlung des Hofrathes *Dr.* Keil, dem der dankbare Sinn des Componisten, der recht wohl weiss, wie viel bei Liedercompos. auf ansprechend gefällige Texte ankommt, das erste Heft gewidmet hat. No. 1. „Rastloses Sehnen" ist einfach, gehalten und ansprechend. No. 2. „An die Nacht" sanft und

schön. No. 3. „Lied eines Thürmers“ leicht und sangbar, doch in Melodie und Harmonie fast zu gewöhnlich, wobei es mitten im Einfachsten, sonderbar genug, den Eindruck des Gesuchten zurücklässt. Das kommt von einer einzigen ohne Grund gebrauchten Accordfolge, D dur auf der Tonica, verbunden mit dem Sextenaccord von D moll. No. 4. Die leichte Tändelei des „Liebesliedchens“ wird desto besser zusagen in jeder Hinsicht, und wir haben nichts dagegen. No. 5 wollen wir als Beispiel zur eigenen Ansicht eines Jeden hier niederlegen zum Besten des jungen Tonsetzers, nachdem wir vom sechsten „Liebessuchen“ versichert haben, dass es von ähnlicher Art ist.

Frühlingsliebe.

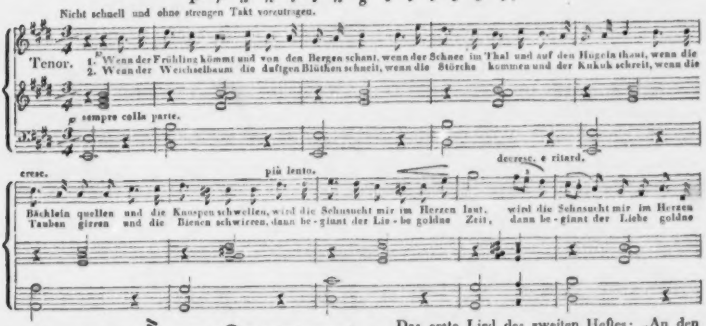

3. Wenn die Wiesen schmücket der Blumen bunte Zier,
Und die Liebe ruft aus Busch und Waldrevier,
Wenn die Finken schlagen
Und zu Neste tragen,
Such' auch ich ein süsses Liebchen mir.

4. Wenn ich sinnend dann durch Busch und Felder geh',
Und ich weiss nicht wie, vor ihrer Thüre steh',
Ihr in's Auge blicke,
An das Herz sie drücke,
Dann ist mir so wohl und wunderweh.

5. Möchte freudejauchzend auf zum Himmel schrein,
Möchte weinen auch im stillen Kämmerlein,
Möchte kämpfen, siegen,
Mit den Wolken fliegen,
Möchte stets an ihrem Herzen sein!

Georg Keil.

Das erste Lied des zweiten Heftes: „An den Schlaf“ von G. Keil, ist melodisch und harmonisch sehr gut erfunden und durchgeführt, und wird bei Weitem der Mehrzahl wohlgefällig sein, sobald sie, wie gewöhnlich, weniger das Wesen des Gedichts, als das Eingängliche der Töne beachten. Wo aber Männer, oder auch noch Jünglinge, verschmäht von der Geliebten, ihr Lager mit Thränen netzen, darf die Musik weder so viel wiederholen, als es hier gegen den Schluss geschieht, noch überhaupt so melodisch zierlich singen; es erhält sonst leicht einen Anstrich des Uebertriebenen, wohl gar des Lächerlichen. Solche Gedichte, werden sie in Musik gebracht, müssen durchaus rein declamatorisch behandelt werden. — Das zweite, obgleich in demselben Sinne, ist schon mehr für melodische Sangeslust und wird sich hoffentlich jungen betrübten Herzen bald lieb machen. No. 3. „Sie“ von H. Schulze, ist für die Composition zu beschreibend und in der Composition zu erzählend, das Hauptgefühl nicht genug ergreifend. Aehnliches gilt von No. 4. Das kurze „Lebewohl“ v. J. D. Hoffmann, ist sehr schön, eine teutsche Canzonette,

die, gut vorgetragen, wirkt, was sie soll. Der Polonaisentakt des Letzten ist selten für solche Gesänge, wie Keil's „Alles aus Liebe" vortheilhaft anzuwenden. Im Ganzen möge sich der junge Mann noch sorgfältiger, als es bisweilen in einiger Wendungen dieser lobenswerthen Erstlingsgaben geschehen ist, vor Modeübergängen ohne Noth hüten; sie machen nichts gut. Da sich aber offenbar des Guten viel, des blos auf Effect Berechneten oder in der Art des Tages nur Angenommenen wenig zeigt, und ein glückliches Talent nicht zu verkennen ist: so wünschen wir dem rüstig aufstrebenden jungen Manne viele Freunde unter der erwachsenen Jugend und viele Gönner, damit sein Kunstsinn zu immer grössern Leistungen aufgemuntert werde.

Nachrichten.

Strassburg. (Beschluss.) Am 20. April die Zauberflöte, worin Mad. Reichel (geb. Weitner) vom Carlsruher Hoftheater die Pamina mit grossem Beifall sang. Hr. Rieger trat als Sarastro auf; er besitzt eine kräftige, jugendliche, sehr angenehme Bassstimme, in Höhe und Tiefe; er nimmt sehr bequem das tiefe Es, auch D. Es lässt sich in Zukunft, da ihm Methode fehlt, viel von ihm erwarten, wendet er anders den gehörigen Fleiss an. — Den Gesang der drei Damen haben wir selten so vollkommen gehört, wozu die kräftige Altstimme der D. Micolino beitrug. Hr. Wappens sang den Tamino vorzüglich gut. — Am 23. Apr. der Freischütz, worin Mad. Reichel die Agathe gab. — Am 21sten, 25sten u. 26sten liess sich die Bauernfamilie Franz Grassl aus Schönau, Bezirk Berchtesgaden in Baiern, bestehend aus dem Vater, und 5 Knaben und 2 Mädchen, auf verschiedenen Blasinstrumenten hören. Ohne Anspruch auf Virtuosität, spielt diese Familie mit vieler Präcision und Reinheit bald 8stimmige Harmonie mit Posaune und Contrabass, bald mit blosen Blech-Instrumenten. Diese musikalischen Genie's werden überall Beifall finden; sie spielen arrangirte Opern-Musik, Märsche, Walzer u. s. w., wobei der Vater eine kleine Clarinette in hoch B und ein Kind von 3 Jahren eine 6eckige Guckukflöte eigener Erfindung bläst. Die Blechmusik mit der chromatischen und Quarttrompete ist vorzüglich. — Am 29. April die Schweizerfamilie. Mad. Hehl die Emmeline. — Am 1. Mai der Dorf-Barbier. Am 3ten Preziosa. Am 5., 8. u. 10. Mai: Euryanthe. Zum ersten Male kam uns hier diese treffliche Oper zu Ohren; dass sie mit Beifall aufgenommen wurde, bezeugen die drei nach einander sich folgenden Darstellungen. Mad. Reichel war als Euryanthe ausgezeichnet, eben so Hr. Wappens als Adolar. Dem. Micolino sang die für sie hohe Partie der Eglantine, mit einigen Abänderungen recht brav. Der herrliche Jägerchor musste jedesmal wiederholt werden. — Am 13. Mai Fidelio. Mad. Reichel in der Titelrolle in Gesang und Spiel sehr gut. — Am 17. Mai Robert der Teufel, worin sie die Isabelle gab. Hr. Wappens als Robert u. Hr. Kaibel als Bertram waren sehr brav, so wie Mad. Hehl als Alice. Mehre Abkürzungen in der Partie der Isabelle, so wie die musikalische Ohren beleidigende Uebersetzung des Th. Heli, statt der ursprünglichen Strassburger Uebersetzung, wollten Niemanden gefallen. — Am 19. Mai und 3. Juni Otello, worin Mad. Marra (geb. Mina Schäffer) die Desdemona mit Beifall gab; obgleich ihrer Stimme jugendliche Frische abgeht, so ersetzt sie manches Anstössige durch ihr lebhaftes tiefempfundenes Spiel und durch ihre richtige Declamation im Recitativ. Hr. Roland war als Otello sehr brav. — Mad. Marra sang ferner noch in der Hochzeit des Figaro am 22. Juni die Susanne und Mad. Reichel die Gräfin; am 26. Mai in Zampa die Camilla; am 28. und 31. Mai und 14. Juni wurde W. Tell gegeben; in der ersten Darstellung Mad. Reichel, in den beiden letzten Mad. Marra die Mathilde. Hr. Kaibel ist als Tell sehr brav. Am 4. Juni Fra Diavolo, am 11. französisch La dame blanche, worin Mad. Marra die Anna sang. Am 13. die Königin der Sarmaten, neue Oper von Kastner aus Strassburg. Von 5 Akten konnten nur 3 einstudirt und gegeben werden. Der erste Versuch des jungen Comp. enthält viel Gutes, mit manchem Langweiligen und Ueberladenen, was bei Umarbeitung der Oper verschwinden wird. Ueber das Ganze lässt sich weiter noch kein Urtheil fällen. Am 16. Juni wurden die deutschen Darstellungen mit Don Juan geschlossen, worin Hr. Kaibel als D. J. vorzüglich war, so wie Mad. Marra als Donna Anna in den musterhaften Recitativen.

Leipzig, am 5. Octbr. In diesem Sommer hat sich uns abermals ein neuer Singverein in ei-

ner recht wohl gelungenen musikalischen Abendunterhaltung bekannt gemacht, Namens Orpheus. Er besteht aus 24 Frauen- und Männerstimmen unter der Leitung des Hrn. Organisten Geissler. Der Verein hat seit einigen Jahren im Stillen gearbeitet und sich so weit erhoben, dass man seinen Leistungen mit wahrem Vergnügen beiwohnt. — Hr. Adolph Hesse aus Breslau, einer unsrer vorzüglichsten, hinlänglich bekannten Organisten, hat uns auf seiner Durchreise abermals die Freude gemacht, sein Meisterspiel zu bewundern. Offenbar hat der Künstler an gediegenem Vortrage noch gewonnen, besonders in dem, was wir im Allgemeinen mit fester, vollgültiger Abrundung des Rhythmischen bis in die feinsten Schattirungen bezeichnen. Auch seine neuen Orgelcompositionen, die er uns diesmal zu hören gab, beweisen so starke Fortschritte, dass alle Orgelspieler guter Art sie mit Vergnügen in ihre Sammlungen des Auserlesenen aufnehmen werden. Waren schon seine frühern, öfter besprochenen Orgelwerke mit Recht allgemein beliebt, so werden es diese, worin die wenigen Jugendlichkeiten, worauf der fleissige Mann aufmerksam gemacht wurde, vom reiferen Geiste veredelt worden sind, mit weit grösserem Rechte noch mehr sein. Wir empfehlen sie Jedem u. bezeichnen sie daher genau:

1) *Fantasie (sechste) Fmoll von Adolph Hesse.* Op. 57. Leipzig, bei Hofmeister.
2) *Variirter Choral: Sei Lob und Ehr' etc. mit einer Fuge im Bach'schen Style.* Op. 54. Breslau, bei Cranz.
3) *Fünf Variationen über ein Originalthema aus A dur.* Op. 47. 7. Lief. Wien, bei Haslinger.
4) *Fantasie.* Op. 52. Leipzig, b. Fr. Hofmeister.

Ausser diesen trefflichen Compositionen des Hrn. Hesse trug er uns noch Seb. Bach's schwere Meisterfuge aus G moll mit vollkommener Fertigkeit, Präcision und gutem Geschmack vor, so dass wir ihm einen grossen Genuss zu verdanken haben. Hr. Adolph Hesse hatte eine schöne Kunstreise über Prag, Wien, München, Stuttgart, Darmstadt, Frankfurt a. M., Cassel, Weimar u. s. w. zurückgelegt, viele Freunde, aber nicht überall gute Orgeln gesehen. — Hr. Chopin aus Paris ist hier nur durchgeflogen: dafür ist aber jetzt Moscheles aus London unter uns und wir freuen uns seines Concerts, das wir genossen haben werden, wenn diese Zeilen in's Publikum gekommen sind. Auch der Tenorist Wild aus Wien ist hier und gibt uns Hoffnung, ihn zu hören, die jetzt erfüllt ist.

Gestern haben wieder im Saale des Gewandhauses unsere geliebten und in der That wichtigen Abonnement-Concerte ihren Anfang genommen und zwar unter der Leitung des Hrn. Fel. Mendelssohn-Bartholdy, unsers jetzigen Musikdirectors, welcher sich in unserer Stadt schon längst, namentlich durch seine 3 vortrefflichen, bei Breitkopf u. Härtel hier gedruckten grossen Ouverturen, sehr beliebt gemacht hatte. Gleich bei seinem Auftreten als Director sprach sich im überaus gefüllten Saale die lebhafteste Freude der Versammlung durch laute Beifallsbezeigungen unzweideutig aus. Dasselbe wiederholte sich beim Auftreten unserer ersten Concertsängerin, die uns nun 10 Jahre lang mit ihrem musterhaften Gesange erfreut, des Fräuleins Henr. Grabau. Alles ging vortrefflich, Alles wurde mit Applaus geehrt. Die überall beliebte Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" leitete so schön ein, als man es von einer ersten Leistung eines ersten halbjährigen und unter einer neuen Führung stehenden Concerts auch von einem guten Orchester nur erwarten konnte. Leider fehlte unser vieljähriger Concertmeister, Aug. Matthäi, Krankheits halber. Fräul. Grabau sang ihre Scene und Arie von C. M. v. Weber (in Lodoiska eingelegt) sehr schön, wie immer; und mit Vergnügen fügen wir hinzu, dass die Höhe ihrer Stimme wieder zugenommen hat, so dass die Natur der Kunst wieder freundlich zu Hülfe kommt, was uns auch von dieser Seite her zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Darauf spielte Hr. Musikdir. Gerke aus Berlin, Schüler L. Spohr's, seines Meisters Violinconcert No. 11 mit geschickter Fertigkeit und mit Beifall. Die Introduction aus Ali-Baba von Cherubini wurde hier zum ersten Male öffentlich vorgetragen; die Delia von Dem. Grabau, Morgiane von Dem. Döring und Ali-Baba von Hrn. Weiske. Bekanntermaassen ist das Stück schwer und die beiden Leistgenannten traten hier überhaupt zum ersten Male öffentlich auf. Mit billiger Rücksicht darauf ging das Werk über alle Erwartung gut. Die Chöre der Thomaner verdienten alles Lob, der Sicherheit und der schönen Mässigung wegen an Stellen, wo sie hingehört. Der zweite Theil brachte uns Beethoven's vierte Symphonie aus B dur. Nur selten wird man sie so vortrefflich hören. Es ist eine erwünschte, hier neue Einrichtung, dass der Musikdir. auch die Symphonieen leitet. Hat es der Concertmeister zu thun, der auch zugleich Vorgeiger sein muss, sieht er

sich in die Nothwendigkeit versetzt, sein Spiel um des Taktirens willen zu unterbrechen und sich zu zertheilen. Und so gereiche denn Alles zum Segen! Und es wird so sein, geht Alles unter den Vorzüglichsten in einigem Geiste und in frommer Liebe zur Kunst, ohne kleinliche Eigensucht, die nur die Schwachen plagt.

Mancherlei.

In Dresden wurde die neue Oper von Rastrelli „Bertha von Bretagne" sehr gut gegeben und mit Beifall aufgenommen.

Dass Paganini, den mehre Zeitungen todt sagten, sich ganz wohl befindet, ist gewiss. Paccini hat eine sehr ähnliche Medaille des berühmten Virtuosen veröffentlicht, Preis 6 Franken.

Cherubini's Theorie des Contrapunktes soll in Paris ein solches Aufsehen unter den Künstlern machen, dass mehr als 500 Exemplare in einem Tage verkauft worden sind. (Gazette music.)

Im Jahrg. 1834 hat sich ein Versehen eingeschlichen, das wir hiermit verbessern: Der Sänger Cappelli ist S. 661 zu Ende der Rubrik Terni unter die Städte mit kleinen Theatern gerathen. Auch macht die Stadt Camerino auf ein hübsches, und nicht auf ein kleines Theater Anspruch. Wir danken für die Aufmerksamkeit.

Der ausgezeichnete Meister unter den ersten der jetzt lebenden Violinvirtuosen, Carl Lipinski, hat in Frankfurt a. M. mit allgemeinem und lebhaftem Beifall sein erstes Concert gegeben, dem bald ein zweites folgen wird oder schon gefolgt sein wird. Es kann nicht anders sein, er wird überall entzücken, wo nur die Kunst heimisch ist.

Herr Organist C. F. Becker gibt eine neue „allgemeine Literatur der Musik" heraus, nicht blos in einer Abschrift und Zusammenstellung der Bücher Forkel's und Lichtenthals bestehend, sondern überall, so weit es möglich, auf Selbstansicht der Ausgaben der Werke musikalischer Schriften begründet und mit dem Neuesten vermehrt. Es wird lebhaft daran gedruckt und das erste Heft wird bald ausgegeben werden. Mit Vergnügen machen wir die Musikfreunde darauf aufmerksam.

Todesfälle.

Am 6. Mai starb zu London W. Linley, Esq., im 64sten Lebensjahre. Er hat sich seinen Landsleuten durch eine grosse Anzahl musikalischer Compositionen bekannt gemacht.

Am 1. Juni starb *Dr.* K. H. Daondt, *Prof.* der Augenheilkunde und Chirurgie in Halle, seit 1811 angestellt. Der thätige und als Wundarzt berühmte Mann hat auch in unsern Blättern Einiges über die menschliche Stimme niedergelegt. Er wurde geb. d. 25. Septbr. 1770 zu Oberwinkel im Schönburgschen.

Kurze Anzeigen.

Introduction et thème varié pour le Violon avec accomp. de Quatuor ou de Pianof. comp. et dédié à Mr. Louis Spohr par son Elève J. G. Göhring. Oeuv. 1. Brunswic, chez G. Meyer jun. Pr. avec accomp. de Quat. 18 Gr.; de Pianof. 14 Gr.

Die Einleitung im verschiedenen Tempo ist dem Ganzen sehr angemessen und so leicht eingänglich, als die Variationen selbst, die sämmtlich, es sind 4, wohl einen geübten Violinspieler voraussetzen, aber nicht schwieriger sind, als es den Meisten recht ist. Kann man nicht sagen, dass sich Unerhörtes in ihnen ausspreche, so ist doch überall auf Gefälliges in wirksamer Aufeinanderfolge Rücksicht genommen worden, so dass wir dem Ganzen vor nicht zu schwer zu befriedigenden Hörern eine gute Aufnahme versprechen dürfen. Es ist eine hübsche Unterhaltungsmusik für öffentliche Concerte in solchen Städten passend, wo sich nicht mehr als ein Begleitungsquartett zusammenbringen lässt, übrigens für musikalische Hausvereine, wo sich auch überall zur Begleitung ein Pianofortespieler finden wird, der ganz Leichtes vorzutragen hat. Auch zu Uebungen angehender Concertspieler ist das Erstlingswerkchen zu empfehlen, dessen Componist Hofmusiker in Coburg ist.

1. *Singebuch für Schulen, eine Sammlung* 2-, 3- u. 4*stimmiger Lieder von verschiedenen Componisten, nebst den nothwendigsten Sing-Vorübungen, herausgegeben von C. Schade u. E. Heuer,* Gesanglehrer an der höhern Bürgerschule zu Halberstadt. 2te Auflage. Leipzig, bei Heinr. Weinedel.
2. *Funfzig Lieder zum Gebrauche bei dem ersten Unterrichte im Gesange, zunächst für die*

untern Klassen des K. Andreanums und für die Töchterschulen zu Hildesheim bestimmt. Grösstentheils 2- u. 3stimmig nach bekannten u. nach eigenen neuen Melodieen bearbeitet u. herausgegeben v. *G. F. Bischoff.* Erste Sammlung. 3te Auflage. Mit einem Anhange. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Beide Schulwerkchen haben sich also den Beifall des Publikums errungen, so dass wir, wie bei neuen Auflagen in der Ordnung, sind sie nicht namhaft verändert, nichts hinzuzusetzen haben, als den Wunsch, dass sie ferner Nutzen verbreiten mögen. In beiden Sammlungen hätten wohl Dichter und Componisten genannt werden können.

Ditirambo per trè voci di Tenore coll' accomp. di Piano comp. da Fr. Curschmann. Op. 10. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Dieser italienisirende Gesang des beliebten Liedercomponisten hat, wie bereits angezeigt wurde, in Berlin lebhaften Beifall gefunden; er wird ihn überall finden, wo er in muntern Gesellschaften angemessen vorgetragen wird. Es gehören 3 hohe Tenore dazu. Dies und ein paar wunderlich gestellte Nötchen sind die kleinen Schwierigkeiten, die einer allgemeinen Verbreitung entgegenstehen könnten. Wo sich drei hohe Tenore, die sicher intoniren, zusammen befinden, wird das muntere Evviva Bacco an guter Stelle sein.

---

1. *Tre Ariette* No. 1. *Non giova il sospirar etc.* No. 2. *Bei labbri che amore etc.* No. 3. *Questi capegli bruni etc. per voce di Mezzo-Soprano con accomp. di Pianof. composte dal Sign. Maestro Gaetano Donizetti.* Ebend. Pr. 8 Gr.
2. *Due Ariette.* No. 1. *Vanne o rosa fortunata etc.* No. 2. *Dolente imagine etc. per voce di Mezzo-Soprano con accomp. di Pianof. composte da Sign. Maestro Vincenzo Bellini.* Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Leichte kleine Gesänge, wie sie beiden bekannten Componisten, bringen sie nicht Bravour, eigen oder vielmehr dem Lande ihrer Heimath u. der Zeit zuständig sind. Liebhabern werden sie gefallen; auf das Uebrige kommt hierbei nichts an. Die Verlagshandlung, wohl wissend, dass Viele, die italienisch singen, die Sprache nicht verstehen, hat diesen Sängerinnen den Gefallen gethan, ein Blättchen mit wörtlich teutscher Uebersetzung, nicht für den Gesang, sondern zum Verständniss des Textes, einzulegen. Allerdings dankenswerth, wenn auch nur im Stillen.

---

1. *Danses de Carneval 1833 et 1834 à Berlin composées pour grand Orchestre — par C. F. Müller.* Berlin, chez Bechtold et Hartje. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.
2. *Danses de Carneval d'Année 1835 à Berlin comp. pour grand Orchestre.* Von *demselben.* Ebendaselbst. Pr. 20 Sgr.

Für Märsche, Tänze und Harmoniemusik hat der genannte Componist bereits viel gethan und hat von Fürsten und Fürstinnen nicht wenige Beweise des Beifalls erhalten. Auch diese Karnevalsergötzungen für volles Orchester sind wirksam.

Introduction und Polonaise für Pianof. comp. — von Carl Abel. Op. 28. Hildburghausen, im Verlag der Kesselring'schen Hofbuchhandlung.

Ein artiges Stück für mässig geübte Spieler, wobei auf Verdoppelungen und Octavenfortschritte nichts ankommt. Es wird eine gute Zahl Freunde haben.

Auch ein Strauss! Zum Karneval 1835 gewunden. Walzer für das Pianof. — v. *Carl Köhler.* Nürnberg. In Comm. b. Riegel u. Wiessner.

Die Einleitung ist wunderlich, die Walzer sind nicht ungewöhnlich und im heutigen harmonischen Geschmacke, übrigens sehr leicht ausführbar.

Neue Musikalien.

Bei Moritz Westphal in Berlin erschien so eben und ist durch jede solide Buch- u. Musikhandl. zu beziehen:

Reissiger, F. A.,

Erinnerung an Das Lager bei Kalisch

für das Pianoforte. Pr. 12½ Sgr.

Inhalt: Marsch der Preussen, Marsch der Russen, Kalischer Favorit-Galopp, 1 Fischbacher und 1 Danziger Walzer.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten October. N°. 42. 1835.

Recensionen.

Geschichte des christlichen, insbesondere des evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik von Entstehung des Christenthums an, bis auf unsere Zeit. Nebst Andeutungen und Vorschlägen zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus. Ein histor.-ästhetischer Versuch von *Joh. Ernst Häuser.* Mit 4 Abbildungen und 24 Musik-Beilagen. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse. 1834. in 8. S. 378. u. 26 Notenbeilagen.

Angezeigt von G. W. Fink.

Uebersichtliche Darstellungen und allgemeine Geschichte aller Art sind bekanntlich in den neuesten Zeiten das Vorherrschende im Fache des Wissenswerthen geworden. Die Schriftsteller beeifern sich, dergleichen zu liefern, weil es die meisten Leser, die sich unterrichten wollen, lieben, so schnell als möglich zu einer Gesammtansicht zu gelangen. Ernste Untersuchung einzelner, aus einem Ganzen herausgehobener Gegenstände sind ihnen in der Regel zu weitläufig; auch kann ihnen wohl ein nicht geringer Theil kaum ohne zu grosse Anstrengung folgen, denn sie setzen Begriffe und Kenntnisse voraus, die man sich zu erwerben keine — Zeit hatte. Dazu kommt das freundliche Verlangen an Alle, die etwas zu lehren haben: Fahret fein säuberlich mit dem Knaben Absalon. Nur nicht anstrengen! Es muss hübsch hinter einander fort fliessen bis ins Meer, damit das Schifflein lustig vorwärts fahre. — Dawider hätte ich nicht das Geringste, wenn es nur gehen wollte. Allein in vielen Dingen geht es wirklich vor der Hand noch nicht, aus dem einfachen Grunde, weil wir noch nicht so weit sind. Das ist nun namentlich noch bis jetzt im Geschichtl. d. Tonk. der Fall. Hier gibt es noch so Vieles zu untersuchen, dass wir uns lieber an gründliche Erörterungen einzelner Thatsachen, als an übersichtliche Wagnisse halten sollten. Wir kommen sonst aus dem Irrthume gar nicht heraus. Wollen wir uns dieser, allerdings ernstern und mühevollern, aber dafür auch allein nutzreichen Schwierigkeit nicht unterziehen: so wird die Zukunft von unserer Thätigkeit der Art nicht viel Gewinn haben, ja sie wird sich mit Recht über uns beschweren, als über solche, die ihrem bequemen Vergnügen am Unhaltbaren mehr fröhnten, als es einer rechtlichen Väterlichkeit, ja sogar einer echten Wohlhabigkeit unsers eigenen Genusses gebührt. — Damit rede ich nicht allein gegen die Schriftsteller der Art, obwohl auch gegen diese, sondern auch, und noch mehr, gegen die Flüchtigkeit nicht weniger Leser. Wie man auf Dampfschiffahrzeugen und Eisenbahnen von einem Orte zum andern fliegt, so will man auch, einen witzelnden Nachbar an der Seite, im Felde der Gelehrsamkeit und Kunst die Welt durchfliegen. Geschwind geht's, das ist wahr. Wenn man sich aber an keinem Orte gehörig verweilt, wie will man da etwas sehen, etwas kennen lernen? So viel sollte man doch endlich wissen: Wer Alles will, will nichts. Und doch haben Viele das schlichte Sätzchen verlernt. Oder haben wir es nicht erfahren, wie gern man sich die allumfassendsten Pläne und Windbeuteleien aufbinden lässt, die gar nicht erfüllt werden können? Enttäuscht wird man schon bald genug. Wenn nur unterdessen des Guten und Echten nicht zu viel verloren ginge! Dampf und Glaubseligkeit ist überall besser, als in der Gelehrten-Republik; da heisst es Licht! Nun wollen aber die Leute gewöhnlich die ganze Welt in ihre kleine Menschenhand fassen, wie eine Kegelkugel, mit der sie immer alle Neune schiessen wollen; und am Ende, geht es noch glücklich, wird es eine Methode, die für dreie gälte, wenn sie nicht den letzten noch erwischt hätte. Macht man die Beschäftigung zum Spiel, so wird sie kindisch und

in der Kinderei übermüthig, so lange wir noch vom Verdienst unserer Voraltern, als vom Erbe, zu zehren haben. Dann, wäre es verbraucht, gibt sie gewiss klein zu. So weit darf es nicht kommen, und darum stemmen wir uns gegen die herrschende Art der Zeit, auch da Allgemeines und Uebersichtliches geben zu wollen, wo es noch gar nicht auf echte und gründliche Weise möglich ist. Es führt zu nichts, als zu vielseitigem Nachtheil, bei allem Fleisse, den man solchen Unternehmungen, die in der Vorliebe der Zeit ihren Grund haben, keineswegs immer absprechen kann; denn das Lesen, Ausheben, Abschreiben und Wiederzusammenstellen macht eine Menge Mühe, die nur leider mehr oder minder vergeblich ist, sobald man Quellen von Wasserständern nicht unterscheiden will.

Solchen Fleiss des Sammelns und Wiederzusammenstellens des Gefundenen und den redlichen Willen, dem Leser mit Bequemlichkeit eine Menge der Zeitfolge nach geordneter Materialien in einem Bande zu bringen, gestehen wir Hrn. Häuser mit Vergnügen zu: dagegen vermissen wir gerade das, was ein solches Werk nützlich macht, Selbstuntersuchung, Quellenstudium. — Nehmen wir mit Uebergehung des Alterthümlichsten gleich das 3te Kapitel, S. 28, mit der Ueberschrift: Von der Entstehung und Vervollkommnung der Orgel. Hier beginnt der Verf., nachdem er im vorigen Abschnitte von Carls des Grossen Zeiten geredet hatte: „Um diese Zeit fällt wahrscheinlich die Erfindung der Orgel, wenigstens ihre Einführung in den abendländischen Kirchen, dienend zur Begleitung des Kirchengesanges.“ Der ganze Satz ist sehr oberflächlich. So spärlich fliessen hier die Quellen nicht, als der Verf. zu meinen scheint; die Deutungen der Neuern haben den Gegenstand entstellt; ja der Verf. widerspricht sich später selbst. Immer und auch hier wird der Dudelsack, welcher richtiger zu beschreiben gewesen wäre, als Grundlage zur Idee der Orgel angenommen: wir haben aber bereits gezeigt, dass das Alterthum Instrumente besass, die der Orgel weit näher stehen. Dann nennt der Verf. den alten griechischen Mathematiker und Mechaniker, welcher Orgeln verfertigte, immer Etesibius und Etesebius, führt viele Schriftsteller an, die von seinem Orgelwerke schrieben, und hat doch den Namen falsch gelesen. Der Mann heisst Ktesibios. Der Verf. hat also offenbar die Quelle nie gesehen. Die ganze Beschreibung ist falsch, und die beigegebene, aus Forkel genommene Figur ist es gleichfalls. Die Windorgel, ohne Hülfe des Wassers, wird auch hier wieder hergebrachter Maassen nicht vor dem achten Jahrh. christlicher Zeitrechnung angenommen. Wir werden diesen Gegenstand nach den Quellen ehestens berichtigen. Die Erfindung des Pedals von Bernhard dem Teutschen wird immer noch 1470 gesetzt, ob wir gleich schon bewiesen haben, dass es eher sein muss. Bemerkenswerth sind die Angaben des Verf., dass an teutschen Orgeln schon früher Pedale vorhanden waren. — S. 41 wird gesagt, die an den Gottesdienst gebundene Musik sei zu Karls des Grossen Zeiten nach Gallien, England, Teutschland, Helvetien, Friesland und Russland eingedrungen. Abgesehen davon, dass sie schon früher in manchem der genannten Länder eingeführt war, wie kommt denn Russland hieher, das sein Christenthum und seine liturgische Musik der griechischen Kirche verdankt? Die Diaphonie als Spur des Contrapunktes(?) ist zu früh angesetzt. Was der Verf. von Alfreds des Gr. Gesangesverbesserungen schreibt, lässt sich nicht beweisen, nicht einmal die Anstellung eines Professors der Musik zu Oxford, obgleich Einige sogar den Namen des Professors nennen. Auch die folgenden Erzählungen sind nicht genau. Wollten wir uns aber auf die Berichtigung aller gedrängt zusammengehäuften Angaben einlassen, müssten wir ein Buch schreiben. So fleissig nun auch diese Zusammentragungen gemacht sind, so wäre es doch gewiss weit nützlicher gewesen, wenn der Verf. dieses Alles übergangen und dafür den Faden der Untersuchung der evangelischen Choräle da aufgenommen hätte, wo ihn H. Hoffmann in seiner Geschichte des deutschen Kirchenliedes (Breslau, 1832) abbricht. Da hätten denn die Beweise und Erörterungen ausführlicher und gründlicher ausfallen können und müssen; das Buch würde aber auch zuverlässig mehr genützt haben. In der Beschränkung zeigt sich der Meister.

Am auffallendsten sind uns noch folgende Behauptungen gewesen: Gegen die Mitte des 14ten Jahrh. fing die Musik im südlichen Italien durch Niederländer an zu grünen, wie eine vom Frühling neu belebte Aue (S. 46); — bis 1500 war die Musik in Italien am weitesten vorgeschritten (? S. 50); — die Deutschen erbaueten ihre Tempel auf hohen Bergen oder in dichten Hainen, ihren Thuisko zu verehren (? S. 51). — S. 61 soll Luther den Grund zur Reformation gelegt haben. Nicht doch! er war schon gelegt. Das war

das Werk seiner Vorgänger und des Geistes jener denkwürdigen Zeit. Auf diesem Grunde baute er sein Werk. Auch ist der Schluss übereilt: Luther habe durch seine Musik noch mehr, als durch seine Dichtung bewirkt, weil die erste noch gebraucht werde, die andere nicht. Erstlich sind Luther's Dichtungen noch nicht so zurückgesetzt, wie der Verf. glaubt, und zweitens, wenn es so wäre, wie es doch nicht ist, so wäre es doch nur ein Beweis, dass die Dichtung bessere Fortschritte gemacht habe, als die kirchliche Musica; oder auch, dass in der unklareren Kunst der Musik Manches durch das Ehrwürdige des Alters und durch heiligen Gebrauch von Jugend auf einen Gefühlswerth erhalte, auf den der Verstand nicht so begründeten Einfluss habe, als auf Worte, die neben der Empfindung auch bestimmte Gedanken geben. — In der Componistenreihe der kirchlichen Melodieen hätten wir die Beweise ausführlicher, d. h. nicht weitschweifig, sondern genauer gewünscht. Noch wollen wir es nicht ganz mit Stillschweigen übergehen, was der Verf. nicht ohne Bitterkeit S. 256 über den alten Choral in rhythmischer Hinsicht sagt. Wir wünschten, er hätte sich noch deutlicher darüber ausgesprochen. Verstehen wir den Verf. recht, können wir seine Meinung durchaus nicht theilen. So mannichfach im Rhythmischen, als hier der Volkschoral angenommen zu sein scheint, war er keineswegs. Man verwechselt den künstlichen Satz für den Sängerchor mit dem Choral für das Volk. Ein einziger Blick in das Gesangbuch der Böhmischen Brüder und in die luther. Agende (zu Wittenberg) wird Jeden davon überzeugen. So gross, als der Verf. es will, war die Kunst des Volkes in jener Zeit gar nicht; ist auch zur Andacht nicht eben nöthig.

Was uns am meisten auffällt, ist die bunte Anführung bald sehr tüchtiger, bald aber auch solcher Werke und Bücherchen, auf die sich kein Mensch, der sie nur etwas genauer kennt, verlassen kann. Und doch sollen sie als Beweise gelten. Hierin wäre genauer zu sichten gewesen.

Bei der zweiten Abtheilung des Buches: „Andeutungen und Vorschläge zur Verbesserung des musikalischen Theiles des evangelischen Cultus", S. 235 bis 378 — verweilen wir nicht, weil wir nächstens bei einer andern Veranlassung davon zu reden haben, wo sich das Wichtigste mit anbringen lässt ohne unnütze Wiederholung.

Trotz diesen zum Besten unserer Literatur nothwendigen Bemerkungen und frommen Wünschen gebührt dem Werke dennoch, um der fleissigen Zusammenstellung willen, eine gute Stelle unter den augenscheinlich wohlgemeinten; ja es wird für nicht Wenige eine anregende und mannichfach nützliche Lektüre sein. Dass übrigens der Hr. Verf. in seiner Vorrede unter Anderm auch auf die unsere zum Buche „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" in Gedanken und Wortausdruck genaue Rücksicht genommen und stillschweigend auf seinen Gegenstand übertragen hat, kann uns nur ehrenvoll sein.

Sechs und zwanzig Uebungen für die Flöte in allen Dur- u. Moll-Tonarten, mit Vorhergehender Durchleitung der Tonleiter, einem kleinen Präludium und erklärenden Bemerkungen über Zweck u. Vortrag componirt — von A. B. Fürstenau. Kreutz-Tonarten; Be-Tonarten. 107tes Werk, 1s u. 2s Heft. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diesen allen vorwärts strebenden Flötisten bestens zu empfehlenden Uebungen, welche dem Conservatorium der Musik zu Prag gewidmet sind, geht ein Vorwort des anerkannten Meisters auf der Flöte voran, das in vieler Hinsicht merkwürdig und in Erklärung dessen, was der Verf. mit seinen nützlichen Gaben zu bezwecken wünscht, hinlänglich deutlich ist. Wir enthalten uns nicht, den Lesern diese Vorrede in ihrem ganzen Umfange, anstatt eigener Auseinandersetzung, getreu mitzutheilen:

„Die Flöte gehört zu denjenigen Instrumenten, in denen, nach Bau und Vermögen, sich ein bewundernswürdiger Charakterreichthum ausspricht. Sie ist ein treuer Wiederhall der menschlichen Seele, welcher sie aus dem Bereiche der heitern Ruhe und Fröhlichkeit zu den Tiefen der Schwermuth, ja bis in das Gewirr der Leidenschaft folgt, ohne sich jemals dem mit ihrem Wesen innig vermählten Gesetze der Schönheit zu entfremden. Dabei hat, unter beinahe allen Instrumenten, sie sich im Laufe der Zeit am wenigsten von ihrer angestammten reizenden Einfachheit entfernt, und schon dieser Umstand würde, selbst wenn die dafür zeugenden geschichtlichen Quellen fehlten, ihr unergründbar hohes Alter genügend darthun. Die Natur selbst war die Erfinderin der Flöte und hat derselben ihre unveräusserlichen Züge aufgeprägt, so dass man sie mit gutem Rechte ein Urinstrument

nute erst noch einige Minuten auf einen glühenden Rost legen würde. Nun lesen Sie. Vor einigen Jahren wurde ich mit einigen meiner Bekannten in einer podolischen Stadt von der Mutter der Braut, eines schönen wohlgewachsenen Mädchens, auf den Abend zur Hochzeit in die Behausung des Brautigams eingeladen, welcher Tags vorher mit seinem reichen Vater von Brody dahin angekommen war. Wir stellten uns ein; fanden ein grosses Zimmer voll männlicher jüdischer Hochzeitgaste, alle in schwarzen polnischen Sabbathskleidern und neugierig erkundigte ich mich sogleich bey einem meiner Bekannten, nach dem glücklichen Brautigam, dem nun nach einer Viertelstunde die schlanke, schwarzaugige, achtzehnjahrige Rahel zu Theil werden sollte. Er zeigte auf eine — Person, die ich zum männlichen Geschlecht rechnen musste, weil sie wie die übrigen anwesenden jüdischen Manner auch in ein schwarzes Feyerkleid eingewickelt und ihr Kopf mit einem grossen Sabbathshut bedeckt war. Dieses Menschenwesen sass zwischen seinem Vater und noch einem andern alten Juden, die ihm halblaut, aber sehr ernsthaft zuzureden und ihn — wie zu etwas zu nothigen schienen. Da ich in ihm nichts weniger als einen Brautigam und noch weniger den Brautigam der schonen Rahel vermuthete; so wiederholte ich meine Frage an meinen Cicerone und erfuhr nochmals zu meinem grossen Erstaunen, dass jenes kleine, blasse, zwölfjahrige, lebende Kind der Krippe wirklich derjenige sey, für den ich einen Finger meiner Hand gewettet hatte, dass er es — nicht sey. Auf einmal traten vier jüdische Tonkünstler mit zwey Violinen, einem Hackbret und einem Violoncell vor den Brautigam und die beyden alten Manner, und spielten piano ein choralahnliches Adagio. Das dringende Zureden der Alten auf den Brautigam wurde starker: er aber schien sich nicht daran zu kehren. Die Musik wurde etwas lauter; die beyden Alten fuhren im Nothigen und Zureden fort; einer der Hochzeitgaste verstärkte es sogar durch heftige Demonstrationen: aber der Brautigam blieb unverändert. Nun fingen die beyden Alten an zu weinen — zu schluchzen — zu heulen — tutti die jüdischen Hochzeitmänner, welche sich dem Brautigam gegen über zu postiren suchten — die Musik spielte forte. Auf einmal zog auch der kleine Brautigam Augen und Mund in Wasserfalten. Die Alten bemerkten es und heulten ihm mit Rohrwolfsstimmen in das Gesicht. Die Musikanten spielten fortissimo und der erste Violinist legte sich nun beym Spielen mit Brust, Geige und Bart so nahe an das Ohr des Brautigams, dass diesem kein vier und sechszigtheilchen Ton ungenüzt vorbeystreichen konnte. Nun brach auch der — Angstschweiss schwitzende Brautigam in ein ähnliches Heulen aus, die Schleusen seiner Thränensäcke wurden geoffnet; es stürzten sich Thranen daraus über die bleichen Wangen. — Diese Erscheinung war ohne Zweifel dem jüdischen Tonkünstlern das Zeichen des höchsten Triumphs ihrer Kunst: denn nun erst strichen die Violinisten wüthend darauf los. Jeder ihrer Töne flog mir wie ein Pfeil durch mein Gehor; der Hackbretmann zerarbeitete sein Instrument mit den Hammern auf eine wirklich barbarische Manier und nur allein der Violoncellist ging mit seiner Bassgeige etwas menschlicher um, vermuthlich weil ihm sein Standort am heissen Ofen hinderte ähnliche Freudengewaltthatigkeiten an ihr auszuüben. Auch mir lief der Schweiss über das Gesicht. Ich sann und sann und wollte den Zweck dieses Zuredens, Nothigens, Vorweinens, Mitweinens, Vorheulens, Vorhollenmusicirens und endlichen Heulens und Weinens des Brautigams errathen — vergebens —! Ich suchte also die Schlüssel zu diesem Schlosse bey meinem Cicerone und da — da haben Sie ihn, wie ich ihn von ihm empfing. Jeder jüdische Brautigam, sagte er mir, muss vor der Hochzeit Reue und Leid über seine begangenen Sünden fühlen und über sie weinen. Kann er nicht zum weinen kommen, hilft kein Zureden und Vorweinen; so wird so lang ein Lamentirliches auf den Geigen gespielt, bis er weint; denn ohne das wird er nicht ge-

einen Autochthonen der Musik nennen könnte. — Bei einem Instrumente, dessen Ursprung sich in das graueste Alterthum verliert, das siegreich in den Umwälzungen von Jahrtausenden bestand und, mit dem Reize ewiger Neuheit, in einer im Ganzen doch nur unwesentlich veränderter Gestalt, auf unsere Zeit kam, muss es um so mehr befremden, dass in unsern Tagen seine Ausbildung mit der anderer Instrumente nicht völlig gleichen Schritt gehalten hat, dass es meist mit einer feststehenden, bequemen Herkömmlichkeit, einer den Kenner mit Recht verletzenden Oberflächlichkeit behandelt und selbst in seiner Theorie im Allgemeinen noch sehr vernachlässigt wird. Der Grund liegt wohl hauptsächlich darin, dass die Flöte leichter, als irgend ein anderes Instrument, ihren Zögling zu einer gewissen Fertigkeit gelangen lässt, die derselbe dann gern als das überhaupt zu erreichende Ziel ansieht, von wo aus kein wesentliches Weiterschreiten mehr denkbar sei. Allein die, welche diesen Wahn hegen, stehen genau erst auf dem Punkte, wo das eigentliche Studium erst beginnen sollte, und wo das Instrument, dessen (um mich dieses Ausdrucks zu bedienen) materielle Seite der getäuschte Kunstjünger mit dessen Wesenheit verwechselt, sich in seiner höhern Natur, seiner unerschöpflichen Tiefe zeigt und nur dem berufenen Talente, dem anhaltenden Fleisse Hoffnung macht, sie zu ergründen. — Der Verf., welcher, in einem langen, innigen Umgange mit diesem Instrumente, sich demselben nach Kräften befreundet u. vertraut gemacht haben dürfte, glaubt durch gegenwärtige Arbeit den Freunden der Flöte auf eine willkommene Weise zu begegnen. Er hat diesen Uebungsstücken nicht nur eine fassliche erklärende Anleitung beigefügt, welche den Studirenden mit Zweck und Gegenstand vertraut macht, sondern auch Sorge getragen, dass demselben Gelegenheit gegeben wird, sich in allen vorkommenden Tonarten zu versuchen, indem die Flötenspieler sich meist in einem zu beschränkten Kreise von Tonarten bewegen und viele der für das Instrument dankbaren gar nicht in Anwendung bringen. — Derjenige, welcher sich dieser Anleitung zu bedienen beabsichtigt, möge, um die Uebungen möglichst zweckmässig zu studiren, hauptsächlich folgende Vorerinnerungen im Auge behalten. — Er übe die Stücke langsam ein, nehme dabei stets Rücksicht auf ein richtiges Lesen der Noten mit allen Versetzungszeichen, damit sich keine Fehlnoten einschleichen, und suche durch immer schneller**es** Spielen allmälig zur vollkommensten Ausführung zu gelangen. Ein wesentlicher Theil beim Flötenspielen ist das Athemholen. Je mehr Noten in einem Athemzuge der Bläser zu geben im Stande ist, desto mehr gewinnt seine Darstellung an Einheit, dagegen ohne richtiges Eintheilen des Athems kein guter Vortrag möglich und deshalb die grösste Vorsicht anzuwenden ist. Zur Erleichterung für den Spieler ist in diesen Uebungsstücken da, wo am zweckmässigsten Athem geschöpft werden kann, ein Zeichen (!) bemerkt, und wird demnach auf alle angegebene Bezeichnungen, die sich auf Vortrag, Geist und Charakter beziehen, die beste Aufmerksamkeit anempfohlen."

Was der Meister will und für wen er diese Uebungen schrieb, ist klar. Die Regeln selbst sind vortrefflich, wie die Uebungen selbst. Es kann nicht fehlen, dass sie dem Fleisse den grössten Vortheil bringen. Jeder Flötist, der etwas Tüchtiges leisten will, wird sich von selbst damit vertraut machen.

Impromptu
an Demoiselle Sabine Heinefetter,

als sie in Begleitung des Hrn. Kapellmeisters Bernard Romberg den Schlosweinkeller (genannt das Blutgericht) zu Königsberg mit ihrer Gegenwart beehrte.

Sei uns gegrüsst in Bacchus stolzen Hallen,
Du, des Gesanges Königin,
Der ächten Kunst geweihte Priesterin,
Lass unser Loblied Dir gefallen!

Wenn Tausende zum Tempel wallen,
Wo Du besaiterst Herz und Sinn,
Wo Jeder giebt dem süssen Rausch sich hin,
So mög' von Wenigen auch hier Dein Lob erschallen.

An Deiner Seite sitzt der Edelste der Söhne
Apollo's, aller Kunstbeflissnen leuchtend Ziel,
Ein Berg an Hoheit, würdevoll wie Rom:

So gleicht das Blutgericht heut' einem Dom,
In dem erschallt Gesang und Saitenspiel
Und sich vermählt die Zauberkraft der Töne.

Musikalische Topographie von Wittenberg.

Seit 1808 wurde Hr. Frdr. Philipp Christian Mothschiedler als Universitätsmusikdirector an der Schlosskirche angestellt. Geb. d. 17. Octbr. 1774 im Marktflecken Heinrichs bei Suhl, studirte er in Koburg und Wittenberg Theologie und wendete sich zur Musik, in welcher er sich hauptsächlich

durch das Lesen dieser Blätter (nach seinem eigenen Ausspruche) weiter bildete. Den Sängerchor, dessen Dasein nur von milden Beiträgen gefristet wurde, fand er eingegangen und seine Thätigkeit allein auf die Orgel beschränkt. Bei der Veränderung des Schulwesens 1816 wurde M. auch Cantor an der Stadtkirche, von welchem Amte der Schulunterricht getrennt wurde. Er hat wöchentlich 9mal öffentlichen Gottesdienst und zur Fastenzeit 13mal zu verwalten; für die Unterhaltung des wiederhergestellten Sängerchores zu sorgen; wöchentlich 2 Singestunden in der Communalschule und 3 im Gymnasium zu geben. Mit Hülfe dieses noch nicht starken Chores und einiger Dilettanten werden zuweilen Kirchenmusiken v. Haydn, Händel, Mozart u. a. w. versucht. Vor einiger Zeit hatte Hr. M. einen rein 4stimmigen Gesang-Verein, der aber nur 1½ J. bestand, weil alle Mitglieder Solo singen wollten. Ganz kürzlich hat sich ein neuer Männergesangverein gebildet, von welchem also noch nichts zu sagen ist.

Nachrichten.

Berlin, den 4. Octbr. 1835. Nicht allein wegen meiner Abwesenheit von hier, sondern auch durch den fast gänzlichen Mangel an interessanten musikalischen Neuigkeiten bin ich zu einer zweimonatlichen Unterbrechung unserer Correspondenz veranlasst worden. Während ich mich an den Natur-Schönheiten des reizenden Elb-Florenz labte, hatte hier der warme und trockene August etwas stürmisch begonnen, indem Excesse roher Volksmenge die allgemeine Freude eines, Preussen so hochwichtigen, Festtages störten. Zur Feier des 3. August war, ausser der alljährlich Statt findenden Wiederholung des Spontini'schen Festmarsches und Volksgesanges, Cherubini's Lodoiska neu einstudirt. Dem. Grünbaum hat die Titelrolle, der Tenorist Schäfer aus Hamburg den Floresky mit gutem Erfolg gegeben. Die treffliche Musik hat auch jetzt allgemein wieder angesprochen, leider hat indess die werthvolle Oper zurückgelegt werden müssen, da Dem. Grünbaum auf Urlaub nach Wien verreist, auch Hr. Bader schon längere Zeit abwesend und der neu engagirte Tenorist, Hr. Eichberger, noch nicht eingetroffen ist. Ueberdies fehlt noch immer eine erste Sängerin gänzlich. Mad. Seidler u. Dem. Lenz sind jetzt, nebst Dem. Lehmann (Alt oder Mezzo-Sopran), die alleinigen Stützen der Oper, wie Hr. Mantius der einzige Tenor. Auch die Lücke eines Baritonisten, welche durch den Abgang des Hrn. Hammermeister entstanden, ist bis jetzt noch nicht ersetzt, da Hr. Pöck zurückgetreten ist und, dem Vernehmen nach, in Prag bleibt. Auch die beabsichtigte Anstellung der Mad. Fischer aus Karlsruhe hat Hindernisse gefunden. So hat sich denn nothwendig das Opern-Repertoir nur auf wenige kleinere Singspiele beschränken müssen. Ein Bassist Hahn aus Cassel hat in einigen Gastrollen, z. B. des Sarastro, Caspar im Freischütz u. a. w., nur theilweise angesprochen.

Der September brachte uns eine angeblich neue, eigentlich aber schon alte Oper: „Die Rosenmädchen" nach Theaulon von Kotzebue, mit Musik von Lindpaintner. Die Composition ist melodisch und natürlich, dem Text angemessen, theilweise jedoch in den Formen nicht mehr zeitgemäss. Durch eingelegte Arien und Lieder von französischen und italienischen Tonsetzern stellte sich der Contrast noch schärfer heraus. Der Eindruck dieses gut gegebenen Singspiels war daher auch nur oberflächlich.

Mehr sprach Mehul's „Joseph in Aegypten" durch den seelenvollen Gesang des Hrn. Mantius, die kindliche Darstellung des Benjamin durch Dem. Lenz und den würdevollen Vortrag des Hrn. Zschiesche als Jacob an. Auch Paer's Sargin ist wieder in Scene gesetzt und durch die vorzügliche Ausführung der drei vorgenannten Personen beifällig aufgenommen. Nun aber ist auch unser Bericht über das Königliche Theater schon zu Ende! — Man spricht jetzt von italienischen Opernvorstellungen mit Mad. Masi und Hrn. Nourrit dem Jüngern. Auch die Tänzerinnen Dem. Elsler werden aus Paris erwartet. Ein neues Ballet von dem jüngern Taglioni „Undine" soll sehr prachtvoll und kostbar vorbereitet werden.

Die lange Abwesenheit des Königlichen Hofes während des Aufenthalts in Schlesien, Kalisch u. Teplitz hat hier grosse Stille in Geschäften, wie in Vergnügungen veranlasst. Mitte October wird sich indess wohl Alles wieder beleben. — Auf der Königstädter Bühne, welche zur Feier des 3. Augusts Titus von Mozart gab, führt Dem. Vial fort, Gastrollen zu erhöhetem Eintrittspreisen zu geben, welche vom 1sten d. an für sämmtliche Opern-Vorstellung eingeführt sind. Um auf Ti-

tus zurückzukommen, so war ich so unglücklich, einer durch Dem. Vial als Sextus sehr vernachlässigten Vorstellung beizuwohnen. Wie es hiess, hatte die Sängerin kurz vor dem Anfange der Oper den zu Genua erfolgten Tod ihres Vaters erfahren. Dieser Umstand entschuldigt allerdings grosse Zerstreuung, verfehlte Eintritte, Detonationen u. dgl. Die Direction hätte aber lieber die Oper aussetzen sollen, in welcher Dem. Gerhard als Vitellia, weniger als Bravour-Sängerin (die Arie mit dem Bassethorn ist in Hinsicht des Umfangs ihrer Stimme nicht angemessen, weshalb auch die tieferen Töne verlegt waren), als wegen ihres feurigen Vortrages und durch tiefe Empfindung allgemein gefiel. Auch die Leistung des Hrn. Holzmiller als Titus ist sehr befriedigend. Viele Tempi wurden aus Rücksicht gegen die Sängerinnen zu langsam oder zerrissen genommen, kurz — Mozart's Geist war es nicht durchweg, welcher diese italienisirte Production beseelte. Für diese Bühne eignen sich die modernen italienischen Effectopern am meisten. Wie es heisst, sollen „Moses" von Rossini und „Die Puritaner" von Bellini gegeben werden. Dem. Hähnel ist zurückgekehrt, als Alaide in der Straniera und Romeo in den Montecchi u. Capuleti mit vieler Theilnahme wieder aufgetreten. Dem. Gerhard gefällt sehr als Elisabeth in Auber's Lestocq. Semiramis von Rossini wird italienisch wiederholt, auch Anna Bolena von Donizetti.

Die Herren H. Ries, Maurer, Böhmer, Just und W. Taubert haben zur Eröffnung des neuen (im vorigen Herbste abgebrannten) Saales im Englischen Hause bereits das erste Concert dieses Wintersemesters, auch zu Anfang Novembers Quartett-Soiréen, eben solche auch die Herren Zimmermann und Genossen angekündigt. Hr. MD. Moeser unternimmt im October noch erst eine Kunstreise mit seinem jungen Sohne und wird im November ebenfalls seine Quartett- und Symphonie-Aufführungen beginnen.

Die Singakad. bereitet ein Concert zu wohlthätigem Zweck vor, in welchem ausgewählte Gesangstücke, vorzüglich die Chöre von der Comp. des verewigten Fürsten Radziwill zu Göthe's Faust zum ersten Male öffentlich ausgeführt werden sollen. Die Partitur dieses höchst interessanten Werks erscheint im November; auch der Klavier-Auszug wird bereits vorbereitet. — So hoffe ich denn, Ihnen, verehrtester Herr und Freund, einen sachreicheren Octoher-Bericht mittheilen zu können, wozu der gegenwärtige nur als Anknüpfungspunkt dienen möge.

Leipzig, am 12. Octbr. Am 9ten dieses gab uns Hr. Ign. Moscheles, Prof. an der Kön. Akademie in London, im Saale des Gewandhauses ein Extraconcert, das unter die besuchtesten gehörte, deren wir uns zu erinnern wissen, ja wir möchten es geradehin das besuchteste unter allen Extraconcerten nennen, die diesen Namen verdienen. Eben so ausgezeichnet war es in dem, was es uns brachte und wie es uns gebracht wurde. Selbst die Beihülfen waren höchst anziehend; Frl. Henr. Grabau sang eine Arie von Mozart, und unser in vielfacher Hinsicht ausgezeichneter Hauser sang eine Arie aus der ersten Oper Rossini's: „La pietra del paragone"

(Ah se destarti in seno).

Den Anfang machte des geehrten Concertgebers neue Ouverture zu Schillers Tragödie: „Die Jungfrau von Orleans", die nun sowohl in Orchesterstimmen als im Klavierausz. unter folgenden Titeln gedruckt erschienen ist bei Fr. Kistner in Leipzig:

Ouverture à grand Orchestre de Jeanne d'Arc, Tragédie de Schiller, comp. — par I. Moscheles. Oeuv. 91. Pr. 3 Thlr.

Dasselbe Werk für das Pianof., zu 4 Händen eingerichtet vom Compon. Ebend. Pr. 16 Gr.

Das mit fühlbarer Liebe und grosser Darstellungswahrheit geschriebene Werk, welches in unsern Blättern erst vor Kurzem von London aus treu und schön geschildert worden ist (3. 585), machte den würdigen Anfang. Dass ein solches, ein ganzes gehaltreiches Trauerspiel umfassendes Tongemälde seine bedeutenden Schwierigkeiten, am meisten für den Schöpfer desselben, haben muss, leuchtet im Voraus ein. Wir begaben uns daher diesmal ausnahmweise in die Probe, um Alles erst in der Zergliederung, dann im Ganzen zu beachten; und wir haben uns im ersten Werden des versuchten Werkes reich unterhalten und von der Hinstellung der Gesammtheit lebhaft angesprochen gefühlt, und noch lebhafter beim Vortrage im Concerte selbst. Je klarer man dem gelungenen Werke bei wiederholtem Hören folgen lernt, desto grösser wird es wirken. Unser trefflicher Londoner Correspondent hatte dem dämonischen Elemente mehr Finsteres, Herbes, Grelles gewünscht: wir nicht; die Verschiedenheit des Urtheils über Einzelnheiten eines wichtigen Ganzen, die in der Mu-

sik überhaupt nicht selten auch unter den Kenntnissreichsten bis in's Seltsame steigt, hat wohl hier ihren Hauptgrund in der Schwierigkeit der Gattung selbst, die zunächst an den Tondichter die grössten Anforderungen macht, aber auch vom Hörer neben allgemeiner Vertrautheit mit der Kunst noch eine ungezwungen menschliche Hingebungslust voraussetzt. Sehen wir auf die Auffassung und Versinnlichung des gehaltenen Geistes des idyllisch-romantischen Trauerspiels, so erscheint es uns im Wesen und Gehalt der Musik wahrhaft meisterlich: betrachten wir es als ein frei für sich dastehendes Tonstück, wie es dem erscheint, der die Schiller'sche Dichtung nicht kennt, oder der sich Worte in Töne nicht deutlich genug übersetzen kann, so hätten wir der tüchtig verbundenen Gestaltung in den Zusammenfügungen mancher Theile des gesunden Baues hin und wieder etwas voller abrundendes Fleisch zu wünschen, damit die Gliederungen noch weniger bemerklich sich hervorstellten. Das wäre aber auch Alles, was wir mehr für die ersten Male des Hörens und für vollallgemeine Eingänglichkeit des vortrefflichen Ganzen zu wünschen hätten. Nie hat der Künstler auf blosen Effect, sondern stets auf Geist und Wahrheit geblickt, was auch dem Befangensten namentlich in dem treu charakteristischen, still frommen Schlusse einleuchten muss, der S. 586 sehr bezeichnend eine trübe Himmelfahrt genannt wird. Schliesst irgend ein Tondichter auf so stille, wenn auch noch so geistinnige Weise, so opfert er wenigstens für die ersten Male des Hörens den lauten Beifall der in sich zurückgeführten Versammlung freiwillig selbst auf, um echter Gediegenheit und Wahrheit willen, die ihm dafür in naher Zukunft des Wiedergenusses seiner Schöpfung zuversichtlich doppelt lohnen werden. — Darauf trug uns der Meister, sogleich beim Auftreten mit Auszeichnung empfangen, den ersten Satz seines neuesten Werkes, noch MS., das Concerto pathétique in C moll vor, eine in jeder Hinsicht grossartige Leistung, die es uns nur beklagen liess, dass das Ganze noch nicht gegeben werden konnte, weil es noch nicht weiter zu Papiere gebracht worden war. Möge es bald so im steigend kräftigen Geiste vollendet werden, wie es begonnen worden ist. Nach der gleichfalls beifällig aufgenommenen Arie folgte sein neues Concerto fantastique in B dur, auch noch MS., wirklich das, was das Beiwort sagt. Wagen wir nach zweimaligem Anhören noch keine Auseinandersetzung des schwierigen und sehr lebhaft aufgenommenen Concerts, wird man dies um so angemessener finden, je mehr man sich denken kann, wie sehr des Meisters Spiel die Aufmerksamkeit der Hörer vorzugsweise auf sich zu ziehen weiss, so dass wir uns weit mehr dem Genusse des Ganzen, als irgend einer Kritik des Werkes überliessen, was wir im Allgemeinen beim Anhören jedes Musikstücks zu thun gewohnt sind, so weit es eben möglich ist. Nach der ausgezeichneten Ouverture zu den Hebriden v. Felix Mendelssohn-Bartholdy, die sehr schön vorgetragen wurde, entzückte das Duett für 2 Pianof. „Hommage à Händel", comp. vom Concertgeber, vorgetragen von ihm und Hrn. Musikdir. Mendelssohn-Bartholdy, die zahlreiche Versammlung, so dass es auf vielfachen Wunsch der Musikfreunde von beiden Meistern am 11. d., im zweiten Abonnement-Concerte wiederholt und mit gleichem Beifalle begrüsst wurde. Den Schluss des genussreichen Concerts machte eine freie Fantasie des gefeierten Meisters, welche so schön gelang und in so schwierigen Verknüpfungen gehaltvoll durchgeführt wurde, • dass wir ihn nie vortrefflicher fantasiren hörten. Ueber die Art seines Meisterspiels noch etwas hinzuzufügen, wäre völlig überflüssig, da wir schon eine möglichst genaue Beschreibung der eigenthümlichen Beschaffenheit desselben wiederholt gegeben haben.

Im zweiten, wiederum ausserordentlich gefüllten Abonnement-Concerte hörten wir die herrliche Es dur-Symphonie von Mozart vollkommen schön. Dem. Wemhold aus Amsterdam sang Scene und Arie aus Torvaldo e Dorliska von Rossini: „Dove son?" anfangs sehr ängstlich, bald so, dass sie sich die Zufriedenheit des Publikums gewann, das ihr lauten Beifall schenkte. Wahrscheinlich bleibt sie bei uns. Dann hatte der Prof. Hr. Ign. Moscheles die Güte, uns mit seinem nie ermattenden G moll-Concert zu erfreuen. Seine schöne Ouverture zu Schillers Jungfrau wurde wiederholt vom Componisten dirigirt und erwarb sich, schon besser verstanden, den gerechten Applaus der zahlreichen Versammlung. Hr. Knecht aus Aachen trug uns Thema und Variationen für das Violoncell von Merk mit Fertigkeit und Geschmack vor und erntete verdient angemessenen Beifall. Auch das 2te Finale aus Don Juan, was auf der Bühne gewöhnlich weggelassen wird, gesungen v. Dem. Grabau, Dem. Wemhold, Dem. Döring, Hrn. Gebhard (Tenor) und Hrn. Weiske (Leporello) erquickte

die Hörer. Den Schluss des reichen Abends machte das oben genannte Doppelconcert des Hrn. Moscheles, von den beiden Freunden sehr feurig vorgetragen, dass der Saal vom Beifalle der erfreueten Menge widerhallte.

Hr. Wild, berühmter Tenorist aus Wien, hat bis jetzt den Masaniello hier gegeben und ist im 4ten u. 5ten Acte herausgerufen, überhaupt mit lebhaftem Beifall anerkannt worden. Sein Gesang ist noch immer schön, wenn auch, wie natürlich, der Schmelz der Jugend von seiner Stimme gewichen ist und Manches mit fühlbarer Anstrengung hervorgebracht werden muss. Sein Falsett steht in keinem Verhältnisse mit der Bruststimme. Dennoch hat sein Gesang, der sich namentlich durch sehr deutliche Aussprache auszeichnet und durch Feuer des Ausdrucks, oft etwas Ergreifendes. Sein Spiel ist leidenschaftlich und mit dem Gesange eins; beide sind zuweilen etwas übertreibend. Hr. Pögner, Bass, sang gut, und die Stumme, Dem. Wagner, spielte beifällig. Alles Uebrige auf den Brettern war diesmal unter dem Unbedeutenden, bis auf den Vesuv, der seine Sache recht feurig machte.

Todesfall.

Bellini, Vincenzo, über dessen Geburtsjahr (zu Catanea in Sicilien) die Angaben fast überall verschieden sind, ist an einem Entzündungsfieber im September zu Paris gestorben, während man sein letztes Werk „Die Puritaner" aufführte. 18 Stunden dauerte der Todeskampf. In seiner ganzen Krankheit hatte er keine Ahnung von der Gefahr, in der sein Leben schwebte. Er hinterlässt mehre Geschwister, Vater und Grossvater, welche beiden Letzten Musiker sind. Alle Pariser Künstler haben seinem Begräbnisse beigewohnt. Dantan, welcher in glücklichen Zeiten des beliebten Componisten eine schöne Büste desselben lieferte, wird nach den Zügen des Entschlafenen eine zweite arbeiten. Wir werden ausführlicher über den früh Geschiedenen sprechen, sobald wir genauere Nachrichten über sein Leben eingezogen haben. Vorschnelles Nachsprechen schadet mehr, als es nützt.

Kurze Anzeigen.

Souvenir de Boieldieu. Variations sur un motif composé par *Charles Lud. Hofmann.* Compositeur pour le Pianof. par *Charles Czerny.* Oeuv. 352. Prague, chez Marco Berra. Pr. 1 fl. C. M.

In Czerny's bekannter Weise, vollgriffig und mit klaviermässigen, gut in die Hände fallenden und klingenden Fertigkeitsgängen. Der erfahren abwechselnden Variationen sind 6. Unser Exemplar ist sehr unsauber gedruckt.

---

1. *Fantaisie pour le Violon sur des Thèmes favoris de l'Opéra: „Le Pré aux Clercs" de Herold, av. accomp. de l'Orchestre — par François Schubert.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.
2. *Dass. Werk m. Begl. d. Pfte.* Ebend. Pr. 16 Gr.

Hr. Franz Schubert, K. Sächs. Hof- u. Kapellmusiker, ist nicht blos in Teutschland, sondern auch im Auslande durch seine Kunstreisen als meisterlicher Violinspieler u. als gebildeter Mann überhaupt allgemein gekannt. Seine Art der Behandlung seines Instrumentes in früherer u. neuster Zeit ist in d. Bl. wiederholt besprochen worden. Bei weitem die meisten Leser werden ihm, gleich uns, grosse Genüsse zu verdanken haben. Seine Meisterschaft auf der Violine, wie sein geschmackvoll verzierter Vortrag gibt sich auch in diesen Concertcomp. deutlich kund. Geschickte Violinspieler werden mit diesem Bravour- u. gesangreichen Salonstück Ehre einlegen u. einem gemischten Publikum sich angenehm machen. Das Fantasie seit längerer Zeit mit Potpourri in gleicher Bedeutung genommen wird, ist hier längst erwähnt worden. So ist es auch mit dem vorliegenden Bravourstück. Die Zusammenstellung ist unterhaltend u. den Forderungen entsprechend, welche man an ein Werk der Art macht. Fertige Spieler gehören allerdings zu einer glücklichen Ausführung. Von den Vortheilen eines Klavierauss. für solche Comp. haben wir gleichfalls schon geredet. Das unterhaltende Werk wird sich daher auch zu häuslichen Musiken und zu Uebungsversuchen ziemlich ausgebildeter Virtuosenjünger eignen.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. X.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № X. 1835.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht.

C. Mayer,

Trois Etudes pour Pianoforte.
Variations sur un chanson russe nationale, pour Pianoforte.
Variations sur un thème favori de l'Opera: Fiancée de Auber, pour Pianoforte.

Leipzig, den 1. Octbr. 1835.

C. F. Peters.

Anzeigen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.

(Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.)

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

	Thlr. Gr.
Kalliwoda, J. W., Troisième Ouverture à grand Orchestre ..... C. Op. 55.	3 —
— Variations et Rondeau pour le Basson avec accompagnement d'Orchestre ..... B. Op. 57.	1 8
— Divertissement pour l'Hautbois avec accompagnement d'Orchestre ..... C. Op. 58.	1 12
— Premier Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle, ... Em. Op. 61.	1 12
— Trois Etudes en forme de Fantaisie pour le Violon ..... Op. 64.	— 20

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Beethoven, L. van. Première Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Nouv. Edit ..... C.	1 6
— Troisième Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Nouv. Edit. ... Es.	3 —

	Thlr. Gr.
Czerny, C., Trois thèmes favoris italiens des Opéras: Anna Bolena de Donizetti, les Orgies de Carafa, Somnambula de Bellini, variés pour le Pianoforte à quatre mains. G. B. B. Op. 357. No. 1. 2. 3. à	— 18
Czerny, C., Duo brillant et concertant pour deux Pianos ..... Op. 358.	
Farrenc, L., Les Italiennes. Trois Cavatines favorites de Bellini et Carafa, variées pour le Pianoforte. C. Es. F. Op. 14. No. 1—3. à	— 7
No. 1. Cavatine de Norma.	
– 2. Cavatine de la Straniera.	
– 3. Cavatine de Berenice.	
— Variations brillantes pour le Pianoforte sur la Cavatine d'Anna Bolena de Donizetti: „Nel veder la tua costanza." ..... G. Op. 15.	— 15
Kalliwoda, J. W., Troisième Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains ..... C. Op. 55.	— 10
— Quatrième Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par C. Czerny. C. Op. 60.	2 —
— Danses brillantes et modernes. Op. 63. 4ème Collect. de Danses.	
No. 1. Six Walses	— 10
– 2. Six Galops	— 12
— l'Engagement de Danse pour le Pianof. Op. 65.	— 10
— Divertissement facile pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Viola et Violoncelle ..... C. Op. 66.	— 20
Spohr, L., Jessonda, Opéra en trois Actes. Arrangé pour le Pianoforte et Violon	5 —

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in *Bonn*

Der Frc. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 kr. rhein.

	Fr. Ct.
Arnold, 3 Rondeaux brill. p. Pfte sur des motifs fav. de Norma de Bellini. Op. 19. No. 1. 2. 3. à	1 50
Bach, J. Seb., 48 Preludes et Fugues. Liv. 1. 2. Neue Ausgabe ..... à	12 —

	Fr. Ct.
Beethoven, Op. 30. 3 Sonates p. Pfte av. Violon. No. 1 in A. No. 2 in C moll. No. 3 in G. Neue Ausg.	à 3 25
Beethoven, Op. 60. 6 gr. Sonates p. Pfte, Violon et Vlle. No. 1 in F. 2 in G. 3 in D. 4 in C m. 5 in A. 6 in B. Neue Ausg.	à 4 —
Chaulieu, Caprice brill. sur la Tyrolienne de Mad. Malibran p. Pfte.	1 25
Czerny, Ch., Variat. brill. sur un air ital. fav. Vien quà Dorina bella, p. Pfte. Op. 356.	2 50
Farrenc, Les Italiennes: 3 Cavat. fav. de Bellini et Carafa var. p. Pfte. Op. 14. No. 1 de Norma. No. 2 de Straniera. No. 3 de Beresice.	à 1 50
— Variat. brill. p. Pfte Cavat. de Anna Bolena. Op. 15.	2 —
Loewe, C., Ouvert. a. d. Oper: Die drei Wünsche p. Piano à 4 m.	2 —
Mocker, A., 2 Divertissemens p. Piano sur th. fav. Anna Bolena et La Straniera. No. 1 et 2.	à 1 50
Beethoven, Portrait in Kupfer	3 —

Neue Musikalien
im Verlage
von
Wilhelm Paul in Dresden.

	Thlr. Gr.
Becker, C. F., Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15—17. Jahrhundert, für Singvereine und zum Studium für Tonkünstler (Partitur). Heft 3. 4. (Wird fortgesetzt).	à — 12
Bellini, V., Potpourri p. le Pfte de l'Opéra: La Sonnambula.	— 16
Czerny, Carl, Die ersten Lectionen für Anfänger im Pianof.-Spiele, enthaltend 50 Uebungsstücke, Studien und Präludien in fortschreitender Ordnung und mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 359. complet gebunden 1 Thlr. 16 Gr. einzeln No. 1. 2.	2 — 20
Mühling, A., Das ferne Land. Gedicht v. Ortlepp für eine Sopran-Stimme m. Begl. des Pfte u. Violoncell ad lib.	— 10
Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme m. Begl. des Pfte. Op. 99.	— 18
— Lieder u. Gesänge für eine Bass- od. Bariton-Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 100.	— 16
— Die beiden Raucher. Kom. Duett nach Grisbel mit Begl. des Pfte.	— 4
Thiele, E., Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 4.	— 10
— 3 Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 5.	— 12

Neue Musikalien.

Bei Moritz Westphal in Berlin erschien so eben und ist durch jede solide Buch- u. Musikhandl. zu beziehen:

Reissiger, F. A.,

Erinnerung an
Das Lager bei Kalisch

für das Pianoforte. Pr. 12½ Sgr.

Inhalt: Marsch der Preussen, Marsch der Russen, Kalischer Favorit-Galopp, 1 Fischbacher und 1 Danziger Walzer.

Einladung zur Subscription.

18 leichte Nachspiele für 4 Hände und Pedal,
als Uebung für Anfänger im Orgelspiel,
compon. von W. Schneider.

Mit Unrecht fängt man gewöhnlich die Uebungen der angehenden Orgelspieler mit einem Choral an, und muthet der Gemeinde zu, sich durch das stümperhafte Spiel des Anfängers in der Andacht stören zu lassen. Man macht dadurch das, was die mehreste Uebung, Würde und Gefühl erfordert, zur Schulerei.

Zu den ersten Uebungen auf der Orgel sind leichte Nachspiele daher das Zweckmässigste. Es werden jedoch auch diese noch schlecht klingen, wenn der Anfänger, der an die Behandlung des Instruments noch gar nicht gewöhnt ist, sich allein überlassen bleibt, weil ihm die Bindungen, welche die Orgel verlangt, fremd sind.

Um nun den Anfängern Gelegenheit zu geben, sich an der Seite des Lehrers an das Instrument zu gewöhnen, erst die Primo, dann die Secundo nebst Pedal zu spielen, bin ich entschlossen, oben angezeigte Nachspiele in meinem eignen Verlage erscheinen zu lassen.

Die Tonstücke gehen vom Leichten zum Schwerern in geregelter Stufenfolge durch die gewöhnlichsten Dur- und Molltonarten hindurch.

Da dieser Weg, sich an die Orgel zu gewöhnen, zeither noch wenig oder gar nicht benutzt wurde, und meine zeitherigen musikalischen Arbeiten einer geneigten Theilnahme sich zu erfreuen das Glück hatten, hoffe ich, dass die Herren Schullehrer, für welche dieses Werk hauptsächlich bestimmt ist, gern und zahlreich diese Aufforderung ergreifen werden, um dem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen.

Um jedoch den unbemittelten Anfängern sowohl, als auch den Herren Lehrern den Ankauf dieses nützlichen und nöthigen Werkes zu erleichtern, wähle ich den Weg der Subscription.

Das Werkchen wird mindestens sieben Bogen stark, zu dem geringen Subscriptionspreis von 17½ Sgr. oder 1 fl. 6 Kr. an die Subscribenten abgelassen. Nach Erscheinen desselben tritt der Ladenpreis von 20 Sgr. oder 1 fl. 30 Kr. ein.

Sammler von Subscribenten erhalten auf 6 Expl. das 7. gratis.

Es kann in allen soliden Buchhandlungen auf das Werk subscribirt werden.

Merseburg, im October 1835.

Wilh. Schneider, Musikdir.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten October. Nº. 43. 1835.

Berichtigung von Friedrich Schneider.

Der Verf. des Aufsatzes über Cherubini's Lodoiska in No. 36 u. 37 behauptet in letzterer Nummer S. 617 über eine Stelle des Quartetts in F dur im 1sten Act (No. 4) Folgendes: „es würde in der besprochenen Stelle gegen das Ende des Quartetts von allen Sängern, auch dem *Chor*, F dur, fortissimo fortgehalten, und während dem von allen Instrumenten Ges dur." — Nach der mir vorliegenden, in Paris gestochenen Originalpartitur (auf dem Titel ist noch der 18. Juli 1791 als Tag der ersten Aufführung im Theatre de la Rue Feydeau bemerkt) ist in der fraglichen Stelle des Quartetts zwischen den Personen: Floreski, Verbel, Titzika und einem Tartar (Chor ist *gar nicht* dabei) keine Vereinigung des F dur-Accords mit dem Ges dur-Accord zu erblicken, wie der Verf. meint, so etwa

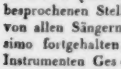

sondern es besteht die Harmonie aus dem Secundaccord und ist ders. so gestellt

Die Hörner verdoppeln dabei den Bass — und sämmtliche andern Instrumente Oboe, Clarinetten, Violinen, Bratschen und Fagotte stellen dieselbe Harmonie der 4 Solostimmen (von *Chorstimmen* ist, wie gesagt, gar nicht die Rede) in folgender Verdoppelungsart dar:

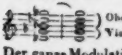

Der ganze Modulationsgang ist von vier Takten früher

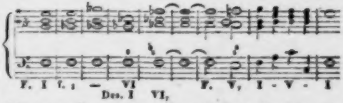

Die lange Dauer dieses Accords hat allerdings etwas Grelles, Peinliches; in der Zusammenstellung u. Verbindung liegt es nicht, u. jenes Grelle würde sich verlieren, wenn der Accord in folgender Bewegung eingefügt wäre: noch mehr, wenn in der Oberstimme der Sprung von des nach ges vermieden wäre: 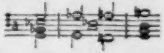

Solche Folgen gehören sogar nicht zu den ungewöhnlichen.

Recensionen.

4ta Sinfonia a gran orchestra composta e dedicata all' illustre Sign. Chérubini per F. Fémy e data alla luce per la Società Olandese per l'incorraggiamente della Musica. Rotterdam, presso L. Coenen. Pr. 12 Fl.

Mit dem lebhaftesten und begründetsten Antheil haben wir schon öfter unsern teutschen und ausländischen Lesern von den grossen, immer steigenden Verdiensten gesprochen, welche sich der kunst- und vaterlandliebende holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst bereits erworben hat und immer einflussreicher zu erwerben fortfährt. Wir erinnern hauptsächlich an Alles, was wir im vorigen Jahrgange S. 821 bei Gelegenheit der Beurtheilung der von dem ehrwürdigen Vereine herausgegebenen Messe von J. B. van Bree gesagt ha-

ben, und freuen uns, jetzt wieder ein auf seine Kosten gestochenes Werk der wichtigsten Art aller Instrumentalcomposition anzeigen zu können, das von dem rühmlichsten Eifer, der Tonkunst namentlich seines Vaterlandes, so wie im Allgemeinen, bestens zu nützen, ein leuchtendes Zeugniss von Neuem ablegt. Wir geniessen dabei die grosse Freude, immer deutlicher uns bewusst zu werden, wie der geehrte Verein sowohl, als bei Weitem die Mehrzahl des holländischen Künstlerverbandes das verwandte, gemeinsame Wesen einer und derselben Abkunft, den gemeinschaftlichen germanischen Ursprung und die ähnliche Richtung eines verbundenen Geistes und Strebens treulich festhält, ohne dabei eine einseitige Vernachlässigung gebildeter Nachbarvölker sich zu Schulden kommen zu lassen. Mit dieser naturgemässen Anhänglichkeit an ein wohlbegründetes Stammrecht, mit diesem erneut festeren Anschliessen an teutschen Fleiss u. teutsch gemüthliches Ideal, gefördert von so unwandelbarem Gemeinsinn eines vielvermögenden Kunstvereines, muss der Aufschwung zunächst der begabtern Kunstjünger und durch sie bald des Ganzen immer glänzender ans Licht treten. Es ist zu unserm Bedauern, dass wir unsern geneigten Lesern das innere Wesen dieses zweiten grossen Werkes, das der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst auf seine Kosten zum Druck beförderte, nicht vorzubilden vermögen, weil uns nur der Stimmenabdruck, nicht die Partitur vorliegt, ohne welche ein solches Werk, was wir auch zu hören noch nicht Gelegenheit hatten, gar nicht beurtheilt werden kann. Um der Wichtigkeit der Sache willen darf aber vor der Hand wenigstens die schlichte Anzeige des Werkes in unsern Blättern nicht fehlen, welcher eine genauere Beschreibung folgen wird, sobald wir uns dazu in den Stand gesetzt sehen.

Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente, ihres Alters, Tonumfangs und Baues, ihrer Erfinder, Verbesserer, Virtuosen und Schulen, nebst einer fasslichen Anweisung zur gründlichen Kenntniss und Behandlung derselben, entworfen von Wilhelm Schneider. Neisse u. Leipzig, bei Theod. Henings. 1834. 131 S. in 8.

Der durch vielfache Unterweisungsschriften bekannte Verf. hat hierdurch für Dilettanten und für Alle, die einen kurzen und bündigen Begriff von den meisten musikalischen Instrumenten erhalten und durch Nachschlagen sich über das Hauptsächlichste ohne viel Zeitaufwand belehren wollen, ein Compendium geliefert, das ihnen nützlich sein wird, das also keineswegs überflüssig genannt werden kann. Mit Vergnügen ersehen wir aus den meisten Beschreibungen, vorzüglich solcher Tonwerkzeuge, die noch gebräuchlich sind, also für diesen Zweck der wichtigsten, dass der Verf. Fleiss angewendet und die ihm zugänglichen Hulfsmittel der über diesen Gegenstand vorhandenen gebräuchlichsten Schriften, wie auch manche seltenere, wohl benutzt hat. Unter die am meisten auszugweise benutzten und, was nicht immer geschieht, auch namhaft gemachten, gehört auch unsere mus. Zeit. Damit das Handbuch so wohlfeil als möglich verkauft werden könne, ist der Druck ziemlich klein, aber nicht unleserlich eingerichtet worden. Trotz dem ersieht Jeder, der einigermaassen mit der Sache vertraut ist, dass nicht Alles, sondern eben nur das, was zu einer übersichtlichen Kenntniss für das Beste erachtet wurde, mitgetheilt werden konnte. Der Titel ist daher zu weit gerathen; namentlich hätte der Zusatz „nebst einer fasslichen Anweisung etc." wegbleiben sollen. Es lässt sich etwas der Art in einem solchen Umrisse durchaus nicht ausführen. Die angehangenen eilf Tafeln der Applikatur für Flöten, Clarinetten, Posaunen etc. sind dazu lange noch nicht hinlänglich. Zusätze zu dem Einzelnen würde der Verf. gewiss selbst zu machen im Stande sein; wir unterlassen daher dergleichen. Mehres Wesentliche in der Darstellung der vorzüglichsten Instrumente hätte ohne Vergrösserung der Schrift seinen Raum durch Weglassung der sehr gedrängten, aber auch dadurch ziemlich unzweckmässigen Einleitung, die von den Musikinstrumenten des Alterthums handelt, leicht gefunden. Sollen solche alterthümliche Angaben etwas nützen, so muss dafür ein eigenes Untersuchungswerk geschrieben werden, und zwar mit Kupfern, die nicht auf Treu und Glauben nachgebildet, sondern von beglaubigten Ueberresten des Alterthums genommen worden sind, mit sorgfältiger Anzeige, woher. Das würde allerdings kostspielig ausfallen: es ist aber auch das Einzige, was Nutzen bringt. Bei dem Allen ist das Buch zum Handgebrauche zu empfehlen.

Herr, wer wird wohnen etc. Der 15. Psalm für 4 Singstimmen mit Begleit. des Orchesters in

Musik gesetzt — von *Carl Bräuer* (Cantor in Werdau). Leipzig, b. Breitk. u. H. Pr. 20 Gr.

Durch diese sehr gelungene, tüchtige Arbeit lernen wir abermals einen unserer geschickten, Musik-kundigen Cantoren mehr kennen, welcher bisher im Stillen schon viel für die Kunst gewirkt hat und voll Eifers für sie in aller Redlichkeit zu wirken fortfährt. Schon manches grosse, schön erfundene und fleissig durchgeführte Kunstwerk von ihm haben wir handschriftlich mit Vergnügen durchgesehen und freuen uns nun der ersten gedruckten Bekanntmachung. Ein gesunder Sinn, ein ungekünstelt frommer Geist, eine schlichte, dabei stets kunstgewandte Stimmenführung zeichnet Alles aus, was wir von dem eifrigen Manne bisher kennen gelernt haben. Das Fliessende seiner Schreibart macht die Ausführung leicht und das frisch Gemüthliche wird ihnen überall Eingang verschaffen, wo nur Sinn für Kirchenmusik lebendig ist. Wir empfehlen daher diesen schönen Psalm allen Cantoren und Chorvereinen in Kirchen und Singakademieen und wünschen, dass bald mehr dergleichen von diesem Componisten der musikalischen Welt durch den Druck übergeben werde.

---

1. *Wechselgesänge für den 4stimmigen weiblichen Chor oder ungebrochene Knabenstimmen.* Dichtung u. Composition v. *Hans Georg Nägeli.* Partitur. Zürich, bei Hans Georg Nägeli.
2. *Wechselgesänge für den Männerchor u. s. w.*
3. *Wechselgesänge f. d. gemischten Chor u. s. w.*

Welchen Antheil diese Chor-Wechselgesänge in allen 3 Bearbeitungen in der Schweiz gefunden haben, bezeugt die lange Liste der Subscribenten, die jedem Hefte, über einen eng gedruckten Bogen füllend, vorgedruckt worden ist. Hoffentlich wird man sich ihrer auch in unsern, vorzüglich in noch weiter auszubildenden Singvereinen bedienen, wir glauben mit Vortheil. Die Texte sind allgemein gehalten, nicht blos für die Schweiz, sind unverkünstelt, naturfrei und dem Bedürfnisse der Musik ganz angepasst, so dass die meisten mit den Tönen erst voll wirken. Die meisten enthalten Naturschilderungen: Lenzgefühl, Spaziergang bergwärts, Aussicht vom Berge, Spaziergang thalwärts, Waldeshall, Herbst, Im Spätjahr. Die 3 letzten sind didactischer Art, als: Leicht und schwer; Frage und Antwort; Eifer. Den letzten wollen wir als Probe mittheilen.

Rühre dich reg und wach; Farbe den Glauben an,
Spüre der Weisheit nach; Mache der Hoffnung Bahn,
Merke, woran's gebricht; Bringe die Lieb hinein,
Stärke dich, saudre nicht; Ringe durch Lust und Pein;
Raffe dich auf mit Muth; Schreite durch Wahn u. Nacht,
Schaffe, was recht und gut; Breite dich aus mit Macht;
Nähre den Wahrheitssinn, Wage dich wie ein Held,
Mehre den Heilsgewinn: Schlage dich durch die Welt.

Melodie und Harmonie sind natürlich, stimmgemäss leicht geführt und grösstentheils bei aller Natürlichkeit wahrhaft 4stimmig mit aller Sorgfalt gesetzt; die Form der Wechselgesänge ist gut gehalten; das Eingängliche derselben wird nicht im harmonisch Grausen, nicht einmal im erlaubt Vielfachen der Modulation, sondern hauptsächlich im Rhythmischen gesucht und gefunden. Wo aber einmal der Verf. sich eine bunte Modulation vergönnt, da glückt es ihm in diesen Gesängen in der Regel am wenigsten. So ist uns z. B. No. 7 „Im Spätjahr" lange nicht so eingänglich, als die frühern. Es haben sich auch in diese Nummer, als ob sie im Allgemeinen leichter beachtet worden wäre, die meisten Druckfehler eingeschlichen. Ueberhaupt wollen uns alle Gesänge von hier an weniger zusagen. Vielleicht liegt es daran, dass der Componist eine gewisse Bildungsstufe der Sänger vor Augen hatte, über welche er sich nicht erheben wollte, was am Ende eine Ermüdung im Tonsetzer und im Beschauer des Geleisteten hervorbringen möchte, die natürlich dem Componisten weit weniger sichtbar werden wird, als dem Betrachtenden. Man wird ja aber diese Gesänge wohl nicht hintereinander vortragen, wodurch der gute Eindruck sich verstärken muss. Angenehm und nützlich sind sie gewiss sowohl für den weiblichen als für den Männerchor, der nur sehr geringe Veränderungen erhalten hat. Völlig umgearbeitet, und zwar gut, ist die Stimmenführung für den gemischten Chor, so dass wir diese Wechselgesänge in allen Bearbeitungen bestens empfehlen.

Violoncell-Schule für d. ersten Unterricht. Nebst 40 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes von *J. J. Fr. Dotzauer.* 126stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Bekanntlich hat dieser Meister des Violoncells und beliebte Comp. für sein Instrument früher eine ausführliche u. ausgezeichnete Violoncellschule unter folgendem Titel herausgegeben zum Nutzen Vieler:

traut. In der That setzte sich die Gesellschaft gleich darauf mit dem Bräutigam in Marsch zur Trauung. Podolischer Judenkupido! Deine hochzeitliche Gestalt, die eine Halfte Liebe — die andere Reue und Leid über begangene Sünden, möchte ich sehen! Ein dortiger Rabbiner erzahlte mir, ihm wäre einmal ein Cherub erschienen, der bey Prag einen grossen vergrabenen Schatz bewachen musste. Nach seiner Beschreibung trug dieser Engel einen grossen, grossen Kalbskopf auf einem Menschenrumpfe. War dies vielleicht jener Kupido? — Und die arme — schöne, schlanke Rahel! Der in Liebe und Reue zertheilte Bräutigam —: was thut sie damit? Ach, lieber Freund, was manche unglückliche Christenbraut thut, deren von rechnenden Aeltern ihr zugeführter Bräutigam in der entscheidenden Stunde ebenfalls zwischen Liebe und — Reue und Leid über begangene Sünden zertheilt ist! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlin, d. 12ten Febr. So reich der Schluss des vorigen Jahres an Konzerten war, so arm daran ist das jetzige bisher gewesen. Unter denen, die ich Ihnen vom vorigen Jahre noch nicht genannt habe, will ich nur das Konzert des Herrn Krafft aus Wien ausheben, dessen Violoncellspiel sehr gefiel. Im jetzigen Jahre hat nur Herr Dornaus sich hören lassen, und auch hier viel Beyfall gefunden. Wenn Sie diesen Brief erhalten, höre ich wahrscheinlich eben Haydns Jahreszeiten, auf die alles sehr gespannt ist. Dass ich Ihnen nichts über die Musiken bey Einweihung des neuen Schauspielhauses schreibe, geschiehet, weil dies Ereignis schon so gar viele Federn in Bewegung gesetzt hat, dass auch die Leser Ihrer Zeitung eher überfüllet, als unbefriedigt seyn werden. Nur dies Wort, dass das ganze Publikum Herrn Reichardts Musik zu Kotzebue's Schauspiel, die Kreutzfahrer, weit schöner fand, als die Musik zur Oper, das Zauberschloss. Von den übrigen Opern erwähne ich nur, Salmalle, ein lyrisches Duodrama mit Chören von Herklots, komponirt von Weber, das, und in ihm ein junger Virtuos auf der Harfe, Hr. Uepling, mit Recht sehr gefielen. Uebrigens trifft auch uns die Staupe der Donauweibchen recht hart, und das geschmackvolle Berlin eilt und drängt sich halbtod, um die Bekanntschaft dieser verwünschten Nymphe zu machen. Doch die Sache ohne Vorurtheil angesehen, so gereicht das dem Berliner Publikum, meines Erachtens, eben nicht zum Vorwurf. Die Musik wird man hier so schlecht finden, als allerwärts, und ihr gewiss nicht zu Gefallen gehen. Aber, abgerechnet den Ruf jener Stücke, der die Neugierde lockt — so ist wirklich eine gültige Ursache da, warum gerade diese Hulda überall und auch hier beym grossen Publikum eine lebhafte Theilnahme findet. Nicht eben das Blendende der Dekorationen, das Reizende der Kleidung; nicht eben die fast unerhörte Abwechselung, Ueberräschung u. dgl., obschon auch dies gar nicht verächtlich bey Seite zu legen ist; sondern es ist das Phantastische der Volkssage, die zu Grunde liegt, was jene Würkung hervorbringt, und dies oder jenes Publikum desto mehr anziehen muss, je mehr ihm einige Befriedigung seiner Phantasie auf dem Theater ist entzogen worden. Freylich ist in jenen Opern das vortreffliche Mährchen so gar elend behandelt; freylich scheint es der — Dichter recht eigentlich darauf angelegt zu haben, (besonders im ersten Theile) alles was es Schönes hat, nur nothgedrungen und im Vorübergehen zu berühren: aber ganz unterdrücken hat er die Data nicht können, und unsre Phantasie braucht ja so wenig Data, um in Spiel gesetzt zu werden. Was würde aus der Donaunymphe geworden seyn, wenn wirklich ein Theater-Dichter und ein guter Musiker sich zur Darstellung ihrer Schicksale verbunden hätten! —

Moskov. Anf. Febr. Da hier nicht viel Interessantes in der musik. Welt vorfällt, muss ich Manches zusammen kommen lassen, und kann daher nicht immer blos ganz neue Neuig-

Methode de Violoncelle par J. J. Fr. Dotzauer. Französisch u. teutsch, in Mainz, b. B. Schott's Söhnen. Pr. 7 Fl. 12 Kr.

Die neue, oben genannte kleinere Violoncellschule macht die grössere nicht überflüssig, soll es auch nicht; aber höchst nützlich für den ersten Unterricht, ja noch darüber hinaus, ist diese neue, die allerdings in bedeutenden Vorschriften mit der ersten zusammentreffen muss, zuverlässig auch. Den Anfang macht hier der allgemeine Unterricht vom Notensystem, den Noten, Schlüsseln, dem Takt, den Tonarten, was in der grössern vorausgesetzt wird. Das Vorzüglichste darin sind die Uebungen für 2 Violoncelle von S. 29—58, von der schlichten C dur- u. A moll-Scala an, erst in die Verwandtschaften der bekreuzten Tonarten, jede mit ihrem Moll wechselnd, übergehend, dann mit B-Vorzeichnung denselben Weg verfolgend. Darauf beginnen, immer zum Schwerern aufsteigend, für das erste Violoncell melodischere Uebungen, eben so unterhaltend als nutzreich. Der angezeigte Fingersatz ist nicht besser zu wünschen. Auch wird es den vielen Freunden des Meisters überaus lieb sein, Dotzauer's sehr wohl getroffenes Bildniss vor dem Werke zu sehen.

Premier Quintetto pour II Violons, Alto et II Violoncelles — composé p. W. H. Veit. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Gr.

Ein neuer Componist und zwar ein Dilettant; der uns übrigens ganz unbekannte Mann ist beim Magistrat in Prag angestellt, aber ein offenbarer Künstler, d. h. den natürlichen Anlagen und der Schule nach, die er tüchtig durchgemacht hat. Das beweist diese seine erste veröffentlichte Composition, deren Partitur wir mit wahrem Vergnügen durchgelesen haben. Da ist Methode darin, Geschick, leichte und sichere Handhabung, kurz Alles, was erlernt und fleissig eingeübt werden muss, soll der Geist, was er denkt und empfindet, frei, ungehindert und wahr aussprechen können. Geist ist auch da und ein frischer, eigenthümlicher, gesunder, kein rasender, aber ein eindringlicher. Man hat sein Wesen dem Onslow ähnlich genannt: das kann nur von der schön verflochtenen Ineinanderführung der Instrumente gelten: im Wesen selbst ist er ein anderer, klarer, heiterer. Der Mann wird sich erproben. Es ist Kraft in ihm von innen und aussen, dem Gehalt und der Form nach. Man soll auf dieses Erstlingsquintett achten. Wir empfehlen es Jedem, der weiss, was Musik ist.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Viertes grosses Musikfest in York am Dienstage den 8ten September 1835 und den drei folgenden Tagen.

Der unsterbliche Händel war geboren 1684, und ging aus diesem Leben 1759, angefeindet, verlassen, ungeachtet von den Engländern, nachdem er seinen Begräbnissplatz in der Westminsterabtei vorher noch selbst bezahlt hatte. Er hinterliess, nach einem langen, unermüdeten, mehr als sechsigjährigen Arbeiten und Wirken, gegen 20,000 Pfund Sterling, was nicht viel ist, und wovon er 1 Tausend Pfund zu dem Unterstützungsfond für arme Musiker und deren Familien in London gegeben hatte. Im Jahr 1784 fiel es den Engländern*) ein, das hundertste Jahr nach der Geburt Händel's durch ein prachtvolles Jubelfest in der Westminsterabtei: Commemoration of Handel genannt, zu feiern, von welchem eine gedruckte Beschreibung in England, und eine Uebersetzung derselben in Deutschland erschien. Musiker aus allen Gegenden Englands halfen dieses Fest nach allen Kräften verherrlichen; ihre Zahl überstieg 500, die Einnahme von den fünf Productionen betrug mehr als 12,736 Pfund Sterling, von welchen nach Abzug der Unkosten, welche sich auf mehr als 5736 Pfund beliefen, 6000 Pfund zum Fond für alte Musiker, welchen Händel noch vor seinem Tode bedacht, und 1000 Pfund für das Westminsterhospital verwendet wurden. Dies Fest war in dieser Ausdehnung nun grossartig; das Publikum fand Gefallen daran, und diese Commemoration ging in ein jährliches „grosses Musikfest" über, in welchem die Zahl der mitwirkenden Musiker mit jedem Jahre sich vermehrte und 1787 (der letzten Versammlung) aus mehr denn 1067 Mitgliedern bestand.

Der Glanz und der Nutzen dieser Feste in der Hauptstadt war zu neu und auffallend, als dass nicht bald in den mehr oder minder bedeutenden Städten des Landes ähnliche jährliche Feste

*) Die erste Idee zu diesem Feste rührte vom Lordviscount Fitzwilliam Wathin Williams und John Bates her.

zu ähnlichem Zwecke veranstaltet werden sollten, und unter allen diesen haben in den letzten Jahren die Musikfeste zu Birmingham und York sich die meiste Celebrität erworben. Birmingham baute zu diesem Zwecke eine eigene, in antikem Style ausgeführte Halle auf dem höchsten Hügel der Stadt, und versah dieselbe mit einer Orgel, die nach der Yorkmünsterorgel die schönste und in ihrem Baue die originellste in England ist. York besass für den Zweck eines heiligen Musikfestes seinen wunderschönen sächsisch-gothischen, weltberühmten Münster, der wegen der Freundlichkeit, Helligkeit, Einfachheit und Geräumigkeit in seinem Innern sich für musikalische Productionen viel besser eignet, als die Westminsterabtei, in welcher man an jeder andern Stelle einen andern Effect der Musik vernimmt, im Ganzen aber nichts hört, als den unendlichen Lärm des Chores.

Das erste der vorzüglich in England so berühmten Musikfeste zu York fand im Jahre 1823 Statt. Es waren zwischen 4—500 Musiker versammelt *) und die Einnahme betrug 16,174 Pfd. Sterling u. einige Schillinge, wovon nach Abzug der Unkosten, welche 8,809 Pfund Sterling betrugen, das Uebrige mit geringem Rückbehalte den Krankenhäusern zu Leeds, York, Scheffield und Hull zufiel. Das zweite Musikfest wurde 1825 begangen, es waren 614 Musiker gegenwärtig, und brachte eine Summe von 20,000 Pfund ein. Das dritte fiel in's J. 1828. Es sang hier Catalani, und die Einnahme betrug 16,000 Pfund. Im J. 1829 war das Chor des Münsters durch Feuer zerstört. Für das 4te Musikfest war das J. 1832 bestimmt, doch es kam die unmusikalische Cholera dazwischen und später andere politische Krankheiten, so dass das 4te Musikfest erst in diesem Jahre Statt finden konnte. Der Münster prangte in seiner alten Herrlichkeit wieder, zugleich war, statt der mitabgebrannten Orgel, eine neue errichtet, in welcher sich Alles vereinen sollte, was die mechanische Kraft dieses Jahrhunderts vollbringen konnte. Diese neue Orgel ist die erste und einzige vollständige in England, und sie wird von den Engländern für die grösste und mächtigste in der Welt gehalten, was sie vielleicht in einer Beziehung sein mag.

*) Productionen fanden an 4 Tagen Morgens in dem Münster, Abends in dem eigens hierzu gebauten Concertsaale, in welchem auch profane Musik zu machen erlaubt war, so wie zwei Festhälle Statt.

Weihnachten, Ostern, Pferderennen und Musikfeste sind in dem einfach, einförmig und geräuschlos dahinfliessenden Leben der Engländer Lichtpunkte, Sterne, auf welche Aller Gedanken Jahre lang mit der innigsten Sehnsucht gerichtet sind, und von welchen ein halbes Jahr wenigstens vor ihrem Erscheinen mit jeder Stunde gesprochen wird. „Gehen Sie nach York zum Musikfeste?“ war eine Frage, die ich seit einem halben Jahre unzählige Mal zu beantworten hatte — „und zum Fancy Dress Ball?“ setzten dann immer die Lady's hinzu, die sich dieses Fancy Dress Balles halber durch die musikalischen Morgen- und Abendproductionen während der vier Tage ganz geduldig lange Weile machen lassen. Wirklich musste man seinen Platz in einer Post- oder Eilkutsche, deren es eine zahlreiche Menge in England gibt, wenigstens acht Tage vorher bestellen, wenn einem nicht eigene Pferde zur Disposition standen. Ein einzelnes Bett in York kostet hier eine Nacht ein Pfund Sterling, ein Platz im Münster, von welchem man das Orchester sehen konnte, 16 Schillinge, der Eintritt in's Abendconcert wird gleichfalls mit 16 Schillingen bezahlt; nichts destoweniger waren schon durch die erste Production im Münster alle Ausgaben vollständig gedeckt. Die Thore des Münsters sind mit Brettergebäuden verhüllt, durch welche nur zwei in Winkel laufende Wege und zwar so schmal führen, dass nur ein Mensch bequem hindurchkommen kann; eine gute Einrichtung, die das bei solchen Gelegenheiten nur zu häufig entstehende Gedränge ganz unmöglich macht. Ich stand um 10 Uhr Morgens vor dem Westthore des Münsters; das Thor wurde um halb 11 Uhr geöffnet; um 12 Uhr begann die Production und dauerte die drei übrigen Tage bis gegen 5 Uhr, den zweiten Tag, als der Messias gegeben wurde, bis halb 6 Uhr Abends. Die Decoration des in Kreusform gebauten Münsters für dieses Musikfest war in der That mit ungemeinem Geschmack in schöner Harmonie mit dem architektonischen Style des Münsters selbst gewählt und machte im ersten Augenblicke den wohlthuendsten Eindruck auf die Eintretenden. Das Schiff des Münsters vom Westthore bis zum Eingang zum Chore, über welchem Eingange die grosse Orgel errichtet ist, 261 Fuss lang, 109 Fuss breit und 99 Fuss hoch, war für das Musikfest bestimmt, nebst den Seitengängen 18 Fuss breit mit 42 Fuss hohen Seitenbogen in's Schiff herein. Im Osten de

des Schiffes erhob sich in schroff ansteigenden Stufen das Orchester *), für nahe gegen 700 Musiker eingerichtet, von denen höchster Stufe sich die majestätische, im Style des Gebäudes decorirte Orgel zum Gewölbe erhob und das Schiff für das Auge des Zuschauers von dieser Seite schloss. Nach einem geringen Zwischenraume begannen vom Fusse des Orchesters in entgegengesetzter sanft ansteigender Richtung Sitze für 1600 Zuhörer, auf diese folgte von der dritten Säule bis zum Vorstande, dem Orchester gegenüber, die sogenannte schroffer aufsteigende Patrons Gallerie, von welcher das majestätische, die ganze Breite des Schiffes einnehmende, mit bemaltem Glase versehene Fenster zum Gewölbe anstieg und, in Parallelismus mit der Orgel, von dieser Seite auf die reichste Weise die Scene schloss. Die Seitengänge waren mit Sitzen und einer Gallerie, im Style des Gebäudes decorirt, versehen, welche gleichfalls mehr als 2000 Zuhörer zu fassen vermochten. Alle diese Sitze waren mit Tuche von einer tiefen Purpurfarbe überzogen, über welche sich die leisen, sanft weissgelblichen Stämme und Aeste der Säulen zu einem blätterreichen, luftigen Dache verschlangen, u. gaben der ganzen Scene eine Wärme, Größe, Freundlichkeit und Neuheit, zu welcher mein Auge lange mit dem innigsten Wohlbehagen hing. Ich sah hierauf mit der größten Aufmerksamkeit dem Arrangement des nach und nach sich füllenden Orchesters zu, als ein plötzlich sich erhebendes Wogen der leisen Stimmen einer zahlreichen Menschenmenge mein Auge wieder nach dem mit den Sitzen angefüllten Theile der Halle lenkte. Welch ein überraschender, unaussprechlich herrlicher Anblick! Es schien, als ob in der jubelvollen Regung der jauchzenden Natur, als die „Schaumgeborene" dem Meere entstieg, tausend und tausend verschlungene Rosen-, Tulpen- u. Lilienbäume alle ihre Blumen und Farben auf die Gefilde der seligen Insel abgeschüttelt und Helios alle seine schönsten Strahlen über die hehre Scene ausgegossen hätte. Die purpurrothen Sitze waren verschwunden; statt deren erblickte das Auge in den Höhen und Tiefen tausend und tausend hellfarbige Hüte der Damen, unter welchen rosige Wangen und schöne Augen in der Nähe hervorleuchteten, während in der Ferne die Scene mit einer Mischung von Rosen- u. Nelkenblättern bedeckt war, mit welchem ein leichter Zephyr zu spielen schien und die dunkle Farbe der dazwischen tretenden männlichen Kleidung die lebensvolle Entwickelung aller Strahlen des Regenbogens nur desto deutlicher hervortreten liess. Die Prinzessin Victoria, begleitet von der Herzogin von Kent, dem Erzbischof v. York, den Lords Brougham, Morpeth etc., war in der Patrons Gallerie erschienen; Aller Augen waren nach diesen Stellen gerichtet. Die Orgel begann zu präludiren, und die Sonne warf ihre breiten, langen, in tausendfarbigen Schattirungen gebrochenen Strahlen durch die Scheiben des grossen buntbemalten Fensters im Westgrunde des Tempels herein über die ganze Versammlung — die Scene magisch verklärend und verhüllend in Licht und Farbe. Lasst uns unsere Augen von der entzückendsten aller Scenen zum Orchester wenden. Die Principalsänger, welche bei diesem Feste zu singen hatten, nahmen die vorderste mittleste Stelle des Orchesters ein. Es waren deren von der italienischen Oper: Lablache, Rubini, Dem. Grisi; von englischen Sängern: Mr. Braham, Mr. Bennett, Hawkins, Machin, Phillips; von englischen Sängerinnen: Miss Bishop, Miss Masson, Clara Novello, Portas, Kemble und Miss Knyvett. Der Chor bestand aus 90 Canto's, 70 Alto's, 90 Tenors u. 100 Basso's, welche zur Rechten u. Linken auf die gewöhnliche Weise im Vorgrunde vertheilt waren. Nach diesem kam der Spieltisch der Orgel, von welchem durch eine Strecke von 125 Fuss zurück zur Orgel die feinsten Abstrahlen geleitet waren, welche mit dem Hauptmanuale und Pedale derselben in Verbindung standen. Der Orgel zur linken Seite begannen in aufsteigender Linie: 24 Violoncellos, welche der wegen des Marks seines Tones und seines leichten Spieles in England so hochgeschätzte Lindley anführte, wechselnd mit diesen waren 16 Contrabässe, deren Principalspieler der Paganini auf dem Contrabasse, Dragonetti bildete; von diesen und den Blasinstrumenten umringt und eingeschlossen, spielten 93 Violinen, 30 Violen, von dem deutschen F. Cramer und Moralt angeführt. Es befanden sich ferner hier: 6 Flöten, 6 Clarinetten, 12 Oboen, 14 Fagotte, 12 Hörner, 8 Trompeten, 12 Posaunen, 4 Ophikleides, 4 Serpents und 4 Pauken und eine andere Contrabass-Trompete, Hibernicon genannt, welche wie ein Goliath aus den übrigen Ophikleiden himmelan ragt, von drei beweglichen Füssen aufrecht

*) Uebergossen von dem reichen Lichte eines grossen mit bemalten Fenstern versehenen gegenüberstehenden Lateralgebäudes.

erhalten und von einem davor sitzenden Manne geblasen wurde; dies Hibernicon hat einen Ton, gegen welchen die Trompeten vor Jericho's Mauern und der Posaunenton am jüngsten Tage wahrscheinlich nur Kinderspiele sind. Die bedeutendsten am ersten Tage producirten Compositionen sind: Händel's Krönungs-Anthem „Zadok der Priester", der mit jedem Jahre wiederkehrende 1ste u. 2te Th. der Schöpfung v. Haydn. Auf diese folgte im 2ten Theile eine Auswahl von Werken v. Händel, Pergolesi, Cherubini, Mozart, Haydn, Guglielmi, Beethoven, Himmel, unter welchen ein Chor von unserm Himmel, „Das jüngste Gericht", den meisten Beifall fand.

Am Abend des ersten Tages wurde mit Beethoven's Sinfonia eroica die erste Abtheilung und die zweite mit Mendelssohn's Ouverture zu Midsummer Nights Dream begonnen, worauf eine Auswahl von Compositionen Bellini's, Rossini's, Spohr, Costa, Neukomm, Mozart etc. folgte, worunter Beethoven's Adelaide mit ital. Text besonders bemerkt zu werden verdient.

Das Morgenconcert des zweiten Tages füllte Händel's Messias hinreichend aus; das Abendconcert begann mit Mozart's Symphonie in E moll; die zweite Abtheilung eröffnete Beethoven's Sinfonie in C moll, worauf Stücke von Meyerbeer, Cimarosa und den obengenannten folgten.

Das Morgenconcert des dritten Tages begann mit Händel's Dettinger Te Deum; es folgte hierauf ein von Neukomm eigens für dieses Fest componirter Chor mit Instrumentalbegleitung: „O clap your hands"; Mozart's Motette a. Chor: „Ne pulvis et cinis superbe te geras"; ein Recitativ nebst Arie von Paisiello: „Qual terribile vendetta sovrasta in te, Gerusalemme infida"; eine Auswahl von Spohr's letztem Gerichte und andere geistliche Werke von Mozart, Haydn, Händel, Dr. Comidge, und am Ende der Schlusschor „Hallelujah" aus Beethoven's Oratorium: „Jesus am Oelberge."

Den Abend desselben Tages eröffnete Beethoven's Pastoral-Symphonie; die zweite begann mit Weber's Ouverture zu Oberon und endete als die letzte Abendproduction mit „God save the King". Zu den die Zwischenräume ausfüllenden oben genannten Autoren kamen hier noch Donizetti, Gnecco, Pacini, Kellner, Phillips, Bishop.

Der Morgen des vierten Tages begann mit Händel's Ouvert. zu Esther; unter Anderm folgte: Hasse's „Pin che solvo", Marcello's „Quel ancelante", dann von Mozart's Requiem: Rex tremendae majestatis und Benedictus; die zweite Abtheilung füllte Händel's Oratorium „Israel in Aegypten" aus. Am Abende war der grosse Fancy Dress Ball, die Hoffnung und lange Sehnsucht so manches gutwilligen Engländers, der zum Musikfeste nach York gekommen.

Die Wirkung der Chöre im Münster war gewaltig, erhaben, und die mächtigen Töne der Orgel rollten nicht selten über dem Chore gleich Donnerwolken über dem wogenden Meere. Nehmen wir hier zusammen den einen grossartigen Geist, in welchem Alles in diesem Raume aufgefasst und gedacht war, was in alle Sinne zugleich einströmte, Auge und Ohr zugleich ergriff, so haben wir ein wunderbares Zaubergemälde, in welchem Farbentöne und Düfte in vollstem Glanze durcheinanderspielen und den Hörer und Schauer in ein seliges Entzücken wiegen, ja von dieser Seite ist ein solches Musikfest im Münster zu York wohl das „einzige in der Welt", wie sich die Engländer auszudrücken pflegen und das „unnachahmliche". Betrachten wir hingegen die musikalische Production einzeln als Kunstwerk; schliessen wir die leiblichen Augen und leihen blos unser Ohr und unser geistiges Auge, so muss unser Urtheil in etwas geändert werden. Betrachten wir zuerst den Sologesang, so sind alle obengenannten englischen Solosänger nicht mehr als gute Chorsänger oder glückliche Dilettanten mit sehr begrenzter Scale. Der gebildetste unter Allen, der „unnachahmlichste", wie ihn die Engländer nennen, Mr. Braham, hat den Vortheil eines unermesslichen Athems und einer starken klingenden Stimme, die er anschwellen lassen und halten kann, dass einem zuletzt schwindelt; dagegen ist an eine runde gleichförmige Scale nicht zu denken, die Stimme wechselt, nachdem sie steigt oder fällt, und jedes Tetrachord der Scale ist gewöhnlich ein anderes. Dabei ist seine Intonation durchaus (so oft ich ihn nämlich zu hören Gelegenheit hatte) nur, wenn er mit der vollsten Stimme singt, rein; ich hörte ihn jedesmal beginnen mit falscher Intonation und eben so enden — doch das hören die Engländer nicht. Mr. Phillips Scale war die gleichmässigste und reinste unter den seiner Consorten, obwohl sie nicht sehr kräftig ist, namentlich in der Höhe. Lablache ist als Sänger bekannt, und fügt sich sehr leicht in jeden Styl. Dem. Grisi, eine junge italienische Sängerin, der alle Zauber ihrer Schule in sehr hohem

Maasse zu Gebote stehen, bewegte sich kindlich naiv in dem ihr fremden Felde deutschen Gesanges mit untergelegt englischen Worten; ich konnte mich des Lächelns nicht enthalten, wenn ich sah, wie sie sich alle mögliche Mühe gab, mit allen Sinnen und Kräften gegenwärtig war, ihre kritische Aufgabe ja recht gut zu vollenden. Ich beziehe mich hier auf ihren Gesang im „Messias"; Rejoice greetly, o daughter of Zion. Die einzige Stelle im ganzen „Messias", die mich mit ihrer alten Allgewalt ergriff und geistig berührte, war der Song nach dem 1. Chorus in der 2ten Abtheil.: „The was despired and rejected of men; a man of sorrows". Mr. Hawkins sang diese Stelle mit einer solchen einfachen, durchaus schönen und gleichmässigen Haltung und Hebung, in der sich Kraft und Milde schwesterlich die Hände reichten; dabei wehte durch den ganzen Gesang ein solch inniges Gefühl der tiefsten Wehmuth, dass alle Fibern meiner Seele mitzuklingen begannen. Die darauf folgenden drei zum Theil fugirten Chöre wurden gut gegeben und machten eine vortreffliche Wirkung. Gut und kräftig und vorzüglich originell in seiner 2ten Hälfte war Neukomm's Grand Chorus; von höchst origineller Wirkung Mozart's Motette (Solosang von Lablache): „Ne pulvis et cinis superbe te geras", mit Quartett, halbem und ganzem Chore. Wunderschön sang Lablache Paesiello's Recitativ: „Qual terribile vendetta sovrasta in te, Gerusalemme infida" und die darauf folgende Arie: All' idea de tuoi perigli. Grisi sang die höchst sonderbare Arie aus Händel's Samson mit Trompetenbegleitung: „Let the bright seraphim", besser und freier, als alles andere in diesem Style, weil sie sich mehr bewegen konnte u. s. f.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Der Minnesänger. Musikalische Unterhaltungsblätter. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pränumerations-Preis des Jahrg. von 52 Bogen 3 Thlr. 8 Gr. sächs.

Dieses musikal. Unterhaltungsblatt wurde seit dem 3. Nov. 1834 einem ähnlichen französischen Flugblatte nachgeahmt u. liefert auf dem Umschlage Erzählungen, Lebensbeschreibungen u. allerlei Notizen, meist aus andern Blättern gezogen; im Innern des Bogens jederzeit eine Romanze oder einen andern leichten, gesellschaftlichen Gesang mit leichter Pianof.- oder Guitarre-Begleit. „Will die Schöne", heisst es in der ersten Nummer, „ihre holde Stimme produciren, so schlägt sie die Sammlung getrost auf; denn sie braucht nicht zu befürchten, durch eine Bravourarie in Verlegenheit zu gerathen; auch der Accompagnateur mit der Guitarre, Harfe oder dem Klaviere wird den Comp. insgeheim dafür segnen, dass er es ihm so leicht gemacht hat, sich gegen die schöne Angebetete und das Auditorium gefällig zu zeigen" u. s. w. Man sieht die Tendenz des Minnesängers von selbst. Der erste Jahrg. enthält 9 Bogen, die als Probeblätter für 14 gGr. verkauft werden. Diese sehe man sich selbst an, denn in solchen Unterhaltungswerkchen hat die Kritik nichts zu thun, es wäre denn, dass das Dargebotene durchaus schlecht u. verderblich wäre, was hier nicht im Geringsten der Fall ist. Wer kann aber den Geschmack der vielerlei Dilettanten an vielerlei Orten und Enden errathen? Und mit unserm Geschmack ist hierbei nichts gethan. Hr. J. D. Anton dichtet unter Anderm:

Man wird durch Dampf vollführen,
Was edle Kunst verschmäht,
Hans Dampf wird dirigiren,
Was selbst er nicht versteht.
Kritiker werden toben
Und um Beachtung loben etc.

Nun ja! das wollen wir eben nicht, weshalb wir nur auf die 1835 fortgesetzte Samml. verweisen, wo die 2te Nr. es selbst ausspricht: „Das Wasser ist in die Mode gekommen; und nicht allein der Hippogryph, sondern auch Apollo mit den 9 Schwestern plätschern jetzt lustig in dem beweglichen Elemente herum." Das wird bei der Beschreibung des nautischen Theaters in Paris gelehrt, worauf eine Romanze v. Panseron folgt; Lieder v. Küffner, der schwarze Born (u. d. Franz. des Mery) etc. Auch der grüne Mann, ein Phantasiegemälde v. J. Janin, ist hier verteutscht zu lesen, u. wir bekennen ehrlich, dass er hier besser an seinem Platze steht, als dort, von wannen er geholt wurde. Vom 2. Jahrg. liegen uns 10 Nummern vor. Der Minnesänger wird fortgesetzt, wird auch sicher mehr noch in andern als unsern Gegenden eine hübsche Erscheinung sein und gesellige Zirkel beleben helfen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. N°. 44. 1835.

Ein Wort über teutsche Operncompositions-Manuscripte.

Von G. W. Fink.

Wir lesen seit mehren Jahren in verschiedenen ausländischen Blättern vielfach wiederholt, unsere vaterländischen Componisten lieferten im Fache der Oper weit weniger Werke, als namentlich die Franzosen der neuern Zeit, geschweige denn als die Italiener, deren Operncompositionen fliessen, wie einst Milch und Honig im gelobten Lande, oder nach Andern wie Wasser zur Zeit der Sündfluth. Ist nun auch allerdings zuzugeben, dass wir hier in Teutschland von solchem Ueberschwemmungsschwall weit weniger als die Leute hinter den Bergen zu leiden haben: so müssen wir doch zur Steuer der Wahrheit den ausländischen Irrgläubigen in Bezug auf obige Behauptung zurufen: Eure Lippen reden Falsches und Eure Feder ist in Schein getaucht. An Compositionen teutscher Männer für die Oper gebricht es wahrhaftig nicht, wovon wir selbst als Augenzeugen bestimmte Versicherung geben: allein ihrer Viele trauern in der Kammer und sind wie Lichter, die unter dem Scheffel stehen. — Haben wir kein London und kein Paris, so haben wir doch Städte genug, die wacker opern. Die Intendanzen kaufen aber lieber unreife Zitronen und eingesetzte Kapern, als dass sie nach inländisch gesunden Früchten trachten, und setzen das Einheimische zurück um des Fremden willen. Die altteutsche Sünde muss doch etwas Liebenswürdiges haben, sonst wäre sie lange todt. Sollen wir darüber klagen? Besser, wir machen es, wie wir es in gar mancherlei Dingen schon gemacht haben, und helfen uns selbst: denn von Aussen her hat der Teutsche in Wissenschaft und Kunst nur sehr selten einige Hülfe gehabt, nicht einmal von den Seinen. Dennoch wird kein ehrliches Ausland es über sein Gewissen bringen, unser gemeinschaftliches teutsches Vaterland ohne rühmlichen Namen zu lassen, wo von tüchtiger Bildung nur die Rede ist. Auch hat sich schon des Teutschen Stärke im Opernfache so gross und weltbezwingend erwiesen, dass wir nur Gluck und Mozart zu nennen haben, um zu zeigen, dass es den Unsern nicht gebricht an irgend einer Gabe dichtender Kraft. Hat Beethoven nur eine Oper geschrieben, so war es ein Fidelio. Also es geht so ziemlich unter uns, wenn wir auch die übrigen teutschen Kraftmänner in diesem Fache, als hinlänglich bekannt, hier übergehen. Warum sollte es denn nicht fernerhin gelingen? Es muss! trotz allen Hindernissen. Sorgt man geflissentlich für Scheffel über Eure Lichter: wohlan! so macht aus dem Licht ein Feuer, dass es den Scheffel verzehrt und die Flamme in's Freie brennt, leuchtend und wärmend zugleich. Das deckende hölzerne Ding müsst Ihr freilich opfern und nicht viel darnach fragen. Will es Einer schädlich nennen; es ist nicht unsere Schuld. Warum stellt man solchen Kasten, wohin er nicht gehört? — Du sagst: „Es sind zu viele Löschanstalten hier; das Feuer wird zu oft gedämpft von Wassern aller Art." Viel wird erstickt; das ist gewiss. Wer aber wird nach Einem und nach Vielen sehen, wo vom Rechte eines ganzen Volkes die Rede ist! Stehen wir, wie wir sollen, tüchtig für einen Mann; sehen wir nicht kleinlich allein auf unsere eigene werthe Person, sondern auf wachsenden Ruhm des alten Germaniens: so geht's in Allem gut. Nehmt es darum nicht zu tief zu Herzen, wenn Einzelnes nicht überall glücklich in die Ferne flammt. Die Berge lasst unsere Flammenträger sein, wo unserer Väter Einigungsfeuer lodersten. Lasst Euch die Sonne das Vorbild sein, die Keiner löschen kann. Sie bringt den Frühling, den die Erde liebt, und zaubert blühendes Leben in Gärten, Flur und Wald. Ihr werdet gross in guter Einigung. Wo unser Vaterland nicht mehr das Höchste wollen könnte,

es hätte seine ganze Kraft verloren, die nimmer, hoff' ich, untergehen wird.

Dennoch ist es uns von jedem menschlich Billigen nicht zu verargen, wenn wir, vorübergehend, in schwachen Augenblicken über manches Einzelne seufzen, das ohne seine Schuld nicht über sein Weichbild gelangt, während manches ganz ärmliche Erzeugniss, aus der Fremde geholt, auf unsern Bühnen unter die Menge gebracht wird, um schnell wieder zu verschwinden. — Wir könnten nicht wenige weit bessere teutsche Opern nennen, die dafür von unsern Theaterdirectionen gar nicht einmal versucht werden. Was soll es denn aber fruchten, wenn wir öffentlich über MSS. urtheilen wollen, die Keiner kennt, deren Beurtheilung Niemand prüfen kann? Werden wir doch mit dem kaum fertig, was öffentlich erschienen ist! Wir erlauben uns daher nur zuweilen von solchen ungedruckten teutschen Werken kurz zu reden, die wenigstens an einem Orte unsers Vaterlandes bekannt wurden und die Ansprüche auf weitere Verbreitung zu machen berechtigt wären, wenn Alles stünde, wie es sollte. Unter diesen wählen wir vorzugsweise die in Weimar wiederholt und mit grossem Beifall gegebene, von unserm dortigen kenntnissreichen Hrn. Mitarbeiter S. 76 dieses Jahrganges übersichtlich geschilderte und besonders in der neuen Umarbeitung teutschen Theatern lebhaft empfohlene, aber noch nicht benutzte Oper:

Der Graf von Gleichen, romantische Oper in 4 Akten. Musik von *C. Eberwein*.

Das von einem Musik-kundigen Dichter, oder von ihm und einem sehr namhaften Gehülfen bearbeitete Volksmährchen ist so lobenswerth, dass es in jeder Hinsicht unter die trefflichen Operntexte zu rechnen ist, vorzüglich nachdem manche Längen gestrichen und vom Componisten neue Verbindungen in der Musik geschaffen worden sind. Das, nicht für das Mährchen, wohl aber für die Bühne störende Polygamische ist geschickt entfernt; Irmengard, die erste Gemahlin des Grafen, tritt nur als hülfreiche Erscheinung wirksam auf; an Tänzen, Waffengetöse und gutem Situationswechsel fehlt es eben so wenig, als an musikalischen Versen. Neu hinzugethan sahen wir im Texte nichts, es wäre denn eine im MS. neben dem Urtexte untergelegte Vertentschung des alten lateinischen Grabliedes, das im Kloster zur Beerdigung der treuen Gräfin von den Nonnen gesungen wird. Der Schluss des schön gefügten Ganzen hält eine so erwünschte Mitte zwischen dem zu weit Ausgesponnenen und zu schnell Abgebrochenen, dass wir auch um dieses nicht genug herauszuhebenden, psychologisch treuen Ausganges willen eine weit innigere Befriedigung des Gefühls erwarten würden, sobald es nicht zeitwidrig wäre, sich auch in Opernfreunden naturgetreue Gemüther zu denken. Die Musik, deren Partitur wir vom Anfange bis zum Ende aufmerksam durchgesehen haben, ragt in der That über die allermeisten der jetzt Glück machenden Opern so weit hervor, dass es fast scheint, als scheueten sich die Operndirectionen vor jeder gehaltenen Musik, die nicht durch schon errungene Geltung die Wahl vor den Hörern entschuldigt oder rechtfertigt. Die Oper ist nämlich noch bis heute ausser ihrer Geburtsstadt auf keinem einzigen Theater versucht worden. Schon die Ouverture, ob wir sie gleich nicht zu den Allerbesten des Werkes zählen, ragt hoch über die neuesten ausländischen hervor und vermeidet, ohne sich in ein zu Künstliches zu versteigen, jenen leeren Klingklang, den die Mode des Auslandes uns jetzt zu bieten sich unterstehen darf. Kein Wort wird in dieser Oper gesprochen, Alles gesungen. Die Recitative sind nicht im Geringsten ermüdend, vortrefflich declamirt und in wirksamster Verschiedenheit gehalten; die Arien sind fliessend, ausdrucksvoll, am guten Orte um der Sänger und Hörer willen mit Bravour geschmückt, einige in etwas früherer, aber ansprechender Form; die Charaktere sind meist gut gehalten; der 4stimmige Canon gehört unter die Glanzpunkte, und die Chöre und Finalen wirken bei sehr eindringlicher und doch nicht übertriebener Instrumentation trefflich. — Und doch in Teutschland noch nirgend als in ihrer Heimath versucht! Ist das nicht seltsam? Gut Glück für die Zukunft und feste Beharrlichkeit, zunächst den Dichtern und Componisten, und dann den Rechten, die etwas fördern können.

Es herrscht jetzt wieder in Weimar unter nicht Wenigen eine gute Thätigkeit. Man lasse sich nicht irren und schreite vorwärts. Was hat man von dem Leben, wenn es nicht im Streben nach dem Höchsten sich beglückt? Geht auch nicht Alles wie es soll: das Schaffen selbst ist schon an sich der Mühe des Ringens werth. Als Beweis einer rühmlichen Compositionsthätigkeit auch unter denen, deren Amt und Pflicht sie nicht unmittelbar ist, stehe sogleich die Anzeige folgenden Werkes:

Des Hauses letzte Stunde, Gedicht von M. G. Saphir, in Musik gesetzt von Eduard Genast. Leipzig, Jul. Wunder's Musikverlag. Pr. der vollständigen Partitur: 1 Thlr. 16 Gr.; mit Pianofortebegl. 16 Gr.

Der Verf., Sänger u. Schauspieler am Grossherz. Theater zu Weimar, hat schon längst in anhaltendem Eifer seine Nebenstunden vielfachen Tondichtungen geweiht, unter denen auch einige Opern namhaft geworden sind. Für die dortige Liedertafel hat er bereits Manches geschaffen, was unter nicht zu ungeübten Männervereinen guten Eingang sich erwerben wird. Die Composition des obengenannten Gedichts hat uns der Verf. selbst bei seinem letzten Hiersein im Theater zweimal mit ausgezeichnetem Beifall vorgetragen, den sie auch verdient. Das Werk ist gut erfunden, angemessen gehalten, geschickt instrumentirt und wird in Concerten, auf Theatern u. zum Klavier in häuslichen Zirkeln die beabsichtigte Wirkung hervorbringen.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Zwölf vierstimmige Lieder. Jahreszeiten, ein Liederkranz von Traumund Wellentreter; für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, comp. von C. G. Muller. Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 10 Gr.

Für geselliges Vergnügen bieten diese nicht schwierigen Gesänge eines durch grössere Werke hinlänglich bekannten Tonsetzers grösstentheils sehr Empfehlenswerthes, dessen Wirksamkeit sich vielfach schon erprobt hat.

Drei Gesänge für 4 Männerstimmen, comp. u. Deutschlands Liedertafeln gewidmet v. Georg v. Meinero. Op. 8. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen Pr. 12 Gr.

Ein Jägerlied, das Schwertlied von Th. Körner und das Liebes-ABC von W. Gerhard sind hier ganz anspruchslos in Melodieen gebracht. Die enge Harmonie des Männergesanges scheint den Verf. noch etwas zu beengen; seine Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. sind uns lieber.

Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen, comp. v. H. W. Stolze in Celle. Op. 26, 2te Samml. der Männergesänge. Wolfenbüttel, bei Hartmann. Pr. d. Part. 8 Gr.; d. Stimmen 12 Gr.

Alle diese Lieder sind sehr gut gesetzt und werden den meisten Liedertafeln in jeder Hinsicht gefallen.

Gesang für 4 Männerstimmen, bei Einführung eines Predigers oder Schullehrers, wie auch bei ihren Geburtstagen u. andern ähnlichen feierlichen Gelegenheiten zu gebrauchen, gesetzt — von J. Gottfr. Müller. Op. 12. Gotha, bei J. G. Müller.

Gleich das Einleitungs-Moderato zeigt einen geübten und umsichtigen Tonsetzer, der die Verknüpfung des Harmonischen in seiner Gewalt hat; die folgende Fuge ist kurz, deutlich und leicht geführt; überhaupt ist gegen die Arbeit nichts einzuwenden; die ganze Haltung ist dagegen in einem frühern Geschmack, dem nicht überall mehr gehuldigt werden dürfte. Der Text ist eben so.

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von Simon Mendheim. 22stes Werk. Berlin, bei Wagenführ. Part. u. St. Pr. 1 Thlr. 7½ Sgr.

No. 1. „Wenn Alle untreu werden", in schmerzlich inniger Treue höchst einfach und gut; No. 2. „Lob Gottes", nicht im hellen Preise, sondern in demüthiger Haltung. No. 3. Abendlied, in still religiöser Weise, gefühlt; No. 4. Waldhornlied, gleichfalls still und fromm, doch weniger glücklich, wenn gleich ansprechend. Die Sammlung ist empfehlenswerth. Ausgesetzte Stimmen sind in beliebiger Anzahl einzeln zu 5 Sgr. zu haben.

L. von Beethoven's Lied: „Die Ehre Gottes aus der Natur" für 4 Männerstimmen mit Begl. des Orchesters oder des Pianof. bearbeitet — von Leopold Damcke. 6stes Werk. Hannover, bei Bochmann u. Nagel. Pr. 8 Gr.

Die Bearbeitung ist gut.

Zwanzig dreistimmige Lieder für Sopran, Alt u. Bass. Zunächst für den Schulgebrauch in Musik gesetzt von Louis Kindscher, Gesanglehrer in Dessau. Leipzig, b. R. Friese. Pr. 6 Gr.

Die Texte sind für diesen Zweck gut gewählt, die Harmonisirung hat in der Regel etwas vom Gewöhnlichen und Nächstliegenden Abweichendes, wodurch sie im Allgemeinen zum sichern Singenlernen viele Vortheile bieten, aber auch mitunter dadurch an Frische und kindlicher Anmuth verlieren. Wir rathen daher, diese Lieder eingemischt zu gebrauchen unter andere, dann wird der Nutzen nicht gering sein und der etwaige Nachtheil, der durch den Alleingebrauch derselben wahrscheinlich entstehen möchte, ist von selbst aufgehoben.

Nachrichten.

Viertes grosses Musikfest in York am Dienstage den 8ten September 1835 und den drei folgenden Tagen.

(Beschluss.)

Soll ich über den Effect der Chöre und der Instrumentalbegleitung sprechen, so erhält meine stets ausgesprochene Ueberzeugung durch diese Productionen im Yorkmünster eine neue Stütze: dass nämlich tief und durchgearbeitete musikal. Kunstwerke nur von einer beschränkten Zahl von Musikern ausgeführt werden dürfen, wenn sie uns einen ästhetischen Genuss verschaffen sollen. Bei einem Rossini'schen Unisono oder homophonischen Chor, wo höchstens eine Stimme herrscht, mag man vielleicht durch die grosse Anzahl der Executoren mehr gewinnen als verlieren; ein Händel'sches polyphonisches Kunstwerk verliert allen musikalischen Effect durch die Unzahl der Executoren, auch wenn diese vollkommen einen musikalischen Körper bildeten, was bei von allen Enden der Welt zusammengelesenen 400 Sängern nie der Fall sein kann. Ein Kunstwerk, das uns durch seine Schönheit entzücken soll, muss rein und klar in allen seinen Theilen vor unserm Geiste entfaltet liegen; es muss ästhetisch unsere Seele fassen, nicht unsere Sinne durch seine Masse übertäuben. Es ist die erste Aufgabe jedes Kunstwerkes, das genossen werden will, unsere geistige Freiheit nicht anzutasten, ja diese vielmehr aus allen Kräften zu bewahren. Ich würde durchaus, wenn ich irgend ein Händel'sches Werk in seiner vollen Grösse geniessen oder geniessen lassen wollte, in einem beschränkten Locale nie mehr als etliche dreissig zusammengewöhnte Musiker zulassen, und in dem grössten Raume, der für Musik passen soll, höchstens zweihundert. Vermögen diese den Raum nicht zu füllen, so ist der Raum für musikalische Productionen akustisch untauglich, und es ist thöricht, irgend einen Versuch zur Ausführung eines gearbeiteten Kunstwerkes darin zu machen. Die Instrumentalbegleitung war überhaupt nicht so gut, als der Chorus; sie lag so oft im Schatten und die schöne, so wundervoll kräftige und majestätisch hervortretende Bewegung der Händel'schen Bässe war, trotz der Unzahl von Bassinstrumenten, wenn auch nicht immer verwischt, doch nie kräftig rund und frei genug. — Ich hatte hundertmal die Frage zu beantworten: Habt ihr so etwas auf dem Continente? Könnt ihr solche Musik in eurem Continente machen? Und wenn ich antwortete: Ich denke, wir pflegen auf dem Continente mit geringern Mitteln einen grössern musikalischen Effect hervorzubringen, so lachten die Frager und sagten: es ist unmöglich. Händel'sche Musik kann man nur in England gut ausgeführt hören. Ich entgegnete: Händel's Musik ist unsere Musik, Händel's Schule ist deutsche Schule; denkt ihr, wir müssen von dem Continente zu euch herüber kommen, um unsere eigene Schule und ihre Werke verstehen zu lernen? Die Antwort war: „Wir wissen, dass ihr bessere Musiker habt und dass Musik von euch zu uns herübergekommen ist; aber wir können mehr bezahlen, als ihr Alle auf dem Continente, und für unser Geld können wir Alles haben und machen.“ Ich lächelte. „Es ist so, das habe ich gesehen, ihr könnt mit eurem Gelde Alles machen; das Ungeheuerste ausführen, Berge versetzen, antike Tempel über Land und Meer in eure Insel bringen, Brücken bauen über Meere — nur bei guter Musik, nehmt's nicht übel, wenn ich mit meinem Landsmanne Thümmel spreche, da geht es euch, wie Pharao's Zauberern mit den Läusen; die könnt ihr nicht nachmachen und müsst sagen: das ist Gottes Finger.“

Ich habe nun nahe ein Jahr lang in London und in den übrigen Städten so ziemlich an Musik gehört, was von einiger Bedeutung sein könnte; aber ich war nur selten im Einzelnen erbaut und habe ein geistiges, aus innerm wechselseitigen Verständnisse des Einzelnen sowohl als des Autors entspringendes Ensemblespiel eines Orchesters gar nicht finden können. Das englische Volk, so hohe Achtung ich vor demselben in moralischer, politischer und praktischer Hinsicht im Einzelnen sowohl als

im Allgemeinen habe*), ist durchaus unmusikalisch. Der Grund davon liegt in seinem Klima und seiner Insel. Die unter hohem Drucke stets mit Wassergas gefüllte kalte und erkältende Atmosphäre des Landes, durch welche alle Töne und Farben der Natur auch in ihrem höchsten Glanze matt erscheinen gegen die Färbung im südlichern Continente, wirkt deprimirend auf Leib und Seele, und stählt den Fibern der Seele jene Spannkraft, die diese Fibern so leicht erklingen macht, auch durch die leiseste Anregung von Aussen und Innen. Diese leichte Beweglichkeit der Seele, diese Mutter eines entwickelten ästhetischen Gefühlsvermögens ist es jedoch allein, welche uns eine Brücke baut aus der engen Wirklichkeit ins heitere unendliche Reich der Phantasie und des Ideals. Wohl ist es hier sehr gut wohnen im Lichte der Göttlichen; aber

„Ihr Licht
Erfreut, doch macht es Keinen reich — das Geld
Muss man den finstern Mächten abgewinnen,
Die schlimm gesittet unter'm Tage hausen"

meint Wallenstein, und alle unsere grössten Musiker hatten am Ende ihres Lebens die Confession abzulegen:

Mein Auge hing an deinem Angesichte,
An deines Himmels Harmonie mein Ohr;
Verzeih dem Geiste, der von deinem Lichte
Berauscht, das Irdische verlor!"

Unangefochten von diesem einen heitern Reiche, lebt der Engländer ungetheilt und ganz dem einen nahen, soliden — der Wirklichkeit; nicht leicht erregbar in seinem abspannenden Klima durch diese Angriffe von Aussen und Innen, und nicht geblendet von Gaukelbildern einer kühnen Phantasie, ist sein Verstandsblick rein, richtig u. ungetrübt von Leidenschaften jeder Art. Ungetheilt und ungeschwächt in seiner Kraft wandelt er sicher, vorwärts, rückwärts schauend dem einen Ziele zu, vor keinem Hindernisse erschreckend, das sich ihm auf dem Wege zu diesem einen Ziele entgegenstellt. Ruhig berechnend bietet er zur Ausführung alles ihm Nützlichen die Hand, in so fern das Project nicht absolut unmöglich erscheint. — Die Grösse desselben erschreckt ihn nicht, er hat die Mittel zur Ueberwindung des Grössten in seiner Art — Geld. Sein abspannendes Klima ist nicht für die schöne Erdentochter der Phantasie — die Freude, Heiterkeit und Sorglosigkeit des Südländers geeignet. Er ist ernst aus Temperament und Gewohnheit, und dieser Ernst, diese Leidenschaftslosigkeit verbreitet über das häusliche Leben des Engländers eine Sabbathsstille, die am Sonntage selbst sich in ein dumpfes lebenloses Hinbrüten verwandelt. Unbefreundet jedoch mit Allem aus dem heitern Reiche der Idee, berührt ihn Alles, was von daher kommt, fremdartig und unangenehm, und am allerunverständlichsten u. verhasstesten ist ihm Musik ohne Text. So oft in den Abendconcerten eine Symphonie oder eine Ouverture von Beethoven oder Weber begann, fing Alles zu plaudern und zu conversiren an, bis die Instrumentalmusik geendet hatte, und ich konnte auch nicht ein Auge finden, welches ruhig und beachtend gegen das Orchester gewendet war. Welche Geisterstille herrscht in unsern Concerten auf dem Continente, wenn ein Meisterwerk Mozart's oder Beethoven's auch nur erträglich gespielt wird, welcher Jubel der Hörer nach jeder auch nur in etwas gelungenen Abtheilung! Die Basis seiner theoretischen Aesthetik ist: „Nachahmung der Natur", die höchste Anforderung aller Liebhaber ohne Phantasie; was idealisirt ist, ist ihm unnatürlich, verhasst. Daher seine Liebe und einzige Lektüre Romane und Novellen, die seit Walter Scott's unübertrefflicher Breite in tausend Gestalten die Insel überschwemmen und nichts sind, als armselige Copien einer armseligen Wirklichkeit.

„Wober nehmt ihr denn aber das grosse gigantische Schicksal,
Welches den Menschen erhebt, wie es den Menschen vernichtet?"

Auch von seinen Schauspielen verlangt er nichts, als eine sklavische Copie der Natur. Das Gräulichste und Entsetzlichste habe ich über englische Bretter gehen gesehen, und die Zuschauer sassen ganz gemüthlich dabei. Sie malen in ihre Decorationen Figuren in vollster Bewegung, und die Figuren bewegen sich nicht und stehen wie in einer bezauberten Stadt, regungslos nach einem Jahrhundert in derselben Stellung, in welcher sie die magische Ruthe berührte. Ich habe mehre Male die Stumme von Portici im besten aller Londoner Theater, im Drury Lane Theater, aufführen gesehen. Hätte ich diese Oper geschrieben, ich würde auf der Stelle aus meiner Feder ein ex voto machen; die Idee einer zweiten ähnlichen Misshandlung dieses Thema's

*) Seine unübertroffenen Armen- u. Krankenanstalten, seine wissenschaftlichen Leistungen, seine ewigen Monumente über und unter der Erde, seine Einfachheit, Herzlichkeit, Gastfreundschaft, seine hohe Sittlichkeit und Civilisation, die auch in dem am tiefsten stehenden Handwerker nie zu verkennen ist, erheben das englische Volk zu einem der grössten und edelsten Völker der Erde.

keiten berichten. Diesmal gehe ich zu der Zeit des Aufenthaltes unsers allgeliebten Kaiserpaars unter uns, während der Krönung, zurück. Mehrere unsrer Musiker hatten für diese Gelegenheit Allerley komponirt und überreichten ihre Werkleinchen, (z. B. Einer Polonaisen; ein Anderer hatte einen „Frühlingstag," mit Kukuk und Wachtel u. dgl. für das Pianoforte nicht einmal selbst geschrieben, sondern nur abgeschrieben, was vor Jahren von einem gewissen Freystadtler verfertigt war). Sie wurden gütig aufgenommen, und, z. B. jene Polonaisen, kaiserlich belohnt — zur Aufmunterung, wie sich vermuthen lasst. Auf unserm Theater fiel dabey nichts Neues vor. An den unsrer Gesellschaft bestimmten Tagen wurde franzosische Komodie gegeben, was jene sich recht wohl gefallen liess, denn sie schien auf gar nichts von Bedeutung eingerichtet zu seyn. Hat sie doch, nach so vielen Jahren, nicht einmal die Zauberflote zu Stande bringen können! Adeliche Liebhaber gaben vor der kaiserl. Familie die kleine franz. Oper Les deux chasseurs auf einem Privattheater, mit Beyfall. Recht gut war es also, dass sich, wahrend der Krönung, die kaiserl. Kammermusik hier befand. An ihrer Spitze stehet ein junger, talentvoller und wackerer Geiger, Herr Hartmann, aus Hamburg, ein Schüler Rombergs. Er erfreuete uns mit vortrefflich ausgeführten Kompositionen von Haydn und Mozart, auch mit recht guten Solosachen von seiner eignen Arbeit. Das Publikum musste diese Gesellschaft hochachten, sowohl ihrer Geschicklichkeit, als des guten, freundschaftlichen Verhältnisses wegen, in dem die Mitglieder unter einander stehen. Von Fremden liess sich der vortreffliche Geiger, der kon. schwedische Musikd. Müller hören, der aber ohne seine Empfehlungen schwerlich nach Würden unterstüzt worden ware, da unser Adel bey diesen Festen nicht Zeit zu solchen Vergnügungen hatte.

Herr Dengler, einer unsrer besten Violinspieler und ein vortrefflicher Musiklehrer, gab uns Haydns Schopfung, wurde aber leider vom Publikum bey weitem nicht nach Würden unterstüzt. Madam Sundunof, eine geschickte Sangerinn vom hiesigen Theater, sang die zwey Sopranpartien, und zwar, vielleicht um die Personen zu unterscheiden, die eine weit besser als die andere. Als Eva agirte sie zugleich, wenigstens im Mienenspiel — für die Liebhaber. — Eben jezt befindet sich hier ein musik. Wunderkind, von etwas über vier Jahren, die Tochter des hiesigen Musikus Hendliczka. Aus eigenem, innern Triebe hat sie schon im dritten Jahre angefangen, kleine, ihr bekannt gewordene Stücke auf dem Fortepiano zu spielen. Seit der Zeit hat ihr Vater dies Talent sorgfaltig gebildet, und jezt spielt die kleine Elisabeth recht schwere Sachen mit viel Genauigkeit. Schwierigkeiten der rechten oder linken Hand sind ihr ganz gleich. —

Dresd. d. 16ten Febr. Wir haben einigemal Cesare in Farmacusa gehort, und finden diese Salieri'sche Musik immer besser, je genauer wir damit bekannt werden. Wenn man auch zuweilen zu bestimmt an Axur erinnert wird, so ist das doch eine zu angenehme Erinnerung, als dass man sie dem Komponisten zu hoch anrechnen mochte, besonders da die Oper auch meisterhafte, ihr ganz eigne Satze hat. Hr. Penelli, als Casar, übertrieb seine Stimme und seine Verzierungen hier, selbst nach dem Urtheil der sonst bezauberten Menge, zuweilen allzusehr. Man sagt, er wolle nach Petersburg gehen, wenn er nicht betrachtliche Zulage erhielt. Sgr. Punietti singt in dieser Oper recht sehr brav, wie auch Herr Paris. Auch Herr Miksch gefiel nicht mit Unrecht. Von Schuster haben wir eine neue Oper: das Laternenfest, zu erwarten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

mich zum Wahnsinn bringen. — Alle Musik überhaupt kann bei dem Engländer nur durch das Medium des Textes Eingang finden; der Text ist ihm die Hauptsache, und die darüber gelegte Melodie nur eine rhythmische Hülfe für Lesung des Textes, wie die Trommelrhythmen für den Marsch der Soldaten. Es ist deswegen sehr schwer, in einer engl. Sammlung ein Lied von Mozart oder einem andern tüchtigen Compositeur zu finden, in welchem die Melodie nicht zu einem Gassenliede herabgezogen ist; dagegen hat der Orchesterdirector des Coventgarden-Theaters, Hr. Bishop, Hunderte von Liedern und Millionen von Noten geschrieben, die man in jedem Hause finden kann, obwohl nicht ein originell musikalischer Gedanke in allen diesen Hauswerken zu finden ist. Compositeure hat England genug, aber sie machen nur Noten. Ich machte mehre meiner Freunde, die sehr gesunde Ohren und sehr gute Stimmen haben, im ersten grossen Abendconcerte zu York auf Beethoven's Adelaide aufmerksam, die Rubini mit dem tiefsten innigsten Gefühle vortrug; ich war entzückt:

Nel cristallo del rio
Su nell' Alpi,
Nell' aurate del di cadente nubi
Nelle stelle risplende
Il tuo sembiante,
Adelaida,
Nelle tenere frondi garrou l'aure —

Ich sah triumphirend zu meinen Freunden — die eine Hälfte war im vollen Gespräche über das nahe Forkester Pferderennen; die andere Hälfte sprach von ihren Maskenkleidern zum Fancy-Ball und die 775 anwesenden Zuhörer schwatzten so gemüthlich zusammen, dass ich Rubini zuletzt kaum vernehmen konnte. Ich habe zum Schlusse nur noch hinzuzusetzen, dass von den hundert Musikern des Orchesters im Abendconcerte die Mozart'sche Symphonie und Mendelssohn'sche Ouverture zum Sommernachtstraum am gelungensten ausgeführt wurden; von den Beethoven'schen Symphonieen bekamen wir nicht viel mehr, als den grössten Theil der Noten, aus welchen die Partitur bestand, zu hören. — Mr. Knyvett u. Doctor (der Musik) Camidge, Organist an dem Münster, waren die Conductoren in den Morgenconcerten. *Dr.* Camidge begleitete durchaus mit der Orgel, und ich habe hier wieder neuerdings die Erfahrung gemacht, dass die Orgel, auch mit einem gewaltigen Orchester von 600 Musikern gespielt, stets von wohlthätiger, kräftiger Wirkung ist. Im Münster waren am ersten Morgen 3377, am zweiten 4025, am dritten 3901 und am vierten 3383 Zuhörer gegenwärtig. In den Abendconcerten 775, 1899 u. am 3ten Tage wieder 775 Personen; auf dem Fancyball 2000, und die Einnahme betrug gegen 16,100 Pfd. Sterling.*)

Pellisov.

*) Was die Kirchenmusik in England betrifft, so singt in den etablirten Kirchen der Chor zwischen jedem Morgen- oder Abendgebete etc. unter Orgelbegleitung einen verzierten Psalm und abwechselnd einen Hymnus. Die Melodieen sind durchaus modern und von englischen u. deutschen Componisten. Es sind die wohlklingendsten gewählt; dennoch singt von der Gemeine nur hier und da ein Einzelner leise mit, der sich für ein vorzüglich musikalisches Genie hält, und unter diesen wenigen Singenden gelingt es nur Wenigen, in den rechten Ton hineinzukommen, bevor der Gesang geendet hat. Unter den katholischen Kapellen in London ist die Musik in der St. Mary-Kapelle, Moorfield, in der spanischen Kapelle und in der bairischen Kapelle vorzüglich berühmt; es singen hier die besten Sänger, welche in London zu haben sind, und ganz gut, nur ist (so viel ich mehremale zu hören bekam) nichts von allen dem, was da gesungen wird, Kirchenmusik, oft nicht einmal Musik — frivoler Opernstyl und eine Combination von solouartigen Rouladen, die die Solosänger nach der Reihe herabsingen, ohne innern Zusammenhang und ohne Einheit.

Was das englische Orgelspiel betrifft, so behandeln die englischen Organisten die Orgel durchaus frei, als ein Orchesterinstrument, u. in diesem Style wissen sie grösstentheils ihre Register und Schwellorgel viel besser zu benutzen, als das mit dem grössten Theile der Orgelspieler des Continentes der Fall zu sein pflegt, wo die Kunst zu registriren, wenn man Rink und einige Andere ausnimmt, immer mehr und mehr verloren zu gehen scheint, so hoch sie auch durch den Abt Vogler gehoben war. Die englischen Organisten spielen meistentheils gedruckte Präludien oder Orgelvolontarien, auf deren Titel bemerkt ist, dass sie entweder für das Klavier oder die Orgel geschrieben sind. An eine selbstständige Behandlung des Pedals ist nicht zu denken, um so mehr, da die englischen Orgeln kein eigenes Pedal haben, und zu den meisten erst in der neuesten Z-it eine Reihe von eigenen Pedalpfeifen hinzugekommen ist. So ist in der St. Paulskirche und allen übrigen Orgeln unter den Registern das Pedal lediglich durch: „Pedalpfeifen" bemerkt, und in der neuen und grossen Orgel zu Birmingham hat man den zwei Pedalregistern keinen andern Namen zu geben gewusst, als: „Pedalpfeifen 32 Fuss von Metall" und Pedalpfeifen 32 Fuss von Holz. Der einzige Orgelspieler, den ich in England freien mit strengem Styl abwechselnd verbinden hörte, und der polyphonisch und fugirt zu spielen versteht, ist Mr. Thomas Adams, Organist an St Dunstans-Kirche in London; er wird auch von den Engländern so ziemlich als der beste Organist Englands anerkannt. Die Orgelschule unsers Rink ist in England übersetzt, sehr

Italien. Frühlingsopern u. s. w.

Palermo. Hr. Pietro Raimondi, Lehrer der Composition am hiesigen Conservatorium, wurde zum Kammermusiker S. K. H. des Statthalters von Sizilien ernannt. Raimondi, von dem bei andern Gelegenheiten in diesen Blättern die Rede war, ist auf unserer Insel vielleicht der grundlichste Tonsetzer.

Die Parisina machte Fiasco mit der Anfängerin Galvi (nicht Calvi, wie es im vorigen Berichte hiess, auch nicht zu verwechseln mit der Schauspielerin Calvi, die unlängst zur Sängerin überging); Barroilhet bleibt stets der hiesige Liebling.

Neapel. Der heurige Cartellone der königl. Theater für's neue Theaterjahr (Frühjahr 1835 bis Ende Karnevals 1836), der ungefähr 2 Ellen lang und 1¼ Ellen breit gewesen sein mag, war in dreifacher Hinsicht merkwürdig. Erstens machte er grossen Wind, wie Kotzebue's Don Raundo de Colibrados und seine Gemahlin; zweitens war er mitunter ächt kleinstädtisch abgefasst; drittens gab's da ein ganz neues Zeremoniel, welches das Non plus ultra aller italienischen Convenienze teatrali ist und von dem in den beiden Theatergesetzbüchern der Herren Valle u. Petracchi, sogar in den Reggianer Theaterannalen des Grafen Ritorni kein Wort zu lesen ist. Da heisst es denn: Prima Donna di prima sfera (ist nicht gut italienisch und soll sagen von ganz erstem Range), Signora Ronzi de Begnis(?). — Prima Donna di cartello di merito distinto (d. i. von anerkanntem u. ausgezeichnetem Verdienste), Signora Tacchinardi Persiani, vom 5. Juni bis 1. Juli und vom 15. August bis Ende Karnevals. — Prime Donne di cartello: Duprez Alessandrina(?), v. 10. Juni an; Del Sere Anna(?), bis zum 10. Juni. — Prima Donna Contralto, Signora Bertrand Ida. — Primi tenori di primo ordine (d. h. vom ersten Range, wird zwar gewöhnlich, in der classischen Sprache aber nur bei Schiffen gebraucht), Sign. Duprez Luigi(?), v. 10. Juni an; Pedrazzi Francesco(?), bis 31. Juli.— Primo Tenore, Salvi Lorenzo. — Primi Bassi cantanti di primo ordine, Sign. Cosselli Domenico(?), v. 10. Juni; Ronconi Giorgio(?) bis Ende Juni's, und v. 15. Aug. bis Ende Novembers. — Primi Bassi cantanti: Signori Coletti Luigi, Porto Carlo. Nun kommen neun Secundär- und Tertiärsänger, worauf das Balletpersonal folgt. In Allem werden in diesem Theatraljahre 110 Vorstellungen gegeben, darunter fünf neue, für die königl. Theater eigens von den Herren Coccia, Donizetti, Mercadante, Persiani und Francesco Stabile componirte Opern gegeben. Maestri Compositori der Ballettmusik sind: Graf Gallenberg und Pietro Romani.

Das Gegenstück zu diesem ist der Cartellone unserer Nebenbuhlerin, der Mailänder Scala. Da ist von prima sfera, di cartello, di primo ordine u. s. w. gar keine Rede; ja in der neuesten Zeit liest man da nicht einmal die Ausdrücke: primo, secundo, altro, sondern schlechtweg „Sängerinnen, Damen .... Tenoristen" etc., wobei freilich die Besetzung jederzeit den minder guten Künstlern vorausgehen, die Pasta, Malibran mit etwas grössern Lettern gedruckt werden. Betrachtet man aber unsern prahlerischen Cartellone beim wahren Lichte, so ist das Facit: Mit den Sängern sieht's diesmal sehr mager aus. Die Ronzi gefällt nicht mehr wie sonst. Die Tacchinardi ist eigentlich die Hauptzierde, dürfte aber als Serio-Sängerin auf colossalen Theatern, wie S. Carlo und der Scala, schwerlich die beste Wirkung hervorbringen. Weder das Ehepaar Duprez, noch die Del Sere und Bertrand entsprechen dem Ruhme unserer Bühne; Cosselli transeat, ebenso Ronconi, der aber nur in zwei Stagioni singt; der distonirende Pedrazzi verlässt uns im Juli: summa summarum, in diesem Theatraljahre haben wir als beste Sänger blos die Tacchinardi u. Cosselli, zum Theil die Ronzi und Ronconi.

Zu diesem kommt noch, dass wir durch die Malibran etwas verwöhnt sind, und so ging's denn auch in dieser Stagione ziemlich arg mit den Opern. Im Frühjahre gab man auf dem Teatro Fondo Ricci's neue Oper Il Colonello, auch La Dama Colonello genannt, die er vorigen Winter für die Malibran componirte, die aber eingetretener Umstände wegen nicht gegeben werden konnte. Die Unger übernahm die Titelrolle der Malibran. Hat Rossini seine Gazza ladra, die keine militärische Oper ist, mit einer Trommel rechts und einer Trommel links angefangen, so kann man sich denken, wie Ricci im Colonello darauf lostrommelt. Schon in der Introduction liess das zarte Instrument häufig seine lieblichen Töne vernehmen, in denen so viel Sinn und Geist lag, dass die Zuhörer bezaubert,

---

bekannt und sehr geschätzt, und scheint von den jungen Organisten ziemlich studirt zu werden. Auch wurde in den letzten Tagen eine Uebersetzung Seb. Bach'scher Orgelwerke angekündigt und mit vieler Wärme in den Zeitschriften empfohlen.

ordentlich aufgeräumt und zur besten Aufnahme des Ganzen aufgelegt wurden. Wer vermag aber den Jubel, das Heulen, Toben und Schmettern des Publikums bei dem militärischen Liede mit Trommelbegleitung im Finale zu beschreiben?... Mad. Trommel hatte hier ihren grössten Sieg gefeiert, denn ihr allein galt der Beifallslärm. Noch gefiel im ersten Acte das Duett zwischen der Unger u. der Duprez, sammt einer Barcarole; der zweite Act behagte nicht, auch des Buches wegen.

Rossini's Mosé (auf S. Carlo), mit der Unger, Duprez, Porto u. Coleti, machte nicht viel Glück, der hiesige Vesuv (ein Journal) mag gross thun wie er will. Die Unger, welche überhaupt in der verwichenen Stagione keine so glänzende Aufnahme als sonst zu Neapel fand, ging hierauf nach Ancona (s. d.) Die nachher gegebene Straniera machte Fiasco, weil die Albini der Titelrolle nicht gewachsen war. — Mercadante's Emma d'Antiochia machte gleichfalls Fiasco, und da in der ganzen Oper, welche schon zu Mailand kein Glück gemacht, die einzige Heldin die Ronzi war, so wurde auch gepfiffen; doch gab man sie zur grössten Langeweile der Zuhörer bis Juni fast immer; das Publikum söhnte sich auch mit der Ronzi etwas aus. Am 31. Mai, zur Feier von des Königs Namensfeste, Alfonso d'Arragona, Cantate vom hiesigen Dichter Joh. Schmidt, welcher Musikstücke von Rossini, Conti, Morlacchi, Meyerbeer, Donizetti dazu anpasste; das Ganze behagte nicht.

Auf dem Teatro Fondo debutirte Ronconi in Donizetti's Torquato Tasso, neu für diese Scene, und weil T. Tasso nahe von hier geboren ist, mit dem Titel: Sordello il Trovatore. Das hiesige Regierungsblatt Giornale delle due Sicilie, welches unter der Rubrik Neapel nur officielle und vaterländische Artikel aufnimmt, ist die einzige Zeitung in Italien und wahrscheinlich auf der ganzen Erde, welche eine für Staatssachen bestimmte Rubrik zuweilen auch der Oper u. s. w. widmet; Beweis genug, welch ein wichtiges Wort „Theater" in Hesperiens Gefilden ist. Diesmal enthielt benanntes Blatt einen Aufsatz, welcher das Buch tadelt und die Musik nicht lobt. Die Oper hat auch einen Quasi-Fiasco gemacht. Ronconi gefällt; leider fängt auch er zu schreien an. Die Del Sere missfiel in dieser Oper. — In Pacini's Ivanhoe, ebenfalls neu für diese Bühne, betrat zum ersten Male die Bühne die von hier gebürtige Mililoti; sie fand Aufmunterung und wird sich vielleicht in der Opera buffa besser hervorthun. Die Musik der Oper gefiel ziemlich.

Auf dem Teatro Nuovo machten folgende neue Opern mit einer leichten Musik mehr oder weniger Glück: l'Albergo incantato, v. Hrn. Mazza, darin seine Frau die Prima Donna; I due caporali, v. Hrn. Fioravanti, worin die Tavola zum letzten Male auftrat; Il 20. Agosto, v. Hrn. Aspa; Il Nemico delle donne, u. I parenti ridicoli.

Rom (Teatro Valle). Unsere erste Frühlings-Oper, Donizetti's Eaule di Roma, gefiel nicht. Die Ferrarini und der junge Tenor Spech (Bruder der bekannten Adelina dieses Namens) mit einer schönen Stimme (Erstere Mezzosopran, also nicht für die Rolle der Argelia geeignet); der angehende Bassist Leonardis mit einer starken Stimme, ziemlich guten Methode und nicht guten Action, fanden indessen Applaus und auf die Ferrarini erschienen sogar zwei Sonette. Der Eaule di Roma machte bald der Chiara di Rosenberg Platz, worin der Buffo Taddei den Michelotto machte. Den 30. Mai ging endlich Auber's längst erschnte Muta di Portici nach wenigen vorausgegangenen Proben in die Scene, und zog kaum in den folgenden Vorstellungen an. Es war sehr gewagt, diese Oper auf diesem kleinen Theater mit diesen Sängern zu geben.

Die von hier gebürtige Signora Maestra Orsola Aspri componirt jetzt eine zweite Oper, I riti indiani betitelt. Letzthin gab sie mit mehren andern Sängern eine musikal. Akademie mit Beifall.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

An die Natur. Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass, comp. — von *J. H. D. Lohmann.* 2tes Werk der mehrst. Gesänge. Wolfenbüttel, bei Hartmann. Pr. 14 Gr.

Eine leichte, sehr ungekünstelte und hübsche Cantate, allen Chören, die für Kunstreicheres noch nicht sich eignen, bestens zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. XI.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. N° XI. 1835.

Anzeigen
aus
Verlags-Eigenthum.

Mit Verlags-Eigenthums-Recht erschien am 1sten November 1835:

Second grand Duo concertant
pour deux Pianos
sur les Marches favorites
d'Alexandre et de la Donna del Lago
dedie a
Miss Louisa Rothschild de Londres
par les
Frères Herz.
Op. 72.
Ce duo est arrangé pour Piano et Harpe par
H. Herz et Bochsa.

Mainz u. Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Chopin, F., Concerto pour Pianoforte avec accompagnement de l'Orch. Op. 21.
— 4 Mazurkas pour Pianof. Op. 24.
Leipzig, im Novbr. 1835.

Breitkopf u. Härtel.

Anzeigen.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig sind neu erschienen:

	Thlr. Gr.
Field (John), Deux Nocturnes ou Romances p. Pfte. No. 9 et 10 des Nocturnes	— 8
Herz (Henri), Rondoletto sicilien. — Les Pensées. Rondoletto. — Rondoletto de Chasse p. Pfte. (Souvenir musical Cah. 1.)	— 12
Hunten (François), Rondino Valse. — Rondino espagnol. — Rondino Bolero. (Souvenir musical Cah. 2.)	— 8
Hunten (François), Mosaique d'Airs favoris de Rossini, Bellini, Mercadante et Weber doigtés et arranges d'une maniere facile p. Pfte.	— 16
Liszt (F.), Apparitions p. Piano seul.	— 12
— Harmonies poétiques et religieuses p. Piano seul.	— 20
— La Rose. Poésie de Schlegel. Musique de Schubert arr. p. Piano seul (av. Vign.)	— 8

Leipzig, d. 24. Oct. 1835.

Fr. Hofmeister.

Musikalien.

	Thlr. Gr.
Mühling, A., Das Vaterland für Männerquartett und Chor, nebst Partitur	— 6
Dessen 10 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 4ps Werk	— 12
Dessen Reiseerinnerungen: 12 Lieder für Sopran, Alt, Tenor, Bass ohne Begleitung, auch einstimmig zu singen mit Begleit. des Pianoforte. 5ps Werk	1 —

Der Name Mühling als Liedercomponist hat einen guten Klang, darum können obige Sachen mit Ueberzeugung empfohlen werden.

Creutz'sche Buchhdl. in Magdeburg.

In der Kunst- und Musikalienhandl. des
Marco Berra in Prag
ist erschienen und durch alle Kunst- und Buchhandlungen zu beziehen.
Preise in 20 Fl.-Fuss.

Kirchenmusik.

	fl. kr.
Gordigiani, J. B., 4 Hymni: O mactissima, o Purissima, Cantate Domino canticum novum, Ave Regina coelorum, Alma Redemtoris mater, für 4 Singstimmen mit Begl. der Orgel. Op. 7	1 15
— Ecce quomodo moritur justus für do. Op. 8.	— 20
Moschek, A., Salve Regina für 4 Singst. und 5 Posaunen ad lib.	— 30

Für die Orgel.

	fl. kr.
Führer, R., 15 Cadenzen und Verzetten, nebst 21 vorangehenden kurzen Uebungen, für beide Hände	— 45
Pitsch, C. F., Alleluja-Paschale. Fuge mit 2 Subjecten	— 30
Seegers, J., Beziffelte Bässe mit 2 Notensystemen vierstimmig, und mit Beziehung auf harmonische Zergliederung durch Angabe der Hauptklänge bearbeitet von C. F. Pitsch. Lief. 1 — 6, einen starken Band ausmachend, Subscr. Preis	4 —

Für das Pianoforte.

Czerny, Ch., Souvenir de Boieldieu. Variations sur 1 Thème fav. de Ch. L. Hofmann. Op. 352.	1 —
Dreischok, A. (Elève de V. J. Tomaschek), Acht Exercices de Bravoure. Op. 1	— 30
Hofmann, C. L., 2 Rondeaux sur 2 motifs favoris de l'Op.: Un Avventura di Scaramuccia de L. Ricci. Op. 3	— 45
— Nachruf an Boieldieu	— 15
Leicht, W., Der musikalische Weihnachtsbaum. Kleines Potpourri, nach den schönsten Motiven der neuesten Opern im leichten Style	— 30
Paulus, J. M., Nachtwandlerin-Walzer nach Motiven der Oper La Sonnambula v. Bellini	— 30
Zenker, F., Praktische Anweisung des Fingersatzes bei Behandlung der Doppelscalen in allen Dur- und Moll-Tonarten, mit den nothwendigsten Vor- u. Nachübungen	2 30

Für die Flöte und Pianoforte.

Spanner, J., Amusement. Op. 4	— 45

Für den Contrabass.

Hause, W., 48 Uebungen über die Dur- und Moll-Tonleiter in Secundenfortschreitungen. Supplement zur Contrabassschule. Liv. 1	2 —
Liv. 2	1 30

Für Gesang.

Stike, F., Singübungen für Sopran und Alt, mit Beziehung auf den Kirchengesang. 1s Heft	1 48
2s und 3s Heft	4 1 30

Für die Guitarre.

Lyra. Zusammenstellung des Schönsten und Anmuthigsten aus den neuesten Opern und andern Werken. 1. Band, enthält: Musique aus den Opern: Die Nachtwandlerin, Robert der Teufel, Norma, Zweikampf, L'Elisir d'Amore, Mathilde von Shabran, Maskenball, Lestocq; Herold's letzter Seufzer, Romanze von Almenräder, Nachruf an Boieldieu, Rondnitzer Jagd-Galopp, Felsenmühle-Galopp, Zigeuner-Galopp, Galopp à la Hera, Josephinen-Galopp, Panorama-Galopp, Lobitzky-Walzer, Erinnerung an Prag, Air Montagnard, Alexander-Marsch und Märsche von Rossini und Bellini. Subscript.-Preis	2 30

Für Sing-Vereine.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn.

Der Frc. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 kr. rhein.

	Fr. Ct.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Lateinischer Psalm für 4stimm. Chor u. Orch. mit deutscher Uebersetzung. Partitur. Op. 31	8 —
— Die vollst. Orchester-Stimmen dazu	9 —
— Die 4 Singstimmen besonders	2 50
— Der Klavier-Auszug	5 —
Spohr, L., zum Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" die gedruckten Chor-Stimmen	7 —
jede einzelne Stimme	1 75
— „Des Heilands letzte Stunden". Neuestes Oratorium, Klav. Ausz. (In Commission).	

Bei F. H. Köhler in Stuttgart ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Das Fortepiano.
Einzelner Abdruck eines Artikels aus dem Universal-Lexikon der Tonkunst, redigirt von
Dr. Schilling.

gr. 8. geheftet 3 Gr. oder 12 Kr.

Jeder Klavierspieler, dem es um genaue Kenntniss seines Instrumentes zu thun ist, findet in dieser Schrift gründliche Belehrung.

Heilige Schriften neuen Testaments.
Das Evangelium Matthäi
nach Luthers teutscher Uebersetzung, mit nöthigen Nachhülfen zu häuslicher Erbauung christlich gesinnter Leser und Leserinnen unserer Zeit, von *Friedrich Rochlitz.*

Herr Hofrath Rochlitz in Leipzig hat dies merkwürdige Buch auf seine Kosten (und schön) drucken, eine ausgezeichnete Karte davon stechen lassen, und den Verkauf uns übertragen, auch den Preis selbst bestimmt zu 16 gGr. Dafür ist es bei uns und in allen soliden Buchhandlungen zu haben.

Hermann u. Langbein in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. Nº. 45. 1835.

Das Neueste über den Tarantismus.

(Vom Mailänder Correspondenten).

In der reichhaltigen Literatur des Tarantismus gibt es auch Schriftsteller, die sich aufs Hadern eben so gut verstehen, wie heut zu Tage die Homöopathiker u. Allopathiker; beide streitende Parteien werfen einander das Unrichtige ihrer Lehren mit bitterm Gelächter vor, ohne einzusehen, dass sie Beide Recht haben. Denn da es keine Krankheit gibt, die nicht durch die Naturkräfte allein geheilt werden kann, so können auch die Hahnemannianer ihre Patienten mit so viel als Nichts kuriren. Andererseits wird aber auch jeder richtig denkende Mensch der hippokratischen Medicin, bei all ihrer Armuth (man werfe nur einen Blick auf die asiatische Cholera und so vieles Andere), das Vermögen, diese Naturkräfte öfters zu unterstützen, gewiss nicht absprechen, was tägliche Beispiele sonnenklar beweisen. Eine ähnliche Bewandniss hat es mit dem Tarantismus. Die Tanzgeberden des Patienten können vom Tarantelbisse, oder, wie *Dr.* Kähler will, von einer den Bewohnern des tarentiner Meerbusen in der Sommerjahreszeit eigenen Hypochondrie und Hysterie entstehen, und diese Tanzbewegungen mit Arzneimitteln, mit Musik, ja wie so viele Nervenübel mit gar nichts kurirt werden. In dem mysteriösen Nervosen, und zu diesem gehört doch der Tarantismus, liegt oft ein unbedeutendes Ding über alle vorhin von den Aeskulapiern verschwendeten Mittel; das Wie und Warum bleibt ein Geheimniss.

Nach diesen und den im Aufsatze über Tigretier, 1833, No. 9 enthaltenen Ansichten mögen die Leser die hier folgenden, von der Neapolitanischen Zeitschrift Filiatre Sebezio, zu Anfang dieses Jahres, angeführten neuern Data über diesen Gegenstand beurtheilen.

Vor Allem einen Auszug aus den Beobachtungen über Tarantismus des fleissigen Schriftstellers und Arztes *Dr.* Salvatore De Renzi, Herausgebers benannter Zeitschrift, die er vor nicht sehr langer Zeit in der Neapolitanischen medicinisch-chirurgischen Akademie vorgelesen.

Nach einer schönen topographischen Beschreibung von Apulien, Terra d'Otranto und Otranto, wo er sich einige Zeit aufhielt, spricht er unter Andern vom Tarantismus; da aber die Jahreszeit den Beobachtungen über ihn nicht günstig war, so konnte er nur vom Hörensagen von glaubwürdigen Personen Folgendes mittheilen. Die zur Spinnenfamilie gehörende Tarantel ist von verschiedenen Farben: schwarz (die gefürchtetste und grösste), gelblicht u. scheckigt; die schönsten sind roth, mit einem schwarzen Kopf und schwarzen Streif auf dem Rücken. Sie haben acht Augen, eben so viel Füsse, wovon vier dem unbewaffneten Auge unsichtbar sind. Ihr Stich bringt eine Krankheit hervor, die mit Musik u. Tanz kurirt wird. Das gemeine Volk glaubt, jede Tarantel bewege sich bei einem gegebenen Accorde; die Gebissenen bedürfen einer gewissen Melodie, um sich zu bewegen, und ihre Händegeberden bei diesem Tanze sind den Bewegungen der Taranteln beim Spinnen ihrer Gewebe ähnlich. Der Verf. erzählt hierauf, dass ein gebildeter Arzt in Lecce, welcher den Gegenstand sehr studirt hat, einen schlafenden Mäher von einer giftig anerkannten Tarantel in den Fuss stechen liess; die darauf entstandenen Zufälle und Krankheit wurden durch Tanz und Musik kurirt.

De Renzi bemerkt übrigens, diese Krankheit sei jetzt selten, zuweilen auch mit Betrug verbunden. Besagtes Gift könne aber allerdings auf's Nervensystem wirken und krankhafte Symptome in ihm hervorbringen; Musik u. Bewegung seien die von der Natur dazu angezeigten Mittel. Dann sprach er überhaupt von der Wirkung der Musik auf den gesunden u. kranken Zustand des mensch-

lichen Körpers, nach Lichtenthals Monographie, und spricht sich zuletzt für das Tarantelgift aus.

Note des *Dr.* Joseph Ferramosca, datirt aus Muro in der Terra d'Otranto, den 3. Juni 1834 (eingerückt im Januarheft des obenerwähnten Filiatre Sebezio von diesem Jahre).

Maria Penna v. Otranto wurde von allgemeinen Convulsionen, Husten und Erbrechen befallen, konnte nicht sprechen, athmete schwer, und fragte man sie, was ihr eigentlich fehle, so deutete sie mit der Hand auf ihre Kehle, als den Sitz ihres Uebels. Alle angewandte Mittel halfen nichts; endlich schlug ein Arzt die Musik vor, Patientin fing dabei zu tanzen an, und ihr Zustand besserte sich auf eine überraschende Weise, jedoch blieb das Husten u. Erbrechen. Nach sechstägiger Besserung brach die Kranke eine Tarantel sammt ihrem Gewebe, worauf sie schnell genass. Ihr schien es, als habe sie dieselbe am Tage vor ihrem Anfalle mit unzeitigen Weintrauben verschluckt.

Weder Ferramosca noch Migliari ist der Meinung, die von der Tarantel gebissenen Individuen werden zum Tanze gezwungen, sondern glaubt, das Tanzen sei Wirkung der heftigen Schmerzen(?), die der Biss verursacht, und des Vorurtheils der Apulier; die Musik sei daher wohl das Mittel in jenen Gegenden, aber nicht der Krankheit, denn anderwärts werden die von der Tarantel Gebissenen nicht mit Musik kurirt. Auch haben sich Aerzte in Calabrien in der heissesten Jahreszeit von Taranteln stechen lassen, ohne je ein Uebel davon getragen zu haben; Andere wurden in Calabrien selbst ohne Musik und ohne Arznei von den Zufällen des Tarantelstiches befreit.

De Renzi behauptet bei alledem, die Tarantel sei giftig, und wird sich selbst, wie er sagt, an Ort und Stelle begeben, um durch angestellte Versuche das Wahre an der Sache zu ergründen.

Musikfest des Oberlausitzer Gesangvereins am 7. Oct. Nachmittags 2 Uhr in der Petri- und Paulikirche zu Görlitz.

Damit die namhaft musikal. Kräfte der Oberlausitz ihrer Kunstmittel in einer gemeinschaftlichen Leistung sich selbst bewusst und froh würden, unternahm der Superint. Hr. Gerdessen in Seidenberg die Anregung, thatkräftig unterstützt von dem Magistrate und dem Cantor u. Musikdir. Hrn. Blüher in Görlitz; eben so von den übrigen Geistlichen, nachdem die Genehmigung der höchsten Behörden, denen die Statuten von 1834 vorgelegt wurden, eingegangen war. Zu den schon bestehenden bildeten sich neue Gesangvereine zur Theilnahme unter der Leitung des Musikdir. Blüher, der die dortigen Gymnasiasten u. einen Frauenchor hinzuthat. Gebildete Dilettanten und Geistliche schlossen sich an. Alle Dirigenten der Specialvereine standen mit ihm lange vorher in guter Verbindung. Wohlgesparte Einwirkung der Instrumente sollte mit den Frauenstimmen den Eindruck verherrlichen, in dem die Idee des christlich Kirchlichen das Herrschende blieb. „Im ersten Theile meinten wir (die Anordner) vom Sanctus an (comp. v. A. Blüher) ihre äussere Erscheinung; ihre unwillkürliche Sammlung und Anregung in der Welt durch die Motette von Schnabel „Herr, unser Gott"; ihr erhabenes Band durch den Gesalbten des Herrn in dem Doppelchor von Fr. Schneider: „Jehovah, Dir frohlockt der König"; ihren Dienst und Lob vor Gott im Te Deum von Bergt (mit Instrumenten); ihre Hoffnung und flehende Zuversicht im irdischen Walten durch den 121. Psalm von A. Romberg (2chörig); und ihren unerschütterlichen Trost der Kraft in Feindessturm durch Luther's „Eine feste Burg" mit Orgelvorspiel zu vergegenwärtigen. Im zweiten Theile hingegen meinten wir fortschreitend, die Gemeinde der Heiligen in's Auge zu fassen und das innere Leben der Kirche in den sprechendsten Anklängen wiederzugeben. Daher begannen wir mit dem Bewusstsein der Sünde im Kyrie von A. Blüher, 2chörig, dem das zagende Flehen des Chorals „Straf' mich nicht in Deinem Zorn" billig folgte. Die ewige Rechenschaft im Dies irae von Seyfried schloss sich ohne Aufhalten daran, und die zuversichtliche Bitte aus dem Choral: „Mitten wir im Leben sind", nämlich „Heiliger Herr Gott", ergab sich daraus von selbst. Das Quartett aus dem Weltgericht: „Heil, die auf ihn vertrauen" sollte die Antwort darauf sein, der Choral „Wachet auf" aber Zeit und Ewigkeit, im drängenden Bewusstsein des Geistes und der Nähe, sofort verkünden; worauf nun billig das himmlische Hallelujah der ewigen Erlösung aus Händel's Messias folgte. Unserer Idee gemäss konnten wir mit dieser wohl an den rechten Ort gestellten Krone des Ganzen nicht schliessen, sondern mussten reflectirend noch die Motette von Klein: „Himmel und Erde vergehen", von der Ewigkeit des göttlichen Wortes darauf folgen lassen und endlich den Blüher'schen Schluss-

chor vom Leben der Liebe und des Lobes Christi in der Gemeinde Gottes hier und in Ewigkeit. Amen!" — Man wird die Idee eigen, schön u. gross finden. Hr. Director Blüher hatte Manches zum bessern Ineinandergreifen herrlich arrangirt; Fleiss, Liebe, Sorgfalt, Ernst und Würde zeigten die Ausführenden; warme Theilnahme aus allen Ständen war so gross, dass Viele die Unterstützung der Sache zusagten, die um so erwünschter und nöthiger ist, da in der That von dem Fortgange solcher Unternehmungen durch Weiterbildung und Vereinigung zahlreich kleinerer Singvereine ein nicht zu berechnender Gewinn für den kirchlichen u. religiösen Theil der Musik daraus hervorgehen wird, von der andern Seite aber die nothwendigen Ausgaben für solche Musikfreuden so bedeutend sind, dass sie auch hier die Einnahme um 50 Thlr. überstiegen, obgleich die Zahl der Zuhörer keineswegs gering, im Gegentheil fast über Erwarten gross war. Möge die fernere Durchführung einer so durchgreifend würdigen Idee, die sich auf vielfache Weise schön und wirksam in's Leben stellen lässt, für die nächste Zukunft sich in Kraft bewähren und der Provinz in und mit der Liebe zu allem Tüchtigen reichen Segen bringen.

Kirchenwerke.

Alleluja Paschale. Fuge mit 2 Subjecten für die Orgel, comp. von *C. F. Pitsch.* Prag, bei Marco Berra. Pr. 50 Kr. C. M.

Eine schön gearbeitete, sehr zweckmässige Fuge, die dem Verf. Ehre macht und den Organisten, so wie allen Freunden der Orgel bestens zu empfehlen ist.

Psalm für d. 4stimmigen Männerchor mit Begl. der Orgel oder d. Pianof. comp. von C. F. J. Girschner. 12tes Werk. Partitur. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr. 2½ Sgr.

Das erste Maestoso „Gross ist der Herr" schreitet im gewohnten einfachen Chorstyl einher, dem vorherrschenden Geschmacke gemäss das Pikante in eingemischten frappanten Accordstellungen u. Accordfolgen leistend, die nicht überall an ihrer Stelle stehen, hauptsächlich gleich anfangs, wo es heisst: „Lobsinget seinem

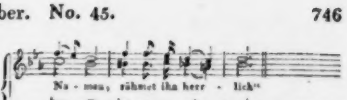

Das Quartettsolo „Barmherzig und gnädig" in derselben Weise, von einem ganz kurzen Chor aus As dur in den Schluss von B geführt, worauf ein Cantabile(?) für den 2ten Bass folgt: „Der Mensch lebt eine kleine Zeit", sehr stark modulirend. Der Schlusschor „Der Herr ist König ewiglich", wo wieder zu viele Modulationen die Ausführung ohne Noth erschweren und dazu den Eindruck zweideutig machen. Es schliesst mit einer Fuge. Chorstimmen sind in beliebiger Anzahl, das Stück zu 2½ Sgr., zu haben.

Orgel-Archiv. Herausgegeben von *C. F. Becker* u. *A. Ritter.* Drittes Heft. Leipzig, bei Robert Friese. Pr. 16 Gr.

Die ersten Hefte dieses empfehlenswerthen Archivs sind im vorigen Jahrg. bekannt gemacht worden. Die Einrichtung hat sich nicht verändert. Man erhält neue Orgelcompositionen von den Herausgebern und auserlesene älterer Meister. Von Hrn. Organ. B. liefert dieses Heft ein Adagio in ganz einfacher, choralartiger Weise; No. 6 ein Trio für 2 Manuale u. Pedal, eben so einfach figurirt, eine Figur durchführend; No. 8 ein Fugato aus einer Missa von Gottfr. Heinr. Stölzel, für die Orgel von ihm eingerichtet. Von A. R. ist ein kurzes Vorspiel zu: „Herr Gott, nun schleuss den Himmel auf" geliefert worden, nebst angehangenem 5stimm. Choral mit Zwischenspielen; No. 9 ein mit eingeführtem Choral: „Straf mich nicht in Deinem Zorn" längeres Vorspiel. Alles nicht schwer. Aus alten Meistern: 2 Vorspiele von Seb. Bach; eine Fughetta von G. Ph. Telemann; ein Vorspiel von J. Gottfr. Walther; eine Toccata von Joh. Speth; ein Ricercare von Giov. Frescobaldi und eine Fuge von J. L. Krebs.

Hymne: „Herr, ich weiss die Stunde nicht", Chor für 2 Tenor- u. 2 Basstimmen comp. für das Gesangfest in Danzig, gehalten am 25. u. 26. Septbr. 1834 — von Eduard Sobolewski, Musikdir. am Stadttheater zu Königsberg. Danzig, bei J. Seyffert.

Aus dieser und aus einigen handschriftlichen Compositionen lernten wir den Mann als einen offenbar genialen Tonsetzer kennen, dessen Eigenthümliches nur noch nicht überall zum Gehorsam unter die Herrschaft seines eigenen Geistes gebracht wurde, wie das gewöhnlich, auch anfangs kaum anders möglich ist. Theils überwältigen die mancherlei Gedankenmassen die Klarheit, theils ist dem Beschauer u. Hörer das Seltsame, wunderlich Gruppirte der Erscheinung zu fremd, als dass es gleich, wie etwas Gewöhnliches, vollen Anklang finden sollte, theils ist auch wohl in solchen Gemüthern die Lust zum Auffallenden und Fremdartigen an und für sich zu gross, als dass die Abrundung der inwohnenden Kraft nicht später als bei Andern erfolgen sollte. So ist es ziemlich auch in diesem Chorgesange, der, gut eingeübt und ausgeführt, des stark Eindringlichen genug haben wird, aber auch des Abgerissenen, des zu wenig Fliessenden. So hat auch die Stimmenführung mancherlei Eigenheiten, die mit allem Fleiss gerade so und nicht anders nach dem Willen des Componisten stehen sollen. Dennoch hat der Gesang einen fest ausgesprochenen Charakter, der auch dem anders Gewünschten einen gewissen Reiz verleiht für solche Sänger, die nicht Alles nach einmal gewohnter Ordnung verlangen. Einem Theile wird daher eine solche Compos. gar sehr, einem andern dagegen gar wenig zusagen. Man muss den Gesang selbst versuchen. Auf den Mann aber wäre nach unserer Ueberzeugung zu achten. Gewiss meint er es mit der Kunst gut. Möge er sich nicht irren lassen, am wenigsten sich selbst in sich irren und den eigensten Weg seines Wesens nicht zu geflissentlich suchen, was unter solchen Umständen zu dem Gefährlichsten gehört.

Musikalische Schriften.

Das Moduliren, oder leicht fassliche Anweisung, durch einen einzigen Accord schnell und natürlich in die nahen u. entferntesten Tonarten auszuweichen. Für Pianof.- und Orgelspieler entworfen und mit Notenbeispielen erläutert v. *Wilh. Schneider.* Leipzig, bei Rob. Friese. 1834. 31 S. in 8.

Um in entfernte Tonarten zu gelangen, wird auf die enharmonische Verwechselung und auf den beliebten verminderten Septimenaccord aufmerksam gemacht. Diesen letztgenannten Accord völlig handhaben zu lernen, ist der Zweck dieser Blätter. Wer das noch braucht, wird Befriedigung finden. S. 11 hätte in No. 7 u. 8 der Grundton verdoppelt werden sollen u. s. w. Besser ist, man studirt eine gute Harmonielehre.

Das Monochord oder der Einsaiter. Von *Pendlo*, Prof. am Leopold-Gymnasium zu Breslau. Einladungsschrift zur öffentlichen Prüfung am 14. u. 15 Aug. Breslau, 1834. 31 S. u. 3 Tafeln in 4.

Wer sich mit Tonmessung beschäftigt u. sonst an diesem wichtigen Gegenstande Antheil nimmt, wird hier anziehende Darstellungen finden. Heinr. Scheibler's physikal. u. musikal. Tonmesser (1834) hatte der Verf. noch nicht durch Experimente erprobt, die zur richtigen Beurtheilung durchaus nothwendig sind. Auszüge dieser nützlichen Schrift würden nicht viel helfen. Eine kleine Anzahl Exemplare sind über das Bedürfniss gedruckt worden und bei dem Verf. für 10 gGr. oder 12½ Sgr. zu haben.

Methodischer Leitfaden für den Gesangunterricht in Volksschulen. Bearbeitet von *Ludw. Erk.* 1. Th. Crefeld, bei J. H. Funcke. 154 S. in 8. Pr. 16 gGr.

Der Volksschullehrer soll hierdurch nicht nur mit dem Gegenstande selbst, sondern auch mit der methodischen, unterrichtlichen Darstellung desselben vollständig bekannt gemacht werden, so dass er an Methodik u. Sachkenntniss zugleich gewinne. Es muss daher das blos zur Belehrung des Lehrers Bestimmte von dem für die Schule Gehörigen wohl unterschieden werden, was durch kleinere Schrift sich zu erkennen gibt. Der Verf. erkennt übrigens, dass jeder Leitfaden eine Form, ein Kleid sei, welches unmöglich für alle Schulen ohne Abänderung, ohne Wegnahme u. Zuthat passen kann. Auf alle Umstände kann eine gedruckte Anweisung nicht aufmerksam machen; dafür soll der Schullehrer Verstand haben. Einzelnes ist den Schriften von Nägeli, Natorp etc. entnommen. Das Theoretische u. Praktische ist zwar getrennt, aber nicht so streng, wie im völlig Wissenschaftlichen, nur so weit es dem Elementarunterricht zuträglich ist. Was und wie der Verf. will, davon schreibt die

gute Vorrede auf 16 Seiten. Man lese sie. Der Unterricht selbst wird auch hier an Melodik, Rhythmik u. Dynamik, in Fragen und wahrscheinlichen Antworten, geknüpft. Rhythmisches u. Melodisches wird natürlich mannichfach verbunden, so auch das Dynamische. Neues kann in einer solchen Schrift der Hauptsache nach nicht vorkommen; es ist genug, wenn sie gute Dienste leistet, was sie thut. Mit zweistimmigem Gesange wird geschlossen. Der erste Anhang handelt von den verschiedenen Schlüsseln für den Lehrer; der 2te gibt von S. 121—152 Erklärung der in der Musik vorkommenden italienischen Kunstwörter, als Zugabe für den Lehrer, wo Gottfr. Weber u. Andere benutzt wurden. Den Schluss macht ein Inhaltsverzeichniss. Gut gebraucht, wird das Buch nutzen.

Vollständige Gesang-Schule. Ein Beitrag zur Beförderung und Verbesserung des Gesanges in Stadt- u. Landschulen. Nach einer genauen Stufenfolge methodisch bearbeitet sowohl für Volksschulen, als auch für d. Privatunterricht. Herausgegeben von *Chr. G. Morgner.* Leipzig, in Commission bei R. Friese. 1835. 37 S. in 8. u. 86 S. (Gesänge.)

Methodisch-praktische Stufenfolge ist Hauptaugenmerk des Verf. Nach Ziffern lehrt er nicht; er findet sie zu mangelhaft. Er beginnt mit der allgemeinen Musiklehre kurz und gut. Der Manieren wird nur im Anhange erwähnt. Die Eigenschaften eines guten Tones sind Reinheit, Gleichheit, Fülle und Festigkeit; dazu deutliche u. richtige Aussprache. Im dritten Abschnitte beginnt die Gesanglehre mit den Intervallen, wobei sogleich leichte Taktübungen vorgenommen werden. Choralmelodieen sollen stets eingemischt werden. Bei Quarten nehme man anfangs die Terzen zu Hülfe etc. Etwas Neues gibt die Unterweisung nicht, ist aber brauchbar. Die vermischten Gesänge sind es gleichfalls.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

Endlich lächelte auch der österreichischen Kaiserstadt die Glückssonne, John Field, den Sänger unter den Pianisten, in ihren Mauern verehren und bewundern zu können. Er liess sich 4mal im Hofoperntheater hören und trug einzelne Sätze aus seinem 3ten, 5ten, 6ten u. 7ten Concerte, nebst verschiedenen Rondo's u. Notturno's vor; — die Werke selbst sind der Kunstwelt bekannt; wer sie aber nicht von ihm ausführen gehört, dem sind sie auch wahrlich nie in ihrem ganzen Umfange klar verständlich geworden; denn neu verjüngt, wunderbar verwandelt gehen sie aus seinen Schöpferhänden hervor; es sind nicht mehr die Noten, wie sie auf dem Papiere stehen, — es ist der Geist, der aus ihnen uns entgegen weht, der früher, gleichsam gebannt, erst durch sein Zauberwort entfesselt und in die schimmernde Farbenpracht eines blüthenreichen Blumenlebens gerufen wurde. John Field kann mit keinem seiner Zeit-Kunstgenossen verglichen werden; er steht allein, isolirt, selbstständig, in abgeschlossener Originalität. Der Stempel seines Meisterspiels ist die denkbar möglichste Delicatesse, Grazie, Anmuth, Eleganz, Ruhe, Besonnenheit, Präcision, Milde und Reinheit; selbst in Bravourpassagen, die Andern Schweisstropfen erpressen, gewahrt man nicht die geringste Anstrengung; ohne körperliche Verrenkung, ohne sichtliche Abmühung entrollen die Töne, symmetrisch wie an eine Perlenschnur gereiht, und bringen mit diesem, durch keine Worte zu bezeichnenden Anschlag eine dem widerspenstigen Instrumente als Herrscher abgetrotzte, nie geahnte Wirkung hervor. — Obwohl die Wiener durch ihre brillanten Klaviervirtuosen gleichsam verwöhnt sind, so wurden sie dennoch durch solch bezaubernden Vortrag zur höchsten Bewunderung hingerissen. Mehr noch aber als laut ausbrechende Exclamationen u. wiederholtes Hervorrufen galt jenes stille, dem Herzen entströmende Entzücken, das stumm zwar, und dennoch so vielberedt in jedem wonnetrunkenen Antlitz sich abspiegelte. Es war der schönste Siegestriumph der ewigen Wahrheit, wie sie Hand in Hand mit Natur und Kunst gepaart, dahinwandelt und als anspruchsloser Eroberer jedes empfängliche Gemüth sich zinsbar macht. — Den schneidendsten Contrast bildete bald nachher ein fremder Pianist, Eduard Wolff aus Warschau, welchem man zwar keineswegs technische Fertigkeit, desto mehr aber seelenvollen Ausdruck absprechen kann. An demselben Abende führte uns auch Hr. Prof. Merk in Hrn. Knecht einen seiner würdigen Schüler vor, der jetzt schon Meister auf dem Violoncell genannt zu werden verdient und nunmehr, auf Anregung seines Lehrers, bereits eine Kunst-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. N°. 23. 1802.

NACHRICHTEN.

Briefe über den jetzigen Zustand der Musik in Russland.

Dritter Brief.

Der kleine jüdische Bräutigam, seine schöne Rahel und sein Kupido haben mich in meinem letzten Briefe von meinem eigentlichen Gegenstande abgelenkt. Verzeihen Sie mir jene Ausschweifung, welche ich Ihnen aber schon in meinem ersten Brief prophezeiht hatte, und kehren Sie mit mir wieder zu den häuslichen Gesängen der biedern russischen Landleute zurück. So wie sie sich des Gesangs zum Ausdruck der Freude, des Wohlwollens und der guten Laune bedienen, eben so bedient sich seiner die Wittwe, die Mutter, die Freundin zum höchsten Ausdruck des Schmerzes am Todtenbette, Sarge und Grabe ihrer vorzüglich geliebten Verstorbenen. Denken Sie sich aber darunter nicht das Absingen eines Liedes der Trauernden; sondern eine Klage über den Verlust des Geliebten, eine Erzählung seiner Tugenden oder seiner guten Handlungen, ein Lob seiner Liebe und Treue, von ihr — singend gesprochen. Am besten vergleiche ich diese Trauersingsprache mit dem Recitativ, das die Klagende mit dem heftigsten Affekt, unter Schluchzen, Weinen und Händeringen und unter Gebehrden, die den bittersten Seelenschmerz ausdrücken und mit immer wiederholten Ausrufungen: o du mein Leben, mein Vater, mein Ernährer, mein Taubchen, mein Herz, mein Freund — singend deklamirt. Als ich das erstemal eine Frau also bey dem Sarge ihres Gatten klagen hörte und ihre Attitüde sah: so ergriff mich Rührung und Erstaunen zugleich. Rührung — denn wer könnte dieser beym Anblick einer solchen frappanten Scene widerstehen? Erstaunen — wer sucht diesen eingreifenden Ausdruck in der ungebildeten russischen Bauerin? Wie weit bleibt dagegen der künstliche Theaterschmerz, gesungen oder gesprochen von der ersten Sängerin oder Schauspielerin, dahinten! Und ich zweifle, ob sie mit ihrer Kunst diesen so zärtlich klagenden, dann heftig tobenden, dann verzweifelnden Gesang der russischen Bauerin leicht nachahmen werde. Wahrheit und Natur behaupten überall ihre ersten Plätze und ihre Gewalt auf das Gemüth der Menschen. Kunst und Schein — was bewundert man an ihnen, als das Streben des Künstlers, das Aeussere der Ersteren zu erreichen? Mit der kurzen Beschreibung jenes Trauergesangs gebe ich Ihnen abermals einen Gegenstand an die Hand, welcher der Untersuchung seines Ursprungs werth ist, wenn er anders ausgemittelt werden kann. Sonderbar genug, dass sich diese Kinder der Natur des Gesanges immer da bedienen, wenn ihre Sprache aus dem Innern quillt, und den Hörer erschüttern soll. Ewig Schade, dass dieser Klaggesang der russischen Bauerinnen wieder nicht durch ganz Europa eingeführt ist. Was würde z. B. nicht erst eine schöne, junge, moderne Wittwe durch ihn am Sarge ihres zärtlichgeliebten Gemahls auf die Zuhörer würken? zumal, wenn sie sich rathen liess, ihre Schmerzenstöne und das Klagrecitativ mit den Akkorden einer Guitarre selbst zu begleiten und dabey einige zur Gelegenheit passende Attitüden der

reise nach St. Petersburg angetreten hat. Dem Vernehmen nach war er früher Zögling des Pariser Conservatoriums und benutzte die Zeit seines hiesigen einjährigen Aufenthalts blos dazu, um die Weihe einer höhern Ausbildung zu empfangen.
(Fortsetzung folgt.)

Halle. Am 20. bis 23. Oct. veranstaltete der Universitäts-Musikdirector *Dr.* Naue das dritte Hallesche Musikfest. Die Direction der musikalischen Aufführungen war Hrn. Kapellm. *Dr.* Fr. Schneider übertragen. Sologesangpartieen hatten übernommen: Fräul. Vial, Königl. Sardin. Hofsängerin aus Turin, Fräul. Lägel aus Gera, Frl. Rose aus Quedlinburg, Mad. Helmholz aus Halle, Hr. Nauenburg aus Halle, Hr. Kammersänger Diedike und Krüger aus Dessau. Als Instrumentalvirtuosen traten auf: der Clarinettist Hr. Tretbar aus Braunschweig, die Violinspieler Urbaneck, Tomassini von Berlin, Hr. Concertmeister Lindner, die Herren Apel, Bartels von Dessau, die Violoncell-Spieler Drechsler und Liudner, der Hornist Fuchs aus Dessau und der Posaunist Hr. Queisser aus Leipzig. Das Orchester, aus der Dessauer Hofkapelle, mehren Musikern aus Berlin, Braunschweig, Leipzig, Quedlinburg, Merseburg etc., den hiesigen Dilettanten u. dem Halleschen Orchester bestehend, zählte mit dem Sängerchore beinahe 400 Personen. Von grössern Orchestercompositionen kamen zur Aufführung: Symphonie von Beethoven (No. 4), eine grosse Festouverture von Lindpaintner (für das Fest besonders componirt) von Schneider und Mendelssohn. Am zweiten Tage des Festes wurde Schneider's Oratorium: „Absalon" vom Gesammtpersonale zu Gehör gebracht.

Italien. *Frühlingsopern u. s. w.*
(Fortsetzung.)

Ancona (Teatro delle Muse). Hauptsänger: die Damen Unger, Duprez; der Tenor Duprez u. die Bassisten Cosselli u. Porto. Die Parisina, welche die Stagione eröffnete, fand eine glänzende Aufnahme; Donizetti hatte bekanntlich diese Oper bei ihrem ersten Erscheinen zu Florenz gerade für diese Künstler componirt, daher ward auch Mercadante's nachher gegebenen Normanni di Parigi eine minder glänzende Aufnahme zu Theil. Die Ines di Castro, welche Hr. Persiani vorigen Winter in Neapel für die Malibran componirt, electrisirte auf's Neue die Zuhörer und machte abermals Furore. Ein ital. Blatt, welches wie alle seine Collegen von Musik nichts versteht und dem Hrn. Persiani den Titel celebre gibt, sagt etwas unverschämt: diese seine Musik sei ein Meisterstück, kann den klassischen Meisterstücken der ältern u. neuern Zeit an der Seite stehen und wird nicht leicht von den Nachkommen übertroffen werden (Misericordia!)... Die Unger, welche die für die Malibran geschriebene Rolle der Ines so gut vorzutragen wusste, wird ein neuer Stern genannt, der mit einem nicht geringern Lichte auf dem Theaterhorizonte glänzt u. der ersten Ines (der Malibran) im Gesang u. in der Action ganz gleicht(?!) u. s. w. Noch vor wenigen Monaten delirirte dieselbe Zeitschrift mit der einzig göttlichen unübertrefflichen Malibran; nun hat sie auf einmal eine ihres Gleichen! — In Hrn. Cosselli's freier Einnahme zeigte sich die Unger auch als wackere Buffosängerin im Barbiere di Siviglia.

Das bereits in diesen Blättern angezeigte hier zu eröffnende Bureau des Buffo Torelli für neue Opernbücher befindet sich seit diesem Frühling im Pallast Constantini im ersten Stocke. Jeder, der einen Text zu einer Oper zu haben wünscht, wende sich an dieses Bureau; bis zur Aufführung wird jede vom Compos. gewünschte Veränderung oder Verbesserung im Texte garantirt und bis zur Grenze postfrei versendet.

Osimo. Nachträglich zum vorigen Berichte verdient noch erwähnt zu werden, dass bei Gelegenheit der Benefiz-Vorstellung der Mengozzi nicht weniger als 15 Gedichte auf sie gemacht wurden; ihr Bildniss erschien im Steindrucke, ihre Einnahme war ergiebig und sie wurde bereits für den nächsten Karneval 1836 engagirt.

Bologna (Teatro della Comune). Die Chiara di Rosenberg, worin die Triulzi, der Tenor Cittadini, der Buffo Spada und die Bassisten Marini (Giuseppe) u. Placci sangen, passirte mit gutem Erfolge die Bretter, ungeachtet man die Hauptpersonage, nämlich den Buffo, kaum hörte; er leidet, wenigstens auf der Bühne, an Stimmlosigkeit. Der Furioso machte nach der Chiara nicht die beste Wirkung, wohl aber der Elisir d'amore, worin sich die Triulzi als Adina besondere Ehre erwarb.

Pisa. Während unsere Hauptstadt Florenz diesen Frühling ohne Oper war, entzückten uns zwei Sterne erster Grösse am musikal. Horizonte:

die Tacchinardi u. Donzelli. Nachdem die erste Oper Ugo di Parigi, von Donizetti, sehr wenig anzog, so gab man bald Otello, worin besagte Sterne im hellsten Lichte glänzten.

Livorno (Teatro del Giardinetto). Dieweil unsere zwei grossen Theater pausiren u. ohne ein Spektakel in Italien es kläglich mit dem Zeitvertreib aussieht, so erbarmte sich unser Theaterchen mit der Norma, worin eine Carolina Sorel mit einer schönen Stimme sogar Manches übertrieb, eine Corry-Rossi mit schwacher Stimme die Adalgisa nicht ganz vortrefflich gab, ein Tenor Gasparini weder durch Stimme, Methode, noch schöne Gestalt sich auszeichnete, ein Bassist Brutti hoffen liess und die Aufführung der Zuhörer Erwartung übertraf. Noch besser ging's nachher dem Furioso, worin der Buffo gewordene Bassist Terenzi den Mohren — für dies Theater trefflich spielte.

Florenz. Der hiesige angehende Maestro Luigi Gordigiani, Sohn des Tenors dieses Namens, gab am 7. April in einem Privathause eine mus. Akademie, worin eine von ihm componirte Cantate mit hübschen Melodieen Beifall fand, und unter Andern auch Mad. Vivier *des Landes*, Tochter der Catalani, sich im Singen producirte und der berühmten Mutter nachzueifern trachtete.

Mexico vom 29. Januar 1835 meldet, dass daselbst am 16. der Pirata eine sehr gute Aufnahme gefunden. Die Pellegrini, der Tenor Mussati und der berühmte Bassist Galli (Filippo) wurden mehrmals auf die Scene gerufen. Hr. Gioacchino Mussati, ein Florentiner (man sagt ehemals Hebräer), zeichnete sich als Gualtiero gar sehr aus. Demnach muss er grosse Fortschritte gemacht haben, denn in Italien war er noch unlängst kaum ein Sänger zweiten Ranges. In den ersten fünf Vorstellungen des Pirata sollen gegen 4500 spanische Thaler in die Theaterkasse eingegangen sein.

Modena. Die grandiosen Spektakel, die im Frühling zur Zeit der Messe in unserer Nachbarstadt Reggio gegeben werden, vermochten dies Jahr unsere Oper in derselben Stagione nicht im Mindesten zu verdunkeln. Der berühmte Tenor David, neu für diese Scene, die Contraltistin Cecconi nebst ihrem Bruder Alessandro dem Bassisten, die Prima Donna Cosatti waren unsere Hauptsänger, die gleich in der ersten Oper, in Pacini's Arabi nelle Gallie sehr viele Hände in Bewegung setzten. David, meist Antipode des sogenannten Canto spianato oder gehaltenen Gesanges, bezauberte die Mehrzahl und entrückte wenig die Verständigen. Die etwas mehr als angehende Sängerin Cosatti wurde vor lauter Aufmunterung mehremal hervorgerufen; ihre Stimme ist besser als ihre Gesangsmethode u. Action. Die Cecconi ist den Lesern dieser Bl. bekannt. Der hierauf gegebene Otello erregte Enthusiasmus, versteht sich im dritten Acte. Die Cecconi (Rodrigo) legte zwei fremde Stücke ein und liess sich dafür auf die Scene rufen; ihr Bruder hatte in beiden Opern wenig zu thun.

(Fortsetzung folgt).

Mancherlei.

Der fürstliche Kapellmeister zu Hechingen, Hr. Täglichsbeck, hat am 5. Oct. eine Kunstreise nach Paris angetreten in Gesellschaft des ausgezeichneten Hornisten u. K. Schwedischen Musikdirectors *F. Lewy*, für welchen er kurz vorher ein Hornconcert zu schreiben veranlasst wurde. Sein Urlaub geht auf 3 Monate.

Am 27. Aug. wurde zu Rottweil in Schwaben das *erste* grosse Musikfest gefeiert. Die Idee und Einrichtung desselben verdankt man dem dortigen, sehr thätigen Musiklehrer (so lautet sein Titel) Hrn. Storr. Es hatten sich zwischen 400 u. 500 Sänger u. Sängerinnen dazu eingefunden. Die Instrumentalmusik wurde grösstentheils von den beiden Kapellen des Fürsten von Fürstenberg und des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen besorgt unter Leitung des Kapellmeisters Kalliwoda. Da man beim ersten Versuche kein grosses ganzes Werk hatte wählen wollen, wurden mehre Chöre aus verschiedenen Meistercompositionen u. Ouverturen aufgeführt. Trotz der sehr ungünstigen Witterung fand doch das Unternehmen so lebhaften Antheil, dass man überein gekommen ist, alljährlich ein solches Fest nach den Mustern der oft beschriebenen Musikfeste im nördlichen Teutschland zu halten, unter dem Namen „Musikverein des Schwarzwaldes". Es sind bereits Statuten entworfen, an deren Ausbildung noch gearbeitet wird. Das Wichtige dieser Einrichtungen werden wir unsern Lesern aus der ersten Quelle mittheilen.

Hr. Carl Joseph *Albrecht*, geb. 1807 zu Fraustadt im Herzogthume Posen, in der Musik von dem dort lebenden sehr geschickten, jetzt fast in sich gestörten Hrn. Walther, einem unglücklichen Genie, unterrichtet, seit 1827 Violinspieler im Theaterorchester zu Breslau, wo auch seine beiden

Brüder thätig sind, zuletzt auf 2 Jahre Orchesterdirector daselbst, ist am Ende vorigen Monats neben Ries als zweiter Musikdirector in Düsseldorf angestellt worden und dahin abgegangen. Sein dritter u. jüngster Bruder, gleichfalls, wie die beiden übrigen, ein sehr hoffnungsvoller u. geschickter Violinspieler, ist vor Kurzem in seinem 18. J. gestorben.

In den Land- u. Seereisen von diesem Jahre wird uns von Irkutsk, der Hauptstadt des östlichen Sibiriens, in einer anziehenden Schilderung der Sitten u. Lebensweise der Bewohner unter Anderm erzählt: Im grossen Klubsaale, wo sich gewöhnlich von 6 Uhr bis um Mitternacht, besonders in der Fastenzeit, eine grosse Menge Menschen einfindet und sich mit Billard- u. Kartenspiel und mit Lesen der Journale u. Zeitungen beschäftigt, wurde 1832 während der Fasten zum ersten Male seit der Gründung von Irkutsk von Liebhabern ein grosses Vocal- u. Instrumentalconcert ausgeführt, was mit dem geistlichen Liede anfing: „Herr Gott, Dich loben wir", in Musik gesetzt von Sarti und Alabjew, von Kosaken gesungen. Dann wurden Musikstücke von Baillot, Rhode, Maurer, Mozart u. Romberg gespielt. Der Geschmack, womit die Kunstdilettanten alle diese Musikstücke ausführten, erregte allgemeines Vergnügen. Der Ertrag der Billets, deren jedes 5 Rubel kostete, wurde zum Besten der Wittwen u. Armen verwendet. — In der Zeit von Weihnachten bis zum Dreikönigsfeste werden im Saale Birshewaja öffentliche Maskenbälle gegeben. Dem buntesten Gemisch der verschiedenartigsten Völkerstämme u. Stände fehlt es am Leben; man wandelt schweigend paarweis, tanzt dann Polonaise, Ecossaise, Quadrille, einfache und französische, Walzer, Galoppade, Masurka, Cotillons; und bei allen diesen Tänzen bemerkt man keine wahre Fröhlichkeit, keine Ungezwungenheit u. Gesprächigkeit; eine gewisse Kälte u. Aengstlichkeit ist der Fehler, an dem diese öffentlichen Zusammenkünfte leiden, wofür man nur einen Rubel Kupfer bezahlt. — Bei Volkslustbarkeiten ertönen oft fröhliche Lieder.

Todesfall.

Am 4ten d. Morgens zwischen 4 u. 5 Uhr verschied unser vielverdienter, allgemein hochgeschätzter Concertmeister, Hr. Heinr. Aug. Matthäi, im 55sten Lebensjahre. Am 6ten Nachmittags haben wir seine sterbliche Hülle unter Begleitung aller Musiker des Orchesters, der Musikchöre der Stadt und zweier Militairmusikchöre zur Erde bestattet. Von seinen trefflichen Leistungen als Solospieler, Vorgeiger und Componist ist in diesen Blättern oft ausführlich gesprochen worden. Ueber seine Lebensnotizen vergleiche man den vorigen Jahrgang S. 855 u. 856. Der Inhalt seines Testamentes (er starb unverheirathet) ist noch nicht bekannt. Das Nöthige daraus wird mitgetheilt werden. Friede seiner Asche.

KURZE ANZEIGE.

Neue Sammlung ein-, zwei-, drei- u. vierstimmiger Lieder von verschiedenen Componisten. Herausgegeben von *Ludwig Erk*. Ein Supplementheft zu dessen herausgegebenen 1-, 2-, 3- u. 4stimmigen Schulliedern. Essen, bei G. D. Bädeker. 1834. Pr. 8 gGr.

Von diesem um den Schulgesang verdienten Manne haben wir öfter empfehlend gesprochen. Auch diese gemischte Sammlung, die auch mehre hübsche Lieder seiner eigenen Composition enthält, ist zu empfehlen.

Anzeige
zum
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht für alle Länder (ausgenommen Frankreich und England):

Henri Herz.

Opus 85. Huit Bagatelles pour le Piano, en forme de Rondeaux et Variations sur des airs nationaux et des themes favoris.

Dieses Werk wird in Paris und London in einem Album und unter obigem Titel auch abgesondert erscheinen.

Leipzig, d. 6. Novbr. 1835.

C. F. Peters.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. Nº. 46. 1835.

Der Musikverein zu Erfurt,

der alten Hauptstadt Thüringens, des stets Musikfröhlichen, wurde im Juli 1826 von einigen Freunden der Tonkunst gegründet und hat sich durch gute Einrichtung, strebsam redlichen Sinn u. wechselseitiges Vertrauen nicht nur bis jetzt erhalten, sondern sich sichtlich gehoben. Der Verein besteht aus Dilettanten, zu denen als ausserordentliche Mitglieder auch Musiker aufgenommen werden. Die Vorsteherschaft zählt mit Einschluss des Musikdirectors, des Hrn. Organisten u. Lehrers Ketschau, eines im Allgemeinen und um den Verein besonders hochverdienten Mannes, 7 Männer, von denen jeder einen Gehilfen erhält. Werkthätige Mitglieder sind 84 Sänger und Sängerinnen und 52 Instrumentisten. Das Ziel desselben ist ein durchaus würdiges, nicht vom Modegeschmack der Zeit abhängiges und deshalb veränderliches; sein rastloses Streben ist hauptsächlich auf möglichst gute Darstellung ernster Compositionen gerichtet, wodurch das Tragen der Stimme, Sicherheit des Treffens und Colorit des Vortrages am schönsten erreicht wird, dem Hörer aber auch zugleich das Edelste der Tonkunst in's Herz gesungen und gespielt werden kann. Sehr lobenswerth ist die Festigkeit des Vereines, der diesem hohen Ziele treu blieb, obschon einige Hörer der Meinung waren, dass Concert- u. Opern-Musik dem Publikum mehr zusagen würde. Erfurt besitzt zwei ausgezeichnete Militärmusikchöre und für einen Theil des Jahres ein Theater. Der Verein sagt daher in seiner gedruckten Rechenschaft des vorigen Jahres höchst treffend und umsichtig: Erfreut sich das Publikum bei den Darstellungen der Militärmusik des gerundeten Vortrags seiner Lieblingsmelodieen, so wird ihm dagegen bei den Darstellungen der Bühne die Musik mit den Reizen der lebendigen Handlung, des Kostüms und der Scenerie geboten. Gleiches und Besseres in dieser Gattung zu leisten, ist Musikvereinen nicht möglich; selbst wenn ausgezeichnete Talente mit denselben Musikstücken hervortreten, wird immer die Handlung und Mimik des Theaters vermisst werden. Dagegen sind die Empfindungen der heiligen Musik keinem wahren Menschen entbehrlich; dem Kunstjünger aber stellt sie ein hohes Ziel auf, gewährt unermesslichen Bildungsstoff und führt ihn in das Heiligthum der Kunst. — Und nichts Geringes ist es, was diese Privat-Unternehmung durchgesetzt hat. Sie hat 1) ein vollständiges Orchester, 2) einen Gesangverein und je nach Umständen 3) ein Streichquartett, 4) eine Liedertafel und 5) eine Gesangschule. Diese 5 letzten werden vom Hauptvereine bedeutend unterstützt, wenn sie auch nicht als unumgänglich nothwendig zum Bestehen des Hauptvereines angesehen werden. Alljährlich werden 8 bis 12 Concerte gegeben, welche, zum Unterschiede von den öffentlichen, Familienconcerte heissen. Auch an Kirchenmusik nimmt der Verein zuweilen Theil. — Bis zum Novbr. 1834 hat der Verein 77 öffentliche Concerte gegeben und ist 10 Male bei Kirchenfesten wirksam gewesen. Unter den grössern Werken, die zur Aufführung gelangten, sind hervorzuheben: v. *Jos. Haydn:* Die Schöpfung (2mal); Die sieben Worte; 3 Messen aus D moll, B und C dur; — v. *Fridr. Schneider:* Das Weltgericht (2mal); Das verlorene Paradies (2mal); Christus der Meister (2mal); Pharao; Gideon; — v. *L. Spohr:* Die letzten Dinge (5mal); Das Vater Unser; — v. *Reissiger:* ein 8stimmiger Psalm; — v. *A. Romberg:* Die Glocke (3mal); Was bleibt und schwindet; Die Harmonie der Sphären; — v. *Häser:* Salve regina; — v. *Hummel:* Das Vater Unser; — v. *C. Eberwein:* Der Jüngling von Nain. — An Symphonieen gelangten zur Aufführung: v. *Mozart:* G moll u. C dur; — v. *Haydn:* D dur ♯; — v. *Beethoven:* C, D, B u. A dur,

C moll; — v. *Spohr*: Es dur, D u. C moll; — v. *Kalliwoda*: F moll, Es dur, D moll; — v. *Ries*: F dur; — v. C. M. v. *Weber*: C dur. — In den ersten 8 Jahren des Bestehens und Wachsens sind auf Anschaffung von Musikalien über 1000 Thlr. ausgegeben worden. Und dies Alles leistet der ehrenwerthe Verein bei guter Verwaltung mit nicht grossen pecuniären Mitteln. Jedes werkthätige Mitglied zahlt ein mässiges, nach Umständen auch nachgelassenes Antrittsgeld und monatlich 8 Sgr., welche vierteljährlich praenumerando erhoben werden. Bei Begründung des Vereines waren 206 Beitrag leistende Mitglieder, jetzt 294. — Sollte nicht manche Stadt diesem glücklichen Vereine nacheifern? Wir werden unsere Aufmerksamkeit auf ihn gerichtet halten und von Zeit zu Zeit Nachricht über ihn geben. Am 18. Octbr. dieses Jahres wurde in dem Erfurter Dome nach vieljähriger, durch Bauten herbeigeführter Unterbrechung wieder Gottesdienst gehalten. Dazu hatte der alles Gute rühmlich fördernde Verein sich anheischig gemacht, zur Einweihungsfeierlichkeit die grosse Cherubini'sche Messe in D moll zur Aufführung zu bringen. Möge er stehen, wachsen und gedeihen! Er verdient es.

Joseph Aloys Ladurner.

Je mehr sich ein kunstliebender und kunstfördernder Mann durch echte Bescheidenheit auszeichnet; je eifriger er sein Leben dem Vortheile irgend einer Sache und aus Liebe zu ihr nicht auch zugleich seiner Person hingibt, desto mehr pflegt ihn die Oeffentlichkeit, sonderbar genug, zu vernachlässigen. Um so mehr ist es uns Pflicht und Vergnügen, die Namen derjenigen zu nennen, die sich Dank verdient haben. Unter diese ruhmwürdigen Männer gehört Hr. Jos. Aloys Ladurner, Weltpriester u. Consistorial-Rath in Brixen. Bis ins J. 1798 absolvirte er in München, wo er sich 7 Jahre aufhielt, die rhetorischen, philosophischen und theologischen Studien, im letzten Jahre 1798 bei dem K. Bair. Hofklaviermeister Hrn. Jos. Gratz den Contrapunkt. Seit dieser Zeit blieb der hochwürdige Mann bei gewissenhafter Pflege seines geistlichen Amtes der Tonkunst so treu, dass noch jetzt nicht allein theoretische Forschungen in seinen Freistunden mit Kennerlieb als Lieblingsunterhaltungen getrieben werden, sondern auch vielfache Compositionen für Chorgesang u. für das Pianoforte, dessen Spiel gleichfalls zu seinen Lieblingsbeschäftigungen gehört. Anhaltend und lange ist er für Beförderung der Tonkunst in Tyrol auf die mannichfachste Weise thätig gewesen; selbst der hochachtbare, der Provinz äusserst nützliche Musikverein zu Insbruck (s. diese Blätter 1834, S. 621) hat ihm namhafte Hilfen zu verdanken. Und dennoch war es bei der Beschreibung dieser Anstalt der Tonkunst für Tyrol das erste Mal, dass der Name dieses verdienten Mannes ausserhalb seiner vaterländischen Berge den Musikfreunden von uns genannt wurde. Kein Lexicon der Tonkünstler hat ihn bisher unter der Zahl der edeln Kunstförderer genannt. Und doch ist er auch sehr thätiger Componist, der Psalmen, Litaneien, Te Deum, Stabat mater, Fugen etc. setzte und am 6. Decbr. 1829 eine Cantate seiner Arbeit zum feierlichen Einzuge des derzeitigen hochw. Fürstbischofs schrieb u. aufführen liess. Wir haben hier nur von seinen gedruckten Werken zu reden; es sind folgende:

1) *XVI Variationen üb. ein Pastoralthema* (*Gdur*) *mit Einleitung u. fugirter Fantasie am Schlusse für Pfte.* München, b. Falter u. Sohn. Pr. 1 Thlr.
2) *XVI Variationen über einen beliebten Wiener Walzer* (*As dur*) *mit Einl. u. fugirter Fantasie am Schlusse für das Pfte.* Ebendaselbst.
3) *52 kurze Cadenzen mit variirter Modulation über ein einfaches Accorden-Thema durch alle 24 Tonarten zur nützlichen u. angenehmen Uebung für fortschreitende Klavierspieler.* Ebend.
4) *Fantasie in C, absichtlich für fortschreitende Schüler im Klavierspielen zur unterhaltenden Anwendung einiger technischer Uebungsformen.* Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.
5) *Ecce sacerdos magnus, vierstimmiger Gesang ohne Instrumentalbegl., als Graduale oder Offertorium.* Ebendaselbst.
6) *Fantaisie pour le Claverin* (*Des dur u. Cis moll*). Maience, chez B. Schott. Pr. 1 Fl.

Die Variationen schliessen sich der Art nach an die Mozart'schen, gehören nicht zu denen, die blos wechselnd mechanische Fingerübungen sind, haben ihren eigenen Charakter, klar gehalten, was sich auch consequent in der Schlussfantasie ausspricht; sind daher nicht von grosser Schwierigkeit, am wenigsten den neu Romantischen aussagend, wohl aber denen, die in der ältern Schule Vergnügen finden. Auch die Fantasie (No. 6) ist in diesem folgerichtigen Style, charakteristisch und bestimmte Seelenzustände schildernd, ist aber vergrif-

fen. Aus No. 3 u. 4 sieht man, dass sich der kunsteifrige Mann aus einer, völlig uneigennützigen Liebe zur Sache, auch Schülern nützlich zu machen suchte, ihnen das Studium sonst trockener Uebungen angenehm machend, so dass sie dadurch zum eigenen Präludiren geschickt würden. Wirklich hat dieser würdige Geistliche talentvolle Schüler gebildet. Alles unentgeltlich. Der vierst. Gesang ist correct, einfach und kirchlich bei aller Anmuth.

Der Bruder dieses würdigen Geistlichen wird von unserm fleissigen Gerber im neuen Lex. als Pariser Tonkünstler J. Ladurner genannt. Wir berichtigen diesen Artikel dahin: Ignaz Anton Ladurner verliess 1784 sein Vaterland und wandte sich nach München, wo er nur kurze Zeit weilte. Mit der Gräfin von Heimhausen begab er sich nach Longeville, einem Wohnsitze der Gräfin. Von hier reisete er nach Paris, wo er einige von Gerber genannte Opern schrieb und mehre Werke für Pianof. Gerber führt zwei an. Es sind aber bei Nadermann 12 Werke gestochen worden; gerade das von Gerber nicht genannte 4te Werk: 3 Sonaten aus F dur, C dur u. G moll gehört unter seine besten. Daraus ergibt sich auch, dass der von Gerber genannte S. Ladorner nicht derselbe ist, was G. vermuthet. Das 4te von G. angeführte Werk S. Ladorner's hat einen ganz andern Titel, als das 4te Werk J. A. Ladurner's. — Das 18te Werk und zwar das 5te Buch enthält 12 Variat. über des Trembleurs. Seit 1830 hat man nichts mehr von ihm gehört. Wir bitten unsere Freunde in Tyrol um genaue Angabe des Geburtsjahres und des Geburtsortes beider Männer.

Der musikalische Staat.

Ein romantisches Potpourri.

Seit Nimrod's, des Gewaltigen, Zeiten bis hierher ist gar Manches gebaut und zerstört worden, und das Zerstören soll immer leichter gewesen sein, als das Bauen: aber die Klugen haben wieder gebaut, was die Einfältigen in der Wuth niedergerissen haben. Man hat auch hin und her ein wenig Unsinn, z. B. Freiheit und Gleichheit, erbaut: es ist aber von der Freiheit ein Feuer ausgegangen, das die Gleichheit gleich wieder verbrannt hat, gleich einem Strohwisch. So ist es ergangen bis auf diesen Tag. Und die Staaten sind geblieben mit sammt den Ordensbändern und sind nur um so nothwendiger geworden, je wilder der Rumor gewesen ist unter den Menschenkindern. Um solcher lehrreichen Exempel willen will es uns bedünken, als ob die Staaten bis an's Ende fein lustig bleiben und sicher stehen würden, wie die biblische Stadt Gottes, selbst alsdann, wenn das doppelheilige St. Simonisten-Fleisch unserer neuesten Sittsamkeitsliebhaber die selige Idee der Emancipation der Frauen durchsetzen sollte. Staatskunst und Tonkunst sind sich demnach in einer Hinsicht wenigstens völlig gleich, und wenn auch Hr. Gustav Nicolai noch einen zweiten Musikfeind schreiben könnte, der witziger wäre als der erste; sie sind beide unvergänglich bis zur letzten Posaune. Ob nun deshalb die Tonkunst wie die Bürgerlichkeit sich in irgend einer Form eines Staates versinnbildlichen soll, mögen unsere getreuen Nachbarn u. dergleichen verantworten, die nicht müde werden, vom Dichterkönige und Grossversfürsten zu reden, bis Etliche gekommen sind, die es selbst gesehen haben, wie ihm der Elfenkönig seine eigene Krone auf's Haupt gesetzt, ihn mit seinem jüngsten Töchterlein vermählet u. zu seinem Nachfolger erkieset. Das ist Alles geschehen vor unsern Augen und noch viel mehr, was äusserst wichtig ist, bis in's Tageblatt, dass da schwindelt, wer solches liesest. Wo so viel Zeichen und Wunder geschehen, da wäre es doch nicht gut, wenn man nicht auch einen musikalischen Staat machen könnte. Und siehe, Einer unserer fernen Freunde von Thule hat ihn fertig gemacht! Er ist vollendet; die Geisterwelt ist durchschritten, Odysseus ist zurückgekehrt und dies sein Schema vom musikalischen Staate zum Schrecken unpatriotischer Kinder:

Mozart, König.
Händel, Oberhaupt der Geistlichkeit.
Gluck, erster Minister.
Méhul, den ersten Ministers erster Secretair.
Haydn, Staatskanzler u. des Königs Geh. Rath.
Beethoven, Generalissimus.
Bach, Oberpräsident der Gerichtsbarkeit, in seinem Gefolge Richter, Advocaten, d. i. Theoretiker.
Cherubini, Obervorsteher der Akademieen etc.
Spontini, General der Artillerie.
Paer, Oberaufseher der Kön. Kunstsammlungen.
Spohr, Oberaufseher der Kammermusik.
C. M. v. Weber, Intendant der deutschen Oper.
Rossini, Hofzuckerbäcker.

Weh! jetzt geht's Finale los! Gemurmel unterm Volk. Man stösst in die Trompete; die Vasallen

empören sich; der alte König ist gestorben; die Trommel wird gerührt; man übernimmt sich, einen neuen König zu wählen; es geht nicht; die Dissonanzen üben Gewalt und schlagen die Consonanzen; die musikalisch-assyrische Monarchie ist verschieden; sie zersplittert sich; man entrommelt und erobert die alten Kanonen; sie sind vergelt; man prügelt die Instrumente, dass sie schreien; die Sänger schreien mit; die Hauptvorsteher der Romantik geben ein Wasserfeuerwerk mit vielen Schwärmern und Erdschlägen; die Parteien sehen zu und gehen nach Hause. Morgen soll's wieder losgehen.

Ich rathe Euch: Lasst ab vom musikalischen Staatmachen; haltet Euch mit Lust an die Klassischen und lasst im besten Humor die theuern Modegewalten der grossen Königin Zeit immer wechselnde Hofnarren sein. *Dixi.*

Lieder und Gesänge.

Drei deutsche Lieder für eine Singst. mit Pfte-Begleit. in Musik gesetzt — von C. Görner. Berlin, b. Gröbenschütz (Seiler). Pr. 10 Sgr.

Bei natürlicher, leicht angehbarer Haltung und angemessener Begleitung haben diese Lieder doch ihre eigenen, nicht zu oft angebrachten Wendungen, dass wir ihnen bei Vielen guten Antheil versprechen können.

Der Abschied von Uhland für eine Singst. mit Begl. des Pfte comp. — von Carl Himly. Ebendaselbst. Pr. 10 Sgr.

Wo sich irgend eine Gesangesweise für ein beliebtes Gedicht mit Recht beliebt machte, wird nur selten eine neue guten Anklang finden, wenn sie auch nicht verwerflich ist. So mag sich denn diese neue Weise in Gegenden beliebt zu machen suchen, wo man die älteren nicht kennt. Der Gesang ist durchcomponirt und so schlicht als recht.

Erlkönig, Ged. von Göthe, für eine Singst. mit Guitarre-Begl. comp. — von Carl Mictzke. Ebendaselbst. Pr. 15 Sgr.

Wie oft ist der Erlkönig und auf allerlei Weise in Töne gebracht worden! Er ist auch hier dramatisirt gehalten und effectvoll. Die Guitarre wird die Wirkung sehr verstärken, ist der Spieler fertig genug. Der Componist ist Mitglied der Grossherzogl. Kapelle zu Neustrelitz und hat seine gute Leistung seinem Grossherzoge gewidmet.

---

6 Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. — von Georg v. Meiners. Op. 7. Dresden, bei C. F. Laser. Pr. 20 Gr.

Es sind Lieder u. Canzonetten für eine Singstimme. Das erste Gedicht von H. Heine: „Der Müllerknecht und sein Schatz", ist der Composition nicht besonders günstig; mindestens erfordert es eine Stimmung, die wir den Singenden nicht wünschen. Besser die Frühlingsfreude von Hans Aasmann v. Abschatz. Die Erinnerung von J. Dietr. Gries ist noch schöner, natürlich u. eigen. „Warum?" v. H. Heine, eine leichte Unterhaltung ohne Antwort. Musikalischer ist das Lied „An die Rose der Geliebten" von Ernst v. Brunnow; die Comp. ist, was sonst des Verf. Fehler nicht ist, zu gesucht, nicht gut modulirt und darum nicht innig genug. Das letzte ist der Kuss v. Frhrn. v. Maltitz, nämlich das Gedicht, der Kuss selbst ist vom Jäger. Mögen ihn Beide verantworten und der Componist mit, der ihn zu verstehen scheint und ihn recht artig in As dur gesungen hat, um der verratenen Freude willen, die mitternächtliche Ausgänge haben könnte.

---

6 Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. — von Carl Banck. Op. 7. Breslau, bei Carl Cranz. Pr. 16 Gr.

No. 1. „Die Lieb' vertauscht so bald" aus des Knaben Wunderhorn, ist uns das Liebste der Sammlung, eine sehr gelungene, wirksame Composition. No. 2. „Das schön Dännerl" aus des Knaben Wunderhorn, wird den Meisten gefallen, wenn auch das Charakteristische nicht völlig gehalten sein sollte. No. 3. „Die Heimkehr", von C. Alexander, gehört unter die Schauerbilder, worin die Leichenmädchen singen: „Mach auf, er will mich küssen!" Die Musik ist angemessen. No. 4. Liebesklage: „Schätzli, was traurist du?" werden die Liebhaber solches Dialekts unterhaltend finden. No. 5. Sulzika's Gesang: „Ach, um deine feuchten Schwingen" verwöhnt sich durch die Begleitung. No. 6. „Untreue", romanzenhaft. Hier

hätten wir der Musik der 3ten u. 4ten Strophe von den Worten an: „Was weinst in die Welle?“ eine angemessenere Aenderung gewünscht. Das Heft wird Freunde haben.

Pilgers Nachtlied; Liebesang; Jagdlied: Der Zechbruder und sein Pferd, Gesänge für eine Bassstimme mit Begl. des Pianof. comp. von Carl Busch. Op. 6. Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 8 Gr.

Diese Sammlung enthält Lieder einfacherer Art, von denen uns das zweite am besten gefällt, dann das vierte.

Lieder mit Begleit. des Pianof. comp. — von J. Rosenhain. Op. 4. Heft 1 u. 2. Frankfurt a. M., bei A. Fischer. Pr. des ersten Heftes: 45 Kr.; des zweiten: 54 Kr.

Das erste, Th. Körners Gebet, ist ein Gesang einfacher und kräftiger Haltung: No. 2 Zur Nacht von Th. Körner mit sehr einfacher Liederweise; No. 3. Wanderers Nachtlied v. Göthe gehört zu den schönen Compositionen dieser oft gesungenen Menschensehnsucht. No. 4. Die drei Sterne, von Th. Körner, sehr einfach. No. 5. An meine Zither, v. Th. Körner, ist in unserm Exemplar nicht vollständig; man hat die 9te Seite des 3ten Heftes in das erste gedruckt. Ist das in mehren Exemplaren vorgefallen, würde der Herausgeber seinen Abnehmern diesen Schluss in vollständigen Exemplaren nachzuliefern haben.

Das zweite Heft enthält das Veilchen, von Göthe, natürlich und innig; No. 2. Erster Verlust, v. Göthe, einfach und gut; No. 3. Lied der Mignon: „Nur wer die Sehnsucht kennt“, vorzüglicher als manche andere Composition zu diesem Gesange, doch nicht ausgezeichnet; No. 4. Nachtlof von Matthisson, ausdrucksvoll; No. 5. Am Flusse, v. Göthe, nicht minder. Viele werden diese Weisen gern singen, am meisten die, welche etwas in die Töne zu legen wissen.

Nachrichten.

Prag. Eine langerwartete und im Voraus schon vielseitig besprochene Novität unserer Bühne war: Robert der Teufel, mit sehr glänzender Ausstattung in die Scene gesetzt, die ihre Pflicht in so weit erfüllte, dass sie jedesmal das Haus füllte, wenn gleich nicht zu leugnen ist, dass die Musik die grossen Erwartungen, die man von ihr hegte, nicht ganz entspricht. Robert der Teufel ist unstreitig eine sehr geistreiche, in vielen Stellen sehr charakteristische und meist originelle, ja auch sehr melodiöse Composition, doch fehlt es ihr am Zusammenhange, sie ist oft zerrissen, oft gesucht, manche Motive sind kaum leicht angedeutet, deren weitere Durchführung zu wünschen wäre, während andere nur zu sehr in die innersten Elemente zerlegt und mehr als nothwendig wiederholt worden sind, woraus hier und da ermüdende Längen entstehen. Der erste Act enthält mehre sehr ausgezeichnete Partien, insbesondere die geistreich durchgeführte Introduction und das Finale, unstreitig eine der schönsten Nummern des Ganzen. Im zweiten dominirt die Prinzessin, und wenn ihre Arie gleich nichts weniger als solid gedacht u. charakteristisch ist, so muss sie doch als sehr brillant und — wo sie, wie bei uns, mit der grössten Virtuosität ausgeführt wird — auch dankbar anerkannt werden. Ihr zunächst steht der schöne Frauenchor, dem jedoch mehr Präcision in der Ausführung zu wünschen wäre. Der dritte Act enthält die meisten Längen, und es scheint überhaupt nicht, als ob das Mystisch-Grausenhafte das eigentliche Element des Tonsetzers wäre. Das Gelungenste in dieser Act ist der unterirdische Geisterchor u. der Schluss des Tanzes der weiblichen Truggestalten. Der 4te Act enthält die beiden berühmtesten Tonstücke des Werkes, die grosse Arie der Prinzessin und das Terzett zwischen Robert, Bertram und Alice. Das letzte Finale ist unbedeutend. Was die Aufführung betrifft, so muss zuerst Dem. Lutzer (Prinzessin) erwähnt werden, die in den wenigen Nummern dieser Partie ihre ganze reiche Kunst, wie den Glanz und die Fülle ihres herrlichen Stimmorganes entfaltete und jene beinahe zur Hauptrolle des Ganzen machte. Würdig stand ihr Mad. Podhorsky (Alice) zur Seite in einem Wirkungskreise, der eigentlich nicht der ihrige ist; Hr. Demmer ist in Gesang u. mimischer Darstellung ein sehr wackerer Robert, und auch Hr. Emminger (Raimbaut) kam uns noch nie so leidlich vor, als in dieser kleinen Rolle, die eben keine grosse Stimmkraft anspricht. Bertram war Anfangs Hrn. Stolzky zugefallen, der, in dem Bestreben, eine Partie, zu welcher seine physischen u. geistigen Kräfte nicht

zureichten, genügend durchzuführen, mehr als jemals in den Fehler einer falschen Stimmbildung verfiel und mehr in sich hinein, als aus der Brust heraus sang. Hr. Pöck, dessen kräftige Stimme solcher Partie so herrlich zusagt, gab darauf den Bertram, griff mächtig ein und war auch in der Erscheinung und im Spiel eine höchst interessante Gestalt, die nichts zu wünschen übrig liess, als noch hier und da etwas mehr diabolischen Hohn; aber wenn auch seine schöne Leistung dankbar erkannt wurde, so war doch der Totaleffect der Oper nicht sehr verschieden, und wir wurden nun erst inne, dass Bertram schon vom Compositeur aus nicht die hinlänglich kräftige Gestaltung erhalten hatte. Sehr brillant waren Decorationen, Garderobe und die ganze Umgebung der Hauptpersonen. Auch hatte Hr. Raab den Tanz des zweiten Actes recht gut arrangirt; jener des dritten ist zu modern, zu sehr von aller Phantasie und romantischen Haltung entblöst. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war nicht eben lau zu nennen, denn die Hauptpersonen wurden in den ersten Vorstellungen nach den schönsten Nummern hervorgerufen, und sie wird bei jeder Wiederholung sehr zahlreich besucht; doch hat die Oper im Ganzen bei Weitem weniger gefallen, als etwa die Stumme von Portici u. a., und wenn für den äussern Glanz hier so wenig gethan wäre, als es bei der ersten Erscheinung der Letztern der Fall war, so würde Robert kaum eine Repertoir-Oper geworden sein.

(Fortsetzung folgt.)

Italien. *Frühlingsopern u. s. w.*

(Fortsetzung).

Reggio. Herkömmlicherweise wird die hiesige Frühlingsmesse mit grossen Opern und Ballets (in der Theatralsprache: di primo cartello) gefeiert. Dieses Jahr verkündete der Cartellone als Hauptsänger: die Damen Brighenti, Corradi-Pantanelli, den Tenor Zilioli und Bassisten Schoberlechner, der, um keine Verrenkung der delikaten italienischen Sprachorgane zu verursachen, sich auf dieser Halbinsel blos Schober nennt, von den Italienern aber Skober ausgesprochen wird. Zur ersten Oper wählte man Mercadante's Uggero il Danese, den er vorigen Jahr zu Bergamo neu componirte, und der vorigen Karneval zu Rom Fiasco und hier mit fünf eingelegten fremden Stücken etwas Aehnliches machte. Die beiden Damen und der deutsche Bassist erwarben sich bei alledem mit ihrem trefflichen Gesange rauschenden Beifall. Die Corradi hat eine angenehme, geläufige Altstimme, einen seelenvollen Gesang und nicht üble Action. Rossini's Semiramide machte hierauf einen Furore im Grossen. Die sehr junge Brighenti war eben nicht geeignet, eine Semiramis vorzustellen. Die Hauptzierden der Oper waren die Corradi und Schoberlechner; Letzterer ist nicht allein ein schöner Assur, sondern sang und spielte auch seine Rolle meisterhaft.

Turin (Teatro d'Argennes). Ohne von unsern Sängern, der Micciarelli-Sbriscia (der braven darunter), dem Tenor Milesi, dem Bassisten Linari-Bellini zu sprechen, gab es bei uns in dieser Stagione einen Fiasco, einen Fiascone (d. i. grossen Fiasco) und einen vaterländischen Quasi-Furore. Den Fiasco machte Ricci's Scaramuccia und den Fiascone Herold's Pré aux Clercs, hier Il Duello, ossia il Prato degli Scrivani betitelt, welche Oper freilich für dies kleine Theater ganz und gar nicht geeignet war. Der bekannte Dichter Romani, dermalen hiesiger Zeitungsschreiber, hat bei dieser Gelegenheit mit einem langen Artikel in der Gazzetta piemontese der ausländischen Musik den Tod geschworen. Die Angriffe geschahen mit sehr grossen Waffen, mit seinen vier Göttern Bellini, Donizetti, Mercadante u. Ricci. Nach diesen, meint er, könnte man Herold's verkrüppelte Musik, die keine Musik ist, unmöglich anhören; selbst die beste ultramontane Oper sei nicht für den italienischen Geschmack u. Gesang. Gleich im Anfange wird gesagt: Gott segne die französischen Ohren, wenn sie diese Musik ergötzt hat, und Gott segne die tartarischen Köpfe, falls sich Einige unter uns finden, wenn sie sie als gut ausposaunen u. s. w. Dass Romani ein vortrefflicher Versemacher ist, wird ihm Niemand abläugnen; aber bekannt ist es allgemein, dass alle seine Opern ausländischen Romanen oder ausländischen Theaterstücken ihre Entstehung verdanken, folglich er keineswegs auf den Titel eines originellen Operndichters, wie mehre seiner Collegen in Italien, Anspruch machen kann. Die ausländische Musik gönnt ihm übrigens herzlich seine vier Götzen, und was Urtheil über Tonkunst betrifft, möchte sie ihn doch an das *Ne sutor ultra crepidam* ermahnen. — Ein Hr. Luigi Rossi, Piemontese und Mitschüler von Bellini, Ricci, Rossi (Lauro) im Neapolitaner Conservatorium, componirte die Op. buffa Gli Av-

venturieri (dasselbe Buch, welches Hr. Cordella vor mehren Jahren für die Canobbiana zu Mailand in die Musik setzte). Nicht nur überliess er sie dem Impresario dieses Theaters unentgeltlich zur Aufführung, sondern bezahlte noch 300 Franken für die Copiekosten, und wurde reichlich mit Beifall dafür belohnt. Seine Musik verhält sich zu jener des Cordella, wie die neumodische zur ältern neapolitanischen Musik.

Genova (Teatro Carlo Felice). Eine respectable Sängergesellschaft (die Demery u. Alberti, die Herren Basadonna, Scalese u. Negrini) gab hier Ricci's Scaramuccia und Donizetti's Anna Bolena, Elisir und Furioso mit gutem Erfolge, dessen Esiliati in Siberia aber nur einen Abend. Man wollte auch Bellini's Puritani geben, was aber die dafür verlangte enorme Summe (man sagt mehr als 1000 Dukaten) nicht erlaubte.

Mentone. Dies unweit Nizza gelegene Städtchen mit ungefähr 3000 Einwohnern hat ein unansehnliches Theaterchen, worin gewöhnlich Marionetten, zuweilen auch eine wandernde Schauspielertruppe spielen. Diesen Frühling erhob es sich zur Opernbühne! Künstler, die sonst für weit grössere Theater ihre Talente verwenden, gaben hier die Cenerentola; die erstaunten Zuhörer klatschten brav zu und schrieen öfters Bravo!

(Fortsetzung folgt).

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.
(Fortsetzung).

Auber's „Gustav", lange versprochen und erwartet (das Textbuch war beiläufig gegen 10 Monate schon gedruckt), kam endlich auf das unbeschreiblich dürftige Repertoir des Hofoperntheaters, freilich mit wesentlich fühlbaren Varianten, unter dem Titel: „Die Ballnacht"; aber im Durchschnitt dennoch beifällig aufgenommen. Ueber diese Musik ist in diesen Blättern bereits öfter abgetheilt worden; sie enthält allerdings vereinzelte gelungene Momente, geniale Züge, pikante Effecte; indessen als Schattenseite auch wieder das Seichten, Oberflächlichen, Verbrauchten, nebst häufigen Reminiscenzen die Hülle und Fülle. Glanz und Schimmer kann jedoch der Instrumentalpartie, wenn man betäubenden Lärm für wahre Kraft gelten lassen will, keineswegs abgesprochen werden; wogegen die Solo-Sänger weniger vortheilhaft bedacht sind. Hr. Breiting, Gustav, hier Herzog Olaf, genügte besonders in den energischen Stellen; doch ist ihm sein kolossaler Embonpoint als zärtlichem Amoroso gewaltig hinderlich. Der in einen Grafen Reuterholm metamorphosirte Ankerström war in mimischer Hinsicht für Hrn. Staudigel jedenfalls eine allzu hoch gestellte Aufgabe; obschon dem Sänger die vollste Anerkennung gebührt. Amalie, dessen Gattin, so wie der muntere Page Gustav fanden in den Dlle Löwe u. Henkel würdige Repräsentantinnen; desgleichen gewann die Scene der Kartenschlägerin durch Mad. Waldmüller, welche nur gar zu selten beschäftigt wird, ein wirksames Colorit. Auch die Nebenrollen machten sich geltend; Orchester und Chor befriedigten wie immer; an Kleiderpracht u. Eleganz der Scenerie hatte diesmal die Direction in der That ein Uebriges gethan; das Ganze lieferte ein höchst sorgfältiges Arrangement; und ungemein geschmackvoll, durch reiche Abwechselung ergötzend, war der splendide Maskenball gruppirt. — Unter den zwei neuen Operetten: „Das blaue Barret" und „Der Nachtwächter" fand nur Erstere, v. Telle componirt, theilweise Anerkennung, theils durch zweckmässige Besetzung, theils wegen der artigen Intrigue. Letztere war blos Individuen untergeordneten Ranges anvertraut; der Stoff, aus Körners Lustspiel, bietet wenig Interesse, und die schöne Musik des Hrn. Orchesterdirectors Grutsch wurde im buchstäblichen Sinne gemissbandelt. — Ein verdienstvoller Gast, Hr. Hammermeister, bewährte im Don Juan den gewandten Bühnenkünstler. Sein zweites Debüt, Rafael, in der total verunglückten Oper gleiches Namens, muss ein Missgriff sonder Gleichen genannt werden. — Spontini's „Vestalin" liess nach längerer Zurückgezogenheit sich wieder ein paarmal blicken. Wild (Licinius) trefflich; Mad. Schodel (Julia) mittelmässig; Forti (Cinna), Rudera; Dem. Bondra (Oberpriesterin), keine Stimme mehr; Seipelt (Pontifex), gut gebrüllt, Löwe. — Der fleissige Cramolini bereitete allen Kunstfreunden ein heiss ersehntes Fest, indem er zu seinem Benefize Webers Schwanengesang, den Elfenkönig Oberon, erwählte und darin die Partie des fröhlichen Scherasmin übernahm. So angenehm diese Reproduction, in scenischer Hinsicht musterhaft ausgestattet, auch sein musste, eben so wenig sind dagegen die in der Partitur vorgenommenen Abänderungen zu billigen. Nur der erste Act blieb unangetastet; und dass der Introductionschor unsichtbar zwischen den Coulissen gesungen, dazu aber vom Ballettchor pantomimisch

Lady Hamilton zu benützen? Davon weis nun die russische Bauerin kein Wort; sie hatte also diese Verschönerung ihrer Leiden noch voraus. Doch nein — ein Glück ist es, dass die Gewohnheit, geliebte Todte zu beklagen, noch nicht über Polangen hinaus bekannt wurde. Theilen Sie auch meinen Einfall keinen jungen Frauen mit, deren Männer an der Auszehrung, Schwind- und Wassersucht laboriren: denn ich sehe voraus, dass ich damit — zwar den Lehrern der Guitarre reichlichen Verdienst verschaffen, aber auch viel Unglück über die Elegants und Müskadins eines ganzen Landes bringen könnte. Sind Sie wohl gut dafür, dass diesen Herren beym Hören und Sehen einer so klagenden Wittwe am Sarge des Gatten, nicht gleich auf der Stelle ihr Hören und Sehen vergeht; dass sie nicht daran aus Uebermaas von Bewunderung, Zärtlichkeit, süsser unwiderstehlicher Liebe, hoher Gefühle und Sympathie — selbst todt — todt wie Fliegen vom genossenen Fliegenstein — zu Dutzenden am Sarge und zu den Füssen der Klagesängerin hinstürzen? Verbrennen sie lieber diesen Brief; so bleibt diese Sache nur unter uns. So singend stürzt sich nur die aus der Tiefe des Herzens klagende russische Bauerin über den Verlust des geliebten Gatten, Kindes oder Freundes, auf dessen Leichnam. So liegt sie neben seinem Grabe beym Einsenken seines Sargs und nimmt von ihm Abschied, und so kommt sie mit ihren Freundinnen bey der jährlichen Gedächtnisfeyer seines Todestags noch manchmal zu seinem Grabhügel, pflanzt frische Blumenstöcke an die Stelle der abgestorbenen darauf oder schlingt um das darauf stehende Kreuz einen neuen Kranz von Blümchen Vergissmeinnicht! bis die Zeit einen neuen Gegenstand der Liebe herbeyführt, Blumen und Kranz nicht mehr erfrischt werden und das Andenken in der Brust der Klagenden — verhallt. Freund! ich sehe Sie von weitem auch beym Lesen dieser Stelle den Kopf zweifelhaft schütteln. Sie können es nicht begreifen, dass das russische Landvolk, russische Bauerinnen — dass dieses Volk, das wie alles Landvolk unter der Sonne — ohne sogenannte Kultur ist, vermögend sey, für ihre Verstorbenen solche Zeichen und Beweise der Zärtlichkeit zu geben — Blumen auf ihre Gräber zu pflanzen und Kränze um das Grabkreuz zu winden —: und doch betheure ich Ihnen meine Aussage, weil ich selbst öfters Augenzeuge davon gewesen bin. Es fällt Ihnen aber alles dieses nur deswegen so sehr auf das Herz, weil man nur manchmal Vorstellungen davon in Kupfern zu Taschenbüchern, Almanachen und Romanen antrift. Lesen Sie die nachstehende Anmerkung; so werden Sie in dieser Stelle meines Briefs schon mehr Wahrheit antreffen und zugleich einen Charakterzug der russischen Nation kennen lernen, der ihr wahre Ehre macht *). Haben Sie die Anmerkung gelesen; so wissen Sie nun

*) Zu den Eigenheiten des russischen Nationalcharakters gehört die Liebe, Freundschaft und Hochachtung, mit welcher die Glieder einer Familie auch in entfernten Graden der Verwandtschaft, einander zu ehren sind. Sie verschlingen sich damit wie mit einer Kette, und entsteht auch manchmal Zwist zwischen einigen von ihnen — so wird er durch Vermittelung der andern schnell entfernt und das vorige gute Einverständnis wieder hergestellt. Dieses ist Sitte in vornehmen Familien, wie in den Häusern der Bürger und der Landmanns. Darauf gründet sich auch grösstentheils in Russland der Stolz des Geringeren auf die Verwandtschaft eines Grösseren und die Furchtbarkeit des ersteren durch den Einfluss und das Ansehen des letzteren. Verwandte stehen sich daher einander im Unglück bey, und schauen öfters nicht geringe Aufopferungen ihres Vermögens, nur um den sinkenden Verwandten zu retten. Sie suchen den begangenen Fehler eines Familiengliedes möglichst zu decken und zu entschuldigen. Sie unterstützen die dürftigen Wittwen ihrer Verwandten mit seltener Freygebigkeit und es giebt wenig Familien, in welchen man nicht nachgelassene hülfsbedürftige Waisen antrift. Gemeiniglich sind es junge Frauenzimmer, weil für diese in Russland nicht so viel öffentliche Anstalten zur Erziehung vorhanden sind, wie für Jünglinge. Eine solche, in dem Schosse einer mit ihr verwandten Familie aufgenommene Waise, geniesst die gemeinschaftliche

figurirt wurde, ist eine glücklich erfundene und ausgeführte Idee. Das Folgende war sehr fragmentarisch. Hr. Binder, Hüon, war schulgerecht, aber eisig kalt, wie immer; Dem. Löwe entwickelte als Rezia einen Kraftaufwand, der ihrer Gesundheit gefährlich werden dürfte; Dem. Botgorscheck, die Schwestern Fanny u. Marie Fux (Puk, Oberon u. Fatime) füllten ihre Plätze zur Zufriedenheit. Ehe wir von dieser Bühne zu einer andern übergehen, sei noch der neuen, durch Hrn. Kapellmeister Telle eingeführten Orchesteraufstellung erwähnt, welche die Missbilligung aller Sachverständigen nach sich gezogen hat. Früher waren die 4 Contrabässe und 7 Vcello's, als Fundamentalbasis, im Mittelpunkte concentrirt; nunmehr sind sie zerstreut auf die entgegengesetzten Endspitzen verwiesen, wodurch natürlich die Gesammtwirkung bedeutend geschwächt wird; früher nahmen die Violinisten die ganze Fronte gegen die Bühne ein; die Bläser formirten den rechten, Trompeten, Pauken, Posaunen, Harfe u. Violen den linken Flügel; jetzt ist Alles durch einander gemengt; hier ein paar Geigen und daneben die brummenden Fagotte etc., Alles durch einander. Der Orchesterdirector ist knapp an den Lampen postirt, sieht weder die Sänger, noch kann von denselben gesehen werden; der amtirende Kapellmeister am Tactirpulte hat wohl vor sich das Soufleurdach, aber den Kern seiner Armee im Rücken, und muss, um zu erfahren, was hinter ihm vorgeht, erst rechtsumkehrt machen. — Diese widersinnige Einrichtung besteht nunmehr schon seit Monden, und es ist unglaublich, dass alle ernstliche Rügen, alle vernünftige Vorstellungen bisher erfolglos geblieben. Reformiren ist wahrlich keine Kunst; aber besser machen eine desto grössere. — Hoffentlich wird indessen, nebst vielen andern, auch diesem Uebelstande gesteuert werden, da es endlich definitiv entschieden ist, dass der bisherige Pächter Duport mit Ostern nächsten Jahres abtritt. Was weiter geschieht, ist noch nicht bekannt. Unerhört und doch wahr bleibt es: Duport verstand seinen Contract so vortheilhaft zu verclausuliren, dass als Aequivalent für die freiwillige Entsagung sowohl ihm als seiner Frau eine lebenslängliche Pension bewilligt werden musste. —

(Fortsetzung folgt).

Kurze Anzeigen.

Six Caprices caractéristiques pour le Violon composés — par E. Eliason, suivis d'un Caprice d'Adieu composé pour son Ami Mr. E. Eliason par Nicolo Paganini, Août 1833. Oeuv. 12. Mainz, chez les fils de B. Schott. Pr. 16 Gr.

Wahrhafte Capricen, in neuer Art gedacht, in harmonischen Wendungen u. zuweilen im Orthographischen nach neuer Weise geschrieben und in der Schwierigkeit vollkommener Ausführung auf der Violine so, wie es sich schickt, wenn die Capricen einem Nic. Paganini, dem sie gewidmet sind, anstehen sollen. Paganini hat dem Violinvirtuosen E. dafür eine Abschiedscaprice gewidmet, die dem Hefte beigegeben worden ist. Dass es also tüchtigen Violinspielern anziehend sein muss, leidet keinen Zweifel; sie werden daran ihre Kräfte erproben und aus der Uebung dieser Nummern vielfachen Gewinn ziehen.

Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, zunächst für die Töchterschule zu Wolfenbüttel bearbeitet v. J. H. D. Lohmann. 1. Werk der mehrst. Ges. Wolfenbüttel, bei Hartmann. Pr. 6 Gr.

Nicht recht kindlich; zu trocken; das Beste ist das Lied vom Samenkorn. Die Texte sind v. Krummacher und das erste „Wer wollte sich mit Grillen plagen" v. Hölty. Auch sind mehre Druckfehler eingeschlichen, die in solchen Ausgaben hauptsächlich vermieden werden sollten.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

François Hünten.

Op. 77. No. 1. 2. Thème allemand et thème français, variés pour Piano.

Leipzig, d. 12. Nov. 1835.

C. F. Peters.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. Nº. 47. 1835.

Recensionen.

Die weisse Rose, Gedicht in 6 Gesängen für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte comp. — von C. Böhmer. Op. 11. Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. ¾ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das Gedicht gehört zu der sentimentalen Gattung, eine Sängerfahrt heisser Sehnsucht nach Liebchen, das er nicht eher findet, als bis es für Beide zu spät ist. Die Haltung ist gelungen, selbst in den Verbindungsübergängen, die in solchen Gedichten nicht leicht sind, daher auch selten so gut, wie hier, getroffen werden. Es ist kein eigentlicher Liedercyclus, keine eigentliche Ballade, mehr eine an einander hangende Bilderschau wehmüthiger Gefühlssituationen, doch so, dass Ballade und Lied, das letzte freilich in der neuen Art, in den Ton des Ganzen hineinklingen und eine Mischungsgattung hervorrufen, wie das seit einem Jahrzehent fast in allen Dichtungs- u. Compositionsgattungen Sitte geworden ist. In diesem auf beschriebene Art gemischten Style hat es auch der Tondichter aufgenommen und ausgebildet und dadurch sowohl dem Gedicht als dem Zeitgeschmacke Genüge geleistet. Die Melodie des Gesanges ist so vorherrschend und angenehm bedacht, als es in solchem Wechsel balladenhafter Erzählung u. dramatischer Affectdarstellung nur möglich ist, nicht ohne jene öfter besprochenen Vorhalte, die sich zu einem stehenden Kennzeichen unserer Zeit erhoben haben; nicht ohne jene Tonmalerei, welche bald stärker färbt, bald die malerischen Textesworte öfter wiederholt, als es einem still geistigen Vergnügen, was aber auch nicht gewünscht, vielmehr dem äusserlichen Schmucke pikanter Erscheinung gern und mit Fleiss untergeordnet wird, nothwendig sein würde. Zu diesen angenehmen und stimmgerechten Melodieen, die einer guten Sängerin die schönsten Gelegenheiten bieten, theils in jenen wohlberechneten, theils momentan beifälligen Effectschattirungen, deren Reiz nicht selten den Mangel an Tiefe lieblich verhüllt, sich mannichfach geltend zu machen, — tritt nun noch äusserst hilfreich jene sorgfältig geschmückte Begleitung, die in Durchgangsnoten u. vorgreifenden oder zurückgehaltenen Nebenaccorden jenen mysteriösen Schleier über die Gestalt des Ganzen wirft, der die Umrisse geheimnissvoll durch ein seltsames Umwogen eines mehr der Phantasie des Hörers, als der Anschauung des hellen Sinnes räthselhaft hingestellten Wesens üppiger erscheinen lässt, als sie an und für sich sind. Kann man nun dabei dieser zeitgemäss geschmackvollen Begleitung nicht nachsagen, dass sie, den Gesang überbietend, die stets hervorstechende Partie des Tonstücks ausmachte und den Gesang zu stark in's blos Declamatorische herabdrängte, durch schimmerndes Passagenwerk und vorleuchtende Instrumentalmelodie übergewaltig glänzte, was einige neuere Tonsetzer als einen Hauptheb el ihrer Compositionsweise ansehen: so ist damit dieser wahrhaft fleissigen Begleitung ein Vortheil mehr zugestanden worden, den Niemand dankbarer, als eben eine gute Sängerin, zu schätzen Ursache haben wird. Wenn dabei ferner die neu errungenen Vortheile einer schimmernden Begleitung doch auch wieder nicht ganz aufgegeben sind, vielmehr in kurzen Zwischenspielen, Vor- und Nachspielen auf erlaubte Art ihr Zeitrecht ohne Uebertreibung geltend machen, ja sogar von No. 3 an nicht selten mit dem Gesange um den Vorzug streiten: so ist damit dem beliebt Bunten noch mehr Vorschub geleistet, ohne dass es gerade in diesem Gedicht getadelt werden könnte, da die dadurch bezweckte Malerei an sich geschmackvoll, also auch nicht zu grell aufgetragen ist. Allerdings wird der Dichtungsgehalt von so wirksamen Tonwellen umspielt, dass jener wie im Dufte eines

warmen Frühlingnebels schwimmt, eintaucht und geschaukelt wird, so dass eher die Töne, als die Worte, das Vorwaltende bilden. Wäre nun das Gedicht nicht gerade eine weisse Rose, sondern etwa eine vollschimmernd rothe, so würden wir eine solche Tonumhüllung schon misslich finden; wäre es irgend ein kraftvollerer, gedankenhaltigerer Lebensstoff und keine verzärtelt hinschmachtende Entsagungswehmuth, so würden wir eine solche Behandlung geradehin fehlerhaft nennen, so sehr sie auch die Uebertreibung der Zeit in Schutz nehmen würde. In diesem Falle aber ist der schimmergewobene Tonschleier gerade am rechten Orte, eine Dichtungsgestalt schön umwogend, die zu ihrer Verschönerung einer solchen zartbunten Umhüllung benöthigt ist, um gewissermassen für den Sinn des Beschauers etwas mehr Körper zu bekommen, und zwar einen solchen, dem Jeder nach Belieben seine eigene Richtung gibt. In diesen buntgeschmückten Tonwolken wird kaum etwas weiter, als eine Allgemeingestalt sichtbar, in deren bildsames Wesen jedes Herz die Mienen u. Gebehrden der unbefriedigten Sehnsucht seines Wunsches trägt. Darum wird das Gedicht der weissen Rose mit dieser Musik, die in ihrer schönen Tonverarbeitung vom trüben Gegenstande des Inhaltes losbindet, nicht verdüstern noch beängstigen, sondern in Freiheit der Individuen mit der Sehnsucht zart spielen. Sollte aber ja ein junges wissbegieriges Fräulein den eigentlichen Textinhalt dennoch erlauschen und herausfangen: so werden ihr die sinnlicher einschmeichelnden Geheimnisstöne zuverlässig die gute Lehre einlispeln: Wenn du einen Spielmann hast, der fern ist und lange aussen bleibt, sollst du dennoch nicht ins Kloster gehen; sie kommen manchmal wieder. Und so empfehlen wir die weisse Rose vorzüglich allen Sängerinnen, die sie so gut singen, wie Fräul. Caroline Grünbaum, der das Blümlein gewidmet ist, damit es sich in ein rothes verwandele.

Musica sacra (Heft 17). Erste Messe (in G) von *C. M. v. Weber*. Partitur. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 5 Thlr. 16 Gr.

Der Gesang des Kyrie ist sehr einfach, mit eingemischtem Solo, leicht vorzutragen, freundlich, im zeitgemässen Style, so dass es den Allermeisten zusagen wird. Auch die Instrumentation ist leicht, nicht überladen. Gloria, $\frac{2}{4}$, D dur, in demselben Style, frisch und freudig, ohne viele Wiederholung des Textes, einfach und wirksam modulirend; Cum sancto spirito etwas fugirend, dazwischen mit Bravoursolo für den Discant, ohne Schwierigkeit. Credo, B dur, $\frac{4}{4}$, Allegro, abermals freudig, fast volksthümlich bis zum Incarnatus, wo der Discant Solo und declamatorisch zu ganz einfacher Begl. verträgt. Mit Resurrexit tritt der Chor und volle Begl. wieder ein, wenig von der ersten Art des Satzes verschieden, nur zuweilen etwas fugirt. Sanctus, D dur, $\frac{4}{4}$, Andante maestoso, ganz kurz, besonders durch 4 Hörner gehoben; „Osanna" im All. u. mit voller Begl. gleichfalls kurz. Benedictus, ein angenehm 4stimmiges Solo, einfach begleitet. Agnus et Dona. Andante con moto, G dur, $\frac{4}{4}$, ein Altsolo, das auch selbst in diesem Style etwas Bedenkliches hat. Mit Dona nobis schreitet es in $\frac{3}{4}$ Andante quasi Allegretto fort, wo ein Solodiscant erst mit dem 4stimmigen Chor wechselt, dann auf kurze Zeit mit ihm vereint wird. Es ist also eine freundliche, dem Geschmacke der Zeit sich durchaus anschliessende Messe, die mit dem alten Kirchenstyle nichts gemein hat, sich ihm sogar nur selten nähert. Allein gerade darum wird sie nicht wenigen Gemeinden nur um so lieber sein, nicht allein den Hörern, sondern auch den Vortragenden, denen es nirgend schwer gemacht wurde. Die Ausstattung ist so schön, als man dies von dieser und unsern Leipziger Verlagshandlungen gewohnt ist.

Messe in C dur, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Hoboen (oder Clarinetten), Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel, von Joh. Gänsbacher, Kapellm. bei St. Stephan in Wien. 41. Werk. 63. Lief. der Kirchenmusikalien. Ebendaselbst. Pr. 5 Thlr. 8 Gr.

Die Ausgabe ist in ausgesetzten Stimmen ohne Partitur. So viel sich aus diesen ersehen lässt, wollen wir treulich berichten. Das Kyrie bewegt sich Allegretto im $\frac{2}{4}$ Takt in mässiger Ausdehnung; das Gloria $\frac{4}{4}$, All. vivace, noch kürzere Zeit in Anspruch nehmend; Credo, $\frac{4}{4}$, All. moder., ohne Wiederholungen und ohne Fuge, frisch hinter einander. Sanctus, $\frac{4}{4}$, Largo, ganz kurz u. einfach, nur 6 Takte, worauf es vom Pieni an All. molto wird, das in 24 Takten beendet ist. Benedictus, $\frac{4}{4}$, Andante. F dur, mit etwas Solo; Agnus, $\frac{4}{4}$,

Adagio — Alles kurz und einfach, fliessend in der Stimmenführung, mässig modulirt, ohne es zu wenig zu thun; ohne alle Fugen, nicht einmal fugirt. Die Streichinstrumente schmücken das Ganze mit reichern Figuren; die Bläser füllen in gehaltenen Tönen bis auf den Fagott, und die Orgel hält die Harmonie zweckmässig zusammen. Die Messe ist also nicht schwer, abermals zeitgemäss und wird namentlich in Südteutschland am meisten gefallen.

1. *Graduale: „Si ambulavero" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass, 2 Hoboen (oder Clarinetten), Fagott, 2 Hornern u. Orgel.* Von *demselben.* 42stes Werk. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.
2. *Offertorium: „Inclina Domine" für Basso solo, den 4stimmigen Chor u. die genannten Instrumente, wozu noch 2 Trompeten u. Pauken kommen.* Von *demselben.* 43stes Werk. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Abermals Stimmenausgaben, die beide die 64. u. 65. Lief. der in dieser thätigen und geschmackvollen Verlagshandlung herausgekommenen Kirchen-Musikalien ausmachen. Das *erste* in G moll, leicht und angemessen; das andere in G und D dur in ähnlicher Weise, mit nicht schwierigem Bassolo.

Original-Gesang-Magasin, eine Sammlung von Liedern, Gesängen, Romanzen u. Balladen, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. v. den vorzüglichsten Componisten. Erster Bd., 18 u. 20 Heft. Elberfeld, bei F. W. Betzhold.

Das ist der Allgemeintitel einer fortzusetzenden Sammlung noch nicht gedruckter Gesangcomp. anerkannter Meister, von welcher 6 Hefte einen Band von 24—30 Bogen bilden, welche den Subscribenten für 2 Thlr. überlassen werden sollen. Die beiden vor uns liegenden Hefte führen folgenden besondern Titel:

1. *Der Bergmann, ein Liederkreis in Balladenform in 5 Abtheilungen, gedichtet von Ludwig Giesebrecht, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von C. Löwe.* 59stes Werk. Orig.-Ges.-Magas. 1. Heft. Pr. ¼ Thlr.

In geschickten, ungereimten Versen spricht der Bergmann erzählend seine Gefühle in Erinnerungen an hervorragende, gut angedeutete Lebensverhältnisse aus, Alles mit seinem an Tagh Fördern des Goldes in Verbindung gebracht. Melodie u. Begleitung sind nicht zu künstlich, die letzte doch mitunter im Harmonischen hart, was nun jetzt einmal Mode ist, die erste zuweilen mit vielen Verhalten von oben, die auch Mode sind. Das Ganze wird denen, die dem Bergbau etwas nahe stehen, gewiss gefallen. Die vierte Abtheilung halten wir für die schönste.

2. *Ostertage eines Musikanten im schlesischen Gebirge, 6 Gedichte von Hoffmann von Fallersleben, für eine Singst. mit Begl. des Pfte in Musik ges. — v. Heinr. Marschner.* 36stes Werk. Orig.-Ges.-Magas. 2. Heft. Pr. ¾ Thlr.

Wieder ein Lieder-Roman, ernster, als Manches nach dem Titel meinen sollte, und doch auch so fröhlich, als es für einen Musikanten recht und billig ist, der den Frühling im Gebirge und ein liebendes Cantors-Töchterchen begrüsst. Die Melodieen sind nicht nach hergebrachter Weise blos notenschön, sondern haben recht gute Erfindung und ihr zukommende Begleitung, die auch nicht ohne glückliche Haltung ist. Sie verdienen gute Sänger und mögen sie finden.

Trio No. 5 pour le Pianof., Violon et Violoncelle par W. A. Mozart, arrangé pour le Pianof. à 4 m. par X. Gleichauf. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr.

Dieses allen Freunden der Musik unsers unvergesslichen Meisters wohlbekannte Werk ist sehr gut für 4 Hände eingerichtet, leicht zu spielen und allen Freunden häuslicher Musikunterhaltung, auch vorwärts geschrittenen Schülern bestens zu empfehlen. Besonders machen wir alle Klavierlehrer darauf aufmerksam; sie werden es vielfach zum Nutzen und Vergnügen ihrer Zöglinge zu verwenden Gelegenheit haben.

Concerto de Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pfte comp. — p. A. Bohrer. Oeuv. 5o. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 3 Thlr.; av. Pfte 1¾ Thlr.

Man kennt den Componisten und den Virtuosen, weiss also auch, was man von ihm zu erwarten hat. Das Bravourstück beginnt mit einem ausgeführten, vielfach modulirten Allegro in B dur, dem ein ruhiges Andante in der Tonart Es dur,

mit Moll wechselnd, folgt; Rondo All. $\frac{4}{4}$, lebhaft und pikant, macht den Schluss. Der Solospieler muss Kraft und Zartheit vereinen, wenn Alles gut gelingen soll, die verschiedenen Streicharten und volle Gewandtheit in seiner Gewalt haben, wie die Doppelgriffe, dabei das wirksame Attakiren und Herausheben wohl verstehen; kurz schon Concerte nicht zu leichter Art gespielt haben, wenn er hiermit Glück zu machen gedenken darf. Bei solchen Compositionen kommt auf Ton, Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag Alles an. Es ist gut, dass eine Pianoforte-Stimme dabei ist. Es kann sich also Jeder leicht daheim mit einer Freundesbegleitung daran versuchen. Dazu rathen wir.

Literarische Notizen.

Die Musik und Poesie. Nach ihren Wirkungen historisch-kritisch dargestellt, oder: systematisch geordneter Versuch einer genauen Zusammenstellung und möglichst richtigen Erklärung derselben. Eine auf Belehrung und Unterhaltung abzweckende Familien-Lektüre für die gebildete Welt von *Peter Joseph Schneider*, der Philosophie u. Musik Doctor. Bonn, gedruckt bei Carl Georgi. 1835. in 8. 1ster Th. 352 S. 2ter Th. 380 S.

Der andere Titel des Werkes heisst: „*System einer medizinischen Musik.* Ein unentbehrliches Handbuch für Medizin-Beflissene, Vorsteher der Irren-Heilanstalten, praktische Aerzte und unmusikalische Lehrer verschiedener Disciplinen.“ — Als Motto hat der Verf. auf der Rückseite des ersten Titels Gleims: „Eine kleine Biene flog“ etc. und das Paulinische: „Prüfet Alles; das Gute behaltet“ — abdrucken lassen. Mit wirklichem Fleiss ist nun in diesen beiden Bänden gesammelt u. zusammengestellt worden, was Andere darüber schrieben, wozu Eigenes gethan wurde. Man wird eine Menge Auszüge und Betrachtungen vereint lesen, die vielerlei anregen können und werden. Doch müssen wir das Buch für ein System zu bunt u. mannichfach finden, und für eine Familienunterhaltung schwimmt der Text zu sehr in langausgeführten und nicht selten in gelehrten Anmerkungen, die zum Theil besser weggefallen wären. So ist z. B. gleich auf der ersten Seite das Wort Musica völlig grammatikalisch erklärt worden aus dem Griechischen. Die Uebersicht des Ganzen wird durch das Vielerlei zu sehr erschwert. Im ersten Buche wird die Frage verhandelt: Welchen Einfluss mag die Musik auf einen gesunden Körper haben? Im 1. Cap. Von der Musik und Dichtkunst im Allgemeinen; 2. Cap. S. 39: Von dem Schall; Gehör, Art und Weise, wie die Musik und Dichtkunst wirken; 3. Cap. S. 69: Von der Wirkung der Tonkunst auf Thiere, und S. 102 auf die Menschen; 5. Cap. S. 194 über verschiedene Musikarten, die verschiedene Wirkung äussern (wo von der verschiedenen Empfänglichkeit durch Alter, Temperament, Geschlecht u. Geistesbildung, auch der musikal. Kritik gehandelt wird) u. s. f. Die Arten der Musik werden durchgegangen, die Reihenfolge der Töne, der Rhythmus, die Harmonie, Melodie. — Das 2te Buch: Ueber die moralische Wirkung der Musik. 1. Cap. Ueber den Gebrauch der Musik bei verschiedenen Völkern u. s. w. Im 3ten Buche S. 132. Ueber die Wirkung der Musik auf Heilung der Krankheiten. — Gewiss wird Jeder im Buche viel Anziehendes u. Brauchbares lesen, was gedrängter, ohne zu viele Anführungen dessen, was Andere sagten, noch wirksamer sein würde.

Introduction à l'étude de l'Harmonie, ou Exposition d'une nouvelle Theorie de cette science, par Victor Derode, de la Société de l'agriculture et des arts de Lille, de la Société d'émulation de Cambrai. Paris, chez Treuttel et Wurtz; Lille, chez Vanackere père. 1828. in 8. 374 S. Mit 7 Notentafeln. — Für Teutschland in Aachen bei J. A. Mayer.

Das uns vor Kurzem bekannt gewordene Werk eines schon mannichfach versuchten, sehr unterrichteten Mannes wäre einer ausgeführten Auseinandersetzung werth, die wir jedoch den Harmoniegelehrten seines Vaterlandes überlassen müssen, weil einer nicht kleinen Anzahl unserer Leser eine solche Besprechung aus Mangel an Kenntniss der Sprache nichts fruchten würde. Denen hingegen, welche die Sprache in ihrer Gewalt und zugleich Interesse für den Gegenstand haben, genügt eine kurze Empfehlung eines Werkes, das in seinen neuen Begründungsansichten, welche das Geltende dieser Wissenschaft keineswegs umzustossen vermeinen, den Lesern vielfältigen Stoff zum Nachdenken und manchen Nutzen bringen wird. Der Verf. unterscheidet die theoretische und praktische Harmonie

ungefähr, wie reine und angewandte Mathematik unterschieden wird. Das Werk ist in 7 Capitel getheilt, deren erstes Definitionen u. Einleitungs-Bemerkungen enthält; 2) Cap. akustische Betrachtungen über die Tonverhältnisse im Allgemeinen u. Besondern S. 43; 3) Bildung der dissonirenden Accorde, 2 Hauptgattungen etc. S. 83; 4) zufällige Töne, Vorbereitung u. Auflösung der Accorde, Rhythmus S. 142; 5) Ausweichungen, durchgehende Noten, 2- u. 3stimm. Accorde, enharmonisches Geschlecht, Grundton etc. S. 196; 6) Grundbass, Syncopen, Orgelpunkt, Vorausnahmen, Verzögerungen, Contrapunkt S. 272; 7) die Scala; allgemeiner Ueberblick (der jedem Cap. beigegeben ist) S. 321. Dem ist S. 359 ein analytisches Register angehangen, das die vorgekommenen Ausdrücke in alphabet. Ordnung kurz erklärt. Wir empfehlen das Buch Allen, die sich solchen Untersuchungen überhaupt gern hingeben und denen zugleich auch die Fortschritte des Auslandes im Wissenschaftlichen der Tonk. am Herzen liegen.

Nachrichten.

Prag. (Fortsetzung.) Dem. Sabine Heinefetter hatte zur letzten Gastrolle die Norma gewählt, für deren Darstellung sich ihre Individualität in mancher Hinsicht ganz vorzüglich eignet, und man muss ihr zugestehen, dass ihr Spiel in dieser Rolle, zumal im zweiten Acte, ganz ausgezeichnet war. Was den Gesang betrifft, so musste die ganze Partie so bedeutend in die Tiefe transponirt werden, dass die Ensemblestücke dadurch sehr zum Nachtheil ihres Effectes verändert wurden; in den Duetten mit Adalgisa musste sie mehre Stellen mit dieser vertauschen, und gleichwohl ermattete ihre Stimme, trotz der grossen Schonung ihrer Kräfte im ersten Acte, sehr, und es wäre ihr kaum anzurathen, diese Rolle oft zu singen, am wenigsten aber bei einer Bühne, die eine so jugendlich kräftige Norma besitzt, als die unsrige. Nachdem Dem. Heinefetter die Norma noch einmal wiederholt hatte, sang sie noch aus Gefälligkeit in dem Benefize des Hrn. Pusch im Zwischenacte abermals die Cavatine aus Ugo, Conte di Parigi, und zuletzt auf Allerhöchstes Verlangen bei Anwesenheit der Königin Mutter von Baiern (welche 3 Minuten vor dem Schlusse der Oper in der Loge erschien) den Romeo in den Montecchi und Capuleti.

Dem. Francilla Pixis, Sängerin aus Paris (wie sie der Anschlagezettel nannte und was man ihr sehr übel nahm, obschon es die Wahrheit ist), gab hier zwei Gastrollen, den Malkolm in der Donna del Lago und Romeo in den Montecchi u. Capuleti, die erste mit gerechter, aber kühler Anerkennung ihres Verdienstes, die zweite unter einem Beifallssturm, wie ihn selbst die gefeierte Sabine Heinefetter jetzt nicht mehr fand, vor welcher ihre Stimme auch den Reiz jugendlicher Kraft und Fülle voraus hat. Dem. Pixis besitzt einen wohlklingenden u. ziemlich umfangreichen Mezzo-Sopran, und wenn ihre Coloratur auch nicht ganz fehlerfrei ist, so entschädigt sie reichlich durch eine wahrhaft classische Singmethode, durch einen edlen, geschmackvollen und rührenden Vortrag, der die dramatische Sängerin bekundet. Ein paar Veränderungen u. Einlagen in beiden Opern können wir nur theilweise gut heissen; sie standen nicht am Platze. In den Montecchi ist statt des Schlusses ein dritter Act von Vaccai angehängt, der ohnstreitig dramatischer und gefühlvoller ist, als das Bellini'sche Ende, doch dehnt er sich ein wenig in die Länge, und die arme Giulietta muss noch einmal aus einer Ohnmacht erwachen und sich fast ausser Athem singen, ehe sie im Ernste stirbt, ohne viel damit wirken zu können. Hier wie dort ist Romeo der Held des Abends und mit ihm stirbt die Oper.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.
(Fortsetzung.)

Im Theater an der Wien reicht eine Erbärmlichkeit der andern die Hand. Alle öffentlichen Blätter sprechen unumwunden ihre Meinung über solche empörende Geschäftsleitung aus; das Publikum schimpft, lärmt, pocht und zischt, und doch bleibt es beim gewohnten Schlendrian. Scheint wahrscheinlich die geheime Absicht zu Grunde zu liegen, diese Kunstanstalt planmässig auf den denkbar niedrigsten Grad herabzuziehen, um alsdann die fast werthlose Realität bei der durch die Concursmasse vorbereiteten, nochmaligen Versteigerung zu möglichst civilem Preise erstehen zu können. — Ein ebenbürtiges Trifolium von Abgeschmacktheit, Unsinn und Trivialität waren die sogenannten Localpossen: „Entführung über Entführung", oder: „Der Onkel aus Amerika"; „Junker Schnautzen-

schnabel" und „Die weissen Mohren", welche sammt und sonders, einschliesslich der Composition des bedauernswürdigen Kapellmeisters Adolph Müller, mit ganzem Conduct zu Grabe getragen wurden. — Inzwischen wurden auch veraltete Ritter- u. Kaiserspiele und Hensler'sche Volksmährchen, allenfalls mit veränderten Titeln, aus der Rumpelkammer hervorgesucht u. meist in beispiellos nachlässiger Scenerie, höchst mangelhaft memorirt, verschnitten und mit lügenhaften Annoncen dem unglaublich langmüthigen Auditorium vorgeführt. Die einzige erwähnenswerthe Ausnahme machte Nestroy's jüngstes Product: „Zu ebener Erde und erstes Stock"; einigermaassen dem Raimund'schen „Verschwender" nachgebildet, das mit Recht allgemein gefällt und fortwährend eines zahlreichen Besuches sich erfreut. Die Grundidee ist weniger neu, als glücklich durchgeführt. Das Theater zeigt zweierlei Wohnungen, in welcher momentan doppelte Handlungen vorgehen. Die Beletage besitzt ein Harpagon; Parterre haust eine dürftige Tröddlerfamilie; durch des Glückes Wechsellaunen werden die Reichen arm, die Armen reich; diese erhöht, jene erniedrigt. Da diese Pièce auch con amore gespielt wird und der Tonmeister Müller sich desgleichen mehr dadurch begeistert fühlte, so gewähren die Vorstellungen in der That einen vergnüglich erheiternden Abend. —

Die Leopoldstädter Bühne brachte an Novitäten: 1. Die Junggesellenwirthschaft im Monde; 2. Der Wasserfall im Feenhain, mit Musik von Nidetzky u. Scutta, beide Zauberspiele, für diese Localität und für das hier heimische Publikum berechnet, und insofern auch den bescheidenen Anforderungen genügend. 3. Zauberbilder, ein pantomimisches Quodlibet von Schadetzky, Musik von verschiedenen Componisten; reich an Abwechselung u. Mannichfaltigkeit und Alle befriedigend, welche sich an solchen Guckkasten-Spectakeln noch nicht übersättigt haben. — Kürzlich verlor dieses Volkstheater und zugleich Wien den Nestor seiner Nationalonsetzer im echt populären Style, Wenzel Müller; der silberhaarige, aber immer noch muntere, lebensfrohe, jugendlich heitere Greis starb den 3. Aug. in der Curstadt Baden an einem bösartigen Nervenfieber. Er war den 26. Sept. 1767 zu Tyrnau in Mähren geboren, bildete sich unter Dittersdorf Anleitung, ging zum Brünner Theater, schwang sich vom Violinspieler bis zum Kapellmeister empor und kam endlich in gleicher Eigenschaft zur Marinnelli'schen Gesellschaft in Wien 1786, bei welcher er, 5 Jahre abgerechnet, die er mit seiner Tochter Therese, nachmaligen Mad. Grünbaum, nach Prag verschrieben, dort als Operndirector verlebte, bis an sein Ende verblieb und in wenig Monaten sein 50jähr. Jubiläum gefeiert haben würde. Müller gehörte zu den fruchtbarsten Tonmeistern, denn er hinterliess, nebst vielen vereinzelten Stücken, Cantaten, Symphonieen, Ouverturen, Messen, Harmoniepartieen u. s. w. allein 227 Bühnenwerke, worunter sein erstes: Das verfehlte Rendezvous, 1783 als 16jähr. Jüngling für Brünn comp., das letzte aber: Asmodi, oder Das böse Weib und der Satan, 1834, sein Schwanengesang wurde, und mehre derselben, z. B. Das Sonnenfest der Braminen, Die Zaubersitther, Pixsichi, Die Odalicken, Das Neu-Sonntag-Kind, Die Schwestern von Prag, Lustig Lebendig, Der unruhige Wanderer, Das Schlangenfest in Sangora, Das lustige Beilager, Die zwölf schlafenden Jungfrauen, Die Teufelsmühle, Der Schusterfeierabend, Der eiserne Mann, Der Teufelsstein, Der Fiaker als Marquis, Tancredi, Doctor Faust's Mantel, Pachter Valentin, Die Fee aus Frankreich, Aline, Herr Joseph und Frau Baberl, Die gefesselte Phantasie, Der Alpenkönig und der Menschenfeind, Der Sieg des guten Humors u. a. nicht nur allgemein bleibenden Antheil fanden, sondern auch seinen Namen dem Auslande bekannt machten und durch ihre Natürlichkeit und joviale Laune allenthalben sich einbürgerten. — Der Verewigte arbeitete mit einer seltenen Leichtigkeit; binnen einer Woche vollendete er die dickleibigste Partitur; er war unerschöpflich an fröhlichen Weisen; ernst zu sein, gelang ihm weniger, weil strenger Ernst ausser seinem Charakter lag. Der schöne Nachruhm unbescholtener Rechtlichkeit folgt dem Biedermann in die Grube.

Im Josephstädter Theater endigte Mad. Fischer-Achten ihr Gastspiel mit demselben glänzenden Erfolge, wie es begonnen. Eine besonders interessante Vorstellung war jene des Ludovic, worin sie meisterhaft die Pächterin sang, ihr Gatte mit psychologischer Wahrheit den Kapitain gab und Hr. Mellinger die Titelrolle übernommen hatte, welche, obwohl ursprünglich ein Tenorpart, für ihn punctirt wurde und nunmehr vollkommen seiner Individualität sich aneignet. Auch Mad. Kraus-Wranitzky eröffnete einen zweiten Cyclus und erntete als Amina, Gabriele, so wie im Bravo, dessen tragische Schluss-Catastrophe verändert ward, unge-

theilten Beifall. Angeli's Liederspiel: „Die kleinen Wilddiebe", schon bekannt als „Lustiger Felix", wird, belebt durch ein wirksames Ensemble, wiederholt gern gesehen. Hr. Koch colorirt den bornirten Förster mit echter Komik, und der Mädchentrupp manövrirt ganz allerliebst. — Eine neue Operette: „Der Seekadet" geht mit in den Kauf; die Musik, von Labarre, ist leichter französischer Landwein, der nüchtern erhält. Die neue Ballet-Pantomime: „Die vier Charactere" bietet nur oft Gesehenes und erscheint als eitler Lückenbüsser. Der dazu arrangirte mus. Apparat ist angemessen. Uebrigens scheint über dieser Kunstanstalt ein eigenes Missgeschick zu walten. Nicht einmal ein volles Jahr verfloss, dass Hr. Scheiner, früher Doctor der Rechte, diese Entreprise antrat; und selbst seine Feinde vermögen nicht zu läugnen, dass während seiner umsichtigen Oberleitung Alles geschah, was nur immer den Wünschen des Publikums zu entsprechen vermochte. Allein man kann auch des Guten zu viel thun. Der Director wollte seine Unternehmung auf einen Glanzpunkt potenziren, welchen zu behaupten ausser den Grenzen der Möglichkeit lag. Er musste sich entfernen. Inzwischen wird für Rechnung der Creditoren fortgespielt, bis Hr. Stöger in Prag, durch 10jähr. Contractverpflichtung gebunden, eine anderweitige Disposition trifft. Dieses allerdings vorherzusehende Ereignis konnte selbst der glückliche Erfolg der letzten Neuigkeit nicht mehr abwenden, die anhaltend fruchtbringend der Kasse sich erwies. Solche war eine von einem Mitgliede, Hrn. Platzer, verfasste, recht kurzweilige Localposse, betitelt: „Der falsche Concertist auf dem Holz- und Strohinstrumente", worin Hr. Rott in der Maske des Künstlers Gusikow erscheint und einige Piecen in der That mit wahrer Virtuosität auf dem hölzernen Gelächter vorträgt. Zugleich ist er auch Verf. der vorkommenden, sehr artigen Lieder; die übrigen Musikstücke aber, Ouverturen, Chöre u. Tänze, die unverkennbare Spuren von Eile u. Flüchtigkeit erkennen lassen, sind von Hrn. Koloritsch, erstem Contrabassisten dieses Orchesters, componirt. Was dieser Burleske aber ein specielles, eigenthümliches Interesse verlieh, war der Umstand, dass genannter Meister Gusikow, über welchen berichtet wurde, sich erst kurz zuvor an 8 bis 10 Abenden hier unter rauschendem Beifall producirt und der talentvolle Rott demselben, nebst einer naturgetreuen Copie und einem hohen Grad technischer Fertigkeit, auch so manche individuelle Nuancen abgelauscht hatte, wodurch er keineswegs zur entwürdigenden Parodie, vielmehr zum höchst erfreulich gelungenen Doppelbilde wurde. —

(Beschluss folgt.)

Italien. Frühlingsopern u. s. w.

(Fortsetzung.)

Novara. Am 23. Mai wurde dem sel. Generali auf dem hies. Gottesacker ein Monument errichtet, bei welcher Feierlichkeit 60 Instrumentalisten u. die Kapellsänger vom Dome u. von S. Gaudenzio des Verblichenen Musik vortrugen. Das Ganze begann mit einer Trauerouverture v. Mercadante, Generali's Nachfolger. Nach dem Requiem hielt Hr. Piccoli eine Lobrede auf den Verblichenen, und ganz zu Ende musste die Ouverture wiederholt werden.

Bergamo. Bereits im Jahrg. 1820 d. Bl., S. 624., fand sich ein Aufsatz über die merkwürdige Beschaffenheit der hies. Stadt zur Erzeugung der Tenorstimmen. Seither vermehrten sich aber die Tenore u. Bassisten auf eine so erstaunliche Weise, dass man in Betreff ihrer Bergamo, mit einer Bevölkerung v. ungefähr 20,000 Einw., wenigstens für jetzt, als die einzige Stadt auf Erden betrachten kann, welche die meisten Sänger aufzuweisen hat. Zum Beweise des Gesagten folgt hier eine

Statistik der bergamaskischen Gesangskünstler vom Karneval 1835,

wobei die Ortschaften ihre damalige Anstellung, der Buchstabe S aber als aus der bergam. Tonschule von S. Mayr hervorgegangene Künstler andeutet.

Tenore: Gio. Battista Rubini, Paris; seine beiden Brüder Giacomo u. Geremia zu Hause ohne Anstellung. — Domenico Donzelli, Venedig. — Gio. David u. sein Bruder (Sec. Ten.) zu Neapel. — David Antonio, Enkel des grossen Giacomo, widmet sich so eben dem Theater. — Bianchi Eliodoro, Livorno. Bianchi Odoardo, Petersburg. Bianchi Adamo, in der vaterländischen Kapelle (erster u. dritter dieser Bianchi sind ausgezeichnete Künstler). — Cantu Antonio, in der vaterl. Kapelle. — Pasini Gio. S. kam so eben aus Madrid zurück. — Trezzini Carlo, S. Rom (s. Mailand). — Storti Gio. S., Lissabon. — Arrigoli, S. London. — Milesi Gio. Batt. S., Neapel. — Gambaiti Alessandro, S. u. Rossi G. Batt. S. — Martinelli, S., Mantua. — De Bezzi, Sohn. —

Bordogni, Paris. — Bosio Gio. S., Barcelona. — Bosjo, Treviso. — Carrara, Lissabon. — Decapitaneo Gio. — Signorelli, Bergamo. — Monterosi, Mexico. — Marchetti Ferd. und Zanetti, zu Hause ohne Anstellung. — Strazza. — Ab. Gusmini, Pagani, Bergami, alle drei in der Kapelle des Mailänder Doms. — Foresti, S. Forini Gerolamo, S. Pontiroli Gius. S. beide als Lehrer in der Musikschule (Summa 35!).

Bassisten: Giordani Gio. S., Mantua. — Savio Gio. S., Lissabon. — Mignani, S. — Mazzoleni Carlo, S. — Rebussini, S., Bergamo. — Marini Ignazio, S., Mailand. — Valtellina, S. — Alberti, S., Padova. — Orlandi Massimiliano, Rom. — Pasinetti Cherubino, S. — Sangiovanni Pietro, S. u. Morali Giuseppe, beide in der vaterl. Kapelle. — Parisetti, S., in d. Kapelle v. S. Marco zu Venedig. — Maver Carlo. — Gebr. Gianni. — Codini, in der Kapelle zu Vercelli. — Moroni. (Summa 17!).

Prima Donne: Marchesini, Casotti, Forini, Moscheni, Corini, Bordogni (in Amerika), David (Tochter des Giovanni), Colleoni. (Summa 8.)

Man denke sich noch hinzu die vor wenigen Jahren verstorbenen berühmten Tenoristen David, Viganoni, Nozzari, wie auch Bolognesi, Manghenoni, Pagliaroli, und mache sich einen Begriff von Bergamo's musikal. Clima!

Cremona. Im April gab man den Malek Adel als Erstling des hies. bekannten Hornisten Benedetto Bergonzi, worin seine Tochter Adelaide zum ersten Male als Primadonna Soprano die Bühne betrat und Vater u. Tochter reichlich beklatscht wurden. Von der Musik dieser Oper lässt sich wenig Löbliches sagen, weil Hr. B. nichts weniger als vortrefflicher Componist ist.

(Fortsetzung folgt.)

Erwiederung.

Herr Kapellmeister *Dr.* Friedrich Schneider berichtigt in No. 43 d. Z. eine Stelle des Sendschreibens in No. 37 ders.; und hat vollkommen Recht in seiner Berichtigung: wie das, in solcher Sache, dem fürstlichen Kapellmeister einem armseligen, kleinstädtisch plauderhaften Gerichtsschreiber gegenüber, gebührt. Auch ist es Hrn. Schn. gar nicht zu verdenken, wenn er, hinter der „in Paris gestochenen Originalpartitur", sich der dort *angestochenen* Schoossünde gar mancher deutschen Musikdirectoren unserer Zeit, die ganz andere sind, als er selbst — nämlich schlechte — nicht erinnert; der Schoossünde nämlich, wo sich's irgend will thun lassen, bald Instrumente, bald (wie in jenem Quartett) einen Chor hinzu zu setzen, damit nur mehr Lärmen und stärker applaudirt werde. — Wenn aber alle Verkehrtheiten und Missgriffe jenes ehrlichen Queerkopfs und überschwänglichen Musik-Enthusiasten in dieser Zeitung berichtigt werden sollten: so würden Ihre Nummern im Rest dieses Jahres schwerlich hierzu ausreichen. Dafür indessen wird der Hr. Redacteur sorgen.

Dem Verf. jenes Aufsatzes aber ist von andern Seiten zu Ohren gekommen, es wüssten musikalische Leser verschiedner Art nicht recht, was überhaupt jene langausgedehnte Historie — ausser, dass sie manchen kurzen Spass bringe — eigentlich wolle und solle. Es sey daher dem Verf. denselben erlaubt, hier jene alten Maler nachzuahmen, die unter ihr Bild schrieben — z. B. *das ist ein Haha!* — Es wollen und sollen jene Blätter — nicht durch Lehre: darüber liesse man hinwegs noch durch tadelnde Nachweisung: diese nimmt man übel und erbittert sich dagegen — sondern heitern Muths durch unmittelbare Darstellung zu bemerken geben, was redlichgesinnte, treubesorgte, auch nicht unverständige, mithin achtbare Leute, nur aber über das, was Musik betrifft, viertel- oder höchstens halbwissend, und dabey für sie mit einem bis zum Verdutzen eifernden oder bis nach dem Blauen der Wolken greifenden Enthusiasmus erfüllt: was solche Leute, hinter dem Bollwerk grosser und vieler, dabey mitunter nicht übellautender Worte und einigem Anschein von innerm Zusammenhang, für schaales und nichtiges, verkehrtes, verworrenes, lächerliches Zeug zu Markte bringen, wenn sie über Kunst und Künstler spintisiren oder Kunstwerke kritisiren und recensiren.

Findet man das nun nicht in jenem Sendschreiben: so kann dies allerdings am Autor liegen; *aber auch am Leser!* An wem nun: darüber haben Dritte zu entscheiden; und diese mögen's thun.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. No. 48. 1835.

Recension.

Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst biographischen Notizen über die Verfasser der darin aufgeführten Schriften u. kritischen Andeutungen über den innern Werth derselben. Von *Carl Ferdinand Becker*, Organisten an der Peterskirche zu Leipzig. Erste Lieferung. Leipzig, bei Rob. Friese. 1836. 264 S. in lang 4.

Seitdem unser fleissiger J. Nic. Forkel die musikalische Welt mit seiner vortrefflichen *allgemeinen Literatur*, einem ruhmwürdigen und dankbar anerkannten Werke, das kein Volk damals aufzuweisen hatte, beschenkte, sind 43 Jahre verflossen, binnen welcher Zeit Vieles für Tonkunst geschehen, was der Literatur merkwürdig sein muss. Wohl ist in musikal. Zeitschriften nicht Weniges, ja eine Menge hierher Gehöriges besprochen worden, was auch vermittelst der Register u. Registerbücher nicht gar zu mühsam aufzufinden ist: es gehört aber doch schon einige Vertrautheit mit dem Gegenstande, oder wenigstens eine entschlossene Munterkeit dazu, die sich wiederholtes Nachschlagen nicht verdriessen lässt. Auch hat Gerber in seinem n. u. n. Lex. der Tonkünstler Forkel's Werk in vielen Dingen trefflich vervollständigt, wenn wir auch Blankenburgs u. Anderer Zusätze übergehen. Allein in der alphabetischen Ordnung eines Tonkünstler-Lex.'s findet sich das Verbesserte u. Hinzugefügte ungleich schwieriger, als irgend wo, wie der Verf. selbst sehr richtig bemerkt. Das Ausland hat unter der Zeit für diesen Gegenstand in der That nichts gethan, was namhaft gemacht zu werden verdiente, ausgenommen das von *Dr.* Peter Lichtenthal 1826 in Mailand herausgegebene, sehr verdienstliche, von uns 1828, S. 533, besprochene und ausgezeichnete Werk: Dizionario e Bibliografia della Musica, was zur Uebersetzung Forkel's in's Italienische wichtige Zusätze und manche Verbesserungen brachte und die Literatur bis 1826 von 1792 an weiter führte. Abgerechnet, dass die italienische Sprache nicht jedem Freunde der Literatur zugänglich ist, bleibt doch den zu Berichtigenden und den neu Hinzuzufügenden so viel, dass eine solche Arbeit, wie die vorliegende, höchst erwünscht, ja nothwendig genannt werden muss. Hr. B. erwirbt sich daher ein grosses Verdienst um alle Musikfreunde, dass er sich dieser eben nicht sehr angenehmen, hartnäckigen Fleiss verlangenden Arbeit unterzog. Es ist nicht genug, dass man die vielfachen Vorarbeiten Anderer treulichst benutzt, sondern sie müssen mit einander verglichen und wo möglich mit den Werken der angeführten Männer selbst zusammengehalten werden, damit der Mängel und Fehler weniger, und zwar bedeutend weniger werden. Das Alles ist hier geschehen und so gut, als man es nur erwarten darf. Unbedingt ist also das rechtlich behandelte Unternehmen allen Freunden der Tonkunst bestens zu empfehlen; nützlich ist es ohne Widerspruch und verdient alle Unterstützung. Diese Unterstützung kann nun aber nicht allein im Abnehmen eines Exempl. bestehen, was Jedem für sich nützlich ist, sondern auch darin, dass man nach Kräften die bestmögliche Tüchtigkeit des Werkes nach dem Wunsche des Verf. fördern hilft. „Leider", heisst es in der Vorrede, „bekenne ich, dass vielleicht manche interessante Schrift meiner Forschung entgangen, manche nicht sorgfältig genug aufgezeichnet worden ist. Freundlich bitte ich um solcher Irrungen willen um gütige Nachsicht und verbinde schliesslich an alle musikal. Schriftsteller und Freunde der Tonkunst die ergebenste Bitte, mich mit Zusätzen, Berichtigungen u. Verbesserungen dieser Literatur zu erfreuen. Alle Mittheilun-

auch den Grund jener schönen Erscheinungen, und ich schmeichle mir, Ihren Zweifel damit gänzlich gehoben zu haben.

Aber wo reift auch eine schönere Frucht, als am Baum der Liebe. — Diesen Klaggesang hörte ich auch einst bey einer Gelegenheit, wo ich ihn am allerwenigsten zu hören vermuthete. Ich machte bey meinem Aufenthalte in Moskov eines Morgens eine Promenade nach der Stadt. Mein Weg trug mich bey dem Gouvernementshause vorbey, in welchem man eben beschäftigt war, die für die Armee nöthigen Rekruten aus der jungen Mannschaft des Bürger- und Bauernstandes zu wählen. Am Portal standen einige Menschen, aus deren Mitte ich jenen klaglichen Gesang vernahm. Ich trat hinzu, und fand — eine wohlgebildete junge Bäuerin, deren Bräutigam das Schicksal hatte, als Rekrut von ihrem Herzen gerissen zu werden. Sie deklamirte ihr Unglück unter Strömen von Thränen und stiess sich dabey öfters den Kopf gegen die Mauer. Er wurde eben ihr vorbey, zur Eidesleistung nach der Kathedralkirche geführt; sie erblikte ihn und sank in Ohnmacht. — Ich erzählte Ihnen in diesem Brief, dass die weiblichen Verwandten bey dem Begräbnisse ihrer Geliebten mit jenem Trauergesang von ihm Abschied nehmen. Dieses thut auch der junge Bauer, den das Loos trifft, der Fahne zu folgen — nur hören die ihn nicht, welchen er so traurig vorweint. An seine Familie, Arbeit, an sein Vergnügen und wie der Vogel an sein Nest gewöhnt, achtet er seinen häuslichen Zustand für den glücklichsten in der Welt — seine Heimath ist ihm ein Paradies. Nimmt ihn nun das Schiksal davon weg; so zerreisst es auch, nach seiner Meynung, sein Glück, sein Alles; und er betrachtet den Weg zur Ehre, wie man ihn nennt, als den Weg zum Grabe. Den Tag vor dem Transport aus dem väterlichen Hause zur Rekrutenauswahl nach der Stadt, zieht er noch mit seinen Verwandten nach den Grabern seiner Grossväter und Freunde. Dort wirft er sich auf ihre Grabhügel nieder, klagt ihnen singend sein herbes Schicksal, das ihn nun von Aeltern, Geschwistern, Freunden und von Haus und Heerde trennt. Väter und Mutter, Verwandte, Freunde und Freundinnen, unter welchen gemeiniglich seine Geliebte ist, liegen weinend und klagrecitirend neben ihm. Er nimmt nun Abschied von seinen Urvätern, bittet sie, ihn ferner in seiner Abwesenheit von ihren Grabern zu lieben und tritt des andern Tags seinen Weg an — nach der Stadt. Ich ahnde in diesem Gebrauche, den durch Tradition an diese Menschen übertragenen alten Glauben einiger Volker, dass sich die Seele des Verstorbenen immer in der Nähe seines Grabes aufhalte, dass sich diese Seele noch um die Lebenden bekümmere, dass sie höre, sehe, und den Lebenden sogar erscheine; und deutet nicht vielleicht ein anderer Gebrauch des russischen Volks dahin, der darinnen besteht, dass dem Todten einige Tage nach seinem Begräbnisse, gekochte Grütze, oder Reiss in Milch mit Rosinen und Mandeln gekocht, von den Verwandten auf das Grab gebracht wird? — So entsetzlich sich nun der junge russische Bauer vor der Annahme zum Rekruten gebehrdet; so

---

Erziehung mit den Töchtern der Familie, sie nimmt gleich diesen an jedem Vergnügen Theil, ist wie diese gekleidet, genährt, versorgt und erhält von ihren Verwandten bey ihrer Verheirathung sogar eine ansehnliche Ausstattung. Alle russische Familien halten eine solche Pflichtleistung für eine Schuldigkeit. Findet aber eine solche Waise in mannbaren Jahren nicht zu gehöriger Zeit oder nie eine Parthie: so fällt sie ihren Pflegältern doch nicht zur Last und ist noch weniger verbunden, die empfangenen Wohlthaten durch Dienstvertretung der Kammerjungfer oder der Haushälterin bey der Frau Tante Gnaden wieder abzuverdienen, oder ihre, durch quälende Vorwürfe über Armuth und zur Lastseyn, abgezwungenen Thränen auf jedem ihr grossmüthig vorgeschnittenen Stückchen Brod zu essen.

d. Verl.

gen, die mir zu Händen kommen, werden mit dem herzlichsten Danke aufgenommen und später in Nachträgen zu diesem Werke dem musikal. Publikum übergeben werden.“ Eine solche Sprache steht bei einer solchen Unternehmung am rechten Platze und beweist, dass der Verf. recht gut kennt, worauf es hier ankommt. In allumfassender Vollendung ist ein solches Buch bei aller Mühe nicht das Werk irgend eines einzelnen Mannes, und doch muss es Einer auf sich nehmen, Einer die atlantische Last. Da mag man wohl helfend, unterstützend eingreifen, sich aber nicht damit wichtig machen wollen, wenn man etwa einen und den andern Artikel besser weiss, was eben nicht viel sagen will. Wer aus dem Vorrathe seines Wissens nicht einmal eine oder die andere Bemerkung weggeben und jede Kleinigkeit nur für nothdürftige Selbstexistenz für eigenen Namen zusammenhalten muss, ist kein reicher Mann, oder er ist noch schlimmer von einem Geiz der Eitelkeit umstrickt, dass er gar kein Mann ist. Was wir dafür thun können, geschieht. — Eine Recension bis in's Einzelne wird bei einem Buche, das nicht zum Lesen hinter einander, sondern zum Nachschlagen bestimmt ist, Niemand vor der Hand verlangen, kaum erwarten. Eine übersichtliche, das Ganze schildernde Darlegung ist hier das allgemein Nützliche, und diese soll folgen. *Systematisch* ist die Darstellung gerade so, wie sie Forkel gab, dessen Literatur dem neuen Werke zum Grunde gelegt wurde, jedoch in der Art, dass jede Schrift, welche der Verf. darin anführt, mit andern Quellen verglichen wurde, was sich wirklich so verhält. Der von F. angegebene, oft Seiten lange Inhalt der Werke ist hier weggelassen und dafür sind die Quellen angegeben worden, wo er sich findet. *Chronologisch* ist die Darstellung so weit es möglich ist, d. h. nicht da, wo Ungewissheiten Statt haben, z. B. im 4ten Cap., das die Musik der Griechen u. Römer behandelt, wo die Schriften nach dem Alphabete geordnet sind. In der Regel sind die Schriften der Zeitfolge nach angezeigt, wie im Forkel. Zusätze und Veränderungen der Angaben wird man viele finden, Alles so kurz, als es der Zweck des Werkes nur gestattet. Zuweilen wünschten wir, namentlich bei wichtigen Schriften, einige Bemerkungen mehr, wofür manche Zuthaten solcher Schriften, die für den Musiker so viel als nichts enthalten, im Fortgange auch hier, wie im Forkel, wegbleiben könnten. Ein solcher ist z. B. S. 43, wo von den neuern Schriftstellern gehandelt wird, welche von der griech. u. röm. Musik überhaupt schrieben, Natalis Comes, den Gerber in s. Lex. aufnahm. Die angeführte Zergliederung des Inhaltes im 30. B. unserer Zeitung ist von mir darum gegeben worden, damit künftige Forscher mit diesem Buche ihre Zeit nicht verderben sollen. Ein ganzes Werk dieser Art mit genauen Auszügen solcher Schriften, die nur Einiges enthalten, was etwa zu brauchen sein möchte, wäre äusserst nützlich; die Literatur selbst würde dadurch viel gewinnen. Vielleicht kommt die Zeit, wo dergleichen willkommen ist. — Die *biographischen Notizen* bestehen fast ausschliesslich in Angabe des Amtes, des Geburts- u. Sterbejahres, wenn schon Nachrichten davon vorhanden sind. Es ist nicht möglich, in einem solchen Werke jedes Einzelne selbstständig zu untersuchen; das wird auch wohl Niemand fordern, besonders wo mit solcher Aufmerksamkeit, wie hier, die verschiedenen Angaben Anderer benutzt und verglichen worden sind. Wenn ein Schriftsteller verschiedene Namen führt, scheint es uns jedoch zweckmässig, sie sämmtlich anzuführen, weil der Leser, wird er von Jemanden mit dem veränderten Namen genannt, leicht einen andern Mann darunter verstehen könnte; z. B. steht S. 1: Coranus oder Coriolanus (Ambros.), wozu Forkel noch schrieb, was hier fehlt, was aber nicht unnütz ist: „oder de Cora, auch Ambrosius de Massaris.“ — Der auf dem Titel zugesagten kritischen Andeutungen über den innern Werth der angeführten Werke sind nur wenige, wogegen wir auch in diesem Falle aus guten Gründen, die wir nicht auszuführen willens sind, nichts einzuwenden haben. Mag der Vf. in diesem Punkte beifügen, was ihm hier u. dort zu geben gut scheint; es würde ihm sein Werk zu sehr erschweren, wollte er sich ein Gesetz daraus machen. — Das 1. Heft schliesst mit den Schriften über Erfindungen musikal. Instrumente u. anderer hierher gehöriger Kunstwerke, z. B. Chronometer, Chiroplast u. Instrumentalton-Sprachkunst.

Möge der Hr. Verf. für seine mühevolle und äusserst nützliche Arbeit zur erleichterten Fortsetzung derselben den verdienten Antheil der Musikfreunde und die freundliche Unterstützung der hierzu Befähigten finden, welche zum glücklichsten Gelingen ihm und uns höchst wünschenswerth, ja nothwendig sind.

G. W. Fink.

Musikalische Topographie von Merseburg.

Die Gesangleistungen sind hier weder gross noch häufig, und können Beides nicht sein aus folgenden Gründen: Der Sängerchor der Gymnasiasten ist, wie auf allen preussischen Gymnasien, schwach und besteht nur aus solchen, die sich nicht unbedingt den Studien widmen, sondern aus Secunda oder Prima zu einem andern Berufe übergehen. Die wissenschaftlichen Anforderungen an die Studirenden sind so bedeutend u. vielfach, dass die Beschäftigung mit Musik ganz in den Hintergrund treten muss, wenn Einer die Universität beziehen will. Daher sind fast alle Choristen nur solche, die sich des Unterhalts wegen auf einige Zeit dem Chore anschliessen, um sich einige Thaler zu verdienen. Es steht nämlich als Maxime fest: Wer nicht ganz besondere Geistesanlagen u. Vermögen hat, kann auch nicht studiren; und auf dem Gymnasium dürfen nur diejenigen bleiben, welche das Abiturienten-Examen zu machen gedenken. Bei von Jahr zu Jahr immer höher steigenden Anforderungen an wissenschaftliche Leistungen ist es daher natürliche Folge, dass die Chöre immer mehr zusammenschmelzen u. am Ende eingehen müssen, so nöthig sie auch der liturgischen Gesänge wegen sind. An gehörig reife Tenor- oder Basstimmen ist folglich an solchen Chören gar nicht zu denken.

Als Gesanglehrer am Gymnasium ist der Musikdirector u. Domorganist *Wilh. Schneider* angestellt; wöchentlich 4 Unterrichtsstunden. Der Chor der Gymnasiasten hat die liturgischen Gesänge in den Kirchen auszuführen, alle 14 Tage eine Motette, und bei grössern Leistungen zu unterstützen. Dazu ist er in 3 Abtheilungen aus allen 5 Klassen gebracht, die jeden Sonntag wechseln. Dafür ist ihnen ein Singumgang zum Neujahre als Belohnung angewiesen. Da ein besonderer Cantor in der Domkirche nicht angestellt ist, muss Hr. Schneider, dirigirt er, das Orgelspiel einem Befähigten übertragen. Die von ihm in den Singstunden eingeübten Motetten dirigirt der Chorpräfect. Die Musikaufführungen in der Stadt u. den Vorstädten an hohen Festen werden von den angestellten Lehrern besorgt. — Der Musikdir. ist noch verpflichtet, alle Mittwoch den in der Nähe wohnenden u. in der Stadt selbst angestellten Schullehrern 2 Stunden Unterricht im Gesange, in der musikal. Theorie u. im Orgelspiele gratis zu ertheilen, wozu das geistliche Ministerium eine kleine Orgel zu 10 Stimmen mit 2 Manualen u. Pedal in einer Klasse hat erbauen lassen. Auch die an jedem ersten Dienstage eines Monats hier zur Confirmation erscheinenden Schullehrer, Organisten und Cantoren aus dem ganzen Regierungsbezirke, welcher 56 Ephorieen in sich schliesst, hat der Musikdir. im mus. Fache zu prüfen und die Censur an die Königl. Regierung abzugeben, so wie ihm von dieser Behörde auch alle auf Orgelbau u. Orgelreparaturen bezüglichen Eingaben der Landräthe u. Superintendenten des Regierungsbezirks zur Begutachtung vorgelegt werden. Nach vollendetem Bau hat er die Revision zu besorgen.

Wilh. Schneider ist am 21. Juli 1783 zu Neudorf bei Annaberg geboren u. hat sich durch verschiedene Compositionen u. besonders durch mehre musikal. Unterrichtsschriften bekannt gemacht.

Gesangvereine sind wiederholt entstanden u. wieder verschwunden, da die höhern Stände sich zur Theilnahme nicht geneigt zeigen und die andern sich schüchtern zurückziehen, besonders die Damen. Die Lehrer der Bürgerschule haben daher blos unter sich einen Männerverein. — Die Orchestermusik hat durch Thätigkeit des Stadtmusikus Braune für eine Mittelstadt eine gute Höhe erreicht. Er hat 12—16 Musikgehülfen u. Lehrlinge, mit denen er Sommergartenconcerte u. Bälle besorgt; im Winter 6—8 Abonnement-Concerte im Schlossgartensaale, wo Symphonieen v. Haydn, Mozart, Beethoven etc. vollständig besetzt aufgeführt werden; Gesang nicht oft. In der Regel hört man Musik mit an, wenn sie wohlfeil geboten wird, fordert Ausführungen, wie in den grössten Städten, thut aber selbst nichts dazu. Nur ein K. Beamter schliesst sich mit der Violine zu seinem Vergnügen den Winterconcerten an. — Noch gibt es einige Pianofortespieler, die sich durch Vierhändiges unter einander ergötzen.

Lieder und Gesänge.

Fünf Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. — von Carl Günzer. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Mädchens Nachruf, von Aug. v. Platen, gefällt uns nicht; „Der Eichwald brauset“ ist auch schon besser in Töne gebracht; des Knaben Berglied von Uhland ist volksmässig leicht; Gretchens

Freude, v. Uhland, ist besser und kann gefallen; Ingeborg's Klage, aus der Frithjof's-Sage, nicht tief und nicht fliessend genug.

Vier deutsche Lieder mit Begl. des Pianof, comp. — von Ferd. Mohring. Op. 1. Berlin, bei Gröbenschütz u. Seiler. Pr. 10 Sgr.

Jeder Sänger hat seine Freunde; denen werden diese Erstlinge wahrscheinlich gefallen haben. Es ist aber immer rathsam, wenn man nicht zu früh in's Oeffentliche tritt. Die Lieder sind gewöhnlich.

Drei Gesänge mit Begl. des Pianof. comp. — v. Louis Huth. Op. 1. Berlin, bei Carl Klage. Pr. 12 gGr.

Mit etwas frischerer Phantasie, als die vorigen; für Freunde gewiss wirksam, für das Publikum zu früh. Das beste ist das letzte: Könnt' ich Dein vergessen.

---

1. *Guirlanden, oder Lieder u. Gesänge mit Begl. des Pianof., herausgegeben von A. Methfessel.* In Monatslieferungen, jede zu 5 Bogen. 1. H. Wolfenbüttel, b. Hartmann. Pr. 12 Gr.; Subscriptions-Pr. 6 Gr.
2. *Guirlanden mit Guitarrebegleitung.* Dasselbe Werkchen. Pr. 8 Gr. (4 Gr.)

Das erste Heft dieses Unternehmens enthält lauter Compos. von Methfessel, dem Herz. Braunschweigischen Kapellmeister u. bekannten Liedertonsetzer, theils ausgeführtere Gesänge, theils wirkliche Lieder, alle so eingänglich und ansprechend, dass wir ihnen viele Freunde versprechen dürfen. Ein zweites Heft haben wir noch nicht gesehen: es wäre aber der Fortsetzung und des Antheils der Liebhaber wohl werth.

Vier deutsche Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. comp. von Heinr. Dorn. 16tes Werk. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

No. 1. An Minna, von Jean Paul, ist sehr schön; No. 2. Gesang der Todten, von A. v. Platen, angemessen; No. 3. Einsamkeit, von W. Müller, wird noch mehr gefallen; No. 4. Kirmeslied, von Lyser, im Volksdialekt, sehr munter u. ansprechend. Das Lied (die übrigen stehen zwischen Lied u. Gesang) ist im $\frac{2}{4}$ Takt geschrieben: uns wäre der $\frac{3}{4}$ Takt hier lieber; ist doch der Walzer hier am Orte und fühlbar genug.

Acht Gesänge für eine Sopran- od. Tenorstimme mit Begl. des Pianof. comp. — v. A. F. Wustrow. 14tes Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 20 gGr.

No. 1. Die Sterne, von Heine, ein angenehmer Gesang; No. 2. Der Abend auf dem Wasser, ein gefälliges Lied, in der Erfindung weniger, mehr in der Begl. eigen; No. 3. Die Sprache der Melodie, von A. Schreiber, ein gefälliger Gesang; No. 4. Beim Siegesmahle, aus Stieglitz's Bilder des Orients, weniger getroffen; No. 5. Der sterbende Barde, ebendaher, Gesang, der uns etwas fern steht; No. 6. Serenade, von W. Hauff, ein angemessen sanftes Lied; No. 7. Liebesgruss, von Strohmeyer, mehr eingänglich als tief empfunden; No. 8. Der Fischerknabe, von A. v. Platen, ebenso. Wir glauben daher, dass dieses Heft nicht Wenigen erwünscht sein wird.

Der Kuss, Gedicht von Adalbert v. Chamisso, mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre, in Musik gesetzt von Lorenz Lahmann. Ebendaselbst. Pr. 4 gGr.

Für einen Mund, der gern küsst, recht natürlich.

Auserlesene, echte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten u. deutscher Uebersetzung gesammelt in Verbindung mit A. W. von Zuccalmaglio, ein- u. mehrstimmig eingerichtet mit Begl. d. Pianof. u. der Guitarre u. herausgegeben von E. Baumstark. Darmstadt, b. L. Pabst. 1835. Pr. 12 Gr. (Heft 1.)

Das zweite Heft dieser Sammlung haben wir, durch ein Versehen, das nichts auf sich hat, in diesen Blättern früher angezeigt. Zum Theil verweisen wir darauf und geben das Uebrige, was wir zu sagen haben, kurz. Es ist hier von Volksgesängen, nicht von Volksliedern, die Rede, was die HH. Herausg. selbst unterscheiden. Die Vorrede ist lesenswerth. Das Unternehmen ist eben so schwierig, als es empfehlenswerth ist, wenn auch nicht Alles nach Wunsch gelänge, was kaum

zu erwarten sein dürfte. Die Sammlungen, woraus Eins und das Andere dieser Gesänge entlehnt ist, sind selbst nicht immer genau u. zuverlässig genug. Die Begleitung dieser Gesänge, die Uebersetzung bieten oft nicht geringe Schwierigkeiten. Das erste Südamerikanische hat den Ton dieser Gesänge, aber nicht das Feuer der Bewegung. No. 2. Die Taube, Russisch, kennen wir als ächt. Der russische Text fehlt. Der westphälische Nix auf dieselbe Melodie scheint uns so wenig volksthümlich, als dem Herausgeber. No. 3. Edelkönigs Kinder. Niederteutsch, klingt eher mehr nördlich, aber gut; die andere Melodie ist wirklich teutsch. No. 4, mit jenem in der Melodie übereinstimmend, wird für indisch gehalten, ist aber unächt. Das letzte ist Florentinisch, 2stimmig, aus Micchianti Trentisei Arietti nazionali Fiorenze, echt italienisch, aber nicht eben alt. Wir wünschen der Sammlung Gedeihen.

Deutscher Liederkranz mit Pianof.-Begl. von Wilh. Nedelmann. Erstes Heft. Essen, bei G. D. Bädeker. Pr. 16 gGr.

Alle diese Lieder sind für eine Singstimme. No. 1. Das Abendläuten, von G. W. Fink, ist durchcomponirt u. sehr gelungen. Wir bemerken nur, dass es S. 3 anstatt sotto voce heissen muss „mit heller Stimme". No. 2. Der Morgenstern, von Hebel, ganz schlicht und natürlich; No. 3. Gute Nacht, von Th. Körner; No. 4. Schweizerlied, von Göthe; No. 5. D' Freudestund, von Hebel; No. 6. Treue, von G. W. Fink; No. 7. Zufriedenheit, von Hölty; No. 8. Das Vaterland, von Harms; No. 9. Abendlandschaft; No. 10. Die Stille der geweiheten Nacht, von F. A. Krummacher; No. 11. Das Lied vom Glück, v. Rückert; No. 12. Das Hüttchen, v. Gleim. Alle diese Lieder, manche durchcomponirt, sind völlig einfach in Melodie u. Begl., anspruchslos v. Comp. so behandelt, dass der meist wohl gewählte Inhalt der Gedichte die Hauptsache bleibt und die Töne leichte Verschönerung.

Nachrichten.

Dresden. Hrn. MD. Rastrelli's Oper „Bertha von Bretagne" ist nun schon mehre Male mit Beifall über die Bühne gegangen, auch bereits in diesen Bl., obschon nur mit einigen Worten, angezeigt worden. Allein sie verdient schon deshalb eine nähere Erörterung, weil der Componist, seit seiner frühesten Jugend in dieser Stadt lebend, mit der Musik deutscher Meister bekannt, später nach Italien ging, dort 3 Jahr in Bologna unter Mattei mit grossem Fleiss studirte, dann wieder hierher kam und seit mehren Jahren das so beschwerliche als instructive Amt eines Musikdirectors bei dem Königl. Hofoperntheater, so wie in der Kirche mit dem besten Erfolge verwaltet. Er ist also wie die Franzosen sagen, un enfant de la pâque, in musikalischer Hinsicht unter den Waffen aufgewachsen. — Der Text ist von einer hiesigen Dichterin und gleicht sehr — man sagt, ohne ihr Vorwissen — der „Elisene" u. dem „Wald von Herrmannstadt". Die Situationen sind nicht unmusikalisch, allein abgenutzt, die Verse lyrisch, auch nicht uneben, aber etwas matt. Ganz anders ist Hrn. Rastrelli's Musik dazu. Sie ist neu, mitunter wahrhaft originell, kräftig, klar und voll angenehmer Motive. Es klingt u. klappt Alles darin, wie Mozart zu sagen pflegte, man hört überall einen reinen, klaren Satz, gute Stimmenführung u. tüchtige Bässe. Dabei ist der Verf. gar nicht hinter dem Zeitgeschmacke zurückgeblieben, er versteht drein zu schlagen und Lärmen zu machen und allerliebste Balletmotive zu schreiben; aber er macht eben beides mit Verstand, am rechten Orte und daher auch mit rechtem Effect. Was aber ganz besonders an dem Componisten zu empfehlen und nicht genug zu loben ist, das ist sein schönes melodisches Talent, was überall durchblickt und italienische Süssigkeit mit deutscher Kraft u. Gründlichkeit auf eine glückliche Weise vermählt. *Ref.* glaubt Hrn. Musikdir. R.'s „Bertha von Bretagne" allen Theatern empfehlen zu müssen. Die Ensemble's, z. B. der Chor der Räuber im ersten Act, das Quartett ebendaselbst, sind ganz vorzüglich gelungen, und glückt es Hrn. Rastrelli einmal, einen recht hochpoetischen Text zu bekommen, so wird er ganz gewiss eine vortreffliche Musik dazu liefern, denn er hat beides, das Wollen u. das Vollbringen.

Am 7. Nov. ward von Mad. Friedrichs, geb. von Holst aus London, ein grosses Vocal- u. Instrumentalconcert mit Begleitung der Königl. Kapelle und unter Leitung des Hrn. Musikdir. Ritter Rastrelli, im Saale des Hôtel de Pologne gegeben. Der erste Theil begann mit einer Ouverture von Rastrelli aus einer frühern Oper. Lebendig und frisch. Arie von Donizetti, gesungen von Fräul.

Veltheim. Donizetti's Weise ist bekannt, eben so die Manier der verdienstvollen Sängerin. Grosse Fantasie für die Harfe u. Orchesterbegleitung von Bochsa. Von Fantasie war wenig darin zu spüren. Richtiger ist der englische Titel: „Reminiscences of England", denn es ist ein Potpourri von englischen Nationalmelodieen, das an Ort u. Stelle viel Theilnahme erregen mag. Für uns hat der sehr veraltete englische Grenadiermarsch z. B. kein besonderes Interesse. Hr. Bochsa, selbst Harfenspieler, schreibt sehr bequem und brillant für die Harfe. Das Spiel von Mad. Friedrichs ist in allen Beziehungen vortrefflich zu nennen. Ihre Passagen sind meisterhaft abgerundet und rollen hin wie Perlen, ihr Triller ist, für die Harfe, sehr schön, so wie ihr Anstand. Wir haben hier noch nichts Aehnliches gehört; dabei ist Mad. Friedrichs eine höchst artige, bescheidene und liebenswürdige Künstlerin. Möchte sie nur auch einmal etwas anderes, als immer Bochsa hören lassen. Adagio und Polacca für Clarinette. Componirt von Kummer, vorgetragen von Kotte. Vortrefflich, wie man es von diesem Künstler gewohnt ist. Quartett aus der Oper „Moses" von Rossini mit Harfenbegleitung. Bekannt. Würde gut gegeben, macht aber auf dem Theater mehr Wirkung.

Zweiter Theil. Nocturne en Trio für Harfe, Clarinette, Violine u. Harfe, vorgetragen von Mad. Friedrichs und den Kammermus. Kotte u. Haase. Composition abermals von Bochsa. Mad. Friedrichs u. ihre Begleiter äusserst brav. Duett von Rastrelli, ges. von den Herren Babnigg u. Schuster. Zweites Concertante für zwei Violinen von Spohr, vorgetragen von den Herren Gebr. Franz u. Johann Poland. Die Billigkeit erfordert, etwas mehr über diese Leistung zu sagen, da sie ganz gewiss zu den glänzendsten Punkten des ganzen Concertes gehört und manches Eigenthümliche dabei Statt findet. Die beiden jungen Männer sind Söhne des bekannten vortrefflichen Violinspielers der hiesigen Königl. Kapelle, für den einst C. M. von Weber die Arie mit obligater Viola im Freischütz schrieb, und der auch schon in diesen Blättern mehrmals mit der ihm gebührenden Auszeichnung genannt worden ist. Der ältere der beiden Jünglinge hat seine juristischen Studien so eben rühmlichst vollendet und hat sich als öffentlicher Notar immatriculiren lassen; der zweite wird hoffentlich bei der Kunst bleiben. Wenn man nun überlegt, dass das Stück von Spohr, für ihn selbst und den bekannten berühmten Concertmeister Müller aus Braunschweig geschrieben ist, so kann man schon denken, dass es ein Bravoursatz à la Spohr ist. Und in der That, es ist ein herrlicher Satz, herrlich an Erfindung und köstlich an harmonischer Ausarbeitung. Von beiden jungen Männern ward er auf eine Weise vorgetragen, die zu ihrem allergrössten Lobe gereichen muss, nämlich silberrein in der Intonation, brillant in der Ausführung und voll Geschmak und Ausdruck im Vortrage. Der Vater mag sich gefreut haben und wahrlich, es ist ihm zu solchen Söhnen Glück zu wünschen. — Hierauf wieder Reminiscences of Scottland für die Harfe mit Orchesterbegleitung, von Mad. Friedrichs wieder vortrefflich gespielt, aber, toujours Bochsa, rien que Bochsa. — *C. B. von Miltitz.*

Ueber die erste Aufführung des „Faust" von Göthe, mit Musik vom Fürsten Radziwill, von der Sing-Akademie zu Berlin am 26. Oct. 1835 zu wohlthätigem Zweck veranstaltet.

Angezeigt von J. P. Schmidt.

Die reiche Wunderwelt, welche sich in Göthe's Faust vor dem geistigen Auge des Lesers schon entfaltet, das fantastisch bunte Spiel der Zaubergestalten, die Romantik, welche in diesem dramatischen Gedicht vorwaltet, giebt auch dem Reich der Töne gegründeten Anspruch auf die Erhebung und Verschönerung der lyrischen Momente durch den Reiz des Gesanges und den Klang der Instrumente.

Der Dichter selbst hat diese Doppelwirkung schon durch die Geisterchöre und verschiedenartigen Gesänge bezeichnet, welche in die hohe Tragödie wesentlich verwebt sind.

Der verewigte Fürst Radziwill, von dem tiefen Sinn und den Schönheiten der Dichtung begeistert und durchdrungen, fühlte sich berufen und an Phantasie reich genug begabt, um seine Muse der des Dichterfürsten zuzugesellen. Fast 30 Jahre und die regsten Geisteskräfte verwandte der edle Tondichter auf die Composition der Melodramen und Gesänge zu Faust, in selbst geschaffener, eigenthümlicher Form, ohne weitern Zweck, als die höchste Wahrheit des geistigen Ausdrucks u. Schönheit der Tonschöpfung im Allgemeinen u. Einzelnen. Hier konnte keine Beschränkung der freien Gestaltung durch kleinliche Rücksicht auf die Zeitdauer einer theatralischen Vorstellung oder die mehr

oder minder schwere Art der Ausführung Statt finden. Erhebt sich ja doch das Gedicht über jede herkömmliche Form, dennoch in sich selbst abgeschlossen!

Völlig frei durfte daher auch der Tondichter im Gebiet der Erfindung walten, nur dem Gedicht sich aufs Innigste anschliessend. Und dies hohe Ziel hat Fürst Radziwill mit seltener Ausdauer u. reger Willenskraft glücklich errungen. Die nächstens im Druck erscheinende Partitur wird dies augenscheinlich darthun. Doch nicht das blose Studium und die Ansicht eines solchen Kunstwerks ist allein genügend; der Musikfreund will die Töne auch hören und die Wirkung geniessen, welche der Compon. beabsichtigte. So entstand denn hier, wo diese Composition grossen Theils geschaffen, ja in der Wohnung des kunstliebenden Fürsten von denen theilweise bereits gehört, welchen der Zutritt zu diesen höhern Kunstübungen vergönnt war, um so regeres Verlangen nach einer würdigen Aufführung derselben. Die von dem Verewigten gepflegte Singakademie hatte die nächste Verpflichtung, dem Verlangen der Kunstfreunde zu genügen, und that es mit dankbarer Liebe. Bei allem Eifer war es doch unmöglich, an einem Abende sämmtliche Musikstücke auszuführen, da auch ein Theil des Gedichts nothwendig vorgelesen werden musste, um den Sinn der Composition deutlich zu machen, und sonach die gewöhnliche Zeitdauer hierdurch zu sehr überschritten worden wäre. Es blieb daher nur der Ausweg übrig, eine Auswahl der Gesänge u. melodramatischen Scenen zu treffen und diesem Fragmente des Ganzen solche Ordnung u. Verbindung zu verleihen, dass die Handlung fortschreitend wenigstens angedeutet und ein möglichst befriedigender Schluss gefunden wurde. Wo es nöthig erachten, trat der Dialog verständigend, vorbereitend u. verbindend ein. Dennoch aber mussten mehre Gesänge, z. B. die Scene in Auerbach's Keller, die Bauernscene unter der Linde, die Kerkerscene am Schluss, entweder als zu rein dramatisch, oder nicht wohl im Concert ausführbar, wegbleiben, was freilich sehr zu bedauern ist, weil dadurch ein Theil des Contrastes der heitern mit den ernsten Situationen des Gedichts aufgehoben wurde.

Das Ganze zerfiel demnach in zwei Haupt-Abtheilungen, deren erste durch eine Entrade des Orchesters eröffnet wurde, welche durch ein mysteriöses Largo in C moll von der eigenen Erfindung des Fürsten eingeleitet wird. Diesem schliesst sich das ¾ Largo des Mozart'schen Quartetts („la Fugue" bezeichnet) in derselben Tonart kühn und passend an. Wenn der erhabene Tondichter hierauf nun fast die ganze Fuge von Mozart, für das Orchester wirksam bearbeitet, folgen lässt, so müssen wir es zwar als rühmlichen Mangel an Selbstvertrauen anerkennen, dass der bescheidene Fürst ein so hohes Ideal von tiefsinniger Kunst des doppelten Contrapunktes und der Fuge selbst nicht zu erreichen sich befähigt hielt, als solches hier die gelehrte Wissenschaft des Denkers Faust zu versinnbilden bestimmt ist; doch sind wir der unmassgeblichen Meinung, dass der von seinem Gegenstande so innig durchdrungene Tonsetzer auch ein eignes, dem Gedicht wohl entsprechendes Motiv zur Ouverture erfunden haben würde, welches weniger streng und lang, vielleicht eben so gut die dramatische Tendenz erreicht und die Einheit des Styls erhalten hätte. Als Musikstück ist indess die Mozart'sche Fuge auch in dieser Gestalt von grosser Wirkung, wie der erweiterte Schluss mit verlängertem Thema und die kurze Wiederholung der Anfangstacte des Largo, wodurch der erste Monolog des Faust (S. 29 der Ausg. letzter Hand) die Erwartung spannend vorbereitet wird. Diesem, von Hrn. Devrient ganz dem Charakter des Faust angemessen gesprochen, schloss sich das Melodram (S. 32) an, welches die Nähe der Faust umschwebenden Geister durch die magische Wirkung der erst anschwellenden, dann allmälig wieder verhallenden Töne eines einzigen Accords (Cis dur) und einer einzigen Figur in so treffender Steigerung versinnlicht, dass hier Wort, Geist und Klang in einem Elemente verschwimmen. Mit dem Zeichen des Erdgeistes tritt der Septimenaccord auf B ein. Die Erscheinung wird vorbereitet u. musikal. begleitet. Die Instrumentation dieser Begleit. ist von ganz eigenthümlicher Erfindung u. Wirkung. So ist z. B. die Harmonica den Bassetthörnern u. Posaunen beigesellt. Dumpfer Paukenwirbel auf Des als Septime begleitet die Worte: „Es wölkt sich über mir"; die kleine None im Vcell bezeichnet: „Der Mond verbirgt sein Licht". So romantisch ist das ganze Melodram behandelt. Mit dem starken Es dur-Accord erscheint der Erdgeist auf Faust's Beschwörung. Hr. Zschiesche sprach diesen mit kräftigem, tief gestimmtem Organ durchweg im Tact, von der Musik ausdrucksvoll begleitet, bis von den Worten ab:

„In Lebensfluthen, im Thatensturm
„Wall' ich auf und ab'

der Geist fast eintönig singt, worauf die Erscheinung mit dem *ff*. Es dur-Accord unter Paukendonner verschwindet. Faust spricht nun weiter, und das Melodram endet bei den Worten (S. 35):

„Und nicht einmal Dir!"

Die ganze Auffassung von Seiten des Componisten ist wahrhaft poetisch u. phantasiereich. Die Unterredung mit Wagner blieb mit Recht, als nicht in das Concert gehörig, weg. Faust begann seinen Monolog wieder (S. 41) von den Worten ab:

„Den Göttern gleich' ich nicht!"

Nach den Worten (S. 44):

„Der letzte Trunk sei nun mit ganzer Seele
„Als festlich hoher Gruss dem Morgen zugebracht!"

trat der Chorgesang der Engel am Ostermorgen, unter entfernten Glockenklängen, mit hoher, frappanter Wirkung im lichten E dur mit kurzer Trompetenfanfare, freudig jubelnd mit dem bestätigenden Zuruf ein: „Christ ist erstanden!"

Es liesse sich gegen die Auffassung des Charakters dieses Chores einwenden, dass Faust solchen nur vom Dome herüber, folglich nicht so stark erklingend in seinem Studirzimmer hören kann, auch dass hier blose Vocalmusik weniger weltlichen u. fröhlichen Charakter bezeichnen würde; indess ist zu erwägen, dass der dramatischen Tendenz nach dieser Chor nebst der Instrumentalbegleitung hinter der Scene befindlich gedacht ist. Einfach und rührend im Gegensatze ist der folgende Chor der Weiber in E moll, klagend: „Christ nicht mehr hier". Hierauf imponirt die Bestätigung des Engelchors: „Christ ist erstanden" um so eindringlicher. Nach Faust's Zwischenmonolog ertönt der Männerchor der Jünger in G dur klagend, doch beruhigender, von 3 Violoncells u. Possaunen-Accorden begleitet, in wechselndem $\frac{3}{4}$ u. $\frac{4}{4}$ Rhythmus, zuletzt auch in E moll schliessend. Der Jubelchor in Dur ertönt noch einmal, durch den plötzlichen Tonfall in C unter leisem Paukenwirbel bezeichnend: die Auferstehung Christi „aus der Verwesung Schooss". Hierauf folgt die kräftige Mahnung:

„Reisset von Banden
„Freudig euch los!"

Der Gesang steigert sich bis zu dem „Wonne verheissenden" Zuruf:

„Euch ist der Meister nah,
„Euch ist er da!"

voll wahrer Begeisterung. — Zunächst folgte der melodisch frische, anziehend instrumentirte Soldaten-Chor, durch einen kurzen Geschwindmarsch ächt soldatesk das Vorbeiziehen und den Abmarsch der Krieger andeutend. Zwei Chöre erheben wechselnd die Stelle: „Ruhn ist das Mühen,
„Herrlich der Lohn!"

Das „Stürmen" und rasch treibende Leben hat der Comp. trefflich durch verändertes Zeitmaass u. unruhige Bewegung in der Begl. ausgedrückt. Noch einmal tritt die frühere Marschmelodie des Maestoso besänftigend ein, dann steigert sich wieder die freudige Empfindung, bis das Davonziehen der Soldaten durch allmälig schwächern, zuletzt ganz verhallenden Gesang u. den wiederholten Geschwindmarsch angedeutet wird. Ungern vermisste man den nun folgenden Tanz u. Gesang der Bauern, als heiteres Idyll. Es folgte die Scene in Faust's Zimmer (S. 64), als Melodram höchst genial bearbeitet. Zuerst ertönt aus dem nahen Dom eine Choralmelodie herüber, welche in $\frac{4}{4}$ Tact übergehend, verkürzt, von Saiteninstrumenten mit Sordinen leise fortgeführt wird, während Faust, mit dem Pudel hereintretend, den Anfang des Monologs spricht: „Verlassen hab' ich Feld und Auen" Die Musik endet bei den Worten: „Die Liebe Gottes regt sich nun". Der folgende Satz wird ohne Begl. gesprochen. Nun treten 3 Vcelle ein, das Tutti des Orchesters zuletzt mit der vorigen Choralmelodie zu den Worten:

„Man sehnt sich nach des Lebens Bächen,
„Ach! nach des Lebens Quelle hin!"

Nun folgt wieder Dialog ohne Begleitung bis zu der Stelle (S. 66):

„Geschrieben steht: „im Anfang war das Wort!"

Die Musik währt in kurzen Zwischensätzen fort, bis zur Stelle: „Im Anfang war die That!"

(Beschluss folgt.)

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Henri Herz.

Op. 83. Les Etrangères. Contredanses variées suivies d'un Galop, pour le Pianoforte.

Leipzig, d. 27. Nov. 1835.

C. F. Peters.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. XII.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *№ XII.* 1835.

Anzeigen.

Bei C. M. Schüller in Crefeld erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Mittheilung

über das Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmessers v. Heinrich Scheibler. Gr. 8. Geh. 4 gGr.

Anleitung, die Orgel

unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe, oder nach einem bekannten a, vermittelst des Metronoms, nach Stössen erwiesen, gleichschwebend zu stimmen. Von Heinrich Scheibler. Gr. 8. Geh. 4 gGr.

Es enthalten diese Schriftchen, welche auf einer höchst interessanten Erfindung des Verfassers, die Höhe und Tiefe der Töne mathematisch genau zu ermessen, beruhen, die nähern Vorschriften zur practischen Ausführung der Orgelstimmung. Man kann behaupten — und ein Spohr hat es behauptet — dass die Reinheit der nach dieser Methode bewerkstelligten Stimmung nicht nur alle früher gehörte Reinheit bei weitem übertreffe, sondern es ist auch nicht möglich, eine reinere Stimmung auf irgend einem andern Wege je erreichbar zu denken.

In der Hofmusikalien-Handlung von Adolph Nagel in Hannover sind eben erschienen:

Cumberland, Prinz Georg, Lieblings-Walzer Sr. Majestät des Königs von Preussen für Pfte. 8 Gr.

— Augusten-Walzer für Pfte. 8 Gr.

Nachstehende Musikalien sind in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

	Sgr.
Ehrlich, Vaterlandslied für eine Stimme mit Begl. des Pfte. ..... Pr.	7½
— 6 Bagatelles instructives et doigtées à l'usage des Commençans, pour le Pfte. Oeuv. 10... Pr.	15
Erfurt, C., Erinnerung an Magdeburg. Walzer à la Strauss für das Pfte. ..... Pr.	15
v. Brinken, Jubelmarsch; 2 Walzer für d. Pfte; Lied für eine Stimme mit Begl. des Pfte. ..... Pr.	15
Marsch, nach dem 2ten Finale der Oper: Romeo und Julie, für d. Pfte arang. ..... Pr.	2½
Teplitzer Galopp für d. Pfte. ..... -	2½
Post-Walzer für d. Pfte à 4 m. ..... -	7½

Magdeburg. *Ernst Wagner.*

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Th. Theus
(Grossh. S. W. Militär-Musikdirector)

Diana. Allgemeines Liederbuch für Forst- und Waidmänner,

in 10 Abtheilungen. Nr. 1. Zwölf Lieder für drei Männerstimmen in Begleitung zweier Hörner. gr. 12. In schönem allegor. lithogr. Umschlag. Preis ½ Rthlr.

Inhalt: Jägers Morgenlied. Schützenruf. Romanze. Jägers Abendlied. Jägers Sündchen. Jägers Liebeserklärung. Zum Wald, zum Wald u. s. w. Der Jäger Herbstlied. Des Jägers Waldgesang. Jagdruf. Der Vogelfang. Des Jägers Jagdhaus. — Dieses Heft bildet den Anfang zu einem Cyclus von volksthümlichen Gesängen für Forst- und Jagdmänner, der, wenn es bei denselben den gewünschten Anklang findet, in gleichen Lieferungen fortgesetzt werden soll. Die Composition zeichnet sich eben so sehr durch melodischen Reichthum, als durch gemüthliche Ansprache aus; die Begleitung zweier Hörner ist originell und verdoppelt den Eindruck dieser schönen Gesänge. Wir hoffen daher, nicht blos das jagd-, sondern das ganze musikliebende Publikum werde diese neuesten Früchte eines alten lieben Bekannten mit thätiger Unterstützung aufnehmen.

Wedemann,
(Hoforganist und Lehrer am Grossh. Seminar in Weimar),

praktische Uebungen für den progressiven Klavierunterricht.

Nach pädagog., durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen, mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft auch minder fähiger Schüler unter steter Hinweisung auf Theorie. Das Heft ½ Rthlr.

Der Name des als Jugend-Componist so rühmlich und allgemein bekannten Herrn Herausgebers empfiehlt vorstehende Hefte allen Lehrern der Musik durch sich selbst. Sie haben das Verdienst, nicht nur angenehm zu unterhalten, sondern auch zum Spielen grösserer Compositionen zu befähigen, weshalb sie auch schon durch sehr beifällige Recensionen in Schweizers Magazin VI. 1. und in der Literaturzeitung für Volksschullehrer 1834. 46. grosse Anerkennung gefunden haben und allen Klavierlehrern nachdrücklichst empfohlen werden sind.

Bei Marco Berra in Prag ist ganz neu erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

(Preise in Conv. Mze.)

	kr.
Lobitzky, J., Erinnerung an Prag. Die Lebensfrohen. Walzer. 7tes Werk.	
Für das Pianoforte	40
Für die Guitarre	30
— Hirschsprung-Walzer. 10tes Werk.	
Für das Pianoforte	36
Für die Guitarre	12
Für die Flöte	12
— Gratulations-Walzer. 13tes Werk.	
Für das Pianoforte	45
Für die Guitarre	12
Für die Flöte	12
— Michael-Walzer. 11tes Wk. Gewidmet Sr. Kais. H. dem Grossfürsten Michael v Russland.	
Für das Pianoforte	45
Für die Guitarre	12
Für die Flöte	12
Paulus, M. J., Nachtwandlerin-Walzer, über Motive aus Bellini's Oper La Sonnambula.	
Für das Pianoforte	30
Für die Guitarre	12
Für die Flöte	12

Nachricht und Anzeige,
betreffend
Das theoretisch-praktische Musik-Institut zu Dessau.

Der vollständige Kursus der Tonsetzkunst ist auf drei Jahre festgestellt, in welchem Zeitraume man hoffen darf, dem Schüler alles dasjenige vorlegen zu können, was die Theorie überhaupt geben kann. In jedem Jahre beginnt der Kursus die Woche nach Ostern, und man hat sich wegen des Beitritts wenigstens einige Monate vorher an Unterzeichneten zu wenden.

Bedingt wird vor Allem: wahres Talent, innerer Beruf; dabei hinlängliche musikalische Vorbildung, schon erlangte Fertigkeit auf irgend einem Instrumente u. s. w. Auch können nur solche aufgenommen werden, welche den Kursus ganz vom Anfange (den ersten Elementen der Harmonielehre) beginnen wollen. Der frühere Austritt kann und wird aber, wenn sich die Neigung verliert oder kein Erfolg sichtbar ist, nicht gehindert werden.

Der theoretische Unterricht wird bis jetzt ausschliessend von mir ertheilt, die Bedingungen in Betreff des Honorars werden brieflich festgestellt, denn obgleich dafür ein fester Satz angenommen ist, so werden doch gern besondere Verhältnisse berücksichtigt. Für den Unterricht im Spiel aller Instrumente finden sich hier geschickte Lehrer unter billigen Bedingungen.

Zur allgemeinen musikalischen Bildung dienen Concerte und die regelmässigen Uebungen der Herzogl. Kapelle, wo man Gelegenheit hat, gute Werke aller Art zu hören, und auch, bei Befähigung, mitzuwirken, so wie die Singakademie Gelegenheit giebt, an der Ausführung ernster Vokalwerke selbstthätigen Antheil zu nehmen, als auch seinen Sinn für diese edle Gattung zu fördern und zu beleben, wie nicht weniger durch die gewöhnlichen sonntäglichen Kirchenmusiken und die grösseren Aufführungen von Oratorien im Vereine von allen Kunstmitteln Dessau's. Wenn nun in den Wintermonaten durch die Operndarstellungen in dem grossen wohleingerichteten Hoftheater der Antheil der dramatischen Musik noch hinzukommt, so möchte hier wohl dem jungen Talent genugsamer Anlass gegeben sein zu fruchtbarer Betrachtung und dadurch belebter Thätigkeit.

Ausserdem sind auch noch für die Zöglinge zur praktischen Ausbildung im Instrumentenspiel allgemeine regelmässige Uebungen unter der besondern Leitung des Herrn Concertmeisters Lindner angeordnet, sowohl im Orchester-, als auch im Quartett-Spiel, wo Jeder Gelegenheit erhält, die bereits erlangte Fertigkeit auf seinem Instrumente in Vereinigung mit Andern anzuwenden und weiter zu bilden; es sind hierbei Einrichtungen getroffen, dass weder welche bevorzugt werden, noch, bei angewandtem Fleisse, zurück bleiben können. Eben so wird bei der Wahl der Musikstücke in allen Fächern nur auf das Beste Rücksicht genommen und Einseitigkeit vor allen Dingen möglichst vermieden.

Der Unterzeichnete empfiehlt sich und diese Einrichtungen hiermit zu besonderer Beachtung und Theilnahme.

Dessau, im December 1835.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Anhalt. Dessauischer Hof-Kapellmeister, Dr. der Tonkunst, Mitglied der Königl. Schwed. Akademie der Musik, der Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften, des Holländischen, Schweizer und Elsasser Musikvereins.

Gegen die portofreie Einsendung von 4 Ducaten trete ich allen löbl. Theater- und Concertdirectionen die geschriebene Partitur meiner bereits in München und Leipzig aufgeführten Composition für das grosse Orchester, zur Declamation der Schiller'schen Ballade: Die Bürgschaft eigenthümlich ab.

Hechingen, den 15. Nov. 1835.

C. Witchl,
Fürstl. Hohenzollerscher Kammermusikus.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. Nº. 49. 1835.

Ueber die erste Aufführung des „Faust" von Göthe, mit Musik vom Fürsten Radziwill, von der Sing-Akademie zu Berlin am 26. Oct. 1835 zu wohlthätigem Zweck veranstaltet.

Angezeigt von J. P. Schmidt.

(Beschluss.)

Nun dauert die trefflich unterstützende Begleitung (welche freilich leicht den Redner deckt, wenn solche nicht ganz piano ausgeführt wird) während des Dialogs fort, bis der unheimliche Chor der bösen Geister: „Drinnen gefangen ist einer" in Fis-moll eintritt. Schade, dass das hierauf nothwendig folgende Melodram, der zu langen Dauer wegen, weggelassen werden musste. Der Dialog wurde von den Worten (S. 74) ab in der Scene zwischen Faust u. Mephistopheles fortgesetzt: „Ich habe Dir nicht nachgestellt" u. s. w.

Einer der reizendsten Chöre ist der nun folgende, ächt romantisch gehaltene Geisterchor:

„Schwindet, ihr dunkeln
„Wölbungen droben!"

2 Tenor- u. 2 Bass-Solostimmen beginnen mysteriös in H moll den vom Tutti der Männerstimmen wiederholten Eintritt des Gesanges, den Ausruf: „Schwindet!" nach Pizzicato-Accorden wiederholend. Der blaue Himmelsäther scheint reizender und freundlich bei den sich nun anschliessenden weiblichen Stimmen hereinzutreten. Das „Zerrinnen der dunkeln Wolken" ist durch die Modulation (Dis moll) und das gesteigerte Verstärken des 5stimm. Chors im hellen H dur bei den Worten:

„Mildere Sonnen
„Scheinen darein"

so genial als wahr durch die Macht der Töne ausgedrückt. In dem folgenden, zart luftigen ♯ Andante in H dur, mit Solo- u. Chorstimmen wechselnd, verschwimmt das „Geistige Schöne" in ein Traumgebilde des buntesten Wechsels, doch stets einen unbestimmt anmuthigen Eindruck zurücklassend. Es folgte hierauf Dialog, die Scene zwischen Faust u. Mephistopheles (S. 79), von Hrn. Devrient mit kunstvollem Wechsel der Stimme allein gesprochen. Zwei verschiedene Vorleser dürften dennoch die Wirkung der dramatischen annähernder gestaltet haben, wie dies bei der Scene mit dem Erdgeist der Fall war. Hieran schloss sich der nicht minder genial erfundene Geisterchor (S. 82): „Weh! weh!" dessen Anfang durch den schneidenden Eintritt der Soli, mit dem Ausruf des Chors dazwischen, ungemein ergreift. Die Stelle: „Sie stürzt, sie zerfällt" ist voll Energie, die Klage „über die verlor'ne Schöne" der tiefsten Empfindung entquillend, und wahrhaft „prächtig" der harmonische Wiederaufbau in dem C dur-Maestoso. Der „neue Lebenslauf" beginnt nun hell und munter in den „neuen Liedern", welche darauf tönen.

Beide Geisterchöre wurden vorzugsweise trefflich aufgefasst, trefflich gesungen.

Nach dem Dialog von S. 85 bis 88 war folgender von Goethe besonders hinzugedichteter Chor der bösen Geister bei der Stelle eingeschaltet, wo Mephistopheles den Faust zur Unterschrift des geschlossenen Vertrages mit Blut bestimmt (S. 88):

„Wird er schreiben?
„Er wird schreiben.
„Er wird nicht schreiben;
„Er wird schreiben.
„Blut ist ein ganz besond'rer Saft,
„Wirkend in Ina'ren Kraft aus Kraft.
„Reisst ihn die Wunde rasch noch nassen,
„Draussen wird er wilder hassen.
„Blut ist ein ganz besond'rer Saft."

Dieser Chor ist kurz u. angemessen gehalten. Der Dialog fährt fort, doch blieb sehr zweckgemäss die Scene mit dem Schüler (S. 93) aus. Faust fragte (S. 101) gleich weiter einfallend; „Wohin soll es nun gehn?" So die Luftfahrt vorbereitet, schloss der gleichfalls nicht gedruckte Geisterchor zu Seite 102:

schnell ist er wieder ruhig und getröstet, so bald er nur seinem Kaiser den Eid der Treue als Soldat geleistet hat. Sein grosster Trostgrund dabey ist auch hier, wie bey allen Unglücksfällen, die den Russen treffen: Gott hat es so bestimmt, das Schicksal wollte es nun einmal so! Er singt nun bald darauf wieder seine alten Lieder, lernt von seinen neuen Kriegsfreunden Kriegslieder singen und wird bald ein tüchtiger, musterhafter Soldat. Ist er aber zum Militardienst untauglich befunden worden; so rennt er auch wie mit brennendem Kopfe nach seiner Heimath zurück, und unterlässt nicht, sich wieder bey seinen Urvätern in ihren Gräbern zu melden — doch geschieht dies mehrentheils nur bey Gelegenheit.

Lassen Sie sich nun noch etwas vom Gesang des gemeinen russischen Soldaten und der guten Anwendung auf denselben von mir mittheilen. Die russische Armee besteht, mit Ausnahme der wenigen Rekruten, welche seit einigen Jahren die Gouvernements Liefland und Kurland, Litthauen u. s. w. lieferten, und der kleinen Anzahl Ausländer — aus Russen. Diese — grösstentheils Bürger- und Bauersöhne tragen ihren Hang zur Fröhlichkeit und zum Gesang aus dem Hausstande in den Soldatenstand. Sie singen daher ihre Volksgesange in der Garnison, wie im Felde; im Lager, wie auf dem Marsch. Besonders verdient dabey folgendes über die Gewohnheit der Infanterie auf langen Marschen bemerkt zu werden. In jeder Kompagnie eines russischen Infanterieregiments oder Bataillons befinden sich 12 und mehr Soldaten, die wegen ihrer Geschicklichkeit im Singen ihrer Volkslieder, ein Singchor ausmachen und daher Kompagniesanger genennt werden. Die Belohnung für die Ausübung ihrer Kunst besteht mehr in der Ehre dieses Nebenstandes, als in einem andern Vortheil — und sie sind damit zufrieden. Wenn nun der Commandeur eines Regiments oder Bataillons merkt, dass seine Soldaten auf ermüdenden Marschen zu ermatten anfangen; so erhalten diese Kompagniesanger Befehl, vor ihren Kompagnien zu marschiren und dabey zu singen. Die Ehre des müden Kompagniesangers lässt es nun nicht zu, da zu schweigen, wo er seine Stimme hören lassen, und bey Officieren und Kameraden auf Beyfall rechnen kann. Die Chöre der Kompagnien singen nun, einander abwechselnd, ihre Kriegs- und Volkslieder, die Kameraden rücken nun frisch vorwärts! und der Maroden giebt es — wenige. So singt öfters auch ein ganzes Regiment, ja die ganze Armee ein Kriegslied beym Angriff des vor ihm stehenden Feindes, besonders, wenn sie ihn mit gefälltem Bajonet angreifen oder sich zum Sturmlaufen rüsten. Wie sehr ein Schlachtgesang den Muth des Streiters erhebt, das wussten schon die alten Griechen, sie und die Russen ahmten hierinnen die Neufranken sehr kräftig nach und der Gesang der marseiller Hymne würkte — so erzählt es die Kriegsgeschichte unserer Tage — Wunder über Wunder. — Welch ein Unterschied zwischen dem Gesang, den sich der Soldat zu eigener Ermunterung auf dem Marsch vorsingt, und dem immerwährenden monotonen Klipp klapp klapp! der Trommel! Freylich ladet es die Soldaten zum gleichen Tritt ein; aber wird auch wohl die Müdigkeit des marschirenden Soldaten dadurch so gut gemildert, als durch einen fröhlichen Gesang? Wenn die Trommel dieses auf einen Menschen vermag: voilà, l'homme, machine! Diese Maschine wird von andern Maschinen einige Zeit noch fortgerissen, — um nach beendigtem Marsch einen neuen — in's Hospital anzutreten, oder er bleibt wohl gar als Maroder auf dem Wege liegen. Wie ganz anders — wie wirklich magisch belebt dagegen die Ermüdeten einer russischen Kolonne im Marsch, das Anstimmen ihrer fröhlichen Gesange — besonders im Vaterlande oder auf seiner Granze. Die Soldaten hören ihn — die Müden nehmen mehrmals ihre Kraft zusammen, ihre Anstrengung kostet ihnen nun weniger — sie gelangen an den Ort ihrer Bestimmung — nur wenige sehr Schwache bleiben zurück. Dieses Mittel stimmt das Gemüth zur Fröhlichkeit,

„Hinaus, hinauf!
„Kühn und munter!
„Sind wie einmal eben auf,
„Geht's wieder herunter."

Die erste Abtheilung der melopoetischen, geistig reichen Unterhaltung anfangs humoristisch, zuletzt aber in diabolischen Anklängen an das unheimliche Ende des verlockten Faust mahnend. Der zweite Theil hatte in Hinsicht der Zeitdauer sehr gekürzt werden müssen, was wegen des Contrastes der heitern Trinkscene in Auerbach's Keller und der höchst launigen Gesänge wegen sehr zu bedauern ist. Theatralisch muss diese Scene, von der Musik unterstützt, von grosser Wirkung sein. Die Scene in der Hexenküche ist vom Componisten nur skizzirt hinterlassen, vom Hrn. MD. Rungenhagen vollendet und als Anhang der Partitur (durch verschiedene Notentypen die Originalskizze und Ausarbeitung andeutend) beigegeben. Die vortrefflich als Melodram bearbeitete Scene in Gretchens Zimmer wurde von ihrem Eintritt ab (S. 141):

„Es ist so schwül und dumpfig hier"

mit dem darauf folgenden Liede: „Es war ein König in Thule" von Dem. Lenz besser gesungen, als gesprochen. Die figurirte Begleitung war hierbei etwas zu stark und nicht leicht genug gehalten. Auch der hierauf folgende Monolog (S. 143) ist musikalisch begleitet, bis der Gesang elegisch bei den Worten wieder eintritt:

„Was hilft euch Schönheit, junges Blut!"

Schade, dass die Gartenscene nicht vollständig melodramatisch ausgeführt werden konnte, sondern erst kurz vor dem Duett Margarethens mit Faust (S. 165): „Süss Liebchen" anfing, welches für Sopran und hohen Tenor sehr zart, gefühlvoll und romantisch vom Tondichter lyrisch behandelt ist. Besonders eindringlich ist Gretchens Ausruf bei dem Blumenspiel: „er liebt mich!" Zum tragischen Schluss vereinen sich beide Stimmen im leidenschaftlich bewegten Wunsche:

„Nein, kein Ende, kein Ende!"

Dieser tief empfundene Doppelgesang ist im dramatischen Ausdruck und Charakter Gluck's erhabener Grösse, wie Mozart's musikalischem Reichthum in der Instrumentirung nahe verwandt. Dem. Lenz und Hr. Mantius trugen dies schöne Duett, eines der Hauptstücke der ganzen, reichen Composition, mit vielem Ausdruck vor, obgleich die Aufführung, wegen der hohen Stimmlagen, grosse Schwierigkeiten zu besiegen darbietet. Für die Sängerin war es eine schwere Aufgabe, vier aufeinander folgende Gesangstücke hinter einander, und drei davon allein ausführen zu müssen. Denn auf das erwähnte Duett folgte ohne Unterbrechung die ganz eigenthümlich, voll Schwermuth und Unruhe componirte lyrische Scene der Margarethe: „Meine Ruh' ist hin" (S. 177) und das Gebet vor dem Andachtsbilde der Mater dolorosa:

„Ach neige,
„Du Schmerzensreiche",

eben so tief und wahr im Ausdruck aufgefasst. Dieses vortreffliche Gesangstück dürfte, beim Erscheinen des Klavierauszuges, besonders ein Lieblingsgesang für fühlende Frauen werden, welche nicht blos für das Medegräugel von nichts bedeutendem Passagen- und Figurenspiel Sinn haben, sondern noch dem gemüthvollen, deutschen Liede auch in erweiterter Form (wie bei Franz Schubert's Gesängen) huldigen. Den Schluss der ganzen Aufführung machte die grosse Doppelscene im Dom, S. 199. Während, nach einer kurzen Instrumentaleinleitung in F moll, das Requiem in der Kirche vierstimmig im strengen Styl gesungen wird, spricht der böse Geist zu Gretchen, ihr Herz mit Vorwürfen bestürmend, so dass die Arme vergeblich an heiliger Stätte Trost für das Heil und die Ruhe ihrer Seele sucht. Der Componist hat mit weissen Noten in der Partitur die Länge und Kürze der Sylben angedeutet, indem er verlangt, dass solche im Tact und im Tone des Accords gesprochen werden sollen. (Eine schwere Aufgabe für den Declamator oder Darsteller, welche Hr. Devrient bestens löste.) Das Te decet hymnus wird von einer Barittonstimme am Altar (dem bei der Seelenmesse fungirenden Priester) dem Chor gegenüber intonirt, während der böse Geist fortspricht:

„Bet'st Du für Deiner Mutter Seele?" u. s. w.

Die Violen und Violoncelle haben dazu eine tremulirende Bewegung, die innere Angst Margarethen's andeutend, auszuführen, welche auch durch die Modulation von Des nach Asdur von grosser Wirkung ist.

„Et lux perpetua" leuchtet nun klar und beruhigend im sanften, von Clarinetten und Fagotten unterstützten, vollen Chor dazwischen, bis das „Requiem aeternam dona eis" tröstend und hoffnungsvoll in F dur schliesst. Erschütternd aber tritt plötzlich das Dies irae stark mit kurz herausgestossenen Accenten in B moll, der schlechte Tactheil rückend durch Pianoschläge der grossen Trommel bezeichnet (man vergesse nicht die dramatische

Tendenz u. den Tamtam in Cherubini's Requiem), während in Syncopen die Clarinette Gretchen's rennen Klageruf: „Weh, weh!“ imitirend verstärkt. „Quantus tremor est futurus“ wird vom bösen Geist durch den höllischen Ausspruch: „Grimm fasst Dich“ zur Vernichtung der Sünderin gesteigert, welche sich „weit weg“ wünscht. Im All-gro moderato, das durch Triolenbewegung die Unruhe Gretchen's andeutet, ertönt die Posaune; das „Tuba mirum spargens sonum“ wird von zwei Solostimmen, Bass und Tenor, einander imitirend, gesungen, während der böse Geist fortspricht: „Die Gräber beben!“ Der Chor tritt wieder bei dem „Coget omnes ante thronum“ ein, die Worte: „mors stupebit et natura“ in erschütterten Accenten hervorbebend. „Cum resurget creatura“ verschmilzt in sanft wehmüthigen Tönen. „Liber scriptus“ tritt in D dur stark ein, löst sich indess gleich in ein ruhig melodisches Leuto (G dur) mit Harfenaccorden, von Flöten, Fagotten und Hörnern sanft begleitet, auf, das von 4 Solostimmen der ersten Chors gesungen wird, zu welchen weiterhin der zweite Chor pp. die Responsorien bildet, während Gretchen immer fortspricht:

„Mir ist, als ob die Orgel mir
Den Athem verstetzte“ u. s. w.

(Orgelharmonieen, wie solche der Dichter angedeutet hat, würden hier allerdings noch erhebender wirken.) „Judex ergo cum sedebit“ tritt mit einem Grave in C dur imponirend ein. Der erste Chor singt das „Judex“ u. s. w. gehalten u. stark, der zweite Chor wiederholt den Ausruf leise und kürzer; auf die Pausen der Singstimmen passen die Worte Gretchen's. „Mir wird so eng!“ u. s. w. Beide Chöre vereinen sich zum „Quidquid latet, adparebit“. — Die Orchesterbewegung wird unruhig und drängend, wobei die Pizzicatotriolen der Violoncelle eine ganz fremdartige Wirkung hervorbringen. „Quid sum miser tunc dicturus“ nimmt die frühere, sanfte Cantilene in As dur, mit einer Figur der Clarinette ausgeschmückt, wieder auf.

Chor.	*Böser Geist.*	*Chor.*	*Böser Geist.*
„Cum		viz	
„Luft?“			„Licht?“
Chor.	*Böser Geist.*	*Chor.*	
justus		justus	
„Weh!“			*Böser Geist.* „Weh Dir!“

Chor: „Justus sit securus!“ wird auf die angedeutete Weise gleichzeitig gesungen und rhythmisch gesprochen. Die Stimme am Altar intonirt wiederholt das Requiem in Des dur unter der früheren tremolirenden Begleitung, während der böse Geist seine Zuflüsterung mit dem letzten „Weh“-Ruf beendet und Gretchen ohnmächtig wird, welcher ästhetischer, als durch die Worte: „Nachtasin: Euer Fläschchen“ bezeichnet, zu wünschen wäre. Der Chor schliesst nun leise mit dem „Justus sit securus“ in F dur, wie die ganze, reiche Doppel-Scene mit einem kurzen, beruhigenden Ritornell. Wir ertheilen dem Buhnenvorstehern aus voller Ueberzeugung an, diese Scene ja mit der Radziwill'schen Musik zur scenischen Aufführung gelangen zu lassen; sie wird unbezweifelt von erschütternder, ganz neuer Wirkung sein.

Der Vers. dieses Aufsatzes behält sich noch den Entwurf eines Planes zur Aufführung der Göthe'schen Tragödie, mit Benutzung der Composition des Fürsten Radziwill, vor, die Ausdehnungen, sowohl von Seiten des dramatischen Gedichts, als der melodramatischen Musikstücke unvermeidlich sein werden, um das Ganze in ungetrenntem Zusammenhange in die gewöhnliche Zeitdauer einer theatralischen Vorstellung zusammenzudrängen. Der Auszug aus dem so reichen Werke, welchen die Singakademie in ihrer Concertaufführung darlegte, musste sich nothwendig mehr auf die lyrischen Theile desselben beschränken, wodurch indess sodeverseits viele schöne und originelle Gesänge und Melodrammen gar nicht zur nähern Kenntniss der Musikfreunde gelangt sind. Wir haben jedoch Hoffnung, dass eine vielseitig gewünschte Wiederholung diese Lücke ausfüllen wird. Die Schluss-Scene der Tragödie im Kerker wurde — wie die Hexenscene — als ausser den Grenzen dieser Aufführung liegend, angesehn, und der Choral, welcher eigentlich dem Monologe des Faust (S. 64) vorzeugeht, als er, vom Spaziergange zurückkehrend, vor der Kirche vorbeigeht und mit dem Pudel in sein Studirzimmer tritt, als Schluss des Ganzen gewählt, welcher einen erhebenden Eindruck zurückliess und nur den lebhaften Wunsch erneuerte, dass nicht allein die ganze musikalische Composition, deren Partitur so eben im Stiche fertig geworden ist und der Oeffentlichkeit nächstens übergeben werden wird, sondern dieselbe auch dramatisch, wie solche gedacht und empfunden ist, in genauer Verbindung mit dem trefflichen Gedicht bald zur Aufführung gelangen möge. Allen deutschen Bühnen empfehlen wir dies als Ehrensache. Der später erscheinende Klavierauszug, mit deutsch

Anfertigung der Verf. dieses Aufsatzes beauftragt ist, wird den geistigen Doppelgenuss der Dichtung, wie der dazu gehörigen Composition für den eignen und gesellschaftlichen Gebrauch noch erhöhen und vervielfältigen. So möge denn dies geistige Erzeugniss zwei hochbegabter Genien der Dicht- und schaffenden Tonkunst reiche Geistesfrüchte tragen, um den Geschmack zu läutern und für das Edle und Grosse zu erheben.

Recension.

Geschichte der Musik aller Nationen. Nach *Fétis* u. *Stafford*. Mit Benutzung der besten deutschen Hilfsmittel von mehrern Musikfreunden. Mit 12 Abbild. u. 11 Notentafeln. Weimar, bei Bernh. Frdr. Voigt. 1835. 448 S. in 8.

Das Buch hat eine gute Wanderung in hübsche Länder versucht. In England, seiner Geburtsinsel, hat es Schiffe, Kanäle, Eisenbahnen gesehen, ist dann über den Kanal gefahren, in das Haus des Hrn. Fétis gekommen, welcher es französisch kleidete, ihm „populäre" Sitten beibrachte und es durch manche Hinzufügung „genussreich" zu machen sich bestrebte, aus dessen Händen es darauf mehre teutsche Musikfreunde freundlich aufnahmen und für unser Volk zuzurichten sich aufgelegt fühlten. „Wir glaubten," sagen sie, „dass eine Uebersetzung desselben in unsere Sprache wohl geeignet sein könne, Dilettanten und Freunden der Tonkunst eine angenehme, belehrende Unterhaltung zu gewähren. Kleine(?) Lücken, welche sich hinsichtlich deutscher und gallischer Musik und sonst darin finden, suchten wir durch Benutzung vorhandener Materialien auszufüllen u. s. w." Und daraus ist nun, wie wir sehen, eine Geschichte der Musik aller Nationen geworden. Das ist nun allerdings ein Bischen viel und wäre zuverlässig ein wahres Glück für uns, wenn es wahr wäre. Mag auch diese Taufe verrichtet haben, wer immer will, die teutschen Herren Uebersetzer selbst sind unschuldig daran, denn in der Vorrede lassen sie sich ausdrücklich so vernehmen: „Sollte das Buch nicht als eine schulgerechte, sierlich geschriebene Geschichte der Musik angesehen werden, so möge es doch als eine reiche Sammlung musikalischer Rapporte, oder als gute Prise aufgegriffener Notizen gelten." Das klingt freilich anders, aber auch besser u. richtiger, so dass wir dabei verharren und das Ahnungsvermögen der Herren Vorredner loben wollen. Betrachten wir das darauf folgende Inhaltsverzeichniss, so müssen wir gestehen, eine solche Menge Nationen namhaft gemacht zu lesen, dass der Titel des Buches ziemlich gerechtfertigt erscheinen dürfte; wir finden es aber gerathener, uns nicht nach der Aufschrift der Flaschen zu richten, sondern den Wein selbst zu kosten, damit wir schmecken und fühlen, was es denn eigentlich für ein Gewächs ist. Und so werde denn gekostet.

Nachdem im 1. Cap. die Musik in ihrer natürlichen Entstehung nicht ungewöhnlich verhandelt und von der Plumpheit und Einfachheit der Musik aller Wilden geredet worden ist, muss sie im 2. Cap. abermals wie gewöhnlich in Aegypten entstehen. Der alte Glaube will doch nicht wanken! Er hat sich steif gestanden, wie ein Säulenheiliger. Sonst steht nicht viel darin, als Redensarten. So wird z. B. die Sündfluth ohne alle Anmerkung immer noch nach dem Erzbischof Usher 1656 Jahre nach der Schöpfung, oder 2348 vor Christus angegeben. Hätten die Herren Verf. die neuesten Untersuchungen gelesen, so würde es ihnen im Allgemeinen nicht entgangen sein, wenn vom Alterthümlichen die Rede ist: Omnis historia est 400 annis antiquior, quam vulgo putarunt; ferner: Initium historiae Aegyptiacae antediluvianum est nullum; und was namentlich die Sündfluth betrifft: Annus diluvii est 1574 ante Mosen, 3481 ante Christum. Wir sind aber froh, dass die Sündfluth vorbei ist, und wollen uns weiter weder bei ihr, noch bei andern ähnlichen Dingen in unserer übersichtlichen Darlegung aufhalten. 3. Cap. Morgenländische Musik. Schnell zum 4ten, wo das Morgenland fortgesetzt wird. Daher noch schneller zum 5ten, wo auch gefabelt wird, Wahres u. Falsches unter einander gemischt, wie Bittersalz mit Wasser. Auf diese Art kommen im 6. Cap. die Perser u. Türken an die Reihe, im 7ten die Araber, im 8ten die Hebräer. Da heisst es denn gleich anfangs: „Die vorhandenen Materialien, um die Geschichte der jüdischen Musik zu schreiben, sind unverwerflich, da sie auf die heilige Schrift gegründet sind." Ob uns denn wohl die heilige Schrift Musikunterricht geben will? Man sieht aber daraus, was hier Geschichte der Musik heisst. Das Erzählte ist schon viel besser dagewesen und doch nichts. So geht es fort, bis das 10. Cap. auf die Afrikaner kommt, von deren Musik, zum Glück,

nur kurz geredet wird, noch kürzer im 11. Cap. über die Amerikaner. Im 12. Cap. winden wir uns durch die Fabellabyrinthe der alten Griechen mühselig durch, erfahren, dass Minerva beim Blasen der Flöte von ihren Schwestern, der Juno u. Venus, ausgelacht worden sei, kommen heraus, wie wir hineingekommen sind, nur ein Bischen müde. Als hernach die Rede auf die Natur der altgriechischen Musik kommt, heisst es: „In diesem gedrängten Werke passt es nicht, auf weitere Erörterungen sich einzulassen." — Was hat man nun endlich davon? Desgleichen von der Musik der Römer. Vom Ambrosius steht geschrieben: „Da dieser Prälat als geschickter Musiker den Kirchengesang sehr in Unordnung fand, beschloss er, ihn zu regeln, und componirte das unter dem Namen „Ambrosianischer Lobgesang" bekannte Lied." Hintennach wird noch angeführt, dass das Te Deum dem heil. Ambros. von Mehren auch abgesprochen werde. Selbst in Gregor's Verbesserungen ist Alles unter einander geworfen, so dass an ein richtiges Erkennen der Sache gar nicht zu denken ist. Nicht anders geht es zu, wenn von Guido von Arezzo geredet wird; immer die alten Unrichtigkeiten und leeren Behauptungen. Kurz, für eine Geschichte der Musik kann das Niemand halten, auch nicht in der teutschen Uebersetzung. Und doch hat Hr. Fétis, welcher viel Besseres zu leisten im Stande ist, manche Berichtigung hinzugethan; die HH. Verteutscher gleichfalls. Mache man daraus einen Schluss, was das Buch in seiner Urgestalt bedeute. Freilich wird man auch manches Angenehme, manche gute Notiz darin finden; das ist aber lange nicht genug für eine Geschichte. Im Ganzen bringen solche Bücher mehr Schaden als Nutzen. Die Leute, die es kaufen, glauben nun, sie haben eine Geschichte, bekommen eine üble Meinung von ihr und vermehren ihr bequemes Misstrauen gegen ein Bildungsmittel, das jetzt gerade, namentlich in Teutschland, ganz anders gepflegt werden sollte. Es thut uns stets leid, wenn wir so etwas aussprechen müssen; es hilft aber nichts: wir würden es anders mit der Kunst schlecht meinen. Und das wollen wir uns um keinen Preis zu Schulden kommen lassen. Wir müssen wünschen, die Herren Uebersetzer hätten ihren Fleiss auf etwas Besseres verwendet, was sich nicht schwer gefunden haben würde. Das Buch ist zwar sehr hübsch gedruckt und auf treffliches Papier; aber der Corrector ist äusserst flüchtig damit umgegangen, was den Nachtheil noch sehr verstärkt. An nicht angezeigten und tüchtigen Druckfehlern ist kein Mangel. So steht z. B. gleich anfangs: Martini's Musica della Storia im prophetischen Geiste; wir sind ziemlich auf dem Wege, bald dahin zu kommen, dass wir uns eine Musik der Geschichte werden vorblasen lassen können. Dann liest man Energetes statt Euergetes; 3424 J. *vor* Erschaffung der Welt; Vitalienus; Gerber ist mit Gerbert verwechselt; Bede statt Beda; Ockeghern statt Ockeghem u. s. f. — Dennoch soll und kann nicht geleugnet werden, dass das Werkchen für Musikgelehrte, für solche, die bereits mit dem Gange der Geschichte der Tonkunst sich vertraut gemacht haben, manche gute Notizen enthält, die sie zu weiterm Nachforschen anregen u. auf nützliche Versuche erfolgreicher Zusammenstellungen bringen werden; allein für Alle, die erst Geschichte der Musik lernen wollen, ist es nicht, weil, wie gesagt, Wahres und Falsches zu sehr gemischt ist und mehr Namen als Sachen, mehr allgemeine oder flüchtige Auffindungen, als untersuchte genauere Erörterungen gegeben werden. Und so mögen es denn die Geschichtskundigen zum wiederholten Bedenken benutzen, für welche kein Buch der Art bis jetzt ganz unnütz ist.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

(Beschluss.)

Hr. Schwarzböck, Olims Zeiten Chordir. im Theater an der Wien, der gegenwärtig Prof. der Gesanglehre sich schelten lässt, veranstaltete in dieser Localität eine musik. Akad., worin er mehre vielstimmige Vocalgesänge, angeblich, wie gedruckt zu lesen, von eigener Compos., aufführen liess, und darunter — mirabile dictu! — sogar die Zauberflötenouverture, ohne Instrumente, was, bescheiden zwar, blos „Versuch" genannt, jedoch unmassgeblich zugleich erster u. letzter gewesen sein dürfte und fast an die Gasconaden des vor mehren Jahrzehnten berüchtigten Tonsetzers Bohdanowitz, des famösen Comp. der Hermannsschlacht, gemahnte, welcher, wie Fama berichtet, durch seine 8 Kinder ganze Symphonieen absingen und nach Vögelart abpfeifen liess. Die Zugaben bestanden in einigen ital. Opernstücken; als Hauptdecoration aber glänzte Marschners noch nie gehörte Ouverture zu

„Hans Heiling". — Das jährliche Prüfungsconcert der Zöglinge des Conservatoriums, verbunden mit der Prämienvertheilung, brachte ein Hörner-Concertant-Duett, geblasen von den Eleven Koch u. Bartel; ein Mayseder'sches Violinrondo, vorgetragen von Johann Meyer; „Herbstbilder", Vocalchor für Knabenstimmen, von Gyrowetz; als Einleitung: die geniale Ouverture zu Göthe's Faust von Lindpaintner, und zum Finale den Schlusssatz der ersten Abtheilung aus Haydn's Jahreszeiten. Die geladene, eben so zahlreiche, als kunstgebildete Versammlung sollte der trefflichen Gesammtleistung wohlverdienten Beifall. —

Vor einigen Wochen eröffnete die hies. Tob. Haslinger'che k. k. Hofmusikalienhandl. ihr neues Etablissement, welches zwar ebenfalls wieder auf dem Graben, jedoch nunmehr in das freigelegene, prachtvolle von Trattner'sche Palais dislocirt ist. Sieben einzelne Gewölbe wurden zusammen verbunden, und an Geräumigkeit, Eleganz, Ordnung, Geschmack, Ausdehnung, innerer Einrichtung und wohlgefälliger Decorirung sucht dieser Verlagsort seines Gleichen, und keine anderweitige Localität der Residenz darf mit jener sich messen. Gegenwärtig hat diese unermüdliche Offizin auch die Partiturausgabe von Beethoven's Cantate: „Der glorreiche Augenblick" vollendet und ein Prachtexemplar davon, vollkommen ähnlich jenen dreien, welche für die deren Widmung genehmigenden alliirten Monarchen von Oesterreich, Russland u. Preussen bestimmt sind, war in der diesjährigen Productenausstellung vaterländischen Gewerbfleisses und Industrie-Erzeugnisse zur Schau vorgelegt. Und wahrhaftig! kaum lässt sich in dieser Art etwas Vollkommneres ersinnen. Abgesehen davon, dass Stich, Druck und Papier an Schönheit, Güte und Reinheit alles Vorhandene noch überbieten, so zieht der kostbare, reichgeschmückte Einband aller Kenner Augen auf sich; nebst dem allegorischen Haupttitelblatt, einem Meisterstück von kalligraphischer Arbeit, sind auch noch drei Separattitelblätter beigegeben, die vereinzelten Dedicationen an die hohen Potentaten enthaltend; jeder derselben zeigt in einer kranzförmigen Einfassung die Wappen aller diesen Herrschern anständigen Reiche; nicht nur sorgfältig in Kupfer gestochen, sondern auch, einschlüssig der Embleme, mit unglaublichem Bienenfleisse heraldisch genau colorirt und dadurch von einem Werthe, der nur von dem Sachverständigen im ganzen Umfange ermessen werden kann. Dass dieses Prunkwerk die allgemeinste Bewunderung erregte, bedarf wohl keiner Bestätigung.

Prag. (Beschluss.) Hr. Draka beschloss seine Gastrollen mit dem Ritter Vergy im Blaubart, welcher „bei Eröffnung des grossen Thores mit Einzügen und Gefechten zu Pferde und zu Fuss" neu in die Scene gesetzt war, auch verkündete der Zettel: „Vasallen des Blaubarts zu Pferde und Vasallen von Mariens Brüdern zu Pferde." So vielfache Magnete verschafften der Oper ein hinlänglich zahlreiches Auditorium; doch wurde der Gast ziemlich ruhig entlassen.

Hr. Pöck, der unserer Kunstanstalt auf's Neue und für längere Zeit gewonnen ist, trat nach der Rückkehr von seiner Kunstreise zuerst als Orovist in der „Norma" und dann als Figaro im „Barbier von Sevilla" mit gewohntem Erfolge wieder auf. In der letzteren Oper gab. Dem. Lutzer zum ersten Male die Rosine, auf welche man lange begierig gewesen war, da diese Partie ihrer Individualität u. Singweise sich so ganz eignet; aber — man soll sich einmal auf nichts freuen, denn obschon sie die Rolle unstreitig sehr brav sang und spielte, so hatte sie sich doch, durch das Bestreben, alle ihre Vorgängerinnen im Glanz des Gesanges zu überbieten, zu einer solchen Ueberladung von Verzierungen in der Cavatine verleiten lassen, dass nur der Ueberfluss gegen die wahrhaft schöne Ausführung der höchsten Schwierigkeiten des colorirten Gesanges gleichgiltig machte. Auch in dem wahrhaft dramatischen und charakteristischen Duett mit Figaro brachte Dem. Lutzer Variationen an, die an sich köstlich waren, hier aber nur störend einwirkten. In der Lehrstunde des zweiten Actes sang sie eine etwas langweilige Romanze von Raimondi (oder Carafa). Hier wäre der Platz gewesen, ihre Kunstfertigkeit in einer Bravourarie zu entwickeln, und hier würde sie auch gewiss in vollem Maasse anerkannt worden sein. Das geringe Glück, welches Dem. Lutzer in dieser Partie gemacht, ist uns doppelt unangenehm, da es sie wahrscheinlich in der falschen Ansicht bestärken wird, ihr Talent neige sich ausschliesslich zum tragischen Genre.

Der neueste Kunstgast unserer Oper — und ein in Deutschland gefeierter Mann — ist der k. k. Hofopernsänger, Hr. Wild, welcher als Zampa das erste Mal die Bühne betrat und mit grossen

Erwartungen empfangen wurde. Wir kannten Hrn. Wild als einen Sänger, der die solideste deutsche Singkunst mit seltenem Ausdruck und Gefühl verbindet, und der, je stürmischer die Leidenschaft wird, desto siegreicher in seiner Leistung ist. Dazu kamen die Wiener Berichte über diese Rolle, welche uns volles Recht gaben, wenigstens das Möglichste, wenn nicht noch etwas mehr, von ihm zu verlangen. Leider erfüllten sich alle diese sanguinischen Hoffnungen nur schwach. Hr. Wild ist noch immer, wie wir ihn früher kennen gelernt, ein vortrefflicher musikalischer Declamator; aber die Kraft seiner Stimme hat in den letzten Jahren so sehr abgenommen, dass es keine glückliche Wahl genannt werden kann, gerade zuerst wieder in einer Rolle zu erscheinen, die eines Theils eine Riesenstimme verlangt, wenn sie bedeutend ansprechen soll, dazu aber eine Eigenschaft in hohem Grade anspricht, die schon während seiner vorigen Anwesenheit unter die Schattenpartieen seiner Leistungen gehörte — die Falsette. Es ist gewöhnlich der Fall, dass die echten Tenoristen, die in der Jugend Alles mit der Brusttstimme auszurichten vermögen, sich erst spät mit jenem Surrogate befreunden und daher selten im Stande sind, den Uebergang aus der einen in die andere gehörig auszugleichen u. zu verlegen; bei Hrn. Wild hat überdies die Falsette keinen angenehmen Klang, und da er jetzt selbst die Mittel- und tiefern Töne nur mit grosser Anstrengung erzeugt, so wurde insbesondere die hohe Stelle im Trinklicde mit ihrem tiefen Gegensatz so gewaltsam herausgestossen, dass sie einem musikalischen Ohre nicht wohlthun konnte, wenn gleich der grosse Haufe sie beklatschte und die Wiederholung verlangte. Dass die Mittel eines Sängers, der nun bald 30 Jahre auf der deutschen Bühne glänzt, abnehmen müssen, ist natürlich; doch nimmt es uns Wunder, dass ein so kunstgewandter Musikkenner, wie Hr. Wild, statt solchen feindlichen Stellen auszuweichen, dieselben gleichsam aufsucht und herausfordert und hier u. da sich ganz ohne Noth in die hohe Region hinaufschwingt, wo es immer ungewiss ist, ob die Kunst oder die Natur Siegerin bleibt, und ihm nicht selten ein Misston entschlüpft.

Wir vermissten an Hrn. Pöck im letzten Acte italienische Gluth, im Ganzen das vornehme Wesen des gebornen Grafen, doch ist ihm eine edle und dem Auge wohlthuende Bewegung nicht abzuläugnen, und man kann annehmen, dass seine Manieren sich unter seinen jetzigen Umgebungen verändert haben; dagegen legte Hr. Wild in den letzten Acten eine grelle Gemeinheit der Sprache und Geberden an den Tag, und nur im letzten fiel er aus der Rolle in eine Art von hochtrabendem Anstand, bis zum letzten Duett, das zwar nicht mit italienischer Gluth, doch mit einigen nicht ganz delicaten Bewegungen ausgestattet war. Die Aufnahme von Seiten des Publikums, mit seiner vorigen Anwesenheit verglichen, war eben nicht sehr lebhaft zu nennen, und es schien nicht, als ob Zampa geeignet gewesen wäre, die alte Gunst neu aufzufrischen.

Otello war die zweite Gastdarstellung des Hrn. Wild, welchen er nach seiner Weise sehr gut gibt, und diesmal war selbst die Veränderung, die mit seiner Stimme vorgegangen, minder bemerkbar, und er sang selbst die spätern Kraftstellen, zwar mit grosser Anstrengung, doch voll Ausdruck und Gefühl. Ueberhaupt sind Recitativ-Opern Hrn. Wild am besten zusagend, da man in diesen nicht bemerkt, dass er, obschon er einen grossen Theil seiner Kunstbahn im Auslande zubrachte, doch den österreichischen Dialect noch so wenig zu verläugnen gelernt hat, dass die erste Rede schon den unwiderleglichen Beweis seiner Nationalität darlegt.

Schlimmer ging es ihm in seiner dritten Gastrolle, dem Tapezierer Fritz in der „Braut". Dies war in früherer Zeit einer seiner grössten Triumphe gewesen, diesmal verunglückte ihm so Vieles, dass er von dem Publikum mit wahrer Eiseskälte behandelt wurde. Auch seine Umgebungen waren nicht eben glücklich zu nennen. — Auf die Braut folgte die Norma, worin Hr. Wild den Sever mit so viel Ausdruck und Gefühl vortrug, dass wir zum ersten Male wieder den ersten deutschen Tenorsänger in ihm erkannten und gleichsam mit dem Publikum grollten, dass es ihm weniger Beifall sollte, als er verdiente. — Zum Vortheile des Hrn. Wild wanderte endlich „die Unbekannte" wieder einmal über unsere Bretter, zur grossen Freude vieler Musikfreunde, die noch mit Vergnügen gedachten, welch eine glänzende Erscheinung Hr. Wild als Arthur gewesen war, der auch diesmal zu seinen schönsten Leistungen gehörte, wenn er gleich den gefährlichsten Nebenbuhler in der Erinnerung an sich selbst zu bekämpfen hatte. Ein zweiter, nicht zu besiegender Rival war Hr. Pöck (Waldeburg), dessen kräftige, klangvolle Stimme Alles neben sich verdunkelt, wenn er gleich an

echter Kunst sich nicht mit Hrn. Wild messen darf. Die Isoletta gab Dem. Fürth als Gastrolle, doch so befangen und, dem Vernehmen nach, unwohl, dass wir ihre folgenden Vorstellungen abwarten wollen, ehe wir ein Urtheil über sie aussprechen. — Im Fra Diavolo hat Hr. Wild nie grosses Glück gemacht; aber die unglücklichste seiner Vorstellungen war Don Juan, wo er nicht allein abermals den Grund von Spanien — sei er auch noch so sehr Roué — total vergass, sondern auch im Gesang blos einige Lichtpunkte hatte. So sang er die Duetten mit Zerlinen (Dem. Lutzer) u. Elvire (Mad. Schmidt-Friese) sehr zart und lieblich, und, sonderbar genug, beide wurden ziemlich kalt aufgenommen. Das Champagnerlied wurde halb gesprochen und halb geschrieen, und wenn wir den Vortrag desselben von Hrn. Pöck zu rauh u. übereilt gefunden haben, so war dasselbe doch, mit dem Wild'schen verglichen, ein Gesang von Lablache, und dennoch fand sich in den obersten Räumen eine Gruppe Publikum, welche die Wiederholung verlangte. Dieses Kunsturtheil mag es auch sein, welches Hrn. Wild verleitete, sich im ersten Finale einen wahren Knall-Effect zu machen, indem er — ein Pistol losschoss!! (O, Bosco, o!) Da waren aber die Prager, welche den Don Juan seit beinahe einem halben Jahrhundert ohne Pistolenschuss genossen haben, so überrascht und verblüfft, dass sich beim Fallen des Vorhangs — keine Hand rührte. — Massaniello in der „Stummen von Portici" war dagegen wieder eine sehr gute Leistung des Hrn. Wild; und als die schönste u. überraschendste müssen wir den Nadori in der „Jessonda" anerkennen, den er mit so wunderbarem Gefühl u. Ausdruck gab, dass wir gestehen müssen, diese Partie noch nie in gleicher Vollkommenheit gehört zu haben. Nur das Duett mit Amazili hatte durch Transponirung etwas von seinem ursprünglichen Charakter verloren. Das Publikum erkannte zwar diese vortreffliche Darstellung bei einzelnen Stellen an, doch war die Aufnahme im Ganzen bei Weitem nicht so lebhaft, als der Künstler verdiente. — Das war die Nemesis, die Mozart's Geist an dem musikalischen Frevler rächte! — Dem. Lutzer (Jessonda), Mad. Podhorsky (Amazili), und Hr. Pöck (Tristan) unterstützten den Gast würdig und kräftig.

Neuchâtel. Bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Gymnasiums, am verg. 17ten August, wurden das Gloria, Sanctus, Agnus Dei und Dona nobis aus einer kleinen Messe, das Benedictus aus der grossen Messe des Hrn. Musikdir. A. Spaeth in der Stadtkirche aufgeführt. Das Orchester bestand aus 180 Personen; besonders war der Chor stark besetzt und machte eine grosse Wirkung. Das Ganze wurde von dem Componisten geleitet, welcher sich als ein äusserst gewandter, einsichtsvoller Director bewährte. Allgemein wurde versichert, dass man in Neuchâtel nie Schöneres im Kirchenstyle hörte, nie eine gelungenere Aufführung Statt fand. Im Benedictus glänzten Dem. L'Hardy mit ihrer volltönenden, glockenreinen Stimme, und Hr. Jacob Wagner aus Baiern (ein seit 6 Jahren hier etablirter Künstler) mit einem Violinsolo. Unter den anwesenden fremden Künstlern verdient besonders Hr. Nast aus Bern und Hr. Rinsler aus Donaueschingen erwähnt zu werden.

Kurze Anzeigen.

2 *Präludien für die Orgel zum Gebrauche bei Trauerfeierlichkeiten comp. — von C. Räusche.* Op. 2. Hamburg, bei Aug. Cranz. Pr. 4 Gr.

Beide langsame Vorspiele sind solcher Feier angemessen, leicht ausführbar, sowohl für Manual als Pedal, und weniger geübten Spielern gewiss willkommen.

Adagio aus dem Violin-Quartett Op. 4, No. 2, von L. Spohr, für das Pianof. eingerichtet von C. Räusche. Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Ist dem Instrumente gemäss arrangirt und auch in dieser Gestalt wirksam.

Danses brillantes pour le Pianof. composées — par Frédr. Schreck. Oeuv. 1. Leipzig, chez Louis Schreck. Pr. 12 Gr.

Diese Tänze sind wirklich, was sie sein wollen, brillant klingend und tanzlich, werden also Liebhabern solcher Pianoforte-Erlustigungen empfohlen werden müssen. Es sind ihrer acht, eine Polonaise mit Trio, 4 Galopaden und 3 Walzer.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. N°. 50. 1835.

Recension.

Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna, dargestellt v. G. F. Mannstein, nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus derselben Schule. Dresden u. Leipzig, in der Arnoldischen Buchhandlung. Prän.-Pr. 5 Thlr. Ladenpr. 6 Thlr.

Système de la grande méthode de Chant etc. etc.

Dass man aus einer Singschule so wenig ohne Beihilfe eines Lehrers singen lernt, als aus einer Violinschule Violinspielen, ist eine bekannte Sache. Ein Jeder, der dergleichen an sich oft vortreffliche Schulen allein durchstudirt und, was er hier mit vieler Mühe erlernt, dem praktischen Meister vorträgt, wird immer zu seinem Schmerz bemerken, dass er bald dies bald jenes falsch verstanden oder falsch angewendet hat. Pacchierotti's Motto über dem anzuzeigenden Werke: „Mettete ben la voce, respirate bene, pronunciate chiaramente — ed il vostro canto sarà perfetto" heisst daher gerade so viel, als wenn Spohr, Müller, Paganini oder irgend ein grosser Geiger drucken lassen wollte: „Ihr Leute, setzt die Finger wie ich, führt den Bogen wie ich, und ihr werdet trefflich spielen!" Einsender hat sich mehre Jahre auf dem Lande mit dem grössten Fleisse mit der Pariser Violoncellschule geplagt und denkt mit Schrecken daran, was er sich Alles abzugewöhnen hatte, als er später einen trefflichen Lehrer nahm. Wenn aber der von einem guten Lehrer unterrichtete Schüler, Knabe oder Mädchen, selbst über seine Kunst zu denken anfängt, und in den praktischen Uebungen über die Anfangsgründe hinaus ist, dann tritt der Zeitpunkt ein, wo das Lesen und Studiren einer Sing- oder Instrumentalspielschule, wenn sie tüchtig verfasst ist und zumal der höhern ästhetischen Ausbildung Erwähnung thut, von grossem Nutzen ist. Was der Spieler praktisch bisher einlernte, davon sieht er nun die Gründe wissenschaftlich dargelegt. Da er des Praktischen Herr ist, so versteht er auch die Schule nicht falsch und hat nun die grosse Freude, von dem Besten, was er leistet, wissenschaftliche Rechenschaft geben zu können. Dergleichen Schulen haben ferner den Vorzug, dass sie, indem sie das ästhetisch Höchste in der Kunst aufstellen, den Lehrling auf ihren höhern Standpunkt herauf heben und ihm von der Kunst und dem Künstler edle Begriffe beibringen, die ihm für seine ganze Laufbahn wohlthätig sind. Ferner berühren sie wenigstens die Literatur ihres Instruments, so dass die berühmtesten Meister, so wie die Structur ihres Instrumentes beigebracht u. erklärt werden. Dinge, zu denen die Lehrer eben so selten Zeit als Fähigkeit haben. Alle Vorzüge der Methoden sind nun, nach der Meinung des Ref., in der vorliegenden Singschule, die Sr. K. H. dem Prinzen Mitregenten von Sachsen gewidmet ist, vereinigt, und derjenige Lehrling, der sie nicht eher, als bis zu der oben erwähnten Zeit erlangter technischer Fertigkeit, durchzustudiren anfängt, wird davon den grössten Vortheil spüren. Dass Lehrer, die sie zum Leitfaden ihres Unterrichts nehmen und nach Massgabe von Zeit und Fähigkeit ihrer Schüler ihnen daraus das für jede Lection Passende vorlesen und erklären wollen, damit vortrefflich fahren werden, versteht sich von selbst. Das Werk, welches auf die Grundsätze der alten herrlichen Meister und des als Singlehrer und Componist gleich hochverdienten K. S. Hof- und Kirchensängers Johannes Miksch basirt ist, enthält in einer kurzen Vorrede und fünf Abtheilungen, die wieder in mehre Kapitel zerfallen, Alles, was sich von den ersten Anfangsgründen an bis zur völligen Ausbildung des Sängers in musikalischer, anatomischer u. ästhetischer Hinsicht bei dem verhältnissmässig geringen Um-

fange eines solchen Werkes sagen lässt. Die vierte Abtheilung ist überschrieben: „ästhetischer Theil" und behandelt unter Andern mit grosser Ausführlichkeit die Aussprache der deutschen Vocale und Consonanten, gibt auch dabei sehr gute Winke über den Gebrauch der deutschen Sprache im Gesang, die indess alle mehr dem technischen Theil der Ausbildung des Vocalisirens, als der eigentlichen Aesthetik des Gesanges zugehören. Die fünfte Abtheilung, „diätetischer Theil" genannt, enthält bekannte und bewährte Erhaltungs- und Bewahrungsmittel der Stimme, würde jedoch der Schlussbemerkung wegen von jungen Frauenzimmern weder zu lesen noch zu versuchen sein.

Das schön gedruckte Werk mit eben so schön als richtig gestochenen Notenbeilagen enthält, mit einigen Beispielen musterhafter Recitative, 88 lang Folioseiten. Hierauf folgen auf 52 Seiten treffliche Solfeggien für Sopran mit Bassbegleitung (später dieselben accommodirt für Contralt) von dem ehemals mit Recht hochberühmten Sopransänger Caselli der Dresdner Hofkapelle. Dem deutschen Text gegenüber steht eine französische Uebersetzung, die zwar oft holprig, im Ganzen aber doch verständlich ist. Nur dürfte zu beaweifeln sein, dass die Franzosen oder irgend ein Ausländer auf die Aussprache der deutschen Vocale und Consonanten viel Zeit und Mühe verwenden werde. Für Schüler des gewöhnlichen Schlages ist der Preis von fünf Thalern wohl unerschwinglich, aber Bemittelte u. Schulen, Gesangvereine, Cantoren u. dgl. sollten sich ein Werk nicht entgehen lassen, was so ungemein viel Brauchbares und, man kann sagen, in Bezug auf die eigentliche Gesangmethode, so viel ächt Classisches enthält. Zu wünschen wäre noch, dass irgendwo dem Lehrling das Hören guter italienischer Sänger, wo er irgend Gelegenheit hat, zu unerlässlicher Pflicht gemacht würde, denn so sehr Einsender dieses sich einbildet, ein recht guter Deutscher zu sein, so sehr gibt er doch, und gewiss jeder Sachverständige mit ihm, der italienischen Gesangmethode vor der deutschen und jeder andern unendlich den Vorzug. Ob eine wohlfeilere Ausgabe, etwa in kleinerem Format und geringerem Papier existire, weiss Ref. nicht, indess wäre es zur grössern Verbreitung des Werkes wohl zu wünschen.

C. B. von Miltitz.

---

1. *Sechs deutsche Lieder in Musik gesetzt für eine Singst. mit Begl. des Pianof. von E. W. Scholz.* Breslau, bei Eduard Pelz. Pr. 14 Gr.
2. *Winternacht und die Schöpfung des Weibes, comp. für eine Singst. mit Begl. des Pianof.* Von *demselben.* Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.

Wieder ein neuer Liedersänger mit sehr guten Anlagen u. schon recht gefälliger Darstellung; seine Gaben sind melodisch und es klingt etwas Anziehendes darin, so dass wir sehr wohl begreifen, wie diese Lieder allen seinen Freunden höchst erfreuliche Unterhaltung gewähren. Das Ständchen und der Morgengruss sind wirklich so hübsch, dass sie auch den Fremden wohlgefallen werden; und auf die Fremden kommt es an, wenn man aus dem, was man leistete, sich und die Welt kennen lernen will, was für einen Künstler so wenig, als für andere Leute unnöthig sein möchte. Wir loben auch die übrigen Lieder der ersten Sammlung; es ist in allen viel Gutes, und Meister kann man doch nicht gleich sein, wenn man schon in frischer Jugend sich in's Freie macht. So wäre z. B. No. 5, „Rose und Lied", ein sehr schöner Gesang, wenn nur einige Töne nicht wären, namentlich das klagende, einen ganzen Takt in der Melodie ausgehaltene ces, was einen nicht willkommenen Nebenbegriff oder eine nicht gut angebrachte Beiempfindung erregt, die der Sänger, käme sie, sogleich hätte entfernen sollen. So sind es meist Kleinigkeiten, die dem wirklich Guten noch zuweilen Eintrag thun; es ist der feine Takt, der zum Liede gehört, noch nicht so voll ausgebildet, als er es hierin ganz vorzüglich sein muss. Das Lied ist selbst eine Kleinigkeit, aber so zarter oder tiefer Art, dass eben das Kleinste die Wirkung vernichten, aber auch schaffen kann. Die beiden ersten Lieder klingen, sind aber nicht innig genug, nicht gut erfunden, mehr gemacht; und im letzten ist durch die Wiederholung am Ende „Die Fischlein sollten schwimmen" etc. die ganze Spitze des Liedes abgestumpft. — Die Winternacht wird gewiss ansprechen: aber die verborgenen Schauer des wilden, heissbewegten Herzens fehlen doch. Des Weibes Schöpfung verlangt weder Tiefe noch Innigkeit, nur eben artigen Klang; ja das hinter den Worten etwas plumpe Gedicht kann gar nichts weiter vertragen, als an sich hübsche Töne, und diese sind gegeben, so dass es sehr gefallen wird. — Will also der Verf. etwas wahrhaft Tüchtiges, wie wir

es glauben: so arbeite er ernstlich weiter; wähle dann mit eigener und fremder Vorsicht aus seinem Schatze und komme dann; er ist uns willkommen.

VII contrapunctische Veränderungen über den Choral: „Ich sterbe täglich und mein Leben" etc. Für den kirchlichen Choralgebrauch bearbeitet und kurz erläutert — von *A. Wich*, Organisten zu Rothenburg a. d. Tauber. Op. 3. Nürnberg, bei Riegel u. Wiessner. Pr. 24 Kr.

Die einfache, 4stimmig gut harmonisirte und mit leichten kurzen Zwischenspielen versehene Melodie findet sich No. 110 in des Verf. Choralbuche. Die Veränderungen zeugen von contrapunktischen Kenntnissen, die zuweilen einige Härten sich gestatten, welche einen nicht überall gleichen Eingang finden möchten. Das Ganze ist nützlich und der Kirche angemessen. Von den Erläuterungen des Verf. wollen wir einige zur Ansicht bringen. Var. I heisst es: Neue oder umgestellte Harmonieen mit harmoniefremden oder chromatisch verschiedenen Intervallen, mit Durchgängen u. Vorhalten verbrämt. Var. VI. Die Harmonie ist 5stimm. u. bewegt sich in neuen u. frappanten Folgen.

Motette für Männerstimmen: Forschen nach Gott. Text von *Hegner*. In Musik gesetzt von *Laurenz Schneider*, Herzogl. Sächs.-Coburg.-Gothaischem Hof-Kapellmeister. Erlangen, bei Theod. Bläsing. Pr. 4 Gr.

Conradin Kreutzer hat über denselben Text eine 4stimmige Composition geliefert: man wird aber diese vorliegende neuere Tondichtung nicht im Geringsten überflüssig finden; sie ist schön, gut gedacht, fromm empfunden u. kunstfahren ausgeführt. Wir empfehlen sie allen Männervereinen, deren keiner sie schwer nennen wird, denn die Stimmenhaltung ist äusserst fliessend. Dazu ist für den Director ein gedrucktes Blättchen der Partitur beigelegt mit den Ueberschrift: „Vortrags-Directions-Weise", was über jeden Takt Nachweisung gibt auf das Sorgfältigste. 1834 ist diese Motette zum ersten Male im Armenconcerte des Bürgervereins von der Liedertafel zu Erlangen sehr beifällig aufgeführt worden.

Fünf Tafellieder für 4 Männerstimmen (in Partitur u. Stimmen), gesungen bei der jüngern Liedertafel in Berlin, comp. von J. F. Kelz. Op. 187. Berlin, bei F. S. Lischke. P. 22½ Sgr.

Die drei ersten Lieder sind für's Glas u. bei gutem Weine gut. Die „Zeitlehre" (sie und das Glück rasch zu nutzen) lehrt uns schnell zum fünften gehen: „Harmonie und Freude", die Jedem bei Tafel am zugänglichsten sind. Schwer wird Niemand diese Lieder finden.

Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin v. *G. Reichardt.* Op. 12. (Heft 11.) Stimmen u. Partitur. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Leichte, ungesuchte Lieder, die hin u. wieder durch eine eigne, geschickte Wendung und sonst durch einen klugen Einfall dem Ungekünstelten einen solchen Anstrich von Geist geben, der gerade bei besetzten Tafeln der beste ist. Den meisten Liedertafeln werden sie willkommene Gäste sein, namentlich das erste, das zweite, dritte, vierte, fünfte u. sechste, und somit alle. Es ist so der allgemeine Tafelschlag, der doch nicht ohne ist. Es ist auch ein Tyroler Jägerlied und ein Spanisches Soldatenlied (1810) mit darunter, das rhythmisch gut hebt.

Tafelgesänge für 4 Männerstimmen v. H. Marschner. Op. 85. (Heft 10 der Tafell.) Partitur u. Stimmen. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

No. 1. Jägerlied; wird fast ein wenig zu viel gejägert. No. 2. Fastnachtslied, frisch und keck, hat seine Männer, die das verstehen. No. 3. Der böseste Schluss, eigen u. trüb, darum wohl vor der Tafel, damit sie Gelegenheit habe, die Grillen zu verscheuchen. No. 4. Matrosenlied ist besser gewählt u. besser zu singen. No. 5. Stiftungsfest, ein schönes Gedicht von Schnabel, die Composition etwas gesucht, weil in Erfindung nicht eigen genug. No. 6. Liebeswerbung, alla Polacca, und hat Figuren, die den Sängern recht sind: will sich aber nicht wohl zum 4st. Gesange passen.

Nachrichten.

Fortschritte des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst.

Amsterdam. Am 7. u. 8. Sept. hielt dieser einflussreiche und ruhmwürdige Verein in unserer

und nur einem — Exerciermeister muss es unbekannt seyn, dass jede Gemüthsstimmung auf den physischen Zustand des Menschenkörpers wichtige und grosse Einflüsse habe, und dass die fröhliche dem Müden die Müdigkeit auf eine gewisse Zeit so ziemlich aus den Füssen bannen könne. Wie armselig tönt dort das Kalbfell — wie mächtig hier der Gesang! Aber singende Heere singen auch vaterländische Lieder — Diese Kompagniesänger verdienen sich mit ihren Chören in der Garnison manches Geschenk. Gesellschaften lassen sie mit Erlaubnis ihrer Kompagniechefs vor sich singen und im Sommer trift man gemeiniglich eines davon auf den Promenaden bey Städten an, welches die Lustwandelnden damit amüsirt und von ihnen dafür belohnt wird. Vorigen Sommer ging ich in ** mit einigen Freunden in ein Lustwäldchen; auch da fand ich ein solches militärisches Singchor. Ein schöner junger Grenadier, vermuthlich der Regens Chori, bat um die Erlaubnis, uns mit seinem Chor vorausgehen zu dürfen — und nun sangen uns diese lustigen Bursche ihre Lieder mit Begleitung einiger russischen musikalischen Volksinstrumente vor, welche ich Ihnen, soviel ich überhaupt deren kenne, nächstens beschreiben werde. Nicht genug; so wie sie von uns eine Belohnung bekommen hatten, sangen sie auch auf jeden unserer Gesellschaft — ein Loblied, in welchem sie den russischen Namen eines Jeden zu nennen wussten. Das Drollichste dabey war, dass wir keinen dieser zwölf Sänger kannten: aber eine solche Galanterie von Seiten solcher Sänger macht die Hände der Zuhörer nochmals mobil, ihnen etwas dafür aus der Tasche zu langen.

Auch unter den Matrosen findet man Gesellschaften solcher Volkssänger, welche zu Lustwasserfahrten auf der prächtigen Newa, und zwar zum rudern und singen zugleich, gemiethet werden, und die ihren Gesang durch das Akkompagnement ihrer musikalischen Volksinstrumente zu verschönern wissen. Konnte ich Ihnen aber doch das Vergnügen einer solchen Wasserfarth auf der Newa und eine petersburgsche Sommernacht dazu schildern! Nirgends, wie in dieser prächtigen Kaiserstadt, glaube ich, lässt sie die Natur so schön — so einzig schön auf die Erde herabsinken; und schöner — göttlicher wird der Niedergang der Sonne nirgends als da — und zwar am linken Ufer der Newa gesehen. Ich nenne sie Nacht — und sie ist es doch nicht — es ist nur ein neues kurzes Athemschöpfen der Sonne hinter der blaulichten Ostsee, um bald darauf in Osten mit neuem Glanze wieder hervorzutreten — und der um jene Zeit beynahe immer wachen Natur. Die Sonne neigt sich dann um jene Zeit ohngefähr nach zehn Uhr Abends, wie ein ungeheurer Feuerball in Westen, und um sie her scheinen Luft und die ihr nahen Wolken zu glühen. Die kleineren, von ihr weiter abstehenden Wölkchen hängen hochvergoldet, wie Felle goldener Widder, in ihren weitaufblitzenden Strahlen, und das Blau der Luft von ihr weiter ab — ist durch ihr gelbes Licht in ein helldurchsichtiges Grün verwandelt. Die vergoldeten Thürme der Kirchen und der Thurm der Admiralität, die vielen grossen und hohen Fenster des kaiserlichen Winterpallastes und der daranstossenden grossen Häuser an der Newa, werfen, von diesem Feuermeere beleuchtet, die aufgefassten Strahlen aus ihren Flächen zurück, und es giebt keinen imposanteren Anblick, als diese Gegenstände in einem goldgelben, äusserst prächtigen Feuerschein strahlen zu sehen. Ein grosser Theil des Bildes dieser erhabenen Scene hängt so über der Oberfläche der majestätischen Newa. Giebt es Zauberspiegel — so ist sie ein solcher; denn wenigstens dies Bild bezaubert das Auge, welches man an heitern Sommerabenden in ihr sehen kann. Nun verschwindet die Sonne hinter dem Horizont, bezeichnet aber noch lange hernach ihre Spur mit Feuerfarbe. Eine sanfte, unbeschreiblich angenehme Dämmerung tritt mit der Mitternachtsstunde ein. Leiser rauschen die Blätter an den Bäumen im anmuthigen kaiserlichen Sommergarten, dessen Lage jene

Stadt seine sechste Jahresversammlung. Aus den vorgelegten Uebersichten der Verhandlungen im verflossenen Jahre war unter Anderm zu ersehen, dass der Verein am 16. u. 17. Octbr. 1834 sein erstes allgem. Musikfest in Haag feierte (s. 1834, S. 713), bei welcher Gelegenheit S. Maj. der König geruhten, sich als Beschützer der Gesellschaft zu erklären; — ferner, dass der Verein eine Symphonie des Hrn. F. Fémy, Tonkünstlers in Rotterdam, angekauft u. im Drucke ausgegeben hat (s. S. 710 d. Jahrg.), und endlich, dass die durch den Verein thätig geförderten Singschulen, Singvereine u. Instrumental-Schulen der verschiedenen Abtheilungen immer mehr blühen und sich heben. In dieser Versammlung sind mehre neue Gesetze verfasst, bei C. A. Spin in Amsterdam gedruckt u. den sämmtlichen Mitgliedern übersandt worden, in Folge der grossen Ausdehnung der Gesellschaft, welche jetzt über 1600 Mitgl. zählt. Zu *Verdienstmitgliedern* sind ernannt worden die Herren:

A. G. E. van den Bergh	zu Gravenhage.
J. G. Bertelman	– Amsterdam.
J. W. van Bree	– Amsterdam.
L. Cherubini	– Paris.
J. Eybler	– Wien.
G. W. Fink	– Leipzig.
C. A. Fodor	– Amsterdam.
J. N. Hummel	– Weimar.
J. W. Kalliwoda	– Donau-Eschingen.
P. Lindpaintner	– Stuttgart.
J. H. Lubeck	– Gravenhage.
F. Mendelssohn-Bartholdy	– Düsseldorf (jetzt zu Leipzig).
C. Mühlenfeldt	– Rotterdam.
G. Onslow	– Clermont-Ferrand.
F. Paer	– Paris.
A. Reicha	– Paris.
C. G. Reissiger	– Dresden.
F. Ries	– Frankf. a. M.
C. H. Rinck	– Darmstadt.
Al. Schmitt	– Frankfurt a. M.
Fr. Schneider	– Dessau.
H. Schnyder von Wartensee	– Frankfurt a. M.
L. Spohr	– Cassel.
G. S. Spontini	– Berlin.
G. Weber	– Darmstadt.
J. W. Wilms	– Amsterdam.

Noch ist bestimmt, dass im Frühjahre 1836 ein zweites allgemeines Musikfest in Amsterdam Statt haben soll. Auch soll die Errichtung einer praktischen u. theoretischen Schule für Organisten wirklich Statt finden. Die rastlos thätige und auf alles Gute aufmerksame Gesellschaft hat wieder eine Messe von einem ihrer Verdienstmitglieder, dem Hrn. J. G. Bertelman, an sich gekauft, um sie noch im Laufe dieses Jahres durch den Druck der Oeffentlichkeit zu übergeben. Die Hauptdirection des löblichen Vereins ist von Amsterdam nach Gravenhage versetzt.

Paris, im Novbr. Immer mehr gewinnt u. geniesst die deutsche Instrumental-Musik Anerkennung, ich möchte sagen Vorliebe bei dem seit Jahren stets höher sich bildenden Publikum. Symphonieen von unserm Beethoven, Mozart, Spohr u. andern Meteoren finden den wärmsten und rauschend beifälligsten Eingang. Belege dafür sind die schönen Leistungen des Gymnase musical, wo stets die älteren u. neueren Namen unserer deutschen Componisten vorzugsweise prangen und hoch gefeiert werden. Auch besitzen wir gegenwärtig, wie noch nie, eine Anzahl ausgezeichneter, besonders aber deutscher Virtuosen u. Künstler, als Kalkbrenner, Hiller, Osborne, Thalberg u. s. w. Dieser letzte junge, trefflich unterrichtete Klaviervirtuos des Kaisers von Oesterreich macht ungemeines Aufsehen, da in ihm so viel Ansprechendes vereint ist. Täglichsbeck, Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, ein ausgezeichneter Violinist, hat mit allgemeinem Beifalle sich hören lassen; besonders aber geniesst er als Compositeur die vollkommenste Anerkennung und man sieht mit schönen Erwartungen, bei den nun bald eintretenden und vortrefflichen Concerten unsers Conservatoriums, einer Symphonie dieses deutschen Tondichters entgegen, von welcher Kunstkenner und Kunstrichter sich recht viel Gutes und Schönes versprechen. Auch Lipinski, der gefeierte Violin-Virtuos, befindet sich hier und wird demnächst öffentlich auftreten. Seine zahlreichen Freunde sagen, er leistet Unglaubliches und Unübertreffliches. Der schwedische Hornist und Concertmeister Levi wird bald hier eintreffen. Man bezeichnet ihn als den ersten Hornisten der Welt. Viel gesagt, viel versprochen! — Die Namen Grisi, Rubini, Tamburini, Lablache bürgen für die wirklich ausgezeichnete italienische Oper. Aber noch immer können die Pariser den Tod Bellini's nicht verschmerzen. Bald mehr.

Druckfehler.

1834 S. 646, Z. 32 lies Revolution st. Dissol.
S. 715, Z. 29 – Friulai st. Triulai.

Italien. *Frühlingsopern u. s. w.*

(Fortsetzung.)

Venedig. Den eigentlichen Frühlingsopern ging, wie bereits im vorigen Berichte vorläufig angedeutet wurde, ein in musikal. Hinsicht merkwürdiges Frühjahr voraus, nämlich

Die Malibran in Venedig.

Wenn Cicero an seinen Sohn schrieb: nolo te sine exceptione laudari (ich wünsche bei deinem Lobe kein Aber) und die Malibran auch hier, wie überall, einem Aber unterlag; wenn sie in ihrem ersten Debut auf der Fenice mit dem Otello einen glänzenden Sieg davon trug, in der nachher gegebenen Cenerentola aber weniger gefiel als im Otello, und im Barbiere di Siviglia weniger als in der Cenerentola (in beiden letzten Opern mehr der Action wegen); wenn sie in der ersten Vorstellung der Norma wieder wie überall — der Himmel weiss warum — der Erwartung nicht entsprach, in der zweiten hingegen Fanatismus erregte; wenn der ihr gezollte Applaus in Venedig an's Delíriren gränzte: so wäre mit diesem Wenigen die Aufnahme der Malibran bei uns im Allgemeinen angezeigt. Was insbesondere angemerkt zu werden verdient, besteht kurzlich in Folgendem.

In der bereits angezeigten ersten Vorstellung des Otello sangen, ausser der Malibran, die Herren Donzelli (Titelrolle), Tati, Paltrinieri und der ömöse Opernsticker u. Verbesserer, der irländ. Bassist Balfe. Die Anzahl der Zuhörer war an jenem Abend, des hohen Eintrittspreises wegen, blos gegen 1400, die nun wetteiferten, Jeder nach seiner Art, mit den Händen, Füssen oder mit der Stimme der berühmten Sängerin ihren Beifall zu bezeigen, der auch Donzelli mehr als reichlich, den übrigen Künstlern aber verhältnissmässig gezollt wurde. Zwei Tage darauf wurde Otello mit denselben superlativ geräuschvollen Beifallsbezeigungen wiederholt. In der nachher gegebenen Cenerentola überraschte und ertaunte die Künstlerin weniger als im Otello, weswegen dieser abermals wiederholt wurde. Nun kam die Reihe an Barbiere di Siviglia, der im Ganzen, wie gesagt, weniger als die Cenerentola behagte; doch waren die Theater stets voll, das Händeklatschen und Heulen betäubend, und bei der Cavatine: „Una voce poco fa" und dem eingelegten allerliebsten Di tanti palpiti erreichte die Wuth den Statum status, denn weiter konnte sie nicht. Die anfänglich bestimmten sechs Vorstellungen wuchsen nun auf sieben an, denn zweimal sollte man doch die Norma hören. In dieser Oper machte die Malibran zwar am ersten Abend keinen grossen Furore, wurde indess zum 2mal, in der zweiten und letzten Vorstellung aber 45, sage fünf und vierzig mal, auf die Scene gerufen. Hände, Füsse und Stimme tobten fürchterlich; dabei wurde geweint, geschluchzt und geseufzt; aus den Logen flatterten die mit Thränen benetzten Tücher der Damen; im Parterre stiegen die Zuhörer auf die Bänke und begleiteten ihr Evivageschrei mit dem Schwingen ihrer Hüte, Stöcke u. Schnupftücher in der Luft; der Beifall stand am Gipfel des ungeheuern Lärmes... Hier endigte jedoch die Sache nicht. Hr. Giovanni Gallo, Eigenthümer des hiesig-n Theaters S. Benedetto, welcher in den neuern Zeiten das verfallene und fast vergessene Theater S. Gio. Grisostomo herstellen liess und Teatro Emeronittio benannte, weil hier sowohl tägliche als nächtliche Spectakel gegeben werden: dieser Gio. Gallo hat eine zahlreiche Familie, und da er aus benannter letzterer Speculation mehr Ehre als Nutzen zog, so wandte er sich bittend an die Malibran, sie möchte auch auf dem T. emeronittio eine Vorstellung geben, was ihm sogleich „unentgeltlich" mit der Sonnambula bewilligt wurde. Da Donzelli schon abgereist war, benutzte man eiligst den gerade hier angekommenen angehenden Tenor Casali, und die Vorstellung benannter Oper fand also den 8. April Statt. Die überzähligen Zuhörer gingen mit geschwollenen rothen Händeklatschen und heiserm Stimmen nach Hause; zu Ende eines jeden Actes — die letzte Scene exaltirte am meisten — flogen frische an den Brustlehnen der Logen hängende Blumengebinde, Bildnisse, Tauben, Kanarienvögel, Sonetten nach der Scene, wohin auch Tücher allerlei Farben in Fahnengestalt flatterten. Das Klatschen und Zetergeschrei dabei muss man gehört haben, um es zu glauben, und die Wiener, welche diesen Frühling die italienische Oper mit stürmischem Beifall beschenkten, können hierin zu den Venetianern noch lange in die Schule gehen. Die gefeierte Sängerin konnte, der ungeheuern sie begleitenden Menge wegen, erst spät nach Hause kommen, wo eine Deputation Enthusiasten sie erwartete und so glücklich war, von ihr einen Handschuh und ein Tuch zum Andenken zu erhalten, die zuletzt, zu kleinen Stücken zerschnitten, unter sie vertheilt wurden. Bald darauf erschien ein Sängerchor auf mehren Gondeln vor ihrem Fenster und brachte ihr eine Serenade, welche die Einzige mit gerührtem Danke aufnahm. Hr. Gallo legte dadurch seine Erkenntlichkeit gegen sie an den Tag, dass von nun an das Theater nicht mehr Emeronittio, sondern Teatro Garcia genannt, und mit diesem Titel auch nächstens die Büste erhalten wird.

Was unsere eigentlichen diesjährigen Frühlingsopern auf dem Teatro Gallo (einst S. Benedetto) betrifft, so war die ewige Chiara di Rosenberg abermals willkommen, mit ihr die Bottrigari, der Tenor Strazza (nicht sehr), der Buffo Galli und der Bassist Cavaceppi. Eine andere Oper von Ricci: San due or son tre, sog wenig zu, weil Galli der Hauptrolle des Semproniо nicht gewachsen war. Besser ging es nachher der alten Oper von Cimarosa: La Prova dell' Opera seria, worin der Tenor Strazza durch Hrn. Forsoni ersetzt wurde. Den 14. Juni ging endlich die neue Op. buffa Mr. di Chalmeaux als Erstling des Hrn. Maestro Federico Ricci, Bruder und Mitarbeiter des bekannten Luigi Ricci, mit vielem Beifall gegeben. Eine Barcarole a tre im ersten und eine Notturnino im zweiten Acte machten Furore. Diese beiden Ricci, alt „moderne" Buffocomponisten, sind demnach die ausgezeichnetsten in Italien: möchten sie nur auch den Kenner etwas mehr befriedigen!

Padova (Teatro Nuovo). Den 11. Juni gab man Donizetti's Fausta als erste Oper der hiesigen sogenannten Fiera del Santo (Messe des Heiligen, nämlich Anton's, welcher Padua's Schutzpatron ist). Hauptsänger waren die so eben von Wien angekommene Schütz, Hr. Winter u. Marini (Giuseppe). Bei alledem, dass die Sänger insweilen hervorgerufen wurden, sprach doch Alles insgesammt wenig zu. Die Musik machte nicht kalt und nicht warm. Die Schütz legte herkömmlicher erweise Stücken ein und übertrieb Manches, ohne dass man dabei ein Wort vernahm. Winter kann schwerlich irgendwo mehr grossen Beifall auf dem Theater erregen. Marini geht mit.

Mailand (Teatro Carcano). Der Carnevalone für die Frühlingsstagione liess für die Oper manches Gute hoffen. Die angekündigten Sänger waren meist vortheilhaft bekannt, also

die Schoberlechner, die Contraltistin Venier, der Tenor Trezzini und die Bassisten Salvatori, Marini und Marcolini; unter den zu gebenden Opern zwei neue, von den Herren Somma und Rossi; das Schicksal hat es aber anders bestimmt. Die erste in die Scene gegangene Oper Ildegonda e Riccardo, del Signor Maestro Luigi Somma, machte aus mehren Ursachen Fiasco. Schon das Buch war nicht vortrefflich. Hr. Salvatori, der von einer starken Halsentzündung befallen wurde, konnte in dieser Stagione nicht mehr das Theater betreten; seine Partie mußte also für einen minder guten Bassisten umgeschaffen werden. Trezzini, mit einer herrlichen Stimme und häuslichem Gesange, missfiel, so wie vorigen Karneval zu Rom. All diesem gab noch die in Italien auf dem Theater angenannte gelehrte — langweilige Musik den Garaus, und in der ganzen Oper fand blos ein Chor im zweiten Acte Beifall. Meinerseits fand ich mich in der Ildegonda oft angenehm überrascht, denn seit meinem 25jährigen Aufenthalte in Italien kenne ich keinen einzigen italienischen Componisten, dessen Musik — sit verbo venia — so teutonisch riecht und eine so teutsche Physionomie hat, wie diese des Hrn. Somma, vor dem ich also mit allem Respect den Hut abnehme. Dieser angehende parnassianer Meister, dessen erste Oper in diesen Blättern (1834, S. 516) von einem Correspondenten aus Palermo nicht als sehr gelobt und uns zugegeben wird, hat auch in der That sehr wenig neue Gedanken, überhaupt wenig Genie, und da er ungefähr 30 Jahre alt sein mag, so ist schwerlich mehr etwas Ausserordentliches von ihm zu hoffen, in Deutschland könnte er sich zum grossen Künstler bilden. Hiesige Journale haben den Mann auch etwas hart angefallen; eine meinte gar, die Ildegonda sei ein Aggregat von längst bekannten Dingen, versteht sich aus heutigen Opern!!... Was er nun zu thun gedenkt, wird die Zukunft lehren; man sagt, er will sich in die modern musikalische Jauche werfen, um dem Haufen zu huldigen, was mir unmöglich scheint. Hinsichtlich der Sänger wurde bereits oben v. Trezzini gesprochen. In Spanien gefiel er ungemein, in Rom u. Mailand missfiel er gänzlich, was ihm nun beider eine starke Gemüthskrankheit zuzog, woran er in seiner Vaterstadt Bergamo im Spitale für ähnliche gräuliche Kranke schon Anfangs Juni starb, wesswegen er durch den Tenor Timoleone Alexander ersetzt wurde, der zwar nicht hässlich singt, aber kaum zu den bessern seiner Collegen gehört. Dasselbe gilt ungefähr vom Bassisten Marcolini; beide sind jung und nehmen sich nicht übel auf der Scene aus. Die ebenfalls junge Venier hat eine schöne Contraltstimme und einfache Gesangsmethode. Von Marini's schöner Stimme wurde in diesen Blättern öfters gesprochen. Die Schoberlechner gehört zu den Prime Donne erster Klasse, bei denen man kein Wort hört, wenn sie auf dem Theater singen; da ihre mittlern Chorden nicht die besten sind, so ist sie in der obern Region der Stimmregister in ihrem eigentlichen Elemente, schreit nicht selten alla Lalande und wird dafür stark applaudirt. Dies vorausgesetzt, ging es mit den Frühlingsopern wie folgt.

Hrn. Somma's Ildegonda wurde bald von der Anna Bolena aus der Scene verjagt. Eine zweite neue Oper, Leocadia betitelt, von Hrn. Lauro Rossi, machte ebenfalls Fiasco. Sie war eine Echte Harlequinade: bald hörte man alt italienische, bald neu italienische Musik, diese machten wieder oft der deutschen und sogenannten französischen Musik Platz, und mit all dieser Abwechselung wurde man von der Langeweile geplagt. Den 20. Juni gab man endlich den v. Rossini umgearbeiteten Mosè mit vielem Beifall, worin Hr. Marini die Titelrolle recht brav machte, der bekannte Tenor Reina aber die Zuhörer gar nicht ergötzte, und die Schoberlechner sammt Marini die Palme errangen. Hört man diesen Mosè, oder was immer für eine Oper v. Rossini, so machen seine hundert Affen eine gar traurige Figur.

---

*Königsberg. Uebersicht der musikalischen Leistungen von Johannis 1833 bis Neujahr 1835.**)

Ueber die theatralischen Productionen im Sommer 1833 ist nicht viel zu erwähnen. Die Krone unserer Oper, Frl. Marie Neureuther, ging zu Gastrollen nach St. Petersburg und hat daselbst Beifall und Engagement gefunden. Mad. Marochetti, erste Sängerin des Königs von Sardinien, gab im Theater eine grosse dramat. musik. Akademie und im Costume Scenen und Arien aus Semiramis und Tancred v. Rossini u. m. a. und bewährte sich als gute Sängerin u. Schauspielerin. Sie ist eine Deutsche vom Rhein. Im Aug. 1833 starb Franz Mehlig, erster Tenorist des hiesigen Theaters, bald nach seiner Rückkehr aus Riga. Er war 7 Jahre Liebling des hiesigen Publikums, vom Charakter gutmüthig, aber höchst leichtsinnig, sein Talent bedeutend. Seine Collegen und viele Musikfreunde bestattetem ihn ehrenvoll. Im Mich. ging vom Theater Hr. Heckscher ab, sehr Schade! Engagirt wurden: Hr. Sproer, als 2ter oder 3ter Tenorist brauchbar; Hr. Eduard Vogt, früher Regisseur der Oper zu Amsterdam, auch Componist, als erster Tenor; (trat in allen jetzt an der Tagesordnung stehenden ersten Singrollen: Masaniello, Fra Diavolo, Zampa, Don Juan, Otello, Florestan, Murney, Max, auch als Pedrillo in Mozart's Entführung mit Beifall auf.) Seine Stimme ist gut, seine Aussprache vortrefflich und deutlich, nicht so gut die Verbindung des Falsets mit den Brusttönen. Man warf ihm zu viel Spiel vor, eine seltene Sache bei deutschen Tenoristen. Doch Hr. Vogt hat französische Sänger gesehen. Er wollte noch in Russland. Mad. Elise Krahe, geb. Schmidt, vom Leipz. Theater, trat auf als Emmeline, Zerline in Fra Diavolo, Rezia, Camilla in Zampa, Elvira in D. Juan, Agathe, auch Aennchen, Rose in Adlers Horst, Fenela (eine Stumme von der ersten Sängerin gespielt, aber sehr gut), Gräfin in Mozart's Figaro, Myrrha u. s. w. oft mit Beifall. Der 42 sehr hübschen Frau mit schöner kräftigen Stimme fehlt nur bessere Schule; sie solfegirt fleissig, aber sie schreit mehr, als sie singt, und oft etwas unrein. Frl. Rosenfeld (aus Danzig), dünne Kopfstimme, sehr jung, sang die Constanze in Mozart's Entführung, die Prinzessin von Navarra, Elvire in der Stummen u. s. w. Man fand das zu gewagt, indess war Talent nicht zu verkennen. Mad. Semering, brauchbar in Opern und Lustspielen, alten und jungen Rollen. Die übrigen weibl. Singrollen wurden durch die beiden Frls Schaffner, Mad. Hübsch, Frau v. Wedel, Frl. Lanz besetzt. Hr. Prawit trat als Masaniello, Leporello u. s. w. auf. Sein Bass ist gut, geschmacklose Verzierungen muss er vermeiden. Nun noch die Herren

*) Um in den schätzbaren, regelmässig fortlaufenden Berichten unsere geehrten Hrn. Corresp. keine Lücke zu lassen, hatten wir diesen vor den in No. 24 u. 26 schon abgedruckten letzten Bericht gehörenden Theil, der durch unerklärlichen Zufall nicht in unsere Hände gekommen und uns zum zweiten Male übersendet worden ist, als geschichtliche Ergänzung mit Vergnügen nach.

Anmerk. der Redact.

Heimüller u. Kronfeld, das war unsere Oper im Sommer und Winter 1833 u. 1834. Ausser den Adlers Horst, welcher nicht besonders gefiel, wurde wenig oder nichts Neues gegeben. Frl. Ackermann trat als Aennchen im Freischütz auf und gefiel im Gesang und Spiel. Frl. Sabine Heinefetter machte hier Furore. Von 19 Gastrollen bekam sie die Hälfte der reinen Einnahme und hat wohl ihre 3000 Thlr. mitgenommen. Was sie singt, weiss man ja; die italienische Weise scheint ihr kehlgerechter, als die deutsche. Einen eigentlichen ächten Triller auf der Cadenz habe ich von ihr nicht gehört, wenn auch die neuere Compositionsweise selten Veranlassung bietet, wohl aber hübsche Trillettini. Die Intonation sehr rein. Jedenfalls ist Frl. H. eine sehr ehrenwerthe Sängerin, mit schöner, ausgebildeter Stimme. Sie wurde (oft schlecht) besungen und beim Schluss ihrer Darstellungen vom Hrn. Mus. Dir. Schobelowski bekränzt. Mad. Clara Eisner, geb. Siebert, sang die D. Anna im D. Juan. Ihr Gesang trug mit Beifall ein Concertino von Lindpaintner auf dem Waldhorn vor. — Hr. Wild sang den Masaniello (zmal), Almaviva (v. Rossini), Fra Diavolo, Zampa (zmal), Otello, Georg, Don Juan, Fritz in der Braut (hier neu, zmal) mit grossem Beifall, wie sich das von selbst versteht. Sein sonst trefflicher D. Juan kam uns etwas zu wenig adlig vor. Uebrigens wurde ich Hrn. Wild nie zu den Tenoristen, sondern zu den Baritonisten, mit einem hübschen Falsett begabt (mit dem er stark kokettirt) zählen. — Zum Benefiz für Frl. Ida Schaffner wurde gegeben: Manfred und Julietta, oder die schöne Dalmatinerin, Oper in drei Abtheilungen von dem unter uns lebenden Dichter Adalbert vom Thale (Obristlieut. v. Decker von der Artillerie). Die ansprechende Musik war vom bekannten Componisten A. Reichardt in Berlin. — Das Theater ging zu Ostern 1834 aus einander; die Theaterverwaltung löste sich auf, nicht ohne bedeutende Einbusse für die Mitglieder derselben. —

Dorpat, im Novbr. Das Pianofortespiel hat hier in der letzten Zeit bedeutend zugenommen, wenn auch am meisten der Quantität nach, so haben wir doch auch in der Qualität nicht geradehin zu klagen. Wir haben unter unsern vielen Musikliebhabern dieses allgemein beliebten Instrumentes auch mehre Dilettanten, die sich nicht allein in geselligen Zirkeln, sondern auch in öffentlichen Concerten ein Vergnügen daraus machten, im Laufe dieses Jahres manches Gediegene zu Gehör zu bringen. Unser vortreffliches Streichquartett verbreitete in öffentlichen Abendunterhaltungen durch guten Vortrag die Liebe zu Haydn's, Mozart's u. Beethoven's Werken dieser Art auf die erwünschteste Weise, wobei wir nur zu bedauern haben, dass unser erster Violinist, Hr. David, uns verlassen hat, wodurch dieser Genuss wohl eine Zeit lang ins Stocken gerathen wird. Hr. David ist nach Deutschland abgereist und wird auch Ihr Leipzig besuchen. (Er ist hier und ist bereits unter uns am 10. Decbr. öffentlich aufgetreten.) Mit unserer Instrumentalmusik konnten wir also vollkommen zufrieden sein. Weniger gut steht es mit dem Gesange. Nicht als ob wir keine Sänger u. Sängerinnen hätten, die Gediegenes zur Ausführung bringen könnten; in Privatzirkeln wird manches Tüchtige vorgetragen: sondern weil es uns noch bis jetzt an einem öffentlichen Gesangvereine für Herren u. Frauen fehlt. Zwar sind zu verschiedenen Zeiten dergleichen Versuche gemacht worden: immer aber scheiterten sie bald wieder an den leidigen conventionellen Interessen u. an mancherlei Parteiungen, die der Kunst überall zum Nachtheil gereichen. Daher kommt es denn auch, dass das hiesige grosse Publikum die Meisterwerke eines Händel und Bach kaum dem Namen nach kennt. Zur Steuer der Wahrheit müssen wir jedoch hinzufügen, dass die Auserlesenen in ihren häuslichen Kreisen Manches der Art versuchen. Im Grunde sind es denn eigentlich auch hier nur bürgerliche Rücksichten, welche der Liebe zum Gesange entgegenstehen. Dass die Gesangskunst hier wirklich geschätzt wird, beweist der seit etwa 10 Monaten bestehende Männergesangverein der Studirenden, gestiftet u. geleitet von unserm ausgezeichneten Violoncellisten J. B. Gross, dessen Thätigkeit es dahin brachte, dass bereits mehre Hymnen von Bernh. Klein durch diesen erwünschten Verein öffentlich und recht gut aufgeführt worden sind. Vielleicht hilft dies und Aehnliches auch unserm Kirchengesange auf, welcher der Hilfe bedarf. Die Gemeinde singt fast gar nicht, oder nicht eben erbaulich. Doch der Mensch hofft immer auf Besserung, und mit Recht. Im Ganzen geht das Gute vorwärts, so dass wir Ursache haben, dafür dankbar zu sein.

Leipzig, am 9. Decbr. Wie billig berichten wir zuerst von unserer Hauptanstalt für Musik, von unsern in diesem Jahre ausserordentlich besuchten Abonnement-Concerten unter der Direction des Hrn. F. Mendelssohn-Bartholdy, für dessen Wirksamkeit der Enthusiasmus der Stadt schon vor seiner Ankunft sehr gross war und sich nun noch gesteigert hat. Es ist Forderung der Gerechtigkeit, dass wir zu genauem Ueberblick für unsere geehrten Leser jedes Concert nach seinem Verlaufe kurz verzeichnen. Auf diese Art ist es nicht möglich, weder zu viel noch zu wenig zu sagen, da Jedem die Vergleichung dessen was ist, mit dem Früheren

offen vorliegt. Das dritte am 22. Octbr. brachte uns: C. M. v. Weber's Ouvert. zum Beherrscher der Geister, worauf Dem. Weinhold Recit. und Arie aus Don Juan: „Crudele!“ beifällig sang. Hr. Ullrich spielte ein Concert für die Violine von Louis Maurer (neu) mit dem lebhaftesten Beifall, der seinem abermals sehr vervollkommneten Vortrage gebührte. Das bekannte Duett aus Mathilde von Shabran sangen die Fräulein Grabau u. Weinhold mit Applaus. Im zweiten Theile hörten wir mit dem regsten Antheil die hochfantasiereiche Symphonie Beethoven's aus A dur sehr gelungen. Das 4te am 29. Octbr. wurde mit Onslow's erster Symphonie in A dur eröffnet, die der kleinen, mehr dem Quartett zugehörenden Figuren wegen ihre besondern Schwierigkeiten hat. Darauf trug der Musikdir. Hr. Mendelssohn-B. sein bei Breitkopf u. Härtel gedrucktes Concert für das Pianof. vor, nachdem er gleich beim Hervortreten mit lebhaften Beifallsbezeigungen empfangen worden war, die nach jedem vorgetragenen Satze, den ersten u. letzten im sehr schnellen Tempo genommen, sich immer mehr verstärkten und der ungeheuern Fertigkeit desselben entsprachen. Vom Concerte selbst haben wir hier eben so wenig etwas zu sagen, als vom Wesen seines Vortrags, die beide in unsern Blättern bereits wiederholt besprochen wurden und allgemein bekannt sind. Der 2te Theil begann mit Weber's Ouvert. aus Euryanthe, worauf Cavatine, Duett und Finale aus derselben Oper folgte. Den Bass sang Hr. Weiske mit klangvoller Stimme. — Am 5. Novbr. ward uns das Vergnügen, No. 4 der Symphonieen von Haydn zu hören. Getrost sprechen wir zum Vortheile des Orchesters und der Hörer, deren Geschmack zuversichtlich dadurch nur allseitiger gehoben werden kann, die Hoffnung aus, mehre solcher humoristisch gemüthlichen Tonschöpfungen dieses Urmeisters gehaltreicher Symphonieenform wieder ins Oeffentliche gebracht zu hören. Ganz übersehen wurden sie zum Glück nie. Für zwei jährlich wird sich gewiss Raum finden; wenigstens wünschten wir es unmaassgeblich. Darauf sang der seine hiesigen Gastspiele beendende Tenor und K. K. Oesterr. Kammersänger, Hr. Wild, gleichfalls mit Beifallsbezeigung beim Auftreten empfangen, Mozart's herliche Arie: „Constanze, Dich wieder zu sehen!“ und, nach der Ouvert. zum Wasserträger von Cherubini, Beethoven's Adelaide mit grossem Beifall. Den Beschluss machte das Finale aus Bellini's Capuleti etc.: „Qual tumulto!“, das Hr. Wild in der Partie des Tebaldo zu verschönen die Güte hatte. — Am 12. Novbr. leitete Gluck's Ouvert. zu Iphigenia in Aulis das Concert ein. Dem. Weinhold sang von Paer mit obligater Violine: Sù Griselda, coraggio!“, worauf Hr. Grenser ein schönes Flötenconcert von Tulou vortrefflich vortrug; er ist ein tüchtiger Flötist mit schönem Tone und voller Fertigkeit. Chor und erstes Finale aus Mozart's Titus beschloss den ersten Theil und den zweiten füllte Beethoven's Eroica zum allgemeinen Ergötzen. Das siebente am 26. Novbr. brachte die zweite Symphonie von Ries, worauf Dem. Grabau Mozart's Arie aus Titus mit obligatem Bassethorne trefflich u. beifällig vortrug. Dass ein uns längst befreundeter, allgemein beliebter Künstler, Hr. Kalliwoda, Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg in Donaueschingen, bei seinem Auftritt vor dem Spiele mit lauten Freudenbezeigungen von der ansehnlichen Versammlung empfangen wurde, bewies eine treue Anhänglichkeit an geschätzte Männer, die nicht übergangen werden darf. Sein neues Concertino für die Violine und sein tonvoller und gemüthlicher Vortrag erwarben ihm wiederholten Beifall. Wir hätten ihn an die Stelle unsers entschlafenen Matthäi gern hier behalten: allein aus inniger Anhänglichkeit an das von ihm hochverehrte Fürstenhaus wird er seine überaus angenehme Stellung nicht verlassen. Eben so sprach seine neue Ouverture, noch MS., an. Darauf zeigten sich unsere Bläser in dem Marsch, Adagio und den Variationen aus dem Notturno von L. Spohr grösstentheils beifällig bis auf ein u. das andere Instrument, was bei einem ganzen Chor von Soloblässern nicht ungewöhnlich ist und fast nirgend. Das Fehlende wird mit Kraft u. Fleiss vorwärts streben. Der Schlusschor aus Spohr's Zemire u. Azor ging und wirkte stattlich. — Im achten am 3. Decbr. wurde unsers Musikdir. Hrn. Mendelssohn-Bartholdy's Ouvert. zum Mährchen von der schönen Melusine auf Verlangen wiederholt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Diese Ouverture, obgleich älter als die drei von uns vielfach besprochenen und allgemein verbreiteten, war uns vor Kurzem in einem Extraconcerte zum ersten Male zu Gehör gebracht worden und hatte so gefallen, dass ihre Wiederholung begehrt worden war. Sie wird nächstens in Orchesterstimmen und im Klavierauszuge, wahrscheinlich auch, wie die übrigen, in Partitur bei Breitkopf u. Härtel erscheinen. Wir

versparen daher unsere ausführlichere Darlegung des Wesens derselben, bis zur Zeit, wo wir sie in den Händen haben werden. Dem. Weinhold sang Weber's Scene und Arie: Misera me! gelungen u. anerkannt. Hr. Queiser zeigte sich in einem überaus schwierigen Concertino für die Bassposaune von C. G. Müller, dem Director unserer Euterpe, höchst meisterhaft und erntete den lebhaftesten Applaus. Es wird wohl dieses Stück äusserst selten von irgend einem Andern zu Gehör gebracht werden können. Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven wurde sehr gut gesungen und brachte gewohnte Wirkung hervor. Desgleichen die zweite Symphonie aus Ddur desselben Meisters, die abermals vortrefflich ausgeführt wurde.

Unsere Euterpe unter C. G. Müller's Leitung hat äusserlich und innerlich die glücklichsten Fortschritte gemacht. Sie hält jetzt ihre sehr besuchten Versammlungen im Saale des Hôtel de Pologne Montags Abends. Da aber seit mehren Wochen die Montagsabende in der Regel mit Extraconcerten besetzt waren, musste sie öfter den Tag wechseln, was uns einige Male verhindert hat, ihren schönen Leistungen beizuwohnen. Aber auch die ausserordentliche Menge der Zuhörer hielt uns einige Male vom Eindringen ab. Was wir hörten, wurde sehr gut ausgeführt. Unter Anderm haben wir eine gut und erfahren gearbeitete neue Ouvert. (noch MS.) v. G. Wichtl zu nennen, die uns und Mehren lebhaft zusagte. Auf eine neue Symphonie dieses Mannes warten wir noch. Wir werden dann mehr von ihm berichten. Uebrigens sind Symphonieen von Mozart, Beethoven und Spohr, von dem Letztern „Die Weihe der Töne" ganz gelungen gegeben worden. Die musikalische Einrichtung dieser höchst nützlichen Gesellschaft ist dieselbe geblieben, wie wir sie aus frühern Berichten bereits kennen.

Der Thomaner-Chor machte uns vor Kurzem die Freude, im Saale der Schule vor einer auserlesenen u. zahlreichen Versammlung Händel's Orat. Josua zu Gehör zu bringen. Verdient es schon an u. für sich alles Lob, dass diese jungen Studirenden aus eigenem Antriebe jährl. etwas der Art unternehmen, so muss ihnen die äusserst tüchtige Durchführung der herrlichen Chöre dieser Tondichtung als besondere, ausgezeichnete Ehre angerechnet werden. Nur die öffentl. Quartette sind durch den Tod unsers Matthaei für jetzt zur Ruhe gegangen: Alles Uebrige steht und das Meiste blüht. Nächstens von den Extraconcerten.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Les Plaisirs de l'hiver. Six Valses et III Galops d'une éxécution brillante et facile composés pour le Pianoforte par *Ch. Chaulieu.* Oeuv. 158. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Abermals sehr hübsche, französisch leichte und hebende Tänze, die weniger Fertigkeit, als die in der vorigen Nummer angezeigten, verlangen, also für die allermeisten Spieler geeignet sind und den Tanzlustigen ein gutes Wintervergnügen schaffen werden, wozu sie bestimmt sind.

Quatre Rondeaux pour le Pianof. sur des thêmes favoris de Rossini, Meyerbeer, Bellini etc. composés — par J. B. Duvernoy. Oeuv. 69, Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

No. 1. Le Siège de Corinthe; No. 2. Le Pirate, sehr leicht, für jeden Freund französischer Behandlungsweise zugänglich, für Schüler besonders brauchbar, auch zum Spielen von Noten, was nicht zu spät begonnen werden muss, zweckmässig anzuwenden.

Was heisst klassisch in der Musik?

Von C. B. von Miltitz.

Man hört so oft dies Beiwort in der Musik gebrauchen, auf alte und neue Componisten, auf ernsthafte und komische Compositionen so häufig anwenden, dass man meinen sollte, der Begriff der Klassicität, die Summe der Forderungen, die man an ein Werk und seinen Verf. stellt, um für klassisch zu gelten, sei so tief und klar von Jedermann aufgefasst, so streng bestimmt, dass darüber auch nicht der geringste Zweifel mehr obwalten könne. In der musikalischen Welt und unter den Musikern wenigstens, die sich dieses Worts so häufig bedienen, sollte man voraussetzen dürfen, dass sie genau wüssten, was sie damit meinten. Und doch ergibt sich gerade unter ihnen die al-

lergrösste Verwirrung der Begriffe, die grösste Divergenz der Meinungen, sobald es unter einer Reihe von Kunstwerken eine Wahl zu treffen gilt. Dem Einen ist blos klassisch, was grau vor Alter, der Andere verlangt die strengste Reinheit der Schule und Entfernung aller Auswüchse der Fantasie, der Dritte glaubt nur in den Componisten seiner Zeit Klassicität zu erkennen u. s. w. In der That kann jede Partei Recht haben, wenn sie von ihrem Gesichtspunkte ausgeht; allein ob man ein Recht habe, seinen individuellen Gesichtspunkt als Norm für alle Andersdenkende aufzustellen, das ist sehr zu bezweifeln. Alle Parteien, in so fern sie sich von gesundem Urtheil leiten lassen und auf Gründe etwas geben, würden zu vereinigen sein, wenn es glückte, ein allgemeines Princip aufzufinden, wonach für alle Orte und Zeiten und für die Werke aller Componisten *einer* Gattung bestimmt zu sagen wäre, dies oder jenes Werk sei klassisch. Ob wir aber gleich hier nur von *einer* Gattung von musikalischen Werken sprechen, so muss doch unser Princip, wenn es das rechte ist, auf *alle* Gattungen anzuwenden sein, und wir nennen nur eine, um von allen zu sprechen, oder, wie der Rhetoriker sagt, partem pro toto, den Theil als Repräsentanten des Ganzen. Ohne die etymologische Ableitung des Wortes berühren zu wollen, die unsere Leser wenig interessiren dürfte, bemerken wir nur, dass es seinem Sinne nach musterhaft heisst und in literarischer Hinsicht gewöhnlich von der griechischen und römischen Literatur, im Gegensatz der modernen, gebraucht wird. Indessen haben doch bekanntlich auch die heutigen europäischen Nationen ihre klassische Literatur und man spricht mit dem grössten Rechte, von den klassischen Schriftstellern der Deutschen, Engländer, Franzosen, Italiener u. s. w., wobei man Autoren im Sinne hat, von denen sehr viele, wie Schiller, Göthe, Byron, Walter Scott u. a. m. noch zu unsern Tagen gelebt haben. Demnach bezeichnet der Begriff des Klassischen nicht blos das Vorzügliche *eines Volkes, einer Zeit*, sondern *aller Zeiten, aller Völker*. Was wissenschaftlich und künstlerisch durchbildeten Völkern auf jedem Standpunkte, wo sie eben der Zeit nach standen, für vortrefflich, musterhaft, also klassisch galt, das war es auch. Demnach können Werke, die vor vier Wochen in unserm Jahrhundert vom Dichter entstanden, eben so gut klassisch sein, als solche, die vor vierhundert Jahren geschaffen wurden. Und demnach können jene alten und jene allerneuesten Werke zu gleicher Zeit, d. h. in dem nämlichen Zeitabschnitt, für vortrefflich gehalten werden. Aber keineswegs wird man behaupten dürfen, dass nur Werke, deren Verfasser vor hundert Jahren gestorben sind, allein klassisch genannt werden können. Man beliebe diese Behauptung wohl festzuhalten, denn mit ihr steht und fällt unser ganzes Raisonnement. Wir wiederholen daher: *jede Zeit*, in der ein geistiges Streben unter den europäischen Nationen sichtbar war und Früchte trug, lieferte für ihren Standpunkt klassische Werke. Keine Zeit verdient ausschliesslich das Prädicat *klassisch* für seine Productionen. Nur zwei Fälle können als Ausnahme gelten, die aber den Musiker nicht berühren, nämlich der Zeitraum des Wiederauflebens der Wissenschaften nach der Völkerwanderung, wo keine Cultur mehr vorhanden war, sondern sich erst bilden musste, und dann in neuerer Zeit das Versinken mancher Literaturen, die sich gleichsam überlebt haben, wie die italienische, spanische, portugiesische und slavische, womit jedoch durchaus nicht gesagt ist, dass nicht auch diese sich, durch Umstände begünstigt, erhebend, die Geschichte ihrer Vorzeit benutzend, mit klassischen Werken auftreten könnten.

(Beschluss folgt.)

Empfehlenswerthes Weihnachtsgeschenk.

Weihnachtsnähe, Gedicht von *L. Würkert*, für Declamation, Singstimmen und Pianoforte von *K. E. Hering*. Op. 21. 16 Gr.

ist so eben erschienen, in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben und wegen seiner Leichtigkeit und Anmuth allen Freunden der Musik und Gesangvereinen zu empfehlen.

Für den Werth des auch sehr elegant ausgestatteten Werkes bürgen die Verfasser, von welchen Letzterer durch seinen „Erlöser", „Conradin", „Lieder", „Gesänge" sich ehrenvoll bekannt gemacht hat.

Das *Gedicht* ist besonders für 2 Gr. zu haben.

E. Billig in Mitweide.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ſten December. N°. 51. 1835.

Was heisst klassisch in der Musik?

Von C. B. von Miltitz.

(Beschluss.)

Bei der genauen Betrachtung der klassischen Werke in der Literatur, sowohl der Vorzeit als der Jetztwelt, ergibt sich als Haupteigenschaft derselben ein völliges Ineinanderaufgehen der Schönheit der Erfindung und der Vollkommenheit der Darstellung; *Stoff* und *Form* herrschen keins über das andere, durchdringen sich gleichzeitig und ganz und gar. Bloße Correctheit ohne Genialität der Erfindung und Schönheit der Ausführung würde noch weniger den Namen der Klassicität verdienen, als umgekehrt, aber nur Beides vereinigt kann auf dieses Prädicat Anspruch machen. Und hierin liegt ein Unterschied zwischen den redenden Künsten und der Musik, der eines Theils zum Nachtheil der Letzteren zu sein scheint, andern Theils aber zu einer genauen Würdigung des Klassischen in der Musik die Richtschnur gibt. Das oben gesuchte Princip der Klassicität — auf alle Gattungen künstlerischer Productionen und in allen Stylen anwendbar — heisst also: *Vollkommene Schönheit des Stoffs u. der Darstellung in der innigsten Durchdringung.* Malerei, Bildhauerei und die redenden Künste sind keinem Zeitgeschmacke unterworfen. Was zu Phidias, Raphael's, Horaz und Schiller's Zeit schön hieß, wird noch jetzt dafür gelten. Nicht so in der Musik. Zuerst ist die Musik, im europäischen Sinne genommen, eine weit jüngere Kunst, und, sonderbar genug, alle Werke der frühern Zeit waren nur *grammatisch correct*, keineswegs aber poetisch schön oder gar geschmackvoll. Man hatte so viel mit dem Stoff zu thun, das Ohr selbst war noch so ungebildet, dass man genaue Befolgung der halb mathematisch, halb akustisch bestimmten Fortschreitung für das Höchste hielt, was zu erlangen sei. In spätern Jahrhunderten trat arithmetische Künstlichkeit, die in Künstelei ausartete, an die Stelle, aber von genialer Auffassung und Darstellung einer Empfindung — also von wahrer Kunst — war noch immer keine Rede. Dies ging fort, bis der sogenannte freie Styl und mit ihm die Möglichkeit eintrat, den Textesworten einen eigenthümlichen und andern Ausdruck zu geben, als die harmonisch strenge Behandlung vorschrieb. In Volksliedern mochte früher wohl hin und wieder Wahrheit, Fantasie und Natur aufgetaucht haben, allein diese gehörte eben nur dem Volke, und die trockene Wissenschaft nahm in ihrer Pruderie keine Notiz davon. Was also von 1600 bis etwa 1740 componirt ward, das kann für Kammer und Theater — denn die Kirchenmusik blieb bei ihrer Strenge — mitunter klassisch *für seine* Zeit gewesen sein. Für unsere jetzigen Einsichten kann es nicht mehr dafür gelten, weil unser jetziger geläuterter Geschmack eine geistreichere Auffassung des Textes und eine lebendige Colorirung der Harmonie durch die so sehr vorgeschrittene Instrumentalmusik verlangt. Unser Zeitalter deshalb tadeln und es zu dem Ungeschmack der frühern Periode zurück führen wollen, hiesse von Vestris oder der Taglioni verlangen, sie sollten in Holzschuhen tanzen, weil bei Entstehung des Tanzes man wahrscheinlich keine andern gehabt habe.

Wenn also irgend eine Gesellschaft oder Gesangsakademie z. B. eine Reihe von Jahren hinter einander alljährlich eine grosse klassische Musik, z. B. ein Oratorium oder eine Messe, Cantate, oder wie es Namen haben mag, aufzuführen gedächte, so würde sie ihre Aufgabe sehr unvollkommen lösen, wenn sie, um sogenannte klassische Stücke zu geben, blos Bach'sche, Graun'sche u. Händel'sche Musiken aufführen wollte. Diese Werke sind klassisch, aber nur für ihre Zeit und deren Begriffe. Man soll ihre Trefflichkeit anerkennen und bisweilen eine derselben zu Gehör bringen, allei-

eine Pietät gegen die Vorfahren, die zur blinden Ungerechtigkeit gegen die Nachfolger wird, ist Impietät, Einseitigkeit. Was jene alten Meister auszeichnete, war ihre contrapunktische Kunst. Allein sie haben sie ja auf ihre Nachkommen übertragen; denn dass Homilius, Weinlig, Naumann, Mozart, Haydn, Spohr und so viele Andere auch Fugen zu machen wussten und noch wissen, wird Niemand läugnen, der etwas von der Sache versteht; ein Solcher wird aber auch nicht in Abrede stellen können, dass die Händel'schen, Bach'schen etc. Arien grösstentheils sehr langweilig u. geschmacklos sind. Alles Exorcisiren der Altgläubigen gegen diese Behauptung wird auch nichts helfen, denn die immer deutlicher hervortretende Gleichgültigkeit des Publikums gegen die Werke der frühern Periode spricht laut genug dagegen. Man sieht auch durchaus nicht ein, warum eine Musik voll Fantasie u. Aufschwung in den Chören, voll Kraft u. Kunst in den fugirten Sätzen, dabei voll Ausdruck u. Geschmack in den Arien, also Werke wie die Schöpfung, die vier letzten Dinge, Christus am Oelberge, Davidde penitente und so viele andere neuere, indem sie die Forderungen der Kunst und des Zeitgeschmacks auf eine würdige Art erfüllen, nicht denen vorzuziehen sein sollten, die durch ihre Entstehung vor siebzig, achtzig u. hundert Jahren diese Vereinigung der Vorzüge für die Jetztwelt nicht haben können. Wenn also die obenerwähnte Gesellschaft in einem Jahre ein Oratorium von Händel oder eine Missa von Bach zu Gehör gebracht hat, so wird sie nicht nur billiger, sondern auch sehr kluger Weise im nächsten Jahre ein ähnliches Werk eines neuern, vielleicht gar eines lebenden Componisten zur Aufführung bringen. Ist der Componist selbst da, um sein Werk zu dirigiren, wohl, so wird das Ganze um so lebendiger und kräftiger von Statten gehn. Die traurige Erfahrung, dass so unwürdige Leidenschaften, wie Eifersucht u. Künstlerneid, ein gutes Werk verdrängen oder blos Werke verstorbener Comp. empfehlen, um keinen Lebenden aufkommen zu lassen, sollte bei einem Comitée oder einem sachverständigen Chef, der den Ausspruch thut, nicht so befürchten sein. Jedenfalls wären sie mit Verachtung zu betrachten u. mit rücksichtsloser Strenge zu unterdrücken, weil sie es sind, die dem wahren Fortschreiten der Kunst und selbst der Erhaltung der Liebe dafür im grossen Publikum den allermeisten Eintrag thun.

Nachrichten.

Berlin, den 8. Decbr. 1835. Zuvörderst von den Concerten im October u. November. Die Reihe derselben eröffnete der kunstfertige Flötist W. Gabrielski. Ihm folgten zunächst die Kammermusiker H. Ries, Maurer, Böhmer, Just und Taubert mit einem im neuen Saale des Englischen Hauses gemeinschaftlich veranstalteten Concert, welches sich durch eine nach L. Spohr's Doppelquartett in D moll, für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell mit Orchesterbegleitung eingerichtete, sehr genau im Zusammenspiel ausgeführte Concertante und Variationen für dieselben Instrumente von B. Gross eigens für die Spieler componirt, vortheilhaft auszeichnete. Hr. W. Taubert machte uns öffentlich zum ersten Male mit Chopin's Concert-Composition für das Pianoforte bekannt. Bei der grossen Fertigkeit, mit welcher die freilich oft sehr gesuchten Passagen ausgeführt wurden, fand man in Chopin's Composition zwar viel Eigenthümliches und Geistreiches, doch auch vorherrschende Bizarrerie. Vielleicht mögen indess durch den eignen Vortrag des Componisten manche Intentionen noch klarer hervortreten. Die Herren Gebr. Ganz gaben das erste, sehr zahlreich besuchte Concert im Saale des K. Schauspielhauses, ausser dem Glanz ihrer eignen Virtuosität durch die Talente der Sängerin Mad. Masi u. der Klavierspielerin Mad. Tallot aus Paris unterstützt. Die Erstere hatte schon früher in einzelnen Opern-Scenen und dem Intermezzo: „Der Kapellmeister und die Prima Donna" (in italienischer Sprache compilirt) eine angenehme, wenn gleich dünne, sehr bewegliche und in der Fertigkeit geübte Sopranstimme, Geschmack und eine ansiehende Persönlichkeit gezeigt. In obigem Concert sang Mad. Masi eine Arie von Herold, mit obligater Violinbegleitung, die bekannten Variationen von Pixis auf das Lied: „Steh' nur auf, lieber Schweizer-Bub" in deutscher Sprache, und zwei französische Romanzen mit vielem Beifall. Die Klavierspielerin sprach weniger an, da solche nicht die vortheilhafteste Composition von Kalkbrenner gewählt hatte und mehr mechanische Fertigkeit, z. B. in Octavenläufen, als Geist im Vortrage zeigte. Dieser belebte dagegen das treffliche Violoncellspiel des Hrn. KM. Moritz Ganz, welcher ein Concert und eine Phantasie von seiner eignen Composition meisterhaft ausführte. Auch Hr. KM. Leopold

Ganz hat sein Violinspiel fleissig ausgebildet und fand ehrende Anerkennung. Mehr den Charakter der leichtern Unterhaltung hatte das Concert des Hrn. Girschner, welcher viele Hindernisse zu besiegen hatte und mehre eigne Compositionen hören liess, als 2 Ouverturen von glänzender Wirkung, die zweite etwas lärmend, ferner Lieder u. Arien aus einer komischen Oper u. s. w. Die junge Tochter des Concertgebers liess sich mit einem für jugendliche Kräfte viel zu schweren Pianofortecoucertsatz v. Chopin und mit einem Rondo von Kalkbrenner (weit angemessener) hören und zeigte verhältnissmässige Fertigkeit. Eine angehende Sängerin, Dem. Hagedorn, welche sich für die Oper auszubilden beabsichtigt, sang die grosse Arie des Sextus in Mozart's Titus mit obligater Clarinette ganz vorzüglich, sowohl im Klange der vollen, sonoren Stimme, als im Vortrage. Dies Talent berechtigt bei gutem Unterricht und zweckgemässer Ausbildung zu schönen Hoffnungen. Bis jetzt hat die Methode des Gesanglehrers, Hrn. Stümers, die erfreulichsten Fortschritte bewirkt. Ein Baritonist. Hr. Parrod, welcher ein Lied und eine Arie sang, besitzt eine starke Stimme und Geläufigkeit. Den Vortrag und sichere Intonation wird Geschmack und Uebung noch mehr ausbilden. Ausser den erwähnten Concerten fanden Montags abwechselnd die Quartett-Unterhaltungen der Herren Kammermusiker H. Ries nebst Theilnehmern, wie der Herren Zimmermann, Rouneburger, W. Richter und Julius Griebel, bei gleich lebhafter Theilnahme an beiden Versammlungen Statt. Seltener werden in beiden Soiréen die ältern Quartette der drei klassischen Meister J. Haydn, Mozart und Beethoven, als neuere Compositionen von Onslow, Spohr, Felix Mendelssohn-Bartholdy u. einiger jüngern Tonsetzer ausgeführt. Hr. Taubert hat uns ein interessantes, schweres Pianoforte-Trio von Chopin in G moll und die grosse Sonate von Beethoven in F moll, Op. 57, sehr energisch, fertig und mit schönem Vortrage ausgeführt hören lassen. Ein Quintett von Onslow in C dur sprach mehr an, als eines seiner neuesten Quartette in E moll. Das Violin-Quartett von F. Mendelssohn-Bartholdy in Es dur wurde in den Ries'schen Soiréen auf Verlangen zweimal sehr gut ausgeführt. Besonders gefällt darin der originelle Mittelsatz in G moll. Das Pianoforte-Quartett desselben Tonsetzers in H moll wurde von einem angehenden Tonkünstler, Hrn. Constantin Decker, sehr kräftig, wenn gleich noch nicht ganz vollkommen nüancirt, vorgetragen. Von der eignen Composition des genannten Klavierspielers wurde eine Ballade und ein Quartett mit Beifall executirt. Auch von dem Musikdirector J. Ritz in Düsseldorf hörten wir ein sehr an Beethoven's neueste Quartettenform sich anschliessendes Violin Quartett, welches von nicht gewöhnlichem Talent zeugte. Wie kommt es jedoch, dass fast alle jüngere Componisten der neuesten romantischen Schule so gern die Moll-Tonarten und schwermüthig ernsten Charakter vorherrschen lassen? Soll denn die Musik gar nicht mehr heitere, sanfte Empfindungen erwecken, anstatt das Gemüth leidenschaftlich aufzuregen und den Sinn zu verdüstern? — Da lobe ich mir Haydn's Humor und seine kindliche Unschuld, Mozart's Anmuth und Grazie, wie Beethoven's reiche Phantasie in seinen Compositionen der ältern u. mittlern Periode! — Zu bedauern ist es, dass der Hr. MD. C. Moeser durch Gichtschmerz im linken Arm bis jetzt verhindert ist, uns die ältern Mozart'schen und Beethoven'schen Quartette hören zu lassen. Genügenden Ersatz dafür gewähren freilich in seinen Mittwochs-Soiréen die trefflichen Symphonieen der drei klassischen Meister, welchen sich würdig die Ouverturen zum „Sommernachtstraum" von Felix Mendelssohn-B. und zur Oper Elisa von Cherubini angeschlossen haben. Eine neue Ouverture von W. Taubert hat keinen günstigen Eindruck hervorgebracht. Ungemein gelungen war die Ausführung von Beethoven's Sinfonia eroica. Die Sing-Akademie hatte zu ihrem ersten Abonnement-Concert das hier wenig bekannte Oratorium Athalia von Händel (1733), wegen der geringern Anzahl von Chören und vielen Solostimmen, wie es dem Ref. dünkt, unmittelbar nach der Aufführung der Musik zu Faust, nicht ganz vortheilhaft, gewählt. Die kurz vorher eintretende Unpässlichkeit der Solosängerinnen und des Tenoristen, welche ein schnelles Umstudiren der Partieen der Athalia, des Joas und Mathan nothwendig machte, vermehrte die Bemühungen der Vorbereitung dieses, dennoch gelungen ausgeführten, in der Charakteristik, des Ausdrucks und grossartiger Haltung der Chöre Händel's würdigen Oratoriums. In den Arien herrscht freilich die Einförmigkeit des Zeitgeschmacks vor, und die langsamern Coloraturen sind für die Sänger der jetzigen Zeit schwerer auszuführen. Josabeth wurde von der vorerwähnten jungen Sängerin, Dem. Ha-

Gegend an der Newa verherrlicht. Dämmerung und Mitternacht scheint den Menschen Ruhe zu gebieten, die dort — am Quai — und im Wasser scherzen und lachen. Aber wer könnte diesem Gebot in jenen gottlichen Nächten gehorchen? Das prachtvolle Gestirn, die Sonne betrügt ja in jenen Monaten die Menschen durch ihre beynah immer dauernde Gegenwart über dem Horizont, um Schlaf und Ruhe; sie schaft noch dazu jene Gegend an der Newa für sie in ein Tempe um; haucht ihnen Munterkeit und Frohsinn ein und weiss mit ihrem ätherischen Lichte ihnen etwas — ich weiss aber den Namen nicht dazu — in die Nerven zu spielen. Nun denken Sie sich, lieber Freund! bey einer solchen Nacht, in einer Gesellschaft liebenswürdiger munterer Damen und Freunde, in einer zwölfrudrigen Chalouppe auf der Newa; um sie her eine Menge anderer Chalouppen — und alle mit singenden Matrosen, die mit ihren Rudern den Takt zu ihren Gesängen plätschern; Lachen und Frohseyn der Lustfahrenden und der Zuschauer vom Quai herab; kleine und grosse Boote mit lustigen Menschen angefüllt; das Rufen der Barkenfahrer von ihren Barken; der ausländischen Matrosen auf ihren Schiffen, bey ihren Arbeiten — Oder denken Sie sich nun jene schöne Nachtzeit unter der Menge Menschen von allerley Ständen, welche an dem prachtigen Quai der Newa von der Gegend des kaiserlichen Palastes hinauf gegen den Sommergarten und weiter hin, zu Fuss, im Kabriolets und Wagen, dem Tag entgegen gehen und fahren; denken Sie sich dort noch dazu die schöne Welt — vorzüglich in dem schönsten schönen Geschlechte, lilienweis daher wallen und — hören Sie nun hinab in die Newa auf die verschiedenen singenden Chöre der Matrosen — einige Ihnen nahe — einige Ihnen ferne — und sie würden nebst vielen andern hier empfundenen Wahrheiten auch diese gestehen müssen, dass der russische Volksgesang dieser Art, besonders aus der Ferne, eine Würkung auf den Hörer hervorbringt, welche alle Vorstellung von Annehmlichkeit weit übertrift. Ueberhaupt, Freund! wenn es sich, nach Brydone, der Mühe verlohnen soll, den Aufgang der Sonne auf dem einsamen, kahlen, murrenden, und Feuer, Asche und Rauch auswerfenden Aetna zu sehen, so verlohnt es sich gewiss zweymal der Mühe, den Niedergang der Sonne an diesem Ufer der Newa — oder auf ihrem Rücken, beym Gesang der Matrosen und in der Gesellschaft von Grazien zu bewundern. Ein Muselmann würde hier ausrufen: beym Allah! hier ist der Vorhof zu Mahomeds Paradies!

(Die Fortsetzung wünschen wir im folgenden Vierteljahre geben zu können.)

Pressburg. Man macht gern Züge aus dem Leben interessanter Künstler und Virtuosen bekannt, und es ist das recht gut, schon darum, weil der Künstler und Virtuos Ruf braucht. Aber diese öffentliche Bekanntmachung kann zugleich ein Lohn seyn für gewisse Verdienste, die sich anders nicht belohnen lassen. Ein solches Verdienst hat unser Hr. Prof. Klein, Lehrer an der königl. Musikschule. Wie schwer und wichtig es sey, Kinder in den Elementen der Tonkunst recht zu unterrichten, jedes Kind dabey nach seiner Eigenthümlichkeit zu behandeln, so viel Geist, Munterkeit und Eifer zu behalten, um die Schüler unvermerkt höher zu führen, und sie so zu behandeln, dass bey den Grundlagen, wo ohne bleibenden Schaden der Schüler durchaus nicht übereilt werden darf und sie etwas langsame Fortschritte, der Natur der Sache nach, machen müssen — ihre Lust nicht erkalte, sondern höher gespannet werde —: wie schwer und wie entscheidend das sey, weiss jeder, der hier selbst Erfahrungen gemacht hat. Gerade dieses Schwierigen wegen übereilen bey weitem die meisten Musiklehrer (ich spreche von Ungarn) diesen frühen Unterricht, und ziehen darum Schüler, die frühzeitig ihre Familien zwar erfreuen, aber dann für immer Stümper bleiben, und in den Geist und das innere Wesen der

gedorn, rein und gut vorgetragen. Die schöne Altpartie des Joad wurde von Dem. Lehmann ganz vorzüglich gesungen, da solche ganz im Bereich ihrer Stimme liegt. Athalia und Joas hatten zwei Dilettantinnen in kurzer Zeit übernommen und leisteten dafür Alles, was billig nur zu erwarten war. Den Abner sang Hr. Zschiesche mit gewohnter Sicherheit und Gewandtheit, eben so geläufig in den Arien, als ausdrucksvoll in den Recitativen. Die Chöre leisteten, wie jederzeit, Vorzügliches. Am meisten ergriff der erhabene Ausdruck und die würdige Haltung der jede der 3 Abtheilungen beschliessenden Chöre. — Zum zweiten Abonn.-Concert wird Neukomm's „Gesetz des alten Bundes" wiederholt werden, worauf B. Klein's David und Händel's „Israel in Egypten" folgen soll.

Wir gehen nun zur Oper über. Neues hat die Königl. Bühne auch in den letztverflossenen zwei Monaten nicht aufgestellt. Mad. Masi trat in einzelnen italienischen Scenen des Barbiere di Siviglia, namentlich in der ersten Arie der Rosine: „Una voce poco fa", in dem Duett mit Figaro (Hr. Devrient) und einem Duett aus Armida von Rossini mit Hrn. Mantius im Costüme auf, und sang zuletzt die bekannten Variationen auf: „La biondina in gondoletta" mit vieler Geläufigkeit und Beifall. Demnächst folgte eine Vorstellung des bereits erwähnten Kapellmeister-Intermezzo's in italienischer, spätethin eine, durch den Gesang des Hrn. Nourrit aus dem Haag, ziemlich verunglückte Vorstellung von Auber's „Concert à la Cour" in französischer Sprache. Die beliebten Tänzerinnen, Dem. Fanny und Therese Elsler (von der grossen Oper zu Paris) sind auf mehre Monate wieder hier anwesend und traten, bei stets gefülltem Hause, mehrmals wöchentlich in den bekannten Balletten Blaubart, Die Fee und der Ritter, Aline u. s. w., Dem. Fanny Elsler auch als Fenela in der „Stummen von Portici" zum Entzücken der zahlreichen Tanzverehrer (vorzüglich der höchsten und höhern Stände) auf. Hr. Eichberger, dessen schöne Bruststimme auch hier verdiente Anerkennung findet, trat bei fortwährender Unpäßlichkeit unsers geschätzten Bader als Robert der Teufel, Masaniello in der „Stummen" etc., Otello, Licinius in der „Vestalin", Graf Armand im „Wasserträger" und Fra Diavolo, besonders als Masaniello und Licinius, mit verdientem Beifall auf. Man wünscht diesem, von der Natur so vortheilhaft ausgestatteten Tenoristen nur etwas mehr Feuer der Empfindung und kunstgebildete Gesangmethode, auch lebendigeres Spiel. Es lässt sich sicher erwarten, dass Hr. E., sich hierin zu vervollkommnen, hier die gute Gelegenheit nicht unbenutzt lassen wird. Hr. Hauser von Ihrer Bühne hat hier schon vor mehren Jahren beifällige Aufnahme gefunden. Jetzt erkannte man den gebildeten Sänger nach Verdienst an, fand indess einige Abnahme des Klanges seiner Stimme und etwas auffallend breiten Dialect zu bemerken. Dem übrigens routinirten Spiele wünschte man in den Bewegungen mehr Adel und Anmuth. Als Bertram in der Oper „Robert der Teufel" u. Figaro in der Mozart'schen Oper sprach der achtbare Künstler nur theilweise, mehr als Cinna in der „Vestalin" und Michely im „Wasserträger" an. Vorzüglich sagt die letztere Rolle mit dem treuherzig derben Naturell des gutmüthigen Savoyarden, der Individualität des Hrn. H. zu. Hr. Wiegand aus Frankfurt a. M. sang den Tristan in Spohr's Jessonda und den Grafen Almaviva in Mozart's Figaro mit mässiger Theilnahme. Die Baritonstimme dieses, durch vortheilhafte Persönlichkeit begünstigten Sängers gibt wenig aus und scheint nur geringe Ausbildung erhalten zu haben, so viel sich aus diesen beiden Debüts beurtheilen lässt. Dem. Beutler, Tochter des hiesigen Gesanglehrers bei der K. Oper u. bisher Mitglied des Düsseldorfer Theaters, beging den Missgriff, als Donna Anna in Don Juan, einer der schwersten dramatischen Gesangrollen, aufzutreten. Bei musikalischem Talent und guter Sopranstimme würde die junge Sängerin, etwa als Zerline oder in einer andern leichten, ihrem Talent und ihrer Jugend entsprechenden Rolle, gewiss Aufmunterung gefunden haben, welche nun aber mehrmals in Missbilligung überging. Möge sich Dem. B. hierdurch nicht abschrecken lassen, auf dem richtigen Wege der Kunstbildung allmälig vorzuschreiten, vor Allem aber die natürliche Grenze nicht überschreiten, welche jedem Künstler bezeichnet ist! Dem. Grünbaum trat in der erwähnten Vorstellung des Don Juan nach ihrer Urlaubsreise zum ersten Male als Zerline, mit Theilnahme empfangen, wieder auf, scheint indess seit ihrer Rückkehr nicht ganz wohl und klar bei Stimme zu sein, was um so mehr zu beklagen, als auch Dem. Lenz, welche zuletzt die Gräfin in Mozart's Figaro, bis auf eine verfehlte Cadenz in der zweiten Arie, recht gut sang, auch bereits längere Zeit an Unpäßlichkeit leidet. In Spontini's „Vestalin" sang, nach langer Entfernung von der

Bühne, Dem. Stephan die Julia weit gelungener als früher, rein und stark, nur im zweiten Acte durch die übermässige Anstrengung etwas ermattet. Eine Burleske von dem im vorigen Monate schnell verst. Lustspieldichter, Vaudeville-Uebersetzer und Komiker Louis Angely, welcher besonders bemüht war, die französischen Fabricate schnell auf die deutsche Bühne zu verpflanzen, missfiel ihrer Trivialität wegen. Sie hiess: Prinz Tutatu, nach Sauvage. In Ermangelung der Opern hat das Königl. Theater in den lebenden Bildern eine ergiebige Quelle zu guten Einnahmen gefunden. Ob die bildende Kunst dabei gewinnt, dass lebende Personen sich dazu hergeben, Gemälde plastisch darzustellen, davon kann nicht die Rede sein. Kurz, es ist etwas Neues und gehört zum guten Ton, diese Tableaux vivants zu sehen, und sollte man sich dabei auch mehr langweilen, als unterhalten. Musik wird auch dazu gemacht, z. B. Ouverturen, sogar die von Gluck's Iphigenia in Aulis und Armide; warum nicht? stellt man doch die Pastoral-Symphonie von Beethoven mit Göthe's Iphigenia in Tauris und die erhabene C moll-Symphonie mit einer Posse zusammen, um ein Reizmittel mehr zu gewinnen! — Auch gesungen werden Lieder u. Romanzen hinter der Scene während der bildlichen Darstellungen. Die Tonkunst wird hierbei als Dienerin der bildenden Kunst angesehen! — Noch ist eine junge, 15jährige Violinspielerin zu erwähnen, Dem. Therese Ottavo aus Neapel, angeblich Schülerin von Paganini, welche sich im K. Opernhause mit Variationen von Beriot, Paganini und Mayseder, wie in einem eignen Concert mit dem 9jährigen August Moesur mit vielem Beifall hören liess. Das junge Mädchen entwickelte in ihrem Violinspiel bedeutendes Talent, Reinheit der Intonation, vorzüglichen Bogenstrich, Präcision u. verhältnissmässige Fertigkeit, guten Vortrag und Anstand in der persönlichen Erscheinung, was bei diesem unweiblichen Instrumente nicht ganz als Nebensache erscheint.

(Beschluss folgt.)

Italien. Frühlingsopern u. s. w.

(Beschluss.)

Mailand (Teatro Carcano). Hier ging es weit besser, als in der Canobbiana. Prime Donne waren die Spech und die Raineri, Tenoristen Paganini und Pompejano, Buffi Rovere und Vasoli, nebst dem Bassisten Ambrosini. Die Spech ist eine ganze Sängerin und ziemlich gute Actrice, hat aber nicht die schönste Stimme und schreit obendrein; sie gefällt mehr als die Schoberlechner. Die hübsche Raineri, mit einer sympathischen Mezzosopranstimme, hat eine angenehme Gesangsmethode und Action. Paganini ist ein neues Meteor am musikalischen Horizonte, dem nichts als ein eiserner Wille fehlt, um der grösste aller lebenden Tenore zu werden. Anfangs zur Malerkunst bestimmt, folgte er alsobald der Stimme der Natur, die ihm ausserordentliche Anlagen zum Gesangskünstler verlieh. Schon seine Figur empfiehlt ihn fürs Theater: er ist jung, schön und wohlgestaltet; nun seine ziemlich starke und umfangreiche, frische, hellklingende, reine, angenehme und biegsame Stimme, mit einem schulgerechten Vortrage. Dem Ganzen fehlt aber so zu sagen Promotheus Feuer, damit der Sänger wie der Spieler desselben Namens einig auf Erden da stehe. Rovere und Vasoli sind zwei bekannte und erfahrene Buffi; Letzterer wird alt. Hr. Ambrosini gehört freilich nicht zu den besten Bassisten. Die Stagione wurde mit Ricci's Nuovo Figaro eröffnet, worin die Raineri, Paganini, Rovere und Vasoli sangen; das Ganze ging gut und gefiel. Hierauf gab man Hrn. Coppola's Nina pazza per amore, die er vorigen Karneval fürs Teatro Valle zu Rom componirt hatte, und worüber im vorigen Berichte in diesen Blättern von jener Hauptstadt aus kürzlich berichtet wurde. Hier in Mailand machte sie ebenfalls Glück; Sänger (die Spech in der Titelrolle) und der angehende Maestro wurden öfters auf die Scene gerufen. Die Oper wurde auch oft gegeben und ziemlich besucht: daher muss doch ihre Musik viel Neues, Eigenes und Vortreffliches haben, was denn auch hiesige Journalisten zu sagen nicht ermangelten und Hrn. Coppola eben so sehr lobten, als sie den Hrn. Somma tadelten (s. oben). *Ref.* stimmt dem Correspondenten aus Rom bei, dass ausser einigen nicht übeln Dingerchen, fand er in der Nina weder Neues noch Eigenes und Vortreffliches; das Ganze lässt sich mitunter anhören und das ist Alles. Der leidigen Theaterconvenienzen wegen sagte sich die Raineri von ihrem Contracte los, weil sie die Spech als Prima Donna absolute nicht über sich haben wollte; so wurde denn die Nina fast immer, zuletzt bei leerem Hause, gegeben. Nun wählte man die Capuleti e Montecchi, worin die Spech den Romeo und die Enrichetta Grisi mit einer hübschen Stimme die Giulietta machte; da aber der Romeo seine Rolle nicht gut gab und mit Schnurr- u. Bockbart Fiasco machte, verschwand Bellini's Oper schnell aus der Scene.

(Teatro Filodrammatico.) Im Frühjahre wurde auf dieser Bühne Rossini's Cenerentola von Dilettanten recht brav gegeben. Die Altistin Cortesa Viale in der Titelrolle und Hr. Antonio Sanguirico als D. Magnifico waren ausgezeichnet zu nennen; Schade, dass Hr. Cajo Ekerlin nicht bei Stimme war. Die Viale ist eine Schülerin des hiesigen Singlehrers Francesco Boyle, welcher eine besondere Erwähnung in der mus. Zeit. verdient. Vor mehren Jahren componirte er eine Operette fürs hiesige Theater Re, darauf wurde der arme Mann in einer Krankheit so übel behandelt, dass er gänzlich das Gesicht verlor. Seit diesem Unglücke beschäftigt er sich mit Gesangsunterricht, ist stets heiter, und findet in seiner Gattin eine treue Pflegerin und Begleiterin. Vielleicht ist Hr. Boyle der einzige blinde — gute — Singmeister auf unserm Planeten.

Musikalische Akademieen gab es in dieser Stagione zwei, worin die erste sich eines starken Beifalls erfreute und die andere einen Fiasco no nach Hause trug. In der Canobbiana der bekannte Klavierspieler Schoberlechner, Gemahl der oberw-

wähnten Prima Donna, geb. Dall' Oca. Im Theater Carcano die Spanierin Giuseppina Lozano, Schülerin des berühmten Garcia, mit einer schönen Stimme. Ein Hr. Giacinto Morras aus Neapel und Maestro di Il' Accademia filarmonica daselbst, mit einem erbärmlichen Gesange. Sodann die Amerikanerin Virginia Pardi, professora di pa, accademica filarmonica di Roma.

Leipzig. (Beschluss.) Fräul. Francilla Pixis, Adoptivtochter des als Componisten längst rühmlich bekannten Hrn. J. P. Pixis, geb. Göringer aus Lichtenthal in der Nähe von Baden-Baden, erfreute uns mit ihrem ersten Concerte im Saale des Gewandhauses am 16. Novbr. Darin liess uns Hr. P. eine Ouvert. von unserm F. Mendelssohn-Bartholdy u. eine eigene hören, spielte dann sein allbekanntes bei Haslinger in Wien gedrucktes Concert im jetzt gewöhnlich schnellen Tempo mit vervielfachten Verzierungen beifällig, desgleichen seine gleichfalls bekannte Fantasie militaire. Das Fräulein ergötzte die Versammlung, der sie sich in vier verschiedenen Nummern zeigte, so, dass sie meist Furore machte. Ihre Stimme, mit der Natur des Alten und im Umfange an den hohen Sopran grenzend, ist jugendlich schön und an Fertigkeit hat sie gewonnen. Vor Allem ist ihre Sicherheit bedeutend, so wie das Feuer des Vortrags ausgezeichnet, mehr französisch theatralisch, als teutsch. Der sehr reine, zu rechter Zeit leidenschaftlich starke, aber auch im Piano gleich ansprechende Gesang wird von einem lebhaften Geberdenspiel, ja von einer dem Bühnenhaften sehr nahe stehenden Mimik so eindringlich gemacht, dass sie überall eine willkommene Erscheinung sein wird. Sehr schön sang sie die Scene u. Arie aus der Oper: La Donna del Lago. Dagegen fanden Mehre mit uns die folgende italienische Romanze von Dessauer sowol im Tone als im Geberdenspiele etwas zu stark aufgetragen. Desto gelungener u. allgemein siegreich trug sie das Folgende vor: Cavatine von Donizetti und Le Retour des promis, Boléros von Dessauer in französ. Sprache, die sie vortrefflich ausspricht, und ein Baden'sches Lied: „Jetzt geh' i' an's Brünnele", mit Veränderungen v. J. P. Pixis. Im Theater sang sie 2mal. Ihre Hauptvorstellung war Romeo von Bellini. Wir konnten kein Billet für einen anständigen Sitz erhalten, so besetzt war das Haus; können also auch nichts darüber berichten, als dass die Aussagen Anderer verschieden sind. Ihr glänzendstes Concert gab sie am 7. Dec. bei sehr gefülltem Hause im Gewandhaussaale. Hier wurde sie von dem höchst ausgezeichneten Meister der Guitarre, dem Hrn. Musikdir. Stoll, aus Wien, wenn wir nicht irren, stattlich unterstützt. Obwohl an einem für ihn verhängnissvollen Tage, an dem sein Schwiegervater, der mit ihm und seiner Gemahlin die Reise gemacht hatte, unerwartet aus diesem Leben gegangen war, trug der Mann dennoch, um das Concert nicht zu stören, den ersten Satz aus einem Concerte von Giuliani und Variationen über Wiener Ländler mit einer eingelegten Fantasie über Themen aus Robert dem Teufel, mit Begleitung des Quartetts von seiner eigenen Composition vor, Alles mit einer Fertigkeit und Nettigkeit, mit so viel Ausdruck, als man es auf diesem Instrumente nur äusserst selten hören kann, so dass ihn Jeder, der das Instrument kennt, zuverlässig unter die ersten Meister zählen wird. Dabei schnitt uns das still Melancholische seines Blickes in die Seele. Hr. Stoll hatte uns seine Meisterschaft schon früher in einem unserer Abonnement-Concerte bewundern lassen. — Mozart's Ouvert. aus Clemenza di Tito u. Boieldieu's aus Johann von Paris wurden trefflich ausgeführt. Fräulein Pixis sang die Cavatine aus Bellini's Nachtwandlerin u. die grosse Schlussscene aus derselben Oper, dann ein Abendgebet der Jungfrau, comp. von C. Banck, zum ersten Male, u. endlich die beliebte französische Romanze „Rataplan" u. das englische Matrosenlied von Mad. Malibran-Garcia, worin sie stürmischen Beifall erntete. Des folgenden Tages schied sie von uns und liess uns in der Ueberzeugung, dass ihr, wohin sie komme, die freudige Gunst des Publikums sicher zu Theil werde.

Am 9. Novbr. gab Fräul. Clara Wieck ein Extraconcert, worin eine Ouvert. von Beethoven und 2 Gesänge von Hrn. G. Nauenburg aus Halle, der Erste aus Wilh. Tell von Rossini und der Andere aus Figaro von Mozart vorkamen. Das Fräulein trug ein Concert eigener Composition und das Capriccio brillant von F. Mendelssohn-Bartholdy vor; im zweiten Theile wurde das Concert aus D-moll für 3 Klaviere von J. Seb. Bach zu Gehör gebracht, vorgetragen von dem Hrn. Musikdir. F. Mendelssohn-B., dem Hrn. Rakemann u. der Concertgeberin, mit Quartettbegleitung; darauf grosse Variationen über das Griechenchor aus der Belagerung von Corinth, comp. von H. Herz, welches Bravourstück nach der Aussage mehrer Kenner in Fertigkeit u. Präcision unter den Solosätzen haupt-

sächlich sich auszeichnete. Wir selbst waren abgehalten, das Concert zu besuchen. Das Concert von Bach hatte, wie natürlich, vollen Antheil erhalten.

Im Concerte zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker am 23. Nov. wurde Kalliwoda's vierte Symphonie mit grossem Beifall sehr gelungen vorgetragen. Frau Henr. Grabau erfreute uns darauf mit der schönen Composition von A. Romberg über Schiller's Sehnsucht und erntete gewohnten Beifall. Dann trug Frl. Charlotte Fink, von ihrer Mutter gebildet, Field's Concert in As dur mit so grosser Theilnahme der zahlreichen Versammlung vor, dass mir, der ich der jungen, zum ersten Male öffentlich auftretenden Klavierspielerin zu nahe stehe, um etwas über ihren Vortrag des gediegenen, allgemein ansprechenden Werkes sagen zu können, nichts mehr am Herzen liegt, als im Namen der Meinigen den innigsten Dank für die überaus lebhafte Aufnahme ihrer Leistung einem verehrten Publikum öffentlich auszusprechen. Die Ouvert. zum Mährchen von der schönen Melusine, comp. von F. Mendelssohn-B., wurde so aufgenommen, dass sie *bald darauf*, wie bereits gemeldet, wiederholt verlangt wurde. Der Kapellm. Hr. Kalliwoda spielte dann von ihm selbst componirte Variationen für die Violine zum Vergnügen der Anwesenden und zu seiner Ehre, worauf der Marsch mit Chor: „Schmücket die Hallen" von Beethoven den genussreichen Abend beschloss.

Kurze Anzeigen.

Six Polonaises pour le Pianof. composées — par Oscar Colberg. Oeuv. 1. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 16 Gr.

Sehr hübsche Polonaisen, für fertige Tanzspieler sehr angenehm, und haben weit mehr eigene Erfindung, als viele solche Sammlungen. Liebhaber werden sich hoffentlich sehr befriedigt fühlen.

Troisième Sinfonie par G. Onslow arrangée pour le Pianof. à 4 m. par F. Mockwitz. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Diese bereits angezeigte, dem Wesen nach unsern Lesern bekannte Symphonie eignet sich zu einer musikalisch geistreichen häuslichen Unterhaltung am Pianof. mehr, als manche andere, für Orchestervortrag ausgezeichnete, so dass wir sie den Freunden eines 4händigen Spieles ganz besonders empfehlen. Solchen Musikfreunden brauchen wir kaum hinzuzusetzen, dass Hr. M. gut arrangirt. Sie wissen es aus Erfahrung. Dieselbe Symphonie ist von demselben Arrangeur in derselben Verlagshdl. auch zhändig erschienen und wird nicht weniger Antheil finden. Der Preis ist 1½ Thlr.

Gesang-Schule von Alexis von Garaudé. Einzig rechtmässige Ausgabe für alle ausser-französ. Staaten. 1. Th. 7te u. 8te Heft. Darmstadt, bei W. E. Aliny.

2r Theil, 12 u. 13 Heft. Ebendaselbst.

Ueber Wesen und Einrichtung dieser Gesangschule ist früher gesprochen. Sie verfolgt ihren Plan zweckmässig in schon dargestellter Weise. Das 7te Heft bringt: 6. Cap. Von der musikal. Phrase. Sie werden durch Athemholen interpunctirt. 7. Cap. Von der Aussprache, der Betonung u. dem Wortgewicht. 8. Cap. Vom Charakter der verschiedenen Gesangstücke. 9. Cap. Vom Styl, Geschmack u. Ausdruck. — Alles grösstentheils Text, der gute Bemerkungen zu Bekanntem gibt. Cap. 10. Von der Mutation der Stimme und ihrer Erhaltung, worin viel Erfahrung gezeigt wird. Der Titel mit einem Kupfer u. einem Inhalts-Register ist beigegeben.

Der zweite Theil liefert 98 neue Vocalisen oder Gesangstücke ohne Worte, mit Begleit. des Pfte, und Vorerklärung. Die Uebungen gehen bis mit No. 8, für solche, die den ersten Theil studirt haben. Sie sind gut.

12 *Aufzüge für 4 Trompeten u. Pauken von J. B. Gordigiani.* Prag, bei Marco Berra. Pr. 1 Fl. C. M.

Es ist hier für diesen Zweck gut gesorgt. Je weniger dergleichen gedruckt wird, desto mehr werden Trompeterchöre das Heftchen beachten.

1. *Concertino pour le Cor avec accomp. de l'Orchestre composé — p. Edouard Ulrich.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.
2. *Dasselbe mit Begl. des Pianof.* Pr. 16 Gr.

Das Concertino ist nicht zu lang, dem Instrumente angemessen, nicht mit solchen Schwierigkeiten überladen, die in der Regel Alles verderben, dabei für Jedermann verständlich und so den meisten Hornisten für öffentlichen Vortrag u. zum Studium mit Begl. des Pianof. zu empfehlen. Der Componist, Mitglied der Grossherz. Kapelle in Weimar, hat sich bereits durch gute Harmonie-Musik bekannt gemacht.

Grand Duo à 4 m. pour le Pianof. arrangé d'après le grand Quatuor pour le Pfte composé par F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 3. Leipsig, chez Frèd. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Das hinlänglich bekannte Werk wird auch in dieser Gestalt den Freunden des Klavierspiels erwünschte Unterhaltung gewähren. Der Herausgeber hat es den vielen Freunden des Componisten noch dadurch empfohlen, dass er M.'s Bild der Ausgabe vorgesetzt hat. Es ist zwar ohne Vergleich besser, als das früher in England erschienene; ähnlich können wir es jedoch auch nicht finden; besonders ist es zu stark. Einige Druckfehler verbessert sich Jeder selbst.

Erinnerung an Prag. Die Lebensfrohen. Walzer für das Pianof. comp. v. *Joseph Labitzky.* 7. Werk. Prag, bei Marco Berra. Pr. 40 Kr.

Nach einer gewöhnlichen Introduction erhält man 5 Walzer und ein Walzer-Finale, die, wie in der Regel, auch zusammenhangend gespielt werden können. Sie sind rhythmisch eigen, tanzlich und hübsch.

Cadenzen und Versetten für die Orgel, nebst 24 vorangehenden kurzen Uebungen für beide Hände. Eine nützliche Gabe für angehende Organisten, comp. von Rob. Führer. Prag, bei Marco Berra. Pr. 45 Kr. C. M.

Die 12 Uebungen für die rechte und eben so viele für die linke Hand sind 2stimmig, regelmässig und nützlich. Auch die 18 kurzen Orgelsätze werden zum angegebenen Gebrauche gute Dienste leisten. Der Verfasser ist Organist an der Metropolitankirche zu Prag.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15. bis 17. Jahrhundert, für Singvereine und zum Studium für Tonkünstler, herausgegeben von C. F. Becker. Partitur. Heft 4. Dresden, bei Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

In diesem Hefte sind abermals, ja vorzüglich tüchtige Meistercompositionen jener Zeit mitgetheilt worden von Melchior Vulpius, Ludovico da Vittoria, Giuv. Antonio Bernabei und Antonio Pacchioni. Es ist gut, wenn sich dergleichen Sammlungen immer mehr verbreiten.

---

1. *Wechselgesänge für den Männerchor.* Dichtung und Composition von *Hans Georg Nägeli.* In ausgesetzten Stimmen. Zürich, bei H. G. Nägeli.
2. *Dieselben für den vierstimmigen weiblichen Chor oder ungebrochene Knabenstimmen.*
3. *Dieselben für den gemischten Chor.* Gleichfalls ausgesetzte Stimmen.

Die Partituren dieser sehr anwendbaren Gesänge sind besprochen worden. Jedes Stimmenheft kostet 5 Gr.

A la Strauss. Neuester Berliner Carnevalswalzer für das Pianof. componirt — von C. Görner. Berlin, bei Gröbenschütz u. Seiler. Pr. 12½ Sgr.

Also im Strauss-Geschmacke! Der Hr. Kammermusikus in Berlin hat ihn gut getroffen. Man kann diese Walzerkette auch für grosses Orchester und 7stimmig arrangirt in Partitur und ausgeschriebenen Stimmen von derselben Handlung beziehen.

La Prison d'Edinbourg. Musique de Carafa, Ouverture arrangée à 4 m. pour le Pianof. par Ch. Rummel. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Oper ist besprochen; das 4händige Arrangement der erfahrenen R. spielt sich gut und bei aller Fülle nicht schwer.

Leipsig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten December. N°. 52. 1835.

Recension.

Der Kirchengesang unserer Zeit, beleuchtet von Carl Heinr. Samann, Musikdir. der Universität zu Königsberg. Königsberg, bei Aug. Wilh. Unger. 1834. in 8. 261 S.

Das Buch ist mit Fleiss und Liebe zur Sache gearbeitet und verdient Beachtung von Allen, denen der Gegenstand am Herzen liegt. Der Verf. beabsichtigt, seine Erfahrungen kurz und ungeschmückt, ohne zu viele Citate und polemischen Ton darzulegen, welchem letzten er alles Heil abund eine zweifelhafte Lauterkeit der Absicht zuspricht. Den ersten Abschnitt S. 1 bis 103: „Der Choral" — nennt er den wichtigsten, seines Alterthums und seiner Bedeutsamkeit wegen. Sein Verderben besteht in Abweichungen von der Urform in einzelnen Tönen und ganzen Zeilen, das mit ausdauerndem Eifer beseitigt werden muss. Die Verschlechterungen wurden veranlasst durch die harmonische Begleitung des Chorals, wie Herrliches sie sonst auch brachte; 2) durch die Ausbildung der Oper; 3) durch die Menge der Choralbücher, die oft ohne Sorgfalt willkürlich verfuhren. Der Verf. wünscht daher, dass Keiner ohne Staatserlaubniss ein Choralbuch herausgeben dürfe, wozu eine Prüfungscommission gesetzt werden müsse. „Wir wissen nicht mehr, was das Rechte ist." Wie ist die Scheidung des Wahren vom Falschen zu bewerkstelligen? Vor Allem, heisst es, ist ein *Normal-Melodienbuch* nöthig, in welchem alle ganghaften Melodieen unverfälscht in ihrer ersten Urgestalt verzeichnet sein müssten. Jetzt noch höchst mühevoll, bald ganz unmöglich. Quellen u. andere wichtige Notizen müssten angezeigt und die Sammlungen von Eccard, Stobaeus, Hans Leo, Hassler besser, als bisher benutzt werden, wenn manche Melodieen in ihrer ersten Ausgabe nicht mehr gefunden werden sollten u. s. f. Von den Mel. getrennt müsste der Normaltext geliefert werden. Allerdings kostspielig; dürfte aber auch keiner Kirche fehlen. Die Einübung in den Gemeinden wäre mehr in kleinen als in grossen Abweichungen schwierig, doch nicht unmöglich, wenn nur erst Prediger u. Cantoren den rechten Ernst zeigen. Vorgeschlagen werden wöchentlich einige Uebungsstunden mit der Gemeinde, welcher die eingeübten Chorknaben vorsingen oder die Orgel vorspielt etc. (Vergl. die Abh. unserer Zeitung im 6. Jahrg. No. 13). Uebung in den Schulen wirkt sicher, doch später. Auch hier soll das Leichtfertige zurückgedrängt werden. S. 42 u. f. wird Manches gegen Hrn. Nägeli's Ansichten vorgebracht, etwas zu leidenschaftlich. Der Verf. will den Choral taktmässig, wie nur rhythmisch. — Der Choral soll in Schulen Hauptsache bleiben, ein Sachkundiger als Aufseher der Lehrer angestellt sein; die Melodieen sollen den Gesangbüchern wieder beigedruckt werden (was auch Naturp neuerlich wieder empfahl). Dann eifert der Verf., nur zu lange, wider das zu viele Singen der Gemeinde; dringt auf eine gewissenhaftere Wahl der Cantoren u. Organ.; sogar Latein soll er verstehen (müsste also auch darnach bezoldet werden). Leider, fährt der Verf. fort, haben wir noch keine eigenen Institute für Organisten (die Seminarien sind ihm nicht genug dafür); in öffentlichen Bibliotheken wird für das Musikalische auch nicht gesorgt (welchen frommen Wunsch wir in unsern Blättern wiederholt gesungen haben. Wie hilft er? Geld ist da, aber zu andern Dingen).

II. Die Liturgie. S. 103 — 135. Wenn der Verf. mit der Behauptung beginnt, die Reformation habe das Ritual zu sehr vereinfacht, dem Cultus das Anschauliche, die alterthümliche Würde und Salbung genommen: so gilt das keineswegs unserm Luther, sondern der spätern Zeit und den

Reformirten. Die Einführung der neuen preuss. Agende 1821 wird als ein Ereigniss dargestellt, welches in der Geschichte des protestantischen Cultus einen neuen Abschnitt bildet; er schreibt ihr mehr Handlung und Abwechselung zu, als der frühern monotonen; rühmt die vermehrten Responsorien, die einen vierstimmigen Chor nöthig machen, und schlägt es hoch an, dass dadurch der Willkür gesteuert wurde. Es ist darüber zur Genüge erörtert worden. Die Responsorien, will der Verf., sollen im alten Styl geschrieben sein. Die Prediger sollen im Gesange wenigstens so weit gebildet sein, dass sie die Altargesänge, ohne Aergerniss zu geben, ausführen können. Darum Musik- u. Gesanglehrer auf Universitäten; auch sind Zeugnisse der Studirenden beim Examen nöthig, dass sie namentlich den Singübungen fleissig beigewohnt haben.

III. Kirchenmusik. S. 135—178. Die Geistlichen namentlich werden beschuldigt, oft gegen die Kirchenmusik zu sein, weil sie der Breite der Predigt etwas raube, in welche sie sich mit innerm u. äusserm Wohlgefallen zu ergiessen nie müde würden(?). Ich kenne die Cantoren, Organisten u. Prediger recht gut: allein eine solche Sprache kann ich nicht billigen; der Verf. hat sich hier vom Christlichen in's Leidenschaftliche verlaufen, womit noch nie etwas gut gemacht wurde. Ich hätte ihm hier besonders mehr besonnene Haltung gewünscht. Weiss er doch selbst, dass die Kirchenmusik in Wahl und Ausführung nicht zu ärlten darnach ist. Bringt nur gute, mit dem übrigen Cultus übereinstimmende, und sie wird sich von selbst empfehlen. Was namentlich gegen die katholische Kirchenmusik in Dresden gesagt wird, ist unstatthaft, und zwar seit lange. Auch finden wir es viel zu einseitig, wenn er dem Palestrina, Allegri, Bai, Lotti, Perti u. dgl. allein wahre Kirchenmusik zugesteht. Warum nennt er denn keinen einzigen Teutschen? Sind ihm denn Jac. Gallus, Stölzel u. a. f. gar nichts? Sie dürften sich mit den Genannten sehr wohl messen! — Zur zweiten Klasse der Kirchenmusik rechnet der Verf. die fugirte, im Oratorienstyl geschriebene, z. B. von Seb. Bach, Händel, Hasse etc. Hier spielt, heisst es, die Instrumentalmusik keine unbedeutende Rolle. Hat denn Bach nichts ohne Instrumente geschrieben? oder ist das keine echte Kirchenmusik? Wo bleiben denn unsere teutschen, überaus vortrefflichen Motettencomponisten? Es sind keine Instrumente dazu. Wir hätten hier den Verf. umsichtiger und gerechter gewünscht. — In die dritte Klasse setzt der Verf. alle Compositionen, deren Styl gar nicht, oder nur wenig vom Opernstyle verschieden ist; leider die reichhaltigste. Um ungeschickten Wahlen vorzubeugen, schlägt der Verf. eine Commission vor, von deren Gutachten die Wahl abhängen soll. Darüber schweigen wir vor der Hand, sind aber damit nicht einverstanden, ob wir gleich zu den Verehrern echter Kirchenmusik gehören. Es folgen einige Worte über *Singvereine*, die besten Hülfsmittel zur Aufführung klassischer Werke. Berlin, Breslau, Leipzig, Frankfurt a. M. u. s. w. werden in dieser Hinsicht gerühmt.

Der erste Anhang gibt Ansichten über den Choral, in Bezug auf allgemeine, von dem Choralcomponisten oder von dem Herausgeber eines Choralbuches zu beachtende Regeln S. 179—223, die viel Bemerkenswerthes und Gutes bei einigem genauer zu Bedenkenden enthalten. Zum Schlusse S. 223—235 werden 2 Choräle nach älterer u. neuerer Bearbeitung mitgetheilt: Gott des Himmels und der Erden — und: Gelobet seist Du, Jesus Christ. — Der zweite Anhang, S. 237—261, enthält die antiphonischen Gesänge bei und nach der Communion. Die Einsetzungsworte sind uns nach der alten Melodie lieber; auch werden die Gesänge des Altardieners von Vielen, auch von uns, ohne Orgelbegleitung, die sie hier haben, zweckmässiger gefunden. — Noch folgen Gesänge auf verschiedene Kirchenzeiten und Feste.

Nach diesem treuflichen Berichte sieht Jeder, was er im Buche zu suchen hat, das wir der Beachtung aller Betheiligten empfehlen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die Königstädter Bühne hat Rossini's „Moses" und Mozart's „Belmonte u. Constanze" zum ersten Mal, nach Verhältniss ihrer Mittel recht gut gegeben und verdient Anerkennung ihres fleissigen Strebens. Dem. Gerhard hat die Elzia und Constanze sehr ansprechend, Hr. Holzmiller den Belmonte, Hr. Fischer den Osmin genügend gesungen. Ein früheres Mitglied des dortigen Orchesters, Hr. Louis Huth, zeigte in zwei mit Orchesterbegleitung recht wirksam componirten

Romanzen für Tenor u. Mezzo-Sopran, wie in einem humoristischen Liede für eine Basstimme sein Talent zur Composition. Auch eine heitere Concertouverture, von Hrn. Huth fliessend und natürlich gesetzt, leitete die musikalische Unterhaltung im Theater passend ein. Die von Hrn. Holzmüller, Dem. Hähnel und Hrn. Fischer vorgetragenen Gesänge fanden so lebhaften Beifall, dass „der Reiter und sein Liebchen" und „der Leiermann" wiederholt werden musste. Die erstere Romanze ist sinnig aufgefasst, voll Empfindung und effectuirend instrumentirt. Der junge Comp. zeigte sich auch als guter Violoncellspieler in einem Potpourri von Kummer, bei dessen Ausführung nur der völlig sichere, reine Einsatz einige Male aus Befangenheit verfehlt wurde.

Hr. Carl Kloss hat hier eine Musikschule für Unterricht im Pianofortespiel, Gesang und Theorie der Musik errichtet, welcher nach eigener Methode ertheilt werden soll. Auch beabsichtigt derselbe, von Zeit zu Zeit historische Concerte zu geben, in welchen Musikstücke aus ältester, mittlerer und neuerer Zeit ausgeführt und durch erläuternde Vorträge commentirt werden sollen. Die musikalische Section der Königl. Akademie der Künste hat die Preis-Aufgabe für eine lyrisch-dramatische Gesang-Composition für die Altstimme mit Chor erneuert. Es scheint uns, dass der Zweck sicherer erreicht werden würde, wenn ein bestimmtes Gedicht dazu bezeichnet wäre, da es nicht so ganz leicht sein dürfte, vorzügliche Dichtungen in der vorgeschriebenen Form zu finden. Allerdings fehlt es in neuerer Zeit (mit Ausnahme einiger italienischen Opern, in welchen, wie z. B. in Rossini's Tancred u. Semiramis sehr auf Alt oder Mezzo-Sopran gerechnet ist) an guten Compositionen für die Altstimme, welche in Gluck's Orfeo und mehren Oratorien von Händel so vorzüglich bedacht ist; wir wünschen daher aufrichtig, dass obige Preis-Aufgabe wenigstens dazu beitragen möge, die Anzahl der beregten Compositionen zu vermehren, welche doch veröffentlicht werden können, ohne gerade den Preis zu erlangen. Es kann ja Vieles schön und gut, ohne eben preiswürdig zu sein.

Am 6sten d. M. ist unser hochgeschätzter Tenorist Bader, nach fast 6monatlicher Entfernung von der Bühne, von seiner Unpässlichkeit wieder hergestellt, als Fernand Cortez mit der lebhaftesten Theilnahme wieder aufgetreten. Hr. Hauser sang den Telasco zum ersten Male, als auf längere Zeit engagirtes Mitglied unserer Königl. Oper, wodurch die, durch den Abgang des Hrn. Hammermeister entstandene Vacanz für jetzt wieder besetzt ist. Wo aber wird die erste Sängerin herkommen? Weshalb ist früher nicht Dem. Lutzer u. Hr. Pöck gewonnen? — Nach einer Iphigenia oder Armide sehen wir uns vergebens um. Auf welcher Bühne werden denn Gluck's Meisterwerke noch gegeben? werden nicht selbst Mozart's Opern bald von den meisten Repertoiren verschwunden sein? — Hoffen wir auf Besseres im künftigen Jahre! In dem bald ablaufenden wird dies der letzte Bericht sein Ihres getreuen, es mit der Kunst wahrhaft und ernstlich wohlmeinenden Correspondenten.

Dresden. Montag, d. 23. Nov. Den neuen Saal im Hôtel de Saxe weihte Hr. Kammermus. Fürstenau durch ein Concert nach folgender Einrichtung ein. 1. Ouverture, Meeresstille u. glückliche Fahrt, von Mendelssohn-Bartholdy. Einsender hatte in der Leips. Mus. Zeit. von dem Effect gelesen, den dieses Musikstück mache. Er gesteht, dass es ihn sehr kalt gelassen, und namentlich die Trompetenstückchen am Ende gar nicht gefallen haben. Die Aufnahme war ziemlich lau. 2. Einleitungsgedicht von Theodor Hell, gesprochen von Fräul. Bauer. 3. Concertino für die Flöte, componirt und vorgetragen von Hrn. Fürstenau. Die Composition interessant und der Vortrag brillant. 4. Arie von Paccini, gesungen von Fräul. Sabine Heinefetter. Keineswegs eine Arie, sondern die seit Mad. Catalani von jeder Bravoursängerin gesungenen arrangirten Rode'schen Violinvariationen. Das Publikum nahm sie sehr günstig auf und verlangte da capo, wo sie die Künstlerin noch schöner sang. Fräul. Heinefetter besitzt eine prächtige Stimme und herrliche Methode. Ihre Tiefe ist wundervoll und ihr Vortrag höchst reizend, vorzüglich wenn sie nicht zu viel Kraft anwendet. Schade nur, dass sie solche Kunststückchen singt. Der Gesang soll, Worte ausdrückend, Empfindungen anregen. Welche Empfindung wird aber durch solche Schnörkel angeregt, die jede Flötenuhr eben so gut, ja besser macht, eben weil sie ohne Seele ist? Man sehe:

Wieder ein Missbrauch, auf den der Deutsche nicht gekommen wäre, den er aber geduldig dem

Auslande nachmacht. Wie gesagt, die Catalani war die Erste, die damit auftrat! Zweite Abth. 5. Introduction für 2 Flöten über ein Thema aus Robert der Teufel, componirt von Fürstenau, von ihm und seinem eilfjährigen Sohne vorgetragen. Wenn Vater und Sohn, Bruder und Schwester u. dergleichen nah verwandte Personen in Kunstleistungen vor dem Publikum auftreten, so liegt immer darin eine Art Captatio benevolentiae, eine stillschweigende Empfehlung an das Auditorium, das dann auch immer den Wechsel honorirt. Auch heute war die Rechnung richtig und das Facit — Beifall. 6. Das Waldvögelein, Lied mit obligatem Waldhorn von Lachner, gesungen von Frl. Heinefetter, begleitet vom Hrn. KM. Haase. Unbedeutend, ging ohne Wirkung vorüber. 7. Fantasie für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters und Chor, von Beethoven, vorgetragen vom Hrn. Hoforganisten Schneider. Sehr vielen Musikern war der Satz fremd, auch mir, dem Einsender. Dem Vernehmen nach ist er vor 25 Jahren (?) geschrieben. Der Componist war nicht zu verkennen, so wenig als mancher schöne Effect. Schade, dass man vom Text nichts verstand und also gar nicht wusste, worüber fantasirt wurde. Der Zettel hätte mit zwei Worten darüber Auskunft geben können. Hr. Hoforganist Schneider bewährte seinen Ruhm. 8. Violinvariationen von Beriot, vorgetragen vom Hrn. KM. Winterstein. Schöne Composition und schöne Ausführung. Hr. KM. Winterstein ist schon einmal in diesen Blättern rühmlichst erwähnt worden und hat seitdem bedeutende Fortschritte gemacht. Seine Intonation ist silberrein, sein Bogen höchst gewandt, sein Vortrag sehr gefühlvoll und sein Ton so voll und kräftig, wie man ihn selten von einem Violinspieler, zumal im Solo, hört. 9. Duett von Morlacchi, gesungen von den Herren Zezi und Vestri. 10. Adagio und Variationen aus Preciosa, componirt und vorgetragen von Fürstenau. Sehr brillant. In so fern als die Stellung des Orchesters auf die Wirkung der Musik einen unbezweifelten Einfluss hat, verdient sie einer Erwähnung. Sie war an diesem Abende eben so hässlich als ungünstig. Die weissen Pulte, deren Form an eben so viel Galgen erinnerte, sahen widerwärtig aus, so wie die Versenkung-ähnliche Stiege, über welche hinab Fräul. Heinefetter unter der Erde verschwand, fast lächerlich war. Dazu waren die Musiker so eng an einander gestellt, dass sie kaum Platz zum Bogenführen hatten. Und doch war nur eine Posaune und nur zwei Hörner da; wären, wie das so häufig der Fall ist, z. B. bei der Ouverture aus der Stummen, drei Posaunen, vier Hörner und Ophicleid nöthig gewesen, so hätten sie ausserhalb des Saales stehen müssen. Endlich lässt man wohl im Theater, wo die Solosänger höher als das Orchester, auf der Bühne wie auf einem eignen Resonanzboden stehen, die Contrabässe und Violoncelle um den Dirigenten zusammentreten, allein im Concertsaale, wo, wie hier, der Raum so eng ist und die Bässe nur ein paar Schritte vom Sänger stehen, drücken sie die Stimmen mit Gewalt nieder.

C. B. von Miltitz.

Jena. Unser letztes Musikjahr war reich an erfreulichen Erscheinungen und schloss sich den besten der vorigen in rühmlicher Weise an. Die gewöhnlichen 6 akademischen Concerte brachten Sinfonieen von Beethoven (aus B u. A dur, letzte auf vielseitiges Verlangen zweimal), von Ries, Mozart (G moll), von Kalliwoda (No. 3). Die Reihe der auftretenden fremden Künstler eröffnete mit Beethoven's C moll-Concert Hr. Professor Töpfer aus Weimar als tüchtiger Klavierspieler und noch mehr als ausgezeichneter Orgelmeister u. geschickter Componist rühmlichst bekannt. Sein eigenes, sehr brillant gehaltenes, tüchtig gearbeites, aber etwas zu lang ausgesponnenes Trio, welches von den Herren Götze und Apel, Mitglieder der Weimar'schen Kapelle, trefflich begleitet wurde, liess in der Ausführung nichts zu wünschen übrig. Möge der treffliche Meister recht oft zu uns wiederkehren. Neben ihm ergötzte uns Hr. Kammermusikus Apel durch wohlgelungenen Vortrag eines Potpourri für das Violoncello von eigener Composition. — Als wohlbekannter treuer Gast erschien Hr. Kammermusikus Schubart — Flötist — und blies Variationen von Schönfeld, so wie mit seinem hoffnungsvollen Schüler Hrn. Kuhnt ein Rondo alla Polacca für 2 Flöten von Prüfer mit Beifall. Als Lieblinge des hiesigen Publikums erfreuten uns abermals Hr. Götze jun. und Hr. Montag aus Weimar, in diesem Blatte bereits öfter mit Auszeichnung genannt. Hr. Montag spielte so fertig als ausdrucksvoll ein Concert von Kalkbrenner und mit Hrn. Götze Beethoven's gewaltige Kreutzer-Sonate. Hr. Götze hatte sich nicht blos als Violinspieler, son-

dern diesmal auch als Sänger (Beethoven's Liederkranz u. Gesänge von Schubert) eines rauschenden Beifalls zu erfreuen, welchen auch der verdienstvolle Kammermus. Hr. Aghte auf der Clarinette in eigener und fremder Composition fand. Einem Potpourri für Violoncello v. M. v. Weber merkte man es kaum an, dass es von einem Dilettanten vorgetragen wurde. Dieser, Hr. Stud. theol. Bruns, ein Schüler Müllers in Braunschweig, trug durch sein geschmackvolles und fertiges Violoncellospiel überhaupt viel zur Verschönerung unserer Musikabende bei. Auch hörten wir Hrn. Unia, einen jungen Italiener, in einer Fantasie von Kalkbrenner und einem Rondeau brillant für Pianoforte u. Violine von Hummel, dessen Schüler er ist. Ein neuer Beweis, dass des trefflichen Meisters solide Schule, welcher von den entferntesten Gegenden her immer zahlreichere Zöglinge zuströmen, in immer weiterm Kreise Anerkennung findet. Hrn. Unia, welcher bei fortgesetztem Streben seinen Landsleuten ein gutes Abbild seines hochgefeierten Lehrers zurückzubringen verspricht, begleitete beim Rondeau Hr. Kammermusikus Stoer aus Weimar, welcher auch ein Concertino von Mozart rühmlich vortrug. Mehre von ihm componirte Ballets wurden bereits in Weimar mit Beifall aufgeführt. —

Frau Hofsängerin Streit erntete in einer Scene von Caraffa und einer Arie von Auber gewohnt rauschenden Beifall. Hr. Hofsänger Kerling gab eine Arie aus der Räuberbraut von Ries, Hr. Hofsänger Häser ein Lied von Genast, beide zusammen ein Duett aus der Stummen von Portici recht brav. — Vorzüglich schön und ausdrucksvoll trug Frl. Laegel aus Gera Beethoven's grosse Scene: Ah! perfido etc. vor, welche unter Leitung des Vaters der Sängerin vom Orchester vorzüglich gut begleitet wurde. Eine andere von Fräul. L. vorgetragene Arie aus dem Vampyr von Marschner schien uns weniger passend für den Concertsaal. Eine dritte aus Sargino bewährte die Vertrautheit der Sängerin mit dem solideren italienischen Style. Sämmtliche Arien wurden lebhaft applaudirt. — Dasselbe war auch der Fall bei einem Duett aus der Vestalin, welches von zwei Dilettanten ausgeführt wurde. — Fräul. Queck aus Gotha sang eine Arie von Spohr und eine andere von Rossini mit Chor mit gewohntem, herzentquellenden Ausdrucke, doch aber mit minder ausreichender Stimme.

Grössere Vocalcompositionen mancher Art wurden vom akademischen Sängervereine ausgeführt, deren bedeutendste und erfreulichste indessen der Ostermorgen von Tiedge u. Neukomm war, durch dessen im Ganzen wohlgelungene Ausführung der Hand'sche Singverein bei allen Musikfreunden den Wunsch erregte, die akademischen Winterconcerte öfter durch solche Gaben bereichert zu sehen. Auch durch mehre Extraconcerte wurden wir wahrhaft erfreut, wenigstens von den meisten.

Ueber unser Musikfest hat bereits eine andere Feder Bericht erstattet. So bemerken wir nur noch, dass Hr. *Dr.* Löwe, dessen Apostel von Philippi sich bei sehr wohlgelungener Ausführung des ungetheilten Beifalls aller hiesigen und aus Weimar und Rudolstadt hier anwesenden Kunstkenner zu erfreuen hatten und deren Chöre (vorzüglich die der Christen) einen unverkennbar mächtigen Eindruck auf das versammelte Publikum hervorbrachten, vor seiner Abreise auf vielseitiges Verlangen noch eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltete, bei welcher er durch den in jeder Hinsicht vollendeten Vortrag mehrer seiner Balladen das im Verhältniss zur Ungunst der Zeit ziemlich zahlreich versammelte Publikum wahrhaft entzückte und durch überaus wohlgelungene Improvisation einer von Hrn. Prof. Wolf im Saale selbst erst nach einem ihm gegebenen Stoffe gedichteten Ballade den höchsten Enthusiasmus erregte.

Unser Orchester führte im Allgemeinen die meisten Instrumentalcompositionen, vorzüglich aber die Beethoven'schen ungleich besser aus, als man es bei der geringen Anzahl seiner besoldeten Mitglieder wohl erwarten möchte. Wir verdanken dies, nächst dem rastlosen Eifer des Hrn. Musikdirectors Tennstedt, der gefälligen Mitwirkung einer ziemlichen Anzahl von kunstfertigen Dilettanten aus dem Kreise unserer Akademiker, so wie vorzüglich auch der nun schon seit so vielen Jahren sich immer gleich bleibenden Gefälligkeit Weimarischer Künstler, deren wahrhaft edlem und uneigennützigen Kunsteifer wir einen grossen Theil unserer besten musikal. Freuden zuzurechnen haben.

Die Uebungen des Hand'schen Singvereins, so wie die des akademischen u. bürgerlichen Sängervereins dauerten in gewohnter Weise fort. —

Dresden. Nachdem die Oper einige Zeit gefeiert hatte, hauptsächlich der Abwesenheit der Mad. Schröder-Devrient wegen, trat sie im Novbr. durch die Gastspiele des Fräuleins Franc. Pixis wieder ins

Tonkunst nie eindringen lernen. Nicht so unser, in jeder Hinsicht achtungswürdiger Klein. Er ist nicht nur lebhafter Verehrer, sondern auch gründlicher Kenner der Tonkunst, und will, nach Rousseau's Lehre, im Anfange lieber Zeit verlieren, um sie in der Folge dreyfach zu gewinnen. Er leistet in der ihm übergebenen Anstalt alles, was ein geschickter, treuer, und erfahrner Lehrer nur immer leisten kann, und erwirbt sich dadurch, und durch seine Uneigennützigkeit, die oft einen, für seine Lage, fast zu hohen Grad erreicht, den Dank seiner jungen Schüler und Schülerinnen, und auch so manches geschickten Mannes, der durch ihn gebildet worden und dann sein gutes Fortkommen findet. Aber auch die allgemeine Achtung Pressburgs wird ihm zu Theil. Er bietet dem Lernbegierigen, wenn er dürftig ist, nicht selten Tisch und Wohnung bey sich an, und macht nicht auf die geringste Erkenntlichkeit, nur auf wahre Liebe für die Tonkunst dabey Rechnung. Die Leser der musik. Zeitung kennen schon sein selbsterfundenes Orchestrion. Wenn er seine Zuhörer darauf unterhält, so erkennen sie in jedem Ton den Mann von Gefühl. Auch seine Stimme ist immer ein reiner Abdruck einer gefühlvollen Seele. Die Produkte seiner Kunst verdienten allerdings bekannter zu seyn, als sie es sind; aber die, vielleicht zu grosse Bescheidenheit des Künstlers kann nicht zu deren öffentlicher Bekanntmachung bewogen werden. Möge Pressburg noch lange diesen edlen Mann in seiner nützlichen Thätigkeit besitzen, und möge sein Beyspiel Andere, ihm ähnliche, erwecken, durch die das schlummernde Gefühl und die nicht geringen Anlagen der Ungarn für die Tonkunst zu einem namhaften Grade der Vortrefflichkeit ausgebildet werden! S. W.

Paris. Nicht nur hier, sondern auch in den Departements hat ein gewisser Musiker die Ankündigung und den Prospektus eines Werks verbreitet, worin er die Kunst lehren will, Musik zu komponiren, ohne selbst Musik, viel weniger Komposition zu verstehen. Wahrscheinlich läuft die ganze Sache auf die Spielerey hinaus, nach der wir schon lange unsre Kinder in Deutschland Menuetten oder des Etwas, aus nichts sagenden, und überall hin passenden Stückchen, auswürfeln und zusammensetzen lassen. Ich erinnere mich, schon vor mehrern Jahren ein solches Ding in Hamburg bey Matthiessen gedruckt, gesehen zu haben, das unter dem Titel verkauft wurde: Musikalisches Spiel, bestehend aus 84 Charten, mittelst welcher man in wenig Minuten sanfte oder muntere Arien komponiren kann. Ein Geschenk für junge Klavierspieler. Dann wäre es eben nicht das grösste Kompliment, das der Verf. der Mad. Bonaparte gemacht hat, indem er ihr das Werk widmet. Hier hat indess die Sache doch einiges Aufsehen gemacht — wie alles, auf den ersten Anblick Frappirende, auf ein Weilchen Aufsehen macht. Sehr naiv erklärt indess der Verf., grosse Künstler könnten jedoch bey seiner Erfindung ohne Sorgen seyn; ihre Kompositionen würden vor denen, die auf seine Anweisung fabrizirt würden, immer einen wesentlichen Vorzug behalten! Denn (damit die Sache durch einen Gemeinspruch Ansehen gewinne!) das Genie binde sich nicht an Regeln, und also auch nicht an die seinigen, sondern überflügle sie alle.

Recensionen.

Variations p. le Pianoforte, comp. et déd. à Mad. la Comtesse de Lynar, née Baronne de Schoomberg, par Frédéric Adolphe de Lehmann. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 16 Gr.)

Herr v. Lehmann hat sich schon durch mehrere wohlaufgenommene Kompositionen dem Publikum bekannt gemacht; dieses kennet also ohngefähr den Geist seiner Arbeiten und die Manier, in welcher er sie ausgeführt: sonach hat Rec. von diesen Variationen, in welchen sich Hr. v. L. treu bleibt, nichts zu sagen, als

Leben. Die junge Sängerin zeigte sich zuerst als Rosine im Barbier von Sevilla, dann als Malcolm, Romeo und Arsaces mit stets günstigem Erfolge, vorzüglich als Nachtwandlerin, worin sie in Gesang u. Spiel das Schönste leistete, dass ihr auch der vollste Beifall zu Theil wurde. In einem Concerte, das nämlich dieselben Stücke brachte, wie das erste zu Leipzig, wusste sie sich besonders im einfachen Liede geltend zu machen. Dem. Sabine Heinefetter ist auf 3 Monate für 24 Gastrollen hier angenommen worden und ist bereits mehre Male mit grosser und gebührender Anerkennung aufgetreten. Ihre letzten Vorstellungen waren die Camilla im Zampa und Sextus in Titus, worin sie sich auszeichnete, in der ersten durch das, was sie aus der Rolle zu machen wusste, in der andern durch die künstlerische Auffassung. Auch Hrn. Wild hörten wir, den allgemein bekannten, von dem wir nur Ueberflüssiges berichten würden. Das Uebrige ist Ihnen von andern geehrten Berichterstattern gemeldet worden, bis auf Joseph Gusikow, der hier mehre Concerte gab und am Hofe zu spielen die Ehre hatte. Sie werden ihn selbst hören und seine Fertigkeit auf seinem Holzinstrumente gewiss anerkennen. (Ist geschehen.)

Mancherlei.

Hr. Adolph Hesse fand auf seiner letzten Reise im Juli u. Aug. im Musikalischen nicht Alles nach Wunsch. In Wien war es ihm betrübend, zu sehen, wie im Ganzen der musikalische Geschmack sich täglich dort immer mehr verflacht. Klassische Orchestercompositionen werden sehr selten dort gegeben, und wenn nicht das rühmlichst bekannte Concert spirituel dergleichen zur Fastenzeit zu Gehör brächte, würde man kaum glauben, dass Haydn, Mozart und Beethoven ihre Symphonieen dort geschrieben hätten. Dafür ist aber der im Verhältniss kleine Kreis derer, die für wahre Kunst leben, um so höher zu achten. Hr. H. fand auf der ganzen Reise von Wien aus, diese Stadt mitgerechnet, über Salzburg, München, Augsburg, Ulm und Stuttgart auch nicht *eine Orgel*, worauf nur etwas Erträgliches zu leisten gewesen wäre; sie sind im traurigsten Zustande, und dann haben sie alle nur das sogenannte französische Pedal, welches nicht einmal 1½ Octave vollständig in sich fasst, indem cis, dis, fis und gis fehlen. So hat z. B. die Orgel der Münchner Petrikirche nicht mehr als 20 klingende Stimmen und dazu 4 Klaviere(!) und das französ. Pedal. — Erst in Darmstadt, wo er bei seinem väterlichen Freunde Rink verweilte, fand er wieder eine Orgel. Das Orchester dieser Stadt unter dem Kapellm. Mangold ist tüchtig; vom alten Glanze der Oper sind nur noch einige Ueberbleibsel. Wie glücklich sind wir dagegen in Thüringen, Sachsen, Schlesien u. s. w.; da haben wir Orgeln ganz anderer Art.

Jacob Adlung schrieb 1758 in seiner musik. Gelahrtheit S. 199: Was hat doch die deutsche Sprache gesündigt, dass man sich fremder Wörter bedient? Thut uns wohl der Italiener die Ehre an, nicht adagio zu sprechen, sondern *langsam?* nicht da capo, sondern vom *Anfange?* Nimmermehr. Der Franzos ist mit ihm gleiches Sinnes. Und was hat man davon? Dass man den Untergebenen sie doch erst deutsch erklären muss, da dann die Ohren wehe thun, wenn oft weder der Lehrer, noch der Schüler sie wissen recht auszusprechen. Mancher will dadurch für gelehrt gehalten werden und kann es nicht lesen. Vanitas!

Der 21jährige, als Pianofortespieler von Weimar, Rudolstadt und Berlin aus in unsern Blättern rühmlich genannte Sohn des Hrn. Musikdir. Karl Eberwein in Weimar hat von der kunstgeübten u. kunstfördernden Frau Grossherzogin von Weimar für die Dedication einer Symphonie eine goldene Uhr mit Kette als Beweis Höchst-ihrer Zufriedenheit erhalten. Der junge Mann befindet sich jetzt auf Reisen über Stuttgart, Karlsruhe u. Strassburg, wo er Concerte zu geben versuchen wird, nach Paris. In der letzten Stadt, wo jetzt so viele, namentlich auch teutsche Virtuosen verweilen, wird er sich längere Zeit aufhalten.

Der wichtigste Mann für die Musik in Cöln ist der verdiente Präsident Verkenius, ein von Jugend auf nicht blos in seiner Hauptsache, sondern auch in der Tonkunst sehr thätiger Freund u. Förderer alles Guten. Schon in seiner Jugend schrieb er sich eigenhändig, wenn Andere noch ruheten, die besten musikalischen Werke, die er später, immer bis auf heute mit der Zeit fortgehend, sich gedruckt anschaffte. Und so ist er denn der na-

türliche Intendant aller, namentlich der ganzen dortigen Dommusik, der schon darum alle Hochachtung verdient, die ihm seine ausgebreiteten Kenntnisse und seine Biederkeit noch verdoppeln. Und so gebührt ihm denn ein Ehrendenkmal in den Herzen aller Musikfreunde.

Hr. Fr. Belcke hat in Copenhagen abermals eine sehr ehrenvolle Aufnahme gefunden. Am 21. Septbr. angekommen, hatte er bereits am 27. das Glück, im Sommerpalaste Sr. K. Hoheit des Kronprinzen Christian zu blasen, am 11. Octbr. ein Concert im Opernhause und am 25. ein zweites in der Schlosskirche, blos mit Orgelbegl. und Vocalmusik, zu geben. Die Hälfte der letzten Einnahme überliess der Künstler dem K. Blindeninstitute. Am 27sten hatte er die Ehre, zum zweiten Male vor Sr. K. Hoheit sich hören zu lassen, wo er aus des Kronprinzen Händen eine Brillantnadel erhielt, worauf am 1. Novbr. noch ein Concert vor Sr. Maj. dem Könige folgte. Am 3. Novbr. traf Hr. B. wieder in Berlin ein. Im Ganzen herrscht jetzt zu Copenhagen in der Kunst namentlich eine grosse Stille.

Kurze Anzeigen.

Leitfaden beim ersten Unterrichte im Singen für Lehrer u. Lernende von J. Felsberg. Gotha, beim Verf.

Der Verf. ist Cantor an den beiden Hauptkirchen zu Gotha, welcher auch am Gymnasium daselbst gleichzeitigen Unterricht an eine grosse Zahl Schüler zu geben hat, für welche er zunächst diesen Leitfaden entwarf und mit Erfolg benutzte. Nachdem dieser Unterrichtsgang auf Antrag des dortigen Oberconsistoriums von Sachverständigen geprüft und gebilligt worden war, befahl die Behörde, dass dieser Leitfaden in sämmtlichen Schulen des Gothaischen Landes eingeführt werde. Und so sind denn von der ersten lithographirten Auflage nur noch sehr wenig, vielleicht jetzt keine Exemplare mehr übrig. Gedruckte Buchstaben wären wohl zweckmässiger als geschriebene, wenn eine neue Auflage besorgt würde, was der Verf. zu thun willens ist. Für die Einleitung ist, nach des Mannes eigener Angabe, J. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst benutzt worden. Von Noten u. Schlüsseln das Gewöhnliche; von Intervallen, Tonleitern und Tonstufen, vom Takt und den Pausen gleichfalls und kurz. Von S. 9—26 Singübungen, mit untermischten Erklärungen. Sie gehen von Secunden zu Terzen, Quarten etc. und sind zweckmässig, so dass das Werkchen zu den nützlichen der Art mit Recht gezählt wird.

Fünf Lieder von Gellert, eingerichtet für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. des Pianof. v. H. W. Stolze. Musik v. *L. van Beethoven.* in Crans Musikhdlg. Pr. 12 Gr.

Diese Beethoven'schen Weisen zu Gellert's Liedern sind allgemein bekannt; die Einrichtung für vier Stimmen ist gut.

Kindheit. Erstes Heft. Zwölf kleine Lieder von *Hoffmann v. Fallersleben*, mit Begl. des Pianof. comp. — von *D. Elster.* Schlesingen, bei Conr. Glaser. Pr. 4 Gr.

No. 1. Kindheit. Sie wird mit einem nie zu verwüstenden Gärtlein verglichen, das uns immer noch bleibt, wenn wir nur wie Kinder werden. Die Melodie ist gefällig u. spielend. 2. Veilchen. Das kleine Blümchen will uns in Wort und Ton weniger sagen. Es scheint uns, als brauche das Veilchen den ihm zugesungenen Trost nicht sonderlich, dieweil es von Natur schon getröstet ist. 3. Morgenlied, gehört zu den gelungensten in Dichtung u. Musik. Von No. 4 hebt eine kleine Liedergeschichte von Knaben Sigismund an, die sich aus folgenden Ueberschriften ergibt: Wie Sigism. ein Schnellläufer ward; wie ihm seine Frau Mutter vom Monden etwas sang; wie S. sich in den Waffen übte, sang man folgendermassen; S. und sein Blümchen; wie S. seinem Maikäfer ein gereimtes Ohr lieh; wie S. ein Reuter werden wollte, sang ihm sein Herr Vater; wie S. sich schaukeln liess (zwei Lieder); wie S. sein Ross tummelte und zu Felde zog. Darin ist nun manches recht Hübsche; Alles in spielender und zugleich auf Ernstes und Moralisches anspielender Weise. Damit ist es am wenigsten allen Leuten recht zu machen; ist auch nicht eben nöthig; dafür hat Jeder Sinn u. Köpfchen für sich, wird auch wohl so bleiben. Darum wollen wir es hier mit Hrn. v. Fallersslebens Art, die freilich zuweilen etwas Sentimentales nicht sowohl

hat, als vielmehr dichtet, nicht kritisch nehmen, nicht allein, weil uns genaues Durchgehen der Dichtergaben in d. Bl. nicht geradehin geboten ist, sondern weil wir aus Erfahrung der Schwierigkeit eingedenk sind, die Lieder für Kinder haben. Dem Componisten wollen wir aber für etwa folgende Hefte rathen, nicht so viel zu moduliren, den Gesang nicht zu hoch zu führen und mehr Mannichfaltigkeit in seine Tonweisen zu bringen. Dennoch wird das Heft Vielen lieb sein. Das Aeussere ist sehr nett und der Preis für 23 S. 4 Gr. so billig, dass Jeder damit es selbst versuchen u. auf alle Fälle den Kindern eine angenehme und äusserst wohlfeile Freude machen wird.

Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges, herausgegeben von Häser, Grund, Zöllner, Elster u. Anderen. 1ster Bd. Heft 1—6. (1stes Heft). Ebendaselbst. Subscript.-Pr. jedes Heftes: 1½ Sgr.

Das Unternehmen empfiehlt sich zuvörderst durch möglichste Wohlfeilheit der Stimmenausgabe und durch die Rücksicht der genannten Herren auf Fortbildung und Unterhaltung der einzelnen Männervereine und ihrer Vereinigung zu grossen Chormassen. Die leicht zu verbessernden Druckfehler dieses Heftes werden künftig sorgfältig vermieden werden; die Anstalten sind getroffen. Erscheint die versprochene Partitur, wird das Einzelne besprochen werden.

Ermunterung für die Jugend. Für das Pianof. comp. und im leichten Style eingerichtet von *A. Neithardt.* 5te Lief. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Dieses Heft enthält ein Rondoletto nach Motiven aus der Oper: Gustav, oder der Maskenball v. Auber; Alexander-Marsch nach dem Alexander-Walzer v. Strauss; Divertissement nach Motiven aus Ali-Baba v. Cherubini; Variationen über ein Thema aus Bellini's Norma. — Zur Erheiterung und zum Spielen vom Blatte sind diese Gaben zweckmässig: zum Einüben und eigentlichen Studiren sind sie weniger nützlich.

Zum Titelkupfer.

Ueber Bernh. Romberg's Leben und Wirken haben wir nichts zu berichten; vielfach ist seiner in unsern Blättern gedacht; er lebt in Ehren in Aller Gedächtniss. Nicht allein das Vaterland, auch das Ausland hat den Meister des Violoncells bewundert und sich an seinen Schöpfungen erfreut. Es gebührt ihm ein Ehrendenkmal. Möge der Abend seines thätigen Lebens vollkommen heiter und glücklich sein.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Hünten, Franç., Rondeau sur une Marche de Mercadante pour Piano. Op. 74. 20 Gr.

Kalkbrenner, Fr., Rondeau brillant p. Piano. Op. 130.

— Variations brill. sur un thème de la Norma de Bellini p. Piano.

— Grand Septuor p. Piano.

Lipinski, C., Rondo de Concert p. Violon av. acc. de l'Orch. ou de Piano. Op. 18.

— Trois Divertissements p. Violon et Piano. Op. 19.

— Variations p. Violon av. acc. de l'Orch. Op. 20.

— Concert militaire pour Violon av. acc. de l'Orch. ou de Piano. Op. 22.

Leipzig, im December 1835.

Breitkopf u. Härtel.

Mit Eigenthums-Recht für Teutschland und alle Länder mit Ausnahme von England bei No. 1 u. 2 und mit Ausnahme von England und Frankreich bei No. 3, 4 u. 5 erschienen im Monat December 1835 bei Schott's Söhnen in Mainz:

1) Grand Concert en Re No. 5 par W. A. Mozart arrangé pour Piano seul ou avec accompagnement d'une Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel.

2) Septième grande Symphonie. Op. 92 en La par L. v. Beethoven arrangée pour le Piano seul ou avec accompagnement d'une Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel.

3) Les petites Folies, Quadrille des Contredanses et Walse pour le Piano Forté par François Hünten. Op. 75. Liv. 1.

4) Fantaisie brillante sur des thèmes italiens composée pour le Piano par François Hünten. Op. 76.

5) Melodies gracieuses. Trois Rondeaux et trois airs variés sur des thèmes favoris, composés pour le Piano Forté par Francois Hünten divisés en trois livraisons, contenant chaque un Rondeau et une air varié. Op. 78. Liv. 1. 2. 3.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. *N⁰ XIII.* 1835.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint am 1. Januar 1836 (mit Eigenthumsrecht):

Aulagnier, Itineraire du jeune Pianiste. Choix de Morceaux de differents Caracteres d'une Execution très facile et brillante p. Pfte avec Acc. de Violon ou Flûte ad lib. Oeuv. 28. Divisés en 4 Suites.

Reissiger (C. G.), Sonate p. Pfte et Violon (ou Flûte). Oeuv. 102.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Henri Herz.

Op. 84. Deuxième Caprice pour le Piano, sur la Romance fav. la Folle.

Leipzig, d. 21. Decbr. 1835.

C. F. Peters.

Anzeigen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Die Geschichte der Musik aller Nationen.

Nach Fétis u. Stafford. Mit Benutzung der besten deutschen Hülfsmittel von mehrern Musikfreunden. Mit 12 Abbildungen u. 11 Notentafeln. gr. 8. 2 Rthlr.

Vorliegendes, mit Lust und Liebe bearbeitetes, Werk gibt in leichten Umrissen die Geschichte der Musik aller Nationen von ihrem ersten Ursprunge bis zu ihrem gegenwärtigen Grade der Ausbildung. — Ein Werk in dieser Art, kurz, gedrängt, nur das Allerinteressanteste umfassend, ist bis jetzt noch nicht da. Es bezeichnet den besondern Charakter der Musik bei den verschiedenen Nationen und entwickelt die Vorzüge und die eigenthümlichen Leistungen der Koryphäen dieser Kunst in mancherlei treffenden Zügen und werthvollen Notizen. Jeder Freund der Geschichte, insbesondere der der Musik, wird sich an dieser Lectüre ergötzen und jedenfalls mehr finden, als er erwartet hat, wie dieses bald nach der Ausgabe dieser Schrift durch sehr günstige Beurtheilungen im literarischen Notizenblatte zur Abendzeitung, 1835, No. 89, in v. Gersdorffs Repertorium, 1835, V. 8. vollkommen bestätiget wird.

2 Choralvorspiele und 3 Fugen für die Orgel,

von *A. W. Grosse*, Organisten zu Cahla. Folio. Schön ausgestattet und geheftet ⅔ Rthlr.

Zeugniss. Dass vorstehende Orgelstücke recht brav gearbeitet und zum Gebrauch für Land-Cantoren und Organisten nicht unzweckmässig sind, bestätige ich hiermit.

Weimar, 30. Octbr. 1834.

J. N. Hummel, Ritter u. Grossh. S. Hofkapellmeister.

Neue Zeitschrift für Musik.

Im Vereine
mit
mehren Künstlern und Kunstfreunden
herausgegeben
von
R. Schumann.

Vierter Band. Januar bis Juni 1836.
Preis: 1 Rthlr. 16 Gr.

Die poetische Tendenz dieser Zeitschrift, ihre freimüthige Kritik, ihre Mannichfaltigkeit der Artikel, vor Allem der jugendlich künstlerische Geist, den sie durchweg trägt, haben ihr eine Theilnahme im Publikum verschafft, welche die Redaction zur regsten Fortführung ihres Unternehmens aufgefordert. Diese, wie die unterzeichnete Buchhandlung, bitten für die künftigen Bände um dauernde Wohlwollen und um möglichst beschleunigte Bestellung des Bedarfs oben angezeigten Bandes.

Leipzig, im December 1835.

Joh. Ambr. Barth.

Die musikalische Wochenschrift:

Iris im Gebiete der Tonkunst,

redigirt von *L. Rellstab*,

wird an jedem Freitage ausgegeben, und der vollständige Jahrgang von 52 Nummern zu dem Pränumerationspreise von 1 Rthlr. 15 Sgr. geliefert.

Der siebente Jahrgang der Iris, welcher vom Anfange 1836 ab ebenfalls in meinem Verlage erscheinen wird, soll in kurzen Zwischenräumen Anzeigen interessanter neuer, sowohl practischer als theoretischer Musikwerke in besondern Beilagen enthalten, und dennoch im Preise nicht erhöhet werden.

Dieser Anzeiger wird die respectiven Leser der Zeitschrift schnell mit allen werthvollen Neuigkeiten, welche den Musikfreunden von mir empfohlen werden, bekannt machen, und zuweilen auch von manchen bedeutenden Unternehmungen noch vor ihrem Erscheinen Kunde bringen.

Berlin, im November 1835.

T. Trautwein.

Systematisch-chronologische Darstellung
der
musikalischen Literatur
von der frühesten bis auf die neueste Zeit.
Nebst biographischen Notizen über die Verfasser der darin aufgeführten Schriften und kritischen Andeutungen über den innern Werth derselben
von *C. F. Becker.*

Erster Theil, welcher die Geschichte der Musik und die Akustik enthält. In Royal-Octav schön gedruckt zu 1½ Thlr., 2 fl. 4kr., erschienen bei *Robert Friese in Leipzig.*

R. Schumanns,
des geistvollen Componisten der Papillons, Impromptus etc., neues Allegro für Pianoforte (Oeuv. 8) à 16 Gr., 20 Sgr., 1 fl. 12 kr. erschienen bei *Robert Friese in Leipzig.*

Von
Rossini Collection des Opéras complets reduits p. le Pianoforte seul par *M. J. Leidesdorf*,
publiée à Vienne, 23 Cahiers à 5 Thlr. 8 Gr.
besitze ich eine Partie Exemplare, welche einzeln zu dem ermässigten Preise von 2 Thlr. 12 Gr. ordin. p. Cahier von mir bezogen werden können.

Wilhelm Härtel in Leipzig.

Bei L. Pabst in Darmstadt ist erschienen:

Müller,
Rector und Lehrer am Grossh. Hess. Schullehrer-Seminar in Heidelberg.

Lieder und Chöre mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers, zu L. F. Münch's Festtagsfeier in künstlerischer Verknüpfung homiletischen Vortrags. (Enthält Gesänge zur Weihnachts-, Charfreitags- und Osterfeier.) Querquart. geh. 2 fl. 24 kr. od. 1 Thlr. 8 Gr.

Dieses zeitgemässe Werk verdient allen Freunden eines guten Kirchengesanges aufs Angelegentlichste empfohlen zu werden. Die Compositionen sind dem heiligen Gegenstande entsprechend, ohne bedeutende Schwierigkeiten in der Ausführung darzubieten.

Denselben Polonaise für das Pianoforte. Op. 10. 27 kr. od. 6 Gr.

Anzeige für Freunde der Tonkunst.

Im Kunstverlage der F. Bohmanna Erben in Prag ist so eben erschienen der

I. Theil
des
theoretisch-praktischen
Lehrbuches der Tonsetzkunst
für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik
bearbeitet von
Friedrich Dionys Weber,
Director dieser Lehranstalt.

Gross 8. Brochirt. Preis 3 fl. 30 kr. Conv. Münze.

Schon die allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik und vorzüglich das theoretisch-praktische Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses in 4 Theilen sind wegen ihrer Deutlichkeit, Fasslichkeit, Vollständigkeit, systematischen Ordnung u. ihres Reichthums an erläuternden Beispielen, so wie auch an praktischen Uebungsstücken als ausgezeichnet, und sich von so vielen andern Werken ähnlicher Art, älterer und neuerer Zeit, so vortheilhaft unterscheidend, allgemein anerkannt worden, dass wir zu diesem neu erschienenen Werke nichts hinzuzufügen haben, als dass es an Interesse und Wichtigkeit des Gegenstandes noch höher steht, und besonders allen Jenen sehr willkommen sein wird, welche sich selbst ohne Beihülfe eines Lehrers im Contrapunkte und in allen übrigen zur Tonsetzkunst noch erforderlichen Zweigen gründlich zu unterrichten wünschen.

Da die beiden obengenannten und bereits schon früher erschienenen Werke bisher nur in Böhmen verbreitet worden sind, und nicht zu zweifeln ist, dass auch den übrigen Provinzen des österreichischen Kaiserstaates, so wie nicht minder dem Auslande der Besitz derselben erwünscht sein wird, so erlauben wir uns, alle Freunde der theoretischen Tonkunst aufmerksam darauf zu machen, mit dem Ersuchen, uns möglichst bald anzuzeigen, wie viel Exemplare Sie von diesem und jenem bedürfen; wozu wir bemerken, dass der Ladenpreis der allgemeinen theoretisch-praktischen Vorschule auf 3 fl. Conv. Münze und des theoretisch-praktischen Lehrbuches der Harmonie etc. in 4 Theilen auf 16 fl. C. M. festgesetzt ist.

Genannte Werke werden blos für bestimmte und feste Rechnung geliefert.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Fürst Metternich.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ACHT UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

Mit Portrait von

GIACOMO MEYERBEER.

LEIPZIG,

Breitkopf & Härtel.

1836.

(1964)

Universitäts-
Bibliothek
München

1145/310

INHALT

des

achten und dreissigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1836.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Andre's der jüngere: Ueber Tonkünstler-Freundschaften u. wie ein ehrlicher Musikus durch selbige berühmt wird. Eine kurze Stand- u. Stegreif-Rede etc. S. 401.

Einige Worte über Bellini's bisher erschienene Nekrologieen und Biographieen. Vom Mailänder Correspondenten. S. 81.

Fink, G. W., Einigung. S. 1.

— Ueber den Reiz des Hässlichen auch in der Musik. S. 3.

— Zur Geschichte der alten Orgeln. Namentlich: Kurze Belenchtung der hauptsächlichsten Angaben über die Orgeln des Kircherius, mit Erläuterungen, nach den Quellen bearbeitet. S. 49 — Beschluss S. 65.

— Uebersichtliche Darstellung des Musikwesens in Dessau im J. 1835. S. 60.

— Kurze Lebensbeschreibungen: 1) Hermstedt, Joh. Simon, S. 713; — 2) Saint-Lubin, Leon de, S. 101; — 3) Heinrichs, Anton Philipp, S. 1021; — 4) Hummel, Friedr., und sein Bruder Tobias, S. 1031; — 5) Höpner, Christ. Gottlob, S. 1431; — 6) Rehm, Sam., S. 1861; — 7) Bischoff, Georg Frdr., S. 2651; — 8) Bertini, Henri, und sein Bruder, S. 3691; — 9) Wilh. Meyer, S. 3891; — 10) Wichtl, Georg, S. 4171; — 11) Heinrich von St. Julien, S. 4571; — 12) Hartmann, Joh. Peter Emil, S. 5261; — 13) Crescentini, Gir., S. 5611; — 14) Radziwill, Fürst Anton, S. 5841; — 15) Naumark, Georg, S. 5871; — 16) Nisle, J., S. 592.

— Ein noch unbekanntes, wichtiges Schreiben W. A. Mozart's, nach dem Originale. Mit einem zeitgemässen Vorworte. S. 145.

— L. van Beethoven's erstes gedrucktes Werk, mit der Vorrede des 11jährigen Componisten. S. 148.

— Merk, Joseph. Ueber sein Leben, Wirken u. Violoncellspiel. S. 149.

— Ueber das heiligen Dunstan's Wirksamkeit für Musik. Nach den Quellen bearbeitet. S. 181.

— Musikalische Topographieen: 1) von Freiberg, S. 184; — 2) von Leipzig (fortgesetzte Topogr.), S. 337; — 3) von Naumburg a. d. Saale, S. 374; — 4) Nachtrag zur musik. Topogr. von Naumburg, S. 606.

— Zur Biographie der Gebrüder Ladurner. S. 190. Vgl. 1835. S. 759.

— Vorläufiges über die Hugenotten, Oper von Scribe u. Meyerbeer. Darstellung des Ganges der Handlung nach dem Französischen. S. 195.

— Von der Phantasie als Grundwesenheit der Kunst. Einige Bemerkungen für Künstler u. Kunstfreunde zum beliebigen Bedenken. S. 217.

Fink, G. W., Flüchtiger Schattenriss der Parteiung der Zeit auch unter Tonkünstlern u. ihren Liebhabern. S. 233.

— Die Begründung der tentschen Musikfests in einer biographischen Skizze, nach gegebenen Notizen. S. 265.

— Neue musikalische Untersuchungsreise in Italien. S. 333.

— Erörterung der Frage: Wer ist der wahre Verf., Dichter u. Comp. des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon?" und: Wann lebte und wer war Wolfgang Dachstein? S. 385.

— Fortgesetzter Bericht über den Musikverein zu Innsbruck. S. 406. Vergl. 1834. S. 621.

— Ueber den Fürstl. Hechingen'schen Kapellm. Thomas Täglichsbeck u. über die Aufnahme seiner Symphonie in Paris. S. 417.

— Wachsthum des Musikwesens in den Lippe'schen Ländern, namentlich in Lippe-Detmold. S. 485.

— Urmelodie des Kirchenliedes: Wer nur den lieben Gott lässt walten etc. u. vom Beibehalten der Urmelodieen überhaupt. S. 587.

— Merkwürdig neueste Art, Concerte anzukündigen. S. 657.

— Tod der Madame Malibran. Französischer Aufsatz des Hrn. Jules Janin, übersetzt u. mit Vorwort versehen. S. 681.

— Gedanken über den Gegenaufsatz der Abhandlung von J. P. Schmidt: Ueber den Nutzen musikal. Preisaufgaben, und meine Meinung über sie. S. 752.

— Israel in Aegypten von G. F. Händel, aufgeführt in Leipzig mit Beibehaltung der ursprünglichen Instrum. u. der Orgel. (Ueber das Letzte vorzüglich.) S. 765.

— Die letzten Schicksale der Sängerin Maria Felicita Garcia-Malibran-de Beriot. S. 822.

— Frl. H. Carl in Leipzig (mit einem Lebensumriss). S. 824.

— Ueber die Pianofortewerke des Hrn. C. Czerny. S. 857.

Kalbitz, K., Wann lebte Dachstein? S. 201. — Dazu Antwort auf Einiges v. Organisten C. F. Becker, S. 340; Nachschrift der Redact. S. 341. Vergl. S. 385.

Kühnau, J. F. W., Ueber das muthmaassliche Alter des Orgel-Pedals. S. 127.

Mannstein, H. F., Fräul. Henriette Carl in Dresden. S. 725.

Miltitz, C. B. v., Ist Händel der Vf. des englischen Volksliedes: „God save the King" etc. S. 521.

Musikalische Excerpte, meist akustischen Inhalts. Vom Mailänder Correspondenten. S. 201.

Pauken, sehr zweckmässige Verbesserung derselben. S. 495.

Pellisov, Ueber englischen Orgelbau u. die 2 grossen Orgeln zu Birmingham u. York insbesondere. (Auch Beschreibung u. Disposition der alten Orgel in der St. Paulskirche.) S. 501.

Schmidt, J. P., Ueber den Nutzen musikalischer Preisaufgaben. S. 717.

Dazu eine Gegen-Abhandlung von J. F. S. 749. Vgl. damit S. 752.
Schmidt, J. P., Fasch's Säcularfeier in Berlin. S. 820.
Schulz, A. F., Ein paar Worte zu ihrer Zeit. (Ueber das Beste zu der beabsichtigten Preisaufgabe der Berliner Akademie für die beste Oper.) S. 785.
Succo, F. A., Auch etwas zu des Herrn Musikdir. Wilke geschichtl. Ueberblike der Verbess. u. neuen Erfindungen im Orgelbaue seit 50 Jahren. (Vgl. No. 43.) S. 839.
Ueber Streicher's Leistungen bei Gelegenheit der ersten Gewerbproducten-Ausstellung zu Wien im J. 1835. S. 129.
Ueber die theilweise Richtung neuer Kritik in Dresden. S. 474.
Ueber den Kirchen-Musik-Verein zu Pressburg im Königr. Ungarn. S. 781.
Vollständiges Verzeichniss der Donizetti'schen Compositionen, nebst kurzer Angabe seiner jetzigen Verhältnisse in Neapel. S. 174.
Wilke, Geschichtlicher Ueberblick der Verbesserungen u. neuen Erfindungen im Orgelbaue seit etwa 50 Jahren. S. 697.

II. Gedichte.

An Dem. Livia Gerhardt, erste Sängerin des Königsstädter Theaters in Berlin, als dieselbe am 25. Juni 1836 zum letzten Male auftrat. S. 499.
Aus dem Dionysosfeste 2 Gesänge von Heinr. Stieglitz. S. 859.
Trost (in Distichen). Darauf Antwort von G. W. Fink. S. 536.
Veilchen. Gedicht von Hoffmann v. Fallersleben; Compos. von D. Elster. S. 546.
Weihnachtsfeier. Choral mit Musik v. P. Müller. S. 188.
Zu Göthe's Faust von ihm hinzugedichtete, der Musik mehr angeeignete Erweiterung der Scene im Gartenhäuschen. S. 621.

III. Nekrolog.

Barnabeck, Concertmeister in Cassel. S. 395.
Bellini, S. 81.
Brice, Josephine Victorine Aspasie, geb. Laverge, Sängerin zu Strassburg. S. 295.
Cittadini, Paolo, Tenorist in Venedig. S. 95.
Crivelli, Gaetano, berühmter Tenor in Brescia. S. 855.
Ebers, Carl Frdr., st. in Berlin. S. 855.
Gentili, Serafino, Tenorist, st. zu Mailand. S. 96.
Ghedini, Giuseppe, Buffo, st. in Florenz. S. 678.
Gomis, Joseph Melchior, st. in Paris. S. 873.
Hansmann, Organist in Berlin. S. 432.
Maffei, Francesca Festa, Sängerin. S. 568.
Malibran, Mad., Sängerin. S. 681; die letzten Schicksale derselben S. 822.
Moncalvo, italien. Schauspielerin und Sängerin. S. 96.
Monelli, Sarino, Tenorist, st. in Fermo. S. 663.
Piantanida in Mailand. S. 482.
Pölchau, Sammler alter Musikwerke, st. in Berlin. S. 582.
Pusthuchen, A. H., (in der Anmerkung) S. 486.
Reggia, Sänger in Wien. S. 464.
Reicha, Anton, Prof. des pariser Conservator. S. 415.

Santini, Bassbuffo in München. S. 873.
Schall, Klaus, Musikdir. etc. in Copenhagen. S. 496.
Schuster, Ignaz. S. 108.
Sonnleithner, Joseph, S. 109.
Weiss, Carl, st. in Leipzig. S. 874.
Wendt, Amadeus, Prof. S. 708.
Zöllner, Carl Heinr. S. 493.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

André, A., Lehrbuch der Tonsetzkunst etc. 2. Th., 1. Abth. 1835. in 8. S. 273; Beschluss S. 33.
Auswahl vorzüglicher Meisterwerke in gebundener Schreibart aus alter u. neuer Zeit. Mit Genehmigung eines hohen Ministeriums etc. zur Beförderung des höhern Studiums der Musik. Mit Vorwort u. kurzen Notizen über die Meister; enthaltend Gesang- u. Instrumental-Fugen. 1. Lief. 1835. S. 289.
Becker, Carl Ferd., Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst biographischen Notizen über die Verf. der darin aufgeführten Schriften u. kritischen Andeutungen über den innern Werth derselben. 2. Lief. 1836. in 4. S. 633.
Nachtrag zu dieser Recension. S. 870.
Beschreibung des am 26. u. 27. Mai 1836 zu Rotweil abgehaltenen zweiten Musikfestes für den Schwarzwald im Würtemberg'schen. 18 S. in 4. S. 577.
Birnbach, Heinrich, Theoretisch-praktische Klavierschule für Anfänger u. Geübtere. 3 Theile. S. 451.
Blum, Carl, Mary, Max u. Michel, komische Oper in einem Aufzuge. Text als Manuscript gedruckt. 1836. in 8. S. 649.
Breitung, Carl, Der erste Klavier-Lehrer, eine methodisch-katechetische Anleitung, den ersten Klavier-Unterricht schon mit Kindern von 4—6 Jahren zu beginnen und auf eine gründliche, bildende u. anziehende Weise zu betreiben. 72 S. in 4. S. 500.
Buchanan, Thom., Physiological illustrations of the organ of hearing, more particularly of the secretion of cerumen and its effects in rendering auditory perception accurate and acute etc. Mit Anmerk. S. 501.
Cattaneo, Nic. Eustacchio Dr., Frusta musicale, ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica, Milano, 1836. in 8. S. 764.
Fink, G. W., Musikalische Grammatik, oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst. Für Musiklehrer u. Musikfreunde etc. 1836. in 8. S. 771.
Hahn, Berth., Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymn. u. Bürgerschulen. 3. Aufl. S. 772.
Hientzsch, J. Gottfr., Methodische Anleitung zu einem möglichst natur- u. kunstgemässen Unterrichte im Singen, zunächst für Lehrer in Schulen, dann auch für Eltern u. andere erziehende Personen. 1836. in 4. S. 492.
Hirsch, Rudolph, Gallerie lebender Tondichter, biographisch-kritischer Beitrag. S. 551.

dass er sich treu geblieben *sey* — also sehr gründlich, aber auch *schwer*, (auch schwer für die Ausführung des Spielers) und zuweilen wohl etwas allzuschwer, und, und wenn man Rec. nicht falsch verstehet, allzugründlich, gearbeitet habe. Wer wird es denn mit Allem gar zu ernsthaft nehmen — sogar mit dem lustigen „Freut euch des Lebens," das hier das Thema ist! Von diesem abgesehen, sind mehrere Variationen (nach unsrer Meynung, besonders die 5te, 7te, 10te und 11te, mit dem Excursus) mit Dank aufzunehmen, und alle wohl werth, von sehr geübten Spielern durchlaufen, von denen, die dies werden wollen, eingelernt zu werden —: denn, was letzteres betrifft, werden sich schwerlich viel so kleine Werke finden, in denen mehr Gelegenheit wäre die Hände in glänzenden, aber denn doch ausführbaren Schwierigkeiten zu üben.

Papier und Stich sind gut, aber der letztere nicht fehlerfrey. Wir setzen die Fehler, deren Verbesserung nicht sogleich in die Augen fällt, her. S. 2. Z. 4. T. 4. statt $\frac{e}{o}$ lies $\frac{c}{e'}$ S. 3. Z. 3. T. 2. letzte Note d statt c. S. 5. Z. 3. T. 3. das 18te 32theil ais statt gis. S. 6. Z. 9. T. 3. das 11te 16theil g statt a. S. 8. Z. 4. T. 2. f wegzustreichen. S. 11. Z. 1. T. 2. die erste Note

e c
g statt es.
es c

Grande Sonate pour le Pianoforte composée et dédiée à Madame Bonaparte par D. Steibelt. Bey Breitkopf et Härtel, à Lipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist, als wenn sich der Compositeur in dieser allerdings grossen Sonate kräftig zusammengenommen und seine Virtuosität auf dem Klaviere aufgeboten hätte, um der Madame Bonaparte etwas ihr Würdiges zuzueignen. Zwar ist nicht viel Liebliches darin, was einer Dame gerade Freude machen könnte; im Gegentheil fehlt es nicht an Künstlichkeiten und Bisarrerien: allein Fleiss ist doch einmal etwas, was zu schätzen ist, und Abweichung vom Gewöhnlichen und Flachen ist überall, wenigstens dem, welcher der alltäglichen Trivialitäten satt und müde ist, angenehm und willkommen. Es giebt doch wohl auch Damen, die das Herbe und Saure ein wenig lieben, und die des Fortepiano's genug mächtig sind, um die Schwierigkeiten, zumal mit der Steibeltschen Manier bekannt, nicht besonders schwierig finden. Wenn Madame Bonaparte indess eine von den Damen ist, die diese Sonate rund und mit Präcision spielen, — und ihr etwas zu dediziren, was sie gar nicht bezwingen könnte, wäre doch wohl eine Unschicklichkeit — oder eine platte Schmeicheley gewesen — so kann man auch für den Grad ihrer musikalischen Bildung, neben der übrigen mannichfachen Bildung, die sie wirklich besitzt, alle Achtung haben.

Der saubere, schön in die Augen fallende Stich von schon proportionirten Notentypen aus der Breitkopf-Härtelschen Officin verdient hierbey noch einer rühmlichen Erwähnung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Homeyer, Choralbuch für den Altar- u. Responsorien-Gesang der katholischen Kirche, nach Römischer u. Mailändischer Singweise, 4stimmig neben dem Liniensysteme der ältern Tonschrift u. unter dem Texte der Urmelodie ausgesetzt. Mit einer Einleitung über dessen Ursprung u. eigentlichen Werth, seine alten Tonzeichen, Tonarten etc., so wie auch über den richtigen u. würdevollen Vortrag desselben etc. (Noch MS.) S. 9.

Natorp, Kessler u. Rink, Das Choralbuch für evang. Kirchen, kritisch bearbeitet 2. verb. u. verm. Aufl. S. 800.

Pohle, Christian Frdr., Dr. phil., Ueber das Einstudiren der Compositionen, oder Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler. 1836. S. 570.

Rellstab, L., Beurtheilung der Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Göthe's Faust. (Aus der Iris abgedruckt.) 1 Bogen in 4. S. 630.

Scheibler, Heinr., Mittheilung über das Wesentliche des (b. Baedeker erschienenen) musikalischen Tonmessers. 1836 — Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe, oder auch nach einem bekannten a, vermittelst des Metronoms, nach Stössen erwiesen, gleichschwebend zu stimmen. 1836. S. 152.

— Tabelle zur Ermittelung des Tones a auf der Orgel u. Stimmungstafel für die Orgel. Nach ihrer momentanen Höhe oder einem willkürlichen a u. nach Stössen. S. 703.

Schütze, Frdr. Wilh., Praktisch-theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Nach Grundsätzen eines bildenden Unterrichts u. in methodischer Stufenfolge. Für Lehrer u. zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparandenschulen u. s. w. 1835. in 8. Dazu:

Beispielbuch zur prakt.-theor. Anweisung in der Harmonielehre. Querfolio. S. 256.

— Hand- u. Wiederholungsbüchlein für den Schüler. Ein kurzer Auszug aus d. praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. 1836. S. 392.

Siegmeyer, J. G., Theorie der Tonsetzkunst mit Bezugnahme auf die Theorie von W. A. Mozart. Zweite verbesserte u. vermehrte Auflage. 1834. in 4. S. 562.

Stieglitz, H., Dionysosfest. Lyr. Tragödie. 1836. S. 837.

Türk, Daniel Gottlob, Anleitung zu Temperaturberechnungen für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können etc. Erinnerung, beurtheilende, an das mit Unrecht vergessene Werk. S. 324.

Vanderhagen, A., Nouvelle Méthode de Clarinetto en deux Parties par — Neue Clarinettenschule in zwei Abtheilungen. Französisch u. deutsch. 1836. S. 653.

Walther, Joh. Michael, Neue Tonwissenschaftslehre, den Freunden der Musik, insbesondere aber denjenigen, welche den Willen haben, Beherrscher des musikalischen Tonreichs zu werden, gewidmet. — Heft 1 u. 2. 1833. in 4. S. 665.

Wendt, Amadeus, Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung. 1836. in 8. S. 733.

Wohlfahrt, Heinrich, Kinder-Klavierschule oder musikal. ABC- u. Lesebuch für junge Pianofortespieler. Herausgegeben von —. 1836. in 4. S. 553.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter u. neuer Zeit. Mit Genehmigung eines hohen Ministeriums etc. zur Beförderung des höhern Studiums der Musik. 1. Lief. 1835. S. 289.

Bräuer, Carl, der 23ste Psalm für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters in Musik gesetzt. S. 11.

Drobisch, Carl Ludw., Messe in Es für 4 Singst. u. Orchester. Op. 30. S. 411.

Frech, J. G., Vater Unser (Du hast Deine Säulen Dir aufgebaut) von A. Mahlmann, für Sopran, Alt, Tenor u. Basstimme in Musik gesetzt. 23stes Werk. Partitur S. 688.

Gäbler, E. F., 36ster Psalm für den 4stimmigen Männerchor. Op. 2. S. 590.

Gordigiani, J. B., Ecce quomodo moritur justus für vier Singstimmen u. Orgel. S. 272.

Gross, Joh. B., Gesänge zur Leichenfeier des weiland Prof. Dr. Jul. Walter in Dorpat, für Männerstimmen. Op. 29. S. 591.

Hahn, Bernhard, Messe in D für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, 2 Violinen, Viola, Vcell u. Contrabass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel. S. 323.

Hanft, G. N., zweichörige Musik für Discant, Alt, Tenor u. Bass, passlich bei einer kirchlichen Todtenfeier, comp. von —. Partitur. Heft 1 u. 2. S. 99.

Hetsch, L., 6 Leichengesänge für 4st. Männerchor. S. 740.

Homeyer, Choralbuch für den Altar- u. Responsorien-Gesang der kathol. Kirche, nach Römischer u. Mailändischer Singweise, 4stimmig neben dem Liniensysteme der ältern Tonschrift etc. ausgesetzt u. s. f. (Noch MS.) S. 9.

Hössler, C. R., Vater Unser, zum dritten Osterländ. Gesangfeste comp. Op. 5. S. 407.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15ten bis 17ten Jahrhundert für Singvereine u. zum Studium für Tonkünstler herausgegeben von C. F. Becker. 5. Heft. S. 687.

Klassische Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik. In Stimmen. 19. u. 20. Lief. S. 46.

21. u. 22. Lief. S. 863.

Klaus, Victor, 8 vierst. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 10tes W. Part. u. Stimmen. S. 207.

Ladurner, J. A., O salutaris Hostia, ein 4stimm. Kirchengesang ohne Instrumentalbegl. mit beigefügtem Klavierauszuge etc. — Ave Maria, 4stimm., wie im vorigen Gesange. S. 740.

Lägel, J. G., Er, der Herr von Gottes Thron etc. Cantate für eine concertirende Sopranstimme mit Begl. des Chores u. Orch. in Musik gesetzt. No. 2. Partitur. S. 71.

— Ach, was ist der Menschheit Loos etc. Cantate für 4 Singst. mit Begl. des Orchesters. Part. No. 2. S. 590.

Liebau, „Die Ruhe des Patriot". Orator. (MS.) S. 817.

Loewe, C. Dr., Die Siebenschläfer, Orator. in 3 Abth., ged. vom Prof. Ludw. Giesebrecht. Partitur u. Klavierauss. Op. 46. S. 161.

Maschek, A., Salve Regina für 4 Singstimmen u. 3 Posaunen ad lib. S. 306.

Melodieen zum Gesangbuch zum gottesdienstl. Gebrauch für evangel. Gemeinden. 2te Aufl. S. 46.

Miserere für 4 Singst., während der feierl. Ausstellung weil. Sr. Maj. des Kaisers Franz I. auf dem Paradebette in der Wiener Hofburg-Kapelle gesungen. S. 111.

Mosche, C., Dem Erlöser. Eine Motette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pfte oder der Orgel ad lib. Op. 2. S. 740.

Müller, C. G., Dem Unendlichen. Ode von Klopstock, in Musik gesetzt für 4 Männerst. mit willkürlicher Instrumentalbegl. Op. 10. S. 808.

Müller, P., Lieder u. Chöre mit Begl. der Orgel od. des Klaviers zu G. F. Münch's Festtagsfeier in künstlerischer Verknüpfung homiletischen Vortrags etc. 9. W. S. 187.

Naue, P., Hymnus ambrosianus, Te Deum laudamus, in musicam reductus a —. S. 510.

— Responsorien oder Chöre zu 3 Liturgieen mit eingelegten Sprüchen. S. 511.

Rehm, Sam., Festchor (Ps. 103, v. 1 u. 2) für Solo u. Chor mit Orchesterbegl. (MS.) S. 187.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik, oder Sammlung leicht ausführbarer neuer Cantaten, Hymnen etc. für den 4stimm. Gesang mit Orchesterbegl. zum Gebrauche beim öffentlichen Sonn- u. Festtags-Gottesdienste herausgegeben von einem Vereine der vorzüglichsten Tonsetzer unserer Zeit. 1. B. No. 1. Enthaltend: C. G. Reissiger's Hymne: „Es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde" etc. für 4stimm. Chor mit Begl. von 2 Violinen, Bratschen, Vcello's u. Contrabässen, 2 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten u. 2 Hörnern. Op. 105. S. 739.

Schneider, Jul., Psalm 23: „Der Herr ist mein Hirte" für 4 Männerst. Op. 25. Part. u. St. S. 271.

Seyfried, Ign. di, Coral Salve Regina a quattro voci con Istromenti. — S. 545.

Stolze, H. W., Cantate nach dem 118ten Psalm zur feierlichen Einführung eines Lehrers für 4 Solo- u. 4 Chorstimmen mit Begl. der Orgel oder des Pianof. Op. 30. S. 244.

Trümpert, J. G., Grabgesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 1stes Heft. S. 47.

Wöhler, J. W., 6 vierst. Motetten für Männerchöre. 1. Heft. In Stimmen. S. 57.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Gustave ou le Balmasqué. — Ouv. et Airs arr. p. le Pfte par Ch. Rummel. Ausg. ohne Worte. S 863.

Bellini, I Puritani (Die Puritaner). Opera seria in 3 Atti etc. Unvollständ. Klavierauss. von Tadolini. S. 113.

Bertin, Louise, La Esmeralda, neue romant. Oper in 4 Aufz., Text von Victor Hugo. (MS.) S. 833.

Blum, Carl, Mary, Max u. Michel, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von —. Partitur u. Textbuch. Der Klavierauss., vollständ., von A. F. Wüstrow. S. 649.

Cherubini, Ali-Baba, Opéra en 4 actes. — 2 Ausgaben ohne Worte für Pfte arrangirt, 2- u. 4händig, von Carl Czerny. S. 299.

Dessauer, J., Lidwinna, romantische Oper in 3 Akten, Text von C. E. Ebert. MS. S. 797.

Meyerbeer, Die Hugenotten, Oper in 5 Akten, Worte von Scribe. S. 249.

Radziwill, Anton, Partitur-Ausgabe von des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu dem dramatischen Gedichte „Faust" von Göthe. S. 601: Beschluss S. 617. Dazu der vollst. Klavierauss. v. J. P. Schmidt. S. 629.

c) Concert.

Hering, Carl Eduard, Weihnachtnähe, Gedicht von L. Würkert, für Declamation, 4st. Gesang u. Pianof., Musik von —. S. 203.

Jansen, U. W. F., An die Harmonie. Cant. zur Feier des 50j. Bestehens öffentl. Winterconcerte in Jever 1835, ged. von C. F. Strackerjan, in Musik gesetzt für 2 Solo- u. 4 Chorst. mit Begl. des Pianof. von —. S. 861.

Loewe, C., Dr., Die Siebenschläfer, Orator. in 3 Abth. Op. 46. Partitur u. Klavierauss. S. 161.

Panny, Joseph, Nordisches Fischerlied für Männerchorst., Solo's u. Orchester. Op. 36. Auch mit Quartett- od. Klavierbegl. — Tafellied für Männerchorst. mit Orch. od. Klavierbegl. Op. 37. S. 57.

Radziwill, Anton: Partitur-Ausgabe von des Fürsten Ant. Radziwill Compositionen zu dem dramatischen Gedichte „Faust" von Göthe. S. 601; Beschluss S. 617.

Schmidt, J. P., Vollständ. ger Klavierauszug der Composit. des Fürsten A. Radziwill zu Göthe's Faust. S. 629.

Stunz, Joseph Hartmann, Heldengesang in Walhalla, ged. von Förster u. in Musik gesetzt für 4stimmigen Chor, 5 Hörner, 2 Trompeten u. eine Basposaune. S. 703.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

Anacker, A. F., 12 Gesänge für 3 u. 4 Männer- od. Frauenstimmen. Zum Gebrauch in Stunden der Erholung u. Ermunterung für Seminarien, Schulanstalten, Singvereine etc. S. 222.

— Der Wanderer u. die Frühlingsluft von Falkmann, für eine Basssimme u. wechselndes Quartettgesang mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von —. S. 223.

Dresel, H. A., Gesänge für Stadt- u. Landschulen, ein- u. zstimmig. S. 488.

Geissler, Carl, Conferenz-Gesänge für Deutschlands Lehrervereine für 4 Männerst., dem gesammten deutschen Schulstande gewidmet. S. 705.

Hering, Carl Eduard, Weihnachtnähe, Ged. von Würkert, für Declamation, vierst. Gesang u. Pianof. S. 203.

Heuschkel, J. P., 12 zweistimmige Lieder für Kinder, sowohl zum Privatgebrauch, als auch mit besonderer Rücksicht für Schulen etc. S. 47.

Klaus, Victor, 3 vierst. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, zum Gebrauch in Singinstituten. 10tes Werk, 2tes Heft der 4stimm. Ges. Part. u. St. S. 207.

Maschek, A., Salve Regina für 4 Singst. u. 3 Posaunen ad libitum. S. 306.

Mendheim, Simon, 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. 25stes W. S. 243.

— 2 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. Op. 26. S. 256.

Messor, F. J., Tafellied für eine Tenor-Solostimme u. Männerchor mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. S. 306.

Mühling, Aug., Das Vaterland von Bernh. Wächter, für

4 Männerst. u. Chor. — Reise-Erinnerungen, 2stes Heft, enthaltend 12 Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 52. W. S. 306.

Müller, Wilh. Ad., 24 kurze u. ganz leichte dreistimmige Gesänge für Kinderst., als Vorübungen zum 3st. Ges. in Stadt- u. Landschulen. Heft 1. S. 80.

Nägeli, Hans Georg, Wechselgesang für Kinder u. Erwachsene bei Einweihung eines neuen Schulhauses. No. 1. In Stimmen. S. 57.

— Der Schweizerische Männergesang. 4tes Heft. Partitur u. Stimmen. S. 530.

— XV Männerchöre. Zweite Sammlung derselben. In Stimmen. S. 704.

— XII Chants en Quatuor ou Choeurs p. Soprano, Contralto, Tenor et Basso, accomp. de Piano ad lib. — III Suites. S. 809.

Nisle, J., Die Musik. Eine Cantate mit Solostimmen u. Chören mit Begl. des Pfte. Op. 40. S. 592.

Oelschläger, F., 6 Gesänge f. Sopran. Alt, Tenor u. Bass. 2te Lief. In Partitur u. Stimmen. — 2 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pfte. In Part. u. St. S. 58.

Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges etc. 1. B. 2. Heft. Stimmen. S. 348.

Partitur zur Originalbibliothek des deutschen Männergesanges, im Vereine mit Häser, Grund etc. herausgegeben von Dr. Elster. 1. B. 1. Heft. S. 315.

Rossini, G., Les Soirées musicales, Collection de huit Ariettes et 4 Duos italiens, avec une traduction française (auch teutscher) av. accomp. de Pianof. S. 275.

— Der Abschied von Italien. 2 Duetten f. Sopr. u. Tenor mit Begl. des Pfte. Mit deutsch. u. ital. Text. S. 590.

Rungenhagen, C. F., Volkslieder der Deutschen für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 39. 1. Lief. S. 305.

Schmidt, J. P., Königslied von F. W. Gubitz, 4stimmig, auch 1stimmig. S. 306.

Schneider, Jul., 4 Gesänge comp. für 4 Männerst. Op. 24. Heft 2 f. Männerst. S. 111.

— 4 Gesänge comp. für 4 Männerst. Op. 26. Partitur u. St. S. 271.

Stuns, Joseph Hartmann, Heldengesang in Walhalla, ged. von Förster, gesetzt für 4stimmigen Chor u. mit Begl. des Pianof. S. 705.

Wagner, Franz, 8 vierst. Gesänge für Singvereine u. Chöre auf Schulen u. Seminarien. S. 407.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Arnold, C., Die Nonne. Gedicht von Uhland für eine Altstimme mit Begl. des Pfte. S. 307.

Belcke, Frdr., Wanderlied. Die beiden Blümchen. Der Angler. 3 Lieder für eine Tenor- oder Sopranst. mit Begl. des Pianof. u. Violoncells. S. 308.

Brauer, F. W., Lieder u. Ges. mit Begl. des Pfte. S. 455.

Braune, F. W. Otto, 6 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pianof. Op. 25. S. 307.

Clapius, Wilh., 5 Lieder für eine Bass- oder Altstimme mit Begl. des Pfte. Op. 5. S. 96.

Crescentini, Gir., Venti novi Solfeggi per voce di Mezzo-Soprano o Contralto all' uso del Vocalizzo comp. dal Caval. — con acc. di Pfte da Gustavo Gugl. Teschner. Liv. I e II. S. 561.

Dotzauer, J. J. F., Das eigne Herz, Gedicht von Grünig. Für Tenor mit Pianof. u. obl. Violoncell. Op. 141. S. 307.

Dressel, H. A., Gesänge für Stadt- und Landschulen, 1- u. 2stimmig. S. 488.

Dürck, J., 6 Lieder u. Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte. S. 741.

Elster, D., Kindheit. Schönstes Geschenk für Kinder, die Klavier spielen u. etwas singen. 2tes Heft. Enthält 12 ganz neue Lieder von Hoffmann v. Fallersleben, mit Begl. des Pianof. comp. von —. S. 546.

Genast, Eduard, 3 deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 7. S. 112.

Gerke, Otto, 6 Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 8. Werk. S. 591.

Hackel, Anton, Die nächtliche Heerschau, Gedicht von Zedlitz, mit Begl. des Pianof. 2te Auflage. S. 315.

Jimmerthal, Hermann, 4 Gesänge für eine Alt- oder Bassstimme mit Begl. des Pianof. 1. Heft. — 4 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl des Pfte. Heft 2. — Schläfer, erwach! Gedicht von Kosegarten, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pfte. Heft 3. S. 85.

Kulenkamp, C. C., 6 deutsche Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 48. Werk. S. 593.

Lachner, Franz, Sängerfahrt, mit Begl. des Pfte. 33. Werk. S. 60.

Loewe, Carl, Der Bettler. Der getreue Eckardt. Der Todtentanz. 3 Balladen von Göthe für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 44. S. 408.

Melcher, Jul., 5 Lieder für einen Mezzo-Sopran mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 456.

Mühling, Aug., Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 49. S. 272.

— Reise-Erinnerungen, 1stes Heft, 12 Lieder mit Pfte. 52stes Werk. S. 306.

Nicolai, Gustav, Das Mädchen am Ufer. Ballade nach dem Englischen für eine Singst. mit Pfte. — Sängerfahrt, von Ernst Schulze, comp. f. 1 Singst. mit Pfte. S. 409.

Poley, Rud., 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pfte. 1. Lief. S. 232.

Reichel, Adolph, 7 Lieder mit Begl. des Pianof. 1. Werk. S. 304.

Reissiger, Fr. Aug., 5 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pianof. Op. 8. Heft 2. S. 178.

Rossini, G., Les Soirées musicales, Collect. de huit Ariettes et 4 Duos italiens (mit französischer u. teutscher Uebersetzung avec accomp. de Pianof. S. 275.

Rungenhagen, C. F., 6 Lieder für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pianof. Op. 38. S. 304.

Saint-Lubin, Leon de, 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 36. S. 17.

Schädel, Bernh., 6 Lieder mit Begl. des Pfte (einstimmig). S. 742.

Schmidt, Frdr., 6 Lieder von Lenau für eine Bariton- od. Mezzo-Sopranstimme mit Pfte. S. 742.

Schuster, A., 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 18. S. 528.

Schweitzer, Paul, 4 ächte deutsche Alpenlieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte oder der Guitarre. S. 231.

Seiffert, C. T., Lieder u. Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 2. S. 242.

Seyffert, F. C., 6 geistliche Gesänge von Hohlfeldt etc. mit Begl. des Klaviers. S. 59.

Tauwitz, Eduard, Das arme Kind, Gedicht von Otto Weber, für eine Bassstimme mit Begl. des Pfte u. Violone, auch des Pfte allein. S. 300.

Teichmann, Ant., Tre Arietta per voce di Soprano o Tenore con accomp. di Pianof. composte da —. S. 527.

Trendelenburg, Th., 6 Lieder von H. Heine in Musik gesetzt von —. 2tes Heft. S. 528.

Truhn, Frdr. Hieron., Die schöne Kellnerin von Bacherach. 6 Weinlieder von W. Müller für Bassst. mit Pftebegl. Op. 13. — Gesänge u. Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 24. Beides auch Originalgesang-Magazin 1. Bd., 5. u. 6. Heft. S. 59.

Wachsmann, J. J., 4 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 306.

Wallerstein, Ant., 6 deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 8. Werk, 2te Liedersamml. S. 529.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen für Orchester.

Czerny, Charles, Première grande Ouverture pour l'Orchestre. Oeuv. 122. S. 231.

Hesse, Adolph, Dritte Symphonie (in Hmoll) für grosses Orchester comp. 55. Werk. In Stimmen. S. 84.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine für ganzes Orchester comp. Stimmenausg. S. 527.

— Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine. Partitur. S. 707.

Mozart, W. A., Sinfonie No. 7 en Re majeur (D dur). Partition. S. 706.

Schmidt, J. P., Marcia funebre sulla morte d'un Eroe de L. van Beethoven (Sonate p. le Pfte. Op. 26.) Für Orchester instrumentirt. Ferner: Erste Symphonie, dem Andenken Mozart's geweiht. Beides MSS. S. 420.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Bohrer, A., Introduct. et Variations sur un Air français pour le Violon av. accomp. de l'Orchestre ou de Pfte. Oeuv. 51; — Grandes Variat. militaires pour le Violon av. acc. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 52. S. 721.

Chopin, Fred., Second Concerto pour le Pianof. av. acc. de l'Orch. ou av. Quat. Oeuv. 21. S. 557.

Czerny, Ch., Grandes Variations de Concert sur un thème orig. p. le Pfte av. acc. d'Orch. Oeuv. 338. S. 861.

Döhler, Th., Premier Concert pour le Pianof. av. accomp. d'Orchestre ou Quat. Oeuv. 7. S. 694.

Haslinger, Charles, Voyage sur le Rhin. Introd., Variations et Rondeau pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre composées par —. Oeuv. 1. S. 240.

Herz, Henri, Second Concerto pour le Pianof. av. accomp. d'Orch. ou av. Quat. Oeuv. 74. S. 543.

Hummel, J. N., Le Retour de Londres. Grand Rondeau brillant pour le Pfte av. acc. de l'Orch. Oeuv. 127. S. 209.

Jacobi, C., Potpourri pour le Basson avec acc. de l'Orch. Oeuv. 14. S. 144.

Lipinski, Charles, Rondeau de Concert pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 18. — Variations pour le Violon av. accomp. de grand Orch. ou de Pianof. sur la Cavatine „Ecco ridente il Cielo" de l'Opéra il Barbiere di Siviglia de Rossini composées par —. Oeuv. 20; — Concerto militaire pour le Violon av. acc. de l'Orch. Oeuv. 21. S. 97.

Merk, Joseph, Variat. pour le Violle sur une Thème favori av. acc. de l'Orch. ou de Quat. — Adagio et Rondeau pour le Violle av. acc. de l'Orch. ou de Quat. ou de Pfte. Oeuv. 19. S. 151.

Molique, B., Troisième Concerto pour le Violon. Op. 10. avec Orch. et Pfte. S. 569.

Schornstein, E. A., Erstes Concert in Fmoll für das Pfte mit Begl. des Orch. Op. 1. S. 542.

Täglichsbeck, Th., Concertino militaire pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Pianof. comp. Oeuv. 8. S. 631.

Tulou, Deux grands Solos pour la Flûte av. accomp. de II Violons, Alto et Basse, ou Pfte composés pour les Concours de l'ecole royale de Musique à Paris par —. Oeuv. 69. No. II. — Second grand Solo pour la Flûte av. accomp. de II Violons, Alto et Basse, Hautbois, Cors, Bassons et Timbales, ou Pianof. Oeuv. 70. S. 655.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Müller, C. F., Danses de Carneval 1836 à Berlin comp. par grand Orchestre par —. Liv. 8. S. 351.

Rossini, G., Le Rendez-vous de Chasse. Fanfare pour quatre Trompes (Cors de Chasse), ou pour le Pfte. S. 552.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Berbiguier, T., Souvenir de Vaucluse. Melodie concertante pour Pfte et Flûte. Oeuv. 130. S. 47.

— Le Bois, Melodie concertante pour Pfte et Flûte. Oeuv. 129. S. 205.

— Le Lac. Melodie concertante pour le Flûte et Pfte. Oeuv. 132. S. 552.

— La Solitaire, Cavatine à la Rossini pour Flûte et Pfte. Oeuv. 131. S. 636.

Blumenthal, Jos. de, Bluette musicale. Rondeau brillant pour le Violon av. accomp. de Pfte. Oeuv. 62; Introd., Variat. et Rondeau brillants etc. avec accomp. du Quat. ou du Pfte. Oeuv. 63; Bijou d'emulation etc. pour le Violon av. acc. de Pfte, compos. à l'usage de jeunes Elèves. Oeuv. 67. S. 655.

Czerny, Ch., Introd. et Variat. concertantes pour le Pfte Violon et Violle etc. Oeuv. 349. S. 561.

Dotzauer, J. J. F., Amusement sur un thème de Norma de V. Bellini pour le Violoncelle av. acc. de II Violons, Alto et Basse, ou de Pfte. Oeuv. 135. S. 205.

— Recreations, Pièces sur des motifs favoris d'Auber et de Meyerbeer pour le Violoncelle accompagné d'un second Violoncelle. Oeuv. 136. S. 223.

— Récréation. Fantaisie sur un Motif de l'Opéra: Le Cheval de Bronze d'Auber pour le Violle et Pianof. Oeuv. 142. S. 593.

Dotzauer, J. J. F., Collection d'Airs d'Opéras favoris pour le Violle avec acc. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans. Cah. IV. S. 720.

Fahrmann, Joseph, Einleit. u. Variationen für die Flöte mit Begl. des Pianof. 8. Werk. S. 206.

Fürstenau, A. B., Adagio et Rondeau brillant pour Flûte et Pianof. concertante. Oeuv. 95. S. 656.

Görner, C., Fantaisies et Variat. brillantes p. Pfte et le Violon sur la Mazurek Dombrowsky comp. par —. Oeuv. 3. S. 74.

Janza, Leop., Rondo Bollero für die Violine mit Begl. des Quartetts oder des Pianof. S. 206.

Lasekk, Charles, et F. A. Kummer, Duo Mignon sur des Airs favoris de Norma pour Violoncelle et Pianof. comp. par —. Oeuv. 24. S. 242.

Lipinski, Charles, Souvenir de la Mer Baltique. Divertissemens pour le Violon avec accomp. de Pianof. composés par —. Oeuv. 19. S. 97.

Merk, Joseph, No. 1. Variations et Rondeau sur un thème original pour Vcelle av. acc. de Pianof. Oeuv. 13. — No. II. Air varié etc. — No. III. Variations pour Vcelle av. acc. de Pfte. Oeuv. 14. S. 720.

Moscheles, J., Hommage à Händel. Grand Duo pour II Pianof. Oeuv. 92. S. 154.

Müller, C. F., Sonatine moderne dans le genre d'un petit Trio composé pour Pianof., Violon et Vcello par —. Oeuv. 75. — Petit Trio pour la Jeunesse très facile pour le Pianof., Violon et Flûte. Oeuv. 67. S. 520.

Musard, II Quadrilles de Contredanses, I Galop et I Valse comp. pour le Pfte avec acc. de Violon ou Flûte ou Flageolet et Cornet à Piston. Liv. 1. S. 144.

Pixis, J. F., Cinquième grand Trio p. Piano, Violon et Vcello. Oeuv. 139. S. 585.

Proch, Henri, Variations pour le Violon avec accomp. de Pianof. Oeuv. 20. S. 655.

Raymond, Ed., Adagio et Rondo brillante pour le Violon av. acc. de Quat. ou de Pfte comp. Oeuv. 9. S. 73.

— Le Français. Rondoletto brill. et fac. pour le Violon avec accomp. de Quat. ou Pianof. comp. par —. Oeuv. 11. S. 264.

Richter, Guil., Troisième Duo concertant pour Pianof. et Flûte comp. par —. Oeuv. 14. S. 80.

Schubert, François, et Fred. Aug. Kummer, Deux Duos concertans pour Violon et Violoncelle sur des thèmes fav. de Zampa et de Guill. Tell comp. par —. Liv. I et II. S. 224.

Schuberth, Louis, Grand Quatuor pour le Pianof., Violon, Alto et Violoncelle composé par —. Oeuv. 23. S. 11.

Spanner, Jos., Amusement p. la Flûte av. acc. du Pfte ad lib. Oeuv. 4. S. 347.

Täglichsbeck, Th., Divertissement pour Piano et Violon sur des Motifs de l'Opéra: Le Bal masqué de D. F. E. Auber composé par —. Oeuv. 9. S. 764.

β) Für ein Instrument.

Adam, A., Mosaique, 4 Suites de Melange des morceaux favoris de l'Opera: Les Huguenots de Meyerbeer arrangés pour le Piano. S. 722.

Adam, C. F., Variations brillantes sur un Valse original p. le Pianof. S. 760.

Baldenecker, J. D., Potpourri sur des Motifs favoris de l'Opéra: „Les Huguenots" etc. Arr. p. le Pfte. S. 641.

Becker, C. F., Ausgewählte Tonstücke für das Pianof. von berühmten Meistern aus dem 17. u. 18. Jahrh. Gesammelt von —. S. 439.

Benedict, Jules, Souvenirs de Naples. Fantaisie sur des thèmes nationaux Napolitains pour le Pfte. Oeuv. 11; — Fantaisie brillante pour le Pfte sur plusieurs motifs favoris de l'Opéra: Anna Bolena de Donizetti. Oeuv. 14. S. 73 u. 74.

Bertini, Henri, 25 Caprices etudes p. le Pfte. Oeuv. 94. S. 349, und Beschluss S. 365.

— Etudes caracteristiques p. le Pfte. Oeuv. 66. S. 368.

— Etudes pour le Pfte avec le doigté, ou Introduction à celles de J. B. Cramer. Oeuv. 29 et 32; — Etudes musicales p. le Pfte à 4 m. Oeuv. 97; — 25 Etudes faciles et progressives p. le Pfte. Oeuv. 100. S. 369

— Trois Nocturnes pour le Pianof. Oeuv. 87. S. 437.

— Grande Polonaise pour le Pianof. Oeuv. 93. S. 469.

Canthal, Aug. M., Privat-Verein-Tänze für das Pianof. componirt. S. 680.

Chaulieu, Charles, II Airs variés pour Pfte. Oeuv. 153. No. 1. S. 864.

Cherubini, Ali-Baba, Opéra en 4 Actes, arrangé p. le Pfte à 2 et à 4 m. par Charles Czerny. S. 209.

Chopin, Fredr., 4 Mazurkas p. le Pfte. Oeuv. 24. S. 179.

— II Nocturnes p. le Pfte. Oeuv. 27. S. 472.

Chwatal, F. X., La Hardiesse. Rondeau cosaque pour le Pianof. Op. 18. S. 122.

— Introd. u. Variationen für das Pfte über: „Der Frohsinn mein Ziel", Walzer von Strauss. 63stes Werk, comp. von —. S. 231.

Czerny, C., Romance et Rondeau sur le Duo „Beauté divine" de l'Opera: Les Huguenots de Giac. Meyerbeer, comp. p. le Pfte par —. Oeuv. 403. — Introduct. et Variat. brillantes sur un thème favori des Huguenots comp. p. le Pfte seul. Oeuv. 404. — Andante sentimental p. le Pfte seul d'après un motif de l'Op.: Les Huguenots. Oeuv. 408. S. 558.

— Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, arrangirt für das Pfte allein von —. S. 568.

— Scherzo brillant sur un Air favori de l'Opéra „Les Huguenots" de G. Meyerbeer composé pour le Pfte. — Oeuv. 407. S. 610.

— Uebersichtliche Anzeige folgender Numm.: Oeuv. 261, Cah. 1, 2 u. 3; Oeuv. 330, 16., 17. u. 18. Heft; Op. 340; Op. 356; Op. 392; Op. 306, 307 u. 309; Op. 2821; Op. 550, 334, 363, 341, 332, 338, 351, 336 u. 369. S. 860.

Döhler, Th., Fantaisie et Variat. de Bravoure pour le Pfte seul sur la Cavatine fav.: „Nel veder la tua costanza" de l'Opera: Anna Bolena de Donizetti par —, Oe. 17. S. 695.

Duvernoy, J. B., Divertissement pour le Piano sur des Motifs de l'Opera: Les Huguenots etc. Oeuv. 76. S. 720.

Ehrlich, C. F., VI Bagatelles doigtées à l'usage de Commençans pour le Pfte. Oeuv. 10. S. 536.

Erfurt, Carl, Erinnerung an Magdeburg. Walzer à la Strauss für das Pianof. S. 584.

Evers, Carl, Tänze für's Pianof. Heft 1. S. 247.

Field, John, XIVe Nocturne pour le Pianof. — XVe Nocturne. — XVIe Nocturne pour le Pfte (av. accomp. de Quatuor ad lib.) S. 471.

Gleichauf, X., Trio No. 6 pour le Pfte, Violon et Vcelle par W. A. Mozart. — Trio No. 7 par W. A. Mozart arrangé pour le Pfte à 4 m. par —. S. 300.

Greulich, C. W., 4 grandes Marches p. le Pfte. Oeuv. 36. S. 128.

Haslinger, Charles, Voyage sur le Rhin. Introd., Variations et Rondeau pour le Pfte seul. Oeuv. 1. S. 240.

Herz, Henri, Variations brillantes sur la Cavatine favorite „O dulce Concento" pour le Pianof. S. 862.

— VI Galops brillans comp. pour les Bals de l'Opera par MM. Auber, Boieldieu, Carafa, Halevy, H. Herz et Labarre. Arranges p. le Pfte par H. Herz. S. 862.

— pour le Pfte. Oeuv. 69, 70 et 71. S. 863.

Hiller, Ferd., Reveries au Pianof. Oeuv. 17. S. 155.

Hummel, J. N., Le Retour de Londres. Grand Rondeau brillant pour le Pfte. Oeuv. 127. S. 209.

Jacobi, C., 6 Caprices pour le Basson. Oeuv. 15. S. 484.

Kalkbrenner, Fr., La Crainte et l'Esperance. Rondo pour le Pianof. Oeuv. 130. — Variations brillantes pour le Pfte, sur une pensee de Bellini. Oeuv. 131. S. 469.

Kulenkamp, G. C., II Rondeaux p. le Pianof. Oeuv. 45. S. 680.

— Die Jagd. Ein humoristisches Tongemälde für das Pfte zu 4 Händen. Op. 49. S. 773.

Lehmann, Lorenz, Variationen u. Fantasie für Pfte über Lindpaintner's Volkslied: „Was soll ich in der Fremde thun". Op. 28. S. 400.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Ouverture zum Märchen: Von der schönen Melusine. Vierhänd. Klavierauszug vom Componisten. S. 124.

— Trois Caprices pour le Pianof. Oeuv. 33. S. 433.

Merk, Joseph, 20 Exercices p. le Vcelle. Oeuv. 11. S. 152

Mockwitz, Grande Valse pour le Pianof. seul de Fred. Chopin arrangee p. Pfte à 4 m. S. 508.

Moscheles, J., Hommage à Haendel. Vierhänd. eingerichtet vom Componisten. Oeuv. 92. S. 124.

Mozart, W. A., Grosse Fuge (in D dur) für das Pianof. zu 4 Händen. S. 434.

Müller, C. F., Karnevals-Tänze 1836 für das Pianof. arr. S. 531.

Musard, II Quadrilles de Contredanses, I Galop et I Valse pour le Pfte. Liv. 1. S. 244.

Neithardt, A., Ermunterung für die Jugend. Für Pianof. 6ste Lief. S. 400.

Neueste Berliner Lieblings-Galoppaden für das Pfte. No. 9. S. 231.

Osborne, G. A., Thème favori d'Anna Bolena varie p. le Pfte. Oeuv. 16. S. 336.

Reder, J. C., Exercices melodieuses et progressives pour le Pianof. comp. et dedies à la Jeunesse. Liv. 1. S. 128.

— Exercices melodieuses et progressives pour le Pianof. Liv. II, III, IV. S. 448.

Rossini, G., Le Rendez-vous de Chasse. Fanfare pour 4 Trompes, ou pour le Pianof. comp. par —. S. 552.

Schuberth, Louis, Souvenir à (?) Beethoven. Grande Fantaisie en forme d'une Sonate pour le Pianof. comp. par —. Op. 30. S. 100.

Schunke, Ch., Bohemienne. Orgie. Rataplan. III Divertissemens pour le Piano sur des Motifs de l'Opera Les Huguenots etc. Oeuv. 46. S. 734.

Schunke, Ch., La petite Coquette, Rondineau p. le Pfte. Oeuv. 15. — Air Suisse, varie p. le Pfte. Oeuv. 17. — Rondo Mignon p. le Pfte. Oeuv. 20. — Grandes Var. brillantes p. le Pfte. Oeuv. 25. S. 299.

— Grande Caprice pour le Pianof. sur des Motifs de l'Opera „Les Huguenots" etc. comp. par —. Oeuv. 45. S. 642.

Siegel, D. S., Introduct. u. Variat. für das Pianof. über das Duett: „Ach, Du sprichst von Pflicht und Ehre" aus Romeo und Julie von Bellini, comp. von —. 63sten Werk. S. 72.

Spanner, Jos., Amusement p. la Flûte av. acc. du Pfte ad lib. Oeuv. 4. S. 347.

Stolze, Heinr. Wilh., Die Schule der Tonleitern oder Uebungsstücke durch alle Dur- u. Molltonarten, gegründet auf Tonleiter u. Accord, für das Pianof. Op. 12. S. 732.

Schönfeld, Carl, Thema mit Variat. für das Pianof. zu 4 Händen über das Sommerlied v. G. W. Fink: „Hitze, Hitze, grosse Hitze!" comp. von —. Op. 23. S. 455.

Strauss, Joh., Gedankenstriche. Walzer für das Pianof. Op. 79. — Huldigungs-Walzer für das Pfte. Op. 80. S. 111.

Taubert, Guill., Six Impromptus caracteristiques pour le Pianof. comp. par —. Oeuv. 16: No. 1) Noël; 2) le Bal masque; 3) le Printemps; 4) le Sabbat de sorciers. S. 75.

— Tutti Frutti. Collection des Morceaux brillants et non difficiles composés pour le Pianof. Liv. 1. Oeuv. 21. S. 459.

— VI Impromptus caracteristiques p. le Pfte. Oeuv. 14. No. V: La Chasse; No. VI: La Rêve. S. 440.

Thalberg, Sigism., Caprice p. le Pianof. Oeuv. 15. S. 488.

— Fantaisie pour le Pianof. sur un Motif de l'Opera: Les Huguenots etc. Oeuv. 20. S. 734.

Thierfelder, Alb., 3 leichte Geschwindmärsche für das Pfte zu 4 Händen. S. 400.

Tomaschek, W. J., Grand Rondeau p. le Pfte. Oeuv. 11. Nouvelle Edition. S. 491.

Ulrich, Eduard, Ouverture en Harmonie composés et arrangée pour le Pfte à 4 m. par —. S. 455.

Weber, C. M. v., Les Adieux. Fantaisie pour le Pianof. composée par —. Oeuv. posthume. 81. S. 731.

Wohlfahrt, Heinr., Kinder-Klavierschule oder musikal. ABC- u. Lesebuch für junge Pianofortespieler. S. 533.

γ) Für die Orgel.

André, Jnl., 12 Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. 9tes Werk. Ferner: 6 Vor- und Nachspiele verschiedenen Charakters für die Orgel. 13tes Werk. S. 827 u. 828.

Becker, C. F., VI Trio's für die Orgel über bekannte Choralmelodieen zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste comp. von —. Op. 11. S. 512.

Dressel, H. A., Choralbuch, zunächst für die evangel. Kirchen im Fürstenthum Lippe. S. 488.

Erk, Adam Wilh., 8 leichte Orgelstücke. 2te Aufl. S. 484.

Geissler, Carl, Allgemeines vollständiges Choralbuch in 340 Melodieen mit einfacher genauer Signatur der Bässe

nach Fischer, Hiller, Rink, Schicht, Schneider etc. bearbeitet, alphabetisch geordnet u. mit gegenseitiger Hinweisung auf metrisch gleiche Melodieen, zum gottesdienstlichen Gebrauche für Organisten und Cantoren, so wie zum Studium für Musiklehrer und deren Schüler, für Seminarien etc. herausgegeben. S. 207.

Geissler, Carl, 9 Orgelvorspiele verschiedenen Charakters zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste comp. von —. Op. 39. S. 512.

— 12 Orgelvorspiele verschiedenen Charakters für angehende Organisten etc. Op. 45. S. 810.

Köhler, Ernst, Variationen für die Orgel. 26. W. S. 208.

Neues vollständiges Museum für die Orgel zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufes und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomp. neuerer Zeit. 3ter Jahrg. S. 141.

Pitsch, C. F., 6 Pastoral-Präludien mit obligatem Pedal. 7. W. No. 1 u. 2. S. 847.

Rünsche, Carl, Leichte Orgelvorspiele zum Gebrauche beim Gottesdienste. 4. W. S. 144.

Rink, Ch. H., Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen. 4. B. Op. 115. S. 313.

Seiffert, C. T., Choral: „Eins feste Burg ist unser Gott" mit 4 den Worten Dr. Luther's entsprechenden Veränderungen für die Orgel comp. Op. 3. S. 243.

— Choral: „Straf' mich nicht in Deinem Zorn" in textgemässen Variationen. S. 810.

Stolze, Heinr. Wilh., Allgemeines Choralmelodieenbuch, zunächst zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- u. Schul-Gesangbüchern der evangel. Gemeinden des Königreichs Hannover, enth. 258 Melod. etc. für die Orgel oder das Pfte. 4stimmig ausgesetzt u. mit beziffertem Bass. Op. 23. S. 285.

Zachiesche, H. A., 4stimmiges Choralbuch für die Niederlausitz. S. 553.

V. Correspondenz.

Alessandria. S. 230.

Amerika. S. 567 (Havanna); 832 (Mexico); 833, 836, 869.

Amsterdam. S. 375.

Bergamo. S. 94, 597, 855.

Berlin. S. 42, 119, 136, 193, 209, 278, 290, 360, 428, 445, 497, 513, 591, 673, 776, 790, 818.

Bologna. S. 63, 214, 447, 664, 868.

Cassel. S. 121, 139, 396, 422, 727.

Catania. S. 126.

Corsika. S. 176.

Copenhagen. S. 496.

Dessau. S. 60.

Dresden. S. 116, 155, 171, 277, 393, 577, 579, 607, 728, 760, 843.

Düsseldorf. S. 290.

Eisenberg. S. 576.

Erfurt. S. 294.

Florenz (Grossherzogthum Toscana überhaupt mit). S. 92, 111, 238, 465, 479, 677, 867.

Frankfurt a. M. S. 225.

Frankfurt a. d. O. S. 676.

Genua. S. 93, 230, 519, 730.

Gotha. S. 328.

Halle. S. 135.

Hamburg. S. 29, 41, 137, 664, 856.

Italien. S. 51, 62, 93, 109, 125, 179, 214, 228, 260, 282, 297, 311, 313, 328, 380, 413, 446, 463, 479, 517, 533, 563, 597, 648, 661, 677, 714, 729, 762, 815, 831, 852, 867.

Jena. S. 865.

Königsberg. S. 424, 445, 464.

Leipzig. S. 87, 104, 153, 279, 326, 411, 691, 743, 789.

Livorno. S. 63, 228, 479, 678, 867.

Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 261, 298, 533, 565, 597, 818, 851, 854.

Lucca. S. 93, 229, 680, 856.

Mailand. S. 94, 109, 282, 297, 311, 563, 762, 854, 855.

Mannheim. S. 15, 557.

Messina. S. 127.

Modena (Herzogthum). S. 229, 481, 678.

Naumburg a. d. Saale. S. 672.

Neapel (u. Königreich). S. 31, 172, 313, 648, 869.

Novara. S. 93.

Paderborn. S. 851.

Palermo. S. 31, 125, 313.

Paris. S. 188, 198, 216, 816.

Parma, Herzogthum. S. 482.

Piemont (Königreich). S. 517, 714, 729.

Prag. S. 18, 23, 40, 169, 191, 265, 288, 342, 594, 644, 660, 713, 778, 794, 797, 850.

Rathenow. S. 440, 458. Vergl. 468.

Riga (s. Intelligenz-Blatt No. 2 u. No. 10 der Ztg.) S. 642.

Rom (mit dem Kirchenstaate). S. 32, 110, 177, 329, 380, 413, 466, 661, 869.

Rotweil, S. 575.

Sardinien. S. 176, 328.

Sinigallia (u. mehre Städte). S. 62.

Strassburg. S. 296, 308, 613, 708, 762.

Trient. S. 96.

Triest (u. Königr. Illirien). S. 260, 599.

Turin. S. 93, 111, 229, 483, 714, 856.

Utrecht. S. 850.

Venedig (u. mehre Städte). S. 95, 282, 535, 816, 851.

Viareggio. S. 481.

Warschau. S. 346.

Weimar. S. 609, 651.

Weissenfels. S. 375.

Wien. S. 76, 89, 107, 378, 397, 497, 663, 676, 814, 850, 869, 810, 829, 869.

Zwickau. S. 689.

NB. Kurze Nachrichten sind in dem Manncherlei zu suchen.

VI. Miscellen.

Alte Wunderlichkeiten. S. 190.

Anzeige für Virtuosen. S. 664.

Apollonikon, eine Art Orgel in England gebaut. S. 510.

Aufforderung zu einem Ehrendenkmale Mozart's. S. 871.

Aufführung der Compositionen der Eleven der K. Akademie der Künste in Berlin, in einer öffentlichen Sitzung. S. 513.

Aufruf an die Vorsteher Berlin. Mit Vorw. d. Redact. S. 247.

Bellini, über ihn als Componisten. S. 118.
Berichtigung über den Componisten Carl Blum u. s. Bruder, den Sänger. S. 703.
Berlins musikal. Eigenthümlichkeiten zu Ehren d. r Prinzen von Orleans u. Nemours. S. 431.
Beschort in Berlin, 50jähr. Amts-Jubiläum. S. 799.
Bianchi (Alcmo., des Tenoristen, Sojähr. Jubiläum zu Bergamo. S. 96. Auch dessen Lebensumstände.
Bindre, Tenorist, als Gast in Prag. S. 832.
Blankmeister, Emil, Pianofortelehrer in Dresden. S. 172.
Boeckler, Carl Maria v., als Pianof.-Virtuos. S. 76.
Breiting, Wiener Tenorist in Prag. S. 592 etc.
Cabaletta mit Chor. S. 679.
Cambiagio, Buffo u. Theaterdirector. S. 831.
Carl, Henr., Dom., erste Sängerin zu Madrid. S. 107, 760.
Carl, Fräul., Sängerin, S. 696 (725 u. 824).
Cocchi wird Director der Acad. di Musica in Turin. S. 856.
Collin, Fedr., Dilettant, wird als erster Pianofortespieler Prags geschildert. S. 661.
Concerte in Wien, mit Angabe verschiedener neuen Compositionen. S. 549.
Conservatorium in Mailand, neues. S. 481.
Contraltstimmen, Vernachlässigung ders. in Italien in der letzten Zeit (unter Pesaro). S. 415.
Cramer, J. B., in Wien, Notiz über ihn. S. 551.
Crescini, Med., Concert in Berlin. S. 811.
Dank u. Bitte, von einem Dilettanten des Violone. S. 7-8.
Die jetzt besten Gesanglehrer in Italien (unter dem Art. Ancona). S. 585.
Donizetti, verglichen mit Rossini u. Bellini. S. 25.
Dreyssig'sche Singakademie in Dresden. S. 844.
Druckfehler. S. 32.
Ehrenbezeigungen. S. 179, 216, 415, 448, 468, 782, 696, 731, 764, 856, 842, 868, 878.
Eisner, grosser Waldhornist in Dresden. S. 760 u. 845.
Erinnerung an die grosse Musikalien-Auction der Herren Breithopf u. Härtel am 1. Juni. S. 269.
Euterpe, Orchesteranstalt in Leipzig. S. 715.
Fassmann, Frl. v., Sängerin aus München in Berlin. S. 428.
Fossis, Pietro de, Bestätigung der Jahresrecht aus dem Buche Actor. der Markuskirche in Venedig. (Vergl. damit 1835, S. 273.) S. 297.
Friedriche-Holst, Harfenistin. S. 169 etc.
Gabussi, Rita, junge Sängerin, entrückt in Bologna. S. 447.
Garcia-Ruiz, Schwester der Malibran, krankelt in Havanna. S. 869.
Geier, Flodoard, erhält den Preis für die Compos. für den Alt von der Berliner Akademie. Zugleich mit Angabe der 9 belobten Composit. der Art. v. S. 581.
Gennes, Tomas, Brief von ihm und Geschichte seiner neuen Oper. S. 662.
Generali, über seinen eigentlichen Namen u. s. w. Im Art. Novara. S. 95.
Gerhard, Dom., geht vom Theater ab (vermählt mit dem Dr. jur. Woldemar Frege). S. 444.
Geschichte der italienischen Opernthester in Amerika. (Unter Livorno.) S. 63.
Gold, Leonhard, aus Odessa. S. 869.
Grisi, die drei Schwestern und Verherrlichung der berühmtesten, Julie (nebst Geburtsjahr). S. 679. Berichtigung dieser Nachricht S. 869.

Grosse musikal. Auction geschriebener und gedruckter Musikwerke. S. 180, 284, 332.
Grossetti, Henriette, erste Sängerin in Königsberg, überhaupt von den Theaterlingen 1835. S. 120.
Grichel, meisterlicher Chorist in Berlin. S. 120.
Gusikow und seine Strohfidel. S. 194, 263.
Halévy, Prof. am Conservator. zu Paris an Reicha's Stelle, S. 696.
Heinefetter, Clara, aus Wien in Berlin, S. 431.
Henning, C. W., wird Musikdir. der K. Oper zu Berlin. S. 412 u. 448.
Hillmer, Joseph, tüchtiger Violinist, lässt sich auch auf der neuen Viola hören. S. 191.
Historisches Concert von Hrn. Carl Klose in Berlin. S. 280, 293.
Holländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 172.
Jahnlich, J. G., meisterlicher Orgelbauer in Dresden. S. 112.
Jubiläum, 50jähr., der Abte Marian Zeiger im Benediktinerstifte Melk. S. 92.
Jupin, Carl Franz, Angabe seines Geburtsjahres u. Ortes. S. 296.
Italienische Oper in Wien unter den Pächtern Balocchino u. Merelli. S. 544.
Kinder-virtuosen, in Königsberg aufgetreten. S. 448.
Kirchhuegg, Virtuos als Thierdarsteller in Wien. S. 823.
Lachner, Kapellm. in Mannheim, wird Kapellm. in München. S. 45, 104.
Lachner, der Bruder Franz Lachner's, kommt als Kapellm. nach Mannheim. S. 552.
Liceo musicale, neues in Viareggio. S. 119.
Lipinski in Frankfurt a. M. u. in Paris. S. 216 u. 228; in Leipzig S. 695, 743.
Löwe, Dom., Sängerin aus Wien in Berlin. S. 428.
Lyre-zauberspiel, Erfinder desselben. S. 46.
Malibran, die Sängerin, und die Musikal. S. 363.
Mancherlei, S. 415, 467, 583, 695, 831, 870.
Mayr, Simon, Berichtigung der Wiener Theaterzeitung wegen falsch angegebener Lebensumstände etc. S. 297.
Milder, Mad., aus Berlin, singt auch in Wien. S. 597.
Moser, Aug., 50jähr. Violinspieler, Sohn des Musikdir. M. in Berlin, verglichen mit dem Ahnherrn Eichhorn. S. 281.
Mozart's Requiem zum ersten Male 1835 in Bergamo aufgeführt. S. 95.
Mozart's Don Giovanni in Mailand aufgeführt in d. J., und wie? S. 365.
Müller, Adolph, geht zu Ostern an das Königstädter Theater in Berlin. S. 108.
Musikfeste: In Bergamo, des Cäcilienfest 1835. S. 93.
In Düsseldorf, Niederrh. Musikf. S. 290, 410.
In Braunschweig, 50ste Ethmonikf. S. 313.
In Amsterdam, 20ste Musikf. S. 575, 770.
In Weissenfels, Männergesangfest. S. 575.
In Eisenberg, 3ten Gesangfest der Osterländischen Vereines. S. 576.
In Rotwelsch Schwaben, 2. Musikf. S. 416, 573.
In Rathenow, 4ten des märkischen Gesangvereines. S. 440, 453, 468.
In Königsberg, ersten ostpreussischen (grossen) Musikf. S. 460.

Musikfeste: In Riga, erstes Musikf. S. 661.
In Zwickau, erstes Musikf. S. 669.
In Merseburg (auch über den Zweck der Musikvereine). S. 708.
Vier Musikfeste in England. S. 807.
Namen der für die italien. Oper nach Mexico neu engagirten u. abgegangenen Künstler. S. 298.
Neu-Hellenisch-musikalisch-patriotische Lieder nach dem Vorbilde Bellini's. S. 184.
Notizen. S. 239, 296, 816.
Opernconcerte u. Concerte spirituels in Wien. S. 677.
Opern-Maestri jetzt in Italien u. die drei eigentlich thätigen. S. 280.
Opern, in Nachrichten besprochen:
Il Bravo (der Bandit), Oper in 3 Akten. Text von J. D. Anton, Musik von Mercadante. S. 18.
Donizetti's Anna Bolena. S. 92.
Emma, oder die Unterstellung. Von Auber. S. 107.
Die Doppeldiebin, und die neugierigen Frauen. Zwei kleine Singspiele. S. 107.
Mehrere neue Zauberpossenspiele, Pantomimen u. Possen in Wien. S. 108.
Ali Baba, von Cherubini, aufgeführt in Cassel. S. 122.
Die Judin, Musik von Halevy, (in Leipzig aufgeführt). S. 124 (in Wien) S. 279 (in Cassel) S. 228 (in Berlin) S. 846.
Die Feuerbrunst, Musik von H. Marschner. S. 135.
Die Puritaner, Musik von Bellini, S. 137, 211, 282, 846, 772.
Lestocq, von Auber (in Cassel). S. 139, 422.
Das eherne Pferd, von Auber (in Cassel) S. 139; (in Wien) S. 378.
Der Lustträger, Musik von Gomis. S. 291.
Aurora, roment. Oper von Holbein, Musik von Gläser. S. 292.
Drei Wiener Novitäten mit Musik v. Ad. Müller. S. 309.
Velleda, die Seherin des Beskenes, Musik (u. wahrscheinlich auch Text) von Schulz-Beckl. S. 424.
Wiener Opern, kleine. S. 427.
Iphigenia in Tauris von Gluck (in Berlin). S. 430.
Sonnambula von Bellini (in Berlin, neu). S. 442, 515.
Die Gewalt der Liebe, Oper v. Lindpaintner. S. 468.
Mary, Maxe, Sieber, Operette comp. v. C. Blum. S. 498.
Mose, von Rossini (in Wien). S. 514.
Le perze per amore, von Coppola (in Wien). S. 515.
Elisir d'amore, von Donizetti (in Wien). S. 515.
Chiara di Rosenberg, von Ricci (in Wien). S. 516.
Neue Wiener Operetten, meist Possen, auf dem Theater an der Wien, dem Leopoldstädter u. Josephstädter Theater aufgeführt. S. 550 etc.
Neue Opern in Weimar gegeben. S. 611.
Ein Stündchen im Bade, Singspiel, Musik von Hermann Schmidt. S. 674.
Der Blitz, Operette von Halevy. S. 675.
Das Nachtlager in Granada, von Conradin Kreutzer (in Berlin). S. 776.
Das Castell von Uzzano (Beatrice di Tenda) von Bellini (in Prag). S. 778.
Enrichette Baisenfeld, Mus. v. Coppola (in Wien). S. 811.
Neue Wiener Possen mit Mus. v. Kapellm. Ott. S. 829.
Andere in Wien aufgeführte Opern. S. 830.

Le Romérald, neue romant. Oper in vier Akten. Text von Victor Hugo, Musik von Dem. Louise Bertin (in Paris aufgeführt). S. 855.
Die Ballnacht, Musik von Auber (in Dresden). S. 861.
Die Geisterbraut, neue romant. Oper, Musik von Skroup (in Prag). S. 880.
S.B. Die besprochenen italien. neuen Opern sind nicht mit aufgeführt, sondern in den Nachrichten aus Italien nachzusehen.
Oratorien u. geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Paulus, Orator. in 2 Theilen, Musik von Heine, Klamp. (Noch MS.) S. 29.
Missa Graduale; Offertorium; Veni Sancte Spiritus; Te Deum — neu von Ritter v. Seyfried. S. 92.
David, Orat. v. Berth. Klein (Part. gedruckt bei Hofmeister in Leipzig) aufgeführt in Wien. S. 780. 111.
Jephta, Orat. v. B. Klein (in Cassel). S. 140, 276.
Der Erlöser, neues Orat. v. Hering dem Sohne (in Prag). S. 269.
Israel in Aegypten, Orat. v. Händel (in Berlin). S. 295.
Des Heilands letzte Stunden, Orat. v. L. Spohr (in Erfurt). S. 292, 551, 595.
Moses, Orat. v. Franz Lachner. S. 859.
Neue Salvum fac regem, für Männerst. S. 305.
Hebräische, der erste Psalm, für Männerst. S. 306.
Hüter, Aug. Ferd., Hymne: Herr, werth, dass Sie kommen der Engel etc., für Männerst. S. 377.
Müller, C. G., Ode von Klopstock: „Dem Unendlichen", für Männerst. S. 377.
Feller, Te Deum von Gleim, für Männerst. S. 505.
Reisiger, Kapellm. in Dresden, Messe No. 4. S. 594.
Bach, Seb., Passion nach Matthäus (in Cassel). S. 595.
Kreutzer, C., Te Deum laudamus, neu. S. 661.
Händel, Israel in Egypten, Orat. S. 676.
Schmidt, J. P., neue Messe (in Dresden aufgef.) S. 609.
Kienzel, neue Messe (in Strassburg aufgef.) S. 615.
Stern, Theophil, verschiedene neue Kirchencompos. (in Strassburg). S. 615.
Wackenthaler, neue Messen u. Te Deum (in Strassburg. S. 615.
Händel, Jephta. S. 709.
Hörter, Phil., neue Cantate zur Gedächtnissfeier der Gutenberger. S. 711.
Das Ende des Gerechten, Musik v. L. Spohr. S. 844.
Händel, Messe, zusammengestellt v. Mosel. S. 844.
Kufferath, J. H., Musikd. in Utrecht, neue Cant. S. 850.
Tomaschek, neue grosse Messe in C dur, S. 852.
Orgeln, neue, eingeweiht von F. Wilke. S. 706.
Paccharotti's Vaterstadt genau bestimmt (Fabriano). S. 382.
Paganini u. seine echten u. unechten gedruckten Werke. S. 110.
Paganini wird zum Intendanten des herzogl. Theaters in Parma ernannt. S. 282.
Partitur-Ausgaben, gewünschte. S. 707.
Pasternayer, Joh., erster Violinspieler in Wien, sein neu erfundenes Instrument. S. 709.
Pöck in Prag, vortrefflicher Figaro (überhaupt über diese Opernerstellung). S. 191.
Pölchau's, G., Gedächtnissfeier in d. Berl. Singakad. S. 671.
Preisaufgaben. Einige Worte über dieselben, über Zweck u. Einrichtung derselben. S. 879.

Preisbewerbende Arbeiten für eine Altstimme, in Berlin eingereicht. S. 468.
Provinzial-Liedertafel, vierte. S. 695.
Reichhardt, neuer Universitäts-Musikdir. in Jena, an Temmrich's Stelle. S. 866.
Romani, der Dichter, von Zeitungsschreiber in Turin, will auch Musik verstehen. S. 312.
Rüge u. Berichtigung des Artikels „Concertgeber" im musik. Conversation-lex. bei Schubert u. Niemeyer in Hamburg 1835. — Vom Musikdir. Wilke. S. 358.
Sänger- u. Tänzer-Gesellschaft, italienische, geht ab nach Havanna. S. 228.
Schmidt, Ernst Leop., Reisen mit seiner Apollo-Lyra. S. 812.
Schneider, Frdr., Partitur-Ausgabe des Oratoriums „Absalon", (Ankündigung.) S. 748.
Schröder-Devrient, Gast in Wien, S. 107, 397.
Schubert, Franz, über ihn u. seine Stellung in Dresden. S. 118.
Schuberth, L., ist Theaterdir. in Königsberg geworden S. 125.
Seidl (Naturp), Mathesius, wird in diesem Winter in Berlin Gesangunterricht ertheilen. S. 676.
Sinken der steilen. Oper. S. 466.
Sobolewski, Musikdir. des Theat. zu Königsberg, ist dort Cantor geworden etc. S. 423.
Strauss, Joh., auf Wallerreisen. S. 16 u. 551.
Symphonien, Ouvert. u. Conc. in Nachrichten besprochen: Lachner, Franz, Kapellm., 1. Symph. in E dur. S. 107. Ries, Ferd., Festouvert. mit Triumphmarsch. S. 116. Spohr, L., Die Weihe der Töne (Symph.) S. 116. Moscheles, Ouvert. zum Trauerspiele „Die Jungfrau von Orleans. S. 117, 251. Kummer, F. A, Schmetterlingsconvertino f. d. Violle. S. 118. Schubert, F., Sinf. de Nonne, Var. f. d. Violine. S. 118. Marcon, E., Aus meiner de Beethoven. S. 238. — die Kreutzer gewidmete Adur Sonate Beeth. v. M. in eine Symph. f. volles Orch. umgewandelt. S. 538. Bochsa, Harfenconc. S. 170; andere Comp. dess. S. 171. Schmidt, J. P., neue Symph., auch Mss. S. 279. Veit, W. H., Ouvert. für den Prager Conservat. S. 344. Weiss, L. Al., neue Ouvert. (in Wien). S. 461. Mendelssohn-Bartholdy, Symph. (in Wien). S. 477. Lachner, Franz, Sinfonia passionata, die in Wien gekürzte u. die beiden andern v. Joh. Fel. Dubrowinski u. Jos. Strauss, welche die Netocopeisse erhielten. S. 478. In Leipzig gegeben: S. 746 u. 751; in Hamburg S. 834.
Guld, Leonhard, Ouvert., neue u. wahrscheinlich die erste. S. 550.
Reisiger, grosse Symph. in vier Sätzen (unter den nach Wien gesandten, der Preisaufgabe zu Folge) S. 579; von einem Freunden beurtheilt S. 607. In Leipzig gegeben. S. 834.
Gährich, Symph. in G moll (von, unter den nach Wien gesandten der Preisaufgabe wegen, in Berlin aufgeführt). S. 646.
Tacchinardi, erste jetzige Sängerin Italiens wird in Florenz ausgepfiffen. S. 263.
Toscana, unter den Ländern Italiens am wenigsten in Musik ausgezeichnet. S. 467.
Verlagseigenthums-Anzeigen. S. 48, 80, 96, 160, 232, 264, 288, 304, 320, 328, 384, 432, 480, 600, 616, 680, 712, 732, 768, 776, 816, 856.

Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen: Neues Quintett von Veit in Prag. S. 29.
Aele u. Gedichten von Hindel. S. 126.
Lohn kindlicher Liebe. Neues Ball. Mus. v. Pugni. S. 126.
Fantasie u. Rondo über Thema's aus Zampa, für Violine u. Violoncelle allein, comp. von Franz Schubert u. F. A. Kummer. S. 159.
Mose Soter, Septett für Pfte u. 2 v. in D dur. S. 190.
Marsner, H., Esarh. Gedichte mit Orch.-Begl. S. 230.
Bl. ohnsinger, Emil, Variat. für Pfte mit Orch. S. 276.
Lauer, Eur. v., neue Quartett, u. 1 v. F. Schubert. S. 293.
Radoin II, A., Guth's Feuer. 2. Auflage. in Berlin. 1839.
Schmidt, H. ein, der gestiefelte Kater, neues Zauberb. Ret. in Berlin). S. 215.
Zu einem Ende u. im ersten Stück, Poesie von Nestroy mit Musik v. A. Müller v. Kaglow (in Berlin). S. 215.
Taubert in Berlin, neues Divertimento 6 capriccio für Pfte u. Orch., unter dem Titel: Bacchantin. S. 281.
Schall, Joseph, Violin-Variat. (die ersten). S. 344.
Dionys Weber, Sextuor für chrom. Waldhörner. S. 344.
Proch, H., Wanderlied f. 1 Singst. u. Pfte u. Violle. S. 345.
Balko, C. G., die Weihe der Lieder, für Männerst. (neu). S. 377.
Sylphide, Ballet mit Musik v. Schmitthaller. S. 398.
Stradella-Arie für Gesang, obligt. Violl u. Pianop. comp. v. Eleinwächter (neu). S. 398.
Variat. für das Horn über ein Thema aus Joseph v. e. Brüder, comp. v. K. Eitner. S. 397.
Lindpaintner, Ballade: Herr u. Leander, in Musik gesetzt für Declamation. S. 581 u. 608.
Eintel, F. E., Nonett für Pianof. etc. u. meine neue Compositionen. S. 611 u. 6, Beethoven S. 660.
Undine, neues Ball. m. Mus. v. H. Schmidt (in Berl.) S. —.
Oulow, Krankheits-Quintett (in Dresden). S. 812.
Vimercati's Weihnach. Mandolinen-Virtuos. S. 191.
Was auf gute Sänger ankommt. Resultate an Bell. Romeo. S. 229.
Wunsch, von M. A. F. Anacker, Musikdir. S. 856.
Zum Titelkupfer. S. 856.
Zur Ermunterung. S. 186.

VII. Beilagen.

1. Zu No. 5. Abgleich. Gegeln des Musikus nach einem aufgefundenen Manuscripte, mit einer Ergänzungsfigur nach dem griechischen Texte Heron's.
NB. Es werden im nächsten Jahrg. wieder mehre folgen.

VIII. Intelligenzblätter.

1. zu No. 1 u. Zig. 2. zu No. 10. 3. zu No. 11. 4. zu No. 16. 5. zu No. 18. 6. zu No. 19. 7. zu No. 22. 8. zu No. 25. 9. zu No. 28. 10. zu No. 31. 11. zu No. 35. 12. zu No. 38. 13. zu No. 39. 14. zu No. 42. 15. zu No. 44. 16. zu No. 47. 17. zu No. 50. 18. zu No. 51. Zusammen 18 Nummern.

NB. Zu No. 17 der 1 Bogen starke Ostermesse-Bericht der Herren Diabelli u. C. in Wien.
Und auch: Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf u. Härtel, einen halben Bogen stark.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N°. VIII.* 1802.

Ankündigung.

Ich bin gesonnen, 9 Lieder mit Begleitung des Fortepiano von meiner Komposition auf Subscription à 16 Gr. herauszugeben. Den Subscriptionstermin setze ich bis Ende März fest. Diejenigen Musikliebhaber, welche sich zu unterzeichnen Willens sind, ersuche ich, sich an die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig, oder die Mullersche Buchhandlung in Berlin zu wenden. Die Namen der resp. Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt, und es erscheint gegen Ende des April.

Berlin, d. 20sten Febr. 1802.

Gürrlich,
Königl. Kammermusikus.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Becker, J. W., Lieder mit Begleitung des Klaviers. 1 Thlr. 16 Gr.

Pleyel, Leichte Sonatinen für das Fortep. 1 und 2te Lieferung. 12 Gr.

Gruner, Vierstimmige Gesänge für Kirchen- und Schulchöre. 1r Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Dourlen, Vict., 3 Sonates pour Pianof. la première avec acc. de Violon obligé. 2 Thlr. 6 Gr.

Doisy, Principes généraux de la Guitare. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Walses, rondeaux, allemandes et airs variés et arr. pour la Guitare. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Pot-Pourri concertant p. Guitare et Fortép. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Sonates pour la Guitare avec accomp. de Violon ad libitum. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Pot-Pourri arrangé pour 2 Guitares. 1 Thlr. 9 Gr.

— — 3 Duos concertants pour 2 Guitares. 1 Thlr. 15 Gr.

Doisy, recueil d'airs variés pour la Guitare avec acc. de Flûte ou Violon ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates pour Guitare avec acc. de Viol. obligé. 1 Thlr. 15 Gr.

— — 3 Duos concertants de Pleyel arrangés pour Guitare et Violoncelle. 1 Thlr. 15 Gr.

— — 3 Duos faciles p. 2 Guitares. 1 Thlr. 9 Gr.

— — 6 Duos p. Guitare et Violon. 1 Thlr. 3 Gr.

— — les folies d'Espagne avec 50 Variations p. la Guitare. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 4 Sonates faciles p. Guitare seule. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Choix de Contredanses, Anglaises et Walzes nouvelles arr. p. la Guitare avec accomp. de Violon non oblige. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 4 Trios comp. d'airs choisis dans les meilleurs Opéras modernes arr. p. Guitare, Violon et Alte. 1 Thlr. 21 Gr.

— — Pot-Pourri concertant p. Guitare et Violon. 21 Gr.

Gatayes, 2me Pot-Pourri arr. p. la Harpe. Op. 8. 21 Gr.

Dussek, grand Duo pour Harpe et Piano avec acc. du Cor ad libit. Op. 38. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, Fantaisie avec 9 variations sur un air des Mysteres d' Isis, p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Gervais, P. N., Concerts pour Violon principal. No. 1-3. 2 Thlr.

Punto, 20 Trios p. 3 Cors. 1 Thlr. 4 Gr.

Simonet, Fr., 12 Trios p. 3 Cors. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Devienne, Fr., 6 Trios p. 2 Flûtes. 1-2me Partie. 3 Thlr.

Rolle, A., 3 Trios concert. p. Viol., A. et Basse. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Breval, J. B., 3 Trios p. Violoncele obligé, Violon et Basse. Op. 39. 1 Thlr. 12 Gr.

Kohl, Leop., 6 Quatuors conc. p. Cor, Violon, A. et Basse. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, 6 Quatuors conc. p. 2 Viol., Alte et Basse. Op. 34. Part. 1-2. à 2 Thlr. 6 Gr.

Viotti, J. B., 6 Quatuors d'airs variés p. 2 Violons, A. et Basse. Part. 1-2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. Nro. 1. 1836.

Einigung.

Indem wir abermals ein neues Jahr beginnen, drängt es uns mehr noch, als an jedem gewöhnlichen Tage, zum Danke gegen den, der aller Menschen Leben in seiner Vaterhand hält, dass er uns führe zu seinem Heil. Wir sind gewiss, dass unsere Freunde diese frommen Gefühle mit uns theilen beim Rückblick auf das Vergangene und beim getrosten Hinschauen auf alle kommende Zeit, die der Schleier der Zukunft den Sterblichen verhüllt, nicht aber ihn, auf den wir trauen und nach dessen ewigem Gesetz wir uns richten wollen, so lange wir sind. Haben wir es doch von je her erfahren, dass Alles in Nacht und Graus zerfällt, was von ihm sich losgewunden hat und keinen Dank und keine Treue bewahrte. Das Gesetz des Guten und des Schönen, das uns der Geist des Lichtes und der Wahrheit in Schrift, Vernunft und Natur offenbart, tritt nur in Liebe zu ihm in hellen Freudenglanz und leuchtet Heil auf alle unsere Wege. Es besteht kein Rechtlicher, der das nicht anerkennt und der das nicht empfände. Und so haben wir denn auch keine Furcht und keine Scheu vor denen, die etwa sagen könnten, wir sprächen theologisch, was nicht hierher gehört, da wir doch nur menschlich sprechen, wie sich's für Jedermann gebührt, wovon ein König selbst nicht ausgenommen zu sein vermag. In dieser Liebe zu ihm und zum ewigen Gesetz, ohne welches weder bürgerliches noch Kunstleben Gehalt und Seligkeit hat, wollen wir uns vereinigen mit Jedermann, und ohne sie mit Keinem. Denn wie er sich auch stellt und was er auch empfangen hat, er taugt nichts und kann nicht der Unsere sein, so lange er sich nicht von dem wendet, was alles Menschliche entehrt. Mit ihm soll Feindschaft sein, nicht um der Person, sondern um des Bösen willen, gegen welches wir immer stärker stehen wollen, je mehr wir wachsen im Leben des Rechts. Mit dem Unrecht allein sei Kampf um das Gute und um des Friedens willen. Was wir nun im Allgemeinen gegen die Verfinsterung auch in der Kunst kämpfen, das wolle man nicht deuten auf einzelne Personen, sondern dass Jeder treulich untersuche, ob und in wie weit Recht und Vernunft auf unserer Seite sind. Nicht also, dass jeder Einzelne in Allem und Jedem unbedingt mit uns übereinstimmen müsste oder sollte, denn wir überheben uns nicht, sind Menschen, dem Irrthum ausgesetzt, wie Alle: sondern er trete auf, hat er etwas, redlich, mit siegreichem Grund, nicht mit Aberwitz und mit kindischem Geschwätz, nicht mit Verdrehung und mit Lüge, wodurch er sich selbst entehren und aus der Liste der Rechtschaffenen ausstreichen würde. Nur Wahrheit und *Beweis der Wahrheit* gibt im Reiche des Geistigen ein Recht: das Uebrige ist eitel Kinderei. In Liebe zum Guten und im Wachsthum darin lebt des Menschen Ehre, wie sein Segen, und im klarsten Lichte des Beweises steht allein der Sieg. Das ist es, wornach wir zu ringen haben, und nicht nach leerem Geklingel unnützer Redensarten, die nur Unmündige und Thoren bethören, weil sie schon bethört sind. Wollen sich nun einige hierin mit uns nicht vereinigen, so wäre das ihre Schuld, nicht unsere. Die Rechten und Tüchtigen thun es von selbst, denn sie haben Alle einen Weg und ein Ziel, das des redlichen Strebens.

Wollte und könnte sich Einer vor dem Ernst, der ihm in dieser Sprache zu liegen scheint, als vor einem finstern und schwerfälligen scheuen, so wäre dies abermals nichts anders, als ein Zeugniss von seiner eigenen Befangenheit. Denn wo der Weg nach Oben geht, da wird die Aussicht immer weiter, lichter und reizender, keineswegs dunkler und einseitiger. Es kann der Weg nach der

Höhe auch nicht das Geringste von der echten, unvertilgbaren Freiheit der Gewissen und des eigenen, selbstständig innern Lebens wegnehmen, sondern er nährt, fördert und erhöht das Alles in aller Heiterkeit und reiner Fröhlichkeit. Nichts nimmt er weg, als jene Zügellosigkeit schwachgeistiger Willkür und errettet von Abwegen der Schwarmrotte, die in's Verderben führt. Hier ist von keinem Kopfhängen die Rede, noch von dumpfer Frömmelei, noch von irgend einem leeren Schein, sondern von freudigem Sein und Werden in aller Liebe und Aufrichtigkeit zu einander, wie es dem Menschen gegen den Menschen gebührt. Es soll gehen in aller Freudigkeit und Zuversicht, in der getrosten Gewissheit, dass nur im menschlich Guten echtes, dauerndes und immer höheres Heil zu finden ist. — Wer hierin mit uns einverstanden ist, und wir haben dies von allen Vernünftigen zu glauben, der reiche uns im Geiste die brüderliche Hand, dass wir in rüstiger und fröhlicher Gemeinschaft die Wahrheit fördern und erhöhen, wie das unvergängliche Recht im Lichte, das von oben stammt. Nicht dass wir es schon errungen hätten, sondern dass wir es erringen in unerschütterlicher Standhaftigkeit und aller Heiterkeit. Darin einigen wir uns mit Allen, welche hören und verstehen, damit das Werk gelinge. Möge denn uns Allen in diesem neuen Jahre das Licht der Wahrheit heller leuchten, sein Strahl weiter flammen, damit der Segen sich an uns verherrliche und sich verbreite bis auf die spätesten Geschlechter, damit sie Ursache haben, unserer Zeit in Liebe zu gedenken. *G. W. Fink.*

Ueber den Reiz des Hässlichen auch in der Musik.
Von G. W. Fink.

Wie? es soll Menschen geben, die am Hässlichen in der Musik Wohlgefallen haben? die das Hässliche schön und reizend finden? — Allerdings! und so natürlich und gewiss, als es natürlich und gewiss ist, dass das Hässliche dem Schönen nur zu desto höherem Siege und Glanze verhilft, ohne es jemals anders, als nur für eine kurze Zeit der Noth zu überwältigen. Denn was geschichtlich ist, muss doch wohl auch möglich sein! Ja wir schärfen die Behauptung dahin, dass nicht blos einzelne Menschen dem Reize des Hässlichen unterliegen und unterlegen haben, sondern sogar ganze Völkerschaften mit nur seltenen Ausnahmen. Wenn wir uns auch nicht in ausführlich geschichtliche Erörterungen einlassen wollen, so mag doch wenigstens die Thatsache im Voraus kurz erwähnt werden, dass das ganze Gebäude unserer abendländisch harmonischen Musik mit einer, nun seit Jahrhunderten für unerträglich widerlich empfundenen Quinten- u. Quartenreihe begann, die nicht geringe Zeit hindurch als sehr angenehm u. ergötzlich erschien. Man wird daraus im Bilde sehen, was sich der Mensch nicht Alles einbilden kann. Wie gross die Macht der Mode ist, wissen wir Alle gleichfalls, wenn wir auch nicht Alle Garve's Abhandlung über die Mode gelesen hätten. Wir wollen darum lieber gleich unsern Gegenstand in seine Mitte der Glaubwürdigkeit versetzen und eine kleine Gegenfrage thun. Glaubst Du denn, wir sind noch im Paradiese? — Seit der Zeit der grossen Schlange ist nun freilich Manches vorgefallen, was vom Reize des Hässlichen unter den Menschenkindern einiges Zeugniss ablegen könnte: wir wollen es hier aber nicht weiter aufdecken, so wenig Mühe es auch machen würde, sondern wollen uns lieber zu einigem Trost das Bekenntniss ablegen: Es ist leider seit dem falschen Biss immer so gewesen, bald in Diesem, bald in Jenem, weshalb es denn auch immer Menschen gegeben hat, die da gesagt und geschrieben haben: „Die Welt liegt im Argen.“ Und ist des Klagens kein Ende geworden, als wäre Alles hässlich durch und durch, wovor uns Gott behüte. Ist auch meist so ganz und gar schlimm nicht, als es Etliche gemacht haben. Und hätten die Leute immer viel besser gethan, sie hätten geholfen als geklagt. Wir mögen auch daraus freundlich verspüren, dass die guten Seelen doch wohl ein wenig sehr befangen sind, die uns weis machen wollen, unser jetziges Zeitalter wäre ganz besonders hässlich und wäre nichts Schönes mehr an den Weltkindern vor aller Hässlichkeit. Man muss nicht zu viel murren und seufzen: es gibt eine schlechte Physiognomie und nützt viel weniger als man glaubt. Man nehme die Sache heiter und komme ihr freundlich entgegen, vielleicht geht's besser. Wir für unsern Theil wollen es ganz aufrichtig gestehen, wir fürchten uns vor der Hässlichkeit und ihrem Reiz nicht sehr bedeutend; eher vor der Schönheit, die ist gefährlicher, wie wir glauben. Indessen ist es doch mit dem Reize des Hässlichen so ein Ding: es haben zu viele Leute davon gesagt und haben

viel Tiefsinniges und Bedenkliches davon gesprochen und untersucht, so dass wohl etwas daran sein könnte. Es dürfte daher nicht übel sein, wenn wir einmal nachsehen, was sie darüber meinen. Und damit wir es nicht unbequem hätten, wollen wir die Philosophensprache in gewöhnliches Teutsch übersetzen, damit sich ein Jeder die Sache bestens überlege, wie er eben will. Wir werden dabei auf sehr wunderliche Dinge stossen, von denen wir im Voraus nur so viel mit gutem Gewissen behaupten können, dass sie allesammt in verkehrter Ordnung sind. Also, was wäre denn der Reiz des Hässlichen? und worin hat er seinen Grund? Da werden wir am Schönsten damit anfangen, dass wir sagen: Man reckt die Beine gen Himmel und nicht den Kopf. O ja, es geht! Und hast Du nicht gelesen, wie Göthe selbst das Emporrecken der Beine an seinem Kinde überaus unschuldig u. reizend fand? Einmal aus Uebermuth ist es auch recht hübsch: aber possirlich wäre es doch, wenn es einmal einem ganzen Volke einfallen sollte, die Beine gen Himmel zu recken —; ich glaube, das wäre nicht hübsch; ginge auch nicht lange von wegen des Blutes. Wir sehen demnach, von dieser Verkehrung wäre nicht viel zu fürchten; sie gibt sich von selbst wieder. — Aber die Philosophen nehmen die Sache ernstlicher und sagen: Es ist der Sündenfall auch in der Kunst, ungezügelte Lüsternheit gegen das Gesetz heiliger Ordnung, die im thörichten Sichselbstsetzen einer naschhaften Begier ihren gebrechlichen Grund hat. — Unsere verehrten Leser merken mit uns sogleich, dass dies gewaltige Dinge sind, von deren Anschauen es uns zu Muthe wird, als könnte man sich, hinge und ginge man ihm ordentlich nach, am Ende bis in's Uraxiom verlaufen, wo kein Mensch mit gesundem Leibe wieder herauskommt. Das wollen wir uns nicht zu Leide thun, sondern eine gute Aushülfe vorschlagen. Da nämlich der Mensch ein Mikrokosmus ist, so thut Jeder am Besten, er untersucht seinen Mikrokosmus für sich im Stillen: es dürfte dabei gerade so viel herauskommen, als darinnen ist. Etliche Kleinigkeiten wollen wir jedoch aus dieser stillen Reizbetrachtung des Lebens bescheidentlich mittheilen, so weit wir sie zu verantworten gedenken. Eigentlich gefällt dem Menschen das Schöne und er hat Wohlgefallen an der angenehmen Ordnung. Aber er möchte es doch auch einmal versuchen, ob er nicht eine Ordnung nach seiner Art machen könne, aus welcher so einige unbequeme Kleinigkeiten wegblieben, z. B. dass man sich doch wenigstens gelüsten lassen könnte, und dass dies unstreitig noch viel angenehmer sei, und dass man es doch mindestens einmal versuchen müsse, weil man doch sonst eigentlich nicht wissen könne, was es mit dem Dinge für eine Bewandniss habe. Und so lässt er denn die Kleinigkeit weg, z. B. den Gehorsam, und wundert sich, dass ihn der Cherub in die Wüste treibt. Aber ein Trost ist ihm geblieben; er kann es doch erzählen. Und so sind die Novellen entstanden und die Gesänge von dem, was nicht mehr ist. So gut und schlimm, als es geht und als es die Stimme hergibt. Wer wird darüber schelten? Geht es doch, so gut es kann, und ist immer besser, als ginge es gar nicht. — Endlich kommt ein Mann, der legt Prophetenschulen an. Da tönen herrliche Gesänge und erquicken die Seelen der Menschen. Und die Seelen der Menschen sind froh, aber die Kinder wollen was anders. Und so folgen denn auf David's fromme Zeiten Salomon's üppige, darauf Uneinigkeit und Wuth, die mit der babylonischen Gefangenschaft endet, wo die Harfen an den Weiden hangen. Das soll der „Hexenzirkel" sein, dessen Wiederholung nimmer rastet und der mit jedem Umlauf immer grösser wird. Wo nämlich das Gute wächst, da wächst das Böse mit, denn es ist des Guten Affe. Am Ende wäre doch am Guten nicht viel, wenn es nicht stärker wäre als das Böse! Ja, am Ende! Das ist eben das Schlimme für den Menschen, der an die Gegenwart zunächst gewiesen ist. In Einem ist das Böse stark, das ist im Zerstören, um zu sehen, ob es auch bauen kann mit den ungerechten Trümmern dessen, was des Andern ist. Der Haufe wächst und schleppt die Materialien unter grossem Geräusch bunt unter einander von einem Ort zum andern, dass Unerfahrene meinen, es würde zuverlässig der babylonische Thurm fertig, den man im Geiste in dem hässlichen Gerülle der Trümmermasse sieht. Wer schreit durchdringlicher als Kinder, und was ist toller als der Raptus?

Darum meinen wiederum die Philosophen, die Liebe zum Hässlichen und der Reiz, den es hat, sei eine Kinderkrankheit des Geistes, ein Fieber der Schwachheit, das im Paroxismus unnatürlich stark wird, um dann wie todt zu schlafen. Die Seuche soll ansteckend sein, wie alle böse Krankheiten, und hat das Eigene, dass sie den Kopf wirr

und die Sinne heisshungrig macht. Mitunter soll das Miasma in der Zeitluft liegen, und seit der Revolution soll sich eine ansehnliche Portion davon entwickelt haben. Daher soll sich der entsetzliche Appetit schreiben, dem der spanische Pfeffer nicht stark genug ist u. der Zapfenstreich eine sanfte Musik. Der Mann, der philosophisch scharfsinnig zuerst ausführlich von dieser Hässlichkeit schrieb, lässt sich darüber unter Andern so vernehmen: „Die Lust am Grässlichen, Scheusslichen und Gespenstigen, die manchen sinnigen Beobachter des Zeitgeistes vielleicht mehr als nöthig beunruhigt hat, stammt aus dieser Quelle, und im engsten Zusammenhange hiermit der Beifall, den Dichter, wie Zach. Werner, Hoffmann und vor Allen Lord Byron — mancher noch Lebenden nicht zu gedenken — gewinnen konnten. Auch aus dem Gebiete der Musik u. der bildenden Künste würden sich Beispiele aufweisen lassen, wie der wüste, wilde Kampf der Elemente und die freche Lüge einer grauenvoll untergegangenen Schönheit auf einen beträchtlichen Theil unserer Zeitgenossen eine mächtigere Zauberkraft ausübt, als die göttliche Harmonie und Wahrheit der Schönheit selbst.“ — In den Modeerzählungen der Schöngeister, die von den Sonnenbrüdern am meisten belobt und gelesen werden, gibt es allerdings eine sehr saubere Gesellschaft, die rein unausstehlich und ihre Verfasser Hässlichkeitsgeister heissen müssten. Abschaum über Abschaum! Und die Leute wundern sich und sind ganz erstaunt, was der Verf. für eine gewaltige Phantasie hat. Und in der Musik, klingt es da nicht oft geradezu, wie Hohn aller Ordnung und aller gesunden Natur? Das haben nun Einige sehr tragisch genommen und haben gemeint, es offenbare sich darin nichts Geringeres, als das furchtbare Bewusstsein eigener Verdammniss und das rohe Bekenntniss innerer Verworfenheit. — Ihr thut ihnen viel zu viel Ehre an; diese Art hat gar kein Bewusstsein. Aufsehen wollen sie machen, und zwar in aller Geschwindigkeit! Die Leute sollen sagen: Nein! so etwas ist noch gar nicht da gewesen! Und da sie es im Geordneten, Gesitteten und Schönen nicht im Stande sind, so greifen sie schnell nach dem Unordentlichen, Groben und Hässlichen. Sie renommiren und hätten es gern, wenn sich die Könige vor ein paar Knaben fürchteten. Es ist der Dünkel und weiter nichts. Und dass es so weit gekommen ist, ist im Grunde unsere Schuld so gut, wie ihre. Hätten wir ihre Zerrbilder nicht so freundlich aufgenommen, so wäre auch das Widrige nicht bis zum Greulichen herabgefahren. —

Viele nun diese Dünkelhaftigkeit nur mit offenbarer Talentlosigkeit zusammen, so wäre sie lächerlich und hätte nichts Verlockendes. Allein es gibt wirklich Talente unter ihnen, und nicht geringe, so dass man den verkehrten Weg doppelt zu beklagen hätte, wenn man es nicht gerathener finden will, darüber zu lachen. Routine, Frische der Darstellung, bunte Färbung, ungeheuer wilde Zusammenstellung, kurz Alles, was zum äussern Scheine gehört, haben sie dem Schönen abgemerkt und übertreiben es mit Keckheit, damit das innerlich Leere in Saus und Braus verdeckt werde. Je hässlicher, desto putzsüchtiger im armen Flitter; je werthloser, desto marktschreierischer in unverschämter Unbändigkeit. Das könnte man allenfalls wissen, wenn man wollte. Der Dünkel ist der Erbfeind alles Schönen und seine jüngste Schwester ist die Unverschämtheit, die sich über alle Ordnung hinwegsetzt und in verwegener Willkür des kurzen Daseins ungestüme Wirbeltänze sucht. — Wer nichts hat und nicht durch Fleiss und Ausdauer etwas verdienen will, womit es freilich zuweilen ein Bischen langsam gehen soll, wünscht Revolutionen, natürlich blos um der Gerechtigkeit willen. Unfug zu treiben, im Leben und in den Künsten Gespenstern zu spielen, ist im Grunde lange nicht so wunderlich, als an dergleichen zu glauben und das Heil der Welt davon zu erwarten. Neues muss sein: aber deswegen doch nicht Unbändiges und Tolles! Etwas Verstand u. Gesetz wäre endlich doch nicht so übel. Was sich nicht beweisen lässt, das wollen wir gern dahin gestellt sein lassen. Auch wollen wir keinem Menschen seinen besondern Geschmack nehmen; er mag ihn behalten, es ist seine Sache. Es soll uns aber auch Niemand den Geschmack als einen Beweis gegen einen andern Geschmack bringen, denn es gibt auch einen krankhaften und einen verdorbenen. Wir haben es ja nun, in Schriften wenigstens, klar genug gesehen, wohin sich der ausserordentliche Geschmack verlaufen hat. Er wollte recht auffallend sein, und aufgefallen ist er, wobei er sich selbst einigen Schaden gethan zu haben scheint. Haben doch bereits die leiblichen Väter des Auffallens vor allzu viel Pfeffer und Beize freundschaftlich gewarnt; ja hin und wieder hat sich ein Hauptvorsteher grober Pfefferung

seiner eigenen Kinder geschämt und sich förmlich losgesagt. Das scheinen glückliche Zeichen. Die Mitternacht, die Spukstunde häßlicher Larven, ist vorüber, die Morgenröthe gewinnt wachsenden Sieg. Wir finden es schöner, wenn die Gestalten nicht im Finstern taumeln, sondern sich, wie sie sind, im hellen Sonnenschein bewegen. Das Licht macht selbst die Schlimmen anständiger. Möge denn das neue Jahr zu Licht und Recht auch in der Kunst uns führen, daß Alle sich beglückter fühlen im erneuten Glanze wohlthätig wärmender Strahlen, die jungen Mai, frische Lust und volle Seligkeit bringen.

Recensionen.

Choralbuch für d. Altar- u. Responsorien-Gesang der katholischen Kirche, nach Römischer und Mainzischer Singweise, vierstimmig neben dem Linienzysteme der altern Tonschrift und unter dem Texte der Urmelodie ausgesetzt. Mit einer Einleitung über dessen Ursprung und eigentlichen Werth, seine alten Tonzeichen, Tonarten etc., so wie auch über den richtigen und würdevollen Vortrag desselben, zur Belehrung für Sänger u. Organisten. Bearb. v. *Homeyer.*

Seit Luther's Reformation hat die katholische Kirche sorgfältig über ihre Glaubensartikel gewacht und nicht zugegeben, dass selbst in der äussern Form ihres Cultus das Geringste abgeändert wurde. Daher findet sich in ihren Messbüchern die Notenschrift aus dem 13ten und 14ten Jahrhunderte, wonach jetzt noch der Geistliche seinen Altargesang in den alten Tonarten absingen muss. Die Notenschrift, gleichsam in ihrer Kindheit, erfordert ein eigenes Studium und ist schwerer als unsere moderne, namentlich in rhythmischer Hinsicht, zu verstehen und zu erlernen. Wie selten sind aber die Schulen und Seminarien, worin die Kenntniss der alten Musik gelehrt wird, da die neue vollkommnere und deutlichere jene unvollkommnere und undeutlichere aus dem Leben verdrängt hat. Leider wird überhaupt die Musik auf Schulen, Seminarien und Universitäten vernachlässigt. Wo soll aber der Geistliche sein Singen lernen und namentlich der katholische Geistliche, da der Ritus durchaus Gesang erfordert und Gesang das Herz erhebt? Man kann dreist behaupten, dass die Gesangsweisen in der katholischen Kirche mehr durch Vor- und Nachsingen als durch die Notenschrift sich erhalten haben. Daher muss man es dem Hrn. Organisten Homeyer Dank wissen, dass er sich die unsägliche Mühe gegeben hat, die alte Notenschrift durch die neue gleichsam zu interpretiren, so dass man durch Vergleichung mit unserer modernen die ausser Gebrauch gekommene veraltete Notation erlernt, über deren Beschaffenheit Hr. Homeyer in seiner Vorrede ausführlich gesprochen hat. Da Unterzeichneter den Cultus der katholischen Kirche zu wenig kennt, um zu sagen, was im Einzelnen oben genanntes Werk, welches im Manuscripte vor ihm liegt, Gutes und Zweckmässiges liefert, so mögen zwei ausgezeichnete Kunstrichter, die Herren Antony *) und Fröhlich **) ihr vielgeltendes Urtheil hier aussprechen, deren Letzterem der Hr. Verf. einige Proben seiner höchstverdienstlichen Arbeit zugesendet hatte.

Göttingen, im December 1835.

Director Dr. Heinroth.

*) Nach genauer Prüfung der von Ihnen mit vielem Fleisse ausgearbeiteten Römischen, respective Mainzer Altargesänge habe ich mich sehr gefreut, in Ihrer mir unbekannten Person einen wahren Verehrer und Kenner des gediegenen Cantus Gregoriani anerkennen zu müssen. Es kann nur mein Wunsch sein, dass solche Arbeit durch den glücklichsten Erfolg gekrönt werde.

Münster, den 6ten Mai 1835.

F. J. Antony,
Professor der Königl. Prauss. Academie.

**) Die mir zugeschickten Proben enthalten: das Gloria in excelsis Deo, wie es auf verschiedene Weise an verschiedenen Festen und am Sonntage gesungen wird; die Praefation; das Pater noster und das Ite, missa est, nach römischer und mainzischer Singweise. In der Singstimme sind Choral-, in der Begleitung Figuralnoten. Die Begleitung mit der Orgel ist nach dem Charakter der Kirchentonarten gesetzt; würdig, fromm, den Sätzen und rednerischen Einschnitten entsprechend, reich an Harmonieen und doch nicht überladen, spannt sie eben so die Seele, als sie im Gemüthe jene erhebende Stimmung hervorruft, welche vorzüglich dem Choralgesange eigen ist, und ihn für die Kirche unentbehrlich durch jede andere Musikart herstellt. In dem vierstimmigen Satze herrscht ein natürlicher Fluss in jeder Stimme, und dabei ist doch die Orgelstimme, besonders wenn man das Pedal zu Hilfe nimmt — auf welches der Hr. Verf. rechnete — leicht auszuführen.

Je seltener man in den Kirchen den Choral würdig und seinem Wesen gemäss mit der Orgel begleitet hört; je mehr man das Studium desselben und der Kirchentonarten in unserer Zeit vernachlässigt findet: desto mehr Verdienst und Ehre hat sich der Hr. Verf. durch diese Proben von Choralbehandlung erworben. Und man kann ihn nur auffordern, etwas Vollständigen in dieser Art zu liefern, so wie die Freunde des Cho-

rals und einer würdigen Begleitung dieses mit der Orgel ermuntern, dieses so nutzliche Werk durch zahlreichen Antheil zu unterstützen.

Dr. Fröhlich,
öffentl. ord. Professor der Pädagogik und Aesthetik an der königl. Baierschen Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg, Director des akad. musikal. Vereins daselbst etc.

Der 23. Psalm für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt von — Carl Bräuer (Cantor in Werdau). Partitur. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Gr.

Wir haben vor Kurzem schon einen gedruckten Psalm dieses Componisten mit dem gebührenden Lobe unsern Lesern angezeigt. Das Werk ist seitdem verschiedentlich zur Aufführung gebracht worden und hat sich als eingänglich und erbaulich bewährt. Wer die frühere Leistung des verdienten Mannes kennen gelernt hat, wird ohne unser Wort auch nach dieser neuen verlangen u. wird sich nicht getäuscht sehen. Auch dieser an sich ausgezeichnete, höchst trostliche Psalm, der Liebling unsers Herdere u. vieler Andern, ist so ungesucht einfach, so freundlich, fromm und völlig angemessen gesungen, dass er überall sowohl den Hörern als den Darstellenden willkommen sein und gern wiederholt werden wird. Das bürgt sein fester, schlicht gehaltener Gang und das rein Fliessende der Stimmenführung, die das Ganze leicht und wirksam macht. Auch ist er gerade nur so lang ausgeführt, als es der Einrichtung des protestantischen Cultus erwünscht ist. Die Partitur zählt 17 Seiten. Nicht nur für Kirchen in grössern Städten, sondern auch selbst für nicht zu gering besetzte Musikchöre auf dem Lande wird er die besten Dienste leisten. Haben die letzten nicht genug Instrumentalisten, wohl aber einen nicht ungeschickten Orgelspieler, kann dieser Psalm auch mit guter Wirkung allein vom Sängerchore und der Orgel aufgeführt werden. Wir empfehlen daher die anspruchslose, aber uns so gelungenere und gut kirchliche Arbeit Allen, die auf gute Kirchenwerke Rücksicht nehmen.

Grand Quatuor pour le Pianof., Violon, Alto et Violoncelle composé — p. Louis Schuberth. Oeuv. 23. Leipsic, Hambourg et Itzehoe, chez Schuberth et Niemeyer. Pr. 2 Thlr. 4 Gr.

Wir freuen uns, den Freunden solcher musikalischen Unterhaltung wieder ein gutes, gesundes und erfreuliches Quatuor anzeigen zu können. Der Verf. versteht es, sein Hauptthema geschickt zu bearbeiten, die Einheit des Ganzen unverrückt vor Augen zu haben, ohne dass es ihm an Mannichfaltigkeit gebricht, die von selbst sich ergibt, wenn der Künstler nur so hoch steht, dass er seinen Blick nach allen Seiten seines Kreises zu werfen vermag. Immer und bei einem nicht ganz leeren, oder verbrauchten Hauptsatze, den kein nur einigermaassen Geschmackvoller wählen wird, bieten sich dem Umsichtigen und Erfahrenen so viele Nebengedanken an, dass es nur auf eine sichere Wahl ankommt, die für diesen Gegenstand wichtigsten und gehaltreichsten herauszufinden und sie aufs Engste mit dem Grundthema in Verbindung zu bringen. Die Art, wie diese Verbindung von Jedem bewerkstelligt wird, gibt meist das Subjective, das über das Objective des Gegenstandes nie gewaltsam herrschen soll. — Diese jetzt oft vernachlässigte allgemeine Kunstregel hat der Vf. durchaus nicht verletzt; es fliesst Eins aus dem Andern, wie von selbst, so dass die Verknüpfungen naturgemäss, nicht zerrissen zusammengetrieben sind, ohne dabei die Eigenthümlichkeit zu verlieren, die ein Individuum von dem andern unterscheidet. In dieser gefälligen Ordnung drängt sich denn auch nichts Einzelnes hervor, auch kein Instrument; jedes ist seiner Natur und Stellung nach gehörig beschäftigt und zum Ganzen nothwendig; keins ist da, um mit sich selbst zu prahlen, sondern um Musik zu machen, die etwas ausdrückt und zwar etwas erfreulich Unterhaltendes. Es ist also nicht im Geringsten auf übermässige u. staunenswerthe Bravour angelegt, nur für jeden Darsteller gerade so viel, als zum vollen Ausdrucke der Idee nöthig ist. Dennoch werden ordentlich geübte Spieler dazu gehören, damit Alles rund u. klar ins Leben trete. Dann werden die Spielenden sich gegenseitig selbst wohl unterhalten und die Hörer gleichfalls. Bei dieser treu u. anspruchslos festgehaltenen Ordnung wird man die neue Richtung des Geschmackes sowol in harmonischer als rhythmischer Hinsicht so wenig vermissen, als jenes frische Leben, was zu einem gelungenen Kunstwerk nothwendig gehört. Manches wird in dem sichern Gang des Ganzen am rechten Orte hervorgehoben, was den beliebt Pikanten nicht ermangelt: aber Alles bleibt freundlich, gefällig eingäng-

lich; ohne scharf und schwer zu verwunden und das Gefühl wild anzufallen. Wir haben die Partitur vor uns gehabt und haben sie mit Vergnügen nicht einmal, sondern wiederholt gelesen. Die neue Bekanntschaft mit diesem Künstler gereicht uns zum Vergnügen; wir wünschen mehr von ihm zu sehen. Die vor uns liegende, empfehlenswerthe Arbeit ist Ihrer Königl. Hoheit, der Frau Grossherzogin von Oldenburg gewidmet. Möge das Werk viele Freunde finden, die sich im häuslichen Kreise daran erfreuen.

Nachrichten.

Mannheim. Im Decbr. 1835. Von manchem schönen Genusse, den uns die Tonkunst brachte, habe ich Ihnen auch diesmal wieder Bericht zu erstatten. Dennoch ergreife ich die Feder mit Betrübniss. Unser vortrefflicher Kapellmeister Lachner hat seinen lebenslänglichen Vertrag gekündigt und verlässt in einigen Monaten Mannheim, um in München als erster Hofkapellmeister in einen ausgedehnteren und höhern Wirkungskreis zu treten. Er bezog hier einen Gehalt von 1800 fl. u. den Ertrag eines Benefizconcertes; dazu war ihm jährlich 4 Wochen contraktlicher Reiseurlaub verwilligt. Und dieser letzte ist die Ursache unsers Verlustes, worüber nur eine Stimme, die Stimme der Klage herrscht. Lachner ist nicht allein Componist und ausgezeichneter Operndirigent, sondern auch im Ganzen der Mann, welcher ein Orchester zur höchsten Stufe der Vollkommenheit zu führen versteht, denn sein Geist belebt alle Elemente eines Kunstvereins und sein fester Sinn bekämpft jeden Handwerksgang in Ausübung der schönen Kunst. Liebend und streng zugleich, gelingt es ihm, Alles zu veredeln. In Wien erhielt seine neueste Symphonie in E, welche er Anfang November's dort selbst dirigirte, den grössten Beifall; und seine 3te in Dmoll, die er selbst in München aufführte, erhielt stürmischen Beifall u. entzog uns diesen Mann leider für immer. Wer seine Stelle einnehmen wird, wissen wir noch nicht. — Unter Lachner's Leitung hatte die Oper, besonders was Präcision und Gediegenheit anbelangt, grossen Glanz erhalten und erfreute sich allgemeiner Anerkennung. Die Hauptstützen der Oper sind noch immer die erste Sängerin Mad. Pirscher und der erste Tenor Hr. Dietz. Als Bassisten besitzen wir seit einem Jahre einen Anfänger mit schöner, starker Stimme, dem Routine fehlt. Man sagt, er sei nun nach Leipzig abgegangen, weil seine Frau nicht engagirt werden konnte.*) Seit Kurzem ist noch eine Sängerin für Rossini'sche Opern, Mad. Pohl-Beisteiner, hier angestellt worden. Sie besitzt viel Geläufigkeit, ihre Stimme aber ist schon mangelhaft, namentlich vermisst man das schöne Portamento. Ihrer allerdings bedeutenden Fertigkeit wegen hatte sich eine Partei für sie, und jenes Mangels wegen eine andere gegen sie gebildet. Nicht vortheilhaft war es, dass sie sich selbst in den Streit mischte.

Von einheimischer Concertmusik ist nicht viel zu berichten, da die grossen musikal. Akademieen jetzt erst wieder beginnen. An fremden Concerten hatten wir dagegen Ueberfluss, obschon fast alle Concertgeber noch auf die Unkosten zu zahlen hatten. Selbst der berühmte Clarinettist Bärmann, der in seiner Kunst noch nicht alterte, hatte wenig Vortheil von seinem hiesigen Concerte. Ausser ihm hörten wir die tüchtige Klavierspielerin Mad. Oury, geb. v. Belleville, und ihren Gemahl, einen ausgezeichneten Geiger; dann einen jungen Violoncellisten Louis Lee aus Hamburg. Alle diese gaben 2 Concerte, wovon das zweite noch weniger, als das erste besucht war. Da erscholl aber ein Trompetenstoss durch unser süddeutsches Vaterland; die ganze musikal. Welt horchte auf; Alt u. Jung rottete sich zusammen: Was gibt's? „Vivat! der Wiener Walzer-Strauss kommt! Er ist schon in Stuttgart und wird auch Mannheim beglücken!" So lief es von Mund zu Munde. Er kam und gab wirklich am 11. Novbr. im Jahre Christi 1835 eine musikal. Abendunterhaltung mit seinem eigenen, aus 26 Mitgliedern bestehenden Orchester. Der Concertsaal füllte sich, wie bei Paganini, schon 2 Stunden vor dem Anfange, dass auch kein Plätzchen mehr zu finden war. Die geringfügige Ouverture zum Falschmünzer erscholl und ging geringfügig. Und der Huldigungswalzer erklang. Zappeln, Stampfen und scharfes Eingreifen des Tanzchefs störte nicht mehr; jetzt war er in seinem Berufe, die Seele des Ganzen. Der Tanzsaal ist sein Element; dorthin gehört er, die Menge war überglücklich; alle Beine und Beinchen hüpften vor Freuden. In der That sind diese Walzeraufführungen vollkommen und einzig in ihrer Art. Nichts natürlicher, als dass man nun auch darnach

*) Es befindet sich kein Bassist aus Mannheim in Leipzig. *Die Redaction.*

zu tanzen begehrte. Die Harmonie-Gesellschaft bot daher dem Walzerkönig 600 Fl. für einen einzigen Ball, allein es war ihm zu wenig, er schlug es aus und reiste mit einer Einnahme von wenigstens 800 — 900 Fl. nach Mainz. Da blase sich ein Bärmann und geige sich ein Romberg zu Tode! Ihr nehmt hier doch kaum 100 Fl. ein. Wer so etwas Ueberneues, so was recht Unerhörtes weiss, der komme; vielleicht geht's. Mit dem guten Alten, mit dem Gediegenen hat man Geduld, wie mit einem gewohnten Familienfreund. O man schätzt es, man liebt es, aber viel dafür zahlen kann man doch unmöglich. Was hat man denn davon? Man muss sich dabei leider nur anstrengen, fühlen, denken! Am Ende verlangt man noch gar von den Leuten, man soll sich bei seiner Freude bilden. — Haben doch Mainz und Frankfurt auch keine Ausnahme gemacht. Warum sollten wir denn anders sein, als diese? Die Sache ist in der Ordnung.

Prag. Eine Novität der Oper war: Il Bravo (Der Bandit). Oper in drei Aufzügen. Nach dem Italienischen von J. D. Anton. Musik von Marliani, der noch sehr jung zu sein scheint, da er durchaus nicht aufzuhören versteht. Diese Oper hat den Vorzug, dass ihr musikalisches Interesse mit jedem Acte zunimmt, ohne jedoch bis zum Ende sehr hoch zu steigen. Von Charakteristik und wahrer Leidenschaft, Originalität und Erfindungskraft haben wir leider in dieser Oper nichts bemerkt; Liebhaber und Geliebte, ein Roué von Nebenbuhler und ein alter Fischer singen Alle in einem Geiste; dabei enthält die Oper viele hübsche melodiöse Motive aus Mozart, Auber, Boieldieu, Rossini (am wenigsten) und — Bellini, den sich der Compositeur zum Vorbild genommen und sorgfältig studirt zu haben scheint. Der Text ist in hohem Grade verworren und unmusikalisch und hat wahrlich dem Tonsetzer seine Arbeit nicht leicht gemacht. „Darum" — sagte Jemand — „that er das selbst!" Die Ouverture oder, besser zu sagen, Instrumental-Introduction — denn sie ist zu Ende, wo man glaubt, die Ouverture werde erst recht in Gang kommen — ist ganz alltäglich und durchaus nicht dazu geeignet, ein günstiges Vorurtheil für das Ganze zu erregen. Der erste Act enthält keine einzige bedeutende Nummer, und blos das Finale ein paar kräftige Stellen. Eins der hübschesten Musikstücke in der ganzen Oper ist das Trinklied mit Chor im zweiten Acte, aber auch ein paar Arien und Duetten, und die Stretta des Finals (so sehr sie an das berühmte Quartett der Mathilde von Shabran erinnert) sind ansprechende Nummern, bei welchen wir jedoch ebenfalls keine Ausnahme von der obigen vorausgeschickten allgemeinen Bemerkung machen können. Der dritte Act enthält eine schöne Arie der Violetta und ein paar interessante Duette und Ensemblestücke. Was die einzelnen Gesangspartieen betrifft, so ist Bedmaro eine, nach italienischen Begriffen, dankbare u. ziemlich anstrengende Rolle, die der Stimmlage des Hrn. Demmer nicht ganz anpasst, dazu schien er bei der ersten Vorstellung so sehr in der Stimme angegriffen, dass man hätte auf viele, schnell auf einander folgende Proben schliessen sollen, während häufige Verstösse im Orchester und ein gänzlicher Mangel an Zusammengreifen das Gegentheil anzuzeigen scheinen. Gradenigo ist diejenige Partie des Ganzen, die hier und da eine pikante Stelle hat, und Hr. Pöck entfaltete mit vielem Glück und Geschick seine mächtige Stimme, wie sein natürlich angenehme Repräsentation. Violetta Tiepolo, Mündel der Republik, ist — eine italienische Prima-Donna mit vielen Coloraturen, und bedarf, um zu gefallen, einer so ausserordentlichen Kunstfertigkeit, als Mad. Podhorsky mit einer glockenreinen, angenehmen Stimme verbindet, die überdies in dieser Rolle wieder so viele Kraft besass, als wir lange nicht von ihr gehört hatten. Die kleine zarte Frau hat manchmal Zeiten, wo ihr herrliches Organ nachzulassen droht, doch erholt sie sich immer wieder zur Freude der zahlreichen Verehrer ihres Kunsttalents. Im Antonio zeigte sich Hr. Podhorsky recht wacker. Mit dem Venet. Dogen gehen die ital. Dichter u. Tonsetzer immer grausam um, jener im Bravo steht ungefähr auf gleicher Höhe, wie der im Otello, und Hr. Strakaty sang wieder sehr undeutlich. Die Ausstattung war sehr vorzüglich, der Beifall war im ersten Acte ziemlich lau, in den andern letztern sehr lebhaft, und das Sänger-Kleeblatt wurde mehrmals gerufen; doch hat die Oper im Ganzen nicht bedeutend angesprochen u. dürfte sich schwerlich lange auf dem Repertoir erhalten. (Fortsetzung folgt).

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **N°. 2.** 1836.

Recension.

Lehrbuch der Tonsetzkunst v. A. André, grossh. hess. Kapellmeister und fürstl. Isenburgischem wirkl. Hofrathe. 2ter Bd., 1. Abth. Offenbach, bei J. André. 1835. Octav. VIII u. 286 S.

Wir haben es hier mit der ersten Fortsetzung eines Werks zu thun, das schon durch das Umfassende seines Planes, so wie durch die dem ersten Hinblicke schon unverkennbare Masse darauf gewendeter Arbeit unsere vorzügliche Aufmerksamkeit und Achtung in Anspruch nimmt. Letztere wird Jeder dem Verf. mit uns zollen, der da ermisst, wie viel Fleiss und Ausdauer zu der Fortführung einer so umfassenden Arbeit erforderlich ist, selbst wenn er sich, wie wir, in wesentlichen Punkten nicht mit dem Verf. einverstanden erklären könnte. Die Hochachtung für letzteren muss aber wachsen, wenn man bald gewahr wird, wie sehr es demselben Ernst gewesen und (theilweise) gelungen ist, seine Aufgabe weiter zu fördern, während unsere Literatur nur zu häufig mit Schriften gesegnet wird, die — etwa mit andern Worten, oder einigen Zuthaten im Einzelnen — auf altem Gleise das Alte angefahren bringen. So ist es also die schon äusserlich unverkennbare Bedeutendheit des Werks und die Achtungswürdigkeit des auch in andern Beziehungen so verehrenswerthen Verf., die uns zugleich anzieht und verpflichtet zu reiflicher Erwägung, die uns aber um so unbesorgter ihm widersprechen lässt, wo unsere Ueberzeugung es gebietet. Denn wer innern Werth hat, weiss in demselben Masse Widerspruch zu ertragen, u. nur der Werthlose fühlt sich durch denselben verletzt.

Man wird sich aus dem ersten Bande*) erinnern, dass der Plan des Verf. im Wesentlichen dahin geht, die Tonsetzkunst in sechs Hauptabtheilungen u. Bänden abzuhandeln, nämlich: 1) Harmonielehre; 2) Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkt, kanonischer Nachahmung u. Fuge; 3) Melodie u. melodischer Periodenbau, wobei Metrik der Sprache mit der der Musik vereint werden soll; 4) Lehre der musikalischen Instrumente und deren Zusammenstellung; 5) Lehre der Singcomposition; 6) Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung der Tonstücke. Der erste Band hat die Harmonielehre enthalten, der zweite gibt nur den dritten Theil seiner ursprünglichen Aufgabe, die Lehre vom einfachen und doppelten Contrapunkte; in einer zweiten Abtheilung soll die Lehre der Nachahmung und des Kanons, in einer dritten die Lehre der Fuge folgen. In der vorliegenden Abtheilung ist der einfache Contrapunkt nach den herkömmlichen und verschiedenen Arten (gleicher, ungleicher, vier-, drei-, zweistimmiger), der doppelte Contrapunkt mit grosser Vollständigkeit (der Cpt. in der Octave, d. Cpt. in Decime und Duodecime, d. Cpt. der Secunde oder None, Quarte oder Undecime u. s. f.), so wie der drei-, vier- und mehrfache (fünf- u. sechsfache), endlich der polymorphische Contrapunkt vorgetragen. Das letzte (sechste) Kapitel handelt vom mehrstimmigen (mehr als vierstimmigen) Satze. In der Einleitung aber sind historisch-kritische Bemerkungen über das Alter des Contrapunktes, dessen frühere und gegenwärtige Behandlung und dessen vielfache (grösstentheils bekanntlich ganz unwesentliche und längst veraltete) Eintheilungen geliefert. Dass diese Bemerkungen, auf einen Raum von 24, durch zahlreiche Notenbeispiele verkürzten Seiten angewiesen und keineswegs mit historischer Sagacität ausgehoben, eben so wenig eine genügende historische Uebersicht geben, als dem Zwecke des Werkes dienen können, bedarf keines Beweises. Sollte es nicht auch in unsern Lehrbüchern endlich an der Zeit sein, sich streng an die Aufgabe zu halten und den Tand eines solchen ungehörigen Beiwerkes auf-

*) Beurtheilt von einem andern Mitarbeiter 1834, S. 657.

zugeben, das nur Kuriosität nähren und Halbwisserei begünstigen kann? Der achtungswürdige Verf. hat selbst und gerade in diesem Werke so ernstlich gearbeitet, dass er vor vielen Andern des scheingelehrten Schmuckes hätte entbehren können.

Wenden wir uns nun zur Hauptsache, so werden wir sie nicht sicherer würdigen können, als indem wir auf das Princip der André'schen Lehre zurückgehen. Schon im ersten Bande hat der Verf. den Weg der meisten Compositionslehren verlassen, die nach einer summarischen Ueberlieferung der musikal. Grundgestalten (Tonleitern, Intervalle, Accorde, Modulationen u. s. w.) sich hauptsächlich damit beschäftigen, zu zeigen: was in der Composition *nicht* geschehen dürfe, welche Stimm- und Accordschritte u. s. w. nicht statthaft seien. Es ist nur zu wahr, dass man die Mehrzahl unserer Generalbass- und Harmonielehren inne haben und dabei nicht im Stande sein kann, nach ihren Anweisungen (abgesehen von den unbewussten Eingebungen des natürlichen Gefühls und — des Gedächtnisses) auch nur einen Choral kunstmässig zu setzen; ein Zustand, der entweder die Unvollkommenheit oder Ueberflüssigkeit der Lehrbücher unwidersprechlich aufdeckt. — Unser Verf. hat sich sichtlich das entgegengesetzte Ziel, *eine positive Lehre*, gesetzt. Dies ist sein erstes Verdienst, und von hier aus gewinnt er gegen Manchen seiner Vorgänger überlegene Kraft. Am deutlichsten spricht sich in der im 1. Bande vollendet vor uns liegenden Harmonielehre aus: er will aufweisen Alles, was gestaltet werden kann. Allein diese Aufgabe kann und darf nur in ihrem geistigen Mittelpunkte ergriffen, es muss gezeigt werden, von wo und in welcher Weise man alle Gestaltungen erreichen kann; — und André hat sich darauf eingelassen, alle Gestaltungen materiell zu überliefern, hat z. B. im ersten Bande versucht, alle möglichen Accordverbindungen, alle möglichen Ausweichungen u. s. w., kurz das ganze Material, gleichsam alle behauenen Steine, Balken u. Kreuze vor uns auszulegen. Diese aufgesammelten Materialien soll sich nun der Schüler aneignen, indem er sie Abtheilung für Abtheilung in allen Tonarten so lange niederschreibt, bis sie ihm vollkommen geläufig geworden sind. Abgesehen von der Unmöglichkeit, alle denkbaren Combinationen so darzulegen, scheint auch das Verfahren geist- und kunsttödtend. Jede Tonform, die wir von aussen, aus dem Lehrbuche, oder aus dem kalten Auswendiglernen besitzen, wird uns ewig eine äusserliche und todte Phrase bleiben. Wir werden solche Phrasen mehr oder weniger, glücklicher oder unglücklicher zusammenreihen lernen; aber nie werden sie Sprache unserer eigenen, wahrhaftigen Empfindung werden, sie werden dieselbe vielmehr ertödten, wie jederzeit die Gewöhnung an hohles Reden die Empfindung tödtet oder verstellt. — Der erste Band hat uns reiche Vorräthe von harmonischen und modulatorischen Combinationen überliefert, aber der Nerv der Sache, das innere harmonische Band, ist nicht getroffen worden. Wir werden gelegenen Orts eine Menge harmonischer Phrasen zur Auswahl vor uns liegen haben; aber das rechte Wort (wofern unser Kunstsinn es nicht erräth) ist uns nicht angezeigt worden.

Wir mussten diesen Rückblick auf den ersten Theil uns erlauben, denn das Princip der dort befolgten Lehrweise äussert natürlich im jetzigen zweiten Bande seine Wirksamkeit; es bewährt hier auf interessante Weise auf der einen Seite seine Kraft, auf der andern seine Mangelhaftigkeit. Jenes ist der Fall in der Lehre vom doppelten Contrapunkt; denn hier, besonders in den schwierigen Theilen, kommt es bekanntlich in der That darauf an, Punkt für Punkt zu untersuchen, was geschehen könne, und diese Partie ist offenbar die gelungenste und verdienstlichste, wie sie die schwierigste war. Die Mangelhaftigkeit der Lehrweise aber tritt in der Abhandlung des einfachen Contrapunkts hervor, bei der sich nur zu häufig die centrale Kraft eines harmonischen Grundgesetzes und daher auch die künstlerische Abwickelung des Stoffes vermissen lässt. Doch es ist Zeit, den Verf. in das Detail seiner Vorträge zu begleiten, dessen Würdigung, wofern wir nicht irren, obige allgemeine Aussprüche zu rechtfertigen hat.

Der Verf. bestimmt im ersten Kapitel den Umfang der vier Chor- u. einiger Orchesterstimmen, macht auf den charakteristischen Unterschied von Höhe und Tiefe in jeder Stimme aufmerksam und ertheilt Regeln über Entfernung der Stimmen von einander, Zusammentreffen und Kreuzen derselben. Ueber die Anwendung des Einklanges, verbotene Quinten und Octaven, Vermeidung zu häufiger Tonwiederholung in einer u. derselben Stimme, Harmonisirung des Anfangs- und Schlusstons eines Cantus firmus, sangbare Stimmführung werden Regeln mitgetheilt, die mit einzelnen Einschränkungen wohl anerkannt werden müssen. Wir fragen: wie

Grasset, I. L., Concerts à Violon principal. No. 1 et 2. à 2 Thlr.

Haydn, J., Sinfonies périodiques à plus instr. Op. 51. No. 1–9. à 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sinf. périodique. No. 14. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 nouvelles Sinfonies à grand orch. Op. 80. No. 1–6. à 2 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Sinf. à grand orch. Op. 91. No. 1–6. à 1 Thlr. 12 Gr.

Despréaux, L. F., Genres de Musique des différens peuples, arr. pour le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

— — préludes et exercices p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Airs du Trente et Quarante etc. arr. pour 2 Violons. 2 Thlr.

Airs de Montano et Stéphanie etc. arr. pour 2 Viol. 2 Thlr.

Olivier-Aubert, P. F. 3 Duos pour 2 Violonc. 2me Liv. des Duos. Op. 6. 2 Thlr.

— — 2 — do — 3me Liv. Op. 7. 2 Thlr.

— — 3 Duos p. 2 Violons ou 2 Violonc. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Bindernagel, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Guenin, M. A., 6 Duos p. 2 Viol. Op. 3. 2 Thlr.

Walter, 6 Duos faciles p. 2 Viol. 2 Thlr.

Werbes, J., 3 Sonates pour le Fortep. av. accomp. d'un Viol. obligé. Op. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Boieldieu, A., 3 Sonates pour le Fortép. Op. 1. 2 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J., Sinfonies en Partition. No. 1. 1 Thlr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour le Pianof. et Violon, av. acc. d'un Vlle ad libit. Op. 16. 2 Thlr.

Cyrowetz, A., Divertissement p. le Pianof. avec Violon ou Flûte et Vlle. Op. 30. 1 Thlr.

Clementi, Sonate à 4 mains. Op. 45. 16 Gr.

Krommer, 3 Quat. nouv. p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 20 2 Thlr.

Stumpf, J., 12 pièces tirées de l'Opéra: Il morto vivo, p. Paer, et arrangées pour 2 Flûtes. 1 Thlr. 8 Gr.

Barmann, J. F., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 8. 1 Thlr. 4 Gr.

Fränzl, F., Sinfonie concertante arrangée p. 2 Flûtes principales, 2 Viol., 2 Violes, Basse, 2 Hautb. 2 Cors, 2 B., 2 Tromp. et Timballes. 2 Thlr.

Rosenberger, F., 12 pièces de l'Opera Camilla, arr. p. le Pianof. av. Violon ad libit. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 10me Concerto p. Violon. 2 Thlr.

Steibelt, 12 Walses, p. 2 Violons. Op. 34. 12 Gr.

Haydn, J., 3 Duos faciles et progr. pour 2 Violons. Op. 99. 1 Thlr.

Müller, Ch. G., 10 Variations pour le Clavec. ou Pianoforte sur l'air: Nun beut die Flur u. s. w. 14 Gr.

Wilms, J. W., Ariette: Seit ich so viele Weiber sah u. s. w., Variations p. le Pianof. 14 Gr.

Viotti, I. B., 3 Duos concertants p. 2 Vlles. Op. 7. Liv. 1. 1 Thlr. 18 Gr.

Seidel, L., Fr., Sextetto pour le Pianof., Flûte, Hautbois, Fagott et 2 Cors de Ch. 1 Thlr. 4 Gr.

Rauscher, I., Concerto pour la Flûte traversière av. acc. Op. 7. 2 Thlr. 18 Gr.

Haydn, J., gr. Sinfonie à gr. Orch. Op. 47. 1 Thlr. 12 Gr.

Lindley, R., 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 27. 1 Thlr. 8 Gr.

Thackray, Th., 12 Divertissements pour 2 Guitares av. accomp. d'un Violon ou Guitare 2me. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Viotti, I. B., 3 Duos pour 2 Violoncelles. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Gelineck, 7 Variations pour Clav. ou Pianof. sur un air tiré de l'Opéra: Castor et Pollux. 12 Gr.

Auberlen, S. G., Enterpens Opfer am Altar der Grazien. 12 Heft. 10 Gr.

Fischer, M. G., gr. Sonate p. le Clav. ou Pianof. Op. 3. 20 Gr.

Mozart, Don Giovanni, gr. Opéra arr. p. le Pianof. av. Viol. obl. Liv. 2. 2 Thlr.

Mozart, 7 Sonatines pour le Pianoforte. Liv. 1–2. 1 Thlr. 8 Gr.

Righini, V., 6 deutsche Lieder, wovon 2 mit Variationen, am Klavier zu singen. 20 Gr.

Knecht, I. H., 4 Sonatines pour le Pianof. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Kleeberg, C. G., Tänze am Pianoforte. Op. 6. 8 Gr.

Köhler, G. H., der fränkische Ritter, eine Ballade, am Klavier zu singen. 12 Gr.

Mozart, Quintetto p. 2 Violons, 2 Alto et Vlle. arr. p. Hoffmeister. 20 Gr.

Dufresne, F., 2me Concert p. Violon av. accomp. Op. 16. 2 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J., La Création, Orat. arr. en harmonie p. 4 Clar., 2 Bass, 2 C. et 2 pet. Fl., Serpent, Tromp. et Hautbois. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

kann man als unbedingte Regel aussprechen, dass die Aussenstimmen im vierstimmigen Satze nicht näher als eine Octave u. nicht ferner als 2½ Octaven zu einander stehen *sollen*, da der Stimmgang oder besondere Intentionen sogar oft andere Verhältnisse herbeiführen, sogar im Vocal- geschweige im Instrumentalsatze? Mit welchem Rechte soll der Vorhalt des Grundtones der Octave gegenüber,

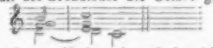

geradehin als unzulässig, mit *male* bezeichnet werden? Unleugbar stellt dieser Vorhalt den Accord schwankender dar, als jeder andere, und tritt gegen die Octave schroffer auf, als der Octavenvorhalt oder ein anderer gegen den Grundton; aber kann dies nicht der Intention des Componisten am rechten Orte entsprechen, ja der einzige Ausdruck für dieselbe sein? — Das Quintenverbot soll „schon daraus" gerechtfertigt erscheinen, weil ein „in Quinten einhergehender Gesang weder die richtige Tonhöhe der Melodie zu erkennen, noch eine tonleitergemässe harmonische Begleitung gestattet." Der Verf. gedenkt dabei des mittelalterlichen Organums, das er an einem bekannten Chorale vierstimmig so wie hier zweistimmig niedergeschrieben ist, darstellt.

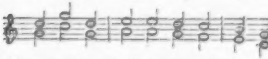

Aber an dem. Falle hätte er leicht erkannt, dass seine Erklärung des Fehlers nicht die richtige ist. Hier

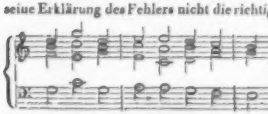

sind dieselben Aussenstimmen durch die Mitteltöne in einen solchen Zusammenhang gebracht, dass die Tonhöhe der Melodie, oder der Sitz der Hauptmelodie in der Oberstimme unzweifelhaft und die Harmonie tonleitergemäss (obwohl freilich vermöge des schlechten Basses schlecht genug) ist; demungeachtet wird Niemand anstehen, diesen Satz wenigstens eben so widrig zu nennen, als den vorigen. Diese unrichtige Erklärung hat ihre Folgen hinter sich. Der Verf. meint, dass „die harmonische Wirkung einer Quinte" durch den Zutritt anderer Intervalle sehr verändert werde und hält folgende Sätze

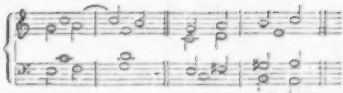

für „nicht übel", — er, der nicht einmal den Grundton gegen die Octave vorhalten will. Als dritte nicht üble Quintenfolge erscheint der bekannte, seit Mozart's Gebrauch oft besprochene Fall:

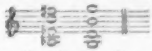

aber unter derselben Kathegorie und ohne besondere und bestimmtere Erklärung. Ref. darf sicher nicht unter die Quinten-Jäger gezählt werden und würde keine denkbare Quintenfolge schlechthin verbieten, weil er überhaupt allgemeine Verbote und Gebote in der Kunst nicht für statthaft hält. Aber alle obigen Quinten würde er, wofern an dem Quintenverbot nur irgend etwas wahr und haltbar ist, nicht ohne besondere Gründe zulassen, und am wenigsten in einem Lehrbuche. Der Verf. selbst meint weiterhin (S. 43), er könne nicht wünschen, dass sich der Lernende für befugt halte, die mit *non male* bezeichneten Quintensätze ohne Weiteres anzuwenden. Aber entspricht diese ganze Verhandlung der einem Lehrbuche gebührenden Präcision?

Eben so übereilt scheint die Regel: *es solle*, wenn der Anfangston eines C. F. im Niederschlage steht und Terz, Quinte oder Octave der Tonika ist, der tonische Dreiklang genommen und es könne, wenn vor einem solchen Niederschlage noch die Tonika im Auftakte auftritt, dieselbe im Einklang oder in Octaven begleitet werden. Beides *kann* geschehen und mag das Nächstliegende sein, darf aber nimmermehr als allgemein zwingendes Gesetz ausgesprochen werden. Der Verf. hat sich selbst beeinträchtigt. Einen so anfangenden Choral (Herr Gott, Dich loben wir), den er von S. 48 bis 60 allein zwanzigmal und nachher noch viel öfter behandelt, fängt er richtig jedesmal mit Octaven u. tonischem Dreiklange an, so sprechende Beweise er auch in diesem Werke von seiner Tüchtigkeit im Satze gibt. So irreleitend können übereilte Regeln werden und sind sie vor dem Verf. oft geworden.

Gleichen Protest müssen wir gegen die eben so allgemein hingestellte Regel einlegen: man solle im Bass „nicht zwei oder gar drei grössere Intervallenfortschreitungen, z. B. Quarten, Quinten und

Sexten, in gleicher Richtung nach einander folgen" lassen. Allerdings können Fortschreitungen, wie A. sie gibt, z. B.

einen übertriebenen, schwülstigen Ausdruck geben, oder auch die melodische Haltung verlieren. Allein wollte man darum auch jene vielgebrauchten Schlussformeln

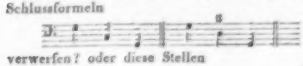

verwerfen? oder diese Stellen

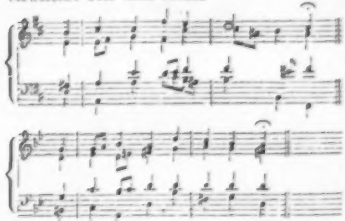

von Seb. Bach (aus den Chorälen: O Jesu Christ, Du höchstes Gut, und: Warum betrübst du dich, mein Herz) und viele ähnliche tadeln? Eben hier spricht der Bass höchst würdig und eindringlich; man wird fühlen, und es liesse sich erweisen, dass er nicht in einer einzigen Note ohne Nachtheil geändert werden könnte. Und dies wird jederzeit die Folge übereilter Regeln sein, dass man sie in einer Masse von Ausnahmen unnütz versinken sieht, während eine wahrhaft systematische Entwickelung den Fall der Regel und die Fälle der Ausnahmen unter einen sichern und bestimmten Gesichtspunkt stellt und den Schüler vor Verwirrung bewahrt, ohne ihm etwas nur irgend Anwendbares zu entziehen, und ohne ihn in die Verlegenheit zu bringen jeden Augenblick die Lehre in Widerspruch mit den Meisterwerken der Kunst zu sehen, wie es das hundertjährige Schicksal unserer Satzlehren gewesen ist. — Beiläufig sehen wir im zweiten obigen Beispiele einen Anfang, nicht (wie A. vorschreibt) mit Einklang und tonischem Dreiklang,

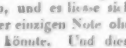

sondern sogar mit Accorden einer fremden Tonart, und es ist wiederum kein Fehler, sondern eine Schönheit; der Satz wird harmonischer und erhebt sich höchst würdig und eindringlich aus der Tonart der Unterdominante in den Hauptton (wodurch eben der mächtig andringende Bass auch psychologisch motivirt wird), um in diesem ohne Ermatten und ohne fremde Beimischung ruhig und würdig zu verweilen.

Deutlicher tritt der Mangel eines tiefern leitenden Princips hervor, wo nun wirklich die Compositionsarbeit, die Behandlung der Choräle, anfängt. Hätte die Harmonielehre aufgewiesen, von welchem Punkte aus und auf welchem Wege alle harmonischen und modulatorischen Gestaltungen sich bilden, so würde der Schüler jetzt alle Mittel insgesammt in seiner Hand haben, die zu der Choralbehandlung im einfachen Contrapunkt gehören. Dies ist aber nicht der Fall, und daher der Verf. genöthigt, den zu verarbeitenden Stoff zu theilen. Allein die Theilung geschieht nun natürlich nicht auf organischem Wege (sonst wäre sie schon im ersten Bande vor sich gegangen), sondern von aussen her und darum willkürlich.

Vorerst schliesst sich der Verf. der hergebrachten Abtheilung des einfachen Contrapunkts, Note gegen Note, an. Dieses Verfahren ist zwar alt, aber darum nicht weniger unmethodisch und unkünstlerisch; es ist nicht nur schöner u. zweckmässiger, sondern auch leichter, am rechten Orte statt einer Note ihrer zwei (oder sogar noch mehr) gegen eine des C. F. zu setzen. Der erste Anfang harmonischer Gestaltung muss daher wohl in jener Form geschehen; aber nach der Abhandlung der ganzen Harmonielehre muss der Schüler längst auch der andern Formen mächtig sein, oder die Lehre hat nicht vermocht, ihm das, wovon sie geredet haben muss (harmonische Beitöne, Durchgänge u. s. w.), auch wirklich eigen zu machen.

Verf. behandelt nun seinen ersten Choral 14 mal, den andern noch öfter unter dem Zwange, stets Note gegen Note zu setzen. Dies ist aber für den Lernenden (und selbst für den Meister) keine Erleichterung, sondern Erschwerung zugleich dringt es ihm unkünstlerische Rücksichten auf, und zwingt ihn, bessern Wendungen, die sein Gefühl ihm da und dort angeben möchte, zu entsagen. Im ersten Beginn der Lehre kann solche Beschränkung und Zurückdrängung des bessern Natürlichen ein nothwendiges Uebel sein; nach der Vollendung der

Harmonielehre darf man es nicht mehr nöthig haben, zumal da nun die Disciplin des doppelten Contrapunkts eintritt mit neuen Schranken für den Anfänger. (Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Fortsetzung.) Donizetti's „Anna Bolena" ist wieder in die Scene gesetzt u. mit ziemlich glänzendem Erfolge gegeben worden. Schon vor zwei Jahren erschien diese Oper mit nicht ganz glücklicher Besetzung auf unserer Bühne, ohne grosses Glück zu machen. Dem. Lutzer ist jetzt so sehr in Kraft und Kunstfertigkeit vorgeschritten, dass sie in dieser anstrengenden Partie wohl wenige Nebenbuhlerinnen zu fürchten haben dürfte und dem Compositeur die Wohlthat erzeugt, aus eigenem Gemüthe manches Fehlende in der Composition zu ergänzen. Auch Mad. Podhorsky gab die Johanna glänzend u. musterhaft, und die Herren Pöck (Heinrich) und Demmer (Percy) schienen einen edlen Kunst-Wettstreit eingegangen zu sein, welcher seiner Partie den höhern Reiz zu verleihen vermöge. Den Pagen Arthur hatte sich eine Dem. Böhm zum ersten musikalisch-dramat. Versuch erwählt, und obschon ihre Angst so gross zu sein schien, dass sich das Zittern ihrer Stimme bis zum Schluss der Oper nicht verlor, so tauchten doch hier und da schöne Töne auf, welche den Kunsterfahrnen gute Hoffnungen auf ihre Zukunft begründen lassen. Donizetti übt jetzt unter den Rossiniden die grösste Herrschaft über die italienischen Theater. — Rossini verschmäht es freilich, wie alle Italiener, meistens, sich dem milden Zepter der Poesie zu unterwerfen und die schönste Kunstkrone zu erwerben, indem er jener demüthig dient, und wenn ihm für eine schmerzvolle Dichtung gerade eine glänzende heitere Melodie einfällt, so opfert er dieser den Charakter nicht auf; auch lässt er manche melodiöse Motive fleissig wiederkehren; doch hat man nicht eine Rossini'sche Oper aufzuweisen, die nicht mit vielen neuen und schönen Gedanken ausgestattet wäre. Selbst seine Mathilde von Shabran, die doch ziemlich ein Compendium Rossini'scher Themen bildet, enthält einige ganz originelle Nummern, deren sich kein Tondichter zu schämen hätte. Bellini ist ganz Jünger Rossini's und, wenn seine Verehrer eine grössere Wahrheit u. Charakteristik in seinen Werken auffinden wollten, so war es eigentlich nur das Elegische, durch welches er sich vor allen Andern auszeichnet, was sie blendete. Er verschmäht eben so wenig den schimmernden Glanz in Momenten, die dafür nicht geeignet sind, das beweisen die beiden Frauenduetten in der Norma. Dabei ist er sehr reich an den schönsten Motiven, die er z. B. im Piraten wahrhaft verschwendete, und wenn auch ihm etwas Polypennatur nicht abzusprechen ist, so zehrt er doch nach Art dieser Pflanzenthiere nur von seinen eigenen Theilen, während Donizetti von dem Ideen-Reichthum Rossini's und Bellini's seine Tafel bestellt. Von der Originalität abgesehen, kann sowohl die Introduction des ersten Actes, als die Arie der Königin und Percy's, das Duett zwischen dem König und Lady Johanna als recht gute Nummern einer italienischen Oper angenommen werden; aber was soll man dazu sagen, wenn ein tragisches Duett zwischen Anna u. Johanna mit dem Motiv von: „Mariandel, Zuckerkandel" aus dem Diamant des Geisterkönigs beginnt, welches vielleicht eine deutsche Schöne einmal dem Tondichter auf dem Pianoforte vorgespielt und von ihm nun in hohen Adelstand erhoben wurde? — was soll man denken, wenn der Krönungszug bei einem Galoppthema über die Bühne schreitet? Unstreitig die vernünftigste Nr. der Oper ist die Wahnsinn-Arie der Anna, welche zugleich (sonderbar genug) das zweite Finale bildet.

Die erste Gastdarstellung der Dem. Jazedé war die Alice in Meyerbeer's Robert, welcher sie grossentheils entsprach. Dem. Jazedé besitzt eine schöne kräftige Brust-stimme, singt nicht ohne Ausdruck, und da sie noch Anfängerin zu sein scheint, so muss man insbesondere an ihr loben, dass sie sich schon eine bedeutende Kehlgeläufigkeit eigen gemacht hat; doch scheint bei ihrer musikalischen Bildung zu viel Werth auf diese Eigenschaft gelegt worden, und darüber die haarscharfe Intonation und das Studium der Intervallen vernachlässigt worden zu sein, und sie trat einmal ein paar Tacte zu früh ein. Dazu muss man überdies die nothwendige Befangenheit anrechnen, welche eine junge Sängerin fühlen muss, wenn sie neben zwei Künstlerinnen, wie Dem. Lutzer und Mad. Podhorsky, ja in einer Rolle einer derselben zum ersten Male vor ein Publikum tritt, dessen musikalische Strenge bekannt und gefürchtet ist. Auch gewahrte man Dem. Jazedé weder Nachsicht noch Aufmunterung, und selbst gerechte und verdiente Beifallsbezeigungen fanden anfangs Opposition, bis im dritten und

vierten Acte die Gerechtigkeit der Zuhörer siegte und Dem. Jazedé wiederholt hervorgerufen wurde. Die Kälte der ersten Acte war übrigens nicht ein Product der allgemeinen Stimmung, sondern es hat sich seit einiger Zeit aus den Ultra-Czechen eine Partei gebildet, welche neben dem vaterländischen Verdienst der Mad. Podhorsky kein zweites anerkennen will, und sich gegen jeden Beifall auflehnt, der einer andern Sängerin, ja einem andern Sänger sogar gespendet wird. Diese Umtriebe sind um so lächerlicher, da Mad. Podhorsky eine bescheidene Künstlerin ist, welche dergleichen Götzendienst nicht verlangt. Zum Glück ist dies allgemein bekannt, sonst dürfte ihr jener Umstand nur nachtheilig sein. Was die Rolle der Alice betrifft, so eignet sie sich bei Weitem besser für Dem. Jazedé als für Mad. Podhorsky — der hohen Kunstfertigkeit dieser Letzteren unbeschadet, worin jene vielleicht nie mit ihr wird in die Schranken treten können — welcher die physische Kraft zur Ausführung dieser anstrengenden Partie fehlt. Die zweite Gastrolle der Dem. Jazedé war die Rosine in Rossini's Barbier, welche jedoch ihren Eigenschaften weniger als jene zusagte, da sie eines Theils schon eine bedeutende mimische Darstellungsgabe erfordert, andern Theils mit einer weniger kräftigen Stimme gesungen werden kann, aber eine grössere Gesangsbildung, eine Zierlichkeit und Nettigkeit des Vortrags erfordert, die nur das Resultat längerer Kunstbildung sein kann. Die Cavatine wie das Duett mit Figaro war durchaus nicht, was es sein soll, und die beste Nummer ihrer Leistung die Pixis'schen Variationen: „Der Schweizer Bue", die sie in der Lectionsscene einlegte. Der Beifall am Schlusse war einstimmig.

Hr. Beydek, ehemaliger Zögling des Prager Conservatoriums, eröffnete sein recht interessantes Concert im Saale zum Platteis mit dem ersten Stück von Beethoven's Sinfonie in C., auf welches ein Concert für die Violine v. L. Spohr, vorgetragen vom Concertgeber, folgte, mit der Virtuosität u. Zierlichkeit vorgetragen, die wir stets an ihm schätzen und lieben. In den Variations brillantes für das Pianoforte von Henri Herz — warum denn Alles, bis auf die Namen herab, französisch? — lernten wir einen hoffnungsvollen Schüler des Hrn. Tomaschek, Hrn. Alex. Dreyschock, kennen, der in der That bei seinem ersten musikalischen Debut eine seltene Kraft u. Geläufigkeit an den Tag legte und zu grossen Erwartungen berechtigt, bis sein jugendliches Feuer durch Erfahrung geläutert und er sich mehr Klarheit und einen zarteren Vortrag wird angeeignet haben. Jetzt ist noch Alles im Stürmen, Brausen und Gähren begriffen. Was die Composition betrifft, so besteht sie in einer Partie von Variationen nach der neuesten Mode, und es dürfte wahrlich keine drolligere Zusammenstellung geben, als wenn es Jemand unternähme, eine Sammlung von Variationen in ihrer progressiven Umgestaltung seit 20—30 Jahren zu veranstalten. Anfangs trat dieses Genre mit derjenigen Bescheidenheit auf, die ihm nach seiner Stellung und Werth im Gebiete der Tonkunst zukommt. Das — gewöhnlich sehr melodische — Thema wurde herabgespielt und in den Variationen auf verschiedene Weise nuancirt und modificirt, so lange der Variationencomponist demselben noch eine neue Seite abgewinnen zu können glaubte. Dann erhielten sie ein Ritornell, das sich nach und nach beinahe in eine Ouverture verwandelte und oft so pomphaft und vielversprechend heranrauscht, dass es mitunter — wenn denn endlich das Motiv sich Bahn bricht — an den kreissenden Berg erinnert; die Tonsetzer hielten sich dabei wenig mehr an ihr Thema, und nicht selten hatte man dasselbe bei der dritten Variation rein vergessen und konnte es nicht mehr heraus finden. In der neuesten babylonischen Verwirrung der musikalischen Kunst verirrt sich die Variation aber eben so oft in den Charakter der Phantasie, als sich uns dagegen ein Potpourri prahlend als Phantasie darstellen will. Jenes war auch bei dem eben vorgetragenen Werke von Henri Herz der Fall, und wer — ohne den Zettel gelesen zu haben — im Verlaufe dieses Tonstücks in den Saal trat, musste wohl ziemlich lange zuhören, ehe er sich darin zurecht fand. Die Arie aus der Oper: „Beatrice di Tenda" von Bellini, gesungen von Dem. Kath. Hlawa, kann in doppelter Hinsicht keine glückliche Wahl genannt werden, da sie zuvörderst eine der schwächsten Compos. dieses Meisters ist, und dazu nicht in die Stimmlage der Dem. Hlawa zu passen scheint, die sie mit grosser Anstrengung sang, ohne viel damit zu wirken. Zum Schlusse spielte der Concertgeber Variat. brillantes für die Violine über ein Thema von Bellini aus Norma oder Montecchi, das Motiv kommt in beiden vor — welche noch nach der ältern Variationsmode geschrieben sind, mit recht glänzendem Erfolg, der jedoch mehr dem Violinvirtuosen, als dem Tonsetzer galt.

Die drei Adventsquartetten des Hrn. Professor Pixis sind vorüber und von der sich von Jahr zu Jahr mehrenden Zuhörerzahl mit der lebhaftesten Theilnahme empfangen worden. Das ausführende Personal dieser musikalischen Unterhaltungen besteht ausser dem Virtuosen Professor Pixis noch aus dem Prof. Hüttner (Violoncell.), den Hrn. Machaczek (Viola) und Mildner (2te Violine). Besonders interessant war das zweite Quartett, welches mit einer neuen und sehr schwierigen Tondichtung Onslow's eröffnet wurde. Hierauf folgte ein Quartett v. Mozart, und den Beschluss machte ein Quintett von einem hiesigen Dilettanten Hrn. Veit, dem selbst nach Mozart lauter und einstimmiger Beifall zu Theil ward. Ein hiesiger Kunstrichter äusserte sich also über diesen jungen Compositeur: Wie ich höre, ist Hr. Veit in Bezug auf Harmonie- und Satzlehre Autodidakt (und zwar aus den Werken unsers würdigen Conservatorium-Directors F. D. Weber), was ich darum zu seinem Lobe anführe, als er in seinem Quintette bewiesen hat, dass ihm die Regeln der musikalischen Sprach- und Stylehre nicht Fesseln, sondern leitende Winke in Erfindung und Ausführung sind. Mag auch Hr. Veit noch den übergrossen Drang junger Dichter, ja recht viel und recht viel Schönes zu sagen, nicht ganz überwältigt haben, mag seiner Seele auch das Vorbild eines Lieblingsklassikers, z. B. Onslow's, vorschweben; er ist ein beachtungswerthes, der Theilnahme aller Kunstfreunde würdiges Talent. Die untrüglichen Beweise seiner Fähigkeit und seines Berufes gaben sich in jedem Satze seines Quintetts kund.

(Beschluss folgt.)

Hamburg, d. 30. Dec. 1835. Die Kirchenmusik hat durch die Composition eines Oratoriums „Paulus" von Hrn. Heinr. Elkamp eine wichtige Bereicherung erhalten. Wir wollen uns bemühen, die Vorzüge dieses Werkes, das am 19. Nov. in der schönen und geräumigen Michaelis-Hauptkirche aufgeführt und von dem überaus zahlreichen Auditorium mit entschiedenem, auch in den hiesigen Blättern ausgesprochenem Beifalle empfangen wurde, in der Kürze darzustellen.

Zuvörderst ist in der Musik des Hrn. Elkamp jeder Widerspruch zwischen Technischem u. Geistigem verschwunden. Wenn es unserer Zeit nicht an Talenten fehlt, so fehlt es ihr doch an solchen, die ihren Stoff klar u. sicher zu beherrschen wissen; und je anregender oft eine geistige Physiognomie aus den Arbeiten junger Künstler uns anspricht, desto mehr haben wir zu beklagen, dass die Züge derselben nicht völlig durchgebildet sind. In der Composition des Hrn. Elkamp stehen Gedanke u. Ausführung nirgends aus einander oder im Missverhältniss; nichts Gesuchtes stört, keine Künstelei, keine leeren Mittelglieder und Nothbehelfe; es ist reiner Guss, und die Absicht wird nicht sobald geahnet, als auch die reine Verkörperung derselben uns befriedigt. Wie manches nicht eben verwerfliche Werk gleicht einer Wüste mit einzelnen Oasen, die den Wanderer eben vor dem Verschmachten schützen. Um so erfreulicher bietet sich die kunstgerechte Landschaft dar, fester Hintergrund, anmuthige Staffage, perspectivische Strenge, wechselndes Leben und ein klares inniges Licht darüber ausgegossen.

Sodann verdient dieses Oratorium den Namen Kirchenmusik in Wahrheit. Wie manche unserer geschätzten Componisten, die sich, nachdem sie für Bühne und Saal geschrieben, nun auch in die Kirche begeben wollten, haben hier keinen eigentlichen Einlass gefunden. Denn die Schilderung einer Leidenschaft, einer Empfindung kann vorzüglich sein und doch jener künstlerischen Höhe entbehren, wo man nicht mehr von Gefühlen unmittelbar mit fortgerissen sich dieser gleichsam nur entlastet, sondern einem Jeglichen Maass u. Stelle anweisend, ein compactes Ganze gestaltet, wo das schaffende Bewusstsein ruhig über der bewegten Schöpfung steht. Diese künstlerische Höhe ist nun auch wohl das Religiöse oder Kirchliche, wenn eine gewisse Form hinzutritt. Es ist jedoch im Paulus kein Haschen nach einer kirchlichen Färbung, keine gewaltsam angestellte Feierlichkeit, auch keine Nachbildung irgend einer Kunstmanier früherer Perioden, sondern der christl. Stoff ist von jener Urpoesie durchhaucht, die überall die Schwester der Urreligion. Und wie die Zeit überall im Durchdringen der Gegensätze begriffen ist, so würden wir auch diese Musik als klassisch bezeichnen, wenn klassisch die abgeschlossene Ruhe u. das harm. Ebenmaass eines Kunstwerkes bedeuten soll; wir würden sie romantisch nennen, wenn die tiefe Sehnsucht nach einem höchsten Unerreichbaren sich hierin verkündet; wir würden sie endlich modern nennen, wenn eine Anschauung sich offenbaren soll, in welcher Klassicismus u. Romantismus in einem Dritten, Neuen, Form u. Wesen gleichmässig begreifend, aufgegangen sind. (Beschluss folgt.)

Theatralische Sommer-Stagione, Anfang der Herbstopern in Italien 1835.

Palermo. Ein musikal. Genius scheint seit einigen Jahren die Insel Sicilien zu umschweben. Welche Epoche Bellini in der letzten Zeit mit kaum einem halben Dutzend Opern gemacht, ist bekannt. Hrn. Coppola's Nina hat bereits in mehren Hauptstädten Italiens eine „Lucrezie Aufnahme gefunden. Hat auch Hrn. Somma's Oper vorigen Frühling zu Mailand kein Glück gemacht, so achteten ihn doch die Kenner als Componisten überhaupt. Nun ist ein sicilianischer Componist, Pasquale Guglielmi, nach Rom abgegangen, wo er nächsten Karneval eine neue Oper componiren wird. Freilich ist diese Zahl unbedeutend gegen die 30 neuen Maestri, die Neapel in den letzten Jahren aufzuweisen hat; keiner von ihnen, Mercadante nicht ausgenommen, hat aber einen solchen Ruf wie Bellini, und seine Landsleute sind mit Recht stolz auf ihn.

Neapel (Teatro S. Carlo). Hrn. Coccia's Edoardo di Scozia erfreute sich hier vor wenigen Jahren mit der Boccabadati, der Kinthcrland und dem braven Tamburini einer guten Aufnahme; diesmal wurde er — zu wai geschrieen — altmodisch befunden: die Ronzi, die Del Sere, Ronconi konnten oder wollten nicht glänzen, weswegen also Musik und Sänger einen ehrlichen Fiasco machten. Bald nachher, den 12. Juli, ging Coccia's neue Oper, Maria, betitelt, in die Scene, und verschwand aus ihr nach der dritten Vorstellung. Hr. C. gehört eigentlich noch der alten ital. Schule an, der er auch stets treu sogethan ist, jetzt bringt er wenig Neues mehr zur Welt, wird er etwas Moderoses in seine Musik einschieben, so drückt ihm sein Gewissen dabei so sehr, dass das Ding bei allefem nicht neumodisch klingt. Die Sänger haben abgegen zum Steine der Maria das Ihrige beigetragen. Ausser den ältern Opern Semiramide, Ivanhoe, Emma, Capuleti, welche diesen Sommer zweimal bis dreimal wiederholt wurden, engagirte man die Unger auf ihrer Durchreise nach Palermo, für 300 Ducati (ungefähr eben so viel sächs. Thaler) fünfmal in der Parisina zu singen; die Speculation ging aber erbärmlich schlecht, denn schon in der zweiten Vorstellung gingen in Allem 120 Ducati in die Kasse ein.... Endlich gab man den Danao von Hrn. Persiani, worin seine Cattin, die gefeierte Tacchinardi, sang. Diese Oper erlebte die meisten Vorstellungen, bei aller Beha pung der Neapolitaner, der Danao sei der Vater der jüngstbin von Hrn. P. hier für die Malibran geschriebenen Ines de Castro. Diese Blätter wissen aber schon, dass besagter Danao ein langweiliges Zeug ist (Allg. Mus. Zeit. 1834, S. 627); man schliesse also auf seine liebe Tochter, von der unlängst (Ebendaselbst 1835, S. 300) so Manches mitgetheilt wurde. Sollte dieser Maestro vielleicht durch die Malibran zur neuesten Mode der heutigen Modemusik werden, dann kann die Welt schnell ein Libera nos Domine in Unisono anstimmen.

(Teatro Fondo.) Die Rückkunft der Tacchinardi wurde mit der Beatrice Tenda gefeiert. Donizetti's ältere Oper, Gianni di Calais, zog nicht an. Neu gegeben wurden: 1. Un matrimonio per ragione, nach Scribe's Vaudeville: Le Mariage de raison, componirt vom Signor Barone Giuseppe Steffa. In der soft- und kraftlosen Musik gefiel eine Introduction alla Norma, ein Duett zwischen der Tacchinardi u. Pedrazzi, ein Jägerchor mit Echo und das Rondo der Tacchinardi. 2. L'Orfana russa, von Raimondi, gefiel bei aller Länge der Musik. Endlich gab man noch in der zweiten Hälfte des August Ricci's ältere Oper: Eran due or son tre, worin die Dupree, Moriani, Conelli u. Lucio öfters beklatscht wurden.

(Teatro Nuovo.) I parenti ridicoli von Raimondi und Il 20 d'agosto von Aspa waren die einzigen Stützen der Stagione estiva, denn die neue Oper I due forbi, von Cordella, fiel ganz durch. Die allermeiste, im September gegebene Oper I dotti per fanatismo, vom Grafen Gabrielli, der sonst Ballettmusik componirte, war weit glücklicher. Der Tenor Gimmino von hier gefiilt sehr.

Man sagt, Rossini habe der Impresa der königl. Theater einen französischen Componisten und dessen Oper, Il cavaliere di Lara, anempfohlen, die auf S. Carlo gegeben werden soll.

Bathaja aus Mailand, der ein Viertel Säculum Impresario benannter Theater war, gab im Verlauf dieses Sommers in seiner Villa zu Posilipo zwei glänzende musikal. Akademieen; unter Andern sangen darin die Unger, die Toldi u. Hr. Basadonna.

Der Archivsal des Musikconservatoriums wurde unlängst mit Zingarelli's Bildniss geziert, bei welcher Gelegenheit von einem Hrn. Dalbono eine Lobrede auf den — der Himmel weiss warum — so berühmten Componisten gehalten wurde, und ein angekündigter Maestro, Fiorimo, eine Ouvert, von sich hören liess.

Campobasso (Hauptst. der Prov. Molise, Königr. Neapel). Auf dem hiesigen Theater ging es diesen Sommer gar lustig zu. Von den zwei singenden Damen, der Prima Donna Pogetti und Contraltistin Clorinda Talamo, die, im Vorbeigehen gesagt, nicht zu den ausgezeichnetsten gehören, hatte jede eine starke Partei im Publikum, wodurch ein Wetteifer zwischen beiden entstand, was die Zuhörer ungemein belustigte. Dass öfters des Guten dabei zu viel gethan wurde, kann man sich leicht denken.

Rom (Teatro Valle). Nach Auber's Muta di Portici, die im Ganzen genommen gefiel, was Rossini's Semiramide abermals willkommen, obwohl man sie hier bereits zu sieben verschiedenen Stagioni gegeben hatte. Die noch nicht 20 Jahr alte Contraltistin Unbedeutbe, mit einer nicht übeln Stimme, gab den Arsace nach Kräften; der Bassist Leonardi trug Manches gut vor in der schweren Rolle des Assur; die Meriotta Napoleone Albini (Semiramide) that ihr Mögliches, und der Tenor Speck hat in dieser Oper wenig zu singen. Das Ganze ging leidlich, aber nichts weniger als vortrefflich. Dasselbe gilt von der nachher gegebenen Norma.

Ferma (Teatro dell' Aquila). Die Mailänder Prima Donna Tavola, die sich bekanntlich während dreier Jahre in Neapel Ehre gemacht, hat auf unserer diesjährigen Augustmesse die Sonnambula in Bellini's Oper gleiches Namens, im Barbiere di Siviglia und in der Cifara di Rosenberg allerdings gesungen und gespielt. (Fortsetzung folgt.)

Druckfehler.

Im Intelligenzblatte No. XII des vorigen Jahrganges lese man bei der letzten Anzeige G. Wichtl anstatt Windl.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Januar. N°. 3. 1836.

Recension.

Lehrbuch der Tonsetzkunst v. A. André, grossh. hess. Kapellmeister und fürstl. Isenburgischem wirkl. Hofrathe. 2ter Bd., 1. Abth. Offenbach, bei J. André. 1835. Octav. VIII u. 286 S.
(Beschluss.)

Die Arbeiten des gleichen Contrapunkts werden nun weiter getheilt in vier-, drei-, zweistimmige (diese Ordnung ist löblich), während die mehrstimmigen (mehr als vierst.) bis hinter die Lehre vom doppelten Contrapunkt verschoben bleiben.

Ferner wird die erste Behandlung (S. 44) auf die Dreiklänge der Tonika, Ober- u. Unterdominante und ihre Umkehrungen beschränkt; sogar der Dominantaccord wird (S. 49) ausgeschlossen und künstlich

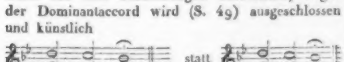

vermieden. Wenn es noch keinen Dominantaccord gäbe, würde ihn jeder talentvolle Schüler an solchen Stellen erfinden; warum soll man ihm das naheliegende Natürliche, ja das schon in der Harmonielehre Gelehrte verwehren? Blos, weil die natürlichen Gliederungen des Stoffes versäumt sind. Der zweiten Behandlung werden nun (S. 49) auch die übrigen leitereignen Dreiklänge nebst ihren Umkehrungen gestattet. Dies ist naturwidrig; denn in der harmonischen Entwickelung erscheint der Dominantaccord eher, u. ist ungleich dringender nöthig, als diese neuen Dreiklänge. Es hat aber auch die üble Folge, dass nun die fleissige Einführung der neuen Accorde Pflicht wird und diese an ungehörigen Orten erscheinen. Der Verf. selbst, unstreitig ein gewandter Harmoniker, hat sich durch den Fehler seiner Methode zu Accordenverbindungen verleiten lassen,

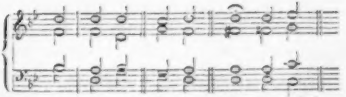

die keineswegs eine nahe innere Beziehung haben, die zwar unter besondern Umständen, keineswegs aber im Anbeginn der Harmoniebehandlung und ohne weitere Erläuterung zulässig sind. — Nun erst (S. 50) wird der Dominantaccord mit seinen Umkehrungen und (nicht folgerichtig und nicht zu rechter Zeit) Accordwechsel und Vorhalt gegen längere Noten des C. F. — oder auch sonst — zugegeben. Eine vierte eben so unkünstlerische Aufgabe ist die Bedingung, keiner Stimme einen Ton zweimal hinter einander zu geben. Abgesehen davon, dass dies eine dem Choral unangemessene Unruhe in den Stimmgang bringt, verleitet oder zwingt es wieder zu künstlicher Umgehung des Nächsten und Natürlichen; wie z. B. in dieser Stelle (bei a)

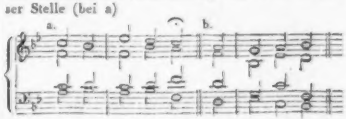

der Alt (wenn einmal der Bass und die Harmonie beibehalten werden soll) viel natürlicher, zweck- und choralmässiger auf *f* geblieben wäre, und bei der andern Stelle (b) die Mittelstimmen kein so fahriges Wesen angenommen hätten, wenn die unkünstlerische Aufgabe den Verf. nicht mit seinem eigenen Grundsatze (die Mittelstimmen ruhig, mehr in Secunden und Terzen als in grössern Intervallen zu führen, S. 47) in Widerspruch gebracht hätte. — Noch ein aus dem willkürlichen Arrangement des Stoffes hervorgehender Mangel darf

nicht unerwähnt bleiben; das ist die Versäumniss richtiger Modulationsgrundsätze. Regeln sind darüber gar nicht gegeben, obwohl der Verf. schon im zweiten Beispiel (S. 49), wo er sich blos auf die drei ersten Dreiklänge beschränken wollte, sich genöthigt sieht, von G moll nach B dur und wieder zurück zu moduliren. Wenn er aber gleich darauf (S. 50) ohne Noth und Anlass in der ersten in G moll anfangenden und schliessenden Strophe mit ein paar Accorden nach B dur springt: so stört er den Hauptton, ohne den neuen Ton geltend machen zu können, und raubt diesem, den er in der dritten Strophe braucht, den Reiz des neuen Eintritts da, wo er kommen muss; und allein wirken kann. Wenn er ferner in demselben Choral dreimal (S. 50, 51, 52) nach einem Schlusse in G moll (auf der Dominante) mit d-f-a, also anscheinend D moll, einsetzt, um nach B dur zu gehen, so ist auch dieser Modulationsweg in den ersten Beispielen gewiss nicht der nächste u. beste, möchte überhaupt nur unter besondern Umständen an dieser Stelle der rechte sein. —

Ueberblicken wir endlich die bisherigen acht Choralbehandlungen, so wüssten wir keine einzige als musterhaft zu bezeichnen. Dies zeugt aber um so mehr gegen die Methode, da nur ihr die Schuld beigemessen werden kann. Wenn nun ein so gewandter Harmoniker, wie A., unter den gegebenen Bedingungen seine Aufgabe nicht nach allen Ansprüchen der Kunst befriedigend lösen konnte, wie wird es der Schüler vermögen? Und wie lange soll er arbeiten, ehe ihm eine so einfache Aufgabe, wie die Behandlung eines Chorals, ganz gelingt? —

Es folgt nun die Behandlung des Chorals, wenn der C. F. im Alt, Tenor oder Bass liegt, ebenfalls im gleichen Contrapunkt. In diesen Aufgaben ist bekanntlich die Oberstimme neben dem C. F. die wichtigste, hervorstechendste Stimme u. muss mehr, wie Mittel- oder Basstimme, allen an eine wirkliche Melodie zu machenden Forderungen genügen. Ist dies nun mit den Oberstimmen des Verf. der Fall? *Nein.* Und wiederum müssen wir nicht seiner Arbeit, sondern der Bedingung des gleichen Contrapunkts, also seiner Methode, die Schuld beimessen. Schwer wird es halten, mit den beschränkten Mitteln des gleichen Contrapunkts nur eine stets sangbare, consequente und dabei selbstständige Tonfolge als Oberstimme über einem C. F. zu gewinnen. Wenn es aber gelingt, so muss der C. F. vollends verloren gehen; denn er steht nun unter einer Oberstimme, von der er sich weder durch langsamern oder einförmigern, noch schnellern Gang unterscheidet. Erst bei ungleichem Contrapunkte kann die Verpflanzung des C. F. in untere Stimmen zu einer künstlerisch genügenden Gestalt führen, die dann auch keiner weitern Vorübung bedarf.

Ein zweiter und dritter Abschnitt behandelt sehr ausführlich den gleichen Contrapunkt in drei und zwei Stimmen, denen zuletzt wieder eine 5te und dann eine 4te Stimme zugesetzt wird.

Im zweiten Kapitel kommen wir nun zu dem einfachen, ungleichen oder verzierten Contrapunkte (zwei, drei, vier Noten gegen eine des C. F.), dem dann endlich der vermischte Contrapunkt folgt, in dem abwechselnd nach freier Wahl bald Note gegen Note, bald 2, 3, 4 Noten gegen eine des C. F. gesetzt werden. Wir müssen freilich zugeben, dass der ungleiche Contrapunkt (mit Ausschluss des vermischten) eine reichere Aufgabe ist; aber eine künstlerische bietet er eben so wenig. Wenn wir die Kunstform der Figurirung (die hier nicht gelehrt wird) ausnehmen, so ist es eine eben so unkünstlerische Bedingung, zu jeder Note des C. F. 2, 3 oder 4 Noten, als eine, zu contrapunctiren. Es ist nicht Zweck, an einer Stimme so oder so viel Noten auf jeden Schlag anzubringen, sondern jede Stimme für sich, melodisch und in Verbindung mit den andern, harmonisch, möglichst vollkommen und sinnvoll auszuführen; und dazu wird es bald einer, bald mehrer Noten bedürfen, dazu wird man alle Mittel der Harmonie zu seiner Verfügung haben müssen. Der Verf. hat in diesem Kapitel wieder eine reiche, ja sehr ausgedehnte Reihe von Tonübungen vorgelegt. Aber hier wird der Schüler, wenn er Alles durchgearbeitet hat, nur eine grosse Anzahl von Tonformen in der Hand haben, nicht ihr Verständniss, die richtige und sichere Einsicht, wohin jede gehört und wozu sie dient; auch nach so langer und vielfältiger Arbeit wird er aus dem Lehrbuche noch nicht erkennen, wie — etwa ein Seb. Bach'scher Choral oder ein ähnlicher Satz entstanden ist, und wie man dazu kommt. Es ist eine kahle Ausflucht, wenn manche Lehrer gegen ein solches Bedenken vorschützen: das Uebrige müsse das Genie oder Talent thun, oder müsse man nachher absehen und selbst versuchen. Dazu braucht man keinen Lehrer, dass er uns sage, wir könnten das Rechte und Nöthige — nicht bei ihm lernen.

Wollte man etwa auf den Bau-Akademieen nur lehren, wie man Steine behaut, Kalk löscht, Säulen kannelirt, Senkblei u. Bogen braucht, so würde es übel mit unsern Bauten stehen, obgleich griechische und gothische, Klenze'sche und Schinkel'sche Bauwerke genug als Muster dastehen.

So viel über diese erste Hälfte der vorliegenden Lieferung. Dass der Verf. in mancher Partie mehr und besonders Ausführlicheres gegeben hat, als viele seiner Vorgänger, ist schon angemerkt; es muss aber auch ausdrücklich erinnert werden, dass das Wesentliche der obigen Ausstellungen keineswegs ihn allein, sondern die Richtung der meisten Lehrbücher trifft. Allein Jeder, und besonders ein tüchtiger Mann wie unser Verf., muss anerkennen, dass seine Leistung nach ihrem Zwecke, nicht etwa nach den gleichen oder geringern Leistungen Anderer zu ermessen und zu schätzen ist.

Mit um so grösserer Genugthuung wenden wir uns zur andern Hälfte der Lieferung, der Abhandlung vom doppelten Contrapunkte. Hier war der Ort, wo, wie schon gesagt ist, das enumerative Princip des Verf. seine Kraft äussern konnte, und hier wendet derselbe seinen Fleiss zu fruchtbarern Untersuchungen an.

Im ersten Abschnitte des 3. Kapitels wird der doppelte Contrapunkt in der Octave gelehrt. Der Verf. bleibt nicht bei dem bekannten Zifferschema

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
8. 7. 6. 5. 4. 3. 2. 1.

stehen, sondern untersucht auch die Umkehrung der übermässigen und verminderten Intervalle, eine Erweiterung der Lehre, die eben nicht unentbehrlich, keineswegs aber unnütz genannt werden kann. Die auf diese Umkehrungstabelle gegründeten Regeln sind klar gefasst und geben wohl keinem erheblichen Bedenken Raum. Ein Theil ihres Inhalts würde sich — eine zweckmässige und fleissige Uebung des einfachen Contrapunkts vorausgesetzt — dem aufmerkenden Schüler leicht von selbst ergeben; für andere aber, und für eine ganz vollständige Abhandlung dürfte auch er nicht wohl wegbleiben.

Leider beginnen die Uebungsbeispiele wieder im gleichen Contrapunkte. Die S. 135 wegen der Choralmelodie gesetzte Tonreihe hat zwar die Umkehrung (S. 136) zugelassen; aber als Melodie können wir sie nicht anerkennen, und so kann sie, streng genommen, auch nicht contrapunct. Stimme sein. Mehr zu billigen ist der nachstehende ungleiche Contrapunkt. — Der gegen den C. F. contrapunctirenden Stimme wird nun in fleissigen Arbeiten eine, dann noch eine freie Stimme zugesetzt, und den beiden Contrapunktstimmen bald diese bald jene Stelle im drei- und vierstimmigen Satze angewiesen.

Noch lobenswerther durch Vollständigkeit und eine in frühern Partien des Werkes nicht immer erreichte Klarheit der Darstellung ist der folgende und dritte Abschnitt, vom doppelten Contrapunkte der Decime und Duodecime, gearbeitet. Auch für die Decime findet der Verf. das übliche Ziffer-Schema nicht erschöpfend und macht darauf aufmerksam, dass je nach der Versetzung der untern Stimme über die obere, oder der obern unter die tiefere verschiedene Resultate gewonnen werden. Beide Contrapunkte werden (wie schon in frühern Lehrbüchern) von demjenigen Contrapunkte der Octave abgeleitet, der zu einer seiner Stimmen, oder zu beiden Terzenzusätze gestattet. Die Ausführung ist reichhaltig u. gewiss für jeden Freund oder Lehrer contrapunktischer Arbeiten der Beachtung werth. Wahr ist es, dass bei einer tüchtigen und wahrhaft kunstgemässen Vorbildung im einfachen Contrapunkte die drei genannten Gattungen des doppelten Contrapunkts ohne zu grosse Mühe und mit minder in's Einzelne gehenden Untersuchungen und Regeln erlernt werden können. Demungeachtet wird die Genauigkeit u. Ausführlichkeit des Verf. gar Vielen erspriesslich sein.

Im folgenden Abschnitte wird gezeigt, dass die doppelten Contrapunkte der Secunde, Terz bis Septime (besonders die erstern) schon deswegen als nicht vorhanden angesehen werden dürfen, weil sie auf zu wenig Töne beschränkt werden müssten. Die schwierigern Contrapunkte, der None bis Decimaquarta (mit Ausschluss der Decime und Duodecime) sind vielleicht in Marpurgs Fugenlehre umständlicher behandelt. Doch kann man wohl dem Verf. zugestehen, dass ihnen „kein eigentlich musikalischer Werth" beiliege und sie als „musikalische Künsteleien" anzusehen seien, in denen man sich wohl versuchen, aber nicht verlieren dürfe. Die grössten Contrapunktisten, Seb. Bach z. B., haben unsers Wissens diese künstlichern Contrapunkte nie, wenigstens nicht geflissentlich, gebraucht.

Eben so befriedigend ist im folgenden Kapitel der drei-, vier- bis sechsfache Contrapunkt, und zwar an umgeänderten Beispielen des doppelten Contrapunktes mit zugesetzten freien Stimmen

aufgewiesen, und im nächsten (fünften) Kapitel der polymorphische Contrapunkt, sammt allen zu ihm gehörigen Formen. Der Verf. nennt dergleichen Arbeiten (S. 232) selbst *papierne Künsteleien*, und es könnte daher wohl befremden, dass er ihnen gleichwohl eine Stelle in seinem Lehrbuche, mithin unter den dem Schuler obliegenden Uebungen angewiesen hat. Indess nach dem schon oben bezeichneten Princip seiner Lehre handelte er consequent, auch diese Gestaltungen aufzuweisen, obwohl ihre Uebergehung einer andern Lehrweise eher zum Lobe, als Vorwurf gereichen möchte. Ueberdies wird dem, der sich auf dergleichen Kunststücke einlässt, der mühseligste, grübelhafteste Fleiss und vielältigen Versuchen durch die Lehre doch nicht erspart werden; und das ist die natürliche Strafe eines so *fleissigen Müssigganges*; lange Mühe — um ein Nichts.

Sonderbar gestellt erscheint hinter der Lehre vom doppelten und mehrfachen — bis zu sechs Stimmen ausgedehnten — Contrapunkt noch ein Nachtrag zum einfachen: vom mehr als vierstimmigen Satze (genügend für einen gut vorbereiteten Schüler, wenn auch nicht reichhaltig), und zum Schlusse eine Anweisung zu einem contrapunto ostinato. — Zu einem Beispiele nimmt der Verf. den Bass und die Stimmrepartition des Crucifixus aus Seb. Bach's H moll-Messe, behält auch den Text bei, nennt übrigens Bach nicht. Wir müssen dieses ganze Verfahren als eine *künstlerische Unschicklichkeit* rügen. Es profanirt einen der tiefsten u. ergreifendsten Gedanken zu einem Uebungsgegenstande und setzt den Jünger, der das Lehrbuch eher kennen lernt, als das Kunstwerk, in Gefahr, für den Eindruck des Letztern im Voraus abgestumpft zu werden. A. hat den Bass zwar häufiger überarbeitet, als Bach. Dass aber seine Arbeit mit der B.'s gar keinen Vergleich aushält, versteht sich u. musste schon deswegen der Fall sein, weil B. bei der Conception seines Crucifixus von heiligem, kirchlichem Künstlerberuf erfüllt war, A. aber nur von dem kühlen, wenn nicht eitlen Vorsatze, auch seine Geschicklichkeit gegen das Kunstwerk B.'s zu messen, — der bei seinem Kunstwerke gewiss an nichts weniger dachte, als an seine Geschicklichkeit. Wann werden doch alle Musiker lernen, sich selbst in Andern zu ehren!

A. B. Marx.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Dem Vereine für Kunstfreunde verdanken wir die vorläufige Bekanntschaft mit einem wichtigen musikalischen Werke unserer Zeit: „Des Heilands letzte Stunden", Oratorium von Hofrath Rochlitz, Musik von Ludwig Spohr. Da der Zutritt unentgeltlich und die Aufführung nur mit Fortepiano-Begleitung Statt fand, so würde ich es nicht für schicklich gehalten haben, Ihnen einen Bericht darüber zu erstatten, wenn die Production nicht öffentlich besprochen und sogar der Gegenstand eine Zeitschrift-Polemik geworden wäre. Hr. Prof. Müller nannte nämlich in einem Referat in der „Bohemia" diese Production den „Schattenriss eines grossen Tongemäldes", wogegen der Geschäftsdirector des Vereins, Hr. Ritter v. Rittersberg, in demselben Bl. klagbar wurde, und wenn bei dergleichen Kämpfen gewöhnlich beide Theile unrecht haben, so tritt hier der eben so seltene als sonderbare Fall ein, dass eigentlich beide Theile recht haben. Mein Gefühl kann Hrn. v. Rittersberg nicht unrecht geben, wenn er diese Veröffentlichung als unstatthaft ansieht und darüber sagt: „Wenn ein geladener Gast die Anregung fühlte, über diese Production durch einen für den Druck bestimmten Aufsatz Etwas zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, so wäre wohl die Voraussetzung ganz natürlich gewesen, dass der leitende Ausschuss des Institutes früher befragt werden sollte, ob demselben ein öffentliches Besprechen seines Privatconcertes genehm, ob derselbe mit der Art u. Form dieses Besprechens einverstanden sei und ob die aus Gefälligkeit und Kunstliebe mitwirkenden Dilettanten sich auch öffentlich genannt wissen wollten. In der dem geladenen Gaste erwiesenen Aufmerksamkeit lag doch keine Berechtigung, der Gesellschaft vorzuschreiben, „wie und dass diese Production mit Orchesterbegleitung hätte geschehen sollen" u. s. w. Dagegen lässt sich, von dem Privat-Concert abgesehen, auch nichts Erhebliches dagegen einwenden, wenn Hr. Prof. Müller sich darüber äussert: „Es wurde das Spohr'sche Oratorium (ein Werk, dessen beabsichtigte Wirkung wesentlich von grossen Massen und von einem Orchester abhängt) beim Klaviere aufgeführt und mit einem Chore, welcher natürlich in Angemessenheit der Begleitung nur schwach besetzt sein konnte. Dies ist unter der nothwendigen Voraussetzung sorgfältiger Proben in einem geschlossenen Kreise von

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. Nº. 24. 1802.

Recension.

Die Schöpfung. Ein Oratorium, in Musik gesezt von Joseph Haydn, Doktor der Tonkunst, der königl. Schwedischen Akademie der Musik Mitglied und Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des Hrn. Fursten v. Esterhazy. Partitur, Folio, mit deutschem und englischem Text. Wien, 1800.

Die Anzeige oder Würdigung der Werke des Geistes, nachdem solche erscheinen und würken, ist in unsern Zeiten zu einem Bedürfnisse geworden, womit sich sogar ein Theil des musikalischen Publikums, besonders in Provinzen, begnügen muss, ohne zum unmittelbaren Genusse der Werke zu kommen; kurz, das Publikum ist, in der Regel, jezt daran gewohnt, nur erst lebendige Notiz von einem Werke zu nehmen, wenn es gehörig — recensirt ist, und so wäre denn das Unternehmen, ein Produkt, wie das vor uns liegende, zu beurtheilen, hinlänglich gerechtfertigt.

Haydns Schöpfung bedürfte nun zwar jezt noch, eben so wenig einer Anzeige, als Würdigung, da das Publikum seit langer als zwey Jahren mit dem Daseyn und Werthe dieses Oratoriums bekannt und vertraut seyn kann. Da aber der bessere Sinn eines Kunstwerks für viele gar zu bald vorüberfliegt, ohne eine Spur nachzulassen; so ist es weder zu spät, noch zu viel, jezt noch davon zu reden, vielmehr kann es manchem willkommen seyn, ein offentliches Kunsturtheil mit mehrern individuellen Eindrücken zu vergleichen.

Es ist erlaubt und menschlich, ein günstiges Vorurtheil für einen Künstler zu haben, der über dreysig Jahre nach einander durch Meisterstücke der verschiedensten und eigensten Gattung sich einen grossen Namen errungen hat; der still sein eignes Feld baut und seine eigne Früchte bringt, mit denen viele neben ihm handeln und tauschen; es ist erlaubt, von einem solchen Künstler das Vortreffliche zu erwarten, gegen eignes, gewohnliches Urtheil misstrauisch zu seyn und mit Anstand zu hoffen, was gleichsam die Zeit selbst thun werde. Ja, es muss erlaubt seyn, auch auf dem Stuhl der Kritik, offentlich seine Vorliebe für ein thatiges, glückliches, von der Natur aufs reichste ausgestattetes Genie zu gestehn, wenn es nicht gar gerecht und billig ist, das Urtheil der Günstigen für das Gültige zu halten, so lange sich nicht persönliches Verhältnis und pekuniare Absicht in die Angelegenheiten der Kunst drängt: denn wo wäre sonst der Recensent, der sich's vor seinem Gewissen unterfangen dürfte, seine öffentliche Meynung über ein solches Werk der Kraft an den Tag zu legen, wie Haydn's Schöpfung ist? Wir sind daher vollkommen überzeugt, dass, wenn dem würdigen Komponisten diese unsere Bemerkungen über sein Werk vor Augen kommen sollten, ihm selbst unsere Bewunderung nicht lieber seyn könne, als sein eigner Beyfall, und dass selbst unser Einspruch ihm weder neu noch versteckt seyn könne, weil er selbst wohl am besten wissen mag, was das Beste sey.

Ehe wir in die Tiefen des vor uns liegenden Werks eingehn, möge eine Charakteristik von dem Genius seines Schöpfers Statt finden, dessen frühere Werke seit so vielen Jahren weit mehr gehört, als genossen und verstanden worden sind.

Kunstverständigen allerdings ein Mittel, die erste Bekanntschaft mit einer Tondichtung einzuleiten, für deren Schöpfer man ein begründetes, günstiges Vorurtheil hat. Ich möchte aber fragen, wie Viele von der zahlreichen, den ganzen Saal zum Platzteis ausfüllenden Gesellschaft zwischen der lithographirten Zeichnung u. zwischen dem aus ihr errathbaren Werthe des Originalgemäldes unterschieden haben und befriedigt nach Hause gegangen sind?"

Noch interessanter wird die ganze Fehde durch den Umstand, dass Hr. Prof. Müller u. Hr. v. Ritterberg bereits in diesem Frühjahre einen wüthenden Federkrieg gekämpft und erst kurz vor dem Concerte einen ewigen Frieden schlossen, der nun schon wieder in Kampf u. Streit untergegangen ist.

Hamburg. (Beschluss.) Der Text ist von einem Ungenannten mit Sachkenntniss nach der Bibel zusammengestellt, eingeflochten sind Choräle und geistliche Lieder. Die Begebenheit, anfangs mehr dramatisch, dann mehr episch gehalten, verläuft in folgenden Momenten. Die Steinigung Stephani und der Antheil des Saulus an dieser Grausamkeit werden vorgeführt. Die Stimmung der christlichen Gemeinde vom ersten heissen Schmerz bis zu leuchtender prophetischer Hoffnung. Die weitere Erregung der Juden gegen die neue Secte durch Saulum. Das Recitativ berichtet über des Eiferers Reise nach Damask, der Choral Ausdruck unerschütterlicher Geistesstärke. Saulus auf dem Wege nach Damask, Erscheinung. Engelchor, das Ereigniss preisend, der Choral der Gemeinde in gleichem Sinne. Der Anfang des zweiten Theils schildert den nach Klarheit ringenden blinden Saulus in Damask und seine dann erfolgende Bekehrung. Ein Choral auf die eigenen Erlebnisse zurückführend, versetzt, wie überall die Choräle, die ganze Handlung in unsere Mitte. — Die Hierarchie Israels, sich wehrend gegen das neue Ereigniss; die fanatische Volksstimmung. Paulus, dem gegenüber die Hauptpunkte seines Glaubens exponirend. Hierauf eingehend, lyrische Stücke. Paulus dem Heidenthume gegenüber, das sich in einem Dithyrambus (Gross ist die Diana der Epheser) ankündiget, entwickelt seine Ansicht mit besserem Erfolge, der lyrisch ausgeführt ist. Thaten Pauli, in zwei Recitativen, die einen Choral einfassen, vorüberziehend. Paulus von der Gemeinde scheidend. Das Recit. verkündet den Ausgang des apostolischen Lebens, der Schlusschoral und Chor breiten sich in christlicher Erwartung aus.

Es sind in der Composition diese grossen Gegensätze des Jüdischen, Christlichen u. Heidnischen tiefsinnig charakterisirt. Die Chöre fast alle in Fugen oder doch fugirt gearbeitet, sind dennoch fliessend, ausdrucksvoll, den Hörer sogleich fesselnd. Die Choräle reich gearbeitet, gründlich empfunden. Mit Originalität treten die der Natur des Gegenstandes gemäss etwas umfangreichen Recitative auf, kunstreich so behandelt, dass der theoretische Ernst, das Didaktische durch die hervorbrechende Empfindung gemildert wird. Die Soli sind in der Erfindung melodisch, in der Ausführung gewandt und gediegen und immer der Situation angemessen. Die Instrumentation ist, was sie sein soll, der Reflex des im Vocale erscheinenden Lichtes. Sie ist voll, ohne überladen, eigenthümlich, ohne gemacht, schlagend, ohne grell zu sein, und nirgends blose Zuthat. Wir hoffen, das Werk nächstens auch anderer Orten aufgeführt und, wenn es thunlich, der gesammten musikalischen Welt durch den Druck übergeben zu sehen.

Berlin, d. 3. Jan. 1836. Meinem Versprechen gemäss sende ich Ihnen beim Beginnen des Neuen, schneereichen Jahres den rückständigen December-Bericht, und beginne solchen, bei gänzlicher Vacanz neuer Opern, mit Concerten und musikalischen Soiréen.

Am 3. v. M. gab der Königl. Sänger Heinr. Blume ein, durch die Auswahl fast lauter unbekannter Musikstücke interessantes, überaus zahlreich besuchtes Concert. Die Ouverturen zur „Falkners Braut" von Marschner u. dem „Alchymisten" von Spohr eröffneten beide Abtheilungen. Von den Gesängen waren zwei Duette, aus der „Jüdin" von Halévy und den „Puritanern" von Bellini im grösstern Styl gehalten und von guter Wirkung. Ein komisches Duett aus einer neuen Oper von Carl Blum: „Madonna Ginevra" gefiel durch leichte, angemessene Behandlung. Der K. Kammermusiker Zimmermann trug Violin-Variationen v. Mayseder ausgezeichnet fertig und geschmackvoll vor. Auch eine Serenade von Halévy für Männerstimmen u. Orchester effectuirte zum Schluss. Die Verlegung und Auslassung einiger Concert-Pieçen veranlasste zwischen dem Concertgeber u. einem hiesigen Kri-

tiker, welcher von dem veränderten Concertprogramm und Anschlagzettel keine Notiz genommen hatte, eine öffentliche Discussion, wie unlängst nach dem Girschner'schen Concert. Die Concertgeber hängen indess von so vielen Zufälligkeiten ab, dass ihnen selten die Veränderung der bestimmten Musikstücke zur Last zu legen ist. — Am 6. Decbr. gab der 9jährige Violinist August Moeser mit der 13jährigen Violinspielerin Therese Ottavo aus Neapel (wie früher erwähnt) ein wenig besuchtes Mittagsconcert, worin der kleine Virtuos den ersten Satz des Rode'schen Violinconcerts in A moll, ein Adagio und Rondo von Mayseder und zuletzt Doppel-Variationen für zwei Violinen mit Therese Ottavo, verhältnissmässig recht fertig und besonders mit lebendigem Vortrage ausführte. Die junge Virtuosin zeigte ebenfalls bereits recht Vielversprechendes für die Zukunft; auch ahmte sie einige Paganini'sche Kunststückchen, z. B. das Pizzicato und Flageolet, gelungen nach. Dem. Stephan sang zwei Arien von Mozart und Mercadante mit starker Stimme, welche für Volubilität weniger, als dramatischen Ausdruck geeignet ist. Hr. KM. Moritz Gans erfreute allgemein durch sein Violoncellspiel einer Phantasie auf schwedische Volkslieder von B. Romberg. — Die sich nahende Weihnachtszeit unterbrach die Concerte, jedoch nicht die drei abwechselnden Symphonie- und Quartettsoiréen der Herren Moeser, Zimmermann und Ries. In den ersteru, welche öftere Verlegung durch die grossen Ballette erlitten, erfreuten besonders Mozart's Symphonieen in Es dur und G moll, Onslow's grossartige Symphonie in D moll (hier noch nicht gehört), eine ältere Symphonie von Haydn in B dur, Beethoven's Pastoral- u. heroische Symphonie. Beethoven's Geburtstag (17. Dec.) wurde durch seine Ouverture „Zur Weihe des Hauses" (weniger ergreifend als die zu Coriolan früher ausgeführte), das von Hrn. W. Taubert sehr fertig vorgetragene Pianoforte-Concert in Es dur und des Meisters treffliche B dur-Symph. festlich begangen.

In den Zimmermann'schen Soiréen interessirte besonders ein neues Quartett von Onslow in E moll, das vorzüglich ausgeführte 10te Quartett von Beethoven in Es dur, ein Fesca'sches Quartett in F moll, das heiter schöne C dur-Quartett von J. Haydn, mit den kunstreichen Variationen auf das österreichische Volkslied, und endlich das grosse Cis moll-Quartett von Beethoven Op. 131.

In den Ries'schen Soiréen liess uns Hr. Taubert ein schönes Pianoforte-Quintett von Spohr in C moll hören und trug die Principal-Stimme umgemein fertig und sicher, auch ausdrucksvoll vor, so grosse Schwierigkeiten auch diese Composition für den Klavierspieler hatte. Hr. KM. Ries führte das Beethoven'sche Es dur-Quartett No. 10 auch mit feiner Nüancirung u. Eleganz mit seinen Mitspielern ganz correct und beifallswürdig aus.

Die Sing-Akademie gab zu ihrem zweiten Abonnements-Concerte das Neukomm'sche, recht gediegene, obgleich, durch die Dichtung veranlasst, etwas einförmige Oratorium: „Das Gesetz des alten Bundes", worin auch die neu erfundene chromatische Bass-Tuba (mit fast zu greller Wirkung im Saal) bei den ausgezeichnet behandelten Geboten und Chören benutzt wurde. Ueber das Werk selbst habe ich mich bereits früher geäussert. Die Ausführung war auch diesmal würdig und gelungen, vorzüglich von Seiten der Chöre. Die Soli sangen Dem. Grünbaum, Hr. Mantius und Krause gleichfalls ganz befriedigend. — Da zunächst Bernhard Klein's Oratorium „David" folgen soll, so findet sonach der gehörige Wechsel von ältern (zwei Händel'schen) und neuern Oratorien Statt, wie solcher mit vollem Recht für die Aufführung klassischer Werke in No. 51 dieser Zeitung (1835) gewünscht wird.

Wir gehen jetzt zu unserer schwächern Musikseite, der Oper, über, fast mit Scham bekennend: dass wir noch immer über nichts Neues zu berichten haben. Bellini's „Puritaner" werden zwar schon längere Zeit einstudirt, sind indess immer noch nicht zur Aufführung gelangt. Ausser zwei bis drei Balletten die Woche (ein neues Ballet: „Pigmalion" zum Benefiz), welche jetzt indess durch die Abreise der beiden Dils. Elsler etwas beschränkt sind, und wiederholten Vorstellungen der beliebten lebenden Bilder, hörten wir im Königl. Theater Cortez, worin Hr. Bader als Cortez und Hr. Hauser als Telasco auftrat; einen debütirenden Bassisten von wohlklingender Stimme, Hrn. Krause, als Jacob in Méhul's „Joseph in Egypten"; Dem. Stephan als Gräfin in Mozart's Figaro; endlich die Ihnen bekannte, talentvolle Sängerin Dem. Francilla Pixis, welche als Romeo in Bellini's Capuleti und Montecchi besonders Beifall fand, auch als Rosine im „Barbier von Sevilla" von Rossini, durch eine eingelegte Arie von Donizetti vollgiltige Anerkennung ihrer klangvollen Mezzo-Sopranstimme und vorzüglichen Kunstbildung fand. Zu einer an-

tiken Tragödie von Raupach: „Themisto“ hat Hr. Dr. Löwe recht ansprechende Chöre componirt, welche jede der 5 Abtheilungen reflectirend eröffnen, ohne dass der Vorhang fällt. Der Ouverture, im tragisch modernen Charakter gehalten, folgt ein Prologus des Chors. Wenn der Dichter, nach seinem Vorwort, beabsichtigte: durch Einführung dieser gesungenen Chöre eine neue Mittelgattung zwischen Drama u. Oper aufzustellen, so scheint mir diese Tendenz nicht erreicht. Bei der Oper tritt der Chor handelnd, selbstständig auf, oder unterstützt wenigstens die Handlung der Hauptpersonen. Soll in der Tragödie der Chor, wie bei den Griechen, nur Reflectionen über das Geschehene geben, oder auf die folgende Handlung vorbereiten, so wird er, wie in Schiller's „Braut von Messina“, gesprochen viel mehr wirken, auch besser verstanden werden und weniger fremdartig im recitirenden Drama erscheinen, als Gesang. Ueberdies hätte in der griechischen Tragödie auch der Tonsetzer wohl mehr den antiken, einfach grossen Charakter des Chors zu beachten gehabt, welchem schon unser modernes Orchester und die jetzige Modulationsweise wenig entspricht. Wir können daher diesen Versuch einer neuen Schauspiel-Gattung mit Gesang für keinen ganz gelungenen halten, ja finden sogar: dass die gesungenen Chöre, insofern man sie nicht blos als ein Intervall zur Zeitausfüllung ansehen will, um den Schauspielern einen Ruhepunkt zu gewähren, eher von dem Ernst der Handlung abziehen und störender wirken, als wenn eine Pause ohne alle Musik (auch für die Instrumental-Zwischen-Acte stimmt Ref. in der antiken Tragödie nicht, wohl aber in der romantischen) zwischen jeder Abtheilung Statt fände. Das Auf- u. Abschreiten des Chorpersonals hat überdies etwas Unschönes, da es nicht zur Handlung gehört.

Die Königsstädtische Bühne hat zwar im Musikfache auch nichts Neues geliefert, jedoch wenigstens sich durch Wiederaufstellung der Mozart'schen Oper Belmonte u. Constanze ein Verdienst um die Freunde der ältern dramatischen Musik und den guten Geschmack erworben. Dem. Gerhardt singt die hochliegende Sopran-Partie, freilich in den Haupt-Arien um einen Ton niedriger transponirt (was besonders bei der glänzenden Bravour-Arie: „Martern aller Arten“ aus dem hellen C in das dumpfe B dur verlegt, nicht vortheilhaft wirkt) mit Geschmack, Fertigkeit und echter Kunstbegeisterung. Weniger geeignet ist die Stimme des Hrn. Holzmüller für den getragenen, sehr hoch liegenden Gesang des Belmonte, weshalb auch die erste Arie in B dur gesungen werden musste. Indess ist das Bestreben des Künstlers ehrenwerth, und immer mit Dank zu erkennen, dass man endlich die schöne, gefühlvolle Musik wieder zu hören Gelegenheit hat. Hr. Fischer ist ein kräftiger Osmin, im Gesange dieser tiefen Basspartie recht lobenswerth; dem Spiel fehlt die eigentliche vis comica. Blondchen und Pedrillo werden von (der jetzt erkrankten) Dem. Beckär und Hrn. Greiner genügend gegeben. Bis auf einige zu langsame Zeitmasse liess das tüchtige Orchester der Composition das ihr gebührende Recht widerfahren. — Jetzt wird zunächst eine neue Oper von Mercadante: „Olaf der Däne“, die Hauptrolle v. Dem. Hähnel gegeben werden, welche zeither nur wenig Gelegenheit hatte, ihre klangvolle Stimme geltend zu machen. Hoffentlich wird daher der nächste Bericht an neuem Stoff reichhaltiger sein, als dieser, mit dem besten Glückwunsch zum Antritt des Neuen Jahres schliessende.

Kurze Anzeigen.

Melodieen zum Gesangbuch zum gottesdienstlichen Gebrauch für evangelische Gemeinen. Zweite Auflage. Berlin, bei T. Trautwein.

Die Einrichtung ist zweckmässig. Wenn das Buch, ein Anhang zu dem in Berlin 1829 erschienenen Gesangbuche, da ist, sagt die Vorrede: Es soll zur Beförderung grösserer Gleichförmigkeit und Sicherheit im Kirchengesange genannter Gemeinden dienen, um allmälig die willkürlichen Veränderungen der Melodieen zu beseitigen. Dergleichen wäre überall gut, wo die Einrichtung noch nicht getroffen worden ist.

Klassische Werke älterer und neuer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Neunzehnte Lieferung: *Miserere von Joh. Adolph Hasse.* Ebendaselbst. Fr. 8 Gr.

20ste Lief.: *Magnificat v. B. Klein.* Pr. 16 Gr.

Die Beschaffenheit dieser Stimmenausgaben ist durch unsere wiederholten Anzeigen und durch den weiten Gebrauch derselben längst bekannt. Die Werke sind es auch.

Grabgesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass von J. G. Trümpert (Cantor in Lengsfeld). 1stes Heft. Hildburghausen, bei Kesselring.

Diese 6 einfachen Trauergesänge in Arietten-Liederform sind auf dem Lande und in kleinen Städten zu gebrauchen, wenn auch der vierstimmige Satz zuweilen sorgfältiger hätte behandelt werden können. In No. 4 sind einige leicht zu verbessernde Druckfehler eingeschlichen, die in Samml., welche für den Gebrauch wenig Geübter bestimmt sind, mit Vorsicht vermieden werden sollten.

Zwölf zweistimmige Lieder für Kinder, sowol zum Privatgebrauch, als auch mit besonderer Rücksicht für Schulen. Gedichtet v. *Christoph Schmid* u. *E. L. T. Lieth*, in Musik gesetzt v. *J. P. Heuschkel.* Mainz, b. B. Schott's Söhnen.

Das kleine Octavbüchelchen ist seiner hübschen, für Kinder recht passenden und doch mitunter eigenthümlich rhythmischen und zweistimmig gut geführten Melodieen wegen bestens der Aufmerksamkeit aller Jugendfreunde zu empfehlen.

Souvenir de Vaucluse. Mélodie concertante pour Pianof. et Flûte p. *T. Berbiguier.* Oeuv. 130. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Ein gefälliges, für beide Instrumente leichtes Duettino zum Besten der Dilettanten u. der Schüler. Erfahrene Lehrer werden es vielfach mit Erfolg nützlich zu verwenden Gelegenheit haben. Sie können solche u. ähnliche Erzeugnisse ohne Nachtheil nicht allein für sich, sondern auch für die Kunst, die nach und nach gefördert und gehoben sein will, durchaus nicht entbehren. Eigensinn u. vernünftige Umsicht sind zwei sehr verschiedene Dinge. Je mehr man geltend Angenehmes für irgend eine Bildungsstufe geschickt zu verwenden versteht, desto mehr nützt man der Kunst auf einem naturgemässen und nicht zu beschwerlichen Wege, der nicht immer zu verschmähen ist.

Sechs Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pfte in Mus. ges. — v. Leon de Saint-Lubin. Op. 36. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 20 Gr.

Sehr einfache u. durchaus gute Gesänge, die wir ohne Weiteres empfehlen, eine mehr, eine weniger, absonderlich No. 1 u. 2. So eine hübsche „Fischerin“ von Heine haben wir z. B. unter allen uns vorgekommenen Compositionen noch nicht gesungen. Dazu Alles so leicht u. natürlich! Es kann's Jeder spielen und singen.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz erschienen mit Eigenthums-Recht:

Duo brillant
pour Piano et Violon
sur les motifs de l'opera de Bellini
La Somnambule
dédié à Sa Majesté Marie Isabelle de Bourbon, Reine Douairière du Royaume de deux Siciles par
J. Benedict et C. de Beriot.

Deux Rondoletto faciles et brillants
sur les motifs favoris de l'opera de Bellini
I Puritani
composés pour le Piano
par
Charles Czerny.
Op. 371. Liv. 1 et 2.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Benedict (Jul.), La Calabraise. Rondeau brillant p. Pfte. Oeuv. 6.
— Variations brillantes sur une Romance favorite de Rossini (Le Page inconstant) p. Pfte. Oeuv. 23.
Czerny (Ch.), Fantaisie et Variations brillantes sur un Motif très favori, chanté par Mad. Malibran dans l'Opéra: Inez de Castro de Persiani p. Pfte. Oeuv. 377.
Pixis (J. P.), 3ème grand Trio p. Pfte, Violon et Violle. Oeuv. 119.
— Fantaisie et Variations sur des Motifs de l'Opéra: La Somnambule de Bellini p. Pfte et Violon concertans. Oeuv. 120.

Bei Nicolas Simrock in Bonn erscheint mit Eigenthumsrecht:

Felix Mendelssohn-Bartholdy Scherzo a Capriccio composé pour l'Album des Pianistes. 2 Feuilles 8o Ctr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. N°. 4. 1836.

Zur Geschichte der alten Orgeln. Namentlich: Kurze Beleuchtung der hauptsächlichsten Angaben über die Orgeln des Ktesibius, mit Erläuterungen, nach den Quellen bearbeitet.

Von G. W. Fink.

Je mehr man sich mit der Geschichte der Musik der Alten bis herab in das 14te Jahrh. nach Chr. Geb. beschäftigt, desto mehr erkennt man, was Alles noch zu thun ist, ehe wir von einer beglaubigten Geschichte unserer Kunst sprechen können. Fast jeder sichere Fusstritt kostet Anstrengung, nicht der Leser, wohl aber der Untersucher. Die Geschichte der Orgel macht fürwahr keine Ausnahme. Der Verdrehungen aus vorgefasster Meinung sind zu viele. Will man den Menschen in seiner Wundersucht kennen lernen, braucht man nur die Angaben Späterer über die alten Orgeln zu lesen. Es ist den Leuten im Mittelalter ein Leichtes, eine Frau vom süssen Tone einer mit Cymbeln begleiteten Orgel aus heiler Haut sterben zu lassen. Man hat uns von einer alten Orgel zu Jerusalem erzählt, deren Ton zum Wenigsten noch in voller Stärke auf dem Oelberge gehört wurde! — Man wird sich darüber nicht sehr wundern, wenn man weiss, was Elias Levita von vielen frommen Rabbinern gehört hat, die ihm berichteten, dass zu dem köstlichen Mahle, womit der Messias bei seiner Ankunft die Juden bewirthen werde, unter Andern auch der grosse Vogel Par-Juchne getödtet u. gebraten werden wird, welcher nach dem Talmud einst ein Ei aus seinem Neste warf, das 300 hohe Zedernbäume zerschlug und, nachdem es zerbrach, 60 Dörfer überschwemmte. Desgleichen versichert Rabba Bar Channah, dass er einen Frosch sah, so gross als das Dorf Akra in Hagronia, das aus 60 Häusern bestand. Da kam eine grosse Schlange und verschlang den Frosch; dann kam ein Rabe, verschluckte schnell die Schlange, flog davon und setzte sich auf einen Baum. Denke, wie gross u. stark der Baum gewesen sei! Und Rab Papa, der Sohn Samuels, fügt hinzu: Wenn ich nicht an selbigem Orte gewesen und ihn gesehen hätte, so würde ich selbst es nicht geglaubt haben. Wer wollte es nicht glauben?! — So verhält es sich auch mit der Orgel zu Jerusalem zu des weisen Salomon's Zeiten. Zum Gewährsmann dafür machte man nämlich keinen Geringern, als den heiligen Hieronymus, dessen 28ster Brief in allen alten Ausgaben der sämmtlichen Werke des Heiligen aller Welt beglaubigt, dass die Windlade dieser hierosolymitanischen Orgel aus 2 Elephantenhäuten bestand, die das alte und neue Testament verbildeten, dass sie 12 Blasebälge und 15 Pfeifen hatte. Nun haben sich freilich alle neuere kritische Ausgaben der Werke des heil. H. die Freiheit genommen, diesen 28sten Brief nicht an seiner Stelle zu lassen, und haben ihn unter des Heiligen Apokryphen gesetzt, weil sie ihn einstimmig für untergeschoben erklären. Das ist schlimm für die alte Orgel zu Jerusalem und ein abermaliger Beweis, was die Kritiker für ungeheuern Schaden anrichten. Dagegen könnte nun wohl ein belesener Mann zum Vortheil der jerusalemischen Orgel sagen: Wie? haben wir nicht sogar in des gelehrten Fürstabt Gerbert's Werke de cantu et musica sacra 2 schöne Abbildungen dieser alten merkwürdigen Orgel? Kann nicht Jeder die eine auf der 23sten, die andere auf der 27sten Tafel des II. Theiles mit Augen sehen? Ganz gewiss! und ich habe sie selbst gesehen, und mit Bewunderung bemerkt, wie 2 so völlig von einander verschiedene Abbildungen über eine und dieselbe Sache möglich sind, da sie doch beide nach einer u. derselben Beschreibung verfasst wurden! Der nicht mehr beglaubigte Pseudobrief des heil. H. bleibt dabei leider immer die Hauptstütze, die nicht mehr stützt, so wenig als die Phantasie einiger Mönche, die sich ein paar Bildchen von jener geträumten Orgel zu ersinnen gemüssigt sah.

Man scheint also wenigstens die Erfindung der Orgeln ziemlich weit hinaus in's Alterthum versetzt zu haben, und doch ist man, so wenig auch die ältesten Angaben von solchen musikalischen Instrumenten sich begründen lassen, noch nicht weit genug zurückgegangen. Will man auch weder die Panspfeifen, noch die mit Schläuchen versehenen Dudelsäcke unter die Instrumente aufnehmen, die nach und nach auf die Erfindung der Orgeln führten: so wird man sich doch genöthigt sehen, schon den alten Chinesen und Hindostanern orgelähnliche Tonwerkzeuge zuzugestehen, von denen bis zu den Orgeln nur noch ein Schritt zu thun war. In meinem Buche: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" habe ich das alterthümliche Yü, später Tchao genannt, abgebildet geliefert. Die der Zahl nach verschieden angegebenen Pfeifen von Bambus hatten nicht allein Stöpsel, sondern schon Zungen, die aus dünnen Goldplättchen bestanden. Nur wurde die Luft nicht durch Bälge, sondern durch ein dem Fagott ähnliches, etwas grösseres Mundstück in die untere Halbkugel geblasen. — Ein anderes auf der Insel Java gefundenes Tonwerkzeug, die Gender, haben wir in unserer Zeitung 1828, S. 696 beschrieben und abgebildet geliefert. In ihm sind vorzüglich die Luftsäulen bemerkenswerth, die den Ton verstärken, wenn ein Deckel in den Röhren weggeschoben wurde. Das Instrument hat völlig die alterthümliche Scale, die in den Gegenden Hindostans kaum bis auf 500 vor Christo beibehalten wurde. Das Alter dieses Instrumentes ergibt sich daraus von selbst; nicht minder, dass beide Instrumente den eigentlichen Windorgeln sehr nahe kommen. Man wird sie als Vorgänger der Orgel zu betrachten haben, deren Erfindung durch sie nahe genug gelegt worden war, sobald man nur den natürlichen Gedanken festhält, in den Anfängen neuer Erfindungen nicht gleich Vollkommenes zu suchen. Ist nun auch dadurch der Erfinder der eigentlichen Orgeln nicht ermittelt, was wohl nie gelingen dürfte, so ist es doch durch jene geschichtlichen Angaben mehr als wahrscheinlich geworden, dass der Anfang der Orgelversuche viel früher zu setzen ist, als es in der Regel bis hierher zu geschehen pflegte. Wollen wir uns jedoch nicht bei Erzählungen verweilen, die schlechthin keinen gültigen Beweis für sich haben, so werden wir kein älteres Orgelinstrument namhaft machen können, als die Orgeln des Ktesibius, welcher auch deshalb in der Regel für den Erfinder ausgegeben wird, so wenig wir auch Grund haben, ihn dafür zu halten. Dieser berühmte griechische Mathematiker lebte zu Alexandrien, nicht zu den Zeiten des Ptolemaeus Euergetes, wie Forkel und nach ihm bei Weitem die Allermeisten schreiben, unter welcher Angabe kein Anderer als der Erste, wahrhaft wohlthätige und berühmte zu verstehen wäre. Bernardinus Baldus u. Lambecius geben aber ausdrücklich und mit Andern übereinstimmend den Ptolemaeus Euergeta II. an, welcher unter dem Namen Ptol. Physkon bekannter und der Bruder des Ptol. Philometor ist, unter welchem die Römer das ägyptische Reich theilten. Demnach kann die Verfertigung der ersten, geschichtlich genau nachzuweisenden Orgel nicht weiter, als höchstens bis auf 170 vor Chr. Geb. hinausgerückt werden. Der Schüler des Ktesibius, Hero der Alexandriner, hat uns bekanntlich die erste Beschreibung dieses Orgelwerkes seines Meisters hinterlassen, nach welcher Vitruv (de architectura lib. X cap. 13) die seinige zusammengesetzte, ohne das Werk selbst gesehen zu haben. Es ist eine Wasserorgel oder Hydraulos, von welcher zunächst die Rede ist. Von der Herrlichkeit dieses Werkes hat man uns bis auf die allerneuesten Zeiten herab die seltsamsten Dinge erzählt, und zwar grösstentheils nach der Beschreibung des römischen Baumeisters, die, nicht weniger bekannt, überaus dunkel und unbestimmt ist. Dass sich über dergleichen am Besten phantasiren lässt, weiss man. Das ist denn auch reichlich geschehen. Namentlich haben sich hierin, Neuere nicht zu nennen, der Jesuit Athanas. Kircher u. Perrault ausgezeichnet, welchel Letzte sogar nach Vitruv eine Maschine der Art bauete u. s. w. Am Aergsten machte es jedoch unser Isaak Vossius in seinem vielgerühmten u. oft angeführten Buche de poematum cantu et viribus rhythmi, einer Schrift, die zwar wohl seine Gelehrsamkeit, aber noch weit mehr seine bis in's Unverständige sich verlierende Befangenheit und so starrsinnige Einseitigkeit darlegt, dass man kaum die Möglichkeit begreift, wie dieser alte Wahrheit sichtbar u. geflissentlich von sich stossende Mann so lange und so viele Nachbeter finden konnte, die sich auf seine Wunderlichkeiten wie auf die glaubwürdigsten Gewährleistungen berufen konnten. Es ist kaum möglich, etwas Ueberspannteres und Ungerechteres zu ersinnen, als was er als Untersuchungswahrheiten in übel verhehlter Parteilichkeit uns aufzubinden sich erlaubt hat. Er hat die Stirn, geradehin zu

behaupten, dass unsere besten Orgeln gegen die Wasserorgel des Ktesibius nichts als elende Dudelsäcke wären. Vergleicht man dagegen die Abbildung, die er vom Werke des Ktesib. S. 100 im genannten Buche liefert, mit der Urschrift des Hero nur einigermaassen unbefangen, so ergibt sich das Falsche seines Bildes eben so klar, wie die Verkehrtheit seines Urtheils. Allerdings ist die Beschreibung Tertullian's von einer Wasserorgel des Archimedes, wogegen Is. Voss selbst einschaltet, Tert. hätte richtiger gesagt, des Ktesibius, prächtig genug: nur begreifen wir nicht, wie ein Kirchenvater wie Tertullian, dessen Vorzügliches in ganz andern Dingen zu suchen ist, in solchen Dingen, von denen er nichts versteht, auch nichts verstehen wollte, in einer kleinen, blos ausschmückenden Einschaltung als Gewährsmann gelten kann, da selbst der für das Alte eingenommene Vossius ihn in der Hauptsache eines Fehlers beschuldigt! Und dennoch hat man in den neuesten Werken unserer Tage Tertullian's Episode in seinem Buche de anima uns als eine Unumstösslichkeit blos darum wieder hingestellt, weil Archimedes doch wirklich ein ausgezeichneter Erfinder in andern mathematisch mechanischen Dingen war. Ja man hat sich zu dem seltsamen Ausspruche verirrt, mit Rücksicht auf Vitruv's Anzeige, der den Ktesibius für den Erfinder der Wasserorgel hält: „Wahrscheinlich ist es, wenn einmal V. Recht haben soll, dass Archimedes nicht der eigentliche erste Erfinder jenes Instrumentes war, sondern Kt., er aber solche grosse Verbesserungen und vortheilhafte Veränderungen damit vornahm, die es zu jener *portentosae munificentiae* erhob und in dieser Gestalt es zu seinem eigenen Werke machte.“ Eine Kleinigkeit hat man dabei freilich unberücksichtigt gelassen, dass Archimedes ein wenig älter ist, als Kt. Wir werden also wohl verständiger Weise bei dem Letztgenannten stehen bleiben, wenn von orgelmässigen Tonwerkzeugen die Rede ist. Und damit wir uns nicht zu viel davon einbilden lassen und weder von Claudian's unzähligen Stimmen und von den umherirrenden Fingern der Spielenden, noch von neuern Uebertreibungen verführt werden: wollen wir uns aus den Quellen selbst den etwaigen Durst löschen und unsern Glauben reinigen.

(Beschluss folgt.)

Musikalische Topographie von Jena.

I. *Joh. Heinr. Sam. Domaratius*, 1758 in Jena geboren, genoss vom 6sten Jahre an Musikunterricht zuerst von Borkenhagen, ehemaligem Director colleg. music., und dann vom Organisten Möller hierselbst, spielte bereits im 13ten Jahre als Weimar'scher Gymnasiast vor der Herzogin Amalia, bildete sich dann weiter für Musik unter Kapellmeister Wolf und überkam 1786 die Stelle eines akadem. Musikdir. in seiner Vaterstadt, anfangs mit 26 Thlr.(!) jährlichen Gehaltes, welcher späterhin auf 50 und endlich auf 75 Thlr. vermehrt wurde. 1816 gab er diese Stelle ihres allzu geringen Gehaltes wegen auf, in welche jetzt der früherhin in der Casseler Kapelle angestellte, als tüchtiger Violinist rühmlichst bekannte, gegenwärtig in Rudolstadt privatisirende Westphal eintrat. Dagegen hatte Dom. bereits 1792 die Organistenstelle an hiesiger St. Michaeliskirche und späterhin auch die an der Collegienkirche übernommen, die er noch mit Eifer u. Auszeichnung verwaltet. Als Musiklehrer bildete D. eine grosse Anzahl tüchtiger Schüler, unter welchen vorzüglich Riem. Er ist Verfasser einer nicht geringen Anzahl von Gelegenheitscantaten, Orgelstücken u. a. Compositionen, von welchen er aber, aus allzu grosser Bescheidenheit, niemals eine veröffentlicht hat.

II. *Georg Mich. Kemlein*, 1785 zu Dingsleben bei Coburg geboren, genoss vom 5ten Jahre an bei seinem Vater, dasigem Cantor, Musikunterricht, welcher späterhin vom Cantor Staeps in Schleusingen, wo K. das Gymnasium bezogen hatte, fortgesetzt wurde. 1806 bezog er die hiesige Universität und erregte bald durch seine vielseitigen musikalischen Talente, vorzüglich aber durch eine schöne Baritonstimme, Aufsehen. Deshalb berief ihn späterhin der vor einigen Jahren verstorbene, als gründlicher Kenner und leidenschaftlicher Liebhaber der Musik weit u. breit bekannte Landrath Baron von Dankelmann zu Loderleben bei Querfurth als Hauslehrer zu sich. Nachdem sich hier K. für Musik noch weiter ausgebildet hatte, überkam er 1812 das mit einer Lehrerstelle an der Bürgerschule verbundene Cantorat an hiesiger Michaeliskirche, und nahm seit dieser Zeit vielfältigen Antheil fast an allen hervortretenden, musikalischen Bestrebungen. Er veranstaltete dann und wann Privatconcerte, ertheilte Unterricht im Gesang u. Klavierspiel, leitete seit ungefähr 16 Jahren

den Hand'schen Singverein und seit 4 Jahren auch den bürgerlichen, und dirigirte dessen Concerte, so wie auch den grössten Theil der bei unsern bisherigen Gesangfesten vorgekommenen Aufführungen. Er ist Verfasser einer bedeutenden Reihe von Cantaten u. andern Kirchenmusikstücken, welche in hiesiger Hauptkirche mit Beifall zur Aufführung gebracht, in der Umgegend in zahlreichen Abschriften circulirten und von welchen auch Einiges in Kalbitz's Archiv anonym erschienen ist.

III. *K. Kalbitz*, geboren 1798 in Grossneuhausen in Thüringen, gebildet in Weimar, verdienstvoller Lehrer an der Bürgerschule, machte sich durch Versuche in der Logier'schen Lehrmethode, durch Einführung des Gesangunterrichts in die Bürgerschule, durch Verfassung mehrer sehr brauchbarer Hülfsbüchlein für den musikalischen Elementarunterricht, durch Stiftung des jetzt vom Cantor Kemlein geleiteten, bürgerlichen Sängervereins, so wie durch Herausgabe des noch fortgehenden „Archivs f. kirchl. Musik" vielfach bemerklich, und wirkt fortwährend als beliebter Musiklehrer.

IV. *Joh. Christoph Aug. Tennstedt*, geboren 1807 zu Altstädt, genoss den ersten Unterricht beim dortigen Cantor, bezog, um sich dem Schulfache zu widmen, das Seminar zu Weimar, studirte hier unter Prof. Töpfer u. Musikdir. Haeser mit Vorliebe Musik, übernahm, von Letzterm empfohlen, 1830 die unmittelbare Leitung der akad. Concerte und nach Westphal's durch langwierige Kränklichkeit veranlasstem Abgange die Stelle eines akadem. Musikdirectors, welche von ihm mit rastlosem Eifer und sich in erfreulicher Weise entfaltender Geschicklichkeit verwaltet wurde. Ausser einem bisher nur im MS. vorhandenen und noch nicht zur Aufführung gelangten Oratorium mit Klavierbegleitung, schrieb er für Klavier und Violine, auch zahlreiche Lieder u. Gesänge, von welchen bereits 2 Hefte im Druck erschienen und mit verdientem Beifall aufgenommen worden sind.

V. *Ludw. Fisher*, geb. 1801 zu Weissenborn bei Duderstadt, fungirt seit 1832 als Cantor, Organist u. Lehrer bei der hiesigen katholischen Gemeine. Von ihm erschienen im Drucke: 1. Musikal. Würfelspiel, ein Hülfsmittel zur Erleichterung des Notenlernens für Kinder. 2. 24 Tänze für's Orchester. 3. Dieselben für's Klavier arrangirt. 4. Die Stadtschlittenfahrt, ein komisches Gesangstück mit Begl. des Pianof. und 5. eine Reihe von kleinern Klavierstücken und Liedern, welche im Hamburger Pfennigmagazin befindlich sind.

VI. *Friedrich Böttcher*, verdienstvoller Lehrer an der Bürgerschule, Organist an der Garnisonkirche, eben so wie auch der Vorgenannte gefällig mitwirkender Theilnehmer an den Concerten.

VII. *Benjamin Götze*, Stadtmusikus, tüchtiger Meister auf seinem Hauptinstrumente, dem Fagotte.

Die akad. Concertanstalt gibt unter Oberaufsicht des Hrn. Prof. u. Hofr. *Dr.* Hand, als Bevollmächtigten der Universität, jährlich 6 Concerte, deren Unkosten theils von den Allerhöchsten Erhaltern der Universität, theils vom Publikum bestritten werden. Das dabei thätige Orchester besteht theils aus dem Musikchor des Stadtmusikus, theils aus Dilettanten, und wird vielfach von Weimar'schen Künstlern unterstützt.

Hr. Hofrath Hand, für das Musikwesen unserer Stadt mit unermüdlichem Eifer wirkend, versammelt wöchentlich einmal in seinem schönen Locale einen ziemlich zahlreichen Kreis von dilettirenden Herren und Damen, die sich vorzugsweise mit dem Vortrage kirchlicher Musikstücke beschäftigen. Nebenbei kommen auch öfter Klavier- und Streichquartette zur Ausführung.

Der akademische Sing- und Musikverein, aus Studirenden bestehend, versammelt sich wöchentlich 2mal in einem Locale des akademischen Rosengebäudes. Der bürgerliche Sängerverein endlich hält seine Uebungen wöchentlich einmal im Saale der Bürgerschule. Beide letzte zusammen bilden den Kern und in ihren Vorstehern die Centraldirection des grossen Sängervereins des Saalthales und der nächsten Umgegend, welcher, aus ungefähr 20 besondern Vereinen bestehend, jährlich einmal zu grössern Aufführungen zusammentritt. —

Ein besonderer Lehrstuhl für Musik geht unserer Universität ab und akademische Vorlesungen über Musik haben bisher nicht Statt gefunden. — Im Verhältniss zu ihrer geringen Einwohnerzahl ist unsere Stadt sehr reich an kunstsinnigen, urtheilsfähigen Musikfreunden, deren solider Geschmack mit entschiedener Vorliebe zu gediegener Musik sich hinneigt. Fremde Künstler von Verdienst u. Ruf haben sich, wenn sie nicht in allzu ungünstiger Zeit, d. h. in der Ferienzeit, hier auftreten, von Seiten des hiesigen Publikums gewöhnlich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen. *K. St.*

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

1. *Nordisches Fischerlied in Musik gesetzt für Männerchorstimmen (unisono), Solos u. Orchesterbegl. — v. Joseph Panny.* Op. 56. Mainz, b. B. Schott's Söhnen. Part. 20 Gr.; Orch.- u. Singst. 1¼ Thlr.; Klavierausz. u. Singst. 16 Gr.
2. *Tafellied für Männerchorstimmen mit Orch.- oder Klavierbegl. comp. — v. dems.* Op. 57. Ebendaselbst. Pr. der Orch.- u. Singst. 1½ Thlr. Klav. u. Singst. 8 Gr.; Quart. u. Singst. 12 Gr.

Das Fischerlied ist sehr leicht, volksmässig u. munter, ohne etwas stark hervorstechend Nordisches zu haben, was mit deutscher Musik nicht übereinkäme, es wäre denn der Wechsel mit Dur u. Moll, der jedoch jetzt auch nicht ungewöhnlich ist. Dem Orchester sind gleichfalls nicht die geringsten Schwierigkeiten zugemuthet. Von den Blasinstrumenten sind nur eine Flöte, beide Clarinetten und Hörner obligat, dazu die Pauken. Sing- und Orchesterst. sind in beliebiger Anzahl zu haben. — No. 2 ist tafelmässig heiter, im Gesange ganz leicht. Zwischen jeder Strophe bringt das Orchester, das den Gesang lebhaft hebt, ein Einleitungssätzchen, worin sich ein Soloinstrument zeigt, in der ersten Variation, die sich nur auf die Instrumente, nicht auf den Gesang bezieht, ist es die Clarinette, in der zweiten das Horn, woran sich dann im Gesange der dritten Strophe ein Anhang schliesst.

Wechselgesang für Kinder u. Erwachsene bei Einweihung eines neuen Schulhauses. Gedichtet von *Rud. Schinz*, Pfarrer in Erlenbach, comp. von *Hans Georg Nägeli.* No. 1. Zürich, bei H. G. Nägeli. In Stimmen.

Der Gesang ist zweckmässig. Zu nicht ungewöhnlichen, fast prosaisch gereimten Worten, passend für solche Gelegenheit, wechselt die schlichte Composition zwischen den Erwachsenen und Kindern wirksam. Nur wo die Endreime auf ein einsylbiges Wort in verschiedenen Tönen erklingen, hätten wir überall den rhythmischen Abschnitt auf einem Tone gewünscht. Eine Partitur liegt nicht bei; auch ist der Preis nicht angegeben.

Sechs vierstimmige Motetten für Männerchöre comp. — von J. W. Wöhler. Erstes Heft. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1½ Thlr.

Wir haben an solchen kurzen, der Liturgie des protestant. Gottesdienstes angemessenen Kirchengesängen für Männerstimmen keinen Ueberfluss, besonders nicht an solchen, die so fliessend für die einzelnen Stimmen, so ansprechend melodisch und ungesucht gehalten und daher so leicht ausführbar für jeden nicht ganz ungeübten Chor sind, als diese. Der Hr. Hofsänger u. Gesanglehrer am Seminar zu Ludwigslust, welcher der Königl. Hoheit, seiner durchlauchtigsten Frau Erbgrossherzogin, Auguste von Mecklenburg, seine nützliche Arbeit zugeeignet hat, zeigt sich darin als ein seines Fachs kundiger Mann. Die Ausgabe ist nicht in Partitur, nur in einzelnen Stimmen, die wir mit einander sorgfältig verglichen und jede einzelne sehr sangbar gefunden haben. Das Heft enthält 6 Motetten, die im ersten Tenor 7 Notenseiten Langfolio einnehmen. Für Chöre kleiner Städte und auf dem Lande, so wie für Seminarien u. Militärchöre sind diese kirchlichen Sätze vorzüglich zu empfehlen.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, in Musik gesetzt v. F. Oelschläger. 2te Lief. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. der Partitur u. ausgesetzten Stimmen ¾ Thlr.

Mit Freuden haben wir das musik. Publikum auf das 1. Heft der mehrst. Gesänge dieses beachtenswerthen Comp. aufmerksam gemacht. Es gereicht uns zum Vergnügen, dass wir in diesem Hefte unsern begründeten Antheil an seinen Leistungen nicht vermindert sehen. Alle hier gegebenen Gesänge auf kurze, nette Unterhaltungsreime, nicht in mehre Strophen ausgedehnt, wird der grösste Theil der Sänger sehr ansprechend finden, theils ihrer Sinnigkeit, theils der geselligen Munterkeit wegen. Der erste Gesang: „Vollmond" ist lieblich; No. 2. „Was die Lieb' mit thut" ergötzlich; No. 3. „Abends" sehr sanft freundlich, dreistimmig gut gehalten; No. 4. „Glück auf!" sehr lebhaft, mit einigen neuscharfen Ausweichungen, welche es dem herrschenden Geschmacke desto anziehender machen werden; No. 5. „Je länger je lieber", eine kleine, naiv menschliche Bitte, die Jeder gern genehmigt; No. 6. „Cardinal der Liebe", ein feiner, hübsch gesungener Scherz, den wir, wie das Ganze, allen Sängerkreisen bestens empfehlen.

Noch sind in derselben Verlagshandlung erschienen:

Zwei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von F. Oelschläger. Pr. der Partitur u. ausgesetzten Singst. 1 Thlr.

No. 1. „Freundlicher Rath für den jungen Ehemann". Der Rath ist nicht übel und wird gesungen gefallen, wenn wir ihn auch nicht für ausserordentlich halten, was er eben nicht sein will. Einige Male hätten wir hier wohl eine andere Stimmenführung, so wie etliche Druckfehler weg gewünscht. Die letzten sind jedoch nicht von Bedeutung und auf das Erste kommt jetzt im Scherzen nichts an; man verlangt u. fühlt es in der Regel nicht und da hat es denn freilich auch nichts zu bedeuten. No. 2. „Musikalischer Zwist", ein recht artiger Scherz, der Vielen um so willkommener sein wird, je weniger wir dergleichen leicht ausführbare, wohlklingende Zeitvertreibe haben, die sich nicht über ihre Sphäre erheben. Die Freunde solcher Unterhaltungen mögen also um ihrer selbst willen darauf Rücksicht nehmen.

Lieder u. Gesänge für eine Singstimme.

Sechs geistliche Gesänge von Hohlfeldt u. Köhler mit Begl. des Pianof. comp. — v. F. C. Seyffart. Berlin, bei Wegenfuhr. Pr. 12 Gr.

Halb Lieder, halb kurze, dem Liede sich anschliessende Gesänge; Alles schlicht in Wort u. Musik, so dass wir hoffen, die fromm gemeinte und Jedem zugängliche Sammlung werde sich viele stille Freunde erwerben.

Die schöne Kellnerin von Bacherach. 6 Weinlieder von *W. Müller*, für eine Bassst. mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von *Frdr. Hieron. Truhn.* Op. 13. Originalgesangmagazin 1. B. 5. Heft. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Ladenpr. 16 Gr.

Das Launige dieser Lieder wird behagen, wenn sie von einer guten u. geübten Basstimme munter vorgetragen werden. Das Launige braucht seltener der Tiefe und der hervorstechenden Erfindung, die jedoch hierin nicht immer mangelt.

Gesänge und Lieder mit Begl. des Pianof. in Musik ges. v. Frdr. Hieron. Truhn. Op. 14. Originalgesangmagazin 1. B. 6. Heft. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Ladenpr. 16 Gr.

1. Der Abschied von Heine, in der neuern Hast leidenschaftlicher Drängniss, wird schon gefallen, obgleich am Texte nichts ist; 2. Ruhe im Herzen, von W. Neuhof, hat zu wenig Wärme der Empfindung, ist zu gemacht; 3. Serenade, von W. Marsano, recht hübsch; 4. Luna, von Houwald, wie das vorige; 5. Zu Schiffe, von Houwald, artig, aber nicht charakteristisch; 6. Am Bach, von Jul. Bracht, wie das vorige. Die musikalische Erfindung ist hier nicht bedeutend.

Sängerfahrt. In Musik gesetzt mit Begl. des Pfte von *Franz Lachner.* 35stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 1 Thlr.

Der erste Sang ist eine Schauerballade, die der Traum gebar, der ein kaltblasses Lieb mit glühendem Verlangen brachte und mit dem Morgenruf des Hahnes verscheuchte. Sie ist dem Zeitgeschmacke sehr entsprechend durchcomponirt. „Die einsame Thräne", ganz in Heine's u. der Zeit gemodelt verzweifelter Weise, wird sehr gefallen. Die Sextolen sind darin so zu nehmen, dass 2 und 2 Theile zusammengehören, es sind unterabgetheilte Triolen, welche Schreibart wir nicht billigen. „Ihr Bildniss", ein kurzer, neuschöner Florgesang. „Mein Traum" ist etwas länger u. die blasse Miene innerer Zerrissenheit noch magischer umschleiert. „Die Liebesboten" bilden den tragischen Epilog. Das Ganze ist in seiner zeitgemässen Weise getroffen und anziehend.

Nachrichten.

Dessau. Uebersichtliche Darstellung des Musikwesens im vorigen Jahre. — Kirchenmusik. Am Charfreitage wurde Beethoven's Christus am Oelberge von der Singakad. und der Herzogl. Kapelle aufgeführt. Die Solopartieen trugen vor: Frl. v. Basedow, die Herren Diedicke u. Krüger. In der Schloss- u. Stadtkirche hatten 24 ordentliche Aufführungen an Sonn- u. Festtagen Statt in trefflicher Wahl. Das Orchester bestand aus 8 ersten u. 8 zweiten Violinen, 4 Violen, 5 Violoncellen u. 3 Contrabässen. In 21 Vespern unter der Direction des Chordirectors Hrn. Rümpler's wurde jede mit einem Choral begonnen, dem 2 Motetten folgten, vom ganzen Schulchore ges. Er besteht aus 18 Sopranen, 16 Alten, 19 Tenoren u. 18 Bässen.

Diejenigen Werke, in welchen Haydn sich vor allen Komponisten ausgezeichnet hat, bestehen besonders in Sinfonien und Quartetten, zu deren Einrichtung er sich eine ganz neue Bahn gebrochen hat, die vor ihm kein musikalisches Stück hatte. Diese Sinfonien und Quartetten sind eine Suite von Stücken, deren Theile in keiner Verbindung unter einander stehen: erst ein Allegro, dann ein Adagio, dann eine Minuett und zulezt ein Rondeau oder sonst ein lebhafter Satz. Die Allegro sind kraftig, lebhaft, geistvoll und sehr fliessend: die zweyten Halften derselben sind mehrentheils gedacht, gelehrt und auf das eigenthümlichste entwickelt. Es giebt keinen musikalischen Gedanken, sey er auch noch so einfaltig oder bunt, der nicht durch Verkehrungen, Zertheilungen, Versetzungen und Aehnlichkeiten interessant würde. Die Sicherheit und Gewandtheit in den Künsten des Kontrapunkts, von einer nie erschopften Gedankenquelle unterhalten, führen das Ohr unvermuthet in Wildnisse und Tiefen, wohin es einer so sichern Leitung gern folgt und immer dafür reichlich belohnt wird. Dieses Spiel der leichten Fantasie, die sich alle Kunstmittel unterthan zu machen weis, giebt dem kleinsten Fluge des Genius eine Keckheit und Dreistigkeit, die von allen Seiten abwarts geht und das Feld ästhetischer Kunst bis in's Unendliche erweitert, ohne Schaden oder Furcht zu bewürken. So wie die Natur selbst, der jedes neue Produkt gelingen muss, ist dieser Genius. In ihm ruht alles beysammen; er setzt sich in Bewegung und was da wird, das bleibt und gehört zu den Dingen. Haydn's Stücke haben manchmal gar keine Thema und scheinen in der Mitte anzufangen, und doch haben sie bey aller Leichtfertigkeit einen Fluss und eine Ordnung, die überall eine sichere Meisterhand verkündigen. Die Adagio, oder Andante, haben die allerverschiedensten Formen. Mehrentheils haben sie einen breiten Umfang und das Ansehn eines grossen Styls, doch verlangen sie einen brillanten, lebendigen Vortrag und sind, im Ganzen genommen, nicht von der sentimentalen und rührenden Gattung, vielmehr athmen sie einen Nationalgeist der Heiterkeit und Laune, der in einer schmelzenden, ernsthaften Verfassung nicht ausdauern mag; selbst was man darinn leidenschaftlich nennen mochte, ist mehr eine Art idealischen Uebermuths und der Gesundheitsfulle, als dass eine entstehende oder bestimmte Gemüthslage durchgeführt werden sollte. Die Minuetten sind mit Schatzen praktischer Kunst und des Genies dermassen ausgeschmückt, dass oft in einer einzigen Haydnschen Minuett so reiche Gelehrsamkeit und Genie anzutreffen ist, um ein grosses Musikwerk damit auszustatten. Man würde sich irren, diese Stücke nach der Theorie der eigentlichen Tanzminuetten kritisiren zu wollen: sie sind vielmehr eine ganz eigne Gattung und stehen wie kleinere leuchtende Korper am Firmamente der Kunst, die eben so wohl zur Garnitur des Convoluts gehören, wie so manche Erscheinungen in der Natur, deren Ursachen man oft genug nicht sieht, oder übersieht. Die lezten Allegro oder Rondeau, wo sich Haydn aller Formen und Mittel bedient, die der Rhythmus, das Zeitmaas und die Harmonie nur gewahren, bestehen im Ganzen mehrentheils aus kurzen, leichten Satzen, die durch eine oft sehr ernsthafte und fleissige Bearbeitung den hochsten Grad des Komischen gewinnen, den kein Begriff durch Worte so vollkommen erreicht, als er hier mit der grossten Schnelligkeit mitgetheilt und angenommen wird. In der Mitte und gegen das Ende sind sie voller Leben, Geist und Würze, und haben eine Freyheit, Kühnheit und Starke, wodurch das gewandteste Ohr bezaubert und berücket wird. Jeder Schein von Ernsthaftigkeit ist nur da, um uns die Leichtfertigkeit des angenehmen Tonspiels recht unerwartet zu machen und uns von allen Seiten zu necken, bis wir müde, zu errathen, was kommen wird, und zu begehren, was wir wünschen, und zu fordern, was billig ist, uns auf Diskretion ergeben und dafür von dem Meister in eine geistreiche Stimmung des Wohlwollens und einer heitern wohlthatigen Laune

Concertmusik. Die gewöhnlichen Concerte des 22sten Abonnements wurden beschlossen und vom 23sten 1 bis 7 gegeben. Am 8. Dec. wurden bei der Anwesenheit des Fürstl. Fürstenbergschen Hofkapellm., Hrn. Kalliwoda's, welcher sich zugleich als Violinvirtuos höchst beifällig hören liess, lauter Compositionen des geschätzten Mannes zu allgemeiner Freude aufgeführt. Solosänger sind wie früher. Auch 4stimm. Männergesänge wurden zu Gehör gebracht. Als Instrumentalisten liessen sich hören: die Violinisten Hr. Concertm. Lindner, Hr. Appel u. die Musikstudirenden Haltenorth u. Bartels II.; Violoncellisten, Hr. Drechsler, Hr. Aug. Lindner u. Hr. Bernh. Schneider, Sohn des Kapellm. *Dr.* Frdr. Schneiders; Contrabassist Hr. Franke; Flötist Hr. Schlotter; Clarinett. Hr. Tausch; Hornist Hr. Fuchs; Trompeter Hr. Wendt; Pianofortespieler die Herren Fritsch u. Stade. An Ouverturen wurde Ausgezeichnetes gewählt, so wie an Symphonieen: G moll von Mozart; No. 2, 3 u. 6 von Beethoven; No. 4 von Ries; No. 3 von Kalliwoda (2mal); No. 4 von Frdr. Schneider (H-moll, 2mal). Die Besetzung des Orchesters besteht aus wirklichen Kapellmitgliedern, Hautboisten u. Musikschülern der oft besprochenen Anstalt Fr. Schneiders, des Kapellm., namentlich aus 11 ersten u. 11 zweiten Violinen, 8 Violen, 7 Violoncellen u. 4 Contrabässen; das Uebrige in der Ordnung wie gewöhnlich; zusammen 56 Personen. — Das 7te Elbmusikfest in Dessau ist besprochen worden. — Ausser dem Benefizconc. des Kapellm. a. 18. April, gab noch Hr. Concertm. Müller aus Braunschweig am 27. Mai ein Extraconcert. — Am 7. Dec. 1835 starb in einem Alter von 50 Jahren, 11 Monaten u. 6 Tagen der Kapellgehülfe Hr. Jänichen.

Oper. Vom 1. Januar actste Hr. Ahmer die Unternehmung fort bis zum 23. März u. gab: Fra Diavolo, 2mal; Sänger und Schneider; Fauchon; Königreich der Weiber, 2mal; Der Schnee, 2mal; Preziosa; Fidelio, 2mal; Schweizerfamilie; Rataplan; Adlers Horst; Der Pole u. sein Kind; Teufelsmühle; Maurer und Schlosser; Lenore. — Von Anfange Decembers die Gesellschaft des Hrn. Bode, welche vom 10—30. Dec. 6 Opernvorstellungen gab: Freischütz; Barbier von Sevilla; Preziosa; Romeo und Julie, v. Bellini; Lumpaci Vagabundus, und Otello, v. Rossini. Sängerinnen sind: Mad. Wunderlich u. die Frl. Rosenfeld, Planer u. Miller; Tenoristen die Herren Wendt u. Brauns; Bassisten die HH. Schuffenhauer, Scheele u. Weidner.

Die Uebungen der Kapelle bestanden aus 61 Orchesterproben, deren Einrichtung früher beschrieben wurde. Die Musikschule hatte 27 Orchesterproben, 56 Quartettversammlungen, worin 77 Musikstücke vorgetragen wurden. Die Musikschule zählt jetzt 27 Studirende, unter denen sich ein Mitglied aus Warschau u. eins aus England befindet. — Die Singakad., gleichfalls unter d. Kapellm. *Dr.* Schneider's Direction, zählte am Ende des Jahres 28 Soprane, 23 Alte, 14 Tenore, zu denen noch 19 vom Schulchore kommen, also zusammen 33, u. 24 Bassisten, dazu 18 vom Schulchore, zusammen 42. Der ganze Singverein besteht demnach aus 126 Personen. — Die Einrichtung, dass jedesmal mit einem Chorale v. S. Bach begonnen wird, ist geblieben. In der Akad. wurden aufgeführt: von Händel's Oratorien: Judas Maccabaeus, Josua, Samson, Saul; von Fr. Schneider's Oratorien: Absalon, Pharao. Das befreite Jerusalem, Das verlorene Paradies, dazu die 3., 4. u. 5. Vocalmesse; Beethoven's Christus am Oelberge; Jomelli's Requiem; Astorga's Stabat mater; Seb. Bach's Motette: „Jesu, meine Freude". Ausserdem noch einzelne Sätze von Durante, M. Haydn, J. Haydn, Vogler, Mozart, Perti, Zalenka, Caldara, Stadler, Danzi, Haeser, Costanzi, Stölzel u. Rink. — Im Laufe des Jahres soll von wichtigen Ereignissen besonders gemeldet werden.

Theatralische Sommer-Stagione, Anfang der Herbstopern in Italien 1835.

(Fortsetzung.)

Senigallia. Die Tadolini und Donzelli entzückten auf der heurigen Messe die Zuhörer im Otello. In ihrer Beneficevorstellung am 29. Juli gab die Tadolini den 2. Act der Anna Bolena, den 3ten das Otello, ward gar oft auf die Scene gerufen und reiste darauf nach ihren contractmässig beendigten zwölf Vorstellungen nach Turin ab. Am 1. August ging die Norma mit der Palazzesi in die Scene, welche Oper die Theaterkassen weit mehr füllte. Zur nachherigen freien Einnahme Donzelli's am 6ten desselben Monats wurde die Ferlotti aus dem nahegelegenen Ancona abgeholt, um den 2. Act der Anna Bolena und den Otello mit ihr zu geben. Beide Acte und die Norma wechselten darauf bis zum 10. Aug. ab, und sowohl die Palazzesi als die Ferlotti wurden stark, Donzelli noch mehr als stark beklatscht.

Cesena. Auch diese Stadt hat im Sommer ihre Messe und Oper wie viele andere italienische Städte, ohne auf die gewöhnliche grosse Hitze zu achten. Unser Landsmann, der Tenor Biacchi, erwarb sich diesmal viele vaterländische Lorbeern in der Norma, und hatte eine reichliche Einnahme in seiner Serata. Die Pastori gab die Titelrolle recht brav.

Lugo. Auf der diesjährigen Messe wurde das Theater am 5. Septbr. mit der Norma eröffnet, worin die Marianna Pau-

caldi aus Bologna zum ersten Male die Buhne in der Rolle der Adalgisa betrat. Sie hat eine gute Schule und nicht üble Sopranstimme. Die Titelrolle gab die Marietta Napoleona Albini, und dasselbe Blatt, welches sich einst in einem Meere orientalischer Hyperbeln erschöpfte, um zum Lobe der Pasta und Malibran Ausdrücke zu finden, ihnen aber bald nachher die Unger an die Seite setzte, thut jetzt dasselbe, zur Steuer der Wahrheit (sic), mit der Albini. Ob solche Aeusserungen zu einer eigenen Gattung von Verrücktheiten gehören, mögen psychologische Aerzte entscheiden.

Bologna. Der von hier gebürtige Violinist Bonetti, der so eben von der spanischen Regierung zum Musikdirector in einem Collegium zu Cadix ernannt wurde, gab unlängst mit der Fischer zwei Akademieen in Sevilla; beide Künstler haben sich vortheilhaft ausgezeichnet und würden auf Verlangen eine dritte Akad. gegeben haben, müsste nicht Hr. B. nach seiner Bestimmung abgehen.

Unsere Landsmännin Micciarelli Sbriacia wurde nach Cadix auf ein Jahr für's ital. Theater um 22,000 Franken engagirt und erhält überdies 1500 Fr. für Reisekosten. Der Tenor Paganini geht künftiges Frühjahr nach Lissabon, wo er gleichfalls auf ein Jahr für's Theater um 32,000 Fr. engagirt ist. Es lebe das Sänger-Jahrhundert!

Livorno. Da den Lesern dieser Blätter in der neuern Zeit jedesmal das Interessanteste über die ital. Oper in Amerika mitgetheilt wurde, und eben jetzt eine Oper- und Balletgesellschaft von hier aus nach Havanna abgeht, so möchten hier folgende Notizen nicht am unrechten Orte stehen. Der Erste, welcher in Amerika eine förmliche ital. Oper hören liess, war der rühmlich bekannte Tenor Emanuele Garcia, der vor zehn Jahren (1825) mit seinen beiden Töchtern, dermaligen Ruia und Malibran, und mit mehren Sängern nach den Vereinigten Staaten, darauf nach Mexico ging (die verheirathete Malibran blieb in Newyork), u. allenthalben bewunderte man sein herrliches Künstlertalent. Die an letzterm Orte ausgebrochenen Unruhen nöthigten ihn, wieder nach Europa zurückzukehren. Dem sehr alten, zu Newyork sesshaften venet. Dichter Lorenzo Da Ponte, der bekanntlich für Mozart den Figaro und Don Giovanni schrieb, gelang es darauf, andere italienische (auch Mozart'sche) Opern daselbst aufführen zu lassen; allein Hr. Giacomo Montresor zu Bologna organisirte vor ungefähr drei Jahren eine vollständige Sängergesellschaft sammt Orchester u. s. w. und ging mit ihnen nach Neuyork. Da er hier gute Geschäfte gemacht hatte, liess er mehre Künstler aus Europa nachkommen, ging mit einem Theile derselben nach Havanna, der Hauptstadt der Insel Cuba, und machte abermals Glück; leider aber war er der Erste, welcher dem dasigen Klima unterlag, worauf sich einige andere Individuen der Gesellschaft starben, wie dies unlängst in diesen Blättern zu lesen war. Hr. Franz Brichta aus Berlin liess sich dadurch ganz und gar nicht abschrecken und kam hübsch diesen Sommer nach Mailand, darauf nach Bologna, in welchen Städten, bekanntlich den beiden Hauptquartieren der Sänger u. Tänzer, er ein Oper- u. Balletpersonal u. s. w., sämmtlich 70 Individuen an der Zahl, für's ital. Theater zu Havanna engagirte. Hier folgen die Namen des musikal. Theils: Giuseppina Garcia-Ruiz, Prima Donna soprano; Clorinda Corradi-Pantanelli, Prima Donna contralto e primo musico; Assunta Parolini, Primo contralto; Adelaide Sartori, altro primo contralto (das Wort altro bedeutet bekanntlich auf den Theater-Cartelloni ein Mittelding zwischen primo u. secondo); zwei Seconde Donne; — Giulia Massa u. Angelo Cavalli, Primi Tenori; Federico Badioli, Paolo Coresini, Antonio Mascaro, Giambattista Berti, Stefano Busatti, Eugenio Casali, sämmtlich Altri Primi Tenori; Rocco Santini, Primo Basso cantante; Giuseppe Amadio, Basso cantanto e supplemento; Carlo Magnelli, Primo basso generico; Attilio Valtellina u. Pietro Candio, Altri Primi bassi; zwei Secondi bassi; drei Choristen, darunter ein Frauenzimmer; Enea Elia, Maestro di musica; Raffaele Pantanelli, direttore de' cori; Luigi Cervoni, Copist u. Souffleur. — Professori d'orchestra: Lodovico Cabici, Primo Violino der Ballete; Vincenzo Paini, Primo Contrabasso am Klavier; Giuseppe Burci, Primo Violoncello; Giuseppe Arsetti, Corno da caccia; Alessandro Gallerani, Primo Violino de' secondi; Francesco Vai, Prima Viola; Giovanni Galiotti, Primo Fagotto; Lodovico Evangeliati, Primo Oboè; Lucio Roda, Tromba a chiavi; Virginio Pardi, Prima Arpista; Giovanni Luciani, Secondo Oboè. (Die übrigen hier fehlenden Individuen werden wahrscheinlich bereits in Havanna sein.) Ausser dem Balletmeister, den ersten, zweiten Tänzern und Mimikern gibt's da noch Maler, Maschinisten, Schneider beiderlei Geschlechts, einen Arzt und sogar einen Küchenaufseher, sämmtlich Italiener. Ende August warteten sie hier das zu Genua in Quarantaine liegende Schiff ab, um nach ihrer Bestimmung abzureisen. Da brach hier auf einmal die Cholera aus und raffte schon drei von dieser Gesellschaft weg: den Tenor Berti, den Oberschneider und den Arzt. Man denke sich den Schrecken. Die Pantanelli floh nach Pisa, aber die Seuche war auch da ausgebrochen. Ueberhaupt sieht es da, wo diese verderbliche Sphinx in Italien erscheint, sehr betrübt aus; an einigen Orten liefen Aerzte u. Apotheker davon! Die liebe Musik zeigt sich hier u. da mitten im Jammer am muthigsten. So z. B. in Turin wird bei aller Cholera auf dem Theater stets fortgesungen.

Der Impresario von Mexico, ein junger Mexicaner, ist gleichfalls nach Mailand gekommen, um seine Gesellschaft zu ergänzen. Bereits hat er Hrn. Lauro Rossi, als Maestro Direttore di musica, die Contraltistin Adelaide Cesari (sie war in den letzten Jahren in England), nebst dem Bassisten Eugenio Santi engagirt.

Bedenkt man nun, dass Italien Jahr aus Jahr ein nicht nur seine überaus zahlreichen Theater, sondern auch Lissabon, Madrid, Barcelona, Cadix, Sevilla, Oporto, Majorca, Amerika mit einheimischen Sängern versieht, viele davon auch auf einigen Theatern Englands, Frankreichs u. Deutschlands singen, dabei noch eine bedeutende Zahl ohne Engagement sich befinden, so erstaunt man über diese ungeheure Sängerschaar; doch in den hesperischen Gefilden singt ja Alles, sogar ihre Sprache!

(Fortsetzung folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 1.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. **№ 1.** **1836.**

Bericht
über das
Universal-Lexicon der Tonkunst.

Unter Mitwirkung der Herren

M. *Fink*, *de la Motte Fouqué*, Dr. *Grosheim*, Dr. *Heinroth*, Geh. Kriegsrath *Kretschmer*, Prof. Dr. *Marx*, Director Dr. *Naue*, *G. Nauenburg*, *Ludw. Rellstab*, Ritter *von Seyfried*, *Schnyder von Wartensee*, Prof. *Weber*, Baron *von Winzingerode* u. v. A.

redigirt von

Dr. *Gustav Schilling*.

6 Bände im grössten Lexicon-Format.

Seitdem vor länger als einem Viertel-Jahrhundert in Deutschland zuerst von Gerber und Koch auf höchst verdienstliche Weise versucht wurde, das Gesammt-Gebiet der Musik in encyclop. Form dem grösseren Publikum zugänglich zu machen, hat es bisher nicht an vielfachen Nachahmungen gefehlt, die unter dem Titel musikalischer Wörterbücher in Menge erschienen, aber die grosse Lücke in dieser Literatur, die in den letzten Decennien immer fühlbarer wurde, nicht auszufüllen vermochten. Es war daher zu erwarten, dass die Idee eines neuen Universal-Lexicons der gesammten musikalischen Wissenschaften, welche der unterzeichnete Verleger vor einem Jahre fasste, mit allgemeinem Beifalle aufgenommen werden würde; allein nur den angestrengtesten Bemühungen der Redaction, im Verein mit so ausgezeichneten Mitarbeitern, war es möglich, ein Werk zu liefern, welches den grossen Anforderungen unserer Tage entsprechen konnte. Wie sehr dies aber gelungen ist, davon geben die bis jetzt erschienenen 13 Lieferungen (mehr als 100 eng gedruckte Bogen des grössten Lexicon-Formates, mit vielen Notenbeispielen und andern artistischen Beilagen) den besten Beweis, und schon aus ihnen ist ersichtlich, dass dies Werk an Vollständigkeit alle bisher erschienenen übertrifft. Es umfasst, im weitesten Sinne des Wortes, die ganze Welt der Tonkunst, so dass es für alle, eigentliche Gelehrte, Künstler und Musiker sowohl, als Dilettanten, ein Hülfsmittel ist, welches für alle Fälle die gründlichste Belehrung bietet und in der That eine ganze musikalische Bibliothek entbehrlich macht.

Um die Reichhaltigkeit des Inhalts einigermaassen zu veranschaulichen, möge hier nur aus dem biographischen Theile eine Anzahl von Namen stehen; man kann schon daraus entnehmen, wie interessant das Werk auch für das nicht musikalische Publikum, besonders aber für die zahlreichen Besitzer der verschiedenen Conversations-Lexica ist, die es alle für das Gebiet der Musik auf das Vollständigste ergänzt:

Abeille. Abel. Adam. Adamberger. Agostini. Agricola. Agthe. Aiblinger. d'Alayrac. Albrechtsberger. Aldav. Allegri. Almenräder. Amati. Ambrosch. Ambrosius. Amon. Anacker. André. Anfossi. Animuccia. Anna Amalia. Anschütz. Apel. Arnold. Artaria. Asioli. Assmayer. Astorga. Auber. Aurenhammer. Die Familie Bach (mit einem Stammbaum). A. W. Bach. Bachschmidt. Backofen. Bader. Baj. Baillot. Baini. Baldenecker. Bänder. Bärmann. Barth. Basily. Bathioly. Bayer. Beaumarchais. Beck. Beczwarzowski. Meyer-Beer. Beer. Beerhalter. Beethoven. Behrens. Pohl-Beisteiner. Belcke. Bellini. Benda. Benedict. Benelli. Benesch. Beuincasa. Benson. Berbiguier. Berens. Berg. Berger. Bergt. Beriot. Berner. Berr. Bertini. Berton. Berwald. Besozzi. Biercy. Billington. Birnbach. Bischoff. Blahetka. Blangini. Blasius. Blatt. Blerhack. Blum. Blumenthal. Boccherini. Bochsa. Bocklet. Bogner. Böhm. Böhner. Die Familie Bohrer. Boieldieu. Bornhardt. Borschitzky. Bortolazzi. Boucher. Boyneburgk. Braham. Brandl. Brandt. Braun. Breidenstein. Breitkopf. Brizzi. Broadwood. Broschi, genannt Farinelli. Brunmayer. Büchner. Bühler. Buononcini. Burney. Busby. Büttinger. Caldara. Call. Campagnoli. Camma. Canthal. Canzi. Caraffa. Carcassi. Carestini. Carissimi. Henriette Carl. Carradori-Allan. Carulli. Castil-Blaze. Catalani. Catel. Chaulieu. Chélard. Cherubini. Chladni. Chopin. Choron. Chotek. Christmann. Cimarosa. Clasing. Clement. Clementi. Coccia. Corelli.

Cornet. Corri-Paltoni. Couperin. Cramer. Crescentini. Crotch. Crusell. Curschmann. Czapeck. Czerny. Czerwenka. Damas. Cinti-Damoreau. Danzi. Dauprat. Dellamaria. Devrient. Diabelli. Dietrichstein. Ditters von Dittersdorf. Dittmar. Dizi. Dobler. Dobyhárl. Döhler. Doles. Domnich. Donizetti. Dorn. Dotzauer. Drechsler. Dressler. Driehberg. Drobisch. Drouet. Dulcken. Dülken. Dulon. Dumonchau. Duni. Duport. Durante. Dussek. Ebert. Ebers. Eberwein. Ebhardt. Eck. Eder. Ehlers. Eichberger. Eichhorn (die Gebr.). Eichler. Eisert. Eisrich. Elsner. Enckhausen. Engstfeld. Erard. Erfurt. Ernemann. Ernst. Ett. Eule. Eunicke. Eybler. Farrenc. Fasch. Faubel. Ferrari. Fesca. Fétis. Field. Fink. Fioravanti. Fischer-Achten. Fischer (13 Artikel). Fischhoff. Fladt. Flemming. Fodor-Malaville. Forkel. Forti. Fouque. Frantz. Fränzl. Frech. Freier. Freudenthal. Fröhlich. Fromelt. Fürstenau. Fux. Gabler. Gabrieli. Gabrielski. Gährich. Gallenberg. Galuppi u. s. w.

Die Namen der jetzt lebenden Componisten, Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, Instrumentenmacher u. s. w. sind mit gesperrter Schrift gedruckt, und alle Artikel enthalten neben der Biographie auch eine kritische, unparteiische Würdigung ihrer Leistungen. Mit der grössten Sorgfalt wird fortwährend auf alle ausgezeichnete Erscheinungen der neuesten Zeit Rücksicht genommen, und es findet demnach in dem Universal-Lexicon Jedur seinen ehrenvollen Platz, der sich in der musikalischen Welt beruhmt, oder durch irgend etwas Bemerkenswerthes bekannt macht.

Wenn nun der historische, biographische und ästhetische Inhalt das allgemeinste Interesse erregt, so wird sich der Musiker von Fach besonders durch die, mit der tiefsten Gründlichkeit von den anerkannt ausgezeichnetsten Gelehrten, dem jetzigen Standpunkt der Wissenschaft gemäss bearbeiteten, Sach-Artikel befriedigt finden, die, wo es nöthig war, mit Notenbeispielen versehen sind, und von denen ich hier nur folgende herausheben will:

Abbreviatur. Akustik. Ausweichung. Begleitung. Besetzung. Bewegung. Bezifferung. Blasinstrumente. Blatt. Brechung. Cadenz. Chor. Choral. Consonanz. Dissonanz. Doppel-Fuge. Doppel-Kanon. Doppelter Kontrapunkt. Durchgang. Durchgehende Accorde. Figur. Figurirung. Finale. Fingersetzung. Flöte. Fortepiano. Fuge.

Jeder wird sich nach Durchlesung auch nur eines dieser Artikel überzeugen, dass er hier vereinigt findet, was er in den vielen andern bisher erschienenen theoretischen Werken oft vergebens gesucht hat, und dass er sich bei allen Schwierigkeiten auf die zuverlässigste Weise aus dieser Encyclopädie Raths erholen kann.

Hinsichtlich des Erscheinens der folgenden Lieferungen gebe ich endlich noch die Versicherung, dass solche wie bisher so rasch gefördert werden sollen, als es sich nur, unbeschadet der innern Gediegenheit, thun lässt, und es daher anzunehmen ist, dass nach Verlauf von 1¼ Jahren das Werk vollständig in den Händen der verehrlichen Subscribenten sein wird.

Da nun mancher Freund der Tonkunst, aus Unbekanntschaft mit den Leistungen dieses Werkes, bisher gezögert haben mag, auf dasselbe zu reflektiren, so will unterzeichnete Buchhandlung, obwohl der immer noch sehr billige zweite Subscriptions-Preis von 12 gl. = 24 kr. rhein. für die Lieferung (deren 6 einen Band bilden) längst eingetreten ist, doch denjenigen, welche noch bis Ostern 1836, mit Abnahme des fertigen 1sten und 2ten Bandes, auf die folgenden subscribiren, den überaus wohlfeilen ersten Subscriptions-Preis von 10 gl. = 45 kr. rhein. bewilligen, der jedoch dann für immer erlischt. — Alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands, Oesterreichs und der Schweiz liefern das Werk zu obigen Preisen.

Stuttgart, im November 1835.

Die Buchhandlung von Franz Heinrich Köhler.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlag der k. k. Hof- u. priv. Kunst- und Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien ist am 4. Jan. 1836 mit Verlags-Eigenthum erschienen und versendet worden:

Concert Fantastique
pour le Pianoforte,
avec accompagnement de l'Orchestre
par
Ignace Moscheles.
Oeuv. 90. Prix 7 fl. C. M.

Dasselbe Concert mit Begleitung des Quartetts 4 fl. C. M.
— — für das Pianoforte . . . 2 — —

Am 24sten Januar 1836 erscheint:

Caprice
pour le Pianoforte seul
par
Sigism. Thalberg.
Oeuv. 15. Prix 1 fl. 30 kr. C. M.

Mit Eigenthumsrecht erscheint im Monat Januar 1836 bei B. Schott's Söhnen in Mainz:

Duo brillant pour Piano et Violon sur l'Opéra de Bellini, I Puritani dédié à Madame Thayer, par G. A. Osborne et de Beriot.

Les petites Folles. Quadrille de Contredanses et Walse composée pour le Piano par François Hünten. Op. 75.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. N°. 5. 1836.

Zur Geschichte der alten Orgeln. Namentlich: Kurze Beleuchtung der hauptsächlichsten Angaben über die Orgeln des Ktesibius, mit Erläuterungen, nach den Quellen bearbeitet.

Von G. W. Fink.

(Beschluss.)

Die Beschreibung der Wasserorgel des Ktesibius liest man griechisch u. lateinisch in Veterum Mathematicorum Op. Parisiis 1693 in Fol., der einzigen gedruckten Ausgabe der altgriechischen Mathematiker. Die Spiritalia Hero's enthalten diese Darstellung S. 227 etc., wo zugleich eine Abbildung zu sehen ist, die lange nicht so in's Neue gezogen wurde, wie sie uns Forkel in seiner Geschichte geliefert hat, oder wie die jüngsten Bildnisse derselben gestaltet worden sind. Eine sehr zu berücksichtigende Abhandl. vom Hofrath Meister in Göttingen findet sich im zweiten Theile der Nov. comment. Societ. reg. Scient. Götting. S. 159. Ausser einer alten, selten gewordenen Verteutschung hat uns M. Joh. Christoph Vollbeding in seiner „Kurzgefassten Geschichte der Orgel aus d. Franz. des Dom Bedos de Celles" (Berlin, 1793) eine teutsche Uebersetzung der Darstellung Hero's von der Wasserorgel geliefert, die ich in meiner Abhandlung über den Hydraulos im 12ten Theile der II. Section der Erach- u. Gruber'schen Encyklopädie S. 564 mit einigen Verbesserungen wiedergegeben habe. Am Ende des Bandes ist auch das Bild derselben nach der Pariser Ausgabe geliefert worden, wie es in Vollbeding's genanntem Buche gleichfalls abgezeichnet wurde. Es wäre Raumverschwendung, wenn ich dies hier wiederholen wollte, wo wir Wichtigeres darüber beizubringen haben. Selbst die Abbildungen der franz. Ausgabe, unter den bisher gekannten noch die besten, lassen uns doch in Einigem zweifelhaft. Man weiss, wie alle Abbildungen der Franzosen das Verschönern lieben. Zum Glück entdeckten wir auf der hiesigen Rathsbibliothek einen schönen Codex der Pneumaticon des Hero (aus der Bibliothek Joh. Christoph Wagenseils*). Fanden wir in dem von uns gelesenen Texte des MS.'s, so weit er uns angeht, nichts bemerkenswerth Abweichendes, so sind doch die bildlichen Umrisse desselben genauer bei aller Schmucklosigkeit und bringen manches Nothwendige, was den Bildnissen der Pariser Ausgabe fehlt zum grössten Nachtheile der Sache. Diese hieher gehörigen Umrisse des MS.'s wollen wir unsern gelehrten Lesern zum ersten Male öffentlich mittheilen. (Siehe die Beilage Figur 1.) Will man nun die Art der Verfertigung dieses Tonwerkzeuges an den angeführten Orten nachlesen und mit den nicht verschönten Abbildungen vergleichen: so wird man sogleich, ja schon aus dem Bilde selbst ersehen, was es mit der so hochgerühmten Vortrefflichkeit dieser Orgel für eine Bewandtniss habe, so wie mit den umherirrenden Fingern der Spielenden. Der von Einigen ausserordentlich gefundenen Tasten wegen wollen wir nur anführen, dass davon geschrieben steht: „Will man einige Pfeifen ansprechen lassen, wird man mit der Hand das Aeusserste $\frac{\beta}{\mu}$ des Winkelhäkchens (siehe die Abbild.) wegziehen, nach der Oeffnung des Mundstückes, man wird den Deckel nach innen bringen, so dass die Oeffnung auf diejenige in den Pfeifen passt. Nimmt man aber die Hand weg, wird der Deckel von selbst sich zurückziehen und die Pfeife verschliessen." Man drückt also mit der *Hand* auf das Brettchen, das eine Taste heissen mag. Wo bleiben denn nun aber die *herumirrenden* Finger? — In der ganzen Beschreibung der alten Was-

*) Es finden sich hier auch mehre MSS. griech. Schriftsteller über Musik, die entweder in dem hoffentlich bald gedruckt erscheinenden Verzeichnisse aller MSS. der Leipz. Rathsbibl., oder in der allg. Literat. der Musik, der wir nicht vorgreifen wollen, namhaft zu lesen sein werden.

serorgel des Ktesibius ist auch nicht ein Gedanke davon vorhanden: wohl aber wird zweimal die Hand genannt, welche das Brettchen vorschiebt zum Klingen einer Pfeife, und zweimal werden die Finger genannt, die *einige* Pfeifen zum Klingen bringen. Weiter nichts. — Die Pfeifen sind nur von einer u. derselben Art, nämlich αὐλὸς, d. i. Pfeifen mit eingesetzten Mundstücken, öfter und von Vielen Flöten genannt. Wie viele solcher Pfeifen waren, davon steht nicht ein Wort in der Beschreibung. In gewissen neu verschönten Abbildungen sind freilich gleich eine ziemliche Menge hingezeichnet worden; allein in den alten MSS. habe ich nirgend mehr, als 7, 8 und höchstens 9 gesehen. Auch ist nur eine einzige Reihe solcher Pfeifen und nur ein einziger Luftkanal. Damit kann man bekanntlich keine grosse Verschiedenheit der Stimmen hervorbringen, ausser dass eine Pfeife einer und derselben Art tiefer oder höher klingt, als die andere. Von diesen Tonhöhen und ihren Verschiedenheiten wird jedoch auch nichts beigebracht, so wünschenswerth uns eine bestimmte Angabe sein müsste. Deutlich ist es aber, dass von unsern Stimmenregistern noch nicht die entfernteste Ahnung vorhanden war. — Die unzähligen Stimmen, die Claudian in seinen Versen anbringt, haben daher nicht viel zu bedeuten. Dass nun ferner das Wasser den Ton nicht hervorbrachte, sondern ebenfalls die Luft, die von der Wasserpresse in Bewegung gesetzt wurde; dass das Wasser nur das Gegengewicht bildete und die ungleichen Windstösse vermeiden half, damit die Pfeifen nicht zu viel noch zu wenig Wind und einen gleichmässigen Luftzug erhielten, ist hinlänglich bekannt. Das verstehen wir aber durch unsere Einrichtung der Bälge längst besser. — Wenn aber behauptet worden ist, man habe durch ein schwaches und nach und nach verstärktes Niederdrücken des Tasten-ähnlichen Brettchens, wodurch sich das Loch des Deckels nach und nach der Mündung der Pfeife genähert habe, wahrscheinlich jeden einzelnen Klang *crescendo* u. *diminuendo* angeben können und damit die Stärke u. Schwäche jedes Tones in seiner Gewalt gehabt: so müssen wir gestehen, dass wir in der Beschreibung Hero's selbst diese Wahrscheinlichkeit nicht im Mindesten wahrscheinlich finden. Wir müssen dies unter die Phantasieen rechnen, die sich recht hübsch lesen, nur schwerlich beweisen lassen. Hero spricht nur vom Passen der Löcher auf einander, damit der Wind gehörigen Durchzug habe. — Vitruv's Beschreibung der Orgel zu Augustus Zeiten gibt ein ganz anderes Werk, was bereits anerkannt worden ist, so weit auch im Uebrigen die einzelnen Erklärer seiner im Ganzen dunkeln Darstellung von einander abweichen. Vitruv selbst hält seine Beschreibung für schwer verständlich; er sagt am Ende des genannten Kapitels: *Sed haec non est facilis ratio, neque omnibus expedita ad intelligendum praeter eos, qui in his generibus habent exercitationem.* Wer sich davon weiter unterrichten will, nehme die mit reichen Erklärungen u. Abbildungen versehene schöne Ausgabe zur Hand: *M. Vitruvii Pollionis Architectura, textu ex recensione codicum emendato cum exercitationibus notisque novissimis Joannis Poleni et commentariis Variorum, additis nunc primum studiis Simonis Stratico. Utini, apud fratres Mattiussi.* 1829. in Fol. Für unsern Gegenstand Vol. IV. P. I et II, wovon der 2. P. auch ein *Lexicon vitruvianum* enthält. Man weiss übrigens, dass die Wasserorgeln, mannichfach im Laufe der Zeit verändert, am meisten im Morgenlande, lange und vorherrschend bestanden, weshalb wir darüber schweigen.

Man würde sich aber sehr irren, wenn man glauben wollte, sie wären die einzigen gewesen. Auch Windorgeln hatte man. Nur nebenbei verweisen wir auf Cassiodor, der in Erklärung des 150sten Psalmes von Orgeln redet, die durch das *Blasen der Bälge* ertönten. Desgleichen spricht auch Augustin in seiner Erklärung des 56. Psalmes von Windorgeln. Warum aber Is. Voss die Beschreibung der Windorgel des Ktesibius völlig übergeht, ist uns unerklärlich. War sie ihm etwa nicht vollkommen genug? Hat nun Kt. neben der Wasserorgel auch eine Windorgel verfertigt, so ist die letzte doch mindestens eben so alt, als die erstgenannte. Ueber diese andere Orgel setzt Hero folgende Ueberschrift: Einrichtung eines Organums, dessen Pfeifen tönend gemacht werden, wenn der Wind weht. — Die ganze Beschreibung ist kürzer als die erste, weil das Instrument weniger zusammengesetzt ist, woraus man der Sache gemäss wohl schliessen sollte, dass die Windorgeln noch eher, als jene, im Gebrauche waren. Es wird auf Hero's Auseinandersetzung ankommen, die wir hier übersetzt mittheilen wollen. Verglichen wir die Wortbeschreibung des Griechen mit der Abbildung, welche uns das Pariser Druckwerk S. 230 liefert, blieb uns die Construction sehr zweifelhaft. Mei-

nend, es läge vorzüglich an Ausdrücken; die in der Mathematik eine andere, uns unbekannte Bedeutung haben möchten, erbaten wir uns den Beistand des hiesigen Prof. der Mathematik, des tüchtigen Hrn. Drobisch. Da ergab sich, dass die Abbildung des Pariser Werkes, die wir in der grossen Encyklopädie a. a. O. beifügten, sehr mangelhaft war. Sie wurde nach dem Texte sorgfältig berichtigt. Später kam mir das genannte MS. in die Hände, was eine viel genauere Zeichnung enthält, welche die Berichtigungen bestätigt. Man sehe das Bild des MS.'s in der Beilage Fig. 2. Und nun die Verteutschung der Darstellung des Hero:

Die Pfeifen (αὐλοὶ) seien α; quer gegen sie $\beta\gamma$ eine hohle Röhre; senkrecht (die Röhre) $\delta\varepsilon$; aus dieser führe eine andere querliegende Röhre $\varepsilon\zeta$ in die Büchse (den Cylinder, Stiefel) $\eta\vartheta$, deren innere Fläche einen senkrechten Stempel aufnimmt; dieser werde nun der Stempel $\varkappa\lambda$ angepasst, so dass er leicht löslich in dieselbe eingeht; mit diesem fest verbunden sei eine Stange $\mu\nu$, die sich an eine andere Stange $\nu\xi$ anschliesst, welche sich um die Axe $\pi\varrho$ dreht (nach Art eines Brunnenschwengels, κήλων, schwingt). Bei ν sei nun ein kleiner leicht löslicher Ring; bei ξ aber ein Plättchen (Palette, Lappen) ξo angebracht; an ξo stosse die Axe σ und sei um eiserne Zapfen beweglich, auf einem wegnehmbaren Gestelle *); an die Axe σ seien nun 2 kleine Trommeln υ, φ befestigt **), von welchen υ Fingerglieder (Daumen, Zähne) habe, die an dem Plättchen (Lappen) ξo anliegen; φ aber habe Schaufeln (Ruder) nach Art derer, die man Windflügel nennt ***). Wenn nun alle (Schaufeln) vom Winde getroffen werden und die Trommel φ umdrehen, wird die Axe auch umgedreht werden †) und daher auch die Trommel υ; und die Zähne in ihr, welche pulsweise (in Zwischenzeiten) auf die Platte ξo schlagen, heben den Stempel $\varkappa\lambda$, und wenn sich der Zahn (Daumen) entfernt, so zieht sich der Stempel wieder hinein u. drückt die Luft in dem Stiefel $\eta\vartheta$ in die Röhren u. Pfeifen und bringt den Ton hervor. Es ist aber verstattet, das Gestelle, welches die Axe trägt, gegen den wehenden Wind zu kehren, damit die Umdrehung lebhafter u. stetiger werde.

Das ist nun die vollständige und ganz neue Uebersetzung, die vielleicht eben so nützlich zur Einsicht in einen meist oberflächlich oder in vorausgefasst verschönernder Meinung behandelten, nicht unwichtigen Gegenstand sein dürfte, als es die neue, hier zum ersten Male gelieferte Abbildung ist.

Hier ist also vom Hero nicht blos ein Theil der Windorgel beschrieben worden, sondern die ganze, nicht in Allem der Wasserorgel gleiche; es wird auch, wie wir sehen, nicht mit einem Worte auf die Einrichtung des Hydraulos verwiesen, was er doch unmittelbar vor dieser Beschreibung der Orgeln bei anderer Gelegenheit gethan hatte. Da dieses Instrument nur tönte, wenn der Wind blies, und da die Windflügel mit dem Gestelle nach der Gegend, woher der Wind kam, gedreht werden konnten, von Tasten-ähnlichen Werkzeugen gar nicht die Rede ist, wie in der vorigen, auch nur mangelhaften: so muss es klein gewesen sein gegen das, was wir Orgel nennen, nur gross im Verhältnisse gegen andere damalige Instrumente; wie ein kleines Positivchen, tragbar, wie sie noch in viel spätern Zeiten waren. Ja, wenn wir nichts willkürlich hinzuthun, was nicht geschehen darf, möchte es kaum mehr als eine Tändelei gewesen sein, wie uns Hero deren viele mittheilt. Durch ähnliche Luft- und Wasserverbindungen, wozu auch warmes Wasser u. Dampf angewendet wurde, sieht man Tritonen, die auf der Tuba blasen, ein anderes Mal Centauren, die es thun; man sieht Vögel auf Aesten und Zweigen, welche singen, den Herkules, der mit dem Pfeile nach einem zischenden Drachen schiesst etc.

Wenn sich also nicht ganz andere Zeugnisse als diese und ähnliche auffinden, werden wir wohl zur Erbauung guter Orgeln von den gerühmten Alten wenig oder gar nichts lernen. Einen grossen Nutzen könnten wir doch davon haben, dass wir uns nicht Wunder dichten sollen, wo keine sind — und dass wir unsere lebenskräftigen Kinder der Gegenwart nicht dem alten Moloch fanatisch zum Opfer in die Arme werfen. Das wäre auch nicht übel und wäre der Mühe werth.

Die Abbildungen können erst im nächsten Blatte folgen.

---

*) Dieses Gestelle fehlt in der Pariser gedruckten Zeichnung. Man sehe die erläuternde Figur 3 *A B*.

**) Diese fehlen auch in jener Zeichnung.

***) Auch diese und die Zähne mangeln im genannten Bilde.

†) Vielleicht ist hier zu interpungiren: ἐπιῤῥαγῇσονται καὶ ὁ ἄξων ὡς καὶ τὸ ὕ τυμπανον· καὶ τα etc. Allein im MS. steht die Interpunction eben so, als in der Pariser Ausgabe.

Johann Simon Hermstedt,

als erster Virtuos unserer Zeit auf der Clarinette seit 1809 bekannt, wurde geb. zu Langensalza am 29. Decbr. 1778, nicht 1779, wie Gerber berichtet, erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik nicht von seinem Vater, sondern im Soldatenknaben-Institut zu Annaburg, fast auf allen Instrumenten; kam dann zum Stadtmusikus Knoblauch in Waldheim in die Lehre, und da dieser bald entwich, hielt er die übrigen 5 Lehrjahre beim Stadtmusikus Bär in Colditz. Darauf wurde er als Clarinettist im Musikchore des Regimentes Clemens, das in Langensalza stand, angestellt. Mit diesem Regimente kam er von Zeit zu Zeit nach Dresden, wo er sich im Generalbass und auf der Violine unterrichten liess. Hier benutzte er alles Gute, namentlich Violinvirtuosen u. ausgezeichnete Sänger für sein Instrument. Und so brachte er es, ohne jemals gute Vorbilder auf der Clarinette gehört zu haben, bis zum ersten Virtuosen und wurde 1800 vom Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen bei seinem neu errichteten Militärchore angestellt, dessen Musikdirector er wurde. Vorzüglich war ihm die Bekanntschaft mit L. Spohr überaus förderlich, welcher ihn lieb gewann und für ihn Manches componirte, z. B. das C moll-Concert. Seine erste Kunstreise unternahm er 1809 nach Leipzig und seine letzte ebenfalls dahin 1832. Das Uebrige ist aus unsern Blättern bekannt. Möge der rechtschaffene Mann die Früchte seines Fleisses im dankbaren Andenken Aller, die sein vortreffliches Spiel erfreute, noch lange geniessen.

Recensionen.

Er, der Herr von Gottes Thron etc. Cantate für eine concertirende Sopranstimme mit Begl. des Chors u. Orchesters in Musik gesetzt v. *J. G. Lägel.* No. 1. Partitur. Gera, bei Blochmann u. Bornschein. Subscr.-Pr. 20 Gr.; Ladenpr. 1 Thlr. 16 Gr.

Diese Kirchencantate und mehre andere Kirchenwerke des verdienten Mannes hatten sich durch vielfältige Aufführungen in Mittelstädten und auf dem Lande so zahlreichen Antheil gewonnen, dass sich der Componist zur Veröffentlichung derselben entschloss. Dieser ersten Nummer werden mehre folgen. Die Arbeiten dieses fleissigen Tonsetzers, die wir im MS. sahen, sind untadelig; Melodie, Harmonisirung u. Behandlung des Orchesters zeugen von Gewandtheit, Erfahrung u. Sicherheit, so dass sie einen abermaligen Beweis liefern, wie vortheilhaft unsere Cantoren Teutschlands in musikalischer Geschicklichkeit auch noch jetzt sich auszeichnen. Wir dürfen geradehin behaupten, dass unser Vaterland hierin allen andern Ländern voransteht. Der Styl dieser Arbeiten schliesst sich mehr an die Periode Mozart's, als an irgend eine andere, und hat einige Aehnlichkeit mit Berner's Werken dieser Gattung, jedoch nur im Allgemeinen. Die Beschaffenheit des vorliegenden Stückes gibt der Titel ganz richtig an; es ist völlig für einen Solosopran berechnet, den das Uebrige gut unterstützt. Die Cantate hebt mit einem vierstimmigen, leicht harmonisirten Choral des Chores ohne alle Begleit. an, auf dessen Schlussaccorde das Orchester in einem kurzen Andante $\frac{4}{4}$ einfällt, woran sich eine Arie Larghetto in demselben Takte reiht, die klar melodisch, gefühlt und von den Instrumenten vortheilhaft begleitet ist. Darauf ein All. moderato $\frac{4}{4}$, gleichfalls für den Sopran, mit Bravourgängen ausgeschmückt, die hin u. wieder für weniger Geübte vereinfacht beigesetzt worden sind. Diese Bravourgänge geben fast überall, wir haben nicht gesagt *immer*, den Tonsätzen dieser Art eine gewisse Manier, die ihre Freunde und ihre Gegner hat. So ist es auch hier, am meisten in den Stellen, wo die Fertigkeit des Sopranes sich geltend macht. Uebrigens ist diese Schlussarie durch einen vierstimmigen Chorgesang gehoben, wie er als fördernde Begleitung in unsern Zeiten oft angewendet worden ist. Um den Cantoren u. Chordirigenten den Ankauf dieser Reihenfolge von Kirchenstücken zu erleichtern, ist die äusserst billige Subscription offen gelassen worden. Auf Correctheit des Druckes ist sorgfältig gesehen; wir haben nur ein paar kleine Fehler bemerkt, die Jeder leicht sich selbst ändert.

Introduction u. Variationen für das Pianof. über das Duett: „Ach, du sprichst von Pflicht und Ehre" aus Romeo und Julie v. Bellini. comp. — von D. S. Siegel. 63stes Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Gr.

Die Einrichtung ist einfach u. melodisch, wie sie sich für das folgende Thema passt, dem für den Gesang der Text untergelegt ist, mit einer

ganz schlichten Begleitung des Pianof. versehen, so dass der Gesang selbst nothwendig ist. Die Variationen halten sich streng an das Thema, das überall durchklingt, und sind alle sieben so leicht und so augenscheinlich für gute, schulgerechte und anziehende Uebung der Anfänger berechnet, dass, selbst die achte verlängerte Final-Var. nicht ausgenommen, das hübsche und zweckmässige Ganze für Schüler und nur mässige Klavierspieler bestens zu empfehlen ist. Auch das ist ein guter fördernder Gedanke, durch eine sehr leicht ausführbare Begleitung des Gesanges dem Anfänger Muth und Lust dazu beizubringen. Es ist also Alles sehr zweckmässig zum Nutzen der Lernenden berechnet und dabei das Angenehme nicht vergessen.

Adagio et Rondo brillante pour le Violon avec accomp. de Quatuor ou de Pianof. comp. par Ed. Raymond. Oeuv. 9. Breslau, chez Ed. Pelz. Pr. av. Pfte 16 Gr.; av. Quat. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Comp. ist Orchestermitglied des Theaters in Breslau und hat wohl daran gethan, sich nicht gleich mit ungeheuer schwierigen Aufgaben für den Spieler und mit zu bunten Originalitäten für den Hörer in's Oeffentliche zu stellen. Das Solostück für die Violine gehört unter die nicht befremdlichen; es ist darin nicht auf Tiefe des Gefühls überschwenglicher Art, mehr auf leichten Fluss netter Passagen gesehen, für Liebhaber, für welche ebenfalls gesorgt sein will. Für solche Städte, wo nicht mehr als ein Quartett der Begl. zusammenzubringen ist, und für kleine Zirkel, die leicht unterhalten sein wollen, wird es seine Dienste leisten. Das Accompagnement ist für das Quartett und für das Pianoforte ganz leicht.

Souvenirs de Naples. Fantaisie sur des thèmes nationaux Napolitains pour le Pianof. comp. — par *Jules Benedict.* Oeuv. 11. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 16 Gr.

Der Componist hielt sich lange in Neapel auf und machte im verwichenen Jahre mit Lafont eine Kunstreise nach England. Vor dem Abschiede mag er nun diese Erinnerungen, wahrscheinlich nach dem Geschmacke seiner dortigen Freunde, auf alle Fälle nach dem jetzt herrschenden Geschmacke in ein Potpourri gebracht haben, was man seit lange Fantasie nennt. Man findet also hier lauter neapolitanische Volksmelodieen, welche durch Modulationen, Vor- u. Rückhalte u. dergl. mehr oder minder bravourartig ausgesponnen worden sind. Ein Kunstwerk ist es also nicht, sondern ein Unterhaltungswerk für Liebhaber, die eben an solchen Gaben Geschmack finden. Wir haben daher im Grunde wenig mehr darüber zu sagen, als dass der Schluss auf neu brillante Weise von einer Geschwindigkeit der Bewegung in eine noch grössere Schnelligkeit übergeht, vom All. assai zum Presto und von diesem zum Prestissimo. Den Geschmack wollen wir aber für unsere Person nicht richten; er richtet sich selbst. Die Liebhaber solches Neuen mögen es daher damit versuchen. — Zugleich ist ein ähnliches Werkchen desselben Componisten in derselben Verlagshandlung erschienen:

Fantaisie brillante pour le Piano sur plusieurs motifs favoris de l'Opéra: Anna Bolena de Donizetti. Oeuv. 14. Pr. 14 Gr.

Es ist, vielleicht schon der gegebenen Motive wegen, weniger verwickelt in seinen harmonischen Verwebungen, als das vorige, und schliesst das Divertimento eben so in immer schnellerer Bewegung, wie das erste. Für die meisten Hörer wird es eingänglicher und für die Spieler die Bravour leichter und dankbarer sein.

Fantaisies et Variations brillantes p. Pianof. et le Violon sur la Mazurek Dombrowsky comp. — par C. Görner. Oeuv. 5. Berlin, en Comm. chez Gröbenschütz et Seiler. Pr. 25 Sgr.

Ein äusserst gefälliges, für beide Spieler brillantes u. gut in den Händen liegendes Musikstück; die Einleitung kündigt sehr einfach u. doch nicht leer das Wesen des Ganzen gleich so an, dass man Vertrauen gewinnt, es werde hier etwas Heiteres gegeben und vor Allem nicht mehr gesucht und da hergeholt werden, woher es im Grunde in solchen Gaben nicht zu holen ist. Man wird in diesen Variationen das Thema, worauf sie gebaut sind, nicht so ganz und gar zu vergessen genöthigt; es wird nicht zu sehr überkünstelt, und doch behalten sie etwas Anziehendes für Alle, die nicht von der Dissonanzenwuth angesteckt sind. Selbst das lang ausgeführte u. bunt gehaltene Finale, wo die künstlichere Bearbeitung gut durchgehalten wird, bleibt überall klar und der Sache

angemessen in seinen freieren Bewegungen u. wechselnden Stellungen. Wir glauben, das billige Werkchen werde bei Weitem der Mehrzahl der Musikfreunde eine recht angenehme Unterhaltung gewähren.

Six Impromptus caractéristiques pour le Pianof. composés par Guillaume Taubert. Oeuv. 14. Berlin, chez T. Trautwein. No. 1. Noël (zu Weihnachten). Pr. 10 Gr.

Ein sehr gelungenes Stück, ganz im Wesen eines gesunden, frischen Einfalles gehalten u. geistreich durchgeführt, ohne an Arbeit und Mühe zu erinnern, was in solchen Stücken naturwidrig wäre. Es würde aber nicht der Mühe werth sein, es drucken zu lassen, wenn der Einfall nicht so viel innern Gehalt hätte, dass er von den meisten Klavierspielern mit Vergnügen wiederholt und öfter vorgenommen werden könnte. Das ist aber hier der Fall und also No. 1 sehr empfehlenswerth.

No. 2. *Le Bal masqué.* Pr. 16 Gr.

spielt natürlich in Walzer, Hopser, Polonaise, die vorzüglich schön ist, Galopp und was sonst des Maskenballes ist, tändelnd und geschickt hinein. Solche Schnellerfindungen, die den Charakter des augenblicklich Entstandenen an sich tragen sollen, wollen auch mit einer gewissen Meisternachlässigkeit, mit der Leichtfertigkeit vorgetragen sein, über welcher der Geist schwebt, der den Scherz nicht in's Unschöne sinken lässt. Es könnte also Mancher auch unter den fertigen Spielern für geistvollen Vortrag etwas daraus lernen. Wird auch diese Nr. gut gespielt, wird sie gewiss Vergnügen bringen.

No. 3. *Le Printemps* (Frühlingsempfindungen). Pr. 8 Gr.

Die Einleitung hat noch einen leichten Anklang der Erinnerung an sturmbewegte Zeit, was sich bald in Heiteres auflöst, in dem sich die noch ungewisse Seele spielend versucht, wie in unsteter Jugendlust.

No. 4. *Le Sabbat de sorciers* (Walpurgisnacht). Pr. 12 Gr.

Die wilde, wüste Lust, die man hier erwartet, wird man treffen; sie ist in B moll auf den Grund des Trüben gebaut, den sie mehr in sonderbaren Harmoniestellungen u. rhythmischen Mischungen, als in Schnellpassagen gewöhnlicher Art, die mit Recht nur selten vorkommen, sucht und findet. Nach dem più Presto, was in solcher Gesellschaft nothwendig ist, kommt noch in B dur ein kurzes più moderato, einfach in den Grundharmonieen, durch Durchgangsstellungen so spukartig gemacht, als es das Auseinanderziehen der Walpurgisschwestern, was der Satz andeuten dürfte, erheischt.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.

Kaum hatten sich des Winters Vorboten eingestellt, welche diesmal schon die sonst noch so genussreichen Herbstmonate anticipirten, als auch die gewöhnlichen Concertunterhaltungen bereits wieder den Reihentanz begannen, deren in fast ununterbrochener Folge an jedem Sonn- oder Festtage zwei bis drei öffentliche Statt fanden. Unter allen aber nahmen jene beiden, welche, nach dem Wunsche wahrer Kunstfreunde, Carl Maria von Bocklet's im Musik-Vereins-Saale veranstaltete, vorzugsweise den Ehrenplatz ein. Wir hörten von diesem Meister, der — was gewiss nicht wenig sagen will — erster Pianist der Kaiserstadt genannt zu werden verdient, zwei Concerte, von Moscheles, in E, und von Hummel in As; des Erstern neuestes Concert fantastique, nebst C. M. v. Weber's genialem Concertino. Was vorigen Jahres über Bocklet's wunderherrliche, in ihrer Art einzige Spielweise berichtet wurde, müsste auch hier Wort für Wort wiederholt werden. Jede Tondichtung gewinnt durch seinen bezaubernden Vortrag ein neues Colorit, verjüngtes Leben, eine fremdartige, zuvor nie gekannte Gestaltung. Mehr vielleicht als alle seine ebenbürtigen Kunstgenossen lässt er jedem Autor das angestammte Recht widerfahren, beeinträchtigt dasselbe höchstens durch eine kleine, sinnig eingewebte stets nur verschönernde Nüance, gibt seine Intentionen genau, mit der gewissenhaftesten Treue; aber das „Wie" er es gibt, darin liegt das grosse, räthselhafte Geheimniss, welches nur wenigen Auserkohrenen in solch überreicher Fülle sich erschlossen haben dürfte. Carl Maria von Weber spielte vor mehr als einem Decennium selbst hier im Redoutensaale jenes geistvolle Concertstück: Larghetto affetuoso, Allegro appassionato, Marcia e Rondo giojoso; damals ging es, trotz dem Enthusiasmus für den Schöpfer des „Freischützen", der denn übrigens — wie bekannt — doch auch kein Klavierist ordinairen Schlages war, beinahe spurlos vorüber;

versezt werden, die nicht beglückender seyn kann.

Diesen hier entwickelten Elementargeist haben bis jezt alle Hayduschen Werke, mehr oder weniger, offenbart und das Resultat desselben ist: dass alle Hayduschen Instrumentalkompositionen eine ganz neue, von ihm allein erschaffene Art romantischer Gemählde für das Ohr sind, die sich eben so wenig in Worte und Begriffe übersetzen lassen, als Verstand und Empfindung ihren angenehmen Eindrücken widerstehn können.

Mit diesem Geiste nun hat unser Meister ein anderes Feld angebaut und befruchtet, wodurch natürlich wieder eine neue, von der hergebrachten Art gänzlich verschiedene Gattung hat entstehn müssen, die in ihrer Zusammensetzung eben so besonders ist, wie die Elemente selbst, woraus sie besteht, und so hat sich das Oratorium die Schöpfung entwickelt.

Das Gedicht ist eine Zusammenstellung von Bildern, die aus den Werken der Natur genommen sind und gleichsam wie eine Folge von Gemälden vorüber ziehn, die Mittel der praktischen Musik daran zu versuchen und zu üben. Das Sujet ist die biblische Erzahlung von der Schöpfung der Welt, an deren Hauptmomenten der Dichter von Zeit zu Zeit verweilt und seine eigne Betrachtungen daran knüpft. Es ist demnach hier blos von einer historisch-poetischen Darstellung die Rede, wo Bewegung und Ruhe durch ein zauberhaftes Farbenspiel der Imagination und durch die Kunst der Musik verlebendigt, dem innern Auge, wie ein hoheres Schattenspiel, vorbey geführt werden soll, wo uns die Schonheit des Paradieses, eines herrlichen Gartens, oder einer neu gebornen Welt, in der wir, unsrer taglichen, entarteten Personalitat auf eine Zeit lang entlassen, uns an den frischen und unvermischten Strahlen der frühen Unschuld einwiegen und ergötzen mögen. Zur Etablirung des nöthigen Kontrastes, hat der Dichter die Abwesenheit des Lichts und der Ordnung als feindliche Machte vorgestellt, welchen das neue Licht als eine gegenseitige hohere Macht gegen über gestellt ist. Hier finden also weder Personen noch Handlungen statt und es ist nicht abzusehn, weswegen der Dichter die Engel Raphael, Gabriel und Uriel beygebracht hat, uns die Geschichte der Schöpfung zu erzahlen, als wenn sie dabey gewesen wären. Dass durch diese hier ganz bedeutungslose Namen eine Mannigfaltigkeit der Stimmen wahrscheinlich werde, ist keine Rechtfertigung, denn so gut der Dichter den Chorus repräsentirt, hätten auch die andern Stimmen können und müssen repräsentirt werden; kurz, sobald kein Charakter statt findet, der sich durch Handlungen und Motive zu erkennen giebt, ist auch an keine Person und an keinen Namen zu denken. Wir wissen nun nicht, ob der Dichter von einer Theorie zu diesem Oratorium ausgegangen sey, allein einen Grund musste er gehabt haben und dieser lasst sich nicht finden. Dieser geringfügig scheinende Umstand erschwert die deutliche Anschauung von dem Wesen dieses vortrefflichen Werks unendlich und sogar für sehr begierige und geübte Liebhaber, die bey ihrem ausgemachten Wohlgefallen daran, von dem eigentlichen Bestande des Kunstwerks sich selber keine Rechenschaft zu geben wissen. So viel also über das Gedicht, über welches wir uns nicht weiter ausdehnen können, weil es durchaus sehr mangelhaft ist.

Was nun die Musik und die Behandlung des Komponisten betrift; so konnen wir nach den von uns vorausgeschickten Betrachtungen darüber desto kürzer seyn. In Absicht der Ouvertüre, verweisen wir die Leser dieser Zeitung auf eine, bereits im 11ten Stücke des 3ten Jahrgangs befindliche ästhetische Deduktion, zu welcher wir nur wenig hinzusetzen wollen. Sie kündigt einen Meister der höchsten Gattung an, diese Ouvertüre, und ist nach unserm Urtheil das Herrlichste in diesem Werke; die Krone auf einem königl. Haupte. Sie ist die Vorstellung des Chaos genannt. Es sind hier fast

Bocklet aber feierte darin einen wahren, glänzenden Triumph; ergriffen von seiner hehren Begeisterung begleitete das Orchester mit einer Energie, welche das tief erfasste innere Verständniss der Aufgabe auf das Eclatanteste beurkundete und als mächtiger Impuls jeden Hörer bemeisterte. Derselbe Fall trat auch bei dem wahlverwandten Concertsatze von Moscheles ein, der jedoch, vermöge seiner naturbedingten, rapsodisch originellen Structur erst allmälig, bei erneuerter Bekanntschaft vollständig sich eingänglich zu machen geeignet ist, aber jetzt schon das schöne Erfindungstalent des fleissig vorwärts schreitenden Tonmeisters verbürgt. Da die Haslinger'sche Hofmusikalienhandlung den Druck übernommen hat, so dürfen wir in diesen Blättern auch bald einer ausführlichen Beurtheilung gewärtig sein. — Der Culminationspunkt einer jedweden Kunstleistung war indessen abermals die am Schlusse zum Besten gegebene freie Phantasie. Wenn Bocklet auch im brillanten Vortrage ebenbürtige Rivalen finden dürfte, als selbstständiger Improvisator steht er einzig da, und möchte vielleicht von keinem seiner Zeitgenossen übertroffen werden. Oft wähnte man, vier Hände auf zwei Instrumenten vollgriffig beschäftigt zu hören; die denkmöglichste Klarheit des Ideenganges erleichtert es, dem oft kühnen Geistesflug Folge leisten zu können; diesmal bearbeitete er zwei Mozart'sche Motive, die liebliche Tenorarie: „Il mio tesoro intanto", aus Don Giovanni, das graciöse Rondo der 4händigen C dur-Sonate und die Chormelodie aus Beethoven's Klavierphantasie; mit einer consequenten Stetigkeit, in den mannichfaltigsten Wendungen, Formen und Combinationen, stets neu überraschend gestaltet, mit einer obsiegenden Genialität, die alles mit Staunen und hoher Bewunderung erfüllte, und wie er endlich die beiden letzten Themen vereinbarte, dass beide, gleichsam für einander geschaffen, sich umschlangen, und wie er beide, als Ober- u. Unterstimme, als Führer u. Gefährte, in hinreissender Kraftfülle ertönen liess, da brach unaufhaltsam los das lautjauchzende Entzücken und nimmer schien enden zu wollen der Kopf, Geist u. Herz electrisirende Sturmesjubel; ja, silberhaarige, wieder verjüngt sich fühlende Veterane betheuerten einstimmig, seit Mozart, dem Unvergesslichen, in dieser Art, bei noch höher potenzirtem Mechanismus, kaum Aehnliches mehr gehört zu haben. Wenn der Meister erst einmal sein lange gehegtes Vorhaben, einen Ausflug durch Deutschland zu unternehmen, verwirklicht, dann wird auch unserm gegenwärtigen Urtheile die Bestätigung nicht ermangeln.

Einen andern, nicht minder schätzbaren spirituellen Genuss bereitete uns die kunstsinnige Gesellschaft der Musikfreunde durch die wiederholte Production des Oratoriums David v. Bernh. Klein; eines Tonmeisters, von dem wir, mit Schamröthe sei es gestanden — wie ein competenter Sachverständiger sich ausdrückte — zur Zeit kaum mehr als den klanglosen Namen kannten. Und doch gehörte er, nach dieser höchst gediegenen Arbeit zu schliessen, unbestritten in die Reihe der bedeutendsten Erscheinungen einer in diesem streng ernsten Genre keineswegs überreichen Gegenwart. Es herrscht darin der echte Oratorienstyl, wie er von dem gewaltigen Händel gleichsam erst in's Leben gerufen wurde; nur entkleidet von dem formellen Zuschnitt, der allerdings und mit Recht der Vergangenheit anheimfällt, dagegen aber ausgeschmückt mit allen zuständigen Reizmitteln, welche wir der fortgeschrittenen, höher ausgebildeten Cultur verdanken und wovon Jedem Gebrauch zu machen erlaubt ist, der verständig damit hauszuhalten gelernt hat und die scharfgezogenen Gränzlinien nie zu überschreiten, reinen Sinn, richtigen Tact und geprüfte Erfahrung besitzt. Daher zeigt sich denn auch die Instrumentalpartie wahrhaft glänzend, mitunter beinahe verschwenderisch ausgestattet; Alles wohlberechnet für eine grossartige, oft überraschend originelle Wirkung, wie z. B. in David's ersterm Arioso, wo die hellen Hörner- u. Posaunenaccorde, vermischt mit der zart hineinpräludirenden Harfe, so ganz homogen dem gekrönten Sänger u. gottbegeisterten Psalmisten sich gestalten. Nicht minder meisterhaft ist auch die Auffassung der sehr gelungenen Dichtung in rhetorisch-declamatorischer Beziehung zu nennen und zeugt von einem hohen Grade vielseitig scientifischer Bildung. Mit hinreissender Kraft sind die Chöre gearbeitet, und in diesen wieder die energischen, contrapunctischen u. durchfugirten Sätze, so wie die als Canto fermo behandelten, erhabenen Choralmelodien; desgleichen gebührt den Recitativen, Arien u. mehrstimmigen Gesängen, welche Wahrheit, Ausdruck, Wohlklang, tiefes Gefühl u. glühende Begeisterung athmen, ohne jemals, auch nur haarbreit, von der religiösen Tendenz sich zu entfernen, die ehrenvollste Beachtung. Solche wurde aber auch sowohl dem Ganzen, als dessen vereinzelten Bestandtheilen, in unbeschränktem Maasse zu Theil; na-

mentlich erfreuten sich einer speciellen Auszeichnung: 1. Der grandiose Introductions-Chor: „Der Herr ist gross in Zion“, mit dem sich anschliessenden Duett zwischen Thirza, Sulamith u. Salem's Jungfrauen: „Drohende Wolken zerstreut ein milder Lichtstrahl“; 2. Der eintönige Priestergesang: „Der Herr hat erhoben sein Volk“, mit dem Figural-Bass sämmtlicher Bogeninstrumente; 3. Die ganze Scene David's: „Herr, Dein Knecht ist fröhlich in Deiner Kraft“; 4. Absalon's Arie: „Wie der Waldstrom hinab in die Schlucht“; 5. Das Terzett zwischen Joab, Sulamith u. Thirza: „König, hast Du vergessen die Thaten der Helden?“ welches, freiwillig verzichtend auf die gewöhnlichen, durch breite Cadenzen gleichsam ertrotzten Beifalls-Signale, mit der anfänglichen Frage einer einzelnen Stimme endet; ein Charakterzug, der vorzugsweise den denkenden Meister bethätigt; 6. Das Finale der ersten Abtheilung: „Der Herr schauet vom Himmel“, mit der herrlichen Fuge: „Lob, Ruhm, Preis und Dank erschalle laut“; 7. Der Chor: „Jehova redet, da bebt die Erde“; 8. David's Recit.: „Täglich drohte mir einst der Tod“; 9. Der übermüthige, aus entlegener Ferne sich nahende Triumphgesang: „Heil Dir, Absalon! Du hast gesiegt!“; 11. Der Priesterchor: „Absalon fällt, Gott hat gerichtet!“; 11. Das liebliche Duettino von Sulamith und den Jungfrauen: „Es wehen die Palmen des Sieges“; endlich 12. die ganze Schlussscene: Quartett mit Chor: „Sieh' um Dich her in Deinem Reiche“, nebst dem feurig durchfugirten: „Und seines Namens Ehre bleibet ewig. Halleluja! Amen!“ — Die Ausführung dieser religiösen Composition geschah mit einem übereinstimmenden Zusammenwirken, das allen Anforderungen Genüge leistete; Chöre und Orchester, von Hrn. Schmiedel geleitet, wie nicht minder die Solopartie, zeichneten durch Kraft, Reinheit, Wärme, Gefühl u. genaueste Präcision lobenswerth sich aus; Mad. Kraus-Wranitzky, in jedem Style erprobte Meisterin, sang die Sulamith, Dem. Dinelt die Thirza, Dem. Hönig den Nathan, Hr. Lutz den Absalon, Dr. Hase den Joab und Hr. Reggla, gleich vortrefflich im Recitativ wie im Arioso, den David, bezüglich des Portamento und der oft schwierigen Intonation entschieden die Hauptpartie.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Troisième Duo concertant pour Pianof. et Flûte comp. — p. Guil. Richter. Oeuv. 14. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Dieses Werk eines teutschen Componisten, Kapellmusikers des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin, ist in sich selbst gehaltreich u. brillant für beide Instrumente, ohne dabei für irgend eines eigentlich Schwieriges zu bieten. Es hält sich geschickt in so glücklicher Eingänglichkeit, ohne in ein zu Tändelndes zu verfallen, dass es zuverlässig mässig fertigen Spielern u. der grössten Anzahl geselliger Hörer grosses Vergnügen bringen wird. Es besteht aus drei gut verbundenen Sätzen, die Alles leisten, was man auf diesem Standpunkte der Kunst nur erwartet u. wünscht. Wir empfehlen daher das frisch unterhaltende und dabei in sich durchaus nicht leere Werk bei Weitem den allermeisten Musikfreunden, einem Theile zur Erholung, einem andern zu nicht übermässig anstrengender Uebung, die sie bald mit einem glücklichen Erfolge belohnen wird.

24 kurze u. ganz leichte Sat. Ges. für Kinderstimmen, als Vorübungen zum Sat. Gesange in Stadt- u. Landschulen, comp. v. Wilh. Ad. Müller, Cantor in Borna. 1. Heft. Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 5 Gr.

Wirklich sehr leicht, zweckmässig u. nützlich.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Berlioz (Hector), Ouverture des Francs-Juges (Die heimliche Velme) arr. p. Pfte à 4 Mains. Oeuv. 3.

Dotzauer (J. J. F.), Le Desir, Valse favorite avec Variations et Rondo p. Violoncelle, accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (ou de Pfte). Oeuv. 133.

Mendelssohn-Bartholdy (F.), Grand Duo p. deux Pftes, arr. d'après le grand Quatuor p. Pfte. Oeuv. 3.

— Grande Sonate à 4 Mains p. Pfte, arr. d'après le grand Quatuor p. Violon. Oeuv. 12.

Schubert (François), Divertissement sur des Motifs de l'Opéra: Lestocq d'Auber p. Violon av. Acc. d'Orchestre (ou de Pfte). Oeuv. 4.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. N°. 6. 1836.

Einige Worte über Bellini's bisher erschienene Nekrologieen und Biographieen.

Vom Mailänder Correspondenten.

Der unerwartete, allzu frühe Tod Bellini's überraschte ganz Italien auf die unangenehmste Weise, und setzte sogleich allerseits, von Trinacriens Hauptstadt angefangen bis zur Nordspitze des grossen Stiefels, gar viele Federn in Bewegung. Die meisten Zeitschriften dieser Halbinsel enthielten eine Nekrologie, in Neapel u. Rom erschienen auch gedruckte Biographieen des Verblichenen; aber alle diese Nekrologieen u. Biographieen zusammen enthalten Unrichtigkeiten und sind überdies mangelhaft. Hier nur einige wenige Beispiele.

Da Bellini, wie aus der weiter unten angegebenen Quelle zu ersehen ist, den 3. Nov. 1802 geboren ist, so haben alle insgesammt entweder den Geburtstag oder das Geburtsjahr verfehlt. Die Palermitaner Zeitschrift Vapore, No. 35 vom v. J., setzt seine Geburt auf den 1. Nov. 1802; im Neapolitaner Omnibus vom 25. Oct., das seine Nekrologie aus der reinsten Quelle (?!) zu geben verbürgt, heisst es, er sei den 28. Nov. 1804 geboren. Andere Zeitschriften schwiegen über die Geburt ganz, oder sagten den Pariser Journalen nach, er sei in einem Alter von 29 J. gestorben. Nun liest man in diesen Nekrologieen, er habe die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater Rosario, oder bei seinem Grossvater Vincenzo (einem Schüler Piccini's), nachher im Neapolitaner Conservatorium unter Zingarelli den Contrapunkt studirt; dann werden seine acht bekannten Opern mit verschiedenen, auf seine seinsollende musikal. Reform Bezug habenden Betrachtungen aufgezählt, Vergleichungen zwischen ihm und Rossini angestellt. In benannten Biographieen wird noch angegeben, dass nia nach Neapel, von Neapel nach Mailand u. s. w. gereist sei. Dass hiermit nicht Alles gesagt ist, wird ebenfalls weiter unten gezeigt.

Die Nekrologie in der Gazzetta piemontese verdient hier eine besondere Erwähnung; sie ist von dem rühmlich bekannten Dichter Romani, dermaligem Redacteur besagter Zeitung. Nachdem er Bellini im 29. J. seines Alters sterben, zu Catania geboren werden, zu Neapel studiren und zu Mailand mit Lorbeern krönen lässt, heisst es: „Ich war sein Gefährte, Freund, Mitarbeiter, Wegweiser, Stütze, Rath und mehr als Bruder.“ Nach diesen sieben Titeln wird gesagt, B. sei nach Mailand ohne alle Erfahrung gekommen, er allein (Romani, damals Operndichter an der Scala) habe in seiner poetischen Seele gelesen, er wolle den durch Schule und Nachahmung beschränkten Kreis überfliegen, weswegen für ihn eine andere als die bisherige, vom schlechten Zeitgeschmacke, von Sängertirannei und Feigheit der Dichter entstandene Oper geschrieben werden müsste. Gleich nach dem ersten Versuche des Pirata haben sich Beide mit einander einverstanden, von nun an alle Gebrechen des musikalischen Theaters auszurotten. Niemand mehr als Bellini kannte vielleicht heut zu Tage die Nothwendigkeit einer engen Verbindung der Musik mit der Prosa, die dramatische Wahrheit, die Sprache der Affecten und die Evidenz des Ausdrucks. Mit Bellini's Tode seien auch alle Vorhaben erloschen, die vielleicht in Italien nicht so bald werden erfüllt werden; er (Romani) kenne sie alle in ihrem ganzen Umfange und werde sie einst der Welt bekannt machen u. s. w.“

Ist das nicht vielmehr eine Lobrede auf sich selbst? und wie unbescheiden und albern! Er, der nach seiner eigenen Aeusserung von Musik nichts versteht; er, der erst durch Bellini eigentlich be-

Joch abzuschütteln u. eine neue musikalische Welt zu schaffen! ... Mit alledem ist nichts geschehen. Romani und Bellini haben mich öfters versichert, die Cabaletten und Sängerconvenienzen auszurotten, aber die Sachen stehen noch da wie zuvor. Es ist überhaupt noch die Frage, ob die mit herrlichen Versen und poetischer Elocution ausgestatteten Opernbücher Romani's auch musikal. Opernbücher sind. Scheint es nicht gar oft, als habe er mehr für sich, als für den Comp. geschrieben! ...

Aber zur Hauptsache. Vorausgesetzt, dass die mir von Bellini mündlich über sich mitgetheilten Notizen die richtigen seien, so sind diese Blätter die einzige Originalquelle zu seiner Biographie, die überhaupt äusserst kurz ausfällt. Mailand war, wie das Neapolitaner Amtsblatt sagt, B.'s zweites Vaterland; hier schrieb er seine 4 beliebtesten Opern: Pirata, Straniera, Sonnambula u. Norma, die seinen Ruf durch ganz Europa und bis Amerika verbreiteten: bei alledem ist selbst von Mailand aus wenig oder gar nichts über ihn zu sagen, ja eine Familie in dieser Stadt, die sein ganzes Vertrauen genoss, weiss nichts Besonderes von ihm mitzutheilen. Der eigentliche Stamm seiner Biographie ist das, was die Allg. Mus. Zeit. 1827, No. 51, S. 871 über ihn berichtet (ob er die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater oder Grossvater erlernte, gilt gleich); sie gibt vollständig seine Jugendarbeiten, von denen obbenannte Nekrologieen und Biographieen gar nichts wissen, und fangen gleich mit der Oper Bianca e Gernando an*); die übrigen Jahrgänge der Mus. Zeit. enthalten zu seiner Zeit Nachrichten von den folgenden Bellini'schen Opern.

Sonst war B. ein schöner junger Mann, von mittlerer Grösse u. einnehmender Gesichtsbildung; leider strahlte aus dieser Liebenswürdigkeit Eigenliebe u. Stolz hervor, die mit jedem seiner Triumphe zunahmen. Im Frühjahre 1833 begleitete er die Pasta nach London, um seine Norma u. Beatrice Tenda in die Scene zu setzen (Mus. Zeit. 1833, S. 366). Im folgenden Sommer ging er nach Paris, wo er stets verblieb und erst 2 Jahre nachher für die italienische Sängergesellschaft daselbst die Puritani componirte. Verwichenen Sommer schrieb er den obenerwähnten Familie, ihm sein in Mailand auf Interessen liegendes Capital von 40,000 Franken nach Paris zu schicken, indem er damit negoziren möchte; vergebens versuchte man, ihm diesen Gedanken zu benehmen, schickte ihm das Capital, und nach seinem Tode fand man kaum 30,000 mehr. Er starb verwichenen 24. Septbr. an einer Dissenterie zu Puteaux bei Paris, im Hause eines Hebräers, wo er seine Puritani componirt hatte; ein Umstand, der Viele befremdet. Dass er das Kreuz der Ehrenlegion auf Verlangen der Königin von Frankreich (die eine Sizilianerin ist) erhalten, sagt der nekrologische Artikel des Moniteur vom 28. Septbr. v. J.

*) Die Mailänder Zeitung vervollständigte unlängst aus der Mus. Zeit. die Lücken Anderer, ohne die Quelle anzuführen. Das erzürnte uns nicht wenig, da wir ...

Recensionen.

Dritte Symphonie (in H moll) für grosses Orchester componirt — v. Adolph Hesse. 55stes Werk. In Stimmen. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 3 Thlr. 20 Gr.

Wir haben die Originalpartitur vor uns und können demnach im Allgemeinen aus voller Ueberzeugung versichern, dass das ganze Werk so fleissig gearbeitet und mit Kenntniss der Instrumente jedes Einzelne so geschickt, erfahren und sicher behandelt worden ist, dass man auch wieder aus diesem Werke nicht allein den treu aufwärts strebenden, sondern auch den tüchtigen und vielfach gebildeten Compon. entschieden erkennt. Das ist es aber zuvörderst, was einem Künstler zur Ehre gereicht, dass er die Gaben treulich verwende und bestmöglich erhöhe, die er als einen Segen der Natur aus höherer Hand empfing. — Die Einrichtung ist folgende: Die Symphonie beginnt mit einem Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, Hmoll, kurz, einfach und würdig gehalten, mit einer Fermate auf dem Dominantenaccorde schliessend und zum Allegretto $\frac{4}{4}$ überleitend. Den Hauptsatz tragen die Streichinstrumente allein vor, den kürzern Verbindungssatz die Blasinstrumente, worauf sich beide Orchesterparteien immer mehr vereinigen, bis sie bald in vollen Massen zusammenwirken in natürlich angereiheten Nebengedanken, die einer folgerechten Mannichfaltigkeit sehr zuträglich sind. Wie von selbst geht daraus eine heitere Nebenmelodie hervor, die nicht minder schön u. deutlich durchgeführt wird. Alles dies wird im zweiten Theile reich verbunden und in Nachahmungen eng verwebt, ohne dass die Deutlichkeit darunter leidet

Eben so gut geordnet bleiben auch die Verhältnisse, nachdem sich der Satz in H dur gewendet hat, was wirksam ihn zu Ende bringt.

In den Orchesterstimmen folgt das Scherzo und dann das Larghetto, in der Originalpartitur ist es umgekehrt. Das Scherzo, in H moll, in sehr lebhafter Bewegung, das Trio in G dur, im zweiten Theile mit H dur gut wechselnd; nach Wiederholung des Hauptsatzes mit einem kurzen Anhang: Alles nach jetzt gebräuchlicher Art.

Das Larghetto, $\frac{4}{4}$, G dur, ist gleich im Thema mit H moll, als der Haupttonart, geschickt u. wirksam verbunden, im Fortgange, stets mit wohl gehaltener Melodie, vielfach modulirt, so dass das herrschend Liebliche vom Feierlichen gehoben wird.

Das Schluss-Allegro, $\frac{4}{4}$, ist in seinen verschiedenartigen, aber stets aus einander sich entwickelnden, zuweilen eingemischt fugirten Gängen voller Bewegung bis in H dur, wo es in's Scherzende überspielt und zu frischer Lust bis in's Vivace sich steigert. Die Ideen selbst und ihre Verbindungen stehen in so geordneter Folge, dass die Hörer allerdings nicht von einem Wege auf den andern geschleudert werden. Der Dämon der Unruhe und des wirren Untereinanderfahrens fehlt hier gänzlich. Gehört dies zum sogenannt Romantischen, so ist diese Symphonie nicht romantisch. Wie die Dinge jetzt stehen, kann nur äusserst selten eine Symphonie erscheinen, die sich unbedingt eines allgemeinen Beifalls zu erfreuen haben wird. Mit dem Geschmack lässt sich nicht rechten. Man versuche sich am Werke; das verdient es ohne Widerspruch. Die Arbeit ist trefflich.

---

1. *Vier Gesänge für eine Alt- oder Basstimme mit Begl. des Pianof. comp. — v. Hermann Jimmerthal.* Heft 1. Lübeck, bei C. Rubeck. Pr. 12 Gr.

2. *Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. — von Dems.* Heft 2. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

3. *Schläfer, erwach!* Gedicht von *Kosegarten*, in Musik gesetzt für eine Sopran- od. Tenorstimme mit Begleit. des Pianof. Heft 3. Von *Dems.* Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Es sind dies die Erstlinge eines jungen Componisten, der als Gesanglehrer in Lübeck wirksam ist. Als solcher hat er in No. 1 für gute Melodie gesorgt, welche von einer einfachen, gut harmonischen Begleitung gehoben wird. Ueberall bemerkt man ein eifriges Bestreben, in nicht übertriebener Tonmalerei, meist in der Begleitung, dem Inhalte des jedesmaligen Gedichts angemessen zu schreiben, worin er sich denn der neuen Weise, ohne darin in's Ueberschwengliche zu greifen, folgsam anschliesst. Dieses Bemühen wird zwar diesen Erstlingen unter nicht wenigen Säugern, namentlich unter Bassisten, Eingang verschaffen, was wir dem strebsamen Manne auch wünschen: aber es hat ihm zugleich, wie das jetzt gleichfalls gewöhnlich ist, zu sehr in den Ausdruck der Einzelnheiten geführt, wodurch die Einheit des Ganzen grösstentheils zu sehr vernachlässigt wurde und im Bunten sich verloren hat. Aus der Hauptempfindung muss in solchen Gesängen alles Andere nothwendig und ungesucht, nicht zu weit umhertreibend, nicht zu bunt wechselnd, hervorgehen, wenn für tiefern Eindruck gesorgt sein soll. Der junge Verf. wurde also künftig vor Allem mehr aus dem Mittelpunkt des Ganzen zu dichten, mehr nach Einheit zu ringen haben. Das Gelungenste in diesem Hefte, dessen Singstimme im Basschlüssel steht, ist der letzte Gesang von Kahlert: „Das Bettelweib." Alle Nummern sind ernst, oder vielmehr trüb, was jetzt im Allgemeinen vorherrscht.

2. Hier sind die beiden ersten Lieder sehr gefällig, leicht fasslich u. melodiös, allein fast in bekannter Weise, so dass eigenthümliche Erfindung ihnen abgeht; werden jedoch Vielen zusagen. Heine's: „Was will die einsame Thräne?" haben wir schon in vielen u. recht gelungenen Comp. Hier mangelt es wieder am Mittelpunkte. Das letzte v. Hohlfeldt: „Vater, ich rufe Dich!" ist zwar noch nicht aus tiefer Brust eines bedrängten Kindes gesungen, aber eingänglich u. so für Viele, wie das ganze Heft.

3. Wem diese ausgesponnene Dichtungsart noch lieb ist, dem wird auch dieser, oft sehr gut durchgeführte Gesang lieb sein. Zuweilen hat der Comp. auch hierin den einzelnen Beschreibungen des Gedichts zu sehr nachgehangen u. sich hin und wieder in eine Tonnachbildung der Naturerscheinungen verirrt, die öfter gefährlich als zweckmässig ist. Man will anfangs in der Regel zu viel, als dass wir dies sonderlich tadeln sollten; wir erkennen vielmehr die guten Anlagen u. Bestrebungen des jungen Componisten an und wünschen seinem Eifer den glücklichsten Fortgang.

Nachrichten.

Leipzig, am 6. Febr. Unser 9tes Abonnementconcert brachte uns Mozart's herrliche G moll-Symphonie, vortrefflich ausgeführt. Hr. Hauser, aus Berlin zurückkehrend, sang eine Arie aus Paer's Camilla u. wurde sogleich beim Auftreten mit Beifall empfangen. Im 2ten Theile hörten wir von ihm und Fräul. Henr. Grabau das beliebte Duett aus Mathilde von Shabran. Es ist schon berichtet, dass Hr. H. jetzt als Theatersänger in Berlin lebt. Dann spielte Hr. Ferd. David ein von ihm componirtes Violinconcert und im 3ten Theile Variationen für sein Instrument mit allgemeinem Beifall, der sich seitdem sehr bedeutend in seinen Quartetten, wovon wir weiter unten zu sprechen haben, gehoben hat. Wir haben das Vergnügen, ihn noch unter uns zu sehen, und nach der Liebe, die er sich hier mit Recht erworben hat, zu urtheilen, werden wir ihn wohl nächstens als den Unsern anzuzeigen haben. Der 2te Theil wurde mit der Ouverture zu Cherubini's Anacreon eröffnet, worauf Quartett u. Finale aus derselben Oper, hier zum ersten Male, zwar gefiel, aber nicht allgemein. — Das zehnte erfreute uns mit der überaus schönen B dur-Symphonie Haydn's, ausgezeichnet vorgetragen. Hr. Heinze verdiente in einem Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber durch guten Ton und präcis fertigen Vortrag den Beifall, der ihm zu Theil wurde. Fräul. Henr. Grabau, die nie ohne lebhaften Antheil des Publikums auftrat, sang „Sediziose voci" aus Bellini's Norma sehr schön. Die Musik selbst schien für das Concert nicht besonders anzusprechen. Fräul. Clara Wieck trug die Variationen auf „Là ci darem la mano" von Chopin beifällig vor und im 9ten Theile die Pianofortepartie in der grossen Phantasie mit Chor von L. van Beethoven, dessen Werke die ersten Lieblinge unsers Publikums sind. Vorher ging die dritte und nach unserer Meinung schönste Concert-Ouverture Felix Mendelssohn-Bartholdy's, welcher sich unter uns der grössten Anerkennung u. Werthschätzung erfreut. — Das neue Jahr wurde mit Händel's schön ausgeführter Krönungshymne „Gross ist der Herr" begrüsst. Die darauf folgende Jubelouverture von C. M. v. Weber wurde aber viel lebhafter aufgenommen. Auch Cherubini's sehr gut und zum ersten Male gegebene Hymne mit der Instrumental-Einleitung (Marche religieuse) — Lebewohl dem Hörsten" gefiel weniger. Dagegen entzückte Beethoven's vortrefflich ausgeführte C moll-Symphonie abermals die ganze ansehnliche Versammlung. Im zwölften Concerte wurde uns einer unserer öfter ausgesprochenen Wünsche zum Besten der Tonkunst und zur Freude der Kenner und der sinnigen Liebhaber meisterlicher Musik, in diesem Jahre zum dritten Male, erfüllt durch sehr gelungenen Vortrag einer Symphonie von Haydn, diesmal der reizenden in Es dur. Es ist überall ein Nachtheil für das Orchester und den Geschmack der Hörer, wo Vater Haydn's Symphonieen vernachlässigt werden, und überall ein Ruhm für das Directorium u. die Freunde der Musik, wo sie von Zeit zu Zeit gewählt werden und Antheil finden, den sie im hohen Grade verdienen. Die Scene und Arie aus Rossini's Zelmira: „Eccolo!" gefiel durch den Gesang des Fräul. Henr. Grabau. Darauf gab der rühmlich bekannte Violin-Virtuos, Hr. Léon de Saint-Lubin, Concertmeister des Königstädtischen Theaters zu Berlin, sein 5tes Concert und zum Schluss des 2ten Theiles noch, von ihm componirt: Souvenirs de la Hongrie, Divertimento für die Violine. In der Probe des Concertes hatte er nach der Versicherung erfahrener Kenner so trefflich gespielt, dass wir im Voraus auf ihn, seinen Ton und Vortrag aufmerksam gemacht wurden, was wir um so zuversichtlicher als Vorbeifall, der sich am Abend selbst vergrössern würde, annehmen mussten, je mehr wir von seiner Meisterschaft gehört u. gelesen hatten. Diese Virtuosität ziehen wir auch, nachdem wir ihn hörten, nicht im Geringsten in Zweifel; wir sind im Gegentheil völlig gewiss, dass der auch als Componist sehr geschickte Mann unter die tüchtigen Violinvirtuosen mit Recht gezählt werden muss. Allein er hatte an diesem Abende offenbares Unglück, wozu sich noch mancherlei Dinge gesellten, die Kleinigkeiten scheinen, aber keine sind, da sie auf die Stimmung einer Versammlung schon im Voraus störend einwirken. Je weniger diese kleinen Umstände von dem Künstler selbst abhängen oder beachtet werden, desto mehr gehören sie unter die übeln Zufälligkeiten, die auch mit der grössten Klugheit der Ausgezeichneten nicht immer zu vermeiden sind. Ja sie lassen sich oft kaum erzählen, und doch sind sie wirksam. Das Hauptunheil für den Mann war die entsetzliche Hitze und der Umstand, dass die Violine nicht früh genug derselben ausgesetzt worden war, u. noch dann um einen Viertelton höher gestimmt

werden musste. (Ueber das Unheil der verschiedenen Stimmung bald mehr.) Unsere Concerte sind in der Regel ausserordentlich besucht. Die Saiten verzogen sich, wurden nass, so dass besonders die höchsten Töne nicht mehr in der Gewalt des Concertgebers standen. Hörten nun auch die Kenner den tüchtigen Violinspieler, so war es doch um die gute Wirkung des Ganzen gethan gleich im ersten Satze des Concerts. Das zweite Unheil mögen sich die Violinspieler und Concertcomponisten allesammt zu Herzen nehmen. Man legt vielfältig in solchen Bravourerzeugnissen den ersten Satz so an, dass man dem Kenner zeigen will, was man Alles vermag. Dadurch geräth man oft genug in eine Anhäufung von schwierigen Gängen, die wohl den Etüden angehören, aber nicht einem im Innern lebensvollen Satze, der nicht blos Schwierigkeiten entwickeln, sondern dem Publikum in frischen Wendungen zusagen soll. Das war nun gerade in diesem ersten Satze auch der Fall. Trifft dies mit solchen unüberwindlichen Hinderungen, die auf dem Zimmer freilich nicht vorfallen, zusammen, wie hier: so ist es um den Eindruck geschehen. Das Publikum zeigt sich weniger warm und der Spieler wird verstimmt und gibt nicht die Hälfte von dem, was er sonst gegeben haben würde. Das ist die Geschichte gar mancher Concerte. Deswegen bleibt Hr. St. Lubin immerhin ein tüchtiger Violinspieler und achtungswerther Componist, auch als Mensch höchst ehrenwerth und nicht im Geringsten von leerer Künstlereitelkeit behaftet. Uebrigens habe ich noch nie einen Künstler gesehen, dem es immer gleichmässig glückte. Wir begrüssen ihn mit vollkommener Achtung. Den zweiten Theil eröffnete seine Ouverture zur Oper: „König Branor's Schwert", worauf das erste Finale aus Weber's Oberon folgte.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.
(Fortsetzung.)

Eine dritte, interessante, dem Andenken des Heroen-Kleeblattes: Haydn, Mozart u. Beethoven geweihte Kunstproduction verdankten wir Hrn. Musikdirector Leitermayer. Nach dem introducirenden Prologe folgte der erste Satz der Haydn'schen Es-Symphonie, mit dem Paukenwirbel beginnend; dann die Bassarie: „Nun scheint im vollen Glanze

len die Ehre Gottes"; von Mozart war gewählt: die Ouverture zur Zauberflöte; Belmont's Arie: „Wenn der Freude Thränen fliessen" aus der „Entführung"; die Pracht-Hymne: „Anbetung, Dir, Erhabener!" — Das letzte Drittheil bildete die Beethoven'sche C dur-Symphonie, No. 1; Duett u. Schlusschor aus „Christus am Oelberg." Der Unternehmer leitete das Ganze, Hr. Clement dirigirte an der Violine, Mad. Kraus-Wranitzky, die Herren Kreipel u. Mellinger excellirten im Vortrage der Solostücke. Das Auditorium war, wie voranzuschen, zwar keineswegs überzahlreich, aber um so empfänglicher für die werthvollen Spenden; und der Beifall weniger rauschend, als gerade deshalb mehr noch ehrend. Weil nun das Wespengeschmeiss zumal nur die besten Früchte benagt, die Hydra Brotneid stets willfährig die züngelnden Schlangenhäupter emporreckt und in jeder Heerde mitunter räudige Schafe sich einnisten, so fehlte dergleichen Pestübel auch hier nicht und besudelte sogar öffentliche, übrigens gut accreditirte Blätter mit seinem unreifen Geschwätz. Da gab es denn superkluge Adamskinder, welche dies u. jenes zu bemängeln fanden und darüber unterschiedene hochtrabende, leider nur nicht probe- u. stichhaltige Bemerkungen in autokratischen Machtsprüchen vernehmen zu lassen sich nicht entblödeten. Beispielshalber meinten diese jungen, weisen u. gerechten Richter, diese wahren Salomon's und zweiten Daniel's, mit Shylok zu sprechen, dass die Ouverture zur „Zauberflöte" viel zu schnell gespielt worden wäre, weil die Ueberschrift Allegro u. nicht Presto lautet, vergassen aber dabei, dass der Alla breve-Tact vorgezeichnet ist, gemäss welchem, wie jeder musikalische ABC-Schütze weiss, hier die Signatur Allegro arithmetisch gleich sich stellt mit jener eines Presto im Viervierteltakt-Zeitmasse, da jede Halbnote in der Bewegung zum Viertel sich umwandeln muss. Schwerlich haben jene Kieksiedewelt wohl jemals das genannte, ewig jugendliche Meisterwerk von dem Orchester des Theaters an der Wien in seiner eines europäischen Rufes sich erfreuenden Glanzepoche ausführen gehört, in welchem dessen Vortrag ganz nach des Schöpfers Intensionen bis auf die kleinsten Nuancen u. Schattirungen durch Tradition sich fortgepflanzt hatte; Hr. Director Clement ist doch ein kräftiger Grundpfeiler jenes kolossalen Tempelbaues, er besitzt, notorisch bekannt, ein wunderbar vielumfas-

Kunstgenossen, wohl eben hierin am Genauesten das rechte Maass u. Ziel zu treffen, ein also arger Missgriff, wie jener fälschlich gerügte, ist demnach bei solch einem gegrauten Heerführer rein undenkbar, und solche einseitige Urtheile verplätzen wie Seifenblasen, ohne einmal, gleich diesen, zuvor erst in Iris-Farben-Pracht geglänzt zu haben. Allein das ist gewöhnlich der Fall, wenn der Schuster seinen Leisten verlässt und der Alle den Doctorhut usurpirt.

Unter den vielen Privat-Concerten erfreuten sich des meisten Beifalls u. Zuspruchs Hr. Krähmer, erster Oboist der k. k. Hofkapelle und dessen Frau, die seelenvolle Clarinett-Virtuosin; Hr. Durst, Violinspieler, und Hr. König, Waldhornist, beide ausgetretene Zöglinge des Conservatoriums; die Operistin Jazedé; der Kön. Würtembergische Hofsänger Franz Jäger, beide im Josephstädter-Theater; Hr. u. Mad. Buschmann auf dem Terpodion, im Kärnerthortheater; ebendaselbst: Hr. Brod, Oboebläser der Königl. französischen Akademie, dergleichen zu wiederholten Malen die 13jährige Therese Ottavo, welche mit unglaublicher Festigkeit, Grazie, Anmuth, Sicherheit u. Eleganz die Violine behandelte und ihren Lehrern, Paganini und de Beriot, grosse Ehre machte; im Vereinssaale: Louis Lacombe und der junge Ehrlich, Bocklet's Zögling, zwei talentvolle Pianisten. — Die Tonkünstler-Societät führte während der Weihnachtsfeiern Haydn's Schöpfung musterhaft auf und überzeugte sich dabei neuerdings, dass wahre Meisterwerke immer ihren Zweck erfüllen, nie altern. — In den ersten Gesellschaftsconcerten wurden zu Gehör gebracht: aus Beethoven's neunter Symphonie Allegro und Scherzo; Duett von Rossini aus Wilhelm Tell, gesungen von den Herren Kreipel und Mellinger; Chor aus Timotheus von Händel; Violinvariationen, componirt u. vorgetragen von Hrn. Proch; Chor aus Weber's Cantate: Kampf und Sieg; Symphonie von Maurer; Chor aus Zemire und Azor von Spohr; Violoncelleoncert von Bernh. Romberg, gespielt von Hrn. Hartinger; Hymne von C. M. v. Weber; Spohr's Ouverture zu Pietro d'Abano. Wenn die Wahl nicht durchgehends gebilligt werden konnte, so war noch mehr dabei zu bedauern, dass gerade eben die Production der besseren Hälfte mitunter manche entstellende Blössen gewahren liess. — Bevor wir noch diesen Artikel zwar nicht eigentlich der Residenz angehörig, in dem acht Stunden fernen, uralten Benedictinerstifte Melk Statt fand. Daselbst beging der ehrwürdige Abt Marian Zwinger, Präses des gesammten Prälatenstandes, das 50jähr. Jubiläum seiner Priesterweihe. Eine ansehnliche Versammlung war dazu geladen; zwei Bischöfe, acht infulirte Prälaten, viele Honoratioren der Kaiserstadt; eine Deputation der landständischen Verordneten überbrachte die Glückwünsche; der kais. Kreishauptmann, Graf Odonel, schmückte im Namen und Auftrag seines Monarchen die Brust des Jubelgreises mit den Insignien des Leopold-Ordens; Stadtbeleuchtung u. Feuerwerk verherrlichten das seltene Fest; aber mehr noch als Alles erfüllten die kirchlichen Ceremonien mit tiefer Rührung und erhebender Andacht die Herzen aller Anwesenden. Die gesammte musikalische Beigabe hatte Hr. Kapellmeister v. Seyfried, ein vieljähriger Freund des Hauses, ganz neu dazu verfertigt, nämlich zur Abhaltung des Hochamtes das Veni Sancte Spiritus, eine solenne Missa, Graduale, Offertorium und Te Deum laudamus, wie nicht minder für das glänzende Abendconcert eine grosse Gelegenheits-Cantate. Der Componist leitete das Ganze persönlich, Hr. Mayseder dirigirte an der Violine und producirte sich nebst Hrn. Merk auch in Solostücken, der k. k. Hofkapellist, Hr. Lutz, sulirte den Tenorpart aus u. wurde in seiner Arie mit concertirendem Violoncell von dem geschätzten Dilettanten, Hrn. Gross, vortrefflich begleitet, ein Knabe mit einer wahren Engelsstimme sang die Sopranpartie, Hr. Perl, Stifts-Kanzlei-Beamter, den Bass, und im Orchester, so wie bei den Chören, wirkten zahlreiche Kunstfreunde und Wiener Gäste mit. Nach dem Urtheile competenter Ohrenzeugen sollen eben sowohl die Tonwerke als deren gelungene Ausführung des ungetheiltesten Lobes würdig gewesen sein, welches gleichfalls dem gemüthlich-geistreichen Dichter der Cantate, Hrn. Amand Pulver, Stifts-Capitular und Director des Kirchenchores, nach gebührendem Verdienste im vollsten Masse gespendet wurde. —

(Beschluss folgt.)

Theatralische Sommer-Stagione, Anfang der Herbstopern in Italien 1835.

(Beschluss.)

dazu zu componiren, und der Impresario des Teatro Alfieri versuchte sie diesen Sommer auf seinem Theater zu geben. Die Zuhörer versuchten anfänglich etwas nachsichtig zu sein, verloren aber nach und nach die Geduld und liessen zuweilen einen Pfiff hören. Allmälig verwandelte sich die tragische Oper in eine komische; das Ganze endigte mit Pfeif-Choren in verschiedenen Tönen, mitunter im Falsett. Mehre holen mit einem Gelächter ein, Andere schlugen mit ihren Stocken auf dem Boden einen wilden Tact dazu, ein Tutti-Geheul im starken Unisono machte den Schluss der Komedie. Der neue Dichter verstand keine Oper zu schreiben und der neue Componist verstand nichts Anderes, als aufgewärmte bekannte Sachen aufzutischen; Viele rathen ihm, noch lange zu studiren, bis er's wieder wagt.

Lucca. Abermals hatten wir im August das unaussprechliche Vergnügen, die Malibran zu hersten. Da ihre Ankunft etwas verspätet wurde, so ging man einstweilen am 2. August mit der Semiramide — verstümmelt — in die Scene; Hauptsänger waren die Boccabadati (Titelrolle), die Massiei und die Herren Ferrari u. Negrini. Endlich kam die Ersehnte an, schnell begannen die Proben mit Hrn. Persiani's Inez de Castro, worauf die Oper am 15ten in die Scene ging, und die Gefeierte dieselbe glänzende Aufnahme wie voriges Jahr fand. Anfangs September reiste sie nach Mailand ab, worauf man Pacini's Ultimi giorni di Pompei mit der Boccabadati und Hrn. Padrazzi (der auch in der Ines sang) gab. Die vierte Oper, Ricci's Scaramuccia, machte der Sänger wegen Fiasco.

Genua. Noch vor dem Ausbruche der asiatischen Brechruhr, die hier schrecklich wüthete, gab man eine neue Farse: I taberri, von einem von hier gebürtigen Maestro, Namens Sciorati, Zingarelli's Schüler. Die Erstlinge des Landsmannes fanden Aufmunterung; aber Mad. Cholera kam angetreten, und man wusste gar nicht mehr, ob es ein Theater auf der Welt gibt.

Turin. Die auf dem Theater Angennes gegebene neue Oper: Il proscritto, von dem Maestro napolitano Giuseppe Curci, fand theilweise Beifall und endigte mit einem Fiascone, den sie auch verdiente.

Novara. Diesen Sommer erschien hier in der Druckerei Rusario ein Elogio del maestro di Capella Pietro Generali, von Hrn. Constantino Piccoli, 43 S. in 8. nebst 7 S. Anmerkungen. Die zwei Neuigkeiten, die man aus dieser Schrift erfährt, die nicht einmal weiss, in welchem Jahre Generali geboren, welche Opern u. Messen er geschrieben u. s. w., sind: 1. Dass sein eigentlicher Familienname Mercandetti war, und blos weil er sehr fleissig unter seinem Meister in der Basilica di S. Maria maggiore studirt hatte, von ihm stets Generale genannt, welcher Name ihm darauf von allen Freunden und Bekannten gegeben wurde und für immer blieb; in seinem Testamente heisse es jedoch: Pietro Mercandetti surnomato Generali (mit dem Zunamen G.). Wie aber Generali aus Generale entstanden ist, wird nicht gesagt. Zweite Neuigkeit (S. 28): Als das Erscheinen der Haydn'schen u. Mozart'schen Symphonieen die dramatische Musik umzustürzen, die Vocalmelodieen zu ersticken drohte und den gerechten Unwillen der Verfechter der italienischen Keuschheit (sic) erweckte: da brauchte es denn ein mächtiges Genie, um dieser Zügellosigkeit Einhalt zu thun; dies Genie war Generali . . . Eine allerliebste Buffo- so finden sie es in der Allg. Mus. Zeit. 1817, S. 673—674, Manches noch in den folgenden Jahrgängen.

Mailand (Teatro alla Canobbiana). Mosè, Leocadia und der Furioso, worin der von Wien zurückgekommene Cartagonova mit seinem Steckenpferde d. h. mit der Titelrolle die Zuhörer ziemlich langweilte, waren die Wiederholungen in der kurzen Sommer-Stagione.

(Teatro Carcano.) Die auf dieser Bühne gegebenen alten Opern waren: Son due or son tre, Chi dura vince, beide von Ricci, letztere neu für Mailand und an Gehalt noch ärmer als ihre Schwester. Die Nina von Hrn. Coppola, die Capuleti, Pirata und Sonnambula von Bellini, Il conte d'Elmor von Hrn. Curci (neu für Mailand, eigentlich Il Proscritto; s. Turin), mit einer Musik, die schwerlich irgendwo gefallen kann; endlich eine neue Farse: Un terno al lotto, Buch vom Buffo Carlo Cambiagio und Musik — alltägliches Brot mit Buffo Carlo Cambiagio und Musik — alltägliches Brot mit Spitalsuppe — vom Mailänder Maestro Angelo Frondoni. In den Capuleti ging es diesmal der Sprch etwas besser, und die Teresa Brambilla war auch eine vorzüglichere Giulietta. Im Pirata und Sonnambula sang die Lova mit Ausdruck; der Tenor Orlandi mit einer schönen Stimme und andern natürlich gunor Zoboli mit einer schönen Stimme und andern natürlich gunor Zoboli mit einer schönen Stimme und andern natürlich gunor Zoboli

prima vista fertig vom Blatte; dabei ist er auch ein ziemlich guter Klavierspieler u. leidenschaftlicher Verehrer seiner Kunst.

Eine dieser ganz entgegengesetzte Feierlichkeit waren die vorher Statt gehabten Exequien des unglücklichen Tenoristen Trezzini, der hier, wie bereits im vorigen Berichte gemeldet, in einem blühenden Alter von 31 Jahren das Zeitliche auf eine so traurige Art verliess.

Auf der diesjährigen Augustmesse gab man die Capuleti, worin die Schütz den Romeo machte u. die von hier gebürtige Dilettantin Benedetta Colleoni-Corti in der Rolle der Giulietta zum ersten Male die Bühne betrat. Beide Damen fanden rauschenden Beifall und wurden mehrmals auf die Scene gerufen; die Colleoni entsprach der günstigen Erwartung, die man sich von ihr machte, ganz. Eine eingelegte Cavatine aus Bellini's Puritani gefiel nicht.

Auch in diesem Jahre feierte die philharmonische Gesellschaft das Cäcilienfest in der Basilica di S. Maria maggiore, mit einem über 100 Individuen starken Personale. Am ersten Tage, am 31. August, wurde eine Messe, das auch aus diesen Blättern bekannte O salutaris hostia, ein Hymnus auf die Heilige mit 8 Realstimmen, sämmtlich von Mayr; das Halleluja von Händel und ein Motett von Asioli vorgetragen. Händel's riesenhafte, beinahe hundert Jahr alte Composition setzte Alles in Erstaunen. Die grösste Erwartung war aber auf den 1. Sept. gespannt, an welchem Tage, zur Exequienfeier für die verstorbenen Mitglieder der Gesellschaft, Mozart's Requiem zum ersten Male in hiesiger Stadt aufgeführt wurde. Man sah es der herbeigelaufenen ungeheuern Menge an, welchen gewaltigen Eindruck dieser Schwanengesang des Einsiegen auf sie machte. Sonderbar genug, wir haben hier bereits die Oratorien von Haydn, Beethoven, Winter, Naumann's Paternoster gehört, und diese erhabene Composition, die Jahr aus Jahr ein die Nationen jenseits der Berge entrückt, lernten wir erst 1835 in ihrem 46jährigen Alter kennen! Doch Alles verdanken wir unserm herrlichen unermüdeten alten Mayr, und unter seiner Leitung ging auch das Halleluja und Requiem vortrefflich.

Venedig. Es mag noch so warm und noch so viele der hies. Bewohner auf das Land gegangen sein, so weiteifert doch immer das Teatro d'Apollo (ehedem S. Luca) mit dem Teatro Gallo (ehedem S. Benedetto). Im ersten wurde Ricci's Scaramuccia, worin die Aman, der Tenor Cittadini, der Buffo Scalese und Bassist Lei sangen, ziemlich besucht, obgleich die Aman unpässlich war und sie mehr für die Op. seria geeignet ist. Scalese übertrieb seine Rolle. Darauf folgte Rossini's hier unbekannter umgearbeiteter Mosè mit der Meloni, konnte aber keine sonderliche Wirkung hervorbringen, weil der Buffo Scalese nicht an seinem Platze war und der Tenor mit einem gastrischen Fieber auf dem Nacken seine Rolle absang. Dieser arme Paolo Cittadini starb auch einige Tage hernach (den 12. Septbr.) an dieser Krankheit, man sagt der leidigen schlechten ärztlichen Behandlung wegen. Er war noch nicht 25 J. alt, schön gebildet und von starker Leibesbeschaffenheit. Als Sänger hatte er die besten Anlagen zu seiner Kunst und könnte sich auf eine bedeutende Höhe schwingen, hätten die grausamen Parzen nicht allzu schnell seinen Lebensfaden abgeschnitten und seine Familie, deren einzige Stütze er war, dadurch in die grösste Betrübniss gestürzt. Und da gerade vom Sterben die Rede ist, so folgen hier noch zwei andere unlängst Statt gehabte Todesfälle, nämlich der Schauspielerin Mancalco, die bekanntlich erst vor Kurzem zu Turin als Sängerin die Bühne betrat (s. diess Blätter vom 7. J. S. 152), und des Tenoristen Serafino Gentili, für den Rossini hier vor 22 Jah en die Italiana in Algeri schrieb, der aber seit geraumer Zeit das Theater verlassen, zu Mailand lebte, wo er verwichenen Mai, nach einer unnützen homöopathischen Kur, seinem gichtischen Uebel unterlag.

Rovigo. Der hiesige Maestro Lorenzo Barbieroli bietet in öffentlichen Blättern seine Oper: I Trojani in Laurento mit der Bedingung zur Aufführung an, dass, wenn sie gefällt, ihm ein angemessenes Geschenk gemacht werden soll.

Udine. Die aus Wien zurückgekehrte Strepponi hat sich auf der hiesigen S. Lorenzo-Messe sowohl in der Sonnambula, als Anna Bolena besonders ausgezeichnet, und macht dem Mailänder Conservatorium, dessen Zögling sie ist, immer mehr Ehre.

Trient. Hier wurde unter Andern eine neue Operette: Il Masnadiere (nach Schiller's Räubern) von Hrn. David Uhrmacher gegeben, worin mehre Stücke gefielen. Nächstens vielleicht ein Mehres hierüber.

Kurze Anzeige.

Fünf Lieder für eine Bass- oder Altstimme mit Begl. des Pianof. comp. von Wilh. Cläpius. Op. 5. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 15 Sgr.

Alle sehr leicht, in den besten Tönen der angegebenen Stimmen gehalten, keins tief, aber wohlklingend. Die meisten sind dem Texte nach mehr für einen Bass, als für den Alt.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthums-Recht erscheinen bei B. Schott's Söhnen in Mainz:

Op. 72. Fantaisie pour le Piano seul sur les marches fav. d'Alexandre et de la douna del Lago par Henri Herz.

Op. 86. Divertissement militaire p. le Piano p. Henri Herz.

Op. 87. Troisième Concerto (en re mineur) pour le Piano avec accomp. de grand Orchestre par Henri Herz.

Op. 88. Trois mélodies variées, No. 1. Genre italien, Cavatine de Bellini. No. 2. Genre religieux, Ave Maria de Mlle Puget. No. 3. Genre allemand, Ballade de Schubert, pour le Piano par Henri Herz.

Op. 89. Fantaisie et grandes Variations pour le Piano avec accomp. d'orchestre, sur la Cavatine favorite de Norma de Bellini, chantée par Rubini, par Henri Herz.

1000 Exercices précédés de remarques sur la manière de les étudier à l'aide du Dactylion, instrument à mesurer, destiné à doiler et à fortifier les doigts des Pianistes, inventé par Henri Herz.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

alle gangbaren Instrumente als Stoff und Materialien beysammen, woraus ein ungeheures, fast unübersehbares Gewebe von Herrlichkeiten der Kunst zusammengesezt und geordnet worden ist. Die Einwendung, von der Unmöglichkeit eines Chaos durch harmonische, melodische und rhythmische Kunstmittel, zerfällt hier offenbar in eine subtile Verstandespretension, womit sich allenfalls ein Komponist ausreden könnte, dem eine solche Aufgabe gemacht wäre, die er nicht lösen wollte: allein dieser Schein von Unmöglichkeit und des Widerspruchs; mit einem Worte, diese Fabelhaftigkeit, ist auch zugleich das Poetische und somit das Beste an der ganzen Intention, die unser Meister auf eine wahrhaft poetische, reiche und eigne Art dargelegt hat. Es herrscht hier der höchste Luxus von Akkorden, Figuren und Gängen, womit ein musikalischer Fürst das Ohr und den Geschmack der Vornehmsten seines Gleichen, mit gleichsam orientalischer Pracht bedient und einen Schatz von Genie und Kunst vor ihnen ausbreitet, der aus den tiefsten Tiefen, wie eine Morgensonne, heraufsteigt. Wir enthalten uns absichtlich aller Beyspiele in Noten, die nach unsrer Meynung hier zu nichts dienen, und wollen Kunstjünger vielmehr auf das ganze Werk aufmerksam machen, woraus viel zu lernen und noch mehr zu verstehen ist. Fast alle zufälligen Dissonanzen treten hier absichtlich frey daher. Die seltsamste Vermischung von Figuren und Notengattungen, die aus ganzen, halben, Viertel-, Achtel- und Sechszehntheilnoten, aus Triolen, Rouladen, Trillern und Druckern bestehn, geben der Partitur ein sonderbares, geheimnissvolles Ansehn. Man erstaunt über die Menge kleiner, spielender Figuren, die neben ungeheuern dunkeln Massen, wie Heere von Insekten gegen den grossen Horizont anschwärmen; aber alles zusammen macht in seiner Verbindung und mit der dunkeln Vorstellung eines Chaos, ein unendlich vortreffliches harmonisches Gewebe, worin die Führung der Modulation unbeschreiblich schön und an vielen Stellen zur Bewunderung erhaben und gross ist. Es ist gegen die Ordnung und unmöglich, dass ein so vortreffliches Stück Arbeit gleich überall für das erkannt werde, was es ist und nur seyn kann, zumal wo gewisse eingewurzelte Theorien, die auf frühern Werken abgeformt sind, mit dem Geist der Fortschreitung in ewigem Streite bleiben, und woraus natürlich eine Kritik entstehn muss, die nur immer fordert und nichts zu nehmen weis. Eine solche Kritik muss freylich sehr sauber vor der Gefahr bewahrt werden, sich an solchen Werken, wie diese Ouvertüre ist, ihre Zweige zu zerbrechen. Auch das ist natürlich.

Auf diese Ouvertüre folgt nun in biblischer Ordnung, die Erzählung der Schöpfungsgeschichte, nach der hergebrachten Einrichtung in Recitative, Arien und Chöre eingetheilt. Die Recitative geben als blosse Erzählung hier keine Gelegenheit zu einer lyrischen Behandlung und sind daher vom Komponisten ganz frey, und nicht sowohl nach dem Gefühl und Sinn der Dinge, als nach dem baaren Klang der Worte meistentheils mit Akkompagnement der Instrumente versehn. Die meiste Aufmerksamkeit verdienen sie, durch die meisterhafte Instrumentirung und die grosse Verschiedenheit der Gedanken, welche, wie von ohngefähr, ausgeschüttet werden. Die Arien haben dagegen weit mehr Gedachtes, obgleich die Erzählung darinne fortlaufend ist: allein hier findet sich ein widersprechendes Verhältnis der Komposition zum Gedichte. So heisst z. B. die erste Arie:

Nun schwanden vor dem heiligen Strale
Des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten;
Der erste Tag entstand.
Verwirrung weicht,
Und Ordnung keimt empor;
Erstarrt entflieht der Höllengeister Schaar
In des Abgrunds Tiefen hinab,
Zur ewigen Nacht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. No. 7. 1836.

Recensionen.

1. *Rondeau de Concert pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof.* — *par Charles Lipinski.* Oeuv. 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.
2. *Souvenir de la Mer Baltique.* Divertissemens pour le Violon avec accomp. de Pianof. composés — par *Ch. Lipinski.* Oeuv. 19. Ebendaselbst. Pr. 18 Gr.
3. *Variations pour le Violon avec accomp. de grand Orch. ou de Pianof. sur la Cavatine „Ecco ridente il Cielo" de l'Opéra il Barbiere di Siviglia de Rossini composées — par Ch. Lipinski.* Oeuv. 20. Ebendas. Pr. avec Orch. 2 Thlr. 8 Gr.; av. Flte 1 Thlr.
4. *Concerto militaire pour le Violon av. accomp. de l'Orch. comp. p. Ch. Lipinski.* Oeuv. 21. Ebendas. Pr. 5 Thlr.

Der Verfasser dieser Compositionen ist als Virtuos auf der Violine fast weltberühmt. Seit er in Italien mit Paganini in Doppelconcerten wetteiferte, wuchs sein Ruhm mit jedem öffentlichen Auftreten, so dass er schwerlich bei seiner jetzigen grossen Kunstreise von Teutschland nach Frankreich u. England einen Nebenbuhler finden wird, der in seiner grossartigen Weise es ihm gleich thun dürfte. Er steht in seiner Eigenthümlichkeit unerreicht, ein Meister für sich, neidlos gegen alle andere Meister, die Keiner williger anerkennt, als er, eben weil er in eigener Kraft u. Vollkommenheit als wahrhaft ausgezeichnet feststeht. Ueber sein Leben und sein Violinspiel haben wir im vorigen Jahrgange S. 424 ausführlich gesprochen, was Alle, die ihn selbst nicht zu hören Gelegenheit hatten, noch sich auf den angeführten Aufsatz genau besinnen, dort nachlesen mögen. Jeder Violinspieler weiss jedoch zuverlässig von ihm so viel, dass er voraussetzen muss, er werde für sein Instrument in den Compositionen dieses Meisters volle Beschäftigung und so nützliche Uebung antreffen, dass er sie nicht wird entbehren wollen, wenn es ihm darum zu thun ist, in seiner Kunst gute Fortschritte zu machen. Woran soll er sich denn sonst erstärken, wenn er es nicht an den Erzeugnissen eines solchen Meisters thun wollte? Hat irgend ein junger Violinist eine gute Schule gemacht, so ist ihm nichts förderlicher, als dass er sich an Werken eines Meisters weiter heranbilde, der nicht einseitig in einer Manier sich festsass, sondern Starkes mit Zartem gediegen zu verbinden und in seinem Spiele selbst charakteristisch aufzufassen u. darzustellen im Stande ist. In diesem allseitig Soliden u. Bravourgewaltigen ist aber L. der rechte Meister, über welchen kein anderer sich erhebt. Man wird ihn also studiren müssen, nicht immer, um seine Werke gleich öffentlich vorzutragen, sondern auch, um daheim an ihnen zu lernen. Ein meisterlicher Spieler hat aber seine Kunst viel zu lieb, als dass es ihm nicht ein Bedürfniss sein sollte, die Werke eines solchen Mannes zu besitzen, damit er sich zu jeder Zeit daran ergötze und den Geist derselben mit andern vergleiche. So sind sie denn für Alle, die nicht mehr im eigentlichen Verstande Schüler sind. — Zwar sind wir nicht im Stande, den Gehalt dieser Compositionen in Worten vor Augen zu legen, denn es fehlen uns zu unserm Leidwesen die Partituren; allein wir kennen den Virtuosen als einen tüchtigen Musikverständigen u. contrapunktisch erfahrenen, auch im Uebrigen wacker gebildeten Mann, haben noch dazu die meisten dieser Compositionen von ihm selbst gehört und wissen aus Erfahrung, dass sie ausserordentlich wirken, dass sich also andere Spieler daran messen können. Das mögen u. werden sie denn um ihres eigenen Vortheils willen thun. Sie werden die beiden ersten nicht so schwierig finden, als die beiden letzten;

lieb und nützlich werden sie alle ihnen sein. Namentlich hat uns das Concert einen Eindruck hinterlassen, den wir lange nicht vergessen konnten. Es hat mitten im sichern u. grossartigen Concertgange so viel Dramatisches in sich, dass sich die Freude an den Tönen mit einer Reihe von Bildern vereinte, die scenisch an uns vorübergingen. Mögen denn diese Werke im Stillen vielen Nutzen und im Oeffentlichen, von vollendeten Meistern vorgetragen, den Spielern volle Ehre und den Hörern so grosse Freude bringen, als sie uns gebracht haben.

Zweichörige Musik für Discant, Alt, Tenor u. Bass, passlich bei einer kirchlichen Todtenfeier, componirt — von G. N. Haupt, Schullehrer zu Fechheim bei Coburg. Part. 1. u. 2. H. In Comm. der Kesselring'schen Hofbuchhandl. in Hildburghausen. Pr. jedes Heftes 18 Kr.

Es hat etwas Erhebendes, wenn man sieht, welche grosse Anzahl unserer Cantoren und Schullehrer nicht blos in kleinen Städten, sondern selbst auf kleinen Dörfern bei ihren anderweitigen Kirchen- und Lehrerverpflichtungen, die oft genug überhäuft genannt werden müssen, dennoch Muth und Lust zur Fortbildung in einer Kunst bewahren, die sonst in der Regel nur in glücklichern Stellungen gedeiht und mindestens einige äusserliche Anreizungen zu verlangen scheint. In Teutschland ist das Letzte kein nothwendiges Erforderniss; man hat häufig zu bemerken Gelegenheit, dass die Liebe zur Musik alle äusserliche Hindernisse überflügelt. Sorgen und Mühen sind oft nicht vermögend, dieser Liebe Schranken zu setzen; man scheut keine Opfer und ruht nicht, bis man wenigstens ein Zeichen gegeben hat, dass man auch mit unter die Zahl derer gehört, die für die Tonkunst Empfänglichkeit und liebenden Sinn in sich tragen. Und so hat denn die nicht seltene Erscheinung neben dem Erfreulichen zugleich etwas Rührendes. Es ist nichts Unerhörtes, dass Männer, die recht wohl wissen, dass es ihnen ihre Lebensverhältnisse nicht gestatten, sich bis zu einiger Berühmtheit emporzuschwingen, dennoch die gemessenen Stunden nächtlicher Ruhe kürzen und von ihrem spärlichen Einkommen noch einen Theil dazu verwenden, damit sie nur ihrer Liebe Genüge leisten, ohne jeden Gedanken an irgend einen Gewinn von Aussen her. Das ist nun hier im strengsten Sinne des Wortes auch der Fall. Der Mann ist noch immer Substitut seiner Stelle, hat Familie — und dennoch arbeitet er fort in allerlei Compositionsversuchen und gibt noch von seinem geringen Einkommen, um sich seinen Mitgenossen nach Kräften nützlich zu machen. — Sollten da nicht die äusserlich besser gestellten Musikfreunde mindestens so weit hülfreich eingreifen, dass Jeder von ihnen einige Exemplare so geringen Preises an sich kaufte? Sind sie nicht für grössere und geübtere Chöre in den Städten, so sind sie desto mehr für wenig geübte, oder einfach gebildete auf dem Lande. Dahin gebe man diese schlichten Gesänge und man wird doppelten Dank dafür haben. Es gehören nicht überall 2 Chöre dazu; man kann diese Gesänge auch mit einem Chore ausführen, da beide nicht in einander greifen, sondern einander ablösen, an wenigen Stellen aber, wo beide zusammentreffen, nur sich verstärken in einem und demselben Gedanken. — Dem redlichen Componisten wünschen wir glückliche Tage und dass ihn kein Glücklicherer kränke in seiner Liebe, die für manche Gegenden und für manches schlichte Bedürfniss Angemessenes, ja Tröstliches geliefert hat.

Souvenir à (?) Beethoven. Grande Fantaisie en forme d'une Sonate pour le Pianof. composée par *Louis Schuberth*. Op. 30. Leipzig, Hamburg u. Itzehoe, bei Schuberth u. Niemeyer. Ladenpr. 1 Thlr.

Wir haben in dem Verf., der früher in Riga sich aufhielt und jetzt Musikdirector am Theater in Königsberg in Preussen ist, einen tüchtigen Musiker kennen gelernt, was er auch in dieser Sonate, seinem neuesten Werke, wiederholt beurkundet. Alle 3 Sätze dieser Arbeit sind auf Themen von Beethoven gebaut, die sehr consequent und unterhaltend durchgeführt worden sind, nicht unterbrochen durch blose modische Passagen und ablenkende Zwischenspiele, sondern das Gegebene treu verfolgend im steten Andenken an den grossen Entschlafenen. Das Ganze sieht daher leichter aus, als es ist, soll es im rechten Geiste vorgetragen werden. Virtuosen verlangt es nicht, aber solide Spieler, die Beethoven kennen und seine Werke vorzutragen im Stande sind. Diesen empfehlen wir dieses Andenken an unsern Beethoven.

Kurze Lebensbeschreibungen.

Léon de Saint-Lubin, geb. zu Turin 1801, kam im vierten Jahre, wo er schon die Violine zu spielen anfing, nach Hamburg mit seinem Vater, einem französ. Sprachlehrer, lernte hier noch die Harfe und spielte im 9ten Jahre bereits sein erstes Violinconcert. 1817 liess er sich in Berlin hören, dann in Dresden, wo ihn Polledro unterrichtete. 1818 in Frankfurt a. M. hatte er das Glück, L. Spohr's Unterricht ein Jahr lang zu geniessen, worauf er in den meisten teutschen Städten beifällig spielte; 1820 in Wien mit so grossem Beifall, dass er dort blieb und Composition studirte. 1825 wurde er Violinist am Josephstädter Theater und im folgenden Jahre zweiter Kapellmeister, wo er Gelegenheit hatte, Manches für die Bühne zu setzen, z. B. das Melodram Belisar, eine Symphonie, Violinconcerten etc. Darauf ging er als Musiklehrer nach Ungarn und hatte das Glück, über ein Jahr lang auf den Gütern des Grafen Ladisl. Festetics ruhig seinen Studien und der Nacheiferung Paganini's zu leben. In jeder Hinsicht vervollkommnet, begab er sich abermals nach Wien, wurde in seinen Concerten sehr wohl aufgenommen und componirte dort wiederum Ballets für das Theater, eine Zauberoper, 3 Trio's für Pianof. (bei Mecchetti in Wien gedruckt), ein Octett mit Klavier, was er selbst für sein bestes Werk hält, mehre Quartetten für Streichinstrumente etc. 1830 wurde er als Concertmeister nach Berlin an das Königstädter Theater berufen, welche Stelle er noch jetzt behauptet, geschätzt als Violinvirtuos und als Componist. Seine Oper, die er daselbst schrieb und aufführen liess: „König Branor's Schwert", erlangte weniger Beifall, als seine Posse und Pantomime „Doctor Faust's Vetter", die sich, obgleich geringer, grossen Beifall erwarb.

Uebrigens hat er bis jetzt noch 5 Violinconcerte componirt und ein vor Kurzem beendetes Quintett, noch MS. Seit 4 Jahren hat er in seinem Hause eine feststehende Quartettgesellschaft errichtet, die wöchentlich einmal sich versammelt, an deren Vorträgen nicht nur Liebhaber der Stadt, sondern auch Fremde Antheil nehmen können und nehmen. Reinheit des Tones und grosse Fertigkeit in Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten, Zartheit und Rundung im Vortrage sind da, so dass er unter die Meister gehört, die noch zu voller Sicherheit Stärke der Bogenführung und ruhige Gewalt, die unwandelbar über dem darzustellenden Kunstwerke steht, zu bringen haben, das Letzte und Schwierigste, was den Meister adelt, was der tüchtige Virtuos, der eben im Durchbruche dahin sich befindet, mit treuem, hochwollendem Eifer ohne Zweifel zu siegender Vollendung sich bald errungen haben wird. Der letzte Schritt ist der schwerste in der Kunst und will feste Kraft, dass er gelinge, und volle Beharrlichkeit, dass man sicher stehen lerne auf der Höhe, was auch dem Meister Mühe macht, die er gern über sich nimmt um der Liebe zur Kunst willen. Dass ihm seine öffentlichen Vorträge in Wien und Berlin allgemeinen Beifall erworben haben, den er verdient, ist gewiss. Und so darf die musikalische Welt das Beste von ihm erwarten.

Anton Philipp Heinrichs.

1833 erhielten wir aus Boston u. Washington in Amerika, und aus London etwa 20 gedruckte Compositionen dieses Mannes nebst einem Choralbuche der nordamerikanischen Staaten zugeschickt, die wir dem Wichtigsten nach S. 424 jenes Jahrganges unsern Lesern bekannt machten. Die Schicksale dieses Componisten mussten an sich merkwürdig sein; jetzt lernen wir ihn persönlich kennen, und können sie aus erster Quelle mittheilen. Er wurde 1781 am 11. März zu Schönbüchel bei Schönlinden u. Georgswalde in Böhmen von reichen Aeltern geboren, lernte in seiner Jugend etwas Pianoforte und Violine spielen, wurde Kaufmann und Grosshändler in Leinwand, Zwirn, Wein u. s. w., machte auch bedeutende Wechselgeschäfte, so dass er, an jedem der drei genannten Orte eine Fabrik besitzend, zu den ersten Grosshändlern des Landes gerechnet werden musste, der noch durch ein wichtiges Privilegium begünstigt worden war. Durch den Fall der Banknoten fielen mehre bedeutende Häuser, was auch seinen Fall nach sich zog. Da er auch sein Privilegium einbüsste, sah er sich gezwungen, nach Amerika überzuschiffen, liess sich in Kentuky in einer Waldhütte nieder und lebte, so gut es ging. Seine Musik brachte ihm so viel Ansehen, dass man eine Melodie zu einem Festgesange von ihm verlangte, die er sogleich mit Bleistift niederschrieb. Sie gefiel, und so gerieth er in seiner Wildniss in's Componiren, ohne noch einen Begriff von Harmonielehre zu haben, die ihm erst, nachdem mehre Werke von

ihm gedruckt worden waren, durch einen Teutschen beigebracht wurde. Von jetzt an genoss er in Amerika eines nicht geringen Ansehens. Da seine Frau in Böhmen unterdessen gestorben war, heirathete er eine Amerikanerin und würde sein Leben dort beschlossen haben, wenn ihn nicht der Trieb nach höherer musikalischer Bildung nach Europa gebracht hätte, um so leichter, da ihm auch die zweite Frau starb und sein Herz ihn zog, eine gar nicht gesehene Tochter aus erster Ehe vielleicht zu begrüssen. In London angekommen, erschöpfte sich bald sein kleines Vermögen und er musste sich an ein nicht sonderliches Orchester, wie die meisten in London sind, als Violinspieler begeben. Hier lebte er 7 Jahre, allerlei Compositionen versuchend, von denen nicht wenige, aber die geringern, in London gedruckt wurden. Da er auch viele Ouverturen u. Symphonieen, unter denen wir eine von 34 Stimmen gesehen haben, gesetzt hatte und von der Wiener Preisausschreibung für eine Symphonie hörte, wollte er es wenigstens versuchen, mit unter die Bewerber zu treten, kam aber zu spät, nachdem das Gerücht, alles Tags vor der Zeit, bereits dem Kapellmeister Lachner den Preis gegeben hat. „Die Symphonie", sagte er, „war nicht die Hauptsache der Reise; ich wollte mein Vaterland wieder sehen und meine Tochter kennen lernen." Und diese Tochter war nach Amerika gesegelt, ihren Vater aufzusuchen. Er wünscht nun zu erfahren, wohin sie sich gewendet. „Ob ich meine Tage in meinem Vaterlande oder in Amerika beschliesse, ich weiss es nicht, bin aber auf Alles, auch auf das Schlimmste gefasst." — Er wandert seiner Heimath zu, ein hagerer, noch kräftiger Mann mit weissen Haaren und scharf blickenden Augen, fest in seiner Rede, sehr lebendig, fast enthusiastisch, spricht er von Kunst. In seinen spätern Compositionen für volles, oft übervolles Orchester ist er ganz eigenthümlich, namentlich im Rhythmischen, und seine schriftliche Sprachdarstellung hat im Englischen u. Teutschen etwas Geniales. Mögen seine letzten Schicksale ihm günstig sein.

Friedrich Hummel,

geboren am 18. Septbr. 1800 in Memmingen bei Augsburg, kam 1819 zum Militärchor des ersten Regiments „König" nach München, wo er sich als Clarinettist unter Bärmann weiter bildete. 1833 erhielt er als Lehrer der Clarinette u. Flöte einen Ruf nach Inspruck an den Musikverein der dortigen Universität (s. über diesen Verein den Jahrgang 1834, S. 621), wo er noch jetzt sehr nützlich wirkt. Ausser einer kleinen Kunstreise in den Ferienmonaten August und September 1835 nach Südtyrol, unternahm er 1836 eine grössere über Salzburg, Prag, Zittau, Leipzig, Altenburg, Weimar etc., wo er sich namentlich in Leipzig als einen tüchtigen Virtuosen auf der Clarinette zeigte. Der Mann verdient Beachtung. — Sein Bruder, Tobias H., ebendaselbst geb. am 13. Juni 1805, zum Fagottisten von Romberg gebildet, kam an seines Bruders Regiment nach München und ist seit 1835 als geschickter Fagottist Mitglied der K. Kapelle in München geworden. Sie sind nicht verwandt mit Nep. Hummel in Weimar.

Nachrichten.

Leipzig. (Fortsetzung.) Im 13. Abonnementconcerte hörten wir mit grossem Vergnügen Mozart's Symphonie aus D dur, ohne Menuett, in den Schattirungen ausgezeichnet gehalten. Im Piano u. Cresc. hat das Orchesterspiel in diesem Halbjahre bedeutend gewonnen. Fräul. Weinhold sang darauf Scene u. Arie aus Faust von L. Spohr gut u. mit Beifall, den auch Hr. W. Haake in einer Phantasie für die Flöte von Tulou erntete. Das Quartett u. Polacca aus den Puritanern von Bellini, neu vorgetragen von den Frl. Weinhold u. Grabau und den Herren Gebhard u. Weiske, gefiel nicht übel. Dagegen zeigte sich abermals die Herrlichkeit der Ouverture Beethoven's zu Leonore u. machte gewaltigen Eindruck. Das erste Finale aus Fidelio wurde gut gesungen u. gespielt. Das 14te eröffnete Spontini's frische Ouverture zur Vestalin, worauf Fräul. Grabau aus Weber's Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" mit vorzüglich starker Stimme vortrefflich sang und sich eines ausgezeichnet lebhaften Beifalls erfreute. Vor der Arie hatten wir noch die unverhoffte Freude, einen hier durchreisenden Virtuosen auf der Clarinette, Hrn. Frdr. Hummel, Prof. der Clarinette u. Flöte in Insbruck, in Variationen von Bärmann zu hören und reinen, schönen Ton, Fertigkeit u. Geschmack in ihm vereint zu finden. Er erwarb sich lebhaften Beifall, so dass wir es für Pflicht erachten, andere Städte auf diesen Künstler auf-

merksam zu machen. Zum Schluss des 1. Theiles trug unser Musikdir., Hr. Fel. Mendelssohn-Barth., gleich beim Auftreten mit lebhaften Beifallsbezeigungen empfangen, Mozart's herrliches Klavierconcert aus D moll, wie es der Meister schrieb, also nicht nach der Bearbeitung, mit gewohnter Sicherheit, Umsicht und Kraft vor. Die von ihm selbst beigegebenen Cadenzen, vorzüglich die erste, waren, wie natürlich, aus Themen des Concerts verbunden u. im Flusse neu erhöheter Mechanik kunstreich ausgeführt, so dass man es ein Concert im Concerte nennen konnte. Der Beifall war stürmisch. Sein Instrument aus England hatte der hiesigen Stimmung wegen über seine gewöhnliche Höhe hinaufgezogen werden müssen, was nie zum Vortheil gereichen kann. Wann wird man anfangen, darauf zu denken, die Stimmung nach einem Normalmaasse gleich zu machen? Die Sache ist viel wichtiger, als man zu glauben scheint. Die Akademieen zu Wien, Berlin, Paris und London sollten sich hierüber mit einander vereinigen. Vorgearbeitet ist genug, und Hrn. Heinr. Scheible's Stimmgabeln wären dabei sehr wohl zu benutzen. Einzelne Männer dringen hierin nicht durch; es ist Pflicht der Akademieen. Möge bald ein einflussreicher Mann unter ihnen den wichtigen Gegenstand in Anregung bringen. — Den 2ten Theil eröffnete Fr. Schneider's Symphonie in H moll, ein tüchtig gearbeitetes Werk, was sehr gut ausgeführt und zu unserm Vergnügen mit Beifall aufgenommen wurde. Das Finale aus Boieldieu's Johann von Paris „Darf ein Mensch so etwas wagen" wurde gern gehört. Am 4ten Februar wurde die achte Symphonie Beethoven's aus F dur sehr bestimmt und genau vorgetragen, worauf Fräul. Weinhold Mozart's Arie aus Figaro „E Susanna" sehr lobenswerth u. mit lebhaftem Beifalle sang. Die Arie ist bekanntlich im langsamen Satze darum für die allermeisten Sängerinnen äusserst schwierig, weil die Stimme zu leicht ermüdet und in Reinheit der Intonation, besonders der grossen Terz $\overline{c}$ gegen die concertirende Oboe, deren Ton in C dur so hell und scharf ist, nicht oft bis zu Ende aushält. Diese Schwierigkeit hat das Fräulein sehr gut überwunden. Ein Concertino für den Fagott, von L. Maurer, wurde von Hrn. Inten, der offenbar mit Fleiss vorwärts strebt und an Ton und Fertigkeit abermals nicht wenig gewonnen hat, beifällig geblasen. Das von unsern beiden Sängerinnen gegebene, sehr bekannte Duett aus Sargino hörten wir nicht, es ist aber mit Applaus aufgenommen worden. Der zweite Theil brachte Beethoven's stark wirkende Ouverture Op. 124 aus C dur, wieder meisterlich ausgeführt. Die Schlussscene aus Acis und Galatea von Händel, neu bearbeitet u. instrumentirt von Mozart, wurde hier zum ersten Male gegeben und mit Beifall aufgenommen. Die Chöre sind vortrefflich, wie in der Regel, wenn Händel singt, allein die Arien wollen in unserer sehr veränderten Zeit doch nicht stets nur von Liebe murmeln. Dennoch sind wir sehr dafür, von Zeit zu Zeit solche Werke zu Gehör zu bringen; die Vortheile sind in vielfacher Hinsicht bedeutend. — Morgen wird im Saale des Gewandhauses vom Directorium des grossen Concertes eine musikal. Früh-Unterhaltung gegeben, in welcher Kammermusik vorgetragen werden soll.

Das nützliche Institut der Euterpe erfreut sich fortwährend eines ausserordentlich zahlreichen Besuches. Noch nie glückte es uns in diesem Halbjahre, in den Saal des polnischen Hauses, wo die Concerte gehalten werden, eindringen zu können. Viele Hörer bleiben nothgedrungen in den Nebenzimmern. Orchesterwerke, Symphonieen der Hauptmeister u. neue Schöpfungen der Art u. Ouverturen werden in der Regel sehr gut ausgeführt, desgleichen Solostücke für einzelne Instrumente öfter zum allgemeinen Wohlgefallen, weniger gelungen die zuweilen vorkommenden Gesänge, da unsere besten Dilettanten sich nicht öffentlich hören lassen. Damit unsere geehrten Leser die Einrichtung dieser Concertabende, meist Montags, genauer kennen lernen, wollen wir den Inhalt einiger hersetzen. Am 18. Januar: Jahresgruss der Euterpe, comp. vom Director der Anstalt C. G. Müller, gesungen von dem Pauliner u. Zittauer Sängervereine, ging gut; Ouverture vom Abt Vogler zur Oper Samori (neu); Capriccio über schwedische Nationallieder für Violoncello von Bernh. Romberg, vorgetragen v. d. Mitgliede B. Engelmann; Ouverture zu Beethoven's Leonore. Im 2. Th. die 3te Symph. aus C moll v. C. G. Müller (schon als schön besprochen). Am 1. Febr.: Ouverture v. E. F. Richter, einem hiesigen Musiklehrer, noch MS.; Variationen über ein Schweizerthema für Pfte comp. u. vorgetragen v. Hrn. Leonhard; Ouverture v. Kuhlau zur Oper Elisa; Duett aus Faust v. L. Spohr, gesungen von den Herren Jürgens u. Weynert; Pastoralsymphonie von Beethoven. —

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals.
(Beschluss.)

Wieder zum Weltlichen uns wendend, haben wir über die einmalige Aufführung einer alt-neuen Auber'schen Oper: „Emma", oder „Die Uebereilung" zu berichten, vermuthlich ein Erstlingsproduct, woran das Publikum erkleklich sich langweilte, und der Administration des Kärnthnertheaters herzlich gern dessen unerfreuliche Bekanntschaft erlassen hätte. Von gleicher Art waren zwei kleine Singspiele: „Das Doppelduell" u. „Die ausgeborgten Frauen", wie gewöhnlich mit ein paar Musikpiecen ausstaffirt; des letztern ziemlich frivoler Stoff ist auf einer Hofbühne keineswegs an seinem Platze. Desgleichen erlebten wir eine Verstellung des Weber'schen Oberon, in welcher der Repräsentant des Hüon nicht eine einzige Note, wenigstens keine vernehmbare, sang, jedenfalls eine Rarität, beweisend, dass sogar die Hauptrolle einer Oper entbehrlich sei. Demnach hat der scharfsinnige Bürgermeister von Krähwinkel nicht so ganz unrecht gehabt, wenn er behauptete, dass ein Streichquartett auch mit Hinweglassung der Bratsche producirt werden könne, und deshalb jenes Instrument durch einen Machtspruch für ewige Zeiten aus seinem Burgfrieden verbannte. — Dem. Henriette Carl, erste Sängerin der K. Oper zu Madrid, bewährte in mehren Gastspielen den ihr vorhergegangenen ehrenvollen Ruf. Sie gastirte als Anna Boleyn, Prinzessin v. Navarra, Amenaide und Unbekannte; dass sie jedoch vorzugsweise im italienischen Genre excellirt, erprobte sich mehr negativ im Johann von Paris, und affirmativ, nebst den andern Debütrollen, in einem eigens arrangirten Concerte. — Diesem werthen Besuche folgte — lange erwartet — Mad. Schröder-Devrient; wir bewunderten sie bisher, leider, gleich ihrer Vorgängerin, nicht in der befriedigendsten Umgebung, als Romeo u. Fidelio (dieser besonders mangelhaft dargestellt); die Aufnahme war enthusiastisch, wie nicht anders denkbar, da Mad. Schr.-Devr. die erste dramatische Sängerin, unsere deutsche Malibran, unbestritten genannt werden muss. — Einen andern Hochgenuss bereitete uns Hr. Kapellmeister Lachner aus Mannheim, indem er während einer allzukurzen Anwesenheit seine vierte Symphonie in E dur, ein gediegenes, herrlich gearbeitetes Meisterwerk, zu Gehör brachte. Das Orchester, den einstigen geliebten Führer an der Spitze, und auf dem Podium wieder zweckmässig geordnet, zeigte sich endlich einmal in seiner frühern Vollendung, welche man mit Bedauern so oftmals inzwischen vermisst. —

Hr. Casati setzte ein neues Ballet in die Scene: „Lohn kindlicher Liebe", Musik von Pugni, welches durch eine gute und sehr verständliche Anlage vortheilhaft sich auszeichnet. Die Handlung ist der Donizetti'schen Oper: Otto mesi in due ore nachgebildet u. der Tonsatz ausdruckavoll bezeichnend; versteht sich in der, bei allen jungen welschen Meistern stereotyp gewordenen Lärmmanier.

Das Theater an der Wien brachte drei werthlose Novitäten: „Der gespenstige Schiffer", melodramatisches Zauberspiel, „Die Missverständnisse" und „Hans Hasenkopf", zwei Localpossen mit Musik von Adolph Müller und dessen Nachfolger in Amt u. Würden, Hrn. Georg Ott, da Ersterer, von Ostern angefangen, zum Königstädtertheater in Berlin abgeht, auch bereits schon seine Benefizevorstellung gegeben hat, und zwar den Barbier von Sevilla, einzig nur durch die Mitwirkung der Herren Mellinger, Koch u. Franz Jäger. Dieser, einst unser Liebling, war nach einer 6wöchentl. Krankheit kaum erst Reconvalescent, und durfte allerdings die Nachsicht seiner frühern Gönner in Anspruch nehmen, welche denn auch der ganzen Vorstellung, hinsichtlich des gutgemeinten Bestrebens, zu Theil wurde. — Auf der Leopoldstädterbühne ging neu in die Scene: 1. Der mechanische Guckkasten, Zauberpantomime; 2. Der Salamander, nach Eugen Sere, Musik von Telle, wurde unter Zischen und Pochen gar nicht zu Ende gespielt; 3. Die Quellennymphe, Zauberposse, Musik von Scutta; 4. Der verstummte Olymp, dialogisirte Pantomime von Fenzel, Reiberstorffer u. Leppen; 5. Die Proben der Treue, Mährchen mit Musik von Marinelli; 6. Die Waise aus Genf, Drama von Castelli u. Seyfried. — Der beliebte Komiker Ignaz Schuster nahm, nach einer 30jährigen Wirksamkeit, in dem Feenspiele „Sylphide" Abschied von der Bühne, und wenige Wochen darauf auch vom irdischen Leben. Des wackern Mannes unerwarteter Tod ward allgemein betrauert. — Die Gläubiger des unsichtbar gewordenen Josephstädter-Theater-Directors haben das Operupersonale aus einem falschen Ersparungs-System entlassen. Das übrige Restlein gibt mitunter kleine Liederspiele, wie z. B. die Ziegeldecker von Angeli, Chor-Fragmente zu den Hussiten vor Naumburg u. s. w. Zum Henkermahl wurde ein Seitenstück zu Grillparzer's jüngstem Drama gegeben: „Traumleben", mit me-

lodischer Musik von Conradin Kreutzer. — Ein v. Hrn. Franz Jäger gegebenes Concert war ziemlich besucht. — Zu der von den Unternehmern der Concerts spirituels ausgeschriebenen Preisbewerbung sind 57 Symphonieen, und darunter, dem Vernehmen nach, sehr werthvolle eingelaufen. — Die Gesellschaft der Musikfreunde hat einen schmerzlichen Verlust erlitten. Am 26. Dec. starb ihr perpetuirlicher Secretair, der k. k. Hofagent, Regierungsrath u. Ritter des Danebrog-Ordens, Joseph Sonnleithner, Gründer dieser Anstalt, so wie des wohlthätigen Damen-Vereins, dessen unermüdeter Eifer u. Kunstsinn recht eigentlich das Triebrad des Ganzen war und nicht leicht ersetzt werden dürfte.

Italien. Anfang der Herbstopern.

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger: die Malibran, Schoberlechner, die Altistin Venier, die Tenore Poggi u. Pasini (Ignazio), der Buffo Frezzolini u. Bassist Salvatori. Am 25. August wurde das Theater eröffnet mit der neuen Oper Maria di Montalbano von Hrn. Ricci (Luigi), wo die unterdrückte Unschuld ein Opfer der Ehrlosigkeit und Verrätherei wird, dann und wann ein Dolch und ungefähr ½ Stunde ein 5jähriges ermordetes Kind auf dem Bette zu sehen ist, aus dessen Wunden das unschuldige Blut fliesst, u. dgl. mehr. Das Buch ist eigentlich eine Amplificatio storica der famosen Clara di Rosenberg des nur gedachten Ricci; aber ach! jene gefiel allenthalben, diese missfiel gänzlich, weil man bei Anhörung derselben gar zu oft gähnen musste; auch klagten selbst Idioten darüber, dass die Worte öfters durch die Musik abscheulich entstellt würden. Schnell wurde also Hernani's Zampa einstudirt und einige Tage nachher gegeben. Jene, welche diese Oper anderwärts gehört haben, erkannten sie kaum in Mailand, wo man nebst der mittelmässigen Aufführung noch dann zwei Tenorrollen (darunter die Titelrolle) Bassisten anvertraut hatte; bei alledem verkannte man vieles Schöne und Gute in der Musik nicht, und Zampa wird wahrscheinlich die Opera di ripiego (Aushülfsoper) der langen Herbstsaison bleiben. Ist auch das Ganze ein Gemisch deutschen, französischer und selbst Rossini'scher Musik, so sind doch ähnliche Abwechselungen im heutigen Einerlei-Klingklang für die bessern Ohren ein wahres Labsal. Von den Sängern konnte Niemand ausgezeichnet genannt werden; nur selten tragen die Italiener die ausländische, weit dramatischere Musik vortrefflich vor, sie gleichen in ihr verlorenen Schafen. Also weder die Schoberlechner, noch die Herren Poggi, Salvatori u. Frezzolini zeigten sich als superlative Künstler im Zampa. Salvatori (neu für Mailand) hat eine schöne Stimme, mehr fand man an ihm bis jetzt nicht. Frezzolini gehört wohl zu den bessern ältern italienischen Buffi, vom Singen ist hier aber keine Rede, und die Mailänder mussten herzlich lachen, als sie in deutschen Blättern von Wien aus vernahmen; Frezzolini (der vorigen Frühling bei der ital. Oper daselbst engagirt war) sei auch ein

Malibran aus Lucca an, am 12ten und einige Male nachher glänzte sie abermals im Otello, in welcher Oper sie 29mal hervorgerufen wurde, und Hr. Pasini, von der vortrefflichen Bergamasker Schule, der sich bereits auf dem Madrider Theater ausgezeichnet hat, die Titelrolle gab. Seine Stimme, Aussprache, sein Gesang und seine Action haben Lobeserwerben, wodurch er gleich bei seinem ersten Debut die Gunst des Publikums sich erwarb; vielleicht ist er noch Rubini u. Donzelli der erste jetzt lebende Tenore serio. Sonntag den 27. Septbr. sang die Gefeierte zum ersten Male auch in einer Donizetti'schen Oper, im Elisir d'Amore. Manches gelang ihr nicht am Besten, Manches machte sie wieder vortrefflich, zuletzt sang sie gar ein Stückchen von ihrer eigenen Composition. Es gibt unparteiische Mailänder, die behaupten, die Heinefetter, für welche bekanntlich die Rolle der Adina ursprünglich geschrieben ist, habe sie besser gespielt, nach ihr sei sogar die sch. Orlandi im Ganzen eine bessere Adina gewesen, als die Hochberühmte; ihre Anbeter wollen sich aber so etwas nicht einmal träumen lassen. Dass die Heinefetter diese Rolle öfters besser gespielt, hat seine Richtigkeit; die M. schien überhaupt, nach dem Otello, im Elisir weder in der Musik, noch in der Action recht zu Hause zu sein. Sonderbar genug, in jeder ersten Vorstellung einer Oper gibt's bei ihr meist etwas auszustellen; wahrscheinlich wird sich die Künstlerin in der heutigen 2ten Vorstellung wieder in ihrer wahren Grösse zeigen.

Hr. Schira, Zögling des hiesigen Conservatoriums, welcher dermalen am ital. Theater zu Lissabon angestellt ist, componirte daselbst vor Kurzem für's Privattheater des Baron Quintella die Farse: Il fanatico per la musica; nun gibt man sie auf dem Lissbonner Theater S. Carlo.

Paganini, den auswärtige Zeitungen als an der Cholera zu Genua gestorben ausposaunten und auf welchen sogar im Journal des Debats v. 14. Septbr. eine förmliche, ihm wenig zur Ehre gereichende Nekrologie erschien, kam hier in Mailand in den ersten Tagen Septembers aus seiner Vaterstadt an, wo ihn die grässliche Seuche vertrieben hatte. Er war leidend und kränklich, sah aus wie eine wandelnde Leiche, war also nicht gesund und wohlauf, wie ihn hiesige Blätter, vielleicht zur kräftigern Widerlegung der im Auslande verbreiteten Sage, angaben. Als ich ihm bemerkte, er sei der einzige der modernen italienischen Tonkünstler, von dem zu den Jahrgängen der Allg. Mus. Zeit. das Bildniss erschienen sei, fand er sich durch sehr geschmeichelt und äusserte mir den Wunsch, bei seiner Rückkunft nach Mailand (er begibt sich auf einige Zeit nach seiner Villa bei Parma, um seine Gesundheit herzustellen), wo er ein Concert zu geben gedenkt, sowohl dies Bildniss, als seine mir dictirte, in benannter Allgem. Zeit. abgedruckte Autobiographie zu sehen. In hies. öffentlichen Zeitschriften erklärte er alle im Auslande, namentlich zu Leipzig unter seinem Namen herausgekommenen Compositionen für apokryphisch, indem er bis jetzt von sich nichts drucken liesse, als 24 Capricci für die Violine, 6 Sonatinen für Violine und Guitarre und 6 Quartetten für Violine, Viola, Guitarre und Violoncell, nächstens aber selbst alle seine Werke öffentlich im Druck bekannt machen wird.

Rom, den 15. Septbr. Gestern begannen auf dem Teatro Valle die Herbstopern mit einem Fiasconissimo, welches Schicksal Ricci's bekanntes Kindlein Eran due or son tre se-

troffen hat. Der Maestro Guglielmi (a. Palermo) ist heimlich entzückt über diese Begebenheit.

Florenz. Hrn. Coppola's Nina pazza per amore, das neuere Steckenpferd der Speck, ritt so eben über die Bretter unserer Pergola; sowohl die Dame als ihr Begleiter Galli fand Bewunderer, welche tüchtig in die Hände klatschten.

Turin. Die Nina (a. Florenz) mit der Tadolini, dem Tenor Paganini und den Bassisten Schober(lechner) und Torri, ging mit diesen trefflichen Sängern um so trefflicher, als der Maestro selbst zugegen war und sie in die Scene setzte. An Beifall fehlte es allen fünf benannten Tonkünstlern ganz und gar nicht.

Kurze Anzeigen.

1. *Gedanken-Striche.* Walzer für das Pianoforte. Den edlen Bewohnern Leipzigs geweiht von *Joh. Strauss.* 79stes Werk. Originalausgabe. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 45 Kr. C. M. oder 12 Gr.
2. *Huldigungs-Walzer für das Pianof. von Joh. Strauss.* 80stes W. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Strauss ist wieder da, meine Damen u. Herren! Weiter braucht es nichts. Dazu sind die Ausgaben sehr schön und auf dem Titel symbolisch angenehm. Wider den Nachstich ist hier bestens gesorgt. Mag auch wohl nöthiger sein, als bei Kirchenmusiken, vor welchen die Herren Nachstecher doch noch Respekt haben. Man sage uns nicht, dass keine Frömmigkeit mehr unter den Nachdruckern wäre; an Kirchenmusik wagen sie sich doch nicht.

Vier Gesänge comp. für 4 Männerstimmen von Jul. Schneider. Op. 24, 2tes Heft der Ges. f. Männerst. Berlin, bei Gröbenschütz u. Seiler. Partitur u. Stimmen. Pr. 20 Sgr.

Im gewöhnlichen Tone, leicht ausführbar, daher den Meisten zusagend. Man erhält das Bundeslied von Th. Körner; das Vaterland Preussen v. Kast; Amor und Bacchus v. A. Bode; Ständchen v. Winter. Das Vaterland Preussen ist sonderbarer Weise mit Brummstimmen gesetzt.

Miserere für 4 Singstimmen, welches während der feierlichen Ausstellung weil. Sr. Maj. des Kaisers Franz I. auf dem Paradebette in der kaiserlichen Hofburg-Kapelle in Wien unter der Leitung des ersten K. K. Hofkapellm. J. Eybler von den K. K. Hofkapell-Sängern abgesungen worden ist. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Es ist ein alt liturgischer Kirchengesang, völlig nach der Weise der römisch katholischen Einrichtung, gregorianisch feierlich mit später hinzugefügter und von Palestrina an verbesserter Harmonisirung. Der Abdruck liegt uns ohne Partitur in den 4 Singstimmen vor. Das Miserere ist in 7 Abschnitte getheilt.

Drei deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. comp. — v. Eduard Genast. Op. 7. Leipzig, Jul. Wunder's Verlag. Pr. 10 Gr.

Das erste, ein Bacchuslied, aus der Novelle „Fantasieen im Bremer Rathskeller" von H. Hauff, genannt: An die Jungfrau Rose, wird, von einer guten Bassstimme mit gehörigem Pathos vorgetragen, ergötzlich wirken. Die wenigen auffallenden Durchgangsnoten der Melodie, gegen die Harmonie scharf einschreitend, mässigen ihr Wesen durch die Kraft der Mode. Die „Deutungen" sind in leichter Melodie mit einfacher Begleitung, in den verschiedenen Strophen verändert, anspruchlos gefällig gehalten, so dass diese Deutungen, die wichtigsten Gegenstände des Gemüthes kurz vorüberführend, den Meisten zusagen werden. Das Lied „Maria" von Heller verlangt des Textes wegen seine eigen Frommen, denen die stille, sanfte Composition sehr zusagen wird.

La Hardiesse. Rondeau cossaque pour le Pianof. composé — par *F. X. Chwatal.* Op. 18. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Wenn das Rondo in der derben Weise nachdrücklicher Betonung, die es verlangt, wiedergegeben wird, macht es gewiss den beabsichtigten Eindruck, ohne dass für den Darsteller eine besondere Kühnheit dazu gehört. Es ist nicht gerade schwierig; man wird mit einer mässigen Fertigkeit damit recht gut fertig und wird damit erfreuen. Das Werkchen ist demnach zu empfehlen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. N°. 8. 1836.

Recension.

I Puritani (Die Puritaner), Opera seria in tre Atti, poesia del Conte Pepoli, musica del Maestro Bellini avec accomp. de Pianof. par Tadolini. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 7 Fl. 12 Kr.

Ohne Ouverture hebt die Oper sogleich mit einer Bassarie Richard's an, worin er das Unglück ewiger Entsagung in Tönen beklagt, die mit dem Zustand seiner Seele gar nichts gemein haben; sie klingen in leerer Harmonie, die nur durch Durchgangsintervalle zuweilen etwas geschattet werden. Es ist ein italienischer Klingsang der Aeusserlichkeit ohne Charakter. No. 2. Duett zwischen Elvira, der Tochter des Lord Valton, und Richard, alle Puritaner. Nach bewegter und stark modulirter Instrumental-Einleitung tritt Elvira sehr unruhig auf, der alte Richard verkündet ihr seine väterlichen Gesinnungen und freut sich über ihre noch heute vor sich gehende Vermählung in gut declamirten kurzem Recitativ, worauf Elvira im All. giusto singt: „Nimmermehr!", dann von ihrer treuen Liebe uns Kunde gibt. Der Gesang ist heftig und gewöhnlich verbrämt, blos auf Klang berechnet, der mehr trifft, wenn ihr Richard versichert, Arthur werde ihr Gemahl, was sie mit Himmelslust erfüllt u. s. w. Für die Ohren mag der lange Gesang wirksam sein, nichts weiter. Es wird auch nichts weiter, nachdem die Hörner von Weitem erschallen und näher kommen. No. 3. Quartett zwischen Arthur, dem einzigen Katholiken, Elviren, ihrem Vater, dem Gouverneur und dessen Bruder Georg. Ein anmuthiges Vereinigungsstück, zwar nicht tief, aber doch italienisch hübsch und dem Gegenstande angemessen, so dass das Gefühl nicht gestört wird. No. 4. Polacca con Pertichini. Elvira wird bräutlich geschmückt und singt Solo eine artige Polonaise, die dann Enrichetta di Francia, Arthur und Valton begleiten. Mitten in dieser Begleitung schürzt sich der Knoten der Handlung: Henriette bittet den Himmel um Erlösung von ihren Feinden, und Arthur, dass ihm ihre Rettung gelinge. Alles klingend u. italienisch geltend, so dass es mit Elvirens Bravour gefallen wird. No. 5. Georg, der Bruder Valton's, singt eine Romanze, die durch einige Töne und durch die Worte schauerlich wird, als werde Elvira bald sich verlassen fühlen u. den Tod wünschen. No. 6. Arie, worin sich Elvira wirklich von Arthur verlassen wähnt und ihn, in Andante ¾, Es dur, in Triolenbegleitung, sehr sanftmüthig den Grausamen und Schwurvergessenen nennt. Und im All. moderato möchte sie gern, dass der Geliebte bei Mondenschein in ihre Arme eile, was sie äusserst vernünftig und liebreich singt, worin die allbekannte Bravour nicht im Geringsten vergessen ist. No. 7. Duett zwischen Georg und Richard (Bässe). Der Letzte soll den Rival aus der Verbannung Ketten erretten, kann es, und will nicht. Georg sucht ihn schauerlich genug und scenisch gut auf andere Gedanken zu bringen, allein es will nicht anschlagen, und des Duettes As dur-Satz geht in Terzengängen ziemlich munter zu Ende. Georg setzt im All. maestoso noch einmal an, und kaum hat er in freundlicher Melodie gesungen: „O Richard! Ach lasse den Sinn Dir beugen, lass nicht den Hass Dich umstricken": so hat sich auch der Richard sogleich wundervoll umgewandelt und singt eben so freundlich: „Ich fühle mein Herz erweichen, Thränen entrinnen den Blicken". Und nun geht die Sache unter billigen Bedingungen munter vorwärts, marschmässig, kriegerisch! Arthur soll beschützt werden, wenn er nicht die Waffen gegen das Vaterland kehrt und sich nicht zu den Feinden wendet. Kampflustig singt Georg, dann Richard, dann Beide, wie recht und billig, bald in

vollkommener Einheit, im Unisono, bald in fröhlichen Terzen zu glücklichem Ende. Arthur hingegen läßt nicht lange auf sich warten; in No. 8 sehen wir ihn eine Romanze vortragen mit recitativischer Einleitung, die uns belehrt, dass er das Lied singen will, was er Elviren so oft sang in seligen Tagen, woran sie ihn verstand; jetzt will er sehen, ob sie ihn noch verstehen wird. Und so erklingt denn Andante sostenuto $\frac{6}{8}$, C dur: „An der Quelle einsam weinend saas der liebende Troubadour". Nach der ersten Strophe unterbricht er sich im All. $\frac{3}{4}$, A dur, denn er hört kommen, und singt zum marschähnlichen Sätzchen, dass die Barbaren nach jener Seite gehen. Bald im Recitative sind sie fern genug, er will zur Geliebten eilen, besinnt sich aber, dass er damit Beide verderben könnte, und findet es besser, zu bleiben und zu singen, wie heiss er sie liebe. Jetzt die andere Strophe. — Und das getreue Mägdlein hat den Sang vernommen; sie kommt, sie fragt: Ah mio Arturo, ah! dove sei? Und er sagt: A piedi tuoi, Elvira! woraus natürlich ein schönes Duett wird No. 9, worin man seine Freude über die zwei Leutchen hat, wie angenehm sie sich mit einander unterhalten; es kommt auch ein wenig Eifersüchtiges mit darin vor, was gleich wieder zu einem cantabeln Andante Veranlassung gibt, worauf er im All. explicirt, dass er keine Fremde, sondern die Königin gerettet, deren Leben auf dem Spiele stand. Und die Freude dauert lange, wie wir es denn auch allen redlichen Menschen von ganzem Herzen gönnen. Wie es nun weiter geht, wissen wir nicht, denn es steht weiter nichts da. Auf alle Fälle hat das Folgende nichts zu bedeuten und wir dürfen glauben, dass sie einander haben.

Werden nun solche Opern mit allen Mitteln des äussern Glanzes und von glänzenden Bravoursängern mit aller Bravour der Töne, der Mimik und der jugendlichen Gestalt einer Versammlung vor Augen gestellt, die eben beschäftigt ist, einen leeren Abend ergötzlich mit einer Kunst zu vertreiben, die gefällig dazu da ist, die Sinne geschickt zu umspielen und die Seele zu umnebeln: so begreifen wir sehr wohl, dass auch die Puritaner höchst glücklich ihr hohes Ziel erreichen und äusserst lieblich eingehen und gefallen werden. Sobald man aber von der Kunst etwas mehr verlangt, so begreifen wir nicht, wie man diesen Schwanengesang Bellini's unter die Kunstwerke stellen kann. Mit Ruhe überlassen wir das Andern und sehen es vergnügt mit an, wenn die geschmackvolle Welt ein Vergnügen mehr hat als wir, und verbleiben ihr treu ergebenster *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Dresden, am 21. Dec. 1835. Der Königl. Kammermusikus und Waldhornist Haase sen. gab im Saale der Harmonie ein Concert nach folgender Einrichtung. Erste Abtheilung. Festouverture mit Triumphmarsch von Ferd. Ries. Gewaltiger Aufwand von Mitteln und wenig Wirkung. Dem bekannten, verdienten Meister schien sein Werk nicht mit gehöriger Klarheit vorgeschwebt zu haben, ehe er es niederschrieb. Divertissement für das chromatische Waldhorn von Ludwig Horst, vorgetragen vom Concertgeber. Angenehm erfunden und gut vorgetragen. Thema u. Variationen von Rode (für die Violine), gesungen von Fräul. Heinefetter. (Auf besonderes Verlangen.)

Zweite Abtheilung. Variationen für Violine von Beriot, vorgetragen von Ludw. Haase, Königl. Sächs. Kammermusikus u. Herzogl. Dessauischem Concertmeister. Composition sehr geistreich. Vortrefflich vorgetragen in des Spielers eigenthümlicher Manier, die ohngefähr das darstellt, was die Emaillmalerei im Gegensatze der Oelmalerei, das heisst Vollendung im Einzelnen, Glanz, Frische, höchste Politur — aber weder die Kühnheit noch das Durchgreifende, aber auch manchmal Ruhe der andern Gattung. Duett aus Reissiger's Festspiel, gesungen von den Herren Schuster u. Wächter. Angenehm. Le congé, Adagio für Waldhorn von Lübeck, vorgetragen vom Concertgeber. Befriedigend. Dritte Abtheilung. Die Weihe der Töne, Tongemälde in Form einer Symphonie von Spohr, mit begleitender Declamation vom Hrn. Hofschauspieler Pauli. Ein herrliches Werk, das den grossen Meister so recht in seiner eigenthümlichen Sphäre zeigt. Welche Erfindung, welche Klarheit, Durchführung der Hauptgedanken, welche Süssigkeit der Melodieen! Die Ausführung, obgleich sehr schwer, vortrefflich. Die Verschiedenheit der zusammengestellten Tactarten schien eine unnöthige Schwierigkeit. Man ist Hrn. KM. Haase wahrhaft Dank schuldig, dass er dies herrliche Werk hier zum ersten Male zu Gehör brachte, und es war erfreulich zu sehen, dass auch das Publikum durch Aufmerksamkeit u. Beifall es nach Würden aufnahm.

C h o r.

Verzweiflung, Wuth und Schrecken
Begleiten ihren Sturz,
Und eine neue Welt
Entspringt auf Gottes Wort.

Wenn der Dichter diese Worte zu einer Arie hat machen wollen; so hat er die Natur der Arie verfehlt, deren Hauptmoment, dem Namen und der Sache nach, die Gegenwart seyn muss, und worinn es höchstens erlaubt ist, das Vergangene oder Künftige so zu fixiren, als ob es gegenwärtig wäre, oder seyn könnte. Hat aber der Komponist hier eine Arie geben wollen; so müssten wenigstens die Worte dieser Erzählung nirgends wiederholt werden, wie es hier geschehen: denn wer könnte einem Erzähler mit Vergnügen anhören, der seine eigne Worte so oft wiederholt und dadurch die Progression, wodurch allein die Geschichte interessant ist, unterbricht? Das Vergnügen, welches diese Arie bey der jedesmaligen Aufführung erregt, liegt demnach allein im Gebiete des Komponisten, der, abgesehn von dem erzählenden Inhalt des Textes, eine wirklich gegenwärtige Empfindung darlegt, die sich vollkommen mit dem heitern Morgen des ersten Tages vergleichen lässt, an welchem Nacht und Verwirrung durch Licht und Ordnung vertrieben, eine neue Welt sich, wie von selber entwickeln und anschauen lässt. Der Chor mit seiner fugenmässigen Behandlung tritt hier vortrefflich ein, und die metrische Behandlung der darauf folgenden Worte: „Und eine neue Welt“ ist von grosser Schönheit.

Was bisher über die Einrichtung der Recitative und der ersten Arie gesagt worden, gilt meistens von allen Arien und Recitativen in diesem Oratorio: sie haben, nach unserer Meynung, alle die nämlichen Fehler, welche durch eine unzählbare Menge hervorstechender, melodischer und harmonischer Genieзüge des Komponisten bedekt werden, und so lange Wohlgefallen erregen, als man nicht in das Buch sieht.

Die Stelle, wo der Mond erscheint, ist von rührender, sehnsuchtsvoller Schönheit, und es ist Schade, dass dieser sanfte Eindruck sogleich wieder durch die Folge zerstört wird, denn der Dichter hatte hier die beste Gelegenheit gehabt, an den allgemeinen Begriff des stillen Mondes die schönsten Gedanken zu knüpfen, und sich lieber in Dingen, die weniger wesentlich sind, als das Licht, kürzer zu fassen.

Die erste Arie des zweyten Theils ist in jedem Sinne die schönste dieses Werks; und wenn auch dem Komponisten nichts übrig blieb, als die Worte des Dichters ganz malerisch zu behandeln: wenn auch nicht etwa der Flug des Adlers und das Girren der Tauben ein besonderes Wohlgefallen erregen können: so liegt dagegen in der Komposition der Stelle:

„Aus jedem Busch und Hain
„Erschallt der Nachtigallen süsse Kehle;
„Noch drückte Gram nicht ihre Brust,
„Noch war zur Klage nicht gestimmt
„Ihr reizender Gesang. —

eine Reinheit und Unschuld, die würdig zu preisen, es uns schlechthin an Worten fehlt. Der Gesang, nebst der ganzen Instrumentalbehandlung, auf den Worten: „Noch drückte Gram nicht ihre Brust“ erinnert auf das wehmüthigste, an einen Zustand der Unschuld und Ungebrechlichkeit, über dessen Verlust eine schöne Seele klagt, und man sieht mit grossen Vergnügen, wie sich der Komponist keine Gelegenheit entwischen lässt, durch die Kunst auszudrücken, was diese ausdrücken kann und will.

Die Arie:

„Nun scheint in vollem Glanze der Himmel;
„Nun prangt in ihrem Schmucke die Erde;
„Die Luft erfüllt das leichte Gefieder;
„Die Wasser schwellt der Fische Gewimmel;
„Den Boden drückt der Thiere Last. —

Montag, d. 25. Jan. 1836. Heute gaben die Herren F. A. Kummer und Franz Schubert, der Erste Violoncellist, der Andere Violinspieler der Königl. Kapellmusik, ihr Concert ebenfalls im Saale der Harmonie. Beide sind als ausgezeichnete Künstler bekannt, und in der That gehören sie zu den Zierden dieses berühmten Institutes, in welchem so manches ausgezeichnete Talent, das nur oft der Natur des Instrumentes wegen nicht als Solospieler glänzen kann, sich befindet; so unter Andern der wackere Bassposaunist und die nicht minder trefflichen Contrabassisten, diese Grundpfeiler u. Stützen der Harmonie. Ein sachverständiger Beurtheiler wird sich bei dem Urtheile über eine musikalische Kapelle gewiss zu allererst über den Werth der Bassinstrumentisten unterrichten. Von ihnen hängt Kraft, Leben, Zartheit u. Zusammengreifen ab. Also dem Verdienste, zumal dem anspruchslosen, seine Krone. Das Concert begann mit Mosscheles Ouverture zu dem Trauerspiele „Die Jungfrau von Orleans". Die Concertgeber bringen immer gern etwas Neues zu Gehör, und neu war diese Ouverture für uns allerdings. Uebrigens können wir uns nicht zu ihrem Vortheile aussprechen. Die Aufgabe, eine Ouverture zu einem Trauerspiele zu schreiben, hat immer ihre grossen Schwierigkeiten. Selten passen Detailmalereien, am öftersten eine allgemeine musikalische Auffassung der Hauptidee des Dichters. So hat Beethoven die herrlichen Ouverturen zu Coriolan u. Egmont unter andern geliefert. So würden Ouverturen zu Hamlet u. Macbeth für einen talentvollen Componisten eine lohnende und zu lösende Aufgabe sein. Wir geben zu, dass eine solche allgemeine Auffassung, ein solches Subsumiren der Detailsschilderungen unter die charakteristischen Hauptzüge überall seine Schwierigkeiten habe, ganz vorzüglich aber bei dieser Tragödie. Aber darum heisst es auch *hic Rhodus, hic salta.* Die Haupttendenz des Stückes ist ritterlich religiöse Begeisterung im Gegensatz zu stiller Weiblichkeit der Hirtin. Sie empfindet Liebe, wird ihrem Berufe also untreu, die Begeisterung erlöscht, sie erliegt in schuldbewusster Wehmuth. Wir haben viel Instrumentalaufwand, verwickelte Harmonieen, viel Dissonanzen gehört, aber Liebe, Wehmuth, romantische Begeisterung hat uns nicht ergreifen wollen. — Arie von Mercadante, diesem Flächling der Rossini'schen Nachahmerschaar. Schweizerconcertino für das Violoncell, componirt u. vorgetragen von F. A. Kummer. Anklänge aus Tell, aus dem „Schweizerbue" konnten in einem Schweizerconcertino, wenn sich überhaupt mit diesem Worte ein deutlicher Begriff verbinden lässt, da die Schweizer keineswegs vorzugsweise musikalisch sind, nicht fehlen. Bravour und Geschmack des Concertisten sind bekannt und verläugneten sich auch diesesmal nicht. Der graue Gast, Ballade von Maltitz, gesprochen von Hrn. Emil Devrient. Die 2te Abtheilung begann mit einem Souvenir de Norma, Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Franz Schubert. Es würde unser deutsches Herz erfreuen, einmal „Erinnerung an Figaro, Don Giovanni, Templer und Jüdin" u. dgl. zu hören, aber das wäre freilich weniger elegant, weniger bon genre! Wir seufzen und machen: „Augen — rechts" nach dem bon genre, wo wir dann den Bellini'schen Melodieen, die wie der Bandwurm, wenn man ihnen auch den Kopf abrisse, gleich mit dem Schwanzende aufwarten, was dieselben Dienste leistet, begegnen. Also Souvenir de Norma. Sie waren verständig eingerichtet, sehr brillant u. wurden ganz vortrefflich executirt. Ueberhaupt ist's Schade, dass man einen so ausgezeichneten jungen Geiger, den man in Paris sein Instrument als Solospieler hat studiren lassen, dem man ein treffliches, theueres Soloinstrument gekauft, sich nun als Ripienspieler in den zahllosen Opernproben steif geigen lässt. Als Ripienist war er mehr als zu gut, ehe er nach Paris ging. Wollte man, was sehr vernünftig ist, einen brillanten jungen Solospieler haben, den man später einmal als Concertmeister brauchen konnte, so musste man ihn nicht, nun er Solospieler geworden war, bei seiner Rückkehr wieder unter das Ripieno werfen, wodurch Zeit und Geldaufwand verloren sind und seine Kunst zu Grunde gehen muss. Kein Mensch weiss den Werth der Ripienisten besser zu schätzen, als Einsender dieses. Sie sind das Mark, die Substanz einer Kapelle und, wenn sie bei ihrer mühseligen Arbeit noch solche Spieler aufzuweisen haben, wie die Dresdner Kapelle, die ehrenwerthesten Künstler in der Welt. Aber dass ein Sologeiger kein Ripiengeiger sein und bleiben kann, ist doch auch ganz entschieden wahr, und also gebieten Vernunft und Erfahrung: *„l'un ou l'autre!"* Duett aus der Oper: Die Puritaner von Bellini. Die Secte der Puritaner in England richtete bekanntlich durch ihren einseitigen Rigorismus alles frische, [illegible]

neuerlich L. Tieck in seinem Altenglischen Theater überzeugend nachgewiesen hat; die Bellini'sche Einseitigkeit in den Puritanern, Norma, Romeo u. Julie u. s. w. drohten dem gesunden Geschmack in der Musik mit derselben Gefahr. Fantasie und Rondo über Thema's aus Zampa, für Violine u. Violoncell allein, componirt und vorgetragen von den Concertgebern. Ueber das Zusammencomponiren liesse sich, so wie über das Zusammendichten der Herren Scribe und Melesville Manches sagen, was nicht lauter Süsses enthalten könnte. Doch darüber ein ander Mal. Heute nur so viel noch, dass die beiden Virtuosen herrlich zusammenspielten u. den rauschenden Beifall, der ihnen zu Theil ward, vollkommen verdienten.

C. B. von Miltitz.

Berlin, d. 11. Febr. 1836. Auch der Januar d. J. bot keine Gelegenheit dar, über etwas Neues von Erheblichkeit zu berichten. Doch hörten wir viel und gute Musik, mithin war das Resultat immer zu Gunsten der Tonkunst.

Die Moeser'schen Unterhaltungen wurden zweimal durch Symphonie-Aufführungen, unter denen sich die Spohr'sche in D moll, die Beethoven'sche in F dur und die Ouverture zu Egmont auszeichneten, und einmal durch Quartette der drei klassischen Meister ausgefüllt, welche Hr. MD. Moeser, von seinem Gichtschmerz am linken Arme ziemlich wieder hergestellt, mit den Herren Zimmermann, Leass und Kelz so genial und pikant, wie jederzeit, vortrug, wenn gleich die vorrückenden Jahre auf technische Fertigkeit nothwendig einigen Einfluss ausüben, was jedoch der Geist und Humor des Künstlers weniger bemerken lässt.

Am 27. Januar feierte Hr. Moeser, wie alljährlich, das Andenken Mozart's durch meistens gelungene Aufführung seiner glänzenden und kunstreichen C dur-Symphonie mit dem fugirten Finale, des Doppel-Concerts für zwei Pianoforte in Es dur, von den Herren Taubert u. Decker mit Geschmack und Hinzufügung zweier selbst erfundener, angemessener Cadenzen gespielt, und des tief gedachten und empfundenen Quintetts für Streichinstrumente in G moll, dessen reizendes Adagio in Es dur mit Sordinen besonders gelungen vorgetragen wurde. Gesangstücke aus Opern des gefeierten Tonsetzers, unter welchen sich das treffliche Sextett aus Così fan tutte auszeichnete, und eine italienische Concert-Arie (in F dur, für den verstorbenen Fischer componirt), von Hrn. Zschiesche sicher, rein u. kräftig gesungen, machten den übrigen Theil der musikalischen Feier aus, welche mit einem Chor aus Titus schloss, welchem zu Ehren Mozart's bezügliche Worte untergelegt waren. Der musikal. Unterhaltung folgte ein fröhliches Nachtessen. — Der talentvolle Zögling aus der Moeser'schen Violinschule Hr. KM. Zimmermann schloss den ersten Cyclus seiner Versammlungen am 18ten Januar durch ein Haydn'sches Quartett, die mit Hrn. Decker fertig ausgeführte Pianoforte-Sonate mit Violine von Beethoven in A moll und dessen beliebtes Septett. Dazwischen wurde von einem uns unbekannten Componisten, Grill in Pesth, eine Göthe'sche Ballade: „Der Fischer", für die Basstimme mit besonders hervortretender Begleitung des Pianoforte und Violoncells recht wirksam, nur zu dramatisch gesetzt, von Hrn. Zschiesche gesungen. Hr. Zimmermann veranstaltet noch 4 Quartett-Soiréen, von denen die erste am 15ten d. M. bereits Statt gefunden hat. — Der thätige u. kunsteifrige KM. Hubert Ries hat uns an 3 Abenden Quartette von Fesca (in E moll), Mozart (F dur), J. Haydn (B dur) und Beethoven (E moll), ausserdem Hr. Taubert die schöne Es dur-Sonate von Beethoven mit Violinbegleitung und ein neu 3 Septett von Moscheles in D dur für Pianoforte u. s. w. hören lassen, welches zwar künstlich gearbeitet ist, jedoch das Pianoforte zu vorherrschend und die übrigen Instrumente als verkleinerte Orchesterbegleitung behandelt. Bei vielen einzelnen Schönheiten der Musik bewirkte das Septett doch im Ganzen keinen tiefen Eindruck, wie etwa das von Hummel in D moll.

Im Januar hatte der Subscriptionsbälle wegen, während welcher der Concertsaal im K. Schauspielhause nicht zu andern Zwecken benutzt werden darf, nur ein Concert Statt, welches die Herren Gebrüder Griebel am 16. v. M. endlich nach vielen Hindernissen zu Stande gebracht hatten. Es liess sich darin der vorzügliche Oboist Heinrich Griebel mit einem Concertino für die Oboe von L. Maurer, wie in einem Adagio und Boleros mit vielem Beifall hören, welchen der schöne Ton, wie die Fertigkeit und der gute Geschmack dieses Bläsers verdient. Der Violoncellist KM. Jul. Griebel hat sich auf seiner Kunstreise bereits vortheilhaften Ruf erworben, und bewährte solchen auch diesmal im Vortrage eines Potpourri von Kummer,

wie der für das VCello arrangirten Violinvariationen von Léon de St. Lubin. Der jüngste der drei Brüder, Hr. Ferdinand Griebel, Mitglied des Königsstädtschen Theater-Orchesters, zeigte sich als talentvoller Violinspieler u. Zögling des Hrn. Concertmeisters Léon de St. Lubin. Von den übrigen Concert-Stücken machte die von Dem. Hagedorn gesungene Arie aus Faust von Spohr und ein von Hrn. Mantius sehr zart vorgetragenes Lied von Curschmann: „Die stillen Wanderer" die angenehmste Wirkung. Auch ein Lied von Lachner, mit Begleitung von Horn und Harfe, war sehr melodisch und gefühlvoll. Das begleitende Horn übertönt indess leicht die Singstimme, so discret es auch von Hrn. KM. Schunke geblasen wurde.

Die Sing-Akademie führte das Oratorium David von Ch. G. Kötner und B. Klein mit vieler Sorgfalt und guter Wirkung auf, und bewies dadurch dem fruh dahingeschiedenen, verdienstvollen Tonsetzer gebührendes Anerkenntniss. Das Werk selbst ist aus dem gedruckten Klavierauszuge und durch dessen Aufführung bei dem Musikfeste zu Halle (1830) genügend bekannt u. geschätzt. Sulamith und Thirza wurden von Dem. Grünbaum u. Hagedorn, Nathan (Alt) von Mad. Türrschmidt, Absalon ganz vorzüglich von Hrn. Mantius, David sehr ausdrucksvoll von Hrn. Zschiesche und Joab von einem Mitgliede der Akademie gesungen. Die Chöre wirkten vorzugsweise durch edle, kräftig einfache Haltung und Gleichmässigkeit des Styls, welcher in den Sologesängen, in Folge der Dichtung, öfters an dramatische Auffassung grenzt, dadurch indess auch das Ganze belebt und weniger einförmig erscheinen lässt. Tiefen Eindruck bewirkte Nathan's Arie: „Verzweifle nicht, der Herr ist gnädig". Eben so wirksam zeigte sich der Chor: „Heil Dir, Absalon!" Das letzte Arioso u. Quartett mit Chor beruhigt u. erheitert nach dem vorangegangenen ernsten Inhalt der Handlung durch ungemein melodische, sanfte Haltung, worauf die Schluss-Fuge kräftig und erhebend wirkt.

(Beschluss folgt.)

Cassel, im Januar. Unsere Musik- u. Opernzustände sind seit der Juli-Correspondenz des vorigen Jahres, woran wir den Faden der gegenwärtigen wieder anknüpfen, mancherlei erfreulichen u. unerfreulichen, wesentlichen u. unwesentlichen Veränderungen unterworfen gewesen. Der Monat August brachte uns einige Gaste, deren ich kürzlich gedenken muss. Dem. Weixelbaum vom Coburger Hof-Theater trat als Jessonda und Emmeline (Schweizerfamilie) auf und sang nicht ohne Beifall. Jugend, Frischheit der Stimme, Fertigkeit u. Geübtheit im Vortrage sind einer guten Auf- und Theilnahme immer gewiss. In der weissen Frau sang Hr. Nissen vom Posener Theater den George Brown, sprach nur theilweise und in Einzelnheiten an. Er kam, sang und ging. Bertha Lewig, Pianistin, und Louis Lee, Violoncellist, Beide aus Hamburg, gaben im Stadtbau-Saale eine musikalische Abendunterhaltung und hielten eine reiche Ernte des Beifalls, weniger des Mammons. Auf ihrer Rückreise wiederholten sie dieselbe mit gleichem Erfolge. — Der kurprinzliche Geburtstag (20. Aug.) wurde in musikalischer Hinsicht durch Serenaden und Reveillen der hier garnisonirenden militärischen Musikchöre und durch die Aufführung der Oper: Ali-Baba hoch gefeiert. Die Wahl dieser Tondichtung des klassischen Meisters zu solch' einem Hochfeste musste gut geheissen werden, wenn auch selbst hin u. wieder die Kräfte dazu nicht alle ausreichten. Wie interessant ist es in dem wahrscheinlichen Schwanensange des hochbegabten Genius, das Steigen und Sinken desselben, den Kampf mit dem Zeitgeschmacke und das doch theilweise Hingeben an denselben wahrzunehmen u. eine Vergleichung mit den meisterhaften Jugendschöpfungen des Wasserträgers, Lodoiska u. a. anzustellen. Dies bereitet einen hohen Genuss, und man kann sich kaum des Lachens enthalten, wenn armselige Scribler in diesem oder jenem Tageblatte die Wahl und die Oper zu tadeln sich erfrechen; doch, still davon, sie haben ihren Lohn dahin. Die Besetzung war folgende: Ali-Baba — Hr. Föppel — wurde, wenn auch der Charakter eines Geizhalses kein grosses Interesse einflösst, mit gewohnter Virtuosität gegeben. Nadir — Hr. Schmidt — ausser den hohen Noten in Einzelnheiten gut. Uzs-Kan — Hr. Dettmer — war in seinem Fache; desgl. Abul-Hassan — Hr. Birnbaum. Kalaf — Hr. Gransfeld — Thamar — Hr. Specht. Phaor — Häser, Delia — Dem. Pistor — im Gesange meist beifallswerth. Morgiane — Dem. Meisselbach. Die Ausstattung der Oper in Beziehung auf Decoration u. Tanz des Meisters und des Tages würdig. Sie wurde einige Male wiederholt und bereitete den Zuhörern eines gebildeten Geschmackes trotz des misslungenen Buches einen erhöhten Genuss. —

Der September brachte uns wenig Bemerkenswerthes; ausser einigen gangbaren Opern kam Weigl's Singspiel: Adrian von Ostade wieder auf das Repertoir und gefiel. Ein Gast, Hr. Freymüller vom Hoftheater zu Weimar, trat als Johann von Paris und Rodrigo (Otello) auf; man erfreute sich an seiner hübschen Tenorstimme und setzte Mancherlei an seinem Spiele aus; er gefiel aber im Ganzen. Der October, mit welchem das dritte Jahr der neuen Theaterepoche begann, war reich an Theater- und Musikereignissen. Der erste Tenor Hr. Dams und Dem. Meisselbach verliessen uns; für Letztere debütirte Mad. Matya aus Hannover in folgenden Partieen: Fidelio, Rezia, Rose (in Adlers Horst). Obgleich Fidelio mit etwas Beklommenheit u. schwacher Stimme vorgetragen wurde, so konnte man sich doch bald überzeugen, dass in dieser Sängerin Mittel sich vorfanden, welche etwas Treffliches und Ausgezeichnetes ahnen liessen, was in der Rezia zum vollen Durchbruch kam, und doch waren dieses noch nicht ihre Hauptpartieen. Sie wurde engagirt und ist nun eine Zierde unserer Oper; wir hörten bereits noch von ihr: die Vestalin, eine Glanzrolle, die Jüdin (im Templer) nicht minder brav, desgleichen Romeo, jugendlich und leidenschaftlich aufgefasst u. dargestellt, nur etwas weniger männliche Eigenthümlichkeiten und Angewöhnungen, die Illusion wird dadurch nicht vermindert und geschwächt werden; ihre Recitativ- und übrigen Gesangspartien, so wie die der Dem. Pistor — Julia — wurden mit stürmischem Beifall belohnt. Ihre Alice (Robert) und Röschen (Faust), welche das Gepräge eines elegischen Charakters an sich tragen, wurden gleichfalls beifällig aufgenommen, obwohl sie nur im heroischdarstellenden Fache am meisten aussagt; ihre jugendlich frische, schöne Stimme von bedeutendem Umfange, reiner Intonation, gutem Vortrage und seltener Darstellungsgabe scheint sie vorzugsweise zu letzterem berufen zu haben, worin sie bei dem uns wohlbekannten Fleisse eine nicht unbedeutende Stufe erreichen dürfte. Für Hrn. Dams, welcher nach Darmstadt abging, trat Hr. Heim vom Nürnberger Theater ein und erwarb sich in seinen Antrittsrollen Otello, Zampa und Fra Diavolo, Licinius (Vestalin), namentlich in den beiden ersten, nicht unbedeutenden Beifall; seine spätern Leistungen, die weniger in das darstellende Rollenfach gehören, wie Graf Almaviva (Barbier), Armand (Wasserträger), Hüon (Oberon), Hugo (Faust), Robert (Robert d. Teufel), Tybald (Romeo), Wilfrid (Templer) u. a. sprachen auch weniger an, obgleich wir der Wahrheit gemäss gestehen müssen, dass er in jeder der angeführten Partieen schöne Einzelnheiten hatte, wenn er nur Gebrauch von seinen Brusttönen machte und nicht in das hier gar nicht beliebte Falset überging. Seine Frau, welche als Antrittsrollen die Prinzessin von Navarra, Kunigunde (im Faust) und Gräfin Armand (Wasserträger) gewählt hatte, gefiel und mit Recht; sie scheint eine gewandte Sängerin zu sein, besitzt eine angenehme Stimme und reine Intonation. Sie gab ausserdem noch die Peki (im ehernen Pferde) recht brav und ist gegenwärtig wieder abgetreten, weil die, wie man sagt, ihr zugetheilten Gesangsparte ihren Forderungen nicht entsprachen, und in der That die Operndirection war u. ist in nicht geringer Verlegenheit hinsichtlich der Rollenvertheilung. Könnte Dem. Pistor dem ernsten Gesangsfache, wofür sie freilich bezahlt wird, ganz entsprechen, so wäre dies leicht zu bewerkstelligen, so ist sie aber fast im Besitz der bessern in jedem Fache, und das kann keinen Stand halten; die Fächer müssen wieder geschieden und einer jeden, so weit es jetzt und nach u. nach thunlich, ihr Rollenbereich wieder angewiesen werden: dann werden wir zufriedene Sängerinnen und auch wohl häufiger tüchtigere Leistungen haben. Der Abgang einer so geübten Sängerin wie Mad. Heim doch nun einmal ist, ist allerdings zu bedauern. Repertoirstörungen sind unvermeidlich. Für Dem. Greenberg, welche uns auch verliess, ist Dem. Mons engagirt, welche als Fatime (Oberon) und in einigen andern Partieen beifällig aufgenommen wurde. Sie besitzt neben Jugendfrische auch eine angenehme Stimme, und, so viel uns bekannt, auch Fleiss, Lust und Liebe zur Sache. Dieser Monat brachte uns auch noch die beinahe vergessene alte komische Oper von Méhul: „Je toller, je besser" wieder zur Anschauung und Anhörung, und zwar zur grossen Freude Vieler. Sie war so besetzt: Cerberti — Dettmer, Dem. Pistor — Armantine, meist beifallswerth, bis auf die Verzierungen der ersten, schönen und einfachen Arie. Sie opfert der verzierenden Coloratur alle Wahrheit und Schönheit auf. Ich erinnere sie an die Worte Mozart's: „Ein einfacher, getragener Gesang ist mir das Höchste, was ich kenne! Der Teufel hole den geschnörkelten Singsang, wie ihn viele junge Damen heutiges Tages lieben! Selbst in Wien hat mir's Eine mal

so arg gemacht, dass ich ihr zurief: sie solle mir meine Noten wiedergeben." Ich glaube, Méhul hätte es an diesem Abende der Armantine auch zugerufen. Von Florval — Hr. Schmidt, Hr. Föppel — Johann, Franz — Hr. Birnbaum, Hans Peter — Hr. Granfeld. Der Johann ist jedoch eine Tenorpartie und sie konnte selbst durch Transponiren der Stimmlage des Hrn. Föppel nicht ganz singrecht gemacht werden. — Der Appetit nach alten komischen Opern ist bereits wieder angeregt worden, und man spricht schon von Aschenbrödel, dem Rothkäppchen u. a. Am Schlusse des Monats gab der blinde Flötenspieler Friebe aus Breslau eine musikal. Akademie mit Beifall, wobei ihn der hiesige von Spohr errichtete Cäcilienverein unterstutzte.

(Beschluss folgt).

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Auf unserm Theater Carolino ging es diesen Herbst ziemlich gross zu, und das Ergebniss davon waren zwei Furori, ein halber und ein ganzer Fiasco. Vor Allem hörten wir die rühmlich bekannte Unger, die erste deutsche Sängerin, welche in Siziliens Hauptstadt öffentlich sang; ihr zur Seite befand sich der hier beliebte Bassist Barroilhet, nebst welchen zwei Hauptpfeilern die Damen Demery, Santolini, Franceschini, die Tenoristen Santi u. Alexander, sammt dem Bassisten Antoldi, die übrigen Stützen der Oper sein sollten; da aber Hr. Alexander und seine Gattin (benannte Demery) einer zugestossenen Unpässlichkeit wegen nicht kommen konnten, so berief man schleunigst den Tenoristen Antognini aus Messina, um die beabsichtigte Doppel-Sängergesellschaft zu ergänzen.

Eben so vernünftig als galant war es von der deutschen Künstlerin, mit der Norma den Anfang zu machen und ihr Cheval de bataille, die Parisina, nachfolgen zu lassen. In Bellini's Oper galt der Furore ihr ganz allein: Franceschini (Adalgisa), Santi (Pollione) und ... Alles war kalt neben der Unger; ihre Aufnahme war auch glänzend, und ihr Künstlertalent setzte manche dichterische Feder in Bewegung. Nicht minder glänzend war ihre Aufnahme in der nachher gegebenen oberwähnten Donizetti'schen Oper, worin Barroilhet mit ihr den Sieg theilte und Antognini, nach abgelegter Furcht, sich immer mehr die Gunst des Publikums erwarb. Persiani's Ines de Castro zog hierauf wenig an; erstlich behagte das Buch sehr wenig, weil so gar viele Personen in dieser Oper sterben; zweitens fand man die Musik bei Weitem nicht so schön als anderwärts. Die Unger hielt sich indessen wacker als Sängerin und Actrice; Santi (Don Pedro) wusste weder seine schöne Stimme gehörig zu gebrauchen, noch war seine Action immer die richtige; Hr. Antoldi machte den Alfonso weit besser. Endlich debutirte die Santolini in der ältern Oper: Il Disertore svizzero, von Hrn. Rossi, worin die Sopranrolle für ihre Alt- und Mezzosopranstimme eigens eingerichtet werden musste: sie und Barroilhet konnten sich kaum retten, denn die Musik gefiel nicht.

Die Unger wurde bereits von der hiesigen Impresa engagirt, künftigen Herbst 1836 abermals auf diesem Theater zu singen.

Den 11. Decbr. hatte in der hiesigen Kirche S. Nicolò Bellini's Todtenfeier Statt. In der Mitte der Kirche stand ein Katafalk, an dessen äusserm Ende das Bild des Verblichenen zu sehen war. Das von zahlreichen Musikern vorgetragene Requiem war von Raimondi, welcher das Ganze leitete und bei dieser Gelegenheit eine neue Ouverture von sich hören liess, worin er absichtlich Bellini'sche Cantilene verarbeitete. Das beste Stück in diesem Requiem ist das fugirte Confutatis maledictis mit einem schönen Schlusse. Abends erschien im Theater Carolino, nach der Aufführung der Norma, Bellini's so eben vom Bildhauer Meli verfertigte kolossale Büste auf der Bühne, um welche Sänger und Choristen „Deh tu bell' anima" sangen, worauf die Büste gekrönt wurde.

Catania. Die am 10. Nov. Statt gehabte Eröffnung des Theaters ward diesmal dem Schmerze geweiht. Bellini's Tod hatte diese seine Vaterstadt in grosse Betrübniss versetzt; das Theater war demnach schwarz behangen und viele Zuhörer in Trauer gekleidet. Zwischen beiden Acten der Norma wurde eine auf den traurigen Gegenstand Bezug habende Cantate vorgetragen. Die Hauptsänger, die Damen Marianna Ruggieri, Marietta Ciolfi und der Tenor Vincenzo Raimondi, waren sämmtlich Anfänger, befriedigten aber im Allgemeinen.

Der Intendant dieser Provinz, Principe Manganelli, ist dermalen damit beschäftigt, dem Verblichenen hier ein Monument errichten und seine Leiche von Frankreich abholen zu lassen.

In einem von Hrn. Rosario Bellini an Rossini geschriebenen, öffentlich im Drucke bekannt gewordenen, Catania, 29. Oct. 1835 datirten Briefe heisst es anfangs: „Der Verlust meines geliebten Sohnes Vincenz, den ich so eben erlitten, versetzt mich in die grösste Verzweiflung: seine Mutter und meine ganze Familie sind darüber so untröstlich, dass wir nun das Leben als eine schwere Last betrachten. Es gibt keinen unglücklicheren Vater als ich. In den wenigen Tagen, die ich zu meinem Unglücke unter den Lebenden noch zu bleiben habe, werde ich nichts, als bitterlich weinen." Hierauf bezeigt er Rossini seine Dankbarkeit für die seinem Sohne jederzeit erwiesene Freundschaft u. Aufmunterung, als auch zu dessen ehrenvollen Exequien in Paris so viel beigetragen zu haben, und bittet ihn, allen dabei thätig gewesenen Toukünstlern seinen wärmsten Dank abzustatten.

Messina (Teatro della Munizione). Eine neue Sängerin, Luigia Bordogni, zeichnete sich in Donizetti's Torquato Tasso vortheilhaft aus. Mit einer ziemlich guten und geläufigen Stimme verbindet sie eine lobenswerthe Gesangsmethode. Von den übrigen Sängern haben die Bassisten Ambrosini (in der Titelrolle) und Sanquirico ziemliche Theaterkenntniss, und der Tenor Pesadori eine schöne Figur, guten Willen und eine eiskalte Action.

Am 9. Nov. Abends feierte die hiesige philharmonische Gesellschaft im grossen Saale des sogenannten Palazzo senatorio Bellini's Tod mit einer musikal. Akademie, in welcher Stücke aus dem Pirata u. den Puritani, ein eigens comp. Chor u. Hymnus von den HH. Milanesi u. Laudamo, von den Mitgliedern der Gesellschaft beiderlei Geschlechts vorgetragen wurde. Im Hintergrunde des Saales befand sich B.'s Büste zwischen 2 schwarzen Vorhängen. Nach der Ouverture des Pirata, mit welcher die Akad. begann, hielt Hr. Gemelli, eben so wie benannte Componisten Mitglied der Gesellschaft, eine Lobrede auf den Verblichenen, die grossen Beifall erhielt.

(Fortsetzung folgt.)

Ueber das muthmassliche Alter des Orgel-Pedals.

Wenn gleich 1470 als Jahr der Erfindung des Orgel-Pedals angenommen wird, so können wir in dieser Beziehung mehr als *funfzig* Jahre zurückgehen. Folgendes diene zum Beweise:

Als im Jahre 1818 in der Kirche zu Beeskow, 5 Meilen von Frankfurt a. d. Oder, eine neue Orgel die Stelle der alten einnehmen sollte, war dem Orgelbauer Marx (Vater), welchem der diesfallsige Neubau übertragen worden, daran gelegen, das Jahr der Erbauung des alten Orgelwerkes zu wissen.

Bei sorgfältiger Untersuchung ergab sich, dass die alte Orgel bis 1818 volle 400 Jahre stand, indem sich bei *zwei* Principal-Pfeifen des Pedals*) das Jahr „MCCCCXVIII" auf der Oberseite des Kerns eingeschlagen fand.

Demnach ist zu vermuthen, dass schon zu Ende des 14ten Jahrhunderts ein Pedal zur Orgel im Gebrauch gewesen sein kann. Oder — sollte es wohl zuerst dem *Klavier* (*Clavichord*) ein Anhang gewesen sein? — — *J. F. W. Kuhnau.*

*) Dass oben gedachte Principal-Pfeifen wirklich zum Pedale gehörten, bewies die Mensur derselben.

Kurze Anzeigen.

4 *grandes Marches pour le Pianof. comp. — par C. W. Greulich.* Oeuv. 36. Berlin, chez Maurice Westphal. Pr. 16 Gr.

Das Heft enthält 2 Parade- u. 2 Geschwind-Märsche, alle im rhythmisch Eindringlichen gut, was in solcher Musik vor Allem ein Haupterforderniss ist. Dabei sind sie im Harmonischen scharf einschneidend mitten in gewöhnlich ansprechender Marschmelodie; ferner fast immer ausserordentlich vollgriffig, so dass viel Tonmasse im Gange erhalten wird. Sie sind also so völlig zeit- u. sachgemäss, dass wir ihnen unter den Liebhabern kriegerischer Musik viele Freunde versprechen.

Exercices melodieuses et progressives pour le Pfte comp. et dediés à la Jeunesse p. J. G. Reder. Liv. 1. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 8 Gr.

Diese 15 kurzen Sätzchen sind für die Jugend recht brauchbar und nützlich. Melodiös sind sie wirklich, wie es für diesen Zweck nothwendig ist. Alle Nummern haben etwas Kindliches.

(Hierzu die zu No. 5 gehörigen Abbildungen).

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05415/076

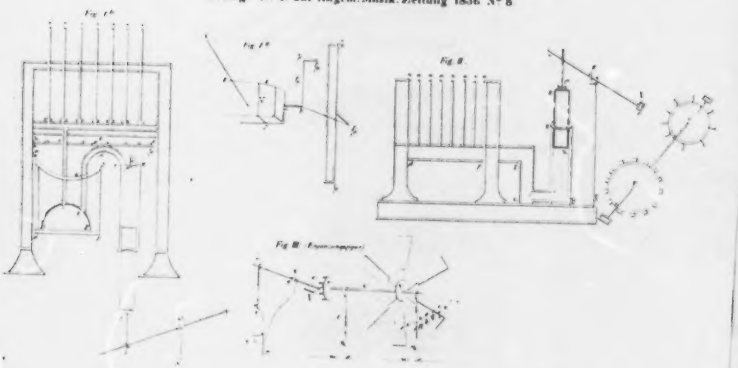

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. Nº. 9. 1836.

Ueber Streicher's Leistungen bei Gelegenheit der ersten Gewerbsproducten-Ausstellung zu Wien im J. 1835. (Eingesandt).

Die Verfertigung der Pianoforte ist in Wien zu solcher Vollkommenheit gediehen, dass das musikalische Publikum mit Recht auf dasjenige gespannt war, was uns die diesjähr. erste Gewerbs-Producten-Ausstellung in diesem Fache Ausgezeichnetes zur Beurtheilung bringen würde. Die Erwartungen wurden auch nicht getäuscht, und unter 17 ausgestellten Klavier-Instrumenten überhaupt verdienen, ausser mehren andern, zwei Flügelinstrumente v. Gross u. Conrad Graf, so wie 2 Tafelpianoforte v. Ries, wovon das Eine mit Streicherschem Patentmechanismus besonders ausgezeichnet war, einer namentlichen Erwähnung. Den interessantesten Theil dieser 17 exponirten Instrumente und gleichsam eine kleine Ausstellung für sich bildeten aber 6 Pianoforte von Streicher. Jedes derselben durch irgend eine eigenthümliche Verbesserung oder Erfindung von den andern unterschieden, gaben sie das glänzendste Zeugniss, wie sehr Streicher es sich angelegen sein lässt, den Ruf zu behaupten und zu vermehren, dessen sich ein Geschäft zu erfreuen hat, welches nun schon über 100 Jahre in seiner Familie bestehend — von dem Urgrosvater gegründet — von dem Grossvater Andreas Stein in Augsburg zu einer europäischen Berühmtheit gebracht*) — von der Mutter Anna Stein, verehlichte Streicher nach Wien übersiedelt, und hier hauptsächlich im Vereine mit ihrem Gatten Andreas Streicher zu dem Rufe der Wiener Instrumente beitragend — nun sein Eigenthum geworden ist. Stets mit weitern Vervollkommnungen beschäftigt, bestehen Streicher's Verdienste in mehrseitigen und grösstentheils neuen Leistungen, welche ihn zum schaffenden Künstler in seinem Fache stempeln. Wir finden uns hierdurch jedes weitläufigen Lobes enthoben, und können — wo die *Sache* für sich spricht — uns auf eine kurze Darstellung derselben beschränken. Die aufgestellten Instrumente waren: No. 1. *Ein Flügelpianoforte mit gewöhnlichem Wiener Mechanismus*, gleich allen von andern Meistern in der Ausstellung befindlich gewesenen Flügel-Instrumenten. In jeder Hinsicht vortrefflich, lieferte es einen interessanten Beweis, bis zu welcher Stufe der Vollendung der denkende Künstler auch diese Gattung der Instrumente gehoben hat. No. 2. *Ein Flügelpianoforte mit Hammerschlag von oben.* Diese schon im 13ten Jahre ausschliesslich privil. Erfindung Streicher's erfreut sich noch immer gleicher Anerkennung und bietet zugleich das erste Beispiel so langer Betreibung eines ausschliesslichen Privilegiums in diesem Fache. Die Vorzüge des klaren Discantes, des auf andere Weise unerreichbar so trefflichen Einsaitens, die Annehmlichkeit, die Hände des Spielers ganz frei sehen zu können, haben diesen Instrumenten allenthalben die grösste Würdigung verschafft. Sie werden selbst häufig im Auslande verfertigt. In London und Paris liess man sich Patente darauf geben, und in letzterer Stadt erwarb sich deren Verfertiger die Ehre einer eigenen Abhandlung über die Vorzüge dieser Gattung Instrumente von Seiten der Société d'encouragement. No. 3. *Ein Flügelpianoforte mit verbessert engl. Mechanismus nach ausschl. priv. Erfindung des Verfertigers.* Diese Instrumente vereinigen die Vorzüge des englischen mit jenen des Wiener Mechanismus. Die Hämmer sind von den Tasten abgesondert auf einem elastischen Hammerstuhle befestigt, wodurch das an den engl. Pianoforte's so störende Pochen des Discantes gänzlich beseitigt wird. Die Hämmer selbst können in äusserst zweckmässigen, mit Casimir gefüt-

*) Andreas Stein war es, welcher den rohen Pantalon durch die höchst wichtige Erfindung der Auslösung in das jetzige Pianoforte umschuf.

ist eine höchst melodische, grosse und breite Darstellung von der Herrlichkeit des neu erschaffnen Weltalls, worin die Instrumentalmusik von ausserordentlicher Kraft und Pracht ist; besonders sind die Trompeten und Horner mit grosser Meisterhaftigkeit gebraucht.

Das Gebet:

Zu dir, o Herr! blickt alles auf;
Um Speise fleht dich alles an;
Du öffnest deine Hand,
Gesättigt werden sie. —

ist zum Theil von lauter Blasinstrumenten begleitet, die durchaus einen vortrefflichen Fluss haben und in dieser Rücksicht als ein Muster für junge talentvolle Komponisten zu empfehlen.

Nun erscheint, gegen das Ende des zweyten Theils, der Mensch, der sich mit seiner Gattinn endlich, im dritten Theil des Oratoriums, über die Werke Gottes ergiesst, aber leider viel zu spät und in so wassrigen Reden, dass es Schade ist um die schöne Musik.

Wir gehn zu den Chören über: War unser Komponist bisher in seinem Felde, so ist er hier zu Hause. Die Arbeit an diesen Chören ist fast überall fugenartig. Die Themata sind fasslich und die Contrasubjekte und Repercussionen, treten frey und natürlich einher. Nirgends Dunkelheit oder Verwirrung, und selbst die Augmentationen sind klar und stark, obgleich nirgends streng. Der Ausdruck der Worte ist wahrer und kühner, als in den Arien und Recitativen, und die Instrumentalmusik über alle Beschreibung vortrefflich durch das Ganze gewirkt. Von besonderm Interesse sind die beyden Chöre:

„Denn er hat Himmel und Erde bekleidet mit herrlicher Pracht"

und: „Vollendet ist das grosse Werk."

Das Thema zu dem ersten hier genannten Chore ist in oratorischer und technischer Hinsicht, wegen seiner Würde und Deutlichkeit, bey so vielen Worten eines Perioden, ein wahres Muster eines Fugenthema. Wenn aber junge, arbeitslustige Harmonisten an allen fugirten Chören dieses Oratoriums, eine gewisse Leichtigkeit, Schlüpfrigkeit, oder übermüthige Freyheit nicht verkennen mögen; wenn sie bemerken müssen, dass in diesem grossen Werke keine einzige strikte Fuge vorhanden ist, obgleich es nicht an Gelegenheit dazu fehlt: so mögen sie sich desungeachtet gesagt seyn lassen, dass, so leicht und so voll und fliessend zu arbeiten nur dem möglich ist, der eine strikte Fuge mit allen ihren Attributen aufzustellen weis. Solche Beyspiele grosser Meister sind für junge Künstler so verführerisch, dass sie die Kunst, fugenartig arbeiten zu lernen, wozu, bey dem entschiedensten Talente, ein anhaltender, Jahre langer Fleiss erfordert wird, gar zu gern für eine leidige Schulfüchserey halten mögen. Es bedarf keines ausserordentlichen Grades von Talent und Kunst, ein Stück hervorzubringen, in welchem man in eine Partitur von vielen Notensystemen ein Ding hineinpasst, das Ungeübte um so eher für eine Fuge halten, je weniger es ihnen natürlich und gefällig scheint. Allein die Kunst, mit einem musikalischen Gedanken umzugehn, solchen auf eine interessante Art zu evolviren und jede Stimme sprechen zu lassen, dass sie ein bedeutender Theil des Ganzen bleibe und das Ganze etwas Schönes sey, dazu gehört eine Uebung im Fugensatze, die viel zu lange ist vernachlässigt worden; und zu Haydns unvergesslichen Verdiensten gehört demnach auch dieses, dass seine trefflichen Kompositionen, ihr Feuer, ihre Wahrheit und Würze, grossentheils dem schönen Gebrauche der Kontrapunkte und seiner Art zu fugiren zu danken haben; und Er, der mit seinem Genie und seiner ewig frischen jugendlichen Gedankenfülle alle seine Zeitgenossen hinter sich lässt, schämt sich nicht, seine Werke mit kontrapunktischen Schönheiten auszuschmücken, wodurch sie allen Veränderungen und Schicksalen der Zeit und Mode zum Trotz, unsterblich bleiben werden, so lange die Musik eine Kunst heisst.

terten hölzernen Kapseln mittelst Stellschrauben zum leichter oder schwerer Abfallen gerichtet werden. Die Spielart ist sehr leicht, der Anschlag kräftig, und durch Anwendung beweglicher Fänger äusserst präcis. Die ganz neu construirte Dämpfung dient zur wirklichen Zierde des Instrumentes und vereinigt grösste Zweckmässigkeit mit äusserster Eleganz. Als Dämpfungsmittel dienen nach Streicher's Angabe verfertigte Wollgewebe, deren Güte die Nachahmung bereits sanctionirt hat. Das in Rede stehende Exemplar zeichnete sich übrigens noch an äusserer Ausstattung durch eben so zart als schön eingeschnittene Verzierungen von amerikanischem Ahorn in kostbaren Mahagoni-Fladern, Perlmutter u. Schildpattstatur u. s. w. auf das Vortheilhafteste aus. No. 4. *Ein Flügelpianoforte mit hölzerner u. mit Eisenblech überzogener Anhängeplatte.* Es werden hierdurch die in England u. Frankreich gebräuchlichen massiven und daher sehr schweren Eisenplatten entbehrlich gemacht und ein Bedeutendes an Gewicht u. Kosten erspart. No. 5. *Ein Flügelpianoforte mit eiserner, ausschl. priv. Rohrenverspreitzung und abgenommener, nur 3 Zoll hoher Hinterzarge.* Streicher bezweckt durch zwei über den Saiten angebrachte Röhren oder Läufe und ein kurzes ähnliches Rohr unter dem Resonanzboden die gänzliche Beseitigung jeder innern Corpus-Verbauung, wodurch der Schall sich ungehemmter unter dem Resonanzboden verbreiten kann. Wenn man erwägt, dass hier der ganze Kasten des Instrumentes nur aus einer äussern 8 Zoll hohen hölzernen Rahme besteht, welche ohne Röhrenverspreitzung von dem Zuge der Besaitung beinahe aufgerollt werden müsste, so erscheint die Leistung dieser leichten Verspreitzung wirklich bewundernswerth. No. 6. *Ein aufrechtstehendes Pianoforte, ausschl. priv.* Dieses Instrument kann unbedingt als ein Kunst- und Meisterwerk für sich allein gelten. Der Mechanismus ist ganz von Streicher erdacht, und eben so sinnreich als zweckgemäss. In äusserer Form den engl. Cabinet-Pianoforte's ähnlich, besitzt es im Gegensatze zu diesen eine vollkommene Auslösung, sehr einfache und verlässige Fänger, so wie treffliche Dämpfung. Eine eigene Vorrichtung fügt mittelst eines Pedales jedem Tone seine obere Octave bei, wodurch bei zweckmässiger Behandlung die überraschendsten Effecte hervorgebracht werden können. Wem der hohe Genuss zu Theil ward, den höchst ausgezeichneten Klavier-Virtuosen u. Compositeur Hrn. Henselt in der Ausstellung Weber's herliche Ouverture aus Oberon mit Anwendung des Octavenzuges spielen zu hören, wird das Gesagte bestätigen müssen. — Alle diese Instrumente waren unter dem Resonanzboden offen, und diese von Streicher zuerst allgemein eingeführte Weglassung des untern Bodens findet sich auch bereits in häufiger Nachahmung. Dass Streicher mit den besten und grösstentheils selbsterfundenen Vorrichtungen für seine neuen und andern Arbeiten versehen sein müsse, geht aus der Genauigkeit aller Theile seiner Mechanismen u. s. w. von selbst hervor. Streicher hatte den eben beschriebenen Instrumenten Modelle beigegeben, welche die genaue Einrichtung seiner verschiedenen Mechanismen verdeutlichten. Häufig sah man Sachkundige vom Fache um sie versammelt, und das unverhohlene Interesse, mit welchem sie selbige untersuchten und laut ihren Beifall sollten, sprach auf das Schlagendste für den Werth der Neuerungen. Aber auch das musikalische Publikum überhaupt zeigte den grössten Antheil an Streicher's Exposition, und bei *ihr* war es, wo man als bei etwas *Aussergewöhnlichem* in diesem Fache, vorzugsweise verweilte. Höchst lohnend u. schmeichelhaft musste es für den Aussteller sein, daher auch bei den Besuchen, mit welchen Ihre kaiserlichen Majestäten unser allergnädigster Kaiser, die Kaiserin und Kaiserin Mutter, so wie Ihre kaiserlichen Hoheiten, Erzherzogin Sophie, Erzherzöge Franz, Carl, Johann und Ludwig die Ausstellung beglückten, seine Pfte's persönlich zeigen und deren Einrichtung erklären zu dürfen, wie endlich die Aeusserungen der Zufriedenheit und Anerkennung zu vernehmen, mit welchen die allerhöchsten Herrschaften seine Bemühungen auszeichneten. Die grösste Ehre wurde Streichern aber dadurch zu Theil, dass er nach beendeter Ausstellung drei der obenerwähnten Instrumente, No. 2, 3 und 6, zur Auswahl für Se. Majestät den Kaiser in die Kammer stellen lassen durfte, bei welcher Gelegenheit II. KK. Majestäten der Kaiser u. die Kaiserin sich wieder mit der ihnen eigenen Huld und Herablassung mit Streicher über sein Etablissement zu unterhalten und sich später für den Ankauf des unter No. 3 beschriebenen Pracht-Exemplares zu bestimmen geruhten.

Dass Streicher von je her den bedeutendsten Ruf und Absatz nach dem Auslande hatte, ist bekannt. Es bedarf daher kaum der Erwähnung, dass die Grenzen seiner Versendungen erst dort

anfangen, wo das Klavierspiel aufhört. An vielen auswärtigen Höfen stehen von seinen Instrumenten, und vor Kurzem noch erkaufte I. M. die Kaiserin von Russland eines zu ihrem eigenen Gebrauche.

Dass bei so vielen überwiegenden Verdiensten im Fache des Instrumentenbaues Streichern die von der allgemeinen Central-Industrieausstellungs-Commission für diesen Zweig österreichischer Betriebsamkeit bestimmt gewesene goldene Prämien-Medaille von dem Beurtheilungs-Comité zuerkannt wurde, war wohl nicht zu bezweifeln, und Streicher hat diese goldene Medaille bei der am 19ten December 1835 Statt gehabten feierlichen Preisvertheilung auch wirklich erhalten. Wir dürfen bei der Liebe, mit welcher Streicher sein Fach betreibt, mit Gewissheit prophezeien, dass ihm diese wohlverdiente Auszeichnung nur ein neuer Sporn zu weitern Vervollkommnungen sein werde. Die allgemeine Anerkennung, welche er sich in so hohem Grade bereits zu erwerben gewusst hat, wird ihn für die Selbstverläugnung entschädigen, mit welcher er den wohl ehrenvollern, aber weit weniger lohnenden Pfad mühevoller und kostspieliger Versuche der Bahn der Alltäglichkeit vorzieht, und wir werden an seinen Erfolgen mit um so wärmerm Interesse Theil nehmen, als Streicher unsers Wissens der erste Inländer und Wiener ist, welcher sich in seinem Fache auf eine so eminente Art auszeichnet.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Hr. Ferd. David ist nun an die Stelle des verstorbenen Aug. Matthäi zum Concertmeister ernannt worden und am 25sten Febr. zum ersten Male als Vorgeiger aufgetreten. Im Vereine mit den Herren Ulrich, Queisser und Grabau hatte er drei Subscriptions-Quartettabende eingerichtet, die sehr zahlreich besucht wurden u. seine Freunde vermehrten. Alle 4 Spieler hatten sich stets mit Fleiss und Liebe zur Sache so vertraut mit den vorzutragenden Werken gemacht, dass ihre Darstellungen grossen Vergnügen gewährten u. wirklich zu den ausgezeichneten Leistungen der Art gerechnet werden mussten. Am 16. Januar hörten wir das Quartett von Haydn aus C dur mit den Variationen über „Gott erhalte Franz den Kaiser"; von Mozart aus D moll und von Beethoven aus C dur, Op. 59, No. 3, was am 2ten Quartettabende am 23sten auf Verlangen wiederholt wurde. Den Anfang machte Vater Haydn mit einem der ältern Quartette No. 66 nach der Pariser Ausgabe, worauf eins von Mendelssohn-Bartholdy aus Es dur folgte. Am 30sten wurde von Mozart aus C dur, von L. Spohr aus E moll, Op. 45, und Mendelssohn-B.'s Octett gegeben. Sie haben so viel Antheil gefunden, dass am 27. Febr. ein zweiter Cyclus von 3 Quartettabenden beginnen wird. — So glänzend unsere Concerte und so trefflich viele unserer häuslichen Musikzirkel sind, so wenig glänzt jetzt unsere Oper, was jedoch keineswegs dem Director unsers Theaters zur Schuld angerechnet werden darf. Die Constellationen der Gestirne am Horizonte der Bühne lassen es nicht anders zu. Unterdessen haben wir manche neue Oper gehört, von denen andere Städte Teutschlands noch nicht aus Erfahrung reden können. Die Jüdin von Halévy ist wiederholt mit einem Glanze gegeben worden, der von dem Eifer des Unternehmers, dem Publikum zu gefallen, ein löbliches Zeugniss abgibt. Dieser Glanz hat der Oper auf die Beine geholfen, dass die Leute sie sehen und sich während des Sehens von der Musik geduldig betäuben lassen. Das liebe grosse Operchen kann zum Zeichen der Zeit dienen und in jeder Hinsicht. Kaiser, Fürsten, Pferde, Bischöfe, Mönche, Soldaten, Volk, Christenheit, Judenschaft, Ballete u. Gebete nebst Martern aller Arten rennen bunt durch einander u. mit den heiligsten Interessen der Menschheit wird recht ordentlich gespasst. Dazu sind die Töne so derb und lustig übereinander gewürfelt, dass, ein paar nicht üble Stückchen ausgenommen, die gute Musik den Hanswust allerliebst spielen muss. Will der Hr. Halévy einen tüchtigen Effect hervorbringen, so müssen die Sänger Rouladen gurgeln, dass Jeder 2 Kehlen mitbringen möchte, und die Posaunen schmettern in den Arien zu tausend Schrecken. Man kreuzigt und segnet sich; es ist eine wahre Lust. Gewiss! das Theater ist jetzt eine der höchsten Bildungsschulen; der gute Geschmack wird von Paris aus so ausnehmend gewöhnlich über uns geschleudert, dass wir nicht dankbar genug für dergleichen Schönheiten sein können. In der grossen Hauptstadt unsers kunstsinnigen Erdtheils ist das prachtvolle Werk in allen möglichen Arrangements erschienen und mit Recht. Sie sind ganz auf dem rechten Wege, meine Herren! fahren Sie nur so fort; das goldene Zeitalter der Tonkunst muss kommen, ja es ist schon da! Wir haben einen glück-

seligen Abend erlebt, als wir die Jüdin sahen. Besonders in seinen Gebeten der Katholiken, der Juden u. einzelnen Kehlen hat der Hr. Halévy eine Kraft entwickelt, dass wir uns wahrhaft geschämt haben. Wir glaubten, wir verständen etwas davon: allein jetzt sieht die Sache ganz anders aus. Dafür ist es aber auch Theater, wo man sich mit dergleichen Kleinigkeiten amüsiren will. Es ist merkwürdig, wie hoch wir im guten Geschmack gestiegen sind. Fähet Hr. H. so fort, muss er sonder Zweifel ein sehr berühmter Mann werden, und im Grunde ist er es schon. — Dann haben wir noch eine zweite neue Oper v. Heinr. Marschner gehört: „Die Feuerbraut". Darüber sind wir betrübt und verwundert zugleich. Wie mag Hr. Kapellm. M. zu einem so geschmacklosen Textbuche gekommen sein, und wie konnte er es möglich machen, einen solchen abgeborgten Gegenstand, wo der böse Feind sich die alberne Mühe gibt, ein stolzes Weib mit allen infernalischen Hofceremonieen zu holen, in so lose Töne zu hüllen? Wie kam es ihm in den Sinn, sich selbst so zu verleugnen, dass er Frankreich und Italien in seiner Person darzustellen gedachte? Sind der todte Bellini u. der noch im Lichte wohnende Auber in ihrer Weise beliebt, so folgt daraus noch nichts für einen Teutschen, der Beide vereinigt musiciren lassen möchte. Das hätte er doch nicht wollen sollen; sein Talent ist viel besser. Hr. M. hat auf Erhebung und noch mehr auf volle Begründung seines Talents, aber nicht auf ausländische Nachahmerei hinzuarbeiten. In der ganzen Oper hat hier nichts gewirkt, als die Introduction mit dem Chore der Landleute, die sehr frisch singen. Mit der feuerlosen Feuerbraut kann und wird Hr. M. nicht schliessen, dazu hat er zu viele gute Anlagen, die eine bessere Anwendung fordern. Wir sind gewiss, dass uns der Componist des Vampyrs, des Templers und der Jüdin bald eine ganz andere Oper geben wird, als diese, die durch falsche Rücksichten das geworden zu sein scheint, was sie ist. Er kann Besseres, und wird es bringen.

Halle. Am 11. Januar wurde hier unter Leitung des Hrn. Musikdir. G. Schmidt der Messias von Händel auf eine würdige Weise vom hiesigen Musikvereine aufgeführt. Die Solopartieen hatten mehre achtbare Dilettanten und namentlich Frau Joh. Schmidt und Hr. Gesanglehrer Nauenburg übernommen. Das Ganze ging trefflich und der Eindruck war unverkennbar. Die Stimme der oft, auch in diesen Blättern, mit Beifall genannten Sängerin, der Gemahlin des Musikdirectors, ist, da sie von ihrer durch Krankheiten ihres kleinen Sohnes herbeigeführten Unpässlichkeit sich längst wieder völlig erholte, so brillant, als sie nur in ihren glücklichsten Zeiten gewesen ist. Man schreitet hier mit Eifer von einem Meisterwerke zum andern. Jetzt wird bereits vom Vereine unter Hrn. Schmidt's Direction die grosse Passion von Seb. Bach einstudirt. Am 8. Febr. wurde die erste Orchesterprobe gehalten und im Laufe des folgenden Monats wird die Aufführung des grossen deutschen Werkes vor sich gehen, das mehre Musik liebende Städte von Bedeutung noch nicht gehört haben.

Berlin. (Beschluss.) Vom Theater ist wenig Interessantes zu berichten. Im Königl. Opernhause trat am Neujahrstage ein neu engagirter junger Bassist, Hr. Böticher, als Sarastro zum ersten Male, und seitdem noch nicht wieder auf, obgleich der Debütant eine ziemlich starke und reine Stimme von bedeutender Tiefe hören liess, welche nur, wie die Darstellung, noch der sorgfältigsten Ausbildung bedarf. Dem. Francilla Pixis wiederholte ihre Gastrolle des Romeo in der Bellini'schen Oper: „Die Capuleti und Montecchi". Späterhin debütirte dieselbe noch in einem neuen kleinen Singspiele: „Die Sprache des Herzens" mit Musik von J. P. Pixis, welche recht effectvoll im neuern französischen Geschmack gehalten ist, und mehre Einlagen enthält, die der geschmackvollen Sängerin Gelegenheit gaben, auch in italienischen, englischen u. französischen Gesängen ihr angenehmes Talent geltend zu machen. Die Chansonette der Mad. Malibran: „Rataplan" gefiel durch den lebendigen Vortrag der Dem. Pixis so sehr, dass solche wiederholt werden musste. In Spontini's „Vestalin" und Beethoven's „Fidelio" trat Dem. Stephan als Julia und Leonore (Fidelio) mit ungetheiltem Beifall auf, da ihre Stimme durch längere Ruhe an Kraft und Ausdauer, wie an Reinheit unläugbar gewonnen, wenn gleich der Umfang an Tönen in der Höhe nicht zugenommen hat, und der Vortrag zwar ausdrucksvoller als früher, jedoch mehr eingeübt, als aus eigener Tiefe der Empfindung entspringend, erscheint. Dem. Hagedorn, die Tochter eines früher wohlhabenden Negocianten zu Königsberg in Pr.,

macht jetzt von ihrer wohlklingenden, stark tönenden Sopranstimme löblichen Gebrauch. Auf besondere Empfehlung ist diese junge Sängerin, von ziemlich vortheilhafter Gestalt, jedoch nicht durch Schönheit begünstigt, zur Ausbildung für die Oper in Mütter- und Anstandsrollen zugelassen. So betrat dieselbe als Ober-Vestalin in Spontini's Oper zuerst die Bühne mit glücklichem Erfolg, und verspricht für die Folge viel Brauchbares zu leisten. Für kleine Rollen im Singspiel ist Dem. Ganz, Schwester der geschickten Musiker, engagirt, welche als Irma im „Maurer" zuerst auftrat. Ungeachtet vielen Fleisses wird es dieser Sängerin doch schwer gelingen, ihrer Stimme die ihr von der Natur versagte Anmuth und Wohlklang abzugewinnen. — Zu bedauern ist es, dass man Hrn. Krause, einen wohlgebildeten Basssänger, nicht für die Königl. Oper gewonnen hat; jetzt soll derselbe, statt des hier lebenslänglich angestellten, tüchtigen Basisten Zschiesche in Braunschweig engagirt sein. — Die Königsstädter Bühne hat es vergangenen Monat noch dem Mercadante'schen Olaf, welcher Fiasco gemacht, mit keiner neuen Oper weiter gewagt, und scheint überhaupt auf ihre ursprüngliche Bestimmung eines Volkstheaters zurückzugehn. Am 10ten d. gelangten Bellini's „Puritaner" endlich auf der Königl. Opernbühne zur Aufführung, ohne jedoch besonders zu gefallen. Im Februar-Bericht ein Weiteres darüber. Der auch bei Ihnen dort beifällig aufgenommene Virtuos auf dem Holz- u. Strohinstrumente, Gusikow, erregt auch hier durch seine ausserordentliche technische Fertigkeit lebhafte Sensation. Die hier anwesende Pianofortevirtuosin, Miss Anna Robena Laidlaw aus England (Schülerin von Herz) wird sich nächstens in einem Concerte hören lassen, auch noch im Februar die wiederholte Aufführung eines Theils der Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Göthe's Faust, mit Hinzufügung einiger noch nicht gehörten Musikstücke, Statt finden. Jetzt sind noch die Hof-, Masken- u. Privat-Bälle an der Tagesordnung, bis die dem Ernst gewidmete Fastenzeit beginnt. Uebrigens ist auch von den Karnevals-Freuden öffentlich hier wenig zu bemerken.

Hamburg. Das Concert des mit allem Rechte berühmten Virtuosen auf der Guitarre, des Hrn. Franz Stoll, am 31. Octbr. vorigen Jahres, brachte einen lebhaften Wetteifer unserer Künstler u. Dilettanten hervor, so dass wir alle Theilnehmende zu rühmen haben, ob wir gleich dem Concertgeber, unserm Hrn. Kapellmeister B. Romberg und Hrn. Wurda besondere Siege zugestehen müssen. Was uns aber vorzüglich zum Schreiben bewegt, ist die von Hrn. Eduard Marxsen am 12. Decbr. unternommene Gedächtnissfeier Beethoven's. Es ist die erste, die hier veranstaltet wurde. Der Apollosaal war sehr gefüllt und der Erfolg bestätigte die Richtigkeit des überaus schmeichelhaften Urtheils, was der hier anwesende Professor Moscheles nach Durchsicht einiger Partituren des jungen Tonsetzers über ihn öffentlich aussprach. Unstreitig gehört dieser unser Mitbürger unter die allerausgezeichnetsten und genialsten Schüler des Ritters v. Seyfried, als Componist und als obligater Pianofortespieler, mehr noch als Componist. Nachdem Mad. Lebrun einen passenden Prolog mit lebhaftem Gefühle schön gesprochen hatte, begann die Musik unter Direction des Hrn. Kapellm. Krebs mit einem charakteristischen Tongemälde für grosses Orchester mit 4 obligaten Violoncelli, betitelt: „Aux mânes de Beethoven", comp. von E. Marxsen. Die ganze Versammlung war lebhaft überrascht von der Tiefe der Empfindung, dem phantasiereich ernsten Ganzen der feierlichen Tondichtung, deren kunstvolle Durchführung in formeller Haltung und glänzender Instrumentation alle Erwartung übertraf. Auch als Pianofortespieler erntete Hr. Marxsen mit einem Concerte von Beethoven vollen Beifall. Den zweiten Theil eröffnete Beethoven's Adelaide, von Hrn. Marxsen für volles Orchester umgearbeitet. Die Bearbeitung selbst wird von Kennern als sehr gelungen, zart u. sinnig gehalten belobt: allein das begleitende Orchester trug Alles viel zu stark auf und hielt zu handfesten Takt; selbst der Sänger, Hr. Schäfer, der manches Weiche vortrefflich sang, nahm das All. zu rasch. Nach einem Solo Beethoven's für das Pianof., die Phantasie in Cismoll, von Hrn. M. vorgetragen, und nach dem Terzett Op. 116, gesungen von Fräul. Reithmeyer u. den Herren Schäfer u. Uetz, folgte die grosse Sonate Beethoven's in A dur, Op. 47, Kreuzern gewidmet, welche Hr. M. für das grosse Orchester in eine Symphonie umwandelte, welche herrlich vorgetragen wurde. Statt aller weitern Besprechung geben wir die Bekanntmachung des Hrn. J. Moscheles: Hr. Ed. Marxsen hat, durch reges Kunstgefühl begeistert, es unternommen, eine der grössten Klippencompositionen des unsterblichen Meisters Beeth.

in eine Sinfonie für volles Orchester umzugestalten etc. Wenn der Unterzeichnete sich bewogen fühlt, die glücklich gelöste Aufgabe des Hrn. M. zu preisen, so gewährt es ihm zugleich Genugthuung, sich auf das ausgesprochene Urtheil des geschätzten Veteranen in der Kunst, Hrn. Ritters v. Seyfried, zu beziehen, welches also lautet: Hr. Ed. M. hat eine neue Tondichtung in's Leben gerufen, und wir besitzen dadurch gegenwärtig von den Orchesterwerken B.'s eine wahrhaft erfreuliche Zugabe. Jedenfalls verdient die glückliche Lösung des Problems riesenhaft genannt zu werden. — Im kommenden Frühjahre wird der sehr geachtete junge Künstler eine grössere Kunstreise, zunächst nach Kopenhagen, unternehmen, wozu wir ihm alles Glück wünschen.

Cassel. (Beschluss.) Der Novbr. v. J. brachte uns eine neue Oper Auber's: „Lestocq". Die öffentliche Stimme hat sich bereits genugsam über den Werth derselben ausgesprochen: wären die Sänger immer gute Schauspieler, so würde diese in vielen Einzelnheiten anziehende, schöne Oper, wie wir sie nun eben von Auber's Genius gewohnt sind, sicherlich eine Bereicherung unseres Repertoirs bleiben. Dem ist nun aber freilich nicht immer so. Elisabeth — Dem. Pistor, ist eben so sehr Spiel- als Singpartie und in jeder dankbar, in ersterem genügte sie daher weniger als in letzterem, wo ihr Beifall gezollt wurde. Lestocq — Hr. Heim —, Golofkin — Hr. Föppel — gut; Eudoxia — Mad. Matys spielte gut und ihre Arie wurde mit lebhaften Beifall belohnt. Strolof — Birnbaum —, Katharina — Mad. Christiany —, Dimitri — Hr. Schmidt. Die Oper gefiel und wird von Zeit zu Zeit gern gesehen werden. — Der December gab uns die Wiederholung einiger bekannten Opern und einzelne Concertneuigkeiten, davon nachher. Das neue Jahr traten wir mit einer Zauberoper — dem „ehernen Pferde" von Auber an. Viele fanden darin eine ominöse Anspielung der Operndirection, als wolle sie im neuen Jahre selbst das edle Zauberross besteigen und uns Unerwartetes, Ungehofftes von einem andern Planeten, sei es nun von der Venus oder dem Monde, herabzaubern; denn die Forderungen steigern sich mit jedem Tage. Die Oper hat hier viele Tadler gefunden, denen ich aber nicht beitreten mag. Was Auber noch hat, das gibt er auch in dieser Oper, freilich auch Vieles, was er schon gegeben hatte; aber er ist immer lieblich, melodiös unterhaltend und angenehm, und manchmal auch noch neu und pikant. Dabei sprechen die Tondichter Frankreichs immer eine Stimmung, eine Weltansicht, einen Wunsch der Menge in ihren Schöpfungen aus; wer weiss, wohin der Franzosen Sinn steht, wenn sie Algier überdrüssig sind. Hang — Hr. Schmidt — vermochte nicht die Langweiligkeit des ersten Acts durch seine lange Arie zu heben; im Duett des letzten Acts mit Dem. Pistor — Stella — sprach er mehr an. Taing-sing — Hr. Birnbaum, höchst ergötzlich; Tao-jin — Mad. Matys, in Spiel und Gesang gleich brav; Tschin-kao — Hr. Föppel, vortrefflich; Peki — Mad. Heim, recht gut; Yanko, Hr. Graufeld; Stella — Dem. Pistor, in ihrer Arie und Duett brav; Lo-Mangli — Mad. Christiany. So viel bis jetzt über unsere Oper; gestatten Sie mir noch einige Worte über die Concerte. — Philipp Fierlein und Ph. Kaiser unterhielten ein kleines Publikum am 15. Decbr. v. J. mit ihrem ausgezeichneten Guitarrenspiel, und Letzterer auch noch durch Variationen für die Flöte; auch machten darin die Töchter des Gesanglehrers Lieber, Fanny u. Charlotte, ihre ersten öffentlichen Gesangsversuche in ital. Methode, und ihre Leistungen, wie die der andern beiden Concertgeber, wurden sehr beifällig aufgenommen. — Die hiesige Wiegand'sche Sing-Akademie gab Bernhard Klein's Oratorium: „Jephta" zum Besten der Armen. Die theilweise geniale Tondichtung entzückte fast allgemein das zahlreiche Auditorium. Vorzüglich gelungen waren die Chöre und die Partie des Jephta durch Hrn. Schmelz, und die der Debora durch Mad. Dettmer vorgetragen. Hr. Wiegand verdient unsern Dank, dass er dergleichen Tondichtungen mit seiner zahlreichen Akademie zur Ausführung bringt. — Die kurfürstliche Hofkapelle gab zum Besten ihres Unterstützungsfonds bis jetzt 2 Concerte; das erste am 27. Novbr. v. J. begann mit einer Ouverture v. Reissiger; dann spielte Kapellm. Spohr ein neues Concertino für die Violine mit ungetheiltem Beifall; den Beschluss machte der Frühling und Sommer aus den vier Jahreszeiten von Haydn. Hr. Föppel sang den Simon, Dem. Pistor Hanne u. Hr. Schmidt den Lucas; die Landleute u. Jäger das kurfürstl. Chorpersonal. Es waren Hochgenüsse, welche uns durch diese unsterbliche Tondichtung geboten wurden, eine Tondichtung, welche eben so einfach als wahr, eben so schön als genial ist. Sie ist ein Leuchtthurm den musikal. Schiffs-

leuten in trüber, sturmbewegter Meeresnacht! — Das zweite Abonnementsconcert eröffnete die Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn-Barth. in der genial-pikanten, bisweilen bisarren Weise, wie wir es von dem talentvollen Componisten, dem Beethoven's höhere Sphärentöne kein leerer Schall sind, gewohnt sind. Sie gefiel verdientermaassen allgemein. Arie von Spohr, von Dem. Pistor gesungen; sie excellirt immer im Concert, obgleich man zu Spohr's Compositionen noch etwas mehr als Stimme und Gesangsroutine mitbringen muss; sie erfordern meist ein tiefes, elegisches Gefühl. Ein Violinconcert von Mayseder, vorgetragen von Wiele, erntete wegen des leichten, fluchtigen, fast fliegend-fertigen Vortrags des bekannten Virtuosen reichen Beifall. Der zweite Theil enthielt Spohr's vierte, geniale Symphonie nach Karl Pfeiffers Gedicht: „Die Weihe der Töne", ein Rondo von Dotzauer, gespielt von dessen Sohne; endlich auch einmal den Schluss des Finales des zweiten Actes von Don Juan, welches von dem Feuerregen fast überall verdrängt wurde. Wie es Leute geben kann, ja selbst Musiker, denen es nicht genügt, die es matt finden, ist uns unbegreiflich. Freilich abgerissen von der Oper, aus dem Zusammenhange, in einem Concerte kann es die Wirkung nicht hervorbringen, die man wünscht. Aber wenn Leporello das unglaubliche Wunder berichtet, welches sich mit Don Juan begeben, da weht schaudernd, doch unwiderleglich und zu reinem Troste auch durch die Seelen der Zurückgebliebenen (Anna, Ottavio, Masetto, Zerline) der Hauch der ewigen Gerechtigkeit, welche das Grab der Todten öffnete und die Lebendigen den Martern des Todes überliefert. Und diese Gefühle sollten sich nicht auch den Zuhörern mittheilen? Ein Schlussfeuerregen sollte sie ersetzen? —

Neues vollständiges Museum für die Orgel zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgeg. von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomp. neuerer Zeit. 3. Jahrg. Meissen, b. Fr. Wilh. Goedsche. Pr. 1¼ Thlr.

Haben die ersten Jahrgänge dieses Werkes Beifall gefunden, so wird ihn dieser im erhöhten Grade finden. Die Namen der Componisten sind: Adam, lieferte ein Stück; C. F. Becker 2; A. Bergt 2; C. Geissler 8; Güntherberg 1; J. E. Häuser 2; A. Hesse 4; Höpner 4; Victor Klauss 2; E. Köhler 5; A. Löwe 7; Ch. H. Rink 5; W. Schneider 1; E. Schönfelder 5, worunter auch ein vierhändiges ist; J. F. Schwenke in Hamburg 1; H. Stolze 5; A. Theophile 8 — wer ist dieser Gottlieb? er wird sich schon nennen; Wagner 3; endlich C. Czerny in Wien auch eins. Wie kommt Saul unter die Propheten? hat aber seine Sache recht gut gemacht. Der Titel gibt den Prospect der grossen Orgel zu Maria Magdalena in Breslau, welche von dem berühmten Joh. Röder erbaut, 1725 eingeweiht u. von Joh. Engler in Breslau 1814 — 1823 reparirt wurde. Die Disposition ist beigegeben. Darauf folgt ein Aufsatz von E. A. Wagner „über Prüfung oder Uebernahme einer Orgel", in welchem das Nöthigste möglichst kurz beigebracht worden ist. Die Beguchtung der am 28. Septbr. 1832 geprüften und übernommenen Orgel in der Kreuzkirche zu Dresden, vom Hoforganisten Schneider, preist die Redlichkeit, den Fleiss und die Meisterschaft *J. G. Jehmlich's* so sehr, dass der Mann verehrungswürdig erscheint. Die Reparatur war so gross und schwierig, dass fast ein neues Werk geschaffen werden musste. Der wackere Mann hat seine Aufgabe auf das Vollkommenste gelöst. Die Orgel steht nun als ein Prachtgebäude im Innern und Aeussern so da, dass sie neben den besten u. grössten des unvergesslichen Silbermann Platz nimmt und als eine der grössten u. besten in ganz Sachsen sich darstellt. Der Prospect dieser vortrefflichen Orgel soll später mitgetheilt werden. — Ein kurzes Wort „über Orgelcompositionen" v. Adolph Hesse erkennt zwar viel Gutes und Schönes der neuern Zeit in diesem Fache an, fragt jedoch: Wie kommt es, dass man noch so häufig veraltete Ideen und Modulationsfolgen, verbrauchte Figuren u. Fugenthemen, so wie überhaupt den alten Zuschnitt der Vor- u. Nachspiele antrifft? Die Fragen sind nicht grundlos; das Abgedroschene wird in Beispielen auf der letzten Notenseite beigefügt. Er will in den Fugen frappante Einsätze; „sie hat desto grössern Werth, je unerwarteter in harmonischer Beziehung die Eintritte der verschiedenen Stimmen sind, was nach einem erlaubten Einschub um so mehr nöthig ist." Die eintretende Stimme mag vorher einige Takte schweigen; die begleitenden Stimmen müssen sich frei bewegen und keine zu grosse Anstrengung des Tonsetzers verrathen; das Thema sei ernst, nicht zu lang, neu, in sich

abgeschlossen, in den ersten 4 Eintritten regelmäßig, reichhaltig für Zwischenfiguren; der Fortgang ungezwungen, namentlich bei Anwendung der sogenannten Konststücke, Vermeidung verbrauchter Harmoniefolgen, schöne Form des Ganzen; das Pedal muss selbstständig behandelt sein. Zu grösserer Uebung des Pedals sollte man die meisten Orgelarbeiten auf 3 Systeme bringen, damit auch die Bequemern genöthigt würden, ihre Fussfertigkeit zu erweitern und die linke Hand vom Fusse abzusondern. — Adolph Hesse's kurze Biographie ist bekannt. Von seinen Orgelcompos. heisst es: Er hat es sich zur Pflicht gemacht, die Würde der alten Zeit mit neuerer Form zu verbinden und die technische Behandlung des Pedals zu erweitern. — Künftig sollen auch aus den rechtmässig erworbenen Nachlässen von Krebs, Fischer u. Reichard Compos. mitgetheilt werden; nach dem Wunsche Rink's sollen nach und nach alle Biographien der Mitarbeiter folgen. In diesem Jahrgange steht noch die Lebensbeschreibung Höpner's, deren Hauptsächliches Folgendes ist:

Christian Gottlob Höpner,

geb. d. 7. Nov. 1799 zu Frankenberg bei Chemnitz, Sohn eines Webers, der ihn zu seiner Profession erziehen wollte und ihm Abneigung gegen die Musik vergebens einzuflössen suchte. So erlernte er das Klavier nur durch Aufmerksamkeit beim Unterrichte, den sein älterer Bruder, Christian Gottlieb, erhielt. In seinem 17ten Jahre erwachte die Lust zur Orgel; er liess sich nach dem wöchentlichen Frühgottesdienste in die Kirche einschliessen und übte sich bis Nachmittags 2 Uhr auf *stiller* Orgel, zu welcher Zeit die Betstunde anging, die ihn aus der Kirche brachte. Endlich schaffte er sich eine Orgel mit 7 Stimmen u. Pedal. 1824 legte er seine Compositionsversuche dem Musikdir. Anacker in Freiberg vor, der sie streng u. wahr beurtheilte; 1827 erhielt er von Hummel in Weimar gute Rathschläge, begab sich nach Dresden, wo er 4 Jahre den trefflichen Unterricht J. Schneider's genoss. Seit der Zeit lebt er als Musiklehrer in Dresden und verwendet seine Mussezeit auf Orgel- und Pianoforte-Compositionen, von denen 7 Werkchen bis jetzt gedruckt worden sind.

Kurze Anzeigen.

Leichte Orgel-Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste comp. v. Carl Räuscher. 4tes W. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 6 Gr.

Der Verf. hat in allen seinen Gaben bisher immer auf leichte Ausführlichkeit Rücksicht genommen u. auf gefällige Melodie. So wird man es auch in dieser kleinen Sammlung von 7 kurzen Vorspielen finden, die sämmtlich sehr langsam mit sanften Manual- u. Pedalstimmen vorgetragen werden sollen. Sie sind also für Anfänger oder noch wenig geübte Orgelspieler sehr brauchbar, die vielleicht nur in der letzten Nummer das ungewöhnlichen Cis dur wegen etwas einzuüben haben werden.

Poutpourri pour le Basson avec accomp. de l'Orchestre composé p. C. Jacobi. Oeuv. 14. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Comp. ist längst in seinen Bravouren für sein Instrument, das Fagott, beliebt; er weiss es den Bläsern u. den Hörern recht zu machen. Das ist aber in solchen Erzeugnissen die Hauptsache. Kurze Einleitung, hübsches Thema, 3 wirksame Variationen darauf, nach welchen ein neues Thema folgt, das wieder 2mal brillant variirt wird, vergnügt beide Theile am sichersten. Nichts ist zu lang; die Aufmerksamkeit auf den Solobläser wird nicht gestört und der Eindruck ist ergötzlicher Art. Wir rathen den Fagottisten dazu; sie werden für Uebung und öffentlichen Vortrag damit gewinnen.

II Quadrilles de Contredanses, I Galop et I Valse, sur des Motifs du „Chalet" d'Adolphe Adam composés pour le Pianof. av. acc. de Violon ou Flûte ou Flagrolet et Cornet à Piston (ad lib.) par Musard. Liv. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Dieses erste Heft enthält einen Contredanse und einen Walzer, beide sehr tanzlich und französisch leicht, was für den Tanz gut ist. Die Begleitung irgend eines der angegebenen Instrumente kann zwar ohne den geringsten Nachtheil wegbleiben, allein zu kleinen Familienbällen wird sie erwünscht sein.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. **No. 10.** 1836.

Ein noch unbekanntes wichtiges Schreiben W. A. Mozart's.

Nach seiner eigenen Handschrift geliefert.

Mozart's Andenken wird so lange in Ehren bleiben, als es die Tonkunst selbst bleibt. Jedes Ueberbleibsel, was sich als echt ausweist und seinen wahren Charakter näher bezeichnet, wird allen Freunden des grossen Mannes, also Allen, die das Echte in unserer Kunst vom Flitter zu unterscheiden wissen, lieb und theuer sein. Wir bringen hier ein solches, bis jetzt noch unbekannt gebliebenes Dokument und theilen es unsern geehrten Lesern ohne Hinzuthun irgend einer Verschönerung mit, deren es auch im Geringsten nicht bedarf. Es spricht für sich selbst und wird jedes Herz mit lebhaften Gefühlen theils der Wehmuth über die Lebensverhältnisse eines Mannes erfüllen, den das Vaterland mit Mühe und Noth um nothdürftige Erhaltung des armen Daseins ringen liess, theils und am lebhaftesten mit dem Gefühle der Verehrung, jener Bescheidenheit wegen, die echter Grösse gewöhnlich beizuwohnen pflegt. Was für ein Unterschied gegen Viele, selbst gegen viele Anfänger in unsern Tagen! — Man überlege, nachdem man das Schreiben gelesen hat, was wohl jetzt ein Mann oder ein Jüngling, der etwa einen Viertels-Mozart vorzustellen einiges Recht hätte, für eine Sprache führen würde? Verstolzen nicht schon Manche, wenn ihnen auch nur eine Kleinigkeit gelungen, oder auch nur von einem leicht betäubten Theile des Publikums oberflächlich anerkannt worden ist? Ist Stolz und unbändige Lobsucht ein Zeichen kleiner Seelen, so haben wir jetzt der Art genug, die auch keine Ahnung von der Grösse haben, die dem Manne eigen war, von dem wir reden.

Solche Dokumente, als das hier mitzutheilende von unserm Mozart, sind zuversichtlich mehr werth, als wenn die jüngste Zeit sich nicht entblödet, durch grundlose Erzählungen für nichtswissende Unterhaltungssucht das innere Wesen geschichtlicher Männer völlig zu entstellen. Man hat es in Teutschland und in Frankreich hierin zum Erstaunen weit gebracht. Man spasst mit der Wahrheit wie mit einem gleichgültigen Schein, setzt der Wahrheit zum Hohne seine Erfindungen für Charakterzeichnungen hin, damit die Menge ja nichts habe, woran sie sich halten kann. Beispiele solcher Verkehrtheiten bringen wir nicht: aber versuchen wollen wir es mindestens, ob man sich nicht von der Unwürdigkeit solches leeren Treibens überzeugen und zum Theil davon abstehen wolle, ehe es zu spät und der Nachtheil zu gross geworden ist. Werden solche Männer, wie Mozart, Beethoven u. s. w. nicht mehr in Ehren gehalten, so dass man sich scheut, etwas Anderes von ihnen und über ihren Charakter in die Welt zu schicken, als was, mit diplomatischer Genauigkeit gegeben, das Zeichen der Echtheit an der Stirne trägt, so stände es bereits mit uns viel schlechter, als wir es in der That befürchten mögen. Oder sollte man nicht noch so viel Wahrheitslust in sich haben, Fasseleien für das zu erkennen, was sie sind? Die Menge ist nicht gegen die Wahrheit; es ist nur eine keck gewordene Abart, die die Wahrheit um ihrer Einfälle willen nicht mehr heilig zu halten das Herz hat. Was wir vermögen, wollen wir dazu beitragen, dass sie in Ehren bleibe.

Bei dieser Gelegenheit machen wir unsere geehrten Leser noch auf ein anderes höchst wichtiges und belehrendes Aktenstück aus der Feder unsers Mozart's wieder aufmerksam, was 1815 in No. 34, S. 561 unserer Blätter diplomatisch genau mitgetheilt wurde. Man wird das merkwürdige Schreiben, kennt man es noch nicht, gewisslich nicht umsonst lesen. — Es folge nun das neue Dokument, was sich im Original in den Händen unsers jetzigen Musikdir., des Hrn. Mendelssohn-Bartholdy befindet, ein Dokument, das uns

den unvergesslichen Mozart in seiner ganzen Liebenswürdigkeit zeigen wird.

Auf der Aussenseite steht in drei Respectabsätzen: Stadt Magistrat! unterthänigstes Bitten Wolfgang Amadé Mozart's, k. k. Hofcompositors, um dem hiesigen Hrn. Kapell-Meister an der St. Stephans Domkirche adjungirt zu werden.

Das Schreiben selbst, von Mozart's eigener Hand auf einen Stempelbogen geschrieben, lautet wie folgt:

Hochlöblich
Hochweiser Wienerischer Stadt Magistrat
Gnädige Herrn!

Als Hr. Kapellmeister Hofmann krank lag, wollte ich mir die freiheit nehmen, um dessen Stelle zu bitten, da meine Musikalischen Talente, und Werke, so wie meine Tonkunst im Auslande bekannt sind, man überall meinen Namen einiger Rücksicht würdiget, und ich selbst am hiesigen Höchsten Hofe als kompositor angestellt zu seyn, seit mehrern Jahren die Gnade habe; hoffe ich dieser Stelle nicht unwerth zu seyn, und eines Hochweisen Stadt-Magistrats Gewogenheit zu verdienen.

Allein kapellmeister Hofmann ward wieder Gesund, und bei diesem Umstande, da ich ihm die fristung seines Lebens von Herzen gönne, und wünsche, habe ich gedacht es dürfte vielleicht dem Dienste der Domkirche und meinen gnädigen Herren zum vortheile gereichen, wenn ich dem schon älter gewordenen Hrn. kapellmeister für itzt nur unentgeltlich adjungirt würde, und dadurch die Gelegenheit erhielte, diesem Rechtschaffenen Manne in seinem Dienste an die Hand zu gehen, und einen Hochweisen Stadt-Magistrats Rücksicht durch wirkliche Dienste mir zu erwerben, die ich durch meine auch im kirchenstyl ausgebildeten käntnisse zu leisten vor andern mich fähig halten darf.

Unterthänigster Diener
Wolfgang Amadé Mozart
k. k. Hofcompositor.

Die Unterschrift steht ganz unten; das Datum ist nicht hinzugeschrieben, M. hat es vergessen. Es muss aber aller Wahrscheinlichkeit nach in den letzten Jahren seines Lebens verfasst worden sein; vielleicht nicht lange vorher, als ihm der Tod davon befreite, seine Dienste der Welt anbieten zu müssen.

Beethoven's erstes gedrucktes Werk

erschien in Speier in Rath Bossler's Verlage unter dem Titel: *„Drei Sonaten für's Klavier dem Hochwürdigsten Erzbischofe u. Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich, meinem gnädigsten Herrn, gewidmet und verfertigt von Ludwig van Beethoven, alt eilf Jahr."* Die Anfänge der 3 Sonaten sind:

Son. I. Allegro cantabile.

Son. II. Larghetto mastoso.

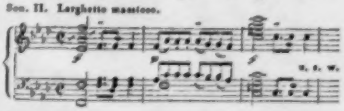

Son. III. Allegro.

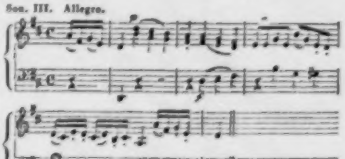

Die Dedication lautet so:

Erhabenster!

Seit meinem vierten Jahre begann die Musik die erste meiner jugendlichen Beschäftigungen zu werden. So frühe mit der holden Muse bekannt, die meine Seele zu reinen Harmonieen stimmte, gewann ich sie, und wie mir's oft wohl däuchte, sie mich wieder lieb. Ich habe nun schon mein eilftes Jahr erreicht; und seitdem flüsterte mir oft meine Muse in den Stunden der Weihe zu: „versuch's u. schreib einmal deiner Seele Harmonieen nieder!" Eilf Jahre — dacht ich — und wie würde mir die Autormiene lassen? und was würden dazu die Männer in der Kunst wohl sagen? Fast ward ich schüchtern. Doch meine Muse wollt's — ich gehorchte, und schrieb.

Und darf ich's nun Erlauchtester! wohl wagen, die Erstlinge meiner jugendlichen Arbeiten

zu *Deines* Thrones Stufen zu legen? und darf ich hoffen, dass Du ihnen Deines ermunternden Beifalls milden Vaterblick wohl schenken werdest? — O ja! fanden doch von jeher Wissenschaften und Künste in *Dir* ihren weisen Schützer, grossmüthigen Beförderer, und aufspriessendes Talent unter Deiner holden Vaterpflege Gedeihen. —

Voll dieser ermunternden Zuversicht wag ich es mit diesen jugendlichen Versuchen mich *Dir* zu nahen. Nimm sie als ein reines Opfer kindlicher Ehrfurcht auf und sieh mit Huld

Erhabenster!

auf sie herab und ihren jungen Verfasser

Ludwig van Beethoven.

Joseph Merk,

geb. in Wien am 18. Januar 1795, Sohn eines dortigen Kaufmanns. Unter seinen acht Geschwistern zeichnete er sich von der frühesten Jugend auf durch grosse Liebe zur Musik aus und fing sehr frühzeitig an, die Violine zu lernen, der er sich vorzüglich widmen wollte. In seinem 15ten Jahre hatte er es darin so weit gebracht, dass er bereits mit Beifall Concerte spielte. Ein Unglück, das sein Leben in Gefahr brachte, änderte Alles. Die Familie besass ein Landhaus, das sie jeden Sommer bezog. Der frei liegende Garten daran machte der Sicherheit wegen einen Haushund nöthig, der des Tages angeschlossen wurde, was das Thier wild u. bösartig machte. Züchtigungen, die er einige Male von Joseph erhalten hatte, merkte sich der nächtlich frei gelassene Hüter des Hauses nur zu gut. Eines Abends, wo der Hund etwas früher als gewöhnlich von seiner Kette losgelassen worden war, packte er den im Garten einsam spazierenden Jüngling, dessen Hülferuf von Niemand gehört wurde, brachte ihn bald unter sich u. zerbiss dem sich Wehrenden beide Arme, vorzüglich den linken so entsetzlich, dass nach fast stundenlangem Kampfe der Erschöpfte schon wie todt dalag, als er von den Seinen von der Wuth des Würgers befreit wurde. Nur langsam und mit Mühe wurde er von den vielen u. höchst gefährlichen Wunden geheilt. Allein der linke Arm war und blieb bedeutend kürzer als der rechte, und die Hand war nun nicht mehr im Stande, die Violine zu spielen. Mit Kümmerniss musste er seiner Liebe u. allen bereits erworbenen Vortheilen gänzlich entsagen; ja er stand in Gefahr, die ganze ausübende Musik opfern zu müssen. Noch jetzt sind die Wunden sichtbar, und man begreift kaum, wie es möglich war, solche Hindernisse so völlig zu überwinden, wie es nun seit lange vor Jedermanns Augen und Ohren offenkundig vorliegt. Nothgedrungen, der Richtung der Hand wegen, warf er sich auf das Violoncellspiel und machte, von einem kaum bekannten Violoncellisten Schindlöcker kurze Zeit unterrichtet, so gewaltige Fortschritte, dass er die Stelle eines Quartettspielers bei einem Ungarischen Grossen annehmen konnte. Als solcher lebte er auf dem Schlosse seines Gönners zwei Jahre lang, machte dann eine Kunstreise als Solospieler durch die bedeutendsten Städte Ungarns fünf Jahre hindurch, worauf er in seine Vaterstadt zurückkehrte. Hier hörte man mit Verwunderung, wie sehr sich der junge Mann ausgebildet hatte, und sogleich wurde er 1816 als erster Violoncellist an der Hofoper angestellt; 1819 beförderte man ihn in die Hofkapelle, und als das Conservatorium in Wien errichtet wurde (s. die Geschichte desselben 1833, S. 757), wurde der allgemein gepriesene Meister seines Instrumentes als Professor desselben 1822 angenommen. 1834 hat ihn, zugleich mit Mayseder, der jetzige Kaiser zum Kammervirtuosen ernannt, eine Auszeichnung, die keinem Würdigern zu Theil werden konnte. Sein Ton ist von einer ausserordentlichen Schönheit, Fülle und Gemüthlichkeit, dass er wunderbar zum Herzen spricht, und in die einfachsten Themen weiss er einen solchen Reiz zu legen, dass man sich hingerissen fühlt. Dabei ist seine Fertigkeit in Allem, was er macht, so gross, seine Sicherheit und wirksamste Zierlichkeit so einzig, dass Alles wie ein unfehlbar leichtes Spiel erscheint, und das so eigen, dass er als unvergleichlicher Meister seiner Weise für sich dasteht. Vollkommene Abrundung ist meist mit Feuer und Besonnenheit gepaart. So auch in seiner Eigenthümlichkeit bei ihm. Ein solcher Mann ist nicht allein zum glücklichen Virtuosen, sondern auch zum höchst einflussreichen Lehrer wie geschaffen. Und in der That, in Beidem hat ihn die Welt vollkommen anerkannt. An dem Orte seiner festen, lebenslänglichen Wirksamkeit hat er sich vorzüglich als Lehrer des Violoncell's einen sehr bedeutenden Namen gemacht. Fast gibt es in Wien kein Theater, wo die dort angestellten Violoncellisten nicht auch ihm und hauptsächlich ihm ihre Kunst zu verdanken hätten. Aber auch das Ausland erfreut sich

Nachrichten.

Berlin, Ende Febr. Das bey weitem interessanteste der, seit meinem lezten Briefe hier gegebenen Konzerte, war die Aufführung der Jahrszeiten von Haydn, im königl. Opernhause, von der Kapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts gewählt. Einige Hinderni se noch vor der Aufführung, schienen diese erschweren zu wollen. Herr Kapellm. Reichardt, der die Direktion zu führen hatte, empfing die traurige Nachricht, sein hoffnungsvoller Sohn sey in der Elbe zu Magdeburg ertrunken, und eilte, seine Gattin zu trosten, von uns; Dem. Schmalz, wurde plozlich krank — Der Kammermusikus Herr Gürlich (auch als Komponist beliebt) übernahm das Direktorium, und die Solo-Partien wurden mit Hrn. Fischer (Simon), Herrn Hurka (Lukas), und Mad. Schick (Hanne) besezt; die Chöre, aus den offentlichen Singanstalten der hiesigen Gymnasien und aus der Privatanstalt des Kantors, Herrn Adelung. Das ausserst zahlreiche und mit den hochsten Erwartungen versammlete Auditorium war bey mehrern Scenen ganz entzückt; und wenn man sich in Manches nicht zu finden wusste, so kann das, meiner Ansicht nach, eben sowohl in den Personen, als in der Sache liegen. Beweise geben die poetischen (ich meyne, die in Metrum gebrachten) oder unpoetischen Bemerkungen und Kritiken, mit denen nun hier alles Neue, sey es wichtig oder nicht, aufgenommen wird, und von denen auch die öffentlichen Blatter Einiges einrückten. — Righini's Tigranes ist bey jeder Wiederholung mit allgemeinem Beyfall aufgenommen worden.

Ueber die musikal. Beylage No. IV.

Die Arie ist aus der neuen Operette, das Blumenmadchen, von Fr. Rochlitz und Bierey, über welche mehr gesagt werden wird, da sie bey Breitkopf-Hartel gedruckt erscheint.

d. Redakt.

Dem Andenken
ZUMSTEEGS
von
einem Freunde.

Welche Stimmen banger Trauer
Hor' ich leise seufzend schweben!
Wie sich durch des Forstes Schauer
Schwer des Nordsturms Flügel heben!
Aechzend weht es durch die Blätter,
Lauter rauscht es durch der Zweige Nacht,
Bis in seiner furchtbarn Macht
Nun der volle Sturm erwacht,
Und wie Gottes Donnerwetter
Ringsumher der weite Forst erkracht.
So erhebt sie sich die Trauerkunde,
Leise ächzend aus der Freundschaft Munde,
Wiederhallend in der Menge Heer,
Angeschwellt von lauten Klagen,
Tausendstimmig durch die Luft getragen:
Zumsteeg ist nicht mehr!

O des trauervollen Tages,
O des schrecklich schnellen Schlages,
Der die edle Frucht so frühe pflückt!
Kaum noch von Harmonika's Ergüssen,
Von der Himmelstöne Strom dahingerissen,
Wird der Geist ins beste Land entrückt.
In das Land der höhern Schöne,
Wo er an der Hand des treuen Genius
Jenen Zauber seelenvoller Töne,
Jener Harmonien leichten Fluss
In der heiligen Begeistrung Stunden
Glücklich staunend einst gefunden.

Horch, wie Colma liebend klaget,
Wie Lenore tobt und zaget!
Wie die Frühlingsfeyer zum Orion dringt,
Sich um neugeborne Sonnen schwingt,
Weinend bey dem Feuerwurme,
Schmetternd bey des Waldes Sturme,
Laut aufdonnernd von Jehova singt!
Wie in jenes Tempels Hallen,
Balsam für der Reue Schmerz,
Hohe Freude für das Herz
Frommer Andacht bieder wallen!
Wie nun von der heil'gen Stelle
Schwebet der erhabne Chor,
Mächtig steigen Well' auf Welle
Zu der Gottheit Thron' empor!

vieler seiner Schüler. Unter Andern müssen als die vorzüglichsten unter den Letzten Böhm in Donaueschingen und Knecht, der jetzt auf einer grossen Kunstreise sich hören lässt, genannt werden. Als Concertspieler erfreute sich Hr. Prof. Merk schon 1816 des grössten Beifalls; schon damals bewunderte man seinen Vortrag B. Romberg'scher Concerte. Seitdem stieg seine Meisterschaft, die er auf manchen Kunstreisen der Welt zeigte, immer höher, wie sein Ruhm. 1826, in welchem Jahre auch wir ihn zu hören die Freude hatten, schien er bereits den Gipfel des Parnasses neben den grössten Meistern erreicht zu haben; von allen Seiten erscholl sein Lob. In Prag, Leipzig, Dresden u. s. w. pries man das Hinreissende seines Tones, die grösste Deutlichkeit und Präcision, so wie etwas höchst Charakteristisches im Vortrage, so dass ihn Manche mit B. Romberg zusammenstellten, Andere und feiner Bemerkende jenen den ersten Merk und diesen den ersten Romberg nannten. Und dennoch hat sich seine Meisterschaft noch ausserordentlich gehoben, dass er jetzt in seiner Eigenthümlichkeit einzig dasteht. Von Leipzig reist er nach Braunschweig, Hannover u. Hamburg, von wo er nach London zu schiffen gedenkt.

Dass ein solcher Meister seines Instrumentes auch als Componist die Aufmerksamkeit aller Violoncellisten im hohen Grade verdient, dass ihnen das Studium seiner Werke von sehr grossem Nutzen sein wird, braucht nicht vieler Worte. Manche seiner Bravourwerke sind in dem zeitgemäss gefälligen Style geschrieben, der für die Mehrzahl berechnet ist, was den Solospielern nur angenehm sein kann; andere sind für tüchtige Uebung in Allem, was zur Schule und zur Meisterschaft gehört. Bis jetzt sind 17 seiner Werke theils bei Breitkopf u. Härtel, Hofmeister, Mechetti, theils bei Haslinger gedruckt. Einige neue sind noch unter der Presse. Von den bereits gedruckten nennen wir:

1) *Variations pour le Violoncelle sur un Thème favori avec accomp. de l'Orch. ou de Quatuor.* Vienne, [ehez Pierre Mechetti. Pr. av. Orch. 3 Fl. 15 Kr.; av. Quat. 1 Fl. 30 Kr.

Sehr beliebte Variat., die überall Antheil finden u. unter seine vorzüglichsten gerechnet werden.

2) *Adagio et Rondeau pour le Violoncelle av. acc. de l'Orch., ou de Quatuor, ou de Pfte.* Oeuv. 19. Ebendaselbst. Pr. av. Orch. 3 Fl. 30 Kr.; av. Quat. 2 Fl.; av. Pfte 1 Fl. 30 Kr.

Dieses gefällige, einen tüchtigen Spieler erfordernde Werk hörten wir gleichfalls von dem Componisten selbst vortragen; es fand verdienter Massen den lebhaftesten Beifall. — In dieser Weise sind auch seine übrigen Werke, so weit sie uns bis jetzt bekannt geworden sind. Von den neuesten Bravourwerken werden wir zur Zeit berichten. Namentlich müssen wir noch alle Violoncellspieler aufmerksam machen auf:

20 *Exercices pour le Violoncelle composés — par Jos. Merk.* Oeuv. 11. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 3 Fl. od. 2 Thlr.

Die Schüler dieses Meisters haben diese Uebungen bereits mit so gutem Erfolge gebraucht, dass auch andere Violoncellisten den besten Vortheil davon ziehen werden. Sie sind Jedem nach dem Urtheile der vorzüglich erfahrenen Männer nachdrücklich zu empfehlen. Diese Uebungen sollen fortgesetzt werden.

Literatur.

Mittheilung über das Wesentliche des (bei Bädeker in Essen erschienenen) musikalischen u. physikalischen Tonmessers von Heinr. Scheibler, Seidenwaaren-Manufacturisten in Crefeld. Crefeld, bei C. M. Schüller. 1836. gr. 8. 16 S. Pr. 4 Gr.

Das Hauptwerk, aus welchem und um dessen willen diese Mittheilungen gemacht wurden, ist unsern Lesern 1834 S. 758, so wie die „Anleitung, die Orgel vermittelst der Stösse und des Metronoms correct gleichschwebend zu stimmen" in demselben Jahre S. 830 bekannt gemacht worden. Unsere Zeitung hat auch Abhandlungen des Verf. über diesen wichtigen Gegenstand gebracht. Um nun den Orgelbauern u. allen Orgelstimmern die Sache möglichst zu erleichtern und ihnen das Verständniss für das ausführliche Werk zu eröffnen, ist auf diesen wenigen Seiten das Wichtigste zusammengestellt worden. Es ist werth, dass man sich damit bekannt macht u. eine so geringe Mühe nicht scheut. — Eine zweite hierher gehörige kleine Schrift des unermüdlichen, für das Gute sorgende Verfassers ist:

Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe, oder nach einem bekannten u. vermittelst des Metronoms, nach Stössen er-

wiesen, gleichschwebend zu stimmen. Ebendaselbst. 17 S. gr. 8. nebst zwei Quarttafeln. Pr. 4 Gr.

Es liegt dem thätigen Verf. überaus viel daran, dass seine Stimmungsmethode eingeführt werde, da sie die genaueste und reinste Temperatur der Orgel ausserordentlich erleichtert. Man muss die Höhe des a ermitteln, in welcher die Orgel steht. Dazu bedient man sich am sichersten mehrer (3) Stimmgabeln von verschiedener Höhe, die Hr. Herm. Kämmerling in Crefeld, das Stück zu 1 Thlr., verkauft. Der dazu nöthige Metronom muss möglichst richtig, am besten von Kupfer, doch ohne Uhrwerk sein. Hr. Kapellm. Spohr, welcher den Verf. jüngst besuchte, um genaue Einsicht von seinen Arbeiten zu nehmen, will sich öffentlich darüber aussprechen. L. Spohr fand eine nach obiger Anleitung gestimmte Orgel, und einen nach des Verf.'s Gabeln gestimmten Flügel von einer solchen vollkommenen Reinheit, „dass er fürchtet, wenn man dergleichen öfter höre, werde man keine Orchestermusik mehr hören wollen". — Die Orgel war ohne Zuthun des Verf. allein von einem Kunstliebhaber gestimmt, welcher sich früher nie damit befasst hatte. Die 2 andern Kirchenorgeln in Crefeld sind jetzt mit gleich gutem Erfolge nach Stössen gestimmt worden. — Das kleine Buch enthält ausser genauer Beschreibung des Verfahrens noch allerlei genaue Rechnungstafeln, und der eingelegte halbe Bogen, der nicht fehlen darf, liefert auf der einen Hälfte eine Tabelle zur „Ermittelung des Tones a auf der Orgel" und beschreibt das dabei anzuwendende Verfahren. Es wird bemerkt: Die Orgel ist sehr empfindlich bei Veränderung der Temperatur, da ihre Register ungleichmässig höher und tiefer werden, weil sie nicht aus gleichem Material sind. Es müsste wenigstens eine Stimmung im Winter und eine im Sommer vorgenommen werden. — Die andere Hälfte des Blattes gibt die „Stimmungstafel für die Orgel." Nach ihrem momentanen oder einem willkürlichen a und nach Stössen. Das Weitere muss Jeder, der daran Antheil nimmt, aus den beiden Werkchen selbst ersehen. — Wenn man nur endlich auch anfangen wollte, für eine gleichmässige Orchesterstimmung zu sorgen, die bei gutem Willen der Schwierigkeiten nicht zu viele bieten und einen sehr bedeutenden Nutzen bringen würde. Wir sind daher nicht übel willens, es zu machen wie Cato u. nach jeder Rede noch hinzuzufügen: Und endlich sagen wir, die Orchesterstimmung muss allgemein gleich gemacht werden!

Für Pianoforte.

Ouverture zum Mährchen: Von der schönen Melusine, comp. v. Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Vierhänd. Klavierausz. v. Componisten. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese vierte u. neueste Ouverture des geehrten Vf. gefiel hier in Leipzig so, dass bald nach der ersten Aufführung im Concerte des Gewandhauses eine Wiederholung derselben verlangt u. gegeben wurde. Ueber das eigenthümliche Wesen dieser Musik werden wir sprechen, wenn die Partitur derselben erschienen ist. Hier ist nicht mehr als die Versicherung nöthig, dass sie am Klavier eine sehr angenehme und durchaus nicht schwer auszuführende Unterhaltung gewährt. Sie eignet sich also für alle Klavierspieler, die nicht mehr unter die Schüler zu rechnen sind, weshalb wir wünschen und bei der Beliebtheit des Componisten schon im Voraus fest überzeugt sein dürfen, dass sie sich bald auf allen Pianofortes finden wird.

1) *Hommage à Händel.* Grand Duo pour deux Pianof. comp. — par *J. Moscheles.* Oeuv. 92. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 6 Gr.

2) *Dasselbe Werk zu 4 Händen eingerichtet vom Componisten.* Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Als das Werk hier vom Comp. selbst und seinem Freunde Mendelssohn-Bartholdy öffentlich vorgetragen wurde, machte es Aufsehen und gewann einen überaus lebhaften Beifall. Es wird ihn überall erlangen, wo es gut gespielt wird. Das wird aber jetzt, wo wir so viele wackere Pianof.-Spieler besitzen, fast allenthalben möglich sein, da es durchaus nicht unter die schwierigsten Compositionen gehört, am wenigsten unter solche, die Schwierigkeiten ohne Noth suchen. Dass die punctirten Noten voll gehalten und die kurzen Töne präcis gegeben werden müssen, brauchen wir den Ausübenden nicht erst zu sagen. Es wäre keine Huldigung Händel's, wenn nicht die Weise jenes Heroen seiner Zeit anklänge. Allein es würde auch nichts weiter als eine Nachahmung des Händel'schen Styles sein, wenn nicht eigene Gedanken des Comp. einer ganz andern Zeit sich darin entwickelten u. mit jener ältern Art verbänden. Diese Verbindung fehlt nicht. Das empfehlenswerthe Werk passt für

Concerte u. für häusliche Musik gleich gut, darf also auf viele Freunde rechnen. Welche Familie nicht 2 Pianoforte besitzt, wähle die Ausgabe für 4 Hände, die gleichfalls bestens wirkt. Es ist dankbar für beide Spieler, die sich beim Arrangement an einigen Stellen in einander fügen müssen, was jedoch bei fertigen Ausübern, die dazu gehören, sich bald bewerkstelligen lässt.

Réveries au Piano composées — par Ferd. Hiller. Oeuv. 17. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Träume sind frei; träumen kann Jeder, wie er will, oder vielmehr, wie es geht und kommt. Nicht einmal das Vermögen des Guten und Bösen, ja kaum die Liebe eines Träumenden möchten wir nach seinen Träumen messen. Am Ende träumt Jeder für sich am schönsten oder glaubt es doch, was bei Träumen auf Eins hinausläuft. Darüber wäre also im Grunde nichts zu sagen. Bringt aber ein Träumer seine Träume zu Papiere, so werden aus den flüchtigen Schatten Gestalten, die den Phantasieen des Schreibenden ähnlich werden. So verhält es sich auch in diesen Traumbildern, in denen das Wesen Hiller's, wie wir es in seinen Capricen früher geschildert haben, kaum zu verkennen sein möchte. Hätten wir eine Ader vom Joseph, so legten wir die Träume aus. Eine gewisse Seltsamkeit, die alle Kinder der Nacht als angeborenes Recht für sich fordern, ist Allen eigen, so wie eine gut psychologische Stufenfolge. Vom sanften Wiegen u. Schaukeln des ersten an heben sie sich immer lebhafter und nach dem vierten kann man mit Gewissheit annehmen, dass der Träumer erwacht ist. In jedem wird der Spielende etwas finden, was seine Fertigkeit, gut zu träumen, fördert, was in solchen Gaben nicht ohne Bedeutung ist.

Nachrichten.

Dresden, am 15. Febr. Eine Reihe von 30 Vorstellungen, die Fräulein Sabine Heinefetter auf dem hiesigen Hoftheater gab, hat uns einerseits eine Menge Genüsse verschafft, andererseits zu einem Urtheil ermächtigt. Die mit Recht berühmte Sängerin war vor fünf oder sechs Jahren hier und entzückte damals das Publikum. Diesmal war sie also um so viel Jahre reifer an Erfahrung und Leistungen in ihrer Kunst, aber auch an äusserer Erscheinung und an Klangfülle der Stimme um so viel älter. Kein unparteiischer Sachverständiger wird läugnen wollen, dass sie nicht immer noch, zumal unter den weiter unten anzugebenden Bedingungen, eine grosse Sängerin sei; kein Unparteiischer wird aber auch läugnen können, dass von ihrem Aeussern und von ihrer Stimme der Glanz der Jugend weg ist. Gleichwohl könnte sie ihrem Alter nach von beiden noch etwas haben. Sie soll dem Vernehmen nach mit der Aufnahme, die ihr hier zu Theil ward, gar nicht zufrieden gewesen sein und sie unfreundlich, kalt gefunden haben. Das war sie in der That oft, aber nicht, weil Fräul. Heinefetter keine Theilnahme erregt, sondern weil das hiesige Publikum ein unglaublich schwer zu enthusiasmirendes ist. In der That hatte dasselbe so unmässigen Beifall an Mad. Schröder-Devrient gespendet, dass ihm fast nichts mehr in Cassa blieb. Es war Schade, dass es so unhaushälterisch mit seinen Gunstbezeigungen umgegangen war. Denn wenn Mad. Schröder-Devrient dieselben verdiente, so war Fräul. Heinefetter derselben wenigstens nicht unwerth. Man muss auch nicht glauben, dass es an Applaudiren und Herausrufen gemangelt habe — o, nein — Fräul. Heinefetter hatte ihre treuen Anhänger, die oft den Ton angaben und oft vom Publikum unterstützt wurden. Aber es war, wie die Franzosen sagen, immer mehr ein ruhiger Succes d'estime, als ein wahnsiniger Succes d'enthousiasme. Der Künstler will aber Rausch, Wahnsinn, Delirium — und wir verdenken ihm das nicht. Fräul. Heinefetter hat eine wundervolle Stimme, deren Tiefe und Mitteltöne herrlich sind. Höhe hat sie verloren. Muss sie, oder will sie hoch singen, so singt sie entweder zu tief, oder sie schreit. Ein Fehler, der an ihr gerügt, an Mad. Schröder-Devrient, die dies letztere oft thut, gelobt wird — weil sie einmal in der Gunst des Publikums ist. Ueberhaupt ist es mit dem Publikum überall, und so auch in Dresden, ein wunderliches Ding. Ich selbst, der ich dieses schreibe, habe oft bei Arbeiten, die ich mit Fleiss und Liebe empfangen und ausgeführt, seine Theilnahmlosigkeit erfahren müssen, dennoch gebe ich etwas auf sein Urtheil und sage mit Aristoteles, jeder Einzelne als Glied des Publikums gilt mir nichts, wenn sie aber alle beisammen sind und einerlei Meinung haben, so gilt mir diese etwas. In der That kann man doch vernünftiger Weise nicht wohl annehmen, dasselbe Publikum,

was Gluck, Mozart, Beethoven, Rossini und Auber mit Enthusiasmus aufnimmt, was einem Sänger Wild, der Schröder-Devrient und so manchem andern Künstler mit rauschendem Beifall lohnt, sei auf einmal stumpfsinnig geworden, oder wolle gerade diesem Sänger oder dieser Künstlerin einstimmig nicht wohl. Wie lächerlich! wo soll denn Zeit und Mittel zu solch einer Verschwörung gefunden werden? Nein, das Publikum geht in's Theater — und in Dresden dafür, dass tagtäglich gespielt wird, noch zahlreich genug — die grosse Menge, um sich zu erfreuen an Melodie, Decoration, Spektakel u. s. w. Die kleinere Hälfte, um sich zu erheben. Ist der Künstler aber recht ausgezeichnet, die Aufführung recht präcis, trifft der Gegenstand gerade den Geschmack des Publikums, oder die Künstler spielen gerade in der Weise, die es eben liebt, so ist der Beifall entschieden. Nicht weil A, Z oder X singt oder spielt, sondern weil alle jene Umstände zusammentreffen — wozu freilich ein Glückswurf gehört. Die meisten Componisten fehlen in der Wahl der Texte und glauben es durch ihr Talent allein wieder gut zu machen — das geht aber heut zu Tage schlechterdings nicht mehr. Warum? die Ursachen wissen wir, sie liegen aber tief und verlangen eine weitläufigere Erörterung, als dies Blatt gestattet. Die Künstler treten auf im Bewusstsein ihrer Vorzüge, ohne zu überlegen oder sich zu befragen, welche Vorzüge gerade das Publikum, vor dem sie heute auftreten, gewohnt ist und am höchsten stellt, ob Portamento, Coloratur, Wahrheit im Spiel oder leidenschaftlich starkes Auftragen u. dergl. Die Nichtachtung dieser Umstände hat dann die kalte Aufnahme zur Folge. Kannte man die Schröder-Devrient nicht, so würde Fräul. Heinefetter, die eine weit grössere Sängerin als jene ist, entzückt haben. So aber war man von der zärtlichen Weiblichkeit der Schröder im Fidelio, ihrer südlichen Gluth im Romeo hingerissen. Man erkannte in ihr eine der ersten Darstellerinnen und konnte doch dabei eine wohlklingende Stimme, wenn auch gerade nicht mit der vollendeten Kunstausbildung der Heinefetter, übersehen. Das Dramatische gab aber hier den Ausschlag. Die nur genannte Künstlerin spielte manche Rolle, z. B. den Sextus im Titus, sehr gut, und das ward anerkannt, im Ganzen aber fehlt es ihrem Spiele an den reizenden Nüancirungen der Weiblichkeit. Charaktere, die an's Männerhafte grenzen, gelangen ihr am Besten.

Frl. Wieck spielte hier einigemal in kleinen Zirkeln — einmal bei Hofe — und gab auch ein Concert. Dies letztere habe ich nicht gehört, aber den kleinern musikal. Soiréen beigewohnt und in ihr eine für ihre Jahre ausgezeichnete Bravourspielerin bewundert. Sie gibt nächstens noch ein öffentl. Concert, wovon dann später die Rede sein wird.

Der bekannte Violoncellvirtuos Merk aus Wien ging hier durch, spielte aber auch nicht öffentlich, sondern blos privatim. Einmal bei Sr. K. H. dem Prinzen Mitregenten. Einsender hatte Gelegenheit, ihn dort zu bewundern, nachdem er ihn vor 10 J. in Wien gehört hatte, wo er alle die entsetzlichen Schwierigkeiten auch machte, die noch jetzt so viele Violoncellspieler, die Natur ihres Instrumentes ganz verkennend, für das Höchste halten. Hr. KM. Merk macht, obwohl immer noch genug, keine von den Bravourpassagen, den quasireinen Läufen in Terzen u. dgl., die ewigen u. unendlichen Staccato's mehr, noch die zum Ueberdruss wiederkehrenden Octaven mit ihrem unvermeidlichen Hiatus. Statt dessen ist sein Ton entzückend, sein Vortrag reiner Gesang und seine Passagen vollendet, so wie seine Composition frisch u. höchst geschmackvoll. Er besitzt ein herrliches Instrument von Guarneri d. J. Gewiss wird er überall, wo man Gesang den blossen Schwierigkeiten, die allezeit der Natur des Instrumentes abgerungen werden müssen, vorzieht, die Bewunderung erregen, die er verdient. Mögen ihm nur auch die Violoncellspieler im Ton, Geschmack, Vortrag nachahmen u. die unnützen Quälereien mit Schwierigkeiten aufgeben, die nie das Herz rühren.

C. B. von Miltitz.

Paris. Meyerbeer's neue Oper ist nun endlich am 29. Februar wirklich in Scene gegangen, und zwar unter dem Namen „les Huguenots", nachdem der provisorische Name der St. Barthélémy, die Namen Leonore und Valentine verworfen worden waren. Kaum ist es zu schildern, welchen Eindruck diese Oper, auf deren Erscheinen das Pariser Publikum und wohl die ganze musikalische Welt so sehr gespannt war, gemacht hat. Noch kein Tonwerk, weder Meyerbeer's selbst, noch der andern heutigen Opern-Componisten, ist mit so rauschendem Beifall aufgenommen worden! Das Gedränge am Opernhause selbst war fürchterlich; Billets waren nur zu den enormsten Preisen zu haben. Man sagt, dass 200 Francs für ein Logen-

billet gezahlt worden sei. Durch besonders glückliche Umstände hatte ich einen Platz und ich eile, Dir vorläufig Einiges über die Oper mitzutheilen.

Die Ouverture, oder besser die Introduction (eine eigentliche Ouverture hat M. nicht dazu geschrieben) beginnt mit dem bekannten Luther'schen Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott", der, von einem starken Chor Posaunen geblasen, an sich schon auf etwas Grossartiges, Religiöses vorbereitet. Darauf treten die Violinen ein, unter deren Spiel sich der Vorhang, ohne alles vorhergehende Geräusch, sanft hebt. Der erste Akt hat 3 schöne Momente u. ein herrliches Finale; der zweite bietet viel für das Auge, enthält zwei sehr schöne Arien für Sopran, ein vortreffliches, grandioses Männerquartett und ein Finale, das das erste noch übertrifft. Im dritten Akte wächst das Interesse der Handlung, das Hugenotten-Chor im Anfange machte einen Furor, wie ich noch keinen erlebt habe. Es wurde da Capo verlangt, und auch wirklich ohne Widerrede wiederholt. Dies Chor entschied nach meiner Ansicht in so fern über das Schicksal der Oper, als es durch das allgemeine Leben, das darin herrscht, das Publikum erfrischte, was bei einer Oper, die 5 volle Stunden dauert und bei einer durch die Fülle des Hauses entstandenen Hitze von 24 Grad Reaumur, sehr nöthig ist. In diesem Akte zeichnete sich eine brillante, von der Falcon gesungene Arie besonders aus, dann kommt ein herrliches Septuor und ein Finale mit Doppel-Orchester, wo 2 Chöre Trompeten, eins in C, das andere in F, in einander greifen. Ein ähnlicher Effect wie in der Introduction des Crociato.

Der Glanzpunkt des Ganzen ist der 4te Akt, in dem sich der Componist in seiner ganzen Grösse zeigt. Nach meiner Ansicht übertrifft er Alles, was die Opernwelt bis jetzt Grossartiges und Dramatisches geliefert hat. Die Chöre (pag. 34) und die Duette (pag. 35 des Textbuchs) bringen alle Zuhörer ausser sich. Robert le Diable tritt in den Hintergrund, und man kann den Ideenreichthum und die Schönheiten nicht alle fassen. Jedermann war ausser sich, und ich selbst kann mich von meiner musikal. Trunkenheit noch nicht erholen.

Der 5te Akt eilt nun zum Ende; aber der Effect ist köstlich, auf einmal, die Ermordungsscenen erwartend, sich in einen reichen Ballsaal versetzt zu sehen, wo man die Sarabande schon vorher im Orchester, ohne zu wissen zu welchem Zweck, hat präludiren hören. Nun kommt aber der Choral, der überhaupt wie der Grundstein zur ganzen Oper gelegt ist, in seiner Macht u. Schönheit hervor. Sechs Harfen begleiten die Vision Marcell's, aber obgleich der 5te Akt voller Kraft ist, so hat er doch natürlich wenig hervorragende Einzelnheiten. Vielleicht dass ich auch von der Musik des 4ten Akts erschöpft, das Einzelne nicht besonders hervorheben konnte. Mit einem Wort, die Oper hat und verdient mit dem vollsten Rechte die brillante Aufnahme. Man rief am Schlusse Nourrit, Levasseur u. Falcon; Meyerbeer u. Scribe waren nicht mehr im Hause und erschienen nicht, auch schon deshalb, da man eilen muss, das Theater zu leeren, was ohnedies vor halb 1 Uhr nicht geschieht, obgleich die Polizei-Ordnung 12 Uhr vorschreibt und streng darauf halten will.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

LES HUGUENOTS
(Die Hugenotten)
Grosse Oper in fünf Akten
Text von Scribe,
componirt von
G. MEYERBEER.

Von diesem in Paris mit dem ausserordentlichsten Beifall aufgenommenen Meisterwerke werden wir in möglichst kurzer Zeit herausgeben:

1) Den vollständigen vom Componisten selbst besorgten Klavierauszug mit unterlegten deutschem Text von Castelli.
2) Denselben arrangirt für Piano zu 4 Händen ohne Worte.
3) — — — — 2 — ohne Worte.
4) Alle Nummern daraus einzeln.
5) Die beliebtesten Themen der Oper bearbeitet als Duo's, Trio's, Quartetts etc.
6) Variationen, Fantasieen, Potpourri's über die beliebtesten Thema's, von den besten Meistern bearbeitet.

Den resp. Theaterdirectionen liefern wir die Partitur mit unterlegten deutschem Text.

Leipzig, d. 9. März 1836.

Breitkopf u. Härtel.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. 2.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. **№ 2.** **1836.**

Aus Riga.

Mit Thränen im Auge ergreift Ref. die Feder, denn er hat in Nr. 40 und 41 der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik aus dem Artikel über Riga sich deutlich genug abnehmen können, dass es nicht leicht einen unmusikalischern Winkel geben kann, als dieses arme Riga; dass zwar jetzt hin und wieder ein Fünkchen Genius aus den Liebhaber-Concerten, der Liedertafel, dem Singvereine etc. hervorblicke, dass aber hierfür der Dank einzig und allein einem Herrn MD. — alias Cantor — alias Musikdirector — alias *Nicht*-Domorganist *Dorn* in die Schuhe zu schieben sei. — Und Solches ist wohl thränenwerth; denn gesetzt, eben bepredigtertter Herr Dorn verstürbe heute oder morgen eines ganz blassen Todes, müsste da nicht das verwaiste musikalische Riga ausrufen in seinem Schmerze: „Mit Ausnahme der Leierkasten ist bei uns jetzt Sang und Klang vorbei!“ und sothanen traurigen Todesfall, unter Verbittung aller Beileidsbezeigungen, in die neue Leipziger Zeitschrift für Musik einrücken lassen?

Obgleich Herr Dorn bekannter Maassen Rigaischer Correspondent für die neue Leipziger Musik-Zeitschrift ist, so wollen und können wir ihm doch unmöglich zutrauen, dass er und der Verf. des obenberührten Artikels, der Herr x. y. z., identisch seien. Eine solche Arroganz wäre wenigstens über die Gränze. Lobhudelei ist kaum erträglich; aber Selbst-Lobhudelei *ganz* unerträglich, und Herr Dorn würde sich gewiss leicht an das bekannte lateinische Sprichwörtchen haben erinnern können.

Aber dem Herrn x. y. z. müssen wir es Dank wissen, dass er uns praktisch seine Erfindung einer ganz neuen Art zu lobhudeln in dem bezeichneten Artikel dargestellt hat. Da heisst es nicht etwa: Glückliche Zeit, in der wir leben; glückliche musikalische Welt: es gibt einen Dorn!! u. s. w. So etwas wäre denn doch ein wenig zu stark. Nein, wo man seinen Löbling selbst nicht bis in die Sterne zu erheben vermag, ohne lächerlich zu werden, da lässt man ihn stehen, *wie* er nun ist, und auf der Stufe, *wo* er nun ist, — aber, damit er wenigstens bis Leipzig oder bis Königsberg, wo er viele gute Bekannte und Verwandte hat, kann bemerkt werden, drückt man hübsch die Leistungen Anderer nieder, und siehe da, der Riese ist fertig und ragt hervor über die Zerstörung zu seinen Füssen, und die Leute in Königsberg und Leipzig können ihn nun bequem sehen — nämlich mit einem guten Fernrohre.

Dass aber unser Riga, auch bevor die Sonne *Seines* musikalischen Ichs uns aufgegangen war, der Göttin, der heiligen Tonkunst, willigen und erfreulichen Weihrauch zu streuen gewohnt war, und dass unser Riga nicht auf so gar niederer Stufe gestanden unter den bedeutenderen Städten, die dem Apoll lauschen, wenn er sein Plektron rührt, solches möchte Herr Dorn — Ref. wollte sagen: Herr x. y. z. — wohl schwerlich dadurch widerlegen, dass er den frühern Leiter unserer musikalischen Bestrebungen schlechthin einen Quartett-Vorgeiger nennt; da doch auch seit der Zeit, dass Er unter uns erschienen ist, der grössere Theil des für Musik gebildeten Publikums noch mit recht freundlicher Rückerinnerung an die dirigirenden Leistungen des „Quartett-Vorgeigers“ zurückdenkt. — Es ist, beiläufig gesagt, das gute Geigen auch nicht Jedermanns Sache, nicht einmal immer *die* von Musikdirectoren, Cantoren oder *Nicht*-Domorganisten, und so mag sich's — speciell mit Bezug auf unsern Fall — erklären, woher die Vornehmthuerei der neuesten Zeit kommt, dass die Herren Musikdirectoren nicht mehr leiten mit der Geige in der Hand, sondern nur — wie x. y. z. — (wir wollten sagen Herr Dorn) mit Augen und Armen etwas aussergewöhnlich um sich schiessend und ein Mässigen an störenden Grimassen consumirend. — Herr Dorn insbesondere scheint zuweilen in so hohem Grade den Directions-Krampf in den Arm zu bekommen, dass er einmal sogar, als er ein Kalkbrenner'sches Doppel-Concert seines Theils zu *executiren* — also gar nichts zu *dirigiren* hatte — anstatt mit beiden Händen hübsch ordentlich weiter zu spielen, den einen seiner Arme in periodische dirigirende Zuckungen gerathen liess, wobei ihm jedoch der Trost zu lassen ist, dass einige Damen diesem Kunststückchen *ihr* Miraculum! nicht haben versagen wollen. Ref. und viele andere Menschen haben aber sogar Leute gesehen, welche mit dem Munde die Papageno-Flote bliesen, mit den Händen die Geige spielten, mit den Knieen die Becken und mit der linken Hacke die Pauke schlugen.

Herr Dorn hätte als Cantor an den hiesigen Stadtkirchen und als ein durch diese Stellung in Riga vornehmlich Existirender es sich zu seinem Hauptgeschäfte zu machen, die hiesige Kirchenmusik auf einen möglichst hohen Standpunkt zu erheben, und Dinge, wie Liedertafeln, Singvereine, Liebhaberconcerte u. s. w., die in Bezug auf sein Hauptgeschäft für ihn Allotria hätten bleiben müssen, auch nur als solche zu betreiben. Auch dann, wenn Herr Dorn in diesem Sinne ein hübsch beissiger Cantor *wäre*, würde Riga immer der Liedertafeln etc. etc. noch deshalb nicht haben entrathen dürfen; denn Riga hat, Gott sei Dank, mehr denn ein halben Dutzend Musikdirectoren, wiewohl keinen *Ueberfluss* an guten *Cantoren*; aber — *ne sutor ultra crepidam* — Herr Dorn merkt recht gut, dass bei Kirchenmusiken gar keine Kunststückchen Geltung haben, regelirt uns daher auch nur an den drei hohen Kirchenfesten mit einem etwas Ohr-zerschneidenden Gequike der hiesigen Domschüler; unstreitig bedanken sich die kunstgeübten Thomasschüler in Leipzig für den ehrenvollen Vergleich, mit dem sie — wie es verlautet — bezüglich der Dorn'schen Domschüler, berücksichtigt worden sind.

Wenn uns nun aber doch, durch das Medium des Herrn x. y. z., die Kunde zugekommen ist, Riga würde, ohne Herrn Dorn, in seinem Fortschreiten für Musikleistungen nur in Stockung gerathen sein, so erscheint es am Orte, auch unsern Herrn Dorn einmal einer Kritik zu unterwerfen und etwas näher zu betrachten, ob die Wahrscheinlichkeit es erlaubt, ihn als einen so

mächtigen und unentbehrlichen Pfeiler' des Riga'schen Musikwesens darzustellen, als Herr x. y. z. es zu thun offenbar bemüht gewesen ist.

Herr Dorn hat eine komische Oper, „Die Bettlerin", componirt; sei es dem Ref. erlaubt, Einiges aus dieser Oper dem musikalischen Publikum zur Würdigung vorzulegen.

Es hat diese Oper das Glück gehabt, überall wo sie gegeben ist, nämlich in Königsberg, Danzig, Leipzig und Riga, *günstig beurtheilt* worden zu sein; aber sie hat das Unglück gehabt, nirgends zu *gefallen*. Wem dies ungereimt erscheinen sollte, der denke nur an Herrn x. y. z., welchem es gerade nicht darauf ankommt, Mängel und Donatschnitzer in der Composition einer Oper unter dem Vorgeben einer misslungenen, schlechten Aufführung zu verstecken. Wo aber wie hier in Riga Meierbeer's Oper „Robert der Teufel" zur allgemeinen Zufriedenheit gegeben wurde, da hätte es auch der „*Bettlerin*" gelingen müssen, ihr Almosen an Beifall zu erhaschen, falls sie dieses Almosens nur so recht würdig gewesen wäre. — Dies für denjenigen Theil des musikalischen Publikums, welcher die bestehenden Kritiken über „Die Bettlerin" zwar gelesen, aber nicht Gelegenheit gehabt hat, der Aufführung selbst beizuwohnen. —

Zur Sache also. — Obgleich das Thema zu der allenfalls geniessbaren Ouverture

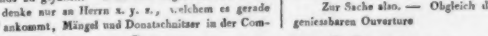

schon etwas abgenutzt ist, so zeigt der Componist doch eine sich in dieser Oper häufiger wiederholende Originalität, wenn er Figuren wie diese:

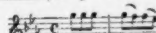

die in 12 auf einander folgenden Takten siebenmal vorkommt, nur von Trompeten und Hörnern in Octaven ohne alle Unterstützung blasen lässt. Die angenehme Wirkung auf's Ohr ergibt sich. Man lese nur.

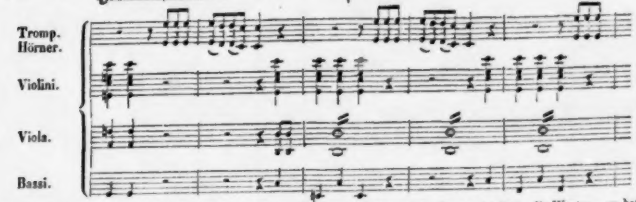

Das Chor der Mägde in der Introduction ist nicht ohne Leben; der Charakter der geschwätzigen Alten nicht übel gehalten, aber wie kommt der Componist dazu, die Worte: „er hat uns auch was mitgebracht" folgendermassen zu componiren?

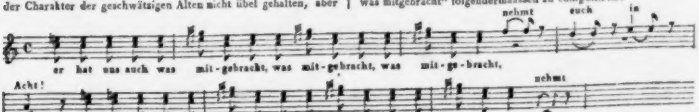

Es ist doch wohl ein Unterschied, ob etwas *komisch* ist, oder durch seinen Gassenhauer-Ton *lächerlich* erscheint.

Eine an sich erträgliche Stelle im Duett Nr. 3 ist entstellt durch einen Gang der äussern Stimmen, welchen kein Musiker wird billigen können:

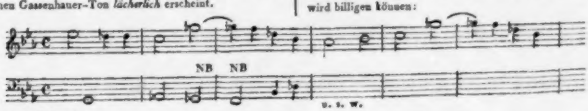

Und was soll in Folgendem

die Taktveränderung, für welche weder Schönheit noch Regel spricht? Dass das Ding aber wieder originell erscheinen soll, ermisst sich, wiederholt sich auch in der Oper noch öfter. Wozu aber solche störenden Anomalien, wo man auf dem geraden Wege zu Stande kommen könnte?

Im Finale Nr. 4 überrascht uns der Componist sogar einmal durch falsche Quintenfortschreitungen:

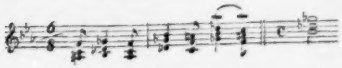

Der Arie am Schluss dieses Finales mangelt Fluss, auch ist sie — wahrscheinlich, um ihr einen heroischen Anstrich zu geben — spectaculös instrumentirt, wie Herr Dorn denn überhaupt „Spectakel“ liebt; dagegen klingt freilich in dieser Arie, wie in der ganzen Oper, Vieles recht artig spontinisch.

Aber Ehen! Ref. hat in seinem Leben manche tolle Musik gehört; Tolleres indessen als die Arie Nr. 5 ist ihm niemals vorgekommen. Es wird dem Leser vielleicht angenehm sein, sie theilweise kennen zu lernen.

Man lese und höre! Die Singstimme ist zu untergeordnet, als dass es nöthig wäre, sie mit anzuführen.

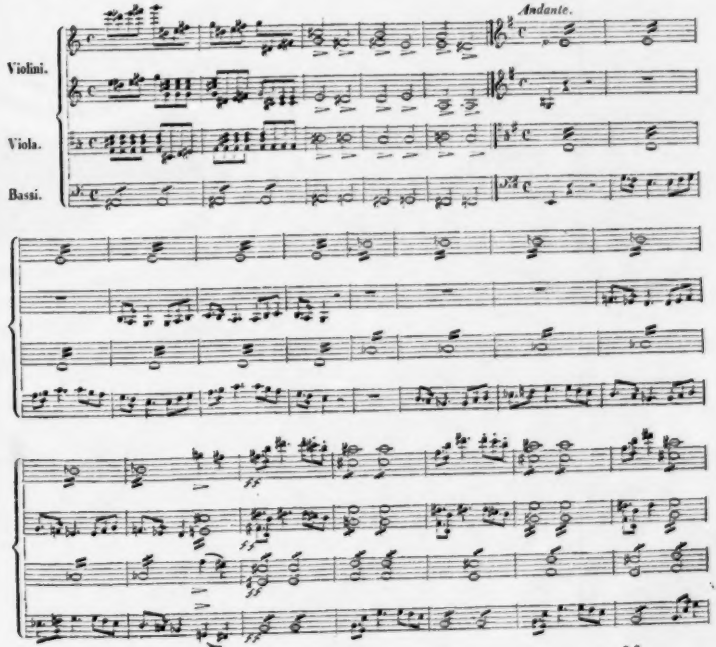

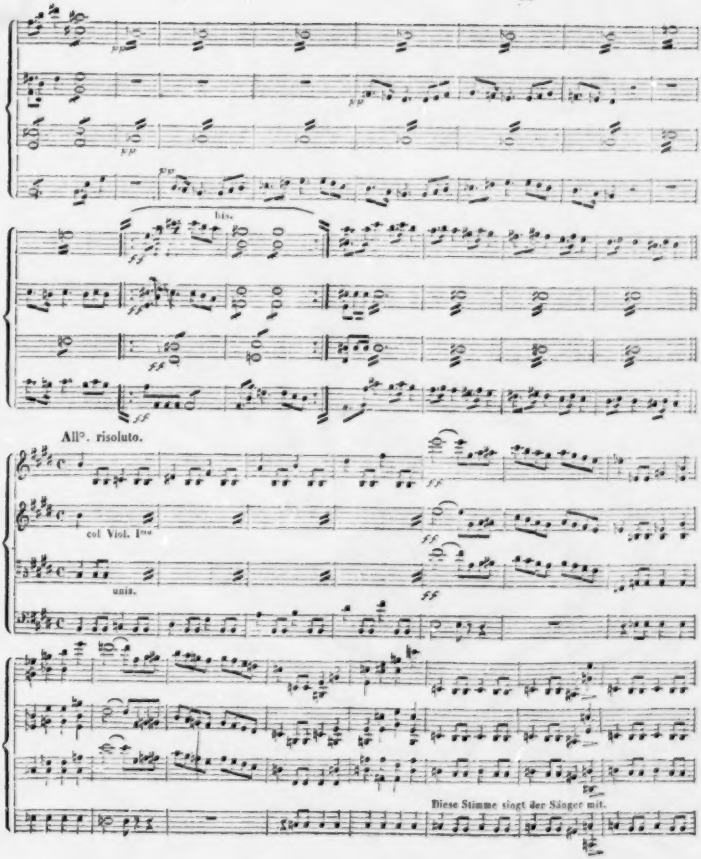
All°. risoluto.
col Viol. I^mi
unis.
Diese Stimme singt der Sänger mit.

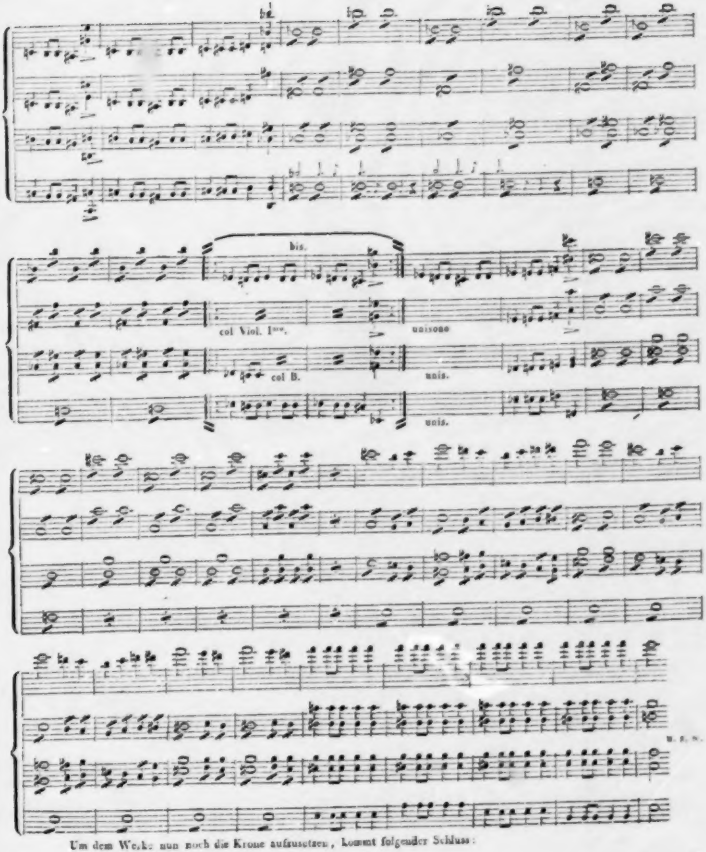

Um dem Werke nun noch die Krone aufzusetzen, kommt folgender Schluss:

An der Geisterinsel Strand
Führt den Liederschöpfer Gotters Hand.
Hier, hier war's, wo sein entflammter Busen,
Längst das Heiligthum der Musen,
Eine Stätte, seiner würdig, fand;
Hier ergoss sie sich die reiche Quelle,
Strömt' in Wellen, himmlisch rein und helle,
Durch der Zaubereyen Land;
Hier erglühen Polyhymnia's Altäre,
Hier blüht unverwelklich Zumsteegs Ehre,
Hier der Kranz, den stolz das Vaterland,
Den der Fremdling mit gerechter Hand
(Denn bey dieses Zaubers mächt'gen Siegen
Hatte selbst der Neid geschwiegen)
Um die edle Stirne wand.

Wie aus Kaliban die Thierheit brüllt!
Rings die Luft mit Schauern füllt!
Und des wilden Sturmes Dröhnen
Und der Sinkenden erstorbnes Stöhnen!
Welch Gewühl von neuen Tönen,
Das den schnell besiegten Geist
Bald zum Himmel, bald zur Hölle reisst!
Ahndungen, die lauschend schliefen
In des Herzens tiefsten Tiefen,
Wie vom Zauberschlag' erweckt,
Froh erstaunend aufgeschreckt!
Geisterwelten aufgeschlossen —
„Heil'ger Strand, wo Maja ruht!"
Wallte dir nicht hoch das Blut?
Ist dirs thauend nicht geflossen
Von den nassen Wimpern hin? —
Ariels getreues Streben,
Und Miranda's reiner Sinn,
Und der Liebe süsses erstes Beben,
Herz an Herz dahingegeben;
Und der Freundschaft glühendes Umarmen
Ach, und Maja's himmlisches Erbarmen!
Und wie Zumsteegs Geist, so schön, so gross,
Mächtig sich in's offne Herz ergoss?

Ach hinüber ist der hohe Geist gegangen,
Der in seinen Werken ewig lebt,
Ferner Enkel Busen einst noch hebt,
Dreymal selig nun empfangen
Von dem jubelvollen Kreis,
Edler Lohn dem Erdenschweis!
Bruder! Bruder! schallt's von oben.
Kaum hat Er den Blick erhoben,
Welche Wonne! Händel, Hasse, Graun,
Freudetrunken ihn zu schaun!
Und die kurz vor ihm entschliefen,
Mit ihm nach dem Kranze liefen,
Mozart, Naumann, lebend noch sein Freund,
Ewig, nun mit ihm vereint.
Auch die Dichter, die er schätzt' und kannte,
Die mit ihm Unsterbliches,
Deren Feuer gleich dem seinen brannte,
Heissen froh willkommen ihn.

Aber welche Gottheit seh' ich schweben
Durch den hohen Strahlenpfad,
Die, von Himmelslicht umgeben,
Sich dem neuen Gaste naht?
„Edler Sohn, Dir ist's gelungen,
„Was des Jünglings Streben war!
„Dich umgiebt die längst gekrönte Schaar,
„Du auch hast den Kranz errungen,
„Und gefunden meine Spur;
„Nimm sie aus der Hand der Allnatur!

„Ich, die Schöpferinn von jedem Leben,
„Ich, ich bin's, die Mutter jeder Kunst.
„Zwar, umhüllet von der Sinne Dunst,
„Mag der Erdensohn mich schwer erstreben.
„Seltne Geister haben mich erkannt.
„Haben bergend Muse mich genannt.
„Sie beherrschten ihrer Brüder Herz,
„Rissen es durch Freud' und Schmerz,
„Streben nun in ihrem Chor
„Zur Vollendung kühn empor!"

In der Tonkunst Heiligthume
Hängt nun Zumsteegs Bild in ew'gem Ruhme.
Deutschland, ehre deinen Sohn,
Zoll' ihm dankbar den gerechten Lohn!
Und du Mutter edler Geister,
Wirtemberg, erkenne dich!
Dein ist jener Zaubertöne Meister,
Dem von Tausenden kaum Einer gleich!
Später Nachwelt wird sein Lied ertönen,
Wenn der Mode leerer Schall zerrann,
Und sein Bild wird selbst die Menschheit krönen,
Denn er war ein guter edler Mann!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX. und die musik. Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

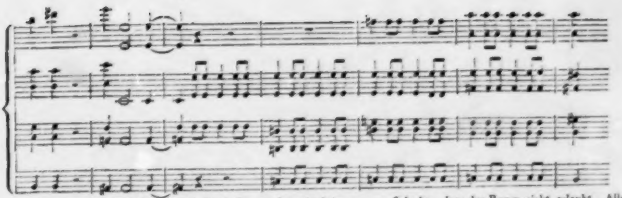

Aeusserst widerlich klingt auch die Auflösung des gleich in der 2ten Hälfte des 5ten Taktes befindlichen Terzquarten-Accordes mit der übermässigen Sexte (f. a. h. dis) in den weichen Dreiklang (e. g. h.); eben so widerlich der 8 Takte hindurch dauernde Sextenaccord mit der grossen Terz (d. fis. h.) und der gleich folgende eben so lange dauernde Dreiklang mit der übermässigen Quinte (f. a. cis.)

Schade, dass der Raum nicht erlaubt, Alles anzuführen; genug: es jagt eine Dissonanz die andere, eine Tonart die andere, instrumentirt, dass keine menschliche Stimme im Stande ist, durchzudringen. Diese Arie, vom besten Sänger u. dem besten Orchester executirt, muss immer noch Herz-zerreissend klingen.

Im Quartett Nr. 6 wiederholt sich in 7 Takten derselbe Text bei einer so erbärmlich komischen Melodie, als die folgende:

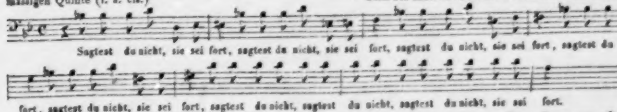

In dem Arioso, nach dem Recitativ in der Arie Nr. 7 begrüssen wir unsern Spohr, wie er denn abwechselnd mit Herrn von Spontini aus dieser Oper uns oft gar freundlich anblickt:

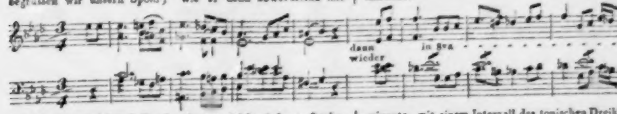

Das dem Arioso folgende Rondo erinnert gleich wieder an Spohr; dafür ist es aber auch hübsch.

Im Verlaufe des äusserst schwierigen Finales Nr. 8, dessen klarer und kräftiger Eingangschor einer der Lichtpunkte in dieser Oper ist, sind die Worte: „Wohlan, es sei!“ folgendermassen componirt:

Dem Ref. will bedünken, es wäre bezeichnender für den festen Entschluss des Grafen, statt mit der Septime auf der Dominante, mit einem Intervall des tonischen Dreiklangs zu schliessen; denn die Septime lässt immer noch etwas Folgendes erwarten. Jetzt klingt die Stelle so, als ob der Graf bei dem gehörten Publikum im Parterre ergebenst *anfragte*, ob es auch gegen diesen seinen festen Entschluss nichts einzuwenden hätte. — Das gute Spontini'sche Sextett, ohne Begleitung, ist ausserdem schwer und zu lang. Die Idee, im Schlusschor die Melodie von sämmtlichen Solo-Stimmen all' unisono und das Chor die Begleitung singen zu lassen, wäre schon so übel nicht, wenn sie nur so leicht ausführbar wäre; denn das muss ein seltener, ein sehr ausgezeichneter Chor sein, der Folgendes präcis singt:

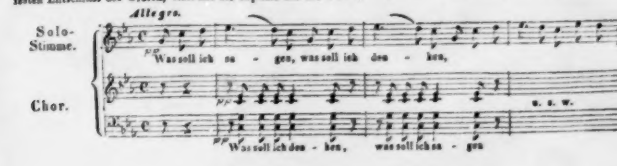

und so 16 Takte hinter einander. Dieselbe Stelle kommt auch wieder, nachdem die Originalität des Componisten einmal wieder den Viervierstel-Takt in den Dreiviertel-Takt verwandelt hat:

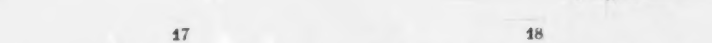

Eine so schwer zu intonirende Stelle, als die folgende, kann niemals ein Componist von einiger Erfahrung schreiben:

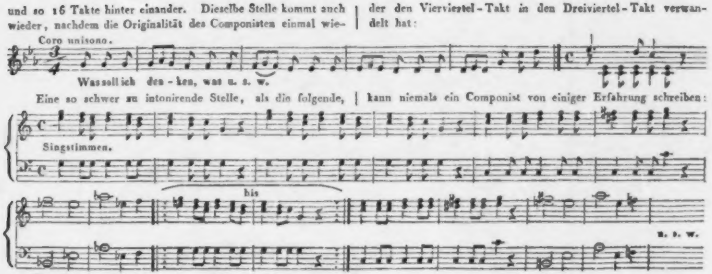

Wenn nun auch in Nr. 9, 10 und 11 der Componist, wie es scheint selbstständig, wohl Sangbares geschrieben hat, so läst er sich dafür im Allegro agitato Nr. 12 wieder vom Herrn v. Spontini die Feder aus der Hand nehmen:

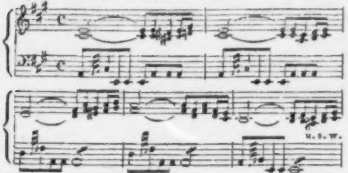

und Herr v. Spontini gibt ihm die Feder auch in folgendem Finale noch nicht wieder:

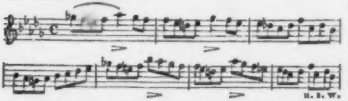

Da wir nun einmal bei Herrn v. Spontini sind, so wollen wir uns ihn im Duett Nr. 17 gleich noch einmal ansehen, denn da steht er, der Anlage und der Ausführung nach, wie er leibt und lebt.

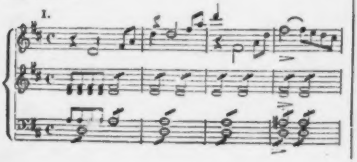

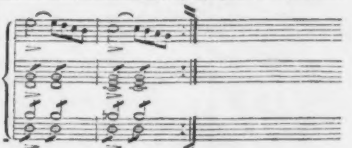

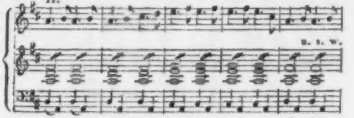

Das 2te Mal die andere Singstimme, das 3te Mal beide Singstimmen all' unisono.

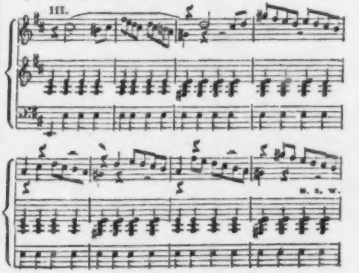

Durch folgenden Gang sämmtlicher Streichinstrumente geht es in H moll über, worauf vorhergehende Stelle mit wenigen Veränderungen wiederkehrt.

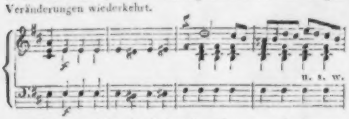

Eben so wieder durch denselben Gang zum Septimenaccord auf A.

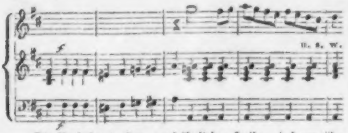

Die Vorhalte in dieser und ähnlichen Stellen sind von übler Wirkung.

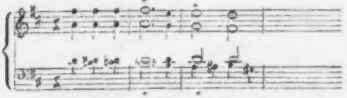

Die unter Nr. I. angeführte Stelle kehrt wieder, hat aber durch die Verlegung der Altstimme in die Bassstimme und der Bassstimme in die des Alts einen merkwürdigen Bass erhalten. Der Leser urtheile selbst.

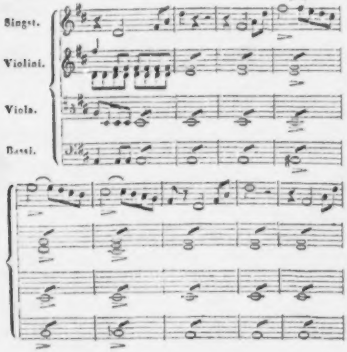

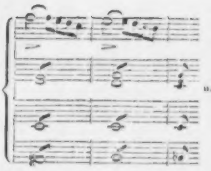

Originell ist es freilich, aber es ist auch sehr viel leichter, *originell* als *gediegen* zu sein. Einen solchen Bass wenigstens billige wer da will.

Wenn nun noch einmal bemerkt wird, dass, wie folgt. zu Nr. 18 Herr v. Spontini ein artiges Stückchen hat liefern müssen; so erfordert es die Billigkeit, dass wir denselben von da ab nicht ferner zu bemerken scheinen, damit der Componist nicht gar über ihn vergessen werde:

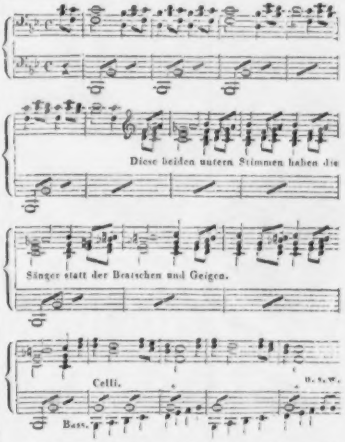

Was soll übrigens das B in den mit + bezeichneten Takten? Hätte der Componist dem Cello einen der Tonart ganz fremden Ton — etwa fis, cis, gis oder ais — gegeben, so würde er nicht schlechter geklungen haben, als dieses B.

Aber noch schlimmer ist es, wenn in einer Stelle, die der Chor ohne Begleitung singt, sich wieder 2 falsche Quinten-Fortschreitungen blicken lassen:

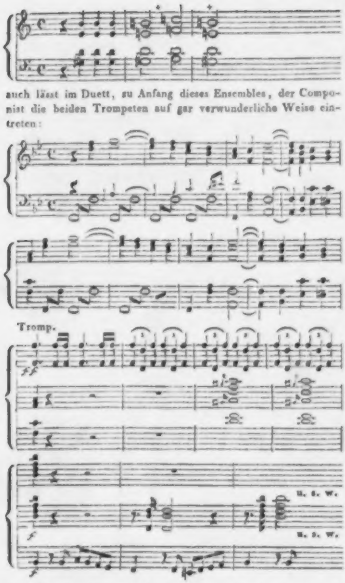

auch lässt im Duett, zu Anfang dieses Ensembles, der Componist die beiden Trompeten auf gar verwunderliche Weise eintreten:

Es sei indess genug der Anführungen von Verstössen, die — man denke nur an falsche Quintenfortschreitungen, an falsche Octaven u. s. w. — beinahe etwas Schülerhaftes bekunden; genug der Anführungen von Beweisen, dass der Componist sich Herrn Spohr's und Herrn v. Spontini's ein wenig gar zu auffallend als Muster bedient hat; genug der Anführungen, dass ein eitles Haschen nach Originalität die Gediegenheit eines Geisteproductes nur zu oft auszuschliessen pflegt.

Es fehlt Herrn Dorn — um ihm Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — nicht an Talent, aber es ist zu bedauern, dass er einmal durch unverkennbares Nachahmen gewisser Componisten auf Abwege gerathen ist und noch mehr zu bedauern, dass er — Herr x. y. z. weiss es auch — zu sehr von sich eingenommen ist, um sich zu einem fleissigen Studium guter klassischer Compositionen zu bequemen, was einzig ihn von jenem Abwege abzubringen vermöchte; und wenn es dahin gestellt bleiben mag, ob es nicht für gewisse Componisten gefährlich sei, bei der Composition von Opern Rossini'scher Leichtfertigkeit und Ungebundenheit zu huldigen, so sollte Herr Dorn doch mindestens dann, wenn er sich mit Kirchenmusik befasst, oder wenn er selbst die Orgel spielt, sich derjenigen Fehlerlosigkeit befleissigen, für deren Gegentheil ihm alsdann kein Genius wie Rossini die Entschuldigung bietet.

Sollte dem Herrn x. y. z. dieses Wort über Herrn Dorn strenger als billig erscheinen, so will Ref. Herrn x. y. z. daran erinnern, dass Herr Dorn durch schon oft wiederholtes öffentliches und lieloses Herabsetzen des musikalischen und Kunstsinnes dieser Stadt sich eine ernstere Zurechtweisung, als früherhin wohl ihm geworden, vollkommen verdient hat; einer Stadt, in der er als Fremdling liebevolle Aufnahme, billige Anerkennung seiner Leistungen und eine „bleibende Stätte" gefunden hatte, die aber unmöglich über einen Musiker in's Horn der Fama stossen kann, welchem wissenschaftliche Mängel, wie die oben dargestellten, nachzuweisen waren.

R...

Anzeigen
vom
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthums-Recht erscheinen bei B. Schott's Söhnen in Mainz:

Dell' aura tua Profetica,
Choeur de la Norma, musique de Bellini, varié pour le Piano et dedié a son Eleve et ami Pierre Wolff
par
H. Bertini jne.
Op. 106.

Les Souvenirs
Rondeau et Variations
pour le Piano
sur deux thèmes favoris
de Spohr et Mercadante,
dediés a sa femme
par
François Hünten.
Op. 79.
No. 1. Rondo sur un theme de Mercadante.
No. 2. Variations sur un theme de Spohr.

Bluettes musicales
sur des themes de Caraffa
pour le Piano
par
François Hünten.
No. 1. Rondeau. No. 2. Theme varié.

Anzeigen.

Bei Blachmann u. Bornuschein in Gera erschien so eben und ist durch jede solide Handlung zu beziehen:

Belcke, Fantasie für Bass-Posaune mit Begleitung der Orgel. Op. 58. Pr. 12 Groschen.

Dasselbe Opus mit Akkompagnement des Orchesters erscheint ebenfalls bei uns gegen Ostern d. J.

In meinem Verlage ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Pohle, Dr. Chr. Fr., über das Einstudiren der Compositionen oder Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler. gr. 8. 1836. eleg. broch. 12 Gr.

Julius Klinkhardt in Leipzig.

So eben ist erschienen:

Eutonia,

eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift für Alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben, oder sich auf ein solches Amt vorbereiten,

in Verbindung mit Mehreren herausgegeben

von Joh. Gottfr. Hientsch,

Director des Schullehrer-Seminars zu Potsdam.

Zehnten Bandes erstes Heft.

Subscriptionspreis für den ganzen Band von 2 Heften 1 Thlr.

Bei dem Unterzeichneten und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben; die frühern neun Bände sind ebenfalls noch und zwar jeder im Subscriptionspreise von 1 Thlr. zu bekommen.

Berlin, im Februar 1836. *T. Trautwein.*

Indigné par tant des ouvrages de musique que l'on publie avec mon nom, et qui ne sont que des plagiats malheureux, ou des faussetés, je declare qu'à l'exception de

1) 24 Capricii et Studi per il Violino.
2) 6 Quartetti per Violino, Viola, Violoncello e Chitarra.
3) 12 Sonatine di Violino e Chitarra.

le tout par moi, cedé en proprieté à l'Etablissement de Musique de Mr. Jean Ricordi à Milan (Italie) tous les ouvrages sont apocryphes, comme l'on reconnaitra lorsque, ainsi: que je me propose de publier entièrement ma musique.

Parme, le 28 Octobre 1835. signé

Paganini.

So eben sind mit Königl. Preuss. Privilegium gegen jeden Auszug und gegen jedes Arrangement erschienen und zu haben:

Compositionen

zu Göthe's Faust

von

Fürsten Anton Radziwill.

Partitur.

Zwei Bände, 150 Musikbogen stark.

Eigenthum der Sing-Akademie zu Berlin und zum ausschliesslichen Debit in Commission bei

T. Trautwein daselbst.

Preis 18 Thaler.

Der vollständige Klavierauszug, von J. P. Schmidt eingerichtet, wird gegen Pfingsten dieses Jahres fertig werden und für 6 Thaler zu haben sein.

Ersuchen an Musikhändler.

Da ich nicht alle Personen kennen kann, an welche die Herren Schuberth und Niemeyer in Hamburg ihr gegen mich gerichtetes Rundschreiben vom 23. Nov. 1835 verbreitet haben mögen, so ersuche ich diejenigen betreffenden Personen, welche meine Erklärung darauf d. d. 16. Jan. 1836 nicht empfangen haben, 1 Exemplar derselben von meinem Leipziger Commissionär (Herren Hermann u. Langbein) oder von mir zu verlangen, und solches wird dann sogleich franco befördert werden.

Offenbach, d. 27. Febr. 1836.

Joh. André.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. No. 11. 1836.

Recension.

Die Sieben-Schläfer, Oratorium in 3 Abtheilungen, gedichtet vom Prof. Ludw. Giesebrecht, comp. u. S. K. Hoheit dem Kronprinzen von Preussen Friedrich Wilhelm in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Dr. *C. Löwe.* Op. 46. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Partitur. Preis dess. 12 Fl. 36. Kr.; Klav.Auss. 7 Fl. 48 Kr.; Orch.- u. Singst. 12 Fl. 36 Kr.; Chorst. 2 Fl. NB. Chorst., in Partieen genommen, werden mit einem angemessenen Rabat abgelassen.

Von jeher haben wir mit Vergnügen u. aufrichtigem Antheil den musikalischen Leistungen des Hrn. *Dr.* Löwe unsere Aufmerksamkeit gewidmet; sahen wir uns auch nicht immer zu beständigem Lobe in Uebereinstimmung mit ihm veranlasst, so war es doch stets eine u. dieselbe Gesinnung für ihn und für die Kunst, die unser Urtheil leitete. Je aufrichtiger wir ihm in verschiedenen seiner Bestrebungen widersprachen, um so mehr halten wir es für unsere Pflicht, die Besprechung seiner Hauptwerke fortwährend selbst zu übernehmen, wie wir es bereits thaten. Sind auch die Siebenschläfer in unsern Blättern, wie man sich erinnern wird, gleich nach der Aufführung in Berlin mit lebhaftem Beifall angezeigt worden: so kann uns doch das Urtheil eines Hörers nicht abhalten, das Ganze nach sorgfältiger Prüfung der Partitur wiederholt zu behandeln. Uebersichtliche Kürze gehe mit möglichster Genauigkeit Hand in Hand. Das Gedicht ist der Partitur vorgedruckt.

Die Einleitung, nur mit sordinirten Streichinstrumenten bis auf 2 Takte vor dem Schluss, wo die Blasinstrumente sanft eintreten, ist kurz und so still gehalten, dass der Schlaf der sieben Brüder „geahnt und vorgebildet werde". Ein $\frac{12}{8}$ Chor der Landleute, die an Eröffnung der vor Zeiten vermauerten Höhle arbeiten, ist wirksam, theatralisch u. frisch instrumentirt. Das Duett zwischen Antipater, dem Proconsul in Ephesus, und seiner Gemahlin Honoria besingt die Freude, dass die 190 Jahre verschlossene Höhle der Märtyrer nun wieder Ruheort der Heerden werden solle, ist ruhig und sentimental zugleich, vom gewöhnlichen Duettenstyl nicht abweichend. Die tonbildliche Darstellung des langen Zwischenraumes der 190 Jahre durch sprunghafte Gänge aus hohen in tiefe Töne, einmal von a in a u. A, hat sich von Andern das Lob der Genialität erworben: wir sind für dergleichen Malereien nicht sehr eingenommen, sobald es Ernst gilt; vielmehr zwingen sie uns in solchen Fällen meist ein unwillkürliches Lächeln ab, so gut wir auch wissen, wie sehr man jetzt den spielenden Ausdruck solcher Einzelnheiten liebt. Zu seinem Vortheil ist der Gesang kurz. Nachdem Antipater im Recitativ etwas von der Legende der Siebenschläfer gesungen hat, meldet er in einer gefälligen, aber nicht frommen Arie im $\frac{6}{8}$ Takt, dass das Zeichen des Kreuzes nun herrschend geworden, und der sich anschliessende Chor verkündet das Lob des Theodosius in theatralischer Haltung wirksam. In No. 4 ermahnt Honoria: „Lasst uns der Höhle Thor erschliessen, und lasst die Sehnenden hinein, dass vor der Märtyrer Gebein die Thränen sel'ger Andacht fliessen." Für diese Arie hat der Componist offenbar mit Fleiss den ältern Arienstyl gewählt, entweder des Contrastes wegen, der jetzt eine nicht immer glückliche Hauptrolle spielt, oder um damit das Alterthümliche der Märtyrerverehrung zu bezeichnen. In wie weit sich dergleichen mit der Einheit des Styles eines Ganzen verträgt, wornach man in der Regel freilich jetzt wenig zu fragen scheint, bleibe dem Bedenken der Leser überlassen. Antipater billigt im kurzen Recitativ das Vorhaben seiner Gemahlin, den Märtyrern Räucherwerk zu holen, und ermahnt die Arbeiter zur Vollendung des Werks. Sie wiederho-

len in No. 5 ihren Arbeitschor. Da lässt sich No. 6 eine Stimme der Siebenschläfer ohne alle Begleitung wie in alter Psalmodie vernehmen: „Herr Gott, Du bist unsere Zuflucht für und für.“ Dazwischen singen die Landleute, nicht wissend, ob der Gesang aus oder von dem Berge komme, ihren $\frac{12}{8}$ Chor fort. Dann psalmiren 2 Stimmen, wieder vom Chore beantwortet, der den Gesang für einen priesterlichen hält. Der Chor ist nur von Streichinstrumenten begleitet. Der Psalm wird im Innern der Höhle fortgesetzt, jeder Abschnitt mit einer Stimme mehr, bis endlich alle 7 ertönen. Setzen wir statt aller Auseinandersetzung den Gesang her.

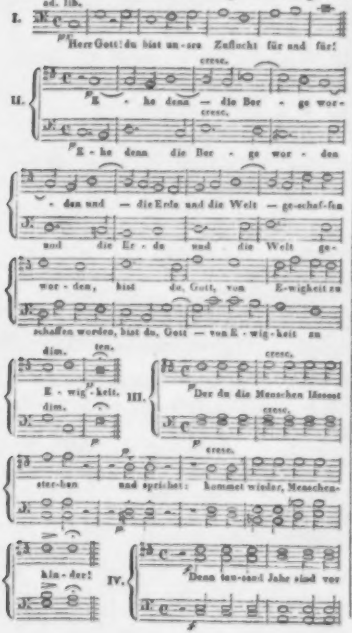

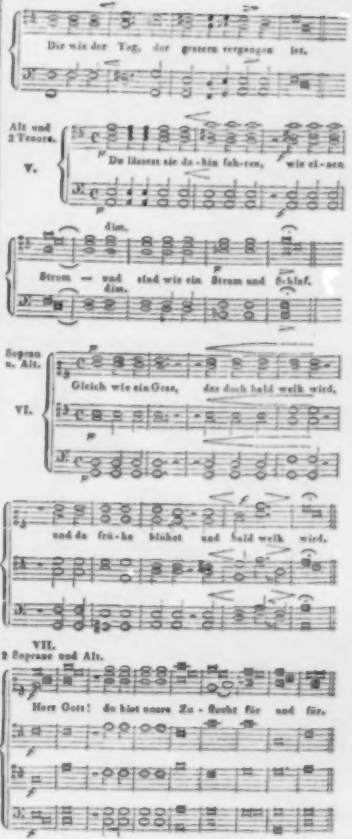

Nach diesem Gesange treten die Brüder aus der Höhle, während die erste Violine den Choral spielt: „Erinnre dich, mein Geist, erfreut", den die andern Streichinstrumente figuriren, was ein guter Gedanke des Dichters ist. Der darauf folgende Quartettgesang der Brüder ist angemessen wirksam, ohne sich auszuzeichnen. Es folgt ein Duett der 2 jüngsten Brüder (Soprane), allerdings sehr freundlich, allein in so bekannter, fast volksmässiger Melodie neuerer Zeit, dass es für unsern Geschmack und nach unserm Urtheile das Charakteristische verletzt. In einem kurzen Recitativ bestimmt Maximian, dass der Jüngste allein nach Ephesus gehe und Speise kaufe, worauf Alle ein kurzes Gebet ohne Harmonieenaufwand singen, womit die erste Abtheilung schliesst.

Der zweite Theil spielt zu Ephesus. Der Bischof Martin, vereint mit dem Chore der Priester, feuert die Krieger an zur Beschützung des heiligen Grabes; wirksam. Der Chor der Krieger: „Zion ist umringt von der Perser Schaaren" ist sonderbar gefasst, wechselnd mit 3- u. 2stimmigem und mit Unisono, sticht bedeutend ab vom Gesange der Priester und vom folgenden Chorale, der aus der Ferne erklingt in alterthümlicher Weise. Die Arie des Malchus mischt ältere Form mit neuern Phrasen und wirkt angenehm. Nur solche wiederholte Endigungen einer musikal. Phrase sind unschön:

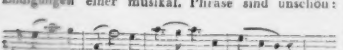

Ein Gleiches wiederholt sich, noch übler angebracht, im Quartett der 7 Schläfer ohne Instrumente No. 23, wo sie der letzte Schlaf anweht. — Sind rhythmische Einschnitte, namentlich solche am Ende eines Verses, etwas; gibt die Bestimmtheit derselben dem Ganzen eine Deutlichkeit und einen symmetrischen Wohllaut, so müssen sie nicht verbrämt und nicht verputzt werden. Dergleichen Verbrämungen geben in der Regel einen komischen oder gezierten Anstrich. — No. 14, Chor mit Solo. Die Krieger bemerken den fremden Knaben und ermuntern sich zur Aufmerksamkeit; die Volksmenge kommt dazu; Alles in theatralischer Haltung mit guter Frische. Der Lärm vermehrt sich und der geängstete Knabe wird im All., das eine der Situation angemessene Fuge enthält, zum Proconsul gebracht. Dieser befragt ihn im gut declamirten Recitativ und der Knabe gibt geschickte Antwort. Daraus entspinnt sich zwischen Beiden ein Duett, das durch da Capo nicht eindringlicher wird. Auch stört hier die durch 2 u. einen halben Takt zerrissene Antwort des Knaben: „Der vor Decius entwich in's Gebirge Celion", was dem Dichter zur Schuld fällt, der den Antipater des Reimes wegen dazwischen reden lässt. Zwar ist Antipater in No. 16 ziemlich gläubig, fragt aber doch erst um voller Sicherheit willen den Bischof, ob auch Todte vor dem letzten Weltgericht auferstehen können. Dieser bejahet es durch biblische Beispiele in einer Arie, die mit 3 Posaunen einleitet. Im gegenwärtigen Falle will jedoch auch er sicher gehen und erst zusehen, ob sich wirklich ein Wunder ereignete, oder ob Höllentrug sie bethöre. Darauf fängt auch er wenigstens einen Theil seiner Arie wieder von Vorne an. Warum denn? Soll etwa dadurch der Glaube über den Zweifel den Sieg gewinnen? — Natürlich verlangt nun das Volk nach dem Gebirge Celion u. singt seinen Eifer in einer sehr gut u. wirkungsvoll gearbeiteten Fuge.

Der dritte Theil beginnt mit einem Sextett der zurückgebliebenen Brüder No. 18, das so sanft und einschmeichelnd klingt, wie Abendrothschein und stiller Schlummer. Liegt auch die melodische Erfindung sehr nahe, dennoch ist der Gesang schön u. die Stimmen sind meist trefflich verwebt. Mischten sich nicht zuweilen einige Stimmen in blosen Octavenverdoppelungen, um sich bald wieder da von einander zu trennen, wo es ohne Kunstaufwand leicht in die Augen springt, würde der Gesang in unsern Augen sehr gewinnen. Allein das verlangt man jetzt kaum, ja man erkennt es nicht einmal allgemein, als der harmonischen Schönheit förderlich, an. Die Instrumentation ist äusserst einfach u. wirksam, den guten Eindruck verstärkend. Darauf kommt Honoria mit den Frauen und drückt im Solo ihre Verehrung für die Gebeine der Märtyrer aus. Der Chor der Frauen, sehr einfach, erblickt die Gestalten im Schimmer, und Honoria singt ihr Erstaunen und fragt etwas sonderbar: „darf ich euch kennen?" Wenn nun Maximian im etwas gewöhnlichen Arioso, instrumentirt mit Streichquartett, Flöten und Clarinetten, antwortet: „Ja ich will es nicht verhehlen, Christen sind wir allzumal" u. s. w., so ist das Anwehen des Todes zu früh gekommen. Im folgenden muntern

Chor, ♯, wird ihm verkündet, dass Theodosius, nicht mehr Decius herrscht; der Styl ist theatralisch, das Ganze mit untermischtem einfachen Solo leicht und gefällig. No. 20 setzt die Nachrichten der Brüder in einem schnell vorübergehenden, nicht bedeutenden Gesange fort. Dagegen spricht der Bischof Martinus im Maestoso, die Mitte haltend zwischen Recitativ und Arioso, seinen Glauben an das Wunder aus und berichtet ihnen, dass sie 190 Jahre wie eine Sommernacht verschlummerten zur Verherrlichung der Kirche, bescheidet sie auch nach Ephesus, dass alles Volk schaue und anbetend niederfalle vor dem Hort, der die Seinen schützt. Mit Freude führen Antipater und Honoria im Duett No. 21 diesen Gedanken weiter aus im gewöhnlich melodischen, mit einiger Bravour geschmückten Tone. In ihre Freude singt der Chor und macht den Eindruck stärker. Wirken wird der Gesang zuverlässig, allein grandios, wie man ihn nannte, ist er keineswegs, soll es aber auch nicht sein und braucht es nicht zu sein, vielmehr hat der Componist Recht, dass er ihn nur eben ergötzlich wirksam machen wollte. Darauf erklärt ihnen einer der Brüder in einer getragenen Arie (Maestoso), dass der Geist Gottes ihm entdeckt, die sieben werden hier zusammenschlummern bis zum jüngsten Tage und seien den Menschen als ein Vorbild der Auferstehung gezeigt, wo alles Fleisch aus seinen Gräbern steigt. Der Gesang ist durch Wiederholung des Textes zu lang, wodurch er an Wirksamkeit verlieren muss. Das Feierliche desselben liegt meist in der gemessenen Bewegung, die mit dem eben besprochenen Chore im Contraste steht. No. 23 bringt einen vierstimmigen Sologesang der Brüder ohne Instrumentalbegleitung, zeitgemäss melodisch, worin sie vom sanft nahenden Tode singen, dann einzeln von der Auferstehung mit hinzutretenden Streichinstrumenten, die nach und nach wieder verstummen, sobald der Gesang wieder vierstimmig wird; Alles in angemessener Kürze. Endlich verkünden sie alle sieben im $\frac{12}{4}$ Des dur: „Nun mit unsichtbarem Flügelschlage weht der Schlaf uns an zum andern Mal“. Die spielende Wiederholung der Singstimmen ist dem Feierlichen nicht wohl angemessen und hätte sich mehr für ein Instrumental-Nachspiel geeignet. Man sehe selbst:

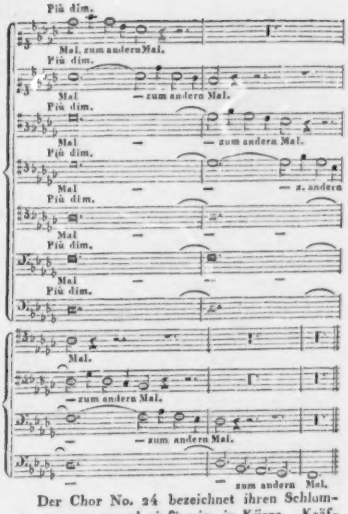

Der Chor No. 24 bezeichnet ihren Schlummer angemessen und einförmig, in Kürze. Kräftig und gut wirkt die Schlussscene: „Bis einst die Posaune des Richters der Todten sie und uns in die Wolken entrückt“. Natürlich mit vollem Orchester, dem 3 Posaunen nicht fehlen; die Führung ist trefflich. — Fehlt nun auch noch jener einigende, Alles durchziehende, Alles belebende Geist heimlicher Gewalt des Ernstes und der wunderbar erhebenden Liebe, so möchte dies mehr dem Gegenstande, als dem Componisten zuzuschreiben sein. Denn wir wissen nicht, wie die Wahl einer Legende in unsern Zeiten jenen Ueberzeugungsglauben für einen so hohen Gegenstand verstärken kann. Diese volle Gewissheit im Gemüthe der Darstellenden und der Hörer scheint uns aber unerlässlich, wenn der heilige Ernst nicht zuweilen in blosses Tonspiel sich verlieren soll, was der gehaltenen Meisterwürde eines Oratoriums keinen Segen zu bringen im Stande ist. Dies weggerechnet, müssen wir der musikal. Arbeit des Comp. mit Ver-

gnügen nachrühmen, dass wir dieses Orat. in seiner natürlich bunten Färbung für sein bestes halten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Prag, 1836. Das Weihnachts-Concert der hiesigen Tonkünstler-Gesellschaft zeichnete sich diesmal durch eine sehr glückliche Wahl der Tonstücke aus; es begann mit Introduction und Halleluja aus dem Messias von Händel, welche, reich besetzt und musterhaft ausgeführt, eine hinreissende Wirkung machten, so sehr wir durch die musikalischen Productionen der letzteren Jahre auch der grandiosen Art und Weise dieses Tonriesen entfremdet worden sind. Hierauf folgte Arie aus Davidde penitente von Mozart, recht beifallswürdig gesungen von Hrn. Emminger, dessen Stimme nicht allein im Saale viel besser als auf der Bühne klingt, sondern er bewährte sich auch durch den einfach edlen Vortrag dieser Arie als einen gründlich gebildeten Sänger.

Schlusschor und Fuge aus dem neuen Oratorium: Der Erlöser, von Hering, verschaffte uns die Bekanntschafft eines noch jungen Tondichters, der in der That eine höchst überraschende Erscheinung der Zeit ist, da er, mit Gefühl und Würde gepaart, ein Studium der musikalischen Klassiker beweist, welches wir jetzt nicht erwartet hätten. Wir sind begierig auf die Production des ganzen Werkes. Den zweiten Theil der musikalischen Akademie bildete: Christus am Oelberg, von Beethoven, ein nicht minder erfreuliches Werk, doch von ganz anderer Art, da der grosse Beethoven sich nicht so strenge an den Kirchenstyl hielt, und mitunter nicht allein in den weltlichen, sondern sogar in den dramatischen überging. Mad. Podhorsky (Seraph) u. die Herren Emminger (Christus) u. Strakaty (Petrus) sangen die Solopartieen mit grosser Vollkommenheit.

Die englische Harfenspielerin Mad. Friedrichs, geb. von Holst, ist von Dresden zu uns gekommen, und da ihr Name bekannt und sie in der „Bohemia" zu wiederholten Malen im Voraus angekündigt wurde, so war die Erwartung höchst gespannt. Wir haben nämlich in grossen Zwischenräumen eine italienische und eine französische Harfenspielerin (die Dlls. Longhi und Bertrand) kennen gelernt und ihren Leistungen Beifall gezollt. Weit interessanter ist es auf jeden Fall, eine Engländerin zu hören, die sich selbst in ihrer Heimath auf einem Instrumente auszeichnet, dessen Vaterland Grossbritannien genannt werden kann, und das dort in den letzten 20 bis 30 Jahren einen Aufschwung und eine Vollendung erhalten hat, die man früher nicht zu denken wagte. Abgerechnet, dass die englische Harfe an sich eine Vollkommenheit des mechanischen Baues besitzt, die ein ganz anderes Instrument daraus gemacht hat, ist man auch in der künstlerischen Behandlung so ungeheuer vorwärts geschritten, dass die neuesten englischen Harfencompositionen gar nicht mehr auf das Festland gesandt werden, weil sie da doch keine Executoren finden. „Da Miss Holst", sagt die Bohemia, „sich unter den englischen Harfenvirtuosen bereits einen so grossen Namen erworben, und Mad. Friedrichs diesen Ruf, der ihr über das Meer vorangegangen, seit ihrem Aufenthalte in Deutschland so glänzend bewährte, so war Ref. — übrigens eben nicht zu dem leicht beweglichen Völklein der Enthusiasten gehörend — dem in einem kleinen Kreise von Kunstkennern und Kunstliebhabern das Vergnügen zu Theil wurde, die Künstlerin zu bewundern, um so gespannter auf ihre Leistung, die ihm jedoch die Ueberzeugung gab, dass sie in Licht und Schatten, Kraft und Fülle, in Klarheit und Anmuth, Geschmack und Gefühl, wie in leichter und siegreicher Ueberwindung der ungeheueraten Schwierigkeiten, besonders aber in dem poetischen Zauber der Gemüthstiefe, alle Erwartungen, zu welchen ihr Ruf berechtigt, nicht allein erfüllt, sondern auf überraschende Weise Alles weit übertrifft, was wir auf diesem Instrumente — dem schönsten und passendsten für das schöne Geschlecht — gehört haben, und er kann den Kunstliebhabern Prag's im Voraus einen reichen Genuss verkündigen."

Am 9. Januar gab endlich Mad. Friedrichs, erste Harfenspielerin aus London (so nannte sie die Ankündigung), im Saale zum Platteis ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert, welches mit einer Ouverture von J. P. Pixis eröffnet wurde, die durchaus nicht ansprach. Hierauf folgte: Erin's Bardic Effusions, „Erinnerungen an Irland", grosse Fantasie für die doppelte Pedal-Harfe, mit Begleitung des Orchesters, von Bochsa, vorgetragen von der Concertgeberin, die sich darin als eine höchst begabte Virtuosin bewährte, welche bedeutende Kunstfertigkeit mit Geist, Geschmack und tiefem Gefühl vereinigt; doch sprach die Composition nicht an. Die englische Concertmusik ist

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N°. IX.* 1802.

Ankündigung
Joseph Haydn's Messen
betreffend.

Niemand, der nur einiges Interesse an den wichtigten Angelegenheiten der Tonkunst nimmt, wird die Nachricht gleichgültig seyn, dass der grosse Haydn sich entschlossen hat, nun auch das Vorzüglichste von dem, was er aus dem Schatz seines Geistes in der Stille auf den Altar der Religion gelegt hat, gemeinnützig werden zu lassen. Wenn seine andern Arbeiten für den Gesang von Einzelnen misverstanden oder gemisdeutet werden, da sie allerdings eine besondere Ansicht verlangen und also eine falsche zulassen: so ist das bey den Werken, wo des religiösen Mannes Herz sich ergiesst und auf seine Weise nur ausspricht, was jeder religiöse Mensch fühlt und also im Werke wiederfinden muss, wo der Künstler durch keinen, über Einzelnheiten sich verbreitenden Text zerstreuet wird, und wo er überdies gewisse äussere Formen (erste rohe Zuschnitte) schon vorfindet — gewiss nicht der Fall. Es herrscht im Ganzen in Haydns Messen nicht die düstre Heiligkeit und gleichsam immer büssende Frömmigkeit, die wir in den Messen der grossen Männer der vorigen Zeiten, besonders in Italien, finden; sondern eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth, und ein beglückendes sich bewusst werden der himmlischen Güter. Wer das an einzelnen Beyspielen haben will, der nehme nur die Sätze: Et incarnatus — Crucifixus — und Et resurrexit — aus der Messe vor sich, deren Erwähnung uns näher zur Ankündigung unsrer neuen Unternehmung führt.

Joseph Haydn wird nämlich diejenigen dieser geistlichen Werke, die er der Nachwelt zu übergeben wünscht, in voller Partitur in unserm Verlage erscheinen lassen. Die erste dieser Messen (Hauptsätze in B dur, fast mit allen gangbaren Instrumenten) ist schon beynahe ganz, nach seiner einzigen Handschrift, abgedruckt, und ist von uns nur darum nicht schon früher angekündigt worden, damit durch sie die Herausgabe der Jahreszeiten nicht gestört werden möchte. Sie ist eine der neuesten, und gewiss auch eine der allervorzüglichsten Arbeiten Haydns aus dieser Gattung.

Die Einrichtung der Folge dieser Werke ist ganz dieselbe, wie bey andern Partituren Mozartischer Werke unsers Verlags — wie z. B. bey Mozarts Requiem. Der einfache Heft kostet 1 Thaler 12 Groschen sächs. Pränumeration, das fünfte Exemplar frey. Druck, u. dgl. bleibt, wie bey jenen Werken. Um die Theilnehmer nicht zu übereilen, setzen wir den Pränumerationstermin für den ersten Heft bis Ende Juny an; nach dessen Verlauf der Preis verdoppelt wird. Die erste dieser Messen, von welcher hier zunächst die Rede ist, wird noch vor der Ostermesse gewiss ausgegeben werden und einen Heft ausmachen. Wir versehen uns auch bey dieser Unternehmung der Unterstützung des Publikums, das schon bey ähnlichen uns damit erfreuet und dadurch zur weitern Verbreitung der neuesten Tonkunst so wohlthätig mitgewürkt hat.

Leipzig, im März 1802.

Breitkopf und Härtel.

Musikanzeige.

Ich bin durch die günstige Aufnahme meiner Ersten Lieferung von Walzern u. s. w. und die Recension derselben in der Musikalischen Zeitung, ermuntert worden, nunmehro die 2te Lieferung von Walzern, Hops- und Schottischen Angloisen und Angloisen im $\frac{2}{4}$ Takt, für das Klavier, und von letztern, zwey mit Begleitung einer Flöte und Violine, ebenfalls auf Pränumeration à 9 Gr. folgen zu lassen. Das 7te Exemplar wird frey gegeben, und wer 12 Exemplare nimmt, erhält ausser 2 Freyexempl. noch die vollstimmige Musik zum Abschreiben. Die Pränumeration steht bis im May d. J. offen, hernach ist der Preis 12 Gr. Im Julii sollen die Exempl. abgeliefert werden. Die Namen der Pränumeranten lasse ich dem

nicht allein sehr weit verschieden von der französischen und deutschen, an welche wir seit ein paar Jahrzehenden gewöhnt sind, sondern, was noch schlimmer ist, sie gleicht in ihrer Art und Weise derjenigen, die vor einigen Decennien bei uns an der Tagesordnung war, nun aber veraltet und verschollen ist. Auch wirken Nationalthemen und volksthümliche Erinnerungen nur in ihrer Heimath. Wir kennen die irländischen Volksweisen zu wenig, und sie sind zu heterogen mit den unsrigen, als dass wir grossen Antheil daran nehmen könnten. Nach einer Arie aus der Oper Bianca e Faliero von Rossini, welche Dem. Prokesch, Schülerin des Conservatoriums der Musik, sang, spielte Mad. Friedrichs eine freie Fantasie für die Pedal-Harfe, unstreitig die interessanteste Nummer des ganzen Concerts, da die Künstlerin sich hier ganz ihrer Eingebung überlassen konnte, und wenn gleich ihr artistischer Patriotismus auch hier manche Anklänge aus der geliebten Heimath mit herbeiführte, so war doch das Ganze so poetisch und musikalisch, dass die Concertgeberin wiederholt hervorgerufen wurde, und mit anspruchsloser Gefälligkeit ihre Phantasie noch verlängerte. Hr. Mildner, Orchestermitglied des k. ständ. Theaters, trug äusserst glänzende und dankbare Variationen für die Violine von Beriot mit dem unzweifelhaftesten Erfolge vor, und hatte auf jeden Fall eine viel glücklichere Wahl getroffen, als Dem. Prokesch, da die erwähnte Arie weder neu noch interessant, noch für ihre Stimme, ihr Talent und dessen seitherige Ausbildung passend war, ja wir dieselbe sogar schon von ihr (in einem Concerte des Conservatoriums) besser gehört hatten. Als letzte Nummer des Concertes spielte Mad. Friedrichs: „Reminiscences of Scotland", Concertino über einige National-Themen, gleichfalls von Bochsa, doch war diese Composition etwas lebhafter und dankbarer als die erste. Die Concertgeberin trug dieselbe mit grosser Virtuosität vor und wurde am Schlusse abermals hervorgerufen.

(Beschluss folgt.)

Dresden, im Februar 1836. Unsere Hauptstadt hat sich auch während des jetzigen Winters wieder manches Besuchs fremder Tonkünstler, deren Leistungen die langen Abende höchst angenehm verkürzten, zu erfreuen gehabt. Diese Concerte, von der königl. musikalischen Kapelle mit zuvorkommender Bereitwilligkeit unterstützt, finden bei unserm, die Tonkunst vorzüglich liebenden, Publikum grosse Theilnahme und Anerkennung, und mit Recht wird auch das einheimische Talent nicht darüber vergessen oder zurückgesetzt. Diese Erfahrung machte am 1. Febr. d. J. ein sehr geschätzter Pianist unserer Stadt, Hr. Emil Blankmeister, welcher im Saale des Hotel de Pologne eine musikalische Abendunterhaltung gab. Früher in dem von dem unsterblichen Kurfürsten Moritz gestifteten hiesigen evangelischen Kapellknaben-Institute im Klavier- und Orgelspiel unterrichtet, hatte er hier an unserm grossen Orgelvirtuosen Joh. Schneider einen gründlichen Lehrer und Freund gefunden, dessen Beistand und Anweisung im Generalbass dem fleissigen und hoffnungsvollen Jüngling, auch nach seinem Austritt aus jener Anstalt, fortwährend nützlich ward. Nachher suchte er sich, aus Liebe zur Kunst, selbst in derselben weiter auszubilden, und war in seinem Streben so glücklich, dass er jetzt zu den vorzüglichsten Lehrern im Pianofortespiel gehört. Sein gegebenes Concert, in welchem er ein grosses Tonstück in E minor von Kalkbrenner mit Begleitung des Orchesters, eine Fantasie in Cis minor für das Pianoforte allein von Beethoven und Variationen u. Rondo di Bravura über das Schlusschor aus der Vestalin vortrug, bewährte ihn als einen tüchtigen u. fertigen Spieler auf seinem Instrumente und beurkundete in den zuletzt gedachten Variationen, die er selbst componirt hat, zugleich die Mannichfaltigkeit seiner eigenen musikalischen Ideen. Der königl. Kammersänger Hr. Vestri, welcher eine Arie von Rossini u. Mozart sang, und Hr. Kammermusikus Bayer, der Variationen für die Viola vortrug, theilten den verdienten Beifall, welchen sich der Concertgeber durch die geschmackvolle Wahl der Tonstücke bei den Kennern und Freunden der Musik erworben hat. *H.*

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

(Fortsetzung.)

Neapel. Die seit Barbaja's Quiescenz bekanntlich unter dem Namen Società d'industria e di belle arti von reichen Privatleuten übernommene Impresa der beiden königl. Opernitheater hat bis jetzt gar schlechte Geschäfte gemacht, bereits über 100,000 sächsische Thaler und, was noch ärger ist, ihre

Ehre verloren, denn Libelle, Satyren und Klagen gegen sie beschäftigen immerwährend die Presse; vertheilte die Societät nicht viele Freibillete, so würde die Oper meist ganz leer sein und der Beifall sehr mager ausfallen, denn das hiesige Publikum ist ihr abhold. Letzthin hiess es gar, die Impresa habe die Zahlung eingestellt, und die Tacchinardi protestirt, nicht mehr zu singen; gewiss ist indessen, dass einstweilen Hr. Lanari, ein bekannter erfahrener italienischer Impresario, die Leitung der kön. Theater bis Ende des Karnevals 1836 übernommen, zu welcher Zeit benannte Societät von ihren eingegangenen Verbindlichkeiten befreit ist.

(Teatro S. Carlo.) Ausser den ältern Opern Norma (worin die Ronzi und der Tenor Moriani zweimal hinter einander derb ausgepfiffen wurden), Parisina und Danao, gab man zwei neue. Die erste, von Donizetti, hiess Lucia di Lammermoor und machte Glück: das Hervorrufen des Maestro und der Sänger nahm in der ersten Vorstellung kein Ende; am meisten gefielen die Introduction, die Cavatine der Tacchinardi, das Duett zwischen ihr u. Duprez, mit welchem der erste Act schliesst, und ihre beiden Scenen im dritten Act. Dass die Wiederholung jeder Cabalette in der heutigen Modemusik eine Conditio sine qua non ist, wissen die dadurch beglückten und betrübten Ohren nur allzu gut. Donizetti kam auf den glücklichen Gedanken, das Einförmige dieses Zeugs in seiner Lucia zu variiren. In benanntem Duette nämlich lässt er bei der Wiederholung der Kabalette ihre Melodie von der Prim. Donna und dem Tenor zusammen in der Octave vortragen. In der letzten tragischen Scene des Tenors Duprez (Elgardo), wo es sich in der Cabalette vom Selbstmorde handelt und ihre Wiederholung durch den Sänger ein Unsinn gewesen sein würde, aber der leidigen sine qua non wegen doch Statt haben muss, so bringt sich Elgardo nach ihrem Vortrage sogleich um, worauf die Cabalette vom Orchester wiederholt wird. Das hiesige Journal Omnibus nennt diese zwei Neuigkeiten erhabene Kunstgriffe (sublimi artifici); der Himmel weiss, welchen Begriff das Omnibus vom Erhabenen haben mag. — Die zweite neue tragische Oper, Lara betitelt, de Mr. le Vicomte Ruolz, wurde am 19. Novbr., als am Geburtstage der Königin, gegeben. Der erste Act ging ohne Beifall vorüber; im 2ten Acte gefiel Duprez Arie, worauf man diesen Tenor und den Componisten auf die Scene rief, Letzterer jedoch nicht zugegen war, als aber die Tacchinardi nach ihrer Schlussarie hervorgerufen wurde, so erschien sie in Begleitung des Vicegrafen, und Beide wurden stark beklatscht. Die Ursache, warum beide Stücke Beifall erhielten, ist, weil sie modern-italienisch geschrieben sind; alles Uebrige mit einer französisch-deutschen Physiognomie behagte nicht. Neues findet man in dieser Oper nicht, sie wurde auch wenig gegeben. Der Hr. Vicomte Ruola ist blos Musikliebhaber u. ebenderselbe, der nach meinem vor. Berichte von Rossini hierher empfohlen wurde.

(Teatro Fondo.) Auf diesem 2ten kön. Theater gab man einige Male die Cantatrici villane, Beatrice Tenda, den Furioso, Ricci's Eran due or son tre u. eine — gar bald aus der Scene verschwundene — neue Oper von der Signora Carolina Ucelli, Emma di Resburgo betitelt, dasselbe Buch, was Meyerbeer vor mehren Jahren zu Padova comp.

(Teatro Nuovo.) Von den ältern Opern Il Ventaglio und Gazza ladra wurde die erstere ungefähr zehnmal gegeben; die allermeisten Vorstellungen erlebte aber die neue Oper Il Giojello mit einer leichten Musik von Hrn. Lillo, Zögling des hiesigen Conservatoriums. Eine andere neue Oper, L'Ossesso immaginario, von Hrn. Moretti, machte gegen Ende Nov. einen nicht unverdienten Fiasco.

Am 2. Dec. wurden in der Kirche des Conservat. S. Pietro a Maiella Bellini's Exequien von 200 Instrumentalisten u. 120 Sängern mit einem Requiem v. Zingarelli, unter des Greises eigener Leitung, gefeiert. Den 10. Dec. hatte im Saale des Conserv.-Archivs, wo sich die Bildnisse der Maestri aus der neapolit. Schule befinden, eine Accad. di poesia Statt, bei welcher Gelegenheit B.'s Bildniss zu den übrigen vereinigt wurde.

Vollständiges Verzeichniss der Donizetti'schen Compositionen.

Donizetti gehört dermalen Neapel an, wo er als Professore di contrappunto am hiesigen Conservatorium angestellt, Maestro di camera des Prinzen von Salerno, Musiklehrer der königl. Prinzessinnen ist, dabei noch anderwärts Opern componiren kann. Da er sogar nach Zingarelli's Tode seine Stelle als Director im besagten Institute erhalten soll, so ist des Jammerns unter den hiesigen Maestri kein Ende. Wie, sagen sie, ein Fremder, der nicht einmal aus der neapolitaner Musikschule entsprossen ist...!!! Dem sei wie ihm wolle, die Sachen stehen nun einmal so. Donizetti ist jetzt

natürlicherweise auch der Liebling der neapolitaner Journale, und bei Gelegenheit seiner obenerwähnten neuen Oper Lucia enthielt eine hiesige Zeitschrift eine, von einem gewissen A. de Leone unterzeichnete, mit übertriebenen Lobsprüchen versehene Biographie von ihm, die sogar bis zur Wiener Theaterzeitung gewandert ist. In diesen Blätt. (Jahrg. 1832, No. 47, S. 766 flg.) finden sich einige biographische Notizen über ihn, nebst dem Verzeichnisse seiner damaligen Compositionen. Zu den erstern ist aus benannter seinsollenden Biographie nichts hinzuzufügen, es sei denn, dass er am 25. Septbr. geboren (nicht Anno 1798, wie es da heisst, sondern 1797, wie es in der Leipz. Mus. Zeit. l. c. gedruckt steht) und im J. 1814 die Stelle des Bassisten und Archivars an der Basilica di S. Maggiore zu Bergamo erhielt. Jenes Verzeichniss könnte freilich durch die nachherigen Berichte über D.'s Opern u. s. w. in diesen Blättern ergänzt werden; um aber den Biographen das mühsame Nachschlagen zu ersparen und der Vollständigkeit gewisser zu sein, folgt hier benannte, wahrscheinlich von D. selbst jenem Leone mitgetheilte Angabe seiner sämmtlichen Compositionen bis Ende 1835, wobei man allerdings Genauigkeit u. s. w. vermisst, was aber nöthigenfalls mit Hülfe der Mus. Zeit. besser gegeben werden kann.

Opern: 1. Enrico conte di Borgogna (1819), für's Theater S. Luca in Venedig. — 2. Le nozze in villa, für's Theater zu Mantua. — 3. Il falegname di Livonia, für's Theater S. Samuele in Venedig. (NB. Die beiden Opern No. 2 u. 3 finden sich in der Mus. Zeit. a. a. O. nach Donizetti's eigener Angabe als Farse oder Operettea.) — 4. Zoraide di Granata, für Rom. — 5. La Zingara, für's Teatro nuovo zu Neapel. — 6. Chiara e Serafina, für die Mailänder Scala. — 7. Alfredo, für Neapel. — 8. Il fortunato inganno. — 9. L'ajo nell' imbarazzo, für Rom. — 10. Emilia di Liverpool. — 11. Alahor, für Palermo. — 12. Olivo e Pasquale. — 13. Il borgomastro di Saardam. — 14. L'Esule di Roma, für Neapel. — 15. Otto mesi in due ore. — 16. Alina. — 17. Gianni di Calais. — 18. Il Paria, für Neapel. — 19. Il castello di Kenilworth. — 20. Il diluvio universale. — 21. Imelda. — 22. Anna Bolena. — 23. Fausta. — 24. Ugo di Parigi. — 25. Elisir d'amore. — 26. Sancia di Castiglia. — 27. Il furioso. — 28. Parisina. — 29. Torquato Tasso. — 30. Lucrezia Borgia. — 31. Rosamonda. — 32. Maria Stuarda (auch unter dem Namen Buondelmonte). — 33. Gemma di Vergy. — 34. Marino Falliero (für's Pariser ital. Theater). — 35. Lucia di Lammermoor, für Neapel. — 36. 37. Gianni di Parigi und Gabriella, unaufgeführt und blos zur Unterhaltung componirt.

Operetten: 38. Una Follia. — 39. La lettera anonima. — 40. Le convenienze ed inconvenienze teatrali. — 41. Il giovedi grasso. — 42. I pazzi per progetto. — 43. Francesca di Foix. — 44. La romanziera. — 45. Elvida. — 46. Aristea.

Cantaten: 47. I voti de' sudditi. — 48. Il ritorno desiderato. — 49. La partenza del Marchese Ugo di Sicilia. — 50. Bei Gelegenheit des Namensfestes des Neapolitaner Königs Franz I. (in Palermo componirt). — 51. 52. Zwei andere.

Ueberdies mehre Kirchencompositionen, Instrumentalquartetten, Sonaten für Pianoforte, eine Menge Vocalstücke, darunter Dante's Gedicht auf den Conte Ugolino.

Dies Alles hat Donizetti in einem Zeitraum von 16 Jahren geschrieben.

Insel Sardinien.

Cagliari. Die ungarische Sängerin Louise Gned (vielleicht nach der ungarischen Orthographie Nyed geschrieben) macht in ihrer Kunst viele Fortschritte und sich selbst viele Ehre in dieser Hauptstadt. Die Herbstsaison begann hier schon am 30. Aug. u. zwar glänzend mit Rossini's Mosé (Gned — Elcia, Bitoldi — Mosé, Rodda — Faraone, Capelli — Osiride). Pär's Agnese, neu für diese Insel, machte hierauf einen wahren Furore, und wurde in dieser Stagione am meisten gegeben; zu diesem Furore trug die Gned (Agnese), Rodda (Uberto) und der alte, noch immer treffliche Buffo Ranfagna das Meiste bei. Die nachher gegebenen Opern, Barbiere di Siviglia und Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, machten ebenfalls Glück; nächst der Prima Donna zeichnete sich in letzterer als Tebaldo die Altistin Elena Martini vortheilhaft aus, und Beide rief man mehrmals auf die Scene. Zu ihrer Benefizevorstellung am 7. Nov. wählte die Gned die Matilde Shabran, und wurde vom vollgepfropften Theater mit besonderer Auszeichnung empfangen.

Insel Corsica.

Ajaccio. Sängergesellschaft für den Herbst u. Karneval: PD. Francesca Grassi Gigli, Tenore Fabjo de' Forzoni, Buffo Francesco Bariola, Basso

cantante Giuseppe Visanetti, nebst einigen Secundärsängern. Die gegebenen Opern: Die Cenerentola und Elisa e Claudio fanden beide eine gute Aufnahme. Der hiesige Maire interessirte sich ungemein für die italienischen Sänger; man hat ihm daher den Vorschlag gemacht, gegen eine bestimmte Summe hier eben so wie in Paris jährlich sechs Monate eine italienische Oper zu unterhalten.

Auf der Durchreise des Herzogs von Orleans nach Afrika wurde ihm zu Ehren auf unserm Theater eine Cantate aufgeführt, die von den zahlreichen Zuhörern mit starkem Beifalle aufgenommen wurde.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Schlag auf Schlag. Ricci's eigens zugestutzte Son due or son tre machte den Anfang der Stagione mit einem Fiasco in superlativo. Schon das Ensemble der Sänger bildete eine wahre Dissonanz. Die Prima Donna Cosatti war mit ihrer Rolle unzufrieden und daher übel gelaunt; der Tenor Alberti hat eine gar zu zarte Stimme; Biondini ist kein lustiger Buffo, Paltrinieri kein vortrefflicher Bassist und die Pellegrini (Amalia) konnte mit ihrer eingelegten neuen Arie kaum einen Augenblick den Sturm verscheuchen, der auf's Neue zu wüthen anfing, und — Tags darauf gab man Komedie. Im Assedio di Corinto ging es der Cosatti etwas besser, aber auch diese Rossini'sche Oper machte gleich den Schauspielern Platz. Hierauf debutirte die Toldi in der Sonnambula, worin der Tenor Querci, der von hier gebürtige Bassist Colini und eine junge Französin, Namens Bourgeoise (hier Eufrasia Borghese genannt, soll eine Lieblingsschülerin von Pär sein) sangen. Das Ganze verunglückte abermals; nur die junge Französin (mit einer eingelegten Arie aus dem Sigismondo) und der junge Bassist Landsmann, Querci in seiner Arie im 2. Acte wurden beklatscht. Zur vierten Oper gab man Pacini's Fidanzati so entstellt, dass sie zum Theil ganz unkenntlich wurde; in ihr debutirte die spanische Altistin Dabedeilhe, und abermals ein totaler Fiasco. In der Benefizevorstellung der Bourgeoise gab man eine Quodlibet-Oper, worin die drei exotischen Sängerinnen Toldi, Bourgeoise, Dabedeilhe nebst Colini ziemlich starken Applaus erhielten; wiewohl die Aussprache der drei Damen nicht die schönste war, und die Toldi insbesondere wenig Geist in ihren Gesang legte. Endlich ging es im Furioso der Cosatti, dem Querci (Titelrolle) und Colini etwas besser, daher diese Oper keinen sehr grossen Fiasco machte.

Dem. Bourgeoise ist bereits für's Theater von Messina engagirt, um nächsten Karneval auf dem Theater daselbst zu singen.

Ascoli (Teatro comunale). Unser Impresario, der Tänzer Marsigliani, gab uns auf dem diesjährigen Novembermarkte zwei Spectakel: Oper u. Ballet. Die Signora Cleofe Boyer (Norma) liess ihre klangreiche Stimme so stark ertönen, dass sie dafür, nach heutiger Sitte, klangvoll beklatscht wurde. Ihr zur Seite, Maddalena Zoppoli (Adalgisa), eine sehr junge Anfängerin, ist im Schreien u. Gesange noch ziemlich zurück; der Tenor Prospero Ferrari (Pollione) kann auch nicht am besten schreien und singen, und nur der Bassist Carlo Leonardis (Oroveso) sang u. spielte seine kleine Rolle, für dies Theater, vortrefflich u. wurde auch häufig applaudirt.

Perugia. Am 23. Nov., als am Tage nach dem Cäcilienfeste, wurde Bellini zu Ehren in der hiesigen Kathedralkirche ein Requiem v. Kapellm. Morlacchi, darauf Stücke aus des Verblichenen Opern vorgetragen. Auf der enorm grossen Inschrift am Haupteingange der Kirche wurde B. unter andern: genio sublime, filosofo artista profondo, classico ristoratore della melodica scena genannt.

Pesaro. Die Ferlotti erregte hier in der Sonnambula und im Barbiere di Siviglia einen verrückten Enthusiasmus, der natürlicherweise in ihrer Benefizevorstellung in Delirium mit ganz neuen Symptomen überging; an diesem Abende nahm das Evvivageschrei und Geheul kein Ende, der starke Regen ausser dem Theater klatschte ebenfalls dazu, und schien sogar mit dem Sonettenregen im Theater ein Duett zu klatschen.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

5 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. comp. von Fr. Aug. Reissiger. Op. 8, Heft 2. Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. 16 Gr.

Diese uns erst vor Kurzem übergebenen Gesänge des beliebten Liedercomp. haben sämmtlich so viel Wohlklang u. Tonfülle, so einschmeichelnden Reiz der Melodie und einer zierlichen, zuweilen auch hervortretenden Begleitung, dass sie sich

für Unterhaltung geselliger Kreise am vorzüglichsten eignen, wo auf Tiefe des dichterischen Inhalts u. Gehalts weniger gerechnet wird, als auf angenehm lockenden Ton, der vorherrschend gewünscht wird. Das wird hier angetroffen, und in allen Gesängen bis auf No. 2 „Die Bettlerin“ von Holtei, das einzige einfache Lied dieser Sammlung, das trüber Empfindung ist. In der verzierenden Begleitung wird zuweilen ein Fortschreitungswurf fühlbar, der, leicht pikant, den Antheil noch erhöht, den man in geselligen Verhältnissen besonders gern hervorrufen möchte. Dafür scheint sie der Componist wohl absichtlich und mit Glück eingerichtet zu haben und diese Absicht werden sie bei gutem und nicht schwierigem Vortrage erreichen.

---

4 *Mazurkas pour le Pianof. — composées par Fréd. Chopin.* Oeuv. 24. Leipzig, chez Breitk. et Härtel. Pr. 20 Gr.

Da diese neuen Masurken ganz in der von uns öfter ausführlich besprochenen Weise dieses Componisten geschrieben sind, die jedem fertigen Klavierspieler hinlänglich aus Erfahrung bekannt ist, so haben wir hier nur zu erinnern, dass dieses Heft keineswegs unter des Verf. schwierige Aufgaben gehört, wohl aber unter seine eigenthümlichen. Die Freunde Chopin'scher Compositionsweise werden sich also diese neuen Gaben nicht entgehen lassen, um so weniger, je mehr sie sich in seine frühern hineingearbeitet haben.

N o t i z.

Se. Königl. Hoheit, der Prinz Wilhelm von Preussen, Sohn Sr. Majestät, welche die Dedication einer Sammlung vom Musikdirector A. Krollmann zu Hannover componirter Märsche für Cavallerie-Musik anzunehmen geruhten, haben demselben eine werthvolle Uhr nebst Kette übersandt.

Eine ähnliche Anerkennung ist diesem von Seiten Sr. Königl. Hoheit des Grossherzogs von Oldenburg für eine andere Composition zu Theil geworden.

Und endlich sagen wir noch: die Orchesterstimmung muss allgemein gleich gemacht werden!

An das musikalische Publikum.

Wir werden vom 1. Juni d. J. an in unserm Geschäftslocale zu Leipzig eine

Grosse

MUSIKALIEN-AUCTION

halten, auf welche wir alle Musiker, Musikfreunde, musikalische Anstalten, Buch- und Musikhändler hierdurch vorläufig aufmerksam machen. Durch unser langjähriges ausgebreitetes Geschäft sind wir nach und nach in den Besitz einer sehr reichen Sammlung

geschriebener Musikalien

gekommen, unter welchen sich viele ungedruckte Werke der alten geschätzten Meister aller Nationen, und unter diesen sehr werthvolle Originalhandschriften befinden. Diese Sammlung, so wie ein grosses Lager

gedruckter Musikwerke aller Gattungen

aus deutschem, französischem, holländischem, englischem und italienischem Verlag, von den älteren klassischen Werken bis zu denen der modernen Tagescomponisten, bieten wir hierdurch dem musikalischen Publikum zum Kauf um das Meistgebot an.

DER CATALOG

dieser Auction, 29 Bogen gross Octav stark, ist sorgfältigst verfasst und nach Rubriken geordnet, so dass jeder Kauflustige schnell und leicht dasjenige herausfinden kann, was ihn vorzüglich interessirt. Bei den geschriebenen Musikalien ist stets die Bogenzahl, bei den gedruckten der Ladenpreis angegeben. Die weitere Einrichtung, namentlich inwiefern sie Musikhandlungen, Leihanstalten, Musiklehrern und Sammlern zu Partiekäufen Gelegenheit gibt, ist in dem Vorworte desselben näher erläutert.

Wir glauben versichern zu dürfen, dass diese Auction, welche das ganze Gebiet der Tonkunst (selbst theoretische Werke, Portraits berühmter Musiker etc.) umfasst, jedem Musikfreunde wenigstens irgend etwas Interessantes, vielen aber die beste Gelegenheit darbieten werde, mit verhältnissmässig geringen Kosten eine kleinere oder grössere musikalische Bibliothek anzulegen, oder die vorhandene zu vervollständigen.

Der Catalog ist zum Preise von 6 Groschen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen. Die Namen der hiesigen und auswärtigen Commissionaire sind in demselben angezeigt.

Noch bemerken wir, dass sämmtliche Musikalien direct von unsern Lagern kommen.

Leipzig, am 10. März 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten März. Nº. 12. 1836.

Ueber den heil. Dunstan's Wirksamkeit für Musik.

Nach den Quellen bearbeitet von G. W. Fink.

Lange schon hat man den Angaben einiger ältern teutschen Schriftsteller, namentlich Printz u. Marpurg's, welche den heil. Dunstan zum Erfinder des 4stimmigen Gesanges machen wollten, keinen Glauben mehr geschenkt. So richtig der Schluss auch ist, es könne damals noch von keinem 4stimmigen Gesange im harmonischen Sinne die Rede sein: so wenig ist doch bisher die Sache nach den Quellen berichtigt worden, die durchaus in allen geschichtlichen Dingen möglichst genau zu beachten sind. Da die Schriften der Zeitgenossen über diesen einflussreichen Mönchserheber nach Mabillon's Bericht in einer Feuersbrunst verloren gegangen sind, so bleiben uns als Hauptschriftsteller nur der Benedictinermönch Osbert, den Mabillon Osbern nennt, welcher das Leben des Heiligen schrieb und nach Surius in Canterbury 1020 blühete, — und der Meister der Annalen des Benedictiner-Ordens Mabillon selbst. Osbert, von Mab. anerkannt, muss als der vorzüglichste beachtet werden. Da Beide Benedictiner sind, wie Dunstan, werden sie zuversichtlich ihrem hochgeehrten Heiligen nicht das Geringste entziehen, was nur einigermaassen zu seinem Ruhme beitragen kann.

Dunstan stammte aus vornehmer Familie; sein Geburtsjahr ist ungewiss, Mab. setzt es 925, allem Ansehen nach zu spät; er starb als Erzbischof zu Canterbury 988, nachdem er unter mehren schwachen Königen Englands wahrhaft über das Land geherrscht hatte. Schon in seiner Jugend am Hofe Ethelstan's beliebt, floh er, um dem Guten treu zu bleiben, nach den ausdrücklichen Worten seines Biographen, den Müssiggang und übte sich in der Kunst des Schreibens, Malens u. Bildens in Wachs, Holz, Knochen, Gold, Silber u. Eisen, wobei er auch noch mancherlei musikal. Instrumente trieb u. die Menschen durch frommen Gesang erbauete. Dass er aber auch Musikinstrumente selbst verfertigt hat, davon steht keine Silbe in Osbert's Darstellung, obgleich Alles erwähnt wird, was nur zum Lobe des Mannes nach den Mönchsansichten jener Zeit gereichen konnte. Forkel erzählt im 2. Th. s. Gesch. der Musik S. 528 noch als eine Thatsache, dass sich D. eigenhändig eine Harfe gebaut habe, und es finden sich spätere Bildnisse, die ihn mit beiden Händen auf der Harfe spielend darstellen. Diese Harfe soll nun ohne menschliche Hülfe von selbst gespielt haben, wozu F. die Vermuthung fügt, vielleicht habe dieses Instrument in seiner Einrichtung etwas Aehnliches mit den neuern Harfenuhren gehabt, oder sei wohl gar eine sogenannte Aeolsharfe gewesen. Osbert nennt dagegen ausdrücklich eine Cithara, die D. spielte, nicht verfertigte, eine Zither gewöhnlicher Art. Als sie D. einst an die Wand gehangen hatte, fing die Zither von selbst zu tönen an. Die Umstehenden hörten nur einen Klang: D. hingegen allein eine ganze Antiphonie: *Gaudent in coelis animae Sanctorum* etc. Seine Neider benutzten dies u. brachten ihn in den Ruf der Zauberei, so dass sich der König von ihm abwendete. Damals war D. noch nicht Mönch, wurde es aber bald darauf, nachdem er den Hof verlassen hatte. Forkel's Vermuthung fällt also von selbst. — Noch in den neuesten Zeiten ist von Dunstan behauptet oder wenigstens gläubig angenommen worden, er habe es verstanden, Glocken zu giessen u. Orgeln zu bauen. Die Legende müsste doch mindestens ihren Grund in den Biographieen haben, die den Actis Sanctorum einverleibt worden sind. Hier steht Osbert, dessen Lebensbeschreibung Dunstan's von Surius als die vorzüglichste u. nächste nach dem Tode des Heiligen benutzt wurde, obenan: allein Osbert erwähnt abermals durchaus nichts davon, was er zuverlässig gethan haben würde, wäre die ganze Erzählung nicht eine Erfindung der Folgezeit. Das Geschichtchen

mit dem Orgelbau Dunstan's, den er unter König Edgar's Regierung für die Abtei zu Malmesbury unternommen und ausgeführt haben soll, hängt wahrscheinlich so zusammen: Der Bischof Elfeg, der auch Dunstan's Nachfolger wurde, hatte eine grosse, aber höchst plumpe Orgel für die Abtei zu Malmesbury bauen lassen, von welcher Forkel in s. Gesch. Th. 2, S. 365 die Verse abdrucken liess, die uns Mabillon aufbewahrt hat, ohne uns von dem heil. D. etwas Aehnliches zu berichten. Ein Benedictiner-Mönch aus Winchester, Namens Wolstan, lieferte in einem längern Gedichte, *de vita Swithuni*, die Beschreibung dieser Orgel, die bei aller Grösse doch nur 10 Töne hatte. In der Folge mag man den ähnlich klingenden Namen Wolstan mit dem weit bekanntern Dunstan verwechselt und das Uebrige hinzugedichtet haben. Orgeln waren damals in England längst bekannt. In den häufigen Visionen Dunstan's werden öfter Orgeln genannt, die der Heilige im Himmel hörte. Die Erwähnung, dass D. eine solche gebaut, lag also dem Heiligenbeschreiber nahe genug: allein er erwähnt keine Sylbe davon. — Zum Schluss über Dunstan bemerkt Forkel am angeführten Orte: „Ob er übrigens etwas componirt habe, ist nicht bekannt." Wir wollen geben, was bekannt ist, oder es doch sein könnte, wenn man die Quellen benutzt hätte, wie sich's gebührt. D. hörte in seinen Entzückungen wiederholt die himmlischen Heerschaaren singen, lernte auch einige dieser himmlischen Gesänge und liess sie hernach von Andern aufschreiben u. in die Kirche einführen. Dahin kann schon die oben genannte Antiphonie der tönenden Zither gerechnet werden; ferner die Antiphonie: *O rex, gentium dominator omnium, propter sedem majestatis tuae, da nobis indulgentiam, rex Christe, peccatorum, alleluja*; besonders noch das himmlische Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison; auch das Sanctus. Will man nun diese vom Himmel überkommenen Kirchenmelodieen der Engel, die damals durchaus nicht 4stimmig sangen, welche Gesänge D. auch nicht selbst aufschrieb, sondern aufschreiben liess, seine Compos. nennen, so hat er componirt. Es findet sich jedoch in der ganzen Biographie des Heiligen auch nicht ein einziger Ausdruck, der auf eine andere Art Musik, als die damals gewöhnliche, hindeutete. — Genau genommen, wird nur von den beiden mittelsten Antiphonieen (O rex — u. Kyrie) berichtet, dass er sie aufzeichnen liess, damit sie nicht vergessen würden. — D. hat sich also durch Einführung einiger kirchlichen Antiphonien u. durch das Spiel einiger musikalischen Instrumente um die Tonkunst seiner Zeit verdient gemacht. Alles Uebrige dagegen gehört der Fabel.

Musikalische Topographie von Freiberg.

Seit einem Jahre ist hier alle öffentliche Kirchenmusik, Concerte, Chorgesang, Gesangunterricht in allen Schulanstalten, als des Gymnasiums, Seminars und der übrigen Volksschulen, des Orgelspiels der angestellten Organisten, so auch des Orgelunterrichts u. aller übrigen Zweige der Musik im Seminar unter eine u. dieselbe Leitung gekommen, weshalb die Behörden dem seit 14 Jahren hier angestellten M. Aug. Ferd. *Anacker* vom vorigen Jahre an den Rang eines Musikdirectors, anstatt eines Cantors, zuertheilt haben. Der Musikdir. hat alle Sonntage, in den 4 Stadtkirchen wechselnd, Musik aufzuführen. An Festtagen, die nicht auf einen Sonntag fallen, findet sie im Dome Statt, und am zweiten Feiertage in der Regel dieselbe Musik in der Petrikirche. Eine Kasse zum Ankaufe neuer Musikalien ist nicht vorhanden; es sind aber Einrichtungen getroffen worden, die mindestens die Schreibegebühren decken. Die Kirchenmusik wird von den Choristen u. dem Stadtmusikus aufgeführt; bei stärkerer Besetzung helfen die Bergmusiker sehr bereitwillig. Ausser den Compositionen des Musikdirectors werden Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Naumann, Seb. Bach, Händel, Zumsteeg, Bergt etc. gegeben. Der Singchor zählt 70 bis 80 und ist aus allen Schulen entnommen, aus dem Gymnasium, Seminar, der Bürger-, Frei-, Jacobi- u. Eusebii-Schule. Jede Kirche hat zwölf Choralsänger aus ihrer Mitte. Nach dem Gottesdienste u. Mittwochs um 10 Uhr gehen alle Choralsingend durch die Strassen, auch Donnerstags von 11 Uhr an. Mittwochs werden vor den Häusern, deren Einwohner es wünschen, Motetten etc. gesungen, was jedem Präfect der 3 Abtheilungen monatlich 2—3 Thlr., den Chorsängern jedem 14—20 Gr. einbringt, die Kirchengebühren mit eingerechnet. — Für Gesangunterricht sind wöchentl. 7 Stunden bestimmt, die jedoch nicht ausreichen.

Stadtmusikus ist Hr. Bernhardt, der stets auf geschickte Gehülfen hält und viel Geld auf *neue* Musikalien verwendet, die hier, wie überall, gern gehört werden. Seine Concerte sind beliebt.

Domorgan. ist der Bürgerschullehrer Hr. Lindner. Die herrliche Orgel ist Silbermann's letztes Werk, so weltberühmt, dass jeder Zusatz überflüssig wäre. — Organ. zu St. Petri ist der Töchterlehrer Hr. Keller. Auch hier ist ein sehr schönes Werk mit 2 Klavieren von Silbermann. — Die Nicolaikirche hat nur ein Silbermann'sches Positiv, das von Seminaristen gespielt wird, da der angestellte Organist vor allen Kirchnergeschäften nicht dazu kommen kann. — Die Jacobikirche hat auch eine Silbermann'sche Orgel mit 2 Klavieren. Hr. Hasse ist daselbst Cantor, Organist, Schullehrer u. Kirchner in einer Person.

Es ist ein altes Herkommen, dass jede grössere Bergstadt ihre Bergmusiker hält. Seit etwa 8 Jahren haben sich diese Musiker sehr gehoben. Der Violoncellist Hr. Apel kam von hier an die Kapelle nach Weimar; der Violinist Hr. Haupt wurde Vorgeiger am Theater zu Frankfurt. Vorgeiger ist hier Hr. Kästner unter dem Titel eines Musikmeisters; Hr. Kunze, ein ehrenfester Contrabassist, hält Alles mit Kraft u. Geschmack zusammen. Director ist Hr. M. Anacker. Sommer u. Winter geben diese Bergmusiker stehende Concerte, jedes mit einer Symphonie beginnend. Walten nicht besondere Gründe zur Abweichung ob, so werden Beethoven's Symphonieen in chronologischer Ordnung gegeben in folgendem Wechsel: Beethoven's erste, im nächsten Concerte eine von Mozart, im dritten eine von J. Haydn; im vierten Beethoven's 2te etc. Ist das Repertoir von Haydn u. Mozart erschöpft, treten Spohr, Ries, Kalliwoda u. Romberg an ihre Stelle. Beethoven läuft daneben immer fort; auch seine neunte wird frisch gewagt u. selbst seine Schlachtsymphonie wird nicht weggelassen. Bei stärker besetzten Werken unterstützt der Stadtmusikus gegen geringes Honorar stets bereitwillig. Beethoven's, Cherubini's, Mozart's u. Mendelssohn's Ouverturen werden sämmtlich gegeben; ferner von Fr. Schneider, Spohr, Reissiger, Lindpaintner, Rossini etc. Im Sommer werden die Concerte bei günstiger Witterung in Gärten gehalten, worauf bei der Wahl Rücksicht genommen wird.

Gleich in den ersten Jahren der Amtsführung des Musikdir. Anacker bildete sich unter seiner Leitung ein nicht unbedeutender Singverein, der sich aber durch den Tod einiger Mitglieder und durch anderes Ungemach vor einigen Jahren wieder auflöste. Seit vorigem Herbst hat er sich erneut mit 15 Sopranen, 15 Altstimmen, 9 Tenoren u. 12 Bässen, worunter vortreffliche Stimmen. Vorübungen sind Freitags von 2—4 Uhr; Montags um 7 Uhr Singverein. Privatübungen hält Hr. Jul. Becker, ein talentvoller Schüler Anacker's, welcher Vice-Director des Vereins ist.

Wirken alle Kräfte zusammen, so stellt sich bei grössern Concerten ein Sängerpersonal von 130 Stimmen dar. Das Kaufhaus bietet hierzu einen vollkommen geräumigen Saal. Hier sind z. B. aufgeführt worden: Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten, Schneider's Weltgericht, Händel's Messias, Alexanderfest, Beethoven's Christus am Oelberge, Mozart's Requiem, so wie auch die grössten Symphonieen.

In der Oberklasse des Seminars unterrichtet Hr. Musikd. Anacker, in der Unterklasse nach Jenes Plane Hr. Lehmann, ein früherer Zögling der Anstalt u. Schüler A.'s. Es wird hier besonders darauf gesehen, dass Jeder vor seinem Abgange ein kurzes Präludium entweder extemporiren oder doch aufsetzen lerne; dass er aus einer Tonart schnell in eine andere zu moduliren wisse; dass er Fertigkeit im Choralspielen nach Bezifferung erlange, im Transponiren der Choräle geübt sei, wozu Fertigkeit im Benennen der Noten nach allen Schlüsseln am Besten verhilft; dass er endlich Zwischenspiele selbst erfinden lerne nach den besten Mustern. Das Seminar hat 3 Orgeln, worauf sich die Zöglinge üben. Ausserdem hat der Hr. Seminardirector Beier von dem hohen Consistorium die Erlaubniss erhalten, dass der Unterricht in den Sommermonaten auf der Orgel zu St. Jacobi ertheilt werden darf. Der Gesangunterricht wird gleichfalls von den beiden genannten Herren ertheilt.

Der Oberberghauptmann Hr. v. Herder muss noch als Einer der vorzüglichsten Beförderer der Kunst dankbar hier genannt werden.

Zur Ermunterung.

Es ist uns durch die dritte Hand eine Composition eines seines Fleisses und seiner guten Anlagen wegen vielfach belobten jungen Mannes, des Hrn. Samuel Rehm, im MS. zur öffentlichen Begutachtung eingesandt worden. Ob wir nun gleich, theils des Raumes, theils unserer Zeit wegen, nicht im Stande sind, alle dergleichen, nur zu vielfache Ansuchen zu befriedigen, können wir es uns in vorliegendem Falle, hoffend, damit etwas Gutes

zu fördern, nicht versagen, von folgender Kirchen-Composition: „*Festchor (Psalm* 103, v. 1 u. 2) *für Solo- u. Chorstimmen mit Orchesterbegl. comp. v. Samuel Rehm*“ zu versichern, dass sie von natürlich glücklichen Anlagen, gutem Fleiss u. ungeschminkter Liebe, wie von glücklicher Gewandtheit ohne Ueberspannung u. Verschraubung jugendlicher Kraft rühmlich zeugt. Alles ist fliessend, verständlich rund u. angenehm, wenn auch noch nicht tief, so dass das Tonstück in vielen Gemeinden gern gehört werden muss. Der angehende Componist ist in Memmingen d. 18. Decbr. 1818 geb., hat seit dem Febr. 1834 Unterricht in der Harmonielehre, dem Generalbass- u. Orgelspiele vom K. Hoforganisten in München, Hrn. Kajetan Ett genossen, unter dessen Leitung er nun mit unermüdlichem Eifer den durchaus nöthigen Contrapunkt zu studiren begonnen hat. Desgleichen hat er beim K. Hofmusikus Hrn. Theodor Hom die besten Anlagen u. gute Fortschritte im Violinspiele gezeigt. Er ist also auf dem besten Wege, ein tüchtiger Musiker in vielfacher Hinsicht zu werden. Dazu rathen wir dem eifrigen jungen Manne, noch einige Jahre wacker fortzustudiren, Mancherlei zu componiren, nichts aber gegen den Willen seiner geschätzten Lehrer, Alles noch wie Vorstudien zu betrachten und dann erst, desto gestärkter und allseitig in seinem Fache gebildet, öffentlich hervorzutreten. Eben seine guten Anlagen sind es, die es uns zur Pflicht machen, um der Kunst und um seinetwillen, ihm diesen wohlgemeinten Rath zu ertheilen, indem wir ihm versichern, an seiner Arbeit Freude gehabt zu haben.

Recension.

Lieder u. Chöre mit Begleit. der Orgel oder des Klaviers zu C. F. Münch's Festtagsfeier in künstlerischer Verknüpfung homiletischen Vortrags etc. comp. von P. Müller, Rector und Lehrer am Seminar in Friedberg. 9tes Werk. Verlag von Ludw. Pabst in Darmstadt. 1836.

Erste Abtheilung: Weihnachtsfeier. Das Präludium ist einfach und gut. Dem Chorale No. 1 fehlt die kirchliche Begeisterung und die Würde des echten Chorals. Wir gehen am sichersten, wir setzen ihn her.

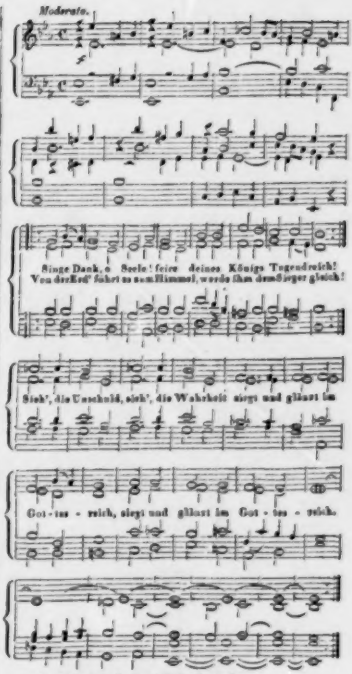

3) Neiget euch dem Weltenherrscher,
Kniet nieder in den Staub!
Sinket, Mächt'ge, euer Scepter,
Menschen sind ein fallend Laub;
Städt' und Burgen fall'n in Trümmer,
Menschenarm wird Wurmes Raub.

5) Aber leuchtend wie die Sonne
Bleibt der Tugend heit'res Licht.
Auch das Schicksal überwindet
Gottes Sohn, und wanket nicht.
Seine Demuth, seine Liebe
Ist's, die Noth und Tod zerbricht.

4) Oeffnet euch, ihr ew'gen Pforten,
Denn ein Sieger zieht heran!
Wer ist er, der stille Sieger,
Blut bezeichnet seine Bahn?
Es ist Christ, der Wahrheit König,
Der im Tod den Sieg gewann.

5) König, lass von deiner Salbung
Einen Odem mir auch wehn,
Und die Würde deines Reiches
Mir durch Herz und Seele gehn!
Lass mich lebend, lass mich sterbend
Deine Kron' von ferne sehn.

Die Leser ersehen daraus zugleich die Art der Harmonisirung u. der Dichtung. — Der Chor No. 2, wechselnd zwischen Männer- u. Frauenstimmen, dann vereint, ist wirksam, doch nicht grossartig, was aber kein Hinderniss für die meisten Gegenden und Hörer sein wird. No. 3. Arie u. Chor ist leicht eingänglich. Nur sind uns Stimmführungen auf den Grundbass a, der sich Orgelpunkt-mässig eine ganze Zeile hören lässt, nicht die liebsten:

No 4. Choral, gleicht dem ersten; es fehlt eine Zeile Text. No. 5. Arie u. Chor, kurz, leicht u. eingänglich; ein $\frac{2}{4}$ fehlt im 4. Takte der 3. Klammer. No. 6. Arie u. Chor, wieder im $\frac{3}{4}$ Takt, wie das vorige. Arie heisst hier ein kurzer liedermässiger Gesang, den der Chor 4stimmig in seiner Melodie wiederholt. Dieser Gesang ist wirksam. Der folgende Choral ist einfach u. gewöhnlich volksmässig, was nicht ein Tadel sein soll: dennoch könnte und sollte er etwas mehr Würde haben. Die Fughetta als Postludium wäre gut, wenn einige zu alltägliche Wendungen, genannt Schusterflecke, weggeblieben wären.

Zweite Abtheilung: Charfreitagsfeier. — Die Einrichtung ist im Ganzen dieselbe. Der erste Choral in dieser Abth. steht im $\frac{3}{4}$ Takt, hat also etwas leicht Ariettenmässiges, was zugleich andeutet, dass der Choral taktmässig gesungen werden soll, was sonst nicht so war und was dem Choral sein Eigenthümliches nimmt. In einigen Gesängen, namentlich in No. 3, wird auch der Text für diese Musikart zu oft wiederholt. Dazu passt der Satz nicht für den Text: „Schaut an sein Angesicht voll Todesqual", abermals $\frac{3}{4}$. Das Tenorsolo zum bekannten 4stimmigen Choral wird eindringlich wirken. Zuweilen, wie in No. 5, wechselt 2- mit 3stimmigem und 3- mit 4stimmigem ohne Noth. Das Postludium ist sehr gut.

Die dritte Abtheilung: Osterfeier. — No. 1 ist recht schön, No. 2 eingänglich, No. 3 gleichfalls. No. 4 Choral, ist es weit weniger, das Erbauliche greift nicht tief genug; No. 5 hat etwas angenehm Erbauliches, was den Meisten das Liebste ist. So bis zum Ende. Allein der $\frac{4}{4}$ Takt kommt selten von der Stelle. Uebrigens wissen wir recht gut, dass mancherlei Gegenden auch mancherlei Geschmack haben und dass auch das Kirchliche davon nicht ausgenommen ist. Und so möge denn das Werkchen seinen Segen bringen und zu Höherem führen.

Zur Biographie der Gebrüder Ladurner.

Im vorigen Jahrgange S. 759 gaben wir die noch bisher unbekannten Lebensumrisse des einen geehrten Mannes und brachten Berichtigungen und Ergänzungen des Tonkünstler-Lex.'s von Gerber über den ältesten Bruder. Hier fügen wir unserm Versprechen gemäss noch hinzu:

Der Vater, Franz Xaver L., war Organist zu Aldein, unweit Botzen, und wurde bald darauf als Schullehrer u. Organist nach Algund, bei Meran, versetzt, wo er 1782 starb.

Der älteste Sohn, Ignaz Anton Franz Xaver L., geb. am 1. Aug. 1766; sein Todesjahr ist unbekannt.

Der zweite Sohn, Joseph Aloys L., ist in der Pfarre zu Algund am 7. März 1769 geboren und wirkt noch zum Segen. Diese Geburtsangaben sind aus den Taufbüchern beider Orte erhoben worden.

Alte Wunderlichkeiten.

Phil. Frdr. Bödecker, Organist in Stuttgart, hinterliess einen Unterricht im Generalbasse, den sein Sohn u. Nachfolger Philipp Jacob zum Drucke beförderte unter folgendem Titel: *Manuductio nova methodico practica.* Stuttgart, 1701. Darin ist die Zueignungsschrift gerichtet an *Gott den Vater*, als die Prime oder Grundstimme; an *Gott den Sohn*, als die Quinte oder vollkommenste Concordanz; an *den heil. Geist*, als die Tertie, so von der Prime ausgehet im Aufsteigen und von der Quinte im Absteigen.

Werke vordrucken. Briefe und Gelder erbitte ich mir franko.

Pränumeration nehmen ausser mir noch an: in Annaberg, Herr Stadtmusikus Reinhold; in Chemnitz, Hr. Stadtm. Hunger; in Hohnstein, Hr. Musikus Bachmann; in Leissnig, Hr. Stadtm. Werner; und in Torgau, Hr. Hautboist Günther.

Schwarzenberg im Erzgebirge, im Febr. 1802.

Christian Friedrich Nötzel,
Stadtmusikus.

Nachricht für Organisten.

Zur Ostermesse erscheint in unserm Verlage die zweyte Abtheilung des

angehenden praktischen Organisten, oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen, in Beyspielen; von Joh. Christ. Kittel, in 4. mit dem Portrait des Herrn Verf.

Der Inhalt dieser Abtheilung wird seyn: 1) Drey Leichte Vorspiele nebst Chorälen, deren Melodien in griechischer Tonart gesetzt sind. 2) Eine Reihe von Chorälen, deren jeder 12erley Harmonien über jede Strophe hat, um den Orgelspieler zu belehren, wie er durch seine Harmonie dasjenige geschickt ausdrücken soll, was sein vorgeschriebener Text besagt. 3) Sechs Vorspiele, als Anweisungen, wie der Organist aus einem Tone in einen weit entfernten übergehen soll, z. B. der Organist spielt vor aus C dur, und soll übergehn in den Ton der Musik aus Des dur u. s. w. 4) Eine Orgelfantasie. Diese Beyspiele begleitet ebenfalls wieder eine sehr lichtvolle Erläuterung.

Diese Abtheilung wird stärker an Bogenzahl, auf besseres Papier, und die Namen der Freunde dieses Unternehmens vorgedruckt. Der Pränumerationspreis für diesen Theil, geheftet, ist ein halber Laubthaler, und wer auf fünf Exemplare bey uns unmittelbar voraus bezahlt, erhält das sechste frey, welcher Betrag auch zugleich an den einzusendenden Geldern abgezogen werden kann. Wer sich mit dieser 2ten Abtheilung zugleich noch die 1ste anschaffen will, und sich direkte an uns wendet, erhält beyde Theile für 1 Laubthaler. Die Pränumerationszeit dauert bis Ende

April 1802; nach Ablauf dieses Termins wird der Preis beträchtlich erhöhet. Man pränumerirt darauf in allen Buch- Kunst- und Musikhandlungen. Erfurt, im Oktober 1801.

Beyer und Maring.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

v. Beethoven, 6 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 18. Liv. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Krommer, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 3 et 5. à 2 Thlr.

— — 3 Quatuors pour 2 V., Alto et B. Op. 6. 2 Thlr. 6 Gr.

Beninconri, Aug., 3 Quatuors conc. p. 2 Viol., A. et B. Op 3. 2 Thlr. 6 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 Quatuors pour Clarinette, Violon, A. et B. Liv. 1. 2 Thlr.

Hoffmeister, F. A., 3 Quatuors pour Clarinette, Violon, A. et B. Liv. 2. 2 Thlr.

Kreutzer, R., 6 nouv. Quatuors pour 2 V., A. et Vlle. Op. 2. Liv. 1. 2 Thlr.

Mozart, 3 Quatuors concertants p. 2 Viol., A. et B. Op. 10. Liv. 2. 2 Thlr.

Reicha, J., Sinfonie concertante pour 2 Viol. principaux. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même p. Violon et Violoncelle princip. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Mehul, Ouverture de l'Irato ou l'Emporté à grand Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 1ume Concerto p. Violon principal av. acc. 2 Thlr. 6 Gr.

Hoffmeister, F. A., Sinfonie conc. pour 2 Clarinettes av. acc. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Sinfonies conc. pour Clarinette et Basson av. acc. 2 Thlr.

Widerkehr, 2me Sinfonie concertante p. Clarinette et Basson princ. 2 Thlr. 6 Gr.

Mehul, Ouverture de Bion à gr. Orchester. 2 Thlr.

— — Ouverture d'Adrien à gr. Orchestre. 2 Thlr.

— — Ouverture d'Adrien, arr. en harmonie pour 2 Clav., 2 Cors, 2 Bassons et 2 pet. Fl. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

In einer französischen Vorstellung der Auferstehung kommt ein Engel zum ewigen Vater, welcher eingeschlafen ist. Der Engel weckt ihn auf und spricht so mit dem ewigen Vater:

Ang. Père eternel, vous avez tort,
Et devriez avoir vergogne:
Votre fils bien-aimé est mort,
Et vous dormez comme un yvrogne.
P. E. Il est mort?
Ang. D'homme de bien.
P. E. Diable emporte qui en savait rien.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Zum Vortheile des Sängers und Schauspielers Hrn. F. Preisinger erschien nach vieljähriger Pause und schmerzlich entbehrt, Mozart's herrlicher Figaro wieder auf unserer Bühne. Die vorjährige Aufführung des Don Juan, welche den höhern Ansprüchen der Kunst nur in wenigen Partieen und Momenten entsprochen, hatte zwar einiges Misstrauen in die Production Mozart'scher Werke erregt; doch äusserte sich die anziehende Kraft des wahren Schönen so unwiderstehlich, dass gleichwohl das Haus in allen Räumen gefüllt war, und Mozart's Figaro ein wenigstens eben so lebhaftes und theilnehmendes Publikum fand, als vor einem halben Jahrhundert bei seiner ersten Erscheinung. Schon die Ouverture, obschon weder mit dem Feuer vorgetragen, das sie verlangt, noch in Hinsicht der Reinheit u. Präcision dem alten Ruhme des Prager Orchesters — dessen Glanz leider immer mehr verlischt — entsprechend, fand eine so freundlich rauschende Aufnahme, dass sie wiederholt werden musste. Zum Jubelsturm steigerte sich der Beifall bei dem: „Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen" des Hrn. Pöck, der nach jeder seiner Nummern zweimal hervorgerufen, alle wiederholte und sichtlich von Mozart's Zauber begeistert war. Wir haben schon manche sehr interessante Leistung von Hrn. Pöck gesehen, doch müssen wir seinem Figaro den ersten Rang von allen anweisen. Dass Mad. Podhorsky eine so ganz für sie geeignete Partie, als die Gräfin, musterhaft singen würde, war vorauszusehen, insbesondere aber hat sich Dem. Lutzer, deren Talent und Gesangkunst schon in schwierigern Partieen, als jene der Susanne, siegreich erschien, durch die seltene, nicht genug zu lobende Modestie ausgezeichnet, womit sie sich fast jeder fremdartigen Verzierung enthielt u. uns die einfache, ungeschmückte Schönheit Mozart's, mit Geist u. Geschmack aufgefasst, wiedergab. Auch ihre mimische Darstellung war von der Art, dass sie nicht allein selbst in der Prosa durch Beifallsbezeigungen ausgezeichnet wurde, sondern sogar, wenn sie in einem Lustspiele diesen Charakter so gegeben hätte, sich gerechte Theilnahme erworben haben würde. Wir haben seit Dem. Sonntag — unstreitig der liebenswürdigsten aller Susannen — keine Sängerin gesehen, welche sich derselben in Gesang u. Spiel so sehr genähert hätte. Hr. Strakaty gab den Grafen, und verfehlte durch seine unnatürliche Bildung des Tones, die wir schon so oft als fruchtlos gerügt haben, seinen Zweck total. Es kann nicht leicht einen zweiten Sänger geben, der seine von der Natur reichlich erhaltenen Mittel so zweckwidrig verwendete!! Dem. Jazedé sang den Cherubin mit Ausdruck u. Gefühl, welche Eigenschaften man ihr überhaupt nicht absprechen kann, doch fehlt es ihr noch an den nöthigen Abstufungen u. Ausschattirungen, und sie verliert sich noch oft in das Pathos der heftigsten Leidenschaft, wo es nach des Tondichters Intention nur eines leichten Anfluges von Affect bedarf, so z. B. bezeichnet sie die Verlegenheit der Gastwirthin im Zweikampf, wo diese sich von dem Maskenschwarm verfolgt sieht, auf dieselbe Art, wie die gewaltige Seelenangst der Alice im Robert der Teufel. Mit Hrn. Preisinger wollen wir nicht rechten, dass seine Stimme für Bartolo's Arie nicht ausreicht, da wir eines Theils seiner Wahl den Genuss des Figaro (die Direction würde für sich kaum eine Mozart'sche Oper auf das Repertoir bringen), anderntheils so viel herzliche Freude in allen komischen Rollen verdanken, die ihm bisher zugetheilt wurden. Die Herren Emminger (Basilio) und Brava (Antonio) trugen die Farben zu stark auf, ohne doch die geringste Wirkung hervorzubringen. Von den Dlls. Schikaneder (Marzelline) u. Rettich (Bärbchen) ist nichts zu sagen. Das Stottern des Hrn. Feistmantel (Gänsekopf) war recht ergötzlich, doch nicht consequent gehalten. Die Chöre gingen ziemlich gut, und das vortreffliche Ensemble des ersten Finales zeigte von hinlänglichen u. sorgfältigen Proben; minder gut ging das Orchester zusammen, manche Fehler im Tempo u. s. w. abgerechnet.

Hr. Strakaty gab zu seinem Benefice ein böhmisches Quodlibet in 2 Abtheilungen mit Opernfragmenten aus dem Piraten, Don Juan, dem Nachtlager in Granada, der Zauberflöte, Libussa's Vermählung u. Zampa.

Berlin, den 6. März 1836. Der Februar war hier an musikalischen Productionen besonders reich und mannichfaltig. Der zweite Cyclus der Zimmermann'schen Quartett-Unterhaltungen wurde mit Quartetten von Haydn, Onslow (A dur) und Beethoven (F moll, No. 11) eröffnet. In der zweiten Versammlung hörten wir ein natürlich melodisches Quartett von der Composition eines gebildeten Kunstfreundes, des Hrn. Baron v. Lauer, ein genial erfundenes, theilweise etwas zu düster und schroff gehaltenes Quartett von F. Schubert (in D moll), auch das schöne 6te Quartett von Beethoven mit der „Malinconia." Hr. KM. Ries hatte zum Schluss seiner diesjährigen gehaltvollen Musik-Unterhaltungen noch eine ausserordentliche Versammlung veranstaltet, in welcher besonders ein Octett für 4 Violinen, 2 Bratschen u. 2 Violoncells von Felix Mendelssohn-Bartholdy, demnächst auch ein Violin-Duett von Spohr, von den Herren Zimmermann und Ries vorzüglich ausgeführt, wie auch endlich die vierfache Besetzung der Menuett u. das Finale aus dem grossen C dur-Quartett von Beethoven No. 9, durch 16 der besten Spieler der Königl. Kapelle sich auszeichnete. In der That machte bei den gewählten Musikstücken, vorzüglich dem fugirten Finale, die verstärkte und dennoch durchaus gleichmässige Ausführung eine ganz neue Wirkung, welche freilich nicht bei jeder Quartettcomposition anwendbar sein möchte. Nur Beethoven's Phantasiegebilde sind so überschwenglich reich, dass selbst das der Musikgattung nach Kleinere sich bei ihm zum Grossen gestaltet, wie z. B. einzelne Sonatensätze sich sehr wohl zur Symphonie und grossen Orchesterbehandlung eignen würden. —

Die Moeser'schen Soiréen hatten ebenfalls ungestörten Fortgang. In der 11ten des ersten Cyclus spielte Hr. MD. Moeser, von seinem Gichtschmerz meistens befreit, wieder in drei Quartetten der klassischen Meister mit gewohnter Kraft, Präcision und vorzüglich in dem Geiste der Compositionen. Haydn's D dur-Symphonie, Méhul's Ouverture zur Oper Stratonice, Gluck's Styl sich annähernd, und Beethoven's auf Begehren nochmals wiederholte B dur-Symphonie wurde in der 12ten Soirée vorzüglich ausgeführt. Der zweite Cyclus wurde durch Mozart's D dur-Symphonie ohne Menuett, Lindpaintner's Ouverture zum „Vampyr" und Beethoven's herrliche C moll-Symphonie eröffnet. In der 2ten Soirée hörten wir Mozart's treffliche Quintette in C u. Es dur, wie das Beethoven'sche A dur-Quartett mit neuem Vergnügen. In Concerten liessen sich hören: 1) Der Wunderkünstler Gusikow auf dem Holz- und Strohinstrumente, welcher mehrmals im Kön. Theater spielte, auch ein sehr zahlreich besuchtes Concert mit allgemeinem Beifall gab, den er seiner technischen Fertigkeit halber auch verdient, wenn gleich der Ton seines einfachen Instruments dessen Grundstoff nicht verläugnen kann. 2) Der Mandolinenvirtuos Prof. Vimercati aus Mailand, welcher zweimal Don Juan's Serenade in der Mozart'schen Oper trefflich begleitete, und sich dann mit einem Violinconcert von Kreutzer und selbst componirten Variationen zur Bewunderung seiner seltenen Fertigkeit auf der von ihm mit 6 Saiten versehenen Lombardischen Mandoline (Mandola) hören liess. 3) Die junge Pianistin Miss Laidlaw, welche vorzüglich in dem Pianoforte-Concert von F. Ries in Cis moll elastischen Anschlag, Delicatesse im Vortrage u. gleichmässige Fertigkeit beider Hände, vorzüglich auch der linken, zeigte. Seit ihrer früheren Anwesenheit hat sich die talentvolle Virtuosin bedeutend vervollkommnet. 4) Der 11jähr. Violinist Joseph Hillmer hat sich auch auf der neu erfundenen Tibia hören lassen und versprach, Räthsel in der Musiksprache zu lösen. Ref. war durch Unpässlichkeit abgehalten, diesen Wunderknaben, welcher, nach dem Concert-Programm, auf seiner Kunstreise im vorigen Jahre „der kleine Paganini" genannt sein soll, selbst zu hören. Nach sachkundigen Urtheilen soll der Knabe Talent, jedoch keine gute Methode zeigen. Die sogenannte Musiksprache soll im Errathen einiger Phrasen bestanden haben, welche das Violinspiel des Vaters dem Sohne verständlich gemacht hat. — Am 29ten v. M. veranstaltete Hr. KM. Zimmermann noch eine musikalische Extra-Soirée, in welcher ein neues Pianofortesextett von Onslow, von einem jungen talentvollen Spieler, Hrn. Bock, vorgetragen, sich durch interessante Composition auszeichnete. Hr. Zimmermann führte mit seinen Quartett-Gefährten die Quartett-Concertante von L. Maurer (ursprünglich für 4 Violinen gesetzt) für 2 Violinen, Viola und Violoncell zweckmässig arrangirt (obgleich dennoch für die tiefer gestimmten Instrumente weniger geeignet), sehr fertig und genau im Ensemble aus. Nicht minder sprach ein concertirendes Duett von Kummer durch den Vortrag der Herren Zimmermann (Violin) u. J. Griebel (Violoncell) an. Die

Menuett u. Fuge aus dem grossen C dur-Quartett von Beethoven wurde diesmal mit sechsfacher Besetzung der Violinen, durch Hinzufugung eines Contrabasses verstärkt, von 21 Spielern ganz vorzüglich im Ensemble ausgeführt und effectuirte an manchen Stellen ausserordentlich. Weshalb indess ein so grosser Apparat und mühsame Einübung, um ein durch innern Gehalt genugsam befriedigendes Quartett auszuführen? — Der Neuheit und Seltsamkeit wegen! — Die Sing-Akademie veranstaltete im Februar zwei verschiedenartige, gleich werthvolle Aufführungen, zuerst des Händel'schen Oratoriums: Israel in Egypten, 1738 componirt. Das seltener gehörte, in der Dichtung etwas einförmige Werk sprach meistens nur durch die grossartigen Chöre an, welche zum grossen Theil höchst eigenthümlich erfunden und von ergreifender Wirkung sind. So z. B. gleich der erste Chor, die Klagen der gedrückten Kinder Israel's aussprechend, dann die Schilderungen der Wunder, welche Moses verrichtet, und der Landplagen Egyptens, des Austrocknens der Fluthen, und zuletzt das Lob des Allmächtigen in dem prachtvollen Schluss-Chor: „Der Herr ist König immer und ewig!" Weniger bedeutend sind die Soli, obgleich für die Sänger jetziger Zeit schwer auszuführen. Die Sopranarie wurde von Dem. Lenz recht gut vorgetragen, deren Stimme nur in der Höhe etwas unsicher intonirte. Vortrefflich in rührend gemüthlichem Ausdruck trat das Duett für Alt und Tenor hervor, wie auch die schöne Alt-Arie. (Beschl. folgt.)

Die Hugenotten, Musik von Meyerbeer, Worte von Scribe.

Darstellung des Ganges der Handlung, nach dem Französischen des Herrn H. Berlioz.

Der Erfolg der Oper war so colossal, wie ihn Alle, die den Proben beigewohnt, erwartet hatten. Gleich in dem ersten Akte wurden zwei Stücke wiederholt verlangt; der Enthusiasmus steigerte sich immer mehr bis zum Ende. Uebrigens gehört öfteres, aufmerksames Hören des Werkes dazu, um eine vollständige Einsicht zu erhalten. Der Componist hat wegen des Styles, der Länge und der Genauigkeit der Darstellung der Oper sehr viel Standhaftigkeit nöthig gehabt; durch die vielen Wiederholungen missmuthig und ungerecht geworden, sagte man ihm oft: „Das ist nicht ausführbar!" ja sogar: „Es ist kein Menschenverstand darin!" Allein bei der Generalprobe zeigte sich Alles verändert; die Künstler selbst waren davon entzückt u. begrüssten nun den Comp. höchst lebhaft. Und jetzt nach der ersten Aufführung bleibt nur eine tiefe Bewunderung des ausserordentlichen Talentes des Componisten u. der Darsteller.

Raoul de Nangis, ein junger protestantischer Edelmann, wohnt einer Versammlung katholischer Herren bei; aufgefordert von ihnen, bekennt er, dass er ein junges Mädchen liebe, die er einst aus den Händen eines Haufens junger Männer befreite, deren Stand u. Name ihm bisher unbekannt geblieben. Während sich die Gesellschaft noch darüber lustig macht, kommt Marcel, der alte Diener Raoul's, gleichfalls Protestant, und ist darüber sehr ungehalten, seinen Herrn an der Tafel mit Papisten zu sehen, was die Gäste sehr belustigt. Man ist also noch weit von der Bartholomäus-Nacht u. die Katholiken sind noch die besten Leute von der Welt. Einer von ihnen, der Graf von Nevers, ein junger Geck, behauptet, dass er sich vor den Verfolgungen liebender Frauen kaum zu retten wisse. Das Schicksal begünstigt den Glauben an seine Unwiderstehlichkeit, denn sogleich erhält er eine Einladung von einer Unbekannten, die ihn in seinem Betzimmer erwartet. Er prahlt damit und verlässt die Tafel. Da das gräfliche Betzimmer gleich daneben ist, können die andern Herren der Neugier nicht widerstehen, das Stelldichein zu belauschen. Vermittelst einer aufgehobenen Tapete sind sie Zeugen der Zusammenkunft; auch Raoul blickt hin u. sieht zur Strafe für den indiscreten Blick seine geliebte Dame. In der Bestürzung verräth er sich und zieht sich viele Neckereien zu. Im Grunde hätte er sich aber gar nicht zu beklagen gehabt u. die Verlegenheit des zurückkehrenden Grafen beweist es hinlänglich: die Dame war die Braut des Grafen, welche auf einen besondern Befehl der Königin Margarethe gekommen war, ihn zu bitten, ihrer Hand zu entsagen. Obgleich innerlich wüthend, hat er ihr doch, als grossmüthiger Ritter, ihr Wort zurückgegeben. Bald darauf tritt ein neuer Bote, ein allerliebster Page (Dem. Flécheux) ein, der dem traurigen R. einen Brief bringt. Der Himmel schenkt ihm einen Trost, denn eine Dame hohen Ranges ersucht ihn, sich mit verbundenen Augen zu einem Rendezvous führen zu lassen. Die Ueberraschung verdoppelt sich, als Raoul den jungen Leuten die galante Epistel zeigt und diese Siegel u. Hand der Königin Margarethe erkennen.

Von allen Seiten überhäuft man ihn mit Glückwünschen u. Schmeicheleien, was der verwunderte Mann gar nicht begreift. Er willigt ein und der Vorhang fällt.

Im zweiten Akte befinden wir uns in den Gärten des Palastes von Chenonceaux. Die Königin Margaretha, nachlässig auf dem Rasen hingestreckt, lächelt den Spielen ihrer jungen Ehrendamen zu, deren viele, in leichte Gaze gehüllt, sich zum Bade in dem Cher vorbereiten. Der kleine verliebte u. neugierige Page, wie alle Cherubin, läuft herbei, entzückt, einen Vorwand zu finden, und meldet der Königin Raoul's Ankunft. Und mit verbundenen Augen sieht man ihn wirklich die grosse Treppe des Palastes heruntersteigen. Die Badenden verschwinden. Margarethe unterhält sich einen Augenblick mit dem Irrthume des jungen Mannes, der sich zu einem Liebesabenteuer bestellt wähnt: allein auf das boshafter Weise vom Pagen hingeworfene Wort „Majestät!“ bekennt sie dem Erschrockenen, dass die Schwester der Königin von Frankreich, Margarethe von Valois, ihn habe kommen lassen, mit ihm ein ernstes Project zu besprechen. Sie sagt ihm: „Ich will eine glänzende Verbindung für euch schliessen. Meine Mutter und des Königs politische Absichten wollen die Protestanten mit den Katholiken vereinigen; ich diene ihren Plänen, indem ich euch die einzige reiche Erbin eures alten Feindes zur Frau gebe. Der Vater willigt ein, um den Wünschen des Hofes entgegen zu kommen und den alten Familienhass zu vernichten.“ Raoul beweist sich gehorsam, auch um seine erste getäuschte Liebe zu vergessen. Hierauf kommt der Graf de Saint-Bris mit vielen Vornehmen u. mit seiner Tochter Valentine. „Hier eure Gefährtin!“ sagt die Königin; „empfanget sie aus der Hand ihres Vaters“ etc. Mit Unwillen erblickt er die Dame, die er liebte, dieselbe, die er im Betzimmer des jungen Grafen sah, von welcher ein falscher Schein ihm eine schlimme Meinung beibrachte, geräth ausser sich und schlägt ihre Hand aus. Allgemeines Staunen, Unwille, Herausforderung und Finale.

Im dritten Akte sind wir auf der Schreiberwiese bei Paris (Pré-aux-Clercs). Studenten, Grisetten, Soldaten u. s. w. singen, trinken und spazieren bunt durch einander. Der Graf de Nevers hat die Hand Valentinens noch einmal verlangt und erhalten. Es ist der Tag der Trauung. Der Hochzeitszug geht über die Wiese und nähert sich der Kapelle. Der alte protestantische Marcel, der einen Brief seines Herrn an Saint-Bris abgeben soll, ist da und behält während des Zuges seinen Hut auf dem Kopfe, worüber die Katholiken schimpfen und schmähen. Saint-Bris hat vom Raoul eine Herausforderung erhalten und lässt sich von seinen Freunden zum Meuchelmorde seines Gegners verleiten. Valentine lauscht Einiges auf und beschliesst, den noch immer Geliebten zu retten. Unter dem Vorwande, länger zu beten, bleibt sie in der Kapelle zurück, bis sich ihr Vater und Gemahl entfernt haben, um den Marcel von der Gefahr seines Herrn zu benachrichtigen. Raoul erscheint mit seinen Secundanten und darauf Saint-Bris mit den seinen. Kaum hat der Kampf begonnen, als zwölf Bewaffnete auf Raoul und seine Secundanten zustürzen. Auf Marcel's Geschrei öffnen sich die Thüren eines Gasthauses, woraus hugenottische Soldaten herbeieilen; ein Secundant des Saint-Bris ruft aus einem andern Hause die Katholiken zu Hülfe. Beide Theile werden handgemein, als die Frauen und Liebchen beider Theile aus den Gasthäusern herbeistürzen und sich zwischen die Streitenden werfen, worauf sie auf einander zu schmähen und sich zu streiten anfangen. Mitten in diesem höchst dramatischen Lärm kommt die Königin Margarethe mit ihren Garden und Fackelträgern; die Kämpfenden halten ein und ziehen sich vor ihr zurück. Die Königin fragt und erhält Antwort. Marcel bezeichnet Valentinen als Raoul's Erretterin, worüber Saint-Bris in Wuth, Raoul aber in Staunen geräth, das sich zur Verzweiflung steigert, als er von einer Ehrendame der Königin erfährt, dass Valentine stets nur ihn geliebt habe und noch liebe. Saint-Bris jubelt, dass seine Tochter vermählt und er seiner Rache sicher ist. Im Hintergrunde des Theaters erscheint auf dem Flusse eine grosse, glänzend beleuchtete Schaluppe mit Musikern, Pagen, Hofdamen und der ganzen Hochzeitbegleitung des Grafen de Nevers, welcher der jungen Gemahlin die Hand reicht und unter Trompetengeschmetter mit ihr einsteigt. Mit diesem glänzenden Bilde schliesst der dritte Akt.

Nun erst nach so vielen muntern, belebten u. pittoresken Scenen beginnt das wahre Drama. Valentinens Liebe zu R. ist durch das ihr angethane Unrecht nur noch gewachsen. Raoul, von seiner Leidenschaft fortgerissen, wagt es, in den Palast

des Grafen de Nevers einzudringen. Ueberrascht von der schnellen Ankunft des de Saint-Bris, de Nevers u. vieler vornehmer Katholiken, sieht er sich genöthigt, um nicht Valentinen zu verderben, sich hinter eine Wand zu verbergen. Hier hört er nun, wie Saint-Bris eine Verschwörung zum Mord aller Hugenotten auf ein gegebenes Zeichen der Glocke von St.-Germain entwickelt; er sieht drei Mönche sich nahen, welche die Degen der Mörder einsegnen, die sich durch einen furchtbaren Schwur gebunden hatten. Raoul, stumm vor Abscheu, will seinen Brüdern zu Hülfe eilen; Valentine, ausser sich vor Furcht, beschwört ihn, die Nacht bei ihr zu bleiben, und bekennt endlich dem sich standhaft Weigernden, dass sie ihn liebt. Ueber dieses unverhoffte Geständniss vor Freude trunken, vergisst er auf einen Augenblick seine Pflicht: allein die Glocke von St.-Germain bringt ihn wieder zur Besinnung. Valentine wirft sich zu seinen Füssen, schliesst ihn in ihre Arme und überhäuft ihn mit Liebkosungen: doch der schreckliche Anblick der Ermordeten, die er durch das Fenster sieht, gibt ihm Kraft, die ohnmächtige Geliebte von sich zu stossen und sich mit dem Degen in der Hand aus dem Palaste zu stürzen.

Der letzte Akt wird im Hôtel de Sens eröffnet. In prächtig erleuchteten Zimmern sieht man protestantische Herren und Damen des Hofes in Gallakleidern. Man tanzt. Die Heiterkeit des Balles wird öfter verdüstert durch fremdartiges Geräusch von Aussen. Mitten in dieser ungewissen Unruhe stürzt sich Raoul blutbedeckt in den Ballsaal und verkündet das Niedermetzeln der Protestanten. Die ganze Versammlung zerstreut sich in grösster Unordnung. Das Theater verwandelt sich und stellt ein Kloster vor; im Hintergrunde sieht man einen protestantischen Tempel, wohin sich eine Menge Weiber u. Kinder flüchten. Marcel, auf den Knieen betend, unter ihnen, im Kampfe verwundet, verdankt sein Leben der grossmüthigen Vermittelung des Grafen de Nevers, welcher, obgleich Katholik, jenen vertheidigend, sein eigenes verlor. Raoul u. Valentine treten ein. Diese, nun frei, hält sich an ihren Geliebten und will ihn durch ihre Hand retten, wenn er ihren Glauben annehmen will. R., einen Augenblick in neue Versuchung geführt, nimmt sich auf ein Wort Marcell's zusammen und zieht den Tod einer solchen Niederträchtigkeit vor. Valentine, deren Liebe stärker und deren Frömmigkeit wahrscheinlich schwächer ist, erklärt ihrem Geliebten, dass sie sich, um sich mit ihm zu verbinden, zur protestantischen Religion bekehren wolle. Marcel, in Ermangelung eines Priesters, wird es, durch Alter und Tugend dazu geheiligt, und segnet die unvorhergesehene Ehe ein. Man hört die Frauen und Kinder im Tempel ein Lied Luther's singen; Marcel's Begeisterung verzwiefacht sich, er glaubt den Himmel offen zu sehen. — Aber ein Haufe katholischer Mörder erscheinen und drängen diese Drei, ihren Glauben abzuschwören. Sie bieten ihre Brust den Streichen der Mörder dar und werden endlich von ihnen niedergemetzelt. In diesem Augenblicke wird Margarethe von Valois, vom Balle kommend, in einer reichen Sänfte vorbei nach dem Louvre getragen — des beliebten Contrastes wegen.

Wagt man auch noch nicht, etwas Genaues von der Musik der Oper zu berichten, so wird doch der Reichthum derselben für so gross gehalten, dass man 20 Opern daraus machen könnte; ferner wird ihr Wahrheit, Tiefe, Frische, Eleganz u. s. w. zugeschrieben; es wird versichert, die Partitur übertrifft Alles, was man bis auf diesen Tag hervorzubringen nur je gewagt hat; man preist den Muth des Componisten, ohne welchen die grössten Schönheiten des Werkes weggestrichen u. das Ganze verschnickert u. verschnippelt worden wäre. Marcel's ganze Rolle wird, als komisch u. fromm zugleich, für ein Muster genommen; die 5 Chöre, die erst für sich, dann zusammen erklingen, wozu noch die sich unter einander aufbietenden Grisetten kommen, werden als ein Verblendungs-Meisterstück gerühmt — überhaupt der Styl ernst, erhaben u. edel genannt, so dass die Oper ihrer Vorläuferin „Robert der Teufel" bei Weitem vorgezogen wird. Glücklicher Weise sind die Ballete nur kurz. Die Darstellung wird als ganz vorzüglich geschildert; am meisten zeichnete sich M. Nourrit und Dem. Falcon aus, welche Beide in Darstellung der Leidenschaft nicht weiter als bis auf die Grenzlinie gingen, wo die Leidenschaft anfängt, in Karrikatur überzugehen, wenn sie nur noch das Geringste gesteigert würde.

G. W. Fink.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten März. Nº. 13. 1836.

Wann lebte Dachstein?

Im ersten Bande der Eutonia S. 133 versichert Hr. Organist Becker aus Leipzig in einem Aufsatze: „Ueber die Schwierigkeit, die Verfasser der alten Choralmelodieen zu bestimmen", das Lied: An Wasserflüssen Babylon *nebst der Melodie* sei von Wolfgang *Dachstein*, und dieser habe es auf die Zerstörung Magdeburgs im Jahre 1631 gedichtet. In Jöcher's Allgemeinem Gelehrten-Lexicon (Leipzig, 1750. Th. 2 S. 2), Rassmann's Literarischem Handwörterbuche der verstorbenen deutschen Dichter (Leipzig, 1826. S. 43), J. C. Wetzel's Hymnopoeographie (1719, S. 165 u. f.), Pierer's Universal-Lexicon wird das Lied ebenfalls Dachstein zugeschrieben. G. Chr. Apel in seinem vollständigen Choralmelodie-Buche zu dem Schleswigholsteinschen Gesangbuche meint, dass das Lied, dessen Verfasser er aber nicht nennt, alt und die Melodie von Joh. Walther oder Luther verbessert sei. Richter in seinem geistlichen Liederdichter, Leipzig, 1804, S. 48 u. f., schreibt das Lied W. Dachstein zu, fügt jedoch bei: „Wenn Dachstein auch wirklich Verf. dieses Liedes und zur Zeit des 30jährigen Krieges noch am Leben gewesen ist, so kann er doch wenigstens nicht bei gedachter Gelegenheit (nämlich auf die Zerstörung Magdeburgs) dieses Lied verfertigt haben, denn es findet sich schon in alten Gesangbüchern aus dem sechszehnten Jahrhundert, z. B. in dem Leipziger vom Jahr 1590 auf dem 151. u. folgenden Blatte." Diese Bemerkung ist vollkommen richtig und wird dadurch bestätigt, dass sich das Lied auch in der von Melchior Vulpius 1609 herausgegebenen 2ten Auflage seines Gesangbuches auf der 412 — 416. S. mit derselben 4 u. 5stimmigen Melodie befindet. Beweises genug, dass dieses Lied nicht 1631 gedichtet worden ist. Ja schon 50 Jahre vor 1590 finden wir das Lied in einer Sammlung 3stimmiger Lieder: *Trium vocum cantiones gentum etc.* Norimbergae, ap. Joh. Petreium MDXLI unter No 8.

Da sonach das Lied um wenigstens 90 Jahre älter ist, als es gewöhnlich angenommen wird, so kann entweder der Prediger W. Dachstein, wenn er wirklich um das Jahr 1631 in Magdeburg gelebt hat, nicht Verf. des genannten Liedes sein, oder wäre er doch der Verf., so musste er viel früher gelebt haben, was jedoch nicht anzunehmen ist. Wahrscheinlich ist es, dass ihm, der jedenfalls mehrere geistliche Lieder dichtete, z. B. Der thöricht spricht: Es ist kein Gott etc., O! Herr wer wird Wohnunge han u. s. w., später auch jenes Lied zugeschrieben wurde, weil man dessen Verf. nicht mehr kannte. Ueber die Melodie zu diesem Liede findet sich in den meisten der angeführten Schriften nichts; nur Müller in seiner evangelischen Schlusskette S. 1030 erzählt, dass Dachstein eine Lerche gehabt, die alle Morgen die Melodie des Liedes: An Wasserflüssen Babylon etc. auf's Lieblichste vorgesungen habe (vergl. Serpilii Prüfung des Hohensteinschen Gesangbuchs S. 486). In den oben citirten dreistimmigen Liedern von 1541 ist Ben. Ducis als Componist jener Melodie genannt, von ihm befinden sich in dieser Sammlung noch die Melodieen: Ach Gott, wie lang etc.; Aus tiefer Noth etc.; Ich glaub', darum red' ich etc. Hr. Organist Becker in Leipzig sagt in dem oben erwähnten Aufsatze, *es leide keinen Zweifel*, dass der in Rede stehende Gesang nebst der schönen Melodie von Dachstein sei; aber nach den mitgetheilten Bemerkungen wird es doch erlaubt sein, Zweifel dagegen zu erheben und der Vermuthung Raum zu geben, dass weder das Lied noch die Melodie von Dachstein herrühre. Diesen Zweifel und diese im höchsten Grade wahrscheinliche Vermuthung kann Hr. Org. Becker nur dadurch als ungegründet nachweisen, wenn er zeigt, Dachstein habe schon vor der Mitte des 16ten Jahrhunderts

gelebt; zugleich wäre zu wünschen, dass er die Quellen angäbe, aus denen er die Vermuthung schöpfte, die Melodie des Liedes sei ebenfalls von Dachstein.

Jena. *K. Kalbitz.*

Recensionen.

Weihnachtnähe, Gedicht von L. Würkert, für Declamation, vierstimmigen Gesang u. Pianof., Musik von Carl Eduard Hering. Mittweida, bei Eduard Billig. Pr. 16 Gr.

Das vorgedruckte Gedicht lässt durch den Sprecher ganz kurz das Einziehen des rauhen u. kalten Winters vorführen, worauf der Chor erinnert, dass auch im Winter eine lichte Sonne durch den Christ strahle. Der Sprecher fuhlt ihre Nähe u. der Chor wünscht den Einzug der geweiheten Nacht. Der Sprecher freut sich des Advents und gedenkt der Kinderwelt, von deren Heil der Sopran singt. Allein sie blieb nicht; das Schifflein des Lebens trieb vorwärts u. zu den Rosen gesellten sich Cypressen. Der Chor klagt: „Unter des Himmels lebendigem Zelt bildet die Erde ein Leichenfeld." Gesprochen erinnert die Tröstung, dass doch die Erinnerung an der Kindheit Lichtgestalten nicht veralten kann. In ihr froh, sinnen u. schaffen die Aeltern bis in die Nacht, die Kleinen zu erfreuen. Sopran und Tenor preisen Vatertreue und Mutterliebe. Der Sprecher sieht im Geiste, wie schon der Christbaum mit Früchten u. Schimmer geschmückt wird. Der Alt singt denen Heil, in deren Hause solcher Segen wohnt, und betrübt sich, dass dieser Freudenschein in's Haus der Armuth nicht einziehen kann. Der Sprecher bemerkt: „Und doch gibt's Kinder auch in jenen Häusern"; er ermahnt zur Wohlthätigkeit und der Chor fährt fort: „Christbaum leuchte auch den Armen! Schmücke, wer ihn schmücken kann! Gottes Kinder sind wir dann, und er übt an uns Erbarmen, bis einst nach dem kurzen Traum frei und klar im höhern Raum uns umstrahlt des Himmels Baum." Der Sprecher erfasst den Gedanken, den Baum des Himmels schon jetzt erschauend, aus dessen Zweigen es herabsingt: „Ehre sei Gott und dem Gottessohn!" was der Schlusschor in freudiger Andacht weiter ausführt. — Durch diesen Umriss glauben wir das Wesen des Gedichts am treuesten bezeichnet zu haben, so dass kein ausführlicheres Eingehen in die Einzelnheiten nöthig und doch zur eigenen Beurtheilung eines Jeden das Hauptsächlichste ohne unser Vorgreifen geboten ist.

Die Instrumental-Einleitung beginnt mit dem Chorale: „Vom Himmel hoch da komm ich her", der durch Zwischensätze und Figurirung nicht zu lang durchgeführt ist. Daran schliesst sich ein einfacher Klagesatz, die Eingangsgedanken des Sprechers auszudrücken. Die Chöre sind leicht ausführbar, desgleichen die kurzen Sologesänge, die mit dem Sprecher stets wechseln. Das Ganze wird, als Gelegenheitsstück, zur rechten Zeit aufgeführt, seine Wirkung nicht verfehlen.

Sieben Lieder mit Begleitung des Pianof. componirt von Adolph Reichel. 1stes W. Berlin, in Comm. bei F. S. Lischke. Ladenpr. 20 Sgr.

Erstlingsproducte, die sich redlich als solche in die Welt einführen, sind schon darum freundlich zu begrüssen, weil sie sich eben als Erstlingserzeugnisse darstellen, was einigen Missrauischen zufolge seit einiger Zeit nicht immer geschehen soll. Die erste Canzonette „Der Abschied" ist recht gut erfunden u. lobenswerth einfach gehalten. Dagegen trifft „Schäfers Klagelied" im Rhythmischen und Melodischen den wirksamsten Ton weniger, so gut auch die harmonische Zusammenstellung ist. Eine neue Melodie zu so gekannten Liedern ist aber auch eine sehr schwierige Aufgabe, die nur selten zu allgemeiner Befriedigung gelöst werden kann. „Der Lauf der Welt" von Uhland singt sich sehr hübsch und geht gerade darum natürlich gut ein, weil weder Melodie noch Harmonie etwas Besonderes wollen, was hier ganz am Orte ist. Leicht und ungesucht eingänglich ist auch Göthe's Nähe des Geliebten gesungen. „Die Täuschung" (nach Rousseau) ist vergriffen in der dritten Strophe; das Emporfahren aus dem Traume ist zu grell und das Schluss-Andante hier zu gewönlich melodisch. Das „Lebewohl, vergiss mein nicht" von Ph. Cous wird den meisten Sängern in seiner gefuhlten Leichtigkeit wohlgefallen. Das Lied von Platen Hallermünde: „Wie raffi' ich mich auf in der Nacht" bildet einen würdigen Schluss des Heftchens und ist das gefühlteste u. beste von allen. — Der junge Verf. mag fortfahren im aufrichtigen Streben nach Wahrem u. Echtem; immer mehr wird er es finden und darin etwas, was den blos Glanz- und Beifallssüchtigen meist auf immer flieht, eine ge-

wisse wohlthuende Ruhe, die das Feuer nach Thaten immer segnender nach jedem vollbrachten Werke neu und leichter anfacht.

Le Défi, Mélodie concertante pour Piano et Flûte — par T. Berbiguier. Oeuv. 129. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Diese Ausforderung gehört keineswegs unter die schwierigen oder gefährlichen, vielmehr lässt sie sich für beide Instrumente bei einiger guten Fertigkeit in Handhabung ihrer klingenden Waffen sehr glücklich und mit Erfolg bestehen; namentlich ist die Klavierpartie so leicht französisch u. angenehm gehalten, dass jeder Spieler, der über die Schule hinweg ist oder auch nur einen Theil derselben vollendet hat, ohne Schwierigkeit damit zu Stande kommen wird. Die Flöte ist das Hauptinstrument, bietet aber auch keine eigentlichen Schwierigkeiten und setzt nur eine verhältnissmässig etwas bravourmächtigere Bildung voraus. Häuslichen Zirkeln liefert das Werkchen eine gefällige Unterhaltung, wie man sie von diesem Comp. gewohnt ist.

Amusement sur un thème de Norma de V. Bellini pour le Violoncelle avec accomp. de II Violons, Alto et Basse, ou de Pianof. composé par J. J. F. Dotzauer. Pièce pour les amateurs. Oeuv. 135. Leipzig, chez A. Robert Friese. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Titel zeigt genau an, was und für wen das Stück ist, und als solches für Liebhaber ist es vortheilhaft. Hr. D. weiss in solchen Gaben fast immer das rechte Maass der Schwierigkeit und der Länge zu treffen und dadurch seine Unterhaltungen angenehm und eingänglich zu machen. Nicht nur die Uebungen dieses Componisten für sein Instrument, sondern auch die Erheiterungen der Art sind in der Regel willkommen und mit Fug und Recht zu empfehlen. Das ist auch diesmal der Fall. Die begleitenden Instrumente sind sehr leicht gehalten.

Variationen für die Orgel, comp. v. Ernst Köhler, Oberorg. an der ersten luth. Hauptkirche St. Elisabeth in Breslau. 26stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Hrn. K.'s Geschicklichkeit im Orgelspiel und in der Composition für sein Instrument sind bekannt u. anerkannt; Beides bethätigt er von Neuem durch die vorliegenden sehr ansprechenden u. doch dem Grossartigen der Orgel angemessenen Variationen, in welcher Compositionsart sonst das Letztere fast zu sehr unberücksichtigt bleibt, weshalb auch von Vielen Variationen für die Orgel nur für Concerte, nicht für kirchlichen Gebrauch als zulässig erklärt werden. In der Regel stimmen wir bei, schränken jedoch die Annahme dahin ein, dass zum Ausgange einige der passendsten aus guten Werken ausgelesen werden können. Das Ganze besteht aus 4 Var. und dem Schlusssatze, meist für obligates Pedal und nicht schwierig gesetzt, so dass Orgelspieler von mittler Fertigkeit sie mit Nutzen zu ihren Uebungen verwenden und bald ihrer Meister werden können. Das Werkchen ist gut gehalten und wird sich auch des Beifalls der Dilettanten zu erfreuen haben. Ueber jedem Satze ist genau angezeigt, mit welchen Stimmen u. s. f. er genommen werden soll.

---

1. *Rondo Bollero für die Violine mit Begl. des Quartetts, comp. von Leopold Jansa.* 55. W. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 1 Thlr.
2. *Dasselbe Werk mit Begl. des Pianof.* Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Ein gutes, gefälliges Bravourstück für die Violine, das schon in der Einleitung sich als solches ankündigt und in dem rhythmisch pikanten Rondo dem Vortragenden wirksame Gelegenheiten gibt, sich vortheilhaft zu zeigen. In häuslichen Zirkeln und als Zwischensatz in Quartettunterhaltungen werden es die meisten Hörer eben so wohl an seiner Stelle finden, als in grössern gemischten Concertaufführungen. Die Begleitung ist die für solche Sätze gewöhnliche, für das Klavier ganz leicht.

Einleitung und Variationen für die Flöte mit Begl. des Pianof. comp. — von Joseph Fahrbach, ersterm Flötisten des k. k. priv. Theaters an der Wien. 8tes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.

Ein ähnliches Bravourstück, wie das vorige, das geübten Flötisten zusagen wird. Nach herkömmlicher Introduction sind auf ein Walzerthema 5 Variationen gebaut, denen ein Finalsatz folgt, der die meiste Bravour verlangt.

Acht vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, zum Gebrauch in Singinstituten, in Musik gesetzt — von Victor Klaus. 10tes Werk. 2tes Heft der 4st. Ges. Magdeburg, bei C. Lehmann u. Quell. Partitur u. Stimmen.

Die ganze Sammlung enthält fromme Lieder, deren Worte von Hohlfeld, Krummacher, v. Wessenberg u. einigen Ungenannten sind. „Des Glaubens Aufblick" gut u. wirksam harmonisirt, mit etlichen neu gewöhnlichen Fortschreitungen, zu nicht ungewöhnlich melodischer Haltung mit plagalischem Schluss. 2) Winterlied, vereinigt die Vortheile natürlich fliessender Melodie mit ausgesucht zweckmässiger Harmoniestellung. In No. 3 „Freude" ist zu gewöhnlicher Melodie die Stimmenführung zwar anziehend, aber doch auch schon [illegible]künstelt. Das 4. Lied ist eine feierliche Anbetung des Schöpfers. 5) „Ergebung", still zwar, aber in Wort u. Ton noch mit Anstrengung kämpfend; die „Beruhigung in Gott" hätte in einfacherer Stimmenführung uns besser gefallen, wenn es auch dem mehr betrachtenden, als der Empfindung entströmenden Inhalte der Verse allerdings angemessen ist. „Die Ermunterung des Christen" hat auch in den Tönen den Kampf der Mahnung, der zum Siege und zum Lohne führt. Den Schluss macht „Wiedersehn", sanft und freudig befriedigend. Die Druckfehler sind unbedeutend.

Allgemeines vollständiges Choralbuch in 540 Melodieen mit einfacher genauer Signatur der Bässe nach Fischer, Hiller, Rink, Schicht, Schneider etc. bearbeitet, alphabetisch geordnet u. mit gegenseitiger Hinweisung auf metrisch gleiche Melodieen, zum gottesdienstlichen Gebrauche für Organisten u. Cantoren, so wie zum Studium für Musiklehrer u. deren Schüler, für Seminarien u. s. w. herausgegeben von Carl Geissler. Meissen, bei F. W. Goedsche. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Fügen wir zu dem ausführlichen Titel noch das Wichtigste des kurzen Vorwortes, so wird die Absicht u. Meinung des thätigen Herausgebers Jedem deutlich sein, ohne viele Zusätze: „Längst schon", heisst es, „fühlte man mehrseitig das Bedürfniss nach einem Choralbuche mit Signaturen. Ich sage mehrseitig; denn der vollkommene Organist, der Meister im Orgelspiel, fand es schon längst unangenehm, wenn er die ausgeschriebene Harmonie vor sich sah, die ihm in ihren Mittelstimmen vielleicht auch nicht genügen konnte. (Nun, so wählt er andere, so gut, als er auch zuweilen andere Signaturen sich vorstellen wird.) Der Jüngere oder weniger Vollkommene in diesem Fache gestand es selbst, wie er sich durch jene Choralbücher mit ausgeschriebener Harmonie gänzlich verwöhnte und sich ein engherziges u. ängstliches Spiel aneigne, und denjenigen, welche sich zum Organisten bilden wollten oder den Beruf hatten, Andere dazu zu bilden, fehlte (?) ein Buch, nach dem sie sich üben, oder Andere üben lassen konnten." Die Bedürfnisse sind vielfach; Jeder kennt seine eigenen am Besten und wird sie leicht befriedigen, wenn er sich nur an einen hierin erfahrenen Mann wendet, den in Teutschland jeder Landesstrich aufzuweisen hat. So wird auch dieses Werk für Viele gerade das brauchbarste u. nützlichste sein. Da siehe deinen Stand an, besonders den innern, den nicht Alle gern ansehen. — Hiller's vergriffene Choralsammlung liegt dem Ganzen grösstentheils zum Grunde: es sind aber gegen 100 neue Nummern beigefügt worden. Dass über Hiller's Choralbuch die Meinungen von je her sehr getheilt waren, weiss Jeder. Wir thun am besten, wenn wir an einem, und zwar gleich ohne Auswahl an dem ersten Beispiele zeigen, wie der Hr. Verf., seinen Plan folgerecht durchführend, verfuhr, woraus man am Klarsten sehen wird, für wen das Werk nützlich verwendet werden kann. Hier also die erste Nummer des Chorals: „Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ" u. s. w.

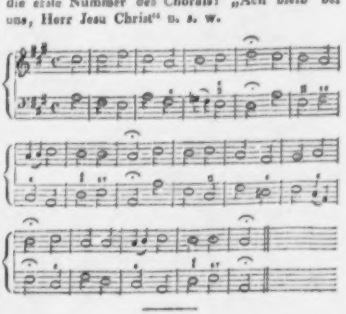

№. IV.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: *Das Blumenmädchen.*

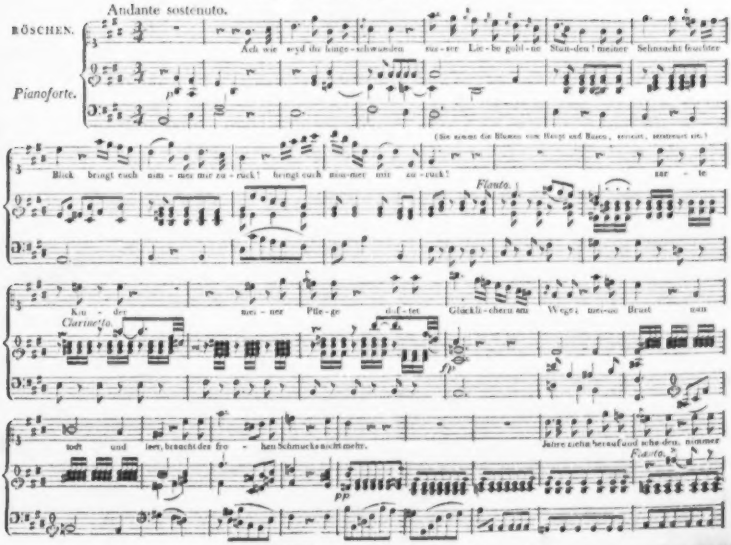

des grössten Meisters würdig. Eben so neu ist die Erfindung und Verbindung des rhythmischen Sprechens der Margarethe und des bösen Geistes, im Tact und in der Tonart, mit dem Gesange und der vorzüglich gewählten Orchesterbegleitung. — Da auch diesmal die Kerker- u. Hexenscene nicht zur Ausführung gelangen konnte, waren zum beruhigenden Schluss des Ganzen dem Choral, welcher dem Monologe Faust's (S. 64) als melodramatische Begleitung vorhergeht, passende Worte für den Gesang untergelegt, welche, obwohl dem comp. Gedichte fremd, doch geeignet erschienen, die Bedeutung einer ruhig gehaltenen, kirchlichen Melodie an dieser Stelle auszusprechen. Der gesungene Choral machte in der That einen wahrhaft frommen, tröstenden Eindruck, indem darin der bedrängten Margarethe der Zuruf ertönt:

„Wirf Dich an Deines Richters Herz,
„Bedrängter Kind der Erde!
„Er führt Dich in der Hölle Schmerz,
„Dass Du der Himmel werde.
„Zum Abgrund dringt der Gnade Blick,
„Und was verloren, führt zurück
„Der grosse Hirt der Heerde."

Das Orchester fasste hierauf (aus obigem Melodram entlehnt) die Melodie des Chorals im $\frac{6}{8}$ Tact verkürzt auf und führte sie in einem Nachspiele leise in gedämpften Tönen der Saiteninstrumente zum Schluss, zur völligen Befriedigung der von inniger Rührung durchdrungenen Zuhörer.

Das Königl. Theater stellte nach langen Vorbereitungen endlich eine neue Oper: „Die Puritaner", Bellini's letztes Werk, auf, welches nach der Ansicht des Ref. mit eine seiner schwächern Arbeiten deshalb ist, weil der Componist, dem es an schönen, frischen Melodieen nie mangelt, durch seinen Aufenthalt in Paris zu dem Versuche verleitet worden ist, theilweise die bisherige natürliche, wenn gleich flache Kunstbahn zu verlassen u. dem franz. Musikgeschmacke sich anzuschliessen. Dies aber kleidet den Italiener nicht sonderlich, und bald kehrt er in die gewohnten ebenen Pfade der weichen, süssen Cantilene zurück, wenn in den Ensemble's auch noch so viel, oft wenig bedeutsamer Lärm gemacht ist. Die Dichtung der Oper ist eine der seichtesten, welche uns je über die Alpen zugekommen ist. Die Zumuthung, die Prima Donna als zweite Nina, wahnsinnig aus Liebe, 2½ Act auf der Bühne herum vagiren zu sehn und ihre Klagen mit anzuhören, ist etwas stark und nur dann erträglich, wenn eine mimisch grosse, dramatische Künstlerin die Rolle der Elvira gibt. Sonst wird auch die vortrefflichste Sängerin, ohne dies anziehende Darstellungsvermögen, damit jederzeit einen schweren Stand haben. Hinsichtlich der Musik beziehe ich mich auf die humoristische, getreue Charakterisirung in No. 8 d. J. bei der Anzeige des (unvollständigen) Klavierauszuges, mit dem Bemerken: dass die Oper zwar mit keiner eigentlichen Ouverture, jedoch mit einer sehr langen Introduction beginnt, welche einen Soldatenchor, ein Gebet der Puritaner (stimmig hinter der Scene, recht hübsch, nur kein Gebet), und einen Chor der Landleute mit Tanz enthält. Hierauf folgt erst die Bassarie Richard's, welchen hier Hr. Hauser mit Sicherheit, Zierlichkeit und charakteristischem Vortrage sang. Sir Georges wurde von Hrn. Zschiesche ganz vorzüglich, wie auch Lord Arthur's Tenorpartie von Hrn. Mantius mit dem, diesem angenehmen Sänger eigenthümlichen, zarten und innigen Ausdruck ausgeführt, welchem theilweise nur, bei besonders energischen Stellen, die physische Kraft abgeht. Mad. Seidler leistete als Elvira verhältnissmässig sehr viel in der Frische, Zierlichkeit u. Fertigkeit des Gesanges; dennoch dürfte diese Rolle für eine jüngere Sängerin passender sein, und zur ergreifenden Darstellung der Wahnsinnigen, die endlich durch Schreck über das Todesurtheil, welches über den geliebten Flüchtling ausgesprochen ist, ihre Besinnung wieder erlangt, ist eine vorzügliche Schauspielerin erforderlich. — Obgleich nun von Seiten der Scenerie und in Hinsicht der Mitwirkung des Chors, Ballets u. Orchesters alles Nöthige geleistet wurde, so machte diese Oper doch nur einen einförmigen, nicht allgemein befriedigenden Eindruck, was wir nur für ein gutes Zeichen der Zeit und des hiesigen Kunstgeschmacks halten können, übrigens auch ganz dem Urtheile in No. 8 d. J. beipflichten: dass „Die Puritaner" nicht unter die dramatisch musikalischen Kunstwerke zu stellen, wenn gleich einzelne Dilettanti von den süssen, jedoch zum Theil sehr aus Bellini's frühern Opern entlehnten Melodieen entzückt sind. Auch diese Aufführung lieferte den augenscheinlichen Beweis, dass die Opern der neuesten italienischen Meister nur durch den Vortrag italienischer Sänger und in der Originalsprache des Textes uns durch die klangreicheren Stimmen und die kunstgeübtere Virtuosität der Ausführenden die ältere Charakterlosigkeit und den Mangel innern Gehalts harmonischer Kunst vergessen lassen können. Bei-

lini dürfte in seiner Straniera und Norma übrigens wohl den Culminationspunkt seines für schöne Melodie und elegischen Ausdruck nicht zu verkennenden Talents erreicht haben. Ob dieser Tonsetzer je sich so dem dramatischen Ausdruck in italienischer Form der Musik genähert haben würde, wie Rossini im Otello, Moses und besonders Wilhelm Tell — ist fast zu bezweifeln. Demnoch steht er für uns höher, als Donizetti u. Mercadante. „Die Puritaner" sind hier im Februar zweimal, das 2te Mal schon bei wenigem Besuch gegeben, und werden wohl bald gänzlich ruhen.

Mad. Franchetti-Walzel hat noch die Rezia in Oberon (Hr. Eichberger sehr gelungen den Hüon) und zweimal die Donna Anna in Don Juan mit Beifall gesungen. Ihre Stimme ist dünn und etwas scharf, in der Höhe jedoch sehr rein und leicht ansprechend. Die Donna Elvira sang Dem. Stephan, wie Hr. Eichberger den Otello mit kräftiger Stimme und angemessenem Ausdruck. — Dem. Francilla Pixis wurde nur mit Mühe noch zu zwei Gastrollen zugelassen. Als Romeo in Bellini's Capuleti und zuletzt in der „Sprache des Herzens" und als Desdemona in dem dritten Act von Otello in italienischer Sprache fand die junge, anspruchslose Sängerin allgemeinen Beifall, welchem sich nur eine Stimme kritisch mit der Aeusserung opponirte, dass Dem. Pixis zuweilen „heule"(?!) Es wurde sogar der Wunsch vielseitig ausgesprochen, dass Dem. Pixis „hier bleiben" möge, dessen Erfüllung indess unabänderliche Hindernisse sich entgegenstellten. So folgte denn die ehrenvoll entlassene Künstlerin einem Rufe zu Gastrollen nach Homburg, mit der Versicherung, dass ihr die hiesige Aufnahme unvergesslich sein werde. — Dem. Stephan hat auch in Spontini's Nurmahal die Namine als Gastrolle mit Erfolg gegeben. Nun wird Alcidor vorbereitet, welchen Hr. Eichberger singen wird. Man spricht von einem erneuerten Engagement der Dem. Stephan, welche allerdings für jetzt der grossen Oper unentbehrlich ist, um so mehr, als ihre Stimme an Klarheit, wie ihr dramatischer Vortrag an Ausdruck gewonnen hat. — Ein neues Zauber-Ballet: „Der gestiefelte Kater" mit guter Musik von Herrmann Schmidt (Flötisten in der K. Kapelle) macht Sensation bei Schaulustigen u. Kindern. Das Königsstädter Theater hat dagegen ein Kassenstück an der Nestroy'schen Wiener Posse: „Zu ebener Erde und im ersten Stock" gewonnen, welche bereits 10mal hinter einander gegeben ist; und am meisten durch Beckmann's Humor und das horizontal in 2 Stockwerke getheilte Theater anzieht. Die Contraste, welche die Handlung gleichzeitig den Zuschauern in beiden Etagen darbietet, sind in der That eben so natürlich im Leben, als neu auf der Bühne, daher auch wohl diese, in ihrer Tendenz sogar moralische u. wohl unterhaltende Posse, mit leichter, angemessener Musik von A. Müller u. Kugler, noch lange einen Anziehungspunkt für die zahlreichen, alles Neue liebenden Bewohner unserer Residenz darbieten wird. — Auch Theodor Körner's Zriny als Melodram, mit Chören u. Musik vom Kapellmeister Gläser, hat zahlreichen Besuch gefunden. — Jetzt soll Gomis' „Lastträger" eingeübt werden. — Die Privatbälle u. Hoffestlichkeiten sind, der Fastenzeit ungeachtet, noch immer in vollem Flor. Die Singakademie bereitet J. Seb. Bach's Passions-Musik zur Aufführung vor, wie uns auch noch viele Concerte im März bevorstehen. Das Weitere darüber im nächsten Monats-Bericht.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

(Fortsetzung.)

Bologna (Teatro comunale). Im diesjährigen Herbst-Cartellone liest man, Gott sei Dank, weder etwas von den 3 Sänger-Zeremonialklassen: primo assoluto, primo, altro primo, viel weniger eine Silbe von prima sfera, primo ordine mit ihren windmachenden Anhängseln, sondern die Sänger werden sogleich mit den zu spielenden respectiven Personen der angekündigten Oper benannt, von denen hier die Damen D'Alberti, Angelini-Dossi, der Tenor Pedrazzi, der Buffo Cavalli und Bassist Marini (Giuseppe) besonders erwähnt zu werden verdienen; da kommt aber hinter den 24 Choristen ein imporirendes Orchester, worin, vom Primo Violino direttore d'orchestra, Sign. Pilotta, bis zum Pauker inclusive alle insgesammt den Buchstaben A. F. zur Rechten haben, welches für den, der es nicht weiss, Accademico Filarmonico (subintelligitur von Bologna) bedeutet; hierauf folgt der Chordirector, der Copist u. Souffleur, der Maler u. die Frau Brunelli-Panni, welche die vom Oberschneider Carattoni neugemachten Kleider liefert. Vom Ballete wird nichts erwähnt, weswegen es diese Stagione mit unserm grossen Theater, im Ganzen genommen, recht mager aussah.

Die erste am 5. Octbr. in die Scene gegangene Oper Scaramuccia v. Ricci verunglückte ganz, obgleich die Angiolini-Dossi sich gar schön in Mannskleidern als Contino di Pontigny ausnahm u. diese Rolle auch gut spielte; obgleich Cavalli-Tommaso sich wie immer als guter Buffo bewährte u. auch die Cavatine der D'Alberti nicht missfiel: Buch u. Musik behagten wenig, und einige Tage darauf musste das Refugium peccatorum No. I, Rossini genannt, aus der Noth helfen. In seinem Barbiere di Siviglia war Mariani ein wackerer Figaro, Cavalli ein trefflicher D. Bartolo, die D'Alberti sang ihre Cavatine recht hübsch, der Tenor Pedrazzi war etwas unpässlich und diatonirte, als wenn er gesund gewesen wäre. Am 31. Octbr. gab man endlich die sehnlich erwartete neue Oper Zulma, dessen Buch ein Erstling des Advokaten Regaldi aus Novara u. die Musik ein Erstling des jungen königl. spanischen Pensionisten Tomas Genoves war. Regaldi ist eigentlich ein Improvisatore und für jetzt macht er mit dem Munde aus dem Stegreif eine bessere Oper als mit der Feder; seine Zulma hat zwar schöne Verse und manches Gute, ist aber von einem guten Opernbuche noch weit entfernt. Hr. Genoves hat mit dieser seiner Musik eben nicht gezeigt, dass etwas Grosses aus ihm werden kann; denn einige hübsche Dingerchen hier u. da hören lassen, heisst noch keine Oper schreiben. Die Sänger thaten ihr Mögliches, allein die Zuhörer nahmen in den folgenden Vorstellungen merklich ab. Das Refugium peccatorum No. II, Chiara die Rosenberg genannt, füllte ein Bischen mehr die Kasse. Wie aber machen, dass Poet u. Maestro in ihrer Benefizevorstellung recht viele Zuhörer bekommen?... Bellini's Tod muss hersaushelfen. Regaldi dichtet einen Chor darauf, Hr. Genoves componirt aus Bellini'scher Musik eine Musik dazu, man macht eine pomphafte Einladung, die Sache verfehlt ihre Wirkung nicht, und am 19. Novbr. hat die freie Einnahme bei sehr vollem Hause Statt. Nach der Aufführung der Oper Zulma stellte das Theater einen einsamen, mit Trauerweiden versehenen u. vom Monde beleuchteten Ort vor, in dessen Mitte eine Urne mit dem Namen Bellini sich befand. Regaldi trat hervor u. hielt aus dem Stegreif einen Canto funebre in ottave rime, worauf jener Chor von 80 Sängern, nämlich von jenen des Theaters, von andern hier anwesenden Künstlern u. auch von den Schülern des hiesigen musikal. Lyceums abgesungen wurde; der Chor, in welchen Hr. G. ein Sopransolo einflickte, musste wiederholt werden; nicht zu vergessen die Bande des hier garnisonirenden österreichischen Regiments Kinsky, welche zum modern musikal. Effect der Oper u. besagten Chors sehr viel beitrug.

In der am 3. Decbr. Statt gehabten Sitzung der hiesigen Accademia filarmonica wurde Hr. Genoves in die Klasse der Maestri compositori onorarii aufgenommen. (Fortsetzung folgt.)

Paris. Die Gazette musicale meldet in No. 11 am 13. März: Das Concert des Hrn. Lipinski ist ohne Widerspruch eines der interessantesten von allen gewesen, welche diesen Winter gegeben worden sind, so wie es auch das besuchteste u. glänzendste von allen war. Der nordische Violinist, der mit Paganini in die Schranken zu treten sich nicht scheuete, konnte in Paris, so imposant auch die Zahl der Künstler dieser Hauptstadt ist, nicht unbemerkt bleiben. Der weite Saal des Stadthauses war völlig gefüllt. Hr. Lipinski setzte in Verwunderung durch Fülle u. Dicke seines Tones, durch Kraft u. Elegans seines Spieles, durch eine Kühnheit, welche sich mit dem ausgesuchtesten Geschmack u. dem leidenschaftlichsten Ausdruck in ihm vereinigt. Jeder seiner Solosätze, so wie jede seiner Variationen sind mit einem wahrhaft donnernden Beifall begrüsst worden. (Wir freuen uns, dass Paris im Ganzen an einem so ausgezeichneten Künstler dasselbe bewundert, was wir weiter ausgeführt u. näher bezeichnet im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 424 u. f. unsern geehrten Lesern mitgetheilt haben.) Mad. Dorus-Gras u. die Herren Serda u. Brod unterstützten den Gefeierten mit ihren schönen Talenten und bewiesen, dass sie einen solchen Künstler zu schätzen wissen. Dasselbe müssen wir von Hrn. Habeneck sagen, welcher an der Spitze seines Orchesters einen wahren Genuss zu empfinden schien, indem er den fremden Violinisten begleitete, und der es verstand, aus diesem Concerte ein musikalisches Fest zu machen.

Ehrenbezeigung.

Hr. Musikdirector Fel. Mendelssohn-Bartholdy ist von unserer klss. Universität zum Doctor der Philos. ernannt worden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. Nº. 14. 1836.

Von der Phantasie als Grundwesenheit der Kunst. Einige Bemerkungen für Künstler und Kunstfreunde zum beliebigen Bedenken.

Von G. W. Fink.

Und warum habt ihr ihn noch nicht componirt, den Göthe'schen Gesang? warum nicht so oft und verschieden, als den Erlkönig, der aus Liebe das Kindlein tödtet im Arme des Vaters, — oder die Nix, die den Fischer herabzieht auf den Grund, dass er gesund werde im Erblassen?

Welcher Unsterblichen — Der ewig beweglichen,
Soll der höchste Preis sein? — Immer neuen,
Mit Niemand streit' ich, — Seltsamen Tochter Jovis,
Aber ich geb' ihn — Seinem Schoosskinde,
Der Phantasie.

Ist sie doch unverwelklich schön in unvergänglicher Jugend! Verärtelt ist sie auch, was ihr liebt; auch saust sie mit fliegendem Haar im Winde um schroffes Geklipp, tausendfarbig wie Morgen und Abend, und immer wechselnd wie Mondesblicke. Oder habt ihr mit ihr, rosenbekränzt, zu tändeln verlernt? ist es euch nicht sättigend genug, leichtnährenden Thau mit Bienenlippen von Blüthen zu saugen? oder wähnt ihr in eurer Kraft den Lilienstengel zu knicken, der Sommervögeln gebietet? Das Alles ist es nicht, denn ich weiss, dass ihr das Alles vermöget. Und wenn ich nur einen Augenblick wähnen könnte, ihr würdet euch vor der alten Schwiegermutter Weisheit fürchten: so wäre dies eine unverzeihliche Blasphemie unserer Zeit. Der guten Frau geht es wie dem Schäfer, sie ist herunter gekommen und weiss es selber nicht wie. Ich habe doch im Leben manche Schwiegermutter gesehen, und sogar recht hübsche und geistreiche: aber die Weisheit war nicht darunter. Und wäre sie je einmal noch irgend wo zu finden, so weiss sie es zuversichtlich, dass die junge Zeit das Gehorchen verlernt hat, und schweigt gewiss u. wird das zarte Seelchen sicher nicht beleidigen. Sie weiss, was die Geliebte gilt und dass ihr Zeus alle Launen, die er sonst nur allein sich vorbehält, zugestanden hat. Vielleicht weiss sie auch sogar, dass ihr die Menschen immer höhere Vorrechte eingeräumt u. immer brünstigere Liebe geschenkt haben, je weniger sie dieselbe hielten u. umarmten. Denn vor Alters, als die Menschen mit ihr spielten, wie mit ihres Gleichen, war sie lange nicht in solchem Ansehen, wie jetzt. Jede äussere Erscheinung, jeden Anblick einer Sache und, wer sollte es glauben? sogar das Prunken und Prahlen nannten die kindlich Alten und Unverschrobenen ohne Umstände Phantasie. Und gerade damals diente sie den Menschen ungerufen und liebte sie und machte ihnen tausend Erheiterungen vor. Alle Wälder u. Felder hat sie ohne Eifersucht mit den anmuthigsten Nymphen bevölkert und alle Wellen mit lieblichen Najaden. Ein echtes schönes Liebchen war sie stets: Wer sich zu viel um sie bewirbt, wer sie zu hoch vergöttert, den will sie nicht. — Sie tanzt mit denen, die sie risch umarmen, und erzählt ihnen Mährchen im stillen Hain unter langem Kuss. Das fühlten denn die Menschenkinder wohl, wurden zuthulicher in ihrer Lust und begrüssten sie als Eindruck, Empfindung, Vorstellung, und scherzten mit ihr als mit der Einbildung. Höher aber brachte sie es selten; auch schien sie es nicht zu wollen noch zu wünschen, denn sie war seelenfroh u. gab den Menschen gern des Lebens heitere Lust. Es war ihr nicht verdriesslich, wenn man sie sinnlich nannte und eitel Schein u. Leere, wie ein Phantasma, das betrüglich ist. Selbst den Stoikern nahm sie es nicht übel, dass sie unter dem Phantastischen nur falsche Vorstellungen verstanden, und lispelte ihnen dafür nichts weiter als den erhabenen Spruch ein, Lust u. Schmerz sei nichts, und der Weise sei in der einen so glücklich wie in dem andern. — Im Mittelalter achlich sie in die Klöster, kämpfte mit den Rittern, wurde romantisch, u. wusste Nie-

mand, wer sie war. Vor Allen hatte sie die Besschaudichen lieb u. blieb sogar, ein echtes Weib der Liebe, dem Jacob Böhme treu, so sehr er sie auch mißhandelte. Sie schalte durch Thränen, als man sie für ein Kind des Teufels hielt, und erzählte den Menschen dafür zur Vergeltung das Epos vom Doctor Faust.

Nun ist es nach und nach ganz anders geworden auf Erden. Man hat ihre Herrlichkeit erkannt; sie ist Bildnerin aller Kunst; sie ist Schöpfungskraft! Ohne sie ist nichts, was ist, und kann in keiner Kunst auch nur das Geringste ohne sie hervorgebracht werden. Man hat ihr die Krone aller Kronen auf das Haupt gesetzt, mit Sonnengluth u. Morgenröthe sie umkleidet, u. selbst ihre Launen hat man als Tugenden u. Balsamtheil gepriesen. Der Stein der Weisen ist vor ihr wie ein gemeiner Kiesel geworden und Salomon's Siegelring wird nicht mehr gesucht. Aus Merlin's Krone hat man ihr ein Diadem gemacht u. seinen Scepter braucht sie als Stab des Regenschirmes, dass sie nicht nass wird vom Wolkenbruch der Libationen. Man will nichts mehr, man braucht nichts mehr, als sie; und ist ein Seliger, wenn man in ihren Armen schwelgt und träumt. Von ihrem Preis erzittert jedes Knaben Brust, und jedes Mädchenherz ist ihr zum Heiligthume geweiht. Man sieht sie an, die Wiegen zu umkreisen, und Jeder glaubt, dass sie ihm angeboren ist vornehmlich hell und klar.

Ihr kennt die neue Synagoge, die romantische geheissen. Als diese nun zum ersten Male der Göttin zum Ruhme die *phantastische* sich nannte, sah sie stumm sich um und lachte darauf ob solcher Ehrlichkeit. — Seitdem sie nun so angebetet ward, ist die Schöne spröde geworden, so spröde, dass es fast ein Jammer ist. Ihr wisst doch, dass sie einen grossen Spiegel hat, den der urbemooste Dämogorg gleich nach der Weltenschöpfung aus einem einzigen ungeheuern Diamant geschliffen hat? Darin spiegeln sich Sonne, Mond u. Sterne u. das ganze Firmament u. Erde u. Meer in aller Herrlichkeit. Den soll ihr jüngst einmal so ein Sturmnaiver Anbeter zertrümmert u. in der Verlegenheit dafür seine Brille angeboten haben. Das aber glaub' ich nicht, denn der Spiegel ist unzerbrechlich; er wird nur augenblicks blind, wenn so ein wilder Haufe stürmend auf sie losbricht; dann dient er ihr zum Schild. — Ich glaube vielmehr, die Krone, die ihr die Welt aufgesetzt hat, ist ihr nicht recht; sie drückt sie schwer und steht ihr lange nicht so schön, als ihre vollen Locken, die leicht im Winde wallen. So ist sie denn verdrieslich geworden u. mit Recht, denn sie will geliebt sein um ihrer Schöne willen und nicht vergöttert um des Flitters willen, den man ihr umzuhangen sich verwegen erdreistete. — Denkt nur einmal, was das für ein Spass für sie sein kann, wenn ein so roher Haufe mit Ohren-zerreissendem Gebrüll und zur Abwechselung mit fadem Lobgelispel u. wässerigem Gesprudel sie umtollt. Das Völkchen bringt nichts mit, als seine Anmassung und verrückten Hochmuth auf ein vermeintlich angeborenes Vorrecht, das zum Nichtsthun berufen ist in jedem ernsten Ding. Ihre feinsten Wendungen u. zierlichsten Ringe verstehen u. fühlen sie nicht u. leben in der Grobheit u. nennen's genial. Sie weiss recht gut, dass der ganze Schwarm nur aus eitela Narcissen besteht, die im nächsten Wasser nur immer sich selbst wohlgefällig beschauen u. vernarrt von ihrer eignen Schönheit trinken sind. Sie hat Augen wie die Sterne u. sieht es klar, dass man sie nicht um ihrer Wunderschönheit willen vergöttert, sondern aus plumper Selbstsucht, weil man meint, man könne in ihrer Gesellschaft nach Belieben rasen, wie man eben wolle, und brauche nichts für sie als dunkelhafte Keckheit, die nichts zu lernen braucht, weil ihr das Beste bestens angeboren ist. Nennt mir mal einen Laffen, den sie geliebt hat? Das können Menschen wohl auf kurze Zeit der Bethörung: nur Jovis Tochter traue man das Abgeschmackte nicht zu!

Es gibt eine Puppe, die man Phantasie nennt; die hat der Mensch in seiner Kinderei gepuppt u. ist die rechte nicht, ist todt in sich selber. Mit dieser spielen etliche kleine u. grosse Kinder nicht wundersames, sondern dummes Zeug. Sie erheben sich nicht zur Himmelstochter, denn sie kennen sie nicht, sondern fallen in den Abgrund ihrer eignen Schwerfälligkeit und ringen sich da herum unter Leichen u. Finsternis, wähnend, sie führen mit Lenoren um's Morgenroth. Da kommt denn endlich freilich der phantastische Geschmack heraus, dem nichts verhasst ist als das Unverkehrte. „An die Stelle des Schönen tritt dann das Seltsame mit seinem Zubehör, dem Gesierten u. Raffinirten, dem Unnatürlichen, Verworrenen u. Unerhörten.“ — Kennten sie die hohe, wahre Phantasie, die geliebteste, gewandteste Tochter des Olymps, so würden sie nicht rasten, bis sie zu ihrer Himmels-

Schönheit vorgedrungen wären, und liessen das nichtig aufgeblasene Gemächte, das sie in ihrer eigenen werthen Person gebrechlicher Individualität mit so hohem Namen aberwitzig belegen.

Jedes Irrsal wäre gar zu arg, wenn es nicht irgend einen Scheingrund im Wesen der Sache selbst für sich hätte. So verhält es sich auch mit dem Verwechseln der Himmelstochter und der eigenen Puppe, die aus Lehm geknetet u. mit Flitter umhangen ist. Allerdings wird in jeder Dichtung von Inspiration, Begeisterung, ja von Bewusstlosigkeit gerühmt; es steigen Gebilde in dem Dichter jeder Art auf, die weder durch Anstrengung u. Arbeit, noch durch Bildung u. Wissenschaft gewonnen werden; der Dichter war den Alten ein von der Gottheit Erfüllter, ganz von ihr Durchdrungener, dessen Selbst im Höhern gleichsam untergegangen war. Wird sich denn aber das Ewige u. Himmlische mit jedem Thoren einlassen? Ich glaub' es nicht. Er muss des Einzugs u. der Entflammung würdig sein. Vorher muss sich der Mensch erst so weit herangebildet haben, dass er das Göttliche fassen u. in sich halten kann. Es gibt aber jetzt Kinder, die wollen lieber gleich gar nichts thun, u. glauben, das kommt Alles von selbst, wie Sonnenschein u. Regen. Was dünkt euch? was soll die Dichtung thun? Sie soll Ideale schaffen. Wohl! So muss sie auch Ideen haben, Anschauungen, Begriffe. So geht in die Schule u. lernt sie. Vermögen dazu sind da: die Bildung aber ist nicht angeboren, sondern sie wird, und zwar durch Bewegung der Kräfte, in welchen alles Leben u. Gedeihen wohnt. Sammelt euch erst Stoff aus dem, was ist; nehmt eine Weltanschauung in euch auf u. lernt verstehen, damit ihr begreift, was die Phantasie will, wenn sie einmal spricht. Es ist allgemein anerkannt, dass Einheit im Mannichfaltigen jeder Kunst sein muss. Wer gibt u. erkennt diese Einheit im Mannichfaltigen, und wer erfreut sich ihrer? Habt nur keinen Verstand u. keine Vernunft, so werdet ihr auch keine Einheit im Mannichfaltigen haben u. eure Kunst ist eitel Blendwerk u. Rumor.

Die bellitterte Lehmpuppe der falschen Phantasie setzt sich in den Sand der Eitelkeit der Person und wirbelt aus ihrem Mittelpunkt heraus, wie ein Todtengräber, damit er sich zur eigenen Nahrung Insekten fange. Die wahre hohe Phantasie, die Tochter Jupiters, stellt sich in ihrer Schöne mitten in das grosse Leben der Menschheit hinein u. verklärt mit ihrem Glanze den ganzen ungemessenen Ring der Verkettung aller Dinge, der vom Aeussersten des grenzenlosen Himmels bis herab zur untersten Tiefe immer sich vertiefender Qualen der Hölle reicht, deren Gefolterte sie zum freudenreichen Licht heraufflügeln möchte. Sie ist die Versöhnerin des Bösen mit dem Guten, die hohe Mittlerin, die Sinn u. Geist vereint zu immer schönerm Bunde aller Liebe u. Huld; das geliebte Götterkind beider Naturen im Menschen, die ohne Erdenwärme des Blutes eben so wenig als ohne Geistesguss etwas sein u. bieten kann. Bewahrte sie nun nicht das vierte Gebot u. ehrte sie nicht Vater u. Mutter, wie sie ewig soll u. thut, so könnte es ihr auch nimmer wohlgehen auf Erden. Wo sich nun Geist u. Sinn der grossen Tochter voller Anmuth freuen kann, da muss ja auch das ganze Menschenwesen in wunschverwirklichter Einigung beseligt sein. Das will u. soll die echte Phantasie, das Kind der Schönheit u. aller verklärenden Lust. Darum kann sie auch niemals zur wüthenden Mänade sich erniedrigen, noch zur Medea, die in zauberrückischer Eifersucht Bruder u. Kinder mordet, obgleich die Hochgeborne, wenn es ihr gelüstet, mit Dolch u. Rache zur Erhebung mit Mänaden spielt. So steigt mit ihr zum ewigen Gesetz, damit wir uns nicht selbst des Himmels Licht verkümmern; nehmt ihr die Krone wieder ab u. opfert ihr die Puppe, damit sie sich von Neuem wieder unter uns gefalle und mit uns spiele, wie es ihr behagt, und dass es uns erhebt.

Recensionen.

Zwölf Gesänge für 3 u. 4 Männer- od. Frauen-Stimmen. Zum Gebrauch in Stunden der Erholung u. Ermunterung für Seminarien, Schulanstalten, Singvereine etc. comp. — v. A. P. Anacker. Freiberg, bei Crans u. Gerlach.

Die Abendstille von Matthisson ist so leicht u. gefällig gehalten, dass sie gewiss den im Titel angegebenen Zweck überall erreichen wird. Das Sommerlied von Hebel in gleich anmuthiger, ungesuchter Weise. Die Morgenstunde ist nicht minder leicht u. erquicklich. Vielleicht werden die 9 Strophen des zweiten u. dritten Liedes manchen Singvereinen zu viel sein; dem ist ohne Mühe bald abzuhelfen. Das folgende ist eine kurze Canzonette, also ohne Strophen u. Wiederholungen des schlichten Gesanges. No. 4. „Süsse, heilige Natur!“

No. 5. Lebensgenuss von Hölty, dem bekannten u. mit Recht sehr beliebten Texte äusserst angemessen. No. 6, Nachtgesang von Eberhardt, ist das erste 4stimmige der Sammlung, eben so ansprechend leicht als No. 7, Hymne an die Nacht von Hölty, welche wieder 3stimmig gesetzt ist, wie die beiden folgenden: No. 8. Frühling, sehr freundlich; No. 9, Fischerlied, ein wenig gespickt der Wogen wegen. No. 10, Freude in Ehren, von Hebel, erklingt wieder 4stimmig, sehr wechselnd im Takte u. in der Stimmenführung, allein bei guter Ausführung, die bei einigem Verständniss der Sänger unter einander leicht zu erlangen ist, gewiss angemessen wirksam. No. 11, Wächterruf von Hebel, 4stimmig zum Anfange, dann 3stimmig u. fast volksmässig. No. 12, Lied aus Sternbalds Wanderungen, 3stimmig, wie bei Weitem die meisten, munter u. lebhaft. Die Sammlung entspricht also ihrem Zwecke und ist zur Erholung von Ernsterem bestens zu empfehlen.

Der Wanderer u. die Frühlingslüfte von Faltmann, für eine Bassstimme u. wechselnden Quartettgesang mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von A. F. Anacker. Im Verlag der lithographischen Anstalt zu Gera.

Der Wanderer, vom Froste beschwert, begrüsst u. befragt recitativisch die mildern Lüfte, die ihm dann stets 4stimmig antworten. Beides, Gedicht u. Musik, ist gut gehalten, wird in solcher Verbindung leicht u. dankbar auszuführen sein und eine sanft anregende Unterhaltung gewähren. Es ist dem Kapellm. *Dr.* Fr. Schneider in Dessau gewidmet.

Récréations, Pièces sur des motifs favoris d'Auber et de Meyerbeer pour le Violoncelle accompagné d'un second Violoncelle composées p. J. J. F. Dotzauer. Oeuv. 136. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Diese 3 Erholungen des bekannten u. in dieser Art musikalischer Zusammenfügungen vorzüglich beliebten Meisters seines Instruments mögen zur Unterhaltung oder zum Studium verwendet werden, sie werden in beider Hinsicht genügen. Vorzüglich machen wir Lehrer darauf aufmerksam, die mit ihren Zöglingen so weit vorgeschritten sind, dass sie zu fröhlichem Gedeihen Unterhaltendes der Arbeit beigesellen können. Geübten Dilettanten sind sie nicht minder bestens zu empfehlen.

Deux Duos concertans pour Violon et Violoncelle sur des thèmes fav. de Zampa et de Guillaume Tell comp. par François Schubert et Fréd. Aug. Kummer. Liv. I et II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 1 Thlr. 8 Gr.

Wenn zwei Meister, jeder auf seinem Instrumente ausgezeichnet tüchtig, beide durch langen Umgang u. häufiges Zusammenspiel an einander gewöhnt, sich zur Composition concertirender Duos über gegebene Favoritmelodieen vereinigen, kann man allerdings etwas bravourkräftig Wirksames erwarten. Zwar hat freilich das gesellschaftliche Dichten u. Componiren irgend eines Kunstwerks seine in der Natur der Sache liegenden Hindernisse; ja von einer aus dem Innern der Seele, aus vollem Ergriffensein hervorgegangenen Phantasieschöpfung kann in solchen Verhältnissen nicht die Rede sein. Hätten die Componisten in freier Geisterregung ein Kunstwerk schaffen wollen, das den Hörern ein tiefer dringendes, auf einen bestimmten Gemüthszustand wirkendes Seelenbild zur Anschauung bringen und in Empfindung eines solchen einheitsvollen Ganzen die Empfangenden in lebendig höhere Geistesthätigkeit versetzen sollen: so würden sie schwerlich in Vereinigung, sondern einzeln, Jeder für sich, ihre Gebilde ins Leben gerufen haben. Dieser Ernst der Kunst, die höchste Frucht derselben, das tief Geistige u. ideal zum Höhern empor Glühende sind hier nicht beabsichtigt, sondern ein ergötzliches Spiel frisch wohlgefälliger Aufregung zum fröhlichen Reiz für den äussern Sinn des Menschen, der in schönen Gestaltungen und geschmackvoll geschmückten Formen sich anmuthig unterhalten sieht. Das geschieht um so mehr, je mehr die Schönheit der äussern Form mit dem Reichthume geschmackvollen Schmuckes Hand in Hand geht u. zum Wohlgefallen die Bewunderung der Ausschmückung bringt. Für grössere u. gemischte Versammlungen sind nun, wie die Erfahrung lehrt, tiefer eindringende Gebilde nicht immer die erwünschtesten, am allerwenigsten in ununterbrochener Aufeinanderfolge; man wird also überall solchen frischen u. gefälligen Bravourwerken mit Vergnügen ein geneigtes Ohr leihen. Machen die Vortragenden die Bravouren wirklich zum glänzenden Spiel, wird sich auch der gebildetste Musikfreund angenehm davon unterhalten fühlen. Wir haben beide Duetten von den zwei Meistern so vortrefflich gehört, dass alle Hörer u. mit Recht von ihnen u. ihren Werken hingerissen wurden. Sie sind also guten Virtuosen u. solchen, die

es werden wollen, zum Einspielen und, wenn sie ihrer Herr geworden sind, zum öffentlichen Vortrage sehr anzuempfehlen.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., am 27. März. Im Laufe dieses Winters hatten wir das Glück, mehre bedeutende fremde Künstler bei uns zu sehen, die uns mit ihrem Spiel erfreuten. Unbedeutende kamen freilich auch, spielten auch u. kassirten ein, was von Scherflein etwa aus gefüllteren Taschen in ihre leeren fallen wollte; war es auch nicht selten wenig, so möchte vielleicht eben darum das Verhältniss des Profits zu ihren Leistungen um so mathematisch genauer sein. Allein von diesen soll meine Feder schweigen, um Zeit und Raum nicht nutzlos zu verschwenden.

Zuerst erschien Lipinski, der Geiger, über welchen viele höchst lobende Artikel in allerlei Blättern die grössten Erwartungen erregten, denen der Mann in seinen zwei Concerten vollkommen entsprach. Er ist nicht nur ein grosser Geiger, sondern ein Künstler, der musikal. Ehre im Leibe hat, immer ein ganzes Concert mit 3 Sätzen spielt und das Publikum nicht, wie es Mode geworden ist, mit einem Concertino abfertigt, wo die 3 Sätze in einen zusammengezwängt sind. Die Concerte waren von seiner Composition u. zeugten von einem Compositionstalent, was alle Achtung verdient, und von tiefer Einsicht in die Tonsetzkunst.

Ein zweiter lieber Gast war der noch immer jugendliche Kunstgreis Bernh. Romberg. Sein im Theater gegebenes Concert war sehr besucht und er entlockte dem nicht leicht beweglichen Publikum den lautesten Beifall. Ueber sein treffliches, schon längst in der ganzen civilisirten Welt nach vollem Verdienst gewürdigtes Spiel, wie über seine Composition noch etwas zu sagen, wäre überflüssig.

Das dritte Kleeblatt der Künstler ersten Ranges, die diesen Winter hier spielten, war der ausgezeichnete Clarinettist Bärmann aus München, welcher gleichfalls den Beweis gab, dass ein echter Künstler, so lange nicht alle äussere Mittel fliehen, nie altert, indem sein Spiel noch eben so hinreissend, als je war. Wir werden den schönen Abend nicht vergessen, an welchem er sein Concert im Saale des Weidenbusches gab; und auch er trug eine theure Erinnerung mit sich fort, denn er musste, trotz der vielen u. ansehnlichen Empfehlungsbriefe, die auch gehörig abgegeben worden waren, 5—6 Louisd'or noch auf die Kosten aus eigener Tasche herauszahlen. Merkt euch das, ihr Künstler, die ihr mit den schönsten sanguinischen Hoffnungen auf Frankfurts volle Kassen hierher kommt!

Glücklicher war Strauss, der Allerwelts-Strauss, der Tausendsasa, der Beweger, wo nicht aller Herzen, doch aller Füsse, der Verbreiter von Freude u. Leben um sich her, der Tödter aller schmerzlichen, aber auch aller tiefern Gefühle. Ja, der war auch da u. gab 2 Concerte! Man will behaupten, dass der Saal nach dem Concerte, laut einer genauen Messung, eine Klafter u. $\frac{1}{4}$ Fuss breiter befunden wurde, als er vorher war, und das blos durch den entsetzlichen Druck der sich drängenden Zuhörer. Wenn man sonst zufrieden sein muss, wenn es der Kunst gelingt, die Natur erträglich nachzuahmen: wie viel mehr wird man den Strauss loben müssen, der, über das Nachahmen hinaus, sie selbst darzustellen weiss, z. B. bei dem Schlittengeklingel, Peitschenknall, Glockengeläute etc. Die Bilder, welche beim Anhören seiner Musik vor der Phantasie vorüber gaukelten, waren so angenehm, als ob man durch eine reichbewegte Gasse wandelte. Die Wirkung seines 25 bis 26 Mann starken Orchesters war höchst überraschend. Es spielte mit einer selten irgendwo erreichten, gewiss nie übertroffenen Präcision, und brachte dadurch eine ausserordentliche Wirkung hervor. Durch das vollkommen genaue Zusammentreffen aller Instrumente, alle mit sehr tüchtigen Künstlern besetzt, traten die Rhythmen ganz eigenthümlich scharf, pikant hervor, und man hätte oft geschworen, dass das Orchester aus doppelt so vielen Personen bestände. Die Comp. der Potpourri's u. Walzer war nicht selten recht originell durch unerwartete Zusammenstellungen, und man kann sagen, dass Strauss ein *witziger* Comp. ist, wie z. B. folgender Uebergang in einem Potpourri zeigt, wo er von der Zauberflöte zum Teufel Robert geht, den ich nur beiläufig noch weiss. — Man sehe:

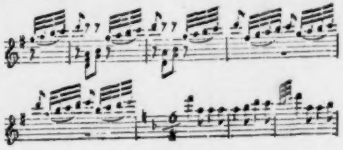

Die Instrumente weiss er oft sehr gut zu benutzen, was z. B. sein Philomelen-Walzer zeigt. Mit dem Satze wird man es doch bei ihm, und in unserer Zeit, nicht genau nehmen wollen? Kurz. Strauss ist auf Bällen ausgezeichnet, und er hat hier auch auf einigen Bällen gespielt: aber diese Art gehört nicht in den Concertsaal.

Das Museum hielt diesen Winter wieder seine gewöhnlichen, sehr besuchten Sitzungen. Neues kam wenig vor, weil es bequemer ist, beim Alten zu bleiben. Eine Symphonie von Lachner zeigte viel Erfindungskraft u. ein erfreuliches Beherrschen des Contrapunktes von Seiten ihres Verfassers: nur mangelte ihr noch die Weisheit, welche alle Theile in das schönste Ebenmaas zu setzen vermag. Die einzelnen Sätze konnten vor vielen Schlüssen zu keinem Schlusse kommen. — Eine Ouverture von Hrn. Haupt, neu angenommenem Geiger beim hiesigen Theaterorchester, war unbedeutend. Hr. Guhr zeigte in einem Klavierconcert von Hummel u. in einem Violinconcert von seiner Composition sich wieder als einen auf beiden Instrumenten fertigen Künstler.

Der neu eingerichtete Instrumental-Verein gab diesen Winter wieder im Saale des Weidenbusches einige grosse Abendunterhaltungen. Sein Zweck ist, solche Musikstücke aufzuführen, die man sonst, des Ungeschmackes der Zeit wegen, nicht mehr zu hören Gelegenheit hat. Unter diesen nehmen die Symphonieen von Haydn u. die vortrefflichen Klavierconcerte von Mozart, deren eines in jeder grossen Aufführung gegeben werden soll, den ersten Rang ein. Schade wäre es, wenn diese letzteren durch die eingeschobenen, gar zu langen Cadenzen bei dem Publikum in Misscredit kommen sollten! — Das Orchester, wenn alle Mitglieder sich einfinden, ist fast noch einmal so stark, als das hiesige Theater-Orchester; die Saiteninstrumente sind sehr gut u. nur bei den Blasinstrumenten finden sich, wie fast an allen Liebhaber-Orchestern, einige Schwächen. Es liesse sich aus dieser Anstalt etwas sehr Erhebliches bilden: allein ihr „permanenter Director" (unter dieser Benennung steht er in dem hiesigen Staatskalender), Hr. Aloys Schmitt, hat kein Talent zum Dirigiren, ein so guter Künstler er in anderer Hinsicht sonst auch ist.

Die Concerte des Cäcilienvereines sind in diesem Winter auf eine sehr traurige Weise unterbrochen worden, indem der wackere Schelble von einer Nervenkrankheit, die sich noch nicht ganz gegeben hat, überfallen wurde. — Unserm Theater steht ein grosser Verlust bevor, indem mehre der bedeutendsten Künstler nach Braunschweig engagirt worden sind. — Hr. G. Rosenhain gab einige besuchte Abendunterhaltungen, in welchen er, in Verbindung mit andern hiesigen Künstlern, Trio's und Quartetten für Klavier u. Streichinstrumente von Beethoven, Mozart u. Andern recht gut ausführte.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Nachdem die drei Damen Norma, Anna (Bolena), Chiara (di Rosenberg), die Jahr aus Jahr ein auf unsern Theatern herumlaufen, ziemlich müde sind u. vielleicht bald in Ruhestand versetzt werden, so wandert dermalen die junge Nina von einem Theater zum andern; ob sie es lange aushält, wie ihre Vorgängerinnen, daran zweifelt man mehr als sehr. Hrn. Coppola's Nina pazza per amore setzte auch hier die Hände in Bewegung, aber die Wahrheit zu sagen, finden die Florentiner an dieser Musik gar nichts Besonderes. Im Hauptstücke der Oper, dem Duette zwischen der Prima Donna u. dem Tenor, so wie im Duette der beiden Bässe, sucht man vergebens etwas Neues; diese beiden Stücke gefallen noch am meisten, sodann das Schlussrondo der Protagonistin. Während der Unpässlichkeit der Spech, die mehre Journalisten noch immer Speck schreiben, gab man die Chiara di Rosenberg, worin die Altistin Boschi die für Mezzosopran geschriebene Rolle der Chiara durch Kunst wacker zu überwinden wusste. Am 16. Octbr. wurde Ricci's Scaramuccia abermals mit Beifall gegeben; die Spech u. Galli waren die Glanzpunkte der Oper.

Livorno. Die bereits in diesen Blättern angezeigte, nach Havanna bestimmte Sänger- und Tänzergesellschaft ging endlich den 6. Octbr. von hier unter Segel und befand sich am 24. derselben Monats im besten Wohlsein in Gibraltar zur weitern Bestimmung bereit.

Hier wurde nach dem überstandenen ersten Cholera-Schrecken die Oper wieder fortgesetzt und, Genua ausgenommen, überall, wo sich bis jetzt die Seuche in Oberitalien gezeigt, hat man stets Oper u. Komedie fortgegeben. Die Musiker u. Schauspieler waren hierbei die Wackersten, nicht so die Tänzer und die Aerzte.

Herzogthum Lucca.

Viaregio. Bei Gelegenheit der diesjährigen öffentlichen Herbstprüfungen im hiesigen Liceo musicale haben S. K. H., der Stifter dieses Instituts, mit eignen Händen den Zöglingen die ihnen verliehenen Prämien vertheilt. Hr. Director Pacini staffete hierauf über die grossen Fortschritte, welche Letztere seit der kurzen Zeit des Bestehens dieses Instituts in der theoretischen u. practischen Musik gemacht, einen Bericht ab. Der Herzog bezeigte ihm seine höchste Zufriedenheit darüber u. munterte die Zöglinge zum fernern Studium auf. Unter den vorgetragenen Stücken war auch eine Ouverture von Hrn. Döhler, Kammermusikus S. K. H. Möge dies der himmlischen Tonkunst gewidmete Liceum so fortblühen, wie es beginnt, und sich immer mehr vervollkommnen!

Herzogthum Modena.

Modena (Teatro Ducale). Mit der Sopranistin Albertini, Altistin Fornacciari, dem Tenoristen Biacchi etc. gab man Bellini's Capuleti u. Vaccaj's dritten Act dazu: die Oper gefiel ganz u. gar nicht (wie kann aber auch eine Altistin den Romeo singen?). Mit der musikal. Schnellpost wurde sogleich Mercadante's Donna Caritea geholt, einstudirt, in die Scene gesetzt, aufgeführt und abermals Fiasco gemacht. Da reiste gerade die Schütz, von Este kommend, hier durch nach Rom: man lud sie ein, einige Gastrollen zu geben; sie übernimmt die Rolle des Romeo in den Capuleti, die Oper geht zum zweiten Male in die Scene und macht Furore.

Mirandola (Teatro greco). Monsieur Ferdinand Jacques Corblet, versteht sich ein Franzose, aber dermalen in Bologna seshaft, war hier verwichenen Michaeljahrmarkt Impresario u. Sänger in einer Person. Man gab, ach Himmel, Bellini's Straniera. Die Titelrolle übernahm eine Anfängerin aus Modena, Namens Erminia Malavasi, den Valdeburgo machte Monsieur Corblet, die übrigen Rollen, die Decorationen, die Chöre, das Orchester... In Italiens Opernwelt gibt's öfters solche bezaubernd harmonische Ganze, wobei die Zuhörer tüchtig klatschen, wohl auch in Enthusiasmus gerathen und ihre Freigebigkeit in Gedichten auf die Künstler sehen lassen.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Carignano). Die treffliche Sängergesellschaft der Herbstsaison begann mit Auber's *Fidanzata* (Verlobten) sehr übel, weil diese Oper nicht gefiel. Donizetti's Elisir ward sogleich hergenommen u. die Tadolini war eine allerliebste Adina, Paganini ein bezaubernder Nemorino, Schoberlechner ein trefflicher Belcore, und Torri ein — unglücklicher ausgepfiffener Dulcamara, weil er dissonirte u. den Kopf verlor; als er aber in der folgenden Vorstellung wieder intonirte und überhaupt der alte Torri war, ging es ihm eben so glücklich als seinen Collegen. In Bellini's Straniera machte hierauf die Tadolini u. Schoberlechner einen superlativen Furore; Paganini's beneidenswerthe schöne Stimme überraschte; leider fehlt ihm aber die gute Schule, und wer weiss, ob er je ernstlich an ein Studium seiner Kunst denkt.

Genua (Teatro Carlo Felice). Nach überstandenen Cholera-Jammermonaten wurde dies Theater am 3. Octbr. mit Mercadante's Elisa e Claudio, bei halbleerem Hause, eröffnet. Die wenigen Zuhörer riefen die Brighenti, den Tenor Milesi, den Buffo Cambiagio u. den Bassisten Linari-Bellini nach jedem Acte auf die Scene. Nach Coppola's Nina, worin die Brighenti ehrenwerthe Anerkennung erhielt, machten Donizetti's Convenienze teatrali einen ganzen u. Rossini's Inganno felice einen halben Fiasco. Ende Novembers gab man die neue Operette Il quadromaniaco vom von hier gebürtigen Maestro Emanuele Borgatti, unlängst als mittelmässiger Klavierspieler bekannt. Dieser Erstling, worin mehre Stücke eines vaterländischen Succès sich erfreuten, hat rechts u. links nichts Neues, vorn u. hinten keinen Gran von Kunst u. Phantasie, oben (auf der Bühne) keinen Gesang u. unten (im Orchester) grossen Lärm; der Beifall blieb in den Wänden des Theaters stecken, weiter blies die Fama nicht, wiewohl es im Buche bescheiden gedruckt stand: „Emanuel Borgatta, dessen Name rühmlich (glorioso) klingt an den Ufern der Senna u. der Themse.“ — Die Brighenti wählte zu ihrer freien Einnahme einen Act der Nina und die Norma in einen Act reducirt!

Alessandria. Die Piemonteserin Puzzi-Toso (die man auch Toso-Puzzi gedruckt liest) hat seit ihrer Abwesenheit von Italien — sie war in London — keine grossen Fortschritte in ihrer Kunst gemacht; für kleinere Theater ist sie immerhin eine gute Acquisition. Hier fand sie stürmischen Applaus in der Sonnambula und im Otello, besonders in letzterer Oper, in welcher sich auch der Tenor Gumirato besser hervorthat. (Forts. folgt.)

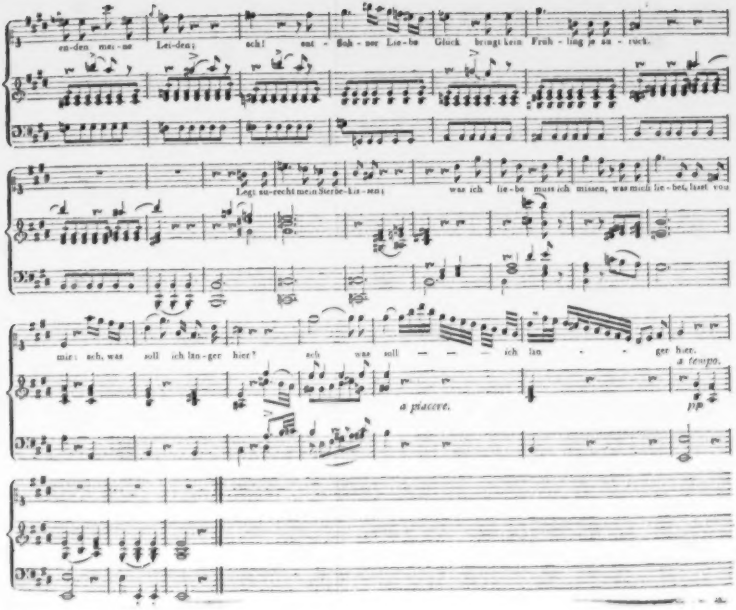
en-den mei-ne Lei-den; ach! ent - flieh - ner Lie - be Glück bringt kein Früh - ling je zu - rück.
Liegt zu-recht mein Herze-lei-den; was ich lie-be muss ich missen, was mich lie-bet, lässt von
mir: ach, was soll ich lan-ger hier? ach was soll — — — ich lan - - - ger hier.
a tempo.
a piacere.
pp

Kurze Anzeigen.

1. *Vier ächte deutsche Alpenlieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre comp. u. auf seinen Reisen gesungen von Paul Schweitzer aus Steyermark.* Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 8 Gr.
2. *Introduction u. Variationen für das Pianof. über: „Der Frohsinn mein Ziel", Walzer von Joh. Strauss, 63. Werk, comp. von F. X. Chwatal.* Op. 23. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

Die neuen Melodieen zu Alpenliedern sind ganz in der bekannten Weise mit angehangenem Jodler, auch die Texte in gewöhnlich naiver Volksart; die Begleitung ausserordentlich leicht u. darum für alle Freunde solcher Gesänge zur beliebigen Erheiterung. Auf dem Titel ist der Almsänger abgebildet zu sehen. — No. 2 ist eine leichte Kleinigkeit mit seltsam verziertem Titel, dessen Quodlibet sich recht gut ausnimmt.

Première Grande Ouverture pour l'Orchestre composée p. Charles Czerny. Oeuv. 142. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 3 Thlr.

Niemals hat es sich getroffen, dass wir zur Aufführung einer Ouverture oder irgend eines dem vollen Orchester allein zugehörigen Werkes dieses Componisten gekommen wären. Es würde uns daher Freude machen, den viel thätigen Mann auch in dieser Wirksamkeit kennen zu lernen u. unser Urtheil mitzutheilen. Wir müssen uns aber wider Willen mit einer blosen Anzeige begnügen, da wir keine Partitur, nur einen Stimmabdruck vor uns haben. Möge man also das Werk, das dem Hrn. A. Reicha in Paris gewidmet ist, versuchen.

Neueste Berliner Lieblings-Galoppaden für das Pianof. No. 9. Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. 2½ Sgr.

Es ist dies der Zaubergarten-Galopp aus der Oper: Das eherne Pferd. Es sind schon mehre dergl. da, z. B. der Franziska-Galopp, der Polterabend-Galopp, der Wettrenner etc., wonach sich die Tanzlustigen zu richten haben. Sie sind nicht schwer auszuführen und thun das Ihre.

Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. comp. v. Rud. Poley. 1. Lief. Leipzig, in Comm. bei Rob. Friese. Pr. 8 Gr.

Die Lieder sind so klangvoll u. leicht eingänglich, wie viele andere, werden auch den Freunden des jungen Comp. so gewiss gefallen, als manchen Andern; allein wir können doch nicht umhin, dem jungen Manne, den wir persönlich kennen, wohlmeinend zu rathen, mit der Veröffentlichung lieber zu warten, bis er etwas liefert, was sich über das Klangvolle erhebt. Es kommt bei der immer mehr überhand nehmenden Sucht, so früh als möglich vor dem Publikum aufzutreten, in jeder Hinsicht weit weniger heraus, als man meint. Wir haben nichts davon, wenn wir so rathen; wir wünschen aber, dass Andere etwas davon haben mögen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

So eben sind mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Die Jüdin — La Juive,
Grosse Oper v. *F. Halévy.*
Vollst. Clavierauszug mit deutschem u. franzos. Text 12 Thlr., ditto arr. f. d. Pianoforte allein v. Ebers 6 Thlr., ditto arr. für Anfänger v. Schunke 3½ Thlr., ditto f. Pianoforte zu 4 Händen v. Ebers. Die Ouverture und alle Gesangs-No. einzeln.
Ueber Lieblingsmelodieen aus der Jüdin sind Compositionen f. d. Pfte von Herz, Kalkbrenner, Eckert, Schunke, Sowinsky, Tolbecque erschienen.

Abdul und Erinich,
Singspiel von *Fr. Curschmann.*
Vollst. Clavierauszug 5 Thlr.
Ouverture und alle Gesangs-No. einzeln.

Baldigst erscheint: Der Blitz — L'Eclair. Komische Oper von Halevy.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhdlg. in Berlin.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 3.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. **№ 3.** **1836.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthums-Recht erscheinen bei B. Schott's Söhnen in Mainz im Monat März 1836:

1) **Divertissement**
pour le Piano
sur les Soirées musicales de Rossini composé par
Sig. Thalberg.
Op. 18.

2) **L'Utile et L'Agréable.**
Choix de 52 Airs connus, arrangés pour le Piano Forté par
François Hünten
divisés en deux livraisons.

3) **Dixhuit Exercices progressivs**
pour le Piano Forté
à l'usage des jeunes Elèves dédiés aux Pensionnats de France
par
François Hünten.
Op. 80.

4) **Douze Etudes mélodiques**
pour le Piano Forté
dediées à son Elève Charles Gounod
par
François Hünten.
Op. 81.

5) **Fantaisie dramatique**
pour le Piano
dans la quelle est intercalé le Choral protestan, chanté dans l'Opéra: Les Huguenots musique de
Giacomo Meyerbeer
dédiée a
Mademoiselle Marie Saladin
et composée par
Henri Herz.
Op. 89.

Bei mir erscheint mit Eigenthumrecht:

Souvenir d'Italie. Sixième Quintuor pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles, ou deux Altes et Violoncelle, ou Violoncelle et Contrebasse par Ferd. Ries. Oeuv. 183.

F. J. Mompour in Bonn.

Vorläufige Anzeige.

Die k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung in Wien gibt sich die Ehre, den Herren Directoren und Kapellmeistern grösserer Musik-Kapellen anzuzeigen, dass sie das aus-schliessende Eigenthumsrecht der

für das Concert spirituel in Wien componirten

Preis-Sinfonie

unter dem Titel:

Sinfonia passionata

(in C-moll)

für das ganze Orchester,

den verehrten Herren Kunstrichtern und Kapellmeistern

Jos. Edlen von Eybler, Joseph Weigl, Joh. Gänsbacher, Ad. Gyrowetz, Conr. Kreutzer, Ritter von Seyfried und Mich. Umlauff

in vollster Hochachtung gewidmet

von

Franz Lachner,

königlich Baier'schem Hof-Kapellmeister,

an sich gekauft hat, und dass dieses ausgezeichnete grosse Tonwerk im Laufe des Sommers 1836 in ihrem Verlage:

In vollständiger Partitur (Pracht-Ausgabe) und in einzelnen Orchester-Stimmen

erscheinen wird.

Ueber dieses Meisterwerk eine lobpreisende Anzeige zu machen, ist hier wohl unnöthig, da dem Compositeur derselben die berühmten und unpartheiischen Herren Kunstrichter durch Stimmenmehrheit den Preis zuerkannt haben, und das gerechte Wiener Publikum (das stets die richtigste Auf-

fassungsgabe an den Tag legt) das Urtheil der Herren Kunstrichter durch ehrende Aufmerksamkeit und enthusiastischen Beifall bei der ersten Aufführung im Concert spirituel am 28. Februar d. J. auf das Entsprechendste bekräftiget hat.

Obige Verlagshandlung darf wohl stolz darauf sein, ein solches Tonwerk für ihre Anzahlen klassischer Musikproducte gewonnen zu haben, und wird sich bemühen, die technische Aussenseite desselben dem innern Gehalte entsprechend zu schmücken.

Um diese grossartige Tondichtung in gesellschaftlichen Privat-Zirkeln hör- u. geniessbar zu machen, wird davon auch ein:

Vollständiger Auszug
für das Pianoforte zu 4 Händen

gleichzeitig mit der Partitur und den Orchester-Stimmen ausgegeben werden.

Bestellungen erbittet man direct mit Briefpost, oder durch die nächstgelegenen Musikalienhandlungen.

Wien, den 20. Februar 1836.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler und Ehrenmitglied der kön. schwedischen Akademie der Musik in Stockholm.

Bei diesem Anlasse erlaubt sich obige Verlagshandlung anzuzeigen, dass der Stich des Händel'schen Oratoriums: „Belsazer", übersetzt und bearbeitet von I. F. von Mosel, so weit vorgerückt ist, dass selbiges in Partitur, Klavier-Auszug und den einzelnen Chorstimmen bis Juni d. J. ausgegeben wird.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn.

Der Ztr. à 8 Sgr. Preuss. oder 28 kr. rhein.

	Fr. Cs.
Praeger, 36 Duettinos p. Vlon et Vlle tirés des oeuvres de Mozart, Spohr, Beethoven et Onslow. No. 1. 2. 3. 4. à	1 25
— 36 Adagios des Sinf. et Quatuors de I. Haydn, doigtés pour Vlle.	2 50
— 12 Adagios pour Violoncelle.	1 —
— 12 Etudes faciles en 12 clefs diff. p. Vlle.	1 —
Arnold, Rondo p. Piano av. Vlon (ou Flûte). Motifs de Norma de Bellini.	2 —
Czerny, Ch., Op. 374. 3 Rondeaux fac. et brill. sur des motifs de Bellini et Rossini p. Piano av. Flûte (ou Vlon). 1. 2. 3. à	2 50
Reissiger, C. G., Ouvert. de l'Op.: Die Felsenmühle, p. Piano et Vlon.	2 50
Tulou, M., Op. 69. 1. Gr. Solo p. Flûte av. Piano.	3 —

	Fr. Cs.
Bellini, V., Ouvert. de l'Op.: Il pirata p. Piano à 4 m.	2 —
Adam, A., Mélange du Pirate de Bellini p. Piano seul.	2 —
Bellini, V., Ouvert. de l'Op. Il Pirata p. Piano seul.	1 25
Carpentier, Le., Variat. sur le Walse du Duc de Reichstadt, p. Piano.	1 50
— Op. 16. La Folle, Caprice sur une Romance favorite, p. Piano.	1 50
Czerny, Ch., Op. 372. 6 Galops en Rondeaux sur des motifs fav. de Auber etc. No. 1. 2. 3. 4. 6. p. Piano. à	1 25
F. Mendelssohn-Bartholdy, Scherzo a Capriccio p. Piano.	1 50
Mocker, A., Op. 46. Variat. brill. sur un thème original p. Piano.	2 50
André, J., Op. 15. 6 Vor- und Nachspiele für die Orgel.	1 50
Rinck, Ch. H., Op. 114. 18 fugirte Nachspiele für die Orgel.	3 —
Carulli, Guitarren-Schule, 1r u. 2r Theil mit franz. und deutsch. Text. à	4 —
Auber, Zank-Duett für 2 Sopr. aus d. Maurer. Franz. und deutsch. Text. Klav.-Auszug.	1 50
Rinck, Ch. H., Op. 115. Klopstock's Lied: Auferstehn, für 4 Singst. und Orgelbegl.	3 —
Spohr, L., Die letzten Dinge, Orat. v. Rochlitz. Vollst. Klav.-Ausz. 2te Auflage.	18 —
— Hiezu die 4 Chorstimmen.	6 —

Bei N. Simrock in Bonn erscheint Anfangs Juni d. J.

Paulus,
Oratorium in zwei Abtheilungen
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Vollständiger Klavier-Auszug.
Chor-Stimmen.
Orchester-Stimmen.

Bei C. F. Meser in Dresden ist erschienen:

	Thlr. Gr.
A. B. Fürstenau, Le Solitaire, Romance et Polacca facile et agréable sur des thèmes de l'Opéra: Les Puritains de Bellini pour Flûte et Pfte. Oeuv. 113.	— 18
A. Hänsel, Gute Meinung, Hof-Ball-Walzer. Op. 40. für Orchester	1 —
für Pfte	— 10
F. Morlacchi, Kaiser Nicolaus. Gedicht für 3 Singst. u. Pfte-Begl. (Teplitz, d. 26. Novbr. 1835).	— 10

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. N°. 15. 1836.

Flüchtiger Schattenriss der Parteiung der Zeit auch unter Tonkünstlern und ihren Liebhabern.

Von G. W. Fink.

Weisst Du etwas Langweiligeres u. Ermattenderes, als die Einigkeit, die von Schwäche, Phlegma u. Gleichgültigkeit stammt? Das beständige Nicken pagodenähnlicher Dinger, die Köpfe vorstellen, hat etwas so Widerwärtiges, dass man sich wundern müsste, wenn die Verachtung der ewigen Nicker von Seiten der Benickten nicht bald im Uebermuthe zur Geissel der Despotie griffe. Die Zeit ist vor der Hand vorüber? Der Apis von Memphis mag brummen, wie er will, man bringt ihm keine Opfer! Aber ich weiss auch nichts Tolleres, Ungebundeneres u. Zerstörenderes, als die vielköpfige Hyder aufgeregter Parteiung, die mit giftgeschwollener Wuth aus heimlichem Versteck alles Lebendige anfällt und niederzüngeln möchte, was nicht auf ihre Art sich ringelnd durch den Staub schnellt. Das Ungethüm soll nun bereits unter den Menschenkindern grossen Schaden angerichtet haben. Seitdem die Politik so glücklich gewesen ist, ihm etliche bemerkbare Einwendungen beizubringen, hat es sich fromm gestellt, ist religiös geworden nach seiner Weise u. treibt sich jetzt als Muckerei umher. Und nun müssen wir zu unserm Erstaunen vernehmen, von vielen Orten u. Enden her, dass es seit einiger Zeit auch in der Tonkunst und unter ihren Freunden zu muckern angefangen habe. Das Uebel soll in einer Herzgeschwulst oder auch in einer Gehirnentzündung seinen Grund haben u. die Symptome sollen sehr verschieden sein. Man gibt an, es solle sich jetzt kaum eine Singgesellschaft auf irgend einem Dörflein in der Haide finden, wo nicht eine Sieben ihren Querstrich verstecken u. zur falschen Eins werden wollte. In den Städten soll man die Befallenen hauptsächlich unter den inern u. anern, isten u. asten finden, die meisten in der Hauptkrisis weissagend u. mit Zungen redend. Die Hohenpriester dieser Kunstmucker sollen es sehr gern sehen, wenn sie eine gute Anzahl Dummer darunter haben, weil sie bemerkt haben wollen, dass diese in der Regel die malitiösesten sind, die, klug angestellt, ungemein gute Dienste leisten. Diese Gemüthskranke sollen unter Andern ganz eigenthümliche u. unverletzliche Grundschlüsse angenommen haben, z. B.: Weil ich will, dass X so vortrefflich ist, so taugt Y gar nichts. Wer also spricht, Y ist gut, der muss vom breiten Steine gestossen u. überhaupt möglichst gemisshandelt werden u. s. w. Das nennen sie ihre Heilsordnung zum Schrecken aller Frommen. Wenn nun einmal iner u. aner zusammentreffen, so soll einmal ein Mensch sehen, was da losgeht! Aerger als in der Iliade!

Und das soll eine neue Krankheit sein? Die ist ja beinahe so alt, als die Welt! Zieht nur von Zeit zu Zeit einen andern Schlafrock an, setzt eine andere Mütze auf und ärgert ihre Nebenmenschen immer so viel als möglich, damit die Andern den Appetit verlieren u. das Essen u. Trinken für sie selbst bleibe, dieweil sie heisshungrig sind. Das ist in Sodom auch nicht anders gewesen. Wie könnt ihr denn sagen, es ist was Neues? Ihr möchtet aber wohl, die Leute sollten lieber Alle gesund sein? Das ist ein recht hübscher Wunsch. Wollte selber, prosit sagen, wenn's nur was helfen wollte! Die Krankheit muss doch wohl am Ende so natürlich sein, als die Gesundheit u. der Tod: sonst ginge das Trifolium nicht stets so treulich Hand in Hand durch alle Städte und Länder.

Was ist nun also mit solchen Weltmuckern zu thun, meine Freunde? Ich nenne euch meine Freunde, nicht darum, weil ich glaubte, dass ihr es Alle seid, sondern darum, weil Niemand ein Recht hat, mich seinen Feind zu nennen. Mein bester Rath ist der: Wer gesund ist, freue sich seiner Gesundheit, mache sich gute Motion, beson-

ders durch Lachen, und pflege seines Lebens, doch so, dass es nicht brutal werde. Wer aber krank ist, der lasse sich kuriren. Dann rechnet auf nichts Vollkommenes und seid zufrieden mit dem, was ihr gewinnt. Dabei seht fleissig zu, wo ihr mehr kriegt. — Ihr meint: Das ist was Rechtes! Ja, wisst ihr etwas Besseres? Glaubt ihr, dass sich diese Muckerei aus der Welt wegdemonstriren lassen werde? Hier gilt der grosse Spruch: Es ginge wohl, aber es geht nicht! und liegt viel Weisheit darin, am meisten für den, der sie schon hat.

Man gibt auch einen andern Rath, der als probat gepriesen wird: Spukt es wo unter isten u. astru, so stelle dich nicht zwischen Beide; sie möchten sonst links u. rechts über dich herfallen u. dich zerschlagen jämmerlich: sondern begib dich frisch zu den Mächtigsten, auf dass du sicher wohnest unter ihren Flügeln. — Das ist ein Rath für Zwerge und für schöne Seelen, denen das Leben Hirn u. Knochen ausgetrocknet hat. Gehörst du darunter, so geh hin, wohin du gehörst. Wer wird von einem Kranken fordern, dass er sich wie ein Gesunder aufführen soll? Bist du aber gesund, so gehst du weder unter die Quaker noch unter die Quäker, siehst zu, was Recht ist, und redest für das Recht. Es ist lange nicht so gefährlich, als es aussieht. Nur verzärteln musst du dich nicht, und dich nicht gleich unglücklich fühlen, wenn manchmal ein Narr wie mit seines Gleichen mit dir faselt oder ein Bublein mit Koth dir den Rock besudelt. Nimm dir die Mühe u. wasche ihn wieder rein. Mit Schwachen lass dich in keinen Streit ein; es bringt dir keine Ehre. Sind es Männer, die dich angreifen, so wehre dich und recht, wie sich's gebührt. Für das Uebrige lass den Himmel sorgen; was geht's dich an? Hat er Krankheit u. Ungeziefer in der Welt zugelassen, so muss er doch wohl wissen, was er damit will. — Den isten u. den asten wollt' ich aber nur noch wohlmeinend rathen: Treibt die Muckerei nicht zu weit; und wenn ihr Einen in den Himmel der Erde versetzen wollt, so meint nicht, dass es nothwendig sei, den Andern darob rein todt zu schlagen. Er möchte sich's nicht gutwillig gefallen lassen u. dgl. Das sollt ihr nicht etwa aus Ehrlichkeit thun, die fordert Niemand von euch: aber aus Klugheit, dächt' ich. — Uebrigens liessen sich Dinge erzählen, die merkwürdig genug sind: ich erzähle sie aber nicht, denn es steht mir das Wort vor der Seele: Und als er den Bissen genommen hatte, fuhr der Satan in ihn. Ich wollte aber lieber, dass er ausführe.

Literatur.

Praktisch-theoretische Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Nach Grundsätzen eines bildenden Unterrichts u. in methodischer Stufenfolge. Für Lehrer u. zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparandenschulen etc. Bearbeitet u. herausgegeben v. *Frdr. Wilh. Schütze*, Lehrer am Freiherrlich v. Fletcher'schen Schullehrer-Seminar in Dresden. Dresden u. Leipzig, in der Arnoldischen Buch- u. Kunsthandlung. 1835. in 8. S. 584. Pr. 1 Thlr. 6 Gr.

Beispielbuch zu der praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre von Frdr. Wilh. Schütze. Ebendaselbst. In Querfolio S. 60. Pr. 1 Thlr. 6 Gr.

Die Menge solcher Lehrbücher, denen zum Theil grosser wissenschaftlicher Werth, zum Theil populäre Darstellungsweise zugesprochen wird, macht bei der Erscheinung eines neuen schon seit längerer Zeit eine Angabe des Grundes nöthig, der den Vf. zur Herausgabe bewog. Hier erklärt sich der Herausgeber dahin, dass bei den meisten die Anforderungen eines *bildenden Unterrichts* entweder gar nicht, oder nicht genug beachtet worden sind. Eine genaue Besichtigung des Gehaltes dieses Satzes würde allein eine geschichtlich ausführliche Vergleichung der Werke dieser Art, die in dem letzten Jahrzehent erschienen sind, erheischen. Die Mühe wäre aber eben so undankbar als langweilig. Wir begnügen uns daher zu zeigen, was der Verf. will und wie er dies ausführte. „Der Stoff, den die Harmonie zu verarbeiten hat, soll in einer wohlgeordneten, stufenweisen, immer vom Leichten zum Schweren fortschreitenden Aufeinanderfolge abgehandelt sein.“ Diese Zusammentragung ist keine zufällige, auch nicht jene Anordnung wissenschaftlicher Werke, die nach eigenen Principien immer Gleichartiges abhandeln u. bei denen die methodische Anlage nur im Allgemeinen, und zwar in dem Fortgehen von den Anfängen der Wissenschaft zum Tiefern derselben Statt hat: „sie ist vielmehr eine aus dem Grundsatze streng hervorgegangene, nach welchem auf die Ausbildung des *musikalischen Gefühls* — auf dem allein (?) ja die ganze Musik ruhet — beim Unterrichte in der Harmonielehre eben so sehr Bedacht genommen werden muss, wie auf Beibringung theoretischer Einsicht.“ Die Anwendung dieses Grundsatzes, dessen

Richtigkeit gleichfalls einer umsichtigen Erörterung bedarf, hat die Anordnung des Werkes grösstentheils bedingt. Es ist gut, dass der Schüler gleich Anfangs nach der Lehre der Scalen u. der Intervalle bei Bildung der Dreiklänge in eigene Thätigkeit auch von Seiten des musikalischen Gefühls gezogen wird. Die einfachsten Harmonieenverbindungen von I V I, I IV I, I IV V I, werden in ihrer Abhängigkeit von einander durch das Gefühl dadurch deutlich gemacht, indem mit V u. IV beim Vorspielen abgebrochen wird. Der Septaccord, der zuerst als dissonirender Accord erkannt u. dem Schüler als solcher dadurch recht fühlbar gemacht wird, dass ihm der Lehrer einen kleinen Satz, mit einem Septaccorde endend, vorspielt, gibt den Cadenzharmonieen einen noch innigern Zusammenhang. — Einem andern Grundsatze des Verf. gemäss, nach welchem auch in der Theorie die Praxis der erstern insofern vorangehen soll, dass Theile gewisser Kapitel schon frühzeitig einfach angewendet werden, sind die ersten Harmonieverbindungen durch Vorhalte u. Durchgänge weiter ausgearbeitet worden. Dann wird auf Moll übergetragen, was in Dur dargestellt wurde, u. die Umkehrungen der Dreiklänge, wie des Hauptseptaccordes gelehrt, was genug ist, einen einfachen musik. Satz darstellen zu können. Darauf wird die Form für Darstellung eines solchen Satzes *in der Zeit* behandelt, also Takt, Tempo, Rhythmus. Auch hier wird der Schüler angeleitet, es selbst zu finden, dass Einrichtung u. Verhältniss der Rhythmen nicht willkürlich sind. Es folgen die Modulationen aus einer Durtonart in die übrigen; Alles in Bezug auf die tonische Harmonie, auf die man nicht immer gleich wieder verfallen muss, welche feinern Beziehungen durch aufmerksame Beobachtung im Gefühle erkannt werden. — So, meint der Verf., bekommen die Zöglinge ein immer ausgebildeteres *Tonartgefühl*. „Durch diesen sich auf eine oder einige Fundamental-Harmonieen gründenden Auf- u. Ausbau eines Tonsatzes wird demselben eine wohlthuende *Einheit* gegeben." Hier werden auch Modulationen aus Moll nach Moll geliefert. Das wird nun weiter ausgeführt u. zu kunstmässigern Präludien benutzt. — Darauf werden die wichtigen Nonenaccorde eingeführt, besonders der kleine, woran sich der sogenannte hartverminderte Sept- u. der übermässige Sextaccord schliessen. „Wenn wir bis hierher die dissonirenden Accorde nach einem tief in der Natur begründeten Gesetze auflösten, nach welchem nämlich jeder dieser Accorde in einen um 4 Tonstufen höher liegenden Dreiklang übergegangen strebt, so machen wir den Schüler nun im 11. Abschnitte mit den in der Tonsetzkunst gebräuchlichen abweichenden Auflösungen bekannt. Solche beträgliche u. vermiedene Cadenzen werden hier besonders hervorgehoben" u. s. f., was übrigens wieder in Präludien- u. Choral-Bearbeitungen übergeht. Nun werden die verschiedenen Nebennoten in der Verbindung der Accorde u. die Anwendung derselben gelehrt, die aus einer Dissonanz in die andere führen, worauf von der verschiedenartigen Auflösung gehandelt u. das Fehlende ergänzt wird. Daran reiht sich die Lehre vom Orgelpunkt. Davon schreibt der Verf.: „Ein höchst merkwürdiger Gegenstand; nicht, wie man in den Lehrbüchern findet, eine blos aus der Anwendung der Nebennoten so nur äusserlich hervorgehende Erscheinung. Der Verf. würde auf folgende Weise sein Wesen schildern: Ein Grundton, gewöhnlich u. am besten im Basse liegend, nimmt eine ruhige Stellung ein, oder bewegt sich doch nur höchst einfach in nahe liegende Töne. Die übrigen Stimmen, zu denen er anfänglich Grundton, bewegen sich, indem sie die absolute Herrschaft des Basstones nicht mehr anerkennen, frei u. unabhängig, doch aber noch in, wenn auch loser, Verbindung mit der vom Basstone behaupteten Tonart bleibend, und unter sich in gesetzlicher Ordnung. Der Bass sieht dem Spiele zu, erinnert immer noch kräftig genug, dass er sich seiner Herrschaft nicht verlustig achtet, zieht endlich die unruhigen Stimmen langsam näher an sich u. macht sie sich zuletzt so unterthänig, dass diese ihn wieder ihren Grundbass nennen müssen." Daran wird die kurze Lehre vom Undecimen- u. Terzdimen-Accorde gereiht, worauf noch nachträglich über Tonart, Anfang, Ende u. Tonartwechsel in einem Tonstücke kürzlich gesprochen wird. Zuletzt das Nöthigste von der vierstimmigen Satzart, von der 5— [illegible]stimmigen, von der 3stimmigen u. 2stimmigen Satzart. Von Figurirung des Chorals, von Begleitung einer Melodie, vom bezifferten Basse u. vom sogenannten Generalbassspielen bei Kirchenmusiken.

Dies der Umriss des Werkes. Das Beispielbuch enthält nur, was nach dem gegebenen Unterrichte verständlich sein muss. Das Einspielen der Beispiele ist unerlässlich, weil dadurch Verständniss u. musikal. Gefühl gewinnen. Transponiren wird empfohlen, wenn auch nicht überall u. immer.

Der Verf. hat bei dem vorgedruckten Inhaltsverzeichnisse für Seminarien, für welche das Buch hauptsächlich ist, angegeben, wie viel für jede Woche in 2 Lehrstunden bei einem zweijährigen Cursus abzuhandeln ist, um den ganzen Lehrgang in dieser Zeit zu vollenden. Dabei werden zuweilen Ermässigungen der Aufgaben, die leicht zu bewerkstelligen sein werden, angerathen, da der Lehrgang eigentlich auf einen dreijährigen Cursus berechnet ist. Ueber das Wesen der Melodie konnte sich der Verf. nicht ausbreiten, so wie er auch die Lehre von den alten Kirchentonarten übergangen, was er vielleicht später zu geben gedenkt. Die Sprache des Verf. ist deutlich. Er liebt die Lehre in Fragen u. Antworten und meint: „Bei Lehrbüchern für den Unterricht kann man den Leser wohl auf keine Weise lebendiger in den Unterricht versetzen, als wenn man bei der Darstellung der Theorie die katechetische Form wählt." Viele Abschnitte sind in dieser Form abgehandelt. Dabei muss man sich jedoch sehr hüten, dass man nicht in zu grosse Längen verfällt. Manches, was uns zu lang u. langweilig erscheint, mag allerdings in der Bestimmung des Buches seine Entschuldigung finden. Für Seminarien hat das Werk gewiss viele Vorzüge; diesen empfehlen wir es zunächst; für sie ist es geschrieben u. für sie absonderlich nützlich. Dass wir nicht in Allem mit dem Verf. einverstanden sind, ist wohl sehr natürlich; dergleichen wird selten gefunden in Israel, was in beiden Theilen seine menschlichen Gründe hat. Nur halten wir weitläufige Auseinandersetzungen theoretischer Art nirgend so sehr am unrechten Orte, als in *praktisch*-theoretischen Schriften. In Anzeigen solcher Werke, welche die Theorie zu begründen und genauer zu erhärten vorhaben, sind dagegen wissenschaftliche Gegenreden unerlässlich. Kurz, der ganze Plan ist gut an- und ausgelegt. Auch auf diese Weise, die natürlich nicht die einzige sein kann, wird man zu einem glücklichen Ziele gelangen. Des zu Unbestimmten ist wenig, wir müssten denn im Allgemeinen die Angabe dessen, was geschehen u. nicht geschehen kann, die immer ihr Schwankendes in sich trägt, hierher rechnen. So schreibt der Verf. S. 98 z. B.: „Die Grundterz kann im Sextenaccorde verdoppelt werden" — u. fährt fort: „Die Grundterz wird nicht so häufig als die Grundoctave u. Grundquinte verdoppelt, indem durch diese Verdoppelung öfter leicht fehlerhafte Fortschreitungen entstehen." Warum sagt der Verf. nicht lieber bestimmt, wo die Grundterz im Sextenaccorde *nicht* verdoppelt werden darf? Er hätte sich dadurch ein Verdienst erworben; man liest es so selten, dass es uns noch nicht bestimmt angegeben vorgekommen ist. Unsere Regel ist: *Schreitet der Bass zum folgenden Dreiklange einen halben Ton herauf oder in seinen Molltonaccord (z. B. von e in es) herunter, so darf die Grundterz nicht verdoppelt werden*, weil sie sich im ersten Falle zum nächsten Accord wie eine grosse Septime (Leiteton) verhält, im zweiten aber einen Querstand bildet. In allen andern Fällen ist ihre Verdoppelung zulässig.

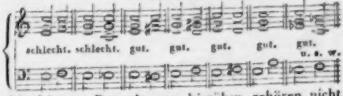

Die feineren Bemerkungen hierüber gehören nicht hierher. Es würde wenig oder nichts fruchten, wenn wir uns bei ähnlichen Einzelnheiten länger verweilen wollten. Die Hauptsache ist, dass es für *Seminarien* sehr gute Dienste leisten wird. Zum Ankaufe des Beispielbuches ohne die Anweisung rathen wir keineswegs; Beide gehören zusammen. Der Verf. verheisst aber einen kurzen Auszug der Anweisung, welcher vielleicht zu der Beispielsammlung genügen könnte, sobald er nicht gar zu mager ausfällt. Wir haben den Auszug nicht gesehen und empfehlen lieber allen Seminaristen und ihren Lehrern das Werk, wie es uns vorliegt.

Recensionen.

Voyage sur le Rhin. Introduction, Variations et Rondeau pour le Pianof. avec accomp. d'Orch. composées — par *Charles Haslinger*. Oeuv. 1. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 3 Thlr.

, *Dass. Werk f. Pianof. allein.* Ebend. Pr. 1 Thlr.

Es hat jetzt seine ganz besondern Schwierigkeiten, mit einem ersten Werke vor dem Publikum aufzutreten, will man es nicht mit einer leichten Kleinigkeit thun. Darum wollen manche Bemerker bemerkt haben, man finge zuweilen mit seinen gedruckten Compos. lieber gleich mit Op. 10 an. Ehrlicher mag es aber doch auf alle Fälle heissen, mit Op. 1 anzufangen, wie es hier gleichfalls geschehen ist. Es wird nun sehr viel darauf ankom-

men, worin man sich vorzüglich zu zeigen gedenkt, ob mehr als Virtuos oder als Componist? Der junge Mann hat hier offenbar vor der Hand als einen fertigen Klavierspieler sich einzuführen gewählt, was ihm auch gelungen ist. Die Aufgaben, die er sich selbst machte, setzen einen sehr geübten Spieler voraus, schon im Ganzen, noch mehr an einigen Stellen. Die Compositionsart, worin er seine erlangten Fertigkeiten am Besten darzulegen glaubte, ist vom Titel an bis zur letzten Note die gewohnte des neuen Geschmacks sowohl in den Bravouren als in den harmonisch freien Verknüpfungen; sehr viele Octavengänge, schwierige Takteintheilungen u. gehackte Bässe, als

u. s. w.

kommen darin vor; Alles so zusammengestellt, dass in dieser Art rauschender Bravouren nicht wenig geleistet worden ist, was auch an mehren Orten noch immer bewundert wird, was aber an andern darum nicht mehr vollen Eingang finden kann, weil man alle diese Schwierigkeiten u. Verknüpfungen bereits von Meistern gewohnt worden ist, die dies nicht nur in Vollendung, sondern dazu noch mit andern Manieren vermischt gaben. Der Reiz der Neuheit dieser Compositionsart ist nun mindestens schon schwankend geworden, und eben nicht zum Unglück der Kunst. Hauptsächlich in einem ersten Werke will jetzt der gröste Theil der Hörer weit lieber das Subjective des jungen Componisten kennen lernen, als die Gewandtheit in Darlegung der Fertigkeit, die er in einer allgemein geltenden Art der Kunst erlangt. Zwar ist auch hier subjective Eigenheit zu finden, aber sie sticht nicht deutlich genug hervor, da diese Art Bravouren in Variationen zu stark bedecken. Seit einiger Zeit, es ist nicht lange her, ist es sogar gefährlich geworden, mit dieser Compositionsart zuerst öffentlich aufzutreten; sie ist bis zur Uebertreibung gesteigert, und selbst da noch zu gewöhnlich geworden. Wie könnte sie unter solchen Umständen in einem ersten Werke überboten werden? Wissen wir doch aus Erfahrung, dass sogar ähnliche Werke bereits anerkannter Meister nicht mehr allgemein befriedigen wollen! Dennoch hat Hr. Karl H. in seinem ersten Versuche eine Fertigkeit u. Gewandtheit bewiesen, die Vieles von ihm hoffen lässt, wenn er bei fleissiger Aufmerksamkeit geltend Glänzendes mit melodisch Eigenthümlichem verbindet, was ihm bei seinen Anlagen u. unter dem Beistande eines Meisters, wie Ritter v. Seyfried, dem das Erstlingswerk gewidmet ist, nicht schwer zu erreichen sein wird. Von der Instrumentation können wir nichts sagen, da wir das Bravourstück mit vollem Orchester nicht gehört haben. Es gibt aber bei Ansicht der Stimmen eine gewisse Gestalt, die von allgemein geltender Wirksamkeit eine gute Ahnung gibt; so ist es auch hier.

Duo Mignon sur des Airs favoris de Norma pour Violoncelle et Pianof. composé — par Charles Lasceck, la Partie de Vcelle p. F. A. Kummer. Oeuv. 24. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Norma gehört unter Bellini's beliebteste Opern, an nicht wenigen Orten ist sie geradehin die beliebteste. Ein Potpourri über Lieblingsmelodieen derselben für 2 Instrumente bearbeitet wird daher nicht mit Unrecht den Namen Duo Mignon führen. Sind beide Instrumente gut bedacht, zweckmässig behandelt u. nicht zu schwierig, werden die allermeisten Musikzirkel sich gern damit unterhalten. Alle diese Eigenschaften hat dieses Duo. Die zahlreichen Freunde solcher Opernerinnerungen, die noch mit gefälligen Ausschmückungen bekannter u. gern gehörter Melodieen versehen sind, dürfen das Werkchen als eine Vermehrung ihrer musikalischen Erholungen ansehen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. comp. von C. T. Seiffert. Op. 2. Schleusingen, b. Conr. Glaser. Pr. 9 gGr.

Der Wanderer, von J. Kerner, geht einen ungekünstelt festen Männergang durch die Fremde nach der fernen Heimath, die ihn lockt. Der Mann gefällt uns. 2) Der innere Frühling, von Heine, scheint dem Componisten noch nicht recht aufgegangen; oder wäre er es, so ist er seiner noch nicht recht Herr geworden. Es ist hier nämlich vom Frühlinge der Liebe die Rede, welcher schon aufgeht; es scheint auch eine gute Ahnung davon da zu sein. 3) Die Meere, von W. Müller, sind kräftiger, tiefer und wieder recht schön gesungen. 4) In's Blaue, von A. v. Tschabuschnigg; Dichter u. Componist haben gesunde Augen dafür, haben sehr anmuthig gegliedert und thun wohl, wenn sie

sich nicht zum Schwarzen wenden. 5) Waldesruh', von H. Schulz, ist natürlich und hübsch musicirt: das Gedicht hätte aber doch noch eine innigere Weise verdient. 6) Frühlingslied, von F. Brunold, ein unbedeutendes Impromptu, das musikalisch gut aufgefasst u. artig durchgeführt ist. Wir machen also die singende Welt auf den jungen Sänger mit Vergnügen aufmerksam, meinend, er werde ihr im Ganzen recht willkommen sein. — Zugleich zeigen wir von ihm noch an:

Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" mit 4, den Worten Dr. Luther's entsprechenden Veränderungen, für die Orgel componirt — von C. T. Seiffert. Op. 3. Ebendas. Pr. 6 gGr.

Die Einleitung, meist in sehr vollen Accorden des Manuals mit ernst u. feierlich bewegterem Pedal, obligat gehalten, welche Bewegung zu ruhenderer, auf einem Tone ausgehaltenen Pedal sich wechselnd in das Manual legt, wirkt sehr eindringlich. Der Choral selbst ist voll u. für uns in einigen Accorden zu stechend harmonisirt. Die erste Veränderung mit sanften Stimmen hat die Melodie im Discante und ist höchst angemessen u. regelmässig durchgeführt. Die zweite Veränderung mit abwechselnden Manualen, kräftig, eigen, mit zwischen fortlaufendem Chorale und zwar vierstimmig. In der nächsten Veränderung hält das Manual in verlängerten Noten die Melodie fünfstimmig mit kurzen Zwischenspielen. Das Pedal figurirt den Choral in Vierteln und schweigt in den Zwischenspielen bis zum Anhange, wo es erhebend wirkt. Die Arbeit ist sehr kirchlich und so, dass wir auch die Organisten, seine Mitgenossen, auf dieses u. seine folgenden Werke mit Recht aufmerksam machen.

Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von Simon Mendheim. 25stes Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. der Partitur u. der Stimmen 1 Thlr. 22½ Sgr.; jede St. einzeln 5 Sgr.

Wie lieblich ist deine Wohnung, o Herr! Der Gesang dieses Larghetto ¾. Es dur, ist so einfach melodisch, dem Texte entsprechend, so leicht zu treffen durch eine fliessende Stimmenführung, auch da, wo es in Ges modulirt, im Ganzen so gemüthlich, dass er in Singakademieen, die nicht immer Schwieriges wollen, und in häuslichen Vereinen gewiss sehr gern gesungen werden wird. Wäre uns auch zum Schlusse, nach dem choralmässigen Eintritte des ♯ Taktes, was schön ist, die Trennung der Worte im Basse durch eine Wiederholung derselben in den drei andern Stimmen einen Takt lang (meine ÷ Seele ÷) zu spielend, so werden doch wohl die Wenigsten einen Anstoss daran nehmen. Noch weit weniger würden sie das thun, wenn wir uns bei einigen nicht guten Verdoppelungen, wodurch der Fluss der Harmonie zu leer wird, aufhalten und das Regelwidrige derselben aus einander setzen wollten. Der Componist dagegen würde schwerlich übel thun, wenn er künftig auf solche Einzelnheiten sorgfältiger achten wollte. Bei gutem Willen finden sie sich von selbst, ohne dass wir uns dabei aufzuhalten haben.

2) *Bitte:* „Du, aller Wesen Vater, hörst deiner Kinder Flehn". Von diesem kürzern Gesange haben wir im Ganzen dasselbe zu bemerken, was wir beim ersten ausgesprochen haben.

3) *Morgenlied.* „Morgenlicht durch die Nebelmassen bricht". In diesem Tonsatze ist die überall leichte Klavierbegleitung, der Zwischenspiele wegen, durchaus nothwendig. Auch dieser Gesang wird gefallen. Uns ist der Text viel zu sehr wiederholt. Weit inniger würde das Lied wirken, wäre es eben nur wie ein frommes Lied einfach durchgesungen worden. Dass übrigens der Tenor gleichfalls, wie der Alt, den Violinschlüssel nach Gewohnheit der Zeit erhalten hat, ist eine ganz unnütze Neuerung. Die Männer oder Jünglinge werden doch noch Tenorschlüssel lesen können! Man verwöhne doch die Sänger nicht gar zu sehr. Am Ende müsste man, sollte eine Motette oder dergl. gesungen werden, die Stimmen der Ungeschicklichkeit der Sänger wegen noch umschreiben lassen, anderer Uebelstände nicht zu gedenken. Die Sammlung ist aber empfehlenswerth.

Cantate nach dem 118ten Psalm zur feierlichen Einführung eines Lehrers für 4 Solo- und 4 Chorstimmen mit Begl. der Orgel oder des Pianof. comp. — von H. W. Stolze in Celle. Op. 30. Wolfenbüttel, b. Hartmann. Pr. 20 Gr.

Der erste Chor mit untermischt vierstimmigem Sologesang spricht in seiner gewohnt kirchlichen Haltung und dem ungeachtet freudigen Ausdrucke desselben gewiss allgemein an, wird auch von allen Sängervereinen, die nicht zu niedrig stehen, ohne viele Mühe gut vorgetragen werden. No. 2.

Quartett mit Chor, bittet den Herrn, dass Alles wohl gelinge, im kindlich freundlichen Geiste u. stiller Zuversicht, dem sich im Chore No. 3 das Lob dessen anschliesst, der da kommt im Namen des Herrn. Die ungezwungen frische Melodie des Gesammtchores hängt mit der Fuge so eng zusammen, dass diese letzte aus dem ersten schlichten Satze als nothwendig sich ergibt, glücklich u. gesund fortgesponnen, kernhaft u. melodisch bleibt in aller Klarheit, bis sie wieder eben so natürlich u. wie von selbst die erste einfache Melodie ergreift und das Ganze nach einigen Takten abgerundet beendet. Angehangen ist der vierstimmige Choral: Dies ist der Tag, den Gott gemacht etc. Die Cantate ist völlig zweckmässig u. wirksam, auch für kleine Chöre.

Nachrichten.

Prag. Mad. Friedrichs gab noch ein zweites Concert, und zwar im Probensaale des Conservatoriums, welchen ihr die Direction dieses Instituts gütigst eingeräumt hatte, und ohne eigentliche Ankündigung; denn die „Bohemia", welche zur Subscription einlud, verkündigte das Concert am Freitag Abends und meldete nicht mehr, dass es auf die Mittagsstunde des Sonntags verlegt worden war. Gleichwohl war der Saal mit der wahren Elite der Kunstkenner gefüllt, und Mad. Friedrichs erfreute sich erhöhten Beifalls, da das jugendliche Orchester sie weit präciser unterstützte u. begleitete, als das Theater-Orchester in ihrem ersten öffentlichen Concerte. Auch sprachen die Compositionen mehr an, da sie, zwar gleichfalls englisch, doch bekanntere Themen berührten u. entfalteten. Die Ausfüllung bildeten 3 Ouverturen (aus der Zauberflöte, Lindpaintner's Vampyr und Catel's Semiramis), mit dem gewöhnlichen Feuer des Conservat.-Orchesters vorgetragen u. von dem lebhaftesten Beifall begrüsst.

Auf Mad. Friedrichs folgte Hr. Joseph Merk, Kammer-Virtuos etc. in Wien, der eine musikalische Akademie im Platteis-Saale gab u. den glänzendsten Beweis lieferte, dass es noch immer möglich sei, ein Concert aus klassischen Tonstücken zusammen zu stellen und nicht minderen Erfolg zu erreichen, als die Liebhaber des Modernen nur durch Bellini und Auber, Herz und Beriot bezwecken zu können glauben. Eine Ouverture von Beethoven bildete den Prolog dieser musikalischen Abendunterhaltung, in welcher der Concertgeber zuvörderst ein Concertstück für das Violoncell von seiner Composition, dann aber ein Adagio v. Romberg und Rondo v. Kummer, und zum Schlusse wieder eigene Variationen über ein Tiroler Lied vortrug. Hr. Merk war bereits vor einer Reihe von Jahren hier und erwarb sich schon damals als ein ausgezeichneter Violoncellist, der, ohne Nachahmer zu sein, auf dem Wege Bernhard Romberg's einherschritt, die Achtung und Liebe der Kenner und Liebhaber dieses poetischen Instrumentes. Jetzt erschien er wieder, und die Fortschritte, die er seit der ersten Anwesenheit gemacht, sind so ungeheuer, dass er einen wahren Sturm von Beifall und Theilnahme erregte, da er die Zartheit und Tiefe, den Humor und die Gemüthlichkeit des Nestors der Violoncellisten mit der jugendlichen Energie des Mannes in den Jahren der Kraft u. Fülle vereint, welche Eigenschaften er schon in dem ersten Stück, noch mehr aber in dem Adagio und Rondo entfaltete. Was die Variationen und ihre Composition betrifft, so begnügen wir uns in der Regel bei diesem Genre, wenn der Compositeur den Grundgedanken nicht aus dem Auge verliert. Hr. Merk hat mehr gethan, er hat den Charakter des Alpenliedes im Allgemeinen durch alle Modificationen u. Schattirungen des Grundthema's durchgeführt und festgehalten und auf diese Art eine Norm für alle Variationen ähnlicher Motive angegeben. Die Zwischenstücke bildeten eine grosse Arie von Mozart (Non più de' fiori aus Titus), mit einer hinreissenden Virtuosität gesungen von Mad. Podhorsky, und ein Declamationsstück, sehr anmuthig und geistreich gesprochen von Mad. Binder, mit dessen Wahl wir jedoch nicht ganz einverstanden sind.

Vielseitig aufgefordert, gab Hr. Merk noch ein zweites Concert im Theater, worin er den ersten Satz eines Concertes (Adagio u. Rondo) und Variationen über ein Thema von Schubert, beide von seiner Composition vortrug, welche weniger, als die Nummern des ersten Concertes ansprachen. Dem. Lutzer sang eine Arie (aus Herold's Zweikampf) mit obligater Violinbegleitung von Hrn. Pixis, und Beide theilten den rauschenden Beifall mit dem Helden des Abends.

Hr. Musikdirector Franz Stoll gab im Theater zwei Concerte bei ausgezeichnet leerem Hause, und spielte in dem ersten den ersten Satz eines Concertes für die Guitarre von Giuliani, mit Begleitung des ganzen Orchesters, dann Fantasie u.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. Nº. 25. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente. *)

Von Franz Horn.

Es ist eine zwar schon alte, aber gar nicht zu tadelnde Gewohnheit, einer schriftstellerischen Arbeit (schriftstellerischem Spiel), wenn gleich nur von geringem Umfange, ein Motto voranzuschicken, das den Leser mit Freundlichkeit einladet, das Gegebene zu geniessen, und sich, wo möglich, daran zu ergotzen. Konnte ich wohl ein bedeutenderes wahlen, als das bekannte in Shakspears Kaufmann von Venedig: „Wie mild das Mondlicht auf dem Hügel schläft! hier wollen wir sitzen und die Tone der Musik in unser Ohr schlüpfen lassen. Sanfte Stille und Nacht schicken sich wohl zu den Tonen der süssen Harmonie. Sieh, wie das Estrich des Himmels mit Platten von schimmerndem Golde dicht eingelegt ist. Unter allen diesen Sternen ist keiner so klein, der nicht in seinem Umlauf, gleich einem Engel, dem Cherubim mit dem Jugendblick entgegensinge; solch eine Harmonie ist auch in unsterblichen Seelen! Aber so lang' uns dies grobe Gewand der Sterblichkeit noch umhüllt, können wir sie nicht horen. — — Nichts ist so fühllos, hart und ungestüm, dass nicht Musik auf eine Zeit lang seine Natur verandern könnte. Wer nicht Musik hat in ihm selbst, wen nicht die Eintracht süsser Tone rührt: zu Mord, Verrath und Raub ist der geneigt, trag' ist die Regung seines Herzens wie die Nacht, und seine Triebe schwarz wie Erebus. Trau keinem solchen!" — (Akt V, Scene I.)

Wer hatte wohl glauben sollen, dass diese anspruchlosen Worte Lorenzo's so ganz missverstanden werden könnten, als sie wirklich missverstanden worden sind. Noch vor Kurzem hat man diese Anklage erneuert, und den guten Shakspear der Excentricität beschuldigt, weil er ein so hartes Wort ausgesprochen habe, das so manchen unmusikalischen Menschen gleichsam vernichten müsse. Nur ist es Schade, dass die Fürsorge für solche Menschen, die durchaus keine Musik in sich verspüren, und eben deshalb, weil sie nicht die Eintracht süsser Tone rührt, in rauher Zwietracht oder stumpfer Tragheit nach dem todten, thierischen Bedürfnis allein streben können, und jeden ihrer Wünsche nur nach aussen hin richten müssen, weil nichts in ihrem Innern

*) Man übersehe diesen Titel nicht, damit man nicht höhere Forderungen an diese aphoristischen Versuche mache, als die sich mit dem Wesen des Fragments vertragen. Da überhaupt ein jedes nur für sich selbst spricht, ohne die Beziehung, in der es mit den andern und der gesammten Ansicht der Kunst steht, jedesmal zur Sprache zu bringen, so wird man mir auch wohl die Willkühr zugestehen müssen, sie rücksichtslos auf einander folgen zu lassen. Einen innern Zusammenhang unter diesen Aphorismen wird man indess, wenigstens dann nicht mehr vermissen, wenn ich sie alle werde geliefert haben, da diese wenigstens nur den Prolog bilden. d. Verf.

Bravour-Variationen mit Quartett-Begleitung von seiner eigenen Composition; im zweiten aber: Andantino Siciliano und grosse Polonaise von Giuliani mit Begleitung des ganzen Orchesters, und Bravour-Variationen über einen Wiener Ländler, nebst einer dazu eingelegten Fantasie über Thema's aus Robert der Teufel mit Quartett-Begleitung, abermals von seiner eigenen Composition. Man bewunderte die grosse Kunstfertigkeit, Reinheit und Präcision dieses ausgezeichneten Guitarrenspielers, doch nicht ohne eine Beimischung von Bedauern, dass er so grosse Mühe an ein undankbares Instrument verschwendet habe.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Tänze für's Pianof. v. Carl Evers in Hamburg. Heft 1. Bei B. S. Berendsohn. Pr. 6 Gr.

Sie bestehen aus Walzern, schottischen Walzern, Galoppaden u. Jäger und sind hübsch.

Aufruf an die Verehrer Beethoven's.

Vorwort der Redaction.

Wenn ein Aufruf wie dieser, und auf solche Art erfolgt, wäre es, wo nicht Anmassung, doch Ueberfluss, irgend etwas Anderes noch dazu zu setzen, als die Versicherung, dass wir die Einsendung gleich nach ihrem Empfange mit Vergnügen in die Druckerei befördert haben, damit so auch aus unserm Blatte zu einem Publikum spreche, das für sich selbst die Wichtigkeit des Unternehmens erkennt und fühlt.

Zu allen Zeiten hat man es für eine heilige Pflicht gehalten, grosse Männer durch Errichtung würdiger und lange dauernder Denkmale zu ehren und so den Dank und die Bewunderung ihrer Zeitgenossen auch auf die nachkommenden Geschlechter zu vererben. Gegen wen aber möchte diese Pflicht mehr und eher erfüllt werden müssen, als gegen einen Mann, dessen Ruhm durch die ausserordentlichsten Schöpfungen im Gebiete einer schönen und edeln Kunst nicht nur in allen gebildeten Völkern Europa's, sondern selbst in ferne Welttheile gedrungen ist, dessen Name zuerst genannt wird, wenn von dem kühnsten und erhabensten Schwunge der Phantasie, wenn von einem endlosen Strome künstlerischer Erfindungskraft, und vor Allem, wenn von der Vollendung der Musik als selbstständigen Kunst die Rede ist, mit Einem Worte: gegen Ludwig van Beethoven! Neun Symphonien, unbestritten das Herrlichste, was die Instrumentalmusik aufzuweisen hat; die unvergleichliche Oper Fidelio; Klaviercompositionen, mit welchen für das Instrument eine neue Aera begann; Ouverturen, Quartette, Messen, Oratorium, Cantaten, Lieder etc., wer kennt sie nicht, diese ewigen Zeugen eines eigenthümlichen, rastlos neue, ungekannte Bahnen brechenden und überall nur das Höchste und Edelste erstrebenden Geistes! Selten hat ein Künstler so bedeutsam, so denkwürdig gewirkt, wie Beethoven. Er selbst hatte sich die Aufgabe gestellt, Nichts aufzuzeichnen, was nicht von Grund aus neu und den höchsten Anforderungen entsprechend wäre, und sein gewaltiger überreicher Genius liess ihn so wenig einen schon betretenen Weg wählen, dass er in seinen zahlreichen Werken nicht einmal sich selbst ähneln mochte, geschweige denn einem Andern. Dadurch gab er der ganzen musikalisch-künstlerischen Thätigkeit eine neue folgenreiche Richtung, so dass die Kunst nicht nur durch ihn selbst Riesenschritte that, sondern dass auch sein glänzendes Beispiel auf die mit und nach ihm lebenden Künstler von entscheidendem heilsamen Einfluss war und sein wird.

Eine so äusserst seltene, wohlthätige und weithin wirkende Erscheinung verdient es, auf eine seltene und ausserordentliche Weise gefeiert zu werden, nämlich durch ein plastisches, möglichst grossartiges Monument. Ueber den dazu geeignetsten Ort kann kein Zweifel sein. Die Stadt Bonn am Rheine, in welcher der unsterbliche Künstler das Licht der Welt erblickte, und die überdies durch ihre anmuthige Lage ausgezeichnet und von zahllosen Fremden besucht ist, scheint zu dem Unternehmen in gleicher Weise berechtigt, wie verpflichtet, und es ist zu dem Ende hier ein Verein zusammengetreten, welcher die Genehmigung der betreffenden hohen Königlichen Ministerien erhalten hat. Da dasselbe aber, wenn es nur einigermassen des grossen Mannes würdig sein soll, grosse und bedeutende Mittel zur Ausführung verlangt, so richten die Unterzeichneten an alle Verehrer Beethoven's die Bitte, durch ihre thätige Hülfe, sei es durch Privatsammlungen von Geldbeiträgen, oder durch eigens für diesen Zweck zu veranstaltende Concerte und Bühnendarstellungen unser Vorhaben genehmigt realisiren zu helfen. Wir glauben mit Zuversicht annehmen zu können, dass nicht allein die Freunde der Tonkunst solche Vorstellungen zahlreich besuchen, sondern auch, dass die mitwirkenden Künstler gerne die Gelegenheit ergreifen werden, dem entschlafenen Meister, dem sie so viele und hohe Genüsse verdanken, durch ein kleines Opfer ihre Verehrung und ihr dankbares Andenken zu beweisen.

Bonn, zu Beethoven's Geburtstage,
den 17. December 1835.

Bonner Verein für Beethoven's Monument.

Der geschäftsführende Ausschuss

A. W. von Schlegel, Präsident. *Breidenstein. de Claer. Gerhards. Kneisel. Nöggerath. von Salomon. Walter.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten April. N°. 16. 1836.

Die Hugenotten.

Oper in 5 Acten. Die Worte von Scribe, die Musik von Meyerbeer.

Eine Analyse von Fr. Stoepel. (Eingesandt).

Einleitung.

Die Oper ist eine der bewundernswürdigsten Schöpfungen des menschlichen Geistes. Sie vereinigt der schönsten Künste, der Poesie, der Musik und der Malerei bezaubernde Wirkungen mit dem reichen Leben der scenischen Darstellung, umgeben von dem Feenspiel des Tanzes, im blendenden Glanze der Garderobe und unter dem mächtigen Schutze der verführerischen Illusion. Ein solches Werk zu schildern in einem treuen Bilde durch die armen Worte der Prosa, zu sagen, wie der glückliche Verein all' jener mächtigen Mobile das schlummernde, das tiefverborgene, aber unbegrenzte Gefühlsleben weckt und belebt, wie sie die leichtgeflügelte Phantasie mit der reizendsten Verführung unwiderstehlicher Künste in die Zauberwelt führt, die sich nur ahnen, nicht begreifen lässt, das kann nur der Göttersprache Poesie eine würdige Aufgabe sein. Mein Zweck bei diesem Unternehmen soll sich folglich blos darauf beschränken, dass ich mich zum Standpunkte der schaffenden Künstler zu erheben, die Bestimmung des Werkes zu erkennen und die angewandten Mittel gründlich und klar in einem engern Cadre zu charakterisiren suche. Hier wird man also nicht kleinlichen Tadel finden hinter pompöser Elogen scheinbarem Glanz, in zweideutigen, immer platten Bonmots und Sentenzen, in Formen, die so abgenutzt und so werthlos und frivol sind, dass man sie in den Feuilletons der Journale und Affichen hier täglich hundertweis finden und auswählen kann. Diese Analyse soll einfach, aber wahr sein, sie soll die echten Freunde der schönsten Künste wenigstens zum Genusse dieses Wunderwerks vorbereiten. — Die Anlage und ganze Ausführung unseres in Rede stehenden Werkes ist charakteristisch, grossartig und der Grundidee in ihren kleinsten Details angemessen. Von den beiden religiösen Hauptparteien, welche der Dichter auf die Scene setzt, ist die zahlreichste, die katholische, sehr natürlich und sinnreich mit äussern materiellen Kunstmitteln begünstigt, während die protestantische Partei durch ihre innere moralische Gewalt des wilden Hasses Finsterniss wie Glorienschein überstrahlt. Welche feierliche Würde, welche Göttergewalt im starken Glauben, in der festen Treue, im frommen Hoffen Marcel's — welche Energie, welche Reinheit in dem hohen Charakter Raouls liegt, der für seine Religion, für seine Brüder sich der rührendsten, schönsten Engelsliebe entreisst, um im heiligen Kampfe dem Tode entgegenzutreten, den frommen hoffenden Blick dem Himmel, der Unsterblichkeit zugewandt! Wenn endlich Valentinens feste, ewige Liebe das imposante Bild der Treue und des Glaubens zur höchsten Schönheit erhebt und der Graf Nevers, der lebenslustige glückliche katholische Ritter, den Muth hat, solcher hohen Tugend, die nur das Resultat einer heiligen Religion sein kann, zu folgen, sich dem teuflischen Verrathe seiner Waffenbrüder zu widersetzen, dem edlern Glauben der Liebe und mit ihr dem Tode sich zu ergeben — ist das nicht ein Götterbild, vor dem die stolze Eitelkeit, der schwarze Hass, wie die sublimste Liebe, der heiligste Eifer sich in den Staub niederbeugt? Dies ganze reiche und doch einfache, dies bescheidene und doch erhabene Bild würde nothwendig ein allzu ernstes Drama gegeben haben, und es bedurfte also, wie in jedem Kunstwerke, eines Gegenbildes, in dessen Wahl der Dichter höchst glücklich gewesen ist, und das der grosse Meister des Gesanges durch seine Töne zur glänzendsten Lebendigkeit schöner Contraste erhebt. Hier tritt uns nun das leichtsinnigste, das frivolste Treiben

der Katholiken in der vornehmen Welt brillanten Festen in prahlerischem Schmucke und doch in einer vollkommenen Nichtigkeit entgegen; da braust der rachesprühende teuflische Charakter in den Grafen St. Bris Aufruf zum Höllenwerke der Bartholomäusnacht, das Anathema gegen die unbesorgten verrathenen Hugenotten, aus dem Grausen erregenden Gebrüll der Mönche in die stillen Hütten herüber, das Schauder erregende Glockengeläute, das Zeichen der Schandthat des Mordes Tausender von Brüdern und Frauen und Kindern, beginnt — — und nur der treuesten, frömmsten Liebe, des Glaubens Heldenstärke schönes tröstendes Bild, das Raoul, Valentine und Marcel sterbend noch uns bieten, versöhnt uns mit dem Himmel, mit der Menschheit, mit des unverdienten Schicksals strenger Gewalt!

Wenden wir uns nun zur Beschauung dieses colossalen Werks in seiner tiefinnersten glücklichsten Vereinigung mit der reichsten charakteristischsten Musik, die je die höchste Kunst erreichte, so wird uns ein staunendes Bewundern, der Freude beglückendes Gefühl durchdringen; denn die wahre, die heiligste Kunst in ihrem Himmelsglanze zu belauschen, die Sprache der Engel zu hören, das ist eines Götterlebens entzückender Vorschmack, das ist des Himmels Seligkeit!

Diese Sprache, diese Ideen, mögen sie nicht excentrisch gefunden werden! Der Genuss solcher Kunst und solcher ergreifenden Wahrheit wird jedes fühlende Herz zu dieser Stimmung erheben.

Ouverture und erster Act.

Diese Ouverture ist eine würdige Einleitung zu dem tiefempfundenen Prachtwerke durch ihrer schönen Klänge u. ihrer reichen Harmonieen Kraft, die oft in der Choralform so mächtig hervortreten und durch die glücklichsten Instrumentalverbindungen immer einen unbeschreiblichen Effect machen. Ein kunstreiches allmäliges Vereinen des ganzen Orchesters erzeugt ein Crescendo, das zu dem brillanten Allegro führt, in welchem die Melodie der Luther'schen Meisterdichtung „Eine feste Burg ist unser Gott", wie in den wichtigsten Momenten des ganzen Werkes, erscheint und dem grossen Componisten die beste Gelegenheit gegeben hat zu den kunstreichsten Zügen der effectvollsten Imitationen. Der erste Act beginnt mit einem graziösen Ensemblestücke von Männerstimmen, das von Dialogen in ein- und mehrstimmigen Gesängen unterbrochen wird, und worauf ein jugendlich kräftiges und frisches Trinklied folgt, das, wie das erste Ensemblestück, vortrefflich ausgeführt, gar interessante Effecte gibt. Nach dem meisterhaften musikalischen Dialoge, der hier sich anschliesst, folgt eine der schönsten Gesangscenen Raoul's (unseres brillanten Nourrit) in einer Romanze, welche seine zufällige und erste Bekanntschaft mit der Liebegewalt der Engelsgestalt Valentinens erzählt. Diese Romanze vereinigt so viel Kunst, so tiefen Ausdruck in den originalsten Gesangsformen, gestützt auf so seltene Instrumental-Effecte (z. B. das sublime Solo und Accompagnement unseres Urban, das er auf der Viola d'Amour mit so zarter Nuancen süsser Gewalt vorträgt, dass nur ein Nourrit mit ihm wetteifern kann), dass wir diese Nummer für eine der herrlichsten dieses Werkes halten, und die auf's Publikum immer die eindringendsten Wirkungen macht. Ein charmanter Refrain der Gesellschafter (Convives) trennt und schliesst die so ausdrucksvollen beiden Verse der Romanze und der Trinkchor beschliesst endlich jubelnd diese interessante Scene.

Jetzt tritt Marcel, der treueste Diener, Raoul's unzertrennlicher Begleiter, in der ganzen Vigueur seines Charakters auf, findet seinen Herrn mit tiefer Trauer in dem Verrätherkreise und warnt ihn mit mächtiger Stimme durch die Worte: „Vermeide die Feste der Bösen"! Raoul verbietet ihm solch kühne Rede; Marcel schweigt einen Augenblick, aber beginnt bald wieder mit donnernder Stimme den mächtig ergreifenden Choralgesang zu Luther's herrlicher Poesie: „Eine feste Burg ist unser Gott", welchen Meyerbeer mit der sublimsten Feinheit, mit der erhabensten Würde im ganzen Werke immer neu und schön erscheinen lässt, in verschiedener Instrumente Chören. Marcel soll trinken! Er trinkt nicht „mit seinen Feinden": das ist seine Heldenantwort; er soll singen, und beginnt ein Hugenottisches Kriegslied, das einen originalen und brillanten Charakter trägt und immer mit rauschendem Beifall aufgenommen wird, mir aber nur einen mittelmässigen Effect gemacht hat. Ich habe mich gestört gefühlt durch eine, ich möchte sagen ganz verfehlte Intention. Marcel soll mit den schnippenden Worten: Piff paff, piff paff des Gewehrfeuers Wirkung einer Bataille darstellen. Das scheint mir eines so frappanten und schönen Mittels nicht würdig; aber leider begegnen wir gewöhnlich gerade in den ernstesten Producten solchen kleinen Capricenverirrungen, und die kurzen

Eindrücke verschwinden glücklicher Weise immer bald unter den Schönheiten, welche uns die Folge bringt. Drei kurze Scenen, deren Dialoge die Ankunft Urbains, eines Valets der Prinzessin Margaretha, unterbricht. Urbain (Mlle. Flecheux) fragt nach Raoul, reicht ihm einen Brief, der ihn zu einem Rendezvous einladet und den er den Rittern mittheilt, welche die Handschrift staunend erkennen. Das gibt Veranlassung zu einem allgemeinen, in kurzen Sätzen wechselnden murrenden Gespräch, welches sehr glücklich vom Componisten aufgefasst ist, rasch fortschreitet und Urbain Gelegenheit gibt zu einer kleinen Cavatine, welche Mlle. Fl. mit einer frischen Stimme und einer sehr gewandten Kehlfertigkeit absingt. Diese kleinen, sehr wenig bedeutenden eingeschobenen Scenen, die immer ein schleppendes Gefühl erregen, zumal in einem an sich schon langen ersten Acte, ersetzt unser geistreicher Meister durch ein Ensemble, das durch die interessantesten Imitationen glänzt und den ersten Act unter den lautesten Beifallsbezeigungen beschliesst.

Zweiter Act. Die *Poesie* ist die Seele des grossen Kunstwerks, das man *Oper* nennt — sie ist der Mittelpunkt von allen Erscheinungen, welche von derselben ausgehen und sich in ihr vereinigen; sie ist die Sonne, deren glänzende Strahlen eine ganze lebende Welt erleuchten und erwärmen. Daher fahre ich fort, meine Arbeit auf die Analyse der Poesie zu gründen, um so am sichersten die grossen Leistungen der musikal. Composition, der Malerei, der dramatischen Darstellung, der Orchester, der Chöre und interessanter Tänze in ihrem wahren Werthe, wenn mir's möglich ist, darzustellen. — Im ersten Acte hat der Dichter sehr glücklich in den glänzendsten und natürlichsten Scenen die wichtigen Charactere Marcel's und Raoul's, den Geist, der die vornehmen Katholiken belebte, zunächst im verrätherischen Meuchelmorde Raoul's und durch Fall der ganzen Partei der Protestanten angedeutet, und damit einen grossen Schritt der Exposition des colossalen, aber sinnreich angelegten Werkes gethan. Dass unser geniale Meyerbeer dem Dichter nicht durch überflüssige musikalische Längen entgegengearbeitet, hingegen ihn durch so rapide als charakteristische Recitative und Dialoge unterstützt hat, bedarf hier kaum der Erwähnung, und um so weniger, als wir im Resumé unserer Analyse darauf zurückkommen werden.

Die kurze Einleitung dieses 2ten Actes durch das treffliche Orchester kündigt die graziöse idyllisch-naive Scene an, in welcher die Prinzessin Marguerite de Valois in einer so glänzenden freundlichen Gestalt, als schönen lebendigen Naturumgebung in den Gärten ihres Wohnsitzes, des Schlosses Chenonceau nahe bei Amboise, uns erscheint. Die Demoiselles d'honneur und Hofdamen beleben die Bühne, und Marguerite beginnt eine Arie in sehr schwierigen Passagen, die zugleich glänzend und ausdrucksvoll, von der freundlichsten Naivetät sind und immer einen grossen Beifall finden. Die leichtgewebten, gar eleganten Verse singen das Lob des schönen Landes der Touraine, dass die liebenswürdige Prinzessin *hier nur froh und glücklich* sein will, wenn auch Luther, Calvin und der Papst durch ihre religiösen Streite die übrige Welt in Unruhe setzen: an *ihrem* Hofe soll nur die Freude athmen, die Liebe lächeln. Ein lieblicher Frauenchor folgt dieser Arie, und die variirte wiederholte Musik derselben, vom erwähnten Frauenchore und von höchst angenehmen Instrumental-Effecten, z. B. eigenthümlicher Echo's etc., begleitet, macht diese Scene zu einer der schönsten des ganzen Werkes. Die Frauen verlassen die Bühne, um sich zu einem Bade zu bereiten, und Valentine kommt aufgeregt und seufzend, von einer gar sonderbaren Sendung der Prinzessin Bericht zu erstatten. Sie hat dem Ritter Nevers persönlich die geheime Erklärung machen müssen (deren man sich leicht erinnert durch das Rendezvous Nevers mit einer verschleierten Dame), dass sie nicht seine Gemahlin werden kann. Die Prinzessin wusste, dass V. den Ritter N. nicht, wohl aber Raoul mit der tiefsten Empfindung liebe, und überrascht und tröstet sie durch die Versicherung, dass Raoul noch heute ihr Gemahl werden soll. Die Frauen der Prinzessin kommen zurück, stimmen theilweise einen sehr lustreizenden Chor an, tanzen und baden sich im Cher, der auf der Bühne verschiedene Krümmungen formt. Ein neuer Chor folgt noch und ein kurzes Gespräch zwischen der Prinzessin und Urbain. Raoul nähert sich mit verbundenen Augen und ein höchst interessanter Chor wird sehr sinnreich *immer nur mit halber Stimme* (mezza voce) gesungen, des Geheimnisses sorglicher stiller Sprache! Dieses Ausdrucksmittel ist nicht nur materiell sehr gut gewählt; es ist durch seine geistreiche u. poetische, möchte ich sagen, still lauschende Harmonie und durch seinen delicaten Gesang ein freund-

licher Lichtpunkt im Werke, er ist nicht ein weithin glänzender *Sonnenstrahl*, er ist ein bescheidener Blick des Liebessterns, der so oft des stillen abendlichen Dunkels leuchtender Sonnenblick ist. Die Prinzessin wünscht, dass man sie allein lasse mit Raoul. Nach der Reprise des Chors sind alle Anwesende abgetreten. Die beginnende Scene ist so interessant als energisch durch Margarethens graziöse und naive Heiterkeit und Raoul's mächtige gegenüber stehende Liebe, welche wie ein Blitzstrahl aus seiner starken Heldenbrust unsern staunenden Blick überrascht, — durch Raoul's Liebestraum, der ihn auf den Adlerflügeln seiner Phantasie zu des Himmels seligen Räumen trägt. Raoul schwört Liebe, Margar. aber fordert Gehorsam, er schwört ihn und nimmt ihr edles Versprechen, ihn zu einem hochheiligen Zwecke durch seine Vermählung mit der reichen Erbin, der liebenswürdigen einzigen Tochter des Grafen de St. Bris, seines alten Feindes, zu bestimmen, mit dem würdigsten Danke an.

Der Graf de St. Bris tritt in diesem Augenblicke auf, begleitet vom Grafen Nevers, einigen protestantischen Nobeln und von einigen Ehrendamen der Königin. Ein Chor, die schönste, die herrlichste Königin in ihrem Glorienscheine mit Freude und Dank zu preisen. Dieser Chor des grossen Tondichters ist in jedem Bezug des freudigen bewundernden Beifalls der Hörer würdig. Die Königin führt die Grafen de St. Bris u. Nevers zu Raoul und bittet sie, der glücklichen Vermählung Zeugen zu sein. Der herrliche Chor wird wiederholt und die Königin fordert, den Eid des ewigen Friedens abzulegen und den sechsfachen Hass abzuschwören.

Dieser Eid beginnt mit den drei Stimmen der obengenannten drei Chevaliers in einem *Unisono*-Satze, der in seiner wahrhaften Originalität einen ganz unerwarteten, man könnte sagen, majestätischen Effect macht, in eben so originalen *Accord*-verbindungen die ganz ähnliche Wirkung hervorbringt und, als allgemeiner Chor wiederholt, jene ausserordentlichen Resultate noch verstärkt. Ich kann hier die Textworte nicht unterdrücken, die, so klein ihre Anzahl ist, einen grossen Beitrag zu der immer bewundernswerthen mächtigen Musik geben. „Für die Ehre, für den Namen, den meine Väter trugen, — für den König, für dies Schwert, meinem Arme vertraut, — für den Gott, der die Verräther kennt u. bestraft, — vor ihnen schwören wir uns eine ewige Freundschaft! Wenn Einer den Eid wagt zu verletzen, dass der Dolch den Verrath räche, — dass sein untreues Blut die Erde tränke und beflecke, — dass er weder Verzeihung noch Rückhalt finde"! (Reprise) Für die Ehre etc. Valentine, die noble Tochter St. Bris, wird. von einem Schleier bedeckt, eingeführt — ihr Vater, dem Befehle Margar. gemäss, bringt sie Raoul zu; Raoul, der den Schreckensruf Betrug! Verrath! ausstösst. Welch ein grosser tieferschütternder Eindruck durch ein musikalisches Ensemble in Valentinens Klage, Raoul's Zorn und Verzweiflung, Margarethens Erstaunen, Marcel's Freude über seines Herrn treuen Muth für den Glauben und die Ehre, was endlich zu einem fürchterlichen allgemeinen Rachechor sich vereint, der Alles zittern macht, jeder Beschreibung spottet und den Act als Reprise zur höchsten Höhe gesteigert beschliesst.

Der 3te Act führt einen sehr belebten, mit dem Ende des zweiten gar wirkungsvollen Contrast vor den Zuschauer. Ein grosser Schauplatz, der den Prés aux Clercs auf dem linken Ufer der Seine, Cabarets, den Eingang einer alten Kapelle, Paläste von Paris und ein tanzendes, singendes und spielendes Volk repräsentirt. Ein Chor beginnt von dieser zahllosen Masse, von Hugenottischen Soldaten geführt, und dessen Charakter dem katholischen einen mächtigen Contrast entgegensetzt. Bois-Rosé stimmt mit seinen Soldaten einen andern hugenottischen Kriegerchor an, der, wenn das möglich ist, den ersten noch durch seinen excentrischen Aufflug hoch übersteigt. Es folgt ihm ein Chor katholischer Frauen, den er durch eine Reprise unterdrückt, dadurch die Wuth und die Verachtung des anwesenden Volks dieser Partei auf den höchsten Gipfel schleudert. Da kommen Böhminen mit musik. Instrumenten, man tanzt nach ihrer Musik und später ein Ballet, sie rühmen und üben ihre Prophezeiungskunst und — Alles verschwindet in einem Augenblick. Meyerbeer entwickelt auch in dieser fremden und mehr energischen Musik, eine oft schon erkannte u. gerühmte originelle Gewandtheit, dass wir ihn für jetzt wenigstens in dieser zauberreichen phantastischen Welt für den grössten Meister erklären müssen. Welcher Hörer ist nicht von der lebendigsten Erinnerung an die ähnlichen Scenen Roberts le Diable durchdrungen (denen die erste sichere Spur nur in Weber's unübertrefflichem Freischütz vorangegangen

war), die mit der stärksten, oft unerklärbarsten Gewalt auf die robusten, sonst jedem Eindrucke widerstehenden Empfindungen des Volkes unterlegen haben? — Das ist die seltenste Macht, welche die zarteste, die schönste Kunst, die dramatische Musik zu erreichen vermag.

Wir gehen zu dem reichen und immer reicher werdenden Leben, das sich in dem vor unserm Anschauen stehenden grossartigsten Bilde entwickelt, zurück. Valentine erscheint in der Pforte der düstern Kapelle, welche die treffliche Decoration theilweise sehen lässt — sie tritt mit Muth und Zittern, forschend, ob sie allein sei, näher, und stimmt ein Gebet an für den Vater, der des Verrathes Höllenstrasse wandelt, dass die Rettung des von ihr geliebtesten Wesens, Raoul's, ihr durch Gottes Hülfe gelinge. Diese Scene, in jedem Betracht wundervoll, und ihre göttliche Würde, die Marcel's mächtiges Bild und seine Treue und sein Glaube noch höher steigert, gibt uns wieder die hochbedeutendsten Ideen dramatischer Musik, und ist durch unsere Worte nicht würdig genug zu beschreiben! Der fürchterliche Augenblick des verrätherischen Duells ist gekommen, Valentine ist verschwunden, die Ritter alle treten hervor, und Marcel ist der einzige, der edelste Zeuge des beginnenden Duells. Raoul beachtet die Warnung u. die Bitte des tiefbetrübten Marcel nicht, das Duell zu anderer Stunde, zu einem andern Orte zu verlegen; er fordert die Zeugen und Theilnehmer mit seiner Heldenstimme auf, den Kampf zu regeln, und ein Septuor der höchsten, grossartigsten Schönheit in des kriegerischen Marsches Mouvement erfüllt den unheimlichen Ort, ein frommes Gebet Marcel's begleitet es mit dem rührendsten Ausdrucke! Marcel sieht mit seinen treuen, starken Greisenaugen die verrätherischen Mörder sich wüthend und racheberauscht herausstürzen; er stellt zwischen den Kampf sein edles Leben, vertheidigt seinen von allen Seiten attaquirten bravsten Raoul — hört und ruft mit seiner Heldenstimme Gewalt die Hugenottischen Soldaten, die so eben im nächsten Cabaret ihren Kriegsgesang anstimmen u. mit ihrem unwiderstehlichen frischen Muthe auf die teuflischen Mörder fallen, in dem letzten Augenblicke, der den Hugenottischen Rittern nur noch zu bleiben schien. Frauen und Mädchen stürzen zwischen den Kampf, der dadurch unterbrochen wird. In diesem Augenblicke erscheinen der Königin Garden u. Pagen, sie selbst zu Pferde kehrt nach ihrem Hôtel zurück. Sie fragt nach dem grauenvollen Attentat und Marcel führt ihr und St. Bris, den noch verläumderischen Verräther, die treueste, die edelste Liebe in Valentine zum wahrsten Zeugniss vor. Dieser Effect ist so erschütternd, dass selbst St. Bris und seine gedungenen Mörder zittern und Raoul seinen unglücklichen irrthümlichen Verdacht gegen Valentine begreift, unter der Verzweiflung Qualen zu den Füssen ihres grausamen Vaters um ihre Hand fleht und durch die teuflische Antwort, dass Valentine einem andern Gemahle schon gehöre, ganz vernichtet erscheint. Der Graf Nevers führt in einer brillant erleuchteten Schaluppe seine Gemahlin in sein Hôtel — Raoul kämpft den fürchterlichsten Kampf der Raserei. Der ungeheuerste Chor, der Studenten und der protestantischen Soldaten wildes Geschrei, Raoul's, Valentinens und der Protestanten Verzweiflungstöne, St. Bris und der Katholiken Rachegeschrei in ein Ensemble und des schaffenden Tonmeisters so reich an den vollkommensten würdigsten Mitteln die Alles besiegende Macht der stärksten Kunst vereint.

(Beschluss folgt, sobald er eingeliefert ist).

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Zum Vortheile des Sängers u. Opernregisseurs, Hrn. J. Pöck, ging „Der Seeräuber" (Il Pirata) von weiland Bellini wieder in die Scene, doch sprach er von allen Bellini'schen Opern, die unter der Direction des Hrn. Stöger bisher gegeben worden, am wenigsten an, was bei dem Umstande, dass er doch eine der besten Arbeiten des zu früh dahingegangenen Tondichters ist, nur dadurch zu erklären ist, dass die Partien dieser Oper zum grossen Theil nicht für unsere Sänger geeignet sind. Walter erfordert eine Stimmlage, wie sie unser erster Tenorist, Hr. Demmer, nicht besitzt, und obschon damit einige nöthige Veränderungen getroffen worden, die an sich schon ungünstig einwirken, lag sie ihm noch immer zu hoch, so dass er sie nur mit sichtlicher Anstrengung durchführte und Manches nicht vollkommen gelang. Eben so liegt der Herzog, Hr. Pöck, zu tief, um mit gewohnter Sicherheit zu wirken, und nur Mad. Podhorsky feierte als Imogene einen vollendeten Sieg ihrer Kunst. Uebrigens scheint es uns nicht ganz politisch, den Piraten auf einer Bühne wieder in's Leben zu rufen, wo

eben die Norma in voller Blüthe steht. Opern, welche schöne u. melodiöse Motive, doch wenige originelle Gedanken haben, gewinnen durch Wiederholungen immer mehr an Theilnahme, da man die schönen Stellen stets wieder mit Vergnügen geniesst und immer mehr vergisst, wo man sie zuerst gehört hat. So ging es uns mit der Norma, und besonders hatten manche Zuhörer die vielen Motive, welche die gallische Seherin dem neapolitanischen Seeräuber abgelauscht, ganz gläubig für Originale angenommen, bis die Wiedererscheinung dieses Piraten die Plagiate deutlich machte.

Paesiello's „Müllerin", diese ehemals so beliebte komische Oper, ist wieder auf das Repertoir eingeführt worden, und so wenig ich in der Regel neugierig bin, so wünschte ich doch sehr das Motiv dieser Wahl zu kennen. Ich bin weit entfernt, dem berühmtesten und dauerhaftesten Werke Paesiello's den Ruhm des Humors, des Melodieenreichthums u. der Charakteristik schmälern zu wollen; doch steht die Form, bis auf die karge Instrumentation herab, in so grellem Gegensatze zu dem Geschmacke der Zeit — dem nur grossartige, tiefgedachte Werke zu trotzen vermögen — um jemals in ihrer ursprünglichen Gestalt bedeutendes Glück machen zu können. Vor einer geraumen Zahl von Jahren gab Dem. Kainz das Röschen als Gastrolle und hatte — die Catalani-Variationen abgerechnet, welche bereits das Bürgerrecht in dieser Oper erhalten haben — 5 bis 6 moderne Nummern eingelegt, so dass aus der Molinara eigentlich ein Vaudeville oder Potpourri geworden war. Das war diesmal nicht der Fall, denn ausser einer modernen Romanze der Dem. Lutzer, den erwähnten Variationen, die sie mit siegender Bravour vortrug, und dem Finale des zweiten Actes (wenn ich nicht irre, von Rossini) war Alles Paesiello's Eigenthum. Dagegen liess Mad. Podhorsky als Baronin (wahrscheinlich Unpässlichkeits halber, was aber nicht angezeigt wurde) Alles, und sogar Hr. Pöck (Pistofolus) seine grosse komische Scene im zweiten Acte, eigentlich den Glanzpunkt seiner Rolle, aus. Auch ist die ganz moderne, höchst elegante Kleidung des Notars mit dem dramatischen Charakter desselben nicht gut vereinbar. Hr. Demmer (Baron) schien weder bei Stimme noch bei Laune, und Hr. Podhorsky (Ferdinand) und Dem. Rettich (Lieschen) hätten besser gethan, gar nicht zu erscheinen. Hr. Preisinger (Knoll) bewährte sich abermals als echter Buffo, der mit dem Zwerchfell seiner Zuschauer nach Belieben schaltet u. waltet. Ausgezeichnet schön, wenn gleich ganz in moderner Art u. Weise, sang Dem. Lutzer das Röschen, und war auch als Schauspielerin ausgezeichnet.

Die zweite Vorstellung der Hochzeit des Figaro wurde zum Vortheile der Dem. Antonie Schikaneder gegeben, und zeigte ein noch mehr überfülltes Haus, als die erste. Das ist der billige Tribut der Theilnahme für das merkwürdigste Werk des unsterblichen Tondichters.

Dem. Sabine Heinefetter gab auf ihrer Durchreise die Norma als Gastrolle. Die Stimme der Dem. Heinefetter hat seit ihrer letzten Anwesenheit an Kraft u. Frische nichts gewonnen; daher war sie für die Norma nicht geeigneter als damals, wo wir dieselbe zu ihren schwächern Leistungen zählten, obschon ihre mimische Darstellung meist lobenswerth ist, wie die plastische, einige höchst unmalerische Stellungen abgerechnet. Die Gesangpartie liegt über ihren innern u. äussern Kräften, daher sie sich den ganzen ersten Act mehr schont als die Partie, wenn sie wirken soll, verträgt, und im Finale, wo sie durch Kraft imponiren wollte, in's Geschrei überschlug. Das Haus war voll, der Empfang lau, und der schwache Beifall nach ihrer ersten Arie schien die Künstlerin nicht wenig zu frappiren. Auch in dem ersten Duett war Mad. Podhorsky (Adalgisa) wie gewöhnlich, wenn Dem. Heinefetter die Norma gibt, Siegerin, und diese wurde nur nothdürftig beklatscht. Am Ende des ersten Actes gerufen, sang sie das Duett des zweiten Actes sehr schön, und wurde mit Mad. Podhorsky 3mal verlangt, auch am Ende erhielt sie reichen Beifall, obschon ihr Vortrag der letzten Nummer nicht durchaus entsprechend war. Dem. Heinefetter ist eine sehr angenehme Sängerin, wo sie ihre herrliche Mezza voce gebrauchen kann, und sollte sich daher vorzüglich an Rossini, Mercadante, Pacini u. Donizetti halten, da ihre Stimme zwar noch mancher Anstrengung fähig ist, doch fehlt es dann an Metall und sie wird kreischend.

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

Königreich Illirien.

Triest. Dass Donzelli (Otello) Fanatismus erregt, hat seine Richtigkeit, er ist auch ein einziger Otello; dass aber die Lalande (Desdemona) dieselbe Wirkung hervorgebracht, das sagen die Journale

und ist nicht ganz richtig, weil die Glanzepoche dieser Sängerin längst vorüber ist. In Mercadante's Emma d'Antiochia, worin auch der Bassist Cartagenova sang, fanden die Sänger theilweis Beifall; die Musik dieser Oper zog wenig an. Als hierauf die Boccabadati eintraf, wurde sogleich die Norma in die Scene gesetzt. Benannte Künstlerin ist hier in dieser Rolle längst bekannt, und dass Donzelli ein trefflicher Pollione ist, weiss ganz Italien; da aber D. nicht bei Stimme, die B. etwas unpässlich war und Cartagenova als Oroveso nicht die beste Figur machte, so gab man abermals die Emma. Anfangs Novembers hielt Cartagenova auf seinem allbekannten grossen Steckenpferde, dem Furioso, unter allgemeinem Beifalle seinen feierlichen Einzug auf der Bühne; sein Knappe Caidamà, der von hier gebürtige Dilettant Vincenzo Cavisago, betrat das Theater zum ersten Male, und da er eine gute Stimme u. gute Aussprache hat, so hofft man von ihm das Beste; die Boccabadati liess bis auf die letzte eingelegte Arie ziemlich kalt. Endlich gab man noch Donizetti's Ugo di Parigi, der bei aller Anstrengung der Sänger totaliter zu Boden fiel.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Este. Dass die heutige Bausucht auch die Theater ergriffen, zeigt das Venetianische diesen Herbst allzu klar mit Polyhymniens Tempeln von Bassano, Belluno, Treviso, Schio u. Este, die theils neu erbaut oder verschönert wurden. Man lebt jetzt überhaupt im Jahrhundert der Sänger u. der — Maurer. In Mailand, dem Hauptquartiere der Grande Armée der Sänger u. Theatersensale, wo jetzt erstaunlich viel gebaut wird, hat man gewissermaassen eine kleine Idee von benanntem Jahrhundert. Man darf aber die heutige Bausucht von Europa zusammen addiren u. multipliciren, sie erscheint als Schwindsucht im letzten Grade gegen Italiens Theatersucht. Wer wird es glauben? unsere kleine Stadt von kaum 2000 Einwohnern hatte diesen Herbst eine doppelte Sängergesellschaft, darunter sogar rühmlich bekannte, dazu noch ernsthafte u. komische Opern! Hauptsänger waren die Damen Schütz u. Smolensky, die Tenore Winter u. Pompejano, der Buffo Rovere u. Bassist Boticelli; die gegebenen Opern, die Steckenpferde der Schütz (Capuleti u. Norma), sodann der Furioso u. Nuovo Figaro, alles zusammen den Lesern dieser Blätter längst bekannt; die Schütz u. Rovere wurden aber doch am meisten beklatscht.

Bassano. Die Taccani — der Tenor Binaghi war Anfangs unpässlich, der Buffo hiess Graziani u. der Bassist Alberti — die Taccani würde unsere Operndilettanten mit der Sonnambula u. Nina pazza per amore gar in's Narrenhaus geschickt haben, hätte sie sie nicht vorher mit der Norma ganz bezaubert. Man höre nur, wie es in ihrer Benefize-Vorstellung am 4. Octbr. zuging. Es regnete, als zur Zeit, da Noa gerade seine Arche zuschloss, aber zwei Stunden vor dem Anfange der Vorstellung war kein Platz mehr zu haben. Man gab einen Act der Norma u. einen Act der Sonnambula. Beim ersten Erscheinen der Künstlerin erfolgte eine dreifache Beifallssalve u. ein Blumenregen. Als sie nach dem ersten Acte auf die Scene trat, um die Romanze aus dem Otello zu singen, kam ein Genius von Oben herab u. überreichte ihr eine goldene Harfe, um sich darauf zu begleiten, und nach erfolgtem Gesange erscheint er abermals und setzt ihr einen Rosenkranz auf's Haupt; von den indessen phrenetisch gewordenen Zuhörern schreit und heult ein Theil dergestalt, dass das Theater zittert, während ein anderer Theil aufjauchzend Rosenguirlanden, Blumensträusse oder Gedichte auf die Scene wirft. Nach dem Acte der Sonnambula neuer Blumenregen, neues, aber weit stärkeres Geschrei u. Geheul; mit den Füssen, Stöcken, Stühlen wurde gegen die Erde geschlagen und dabei mehre von letztern zerbrochen. Tücher flatterten von allen Seiten, das Hervorrufen nahm kein Ende; da holten aber zwei Stadtdamen die Sängerin von der Scene ab u. begleiteten sie im Wagen nach ihrer Wohnung, und weil der Regen nachgelassen hatte, fehlten auch die Musikbanden, Fackelbeleuchtungen u. eine zahlreiche Menge von Begleitern u. Evviva-schreiern nicht.

Die Taccani, die keine beste, aber gute Sängerin ist, hat so eben einen Adeligen aus Bergamo, Namens Tasca, der auch Dichter ist, geheirathet, und reiste von hier nach Codogno, wo sie für mehre Vorstellungen engagirt ist.

Belluno. Unser unlängst beendigtes neues Theater, welches mit manchem der grossen Städte Italiens wetteifert, wurde mit der Norma eröffnet, worin die Grisi (Giuditta) in der Titelrolle eine glänzende Aufnahme fand, ihre Schwester Ernestina (Anfängerin) als Adelgisa befriedigte und der Tenor Catone Lonati, welcher mit einer nicht üblen Stimme zum ersten Male die Bühne in der Rolle des Pollione betrat, Aufmunterung fand. In den

nachher gegebenen Capuleti wurde die Grisi der Liebling des hiesigen Publikums, und bei ihrer Benefize-Vorstellung am 14. Octbr. der Beifall von der Kasse bis zur Bühne hinauf reichlich gespendet, wobei die bekannten Ehrenbezeigungen keineswegs wegblieben. Nicht genug: zum ewigen Andenken wird ihre Marmorbüste so eben in Venedig verfertigt u. im Redoutensaale des Theaters aufgestellt werden. — Die drei Schwestern Grisi sind Mailänderinnen. Die Giulia singt dermalen auf dem Pariser italienischen Theater und ist so zu sagen berühmt. Bellini schrieb für sie die Puritani und Donizetti den Marino Falliero.

Schio. Auch dieser Marktflecken liess ein neues Theater erbauen, dessen Eröffnung am 24. Octbr. mit der Norma Statt hatte. Die ehedem in Italien durch Variationensingen bekannte Prima Donna u. Engländerin Ferron gab die Titelrolle nicht sehr vortrefflich, sowohl in Betreff der Aussprache, als des Gesanges. Der Tenor Genero, ohne an seine armen Lungen zu denken, schrie desto stärker, je mehr man ihn applaudirte. Eine Carolina Vittadini betrat als Adalgisa zum ersten Male die Bühne und zeigte sich so wacker, dass sie nachher in der Chiara di Rosenberg und im Elisir d'amore als Prima Donna mit vielem Beifall u. Gedichten beschenkt wurde. In beiden Opern sang der Tenor Canali, der Buffo Spada u. der Bassist Tabellini. Bedenkt man, dass die Ferron, Genero u. Spada auf den ersten Theatern Italiens gesungen, nun bis zu diesem Marktflecken herabgefallen, wahrscheinlich einen nicht ganz unbedeutenden Ehrensold empfangen haben, so ersieht man hieraus, wie weit die Wuth selbst sehr kleiner Ortschaften auf dieser Halbinsel für die Oper geht. Diese Wuth allein würde aber bei alledem nicht hinreichen, eine Op. seria u. Op. buffa mit vielen Sängern zu unterhalten, wenn nicht Viele aus den benachbarten Städten u. Dörfern herbeiliefen u. die Kasse füllten.

Treviso. Unser sogen. Teatro Onigo wurde ebenfalls von der im Venetianischen seit einiger Zeit herrschenden Theaterbausucht befallen; da es aber für den Martini-Jahrmarkt nicht beendigt werden konnte, so eröffnete man einstweilen, nach einer achtjährigen Pause, das Teatro Dolfino, worin Mercadante's Elisa e Claudio und Ricci's Eran due or son tre von mittelmässigen u. wenigen als mittelmässigen Sängern gegeben, den Zuhörern dann und wann die Langeweile verkürzten.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Le François. Rondoletto brill. et fac. p. le Violon av. acc. de Quat. ou Pianof. comp. p. *Ed. Raymond.* Oeuv. 11. Breslau, chez Edouard Pelz. Pr. av. Quat. 10 Sgr.; av. Pfte 10 Sgr.

Auf dem Titel ist ein französ. Grenadier abgebildet u. auf der letzten Seite der Klavierstimmen steht dem verkürzten Inhalte nach folgende Nachricht: „Eine Sammlung Anfängern u. Dilettanten gewidmeter Musikstücke für die Violine mit Begl. des Pianof. oder eines Quartetts, welche, ohne sehr schwierig zu sein, dennoch in's Gehör fallen u. brillant genug sind, um bei besondern Veranlassungen als kleine Concertstücke benutzt werden zu können, dürfte nicht überflüssig sein, da sich Lehrer oft in Verlegenheit finden, wenn ihre Schüler z. B. bei Familienfesten oder dergl. mit einem Beweise ihrer erlangten Fertigkeiten hervortreten wollen. Solche will Hr. R., Mitgl. des Theaterorch. in Breslau, im Geschmacke der verschiedenen Nationen compon., theils um Abwechselung zu gewähren, theils um den verschiedenartigen Geschmack in der Musik zu bezeichnen.“ — Hier haben wir also wenig oder nichts zu recensiren; es ist nicht von Kunstwerken, sondern von Nachahmungen die Rede, die sich den Beifall der Anfänger u. der Dilettanten zu erringen streben: es kommt darauf an, ob diese damit zufrieden sind. Leicht ist das kleine Rondo wirklich, französisch genug mag es vielleicht auch sein und das Uebrige überlassen wir mit Fug u. Recht dem hierbei betheiligten Publikum.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Binnen Kurzem erscheint in unserm Verl. mit Eigenthumsrecht:

Kalkbrenner, Fr., Grand Septuor pour Pianoforte, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contre-Basse. Oeuv. 132.

Hünten, François, Voyage musicale de Bochse, en huit melodies nationales pour le Piano. Liv. 1—4. à 12 Gr.

Leipzig, im April 1836. *Breitkopf u. Härtel.*

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 4.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. **№ 4.** **1836.**

Anzeigen.

Bei L. Pabst in Darmstadt ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

Auserlesene echte Volksgesänge der verschiedensten Völker mit Urtexten und deutscher Uebertragung gesammelt in Verbindung mit A. W. von Zuccalmaglio, ein- und mehrstimmig eingerichtet mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, und herausgegeben von Baumstark. Ir Band, 3s Heft. Quer-Quart. 6 gGr.

Mehrere geachtete Zeitschriften (Phönix — allg. musikal. Zeitschrift etc.) haben bereits dieses Werk als sehr gehaltvoll bezeichnet.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- u. Musikalien-Handlungen zur Ansicht zu haben:

***Zwei Aufsätze, den Musikalienhändler* Johann André in Offenbach als Nachdrucker betreffend.**

Allen Recht liebenden Buch- und Musikalien-Händlern gewidmet von

Schuberth u. Niemeyer in Hamburg u. Itzehoe.

Musik-Anzeige.

Da sich Gio. Ricordi, Musikverleger in Mailand und Mitglied des deutschen Vereins wider den Nachdruck der Eigenthumswerke, von verschiedenen Mitgliedern desselben Vereins beauftragt sieht, ihnen das Recht zum Drucke der einzelnen Arrangements einer und derselben theatralischen Oper zu verkaufen, und indem er ausserdem dafür hält, dass diese Zertheilung des Eigenthums in dem Geiste und der Natur des Eigenthums selbst läge und zur Ausbreitung des Musikalienhandels sehr zuträglich sei, so hat er verschiedenen dieser parteilischen Contracte beigepflichtet, jemachdem ihm die Bestellung gemacht wurde. Da er jedoch nun vom Herrn Fr. Hofmeister als Sekretär des Vereins aufmerksam gemacht wurde, dass die Comité desselben, obgleich sie die Richtigkeit seiner Theorie billige, dennoch eine solche Zertheilung des Eigenthums nicht zulassen kann, da sie findet, dass sich die Abtretung einzelner Arrangements nicht mit den Grundsätzen des deutschen Musikalienhandels vereinige, und mithin nur den Verkauf der Melodie an einen Einzigen zugestehe, welche Melodie dann eine jede Art von Arrangement in sich begreife, um somit nach den gegenwärtig bestehenden Gesetzen Schutz gewähren zu können, so macht er es sich zur Pflicht, allen Musik-Verlegern und Mitgliedern des Vereins hiermit zu erklären, dass er, da er sich in die Ansichten und Aussprüche des Comité fügt, künftig nur an Einen allein die Melodie eines musikalischen Werkes verkaufen wird, weshalb er diejenigen einladet, welche wünschen, dergleichen an sich zu kaufen, ihre Bestellungen an ihn unter dieser Ansicht gelangen zu lassen, indem er sich das Recht vorbehält, dieselben anzunehmen oder abzuschlagen, jemachdem es seine eigene Convenienz mit sich bringt.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf u. Härtel in Leipzig.
Oster-Messe 1836.

Für Orchester.

	Thlr. Gr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture z. Mährchen von der schönen Melusine	2 12
Mozart, Sinfonie in Bo. 7. in Partitur	1 —

Für Violine.

Lipinski, C., Rondeau de Concert av. Orch. Op. 18.	2 12
— Souvenir de la Mer Baltique. Deux Divertissemens av. Pfte. Op. 19	— 18
— Variations s. la Cav. „Ecco ridente il Cielo" de l'Op. Il Barbiere di Seviglia, av. Orch. Op. 20.	2 8
— Les mêmes av. Pfte	2 —
— Concerto militaire av. Orch. Op. 21.	5 —
Schubert, Fr., et F. A. Kummer, 2 Duos concertans pour Violon et Violoncelle, sur des Thèmes favoris de Zampa et de Guillaume Tell. Liv. 1 et 2	2 8

Für Violoncelle.

Dotzauer, Collection d'Airs des Opéras favoris p. Violoncelle avec accompagnement de Basse, à l'usage des amateurs et des commençans. Cah. IV.	1 —
— Recréations. Pièces sur des motifs favoris d'Auber et de Meyerbeer p. le Vlle avec acc. d'un 2d Vlle. Op. 136	2 4

ist, das sie erfreuen und begränzen konnte — Schade nur, sag' ich, dass die Fürsorge für solche Menschen zu spät kommt, denn es bedarf wohl keines sehr hohen Standpunktes, um sie für todt im ächten Sinne dieses Worts zu halten. Aber gerade deshalb, weil sie doch das thierische Leben in sich fühlen, welches sie in blinder Rohheit geltend zu machen suchen, so sind sie allerdings in so fern gefährlich, und allenfalls auch aufgelegt zu allem dem, wovon Lorenzo sprach.

Dass die Kunst spielen solle, dass sie sich überhaupt nur als Spiel geriren könne, wenn sie ächte Kunst sey, diesen Satz giebt man im Allgemeinen wohl noch zu, allein bey der Anwendung desselben auf gegebene Werke der Kunst findet man nicht selten den determinirtesten Widerspruch, so dass es billig scheinen muss, jener erste Satz sey noch unverstanden geblieben, als man ihn bereits bejahete. Denn spricht man nicht noch immer von einem didaktischen Gedicht, einem bis in's innerste Mark hinein erschütternden und zermalmenden Trauerspiel, freut man sich nicht noch immer über so manches Gemählde aus der Niederländischen Schule — (deren beziehungsreiche Wichtigkeit ich übrigens gewiss nicht verkenne) wo das Schlachtvieh der Natur so getreulich nachkopirt ist, dass man mit den Händen darnach greifen möchte, und pflegt man es nicht der Musik als ihre höchste Tugend nachzurühmen, dass sie die verhärtetsten Verbrecher erweichen, und aus dem verwildertsten Herzen Thränen erpressen könne? —

Es ist wahr, die Musik vermag das alles, und um so mehr, wenn sie zu gewissen Hausmitteln ihre Zuflucht nimmt; allein diese Würkungen sind blos zufällig und subjektiv, und wenn wir von irgend einer dieser Zufälligkeiten Notiz nehmen wollen, so dürfen auch alle die andern, (dass man z. B., so lange man Musik hört, nicht leicht in Zorn geräth, zu Vergebung geneigt wird u. s. w.) auf ein gleiches Recht Anspruch machen. Ausserdem sind ja alle diese Würkungen offenbar auch durch andere Mittel zu erreichen, und die Kunst soll als Kunst mit keiner Kraft etwas theilen, die etwas anderes ist, als sie, und eben deshalb unter ihr steht. Auch kann sie ja als Kunst niemals sich zum blossen Mittel und noch dazu für einen ihr so ganz fremdartigen Zweck herablassen, da sie sich selbst Zweck ist. — Die Musik wird, wie die Poesie, den Menschen in seiner Gesammtheit ergreifen, sie wird alles Vereinzelte in ihm zu einer einzigen Harmonie zusammenfassen, die Menschheit in der erhabensten Blüthe in ihm hervorrufen, und auf diesem Standpunkte dürfte nicht leicht mehr von Thränenergiessungen die Rede seyn, die sich überhaupt wohl nur mit einer kränklich einseitigen Receptivität vertragen. Und doch arbeiten noch immer so manche Musiker auf diesen prekären Zweck hin, und sie halten sich für ächte Künstler, wenn sie nur die Thränendrüse in Anspruch genommen haben, da sie doch den ganzen Menschen in Anspruch nehmen sollten. Der Künstler soll frey seyn nach allen Seiten hin, und nur durch sich selbst bestimmt begränzt. — Man erlaube mir hier eine Stelle aus meinem Roman: Guiskardo anzuführen, wo ich (S. 38 ff.) folgende Erklärung niederzulegen wagte, die mir auch hier als beziehungsreich erscheint: Die Schönheit ist nichts anders als die Harmonie der Begränzung, das Gefühl der Unendlichkeit in der Endlichkeit, geschaffen und angeschaut von dem Gemüthe, das aus der innigsten Concentration des Verstandes und der Empfindung hervorgeht. Die Schönheit umfasst das Allgemeine, und, weil sie Alles ist in Einem, kann nie in den Funktionen des Einzelnen auch nur eine Ahnung derselben gefunden werden u. s. w.

Ja, selbst Thränen der Freude wird ein ächtes musikalisches Kunstwerk nicht bewürken wollen, weil sie doch immer ein Zeichen von der aufgehobenen Stille und Klarheit des Gemüthes sind, mit der allein die Werke der Kunst angeschaut werden sollen. Der wahre

Thlr. Gr.

Kummer, F. A., Variations sur un thème de l'Opéra „I Capuleti e Montecchi" avec Quat. 1 8
— Les mêmes av. Pfte. . . . . 1 —
Latzky et Kummer, Duo Mignon sur des airs favoris de Norma, avec acc. de Pfte. Op. 21. . . . — 20

Für Flöte.

Berbiguier, Melodie concertante avec Pfte. Op. 152. — 20
Lohe, C., 3 Divertissements p. 2 Flûtes. Op. 31. . . . 1 —
Tulou, 2 grands Solos pour la Flûte av. Pfte. Op. 69. No. 2. . . . . 1 —
— Second grand Solo avec accompagnement d'Orchestre. Op. 70. . . . . 1 8
— Le même av. Pfte. . . . . 1 —

Für Fagott.

Jacobi, C., 6 Caprices. Op. 15. . . . . — 12
— Potpourri av. Orch. Op. 14. . . . . 1 8

Für Pianoforte mit Begleitung.

Chopin, F., 2d Gr. Concerto av. Orchestre. Op. 21. 4 —
— do. av. Quintuor. Op. 21. 3 —
Musard, 2 Quadrilles de Contredanses, 1 Galop et 1 Valse sur des motifs du „Chalet" av. acc. de Viol. ou Flûte ou Flageolet et Cornet à Piston ad libitum. Liv. 1 et 2. . . . . à — 12
Bertini et Franchomme, Variations p. Pfte av. Vlle. . . . . — 18

Für Pianoforte zu vier Händen.

Beethoven, 2d Sinfonie in D. Op. 36. arr. nouv. Edition. 1 12
Cherubini, Ali-Baba, grosse Oper in 3 Acten. . . 8 —
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouvert. z. Märchen von der schönen Melusine. 1 8
Mozart, W. A., Trio No. 6. in C. arr. par Gleichauf. 1 —
— Trio No. 7. in A. arr. p. Gleichauf. . . . . 1 —
Thierfelder, 3 leichte Geschwindmärsche. . . . . — 8
Ulrich, Ed., Ouverture en Harmonie, arrangée. . . — 16

Für Pianoforte allein.

Adam, Variations brill. sur une Valse originale. . . . . 1 —
Bertini, Episode d'un bal, Rondo caractéristique. Op. 98. . . . . — 16
Chaulieu, 2 Airs variés. Op. 153. . . . . — 16
— Les Plaisirs de l'Hiver, 6 Valses et 3 Galoppes Op. 158. . . . . — 12
Cherubini, Ali-Baba, grosse Oper in 3 Acten. . . 5 —
Chopin, 2d grand Concerto. Op. 21. . . . . 1 16
— 6 Mazurkas. Op. 24. . . . . — 20
— Deux Nocturnes. Op. 27. . . . . — 16
Dobrzyński, Fantaisie quasi Fugue sur une Mazurek favori. Op. 10. . . . . — 8
Hummel, Preludes. Nouvelle Edition. . . . . — 12

Thlr. Gr.

Hünten, F., Rondeau sur une Marche de Mercadante. Op. 74. . . . . — 20
Kalkbrenner, Fr., La Crainte et l'Espérance, Rondo. Op. 130. . . . . — 20
— Variations brillantes sur une pensée de Bellini. Op. 131. . . . . — 20
Mendelssohn-Bartholdy, 3 Caprices. Op. 33. 1 12
— Dieselben einzeln No. 1 u. 2. à 16 Gr. No. 3 — 12
Osborne, Thème favori d'Anna Bolena varié. Op. 16. — 20
Schunke, Ch., La petite Coquette. Rondineau. Op. 15. . . . . — 16
— Air suisse varié. Op. 17. . . . . — 16
— Rondeau mignon. Op. 20. . . . . — 16
— Grandes Variations brillantes sur le Galop de la Tentation. Op. 25. . . . . — 20

Für Gesang.

Belcke, Fr., 3 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pfte und Violoncell. — 20
(Die VCellostimme kann auch durch Fagott od. Posaune ausgeführt werden.)
Brüer, C., d. 23e Psalm für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur. . . . . — 16
Löwe, C., 3 Balladen für 1 Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. compl. 1 8
— Dieselben einzeln: No. 1. Der Bettler. . . . . — 16
– 2. Der getreue Eckardt. — 12
– 3. Der Todtentanz . . — 12
Pfr, Singübungen f. Sopran. 1e Heft, neue Ausgabe. 1 12
Schuster, A., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . — 16
Seyfried, Salve Regina, in Partitur. . . . . — 20

Wohlfahrt, H., Kinder-Klavierschule oder musik. ABC- u. Lesebuch für junge Pianoforte-Spieler. 1 —

Romberg, B., Portrait. . . . . — 12
— Dasselbe auf chines. Papier. . . . . — 16

Unter der Presse sind:

Bohrer, Introduction et Variations suivies d'un finale p. Violon av. acc. d'Orchestre. Op. 51.
— Les mêmes av. acc. de Pfte.
— Grandes Variations militaires p. Violon av. acc. d'Orchestre. Op. 52.
— Les mêmes av. acc. de Pfte.
Chopin, Rondeau. Op. 16. } arr. à 4 mn.
— 4 Mazurkas. – 17. }
— Grande Valse. – 18.
— La même arr. p. 2 Guitares p. J. N. Bobrowicz.
— 4 Mazurkas. Op. 24. arr. à 4 mn.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. N°. 17. 1836.

Die Begründung der teutschen Musikfeste in einer biographischen Skizze, nach gegebenen Notizen.

Georg Friedrich *Bischoff*, als Begründer der teutschen Musikfeste bekannt, wurde d. 21. Sept. 1780 zu Ellrich, einem Städtchen am Harze in der Preuss. Grafschaft Hohnstein, geboren. Sein Vater war Organist u. Schullehrer daselbst, u. von diesem erhielt er den ersten Unterricht in der Musik, wobei er besonders im Orgelspiel trefflich geübt wurde. Als 14jähriger Schüler kam er auf das Gymnasium zu Nordhausen, wo er dem damaligen Concertmeister Willing seine weitere Ausbildung verdankte. Nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch benutzte er den Unterricht des wackern Mannes, indem er in diesen Concerten, in welchen die damals neuesten Symphonieen von Haydn u. Mozart's Opern zur Aufführung kamen, nach u. nach bei allen Streichinstrumenten, wo es eben fehlte, angestellt wurde. Im Gesange fehlte es auch nicht an guter Uebung, da zu jener Zeit ein sehr blühender Schulchor in den 6 Kirchen dieser alten Reichsstadt Cantaten, Hymnen etc. aufzuführen verpflichtet war. 1800 bezog er die Universität Jena, um Theologie zu studiren. Ostern 1801 ging er nach Leipzig, wo er sich viel mit Musikunterricht beschäftigen musste, wodurch seine schon früher vorherrschende Neigung zur Tonkunst wieder erwachte und er sich dieser weihete. Ein Besuch in der Ferienzeit bei seinen Anverwandten wurde Veranlassung, dass er in der Musik-liebenden Familie des Amtmanns Wolff in Steinthaleben bei Frankenhausen eine Hauslehrerstelle annahm. Kaum nach einem halben Jahre wurde er 1802 als Cantor u. Lehrer des Lyceums nach Frankenhausen berufen. Hier war es denn auch, wo B. durch mehre kleinere und grössere, mit gutem Erfolge unternommene Musikaufführungen, durch die Bekanntschaft mit Hermstedt in dem benachbarten Sondershausen, mit Spohr, damals in Gotha, veranlasst, die grossen teutschen Musikfeste begründete und das erste den 20. u. 21. Juni 1810 in der dasigen, vorzüglich dazu passenden Hauptkirche unter *Spohr's* Direct. veranstaltete. — Es hatte seine grossen Schwierigkeiten, es in einer kleinen Landstadt auf eigene Gefahr zu unternehmen. Dazu kam noch, dass es damals noch keine Singvereine gab, welche überhaupt erst durch die Musikfeste in's Leben gerufen wurden. Die Chöre mussten daher von den besten Sängern aus verschiedenen Schulchören der benachbarten Städte besetzt u. eingeübt werden. Allein der glänzende Beifall, der einstimmig ausgesprochen wurde, lohnte dem Unternehmer für alle unsäglichen Mühen u. Aufopferungen. Hauptwerke waren Haydn's Schöpfung u. Beethoven's erste Symphonie. Mad. Schindler, Methfessel u. Stromeier sangen die Solopartieen; Spohr, Matthäi, Hermstedt u. Dotzauer concertirten.

Das zweite Musikfest daselbst fiel in's Kometenjahr 1811, den 10. u. 11. Juli. Als sich die Künstler versammelten, wurde dem Unternehmer ein Sohn geboren, dem die Meisten Pathen werden wollten. Als die Fürstin Regentin v. Schwarzburg-Rudolstadt dort eingetroffen war, erlaubte sie, dass alle anwesende Künstler, 300, Patheustelle vertreten durften, gab auch ihre Theilnahme durch ein überraschendes Patheugeschenk zu erkennen. Gleich nach der zweiten Aufführung begaben sich Alle in die zweite Kirche, wo bei Vollziehung der feierlichen Taufe das Ja der Menge ergreifend war. Weil Haydn's Frühling u. Sommer und Spohr's erste, für dieses Fest geschriebene Symphonie gegeben worden war, erhielt der Täufling die Namen: Joseph Louis. Beim heitern Mahle nahmen die verehrtesten Anwesenden, unter denen die tüchtigsten Künstler der verschiedensten Art waren, auch unser Gerber, Verf. des Tonkünstler-Lex., ihren Pathen für die Zukunft als Schüler in Beschlag. Zwei Jahre darauf stürzte das Kind zwei

Stock hoch zum Fenster heraus u. war todt. Viele von seinen Pathen sind gleichfalls schlafen gegangen.

In demselben Jahre *musste* B., auf Einladung des damaligen französischen Gouvernements, den 15. u. 16. Aug. zu Ehren Napoleons ein grosses Musikfest zu Erfurt veranstalten. Eine solche Einladung war damals Befehl. Man hatte sich auch schon vorher die Genehmigung der Fürstregentin gesichert. Hatte auch B. kaum 3 Wochen Zeit zur Vorbereitung, so wurde ihm die Ausführung doch nicht schwer, da er vom Gouvernement Empfehlungen an alle Minister u. Gesandte der meisten teutschen Höfe, unter Andern auch an Göthe in Weimar, erhielt, um in den verschiedenen Kapellen seine Einladungen wirksam machen zu können. Und so fiel denn dieses Fest höchst gelungen aus, reich an Kunstgenuss. In einem an B. besonders ausgefertigten Diplom von Seiten der französ. Behörden wurde dies auch anerkennend ausgesprochen. Im Moniteur las man aber damals: *L'evêque de Frankenhausen a donné à l'honneur de Sa Majesté l'Empereur une grande fête en musique.* — Einer abermaligen Aufforderung zufolge wurde daselbst am 14. u. 15. Aug. 1812 ein zweites Musikfest zu gleichem Zwecke von B. veranstaltet, wozu Spohr, ominös genug, sein erstes Oratorium „Das jüngste Gericht" (Text v. Aug. Apel) schrieb. Der russische Feldzug hatte schon begonnen, die französ. Kassen waren leer u. B. musste mit einem bedeutenden Verluste, den freilich zu decken versprochen wurde, Erfurt verlassen. Eine Bittschrift an die Kaiserin in Paris blieb ohne Erfolg. An diesen beiden Erfurter Musikfesten sangen Solo: Frau v. Heygendorf, geb. Jagemann, Mad. Willmann, die Schwestern Campagnoli, Hr. Stromeier, Walter, Methfessel u. s. w. Als Instrumentalisten glänzten Spohr, Hermstedt, Matthäi u. s. w.

Die folgenden Kriegsjahre liessen an kein Musikfest denken. Zum Besten der verwundeten Preussen u. Schweden, welche im Lazareth zu Frankenhausen lagen, veranstaltete B. kurz nach der Leipziger Schlacht 1813 ein grosses Concert. Das dritte Musikfest zu Frankenhausen kam erst 1815 am 19., 20. u. 21. Oct., als Siegesfest zum Andenken der Leipziger Schlacht, zu Stande, wurde aber ein Unglücksfest für B., da an jenen Tagen ein aus Frankreich zurückkehrendes russisches Armeecorps die Gegend unvermuthet durchzog. Aufgeführt wurden: Das befreite Deutschland, Text von Car. Pichler, Musik von Spohr; Gottfr. Weber's Te Deum, Deutschlands siegreichen Heeren gewidmet und als Geschenk zu diesem Feste eingesandt. Das Fest wurde übrigens Veranlassung, dass B. anfangs 1816 nach Hildesheim als Musikdir. des K. Andreasums u. der protestantischen Kirchen berufen wurde. In diesem Jahre am 31. Aug. dirigirte er hier das erste Musikfest; 1817 am 11. u. 12. Septbr. das zweite, wobei die berühmte Marianne Sessi aus Rom sang. Hauptmusik war Gottfr. Weber's Requiem. Leider wurden aber an diesem letzten Feste die Kosten bei Weitem nicht gedeckt, und so unternahm B. in Hildesheim später wohl einige grosse Aufführungen 1818, 1821, 1822, 1826 zum Besten der Griechen, 1832 zum Besten des Taubstummeninstituts, doch nicht in dem Umfange, wie die ersten. — Da aber von andern Städten zu verschiedenen Zeiten wiederholte Aufforderungen an B. eingingen und er sich gleich in den ersten Jahren in Hildesheim einen sehr tüchtigen Sängerchor gebildet hatte, wurde es ihm möglich, zum Theil darauf einzugehen u. noch folgende Musikfeste zu veranstalten: 1817 am 24. u. 25. April zu Hannover unter der Aegide des Herzogs v. Cambridge, als Nachfeier des Geburtsfestes des Prinz-Regenten, nachmaligen Königs Georg IV.; zu Peine am 3ten Septbr. 1819 und am 26. Septbr. 1822; zu Helmstädt am 6. u. 7. Juli 1820; zu Elze am 3. Mai 1821 zur Feier des verlegten Geburtstags des Königs; zu Quedlinburg (in Verbindung mit dem dasigen Musikdir. Rose) 1820 am 12. u. 13. Octbr. zum Besten des dortigen Invalidenfonds, dann 1824 am 1., 2. u. 3. Juli als Klopstock's Säcularfeier. Am ersten dirigirte Spohr das ganz neue Oratorium v. Frdr. Schneider „Das Weltgericht" in des Componisten Gegenwart; das 2te dirigirte C. M. v. Weber. Die Einnahme ist zu einem Denkmale Klopstock's verwendet worden, seine Marmorbüste wurde im Brühl daselbst aufgestellt. — Ferner zu Bückeburg 1821 am 8. u. 9. Novbr.; zu Pyrmont 1825 am 16. u. 17. Juli; zu Goslar 1826 am 16. Oct., 1827 am 27. Sept. Bei allen diesen auswärtigen, meist auf eigene Rechnung unternommenen Musikfesten, von denen einige, als zu Hannover, Pyrmont u. am zweiten zu Goslar, in dieser Rücksicht sehr unglücklich für den Unternehmer ausfielen, unterstützten ihn vorzugsweise im Gesange: die Damen Valesi-Köhl, Krämer, Braun, Kiel (jetzt Mad. Cornet), Feldmann, die Tochter des Unternehmers, Funk aus Dresden etc.; die Virtuosen: Heinemeier, Fürstenau, Spohr, Hermstedt, die Gebr. Müller etc.

Das letzte Musikfest, an welchem B. thätigen Antheil nahm, war das sechste Elbmusikfest am 19., 20. u. 21. Juni 1835 zu Halberstadt, wozu er vom Ordner desselben, dem Oberlandgerichtsrathe Augustin eingeladen worden war und welches unstreitig das glänzendste aller Feste dieser Art genannt zu werden verdient, wie alle darüber erschienenen Berichte rühmen. — Zu vielen andern, besonders zu Magdeburg 1821, 1822, 1825, zu Halberstadt 1828 u. zu Dessau wurde er von den Vorständen als Ehrengast eingeladen, worüber er öffentliche Berichte, meist in der Abendzeitung, lieferte. Auch zu dem 7ten Elbmusikfeste in Magdeburg 1834 am 2., 3. u. 4. Juli reisete er, da er seine besondere Mitwirkung bei dessen Veranstaltung zugesagt hatte: allein die Schnellpost stürzte des Nachts einen Berg herunter u. beschädigte ihn so, dass beständiges Kränkeln u. häufige Brustschmerzen als Folge geblieben sind. Und so haben sich denn die, neben seinen Musikfest-Freuden ihm gewordenen Musikfest-Leiden auf eine Weise vermehrt, welche seine sonst heitere Stimmung oft trüben.

Auf Compositionen hatte der Mann, bei so vielfachen Musikfestangelegenheiten, vielem, oft überhäuftem Privatunterrichte u. den Obliegenheiten seines Amtes in Kirche u. Schule, wenig Zeit zu verwenden. Doch sind von ihm mehre Variationen, einige Hefte Gesänge mit Begl. des Pianof. und 3 Sammlungen Lieder für Schulen zum Gebrauche beim ersten Unterricht erschienen. — In der neuesten Zeit hat B. zu Hildesheim einen Orchesterverein gestiftet, welcher nächst den regelmässigen Uebungen zum Besten der mit diesem Vereine bestehenden Wittwenkasse Concerte und grössere Musikaufführungen mit dem glücklichsten Erfolge veranstaltet. — Für Freunde u. Bekannte noch die Nachricht, dass ein ziemlich gut getroffenes Portrait B.'s in der lithographischen Anstalt von Aug. Lax in Hildesheim erschienen ist.

Erinnerung an die grosse Musikalien-Auction, die am 1. Juni d. J. in dem Locale der Herren Breitkopf u. Härtel in Leipzig ihren Anfang nimmt.

Wir haben den 29 Bogen starken, in grossem Octav gedruckten, bereits ausgegebenen Catalog der zu versauctionirenden Werke genau durchgesehen und halten uns zum Besten aller Freunde der Tonkunst für verpflichtet, sie von Neuem darauf aufmerksam zu machen. Es ist der strengsten Wahrheit gemäss, wenn berichtet wurde: Musiker, Musikfreunde, Sammler, öffentliche Bibliotheken, Orchesterdirectionen, Singakademieen, musikalische Leihanstalten und selbst Musikalienhandlungen werden in dieser beabsichtigten Auction die bequemste, *schwerlich wiederkehrende* Gelegenheit finden, sich mit verhältnissmässig geringem Aufwande in den Besitz dessen zu setzen, was eines Jeden Wunsch u. Bedürfniss ist. Man wird sich davon überzeugen, sobald man nur den an sich schon merkwürdigen Catalog durchblättert. Er beginnt mit den noch vorräthigen Handschriften in 55 verschiedenen Rubriken, unter welchen sich sehr schätzbare Autographien befinden, von denen nur die unzweifelhaften im Cataloge als solche angegeben worden sind. Unter den Symphonieen wird man z. B. mehre noch ungedruckte von Jos. Haydn u. 5 von Mozart finden; Christus am Oelberge, Partitur mit eigenhändigen Correcturen u. Anmerkungen von L. Beethoven, desgleichen ein Sextett von ihm; ferner Autographen von M. Haydn, von Neukomm, Grua, Basily, Rossini, Bellini, Schicht, A. F. Häser, Joh. Schneider, F. Danzi, Riotte, Polledro, Graun, Jacobi, Bärmann, Backofen, Jomelli, Knecht, Pollini, Marschner u. Andern.

Der gedruckten Werke sind so viele u. von aller Art, selbst theoretische u. Portraits nicht ausgeschlossen, bis auf die neuesten Zeitcomponisten herab, dass Jeder für seine Wünsche nicht wenig Befriedigung finden wird. Unter den Kirchenwerken liest man: Bach, Bernabei, Caldara, Fasch, Händel, Lasso, Lotti, Marcello, Palestrina etc. Der andern Rubriken zu geschweigen.

Bibliotheken für Gesangwerke sind, wenn auch nicht überflüssig, wohl vorhanden, darunter auch einige reiche: doch auch selbst diese werden noch Manches zu wünschen haben, wie viel mehr geringere, wie die meisten sind. Dagegen ist bis jetzt für eine nur einigermaassen gut eingerichtete Bibliothek der Instrumentalwerke seit den frühesten Zeiten der Instrumentalmusik bis zu der unsern so gut wie gar nicht gesorgt worden. Es wäre aber gewiss höchst wünschenswerth, auch darauf Rücksicht zu nehmen, damit man den Geschmack der verschiedenen Epochen u. die Fortschritte derselben an Beispielen sehen u. gründlich darlegen könnte. Auch für diesen noch viel zu wenig beachteten Kunstzweig ist hier eine gewiss höchst seltene Gelegenheit gegeben, die wir um so mehr benutzt

wünschen, je wohlfeiler gerade in diesem Fache eine tüchtige Grundlage einer solchen nützlichen Bibliothek gewonnen werden könnte. — Und so mögen denn alle Freunde der Tonkunst diese vielfach gute Gelegenheit nicht ungebraucht vorübergehen lassen. Die Herren, welche Aufträge übernehmen, und zwar aus sehr vielen Städten, sind dem Cataloge vorgedruckt.

Die Redaction.

Recensionen.

Psalm 23: „Der Herr ist mein Hirte" u. s. w. für 4 Männerstimmen, zum dritten Märkischen Musikfest eigens comp. von Jul. Schneider. Op. 25. Berlin, bei Gröbenschütz u. Seiler. Partitur u. Stimmen 1 Thlr.

Der vierstimmige Chor ist klangvoll, im gewöhnlichen, nicht eigenthümlichen Style, leicht zu treffen u. eingänglich; die Stimmführung hat nichts Abweichendes von der jetzt gebräuchlichen Weise solcher Werke. No. 2 Quintett für 2 Tenore u. 3 Bässe, für Solosänger ein sehr gut gearbeiteter u. bei gelungenem Vortrage vortheilhaft wirkender Satz. Darauf hat es der Verf. für gut befunden, den Psalm zu verlassen u. zum schlichten Eingange des nächsten Chores den ersten Vers des 107ten Psalmes zu nehmen u. zur Schlussfuge den 6ten Vers des 150sten Psalms. Wenn uns auch das Zerstückeln des schönen Psalmes nicht lieb ist, so wird es doch den Meisten nicht störend sein. Das Werk ist dem Märkischen Gesangvereine gewidmet, hat bei der Aufführung gefallen u. wird andern Männervereinen für kirchliche Gesänge von mannichfachem Nutzen sein.

Vier Gesänge componirt für 4 Männerstimmen von Jul. Schneider. Op. 26. Ebendaselbst. Partitur u. Stimmen 20 Sgr.

1) An den Gesang, v. Gustav Schwab, ist leicht u. hübsch, ein feierlich ansprechendes Tafellied; 2) Cytherens Schmiedemeister, von G. Harrys, mit einem Solo-Tenor zu den 4 Begleitungsstimmen; die Melodie nähert sich der Polonaisenform, fordert einen frischen Tenor, der sich mit dem angenehm gehaltenen Chor Beifall gewinnen wird; 3) Freundschaft und Liebe, von A. Hartung, will uns weder in der Erfindung, noch in der Stimmenführung so zusagen, als die vorigen; 4) Das Lied vom Wein, von Rochlitz, ist hübsch, aber für den anspruchlosen Text nicht klein und schlicht genug. Wir kennen eine gelungenere Composition darauf. Die beiden ersten Nummern sind nach unserm Dafürhalten die besten u. um ihretwillen ist die Sammlung fröhlichen Männervereinen zu empfehlen.

Ecce quomodo moritur justus etc. für 4 Sing-Stimmen u. Orgel von J. B. Gordigiani. Prag, bei Marco Berra. Pr. 20 Kr. C. M.

Ein gut kirchlicher Gesang im $\frac{3}{4}$ Takte, in manchen rhythmischen Abschnitten nach alter Weise ohne Terz endend. Gut ist es, dass der Componist die Terz nicht immer bei jedem Abschnitte, am wenigsten zum Ende weggelassen hat.

Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt u. Ihrer Königl. Hoheit der Herzogin von Anhalt-Dessau in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von Aug. Mühling. 49. W. Magdeburg, bei Cranz. Pr. 15 Sgr.

Wohl! das sind einmal echte Lieder, keine verkreiselten, verschnörkelten u. mit Flitter verputzten Gesänge, ohne Gebraus u. Gepolter, ohne raffinirt ausgepünktelten Gebröckel bunt zusammengeleimter Fetzen gezierter Originalsucht. Alle zehn ganz einfach, anspruchslos u. doch ansprechend; alle haben bei voller Natürlichkeit etwas für sich Stehendes, ungesucht Abgerundetes, u. nicht wenige darunter sind so innig, dass wir dem geschätzten Componisten dafür danken u. Jedermann darauf aufmerksam machen, der noch Gefühl für gute Lieder in sich trägt. Auch die Texte sind gut gewählt; es findet sich manches noch nicht componirte Gedicht darunter, im Ganzen solche, die wenigstens nur selten in Töne gebracht wurden. Man sehe also mindestens zu, was uns der Verf. hier geliefert hat.

Nachrichten.

Leipzig, am 19. April. Geben wir zuvörderst den Beschluss der Übersicht von unsern Abonnementconcerten vom 16ten bis zum letzten, wobei

wir uns auf das früher Gesagte berufen, damit wir nicht in den Fehler verfallen, schon hinlänglich Bekanntes zu wiederholen, was wir nicht lieben. Darum schicken wir auch voraus, dass unsere beiden Sängerinnen stets mit Beifall beehrt wurden. Dem. Henr. Grabau ist für das nächste Concertjahr von Neuem uns gewonnen worden: Dem. Weinhold dagegen ist bereits abgereist, zunächst nach Braunschweig, von wo aus sie wahrscheinlich eine Reise in die Schweiz unternehmen wird. In unserm Orchester, das Ouverturen u. Symphonieen unter Fel. Mendelssohn-Bartholdy's, auch für das nächste Jahr glücklich dauernder Direction sehr gut vorträgt, wie bekannt, ist bereits manche Aenderung unter den Mitgliedern desselben getroffen worden und wird noch manche zum völlig Guten der Sache getroffen werden. Am 11. Febr., als im 16. Concerte, wurde zu Gehör gebracht: Cherubini's Ouvert. zur Medea, Beethoven's Arie „Ah, perfido", gesungen von Dem. Weinhold; die beiden letzten Sätze aus dem H moll-Concert v. Hummel, gespielt von Hrn. L. Rakemann aus Bremen, fertig und nicht ohne Beifall; Sextett aus Ali-Baba, neu. Der zweite Theil brachte gelungen die grosse Symphonie Beethoven's mit Chören, über Schiller's Lied an die Freude. So sehr auch unser gesammtes Publikum, Refer. nicht im Geringsten ausgenommen, Beethoven liebt, so sind doch die Stimmen über diese Symphonie, hauptsächlich über den letzten Satz, sehr getheilt. Der grösste Theil ist darüber im höchsten Entzücken, sieht das Grossartigste u. Höchste darin, was die Tonkunst je geschaffen hat, u. hält die Andern, die anders fühlen, für bedauerlich kleine Seelen, die die Freude nicht einmal von der Fidelität unterscheiden können. Man kann denken, dass im Verhältniss nur Wenige so — abgeschmackt sind, und unter diese gehört Referent, der nie grösser sein will, als er ist, leider auch. Ref. hält sich aber nicht für ganz unverbesserlich; er wird sich daher zur Zeit in einigen Anfragen über dieses wahrhaft ungeheure Werk gebührend belehrende Zurechtweisung ausbitten, die nicht ihm allein, sondern auch andern Männern, die sonst nicht wenig von Musik verstehen u. empfinden, zu Gute kommen wird. Hoffen wir also das Beste auch in dieser Erdenwirre getheilter Gemüther, die in einer Berichterstattung nur als Thatsache erzählt, aber nicht gehoben werden kann. — Im 17. Concerte am 8. Febr.: Symphonie von Spohr No. 3. Arie aus Nitocri von Mercadante, gesungen von Dem. Grabau; Fantasie pastorale für die Flöte, comp. u. vorgetragen von C. G. Belcke mit Beifall; Ouvert. zu Shakespeare's Sommernachtstraum von Fel. Mendelssohn-B., wird hier sehr geliebt und, wie Ref. glaubt, mit Recht; erstes Finale aus Così fan tutte von Mozart. Im 18. Abonnementconcerte: Ouvert. aus Oberon von C. M. v. Weber; Arie von Rossini, gesungen von Dem. Weinhold; Adagio u. Rondo für Violoncell comp. u. vorgetragen von Jos. Merk aus Wien, über dessen Verdienste bereits S. 149 gesprochen worden ist. Nach einem Lied von Lachner mit Klavier- u. Violoncell-Begl., gesungen von Fräul. Grabau, wiederholte Hr. Prof. Merk die in seiner Morgenunterhaltung mit lebhaftem Beifall vorgetragenen Variat. auf „O cara memoria" auf Verlangen, und erntete dafür reichen Applaus. Den 2ten Theil füllte die Pastoral-Symphonie Beethoven's zu allgemeiner Ergötzung. Im 19. Abonnementconcerte erquickte uns die beliebte u. trefflich vorgetragene Es dur-Symphonie von J. Haydn, worauf Fräul. Weinhold „Ocean, du Ungeheuer! diesmal für die anstrengende Partie nicht bei völlig frischer Stimme vortrug. Oberon's Zauberhorn, grosse Fantasie für das Pianof. mit Begleit. des Orchesters, comp. von Hummel, vorgetragen von Fräul. Charlotte Fink, die sich auch diesmal eines sehr wohlwollenden Beifalls des zahlreichen Publikums zu erfreuen hatte. Der zweite Theil wurde eröffnet mit der Ouvert. zur Oper „Rübezahl" von unserm C. G. Müller, der, nach einem Duett unserer beiden Sängerinnen aus Rossini's Zenobia, das Finale dieser noch nicht auf die Bühne gekommenen Oper folgte, Theilnahme u. Beifall findend. Am 17. März hörten wir im letzten d. J. Ouvert. zum Freischütz, Arie von C. M. v. Weber, gesungen von Fräul. Weinhold, und grosses Concert für die Violine von L. v. Beethoven, von Hrn. Ulrich mit Beifall vorgetragen. Das Halleluja aus Händel's Messias wurde trefflich gesungen und Mozart's Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge, das Meisterwerk für alle Zeiten, ging so glänzend, als es nur möglich ist. Ein würdiger Schluss dieser immer sehr zahlreich besuchten Concerte.

Ausserdem hatte unsere geehrte Concertdirection am 7. Febr. noch eine musikal. Morgenunterhaltung unternommen, in welcher Kammermusik vorgetragen wurde. Der Saal des Gewandhauses war so ausserordentlich gefüllt, als es in den Abonnementconcerten in der Regel der Fall ist. Im er-

sten Theile wurde gegeben: Quintett für Streichinstrumente von Mozart (G moll), vorgetragen von den Herren David, Ulrich, Queiser, Hunger und Grabau; Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pfte, gesungen v. Dem. Grabau; Duett für zwei Sopranst. mit Pfte von Rossini, gesungen von den Dem. Grabau u. Weinhold (neu); grosse Sonate für Pianof. u. Violine von Beethoven (in A), vorgetragen von den Herren Mendelssohn-Bartholdy u. David. Im zweiten Theile: Lieder ohne Worte, für das Pianof. comp. u. vorgetragen von Hrn. Mendelssohn-B.; Romanze von Spohr: „Die Rose", mit Begl. des Pfte, gesungen v. Fräul. Weinhold. Den Schluss machte Mendelssohn-B.'s grosses Octett für Saiteninstrumente, vorgetragen von den Herren David, Ulrich, Sipp, Winter, Queiser, Mendelssohn, Grabau u. Engelmann. Wir waren nicht im Stande, dieser Morgenunterhaltung beizuwohnen, hörten aber überall mit der grössten Theilnahme davon reden, so dass ein allgemeines Vergnügen darüber ausser Zweifel ist. — Am 21. Febr. hatte auch Hr. Prof. Jos. Merk eine besuchte Morgenunterhaltung mit Orchester veranstaltet, worin er vielen u. verdienten Beifall in allen seinen eigenen Compositionen davon trug. Statt der Concertante für Pianof. u. Violine, für Violle eingerichtet, hätten wir unserer Seits lieber etwas Anderes für beide Instrumente gehört, so gut es auch vorgetragen wurde. Das Duett aus den „Soirées musicales" von Rossini wurde von den beiden Sängerinnen auf Verlangen wiederholt u. abermals mit Vergnügen gehört. Diese neuesten Gesänge von Rossini sind überhaupt jetzt in den meisten musikal. Gesellschaften an der Tagesordnung, überall beliebt und in der That so gefällig u. ansprechend, dass wir Alle, die sie noch nicht kennen sollten, darauf aufmerksam machen. Sie sind unter folgendem Titel erschienen: *Les Soirées musicales, Collection de huit Ariettes et quatre Duos italiens, avec une traduction française par Mr. Crevel de Charlemagne, mis en musique avec accomp. de Piano par G. Rossini.* Paris, Mayence u. Anvers. Pr. 10 Fr. Dasselbe Werkchen noch mit einer teutschen Uebersetzung von Prof. G. Friederich. Mainz u. Antwerpen, bei den Gebrüdern Schott. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Das Benefiz-Concert des Fräuleins Henr. Grabau am 24. März war so überaus zahlreich besucht, dass es unter die seltenen der Art zur Ehre der Sängerin gezählt werden muss. Nach Beethoven's Ouvert. zu Coriolan trug die Concertgeberin Scene u. Arie aus Rossini's Bianca e Faliero vor, worauf das grosse Concert für Pianof., Violine u. Violoncelle von Beethoven, das hier noch nicht gehört worden war, von den Herren Mendelssohn-B., David u. Grabau mit grossem Beifall vorgetragen wurde; desgleichen Bellini's Duett aus Romeo u. Julie, von den beiden Sängerinnen Grabau u. Weinhold. Die Ouvert. zum Mährchen von der schönen Melusine von F. Mendelssohn-B. erfreute abermals, wie das Lied von Schubert „Ungeduld", gesungen von der Concertgeberin; Rossini's Serenata, Duett aus den Soirées musicales, vorgetragen mit Hrn. Eicke, einem geschickten Theatersänger, sprach lebhaft an; zum Schluss wurde Mozart's zweites Finale aus Figaro sehr gelungen ausgeführt.

Die Euterpe hat sich bis zum Beschluss ihrer dieshalbjährigen Winterversammlungen in der lebhaftesten Theilnahme des Publikums erhalten und neben dem beliebten Alten manches Neue gebracht, was Aufmerksamkeit verdiente u. erhielt. Unter dem Neuen, was von den Mitgliedern dieser nützlichen Gesellschaft componirt wurde, heben wir besonders eine Ouverture von dem Director des Vereins, Hrn. C. G. Müller, aus über Schiller's Worte: Vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe — und eine Symphonie von Hrn. F. L. Schubert, die sehr voll instrumentirt, gut u. eigen gehalten war. — Die zweite Folge der Quartettunterhaltungen der Herren David, Ulrich, Queiser u. Grabau war so besucht, dass der gewöhnlich dafür gebrauchte kleine Saal des Gewandhauses die Hörer nicht zu fassen vermochte. Die Quartettaufführungen wurden daher in den grossen Saal verlegt. Unter andern wurde auch eins von den letzten Quartetten Beethoven's aus A moll sehr gelungen im Verhältniss zur Schwierigkeit desselben ausgeführt; im Allgemeinen sprach es jedoch weit weniger an, als die übrigen. — Jetzt zur Zeit der Messe weilt der berühmte Akustiker Hr. Frdr. Kaufmann aus Dresden unter uns und lässt uns in verschiedenen musikal. Unterhaltungen im Gewandhaussaale sein von seinem Vater und ihm erfundenes Harmonichord und 4 verschiedene selbstspielende Instrumente seiner Erfindung bewundern. Am 17. April gab er seine erste öffentliche Unterhaltung, die recht besucht war, was wir ihm auch für die übrigen wünschen. Des Mannes Leistungen sind wirklich meisterlich. Das Uebrige folgt nächstens.

Dresden, Donnerstag den 18. Febr. 1836. Zweites Concert der Dem. Clara Wieck, unter Mitwirkung der königl. Kapelle. Erster Th. 1) Ouverture von Beethoven. (Zu Prometheus?) Aus der frühesten Zeit des grossen Meisters. Ein klarer, kräftiger Satz, in der ganzen Behandlung an Mozart, und in einer Figur sehr speciell an die Ouverture des Titus erinnernd. 2) „La ci darem la mano", variirt von Chopin, gespielt von der Concertgeberin. Auch eine der ersten Arbeiten des Componisten, die aber sehr viel Schönes enthält. Der Beisatz „phantastisches Tongemälde", wenn er wirklich auf dem Titel steht, ist pleonastisch und unrichtig zugleich. Phantastisch soll doch wohl hier im besten Sinn genommen werden und also so viel heissen als „voll Phantasie", die wird aber bei jedem Tonstück vorausgesetzt, ja es ist die Bedingung jedes Tonstückes, das Eindruck machen soll, und man müsste das jedem Tonstück vorsetzen, was man aber nicht thut, weil es überall vorausgesetzt wird. Das Beiwort ist also überflüssig. Soll es heissen „ungezügelt, regellos, wild ausschweifend, in der Tollheit über alles Hergebrachte hinausgehend", so ist es unrichtig, denn das Stück besteht aus einer langsamen Einleitung, in welcher oft sehr glücklich, immer aber sehr verständig u. klar auf das folgende Thema von fern angespielt wird. Die Variationen sind keineswegs toll, regellos, sondern im Gegentheil sehr gut angelegt, voll Klarheit in Rhythmus und Harmonie, schön in der Erfindung u. voller Glanz in der Ausführung. Fräul. Wieck, die ein sehr wohlwollendes Publikum vorfand, trug sie vortrefflich vor. 3) Arie von Caraffa, im Caraffa-Rossini'schen Genre. Fräul. Veltheim brodirte den magern Stoff mit sehr brillanten, oft sehr schwierigen Figuren, die ihr in ihrer Singweise recht gut gelangen. 4) Für Pianoforte solo (warum nicht für Pfte allein?) Fuge von Joh. Seb. Bach (D dur), keine der schwersten, aber schön alla Bach, und ohne Fehler gespielt. Lied ohne Worte v. F. Mendelssohn-Bartholdy (Manuscript). Neueste Mazurka (B dur) von Chopin. Wer sie zum ersten Male hört, wird sie sicher schroff, barock, ungeniessbar finden; hört er sie mehrmals, wie Einsender, so wird sie ihm ebenso gewiss originell, zart, höchst reizend, ja voller Tiefe u. voll eines Ausdrucks erscheinen, der sich bis zur höchsten Ueberzeugung deutlich macht: „Kampf eines jungen frischen Lebens gegen irgend eine feindliche Gewalt, in Wehmuth und Sehnsucht erstorbend." Einsender hält diesen Satz für einen der schönsten des originellen Componisten, und es sollte ihm nicht schwer werden, einen sehr passenden Text darauf zu liefern. Grosse Etüde (Des dur) von demselben Componisten. Schön. Beide Sätze trefflich, zumal die Mazurka voll Zartheit vorgetragen. Zweiter Theil. 1) Concert-Rondo mit Orchester und drei Glöckchen von Pixis, gespielt von Clara Wieck. Gut gespielt. Die Composition ist eine Spielerei, hoffentlich werden uns die Nachahmer mit dergleichen Rondo's und drei Pauken, drei Schellen, drei Schafglocken u. dergl. Klingelei verschonen. Die Instrumentation höchst unwirksam und oft störend. 2) Duett von Bellini aus den Puritani (?) *Veluti vana somnia aegri.* Träume eines Fieberkranken. Ist die ganze Oper so, so behüte uns der Himmel dafür. In Paris fiel sie das erste Mal, nach den Berichten der Journale, durch. 7) Variations brillantes pour Pianoforte seul sur le Choeur favori D'il Crociato, Op. 23, von Herz; warum statt diesem Gemengsel in 3 Sprachen nicht lieber deutsch: Variationen für's Pianoforte allein auf ein Lieblingsthema aus dem Crociato? Als Composition nach Erfindung u. Durchführung tief unter Chopin, sonst Passagen genug. Fräul. Wieck spielte sie vortrefflich u. zeigte sich in allen von ihr gespielten Sätzen als eine wahre Virtuosin, wie eine für ihre Jahre eminente Kraft u. Ausdauer. Die Art, wie sie die Mazurka vortrug, zeigt, dass sie auch Gefühl u. Ausdruck in ihr Spiel zu legen versteht. Diese Tiefe des Gefühls kann sich mit den Jahren nur vermehren und das Spiel nur dabei gewinnen. —

Die K. Kammermusiker Schubert, Kummer, Winterstein und Kühn gaben innerhalb vierzehn Tagen zwei sehr besuchte Quartettakad., in welchen Quartetts u. Quintetts von Beethoven, Mozart u. Onslow vortrefflich vorgetragen worden sein sollen. Leider konnte der Berichterst. wegen Krankheit weder diese Quartetts, noch das grosse geistliche Concert am Sonntage Palm. im Saale des grossen Theaters unter Mitwirkung der Dreyssig'schen Singakademie, sämmtlicher Schulerchöre u. einer bedeutenden Anzahl Musiker, anhören. Es ward im ersten Theile Rammler's Tod Jesu, worin blos die Fuge, Chöre u. Choräle gefielen — und im 2ten Theile Beeth. Sinf. in D dur gegeben. *C. B. v. Miltitz.*

Berlin, d. 8. April 1836. Der in einigen warmen Tagen zu frühzeitig den Frühlings-Anfang

bezeichnende, dann um so mehr veränderliche März entschädigte die Verehrer der stets blühenden Tonkunst durch reiche Geistesgenüsse.

Zwei neue Opern (Hört, hört!), welche das Königsstädter Theater uns brachte und zu deren Einübung die Ferienzeit benutzt wurde, welche die 20 Abende hinter einander erfolgende Vorstellung der Nestroy'schen Posse: „Zu ebener Erde und im ersten Stock" dem Opernpersonale gewährte, sollen weiter unten besprochen werden.

Die Königl. Bühne bot nur Wiederholungen der Opern Fidelio, Cortez, der seitdem schon vergessenen „Puritaner", Nurmahal u. der „Vestalin" dar und bereitet die Aufführung des lange ruhenden Alcidor vor. Eine neu engagirte Tänzerin, Dem. Wagon, debütirte in den Balletten Aline und „Das Schweizer Milchmädchen" mit mässigem Beifall. Wieder waren es die Concerte u. musikal. Soiréen, welche das Interesse der Musikfreunde am lebhaftesten in Anspruch nahmen. Oben an stehen die Moeser'schen Versammlungen, in welchen eine neue Symphonie von Kalliwoda in C dur glänzend u. wirksam, nur etwas stark instrumentirt, Beethoven's Pastoral-Symphonie, wie seine Symphonien in F u. A dur, die Ouverturen zu Euryanthe, Cherubini's Abenceragen und zum „Berggeist" von L. Spohr, endlich eine neue, „Mozart's Andenken geweihete", im Stil u. in der Form dieses Meisters geschriebene Symph. v. J. P. Schmidt ausgeführt wurden. Auch das treffliche Mozart'sche Quintett in D dur u. das Beethoven'sche Quintett Op. 29 in C dur wurde von Hrn. MD. Moeser und seinen Mitspielern eben so geistvoll u. präcis vorgetragen, als mit Enthusiasmus aufgenommen. In den beiden letzten Quartett-Soiréen des tüchtigen Violinisten Zimmermann wurde ein neues Quartett von C. W. Henning, das grosse Es dur-Quartett von Beethoven, ein schönes Trio für Pfte, Violine u. Violoncell von F. Schubert, von den Herren Bock, Zimmermann u. J. Griebel vorzüglich ausgeführt, auch ein neues Quintett von Onslow in G moll mit vieler Theilnahme gehört. Wir erwähnen nun kurz die sich häufenden Concerte. Der junge Violinist Birnbach, Schüler des K. Concertmeisters Henning u. Accessist der K. Kapelle, eröffnete die Reihe der März-Concerte, welche auf das Ende des sogenannten Karnevals gewartet zu haben schienen. Der Concertgeber zeigte gute Fortschritte, vorzüglich in der Bogenführung u. Sicherheit der Applicaturen, namentlich in einem Concertsatze von Rode, welcher nur noch kräftigere Tonfülle erfordert. Ein Guitarrenspieler, Fernando Giachosa (eigentlich Maler) hatte ein in seinen Bestandtheilen befriedigendes Concert unter Mitwirkung der vorzüglichsten Künstler veranstaltet, leistete indess selbst zu wenig Auszeichnendes, um als Virtuos gelten zu können. Besonders auffallend erschien ein Guitarren-Solo (eigentlich ein spanisches Lied) mit wenig vernehmlicher Begleit. eines Corps von 24 Guitarrenspielern. Gediegener, obgleich durch eine etwas einförmige Vorlesung theilweise langweilend, war das von Hrn. Karl Kloss veranstaltete historische Concert. Aus der deutschen Schule klassischer Meister war ein Haydn'scher Symphoniesatz, eine Altarie aus Händel's „Messias" und Beethoven's Phantasie für das Pfte mit Orchester u. Chor gewählt, welche Hr. Kloss auf einem unvortheilhaften Flügel mit der Sicherheit eines gründlichen Musikers vortrug. Der 2te Theil des Concerts enthielt A. archäologische Musik, nämlich eine Vorlesung über die Musik der ältesten Völker der vorchristlichen Zeit, insbesondere über die Musik der alten Aegyptier, durch welche über den in mystisches Dunkel gehüllten Gegenstand eben kein helleres Licht verbreitet wurde. Hierauf wurden arabische Elegieen von zwei bis drei Tönen, erst in ihrer einfachen Weise unisono, dann mit (fast zu gesucht) untergelegter Harmonie nach dem Urtexte gesungen, was in der That Interesse erweckte. B. Aus den 3 Schulen der neuesten Zeit waren Spontini u. Rossini als Coryphäen der italienischen, Halévy (weshalb nicht Auber oder Meyerbeer?) als Repräsentant der französischen, C. M. v. Weber u. Kalliwoda aus der deutschen Schule gewählt. Mozart hätte unter den klassischen Meistern der letztern wohl nicht fehlen sollen! — Der junge, talentvolle Pianofortespieler Rudolph von Hertzberg, ein Schüler von L. Berger, hatte zu wohlthätigem Zweck ein zahlreich besuchtes Concert veranstaltet, und liess sich darin mit einem Theile des Hummel'schen H moll-Concerts, wie mit Variationen von Herz beifällig hören. Ein leicht elastischer Anschlag u. Eleganz des Vortrages sind die am meisten hervorstechenden Eigenschaften dieses fleissigen Spielers, welchem noch mehr Kraft zu wünschen bleibt. Ein Concertino für die Basposaune von C. G. Müller wurde, der nicht gewöhnlichen Schwierigkeiten u. unsichern Begleitung ungeachtet, von dem Hrn. KM. Belcke recht gelungen ausgeführt. — Vorzügliches Interesse erregte

das von dem Hrn. MD. Moeser für seinen 9jähr. Sohn August veranstaltete Concert, welcher den ältesten Eichhorn, in Hinsicht der geistreichen Auffassung des Vortrages, wie in der Bogenführung, noch übertrifft, obgleich Aug. Moeser einige Jahre weniger zählt, dafür aber den Vorzug der gründlichen Methode seines väterlichen Lehrers geniesst. In einem Violinconcert von Kreutzer, Doppelvariationen für zwei Violinen und Variationen von Mayseder liess sich der junge Moeser sowohl allein, als mit seinem Vater vereint hören, und leistete in der That für sein Alter Bewundernswerthes, besonders durch eignes Genie, nicht durch mechanischen Zwang der Erlernung. Fährt der Knabe fort, so fleissig vorzuschreiten, wie im letzten Jahre, so ist mit Grund auf den baldigen Gewinn eines vorzüglichen Violinvirtuosen zu zählen. Wir hörten in diesem Concerte zwei neue Ouverturen: eine von Kalliwoda, glänzend u. gefällig; die andere von Moscheles zur „Jungfrau von Orleans", welche in dieser Zeitung bereits besprochen ist, hier jedoch wenig Beifall fand. Es scheint dies seinen Grund in den zu gehäuften Modulationen zu haben; die Verwebung des alten Krönungsmarsches von 1450 wurde recht geschickt u. künstlich befunden. —

Auch ein neues Divertimento a capriccio für Pianoforte und Orchester von Taubert wollte unter dem Titel „Bachanale" nicht recht ansprechen. Die Composition erschien zu bizarr und der stürmisch bewegte Charakter einem Concert-Solo nicht ganz angemessen, so feurig u. kunstfertig der Componist auch seine Capricen hören liess. Aus Auber's „Maskenball" sang Dem. Grünbaum eine hier noch unbekannte Arie, Dem. Stephan die treffliche von Mozart hinzucomponirte Scene der Contessa aus „Figaro's Hochzeit" mit zwei obligaten Bassethörnern. Auch der Holzkünstler Gusikow vermehrte mit seiner technischen Virtuosität das Anziehende dieses Concerts. — Der Mandolinenvirtuos Pietro Vimercati aus Mailand gab ein wenig besuchtes Concert, worin seine seltene Fertigkeit allgemeine Anerkennung fand, der Gesang seiner Gattin, geb. Bianchi, jedoch weniger ansprechend gefunden wurde, da eine gute Methode nicht ganz die Einwirkung der Zeit auf ihre bereits passirte Mezzo-Sopranstimme verdecken konnte.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

(Fortsetzung.)

Venedig (Teatro d'Apollo). Nach dem bereits angezeigten Tode Cittadini's ersetzte Reina seine Rolle im Mosé, und nach der Abreise dieses Letzteren der Tenor Tommasi (Antonio). Ricci's Opera buffa Chi dura vince machte darauf einen gewaltigen Sturz; endlich befriedigte die Musik gar nicht, zweitens war es im Ganzen ein gezwungener Buffogesang, indem die Gesellschaft noch immer den armen Cittadini nicht vergessen konnte, auch war Madame Cholera so eben vor der Thüre.

(Teatro Gallo.) Die eccelentissima signora Musica liess sich von der grausamen Signora Colera ganz u. gar nicht abschrecken u. that, was ihr beliebt. Während der Seuche, die hier nicht stark war, gab man Coppola's Nina pazza per amore, deren Musik ebenso wie zu Padova wenig Behagen erregte. Die Strepponi war die Zierde des Ganzen und verdunkelte ihre Collegen so, dass sie hier ganz übergangen werden. Da das Theater, der Musik wegen, immer leerer wurde, so bereicherte man die Nina mit zwei Stücken aus der Norma; die Strepponi sang die Cavatine: Casta Diva, und der Tenor Zilioli die Introduction, worauf sich das Theater wieder etwas füllte und die Casta Diva Aller Händeflächen röthete. Ende Novembers gab man die neue Oper Elena e Malvino, vom angehenden Maestro Egisto Vignozzi. Drei Maestri sind bereits mit diesem Buche Romani's gescheitert, Hr. V. litt zum vierten Male Schiffbruch, und wahrscheinlich wird kein Fünfter es mehr wagen, mit der Elena e Malvino unter musikal. Segel zu gehen. Weil man sagt, dass Bellini's Musik pathetisch u. er mit diesem Pathos Schöpfer eines neuen musik. Stils ist, so bekennen sich einige neuere junge Maestri zu diesem seinsollenden neuen Stile und bilden dergestalt — wegen dieses „Man sagt" — die neuere italienisch-musikalisch-pathetische Secte; bis jetzt macht sie gar wenig Aufsehen, und hätte ihr Oberpriester Vignozzi nicht die Strepponi gehabt, so würde seine Oper pathetisch ausgepfiffen worden sein.

Mailand (Teatro alla Scala). Mit Donizetti's Elisir (s. den vorigen Bericht) ging es in der Folge besser. Ausser dem Otello gab man abermals den Mosé, hierauf den Barbier di Siviglia mit der unübertrefflichen Malibran (Rosina), Pasini (Almaviva), Salvatori (Figaro), Frezzolini (Bartolo) und Marino (Basilio). Pasini erregte anfänglich in der

Künstler wünscht sich gewiss nur einen ruhigen, dem Eindruck still sich hingebenden Zuschauer, keinen exaltirten.

Die Musik ist die allmächtigste Kunst, denn es giebt nur zweyerley Gattungen von Menschen, bey denen ihr Effekt, wenigstens zum Theil, verlohren geht: diejenigen, bey denen eine einseitige Reflexion die Oberhand gewonnen hat, und — Kranke. Bey den erstern wird sie ewig fremd vorübergehen, weil sie sie mit dem Verstande aufnehmen wollen und das so gern in Worte auflösen möchten, was keinem Worte sich vertrauen kann, sondern nur in geheimnissvollen Tönen sich an einander reiht. So erzählt Gretry in seinem Versuch über die Musik, dass Voltaire bey den süssesten Melodien mit einem verdriesslichen Gesichte da gesessen habe; und wie konnten sie auch in das verworrene Innere eines Mannes eindringen, der sich nie zur reinen Ansicht des Schönen zu steigern vermochte, weil es ihm an Tiefe des Gemüths fehlte, dem sich allein die Kunst offenbaren kann. An ihm mussten diese Harmonien beynah' feindselig vorübergehen, denn in ihm selbst war keine, und wir werden nie Musik vernehmen, wenn wir keine in uns haben. Diese hatte Voltaire nie gehabt, oder doch wenigstens sehr bald zerstört, da er mit dem Heiligsten einen frivolen Spott trieb, der dann zuletzt, wie billig, nur sich selbst verspottete. Ganz anders würkte die Musik auf den reizbaren Rousseau, der wenigstens Ahndung hatte von dem Wesen der Poesie, wenn gleich nicht Kraft genug sie anzuschauen mit ungetrübtem Auge. Ihn rührte selbst die mittelmässige Musik von Gretrys Fausse magie so sehr, dass er dem Komponisten während der Aufführung derselben mehrere Male die Hand drückte, und versicherte, er habe sein Herz von Neuem diesen wohlthuenden Gefühlen geöffnet, denen er es schon verschlossen glaubte. Wer die in der That recht alltägliche Musik von der Fausse magie kennet, dem muss es allerdings schwer fallen, bey dieser Erzählung ein Lächeln zu unterdrücken, allein man wird es doch recht gern unterdrücken, wenn man an das so mannigfaltig verworrene äussere Leben Rousseaus denkt, das er selbst nicht Kraft genug hatte, zu besiegen, und das ihm nun wenigstens auf einige Minuten unterging. — Auf Kranke kann die Musik um deswillen nicht würken, weil für sie das Formelle verschwunden ist. Wenigstens ist der Effekt auf sie niemals der ächte.

Die Frage, ob die Musik mahlen dürfe, über die so viel gestritten worden ist, wird durch den einfachen Satz, welchen Jedermann zugeben muss: die Musik soll — musikalisch seyn, das heisst, sie soll für das Höchste der Empfindung die feinste Form geben — hinlänglich beantwortet und offenbar — verneint. Denn sie wird diese Aufgabe nicht lösen können, sobald sie in das Gebiet einer andern Kunst schweift. Daher soll sie nicht blos nicht mahlen, sondern auch nicht pittoresk seyn; das heisst: die Reflexion beschäftigen. Da sie überhaupt, wie so eben gesagt worden ist, nur in dies Gebiet schweifen kann, ohne sich das bestimmte Wesen dieser Kunst anzueignen, so wird dadurch nothwendig ein innerer Zwiespalt in ihrer ganzen Organisation entstehen müssen, sie ist dann weder Musik, noch Mahlerey, noch Plastik, sondern sie schwankt nur unsicher und regellos von der einen zu der andern, und indem sie alle zu vereinigen sucht — was nur die Poesie vermag — gelingt es ihr nur, das Ausserwesentliche derselben zu entlehnen. Für den gebildeten Zuhörer, der hier bald von der Empfindung zur Reflexion, bald von der Reflexion zu der Empfindung geworfen wird, kann daher ein solches Werk der Künstlichkeit nur durch das Erwägen der grossern oder geringern Kraft interessant werden, die er diesem Irrthum verschwendet wurde, und durch die Konsequenz, mit der er durchgeführt worden ist.

Opera buffa, nach seinem Debut im Otello, wenig Gefallen; nach und nach wendete sich das Blatt, auch ihm ward der Beifall seiner übrigen Collegen zu Theil, jenen der Malibran ausgenommen, die mit der wundervollen Geläufigkeit ihrer umfangsreichen Zauberstimme variirt, cadenzirt, extemporirt nach dem allerfeinsten und — dann u. wann — nicht allerfeinsten Geschmacke, läuft in ein[illegible] Nu auf der chromatischen Leiter bis zum $\bar{d}$-Himmel, fällt mit einem Zauberblitz zum irdischen *f* hinab, singt mit dem Altregister den Bass zum Sopran, singt eine Melodie, wie sie der Componist geschrieben und weiss sie auch oft tüchtig zu entstellen; aber vom Strome der Vortrefflichkeiten hingerissen, denken die betäubten Zuhörer weder an Variiren noch an Entstellen, sie staunen ein ausserordentliches Wesen an, schlagen die Hände zusammen u. jauchzen auf. Der Mailänder Figaro mag daher den Gesang u. die Action der Malibran kritisiren wie er will, sie bekommt hier für jede Vorstellung 1000 Fl., das macht netto 500 sächs. Thaler; so viel gewinnt er mit seiner Weisheit das ganze Jahr nicht. Der Barbiere di Siviglia hatte die meisten Zuhörer. Kaum war Hr. Vaccaj nach Mailand gekommen, um seine neue Oper für den Karneval zu componiren, so dachte man daran, seine Giulietta e Romeo, und zwar die Rolle der ersteren der Schoberlechner, jene der letzteren der Malibran zu geben. Nach den vom Componisten vorgenommenen Veränderungen ging die Oper an einem Abende in und aus der Scene; ausser dem letzten Acte, welcher bekanntlich allenthalben den dritten zu Bellini's Capuleti macht, sog nichts an.

(Beschluss folgt.)

Bekanntmachung.

Bei dem Verf. u. in Comm. der Helwing'schen Hofbuchh. in Hannover, so wie durch jede solide Buchh. ist zu haben:

Allgemeines Choral-Melodieenbuch,

zunächst zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- und Schul-Gesangbüchern der evangel. Gemeinden des Königreichs Hannover (enth. 258 Melodieen) nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsionen etc. für Singechöre und für die Orgel oder das Pianof. vierstimmig ausgesetzt und mit beziffertem Bass auf zwei Systeme zusammengestellt von Heinrich Wilhelm Stolze, Stadt- u. Schloss-Organisten, wie auch Gesanglehrer des Gymnasii u. der höhern Töchterschule in Celle. Op. 38. Ladenpr. 3 Thlr. ($27\frac{1}{2}$ Bogen in Quartformat.)

An das musikalische Publikum.

Wir werden vom 1. Juni d. J. an in unserm Geschäftslocale zu Leipzig eine

Grosse

MUSIKALIEN-AUCTION

halten, auf welche wir alle Musiker, Musikfreunde, musikalische Anstalten, Buch- und Musikhändler hierdurch vorläufig aufmerksam machen. Durch unser langjähriges ausgebreitetes Geschäft sind wir nach und nach in den Besitz einer sehr reichen Sammlung

geschriebener Musikalien

gekommen, unter welchen sich viele ungedruckte Werke der alten geschätzten Meister aller Nationen, und unter diesen sehr werthvolle Originalhandschriften befinden. Diese Sammlung, so wie ein grosses Lager

gedruckter Musikwerke aller Gattungen

aus deutschem, französischem, holländischem, englischem und italienischem Verlag, von den älteren klassischen Werken bis zu denen der modernen Tagescomponisten, bieten wir hierdurch dem musikalischen Publikum zum Kauf um das Meistgebot an.

DER CATALOG

dieser Auction, 29 Bogen gross Octav stark, ist sorgfältigst verfasst und nach Rubriken geordnet, so dass jeder Kauflustige schnell und leicht dasjenige herausfinden kann, was ihn vorzüglich interessirt. Bei den geschriebenen Musikalien ist stets die Bogenzahl, bei den gedruckten der Ladenpreis angegeben. Die weitere Einrichtung, namentlich inwiefern sie Musikhandlungen, Leihanstalten, Musiklehrern und Sammlern zu Partiekäufen Gelegenheit gibt, ist in dem Vorworte desselben näher erläutert.

Wir glauben versichern zu dürfen, dass diese Auction, welche das ganze Gebiet der Tonkunst (selbst theoretische Werke, Portraits berühmter Musiker etc.) umfasst, jedem Musikfreunde wenigstens irgend etwas Interessantes, vielen aber die beste Gelegenheit darbieten werde, mit verhältnissmässig geringen Kosten eine kleinere oder grössere musikalische Bibliothek anzulegen, oder die vorhandene zu vervollständigen.

Der Catalog ist zum Preise von 6 Groschen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen. Die Namen der hiesigen und auswärtigen Commissionaire sind in demselben angezeigt.

Noch bemerken wir, dass sämmtliche Musikalien direct von unsern Lagern kommen.

Leipzig, im April 1836.

Breitkopf u. Härtel.

(Hierzu der Ostermesse-Bericht der Herren Diabelli u. Comp. in Wien).

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ostermesse-Bericht 1836

von

A. Diabelli & Comp.

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben № 1153.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Frdr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Schulen und Lehrbücher.

fl. kr.

Czerny, C., Die Künstlerbahn des Pianisten, oder: Die Kunst des praktischen Pianofortespiels in 5 Werken, nämlich:

I. **Die Schule der Geläufigkeit auf dem Pianoforte, oder: 50 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln. (L'Étude de la Velocité.) Op. 299. complet..... 3 —**
Dieselbe einzeln in 3 Heften, jedes.... 1 15

II. **Die Schule des Legato und Staccato auf dem Pianoforte, oder 50 Uebungsstücke zur Entwickelung des gebundenen und abgestossenen Spiels in allen Arten. (L'Étude du Legato et du staccato.) Op. 335. complet..... 3 —**
Dieselbe einzeln in 3 Heften, jedes.... 1 15

III. **Die Schule der Verzierungen, Vorschläge, Mordenten und Triller auf dem Pianoforte in 70 Studien dargestellt. (L'Étude des ornamens, des petites notes, des mordens et des trilles ou tremblemens.) Op. 333. complet..... 9 —**
Dieselbe einzeln in 6 Heften, jedes.... 1 45

IV. **Die Schule der linken Hand auf dem Pianoforte, oder: 40 grosse Uebungen mit besonderer Berücksichtigung der Ausbildung der linken Hand jedes Clavierspielers. (L'École de la main gauche.) Op. 399. complet..... 3 —**
Dieselbe einzeln in 2 Heften, jedes.... 1 45

fl. kr.

V. **Die Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besonderer Schwierigkeiten auf dem Pianoforte in 24 grossen Uebungen dargestellt. (L'Étude de l'execution des Fughes, et des compositions dans le style sevère.) Op. 400. complet..... 7 —**
Dieselbe einzeln in 4 Heften, jedes..... 2 —

Obige 5 Werke bilden nunmehr unter dem Gesammttitel: Die Künstlerbahn des Pianisten, eine vollständige praktische Schule, von der Entwickelung der höhern Geläufigkeit bis zur vollkommnen Ausbildung aller Zweige des ausübenden Mechanismus auf dem Pianoforte, sowohl im eleganten wie im strengen Style.

Fahrbach, Jos., Uebungsstücke für eine Flöte, als Ergänzungsband zur neuesten Wiener-Flötenschule (von demselben Verfasser). Op. 9..... 2 15

Für das Pianoforte allein.

Bendl, C., Die Stegreifler. Walzer. Op. 1. — 45
— Die Empfehlungs-Briefe. Walzer. Op. 2. — 45
— Mädchen-Launen. Walzer. Op. 3..... — 45
— Zauberschwingen. Walzer sammt Galoppe. Op. 4..... — 45
— Avance-Galoppe, (Sammlung v. Galoppen № 76)..... — 15

Bibl, Andr., 32 Cadenzen in den gebräuch-

fl. kr.

lichsten Dur- und Molltonarten für die Orgel, oder Pianoforte. Op. 10..... — 30

Bibl, Andr., Drei leichte Präludien für detto. Op. 11..... — 30

Chotek, Fr. X., Rondo sur le Duo favori: (Ah dottor, vi do parola) de l'Opéra: l'Elisir d'amore de Donizetti. Op. 18. — 45

— Variations sur la Barcarole fav. (Io son ricco e tu sei bella) de l'Opéra: L'Elisir d'amore. Op. 19..... — 45

— La Guirlande. Variations sur deux thèmes favoris de l'Opéra: Le bal masqué (Die Ballnacht) d'Auber. Op. 20..... — 45

— Rondoletto sur des thèmes favoris de l'Opéra: Le cheval de bronze (Das Pferd von Erz) d'Auber. Op. 22..... — 45

Czerny, C., Souvenir théatral. Cah. 36. 37. Fantasien aus der Oper: I Puritani de Bellini..... à 1 45

— Detto. Cah. 38. 39. Fantasien aus der Oper: Die Ballnacht (Le bal masqué) d'Auber..... à 1 45

— Detto. Cah. 40. Erste Fantasie aus der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de bronze) d'Auber..... 1 45

— Detto. Cah. 41. Zweite Fantasie aus detto. 1 30

— Introd. et Variations sur le Duo favori (Suoni la tromba e intrepido) de l'Opéra: I Puritani de V. Bellini. Op. 365..... 1 —

— Gran Capriccio di Bravura, ossia Studio per il Pforte. Op. 369..... 1 45

— Der Abend und die Nacht. Zwei kleine Fantasien. Op. 392..... — 45

— Impromptù varié sur le chœur de l'Opéra: La Juive (Die Jüdin) de Halevy. Op. 396. — 45

Diabelli, A., Opernrepertorium für die Jugend. (Fortsetzung.) 22ᵉ Heft enthält: Montecchi und Capuleti, Oper v. Bellini. 1 45
Ouverture dazu Nº 22..... — 30
Montecchi und Capuleti. Oper v. Bellini, im leichten Style (complet, gebunden). 1 45
23ᵉ Heft enthält: Fra Diavolo. Oper von Auber..... 1 45
Ouverture dazu Nº 23..... — 45
Fra Diavolo. Oper von Auber, im leichten Style (complet, gebunden)..... 2 —
24ᵉ Heft enthält: Don Juan. Oper von W. A. Mozart..... 3 45
Ouverture dazu Nº 24..... — 40
Don Juan. Oper von Mozart, im leichten Style (complet, gebunden)..... 3 45
NB. Das 25ᵉ Heft enthält die Oper: Norma von Bellini.
Mit dem 25ᵉ Hefte ist nun das Opernrepertorium für die Jugend geschlossen. Als Fortsetzung davon erscheint jetzt ein neues periodisches Werk (ebenfalls ausschliessend

fl. kr.

der Jugend gewidmet, welche noch keine Octave zu erreichen im Stande ist), unter dem Titel:

Diabelli, A., Musikalische Jugend-Träume. Kleine Potpourri aus den neuesten Opern. Für das Pianoforte von A. Diabelli. Op. 462.

Erster Traum. Potpourri nach Motiven der Oper: Die Ballnacht von Auber..... — 45
Zweiter Traum. Potpourri nach Motiven der Oper: Das Pferd von Erz v. Auber. — 45
Dritter Traum. Potpourri (Erstes) nach Motiven der Oper: L'Elisir d'amore von Donizetti..... — 45
Vierter Traum. Potpourri (Zweites) nach Motiven derselben Oper..... — 45

NB. Diese Potpourri können auch mit Begleitung einer Violine (welche Stimme einzeln à 15 Xr. CM. zu haben ist) vorgetragen werden.

(Werden fortgesetzt.)

— Euterpe für das Pianoforte allein. (Fortsetzung.)

Nº 317. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) von V. Bellini..... — 40
Nº 318. 2ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 319. 3ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 320. 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: L'Elisir d'amore v. Donizetti. — 40
Nº 321. 2ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 322. 3ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 323. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Anna Bolena von Donizetti. — 45
Nº 324. 2ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 325. 3ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 45
Nº 326. Potpourri (4ᵉ) nach Motiven der Oper: Norma von Bellini..... — 45
Nº 327. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Die Ballnacht (Le bal masqué) von Auber..... — 45
Nº 328. 2ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 50
Nº 329. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de bronze) von Auber..... — 50
Nº 330. 2ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 50
Nº 331. 3ᵉ Potpourri nach Motiven aus detto..... — 50

(Wird fortgesetzt.)

fl. kr.

Döhler, Th., Rondino sur le Trio fav. de l'Opéra: Le Pré aux Clercs (Der Zweikampf) de Herold. Op. 40. 1 —

— Rondino sur un thème fav. de l'Opéra: Un avventura di Scaramuccia de Ricci. Op. 41. 1 —

— Variations de bravoure sur un motif favori de l'Opéra: Le bal masqué (Die Ballnacht) d'Auber. Op. 42. 1 15

— Dernière pensée musicale de Bellini, variée. Op. 43. 1 —

Field, John, Pastorale (in A) exécuté à Vienne — 30

— 14ᵉˢ Nocturne (in C.) — 45

— 15ᵉˢ Nocturne (in C.) — 30

— 16ᵉˢ Nocturne (in F.), avec accomp. de Quatuor ad libitum — 30

Herz, H., Les gentilesses. 10 petits Rondeaux. (Neue vermehrte Ausgabe.) Für kleine Hände eingerichtet von Diabelli.
Nº 1. in F. Nº 2. in C. Nº 3. in G. Nº 4. in F. Nº 5. in G. Nº 6. in F. Nº 7. in C. Nº 8. in F. à — 15
Nº 9. in D. Nº 10. in G. à — 20

Lachner, F., Erste Sinfonie in Es. Op. 52. Für das Pianoforte allein eingerichtet v. C. Czerny 2 —

Massak, Fr., Huldigungs-Marsch. (Sammlung von Märschen Nº 52.) — 15

Morelly, F., Lenz-Küsse, Walzer. Op. 41. — 30

— Die Lustwandler. Walzer. Op. 42. — 30

— Freuden-Walzer. Op. 43. — 30

— Traiskirchner-Schützen-Balltänze. Walzer. Op. 44. — 30

— Armida-Walzer. Op. 45. — 30

— Echo-Walzer. Op. 46. — 30

— Elisir-Galoppe. (Neueste Sammlung v. Galoppen Nº 77) — 15

— 2ᵉ Ballnacht-Galoppe. (Detto Nº 78.) — 15

Nemetz, Andr., Huldigungs-Marsch. (Sammlung von Märschen Nº 51.) — 15

Plachy, W., Deux Rondinos sur les thèmes favoris de l'Opéra: L'Elisir d'amore, de Donizetti. Op. 74. Nº 1. in G. Nº 2. in B. à — 30

— Variationen über die Melodie der patriotischen Hymne (Gott erhöre uns're Bitte), von A. Diabelli. Op. 75. in D. — 45

Promberger, J., Zwei Rondino. Op. 4. Nº 1. über Motive aus der Oper: Der Schwur, in F. — 30

— Detto Nº 2. über Motive aus der Oper: Ludovic, in G. — 30

Wiener, Tivoli-Märsche. (Fortsetzung.)
17ᵉ Heft enthält: 4 Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Die Ballnacht, eingerichtet von Andr. Nemetz. — 30
18ᵉ Heft enthält: 3 Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Das Pferd von Erz, einger. v. Detto — 30
19ᵉ Heft enthält: 4 Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Die Jüdin, einger. von Detto — 30
(Werden fortgesetzt.)

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Bellini, V., Norma. Lyrische Tragödie in 2 Acten. Vollständiger Auszug für das Pianoforte zu 4 Händen, einger. von Fr. X. Chotek 10 —

Chotek, Fr. X., Das Festgeschenk. Rondo über die beliebte Romanze (Ein Schütz bin ich) aus der Oper: Das Nachtlager in Granada, von C. Kreutzer. Op. 16. 1 —

— Variations sur la Barcarole fav. (Io son ricco e tu sei bella) de l'Opéra: L'Elisir d'amore. Op. 19 1 15

— La guirlande. Variations sur deux thèmes favoris de l'Opéra: Le bal masqué (Die Ballnacht). Op. 20 1 15

Czerny, C., Souvenir théatral. (Fortsetzung.)
Cah. 36 37. Fantasien aus der Oper: I Puritani de Bellini. à 1 15

— Detto. Cah. 38. 39. Fantasien aus der Oper: Die Ballnacht (Le bal masqué) d'Auber à 2 —

— Detto. Cah. 40. Erste Fantasie aus der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de bronze) d'Auber 1 45

— Detto. Cah. 41. Zweite Fantasie aus Detto 2 15

— Introd. et Variations sur le Duo favori: (Suoni la tromba e intrepido) de l'Opéra: I Puritani. Op. 363 1 30

Diabelli, A., Jugendfreuden. 6 Sonatinen im Umfang von 5 Noten bei stillstehender Hand, um allen Fingern beider Hände gleiche Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen. Op. 163.
Nº 1. in C. Nº 2. in G. Nº 3. in F. Nº 4 in D. Nº 5. in A. Nº 6. in D moll. à — 45

— Tanzlust der Jugend. Walzer im Umfang von 5 Noten. Op. 164 — 40

Herz, H., Les gentilesses. 10 petits Rondeaux. Eingerichtet auf 4 Hände von A. Diabelli.
Nº 1. in F. Nº 2. in C. Nº 3. in G.

fl. kr.

N⁰ 4. in F. N⁰ 5. in G. N⁰ 6. in F.
N⁰ 7. in C. N⁰ 8. in F..... à — 20
N⁰ 9. in D. N⁰ 10. in G..... à — 30

Hummel, J. N., Grande Sonate (in As). Op. 92. (Nouvelle Edition)..... 3 30
— Grande Sonate brillante (in D). Op. 106. d'après l'original à deux mains arrangée par C. G. Lickl..... 3 30

Lachner, F., Erste Sinfonie in Es. Op. 52. Eingerichtet auf 4 Hände v. V. Lachner. 4 —

Lewinsky, Jg., Variations sur un thème fav. de l'Opéra: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin). Op. 11.*..... — 45

Promberger, J., Concertant-Variationen über die Schlusscavatine aus der Oper: Die Nachtwandlerin. Op. 6..... — 45
— Divertissement concertant sur des motifs de l'Opéra: Un' avventura di Scaramuccia de L. Ricci. Op. 7..... 1 —

Stöber, C., Fantasie über beliebte Motive aus der Oper: Der Wahnsinnige auf der Insel St. Domingo (Il Furioso), v. Donizetti. Op. 20..... 1 —

Für 2 Pianoforte.

Czerny, C., Six grands Potpourris brillans et concertans p. deux Pianoforte. Op. 242.
N⁰ 1. in A. N⁰ 2. in D. N⁰ 3. in G. à 2 45
— Grand Potpourri concertant pour deux Pianoforte. Op. 294. in A..... 3 15

Für Pianoforte mit Begleitung.

Auber, D. E. F., Die Braut (La Fiancée). Oper für Pianoforte und Violine concertant, gesetzt von A. Diabelli..... 2 30

Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Pianoforte und Violine concertant. (Fortsetzung.)
Cab. 47. enthält die erste Abtheilung der Oper: Die Braut..... — 45
Cab. 48. enthält die zweite Abtheilung der Oper: Die Braut..... 1 15
Cab. 49. enthält: 1° Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi und Capuleti von Bellini..... 1 —
(Wird fortgesetzt.)

Lickl, G., Sonate für Pianoforte und Physharmonica (oder Violoncell). Op. 40..... 2 20

Prandau, Ch. Bar. de, Serenade pour Pianoforte et Physharmonica..... 1 —

fl. kr.

Promberger, J., Divertissement pour Pianoforte et Violoncelle (ou Violon) concertant sur plusieurs motifs de l'Opéra: Robert le Diable. Op. 3..... 1 20
— Potpourri über beliebte Motive aus Robert, Lorbeerbaum und Bettelstab, Zweikampf, Fra Diavolo und Schwur für das Pianoforte mit willkührl. Begleitung einer Violine und Violoncell. Op. 5..... — 45
— Erinnerungen an Steyermark. Characteristische Fantasie für Pianoforte und Physharmonica. Op. 8..... — 45

Schubert, Fr., Drei Sonatinen für Pianoforte und Violine. Op. 137.
N⁰ 1. in D..... 1 30
N⁰ 2. in A moll..... 2 —
N⁰ 3. in G moll..... 1 30
— Premier grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 99. in B..... 3 15

Für die Violine.

Bendl, C., Die Stegreifler. Walzer für die Violine mit Begl. des Pianoforte. Op. 1. — 45
— Die Empfehlungs-Briefe. Walzer für detto mit Begl. des Pfte. Op. 2..... — 45
— Mädchen-Laune. Walzer für detto mit Begl. des Pfte. Op. 3..... — 45
— Zauberschwingen. Walzer sammt Galoppe für detto mit Begl. des Pfte. Op. 4..... — 45

Diabelli, A., Tanzlust der Jugend. Walzer im Umfange von 5 Noten, für Violine (auf der E- u. A-Saite zu spielen), mit Begl. des Pfte. Op. 164..... — 30

Durst, Math., Characteristisches Walzer-Panorama für die Violine mit Begl. des Pianoforte, als: Londoner, Pariser, Ungarischer, Oberösterreicher, Wiener und Chineser Walzer. Op. 5..... — 45

Janus, L., Variationen über drei beliebte Motive für die Violine, mit Begleitung einer zweiten Violine, Viola u. Violone. Op. 49.
N⁰ 1. über ein Motiv aus der Oper: Die Braut (in G.)..... — 45
N⁰ 2. über ein Motiv aus der Oper: Norma (in D.)..... — 45
N⁰ 3. über ein Motiv aus der Oper: Straniera (in A.)..... — 45
— Dieselben für die Violine mit Begl. des Pfte. N⁰ 1. 2. 3..... à — 40
— Drei leichte Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncell, besonders für solche berechnet, die noch keine höhern Lagen nehmen können. Op. 51.
N⁰ 1. in C. N⁰ 2. in B. N⁰ 3. in A. à 1 30

	fl.	kr.
Jansa, L., Concertino für die Violine, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass (2 Oboen u. Hörner ad lib.) Op. 54. 2	—	
NB. Besonders geeignet für solche Spieler, die noch keine höhern Positionen (ausser der 2ª und 3ª) nehmen können.		
— Dasselbe für die Violine mit Begl. des Pianoforte	1	15
Lang, A., Le Voltigeur. Mazur für die Violine, mit Begl. des Pfte	—	30
Morelly, Fr., Lenz-Küsse. Walzer für die Violine mit Begl. des Pfte. Op. 41	—	45
— Die Lustwandler. Walzer für detto mit detto. Op. 42	—	45
— Freuden-Walzer für detto mit detto. Op. 43	—	45
— Traiskirchner-Schützen-Balltänze. Walzer für detto mit detto. Op. 44	—	45
— Armida-Walzer f. detto m. detto. Op. 45.	—	45
— Echo-Walzer für detto m. detto. Op. 46.	—	45

Recueil des Ouvertures favorites arrangés pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par J. de Blumenthal.

(Fortsetzung.)

Nº			
31.	Carafa, Ouverture zur Oper: Der Klausner (Le Solitaire)	1	—
32.	Gläser, Fr., Ouverture zur Pantomime: Die Zauber-Mandoline	1	—
33.	Schubert, Fr., Ouverture zur Oper: Alfonso und Estrella	1	15
34.	— Ouverture zur Oper: Fierabras	1	—
35.	— Ouverture zum Drama: Rosamunde.	1	—
36.	Lachner, Fr., Ouverture zur Cantate: Die 4 Menschenalter	1	—
37.	Vogler, Abbé, 1ª Ouverture zur Oper: Samori	1	—
38.	— 2ª Ouverture zur Oper: Samori	1	—
39.	Isouard, N., Ouverture zur Oper: Cendrillon	1	—
40.	Mehûl, A., Ouverture zur Oper: Joseph und seine Brüder	1	—
41.	Bellini, V., Ouverture zur Oper: Norma.	1	—
42.	Cherubini, L., Ouverture zur Oper: Lodoiska	1	—
43.	— Ouverture zur Oper: Die Tage der Gefahr	1	—

(Werden fortgesetzt.)

Sayve, A. v., Drittes Quintett für 2 Violinen, Viola u. 2 Violoncells. Op. 18. in A moll.	3	—
— Viertes Quintett für detto. Op. 21. in D moll	3	—

	fl.	kr.
Schubert, Fr., 1ª Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 29. in A moll. (Neue Ausgabe)	2	30

Für die Guitarre.

Lom, J. C., Fantasie über die beliebtesten Motive aus der Oper: Die Nachtwandlerin (La Sonnambula) v. Bellini, für die Guitarre. Op. 29	—	30
Steinfels, A., Deuxième Potpourri pour la Guitare. Op. 16. (Neue Ausgabe.)	—	30
Stoll, F., Variat. über ein Thema aus der Posse: Der Diamant des Geisterkönigs für die Guitarre. Op. 2. (Neue Ausgabe.)	—	30
Wanczura, J., Divertimenti per la chitarra. Op. 3	—	30

Für die Flöte.

Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begl. des Pfte. (Fortsetzung.)		
Cah. 34. enthält: Favorit-Stücke aus der Oper: Die Braut, v. Auber	1	—
Cah. 35. enthält: Erstes Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi und Capuleti von Bellini	1	—

(Werden fortgesetzt.)

— Der musikalische Gesellschafter für eine Flöte. (Fortsetzung.)		
Cah. 37. enthält: Drittes Heft der beliebten Wiener-Walzer	1	—
Cah. 38. enthält: Drei Potpourris nach Motiven der Oper: Montecchi und Capuleti von Bellini	1	—
Cah. 39. enthält: Drei Potpourris nach Motiven der Oper: Anna Bolena von Donizetti	1	—
Cah. 40. enthält: Drei Potpourris nach Motiven der Oper: Norma von Bellini.	1	—

(Wird fortgesetzt.)

Scholl, C., Deuxième Fantaisie arpégeante p. la Flûte avec accomp. de Pianoforte obligé. Op. 27	1	15

Für den Csakan.

Krähmer, Fr., Romance et Variat. sur un thème original pour le Csakan av. acc. de Pfte. Op. 34	—	45

	fl. kr.
Krähmer, Fr., Le tyrolienne. Rondeau pour le Cachan avec accomp. de Pianoforte. Op. 35	— 45

Gesangmusik.

Diabelli, A., Melodicon. (Fortsetzung.)

13ᵉ Heft enthält die Oper: La Straniera (Die Unbekannte) von Bellini, mit deutschem und italienischem Texte, für den Umfang jeder Stimme eingerichtet, mit Begl. des Pianoforte	2 30
14ᵉ Heft enthält die Oper: Der Zweikampf (Le Pré aux clercs) von Herold, mit deutschem und französischem Texte, für den Umfang jeder Stimme eingerichtet, mit Begl. des Pfte	2 30
— Patriotische Hymne (Gott erhöre unsre Bitte, Segne Kaiser Ferdinand), für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 161. (Partitur.)	— 30
— Detto in Auflagstimmen	1 15
— Detto für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte zu zwei oder zu 4 Händen	— 30
— Philomele, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begl. des Pianoforte.	

(Fortsetzung.)

Nº	
325. Lachner, Fr., Waldvöglein, Gedicht von Vogel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 30
326. Gyrowetz, A., Romanze (Singet die Nachtigall), gesungen von Dem. Peche in dem Trauerspiel: Kerker und Krone von B. Zedlitz	— 15
327. Paer, La Biondina in Gondoletta mit Var. gesungen von Mad. Catalani	— 45
328. Catalani, Arie: (Pietosa a miei lamenti)	— 40
329. — Arie: (La tu vedrai chi sono)	— 40
330. — Arie: (O momento fortunato! la mia gioja)	— 40
331. Herold, Cavatine: (Lass' nicht durch Glanz dich blenden), aus der Oper: Marie, oder: Verborgene Liebe	— 20
332. — Scene und Arie: (Mein Gefühl ist entdeckt), aus detto	— 40
333. Lebrun, Romance: Le bon conseille (Der gute Rath)	— 15

Nº	fl. kr.
334. Righini, Romance: (Flattre, flattre, kleiner Vogel), Alouette bien aimée	— 20
335. Kreutzer, C., Recit. und Arie: (Doch nein! mein Herz soll nicht vergehen), eingelegt in die Oper: Marie	— 45
336. Wade, J. A., Ariette: (Love was once a little boy), Einst war Amor noch ein Kind	— 15
337. Gyrowetz, Ad., Lied: (Schatten sind des Lebens Güter), aus dem Schauspiel: Der Traum ein Leben, von Fr. Grillparzer	— 15
338. Kreutzer, C., Rec. u. Arie: (Verlassen sollte ich den Vater?) aus der Oper: Der Taucher	— 40
339. — Cavatine: (Lockend schallen aus der Ferne) aus der Oper: Libussa	— 20
340. — Rec. und Arie: (Ja, fest beschlossen ist's), aus detto	— 30
341. — Cavatine: (So mögt ihr, muntre Thiere, weiden), aus detto	— 30
342. — Rec. u. Arie: (Bald werd' ich sie erblicken), aus detto	— 40
343. — Rec. und Arie: (Nun brich hervor, verschloss'ne Freude), aus detto	— 40
344. Lafont, Romance: C'est une l'arme (Die Thräne)	— 15
345. Bellini, V., Arie für eine Sopranstimme: Alla gioja ed al piacer (Eure Liebe ist nur das Glück), aus der Oper: Bianca e Fernando. Gesungen v. Dem. Carl	— 30
346. — Dieselbe Arie für eine Altstimme.	— 30
347. Mehûl, Arie: Heimisches Thal (Champs paternels) aus der Oper: Joseph und seine Brüder	— 40
348. Diabelli, A., Lied: Jägers Frohsinn: (Im Wald und auf der Haide)	— 15
349. Gyrowetz, Ad., Lied mit Echo: (Wo lebt hienieden der Mensch in Frieden) aus dem Schauspiel: Quido v. Ostenthal	— 15
350. — Lied: (Die Elfin wohnt in der Felsenhall'), gesungen von Mme Rettich in dem Trauerspiel: Correggio	— 15

(Wird fortgesetzt.)

Lachner, Fr., Die 4 Menschenalter. Cantate von Joh. Gabr. Seidl. Vollständiger Clavierauszug mit Singstimmen. Op. 31	10 —
Mehûl, A., Joseph und seine Brüder, Oper in 3 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit Singstimmen. (Neue Ausgabe)	

	fl. kr.
Mertz, J. C., An die Sehnsucht. Reizend. Lied des Schmerzes, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 45
Proch, H., Der blinde Fischer. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Waldhorns (oder Violoncells) und des Pianoforte. Op. 17	— 45
— Das Alpenhorn. Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begl. des Pianoforte. Op. 18	— 30
— Dasselbe für eine Alt- oder Bariton-Stimme	— 30
— Die zwei Träume. Lied für 2 Singstimmen mit Begleitung zweier Violoncells und des Pfte. Op. 19	1 45
— Detto für 2 Singstimmen mit Begl. des Pfte	— 45
Randhartinger, B., Der Kobold, Gedicht von Julius. Die Pappeln, Gedicht von Manfred, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 23	1 —
Schubert, Fr., Nachlass, 27ste Lieferung enthält: Der Wallensteiner Lanzknecht beim Trunk. Der Kreuzzug. Des Fischers Liebesglück, Gedichte von Leitner, für eine Singst. mit Begl. des Pfte	— 45
Seipelt, J., Geburtsfeier. Vocal-Quartett für 4 Männerstimmen mit willkührl. Begl. des Pfte	— 45
Spohr, L., Lied der Emma: (Was treibt den Waidmann in den Wald?) aus dem Drama: Der Erbvertrag, mit Begleitung des Pfte. oder Harfe und Horn (oder Violoncell, od. Violine)	— 45
Vesque, J. v., Ximene u. Rodrigo. Spanische Romanze aus Herders Cid. Duett für Sopran und Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 12	— 40

Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

		fl. kr.
297.	**Müller, Ad.,** Lied: (Das Einmal-Eins spielt in der Welt), aus der Posse: Die Entführung vom Maskenballe	— 15
298.	— Duett: (Bei uns hier in Wien), aus detto	— 30
299.	— Schlusslied: (A Stutzer und a neues Kleid), aus detto	— 15

		fl. kr.
300.	**Müller, Ad.,** Lied: (Geh' her, saub'res Madl, i lern Dir a Lied), aus der Parodie: Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab	— 15
301.	— Lied: (Viele fahr'n über Hütteldorf), aus detto	— 20
302.	— Ballade: (Am Sonntag stirb' ich Vormittag), aus detto	— 20
303.	— Schlusslied: (Ein steiler Felsen ist der Ruhm), aus detto	— 15
304.	— Lied: (Manche Madeln uns'rer Zeit), aus der Posse: Hans Jörgel in Wien	— 20
305.	— Lied: (Ein jedes Handwerk hat mehr Glück), aus der Posse: Der melankolische Schuster	— 20
306.	— Lied: (Auf Mittel geg'n d' Lieb'), aus der Posse: Eulenspiegel	— 20
307.	— Lied: (Der Tandelmarkt ist wie die Welt), aus der Posse: Die schöne Holländerin	— 20
308.	— Lied: (Ein Schuster zu sein ist doch wahrlich ein Ehr), aus detto	— 20
309.	— Lied: (Madle, büt's euch, traut's kein Mann), aus detto	— 20
310.	— Lied: (Gibt mein Herr eine Tafel), aus der Posse: Zu ebener Erde und erster Stock	— 20
311.	— Spiellied: (Ist das etwas Ang'nehms, wenn ich mich hinhock), aus detto	— 30
312.	— Lied: (So recht fidel leb'n und umsunst), aus der Posse: Eulenspiegel	— 20
313.	**Scutta, A.,** Ariette: (Ein Schuster bleib ich nimmermehr) aus der Zauberposse: Der Wasserfall im Feenhain	— 20
314.	— Ariette: (Ach! was jetzt die jungen Herren von den Madeln all's begehren) aus detto	— 20
315.	— Ariette: (Sind wir 16 Jahr alt, da schaut jeder Mann) aus detto	— 20
316.	— Ariette: (Ein Madel bildsauber und 16 Jahr alt), aus detto	— 20
317.	— Duett: (Für was nimmt eine kluge Frau bei der Zeit einen Mann? Damit sie jemand hat, an dem's ihr'n Zorn auslassen kann) aus detto	— 30
318.	**Ott, G.,** Lied: (Mein Freund hat ein Schatz g'habt, war in sie vernarrt) aus der Posse: Hans Hasenkopf	— 30

(Werden fortgesetzt.)

Kirchenmusik.

	fl.	kr.
Czerny, C., 6 Gradualien für Sopran, Alt, Tenor, und Bass mit willkührlicher Begl. der Orgel. Op. 348. in Partitur. (Ecclesiasticon N° 65.)	1	—
Günsbacher, Joh., Salve regina und Ave Maria, für Sop., Alt, Tenor, Bass und Orgel. Op. 40. (In Auflagstimmen.)	—	45
— Offertorium. (Diligam te Domine) für Sopr., Alt, Tenor und Bass, Violino solo, 2 Violinen, Viola (2 Oboen und 1 Fagott ad lib.,) 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel. Op. 44. (In Auflagstimmen)	2	—
Sechter, S., Messe sammt Tantum ergo, Graduale und Offertorium für Sopran und Alt mit Begl. der Orgel. Op. 54, in Partitur (Ecclesiasticon N° 59).	1	15
Stadler, Abbé, Graduale (Delectare in Domino) für 4 Singst. 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Hörner oder Trombonne, Violoncell, Contrabass und Orgel, in Partitur. (Ecclesiasticon N° 53.)	—	40
— Offertorium. (Si deus pro nobis) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagott, 2 Trombonen, 2 Trompeten, Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel, in Partitur. (Ecclesiasticon N° 56.)	1	—
Strobinger, Math., Offertorium. (Ave Maria gratia plena.) Solo für eine Bass- oder Alt- Stimme und Violin concertant, mit Begl. von 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und Orgel. Op. 3. (In Auflagstimmen)	1	—

NB. Das Verzeichniss der Musikwerke aus dem Verlage von Bereа et Comp. in Wien, welche wir sämmtlich mit Eigenthumsrecht käuflich an uns gebracht, wird nachträglich geliefert werden.

A. Diabelli & Comp.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Mai. Nº. 18. 1836.

Recensionen.

Allgemeines Choralmelodieenbuch, zunächst zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- u. Schul-Gesangbüchern der evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover, enthaltend 258 Melodieen, nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsorien etc. für Singechöre u. für die Orgel oder das Pianof. vierstimmig ausgesetzt u. mit bezifferten Bass auf 2 Systeme zusammengestellt von Heinr. Wilh. Stolze. Op. 28. Gedruckt auf Kosten des Verf. u. in Commission zu haben Hannover, in der Helwing'schen Hofbuchhandlung. 8. XX u. 195 in 4. Pr. 3 Thlr.

Von C. W. Fink.

Es kommt auf einen guten Choralgesang zur Erhebung der Andacht überaus viel an, was so allgemein anerkannt worden ist, dass wir nichts hinzuzufügen haben. Dass hingegen in verschiedenen Gegenden noch Manches dafür zu thun übrig bleibt, ist nicht minder gewiss. Es erwirbt sich daher ein Meister, der nach besten Kräften dafür sorgt, ein besonderes Verdienst. Wie diese Angelegenheiten noch jetzt stehen, dürften einem allgemeinen Choralbuche für die ganze protestantische Kirche unseres teutschen Vaterlandes noch zu grosse Hindernisse entgegenstehen; es wird also zuvörderst das Gerathenste sein, verbesserte Choralbücher für einzelne Länder zu verfassen, wie wir hier abermals mit einem solchen bedacht werden. Das Unternehmen eines hierzu geschickten Mannes scheint für das Königreich Hannover höchst wünschenswerth. Man vermisst Uebereinstimmung des Gesanges der Choralmelodieen nicht allein in den verschiedenen Städten u. Dörfern, sondern sogar in den verschiedenen Kirchen u. Schulen einer u. derselben Stadt. Unter solchen Umständen ist ein allgemeines Landeschoralbuch ein wahres Bedürfniss. Die Vorrede des Hrn. Herausgebers bemerkt: Das Böttner'sche, bisher mehr oder minder verbreitete, Choralbuch kann als ein allgemeines nicht betrachtet werden, da es nur zu dem Hannover'schen u. Lüneburg'schen Gesangbuche passt u. selbst in dieser Hinsicht nicht einmal vollständig ist. Es kam 1817 in Hannover verbessert bei H. Wegener heraus. Ihm fehlen Melodieen, wie „Wachet auf, ruft uns die Stimme"; „Sollt' es nicht bisweilen scheinen"; Kyrie eleison u. a. Die übrigen bisher erschienenen Choralbücher, namentlich das vierstimmige von *Dr.* J. A. G. Heinroth in Göttingen 1829 herausgegebene, enthalten auch nur die Melodieen des Böttner'schen, dem noch überdies bei nicht absprechenden Verdiensten doch mehre wesentliche Mängel u. Gebrechen zugeschrieben werden. Da wir das Choralbuch Böttner's nicht kennen, so hat es der Verf. des gegenwärtigen zu vertreten, was er im erforderlichen Falle gewiss sogleich thun wird, wenn wir nach seiner öffentlichen Vorrede folgende Mängel ausheben: „Die vorhandenen Melodieen, die auf die Tonarten der Alten sich gründen, sind theilweise so verunstaltet, dass dadurch die Würde des Chorals verloren geht, z. B. in No. 26, 34, 49 etc.; andere sind in Dur anstatt in Moll gesetzt, z. B. No. 134; sehr viele sind durch melismatische Figuren (durchgehende Noten), z. B. No. 16, 42, 60 u. viele andere, zuweilen auch durch Schnörkeleien, wie No. 30, 34 etc., ja selbst durch Triller, wie No. 9, verunstaltet, was den Choral zum Profanen herabzieht oder unausführbar macht; — ferner sind mehre Melodieen, deren Gedichten kein daktylisches Versmaas zum Grunde liegt, ganz unzweckmässig in Tripeltakt gesetzt, z. B. No. 5, 10, 13, 33, 42, 65 etc., wozu noch vielfach tadelnswerthe Behandlung der Harmonieen in Accordfolgen u. Stimmenführungen kommen." — Das sind nun freilich sehr bedeutende Mängel, welche den Verf. des gegenwärti-

Ganz anders verhält es sich indess mit einer gewissen mahlerischen Darstellung in der Musik, die gerade die vollendetsten Kunstwerke bezeichnet. Ich möchte sie die unsichtbare Mahlerey nennen, aber sie ist nur den erhabensten Genies, einem Mozart, Cimarosa, Cherubini und einigen wenigen andern eigen. — Auch einer ganz alltäglichen Phantasie wird durch den Don Giovanni ein romantisches Leben erscheinen, und alle seine wechselnden Gestalten werden sich vor dem innern Auge zu kühnen und bedeutenden Gruppen bilden, die sich immer kühner und immer bedeutungsvoller verdrängen, bis zuletzt die dunkle Ahndung erfüllt wird, und eine unbekannte übermenschliche Kraft dieses Leben untersinken lässt, um ein anderes furchtbares hervorzurufen. — Wer fühlt wohl bey Cimarosa's heimlicher Ehe, Paisiello's Müllerinn, Cherubini's deux journés *), Salieri's Axur, und Piccini's Dido, den nordischen Himmel noch, wenn er auch draussen trübe und schwer genug sich zu uns herniederbeugte? Wem sollten nicht milde südliche Lüfte entgegenwehen bey dem ersten Duett im Axur, und dem lieblichen Terzett im ersten Akt von Winter's Elisa?

Beyläufig — doch warum auch nur beyläufig? — warum ist man zum Theil so wenig gerecht gegen Winter, da man doch die Verdienste anderer Komponisten genug zu erheben weis? Sollten die seinigen noch irgend einem Zweifel unterworfen seyn? Ich zweifle sehr, dass hier mit Grund gezweifelt werden könne, und ob ich gleich nur sein unterbrochnes Opferfest und seine Elisa kenne, so kenne ich doch in diesen beyden Opern genug, um die ächte Genialität, die sie beyde bezeichnet, zu verehren. Ich habe mich ehemals recht sehr gewundert, wenn mir der Zufall gewisse Journale zuführte, (die zu nennen der Mühe nicht werth ist, weil sie meistens schon verblüht sind) und ich in denselben die traurigen Expektorationen der Beschränktheit lesen musste, die die Genialität zu richten sich erdreusten wollte, aber ich wundere mich jetzt billig über meine Verwunderung, denn in der That, die Inkonsequenz in der Beurtheilung der Werke der schönen Künste ist unter dem Heer der gewöhnlichen Schriftsteller zur Konsequenz gesteigert, und selbst bey der vagsten Geschmacksverwirrung versichert man mit seltner Kühnheit, man gebe nur gediegene Resultate einer klaren Ansicht des Schönen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola (Alto) et Basse par W. A. Mozart. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)

Rec., der dieses herrliche Konzert in Partitur vor sich liegen hat, kann allen guten

*) Auch der Text dieser Oper ist bekanntlich nicht so schlecht, als bey den vielen französischen Opern. Einige Situationen sind nicht unglücklich angelegt, und auch ziemlich lebhaft durchgeführt, allein sie können unmöglich schadlos halten für die unzählige Menge sinnleichenvoller Gemeinplätze, die den Stück durchwimmern. — Da muss man alle Augenblicke von celeste humanité hören, die wohl selten schlechter gelobt ist, als hier, und der Spruch: Un bienfait n'est jamais perdu, welcher auch schon auf dem Titel steht, und wirklich hier Idee bey dem Verfasser geworden zu seyn scheint, geht wie ein grob gewebter Faden durch die ganze Arbeit hin. Die Charaktere sind alle recht wohl gehalten, aber man kann in der That den Wunsch nicht unterdrücken, sie möchten nicht gehalten seyn, denn so bestimmt sie sind, so bornirt sind sie auch, und selbst die gemeinsten unter ihnen werden noch obendrein durch die langweiligste Motivirung erhöhet, die unmöglich interessant seyn kann, da sie selbst es nicht sind.

d. Verf.

gen zur Abfassung eines Werkes bewogen, das nicht allein diese, sondern hauptsächlich noch die zu grosse Unvollständigkeit des Choralbuches von Böttner beseitigen soll. Es wurden daher für die neue Bearbeitung die im Gebrauche stehendern dortigen Kirchen- u. Schul-Gesangbücher berücksichtigt, von denen 14 namhaft gemacht werden. Desgleichen sind die Quellen, aus welchen der Verf. zur Ergänzung u. Verbesserung schöpfte, genau angezeigt, als: Gesangbuch von M. Nicol. Stenger in Erfurt, 1663; alte u. neue Choralgesänge von J. Chr. Kühnau in Berlin, 4stimmig, 1784; Joh. Adam Hiller in Leipzig 1790; J. Seb. Bach in Leipzig 1797; Mich. Gotth. Fischer in Erfurt, Gotha 1821; Ludw. Ernst Gebhardi in Erfurt 1825; Frdr. Schneider, Halberstadt 1829; Ch. H. Rink, Essen 1829; G. Chr. Apel, Musikdirector in Kiel, 1832 u. mehre MSS.

Das Choralbuch von Böttner enthält 166 Melodieen und ist dem gegenwärtigen zunächst zum Grunde gelegt mit den nöthigen Verbesserungen; das neue hat 258 Melodieen. Die Choräle sind 4stimmig und mit bezifferterm Basse versehen auf 2 Systemen gedruckt, ohne Zwischenspiele, welche vielleicht in einer eigenen Ausgabe folgen; mehre Melodieen sind mehrfach bearbeitet. Nach einem alphabetischen Verzeichniss der Melodieen, mit Hinweisung auf die Nummer des Choralbuches, folgt ein Verzeichniss sämmtlicher metrischer Formen der Melodieen dieses Choralbuches, nach dem Beispiele Frdr. Schneiders; das Verzeichniss derjenigen Melodieen, welche gleiches Versmaass haben und daher nach Maassgabe des Inhaltes mit einander vertauscht werden können (eine sehr nützliche Angabe, die von den Cantoren u. Organisten zur Förderung der Andacht ja beachtet werden mag, wie sie es verdient). — Die Namen der Componisten sind über den Chorälen angegeben, so weit sie zu ermitteln waren. Ueber diese höchst schwierige u. noch lange nicht genug begründete Angabe können wir uns hier natürlich nicht verbreiten, da es in diesem Falle nur eine nützliche Zugabe ist. Nur wollen wir im Allgemeinen der Sorgfalt des Herausgebers auch in dieser Nebensache für ein Landeschoralbuch, so wichtig sie auch an u. für sich ist, alle Anerkennung zugestehen. Die 4stimmige Harmonisirung der Choräle ist einfach und doch mannichfaltig, dabei sehr sangbar gehalten, so dass Fleiss u. Umsicht des Bearbeiters nicht zu verkennen sind. Unsere Ansicht über Bearbeitung der Choräle kennt man, und die Hauptersfordernisse sind namentlich zusammengedrängt 1831, S. 353 angegeben worden. Wollten wir aber hier in's Einzelne gehen, so geschähe dies ohne alle Noth; das Ganze ist gut und bringt Vortheilhaftes.

Was die Collecten, Intonationen u. Responsorien betrifft, so muss nothwendig die Melodie der Landes-Agende entnommen werden, was gleichfalls geschehen ist. Es konnte also die Melodie zur Collecte S. 183 nicht anders ausfallen, ob wir gleich bessere Collecten-Melodieen kennen. Nur sind wir im Allgemeinen der Ueberzeugung, dass solche Collecten u. dergl. weit besser ohne Orgelbegleitung, allein vom Diener des Altars vorgetragen, wirken. Es macht stets einen tiefern Eindruck, wenn die Orgel erst nach Beendigung des einfach priesterlichen Gesanges zum Tone der Gemeinde einfällt. Die übrigen Gesänge des Altardieners sind die an den meisten Orten gewöhnlichen. Dagegen weichen die Predigergesänge vor dem h. Abendmahle wiederum von den Melodieen anderer Gegenden protestantischer Kirchen bald mehr bald weniger ab. Vom Vater Unser ist noch eine zweite, und zwar die in Thüringen u. anderwärts gebräuchliche Melodie mitgetheilt, welche, wo sie es noch nicht ist, eingeführt zu werden verdient; desgleichen „Unser Herr Jesus Christus", worin jedoch einige Noten u. der Schluss wider das alte Herkommen verändert stehen, z. B. die Cis im zweiten Systeme, welche C heissen müssen, u. s. f. Ist hingegen der Altargesang in den meisten Kirchen eines Landes, wie er hier gegeben worden ist (und wir haben nicht den geringsten Grund, daran zu zweifeln), so hat der Herausg. Recht gethan, dass er ihn beibehalten hat, denn nicht ein einzelner Mann, sondern allein das hohe Landesconsistorium hat das Recht, eine Aenderung herbeizuführen. Und so ist denn von Seiten des Bearbeiters dieses höchst bedeutend vermehrten u. verbesserten Choralbuches Alles geschehen, was sein Werk zur Einführung in den gesammten Landeskirchen empfehlenswerth macht, welche Einführung, nach dem angegebenen Zustande des dortigen kirchl. Gesanges zu urtheilen, wir zum Besten grösserer Uebereinstimmung u. Feierlichkeit des Gottesdienstes wünschenswerth finden müssen. Zuversichtlich wird ein hohes Consist. das auch ausländischen Freunden des Kirchengesanges zu empfehlende Werk seiner eigenen Prüfung u. Vergleichung unterwerfen u. nach eigenem Ermessen darüber entscheiden.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Mit Genehmigung eines hohen Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- u. Medicinalangelegenheiten, zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikal. Section der K. Akad. der Künste in Berlin herausgeg. 1. Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. 1835. Pr. 8 Gr.

Diesem so höchst nützlichen Unternehmen, das so glücklich ist, von einem hohen Ministerium gefördert zu werden, von dem wir uns daher eine Reihe von Heften zu vielfachem Vortheile der Kunst versprechen dürfen, hat die musikal. Section der K. Akademie der Künste zu Berlin ein kurzes, aber gediegenes Vorwort beigegeben, worin sie sich lebhaft für die Gegenstände der Kunst ausspricht, für deren Nothwendigkeit wir Jahre lang gegen die Ueberschwenglichen der Zeit in fast ununterbrochenem Kampfe gestanden haben und zum Besten der Bekämpften noch stehen. Die Section erklärt, mit uns eins, den doppelten Contrapunkt für eine wichtige, unschätzbare u. unentbehrliche Wissenschaft für Alle, die in der Tonkunst wahre Meister werden wollen; schärft ein, dass freilich mit einer flüchtigen Kenntniss der gebundenen Schreibart nichts gethan sei, dass man nicht auf halbem Wege stehen bleiben müsse, wenn man statt des Vortheils nicht Nachtheil für sich haben wolle; sie ist mit uns überzeugt, dass man mit solcher Halbschierigkeit zum Genusse der Wohlthaten dieser Wissenschaft nicht gelangen könne, und dass die Halbwisserei allein jene Verächter der Wissenschaft erzeugt habe, die mit ungesalzenem Schimpf u. schnödem Geschrei sich selbst entehrt u. zum Schaden der guten Sache einen leicht überwältigten Theil des Publikums, wenn auch nur auf kurze Zeit, die hoffentlich bald vorüber sein wird, benebelt und beschwebelt haben. Die hier mitautheilenden Sätze der besten Meister der Vor- u. Mitzeit sollen in Fugen u. kanonischen Sätzen für Singstimmen, wie für Instrumente, im Kirchen- u. Kammerstyl bestehen, sollen besonders Stücke bringen, die in grössern Werken enthalten sind, welche sich nur in den Händen Weniger befinden möchten. Eine kurze Notiz über die Meister, deren Arbeiten vorgeführt werden, Hindeutungen auf die Arbeiten selbst werden jedem dieser Hefte voranstehen. Damit ist nun hier der Anfang gemacht. Die erste Fuge ist von Carl Heinr. Graun aus seinem berühmt gewordenen Te Deum (1757 zu Leipzig gedruckt), ein Muster einer Kirchenfuge. Die zweite ist von Carl Frdr. Christian Fasch aus seinem noch ungedruckten 119. Psalm. Die dritte von Jos. Haydn aus dem Quatuor in F moll (Cahier 16). Alle sammt trefflich. Man kaufe u. studire. Der Preis ist wohlfeil bei schöner Ausstattung.

Niederrheinisches Musikfest 1836.

Das achtzehnte Niederrheinische Musikfest wird an den Pfingsttagen den 22. und 23. Mai d. J. zu Düsseldorf gefeiert werden.

Die musikalische Leitung unseres Festes hat Hr. Musikdirector *Dr.* F. Mendelssohn-Bartholdy übernommen. Zur Ausführung sind die folgenden Tonwerke gewählt.

Am ersten Tage, Sonntag den 22. Mai, „Paulus", Oratorium in 2 Abtheilungen von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Am zweiten Tage, Montag den 23. Mai

1) Psalm von G. F. Händel (Es dur) O preiset den Herrn mit einem Munde etc.
2) Ouverture zur Oper „Olympia" von Spontini.
3) Davidde penitente, Cantate von Mozart.
4) Sinfonie No. IX. mit Chören von L. v. Beethoven.

Der Eintrittspreis zu den Fest-Concerten für beide Tage ist auf 5 Thlr. Courant à Person festgesetzt. Für jeden einzelnen Tag werden nur an den Festtagen selbst Eintrittskarten zu 2 Thlr. à Person ausgegeben.

Vorherbestellungen zu numerirten, bestimmten Plätzen nach der Reihefolge der Anmeldung können von Auswärtigen bis Mittwoch den 18. Mai c. mit Einsendung des Betrages in portofreien Briefen unter der Adresse des Comité geschehen.

Düsseldorf, den 21. April 1836.*)

Das Comité für das Niederrheinische Musikfest.
Friderichs. v. Fächsius. F. v. Heister. v. Lazaarck. Manckhoff. Gr. v. Nesselrode. Julius Riets. W. Schadow. Schramm. Schreiber. F. Watschki. Wolkers. v. Woringen.

*) Es ist erst den 2. Mai eingegangen. Die Redact.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die Singakademie führte Joh. Seb. Bach's Passionsmusik nach dem Evange-

lium Matthäi und Graun's „Tod Jesu", letztere Cantate auch Hr. Hansmann, mit Beihülfe des Hrn. Julius Schneider in der Direction, in der Garnisonkirche zu milden Zwecken mit allgemeiner Theilnahme, zu wahrer Erbauung der Verehrer religiöser Musik, höchst gelungen von Seiten der Chöre, theilweise auch der Soli, vorzüglich der von Dem. Lenz, den Herren Mantius und Zschiesche ausgeführten, auf. — Im Theater liess sich der junge Klavierspieler Willmers mit Hummel'schen Concertsätzen und einer freien (?) Phantasie über Motive aus Don Juan hören. Der junge Spieler, ein Schüler von Hummel, zeigte sehr leichten Anschlag, Fertigkeit u. Geschmack; nur fehlt ihm noch die männliche Kraft zu mehr energischem Vortrage. Das Adagio aus Hummel's E dur-Concert trug der kleine Virtuos besonders zart vor.

Wir wenden uns nun zu den beiden neuen Opern:

1) „Der Lastträger" von Gomis, einem jungen Spanier, der in Paris lebt, und

2) „Aurora" von Gläser, Kapellmeister des Königstädtischen Theaters. — Die erstere Oper leidet an einer langweiligen u. theilweise ziemlich unnatürlichen Handlung, wenn gleich einzelne Scenen auf dramatischen Effect wohl berechnet sind. Bei einem so gewandten Bühnendichter, als Scribe ist, wäre dies auffallend, wenn derselbe nicht zu viel aus pecuniärem Interesse schriebe. Gomis hat jedoch in dieser Oper, deren Handlung sich zu Granada begibt, das rechte Feld gewonnen, seine Nationalität als Spanier geltend zu machen, was denn auch mit Talent u. guter Wirkung geschieht; nur dehnen sich manche Musikstücke zu sehr in die Breite aus. In den Ensemble's, Liedern und Romanzen ist der etwas zu viel modulirende und im Zeitgeschmacke stark instrumentirende Componist am glücklichsten in charakteristischer Auffassung. So zeichnet sich z. B. Gasparo's Romanze im 3ten Act: „Eine Prinzessin von Granada" vortheilhaft aus. Die Ouverture ist zu lang, schwülstig und lärmend, obgleich in einzelnen Zügen gelungen. Sehr schön u. melodisch in südlicher Haltung ist die Romanze Erminia's: „Komm, mein Liebchen" etc., welche später Don Rafael wiederholt. Angenehm klingt die Preghiera von weiblichen Stimmen, auch die grosse Scene der Helena im 4ten Finale ist ausdrucksvoll und wurde von Dem. Gerhard sehr gelungen ausgeführt. Gasparo wird von Hrn. Fischer kräftig gesungen und trefflich derb dargestellt, wie es sich für den Lastträger ziemt. Auch Hr. Holzmüller ist für Don Rafael, wie Dem. Beckär u. Muzzarelli für die Erminia u. Theresita wohl geeignet. Die übrigen Rollen sind untergeordnet, die Chöre jedoch sehr wesentlich. Bleibenden Eindruck wird indess diese Oper in Deutschland schwerlich bewirken. Der Fleiss der Königsstädtischen Bühne verdient ehrende Anerkennung, denn bald nach obiger Oper erschien auch Aurora, romantische Oper von Holbein, mit Musik von Gläser, neu und splendid ausgestattet. Die Wirkung war im Allgemeinen vortheilhaft, wenn gleich mythologische Stoffe jetzt nicht mehr in der Mode sind, und auch in dieser Oper die Handlung sehr an Längen leidet. Gläser's Musik ist melodisch, vorzüglich in Liedern u. Cavatinen gelungen; das Grossartige sucht der achtbare Tonsetzer mehr durch starke Instrumentation zu erreichen, als durch intensive Kraft, obgleich es an Modulationen auch nicht mangelt. Das Talent des Componisten scheint sich vorzugsweise dem lyrischen oder komischen zuzuneigen, wie sich dies in seinem allgemein beliebten Singspiele: „Des Adlers Horst" unverkennbar gezeigt hat. Das wahrhaft Romantische erfordert kühnern Schwung der Phantasie u. Originalität der Erfindung, wie solche z. B. in C. M. v. Weber's Oberon so anziehend hervortritt. Hiervon abgesehen, halten wir die Gläser'sche Composition für eine der wirksamern dramatischen Musiken neuerer Zeit aus deutscher Schule, obgleich nicht ganz frei von italienischer Würze u. französischen Effecten. Nach einer angemessenen, nur zu langen u. etwas gewöhnlichen Ouverture beginnt die Oper idyllisch mit einem Hirtenliede, welches der in die Königstochter verliebte Cephalus sehr anmuthig singt und sich mit der griechischen Doppelflöte begleitet. Die reizende Jägerin Procris kommt hinzu und vereint ihren Gesang mit dem geliebten Schäfer auf angenehme Weise. Hörner ertönen, Procris wird von ihrem Gefolge aufgesucht und bezeichnet die Stätte ihres heimlichen Glücks mit Blumengewinden, welche der nacheilende Cephalus sich zueignet. So weit ist die einfache Handlung natürlich u. genügend. Nun aber will solche sich im Königlichen Pallast grossartig erheben; der König von Athen hat die Hand seiner Tochter dem Beherrscher von Corinth bestimmt, allein auch sein bejahrter Feldherr macht darauf Ansprüche. Procris soll entscheiden; da indess auch Cephalus anwesend ist, so erklärt sie sich doppel-

sinnig für den Besitzer eines, dem Geliebten verliehenen Blumenpfandes. Jeder der drei Bewerber hält sich für den Begünstigten. Insgeheim entdeckt sich Procris dem theilnehmenden Polybius u. wählt diesen Bewerber öffentlich zum Schein; Cephalus vergisst darüber sein Incognito vor Schreck u. Eifersucht, wird entdeckt u. eingekerkert. So endet der Act, wie es sich gebührt, mit grossem Lärm. Zu Anfang des zweiten Acts bringt Polybius den insgeheim befreiten Hirten an das Ufer des Meeres, in einen der Aurora geheiligten Hain in Sicherheit. Bald entsteigt die Göttin dem Schoosse des Oceans unter Tönen (der Phys-Harmonika), welche aus einer zweiten Memnonssäule zu erklingen scheinen. Aurora ist anfangs entrüstet, ihr Heiligthum durch die Gegenwart eines Mannes entweiht zu finden, verliebt sich indess prima vista in den holden Schäfer, den sie nolens volens mit sich entführt. Als indess Cephalus sich in der Erwartung getäuscht sieht, seine Geliebte in Aurora's Palast wieder zu finden, kann selbst Sirenengesang ihn nicht länger zurückhalten, er will durchaus wieder fort! Nach einigen piquanten Vorwürfen entschliesst sich denn auch die ziemlich irdisch gesinnte Göttin, dem spröden Schäfer seine Geliebte zurückzugeben und ihm zu entsagen. Die Tritonen blasen auf ihren Muschelhörnern und der zweite Act wird mit glänzender scenischen Wirkung beendet, welche nur momentan durch eine kleine Kindergruppe in das Komische travestirt wurde. Der dritte Act erscheint nun sehr crass u. langweilig. Es findet sich, dass Cephalus der Sohn des Königs von Corinth ist, mit welchem er sich so eben um seine Geliebte schlagen wollte, und der nahe daran war, auch den Retter seines Findlings, Polybius, zu durchbohren. Die Weihsagung des Orakels ist erfüllt:

„Das Theuerste hat der Sohn
„Dem Vater nun geraubt!"

Oder: „Wer das Glück hat, führt die Braut nach Hause!" — Auch die anwesende Aurora legt ihren Incognito-Mantel ab und rosenrothe Freude überstrahlt Alle zum Schlusse der Oper, deren Ausführung in den Hauptrollen sehr gelungen war, obgleich die Sopranpartie der Procris zu anhaltend hoch liegt und daher nur mit grosser Anstrengung von Dem. Gerhard durchgeführt werden konnte. Auch die Aurora ist nicht ganz der tiefern Stimmlage der Dem. Hähnel angemessen. Hr. Holzmiller hat als Cephalus eine sehr dankbare Tenorrolle, und Hr. Fischer singt den Polybius sehr energisch. Vom Gesange der übrigen Personen schweigen wir, da sie nicht schweigen durften. — Norma von Bellini hat durch Dem. Gerhard als Adalgisa ungemein gewonnen und bleibt nächst dem Romeo in den Montecchi u. Capuleti eine der vorzüglichsten Leistungen der Dem. Hähnel.

Erfurt. Am letztverflossenen Charfreitage wurde hier von unserm sehr verdienten Erfurter Musikvereine, der sich von je her würdigen Aufführungen bedeutender Tonwerke widmete u. rühmlichst darin fortfährt, L. Spohr's neues Oratorium „Des Heilands letzte Stunden", das in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen wurde, so gelungen zu Gehör gebracht, dass wir sagen müssen, seit langer Zeit hat keine Tondichtung bei ihrem ersten Erscheinen eines so ungetheilten Beifalls, einer so allgemein empfundenen Theilnahme sich zu erfreuen gehabt. Das sehr zahlreich versammelte Publikum war von der Tiefe, Innigkeit u. Wahrheit der musikalischen Durchführung des bekannten Gedichts so lebhaft ergriffen, dass es mit Enthusiasmus dafür erfüllt wurde. Der löbliche Verein wurde bald darauf öffentlich ersucht, das herrliche Werk, dessen vielfache Schönheiten bei einmaligem Anhören unmöglich vollständig gewürdigt werden können, nächstens wiederholt zur Aufführung zu bringen, was für den Bettag am 27. April festgestellt wurde. Man kann die Bereitwilligkeit u. den Eifer des kunstsinnigen Vereins nicht genug rühmen; fünf Proben waren der ersten Aufführung vorausgegangen. Dafür ging aber auch Alles so vortrefflich, dass wir ihm im Namen des ganzen Publikums für diesen doppelten, wir dürfen sagen, wahrhaft andächtigen Genuss unsern vollen Dank darzubringen nicht versäumen können. Mögen der Verein und der Schöpfer des Werkes noch lange zum Segen der Kunst wirken.

Strassburg. Theater. Eine Reihe von Widerwärtigkeiten hat das kürzlich am 27. März beschlossene Theater-Jahr zu den schlechtesten gesellt, die wir seit langer Zeit erlebt haben. Unter den glänzendsten Versprechungen eröffnete Hr. Dir. Brice die französische Bühne am 8. Juli 1835, allein ein Theil seiner Gesellschaft wurde von dem Publikum nicht angenommen, musste daher durch andere

Subjekte ersetzt werden; was der Kasse wenig ersprieslich war. Dazu kam der Tod der Mad. Brice, welche früher das Fach der ersten Sängerin bekleidete, ferner die ausserordentliche Beschränktheit des Repertoirs und wenig Neues, so dass unter dieser Direction am 22. Nov. 1835 die letzte Darstellung gegeben, Hr. Brice in Fallimentszustand erklärt und ihm die Direction abgenommen wurde. Bis zum 6. Dec. spielte die Gesellschaft für ihre eigene Rechnung; am 13. Dec. übernahm Hr. Carmouche, von Versailles kommend, die Direction bis zum Schluss des Theaterjahres, 27. März 1836.

Ehe Ref. von der Gesellschaft selbst und ihren Leistungen spricht, seien einige Blumen auf das Grab der verdienstvollen Sängerin, Mad. Brice, (Josephine Victorine Aspasie, geb. Laverge, genannt Desquintaine) gestreut. Sie war geb. zu Paris am 1. Dec. 1805 und starb hier am 16. Mai 1835. Sie war eine Schülerin des Pariser Conservatoriums für Declamation u. Gesang, was ihr richtiges Spiel und ihre gute Gesang-Methode hinlänglich bewiesen; während ihres 5jährigen hiesigen Aufenthalts hatte sie sich allgemeine Achtung erworben.

Die Gesellschaft des Hrn. Brice bestand für dieses Jahr aus folgenden Mitgliedern. Hr. Sambet, erster Tenorist, noch Anfänger, seine sonst kräftige Stimme, welche nicht sehr biegsam ist, hat wenig Tiefe, sie erreicht mit der Brust das hohe A, der Uebergang in die Kopfstimme ist mühsam; es fehlt ihm durchaus an Methode, auch wurde er von dem Publikum nur unter dem Versprechen der Direction geduldet, ihn durch ein anderes Mitglied ersetzen zu lassen, was jedoch unterblieb. Hr. Sevin, 2ter Tenorist, ist unmusikalisch und singt ohne Geschmack; Hr. Hypolithe Meunier, 3ter Tenorist, hat eine angenehme jugendlich frische Tenorstimme und verspricht mit der Zeit ein gutes Subjekt zu werden. Hr. Emile, Bariton, hat beinahe die Tiefe u. Stärke einer Basstimme; allein seine Höhe geht bald in das Falset über, er singt jedoch mit Geschmack. Der erste Bassist Roy, von welchem in den vorigen Berichten das Geeignete gesagt ist, war für dieses Jahr beibehalten. Hr. Grandville, 2ter Bassist, ist unbedeutend. Die Herren Deville u. Jules Garcin, Beide unmusikalisch, sind als Tenorbuffons angestellt, und aus Mangel eines Bassbuffons singt Ersterer unter aller Kritik auch Bassparticen. Als erste Sängerin trat Mad. Collaud-Ponchard auf, allein sie konnte die gewöhnliche Probe der 3 Debutrollen nicht bestehen, wozu ihr unvortheilhaftes Aeussere beigetragen haben mag, denn sie singt bei mittelmässig starker u. biegsamer Stimme doch rein, was in der Provinz viel heissen will. Ihr folgte Mad. Folchini; sie hatte leider gleiches Schicksal, da sie nicht immer rein, auch ohne Bildung sang; sie wurde demnach durch eine dritte ersetzt, Mad. Rocher. Allein auch diese konnte ihr Debut nicht endigen, sie distonirte unausstehlich. Endlich erschien eine vierte, Mad. Alfred, welche beibehalten wurde; sie singt wenigstens rein, ihr Organ, obgleich schwach, ist angenehm, ihre Rouladen sind nett. — Als 2te Sängerin war vom vorigen Jahre Dem. Ferraud, welche sich seitdem mit dem Bassisten Roy verehelicht hat, beibehalten. Mad. Saint-Edme als 3te Sängerin ist als solche ganz unbedeutend, so wie das übrige weibliche Personal. Als Musikdirector war für dieses Jahr der ausgezeichnete Violinspieler Jupin (Carl Franz, geb. zu Chambery in Savoyen am 21. Nov. 1805) beibehalten. Er hat uns jetzt verlassen u. soll in Paris eine ähnliche, wiewohl untergeordnete Stelle erhalten haben. Die Beschränktheit des Repertoirs während der kurzen Zeit, in welcher er das Orchester dirigirte, begünstigte diese seine unternommene Laufbahn sehr, da er mit Musse mit den wenigen Partituren von Opern, die zur Aufführung kamen, Bekanntschaft machen konnte, ohne, wie bei den frühern Gesellschaften, täglich andere Opern ohne Vorbereitung und Abrede mit dem Personal dirigiren zu müssen, was natürlich die Kräfte eines Anfängers überschreitet.

Die 2 einzigen, während dieses ganzen Jahres gegebenen hier neuen Opern waren: Die Schweizerhütte, le Chalet, in 1 Acte v. Ad. Adam, welche 8, und Das eherne Pferd von Auber, welche 4 Vorstellungen erlebte. Robert d. T. wurde in Allem 5mal wiederholt; in einer dieser Vorstellungen gab Hr. Aug. Nourrit, ehem. Dir. d. Theaters zu Haag u. 1ster Tenorist, den Robert. Was seinen Mitteln als Sänger abgeht, ersetzt er, bei seiner dünnen Stimme, durch seine gute Gesangmethode und seine musterhafte Declamation in den Recitativen. Uebrigens wurden in dem ganzen Jahre, ausser den Operetten in 1 oder 2 Acten, nur 17 grössere Opern in 3 bis 5 Acten gegeben, worunter die weisse Dame 6mal, die Stumme 4mal (1mal mit dem Ballet durch mehre erste Tänzer des Carlsruher Hoftheaters); Le pré aux clercs 5mal; Chaperon rouge 4mal; Massaniello und Zampa jede 2mal; die diebische Elster und la Fiancée jede

3mal; Joh. von Paris und der Schwur jede 2mal. Bedenkt man nun die Aufführung von 27 Vaudeville's und 10 Melodramen, worunter manche 6- bis 8mal wiederholt wurden, so löst sich die Frage des Verfalls des Theaters, bei den seit diesem Jahre erhöhten Preisen, von selbst auf.

Die Bühne wird nun etwa 4 Monate lang verschlossen bleiben, da die Stadt das Innere des Gebäudes (seit 15 Jahren) neu malen u. verschiedene Veränderungen, nach einem Anschlag von 22,000 Fr., vornehmen lässt. Wir entbehren daher für diesesmal während dieser Zeit die deutsche Oper.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung der Herbstopern in Italien u. s. w. — Anfang der Karnevalsopern.

(Beschluss.)

Mailand (Teatro Carcano). Von diesem Theater ist wenig Tröstliches zu sagen. Erstens hatte es sehr wenige Zuhörer; zweitens Ricci's Orfano di Ginevra u. Hrn. Alberto Mazzucato's Erstling: Fidanzata di Lammermoor gefielen nicht, wiewohl letztere voriges Jahr zu Padova ohne Gesang und Kunst Lärm gemacht. Drittens, der Prima Donna Pateri, mit einer nicht üblen Stimme u. nicht guten Aussprache, fehlt eine gute Gesangsmethode; der mit manchen guten Anlagen zur Kunst versehene Tenor Zoboli muss noch viel studiren; die Mailänder Altistin Giuseppina Rossi, die zum ersten Male die Bühne betrat, gibt vorerst Hoffnung, etwas zu werden; die vom Contralt zum Mezzosopran avancirte Marianna Hazon nimmt sich in Mannskleidern nicht übel aus.

Im October gaben drei nicht sehr ausgezeichnete Tonkünstlerinnen im Redoutensaale eine mus. Akademie: zwei spanische Damen, Namens Pauline u. Josephine Buxo (lies Bucho), davon erstere Pianoforte- u. letztere Violinspielerin, und Mad. Eugenia Garcia, Schwägerin der Malibran u. Sängerin (der Variationen aus Cenerentola). Zum Glück sangen in dieser Akademie auch die Malibran, Frezzolini und Pasini.

Der Wunsch der verehrlichen Redaction dieser Blätter (1834, S. 749), zu wissen, ob die von Hrn. Kandler beim Verzeichnisse der Kapellmeister zu St. Marco in Venedig angesetzte und in meinem Verzeichnisse in dieser Zeit. 1832, S. 279 weggelassene erste Jahreszahl 1491 bei Pietro de Fossis wirklich im Buche Actor. sich befindet oder nicht, kann nach vielen vergeblichen Anfragen erst jetzt befriedigt werden. Laut der von Hrn. Perotti, Kapellm. zu St. Marco, mir so eben zugekommenen Schrift heisst es in benanntem Buche bei Pietro de Fossis: „1491 *mensis Augusti die* 31" (nicht 13, wie bei Kandler); ich hatte mein Verzeichniss aus Perotti's eigener Handschrift, wo jene Jahreszahl fehlte, abcopirt.

Die Künstler der für die ital. Oper von Mexico neu engagirten u. bereits abgegangenen Gesellschaft sind: Hr. Lauro Rossi, maestro compositore e direttore della musica; Primadonna assoluta, Marietta Albini; Primo Contralto assoluto, Adelaide Cesari; Altre Prime Donne, Amalia Majocchi und Amalia Pasi; Tenori, Alberico Curioni, Giuseppe Strazza; Bassi, Eugenio Santi u. Luigi Leonardi. Der berühmte Bassist Filippo Galli befindet sich daselbst bereits seit einigen Jahren.

Codogno (Teatro Sociale). Dieser Marktflecken mit 8000 Einwohnern, schönen Kirchen, schönen Häusern u. s. w., der in Gustav Nicolai's Sandwüste u. auch anderwärts als vornehme Stadt prangen könnte, ist seines blühenden Handels wegen der reichste in der gesegneten Lombardei, und verwendet daher unglaubliche Summen für die Oper, ohne welche es in Italien, bei aller schönen Sonne, finster aussieht. Diesen November soll sie zur Eröffnung des neuen Theaters über 1000 Louisd'or gekostet haben. Prima Donna war die Taccani, dieselbe, welche unlängst auf dem neuen Theater zu Bassano so viel Glück gemacht. Der Tenor Basadonna ist ein anerkannt guter Sänger, nebst der altra Prima Donna Storti, dem Buffo Negri u. Bassisten Varese gab es noch Secundärsänger, überdies ein ziemlich starkes Balletpersonal. Bei einem solchen Gaudium konnte es gar nicht fehlen, dass Oper, Ballet, Orchester, Decorationen u. Kleiderkostüm Furore machten. In der Sonnambula donnerte der Beifall von allen Seiten auf die Taccani, und bei der Arie Basadonna's im 2ten Acte nahm das Klatschen kein Ende. In der nachher ebenfalls mit geräuschvollem Beifall gegebenen Norma machte die Adalgisa die von hier gebürtige Altistin Leonilda Storti; ihre Stimme, Gesang und Action sind für dies kleine Theater sogar gut zu nennen. Am grossen Tage, eigentlich am grossen Abende, d. i. in der Benefize-Vorstellung der Taccani, war ausser den gewöhnlichen Ehrenbezeigungen noch das Bildniss der Gefeierten im beleuchteten Theatersaale zu sehen.

Kurze Anzeigen.

1) *La petite Coquette, Rondineau pour le Pfte — composé par Ch. Schunke, Pianiste de la Reine de France.* Oeuv. 15. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.
2) *Air Suisse, varié p. le Pianof.* Von demselben. Op. 17. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.
3) *Rondo Mignon pour le Pianof.* Oeuv. 20. Von demselben; ebendaselbst. Pr. 16 Gr.
4) *Grandes Variations brillantes sur le Galop de la Tentation pour le Pianof.* Oeuv. 25. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Alle diese Nummern sind völlig im neuen französ. Geschmack, alle pikant in neuer Weise, also für Liebhaber solcher Unterhaltungen, wie sie in Paris gelten mögen u. darum auch unter Vielen des In- u. Auslandes. Der Verf. ist Pianist der Königin von Frankreich und hat sich als Spieler u. Comp. von Paris aus manches Lob erworben. Man muss ihn nicht mit Louis Schunke verwechseln.

---

1) *Ali-Baba, Opéra en quatre Actes, Musique de L. Cherubini, arrangé pour le Pianof. à 4 m. par Charles Czerny.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Thlr.
2) *Dieselbe Oper, für d. Pianof. allein zu zwei Händen (mit Weglassung der Worte) von C. Czerny arrangirt.* Ebendas. Pr. 5 Thlr.

Ueber die Oper dieses Meisters haben wir ausführlich im vorigen Jahrgange S. 85 u. f. gesprochen, worauf wir verweisen. So willkommen der Klavierauss. mit den Worten namentlich teutschen Singvereinen u. andern grössern Musikzirkeln, der Gediegenheit u. Frische der Musik wegen, sein wird, eben so erfreulich muss es den Liebhabern der Opernausgaben ohne Worte sein, mit weit gehaltreicherer Theatermusik, als die gewöhnliche ist, sich am Klavier erfreuen zu können. Es ist Schade, dass so wenig Theater im Stande sind, nicht blos aus Mangel an tüchtigen Solosängern, die etwas anders als die gewöhnlichen Verzierungen auszuführen vermögen, sondern auch aus Mangel hinlänglich gebildeter Chöre u. dergl., Cherubini's tüchtiges Bühnenwerk zur Vorstellung zu bringen. Das kann aber unsere gebildeten Musikvereine, die vielmehr ihrer würdige Aufgaben lieben u. lieben sollen, nicht hindern, die originelle Musik zu Gehör zu bringen, im Gegentheil dürfte es ein Sporn mehr für sie sein, sich selbst und der Kunst diesen erfreulichen Dienst zu leisten. Noch mehr, sollten wir meinen, wird dies von den Ausgaben ohne Worte gelten, wo es nur eben auf den Gehalt u. das Ergötzliche ankommt, was im Wesen der Musik selbst liegt. In dieser Hinsicht haben wir daher beide Ausgaben angelegentlich zu empfehlen. Hr. Czerny, dem es Niemand absprechen kann, dass er dem Instrumente angemessen zu schreiben versteht, hat auch hier in beiden Einrichtungen von dieser seiner Gewandtheit Gebrauch gemacht u. möglichst vortheilhaft arrangirt. Beide Arrangements spielen sich gut.

Das arme Kind, Gedicht von Otto Weber, für eine Basss. mit Begl. des Pfte u. Violonc., auch des Pfte allein, comp. — von Eduard Tauwitz. Breslau, bei Leuckart. Pr. 10 Sgr.

Das Gedicht ist in einfachér Balladenform marschmässig und angemessen durchcomponirt, für keinen der Vortragenden in irgend einer Art schwierig u. leicht eingänglich. Es ist daher Allen, die solche geschichtliche Sänge aus kurs entschwundener Zeit lieben, in beiden Formen zu empfehlen. Für den Fall, dass es ohne Vcellbegl. ausgeführt werden soll, ist für eine zweite Stimme für das Pianof. gesorgt.

---

1) *Trio No. 6 pour le Pianof., Violon et Violoncelle par W. A. Mozart arrangé pour le Pfte à 4 m. par X. Gleichauf.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.
2) *Trio No. 7 pour le Pianof., Violon et Violoncelle par W. A. Mozart arrangé pour le Pfte à 4 m. par X. Gleichauf.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Diese vortrefflichen Werke unsers grossen M. kennt Jeder oder sollte sie kennen lernen. Solche Bearbeitungen für das Klavier können nur Freude u. Vortheil bringen, wenn sie in geschickte Hände fallen. Hr. G. arrangirt gut; das Publikum kennt ihn bereits. Wir wollen nur seine Bearbeitung des Trio's No. 5 von Mozart anführen, eben so empfehlenswerth, als diese neuen Bearbeitungen, denen wir recht viele Freunde wünschen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 5.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von C. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. **№ 5.** **1836.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei B. Schott's Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht

Die
vollständige Guitarre-Schule
in drei Abtheilungen,

Die erste und zweite Abtheilung enthält: Die Anfangsgründe der Musik, die Beschreibung des Instrumentes, die nöthigen Beispiele und Uebungen in geordneter Aufeinanderfolge, um deren Anwendung zu erleichtern.

Die dritte Abtheilung enthält: Fünfzig auserlesene Stücke verschiedenen Charakters für dieses Werk insbesondere gesetzt und dazu geeignet, die Zöglinge zu ihren Studien anzufeuern.

Verfasst und seinen Zöglingen gewidmet
von
Matteo Carcassi.
Op. 59.

Caprice
sur la Romance de Grisar
Les Laveuses du Couvent
pour le Piano
composé par
Hr. Bertini jne.
Op. 108.

Acteon.
Opera comique en un Acte.

Partition, Parties d'Orchestre, Airs avec accompagnement de Piano ou de Guitare, Arrangements, Fantaisie et Contredanses pour tous les Instrumens.

Paroles de E. Scribe.
Musique de
D. F. E. Auber.
Der deutsche Text von G. Friederich.

Verlags-Anzeige.

Im Verlage von Giov. Ricordi in Mailand erscheint im Wege der Subscription:

Il Maestro di Composizione
(Compositions-Lehre)
del celebre maestro
Bonifasio Asioli.

2 Bände in Imperial-Quarto. Mit dem Facsimile des Autors und dessen Portrait, gestochen von seinem Bruder Giuseppe Asioli nach dem Originalgemälde des Andreas Appiani.

Der Verleger bringt hierdurch zur Kenntniss des musikalischen Publikums, dass dieses Prachtwerk, dessen Dedication Se. k. k. Majestät Ferdinand I. allergnädigst anzunehmen geruhten, unfehlbar bis zum 1. Junius dieses Jahres vollständig erscheinen wird.

Zu Erleichterung des Ankaufs werden bis Ende Mai noch Subscriptionen zu 40 Franken oder Lire 46 angenommen; mit diesem Zeitpunkte aber die Subscription geschlossen, und es tritt dann der Ladenpreis von 75 Franken oder Lire 86. 20 ein. Das Werk erscheint brochirt in elegantem Umschlag.

Bei dems. Verleger erscheinen ferner mit Eigenthumsrecht:

Donizetti, Belisario. Opera seria.
— Lucia di Lammermoor. Id.
— Maria Stuarda. Id.
Vaccaj, Giovanna Gray. Id.
Ricci (Fratelli), Il Disertore per Amora. Opera semiseria.
Lillo, Il Giojello. Id.
Frondoni, Un turno al lotto (farsa per un Basso solo a cinque caratteri).
Persiani, Eufemio di Messina. Op. seria.
Coccia, Maria. Id.
Rajmondi, L'orfana Russa. Op. semiseria.
De Ruola, Lara. Op. seria.
Crescentini, Ultima e nuova raccolta di 24 Solfeggi all' uso di vocalizzo per voce di Soprano No. 1. 2. 3. 4.
Pacchiarotti, Modi generali del canto, premessi alle maniere parziali, onde adornare o rifiorire le cantilene. Opera dedicata dall' Editore alla celebre Sra Giuditta Pasta.
Czerny, C., Trois fantaisies pour le Piano sur l'Opera di Donizetti Lucia di Lammermoor. No. 1. 2. 3. Op. 330.
— Trois fantaisies pour le Piano sur les motifs de l'Opera: Lucrezia Borgia de Donizetti. No. 1. 2. 3. Op. 387.
— Trois fantaisies pour le Piano sur Marino Faliero de Donizetti. No. 1. 2. 3. Op. 393.

DACTYLION,

Vorrichtung

mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Klavierspiele die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen,

genehmigt durch das Institut Frankreichs,

erfunden

von

HENRI HERZ,

in Frankreich, England und Deutschland patentisirt.

Einzige Niederlage in Deutschland bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Die berühmten Künstler Clementi, Dussek, Steibelt, Woelfl u. s. w. haben zu verschiedenen Zeiten sich gewisser mechanischer Hülfsmittel bedient, um diejenige Gleichheit, welche man bei ihrem Spiele wahrnahm, zu erreichen; doch hat keiner von ihnen es für dienlich erachtet, die Mittel, deren er sich bediente, bekannt zu machen.

Der vor einigen Jahren in England erfundene *Cheiroplast* und der in Frankreich bekannt gewordene *Guide-mains* (Händeführer) haben blos zum Zweck, die Stellung vorzuschreiben, welche die Finger und der Vorderarm bei dem Klavierspiel annehmen haben; bis jetzt aber war kein Hülfsmittel bekannt, um den Fingern Stärke, Gleichheit und Gelenkigkeit anzueignen. Ich darf mir schmeicheln, dass die Erfindung des *Dactylion* diese Lücke ausfüllen wird.

Erst nachdem ich Gewissheit über den unbestreitbaren Nutzen dieses Instruments erlangt hatte, durch den mehrjährigen Gebrauch, den ich selbst davon machte, gab ich dem Wunsche nach, dasselbe öffentlich bekannt zu machen, und die Pianisten von mehrer oder minderer Fertigkeit die Vortheile, welche das *Dactylion* darbietet, geniessen zu lassen.

Die Einrichtung dieses Instrumentes ist so beschaffen, dass, wenn man die Finger in die Ringe bringt, welche über den Tasten schweben, sich der Vorderarm und die Hand in der gehörigen Stellung befinden und es dem Spielenden unmöglich wird, sich nachtheiligen Gewohnheiten hinzugeben.

Bringt man die Tasten in Bewegung, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt ihn die Schnellkraft der Feder unmittelbar in seine erste Lage zurück.

Es ist klar, dass diese doppelte Bewegung den Fingern, sei es auch den steifsten und schwächsten, namentlich dem vierten und fünften, eine Unabhängigkeit und Gleichheit des Spieles mittheilt, welche durch die gewöhnliche Uebung nicht zu erreichen sind.

Die Erfahrung wird beweisen, dass eine tägliche Uebung mit dem *Dactylion* während einer einzigen Stunde hinreicht, um die Zöglinge schnelle Fortschritte machen zu lassen und das Talent der Künstler zu nähren.

Um dieser Erfindung den Nutzen, den sie zu gewähren fähig ist, zu sichern, habe ich eine Sammlung von 1000 Uebungen geschrieben. Sie enthält alle Zusammenstellungen, welche mit Hülfe des *Dactylion* auszuführen möglich ist.

Henri Herz.

Institut von Frankreich.

Auf Antrag des Herrn Ministers des Innern hat die Musik-Sektion der Akademie der schönen Künste des königlichen Instituts von Frankreich die Zusammensetzung des *Dactylion* des Hrn. Henri Herz untersucht, und Hr. Berton, als Berichterstatter dieser Sektion, hat in der Sitzung Samstag den 26. Dez. 1835 einen Bericht verlesen, in welchem die Mitglieder dieser Kommission, bestehend aus den Herren Baron von Prony, Cherubini, Lesueur, Paër, Auber, Reicha und Berton, dem Erfinder des *Dactylion* die Belohnungen ertheilen, welche derselbe nach ihrer Einsicht verdiente, und forderten die Akademie auf, ihren Beschluss zu genehmigen.

Die Akademie genehmigte denselben.

Preis des Dactylion

nebst der Sammlung von 1000 Uebungen für dessen Gebrauch.

fl. 24 oder Rthlr. 15. 8 gr. ohne Abzug.

Das *Dactylion* lässt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut sein wie sie wollen; man kann es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden.

Die Verpackungsspesen werden extra berechnet.

Bei N. Simrock in Bonn ist erschienen:

W. A. Mozart

Requiem brevis

für 4 Singstimmen und Orchester.

Klavier-Auszug	Franz	5 —
Die 4 Singstimmen, Chor und Soli		3 —
Die Orchesterstimmen		5 —

(Der Frc. à 8 Sgr. oder 28 kr. Rheinisch.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Mai. N°. 19. 1836.

Musikalische Excerpte, meist akustischen Inhalts.

I. Das so sehr complicirte, in's äussere, mittlere u. innerste abgetheilte Gehörorgan bietet gar Vieles dar, das wahrscheinlich für immer ein Geheimniss bleiben wird. Um hier nur Einiges zu sagen, so weiss man noch heut zu Tage, bei allem Grossthun unserer Physiologie, nicht anzugeben, welcher Theil des Gehörorgans der vorzüglichste Theil des Gehörs, ob es der Vorhof, die Halbzirkelkanäle, oder die Schnecke sei; wie es geschehe, dass man mehre Töne zugleich und mit zwei Ohren nur einen Ton hört; woher die Annehmlichkeit oder Unannehmlichkeit der Töne komme u. s. w. Die Function des äussern Ohres kann man überhaupt als einen bisher ziemlich vernachlässigten Gegenstand betrachten. Und das Ohrenschmalz? ja, das soll einen Vorposten abgeben gegen das Eindringen schädlicher Insecten in's Ohr.

Dass eine jede, über einen so schwierigen Gegenstand, wie dieser, nur einiges Licht verbreitende Schrift höchst willkommen sein muss, leuchtet von selbst ein. Folgende, in akustischer Hinsicht ebenfalls wichtige Monographie darf also in der Allg. Mus. Zeit. nicht unerwähnt bleiben. Sie ist von dem durch frühere Leistungen im Felde der Otologie rühmlich bekannten Engländer *Thom. Buchanan*, und ihr vollständiger Titel ist:

Physiological illustrations of the organ of hearing, more particularly of the secretion of cerumen and its effects in rendering auditory perception accurate and acute; with further remarks on the treatment of diminution of hearing, arising from imperfect secretion. London, Longman et Comp. 1828, XVIII. u. 160 S. in gr. 8. mit 18 Kupfertafeln. (Pr. 10 Shill.)

Die Verdienste des Verf. bestehen in dem Beweise, dass das äussere Ohr (im engern Sinne) einen wesentlichen Antheil an der Function des Hörens nimmt; in der Auffindung derjenigen Bildung des äussern Ohres, welche zum scharfen Hören die vortheilhafteste u. daher als Norm zu betrachten ist; in genauer anatomisch-physiologisch-pathologischer Erforschung der Ohrenschmalzabsonderung, nebst therapeutischen Andeutungen darüber; in Bekanntmachung einer bisher nicht beschriebenen Krankheit des äussern Gehörganges (Tubulus hirsutus), und in zahlreichen neuen anatomischen Thatsachen über den äussern Gehörgang und das Trommelfell bei Menschen und Thieren.

Hier nur einige wesentliche das Ohrenschmalz betreffende Punkte.

Die Schmalzdrüsen fand der Verf. in einer englischen Quadratlinie 30—305 im ganzen Ohrgange 1000—2000. Sie fangen eine Linie vom Eingange des Porus acusticus an, reichen bis eine ganze oder halbe Linie vom Trommelfell und sind am zahlreichsten im mittlern obern Theile des Ganges. Die Mündungen dieser Drüsen stehen demnach dicht an einander, und wenn sie sämmtlich ihr Secret an der Oberfläche des Ganges absetzen, so entsteht eine aus Ohrenschmalz gebildete Röhre, wodurch der Ohrgang eine Verengerung erleidet. Diese den Gehörgang nach hinten verengende Schmalzröhre betrachtet der Verf. als einen, die darauf fallenden Schallstrahlen absorbirenden Theil, wodurch also nur diejenigen Schallstrahlen zum Trommelfell gelangen, welche in gerader Richtung nach der Mitte desselben gehen, und die dem Trommelfelle gegenüber liegende hintere Vertiefung des Gehörganges mit dem Schmalzüberzuge dient demzufolge, diejenigen Schallstrahlen zu verschlucken, welche von dem Trommelfelle zurückprallen. Diese Vertiefung ist desto bedeutender, je grösser der Längendurchmesser des Einganges des knöchernen äussern Gehörganges ist. Der Verf. untersuchte die Ohren vieler scharfhörender Perso-

Klarinettisten die fröhliche Gewissheit ertheilen, dass kein anderer, als Mozart — nur er es geschrieben haben kann; dass es folglich in Anschung der schönen, regelmässigen und geschmackvollen Komposition das erste Klarinett-Konzert in der Welt seyn muss; denn so viel dem Rec. bewusst ist, existirt nur dies eine von ihm. Freylich ist es schwer, und zwar sehr schwer, wovon sich jeder, der die Klarinette nur einigermassen kennt, durch einen auch nur flüchtigen Ueberblick mehrerer Stellen in diesem Konzerte z. B. gleich auf der ersten Seite, Zeile 15 und folgende, leicht überzeugen wird. Aber welcher Klarinettist sollte sich der angenehmen Mühe und Beschaftigung, es zu studiren, zu üben und gut zu erlernen, nicht gern unterziehen, da ihm alsdann die schönste Belohnung, die dem Künstler als Künstler nur werden kann, namlich sich selbst und alles um sich her durch die Allgewalt wahrer Kunst zu entzücken und hinzureissen, sicher wird und — werden muss? Wirklich halt sich Rec. fest überzeugt, dass jedem geschickten Klarinettisten die gute Exekution dieses Konzerts Ehre und Bewunderung, so wie jedem Zuhorer — wie er auch empfinden und welche Gattung der Musik er vorzüglich lieben möge, wenn er nur Gefühl für diese himmlische Kunst hat — Vergnügen gewahren wird. Das erste Allegro desselben ist vortrefflich gearbeitet und enthalt fast alle diejenigen Satze und Koloraturen, wodurch der fertige Klarinettist vorzüglich glanzen kann. Der gefühlvolle findet in dem Adagio mehr, als er bedarf, um innigste Rührung mitzutheilen und allgemein zu erwecken. Sollte indess auch jemand weder Kenntnisse zur Bewunderung des ersten Satzes, noch Gefühl für den zweyten haben, so wird er sich doch hoffentlich an dem eben so feinen als edlen Witze und Scherze des dritten Satzes, eines sehr gefälligen Rondo's, hinlänglich amüsiren können. Lasst ihn aber auch dieses kalt und unbefriedigt, empfindet er auch dabey gar nichts, wodurch ihm das Bewusstseyn irgend eines innern Vergnügens oder Wohlbehagens, einer Zufriedenheit oder Annehmlichkeit rathselhaft oder erklarbar würde: so kann er solches für das sicherste und untrüglichste Kennzeichen oder Merkmal halten, dass er für diese Kunst durchaus weder Sinn noch Gefühl habe. Schon mehreremale war es dem Rec. bey der Beurtheilung vorzüglich guter Werke leid, seinen Lesern nicht einmal die ausgezeichneten Schönheiten oder Vollkommenheiten darin anschaulich machen zu können, ohne einen betrachtlichen Theil des Ganzen hinzuschreiben, wozu selbst die ausgedehntesten Granzen solcher Anzeigen bey weitem unzureichend gewesen seyn würden: da es hingegen so wenig bedarf und so sehr leicht ist, Flecken und Fehler aller Art, grosse und kleine aufzusuchen, hinzustellen und einleuchtend zu machen. Auch in dem vor uns liegenden Konzerte giebt es der Kleinigkeiten unendlich viele, die freylich auch einzeln an und für sich betrachtet, ganz artig und niedlich, aber so doch nur in einer Kleinigkeiten sind, da sie hingegen zusammenvereinigt als wohlgeordnete Theile des Ganzen dieses zu dem erheben, was es wirklich ist — zum Meisterstück. Um nicht Kennern und Verehrern Mozartscher Kompositionen diese und die zu Anfange der Recension angeführte Behauptung augenscheinlich zu beweisen, wird es schon hinlänglich seyn, nur das Anfangsthema und einige daraus hergeleitete kanonische Veranderungen im doppelten Kontrapunkte, die sammtlich schon im ersten Ritornelle vorkommen, nebst einer kleinen Stelle aus dem unvergleichlich schonen, zur sanften Schwermuth hinreissenden Adagio, anzuführen. Um den Raum soviel als möglich zu ersparen, sezt Rec. die Haupt-stimmen in diesen Beyspielen nur auf zwey Linien. Welche ausserordentliche Würkungen durch die genaueste Kenntnis aller nur gebrauchlichen Instrumente und deren höchst vortheilhafte Anwendung der auch besonders darinn von keinem je erreichte Mozart hervorzubringen vermochte, weis jeder, und wird daher hoffentlich auch jeder bey diesen Beyspielen gehörig in Anschlag zu bringen wissen.

nen und fand bei Allen das Gehör in geradem Verhältnisse zu dem Zustande der Schmalzröhre. Bei Einigen, besonders bei blinden Musikanten, war dieselbe sehr dick. Die Abwesenheit des Schmalzes im Gehörgange gestattet den Schallstrahlen, auf unregelmässige Weise zum Trommelfell zu gelangen. Jeder Strahl trifft in einem Winkel auf die trockene Wand des Ganges und wird von dieser reflectirt: so geschieht es, dass ein Strahl das Trommelfell an seinem Rande, ein anderer in seiner Mitte trifft u. s. f. Vom Trommelfelle selbst fallen die Strahlen nach der untern Ausweitung, und werden von dieser in Ermangelung des Schmalzbelegs wieder nach dem Trommelfelle reflectirt. Diese in's Unendliche fortgehende Vibrationen machen die Wahrnehmungen undeutlich.

Der aus dem Schmalz aufsteigende Dunst erhält das Trommelfell feucht u. schupferig; ist es trocken, so wirft es die Schallstrahlen zurück, ist es von diesem Dunste angefeuchtet, so undulirt es regelmässig und pflanzt die Undulationen auf die Gehörknöchelchen u. s. w. fort.

Der Verf. schreibt ferner dem Ohrenschmalze die Eigenschaft zu, die Intensität des Schalls zu mässigen, wobei er sich auf gemachte Versuche stützt.

E. Hume's Ansicht, dass in der Muscularität des Trommelfells die genügende Erklärung für die Schärfe des Hörens liegt, bestreitet der Verf. und behauptet, die verschiedenen Grade der Spannung, deren das Trommelfell fähig sei, machten das Hören hoher u. tiefer Töne möglich, die Genauigkeit des Hörens aber werde durch die Schmalzröhre bewirkt, weil bei völlig gesundem Trommelfelle ungenaues, verworrenes Hören Statt finde, wenn kein Ohrenschmalz vorhanden sei.

Durch wiederholte Versuche hat sich der Verf. überzeugt, dass das Ohrenschmalz ein Isolator des electrischen Stoffes ist, welche Eigenschaft ebenfalls wesentlich zum Schutze des Gehörganges beiträgt.

II. Furchtsame Individuen erschrecken mehr beim Donner als beim Blitz; im Schauspiele fahren Mehre zusammen, wenn geschossen wird, während sie beim Fechten ganz ruhig sitzen. Die Eindrücke, die man durch's Gehör erhält, bringen weit leidenschaftlichere u. mächtigere Eindrücke hervor, als jene der andern Sinne. Bei den Thieren scheinen die Eindrücke durch's Gehör lebhaft zu wirken.

Das Gehör ist der intensivste Sinn; aber die Kunst konnte nichts für die Steigerung der Hörkraft thun, was sie für jene des Auges gethan, und wir sehen auch unendlich weiter, als wir hören. Wie unglücklich wären wir aber, wenn wir so weit hörten, als wir sehen, und wie glücklich macht uns unser Sehvermögen. So können wir auch Gott danken, dass die Fische stumm sind; welch' ein Lärm wäre es, wenn sie es nicht wären, da das Wasser ein so starker Schalleiter ist. Daher sagt Lichtenberg scherzend: „wenn die Fische nicht stumm wären, sie würden ihr eignes Wort nicht hören."

III. Merkwürdig ist es, dass das Gehör dem Sinne zunächst ist, der uns weckt; der Nervus acusticus entspringt in der 4ten Gehirnhöhle ganz in der Nachbarschaft des Vagus. Er lebt in einer Verbindung mit dem Bewegungsnerve u. dem Rückenmarke, dem grossen Nervenkometen, durch den die willkürlichen Bewegungen vermittelt werden. Er ist auch der Sinn, der zuletzt stirbt. Zwischen ihm u. dem Leben hat ein grosser Rapport Statt. Die Eindrücke, die man durch das Ohr empfängt, wirken insbesondere auf das Gemüth, die durch das Auge mehr auf den Geist. Eine schöne Musik, eine erhabene Rede kann bis zu Thränen rühren. Der schönste Natur- u. Kunstanblick entzückt u. versetzt in Contemplationen, aber so unmittelbar auf das Gemüth wie eine schöne Musik wirkt er nicht; daher auch ihr wohlthätiger Einfluss auf so manche Seelenstörungen.

IV. Der musikalische Ausdruck *hörbarer* Dinge gleicht einer Uebersetzung aus einer Sprache in die andere; wenn sie treu ist, hört sie auf schön zu sein, und wenn sie schön ist, wird sie ungetreu. Die Tonkunst soll nichts Sinnliches nachahmen, weder etwas Sichtbares noch etwas Hörbares; thut sie es, so folgt sie als Schatten der Wirklichkeit nach u. erniedrigt sich. Sie darf ihre Stoffe nur aus einer Welt nehmen, die ausser oder über den Sinnen liegt, um sie für die menschlichen Sinne zuzubereiten. Das Gebiet der Empfindung u. Leidenschaften gehört ihr an. Will sie ja Dinge der aussermenschlichen Natur darstellen, so müssen sie Gebilde der Phantasie, dürfen aber nicht aus der Erfahrung genommen sein, damit die Vergleichung mit dem Vorbilde vermieden bleibe.

Der Mailänder Correspondent.

Lieder und Gesänge.

Sechs Lieder für eine tiefe Stimme mit Begleit. des Pianof. in Musik gesetzt — von *C. F.*

Rungenhagen. Op. 38. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 20 Sgr.

Es ist dies das erste Heft dieser Gattung des in Kirchengesangstücken oder für Singvereine wirksamen u. verdienstlichen Componisten. No. 1. Das Mädchen an's Röschen ist höchst einfach, wie alle diese Lieder bis auf den letzten Gesang, der ausgeführter ist. In dieser ersten Nummer waltet wirklich eine bis zum Tode betrübte Resignation; No. 2. Sängers Heimweh, von W. F. Seidel, trifft ungesucht den rechten Ton gleichfalls; No. 3. Des Finken Gruss, von W. Müller, mag gefallen; No. 4. Die Lorelei, von H. Heine, ist schön u. mancher Melodie auf dieses Gedicht vorzuziehen; No. 5. Sehnsucht, von J. Schopenhauer, ist gewöhnlicher; N. 6. Das Erwachen, von Albert Sköfde, ein durchcomponirter guter Gesang. Die Begleitung ist überall sehr einfach und die Melodieen halten sich durchaus nur in den Mitteltönen, meist in der einmal gestrichenen Octave, wenig darunter u. darüber schreitend. Für solche Stimmen ist das Heft sehr zu empfehlen.

Volkslieder der Deutschen für Sopran, Alt, Tenor u. Bass in Musik gesetzt von C. F. Rungenhagen. Op. 39. 1. Lief. Ebendaselbst. Part. u. Stimmen. Pr. 15 Sgr.

Es enthält 4 Nummern: Minnelied, aus dem Wunderhorn; Seliges Loos, nach Joach. Belis 1599; ein Bul-Lied, von G. Hoyer 1614; Reiterlied, von Ambros. Metzger 1632. Es gibt nicht Wenige, die an solchen alten Texten Behagen finden: doch kennen wir bessere. Melodie u. Harmonie sind so schlicht, wie sie in dieser Gattung sein sollen, haben auch etwas Volksthümliches: doch will es uns scheinen, als fehle ihnen die innere Frische u. die Wärme, die wohlthätig ergreift. Gefällig sind sie aber gewiss.

Tafellied für eine Tenor-Solostimme u. Männerchor mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre comp. — von F. J. Messer. Mainz, b. Schott's Söhnen. Pr. 18 Kr.

Ein recht fröhliches, mit Solo- u. Chorgesang wechselndes Lied, das seinen Zweck sehr wohl erreichen u. erreicht haben wird. Es ist sämmtlichen Sängern gewidmet, welche bei dem Musikfeste am 8. Aug. 1835 zu Mainz mitgewirkt haben. Es ist für allerlei Tafeln gut.

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. von J. J. Wachsmann. Magdeburg, bei Ernst Wagner. Pr. 6 gGr.

Den Freunden des Verf. gewiss recht angenehm erscheinend, aber nicht ausgezeichnet und im gewöhnlichen Tone.

Salve Regina für 4 Singstimmen u. 3 Posaunen ad lib. von A. Maschek, Chordir. an d. Teiner Hauptpfarrkirche in Prag. Prag, b. Marco Berra. Pr. 30 Kr.

Der Gesang ist kurz, schlicht, leicht zu treffen u. klangvoll. So viel wir aus dem Stimmenabdruck sehen, steht die Harmonie im natürlich guten Flusse, ohne in's Tiefere zu greifen. Vielen wird der Gesang daher gute Dienste leisten mit u. ohne Posaunen.

Das Vaterland von Leonhard Wächter, für 4 Männerstimmen u. Chor comp. von A. Mühling. Magdeburg, bei C. Kretschmann.

Ein sehr schönes Lied, Allen zu empfehlen. Mit wohlbesetztem Chore wird es glänzend wirken. Die Stimmenführung ist sehr geschickt.

Reise-Erinnerungen, erstes Heft, enthaltend 12 Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass ohne Begleit., auch einstimmig zu singen mit Begl. des Pianof. von Aug. Mühling. 52. Werk. Magdeburg, bei Creutz.

Die Stimme des Soprans hat die Klavierbegleitung unter sich, muss aber zu dem vierst. Gesange mit benutzt werden, da kein Sopran einzeln gedruckt wurde. Die Lieder sind sämmtlich recht gut gemacht, allein es fehlt ihnen doch bei allem Wohlklange der belebende Funke; so innig, wie die meisten im 49sten Werke desselben Componisten sind sie nicht. Die 4 letzten, vom Jahreswechsel an, halten wir für die besten dieser Samml.

Königslied, von F. W. Gubitz, für eine Singstimme oder für 2 Tenor- (oder 2 Sopran-) u. 2 Bassstimmen in Musik gesetzt von J. P. Schmidt. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 4 Gr.

Ein ganz einfacher, leicht nachzusingender Festgesang zu Ehren des Königs, 3- u. 4stimmig ge-

mischt. Für einen halben Bogen weitläufig gedruckter Noten sind 4 Gr., besonders für solchen Zweck, doch zu viel.

Die Nonne. Gedicht von *Uhland* für eine Altstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von *C. Arnold.* Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 6 Gr.

Einfach angemessen u. gefühlt durchcomponirt, so dass es, von einer guten Altstimme vorgetragen, Wehmuth wirken muss. Alles ist leicht u. natürlich gehalten, so dass es in keiner Hinsicht irgend einer Vorbereitung bedarf.

Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme (Alt oder Bass) mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von F. W. Otto Braune. Op. 25. Ebendas. Pr. 20 Sgr.

Des Wanderers Nachtlied, v. Göthe, zwar nicht tief, aber gesellig sehnsüchtig; No. 2. Der Blinde. Die klagende Bitte für ihn ist noch einfacher, fast volksmässig; No. 3. Glück der Treue, freundlich und im gewöhnlichen Tone; No. 4. Das Bild, sehr gefällig, mit munterm Schluss; es ist das Bild der Liebe, die nicht immer munter schliesst. Hier aber ist es nothwendig, denn die Seele entschliesst sich erst, mit ihr durch's Leben zu gehen; No. 5. Zugvögel, ein recht hübsches, am Ende viel trillerndes Lied, doch nur in der Begleitung; No. 6. Schlummerlied, wird in geselligen Kreisen manche schöne Lippen zum Seufzen öffnen, ohne darin sich zu verlieren. Und so sind denn diese Gesänge u. Lieder allesammt gesellig leichter Natur, auch zuweilen mit neu gewöhnlichen Harmonieen.

Das eigne Herz. Gedicht von *Grünig.* Für Tenor mit Pianof. u. obligatem Violoncell in Musik gesetzt von *J. J. F. Dotzauer.* Op. 141. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Gesänge mit Klavier- u. Violoncell-Begl. sind seit einiger Zeit Mode geworden, nicht blos in Gesellschaften, auch in öffentlichen Concerten, wohin sie weniger gehören, als in kleinere Zirkel. Sind die Gedichte dafür gut gewählt, hat die Hülfe des Violoncells viel für sich. Hier ist die Wahl sehr gut getroffen, die musikalische Durchführung ist es nicht minder; alle darin Bethätigte haben Gelegenheit, sich wirksam, wenn auch nicht bravourgewaltig zu erweisen, ohne von den Andern verdunkelt zu werden. Zeigt sich auch das Violoncell hervortretender, als das Pianof., so überbietet es dasselbe doch nicht zu sehr, nie am unrechten Orte und nie den Sänger. Offenbar wird es aber die innige Wirkung des Ganzen bedeutend heben. Kurz das unverkünstelte, nicht schwer auszuführende Werkchen ist sehr zu empfehlen; es wird Vielen wohlthun.

Wanderlied. Die beiden Blümchen. Der Angler. Drei Lieder für eine Sopran- od. Tenorstimme mit Begl. des Pianof. u. Violoncells comp. — von *Frdr. Belcke.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Gr.

Abermals für gesellige Musikunterhaltung recht hübsche Lieder mit beliebter Begleitung des Violoncells, das auch nach der Bemerkung auf dem Titel von einem Fagott oder auch von einer Posaune vertreten werden kann. Die Posaune wird gewiss, wo nur ein hinlänglich geschickter Bläser vorhanden ist, schon der Seltenheit wegen stark erfreulich wirken. No. 1 ist dem Texte u. der Musik nach ein munteres, ergötzliches Wanderlied, frisch u. ungesucht unterhaltend. Das zweite hat einen leichten Anflug von Sentimentalität u. wird hauptsächlich durch das Echo des Violoncells oder des stellvertretenden Instrumentes anregend. Das dritte ist lebhaft durchcomponirt, ein anmuthiger Scherz, der überall seine Freunde zählt. Die Sammlung ist unterhaltend; sie ist dem Kammersänger Carl Wild gewidmet u. sehr zu empfehlen.

Nachrichten.

Strassburg. (Beschl.) Concerte. Der seit den letzten Jahren vorhergesehene Verfall der öffentlichen Concerte hat sich nun bewährt, da die bisherigen Unternehmer u. Miether des gewöhnlichen Concert-Saales keines mehr für den verwichenen Winter zusammenbringen konnten. Der eigentliche concertlustige Theil unsers so gemischten Publikums, welcher mehr aus Andacht, als aus Schaulust die Concerte besucht, will sich nun einmal Meinungen nicht aufdringen lassen, nach welchen in den grossen Concerten gehaltlose Sachen zu Gehör gebracht und selten bedeutende neue oder grossartige Pro-

ductionen aufgeführt werden. Was über einen ähnlichen Zustand ein Wiener Corresp. (1835 d. Z. S. 395) berichtet, findet hier vollkommene Anwendung.

Ref. hat sich daher nur noch auf folgende Gelegenheitsconcerte zu beschränken.

Die Familie v. Kontski aus Krakau liess sich im October 1835 in 2 Concerten mit Beifall hören. Anton K., Schüler von Field, auf dem Pianoforte, Carl und sein 9jähriger Bruder Apollinar, dessen Lehrer er ist, auf der Violine, und Eugenie als junge, angenehme und gebildete Sängerin. Die Bogenführung des Karl, die Kraft, Sicherheit u. der Ausdruck seines Vortrags sind unbestreitbare Haupteigenschaften, wovon auch sein jüngerer Bruder Beweise gibt. Weniger Anmassung würde dieser durch politische Verhältnisse verunglückten Familie zu mehrem Nutzen gereichen.

Der belgische Violinspieler Artot besuchte uns zum 2ten Male und gab im Dec. 2 Concerte, deren ersteres sehr besucht war. Ref. findet, dass seit seinem letzten Hiersein das Spiel des Hrn. A. an Gediegenheit viel gewonnen hat.

Am 18. Dec. liess sich Hr. Crema, Virtuos auf der Guitarre, in einer Abendunterhaltung hören. Er leistet auf dem beschränkten Instrumente Ausserordentliches; er steht wenigstens dem berühmten Buerta, Sor in Paris u. Cartellacci gleich und es lohnt sich der Mühe, ihn zu hören.

Am 3. Hornung 1836 gaben die Herren Brod (aus dem Elsass), erster Hoboist am ital. Theater in Paris, und Aug. Nourrit, ehemal. Director und erster Tenorist zu Haag, Concert. Ersterer wird wohl an Zartheit des Tons und dem leisesten Pianissimo von Wenigen übertroffen; damit verbindet er einen geschmackvollen Vortrag, Eigenschaften, welche für dieses Instrument, wenn es als Concert-Solo zu Gehör gebracht wird, unerlässlich sind. Für das volle Orchester jedoch kann die Qualität des Tons des Hrn. B. auch mit aller Anstrengung nur von geringer Wirkung sein. Von Hrn. N. hat Ref. bei Gelegenheit seiner theatralischen Leistung gesprochen. Sein Gesang im Concerte, besonders am Klaviere oder mit Quartett, wie hier, befriedigte sehr. Er sang unter andern eine Romanze von Grizard: La Folle, mit Begleitung des englischen Horns durch Hrn. B. mit grossem Beifall. Hr. B. gab folgende Stücke: 1) Phantasie nebst Var. über: Wenn mir Dein Auge strahlet. 2) Duett für Pianoforte und Oboe, mit unserm verdienstvollen Klavierspieler Jauch, und 3) ein Capriccio: Souvenir des montagnes, Alles eigene Composition.

Ein, hier wenigstens, unbekannter Gebrauch der Concertgeber bestand in der Anzeige, dass die von Hrn. N. gesungenen u. eigens hier gestochenen Romanzen den Zuhörern in dem Zwischen-Acte vertheilt würden, was auch wirklich dem zahlreich herbeigeeilten Publikum geschah.

Am 22. Hornung gab Hr. Jupin, unter dem Namen der längst aufgelösten philharmonischen Gesellschaft, ein Abschieds-Concert, worin er mit entschiedener Virtuosität ein Violin-Concert, Variationen über ein Thema aus dem Freischütz, eigener Composition, spielte, ferner eine Tanzmelodie aus dem 15ten Jahrhundert mit Guitarrebegleitung, welches nichts Ausgezeichnetes darbot. Eine Dilettantin spielte auf dem Pianof. mit (nur allzu) vollem Orchester Variationen über ein Thema aus dem Schwur, ferner Variationen mit Violinbegleitung durch Hrn. J. über ein Thema aus der Braut (Fiancée), Alles eigener Composition. Da diese, so wie die sämmtlichen Gesangstücke, durch Dilettanten u. Dilettantinnen vorgetragen wurden, so kann sich Ref. blos auf diese Anzeige beschränken. Zum Anfang der beiden Abtheilungen wurden die Ouverturen aus der Vengeance italienne v. Hrn. J. und der Vestalin vortrefflich (die Hörner ausgenommen) aufgeführt.

Am 23. März gab der hiesige Componist und Klavierlehrer Hr. Jauch ein öffentliches Concert, worin Folgendes gegeben wurde: Ouverture in Es von Lindpaintner, sehr effectvoll, ging gut. — Bass-Arie von demselben Componisten, mit vielem Beifall gesungen von Hrn. Loewe, dessen Vortrag diesmal besonders von dem oft zu grellen u. nicht auf Localität berechneten Anschlag seiner starken Stimme befreit war. — Pianoforte-Concert von Field; Concertant-Trio von Pixis, mit Violin und Violoncell, und Adagio und Rondo espagnol von Hummel, gespielt von dem Concertgeber, welcher für dieseamal nichts unter seinen eigenen geachteten Compositionen, sondern unter den gediegensten Werken der genannten Meister gewählt hatte; was ihm so viel mehr Ehre macht. Unter seinen Händen wurden die grössten Schwierigkeiten ohne Anstrengung zu einem ganz natürlichen Spiel, an welchem Anmuth u. Reinheit des Vortrags vorherrschend sind. Die Ruhe u. der sichere Anschlag, womit Hr. J. die genannten Werke durchführte,

erhielten allgemeine Anerkennung u. lieferten den Beweis der Vorzüglichkeit seiner Lehrmethode, die er seinen zahlreichen Schülern mittheilt. Seinem ächten Kunstsinn und der thätigen, uneigennützigen Unterstützung, die er besonders fremden Künstlern angedeihen lässt, verdanken wir manchen hohen Genuss. Die Anerkennung dieser Verdienste hatte nicht wenig zu dem zahlreichen Besuche dieses Concerts beigetragen. Noch hat Ref. bei der Ausführung des Trio's mit Auszeichnung der Herren Waldteufel (Violine) und Dupont (Violoncell) zu gedenken, welche die für die Herren Bohrer geschriebenen Partieen sehr brav gaben. Mad. Waldteufel, geb. Neumann, sang mit ungetheiltem Beifall eine variirte Scene aus der Donna del lago; ihre fortschreitende Bildung im Gesang ist unverkennbar. — Doppel-Concert für 2 Hörner von Romberg, vorzüglich geblasen von den bis jetzt hier angestellten Gebr. Koenig (aus Helmstädt). — Phantasie u. Variationen für die Harfe von Bochsa, vorgetragen von Mad. Pfortner, geb. Frost. Die begleitende Flöte hatte Hr. Pfortner für englisches Horn umgesetzt und sehr schön geblasen, wodurch das Ganze mehr Interesse gewann. Mad. S. zeichnete sich sehr vortheilhaft aus. Endlich wurde noch ein Terzett aus dem Schwur von Hrn. u. Mad. Roy u. Hrn. Lange, und von Letzterem eine Romanze mit obl. englischem Horn, mit Beifall gesungen.

Endlich hatten wir im Laufe des Winters das Glück, bei seiner Durchreise nach Paris und bei seiner Rückkehr in mehren Privat-Gesellschaften Hrn. Kapellmeister Taeglichsbeck, in Diensten des reg. Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, zu hören und seine hohen Verdienste als Componist u. ausgezeichneter Violinspieler zu bewundern, beide stehen so gross als seine Bescheidenheit. Bekanntlich ist eine von ihm geschriebene Symphonie in Paris mit Auszeichnung aufgenommen worden.

Am 4. u. 5. April wurden zum Besten des zu Ehren Guttenbergs in Strassburg zu errichtenden Monuments zwei grosse Concerte durch den Elsasser Musikverein gegeben, worüber das Nähere, sobald der Ertrag bekannt sein wird.

Italien. Karnevalsopern.

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger: die Damen Malibran, Schoberlechner u. Puzzi-Toso, die Tenoristen Reina u. Poggi, die Bassisten Marini (Ignazio) u. Marcolini. Die Stagione begann mit Bellini's Puritani, die einen demi succès d'estime erhielten. Die Oper, deren Musik man schon längst gehört zu haben glaubt, wimmelt von Reminiscenzen u. steht ihren Schwestern nach. In der Introduction, wo auch Haydn's österreichisches Nationallied zu hören ist, liess man die Orgel weg, wobei man wahrscheinlich gar nichts verliert; ich habe die § Melodie davon in der Partitur gesehen, die überhaupt weder zu ihrem Texte, noch zur Orgelmusik passt. Das Haupteffectstück der Oper, eigentlich ein a due des Duetts der zwei Bässe, womit der zweite Theil (das Ganze hat 3 Theile) schliesst, ist aus Pacini's Talismano entlehnt; in Paris war noch eine andere Ursache vorhanden, warum dieses a due so ungeheuer wirkte. Bei alledem gibt's hier u. da etwas Geniessbares auch für den Kenner, und das Ritornell des 1. Duetts ist sogar contrapunktisch bearbeitet (der Himmel weiss, wessen Eigenthum es ist). Die Schoberlechner, Poggi, Marini u. Marcolini leisteten ihr Mögner, Poggi, Marini u. Marcolini leisteten ihr Mögliches; in Paris waren es freilich die Grisi, Rubini, Lablache u. Tamburini; da aber weder (?) die Grisi noch (?) die Schoberlechner zu den allervortrefflichsten Prime Donne gehören, Poggi nicht zu verachten ist und Marini eine herrliche Basstimme besitzt, so war die hiesige Aufführung wenigstens erträglich zu nennen. Drei Tage nachher verunglückte Donizetti's Maria Stuarda, von ihm selbst für die Malibran in die Scene gesetzt. Diese für S. Carlo componirte Oper, worüber zwei Prime Donne einander in die Haare geriethen (s. d. Bl. vom v. J. S. 178), gehört erstens nicht zu den bessern dieses leider Tachy-Polygraphen; zweitens ist das Publikum aller Henker u. Köpfer längst müde. Dass die Malibran bei dieser Gelegenheit nicht zu oft auf die Scene gerufen wurde, kann man sich leicht denken. Die Toso-Puzzi (Elisabetta) hat, vielleicht für dies grosse Theater, hörbare u. nicht hörbare Chorden, wodurch ihr Gesang nicht am schönsten klingt. Reina (Roberto) ist immer der Alte, und wenn Beethoven's Körper beim Dirigiren seiner Stücke während eines Decrescendo sich verkürzte und beim Crescendo sich wieder verlängerte — was ich in Wien oft von ihm gesehen — so schleudert Reina seinen kleinen Körper in kräftigen Gesangsmomenten beinahe in die Luft u. scheint dabei dem Himmel mit den Fäusten Ohrfeigen zu geben; seine allzusehr forcirte Stimme wird immer ungleicher und

nähert sich schon etwas dem Bockstriller. Jetzt gibt man wieder die neue Oper Otello, nächstens, wie man sagt, die zwei neuen Opern Capuleti u. Sonnambula, damit den armen Zuhörern die Langeweile vergehe.

Fortsetzung und Schluss der Karneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die Musikhandlung Artaria zu Mailand versah am ersten einige italienische Bühnen mit Bellini's neuester u. letzter Oper I Puritani, namentlich die Scala, das Parmesaner u. Venetianer Theater; da aber die Puritani weder auf der Scala noch zu Parma Glück machten, und Hr. Ricordi, ebenfalls Musikhändler zu Mailand, durch ein von Mehren (darunter Rossini) unterschriebenes, aus Paris datirtes Document angekündigt, in Italien sei er allein der Eigenthümer der ächten Partitur jener Bellini'schen Oper, so schrieb man die ersten ungünstigen Aufnahmen der seinsollenden unächten Partitur Artaria's zu. Als aber nachher Ricordi's Part. dasselbe Schicksal der verschrieenen traf, da zuckte Alles die Achseln. Unser Theater hatte weder mit Artaria, noch mit Ricordi was zu thun, sondern erhielt die Puritani von Bellini selbst, bevor er noch erkrankte. Mit ihnen wurde auch die Karnevalsstagione eröffnet, und zwar nicht gut, weil weder die Musik anzog, noch die Demery u. der Tenor Santi sich auszeichneten; die Bassisten Barroilhet u. Antoldi erhielten einigen Beifall. Wegen des bald darauf erfolgten Todes der Königin von Neapel wurde das Theater geschlossen. Die nachher gegebene Ines di Castro, von Hrn. Persiani, gefiel etwas besser.

Neapel (Teatro S. Carlo). Ausser einigen ältern Opern waren neu: 1) Palmira, vom angehenden Maestro Francesco Stabile, Zögling des hiesigen Conservatoriums, deren Musik, ohne alle Eigenheit u. Neuheit, Kraft u. Geschmack, bald aus der Scene verschwand. 2) Eufemio di Messina (nicht die Poesie v. Romani, wozu mehre Andere die Musik componirt, sondern ein ganz neues Buch vom hiesigen Dichter Cammerano) hat bei allem Statt gefundenen Hervorrufen des Maestro u. der Sänger (Tacchinardi u. Ronconi) kein einziges ausgezeichnetes Stück, viel Gestohlenes, und wenig gefallen. Die Neapolitaner sehen jetzt ein, dass Hr. P. nicht zu den Vortrefflichen seiner modernen Collegen gehört. 3) Im Bravo, von Hrn. Marliani (hier neu) gefielen — so so — kaum 2 Stücke.

(Teatro Fondo.) Hier waren neu: 1) Il disertore per amore von den beiden Brüdern Ricci. Diese Oper machte in der ersten Vorstellung einen grossen Lärm u. in der zweiten einen grossen Fiasco; von letzterer Begebenheit hat keine einzige italien. Zeitschrift ein Wort gesagt. Die beiden Ricci, Luigi u. Federico, (ganz besonders der Erstere) haben einiges Talent für den Buffostil; diesmal wollten sie sentimental sein, und es gelang ihnen nicht bestens. Einiges im Final und das Duett im 2ten Acte sind das Vorzüglichste in der ganzen Oper. 2) Gegen Ende Februars die ältere, für dieses Theater neu bearbeitete Oper La Dama irlandese, von Hrn. Giuseppe Mazza. Das Buch, eines der ersten Romani's, behagte ganz u. gar nicht, von der Musik kaum eine Cabalette u. ein Duett. Ausser den gewöhnlichen Sängern Duprez, Moriani, Cosselli, debutirte in der Titelrolle die Altistin Bertrand mit einer schönen Stimme.

(Teatro Nuovo.) Unter den ältern gegebenen Opern erregte die Prima Donna Schulz (sie soll aus Schweden sein) in der Rolle der Rosina im Barbiere di Siviglia einen ächten Theaterfanatismo. Die Schulz ist schön, das sagt viel; sie hat eine gute italienische Aussprache, eine schöne geläufige Stimme u. einen gar nicht üblen Gesang, das sagt auch viel; es kann also bei wohlwollenden Zuhörern an einer guten Aufnahme gar nicht fehlen. Wenn ich nicht irre, hat diese Künstlerin bereits auf dem pariser ital. Theater, und vor ihrer Ankunft allhier auf dem Theater zu Messina gesungen. Neu war: Il Cambio dello Sposo, del signor maestro Graviglié (soll heissen Gravillé, ein Franzose, der hier die Composition studirt). Buch u. Musik sind lustig, Luzio ein trefflicher Pulcinella, Alles gefiel.

Die Impresa der königlichen Theater hat nun ihre Pachtung beendigt. Die Regierung hat Barbaja abermals einen bedeutenden Zuschuss angeboten; da er aber gegen 20,000 Ducati mehr verlangt, so ist bis jetzt (März) noch nichts entschieden. Allem Anscheine nach wird aber B. abermals Impresario benannter Theater, die er vorher ein Vierteljahrhundert schon in Pachtung gehabt.

Unser Musikconservatorium befindet sich dermalen in keinem besonders glänzenden Zustande. Zingarelli u. Crescentini sind alt. Letzterer hat nie eine grosse Thätigkeit gezeigt, obgleich er ein schönes monatliches Honorarium erhält. Von

dem 85jährigen Zingarelli heisst es, er will sich von der Musik ganz zurückziehen und seine letzten Tage auf dem Lande verleben.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Die nächtliche Heerschau, Gedicht von Zedlitz, in Musik gesetzt mit Klavierbegleitung von Anton Hackel in Wien. Zweite Auflage im Violinschlüssel. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 45 Kr.

Das mehrfach comp. u. in d. Bl. besprochene Gedicht hat also mit dieser Comp. den Beifall des Publikums gewonnen u. wird sich in dieser neuen Auflage des Violinschlüssels wegen, der für die Singst. hier gewählt worden ist zum Vortheil Aller, die nur nach diesem Schlüssel zu singen verstehen, ein noch ausgebreiteteres Publikum gewinnen. Ueber die sachgemässe Musik ist das Nöthige bereits gesagt worden. Napoleon steht auf dem Titelblatte.

Partitur zur Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges. Herausgegeben im Vereine mit *Häser, Grund, Zöllner, Anacker u. Andern von D. Elster.* Erster Band, 1. Heft. Schleusingen, bei Conrad Glaser. Pr. 7½ Sgr. oder 27 Kr. Rhein.

Die Stimmenausgabe haben wir angekündigt. Das Unternehmen ist zeitgemäss u. mehre Namen der Componisten versprechen Gutes, wenn nur aus dem Vorrathe eines Jeden sorgfältig ausgewählt wird, was vorausgesetzt werden darf. Die Verlagshandlung hat für sehr wohlfeilen Preis gesorgt: jede einzelne Stimme eines Heftes kostet 1 Gr. 5 Pf. Die Partitur soll zugleich zur Verbesserung der Druckfehler dienen, die in den Stimmen des 1. Heftes sich eingeschlichen haben und die künftig vermieden werden sollen. Allein die Unterlegung der Noten ist an mehren Stellen noch zu wunderlich, und an manchen Orten sind wir noch sehr ungewiss, ob wir das Stehende nicht weit eher unter die Druck- als unter die Satzfehler rechnen sollen, z. B. in No. 3. Darin muss also nothwendig für die Zukunft sorgfältiger verfahren werden. Geschieht das, so kann das Unternehmen guten Fortgang haben, was wir ihm wünschen. In diesen noch obwaltenden Ungewissheiten versparen wir, um nicht wider Willen irgend Jemanden zu viel zu thun, unsere Meinung bis zur Erscheinung eines neuen Heftes.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Nachstehende Werke werden im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz mit Eigenthums-Recht erscheinen.

Variations brillantes
pour le Piano
sur l'air Ecossais „Herés a health to thém that's awa"
dedies à Madame A. de Landsheer
par
Jacques Herz.
Op. 28.

Troisième Concerto
pour le Piano
avec accompagnement d'Orchestre dédié a la Société Philharmonique de Londres et composé par
Henri Herz.
Op. 87.

Trois Melodies variées
pour le Piano
par
Henri Herz.
Op. 88.
No. 1. Genre italien, Cavatine de Bellini.
- 2. Genre religieux, Ave maria de Mlle Paget.
- 3. Genre Allemand, Ballade de Schubert.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 6.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. **№ 6.** **1836.**

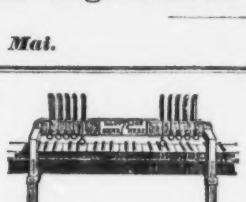

DACTYLION.

Vorrichtung

mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Klavierspiele die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen,

genehmigt durch das Institut Frankreichs,

erfunden

von

HENRI HERZ,

in Frankreich, England und Deutschland patentisirt.

Einzige Niederlage in Deutschland bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Die berühmten Künstler Clementi, Dussoek, Steibelt, Woelfl u. a. w. haben zu verschiedenen Zeiten sich gewisser mechanischer Hülfsmittel bedient, um diejenige Gleichheit, welche man bei ihrem Spiele wahrnahm, zu erreichen; doch hat keiner von ihnen es für dienlich erachtet, die Mittel, deren er sich bediente, bekannt zu machen.

Der vor einigen Jahren in England erfundene *Chiroplast* und der in Frankreich bekannt gewordene *Guide-mains* (Händeführer) haben blos zum Zweck, die Stellung vorzuschreiben, welche die Finger und der Vorderarm bei dem Klavierspiel annehmen haben; bis jetzt aber war kein Hülfsmittel bekannt, um den Fingern Stärke, Gleichheit und Gelenkigkeit anzueignen. Ich darf mir schmeicheln, dass die Erfindung des *Dactylion* diese Lücke ausfüllen wird.

Erst nachdem ich Gewissheit über den unbestreitbaren Nutzen dieses Instruments erlangt hatte, durch den mehrjährigen Gebrauch, den ich selbst davon machte, gab ich dem Wunsche nach, dasselbe öffentlich bekannt zu machen, und die Pianisten von mehrer oder minderer Fertigkeit die Vortheile, welche das *Dactylion* darbietet, geniessen zu lassen.

Die Einrichtung dieses Instrumentes ist so beschaffen, dass, wenn man die Finger in die Ringe bringt, welche über den Tasten schweben, sich der Vorderarm und die Hand in der gehörigen Stellung befinden und es dem Spielenden unmöglich wird, sich nachtheiligen Gewohnheiten hinzugeben.

Bringt man die Tasten in Bewegung, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt ihn die Schnellkraft der Feder unmittelbar in seine erste Lage zurück.

Es ist klar, dass diese doppelte Bewegung den Fingern, sei es auch den steifsten und schwächsten, namentlich dem vierten und fünften, eine Unabhängigkeit und Gleichheit des Spieles mittheilt, welche durch die gewöhnliche Uebung nicht zu erreichen sind.

Die Erfahrung wird beweisen, dass eine tägliche Uebung mit dem *Dactylion* während einer einzigen Stunde hinreicht, um die Zöglinge schnelle Fortschritte machen zu lassen und das Talent der Künstler zu nähren.

Um dieser Erfindung den Nutzen, den sie zu gewähren fähig ist, zu sichern, habe ich eine Sammlung von 1000 Uebungen geschrieben. Sie enthält alle Zusammenstellungen, welche mit Hülfe des *Dactylion* auszuführen möglich ist.

Henri Herz.

Institut von Frankreich.

Auf Antrag des Herrn Ministers des Innern hat die Musik-Sektion der Akademie der schönen Künste des königlichen Instituts von Frankreich die Zusammensetzung des *Dactylion* des Hrn. Henri Herz untersucht, und Hr. Berton, als Berichterstatter dieser Sektion, hat in der Sitzung Samstag den 26. Dec. 1835 einen Bericht verlesen, in welchem die Mitglieder dieser Kommission, bestehend aus den Herren Baron von Prony, Cherubini, Lesueur, Paër, Auber, Reicha und Berton, dem Erfinder des *Dactylion* die Belobungen ertheilen, welche derselbe nach ihrer Einsicht verdiente, und forderten die Akademie auf, ihren Beschluss zu genehmigen.

Die Akademie genehmigte denselben.

Preis des Dactylion

nebst der Sammlung von 1000 Uebungen für dessen Gebrauch.

fl. 24 oder Rthlr. 13. 8 gr. ohne Abzug.

Das *Dactylion* lässt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut sein wie sie wollen; man kann es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden.

Die Verpackungsspesen werden extra berechnet.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in meinem Verlage Mitte Mai d. J.

Zweite grosse Caprice
für das Pianoforte
von
Sigm. Thalberg.

19tes Werk.

Wien, Anfangs Mai 1836.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhändler.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn a. R.

(Der Frc. à 8 Sgr. Pr. oder 28 kr. Rheinisch.)

	Frc. Cs.
Adam, A., Nouvelle mosaique, mélange des morceaux des deux reines de Mompou p. Piano seul ...	2 50
Tulou, M., Op. 69. 12 gr. Solo p. Flute av. Quat.	4 —
Czerny, Ch., Op. 364. Grand exercice p. Piano.	3 —
— Op. 378. Gr. Walse brill. en forme de Rondeau p. Piano	2 50
— Op. 385. Recréations p. la Jeunesse, 12 Rondos instr. et agr. p. Piano. No. 1 à 12... à	1 25
— Op. 386. Souvenir de Bellini. Fant. et Var. brill. sur la dernière pensée de Bellini p. Piano.	3 50
Carulli, Op. 363. La Folle. Rom. de Grisar en Fantaisie p. Guitare	1 25
Zimmers, Th., Singübungen f. 2 Stimmen.	— 50
Spohr, L., Chorstimmen zu dem Oratorium: Die letzten Dinge.	6 —

Neue Musikalien
im Verlage
von
Wilhelm Paul in Dresden.

Czerny, C., Hommage aux Grâces. 3 Rondeaux faciles et brill. sur des motifs favoris des opéras:

	Thlr. Gr.
Le cheval de Bronze, Gustave et L'elixir d'amore p. le Piano. Oeuv. 389. No. 1. 2. 3. à	— 12
Dorska, J., Dresdner-Walzer für Pfte.	— 8
Köhler, E. (à Breslau), Divertissement p. le Pfte. Oeuv. 52. in F.	— 8
Mozart, W. A. (Sohn), Frühlings-Gruss. Gesang für 3 Frauenstimmen mit Begl. des Pfte. Op. 29.	— 8
Reissiger, C. G., (Königl. Sächs. Kapellmeister), Nocturne p. le Pianof. à 4 mains. Oeuv. 62. (Edition nouvelle)	1 —
— Gesänge u. Lieder für Alt- oder Bassstimme mit Begl. des Pfte.. Op. 106. 24. Liedersammlung.	— 16
— Dieselben Gesänge für Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pfte.	— 16

In dem Intelligenz-Blatte zur allgemeinen musikalischen Zeitung No. 2. erschien im Februar dieses Jahres ein Aufsatz, R.... unterzeichnet, in welchem der Herr Musikdirector und Cantor H. Dorn auf sehr gehässige Weise geschmäht, und namentlich auch als Dirigent der von der hiesigen musikalischen Gesellschaft veranstalteten Liebhaber-Concerte angegriffen worden ist. Letzteres veranlasst die Unterzeichneten, sich hierdurch feierlichst gegen die Meinung zu verwahren, als seien sie mit jenem anonymen Scribenten gleicher Ansicht; vielmehr müssen dieselben versichern, dass Hr. Dorn ihren Erwartungen vollkommen entsprochen, seit zwei Jahren durch sehr erfreuliche Resultate als tüchtiger Musik-Director sich bewährt und als solcher in seinen Leistungen sich Verdienste erworben hat, die dankbar anzuerkennen die Unterzeichneten sich verpflichtet fühlen.

Riga, den 3. April 1836.

Die Vorsteher und Comité-Glieder der musikal. Gesellschaft zu Riga.

Anzeige.

Darmstadt.

Drei Harmonika's

aus böhmischen Glasglocken zusammengestellt, wovon die eine einen Umfang vom kleinen f bis $\overline{\overline{d}}$, die zweite einen Umfang vom kleinen d bis $\overline{\overline{f}}$ und die dritte einen Umfang vom kleinen d bis $\overline{\overline{d}}$ hat, sind hier zu den billigsten Preisen zu verkaufen. Bemerkt wird, dass die beiden ersten Instrumente einen vorzüglich schönen Ton und gleiche Stimmung haben. Kauflustige belieben sich in portofreien Briefen an die Buchhandlung von C. W. Leske zu wenden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Mai. Nº. 20. 1836.

Recensionen.

Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine für ganzes Orchester componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Von G. W. Fink.

Diese vierte u. neueste Ouverture des Hrn. *Dr.* M. ist hier in Leipzig auf Verlangen öfter zu Gehör gebracht worden, wie berichtet worden ist, und hat sich jedesmal einer sehr lebhaften Theilnahme des Publikums zu erfreuen gehabt. Aus dem gleichfalls bekannt gemachten Klavierauszuge des Werkes, der sich gewiss bereits nicht wenig verbreitet haben wird, wie er es verdient, werden sich auch Gegenden, wohin die Orchesterstimmen noch nicht gelangen konnten, einen Vorschmack gewonnen haben, der sie auf den Genuss des Orchesterwerkes begierig machen muss, um so mehr, je öfter sie die Wirkung der frühern, ausführlich besprochenen und sehr verbreiteten Ouverturen aus eigener Erfahrung kennen gelernt haben. Wir sind erfreut, unsern geehrten Lesern einen genauern Abriss dieses Werkes vorlegen zu können, da wir neben den schön gedruckten Stimmen die Partitur in den Händen haben, was bei bedeutenden Compositionen durchaus nothwendig ist, wenn nicht blos oberflächlich darüber gesprochen werden soll. Geben wir also zuvörderst einen übersichtlichen Grundriss der Themen, worauf die reiche Ausführung des Ganzen gebaut ist, wovon wir den doppelten Vortheil erlangen, dass jeder Erfahrene sich selbst ein möglichst sicheres Vorausurtheil, vor dem Hören des Werkes, schaffen und dadurch in den Stand gesetzt werden kann, unsere Beurtheilung zum Theil wieder selbst zu beurtheilen, oder doch derselben mindestens mit grösserer Deutlichkeit u. Selbsteinsicht zu folgen. Man wird aus diesen thematischen Angaben sich sogleich überzeugen, dass z. B. der $\frac{2}{4}$ Takt hier gar nicht mit dem $\frac{4}{4}$ Takte vertauscht werden durfte, wenn nicht das Ganze einen leichtern, flüchtigern Anstrich bekommen sollte, dem ein an sich kräftigerer, bei aller Anmuth doch allein recht angemessener u. gewichtigerer Takt eigen sein muss. Die Hauptfigur tritt ohne das geringste Vorspiel sogleich ein und wird zunächst von den beiden Clarinetten nach einander vorgetragen, worauf sie die Flöte wiederholt, zu ganz leiser Begl. der Fagotte u. Hörner, zu denen noch Violen u. Bässe einfach erklingen, wie folgt:

Allegro con moto ma moderato.

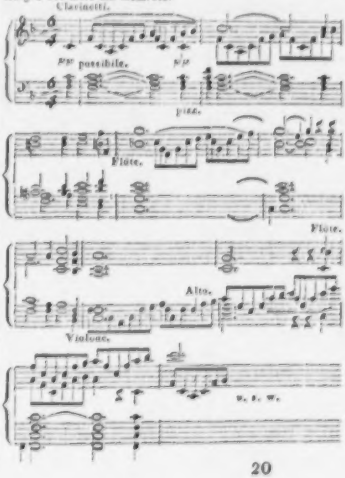

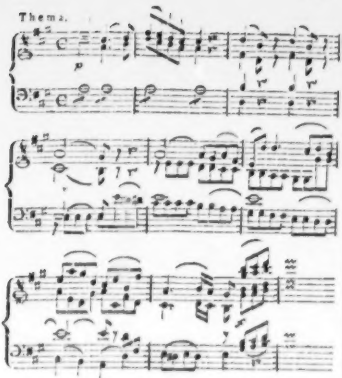

Kanonische Veränderung im doppelten Kontrapunkt der Duodez u. s. w.

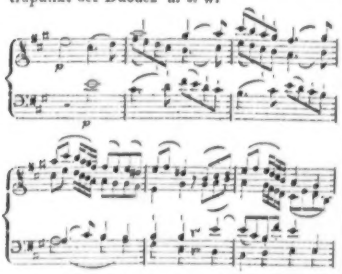

Imitationen im doppelten Kontrapunkt der Oktave und Dezime:

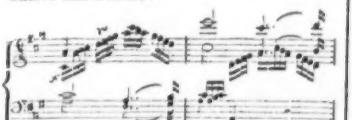

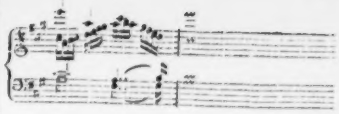

Aus dem Adagio $\frac{3}{4}$ Takt in D dur:

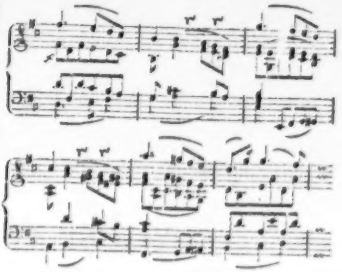

Schliesslich findet Recensent noch nöthig zu bemerken, dass Mozart dieses Konzert für eine Klarinette, die unten bis ins c geht, geschrieben hat. So müssen z. B. folgende Stellen in der Principal-Stimme sammtlich in die tiefere Oktave versezt werden. Seite 4. Syst. 10. Takt 1 und 2, das erste 4tel. S. 5. Syst. 3. Takt 6, vom 2ten 4tel bis Syst. 4. Takt 7. das 3te 4tel. S. 5. Syst. 5, die 3 lezten Noten. S. 5. Syst. 6. im 2ten Takt die beyden lezten Noten und im 3ten die erste. S. 5. Syst. 15. T. 2 muss anstatt:

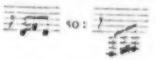

und S. 4. Syst. 10. T. 3. anstatt:

stehen. Und auf diese Art sind sehr viele Stellen versezt und verandert worden. Beson-

In der Ausführung dieses Hauptgedanken bringt bald ein fortgehendes Wogen in C dur, in welches beide Trompeten *pp* < mit der Octave von B hineinklingen, und der Uebergang aus diesem Accord in den Sextaccord von B dur, wozu beide Violinen in Terzen u. Quarten die herrschende Figur wiederholen, einen sehr guten Effect, der durch Erneuerung der Figur von der Bratsche im leisen G moll, was in den $\frac{6}{4}$ Accord von F dur übergeht, um auf der Dominante C einen Abschnitt zu bilden, noch verstärkt wird u. zwar auf die natürlichste Weise. Dasselbe thut der Fortgang, den die Clarinetten wie zum Anfange bewerkstelligen. In dieser Wiederholung mischt sich bald auf dem Septaccord von C dur die Nebenfigur in Flöten u. Violinen *pp* ein, die sich neben der Hauptfigur wiederholt hören läßt:

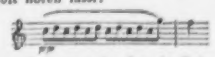

Bald hernach kommt der Satz in F dur leise ausgehalten zur Ruhe u. ganz schlicht führen Viola u. Violino II. in F moll, wie folgt:

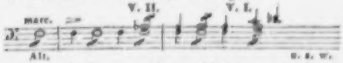

wozu nach den angegebenen Einleitungstakten die erste Violine folgende neue Melodie einführt, die von den Blasinstr. in kurzen Nachschlägen verschönt wird:

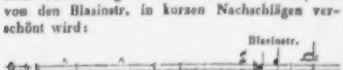

Die Begleitung der Streichinstrumente bleibt, wie im Uebergange zum Moll angedeutet wurde; sie wird in die Blasinstrumente aufgenommen u. bildet den Nebengedanken:

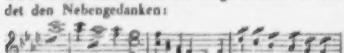

der mit der Melodie wechselt:

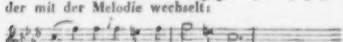

Darin wechselnd u. verbunden, wird nun in den angegebenen Figuren fortgearbeitet, bis folgende ähnliche die Zahl vermehren:

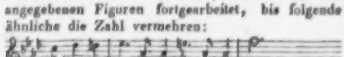

was sich bald deutlicher ausspricht:

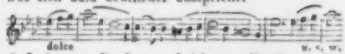

Auf der 17. S. der geschriebenen Partitur kehrt sich das vielfach bewegtere Moll durch den hier angezeigten Uebergang in Dur:

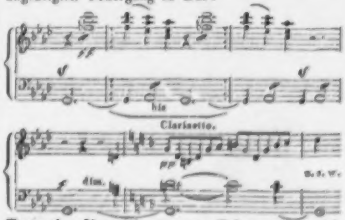

Trotz der Vorzeichnung von F dur wendet sich das Freudigere der ersten Abtheilung nur in den suchenden Figuren wieder in's Leben, lange umirrend, ob das Glück der ersten Zeit wiedergefunden werden könne: allein F dur findet sich nimmer, ob es gleich vorgezeichnet steht; es bleibt beim Suchen darnach in allerlei Tonarten u. allen bezeichneten Figuren, bis es S. 25 von Neuem in F moll umschlägt, auch hier schwankend im Wechsel des Harmonischen, mannichfach treu im Wechsel der verschiedenen Gestalten der Bewegungen, wie sie in den Figuren angegeben worden sind. Und mitten in diesen mannichfachen Moll-Verwebungen tritt, leise geahnt, der sanft wogende Anfang des Satzes, wie ein wieder erlangtes Glück von Neuem ein (S. 29), das jedoch nur kurze Frist sich ungetrübt erhalten kann und bald sich in vermischte Aufregungen trüber Verschlingungen verliert, die sich alle in den angezeigten Figuren bewegen, bis sich das Auflösende in der bestimmtesten Form in starker Begleitung ausspricht:

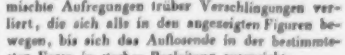

worauf es in folg. Gange seinem Ende entgegensieht:

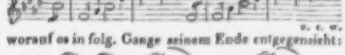

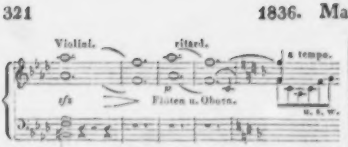

Von Neuem erklingt also wieder die erste Melodie der Clarinetten in F dur, die noch durch ein *des*, als kleine None von C, an das unruhige Moll, so wie in eingestreueten verwandten Mollaccorden, durch die Hauptfigur ermässigt, vorübergehend erinnert, so dass das Ganze in leiser, wogender Bewegung im *PP* lieblich schliesst. — Am Ende der geschriebenen Partitur (S. 45) steht: Leipzig, den 17. Novbr. 1835.

Aus dieser übersichtlichen Skizze dürfte sich, irre ich nicht sehr, der ganze Zusammenhang der Ouverture am Klarsten überschauen lassen. Von der Instrumentirung haben wir hier nicht besonders zu reden; sie ist nicht geringer, als man sie durch die gedruckten Partituren seiner 3 ersten derartigen Werke hinlänglich kennt. Der Zusammenhang des Ganzen, betrachten wir es als Musikstück für sich, ist also völlig klar und die Bearbeitung trefflich. Wollte man fragen, wie verhält sich diese neue Ouverture zu den frühern desselben Verfassers? so läge den nothwendigen Erfordernissen nach die Antwort schon in dem, was eben von dieser neuen Arbeit gerühmt wurde. Soll aber die Frage so viel heissen, als: Findet sich im Baue dieses neuen Werkes, im Gebrauche der Instrumente u. dergl. nichts, was der Art nach an die schon bekannten erinnert? so müssten wir die Frage darum für unpassend u. nichtig erklären, weil in gewissen Eigenheiten eines jeden Meisters, die grössten nicht ausgenommen, das in die Augen Springende eines individuellen Styles zu suchen u. unschwer zu finden ist. Gehen diese Eigenthümlichkeiten nur auf Verbindungs- u. Uebergangsarten, auf gewisse Lieblingsstellungen der Harmonischen, der Verstärkung oder Verringerung der Instrumente u. s. w.; greifen sie nicht so weit ein, dass sie die Verschiedenheiten der darzustellenden Charaktere u. Situationen in einander mischen, das Hervorstechende u. Besondere wegnehmen, zu sehr glätten und dadurch eine Charakterschilderung der andern zu nahe bringen, welches Letzte, was fehlerhaft wäre, hier nicht im Geringsten der Fall ist: so sind diese einem Verf. anderseitenden Eigenthümlichkeiten unter die nothwendigen, ja angenehmen Erscheinungen zu zählen, ohne welche das Individuum zu sehr in's Objective verschwinden würde. — Sollte endlich jene Frage auf einen nur zu gewöhnlichen Rangstreit hinauslaufen und so viel heissen: Behauptet diese neue Ouverture einen höhern Rang, als irgend eine der drei bekannten? so wäre eine solche Classification wohl an jedem Einzelnen für sich und als Gefühlsaustausch geselliger Unterhaltung zu rechtfertigen, allein für eine eigentliche Beurtheilung hat sie auch nicht den geringsten Werth. Jeder wird u. muss sich ja nach seiner besondern Vorliebe für die eine oder die andere Art des Dargestellten entscheiden, je nachdem ihm die Gegenstände selbst mehr oder weniger lieb sind. Das bleibt dem Geschmacke und der Gemüthsrichtung eines Jeden überlassen, wo denn auch in solchen Dingen Einer so viel Recht hat als der Andere. Im Allgemeinen kann also nur gefragt werden: Ist die Darstellung des Gegenstandes gut? Und das ist sie zuverlässig. — Eine andere, weit eingreifendere Frage, die auch schon aufgeworfen worden ist, wäre diese: Ist es zweckmässig u. der Tonkunst förderlich, dass solche Gegenstände zu musikalischen Darstellungen verwendet werden? Darüber haben wir bei Gelegenheit der Anzeige der frühern Ouverturen bereits unsere Meinung ausgesprochen, die wir hier wiederholen wollen: Wenn man gemeint hat, es sollten dergleichen u. ähnliche von einer andern Kunst oder von der Natur gegebene Vorbilder von der Tonkunst nicht wiedergegeben werden: so würde man Recht haben, wenn die Musik ihre Natur vergässe u. wirklich wie mit Worten oder mit Farben u. mit Umrissen des Grabstichels uns vor die Sinne zeichnen wollte, was sie nicht vermag. Das wird aber auch hier nicht versucht. Die Gebilde werden als bekannt vorausgesetzt; der Inhalt selbst wird also nicht durch die Musik dargestellt, braucht es auch nicht, weil er schon als gegeben vor dem innern Sinne steht, oder doch stehen soll, sondern es wird mit Tönen nur die Empfindung angemessen ausgedrückt, welche jenes Anschauen mit Geist hervorzieht; es wird also zu dem einen seelenvollen, durch Anderer Gaben bereiteten Hochgenuss noch ein neuer, das Tongefühle hinzugethan, wodurch die innere Welt sich erweitert u. die Schönheit des Gebildes durch Nachdichtung für einen andern Sinn noch verstärkt u. eindringlicher wird. — Was nun namentlich diese Tondichtung betrifft, so ist sie, was sie sein will,

eine Ouverture für einen bestimmten Gegenstand, zum Mährchen von der schönen Melusine, d. h. also eine Einleitungsmusik, die uns für den Gang des Mährchens u. die darin ausgesprochenen Gemüthserregungen empfänglicher machen, vorbereitend dafür stimmen u. uns von Seiten des mächtig wirkenden Gehörsinnes dafür noch mehr einnehmen soll. Sie will uns folglich nicht das ganze Mährchen in die Sprache der Töne übersetzen, was nicht anginge, sondern uns nur aus der Traumwelt harmonischer Gewalt Glück u. Unglück zweier Wesen hervorzaubern, welche durch die Sprache der Wortdichtung in Meerfräulein u. Ritter sich umwandeln u. dadurch bildlich bestimmter werden sollen. Diese doppelten Zustände beider Gestalten der Phantasie sind demnach hier in der eigenthümlichen Gefühlssprache der Musik schön dargestellt worden. Und so wird denn diese neue Ouvert., wie wir wünschen u. hoffen, sich denselben Eingang verschaffen, wie die schon bekannten, wie er ihr bereits in Leipzig im vollen Masse zu Theil geworden ist.

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen componirt von Ch. H. Rinck. 4ter Bd. Op. 115. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 1835.

Wie beliebt diese Studien für die Orgel sind, zeigt der starke Absatz der frühern Jahrgänge, und wie viele Orgelspieler auf die Fortsetzung derselben begierig sind, ergibt sich deutlich aus der grossen, 6 Quartseiten langen Reihe der Subscribenten, die über 2500 Exemplare decken. Der geehrte Kunstveteran darf sich also überzeugt halten, dass ein 5ter Jahrgang eben so willkommen sein werde. Es sind in diesem Bande 12 Choräle mit Zwischenspielen und verschiedenen Veränderungen gegeben worden, einige mit 2 bis 6, die meisten mit 4 Variationen, welche den frühern Arbeiten des geschätzten Mannes mindestens nicht nachstehen, vielmehr manche geachteten noch übertreffen. Es wäre Ueberfluss, über die Compositionsweise des allgemein bekannten u. beliebten Mannes noch etwas Weiteres zu sagen, als dass wir ihm unsern Dank im Namen Vieler auch für diese Gabe darbringen.

Messe in D für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell u. Contrabass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel — von Bernard Huha, Domkapellm. zu Breslau. Breslau, b. Eduard Pelz. Pr. 2½ Thlr.

Das Kyrie erklingt würdig u. einfach im Gesang u. in der Instrumentation, einen Theil des Gesanges von allen 4 Stimmen unisono gehalten, nur von der figurirten Begleitung gehührend harmonisirt. Gloria in Preis und anbetender Freude ohne lange Textwiederholung frisch vorwärts gesungen, das Gratias von Solostimmen, wie einige andere Sätze, die bald vom eingreifenden Chore abgelöst werden, ohne Fuge, wie es der einfache, den Text immer fortlaufend berücksichtigende Satz mit sich bringt. Credo (in G). Nach einem solchen Gloria würde es fehlerhaft sein, wenn der an sich lange u. für musikalische Behandlung nicht leichte Text mit musikalischen Wiederholungen in die Länge gezogen würde: allein der Verf. ist auch in diesen Fehler, der es um der Behandlung der frühern Sätze willen würde, nicht im Geringsten verfallen; auch dieser Satz geht schlicht u. angemessen, überall so kurz als möglich vorwärts. An das nur 8 Takte lange Sanctus im Adagio schliesst sich sogleich Moderato das Pieni sunt coeli mit dem Osanna in 12 Takten. Benedictus, vierstimmig, wie fast Alles, wird von der Instrumentation, die sich doch nicht zu stark, viel weniger schwierig, über den einfachen Gesang erhebt, bewegter gemacht. Hier wiederholen sich die Textesworte mit Recht mehrfach, in einem kurzen vierstimmigen Solo endend, womit sich im Tutti sogleich das kurze Osanna verbindet. In ähnlicher Haltung ist das Agnus Dei, das in D moll ¾ sich zum Dona in Dur wendet. Und so ist denn das ganze Werk in aller Schlichtheit durchgesungen, ohne irgend einen Fugensatz, ja ohne irgend einen bedeutend fugirten, daher leicht treffbar auch für mässig geübte Chöre u. Instrumentisten, so dass wir es kleinen Kirchen eben sowohl, als grösseren, die einfache Messen lieben, als ein allgemein wirksames empfehlen können. Der Verf. ist der Nachfolger Schnabels. Wir haben die Partitur vor Augen gehabt.

Literatur.

Anleitung zu Temperaturberechnungen für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können; insbesondere aber für die Besitzer des Kirnberger'schen Werkes: Die Kunst des

reinen Satzes etc. von Daniel Gottlob Türk. Halle u. Leipzig, 1806. In Commission bei Schwickert in Leipzig und bei Hemmerde u. Schwetschke in Halle. S. 572 in 8.

Dass Bücher wie Menschen ihre Schicksale haben, und dass nicht jedes Schicksal, weder ein glückliches noch unglückliches, allerwege ein verdientes ist, weiss Jeder. Dennoch gibt es kein Schicksal ohne Grund, liesse er sich auch nicht immer des vielfach verschlungenen Gewebes wegen, woraus die Umkleidung der Zeiten nach ihrer eigenthümlich wechselnden Lust u. Unlust gewirkt wird, klar entwickeln. In der Regel legt man weg, was der Neigung oder der Mode nicht entspricht, wäre es auch an sich noch so vortheilhaft, und nimmt dafür das in Gang Gekommene, selbst wenn es der Gesundheit nachtheilig sein sollte. Das Letzte hat auch des fleissigen u. immer noch nützlichen Türk's Buch erfahren; es ist bei Seite gelegt u. fast vergessen worden. In diesem Falle ist das Ereigniss nicht unerklärlich zu nennen; meist kommen Schriften, denen das geschieht, bald zu früh, bald zu spät; sie laufen wider die herrschende Neigung. Als das von uns in Erinnerung gebrachte Buch erschien, hatte Forkel bereits sehr wahr geschrieben: „Es gab eine Zeit, in welcher die mus. Theorie blos in Rechnungen bestand. Diese Zeiten sind vorüber, und was ehedem hierin zu viel geschah, geschieht nun vielleicht zu wenig." Wir wissen, dass die Menschen die Extreme lieben, weil sie hier den Leidenschaften, dort der Bequemlichkeit, meist jedoch beiden zugleich schmeicheln. Ein Mann, der aus verständig liebender Absicht die Ausschweifung der fast immer jugendlich eingenommenen Zeiten zum Bessern führen will, fährt meist sehr übel; Alles, was seinem menschenfreundlichen Willen widerfährt, ist im noch glücklichen Falle das Zugeständniss: Er meint es ehrlich; es ist recht brav, dass er so handelt; auch hat er seine Sache recht achtungswerth gemacht u. es wäre recht gut, wenn wir es nur nicht erst lernen sollten. Es geht einem solchen Manne, wie dem Paulus mit dem Felix: Wenn ich gelegenere Zeit habe, will ich dich rufen lassen. — Der entschlafene Verf. hielt dieses Werk für sein gelungenstes u. meinte, die schwierige Aufgabe zum Vortheil Vieler nach besten Kräften gelöst zu haben, was ihm auch zugestanden worden ist. Das Buch hat in unserer Zeitschrift 2 sehr vortheilhafte Beurtheilungen erfahren, die erste 1809 S. 281 u. f., wo besonders der deutliche u. Jedem fassliche Vortrag gerühmt wird; die zweite 1814 S. 745 u. f., wo das Werk trefflich, ja als des Mannes vollendetstes gepriesen wurde mit der Bemerkung: „Das ist um so erfreulicher, da die Musiker heutiges Tages gerade in diesem Felde am wenigsten bewandert zu sein pflegen." Der Krieg hatte die Ausgabe von 1806 zurückgehalten; 1808 wurde sie mit neuem Titel ausgegeben. Die Unruhen u. die Spannung der Gemüther dauerte jedoch fort; man lebte in ganz andern Dingen. Was Wunder, wenn es vergessen wurde? Es kam zur unrechten Zeit. Allein die Zeiten ändern sich. Zwar schlagen wir die Liebe der Musiker zu solchen Gegenständen jetzt nicht sehr hoch an: mehre gibt es doch, die auch in diesem Fache sich gern belehrten. Leicht ist es ihnen in diesem Buche gemacht; nichts als die 4 Species der Rechenkunst und die praktische Kenntniss der Intervalle sind hier vorausgesetzt worden. Schwer ist es Keinem, sich darin zu unterrichten, wenn er nur will. Ob er aber will, das ist seine Sache. Gut wäre es, wenn man auch in diesen Dingen sich den Verstand bilden wollte. Darum machen wir auf das nützliche Werk von Neuem wieder aufmerksam für die, welche wollen u. wollen werden, sobald sie Beruf fühlen, sich mehr als Kunstpraxis anzueignen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, am 6. Mai. Es bleibt uns noch übrig, ausser den gewöhnlichen, oft rühmlich besprochenen Kirchenmusiken unserer Stadt, von einigen bedeutenden Musikaufführungen zu berichten, deren erste unser Musikdirector Hr. Aug. Pohlenz am Charfreitage in der Paulinerkirche veranstaltet hatte. Im ersten Theile wurden „Die Empfindungen am Grabe Jesu" von Händel mit unserm Thomanerchore, der Singakademie u. dem Orchester höchst gelungen aufgeführt. Alles griff in einander, wie es sein soll; Chöre u. Orchester leisteten Musterhaftes; die Solopartieen wirkten ausgezeichnet u. wahrhaft ergreifend vor Allem das, besonders in der ersten Hälfte, tief rührende Quartett, das von den Damen Pohlenz u. Grabau, den Herren Hering und Pögner mit solcher Innigkeit und Schönheit vorgetragen wurde, als man es nur äusserst selten in so voller, gehaltener Rundung hören wird. Der zweite Theil brachte das hier lange

nicht gehörte Oratorium Mozart's „Davidde penitente." Jedermann weiss, dass die Chöre, vorzüglich einige, keineswegs unter die leichten Aufgaben gehören: allein sie gingen so herrlich, dass es nur der Ungerechtigkeit einfallen kann, etwas dagegen zu erinnern. Hr. Musikdir. Pohlenz dirigirte mit einer solchen Sicherheit, Bestimmtheit u. Umsicht, dass wir uns wundern müssten, wenn dies nicht von Allen anerkannt würde. Dagegen sind einige Bravourarien in diesem Werke, die wir im Allgemeinen lieber herauswünschten. Es ist auch nicht das erste Mal, dass sie aus mancherlei Gründen von sonst sehr ausgezeichneten Sängerinnen abgelehnt werden. Das war auch hier der Fall. Dem. Ringelhardt hatte sie übernommen. Sie ist aber keine Kirchensängerin. Ist auch ihre Stimme von Natur stark, volltönend u. der Anlage nach schön, so dass etwas Tüchtiges daraus gemacht werden könnte, wenn es möglich wäre, sie von der Bravour wieder zur Tonbildung u. Tonreinheit zurückzuführen: so wird man doch jetzt mit ihr in der Kirche am wenigsten zufrieden sein können. Das ist fast nothwendige Folge, wenn man su früh in italienischer Tagsbravour glänzen will. Namentlich wurde das letzte Quartett durch den Gesang ganz verdorben. Das ist nicht etwa Schuld des Musikdirectors, dem in seiner Aufführung alles Lob gebührt. Zu unserer Freude war die Kirche von Zuhörern sehr gefüllt.

An demselben Tage, so wie am Palmsonntage wurde in der Thomas- u. Nicolai-Kirche unter des Componisten eigener Direction ein neues Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" aufgeführt. Der Text ist von einem jungen Manne, Th. Mühlbaur in München (also nicht der Text von Rochlitz, den L. Spohr unter demselben Titel bearbeitete), die Musik von C. L. Drobisch, der von München, wo er sich über 10 Jahre aufhielt u. Vieles dort für die Kirche componirte u. aufführte, vor einigen Monaten wieder su uns u. in seine Vaterstadt gekommen ist. Der Text ist zuweilen noch etwas überschwenglich, welchen Fehler der Componist bei allem Ausdruck des Gegebenen sehr geschickt zu vermeiden wusste. Der im Kirchenstyl vollgeübte u. dafür besonders begabte Mann hat sich in diesem Werke die Aufgabe gestellt, mit dem vorherrschend Kirchlichen das allgemein Gefällige u. Ansprechende su verbinden, was ihm auch so gut gelungen ist, dass seine Arbeit sich des laut ausgesprochenen Beifalls tüchtiger Kenner wie der ganzen zahlreichen Versammlung der Laien zu erfreuen hatte. Die Partitur, die wir sahen, zeugt von Kenntnissen und glücklicher Gewandtheit; er thut wohl daran, dass er sich der Kirchenmusik gänzlich widmet. Nächstens werden wir mehr Neues von ihm hören. Die Aufführung selbst war sehr gelungen.

In den letzten Wochen der Messe gastiren auf unserm Theater Hr. u. Frau Heizinger mit vielem Beifall. Beide werthen Gäste sind längst bekannt und geehrt.

Gotha, im April 1836. (Eingesandt.) Im Spätsommer v. J. gaben Hr. Concertmeister Nohr aus Meiningen, nebst seiner Gattin und seinem Schwiegervater, Hrn. Bies aus London, hier eine musikalische Abendunterhaltung, die durch die Neuheit u. Eigenthümlichkeit der zu Gehör gebrachten Musik eben so, als durch deren meisterhafte Ausführung ein zahlreiches u. ausgesuchtes Auditorium zum lebhaftesten Beifalle aufregte. Die genannte Künstlerfamilie spielte für Geige, Harfe u. Fagott von Hrn. Nohr componirte Trio's, deren schöne Erfindung u. Ausführung dem Componisten ebenso zur vorzüglichen Ehre gereichen, als sein allgemein und auch unter uns bereits rühmlich bekanntes Violinspiel, das sich auch an diesem Abende in den erwähnten Trio's bewährte. Würdig neben ihm entzückte seine liebenswürdige Gattin durch ein sehr fertiges u. gemüthvolles Spiel auf einer Doppel-Pedalharfe von Stumpf in London; und gleichen Beifall erntete Hr. Bies, der dem Fagott bei einer bewundernswürdigen Fertigkeit einen überaus schönen Ton abzugewinnen versteht, so dass der uns bereitete grosse Genuss noch lange in dankbar freudiger Erinnerung unter uns bleiben wird.

Fortsetzung und Schluss der Karneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Insel Sardinien.

Cagliari. Der Erste, welcher das Operntheater dieser Hauptstadt im verflossenen Karneval belebte, war Hr. Giovanni Gonella, Kapellmeister bei den Jägern der königl. sardinischen Garde, dermalen hier in Beatzung. Er unternahm es, eine Oper für die bereits aus meinem vorigen Schreiben bekannten Sänger zu componiren. Diese Oper hiess

Ricciarda, nach einem Trauerspiele von Foscolo bearbeitet, und gefiel allgemein, besonders der dritte Act. Man kann Hrn. G. einiges musikal. Talent nicht absprechen; ihn aber sogleich als einen originellen Maestro auszuposaunen, ist etwas stark. Die nachher gegebenen Opern waren: Ricci's Esposti, Rossini's Pietra del paragone u. Bellini's Capuleti. In der Benefize-Vorstellung des Tenors Cappelli sang auch dessen Gattin, geborne Marianna Brunner (wenn ich nicht irre, aus Mailand von deutschen Aeltern); sie ist eine, auch aus diesen Blättern längst bekannte, gute Altistin. Die Prima Donna Gned u. den Buffo Ranfagni nicht zu vergessen, die wie im vorigen Herbst stets reichlichen Applaus erhielten.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro d'Apollo). Persiani's kaum acht Monat alte Ines, mit vier eingelegten neuen Stücken versehen und, wie bereits gemeldet, durch keine gute Aufnahme begünstigt, machte sogleich dem Nuovo Mosè Platz. Eine Anfängerin aus Mailand, Namens Ortensia Lonati, fand in der Rolle der Amenaide Aufmunterung; Marini (Giuseppe, Protagonist) u. der Tenor Basadonna waren aber trefflich zu nennen, und die sogenannte Opera sacra entzückte alle Zuhörer. Hierauf gingen B.'s Capuleti mit der Schütz in die Scene u. waren nicht glücklicher als die Ines; die Schütz (Romeo), der man schon als Ines de Castro eine übertriebene Action zum Vorwurf machte, war diesmal nicht wohl auf u. erkrankte auch bald darauf. Mosè half abermals aus der Noth. Kaum genas die Schütz, gab man wieder die Capuleti, in deren 3tem Act (von Vacca) sie rauschenden Beifall fand. Nun wollte man die Stagione mit Bellini's Puritani endigen, die aber hier wie anderwärts auf dieser Halbinsel wenig gefielen, weswegen man die Capuleti abermals hervorzog u. die Stagione damit beschloss; im Grunde hat also diesen Karneval jener dritte Act von Vacca einzig u. allein Glück gemacht.

(Teatro Valle.) Prime Donne: Adelaide Toldi D'Anvers, Annetta Cosatti, Amalia Pellegrini; Tenori: Lorenzo Bonfigli, Luigi Alberti; Primo Buffo Luigi Biondini; Primi Bassi: Giuseppe Paltrinieri, Filippo Colini. Die neue Oper Giulietta, ossia la fanciulla abbandonata, von dem angehenden sicilianischen Maestro Pasquale Guglielmo aus Messina (nicht Guglielmi, wie es in der 2ten Nr. d. Bl. v. d. J. unter der Rubrik Palermo heisst). Hr. G. hat seine Giulietta zwar gratis componirt, sich aber seine Collegen abzuschreiben etwas zu viel erlaubt, weswegen auch bei der ersten Aufführung dieser Oper nebst dem Applaudiren einiger Cabaletten u. dem Hervorrufen der Sänger (Toldi, Bonfigli, Biondini, Colini) u. des Maestro häufig gelacht wurde. In der zweiten Vorstellung wurde aber nebst dem Lachen so derb gepfiffen, dass der Maestro vom Klavier davon lief. Tags darauf gab man Komedie, die überhaupt auf diesem Theater jeden Karneval mit der Oper abwechselt. Das nachher gegebenen, von hier gebürtigen u. längst bekannten Furioso ist man bald übersatt geworden; man wünschte etwas Neues u. wählte Donizetti's Esiliati di Siberia! welche Oper Fiasco machte. Darauf wählte man eine andere neue Oper, den Barbiere di Siviglia; nach mehren Proben wird auch der Barbiere verworfen, und die Wahl fällt auf Ricci's Orfanella di Ginevra. Während dieser Komedie, die „Unordnung" betitelt, gaben indessen die eigentlichen Komedianten mehre neue Lustspiele u. belustigten die Zuhörer. Da aber die Toldi den gerechten Zorn der Römer voraussah, unterwarf sie sich der Rolle der Rosina im Barbiere, die sie auch mittelmässig gab.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Der Schweizerische Männergesang. Von *Hans Georg Nägeli.* 4. Heft. Achte Sammlung von Gesängen für den Männerchor. Partitur u. Stimmenblätter. Zürich, bei Hans Georg Nägeli.

Die vorgedruckte sehr bedeutende Liste der Subscribenten zeigt von sehr guter Aufnahme dieser Gesänge, die sie auch, zunächst für die Schweizer gedichtet u. componirt, besonders von den Cantonen verdienen. Von der Art u. Compositionsweise des längst gekannten Mannes ist im Allgemeinen kaum noch nöthig zu reden, es wäre nur Wiederholung eines schon Dagewesenen; man kennt sie, sie ist stimmgerecht, fliessend, leicht treffbar, wohlklingend auch in seinen Eigenheiten harmonischer Fügung. Sonderlicher sind zuweilen seine rhythmischen Baunisse, auf welche Eigenheiten der Componist vorzüglich einen grossen Werth legt, gewiss mit Recht, wenn er diesen Werth der Sache, indem er nach möglichster Mannichfaltig-

keit sucht, nicht mitunter zu weit triebe. Dahin gehört z. B. der rhythmischen Fassung wegen das zweite Lied: „Unser Stern", das in einem Striche ohne alle Pause vom Anfange bis zum Ende fortgeht. Logische Einschnitte im Gange der Tonreihen bietet freilich die Form der Verse: allein sie fallen durch den zu ausgeklügelten $\frac{4}{4}$ Takt nicht eben stets auf die Taktheile, denen sie sachgemässer zukämen. Wir wollen uns darüber durchaus in keinen Streit einlassen, sind aber für uns überzeugt, dass der Verf. hierin nicht selten zu weit geht. Desto anziehender trifft er in andern neurhythmischen Verhältnissen das Rechte. Die Vaterlandstexte sind nicht immer ausschliessend für die Schweiz, sondern für jedes Land, was den Liedern einen weitern Wirkungskreis sichert. Die Druckfehler, die uns in der Partitur hin u. wieder aufstiessen, sind nicht von Bedeutung, Jedem sogleich erkennbar. Die einzelnen Stimmen sind zum Besten der Gesangvereine in beliebiger Anzahl zu haben.

---

1. *Danses de Carneval 1836 à Berlin composées pour grand Orch. — par C. F. Müller.* Liv. 3. Berlin, chez Th. Brandenburg.
2. *Karnevals-Tänze 1836 für Pianof. arrangirt.* Ebendaselbst.

Seit mehren Jahren hat der besonders für militärisches Orchester Gutes leistende Componist Karnevals-Tänze für volles Orchester u. für Pianoforte bekannt gemacht, die auch den Liebhabern angezeigt worden sind. Sie müssen sich also gut tanzen. Diese beiden Ausgaben stimmen nur in 3 Tänzen überein. Die Schottische Quadrille steht nur im Klavierauszuge. Dagegen enthält die Orchesterausgabe ein Vivace $\frac{4}{4}$ mehr.

Anzeige.

In einigen Tagen erscheint in unserm Verlage:

Rossini, G., Le Rendez Vous de Chasse, Fanfare pour quatre Trompes avec l'arrangement pour le Piano.

Leipzig, d. 16. Mai 1836.

Breitkopf u. Härtel.

An das musikalische Publikum.

Wir werden vom 1. Juni d. J. an in unserm Geschäftslocale zu Leipzig eine

Grosse

MUSIKALIEN-AUCTION

halten, auf welche wir alle Musiker, Musikfreunde, musikalische Anstalten, Buch- und Musikhändler hierdurch vorläufig aufmerksam machen. Durch unser langjähriges ausgebreitetes Geschäft sind wir nach und nach in den Besitz einer sehr reichen Sammlung

geschriebener Musikalien

gekommen, unter welchen sich viele ungedruckte Werke der alten gerühmten Meister aller Nationen, und unter diesen sehr werthvolle Originalhandschriften befinden. Diese Sammlung, so wie ein grosses Lager

gedruckter Musikwerke aller Gattungen

aus deutschem, französischem, holländischem, englischem und italienischem Verlag, von den älteren klassischen Werken bis zu denen der modernen Tagescomponisten, bieten wir hierdurch dem musikalischen Publikum zum Kauf um das Meistgebot an.

Der Catalog

dieser Auction, 29 Bogen gross Octav stark, ist sorgfältigst verfasst und nach Rubriken geordnet, so dass jeder Kauflustige schnell und leicht dasjenige herausfinden kann, was ihn vorzüglich interessirt. Bei den geschriebenen Musikalien ist stets die Bogenzahl, bei den gedruckten der Ladenpreis angegeben. Die weitere Einrichtung, namentlich inwiefern sie Musikhandlungen, Leihanstalten, Musiklehrern und Sammlern zu Partieankäufen Gelegenheit gibt, ist in dem Vorworte desselben näher erläutert.

Wir glauben versichern zu dürfen, dass diese Auction, welche das ganze Gebiet der Tonkunst (selbst theoretische Werke, Portraits berühmter Musiker etc.) umfasst, jedem Musikfreunde wenigstens irgend etwas Interessantes, vielen aber die beste Gelegenheit darbieten werde, mit verhältnissmässig geringen Kosten eine kleinere oder grössere musikalische Bibliothek anzulegen, oder die vorhandene zu vervollständigen.

Der Catalog ist zum Preise von 6 Groschen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen. Die Namen der hiesigen und auswärtigen Commissionaire sind in demselben angezeigt.

Noch bemerken wir, dass sämmtliche Musikalien direct von unsern Lagern kommen.

Leipzig, im April 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Mai. N°. 21. 1836.

Neue musikalische Untersuchungsreise in Italien.

Herr Carl Proske, jetzt wieder in Regensburg, unternahm 1834 eine grosse Kunstreise nach Italien, um an den unversiegbaren u. reichen Quellen des Schönen dieses Landes sich zu erstärken und eine möglichst ausgezeichnete Sammlung von Musikwerken zu gewinnen, die nicht blos auf schon Gekanntes, sondern noch vielmehr auf Ungekanntes u. Ungeahntes alle Rücksicht nahm. In 20 Monaten, die er mit dem sorgsamsten Fleiss darauf verwendete, fand er nicht nur den Reichthum dieses Landes an Denkmalen der Tonkunst ungemein gross, sondern überzeugte sich auch zugleich, dass diese überreiche Fülle gegen den geistigen Inhalt, welcher die Kunstgebilde italienischer Vorzeit in so hohem Grade auszeichnet, noch sehr in Schatten tritt, ja beinahe verschwindet. Leider gehören alle diese herrlichen Schöpfungen des Genius einer klassischen Vergangenheit an, und das angeerbte Schönheitsgefühl dieser hochbegabten Nation leuchtet, nach dem eigenen Ausdrucke dieses Mannes, an den Werken der Gegenwart kaum noch im mattesten Abglanze hervor, so dass reine Kunstbegeisterung, wo nicht für immer, doch auf lange erloschen zu sein scheint. Besitzt Italien auch noch Männer, wie Simon Mayr in Bergamo, Baini in Rom, Zingarelli u. Manzaro in Neapel, Santucci in Lucca u. s. w., so sind eben diese letzten erlöschenden Sterne die klarsten Beweise der Verirrung u. Ohnmacht unserer Zeit, hindeutend auf die unvergänglichsten Vorbilder einer grössern Vergangenheit. Man findet dort Leben bei den Todten u. Tod bei den Lebenden.

Die Lösung seiner für die Tonkunst und ihre Geschichte dringenden Aufgabe, überall aus erster, echter Quelle zu schöpfen, hat ungemeine Schwierigkeiten, da eben diese Quellen im Ganzen noch wenig benutzt, theils sogar noch ungekannt u. unzugänglich geblieben sind. Es fehlt uns daher noch immer eine zusammenhängende, wenn auch noch lange nicht erschöpfende, doch ganz genaue Aufstellung der Musikwerke jener Epochen, in welchen der Verein der Künste in Italien das Herrlichste hervorbrachte. Besonders ist in der Musik für chronologische Scheidung, geschichtliche Vervollständigung u. ästhetische Sichtung des unmittelbar aus den Quellen Genommenen noch immer wenig geschehen. Bei allem Verdienste der grössern u. gedrängten, der allgemeinen und monographischen Geschichtswerke der Italiener u. Ausländer bemerkt der Untersuchende im Lande selbst doch sehr bald, wie häufig Autorität für eigene Forschung, Nachbildung für Echtheit u. Einzelnes für Vollständiges genommen wurde. In den bedeutendsten Musikarchiven und Bibliotheken ist aus Mangel an Verzeichnissen und Repertorien eine planmässige Einsicht kaum möglich; eine freiere Benutzung derselben war früher verpönt, wenigstens nur selten gestattet, und ist jetzt noch sehr erschwert. Nach mühsam zu erlangender Autorisation müssen erst Catalpge der verschiedenen Sammlungen entworfen u. endlich nach Vergleichung u. Wahl die Partiturschrift vorgenommen werden. (Es sind nur sehr wenige Partituren älterer Werke vorhanden.) Selbst die edirten Ausgaben sind selten geworden, viele MSS. schon verloren u. andere zerfallen bei Eröffnung der morschen Bände in Staub. Höchst bemerkenswerth in vielfacher Hinsicht sind die eigenen Worte des unermüdlichen Sammlers: „Mit Rom machte ich den Anfang. Schon während der Vorarbeiten entdeckte ich, dass unter allen Musikarchiven Roms keines durch Auswahl der genialsten Werke aus dem goldenen Zeitalter der römischen Schule so ausgezeichnet sei, als die Bibliothek des Herzogs Joh. Angel. von Altemps, dessen Kapelle Palestrina leitete und jene Sammlung gründete, welche unter seinen Nach-

folgern Asorio, Giovanelli u. Catalani fortgesetzt u. mit dem Jahre 1620 geschlossen wurde. Hierüber enthält ein von mir im Collegio Romano aufgefundenes General-Repertorium, das Baini übersehen und was auch von keinem mir bekannten Literator angeführt worden ist, authentische Nachweisung. Dieses Verzeichniss, an sich schon der wichtigste Beitrag zur Literatur der Kunst in jener merkwürdigen Epoche, wies mir zunächst einen reichen Materialienschatz zur Arbeit an. Leider wurde aber nun das Wiederauffinden des ehemals Vereinten höchst mühsam, denn die auserlesene Altempsiana, welche jetzt noch in Resten die höchste Zierde der Vatikanischen Bibliothek ausmacht, ist so vielen Wechselfällen des Besitzes ausgesetzt gewesen, dass die vereinzelten u. zerstreuten Bestandtheile derselben nunmehr an verschiedenen Orten aufgesucht werden müssen. Zwar hat Baini bei Aufsuchung unedirter Werke Palestrina's in den Bibliotheken des Vatikans u. des Coll. Rom. nützlich vorgearbeitet: aber abgesehen von dem monographischen Zwecke desselben, welcher den Hauptinhalt der Sammlungen bei Seite liess, hat Baini auf eine mir unerklärliche Weise so viel des ihm Nächstliegenden, ja ganze Sammlungen in diesen beiden Bibliotheken übersehen u. selbst in den durchforschten Bänden hinsichtlich Palestrina's nicht ganz erschöpfend gearbeitet, — wie denn im Allgemeinen, trotz der diplomatischen Genauigkeit Baini's, die Akten über Palestrina noch nicht geschlossen sind. Eine vollständige Wiederauffindung der Altempsiana war mir unmöglich, aber zugleich höchst tröstlich, nur edirte Werke oder solche Handschriften zu vermissen, welche dieser Bibliothek nicht ausschliessend angehörten und von andern Seiten her erlangt werden konnten, dagegen alle Codices aufzufinden, worin die Opera inedita et unica enthalten sind. So war ich nun im Stande, die ganze Altempsianische Sammlung in unsere Partiturschrift zu übertragen u. so die grossentheils schadhaften u. bald untergehenden Original-MSS. in vollständiger, correcter Umschrift zu retten. In diesem Geschäfte, so wie bei verschiedenen Quellenarbeiten in Rom u. anderwärts in Italien, leistete mir der Fleiss des hiesigen Domorganisten Jos. Hanisch (in Regensburg), eines in der alten u. neuen Musik gleich gründlich gebildeten Musikers, treue Mithülfe. Die edelmüthige, fast hingebende Unterstützung der höchsten Behörden Roms setzte mich gleichfalls in die Lage, noch andere Bibliotheken u. Archive zu benutzen, so dass ich der Päpstl. Kapelle, den Kirchenarchiven von St. Peter, vom Lateran, von St. Maria Maggiore, von St. Maria in Vallicella (Filippo Neri), von St. Giacomo de Spagnuoli, vom Colleg. de Propaganda fide etc., so wie der Bibliotheca Vaticana, B. Collegii Romani, Barberina, B. Angelica u. a. sehr viel des Auserlesensten und meinem Plane Entsprechenden verdanke." —

In Neapel wurden ihm gleichfalls die vorzüglichsten Archive eröffnet, so dass er aus den verschiedenen Epochen der neapolitan. Schule sehr viel Unbekanntes erwerben u. viel Bekanntes aus den Quellen berichtigen konnte, was manche fruchtlose Streitereien der „Neologen u. der Antiquare" beseitigen würde, wenn beide die Werke der römischen u. neapolitanischen Schule genauer studirten. In Assisi, wo das Musikarchiv des Sacro Convento von Einheimischen unbenutzt blieb u. bisher noch keinem Fremden eröffnet wurde, arbeitete der fleissige Untersucher 2 Monate lang u. gewann sehr viel Altes, womit es besser ausgestattet ist, als irgend ein anderes Archiv Italiens. Selbst von Palestrina fand er hier manches authentische Werk, das in Rom nicht zu finden u. von Baini auch nicht angeführt worden ist. Ferner bewahrt es zahlreiche Originalwerke der grossen Meister aus dem Minoritenorden, welchem, neben einem Martini, Vallotti, Mattei, Zoccari, Paolucci, so viel der verdienstvollsten Musiker angehörten, deren Werke u. Namen zum Theil kaum genannt sind und wovon das Bedeutendste in Partitur gebracht worden ist.

Ausserdem versäumte der umsichtige thätige Mann nirgend eine Gelegenheit, Originalhandschr. u. Ausgaben praktischer u. theoretischer Werke zu erlangen, so dass seine ganze reiche Sammlung entweder unmittelbare Quellen in sich fasst, oder doch aus den ächtesten Quellen gezogen ist. Uebrigens wurde nur Selbstgeprüftes u. als vorzüglich Erkanntes, durchaus kein mittelmässiges oder blos technisch vollendetes Stück aufgenommen. Die Werke sind treu u. genau in unsere Partitur umgeschrieben, also praktisch verwendbar; nur die als Originalien u. Autographen bezeichneten Nummern des sehr sorgfältig geordneten Catalogs bedürfen zum Theil noch dieser Umgestaltung. Der Titel desselben ist: *Selectus Musicae Italicae i. e. Varia Musica Sacra et Profana Excellentissimorum Italorum saec. XVI. XVII. et XVIII. sum-*

nullorumque nostri aevi, quorum Opera praestantissima cum edita tum inedita, rariora praesertim ac minus cognita, multaque Autographa et Unica, in celeberrimis Italiae Archivis et Bibliothecis delecta relegit, eaque sive Originalia ipsa, sive immediata Originalium transscriptione in partitionem harmonicam redacta sibi conciliavit Carol. Proske, Assis 1834 et 1835. — Schon die Bekanntmachung dieses 25½ deutlich, genau u. nicht weitläufig beschriebene Bogen starken Catalogs in alphabetischer Ordnung muss allen Kennern u. Liebhabern höchst willkommen sein, noch mehr die Herausgabe der verbesserten und unbekannten Werke selbst. — Dergleichen bringt teutscher Fleiss u. uneigennützige Liebe zur Kunst zu Stande! Für Veröffentlichung will der redliche Forscher alles nur Mögliche beitragen u. zwar nur „im Dienste der Religion und der Kunst, ohne jede Rücksicht auf Ehre u. Gewinn." Die erste aber hat er sich schon vor allen rechtschaffenen Kunstfreunden durch seine tüchtig ausgeführte That erworben u. wird ihm bleiben. Auf alle Fälle ist es uns eine angenehme Pflicht, das musikalische Publikum auf diese neuen bedeutenden Musikschätze, wie auf den liebevoll eifrigen Forscher bestens aufmerksam zu machen. Ehre dem Ehre gebührt.

G. W. Fink.

Fortgesetzte musikalische Topographie von Leipzig.

Seit Michaelis vorigen Jahres verwaltet Hr. Felix Mendelssohn-Bartholdy die Stelle eines Musikdirectors unserer Abonnement-Concerte u. wurde im Laufe dieses Winterhalbjahres von unserer Universität zum Doctor der Philos. ernannt, wie bereits angezeigt. Er wurde zu Hamburg den 5. Febr. 1809 geboren, kam in seiner ersten Jugend nach Berlin, wo er vorzüglich von Zelter gebildet u. durch ihn mit Göthe bekannt wurde. Auf mehr oder weniger kurze Zeit hatte er sich noch des Unterrichtes von B. Klein, L. Berger, Moscheles, Hummel u. Cherubini zu erfreuen. Cherubini's Ausspruch über ihn gab den Ausschlag, dass er sich mit Einwilligung seines Vaters, eines angesehenen Banquiers in Berlin, vor Kurzem verstorben, der Tonkunst ganz widmete. Seit 1829 unternahm er verschiedene Reisen nach London, Paris, nach der Schweiz u. Italien. Die erste öffentliche Anerkennung seiner Verdienste als Componist gab ihm die philharmonische Gesellschaft in London, die ihn nach Aufführung seiner ersten Symphonie daselbst zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte. Vom J. 1835 bis 1835 war er als Musikdirector in Düsseldorf angestellt, von welchem Orte er zu uns kam. Ueber seine Compositionen u. anderweitigen Leistungen ist in unsern Blättern verschiedentlich gesprochen worden.

Ferdinand David, Concertmeister des hiesigen Orchesters an des entschlafenen A. Matthäi Stelle, geb. in Hamburg 1810, ging in seinem 13. Jahre zu L. Spohr nach Cassel, genoss von diesem vielthätigen Meister 3 Jahre lang Unterricht im Violinspiele, machte dann in Gesellschaft seiner um 1 J. jüngern Schwester, der jetzigen Mad. Dulcken, Pianistin der Herzogin von Kent in London, einige Reisen, wurde beim Königstädter Orchester in Berlin engagirt, wo er 3 Jahre blieb, ging darauf als erster Violinist zu einem Privatquartette nach Dorpat, von wo aus er häufige Kunstreisen nach Petersburg, Moskau, Riga u. andern Städten des Reiches machte; seit dem November 1835 kehrte er nach Teutschland zurück nach 6jährigem Aufenthalt in Russland, und wurde am 1. März dieses Jahres Concertmeister in Leipzig. Von seiner hiesigen Thätigkeit ist in Nachrichten gesprochen worden. — Uebrigens hat der Stand des Orchesters mancherlei Verbesserungen erfahren.

Rüge und Berichtigung.

Der Mensch, dem Wahrheit, Recht und Gerechtigkeit nicht heilig sind, der frech Menschen, Städte u. s. w. in Schriften nennt, um sie durch Lügen lächerlich zu machen, verdient Verachtung.

Im musikalischen Conversations-Lexikon (Zugabe zur musikalischen Original-Bibliothek, redigirt von A. Gathy, herausgegeben bei Schuberth u. Niemeyer zu Leipzig, Hamburg u. Itzehoe 1835) befinden sich einige unrichtige Angaben, die nur in Folge gewissenloser Berichte hineingekommen sein können.

Schon früher berichtigte ich eine derselben in der geachteten Zeitschrift: Caecilia, Heft 69, S. 57, und sehe mich jetzt genöthigt, ein zweites Falsum, das überdem eine Injurie ist, zu rügen.

Es heisst nämlich in vorgenanntem Lexikon, unter Artikel: Concertgeber: „Die Concerteinnahmen sind verschieden. Die Catalani brachte es „bis auf 15,000 Thlr. an einem Abende, Paganini „erhob unglaubliche Summen; dahingegen ereignete

ders ist dies auffallend im Adagio S. 7. Syst. 5. Takt 6 und 7. Syst. 6. T. 1 bis 5; und Syst. 7. Takt 3 u. s. w. vor allen andern aber die Versetzung im Rondo S. 3. Syst. 8. die 2te Halfte des ersten und die erste Halfte des 2ten Taktes, wie auch S. 9. die beyden letzten und S. 10 die beyden ersten Takte u. s. w. Da nun aber bis jezt solche Klarinetten, die unten bis c gehen, noch immer unter die seltenen Instrumente gerechnet werden müssen, so ist man den Herausgebern für diese Versetzungen und Veränderungen für die gewöhnliche Klarinette allerdings Dank schuldig, ob das Konzert gleich nicht dadurch gewonnen hat. Vielleicht wäre es eben so gut gewesen, es ganz nach dem ursprünglichen Originale herauszugeben', und diese Versetzungen und Veränderungen allenfalls durch kleinere Noten zu bemerken.

Herr Musikd. Müller in Leipzig hat dieses Konzert aus dem a dur in's g dur transponirt, für die Flöte arrangirt, und ist dieses dasselbe Konzert, welches unter folgendem Titel:

„*Concert pour la Flûte traversière avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Viola (Alto) et 2 Basse par W. A. Mozart, arrangé d' un Concert pour Clarinette p. A. E. Müller.* Chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)"

erschienen ist. Da man eher auf 20 mittelmässige Flötenisten stosst, ehe man auch nur einen erträglichen Klarinettisten findet: so hat sich allerdings auch Hr. Müller um die Gemeinnützigkeit dieser vortrefflichen Arbeit Verdienst erworben. So sehr aber auch dieses Konzert selbst unter den vorzüglichern Flöten-Konzerten vortheilhaft hervorsticht, so wenig ferner die bey dem Arrangement desselben angewandte Sorgfalt des Hrn. Müller zu verkennen ist: so konnte es doch weder durch die Transposition in den tiefern Ton G, noch vielweniger durch die sehr häufigen, obgleich schlechterdings nothwendigen Veränderungen und Versetzungen gewinnen. Wenn überdies — wenigstens nach des Recensenten Meynung — die Flöte als konzertirendes Instrument der Klarinette bey weitem nachsteht: so kann es so wohl nur denen besonders gefallen, die nicht Gelegenheit hatten, es in seiner ursprünglichen Gestalt kennen zu lernen. Da man indess an wirklich guten Flöten-Konzerten keineswegs Ueberfluss hat, so müssen dergleichen Erscheinungen guten Flötenisten allerdings sehr angenehm seyn.

Nachrichten.

Ueber die deutsche Oper zu Braunschweig während der diesjährigen Wintermesse.

Die Magdeburger Schauspielergesellschaft, deren Regisseur, Herr Schmidt, auch als Theaterschriftsteller nicht unbekannt ist, und die ich während der Messe zu Braunschweig habe kennen lernen, wo sie wochentlich 4 bis 5 Vorstellungen gab, verdient in der That eine nahere und gründlichere Betrachtung, als die man ihr bisher zu Theil werden liess. Es ist hier nicht der Ort, ihre Vorzüglichkeiten und Mangel in Hinsicht des Drama zu zergliedern, ich betrachte sie jezt nur von der Seite der Oper, die allerdings auch ihre glanzendste ist. Man gab in einem nur zu sehr beschrankten Zeitraume: Don Juan, die Entführung aus dem Serail, die Zauberflote (beyde zweymal), Axur (gleichfalls wiederholt) und die Müllerinn. Die blose Anführung dieser Stücke ist ein hinlanglicher Beweis, dass es der Direktion dieser Gesellschaft ein edler Ernst sey, den Theil des Publikums, der sich schon in trauriger Genügsamkeit an der faden Tanzmusik gewöhnlicher Opern nur zu sehr erbaute, von Neuem zur Empfänglichkeit für wahre achte Musik zurückzuführen. Ob es ihr damit gelingen werde, das liesse sich allerdings im Allgemeinen wohl mit Recht bezweifeln, allein das darf den edlen Eifer nicht wankend machen. Man versagt dem Kinde — und ist

„sich in *Neu-Ruppin der Fall*, dass nach Beendigung eines zum Besten der dortigen Armen veranstalteten Concerts die armen Armen noch 1 Thlr. 8 gGr. zur Bestreitung der Kosten herausgeben mussten."

Welcher Leser sieht nicht sehr bald, dass entweder Bosheit oder Geistesschwäche die Feder des Berichterstatters leitete; denn 1) ein Concert zum Besten der Armen wird niemals von diesen veranstaltet, folglich kann, wenn ein Ersatz dabei nöthig würde, dieser auch nie von ihnen gefordert werden.

2) Kein vernünftiger Mensch wird, wenn er nicht im Hintergrunde eine böse Absicht hat, eine Vergleichung mit den Concerteinnahmen einer Catalani und eines Paganini, die überdem in Residenzen und in den grössten Städten Europa's Concerte gaben, mit dem Ertrage eines in einer nur gegen 8000 Seelen stark bewohnten Stadt von musikalischen Dilettanten und einem Hoboistenchore gegebenen Concertes anstellen.

Sollte dadurch vielleicht den Einwohnern Neu-Ruppins wehe gethan werden? — Das verdienen sie wahrlich nicht, denn wenn es auf Unterstützung Armer oder Unglücklicher ankam, zeigten sie sich stets hochherzig; oder sollten die hiesigen Dilettanten u. das Hoboistenchor, das recht wackere Concertspieler auf Violine, Flöte, Horn, Clarinette, Trompete u. Posaune aufzuweisen hat, beschimpft werden? Das verdienen auch diese Männer um so weniger, als sie, wenn in hiesigem Orte zum Besten der Armen ein Concert gegeben wurde, stets mit der grössten Bereitwilligkeit unentgeltlich spielten. Bei solchen Concerten wurde die Beleuchtung von derjenigen Gesellschaft gratis gegeben, in deren Versammlungssaal das Concert Statt fand, folglich entstanden keine Kosten. Ferner: wenn ich in der hiesigen Hauptkirche zum Besten der Armen ein Concert gab, oder die Einnahme zu Schulgeld für arme Kinder bestimmte, so wurden die Kosten zum Ankaufe einer etwa nöthigen Partitur oder für Abschreiben einzelner Stimmen stets durch Einen hiesigen Wohllöblichen Magistrat bestritten, und die hiesige verehrte Armendirection hatte, besage der darüber in meinen Händen befindlichen Acten, wohl öfter über 100, nie aber unter 80 Thlr. Einnahme.

Hieraus geht genugsam hervor, dass der Artikel „Concertgeber" Unwahrheit enthält.

Da ich niemals zu Gunsten *meiner* ein Concert gab, so kann ich über die Einnahmen von Concerten, welche einzelne herumreisende Musiker, die ohne Empfehlung von Sachverständigen und ohne von Sachverständigen empfohlen werden zu können, hier gaben, nichts Bestimmtes mittheilen, zweifle jedoch, dass sie bedeutend gewesen sein mögen, weil das gebildete Publikum Neu-Ruppins natürlich nicht geneigt ist, Geld für erbärmliche Musik auszugeben und unnütze Knechte zu unterstützen.

Zur Beglaubigung, dass ich hier nur Wahrheit gab, habe ich vom hiesigen Wohllöblichen Magistrate mir dessen Unterschrift erbeten.

Möge Hr. Gathy, der durch einen schlechten Berichterstatter hintergangen wurde, uns N.-Ruppinern seinen Correspondenten namhaft machen, damit ihm der verdiente Lohn, Verachtung, werde, u. *dadurch* wieder gut machen, was Jener verschuldete, nämlich, dass Hr. Gathy diesen meinen Aufsatz als Beilage zu dem zunächst als Fortsetzung des vorgenannten Lex. zu erwartenden Hefte mit ausgeben wolle, was mit Recht erwartet werden kann, da das Lexikon nur belehrend, nicht beleidigend sein soll, Wahrheit, Recht u. Gerechtigkeit jedem Redacteur, der auf Achtung Anspruch macht, heilig sein muss und dies bei Hrn. Gathy mit Gewissheit vorauszusetzen ist.

Neu-Ruppin, am 21. April 1836.

Der Musikdirector Wilke.

Dieser Aufsatz kann als durchaus wahr nur gebilligt werden.

Neu-Ruppin, den 21. April 1836.

Der Magistrat. *Bienengräber.*

Zu der Frage: Wann lebte Dachstein?
(No. 13, S. 201.)

Mein kleiner Aufsatz in der Eutonia Bd. 1, S. 131 u. f.: „Ueber die Schwierigkeit, die Verf. der alten Choralmel. zu bestimmen" hat zu einer dankenswerthen Berichtigung Anlass gegeben, wofür ich, so wie gewiss viele Freunde der Hymnologie, dem Verf. sehr verbunden bin. Das Lied „An Wasserflüssen Babylon" findet sich, wie ich mich selbst zum grössten Theil überzeugt habe, in dem Magdeburger Gesangbuche v. J. 1540 (demnach ein Jahr früher, als die Melodie gedruckt

wurde), in dem Leipziger Gesangb. v. J. 1542, in einem Nieder-sächsischen v. J. 1543, in dem Leipz. v. J. 1545, in dem Strassburger v. J. 1550. Der *Name* des Dichters: Wolfgang Dachstein ist in den meisten dieser u. der bald darauf gedruckten Gesangbücher stets angezeigt, und so dürfte dieser als richtig anzunehmen sein. Wer aber Wolfg. Dachstein war, bleibt also noch zu untersuchen. Hinsichtlich der Melodie ist aber so lange nichts Näheres zu bestimmen, bis sich nicht eine *eigentliche* Choralmelodie zu dem Liede entdecken lässt. Diese dem Benedictus Ducis zuzuschreiben, dürfte nicht hinreichend begründet sein, da die Sammlung, in der sich die dreistimmig gearbeitete Melodie findet, als ein Beitrag zur Figural-, nicht zur Choralmusik anzusehen ist. Ausgezeichnete Componisten in dieser Zeit entnahmen gern den Stoff zu ihrer Composition aus den Choralgesängen, und so stösst man häufig auf drei-, vier- u. mehrfache contrapunctische Bearbeitungen einer u. derselben Choralmelodie, und in der Sammlung des Petreius findet sich z. B. eine Bearbeitung des Liedes: Aus tiefer Noth — von Ben. Ducis, desgleichen aber auch eine unter Nr. 18 von G. Forster. Welcher von diesen berühmten Tonkünstlern ist demnach der Componist dieser Melodie? Oder hat J. Walther das Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her — componirt, weil es sich in der obigen Ausgabe unter No. 17 findet?

C. F. Becker, Org.

Nachschrift.

Also wissen wir nun, dass wir weder wissen, wer der Dichter dieses Liedes, noch wer der Componist der Choralmelodie desselben war. Immer besser, als wenn wir etwas Unerwiesenes für erwiesen richtig halten. Am wahrscheinlichsten scheint es noch immer, die Melodie sei denen der Böhmischen Brüdergemeinde entnommen u. in den ersten Zeiten der Reformation verändert worden. Aber auch diese Annahme braucht noch eines genauern Beweises. Man kann in Bestimmung dieser Gegenstände gar nicht vorsichtig genug sein, und ohne die zuverlässigsten Nachweisungen ist in solchen vielfach verworrenen Dingen schlechthin nichts anzunehmen, wenn wir nicht blos eine Irrung mit einer andern vertauschen wollen.

Die Redaction.

Nachrichten.

Prag. Die erste musikalische Akademie des Conservatoriums der Musik im Saale zum Platteis wurde mit der Pastoral-Sinfonie Beethoven's eröffnet. In einem Adagio u. Variationen für die Oboe von J. N. Hummel fanden wir in Franz Ramesch einen Anfänger von gutem Tone, der seit dem vorigen Jahre viel an musikalischer Bildung gewonnen hat. Die beiden Zöglinge Anton Jakesch u. Joseph Sawerthal, die ein Potpourri für 2 chromatische Trompeten von Kalliwoda vortrugen, haben viel Bravour; doch muss ihnen grosse Sorgfalt auf die reine Intonation auf diesem schwierigen Instrumente empfohlen werden. Dem. Anna Balzer, welche eine Arie aus der Oper: Temistocle von Pacini sang, hat eine sehr umfangreiche Stimme, und manche ihrer Verzierungen gelangen sehr gut, doch hat sie seit dem vorigen Jahre an Feuer u. Leben nichts gewonnen. Franz Wirth, Joseph Prechar, Eduard Wittich u. Franz Hajek spielten (die beiden Letztern als ersten Versuch) ein Concertante für 4 Violinen von L. Maurer, und zeigten die gute Pixis'sche Schule; doch schien es, als habe die Direction die vorzüglicheren Concertisten für die folgende Akademie zurück behalten. Den Beschluss der ersten machte die hier noch unbekannte Ouverture zu Schiller's Trauerspiel: Die Jungfrau von Orleans von J. Moscheles, die, obschon etwas verworren componirt, doch wie alle Ouverturen von diesem Orchester mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. — Die zweite musikalische Akademie brachte zuvörderst Mozart's grosse Sinfonie in G moll. Bei all der unbegrenzten Verehrung, die wir für den Schiller der Tonkunst hegen, können wir doch nicht läugnen, dass seine Symphonieen, Quartetten u. s. w. viel mehr das Gepräge seiner Zeit tragen, als seine Opern, deren Mehrzahl ewig neu u. jung bleiben wird. So ist auch diese Symphonie eine bewundernswürdige Tondichtung aus dem vergangenen Jahrhundert, welche den Anforderungen unserer Zeit nicht mehr entspricht, und vielleicht nirgendwo eine so lebhafte Aufnahme finden wird, als in Prag, welches Mozart als einen Blutsverwandten betrachtet.*) Joseph Janausch spielte (als ersten Versuch) Variationen für den Contrabass über ein beliebtes österreichisches Volkslied von Drechsler. Variationen

*) Wir sind nichtgläubige Gläubige. Die Redact.

für den Contrabass können eigentlich nur als eine musikalische Spielerei betrachtet werden, und sollten billig in den Concerten des Conservatoriums, welche als die lebendigen Annalen der böhmischen Tonkunst zu betrachten sind, keinen Raum finden; doch müssen wir gestehen, dass diese Spielerei mit viel Präcision durchgeführt wurde, und wir gratuliren dem Orchester, welches den Zögling Janausch einst als Contrabassisten erhält. Bei den Variationen für das Clarinet von Rossini (über das Hauptmotiv der berühmten Cavatine: „Una voce poco fa"), vorgetragen von Bernard Voigt, entspann sich ein Streit zwischen zwei Kunstkennern, von welchen der Eine behauptete, sie seien nur über ein Rossini'sches Thema gearbeitet, der Andere, sie wären in der That ein Werk des Schwans von Pesaro. Da wir nicht Gelegenheit hatten, die Partitur zu untersuchen, so können wir nicht entscheiden, wer Recht oder Unrecht hat; war es jedoch nicht Rossini, der sein eigenes Motiv variirte, so ist unstreitig der Compositeur dieser Variationen trefflich in seinen Geist, besonders in jenen seiner Instrumentation eingedrungen, und der Zögling Voigt trug jene auch recht beifallswürdig vor. Sehr vortheilhaft zeigte sich der uns aus den vorjährigen Concerten schon bekannte zarte u. liebliche Violinspieler Traugott Krämer in einem Rondo für die Violine von A. Bohrer. Von Gesangstücken hörten wir nur eine Nummer, Arie aus der hier unbekannten Oper: „Torquato Tasso" *) von Donizetti, gesungen von Dem. Wilhelmine Proksch, welche durch Stimmbildung, Vortrag u. Intonation, so wie Coloratur bewies, dass sie sich bereits über die Dilettantin empor geschwungen habe und die schönsten Hoffnungen für die Zukunft erregend, die lauten Aeusserungen der Zufriedenheit u. des Beifalls, die ihr gezollt wurden, nicht mehr als Aufmunterung, sondern nur als verdienten Lohn ihres Strebens hinnehmen darf. Den Beschluss der Akademie machte die Ouverture aus der hier unbekannten Oper: „Die Pflegekinder" von P. Lindpaintner. — Die erste Nummer der dritten musikalischen Akademie war eine grosse Symphonie von Jos. Haydn (componirt für die Concerte der philharmonischen Gesellschaft in London), auf welche ein Potpourri für das Violoncell über beliebte Motive aus „Preciosa", componirt von F. A. Kummer, gespielt von Franz Hegenbart, folgte. Es ist das glückliche Unglück derjenigen beiden Musiklehrer des Conservatoriums, welche die vorzüglichsten Schüler liefern (die HH. Prof. Pixis u. Hüttner), dass die Schüler des ersten ihren Lehrer an Delicatesse der Intonation, jene des zweiten an Geist u. Gefühl übertreffen, welches letztere ganz insbesondere bei Hegenbart der Fall ist, welcher, wenn nicht ganz unvorhergesehene, bei seiner Jugendkraft u. Blüthe kaum denkbare Hindernisse der weitern Entfaltung seines herrlichen Talentes entgegentreten, einst unter den Heroen seines Instrumentes genannt werden muss. Der Beifall, der ihm zu Theil wurde, war enthusiastisch. Die Variationen für die Violine, componirt u. gespielt von Joseph Sokoll, überraschten u. erfreuten, wie Alles, was von diesem kleinen Virtuosen ausgeht, der bereits unter die ersten Lieblinge der Prager Musikwelt gehört. Die umfangreichste Nummer der Akademie war: Der erste Frühlingstag, Cantate von W. A. Mozart, Sohn, der in dieser Cantate ein recht schönes Talent offenbarte; doch müssen wir gestehen, wenn wir an ein geistiges Erbe glauben wollen, hätten wir eher Haydn's als Mozart's Sohn in dem Tondichter gesucht, und zeigten sich viele Kunstliebhaber mit seiner Leistung unzufrieden, so waren allerdings daran nur die Ansprüche Schuld, die man an Mozart's Sohn zu machen sich für berechtigt hielt. Ein neues Sextuor für 6 chromatische Waldhörner vom Instituts-Director Friedrich Dionys Weber sprach bei Weitem weniger an, als Weber's frühere Werke in diesem Genre, dessen Wahlplatz eigentlich auch nicht der Concertsaal ist. Den Beschluss machte eine neue Ouverture, comp. für das Conservatorium der Musik v. W. H. Veit, der zwar, seinen äussern Verhältnissen nach, nur Liebhaber, doch durch einige vortreffliche Quartette u. Quintette bereits unter die wackern u. beliebten Compositeurs unserer Stadt eingereiht worden ist.

Das letzte Fasten-Concert gab die musikalische Akademie zum Besten des Taubstummen-Institutes am Palmsonntage im Theater, in welchem wir zwei Ouverturen, von Spohr (aus Jessonda) und Catel (Semiramis) hörten. Auf die erste Ouverture folgte ein höchst matter u. prosaischer Prolog von Hrn. Ferd. V. Ernst, gesprochen von Hrn. Rudolph Bayer, der jedoch, wie es schien, die schlechten

*) Von allen Concertgebern unserer Stadt ist es allein das Conservatorium der Musik, welches den alten löblichen Gebrauch beibehält, bei Opernarien anzugeben, welcher Oper das Gesangstück entnommen ist, das dem Publikum dargeboten wird.

Verse durchaus seinem Gedächtnisse nicht hatte einprägen können. Hierauf folgte eine Concert-Arie von Mercadante, vorgetragen von Dem. Lutzer, bei welcher es uns vorkam, als hätten wir ihre Bekanntschaft schon früher einmal als Opern-Arie gemacht. Doch wollen wir darum den Anschlagszettel keinen Lügner schelten, denn jede Opern-Arie Mercadante's ist eine Concert-Arie. Dem. Lutzer sang übrigens die nicht sehr geistvolle Composition mit siegreicher Bravour. „Das Wanderlied", in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte u. obligaten Violoncelle von Heinrich Proch, vorgetragen von den Herren Strakaty, Preisinger u. Prachner, ist eine recht zarte u. gemüthliche Composition, und verdiente den Beifall, den es erhielt. Ein grosser Chor, „Das Lob der Gottheit" von Stuns, vorgetragen von dem Chorpersonale des k. ständ. Nationaltheaters, so wie die beiden Terzette aus dem Oratorium „Christus am Oelberge" von Beethoven, vorgetragen von Dem. Lutzer, Hrn. Emminger u. Strakaty, und (mit grossem Chor) aus dem Oratorium „Die Schöpfung" von Haydn, vorgetragen von Dem. Lutzer, Hrn. Emminger u. Strakaty, dann dem Chorpersonale, gehören in's Gebiet der eigentlichen Kirchenmusik, die sie einen grossen Furor hervorbringt, sumal, da die Stimme des Hrn. Emminger in dem grossen Raume des Theaters durchaus nicht ausreichen vermag. Grosses Interesse erregte der erste Satz für's Pianoforte aus dem Concerte von F. Chopin, vorgetragen mit Begleitung des Orchesters von Hrn. Alexander Dreyschock (Schüler des Hrn. Tomaschek), welcher abermals durch grosse Bravour noch angenehmer, als bei seiner ersten Erscheinung ansprach, da sich bereits mehr Klarheit in seinem Vortrage kund gab. Ein hiesiger Kunstrichter sprach sich über seine Kunstleistung folgendermassen aus: „Sonach hat sich Hr. Dreyschock zu seinem Vortheile eingeführt, und wenn es seine Absicht war, das Publikum gleich bei seinem ersten Erscheinen von der ausserordentlichen Kraft und Gewandtheit zu überzeugen, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten besiegt, so hat er sie bereits erreicht. Es bleibt ihm nun noch übrig, sich in classischen Concerten, nämlich in solchen zu produciren, welche nicht wegen der Schwierigkeit componirt sind, aber dennoch einen Spieler fordern, der der Gefahr unerschrocken in's Auge sieht, wie er."

Warschau. Ich habe Ihnen schon früher gemeldet, dass hier, wie an andern Orten, das Pianofortespiel ziemlich allgemein, aber auch fast einzig u. allein unter den Dilettanten getrieben wird; die vorzüglichsten Lehrer sind namhaft gemacht worden. Strauss ist mit seinen Tänzen vorzüglich beliebt und Kurpinski glänzt mit Recht in seinen Polonaisen. Concerte der Einheimischen sind äusserst selten, dagegen haben wir häufigen Besuch fremder Künstler, meist solcher, die von andern Städten aus hinlänglich besprochen worden sind. So haben z. B. die beiden Eichhorn Aufsehen gemacht. Unser Theaterorchester muss unter die guten gezählt werden. Von allen Opern sind hier die italienischen, besonders von Rossini, die beliebtesten; dann einige von Auber, Herold's Zampa u. mehre älteren von teutschen Opern gelten nur Weber's Freischütz u. seine Preciosa, wozu noch mehre gern gesehene Wiener Possen kommen u. dergl. Dennoch hat sich hier mancher Aufschwung zum Bessern gezeigt.

Am diesjährigen stillen Freitage verkündete die höhere Muse, die seit lange zu schlummern schien, ihr fortwährend stilles Wirken auf überraschende Weise durch eine Aufführung des ersten Theils der Jahreszeiten von Haydn, bei Weitem die edelste Leistung, deren sich auch alte Musikfreunde hier zu erinnern wissen. Durch unablässiges Bemühen des als Förderer der Tonkunst weit bekannten Hrn. Zichotski war es gelungen, zur Bildung eines Chores eine Anzahl junger fähiger Leute zu vereinigen u. zusammenzuhalten. An Hrn. Sandmann, einem geschickten jungen Tonkünstler, der auch als Componist nicht ganz unbekannt ist, gab er dem Vereine einen geschickten Lehrer, welcher am erwähnten Tage vor dem Publikum die glänzendste Rechenschaft von seinem Wirken ablegte. Der Chor bestand aus ungefähr 50 Sängern, dem ein wohl besetztes Orchester entsprach. Leider aber war der Saal, worin das Concert gegeben wurde, ziemlich leer u. die Einnahme für die Armen nicht bedeutend. Davon mögen hauptsächlich mancherlei Missheiligkeiten die Schuld getragen haben, vielleicht auch der Unglaube, der nicht zu ahnen schien, was hier wirklich geleistet wurde. Der Beifall der Anwesenden war mit Recht gross. Unter Andern würdigten der Fürst Paskewitsch von Warschau mit seinem Stabe, mehre bedeutende Künstler, z. B. Ernemann, die Concertgeber durch ihre Gegenwart. Wahrhaft traurig

würde es aber für Warschau sein, wenn sich Hr. Zichotski durch jene angedeuteten Misshelligkeiten abschrecken liesse, den so rühmlich betretenen Weg weiter zu verfolgen. Zuversichtlich werden seine Mitbürger bald genug seine grossen Verdienste u. Aufopferungen durch wärmere Theilnahme anerkennen. Das Schwerste ist geschehen, der Pfad gebahnt, die Künstler werden ihre Beihülfe von keiner Seite versagen, da schon Mehre Antheil genommen haben. Durch feste Beharrlichkeit wird der verehrte Kunstförderer in seiner Vaterstadt die Liebe für echte Kunst immer mehr entzünden und so der Afterkunst u. dem sinkenden Geschmacke steuern, der unglücklicher Weise, von Frankreich herübergeweht, so manchen Sinn verblendet hat.

Kurze Anzeigen.

Amusement pour la Flûte avec accomp. du Pfte ad lib. composé — par Jos. Spanner. Oeuv. 4. Prague, chez Marco Berra. Pr. 45 Kr. C. M.

Ein für einen mässig fertigen Flötisten nicht schwer ausführbares, aber doch förderndes Unterhaltungsstück, aus einem leicht fasslichen Einleit.-Andante u. einem klangvoll gearbeiteten Allegro moderato bestehend, dessen Bravouren sehr gut in die Finger fallen. Das Ganze kann als Uebung ebensowohl ohne alle Begleitung zum Studium dienen, als es mit der ganz leichten Klavierbegl. zur Erheiterung einer Gesellschaft verwendet werden kann. Es macht nur auf Gefälligkeit Anspruch.

Sechs Pastoral-Präludien mit obligatem Pedal für die Orgel componirt von C. F. Pitsch. 7. Werk, No. 1 u. 2. Prag, bei Marco Berra. Pr. jedes Heftes 45 Kr. C. M.

Diese Vorspiele sind, was sie sein wollen, Pastoral-Vorspiele. Wer solche für die Orgel liebt, wird in diesen Sätzen seine Befriedigung finden. Schwer sind sie nicht, weder zu spielen, noch zu fassen; selbst in den verschlungenen Ausweichungen behalten sie doch eine gewisse ländliche Einfachheit, die sich nie in's Tiefere versenkt. Für manche Gegenden werden sie genügen, für andere weniger. Der Componist hat bereits Ernsteres geliefert: es muss aber jede Gabe, soll sie gerecht gewürdigt werden, nur nach Art u. Absicht beurtheilt werden. Sind sie unserm Geschmacke nach für die Orgel zu spielend, so folgt daraus noch nicht, dass sie auch Andern so erscheinen müssen.

Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges von Häser, Grund, Zöllner, Anacker u. A., herausgegeben von D. Elster. 1. Bd. 2. Heft. In Stimmen. Schleusingen, bei Conrad Glaser.

Dieses Heft enthält einen von Elster arrangirten Choral von Händel, ein Jägerchor von Bechstein u. Zöllner, Gesang am Grabe von Häser, Ergo bibamus von Anacker, Husarenlied von Fallersleben u. Elster, „Lass ruhen die Todten" von Chamisso u. Ed. Grund. Wenn die Partitur erscheint, werden wir darüber reden.

Grosse

MUSIKALIEN-AUCTION,

welche am **1. Juni** und folgende Tage von

Breitkopf und Härtel

in ihrem Geschäftslocale zu Leipzig

gehalten werden wird.

Wir machen, unter Beziehung auf frühere ausführlichere Anzeigen, nochmals auf diese für das ganze musikalische Publikum höchst interessante Auction aufmerksam, und bitten, die Aufträge so derselben beliebigst an die im Catalog genannten Herren Commissionairs einzusenden. Der Catalog ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Leipzig, im Mai 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Anzeige.

In meinem Verlage erscheinen ehestens mit Eigenthumsrecht:

X Etuden im Orchestercharakter für das Pfte von *Florestan* und *Eusebius*. Op. 13.

Tob. Haslinger in Wien.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juni. **N°. 22.** 1836.

Recension.

25 Caprices études p. le Pianof. etc. comp. par H. Bertini. Oeuv. 94. Mayence, chez Schott.

Wohl kein Instrument hat in *dem* Maasse, wie das Pianoforte das Glück, von den *besten* Comp. mit *tüchtigen* Uebungsstücken bedacht zu sein. Die Studienhefte, welche, besonders in dem letzten Jahrzehent, für technische Ausbildung des Pianofortespiels erschienen, sind fast nicht zu zählen, gleichwie die fertigen Spieler u. Virtuosen auf diesem allgemein verbreiteten und, in seiner jetzigen so vervollkommneten Structur, mit Recht beliebten Instrumente. — Was seit *Clementi* bis auf die neueste Zeit in dieser Gattung erschienen ist, ist uns so ziemlich bekannt. — Die oben genannten Studiencapricen oder capriciösen Studien gehören unstreitig zu dem Besten, was wir in dieser Gattung besitzen. Hr. *Bertini* schreibt, wie Alle wissen, die seine Werke kennen, correct, folgerecht, ungesucht und durchaus klavier- u. handgemäss. Wollten Manche hieraus folgern, er sei trocken, oder bringe wohl nur Dagewesenes, so würden diese sehr irren. Im Gegentheil wird man schon aus unserer Angabe der einzelnen Nummern weiter unten ersehen, dass derselbe sich, ungeachtet jenes Lobes, das freilich in unserer hypergenialen Zeit kaum mehr für Lob gilt, in einer ihm ganz eigenthümlichen Sphäre bewegt. Die Studien sind wahrhaft piquant und mit der nöthigen Portion Eigensinn ausgestattet, um ihren Titel zu rechtfertigen. Dieser Eigensinn jedoch ist keineswegs einem Eigensinne der Ungezogenheit zu vergleichen, sondern der heitersten Laune, die mit guter Lebensart sich gar wohl verträgt. Wie man sogar manche Capricen an liebenswürdigen Frauen selbst angenehm findet und sie nicht missen mag, während andere Wunderlichkeiten, zumal solche, die dem Dünkel entspriessen, oder die in unsern Tagen so häufigen Bizarrerien à la Höllen-Breughel leicht widerlich werden, so wird man Hrn. *Bertini* in diesen Studien gerade um seiner Launen u. Schrollen willen, die er mit neckender Beharrlichkeit durchführt, lieb gewinnen. Wenn wir an nicht wenigen der vorhandenen guten Pianofortestudien mancher neuen Meister z. B. folgende hervorspringende Merkmale wahrnehmen: reiche u. ungewöhnlich fortschreitende, dem Ohre wohl gar etwas widerstrebende Harmonie bei nur geringer Tendenz, durch melodiöse Führung zu interessiren; oder sehr complicirte, aus einander gezerrte und darum schwer aufzufassende Melodieen; oder wunderliche, unaufhörlich rasch wechselnde Rhythmen; oder alles dieses in einer u. derselben Studie verbunden: so scheint es uns wohl fast zu viel verlangt, wenn der Studirende, *neben* allem diesem, auch noch auf das eigentlich Technische, die Kräftigung der Hände u. Finger u. deren leicht schwebende Unabhängigkeit u. markige Schnellkraft, die rechte Aufmerksamkeit verwenden soll. — Selbst schon sehr fertigen Spielern wird es gar schwer werden, über Beachtung des Einen das Andere nicht zu vernachlässigen und somit — hier gerade die Hauptsache — in der technischen Hand- u. Finger-Ausbildung nicht mehr zurückzubleiben, als es der Fall sein würde, wäre nicht die Aufmerksamkeit auf Ueberwindung harmonischer, melodiöser, rhythmischer u. mechanischer Schwierigkeiten *gleichzeitig* in Anspruch genommen worden. — Hr. *Bertini* verdient daher, unserer Meinung nach, nicht geringes Lob, dass seine Studien der Aufmerksamkeit des Spielers nicht zu Vieles *auf einmal* auferlegen. Harmonieen, Melodieen u. rhythmische Formen sind in allen 25 Nummern leicht aufzufassen; dafür aber ist die *Mechanik* der Finger, Hände u. Arme als Hauptsache behandelt u. deren Förderung der Fleiss des Componisten vorzugsweise zugewendet. Auch die Reihenfolge dieser

25 Studien scheint uns eine Frucht der Ueberlegung u. keineswegs eine zufällige; wenigstens haben wir an uns selbst erfahren, dass man ganz auffallende Fortschritte in der technischen Ausbildung der Hände u. Finger gewahr wird, wenn diese sämmtlichen Studien, oder doch mehre derselben, sollte die Kraft des Spielers nicht ausreichen, *ihrer Reihe nach ohne* Unterbrechung geübt werden. — Wir sind daher versucht, Hrn. B. einen tüchtigen Pädagogen oder Turnmeister des Pianofortespieles zu nennen. Auch mag seine besondere Geschicklichkeit in dieser Hinsicht von dem Conservatorium zu Paris wohl anerkannt sein, da, wie man uns berichtet, alle Bertini'schen Studien zu Uebungsstücke für die Klasse der Pianisten in den Lehrplan des Conserv. aufgenommen sind. —

Ehe wir zu specieller Schilderung einzelner Nummern übergehen, noch die Bemerkung: dass der Componist, vertraut mit der Studien-Literatur des Pianofortespiels, *die* Uebungsarten, welche andere, übrigens treffliche Meister, vielleicht dem Modegeschmack zu Liebe, in ihren Studienwerken nicht leicht fehlen lassen, — z. B. oft wiederholte Anschläge *eines* Tasten mit *wechselnden* Fingern; chromatische Skalenläufer u. einiges Andere dergl. in sein vorliegendes Werk *nicht*, wohl aber dafür Uebungssätze aufgenommen hat, welche in andern Studienwerken neuester Zeit meistens übergangen worden sind, als z. B. wiederholte Anschläge *eines* Tasten mit *demselben* Finger; gehaltene Noten, während die andern Finger derselben Hand, in grösstmöglicher Ausspreitzung oder in unbequemer Enge reiche harmonische Figuren auszuführen haben. — Doch wir wenden uns nun zur Angabe der einzelnen Nummern, und werden hierbei Gelegenheit erhalten, das oben Gesagte zu belegen und auf manches Besondere aufmerksam zu machen.

Die 1. Nummer, D dur, $\frac{4}{4}$ Takt, übt leichtes Tragen der Hände u. Vorderarme aus einer Region der Tastatur in die andere u. in Entfernungen von einer u. mehren Octaven. Drei- u. vierstimmige Accordgriffe bald eng u. bald zerstreut gestellter Intervallen wechseln mit Anschlägen einzelner u. Doppelnoten in schneller Folge drittehalb Seiten lang, hier unterbrochen von einigen Zeilen in Sechszehntheilläufen. Der Spieler, der durch jene ununterbrochenen Accordwürfe leicht in den Fehler geräth, diese, je nachdem ihm vielleicht die Kraft sinkt, mit Gezwängtheit des Handgelenkes auszuführen, erlangt durch diese Läufe bald wieder die erforderliche Lockerheit der Arme u. Finger, um die letzten zwei Seiten mit Zartheit u. Elasticität ausführen zu können. Die alten guten Grammatiken wollen zwar Bassfortschreitungen, wie die vom letzten Takt der 2ten Seite zu der des ersten Takts S. 3, die noch einigemal wiederkehren, nicht gut heissen; aber darf ein Rec. in *unsern* Zeiten, in denen man täglich noch ganz andere Dinge zu hören bekommt, wohl *wagen*, über etwas *dergleichen* nur ein ganz klein wenig den Kopf zu schütteln, ohne als Pedant bezeichnet zu werden?! — Darum ein für alle Mal, basta von dergleichen, zumal da Hr. B. in diesem tüchtigen Studienwerke kaum noch an ein oder zwei Orten zu ähnlichen Aeusserungen Veranlassung geben würde und, im Gegentheil, sonst überall beweist, dass er die beabsichtigten Effecte ohne Eintrag der Correctheit zu erreichen versteht. — Ob die Bezeichnung: Allegretto zu der Taktmesserangabe dieses Satzes passt, möchten wir bezweifeln, und wir ergreifen diese Gelegenheit, Abschreiber u. Correctoren auf die häufigen Vernachlässigungen aufmerksam zu machen, die uns in dieser Hinsicht bei vielen Werken aufgestossen sind. Wenn einmal das Zeitmaass nach einer Taktmesserscala bezeichnet ist — und wir halten den Taktmesser für ein gar beachtenswerthes Hülfsmittel zu rechter Ausführung eines Musikwerkes — so ist es, zumal bei Studienwerken, sehr verdrieslich, wenn bei Angabe des Taktmessers nicht ganz genau nach dem Willen des Componisten verfahren wird und der Lithograph leichtsinnigerweise z. B. bei $\frac{6}{4}$ Takt, $\overline{\cdot} = 92$, den Punkt an der halben Taktnote wegläst, oder anstatt $\frac{9}{8} = 152$, das Häkchen des Achtels übersieht u. dafür ein Viertel setzt, oder umgekehrt. — Der Schluss des Satzes von estinto an ist, zumal bei einem rallentando von anderthalb Zeilen, wohl ein wenig zu lang. —

No. 2. Lento con tranquillezza, $\frac{12}{16}$, H moll, ein vortrefflicher, eine wehmüthig melancholische Stimmung erregender Satz, durch den der Spieler lernt, das meist doppelgriffige Cantabile der einen Hand mit dem Grundbassanschlage u. den die Takte ausfüllenden elf gleichen Accordanschlägen der andern Hand zart u. im Werthe der Noten genau zu verbinden. Auf den letzten 2 Seiten dieses schönen Satzes sind die der Melodie zur Unterstützung dienenden Accordschläge der linken Hand im Sechszehntheilsextolen abgeändert, welche aber, nach dem angegebenen Werthe der tiefsten Bassnoten in Octa-

ven an zwei Stellen nicht ausgeführt werden *können*, wenn das Pedal nicht benutzt wird, dessen Angabe aber fehlt. Eine Ungenauigkeit, die, möge sie der Componist verschulden oder der Corrector, man an einem *Unterrichts*werke nicht zu tadeln haben sollte.

No. 5. Allegretto, mouv. de Walze, As dur, $\frac{3}{4}$, ein munterer, frischer Satz. Die rechte Hand erhält die Aufgabe, sich nach Phrasen von wenigen Takten aus *einer* Mechanik in die andere zu werfen. Bald hat sie Melodieen mit gespreizter Hand, bald mit eng an einander liegenden, durch doppelgriffige Mittel- oder Oberstimmen gefesselten Fingern auszuführen, während die linke Hand die Walzerbewegung auf mannichfache Weise markirt und stellenweise, besonders für den Daumen, Beschäftigung erhält. S. 15, 2te Zeile, Takt 1 steht die Angabe des all' 8va um 2 Achtel zu früh. Sie sollte erst mit dem 2ten Achtel des 2ten Taktes beginnen. Der Mittelsatz in E dur, più lento, erinnert merklich an *Strauss*, was übrigens, zumal in einem tanzartigen Stücke, kein Tadel sein soll. S. 15, 5ter u. 6ter Takt von unten, ist wiederum eine Stelle, die, ohne Benutzung des Pedals, dessen Angabe fehlt, nicht auszuführen ist. Der Zwischensatz in C dur, S. 16, übt, taktweise wechselnd, beide Hände in Trillern in mancherlei Lagen. Der Triller S. 17, T. 1 hätte, wie einige der folgenden ähnliche, wohl der Angabe des Fingersatzes bedurft, da es mindestens interessant ist, zu wissen, welchem Fingersatze ein Pianofortekünstler wie Hr. B. den Vorzug gibt. Wir z. B. haben von sehr geschickten Spielern dergl. Triller mit folgendem Fingersatze: brillant ausführen gehört. —

No. 4. Allegro c. allegrezza, F dur, $\frac{3}{4}$, gilt grösstentheils aus Sechzehntheilen u. Achteln bestehenden Octavenpassagen der linken Hand u. dem gewandten Fortschreiten eines u. desselben Fingers, während die äussern Finger andere Noten festhalten. Zugleich befördert diese Nummer das schnelle sich Zurechtfinden in Tonarten, die mehr oder weniger der Hauptionart fremd, so wie in sicherer Auffassung von Accordfolgen, die durch ihre als wesentliche Noten bezeichneten Vorschläge befremden. S. 21, Z. 3, Takt 2 u. 3 fehlt: all' 8va.

Das Allegretto No. 5, E dur, $\frac{12}{8}$, ist ein allerliebstes, ganz vorzüglich gelungenes Uebungsstück in *jeder* Hinsicht. Es ist melodisch-harmonisch interessant und bietet beiden Händen hinreichend Stoff zu technischer Uebung. Die Hauptidee dieser Studie:

ist hier und da auf folgende Weise abgeändert:

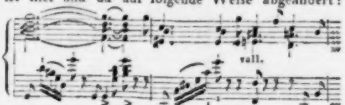

Der Zwischensatz in Cis moll mit der Bezeichnung: ben marcato il canto, bringt beiden Händen eine Mechanik, welche der des vorangegangenen Satzes gerade entgegengesetzt und darum eben recht nützlich ist. Zu zweistimmigen, zum Theil syncopirten Noten hat die rechte Hand oben eine gehaltene Cantilene auszuführen, während die linke kurze, oft sehr entfernt liegende Vorschläge ihrer der obern Zeile ähnlichen Mittelstimme so eng als möglich anzuschmiegen hat. Nach diesem Mittelsatze kehrt der obige Satz in E dur wieder, jedoch oft abgeändert und weiter ausgeführt.

Die 6ste Caprice, Allegro, G dur, $\frac{3}{4}$, gibt beiden Händen Gelegenheit, wesentlich melodiöse, aber nicht immer nahe u. bequem liegende Noten unter sich gut zu verbinden u. alle 5 Finger in schnellen, durch 3 Octaven geführten u. nur Untertasten berührenden Accordbrechungen zu üben.

Durch die 7te Caprice, Allegretto, quasi Andante, As dur, $\frac{4}{4}$, wird, abwechselnd in beiden Händen, zu gehaltenen Noten u. Accorden, deren Vortrag eine durchaus ruhige Handlage erfordert, das mehre Takte fortgesetzte, zarte u. lückenlos angereihete Anschlagen derselben Noten mit denselben Fingern — meistens des Daumens u. des kleinen Fingers — geübt. Diese u. ähnliche Uebungen scheinen uns aus den im Anfange angedeuteten Gründen gerade jetzt sehr zeitgemäss. — Auf der letzten Seite, und besonders in den letzten Takten dieses sehr nützlichen Uebungsstückes, entwickelt sich gleichsam als Coda aus dem Hauptgedanken

des Satzes noch eine Handmechanik, die den fleissigen Spielern sehr willkommen sein wird. —

Die technischen Elemente der 8ten Caprice, Andante, quasi All., F dur, $\frac{4}{4}$, bestehen hauptsächlich aus folgenden Fragmenten:

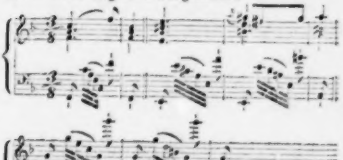

Sie bezwecken also, den möglichst ausgespreizten Händen Lockerheit in Accordwürfen u. Sicherheit im Herausstechen einzelner sehr von einander entfernt liegender Noten zu geben.

No. 9. Allegretto misterioso, C dur, $\frac{4}{4}$, ist ein vortrefflich gelungener Satz. Das Beiwort misterioso ist auf das Glücklichste gewählt u. ganz bezeichnend. Jeder Hörer dieses Stücks muss, will er dasselbe kurz u. mit *einem* Worte charakterisiren, auf dies Beiwort verfallen. Vier Stimmen in staccirten Achteln umschleichen gleichsam, pianissimo, die einfachen, über u. unter ihnen schwebenden Tenuten. Ein Zwischensatz in As dur unterbricht den Hauptsatz u. gibt, vornehmlich der linken Hand, bald *pp* bald *ff*. Accordbrechungen u. punctirte Doppelgriffe zu üben.

(Beschluss folgt.)

Ankündigung des neunten Elbmusikfestes am 7., 8. und 9. Juli zu Braunschweig.

Auszug, alles Wichtige enthaltend.

Die Vorbereitungen zum Feste sind schon weit gediehen. Die glückliche Lage der Versammlungs-Stadt in der Mitte vieler kunstliebender Städte, der regste Eifer u. der Zusammenfluss vieler Künstler machen es möglich, die ausgezeichnetsten Werke mit den bedeutendsten Kräften auszuführen u. das Fest auch als Volksfest auf glänzende Weise zu feiern. Man rechnet auf ein, vorzugsweise durch die Kapellen von Braunschweig, Dessau, Hannover u. Berlin besetztes Orchester von etwa 160, u. ein Sängerpersonal von 430 Personen. Die Concerte werden in der vormaligen Aegidienkirche gegeben, welche, seit vielen Jahren zu kirchlichen Zwecken nicht benutzt, jetzt zu einem Tempel der Musen umgeschaffen, an diesem Tage ihre neue Weihe empfangen wird. Die Mitwirkenden versammeln sich zu den Proben am 5. Juli. Am 7ten wird Händel's Messias unter des Hofkapellm. *Dr.* Fridr. Schneider Leitung aufgeführt. Solopartieen singen die Herren Krause (in Braunschweig) u. Mantius (in Berlin), die Damen Müller (in Braunschweig) u. Schmidt (in Halle). — Am 8ten unter des Hofkapellm. Methfessel Leitung ein Virtuosenconcert, worin die Ouverture zu Kantemire von Fesca eröffnen wird; Concertmeister Hr. Carl Müller wird das Beethoven'sche Violinconcert aus D dur vortragen; die Herren Heinemeyer aus Hannover, Ferling aus Braunschweig, die genannten Sänger u. Sängerinnen, Mad. Methfessel u. andere Künstler werden den Tag mit ihren Leistungen verschönen. Am 9ten unter Direction des Hofkapellmeisters Marschner eröffnet Mozart's Symphonie aus G moll, den Schluss macht Beethoven's Eroica. Man gedenkt noch das berühmte (in unserer Zeitung mitgetheilte) Crucifixus von Lotti und ein grösseres Gesangstück eines neuen Componisten zur Aufführung zu bringen. — Bei den geselligen Zusammenkünften werden die vorzüglichsten Sänger eine *Liedertafel* bilden. — Neben dem Monumente auf der Augustthor-Promenade wird ein grosses Zelt als allgemeines Versammlungs- u. Speiselocal für einige tausend Personen eingerichtet.

Nicht allein des bedeutenden Kostenaufwandes wegen, sondern auch überhaupt, weil es wünschenswerth ist, dass die Theilnahme am Feste nicht dem Zufalle überlassen werde u. dass die Freunde der Kunst im Voraus versichert sind, ohne übermässige Opfer bequemen Antheil am ganzen Feste nehmen zu können, ist folgende neue, für alle künftige Musikfeste geltende Einrichtung in Vorschlag gebracht worden u. wird hier zum ersten Male in Ausführung kommen:

Für Alle, welche ausser den Mitwirkenden nähern Antheil am Feste nehmen wollen, wird ein Abonnement eröffnet, das den Auswärtigen bis zum 20. Juni offen steht. Anmeldungen nehmen an in *Braunschweig* der Kaufmann Schade; in *Berlin* der Kammermus. Töpfer; in *Bernburg* Musikdir. Clauss; in *Celle Dr.* Wöltje; in *Clausthal* Ober-

Bergrath Albert; in *Dessau* Hauptm. Morgenstern; in *Erfurt* Regierungsrath Turgen; in *Göttingen* Musikdir. *Dr.* Heinroth; in *Halberstadt* Oberlandsgerichtsrath Augustin; in *Halle* Musikdir. Schmidt; in *Hamburg* Musiker Hartmann; in *Hannover* Hofmusiker Hausmann; in *Hildesheim* Musikdir. Bischoff; in *Leipzig* Buchhändler Wilh. Härtel; in *Magdeburg* Buchh. Kretschmann; in *Mühlhausen* Buchh. Heinrichshofen; in *Nordhausen* *Dr.* Niemeyer. — Jeder Abonnent zahlt 5 Thlr. preuss. u. erhält dadurch die Befugniss, an allen Festlichkeiten Theil zu nehmen; es wird ihm eine Eintrittskarte zu den 3 Concerten, zu 2 Proben u. zu dem als Versammlungsort dienenden Zelte gegeben; dazu das Recht, Mitglieder seiner Familie, die zugleich Hausgenossen sind, in das Zelt zu fahren u. für sie Concertbillets für 1 Thlr. zu verlangen, während Nichtabonnenten 1½ Thlr. zahlen. Zum Zelte werden nur die Mitwirkenden, Abonnenten u. deren Familienglieder im engsten Sinne zugelassen. Den Auswärtigen werden noch die Vortheile angeboten: auf Verlangen für eine möglichst billige gemeinschaftliche Reisegelegenheit zu sorgen, wenn Mehre aus ihrem Wohnorte Theil nehmen; für billige in Bereitschaft gesetzte Wohnungen, und haben eine Vorsorge gleich den als Gäste behandelten Mitwirkenden zu erwarten. Auswärtige werden ersucht, den Beitrag bei der Meldung baar u. portofrei einzuzahlen, den muthmasslichen Tag der Ankunft zu melden u. sich sogleich darüber auszusprechen, ob u. für wie viele Personen sie Logis verlangen. — Am 6. u. 10. Juli finden Vorstellungen im Herzogl. Hoftheater Statt u. am 8ten wird die Intendantur einen glänzenden Ball arrangiren, zu welchem nur die Mitwirkenden u. Abonnenten Zutritt haben. Der Zutritt zu allen dortigen Sehenswürdigkeiten wird den Fremden erleichtert. — Als Comité dieses Musikfestes sind unterzeichnet: Graf von Veltheim; von Münchhausen; Bause; Gräbe; Bode; W. Dommerich; *Dr.* W. Krause; A. Müller; E. Schade; E. Wiedemann. Als zeitiger Vorstand des Ellmusikvereins: Ober-Bürgermeister Franke zu Magdeburg; Hofkapellm. *Dr.* Frdr. Schneider zu Dessau; Oberlandsgerichtsrath Augustin zu Halberstadt.

Nachrichten.

Mannheim, im Mai. Die hiesige Hoftheater-Intendanz ist auf den Baron von Hertling übergegangen, einen vielfach erfahrenen, musikalisch gebildeten Mann, der die allgemeine Achtung geniesst. Ihm zur Seite steht der Hofgerichtspräsident Freiherr v. Stengel, schon längst um unser Musikwesen hochverdient. Ihnen sind noch städtische Commissarien beigegeben u. das ganze Institut entbehrt sich noch des besondern Schutzes u. der Oberinstanz der Grossherzogl. Regierung. Mit dieser sichernden Veränderung ist neuer Muth u. die heiterste Berufung auf Alle übergegangen, die auf unserer Bühne angestellt sind. Wie man vernimmt, soll Franz Lachner's jüngster Bruder, bisher Kapellmeister bei der Oper in Wien, die Kapellmeisterstelle vor der Hand auf ein Jahr erhalten und mit dem Juli hier antreten. Die früher bemerkte lebendige Thätigkeit im Musikwesen wurde mit dem lebhaftesten Eifer fortgesetzt. Von neuen Opern sehen wir endlich den vielbesprochenen Robert von Meyerbeer, ein in einzelnen Theilen geistreiches, fleissig gearbeitetes u. überdachtes Werk, das viele Schönheiten enthält, im Ganzen aber dennoch vor vielen Opern dieser Gattung zurücksteht, weil ihm die Einheit fehlt. Diese Oper wird hier ausgezeichnet gegeben; die Besetzung der Hauptpartien, Decorationen, Costume u. Aufführung sind musterhaft. Daher ein beständiger Andrang von Schau- u. Hörlustigen, so oft sie gegeben wird. Rossini's schöne Oper Wilh. Tell wurde neu einstudirt u. bis auf das Kleinste vortrefflich aufgefahrt. Hr. Kühn darf die Rolle Tell's zu seinen besten zählen. Nach dem Finale des zweiten Aktes wurden Sieger u. Chor verdientermassen hervorgerufen. Mad. Pirscher u. der Tenor Hr. Diez sind in dieser wie in der vorher genannten Oper gleich vortrefflich. Der neue Bassist Hr. Oehrlein weiss sich durch seine sonore Stimme u. sichtbares Vorwärtsschreiten die Gunst des Publikums immer mehr zu gewinnen. Der Abgang des Bassisten Siebert, welcher also, wie vorgegeben wurde, nicht nach Leipzig kam, ist hinlänglich ersetzt. An einem zweiten Tenoristen fehlt es uns noch, da der neue nicht in allen Stücken genügt u. die beiden ersten Tenore, die Herren Diez u. Niesser, sich nicht verpflichten wollen, abwechselnd diese Partieen zu übernehmen, was jedoch der Oper den grössten Nutzen bringen würde. Nebst Mad. Pirscher wird Dem. Gerwer in vielen Opern gern gehört und Dem. Loewe ist für das Fach der Soubretten wieder auf mehre Jahre gewonnen worden. Als Gäste hörten wir Hrn. Reichel, ersten Bassisten der Grossherz.

es nicht noch viel zu wenig gesagt, wenn man einen gewissen Theil des Publikums mit einem recht kindischen (nicht kindlichen) Kinde vergleicht? — man versagt ihm, meyne ich, die Erfüllung seiner thorichten Wünsche und giebt ihm, was ihm zu geben ist. Versteht es sich nicht damit zu befassen, je nun, so thut man das Rechte, blos um es gethan zu haben.

Die erste Sangerinn, in deren Besitz diese Bühne erst seit wenigen Monaten seyn soll, ist Dem. Schafer. Sie trat hier zum ersten Male als Astasia im Axur auf und gewahrte uns sowohl durch die sanfte Lieblichkeit, als durch die umfassende Starke ihrer Stimme ein Vergnügen, das Braunschweigs Einwohnern, besonders seitdem sie ein französisches Theater in ihren Mauern haben, niemals gewahrt wurde. — Ich sage nicht zu viel, wenn ich behaupte, dass Dem. Schafer schon jetzt eine der vorzüglichsten Sangerinnen Deutschlands sey, und dass man die gegründetste Hoffnung hat, sie werde dieses Lob immer mehr und mehr zu verdienen suchen, weil nur ein reiner Enthusiasm für die Kunst sie auf die Bühne führte, die so oft mit Nebenzwecken von der bizarrsten Art betreten wird. — Auch war es nicht diese Rolle allein, in der sie selbst die Bewunderung derer erzwang, die sonst nur die sogenannte französische Musik lieben, (denn im Ernst lasst sich wohl von keiner französischen Musik reden). Auch in den Rollen der Konstanze, der Donna Anna und der Konigiun der Nacht, erneuerte und vermehrte sie den Eindruck, den sie gleich am ersten Tage erregt hatte. — Wie wohl that es nicht einem Jeden, der den Sinn für achte Kunst sich noch erhalten hat, in diesen Opern endlich einmal wieder die erhabene Geistigkeit — man erlaube mir das Wort — die Mozarts Werke bezeichnet, zu bewundern, da man sich so lange an der Flachheit eines Gretry, an der Durchsichtigkeit eines Dalayrac, und an den Sprüngen eines Mehül hatte weiden müssen. Diesem letztern Musiker, der die bekannte Oper, Euphrosine ou le tyran corrigé komponirt hat, soll man in Frankreich den Namen eines französischen Mozart gegeben haben, weil er sich, wie man sagt, einmal hat verlauten lassen, dass er diesen für eines der grössten musikalischen Genies halte, und die hergebrachte Zahmheit der gewöhnlichen französischen Musik hinlanglich verachte. Man kann es diesem Komponisten auch wirklich nicht absprechen, dass er sich viele Mühe giebt, etwas Besseres zu liefern, als man in seinem Vaterlande gewöhnlich zu liefern pflegt, und dass ihm sogar zuweilen einige Satze aus Mozarts Werken mit unterlaufen, die er in der Ueberschwenglichkeit seiner Begeisterung muss — abgeschrieben haben. Ich wiederhole es noch einmal, wie mussten sich alle diejenigen gehoben fühlen, die die Empfanglichkeit für die Schonheit achter Musik sich noch erhalten haben, von den dünnen Brühen und mattkalten Laxativen jener asthetischen Humoralpathologen zu dem Nektar eines Mozart und zu der kraftigen und angenehmen Brownischen Kur eines Salieri und Paisiello zurückzukehren. Das vortreffliche Braunschweigische Orchester trug denn auch nicht wenig dazu bey, den Genuss, welchen uns Dem. Schafer durch ihren Gesang gewahrte, durch eine harmonische Begleitung zu erhohen.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Oper in Karlsruhe. Die Stimme ist schön u. umfangreich, die Gesangsmethode sehr gut, die Gestalt schön u. die Action sehr routinirt, so dass er im Besitz aller Mittel eines guten Sängers ist. Als Bertram, Figaro (von Mozart), Osmin u. Tell erwarb er sich grossen u. verdienten Beifall. Hr. Beils vom Frankfurter Theater sang den Georg Brown u. einige Male den Raimbeau im Robert, jedoch mit wenig Erfolg, wie denn überhaupt die letzte Rolle hier noch nicht ohne Mangel gehört wurde.

Noch hatten wir diesen Winter 4 musikal. Akademieen, die neben trefflicher Wahl sich unter Franz Lachner der trefflichsten Ausführung erfreuten. Beifall u. Theilnahme waren dem angemessen. Wir hörten 2 Symphonieen von Beethoven in B dur u. in C moll, Lachner's vierte in E, herrlich gegeben u. ausserordentlich aufgenommen. Mit Vergnügen sehen wir der baldigen Aufführung seiner Preissymphonie in C moll entgegen, von welcher wir schon in einer öffentlichen Probe einen Vorschmack erhielten, der Ueberraschendes bei aller Gediegenheit u. Einfachheit verspricht. In der dritten Akademie wurde Franz Lachner's Oratorium Moses, was einige Wochen vorher zum Vortheile des hiesigen Orchesters mit einem Ertrag von 500 fl. gegeben worden war, auf vielfältiges Verlangen wiederholt. Das Werk wurde mit seinen vielen Schönheiten u. erhabenen Chören überaus würdig gegeben; es wirkten mehr als 100 Sänger u. Sängerinnen mit. Die Leistung war vortrefflich u. der Beifall gross. In der ersten Akademie hörten wir den vorzüglichen Flötisten Hrn. Böhm, K. Baier. Kammermusiker aus München. Die Gleichheit seines kräftigen Tones, seine reine u. kunstgeübte Fertigkeit brachten ihm den grössten Beifall, u. seine eigene Compos. beglaubigte den geistreichen Künstler. Auch Lachner's gediegene Elegie für 5 Violoncelle wurde recht brav ausgeführt. Ein Harfenconcert wurde recht wacker von Frl. Joh. Ehrmann, einer Dilettantin, vorgetragen. Nebst einigen Liedern mit Violoncell-Begl. von Lachner, schön von Hrn. Diez vorgetragen, den Ouverturen zu Faust, Semiramis, Anacreon, Euryanthe, Armand u. Fidelio hörten wir auch das grosse Pianofortecoucert von Beethoven, das eine Dilettantin, Mad. Heinefetter, ausgezeichnet spielte u. grossen Beifall erntete. Vor der letzten Akademie fand ein Benefizconcert des ersten Flötisten Zierer Statt, welcher klangvollen Ton, grosse Reinheit u. ein sehr schönes Piano besitzt. Alle seine rühmlichen Leistungen wurden lebhaft anerkannt. An Concerten Fremder hatten wir keinen Mangel, diese aber Mangel an Zuhörern. Selbst die vortreffliche Pianofortespielerin Mad. de Belleville-Oury hatte in 2 Concerten keine bedeutende Einnahme, obgleich sie u. ihr Gemahl, ein trefflicher Violoncellist, herrlich spielen. Ausserdem hörten wir den Geiger Artôt, ersten Violinisten des Königs von Belgien, den alten Sänger Giordani, ehemals ersten Tenor des Königs von Baiern, welcher nun keine Concerte mehr geben sollte, so wie den stimmlosen Tenoristen Mulder aus Amsterdam, mit zwei recht talentvollen Kindern, die im zarten Alter schon recht brav Pianof. spielen; zuletzt den 10jährigen Violinspieler Meyer aus München. Keiner konnte sich einer ordentlichen Einnahme erfreuen, und es ist nur zu verwundern, dass dieses Loos Andere nicht abschreckt, hierher zu kommen. Noch hat der junge hiesige Dilettanten-, Musik- u. Singverein am 25. April seine erste öffentliche Production in dem zu diesem Zwecke neu erbaueten grossen Musiksaale gehalten. Das zahlreich versammelte Publikum interessirte sich sehr sowohl für die Instrumental-, als Vocalstücke, für die Chor- u. Solopartieen, u. zollte den gelungenen Aufführungen den lautesten Beifall. Gewiss verliess Niemand das Haus ohne den Wunsch, dass dieser schöne Verein im kunstsinnigen Mannheim immer noch mehr an Theilnehmern gewinnen und recht blühend gedeihen möge.

Berlin, im Mai. Am Charfreitage wurde die Graun'sche Passionscantate von der Sing-Akademie aufgeführt. Weniger ausgezeichnet war der Gesang der Sopransoli, welche die Damen Hagedorn u. Stephan in kurzer Zeit übernommen hatten, als der Vortrag der Tenor- u. Basspartieen durch die Herren Mantius u. Zschiesche. Die Chöre leisteten jedoch das Höchste im Ausdruck. Am ersten Ostertage hatten nur sehr zeitig kommende Besucher der katholischen Kirche den Hochgenuss, die treffliche J. Haydn'sche Messe in D moll „In tempore belli" während des Hochamts vortrefflich unter Hrn. Bader's umsichtiger Leitung ausgeführt zu hören. Die als Fräul. v. Schätzel berühmt gewordene, leider jetzt der Tonkunst für öffentliche Mitwirkung entzogene Sängerin hatte den ersten Solosopran ausnahmsweise übernommen, und sang solchen nicht

nur in der Haydn'schen Messe, sondern auch im Regina Coeli, von dem verewigten Fr. Wollanck für eine tüchtige Bravoursängerin sehr glänzend, wenn gleich nicht kirchlich gesetzt, mit eben so schönem, frischem u. vollem Klang der Stimme, als mit vorzüglicher Geläufigkeit, reiner Höhe u. ausgezeichnet langem u. rundem Triller. Voll seraphischer Begeisterung schwangen diese Himmelstöne sich der hochgewölbten Kuppel des St. Hedwig-Pantheons zu! — Die übrigen Soli wurden von Dem. Lehmann, den Herren Eichberger, Hauser u. Zschiesche gesungen. Ein eingelegtes Graduale für Tenor u. Bass mit obligater Violine von Schnabel war sehr wirksam, doch fast zu weltlich. An demselben Abende gab Dem. Grünbaum die Rezia in C. M. v. Weber's Oberon mit gutem Erfolge, vorzüglich im dramatischen Ausdruck der grossen Scene „Ozean!" des 2. Actes. Hrn. Eichberger's starke Tenorstimme u. imponirende Gestalt ist ganz für den ritterlichen Hüon geeignet. Tags darauf fand Himmel's Fanchon auch noch Anklang bei den älteren Musikfreunden.

Am 6ten v. M. gab der Holz- u. Strohkünstler Gusikow ein sehr besuchtes, letztes Concert zum Besten der hiesigen Stadtarmen. — Den 7ten fand Beethoven's Gedächtnissfeier, von dem Hrn. MD. Moeser sinnig veranstaltet, bei grosser Theilnahme Statt. Die aus der Pianoforte-Sonate in As dur, Op. 26 entlehnte, von J. P. Schmidt für das Orchester instrumentirte Marcia Funebre bereitete würdig die folgende Gedächtnissrede v. Frhrn. v. Zedlitz, von Hrn. Krüger mit Begeisterung gesprochen, vor. Die lichtvolle Ouverture zu Leonore griff ein; dieser folgte das 4te Pianoforte-Concert (in G dur) des unvergesslichen Tonsetzers, welches Hr. Taubert eben so fertig, als geschmackvoll vortrug. Der grossartige Schluss durch die Alles überstrahlende C moll-Symphonie enthusiasmirte Spieler u. Hörer auf das Höchste! Gleichzeitig war aus Bonn hier die Aufforderung zu Beiträgen für das Monument Beethoven's eingegangen. Nach vielen Debatten wird zunächst von der Königl. Kapelle unter Leitung der Meister Spontini u. Moeser eine grosse Musikaufführung veranstaltet werden, in welcher auch die Sing-Akademie mitwirken wird. Ueber ein von den Mitgliedern des Königl. u. Königsstädtischen Theaters sehr löblich zum Besten eines entlassenen Mitgliedes des letztern veranstaltetes Mittagsconcert ist weiter nichts zu berichten, als dass Dem. Gerhardt die Beethoven'sche Scene: „Ah! perfido", wie ein Duett mit Hrn. Mantius, auch Dem. Hähnel eine Scene aus Gluck's Orfeo und ein komisches Duett von Fioravanti mit Hrn. Zschiesche sehr befriedigend sang. Der 15jährige Karl Eckert zeigte die Fortschritte seiner Kunstbildung in einem, am 14ten v. M. im Saale der Sing-Akademie veranstalteten Concert. Als Componist leistete der talentvolle Kunstzögling in einer wirksam instrumentirten Ouverture u. einigen Gesängen aus seinem ersten Singspiel Käthchen, mehr noch durch die Romanze: „Die Jungfrau Lorenz v. Tangermünde" (von Dem. Grünbaum gesungen) recht Erfreuliches. Vielversprechend für künftige Zeit war der Versuch einer Symphonie, dessen letztes Allegro weniger durch geniale Erfindung, als durch gründliches Studium klassischer Vorbilder, vorzüglich des verehrungswerthen Gründers der Symphonieenform Joseph Haydn, sich verdiente Anerkennung erwarb. Wie sich früher der junge Eckert bereits als guter Klavierspieler gezeigt, so producirte derselbe sich nun auch als Violinist u. Schüler von H. Ries, im Vortrage eines Concertsatzes von Rode, mit gutem Ton, freiem Bogen u. meist reiner Intonation; desgleichen in Mayseder'schen Variationen, welche bereits bedeutende Fertigkeit u. Eleganz erfordern. Häufiger Beifall gereichte dem Streben des hoffnungsvollen Jünglings zur verdienten Aufmunterung. Auch ein geschickter, junger Violoncellist, Hr. M. van Gelder, Mitglied der Königl. Niederländischen Kapelle, bewährte sich als tüchtiger Schüler des Hrn. KM. Moritz Ganz im Vortrage eines Concertino's von dessen Composition.

Der Königl. Oper ist ein neuer Stern (leider noch kein Fix-, sondern für jetzt nur noch ein Wandelstern) aufgegangen, seitdem Dem. Löwe vom K. K. Hof-Operntheater zu Wien, uns ihre angenehme, kunstvoll ausgebildete Sopranstimme, mit den Vorzügen einnehmender Gestalt u. dram. Talentes verbunden, hören lässt. Isabella in Meyerbeer's Robert d. T., die Prinzessin in Boyeldieu's Johann v. Paris, u. Stella in Auber's ehernem Pferd waren bis jetzt die Partieen, in welchen Dem. Löwe in der Virtuosität des Gesanges wahrhaft excellirte. Am meisten entzückte ihr graziöser Vortrag der Troubadour-Romanze, wie ihre ausserordentliche Volubilität sich in einer eingelegten Arie v. Donizetti geltend machte, welcher übrigens aller Kunstwerth fehlte. Die Stimme der Dem. Löwe ist in der ersten Octave nicht sehr volltönend, in den höhern Tönen zuweilen etwas spitz, jedoch durchdrin-

gend, die Intonation meistens sehr rein, selten ein wenig in die Höhe schwebend. Einige Töne, z. B. das zugestrichene c, e, f, sind ziemlich klanglos. Die Methode der Sängerin ist vortrefflich; der Ansatz, das Tragen der Töne, Coloraturen, Triller, chromatische Tonleiter, alle Kunstmittel wendet dieselbe mit vollkommenem Geschmack, höchster Anmuth u. musikal. Sicherheit, stets zur rechten Zeit u. in rechtem Maasse an, daher also auch die Wirkung glänzend ausfallen muss. Wir hoffen noch die Desdemona, Rezia u. Donna Anna in Don Juan von dieser Sängerin zu hören, welche vorzugsweise für die ital. Oper gebildet zu sein scheint. In J. Haydn's ewig junger „Schöpfung" sang Dem. Löwe das erste Solo des Engels Gabriel weniger ausgezeichnet, als die grosse Arie des 2ten Theils, deren kunstvollendete Ausführung das sehr zahlreiche Auditorium so zur Begeisterung hinriss, dass solches den Beifall u. die Sitte vergass, bei Oratorien nicht zu applaudiren. Hr. GMD. Spontini hatte diese grossartige Musikaufführung, welcher Mozart's G moll-Symph., vortrefflich ausgeführt, vorherging, in gewohnter Weise, mit uneigennütziger Entsagung auf sein contractliches Benefizconcert, zum Besten des von ihm gestifteten Unterstützungsfonds veranstaltet u. leitete die imponirende Masse von Instrumentalisten u. Sängern mit dem ihm eignen Feuer u. den Geist der Comp. auffassendem Scharfsinn. Nur selten waren die Tempi etwas zu leidenschaftlich bewegt. Die Präcision des Ganzen liess fast nichts zu wünschen übrig, und der Eindruck im Allgemeinen, wie im Einzelnen war durchaus befriedigend. Dem. Grünbaum sang den übrigen Theil der beiden Sopran-Partieen des Gabriel u. der Eva, namentlich die erste Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün" mit inniger Empfindung u. natürlichem Ausdruck. Eben so befriedigend wirkten die Herren Bader, Mantius, Zschiesche u. Hauser mit. Der Theater-Chor war wohleingeübt u. sang eben so sicher, als kräftig u. voll Ausdruck. Das Orchester war, ausser der ganzen K. Kapelle, durch die K. Musikschule verstärkt u. leistete wahrhaft Grosses, sowohl durch Energie u. Präcision der Ausführung im Ganzen, wie in den Solostellen der einzelnen Instrumente.

Am 4ten d. M. wird „Die Schöpfung" auch in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck, unter Mitwirkung der Damen Löwe u. Gerhardt, von Hrn. Jul. Schneider aufgeführt werden. Alsdann ist für den Empfang der französischen Prinzen bestimmt. In diesem Monat wird nun auch das, nur aus Beethoven's Compos. zusammengestellte, grosse Concert zum Besten des Monumentfonds Statt finden. Es sind dazu die A dur-Symphonie, einige Stücke des Oratoriums: „Christus am Oelberge", die Symph. mit Chören u. das Kyrie u. Gloria der neuesten Messe des gefeierten Tonsetzers vorläufig gewählt.

Nachträglich bemerkt Ref. noch, dass die Königsstädter Bühne im vergangenen Monate nur Wiederholungen der Opern Aurora, Norma u. s. w. und der Nestroy'schen Posse, nebst andern Lustspielen, zur Aufführung gebracht hat. Der Dir. Cerf ist jetzt auf Reisen, um ein neues Opernpersonal zu suchen. Dem. Hähnel hat ihre Urlaubsreise angetreten u. Dem. Gerhardt wird (wie es heisst) die Bühne ganz verlassen. So wird denn wohl einige Zeit das Opern-Repertoir jenseits der Spree sehr beschränkt sein. — Schiller's Demetrius, nach der Bearbeitung des Frhrn. v. Maltitz, ist auf der Kön. Bühne, mit Ausnahme der Originalscenen der Marfa, ziemlich kalt aufgenommen worden. Es wurde dazu eine Ouverture vom Abt Vogler benutzt.

Kurze Anzeige.

Deux Airs variés pour Pianof. — composés par Charles Chaulieu. Op. 153. No. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Das erste Thema ist ein spanisches mit vorausgeschickter, den Castagnetten nachgeahmter Einleitung, worauf 6 kurze Variationen gebaut sind, die das Thema nicht verunkenntlichen u. von denen die letzte die brillanteste ist, wie in der Ordnung. Das zweite, gleichfalls mit Einleitung, ein steyermärkisches, dem 3 Veränderungen folgen, worauf ein frischer Schnellsatz schliesst. Die Themen sind sehr ansprechend, die Variationen gefällig, Jedem eingänglich u. leicht ausführbar für Alle, die sich eine mittelmässige Fertigkeit erworben haben. Für solche u. für Schüler zur weitern Uebung u. zum Vergnügen werden sie gute Dienste leisten.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 7.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juni. **№ 7.** **1836.**

Neue Musikalien im Verlage des Bureau de Musique von *C. F. Peters in Leipzig.*

Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

Thlr. Gr.

Kalliwoda, J. W., Second Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle .....A. Op. 62. 1 10
— Divertissement pour deux Cors avec accompagnement d'Orchestre.....F. Op. 39. 1 12
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte .....G. Op. 4. — 18
— Rondo alla Polacca sur un motif d'un chanson Polonaise, pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre.....D. Op. 17. 2 8
— Le même avec Pianoforte. ..... — 20
— Variations de bravoure sur une Romance militaire, pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre .....D. Op. 22. 2 —
— Le même avec Pianoforte. ..... — 18
Müller, C. G., Douze Bagatelles très faciles pour deux Violons.....Op. 11. — 20
Romberg, Cipriano, Concertino pour le Violoncelle avec accompag. d'Orchestre....G. Op. 1. 2 8
— Le même avec Pianoforte. ..... — 20
— Fantaisie pour le Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre.....F. Op. 2. 1 22
— Le même avec Pianoforte. ..... — 12
Spohr, L., Grande Polonaise pour le Violon avec Pianoforte.....Am. Op. 40. — 18
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire.....Liv. 22. 2 20

Für Pianoforte mit Begleitung.

Farrenc, L., Veues dans la Prairie. Troisième Rondoletto pour le Pianoforte avec accompagn. de Flûte ou Violon ad lib., sur la chansonette de Dolive.....C. — 12
Hauptmann, M., Trois Sonates pour le Pianoforte et Violon. B. G. Dm. Op. 23. No. 1—3. à 1 4
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte.....G. Op. 4. — 18
— Rondo alla Polacca sur un motif d'un chanson Polonaise, pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte .....D. Op. 17. — 20
Thlr. Gr.
Lipinski, C., Variations de bravoure sur une Romance militaire, pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte.....D. Op. 22. — 18
Reissiger, C. C., Neuvième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. ..Fm. Op. 103. 3 4
Romberg, Cipriano, Concertino pour le Violoncelle avec accompagn. de Pianoforte. G. Op. 1. — 20
— Fantaisie pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte.....F. Op. 2. — 16
Spohr, L., Grande Polonaise pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte ....Am. Op. 40. — 18

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Farrenc, L., Les Allemandes. Deux Melodies favorites variées pour le Pianoforte. F. C. Op. 16.
No. 1. 2. à — 20
No. 1. Chanson autrichienne.
- 2. Air de Weigl.

— Air Russe varié p. le Pianoforte. Gm. Op. 17. — 12
— La grand'mère, Premier Rondoletto pour le Pianoforte, sur la chansonette de Lagonère. D. — 8
— Naples. Deuxième Rondoletto pour le Pianoforte, sur la Barcarolle de Masini..... A. — 10
— Veues dans la Prairie. Troisième Rondoletto pour le Pianoforte avec accompagn. de Flûte ou Violon ad lib., sur la chansonette de Dolive. C. — 12
Herz, Henri, Les Etrangères. Contredanses variées suivies d'un Galop, pour le Pianoforte. L'Espagnole. L'Ecossaise. La Suédienne. La Russe. La Bohémienne.....Op. 83. 1 —
— Deuxième Caprice pour le Pianoforte, sur la Romance favorite „la Folle d'Albert Grisar." D. Op. 84. — 22
— Huit Bagatelles pour le Pianoforte, en forme de Rondeaux et Variations, sur des airs nationaux et des thèmes favoris. C. B. F. Am. C. D. Es. A. Op. 85. No. 1—8. 3 12
No. 1. La Bergère du Valais..... — 10
- 2. Couplets du Chalet..... — 10
- 3. Thème d'Aline..... — 10
- 4. Rondo turc..... — 12
- 5. Le Désir. Valse de Beethoven..... — 10
- 6. Air favori d'Auber..... — 12
- 7. Air Ecossais..... — 10
- 8. Valse de la Reine d'Angleterre..... — 10

Hünten, François, Deux Rondeaux pour le Pianoforte ..... C. B. Op. 55. No. 1. 2 — 8
No. 1. Rondeau sur un thème de Carafa.
- 2. Rondo Caracciarata Napolitana.

	Thlr. Gr.
Hünten, François, Air Allemand et Air Français, variés p. le Pianoforte. B. A. Op. 77. No. 1. 2	— 12
Kalliwoda, J. W., Trois Solos pour le Pianoforte. Tempo di Minuetto. Tempo di Marcia. Tempo di Valse. . . . A. Es. H. Op. 68. No. 1 — 3. à	— 12
— Quatre grandes Valses pour le Pianoforte. Es. As. F m. Es. Op. 69.	— 16
Meyer, Charles, à St. Petersbourg, Nouvelles Variations sur un thème de la Fiancée de Auber, pour le Pianoforte. . . . . E. Op. 31.	— 12
— Grandes Variations brillantes sur un air russe national, pour le Pianoforte. . . . . F. Op. 32.	1 —
— Trois Etudes pour le Pianoforte. Am. D. A m. Op. 40.	1 —
— Variations brillantes sur un thème original, pour le Pianoforte. . . . . C. Op. 41.	— 16

Für Gesang.

Behling, H., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen. Erstes Heft	1 16
Kalliwoda, J. W., Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. . . . . Op. 67.	1 —
Daraus einzeln:	
No. 1. { Lodoiska's Sehnsucht. „Einsam wandle ich so gerne" }	— 8
— 2. { Waldröschen. „Warum steh'st du so verborgen" }	— 4
— 3. { Wiegenlied. „Englein schlaf! Englein schlaf!" }	— 4
— 4. { Ständchen. „Liedchen! hebe dich auf Schwingen" }	— 8
— 5. { Wohin? Woher? „Es rauscht im Wald" }	—
— 6. { Morgenlied. „Gott, unter deiner Vaterhut" }	— 4

Bornhardt, J. H. C., Anweisung, die Guitarre zu spielen, nebst einigen Uebungen und ganz neuen Handstücken, auch einer Anleitung, die Guitarre bequem zu stimmen. Fünfte, rechtmässige, vom Verf. verbesserte Auflage . . . . . — 12

Neue Musikalien.

Bei Falter und Sohn, K. B. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung in München ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Drobisch, C. L., Lateinische Messe in Es für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass, 2 Clarinetten in B, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, Basposaune ad libitum. Werk 3a. 4 12 2 8

	Fl. Kr. Thlr. Gr.
Herzog, Fr., Stammbüchlein für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. (Kleines Format, um es in Stammbücher legen zu können.)	— 9 — 2
Ladurner, J. A., Fantasie, Fuge und Sonate über das Thema einer Fuge von G. F. Händel in Fis moll für Piano-Forte . . .	1 48 1 —
— Rondo all' inglese. Ein aufmunternder Uebungsstück für fortschreitende Klavierspieler mit Bezeichnung des Fingersatzes für Piano-Forte	— 36 — 8
Stunz, J. H., Heldengesang in Walhalla (gedichtet v. Förster) für stimmigen Chor, 3 Hörner, 2 Trompeten und 1 Basposaune (genannte Begleit. auch für Klavier eingerichtet). In Partitur und ausgeschriebenen Stimmen).	1 48 1 —
Täglichsbeck, Divertissement pour Pianoforte et Violon sur des Motifs de l'opera le Bal masqué de D. F. E. Auber. Oe. 9.	1 30 — 22

In Leipzig nimmt Bestellung an

Kayser'sche Buchhandlung.

Bei Marco Berra in Prag ist erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Preise in Conv.-M.

	Fl. Kr.
Kuhe, S., Erinnerung an Raimund. Potpourri über die beliebten Motive aus dem romantisch-kom. Zauberm ärchen: der Verschwender f. d. Pfte.	— 45
— 1stes u. 2tes Potpourri aus ditto eingerichtet für eine Guitarre . . . . . jedes à	— 12
Lattenberg, F. V. v., Concordia. Walzer für das Pianoforte zu 6 Händen.	1 —
Mozart, W., A., Ouvert. z. d. Oper Titus eingerichtet für 2 Pianoforte zu 8 Händen.	1 15

Benachrichtigung.

Die Opern: Die Puritaner von Bellini und Acteon von Auber sind mit deutschem unterlegtem Text nur rechtmässig durch uns zu erhalten, sowohl Partitur, Orchester-Stimmen und Textbuch.

Die Opern: Le chaperon blanc par Auber und I Briganti de Mercadante werden für Deutschland auch unser Eigenthum, und werden unverzüglich ins Deutsche übertragen, worauf wir die verehrlichen Theater-Directionen aufmerksam machen wollen.

Mainz, am 15ten Mai 1836.

B. Schott's Söhne.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juni. **No. 23.** 1836.

Recensionen.

25 Caprices études p. le Pianof. etc. comp. par H. Bertini. Oeuv. 94. Mayence, chez Schott.
(Beschluss.)

No. 10. Allegro, G dur, $\frac{4}{4}$, ein drolliger Satz mit einer Art Paukenbass in Octaven, pianissimo, der meistens auf Orgelpuncten beruht und, unter andern, anderthalb Seiten lang, in Vierteln, nur g d d zu hören gibt, während die rechte Hand 3stimmige Accorde, mit verschobenen, den *geraden* Taktarten angehörigen Accenten u. schnelle Doppelgriffe vorzutragen hat. Eine treffliche Uebung erhält die rechte Hand in folgender Applicatur:

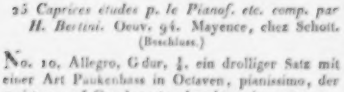

Caprice 11, Andante, quasi Allegretto, H moll, $\frac{4}{4}$ Takt, ist ein wirklich grossartiges Tonstück von ganz dramatischem Charakter u. in dieser Beziehung der herrlichen Clementi'schen Sonate: Didone abandonata u. insbesondere deren letztem Satze ähnlich. Hier, wie dort, wechseln Klagen der Wehmuth, Gefühle flüchtiger Beschäftigung mit Ausbrüchen der Verzweiflung u. selbst des Trotzes. Es würde uns freuen, wenn diese Hinweisung auf jenes treffliche Sonatenwerk Clementi's — so viel wir wissen, das zuletzt erschienene dieses grossen Pianofortemeisters — Veranlassung gäbe, die in No. 39 des 21sten Jahrganges dieser Zeitung enthaltene geistvolle Beurtheilung der angeführten Sonaten nachzulesen, die besprochene Sonate selbst wieder vorzunehmen u. sich so ihr zu erfreuen. — (Leiden wir Zeitgenossen ja ohnehin wahren Mangel an *neuen* Sonaten, während wir uns vor Variationen mit pomphaften Einleitungen, Rondino's, Potpourri's, Polonaisen, Nocturnen u. s. w. kaum zu retten wissen. — Warum mögen nur unsere Pianofortecomponisten gar nichts mehr in Sonatenform schreiben? oder sollte es ihnen an dem *hierzu* Erforderlichen fehlen? Das Letztere können wir kaum glauben. — Die Musikalienhandlungen aber würden es gewiss nicht zu bedauern haben, wenn sie auch, wenigstens mitunter, den Pianofortespielern *gute* Sonaten von nicht *übermässiger* Schwierigkeit darböten.*) — Hr. Bertini hat übrigens auch in dieser Caprice mit ihm eigenthümlichem Geschick die mechanische Ausbildung beider Hände wohl bedacht. Zu folgender rhythmischen Figur:

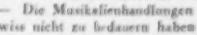

die, mit wenigen Modificationen, die linke Hand sieben Seiten lang auszuführen hat, hat die rechte Hand eine sehr einfache Cantilene, nur einige Mal durch Octavenläufe u. Accordverstärkungen unterbrochen, geschliffen u. zart vorzutragen.

Um die Grenzen beurtheilender Anzeigen selbst hervorstechender u. umfangreicher Werke wie dieses nicht über Gebühr auszudehnen, da doch die Mus. Zeit. auch Anderes zu bringen hat, als Recensionen, müssen wir uns begnügen, die letzte Hälfte dieses trefflichen Werkes mehr summarisch anzuzeigen u. nur auf etwas besonders Hervorzuhebendes mit ein paar Worten aufmerksam zu machen. In den letzten 13, in vier Hefte vertheilten Nummern werden fast noch alle die Arten von Handmechanik geübt, welche in den ersten oben

*) Dass unsere neuen Componisten auch Sonaten schreiben, und aller Art, leichte, schwere, sehr gute u. sehr mittelmässige; dass aber die meisten ungedruckt bleiben das meist sehr geringen Absatzes wegen, ist gewiss. Wir haben nicht wenige Sonaten-MSS. in den Händen gehabt.
Die Redaction.

angezeigten Nummern unberührt geblieben sind, oder deren vorzügliche Einübung einem jeden das Tüchtige erstrebenden Pianofortespieler unerläßlich ist. Man merkt es überall, dass Hr. B., und mit Recht, auf *leichte* Hände hält und den sogenannten grossen Ton, der freilich nur ein Product der in den *Fingern* concentrirten Energie und Elasticität sein kann, nicht um Schwere des Vorderarmes u. Handgelenkes eintauschen lassen mag. Die Capr. No. 12, 14, 15 u. 17 streben vorzüglich, den leichten Anschlag an sich, das leichte Tragen der Hände über grosse Räume u. das sichere Treffen einzelner, zum Theil 5 Octaven von einander entfernter Noten zu üben. Auch sind die angeführten Sätze als Musikstücke nie ohne Interesse und haben stets einen bestimmten Charakter. Ger sianvoll u. innig ist No. 13, A moll, $\frac{12}{8}$, lento; und ebenfalls werden No. 16, in welcher vorzugsweise die linke Hand in kurzen brillanten Trillern zwischen Sprüngen beschäftigt ist, so wie No. 18, Desdur, C, Moderato con divozione, sich Freunde gewinnen. Die letztere Caprice bringt der linken Hand, durch den ihr zugetheilten zarten Vortrag folgender Octaventriolen, an einigen Stellen:

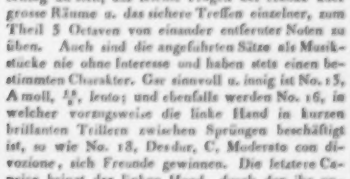

fatale Schwierigkeiten. — *Glücklicherweise* ist die S. 92, Z. 3, Takt 1 angegebene Fingersetzung — ein Druckfehler, und muss nicht über, sondern unter der der linken Hand gehörenden Zeile und deren *tiefsten* Noten stehen.

Von den 6 Capricen, welche in die beiden letzten Hefte vertheilt sind, übt die erste, No. 19, H moll, Allegro, $\frac{3}{4}$, mit dem Beisatz: drammatico, besonders den gleichen Anschlag der fünf Finger beider Hände mittelst der Elementarfigur:

; dabei ist diese Caprice ein gar hübscher, das obige Beiwort verdienender Satz. Ausser der folgenden, ebenfalls wohl gelungenen Nummer (20), As dur, in Form eines Tanzstücks, in welcher beide Hände manches Nützliche gleichsam fragmentweise zu üben haben, sind die drei interessanten Capricen No. 21, C moll, No. 22, G moll, u. No. 23, Des dur, vorzugsweise dem sichern u. reinlichen Vortrage voller drei- u. vierstimmiger Accordanschläge gewidmet, theils in sehr schnellem, theils in langsamerem Zeitmasse. Die Angabe des Tempo nach dem Taktmesser am Anfange der 22sten Caprice will uns nicht recht zu der Bezeichnung: Andante, quasi Allegretto passen; nach der letztern müsste wohl die Bewegung ein wenig bequemer sein. Diese und die folgende Caprice geben dem Spieler noch besondere Veranlassung, Triller in unbequemen Lagen, so wie Verzierungen mit Octaven zu üben, auch ungleiche Takteintheilungen gleichen anzupassen und so umgekehrt. —

Die beiden letzten Capricen sind nicht nur als solche, sondern auch als Tonstücke an sich von vorzüglichem Werth; insbesondere ist uns die 25ste, F moll, ein ganz vortrefflicher, höchst leidenschaftlicher, von einem reizenden Calmato unterbrochener Satz, sehr lieb, und wir dürfen mit Zuversicht voraussetzen, dass dieselbe sich viele Freunde erwerben wird.

Möge Hr. B. die Pianofortespieler, denen es wahrhaft am Herzen liegt, ihr Spiel immer mehr zu vervollkommnen, und die daher den grossen Werth gediegener Studien zu schätzen wissen, noch öfter durch ähnliche Werke erfreuen!

Papier und Druck sind gut, doch ist letzterer von Fehlern keineswegs frei. Glücklicherweise sind diese, in so weit sie Noten betreffen, nicht schwer zu verbessern. Aber sehr zu wünschen ist es, dass hinfüro die Verlagshandlungen auch den Angaben der Taktmesserstellung, der Fingersetzung und der Pedale mehr Aufmerksamkeit zuwenden, als bisher wohl überhaupt zu geschehen pflegte und auch in diesem Werke zu bemerken ist. Die Correcturen müssen angehalten werden, es auch mit diesen Dingen, zumal bei Studienwerken, ganz genau zu nehmen.

Etudes caractéristiques pour le Pianoforte par H. Bertini. Oeuv. 66. Mayence, chez Schott. Pr. 5 Fl. 24 Kr.

sind bekanntlich die Haupt-Etüden des nützlich arbeitenden Mannes, die bereits angezeigt wurden u. die sich, angenommen vom Conservatorium zu Paris, von vielen Seiten her grosses Lob verdient haben. Wir erinnern wieder daran, weil das eben vorher besprochene Werk eine Ergänzung der charakteristischen Etüden desselben Verfassers ist. Man muss sich von dem später hinzugefügten „jeune" nicht irre machen lassen. Sein Bruder, Benoit Augustin, geb. 1780, ist auch Pianist, unterrichtet von Clementi, hat mehre Sonaten, Fantasieen, Rondo's für Pianof. u. eine Oper „Le Prince d'occasion" (1817) geschrieben. Jetzt hält er sich in London auf. Unser Componist, Henri (auch H. J.) ist 1798 zu London geb., wo sich sein Vater als Musiklehrer etablirt hatte, kam aber im 6ten Jahre nach Paris, wo ihn sein Bruder im Pianof. unterrichtete. Im 12ten Jahre reiste er nach den Niederlanden, nach Holland u. Teutschland, um Concerte zu geben. Seit 1821 hat er sich in Paris niedergelassen u. wird als Pianofortespieler u. Tonsetzer für sein Instrument gleich hochgeschätzt. Von seinen vielen Werken machen wir noch auf folgende aufmerksam, die wir vor uns haben:

Etudes pour le Pianof. av. le doigté, ou Introduction à celles de J. B. Cramer par H. J. Bertini. Oeuv. 29 et 32. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Als Vorübungen für solche, denen die Cramer'schen Etüden noch zu schwer sind, recht nützlich, wie Alles, was der besonders in diesem Fache geschickte u. erfahrene junge Mann geschrieben hat. Pianoforte-Lehrer werden in vielen Fällen wohlthun, sich ihrer zu bedienen. — Fast noch allgemeiner brauchbar u. überaus nützlich für ihren Zweck sind folgende:

Etudes musicales composées pour le Pfte à 4 m. par H. Bertini jeune. Oeuv. 97. Leipzig, chez Breithopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Sie sind für Anfänger, und namentlich dazu verfasst, den Schülern Takt, Rhythmus u. die musikalische Phrase beizubringen, d. h. etwas, was Allen ohne Ausnahme nöthig ist. Dazu sind sie wirklich vortrefflich. Wir haben nicht viel der Art. Jeder Lehrer muss sie für seine Schüler haben, wenn er sich nicht unverantwortlich ein eben so gutes als angenehmes Mittel, seine ihm anvertrauten Zöglinge auf das Beste zu fördern, entgehen lassen will. Auch

25 Etudes faciles et progressives pour le Pfte. Oeuv. 100. Mayence, chez Schott. Pr. 1½ Thlr. sind eigens für solche Schüler gearbeitet, deren Hände noch keine Octaven spannen können. Gleichfalls sehr zweckdienlich u. im angegebenen Falle höchst dankenswerth.

Literatur.

Ueber das Einstudiren der Compositionen oder Aufschluss über die Geheimnisse des Vortrags für Pianofortespieler v. Christian Frdr. Pohle, Dr. ph. et Mag. Leipzig, bei Jul. Klinkhardt. 1836. S. 80 in gr. 8. Pr. 12 Gr.

Bei der überaus grossen Verbreitung des Pianofortespiels muss es natürlich auch sehr Viele geben, welche die besten gedruckten Anweisungen nicht bestens zu gebrauchen wissen; die Andeutungen der Unterrichtswerke sind ihnen bald zu trocken, bald nicht verständlich genug. Was dem Erfahrenen kein Geheimniss ist, wird oft genug dem Nichtkünstler als ein solches erscheinen. Wir werden sehen, dass das Buch dem Inhalte u. Tone nach für die Letzten geschrieben u. für sie sehr nützlich ist. Geben wir zuvörderst eine kurze Uebersicht. 1. Cap. „Es ist ein grosser Vortheil, wenn man Compositionen in günstigen Verhältnissen einüben kann." Dazu gehört gleich anfangs ein gutes, rein gestimmtes Instrument; ein Schüler, dessen Kraft nicht bereits durch andere Lectionen erschöpft ist, dem Zeit gelassen ist, sich täglich wenigstens eine Stunde zu üben; endlich ein guter Lehrer, der den Unterricht versteht. 2. Cap. „Compositionen muss man mit Willenskraft einstudiren." Also Fleiss u. Selbstthätigkeit des Schülers, dass er mühsames Wiederholen nicht scheut; der Lehrer muss zur Zeit ein ernstes Wort reden dürfen, damit dem Leichtsinn gesteuert werde; man muss die Sache für wichtig halten. 3. Cap. „Nach einer harmonischen Ausbildung muss man streben." Diese nur führt zu erfreulichen Resultaten. Erst äussere Bildung der Finger u. Hände, Ueberwindung der mechanischen Schwierigkeiten, ohne welche kein Ausdruck möglich ist; ohne innere Bildung auch nicht, denn man muss die Vortragsweise nach dem eigenthümlichen Style der Componisten abzuändern wissen. Dabei muss man nicht zu weit gehen, sondern bedenken, dass nicht jeder Künstler in Allem gross ist, dass fast jeder seine Licht- und

Schattenseiten hat; jeder nimmt eine eigenthümliche Richtung u. hat seine Vortragsweise nach seiner individuellen Neigung ausgebildet. 4. Cap. „Instructive Compos. sind geeignet, die Fortschritte zu beschleunigen.“ Ouverturen, Opernstücke, Walser etc. bilden die Finger nicht gleichmässig. Die Schüler sollen also nicht unzufrieden sein, wenn der Lehrer Uebungen von Clementi, Logier, Bertini etc. spielen lässt. Mechanische Ausbildung beschleunigen die Etüden von Aloys Schmitt, Clementi, Cramer, Moscheles; Sauberkeit u. Eleganz fördern Hummel, v. Weber, Moscheles, Kalkbrenner etc. (in dieser Angabe gehören manche namhaft gemachte Componisten unter andere Rubriken); Dussek lehrt singen; Herz mit Koketterie tändeln u. scherzen; durch Field oder Chopin gewinnt der Vortrag an Tonfülle (beide Meister sind sehr verschieden); durch Beethoven u. Mozart werden vorzugsweise Gefühl u. Geschmack gebildet u. geläutert (das geschieht durch alle gute Meister). 5. Cap. „Darauf kommt viel an, wie man beim Einstudiren der Compos. die Hände u. Finger hält, wie man sitzt, Arm- u. Handgelenke bewegt u. die Pedale anwendet.“ Braucht in einer musikal. Zeitung keiner weitern Andeutung; es ist bekannt, aber für ein solches Buch sehr nothwendig. Vom Gebrauche des Pedals ist viel zu wenig gesagt; sehr gut die Bemerkung: Es ist besser, anfangs beim Einstudiren die Pedale nicht anzuwenden. 6. Cap. „Das Einstudiren der Compos. kann man sich sehr erleichtern, wenn man Hände u. Finger durch mechanische Uebungen besonders auszubilden sucht.“ Ohne solche Studien lernt man nicht fliessend u. edel spielen. Der Mechanik muss der Künstler viel Zeit widmen; er kann sonst nicht mit Gefühl spielen. Täglich 10 Min. Uebungen spielen. 7. Cap. „Comp. müssen anfangs langsam u. nur allmählig schneller gespielt werden.“ Sehr zu berücksichtigen. Uebe langsam! Du gewöhnst Dich sonst an's Stocken u. an Fehler, die man selten wieder ablegt. 8. Cap. „Beim Einstudiren muss man die Applikatur mit Besonnenheit wählen.“ Das setzt Studium voraus. Die für den unausgebildeten Spieler bequemste Applikatur ist darum nicht die beste. 9. Cap. „Darauf kommt sehr viel an, ob man die Töne beim Einstudiren der Compos. gleich anfangs gut ausprägt.“ Man wische u. streiche die Tasten nicht mit den Fingern, sondern schlage sie durch gutes Heben der Finger kräftig an. Besser ist es, anfangs etwas stärker u. rauher zu spielen, als es der Ausdruck namentlich bei schwierigen Stellen erfordert. 10. Cap. „Das Lautzählen ist ein gutes Mittel, um sicher im Takte spielen zu lernen.“ Besonders bei langsamem Tempo. Oefteres Durchspielen der Compos. hilft wenig, auf das *Wie* kommt Alles an. Weit seltener liegt das Nichtgelingen im Mangel an Talent, als vielmehr in der verkehrten Art des Einübens. 11. Cap. „Kunstgriffe, schwierige Stellen einzuüben.“ Man thut besser, schwierige Sätze zu verschiedenen Zeiten, als unmittelbar hinter einander einzuüben, wenigstens nicht bis zur Ermüdung der Finger. Man beachte den Zusammenhang u. fange jede Passage mit dem Finger an, den sie nach dem Zusammenhange erhalten muss. Man übe das Schwierige zuerst und bringe es dann in Verbindung mit dem Uebrigen. Oft ist es gut, für manche Schwierigkeit sich eine eigene Fingerübung zu erfinden. Der Künstler übt Notenfiguren u. Passagen zuweilen staccato, um sie recht deutlich u. sicher legato zu spielen. 12. Cap. „Beim Einstudiren der Compos. muss man die Deutlichkeit, Präcision u. den Ausdruck durch den rhythmischen Anschlag zu erhöhen wissen.“ Hier ist von der Wichtigkeit der Gradverhältnisse der Taktheile, Taktglieder u. Zeittheile die Rede, von schweren u. leichten Tönen; sie müssen abgemessen sein u. dürfen nicht in einander fliessen. Bei Cäsuren bleibe man nicht auf den Tasten kleben. Das ist durch mehre Notenbeispiele erläutert, um die mus. Interpunction, die Trennung der Phrasen oder Rhythmen nicht zu vernachlässigen. 13. Cap. „Die musikal. Verzierungen müssen richtig u. mit Bedeutung ausgeführt werden.“ Man muss z. B. den Vorschlag an seinen Hauptton gut anziehen, auch wenn kein Bogen darüber steht, u. darauf Rücksicht nehmen, ob man Adagio oder All. spielt; nach dem Charakter des Stücks modificirt sich der Vorschlagsaccent. 14. Cap. „Durch Fühlen u. Denken erhält der Vortrag die höhere Weihe, oder es kommt vielmehr darauf an, wie man fühlt und denkt.“ Der Künstler sucht sich stets zu beherrschen u. lässt sich nicht vom Gefühle hinreissen; seine Schattirungen u. Bewegungen scheinen willkürlich zu sein u. sind stets berechnet; er weiss sich Rechenschaft zu geben etc. Gute Künstler u. Concerte soll man hören etc. Beim Einstudiren muss man begeistert sein, wenn es beim öffentlichen Spiel gelingen soll. Im 15. Cap. macht eine Lection mit Fasclius den Beschluss.

Damit nun die Leser den Ton des Buches

kennen lernen, wollen wir eine Stelle daraus mittheilen, auf gutes Glück aufschlagend. S. 33 heisst es: „Der Geist des Spielers muss beim Einstudiren der Compositionen nach vielen Richtungen hin thätig sein, um keinen Punkt zu übersehen, der seinem Vortrage Eintrag thun kann. Nein! Nein! Faselius, hören Sie doch, was ich sage, diese Stelle können Sie nie gut spielen lernen, wenn Sie nicht erst langsam spielen, folgen Sie mir, ich will es Ihnen ganz leicht machen u. es soll Ihnen gelingen, aber nur, wenn Sie mir streng folgen. Hier ist die Applikatur falsch, sie müssen auf es u. e den ersten u. vierten Finger nehmen, sonst können Sie diese Stelle nicht gebunden spielen, also den vierten u. ersten Finger. Jetzt fangen Sie an u. spielen Sie diese 2 Takte ganz langsam, sehen Sie, es gelingt. Aber die Töne sind noch nicht deutlich genug, prägen Sie dieselben noch besser aus u. betonen Sie die Taktheile! Wie können sie denn deutlich spielen, Sie heben ja die Finger zu wenig! Jetzt die Finger gehoben u. langsam gespielt! Sehen Sie, es gelingt! Wir müssen die Töne jetzt ausprägen, damit sich dieselben nicht verwischen, wenn Sie später diese Stelle im Tempo spielen; ich sehe aber, Sie sitzen wieder zu hoch, schaffen Sie den Stuhl fort! Doch nein, bleiben Sie, wenn man es nicht fühlt, warum, macht's der Stuhl auch nicht. Hören Sie doch! die Töne sind nicht deutlich, aber hart u. sklavisch, Sie müssen mit Freiheit spielen! Faselius, wenn Sie nicht beherzigen wollen, was ich über die Bewegungen der Arm- u. Handgelenke schon so oft gesagt habe, da verliere ich auch die Lust; leben Sie wohl!“

Dergleichen ähnliche Stellen sind aber, wie man aus der genauen Inhaltsangabe schon ersehen hat, nur Einschiebsel, die den populären Ton der ganzen Haltung vor Augen bringen. Darum werden auch wohl in jedem Capitel Gegenstände mit eingewebt, die, genau genommen, nicht dahin gehören, bald Voraussetzungen, bald, und noch häufiger, Wiederholungen des Dagewesenen sind. Der Verf. hat offenbar die Absicht, das Wichtige dem mit der Kunst nicht vertrauten Leser recht einzuprägen; es soll ihm wie in einer Unterhaltung das schlechthin Nothwendige recht wichtig werden, damit man keinen einzelnen Punkt für eine Kleinigkeit und Musiklernen überhaupt nicht für ein Geringfügiges halte. Für Viele wird daher das Buch recht nützlich u. zweckmäßig sein. Die Urtheile über mehre Künstler der Zeit sind nur verschönernde Zugaben in Anmerkungen. Da sind wir zwar in Manchem mit dem Vf. nicht einverstanden, z. B. wenn er sagt, *nur* Molique konnte es wagen, mit Hermstedt um den Preis zu kämpfen, oder wenn er den Gebr. Eichhorn gar zu viel Sinniges andichtet. Das gehört aber im Grunde nicht zur Sache. Das, worauf es hier ankommt, ist wahr u. verdient von allen in solchen Dingen Unerfahrenen Beachtung, damit sie nicht glauben, Musiklernen sei ein bloser Spass und eine Erholung für müde Kinderchen.

Musikalische Topographie von Naumburg a. d. S.

Otto Claudius, Cantor an der Stadt- u. Domkirche seit 1829, in Leipzig gebildet. Jeden Sonntag wird in den beiden Kirchen abwechselnd eine Musik aufgeführt, an Festtagen zuerst in der Stadt-, dann in der Domkirche vom Sängerchore der Domschule, welches er leitet, und vom Stadtmusikus. Er gibt Gesang- u. Klavierunterricht, hat sich nicht nur in Liedercompositionen bekannt gemacht, sondern auch in 5 geistlichen Cantaten u. 3 Opern, noch MS.

C. T. Seiffert, Organist an der Stadtkirche zu St. Wenzel, zuerst in Breslau gebildet, dann in Berlin bis 1830 unter Klein, Zelter, Bach u. Grell. Von da wurde er nach Naumburg berufen an das schöne Orgelwerk von Hildebrand, nicht von Silbermann, wie in Zelter's Briefwechsel steht; die Orgel ist aber von Silbermann u. Seb. Bach geprüft worden u. auf des jetzigen Organisten Antrag 1834 völlig wieder hergestellt. Seitdem gab er darauf mehre Orgelconcerte u. hat seit vorigem Jahre die Leitung des *jetzigen* Sängervereins übernommen, wo er den Sinn für klassische Musik zu beleben sucht. Er componirt für Orgel, Gesang u. Pianof. und befleißt sich besonders, für Beethoven's Klaviercompos. Freunde zu gewinnen.

F. Schüler, Stadtmusikus, guter Violinspieler mit sicherm u. kräftigem Strich, was bei beschränkten Mitteln von vielem Werthe ist. Sein Orchester leistet, was man nur billiger Weise verlangen kann.

Seit vorigem Jahre geben die Genannten jeden Winter 3 Concerte, in jedem eine Symphonie von Haydn, Mozart oder Beethoven, auch von Kalliwoda. Dilettanten u. der Gesangchor der Domschule wirken mit. Der Singverein veranstaltet des Winters 2 Aufführungen, zu denen Musikfreunde

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. N°. X. 1802.

Bemerkungen über die Stimmungsart, wodurch man die gleichschwebende Temperatur zu treffen sucht, nebst einer Ankündigung.

Woher mag es kommen, dass man bey dem Stimmen der Orgel und des Klaviers diesen Zweck (eine Temperatur zu treffen) so selten, ich möchte behaupten, niemals ganz erreicht? Ohnstreitig daher, weil man dabey den gewöhnlichen Quintenzirkel zum Grunde legt. Es ist eine bekannte Sache, dass, wenn man alle Quinten ganz rein stimmet, besonders die letzten gegen ihre grossen Terzen unerträglich scharf, hart (d. h. viel zu hoch) klingen: die 11te (und letzte Q.) aber zu ihrer Oktave (dem Tone, damit man zu stimmen angefangen hat) gar nicht zu brauchen ist, weil sie die Grenzlinie derselben um ein ganzes Komma überschreitet. Natürlicher Weise ist man, um dieser Unvollkommenheit abzuhelfen, auf den Einfall gekommen, jeder Quinte von ihrer Höhe den 11ten Theil dieses Komma's abzubrechen und so jene Temperatur zu treffen. Dieses Mittel ist auch theoretisch betrachtet, so zuverlässig, dass sich nicht das geringste dawider einwenden lässt. Allein welches Ohr ist im Stande, den 11ten Theil eines Tones zu bestimmen? Ueberdiess ist man bey dem Stimmen geneigter, den Intervallen zu Höhe zuzusetzen, als zu nehmen. Diese Geneigtheit kommt wohl daher, weil, wenn Stimmung der Saiteninstrumente nöthig ist, die unreinen Saiten fast allemal zu tief sind. Dadurch wird es uns nach und nach zur Gewohnheit, bey dem Stimmen immer die Höhe für die Tiefe zu begünstigen, und nicht selten zu verlangen, den Intervallen (selbst bey der vollkommensten Reinheit) an Höhe zuzusetzen. Und so wird, bey der gewöhnlichen Methode (nach Quinten) zu stimmen, der Zweck freylich verfehlt. Den Umständen nicht zu gedenken, dass das Ohr durch Anhörung eines beständigen Einerley (hier der Quinten) endlich ermüdet, weniger aufmerksam, desto mehr aber zweifelhaft wird, ob es für die Höhe oder Tiefe entscheiden soll. Ich habe, da von meiner frühen Jugend an das Studium der Musik die Stunden meiner Muse ausfüllt, auch vorzüglich darüber nachgedacht, ob man nicht die gleichschwebende Temperatur auf einem bequemern und weit sicherern Wege, als auf dem bis jetzt gewöhnlichen, erlangen könnte, und ich glaube so glücklich gewesen zu seyn, einen gefunden zu haben, und will ihn in einer kleinen Abhandlung, unter dem Namen:

Versuch Orgel und Klavier auf eine leichtere und zuver- lässigere Art, als auf die gewöhnliche der Quintenzirkels, gleichschwebend zu temperiren,

bekannt machen. Ich wähle den Weg der Pränumeration. Diese beträgt 8 Gr. (den Speciesthaler zu 1 Thlr. 8 Gr. stehe gerechnet) und soll bis zu Ende des Juni d. J. von mir selbst, und von den Buchhandlungen, als zu N. von N. u. s. angenommen werden. Auf 6 Exempl. wird das 7te freygegeben. Briefe und Geld erbittet man sich postfrey.

Schloss Hartenstein, im Schönburgischen, in Sachsen, d. 28sten Febr. 1802.

W. H. Weffer,
der verw. Gräfin v. Schönburg Sekretär.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, J., 4 Sinfonies à gr. orch. Op. 95. Liv. 2-5. à 1 Thlr. 12 Gr.

Pfeifstüker, N., Concert pour Clarinette princip. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, L., Concertos pour Clarinette principale. No. 1 — 9. à 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 2me Pot-Pourri ou air varié pour Viol. av. acc. de Viol. et B. 18 Gr.

Domar, S., recueil d'airs connus de div. Opéras var. p. Viol. av. A. 1 Thlr. 21 Gr.

Wranitzky, A., 2 Sonates p. Viol. av. accomp. de Basse. Op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

eingeladen werden. Gesungen wurde: Hymne an die Nacht von Neukomm, der 5te Th. aus Klein's Jephta; jetzt soll Samson eingeübt werden.

Musikfeste.

Grosses Musikfest des holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst.

Amsterdam. Am 21. u. 22. April d. J. hielt der einflussreich thätige Verein ein zweites allgemeines Musikfest in der hergestellten Luther'schen Kirche. Am ersten Tage wurde aufgeführt: Festouverture mit Chor, für dieses Fest componirt von J. B. van Bree, Verdienstmitgliede des Vereins; der Psalm mit dem Vater Unser von Naumann; Allegro aus einer Symphonie in C moll von J. W. Wilms, Verdienstmitgliede des Vereins; die drei Hymnen von L. van Beethoven. — Am zweiten Tage: Symphonie in F moll von L. Maurer; Davidde penitente von Mozart; Ouverture aus Oberon von C. M. v. Weber; eine neue Cantate von J. G. Bertelmann, Verdienstmitgliede des Vereins, und die 2 Schlusschöre aus Händel's Messias.

Alle diese Stücke wurden mit grosser Aufmerksamkeit, Pünktlichkeit u. Kraft vorgetragen von einem an 350 Singstimmen starken Chore mit Begl. eines gegen 160 Personen starken Orchesters unter der Direction des Hrn. J. B. van Bree. Der König u. seine ganze Familie waren bei diesem Feste gegenwärtig, und die zahlreichen Mitglieder des Vereins freuten sich dieser zwei an wahrhaft edlen Genüssen reichen Abende. Der Verein wirkt in immer erhöhter Kraft zu sichtbar gesegneter Erhebung und Verbreitung beglückender Tonkunst rühmlichst weiter.

Weissenfels. In hiesiger Stadtkirche wurde am 25. Mai von 10—12 Uhr abermals ein grosses Männergesangfest unter Leitung des Hrn. Dir. Hentschel gefeiert, an welchem etwa 450 Sänger u. Instrumentalisten wirkten. Zu den Bernh. Kleinschen Hymnen war die Instrumentalpartie von Hrn. Dir. Hentschel sehr wirkungsreich hinzugearbeitet worden. Die Einleitung bildete ein Choral, Text vom Hofprediger Sachse in Altenburg, Composition von einem Ungenannten. In der bekannten Hymne von B. Klein „Herrlich ist Gott" brachten die hinzugesetzten Bratschen und Violoncelle eine treffliche Wirkung hervor. Salvum fac regem von Naue, in alter Manier componirt, machte in seiner Einfachheit einen frommen Eindruck. Neithardt's Hymne: „Wo ist, so weit die Sonne glüht", mit Blasinstrumenten, sprach nicht allgemein an. Der 24. Psalm, von Helmholz in Halle neu componirt, wurde von ihm selbst dirigirt u. erfreute sich der fleissigen Arbeit u. mehrer wirkungsreichen Stellen wegen einer guten Theilnahme. Der Gesang von B. Klein „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet" machte durch seine Klarheit u. Innigkeit, wie die meisten kleinen Sätze dieses Comp., einen gemüthlichen Eindruck. Zum Schluss reichnete sich *Dr.* Frdr. Schneider's „Jehova, Deiner Siegesmacht frohlockt der König" in den gewaltig ergreifenden Chören aus. — Hr. Organist Seiffert aus Naumburg spielte ausserordentlich wirksam die grosse Fuge aus G dur von Seb. Bach und erwies sich auch in einer eigenen Composition, einer Phantasie über ein Thema von Beethoven, grossartig in klarer Haltung. Die bekannte Compos. v. Wilh. Bach in Berlin über den Choral: „O Haupt voll Blut u. Wunden" wurde auf der Orgel vom hiesigen Stadtorganisten Hrn. Lange u. von Hrn. Kützing, einem hiesigen u. recht guten Posaunisten, vorgetragen. Der Sohn des Org. Lange, Rudolph, ein 17jähriger, sehr fleissiger u. mit ausgezeichneten Talenten begabter junger Mann, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt, spielte zum völligen Beschluss eine Toccata von Seb. Bach sehr fertig. Versammlungen u. Gastmahl der Sänger etc. hatten wie gewöhnlich Statt. Ein neues über Tische gesungenes Festlied von Naue wollte nicht ansprechen. Ueberhaupt will es uns, die wir sehr viele Männergesangvereine kennen, bedünken, als ob die Begeisterung der Sänger für solche Leistungen ziemlich verglüht wäre. Es scheint uns, als ob sich diese Feste für die Zukunft nur halten könnten, wenn sie als Schullehrerfeste auftreten u. durch Vorträge, etwa wie die Versammlungen der Naturforscher, für das Schulwesen zugleich nützlich wirken wollten. Was man auch sagen mag, diese Männergesangfeste werden selbst in Thüringen, Brandenburg und Schlesien doch nur noch künstlich zusammengehalten. In Preussen darf kraft eines Rescripts kein Gesangverein bestehen, der nicht unter Specialaufsicht eines Predigers steht.

Eisenberg. Am 26. Mai wurde hier von 11 bis gegen 2 Uhr von mindestens 350 Sängern in

der Stadtkirche das dritte Männer-Gesangfest des Osterländischen Vereins gefeiert. Jeder der gegenwärtigen Componisten dirigirte sein Werk selbst; Hauptdirigent war der hiesige Cantor Hr. Hanisch. Man begann mit demselben Chorale, wie in Weissenfels, worauf die Weihe der Lieder, comp. von C. G. Belcke, folgte. Der Gesang ging u. wirkte im Ganzen gut, ob er gleich weit weniger für Massen, als für geringzählige Chöre oder noch mehr für Zimmergesang berechnet scheint. Eine Motette von Bernh. Klein: „Preis, Lob, Ruhm, Kraft etc. ging u. wirkte gut, desgl. ein Hymnus von Häser in Weimar: „Herr, werth, dass Schaaren“ etc. welcher zwar contrapunctisch trefflich gehalten, wie die Klein'sche Motette, doch in freierer Bewegung geführt war u. darum noch mehr zusagte. Der zweite Theil wurde eröffnet mit der Ode von Klopstock „Dem Unendlichen“, mit Begl. von Bratschen u. Violoncellen comp. von C. G. Müller aus Leipzig, welcher auch sein Werk selbst dirigirte. Die Chöre machten eine herrliche Wirkung; weniger gelungen wurde das Soloquartett vorgetragen. Man kann jedoch die Schuld nicht vorzüglich den Sängern beimessen, sie liegt mehr in dem für ein solches Fest nicht ausgezeichnet vortheilhaften Bau der Kirche, deren Bogen Manches nicht gleichmässig in das Schiff der Kirche dringen lässt. Aus diesem Grunde wirkte auch der Schlusschor mit Messinginstrumenten am schönsten. Die treffliche Arbeit gewann sich viele Freunde u. wurde allgemein unter die vorzüglichsten Stücke des Festes gezählt. Das Vater Unser, von Hrn. Hösler aus Altenburg nach den biblischen Worten comp. u. von ihm dirigirt, gewann sich gleichfalls verdiente Theilnahme. Eben so das Te Deum von Gleim, comp. u. dirigirt von Hrn. Föller, dasigem Schlossorganisten. Das für Solo- u. Chorgesang mit Begl. der Blasinstrumente gesetzte Werk enthält sehr viel Schönes, hat aber auch manche nicht geringe Schwierigkeit. Wenn daher die Aufführung an einigen Stellen noch Manches zu wünschen übrig liess, so muss das Meiste hauptsächlich auf die nicht zu ändernde örtliche Beschaffenheit mit Grund geschoben werden: denn der Verein zeigte sich überaus eifrig u. leistete so viel Gutes u. meisterhaft Gelungenes, dass das ziemlich zahlreich versammelte Publikum sichtlich sich lebhaft angesprochen fühlte u. auch darauf seine Freude über das Fest verschiedentlich äusserte. Die Stimmung der Einheimischen u. der Fremden war durchaus eine festlichfröhliche, und die Einwohner der Stadt haben dabei ihre Biederkeit u. Gastfreundlichkeit so glänzend bewährt, dass ihnen der herzlichste Dank aller Mitwirkenden öffentlich ausgesprochen werden muss.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

Mit dem 26sten März endigte nunmehr Hrn. Duport's Pachtadministration des k. k. Hoftheaters nächst dem Kärnthnerthore. Er tritt vorläufig, im Besitze einer namhaften Pension, die freilich, gegenüber seinem eigenen grossen Vermögen, als wahres Superplus erscheint, zeitweilig vom Schauplatze ab, obwohl man scharf munkelt, dass dieser Nieruhende, dem alle Odiosa des Bühnenwesens Lebensbedürfniss und zur zweiten Natur geworden sind, bei der nächst bevorstehenden Versteigerung des gerichtlich abgeschätzten Theaters an der Wien nicht unthätig bleiben und, sofern es ihm wirklich Ernst ist, unter allen Concurrenten, als Meistbietender, auch gewiss obsiegen werde. — Zum Abschiede regalirte er noch das Publikum, welches übrigens nie Ursache hatte, über seine Freigebigkeit sich zu beschweren, mit 2 funkelnagelneuen Opern: „Das Pferd von Erz“ u. „Die Jüdin“. Erstere wurde anfänglich mit entschiedenem Missfallen aufgenommen; nach und nach aber gewöhnte man sich an das widrige Grimassiren, fand, dass Auber hier weder besser noch schlechter sei, als anderswo, dass manches Barocke sogar durch die Situationen einen gewissen Anstrich von nationeller Charakteristik erhalte; endlich suchte man sich einige Favorit-Stückchen heraus, und das öfters wiederholte Ganze wurde zuletzt gern gesehen, da die späteren Vorstellungen immer gerundeter zusammengingen. Die Palme gebührte jedesmal Hrn. Staudigel, welcher die Partie des Pächters, vorzüglich seine wirklich schöne Arie im 2ten Acte, ganz vortrefflich sang u. auch, sonder Uebertreibung, mit jovialem Humor u. ergötzlichen Nuançirungen durchführte. Ihm zunächst stand Dem. Henkel, als Peki; Hr. Forti, der blödsinnige, verliebte Mandarin, und Mad. Ernst, dessen eifersüchtige Xantippe. Dem. Löwe, die in das Planetenreich gesauberte Tochter des Grossmoguls, Prinzessin Stella, wird zwar erst im Schlussacte vorgeführt, trug jedoch alles ihr Zugetheilte mit der Bravour einer kunstfertigen Sängerin vor.

und beweist das sichtliche Fortschreiten ihrer stets anmuthsvoller sich entwickelnden Ausbildung. Hr. Cromolini scheiterte an den Seiltänzer-Pirouetten des ledernen Chinesen Yang; wirkliche, oder blos fingirte Unpäßlichkeit hatte zur Folge, dass er gleich bei der zweiten Reprise durch Hrn. Binder vertreten wurde, für dessen hohen Falsett diese Rolle allerdings bequemer liegt, und an welcher, beim Lichte besehen, wenig oder gar nichts zu verderben ist. — Halévy's „Jüdin" steht unbestritten als absolutes Kunstproduct ungleich höher; das ist doch Musik; keine verbrauchten, abgedroschenen u. ausgeleierten Phrasen; kein knechtisches Nachbeten alltäglicher Formeln, sondern wirkliche, selbsterfundene, gedachte u. besonnen studirte Musik. Wohl kann man den Componisten nicht unbedingt freisprechen von dem Vorwurfe einer beinahe ängstlichen Sucht nach Originalität; wohl hat er seinem, meist vortrefflich gearbeiteten u. an glänzenden Instrumentaleffecten überreichen Orchester, so wie den Chören (in welchen z. B. die Soprane sogar das hohe C erklimmen müssen) bedeutende Schwierigkeiten zugemuthet; wohl vermisst man hier u. da den Goldfaden melodischer Klarheit, Vieles gestaltet sich beim ersten Anhören in unbestimmten, fremdartigen, fast rapsodischen Umrissen, was erst bei näherer Bekanntschaft eingänglich wird u. allmählig sich ebnet; demungeachtet gebührt schon dem verdienstlichen Streben nach Besserem, nach dramatischer Wahrheit volle Anerkennung, und es unterliegt keinem Zweifel, dass uns seit Meyerbeer's „Robert le diable" nicht eine einzige so vielseitig interessante Partitur vom Rheine herüber zugekommen. Schade nur, dass das Buch, wenigstens in der uns vorgeführten Umwandlung, an ermüdenden Längen u. undeutlicher Motivirung laborirt; so wie sich übrigens ein deutsches, ästhetisch sittliches Publikum schwerlich jemals mit der empörend grässlichen Katastrophe versöhnen wird. Die Aufführung zeugte von Fleiss u. einem rühmlichen Eifer, das möglichst Vollkommene zu leisten. Die anstrengendsten Parte, jene des Juweliers Eleazar u. Sara, seiner vermeinten Tochter, waren in den Händen des Hrn. Breiting u. der Dem. Clara Heinefetter. Ersterer entwickelte eine fast zu grosse Summe von Kraftausdauer; besonders in der Fluch-Scene, wo sein grimmiger, lange unterdrückter Christenhass in verzehrenden Flammen losbricht; dagegen sind jene Momente, in welchen er seiner Gemeinde mit patriarchalischer Würde die von dem Tonsetzer wahrhaft charakteristisch aufgefassten Segnungsgebete vorspricht, höchst aussprechenswerth. Die arme, schuldlos verkannte u. von ihrem Geliebten hintergangene Sara fand in der Dem. Heinefetter eine würdige Repräsentantin; ihr Spiel u. Gesang stand im harmonischen Einklang; nur that auch sie des Guten zuweilen gar zu viel, obwohl in der gestellten Aufgabe mitunter schon Manches, gleichsam als Zwangsmittel, bedingt erscheint. Den Templercomthur, Gilbert de St. Mars, gab Hr. Staudigel muster- u. meisterhaft; sein herrliches, in allen Regionen wohltönendes Organ, sein ausdrucksvoller, mit den wirksamsten Schattirungen geschmückter Vortrag, die allerdeutlichste Pronontiation, jene ebenmässige Leichtigkeit, womit er sich von den tiefen Corden in den Bereich des sonorsten Baritons emporschwingt, endlich die feste, unerschütterliche, glockenreine Intonation sichern ihm jederzeit den gelungensten Erfolg; zumal da er bei jeder neuen Darstellung an Sicherheit der Charakterzeichnung gewinnt, und auch auf Körperhaltung, Mienenspiel, so wie auf den rhetorischen Theil der Rollen die lobenswertheste Sorgfalt verwendet. — Hr. Binder hatte die undankbare Liebhaberpartie, hier ein Graf Arnauld, auszuführen; einige leidenschaftliche Exclamationen berührten nahe die Grenzlinien der Parodie, und über die Verbannung dieser fatalen Personage war Niemand ungehalten. Seine Verlobte, Isabelle, des Statthalters Nichte, gehört zu den Glanzpartieen unserer beliebten Löwe; tiefes Gefühl und Empfindung spricht ihr inniger Gesang, und sie besitzt die Macht, Herzen zu rühren. — Der Beifall, welchen diese Oper erhielt, war keineswegs tumultuarisch; indessen wuchs bei jeder Wiederholung der Antheil, was immerhin für ein erfreuliches Prognostikon gelten kann. —

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Kirchenstaat.

(Fortsetzung.)

Fermo (T. dell' Aquila). Mercadante's schöne Oper Elisa e Claudio eröffnete hier die Karnevalsstagione mit einem passiven Fiasco, oder mit einer kalten Aufnahme. Von den beiden Protagonisten war die Prima Donna Antonietta Zamboni nicht bei Stimme, und der zum ersten Male das Theater

betretende Tenor Francesco Corazzari sehr befangen. Im Orchester, welches ohnehin eines beträchtlichen Deficits wegen kein auserlesenes war, mussten eiligst, in Betracht der Unmöglichkeit, einige sogenannte Professori herbeizuschaffen, mehre Secondi Violini als Primi engagirt werden; man denke sich nun den Jammer des Ganzen. Im Elisir d'amore ging es nachher etwas besser; besonders gefiel das Duett im 2ten Acte zwischen der Zamboni u. dem Buffo Gius. Negri Lipparini, wie die vom Bassisten Ant. Casanova eingelegte Arie v. Pacini.

Unser grosses u. schönes Theater konnte am 10. Febr. nicht genug Leute fassen, so gross war der Zulauf zur Benefize-Vorstellung der Zamboni. Ausser einem 5maligen Hervorrufen beehrte man sie auch mit verschiedenen Lobgedichten, die nebst ihrem in Kupfer gestochenen Bildnisse unter die Zuhörer vertheilt wurden. Diese Zamboni betrat vor 3 Jahren zum ersten Male die Bühne mit guten Anlagen zu ihrer Kunst (s. diese Bl. v. J. 1833, S. 528, unter der Rubrik Macerata), worauf sie stets kränkelte, dabei aber ihren Beruf nie ausser Acht liess; bei ihrer abermaligen Erscheinung auf der Bühne bemerkte man an ihr dieselben guten Anlagen, die zu schönen Hoffnungen berechtigen, weswegen ihr vor Allem eine dauerhafte Gesundheit zu wünschen ist.

Terni (Teatro de' Nobili). Die am Stephanstage als erste Karnevalsoper in die Scene gegangene Sonnambula wurde zwanzigmal hinter einander gegeben. Vor Allem verdient Erwähnung Hr. Mario Rinaldini, Tenor in der berühmten Santa Casa di Loreto, mit einer schönen, kräftigen Stimme u. guten Gesangsschule. Die Prima Donna Assunta Fiorilli u. der Bassist Stanislao Prò trugen das Uebrige zum Gelingen des Ganzen bei. In der nachher gegebenen Chiara di Rosenberg that sich auch die Fiorilli in der Titelrolle besser hervor, u. der Hr. Impresario selbst, nämlich der Buffo Luigi Garofoli, zeigte sich ebenfalls im vortheilhaften Lichte, besonders im famosen Duetto della Pistola.

Urbino. Grosses Aufsehen machte verwichenen Karneval in Raphael's Geburtsorte eine Marietta Principi aus Macerata, welche hier zum allerersten Male die Bühne in der Sonnambula betrat. Ihre für kleinere Theater ziemlich starke Stimme bewegt sich ungefähr zwischen zwei Octaven. Die Gesangsmethode ist weder übel noch vortrefflich zu nennen. Der Beifall war sehr stark u. die Zeit wird das Uebrige lehren.

Fabriano (Teatro dell' Aurora). Die Soret, von welcher in dieser Zeitung, von Toscana aus, mehremal die Rede war, gab hier die Anna Bolena u. Norma zur grössten Zufriedenheit der Zuhörer.c Eine Marietta Zambella wollte in der Rolle der Seymour mit ihr wetteifern, trug aber keinen Sieg davon, und als sie bald nachher das Bett hüten musste, wurde sie von der von hier gebürtigen, noch nicht 16 J. alten Enrichetta Palmucci ersetzt, welche mit edler Kühnheit in drei Tagen benannte Rolle einstudirte, zum ersten Male die Bühne betrat u. ihrer Unbefangenheit wegen Aufmunterung erhielt. In der Benefize-Vorstellung am 13. Febr. wurden der Soret die bei diesen Gelegenheiten in kleinern italienischen Theatern Statt habenden Ehrenbezeigungen zu Theil, und ihr Netto-Gewinnst betrug ungefähr 120 röm. Scudi (beiläufig 245 Fl.).

Die hiesigen Bewohner wünschen, ihre eben benannte Landsmännin Palmucci möge sich einst zur grossen Künstlerin emporschwingen u. Pacchiarotti's Vaterstadt Ehre machen. Dies sei hier darum erwähnt, weil in Betreff des Geburtsortes jenes mit Recht so sehr berühmten Sängers bei den musikal. Schriftstellern Verwirrung herrscht. Gerber, der erstaunlich mehr geleistet, als von ihm, dem nicht gereisten Manne, zu erwarten war, lässt ihn zu Rom geboren werden. Burney, der Pacchiarotti persönlich gekannt, sagt schlechtweg, er sei aus dem Kirchenstaate; Gerber u. Forkel an seiner Stelle würden P.'s Geburtsort genau erforscht u. angegeben haben. Gervasoni behauptet, er sei in der Romagna, Bertini (Choron's Abschreiber), in einem Dorfe bei Rom geboren; was Fétis darüber in seinem neuen Lexikon gesagt, ist mir unbekannt.

Osimo (Teatro della Fenice). In dieser kleinen, nicht weit von Ancona u. Loreto gelegenen Stadt mit 6—7000 Einwohnern, wo selten eine Oper zu hören ist, wurde der Karneval mit der Norma(!) begonnen. Der angeblich von hier gebürtige bekannte Tenor Pietro Gentili befand sich diese Stagione ohne Engagement; mit ihm, der Prima Donna Minguzzi, der Altra Prima Donna Teresa Ungherini, dem Bassisten Giov. Lauri u. zwei andern Secundärsängern wurde also schnell die Gesellschaft gebildet, schnell in die Scene gegangen, ein grosser Fiasco, darauf aber stets Furore gemacht. Zum Fiasco trug auch der Umstand bei, dass gerade 2 Tage vor der Aufführung die arme Ungherini ihren Gatten, der ebenfalls Musiker war, verlor; man denke sich nun, wie sie

die Rolle der Adalgisa gab, und wie selbst den übrigen Sängern zu Muthe war. Nach und nach ging es immer besser. Gentili war natürlicherweise der Glanzpunkt der Gesellschaft, aber auch die Minguzzi fand reichlichen Beifall, besonders in der nachher gegebenen Sonnambula.

Ancona (Teatro delle Muse). Die bereits angezeigte Prima Donna Rosina Marchesi aus Lugo betrat hier im Furioso zum ersten Male die Bühne. Sie hat eine schöne, umfangsreiche, ziemlich geläufige Sopranstimme u. eine gute Gesangsmethode, denn sie ist Zögling des rühmlich bekannten Tommaso Marchesi zu Bologna. (Ausser Marchesi in Bologna gibt es in Mailand noch zwei andere berühmte Singmeister, Domen. Ronconi, schon ziemlich alt, u. Eliodoro Bianchi, den man als dermaligen ersten Gesanglehrer auf Erden betrachten kann.) Nachdem der Tenor Tincolini bald erkrankte, wurde er von einem von hier gebürtigen, noch nicht 20 J. alten Dilettanten Demetrio Lovredo ersetzt; da sein Debut aber nicht am Besten ausfiel, so engagirte man eiligst den Tenor Risaliti, mit dem Hrn. Coppola's Nina gegeben wurde, welche Oper ebenfalls eine gute Aufnahme fand. In ihr betrat zum ersten Male die Bühne, und zwar in der Titelrolle, die Mezzosopranistin Luigia Ravina aus Parma, welche Gutes hoffen läßt, Aufmunterung, verdienten Beifall und Gedichte erhielt. Der bekannte Buffo Cipriani (Giov. Batt.), Sohn des ehedem rühmlich bekannten Lorenzo aus Toscana, war aber bei alledem die Hauptzierde der Gesellschaft; die von Bologneser u. nach ihnen Mailänder Zeitschriften verbreitete Nachricht, als habe er die Stimme verloren, ist von der hiesigen Theaterdeputation öffentlich im Drucke für unwahr erklärt worden.

Wie unerschöpflich Italien an neuen Sängern u. neuen Opern ist, werden Ihre Leser aus dem Berichte der diesjährigen Karnevalsstagione daher in diesen Blättern ersehen; wir allein hatten diesmal zwei neue Prime Donne, und wenigstens hat die Stagione ein Dutzend neue Opern geliefert.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Thème favori d'Anna Bolena varié pour le Pianof. — par G. A. Osborne. Oeuv. 16. Leipzig, chez Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Gr.

Die Einleitung ist im französich neuen Geschmack u. leicht ausführbar; das Thema im neu italienischen u. melodisch einfach; die Variationen sind zum Theil auch für mässige Spieler leicht, andere sind gut zur Uebung, die solchen Kräften angemessen u. nützlich ist, noch andere, z. B. die dritte, zeichnen sich, wie Manches in der Einleitung, durch auffallende Harmonieverbindung nach neuer Art aus; das Finale verwandelt das $\frac{4}{4}$ Thema in $\frac{3}{4}$ u. führt es in Walzer-ähnlicher Bewegung wie ein Rondo durch. Das Ganze ist für Alle, die an neu französischer Weise Vergnügen finden.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

		Oeuv.
Chopin, Fr.,	Ballade pour Pianoforte. .	23
—	2 Polonoises pour Pianoforte. . .	26
Czerny, Ch.,	Romance en Rondeau sur le Duo: „Beauté divine" de l'Opera: Les Huguenots de Meyerbeer. . .	403
—	Introd. et Variations brillantes pour Pianoforte sur des thêmes favoris de l'Op.: Les Huguenots de Meyerbeer.	404
—	Scherzo brillant pour Pianoforte sur des thêmes favoris de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer.	407
—	Andante sentimental pour Pianoforte sur un thême favori de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer.	408
Schunke, Ch.,	3 Divertissements p. Pianoforte sur des thêmes favoris de l'Op.: Les Huguenots de Meyerbeer.	43

Leipzig, im Juni 1836.

Breitkopf u. Härtel.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 8.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juni. **N: 8.** **1836.**

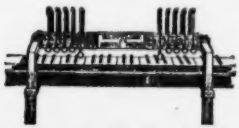

DACTYLION.

Vorrichtung

mit Federn versehen, bestimmt, die Finger gelenkig, stark und von einander unabhängig zu machen, dem Klavierspiele die gehörige Gleichheit zu geben und sich einen schönen Vortrag anzueignen,

genehmigt durch das Institut Frankreichs,

erfunden

von

HENRI HERZ,

in Frankreich, England und Deutschland patentisirt.

Einzige Niederlage in Deutschland bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Die berühmten Künstler Clementi, Dussack, Steibelt, Woelfl u. s. w. haben zu verschiedenen Zeiten sich gewisser mechanischer Hülfsmittel bedient, um diejenige Gleichheit, welche man bei ihrem Spiele wahrnahm, zu erreichen; doch hat keiner von ihnen es für dienlich erachtet, die Mittel, deren er sich bediente, bekannt zu machen.

Der vor einigen Jahren in England erfundene *Chiroplast* und der in Frankreich bekannt gewordene *Guide-mains* (Händeführer) haben blos zum Zweck, die Stellung vorzuschreiben, welche die Finger und der Vorderarm bei dem Klavierspiel anzunehmen haben; bis jetzt aber war kein Hülfsmittel bekannt, um den Fingern Stärke, Gleichheit und Gelenkigkeit anzueignen. Ich darf mir schmeicheln, dass die Erfindung des *Dactylion* diese Lücke ausfüllen wird.

Erst nachdem ich Gewissheit über den unbestreitbaren Nutzen dieses Instruments erlangt hatte, durch den mehrjährigen Gebrauch, den ich selbst davon machte, gab ich dem Wunsche nach, dasselbe öffentlich bekannt zu machen, und die Pianisten von mehrer oder minderer Fertigkeit die Vortheile, welche das *Dactylion* darbietet, geniessen zu lassen.

Die Einrichtung dieses Instrumentes ist so beschaffen, dass, wenn man die Finger in die Ringe bringt, welche über den Tasten schweben, sich der Vorderarm und die Hand in der gehörigen Stellung befinden und es dem Spielenden unmöglich wird, sich nachtheiligen Gewohnheiten hinzugeben.

Bringt man die Tasten in Bewegung, so hat jeder Finger eine völlig gleiche Stärke des Widerstandes zu überwinden, die man nach Gefallen vermehren oder vermindern kann, und wenn die Taste niedergedrückt worden ist, so führt ihn die Schnellkraft der Feder unmittelbar in seine erste Lage zurück.

Es ist klar, dass diese doppelte Bewegung den Fingern, sei es auch den steifsten und schwächsten, namentlich dem vierten und fünften, eine Unabhängigkeit und Gleichheit des Spieles mittheilt, welche durch die gewöhnliche Uebung nicht zu erreichen sind.

Die Erfahrung wird beweisen, dass eine tägliche Uebung mit dem *Dactylion* während einer einzigen Stunde hinreicht, um die Zöglinge schnelle Fortschritte machen zu lassen und das Talent der Künstler zu nähren.

Um dieser Erfindung den Nutzen, den sie zu gewähren fähig ist, zu sichern, habe ich eine Sammlung von 1000 Uebungen geschrieben. Sie enthält alle Zusammenstellungen, welche mit Hülfe des *Dactylion* auszuführen möglich ist.

Henri Herz.

Institut von Frankreich.

Auf Antrag des Herrn Ministers des Innern hat die Musik-Sektion der Akademie der schönen Künste des königlichen Instituts von Frankreich die Zusammensetzung des *Dactylion* den Hrn. Henri Herz untersucht, und Hr. Berton, als Berichterstatter dieser Sektion, hat in der Sitzung Samstag den 26. Dez. 1835 einen Bericht verlesen, in welchem die Mitglieder dieser Kommission, bestehend aus den Herren Baron von Prony, Cherubini, Lesueur, Paër, Auber, Reicha und Berton, dem Erfinder des *Dactylion* die Belobungen ertheilen, welche derselbe nach ihrer Einsicht verdiente, und forderten die Akademie auf, ihren Beschluss zu genehmigen.

Die Akademie genehmigte denselben.

Preis des Dactylion

nebst der Sammlung von 1000 Uebungen für dessen Gebrauch.

fl. 24 oder Rthlr. 13. 8 gr. ohne Abzug.

Das *Dactylion* lässt sich leicht allen Klavieren anpassen, sie mögen gebaut sein wie sie wollen; man kann es selbst ohne ein solches bei einem gewöhnlichen Tische anwenden.

Die Verpackungspassen werden extra berechnet.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Im Laufe dieses Sommers erscheinen im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Onslow, George, Vingt-deuxième Quintetto pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles. Oeuvre 57.

Romberg, Bernhard, Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. No. 10, 11. Oeuvre 59, 60.

Leipzig, im Mai 1836.

Fr. Kistner.

Im Musikverlage von Ernst Knop in Basel erscheinen mit Eigenthumsrecht, in Lieferungen von 14 zu 14 Tagen, auf sehr schönem weissen Papier:

„Die Schweizerischen Alpenklänge für Pianoforte allein“,

eigens componirt über die beliebten und durch die berühmte Sängerin Mad. Stockhausen so allgemein bekannt gewordenen Schweizerlieder von

Ferd. Ries, Franz Liszt, C. G. Kulenkamp, A. Spaeth, J. Schad, Fr. Burgmüller etc. etc.

Pränumeration auf einen Band von 36 grossen Musikbogen oder circa 10 — 12 Heften, je nach der Länge der Compositionen, Fl. 7. 12 Kr. Rheinisch, oder Rthlr. 4. Sächsisch. Der später eintretende Ladenpreis ist Fl. 10. 48 Kr. Rheinisch oder Rthlr. 6. Sächsisch.

Das Nähere ist in allen Buch- und Musikhandlungen zu vernehmen, wo auch Pränumeration angenommen wird und die bereits erschienenen Hefte, die unten angemerkt, einzusehen sind.

No. 1. Kulenkamp, C. G., Op. 47. Impromptu sur l'air suisse: „Sehnsucht nach dem Rigbi.“

- 2. Liszt, Franz, Trois airs suisses, Op. 10. No. 1. Improvisata über den Berner Oberländer Kuhreihen „Aufzug auf die Alp.“
- 3. Spaeth, A., Op. 151. Divertissement sur 2 airs suisses (Appenzellerlied, und Sehnsucht von Glutz).
- 4. Schad, J., Op. 3. „Was heimelig tyg“ air suisse varié.

Unter der Presse befinden sich:

Ries, F., Op. 182. No. 1. Introd. et Rondeau sur l'air Suisse, „Sehnsucht nach der Heimath.“

— Op. 182. No. 2. Introd. et Rondeau über den Oberhasly-Kuhreihen.

Liszt, Fr., Op. 10. No. 2. Nocturne sur un air montagnard Suisse.

— Op. 10. No. 3. Rondeau sur le Ranz des vaches.

In Leipzig liefert aus: Robert Friese.

Subscriptions-Einladung

auf drei Werke, für Militair-Musik componirt von H. Neumann, Musikdirector beim 28sten Königl. Preuss. Infanterie-Regiment in Cöln a. R., welche bei F. J. Mompour in Bonn erscheinen.

1) Jagd-Ouverture. Op. 44.
2) Grosse Fantaisie. Op. 45.
3) Concertino für Posaune. Op. 46.

Der Subscriptions-Preis auf obige drei Werke ist 3 Thlr. 25 Sgr. Einzeln kostet

	Thlr.	Sgr.
Die Ouverture	1	5
Grosse Fantaisie	2	5
Das Concertino	1	5

Die Zeit der Subscription ist bis zum 1. Octbr. 1836 festgesetzt. Die Namen der resp. Subscribenten sollen dem Werke vorgedruckt werden.

Subscriptionen bittet man an Herrn Rob. Friese in Leipzig, Herrn T. Trautwein in Berlin, oder an F. J. Mompour in Bonn portofrei einzusenden.

Bei Unterzeichnetem ist zu haben:

Cantate zur Feier des 100jährigen Jubiläums des Schulgebäudes zu Schleitz, gedichtet von *Alberti*, in Musik gesetzt von *Wagner*.

Da der Text dieser Cantate keine örtlichen Beziehungen enthält, so ist dieselbe bei Schulfeierlichkeiten gleicher Bedeutung auch an andern Orten anwendbar. Darauf Reflectirende werden gebeten, mir gefälligst anzudeuten, ob Sie die Partitur gegen ein billiges Honorar, oder Partitur und sämmtliche gutgeschriebene Stimmen auf einige Zeit gedächten zu haben wünschen.

Schleitz, den 3ten Mai 1836.

Fr. Wagner, Cantor.

Ankündigung für die Verehrer Beethoven's.

Als Beethoven in der Blüthe seines nun unsterblich gewordenen Ruhmes stand, schickt er bekanntlich von den grössten Tonkünstlern Englands ein Fortepiano aus der weltberühmten Fabrik des Herrn Broadwood in London als eine Anerkennung und Huldigung zum Geschenk. Dieses Fortepiano, mit den Inschriften aller dieser Tonkünstler versehen, welches das die 20 letzten Jahre von Beethoven zum Spiel und zur Composition benutzt worden ist, und dessen Aechtheit legal nachgewiesen werden kann, wird nun von seinem gegenwärtigen Besitzer (welcher es nach B.'s Tode in der Auction käuflich erstand) allen Liebhabern wahrhafter Denkwürdigkeiten und allen Verehrern des Beethoven'schen Genius zum Kaufe angeboten. Es ist von massivem Mahagonyholze, hat den Umfang von 6 Octaven (von dem Contre-C bis zu dem viergestrichenen C_5) ist gut conservirt und hat alle Eigenschaften der solidesten englischen Mechanik und Bauart. Nähere Nachweisung ist auf portofreie Briefe zu erlangen in der Musikalienhandlung von

Friedr. Kistner in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juni. Nº. 24. 1836.

Erörterung der Frage: Wer ist der wahre Verfasser, Dichter und Componist des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon“? und: Wann lebte und wer war Wolfgang Dachstein?

Von G. W. Fink.

Unser so einzig dastehender u. so wirkungsreicher protestantischer Kirchengesang, dessen eigenthümlicher Choral auch in andern Kirchen möglichste Nacheiferung veranlasst hat, kann unmöglich blos den Hymnologen u. den Geschichtsforschern überhaupt, er muss vielmehr jedem dankbaren Freunde des Liedergesanges von hoher Bedeutung sein. Es war uns daher sehr willkommen, dass Hr. K. Kalbitz in Jena in seiner Frage: Wann lebte Dachstein? (No. 13 d. Bl.) das Irrige der Annahme, es sei das Lied: „An Wasserflüssen Babylon“ auf die Zerstörung Magdeburgs 1651 gedichtet worden, was auch schon früher als irrig angesehen worden war, unwiderleglich nachwies. Seine ganz richtigen Anführungen eines weit früheren Daseins dieses Liedes sind auch von denen, die vorher anders meinten, mit Dank als Berichtigung anerkannt worden. Nur schienen dabei die vielen Gesangbücher, die den Wolfgang Dachstein als Verf., wenigstens als Dichter des Liedes nennen, in's Gedränge zu kommen. Hr. K. hatte nach Anziehung einiger andern Lieder, die auch von ihm als dem W. Dachstein „jedenfalls“ angehörig zugegeben werden, die Vermuthung ausgesprochen, dass weder das namhafte Lied, noch die Melodie von Dachstein herrühre. Und in der That, wie die Nachrichten bis jetzt lauteten, konnte der Mann durchaus nicht anders; nach der bisherigen Annahme, D. in *Magdeburg* sei Verf. der angegebenen Lieder, ist K.'s Widerspruch gar nicht zu widerlegen. Wir waren also durch jene Untersuchung so weit berichtigt, wie es sich aus No. 21 unserer Blätter ergibt, dass Dichter u. Componist als völlig ungewiss angesehen werden mussten. In solchen Fällen, besonders wenn alle Aussagen, wie hier, damit übereinstimmen, ist man gewohnt, den Ursprung einer Kirchen-Melodie der Evangelischen in der Böhmischen Brüdergemeinde zu suchen, von welcher Luther allerdings gar manche Weisen aufnahm und verbesserte. Allein man darf auch darin nicht zu weit gehen. In vielfacher Hinsicht haben die meisten, auch sehr angesehene Schriftsteller der Böhmischen Brüdergemeinde viel zu viel zugeschrieben. Sogar von ihrer künstlerischen Gestaltung u. ursprünglichen Harmonie haben sie uns Grossartiges berichtet, aber es ist von der Harmonie der Gesänge der böhmisch-mährischen Brüder im Grunde gar nichts zu sagen, denn es hat sich bis jetzt nichts davon vorgefunden; nur die einstimmigen Melodieen sind uns übrig. Weil nun auch namhafte Männer unter den noch lebenden ausdrücklich die Mel. zu dem Liede: „An Wasserflüssen“ als aus dem Hussitischen Gesangbuche entlehnt u. von Luther verbessert anführen: habe ich sorgfältig das ganze Gesangbuch der Böhmischen Gemeinde durchgesehen u. kann versichern, dass diese Weise zu dem genannten Liede nicht darunter ist. — Und so ist denn auch dieser Ausweg zu einem Irrwege geworden, auf dem keine Hülfe zu finden ist. Ja wir sind sogar durch den gegründeten Widerspruch des Hrn. K., oder vielmehr durch seine an jenen Widerspruch geknüpfte u. unbegründete Vermuthung in die Gefahr einer neuen Irrung geführt worden. Hr. K. schreibt ausdrücklich dem im 17ten Jahrh. lebenden Prediger Magdeburgs, Wolfgang Dachstein, die Dichtung der Kirchenlieder zu: „Der thöricht spricht: es ist kein Gott“ etc. und „O Herr, wer wird Wohnung han“ etc., während er Text u. Mel. des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon“ einem Andern zuschreibt. Es wird sich aber ergeben, dass alle 3 Lieder einen u. denselben Verf. haben, und dass dem Magdeburger Dachstein im 17ten Jahrh. alle drei abzusprechen sind. Es wird sich aus diesem Falle abermals recht handgreiflich darthun, wie viel auf gute biographische Notizen ankommt, eine Wahrheit, an welcher freilich noch niemals irgend ein echter

Freund des Geschichtlichen gezweifelt hat, die dagegen in den genialen Tagen schöngeistiger Rolande schon oft gar possierlich angehornt worden ist. Was hilft das Hörnern, wenn es nicht geblasen, sondern gestossen ist!

Wenden wir uns lieber nach Strassburg, zum Münster der wohllöblichen freien Reichsstadt; wir werden dort mehr zu suchen haben. Die Reformation hatte gleich anfangs daselbst nicht wenig Aufsehen gemacht, dass es auch grosse Spaltungen u. vielerlei Predigens gab. Insonderheit wollten die Bürger Ursache gefunden haben, nicht ganz mit den unverheiratheten Geistlichen zufrieden zu sein, hatten die verheiratheten lieber u. vertheidigten sie sogar gegen Bischof u. Legaten. Darüber wurden schon 1523 mancherlei Schriften gedruckt, desgleichen über viele andere Artikel der neuen Lehre, so dass Strassburg ein sehr wichtiger Mittelpunkt wurde für allerlei Dinge in den ersten Zeiten der Reformation, die zu wissen noth sind. Von hier ist nun damals gar manches Wort ausgegangen u. manches geistliche Lied dem Texte u. der Melodie nach, die manchen Streit gebracht haben; auch hat mancher dortige katholische Geistliche ein Weib genommen. Unterschied sich ein solcher von den bischöflich anerkannten auch nicht gerade dadurch, dass er eine Frau hatte, so unterschied er sich doch dadurch, dass er sie genommen hatte, durch welche Copulation auch einige andere Unterschiede sich gefunden haben mögen. So ein Mann war nun ebenfalls *Wolffgang Dachstein*, über welchen wir durch die Güte des Hrn. Strobel, Professors am Gymnasium zu Strassburg, folgende wenige, aber sichere und obige Streitfragen vollkommen schlichtende Nachrichten mitzutheilen in den Stand gesetzt worden sind: Wolffgang Dachstein war im Anfange des 16ten Jahrh. katholischer Priester; im Jahre 1524 aber, als die Reformation in Strassburg immer allgemeiner sich verbreitete, verheirathete er sich u. wurde Vicarius u. Organist an St. Thomae. In dieser letztern Eigenschaft findet sich seine Unterschrift bei einer Protestation, welche das Stift desselben Namens gegen den zu Esslingen residirenden Reichsrath im J. 1525 abfasste. Er ist, nebst *Mathias Greytter* (Canonicus im Münster zu Strassburg), der Erste, welcher teutsche Kirchenlieder für die sich neu bildende Kirche daselbst verfertigte u. zugleich für einige derselben Melodieen componirte. — Man wird sich erinnern, dass die Einführung des lutherischen Chorals und die Liebe dafür damals von Luthern u. seinen Gehülfen schon ausserordentlich verbreitet, das erste lutherische Gesangb. (mit 7 Liedermelodien) 1524 in Wittenberg gedruckt worden, aber schon früher in den Kirchen in Uebung war, und dass man endlich in Strassburg alles zur Reformation Gehörige frisch u. schnell erfasste, was unter Andern folgende 1525 zu Strassburg im Druck erschienene Schrift bestätigt: „Christeliche verantwortung *M.* Matthes Zell von Keyserssberg, Pfarrherrns u. predigers im Münster zu Strassburg, vber Artikel jm vom Bischöfflichem Fiscal daselbst entgegengesetzt, vnnd im rechten vbergeben.“ Mit dem Zusatz auf dem Titel: Hyerinn findest Evangelischer leer gründliche verklerung vnd reylichen bericht, durch göttlich geschrifft, gar nahe aller sachen so yetz in reden u. Disputation sind.

Genug, in den alten Strassburg'schen Gesangbüchern aus dem 16ten Jahrh. finden sich von Wolfgang Dachstein gerade die 3 Lieder mit ihren Melodieen, die meist denselben Namen, aber einem andern Manne, der 100 J. später in Magdeburg wirkte, beigemessen wurden. Die drei in Frage stehenden Lieder sind also dem Texte und der Melodie nach von Wolfgang Dachstein, dem Vicar u. Organisten an St. Thomae in Strassburg. Wir theilen sie nach der Notation mit, wie sie in den dortigen ältesten Gesangb. verzeichnet sind.

1. O herre wer wird wohnung han. Ps. 15.

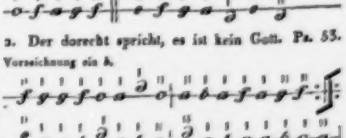

2. Der dorecht spricht, es ist kein Gott. Ps. 53.

Vorzeichnung ein *b*.

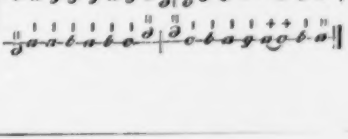

3. An Wasserflüssen Babylon. Ps. 137.

Vers. 4.

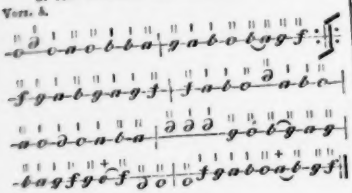

Wilhelm Meyer, Hoforgelbauer in Hannover,

wurde 1779 zu Bückeburg geboren, erlernte die Orgelbaukunst bei J. H. W. Müller in Wittmund in Ostfriesland u. vervollkommnete sich dann in Bremen, Magdeburg u. Berlin. Seit 1812 wirkte er als Meister in Hannover u. wurde 1835 zum Hoforgelbauer ernannt. 1815 machte ihm besonders die Reparatur u. Aufstellung der Orgel in Burgdorf Ehre. Das Werk hat 24 Stimmen mit 2 Klavieren u. Pedal. Auch hat er 22 neue Orgeln gebaut, 12 mit einem Klavier u. Pedal, zehn mit 2 Klavieren u. Pedal, worunter die Orgeln zu Stolzenau, Hoya, Grasdorf, Haynhols, und die der reformirten Kirche zu Hannover, meist mit 22 Stimmen, besonders bemerkenswerth sind. Mehre von seinen letzten Werken sind mit Hülfe seiner beiden Söhne, Eduard u. Wilhelm, von denen der älteste schon Meister ist, erbaut worden. Die 1835 in der Stadtkirche zu Celle verbesserte Orgel ist ein wahres Meisterstück nach dem Zeugnisse des dortigen Organisten H. W. Stolze, eines Mannes, der auch als Comp. sich bereits mannichfach bekannt gemacht hat. Das Hauptmanual hat 11 Register; das Obermanual 6½ Rückpositiv 8, u. Pedal 9. Dazu kommen noch 2 Koppeln, Tremulant durch das ganze Werk, Cymbelstern u. Calcantenzug. Das Werk hat fünf Bälge, 9¼ Fuss lang, 4¼ Fuss breit. Der Umfang der Manualclaviere geht von C, Cis, D, Dis etc. bis $\overline{\overline{f}}$, des Pedals von C, Cis etc. bis $\overline{d}$. Die Stimmung der Orgel ist der jetzt gebräuchliche Kammerton. Möge M. noch lange in Segen wirken.

Kirchenwerke:

Ach, was ist der Menschheit Loos etc. Cantate für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters in Musik gesetzt von J. G. Laegel. Partitur. No. 2. Gera, bei Blachmann u. Bornschein. Pr. 3 Thlr. 16 Gr.

Nach einem leicht fasslichen u. leicht ausführbaren Einleitungs-Andante des Orchesters in D moll, ¾, tritt ein eben so leicht u. angemessen gehaltener Chorgesang, ¾, ein, welcher in D dur schliesst u. einem einfachen Tenorsolo Raum gibt, das den Text öfter wiederholt nach bekannter Weise. Der Männerchor endet den Satz kurz in G moll, von vornerchor endet den Satz kurz in G moll, von vorübergehender Furcht befallen, die im neuen Satze, ¢, Es dur, Chor u. Solo wechselnd, durch den verheissenen Tröster besänftigt wird. Der folgende Chor, in B dur, greift dann stark u. freudig ein, zuweilen fugirt u. mit eingestreutem Solo, das Ende des ersten Theiles bildend. Der zweite beginnt mit einem 4stimmigen Choral ohne Instrumentalbegl., worauf Violoncelle, Flöte, Oboe, Fagott u. Trombone Solo ein Bassrecitativ begleiten, gut declamirt. Ein 5stimmiges Gebet ohne Instrumente, von Solostimmen vorgetragen, worin der Sopran vorherrscht in Melodie u. Text. Die 4 Männerstimmen singen gut begleitend: „Herr, erhöre uns" etc. wirksam. Mit dem nächsten Bassrecitativ verbindet sich sogleich der Schlusschor, ¾, D dur, der eine kurze, leichte Fuge bringt, die mit Amen zuerst von Solostimmen abgelöst wird und natürlich mit vollem Chore wiederholt, aber auch mit dem ersten Fugenthema verbunden wird, ohne in's Schwierige zu verfallen. Die ganze Pfingstcantate wird auch von Chören auf dem Lande gut ausgeführt werden können, ja sie dürfte am meisten für kleinere Städte u. s. w. berechnet sein, ob sie schon einige musikalische Gewandheit u. Sicherheit voraussetzt, die man in Teutschland schon voraussetzen darf. Diese Kirchenwerke werden fortgesetzt, wie wir bereits in der Anzeige der ersten Nummer berichteten, worauf wir im Allgemeinen verweisen. — Vgl. S. 71.

56ster Psalm für den vierstimmigen Männerchor comp. — von E. F. Gäbler. Op. 2. Berlin, bei Bechtold u. Hartje. Pr. 12½ Sgr.

Dieses zweite, in Partitur gedruckte Werkchen des Hrn. Musikdir. am K. Preuss. Pädagogium zu Züllichau steht im Bau des Harmonischen mit dem

Hoffmeister, 12 Variations p. Fl., Viol., Alto et Vlle. Op. 5. 1 Thlr. 4 Gr.

Devienne, F., 2 et 3me Pot-Pourri pour une Fl., av. Viol. ad lib. à 16 Gr.

Conti, 3 Duos, p. 2 Violons. Op. 9. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, J., 6 Duos concertants pour 2 Clarinettes. Op. 1. 2. 4. 5. 7. à 1 Thlr. 21 Gr.

Schall, C., 3 Duos concertants p. 2 Violons. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, 6 Duos concertants p. Viol. et Violoncelle. 1 Thlr. 21 Gr.

Gebauer, l'aîné 3 Duos extr. des oeuvr. de Pleyel et arr. p. 2 Hauth. conc. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Girault, A., 6 Duos concert. p. 2 Violons. Op. 1. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Collection des airs de l'Irato, arrang. pour 2 Viol. par Seb. Demar. 1 Thlr. 22 Gr.

Viotti, 3 nouv. Duos concert. p. 2 Vlles. Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 nouv. Duos concert. pour 2 Viol. Liv. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, recueil d'airs choisis de l'Opéra d'Adrien, arr. p. 2 Fl. 1 Thlr. 22 Gr.

Bonnet, J. B., 6 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 2. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

Nouvelle édition des Solfèges d'Italie composés par Leo, Hasse, Durante, Scarlatti, Porpora, Majoni, Caffaro etc. 6 Thlr.

de Maria, V., Duo pour Harpe et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

Adam, L., 3 gr. Sonates p. le Forтépiano. Op. 8. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Dussek, J. L., 3 gr. Sonates pour le Forтepiano. Op. 42. 2 Thlr. 6 Gr.

v. Beethoven, L., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 10. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 2 Son. do. Op. 14. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sonate à 4 mains p. le Forтepiano. Op. 6. 1 Thlr.

Steibelt, 3 Sonates p. Forтép. av. acc. de Violon. Op. 42. 2 Thlr.

Weiskopf, L., 2me et 3me Pot-Pourri on Caprice pour le Forтép. à 1 Thlr. 6 Gr.

Dussek, J. L., 6 Sonates faciles pour le Pianof. av. acc. de Violon. Op. 46. 2 Thlr.

v. Beethoven, 3 Trios pour le Pianof., Violon et Vlle. Op. 1. 2 Thlr. 14 Gr.

Eler, 5 Sonates pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ad libit. Op. 8. 2 Thlr. 6 Gr.

Thollet, 6 romances de Demoustier. Op. 5. 1 Thlr. 4 Gr.

Pfeffinger, Ph. J., 6 Chants de différens caracteres av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Demar, Seb., 2me Duo conc. pour Harpe et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

— — le même pour Harpe et Forтep. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

— — le même p. Pianof. et Violon. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouvert. de l'Irato, arr. p. la Harpe av. acc. de Viol. et Vlle. p. Vernier, liv. 1 Thlr.

— — Ouvert. de Bion, arr. p. dito. 1 Thlr.

— — la même arr. pour le Pianof. p. L. Adam, av. acc. de Viol. et Violonc. 1 Thlr.

— — Ouvert. de l'Irato, arr. p. dito. 1 Thlr.

Berton, Ouverture du Grand Devil, arr. pour le Pianf. av. acc. de Violon. 18 Gr.

Weiskopf, L., 3 Sonates pour le Forтep. av. acc. de Viol. et Basse. Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.

Clementi, M., 12 Waltzes p. le Pianof. av. de acc. Tamb. et Triangle. Op. 40. 2 Thlr.

Caussé, L., Sonate pour le Forтép. av. acc. de Fl. obl. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Damoncheu, Ch., 1er Pot-Pourri d'Airs des Mysteres d'Isis p. le Forтep. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Trio pour le Forтep. avec acc. de Viol. et Vlle obl. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Mestrino, 12 gr. Solos ou etudes p. le Viol. Liv. 1. 1 Thlr.

Kreutzer, Marche et Air de Ballet d'Actinnes arr. p. la Harpe et Pianof. p. Dalvimare. 18 Gr.

Dalvimare, M. P., Faulange, air fav. tiré du Ballet des noces de Gamache varié pour la Harpe. 1 Thlr.

Guenée, L., 3 Duos concert. pour 2 Viol. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Damoncheu, Ch., 6 Airs variés p. 2 Violoncelles. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Ferrari, G. G., 18 Waltzes pour le Pianof. avec acc. de Violon et Tambourin ad libitum. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. F., 24 Sonatines faciles pour 2 Fl. tray. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Waldemar, methode de Clarinette, contenant tous les principes de cet Instrument etc. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ersten, im vorigen Jahrgange S. 365 besprochenen auf gleicher Stufe, dass wir darüber nichts hinzuzufügen haben. Die Tonführungen für jede einzelne Stimme sind fliessend, daher leicht treffbar auch für mässig geübte Chöre, was zugleich von der blos angedeuteten, nicht reich durchgeführten Schlussfuge gilt. Wir werden auf die fernern Aufstrebungen des in seinem Wirkungskreise eifrig thätigen Mannes gebührend aufmerksam sein.

Gesänge zur Leichenfeier des weiland Prof. Dr. Jul. Walter in Dorpat (am 19. Dec. 1834), für Männerst. comp. v. Joh. B. Gross. Op. 29. Berlin, bei Trautwein. Pr. 14 Gr.

Den Gesängen geht ein kurzer Bericht über das Leben u. Wirken dieses für Gebildete u. Volk vielfach thätigen u. höchst einflussreichen Mannes voraus, worin wir zum Schluss erfahren, dass der schon hinlänglich bekannte Componist den Ertrag dieses Werkchens der Parochialschule in Wolmar, dem in Riga's Nähe gelegenen Geburtsorte des Verewigten, welche ihm ihren gegenwärtig blühenden Zustand verdankt, uneigennützig bestimmt hat. No. 1. Requiem aeternam, nähert sich in Aufeinanderfolge der Stimmen der einfach alten Kirchenweise, weniger in den eigenen Accordverbindungen, die mehr aus den seltsamen Folgen neuerer Zeit, als aus den grossartigen Dreiklangsverbindungen des 16. Jahrh. hervorgegangen sind. Das Ganze wird aber, gut vorgetragen, einen angemessen eigenthümlichen Eindruck machen. No. 2. „Dess Geist uns über uns hinaus in höh're Bahnen riss" hat dieselbe Führung. Nur S. 11, Takt 2 geht der Comp. in seiner Harmonisirung doch zu weit; dergleichen hilft zu nichts, bringt aber der Kunst vielfachen Nachtheil, wenn man es jetzt auch hundertmal nicht zugeben sollte. Man sehe u. urtheile selbst:

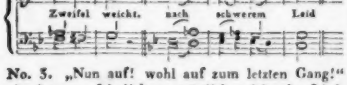

No. 3. „Nun auf! wohl auf zum letzten Gang!" ein kurzes, feierlich u. tröstlich wirkendes Lied, in bezeichneter Haltung des Harmonischen mit den frühern übereinstimmend, das noch allgemeiner eingreifen wird.

Literatur.

Hand- u. Wiederholungsbüchlein für den Schüler. Ein kurzer Auszug aus d. praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre von *Frdr. Wilh. Schütze.* Dresden u. Leipzig, in der Arnold'schen Buch- u. Kunsthandlung. 1836. Pr. 7 gGr.

Unsere beurtheilende Empfehlung des Hauptwerkes dieser neuen Harmonielehre für Seminaristen ganz besonders steht S. 289 u. ff. dieses Jahrg. unserer Blätter. Vor unserer unmaassgeblichen Meinung über die Zweckmässigkeit dieses versprochenen Auszuges zum Besten der Schüler im Allgemeinen, namentlich der unbemittelten, mögen noch einige Bemerkungen vorausgehen. S. 6 heisst es: „Es gab eine Zeit, in welcher man nur die Untertastentöne kannte." Das würde richtiger dahin abzuändern sein: in welcher man nur die Untertastentöne anwendete. Denn die 12 halben Töne der Octave kannte man schon lange; selbst die uralten Chinesen hatten ihre 12 Lu. — S. 9 sollte es genauer u. fasslicher heissen: Wenn man die Tonleiter von C aus in Quinten aufeinanderfolgen lässt, so dass der 5te Ton der C-Scale (g) Anfangston der folgenden wird etc.: so ist bei jeder neuen Quinte, die zum Grundton wird, ein neues Erhöhungszeichen nöthig etc. S. 14 heisst c—ges die kleine oder verminderte Quinte. Wir machen zwischen klein u. vermindert einen oft angegebenen Unterschied. — Von Herleitung harmonischer Regeln aus dem Gefühl oder nach dem Gehöre, wie das unter Andern auch S. 21 geschieht, haben wir schon früher gesprochen. Das Gefühl allein beweist nichts; es hätte sonst Einer so viel Recht als der Andere. — S. 25 ist der Satz: „Ein Dreiklang in zweiter Verwechselung (Quartsextacc.) ist dissonirender Natur" nicht recht haltbar. Die Erklärung kann u. soll bestimmter ausfallen. — Die Lehre von den möglichen Modulationen ist eine herrschende und sie mag für Viele ohne Zweifel wohl auch eine nützliche sein, weshalb sie nicht im Geringsten von uns angefochten werden soll. Am allerwenigsten wird sie dem Verf. dieser Harmonielehre, rücksichtlich seines Zweckes, zur Last gelegt werden dürfen. Allein etwas Mechanisches hat sie doch sicherlich. Es wäre die Frage, ob das Weitläufige u. Beengende derselben nicht mit Vortheil vermindert werden könnte? Und wir sind davon überzeugt. — S. 56 hätten wir selbst im

Auszuge des Verf. Wort von den verdeckten Quinten u. Octaven ausführlicher gewünscht; noch mehr in der Lehre vom Querstande, welche in dieser Kürze etwas ganz Unbestimmtes gibt, das einmal richtig, das andere Mal falsch sein kann. Vergl. die Abhdl. unserer Zeit. 1833. S. 625 etc. etc. — Nützlich ist dieser Auszug den Schülern ganz gewiss; ja wir würden sogar denen, die sich das Hauptwerk anschaffen, rathen, sich diese Uebersicht nicht entgehen zu lassen. Das für diese Harmonielehre geschriebene Beispielbuch ist in jedem Falle zum Verständniss unumgänglich nöthig. Der dem Auszuge angehangene Repetent (oder Fragen u. Aufgaben zur Wiederholung) wird den Schülern den grössten Vortheil bringen. Wer sich die Fragen gut beantworten kann, der wird die Sache sicher gefasst haben u. darf der Zufriedenheit des Lehrers gewiss sein. Mit Vergnügen wiederholen wir, was wir vom ausführlichen Werke urtheilten: Besonders für Seminaristen, für welche es auch zunächst verfasst ist, wird das Buch Segen bringen. Den Lehrern ist das Hauptwerk nöthig; der Schüler wird auch mit dem Auszuge ausreichen und Gewinn davon haben. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Dresden, im Mai. (Eingesandt.) Wenn in unserm Elbthale der reizende Blüthenschmuck der Natur sich entfaltet u. die Nachtigallen ihren Chor anstimmen, so pflegen die öffentlichen Darstellungen der Kunstsänger u. Virtuosen in der Regel hier wenig besucht zu werden. Nur aussergewöhnliche Erscheinungen machen von dieser Regel zuweilen eine Ausnahme. Hierzu rechnen wir die Leistungen des Haizinger'schen Ehepaares auf der Hofbühne, und zwar die der Mad. Haizinger durch die Wahrheit und Feinheit ihres Spieles, und die ihres Gatten durch dessen Kraft u. Schönheit seines kunstgeübten Gesanges in ersten Tenorpartieen. Das Haus war bei deren Auftreten jedesmal überfüllt, der Beifall allgemein. — Demnächst gewährte ein Concert des Musikdirectors Karl Kloss durch die eigenthümliche Zusammenstellung Interesse. Der erste Theil brachte Werke aus der Blüthenzeit deutscher Tonkunst von J. Haydn, Mozart u. Beethoven; der dritte Theil Pieçen aus der modernen italienischen, französischen und deutschen Schule. In der zweiten Abtheilung hielt Hr. MD. Kloss einen mündlichen historischen Vortrag über die Musik der Urvölker, vorzüglich über die altägyptische Musik, und liess arabische Elegieen, ohne alle Begleitung, in der Ursprache singen, die als praktische Beispiele dienten. Obgleich man in der grossen Einfachheit dieser Weisen die arabische Wüste zu erkennen vermeinte, so waren sie dennoch ansprechend und für den Freund der Tongeschichte von besonderm Interesse. Der mündliche Vortrag enthielt — wie der Kenner der Musikgeschichte nicht anders erwartete — Hypothesen, Vermuthungen u. einzelne Thatsachen; doch war er deutlich und fesselte die Aufmerksamkeit der zahlreichen Zuhörer, die meist aus der Elite des wissenschaftlich- u. kunstgebildeten Publikums bestanden. Um zugleich einen Beweis zu geben, was Harmonie u. Rhythmus vermögen: so hatte der Concertgeber diese aus nur einigen Tönen (die eine Elegie enthielt nur zwei Töne) bestehenden arabischen Gesänge in eine kunstvolle harmonisch-rhythmische Bearbeitung eingekleidet, welche am Schluss der Vorlesung von den Königl. Kammersängern Frl. Schneider, Frl. Potgorschek, Hrn. Schuster u. Hrn. Zezi u. dem Chore der Hofoper ausgeführt wurden. Diese Bearbeitung war überraschend u. erwarb sich durch ihre Schönheit in der Harmoniecnfolge u. Eigenthümlichkeit des Rhythmus den entschiedensten Beifall. Ausserdem trug Hr. MD. Kloss unter discreter Begleitung der Königl. Kapelle ein Pianoforteconcerte von Beethoven mit grosser Sicherheit u. Geschmack vor. — Die obengenannte jugendliche Sängerin Fräul. Potgorschek aus Wien debütirte auf der Hofbühne als Tancredi in italienischer Sprache, und gefiel vorzugsweise durch die Tonfülle u. Schönheit ihrer umfangreichen tiefen Altstimme. Sie wurde engagirt. — Kapellmeister Reissiger schreibt an einer neuen Oper. Dessen neueste Messe (No. 4) enthält viel Schönes u. Tüchtiges, und hat allgemein gefallen.

Cassel, im Juni. Ich schloss meine letzte Correspondenz mit dem zweiten Abonnementconcert der Mitglieder der Kurfürstl. Hofkapelle, das dritte u. letzte (26. Febr.) brachte uns die Ouverture aus Leonore von Beethoven. Sie wurde, wie Alles von diesem unsterblichen Tondichter, (wenn man uns nur nicht zu spärlich damit bedächte!) mit Begeisterung aufgenommen u. ausgeführt. Ein Concertino für zwei Clarinetten von Iwan Müller, von

Bender und dessen zweitem Sohne geblasen, fand grossen Beifall. Der erste Sohn, ein ausgezeichneter Geiger u. Klavierspieler, hat bereits eine Anstellung in der Hofkapelle als Violinist mit 200 Thlr. erhalten, welche durch den Tod des Concertmeisters Barnebeck veranlasst wurde; die Stelle des Verstorbenen selbst aber wurde unserm ersten Violinisten Wiele zu Theil. Möchte unsere Hofkapelle doch fort u. fort mit talentvollen Mitgliedern ergänzt werden! — Den Beschluss dieses genussreichen Abends machten die beiden letzten Theile — Herbst u. Winter — aus den Jahreszeiten von Haydn. Die Solostimmen waren wie früher vertheilt.

Am Charfreitage wurde uns ein wahrer Hochgenuss geboten, die Passion nach Matthäus von Seb. Bach, unter Mitwirkung der Wiegand'schen Singakademie, des Spohr'schen Caecilienvereins u. der Liedertafel. Dass dieses klassische Meisterwerk so ausgeführt wurde, wie wir es hörten, war lediglich Spohr's unbezweifeltes Verdienst; die wenigen Vorbereitungen dazu bei fast nur einer Probe lassen eine der Tondichtung ganz würdige Ausführung in Einzelnheiten wie im Ganzen noch hin u. wieder bezweifeln; aber Spohr's unbesiegbarer Willenskraft gelang doch das Meiste. Die Solopartieen in den Händen des Hrn. Föppel, welcher sehr schön sang, desgleichen des Hrn. Schmelz, welcher mit seltener Ausdauer die umfangreichste Partie lobenswerth vortrug, des Hrn. Birnbaum u. einiger Dilettanten u. Dilettantinnen, wurden meist gut ausgeführt. Auch wir knieten an diesem Abende im Geiste, wie einst Mozart auf der Thomasschule zu Leipzig, vor dem Bilde des Schöpfers der Fuge nieder, um den Manen desselben die reinsten Gefühle des Dankes für den unvergesslichen Genuss dieser unsterblichen Tondichtung darzubringen. — Endlich gaben noch die beiden Musikvereine, Liedertafel u. Eunomia, ein grosses Vocal- u. Instrumentalconcert zum Besten der Armen, welches eine ungemein grosse Zuhörerschaft herangezogen hatte. Eine Ouverture von Kalliwoda sprach durch das Exacte im Zusammenspiel u. die Sorgfalt der Ausführung, durch ihre Neuheit u. ihren unverkennbaren Werth allgemein an. Nicht minder erfreute man sich an dem Fagottspiel des Hrn. Alt und an dem Stahl'schen Violin-Rondoletto des noch sehr jungen Jean Bott. Die Herren Ernst und Griesel ergötzten durch ein Clarinetten-Concertante v. Iwan Müller gar sehr, u. Hr. Heisterhagen führte ein Violinconcert von Spohr sehr lobenswerth durch. — Die zweite Abtheilung umfasste die Ouverture aus Cherubini's Lodoiska u. mehre Gesänge — Chor, Arien, Duett, Terzett, Quartett und die Finale des ersten u. zweiten Acts — Alles den Kräften gemäss lobenswerth ausgeführt. Die Solopartieen der Secretäre Koch u. Schmelz sind hier rühmlich zu erwähnen, und einzelner Anderer, deren Namen uns nicht bekannt geworden sind. Den Genuss der Cherubini'schen Musik- u. Gesangstücke erhöhte noch bei dem Ref. die Unterhaltung darüber mit *Dr.* Grossheim, dessen sinnige ästhetische Auslegungsweise ihm bereits aus seiner Darstellung der Werke dramatischer Tonmeister, und namentlich des Wasserträgers von Cherubini, zum Verständniss u. Genuss des Ganzen gute Dienste leistete. — Von Operngästen hörten wir wieder mehre, und zwar als Masaniello Hrn. Hanno vom Hoftheater zu Wien, der gar wenig unsern Erwartungen entsprach, er sang einmal u. ging für immer. Hr. Johannes aus Coburg trat auch nur einmal auf als Belmonte (Entführung), auch er war für uns kein Evangelist des Gesangs, gefiel aber u. berechtigte zu Erwartungen. Er hat eine schöne Stimme, nur ist sie noch in der Ausbildung begriffen. Dem. Rosenfeld sang den Romeo, die Rosine (Barbier von Sevilla) u. die Desdemona (Otello). Wir können weder mit ihrem Spiele, welches selten der Situation u. dem Charakter angemessen war, noch mit ihrem Gesange zufrieden sein. Es war eine Unsumme von Tönen, welche sie producirte, von denen die meisten nicht rein u. auch nicht schön waren, Töne von ungewöhnlicher Höhe u. Tiefe ohne Verbindung, obgleich in der Tiefe ihr Hauptvorzug lag. Das jugendliche, klatschende Publikum hatte sich so sehr in der Täuschung verirrt, dass es lebhaft applaudirte. An ein Engagement ward nicht gedacht. Auch zwei Bassisten gewährten uns gastliche Spenden. Hr. Köllner, vom Hoftheater zu Karlsruhe, liess uns den Mephistopheles (Faust), Jacob (Joseph in Egypten) u. Sarastro hören, sprach als Jacob an u. gefiel überhaupt nur theilweise, obgleich seine Stimme in den höhern Chorden u. mittlern schön klang, weniger in den tiefen, auch detonirte er bisweilen. Vom Hrn. Sesselmann, vom Hoftheater zu Darmstadt, welcher Hrn. Köllner ablöste, hörten wir den Oberseneschall (Johann von Paris) und den Osmin (Entführung). Er besitzt eine wohlthuende schöne Stimme von Natur, der nur noch eine sorgfältigere Ausbildung zu wünschen wäre, um sich wirklich so geltend

zu machen, wie sie es verdiente, dies würde unstreitig erfolgen, wenn den Gesangspartieen auch stets ein passendes Spiel entspräche.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Fortsetzung.)

Mad. Schröder-Devrient, die Circe, welche inzwischen schon wieder ganz München bezauberte, vollendete mit Reprisen des Fidelio u. Romeo, der Agathe, Donna Anna, Norma u. Emmeline ihren Gast-Cyclus. Die Journalisten haben sich darüber die Fingerlein krumm u. lahm geschrieben, und wir sind wahrlich nicht gesonnen, dieser Kunstpriesterin europäischen Ruhm annoch durch Marginalzusätze zu amplifiziren. Nur findet schlechterdings keine Entschuldigung Statt, wenn nämlich eine so verständige Mime zu dem Missgriff sich herablässt, einen verstümmelten Don Juan mit angehängtem Schwänzchen des 4ten Actes der Montecchi als Abschieds-Benefize zu wählen! Wer wird das Haupt schmücken mit einem Brillanten-Diadem vom reinsten Wasser, und mit Glasperlenschnüren den Hals umschlingen. — Einen andern, kaum mehr gehofften Besuch erhielten wir von der Kön. Preuss. Hofsängerin Mad. Milder. Sie betrat nur ein einziges Mal die Bühne als Iphigenia, in welchem Gluck'schen Meisterwerke sie vor beinahe drei Decennien ihre höchsten Triumphe feierte. — „Gewesen!" war einst das Danksagungswort der berühmten Adamberger, als das erkenntliche Publikum noch die 50jährige Gurli hervorrief. Jene drei inhaltschweren Sylben hätten wohl auch hier die rechte Stelle gefunden; denn diese Kunstleistung konnte naturgemäss doch nur einen Succès d'estime erhalten. Aber auch in den von der Zeit verschonten Ueberresten erkannte man noch die herrlichen Mittel, welche der Meisterin in ihrer Blüthenperiode zu Gebote standen; ja selbst diese, mehr durch Conturstriche blos angedeutete, antik grossartige Iphigenia mag immerhin noch allen Nachfolgerinnen, so an diese riesige Tonschöpfung sich wagen, als prototypes Musterbild gelten. Die Umgebung schien vorzugsweise darauf berechnet, die Hauptfigur auf keinen Fall zu verdunkeln, sondern ihr vielmehr als Folie zu dienen. Hr. Wild sang diesmal den Orest — den Culminationspunkt seiner Kunstgebilde — nicht. Hr. Weinkopf, Sohn, wurde dann condemnirt; mit einer hübschen, hohen Bassstimme ist's hier noch nicht abgethan; zudem ist das Recitativ gerade eben seine allerschwächste Seite; und dann, diese rein declamatorische Composition, welch' unübersteiglicher Prüfstein für einen Anfänger! Schmerzlich vermisste man desgleichen Hrn. Staudigel als Thoas; es erschien ein Unbekannter, Hr. Bieling, vermuthlich vom Chor herausgeholt u. in's Costum des wilden Scythen arglos gesteckt, dem die verhängnissvollen Bretter zweifelsohne seine Fusssohlen ziemlich heiss brennen mochten, der übrigens die Noten schulgerecht correct herabsang und von Hrn. Binder, dem sanften Pylades, mit grosser Decenz, wenigstens ohne Gelächter, erlegt wurde. — Im Ballete kam die durch Dem. Taglioni berüchtigte Sylphide in die Scene, deren Darstellerin hier Dem. Mimi Dupuy war, welche bei ihrem jüngsten Kunstausfluge nach Paris daselbst Alles in Augenschein genommen hatte u. nunmehr sich selbst dem Arrangement unterzog. Den hochgespannten Erwartungen wurde nicht vollständig entsprochen; Einzelnes gefiel allerdings, das Ganze weniger. Die von Schmitzhoffer dazu gesetzte Musik ist unbedeutend u. erhebt sich selten über die Mittelmässigkeit. — Das Operettchen: „Der Domestikenball" hat Ref. nicht zu Gesichte bekommen; am ersten Abend war er verhindert, und später kam es nicht wieder zum Vorschein. Der Componist blieb wie gewöhnlich anonym. — Vor dem gänzlichen Thorschlusse wurden noch sämmtliche Opern u. Ballete als letzte Vorstellungen angekündigt. Da gab es Benefizen ohne Ende, wovon jedoch die Mehrzahl der Namensträger vielleicht nur unbedeutende Vortheile gehabt haben dürfte, da es sich doch hauptsächlich blos darum handelte, ein feines Sümmchen Abonnement-Suspendu-Abende herauszubringen. Man hoffte, dass auch das vielgeplagte Orchester- u. Chorpersonal, wie sonst üblich, ein Gratiale erhalten würde; doch das ist eine dumme, veraltete Mode, mit der man nichts zu schaffen haben, die man lieber ganz u. gar in Vergessenheit bringen möchte. —

Am Ostermontage beginnt die neue Impresa der Pächter Balochino u. Merelli. Drei Monate ist italienische, die übrigen 9 Monate deutsche Oper, abwechselnd mit grossen Ballets u. Divertissements; der Juli gehört für die Opera buffa; im August bleibt die Bühne verschlossen. Die Herren versprechen goldene Berge; freilich für goldene Bezahlung; so beträgt z. B. das ganzjährige Logen-

abonnement 1500 Silbergulden: im ital. Quartale sind alle Preise mehr als verdoppelt; der Eintritt zum 5ten Stocke, dem letzten Platze, ist sogar von 12 auf 40 Kr. C. M. erhöht. Die erste Stagione wird mit Rossini's für Paris umgearbeiteten „Mose in Egitto" eröffnet werden; die Namen Tadolini u. Garcia (Schwägerin der Malibran), Pedrazzi, Tenor, Vincenzo Galli, Basso comico u. a. haben einen guten Klang; *vedremo dunque, e sentiremo!!*

Das Theater an der Wien führte 3 Novitäten vor, sämmtlich mit Musik von Adolph Müller: 1. „Der Fasching-Dienstag", eigentlich nichts weiter, als eine verschollene, vor mehren 30 Jahren oft u. nicht ungern gesehene Karnevalspasse des längst verstorbenen, ziemlich begabten Volksdichters Waldon; der darin figurirende, einem allbekannten Originale nachgebildete Hunde-Doctor Schnepf war damals ein Steckenpferd des auch schon lange heimgegangenen Perinet, und die ganze nunmehr vorgenommene Metamorphose bestand in der Einschaltung verschiedener L derchen u. humoristischer Couplets. 2. „Prinzessin Gold", Zauberspiel; u. 3. „Der Treulose"; dramatisches Gemälde v. Neutroy, welches schon aus dem Grunde beim ersten Erscheinen Sensation erregte, weil der Verf., den man nur im niedrig komischen Genre verwendet zu sehen gewohnt ist, hier aus seiner eigenthümlichen Sphäre trat. Er hat sich nämlich die mehr ernste Charakterrolle eines flatterhaften Don Juan geschrieben, der im steten Wechsel seiner Liebschaften den einzigen Lebensgenuss sucht, ohne Gewissensbisse von einem treuliebenden Weibe sich trennt, und endlich, frühzeitig alternd, betrogen, hintergangen u. bestohlen, zu spät bereuend, sogar den Anblick seines letzten, einzig ihm gebliebenen, wahren Freundes flieht, dessen neidenswerthes Eheglück nur scharfe Stacheln in sein Herz drückt. Diese fremdartige Stellung, die immer wiederkehrende, denselben Stoff entwickelnde und, ähnlich dem Raimund'schen „Verschwender", auf eine moralische Tendenz basirte Handlung möchten wohl die Schuld tragen, dass dieses jüngste Product ungleich weniger Eingang fand, als die meisten frühern, namentlich das fortwährend noch beliebte: „Zu ebener Erde und erstes Stock." — Der bekannte Heldenspieler Kunst gastirte inzwischen den ganzen Winter hindurch, und wusste sein Auditorium anzuziehen. Zum Valet-Schmause gab er à la Jerrmann in Schiller's Räubern die Gebrüder Carl et Franz Moor en compagnie, und die Speculation rechtfertigte sich vollkommen, denn schon eine halbe Stunde vor dem Anfange war das Haus überfüllt, die Kasse geschlossen, keine Eintrittskarte mehr zu haben, und Hunderte von Schaulustigen mussten abziehen. Vivat das industriöse Genie! —

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Drei leichte Geschwindmärsche für das Pianof. zu 4 Händen comp. — von Albert Thierfelder. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. Pr. 8 Gr.

Diese Märsche sind sehr leicht für beide Spieler u. recht hübsch, besonders für Anfänger zweckmässig.

Ermunterung für die Jugend. Für das Pianof. componirt u. im leichten Style eingerichtet von *A. Neithardt.* 6te Lief. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 12 gGr.

Fast alle diese Stücke sind aus Opern u. Balleten genommen: Pas de deux aus dem Ballet „Blaubart"; drei Contretänze nach Melodieen aus dem „Ehernen Pferd" von Auber; Variationen über „Hannchen vor Allen" v. Jul. Schneider; Romanze aus Bellini's Puritanern, u. Schottischer Tanz aus dem Ballet „Die Sylphide". Also zur Erholung für junge Leute, nicht zum Studium. Alle sechs Hefte in einem Bande kosten 1 Thlr. 16 Gr.

Variationen u. Fantasie für das Pianof. über Lindpaintner's Volkslied: „Was soll ich in der Fremde thun" von Lorenz Lehmann. Op. 28. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 12 gGr.

Die 4 ersten Variationen über das hübsche Thema sind von der Art, dass sie die Grundmelodie nicht verwischen, dabei leicht für mässig gute Spieler u. für geringere angenehm übend. Die 5te oder das Finale hat eine Einleitung u. variirt dann freier das Thema bis zu Ende. Alles in bekannt klaviermässigen Figuren, die sich recht gut ausnehmen. Das Stück kann für erwachsene Schüler zum Nutzen u. für Alle zum Vergnügen dienen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juni. Nº. 25. 1836.

Ueber Tonkünstler-Freundschaften und wie ein ehrlicher Musikus durch selbige berühmt wird.

Eine kurze Stand- und Stegreif-Rede zu Nutz und Frommen musikalischer Christenheit, componirt und vorgetragen von Andre's dem jüngern.

Gold u. Silber kann man verfälschen, und aus Fischschuppen werden die schönsten Perlen gemacht; sogar die Musik soll man nach Etlichen falsch machen können und auch die Recensionen u. dergleichen mehr, wobei wir uns nicht weiter aufzuhalten gedenken, weil uns die Sache zu klein ist. Denn wir sind höherer Natur u. halten uns an's Unvergängliche. Was aber kann unvergänglicher sein auf Erden, als die Freundschaft, besonders die musikalische? O Verehrte! ihr werdet eure Jonathane küssen, wenn euch so ein Journal-Saul anfällt, und eure Pylades, wenn ihr im gerechten Zorn eure Mutter Harmonie erschlagen habt u. euch die Furien peitschen zum Schrecken der Welt. — Wie soll ich sie schildern, womit vergleichen, wie sie malen, die Freundschaft gegen euch? Sie ist allein der Psyche selber gleich, die mit Schmetterlingsflügeln vor ihrem Amor steht!

So komm denn, reisender Zauberer! und enthülle uns auf deinem Instrumente oder mit deinem Taktirstocke die Wunder der Schöpfungen deiner Genialität! Gedenke, wie geschmackvoll wir sind u. bon genre verstehen. Wie werden wir lauschen den überschwenglichen Räthseln deiner himmelstürmenden Bravourgewaltigkeit u. werden mit Sturmeskraft begrüssen die Werke deiner Hände! Denn du sollst wissen, dass wir höflich sind u. liebliches Wesen haben, sobald ein Fremder kommt, der vor sich her ein Chor Posaunen blasen liess.

Gelüstet es dich aber, noch erfreulichere Wunder zu sehen, so verlass dich auf die Höflichkeitsfreundschaft des guten Geschmackes, den von Zeit zu Zeit die Mattigkeitslaune beschleichen soll, nicht ganz allein, sondern thue einen kühnen Griff in deinen Markenkasten u. theile 200 Freibillete oder darüber aus, wobei du dich an die rechten Leute zu wenden hast, was nicht immer die Redactoren sind, die Undankbaren! sondern nimm dich klüglich der Einflussreichen an, deren Namen nicht genannt sind im Buche der Schwarzen — und du sollst die Freundschaft sehen, die dir klatscht bis auf den Tod des seligen Abends.

Feuer kann es dir nicht unbekannt sein, wie die echte Freundschaft sehr freundlich ist u. vor Allem gern mittheilt von ihrer Habe den Dürftigen. So sei auch deine Seele gesinnt. Besonders vergiss der Hungrigen u. der Dürstenden nicht. Gib Jedem einen Thaler oder zwei, und du wirst dir aus dem Munde der Unmündigen ein Lob zubereiten, dass dein Name hoch gepriesen werde bis an der Welt Ende. Versteht aber das Ende der Welt nicht teutsch, so lass es übersetzen. Denn wo du wohlthätig bist, da wird dir auch in fremden Zungen wohlgethan. Zum Ueberfluss kannst du auch darauf rechnen, dass der Teutsche das Uebersetzte gleich wieder übersetzt u. es als Neuigkeit geschwind aus einem Blatte in das andere trägt, der Biene gleich, die aus allen Blumen Honig saugt u. Honigseim.

Wirst du dich noch in Humanität u. Bildung so weit emporgeschwungen haben, dass du die Spur der Sehnsucht *dahin* findest, wo die Kunst ihre neuesten Pfeiler aufgestellt u. opferreiche Altäre sich errichtet hat, von genialen Kennern umringt, die zur Entflammung tief geistig verborgener Zündung Wein trinken oder den Trank Walhalla's in Töpfen, vulgo baierisches Bier; wirst du da mit den seligen Genossen stammeln vom Ueberschwenglichen der Ueberschwenglichkeit: so darfst du kühnlich bauen auf ein Heil der Freundschaft, deren hundertfältiger Mund morgen schon dich wiedergebähren wird als den Geistreichsten unter den Geist-

reichen mit Ausnahme des Sprechers oder Strömers, mit dem du selig rinnst in's Meer der Unvergänglichkeit, dess Tiefe unnennbar ist.

Ueberdenken wir nun kurz die geringere Hälfte unserer wichtigen Betrachtung, so haben sich uns schon vier nicht genug zu preisende Kunstfreundschaften offenbart, als da sind: die Höflichkeits-, die Freibillets-, die Pränumerations- u. die Trinkfreundschaft. So hoch u. einflussreich diese auch allerdings anerkannt werden müssen, so sind wir doch gewiss, dass deine Brust noch viel reinern Aether schlürfen wird, wenn du mit uns fortwandelst zu den Höhen, in deren Wolkenduft wir uns jetzt zu tauchen im Begriffe stehen.

Die nächste hohe Freundschafts-Region, in deren Nebelmeer wir zu klimmen gedenken, wüssten wir in geziemender Klarheit kaum anders als mit Namen zu bezeichnen, die weniger im Klange als in der Wirkung selbst Wichtigkeit u. Anziehungskraft besitzen. Es ist dies die Unwissenheits- u. die Befangenheits-Freundschaft, deren Macht oft an's Feenhafte grenzt. Denn unter diesen ist, so lange die Welt steht, noch kein Thomas gegen diejenigen geboren worden, die das Einlasswort in ihre Verbrüderung zu erforschen so glücklich waren, dagegen lauter Thomasianer gegen Alle, die draussen sind. In der Regel erlangst du ihre Zuneigung durch ein paar wohl verbundene Kleinigkeiten, durch manierliche Hochachtung ihrer Schwächen und durch eine recht zuversichtliche Unverschämtheit in allem Uebrigen. Hast du sie damit gefangen, so hast du den brüllenden Theil für dich, der entzückt ist, ehe du anfängst, und dich vergöttert, wenn du aufhörst. Schmeichelst du unter ihnen zwiefach den mächtig Anmassenden, die du sogleich an der Wissenschaft erkennst, wie sich die Gestalt am schönsten in die Brust wirft: so hast du die edle Gönnerschaft für dich, die gern mit Salbung spricht von dem, was ist u. nicht ist. Hier ist nichts nöthig, als dass du bescheiden blickst u. in Bewunderung gläubig nickst. Willst du noch das Bischen Einrückungsgebühren in die gelesensten Tageblätter daran wenden, u. es mit geziemender Verehrung drucken lassen, was dein Gönner für ein Kenner ist: so wirst du dadurch mehr Einsicht in das Wesen der Kunst u. ihre Geheimnisse vor den Ohren der Welt erlangen, als wenn du Jahre lang studirst, was überhaupt zur Kunst nicht nöthig ist. Nur sei nicht so schwach, dich dabei vor irgend einer Uebertreibung zu scheuen; vor dieser Art gehst du nie zu weit, und wenn sich auch jedes deiner Worte vor dem andern schämen müsste. Willst du aber vollkommen sein, so sei erschrecklich grob gegen Alle, die etwas Tüchtiges verstehen, denn ernstlich hast du alsdann keine Widerrede zu befürchten —, man gibt sich von Seiten solcher nur gezwungen mit der Grobheit ab; und zweitens kannst du darauf rechnen, dass diese Männer von deinen Gönnern im Stillen rechtschaffen gehasst u. verfolgt werden, und die Menge wird glauben, du seist kugelfest u. ordentlich unbezwingbar im gewaltigen Streit. Nur lass dich auf keine Gründe ein, denn das ist einfältig u. höchst langweilig in solcher Gesellschaft. Wirf auch hier nicht ein, es sei dies die Religion derer, die nicht Gott, sondern den Teufel verehren, denn solcher sind Viele auf dem Erdboden, und wirst an Ebenbürtigen keinen Mangel leiden. Am Ende braucht auch das Gute deines Lichtes weniger, als das Grangrosse u. das Böse, was des Feuers gewohnt ist. Das hat von je her viel Wachs u. Holz gekostet. — So mache dir denn Freunde mit dem ungerechten Mammon, auf dass sie dich aufnehmen in ihre Hütten. Stütze das Baufällige, das ist in der Ordnung; gib aber die Stütze für eine Ehrensäule der Gerechtigkeit aus u. schneide auf, so viel du kannst. Je mehr das Haus des Ansehens auf Sand gebaut ist, desto mehr wird es sich deiner Stütze erfreuen, dankbar sein u. mit Lust dich unter die guten Haushalter rechnen. So sind denn auch die *Sand*freundschaften sehr beachtenswerth, denn wo viel Sand ist, da kann man leicht viel in die Augen werfen. Mit diesem Kunststück ist schon viel verdient worden. Dann wird dir auch die Spekulationsfreundschaft nicht fehlen, die so süss u. lieblich ist, dass man vor ihr verstummt.

Das Beste aber u. das Neueste kommt zuletzt; da merke weislich auf. Es sind die *Klubbs*- u. *Versicherungs*-Freundschaften, eine Erfindung unserer Zeit, die ihr die Krone aufsetzen müsste, wenn sie sie nicht schon hätte. Du machst dich dazu geschickt, schon wenn du das Obige rechtschaffen befolgst, noch mehr, wenn du dich gewöhnst, in jeder grössern Gesellschaft dir Etliche auszulesen, denen du verschlagen geheimnissvolle Blicke zuwirfst, ihnen bei Gelegenheit etwas in die Ohren flüsterst, oder schalkhaft lächelst, als ob du dich mit den Auserwählten über Jemand lustig machtest u. dergl. Du hast zwar Recht, wenn du meinst, man habe dies bis jetzt nur schlechten Er-

ziehung gerechnet: allein du bedenkst nicht, wie rüstig u. kühn die wahre Genialität in ungezwungenem Betragen vorwärts geschritten ist. Das ist der kürzeste Weg zur Aufnahme in solche Versicherungsanstalten. In eine *Lob-Assecuranz-Compagnie* musst du dich verschreiben, wo ein Verbündeter den andern mit so frischem Ruhmfirniss überstreicht, dass die brustbeklommene Welt den Athem verlieren möchte vom Oele der Salbung. Du hast hier nichts weiter zu thun, als dir alle Lob- u. Preis-Redensarten auf einen Bogen Papier zu schreiben, um sie bei Gelegenheit über irgend einen Assecurirten auszuschütten: sie mögen passen oder nicht, darauf kommt nichts an. Denk einmal, welche Glückseligkeit das sein wird, wenn plötzlich so ein 30 bis 40 Federn lostinten u. nicht müde werden zu singen von Geist, Originalität, Humor, Ironie u. aller Tiefe u. Höhe! wenn du heute es gedruckt liessest: „Alle Meister der Vor- u. Mitzeit treten vor dem unaussprechlichen Glanze seiner Kunst bescheiden in Schatten zurück"; und morgen: „Von solcher absolut höchsten Unübertrefflichkeit kann Niemand eine Vorstellung haben, als wer so glücklich gewesen ist, diesen unerschöpflichen Kunstheros zu bewundern und, von seiner Grösse gerührt, in den Staub zu sinken" u. s. w. u. s. w. Fühlst du nun, was eine solche Compagnie werth ist? — Endlich sollst du auch dein eigner Freund sein u. redlich für dich u. die Deinen sorgen. Sollten die Compagniefedern einmal etwas schlaffig werden, so schreibst du über dich u. die Deinigen Selbstrecensionen im Namen Anderer, schickst sie ein u. hörst nicht wieder auf; immer noch einmal! du bist nicht der Erste, der das thut, auch nicht der Dritte! Die Compagnie hilft dir schon. Man schüttelt anfangs den Kopf, man lächelt, man kriegt Schwansfedern, und am Ende glaubt man's doch! — Wenn das dich nicht benebelt, so bist du des Nebels nicht werth! So lass dich denn benebeln u. pränumerire auf die Assecuranz. — Ach, wie glücklich wirst du sein, du Sohn der edeln Kunst! Wie wird die Freundschaft dich erheben u. deinen Namen zu den Sternen tragen, wenn du thust, was so edel ist!

So bedanke dich für treuen Unterricht u. gedenke des Andre's, wenn es dir wohlgeht im Wahn der verrauschenden Zeit.

Fortgesetzter Bericht über den Musikverein zu Innsbruck.

Dieser nun schon beinahe 20 Jahre bestehende Musikverein, welcher fast ganz auf freiwillige Beiträge kunstsinniger Privaten beschränkt ist, hat bisher seine doppelte Bestimmung, für Vergnügen u. Bildung zu sorgen, trotz mancher Hindernisse gelungen erreicht. Unbemittelte talentvolle junge Leute sind in den verschiedensten Zweigen der Tonkunst uneigennützig gebildet worden, und die Liebe des Publikums für die Anstalt hat eher zu- als abgenommen. 1835 wurden von 7 Lehrern 94 Schüler unterrichtet, im Durchschnitt wöchentlich 66 Stunden, ohne die Proben zu Kirchen- u. Concert-Aufführungen. Die Prüfungen liessen im Ganzen erfreuliche Fortschritte wahrnehmen, sobald man die Anforderungen nicht über die Verhältnisse hinaus spannt. Ein Haupthinderniss ist der schnelle Wechsel der Lernenden, die oft nach anderweitig vollendeten Studien in auswärtige Berufsgeschäfte abgerufen werden. Mehr Theilnahme junger Leute des dortigen Bürgerstandes wäre daher höchst erwünscht. Vorzüglich wird auf Höherbildung des Gesangchores hingearbeitet. Für Erlernung der Instrumente soll zur Erhöhung des Fleisses ein sehr mässiges Schulgeld entrichtet, dagegen bei Annahme unentgeltlich unterrichteter Instrumentalschüler mit mehr Strenge verfahren werden. Der Sängerchor hat sich unter dem thätigen Kapellm. Mayer der Anzahl u. der Geschicklichkeit nach beträchtlich gehoben. Für Sologesang ist der Mangel an guten Tenorstimmen besonders fühlbar. Die Gesangschule für Mädchen ist bisher weniger zahlreich, als gewünscht u. erwartet wurde, besucht gewesen; nur acht, was wahrhaft bedauerlich ist. Die öffentlichen Leistungen waren im verflossenen Jahre zahlreicher. Ausser den gewöhnlichen 3 Concerten u. dem kirchlichen am Ostersonntage zum Besten der Armen wurden noch 2 grosse Requiem aufgeführt, eins von Tomaschek für Andreas Hofer u. die gefallenen Landesvertheidiger in der Hofkirche, das andere von Mozart in der Universitätskirche zur Todtenfeier Sr. Maj. Franz I. Dem guten Mitwirken geschickter Dilettanten wird namentlich vom Vereine öffentlicher Dank gesagt. — Die Musikalienbibliothek hat sich sowohl durch Anschaffungen aus eigenen Mitteln, als auch durch Schenkungen bedeutend vermehrt. Unter den Gönnern, denen die Anstalt schon Vieles verdankt, sind nam-

haft zu machen: Hr. Consistorialrath Ladurner, Baron Dubihoff-Dier u. Hr. Kunsthändler Unterberger. Der Ankauf neuer Partituren u. Copiaturen der Auflegestimmen haben nicht unbeträchtliche Auslagen nöthig gemacht, welche indessen nicht verloren sind. Daher überstieg 1835 die Ausgabe die 1415 Fl. 19 Kr. starke Einnahme um 71 Fl. 12½ Kr. Der Passivrest ist jedoch nur ein scheinbarer, da nur 3 Quartale von den Beiträgen der Vereinsmitglieder in Rechnung genommen wurden u. auch einige namhafte Beiträge, die gewöhnlich erst am Schlusse des Jahres entrichtet werden, nicht mit unter die Einnahmen aufgenommen werden konnten. Präses des Vereins ist Graf Trapp; Secretär u. Musikdirector Hr. *Dr.* Schuler, welcher die Innsbrucker Zeitung: „Der Bote von u. für Tyrol u. Vorarlberg" redigirt. — Im laufenden Jahre wird an Vervollkommnung der höchst lobenswerthen Anstalt bestens gearbeitet werden. Wir wünschen dem kunstfördernden Vereine das glücklichste Gedeihen u. die thätige Unterstützung aller Wohlgesinnten.

Gesänge und Balladen.

Vater Unser, zweichörig, zum dritten Osterländischen Gesangfeste componirt — von C. R. Hösler. Op. 5. Gera, bei Blochmann u. Bornschein. Pr. 10 Gr.

In Berichten über dieses Gesangfest haben wir gelesen, dass dieser zweichörige Männergesang mit Beifall aufgenommen worden sei u. gut gewirkt habe. Die uns eingesendete Stimmenauflage, ohne beigefügte Partitur, lässt keine Beurtheilung zu: wir müssen uns mit bloser Anzeige begnügen u. den Männervereinen den Versuch des Werkes überlassen.

Acht vierstimmige Gesänge für Singvereine und Chöre auf Schulen u. Seminarien von Franz Wagner. Schleiz, bei Richel. Pr. 16 Gr.

Es sind Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, in der Art, wie die früher sogenannten mehrstimmigen Arien, alle in zeitgemäss eingänglicher u. gefälliger Melodie mit leichter, ansprechender Harmonie, die grösstentheils rein gehalten worden ist, bis auf Weniges, was Niemanden weiter stören wird. Wir haben also diese Liedergesänge für den oben im Titel angezeigten Gebrauch zu empfehlen, vornämlich, da auch die Texte, alle fromm, gut gewählt worden sind. Der Tiefe des Gefühls entbehren sie zwar, so wie der Eigenthümlichkeit: aber eben deshalb werden sie desto mehr Anklang finden; können auch sehr gut u. leicht von mässig geübten Gesellschaften ausgeführt werden. Die Texte der vier ersten sind von Hohlfeldt; gleich No. 1, „Der Schutz Gottes", wird die Meisten für die Sammlung gewinnen. No. 2, „Die Thränen", hat schon der Dichter nach einem bekannten Schiller'schen Gedichte gemodelt, was sich hier nicht recht passen will, zu sehr gezählt, in Ordnung gebracht u. dann zergliedert; und der Componist hat ihnen ein falsches Taktmaass vorgezeichnet, statt des ¾ Taktes den ¾. Dagegen ertönen die „Trosttimmen der Natur" in jeder Hinsicht schöner. No. 4. „Die Lebensansichten" haben doch eine zu spielende Melodie u. noch dazu mit verbrauchter Schlussformel erhalten. Besser ist der „Friede in Gottes Obhut" von Elise Ehrhardt. No. 5. „Vertrauen" von Th. Hell, klingt. Das Charfreitagslied ist angemessen. Den Schluss bringt das oft gesungene: Warum sind der Thränen etc., das immer seine alte Melodie nicht vergessen kann, worum es auch ganz recht thut. — Im Allgemeinen sind diese Lieder alle der musikalischen Art nach den meisten gelegenheitlichen ausserordentlich ähnlich, die wir von C. Schulz kennen.

Der Bettler. Der getreue Eckardt. Der Todtentanz. Drei Balladen v. *Göthe* für eine Singst. mit Begl. des Pfte comp. v. *Carl Löwe.* Op. 44. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1¼ Thlr.

Wer kennt nicht Löwe's Balladen? In ausführlichen Recensionen u. in Nachrichten ist öfter über die Art derselben gesprochen worden; auch sind sie so verbreitet, dass wir voraussetzen dürfen, es kenne sie jeder Freund solcher Gesänge aus der Wirkung, die sie bei gutem Vortrage von Seiten des Spiels u. des Gesanges hervorbringen. Meist ist der Gesang deklamatorisch u. die Begleitung weit obligater, als die meisten andern Balladencomponisten sie zu schreiben gewohnt sind. Dem zuweilen selbst vorherrschenden, doch nicht das Recht der Stimme unterdrückenden, oder auch nur sie in Schatten stellenden Instrumente ist meist die Tonmalerei anvertraut, die der Inhalt des Gedichts veranlasst. In dieser durch des Mannes frühere sehr beliebte Balladen allgemein bekannten, ihm eigenthümlichen Weise sind auch diese gehalten,

so dass wir, auf vielfache Darstellungen in diesen Blättern verweisend u. selbsteigene Erfahrung der Wirkung derselben voraussetzend, etwas Ueberflüssiges thun würden, wenn wir uns weitläufig darüber verbreiten wollten. Auch die Gedichte sind allgemein bekannt. Wir empfehlen dieses neue Heft dem Gebrauche der vielen Freunde, die sich der Componist am meisten in diesem Fache längst erworben hat u. bemerken nur noch, dass auch jede der 3 Balladen einzeln zu haben ist, die erste für 16 Gr. u. jede der beiden übrigen für 12 Gr.

---

1. *Das Mädchen am Ufer.* Ballade nach dem Englischen comp. für eine Singst. mit Pianof. von *Gustav Nicolai.* Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 15 Sgr.
2. *Sängerfahrt von Ernst Schulze, comp. für eine Singst. mit Begl. des Pfte.* Von *Demselben.* Ebendaselbst. Pr. 10 Sgr.

Hr. Gustav Nicolai, nicht mit Otto N. zu verwechseln, hat es also nicht ganz u. gar ernst gemeint, wenn er in seinem sonderbar paradoxen Musikfeind sich selbst überreden wollte, das Componiren sei ein dem Manne unanständiges Werk: er componirt selbst u. lässt es drucken; hat auch viel mehr u. Grösseres in Noten gesetzt, als das ist, was er uns, als Einleitung, hier mittheilt. So widerlegt er sich denn damit durch die That u. thut sehr wohl daran. Die Ballade ist nach neuerer Art durchcomponirt, hat der Situation angemessene u. nicht zu weit gesuchte Melodie mit gleichfalls, wie gewöhnlich, malender Pianofortebegleitung, die nur zuweilen in den Zwischenspielen in zu bekannten Phrasen sich bewegt, welche vom Ausdrucke des beendeten Gesanges abweichen u. sich freundlich gestalten wie S. 8. Sollte vielleicht damit das Gleichgültige, am Schmerz des verlassenen Mädchens keinen Antheil Nehmende der Elemente ausgedrückt werden? Das Ganze, in welchem wir für uns einige Harmoniefortschritte uns andern zu greifen erlauben, wird besonders Frauen unterhalten. Das zweite ist zwar einfach u. eingänglich melodisch angelegt, doch zu gesucht weiter geführt u. durch Textwiederholungen verziert, die nicht Allen gleichmässig zusagen werden. Einige Verdoppelungen der grossen Terz im harmonischen Fortschritt über die dagewesene Septime wirken zur Süssigkeit der Sängerlibe doch zu scharf für unsern verwöhnten Geschmack. Wir dürfen aber schon auf guten Antheil der Mehrzahl hoffen, u. werden auf seine übrigen Leistungen aufmerksam sein.

Achtzehntes niederrheinisches Musikfest am 22., 23. u. 24. Mai zu Düsseldorf.

Unter der Leitung des Hrn. Musikdirectors *Dr.* F. Mendelssohn-Bartholdy wirkten etwa 530 bis 540 Sänger u. Instrumentalisten; 72 Violinen, 24 Bratschen, 24 Violoncelle u. 12 Contrabässe. Das Ganze ging glänzend u. das Fest wurde von zahlreichen Besuchern mit dem lebhaftesten Antheil gefeiert. Unter den Besuchenden war unter Andern auch Hr. Ferd. Hiller aus Paris.

Am ersten Tage gewann sich das neue Oratorium des Hrn. *Dr.* Mendelssohn-B. „Paulus" den lebhaftesten Beifall sowohl der Zuhörer, als der Mitwirkenden. Die Partie des Paulus sang Hr. Wersing vom Düsseldorfer Theater mit sehr schöner Stimme. Die übrigen Hauptsolopartieen wurden von den Damen Fischer-Aghten u. Henr. Grabau u. dem Hrn. Schmetzer ganz vortrefflich vorgetragen. Das Oratorium wird gedruckt.

Am zweiten Festtage wurde die erste, bis jetzt noch unbekannte Ouvert. zu Beethoven's Leonore, neu bei Hrn. Haslinger in Wien herausgekommen, sehr gut aufgeführt u. mit ausserordentlichem Beifall aufgenommen. Weniger wirkte der Psalm von Händel: „O preist den Herrn mit einem Munde", wahrscheinlich der vielen kleinen Nummern wegen, die das Ganze nicht so, wie es in den meisten Werken dieses Meisters der Fall ist, zu einem vollen Glanzpunkte kommen lassen. Dagegen gefiel Mozart's Davidde penitente ausserordentlich. Die Cantate wurde aber auch sehr schön vorgetragen. Namentlich thaten sich in ihren Sologesängen Hr. Schmetzer u. Mad. Fischer-Aghten, die letzte ganz besonders, rühmlich hervor. Den grössten Jubel gewann sich aber die 9te Symphonie Beethoven's, die meisterlich gegeben wurde, bis auf das kurze Bassrecitativ, das besser hätte gesungen werden sollen. Alles Uebrige machte, von solcher Masse schön u. kräftig ausgeführt, einen höchst gewaltigen Eindruck. — Am dritten Tage wurden der Vergleichung wegen beide Ouverturen zu Beethoven's Leonore gelungen aufgeführt, beide herrlich, beide mit dem lebhaftesten Beifall gehört. Fräul. Henr. Grabau sang eine Arie aus Mozart's Titus überaus schön u. wurde auch verdient laut ausge-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten März. No. 26. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Die Musik giebt die Form der Empfindung, aber sie soll sie rein und bestimmt darstellen. Diese Bestimmtheit wird ihre Universalität keinesweges aufheben, wie es bey dem ersten oberflächlichen Blicke scheinen konnte, im Gegentheil wird sie allein unter dieser Bedingung möglich werden. Das Schwankende der Form — man erlaube mir hier den Ausdruck — wird dem Gemüth des Zuhörers die Freyheit nehmen, statt sie ihm zu geben, und will er diese Unsicherheit verwandeln in ruhige Gewissheit, so wird er in dem Augenblicke selbst Schopfer seyn, statt das Geschaffne aufzunehmen. Die Musik giebt uns nicht die Empfindung selbst, sondern sie umhüllt das Hochste derselben in uns mit der reinsten Form. Es ist, als breite sie vor uns den lichten, zartgewebten Schleier aus, unter dem das Trefflichste und Kühnste sich klar, aber ohne Grellheit entfaltet.

Da eine jede Kunst, als solche, das Unendliche im Endlichen darzustellen strebt, so begreift es sich schon um deswillen leicht, dass die achten, vollendeten Werke derselben nicht eigentlich begriffen werden sollen. Der Verstand wird seine Fragen hier nicht beantwortet finden, denn die Kunst hat eine hohere Aufgabe zu losen, als die er ihr geben konnte. Der blos verstandige Mensch wird daher nie eine klare Idee von der Schonheit bekommen können, weil er auch an sie noch Fragen thut, da doch von keinen mehr die Rede seyn kann, weil sie gleichsam die ewige beruhigende Antwort für alle ist, die jemals erhoben werden konnen. Daher ist dem gelautertsten Verstande die Kunst fremdartig, und um so mehr, je naher er sie sich zu bringen sucht, und wenn nur selbst unter den gebildeteren Menschen einmal die ganze Sache recht bestimmt und offenherzig zur Sprache gebracht würde, es dürften hier leicht Dinge gehort werden, die — freylich nur per antithesin — ein ganz eignes Licht auf das Wesen der Kunst würfen. Dem Verstande, als einer einseitigen Funktion, kann die Kunst nichts anders seyn, als das Facit eines mit Klugheit durchgeführten Rechnungsexempels. Bey den Werken der Poesie, besonders der dramatischen, weis er sich auf diese Art allerdings noch einigen Genuss zu verschaffen, der, wenn er gleich unendlich dürftiger ist, als der, des wahren Kunstliebhabers, doch immer Interesse genug hat, um sie ihm bedeutend zu machen. Er sucht die Einheit in dem Mannigfaltigen des Stoffs, er zahlt die einzelnen Punkte, die so sinnvoll an einander gereiht sind, er reisst einzelne Stellen heraus, die ihm als Reflexionen genug thun, oder, wenn er noch einen Schritt weiter thut, so ergözt er sich an den erhabenen Charakteren, die so wohl gebildet und kraftig dargestellt worden sind, und in dem Kampf mit anderen Charakteren doch immer nur auf sich selbst beruhen und einig sind mit sich selbst — mit einem Wort, er hat hier einen noch grosseren Genuss, als ihm die Auflosung eines sinnreich gebildeten — Rathsels gewährt. Einen ähnlichen weis er sich auch bey den Werken der Mahlerey und Bildhauerkunst zu verschaffen, ob er gleich bey

kannt, wie Hr. Schmetzer, welcher „Dies Bildniss ist bezaubernd schön“ vortrefflich vortrug. Eben so sehr wurden die zahlreichen Hörer von den Herren Mendelssohn-Barth. u. David durch den Vortrag der Beethoven'schen Sonate für Pianof. u. Violine in A begeistert. Dazu kamen noch Wiederholungen verschiedener Chöre u. Solostücke aus dem neuen Oratorium „Paulus“. Und so gehört denn dieses Fest unter die glänzenden.

Nachrichten.

Leipzig, am 11. Juni. In unsern Kirchen wurden vom Hrn. Cantor Weinlig treffliche Werke älterer u. neuerer Componisten aufgeführt. Alle den Musikkundigen bekannt, würde ihre Aufzählung wenig nützen. Unter dem hier Neuen war eine Messe (aus D moll) von Drobisch, ein herrlich wirkendes, wahrhaft kirchliches u. doch sehr ansprechendes Werk. Es ist in diesen Blättern von München aus 1834, S. 705 genau u. mit gebührender Anpreisung darüber gesprochen worden, worauf wir verweisen. Das noch immer ungedruckte Werk ist in Wahrheit höchst empfehlenswerth. Der Mann ist überhaupt ein tüchtiger Kirchencomponist u. würde als Cantor oder Musikdirector an einer hohen Schule, die ein Musikchor hat etc., auch als Organist an seinem rechten Platze sein. Sein neuestes gedrucktes Kirchenwerk ist folgendes:

Messe in Es für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Vcello u. Contrabass, 2 Clarinetten in B, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel (Basposaune ad lib.) Von *Carl Ludw. Drobisch.* Op. 3o. München, bei Falter u. Sohn. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Das Werk ist in Stimmen gedruckt u. gehört haben wir es bis jetzt noch nicht. Wir haben aber sehr viele Partituren dieses wirklich tüchtigen Componisten in den Händen gehabt, mehre seiner Werke gehört und es selbst erfahren, wie es immer beachtenswerther sich hebt u. unter die echten Meister gestellt werden muss. — Am 18. Mai gab Hr. Organist C. F. Becker zum Besten des Instituts für Taubstumme in der Thomaskirche ein Orgelconcert, das ziemlich besucht war, weit stärker, als es in der Regel bei Orgelconcerten der Fall ist. Die Einmischung bedeutender Chorgesänge, von den Thomanern vorgetragen, war ein glücklicher Gedanke. Leider waren wir durch Unpässlichkeit abgehalten, dem Concerte beizuwohnen, das folgende Stücke zu Gehör brachte: Grosses Präludium für 2 Klaviere u. obligates Pedal, von Seb. Bach; 3stimmige Fuge v. Seb. Bach; 3stimmige Motette: „Singet dem Herrn“ v. Seb. Bach, in 2 Abtheilungen vorgetragen, durch ein Adagio vom Concertgeber getrennt. Der zweite Theil enthielt einige Orgelcompos. v. Concertgeber, eine Fuge von Händel u. die 3stimmige Motette v. Dulce: „Lobet den Herrn“, welche gleichfalls in 2 Abtheilungen gesungen wurde. — Im verflossenen Winter war hier der Musik so viel, dass nur selten Extraconcerte zu Stande kommen konnten wegen Mangel an unbenutzter Zeit. Sogar der meisterliche Clarinettvirtuos, Hr. Bärmann aus München, musste unverrichteter Sache wieder abreisen. Wir hatten aber doch das Vergnügen, ihn mit Frl. Charl. Fink das bekannte grosse Duo von C. M. v. Weber in einer Privatgesellschaft vortragen zu hören. Jetzt im Sommer haben wir 2 Extraconcerte gehabt, deren erstes über alle Massen, das zweite recht gut besucht war. Am 19. Mai gab Hr. Jul. Eicke, bisheriges Mitglied unsers Theaters, ein Abschiedsconcert. Der junge Mann, mit guten Anlagen u. schöner Stimme begabt, hatte sich durch lobhaftes Aufstreben die Liebe des Publikums erwerben u. vor Kurzem besonders als Figaro (von Rossini) gefallen. Der Saal des Gewandhauses war daher so ausserordentlich besetzt, als wir es in solcher Jahreszeit noch nicht erlebt haben. Die Unterstützenden, namentlich das gesamte Künstlerpaar Haizinger, die Wahl der vorzutragenden Stücke u. selbst die Witterung mochten zum glücklichen Erfolge des Ihre wohl auch beigetragen haben. Nach Marschner's Ouverture zu Hans Heiling trug der Concertgeber eine Arie aus dieser Oper vor; Mad. Haizinger declamirte ein Gedicht von Langer; Frl. Clara Wieck spielte von Mendelssohn-Bartholdy Lied ohne Worte (MS.) u. neues Capriccio aus A moll; Hr. Haizinger u. der Concertgeber sangen aus Rossini's Soirées musicales „Die Seemänner“. Der zweite Theil leitete mit Mozart's Ouvert. zu Figaro's Hochzeit ein, darauf 3 Duettino's von Hrn. u. Mad. Haizinger; Hr. Uhlrich spielte Introduct. u. Variat. über das Thema „Je suis le petit tambour“ für die Violine, comp. von David; das grosse Duett aus Tell von Rossini, vorgetragen von Hrn. Haizinger u. dem Concertgeber, beschloss den angenehmen Abend. Fast Alles wurde applaudirt. Den grössten Beifall ernteten Hr. u. Mad. Hai-

singer, die auch hier sehr gefielen u. im Begriffe standen, uns wieder zu verlassen, u. Hr. Uhlrich, der auch vortrefflich spielte. Alle ohne Ausnahme gewannen Beifall u. mit Recht. Hr. Jul. Eicke hat nun unser Theater verlassen, das jetzt wegen der Landestrauer über den Tod unsers geliebten Königs geschlossen ist. — Am 2ten Juni veranstalteten die Herren J. Freudenthal u. A. Zizold, Mitglieder der Herzogl. Braunschweigschen Hofkapelle, im Saale des Hôtel de Pologne eine musikal.-declamatorische Abendunterhaltung, die ziemlich besucht war. Hr. Freudenthal zeigte sich in Variat. von Mayseder u. in einem selbst componirten Potpourri als geschickten Violinvirtuosen, der auch mit Beifall anerkannt wurde; Hr. Zizold mit einem Flötenconcert u. Variationen von Schönfeld als einen ausgezeichneten Flötenvirtuosen, dem lebhafter Beifall zu Theil wurde. Unterstützt wurden sie von den Mitgliedern unsers Theaters, dem Hrn. Bassisten Pögner u. Mad. Franchetti-Walzel u. von der Herz. Braunschweigschen Hofschauspielerin Mad. Schütz, die auch hier sehr anspricht. Sie sprach die Bekenntnisse der Frauen v. Th. Hell u. Saphir's Na! Alle Vortragende wurden nach Verdienst mit Beifall geehrt. Das Declamiren in Concerten wird also auch hier Mode. Aber getanzt hat doch noch kein Mensch in einem Concerte. Das wäre also noch etwas Neues. Vielleicht speculirt einmal Jemand darauf.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Kirchenstaat.

(Fortsetzung.)

Pesaro (Teatro Nuovo). Zu der bereits vorläufig gemeldeten Aufnahme der Norma ist noch Folgendes zu bemerken. Wie sehr die Contraltistinnen in der letzten Zeit vernachlässigt wurden, ist allgemein bekannt. Was thun aber diese armen verlassenen Künstlerinnen? privatim forciren sie ihre Stimme, um wenigstens Mezzosopran zu werden (ich kenne deren Mehre), u. wagen darauf eine für nicht hohe Soprane geschriebene Rolle zu übernehmen; demnach sieht man jetzt Altistinnen, welche ehemals Männerrollen (in Italien die Rolle des Primo Musico) bekleideten, als Prime Donne erscheinen. Den Meisten gelingt die Sache nur halb, Einigen gar nicht. Ein ähnliches Bewandtniss hat es auch mit der Altistin Carrobbi, welche hier die Rolle der Norma übernahm; die Oper ging im Ganzen zwar nicht schlecht, aber auch nicht am Besten. Die Sängerin wählte daher Rossini's Semiramide, wo sie als Arsace in ihrem Elemente war u. mit der Rubini-De Sanctis (Titelrolle) u. dem Tenor Giovannini ein Kleeblatt bildete, das zur guten Aufnahme der Oper des gefeierten Landsmannes nicht wenig beitrug; nur liess der Vortrag des zweiten Actes Manches zu wünschen übrig.

Lugo (Teatro comunale). Eine Oper in der Karnevals-Stagione ist in dieser Stadt etwas Ungewöhnliches, und doch musste ihr heuer die Komödie den Platz räumen, weil die Opernwuth in Italien auf dem Gipfel steht. Hauptsänger waren die Prima Donna Rosalia Ochieri, der Tenor Giovanni Maillard-Marchesini (Sohn der einst ziemlich guten Sängerin Marchesini), der Buffo Achille Pani u. der Bassist Nicola Monti, von denen die Ochieri u. Hr. Monti unbekannte Namen sind. Zufälligerweise befanden sie sich im zweiten Sänger-Hauptquartier Bologna (das erste ist Mailand) ohne Engagement; ein Impresario recrutirt sie um ein schmales Honorar, führt sie hierher, lässt Proben machen, kündigt 24 Vorstellungen der Chiara di Rosenberg an (Abonnementspreis ein römischer Thaler und 20 Bajocchi, u. für eine einzige Vorstellung 7½ Bajocchi, ungefähr 10 Xr.), das Theater füllt sich jeden Abend, die Oper gefällt, Pani (Michelotto) ist der Held des Stückes, Monti (Montalbano) haut sich durch, Marchesini (Valmor) thut sein Bestes, Ochieri (Chiara) einmal gut, einmal nicht gut; Alle zusammen dissoniren zuweilen, die Choristen dissoniren oft zum Davonlaufen; aber das Ganze zusammen ist zehnmal mehr werth, als was der Impresario dafür bezahlt hat.

Rimini (Teatro comunale). Die Parlamagni u. der Bassist Rinaldini waren die eigentlichen Stützen der schon erwähnten neuen Oper Francesca di Rimini des Hrn. Tamburini. Wiewohl diese Musik zuweilen etwas Geniessbares aus der modernen Küche auftischt, so ist sie doch im Ganzen einförmig, und wurde bald durch die Anna Bolena ersetzt, worin benannte Stützen sich abermals Ehre machten. Wiewohl die zum ersten Male die Bühne betretende Rachele Agostini zuweilen nicht die reinsten Töne hören lässt und noch Manches zu studiren hat, so wurden doch Gedichte auf sie gemacht.

Mancherlei.

In der diesjährigen, am 7. Mai gehaltenen Hauptversammlung des *Vereins der Musikalienhändler* gegen den Nachdruck hatten sich von den Geladenen 19 Mitglieder eingefunden. Als neu gewählter Actor wurde Hr. Advocat Schleinitz vorgestellt. Nach einer gegebenen Uebersicht dessen, was im letzten Jahre gegen den Nachdruck geschehen, wo namentlich die Confiscationen der Nachdrücke von Reitmayer in Regensburg u. Spehr in Braunschweig berührt wurden, wurde die Nothwendigkeit nochmals zur Sprache gebracht, sich Bescheinigung des Eigenthumsrechtes von bedeutenden Verlagsartikeln noch nachträglich für Erschienenes anzuschaffen, künftig aber bei jedem MS. einer Originalcompos. vom Autor sich das nöthige Document ausstellen zu lassen. Formulare zu Honorarcontracten sind schon im vorigen Jahre gedruckt u. vertheilt worden. Von Neuem wurde als höchst beachtenswerthe Maassregel in Erinnerung gebracht, alle neue Musikalienhändler zur Theilnahme am Vereine zu veranlassen, im Weigerungsfalle allen Credit zu versagen. Der Secretär, Hr. Frdr. Hofmeister, bat dringend um Ernennung eines andern Cassirers; er blieb es aber, mit Unterstützung von Seiten des Hrn. Fr. Kistner. Darauf wurde die leider hinlänglich bekannte Streitigkeit des Hrn. André mit den Herren Schuberth u. Niemeyer besprochen, so wie einige andere über Eigenthumsrecht.

Hr. *Dr.* C. Schilling hat in Folge der Redaction des Universal-Lexicons der Tonkunst von Sr. Maj. dem König v. Preussen die goldene Verdienstmedaille erhalten. Auch hat ihn der Kirchenmusikverein St. Martin in Pressburg in der letzten Generalversammlung durch Diplom zum Ehrenmitgliede ernannt.

Der bekannte Theoretiker Reicha, Prof. des Pariser Conservatoriums, ist gestorben.

Es ist immer noch Hoffnung, und zwar wachsende, da, dass die von Baini durch 20jähr. Fleiss gesammelten Werke Palestrina's, in unsere Partitur gebracht, im Drucke veröffentlicht werden. Möge das grosse Unternehmen gelingen. — In Gotha wird mit Bewilligung des Herzogs ein neues Stadttheater gebaut, das vom Hoftheater auf dem Schlosse unabhängig sein wird. — Hr. Bogenhardt, bisher Cantor in Lodersleben, ist in Hildburghausen als Musiklehrer am Seminar angestellt worden u. wird seine Stelle am 1. Juli antreten. — Es ist überhaupt höchst erfreulich zu sehen, wie ungemein thätig u. umsichtig in Meinungen von Oben herab für Förderung aller Cultur, namentlich auch für das Schulwesen in jeder Hinsicht ruhmwürdig gesorgt wird. — Meyerbeer's Hugenotten sollen in Paris nach den 7 ersten Vorstellungen schon 68,000 Franken, also 5000 mehr als Robert der Teufel, eingebracht haben; bis zur 16ten Vorstellung wurden lange vorher alle Billets bestellt. — Am 26. Mai feierte der Schwarzwald-Verein, dessen Entstehung u. erstes Musikfest wir anzeigten, sein zweites u. zwar schon grösseres, auf 2 Tage berechnetes Fest. Es sollen gegen 400 Sänger u. ein (über oder gegen) 80 Mann starkes Orchester gewirkt haben. Verschiedener Verhältnisse wegen ist auch dieses zweite Musikfest des aufblühenden Vereines in Rotweil gefeiert worden. Wir werden möglichst bald darüber das Nähere berichten. — Hr. Schelble, Dir. des vortrefflich durch ihn geübten u. gehaltenen Caecilienvereins in Frankfurt a. M., ist zur Freude aller Kunstfreunde von einer langwierigen Krankheit wieder so weit hergestellt, dass er zur Stärkung seiner Kräfte ein Bad besuchen wird. Während der Zeit seiner Abwesenheit wird der Hr. *Dr.* Fel. Mendelssohn-Barth, Hrn. Schelbles Stelle vertreten u. dann wahrscheinlich ein Seebad gebrauchen. Das grosse Düsseldorfer Musikfest, das er leitete, ist sehr glänzend abgelaufen. — Halévy's kleinere Oper „L'éclair", welche auf dem Theater der Opéra comique viele Vorstellungen erlebte, soll nach mehrfachen Nachrichten seine „Jüdin" an innerm Gehalte übertreffen. — Hr. Kapellmeister Marschner hat in Kopenhagen seine Oper „Hans Heiling" selbst einstudirt und bei der Aufführung dirigirt. Sie wurde mit grossem Beifall aufgenommen, in den ersten beiden Vorstellungen bei sehr gefülltem Hause. Er gab auch ein Concert im Mai, wo er Mehres von seinen Compositionen hören liess; seine Gemahlin trug eine Arie aus dem Schluss am Aetna u. eine von Bellini vor. Mad. M. gefiel sehr u. Hr. M. wurde als Director mit Enthusiasmus aufgenommen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juni. Nº. 26. 1836.

Ueber den Fürstlich Hechingen'schen Kapellmeister Thomas Täglichsbeck und über die Aufnahme seiner Symphonie in Paris.

Thomas Täglichsbeck, geb. am 31. Decbr. 1799 zu Ansbach, kam mit seinen Aeltern gleich im folgenden Jahre nach Hof im Voigtlande, wo er schon im 4. Jahre von seinem Vater in der Musik unterrichtet wurde. 1816 hatte er das Glück, in München von P. Rovelli im Violinspiel u. von Jos. Gratz in der Composition Unterricht zu geniessen. 1817 kam bereits eine unter Aufsicht seines Lehrers componirte Messe daselbst zur Aufführung u. in demselben Jahre wurde er als Violinist bei dem damaligen Hoftheater am Isarthore angestellt. 1819 wählte ihn der dortige Musikdir. P. Lindpaintner, welcher auf 1 Jahr Urlaub nahm, zum Stellvertreter. Da L. nicht wieder zurückkehrte, wurde ihm der Posten gänzlich übertragen. Nachdem sich aber die Verhältnisse dieses Theaters bedeutend verändert hatten, entsagte T. dieser Stelle u. ging 1822 völlig zur K. Hofkapelle über, welcher er schon seit mehren Jahren einverleibt war. 1825 kam eine Operette von ihm: „Weber's Bild" auf dem Hoftheater zur Aufführung, die sich einer freundlichen Aufnahme erfreute, sich aber vielfach störender Einwirkungen wegen nicht auf dem Repertoir erhalten konnte. Im Herbste dieses Jahres unternahm er seine erste Kunstreise durch Baiern, um einen Ertrag für seine durch den damaligen Schreckensbrand in Hof mitverunglückten Aeltern zu gewinnen. 1824 wurde er auf einer zweiten Kunstreise nach Stuttgart, Frankfurt, Mannheim, Karlsruhe u. dem grössten Theile der Schweiz überall mit Beifall aufgenommen, auch von der philharmonischen Gesellschaft in Bergamo zum Ehrenmitgliede ernannt. Sein erstes Werk, Variationen für die Violine, erschien 1825 bei André in Offenbach; bald folgten mehre, meist kleine Compos. 1827 erhielt er den ehrenvollen Ruf zum Hofkapellmeister des regierenden Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, wo er noch jetzt glücklich wirkt. In demselben Jahre wurde er bei dem in Bern gefeierten Musikfeste zum Ehrenmitgliede der Schweizer Musikgesellschaft ernannt. Hielten ihn auch die ersten Jahre seines Aufenthaltes in Hechingen seine Berufsgeschäfte vom Componiren ab, was durch kurz darauf eingetretene Familienverhältnisse leider noch verlängert wurde, so ergriff er es doch nach einigen Reisen nach Leipzig, Berlin, München u. Wien desto lebhafter wieder. Im Herbst 1835 ging er nach Paris, wo er als Violinspieler gern gehört wurde, wo aber seine Symphonie in Es, dieselbe, welche ein Jahr früher in Leipzig gegeben u. besprochen wurde, besonderes Glück machte. Schon in der Probe am 31. Dec. erwarb sie sich den feurigsten Antheil des grossen, berühmten Orchesters des Conservatoirs. Das Werk gelangte zu der Ehre, im ersten Concerte dieses Institutes aufgeführt u. mit ungewöhnlichem Beifalle aufgenommen zu werden. Da der Componist selbst seiner Dienstverhältnisse wegen nur der Probe, nicht der wirklichen Aufführung beiwohnen konnte, erhielt er nicht allein von den Mitgliedern des grossen Concertes, den HH. Jacques Struns u. G. Vogt, sondern auch vom Conservatoire selbst die schmeichelhaftesten Schreiben u. den ehrenvollen Auftrag, eine zweite Symphonie für diese Anstalt zu componiren. Manche Gegenbeurtheilungen erschienen allerdings in französischen Blättern, namentlich eine von Hrn. Berlioz in der Gazette musicale. Das Schreiben des Conservatoriums lautet verteutscht so: Mein Herr, Sie haben durch Vermittelung unserer Freunde Struns u. Vogt den Erfolg vernommen, den Ihre Symphonie im Conservatorium der Musik vor einer zahlreichen Versammlung erhalten hat. Die Gesellschaft der Concerte hat die Genugthuung, Ihnen durch ihren Secretair davon officielle Nach-

richt zu geben. Ihr Werk, von den ausführenden Künstlern schon gerecht gewürdigt, hatte eine grosse Probe zu bestehen, über die Vorurtheile eines Publikums zu triumphiren, dessen mus. Erziehung unter dem Einflusse des umfassenden Genius des grossen Beethoven gemacht worden ist, und in dieser Beziehung bleibt Ihnen nichts zu wünschen. Wir hoffen, dass Sie in der Gerechtigkeit, die man Ihrem Verdienste widerfahren liess, einen mächtigen Beweggrund finden werden, auf der glänzenden Laufbahn fortzugehen, auf welcher Haydn, Mozart u. Beethoven so berühmt geworden sind. Ihre Werke werden keines Interpreten bedürfen, aber unter den ergebensten werden Sie stets die Mitglieder des Conservatoriums von Frankreich finden. Genehmigen Sie etc. Unterzeichnet: J. Meifred, Mitglied u. Secretair der Gesellschaft der Concerte, Prof. des Conservat.

Georg Wichtl,

Violinist u. Stellvertreter des Kapellmeisters an der Fürstl. Hohenzollern-Hechingen'schen Kapelle, hat sich vorzüglich dadurch um das Musikwesen seiner Stadt sehr verdient gemacht, dass er dort eine bis dahin fehlende Gesangschule für Kinder errichtete. Seit einigen Jahren hat der thätige u. geschickte Mann derselben allen Fleiss gewidmet u. in mehrfachen öffentlichen Prüfungen Rechenschaft von seinem Wirken abgelegt, obgleich seine Anstalt nur eine Privatunternehmung ist zum Besten der Kunst. Sie hat schon jetzt recht gute Fortschritte gemacht, so dass die besten Hoffnungen darauf gebaut werden können. Die Anstalt zählt 27 Zöglinge. Wir wünschen dieser Unternehmung das glücklichste Gedeihen. Georg Wichtl, der auch als Componist sehr thätig ist, wurde in Trostberg, einem baierschen Marktflecken, geboren (wann?), widmete sich der Musik als Stadtpfeifer-Lehrling, kam dann nach München, wo er sich vorzüglich auf der Violine ausbildete, Mitglied des Theater-Orchesters wurde u. von da ein Jahr früher als Täglichsbeck nach Hechingen kam, wo er noch eifrig wirkt. Er hat Gesänge, Quartetten, eine Messe, die in Wien, und eine Symphonie gesetzt, die in Leipzig aufgeführt wurde. Wir sind ausser Stand, etwas davon zu sagen, da wir das Werk nicht hörten etc. Möge sein eifriges Streben ihm u. der Kunst zum Segen gereichen u. vor Allem sein Fleiss für die von ihm errichtete Gesangschule, die jeder Stadt unentbehrlich ist, immer mehr Gedeihen u. die beste Unterstützung finden.

Recension.

1. *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe di L. van Beethoven.* (Sonate p. Pfte. Oeuv. 26.) Zur Gedächtnissfeier des grossen Meisters für das Orch. instrumentirt von *J. P. Schmidt.* (MS.)

Um Beethoven's Werke auf mannichfache Art zu Gehör zu bringen, haben verschiedene Comp. unter Andern auch angefangen, des Meisters Klavierdichtungen in guten Auswahlen für volles Orchester zu bearbeiten. Der Gedanke ist ein glücklicher; nicht selten ist der Inhalt Beethoven'scher Pianofortesätze so reich symphonisch, dass bei guter Arbeit die trefflichste Wirkung nicht aussen bleiben kann. So verhält es sich auch mit diesem Trauermarsche auf den Tod eines Heroen. Hr. J. P. Schmidt, welcher uns manches meisterliche Orchesterwerk durch sehr gute Uebertragungen für das Pfte in häuslichen Vereinen geniessbar machte, zeigt sich hier eben so geschickt u. tüchtig in Einrichtung eines Klavierstücks für volles Orchester. Der gut gewählte Marsch muss in dieser Bearbeitung herrlich wirken, hat es auch bereits zum Genusse Vieler; er ist nämlich am 7. April d. J. vom Hrn. Musikdir. Moeser in Berlin öffentlich aufgeführt u. mit allgemeinem Beifall aufgenommen worden. Wir sind gewiss, dass dieses Orchesterarrangement überall willkommen sein u. allenthalben dankbar aufgenommen werden wird. Es wäre daher wünschenswerth, dass dieser sehr schön instrumentirte Satz durch den Druck weiter verbreitet würde.

2. *Erste Symphonie von J. P. Schmidt, dem Andenken Mozart's geweiht.* (MS.)

Es ist höchst erfreulich, zu bemerken, dass sich unsere jetzt lebenden teutschen Componisten von der glänzenden Meisterschaft unserer drei Heroen sowohl in der Symphonie als im Quartett nicht zurückschrecken lassen, vielmehr muthig die grosse Bahn mit Kraft u. Liebe verfolgen, die nach den schönsten und höchsten Richtungen hin von Haydn, Mozart u. Beethoven nicht eröffnet, sondern bis zum Ziele des unvergänglichen Ruhmes ausgemessen wurde, so dass allerdings mit Recht behauptet werden konnte, es sei Keiner der künf-

tigen Componisten im Stande, eine wirklich neue Bahn im Bereiche des wahrhaft Schönen u. Erhabenen in diesem Gebiete der Tonkunst sich zu schaffen, die nicht an die schon gebaute des einen oder des andern dieser symphonischen Patriarchen grenze u. sich bei aller Eigenthümlichkeit mit irgend einer von diesen dreien mische. Wo man beabsichtigen werde, darüber hinauszuschreiten, oder zu fern von ihnen zu wandeln, werde man sich aus dem Gebiete schöner Kunst in schroffe Wildniss oder in wüste Flächen verlieren. Und dennoch — bei aller Anerkennung u. Verehrung dieser drei strahlenden Siegesgewalten, deren jüngste immer noch täglich wachsende Verbreitung u. Verherrlichung gewinnt — haben wir eine nicht geringe Zahl preisbeglückter Meister aufzuweisen, die neben und mit dem grossen Dreiblatt uns anerkannt Vortreffliches in diesem so schwierigen Fache geleistet haben, dass jedes gerechte Ausland die oberste Macht u. Herrlichkeit im Gebiete der grossen Symphonie willig oder unwillig den Teutschen wohl zugestehen muss. Wenn wir aber aus Erfahrung u. Ueberzeugung, ohne im Geringsten zu übertreiben oder in Vaterlandsliebe befangen zu sein, noch hinzufügen, dass wir in Teutschland eine Masse gebildeter Kräfte besitzen, die alles Tüchtige leisten, was Fleiss u. veredeltes Talent im Symphonischen nur zu geben vermögen: so dürfen wir mit Zuversicht behaupten, dass unser gemeinschaftliches Vaterland einen weit grössern Reichthum an preiswürdigen Instrumentalcomponisten, namentlich im Quartett u. in der Symphonie aufzuweisen hat, als alle übrigen Länder zusammen. Wir würden einen grossen Raum nöthig haben, wenn wir nur alle trefflich gearbeiteten Symphonieen-MSS., die wir selbst kennen gelernt haben, kurz anzeigen wollten. Nach den verschiedenen Richtungen hin, so weit sie im echten Gebiete der Tonkunst liegen, versuchen u. erstärken sich unsere Geübten, so dass wir annehmen müssen, Teutschland wird noch lange blühen im Glanze symphonischer Herrschaft. Dazu hat der Genius, der dem Fleisse u. der Liebe hold ist, unser Vaterland noch nie auf lange verlassen u. in diesen Zeiten gewiss nicht. Auch ist es schön u. löblich, dass nicht Wenige sich ausdrücklich in bestimmt ausgesprochener Liebe für irgend eine hohe Richtung unserer Kraftgenieen erklären, und nach ihrem Musterbilde dem Schönen in neuen Klängen huldigen. So wird denn hier dem unsterblichen Mozart würdig gehuldigt. Die anzuzeigende Symphonie ist wirklich, wie schon berichtet wurde, im Styl u. in der Form Mozart's geschrieben, und wir meinen, dass solche Bestrebungen mit Dank anzuerkennen sind. Das Werk ist in der letzten Mosser'schen Abendunterhaltung in Berlin am 28. März 1836 zum ersten Male mit Beifall aufgeführt worden u. wird hoffentlich auch an andern Orten nach Verdienst zu Gehör gebracht werden. Das Adagio, $\frac{4}{4}$, in C moll beginnend, in B dur schliessend, ist schön angelegt u. trefflich instrumentirt, wie das ganze Werk; eine kurze Einleitung. Der erste Hauptsatz, All. vivace, $\frac{3}{4}$, Es dur, völlig nach Mozart gearbeitet, hat den allgemeinsten Antheil gefunden u. würde nichts zu wünschen übrig lassen, wenn die Einführung des zweiten Theiles u. der Schluss più moto noch etwas erweitert würden. Adagio, $\frac{4}{4}$, As dur, ist schön gehalten, könnte vielleicht, doch ohne zu ausgedehnte Verlängerung, durch Verwebung mit einem kräftigen Nebengedanken noch anziehender gemacht werden. Das Scherzo, C moll, Trio dur, ist sehr gelungen, abgerundet in sich, wirksam u. ohne zu auffallende Einschnitte ergötzlich. Das Rondo, Allegro pastorale, $\frac{6}{8}$, Es dur, ein sehr freundlicher, Vielen gewiss sehr angenehmer, doch wohl etwas zu flüchtiger Satz, der vielleicht in seinen wohlverbundenen Gliedern nicht überall von gleichmässiger Erkräftigung zeugt, die ihre schöne Abrundung nicht allein dem Kerne der Anlage, sondern der aufhaltenden Pflege verdankt, durfte bei mehr Masse zum Vortheile des Ganzen vom thätigen Verfasser in einen andern Ausgangssatz in $\frac{3}{4}$ umgearbeitet werden, was der Componist auch, wie wir mit Vergnügen vernehmen, beabsichtigt.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Cassel. (Beschluss.) Gegenwärtig gastirt hier Hr. Diska vom Hoftheater zu Dresden u. sang den Nadori (Jessonda) u. George Brown (weisse Frau) mit nicht geringem Beifall. Er besitzt schöne Mittel, gute musikalische Ausbildung, trefflichen Vortrag u. lobenswerthes Spiel, so dass wir ihn zu den bessern Tenoristen rechnen dürfen, welche wir hier seit einiger Zeit als Gäste hörten. Wir sehen mit vieler Erwartung noch seinem Masaniello u. Robert entgegen. Die Jessonda zum ersten Male in den Händen der Mad. Matya war unstreitig die beste, welche wir seit Entstehung dieses Tonwerks

sahen, und wir stimmten von ganzer Seele mit in den Beifall ein, der ihr für diese wohlgelungene Leistung zu Theil wurde. An dieses Tonwerk reihen wir sogleich ein anderes an von demselben Tondichter, Pietro von Abano, welches seit langer Zeit nicht gegeben, so gut wie neu war. Es ist schon oft über dieses Werk als eines der besten, welches Spohr's Genius schuf, gesprochen worden, aber stets ist auch das Textbuch nicht ohne Tadel weggekommen. Das steht nun freilich nicht mehr zu ändern. Hrn. Föppel, welcher die Titelrolle sang, war die Aufführung dieser Oper als Benefiz u. Anerkennung seiner hiesigen langjährigen Wirksamkeit höchsten Orts zugestanden worden. Die sichtbare Begeisterung aller Mitwirkenden für ein so schätzenswerthes Mitglied liess das Ganze wohlgelingen. — Am 2ten Ostertage wurde die Jüdin von Halévy zum ersten Male bei überfülltem Hause aufgeführt. Die Besetzung war unsern Kräften ganz angemessen u. diesen gemäss auch rühmlich ausgeführt. Die [illegible] Hauptpartieen in den Händen der Mad. Matys (Jüdin), Hr. Heim (Eleazar) u. Hr. Föppel (Brogni) fanden so grosse beifällige Aufnahme u. Anerkennung, dass sie jedesmal (sie ist bis jetzt dreimal gegeben) gerufen wurden. Vorzüglich bewährte sich Mad. Matys als eine vortreffliche, denkende Darstellerin u. Gesangskünstlerin. Sie wusste in den verschiedenen Situationen ihrer schwierigen Rollen die Licht- u. Schattenseiten der sich widerstrebenden Leidenschaften so wahr u. treu zu nüanciren, dass sie die Klippen des Uebertreibens u. Uebernehmens im Gesang u. Spiel wohl vermied und sich die rege Theilnahme des gespannten Publikums bis zu Ende höchst beifällig erhielt. Hr. Heim, ein geborener Eleazar, trug freilich oft zum Erschüttern stark auf, allein bei diesem Gesangspart u. Charakter, welcher beinahe an's Unnatürliche grenzt, kann das wohl Nachsicht erheischen. Hr. Föppel (Brogni) schloss sich würdig an jene Beide an, und ist bereits wegen seines stets situationsmässigen Spieles u. vortrefflichen, schönen u. richtigen Gesanges häufig in diesen Blätt. gerühmt worden. Leopold (Hr. Schmidt) u. Eudoxia (Dem. Pistor) wirkten zum Gelingen des Ganzen beifallswerth mit. Die Chöre waren theilweis brav, so wie die Anordnung lobenswerth. Die Oper, in einem grandiosen, meist correcten Style geschrieben, hat hier bedeutend gefallen, und obgleich die Instrumentirung grösstentheils schön, wahr u. effectvoll ist, so kann man sie doch nicht von dem Fehler der meisten neuern Tondichter, nämlich von der Ueberladung u. öftern Bedeckung der Singstimmen freisprechen. — Die Wiederholung dieses epochemachenden Tonwerkes wird in längern Zwischenräumen bei uns stets ein volles Haus machen. — Am ersten Pfingstfesttage haben wir gewöhnlich das letzte Concert der hies. Hofkapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds. Wir hö.ten die schon mehrmals mit Beifall aufgenommene u. bereits in diesen Blättern rühmlichst erwähnte Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn-Bartholdy. Eine Arie von Pacini, von Mad. Matys mit grossem Beifall gesungen, desgleichen ein Duett aus Spohr's Zemire u. Azor, vorgetragen von Dem. Pistor u. dem Hrn. Drake; ferner Spohr's Concertante für zwei Violinen, von ihm u. dem Concertmeister Wiele meisterhaft vorgetragen. Das Haus war voll u. gewaltig aufgeregt; die Concertisten wurden mit Applaus empfangen und mehrmals während ihres Spieles dadurch unterbrochen. Für die Mehrzahl der Fremden war dies ein Hochgenuss. Den Beschluss machte die siebente Symphonie von Beethoven (A dur) und ein Concertino für Oboe von Stöppler, geblasen von Klei; beides fand nicht geringe Anerkennung.

Königsberg. Uebersicht des Jahres 1835.

Bereits im August 1834 eröffnete Hr. August Hübsch das Theater wieder als selbstständiger Director, und der Erfolg schien bis jetzt zu beweisen, dass dieses in ökonomischer Hinsicht sowohl, als in artistischer erspriesslich ist. Es gelang der Thätigkeit des jungen kräftigen Mannes, der selbst guter Schauspieler ist, ein ganz tüchtiges Personale zusammenzubringen u. so viele Theilnahme des Publikums zu gewinnen, dass der nicht unbedeutende Gagenetat prompt gezahlt werden konnte. Von dem Fleiss der Gesellschaft, worin sie mancher Hofbühne zum Muster dienen könnte, zeugen ausser den vielen neu einstudirten folgende ganz neue Opern: (im October 1834) Gustav oder der Maskenball, von Scribe u. Auber, seit der Stummen von Portici das mächtigste Zugstück, sehr vielemal bei immer vollem Hause wiederholt; interessante Handlung u. Musik. (Im Januar 1835) Velleda, die Seherin des Brockens, Musik und, wie man sagt, auch der Text, vom Hrn. Musikdirector Sobolewski. Wenn der äusserst talentvolle Compo-

nist (auch als musikalischer Schriftsteller unter der Chiffre J. Feski bekannt) sich herablassen wollte, für das Theater weniger gelehrt u. fasslicher zu schreiben, so würde seine werthvolle Musik mehr ansprechen, auch leichter zu executiren sein. Der Gott und die Bajadere, von Scribe u. Auber, hatte nicht grossen Beifall; das Sujet fand man unsittlich, die Zartheit der Göthe'schen Ballade verwischt. (Im Mai) Robert der Teufel, Musik von Meyerbeer. Mehremal wiederholt, jedoch der Beifall nur mässig, obgleich man die Schönheiten der Composition anerkannte. Die übertriebene Länge u. der gräuliche Inhalt spannten die Zuhörer ab. (Im Juli) L'Estocq oder Intrigue und Liebe, von Scribe u. Auber. Mit Beifall mehremal gegeben. Der reisende Student oder das Donnerwetter, Quodlibet mit neuer Musik. — Alle diese Neuigkeiten waren in Hinsicht der erforderlichen Garderobe (schwedischen u. russischen Nationalkostums u. s. w.) u. Decorationen so anständig ausgestattet, als es nur von einer in ihren Mitteln beschränkten Provincialbühne verlangt werden kann. Camilla von Paer wurde neu einstudirt ohne sonderlichen Erfolg. Lampaci-Vagabundus, Wiener Posse, gefiel wegen einiger artigen Liederchen, unter letztern vorzüglich eins mit dem uns so nah gelegten Refrain:

Jetzt spielen kleine Kinder mit Applaus,
Und Abends trägt sie die Amme nach Haus.

Eine Original-Liederposse von einem hiesigen Verfassers: Die Trauung zu Gretna-Green, fiel durch. — Die Gesellschaft ging Ende Juli nach Memel, woselbst sie mit Beifall u. Erfolg gespielt hat, und kehrte in der Mitte des Septembers zurück. — Einstudirt werden Romeo und Julie von Bellini und der Gallego von Götze. Hr. MD. Sobolewski ist vom Theater abgegangen u. Cantor an der Altstadt geworden, hat auch einen Singverein gestiftet. Seine Stelle beim Theater bekleidet Hr. Louis Schuberth, früher in Magdeburg u. Riga, als Compositeur vortheilhaft bekannt, auch guter Violoncellist. — Für die Oper war als erster Tenorist engagirt Hr. Hornicke (Don Juan, Zampa, Fra Diavolo, Georg, Huon, Masaniello, Roger, Jacob Fryburg, Gustav). Nach seinem Abgange Hr. Köhler aus Wien (in den meisten der obigen Rollen, auch Otello, Ramir, Joh. v. Paris, Robert der Teufel, Dimitri Lapukin, Francarville u. s. w.) Sein Gesang findet Beifall. Hr. Jensen (Ottavio, Oberon) gewinnt jetzt im Spiel, also auch an Beifall. Hr. Ernst aus Berlin, mit sehr schöner, hoher Tenorstimme, trat nur einigemal als Tamino u. Joseph auf. Hr. Gärtner (Kilian, Dickson), Hr. Engelhardt (Ottokar); Beide sind abgegangen. Hr. Riedel, guter Bass (Leporello, Caspar, Gaveston, Richard Boll, Ankarström, Bertram, Golofkin). Hr. Bachmann, (M'Irton, Scherasmin, Graf Wallstein, D. Juan, L'Estocq). Gute Anlagen. Hr. Heitmüller (Masetto u. Buffopartieen). Ausgezeichnet brav. Hr. Tischendorff, Regisseur (Comthur u. kleine Nebenrollen). Hr. Smolian (Adam im Dorfbarbier und niedrig komische Rollen). Sehr gut. — Erste Sängerin: Dem. Henriette Grosser aus Berlin. Ein Stern erster Grösse, für die Oper unschätzbar. Wenn es gegründet ist, dass sie erst vor 3 oder 4 Jahren angefangen hat, die Noten zu erlernen, so müsste bei solchem Talent u. Lust u. Liebe zur Sache aus ihr eine zweite Mara werden. Nur will es verlauten, das noch sehr junge Fräulein finde mehr Lust am Tanzen, als am Solfeggiren. Das hat denn öfters Heiserkeit zur Folge. Die Stimme ist grandios, im Umfange vom kleinen *b* bis in's 5gestrichene *f*, klingt auch in Kirchenconcerten herrlich, die Intonation rein. (Anna im D. Juan u. in der weissen Dame, Desdemona, Agathe, Camilla in Zampa, Zerline in Fra Diav., Elvira in der Stummen, Königin der Nacht, Rezia, Oskar im Maskenball, Prinzessin von Navarra, Benjamin, Elisabeth in L'Estocq, Alice in Rob. d. T., Rosine im Barb. v. Sev. u. m.) Dem. Ackermann, zweite Sängerin, wegen ihres Fleisses u. Talentes sehr beliebt. (Pamina, Fanchon, Elvire im Don Juan, Aennchen im Freischütz, Pamella, Ritta, Jenny, Emmeline, Melanie, Eudoxia, Donauweibchen, Isabella in Rob. d. T. u. m.) Mad. Hübsch. (Einige Soubretten-Rollen, zieht sich aber ziemlich von der Bühne zurück, dagegen soll man ihr die geschmackvolle Anordnung der Costumes zu verdanken haben.) Mad. Laddey-Möser war für alle Rollen engagirt, nach ihrem Abgange Mad. Siemering (Margarethe), auch für 2te Sopran-Partieen. Sehr brauchbar. — Eine Dem. Amalie Fischer aus Hamburg, Schülerin der Marianna Sessi, versuchte sich als Agathe im Freischütz, gefiel aber nicht. Mad. Binder aus Prag trat in einigen kleinen Liederspielen mit Beifall auf. Fernere Gäste: Mad. Kainz-Holland (erste Sängerin der ital. Oper zu Mailand u. Florenz?) als Desdemona, Rosine, Clorinde in Isouards Aschenbrödel, schöne Mullerin u. s. w. Mässiger Beifall. Hr. Haizinger, grossherzogl. Badenscher Kammersänger, mit gros-

sem Beifall (Georg in der w. D., Rodrigo im Otello, zweimal, Fra Diavolo, Masaniello, Huon). Mad. Neumann-Haizinger sang mit Beifall in einigen kleinen Liederspielen. Hr. Gern aus Berlin in einigen karikirten Rollen. Mad. Ida Ussow, geb. Wohlbrück, trat als Rosine im Barbier, Zerline in Fra Diav., Aschenbrödel, Henriette im Maurer u. Schlosser nicht ohne Beifall auf. Als 2ter Tenorist wurde auch Hr. Schmidt wieder engagirt, der während seiner mehrjährigen Abwesenheit (in Riga) sich als Sänger u. Schauspieler herausgebildet hat. Mad. Schmidt, sehr beliebt im Soubrettenfach, tritt auch in kleinen Singrollen auf.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Fortsetzung.)

Fruchtbringender war die Leopoldstädterbühne. Wir sahen daselbst: 1. Das Zauberdiadem, v. Schick, Musik v. Hebenstreit, einem angehenden, keineswegs talentlosen Componisten; — 2. Fee Seifenblase; allegorisches Mährchen v. Ed. Gulden, mit Musik v. Drechsler; hat für die Dauer sich eingebürgert; — 3. Der Oberrichter von Segovia, Drama, nach dem Französischen, Musik von Marinelli; die Criminal-Acten-Historien sind schon seit geraumer Zeit ausser Curs gesetzt; — 4. Der Rabe; Zauberspiel nach Gozzi, Musik v. Werle, Schauspieler bei dieser Gesellschaft, der sich hier auch im Tonsatz wohlbewandert erwies; — 5. Crispin zwölfter und vierzwanzigster Geburtstag, oder Das Pathengeschenk; Zauberposse, von dem Komiker Tomaselli zur eigenen Benefize-Vorstellung verfasst, mit Musik vom Orchesterdirector Leppen, machte nach welscher Terminologie Fiascone. Das gutmüthige Publikum fand diesmal sein Privatvergnügen darin, ex tempore selbst mitzuspielen. Es klatschte, pochte, trommelte, lachte, pfiff, wenn es oben gar zu toll herging, und wie nun endlich die Coulisse fiel, ohne dass die Geschichte ihre Endschaft erreicht hatte, so trollte sich die wogende Menge seelenvergnügt zum Tempel hinaus; ein Casus, wie wir Ähnliche schon öfter erlebten, und wie man sie nur vielleicht im harmlosen Wien erleben kann. — Die Wittwe des Kapellm. Wenzel Müller erhielt von dem erkenntlichen Director, Hrn. v. Marinelli, einen Frei-Abend zu ihrem Vortheile, an welchem das lange ruhende Zauberspiel: Aline neu in die Scene gesetzt wurde. — Hr. Raimund erschien während seines hiesigen Winteraufenthaltes wieder mehremale in seinem „Verschwender", der, obwohl im Ganzen bereits über 100mal gegeben, dennoch die alte Anziehungskraft keineswegs verloren hat. —

Das verwaiste Theater in der Josephstadt hat zeitweilig an Hrn. Theodor Müller, vormals Unternehmer in Bukarest, einen Piloten gefunden, der es wenigstens aus dem gänzlichen Schiffbruch errettete. Vor der Hand ist doch schon eine Oper zusammengestellt. Ganz bescheiden wurde mit dem komischen Singspiele: Pachter Valentin der Erstlingsversuch gewagt. Im Zampa erschienen drei Gäste: Mad. Schodel u. die beiden Tenore Erl u. Herz; es fehlte nicht an Beifall, welcher bei dem „Kastell von Uraino" (Beatrice di Tenda v. Bellini) noch bedeutend sich vermehrte. Nur der arme Jäger, dessen Organ der geringsten Anstrengung unterliegt, verunglückte u. musste gleich bei der nächsten Vorstellung dem jugendlich kräftigen Erl den Platz räumen. Die Herren Mellinger u. Koch, sehr brauchbar in ihrem Wirkungskreise, sind gleichfalls der neu creirten Anstalt einverleibt. Ersterer enthusiasmirte wieder im Nachtlager von Granada, von Hrn. Kapellm. Kreutzer, welcher zur Pachtung des Kärnthnerthortheaters übergetreten ist, als Abschieds-Benefize gewählt. — Die Faschingsposse: „Der goldgelockte Maxel, deren Verf. der Lustigmacher Platzer, ist zwar eigentlich baarer Unsinn; indessen, wer ein paar Stunden ohne zu denken, blos schauen u. lachen will, dem ist damit geholfen. Die Musik, von Scutta, enthält mehre sehr hübsche Nummern. — Auch Hr. Musikdirector Lanner spielte mit seinem wackern Orchester öfter in den Zwischenacten. Der Gedanke, sein beliebtes Quodlibet: „Der Schwärmer", zugleich scenisch-dramatisch-pantomimisch darstellen zu lassen, erwies sich nicht probehaltig.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 12. Juni 1836. Es ist Zeit, dass ich Ihnen die Kunstbegebnisse des unfreundlichen Maimondes mittheile, für den wir jetzt durch warmen Sonnenschein u. Nachtigallen-Gesang entschädigt werden. Doch auch während des rauhen Mai erklangen die Töne der Philomelen auf unserer Königlichen Opernbühne. Dem. Suphie Löwe aus Wien u. Fräul. v. Fassmann aus München entzückten Beide zu gleicher Zeit, in gleich hohem Grade, und dennoch Jede durch verschiedene Mit-

tel der Kunst u. Natur, Beide durch jugendliche Anmuth der Gestalt u. des Benehmens, dramatisches Darstellungstalent u. schöne Stimmen das enthusiasmirte Publikum, welches sich für die lange Entbehrung einer ausgezeichneten Sängerin durch hochbegeisterte Theilnahme entschädigte. Dem. L. fuhr in ihren Gastrollen fort, nämlich der Stella in Auber's „Ehernem Pferd" (2mal), der Rezia, Desdemona (2mal), Rosine im „Barbier von Sevilla" (2mal), in Johann von Paris die Prinzessin (3mal) und Amina in der „Nachtwandlerin" von Bellini (neu, 3mal) mit steigendem Beifall, jedesmaligem Hervorruf u. Wunsch des Engagements. Nach der letzten Gastrolle der Desdemona, welche nächst der Amina zu ihren vorzüglichsten Leistungen gehört, sowohl was Kunstfertigkeit, als dramatischen Ausdruck betrifft, erklärte Dem. Löwe, dass sie das ihr angebotene ehrenvolle Engagement für den Fall anzunehmen geneigt sei, als ihre früheren Verpflichtungen dies gestatteten. In der That wäre die Fixirung dieser Sängerin, welche natürliche Anmuth mit einer reinen, hohen Sopranstimme von seltener Geläufigkeit u. technischer Ausbildung, lebhaftem Gefühl u. mimischem Talent verbindet, ein bedeutender Gewinn für die italienischen und französischen, wie dagegen Fräul. von Fassmann ganz für die deutschen Opern geeignet ist. Diese noch sehr junge u. erst kurze Zeit sich dem dramatischen Gesange widmende Künstlerin ist im Besitze einer volltönenden, in den Mittellönen besonders wohlklingenden Mezzo-Sopranstimme, welche jedoch auch die höhern Töne bis zum 3gestr. c mit einiger Anstrengung recht wohl erreichen kann. Die durchaus reine Intonation dieser Sängerin ist ganz besonders zu rühmen, wie ihre feurige Empfindung u. ihr natürliches Talent für dramatischen Ausdruck und Darstellung leidenschaftlicher oder edler weiblichen Charakterrollen. So leistete Frl. v. Fassmann gleich in ihrer ersten Gastrolle als Donna Anna in Don Juan höchst Bedeutendes in der Introduction, dem Duett mit Ottavio, der grossen Scene, bei Erzählung des nächtlichen Ueberfalls, im Sextett u. der schweren Arie des zweiten Acts. Dagegen fehlte es im Masken-Terzett des ersten Finale der jungen Sängerin, welche ihre Kräfte zu früh erschöpft hatte, noch an der nöthigen Gleichmässigkeit der Tonbildung, wie an einer kunstgeübten Verbindung der (etwas scharfen) höhern Töne mit den mittlern. Als Leonore in Fidelio (3mal gegeben) war die gluthvolle Sängerin höchst ausgezeichnet, sowohl was den Vortrag der trefflichen Arie mit obligaten Hörnern, als die mimisch dramatische Kunstleistung im Duett mit Rocco, der erschütternden Scene mit Pizarro, dem rührenden Terzett u. dem jubelnden Duett mit Florestan betrifft, welchen Hr. Bader mit innig seelenvollem Ausdruck sang u. darstellte, wenn gleich der Schluss der Arie zu Anfange des 2ten Acts seiner Stimme etwas zu hoch liegt. Ganz der Individualität der Frl. v. F. angemessen war die Rolle der kindlichen, frommen Agathe im „Freischütz", welche Darstellung indess von der edeln, würdevollen Darstellung der Iphigenia in Tauris von Gluck (2mal) noch übertroffen wurde. Die talentvolle Künstlerin gab diese hoch bedeutsame Rolle mit durchaus richtiger Auffassung des antiken Charakters der griechischen Königstochter u. Diana's Priesterin, schon in der Erzählung des Traums tief ergreifend, noch mehr aber durch den seelenvollen Vortrag der die innigste Empfindung einfach u. wahr ausdrückenden Arien rührend, wie auch die Wahl des Opfers u. die Erkennung des geliebten Bruders mit einer so natürlichen Wahrheit u. edeln Haltung bezeichnet wurde, wie solche dem Ref. seit der meisterhaften Leistung einer Schick, Milder u. Schechner nicht vorgekommen ist, wenn gleich Mad. Schr.-Devrient im Plastischen ausgezeichnet erscheint. Die lange (seit 1833 bei der letzten Anwesenheit der damals schon kränkelnden Schechner) entbehrte Gluck'sche Oper war um so mehr ein wahrer Hochgenuss zu nennen, als wir in der letzten Zeit etwas viel mit italienischem Zuckerwerk überschwemmt wurden, worauf eine kräftige Geisteskost Noth that. Ueberdies konnte die Königl. Bühne zwei wahrhaft musterhafte Darsteller des Orest u. Pylades in den Herren Bader u. Mantius liefern, welche zu diesen Rollen von der Natur berufen sind. Nichts kann ergreifender wirken, als die mimische Leistung u. der energische Gesang dieses von den Eumeniden verfolgten Orest, nichts lieblicher einschmeicheln, als dieser sanfte Pylades mit seinen zarten, weichen Gesängen. Im Duett des 3ten Acts vereint, erreichten beide Sänger das Urbild des begeisterten Tondichters. Auch Hr. Zschiesche sang die unbequem in der Höhe liegende Basspartie des Thoas rein u. stark, mit angemessenem Ausdruck. Die Chöre liessen nichts zu wünschen, nur die Tempi wurden zuweilen übereilt, wodurch diese Composition an ihrem geistigen Gehalte verliert; denn von veralteten Formen

der leztern fast noch gewaltsamer verfahren muss, da sie durchaus die reine Anschauung seiner Gesammtheit verlangt, um ganz genossen zu werden: — allein wie wird er auf seinem Standpunkte, selbst bey der grössten Anstrengung, sich auch nur einen ganz geringen Genuss verschaffen können, bey der Tonkunst?*) Sie vermag es nicht, Begriffe zu bilden, nicht Wahrheiten auszusprechen, nicht die Reflexion zu beschäftigen — so lange sie die ächte ist — aus ihren Bildungen lassen sich keine einzelne Punkte herausnehmen, kein Facit ziehen; sie vermag das alles nicht, und verschmäht es zu vermögen. Daher denn auch die seltsamen Urtheile über diese Kunst von Mannern, die sonst in mancher Hinsicht tief und richtig blicken, daher das harte Wort von einem unsrer ehrwürdigsten Philosophen, sie sey eine schreiende Kunst, die sich aufdringe. Mit dem lezteren Vorwurfe kann es indess unmöglich Ernst seyn, da sie im Gegentheil in weiter Ferne und ungeahndet an so Manchem vorübergeht. — Sie ist die reine Unbegreiflichkeit, aber gerade deshalb lasst sie auch die reine, intellektuelle Anschauung zu, die sich freylich nicht lernen lasst. Sobald sie daher diese Unbegreiflichkeit aufgiebt, und sich zu der traurig beschränkten Verständlichkeit herabwürdigt, nach der sich ein grosser Theil des Publikums allerdings schnen mag, so hört sie auch eben deshalb auf, Musik zu seyn, nnd wird eigentlich die Parodie derselben, aber in dieser Parodie liegt auch ihre eigne. Ein grosser Theil unsrer sogenannten komischen Musik gehört in diese Gattung, denn sie ist nicht eigentlich komisch, sondern nur lustig auf eine gemeine Weise, und die Musik soll das nie seyn, denn auch auf sie lässt sich das anwenden, was Schiller von dem Madchen aus der Fremde sagt:

Beseligend war ihre Nähe
Und alle Herzen wurden weit,
Doch eine Würde, eine Hehe,
Entfernte die Vertraulichkeit,

weil das Unendliche im Endlichen dargestellt werden soll, nicht das Endliche im Endlichen. Auf nichts Heheres darf der grösste Theil desjenigen, was wir so gewöhnlich für Musik ausgegeben finden, Anspruch machen, aber leider findet sie gerade deshalb, weil sie ein beschränktes Stück aus der Beschränktheit herausreisst, unbeschränkten Beyfall bey einem Theile des Publikums, der, wie man behaupten will, der grössere ist, und obendrein gewöhnlich seinen Beyfall lauter und imponirender auszudrücken vermag, als jener kleinere Theil, der den stillen Genuss zu sehr liebt, um ihn durch Handeklatschen zu unterbrechen. Der Künstler, aber im achten Sinne dieses misshandelten Worts, wird das Publikum beherrschen — (und jener kleinere Theil mochte sich so gern von ihm beherrschen lassen, wenn anders hier überhaupt noch von Herrschen und Beherrschtwerden die Rede seyn kann) — aber freylich, so lange noch die mehresten Komponisten nach dem schnellverhallenden, monotonischen Beyfall der Menge ringen, und sich von ihr belehren lassen, statt sie zu belehren, so lange werden wir jene erhabene Unbegreiflichkeit mit einer leeren, dünnen Verständlichkeit vertauscht sehen, an

*) Es ist von vielen vorzüglich guten Köpfen bekannt genug, dass die Musik sich nicht mit ihnen befreunden konne. Auch von Lessing — den man wohl den ächten Repräsentanten des verständigsten Verstandes nennen dürfte — ist die Anekdote bekannt genug, dass die Musik ihn nicht zu erfreuen vermochte! Ist dies wirklich der Fall gewesen — denn wer kann bey der traurigen Anekdotenmanie in Deutschland, (für deren Ausrottung wir billig nicht weniger besorgt seyn sollten, als für die der Pocken) hierüber irgend etwas mit Gewissheit sagen, — ist sie aber wirklich entschieden, so gewinnt sie, von dieser Seite betrachtet, ein neues Interesse.

d. Verf.

kann hier die Rede nicht sein, wo die Musik nur Seelensprache voll ewiger Wahrheit ist. — Auch zum Gewinn der Frl. v. Fassmann für unsere Bühne ist Hoffnung, obgleich noch eine dritte Sängerin, Dem. Clara Heinefetter aus Wien (Schwester der Sabina), hier anwesend ist, über deren Gastrollen wir im Juni berichten werden, da ihre erste Gastrolle, Ende Mai, als Romeo in Bellini's Capuleti wegen ihres halb weiblichen, halb männlichen, nicht decenten Costume's u. einer zu dieser Rolle nicht günstigen Gestalt weniger ansprach, als die schöne, klangvolle Sopranstimme verdiente. Der Vortrag der Recitative war voll energischen Ausdrucks, nur öfters durch lange Pausen zu gedehnt, und daher zuletzt einförmig. Auch wurde die Sterbe-Scene im letzten Act durch übermässigen Ausdruck des Schmerzes fast karikirt. Jedenfalls schadete der achtungswerthen Sängerin die noch zu frische Erinnerung an die graziöse Persönlichkeit u. natürliche Anmuth ihrer beiden letzten Vorgängerinnen in Gastrollen, ja selbst der Vergleich m. den als Romeo gern gesehenen Damen Hähnel, Schröder-Devrient u. Francilla Pixis. Als Agathe hat indess Dem. Heinefetter bereits mehr ihren Beruf zur dramatischen Sängerin bekundet.

Der 14tägige Aufenthalt der Herzöge von Orleans u. Nemours veranlasste ausser mehren Hof-Festlichkeiten auch die Aufführung der neu einstudirten Prachtoper Alcidor v. Spontini, welche zweimal, wie auch Nurmahal gegeben wurde. Hr. Eichberger sang die Partie des Alcidor so kräftig, als eine ungünstige Disposition der Stimme es zuliess. Dem. Stephan, welche sich später verheirathet und von der Bühne ganz zurückgezogen hat, sang die Oriane völlig genügend. Zum ersten Male besuchten die französischen Prinzen nebst der hier anwesenden Königin von Holland, feierlich durch Intraden von Trompeten u. Pauken u. Acclamation der sehr zahlreichen Versammlung begrüsst, das Kön. Opernhaus am Himmelfahrtstage zur Vorstellung des Ballets: „Die Sylphide". Auch das Benefize des Komikers der französischen Bühne, Mr. Francisque, im K. Schauspielhause haben die beiden Herzöge mit ihrer Gegenwart beehrt.

Concert-Aufführungen fanden mehre im Mai Statt: am 4. Mai die der „Schöpfung" in der Garnisonkirche, unter Leitung des Hrn. Jul. Schneider zu mildem Zwecke, durch die Mitwirkung der Damen Gerhard u. Löwe ausgezeichnet, wie auch leider dadurch merkwürdig, dass wenige Stunden vor der von ihm vorbereiteten letzten Aufführung der biedere Organ. Hansmann starb, welcher seit einer Reihe von Jahren mit seltener Uneigennützigkeit u. vieler Anstrengung jährlich mehre grosse Musikaufführungen, z. B. Graun's Tod Jesu, Fr. Schneider's Weltgericht (hier zuerst) u. seine Orat. fast sämmtlich zu wohlthätigen Zwecken veranstaltete, auch ein Singinstitut gründete, welches Hr. J. Schneider fortsetzen wird. Bei der Generalprobe der Schöpfung war der würdige Greis noch zugegen, und endete so sein edles Leben im Dienste der Kunst u. der Menschheit. Eine eigene Gedächtnissfeier wurde für den Entschlafenen von den Mitgliedern des Gesellschaftstheaters Urania, deren vieljähriges Mitgl. Hansmann gewesen, durch eine Aufführung des Mozart'schen Requiems, welchem eine Trauerrede voranging, bereitet, nachdem seine sterbliche Hülle zu ihrer Ruhestätte unter zahlreichem Trauergefolge geleitet war. Der Biedermann ruhe in Frieden nach langer Arbeit! Sein Andenken bleibt gesegnet! — Am 16. Mai hatte Hr. KM. Fr. Belcke für einen hülfsbedürftigen Musiker im Saale des Hôtel de Russie ein fast zu reiches Unterhaltungs-Concert mühsam veranstaltet, dessen zahlreicher Besuch die Anstrengungen des menschenfreundlichen Künstlers belohnte, der sich auf der Basposaune u. dem chromatischen Tenorhorn mit wohlverdientem Beifall hören liess, auch sein Talent als Liedercomp. zeigte.

(Beschluss folgt.)

Anzeige
aus
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs des Huguenots p. Piano. Op. 20.

Louis, Grand Caprice concertant p. Piano et Violon sur des motifs des Huguenots. Op. 44.

Schunke, Ch., Introd. et Rondeau p. Piano. Op. 36.

Leipzig, im Juni 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juli. N°. 27. 1836.

Werke für das Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

Trois Caprices pour le Pianof. composés — par Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 33. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1¼ Thlr.

Es mag gleich als Einleitung die Angabe auf dem Titelblatte, gewiss nur für Wenige, stehen, dass diese Capricen auch einzeln verkauft werden, die beiden ersten jede für 16 u. die letzte für 12 Gr. Die erste ist bis jetzt am meisten, auch schon öffentlich vorgetragen worden. Sie geht aus A moll, hebt mit einem Adagio quasi Fantasia ¼ an, und zwar im leisesten Grundaccorde, gebunden arpeggirt, welche Accordbrechung durch die ganze Einleitung träumerisch fortrauscht, wozu erst in der Hälfte derselben einfach melodische Töne im Discante singen. Das düstere Drängen immer von Takt zu Takt anderer Harmonieen ermässigt sich immer mehr von den ersten melodischen Discanttönen an, lässt jedoch bis an's Ende in Spannung, weil die Arpeggiaturen nicht zu lange anhalten. Der ganz regelmässige Schluss auf der Dominante (E dur) macht durch sein viertaktiges Verweilen u. leises Verhallen in ungewisser Schwebung u. doppelter Fermate des letzten Taktes den Anfang des Presto agitato ¼ in *f* u. unvollständigem Nonenaccorde doppelt wirksam, dass der frappante Einsatz mit seiner Hauptfigur wie ein jugendlicher Schmerz anklingt, der sich austoben möchte, aber auch in etwas zerrissen melodischen Nebengedanken nicht von seiner brausenden Unruhe lässt. Es versteht sich von selbst, dass der Spieler die Triolen der ersten Phrase gut abzulösen u. in der andern sie eben so wie die melodischen Noten vollkommen zu binden u. bei den Pausen genau abzusetzen, nicht minder die Schattirungen mit Geschmack zu beachten hat, wenn Alles deutlich u. schön hervortreten soll. Nach einiger Durchführung gesellt sich eine einfach kräftige dritte Melodie in E moll hinzu, die ungezwungen wieder zum Nonenaccorde von H. führt u. darin die erste Phrase wiederholt, worauf ein brillantes Einschiebsel con fuoco um seinen Nebengrundton E moll sich glänzend ergeht u. die dritte Melodie in mancherlei Umspielungen u. gut harmonischen Verwebungen weiter entfaltet wird, bis nach spannendem Unisonoübergang der Nonenaccord die erste Phrase wiederbringt u. die zweite u. so fort. — Auch der brillante eingeschobene Satz kehrt wieder u. unterstützt die übrigen so, dass er als zum Ganzen gehörig angesehen werden muss. In diesem jugendlich drängenden Sinne, unruhig u. düster kräftig fort u. fort bleibt das in sich selbst sehr wohl abgeschlossene Ganze bis an's Ende u. liefert ein Concertstück, das, soll es deutlich u. genau vorgetragen werden, seine Spieler verlangt. Mit der Leidenschaft allein ist nämlich in der Kunst noch nichts gethan; sie muss dasein u. der Geist muss sie regieren, Alles genau rhythmisiren, schattiren u. den Hörern verdeutlichen. Darauf kommt es überall an. — Einzelne haben gemeint, es sei zu beklagen, dass das Stück im Unruhigen u. Düstern beharre u. das Gemüth auch zum Schluss in keine andere Empfindung versetzt werde. Damit sind wir in diesem Falle am wenigsten einverstanden. Der Einwurf könnte nur Gewicht erhalten, wenn der Satz überdüstert u. in's unkünstlerisch Grelle oder barock Willkürliche einer nach Nichts fragenden Seltsamkeitssucht hineingedrängt worden wäre. Dem ist aber durchaus nicht so; nirgend ist der Kunst als solcher Gewalt angethan. Die harmonischen Verbindungen haben gar nichts von jener zu missbilligenden Keckheit u. unbändigen Zerrissenheit, mit welcher Etlichen gelüstet im Grauen zu scherzen; nicht einmal in den eingeschalteten Zwischentönen u. in den ungewiss hingestellten unvollkommenen Accorden wird das Maass

überschritten; im Rhythmischen eben so wenig, und die Zusammenhaltung der 4 Hauptgedanken und ihrer mannichfachen Verbindung lässt jedes Einzelne als nothwendig erscheinen. Freilich ist es zuweilen auch capriciös: allein wäre es das nicht, so wäre es ja eben keine Caprice. Es ist also ein gelungenes Charakterstück, wirksam in seiner Art u. in dem Charakter, den es haben soll. Nun wäre es aber doch ein ganz willkürliches u. ungerechtes Verlangen, dass ein düsterer Charakter mich beruhigen soll. — Wenn es darauf ankommt, der Welt im Ganzen einen mehr zum Heitern als zum Düstern geneigten Sinn zu wünschen, so widersprechen wir nicht im Geringsten. Man thut aber der Kunst geradezu Unrecht, wenn man ihr den Vorwurf macht, sie habe das hervorgebracht. Die Sache liegt viel tiefer u. ist hauptsächlich die nothwendige Ernte einer unbedacht freundlichen Aussaat der philanthropischen Erziehung. Das lässt sich nun auf einmal gar nicht ändern. Jetzt u. seit längerer Zeit sind solche Charakterzeichnungen jugendlichen Künstlern die natürlichsten u. im Ganzen auch sogar die ansprechendsten, wenn sie nicht übertrieben u. dadurch verkümmert werden, was in gegenwärtigem Falle auch nicht im Entferntesten Statt findet. Es ist eine schöne u. charaktertreue Caprice. — Die zweite aus E dur, $\frac{6}{8}$, All. grazioso ist viel freundlicher nicht allein durch den $\frac{6}{8}$ Rhythmus, sondern auch durch die Melodieen, die sogleich anklingen u. sehr behaglich bearbeitet sind, vorzüglich folgende Figuren:

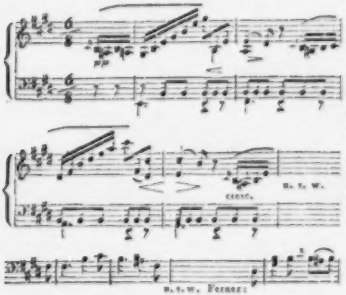

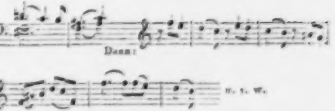

Alles dies mit den sich daran knüpfenden Nebenfiguren, die sich aus jenen sehr ungezwungen ergeben, verschlingt sich mannichfach in verschiedenen Tonarten u. fester Haltung, so dass die Arbeit reich u. der Eindruck ein freundlicher ist. Allein das macht mir für meine Person noch nicht ganz die Wirkung eines Capriccio, sondern eines erfreulichen Bravourstückes über einige mit Consequenz u. Festigkeit durchgeführte Themen überhaupt. Der neckende Geist, den ein solches Tonstück fordert, ist mehr für den Spieler u. Leser, als für den Hörer da, dem er sich verbirgt, sobald der Spielende das Neckende in den Stellungen der Figuren so überwunden hat, wie es nothwendig ist, wenn es gut vorgetragen werden soll; jenes Neckende scheint uns für eine Caprice nicht genug in der Melodieenverbindung u. in der musik. Gedankenverknüpfung zu liegen; es kommt einmal der seltene Fall vor, dass die Haltung fast zu consequent erscheint. Mit Recht hingegen fragt der Hörer zunächst nach der Güte des Tonstückes u. nach dem Eindruck desselben, u. zuletzt nach dem Namen, wohl auch gar nicht. Er hat nicht übel gewählt, ja das beste Theil, sobald er nach des Herzens Wunsch, nach Genuss fragt. Es ist aber auch ein Genuss u. führt zu höherem, sich durch das Wort verständlich zu machen. Es wäre also im Allgemeinen gut, wenn in jedem Worte der Hauptbegriff festgehalten würde, was in der Tonkunst von je her am wenigsten geschehen ist. Der Satz selbst aber ist eine schöne u. freundliche Arbeit. Die dritte aus B moll ist wahrhaft grossartig, gediegenen Ernst mit Feuer u. wunderlichem Anflug von Laune verbindend. Kurz sie ist vortrefflich, und der Spieler wird sich damit zeigen können, wie in allen 5 Nummern dieser Sammlung. — So haben wir denn abermals ein neues Heft, was auf alle Klaviere guter Spieler gehört; gewandte Finger u. wo möglich noch etwas mehr gehören allerdings dazu; für Schüler sind sie nicht geschrieben, sondern eben für fertige Spieler. Und diese werden sie nicht versäumen.

Trois Nocturnes pour le Pianof. composés par H. Bertini j. Oeuv. 87. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Dass des öfter besprochenen Verf. Composit. dem Instrumente angemessen, aus guter Schule hervorgegangen u. zu guter Schule führend sind, weiss Jeder; nicht minder, dass er Musik in seinen Uebungen zu geben im Stande ist u. demnoch, von beiden Seiten betrachtet, mit allem Rechte unter die trefflichsten Führer zur Kunst gestellt werden muss, was auch bei Weitem von den Meisten anerkannt wird. Diese redliche Bildungsgabe des Mannes gibt selbst seinen kleinen Arbeiten eine nützliche Brauchbarkeit. Ueber solche Werke desselben ist wiederholt gesprochen worden u. wird wiederkehren. In allen diesen Dingen ist nothwendig eine gewisse erfahrene Annäherung oder Anbequemung an einen bestimmten Zweck, dessen Erreichung aller Ehren werth ist. Allein es gibt in der Kunst noch etwas, was in gedruckten Noten uns nicht gar zu häufig begegnet, einen Zustand, wo der Künstler mit seinem ganzen Menschenwesen im Haine der Musik wandelt, wo in den Stunden der Dämmerung von allen Zweigen Melodieen rauschen, in denen sich seines Herzens Träume schaukeln, wo er sich vergisst, wo er nicht lehren, nicht glänzen, nur eben sein Gefühl in den allgemeinen Zauber des Tonlebens hineinsingen will aus vollster Brust, wie sie eben klopft u. klingt. Der wäre kein Musiker, kein Tondichter, der diesen Zustand nicht kennte, der nicht öfter in der Stille der nahenden Nacht absichtslos sein innerstes Wesen in schlichten Tönen ausgehaucht und sich darin glücklich gefühlt hätte. Aber aufgeschrieben hat er's nicht, denn aus der Federspule windet sich nicht selten die Begier, sobald die Spitze sich schwärzt, und bringt Absicht in die Noten, die mit jeder Phrase wächst, wie der gebannte Geist in dem Glase. — In diesen Nocturnen neckt dieser Dämon nicht; das anspruchslose Klingen der Kunst hat jede Sucht verscheucht, und wir gestehen, dass uns der Sänger in diesen Spielen am allerliebenswürdigsten erscheint; sein still melancholisches, sanftes u. menschenfreundliches Bild tritt überall aus den Klängen hervor. Es ist ein kleiner Lebensroman in 3 Nächten gesungen, den er uns erzählt, Jedermann verständlich, Jedermann zusagend, so dass es unnütz fiele, ihn in Worte zu fassen, die sich beinahe aufdrängen. No. 1, „Die Hoffnung" überschrieben, ist im $\frac{6}{8}$ Adagio aus Es dur so ganz aus dem Gefühl allgemeiner Freundlichkeit der Natur gezogen, dass die Persönlichkeit sich selbst darin gern zu verlieren scheint u. demnoch mit thätigem Geiste das schlichte Regen der Zauberwelt eigenthümlich zusammenzufassen weiss, ohne den Naturgenien fremde Züge anzumalen. In diesem Freudengarten wohnt kein Irdischer auf lange, doch ist es wohlgethan, an ihrem Bilde der Jugend sich zu weiden, zu erlaben. Alle Hoffnungszauber führen zu No. 2: „Les Regrets", das Wort in seiner ganzen Vieldeutigkeit genommen. Allegretto agitato, $\frac{3}{4}$, A moll versetzt, uns in vergangene Zeiten eines mannichfachen Lebens, dessen Geschichten wir mindestens in Erinnerung erneuen, froh mit Schatten spielend u. doch betrübt, dass es nur Schatten sind. — Es ist des Menschen unverbrüchliches Gesetz, dass er sich nach No. 3 erhebe: „Le Calme", Andante, $\frac{3}{4}$, Es dur. In der Tiefe bleibt das bewegte Wogen fort u. fort, so weit herab senkt sich die Ruhe nicht; des Aeussern hat sich eine wohlthuende Stille bemächtigt, dass eine breite glatte Fläche sich gestaltet, friedlich anzuschauen, selbst vom Murmeln bewegter Tiefe noch anziehender gemacht. Und doch umspielt ein sehnender Geist auch noch den äussern Frieden. — Man hat also hier Musik zu suchen, nichts mehr, nichts weniger; keine Bravour, womit der Spielende sich vor den Leuten als Wundergeburt von 20 Fingern erstaunenswerth machen könnte, es wäre aber möglich, dass ihn nach vollbrachtem Vortrage eine Hand dafür drückte, oder ein freundlicher Hauch in seinen Locken spielte; — keine riesenhafte Originalität, aber getreuen Geist, der auf den sichern Pfaden unverschrobener Natur wie eine freundliche Gestalt ohne Prunk u. Stolz sinnig wandelt. Hier ist uns Bertini erst recht lieb geworden. Es kann ihn in diesen Gaben Jeder spielen, u. das Gefühl liegt in der Musik u. braucht nicht erst durch Virtuosenkraft hineingezaubert zu werden. Ganz verderben wird diese Nocturnen Keiner: wer aber Gefühl hat u. nicht blos Spielerstolz, wird uns hoffentlich danken, dass wir ihn auf etwas aufmerksam machten, was jetzt auch von sonst Sinnigen leicht unbeachtet gelassen bleiben dürfte. Eingang finden diese Nocturnen gewiss, wir wünschen nur bei Vielen. Jeder sollte sie haben u. könnte sie auch gebrauchen.

Ausgewählte Tonstücke für das Pianof. von berühmten Meistern aus dem 17. u. 18. Jahrh. Gesammelt von *C. F. Becker.* Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 20 Gr.

Die Sammlung ist also für Geschichtsfreunde unter den Pianofortespielern, die es lieben, sich auch mit der Tonkunst früherer Zeiten in Bekanntschaft zu setzen. Schwer werden sie nichts finden, es wäre denn zuweilen im genauen Vortrage nach dem Sinne u. Geschmacke jener Jahrhunderte. Die meist kurzen Sätze aus den Werken damals wirklich berühmter Männer sind wirklich gut ausgewählt; in wie weit diese Auswahlen noch jetzt gefallen, muss dem Urtheile u. Geschmacke jedes Einzelnen überlassen bleiben; uns sprechen die beiden letzten am Besten an. Die alten, zu ihrer Zeit wichtigen Componisten, die uns vorgeführt werden, sind: Domenico Scarlatti (2 Sätze); Giov. Batt. Pescetti (2); Theophilo Muffat (2); Franc. Couperin (2); Joh. Kuhnau (2); Georg Benda (1), u. Georg Böhm (1). Alle zusammen nehmen 19 Seiten in Querfol. ein. Das Werkchen ist Ihrer Kais. H. der Frau Grossherzogin Maria v. Sachsen-Weimar-Eisenach, der hohen Kunstbeschützerin und selbst höchst ausgezeichneten Kunstüberin, gewidmet, deren Huld den Herausgeber mit einer schönen goldenen Dose beehrt hat.

Tutti Frutti. Collection des Morceaux brillants et non difficiles composés p. le Pfte par *Guillaume Taubert.* Première Liv. Op. 24. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 16 gGr.

Dieses Heft enthält 4 Nummern: Tempo di Marcia; Alla Polacca; Scherzo u. Divertimento, sämmtlich sehr ansprechend, gefällig brillant, u. ist auch etwas darin; keiner dieser Sätze entbehrt eines eigenthümlichen Geistes, keiner ist ohne Haltung, dabei schlicht, nicht zu weit über Maass u. Ziel geschritten u. doch nicht leer. Die Bezeichnung „nicht schwer" ist die rechte, denn leicht sind sie gerade nicht; es gehören mässig geübte Spieler dazu, deren jetzt viele sind; diese mögen sie zu ihrer Uebung u. zum Vergnügen gebrauchen, u. die Tüchtigen zur Erholung. Die Sätze sind gut.

Noch sind von demselben Verf. die 2 letzten Nummern anzuzeigen von

Six Impromptus caractéristiques pour le Pfte. Op. 14. In demselben Verlage. *La Chasse* (*Die Jagd*). Pr. 18 gGr. u. *Le Rêve* (*Der Traum*). Pr. 8 gGr.

Ueber die vier ersten Nummern dieses Werkchens haben wir ausführlich gesprochen. Wem die ersten gefallen haben, der wird sich auch an diesen beiden letzten vergnügen, welche die Sammlung beschliessen.

Grosses Gesangfest in Rathenow.

Der märkische Gesangverein, gestiftet vom Seminarlehrer Hrn. Schärtlich zu Potsdam, feierte am 26. u. 27. Mai d. J. in der Maria-Andreas-Kirche zu Rathenow sein viertes Gesangfest. Die Anzahl der dabei Mitwirkenden betrug 350 Personen, wobei über 200 Sänger u. Sängerinnen. Zur Aufführung der Musiken war vom Orgelchore aus ein bis fast zur Mitte der Kirche hin in senkrechter Richtung laufendes Chor erbaut worden. Die musikal. Festlichkeiten zerfielen in 3 Abtheilungen, zu welchen den Mitwirkenden schon früh die Stimmen zur Vorübung zugeschickt worden waren, weshalb der Verein nur eine Hauptprobe für hinlänglich hielt, die am 25sten abgehalten wurde. Das Fest begann am 26sten früh 10 Uhr, wo folgende Gesangsstücke aufgeführt wurden:

Erster Theil. Einleitung auf der Orgel. Es wäre zweckmässiger gewesen, diese Einleitung wegzulassen, da sich die Orgel in einem so überaus schlechten Zustande befindet, dass der Eindruck, den der Vortrag machte, fuglich mit dem verglichen werden kann, der erzeugt wird, wenn ein Sterbender den Umstehenden gern noch seinen letzten Willen mittheilen möchte, dies aber nicht vermag, weil es ihm dazu an Luft fehlt, nach der er unaufhörlich schnappen muss.*)

*) Möchten sich doch die hochachtbaren Einwohner der schönen Stadt Rathenow durch den bitterbösen Eindruck, den ihre Orgel bei dem Musikfeste machte, bewogen fühlen, eine Reparatur des Instrumentes zu bewirken, das bestimmt ist, im Gott geweihten Tempel den Gesang frommer Christen zu leiten, ihn zu verherrlichen und so die Herzen der Andächtigen zum Allvater zu erheben. In dem Zustande, worin sie jetzt ist, kann sie diesen ihren Zweck nicht erreichen, vielmehr trägt sie zur Verscheuchung der Andacht bei, denn ihr Ton wirkt widrig. Rathenow's sehr hochachtbare Einwohner gaben vor wenig Jahren ihrer Kirche einen neuen schönen Thurm, der eine vorzügliche Zierde ihrer Stadt ist, und der einen bedeutenden Kostenaufwand erforderte; sie be-

2) Aus der Liturgie: Ehre sei dem Vater, für 4 Männerstimmen. Wenn dieser aus der Liturgie entnommene kurze Satz gleich recht brav von mehr als 100 Sängern vorgetragen wurde, so eignet er sich dennoch nicht zur Aufführung bei einem grossen Musikfeste, weil er dazu theils zu unbedeutend ist, nur einem zum Gottesdienste bestimmten Ganzen angehört und alle Sonntage in der Kirche gehört werden kann. 3) Choral: Macht auf das Thor der Herrlichkeit, von B. Klein. 4) Motette: Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen, ebenfalls von B. Klein. 5) Motette: Gloria in excelsis deo, wiederum v. B. Klein. Alle diese Tonstücke dirigirte der Seminarlehrer Hr. Schärtlich. — 6) Hymnus: Wo ist, so weit die Schöpfung reicht, vom Musikdir. Neithardt, mit Begleitung von Blasinstrumenten, zweckmässig benutzt u. vom Hrn. Comp. dirigirt. Dieser mit vieler Präcision, Kraft u. Gefühl vorgetragene schön wirkende Hymnus hinterliess einen wohlthuenden Eindruck auf die Zuhörer.

II. Theil. 1) Heiliges Lied v. J. P. Schmidt, dirigirt v. Hrn. Schärtlich.

Anmerk. Angezeigt war noch ein Instrumentalsatz von W. A. Mozart, der aber wegblieb u. vielleicht zweckmässig angebracht gewesen wäre, da ein stundenlanges Anhören von nur Gesängen die Gehörnerven abspannt u. so mit der Zeit einen grossen Theil der Zuhörer ermüdet.

III. Theil. 1) Aus der Liturgie: Heilig! heilig! heilig! 2) Choral: Einst reift die Saat, von C. Niemeyer. 3) Motette: Auferstehn, v. B. Klein. Hr. Schärtlich dirigirte diese dritte Abtheilung.

IV. Theil. Psalm 9, v. F. E. Fesca. Vierstimmig u. mit vollständiger Orchesterbegleit. — Die Soli's trugen vor: Frl. Dickmann, in der viel

---

thätigten ihren edeln Sinn für Musik durch das hier zu besprechende Musikfest, dem sie hochherzig bedeutende Opfer brachten, und von denen ich nur einige Wenige und zwar nur die Namen derjenigen, welche dafür mit vorzüglicher Thätigkeit wirkten und in meinem Gedächtnisse blieben, hier namentlich aufzuführen mich verpflichtet fühle; als: der Bürgermeister Hr. Schulz, Rittergutsbesitzer Hr. Eccard, die Kaufleute: Herren Hübener, Meuss u. Sittig, der Schuhmachermeister Hr. Schmidt, der Apotheker Hr. Wildhagen jun., der Tuchfabrikant Hr. Pfeil. Fast mit Zuversicht ist es anzunehmen, dass die hier besprochene Instandsetzung ihrer nicht unbedeutend grossen Orgel vielleicht recht bald, und zwar nur durch einen geschickten Orgelbaumeister bewirkt werden wird, was um so weniger schwer fallen möchte, als dazu, im Verhältnisse zu den bisher für Schönheit u. Kunst gebrachten Opfern, nur ein Unbedeutendes erforderlich sein würde.

Fond ist u. die in Berlin schon mehrmals, wie auch bei diesem Gesangfeste, mit vielem Beifall öffentlich auftrat.

Der Hr. Cantor Wolff aus Rathenow, der sich um dies Fest hohe Verdienste erwarb, indem er nicht nur mit seinem Gesangvereine, der aus gegen 100 Damen u. Herren besteht, alle beim Feste vorgetragene Chöre mit Sorgfalt recht wacker einstudirt, sondern auch die Correspondenz mit allen mitwirkenden Musikern geführt hatte, was wahrlich kein unbedeutendes Bemühen, ein grosses Opfer ist, dirigirte diesen Psalm, der einen würdigen Schluss dieser Abtheilung machte.

Die Aufführung dieser ersten Abtheilung, wenn gleich an Vielheit der Stücke fast zu reich, wurde mit Sicherheit, deutlicher Aussprache, im Ganzen mit reiner Intonation gegeben, und gewährte den Zuhörern, die sich dazu leider nicht so zahlreich wie bei den spätern Aufführungen eingefunden hatten, einen schönen Genuss.

Am Abende dieses Tages war in der Königl. Reitbahn eine musikal. Unterhaltung veranstaltet, die um 6 Uhr ihren Anfang nahm u. vom Königl. KM. Hrn. Töpfer aus Potsdam dirigirt wurde. Die Reitbahn, 120 Fuss lang u. 45 F. breit, war zur Benutzung bei diesem Feste ausgedielt, mit Bänken u. 9 grossen, reich mit Wachslichten besteckten Kronenleuchtern versehen, so wie mit Kränzen verziert worden.

I. Theil. 1) Ouverture zur Vestalin v. Spontini. 2) Quartett von J. Haydn, aus D dur, von den Kammermus. HH. Zimmermann, Ronneburger, Espenhahn u. Griebel vortrefflich vorgetragen. 3) Arie aus Figaro's Hochzeit: Dove sono, mit metallreicher Stimme u. kunstgerecht gesungen v. Frl. Dickmann. 4) Vierstimmiger Männergesang, ausgeführt von den vortrefflichen Hofsängern Herren Diedike u. Krüger aus Dessau, so wie vom Cant. Hrn. Wolff u. Musiklehrer Braun aus Berlin. 5) Concert f. d. Fortepiano v. Hummel, aus A moll, vorgetragen v. Königl. KM. Hrn. Bock. Dieser entzückte die Zuhörer durch sein gediegenes, zartes u. rundes Spiel. Zu bedauern war nur, dass der Ton des tafelförmigen Instrumentes in dem Raume der Reitbahn, den kaum ein dreichöriger Flügel vollkommen ausgefüllt haben würde, zu wenig kräftig zu wirken vermochte. — 6) Quartett v. Schubert, Adagio u. Rondo, von oben benannten vier Kammermusikern ebenfalls vorzüglich gut ausgeführt.

II. Theil. 1) Ouverture zum Vampyr, v. Lindpaintner. 2) Concertino für Clarinette, v. C. M. v. Weber; sehr lobenswerth vorgetragen vom Musikmeister des K. hochlöbl. 24. Linien-Regiments, Hrn. Pollmaecher zu Neu-Ruppin. 3) Quartettgesang, von den HH. Diedike, Krüger, Wolff u. Braun sehr schön vorgetragen. 4) Variationen für Violoncell, gespielt von Hrn. Griebel. Wenn die Schönheit seines Striches schon beim vorhin genannten Quartett erfreute, so entzückte er in diesen Variationen um so mehr noch die Zuhörer durch Fertigkeit u. Zartheit, womit er sie vortrug. 5) Rondo v. Herz für das Fortep., vorgetragen von Hrn. Bock, der die Zuhörer abermals hoch erfreute.

Und so verliessen die überaus zahlreich versammelten Zuhörer die zum Musentempel umgeschaffene Reitbahn vollkommen befriedigt, wünschend, dass ihnen u. den Bewohnern der Umgegend Rathenows, welche Letztere gleich den Ersteren lebhaften u. thätigen Antheil an dem Feste genommen hatten, bald wieder ein so schöner u. grosser Genuss werden möge.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Berlin. (Beschluss.) Der junge Hermann Henning, Schüler und Neffe des jetzt zum Musikdirector bei der Königl. Oper beförderten Hrn. C. W. Henning, trug eine schwere Phantasie für die Violine, von der Composition seines Lehrers, sehr rein, kraftvoll u. fertig vor, so dass der junge Spieler zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigt. Auch Dem. Grünbaum, die HH. Bader, C. Braun u. Rudolph v. Hertzberg wirkten durch Gesang u. Pianofortespiel erfreulich mit. Hr. F. Schneider beschloss lustige zum Schluss des Concerts durch den Vortrag kom. Volkslieder. — Am ersten Pfingsttage hörten wir in der kathol. Kirche die schöne Messe von Haydn, in C dur, No. 2. Frl. v. Fassmann hatte gefällig die Sopransoli übernommen. — In den Mittagsstunden hatte Hr. Kapellm. Schneider ein anziehendes Concert zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, welches besonders durch den Gesang der Damen Hähnel, Löwe und v. Fassmann ansprach.

Die musikalischen Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Göthe's Faust wurden ganz in derselben Auswahl u. Zusammenstellung, wie bei der unlängst angezeigten Aufführung am 28sten v. M. und, auf Verlangen, in Gegenwart des ganzen Königlichen Hofes, am 21en d. M. wiederholt. Der grossen Wärme ungeachtet übte das interessante Kunstwerk seine Anziehungskraft auf's Neue aus, indem, besonders das erste Mal, sämmtliche Plätze (sogar des Vorsaals) vergeben waren. Die zweite Aufführung zeichnete sich durch die grösste Präcision aus. Nur bleiben immer noch zu viel interessante Musikstücke aus, und es wird zu viel ohne Musikbegleitung von dem Gedichte vorgelesen, welches bei einer musikalischen Aufführung entbehrlich ist. — Ueber die für uns hier zwar neue, doch allen andern Werken Bellini's völlig ähnliche Oper: „Die Nachtwandlerin" (Sonnambula) enthält sich Ref. einer nähern Beleuchtung der süsslich melodischen Composition, welche nur durch vorzügliche Gesangtalente Interesse erhält, wie dies bei Dem. Löwe u. Hrn. Mantius der Fall war. Erstere sang namentlich die Sortita-Cavatine und überreich figurirte Schluss-Arie der Amine mit der vollkommensten Virtuosität in Coloraturen, Sprüngen, chromatischen Tonleitern, Trillern u. s. w. Soll denn aber die menschliche Stimme sich zum Instrument u. rein mechanischen Werkzeuge herabsetzen? — Dennoch muss auch der entschiedenste Gegner neu-italienischer Gesang-Musik zugestehn, dass auch in blose Passaggien u. hundertfältig verbrauchte Melismen durch eine Sängerin von Geschmack u. solcher Fähigkeit, als Dem. L. bei übrigens nicht gleichmässiger Stimme besitzt, ein Ausdruck gelegt werden kann, welcher die Dilettanten zum höchsten Entzücken hinreissen muss. Die Partie des Grafen Rudolph (welche Ref. von Zezi in Dresden höchst geschmackvoll vortragen hörte) hatte an Hrn. Zschiesche einen verdienstlichen Repräsentanten. Alle übrigen Personen sind unwichtig, und der durch Scribe's Singspiel und das bekannte Ballet abgenutzte Stoff macht diese Oper, ungeachtet der vorzüglichsten Ausführung, ungemein langweilig. Dennoch konnte solche in 5 Tagen 3mal bei gefülltem Hause gegeben werden — solchen Zauber übte die Erscheinung und der Gesang der Dem. Löwe aus.

Die Königsstädter Bühne hat ausser öfteren Wiederholungen der Norma, Straniera u. s. w. auch Bellini's „Puritaner" auf ihr Repertoir gebracht, mit welcher Oper Dem. Gerhard leider von der dramatischen Kunstausübung sich zurückziehen wird. Ueber diese Aufführung das Nähere im Junibericht.

Königsberg. Uebersicht des Jahres 1835.
(Fortsetzung.)

Concerte. In den 8 Winterconcerten des Orchesters 1834 auf 1835 wurden executirt: Sinfonieen von Beethoven, Mozart, Spohr, Onslow, L. Maurer; Ouverturen von Gluck, Mehul, Cherubini, Vogel, Fr. Schneider. Concerte für die Bratsche, Violine, Flöte, Fagott. Dem. Bertha Dorn spielte Mozart's herrliches Pianof.-Concert aus C moll nach Hummel's Bearbeitung u. Beethoven's Fantasie mit Orchester u. Chor (C moll u. dur), andere Dilettanten u. Dilettantinnen Hummel's A moll-Concert, H. Herz Variat. über den Marsch aus Otello u. über die Romanze aus Joseph in Egypten. Gesang: Arien v. Spontini u. Isouard. Duett u. Arie v. Sobolewski, Nuss-Arie(?) v. Cavos, ges. von Dem. Ackermann. Ferne Botschaft, gedichtet von Cäsar v. Lengerke, Musik v. Sobolewski, gefiel. Vierstimm. Lied nach Beethoven: Die Vesper, Gedicht nach Thom. Moore. — Nun Extra-Concerte: Im October 1834. August Schemmel aus Berlin, ein talentvoller, zarter, 11jähriger Knabe, Schüler von Ganz, spielte in 3 Productionen Violinsachen von Spohr, Paganini, Mayseder, Rhode, Beriot, Lafont; trug auch Sachen auf dem Flageolet (dem bekannten Blasinstrumente) vor. Der Hr. Vater bat zu bemerken, dass bei den Variationen auf der G-Saite die andern 3 Saiten abgeschnitten würden!!! Schade um das junge Talent! Im Nov. 1834. Friderike Giere von hier, 11 Jahr alt, spielte in einem Concert zu gutem Zweck, das leider nicht die Kosten brachte, mit grosser Fertigkeit Pianofortesachen von Hummel u. H. Herz. Ich übergehe Steyer'sche Alpensänger. Im Concerte des Hrn. Carl Blum, Begleiters des Fräul. Charlotte v. Hagn, kam eine Serenade u. ein Notturno für 30 Trompeten vor, gewiss eine sanfte Nachtmusik. Im Decbr. 1834. Theodor Stein aus Hamburg, ein sehr talentvoller junger Mann, gab 3 Unterhaltungen u. spielte Pianofortesachen von H. Herz, Chopin, Hummel, Moscheles, improvisirte u. fantasirte auch über ihm gegebene Themen sehr hübsch. Wir stimmen einem hiesigen Kritiker bei, dass aus diesem Stein ein Edelstein werden kann. Dass aber jetzt jeder Musikantenbursche fertiger spielt, als die Virtuosen vor 50 Jahren, will uns nicht einleuchten. Im Febr. 1835: Miss Laidlaw spielte das Concert von Ries aus Cis moll u. Sachen von Chopin u. Herz, wie immer, sehr brav. Ein Hr. Grossmann aus Magdeburg liess bedauern, dass er sein schönes Talent durch Vortrag von Violinsachen in Gasthäusern herabwürdigt. — Am 18. u. 20. März erstes grosses Musikfest des Hrn. Musikdir. Riel im Dom, zu gutem Zweck: Haydn's Schöpfung und Schneider's Weltgericht. (Ich bin bei dieser Gelegenheit von jungen Männern belehrt worden, erstens: dass es ein Fehlgriff des Organisten sei, zu Haydn's Schöpfung die Orgel mitwirken zu lassen, weil Haydn dazu keine Orgelstimme gesetzt habe(!) u. dies Instrument nur den Eindruck [bei den Solopartieen freilich] u. die natürliche Reinheit der Composition störe(!); zweitens: dass die Schöpfung, namentlich der Chor: Und eine neue Welt etc. eine Drehorgelmusik sei, und man dem ganzen Oratorium allenfalls das Epitheton niedlich, keineswegs aber erhaben oder dergl. gestatten könne.) — Miss Laidlaw u. Hr. Kaufm. Adolph Fischel gaben ein Concert zum Besten der Nothleidenden in unserer Provinz in Folge fehlgeschlagener Kartoffelernte u. bewährten ihre bekannte Virtuosität auf Pianof. u. Violine. Die reine Einnahme war über 250 Thlr. Hr. Stadtmusikus Wurst gab mit seinen sehr braven Zöglingen Concert zu gleichem Zweck. — Am Charfreitage Hr. Musikdirector Riel, wie gewöhnlich, Graun's Tod Jesu.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Kirchenstaat.
(Beschluss.)

Imola (Teatro comunale). Hauptsänger: die Damen Margheriti Polidori, Antonietta Trost, die Herren Luigi Arioli, Giuseppe Zambelli u. Luigi Carraro. In der Sonnambula erhielt die erste Krone der Tenor Arioli (kann was werden), die zweite die Polidori, die dritte der Bassist Carraro (ist hier beliebt), die vierte die Trost, welche einstimmig als eine gute Lisa erklärt wurde. Coccia's Clotilde fand nachher eine kalte Aufnahme, nicht der Musik wegen, die gewiss, bei allen aus Cherubini etc. zusammengetragenen Sachen, schön genannt zu werden verdient; aber diese Sänger waren nicht im Stande, sie vorzutragen. Weit besser ging es in Donizetti's Elisir, in welcher der erkrankte Zambelli durch den Buffo Ferlini ersetzt wurde.

Ferrara (Teatro comunale). Die Mazzoni, welche mit vielem Glück vor nicht langer Zeit zu Modena das Theater betrat, verunglückte hier im Assedio di Corinto; sei Unpässlichkeit oder eine andere Ursache Schuld daran, kurz, man hat sie kaum gehört. Der sich rettende Kapitän in diesem Schiffbruche war der Tenor Bianchi. Mailand schickte sogleich mit der Schnellpost die Prima Donna Riva, welche die Mazzoni ersetzte u. blitzschnell in der Sonnambula mit einem Veni, vidi, vici auftrat, bald darauf aber in der Norma einen zweiten Sieg davon trug; hiermit sei jedoch nicht gesagt, dass die Riva zu den vortrefflichsten Sängerinnen gerechnet werden muss.

Bologna (Teatro comunale). Die aus diesen Blättern schon bekannte von hier gebürtige angehende junge Sängerin Rita Gabussi, Schülerin der noch vor 30 Jahren rühmlich bekannten hübschen Prima Donna Teresa Bertinotti (im V. Jahrg. dieser Zeitung, S. 87, vortreffliche Sängerin genannt), hat in der ersten Vorstellung der Nina das ganze Theater in ein Tollhaus verwandelt: ein von Händen, Füssen u. Kehlen auf dem Parterre, in den Gallerien u. Logen vorgetragenes Lärmterzett schien dem alten Adagio: *Nemo propheta in patria* immerwährend Hohn zu sprechen; die Nina, Wahnsinnige aus Liebe, mochte nun zuweilen distoniren, Einiges nicht eminent vortragen: die Exaltation war taub. Indess, die Gabussi hat gute Anlagen zur Sängerin u. Actrice. Nach ihr fand viele Aufmunterung der angehende Tenor Luigi Zamboni, mit einer schönen Stimme u. ebenfalls Schüler der Bertinotti. Der Buffo Vaccani u. Bassist Costantini erhielten, als längst bekannte Sänger, weder Aufmunterung noch Beifall. Gegen Ende Januars ging die Cenerentola — mit eingelegten Stücken — in die Scene u. zog erst nach mehren Vorstellungen an! Eine von der Gabussi (Titelrolle) eingelegte Bellini'sche Polacca machte einen derben Fiasco.

In der Benefice-Vorstellung der Gabussi am 3. Febr. war ausser der Nina noch eine einstimmige Cantate mit Chören zu hören, welche der ebenfalls von hier gebürtige 17jährige Maestro Cesare Santerre, bereits Verfasser einer Opera seria, einiger Arien, Romanzen u. Ouverturen, für die Landsmänin eigens componirt. Da weder Poesie noch Musik dieser Cantate zu den ausgezeichneten Dingen gehören, so wird hier blos bemerkt, dass sich das Ganze darauf herumdreht: die Chöre wünschen der Künstlerin Glück zur betretenen Laufbahn, und sie, voller Dankbarkeit für die glänzende Aufnahme in ihrer Vaterstadt, bittet, den Beifall nicht ihr, sondern ihrer Lehrerin, der oberwähnten Teresa Bertinotti, zu zollen.

Am 28. Jan. wurde Hr. Prospero Selli aus Viterbo, Zögling des hiesigen rühmlich bekannten Musiklehrers Giuseppe Pilotti, nach gewöhnlichem abgelegten musikal. Experiment, zum Ehrenmitgliede der hiesigen philharmonischen Gesellschaft ernannt.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Exercices melodieuses et progressives pour le Pfte composés — par J. Georges Reder. Liv. II, III et IV. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. jedes Heftes 8 Gr.

Wir haben das erste Heft der Jugend, der die ganze Sammlung gewidmet ist, angemessen u. nützlich gefunden: die Melodieen des ersten Heftes sind wie aus dem Jugendalter herausgenommen. Die Lehrer werden also mit diesem Notenhefte ihre Sammlung zum Besten ihrer Anvertrauten zu vermehren haben, sie werden für nicht Wenige zur rechten Zeit gar nicht besser wählen können. Nun liefert das zweite Heft zwar recht nützliche, fingerübende Stückchen, die recht zweckmässig anzuwenden u. für mancherlei Uebungen erfahren berechnet sind: allein das hübsche Jugendgesicht, was aus den Melodieen des ersten Heftes herauslachte, hat im zweiten etliche Runzeln bekommen und ist ein wenig zu schnell gealtert. Es ist ordentlich Schade, dass man in der Regel gern zu nützlich sein will u. treibt's zu hastig vorwärts. — Dieses zweite Heft mögen die Lehrer nicht auf das erste folgen lassen, Anderes einschieben und es für spätere Zeiten gebrauchen; die Uebungen haben zum Theil vergessen, dass sie melodisch sein wollen. Das zweite Heft enthält vier Sätze: das dritte sechs und das vierte fünf. Sie sind sämmtlich sehr brauchbar, aber in ihrer Folge würden wir sie keineswegs anwenden. Dagegen werden umsichtige Lehrer allerlei Nummern einzeln mit Vortheil in ihren Unterrichtsgang einschalten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juli. N°. 28. 1836.

Werke für das Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

Grande Polonoise pour le Pianof. composée par H. Bertini. Oeuv. 93. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Die meisten Pianofortespieler von guter Fertigkeit haben sich seit längerer Zeit gewöhnt, über solche u. ähnliche Klaviersätze hinwegzusehen, weil zu viel Nichtiges u. blos Klingendes in Umlauf gekommen war, das durch sein beinahe feststehendes, zu oft wiederholtes Wesen den Reiz verloren hatte. Unter solchen Erfahrungsverhältnissen musste freilich auch manches Bessere unbeachtet bleiben, was mehre Componisten wieder dahin brachte, die neu gesuchten Formen in ihren Werken möglichst zu schärfen u. auffallend zu machen, damit ein *neuer* Reiz hervorgerufen werde. In diesen ganz natürlichen Bestrebungen, für ihre Werke das Wohlgefallen des Publikums zu gewinnen, gingen nun nicht Wenige in ihren Aenderungen des Bestehenden zu weit u. trugen es auf Gegenstände über, die nicht ohne Nachtheil der Kunst der Willkür anheim fallen können. Allein bei allen Uebertreibungen sprachen die neuen Formen in den Figuren, rhythmischen Stellungen u. Harmonienwürfen gegen das viele Leere in hergebrachter Form (ja selbst gegen manches Meisterliche, woran man sich durch vieles Hören gewöhnt hatte) dennoch weit lebhafter an, was auch in der Ordnung ist, denn im blos Gewohnten entschlummert alle Kunst. So kam es, dass selbst manche an sich ganz vortreffliche Form in übeln Ruf verfiel, z. B. die Sonate, die nur noch von den grössten Meistern in Ehren gehalten wurde. Dass sie aber eben noch von anerkannten Meistern in Ehren gehalten wird, ist ein Zeugniss, dass die Entfernung des Publikums von ihr nicht von der Form der Sonate, sondern von der geistlosen Behandlung derselben herbeigeführt worden war. — Wodurch auch eine Sache oder ein Name in Misscredit gekommen sein mag, immer werden alsdann Componisten, die nicht durch Gewaltstreiche die Aufmerksamkeit an sich reissen, vielmehr in hergebrachten Formen, wenn gleich auf nicht hergebrachte Art, wirken wollen, einen schweren Stand haben, hat ihr Name nicht schon Gewicht durch andere Werke erhalten. Man fing demnach an, die Formen zu vermischen, um so mehr, je weniger das Mischen Schwierigkeiten hat u. je leichter es einen neuen Geschmack geben muss, wenn auch keinen reinen. Auf diesem Wege musste wohl selbst alles Ungesuchte, natürlich Fliessende, nicht Ueberkünstelte oder Verwürzte dem durch scharfe Mischgerichte verwöhnten Geschmacke wässerig u. fade vorkommen. Auf solche Art haben sich Viele sogar vom Freundlichen in der Kunst entwöhnt, weil es nicht genug sticht, u. s. w., denn das Kapitel ist lang. — Unterdessen haben doch Form, Harmonie, Einfachheit mit Geist u. Freundlichkeit wieder ihre Verehrer gefunden, die nicht mehr zu selten sind u. sich nicht wenig zu vermehren scheinen. Man erkennt, dass es ungleich schwerer ist, im Einfachen u. Unverkünstelten mit Geist selbstständig zu arbeiten, als hinter dem verhüllenden Nebel des Unklaren u. willkürlich Sonderbaren. Hr. Bertini, über welchen wir öfter gesprochen haben, gehört unter die klaren Componisten, und wahrhaftig nicht unter die faden. Er hat uns hier eine ausgeführte Polonaise geliefert, auf welche wir gute Klavierspieler mit Vergnügen aufmerksam machen. Sie werden zum guten Vortrag dieses Stückes ein schulgerecht geübtes, fingerfertiges u. nettes Spiel, aber nichts von jener gewaltigen, ungewöhnlich kühnen Bravour nöthig haben, die man vorzugsweise Bravour zu nennen sich verwöhnt hat. Auch in dieser Hinsicht ist nichts zu weit Getriebenes im Werke zu finden, was nur für äusserst Wenige gehören kann. Dennoch wird

der sich der grosse Haufen ergötzt, weil er sich in ihr beschauen kann, so lange werden denn auch die Wenzel Müller, Ferdinand Kauer u. s. w. fortfahren, die Musik in der Musik zu persifliren und diese Persiflage für Musik auszugeben.

Kein moderner Dichter hat wohl diese Unbegreiflichkeit der Musik so tief gefühlt und so kunstvoll anzuwenden gewusst, als der grösste: — Shakspear. — Wie lieblich eröffnet sie nicht das Lustspiel: Was ihr wollt; wie romantisch schlingt sie sich im Sturm durch alle die zartgebildeten Situationen hindurch, wie bedeutend ertönt sie im Kaufmann von Venedig, wie ernst und wie so ganz würdig der Tragodie verkündet sie den edlen Schatten Cäsars und den tiefergreifenden Fall der schuldlosen Desdemona. — Auch das Wunderbare, mit dem sich der grösste Theil der Zuschauer nicht durch sich selbst allein befreunden kann, weil er sich zu sehr nach dem sogenannten Natürlichen sehnt, wird hier fast immer musikalisch vorbereitet, und dieses Dichters Geister sind gleichsam umgeben von seltsamen Tönen, durch die sie von der lebendigen Welt geschieden werden, und die selbst zu dem nüchternsten Gemüth mit jenem süssen Schauder reden, den ausser ihm noch Niemand hervorzurufen vermochte, als Mozart im Don Giovanni.

Dieser Mozart ist denn auch unter allen modernen Künstlern der einzige, der eine Vergleichung leidet mit Shakspear. In ihnen beyden erscheint uns das allseitige Leben in jenem warmen Glanze, der sich Niemanden beschreiben lässt, der ihn nicht selbst zu erblicken vermag, in ihnen beyden ist kein Streit mehr zwischen dem Ideellen und Reellen, dem Intensiven und Extensiven, die hier in sicherster Vereinigung ruhen, in ihnen ist überhaupt von keinem Kampfe mehr die Rede, sondern wir erblicken nur die stille, ewig siegende Gewalt, die in sich selbst beschlossen ist, da sie das Uebersinnliche ergriffen hat. Sie ist bestimmt begränzt durch sich selbst, wodurch das Unendliche eine Erscheinung wird für die Phantasie, da es als solches nicht erscheinen kann, weil das Unbegränzte nur von der Vernunft gedacht, aber nicht von der Einbildungskraft gefasst werden kann. Das Vermögen dieser bestimmten sicheren Begränzung bey dieser universellen Ansicht ist in der That nur Mozarts und Shakspears Eigenthum.

Auch die Vorwürfe, die man dem Englischen Dichter gemacht hat, und leider! hier und da auch noch wohl macht, sind unserm edeln deutschen Musiker zu Theil geworden. — Das Komische und Tragische, sagt man von Shakspear, liegt in seinen Werken auf eine seltsame Art durch einander geworfen, und eben dieselbe Person, die uns durch die rührende Sprache der Natur Thränen in die Augen gelockt hat, macht uns in wenig Augenblicken darauf durch einen bizarren Einfall oder barocken Ausdruck ihrer Empfindungen zu lachen, oder kühlt uns doch dergestalt ab, dass es dem Dichter hernach sehr schwer wird, uns wieder in die Fassung zu setzen, worin er uns haben mochte. — Und so kann er, setzt Richardson hinzu, mit ausnehmender leidenschaftlicher Gewalt, mit einem ungemeinen Feuer der Phantasie, bey der grössten Stärke des Ausdrucks, die Leiden der Könige und Fürsten schildern; wenn er aber historische Thatsachen

*) Des ungeachtet hat man es versucht, auch das Unendliche in seiner Reinheit darstellen zu wollen, wodurch denn natürlich die grösste Unreinheit entstehen musste, und jene chaotisch durch einanderwogenden Töne, die sich selbst nicht verstehen, und nur das Ohr betäuben, statt in's Gemüth zu dringen.
d. Verf.

ein Spieler, der es gut darstellt, mit Recht unter die tüchtigen gezählt werden müssen. In dieser nicht flitternden, wohl aber solid modischen Weise hält sich das Werkchen auch seinem innern Wesen nach. Es hat eine wohlerzogene, offen-anständige Freundlichkeit, einen liebenswürdig ergötzlichen Geselligkeitston, der ohne Anmassung u. irgend eine Spannung frisch unterhält, ohne jemals sich selbst zu vergessen u. zum blosen Unterhalter, viel weniger zum Schwätzer herabzusinken. Es bleibt etwas eigenthümlich Geistiges mitten im ungesuchtesten Conversationston; ja es klingt zuweilen in das freundlich Gefällige ein leiser melancholischer Anklang hinein, als ob ein trüber Zug augenblicklich nur das Gesicht umschattete, sich nur andeuten, aber nicht geltend machen wollte, was den Reiz des freundlichen Ganzen noch gar sehr erhöht. Es hält sich eben so weit vom sogenannt Neuromantischen entfernt, denn es ist klar, ungesucht, freundlich — als vom gewöhnlich Hergebrachten, denn es bewegt sich in neuen Wendungen u. freiern Accordverbindungen, nur ohne grell u. eckig zu erscheinen. Kurz wir glauben, diese Polonaise gibt eine gebildete Unterhaltung, die vor allen Dingen sich der Gesellschaft, und dadurch die Gesellschaft sich u. dem anspruchslos würdigen Spieler verpflichtet. Jeder versuche das hübsche Werkchen zunächst für sich und dann vor Andern; er wird Unbefangenen Freude damit machen.

Klavierschule.

Theoretisch-praktische Klavierschule für Anfänger u. Geübtere von Heinrich Birnbach. Eigenthum des Verf. Berlin, in Commission bei C. A. Stuhr. 3 Theile in klein Querfol. Pr. jedes Theiles 1 Thlr. 10 Sgr.

Man hat schon öfter über die Menge musikalischer Unterweisungsschriften fast aller Art geklagt, hat aber nicht bedacht, dass eine Menge sehr verschieden gebildeter Menschen auch Verschiedenes bedürfen. Was dem Einen vortheilhaft ist, ist es darum noch nicht für den Andern. Bei der ausserordentlichen Verbreitung des Pianofortespiels werden sehr vielerlei Lehrmethoden ihre Freunde finden und sich in irgend einer Gegend wenigstens Eingang gewinnen können. In solchen Gegenständen behauptet auch das Neue ein gewisses Vorrecht. Wenn nur die Herausgeber solcher Bildungswerke immer erfahrene Musikkenner und geübte Lehrer wären! Hr. Birnbach ist längst als tüchtiger Mann unter den Tonkünstlern bekannt; er hat also ein Recht zur Herausgabe einer solchen Unterweisung, von welcher man Gutes voraussetzen darf. Indessen wird es doch immer nothwendiger, die Absicht eines neuen Lehrbuches genau anzugeben. Dazu dienen die Vorreden. Die gegenwärtige ist kurz; hier ist sie: „So viele schätzbare Lehrbücher wir auch über den Klavierunterricht besitzen, so sind doch in denselben die zum Unterrichte erforderlichen Lehrsätze theils nicht deutlich, theils auch nicht umfassend genug erörtert worden. Auch sind die Tonstücke in den meisten der Lehrbücher von der Art, dass die Lehrer sie nicht der Reihenfolge nach benutzen können. Um diesem vorhandenen Mangel abzuhelfen u. dem Schüler die Sache so leicht als möglich zu machen, finde ich mich veranlasst, meine Unterrichtsmethode, welche auf einer 25jähr. Erfahrung beruht und seit 12 Jahren mit dem besten Erfolge von mir angewendet wurde, durch dieses Lehrbuch gemeinnützig zu machen. In wie weit ich damit meinen Endzweck erreicht habe, überlasse ich dem Urtheile der Sachverständigen u. dem Erfolge einer zweckmässigen Anwendung des Lehrbuchs.“ — Auf den letzten Punkt, nämlich auf den Gebrauch der Methode, auf gewonnene Erfahrung, berufen sich bei Weitem die meisten Herausgeber, und nicht mit Unrecht. Da muss denn freilich der Recensent in Allem, was sich nicht *a priori* klar ergibt, zurücktreten. Die meisten Beurtheiler sind nicht mehr praktische Lehrer, wenn sie es auch einst waren; dann, soll die Erfahrung des Haltbaren eine Methode beweisen, würde auch die Anzeige bedeutend spät erfolgen. Es bleibt also bei solchen Berufungen, die auch in der That etwas für sich haben, nichts übrig, als dem Publikum sorgfältig den Gang der Unterweisung u. die innere Beschaffenheit derselben nur mit den nöthigsten Nebenbemerkungen hinzustellen u. das Uebrige getrost jedem Betheiligten selbst zu überlassen. Die Ordnung ist folgende: Einrichtung der Tastatur; von den Noten; den Schlüsseln; Zeitmass oder Takt u. verschiedene Gestaltung der Noten; vom Taktzählen; Bezeichnung der Theile eines Tonstücks; Pausen; Punkte; Körperhaltung; Gebrauch der Finger, mit den ersten kleinen (gewöhnlichen) Uebungen, worunter auch Tonleitern für jede Hand; Unter- u. Uebersetzen der Finger, worauf grössere,

aber sehr leichte Uebungen für beide Hände, erst in Bass-, dann in Violinnoten, folgen u. zwar unisono, darauf in besondern Noten für jede Hand, Alles sehr leicht u. in gehöriger Anzahl, dass nichts übereilt werde; von den verschiedenen Stimmen, worin ein ganz leichtes Thema von Türk mit 15 kurzen Variationen, von denen es heisst: „Um Mehre gleichzeitig beschäftigen zu können, so sind sämmtliche Sachen in dieser Klavierschule so eingerichtet, dass man sie, ohne den Wohlklang zu beeinträchtigen, vier- u. zweihändig spielen kann.“ (Dazu sind Nebenbemerkungen gegeben) — Eintheilung der Töne (ganze u. halbe); Versetzungszeichen, mit einer Tabelle u. Ordnungfolge der Kreuze u. Bee. — Im zweiten Theile wird gehandelt: Von den Verhältnissen der Töne in Beziehung auf Ausübung u. Bezeichnung, oder nach den Worten älterer Lehrer: von den Intervallen; von den Tongeschlechtern u. Tonarten (das Gewöhnliche), wozu ungewöhnlich noch Trichorde, Tetrachorde bis Heptachorde notirt werden, worauf es heisst: „Eine Reihe von 8 Tönen nennt man eine Tonart.“ Dann werden die griechischen Tonarten von C ausgehend, jede ohne Vorzeichnung mit dem nächsten Tone höher beginnend verzeichnet: Jonisch, Dorisch, Phrygisch, Lydisch, Mixolydisch, Aeolisch, Mixophrygisch, woraus Dur u. Moll beibehalten wurden, seitdem man das chromatische Geschlecht angewendet habe. Die Moll-Scale wird mit grosser Sexte u. Septime aufwärts u. mit kleiner abwärts gegeben; — von der Verwandtschaft der Tonarten; Regeln des Unter- u. Uebersetzens durch alle Tonarten, auch mit einer chromatischen Tonleiter; vom Gebrauche der Finger beim Einsetzen (Uebergehen mancher Finger); bei Accorden; bei Doppelgängen in Terzen u. Sexten, Alles mit gehörigen Beispielen. — Darauf im 22sten Cap. von der verschiedenartigen Theilung einer ganzen Note. Dazu auf ein Thema aus Mozart's Zauberflöte (Das klinget so herrlich) acht leichte Variat.; dann auf ein Thema von J. Haydn 7 gleichfalls sehr leichte Var. — Von den Taktarten; vom Vorschlage, Doppelschlage u. Mordent, Triller, Alles mit Beispielen. Noch etwas vom Ausdrucke u. dessen Bezeichnung, vom Accent, Erklärung der in der Musik gebräuchlichen italien. Wörter (mit dem Versprechen eines Supplements). Der Text ist deutlich, bestimmt u. kurz. — Der 3te Theil enthält lauter Uebungen, sämmtlich leicht u. fortschreitend, aus Tänzen, Variationen u. 5 ganz kurzen Vorspielen bestehend, Etüden genannt, unter welchem Ausdrucke wir mehr verstehen. Es wird ein 4ter Th. versprochen, denn am Ende heisst es: Ein Verzeichniss von Tonstücken, welches noch für Lehrer aufgenommen werden sollte, kann des Raumes wegen erst in einem folgenden Theile gegeben werden. — Nach dieser treulichen Uebersicht haben wir nichts als die Bitte hinzuzufügen, man möge sich in Unterrichtssachen solcher Art nicht in das Geschichtliche der Tonkunst verlaufen, was hierin gar nicht gefordert wird. Will man es doch, so gebe man nichts Anderes, als was für richtig von guten Geschichtsforschern erwiesen hingestellt wurde. Im entgegengesetzten Falle hilft man gewöhnlich nur Irrungen verbreiten. So wurde z. B. in der ganz trefflichen Gesangschule des Bernacchi, dargestellt von G. F. Mannstein, Guido von Arezzo in's 13. Jahrh. gesetzt! Hier ist er zwar der Zeit nach ganz richtig angegeben: allein im ersten Theile S. 36 wird von dem Manne behauptet, er habe die frühere Ordnung A B C etc. verändert u. B zu H gemacht etc. Dem ist aber gar nicht so; er hat den Unterschied des ♭ u. ♮ nicht erfunden oder eingeführt. Guido sagt selbst ausdrücklich, beide Töne sind schon früher dagewesen u. Gregorius der Grosse habe in der tiefen Octave diesen halben Ton ♮ nicht zugelassen. Die Folge der Töne war schon früher: G A B C D E F G a b ♮ c d e f g ♯ etc. Es ist zu wünschen, dass in solchen u. ähnlichen Gegenständen nach u. nach mehr Ordnung u. Sicherheit, aber nicht erneute Verwirrung veranlasst werde.

Vierhändiges.

Grosse Fuge (in D dur) für das Pianof. zu vier Händen von W. A. Mozart. Aufgeführt in den Concerts spirituels in Wien. Wien, bei Tobias Haslinger. Pr. 16 Gr.

Das ist eine vortreffliche Fuge; schon das kurze Einleitungs-Andante ist es. Es spinnt sich Alles so natürlich u. kräftig fort u. doch in so unerwartet harmonischen Wendungen, die so seltsam wie Harmoniewürfe wirken u. sind doch keine, weshalb sie auch nicht blos aufregen, sondern zugleich erfreuen. Das ist der grosse Unterschied zwischen Willkür u. geistiger Kraft- u. Erkenntnisseigenheit. Wenn auch im weitern Fortgange nicht Alles von Mozart ist, so ist es doch nach der Anlage des grossen

Entschlafenen gut gehalten. Die Fuge spielt sich leicht. Wir empfehlen sie Allen.

Ouverture en Harmonie composée et arrangée pour le Pianof. à 4 m. par Eduard Ulrich. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Diese Ouverture hat überall, wo sie von einem guten militärischen Musikchor vorgetragen wurde, ihrer Frische u. zuweilen eigenthümlich rhythmischen Verbindung wegen sehr wohlgefällig gewirkt u. lebhafte Theilnahme gefunden. Auch in dieser Gestalt wird sie von Liebhabern militärischer Musik mit Vergnügen gehört u. vorgetragen werden. Sie spielt sich nicht schwer, aber auch nicht zu leicht; besonders wollen die rhythmischen Verhältnisse bestimmt hervorgehoben werden. In dieser Hinsicht mag sie für viele nicht auf zu geringer Stufe der Ausbildung stehende Spieler unter Anderm auch zum nützlichen Studium dienen. Geschickte Lehrer werden sie sowohl zum Vortheil als zur Erholung auf sehr verschiedene Weise anwenden können.

Thema mit Variationen für das Pianof. zu vier Händen über das Sommerlied von G. W. Fink: „Hitze, Hitze, grosse Hitze!" componirt — von Carl Schönfeld. Op. 23. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 14 gGr.

Wahrhaft komische, leichte u. in ihrer durchsichtigen Weise gut possierlich gehaltene Variationen, an der Zahl 5, worauf ein dem Thema wohl angepasstes Rondo vivo in $\frac{2}{4}$ Takt folgt; der Scherz ist unverkennbar, die Ausführung ohne alle Schwierigkeit, nur etwas Fingerfertigkeit gehört dazu.

Lieder und Gesänge.

Lieder u. Gesänge mit Begl. des Pfte v. F. W. Brauer. Dresden, bei G. Thieme. Pr. 10 Gr.

Wahrscheinlich das Erstlingsheft eines uns noch unbekannten Componisten, der auf ungesuchte u. ausdrucksvolle Melodie mit nicht zu künstlicher Begleitung etwas hält u. den Gesang zu verstehen u. zu üben scheint. Wir erhalten: „Ahnung" von Frdr. Koitzsch, ein düster bewegtes Lied, in dessen einfach angemessener Melodie der Sänger guten Ausdruck legen kann. „Die Sehnsucht": Gedenkst Du mein, geliebtes Leben? etc. ist so melodisch u. natürlich zu gutem Harmoniewechsel gehalten, dass ein frischer u. sättlicher Tenor sich damit wohlgefällig machen wird. Der Gesang dürfte sich leicht zum Lieblinge feurig liebender Jugend erheben. Leicht u. hübsch tändelnd ist No. 3: „Meine Wünsche" von Hermann Schinzel. Der Text ist nachahmend: „Wenn ich nur ein Vöglein wär'" etc. u. die Musik des Liedes nähert sich dem Italienischen. Auch das Lied aus der Ferne von Mathisson, das oft componirte, singt sich gut, ist aber doch in melodischer Haltung zu gewöhnlich. Die Begleitung ist überall leicht. Der neue Componist hat sich also im Ganzen als angenehmer Sänger eingeführt, dessen weitere Gaben nicht unbeachtet gelassen werden sollen.

Zwei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von Simon Mendheim. Op. 26. Berlin, bei T. Trautwein. Part. u. Stimmen: 1 Thlr. 16 Ggr.

Wir haben unter diesen Componisten Gesängen wenn auch nicht tiefe, doch recht angemessene, gut eingehende u. empfehlenswerthe Gesänge gefunden. Eingänglich u. leicht ausführbar ist dieses Heft gleichfalls: allein das erste, lang gehaltene Morgenlied frommer Art ist doch zu spielend, zu gewöhnlich. Klingen wird es gewiss u. wahrscheinlich Manchen auch angenehm. Wir wollen nicht stören, aber wir können doch nicht gegen unsere Ueberzeugung reden; der Gesang sucht das Klingende zu sehr u. ist dadurch zu leer geworden. Der zweite kürzere Gesang, Serenade, mag als weltliches Ständchen im Freien darum sein; es hat dabei weniger auf sich; kommen auch rhythmisch hübsche Stellen darin vor.

Fünf Lieder für einen Mezzo-Sopran mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — v. Jul. Melcher. Op. 12. Berlin, bei C. W. Fröhlich u. Comp. Pr. 10 Sgr.

Sehr nette, anspruchslose, recht frische u. wohlgelungene Lieder, die eben sowohl von einem Tenor, als von einem tiefen Sopran gesungen werden mögen. Alle haben etwas still Eigenthümliches, nichts Auffallendes, was eben in solchen Gaben das Beste ist. Wir müssten uns sehr irren, wenn

sie nicht alle gefielen, versteht sich, eins mehr als das andere: allein hübsch sind sie alle. Das erste ohne Titel klingt munter scherzend u. dabei schmeichelnd. „Die Frühlingsliebe" von Keil ist vorzüglich schön; desgleichen „Engeltöne" von Streckfuss, voll frischer Innigkeit. Fein scherzend mit seinem Geheimniss singt der verschwiegene Sänger den Lüften u. verräth in zierlich täuschender Heiterkeit nichts. Auch der Schäfer im Mai schlägt nicht aus der Art. Nicht leicht fehlt in der schlichtesten Haltung eines jeden Liedes etwas Sinniges, oft nur in wenig Noten. Der Componist ist, wie wir vernehmen, Director der Singakademie u. Lehrer des Gesangunterrichts am Gymnasium zu Frankfurt a. d. O. Die Lieder sind sehr zu empfehlen.

Heinrich von St. Julien.

Wo sich ein Musiker in seiner Kunst u. zum Besten derselben auszeichnet, bringen wir ihm mit Freuden öffentlichen Dank. Nicht im geringeren Grade gebührt eine solche dankende Anerkennung hervorragenden Dilettanten, die, in andern Fächern rühmlich u. nutzreich arbeitend, sich auch in der Tonkunst auszeichnen u. ihr wahrhafte Dienste leisten. Unter diese Männer gehört Hr. von St. Julien, geb. zu Mannheim am 6. Jan. 1801, jetzt Ministerialrath im Grosshers. Baden'schen Kriegsministerium in Karlsruhe. Er war Freund und Schüler des 1826 verstorbenen Concert-Meisters F. E. Fesca. Seit 10 Jahren wirkt Hr. v. St. J. für die Tonkunst als Vorsteher des von ihm in Karlsruhe gegründeten Gesangvereines für ernste Chormusik, insbesondere für ältere Kirchenmusik, wodurch er sich nicht geringes Verdienst erworben hat. Selbst im Fache der Composition ist dieser Kunstfreund äusserst thätig, von welchen Arbeiten auch bereits folgende veröffentlicht worden sind: 6 deutsche Lieder für eine Singst. mit Klavierbegl. Karlsruhe; — 6 dergl. in Augsburg erschienen; — Ständchen, ein Liederkranz etc. in Karlsruhe; — III Quatuors pour II Violons, Alto et Veelle. Paris; — 12 Gesänge für 4 Männerst. in 2 Heften, in Karlsruhe. — Männern, die sich bei ihren anderweitigen Arbeiten um die Tonkunst so mannichfach verdient machen, gebührt in den Annalen der Kunst eine ehrenvolle Erwähnung. Solchen Männern hat die Kunst bereits viel zu danken.

Grosses Gesangfest in Rathenow.

(Beschluss.)

Am 27. Mai, die Hauptaufführung, das Weltgericht v. Fr. Schneider. Der Anfang zur Aufführung dieses oft besprochenen Meisterwerkes war Vormittags 10 Uhr festgesetzt worden. Schon früh um 6 Uhr strömten die Bewohner der Umgegend zu Fuss, zu Pferd u. zu Wagen zu den Thoren der Stadt herein, und um 9 Uhr waren in der Kirche die zum Hören geeignetsten Plätze fast überfüllt. Mit dem Schlage 10 Uhr stand der zur Leitung der Aufführung eingeladene, als Künstler u. Mensch gleich hochgeachtete Hof-Kapellmeister Hr. *Dr.* Schneider vor dem Dirigentenpulte, das mit einer rothen u. mit goldenen Franzen eingefassten seidenen Decke verziert war, zur Direction bereit. Dicht hinter ihm befanden sich 3 Violoncelle u. 2 Contrabässe; ihm standen in der ersten Reihe zu beiden Seiten: Mad. Wiesicke aus Plaue bei Brandenburg a. H. (eine ausgezeichnete Dilettantin), Fräul. Dickmann, Mad. Turrschmied, die HH. Diedicke, Krügel u. Braun, welche die Solopartieen vortrefflich ausführten; hinter diesen die Chorsänger u. Sängerinnen, über 200 an der Zahl. Auf diese folgten 20 erste u. 18 zweite Violinen, sodann die hölzernen Blasinstrumente u. im Hintergrunde, wo Hr. Schärtlich auf der einen, Hr. Wolff auf der andern Seite tactirte (in der Mitte des Orchesters tactirte Hr. Neithardt), die Blasinstrumente u. Pauken. Vierzehn Bratschen standen hinter einander in der Mitte des Orchesters u. 15 Velle, so wie 10 Contrabässe zogen sich vom Dirigenten aus, nach beiden Seiten laufend, bis zum Hintergrunde hin.

Kräftig u. mit Präcision begann die Einleitung, aber bald wurde ihr gemachter schöner Eindruck dadurch unterbrochen, dass die Posaunisten mit ihrem ersten Solo um 2 Takte zu spät einfielen. Des Dirigenten musterhaft ruhige u. übersichtliche Direction, die jeden Sachverständigen erfreuen muss, brachte jedoch alles gleich wieder in das rechte Gleise, und so verwischte sich bald der üble Eindruck durch die darauf folgenden herrlichen Leistungen.*)

*) Bei grossen Musikfesten, welche in kleinen, von einer Residenz entfernt liegenden Städten ausgeführt werden sollen, fehlt es wohl in der Regel dann an tüchtigen Spielern, Sängern u. Sängerinnen, und so mag das Hinzulassen von sich Aufdrängenden wohl nicht immer gut vermieden werden können: man sei jedoch in der Auswahl der Mitwirkenden so vorsichtig als möglich, sehe lieber mehr auf die Qualität, als auf die Quantität, und

Die Tonmasse der Instrumente stand mit der der Sänger in ziemlich richtigem Verhältnisse; die Soli's wurden discret begleitet, p., cresc., f. etc. sorgfältig beachtet; Alles bildete, bis auf Ausnahme der vorhererwähnten durch die Posaunisten entstandenen Lücke ein Ganzes, und die Aufführung kann von Jedem, der nicht mit zu grossen, daher unbilligen Ansprüchen kam, unbedenklich eine vorzüglich gelungene genannt werden, wofür nur eine Stimme herrschte, und weshalb auch mehre Einwohner Rathenows versicherten, dass sie sehr gern bereit wären, zur Erlangung eines gleich schönen Genusses stets freundlich ihre Hände zu bieten.

Zum Schlusse dieser schönen festlichen Tage hatte das sorgsame Comité, das Alles mit so vieler Umsicht, Güte u. Freundlichkeit eingerichtet hatte, einen Ball in der königl. Reitbahn veranstaltet, der Abends um 8 Uhr seinen Anfang nahm. Alle beim Feste mitwirkenden Personen waren dazu als Gäste eingeladen worden. Voraussehend, dass über 1000 Personen daran Theil nehmen würden, unter welchen sich Viele befinden müssten, denen mehr an freundschaftlicher Unterhaltung, als am Tanzen liege, diese aber ungestört in einem gemeinschaftlichen Locale nicht Statt finden könne, war nicht nur die Tenne einer sehr nahe am Reitgebäude liegenden Scheune zum geschmackvoll decorirten Saale umgeschaffen, sondern noch ein Gebäude von Brettern, dicht an der Reitbahn, und zwar so lang als diese, aufgeführt worden, worin sich viele Nichttänzer auffielen u. sämmtliche Anwesende soupirten. Dies Nachfest brachte alte Bekannte u. Freunde, die sich in vielen Jahren nicht gesehen hatten, wieder zusammen, neue Bekanntschaften wurden gemacht u. ein Zusammentreffen bei ähnlichen Gelegenheiten verabredet. Heiter u. herrlich war die allgemeine Stimmung, und die Rückerinnerung an diese schönen Tage wird den Theilnehmern gewiss lange noch ein schöner Genuss sein.

Möchten doch recht viele sich zu solchen Festen eignende Städte, eben so wie Potsdam, Brandenburg u. H. und Rathenow, bereit sein, grosse Musikfeste in ihren Mauern zu feiern; es würde der Gesammtzahl ihrer Einwohner nicht nur dadurch ein grosser u. schöner Genuss mehr bereitet, der ihnen sonst fremd bleibt, sondern es wird durch sie auch der Sinn für Musik u. Gesang in allen Volksklassen rege gemacht u. gehoben, die Einwohner benachbarter Städte u. Dörfer werden inniger als sonst mit einander befreundet, von welcher schönen Aussaat recht bald eine reiche und schöne Ernte zu hoffen ist. *Wilke.*

---

lasse sich durch den Gedanken nicht irre führen, dass die Starken die Schwachen mit sich fortziehen. Unreines Greifen auf Streichinstrumenten, unreines Blasen v. Singen oder ein zu frühes Einfallen Einzelner, besonders wenn eine allgemeine Pause Statt findet, bemerkt das Ohr eben so missfällig, wie es dem Auge unangenehm auffallen würde, wenn sich beim Parademarsche eines im Marschiren vortrefflich geübten Regimentes auch Lahme u. Krüppel in Reihe u. Glied eingedrängt hätten.

Nachrichten.

Königsberg. Uebersicht des Jahres 1835.

(Beschluss.)

Am 10., 11. u. 12. Juni fand das erste grosse ostpreussische Musikfest, veranstaltet durch Hrn. Musikdir. Sämann, Statt. Der Ref. ist kein gar besonderer Freund von Musikfesten u. Liedertafeln. Es findet sich bei den ersten zu viel Ostentation ein, u. bei den zweiten hat er gefunden, dass vier bis acht tüchtige Sänger mehr wirken, als schonmal so viel unsichere. Das einzige Musikfest, was, schon seines herrlichen Locale wegen, allgemein ansprechen musste, war das im Remter des Marienburger Schlosses. Darum aber soll doch das Gute anderer Musikfeste nicht verkannt werden. Allein — hier traten einige Bedenklichkeiten ein. Zur Mitwirkung fremder, aus der Umgegend herbeieilender Kunstfreunde ist Gastfreundlichkeit der Einheimischen ein Haupterforderniss. Diese hat sich in Frankenhausen in Thüringen (dem Oertchen, wo Cantor Bischoff im Jahr 1811 ein deutsches Musikfest stiftete), wie in Marienburg in Westpreussen gezeigt. Aber auch in Danzig u. Königsberg? — Ferner kann ein Musikfest in einem kleinen Städtchen, selbst im Sommer, der eigentlichen Jahreszeit für solche Feste, ein wahres Fest für den ganzen Ort sein. Der Fabrikant macht dann seinen Laden während der Concertstunden zu u. gibt sich mit den Seinigen der allgemeinen Freude hin. Was die Gäste verzehren, wird durch Verkauf in der übrigen Tageszeit doppelt ersetzt, und hier findet Goethe's Wort von der Bewirthung des Genius Anwendung. Wie so ganz anders ist dies in grossen Handelsstädten! So mancher Kunst-

freund möchte gern mitwirken oder hören, aber — die Arbeitszeit der Weber u. anderer Produzenten läst sich wohl verlegen, schwerer schon die Collegia der Studirenden und, si placet, die Sessionen der Dikasterien, nicht aber das rege merkantilische Treiben einer Seestadt. Da dringen Landleute mit ihrem Getreide, polnische, litthauische u. russische Hebräer, holländische, englische u. nordische Schiffer auf sofortige Abfertigung. An regelmäsigen Besuch der nothwendigen häufigen Proben ist gar nicht zu denken, kurz, die Sache ist hier schwieriger in's Werk zu setzen. Um so ehrenvoller für den Unternehmer, wenn er solche Schwierigkeiten zu besiegen vermag. — Bei dem hier in Rede stehenden Musikfeste haben nur (dem Programm nach) etwa 280 Sänger u. Sängerinnen u. etwa 100 Instrumentisten mitgewirkt.

Ausgeführt wurde am ersten Tage Händel's Oratorium Samson unter der Direction des Hrn. MD. Sämann in der Burgkirche, da die Domkirche aus mir unbekannten Gründen verweigert worden war. Hr. Sämann hatte mit vieler Umsicht vor dem Orgelchore einen Vorbau machen lassen, der die Menschenmasse bequem fasste. Die Aufführung war, bis auf einige Particen, gelungen zu nennen, und es fand bald darauf eine Wiederholung des Orat. Statt. Am zweiten Tage im neuen Schauspielhause Beethoven's Pastoral-Symphonie, Pianof.-Concert v. Kalkbrenner, erster Satz einer Symphonie v. Sobolewski, Scene aus der Vestalin, Concert für 4 Violinen v. L. Maurer, Ouvert. zur Olympia, Finale aus Bellini's Romeo u. Julie, Ouverture La Chasse v. Méhul. (Gegen die Wahl mancher dieser Stücke liesse sich wohl Einiges einwenden.) Dirig. Hr. Sobolewski. Am dritten Tage im neuen Schauspielhause Ouverture zur Cantemire v. Feska u. zur Lodoiska v. Cherubini (warum diese, zwar schöne, aber so oft gehörte?), Scenen aus Gluck's Iphigenia in Tauris, 2 sehr schöne Gesangcompositionen v. Hrn. MD. Sämann, ein Festgesang von Eisenhofer für 8 Solostimmen u. Doppelmännerchor, der aber Keinem gefiel, der Eisenhofer's einfache, entsprechende 4stimmige Lieder lieb gewonnen hat; die Arbeit, zu diesem Fest verfertigt, klang gesucht. Volksgesang v. Sobolewski, u. als Krone des Ganzen, unter Hrn. MD. Sobol. Direction: Finale des ersten Akts aus Mozart's D. Juan. Der Effect des Chors: Trema, scelerato! von so vielen Kehlen gesungen, war erschütternd. — Nach vollendeten Festtagen fand ein grosses Mittagsmahl Statt, wobei dem Unternehmer des Festes, Hrn. MD. Sämann, ein silb. Pokal verehrt wurde. — Am 28. Oct. in dem durch Hrn. MD. Riel zu gutem Zweck veranstalteten Concert: Die Zerstörung von Jerusalem, Orat. v. Gustav Nicolai, comp. von C. Löwe. Allerdings ein würdiges Stück, das aber öfter gehört werden müste. — Am 16. Nov. Abendunterhaltung von Em. Ronniger, Sänger vom Kön. Schwed. Hoftheater, dessen wir als eines guten Bassisten (oder Bariton) schon vor einigen Jahren gedacht haben. Er sang mit Beifall verschiedene Arien u. Ensemble's in deutscher, italienischer u. schwedischer Sprache. Czerny's grosses Concert für 4 Pianoforte wurde von den Damen Dorn, Malinski, Cartellieri u. Pitzner sehr schön vorgetragen. — Dem. Fried. Giere gab wieder 2 Concerte zu gutem Zweck, und bewährte sich als gute Klavierspielerin in Sachen v. Herz, C. M. v. Weber u. Chopin. Miss Laidlaw, Pianistin der Herzogin v. Cumberland, spielte in ihrem Abschieds-Concerte Sachen von Hummel u. Czerny, und mit ihrem Bruder ein Concert für Pianof. u. Violine v. Osborn u. Beriot. Ein Hr. Feldt aus Amsterdam zeigte sich im Theater als tüchtiger Clarinettist. Ein blinder Tenorsänger, ehemaliger Flötist, Wilhelm Burow, Schüler von Rubini in Paris(?), trug in seinem Concerte am 19. Decbr. sehr gemüthlich Arien v. Rossini, Donizetti, Pacini und Lieder v. Conr. Kreutzer u. seiner Composition mit Begleitung der von ihm erfundenen Lyre-auharpe vor. — In den 8 Winter-Concerten des Orchesters kamen zur Ausführung Sinfonien von Ries, Beethoven, Kalliwoda, Spohr (die Weihe der Töne 2mal) u. von unserm jetzigen Musikdirector Louis Schuberth (A dur); Ouverturen v. Beethoven, Spontini, Fr. Schneider, Lindpaintner, Himmel, Cherubini, Fel. Mendelssohn-Barth. Concerte von L. Maurer, Baermann (Clarinette), Kalkbrenner (für 2 Pianoforte, gesp. v. Frl. Malinski u. Dorn), Pixis (Frl. Herz), Hummel u. s. w. Gesang: eine Arie aus L'Estocq, ges. v. Frl. Felsz aus Danzig, die für die Zukunft viel erwarten läst. Auch noch einige andere Gesangstücke. Im Ganzen wurde über zu wenige Abwechselung durch Gesang bei den vielen Instrumentalsachen geklagt. Woran liegt das? — Auch ist es zu bedauern, dass unser Orchester es unter seiner Würde zu halten scheint, einmal eine Jos. Haydn'sche Sinfonie zu executiren. Freilich habt ihr viele dieser Meisterwerke durch das Ableiern zwischen den Schauspielacten bei man-

gelhafter Besetzung herabgewürdigt, allein einige unverhunzte werden doch noch übrig sein. Was wäret ihr, wenn Joseph Haydn nicht gewesen wäre! In Moeser's Concerten in Berlin werden die Haydn'schen Sinfonieen mit Enthusiasmus aufgenommen.

Es soll hier jetzt eine neue Altstädtische Kirche gebaut werden, und der Riss dazu von Schinkel herrühren. Der musikal. Vorstand der Gemeine (Hr. Cantor Sobolewski u. Hr. Organist Sämann) werden gewiss sorgen, dass ein zweckmässiges Musikchor (nicht convex, sondern concav gegen die Kirche) errichtet werde, damit der Director von allen Mitwirkenden gesehen werden kann.

In Leipzig u. Berlin hat kürzlich ein Hr. Gusikow, Virtuos auf der Strohfidel, erstaunliches Glück gemacht. Der Mann scheint ein wahrer Proteus zu sein, denn ich wette darauf, ihn vor einigen Jahren als Hrn. Armonist hier gehört zu haben, und in Schweden hat er wieder anders geheissen, was übrigens seiner künstlerischen Fertigkeit keinen Eintrag thun soll, die ich ebenfalls bewundert habe, ohne von seinen Productionen entzückt zu sein.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.
(Fortsetzung).

Privatconcerte veranstalteten im k. k. kleinen Redoutensaale: 1. Die Pianistin Fanny Schmidt; sie spielte mit Geschmack, Elegans u. Kunstfertigkeit Hummel's H moll-Concert u. Bravour-Variat. von Döhler. — 2. Mad. Milder; wir — nämlich wenige alte Bekannte — hörten die Arie: „Tröstet Zion" aus dem Messias; zwei Lieder u. die Tempelscene aus Alceste. 3. Der k. k. Kammervirtuos Hr. Merk, vor dem Antritt seiner Kunstreise. Bei solchen Meistern sagt schon der Name Alles. Im Kärnthnerthortheater: 1. Mad. Friedr.-Holst und 2. Hr. Alvars, Beide Harfenkünstler ersten Ranges. 3. Die Familie Lewy; der Vater, nunmehr auch Mitgl. der k. k. Hofkapelle, spielte mit Carl, seinem Erstgeborenen, ein Concertant-Duo für Horn u. Pianoforte von Thalberg; und Beide als Schlussstück ein grosses Divertimento über beliebte Opernmotive, worin der 7jährige Eduard das zweite Waldhorn u. dessen Schwesterchen Melanie die Harfenpartie ausführte. Dass wohlverdienter Beifall nicht fehlen würde, war vorauszusehen. — Im Musikvereins-Saale: 1. Der geschätzte Flöten-Professor Hr. Alois Khayll. 2. Die Geschwister Goldberg. Joseph G., Mayseder's anstelliger Schüler, spielte dessen Concertstück in A, die graziöse E dur-Polonaise u. Variationen von Kreutzer; Franziska G., durch Ciccimarra im italienischen Vortrag vollkommen ausgebildet, sang eine Arie, wahrscheinlich von Donizetti, und, wegen plötzlicher Erkrankung ihrer Schwester Julie, mit Dem. Hönig das Parade-Duett aus Semiramis. — 3. Hr. Carl Ferdinand Füchs, Dilettant, brave Violinspieler u. angenehmer Comp. — 4. Franz Stoll, der auch im Auslande gefeierte Guitarrist. Das Wiedersehen nach langjähr. Trennung war ein vaterländisches Fest. — 5. Hr. Archivar Glöggl. Die interessanten Gegenstände waren: Haydn's Symphonie in Es (No. 3 der englischen); Bassarie von Gänsbacher, gesungen von Reggla (welchen ausgezeichneten Kunstfreund vor Kurzem ein heftiges Entzündungsfieber im 57. Lebensjahre dahinraffte); Beethoven's Pianofortequintett mit Blasinstrumenten; ein Kreutzer'sches Lied, von Hrn. Tietze vorgetragen, und die 3te Abtheilung der Jahreszeiten. — 6. Julius Hoffmann, Schüler seines Vaters, eines bekannten Klavierlehrers, spielte die beiden letzten Sätze aus Beethoven's C moll-Concert u. Bravour-Variationen von Carl Czerny mit ziemlicher Geläufigkeit; jedoch hat seine Spielweise noch nicht jene Stufe erreicht, um vor das Forum der Publicität hinzutreten. — 7. Fräul. Charlotte Hönig, eine kunstfertige Altsängerin, welcher wir ebensowohl in Privat- als öffentlichen Zirkeln schon so manche angenehme Genüsse verdanken, wofür auch diesmal die empfängliche Versammlung ihre alten Schulden abtrug. — 8. Friedrich Mayer, der 10jährige Sohn eines königl. baierischen Kammermusikers, spielte für sein Alter recht artig Klavier; aber heutiges Tages gehört etwas mehr dazu, als die Noten richtig zu bringen. — 9. Hr. H. Proch, Violinist der k. k. Hofkapelle, erntete als ausübender Künstler u. gemüthlicher Tondichter gleichen Beifall. — Im Apollo-Saale: Hr. L. Al. Weiss, Pianoforte-, und Hr. Stephan Mayerhofer, Violin-Spieler; beide gaben vereinzelt u. gemeinschaftlich untrügliche Proben eines schönen Talentes; die von Ersterm componirte Einleitungs-Ouverture ist ohne Effecthascherei in einem gefälligen, durchaus soliden Style gearbeitet. — Im Kirchenmusik-Vereins-Concerte der Alservorstadt wurden nebst mehren Gesängen u. Solostücken C. Kreutzer's Ouverture zum „Traumleben" u. dessen neuestes, brillant effectuirendes Te Deum laudamus zu Gehör gebracht.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Hauptsänger: Die Prima Donna Barili, der Tenor Patti, die beiden Buffi Galli u. Spada nebst dem Bassisten Leoni. Dass des jüngern Ricci's Oper Monsieur de Calumeaux verunglückte u. die Barili in ihr nicht gefiel, wurde bereits kürzlich im vorigen Berichte angezeigt. Da die arme convalescirende Barili, von einem solchen unholden Empfange allzu sehr angegriffen, nach der dritten Vorstellung erkrankte, so wurde einstweilen die Cenerentola mit der von hier gebürtigen braven Dilettantin Felicita Forconi u. nachher mit der Bonura, darauf aber die Sonnambula mit der von Mailand schleunigst abgeholten Prima Donna Tadolini gegeben, bei deren Vorstellung das Theater sich weit mehr füllte u. die Tadolini stets glänzend empfangen wurde. Bellini's Puritani, welche nach der Originalpartitur Ende Februar in die Scene gingen, zogen wenig an, wiewohl die Tacchinardi u. Basadonna in ihnen sangen. Das ist ein Factum, und das hiesige Giornale di commercio sagt es allzudeutlich, dass diese Oper hier wie überall in Italien wenig gefallen hat. Als nachher die Tacchinardi unpässlich u. durch ihr Supplement, die Lega, ersetzt wurde, gefielen die Puritani sehr. Da nun die Lega, eine Anfängerin, mit der T. keinen Vergleich aushält, und das Verhältniss Beider kaum wie 1 zu 1000 ausfällt, so lag hier eine Feindseligkeit gegen die grosse Sängerin zu Grunde. In der That, kaum war die T. hergestellt, da machten die Puritani mit ihr abermals Fiasco, so dass sie ihr Rondo — vor lauter Auspfeifen — nicht enden konnte!!! Eine Tacchinardi, die erste jetzt lebende active italienische Sängerin, die mit einer bessern Stimme die Malibran in Sack steckt, so auspfeifen!!! das hat sich in Florenz am 17. März 1836 zugetragen!!!

(Teatro Goldoni.) Hauptsänger: Giulia Corradi u. Angelica Corri-Rossi, Prime Donne; Alessandro Mombelli, Tenore; Ferdinando Lauretti, Buffo; Giovanni Zucchini, Basso. Die drei gegebenen Opern waren: Il Falegname di Livonia von Pacini, die Italiana in Algeri v. Rossini, und der Furioso v. Donizetti; alle drei gefielen, besonders der Furioso, wiewohl einige Zeitschriften von beiden erstern einen Fiasco verkündet haben. Die Corradi hat eine kräftige, ja zu kräftige Stimme; die Engländerin Corry, jüngere Schwester der bekannten Fanny Corry-Paltoni, nun mit einem Napoleon Rossi aus Lucca verheirathet, hat eine erstaunlich geläufige Stimme. Mombelli, Lauretti u. Zucchini sind für kleinere Theater brauchbare Individuen; des Letztern Stimme ist etwas monoton.

Die Altistin Dabedeilhe, deren Name portugiesisch klingt, nach Einigen eine Spanierin, nach Andern eine Französin, gab am 28. Januar im Palazzo Pucci eine musikal. Akademie, und machte so viel Aufsehen, dass man sie die kleine Malibran nannte (in diesen Blättern war schon mehrmals von ihr die Rede).

Wie tief die Oper dermalen in Italien gesunken ist, davon gibt der so eben verwichene Karneval in Toscana einen klaren Beweis. In diesem schönen Lande gab's nicht allein in den meisten Städten, sondern sogar in den bedeutenden Flecken u. Dörfern eine Oper. In letztern wurden Scheunen, Wagenschuppen u. s. w. zu Theatern umgewandelt, um daselbst die Semiramide, Anna Bolena, Norma u. andere jetzt sogenannte Tragedie liriche für ein Paar Kreutzer Entreegeld aufzuführen, und mit was für Sängern!... Wie wird diese Opern- u. Sängersündfluth enden?... Komödien habe ich längst in ital. Dörfern in Wagenschuppen aufführen sehen; die Schauspielertruppe kam gegen Abend an u. in einer Stunde war das Theater fertig.

Siena (Teatro de' Rinnovati). Die angehende Florentiner Prima Donna Corilla Lucij und der Bassist Paolo Feretti waren diesen Karneval die beiden Glanzsterne am Horizonte unsers Theaters; neben ihnen funkelten mit matterm Lichte die Altistin Sudetti, der Buffo Placci, der Tenor Antonelli u. die gar junge Seconda Donna Annunziata Lucij, Schwester benannter Corilla. Letztere ist eine Schülerin des Hrn. Nancini, Prof. des Contrapunktes an der Akademie der schönen Künste zu Florenz. Stimme, Gesang, Action haben Lobenswerthes; ein Aehnliches gilt auch von Hrn. Feretti. Von den drei Opern Normanni (Mercadante), Furioso u. Parisina (Donizetti) gefiel erstere blos in der Folge, der Furioso aber am meisten.

Empoli (Teatro degli Accademici Gelosi-Impazienti). Die Prima Donna Orsola Lanzi ausgenommen, waren die übrigen Sänger insgesammt lauter unbekannte Individuen, nämlich der Tenor Luigi Donati, der Buffo Stanislao Demi u. Bassist Ettore Profili. Dieser Letztere, welchen der von Florenz gebürtige u. dort sesshafte Fürst Ponia-

towsky im Gesang unterrichten liess, verdient als Furioso in Donizetti's Oper gleichen Namens besondere Erwähnung; er hat schöne Anlagen zur betretenen Laufbahn.

Ein hiesiger Maestro, Namens Paolo Lami, wagte sich ebenfalls daran, eine Oper zu schreiben; er wählte das ältere Buch: L'Innocente in periglio, ossia Bartolomeo della Cavalla, und war so ungeduldig, sein Kindlein auf der Scene zu sehen, dass er's den Sängern dieser Gesellschaft anvertraute. Allein obschon das Sprüchwort sagt: „Dem geschenkten Gaul sieht man nicht in's Maul", so fand die Oper doch keine günstige Aufnahme, weil die Musik aus lauter bekannten, ohne alle Kunst zusammengefügten Dingen bestand; die Zuhörer verwandelten den Titel der Oper in „Colpevole alla berlina, ossia Paolo della damigiana" (Der Schuldige auf dem Pranger, oder Paul mit der Matrosenflasche).

Toscana, welches überhaupt in der ältern Geschichte der Musik Italiens weit weniger als die übrigen Länder dieser Halbinsel glänzt, prangt im Reiche der modernen Harmonia nicht einmal so viel, als Sizilien. Persiani, Vignozzi, Mad. Uccelli in den letzten Jahren, die Herren Lami u. Bini (s. Pisa) im J. 1836 bestätigen das Gesagte.

(Fortsetzung folgt.)

Mancherlei.

Die Prachtausgabe der Gelegenheitscantate Beethoven's: „Der glorreiche Augenblick", die Hr. Tob. Haslinger in Wien herausgab, ist in der That von seltener Schönheit. Dennoch soll die nächste Prachtausgabe der Lachner'schen Preis-Symphonie jene noch übertreffen. Wir sind begierig, sie und das Werk selbst in Augenschein zu nehmen. Die mancherlei Berichte u. Munkeleien über die drei für preiswürdig erklärten Symphonieen werden sich im Laufe dieses Jahres mannichfach berichtigen, sowohl durch Veröffentlichung der auserwählten, als durch Vorträge anderer, die nicht zur Ehre der Anerkennung gelangten. Dass auch unter den letzten tüchtige Werke sind, lässt sich erwarten. Namentlich freuen wir uns auf die Symphonie des Kapellmeisters Hrn. C. G. Reissiger's, die in den nächsten Gewandhausconcerten in Leipzig zu Gehör gebracht werden soll. — Das Comité des Musikfestes zu Rathenow hat dem Kapellm. *Dr.* Frdr. Schneider, der zur Direction seines Weltgerichts eingeladen worden war, am ersten Tage der Feier einen geschmackvollen Sessel vor die Stufen des Altars hingestellt, auf welchem er den Gesang anzuhören eingeladen wurde, von welcher Auszeichnung er jedoch bescheiden nur kurze Zeit Gebrauch machte. — Die Theilnahme der Bürger Rathenow's am Musikfeste war so gross, dass Viele 6 — 10 Personen 5 — 6 Tage lang beherbergten u. verpflegten. Solchen freundlichen Wirthen verkauften die Weinhändler das Nöthige für den Einkaufspreis; der Zimmermann lieferte alles Holz zum Bau des Orchesters und zum Dielen der Reitbahn etc. unentgeltlich; die Tuchstücke zur Drapirung wurden gleichfalls unentgeltlich geliefert; sogar die Landleute der Umgegend fuhren die Theilnehmenden an den Musikaufführungen theils ganz umsonst, theils nur gegen ganz geringe Zahlung her u. wieder heim. Die Einnahme (das Billet 12 Gr.) hat die Ausgabe so überflügelt, dass man den dortigen Armen 50 Thlr. u. einem Hoboisten, dessen Instrument auf der Reise zerbrochen worden war, eine schöne neue Violine zum Geschenk machen konnte. Von jetzt an sollen immer, wie diesmal zuerst, Frauenzimmer zum Gesange gezogen werden. — In Riga soll auch ein grosses Musikfest gefeiert werden. — Vor einigen Wochen lag Mad. Schröder-Devrient noch immer an einer Halsentzündung in Wien krank, die durch angestrengtes Singen während einer kleinen Heiserkeit entstanden war. — Die Gewalt des Liedes, neue Oper von Lindpaintner, wirkt in Stuttgart fortwährend; die Aufführung derselben soll unter der Leitung des Componisten zu den vortrefflichen gehören. Wir hoffen auf genaue Nachrichten über diese Oper. — Preisbewerbende Arbeiten für die Altstimme sind bis zum ersten April d. J. bei der Königl. Akademie der Künste zu Berlin von 32 Componisten eingeliefert worden. Unter diesen bringt No. 12 3 verschiedene Arbeiten. Die meisten Nummern sind mit einem Motto bezeichnet; nur in No. 8 heisst es: Die Glückseligkeit. Gedicht v. Us, Musik v. C. Hoppe in Hirschberg.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 9.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juli. **№ 9.** **1836.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Duo brillant,
pour Piano et Flûte
sur des motifs favoris des
Soirées musicales de Rossini
dedié à Mesdes
Elisabeth et Fanny Grey
par
J. Benedict et C. Cottignies.
Op. 22.

Premiere Fantaisie
brillante et facile
pour le Piano
tirée des Soirées musicales de Rossini et dédiée à
Lady Harriet Clive
par
Jules Benedict.
Op. 24.

Deux Nocturnes à deux voix
avec Paroles Italiennes, Allemandes et Françaises
avec accompagnement de Piano et de Guitare composés par
G. Rossini.
No. 1. Addio all' Italia. No. 2. La Partenza.

Les chaperons blancs
Opera comique en trois Actes,
paroles de E. Scribe.
Musique de
D. F. E. Auber.
Partitions et parties d'Orchestre et avec accompagn. de Piano.

Sarah
Opera comique en deux Actes
Paroles de Mr. Melesville.
Musique
d'Albert Grisar.
Partition et parties d'Orchestre et avec accomp. de Piano.

Fantaisie Huguenote
pour le Piano
sur un motif de Luther
chanté dans les Huguenots, suivie
d'une air de Ballet,
par
A. Aulagnier.
Op. 50.

Im Verlage von Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Buck (C.), Des Müllerburschen Liebesklage in Mond- und Morgenliedern für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 18. 2 Hefte.

Loewe (C.), Sämmtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 9. 9tes Heft.

Rossini (G.), Der Abschied von Italien. Zwei Duetten für Sopran u. Tenor mit Begl. des Pfte. (Mit deutschem und italienischem Texte.)

Im Verlage von **Moritz Westphal** in **Berlin, Breite Strasse, No. 20,** erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht die mit vielem Beifall aufgenommene komische Oper:

Marie Max und Michel
von
Carl Blum.

Vollständige Partitur und Buch. Ferner: der vollständige Klavierauszug, wovon bereits die beliebtesten einzelnen Nummern im Stich sind, als: Lichelt der Sonnenstrahl. Frei bin ich und ungebunden. Rückt ein General in's Städtchen.

In kurzer Zeit folgen:

Der vollständige Klavierauszug ohne Worte, desgl. die einzelnen Nummern, so auch die beliebtesten Gesänge mit Begleitung der Guitarre.

irrig schildert, und noch mehr, wenn er unverträgliche Gemüthsbewegungen mit einander vermengt, so kann er zugleich einen Widerwillen in uns erregen, der das Vergnügen, welches er uns verschafft hatte, sehr vermindert; er kann unser Bedauern veranlassen, dass seine Kenntnisse nicht ausgebreiteter, oder dass seine kritischen Einsichten nicht ausgebildeter waren.

Unmöglich kann dieser Widerwille, der durch Shakspears sogenannte Vermengung unverträglicher Gemüthsstimmungen in Richardson erzeugt wurde, grösser gewesen seyn, als der meinige, während ich diese Stelle abschrieb, wozu ich mich zwingen musste, da man doch billig jedem Tadler sein Recht widerfahren und ihn ganz ausreden lassen muss. Indessen verhallen dergleichen Urtheile gar bald, und Shakspear ist sowohl hierüber, als über so manche andere sogenannte Fehler, die man ihm angedichtet hat, von unserm grossten Dichter, der es auch fast einzig würdig war, im Wilhelm Meister bereits hinlänglich gerechtfertiget; nur von Mozart, der doch so ganz einig ist mit dem ersten der modernen Dichter, weil er der erste Musiker ist, von ihm dauert ein ähnliches Urtheil noch immer fort, und selbst einige sonst geistvolle Verehrer seines Genies sprechen ihn nicht frey von dieser Vermischung des Tragischen und Komischen. Allein hier ist es gerade, wo sie irren, denn es ist nicht das Tragische und Komische, welches er zusammenstellt, sondern das Romantische mit der Parodie desselben, so wie dies auch bey Shakspear der Fall ist, der überhaupt nicht eigentlich Tragödien und Komödien, sondern romantische Dramen schrieb.

So wie Shakspear im Mozart angetroffen wird, so liesse sich wohl eine Parallele ziehen zwischen Cimarosa und Cervantes, denn in beyden weht der milde, südliche Hauch, den keine Stubenwärme ersetzen kann, und der frische Blumenduft, vor dem selbst der künstlichst gemischte Wohlgeruch weichen muss. Alles ist in ihnen durchaus klar, bestimmt, ruhig, und scheint sich selbst an sich zu freuen. Schiller dürfte vielleicht in Salieri den Reflex finden, ob er gleich in der Hinsicht hoher steht, als der Musiker, dass er sich nicht wie dieser in einem einzigen Werke fast ganz erschöpfte, welches man dem Komponisten des Axur ohne Ungerechtigkeit vorwerfen konnte. Unumschränkte Beherrschung des Stoffs, errungene Würde und Erhabenheit sind hier die charakteristischen Merkmale. Mit Gozzi liesse sich vielleicht Piccini vergleichen, wegen der freyen Beweglichkeit und der Kraft, die mannigfaltigsten Situationen an uns vorüberzuführen, und zum harmonischen Ganzen zu ründen. Für Gothe wüsste ich in der That keinen ganz würdigen Musiker, der sich ihm gleich stellen dürfte, und nur etwa aus der Vereinigung Cherubini's, Winters' und Paesiello's würde ein Resultat hervorgehen, das seiner Poesie gegen über zu stehen verdiente.

Als Antithese dieser Vergleichung der würdigsten Dichter und Musiker liesse sich die der schlechten hinzufügen; allein wie würde sich die Mühe belohnen, das Eigenthümliche jeder Schlechtigkeit aufzusuchen?

Wer nicht etwa gar der Meynung des bekannten traurigen Anmerkungenmachers zum Shakspear, Herrn Steevens, ist, oder des zwar nie verwelkten, aber ewig welken Boileau Despréaux, nach welcher das Sonett die Erfindung eines literarischen Prokrustes seyn soll, der wird gewiss die Frage nicht überflüssig finden, warum die deutschen Musiker es bis jezt noch gar nicht versucht haben, irgend ein Gedicht dieser Art zu komponiren. Sollte das Eigenthümliche in dem Innern des Sonetts: „still begränzte und beruhigte Empfindung" oder die aussere Struktur, die nothwendige metrische Form, der Musik widerstreben? — Ich kann mich davon nicht überzeugen, aber vielleicht finden sich Schwierigkeiten, die ich

In Verlage von Wilhelm Paul in Dresden ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder für Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begl. des Pianof. Op. 107. 25ste Liedersammlung. 16 Gr.

Loewe, C., Heinrich der Vogler. Der Gesang. Urgrossvaters Gesellschaft. 3 Balladen für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 56. No. 1. 8 Gr. No. 2. 10 Gr. No. 3. 10 Gr.

— Dieselben in einem Hefte 1 Thlr.

Becker, C. F., Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15 — 17. Jahrhundert. Partitur. Heft 5. 12 Gr.

Anzeigen.

Bei Aug. Cranz in Hamburg ist neu erschienen:

Bellini (V.), Die Nachtwandlerin (La Sonnambula). Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. 5 Thlr. 12 Gr.

Binnen Kurzem erscheinen in unserm Verlage:

Chopin, Fr., Grande Polonaise pour Piano avec Orchestre. Op. 22.

— Ballade pour Piano. Op. 23.

— 2 Balladen pour Piano. Op. 26.

Schunke, Ch., Grande Caprice pour Piano sur des thèmes des Huguenots. Op. 45.

— Trois Divertissements pour Piano sur des thèmes des Huguenots. Op. 46. 1 — 3.

Meyerbeer, G., Potpourri pour Piano tiré de l'Opera: „Les Huguenots".

Chopin, Fr.,	Rondeau pour Piano à 4 mains.			Op. 16.
—	Quatre Mazurkes	do.	do.	- 17.
—	Grande Valse	do.	do.	- 18.
—	Ballade	do.	do.	- 23.
—	Quatre Mazurkes	do.	do.	- 24.
—	Deux Polonoises	do.	do.	- 26.

Leipzig, im Juli 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Handlungs-Verkauf.

Ein gut rentirendes Musikalien-Verlags-Geschäft soll unter annehmlichen Bedingungen verkauft werden. — Die Forderung für das Waarenlager (incl. Verlagsrechte, Platten und sonstiges Zubehör, aber ohne die Aussenstände) würde 6 — 8000 Thlr. sein; der Verkäufer begnügt sich mit einer Anzahlung von 2200 — 3000 Thlr, wenn ihm für den Rest der Kaufsumme genügende Sicherheit gegeben wird.

Darauf Reflektirende belieben sich in portofreien Briefen unter Chiffre A. Z. an die Herren Bauman u. Thümen in Naumburg a. S. zu wenden.

Einige Worte von mehrern eifrigen Verehrern der Tonkunst und der Wahrheit über den Correspondenz-Artikel aus Prag in der Leipziger allgemeinen musikal. Zeitung No. 21.

Es ist weder ein glückliches Unglück (um uns der Worte des Hrn. Einsenders zu bedienen), noch ein unglückliches Glück, sondern ganz einfach ein eigentliches Unglück, wenn ein in ganz Deutschland so geschätztes Blatt, wie die allgemeine mus. Zeitung, in einer besonders in musikalischer Beziehung so interessanten Stadt wie Prag einen Correspondenten besitzt, welcher sich in offenbare Widersprüche verwickelt, und folglich Unsinn schreibt.

Die geschätzte Redaction dieses Blattes selbst sah sich veranlasst, bei des Ref. sehr kecker und absprechender Meinung über des unsterblichen Mozart's Symphonieen, Quartetten u. s. w. zu erklären, dass sie nicht dieses Glaubens sei, und wir wagen es frei auszusprechen, dass nur musikalische Ignoranten das Urtheil fällen können, dass Mozart's Symphonieen, Quartetten u. s. w. dem verflossenen Jahrhundert angehören und eben daher den Anforderungen unserer Zeit nicht mehr entsprächen. Dass diese klägliche Ansicht des Hrn. Einsenders bei unserm Musik liebenden Publikum keinen Anklang findet, wird wohl durch den rauschenden allgemeinen Beifall, mit welchem diese Meisterwerke jedesmal aufgenommen werden, am Glänzendsten dargethan. Der Hr. Einsender beliebe sich doch näher zu erklären, worin denn eigentlich die Anforderungen unserer Zeit bestehen, welche man so abgenannte Werke zu machen berechtigt ist, und uns Jene der gegenwärtigen Zeit namhaft zu machen, welche diesen Anforderungen nach seiner Meinung entsprechen. Es ist aber nicht genug, dass der Hr. Ref. die Todten in ihren Werken angreift; auch über das Wirken und die Leistungen der bei uns lebenden Tonkünstler verwickelt er sich in offenbare Widersprüche und verräth dadurch nur seine Unwissenheit und Animosität. Wir achten in Hrn. Prof. Pixis schon seit 26 Jahren, und in Hrn. Prof. Hüttner seit 14 Jahren nicht allein zwei ausgezeichnete Lehrer des Conservatoriums, sondern auch zwei solide, brillante und gediegene Concertspieler, welche während dieser Zeit nicht allein (wie es der Hr. Ref. doch selbst gestehen muss) eine sehr grosse Zahl ausgezeichneter Schüler geliefert, sondern auch sehr oft ihre glänzende Virtuosität in öffentlichen Productionen dargethan haben. Diese Herren würden aber weder das Eine noch das Andere auszuführen im Stande gewesen sein, wenn (wie der Hr. Ref. meint) dem Ersteren die Delicatesse in der Intonation, und dem Zweiten Geist und Gefühl abging; denn ohne diese gibt es weder einen guten Lehrer, noch einen ausgezeichneten Solospieler. Uebrigens wären in diesem Aufsatze noch gar Manches näher zu beleuchten, welches wir aber des Raumes wegen mit Stillschweigen übergehen; des Wunsches können wir uns aber nach dem hier Angeführten nicht entschlagen, dass ein durch eine lange Reihe von Jahren so geschätztes Blatt statt dieses Einsenders einen unsichtigeren, sachkundigeren und von aller Animosität freien Correspondenten haben möchte, worin es in unserer kunstsinnigen Hauptstadt durchaus nicht mangelt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Juli. Nº. 29. 1836.

Werke für das Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

1. *La Crainte et l'Espérance.* Rondo pour le Pianof. — par *Fr Kalkbrenner.* Oeuv. 130. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.
2. *Variations brillantes pour le Pianof. sur une pensée de Bellini — par Fr. Kalkbrenner.* Oeuv. 131. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Jeder tüchtige Pianofortespieler kennt den Ritter Kalkbrenner als vollendeten Meister seines Instrumentes, der im Graziösen, Eleganten und präcis Bravourmächtigen so musterhaft dasteht, alles mechanisch Kunstvolle seines stets vollkommen abgerundeten Vortrags mit einer so ruhevoll gemessenen, vom Kleinsten bis zum Grössten sich erstreckenden Sicherheit glänzend beherrscht, dass Jeder, der den Gipfel der Kunst noch nicht in eigenthümlicher Weise als Heimathsort ansehen darf, von ihm lernen kann u. wird. Im Grunde kann jeder Meister von dem andern lernen, und je grösser der Meister, desto mehr ist er dazu geneigt. Ueber Kalkbrenner's Meisterschaft u. über das Wesentliche seiner Compositionen haben wir uns bereits 1828, S. 685 u. 684 unserer Blätter im Allgemeinen ausgesprochen, und finden bis jetzt keinen Grund, etwas daran zu ändern; vielmehr hat sich in seinen spätern Compositionen das individuell Künstlerische seines Wesens noch mehr herausgestellt u. mit der feinsten Gewandtheit nie sich vergessender Zierlichkeit einen würdig gehaltenen Anstand verbunden, der ohne Schwanken sich fest auf dem glattesten Boden der glänzendsten Gesellschaftlichkeit mit einem Geiste bewegt, der das rechte Maass eines solchen Tones, gemischt von besonnener Freundlichkeit u. verbindlicher Selbstachtung, nie überschreitet. Diese durchaus hervorragenden, männlich abgeschliffenen Glanzeigenheiten eines gebildeten Welttones, den ein nicht geringer Theil unserer jetzigen Jugend, die geistig geweckte u. im Leben selbst nicht mehr ganz unerfahrene mit eingerechnet, nicht ungebunden genug, wohl gar beengend findet, machen es nothwendig, dass sie zwar den Reiz u. die Gediegenheit solcher Meisterbewegungen anerkennen, aber auch darin den freiern Ausbruch augenblicklich erregter und ungehindert ausströmender Leidenschaft vermissen, in die sie das Höchste der Glückseligkeit alles Lebens zu setzen sich gewöhnt haben. Im Leben u. in der Kunst sich gehen lassen, erscheint ihnen als höchstes Ziel innerer Lust u. Redlichkeit. Es hätte viel für sich, wenn das innere Leben sich nicht nothwendig in äussern Formen mittheilen müsste. Bildung zum Anstand u. zur Schönheit aller Bewegungen, durch welche das Innere sich offenbaren soll, bleibt daher unerlässliches Gesetz. Sicher geht u. wirkt nur der Künstler, über dessen lebendigstes Gefühl jene Besonnenheit herrscht, die den umsichtig ruhigen Verstand als ihren Leiter u. schützenden Herrn beachtet. Dazu verhilft das Studium der Hauptcompositionen dieses Meisters bedeutend, namentlich in dem, was oben ausgesprochen worden ist. Wenn nun diese beiden genannten Werke in allen Vortheilen dieses Meisters seinen besten der Art nicht nur gleich stehen, sondern noch Vorzüge zu jenen anerkannten entwickeln, so würde ein tüchtiger Pianofortespieler nur sich selbst in Nachtheil setzen, wenn er dem Einüben derselben nicht seine volle Aufmerksamkeit widmen wollte. Er muss sie aber mit Vollendung u. wie es der Meister verlangt, der sehr bestimmt u. sorgfältig in seinen Bezeichnungen ist, vortragen lernen. Vom rohen Abhaspeln kann hier nicht die Rede sein, sondern von einem zierlich geschmackvollen Spiel. Dazu ist das brillante Rondo überaus reizend, schön in der Anlage, trefflich in der Ausarbeitung, ja in dieser reichhaltiger als manches frühere, und doch stets sich u. seiner Absicht

oder vielmehr seines Zieles so treu, dass er nie über die Grenze einer geistigen Unterhaltung guter Geselligkeit schreitet, die das verweilende Vertiefen in ernst ausgebreiteten Gegenstand nicht zur Mühe werden lassen will; es sind vielmehr die vollendetsten Andeutungen gewiegt kräftigen Vermögens, die in Anmuth von Einem zum Andern ohne Lücke gefällig fortzuwandeln verstehen. Kein Glanz ist versäumt, selbst das Modische des harmonisch Pikanten ist so weit lockend eingewebt, als es der glänzend freundliche Zweck nur gestattet. Abwechselung, sichere Zusammenhaltung angemessener Anregungsgedanken u. fein brillanter Schmuck gehen Hand in Hand. — Nicht minder schön in dieser Art sind Einleitung u. Variationen auf ein sehr gefälliges Thema Bellini's. Sie sind mit Meisterschaft in ansprechender Abwechselung geschrieben u. gehören zu den vorzüglichsten dieses sein Instrument beherrschenden Componisten. Beide glänzende Werke werden guten Spielern zum Nutzen u. zur Freude gereichen.

XIVe Nocturne pour le Pianof. composé — par John Field. Vienne, chez A. Diabelli et Cp. 1 Pr. 45 Kr. C. M.

XVe Nocturne pour le Pianof. Von *demselben.* Pr. 30 Kr. — *XVIe Nocturne pour le Pfte (avec accomp. de Quatuor ad lib.) p. J. Field.* Ebendaselbst. Pr. 30 Kr. C. M.

Als Field von Neapel aus, wo er gegen ein Jahr äusserst schmerzlich gelitten hatte, noch nicht völlig hergestellt nach Wien kam u. dort Concerte gab, entzückte der Mann, der nur mit Anstrengung unbequem vor dem Instrumente sass, das Wiener Publikum, das doch nicht minder als ein anderes an neue Bravouren gewöhnt ist, am allermeisten gerade durch seine einfachen Nocturnen. Es muss also doch eine anziehend magnetische Kraft in solchen Weisen liegen, da sie so grosse Wirkung vor einem gesammten Publikum hervorbringen, das im Laufe der Zeit und des veränderten Geschmackes nicht unter die stillstehenden gehört. Alle ohne Ausnahme waren vom Vortrage dieser neuen u. seiner frühern Nocturnen auf das Lebhafteste ergriffen. Solchen Zauber bringt des Meisters Anschlag, sein Ton, der vollendete Gesang seiner Finger hervor. Wir haben schon einmal gesagt, mit Field's Werken kann man nicht prahlen, in ihnen nicht ruscheln, die Schwächen nicht bedecken: man muss solid spielen, singen u. im Reiche der Töne mit sicherer Haltung u. Gefühl leben. Es ist aber wohl der Mühe werth, eine Kraft, Rundung u. Zartheit sich anzueignen, die den Tönen einen Reiz geben, der weniger beschrieben als empfunden sein will. Je einfacher u. naturgetreuer etwas ist, desto fester u. inniger muss es wiedergegeben werden, wenn es eingreifen soll; jeder nicht gehörig ausgeprägte, nicht der Verbindung gemäss vollkommen genau schattirte Ton straft sich. Man irrt, wenn man das Einfache immer das Leichte nennen wollte. Hier z. B. ist es gar nicht der Fall. Spieler, die gute Schule gemacht u. im Mechanischen nicht die Innigkeit seelenvoller Auffassung verloren haben, mögen immerhin auf Field's Nocturnen, die ältern sowohl als diese neuen, Rücksicht nehmen u. mit der grössten Genauigkeit dabei verfahren, bis sie völlig damit zu leisten im Stande sind, was ihr Schöpfer damit leistet. Es ist ein eigenthümliches Studium, das sich aber auch ganz besonders lohnt. Gleich die erste ist ein ausgezeichnet schöner Satz, voll natürlicher Grazie, die gerade bei der lieblichsten Zierlichkeit die gemessenste Haltung der Innigkeit u. des würdigen Anstandes gar nicht entbehren kann. Dann wird sich jene Grazie aber auch bei einschmeichelnder Lieblichkeit zugleich kräftig, ja anspruchslos glänzend zeigen. Die folgende Nummer ist noch einfacher, wie eine gemüthliche Reminiscenz aus den Tagen der Vergangenheit. Ist es doch, als ob des Meisters Seele so völlig kindlich geblieben wäre, wie sie es sonst war, als wäre das Leben mit seinen Erfahrungen wie ein Schatten spurlos an ihr vorübergegangen. Wer nur die Noten richtig abspielen will, hat nichts gethan, wird ihm auch nicht zu Gute kommen. Die letzte Nummer ist wieder köstlich in aller Einfachheit. Wir rathen guten Spielern zu Field's Nocturnen: allein auf Ton kommt es an, auf Anschlag. Singen muss der Spieler.

Deux Nocturnes pour le Pianof. — par Frèd. Chopin. Oeuv. 27. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Wir haben von diesem bei einer grossen Anzahl tüchtiger Pianofortespieler u. Liebhaber des Instrumentes u. der neuen Dichtungsart für dasselbe sehr beliebten Componisten noch nichts gesehen u. gehört, was nicht durchaus in seiner ganz eigen-

thümlichen Weise erfunden u. durchgeführt worden wäre. Wir kennen aber fast Alles, nur sehr Weniges ausgenommen, z. B. das erste Werk, was von ihm gedruckt erschienen ist. Das individuell Rallentirende, was der Componist selbst in seiner Spielweise mit eindringlich wirkender Freiheit ausüben soll, was auch selbst aus den Notenzeichen seiner Compositionen sich auffordernd herausstellt, so dass es oft nicht zu vermeiden ist; das Originelle seiner oft ganz fremdartigen, zuweilen schmerzlich aufreizenden Accordverbindungen; das tiefe Umschleiern der harmonischen Grundverhältnisse durch Vorausnahmen, Verzögerungen u. wunderlich trübende Durchgänge; das schnelle u. unerwartete Abbrechen in stechenden Dissonanzen; das überraschende Fortschreiten in treffend freundliche oder wehmüthige, oder sanft schmelzende Melodieen u. Harmonieen, in denen er nie oder doch nur selten lange verweilt u. dergl. mehr — Alles dies, was diesem Componisten einen für sich u. in ganz eigener Weise stehenden Kunstcharakter gibt, der schlechterdings von Andern im Wesentlichen nicht nachgeahmt werden kann und, wo es äusserlich geschieht, nur zum grössten Nachtheil des Unüberlegten versucht wird, findet sich vereint in den beiden Sätzen dieses neuen Heftes im reichen Masse u. doch so, dass es im Einzelnen neu ist, nur sich selbst im Hauptcharakter gleich, begünstigt noch vom Namen der Gebilde, Nocturnen, die in ihm keinen andern, als einen schwärmerisch dunkeln Farbenton zulassen. Das Einzelne, nicht selten im Mantel der Nacht sich Bergende, kann u. soll nicht nach seiner Gestalt aus einander gelegt werden, da der ganze Zusammenhang der Dichtung mehr von der Ahnung gefühlt, als vom Lichte des Tages verblendet sein will, das dem Schatten u. der Dämmerung nicht befreundet sein kann. Es ist der Traum, der seine Ringeltänze mit der Sehnsucht feiert, die sich den Schmerz erkohr, weil sie die Freude, die sie liebt, nicht wiederfinden konnte. Darum werden diese neuen Nocturnen, wie die ältern, so verschieden sie auch von jenen sind, immer wieder vor allen weiblich gestimmten Herzen höchst anziehend sein. Es ist ein mährchenhafter Reiz darin, etwa wie wenn der Elfenkönig mit seinen Töchtern lockt. Es ist die Schwärmerei, die gern im Sternenschimmer durch die Haine spielt. Chopin's Freunde können sicher sein, dass sie ihn wiederfinden, wie sie ihn am Liebsten sehen.

Ueber die theilweise Richtung neuer Kritik in Dresden.

(Eingesandt).

Welche Richtung die im Dunkeln schleichende Kritik, insbesondere über *musikalische* Gegenstände, in jüngster Zeit bei uns zum Theil genommen hat, beweisen mehre Correspondenzartikel in verschiedenen geschätzten Zeitschriften. Daher sei uns vergönnt, Folgendes hierüber kurz zu bemerken. Beides, sowohl falsches Lob, als falscher Tadel, können nur nachtheilig einwirken: denn Lobhudelei führt meist zur Eitelkeit, selten zur höchstmöglichen Vervollkommnung; so wie unbegründeter Tadel (in der Regel aus Kenntnisslosigkeit oder aus andern Motiven entsprungen) auf Abwege leiten oder erbittern muss. Die Kritik aber — ist sie nicht zur gemeinen feilen Magd herabgesunken, um mit Hume zu sprechen — soll auf eine humane Art belehren. Was heisst aber *human?* was *belehren?* Was muss derjenige ferner noch besitzen oder auch nicht besitzen, welcher das Amt eines Kunstrichters oder Belehrers vor dem Forum der Oeffentlichkeit ergreift u. als Organ eines gebildeten Publikums auftritt? Dies sind Fragen, welche wir uns vorbehalten später zu erörtern, deren Beantwortung aber manchen Referenten über musikal. Gegenstände erröthen machen müsste — ständ' es in dessen Macht, seine Befähigung zu jenem nicht leichten Amte gewissenhaft zu prüfen u. zu *erkennen.* — Dass jedes Licht seinen Schatten wirft, ist eine eben so bekannte Wahrheit, als es zu missbilligen ist, wenn Berichterstatter in geachteten u. vielgelesenen Zeitschriften nur die *Schattenseiten* eines Kunstwerkes oder einer Kunstdarstellung zu erspähen suchen, ohne auch daran *Lichtstrahlen* zu bemerken; oder, was leider oft geschehen ist, bewährte Meister durch ungebührlichen Tadel herabwürdigen und nach dem Bessern strebende jüngere Talente niederzudrücken sich bemühen. Von derartiger Kritik seien beispielshalber hier nur einige Fälle angeführt. Wer kennt u. achtet nicht den berühmten Virtuosen u. Componisten N. Hummel, durch sein Meisterspiel des Pianoforte u. dessen vortreffliche Werke? Unsere einheimischen besten Meister dieses Instrumentes erkennen ihn für ihren Meister. Und doch hat derselbe vor nicht langer Zeit entwürdigende Urtheile von hier aus über seine trefflichen Concertleistungen in mehren Referaten lesen müssen, von Leuten geschrieben, die, um mit dem Sprichwort zu reden, nicht fähig

sind, dem Meister Hummel die Schuhriemen aufzulösen. — Aehnliche Urtheile (welche in der That mit der unbefangenen Meinung der Musikkenner in Conflict gerathen müssen) sind über das vor Kurzem hier Statt gefundene interessante historische Concert des Musikd. Carl Kloss in einigen Zeitschriften ausgestreut worden. — Schiefe Bemerkungen über Compositionen des talentvollen Kapellmeisters G. Reissiger u. A. übergehen wir für jetzt. Nächstens, bei Beantwortung oben angeführter Fragen, wird sich Mancherlei, auch Curioses, über die Qualification gewisser Berichterstatter — aus deren eigenen musikalischen Referaten — herausgestalten. (Dresden, im Juni.)

Nachrichten.

Naumburg a. d. S. Concerte während des Winters 1835—1836.

In der Nähe des kunstsinnigen Leipzig fehlte es auch in Naumburg a. d. S. nicht an musikalischem Interesse, welches besonders in dem letztverflossenen Winter durch den dasigen Organisten Seiffert an der Hauptkirche zu St. Wenzel gehoben wurde.

Zunächst waren es die Subscriptions-Concerte, mit denen Hr. Seiffert im Vereine mit dem Cantor Hrn. Claudius daselbst den Musikfreunden angenehme Genüsse verschaffte.

Die Concerte zeichneten sich sowohl durch umsichtige Wahl als präcise Ausführung der Tonstücke aus. Die vorzüglichsten Piecen darunter waren: 1) Die D dur-Symphonie von Beethoven. 2) Die erste Symphonie v. Kalliwoda. 3) Die Ouverturen zu Jessonda u. Così fan tutte. 4) Die Fantasie mit Chören u. das Pianoforte-Concert in C moll v. Beethoven. 5) Gesangspartieen aus Jessonda, aus der Vestalin u. andern Tonwerken, so wie Mehres von Lieder-Compositionen des Organisten S., der ausserdem seine Virtuosität als Pianist, und eben so geistreiche Auffassungsweise, namentlich in Beethoven'schen Compositionen, geltend machte.

Vieler Theilnahme erfreuten sich aber auch die besondern Gesangaufführungen, die Hr. S. als Dirigent des dortigen Sing-Vereins im Laufe des verflossenen Winters veranstaltete. Es wurden verschiedene grössere u. kleinere Gesangstücke, hauptsächlich von Haydn, Bernh. Klein u. Neukomm aufgeführt. Zur letzten Gesangaufführung im Monat März wählte Hr. S. ausser mehren geistlichen Tonwerken von Schulz u. A. Romberg, aus den Werken des grossen Tondichters B. Klein, den 3ten Theil des Oratoriums „Jephta", eine der ergreifendsten Compositionen, welche einen ausserordentlichen Eindruck hervorbrachte, und die einstimmig als das Würdigste, womit die musikalischen Wintergenüsse sich schlossen, bezeichnet wurde. —

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals.

(Beschluss.)

Die Tonkünstler-Societät führte an 2 Abenden Händel's „Messias" mit lohnendem Erfolge auf. — Zu der alljährig für den Bürgerhospital-Fonds bestimmten Akademie war als Schlussstück Beethoven's Oratorium: „Christus am Oelberge" gewählt. Die erste Abtheilung füllte desselben Meisters Fest-Ouverture, Kummer's Violoncell-Fantasie, v. Hrn. Borzaga gespielt, das Halleluja v. Seyfried, Herrsche Pianoforte-Variationen, vorgetragen von Hrn. Rabel; das Duett aus der Schöpfung u. Bravour-Variationen für 2 Violinen, componirt u. ausgeführt von den Herren Benesch u. Proch. — Die beiden letzten Gesellschaftsconcerte enthielten Mozart's grosse C-Symphonie, eine Rossini'sche Arie, Violin-Polonaise v. Pechatscheck, Hymne v. Schubert, Schlusschor aus der Cantate „Hiob" v. B. Klein, u. das noch nie gehörte Händel'sche Oratorium: Israel in Egypten, nach Hrn. v. Mosel's Uebersetzung u. Instrumental-Bearbeitung. Das war doch wieder einmal eine herrliche Tonfeier, und der Meister aller Meister steht hier, wie immer, in seiner gigantischen Erhabenheit. Unter vielen grossartigen Stellen traten besonders folgende mit ergreifender Wirksamkeit hervor: die beiden Quartetts: „Der Nacht düstre Schleier sinken auf das Land" und „Mit einem Hauch Deines Odems"; dann die meist kräftig durchfugirten Chor-Sätze: „Schrecken u. Qual empfanden Mensch u. Thier"; „Nicht Einer war, der entkam"; „Fest vertraut es auf Ihn"; „Er ist der Väter Gott"; „Er zerstiebt sie wie Blasen"; „Du streecktest Deinen Arm aus: sie verschlang das Meer"; „Es herrsche Gott von Ewigkeit zu Ewigkeit", welche dreimal wiederkehrenden Worte, in gedrängter Kürze, mit voller Instrumentalpracht, als höchster Jubelruf ertönen. — Bei dieser wahrhaft lobenswerthen Production war nur zu bedauern, dass sämmtliche Doppelchöre wegen Mangel des Raumes nicht in weitern Distanzen

getrennt werden konnten. — In den diesjährigen Zöglings-Concerten gab es gleichfalls manches Interessante zu hören; besonders zeichneten sich die Sängerknaben u. der äusserst geschickte Violineleve Leonhard Gold aus. Mit Enthusiasmus wurde aber eine Symphonie von Felix Mendelssohn aufgenommen, welche durch originelle Erfindung, kunstreiche Bearbeitung, selbstständige Verwendung der Orchestermassen, mit einem Worte: durch echte Genialität den Ehrenplatz einnimmt. Herzlich grüssen u. bewillkommnen wir den jungen Meister mit dem Namen Tondichter; denn er geht seinen eigenen Weg, und wie solchen Geist, Talent und Phantasie gebahnt, folgen wir ihm freudig nach. — Die von der Gesellschaft der Musikfreunde schon vor Jahr beabsichtigten, durch die eingefallene Landestrauer jedoch unterbliebenen sogenannten „Opern-Concerte" traten nun im verflossenen Winter in's Leben. Der specielle Zweck: nur Musikstücke aus klassischen, gegenwärtig selten gewordenen Werken vorzuführen, kann nur löblich genannt werden u. sah durch den schönsten Erfolg sich gekrönt. Die als Einleitungs- u. Mittelsätze gewählten Ouverturen waren: von Cherubini zu Faniska, Medea (3ter Act), Graf Armand u. Elisa; von Méhul zu Timoleon; von Persuis zum befreiten Jerusalem; von Vogler zu Samori; von Catel zu Semiramis; Gesangpiecen: die Finals aus Jerusalem, Anacreon u. Titus; Arien, Duetten u. Terzetten aus Don Juan, Entführung aus dem Serail, Gretta di Trofonio, Jessonda, Faust, Matrimonio segreto; Quartett aus Idomeneo, Sextett aus Così fan tutte; Scenen und Chöre aus Lodoiska; Orfeo von Gluck; Semiramis von Catel; Medea von Cherubini; befreite Jerusalem von Persuis; Bajadere von Catel u. m. a. — Das verdienstliche Unternehmen, so wie die gelungene Ausführung der gewählten Gegenstände fand den wärmsten Antheil; alle Mitwirkende erhielten Beweise von Auszeichnung u. mehre Piecen mussten wiederholt werden. —

Des lebhaftesten Zuspruchs erfreuten sich diesmal die im grossen landständischen Saale abgehaltenen Concerts spirituels, sechs an der Zahl, wovon die liberalen Unternehmer, Freiherr von Lannoy, Carl Holz u. Ludwig Tietze, den reinen Ertrag des letzten dem Tonkünstler-Wittwen- und Waisen-Institute zugewendet hatten; und es herrscht nur eine Stimme darüber, dass diese, stets mit heisser Sehnsucht erwarteten Kunstausstellungen noch niemals so auserwählte Gaben in solch hoher Vollendung gespendet haben. Das Programm benannte an Symphonieen: die gekrönte Sinfonia passionata des königl. Baier. Hofkapellmeisters Franz Lachner; zwei, welche nach jener die meisten Vota erhielten: in C moll von Joh. Fel. Dobrzinski, Eleve des Warschauer Conservatoriums, und in Es von Jos. Strauss, grossherz. Baden'schen Hofkapellmeister; Spohr's „Weihe der Töne", u. von Beethoven No. 2 u. 7. — An Ouverturen: jene des vorgenannten Meisters in C, $\frac{4}{4}$ Tact; Fest-Ouverture von Lindpaintner. An Concerten: für das Pianoforte v. Mozart u. Beethoven, in Cmoll (Bocklet u. Henselt), für die Clarinette v. Spohr, (Prof. Ant. Friedlovsky). An Gesangstücken: Offertorien v. Worzischeck u. Mich. Haydn; Anthems u. Krönungs-Hymnen v. Händel; einzelne Sätze aus Litaneien v. Mich. Haydn u. Mozart; dessen herrliche Bassarie: „Mentre ti lascio" (Staudigel); Finale's der Oratorien: „Des Heilands letzte Stunden" v. Spohr, u. „Christus am Oelberg" von Beethoven; Jos. Haydn's Te Deum laudamus.

Schon das Inhaltsverzeichniss bezeugt die Trefflichkeit der sinnigen Wahl, und die Ausführung, durch einen wahren Künstler-Verein in bewunderungswerther Zusammenwirkung, liess schlechterdings keinen Wunsch unbefriedigt. Hr. Kapellmeister v. Seyfried besorgte die Oberleitung; Hr. Holz dirigirte an der Violine, ihm zunächst Hr. Prof. Jansa; Baron Lannoy war Anführer der Chöre, und Hr. Tietze erster Coryphäe. —

Lachner's Symphonie ist bereits Eigenthum der Haslinger'schen Hofmusikalienhandlung u. die Partitur soll noch im Laufe des nächsten Sommers ausgegeben werden. Dann erst lässt sich ein entschiedenes, mit Citaten belegtes Wort darüber sprechen. Dass es aber jedenfalls ein echtes, gediegenes Meisterwerk sei, vermögen selbst die Feinde nicht wegzuläugnen, welche leider bei einer Concurrenz, wo Jeder sich beeinträchtigt wähnt, niemals zu fehlen pflegen. So verbreitete sich denn ein dunkles, unmotivirtes Gerücht, die polnische Symphonie sei viel schöner; ihr hätte eigentlich von Rechtswegen der Preis gebührt u. s. w. Zur Widerlegung eines solchen Irrwahnes brachten nun die unparteiischen Unternehmer das fragliche Corpus delicti selbst zu Gehör, und liessen auch jene, pro tertio loco rubrizirte, ausgezeichnet fleissig gearbeitete, von Strauss in Carlsruhe, folgen. Da erhob denn die protegirende Clique freilich mächtig das Haupt u. schlug einen gewaltigen Lärm;

solch kleines Gewehrfeuer half aber nur wenig; und als im letzten Concerte Lachner's Werk wiederholt wurde, siegte die ewige Wahrheit. Obwohl nun die Parteiführer der Glaubensmeinungen — eine neue Edition der ci devant Gluckisten u. Piccinisten — diesmal ihre Rollen gewechselt zu haben schienen, und vice versa, pro u. contra, negativ u. affirmativ sich auszusprechen versuchten, so stand doch unerschütterlich fest als Endresultat: dass das „cum eminentia" unbestritten nur der Sinfonia passionata zustehe; dass jene von Strauss den vorzüglichsten Compositionen dieser Gattung höchst würdig sich anreihe; und der Probeversuch des Warschauer Zöglings zu schönen Hoffnungen berechtige, durch harmonischen Fluss u. nationelle Anklänge interessire, mit der Grossartigkeit seiner Rivalen jedoch nimmermehr in die Schranken treten könne. —

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Grossherzogthum Toscana.

(Beschluss.)

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Die Namen Teresa Menghini (Sopran), Serafina Tocchini (Altistin, von hier gebürtig), Francesco Nucelli (Tenor), Giov. Zampettini (Buffo), Luigi Salandri (Bassist) sind seit einiger Zeit aus unsern Theaterjahrbüchern verschwunden, und auf dem Cartellone dieses Karnevals bei uns wieder zum Vorschein gekommen. Die Menghini hat eine schöne geläufige Stimme, jene der Landsmännin hat sich seither um Vieles gebessert, hat einen grossen Umfang u. singt auch mit mehr Grazie; leider lässt sich von der Stimme des Tenors u. Bassisten nichts Rühmenswerthes sagen. Nachdem Rossini's Assedio di Corinto laut des oben Gemeldeten Fiasco gemacht, und blos eine von der Toccani eingelegte Arie von Freunden u. Landsleuten stark beklatscht wurde, so gab man schnell die Sonnambula, welche, von der Menghini recht brav vorgetragen, eine weit bessere Aufnahme fand, und worin die übrigen Sänger etwas mehr glänzten.

Pisa (Teatro de' Rinvivati). Die Pastori wäre eine vortreffliche Sängerin, wenn sie mehr anima in ihren Gesang legte; sie singt bei uns diesen Karneval zum letzten Male u. betritt nie mehr die Bühne, weil sie sie mit dem Ehestand vertauscht. Die Altistin Angelini-Dossi ist beinahe zum Mezzo-Soprano avancirt, und macht in ihrer Kunst Fortschritte. Der Tenor (*Dr.*) Gusmirato declamirt gut u. der Bassist Dossi geht mit. Die von diesen Künstlern gegebene erste Oper Jacopo di Valenza, vom angehenden Maestro Manna, gefiel als dessen Erstling bei ihrem Erscheinen in Triest; hier wurde sie bald von den Capuleti e Montecchi verdrängt, worin die Angelini in der Hauptrolle des Romeo allgemein befriedigte.

Im Februar gab man die dritte Oper Ildegonda, von einem von hier gebürtigen Anfänger, Namens Davide Bini. Während in Deutschland heutzutage die Operncomponisten ausgestorben zu sein scheinen, springen dermalen in Italien die Maestri aus allen Winkeln hervor. Ich habe deren aus der letzten Zeit weit über hundert notirt, wovon ein grosser Theil Neapel allein angehört. Die allermeisten sind jedoch bald wieder verschwunden, und die heutigen activen bekannten Maestri auf dieser Halbinsel sind eigentlich nur drei: Donizetti, Mercadante u. Ricci, die aber schon viel geliefert haben. Hr. Bini hat nun auch was geschrieben, beinahe einen vaterländischen Furore gemacht; aber die Ildegonda zerplatzte mitten im Furore wie eine grosse Seifenblase und verschwand schnell aus der Bühne.

Herzogthum Lucca.

Lucca (Teatro del giglio). Der Tenor Mazza, welcher, wie bereits erwähnt, im Torquato Tasso unpässlich auftrat, wurde durch Hrn. Giovanni Montecchiello ersetzt. Die Sängergesellschaft wurde überdies mit dem von hier gebürtigen Bassisten Napoleone Rossi vermehrt, und um die Hälfte des Januars Ricci's Esposti mit glänzendem Erfolge gegeben. Der Mailänder Buffo Cambiagio ist in der Rolle des Sempronio vortheilhaft bekannt, und belustigte auch hier das Publikum in dieser Rolle. Die Aman missfiel nicht, man wünscht ihr mehr Stu[illegible]m u. eine bessere Aussprache. Rossi gab den Edmondo recht brav, ja das Fanatism-Stück der Oper war eigentlich das Duett zwischen Sempronio u. Edmondo; auch das sogenannte Settimino wurde lärmend applaudirt. Hr. Montecchiello that sein Möglichstes. Hr. Mazza versuchte zwar in dieser Oper abermals aufzutreten, war aber so schwach, dass er wieder erkrankte, für diese Oper den Gesang aufgeben u. nach seiner Vaterstadt Reggio zurückkehren musste. Noch gab man Donizetti's Olivo e Pasquale schrecklich verstümmelt nur einmal.

Viaregio. Im kleinen Theater des hier unlängst unter der Leitung des Hrn. Pacini errichteten Conservatoriums der Musik wurde bereits von den Zöglingen daselbst am Stephanstage Pacini's Falegname di Livonia aufgeführt. Hr. P. hat also seit dem kurzen Bestehen seines Instituts Löbliches geleistet. Da er reich u. jetzt sehr selten mit dem Opernschreiben beschäftigt ist, so betreibt er sein Amt con amore u. zur Zufriedenheit des Herzogs.

Hr. Luigi Pacini, Vater des Comp., der Nestor der Buffi, welcher seit mehren Jahren die Bühne verlassen, ist einer der Singlehrer dieses Conservat.

Herzogthum Modena.

Modena (Teatro comunale). Verwichenen Karneval hatten wir die ziemlich gute Prima Donna Eugenia di Alberti; einen vom Schicksale wenig begünstigten Tenor, Antonio Pompejano genannt; den jungen Buffo Nicolo Fontana, der in seiner Kunst langsam fortschreitet; einen Bassisten Carlo Leonardis mit einer schönen äussern Figur, nicht sehr schönen Stimme, aber mit andern guten Eigenschaften; einen andern sehr jungen Bassisten, der viel verspricht u. Eugenio Mazzotti heisst. Mit diesem Künstlervereine ging Hrn. Coppola's Nina als erste Oper in die Scene und machte einen respectablen Fiasco, was im Italienischen nicht ausgepfeifen, sondern silenzio perfetto heisst; wobei die armen Sänger, auch ohne das Mindeste verschuldet zu haben, mit langen Nasen abziehen. An diesem Fiasco hatte zwar ebenfalls die Musik Schuld, aber der Tenor Pompejano trug das Seinige dazu bei: dieser arme Sänger ist gar oft unpässlich, und es geschieht zuweilen, dass er sogar in der ersten Vorstellung einer Stagione nicht singen kann. Er wurde durch den jungen Tenoristen Enrico Antonio Canali aus dem nahe gelegenen Parma ersetzt, und man gab die Cenerentola, die nur theilweise Glück machte (das Schlussrondo der De Alberti fand rauschenden Beifall), darauf den Barbiere di Siviglia mit totalem Glücke vom 1. Februar bis Ende der Stagione.

Reggio. Hier werden blos in der jährlichen Frühlingsmesse grosse Opern u. Ballets, im Karneval zuweilen auch Opere buffe u. semiserie, sonst aber Komödien gegeben. Dieses Jahr wurde das Theater mit Hrn. Coppola's Nina eröffnet, welche dasselbe Schicksal wie in Modena traf. Da aber von der Musik dieser Nina so viel Lärmens in den Zeitschriften gemacht worden, so gibt es zuweilen da, wo sie verunglückt, einige sogenannte Kenner, die sich stellen, als bewunderten sie sie, was denn auch hier der Fall war. Mit dem Barbiere di Siviglia füllte sich die Theaterkasse weit besser, und Ricci's Son due or son tre hatte noch mehr Zuhörer. Nebst der braven Prima Donna Berti zeichnete sich der Buffo Picchi aus, der sehr gut thäte, sich etwas zu mässigen. Es ist zu bedauern, dass der Tenor Piantanida (Sohn des unlängst zu Mailand verstorbenen Lehrers der Composition am dasigen Conservatorium) in seiner Kunst nicht vorwärts schreitet. Vom Bassisten Tabellini ist auch nicht viel Rühmliches zu melden.

Herzogthum Parma.

Parma (Teatro Ducale). Nach dem unerwarteten Falle der Puritani erregte die Cenerentola gleich darauf Enthusiasmus. Die sonst bescheidene Parmesaner Zeitung war über diese merkwürdige Begebenheit eben so betroffen als verlegen, was sie von einer solchen musikalischen Ketzerei der Welt zu sagen habe, ersählte bald nachher, wie denn beide Opern mit einander abwechseln u. die Puritani mehr Beifall als die Cenerentola erhielten. Da nun alle ausländische Zeitschriften, welche die Opernberichte aus den unsrigen abcopiren, doppelt zu bedauern sind, weil ihre Quelle aus keiner musikalischen u. zuverlässigen Feder fliesst, so wollen wir sie vor jener Aeusserung der hiesigen Zeitung freundschaftlich bewahren u. ihnen überhaupt sagen, dass die Puritani diesen Karneval in Italien, namentlich in Palermo, Rom, Florenz, Parma, Mailand, Genua, nirgends angezogen haben, wenn auch die Genueser Zeitung von ihrer Stadt das Gegentheil behauptet. — Zur dritten Oper gab man Donizetti's Gemma di Vergy, die eben so wie zu Mailand keine geräuschvolle u. keine üble Aufnahme fand. Die Boccabadati gab die Titelrolle trefflich, eben so Pedrazzi die seinige, wenn er nicht distonirte. Der Bassist Lei wirkte mit nach Kräften; der Baritono Varese wusste auch seine Stimme zu mässigen und die Sachen gingen besser.

Paganini, der bekanntlich hier in der Nähe eine Villa besitzt u. dermalen hier ansässig ist, wurde von I. M. der Herzogin zum Intendanten des herzogl. Theaters ernannt.

Piacenza. Dass die Musik der Beatrice Tenda wenig gefiel, auch nicht besonders gut vorgetragen wurde, meldet bereits der vor. Bericht. Im nachher gegebenen Barbiere di Siviglia ging es viel besser

die einst als — Variationen-Sängerin sowohl in Europa als in Amerika fast rühmlich bekannte Engländerin Ferron war als Rosina in ihrem Elemente u. erregte Erstaunen mit ihren am Pianoforte gesungenen Variationen, wurde aber auch sonst in dieser Oper applaudirt; Botticelli war ein wackerer Figaro, Milesi u. Scheggi machten ihre Partien auch nicht übel. In der darauf folgenden Nina pazza per amore v. Coppola ging es wieder ärger. Botticelli hatte eine weinerliche Rolle u. die Ferron konnte sich in diese Musik nicht recht finden; es gefiel also in Allem nur das Hauptstück der Oper, das Duett im 2. Acte zwischen der Ferron u. Milesi.

Königreich Piemont u. Herzogth. Genua.

Turin (Teatro regio). Was war die Ursache des grossen Fiasco der neuesten Oper Gl' Illinesi v. Hrn. Coppola? Buch u. Musik. Das ältere, jetzt von Romani neu bearbeitete Buch ist derselbe Stoff des Crociato, Pirata, Eufemio di Messina, Uggero il danese, der Arabi, Normanni . s. w., also oft wiederholter Opern; es hat schöne Verse, poetische Dialogen, aber wenig Interessantes, wenig Couleur u. Charakteristisches, und meist lange Stücke. Kommt nun über ein solches Buch ein Componist ohne Phantasie u. Genie wie Hr. Coppola, da sind die Zuhörer wahrhaft zu bedauern. Hier wurden sie gar bald durch die Capuleti, versteht sich mit dem 3. Acte v. Vaccaj, von ihrer Langeweile befreit. Romani, unser dermaliger Zeitungsschreiber, witzelte in der Gazzetta piemont. darüber, dass man diese Capuleti mit eingelegten Stücken von Celli, Pacini, Ricci, Rossi gibt, deren Musik er Gewürz, Gallerte, Rüben u. Spitalsuppe nennt; versetzt dabei Seitenhiebe der Malibran als Urheberin des Unheils; tadelt die Giuditta Grisi (Romeo — Hauptrolle) ganz unbarmherzig. Allein ohne zu erwähnen, dass von benannten Maestri keine einzige Note in der ganzen Oper sich findet, dass die Capuleti — wenigstens — ohne Vaccaj's 3ten Act in Italien vielleicht schon aus der Scene verschwunden sein würden, so hat auch die Grisi, wiewohl keine Prima Donna ersten Ranges, jenen Tadel nicht verdient, und der immerwährende Beifall der Hauptsänger in dieser Oper war die beste Antwort auf Romani's Artikel.

(Teatro Sutera.) Hier wurde die Stagione mit dem Furioso eröffnet, worauf die Cenerentola u. der Barb. di Siviglia folgte, und alle 3 Opern erfreuten sich einer guten Aufnahme. Sänger von nicht grossem Kaliber waren: die Fallardi mit schwacher Stimme u. ziemlich gutem Gesange, der Tenor Morini (hat eine gute Schule), der Bassist Ferlotti, Bruder der bekannten Prima Donna dieses Namens, u. der Buffo Negri (der beste von Allen).

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Six Caprices pour le Basson composés p. C. Jacobi. Oeuv. 15. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Alle Fagottisten kennen den Verf. dieser Uebungen als einen geschickten Mann, der ihnen bereits manches Gute lieferte. Sie werden auch von diesen Etuden vielfachen Nutzen ziehen. Es gehören schon Bläser dazu, die über die Schulübungen hinaus sind. Diesen sind die Capricen bestens zu empfehlen; sie werden in manchen Stellen zu thun haben.

8 *leichte Orgelstücke componirt — von Adam Wilh. Erk.* 2te Aufl. Mühlheim am Rhein, bei Schmachtenberg u. C. Pr. 10 Sgr.

Eine zweite Auflage hat sich schon empfohlen u. braucht nur der Anzeige für den Kreis ihrer Freunde, dass das Heftchen wieder zu haben ist. Für diejenigen, die diese Orgelstücke noch nicht kennen, diene die Bemerkung, dass sie wirklich leicht, in sich verschieden, der Orgel angemessen u. bei aller Kürze gut gehalten u. angenehm zu hören sind, ohne dass sie aus ihren Grenzen schreiten.

Anzeige.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen ehestens mit Eigenthumsrecht:

Robert Schumann, Etudes p. le Pfte. Op. 13.
— — Concert sans Orchestre pour le Pfte seul. Op. 14.

Wien, im Juni 1836.

Tobias Haslinger,
K. K. Hofmusikalienhändler.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juli. N°. 30. 1836.

Wachsthum des Musikwesens in den Lippe'schen Ländern, namentlich in Lippe-Detmold.

Von G. W. Fink.

Es ist uns unter Andern eine sehr angelegentliche Aufgabe, den Zustand der Musik unsers gesammten Vaterlandes nach den zuverlässigsten Quellen zur allgemeinen Kenntniss zu bringen, theils weil uns die Sache überhaupt jedem Vaterlandsfreunde, ja jedem Liebhaber der Kunst u. ihrer Geschichte als wichtig erscheinen muss, theils um möglichst beizutragen, dass alle teutsche Gauen in Nacheiferung sich immer mehr heben u. der Verband aller, nur durch politische Grenzen, nicht in sich selbst dem innern Wesen nach getheilten Gemüther immer enger dastehe u. in brüderlicher Vereinigung stark sei zum Segen Aller. Werden wir auch nicht von allen Orten her so theilnehmend thätig unterstützt, als wir es wünschen müssen u. erwarten durften, so ergibt sich doch aus dem, was wir bereits in dieser teutschen Allgemeinangelegenheit officiell zur Oeffentlichkeit gebracht haben, dass wir uns auch mit Dank nicht zu seltener Zuvorkommenheit zu erfreuen haben, was wir unter Andern hier von Detmold rühmen.

Noch im Jahre 1818 stand hier die Tonkunst noch lange nicht auf der Stufe, auf die sie sich nach u. nach jetzt erhoben hat; besonders hatte sie noch nicht so in die Volksverhältnisse eingegriffen, in denen sie erst recht wohlthätig wird. Selbst die damaligen Seminaristen meinten beim Unterrichte im Gesange dem Lehrer einen Gefallen zu erweisen, wenn sie nur den Mund öffneten. Jetzt steht das anders; die jungen Leute singen in allen Klassen mit Lust, und die Musik hat sich auch da Eingang verschafft, wo man sie sonst vergeblich suchte. Zwar war in jenen Zeiten das Ländchen keineswegs aller Kenntniss der Tonkunst baar, was in Teutschland kaum irgendwo gefunden werden wird. So war z. B. der frühere Lehrer der Musik am Detmold'schen Seminar, der Cantor A. H. Pustkuchen*), ein vielfach geschickter Mann, braver Orgelspieler u. wackerer Componist: allein er war müde. Als Hülfslehrer wurde daher 1818 Hr. H. A. Dresel angestellt, welcher früher einigen Unterricht von Frdr. Schneider erhielt. Diesem Manne wurde nun am Seminar der musikalisch-theoretische und der Gesangunterricht übertragen. Dabei war es ihm eine Hauptsorge, die jungen Männer anzuweisen, wie der Gesangunterricht in den Elementarschulen zu betreiben sei. Ohne wirksame Unterstützung von oben herab würde dem eifrig thätigen Manne sein Werk nicht so gelungen sein, als es jetzt vor Augen steht. Das verehrte Fürstenpaar liebt u. fördert die Tonkunst, alles Gute hochherzig unterstützend, die Behörden thun desgleichen u. namentlich der vortreffliche dortige Generalsuperintendent Weerth. Hr. Dresel erhielt die Aufsicht über sämmtliche Singschulen im Lande; es wurde den Schullehrern zur Pflicht gemacht, regelmässige Singstunden zu halten, was überall unumgänglich nöthig ist u. in Teutschland nur mit sehr wenigen Ausnahmen Statt hat. In allen 120 Landesschulen ungefähr ist Choral- u. Volksgesang jetzt eingeführt. Darauf suchte der thätige Mann zur musikal. Fortbildung der bereits angestellten Zöglinge des Semin. einen allgemeinen Schullehrer-Gesangverein in den Gang zu bringen. Dazu bot sich eine höchst geeignete Gelegenheit in der Feier des Dienstjubiläums des würdigen Schulraths und Semin.-Inspect. Keucke 1831 dar, zu dessen Feste sein Schwiegersohn Dresel, von den Landesschullehrern, alle Schüler des Jubelgreises, um Rath gefragt, eine Musik componirte, welche vom ganzen Schullehrervereine wirksam aufgeführt wurde.

*) A. H. Pustkuchen, der sich namentlich durch mehre Choralcompositionen für das Landesgesangbuch verdient machte, starb 1830.

nicht zu übersehen vermag. Deshalb warf ich diese Frage auf, und ich wünschte sehr, dass sie eine entscheidende Antwort veranlasste.

Mozart und Shakspear kommen auch darin überein, dass sie die einzigen Künstler sind, die dem Sinn des Zuschauers einen **Geist** erscheinen lassen können, an dessen Unbegreiflichkeit das Gemüth zu glauben gezwungen wird. Auch ist es gerade das Begreifen dieser Unbegreiflichkeit allein, das uns mit jenem süssen Schauer erfüllt, wenn die dunkle Gestalt des dänischen Königs über die Bühne schreitet. Wir fühlen es bestimmt, dass keine einzelne Funktion des Geistes hinreichend war, um diesen Geist hervorzurufen, und auch der nüchternste Mensch nimmt hier den einseitig klügelnden Verstand gefangen, damit er nicht die reine Receptivität des Gemüths störe. Doch fast noch allmächtiger wird der Geist des Gouverneurs im Don Giovanni wirken müssen, denn von ihm ist selbst die Sprache entfernt worden, durch welche Hamlets Geist uns näher befreundet wird. Jenen umgiebt eine Musik, für die die Sprache kein Wort zu sagen vermag, ausser dass sie keines für sie habe, welches auch das einzige erschöpfende ist. Diese Töne des finstern Wesens sind durchaus grell geschieden von denen, die das klare Leben bezeichnen, auch wenn es, wie bey den meisten Personen dieser Oper, schon im Sinken ist. In der That, man dürfte den, der an dem Satz noch zweifelt, dass die Kunst die Darstellung des Unendlichen im Endlichen sey, statt aller Demonstrationen nur in diese Oper führen, und er wird von der Wahrheit jenes Prinzips überzeugt werden müssen, wenn er anders noch von irgend einer Wahrheit überzeugt werden kann.

Ich wiederhole es: Shakspear und Mozart sind die einzigen Künstler, die Geister auftreten zu lassen im Stande sind, die sich wirklich als Geister geriren. Die Erfahrung scheint diesem Satz allerdings zu widersprechen, indem bekanntlich unsre Bühnen — besonders in dem vorigen Jahrzehent — von Geistern wimmelten; allein es giebt Geister, die selbst den heiligsten Schwüren dieser Titulargeister, dass sie wirklich ächte Geister waren, keinen Glauben beymessen wollen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Genres de Musique des différens peuples arrangés pour le Piano par L. Felix Despréaux (5me Partie du Cours d'Education de Musique et Piano du même Auteur.) A Paris. (6 Liv.)

Diese Sammlung enthält die Ouverture aus der Villanella rapita von Paesiello; ein Rondo aus der Italiana in Londra, von Mengozzi; eine Sicilienа; ein französisches Charakterstück la Legère; eine Arie und ein Menuett aus der franzos. Oper Armide; Acht Praludien; zwey Angloisen; ein englisches Lied; Variationen aus den folies d'Espagne; ein Lied aus Languedoc; ein Tambourin; ein savoyardisches Lied; den schweizerischen Kühreigen; Hillers Lied: Ohne Lieb' und ohne Wein; eine Allemande, einen Walzer und eine Polonoise. — Was lässt sich ausser der Anzeige des Inhalts von einem solchen zusammengerafften musikalischen Blumenstrauss sagen! Die Idee ist besser, als die Ausführung. Es müsste nämlich nicht uninteressant seyn, Lieder und Tänze von so vielen Nationen, als nur immer möglich, in einer Reihe von Heften, allenfalls mit leicht verständlichen Fingerzeigen ihres besondern Charakters und Ausdrucks, herauszugeben; das Nationale müsste bey einer solchen Zusammenstellung sehr kenntlich werden und diese könnte nicht ohne mancherley Betrachtungen lassen. Wenn diese Sache einem Manne von Einsicht und Geschmack in die Hände fiele — könnte er doch Manches davon

Ein alljährliches Gesangfest wurde nun nach einiger Anregung einstimmig sehr wünschenswerth befunden u. Hr. Dresel, welcher nach dem Tode seines Schwiegervaters dessen Nachfolger wurde, zum Ordner der Einrichtung ernannt. Es entstanden bald darauf 8 Singvereine im Lande, jeder mit einem erwählten Director, denen der Oberdirector Hr. Dresel die einzuübenden Stücke aussuchte u. zusandte, um sie dann im Gesammtlandesvereine aller Schullehrer aufzuführen. Seit der Zeit haben sich alle jedes Jahr in Detmold zu einer öffentlichen Aufführung versammelt, an welchen Festen die grössern Chöre von Bernh. Klein, Psalmen von Schnabel, Berner u. A. gesungen wurden. 1835 ist vorzüglich Gottfr. Weber's Requiem zu Gehör gebracht worden. — Damit die Schullehrer auch einen nützlichen Genuss durch den Gesang Anderer während ihres Beisammenseins hätten, verband der umsichtige Mann am Feste 1834 noch die Aufführung der Schöpfung von Haydn, welche durch den von ihm gestifteten u. gelenkten Detmold'schen, aus Dilettanten bestehenden Singverein, unter welchem sehr gute Stimmen sind, und durch das dortige, zwar nicht grosse, aber gute Orchester sehr glücklich gegeben wurde. 1835 ist der Messias von Händel vorgenommen worden. — In den Monaten October, November u. December werden in Detmold stehende Concerte u. in den vier folgenden Schauspiel u. Oper gehalten, denn das regierende Fürstenpaar ehrt u. schützt die Tonkunst. Man gibt Don Juan, Adlers Horst, Robert der Teufel etc. Kapellmeister ist Hr. Marpurg, Enkel des berühmten. Es werden Symphonieen von Beethoven, Spohr, Ries, Onslow u. Kalliwoda aufgeführt (warum nicht auch von Haydn u. Mozart?). Hr. Marpurg ist ein sehr guter Director, Violinspieler u. besonders wackerer Pianofortespieler, u. seine Gemahlin die dortige geschickteste Gesangskünstlerin. Hr. Kiel ist als erster Violinist u. Hr. Steffens als Clarinettist unter andern Geschickten auszuzeichnen. — So wirkt denn dort Alles zum Segen Hand in Hand zum besten Fortgange der Kunst. Als vor einigen Jahren das neue Gesangbuch für kirchliche u. häusliche Andacht der evangelischen Gemeinden im Fürstenthum Lippe erschien, erhielt der nunmehrige Seminar-Inspector Hr. Dresel den Auftrag, für die einzelnen Lieder die Melodieen zu bestimmen. Später wünschte man die Choräle 4stimmig ausgesetzt u. mit Zwischenspielen versehen. Auch diesem Wunsche hat der vielfach, nicht allein in Musik beschäftigte Mann Genüge geleistet u. im Oct. 1834 herausgegeben:

Choralbuch, zunächst für die evangel. Kirchen im Fürstenthum Lippe. Hannover, in der Hofmusikalienhandlung von Adolph Nagel. S. VIII u. 83 in 4. Pr. 3 Thlr.

Wegen der Abweichungen der Melodieen von den dortigen Lesarten war es durchaus nöthig; das Werk ist nach den Bedürfnissen geschickt durchgeführt worden. Es finden sich auch mehre Choralmelodieen vom Herausgeber unter der Anzahl von 130 (die doppelten Mel. mit dazu gerechnet). Der Verf. sagt mit Recht: „Wenn unser lippisches Volk in 130 übereinstimmenden Weisen seine Kirchenlieder singen kann, dann wird sich schon ein Anderer finden, der es weiter führt.“ Dass der Choral nicht zu langsam, nicht schleppend vorgetragen werde, ist gut: soll er im Takte vorgetragen werden, so nehme man nur den Takt nicht so streng, wie in künstlerischer Musik; das würde der Wesenheit desselben mehr Nachtheil als Vortheil bringen. — Ferner hat derselbe eifrige Mann ein Heft ein- u. 2stimmiger Gesänge zum Auswendiglernen lithographiren lassen unter dem Titel: Gesänge für Stadt- u. Landschulen etc. Man muss dem Volke etwas geben, wenn man ihm das Gefährliche der Gassenhauer nehmen will, ist sein richtiger Grundsatz. Die Texte zu diesen ganz einfachen Liedern sind meist von *Hebel* (scherzhafte ganz recht mit). — Also vorwärts! Das Werk geht gut.

Werke für das Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

Caprice pour le Pianof. composé par Sigism. Thalberg. Oeuv. 15. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 1 Thlr.

Unsere geehrten Leser wissen, dass Hr. Thalberg unter die tüchtigsten u. beliebtesten Pianofortevirtuosen unserer an Virtuosen reichen Zeit gehört. Nicht nur in Wien, seiner Aufenthaltsresidenz, hat sich der junge Mann zum Lieblinge des Publikums emporgeschwungen, auch in Paris hat er die lebhafteste Theilnahme erregt u. vielfache anerkennende Beweise der Huld u. des Wohlwollens mit sich nach London genommen. Sein Ruhm hat sich bedeutend vermehrt u. wir haben ein Recht zu hoffen, er werde auch als Componist der guten

Meinung, die bei Weitem der grösste Theil der Musikfreunde von ihm hegt, alle Ehre machen. Mit Freuden haben wir uns gleich bei der Anzeige der ersten Werke, die uns von ihm bekannt wurden, im vorigen Jahrgange unserer Bl. S. 469, zu denen gestellt, die in seinen Leistungen eine freundliche, nicht blos zeitgemäss ansprechende, sondern auch künstlerisch gute, dabei jugendlich gesunde Richtung ehren. Es hat uns wohlgethan, einen jungen Künstler in ihm zu erkennen, der es verschmäht, sich Runzeln in's Gesicht zu malen, wo noch keine sein sollen, der sich mit bizarr kecker Originalsucht nicht zum greisen Jüngling zu verzerren Lust hat, der es wagt, dem oft verschroben Düstern u. Unwirschen, in dem jugendliche Irrgenialität sich zu verwühlen abmattet, mit offener, heiterer Stirn Trotz zu bieten. Diese gesunde, frische, dabei wohlgemuth strebsame Jugendlichkeit haben die sibyllinischen Augen einiger krankhaften Geistersucher freilich etwas scheel angesehen. Wer einseitig genug ist, nur Wildes, Barsches, Sonderbares u. Gespensterschauerliches als Zeugnisse echter Kunstbegabung sich einzuträumen, kann nicht anders, schon seiner Befangenheit wegen, wenn sie sich auch nicht mit übermüthiger Anmassung verbände, wie sie es doch in der Regel thut.

Wir finden die gegenwärtig zu besprechende Composition in jeder Hinsicht vortrefflich, und in einem noch viel höhern Grade, als die beiden früher von uns angezeigten. Wer so steigt, in natürlich frischer, lebenstreuer, unerkünstelt warmer, eigenthümlich sicherer u. doch nicht fiebersüchtiger Kraft, ersteigt nicht blos den Gipfel, sondern kommt auch mit gesunder Lunge oben an, was beim Ersteigen wohl gleichfalls zu beachten sein dürfte. Diese Caprice entwickelt einen so schönen Reichthum von glücklicher Phantasie im Allgemeinen, verbunden mit einer eben so klaren u. erquicklichen Folge der Gedanken im besten Zusammenhange, als mit glänzender Eigenthümlichkeit in den Führungen des Einzelnen u. in den Verbindungen grösserer Theile, so dass der lebhafte Antheil der Hörer in der angenehmsten Spannung, die nicht zu übermässiger Anstrengung sich verirrt, festgehalten, ja freundlich gehoben wird. Das Melodische singt aus voller Brust, unverschroben in ungesuchter Anmuth gerade so lange ununterbrochen fort, als es der feine Takt gebildeter Geselligkeit mit sich bringt, der bei seinem Gegenstande weder über die Grenze wohlthuender Fortspinnung hinausgeht u. dadurch ermüdet, noch zu früh abbricht, wodurch in bacchantischen Sprüngen die Grazien verscheucht werden. Dabei hat das Werk den Reiz des Neuesten der Zeit, so weit es sich mit des jungen Componisten eigenthümlicher Freundlichkeit verträgt, und dem Schmucke des Bravourgewaltigen, das bis in's Joviale u. Bewundernswerthe sich mit muthwilliger Kunstlaune hineinstürzt.

Das einleitende Lento, $\frac{3}{4}$, E moll, ist harmonisch edel, neu, eigen u. nicht toll noch vermessen, im Melodischen deutlich, anfangs wie sich selbst aus Träumen sammelnd zu immer gehaltenerem Zusammenhang, bis es in einem höchst sangbaren, melodisch u. harmonisch gleich schönen u. äusserst gefällig verzierten, dem Instrumente ganz angemessenen Adagio in derselben Ton- u. Taktart vollkommen klar u. lieblich sich sinnig ergiesst. Im più mosso erhebt es sich entschlossen in kräftigen Bässen u. glänzenden Passagen zur Bravour, lenkt in das Adagio wieder ein mit reicherer u. brillanterer Ausführung, die sich im Agitato höchst wirksam steigert. Darauf stürmt es in ein sich seiner Kunstfertigkeit bewusstes, mit sprunghaften Wagnissen fast übermüthig scherzendes, aber dabei im edeln Sinne im schönsten Zusammenhange festgehaltenes All. $\frac{4}{4}$ derselben Tonart fort u. treibt es nicht allein in folgerechter Beharrlichkeit immer so weiter bis an's Ende, sondern mischt auch noch in muthwilliger Laune stets glänzendere Nebengedanken ein, die herrlich wirken u., vorgetragen wie es sein soll, wohlgefallen müssen. Möge sich der tüchtige u. von allen Pianofortespielern sehr beachtenswerthe junge Mann nur vor zu gewöhnlichen Schlüssen hüten. Es ist dieses Allegro von einem für das Pianoforte sehr angemessen u. nützlich schreibenden Componisten gesprächsweise ein musikalischer Scherz genannt worden: es ist aber ein ganz gewaltiger Scherz, u. wir können nur tüchtigen Pianofortespielern rathen, sich mit diesem Capriccio, das in seiner eigenen Weise ein echtes ist, einzulassen. Sie werden aber auch Freude daran haben u. es vor allen nicht zu betrübt Einseitigen mit dem besten Erfolge vortragen. Es ist ein vortreffliches Stück, worin Hr. Th. bewiesen hat, was er vermag. Möge er uns bald mit ähnlich Gediegenem in seiner Weise erfreuen. Verschiedenheit ziert die Kunst wie die Natur u. macht beide zu Erquickerinnen in den Mühen des Lebens.

Grand Rondeau pour le Pianof. composé par W. J. Tomaschek. Oeuv. 11. Nouvelle Edition revue et corrigée par l'Auteur. Prague, chez Marco Berra. Pr. 45 Kr. C. M.

Wir haben von diesem geehrten Componisten noch nichts in den Händen gehabt, was nicht trefflich gearbeitet gewesen wäre, von einer guten Schule u. solider Musikkenntniss überhaupt zeugte, volle Gewandtheit u. Sicherheit in den Darstellungsformen u. gediegen musikalischen Geist in schlichter u. meisterlicher Haltung bewiese. Das Alles findet sich in diesem Rondo, das der Zahl seiner gedruckten Werke nach zu seinen frühern gehört u. hier in einer neuen vom Verf. durchgesehenen u. verbesserten Ausgabe dem Publikum übergeben wird, auf das Beste wieder vereinigt. Der Styl des Ganzen hat das Selbstständige, was dem Meister zukommt, schliesst sich keineswegs an die vollgriffigen u. nach jetzt gebräuchlicher Weise verzierten Formen, sondern mehr an die besten Pianofortewerke des Mozart'schen Styles an, womit zugleich ausgesprochen ist, dass es einen sehr reinlichen u. genau abgerundeten Vortrag verlangt. Alle Spieler, die sich noch in diesem Geiste u. in dieser Vortragsweise zu unterhalten verstehen, werden das Rondo mit grossem Vergnügen ergreifen u. sich oft daran ergötzen. Dagegen werden jüngere, in den neuesten Bravouren geübte Spieler es zu einfach u. überhaupt zu solid finden. Es gehört freilich viel dazu, in allen Stylen u. Vortragsweisen so heimisch zu sein, dass man jeder ihr Recht widerfahren lassen u. sich an ihnen mit Gemüth erfreuen kann. Es ist uns aber von mancher Seite her lieb, dass solche Werke unter andern wieder in Umlauf kommen; sie haben etwas für sich, und wer es mit der Kunst wohlmeint u. mit seiner allseitigen Ausbildung zugleich, mag sie nicht vernachlässigen. Ueberwiegt die neue Bravour allerdings in vieler Hinsicht, so hat doch auch jene Vortragsweise wiederum Manches für sich, was durch die neuen Bewunderungsfertigkeiten leicht zu sehr u. nicht vortheilhaft für das Ganze der Kunst in den Hintergrund treten dürfte. Dem könnte durch den Vortrag solcher Werke, von Zeit zu Zeit mindestens, wenn man ja nicht anders sich gestimmt fühlen könnte, abgeholfen werden. Was echt ist, ist aller Empfehlung werth, und die Freunde dieser trefflich gehaltenen Composition sind bezeichnet.

Gesanganweisung für Schullehrer.

Methodische Anleitung zu einem möglichst natur- u. kunstgemässen Unterrichte im Singen, zunächst für Lehrer in Schulen, dann auch für Eltern u. andere erziehende Personen, von J. Gottfr. Hientzsch, Dir. des SchullehrerSeminars zu Potsdam. Erster Lehrgang. Breslau, bei Carl Cranz. 1836. in 4. S. 31.

Diese Anleitung ist theilweise nach u. nach in der Eutonia gleich mit der Absicht einer wiederholten Bearbeitung mitgetheilt worden. Sie enthält den Gesangunterricht, wie ihn der Verf. in den Seminarien zu Neuzelle u. Breslau mehre Jahre ertheilte. Die erste Belehrung dazu verdankt er nach der Leipziger Thomasschule dem Prof. Lindner, dem Pestalozzi'schen Institute, der grossen Gesangbildungslehre von Pfeiffer u. Nägeli (namentlich), dem Hrn. Schulrath Dreist, dem verst. Gersbach, damals in Zürich, etc. Man sieht daraus den Unterrichtsgang schon deutlich, den der Verf. gar nicht als einen eigenthümlichen bezeichnet, wohl aber als einen von mehren Seiten anerkannten. Der Inhalt ist kurz: Die Lehrer kleiner Kinder haben warme Liebe für ihren Gegenstand nöthig. „Gesang ist eine Art Musik oder ein Theil der Kunst, welche man Musik nennt.“ — Die von Gott gegebene Anlage dazu muss daher zum Nutzen Aller gebildet werden und planmässig. Der Unterricht muss allgemein sein. Die Anlagen dazu werden durch Stimme u. Gehör begründet. Ueber Beides wird für den Lehrer das Bekannte gesprochen. Kleine Kinder von 5 — 7 Jahren dürfen nie bis zur Anstrengung u. nur im Tone der Unterhaltung unterwiesen werden, was besser ist, als spätéres Anfangen. Der erste Lehrgang hat nur Weckung des Tonsinnes u. Bildung des Gehörs u. der Stimme zum Zwecke. Es wird frei gelassen, ob der Lehrer zuerst mit den Kindern über Stimm- u. Gehörwerkzeuge reden will, doch wird eine kurze Andeutung gegeben (in den Erklärungen nicht immer bestimmt genug). Alles muss so einfach als möglich gelehrt werden, ist jetzt Hauptgrundsatz. Die Melodik fängt an. Der Lehrer soll selbst ein guter Sänger, den Kindern ein Muster sein (wäre sehr zu wünschen). Natürlich muss man anfangs nicht zu grosse Vollkommenheit sich zum Ziele setzen. Der Unterschied zwischen a h u. h e muss den Kindern gleich mit ein paar Worten angedeutet, nicht gleich haarscharf erklärt werden, meinen wir.

Notenzeichen können am Besten bald mit beigebracht werden; der Verf. ist anfangs für die Ziffern. Nach aufgesuchter Höhe u. Tiefe der Töne folgt ihre Länge u. Kürze. An ein sogenanntes Erschöpfen der Materie ist gar nicht zu denken etc. Endlich von der Stärke u. Schwäche der Töne. Den Schluss macht das Singen kleiner Lieder, als Ziel des ersten Cursus. Mit Liedersingen anfangen wird mit Recht für Pfuscherei erklärt. — Der Unterricht bringt also im Grunde nichts Neues, was auch nicht nöthig ist. Dafür ist er gut geordnet u. deutlich, folglich nützlich u. den Schullehrern zu empfehlen. Zu diesem eng gedruckten Schriftchen nehme man noch den „Methodisch geordneten Singstoff für den ersten Unterricht" etc. von E. Richter, welche 2 Werkchen sich gegenseitig ergänzen.

Nekrolog.

Carl Heinrich Zoellner.

Am 2ten d. (Juli) starb der als Componist und Orgel- und Pianofortevirtuos rühmlich bekannte *C. H. Zoellner*. Er war am 5. Mai 1792 zu Oels in Schlesien geboren, und wurde für den gelehrten Stand bestimmt, später jedoch von seiner Neigung zur Musik u. durch die Bekanntschaft des berühmten Organisten u. Kirchen-Componisten *Berner* zu Breslau, dessen Unterricht er längere Zeit genoss, gänzlich vom Studium der erwählten Facultätswissenschaft abgezogen. In den Jahren 1820 bis 1827 war er theils Gesanglehrer u. Organist zu Posen, unter der besondern Protection des Fürsten Radziwill, theils aber in Warschau Lehrer der Fürstin Lowicz, Gemahlin des Grossfürsten Constantin. Trotz der glänzendsten Anerbietungen war *Zoellner* nie zu bewegen, ein festes Engagement anzunehmen, sondern zog es in seiner unstäten Laune vor, ziellos umherzureisen. So durchstreifte er spielend u. componirend Deutschland, Holland u. die Niederlande, wo er an verschiedenen Orten Orgelconcerte gab oder grössere Musikaufführungen veranstaltete, überall aber, wo er sich aufhielt, auf den Zustand der Musik, namentlich auf Ausbildung des Gesanges, günstig wirkte und Manches anregte, das der Kunst zum Vortheil gereichte. Um Ostern 1832 kam er in Hamburg an und privatisirte hier bis zu seinem Ende. Schon damals war sein Körper durch ausschweifende Lebensweise sehr zerrüttet, so dass er gleich nach seiner Ankunft fast ein Vierteljahr das Bett hüten musste. Unter ungünstigen Umständen gab er einige Orgelconcerte (eins davon, als die hohen Fluthen den Weg zur Katharinenkirche versperrten) und legte auch hier, wohin sein Ruf noch nicht gedrungen war, öffentlich sowohl als in Privatgesellschaften die genügendsten Beweise ab von seiner in Deutschland anerkannten Virtuosität u. musikwissenschaftlichen Bildung. Im Herbst 1832 reiste er nach Lübeck u. Kopenhagen, und von dort zurück über Kiel, wo er überall mit Beifall auftrat und sich die Achtung der Musikkenner u. Musikfreunde erwarb. In Hamburg aber erregte er Aufsehen durch eine Reihe pikanter Recensionen der hiesigen Opern- u. Concertleistungen, in welchen er sich als geistvoller Kritiker u. gewandter Schriftsteller zeigte, und die auch die Aufmerksamkeit des Auslandes auf sich zogen. In diesen herrschte durchgehends ein aus gründlichem Wissen hervorgehendes gesundes, kräftiges Urtheil, das im Gewande eines kernigen und dennoch leichtfliessenden, anmuthigen Styles meistentheils Belehrung u. stets Interessantes darbot. — Leider musste das Wirken dieses ausgezeichneten Mannes für die Kunst in dem Grade abnehmen, als regellose Lebensweise ihn physisch u. geistig aufrieb. Zum letzten Male trat er, durch die Gegenwart einer genialen Frau angeregt, am 22. Sept. v. J. auf, vor einem in der grossen Michaeliskirche versammelten Kreise von Musikfreunden. Es war gewissermassen sein Schwanengesang; mit siechem Körper und erschöpften Kräften vermochte er in diesem kleinen Concerte noch Bewundernswerthes zu leisten. *)

Zoellner hat sich in seiner Kunst einen ehrenwerthen Ruf erworben. Hat er im Fache der dramatischen Composition nur Geringes geleistet, und sind diese Erzeugnisse, z. B. die Oper „Kunz von Kauffungen" und das Melodrama „Ein Uhr", auch nur wenig bekannt, so wirkte er dagegen um so mehr im Kirchenstyle, in welcher Gattung er Geschätztes und Schätzenswerthes leistete. Mehre sehr interessante Messen, Psalmen, Gesänge für 5 Männerstimmen, Lieder u. einige Schulen sind von ihm in Druck erschienen und haben namentlich in Süddeutschland viel Glück gemacht. In der Improvisation zeigte er sich ganz vorzüglich

*) In No. 227 der Hamb. Wöch. Nachrichten ist darüber ein Bericht zu finden, welchen Verf. dieses in dankender Anerkennung und zu fernerer Anregung veröffentlichen zu müssen glaubte.

als talentvoller, gewandter Künstler, ausgezeichnet in Ausführung von Fugenthema's u. Durchführung musikalischer Gedanken in den künstlichsten Verschlingungen des strengen Satzes. Dabei hatte er es seinen frühern trefflichen Studien zu verdanken, dass man ihn, abgesehen von seiner Tüchtigkeit in der Musik, als einen gründlich u. vielseitig gebildeten Mann anerkennen musste. Geregeltere Lebensverhältnisse würden gewiss etwas sehr Bedeutendes aus ihm gemacht haben. Er starb am Schlagflusse in dem durch den Aufenthalt der Familie *Claudius* berühmt gewordenen Orte Wandsbeck.

August Gathy.

Sehr zweckmässige Verbesserung der Pauken.

Allen Freunden der Musik wird es angenehm sein, zu erfahren, dass es Hrn. Einbigler dahier gelungen ist, die Pauke so zu vervollkommnen, dass die grossen Schwierigkeiten in ihrer Anwendung, hervorgehend aus der bisherigen unbehülflichen Art ihrer Umstimmung, ganz verschwinden. Wenn man hört, dass man mit einer solchen Pauke z. B. nach Mälzl Met. ♩ 50

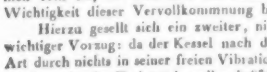

schlagen kann, und dass dabei jeder Ton vollkommen rein ist, so wird man die ausserordentliche Wichtigkeit dieser Vervollkommnung begreifen.

Hierzu gesellt sich ein zweiter, nicht minder wichtiger Vorzug: da der Kessel nach dieser neuen Art durch nichts in seiner freien Vibration gehemmt wird, so ist der Ton rund, voll u. kräftig in jedem Grade der Stärke und Schwäche.

Unterzeichnete, welche das Werk genau geprüft haben, empfehlen es besonders den Theater-Directionen u. Vorstehern musikalischer Institute, da zugleich diese Pauken von äusserst dauerhafter Beschaffenheit sind, nicht mehr Raum einnehmen als die bisherigen u. ihr Preis äusserst gering ist.

Hr. Einbigler hat sich durch sein Streben die gegründetsten Ansprüche auf den Dank der musikalischen Welt erworben und verdient die ehrenvollste Anerkennung.

Frankfurt, im Juli 1836.

Carl Guhr.
Ferd. Ries.
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Ferdinand Hiller.

Nachschrift der Redaction.

Hr. Einbigler ist nicht nur Erfinder, sondern auch Verfertiger dieser sehr vortheilhaften Pauken. Wer also Bestellungen darauf zu machen geneigt ist, hat sich direct an ihn zu wenden unter der Adresse: J. Einbigler in Frankfurt a. M.

Nachrichten.

Copenhagen, im Juni. Da lange von hier aus keine Meldung über den Zustand unserer Musik gethan worden ist, theile ich Ihnen das Wichtigste in übersichtlicher Kürze mit. Zuvörderst ist der Tod unsers hies. Musikd., Prof. der Musik u. Ritters Klaus Schall zu erwähnen. Er st. 1834 als ein Greis zwischen 70 u. 80 Jahren. Seine Stelle ist an verschiedene Männer gekommen. Der Concertmeister Hr. Frdr. Fröhlich ist zum Director der Opern erwählt worden; die beiden Herren Concertmeister F. Funk u. J. Bredal sind Directoren der Symphonieen u. Ballete geworden. Hr. Frdr. Fröhlich ist ein guter Violinvirtuos, hat auch für sein Instrument Mehres componirt, was der Oeffentlichkeit übergeben worden ist. Vordem war er als Chordirector angestellt. Jetzt auf seinem neuen Posten hat er sich vorzüglich der Balletcomposition gewidmet. Es ist in allen Verhältnissen ein gutes Zeichen, wenn ein Mann vor Allem darin eifrig arbeitet, was seines Amtes ist. Das thut Hr. Fröhlich u. mit grossem Glück. Unter Andern hat er das grosse Ballet, das unser Tanzdirector Hr. August Bournonville trefflich arrangirte u. Waldemar betitelte, trefflich in Musik gesetzt. Das vaterländische Tanzstück wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen, ist aussergewöhnlich oft gegeben worden u. hat seine Anziehungskraft doch nie verloren. Immer ist das Haus gefüllt, ja übervoll. Hr. Bredal, der in Ihren Blättern schon als Operncomponist genannt u. besprochen worden ist, hat seit 1833 wieder eine neue Oper auf die Bretter gebracht: „Die Gerillas", welche ebenfalls grossen Beifall fand u. noch findet. — Ferner that sich unser junger Componist Hr. J. P. E. Hartmann, den Sie schon als Operncomponisten kennen, wieder mit einer neuen Oper hervor: „Die Corsaren", Text von Heinrich Herz allhier, in 3 Acten. Sie ist 5mal mit grossem Beifall gegeben worden, so dass wir viel u. zwar Eigenthümliches von ihm erwarten dürfen. Ausser mehren gedruckten Pianof.-

Werken ist hier noch eine Symphonie seiner Composition aufgeführt u. gleichfalls beifällig aufgenommen worden. — Mit dem Anfange dieses Jahres 1836 hat Hr. A. P. Berggreen den Versuch gemacht, eine musikal. Zeitung in dänischer Sprache zu redigiren, der wir das beste Gedeihen wünschen. Auch hat sich in diesem Jahre eine wichtige mus. Gesellschaft unter dem Namen „Musikverein" gegründet, deren Hauptzweck es ist, die besten Werke dänischer Componisten zum Drucke zu befördern. Ihre erste Zusammenkunft hatte sie am 5. März d. J., als an unsers hochgeschätzten Weisse Geburtstage, zu Ehren des tüchtigen Mannes, gefeiert. Auch im Theater, wo seine neueste Oper Kenilworth (nach Walter Scott's Roman), Text v. H. C. Andersen, zum sechsten Male bei sehr gefülltem Hause gegeben wurde, hat ihn das Publikum durch Absingen eines für den Geburtstag des Componisten eigens gedichteten Liedes geehrt. Die Hauptcompositionen dieses Mannes, deren einige Sie in Ihren Blättern mittheilten, sind werth, dass sie auch in Teutschland mehr bekannt würden, als sie es bis jetzt sind. — An Besuchen von fremden Künstlern, denen es hier auch nicht übel gefällt, fehlt es uns nicht.

Berlin, den 13. Juli 1836. Kunst u. Natur beeiferten sich, den Hang aller Grosstädter zu wechselnd geistigem und physischem Genuss im freundlichen Juni zu befriedigen, wozu auch der Reiz der Neuheit sich gesellte. Beide Theater boten den Musikfreunden zwar wenig Neues, doch anziehende Unterhaltung durch gastirende Sänger u. Sängerinnen dar. Faust von Göthe u. Fürst Radziwill wurde in Gegenwart des ganzen Königl. Hauses u. der hier anwesenden hohen Gäste, der Königin von Holland, Kurfürstin von Hessen u. A. ganz in der frühern Einrichtung u. mit gleich lebhafter Theilnahme wiederholt, obgleich die Hitze im Saale der Singakademie kaum zu ertragen war. Die Ausführung gelang von Seiten des Orchesters noch besser, als früher. Im Königl. Theater gab Fräul. v. Fassmann die Iphigenia in Gluck's trefflicher Oper wiederholt mit vorzüglichem Erfolge. Eben so rühmlich wirkten die Herren Bader, Mantius u. Zschiesche darin als Orest, Pylades u. Thoas mit. Nachdem Frl. v. Fassmann noch die Darstellung der Leonore in Fidelio wiederholt, auch die ihrem Gesangtalent am wenigsten zusagende Rolle der Camilla in Hérold's Zampa ausgeführt hatte, schloss die mit Beifall überhäufte, allgemein beliebte Sängerin ihre Gastrollen mit der Donna Anna in Don Juan, welche Oper in ganz vorzüglichem Ensemble gegeben wurde. Schon früher hat Ref. seine Meinung über die Leistung der Frl. v. Fassmann als Donna Anna (ihrer ersten Debüt-Rolle) ausgesprochen. Durch ferneres, eifriges Studium gelang es indess der jungen Künstlerin, diesmal noch weit mehr in die Tiefen dieses reichen Schachts von schönen Harmonieen einzudringen u. die Charakteristik ihrer Partie schärfer aufzufassen. Sehr schön sang dieselbe das erste Duett mit Don Ottavio, welchen unser ungemein thätiger Bader zu grossem Gewinn der Ensemblegesänge wieder übernommen hatte. Ferner gelang das Masken-Terzett des ersten Finale weit mehr, als das erste Mal. Beide Arien mit den vorangehenden Recitativen trug Frl. v. F. mit grosser Innigkeit u. Wahrheit der Empfindung vor. Leider erscheint nur zuweilen ihr Organ bereits etwas geschwächt, daher die höhern Töne zuweilen scharf u. leicht in die Höhe schwebend klingen. Von einem Engagement dieser, für die deutsche Oper höchst schätzbaren, auch persönlich angenehmen, mit Talent für die mimische Darstellung begabten, sehr bescheidenen jungen Sängerin ist leider nichts Bestimmtes zu vernehmen.

Dem. Clara Heinefetter verweilt noch hier u. hat als Agathe im „Freischütz", noch mehr aber als Elvira in Don Juan durch ihre klangvolle Sopranstimme von ungemeiner Stärke den unangenehmen Eindruck ihres ersten Debüts als Romeo wieder aufgehoben. Die Persönlichkeit dieser Sängerin hat allerdings manches Ungünstige, wie auch die Darstellung zu wenig edel u. zu heftig in den Bewegungen erscheint; dagegen scheint ihre Gesangbildung cultivirt zu sein. Dem. Heinefetter wird nun zunächst auch als Iphigenia (in Tauris) auftreten. Besser dürfte sich Armide für ihre Individualität eignen. —

In einem kleinen Singspiele, gedichtet u. componirt von Carl Blum: „Mary, Max und Michel" trat Dem. Clara Stich zuerst als Sängerin mit Beifall auf. Ist auch die Singstimme der von der Natur zur Darstellerin naiver, munterer Rollen im Lustspiel berufenen, jungen Künstlerin nur schwach, obgleich rein u. gut gebildet, so gewinnt dieselbe dennoch manchen Sängerinnen den Vorrang durch ihr natürlich mimisches Talent ab, welches von

günstigem Organ u. angenehmer Persönlichkeit unterstützt wird. Nur dürfte das zarte Stimmorgan sehr vor zu frühzeitiger Anstrengung zu hüten sein, und es ist zu fürchten, dass die Schauspielerin durch die Sängerin in Nachtheil gesetzt werde. Die anspruchslose Operette ist ganz Göthe's „Jery und Bätely" nachgebildet u. blos darauf berechnet, der jungen Sängerin ein ihrer Stimme u. ihrem Talent ansprechendes Debüt zu bereiten. Dieser Zweck ist denn auch vollkommen erreicht. Die Musik zu diesem Singspiele ist in des Componisten bekannter Weise, melodisch und effectuirend instrumentirt. Durch weniger gesuchten Effect in der Instrumentation u. Zerstückelung der Motive würde der Zuhörer sich befriedigter fühlen. Indess bewährt der Verf. auch hier seine praktische Kenntniss der scenischen Wirkung u. des Zeitgeschmacks. Da auch die französischen Soldaten in der kleinen Oper eine Hauptrolle spielen, so ist die Vermischung des schweizerisch idyllischen Charakters (welcher noch gemüthvoller hervorgetreten könnte) mit dem Frivolen u. Soldatesken ganz angemessen. Durch die vorzügliche Ausführung der drei Hauptrollen von Dem. C. Stich, den Herren Mantius u. Blume hat sich diese Operette ungetheilten Beifall erworben u. wird sich auf dem Repertoir erhalten. Der Klavier-Auszug davon ist bereits angekündigt. — Im Königstädter Theater hat Dem. Gerhard mit der Elvira in Bellini's daselbst neu u. gut gegebener Oper „Die Puritaner" am 25. Juni ihre künstlerische Laufbahn beschlossen, indem die angenehme Sängerin sich in das Privatleben zurückzieht. In der That ist ihr Ausscheiden ein Verlust für den dramatischen Gesang zu nennen, da nicht allzuhäufig Talent, Stimme u. Gestalt sich mit so viel Bildung, feinem Gefühl u. Geschmack vereint findet. Dies wurde auch auf das Lebhafteste empfunden, als Dem. Gerhard (jetzt Frau Doctorin Frege) am 25sten v. M. mit Blumen u. Gedichten, Empfang, Applaus u. Hervorruf ausgezeichnet, die Bühne verliess. Das der Scheidenden gewidmete Gedicht folgt hierbei.

Zum letztenmal im kunstgeweihten Raume
Ertönet heut' Dein lieblich Schwanenlied,
Und weckt die Sehnsucht wie aus bangem Traume,
Wenn uns ein Ideal zu schnell entflieht;
Doch der Erinn'rung bleibt es ewig eigen,
Ob auch die liedersüssen Lippen schweigen. —

Wie wir mit Blumen Deinen Pfad bestreuen,
So möge jeder Morgensonne Strahl
Dich stets mit neuem Liebesglück erfreuen,
Wenn in der Ferne, in dem Rosenthal,
Du eingedenk noch bist vergang'ner Zeiten,
Wo Dir mit ihn'ger Lust wir Kränze weihten.

So leb' denn wohl! und nimm aus diesen Hallen
Die Zeichen mit, wie hoch wir Dich geehrt,
Den frischen Lorbeerkranz lass Dir gefallen,
Der mit der Myrthe Reislein sich bewährt,
Als der Verkünder, dass ein neues Leben,
Ein neues Glück Gott Hymen Dir wird geben.

Dein Hochgesang und Deine süssen Lieder
Erfüllten mit Entzücken stets das Herz! —
Zum Letztenmale heute und nicht wieder,
Empfinden wir mit Dir der Liebe Schmerz:
Nie, dies wird wohl Dein schönes Herz ermessen,
Kann Dich, die hehre Sängerin, Berlin vergessen.

(Beschluss folgt.)

Literarische Notizen.

Das Choralbuch für evangel. Kirchen, kritisch bearb. u. geordnet v. Natorp u. Kessler, 4st. gesetzt mit Zwischenspielen von C. H. Rink hat eine 2te, verbesserte u. vermehrte Aufl. erlebt. Vergl. unsern 35sten Jahrg. S. 197.

Der erste Klavier-Lehrer, eine methodisch katechetische Anl., den ersten Klavier-Unterricht schon mit Kindern von 4—6 Jahren zu beginnen u. auf eine gründliche, bildende u. anziehende Weise zu betreiben. Von *Carl Breitung*, Organist(en) u. Töchterlehrer zu Sangerhausen. Eisleben, bei G. Reichardt. S. 72 in 4.

Der erste Lehrgang ohne Noten: 1) Gehörübungen; 2) Uebungen zur Stärkung der Finger u. des musik. Gedächtnisses, ohne Tasten- u. Notenkenntniss; 3) Taktübungen. Der zweite Lehrgang an u. nach Noten. Es ist nur für solche, die lehren möchten oder sollen, aber es noch nicht verstehen. — Im Ganzen sind wir nicht für so frühen Unterricht in der Musik; in der Regel wird es wohlgethan sein, bis in das siebente Jahr damit zu warten. Ausnahmen von der Regel bezeichnet die Natur selbst stark genug.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. No. 31. 1836.

Ueber englischen Orgelbau und die zwei grossen Orgeln zu Birmingham u. York insbesondere.

Es ist vor Allem zu bemerken, dass der englische Organist u. Orgelbauer erst in den neuesten Zeiten den Umfang u. die akustisch-harmonische Beschaffenheit seiner Orgeln nach der Länge der Pfeifen zu benennen angefangen hat, und dies mehr, wie es scheint, für den Fremdling u. den Uneingeweihten, als für den eigenen Gebrauch. In allen englischen Orgeln, mit einer einzigen Ausnahme, so viel mir bekannt, entspricht der Ton der Pfeife durchaus immer der Stelle der Taste, welche diese in der Scale einnimmt, und die Taste, welche das 8füssige C unserer Piano gibt, hat nie eine längere als eine 8füssige offene Pfeife. Den Umfang der englischen Orgeln bestimmt durchaus nur der Umfang der Manuale, und nach dem Umfange des Manuals ist die Orgel auch in den englischen Schriften bestimmt u. benannt, da die Register in jeder Orgel sehr nahe dieselben sind u. mit denselben Namen überall gefunden werden. Dabei bedienen sich die Engländer einer eigenen Tabulatur, deren Beschaffenheit ich hier im Vergleiche mit unserer deutschen erläutern will. Die Basis der englischen Tabulatur ist das Alphabet der Guido'schen Scale, und sie beginnt mit dem G unserer grossen Octave, und dies G ist nach der Guido'schen Scale in Schriften auch oft Gamut-G genannt; von diesem G abwärts schreiben sie jeden Buchstaben doppelt, statt welcher Verdoppelung die Deutschen einen Strich unter dem Buchstaben anbringen, und das F unserer grossen Octave ist das FF der Engländer (die Engländer bedienen sich der Striche unter u. über den Buchstaben niemals). Das F unserer Tabulatur ist demnach das FFF, unser $\underline{32}$füssiges F das FFFF der Engländer. Die nächste Octave aufwärts vom Gamut-G ist mit dem kleinen g bezeichnet u. reicht lediglich (die Guido'sche Scale) durch 4 Buchstaben in's d, welches das $\overline{d}$ unserer deutschen Tabulatur ist. Mit dem $\overline{e}$ unserer Tabulatur beginnt der Engländer neuerdings mit dem grossen Anfangsbuchstaben E; das $\overline{e}$ beginnt mit dem kleinen e, und nun erstrecken sich die kleinen Buchstaben (in vielen Schriften sind es grosse) bis zur grössten Höhe fort, durch drei Octaven nämlich; und der Engländer nennt hier das e der zweiten Octave e in Alto, das der dritten e f g etc. in altissimo; die Octaven jedoch werden vorzüglich in der neuern Zeit nach dem C gemessen u. 1. 2. 3. 4. 5. 6. Octave benannt; so dass dieser Octa enumfang u. die Gamutscale sehr häufig Verwirrung veranlassen, und der englische Schriftsteller oft genöthigt ist, statt aller Bezeichnung die Ausdrücke: das Gamut-G, das G des Tenors, das Geigen-G u. s. f. zu gebrauchen. Der Umfang des Manuals auch der ältesten Orgeln, die ich in England gesehen, erstreckt sich wenigstens in's 16füssige G oder F; dagegen haben die meisten dieser Orgeln kein eigenes Pedal, und in andern ist erst in den neuesten Zeiten eine einzige Reihe von Pedalpfeifen hinzugefügt worden; selbst die vor etwa 4 Jahren erbaute grosse Orgel in Birmingham hat nur 2 Pedalregister, und erst die letzte neueste u. grösste Orgel zu York hat ihr Pedal bis zu sechs Registern gebracht.

Die Basis aller Orgelregister ist das offene *Diapason* der Engländer, oder das *Principal* der deutschen Orgelbauer. Seine Länge hängt von dem Umfange des Manuals ab und es gibt immer den Ton der Taste. Das grosse Manual der Orgel in der St. Paulscathedrale in London, der Orgeln in Birmingham u. York erstreckt sich bis in's $\underline{C}$; das offene Diapason ist hier also 16füssig.

Das zweite Hauptregister ist das Stop-diapason, ein gedackt Principal, in der Tiefe von Holz, in der Höhe von Metall gebaut. Ein drittes englisches

Orgelregister ist *Principal* genannt; es ist aber immer unsere deutsche *Octave*, und jederzeit eine Octave höher als das Diapason; die Orgelbauer stimmen dieses Register immer zuerst. Die englischen Orgelbauer haben nur wenige von unsern deutschen Registern, und man vermisst manche von diesen, z. B. die Quintadena, auch in den neuesten Orgeln sehr ungern; einige englische Register, die den Deutschen unter diesem Namen fremd sind, sind z. B. die Claribella, ein von Bischof erfundenes Holzregister von 4 Fuss, von sehr hellem Tone; die *Cremona*, ein Zungenwerk, das unser deutsches Clarinett ist; das Clarion, ein Zungenwerk, welches eine Octave höher steht, als die Trompete. Eine Eigenthümlichkeit englischer Orgeln ist ferner die sogenannte Swell Organ, die immer ein eigenes, und zwar bei 3 Manualen das höchste hat; die Pfeifen sind in einem Kasten eingeschlossen, dessen vordere Seite sich durch einen Tritt zur rechten Seite des Organisten gleich den sogenannten Jalousie-Läden der Venetianer*) mehr oder minder öffnen lässt. Der Umfang der Schwellorgel erstreckt sich in alten Orgeln nur bis $\overline{c}$ herab, höchstens in's g oder c; in den neuesten Orgeln zu Birmingham u. York ist der Umfang der Schwellorgel von C 8 Fuss zum $\overline{f}$; jede kleine Orgel besitzt in der Regel wenigstens eine Trompete oder eine Cremona in einem Schwellkasten, und mittelmässige Kirchenorgeln haben immer drei Manuale, wovon das mittelste die Great Organ, das unterste die Choir organ und das oberste die Swell organ bildet, welche so ziemlich mit dem deutschen Hauptmanual, Positiv (Rückenpositiv) u. Obermanual zusammentreffen, in welchem letztern sich manchmal ein sogenanntes *Echo* befindet.

Eine neue Hinzuthat zu den Orgeln sind ferner die sogenannten Compositionspedale, welche über dem Tritte des eigentlichen Pedals liegen, und durch welche man mittelst eines Fusstrittes die Zungenwerke zu den Principalen mit einemmale heran- oder zurückbringen, oder auch alle Register zugleich herausbringen kann. Ferner lassen die neuen Orgelbauer nach dem Vorgange des geschickten Orgelbauers *Bishop* den Wind, bevor er in die Windlade strömt, durch einen Kasten gehen, dessen obere Wand sich wie ein Diagonal- oder Horizontalbalg von dem Drucke der comprimirten Luft im Kasten hebt, und mit der Spannung des Windes so ziemlich im Gleichgewichte steht. Der Zweck dieser Einrichtung ist, dass, wenn der Wind durch irgend eine Gelegenheit in eine wellenartige Bewegung versetzt wird, wodurch ein Schwanken des Orgeltones entsteht, die Welle, bevor sie in die Windlade strömt, sich an dem elastisch sich erhebenden Deckel des Kastens breche. Der bewegliche Deckel leistet hier ohngefähr dieselben Dienste, die eine Kutschenfeder leistet, welche den Stoss auffängt u. ausgleicht, den die Kutsche von einem Steine im Wege erhalten haben würde. Endlich bedienen sich die neuen Orgelbauer durchaus nunmehr der sogenannten Horizontalbälge mit zwei Schöpfbälgen, wie man sie in unserm Aeolodicon gebraucht. Die Schöpfbälge sind nicht selten, wie z. B. in der Orgel zu Birmingham, zu Vieren in einem besondern Gestelle vereinigt. Ein einfacher Hebel, den der Calcant schöpfend gegen sich heraufzieht u. dann wieder niederdrückt, macht, dass sich immer zwei Schöpfbälge schliessen und den Wind in den grossen Balg treiben, während sich zwei öffnen und Luft einsaugen.

Ich will hier zuerst eine Beschreibung der Dispositiou einer alten englischen Orgel, der Orgel in der St. Paulskirche, geben u. dann die Dispositionen der zwei neuesten Orgeln folgen lassen.

Die Orgel in der St. Paulscathedrale steht über dem Eingange zum Chore u. hat eine Ost- u. Westfronte. Das Rückenpositiv (die Choir organ) ist gegen die Ostseite gekehrt. Der Erbauer dieses Instrumentes war ein Deutscher, mit Namen Schmidt, der berühmteste aller Orgelbauer in England, den die Engländer, um ihn von seinem Neffen zu unterscheiden, gewöhnlich Vater Schmidt nennen. Er bildete diese Orgel 1694, und Bishop reparirte u. erweiterte sie 1825—26. Die Orgel hat drei Manuale, wovon das mittelste das Hauptmanual (great organ) bildet; sein Umfang ist von CCC bis f in Alto; das unterste Manual ist für die Choir organ; sein Umfang ist von FF bis E in Alto (die erste Obertaste ist B); das oberste für die Swell Organ; sein Umfang von C im Tenor (c) bis e in Alto. Sie hat ferner ein sogenanntes deutsches Pedal von 2 Octaven, und es ist so fein gebaut, dass der Umfang einer Pedaloctave gerade noch einmal so gross ist, als der einer Tastenoctave. Dies Pedal ist eine weit spätere Zugabe, so wie das Schwellorgan.

Die Register stehen in folgender Ordnung:

*) Diese in den neuesten Orgeln vorzüglich angewendete Art des Schwellens heisst daher auch der Venetian-Schweller.

Swellorgan.

Frenes Horn.*	* Swell Coupler.	
Principal.	Pedalpipes.*	*Swellorgan.*
Open diapason.	♭ Pedals Choir.	*Great organ.*
Stop diapason.	‘ Great organ coupl.	*Choir organ.*
Cornet (3fach).		
Hautboy.		
Trumpet.	280 Pfeifen.	

Greatorgan.

Clarion.*	Open diapason (Westfront).
Trumpet.	Mixture (3fach).
Cornet (4fach).	Tierce.
Sesquialtra (4fach).	Blockflute.
Fifteenth.	Twelfth.
Stop diapason.	Principal.
	Open diapason.
	1250 Pfeifen.

Choir organ. { Vox humaine * zu C (c). Open diapason * zu Gamut. Dulciana * zu Gamut. Flute. }

Compositionpedal. — — — — Pedal.

Fifteenth. Twelfth. Stop diapason. Principal. } *Choir organ Pfeifen.*

Zus. nebst den 13 Pedalpfeifen 2123 Pfeifen.

Die mit Sternchen bezeichneten Register kamen vom Orgelbauer Bischof neu hinzu. Die mit a b c bezeichneten Register sind Koppelregister, von welchen das eine die Swellorgel mit der grossen Orgel, das andere das Pedal mit der great organ u. das dritte die great organ mit der Choir organ verbindet; der Durchmesser der grössten offenen 16füssigen Pedalpfeife von einer Seite des Labiums zur andern ist gegen 16 rhein. Zoll. Man hält diese Pedalpfeifen für die besten in England, sie sind vortrefflich intonirt u. machen in dem gewaltigen Gebäude eine höchst imposante Wirkung. Die Zungenwerke sind gut u. von sehr angenehmem Tone; die Wirkung der vollen Orgel ist gut, doch nicht stark in dem grossen Gebäude. Ich brauche kaum zu bemerken, dass die Fifteenth um 15 Töne höher als die Diapasons unserer Superoctave, das Principal unserer Octave; die Tierce eine grosse Terz höher als die Superoctave, u. die Twelft 12 Töne höher als die Diapasons, unsere Quinte bildet. Der Organist ist Mr. Attwood, der sich unter Mozart's Leitung bildete, und der gewöhnlich spielende Assistent-Organist Mr. Cooper. Die Orgel wird gespielt Morgens 10 Uhr u. Nachm. ¼ über 3 Uhr.

Orgel zu Birmingham in der Neuen Halle.

Der Erbauer dieses Instrumentes ist *Hill* von London; die Disposition der Orgel jedoch ist von Neukomm. Diese Orgel ist 54 Fuss breit, 14 F. tief u. 40 F. hoch. Sie hat ein 32füssiges Pedal aus Metall u. Holz von 2 Octaven, die tiefste Pfeife steht in der Mitte des mittlern Thurmes*) und ist ganz gut intonirt. Sie hat 4 Manuale und die Register sind in folgender Weise vertheilt:

Combin.-Reg.	*Choir organ.*	*Comp.-Reg.*	*Comb.- u. Comp.-Man.*	*Swellorgan.*		*Great organ.*	
Cremona.	Cremona.	Hautboy.		Hautboy.		Fifteenth, Zungenregister.	Fifteenth (Hola).
Fifteenth.	Fifteenth.	Clarion.	*Swellorgel.*	Clarion.		Clarion.	Twelfth.
Flut.	Flut.	Trumpet.	*Great organ.*	Trumpet.		Trumpet.	Principal (Hola).
Harmonica.	Harmonica.	Horn.		Horn.		Posaun.	Principal.
Stop diapason.	Principal.	Fifteenth.	*Pedalkasten.*	Fifteenth.		Mixtur.	Principal.
Dulciana.	Stop diapason.	Claribella.	*Choir organ.*	Claribella.		Sesquialtra.	Open diapason.
Combination für offene	Dulciana.	Principal.		Principal.		Fifteenth.	Stop diapason.
Holzregister.	Open Diap. (Holz).	Stop diapas.		Stop Diapas.	32	Pedals Holz.	Open diapason.
Combination für offene	Open Diapason.	Open diapas.		Open diapas.	32	Pedals Metall.	Für Pedal.
Metall Diapas	Combination für die Choirorgel.		*Compos.-Pedals.*				
	Combination für die Schwellorgel.		— — — — — Pedal.				

Koppel für die grosse Orgel u. d. Schwellorg.	Koppel für gr. Orgel u. Choirorgel.	Pedale gr. Orgel u. Choirorgel.	Pedale allein.

*) Die englischen Gesichtspfeifen pflegen alle vergoldet zu sein.

zu Variationen verarbeiten — so müsste das eine sehr unterhaltende Reihe von Musikstücken geben.

Nachrichten.

Ueber die deutsche Oper zu Braunschweig während der diesjährigen Wintermesse.

(Beschluss.)

Die zweyte Sängerin bey dieser Bühne ist Madame Ciliax. Ihre angenehme Stimme ist nur von sehr massigem Umfange, und ich muss gestehen, dass ich sie doch lieber reden höre, als singen, weil ihr Gesang nicht ganz frey ist von einer gewissen sichtbaren Anstrengung, die sie zuweilen zur Künstlichkeit verleitet. Uebrigens ist sie eine sehr talentvolle Schauspielerinn, die selbst unbedeutenden, charakterlosen Rollen (z. B. dem sogenannten naiven Mädchen im Rauschchen und der Therese in den Geschwistern vom Lande) Bedeutung und Charakter zu geben weis. Ihr Spiel ist um so angenehmer, da sie die Farben niemals grell, sondern immer nur leise und sparsam aufträgt, eine Eigenschaft, die ich bey den wenigstens deutschen Schauspielerinnen gefunden habe. Ihr Organ ist sehr reizend. — In Opern waren Pamina und die Müllerinn ihre Hauptrollen, von denen ihr die erstre am besten glückte.

Fraulein Lahrbusch die ältere, und Mad. Becker sind nicht eigentlich Sängerinnen, ob sie gleich zuweilen von der unerbittlichen Nothwendigkeit gezwungen werden, als solche aufzutreten. Doch ist die erstere als Schauspielerinn nicht ohne Anlage, und es scheint fast, (welches ich als eine seltne Merkwürdigkeit anführen darf) als glückten ihr die schwersten Rollen am meisten. So gab sie z. B. die Elisabeth in Schillers Maria Stuart mit so vieler Einsicht und Massigung, dass selbst von der schroffen Antithetik im Verhältnis zu der glaubigen Maria Manches hinweggewischt wurde, das man bey aller Ehrfurcht für Schillers Genius nicht ungern hinweggewischt sehen darf.

Fraulein Lahrbusch die jüngere und die beyden Demoiselles Toskani singen gleichfalls nur nothgedrungen, doch verrathen die letzteren seltne Anlagen für das Lustspiel.

Hr. Deichmann und Hr. Ciliax haben sich in die ersten und zweyten Opernrollen getheilt. Der erstere, welchen ich als Tara., Don Juan und Tamino hörte, hat viel Metall und Wohllaut in der Stimme; aber es scheint ihm noch an Schule zu gebrechen, die sich auch durch alle Anstrengung, die bey ihm zuweilen an das Forcirte granzt, nicht ganz ersetzen lasst. Durch anhaltendes Studium kann er indess noch einer der ersten Sänger werden, so wie auch Hr. Ciliax, den wir in den Rollen des Biskroma, Oktavio (im Don Juan), Belmonte und des Barons in der Müllerinn sahen. In der letztern Rolle zeigte er am meisten, was er vermag, wenn er wirklich will, und wir müssen gestehen, dass wir die liebliche Weichheit seiner Stimme nur bey wenigen Sängern Deutschlands trafen, und es oft bedauerten, dass wegen der ausserordentlichen Grösse des Braunschweigischen Theaters gewisse Feinheiten derselben, besonders in den hintern Logen des ersten und zweyten Ranges, verhallen mussten. Beyde Sänger, die in ihrer Art gewiss bedeutend sind und ihren Platz nicht ohne Ehre behaupten, sind indess von einem Theile des Publikums mit einer Gleichgültigkeit aufgenommen worden, die in nichts anderm ihren Grund haben kann, als in der ästhetischen Lethargie, von der, wie man sich hier und da in's Ohr raunen will, ein nicht eben kleiner Theil Deutschlands, besonders des nördlichen, befallen seyn soll. Wir wollen nicht darauf nachsagen, und nur sowohl diese Sänger, als auch Herrn Schmidt, der sich in komischen und tragischen Rollen als ein denkender Scha-

Man muss hier bemerken, dass die Register unter der Aufschrift Compositionsregister dieselben der Schwellorgel, so wie die Register unter der Aufschrift Combinationsregister dieselben Pfeifen der Choirorgel sind. Diese zwei Reihen von Registern dienen für das 4te Manual. Man kann nämlich, jenachdem man eines dieser Register zieht, dieses Register mit dem 4ten Manuale zum Ansprechen bringen u. nach Belieben die Register der Schwell- u. Choirorgel einzeln oder mit einander verbunden im obern 4ten Manuale zum Ansprechen bringen. Das obere 4te Manual hat nämlich keine eigenen Pfeifen; es dient blos, um für das Solospiel einzelne Stimmen aus der Schwell- u. Choirorgel herauszuheben u. im obern Manuale für sich allein zu benutzen, oder verschiedene Register der Schwell- u. Choirorgel in diese Manuale mit einander zu verbinden, ohne in den Registern der Schwell- u. Chororgel selbst etwas ändern zu müssen. Zugleich befinden sich unter der Aufschrift: „Combination für die Chororgel" u. „Combination für die Schwellorgel" 2 Register, welche, nachdem man das eine oder andere, oder beide zieht, die in der Chor- u. Schwellorgel gezogenen Register einzeln oder zusammen in dem obern 4ten Manuale ansprechen lassen. Neben dem untern Manuale der *Choirorgel* zur linken Hand befinden sich noch zwei Octaven *Tasten*, vermittelst deren man die zwei Octaven Pedalpfeifen auch mit den Fingern spielen kann. Die Compositionspedale bringen, das eine die sämmtlichen Zungenwerkregister heraus, das andere dieselben hinein, das nächste Paar ist für die sanftern Register, und das dritte Paar für die Diapasons (Deiapäsen). Das Manual der grossen u. Choirorgel reicht von CCC (16 F.) zu F in alto (besteht aus 66 Tönen). Die Schwellorgel reicht von CC (8 F.) zu F in alto (55 Töne). Der Organist, der diese Orgel die Woche zweimal für sein eigenes Studium spielt u. einen Theil der Rink'schen Orgelwerke besitzt, ist ein junger Mann, *G. Holtins*. Dies Werk kostete gegen 2000 Pfund. Die Kraft des vollen Werkes ist in dem für Musik sehr entsprechenden Saale nicht sehr gross; es wäre Bedeutendes gegen die Disposition einzuwenden. Neukomm gehört zu den theoretischen Orgelbauern, die den combinatorisch-akustischen Orgelton einer Taste, welche in ihrer combinatorischen Gesammtheit erst eine Basis der Harmonie bildet, nach den Regeln des 4stimmigen Satzes bestimmt wissen wollen. Er ist ein Feind aller Register, welche harmonische Antheile eines Tones enthalten; wir finden in der ganzen Orgel nur die zwei Register: Mixtur u. Sesquialtra, welche die harmonischen Antheile des Orgeltones enthalten; sie stehen aber auch so isolirt u. so unverhältnissmässig hier, dass sie wirklich die andern Töne überschreien u. gewöhnlich geschlossen werden. Der ganze Orgelton besteht aus einer Composition von Octaven der Fundamentaltöne.

Neue Orgel im Yorkminster.

Diese Orgel, nachdem die alte durch den Brand zerstört war, ist ein Geschenk eines englischen Geistlichen John Lumley Savile, und sie wird daher gewöhnlich Savile-Orgel genannt. Die Orgelbauer waren Elliot u. Hill von London, und die Disposition ist von dem Organisten des Minsters *Dr.* Camidge. Diese Orgel enthält 5 Manuale (die Great-, Choir- organmanuale) von sechs vollen Octaven Umfang, von CCC (16füssig) (zu CCC in alto) zu F; der Schweller beginnt erst vom CC (8 Fuss). Sie hat ferner 2 Octaven Pedaltasten· 56 Register, 24 zu der grossen Orgel, 10 zu der Choir-Orgel, 12 zu der Schwell-Orgel u. 10 zu dem Pedale gehörig. Zugleich sind, wie in der Birmingham-Orgel, 6 Koppelregister u. 7 Compositionspedale über dem Pedale. Die Zahl der Pfeifen beträgt gegen 4500. Die Namen der Register sind wie folgt:

Schwell-Orgel.

Trumpet	8füssig.	Dulcet (Holz) 4 Fuss.
Clarion		Claribella (Holz) 4 F.
Oboe		Metall offenes Diapason 8 F.
Celestina		Gedackt Holz Diap. 8 Fueston.
Cornet 5fach.		Dulciana (Metall) 8 F.
Principal 4 Fuss.		Dulcian (Holz) 8 F.

Choir-Orgel.

Clarinett 8 F.	Principal (Metall) 8 F.
Cremona 16 F.	— (Holz) 8 F.
Octavflute 4 F.	Dulciana 16 F.
Fünfzehnte 4 F.	Metall offenes Diapason 16 F.
Gedackt Flöte 8 Fueston.	Gedackt Diapason 16Fueston.

Great Organ.

Horn 16 F.	Shawm 16 F.
Bassoon 16 F.	Clarino 16 F.
Cymbal 4fach.	Cornett 4fach.
Sesquialtra 3fach.	Mixtur 3fach.
Flageolet (Holz) 4 F.	Piccolo (Holz) 4 F.
Fünfzehnte 4 F.	Zwölfte 6 F.
Zwölfte 6 F.	Principal 8 F.
Principal 8 F.	Deutsche Flöte 8 F.

Harmonica (Holz) 8 Fuss.
Front Met. offenes Diap. 16 F.
Inseitiges offenes Diap. 16 F.
Gedeckt Diap. (Met.) 16 Fuss.
Front offnes Diap. 16 F. | Me-
Inseitiges — 16 F. | tall.
Gedeckt Diapas. 16 Fusston (Holz).

Pedalregister.

Double open Diapason (Metall). 32 F.
Principal (Metall) 16 F.
Double off. Diap. (Holz) 32 F.
Principal (Holz) 16 F.
Double Bass diapason 16 F.
Subbass mit 2 Mundöffnungen (Aufschnitten) 16 F.
Sachut (Holzzungenwerk) 32 F.
Fagott (—) 16 F.
Trombone (Metall —) 32 F.
Bass Horn (— —) 16 F.

Eine Eigenschaft, wodurch sich diese Orgel u. alle neuesten Orgeln in England auszuzeichnen pflegen, ist der ungeheuere Querschnitt ihrer *Pedalpfeifen*. Die tiefste 32füssige Metall-Diapasonpfeife hat 20 Zoll im Durchmesser; die Diagonale des 32 Fuss offenen Diapasons von Holz ist *vier Fuss* lang, ihre grösste Breite 3½ Fuss, ihr körperlicher Inhalt muss demnach 245,76 Kubikfuss sein, und sie fasst mehr als 16,220 Pfund Wasser u. mehr als 20 Pfund atmosphärische Luft. Der bedeutende Inhalt dieser Pfeifen gibt denselben eine ungeheuere Fülle u. Dicke des Tones, der mehr einem Donner, als einem eigentlichen Tone gleicht, und die Fenster des grossen Minsters beben, wenn diese gewaltigen Pedaltöne erklingen. Schon die 16füssige Pfeife wird durch einen Querschnitt von 16 Zollen donnernd, und der Ton beginnt an Fassbarkeit merklich zu verlieren. Die Bestimmtheit u. Kraft des Tones hängt immer u. am meisten von der Intonation ab; und das Geheimniss zu intoniren verstehen sehr wenige Orgelbauer ganz. Ich habe in der Kirche des Tempels in London, in der merkwürdigen Orgel, von dem deutschen „Vater Schmidt" 1685 gebaut, und welche das enthält, was die Engländer *quarter tones* nennen (in jeder Octave, die tiefste Bassoctave ausgenommen, sind nämlich die Tasten Dis u. Gis in zwei Theile getheilt, von welchen der eine Theil Es u. As gestimmt ist) — ich habe in dieser Kirche Bässe Diapason (16füssiges F) gehört, welche an Dicke, Kraft, Schönheit u. Reinheit des Tones alles übertreffen, was ich je in dieser Art vernommen, und dieselbe Pfeife hat nur 7 Zoll Durchmesser, während alle Diapasons, neuerdings gebaut, gegen 12 Zoll im Diameter haben und, was Schönheit u. Rundung des Tones betrifft, das nicht leisten, was die schmale Pfeife des alten Schmidt vermag. Der Chorus aller Pfeifen ist sehr grossartig in der Yorkorgel; ob dieser Orgelton aber, wie die Engländer behaupten, alle Orgeltöne in der Welt übertrifft, möchte ich nicht behaupten. Wir haben auf dem Continente, ich will die grössten Orgeln nicht berühren, mehre Orgeln, welche nicht so viele Register besitzen, aber ausgezeichnet wissenschaftlich disponirt, und in dieser Beziehung nicht leicht zu übertreffen sind. Auch was die Schönheit der einzelnen Stimmen betrifft, vorzüglich der Rohrstimmen — wer hat je den deutschen Silbermann übertroffen? Die *Bässe* in den englischen Orgeln überhaupt sind im Allgemeinen vortrefflich voll *Mark* u. *Kraft*, wie man sie nicht sehr häufig auf dem Continente findet.

Noch eine Orgelgattung, welche in London sehr beliebt ist, verfertigt von Robson u. Sohn St' Martin's Lane, *Apollonikon* genannt, verdient hier bemerkt zu werden. Es ist eine Orgel in einem geräumigen Saale aufgestellt, mit 3 Spieltischen, von welchen der mittelste, so viel ich mich erinnern kann, alle Register beherrscht, der zur Linken die Bässe der Rohrstimmen benutzen kann etc. Sie spielt zugleich vermittelst grosser Walzen Ouverturen u. Symphonieen neuester Composition, und diese sind es, welche das Publikum vorzüglich anziehen. Man sagt in London, es komme jedem Orchester gleich — das habe ich nicht finden können; erstens bekommt man nichts als eine Orgel zu hören, zweitens das mechanische seelenlose Rohrspiel einer, wenn auch mächtigen Orgel, u. drittens treten die tiefen Bässe, welche nicht so leicht ansprechen, als die hohen Pfeifen im Chorus, immer zu spät ein. Wie genial hat unser Mälzel in seinem *Orchestrion* alle diese drei Unvollkommenheiten der Orgel überwunden; wie frei sich bewegend u. wie ausdruckavoll ist das Spiel seiner Maschine!

Pellisov.

Kirchenwerke.

Hymnus ambrosianus, Te Deum laudamus, in musicam reductus a F. Naue. Pr. 8 Gr.

Dieser für einen Männerchor geschriebene Lobgesang ist in Stimmen gedruckt worden, kann daher nicht genau beurtheilt werden. Aus der Ansicht der Stimmen ergibt sich, dass der altehrwürdige Gesang einfach declamatorisch in vielfach wechselndem Tempo durchgesungen worden ist, so dass er sich der Einfachheit nach an denselben Verf. Salvum fac regem anzuschliessen scheint, das bei den Männergesangfesten, wo es ausgeführt wurde,

sich allgemeinen Beifall erworben hat, nach Aussage verschiedener Nachrichten glaubwürdiger Männer. Leicht treffbar ist der Hymnus gewiss; er ist also von solchen Vereinen ohne grosse Vorbereitung auszuführen; wir hoffen, er wird zweckmässig befunden werden.

Responsorien oder Chöre zu 3 Liturgieen mit eingelegten Sprüchen componirt von F. Naue. Halle, auf Kosten des Verfassers. In Commission bei J. C. Löflund u. Sohn in Stuttgart. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Diese Responsorien sind nicht aus der bei Schwetschke u. S. in Halle erschienenen u. verbreiteten Agende dieses Verf. gezogen, sondern neue Compos. in der Art jener bekannten. Im Ganzen sind sie 4stimmig; es greift aber zuweilen 5- u. 6stimmiges ein. Die erste Liturgie besteht aus einem Amen; Ehre sei dem Vater etc.; an dessen Stelle der Spruch treten kann: „Was betrübst du dich, meine Seele" etc. 3) Kyrie; 4) Und Friede auf Erden etc.; 5) Und mit deinem Geiste; 6) Alleluja; 7) Amen; 8) Heilig etc.; 9) Amen. Alle diese meist kurzen, theils etwas länger geführten Gesänge, stets ohne Verwickelung, gehen aus G dur; alle Gesänge der zweiten Liturgie aus C dur. Die Melodieen sind überall andere, die Haltung der Stimmen bleibt in der angegebenen, wechselnden Art. Dem Texte nach verschieden von der ersten ist in No. 2 der andere Gesang mit dem Spruche: „Wo ist ein Gott, der grösser wäre" etc. Die dritte Liturgie geht aus F dur u. bringt in No. 2 den Spruch: Deine Güte, Herr, ist alle Morgen neu etc. Die Melodieen haben so viel Mannichfaltigkeit, als sie in solchen Gesängen haben dürfen. Auch ist zu bemerken, dass es nicht nothwendig ist, alle Gesänge aus einer u. derselben Liturgie hinter einander zu singen, sondern sie können mit Gesängen der zweiten u. dritten vermischt werden. Um den Wechsel noch zu vermehren, hat der Verf. zu jeder Liturgie von S. 33 bis 52 Nachträge geliefert, die recht zweckmässig sind. Freunde des Kirchengesanges, namentlich liturgischer Chöre, haben darauf Rücksicht zu nehmen. Sie sind auch für diejenigen von Nutzen, welche das Verfassers musikalische Agende besitzen.

Orgelwerke.

VI Trio's für die Orgel über bekannte Choralmelodieen zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst comp. — von C. F. Becker, Organ. a. d. Peterskirche zu Leipzig. Op. 11. Meissen, bei C. E. Klinkicht u. Sohn. Pr. 6 Gr.

Die hier bearbeiteten Choräle, welche immer mit der rechten Hand vorgetragen u. von der linken u. dem Pedale figurirt werden, sind: Meinen Jesum lass ich nicht. — Was Gott thut, das ist wohlgethan. — Wer nur den lieben Gott lässt walten (A moll). — Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. — Straf mich nicht in Deinem Zorn. — Christus ist erstanden (alte Mel.) — Sie sind sämmtlich mit Sorgsamkeit u. Fleiss bearbeitet, am gelungensten der letzte Choral, der in der Figurirung canonisch fortläuft, die zweite Stimme einen halben Takt später einsetzend. Allein zu gleichmässig sind sie in der Bearbeitung doch; die Verschiedenheit, welche noch obwaltet, hat nicht genug Hervortretendes, nicht so viel, dass eine charakteristische Abzeichnung daraus hervorginge, was zuverlässig höchst wünschenswerth bleibt. Das Eintönige ist den Kirchenwerken überhaupt nicht selten zur Last gelegt worden, u. nicht immer mit Unrecht. Auf eigenthümliche Absonderung des Einen vom Andern, so weit es nur der Ernst des Heiligen erlaubt, muss eine besondere Sorgsamkeit verwendet werden, damit das Eine, was noth ist, durch anziehende Mannichfaltigkeit gewinne.

---

9 *Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste componirt — von Carl Geissler.* Op. 39. Leipzig, bei Frdr. Kistner. Pr. 14 Gr.

Keines von diesen verschiedenen Vorspielen ist zu lang gehalten, alle sehr brauchbar u. zweckmässig, wie die vorher angezeigten Trio's; die Vorspiele sanfter Art sind uns in dieser Sammlung die liebsten; das gelungenste u. eigenthümlichste bei gewöhnlicher Orgelfigur ist uns das Vorspiel zu dem Choral: Befiehl du deine Wege etc. mit ausgeführter Melodie. Nur wünschten wir gar sehr, dass in gedruckten Orgelwerken Gänge, die gar zu gewöhnlich sind u. wahrhaft lästig zu werden angefangen haben, auf das Sorgfältigste vermieden würden. Wir setzen einen solchen Lückenbüsser her:

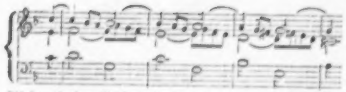

Nicht minder dürften im Pedal, wenn es ohne alle Harmonie allein, oder noch schlimmer mit der linken Hand zugleich unisono erklingt, die Tritter zu vermeiden sein. In den meisten Fällen werden sie nicht die beste Wirkung hervorbringen, ja sie können wohl gar ein dem Orte ungeziemendes Gefühl erregen. Deshalb sind wir aber nicht gegen diese Vorspiele, vielmehr sind sie mässig geübten Organisten als zweckdienlich zu empfehlen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Da selbst Guerra's Reiterkünste u. Pferde das Bühnen-Publikum nicht anzuziehen vermochten, so dürften es die jetzt gastirenden Sänger wohl noch weniger bewirken. Die Bassisten Sesselmann u. Höfert kamen u. entschwanden fast unbeachtet. Zuletzt hat Dem. Hanal aus Brünn die Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla u. die Isoletta in der „Unbekannten" ohne besondern Erfolg gesungen u. schliesst mit der Adalgisa in Bellini's Norma bereits ihre Gastrollen. — Zu bemerken ist noch, dass Dem. Hähnel die für ihre Stimme gut eingerichtete Tenorpartie des Arthur in den „Puritanern", wie Hr. Holzmiller die Baritonrolle des Richard mit vieler Wirkung sang. Das in B dur (von As dur) hinauf verlegte Duett des Letztern mit Sir Georg gewann durch den kräftigen Vortrag des Hrn. Fischer u. den frischeren Charakter der Tonart ungemein, so dass jedesmal die Schluss-Cabaletta wiederholt werden musste. —

Schliesslich darf es nicht unerwähnt bleiben, dass in einer öffentlichen Sitzung der Königl. Akademie der Künste diejenigen Compositionen der Eleven der Akademie ausgeführt wurden, welche dazu würdig befunden u. mit Prämien ausgezeichnet waren. Ein Symphoniesatz von Stahlknecht u. ein Psalm von C. Eckert sind vorzugsweise anzuführen. Jedenfalls bewährt die Stiftung der musikalischen Section der Kunstakademie ihren praktischen Nutzen. Es dürfte diesem Institute nur noch ein ausreichender Fonds zur Unterstützung hülfsbedürftiger Talente zu wünschen sein.

Nachschrift vom 4ten Juli.

Dem. C. Heinefetter hat gestern die Iphigenia mit Beifall, nur zu anhaltend stark u. zu lebhaft gestikulirend gesungen. Ihre Stimme ist von seltener Klangfülle, rein u. gleichmässig, auch reich an Umfang. Wie es heisst, wird diese Sängerin Gluck's Armide uns wieder einmal geniessen lassen. — Zum 3. August soll Halévy's „Blitz" eingeübt werden. Unser Opern-Repertoir ist jetzt wieder sehr einförmig. Hr. Mantius hat dem Braunschweiger Musikfest beigewohnt, und Hr. Eichberger braucht eine Brunnen-Kur. Hr. MD. Moeser ist nach Neundorf verreist.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals.

Am Oster-Montage, den 4. April, begann im k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore die neue Entreprise der beiden Mailänder Pächter Balocchino u. Merelli. — Zur Eröffnungsoper war die letzte Bearbeitung des Rossini'schen Mosé gewählt, was unbedingt zu loben; denn der gegenwärtig auf seinen Lorbeern u. wohlgefüllten Geldsäcken schlummernde Pesatese ist u. bleibt immer noch der König unter der talentarmen Schaar der Nachahmer u. Nachäffer; und gerade eben in dieser Composition hat er in so manchen genialen Charakterzügen wieder evident dargethan, dass er auch auf den dramatischen Kothurn sich erheben u. recht ordentlich vernünftig sein kann, wenn's Noth thut u. man ihm Zeit dazu lässt. Die grandiose Invocation im ersten Act, der thematisch wunderherrlich durchgeführte Chor während der Finsterniss, die energische Stretta des 5ten Finals, endlich die seelenvolle, Freund u. Feind enthusiasmirende Preghiera — diese 4 Glanz-Pieçen sind in ihrer Art wahre Meisterstücke. In der Titelrolle debütirte Signor Marini, ein gewaltiger Bassist, der an Lablache erinnert u. für die Zukunft viel verspricht, wenn er erst seine Mittel zweckmässig anzuwenden lernt u. vorzüglich einer reinern Intonation sich befleissigt. Pharao, Signor Rigamonti, zeigte sich als gewandter, auf den Brettern heimischer Sänger; seine Töne besitzen wenig Metall, doch versteht er sie geltend zu machen. Der erste Tenor, Signor Pedrazzi, erschien in der Partie des Amenofi u. erhielt Beifall; eine Schattenseite ist das läppische Falsetiren à la David. — Signora Ta-

dolini, der erklärte Liebling schon seit der ersten vorjährigen Bekanntschaft, gab die Ansiade; trotz des etwas beschränkten Wirkungskreises überstrahlte sie Alles; dies ist der Triumph des wahrhaft Schönen. Signora Viale, Sinaide, scheint eine brauchbare Seconda Donna zu sein; desgleichen der Aushülfsbass, Sign. Spiaggi; nur den zweiten Tenor Milesi traf das Malheur, mit seinem dünnen Stimmchen ausgelacht zu werden; er repräsentirte den Bruder des hebräischen Gesetzgebers, und der Contrast zu dessen gewichtigen Pfundnoten war doch einmal gar zu arg. — Im Ganzen befriedigte das Ensemble; Chor u. Orchester, von Hrn. Kapellmeister Kreutzer geleitet, und wieder, wie vor der heillosen Reformation, rangirt, wirkten tüchtig zusammen, und obendrein noch verschonten uns die Affichen diesmal mit den marktschreierischen Titulaturen: assoluto, assoluta, primo cantante di Cattello u. dergl. Gasconaden. —

In der nächstfolgenden Woche sahen wir: La pazza per amore, von Coppola; . hören war nicht viel; wer einmal stehlen will, greife wenigstens nach dem Bessern u. lasse den alten Trödel unberührt. Der Meister ist selbst mitgekommen und schreibt eine neue Oper; da darf er sich schon etwas mehr zusammen nehmen; solche Wassersuppe verträgt nicht einmal der Strassenmagen unserer Dilettanten. Als Nina überraschte Sign. Garcia, der Malibran Schwägerin,(?) durch eine für ihr zartes Alter ganz ausserordentliche Kehlenfertigkeit; Signor Genero, Tenorist, sucht den Mangel der Stimme durch gute Methode u. geschmackvollen Vortrag zu beschönigen; der Bass Ronconi erhebt sich nicht über die Mittelmässigkeit; dagegen ist Vicenzo Galli ein wackerer Buffo, der den Doctor Simplicio nicht nur mit echtem Humor spielte, sondern auch sehr gut sang. — Unmittelbar darauf kam die Sonnambula an die Reihe, zum Vortheil der Tadolini, welche darin vorzugsweise excellirt; würdig standen ihr zur Seite Pedrazzi als Elvino u. Marini als Conte Rodolfo; rauschender Applaus, dass die Wände einzustürzen drohten; und somit war die vorige Scharte glücklich wieder ausgewetzt. Eines nicht minder glücklichen Erfolges erfreute sich l'Elisir d'amore; nebst der graziösen Tadolini verdienten Genero u. Rigamonti Auszeichnung; eine köstliche komische Figur erschien Galli, der Charlatan Dulcamara, welcher, was nicht wenig sagen will, seinen gut accreditirten Vorfahren Frezzolini bei Weitem noch übertraf. — Der unzähligemale u. oft vortrefflich besetzt gehörte Barbiere di Siviglia bildete gleichsam nur ein Entremets; Signora Garcia sang die Rosina mit stupendem Kunstaufwand; Galli (Figaro), Marini (Basilio), Spiaggi (Bartolo) stellten zufrieden; allein bei Pedrazzi's Almaviva durfte man keineswegs der Vergangenheit gedenken. — Auf die nun in die Scene gebrachte Novität: I Puritani e Cavalieri war Alles gespannt; denn Rossini schrieb für Paris seinen Tell; und so hoffte man denn, dass auch Bellini zum Besten angesport sich fühlen würde; aber mit nichten; in seinem Schwanengesange prädominirt eine geistige Abspannung; er hat sich nur selbst postraitirt, und allem Anscheine nach möchte er auf der fernern Laufbahn wohl gar krebsgängig geworden sein. Die erste Aufnahme gestaltete sich missbilligend; bei den Reprisen waltete Toleranz, und nur das fast triviale Duo: „Suoni la Tromba" setzte die Hände in Bewegung; denn die beiden Bässe, Marini u. Rigamonti, legten ganz unbändig los u. überschrieen, all' unisono, mit veritabeln Stentor-Lungen ebensowohl die schmetternde Klappen-Trompete, als das gesammte, fraccassirende Instrumentenheer. Das nenne ich mir einen Knalleffect! — Die neue Sängerin Signora Vittadini hat eine ziemlich geläufige Coloratur und leistet, da sie, wie diese Blätter berichteten, erst im verflossenen October der Bühne sich widmete, für solche kurze Probezeit immerhin genug; übrigens ist diese Elvira mit ihrem unmotivirten, ridiculen Wahnsinne eine fatale Personage, und es gehört eine eminente Meisterin vom Fache dazu, um ihr dramatisches Interesse abzugewinnen. — Ricci's durch deutsche Vorstellungen schon bekannt gewordene Chiara di Rosenberg wurde auch diesmal nur so zu sagen mit in den Kauf genommen; die Protagonista Garcia, Genero, Marini u. Galli, beide Letztere sonderlich im Pistolen-Duett, erhielten Beifall. — Belisario, von Donizetti, in Italien als Chef d'oeuvre vergöttert, erlebte hier nur zwei Repräsentationen. Abgesehen davon, dass Buch u. Musik gleich langweilig sind, dass selbst die Tadolini blos den ersten Act theilweise zu halten vermochte, so trägt die Schuld des completen Fiascone hauptsächlich Marini, welcher heute mehr noch als jemals continuirlich um einen starken Viertelston detonirte und durch ein Convolut von Dissonanzen sogar das langmüthigste Gehör bis zur Desperation empören musste. —

Von dem neu angekommenen Balletmeister Galzevani gingen zwei mimische Compositionen in die Scene: Der Korsar, nach Lord Byron, und Die Waise aus Genf, mit benutzter Handlung des bekannten französischen Drama's. Beide gefielen; desgleichen die darin beschäftigten Solo-Tänzer. Dazu wurde Rossini's L'Inganno felice, und abwechselnd einzelne Opernacte gegeben; das tollste Bunterlei boten aber die Benefizen, in deren heterogenster Zusammenstellung die ersten Individuen bei ihren Serraten gewissermaassen wetteiferten. Da ward denn beispielshalber an einem Abende aufgetischt: die Hälfte der Sonnambula; dieser Aufzug aus Mosé, jener aus Elisir d'amore, oder aus der Chiara, oder den Puritanern u. s. w.; dazwischen wieder isolirte Scenen, z. B. die Introduction der Norma; das Finale aus Romeo; Favoritstücke aus Semiramis; in amicaler Fraternität mit einer Beethoven'schen Ouverture etc.; und solche Musterkarten fanden obendrein noch Antheil! — Im Durchschnitt war der Besuch der italienischen Vorstellungen, das Abonnement der Logen u. vielleicht ein Zehntheil der Sperrsitze abgerechnet, nicht sonderlich zahlreich, was auch die Unternehmer nöthigte, gar bald die Eintrittspreise zu vermindern. Für den Herbst soll eine vorzügliche deutsche Sänger-Gesellschaft creirt werden; die Zeit wird lehren, ob bei diesen Herren Impresaren der Begriff Versprechen u. Halten identisch ist. —

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Königreich Piemont u. Herzogth. Genua.
(Beschluss)

Bra. Den Buffo Pietro Rota ausgenommen, gaben in dieser unfern von Turin gelegenen Stadt mit ungefähr 10,000 Einwohnern lauter Anfänger ungefähr ein halbes Dutzend Opern mit starkem Applaus. Zu den Anfängern gehören die beiden Schwestern Reali, wovon die Virginia Prima Donna assoluta ist, die Erminia aber zum ersten Male das Theater betrat; der Tenor Vincenzo Vaninetti u. Bassist Angelo Boccomini. Zu den Opern gehören: Chiara di Rosenberg, Furioso, Barbiere di Siviglia, Enrico IV. al passo della Marna (v. famosen Balfe), Nuovo Figaro, und die sechste, ja die sechste sollte neu sein von einem gewissen Odoardo Bauer, Director der Musik; da aber die Prima Donna assoluta erkrankte, wurde die Oper auf die Seite gelegt. Noch etwas. Der Bassist Boccomini hat diese Prima Donna Reali geheirathet.

Ivrea. Der in den neuern Opern vernachlässigte Altschlüssel ist mitunter Ursache, dass die brave Mailänder Altistin Carolina Contini seit einiger Zeit in den Annalen der Oper nicht zu finden ist. Hier war sie diesen Karneval das Haupt der ganzen Sängergesellschaft, von welcher schon im vorigen Berichte Erwähnung geschah. Die Contini war in der That als Sängerin u. Actrice ein köstlicher Arsace in der Semiramide, und eine liebliche Rosina im Barbiere di Siviglia. Wie sehr sie die Gunst des hiesigen Publikums für sich hatte, beweist, dass am Tage ihrer Benefize-Vorstellung, dem unfreundlichsten des verflossenen unfreundlichen Winters, das Theater gedrängt voll war. Hr. Bianchi zeigte sich im Barbiere als Almaviva in einem weit vortheilhafteren Lichte, als in der vorhergehenden kleinen Rolle des Idreno. Die Prima Donna Rossetti gab zu ihrer freien Einnahme Generali's Adelina, welche Operette ziemlich gefiel. Der Turco in Italia verunglückte.

Cuneo. Man hätte es gar nicht geglaubt, dass diese Stadt in der letzten Zeit von der Cholera so hart heimgesucht würde, wenn man verwichenen Karneval hier im Theater gewesen wäre. Die zahlreichen Zuhörer thaten sich gütlich in der Norma u. Sonnambula, und beklatschten besonders die Prima Donna Pateri u. die Ernesta Giudice aus Mailand, Schwester der aus diesen Blättern bekannten Altistin Luigia, welche aus Zorn, dass heut zu Tage ihre Klasse Sängerinnen von den Maestri vernachlässigt werden, das Theater mit dem Ehestande vertauscht hat. Die Ernestina betrat nun zum ersten Male die Bühne in der Rolle der Adalgisa mit einer schönen Sopranstimme u. andern guten Sängereigenschaften, weswegen sie auch den Beifall mit der Pateri theilte (in der Sonnambula machte sie die Lisa). Nach beiden benannten Opern gab man als dritte Donizetti's Olivo e Pasquale, worin der bekannte Buffo Vasoli den Pasquale, der Bassist Gaetano Maspes den Olivo machte; da aber Letzterer noch Anfänger ist u. das Ganze dadurch bedeutend litt, so kehrte man wieder zu Bellini zurück.

Novara. Unter den bereits mitgetheilten Sängern betrat die Teresa Sorrentino (nicht Sorrentini) zum ersten Male die Bühne. Ihre hübsche Person

empfiehlt sich den Augen, ihr Gesang u. ihre Aussprache den Ohren: sehr viel für eine Anfängerin. In den Capuleti machte sie die Giulietta, in welcher Rolle sie eben so wie die Garcia allgemeinen Beifall erhielt.

Nizza. Diese durch ihr mildes Klima so sehr bekannte Stadt, wo man so zu sagen mit einem Fusse in Piemont, mit dem andern in der Provence steht, und wo Jahr aus Jahr ein so viele der leidenden Menschheit ihre zerrüttete Gesundheit herzustellen suchen: diese Stadt hat, sonderbar genug, erst seit 1828 ein ordentliches italienisches Operntheater. Seit jener Zeit war der diesjährige Karneval in theatralischer Hinsicht der bedeutendste. Aus dem Mailänder Sänger-Hauptquartiere kamen an: die beiden Prime Donne Rosa Manara, Virginia Wanderer; der Tenor Enrico Sassi, der Buffo Giuseppe Rossi-Gallieni, der Bassist Stanislao Marcionni; überdies befand sich zufälligerweise hier in Nizza ohne Engagement die Giuseppina Buonarotti, die also als Primo Musico der vorigen beigesellt wurde; der älteste von allen in der Professione*) war jedoch Hr. Sassi, auf den während der ganzen Stagione der meiste Beifall donnerte. Die Capuleti machten den Anfang, worin die Wanderer (Giulietta), die Buonarotti (Romeo), Sassi (Tebaldo) sich am meisten hervorthaten; das Ganze endigte triumphirend für die Sänger. In der zweiten Oper, in Donizetti's Elisir, machte die Manara die Adina, Sassi den Belcore und Rossi den Dulcamara; das Ganze belustigte die Zuhörer. In der Norma gab die Manara die Titelrolle, die Wanderer die Adalgisa u. Sassi den Pollione; diese Oper gefiel noch mehr, als die beiden vorhergegangenen, und hatte die meisten Zuhörer. Sämmtliche Sänger, wenn auch nicht ersten Ranges, befriedigten überhaupt und waren dem hiesigen Theater angemessen.

Genua (Teatro Carlo Felice). Dass die erste Oper Ines di Castro durchfiel, sagt der vorige Bericht. Weit mehr zu bedauern ist es aber, dass der Tenor Paganini, von welchem unlängst in diesen Blättern so viel Löbliches mitgetheilt wurde, im nachhergegebenen Mosé öfters erbärmlich nachlässig sang u. den Unwillen der Zuhörer erregte. Sein Antipod war Giordani (Mosé), welcher der trefflichen Mayr'schen Bergamasker Schule jederzeit Ehre macht. Auch die Palazzesi war eine wackere Anaide. Dieser sogenannte neue (von Rossini umgearbeitete) Mosé wurde indessen mit fremdartigen Stücken gegeben u. gefiel im Ganzen wenig. Endlich gab man Bellini's mit theuerem Gelde erkaufte Puritani nach der Originalpartitur; auch diese Oper gefiel wenig, obgleich die hiesige Zeitung von den Note divine u. Ispirazioni celesti ihrer Musik so viel Wesens macht u. von einer glänzenden Aufnahme spricht; wenn ein Dutzend Bellini'scher Enthusiasten fleissig drein klatschen und die übrigen Zuhörer sich dabei langweilen, so ist das nichts weniger, als eine glänzende Aufnahme; derselbe Fall hatte unlängst in Parma Statt (s. d.). Die verdriesslichste Neuigkeit der diesjährigen Karnevalstagione bleibt immer der Tenor Paganini, welcher, anstatt in seiner Kunst vorzuschreiten, Rückschritte gemacht hat.

(Fortsetzung folgt.)

*) In Italien nennen Sänger u. Tänzer ihre Kunst „professione". So s. B. er sei noch wenig im Besitz der Profession, was so viel heisst, als: er sei noch Anfänger, ein Neuling in der Profession u. s. w. Dieses Kunstwortes der italienischen Theatersprache bedienen sich auch die besseren Journalisten. *Der Corresp.*

Kurze Anzeige.

1. *Sonatine moderne dans le genre d'un petit Trio composé pour Pianof., Violon et Vcello par C. F. Müller.* Op. 75. Zittau et Leipzig, chez Hier et Nauwerck. Pr. 1½ Thlr.

2. *Petit Trio pour la Jeunesse très facile pour le Pianof., Violon et Flûte.* Oeuv. 67. Von *demselben.* Ebendaselbst. Pr. 1⅓ Thlr.

Die beiden Nummern sind sehr leicht. Die kleine Sonatine ist besonders geeignet, accompagniren zu lernen, wenn sie nur weniger Druckfehler u. manche Verdoppelungen seltener hätte. Die Druckfehler müssen vorher sorgfältig verbessert werden, was jedem Lehrer leicht sein wird. Von dem kleinen Trio gilt dasselbe; es schliesst sich in jeder Hinsicht an das vorhergenannte.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 10.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 10.** **1836.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verl. erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Herz, J., Quatre airs de ballet des Huguenots de Meyerbeer.
No. 1. Les Baigneuses.
– 2. Les Bohemiens.
– 3. La Gondole.
– 4. Le Bal.

Louis, Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer.

Schunke, Op. 45. Grand Caprice pour le Piano sur deux choeurs de Huguenots.

— Op. 46. Trois Divertissements pour le Piano sur des motifs favoris des Huguenots.
No. 1. Cavatine et Bohémienne.
– 2. Orgie.
– 3. Rataplan.

Schwencke, Duos non difficiles pour Piano et Violon sur des motifs des Huguenots.

— Le même pour Piano et Violoncelle.

Thalberg, Op. 20. Fantaisie sur le Choral, Rataplan et le choeur des Baigneuses de l'opera les Huguenots p. Piano.

Adam (Potpourri), Mosaique des Huguenots, contenant tous les motifs de cet opera de Meyerbeer pour Piano seul. 4 Suites.

Leipzig, im Juli 1836. *Breitkopf u. Härtel.*

Nachstehende Werke sind als Eigenthum der Singakademie in Berlin zum ausschliesslichen Debit bei der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein daselbst in Commission erschienen und durch alle Buch-, Musik- und Kunsthandlungen auf Bestellung zu beziehen:

Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust. Partitur..... Pr. 18 Thlr.
Dieselben im vollst. Klavierauszuge von J. P. Schmidt. Pr. 8 Thaler.
(Für beide Werke ist ein Königl. Preussisches Privilegium gegen alle und jede Arrangements ertheilt und denselben vorgedruckt worden.)

Scenen aus Goethe's Faust in acht lithographirten Bildern nach der Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seiner zum Faust componirten Musik, gezeichnet von Biermann, Cornelius, Hensel, Hosemann, Fürst Ferdinand Radziwill, C. Schuls und Zimmermann; lithographirt von Eichens, Hosemann, Jentzen, L'oeillot de Mars und Meyerheim. Gross Quer-Folio..... Pr. 6 Thalr.

Im Verlag von B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Ecole Royale de Musique
Classe de Piano
de Mr. L. Adam.
Solo
composé pour le Concours de 1836.
par
H. Bertini jun.
Op. 109.

Sarah
Où vas-tu? Couplets. — *Musique de Grisar.* — Marche des Soldats.
Caprice
pour le Piano
par
H. Bertini jun.
Op. 110.

Methode complète
de Clarinette
dédiée à son Elève
Klosé
Professeur de Clarinette au Gymnase musicale militaire,
par
Frédéric Berr.

Gammes et Etudes
dans tous les tons
servant de complement à la méthode de Clarinette
de
Fr. Berr.

Methode complète
de
Trombone
par
Fr. Berr et Dieppo.

Methode complète
d'Ophicléïde
par
Fr. Berr et Caussinus.

In meinem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Czerny, Ch., Souvenir de mon premier Voyage (en Save). Fantaisie brillante pour le Pianof. Oeuv. 413. fl. 1. 30 kr.

Chopin, Fr., Introduction et Polonaise brillante. Oeuv. 3.
Pour Piano seul ..... fl. 1. 15 kr.
- Piano à quatre Mains.... - 1. 30 -
- Piano et Violon..... - 1. 15 -
Arrangée par Charles Czerny.

Wien, im Juli 1836. *Pietro Mechetti q^m Carlo.*

Im Verlage des Herausgebers in Berlin und zum ausschliesslichen Debit in Commission bei der Buch- und Musikhandlung von T. Trautwein, breite Str. No. 8 daselbst, ist erschienen und zu haben:

Jocosus.

Sammlung komischer u. launiger Lieder, Arien u. Gesänge. Zum Besten der allgem. Invalidenkasse herausg. v. *L. Schneider*, K. Schauspieler.

Erstes Heft. Pr. ⅓ Thlr. Inhalt. No. 1. Hunger-Seufzer! Lied des Peter im Quodlibet der Kapellmeister von Venedig. No. 2. Gaukelei und Taschenspiel Lied des Tutatis in der Vaudeville-Burleske dieses Namens. No. 3. Das ist nicht gut. Lied des Hanschen in der Operette: Der reisende Student. No. 4. Spanisches Eselstreiberlied, eingelegt in die Operette: Die Alpenhütte. No. 5. Das Leben ein Tanz! Launiges Lied eingelegt in: Der reisende Student. No. 6. Ungeheure Heiterkeit. Studentenlied des Mauser in derselben Operette.

Zweites Heft. Pr. ⅓ Thlr. Inhalt. No. 7. Rennehohm, der lustige Trommler. No. 8. Der Kautschu als Uebersetzer, komisches Lied des Spitz aus der Operette: Die blühende Aloe. No. 9. Wie kann man nur so abergläubisch sein! Komisches Lied des Jak-Mac-Lof aus der Operette Trilby. No. 10. Der Ungläubige. Komisches Duett des Ohlgötz und Käthchens, eingelegt in die Oper: Die Rosenmädchen. No. 11. Edite, bibite collegiales. Studentenlied des Mauser aus: Der reisende Student.

Von Zeit zu Zeit werden von dieser Sammlung Fortsetzungen erscheinen und im gleichen Debit zu haben sein.

In unserem Verlage sind so eben erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Baldenecker, J. D., Zwei Quodlibet-Arien, eingelegt in die Burleske: Das Königreich der Weiber für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Pr. 12 ggr.
— Zwei Märsche für d. Pianoforte nach Thema's der Opern Anna Bolena, Montecchi e Capuleti, Straniera. Pr. 4 ggr.
— Ungarischer Nationaltanz und Tunkel-Polonaise für das Pianoforte comp. Pr. 4 ggr.
Flügel, G., 8 Lieder mit Begl. des Pianof. für jede Stimme berechnet. 4te Lieferung. Pr. 12 ggr.
Ehrlich, C. F., Duett für Sopran und Tenor mit Pianof. Op. 13. Pr. 8 ggr.

Körner, W., Frühlingswalzer für das Pianof. 4 le Stranz comp. Pr. 12 ggr.
— Schnellpost-Galopp für das Pianof. Pr. 2 ggr.
Judin-Galopp, nach Thema's der Oper: Die Judin für d. Pfte arr. v. Baldenecker. Pr. 2 ggr.
Redoutentänze, Magdeburger, für das Pfte (enthaltend 6 schottische u. 2 Galopps). Pr. 10 ggr.
Segeu, Schatzgräber-Galopp für das Pianof. Pr. 2 ggr.

Binnen Kurzem erscheint in unserem Verlage:

Ehrlich, C. F., Marsch aus dem Festliede: Das Winzerfest, für das Pfte. Op. 11. Pr. 3 ggr.
— 6 Lieder von Heine für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 12. Pr. 16 ggr.
Chwatal, F. X., 3 Sonatines instructives et doigtées à l'usage des commençans comp. p. le Pfte. Oeuv. 32. Pr. comp. 18 ggr., separ. des 1. 6 ggr., des 2. 8 ggr., des 3. 10 ggr.
— Variations brillantes et très faciles sur l'air de Rimmel: An Alexis send' ich dich. p. le Pfte. Oeuv. 35. Pr. 6 ggr.
— Variations brillantes sur le Galop veritien de Strauss pour le Pianof. Oeuv. 34. Pr. 8 ggr.

Magdeburg. *E. Wagner u. Richter.*

Berichtigung.

Die allgemeine musikalische Zeitung No. 21 vom 25. Mai 1836 enthält einen Aufsatz über die drei Akademien des Prager Conservatoriums der Musik während der Fastenzeit des Jahres 1836, worin folgende Bemerkung eine unparteiische Rüge verdient. Es heisst nämlich dort:

„Es ist das glückliche Unglück derjenigen beiden Musikleh„rer des Conservatoriums, welche die vorzüglichsten Schüler lie„fern (die HH. Prof. Pixis und Hüttner), dass die Schüler des „Ersten ihren Lehrer an Delikatesse der Intonation, jene des „Zweiten an Geist und Gefühl übertreffen." —

Jeder, der das Vergnügen hat, die beiden HH. Prof. Pixis u. Hüttner zu kennen, und sich in jeder Hinsicht ihres Geistes, Gefühls und ihrer Delikatesse, an welcher vorzüglich es dem Verfasser des obigen Aufsatzes zu mangeln scheint, erfreut zu haben, wird die Unwahrheit der angeführten Bemerkung bezeugen können; denn, dass gerade das Gegentheil jener Fehler, welche dort gerügt werden, diese beiden würdigen Lehrer eines der trefflichsten Institute auszeichnet, ist wohl einem jeden musikkundigen Prager bekannt.

Es scheint irgend eine Animosität die Feder des Recensenten geführt zu haben, und wenig mag in seiner Vorrätigkeit von ihm beachtet worden sein, wie leicht seine Behauptung zu den Ohren eines Schülers dieser beiden Herren gelangen, wie leicht dadurch die Achtung des Schülers gefährdet werden, und wie leicht der Schüler dann in der vorgefassten Meinung seiner eigenen Vortrefflichkeit die Anleitung seines Lehrers zu entbehren glauben könnte.

Uebrigens wird obige Bemerkung dem Rufe der beiden HH. Professoren wenig schaden, indem derselbe zu sehr gesichert ist, als dass er von einem so gehässig und ungegründet hingeworfenen Tadel befleckt werden könnte.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. N°. 32. 1836.

Ist Händel der Verfasser des englischen Volksliedes: „God save the King" u. s. w.?

Von C. B. von Miltitz.

Es ist ziemlich allgemein geglaubt worden, dass unser Landsmann, der grosse Händel, der Componist dieses in England so hoch gefeierten u. auf dem Continent nicht weniger geschätzten englischen Volksliedes sei. Wie es gewöhnlich geht, wenn man eine vorgefasste Meinung hat, so verfehlten auch hier Kenner u. Liebhaber nicht, zu behaupten, die Composition könne gar von Niemand anders sein als von Händel, das höre man gleich an der Harmonie, Stimmenführung und den Bässen. Wahr ist es, dass alle drei Stücke meisterhaft u. Händel's würdig gefunden werden konnten. Allein in einer der berühmtesten Gemäldegalerieen hatte man lange ein herrliches Portrait als eine Arbeit des Leonardo da Vinci genannt, im Cataloge so aufgeführt und Connaisseurs u. Amateurs hatten erklärt, auf den ersten Blick erkenne man diesen Meister u. s. w. Gleichwohl ergab sich bei spätern genauern Forschungen, dass das herrliche Bild zwar allerdings ein solches, aber weder von Leonardo da Vinci, noch aus seiner Schule, ja nicht einmal aus seiner Zeit sei. Aehnliches ereignete sich in der musikalischen Welt, wo man in Mozart's Requiem so lange jede Note für echt Mozartisch erklärte, bis Gottfr. Weber bewies, dass der unsterbliche Meister Vieles davon geschrieben, Vieles aber Süssmayern überlassen, und dass endlich an der namentlich so sehr gepriesenen ersten Fuge Händel seinen wichtigen Antheil habe. Solche Erfahrungen sollten vorsichtig im Behaupten machen! Zu Bestätigung dieser Warnung wird jetzt Händel's Vaterschaft an dem obenerwähnten Liede von Frankreich, Deutschland u. England in Zweifel gezogen. Es wäre wohl der Mühe werth, das Wahre an der Sache zu untersuchen, und ich stelle daher hier alles, was bis jetzt dafür u. dawider erschienen u. mir bekannt worden ist, zusammen. Vielleicht ist irgend ein Besitzer des Catalogs der Händel'schen Compositionen im Stande, den Zweifel mit ein paar Worten zu lösen. Hr. Castil-Blaze, der bekannte französische musikalische Schriftsteller und Referent der Revue de Paris, eines mit Recht sehr geschätzten französischen Journals*), war meines Wissens der Erste, der in seiner Biographie Lully's im genannten Zeitblatte die Sache zur Sprache brachte. Die Stelle steht in der Revue de Paris, Tome VIII. Année 1834. 17. d'Août, und heisst genau von mir übersetzt so:

„Ein Gesang (cantique) für Frau von Maintenon geschrieben, und welchen die Jungfrauen von St. Cyr jedesmal im Chor absingen, wenn der König in ihre Kapelle tritt, hat die Meere überschritten und die Reise um die Welt gemacht. Der berühmte Händel hörte ihn und ward von seiner mächtigen, majestätischen Wirkung, durch sehr einfache Mittel hervorgebracht, entzückt. Er bekam von der Superiorin der Stiftung die Erlaubniss, ihn zu copiren, eignete ihn dem Könige Georg I. zu, u. Lully's Gesang, für St. Cyr geschrieben, wörtlich übersetzt, ward der Nationalgesang der Engländer u. Holländer! (!) Das „God save the King" in Versailles von einem französirten Italiener comp., durch einen Deutschen nach England gebracht, ist das musikalische Werk, worauf die Engländer sich am meisten einbilden. Diese Arie (air) Lully's wird lange leben."

Nun kommen zwei Strophen französischer Text, den wir der Vergleichung wegen dem englischen gegenüber setzen:

Grand Dieu, sauves le Roi,	God save great George our King,
Grand Dieu, vengez le Roi,	God save our noble King.
Vive le Roi.	God save the King.

*) Es ist im vorigen J. eingegangen.

Die Redaction.

Univ. Bibl. München

spieler bewiesen *), und gleichfalls, besonders in den leztern diese abgestumpfte Unempfindlichkeit — (versteht sich immer nur von einem gewissen Theile) — erfahren hat, an das goldne Wort des guten Venusiners erinnern: Spernere vulgus. Horaz sezt noch das böse Wort malignum hinzu, welches mir aber hier nicht passend zu seyn scheint, weil bey einer gewissen breiten Abgeschliffenheit, von der man sich gleichfalls etwas in's Ohr raunt, nicht eben der Aufwand von Kraft zu spüren seyn soll, der zu diesem malignum erforderlich ist. Wir lassen das alles dahingestellt seyn, und setzen nur noch hinzu, dass der Haufen, von welchem Horaz redet, bey uns Modernen weit seltner auf der Gallerie und im Parterr, als in den ersten Logen zu finden sey. Die Inhaber jener unteren Platze sind allerdings meistens roh; aber bey dieser Rohheit ist nicht selten Kraft, die sich mit der Zeit noch zur Klarheit steigern kann, allein bey einem nicht geringen Theile der Besitzer jener ersten Platze will man eine gewisse harmonische Zahheit bemerkt haben, die den Inhaber zulezt noch zu einem aimablen Petrefakt erheben kann, eine gewisse lachelnde Nichtsheit — (man erlaube dem Urtheilenden dieses wunderliche Wort) — die mit sich selbst gar nicht übel zufrieden ist. Gegen eine solche Zufriedenheit haben jene Unzufriedenen nun allerdings mancherley einzuwenden, und ganz besonders scheint ihnen das abgeroschne alte Sprichwort hierher zu passen, dass, wo nichts ist, der Kaiser (der Poesie oder Musik) sein Recht durchaus verlohren habe, auch meynen sie, es sey eine recht eigentliche Sünde wider den heiligen Geist (in uns) sich langer als im Vorbeygehen mit diesen unheiligen Nichtgeistern zu befassen. — Einsender dieses lässt diese Urtheile alle, wie vorhin, auf sich selbst beruhen, findet aber noch nothig, hinzuzusetzen, dass der achte Künstler nicht stehen bleiben darf bey diesem Spernere vulgus, sondern, um sich selbst zu genügen, unaufhaltsam fortschreiten soll, und er wird sich nie ganz genügen, wenn er achter Künstler ist; denn es giebt bekanntlich nur Annäherung zum Ideal.

Am 25. Febr. gab man ein Stück, das, wie sich manche meiner Leser vielleicht aus den Hamburger Zeitungen erinnern werden, in

*) Am entschiedensten zeigte sich sein Talent als Graf Leicester in Maria Stuart, (besonders in der Schreckensscene des fünften Akts, die er mit weiser Mässigung darstellte) und als Hamlet. Diese leztere Rolle — vielleicht die schwerste unter allen — gelang ihm besser, als wir sie bisher von irgend einem Schauspieler gesehen haben, ob wir gleich einige der bedeutendsten Bühnen Deutschlands kennen. Sie war das Resultat eines reifen Studiums aller jener Schriften, in denen Hamlets Charakter ergründet werden soll, besonders des Wilhelm Meister, dem es bekanntlich nicht genügte, das Wesen der Romantik zu erschöpfen, sondern auch allein beschieden war, das erste durchgreifende Wort über die moderne Tragödie zu sprechen. Es schien, als biete Hr. Schmidt alle seine Kraft auf, um uns diesen so unendlich bedeutungsvollen Charakter so rein darzustellen, als möglich, und wir gestehen gern, und sind es ihm schuldig zu gestehen, dass es ihm grösstentheils gelang, und dass er es verschmähte, im Einzelnen zu glänzen, da die Gesammtheit Hamlets ihm klar geworden zu seyn schien. Denn gerade einige Einzelnheiten waren es, die ihm nicht glückten, z. B. sein Verhältnis zu Laertes, die Scene mit ihm im Grabe der Ophelia, sein Benehmen bey dem Anblick des Leichenzuges. Man sieht, dass nicht die gewöhnliche Bearbeitung Hamlets gegeben, sondern manche Scene des Originals gerettet wurde, über welche die ehemaligen Quasi-Kunstrichter ihr voreiliges Veto ausgesprochen hatten. Es versteht sich übrigens von selbst, dass keine einzige dieser Verarbeitungen zu billigen sey, denn dahin wird es doch nun hoffentlich bald gekommen seyn, dass man einsehen lerne, in keinem dramatischen Werke Shakspears stehe irgend ein Wort zu viel oder zu wenig! — Setzt man doch das bey jedem leidlich guten Dichter voraus und nur bey dem ersten und kunstreichsten aller Modernen wollte man es bezweifeln? —

d. Verf.

Que toujours glorieux	Send him victorious
Louis victorieux	Happy and glorious
Voye ses ennemis	Long to reign over us,
Toujours soumis etc.	God save the King.

Die bekannten, jetzt so sehr gelesenen Souvenirs de la Marquise de Créqui, deren Aechtheit zwar angefochten worden ist, die aber doch nach dem Urtheile mehrer französischer Gelehrten wenn auch als Memoiren unächt, doch aus ächten Materialien der Zeitgeschichte zusammengesetzt sein sollen, enthalten im 1sten Theile S. 129 folgende hierher gehörige Stelle:

„Einer der mir unvergesslichsten Eindrücke ist der aller jener schönen jungen Mädchenstimmen, welche mit einer von mir nicht erwarteten Glanzfülle (éclat) losbrachen, als der König in seiner Tribune erschien, und *im Einklang* eine Art von Motette oder vielmehr religiöser und nationaler Hymne (cantique) sangen, deren Worte von Frau von Brinon und die Musik von dem berühmten Lully waren. Hier ist der Text, den ich mir lange Zeit darauf verschafft habe: Grand Dieu etc. wie oben:

Nun fährt Frau von Créqui fort:

„Wenn Sie im Geringsten darnach neugierig wären, so würden Sie gar keine Mühe haben, sich die Musik zu verschaffen, da ein Deutscher, Namens *Handel*, sich derselben für Geld während einer Reise nach Paris bemächtigt und sie dem Könige Georg von Hannover zugeeignet u. S. M. sie endlich angenommen und als einen Nationalgesang betrachtet u. vortragen haben lassen." —

So weit Frau von Créqui, aus deren Buche, wie mich bedünken will, Hr. Castil-Blaze, ohne seine Quelle jedoch zu nennen, geschöpft hat. Hierin bestärkt mich die Note de l'Editeur, die unter dem Texte des Créqui'schen Werkes bei der angezogenen Stelle steht und also lautet:

„Es ist nicht allein durch Frau von Créqui's Hand, dass die Kritik sich an die Untersuchung des Ursprunges des Liedes God save etc. und die ungeheure Unverschämtheit des deutschen Componisten (insigne effronterie) gemacht hat. Zwei englische Journale (welche denn?) hatten schon in denselben Ausdrücken darüber gesprochen. Die Gazette de France hat schon mehre Documente angezeigt, die hierauf Bezug haben, ja das französische Journal du Mode, No. — den 33. Juillet 1833 (soll wohl heissen vom 23. Juli) enthält darüber einen Artikel, der es wohl verdient, auszugsweise hier angeführt zu werden:

„Man schreibt von Edinburg, dass die handschriftlichen Memoiren der Herzogin von Perth verkauft werden sollen etc. etc. Indem sie von der Stiftung von St. Cyr spricht, beglaubigt sie eine Thatsache, die in Frankreich nicht unbekannt ist, aber deren Entdeckung bisher nur durch das Zeugniss der alten Religiosen dieses Hauses beglaubigt war, dass nämlich Text u. Musik des God save the King französischen Ursprungs sind. „Sobald der allerchristlichste König in die Kapelle trat, sang jedesmal der ganze Chor der adligen Fräuleins folgende Worte auf eine sehr schöne v. Hrn. Lully gesetzte Weise: Grand Dieu etc. Die Ueberlieferung von St. Cyr sagt, dass der Compositeur Handel während seines Besuches bei der Oberin dieses königlichen Hauses die Erlaubniss erbeten u. erhalten habe, die Musik u. Worte dieser gallicanischen Anrufung (invocation gallicane) zu copiren, dass er sie hierauf dem Könige Georg I. als aus seiner Feder kommend dargebracht habe" etc. etc. — Unabhängig von einer regelmässigern u. ausgeführtern Dissertation, die wir hierüber bekannt machen werden, wird man in den Rechtfertigungsschriften (pièces justificatives), welche die Fortsetzung der Souvenirs de la Marquise de Créqui bilden werden, eine von vier Nonnen von St. Cyr unterzeichnete Erklärung finden, welche gänzlich diese Entdeckung (revelation) des Autors b[illig]tigt."

So sprechen die französischen Berichterstatter. Dass diese Berichte, die oft Hrn. Castil-Blaze's eigene Worte enthalten, seine einzige Quelle gewesen, und dass er also die Partitur, die doch in St. Cyr muss vorhanden gewesen sein, wenn die immer neu eintretenden jungen Damen den Gesang lernen sollten, nicht gesehen habe, ist ziemlich klar. Auch würde er, hätte er die Partitur gesehen, es sicher nicht verschwiegen haben. Eben so gewiss aber ist es auch, dass eine Nachweisung über einen literarischen Gegenstand, die mit der Phrase anfängt: „Man schreibt uns aus Edinburg" u. s. w. nicht viel mehr Gewicht hat, als ein Zeitungsartikel mit dem Eingange: „Man schreibt uns aus Paris" — nämlich gar keins. So lange also jene Nachweisung und jene von vier Religiosen unterzeichnete Erklärung nicht im Druck erschienen ist,

kann jene „insigne effronterie" unsers grossen Landsmannes, der sich bei seiner schöpferischen Einbildungskraft nicht mit fremden Federn zu schmücken braucht, als durchaus unerwiesen betrachtet werden.

Nun enthält aber No. 44 des Wiener Allg. Musikal. Anzeigers d. 30. Oct. d. J. 1834 unter der Rubrik „Notizen" folgende sehr merkwürdige: „In einem Schriftchen, welches bei Gelegenheit des jüngst in London gehaltenen Musikfestes herausgekommen ist und den Titel führt: *The mortalities of celebrated musicians*, ist Folgendes enthalten: „*Dr. John Bull*, Organist der Königin Elisabeth u. erster Professor am Grashame College, ist Componist des Nationalliedes: God save the King. Den Text verfertigte *Ben Johnson*. Gesungen wurde das Lied zum ersten Male im Merchent Taylor's Sall, vor König Jacob zur Feier seiner Rettung von der Pulververschwörung."

Ist die englische Angabe gegründet, so kann es die von St. Cyr nicht sein, denn dann war das Lied im Jahre 1605, als dem Jahre der Pulververschwörung, schon gedichtet u. gesungen worden, und Lully konnte es nicht für die Fräuleins von St. Cyr, deren Haus erst 1635 gestiftet ward, also ganze dreissig Jahre später, componiren. Zudem ist es nicht wahrscheinlich, dass ein so allgemein bekanntes englisches Volkslied nicht auch zu bekannt in Frankreich sollte gewesen sein, um es dort unterschieben und es für ein Chor Nonnen bestimmen zu können. Dagegen ist nicht begreiflich, wie Ben Johnson seinen König Jacob I., der bis 1625 lebte, hätte *great George* our King ansingen können. Aber auch Händel, der so lange in England lebte, hätte doch seinem Könige Georg I. nicht eine Composition aus Frankreich bringen und ihm zueignen dürfen, die diesem als Nationallied auf eine so wichtige Begebenheit so gut wie ihm bekannt sein musste. Innere, aus der Natur des Liedes genommene Gründe für oder wider lassen sich nicht auffinden, denn auch Lully hat in den siebzehn Opern von ihm, deren gestochene Partituren sich auf der Dresdner öffentlichen königl. Bibliothek befinden, manchen sehr schönen einfachen Gesang. Nur ist Harmonie nicht gerade seine Stärke. Dagegen scheint diese Melodie wenigstens auf sehr kräftige Bässe berechnet zu sein. Allein Frau von Créqui sagt ausdrücklich, das Lied sei im *Einklang* gesungen worden. In der Leipz. Allg. Mus. Zeit. Jahrg. 1. Oct. 1798 steht endlich noch eine Stelle, die nun wieder einen andern Componisten nennt. „Eine lange Zeit" — so heisst es dort — „blieb der Verf. des Textes u. der Musik jenes feierlichen u. rührenden Volksliedes unbekannt. Vielleicht kam dies daher, dass Mr. Carey plötzlich mit Tode abging, oder dass sein Sohn, der gegenwärtig noch lebende berühmte George Savile Carey damals noch ein Kind war. Doch dem sei wie ihm wolle; genug, die folgenden Nachrichten verbürgt der sehr ehrwürdige u. achtungswerthe Mr. John Smith, welcher jetzt in Bath lebt u. viele Jahre Händel's Freund u. Gehülfe(?) war. Dieser Zeuge erzählt, es sei Mr. Carey mit dem Text u. der Musik des obgedachten Volksliedes einst zu ihm gekommen u. habe ihn ersucht, die Basstimme zu verbessern, welche nach Smith's gegen ihn geäussertem Urtheile nicht passend sei. Auf Mr. Carey's Bitte schrieb Smith nun eine andre von einer correctern Harmonie nieder."

Hält man nun diese Zeugnisse zusammen und will man sich erinnern, dass in keiner, wenigstens der mir bekannten Biographieen Händel's von einer Reise nach Paris, einem Aufenthalte daselbst und einem Besuche von St. Cyr die Rede ist, so möchte man gegen Hrn. Castil-Blaze und der Frau von Créqui Aussagen wohl etwas misstrauisch werden. Aber am Ende fragt sich's nur, wer hat denn dies Lied *zuerst* Händeln zugeschrieben? Und woher (ausser jenen französischen Quellen) weiss man denn, dass er es für seine Arbeit ausgegeben habe? Vor dreissig Jahren ungefähr erhielt ich von einem Gelehrten, dessen Name mir entfallen ist, das Verzeichniss einer zum Kauf ausgebotenen Sammlung Händel'scher Manuscripte. Sie waren mir zu theuer, so dass ich sie nicht acquirirte; aber ich besinne mich sehr genau, dass das fragliche Lied nicht darunter sich befand und es überhaupt fast lauter Klaviersachen waren.

Entscheiden könnte also nur der Besitzer einer bedeutenden musikalischen Manuscriptensammlung. Vielleicht Hr. Pölchau in Berlin. Es wäre wünschenswerth genug, die Wahrheit zu erfahren und eine Beschuldigung von dem Andenken unsers grossen Landsmannes zu nehmen, die er wahrscheinlich unverdient trägt, und die bei dem Reichthum seiner Erfindungskraft doppelt unglaublich erscheint.

Johann Peter Emil Hartmann,

geb. am 14. Mai 1805 in Kopenhagen, Sohn des Kapellmusikers, jetzigen Cantors an der dortigen

Garnisonkirche, August H., empfing seine erste musikal. Bildung von seinem Vater und trieb die Kunst treulich fort, ob er gleich dann Jura studirte und jetzt als Beamter in Kopenhagen angestellt ist, wo er zugleich die Organistenstelle an der Garnisonkirche verwaltet. Ist es überhaupt für den Künstler gut, wenn er eine Universität besucht, so ist es in Dänemark doppelt nothwendig, weil für gute Realschulen erst jetzt eifrig gesorgt wird. Der junge Mann ist der Enkel Johann Hartmanns, des Vorgängers Klaus Schall's. Von Joh. H. ist aus seiner Oper „Die Fischer", Text von Joh. Ewald, ein Lied „Kong Christian stod ved höjen Mast" (König Christian stand am hohen Mast) zum allgemein beliebten, immer noch viel gesungenen Volksliede geworden. J. P. E. Hartmann hat bereits 2 Opern zur Aufführung gebracht, die in seiner Vaterstadt beifällig aufgenommen worden sind: „Der Rabe oder die Bruderprobe", Text nach Gozzi von H. C. Andersen, in 3 Acten; und „Die Corsaren" in 3 Acten, Text von Heinr. Herz; eine grosse Symphonie u. mehre gedruckte Pianofortecompositionen. Vor Kurzem durchwanderte der gebildete u. bildungseifrige, daher sehr hoffnungsvolle junge Mann Teutschland.

Lieder und Gesänge.

Tre Ariette per voce di Soprano o Tenore con accomp. di Pianof. composte da Ant. Teichmann. Berl., presso T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Wir haben bereits von Hrn. Teschner mehre Sammlungen italienischer Lieder u. kleiner Arien, auch in italienischer Weise von ihm selbst componirt erhalten, die den südlichen Ton recht gut trafen. Hier tritt abermals ein uns bis jetzt in dieser Compositionsart noch unbekannter Sänger auf, der sich gleichfalls die italienische Manier so zu eigen gemacht hat, dass man denken könnte, er wäre in Italien aufgewachsen, wenn nicht zuweilen die Begleitung etwas gesuchter wäre, als es heutigen Italienern gewöhnlich ist. Sonst ist Alles gerade wie in Hesperien, vielleicht noch mit etwas mehr individueller Eigenheit, als dort Sitte geworden ist. Sänger, die gern am Italienischen sich erfreuen und sich damit hören lassen, mögen nach dem Heftchen greifen; es ist ganz für sie geschrieben.

Sechs Lieder von H. Heine in Musik gesetzt — von Th. Trendelenburg. 2tes Heft. Berlin, bei Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Wer das erste Heft dieser Sammlung Heinescher Liebesklagen kennt, weiss, was er hier findet; die neuen Melodieen sind in derselben Art. Alle sind melodiös; nicht tief in Harmonieen und sonderbarlichen Rhythmen spielend, haben sie vielmehr etwas Klingendes, zuweilen sogar Gewöhnliches, das dem Sänger Freiheit lässt, in Bewegung und Tonfarbe beliebig auszudrücken, was er für zweckdienlich erkennt, ohne dass dadurch der allgemeine Wohlklang gefährdet wird. Nur selten zeichnet die Tondichtung schärfer u. genauer eingehend, als in einigen Wendungen oder malend. Solche Weisen haben in der Regel viele Freunde unter Sängern u. Hörern, was sich leicht erklärt. Das erste: „Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne, die liebt' ich einst alle mit Liebeswonne", hat als Gedicht gar keinen Werth. Die Compos. gibt eine leichte Gesellschaftsunterhaltung. „Ach, wüssten's die Blumen, die kleinen", ist besser: aber auch hier muss der Sänger vorzüglich durch das Bewegte, was die hübsche Melodie leicht macht, das Beste wirken. No. 3: „Ich wollte bei dir weilen" kann zu vieler Ironie Veranlassung geben, oder zum Lachen. Die letzten Reime erklären Alles: „Glaub' nicht, dass ich mich erschiesse, so schlimm die Sachen auch stehn; das Alles, meine Süsse, ist mir schon einmal geschehn". Es ist doch ein Wort! No. 4. „Lieb' Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein" wird sich singen lassen, trotz mancher orthographischer u. charakterischer Verirrung; wird auch gefallen. No. 5 sagt nichts; auch das Gedicht thut nur so, als ob es etwas sagte. Eingänglicher u. gesellig wirksam ist No. 6: „Am fernen Horizonte". Die Melodie ist einfach u. angemessen, die Begleitung wogt u. schmückt. Schwer ist nichts darin.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. componirt von A. Schuster. Op. 18. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 16 Gr.

Im Herbste. Ein junger Bursche ist vom Fallen der Blätter ganz melancholisch geworden und denkt recht ernstlich an den Tod, sehnt sich auszuruhen. Es klingt in den Tönen, als ob es sehr ernst mit seinem Trübsinn wäre, so dass man zum Mitleid sich bewegt fühlt und den kleinen Schalk,

der aus einigen Tönen durch den Unmuth verstohlen lächelt, kaum bemerkt. In der zweiten Strophe schüttelt man missbilligend den Kopf, dass der junge Mann sich auf den Weg macht, um sich im Flusse vor der Stadt in den Wellen zu begraben. Es wird einem aber doch bedenklich, ob er es auch ernst meint, denn der Weg kommt ihm schwer an. Er will sich noch mit einem Tropfen guten Wein stärken, sehr billig. Er nippt und schwört, Ihr auch dort noch treu zu sein, wie seiner Traurigkeit. Mitten in diesem erhabenen Gedanken wird er vom Anblicke der kleinen Flasche erschüttert, die der Wirth zu geben so unredlich war, schilt — was sehr gut im veränderten $\frac{3}{4}$ Takt ausgedrückt ist, der bald wieder in den $\frac{4}{4}$ Takt tragikomisch übergeht. Erhitzter fordert der Aufgebrachte noch eine zweite Flasche (A dur) und schiebt das Sterben auf, richtig philosophirend, „und sterben kann ich immer!“ Das Ganze ist recht gut gehalten. No. 2. „Curiose Geschichte“ ist wirklich curios u. sehr gut gesungen; muss überall gefallen. No. 3. „Der Musikant“, wieder munter u. so gefällig leichtfertig u. liedertreu, wie ein Musikant. No. 4. „Waldhornruf“, eine heitere Romanze, wie der Vater u. die Tochter Alles wund machen. „Der Vater schiesst die Hirschlein, die Tochter trifft das Bürschlein tief in des Herzens Grund.“ No. 5. „Der Färber“. Am Besten von einer Braut zu singen innocentemente. No. 6. „Der grüne Kranz“, nota bene am Weinhause, gehörig scharf u. nur einmal modulirt, wie ein jovial fahrender Schüler, dem es gelungen ist. Alle diese Lieder sind demnach fröhlicher Natur und sehr hübsch, muntern Leuten bestens zu empfehlen.

Sechs deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. comp. — von Anton Wallerstein. 8tes Werk, 2te Liedersamml. Hannover, bei Adolph Nagel. Pr. 16 Gr.

Romanze v. Göthe aus Erwin u. Elmire, einfach ansprechend, im gewöhnlichen Tone. No. 2. „Der Rosenstrauch“ v. Ferrand, zu jugendlich einfach u. zu jugendlich scharf modulirt in den Uebergängen in die verschiedenen Strophen. No. 3. „Sehnsucht“ v. Emil Reiniger, im gewöhnlichen Liedertone. No. 4. „Der Schiffer“ v. Schumacher, eben so, zu wenig Erfindung. No. 5. „Das Trauerhaus“ v. Franz v. Gaudy, einfach u. ansprechend. No. 6. „Der Mond und Sie!“ zu gewöhnlich; das Anziehende im Einfachen fehlt noch. Der junge Componist wird den Liederton schon besser verstehen und fühlen lernen.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung).

Ueber das Theater an der Wien gibt es wie gewöhnlich nicht viel zu berichten. Da bereits zwei Versteigerungs-Termine, ohne dass ein annehmbarer Käufer sich meldete, abgelaufen sind, und die Satz-Gläubiger noch nicht gesonnen scheinen, die Realität unter dem Schätzungspreise hinzugeben, so bleibt peremtorisch Alles beim Alten, und Director Carl treibt nach wie vor dort sein Wesen oder Unwesen. Von den dortigen Novitäten kann man füglich sagen: „höchstens zwei treffen, alle übrigen äffen.“ In die letztere Kategorie gehören, nebst mehren andern: „Griselina“, parodirender Schwank von Carl Meisl, mit Musik von Ott (wiewohl der Stoff des dramatischen Gedichtes: Griseldis, dessen talentvoller Verfasser der junge Freiherr von Münch-Bellinghausen — pseudonym: Friedrich Halm — ist, allerdings durch scharfe Conturirungen für diese Gattung sich eignet, so hat doch der sonst den richtigsten Tact beurkundende Volksdichter diesmal die Hauptpointen verfehlt und die komische Kehrseite der hochtragischen Elemente gänzlich fallen lassen). „Die Ehestandslotterie“, locales Zauberspiel; „Wolf und Braut“, Posse; zu beiden die musikalische Beigabe gleichfalls v. Ott u. s. w. Den beinahe einzigen Treffer zog wieder Nestroy mit seiner Burleske: „Die beiden Nachtwandler“ oder „Das Nothwendige und das Ueberflüssige“. Wenn gleich eine schon öfters benutzte Idee zu Grunde liegt, so bringen doch die meisten Situationen eine ächt drastische Wirkung hervor, und das Ganze wird lebendig, rund, mit ergötzlicher Laune dargestellt, besonders von Seiten des Autors, der sich wieder mit humoristischen Couplets bedacht hat. Hr. Kapellmeister Adolph Müller, welcher wegen eingetretener Differenzien dem Engagement an der Königsstädter Bühne in Berlin entsagt hat und wieder in seiner hiesigen Anstellung verbleibt, schmückte das genannte Possenspiel mit recht gefälligen Melodieen aus; besonders unterhält ein vielstimmiges Quodlibet, worin die Individualitäten verschiedener bekannter Gesangshel-

den mit einer Hogarth'schen Charakteristik abconterfeiet werden. Dessen jüngste Benefize-Vorstellung bot eine in diesen verwaisten Hallen gar selten gewordene Antiquität. Durch die freundschaftliche Unterstützung einiger, zeitweilig dispensirter Opern-Mitglieder, namentlich der Herren Staudigel, Seipelt, Weinkopf, Schäffer u. Just, sah er sich in die Möglichkeit versetzt, das Problem, Mozart's Don Juan in die Scene zu bringen, realisiren zu können; und zwar auf eine Art u. Weise, welche — die Verhältnisse in die Waagschale gelegt — bescheidenen Anforderungen immerhin genügen mochte. Das Orchester, freilich nur ein schwacher Reflex der einstmaligen Glanzperiode, suchte sich mindestens aus dem Schlamme empor zu arbeiten, und nebst den schon bekannten Leistungen der erwähnten Darsteller zeichneten sich vorzüglich die Demoiselles Dielen u. Weiler, Donna Anna u. Elvira, durch schönen u. correcten Vortrag aus. Nur Zerline war die partie honteuse und warf einen hässlichen Schlagschatten auf das übrigens so wohl geordnete Tableau; denn dies so allerliebste Röllchen musste als Nothbehelf durch eine zum ersten Male die heissen Bretter versuchende Dilettantin maltraitirt werden. —

Die umsichtige Direction des Leopoldstädtertheaters geht ruhig, gemessen u. besonnen ihren Gang, lässt durch keine blendenden Zufälligkeiten sich irren, hält in Allem u. Jedem die goldene Mittelstrasse und sucht durch erheiternde Abwechselung auf dem anspruchslosesten Wege ihr schönes Ziel, das Vergnügen u. die Zufriedenheit des erkenntlichen Publikums, nach besten Kräften zu erringen. Von jenen zur Darstellung gebrachten Gesangwerken, welche einer günstigen Aufnahme sich erfreuten, verdienen angeführt zu werden: 1. Amanda, Mährchen mit Musik von Scutta; — 2. Der Temperamentenwechsel, Zauberspiel von W. Born, Musik v. Nidezky; — 3. Die Brünnel-Nixe bei Sievering, Volkssage v. Ed. Gulden u. D. F. Reiberstorffer, Musik v. Drechsler; 4. Der Zauberstern, Pantomime v. Feuzl. — Unter mehren ältern Pieçen füllt die Parodie: „Die Stumme von Hallodrieer", welcher Gläser eine seiner besten Compositionen im ländelnden Localstyle widmete, zum öftern das Haus. — Durch die Anstellung des bei der Hofoper ausgetretenen Hrn. Seipelt als Regisseur und Chordirector hat diese Bühne eine wünschenswerthe Acquisition gemacht; seine gründlichen Kenntnisse und erprobte Geschicklichkeit in diesem Zweige verbürgen die besten Resultate und eine solche fruchtbringende, bisher noch mangelnde Einwirkung wird sich bald in ihren Folgen offenbaren. —

Das Theater in der Josephstadt lavirt fortwährend auf offener, sturmbewegter See herum; mastlos, ohne Capitän, nur von einem wenig erfahrenen Steuermanne geleitet. Indessen, das kleine Häuflein hält muthig zusammen, und opfert beinahe sich selbst auf, mit spartanischer Resignation. Was im Bereiche menschlicher Möglichkeit liegt, wird sicherlich bewerkstelligt; wem das Messer an der Kehle sitzt, darf freilich in der Wahl nicht gar zu ekel sein, und Alles kann nun einmal nicht gelingen; übrigens ist der gute Wille, der rege Eifer doch auch etwas werth. Wir geben als documentirenden Beleg das Repertorium der letzten Zeit mit Hinweglassung aller Leistungen des recitirenden Schauspiels, welche ohnehin unserm Tribunale entfremdet sind.

Der Local-Komiker Plazer fabrizirte sich zu seiner Benefice-Vorstellung eine Zauberposse, Xantippe, nebst einem Vorspiel „Dichterqual", welches jedoch, für den Autor wenigstens, bis zur sinkenden Cortine fortwährte, sintemal das schwachbeinige Kindlein schon am ersten Lebensabende an der langweilenden Auszehrung endete. Die Musik, von dem Orchestermitgliede Storch, konnte eben so wenig als Nothanker dienen. — Katharina von Guise, Oper von Coccia, würde gefallen haben, wenn Dem. Crisnitz, vom Pesther Theater, nicht missfallen hätte. — Die alte Italienerin in Algier sprach theilweise an; Jäger ist darin minder fatiguirt, und manche Momente erinnerten an seine Jours des fetes. — Von gangbaren Opern wurden nachstudirt: Zampa, Das Nachtlager in Granada, Fra Diavolo, Die Unbekannte, Der Freischütz, Das Castell von Urbino, Die Falschmünzer, Der Barbier von Sevilla u. m. a. Dem. Hölzel gefällt in allen ersten Sopranpartieen u. vervollkommnet sich zusehends von Tag zu Tag; Hr. Erl ist unstreitig gegenwärtig der beste Tenorist in ganz Wien, selbst die Herren Italiener nicht ausgenommen, welche nur durch einen künstlichen Nimbus die leichtgläubige Menge zu mystifiziren verstehen; Dem. Walter zeigt sich jederzeit als gewandte Mime u. schulgerechte Sängerin; Hr. Koch ist in allen Fächern verwendbar und wirkt stets durch eine decente Komik; Hr. Mellinger macht unglaubliche Fortschritte; ebensowohl in seiner ar-

tistischen Ausbildung, als in der Gunst des Publikums; seit er gelernt hat, mit den ihm verliehenen Mitteln hauszuhalten, seit er sich nicht mehr unnöthigerweise anstrengt u. dadurch vollkommene Sicherheit erringt, bezaubert er stets mit seinem wunderherrlichen Organe in einem solchen Grade, dass selbst die Anwesenheit des hochgefeierten Pöck, welcher die meisten von ihm gegebenen Partieen zu seinen Gastspielen wählte, bei allem erhaltenen Beifall doch nur einen momentanen Eindruck zu hinterlassen vermochte. — Ein romantisches Volksmährchen: „Der Preis einer Lebensstunde", nach Castelli's Erzählung, v. C. Meisl, gehört zu den bessern Producten, in denen doch ein gesunder Menschenverstand, eine echt poetische Grundidee vorherrscht und Scherz mit Ernst Hand in Hand wandelt; Hr. Musikdirector Lanner hat eine recht ansprechende, mitunter auch originelle Musik dazu geschrieben; das geräuschvolle Instrumentalwesen ist nun einmal an der Tagesordnung, und kann ihm wenigstens nicht ausschliesslich zum Vorwurf gemacht werden.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung und Schluss der Karneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig (Teatro della Fenice). Nach dem bereits angezeigten Fiasco der neuen Oper Giovanna I. di Napoli, von Hrn. Granara, gab man Rossini's Assedio di Corinto mit einem Fiasco No. II.; die Vial und Hr. Pasini gaben ihre Rollen nicht am besten, und in Allem gefiel blos eine v. Salvatori eingelegte Donizetti'sche Cabalette. Der Barbiere di Siviglia ging weit besser, aber nicht vortrefflich, obwohl die Unger (Rosina), Pasini (Almaviva), Salvatori (Figaro) ein respectables Ternarium ausmachten. Donizetti's neueste, vom Neapolitaner Dichter Salvatore Cammeraro nach Holbein bearbeitete Oper Belisario konnte ich wegen meiner Abwesenheit von hier nicht hören; sie hat Furore gemacht, und die hiesigen Zeitungen stellen sie der Anna Bolena gleich. Die Cabalette in der Cavatine der Unger hat jeden Abend Fanatismus erregt. Man sagt, das Buch habe sehr schöne Situationen. Ein Beweis, wie sehr dieser Belisario hier gefallen hat, ist, dass er den nachher gegebenen Nuovo Mosè v. Rossini sogleich aus der Scene verjagte.

(Teatro d'Apollo.) Hauptsänger waren die P. D. Teresa Tavola, der Tenor Paolo Sentati, der Buffo Giuseppe Guglielmini, der Bassist Galeotto Gherardi (betrat zum ersten Male die Bühne mit guter Stimme u. Schule). Am 16. Jan. gab man Donizetti's Ajo in Imbarazzo verhunzt mit keinem guten Erfolge. Der Buffo zu wenig lustig, der junge Gherardi nahm sich mit einer Perücke nicht am besten aus, die Tavola u. der Tenor thaten das Ihrige; aber die Musik ... Hierauf wählte man die Villana Contessa von Hrn. Rossi, eine Oper, in welcher die Tavola zu Neapel Glück gemacht; hier gefiel weder Buch noch Musik, auch fehlte die eigentliche Seele, der Neapolitaner Buffo mit seinen Lazzi. Noch gab man eine 40 Jahr alte Operette v. Guglielmi Sohn, betitelt: La Scelta dello sposo, hier mit dem Titel: I tre pretendenti (Mailänder Journale sagten: I Pretendenti delusi! von einem gewissen Maestro Guglielmi?) Diese alte Operette gefiel. Sie bedarf zweier Buffi, weswegen man den hier quiescirenden Veteran Zola einlud, Orlando's Bufforolle zu übernehmen, und Zola machte mit einer eben nicht bezaubernden Stimme Furore, weil er ein Buffo im echten Sinne ist, wie es in den guten Zeiten ein Brocchi, ein Raffanelli u. A. waren, die mit einer schlechten Stimme lachen machten; das sollen auch die Buffi, singen verlangt man nicht von ihnen.

Treviso. Während das hiesige Teatro Onigo zu einem grandiosen Opernhause umgeschaffen wird, benutzt man einstweilen das Teatro Dolfin, worin verwichenen Karneval die etwas spät gebildete Sängergesellschaft aus Bona mixta malis bestand. Zu Erstern gehört die hübsche Prima Donna Teresa Belloli aus Mailand u. der Bassist Rivarola; zu den Andern — — —. Man gab die Chiara di Rosenberg und die Cenerentola, in welcher letzten Rolle die Belloli die Trevisaner enthusiasmirte.

Padova (Teatro nuovissimo). Dem verunglückten Temistocle folgte der Turco in Italia mit dem hinzugekommenen Buffo Gregorio Carozza; auf den Turco in Italia folgte Mercadante's Caritea mit einem zweiten neuen Tenore, Luigi Bignami, welcher zum ersten Male die Bühne betrat; endlich gab man noch Donizetti's Elisir, welcher mit der Donna Caritea abwechselte. Grosses Glück hat keine von diesen Opern gemacht, in jeder haben aber mehre Stücke gefallen. Der angehende Tenor Bignami berechtigt zu guten Hoffnungen.

Legnago. Im hiesigen neuen u. schönen Theater gab man verwichenen Karneval Mercadante's Donna Caritea und den Barbiere di Siviglia, letztern mit besserm Erfolge, als die erstere. Von den Sängern zeichnete sich vor Allen die Marietta Merli aus Mailand und vom dasigen Conservatorium aus; nach der Merli that sich der Tenor Giuseppe Devesa hervor, er betrat zum ersten Male die Bühne mit ziemlich guter Gesangsmethode u. Action (vorher sang er auf dem Mailänder Liebhabertheater). Den Diego in der Caritea machte die Tochter des Ex-Tenors Saini; wiewohl sie zu einer solchen Rolle nicht sehr geeignet ist, so wirkte sie doch zu gutem Erfolge des Ganzen mit.

Vicenza. Nach dem Falle der Nina wurde sogleich die Chiara di Rosenberg gegeben. Die Brighenti, welche man die Prima Donna Vorwärts nennen kann, zeichnete sich in der Titelrolle vortheilhaft aus; Rovere war ein trefflicher Michelotto, Linari-Bellini ein nicht übler Montalbano; also gab es Gelegenheit genug, zu klatschen und Fuora! zu schreien. Die nachher gegebene Norma war für die Brighenti ein Lorbeerfeld mit einer reichlichen Ernte. Die Adalgisa machte die von hier gebürtige angehende Prima Donna Vittoria Corbellini, welche verwichenen Jahrmarkt in Cremona zum ersten Male das Theater betrat, aber einer zugestossenen Unpäslichkeit wegen ihr Künstlertalent nicht entwickeln konnte; diesmal zeigte es sich, dass sie eine angenehme Stimme hat und mit Gefühl singt.

Verona. Mit der zweiten Oper, dem Barbiere di Siviglia, ging es anfänglich auch nicht am Besten, es schien, als wären alle Sänger unpässlich; in der Folge zog er — ein Wenig — mehr an. Vielleicht war die Ferlotti keine allervortrefflichste Rosine, Botelli kein vortrefflicher Figaro, Tati kein superlativer Almaviva und Torelli ein wenig geniessbarer D. Bartolo. Keiner bessern Aufnahme erfreute sich Rossini's Nuovo Mosè, der bald den Capuleti die Scene räumte. In dieser vaterländischen Oper glänzten die Ferlotti und Brambilla (Giulietta e Romeo) am meisten, nach ihnen Tati.

(Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Six Bagatelles doigtées à l'usage de Commençans, pour le Pianf. comp. par C. F. Ehrlich. Oeuv. 10. Magdebourg, chez Ernesto Wagner. Pr. 15 Sgr. (12 gGr.).

Das Werkchen ist theils zur Unterhaltung, theils zur Uebung für Anfänger brauchbar u. gut. Die meist kurzen Musiksätzchen sind so melodisch u. fasslich, auch mit manchem Nützlichen so angemessen verbunden, dass es für gewöhnliche Schüler vortheilhaft verwendet werden kann. Man erhält einen leichten Marsch, einen Walzer, ein Alla Polacca, Masurka, ein leichtes Allegretto melancolico aus Moll, dieser Bildungsstufe angemessen, und ein Thema mit vorhergegangener Einleitung zu drei Variationen.

Trost. (Eingesandt.)

Leise flötet im Hain die Nachtigall reizende Lieder,
Aber der Kukuk erfüllt widerlich schreiend den Wald.
Und die Menge sie höret und staunt, wie so mächtig er tönet,
Und nur Wenige stehn einsam zur Nachtigall hin.
So in der Kunst. Nur Wenige noch erkennen den hohen,
Kennen den heiligen Werth von Polyhymniens Kunst.
Kirchenmusik — O weh! Monoton ja ist sie und langweilt;
Mit dem verwirrten Gemisch schreckliche Fugen da droha.
Auf der Bühne vielleicht — Es lebe Bellini und Auber!
So in Süd und in Nord tönt's in's gepeinigte Ohr.
Nun die Kammer, sie macht wohl gut, was in jener man sündigt —
Siehe nur zu, mein Freund! Mächtig beherrscht sie ein Strauss.
Wie! so entfloh aus der Welt der Tonkunst göttliche Muse,
Weilet nur droben vielleicht, dort in der Engel Gesang?
Nein! noch lodert die Flamme, noch glüht das heilige Feuer,
Ob auch im thörichten Wahn ganz es zu löschen man strebt.
Würdige Priester der Kunst, sie haben es heimlich gerettet
Und vor des Pöbels Wuth still in dem Tempel verwahrt.
Und — mir sagt es der Geist, einst kommt die Zeit, da die Göttin
Jene Nebel verscheucht siegend vom Auge des Volks.
Dann erschliesst sich die Pforte vom Heiligthume der Töne,
Und was der Priester bewahrt, strahlt aus dem Innern heraus.
Höher lodert in heiterer Luft das heilige Feuer,
Und auf entzündetem Altar flammt es zum Himmel empor.

Antwort.

Grazien suche Dein Herz; wirst immer im Leben sie finden:
Denn ein verständiger Sinn klopft Dir in männlicher Brust.

G. W. Fink.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. Nº. 33. 1836.

Concerte für das Pianoforte.
Angezeigt von G. W. Fink.

Second Concerto pour le Pianof. avec accomp. de l'Orchestre ou avec Quatuor — par Frid. Chopin. Oeuv. 21. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orchestre 4 Thlr.; av. Quat. 3 Thlr.; pour Pianof. seul 1 Thlr. 16 Gr.

Was das Eigenthümliche der Compositionsweise dieses Verfassers ausmacht, ist in frühern Beurtheilungen hinlänglich dargestellt worden, auch durch verbreiteten Gebrauch der Werke dieses Pianofortevirtuosen so allgemein bekannt, dass wir darüber nichts weiter hinzuzufügen haben. Wir geben also sogleich einen übersichtlichen Umriss des Werkes nach der Originalpartitur. Der erste Satz, Maestoso, $\frac{4}{4}$, F moll, mit $\frac{♩}{} = 138$ bezeichnet, beginnt in einer ziemlich ausgeführten Einleitung des vollen Orchesters mit folgendem Hauptgedanken:

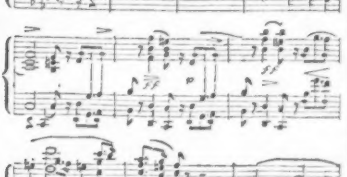

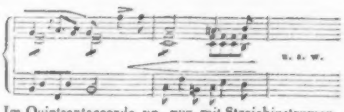

Im Quintsextaccorde *pp.* nur mit Streichinstrumenten schliessend, setzt das Soloinstrument in demselben Accorde *ff* ein, in die Hauptmelodie bald u. wirksam übergehend:

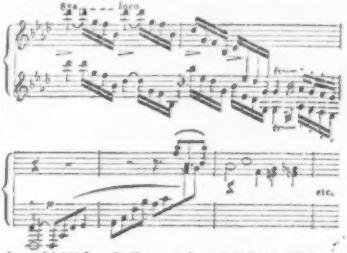

An schicklichen Stellen wird natürlich die Melodie mit klaviermässigen Verzierungen in allerlei ungeraden oder nicht nach genauer Takteintheilung auszuführenden olen geschmückt, das Melodische abermals angenehm lange genug gehalten, um die Hauptmelodie gehörig einzuprägen, ehe zu stärkern Bravouren fortgeschritten wird. Eine solche, zwar nicht ungewöhnliche, aber sachgemässe Behandlung hilft der Klarheit des Satzes bedeutend u. macht die folgenden Virtuosenpassagen desto erwünschter. Nachdem diese Bravourgänge in Chopin's Weise weder zu kurze noch zu lange Zeit in grössere Spannung versetzt haben, kehrt beim con anima ein neuer, aus dem ersten genommener, melodi-

scher Satz in gutem Wechsel wieder, angenehm verziert, nur mehr als der erste mit den dem Verf. gewohnten Fortschritten etwas dunkler gefärbt, doch weniger als sonst. Diese dunklern Schattirungen liegen in dieser Composition besonders weit mehr in Wechsel- u. Durchgangsnoten, als in massenhaften Accordbewegungen, die hier durchaus nicht vorwalten; man könnte es im Accordenwechsel sogar einfach nennen; Nebentöne u. Figurenverschiedenheiten wirken das Hauptsächlichste. Die Instrumentalbegleitung des ersten Abschnittes, der in C moll schliesst, ist so einfach als möglich; nur Streichinstrumente geben die Accorde ohne allen Nebenschmuck, so dass der Solospieler gewisslich nicht bedeckt wird. Diese Einrichtung waltet im ganzen Concerte vor; nur selten u. dann vereinzelt lässt sich ausser dem Streichquartett noch ein Blasinstrument zum Solo des Pianoforte vernehmen, noch seltener treten einige, und dann nicht lange, zusammen. Am meisten noch mischen sich einige Blasinstrumente in der Weiterführung zum ersten Hauptabschnitt in C dur verschönernd ein, worauf das volle Orchester einen einleitenden Zwischensatz hören lässt, auf welchen das Soloinstrument seine erste Melodie in F moll einfach wieder zu Gehör bringt; es versteht sich, dass die Zwischenverzierungen nicht fehlen. As dur herrscht bald mehr vor u. verliert sich im starken Wechsel u. vollen Bravouren in die Haupttonart, wo die Fortschreitung aus F moll nach G dur, durch die Septime auf C sogleich in F moll zurückgehend, zwar etwas Frappantes, aber natürlich nichts Unangenehmes hat, da es eben nur Durchgangsaccord ist. Im ersten Theile fand sich zwischen C moll u. D dur dasselbe. Die Wiederkehr gewinnt also noch das Symmetrische für sich, was in der Regel angenehm wirkt. Auch die Figuren stehen im Zusammenhange mit den frühern, so dass das Ganze für die Hörer nicht eben schwer aufzufassen ist.

Das Larghetto, $\frac{4}{4}$, As dur, $\frac{5}{6} = 56$, schliesst sich mit seiner 5taktigen Tutti-Einleitung genau an eine Idee des vorigen und beginnt sein Solo auf folgende einfach sangbare Weise:

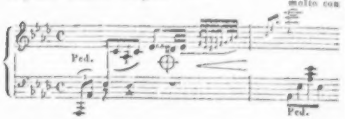

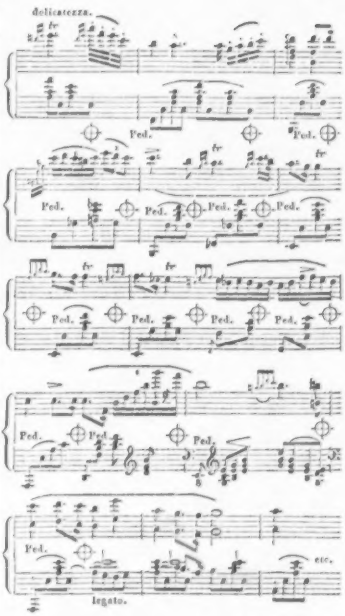

Nach einiger Triolen- u. Sextolen-Weiterspinnung erneut sich der Gesang mit Zwischenschmuck in 29, 27, 15, 14 auf den halben Takt u. ergeht sich in ähnlichen Wendungen, bis sich das Anfangsspiel der Instrumente kurz einwebt u. zum Tremolo derselben ein sehr verziertes Recit. appassionato einen wirksamen Zwischengesang im Unisono mit beiden Händen bildet, wozu die Blasinstrumente nur die recitativischen Zwischenschläge u. ein paar Füllungsaccorde zur Einleitung in die Cadenzen bringen, worauf das Thema noch einmal anklingt und in kurzer Haltung das sanft eingängliche Ganze, leise verschwimmend, beendet.

Der Schlusssatz, All. vivace, $\frac{4}{4}$, F moll, ist in der Art eines Mazurek mit folgendem Anfangsmotiv:

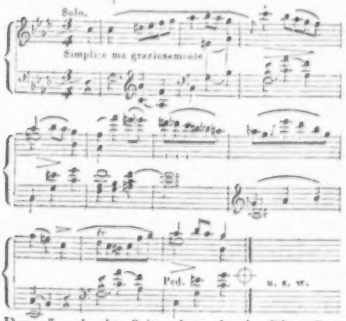

Der 13 gedruckte Seiten lang durchgeführte Satz bewegt sich in seinen Bravouren grösstentheils in Triolen u. schliesst mit einem brillanten Solo in F dur gleichfalls in Triolen.

Es ist seinem Grundbaue nach offenbar einfacher angelegt u. für die Hörer übersichtlicher, fasslicher gehalten, als das erste Concert. Eine Vergleichung beider in Hinsicht ihrer Schönheit würde vergeblich angestellt werden, weil man jetzt der Mehrzahl nach nicht nach dem Begriffe des Schönen, sondern nach willkürlichem Wohlgefallen zu urtheilen oder vielmehr zu schätzen beliebt, wobei freilich wenig oder nichts Begründetes gewonnen werden kann. Wir lassen uns daher auf eine solche Vergleichung auch nicht ein, meinen aber, es werde dieses zweite Concert um seiner leichtern Fasslichkeit willen höchst wahrscheinlich einen noch allgemeinern Eingang finden. Der Vortragende wird im Allgemeinen eben so viel zu thun haben, als im ersten Concerte. Allerdings lässt sich das mehr oder minder Schwere, wie jedes Bezügliche, nicht so genau, wie mit Waage und Elle, messen; dem Einen fallen diese Art Bravourgänge schwerer, dem Andern jene: dennoch wird im Ganzen die Lösung dieser Aufgabe mit nicht geringern Schwierigkeiten zu ringen haben. Es empfiehlt sich also allen tüchtigen Pianofortespielern zur Erstärkung ihrer Fertigkeiten von selbst, so dass es Keiner unbeachtet lassen wird, der mit der Zeit fortgehen und sich von allen Seiten vervollkommnen will.

Erstes Concert in F moll für das Pianof. mit Begl. des Orchesters comp. v. E. A. Schornstein. Op. 1. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Pr. 4 Thlr.

Wenn man es auch nicht schon wüsste, dass Hr. Schornstein ein tüchtiger Pianofortespieler aus guter Schule ist; wenn er sich auch nicht auf dem Titel als Schüler unsers längst anerkannten u. mit Recht hochgeehrten Meisters N. Hummel's genannt hätte, Beides würde doch die Composition seines ersten Concertes beglaubigen; das Erste wird sich Jedem sogleich aufdrängen, das Andere würde er, auch ohne ausdrückliche Angabe, aus dem Gehalte u. Inhalte der Composition auf das Wahrscheinlichste schliessen. Dieses Halten an seines Meisters Art hat man dem jungen Manne zum Vorwurfe gemacht. Er kann sich dies recht wohl gefallen lassen; diese Pietät, mit welcher er sich an seinen Meister u. an seine Schule hält, die jetzt nicht zu häufig ist, wird ihm in der Zukunft nicht zum Nachtheil gereichen, wenn wir auch sogar das menschlich Liebenswürdige, was sich darin ausspricht, nicht in Anschlag bringen wollten, wie wir es jedoch selbst in der Kunst allerdings thun. Es ist sehr gut, wenn sich die Jugend nicht zu schnell anmaasst, in voller Unabhängigkeit für sich allein dazustehen; es ist nur achten dem zu frühen Drange, ganz neue Bahnen zu brechen, gelungen, etwas haltbar Tüchtiges zu Stand u. Wesen zu fördern. Nachäfferei des Zeitbeliebten ist noch lange nicht echte Originalität. Dann hat der Mann Vorbilder, die wahrhaftig Niemand verachten wird. Hat nicht selbst Beethoven in seinen ersten Symphonieen, den Werken, in denen der Hochgeniale als einzig auf ganz eigener Bahn, bewundert von aller Welt, dasteht, sich an seine ewig grossen Vorgänger Haydn u. Mozart gehalten? hat er sich nicht erst auf jenen Meisterwegen Eingang u. Würdigung gewonnen? — Wo nur wahre Originalität im Innern lebt, da bricht sie, gross gebildet, schon zur rechten Zeit hervor, am sichersten u. gewaltigsten, wenn sie erst auf gesicherten Pfaden sich heimisch u. gewandt machte. Endlich ist Hr. Sch. durchaus nicht als ein bloser Nachtreter seines Meisters zu betrachten, nicht als ein Kunstjünger, der nichts Eigenes darbrächte, sondern nur als ein be-

Kopenhagen viel Unglück angerichtet hat, indem bey dem ungewöhnlichen Zulauf vier bis fünf Menschen erdrückt wurden. Es heisst Herrmann von Unna, ein Ritterspiel mit Gesang vom Abt Vogler. Dies Werk, das so feindselig wie eine Schlacht gewürkt hat, verdient wohl, dass man einige Worte darüber rede, besonders, da es bis jezt nur auf wenigen deutschen Theatern ist gegeben worden. Im ersten Akt wird der Kaiser Wenzeslaus mit seiner Gemahlinn Sophie gekrönt, wobey denn allerley Worte (in Jamben) gewechselt werden, die nicht besonders interessant sind, aber einige Chöre gesungen werden, die uns den Komponisten desto interessanter machen. Bauern und Bauerinnen tanzen nach einer sehr angenehmen Musik, aber die Kaiserinn fällt des ungeachtet in Ohnmacht, man weis nicht recht warum. Im zweyten Akt sagt Herrmann von Unna dem weichlichen Wenzeslaus allerley erbauliche Wahrheiten aus dem Stegreife, und bedient sich dabey einiger trefflicher Ausdrücke des Marquis Posa, aber ohne ihn zu citiren, welches man billig hätte erwarten sollen. Auch erfährt man, dass er ein junges Mädchen, mit Namen Ida liebt, die er (wie der Tempelherr die Recha) aus dem Feuer gerettet hat. Ein Bote bringt die Nachricht, die Kaiserinn sey krank; Wenzeslaus lässt die Priester versammeln, um für sie zu beten, und mit einem herrlichen Chor schliesst der zweyte Akt. Im dritten Akt lässt sich die kranke Kaiserinn von Ida etwas vorsingen, wozu sie das gute Kind mit den Worten (aus dem Wallenstein) auffordert, es solle eine Stimme des Wohllauts in ihr wohnen. Im vierten Akt wird Ida vor dem heimlichen Gericht von einem falschen Freunde Herrmanns der Zauberey angeklagt, welcher leztere gar in den Verdacht geräth, dem Kaiser nach dem Leben getrachtet zu haben, weshalb man ihn billigerweise in's Gefängnis wirft. Das heimliche Gericht stimmt plötzlich einen Gesang an, um sich zu einem wackern Entschluss über Ida zu stärken. Es ereignen sich allerley seltsame Umstände, die Idas Unschuld bestätigen, und bey dem falschen Freunde rührt sich das Gewissen. Im fünften Akt bricht gar eine Rebellion aus, die aber der edelmüthige Herrmann dämpft, weshalb er denn auch wieder zu Gnaden angenommen und mit der Hand der unschätzbaren Ida belohnt wird. Auch die Kaiserinn scheint plötzlich wieder gesund geworden zu seyn, der falsche Freund ersticht sich und die falsche Freundinn nimmt Gift. Dann ertönt von Neuem ein sehr lieblicher Chor und das Stück schliesst, ohne dass man begreift, warum nicht noch etwa ein zehn bis zwölf Akte hinzukommen, denn da es eigentlich gar nicht angefangen hat, so endigt es sich auch nicht eigentlich; und das ganze Stück besteht gleichsam nur aus einzelnen schiefen und krummen Linien, mit einem stumpfen Bleystift (etwa in der Dämmerung) auf's Papier geworfen. Hier und da sind einige Reflexionen aus Schillers dramatischen Werken eingestreut, die sich auf diesem magern Grunde seltsam genug ausnehmen. — Die Musik, die durch dieses Stück hingeht, giebt indess reichlichen Ersatz für die Dürftigkeit des Autors; sie wird den meisten Lesern wahrscheinlich schon durch den Ruf bekannt seyn, der sie mit Recht sehr vorzüglich nennt. Sie ist durchaus originell; ich möchte sie klassisch nennen.

Einiges über die französische Bühne zu Braunschweig folgt im nächsten Stück.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

scheidenes Gemüth, das seinen Meister mit Ehrerbietung u. Dank für seinen Meister erkennt. Darum begrüssen wir ihn mit Freuden, und hoffen von ihm, er werde unverweilt in Liebe zum Guten immer rühmlicher sich empor arbeiten.

Gleich der erste Satz ist gut geordnet, klar durchgeführt, in starken u. klaviermässigen Bravouren, die mit einer schönen Gesangstelle wechseln. Vielleicht sind die Bravoursätze noch etwas zu lang gehalten, in der Art, dass der Begleitung die Melodie zufällt. Die Einleitung für das Orchester ist offenbar darum zu lang, weil sie noch zu wenig für sich selbstständig in das Wesen des Ganzen eingreift u. eben nur allgemein hin Einleitung ist. Das Andante, $\frac{3}{4}$, As dur, hat schöne Melodie in der kurzen Orchestereinleitung u. im ersten Solo des Concertinstrumentes, schön fortgeführt in angemessenem Wechsel mit dem Tutti; gut modulirt u. angenehm. An diesen kurzen u. nicht schwierigen Mittelsatz schliesst sich, schön vom Orchester eingeleitet, das Rondo All. vivace, $\frac{6}{8}$, F moll; das Motiv frisch u. natürlich. Darauf setzt das Orchester in einer einzigen regelrechten Durcharbeitung etwas langsamer und gewichtiger markirt ein Fugenthema ein, das vom Pianof. im Basse nachgeahmt und mit der rechten Hand in Läuferverzierungen lebendiger ausgeschmückt wird, nicht zu lang, noch weniger steif; nicht düster, im guten Wechsel, harmonisch u. melodisch; der Fugensatz kehrt wieder an rechter Stelle; die arpeggirten Accorde sind etwas zu viel angebracht; sie waren schon im ersten Satze lange festgehalten worden. $\frac{3}{4}$ u. $\frac{6}{8}$ werden zuweilen, Eins in der rechten, das Andere in der linken Hand, mit einander verbunden; das Orchester webte den $\frac{4}{4}$ Takt schon ein; Dur u. Moll ist gleichfalls in wirksamer Mischung gehalten. Am Ende wird das Hauptmotiv noch einmal im Presto sehr frisch wiederholt. Das Concert, nicht übermässig schwer, ist vielen Spielern eine treffliche Uebung, wird nicht Wenigen zusagen und verspricht uns Gutes von dem jungen Componisten.

Second Concerto pour le Piano avec accomp. d'Orch. composé par Henri Herz. Oeuv. 74. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. av. Orch. 4 Thlr. 12 Gr.; av. Quat. 2 Thlr. 16 Gr.; av. Pfte seul 1 Thlr. 16 Gr.

Wo die Zeit irgend einen Menschen zu hoch stellte, da folgt ihr eine andere, die ihn zu tief stellt. Dazu brauchten nicht einmal Parteiungen einzutreten: der Wechsel der Dinge ist hinreichend. Kommen Parteiungen hinzu, so durchbricht das Gelüst alle Schranken; an Gerechtigkeit u. Billigkeit ist nicht mehr zu denken, und was der Mitte zu nähern sich erkühnt, wird von beiden Seiten überschrieen. Ehe noch Kugeln für u. wider Herz gewechselt wurden, haben wir unser Allgemeinurtheil über ihn 1831 S. 7—12 unserer Zeitung niedergelegt, wovon wir nichts zurückzunehmen Ursache haben. Es gibt keinen allgemein beliebten Modecomponisten, der nicht bei manchen wesentlichen Uebeln auch manches beachtenswerthe Gute hätte. Das Vergnügen, was H. der Masse brachte, ist nur seiten das Einzige, was ihm als Dankenswerthes zugeschrieben werden muss. Sind doch selbst etliche seiner Gegner so weit in die Mitte geschritten, dass sie ihm zugestanden, Herz habe der Fingerfertigkeit u. einer anmuthigen Verzierung der Melodie recht gute Dienste geleistet. Dann werden freilich die Vorwürfe desto greller. Wir wollen nicht den Advokaten des Componisten machen, haben es auch nicht nöthig; seine Advokaten sind noch immer in vielen Gegenden die Hörer u. die Künstler selbst. Wenn sie seine Werke vortragen u. damit Geld verdienen, thun sie ja dasselbe, was Herz mit seinen Compositionen thut, und stehen auch nicht einen Schritt höher, wie sie sich auch gebehrden. Ja für manche Bildungszustände ist Herz u. seine Art gerade recht. Dafür sind sie zu verwenden. Es ist auch nicht wahr, dass alle seine Werke gering sind. Das hier zu besprechende Concert verdient gleichfalls kein Verdammungsurtheil; es wird sich für viele Spieler u. viele Hörer ganz gut eignen, noch obendrein mehr, als ein tieferes, mit dem sie am Ende nichts anzufangen wüssten. Die Bravouren, welche Herz schreibt, klingen, lassen sich leicht hören, haben einen frischen Schimmer, machen mechanisch gewandte, flinke Finger u. reizen durch kluge Abgänge zum Applaudiren; das höchste Glück, was viele Spieler erzielen. So sei man doch ehrlich; was will man denn mehr? Dazu ist es da, dazu gebrauche man's. — Der erste Satz, aus C moll, hat einen sehr brillanten Abgang in Es dur, dem noch nach einem Tutti ein gewaltiger Schnellläufer das Siegel von C moll aufdrückt. Der 2te Satz, Andantino cantabile, $\frac{4}{4}$, E dur, ist ein sehr dankbarer, trefflicher u. für den Vortragenden glänzender Gesang, den man von andern Componisten ausser-

ordentlich erheben würde. Das Rondo in C dur, ein rechtschaffener Schnellwalzer mit tüchtigen Bravouren; wird am rechten Orte seine Dienste leisten. Also: Soll's taugen, lern's brauchen. Virtuosen brauchen dergleichen; mögen darauf achten.

Für die Kirche.

Salve Regina a quattro voci con Istromenti — composta dal Cavalr. Ign. di Seyfried. Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Jedermann weiss nicht allein aus mehrfachen ausführlichen Beurtheilungen der Kirchenwerke des genannten Mannes, sondern auch wohl grösstentheils aus eigener Erfahrung, durch Anhören von Aufführungen oder durch Durchsicht gewonnen, dass der lange verdient wirkende Kapellmeister v. S. in Wien unter unsere tüchtigen Kirchencomponisten gehört, die sowohl mit den schlechthin dazu erforderlichen Kenntnissen, als auch mit Gefühl u. Takt für das Kirchliche ausgerüstet sind. In diesem Salve beurkundet er dies auf's Neue u. erwirbt sich zuversichtlich neuen Dank aller Freunde eines gediegenen Kirchenstyles. *)

Flöte, Clarinetten, Fagotten, Hörner, das Streichquartett u. die Orgel (mit beziffertem Bass) begleiten den einfachen Gesang. Im Andante con moto. E dur, $\frac{4}{4}$, bilden sie eine kurze, nur 8 Takte lange, choralmässige Einleitung, worauf die Basstimme allein, nur vom Streichquartett u. der Orgel begleitet, den einfachen Hauptchoral vortrügt, welchen darauf der Alt ergreift, den zu etwas bewegtern Begleitungsfiguren, zuerst das Horn, dann einzelne andere Blasinstrumente, immer sehr einfach u. melodisch, verschönen. Der Tenor lässt schon in der zweiten Hälfte des andern Taktes zum Alt eine Gegenmelodie erklingen zu den Worten: Ad te clamamus etc. Das Violoncell figurirt bald darauf in Achteln, welche Figur die erste Violine ergreift zum Eintritt des Soprans, dem der Alt in der vorigen Gegenmelodie des Tenors folgt, nachdem der Tenor eine dritte Grundmelodie zu Eja ergo etc. angestimmt hat. Immer voller ertönen dann 5 Blasinstrumente, denen sich in Unterbrechungen das Horn zugesellt. Endlich tritt auch der Bass wieder zur trefflichen Durchführung. Das Orchester wird voller, ohne sich in Schnellfiguren zu steigern; vielmehr hält es das völlig Einfache des Chorals glücklich wirksam fest, doch in solchem Wechsel, dass das gesteigerte Ganze nie einförmig wird, was bei Werken der Art stets vermieden werden muss, wie es der einsichtsvolle Vf. auch wirklich sehr geschickt vermied, ohne in's Entgegengesetzte zu verfallen. Und so endet es denn zu voller Befriedigung ungesucht u. würdig. Allen Freunden eines guten Kirchengesanges ist es bestens zu empfehlen.

*) Die Redaction dankt besonders für freundliche Widmung des schönen Werkes.

Kinderlieder.

Kindheit. Schönstes Geschenk für Kinder, die Klavier spielen u. etwas singen. Zweites Heft. Enthält 12 ganz neue Lieder von *Hoffmann von Fallersleben*, mit Begleitung des Pianof. componirt von *D. Euler*. Schleusingen, bei Conrad Glaser. Pr. 5 Sgr.

Das erste Heft haben wir im vorigen Jahrgange S. 870 besprochen. Der Componist fährt in diesem zweiten Hefichen fort, seine Melodieen nicht selten zu hoch zu halten u. in Modulationen freigebiger zu sein, als es der Kindheit zuträglich sein dürfte; wenigstens für die eigentliche Kindheit würden wir die hier gelieferten Lieder u. Gesänge nicht benutzen. Damit Jeder selbst sehe, ob u. wie weit er hierin mit uns übereinstimme, geben wir gleich das erste Lied als Beispiel.

Veilchen.

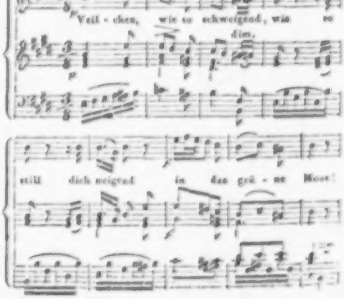

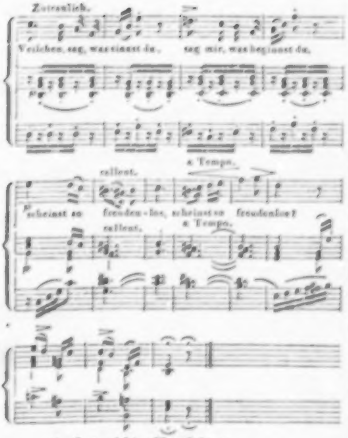

2) Lass mich! still und bange
Lausch' ich dem Gesange
Jener Nachtigall,
Wenn sie singt, so schweig' ich,
Wenn sie singt, so neig' ich
Ihrem Sang und Schall.

Hoffmann von Fallersleben.

Und seit wann sind denn unsere Kinder so sentimental geworden? Es wäre mir nicht lieb, wenn sie es hierin schon so weit gebracht hätten, dass sie ein solches Lied mit dem vorgeschriebenen Ausdrucke ordentlich vortragen könnten. Wenn man sie nun vollends darauf abrichten wollte! — Für Mädchen von 13 oder 14 Jahren, oder, da man nach Jahren in solchen Dingen gewöhnlich schlecht rechnet, in den Jahren, wo sie mit einem Fusse schon aus der Kindheit getreten sind, ist so etwas eine Lieblingsspeise; wenn sie auch nicht immer gut nährt, so thut sie doch dann keinen bestimmten Schaden. Solche mögen dergleichen singen: allein für die Kindheit ist weder der Text noch die Musik gesund. Das *Eichhörnchen* ist recht gut u. frisch erfunden, man kann sagen, charakteristisch oder dramatisch, ein ausgeführter Gesang, der sich viel in der zweimal gestrichenen Octave hin und her bewegt: also kein Kinderlied. Die übrigen sind Lieder, nur mit geringer Ausnahme. Das *Frühlingslied* hat eine leichte Melodie, die unnöthig u. für uns nicht schön in Moll sich wendet, was überhaupt der Verf. zu oft thut. Am Ende singt der Chor in allen Strophen:

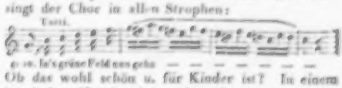

Ob das wohl schön u. für Kinder ist? In einem komischen Handwerksburschen-Liede wäre es an seiner Stelle. — Das *Vergissmeinnicht* hat auch etwas Herausgewachsenes an sich, im Texte fast wie verliebt und in der Musik nicht frisch genug aus einem Gusse. — Der *Sonntag*, ein hübsches Lied, mehr dem Texte, als der Compos. nach; man sehe den hohen Anfang und den Sprung in der Melodie:

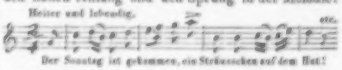

Die Wiederholung der dritten Zeile ist mindestens unnütz, wenn nicht gar störend. — Die *Schifffahrt* ist hübsch: nur sind die Figuren in ihrem Wechsel etwas zusammengesucht, was zwar einen gewissen Effect hervorbringt, aber nicht das gemüthlich Heitere, zu dem man sich immer wieder von Neuem hingezogen fühlt. — *Mausekätzchen* ist sehr gelungen; *Zum Erntekranz* gleichfalls. Warum nur immer da oben in der zweimal gestrichenen Octave? Man macht ja damit die meisten Kinderstimmen zu Schanden! — Das *Herbstlied* hat gar keine gute Erfindung, moduliert so viel unnütz u. doch so rosalienhaft, dass wir es für das misslungenste halten. — Der *Wettstreit* zwischen Kukuk u. Esel als Sänger, mag sein; es wird Manchen spasshaft erscheinen. — *Weihnachtslied*, hübsch, natürlich u. wieder sehr hoch. — Der *Abendstern* im Text u. Ton gespielt, nicht wie Kinder; zu gemacht. Die Modulationen entbehren auch mitunter der Reinigkeit zu viel. Es ist also Gutes darunter, aber es ist nicht immer kindlich u. zu wenig. Der Verf. muss einfacher u. nicht so in die Höhe getrieben schreiben, wenn er Kindern nützlich sein will. Es sollen nämlich noch 4 Hefte folgen. Darum haben wir uns dabei verweilt, um mindestens keinen Theil am Verderben der Kinderstimmen zu haben, wenn es so fort gehen sollte. Der Preis ist äusserst billig und die Heftchen sind nett ausgestattet.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Beschluss.)

Oeffentliche Concerte veranstalteten: 1. Dem. Jeannette Bontibonne, Pianistin, welche nebst dem Hummel'schen Septett u. Concert-Variationen von Herz, auch mit dem beliebten Dilettanten Hrn. Klein ein Duett von Donizetti vortrug. 2. Hr. Professor Jansa, dessen Meisterschaft wir vielleicht noch niemals in gleicher Vollendung zu bewundern Gelegenheit fanden. Er spielte von eigener Composition ein Violin-Concert in Fis moll; Bravour-Variationen; und mit Hrn. Henselt die Beethoven'sche A dur-Sonate, dessen unübertreffliche Ouverture zu Coriolan, so wie die unserer Generation gänzlich unbekannte Arie: Non sò, donde vien, von Mozart vor einem halben Säculum für den berühmten Berliner Fischer componirt u. von dem Kafkapellisten Staudigel entzückend schön gesungen, dieser interessanten Abendunterhaltung zu wahren Zierden gereichten. 3. Die Versorgungs-Anstalt für arme erwachsene Blinde, unter dem hohen Protectorate Sr. kais. Hoheit, des durchlauchtigsten Erzherzogs Franz Karl. Bezüglich des wohlthätigen Zweckes hatte die Opern-Administration der Dem. Viale, so wie den Herren Marini, Rigamonti u. Milesi mitzuwirken gestattet, welche Scenen aus Anna Bolena u. Il Paria, von Donizetti, und aus Bellini's „Straniera" vortrugen. Noch war zu hören: die Ouverture des Wilhelm Tell; das von Hrn. Henselt gespielte Es dur-Concert von Mocheles, und endlich ein neuer Triumph-Marsch für 40 Blechinstrumente von dem k. k. Hoftrompeter, Hrn. Prohaska, arrangirt u. vom ganzen grossen Orchester begleitet. 4. Die Tonkünstler-Societät, welche für das Pensions-Institut ihrer Wittwen u. Waisen eine zweimalige Ausführung des Händel'schen Messias veranstaltete, und dabei in doppelter Beziehung Ehre u. reichlichen Ertrag gewann. 5. Johann Hindle, Virtuos auf dem Contrabass, der nach langem Verstummen wieder einmal seine Flageolettöne erklingen liess. Wem dergleichen nicht allzu kindisch, des Instrumentes männliche Kraft entwürdigend erscheint, konnte allerwege an dem Geleisteten Behagen finden, obwohl die selbst fabrizirten Compositionen an einer geist- und geschmacklosen Trockenheit laboriren. Sein Sohn Andreas, welcher zum ersten Male als Pianist auftrat, ist gegenwärtig keineswegs noch dazu befähigt. Die beste Nummer unter dem Gegebenen war eine Ouverture von Leonhard Gold, absolvirtem Zögling des Conservatoriums; fliessend gearbeitet, klar erfunden u. effectreich instrumentirt. Auch unterhielt u. erfüllte als captatio benevolentiae seinen Zweck der Prolog „Die Feier", ein launiges Dreigespräch zwischen der Violine, dem Violoncell u. Contrabass, gedichtet von Professor Seidel u. gewürzt durch den humoristischen Vortrag der Herren Nestroy, Wertle u. Scholz; ein Trifolium, auf der Bühne stets wohl accreditirt, doch im Concert-Saale schon der Seltenheit wegen durch ergötzliche Neuheit überraschend. — 6. Franz Stoll, der beliebte Meister auf der Guitarre, gab noch drei stark besuchte Extraconcerte im Josephstädter Theater. — Ebendaselbst 7. Frau von Kesteloot, geborene Kainz, die im reichfiorirten Bravour-Gesange ihren alten Ruhm behauptete. 8. Ferdinand Schubert, Gymnasial-Professor, brachte in der jährl. Akademie zum Vortheile des Schullehrerfonds mehre noch unbekannte Compositionen aus dem handschriftlichen Nachlasse seines verewigten Bruders Franz zu Gehör, darunter eine Ouverture in D; die Ballade „Der Taucher"; das Finale der letzten Symphonie; Marsch, Arie u. Chöre aus der Oper: Fierabras u. a. — 9. Der ehemalige Sanct-Anna-, nunmehr umgetaufte Verein zur Beförderung echter Kirchenmusik (*sic!*) wagte sich an Haydn's Jahreszeiten; das Orchester, obschon überzahlreich genug, war einer eidevant Reichsarmee vergleichbar, zu welcher jede Vorstadt ihr Contingentlein gestellt hatte; nur wenige Neugierige wollten von diesem Kunstgenusse profitiren, und das Krankenhospital des barmherzigen Brüderordens ist, nach Abzug der Unkosten, gewiss um keinen rothen Heller dadurch bereichert worden. 10. Dem. Josepha Lechner, Klavierspielerin, welcher wohlgemeint zu rathen, vor der Hand noch das allerstrengste Incognito zu beobachten. — 11. Der Schottenfelder Kirchenmusik-Verein führte in seinem diesjährigen Zöglings-Concerte die erste Abtheilung der Schöpfung auf; dann folgten: Violin-Variationen von Jansa, vorgetragen von Ferdinand Fels; ein Lied mit Klavier- u. Waldhornbegleitung v. Alois Weiss dem Sohne; Violoncell-Variationen v. Morelly u. zum Beschluss ein grosser Chor von Seyfried. — 12. Im Kärnthnerthortheater präsentirten sich an einem Abende drei Concertisten: Hr. Kania aus Rostock, auf der Clarinette; Hr. Scaramelli aus Triest, auf der Violine; und ein aus den

Wolken gefallener Hr. Prosper Amtmann auf der Flöte. Unter diesen Leutchen trug denn der Erste des Kleeblattes den Preis davon, welcher indessen auch nicht allzu hoch angeschlagen werden konnte.

Einige Wochen über hatten wir das grosse Vergnügen, den berühmten Meister J. B. Cramer aus London, der sich selbst durch seine herrlichen Etuden ein unvergängliches Ehrendenkmal erbaut hat, in unsern Mauern zu sehen, aber leider nicht zu hören. Gegenwärtig hat er sich wieder zu seinem Sohne nach München begeben, wird jedoch kommenden Herbst abermals zurückkehren, um alsdann ein volles Jahr die Kaiserstadt zum Wohnsitz zu erwählen. So wollen wir denn hoffen.

Kürzlich ist in der höchst soliden Buchhandlung C. Reichard ein recht interessantes Werkchen erschienen: „Gallerie lebender Tondichter", biographisch-kritischer Beitrag von Rudolph Hirsch. Der Verf. meint es ehrlich mit der guten Sache, und seine entschiedene Vorliebe für die deutsche Schule wird ihm kein wahrer Vaterlandsfreund übel deuten. Die meisten Lebensabrisse sind, so weit sich ermessen läßt, mit historischer Treue abgefasst, und erhalten ebensowohl durch eine specielle Charakteristik, als durch eingewebte ästhetische Reflexionen u. zergliedernde Analysen der Producte eine höhere Tendenz. Unter 41 Artikeln verdienen auszeichnungsweise die Skizzen von Adam, André, Auber, Bellini, Chélard, Cherubini, Chopin, Cramer, Carl Czerny, Diabelli, Donizetti, Field, Gyrowetz, Herz, Hummel, Conr. Kreutzer, Lachner, Lindpaintner, Marschner, Maurer, Mendelssohn, Meyerbeer, Moscheles, Mosel, Paganini, Reissiger, Ries, Rossini, Seyfried, Spohr, Spontini, Tomascheck, Weigl u. Wolfram eine aufmerksame Beachtung, und Manches daraus könnte zweckmässig für das neue, in Stuttgart edirte „Universal-Lexikon der Tonkunst" benutzt werden.

Paderborn. Die Feier des tausendjährigen Liborianischen Jubelfestes (24. Juli) gab Veranlassung zur Aufführung des Spohr'schen Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden", wobei ein Personale von 200 Personen mitwirkte. Die wenigen Mittel, welche der Ort darbietet, waren von dem Musikdirector O. Gerke auf das Zweckmässigste benutzt, die schöne Tondichtung in dem ihr gebührenden Glanze darzustellen. Die Chöre gingen gut und verfehlten ihren Effect beim Publikum nicht; auch der geniale Schöpfer des Werkes, der das Fest mit seiner Gegenwart beehrte, gab seine volle Zufriedenheit zu erkennen. Den eigentlichen Glanzpunkt erhielt das Ganze durch Frau J. Schmidt, welche in der Partie der Maria durch Stimme u. Vortrag Alles ergriff, man möchte sagen wahrhaft rührte; besonders durch die schöne Arie „Und wenn sie Alle weichen". Das Orchester, welches durch mehre Mitglieder der Kapellen von Cassel u. Detmold verstärkt war, erfüllte die Ansprüche vollkommen; doch würden die Soli, welche von Dilettanten vorgetragen wurden, durch eine leisere Begleitung vielleicht noch mehr hervorgehoben worden sein. — Nach der Aufführung wurde dem Hrn. Kapellmeister Spohr ein Fackelzug gebracht.

Das Beispiel, welches Paderborn mit seinen schwächern Mitteln seinen grössern Westphälischen Geschwisterstädten gegeben, verdient Nachahmung, und wäre es zu wünschen, dass mit dieser Aufführung auch eine Reihe Westphälischer Musikfeste in's Leben träte. Münster u. Minden würden den Beruf zunächst fühlen müssen. *S....*

Kurze Anzeigen.

Le Rendez-vous de Chasse. Fanfare pour quatre Trompes (Cors de Chasse), ou pour le Pfte comp. par *G. Rossini.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Rossini weiss dergleichen zu machen. Die Fanfare in $\frac{6}{8}$ ist so einfach u. bei dem Allen so frisch, durch Fermaten u. ein hineingetöntes, lange gehaltenes B, so wie durch Wechselbewegungen der 4 Blasinstrumente so mannichfach, als möglich, dass es den Jagdliebhabern in das Herz schallen muss. Für das Pianof. ist das Rondo in D dur gesetzt u. wird den Jägern eine süsse Erinnerung bringen.

Le Lac. Mélod. concert. p. le Flûte et Piano comp. p. *T. Berbiguier.* Oeuv. 132. Ebend. Pr. 20 Gr.

Le lac, der See, ist ein Titel, wie jeder andere u. sagt nichts, wie in der Ordnung: allein die Mel. wird für Dilett., die den franz. Styl lieben u. etwas einigermaassen Schweres zu gelehrt finden, im rechten Maasse concertiren. Für sie ist das Heftchen sehr geeignet; es schifft sich ganz leicht auf diesem See.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten August. N°. 34. 1836.

Klavierschule für Kinder.
Angezeigt von G. W. Fink.

Kinder-Klavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. Herausgegeben von *Heinrich Wohlfahrt.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 1836. 8. VIII u. 86 in 4. Pr. 1 Thlr.

Ein sehr beachtenswerthes Werkchen, das von keinem Pianofortelehrer der Jugend vernachlässigt werden darf, der nicht gewissenlos sein u. sich unter die Klasse der Taglöhner setzen will.

Der Verf. sagt sehr richtig in seiner einleitenden Vorerinnerung: „Mehrjährige Erfahrungen haben mich einsehen lassen, dass es durchaus ein Missgriff ist, Kindern das Klavierspielen nach grossen vollständigen Klavierschulen zu lehren, oder dazu aus zerstreuten Musikalien zusammengetragene leichte Sachen, die kein Ganzes bilden, zu wählen. Alles Leichte ist deshalb noch nicht zweckmässig, weil es leicht ist, und die Klavierschulen sind zwar für Anfänger berechnet, aber für erwachsene Anfänger. Kinder wollen in jeder Hinsicht anders behandelt sein, als Erwachsene; das wird von vielen Musiklehrern nicht berücksichtigt. Von ungleichen Kräften verlangt man oft, dass sie gleichen Schritt im Vorwärtsschreiten halten sollen, und vergisst, wie Alles sich nur stufenweise entwickelt.“ — Es sollte von musikalischen Erziehern, nicht von blosen Musikern, mehr dergleichen geschrieben werden. Hauptsächlich sollte dabei auf mässige Gaben und Kräfte Rücksicht genommen werden, denn deren sind mehr als der ausserordentlichen, und dann sind es eben die gewöhnlich u. mässig Begabten, die eine sorgsame Pflege verlangen, wenn sie gedeihen u. glücklich heranwachsen sollen. Für stark Begabte hat schon der Himmel gesorgt; es hilft ihnen Alles zum Gedeihen, sie selbst u. Andere, denn sie fassen u. verstehen sogleich, dass es eine Freude ist, sich mit ihnen zu beschäftigen. Darum heisst es auch in diesem Falle: Wer da hat, dem wird gegeben, dass er die Fülle habe. Mit mässig Begabten hingegen macht es anfangs oft sehr viele Mühe, ehe man nur etwas von dem ausgestreuten Samen aufgehen sieht: und doch sind sie im Grunde auch in Arkadien geboren und wollen künftig in ihrem Lebensgarten auch ein Blumenbeetchen zu ihrer Freude sehen. Ihrer nehme man sich an; es wird sich lohnen. Werden sie keine Virtuosen, was auch nicht immer nöthig ist, so werden sie doch Menschen, die eine Freude haben u. darum sie geben. Niemand gibt, was er nicht hat. — „Es ist allerdings gut, wenn Kinder, die musikalisches Talent zeigen u. später etwas Vorzügliches leisten wollen, frühzeitig einen Anfang im Klavierspiel machen; doch muss man die Sache nicht übertreiben, sondern wirklich mehr als Klavierspiel behandeln.“ — Wir setzen hinzu: Man muss auch die Sache nicht übertreiben im zu früh Anfangen. In der neuesten Zeit hat man sich vernehmen lassen, man solle schon mit vierjährigen Kindern musikalische Uebungen anfangen, u. hat gelehrt, wie man das anfangen soll. Das ist überschwenglich. Erstens kann man gar nicht sagen, wann man anfangen soll. Nach einem oder zwei, auch wohl 3 Jahren lässt sich gar nichts bestimmen; man muss sehen. Ohne gesunde Augen u. gesunden Verstand wird man fehlgreifen. Dann sind wir auch nicht blos des Klavierspiels wegen auf der Welt; es will etwas mehr bedacht u. geübt sein, wenn aus dem Leben etwas werden soll. In der Regel ist das vierte Jahr viel zu früh. Wo sich in einem Kinde die Ausnahme nicht handgreiflich macht, mag man das Klavierspielen immerhin noch bleiben lassen; es ist zu früh. Hat man aber einmal mit dem Kinde angefangen, so treibe man es auch, wie alle andere Dinge, mit einem

dem Kindesalter angemessenen Ernst, wie eine Arbeit, nicht wie einen Spass. Man glaubt nicht, wie viel darauf ankommt, dass man das Kind gleich von Jugend auf an eine gewisse Beharrlichkeit in Allem, selbst im Spiele, gewöhne. Aus Kindern, denen man es frei lässt, nur immer nach Belieben von Einem zum Andern zu laufen, die Zehnerlei hinter einander anfangen u. liegen lassen u. bunt herumwerfen dürfen, wird gar nichts. In Allem, was sie thun, muss ein gewisser Zweck sein, für dessen Erreichung sie einige Anstrengung nicht gar zu sehr scheuen dürfen. Man muss sie arbeiten und die Arbeit nicht als eine entsetzliche Last betrachten lehren. Freilich soll man sich möglichst zum Kinde herablassen, ihm Alles so deutlich u. so leicht als möglich machen, nicht zu viel auf die zarten Schultern legen, sie nicht mit der vollständigen allgemeinen Musiklehre quälen: aber man muss sie auch nicht verweichlichen und ihnen gar nichts zumuthen wollen. Aus diesem Grunde sind wir mit dem Verf. nicht im Geringsten einig, wenn er sagt: „Hat das Kind keine Lust mehr, so sei die Lection beendigt.“ Es kann zu leicht missverstanden werden. Das Kind muss folgen lernen. Das ist die erste Lehre. Der Lehrer muss Herr sein, aber ein liebevoller, der Vertrauen einflösst. Wer mit den Kindern spielt und thut, als ob es nicht Ernst wäre, verdirbt ihnen sogar ihr Spiel. So viel Vernunft wird allerdings vorausgesetzt, dass Niemand das Kind über sein Vermögen belaste. Geschieht das nicht u. ist der Lehrer ein geschickter, kein bloser Stundenherumlaufer, so folgt das Kind in der Regel sehr leicht u. bald gern. Der Lehrer muss nicht allein ein geschickter Musikkenner, sondern noch vielmehr ein gesund gebildeter u. moralisch guter Mensch sein. Der wird schwerlich für 4 oder 6 Gr. aufwarten. Man bezahle ihn, und man wird doch am Wohlfeilsten wegkommen u. etwas Rechtschaffenes davon haben. Das Rechtschaffene liegt jedoch nicht darin, dass wir einen Wust von Kindervirtuosen erhalten, dass wir mit ihnen prahlen können. Auf's Prahlen muss in der Erziehung gar nichts angelegt werden, sondern auf das Echte, Beste, was veredelt. Mit der elenden Prunksucht vernichten manche Eltern ihre Kinder bis auf den Grund. Darum soll man auch keinen Musiktollhäusler zum Lehrer seiner Kinder nehmen, keinen Wirrling, dem die ewige Seligkeit eine Lumperei ist gegen ein gutes Concert. Und wenn das Glück noch so gut wäre: was hat man denn an einem Virtuosen, der nicht auch zugleich ein tüchtiger Mensch ist? Eine lebendige Spielmaschine, weiter nichts, und wenn er auch noch so aufgeblasen wäre. Aufgeblasen ist überhaupt nur ein Menschenkind, mit dem es auf dem rechten Flecke nicht richtig ist, weder im Verstande noch im Herzen. Wer zum Lehrer taugen soll, muss schlechthin seine Enthusiasterei unter den Schutz des Verstandes begeben haben, der doch ein Bischen mehr als ein guter Stiefelputzer ist. Ich weiss nicht, warum jetzt wieder so manche Leute gegen den Verstand lossichen; haben sie denn keinen, oder wollen sie nur gutmüthiger Weise, dass Andere keinen haben sollen? Ohne Verstand u. Liebe, die beide in einem rechten Menschen verbunden sein müssen, ist man ein erbärmlicher Vater, eine elende Mutter u. ein nichtswürdiger Lehrer, Doctor u. Hofrath. Dem echten Verstand wird es nicht einfallen, Herz u. Phantasie für gering u. nichtig zu halten, und eine gute Phantasie wird nicht so abgeschmackt sein, die Ehrerbietung gegen den Verstand aus dem Herzen zu schaffen. Treibt man aber unter einem menschlich tüchtig gebildeten Lehrer mit vernünftiger Achtung gegen eine allgemeine, rechtschaffene Menschenbildung Musik, so hat man auch weder Zeit noch Lust dazu, die Natur des Kindes im Treibhause vermückern zu lassen, und hat eben so wenig Ursache zu befürchten, krankhaft gereizte Nerven, als blos baushäckige Larven zu erziehen. — Im Verlaufe des Vorwortes setzt der Verf. voraus, dass das Kind vorher lesen gelernt habe, bevor es Musik anfängt. Und das ist verständig. Am glücklichsten ist das Kind, das eine Mutter hat, die ihm das Lesen beizubringen Geschick u. Thätigkeit genug hat. Auf liebende Sorge der Mutter kommt überhaupt bei der Erziehung in der Regel weit mehr an, als auf das Eingreifen des Vaters, der selten im Zusammenhange das Leben seiner Kinder sich entfalten sieht. — Die Unterrichtsvorschläge, die der Verf. thut, sind zweckmässig u. zeugen von Erfahrung. Was in einem solchen Buche steht u. stehen muss, weiss Jeder. Es kommt auf Art des Vortrages u. auf Zusammenstellung an, welche im Ganzen sehr gut sind; Alles deutlich u. nicht mit zu vielen Worten, was bei Kindern hauptsächlich zu beachten ist. Zu vieles Schwatzen der Lehrer macht die Kinder gedankenlos, ja verblüfft. Wir haben uns daher nicht genug wundern können, wie so manche Be-

urtheiler jüngerer Lehrmethoden ausgedehnt hübsche oder auch wohl sonderbare Wortmengen mit genialem Lobe übergiessen konnten! Der beste Beweis, dass den Herren in diesem Punkte alle Einsicht u. alle Erfahrung abgeht. Wer aber in der Erziehung keine Erfahrung hat, der schweige doch ja u. lasse Andere reden. Das ist ein rechtes Unglück, dass sich die Leute in Dinge mischen, von denen sie nichts verstehen, und lassen ihre Weisheit gedruckt prangen mit einer Keckheit, die unbegreiflich bleibt, so oft man sie auch erlebt hat. — Der Notenbeispiele in Uebungen sind hier weit mehr, als der Worte, und die Beispiele sind wahrhaft zweckmässig und *nicht übereilt vorwärts geschoben von Einem zum Andern*, sondern lange genug bei der Sache geblieben, doch so, dass sie *dem Kinde* nicht langweilig werden kann, sobald der Lehrer nur nicht ganz für seine Pflicht verdorben ist. Wenn wir einige Male eine kleine Aenderung wünschenswerth gefunden haben, ist es doch immer nur in einem Falle, für welchen von der andern Seite mancherlei Gründe sprechen, die ihr Gutes behalten, auch wenn wir es anders eingerichtet hätten. So würden wir z. B. die Eintheilung der Achteltriole zu 2 Achteln lieber anfangs übergangen haben. Eigentlich falsch nach dem angenommenen musikalischen Sprachgebrauch ist nur Eins S. 72, wo die grossen u. kleinen Stufen zur Auffindung der Tonleitern erklärt werden. Natürlich u. richtig wird e zu des eine kleine Stufe genannt. Darauf heisst es aber: „Man darf daher kleine Stufen nicht mit sogenannten *halben Tönen* verwechseln.“ Wie? ist denn e zu des kein sogenannt halber Ton? Allerdings nennt man ihn einen grossen halben Ton, wenn er eine kleine Stufe bildet; einen kleinen halben Ton (e, eis), wenn er keine Stufe auf dem Notenplane ausmacht. — Mit den Molltonleitern, die nun einmal verschieden angegeben werden, hat jeder Lehrer Freiheit, seiner eigenen Ueberzeugung ohne Weiteres zu folgen. — Alles, was u. wie es gegeben wird, hat übrigens einen so freundlichen, lebensmuntern u. kindlichen Anstrich (das heisst keineswegs einen tändelnden oder schnurrigen, der selbst dem Kinde so erscheinen müsste, was der grösste Fehler ist, den ein Lehrer begehen kann), dass wir um dieser Haupteigenschaft willen das musikalische Lesebuch als ein vorzügliches empfehlen. Zum Freundlichen und Einladenden hat die Verlagshandlung durch sehr deutliche u. schöne Noten, so wie durch gutes Papier das Ihre redlich beigetragen. Eltern u. Lehrer werden keines Wortaufwandes bedürfen, um sich das Notenbuch anzuschaffen, denn es ist gut u. ihr Vortheil wird dabei der grösste sein.

Für das Pianoforte nach Melodieen aus Meyerbeer's Hugenotten.

1. *Romance et Rondeau sur le Duo „Beauté divine, enchanteresse“ de l'Opéra: Les Huguenots de Giac. Meyerbeer, composé pour le Pianof. par C. Czerny.* Oeuv. 403. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.
2. *Introduction et Variations brillantes sur un thème favori de l'Opéra: Les Huguenots de M., composées pour le Piano seul p. C. Czerny.* Oeuv. 404. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.
3. *Andante sentimental pour le Pianof. seul d'après un motif de l'Opéra: Les Huguenots de M., comp. par C. Czerny.* Oeuv. 408. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Es ist uns von Paris aus so Vieles u. so Ausserordentliches über die glänzende Aufnahme und über das Grossartige dieser neuen Oper Meyerbeer's berichtet worden, dass wohl jeder Musikfreund begierig sein muss, sie kennen zu lernen. In dieser Woche werden nun die ersten 10 Gesänge derselben im Klavierauszuge ausgegeben; nicht mehr lange, und der ganze Auszug für das Pianof. mit den Textworten, französisch u. teutsch, wird vor uns liegen. An Zurüstungen, sie auf teutschen Theatern zu geben, fehlt es, wie wir hören, auch nicht. Wir Teutsche werden also sehr bald zu einem eigenen Urtheile zu gelangen Gelegenheit haben, woran Allen ausserordentlich viel gelegen sein muss, die ihre Zeit u. die Richtung des Geschmackes in derselben gehörig würdigen wollen. Wurde schon Robert der Teufel von den Franzosen als eine Erscheinung betrachtet, von deren Wirkungen Eingreifendes in das Wesen der ganzen Tonkunst erwartet wurde: wie viel mehr muss dasselbe nach dem Urtheile unserer westlichen Nachbarn von den Hugenotten erwartet werden, welche ihr Ausspruch weit über Robert den Teufel setzt! Schon dadurch erhält diese Oper ein bedeutendes Zeitgewicht. Es kann Keinem gleichgültig sein, mit eigenen Augen zu sehen und mit eigenen Ohren zu vernehmen, durch welche Mittel es der Verf. dahin brachte, ein ganzes Volk, das schon durch seinen Robert auf die höchste Stufe der Entflammung versetzt zu

sein schien; durch die Composition seiner Hugenotten zu noch höherm Jubel der gesammten Masse u. zwar unter Zustimmung sehr namhafter Beurtheiler aufzureizen. Wird auch Einiges durch Betrachtung des Scribe'schen Textbuches, dessen Hauptinhalt wir unsern geehrten Lesern S. 195 etc. dieses Jahrganges mit gutem Vorbedacht mitgetheilt haben, ziemlich klar: so kann doch dadurch die Art u. Weise, wie Hr. Meyerbeer den gegebenen Gegenstand in Töne kleidete, noch keineswegs erkennbar werden. Je mehr aber darauf bei einer Oper ankommt, desto begieriger werden wir sein, zu erfahren, welche Mittel u. Wege der Mann anwendete, wodurch u. auf welchen es ihm glückte, die gesammte Pariser Welt bei aller Länge der Oper auf das Höchste zu entzücken. Irren wir nicht sehr, so wird dabei auf ein lebendiges Ergreifen u. frisches Durchführen der kleinern Gesänge im volksmässigen Charakter nicht wenig ankommen. Diese Melodieen sind es aber, die von den Bearbeitern für einzelne Instrumente zu Potpourri, Variationen, Rondo u. dergl. genommen werden; und so werden uns selbst diese von einer nicht unwichtigen Seite her in das Wesen dieser Musik M.'s einführen helfen.

Man würde aber wenig Vertrautheit mit dem Gange der Dinge u. mit dem Wesen der Zeit verrathen, wenn man solche leichtere, volksmässigere Musikstücke für Geringfügigkeiten nicht der Beachtung werth halten wollte: vielmehr sind wir überzeugt, dass die gute Wirkung grösserer u. charakteristischerer Sätze gar sehr von dem Wohlgefallen an vorhergegangenen anmuthigen Kleinigkeiten abhängt, die eben darum keine Kleinigkeiten mehr sind. In dieser zu viel verkannten Wahrheit suchen wir geradezu den Hauptgrund, warum so manche sehr tüchtig gearbeitete Opern bei der Aufführung nicht das geringste Glück machen. Man beachtet das flüchtig Ergötzliche nicht genug, will immer sogenannt Tiefes u. verfällt durch diesen an sich lobenswerthen Drang, ist das Genie nicht wundersam stark, was es doch nicht immer ist, in's Schwerfällige, in eine zu gleichförmige Bewegung, welche ermattet, zur Bewegungslosigkeit wird, erkältet, einschläfert, dass dann auch das Beste wie im Traume vorüberrauscht. Wir haben daher den teutschen Operncomponisten schon einmal gerathen, sie möchten frivol werden — und das ist unser Ernst, denn in der Regel werden sie es in dieser anderwärts überschwenglichen Eigenschaft doch nur so weit bringen, als es ein Werk für das Theater, wie es ist, schlechthin fordert, wenn es beifällig aufgenommen werden soll. Man kann sich nicht immer anstrengen lassen; man will es auch nicht, und oft noch weit weniger, als man es könnte. So will denn Erholung sein u. in der Erholung Neues oder doch etwas, was der Gegenwart gefällt. Zu sehen, was in dieser Hinsicht gilt, ist gar nicht zu verachten, auch von dem Ernstwollenden nicht, wenn er anders noch Lust hat, für das Leben in der Zeit zu wirken, und diese soll er immer haben, so lange es Tag ist.

Hier ist Neues; es sind die ersten Bearbeitungen einiger leichten Melodieen aus den vielbesprochenen, und doch den Teutschen noch so gut wie unbekannten Hugenotten, und zwar von einem Manne, der das Unterhalten am Klaviere versteht: wie hätte er es sonst bis in's fünfte Hundert seiner gedruckten Werke bringen können, ohne diejenigen, die nicht numerirt sind? — Die Themen sind alle aus dem ersten Theile der Oper u. sind ihm zur Bearbeitung übergeben worden. In No. 1 erhalten wir zuvörderst ein Duo zwischen Raoul u. Marguerite mit französischem u. teutschem Texte, aus welcher Romanze Hr. Czerny ein Rondo verfasst hat, das sich völlig an den gegebenen Gesang anschmiegt, ihn klaviermässig verziert u. gewandt erweitert, so dass ein noch nicht fertiger Spieler etwas für ihn nicht zu Schwieriges daran zu üben, und der fertige ohne Mühe etwas Neues u. Gefälliges für gesellige Unterhaltung vorzutragen empfängt. Zum Allegretto scherzando von No. 2 hat Hr. Cz. eine passende Einleitung geschrieben, dann 5 Variationen aus der leichten Melodie entwickelt u. in einem ausgesponnenen, in $\frac{3}{4}$ Takt geänderten Finalsatze, ohne weder zu starke noch zu schwache Kräfte in Anspruch zu nehmen, gewandt u. brillant zu Ende geführt, wie wir es von ihm gewohnt sind. No. 3 ist eben so ansprechend u. dazu mit noch mehr innerer musikalischer Kraft, die jedoch keine aussergewöhnliche Anstrengung des Vortragenden erheischt, gut durchgearbeitet. Da nun diesen 3 Nummern nichts fehlt, was den allbekannten Bearbeiter bei so vielen Klavierspielern beliebt gemacht hat, so werden diese Unterhaltungswerke sich um so mehr eines baldigen u. ausgebreiteten Umsatzes erfreuen, da sie uns zunächst mit etlichen Mel. einer Oper bekannt machen, die Aufsehen erregte u. auf welche wir selbst nicht wenig gespannt sind.

G. W. Fink.

Gesangübungen.

Venti nuovi Solfeggi per voce di Mezzo-Soprano o Contralto all' uso del Vocalizzo composti dal Cavalliere Girolamo Crescentini, con acc. di Pianof. da Gustavo Guglielmo Teschner. Liv. I. et II. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Gir. Crescentini erfüllte seit dem Jahre 1788, wo er zum ersten Male in Rom als Musico auftrat, mit seinem Ruhm Italien; 1797 bewunderte man ihn in Wien u. fand ihn nur noch mit einem andern Kastraten jener Zeit vergleichbar, mit Marchesi. Nachdem er sich neue Lorbeern in Spanien, Portugal u. seinem Vaterlande geholt hatte, verdoppelte sich 1804 in Wien der Beifallssturm, besonders in der berühmten Arie aus Zingarelli's Romeo u. Julie: „Ombra adorata", deren Mel. Einige für Crescentini's ausgeben wollen. Sein Compositionstalent ist aber nicht bedeutend. Hier wurde Cr. zum Kaiserl. Kammersänger u. Hofsingmeister erhoben. Napoleon fand darauf so viel Vergnügen an seinem nie überladenen Gesange, dass er ihn nach Paris mit sich nahm u. ihn zu seinem Hofsänger an seiner Privatkapelle machte mit einem Gehalte von 30,000 Franken. Sehr selten trat er in Paris öffentlich auf u. seit 1811, mit Ehrenbezeigungen u. Geschenken überhäuft, gar nicht mehr. 1817 war er wieder nach Neapel gegangen, wo er nur bei ausserordentlichen Veranlassungen sang. 1825 wurde er dort als Gesanglehrer angestellt mit dem Titel eines Directors des Gesanges am K. Musikcollegium. Als solcher hat er Gesangübungen geschrieben, die beachtenswerth sind, das Beste unter dem Wenigen, was von ihm im Drucke erschien. Sein vielgebrauchtes u. noch immer als nützlich zu empfehlendes Werk erschien bei Breitkopf u. Härtel unter dem Titel:

Raccolta di esercizi per il canto oder: *Recueil d'exercices pour la Vocalisation musicale,*

welches Werk eine in's Teutsche übersetzte u. sehr beachtenswerthe Vorrede enthält. Des Sängers Bildniss ist vorgedruckt. Zu diesem grösseren Werke erschienen darauf 2 Hefte leichtere Vorübungen als Einleitung in jenes genannte Werk. Diese leichtern Vorübungen wurden bei Trautwein in Berlin gedruckt unter dem Titel: *Nuovi Solfeggi progressivi e sia Introduzione alla gran Raccolta completa degli Esercizi per Canto comp. da G. Crescentini.* Man findet sie angezeigt in unsern Blättern 1832, S. 587. Seitdem haben wir nun von Crescentini nichts wieder gehört, auch nicht in Nachrichten. Der Himmel weiss, ob er lebt oder todt ist. In der letzten Angabe der berühmtesten Gesanglehrer, die jetzt in Italien wirken, ist seiner nicht gedacht. Zurückgezogen hat er sich also sicher, entweder auf oder unter der Erde. Wir hätten daher um einige zuverlässige Nachricht über Cr.'s letzte Schicksale von Neapel aus. Sogar Crescentini's Geburtsjahr ist noch unbekannt. — Hier erhalten wir zum Besten der Sänger wieder neue Uebungen. Sie sind so völlig in des berühmten Sängers Weise, wie wir durch wiederholte Ansicht der frühern Studien versichern dürfen, dass es unnütz wäre, eine neue Beschreibung seiner oft beschriebenen gediegenen Singmanier zu geben. Dass sie den Sängern u. Sängerinnen nützlich sind, davon sind wohl Alle ohne viele Worte überzeugt. Diese neuen Uebungen setzen keinen Pianofortebegleiter voraus, der es versteht, nach einem bezifferten Basse zu spielen; die Begl. ist von Hrn. Teschner für das Pianof. recht gut ausgesetzt worden, so dass der Gebrauch dieser neuen Hefte auch von dieser Seite keine Schwierigkeit haben kann. So mögen sich denn recht viele Liebhaber eines eines guten Gesanges dieser neuen sowohl, wie der ältern Solfeggien zum Vortheile grösserer Stimmenausbildung bedienen. Wenn man Hülfsmittel solcher praktisch gebildeten Meister nicht eifrig benutzen wollte, wäre dies kein gutes Zeichen. Eine Vernachlässigung der alten u. der neuen Uebungen Crescentini's ist jedoch bei so grosser Verbreitung des Gesanges nicht zu befürchten. Nichts als Erinnerung ist nöthig, damit man das Zweckdienliche, was wir durch Veröffentlichung besitzen, nicht vergisst.

G. W. Fink.

Literarische Notiz.

Es ist in Berlin bei Adolph Wilh. Logier 1834 eine zweite verbesserte u. vermehrte Auflage eines Werkes erschienen, was 1824, S. 149 unserer Zeitung ausführlich beurtheilt worden ist: „Theorie der Tonsetzkunst mit Bezugnahme auf die Theorie v. W. A. Mozart v. J. G. Siegmeyer." — Dass Mozart keine Theorie der Tonsetzkunst geschrieben hat, weiss Jeder. Wenn es also hier heisst: mit Bezugnahme auf Mozart's Theorie, so will das so viel sagen: Der Verf. hat sich aus Mozart's Werken eine solche möglichst ausgezogen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten März. Nº. 27. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Ein vollendetes Trauerspiel, bey dem die letzte Instanz — ich meyne die der Beruhigung — nicht übergangen werden darf, ist vielleicht deshalb bey uns Modernen nur durch das Medium der Musik moglich. Nicht mit einem innern Groll gegen das Schicksal, das als eine furchtbare Antithese im Hintergrunde der Handlung steht, nicht mit dem Gefühl der ewigen Disharmonie zwischen Freyheit und Nothwendigkeit, nicht mit diesem inneren Zwiespalt in der Brust sollen wir das Theater verlassen; zurückführen soll uns der Dichter zur lieblichen Idee der Menschheit, uns aussohnen mit dem Schicksal, dem der Held unterliegen muss. — Die griechischen Tragiker (Aeschylus und Sophokles) versäumten diese Instanz niemals, und es lag auch in der innersten Tiefe ihrer Natur, dass sie sie nicht versäumen konnten. Allein dem neueren Dichter, der nun einmal nicht zu Griechen redet, werden sich Schwierigkeiten entgegen setzen, von denen jene in dem schönen Gefühl der Freyheit, die nur durch sich selbst beschränkt wurde, keine Ahndung haben konnten. Es scheint, als versagte bey uns Modernen das permanente Wort jenen wohlthatigen Effekt und nur das Transitorische der Musik könne ihn hervorbringen. — Wer sollte sich nicht in manchem Trauer- oder vielmehr Grässlichkeitsspiele der Deutschen, besonders im fünften Akt, wo der unbarmherzige Dichter gleichsam selbst auf die Bühne zu treten scheint, um auch das noch zu zerschlagen, was das Schicksal verschont hat, wer sollte sich dann nicht nach irgend etwas sehnen, das ihn beruhigte? Ja, selbst bey unsern vorzüglicheren Dramen werden wir oft diesen Wunsch nicht unterdrücken konnen, um aus dem Reich des Ernstes in das Gebiet des Spiels versetzt zu werden. — Und ware es etwa der erhabene Mann nicht werth, der nach der grossen Qual der letzten Tage den langen Schlaf zu thun wünscht, dass einige sanfte Harmonien das disharmonische Leben vergessen liessen, das ihn bis dahin umgab, dass einige wohlthatige Akkorde ihm folgten auf dem dunkeln Gange, wohin ihm niemand nachgeht, als der feindselige Freund, auf dessen Schulter er vertrauend sich einst stützte?

Man frage nicht: Woher soll diese Musik kommen? denn diese Frage, hier aufgeworfen, versteht sich selbst nicht, und es kann keine Antwort darauf gegeben werden, als die, dass sie sich von selbst giebt.

Göthe hat in seinem Egmont diese Beruhigung durch Musik auf eine Art zu erreichen gewusst, die in jeder Hinsicht unnachahmlich ist, so wie alles, was dieser Meister gab. Weit entfernt uns zu erschüttern und zu angstigen, berührt uns dieses Drama nur mit leichtem Spiel — (und gerade deshalb, weil es uns in unserer Mitte aufgegriffen hat, wodurch allein das Spiel moglich

Er baut sein Musiksystem übrigens auf Portmann, folglich auch auf Rameau, welche Beide, unabhängig von einander, auf zusammengefügte Terzen bis zur Terzdecime es gründeten. Seinen frühern Gedanken, die Eintheilung der Intervalle in verminderte, kleine, grosse, reine u. übermässige sei ein Scheinsystem, hat er in der neuen Auflage aufgegeben, weil er fand, dass Mozart sie genau beachtete u. benutzte; ja er versichert jetzt, dass diese Beachtung grösstentheils den frappanten Reiz der Mozartschen Accord- u. Melodie-Folge erzeuge. Desgleichen hält er es jetzt für sehr wichtig, welche Intervalle zu 2-, 3-, 4- u. 5stimmigen Sätzen oder Accorden gehören. Die Theorie selbst hat keine Veränderung erfahren: nur einige theoretisch und praktisch nützliche Bemerkungen sind hinzugekommen. Systematischer, als in der ersten Auflage, ist das Buch nicht geworden.

Nachrichten.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.
(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro alla Scala). Die Maria Stuart verschwand sehr bald aus der Scene. So oft die Puritani in der Folge gegeben wurden, war das Theater leer, und so oft die Malibran im Otello, in der Sonnambula u. in den Capuleti sang, war das Theater voll; liess sie sich aber in der neuen Oper Giovanna Grey, von Vaccaj, hören, so war das Theater nicht voll: summa summarum, die Malibran scheint nur in etwa drei Rossini'schen Opern (Otello, Barbiere, Gazza ladra) u. in drei Bellini'schen (Norma, Sonnambula, Capuleti) am allermeisten zu glänzen; in andern Opern war dies bei ihr in Italien bisher minder der Fall. Von der Musik benannter Giovanna Grey ist wenig Erfreuliches zu melden. Einiges Schätzenswerthe abgerechnet, vermisst man in ihr Neuheit u. Phantasie, und sie bildet ein einförmiges Ganze. Jemand hat es Vaccaj zum Vorwurf gemacht, dass der Gesang der Titelrolle gar zu verblümt sei, ohne zu bedenken, dass die Maestri, welche für die Malibran schreiben, in einer Hinsicht nicht sehr zu beneiden sind; bringt er ihr eine Cavatine oder was immer für ein Stück, da gibt sie sogleich ihre Verzierungen selbst an, darauf nimmt Hr. Beriot (bekanntlich der gefeierten Sängerin Begleiter) die Violine in die Hand u. spielt seine Meinung darüber mit dem Bogen ab; der arme Maestro weiss nicht, wo er sein Ohr am ersten hinneigen soll, und so entsteht zuletzt ein Pasticcio daraus. Diese Giovanna Grey wurde indessen, ganz, kaum viermal, von den benannten drei Steckenpferden aber die Capuleti am häufigsten gegeben, welcher Ruhm keineswegs der Bellini'schen Musik, sondern einem aus Mercadante's Andronico eingelegten Duette und dem Vaccajschen dritten Acte zuzuschreiben ist. Man muss wirklich dieses Duett von der Malibran u. Schoberlechner gehört haben; es war ein von zwei lebendigen Violinen vorgetragenes Duo concertato, wie man es nur von jenen todten Instrumenten in den Händen eines Spohr, Paganini und Beriot hören kann. Der musikal. Pöbel ist dabei in seinem Elisium, die sogenannten Liebhaber schreien: wunderschön, und Kaiser Karl VI., der grosse Musikkenner, würde gesagt haben: barocker Gesang. Dieser Monarch sagte einst in huldvollen Ausdrücken zu Broschi, bekannt unter dem Namen Farinelli: „Diese riesenhaften Sprünge, diese Noten u. Verzierungen, welche nie enden, überraschen blos; Sie sind zu verschwenderisch mit den Gaben, welche die Natur Ihnen verliehen: wenn Sie das Herz erweichen wollen, müssen Sie einen einfachern Weg einschlagen.“ Diese wenigen kaiserlich-musikalischen Worte wirkten auf Farinelli dergestalt, dass er seine Gesangsart gänzlich umänderte u. erst nachher durch seinen einfachen erhabenen Gesang zur hohen Berühmheit gelangt ist. Alles das hat er selbst Hrn. Burney mündlich erzählt, als Letzterer bei ihm in Gesellschaft des Pater Martini speiste. (S. The present state of Music in France and Italy, by Ch. Burney. Lond., 1771. S. 207 u. ff.). Tausendmal um Vergebung! könnte man nicht eine ähnliche Sprache mit der Malibran führen?... Ich mag nicht so weit gehen, wie Jemand, welcher behauptet, sie singe stets mit dem Kopfe u. nie mit dem Herzen: nein, sie ist ein Wundertalent u. kann auch Letzteres, wenn sie nur will, aber auch der talentvollste Künstler schafft blos glänzende Einzelnheiten u. kein gediegenes organisches Ganze von hoher Musterhaftigkeit u. unsterblicher Dauer. In der Musik insbesondere, je mehr die Instrumente die menschliche Stimme nachahmen, desto mehr rühren sie, und je mehr die menschliche Stimme die Instrumente nachahmt, desto

mehr lässt sie kalt; wenn nun der Malibran auch gewisse Sachen misslingen, wie dies zuweilen der Fall ist, so machen sie, von ihr vorgetragen, einen desto unangenehmern Eindruck. Um aber wieder aufs vorerwähnte Duett zurückzukommen, muss in Betreff der Ueberwindung von Schwierigkeiten der Schoberlechner ebenfalls reichliches Lob gespendet werden: es war ein schöner Wetteifer zwischen beiden Heldinnen, mit dem einzigen Unterschiede, dass die geläufigere Stimme der Malibran oft den Preis davon trug. In der letzten Vorstellung der Stagione, den 21. März, wurde die Gefeierte insbesondere bei gedrängt vollem Hause mit einem superlativ geräuschvollen Beifalle u. einem Platzregen von schönen Blumensträussen beschenkt.

Leider muss diese Rubrik noch mit einer hässlichen Coda verlängert werden. Man liess sich einfallen, Mozart's Don Juan durch Sänger, Orchester, Theatermaler etc. gegen Ende dieser Stagione auf der Scala grässlich schänden zu lassen. In den letzten neun Vorstellungen sang also die Malibran in der Capuleti u. Sonnambula 4mal, und der Don Juan wurde 5mal gegeben, aber wie!!!!! Poggi (Duca Ottavio) — Null. Der Schoberlechner (Donn' Anna) war diese Musik eine fremde Welt, in der sie sich nicht auszukennen vermochte. Der Himmel erbarme sich der Puzzi-Toso, und verschone alle Menschen vor einer solchen erbärmlichen Donna Elvira. Hr. Marcolini (Leporello) war nie ein Buffo gewesen, daher ... Hr. Marini Ignazio (Don Giovanni) hat eine schöne Stimme, sonst nichts, macht gut einen Oberpriester, namentlich den Mosé in Rossini's Oper dieses Namens; für einen Don Juan ist weder seine Person noch sein Gesang geeignet. Die Tadolini (Zerlina) nicht vortrefflich, aber leidlich. Kein Wort vom Commendatore u. Masetto. In der Musik selbst liess man mehre Stücke weg, ein sogenannter Maestro amputirte links u. rechts, wo es ihm beliebte; das, was übrig geblieben, wurde unglaublich schlecht von Sängern u. Orchester vorgetragen, wozu noch die vom Anfange bis zu Ende verfehlten Tempo's das Ihrige beitrugen. Von den elenden Decorationen, von der Banda, die auf dem Maskenballe die drei Tempo's unkenntlich machte, von so gar vielen andern Gräueln ist besser schweigen. Dergestalt ging der D. Juan Samstag den 12. März auf der Scala bei gestopft vollem Hause in die Scene. Da man schon vorher wusste, wie Alles insgesammt schlecht geht, so wurden keine missfälligen Zeichen laut, im Gegentheil — leider Gottes — sogar zwei Stücke (D. Juan's Arie u. das Duett Là ci darem la mano) wiederholt. Aber die Verständigen u. Anbeter des Einzigen bekamen Convulsionen, Fieber, Galle u. dergl.; die ältere Generation, welche diese Oper längst kannte, bedauerte, dass sie in solche Hände gerathen; die neuere Generation war gewissermassen verblüfft, sie fand Manches schön, erkannte mehre von den heutigen Maestri aus dem D. Juan entlehnte Dinge, war aber doch mit dem Ganzen sehr wenig zufrieden; Einige sagten: ist das der famose Don Juan? eine solche Oper können auch wir schreiben; Andere gestanden ein, sie hätten nach der zweiten u. dritten Vorstellung diese Musik weit schöner gefunden. Die hiesigen Zeitschriften sprachen bei dieser Gelegenheit, bis auf eine einzige, mit grosser Verehrung von Mozart, und klagten ohne Scheu Sänger u. Orchester an. Die so eben benannte „Einzige" sagt kurz: „Ich bin kein Musiker, folglich kein Kenner der Geheimnisse der Harmonie, vielleicht hat mich der Don Juan darum nicht ergötzt, so wie es mir scheint, dass er auch das Publikum nicht sehr belustigt hat. Das Uebel entstand aber auch im Vortrage u. s. w." Dies letztere „auch" will also sagen, dass das Uebel auch in der Musik zu suchen ist. Ein anderes Blatt äusserte: „Zu Mozart's Zeiten war die Musik weit ruhiger, weniger lärmend, aber nicht so monoton, so ungewiss, so accent- u. leblos, wie man sie uns am Samstage hören liess. Wenn Mozart keine Stretten, Fugen (sic) u. Crescendi mit allen Kunstgriffen der heutigen Musik geschrieben (armer Mozart!), so hätte man seine Oper bei alledem nicht so todt u. ohne alle Energie vortragen sollen." Nun schenken die verehrten Leser gefälligst ihre ganze Aufmerksamkeit dem, was ein anderer hiesiger Journalist, Hr. Prividali, bei dieser Gelegenheit gesagt. Dieser alte Mann, zu Ende des vorigen Jahrhunderts mehre Jahre Dichter am Wiener Hoftheater (er hat die Faniska für Cherubini u. andere italienische Opern geschrieben), nennt Jahr aus Jahr ein Rossini den Meister der Meister, und spricht von allen seinen Affen mit dem grössten Lobe. Ueber den jetzt zu Mailand gegebenen D. Juan drückt er sich in seinem Censore universale de' teatri No. 23 unter Andern folgendermassen aus: „Beim Herausgehen aus dem Theater verwichenen Samstag, nach der ersten Vorstellung des Don Juan, kämpften zwei ganz entgegengesetzte Ideen in mir, eine traurige u. eine lustige.

Die erste demüthigte mich, indem sie mir zeigte, dass eine Musik, die nicht mehr den Titel modern führt, eine fremde Sprache ist, die unsere Sänger nicht mehr reden u. unser Publikum nicht mehr begreifen kann; die zweite war tröstend, indem sie mich überzeugte, dass eine so tief gesunkene Kunst (Hört!), die nicht tiefer sinken kann, sich nothwendigerweise wieder erheben muss, weil in der Natur nichts als Materie u. Bewegung ist, und nichts in demselben Zustande verbleibt; wir befinden uns also am Punkte, der beide Extreme trennt, am Vorahende der Auferstehung, welche letztere aber mühsam u. langsam vor sich gehen wird. Unsern beweisenswerthen Fall zeigt deutlich die erwähnte Aufführung des Mozartischen Meisterwerkes. Die, welche es vortrugen, sind keineswegs Schuld daran; sie sind Kinder einer andern Familie, sprechen die Sprache, die man sie gelehrt, und die von jener ganz verschieden ist — — (Ganz zum Schlusse:) Man kehre nun zur harmonischen Declamation zurück (auf Bellini anspielend), zur lyrischen Tragödie, zur Musik, die ihre Kraft u. Zierde in der Banda sucht, bis bei den Zuhörern auf den Gusto (Vergnügen) der Disgusto (Ekel) erfolgt u. auf die Dämmerung Tag wird.“ So spricht ein im Theaterwesen ergrauter Italiener, der aber die Werke Mozart's u. Haydn's im musikalischen Athen, wie es Wien zu seinen Zeiten noch war, oft zu hören Gelegenheit hatte.

Nachschrift. Ein dieser Tage hier angekommener, aus Havanna vom 15. Jan. 1836 datirter Brief bringt die allerneuesten Nachrichten von der dasigen italienischen Oper u. s. w. Berichterstatter sagt im Wesentlichen (ich hatte den Brief selbst in Händen), dass die Stadt sehr schön sei, die Witterung in der Hälfte Januars so wie im Mai in Italien, die Einwohner seien kreuzbrave Leute, aber die Wohnungen und die englischen Waaren unerhört theuer. Die von Livorno abgesegelte Künstlergesellschaft war bereits am 16. Dec. im besten Wohlsein hier angekommen. Man wollte mit der Semiramide den Anfang machen, da aber die Garcia-Ruiz erkrankte, so ging man mit den Capuleti e Montecchi den 12. Jan. in die Scene, worin nur die Corradi-Pantanelli (Romeo) und die Rossi (Giulietta) gefallen haben. Das Theater ist gross, und in den ersten drei Vorstellungen gingen jedesmal ungefähr 2500 spanische Thaler in die Kasse ein. Man machte bereits Proben von der Sonnambula.

Ein zweiter aus Havanna vom 2ten Februar hier angekommener Brief berichtet einen Fiasco der Sonnambula mit der Garcia-Ruiz.

— Die einst rühmlich bekannte Sängerin Francesca Festa Maffei ist verwichenen 21. Nov. in einem Alter von 51 Jahren zu Petersburg gestorben.

— Etwas Nagelneues. Der Mailänder Figaro vom 24. März d. J. nennt Rossini den Aristoteles der Musik.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grande Valse pour le Piano seul de Fréd. Chopin arrangée pour le Pianof. à 4 mains par Mockwitz. Oeuv. 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Es wird Vielen lieb sein, den geschätzten Walzer Ch.'s von diesem geübten u. beliebten Bearbeiter für 4 Hände eingerichtet zu erhalten, wodurch dieses Klavierstück natürlich viel leichter vorzutragen werden muss. Nach diesem Arrangement wird er zum Nutzen u. Vergnügen für alle nur etwas vorgeschrittene Schüler sehr gut zu gebrauchen sein, selbst in der Primstimme. Lehrer sehen die Gründe selbst, warum sie ihn zur Anfeuerung ihrer Zöglinge zu beachten haben, und Dilettanten werden sich gern am Vortrage desselben ergötzen.

Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine von Fel. Mendelssohn-Bartholdy arrangirt für das Pianof. allein von C. Czerny. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Gr.

Das Orchesterwerk ist ausführlich S. 517 dieses Jahrganges besprochen u. der 4händige Klavierauszug vom Componisten selbst ist den Musikfreunden gebührend angezeigt worden. Hier erhalten die Liebhaber das Werk für 2 Hände von einem Manne eingerichtet, der als Tonsetzer für das Klavier zu allgemein bekannt u. beliebt ist, als dass wir etwas Weiteres hinzuzufügen haben könnten, als die Versicherung, dass Alles mit gewandter Umsicht u. gut spielbar eingerichtet ist. Das Uebrige weiss Jeder.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten August. No. 35. 1836.

Violin-Concert.

Angezeigt von G. W. Fink.

Troisième Concerto pour le Violon composé — par B. Molique. Op. 10. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch. 4 Thlr.; av. Pfte 2 Thlr.

Im ersten All., $\frac{3}{4}$, D moll, tritt sogleich ohne Adagio oder irgend ein anderes Vorspiel, als zwei volle Unisonoschläge der ganzen Instrumentenmasse von der Octave zur Quinte, denen 2 Takte des syncopirt sich bewegenden Sextaccordes im Alt u. den beiden Geigen *p.* folgen, im Basse die Hauptfigur ein:

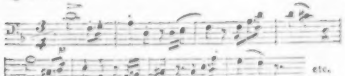

Die ganze verhältnissmässig lang u. sehr gut ausgearbeitete Einleitung des Orchesters gehört durchaus nicht zu denen, die so und anders, wie man will, stehen können, die blos da sind, um mit dem Orchester etwas Tonlärm zu machen, damit unter den Zuhörern Ruhe u. ihnen gesagt wird: Jetzt soll's los gehen; nun werden wir die Ehre haben, ihnen sogleich hören zu lassen, was für Kunststücke wir perfect gelernt haben; sie gehört zu den nothwendigen Einleitungen, aus denen sich das Ganze wie aus einem Mittelpunkt entwickelt, der schon Lebenskreise aus sich selbst erzeugte, in denen ein organisches Wachsen nach allen Seiten freudig u. gesund sich ausdehnt. Ein Glied gewinnt durch das andere, eins hilft dem andern zum frischen Gedeihen im besten Zusammenhange zu immer steigender Fülle. Das Rühren u. Regen nach allen Richtungen hin, das aus dem Mittelpunkte einer in's Leben gesetzten Idee entspringt, deren geheime Entfaltungsordnung schon im Embryo kräftig verhüllt, aber schon im ersten Werden thätig liegt, hat etwas so Anziehendes, wie ein hübsches Kind auf dem Arme einer hübschen Mutter. Auch ein Concert muss ein wesentlich Organisches sein, nicht ein aus allerlei Ueberbleibseln zur Unterstützung der Bravourpassagen zusammengeflicktes Kleid. Hier ist frische Wesenheit u. gesundes Leben von den ersten Takten an; runder Zusammenhang, naturgemässe Entwickelung. Es gibt nicht wenig Männer, die sich gewöhnt haben, bei jedem Neuen zuvörderst Anfang u. Ende zu betrachten, um sich daraus eine Art Urtheil, zuweilen auch wohl Vorurtheil zu bilden. Trifft's nicht immer genau, so trifft's doch im Nichtigen u. im sehr Tüchtigen nicht selten; im gegenwärtigen Falle trifft es völlig. In dieser Orchester-Introduction entfaltet sich Alles so bündig und so rund gegliedert, dass jeder einsichtige Partiturenleser auf ein treffliches Musikstück im Ganzen schon beim Lesen der Einleitung hoffen muss. Je weiter es kommt, je mehr Glieder des Ganzen sich rühren, desto schöner liebt es sich in mannigfachen Imitationen u. neuen Zwischengedanken, alle so zusammen gehörend, dass sie die Einheit u. den leichten Ueberblick bei aller Mannigfaltigkeit nicht stören, nicht einmal erschweren, Freude auf jeder Stufe der Entfaltung bringen u. doch auf weitere Entwickelung gespannt machen. Das Vergnügen am Gediegenen der Orchester-Einleitung lässt diese Spannung auf das endliche Eingreifen des Solospielers zu seinem grössten Vortheile nicht zu mächtig werden, vielmehr lässt sie uns gar nicht auf den eiteln Gedanken kommen, dass wir von ihm gleich mit unerhörten Kunststücken in Erstaunen gesetzt werden würden. Nachdem das treffliche Tutti völlig abgeschlossen hat, hebt das erste Solo nach einer allgemeinen Taktpause ohne Fermate mit folgender einfachen, aus dem Dagewesenen gezogenen, nur vom Streichquartett begleiteten Melodie an:

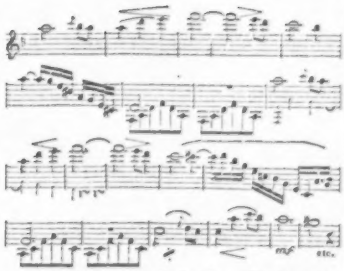

Trefflich ist der abgebrochene Rhythmus des Soloinstrumentes, der dem Orchester eine gewisse Herrschaft auch in der Begleitung lässt, worin es die rhythmische Ordnung sichert. Einen grossen Reiz erhält diese Melodie in der Wiederholung durch schön verwandelte Führung der Harmonie zur symmetrischen Stellung beider Hälften. Immer ausdrucksvoller wird sie in den folgenden Phrasen, ohne dass sie in's Gesuchte auszuschweifen nöthig hätte. Die Verzierungen sind anfangs mässig u. die Bravour dazu legt sich nur in geschmackvoll eingewebten Takten an, so dass der Vortragende das Erste, was noth ist, nämlich Ton, Gesang, zu entwickeln Gelegenheit erhält. Selbst wo im Fortgange die Ausschmückungen reicher werden, verbergen sie doch nie die runde Form des Melodischen, welche durch Wiederholungen der Hauptfiguren der Einleitung in der Begleitung noch bedeutend verschönt wird. Nach u. nach treten in der ersten Bravourstelle die Blasinstrumente anfangs mässig u. nur an solchen Stellen füllender hinzu, wo dem Glanze des Solospielers ein umhüllender Schatten mehr nützt als schadet, der Composition hingegen zu doppeltem Gewinne gereicht. Der erste Abschnitt schliesst ungesucht in F dur u. das Tutti setzt in den Bässen die Hauptfigur des Ganzen sogleich wieder ein, von welcher Beharrlichkeit die Gesellschaft der übrigen Instrumente den grössten Vortheil durch Nachahmungen u. gesunde Nebengedanken in herrlicher Vertheilung zieht. Das bringt Einheit u. Mannigfaltigkeit zugleich, die von wahrer Kunst unzertrennlich sind. In der einfachsten Ordnung versetzt das Soloinstrument, nach dem Schlusse des Tutti in F dur, seine erste Moll-Mel. ganz schlicht in diese verwandte Dur-tonart u. weiss dennoch in dieser schlichten Ordnung vortrefflich zu unterhalten u. im zusammenhängendsten Fortgange so viel Neues u. Unerwartetes zu bringen, dass die Freude u. das Wohlgefallen dadurch nur gewinnen, nichts aber verlieren können, als die rohen Stösse, die in der Wirre eines wild gewordenen Haufens unvermeidlich sind. An Ablenkungen vom Hauptwege fehlt es jedoch auch hier nicht: nur geht Alles im gefälligen Laufe, nicht von einer Seite auf die andere geschleudert, als worin Etliche die Genialität zu erhaschen meinen, sondern anständig froh u. lebensfrisch vorwärts geführt u. zur rechten Zeit ganz anmuthig wieder zurück. Kurz, der Mann hat nicht den Glauben, als sei die Schule ein verächtliches Ding; er hat sie ernstlich benutzt u. schreibt sogar grammatikalisch richtig. Und ist doch ein Virtuos? hat Feuer u. Phantasie? Ja sogar eigenthümliche Phantasie bei aller Ordnung u. Bildung! Es muss nothwendig so sein! Und wer eine solche Erscheinung anstaunen u. verwunderlich finden könnte, bewiese nur damit, dass er sich auf die Seite der Nebler u. Schwebler habe verlocken u. armselig verdämmern lassen. Es war ein Wahnsinn, wo man glaubte, der Geist würde lebendig, wenn man ihn zerfetzte. Freilich hat man zuweilen in dieser neuesten Zeit etlicher Würgengel die Kunstgeissel geschwungen u. hat den Gläubigen die Pönitenz gegeben: allein diese Busse will nicht mehr wohl behagen; es gibt zu viele Männer, tüchtig in jeder Art, die ihre Kunst mit ganzem, nicht mit zerrissenem Geiste treiben, unter welche auch unser Componist gehört. Und so wird denn der blose Hocus pocus nicht mehr lange an der Zeit sein, denn sein Geschrei ist heiser geworden u. seine Uebertreibungen haben sich selbst verdächtigt. Hier ist kein Hocus pocus, sondern ein abgerundet frischer Satz, den der Geist lebendig macht u. zwar bei aller Ordnung, die der eigenthümlichen Wendungen keineswegs entbehrt, auch nicht der seltsamen Modulationen. Der Satz hat schöne Melodie, lichte Harmonie, brillante Bravouren u. stattliche Orchesterbearbeitung in meisterhafter Haltung. Der Schluss in D dur ist sehr glänzend u. das Ganze trefflich in jeder Hinsicht.

Andante, $\frac{2}{4}$, A dur. Die Blasinstrumente geben eine sehr einschmeichelnde, durch harmonisch schöne Uebergänge noch anmuthiger gemachte Einleitungsmelodie, wozu die Saiteninstr. nur einige

Accorde pizz. hören lassen. Nach zehn Takten nimmt sie die Principalvioline auf und gibt ihr höhern Reiz durch vollere Durchführung u. durch geschmackvolle, nicht überladene Verzierungen, theils auch durch die fein u. sinnig gehaltene Thätigkeit der hineinsingenden Blasinstrumente. Ein vortrefflicher, überaus angenehmer, melodisch u. harmonisch durch u. durch lieblicher Satz, der überall mit grossem Beifall aufgenommen werden muss, wo er nur gut vorgetragen wird. Der Vf. beweist sehr gesunden Takt u. kluge Eröfnung, dass er diesen Mittelsatz nicht zu lang ausgesponnen hat. Solche zarte Empfindungen vertragen kein Uebermaass. Das Weiche derselben verliert bei zu grosser Ausdehnung das wohlthätig Belebende u. wird einschläfernd. Das ist hier sehr gut vermieden; es hat die rechte Länge.

Sehr frisch im *ff.* u. unisono setzt das Orchester im Rondo vivace ein:

welcher neckende Gang die Hauptfigur des muntern Ganzen bildet. Oboen u. Fagott leiten dann, vom Horn u. dazwischen tretenden Streichinstrumenten unterstützt, folgende einfache Solomelodie im achttaktigen Rhythmus ein:

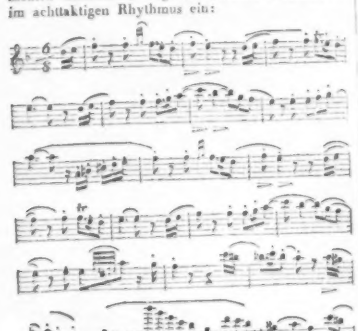

Mit dem Eintritte der Sechzehntheil-Bravouren in A dur tönt das Orchester die etwas verkürzte Einleitung höchst wirksam hinein, worauf im scherzhaften Uebergange das Soloinstrument das Hauptsächlichste der Grundmelodie mit glänzenden Bewegungen nach D moll führt, worin das Orchester sogleich wieder mit der Hauptfigur in vollen Accorden lebhaft u. schön verflochten weiter geht. Ueberhaupt bleibt das Tutti seinem Grundgedanken stets treu, aber so verschieden in Bearbeitung u. Instrumentation in einander greifend, dass es prächtig wirken muss. Das neue brillante Solo wird durch das thematisch fortarbeitende Orchester trefflich. Eines macht das Andere schön; es gehört eben zusammen. Sogar die Beendigung dieser Bravourstelle spielt wieder auf den ersten Uebergang an u. ist doch wieder neu gewendet. Nicht minder ist die zweite Solomelodie in F dur von einer Seite verschieden, von der andern so natürlich aus der ersten geflossen, dass sie sich ganz ungesucht zu ergeben scheint. Eine so abgerundete Folgerichtigkeit u. geordnete Zusammenreihung der mannigfachen Gebilde ist überall das Rechte u. nicht das buntwillkürliche Herumfahren in aller Herren Länder, wovon tüchtige Meister nie etwas wissen. Es ist leerer Jugendwahn, wenn man meinen wollte, bei so folgerechter Haltung könne kein frisches Leben u. keine Munterkeit gedeihen: gerade dadurch wird die Freude, ist nur sonst Phantasie da, die in Künsten stets vorausgesetzt wird, verdoppelt u. echt menschlich. — Wir könnten eine lange Beschreibung von der Oekonomie entwerfen, die mitten im Reichthume herrscht: es wird aber nach diesen Andeutungen zuträglicher sein, man hört das Ganze oder nimmt sich selbst die Partitur zur Hand u. liest sie bedächtig durch. Worte, welche zu sehr in's Einzelne gehen, thun es in der Musik, deren Sprache sich nicht selten schwer übersetzt, in der Regel nicht. Es kommt gewöhnlich nicht mehr dabei heraus, als bei Dichtern, die uns den Reiz einer Gegend malen wollen u. heben dabei von der Wurzel einer jeden Pflanze mit ihren Beschreibungen an u. hören beim Pistill erst auf, um denselben Lauf mit einer zweiten zu wiederholen. Beim Dritten hat man schon das Erste rein vergessen, und wenn man fertig ist, hat man von der ganzen Beschreibung doch kein Bild, sondern Worte,

wären es auch schöne. Man höre also das Concert; es ist nicht allein der Mühe werth, sondern ergötzlich dazu. Allein man spiele es auch gut. Der erfahrene Verf. hat kein langes Anhängsel des Tutti an's Ende geschwänzt, damit der Applaus der Hörer nicht in seinem besten Feuer aufgehalten werde, was gleichfalls nicht übel ist. Dass der letzte Satz in D dur schliesst, kann man sich nach dem Charakter des Ganzen schon denken. Solche Partituren lesen wir gern; es ist Sinn u. musikalisches Leben darin, so etwas von dem Dinge, das man Geist nennt. Wenn der Mensch lauter solche Partituren zu lesen hätte, könnte er leicht zu munter, vielleicht gar übermüthig werden. Wir fürchten aber doch nicht, dass uns das Unglück zu früh treffen wird.

Noch haben wir zu erwähnen, um so nothwendiger, da es auf dem Titel nicht angezeigt worden ist, dass dieses Concert auch mit blosem Quartett der Streichinstrumente vorgetragen werden kann. Es ist vom Componisten durch beigefügte kleine Noten in den 4 Stimmen dazu mit Fleiss eingerichtet worden. Dass es den Solospielern sehr angenehm sein muss, es mit Pianofortebegleitung zuvor einüben oder es so in häuslichen Zirkeln vortragen zu können, leuchtet von selbst ein.

Musikfest.

Rotweil. Zweites Musikfest für den Schwarzwald im Würtembergischen am 26. u. 27. Mai. Die Theilnahme der dabei thätigen Mitglieder war eben so zahlreich u. innig, als beim ersten, und die Menge der herbeiströmenden Hörer bewies zur Genüge den lebendigen Sinn, der auch in unsern Gegenden für solche Feier heimisch ist. Am 25sten trafen die Musiker von Donaueschingen, Hechingen u. Sigmaringen, mit ihnen die Herren Hofkapellmeister Kalliwoda u. Täglichsbeck hier ein. Der Letzte hatte für diesmal die Leitung der Musik zu übernehmen die Güte gehabt. Der Morgen des 26sten, als der Hauptfesttag, wurde mit Geschützsalven begrüsst. Mehre Musiker aus der Umgegend nahmen gleichfalls thätigen Antheil. Bald zogen unter lautem Jubelsange die Liederkränze von Alpirsbach, Deisslingen, Ebingen, Oberndorf, Schramberg u. Spaichingen auf geschmackvoll verzierten Wagen in die Stadt ein, und wurden sofort in ihren Absteigequartieren von den dazu bestimmten Festordnern auf das Herzlichste begrüsst. Um 9 Uhr begann die Probe der Gesangstücke. Um 2 Uhr versammelte man sich auf dem Marktplatze vor dem städtischen Kaufhause, und von dort ging der Zug durch die Hauptstrasse der Stadt nach der evangelischen Stadtpfarrkirche, nachdem zuvor der herrliche Männerchor: „Herbei, herbei, du trauter Sängerkreis", v. W. A. Mozart, abgesungen worden war.

In der ersten Abtheilung wurde vorgetragen: 1) Sinfonie No. 1 von Beethoven. — 2) Weihgesang v. H. G. Nägeli. — 3) Die Ehre Gottes in der Natur v. Beethoven. — 4) Eine feste Burg ist unser Gott etc. v. Hiller. — 5) Hymne: „Jehova, Dir frohlockt der König" v. Frdr. Schneider. — 6) Ouverture zu Demophoon v. Vogel. — In der zweiten Abtheilung: 1) Der dritte Theil der Schöpfung v. Jos. Haydn. — 2) Halleluja aus dem Messias v. Händel. —

Die schöne Ausführung der Beeth. Sinfonie von etlichen 70, einander unbekannten Musikern nach einer einzigen Probe fand Bewunderung. Unter den Gesängen des ersten Theils wirkte am meisten Beethoven's Hymne. Die Zeit nach Tische war wohl für religiöse Gesänge hinter einander nicht die beste, obschon Alles mit treuem Fleisse einstudirt worden war. Die Schöpfung sprach lebhaft an u. fand rühmliche Anerkennung; die Chöre wirkten stattlich u. die Soloparticen wurden gelungen ausgeführt von der Frau Gerichtsnotar Gerster von Oberndorf, Hrn. Hofkaplan Fessler von Sigmaringen u. Hrn. Zeichnungslehrer Uhl von Rotweil. Den imposantesten Eindruck machte das Halleluja aus 400 Kehlen gesungen, vom trefflich wirkenden Orchester unterstützt. — Das stürmische Wetter brachte uns um den Genuss, die verschiedenen Liederkränze im Freien zu hören. Zwar erschallten ihre Wechselgesänge in geselligen Abendstunden, doch machte der beschränkte Raum eine allgemeine Theilnahme unmöglich.

Der 27. Mai riss die Hörer zum Entzücken hin. Im niedlich eingerichteten Theatersaale des Gymnasiums wirkte die Ouverture zu Don Juan glänzend. Im Duett aus der Oper Arminia von Pavesi vom reinen u. starken Tenor des Hrn. Hofkammerraths Billharz u. dem kräftigen u. klangreichen Bass des Hrn. Hofkaplans Fessler gesungen, zeichneten sich Beide durch Annehmlichkeit des Vortrags aus. Ein Concertino idyllique für das Waldhorn, comp. u. geblasen von Hrn. Sendelbeck, Hofmus. von Hechingen, versetzte in Gessner'sche

Empfindungen. Nur das schöne 4stimmige Lied „Der schwäbische Sängerbund", comp. von Täglichsbeck, wurde nicht ganz mit der Reinheit u. Pünktlichkeit vorgetragen, die es verdient hätte. Hr. Böhm, Hofmus. in Donaueschingen, trug ein Concertino für das Violoncell von Merk meisterhaft vor. Im zweiten Theile blies Hr. Rinsler, Hofmus. in Donaueschingen, ein Potpourri für die Flöte von Kalliwoda mit eben so viel Kunstfertigkeit als schönem Ton. Der Jägerchor aus Weber's Euryanthe machte einen wahrhaft erhebenden Eindruck. Dann zeigten sich Hr. Kapellm. Täglichsbeck u. Hr. Hofmus. Wilkozowski aus Hechingen in dem Concertant für 2 Violinen von Kalliwoda zur Freude Aller u. des Componisten selbst über eine so brillante Aufführung. Die Ouverture zum Freischütz beschloss das mächtig wirkende Concert. Später unterhielten noch die Herren Hofmusiker Böhm, Gall u. Rinsler viele Fremde und die staunende Menge durch ihr pikantes u. kunstreiches Spiel. Auch ein sehr zahlreich besuchter Ball verherrlichte das Fest. Alles Herrliche würde ein frommer Wunsch geblieben sein, wenn nicht der hiesige Stadtrath mit so vieler Bereitwilligkeit die bedeutenden Kosten auf die Stadtkasse übernommen hätte. Ueber das Fest ist gedruckt worden: Beschreibung des am 26. u. 27. Mai d. J. zu Rotweil abgehaltenen zweiten Musikfestes für den Schwarzwald. Rotweil, gedruckt bei E. B. Englerth. 1836. 15 S. in 4. — Die Beschreibung ist mehr erzählend, als in das Wesen der musikal. Aufführungen eingehend. Unter Andern bringt sie einen 4½ S. langen Prolog, der nach der Beethoven'schen Sinfonie gesprochen werden sollte, jedoch unvorhergesehener Hindernisse wegen wegfallen mußte. — Das Musikfest des künftigen Jahres wird in Hechingen gefeiert werden.

Nachrichten.

Dresden, den 4. August 1836. Während meines hiesigen Aufenthaltes in dieser durch Natur u. Kunst so reich ausgestatteten Residenz, welche auch in diesem höchst veränderlichen Sommer von Fremden zahlreich besucht ist, hatte ich Gelegenheit, manchen musikal. Aufführungen beizuwohnen, welche insbesondere den hohen Werth des ausgezeichneten Ensemble's der Königl. Kapelle u. Oper auf's Neue an den Tag legten. Die treffliche Kirchenmusik würde noch mehr Abwechselung in der Wahl der musikal. Messen möglich machen, wenn nicht öftere Störungen durch Krankheit oder Abwesenheit der Sopran- u. Alt-Solo-Sänger veranlasst würden. Nur selten hört man Hasse's u. Naumann's für die katholische Hofkirche eigens verfasste Meisterwerke. Eine im Kyrie etc. werthvoll gearbeitete, übrigens sehr wirksame Messe von Morlacchi hörte ich mit vieler Theilnahme, da auch der Sopranist Tarquinio (obgleich unwohl) darin seine Höhe u. Geläufigkeit der Stimme zu zeigen Gelegenheit hatte u. das Orchester-Ensemble von höchster Präcision war. Weniger innern Gehalt, als glänzende Wirkung zeigte eine Messe von Schuster in D dur. Ein Uebelstand ist es, dass in Abwesenheit des Sopranisten ein Tenorist die Solo-Oberstimme ausführen muss. Die Tenore u. Bässe sind durch die Kirchensänger Babnigg, Schuster, Zezi, Wächter u. s. w. sehr gut besetzt. Der Chor bedürfte indess Verstärkung der Soprane u. Alte.

Die Oper ist zwar durch die überaus lange Abwesenheit der Mad. Schröder-Devrient auf ein ziemlich einförmiges Repertoir beschränkt, welches indess wenigstens durch die Gastspiele der Damen Pixis, Sabine Heinefetter etc. und gegenwärtig der Mad. Pohl-Beisteiner aus Wien den Reiz der Neuheit der Personen unterhalten hat, wenn gleich für die Kunst dadurch nur spärlicher Gewinn erreicht wird. Mad. Pohl-B. ist im Besitz einer starken, theilweise etwas scharfen Mezzo-Sopranstimme von guter Ausbildung u. Geläufigkeit; nur ist die Intonation nicht ganz rein u. die Ausführung der Coloraturen nicht gleichmässig genug. Routine im Spiel zeigte die Sängerin in den bisherigen Darstellungen der Rosine in Rossini's „Barbier von Sevilla" und Zerline in Auber's „Fra Diavolo". — Mad. Schr.-Devrient ist zwar aus Wien zurückgekommen, allein noch zum Besuche ihrer Kinder auf einige Wochen nach Berlin gereist, daher ihr hiesiges Wiederauftreten sich leider noch verzögert. Dagegen wird in diesen Tagen Fräul. v. Fassmann zu Gastspielen der Iphigenia, des Fidelio u. s. w. hier erwartet, später auch Mad. Fischer aus Carlsruhe u. Miss Stuart. Um die durch den Abgang des Tenoristen Dirka nach Cassel entstandene Lücke auszufüllen, soll ein Sänger aus Mainz, Hr. Abler, herberufen sein.

Das hier so vorzügliche recitirende Drama hat durch die Gastspiele des Hrn. Löwe aus Wien als Garrick (in Bristol), Mortimer in Maria Stuart,

Perin in Donna Diana, Wolodomir in Isidor und Olga, wie als Correggio, neuen Reiz gewonnen. Das musikalische Zauberpossen-Spiel Lindane hat die Besucher des Linke'schen Bad-Theaters zur Abwechselung auch ergötzt. In dieser Woche erregt indess das Vogelschiessen, welches am 31. Juli von Sr. Maj. dem Könige u. dem Königl. Hofe solenn eröffnet wurde, das allgemeinste Interesse. Die vielen hiesigen Gartenconcerte sind sehr gut. Künftig ein Mehres von Ihrem ergebensten *J. P. S.*

Dresden, am 10. Aug. Grosse musikalisch-declamatorische Akademie in dem Saale des K. Palais im grossen Garten. Erste Abtheilung.

1) *Grosse Sinfonie in vier Sätzen vom Königl. Kapellmeister Reissiger.*

Diese Sinfonie war dem Vernehmen nach um den Preis in Wien zu concurriren bestimmt, Referent weiss aber nicht, ob der Componist sie wirklich dahin abgesandt hat oder nicht. Dass diese Sinfonie ein grossartiges Werk ist, wird Niemand in Abrede stellen. Der Anfang ist sehr pathetisch u. von grossem Effect. Dieser kurzen Einleitung folgt ein Allegro, dessen Thema eine sanfte einschmeichelnde Figur hat und mit Lebendigkeit, Kraft u. Fleiss durchgeführt ist. Das Andante, das hierauf folgt, führt eine sanfte Cantilene durch, die sich an mehren Stellen zu einem sehr reizenden Gesange emporschwingt. Das Scherzo ist launig, sehr gut durchgeführt u. hat manchen originellen Instrumentaleffect. Den Schlusssatz bildet ein Allegro, ebenfalls von heiterm Charakter, das hell u. freudig dahin rauscht, aber gar nicht oberflächlich ist, sondern mehre sehr glückliche Benutzungen des Thema's in den äussern u. Mittelstimmen darbietet. Im ganzen Werke ist Feuer, Kraft u. Verständniss unverkennbar, und es ward jeder Satz lebhaft applaudirt. Bei dieser Gelegenheit sei es erlaubt, ein paar Worte über die Preisaufgaben selbst zu erwähnen. Was soll eigentlich der Zweck sein? Das Publikum mit den neuern Tonkünstlern bekannt zu machen? Aber es lernt nur den Einen kennen, der den Preis erhielt u. dessen Werk gestochen wird; und glückt es andern Componisten auch, ihre Sinfonieen gestochen zu sehen, so bedarf es dazu keiner Preisaufgabe. Soll das Publikum glauben, die beste Sinfonie, die in neuerer Zeit geschrieben worden sei, sei die des Hrn. KM. Lachner? Das wird weder der bescheidene Componist, noch die drei Wiener Kunstrichter behaupten wollen. Es wäre auch noch die Frage, ob, wenn der musikalische Areopag in Berlin, München, Cassel oder an irgend einem andern Orte seinen Sitz gehabt, gerade diese Sinfonie den Preis bekommen hätte. Nicht, dass sie nicht deshalb vortrefflich sei, aber eine andere, z. B. die von Strauss, die in Wien nur die dritte Stelle erhielt, hätte vielleicht nach der Ansicht der Kunstrichter den ersten Preis erhalten. Auch hier lief ein Gerücht um, dass die Sinfonie des Hrn. Dobreszcinsky eigentlich den Preis verdient habe, und nach einem Quintett dieses Componisten, das von hiesigen Sachverständigen für meisterhaft anerkannt wurde, schien das nicht unwahrscheinlich. Nun hat man aber Beispiele, dass Musikwerke an einem Orte sehr, an einem andern gar nicht gefallen. So gefiel Euryanthe in Wien nicht, in Dresden u. Berlin ausserordentlich, so brauchten die Rossini'schen Opern lange Zeit, ehe man in Berlin daran Geschmack finden konnte. Es scheint daher eine solche Preisaufgabe, wie die poetischen vor mehren Jahren von Buchhändlern aufgegebenen, dem Fortschritte der Kunst oder der Erweckung des Genie's nicht günstig zu sein. Denn es kann nur Einer den Preis bekommen, und doch können zehn preiswürdige Werke eingegangen sein. Der ihn aber nicht bekommt, wird sich doch verletzt fühlen, ohne deshalb sein Werk niedriger stellen zu wollen; und im Publikum hat doch der, der den Preis erhielt, vor dem, der ihn verfehlte, den Erfolg voraus, und es zieht nun einen Nimbus um das Haupt des Gefeierten, während zehn Andere, vielleicht eben so Begabte, im Dunkel bleiben oder in's Dunkel zurücktreten müssen. Endlich, obgleich ich überzeugt bin, dass die Wiener Kunstrichter mit der grössten Unparteilichkeit verfahren sind, so hätte es doch noch unparteiischer geklungen, wenn ein Kunstrichter in Wien, einer in Berlin, einer in München u. s. w. gewählt worden wäre. Wenn dann Hr. Lachner aus Wien dennoch den Preis erhalten hätte, so wäre das gleichsam ein *consensus gentium* gewesen, eben so schmeichelhaft für den Componisten, als beweisend für das Publikum. Wenn aber ein Verleger schon so viel thut, einen Preis auszusetzen, so kann er auch das Porto für die Versendung tragen, denn so ungeheuer viel Preisconcurrenten werden ja doch nicht bei solchen grossen Werken zusammenkommen, da z. B. die Anzahl der Pianofortecomponisten wohl schwerlich einen Bewerber gestellt hat.

Wie gesagt, am Ende fragt sich jeder Unbefangene, „was bezweckt eine solche Preisaufgabe und wie müsste sie eingerichtet sein, wenn sie wirklich der Kunst förderlich sein sollte?“

2) *Arie von Mercadante.* Stumpfer Abguss einer Rossini'schen Form. Rossini's Geist war in der Form sitzen geblieben. Dem. Botgorscheck, Mitglied des K. Hoftheaters, zeigt eine herrliche Contraltstimme, von schöner Fülle u. Kraft des Tones, Reinheit u. Präcision. Eine höchst schätzbare Acquisition; Schade, dass deutsche Opern so selten eine Partie für den Alt haben.

Zweite Abtheilung. Hero u. Leander, Ballade v. Schiller, in Musik gesetzt vom KM. Lindpaintner, gesprochen vom Kön. Hofschauspieler Hrn. L. Pauli. Hr. KM. Lindpaintner liebt diese Art von Compositionen, deren eigentliche Blüthe die Zeit Georg Benda's war. Am Klaviere macht die Ballade, wenn der Text gesungen wird, sehr grossen Effect, wie wir dies an Zumsteeg's u. Löwe's Compositionen sehen. Aber declamirt u. dabei mit voller Orchesterbegleitung, bekommt das Ganze etwas Störendes durch den zu grossen Abstand auch der besten Declamation gegen den Reiz der Instrumentalbegleitung, und in Stellen, wo das ganze Orchester die Stimme begleitet u. stark begleitet, ist es dem Declamator, der ja nicht singt u. also die kräftigsten Inflexionen der Stimme nicht benutzen kann, unmöglich durchzudringen. Die Composition an sich war melodisch u. kräftig gedacht, auch sehr wirksam instrumentirt. Dass Hr. Pauli vortrefflich sprach, weiss Jeder, der ihn hörte, und in der That war es keine leichte Aufgabe, in dem sehr hohen, gewölbten, mit Steintafeln gepflasterten Saale die vielen weiblichen Reime dieses langen Gedichtes mit ihren im Deutschen so lautlosen Endsylben vernehmlich zu machen. —

Dritte Abtheilung. Dritter Theil der Schöpfung, Oratorium von J. Haydn. Ref. ward verhindert, derselben beizuwohnen. *C. B. v. Miltitz.*

Berlin, im August. Am 3ten d. M. erhielt bei der öffentlichen Sitzung der Königl. Akademie der Künste den Preis für die musikalische Composition des Monodrams Maria Stuart, für eine Altstimme mit Chor u. Orchester in Musik gesetzt, Flodoard Geyer, aus Berlin gebürtig, früher Studiosus Theologiae, jetzt Musiker u. Componist.

Als belobt, mit näherer Bezeichnung ihrer Verdienste wurden folgende Werke genannt, deren Componisten noch unbekannt sind:

1) Ino, bezeichnet E. A. T. — 2) Marie Antoinette. — 3) Trost am Grabe. — 4) Die Kaiserin. — 5) Rinaldo, Cantate von Göthe mit Chor u. Orchester, mit dem Motto: *Ars longa, vita brevis.* — 6) Ino. („Aber die Seele“ etc.) — 7) König Alfred. — 8) Hecuba's Klage um Hector. — 9) Romeo und Julia.

Die Namen der Componisten dieser belobten Werke sollen öffentlich bekannt gemacht werden, insofern nicht binnen 4 Wochen dagegen Einspruch geschieht. Es wird interessant sein, die Namen der Preis-Bewerber kennen zu lernen und vielleicht darunter manchen anerkannten Tonsetzer zu finden. Der Sieger ist durch die bereits erfolgte öffentliche Aufführung seines gekrönten Werkes jedenfalls in grossen Vorzug gestellt, da das Lesen einer Partitur doch noch sehr gegen das Hören eines Musikstückes zurücksteht. Die Beurtheilung, welche Composition die beste sei, war diesmal den Kunstrichtern (den Herren Spontini, Rungenhagen, G. Abr. Schneider, Henning u. Bach) sehr dadurch erschwert, dass nicht ein u. dasselbe Gedicht zur Preisaufgabe gestellt, sondern jedem Concurrenten die Wahl desselben freigelassen war. Allerdings sind dadurch aber auch von 34 eingereichten Compositionen zehn für die Altstimme gewonnen. Es müssten diese indess auch ohne Ausnahme öffentlich aufgeführt werden, um das Publikum selbst über den Kunstwerth dieser Werke entscheiden zu lassen. Die Herausgabe der 10 resp. gekrönten u. belobten Compositionen in Partitur u. dem Klavierauszuge ist nicht minder wünschenswerth. — Der bisherige Concertmeister, Hr. C. W. Henning, ist zum Musik-Director befördert, der Hr. Kammer-Musikus Hubert Ries zum Concertmeister ernannt. Die HH. Kammermus. Gebr. Ganz haben den gleichen Titel erhalten. — Einen schmerzlichen Verlust hat die Tonkunst u. unsere Residenz durch das Ableben des Kunst-Gelehrten u. unermüdlichen Sammlers werthvoller Autographen u. Manuscripte von Tonkünstlern, des verdienstvollen Hrn. Pölchau erlitten. Seine Bibliothek ist an Partituren, Lehrbüchern u. s. w. wahrhaft klassisch u. so überreich zu nennen, dass eine Vereinzelung dieser wohlgeordneten Sammlung sehr zu beklagen wäre. Das Andenken des Entschlafenen könnte durch Erwerbung seiner Bibliothek, mit Bezeichnung der Pölchau'schen, am würdigsten geehrt u. dauernd erhalten werden.

wird — *) und endigt mit einem Triumphgesang, — in den die Muse der Tragödie mit einzustimmen scheint.

Es ist ein fast allgemeines Vorurtheil, dass die Musik nicht durch sich selbst bestehen könne, und sich selbst allein nicht genug sey. Doch ist dieser Irrthum wenigstens noch erträglicher, als der traurige Gebrauch, den nur eine bizarre Vermischung von Sybaritischem und Böotischem Sinn, von dieser Kunst zu machen fähig ist, den physischen Genuss durch sie erhohen zu wollen. Wer würde daher nicht gern unserm Kant beystimmen, wenn er in gerechtem Unwillen ausruft: Eine Tafelmusik bey einem festlichen Schmause grosser Herren ist das geschmackloseste Unding, was die Schwelgerey immer ausgesonnen haben mag." (S. Anthropologie, S. 250.)

Es ist bekannt, wie schlecht Gretry's Versuch ausfiel, in der Musik Ironie auszudrükken, ob er gleich vollkommen überzeugt war, sie sey ihm vorzüglich geglückt, um welche Leichtigkeit sich zu überzeugen, man ihn billig beneiden muss. Es war überhaupt sehr natürlich, dass er die Ironie, wie die Meisten seiner Landsleute, mit Persifflage verwechselte, und noch natürlicher, dass ihm als gerechte Strafe für diese Verwechselung auch diese Persifflage selbst nicht glückte, indem sie gleichsam einen Seitenpas machte und auf ihn selbst zurücksprang. — Wie übereilt ist aber wohl der Schluss, dass es der Musik überhaupt unmöglich sey, diese Form darzustellen, dem ohnehin die Erfahrung ganzlich widerspricht. Ich erinnere nur an Axurs treffliche Arie: „Glück der stolzen spröden Irza!" im dritten Akt dieser Oper. Auch in Mozarts Werken kann es nicht an Beyspielen fehlen.

„Die Musik ist nur darum eine schone (nicht blos angenehme) Kunst, weil sie der Poesie zum Vehikel dient. Auch giebt es unter den Poeten nicht so viel seichte (zu Geschäften untaugliche) Köpfe, als unter den Tonkünstlern, weil jene doch auch zum Verstande, diese aber blos zu den Sinnen reden."

Dieses seltsame und so vag hingeworfene Urtheil muss man noch immer so oft hören, dass es wohl der Mühe werth seyn dürfte, einige Worte darüber zu reden und um so mehr, da sich diese Urtheilenden auf eine bedeutende Autorität stützen. Allerdings würkt die Musik mit der Poesie gemeinschaftlich, aber nur um ein neues Produkt zu bezwecken. Diese Vereinigung ist dynamisch, (nicht mathematisch, in welchem Fall allein von einer ersten und zweyten, einer oberen und einer untergeordneten Kunst geredet werden dürfte) und durch sie entsteht die Oper. In ihr dient weder die Poesie der Musik, noch die Musik der Poesie zum Vehikel, welches, streng genommen, überhaupt nicht einmal einen achten Sinn giebt: will man aber auf einen Augenblick bey dieser schwankenden Idee bleiben, so müsste es wohl noch eher scheinen, als diene hier die Poesie der Musik zum Vehikel. Wer ist dieser Don Juan, diese Lodoiska, dieser Tamino, dieser Figaro, ohne diese Töne, in denen sie, wie die Götter und Göttinnen im Homer, gleichsam auf Wolken, als lebende Gestalten daher schweben?

---

*) „Der Mensch soll mit der Schönheit nur spielen, und er soll nur mit der Schönheit spielen. — Denn, um es endlich auf einmal herauszusagen, der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt." Schiller, in den Briefen über ästhetische Erziehung. (Horen 1795. St. II, S. 88.) d. Verf.

Mancherlei.

Choralbücher werden immer noch gedruckt u. nicht ohne Grund. Meist sind sie für einzelne Provinzen berechnet oder richten sich doch nach namhaften neu aufgelegten Gesangbüchern. An ein allgemeines teutsches Choralbuch, oder vollends an eins, das uns die Choräle möglichst in ihrer Urgestalt brächte, denkt man noch nicht anders, als dem Wunsche nach. Hr. H. A. Zschiesche, Musiklehrer am K. Schullehrer-Seminar in Neu-Zelle, hat im vorigen Jahre ein vierstimmig ausgesetztes, mit Zwischenspielen versehen, in Guben u. Cottbus bei Eduard Meyer erscheinen lassen, also für das Niederlausitzer u. das neue Berliner Gesangbuch. Es nimmt auf fliessenden Chorgesang u. auf Begleitung von 4 Posaunen in einfacher Harmonisirung Rücksicht.

H. Marschner's Oper: „Die Feuerbraut oder das Schloss am Aetna", die in Leipzig nicht gefiel, hat in Hannover sehr gefallen.

Hr. Täglichsbeck, Hochfürstl. Hohenzollern-Hechingen'scher Kapellm., hat seine zweite Symphonie für das Pariser Conservatorium vollendet u. ist ersucht worden, zum nächsten Januar die erste wieder mitzubringen, damit beide während seiner Anwesenheit in Paris aufgeführt werden können. Man meldet uns, dass Hrn. T.'s erste Symphonie noch in diesem Jahre sowohl für das Orchester, als auch in einem Arrangement für das Pianof. à 4 m., vom Tonsetzer selbst verfasst, bei Richault in Paris erscheinen wird.

Dass es in Teutschland sehr viele Cantoren u. Organisten gibt, die eine ordentliche, gut stylisirte, auch gefällige Kirchenmusik zu schreiben im Stande sind, ist seit langer Zeit eine bekannte Sache. Nach der Anzahl MSS., die uns zugesandt werden, zu schliessen, muss die Menge der Compositionsfähigen überaus zugenommen haben. Bei dem besten Willen u. allem Zeitopfer, das wir um der Aufmunterung oder um möglicher Rathschläge willen wirklich bringen, sind wir doch nicht im Stande, Allen Genüge zu leisten; am wenigsten können wir dergleichen öffentlich besprechen, was blos zu Privatmittheilungen sich eignet. Das Publikum kann kein Interesse daran nehmen, wenigstens bei Weitem in den meisten Fällen nicht. Dies zur Nachricht für Alle, die öffentliche Besprechung ihrer MSS. wünschen. Wo wir sonst dienen u. helfen können, thun wir es gern u. nicht selten: aber man sei so gerecht, es erstlich nicht als Pflicht von uns zu fordern u. 2) uns keine unfrankirten Briefe solcher Angelegenheiten wegen einzusenden. Man bedenke, dass unser Tag auch nur 24 St. hat u. dass wir auch Anderes thun wollen u. müssen. Man peinige uns nicht. Was uns möglich ist, geschieht der guten Sache wegen ohnehin.

Der durch mehrfache Compositionen bekannte Violonc.-Virtuos Hr. J. B. Gross, der mehre Jahre hindurch in Dorpat als thätiger Musiker sich um die Kunst verdient machte, ist wieder in Teutschland angekommen u. wird in Kurzem in Leipzig eintreffen.

Die Part. der Comp. zu Göthe's Faust vom Fürsten Anton Radziwill haben wir gesehen, den Klavierauszug noch nicht. Der fürstliche Comp. ward geb. am 13. Juni 1775 und entschlief am Ostermorgen d. 7. April 1833. Den ganzen Zeitraum seines männlichen Alters hat er auf die Lösung der unablässig festgehaltenen Aufgabe verwendet u. erst 3 J. vor seinem Ende in seinem Werke sich selbst genügt. „Es ist in unserer Zeitung bei Gelegenheit der Aufführungen bereits wiederholt ausführlich besprochen worden.

Ein sehr wohlgetroffenes, in Oel gemaltes Bild Righini's, ein Kniestück v. Prof. Tischbein in Leipzig gemalt, gut gehalten, ist für einen mässigen Preis zu verkaufen. Das Nähere erfährt man von der Red.

Lipinski hat sich von London aus wieder nach Paris begeben u. wird seit etwa 8 Tagen in Leipzig erwartet.

Kurze Anzeige.

Erinnerung an Magdeburg. Walzer à la Strauss für das Pianof. comp. von *Carl Erfurt.* Magdeburg, bei Ernst Wagner. Pr. 12 Gr.

Die Einleitung in diese Walzer lässt gleich den Septimenaccord auf F anstatt des Quintsextaccordes (mit a) täuschend erscheinen, was à la Strauss nichts zu sagen hat. Der 4 zusammenhängenden Walzer u. des Anhanges hätte sich der Walzerkönig nicht zu schämen; sie werden Beifall finden, der ihnen gebührt. Leicht sind sie auch, was in diesen Stückchen eine Empfehlung mehr ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 11.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 11.** **1836.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei Schuberth u. Niemeyer in Hamburg u. Leipzig ist so eben erschienen (mit alleinigem Eigenthumsrecht):

Charles Schuberth, Souvenir de la Hollande, Fantaisie et Variations brillantes sur un Thème national hollandais pour le Violoncelle avec Accompagnement de l'Orchestre ou Quat. ou Pianoforte. Oeuvre 3. Prix av. Orch. 1 Thlr. 16 Gr., av. Quat. 20 Gr., av. Pfte 14 Gr.

Anzeigen.

In meinem Verlage erschienen so eben:

	Thlr.	Gr.
Reissiger, Lieder für Sopran oder Tenor mit Pfte. Oeur. 107.	—	16
Löwe, 3 Balladen mit Pfte. Oeur. 56.	1	4
Becker, Kirchengesänge. 3e Heft.	—	12

Dresden, im August 1836.

W. Paul.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn a. R.

(Der Frc. à 8 Sgr. Pr. oder 28 kr. Rheinisch.)

	Frc.	Ct.
Bertini et Franchomme, Thème varié p. Pfte et Velle.	3	50
Bertini, H. J., Ma Normandie, Romance fav. de Berat varié p. Piano. Op. 88.	1	50
— Op. 101. Le Repos, 24 pet. Melodies p. Piano, dediées aux jeunes elèves. Liv. 1. 2. 3. . . . à	2	—
— Op. 102. Deux Nocturnes No. 1. 4 Voi. No. 2. La Solitude p. Piano.	2	—
— Op. 103. Adieu beau rivage de France, Rondo-Barcarole p. Piano sur un th. fav. de Grisar. .	2	—
Czerny, Ch., Op. 401. Les charmes de l'Opera ou 6 Divertissemens sur les motifs les plus fav. de l'Op.: La Juive. No. 1. 2. 3. 4 . . . . . à	1	50
— Op. 410. Six Sonatines faciles et doigtées à l'usage des jeunes elèves (für den ersten Unterricht). No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. . . . . à	1	50
Mühling, A., Op. 52. 30 kurze und leichte Orgelstücke	3	—
Reissiger, C. G., Die Felsenmühle für Piano, ohne Text, Ouverture u. Favoritstücke.	4	—
— Dieselben, ohne Text, à 4 mains.	6	—
Spohr, L. I. u. II. Ouverture a. d. Orat.: Die letzten Dinge à 4 mains . . . . . à	1	75
Zwei Volkslieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. In einem kühlen Grunde. — Steh' ich allein	—	75

Anzeige,
die Praktische Singschule von H. K. Breidenstein betreffend.

4 Hefte (1e u. 2e à 12 ggr. od. 54 Kr.
3e u. 4e à 16 ggr. od. 1 Fl. 12 Kr.

Bonn, bei A. Marcus.

Um die Benutzung dieses mit dem günstigsten Erfolge aufgenommenen und weit verbreiteten Werkes für Schulen und Erziehungsanstalten noch mehr zu erleichtern, hat die Verlagshandlung eine besondere Ausgabe der einzelnen Stimmen für das dritte und vierte Heft veranstaltet und bereits versendet. Diese Hefte enthalten nämlich, ausser der Fortsetzung der ein- und zweistimmigen Uebungen für Stimmbildung, Takt und Notentreffen, hauptsächlich die mehrstimmigen Gesänge (Lieder, Cantaten, Hymnen, Motetten, Choräle etc. etc.) für blos weibliche Stimmen mit Begleitung des Pianoforte, grösstentheils von der Composition des Herrn Verfassers, dann aber auch von Gluck, Händel, B. Klein, Mendelssohn-Bartholdy, Fesca, Rink u. A. Keines dieser Stücke ist arrangirt, sondern alle sind ursprünglich so geschrieben, wie sie hier mitgetheilt werden. Der Preis für die drei Singstimmen beider Hefte (das 3te u. 4te) ist für jedes Heftchen der Singstimmen 4 ggr. od. 18 Kr., so dass nunmehr das Werk für eine grössere Anzahl von Schülern mit verhältnissmässig nur geringen Kosten angeschafft und benutzt werden kann. Bei Abnahme von mindestens 12 Exemplaren dieser Singstimmen

Bei S. A. Böhme in Hamburg ist erschienen:

Bellini, V., Sonnambula (Die Nachtwandlerin), vollständiger Klavier-Auszug mit deutsch. u. ital. Text. Pr. 6 Thlr.

Musikalien-Anzeige.

Vom 1. Septbr. d. J. ist der Ladenpreis von

Händel's Judas Maccabäus, Oratorium nach Mozart's Bearbeitung, Klavier-Auszug von L. Heilwig. 5 Rthlr.

Aufträge, welche bis ultimo August d. J. darauf eingehen, werden noch à 4 Rthlr. effectuirt.

Hamburg, d. 6. August 1826.

Joh. Aug. Böhme.

Neue Musikalien
im Verlage
von *Fr. Hofmeister in Leipzig.*

Bauck, Des Müllerburschen Liebesklage in Mond- und Morgenliedern für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Oe. 18. 1stes Heft. Morgenlieder. 12 Gr. 2tes Heft. Mondlieder. 12 Gr.

Benedict, Intr., Variations et Finale sur la Ballade fav. de l'Opéra: The Maid of Artois de Balfe p. Pfte. Oe. 21. 16 Gr.

Blahetka (Leopoldine), Premier Quatuor p. Pfte, Violon, Alto et Vcelle. Oe. 43. 1 Thlr. 16 Gr.

Dobrzyński, Rondo alla Polacca p. Pfte à 4 mains. Oe. 6. 20 Gr.

Franchomme, Variations sur un Thème original p. Violonc. av. Acc. de Pfte. Oe. 3. 12 Gr.

— Variations p. Violonc. av. Acc. de Pfte. Oe. 4. 12 Gr.

— Chant d'Adieux. Solo de Violoncelle av. Acc. de Pfte. Oe. 9. 14 Gr.

Hesse, 6 Orgel-Stücke verschiedenen Charakters. Op. 58. No. 33 der Orgelsachen. 16 Gr.

Kummer (F. A.), Souvenir de la Suisse. Concertino p. Violoncelle av. Acc. de gr. Orchestre. Oe. 30. 1 Thlr. 16 Gr. Idem av. Quatuor 2 Thlr. 4 Gr. Idem av. Pfte 20 Gr.

Liszt, Reminiscences de la Juive. Fantaisie brillante p. Pfte. 1 Thlr.

Pixis (J. P.), Rondeau à la Hongroise arr. p. [illegible] à 4 Mains tiré du 5ème Trio p. Pfte. Oe. 129. 12 Gr.

Taubert, Deux Sonates p. Pfte. Oe. 21. No. 1 in F moll 14 Gr. No. 2 in Cs moll 18 Gr.

Bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig sind nachstehende Musikwerke zu haben.

Gabrieli Johannes und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten, und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule. Dargestellt durch C. von Winterfeld. Drei Theile. Dritter Theil enthält eine Sammlung geistlicher und anderer Tonwerke vorzüglicher Meister des sechzehnten und 17ten Jahrhunderts, namentlich von Giov. Gabrieli, H. Schütz, seinem Schüler, Palestrina, Orlando Lasso, Claudio Merulo, Claudio Monteverde, Luca Marenzio, dem Fürsten von Venosa, theils vollständig, theils in Auszuge. Subscript.-Preis geh. 10 Thlr.

Legel, J. G., Cantate: Ach, was ist der Menschheit Loos etc. für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 3 Thlr. 16 Gr.

Löwe, C., Opus. 46. Die Siebenschläfer, Oratorium in drei Abtheilungen, gedichtet von Prof. Ludwig Giesebrecht. in Partitur. 7 Thlr.

— Dasselbe im Klavier-Auszug 4 Thlr. 8 Gr.

— Dasselbe für Orchester u. Singstimmen 7 Thlr.

— Dasselbe für Solo u. Chorstimmen 2 Thlr. 8 Gr.

— Dasselbe für Chorstimmen 1 Thlr. 6 Gr.

— Die Zerstörung von Jerusalem, grosses Oratorium in 2 Abth. von G. Nicolai, vollst. Klav.-Auss. 5 Thlr.

Mannstein, H. P., Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna dargestellt, nebst klassischen, bisher ungedruckten Singübungen von Meistern aus derselben Schule, französisch und deutsch. 6 Thlr.

Stolze, H. W., Allgemeines Choralmelodienbuch, zunächst zu den verschiedenen gebräuchlichen Kirchen- u. Schulgesangbüchern der evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover, enthaltend: 258 Melodieen nebst den im Ritus gebräuchlichen Intonationen, Responsionen etc. für Singechöre und für die Orgel oder das Pianoforte vierstimmig ausgesetzt und mit bezifferten Bass auf zwei Systeme zusammengestellt. 3 Thlr.

Waldhör, Matth., Theoretisch-praktische Klavier-, Partitur-, Präludir- und Orgelschule, sowohl für Anfänger als auch schon Geübtere. 3 Theile. 7 Thlr. 4 Gr.

Weber, Carl Maria von, Erste Messe in G dur. Partitur. 3 Thlr. 16 Gr.

In der „Mittheilung an die deutschen Naturforscher in Bonn 1835" und in der „Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe zu stimmen, von Heinr. Scheibler" sind die Töne durch ein Missverständniss unrichtig über- und unterstrichen worden. Es ist deshalb eine neue, berichtigte Stimmungstafel abgedruckt worden, welche den Besitzern obiger Werkchen auf Verlangen gratis durch jede beliebige Buchhandlung ausgeliefert wird von

C. M. Schüller in Crefeld.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. N°. 36. 1836.

Recension.

Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, p. J. P. Pixis. Oeuv. 129. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 18 Gr.

Wer die vier frühern Pianoforte-Trio's des Hrn. Pixis kennt und mithin weiss, welchen gediegenen u. geistreichen Componisten die Kenner u. Freunde wahrhaft guter Kammermusik an Hrn. P. haben, wird über die Erscheinung dieses fünften Trio's sich mit uns freuen. Es gehört gleich jenen frühern zu den besten der neuern Zeit, und wird auch von dem Meister, dem der Componist es gewidmet hat (F. Mendelssohn-Bartholdy), gewiss dafür erkannt werden.

Der erste Satz, Allegro patetico, C dur, $\frac{4}{4}$, mit einem imposanten Anfange und diesem ähnlichen Schlusse, ist zwar nicht durchgängig in dem grossartig-einfachen Style gehalten, den man unter dem pathetischen zu verstehen pflegt; indessen ist er ein tüchtiger Satz voll interessanter melodischer und besonders (wie z. B. S. 5) harmonischer Combinationen, dessen treffliche Wirkung auf Alle, die ihn auf den drei Instrumenten gleich gut vortragen hören, nicht ausbleiben wird. —

Das hierauf folgende Scherzo capriccioso, G moll, $\frac{4}{4}$, ist ein wahres Cabinetsstückchen; eine Perle in dieser Gattung. Die Drei- u. Zweivierteil-Taktarten sind mit so viel Humor durch einander geworfen; das ein paar Mal in den Pianofortebass gestellte Thema thut so heimlich wichtig und wird sogleich darauf von der Violine u. später von der Oberstimme des Pianoforte auf verschiedene Weise geneckt u. gleichsam persiflirt; — kurz, dies Capriccioso mit seinem wehmüthigen Schlusse ist wirklich allerliebst. — Es muss sich überall Freunde

Der Comp. lässt auf dieses drollige Scherzo eine seiner Oper „Bibiana" entlehnte dramatische Scene folgen. Das schmucklos Melodiöse dieses, auch in harmonischer Hinsicht höchst einfachen, anspruchslosen Satzes: E dur, $\frac{4}{4}$, ist hier ganz an seinem Platze, und wird sammt dem Allegro vivace, das diesen langsamen Satz eine halbe Seite lang unterbricht, gewiss gefallen. Nur ist zu rathen, dass die drei Instrumentisten sich zuvörderst, ehe sie den Vortrag beginnen, mit einander besprechen: ob sie das Zeitmaass dieses Satzes der Bezeichnung: Andante in der Pianofortestimme; oder der in der Violinstimme: Allegro moderato; oder der: Moderato in der Violoncellstimme anpassen wollen. — Die Taktmesser-Belehrung kann nicht angesprochen werden; Hr. P. hat keine Taktmesserstellung angegeben, was jedenfalls zu bedauern ist. Auch ist es unangenehm, dass die Angabe des Stringendo u. des in tempo in allen drei Stimmen verschieden ist. In der Pianofortestimme befindet diese Angabe sich beim Anfange des 11ten Taktes vor jenem All. viv.; in der Violinstimme beim 10ten, u. in der Violoncellostimme bei der zweiten Hälfte des 11ten Taktes. — Welche von diesen drei Angaben ist, nach dem Willen des Componisten, die rechte? —

Der letzte Satz, ein Allegretto à la Hongroise, C moll, $\frac{4}{4}$, rundet das ganze Trio vortrefflich ab. Das Thema ist pikant, in der weitern Ausführung oft glänzend u. durchgängig neckend-charakteristisch. Der ganze Satz macht eine höchst erfreuliche Wirkung, wenn er bis in die kleinsten Einzelnheiten genau, aber auch mit Freiheit u. Leichtigkeit vorgetragen wird. Alle drei Instrumente sind dabei, wie auch in den erstern Sätzen, viel beschäftigt u. mit effectvollen Stellen bedacht. — Das ganze, oft nicht leichte Trio erfordert drei durchgebildete, tüchtige Spieler, vorzüglich einen Pianisten, der

zu finden weiss; z. B. S. 27 vom 3ten bis 15ten Takt. Einem guten Pianisten, der zugleich ein ausgezeichneter Paukenschläger wäre, wie deren manche Cavallerieregimenter besitzen, ginge vielleicht diese, eine eigenthümliche Arm-Mechanik erfordernde Stelle sogleich leicht von der Hand.

Papier und Druck sind in jeder Hinsicht lobenswerth.

Urmelodie des Kirchenliedes: Wer nur den lieben Gott lässt walten etc. u. vom Beibehalten der Urmelodieen überhaupt. Von *G. W. Fink.*

Es ist ausgemacht richtig u. schon dafür angenommen, dass Georg Neumark, fürstlich Sächs. Bibliothekar u. Registrator zu Weimar, der Dichter u. Componist des oben genannten Liedes ist. Vor seinem 1657 zu Jena bei Georg Sengenwald gedruckten „Fortgepflanzten musikalisch-poetischen Lustwald" steht sein Bildniss mit der Angabe: geb. 1621 den 16. März (zu Mühlhausen). Sein Gesicht ist rund, lebensfröhlich, heiter, fast jovial; Stirn u. Augen haben einen Ausdruck des Gefühls einer gewissen zufrieden vergnüglichen Selbstachtung, die wir jedem Menschen gern als eine nicht zu tadelnde Eigenheit lassen, wenn sie mit so viel brüderlicher Gesinnung verbunden ist, wie in dieser Abbildung, die als eine wohlgetroffene von seinen Zeitgenossen bezeichnet wird. Er war Mitglied des zu seiner Zeit beliebten u. gefeierten Palmenordens oder der fruchtbringenden Gesellschaft, die 1617 von dem Weimar'schen Kaspar v. Teutleben gestiftet worden war u. bis 1680 unter dem Vorsitze dreier regierenden Fürsten blühte. Der Zweck dieses verbreiteten Vereins war Wiederherstellung der Reinheit der teutschen Sprache u. Verbesserung derselben, ein Zweck, der jetzt noch lange nicht wieder nöthig zu werden scheint, weil einige junge Schöngeister ihre Liebenswürdigkeit abermals in bunter Einmengung einer Menge unnöthiger Wörterchen fremder Sprachen zu suchen sich anstrengen. In dieser Gesellschaft führte N. den Beinamen „der Sprossende", schrieb unter Andern auch zur Geschichte dieses Vereins den „Neusprossenden deutschen Palmenbaum" (Nürnberg, 1668), u. st. 1681. S. 26 des angeführten „Fortgepflanzten musikal.-poetischen Lustwaldes" liest man das Vorspiel für 2 Geigen u. einen Bass zu dem beliebten Kirchengesange. Es geht aus G moll, endet in G dur nach der Bezifferung des Basses u. nimmt in jeder Stimme 4 Zeilen ein. Die Taktvorzeichnung ist $\mathbf{C}\frac{3}{2}$, was des Chorales wegen zu bemerken ist, der, wie das Vorspiel selbst, ohne Taktstriche ist. Im ganzen Buche, das viele Melodieen enthält, werden die ♭ nicht durch ♮, sondern durch ♯ aufgehoben; desgleichen die ♯ nicht durch ♮, sondern durch ♭. — In manchen Lebensbeschreibungen wird N. für einen grossen Musiker gehalten. Er selbst sagt in der Vorrede: „Endlich, geliebter Leser, hast du Lust, dich mit einer zusammenstimmenden Musik zu erfreuen; so kannst du der Waldvögel bewegliches Singen u. herzrührendes Tirelieren unterschiedlicher *Vorspiele* (*Symphoniean*) u. Melodieen, so theils von kunsterfahrenen Kapellmeistern u. andern Musikverständigen, theils von mir selbst, so viel es meine wenige, und nur zu meiner Ergetzung erlernete Wissenschaft zulässt, aufgesetzet sind, anhören." Welche Vorspiele u. Melodieen von ihm selbst sind, ist immer genau bemerkt. Der Choral, dem wir die Taktstriche beifügen, durchaus nichts weiter, steht S. 28 wie folgt:

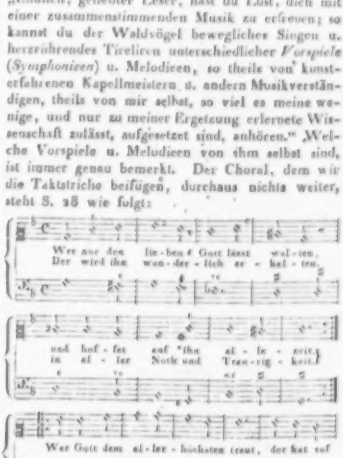

Dass die beiden Stimmen neben einander, nicht partiturmässig unter einander, noch zusammengeklammert stehen, bemerken wir nur um Einiger willen. Die übrigen Lieder sind alle nicht so bedeutend; wir führen jetzt nur noch an: „Es ist

uns heissen treten", dessen Mel., gleichfalls von Neumark, S. 22 zu finden ist; sie ist mit Achteln geschmückt. Man muss bei Betrachtung aller dieser Melodieen, auch der oben angeführten, wohl bedenken, dass sie für die Kammer, für häusliche Erbauung, und nicht zunächst für die Kirche bestimmt waren. Wenn nun die Aufnahme derselben in die Kirche einige wesentliche Veränderungen, nicht blos im Harmonischen des Basses, sondern auch selbst in der Melodie, herbeiführte: so sind diese Veränderungen darum gewiss noch nicht ohne Weiteres zu verwerfen, weil sie von der Urcomposition abweichen. Es fragt sich zuvörderst, ob diese Umwandelungen für zweckmässig, d. i. in solchen Fällen für kirchlicher gehalten werden können oder nicht. Sind sie der Kirche angemessener, an u. für sich ästhetischer u. kunstgenauer in harmonischen Fügungen, ohne durch das Letzte die volksmässige Eingänglichkeit zu verlieren, so sind sie für wahre Verbesserungen zu achten und der Urcomposition vorzuziehen. Die gegebene Urmelodie liefert uns ein merkwürdiges Beispiel für diese Annahme. Hier finden wir den Tripeltakt der Urmelodie in den geraden Takt verwandelt. Wollte man auch, wogegen wir nichts Wichtiges einwenden würden, den $\frac{3}{4}$ Takt in $\frac{6}{8}$ umgestalten, so blieb doch immer die Unterabtheilung des Taktes in drei gestellt. Dass hingegen die gerade Takteintheilung ohne streng gemessenes Zeitmaass etwas Grossartigeres, der Feier der Gottesverehrung Angemesseneres hat, wird von den Allermeisten zugestanden, selbst von der Mehrzahl, die nur ihr Gefühl dabei zu Rathe zieht. Die Veränderungen, welche die Melodie, vorzüglich im vorletzten Takte der ersten Wiederholung u. in der letzten Strophenzeile, erlitten hat, wird eben so wenig als eine Verschlechterung des Chorals angesehen werden können: im Gegentheil gibt sie der Melodie ein frischeres Leben u. eine dem Discante entsprechendere Bewegung. Einige gewöhnlich angenommene, von der Urgrundstimme abweichende Basstöne, auf welche sich eine andere als die hier vorgezeichnete Harmoniefuhrung stützt, werden nicht weniger zur Veredlung des schönen Chorals beitragen. Ich bin daher keineswegs dafür, dass man so steif an dem Gegebenen des Urzustandes hangen müsste, dass auch keine Note verändert werden dürfte, ohne dem Chorale sein echt Feierliches u. Wirksames zu nehmen. Ich sehe u. fühle nicht, nicht allein gut, sondern sogar unveränderlich heilig, oder um des Neuen willen ohne Prüfung verwerflich u. unfromm würde. Oder wäre man wirklich kühn genug, der Menschheit alle Veredlung im Laufe der Zeit abzusprechen und damit die göttliche Regierung u. Erziehung des Menschengeistes als etwas Erfolgloses unter die Träumereien zu versetzen? Das wäre doch zu viel u. wider alle Vernunft! selbst wider allen Glauben! — Mich dünkt, es sei das Alte nie um des Alters willen das Beste, sondern des Bewährten u. Geistvollen wegen. Ist das, so müssen wir prüfen u. das Gehaltvollere wählen. Das kann aber nicht geschehen, wenn wir die Ureinrichtung nicht genau kennen. Die Geschichte bleibt unsere Lehrerin; sie muss aber sicher u. gewiss, rein u. unverfälscht stehen, absichtlich oder sorglos weder verhässlicht noch verschönert werden. Wir müssen untersuchen u. strengster Wahrheit gemäss darlegen. Dagegen hat sie sich selbst nie zur Tyrannin aufgeworfen, nur eigensinnige u. selbstsüchtige Menschen haben das gethan u. sich hinter ihre schützenden Wälle geflüchtet. Sie hat kein Recht, unsere Fortschritte zu fesseln u. etwas für das Beste u. für ein unveränderlich Heiliges uns aufzubürden, blos darum, weil es vor uns war. Das Menschliche ist der Veränderung unterworfen u. nur das Göttliche hat ewigen Grund in sich selbst. — Man wende das auf den Choral an, gehe vorsichtig zu Werke u. hange nicht steif an vorgefassten Meinungen. Das Alte bleibe, so lange es dem Leben gut u. förderlich ist; das Neue gedeihe u. werde alt, sobald es das Leben genegnet u. erhebt. Alles aber stehe im Dienste der Gerechtigkeit u. der Liebe, die den Frieden gibt mitten im Streite.

Lieder und Gesänge.

Der Abschied von Italien. Zwei Duetten für Sopran u. Tenor mit Begl. des Pianof. comp. v. *G. Rossini*. Mit deutschem u. italienischem Texte. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

Diese beiden Duetten schliessen sich ihrem Wesen nach an die allgemein beliebten Soirées musicales, von denen S. 275 gesprochen worden ist. Sie sind nicht minder gefällig u. ansprechend, so dass wir ihnen gleichfalls ein grosses Publikum zu versprechen Ursache finden. Mit dem italien.

Texte gesungen, werden sie noch mehr wirken, als in der Uebersetzung, die jedoch nicht übel ist; von No. 1 ist sie sogar recht wohl gerathen, nur No. 2 hat eine Stelle, S. 5, wo der teutsche Text, anstatt „o Gott", einen passendern nöthig machen wird. Die meisten Sänger bleiben in solchen Fällen ohnehin lieber bei den italienischen Worten. Uebrigens gefällt uns das Duett No. 1 im Ganzen noch mehr als das zweite, das aber in R.'s gewohnter Weise auch recht artig ist. Der Titel ist mit einem Bildchen verziert.

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von Otto Gerke. 3tes Werk, erste Sammlg. d. Gesänge. Frankf. a. M., bei Fr. Ph. Dunst. Pr. 18 gGr.

Der erste Gesang von Mathisson, „Die Sterbende", hat hübsche Melodie, viel Modulation, die gut wirken wird, aber zuweilen reinlicher zu wünschen wäre in der Composition u. sorgfältiger im Drucke, es sind mehre Fehler stehen geblieben, die offenbar dem Corrector zur Last fallen. No. 2. „Der Jüngling am Bach" von Schiller, in ähnlicher Weise u. gleich schmelzender Empfindung. No. 3. „Die Beiende" v. Mathisson, aus Des dur. Warum wurde denn die Singst. zuweilen gegen die Begleitung enharmonisch anders geschrieben? Erleichtert dieses Verfahren in einigen Tönen, so erschwert es eben so viel in andern und gibt dazu ohne Noth dem, der sich selbst begleiten will, zu viel zu thun. No. 4. „Liebesständchen" v. Körner, liedermässig leicht in den beiden ersten Strophen. Hätte der weitern Durchcomponirens nicht nöthig gehabt; es wird dadurch nur etwas schwerfälliger, als es sein soll: kann aber durch leichten Vortrag schon gehoben werden. No. 5. Lied von Salis: „Ju's stille Land! wer leitet uns hinüber?" erscheint uns als das schönste dieser sehnenden Gesänge nach Jenseits u. in die Gefilde der Hoffnung. No. 6. Frühlingszeigen, v. Mathisson; viel zu schwer u. zu wunderlich für dieses Gedicht. Der Verf. ist gewiss noch jung; er sucht es zu stark in seltsamen Modulationen u. kann weit weniger mit der Freude, als mit der Sehnsucht fertig werden. Das wird sich bei etwas mehr Comp.- u. Lebenserfahrungen schon geben. Die Verlagshandl. ist zu ermahnen, weniger Druckfehler zu bringen. Die Lithographie liest sich auch nicht sonderlich gut; wenigstens ist es in unserm Exemplare der Fall.

Die Musik. Eine Cantate mit Solostimmen u. Chören u. mit Begl. des Pianof. comp. von *J. Nisle.* Op. 40. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 7 Franken.

Der erste Chor: „Ueber die Geister übt der Töne Meister Zaubergewalt" ist einfach schön, voller Wirkung. Die letzte Zeile des Altes ist in unserm Exemplare um eine Terz höher geschrieben worden, was dem nach dem ersten Drucke stehenden, hier getilgten Unisono mit dem Tenore vorzuziehen ist. Die Arie des Basses, die der Musik die Kraft zuschreibt, Leidenschaften zu erregen u. zu stillen, ist nach älterem Zuschnitt u. singt viel in der Höhe. Der Chor, der von Erhebung der Andacht singt, ist wieder schön u. gefühlvoll. Der Männerchor, von Schlachten rühmend, im Marschtempo, 3- u. 4stimmige mischend, ist wirksam. Ein Duett zwischen Sopran u. Tenor preist das Zartgefühl der ersten Liebe, ist sanglich hübsch, in älterer Bravour sehr gut gehalten u. wird ansprechen. Darauf ein fröhlicher Männerchor zum Preise der Lieder beim Weine in der Art des ersten Männerchores. Im Quartett für 2 Tenore u. 2 Bässe wird uns die Harmonie als Führerin zur Ruhe dargestellt, kurz u. sehr wirksam. Der Frauenchor, mit einer Solostimme durchwebt, lobt den fröhlichen Tanz im leichten 3-Achteltakt, ist nicht neu, geht aber hübsch vorüber u. würde es noch eingänglicher thun, wenn der Text besser wäre. Es klingt nach vergangenen Zeiten. Der volle allgemeine Schlusschor mit seinem Solosopran u. eingemischten Rouladen gibt einen vollklingend heitern Schluss. Die Sänger sind stimmgemäss bedacht, so dass sie nicht übermässig angestrengt, aber auch nicht zu wenig beschäftigt werden. Vielen Singvereinen wird die Cantate noch lange behaglich u. lieb sein. Die Vorsteher der Singkränzchen mögen daher, stimmt unsere Beschreibung des Werkchens mit den Anforderungen ihrer Gesellschaft so ziemlich zusammen, auf das solchen Zirkeln unterhaltende u. nützliche Stück Rücksicht nehmen und es versuchen.

Lebensbeschreibung.

Hr. J. Nisle, geb. in Neuwied etwa 1782 bis 1785, machte mit seinem reiselustigen Vater, einem berühmten Hornisten, in seiner frühesten Jugend mehre Kunstreisen u. gefiel als Hornist einem Türk u. Reichardt. Bei Koch bildete er sich zur Composition, hörte dann einige ihm deutliche Colle-

gien in Rostock u. gab Lieder, Hornduetten, Trio's u. Sonaten heraus, die damals geschätzt u. meist Dilettanten empfohlen wurden. Seine Reiselust trieb ihn nach Süden. In Wien wurde Einiges bei Steiner von ihm gestochen. Von Wien ging er nach Ungarn, wo eine Oper von ihm mit Beifall gegeben wurde, durch Slavonien nach Triest, durch Italien nach Sicilien, wo er mehre Jahre in Catania lebte, unterrichtete u. componirte, auch eine musikal. Gesellschaft stiftete. In Neapel wurde er krank u. kehrte nach seinem Vaterlande zurück, wo er sich durch lange Abwesenheit entfremdet hatte. In der Schweiz hielt er sich ein Jahr als Musikdir. auf, reiste dann an den Rhein u. nach Paris, kam wieder nach Teutschland u. ist jetzt auf dem Wege nach London. Er gehört also zu den reisenden Musikern, ohne Virtuos zu sein; denn das Horn liess er später ruhen. Als Comp. verspricht er uns sein Bestes noch zu geben.

Sechs deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. comp. — von G. C. Kulenkamp. 48stes Werk. 3tes Liederheft. Hannover, bei Adolph Nagel. Pr. 16 Gr.

No. 1. Lied von H. Heine: „Wenn ich in Deine Augen seh", ist in einfachen Tönen dem Inhalte angemessen gesungen. So oft auch dieser Einfall in Töne gebracht worden ist, so scheint es uns doch, als ob er gesprochen besser als gesungen wirken müsse. Er gibt eine Art Singedicht, deren nur wenige der Musik zuträglich sind. No. 2. „Und wüssten's die Blumen, die kleinen", von H. Heine. Noch öfter ist dieses Gedicht componirt, oft gelungen; es ist auch hier gut: aber $\frac{3}{4}$ Takt ist falsch; es ist $\frac{6}{8}$ Takt. Componist u. Vortragende mögen es nur darauf hin ansehen, es wird sogleich einleuchten. No. 3. „Seit die Liebste war entfernt" von H. Heine. Hier ist zwar der $\frac{3}{4}$ Takt taktisch richtig, aber nicht ästhetisch; die Töne erzählen, bringen aber nicht nach Wunsch das Gefühl zum Anklang, das dieser Trauerruf ausspricht, den von der Dichter selbst gern verlernt hat. No. 4. „Blumen und Bienen", von Baron Schlechta. Für solche Texte ist wohl des Componisten Erfindungsgabe nicht leichtsinnig genug. No. 5. „Das Mädchen am Strande", von L. Meyer. Der Sang vom harrenden Mädchen auf den Geliebten, das die Meernymphen in die Tiefe verlocken, ist gut componirt. No. 6. „Bewegung", von L. Meyer. Die Contraste des langsamen Rittes in den Wald bei Sturm u. schwerem Herzen, dann in der zweiten Strophe des eiligen Rittes bei feuchter Nachtluft u. leicht werdendem Herzen, endlich in der dritten Strophe des stürmischen Rittes aus dem Wald mit glühenden Wangen u. gleich darauf, weil das Liebchen todt ist, mit todtem Herzen wieder in den Wald zurück, — werden, in Tönen gemalt, schon zusagen: uns haben sie zu wenig innern Zusammenhang. Dichteten wir uns diesen hinein, was wir am Ende auch zu Stande bringen wollten, so folgten uns doch die verschiedenen Bewegungen zu rasch u. zu abgeschnitten auf einander, als dass wir sie für etwas mehr, als für ein bloses Bewegungsgemälde in äusserlichen Tönen halten könnten. Man kann die Lieder auch einzeln haben. Jeder kann sich also die Nummern auslesen, die ihm seinem Geschmacke nach die liebsten sind.

Nachrichten.

Prag. Neu war uns Auber's „Ballnacht" (Maskenball), die schöne u. brillante Nummern aufzuweisen hat, doch nicht zu des Tonsetzers gelungensten Werken gehört. Hr. Pöck (Reuterholm) u. Dem. Lutzer (Page) waren sehr angenehme Erscheinungen; nur die Wahrsagerin war zu negativ besetzt; die Chöre gingen gut, wurden jedoch anfangs zu langsam genommen; die Ausstattung anständig; der Ballsaal nicht brillant u. die Gruppirung der Zuschauer u. der herumwandelnden Masken nicht pittoresk genug. — Ein höchst interessanter Operngast war Hr. Breiting aus Wien. Es dürfte kaum jetzt noch einen Tenor von gleicher Kraft u. gleichem Umfang geben; er nimmt das hohe *b* noch mit voller Brust u. hat sich eine sehr gute Verbindung der Falsette mit den Brusttönen angeeignet: nur die tiefen Töne vom as der kleinen Octave an erklingen etwas rauh u. schrillend. Hr. B. trat zuerst als Zampa auf, wo er sich im Trinkliede am Glänzendsten zeigte; im Uebrigen sagte ihm diese Rolle weniger zu, als Masaniello, Johann von Paris u. Georg Brown, in denen wir ihn schon lieb gewonnen hatten. Als Robert der Teufel u. Hersog Olaf in der Ballnacht übertraf die Gewalt seiner Stimme selbst den Hrn. Pöck, was schon etwas sagen will; im Fra Diavolo liess er alle seine Vorgänger in Gesang u. Spiel weit hinter sich zurück, zumal in

der grossen Scene des dritten Aktes. In der Norma, die zum Besten des Hrn. Pöck gegeben wurde, studirte er erst hier den Sever ein u. sang ihn mit aller Leichtigkeit u. Sicherheit; nicht allein die kräftigen, sondern auch die sanften Momente regten das Publikum zu stürmischen Beifallsbezeigungen auf. Die kunstreiche Podhorski wurde uns durch ein langwieriges Ohrenübel entzogen; die Partie der Adalgisa wurde der Dem. Jazedè übertragen u. sie löste ihre schwierige Aufgabe so gut, dass sie sich eines lebhaften Beifalls zu erfreuen hatte, der ihr zur Aufmunterung gereichen möge. Hr. Pöck erntete stürmischen Beifall in der G dur-Arie mit Chor u. Janitscharenmusik. Es ist nur zu beklagen, dass Bellini die anfangs vielversprechende Partie so ungenügend untergehen lässt. — Nach mehrjähriger Ruhe wurde auch die Vestalin wieder gegeben, welche uns die Lücken unsers Opernpersonals schmerzlich fühlen liess. Nur Hr. Pöck als Cinna füllte seine Stelle vollkommen aus. Auch der Spohr'sche Faust gehörte der Darstellung wegen nicht unter unsere glücklichsten Theaterabende. Auch Dem. Lutzer's Kunigunde war nicht fleckenlos. Es fehlte die dramatische Wahrheit u. ihre Vocalisation war sogar an vielen Stellen ganz unrichtig. Da sie seit einiger Zeit öfter in diesen Fehler verfällt u. dadurch einen ihrer grössten Vorzüge auf's Spiel zu setzen scheint, so glauben wir es der Achtung für ihr schönes Talent schuldig zu sein, sie ernstlich vor dem Uebelstande zu warnen, nicht dem Tone den Vorzug des zu singenden Wortes zu opfern, da doch verständliche Aussprache der Worte eine der wesentlichsten Grundbedingungen des dramatischen Gesanges ist, und durch Unverständlichkeit jeder Gesangkünstler selbst die Gewalt aufgibt, die er auf das Gemüth des Zuhörers auszuüben vermag. Dem. Jazedè gab das Röschen mit innigem Gefühl, und wir haben diese Partie lange nicht so gut gehört, als von ihr. — Das Concert am Hofe kam auch als Benefizevorstellung wieder auf das Repertoir, verschwand aber sogleich wieder. Frau Nina Sonntag, eine Schülerin ihrer berühmten Schwester, sang 2 Arien von Rossini u. Mercadante zwar mit sichtlicher Befangenheit u. wenig Fond der Stimme, doch mit guter Schule u. geschmackvoller Coloratur. — Die hiesige Tonkünstlergesellschaft gab zum Vortheile ihres Wittwen- u. Waisen-Instituts im Saale zum Platteis ein Concert um die Mittagsstunde, worin das Oratorium von Spohr: „Des Heilands letzte Stunden" aufgeführt wurde. Dies neueste Werk des Meisters, auf dessen Besitz Teutschland stolz ist, bedarf keiner nähern Beleuchtung, da es in ganz Teutschland bekannt ist u. in der heurigen Charwoche in mehr als 12 teutschen Städten aufgeführt wurde. Dem. Lutzer gab die Marie. Je wahrer es ist, dass sich ihre Künstlerindividualität mehr für den brillanten Gesang moderner Opern als für den geistlichen eignet, desto mehr müssen wir die Sorgfalt u. Liebe anerkennen, womit sie ihre Aufgabe so würdig löste, dass ihre Sangweise bei dem Publikum gerechte Anerkennung fand u. wir gestehen müssen, in diesem Genre noch nichts so Vorzügliches von ihr gehört zu haben, als diese Partie. Hr. Pöck bewies in der äusserst schwierigen Arie des Judas seine ungemeine Festigkeit als Gesangskünstler u. erntete reichen u. verdienten Beifall, so wie Hr. Strakaty, der die Arie des Petrus recht gemüthlich vortrug. Hr. Emminger als Johannes zeigte in den vielen Recitativen wieder, dass er zu recitiren verstehe. Hr. Harrausch, ein Dilettant, schien etwas befangen, erregte aber bei den Worten: „Es ist vollbracht!" eine frohe Stimmung des Publikums. Auch Dem. Rettich sang ihre kleine Partie mit Fleiss u. Sorgfalt u. die Ensemble's gingen gut zusammen, bis auf eine Stelle im 2. Theile, wo die Soprane zurückblieben u. eine ziemliche Pause entstand. — Bei der musikalisch-declamatorischen Akademie zum Vortheile der dürftigen Hörer der Philosophie war das Orchester mit den Zöglingen des hiesigen Conservatoriums der Musik besetzt, was jedesmal eine freudige Sensation unter den Musikfreunden erregt. Die beiden Ouverturen aus Lindpaintner's Vampyr u. Rossini's Tell wurden unter Leitung des Directors Weber mit einer Präcision aufgeführt, die nichts zu wünschen übrig liess. Ungeachtet des ungemein schnellen Tempo's ging auch nicht die kleinste Nuance verloren. Piano, Forte u. Cresc. wurden mit der grössten Gewissenhaftigkeit eingehalten, und das Ganze war von einem Feuer beseelt, welches wir gern dem hiesigen Theaterorchester einblasen möchten, dessen Lethargie täglich zuzunehmen scheint. Ein Ständchen für Gesang, obligates Vcell u. Fortep. von Hrn. Kleinwächter, vorgetragen von den Herren Strakaty, Prof. Hüttner u. Preisinger, würde als eine gediegene Compos. noch lobhafter angesprochen haben, wenn dem Vcell ein bescheidenerer Wirkungskreis angewiesen worden wäre. Ein All. für die Vio-

line von Spohr trug Hr. Bartak vor, bekannt als vortrefflicher Violinlehrer u. ausgezeichneter Quartettspieler. Der Erfolg würde noch glänzender gewesen sein, hätte sich dieses wackern Künstlers nicht wahrscheinlich eine Befangenheit bemeistert, die durch längere Entwöhnung von öffentlichen Leistungen hervorgerufen sein mochte. Eine grosse Bravourarie aus Donizetti's Torquato Tasso, gesungen von Dem. Lutzer, liess in Hinsicht der virtuosen Ausführung nichts, in Bezug auf die Wahl aber sehr viel zu wünschen übrig. Die Arie ist ein Tummelplatz von 1000mal gehörten Gewöhnlichkeiten eines Copisten Rossini's, so dass Geist u. Herz auf keine Weise interessirt werden. Den schönsten Gegensatz bildete Schubert's Erlkönig, vorgetragen von den HH. Breiting u. A. Forster. Hr. B. trug die herrliche Ballade mit einer Meisterschaft vor, die ihm vielleicht einen noch höhern Platz im Kunsttempel anweist, als sein Robert oder Gustav. Das durch erschütternde poetische Wahrheit erfasste Publikum lohnte ihm mit enthusiastischem Beifall. — Eine merkwürdige Erscheinung ist der Waldhornist K. Eisner, pensionirter Kammermusikus in Petersburg. Er bläst auf einem natürlichen Horne ohne Klappen und ohne neuere Erfindungen, und hat sich eine ausserordentliche Verbindung der natürlichen u. gestopften Töne u. eine Geläufigkeit zu eigen gemacht, die an's Unglaubliche grenzt. In seinem Privatconcerte sprachen seine Variat. über Méhul's Romanze aus Joseph u. seine Brüder am meisten an.

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

(Beschluss.)

Bergamo. Die Nina wurde schnell durch den Elisir aus der Scene vertrieben. Frezzolini gab die ursprünglich für ihn geschriebene Rolle des Dulcamara zu Aller Zufriedenheit; die Melas (Adino), Regoli (Nemorino) u. Negrini (Belcore) waren in dieser Oper ganz andere Sänger als in der Nina, und der Elisir ward die Oper des Karnevals.

In der Wiener Theaterzeitung No. 40, vom 24. Febr. d. J. wird unser Mayr mit Recht sehr gelobt. Unter Andern heisst es auch, er sei der Lehrer von Donizetti, Tamburini u. Tartini; *Dr.* Lichtenthal spreche in seinem biographischen Lexicon ausführlich von ihm. Dies ist dahin zu berichtigen, dass der Bassist Tamburini nie ein Schüler Mayr's gewesen, dass der 1763 geb. Kapellm. Mayr unmöglich der Lehrer des 1770 verstorbenen berühmten Tartini gewesen sein kann; dass endlich *Dr.* L. kein biographisches Lexicon geschrieben, wohl aber in seinem Dizionario e Bibliografia della Musica, unter der Rubrik „Italien", in zwei Zeilen das grösste Lob Simon Mayr's ausspricht.

Brescia. Die Strepponi that ihr Möglichstes, aber auch die zweite Oper, Ricci's Orfanelli di Ginevra gefiel eben so wenig, als die vorhergegangene Nina.

Pavia. Donizetti's Torquato Tasso ging es weit besser, als der Nina. Der junge Bassist Zucconi in der Titelrolle, die Prima Donna Galvi Neuhaus, der Tenor Scavarda, der bekannte Buffo Poggiali machten sich Alle insgesammt Ehre. Die Galvi sang in ihrer Benefice-Vorstellung die Rode'schen Violin-Variationen alla Catalani u. begleitete sich auf dem Pianoforte selbst dazu.

Lodi. Der Tenor Fiori war Schuld am Falle der Anna Bolena; kaum wurde er durch Hrn. Asti ersetzt, ging die Oper abermals in die Scene; die Mollo in der Titelrolle u. die Smolensky als Seymour fanden rauschenden Beifall; der von hier gebürtige Tenor Asti, mit einer zwar schwachen Stimme, aber angenehmem Gesange, wurde von seinen Landsleuten ebenfalls stark beklatscht. Die Frauchini debutirte nachher in der Sonnambula mit ziemlich gutem Erfolge.

Crema. In der Folge ging es der Anna Bolena besser, am besten aber nachher Ricci's Scaramuccia; die Leva war eine liebliche Sandrina, Hr. Desirò ein recht braver Tommaso u. Hr. Lodetti ein wackerer Scaramuccia, Hr. Arigotti ein ziemlich guter Lello. Beifall u. Hervorrufen waren in dieser Oper an der Tagesordnung.

Cremona. Die angehende Prima Donna Carolina Vittadini, welche die Norma gab, ist aus Mailand u. Zögling des dasigen Conservatoriums. Diese Oper konnte nicht fortgegeben werden, weil der Bassist kränkelte u. die Maggiori (Adalgisa) durch die Schwangerschaft verhindert war, weiter zu singen. Man engagirte also den Bassisten Scalese, und gab Coppola's Nina woria besonders die

Der folgende Satz, in welchem von den seichten Kopfen unter den Tonkünstlern die Rede ist, hängt mit dem vorhergehenden so wenig zusammen, dass man ihn entweder für ein durchaus abgerissenes Dictum, das in dieser Einzelnheit Platz nimmt, weil es sonst keinen finden konnte, oder nur für das Siegel ansehen muss, das dem Raisonnement aufgedrückt werden soll. — Aber sagt dieser Spruch denn auch wirklich etwas Wahres aus? Gewiss nicht, denn sind es immer nur die seichten Kopfe, die zu öffentlichen Geschäften sich nicht passen? Wohl, so erklare man sich nur darüber, wofür man Shakspear und Cervantes, Mozart und Cimarosa halte! Ueberhaupt kann bey achten Künstlern von Seichtigkeit des Kopfes gar nicht mehr gesprochen werden, da, wie vorhin gezeigt worden ist, auch selbst der glücklichste Kopf nicht hinreichend ist, weil sich die Kunst nur von der Gesammtheit erfassen lässt *).

Der Grund jenes Ausspruchs, weil die Poesie doch auch zum Verstande rede, die Musik aber blos zu den Sinnen, ist durch das Vorhergehende schon widerlegt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Trois Sonates pour Fortepiano comp. et dediées à son ami Rudolphe Kreutzer par C. Dumonchau. Oeuv. I. à Paris. (Pr. 9 Liv.)

Mit einem Werke, womit der Komponist sich zum erstenmale produzirt, scheint man es nicht so strenge nehmen zu dürfen; allein dieses kann nur unter der Bedingung statt finden, wenn es, bey Unvollkommenheiten, offenbar von Talent des Verfassers zeugt. Welchem ersten öffentlichen Versuch in einer Kunst nicht der Stempel des Genies aufgedrückt ist, wenn in demselben der Mangel an Plan, an Uebereinstimmung und an dem, was die Schule geben kann und geben muss, nicht durch unverkennbare Züge einer schopferischen Phantasie und einer gewissen, wenn auch nur noch rohen Selbstständigkeit vergütet werden — mit einem solchen Werke kann man, nach Lessings sehr richtiger Regel, nicht streng genug umgehen. Wenn also hier gesagt wird, dass sich in diesen Sonaten nicht das geringste von Genie antreffen lässt, dass vielmehr überall Armuth an eigenen Gedanken herrscht, dass man überall auf Unsicherheit, auf ganzlichen Mangel an Plan, auf Gemeinheit trift, die sich, vornehmlich unter ein wenig Modulation, die selten ganz natürlich ist, zu verbergen sucht: so klingt das zwar hart, aber man wird deutsche Wahrheit, die sich vollkommen erweisen lässt, in Paris wohl nicht übel nehmen, da man es dort gegen uns auch nicht daran fehlen lasst. —

Die dritte Sonate indess ist nicht ohne allen Werth.

*) Aber woher denn noch immer diese Anklagen gegen die Künstler, die sich zu öffentlichen Geschäften nicht hergeben wollen? Deshalb, weil der grösste Theil der Menschen nur Zweck und Mittel, nie aber Zweck an sich begreift. Wenn machte je der ächte Künstler dem Nichtkünstler — so schroff ihm auch der Zustand eines Solchen erscheinen muss — den Vorwurf, dass er durchaus untauglich sey, weil er Kindlichkeit in seiner Brust — sie ist's gewöhnlich, die von der Seichtigkeit für Seichtigkeit erklärt wird — und die erhabene Ruhe, die sich nur an sich selbst ergötzt, verstattet ihm nur selten diese Vergleichung. Um zu streiten muss er erst herabsteigen, und wie ist auch Streit möglich über einen Vorwurf, den, so viele ihn auch im Munde führen, doch wohl noch Niemand hat verstehen können, dass der Künstler noch mehr seyn solle als Künstler (d. h. mehr als das Höchste in der Menschheit.) (!)

d. Verf.

Vittadini u. der Tenor De Gattis gefielen; hierauf den Barbiere di Siviglia, in welchem auch Scalese als Figaro glänzte.

Mantua. Durch Unpäßlichkeit des Tenors Mori u. s. w. verunglückte der Pirata. Man holte also den mit starker Stimme u. schwachem Gesange begabten Tenor Zoboli aus Mailand ab, und gab den 7. Jan. abermals den Pirata, worin ein Zögling der Singschule der hiesigen Società filarmonica, Namens Carlo Manfredi, Aufmunterung erhielt. Da nachher Coppola's Nina mit der Anfängerin Viali wenig anzog, der Tenor Mori von seiner Unpäßlichkeit wieder hergestellt war, gab man endlich die Norma, in welcher die Protagonistin Blasis vielen Applaus erhielt.

Triest. Mit dem Chalumeaux ging es in der Folge etwas besser, nur schrie der Tenor Genero zum Taubwerden, auch wenn ihm einige laute Zeichen deutlich sagten, er solle sich mässigen; da er darauf einer Unpäßlichkeit wegen gänzlich schweigen musste, und der Buffo Cavalli ebenfalls krank wurde, so verwandelte sich die Oper in eine Art Akademie. Kaum war Hr. Genero genesen, so gab man die Norma mit Beifall, wiewohl die Titelrolle für die Bottrigari neu war. Als nachher Cavalli genas, ging Coppola's Nina mit einem Fiasco in die Scene, weil die Musik, zum Theil auch das Buch wenig behagte. Von Cremona kommend, debutirte die Vittadini in der Sonnambula u. gefiel. Endlich wurde noch im März Rossini's Guglielmo Tell so verhunzt, dass nichts als ein von drei Tänzern vorgetragenes Terzett gefiel. Sänger waren: Die Damen Bottrigari, Ferrari, Biagelli; die Herren Genero, Ottolini Porto, Cavisago, Rivarola u. s. w.

Kurze Anzeige.

Recréation. Fantaisie sur un Motif de l'Opéra: Le Cheval de Bronze d'Auber pour le Violoncelle et Pfte p. *J. J. F. Dotzauer.* Oeuv. 142. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 12 gGr.

Beide Componisten sind bekannt, der Motivgebende u. der Ausführende; der Zweite hat sich geschickt nach der Weise des Ersten gerichtet u. etwas Unterhaltendes geliefert, im ersten Satze einem Walzer, im andern einem Marsche ähnlich, den zwei Lieblingsbewegungen Auber's. Es ist im Harmonischen u. Rhythmischen pikant genug durchgeführt u. wird als Recreation das Seine thun. Das Pianoforte ist grösstentheils Begleitungsinstrument u. leicht gehalten, was in solchem Potpourriartigen am Besten ist. Für Liebhaber des Violoncell's, die nicht blose Anfänger sind, gewiss zweckmässig.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Hünten, François, Deux Rondeaux faciles et brillans pour Piano sur des motifs favoris de l'Opéra: Les Huguenots. No. 1 et 2. à 12 Gr.

— Deux Rondeaux faciles et brillans pour Piano sur des motifs favoris de l'Opéra: L'Eclair. No. 1 et 2. à 12 Gr.

Herz, J., Quatres airs de Ballets pour Piano de l'Opéra: Les Huguenots. Op. 29.
- No. 1. Les Baigneuses 16 Gr.
- 2. Les Bohémiennes 16 Gr.
- 3. La Gondole 16 Gr.
- 4. Le Bal. 16 Gr.

Osborne, G. A., Trois Suites de Variations brillantes sur des motifs favoris de l'Opéra: Les Huguenots pour Piano.
- No. 1. Op. 22. Quatuor de 4 femmes. 16 Gr.
- 2. Op. 23. Orgie et Ratsplan. 16 Gr.
- 3. Op. 24. Le Bal. 12 Gr.

Leipzig, im September 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlag von

Breitkopf & Härtel

in Leipzig

1856.

	Thlr. Gr.
Adam, A., Mosaïques sur les Huguenots pour Piano en 4 Suites. à	— 20
Adam, C. F., Variations sur une Valse originale pour le Pianoforte	4 —
Berbiguier, T., Oeuvr. 125. Le Rêve de la jeune Andalouse, mélodie conc. pour Flûte et Pianoforte	— 20
——— Oeuvr. 129. Le Défi, mélodie conc. p. Flûte et Pianoforte	— 16
——— Oeuvr. 130. Souvenir de Vaucluse, mélodie conc. p. Flûte et Pianoforte	— 16
——— Oeuvr. 134. La Solitaire, Cavatine à la Rossini p. Flûte et Pianoforte	— 12
——— Oeuvr. 139. Le Loc, mélodie conc. pour Flûte et Pianoforte	— 20
Belcke, Fr., 3 Lieder für 4 Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte u. Violoncell od. Fagott od. Posaune.	— 20
Bertini, H., Oeuvr. 77. Rondino pour Pianoforte.	— 8
——— Oeuvr. 87. 3 Nocturnes pour le Piano.	— 16
——— . 93. Grande Polonaise	— 20
——— . 97. Etudes music. p. Piano à 4 ms.	1 8
——— . 98. Episode d'un Bal. Rondo caractéristique pour le Pianoforte	— 16
——— Oeuvr. 99. 2 Rondos sur la sentinelle perdue p. le Pianoforte. № 1 et 2. à	— 12
——— Oeuvr. 102. 2 Nocturnes pour Piano.	— 12
——— . 103. Rondo sur la Barcarolle d'Albert Grisar	— 12
——— Oeuvr. 104. Introd. et Allegretto p. Piano.	— 12
Bohrer, A., Oeuvr. 31. Introduction et Variations sur un air français p. le Violon avec Orchestre	1 8
——— les mêmes avec Pianoforte	— 12
——— Oeuvr. 32. Gr. Variations militaires p. le Violon avec Orchestre	2 —
——— les mêmes avec Pianoforte	1 —
Bräuer, C., der 23ste Psalm für 4 Singstimmen m. Orchester in Partitur	— 16
Carulli's Guitarrenschule. Neue Ausgabe mit franz. und deutschem Texte, eingerichtet von J. N. v. Bobrowicz	1 —

	Thlr. Gr.
Chaulieu, Ch., Oeuvr. 135. 2 Airs variés pour le Pianoforte	— 16
——— Oeuvr. 138. Les Plaisirs de l'Hiver, 6 Valses et 3 Galops d'une exécution brillante et facile	— 12
Cherubini, L., Ali Baba, grosse Oper in 3 Acten, Klavier-Auszug mit franz. und deutschem Text	12 —
——— Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von C. Czerny	6 —
——— Dieselbe für das Pianoforte zu 2 Händen eingerichtet von C. Czerny	6 —
——— Ouverture dazu für Orchester 3 Thlr., für Harmonie-Musik 2 Thlr. 12 Gr., für das Pianof. zu 4 Händen 20 Gr., zu 2 Händen	— 12
——— Potpourri daraus für das Pianoforte zu 4 Händen 1 Thlr. 8 Gr., zu 2 Händen	1 —
——— Ballets daraus für 2 Violinen	1 —
Chopin, Frédr., Oeuvr. 12. Variations brill. pour le Piano sur le Rondeau favori: „Je vends des Scapulaires" de Herold et Halevy	— 16
——— Oeuvr. 15. 3 Nocturnes pour le Pianof.	— 16
——— . 16. Rondeau pour le Pianoforte	1 —
——— Le même à 4 mains	1 —
——— Oeuvr. 17. 4 Mazurkas pour le Pianof.	— 16
——— Les mêmes à 4 mains	— 20
——— Oeuvr. 18. Grande Valse pour le Pianof.	— 16
——— La même à 4 mains	— 16
——— Oeuvr. 20. Scherzo pour le Pianoforte.	1 —
——— . 21. 2de Concert pour le Pianof. avec Orchestre	4 —
——— Le même avec Quatuor	3 —
——— Le même pour le Pianof. seul	1 16
——— Oeuvr. 22. Grande Polonaise pour le Pianoforte avec Orchestre	2 12
——— Le même pour le Pianoforte seul	1 8
——— Oeuvr. 23. Ballade pour le Pianoforte.	— 20
——— La même à 4 mains	— 20
——— Oeuvr. 24. 4 Mazurkas pour le Pianof.	— 20
——— Les mêmes à 4 mains	— 20
——— Oeuvr. 26. 2 Polonaises pour le Piano.	— 20
——— Les mêmes à 4 mains	— 20

	Thlr.	Gr.
Chopin, Frédᵈ., Oeuvr. 37. 2 Nocturnes pour le Pianoforte	—	16
——— Les mêmes à 4 mains		
Cramer, J. B., praktische Pianoforteschule. Neue Ausgabe	1	8
Czerny, Ch., Oeuvr. 334. Grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains	2	12
——— Oeuvr. 339. Variations brillantes pour le Pianoforte sur un motif de l'Opéra: Robert le Diable	—	20
——— Oeuvr. 356. Fantaisie brill. pour Piano sur des Airs de Ballet de l'Opéra: Ali-Baba	1	12
——— Oeuvr. 346. Grand Exercice en forme de Fantaisie improvisée pour Pianof.	1	4
——— Oeuvr. 396. Fantaisie et Variations brill. p. Piano sur le thème national russe: Dieu conserve l'Empereur	1	12
——— Oeuvr. 403. Romance en Rondo pour le Pianof. sur le Duo favori: „Beauté divine enchanteresse" de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer	—	12
——— Oeuvr. 404. Introduct. et Variat. brillantes pour le Pianoforte sur un motif favori des Huguenots	—	20
——— Oeuvr. 407. Scherzo brillant p. Piano sur un air favori des Huguenots	—	12
——— Oeuvr. 408. Andante sentimental pour Piano d'après un motif des Huguenots	—	16
Dobrzynski, Oeuvr. 10. Fantaisie quasi fugue sur un Mazurek favori pour le Pianoforte	—	8
——— Oeuvr. 17. Gr. Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle	2	—
Dotzauer, J. J. F., Oeuvr. 136. Récréations, Pièces sur des motifs favoris d'Opéras p. Violoncelle avec une 2ᵉ Violonc.	1	4
——— Collection d'Airs d'Opéras favoris pour Violoncelle av. Basse. Cah. 1. 2. 3. 4. à	—	12
Duvernoy, J. B., Oeuvr. 34. 2 Airs suisses variés pour le Pianoforte	—	10
——— Oeuvr. 61. 24 Etudes mélodiques, faciles et doigtées pour les petits mains, pour le Pianoforte. Liv. 1. 2.	à —	20
——— Oeuvr. 63. Variations p. le Pianoforte.	—	12
——— Oeuvr. 65. 2 Thèmes fav. variés p. le Pianoforte	—	16
——— Oeuvr. 69. 4 Rondos sur des thèmes fav. de Rossini, Meyerbeer et Bellini pour le Pianoforte. Nº 1. 2.	à —	16
Elkamp, H., Psalms, Oratorium, im Klavierauszug des Componisten	8	—
——— Oeuvr. 13. Fantaisie et Variations pour le Pianoforte	—	16
Field, J., 7ᵐᵉ Concerto p. le Pianof. avec Orch.	4	—
——— Le même avec Quatuor	4	—

	Thlr.	Gr.
Field, J., Reverie, reverie, Caroline pour Piano.	—	12
——— 12ᵐᵉ et 13ᵐᵉ Nocturne pour Piano.	—	8
Försteman, A. B., Oeuvr. 107. 26. Exercices dans tous les tons majeur et mineur. Liv. 1. 2	à 1	8
Gross, J. B., Lieder und Gesänge für 1 Sopran, Tenor oder Bassstimme. (Commission.)	—	12
Häser, W., 6 Gesänge für 1 Basstimme m. Pfte.	—	16
Hiller, F., Oeuvr. 17. Rêveries on Pianoforte	—	16
Hünten, Franç., Oeuvr. 66. Les Débuts de la Jeunesse. Quatre airs variés pour le Pianoforte. Liv. 1 et 2.	à —	16
——— Oeuvr. 67. Air montagnard varié pour le Pianoforte	—	16
——— Oeuvr. 68. 6 Valses pour le Pianof.	—	12
——— Oeuvr. 70. Le Charme des jeunes Pianistes, contenant 3 morceaux pour Piano. Nº 1. Variations sur un thème de Bellini. Nº 2. Air suisse varié. Nº 3. Rondeau sur un thème de Bellini	1	—
——— Oeuvr. 71. Divertissement p. Piano sur un motif favori du „Chalet"	—	16
——— Oeuvr. 72. Variations brill. pour Piano sur un air suisse du „Chalet"	1	—
——— Oeuvr. 73. La petite Soirée. 3 Quadrilles de Contredanse pour Piano avec acc. de Flûte ou Violon ad libitum. Liv. 1—3	à —	12
——— Oeuvr. 74. Rondeau pour Piano sur une marche de Mirvaldaste	—	20
——— Voyage music. de Bochon en huit mélodies nationales pour le Pianoforte. Liv. 1 — 4	à —	12
Jacobi, C., Oeuvr. 14. Potpourri pour le Basson avec Orchestre	1	8
——— Oeuvr. 18. 6 Caprices pour le Basson.	—	12
Kalkbrenner, Frédᵈ., Oeuvr. 130. La Croisée et l'Espérance. Rondo pour le Piano.	—	20
——— Oeuvr. 131. Variations brill. pour le Pianoforte sur une pensée de Bellini.	—	20
——— Oeuvr. 132. Grand Septuor pour Piano, Hautbois, Clar., Cor, Basson, Velle. et Contrebasse	3	—
——— Le même pour le Pianoforte seul	1	12
——— Le même pour le Pianoforte à 4 mains.	2	8
Kulenkamp, Gᵗ. Cᵗ., Oeuvr. 10. Thème original avec Introduction, Variat. et Finale p. Pianof. et Violoncelle ou Violon conc.	1	4
Laschk et Hummmer, Oeuvr. 24. Duo mignon sur un thème de l'Opéra Norma de Bellini, pour Violoncelle avec Pfte.	—	20
Lipinski, C., Oeuvr. 18. Rondo de concert pour Violon avec Orchestre	1	12

	Thlr.	Gr.
Lipinski, C., Oeuvr. 19. 2 Divertissemens pour Violon avec Pianoforte	—	18
——— Oeuvr. 20. Variations pour Violon avec Orchestre	2	8
——— Les mêmes avec Pianoforte	1	—
——— Oeuvr. 21. Concerto militaire p. Violon avec Orchestre	3	—
——— Le même avec Pianoforte		
Lobe, C., Oeuvr. 31. 3 Divertissemens p. 2 Flûtes.	1	—
Löwe, C., Oeuvr. 44. 3 Balladen für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1	8
——— Dieselben einzeln. N° 1. Der Bettler	—	16
N° 2. Der getreue Eckardt.	—	12
N° 3. Der Todtentanz	—	12
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zum Sommernachtstraum, für Orch.	3	—
——— Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen.	1	—
——— Dieselbe für Pianoforte allein	—	12
——— Ouverture zur Fingals-Höhle (Hebriden) für Orchester	2	—
——— Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen.	1	—
——— Dieselbe für Pianoforte allein	—	12
——— Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Orchester	2	8
——— Dieselbe für Pianoforte zu 4 Handen.	1	—
——— Dieselbe für Pianoforte allein	—	12
——— Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine für Orchester	2	12
——— Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen.	1	8
——— Dieselbe für Pianoforte allein	—	20
——— Op. 19. 6 Gesänge mit Pianoforte-Begl.	—	16
——— Oeuvr. 20. Octetto pour 4 Violons, 2 Violas et 2 Violoncelles	3	12
——— Dasselbe arr. pour le Piano à 4 mains.	2	—
——— Oeuvr. 22. Capriccio brillant pour le Pianoforte avec Orchestre	2	—
——— Le même pour le Pianoforte seul	1	—
——— Oeuvr. 25. Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre	3	—
——— Le même pour le Pianoforte seul	1	12
——— Oeuvr. 29. Rondo brillant pour le Pianoforte avec Orchestre	2	12
——— Le même pour le Pianoforte seul	—	20
——— Oeuvr. 33. 3 Caprices pour le Pianof.	1	12
Les mêmes separés: N° 1	—	16
N° 2	—	16
N° 3	—	12

Meyerbeer, G., die Hugenotten (Bartholomäusnacht), grosse Oper in fünf Aufzügen. Klavier-Auszug mit französischem und deutschem Texte, von Scribe und Castelli.

N°	Daraus einzeln:		Thlr.	Gr.
1.	*Trinkchor:* (Männerstimmen)	Freunde kommt zu Tische A table, amis, à table	—	20
2.	*Romanze:*	Ihr Wangenpaar		
3.	*Recit. u. Choral:* (Bass)	Welche seltne Figur Quelle étrange figure	—	8
4.	*Hugenottenlied:* (Bass)	Die Klöster brennt Pour les couvents	—	12
5.	*Gruss des Pagen:* (Sopran)	In diesem Schloss, was Dans ce château, que	—	6
6.	*Arie:* (Sopran)	O glücklich Land O beau pays	—	16
7.	*Chor:* (Sopran u. Alt)	Ihr Mädchen kommt Jeunes beautés	—	16
8.	*Bündnisscene:* (Sopran u. Alt)	Er ist da Le voici!	—	8
9.	*Duett:* (Sopran u. Tenor)	Wer bist du himmlisch Beauté divine	—	16
10.	*Schwur:* (Männerchor)	Bei des Königs theurem Par l'honneur	—	12
11.	*Soldatenlied:* (Tenor u. Chor)	Er nahm den Säbel Prenant son sabre	—	16
	Litanie: (Sopran)	Heil'ge Maria, ora Vierge Marie, soyez		
12.	*Zigeunerlied:* (2 Soprane)	Ihr, die ihr wollt Vous qui voulez	—	8
13.	*Der Feierabend:* (Chor)	Geht heim und verlasst Rentrez, habitans	—	4
14.	*Duett:* (Sopran u. Bass)	Ich warte hier Je l'attendrais	1	—
15.	*Terzett u. Chor:*	Ha! ihm drohen Gefahren Un danger le menace	1	—
16.	*Spottchor:* (4 stimmig)	Hier sind wir Nous voilà	—	12
17.	*Cavatine:* (Sopran)	Er ist's allein, den Parmi les pleurs	—	6
18.	*Verschwörung u. Waffenweihe:*	Vom Krieg, der uns Des troubles renaissants	1	12
19.	*Duett:* (Sopran u. Tenor)	O Gott, wo eilt ihr hin Raoul, où allez vous	1	8
20.	*Arie:* (Tenor)	Ich sah beim Scheine A la lueur de leurs	—	16
21.	*Trio u. Chor.* (Sopr., Tenor u. Bass)	Wie, du bist's, mein Marcel C'est toi, mon vieux Marcel.	1	16

Meyerbeer, G., Potpourri daraus für das Pianof. 1 —

——— Diverse Arrangemens für das Pianoforte, siehe Adam, Czerny, Schuncke, Thalberg etc.

Mozart, 7te Sinfonie en Partition 1 —

——— Trios arrangés p. le Pianoforte à 4 ms. N° 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. à 1 Thlr. N° 3. 1 4

——— Don Juan arr. pour Pianof. à 4 mains. 4 —

Molique, B., Oeuvr. 10. 3me Concerto pour Violon avec Orchestre 4 —

	Thlr.	Gr.
Onslow, G., 3me Sinfonie à grand Orchestre.. ..	4	—
——— La même arr. p. Pianoforte à 4 mains.	2	—
Osborne, Oeuvr. 10. Thème favori varié pour Piano.	—	20
Richter, W., Oeuvr. 16. 3 Rondinos faciles et gracibles p. Pianoforte et Flûte.....	—	16
Romberg, B., wohlgetroffenes Portrait.....	—	12
Rossini, G., Rendez-vous de Chasse, Fanfare p. 4 Trompes ou pour Piano.....	—	12
Schubert, Fr., Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opera: le Pré aux Clercs d'Herold, pour Violon avec Orchestre.....	2	—
——— La même avec Pianoforte	—	16
Schubert et Kummer, 2 Duos conc. p. Violon et Violoncelle. Livr. 1. 2..... à	1	8
Schuncke, C., Oeuvr. 13. Rondino pour le Piano.	—	16
——— Oeuvr. 17. Air suisses varié p. Pianof.	—	16
——— Oeuvr. 20. Rondo mignon pour Pianof.	—	16
——— Oeuvr. 23. Gr. Variations brill. p. Piano.	—	20
——— 3 Divertissemens pour le Pianoforte sur des thèmes des Huguenots:		
N° 1. Bohémienne.....	—	20
N° 2. Orgie.....	—	16
N° 3. Ratsplan.....	—	20

	Thlr.	Gr.
Schunke, L., Oeuvr. 14. Variations conc. sur la valse funèbre de Fr. Schubert pour le Pianoforte seul à Thlr., av. Orch.	2	12
Schuster, A., 6 Gesänge mit Begl. des Pianoforte.....	—	16
Seyfried, Salve Regina. Partitur.....	—	20
Taubert, G., Oeuvr. 13. Second Duo p. Pfte. et Violon ou Violoncelle.....	1	8
Thalberg, S., Oeuvr. 20. Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Les Huguenots.....	1	4
Thierfelder, A., 3 leichte Geschwindmärsche für das Pianoforte zu 4 Händen.....	—	8
Tulou, Oeuvr. 70. Second grand Solo pour Flûte avec Orchestre.....	1	8
——— Le même avec Pianoforte.....	1	—
Ulrich, Ouverture arr. pour le Pianoforte à 4 ms.	—	16
Vanderhagen, nouvelle Méthode de Clarinette, franz. und deutsch.....	4	—
Wohlfarth, Kinder-Klavierschule, musikalisches ABC Buch für junge Pianofortespieler.	1	—

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. N°. 37. 1836.

Recension.

Partitur-Ausgabe von des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu dem dramatischen Gedichte „Faust" von Goethe. In Commission bei der Buch- u. Musikhandlung v. T. Trautwein zu Berlin. Ladenpreis für die gewöhnliche Ausgabe 18 Thlr. Pr. Courant.

Dies interessante Kunstwerk ist bereits im November 1835 in Hochfolio-Format, 589 Seiten stark, im Stich erschienen und den Freunden edlerer Tonkunst damit ein Geschenk von eigenthümlich hohem Werthe gemacht, welches zunächst der Liberalität der edlen fürstlichen Familie des verewigten Tonsetzers, wie den eifrigen Bestrebungen der Vorsteherschaft der Berliner Sing-Akademie, namentlich deren thätigen Directors C. F. Rungenhagen, unter Beihülfe der Musik-Directoren Hellwig u. Grell, als auch der theilnehmenden Mitwirkung der mit dem Stich u. Debit der Partitur beauftragten Musikhandlung zu verdanken ist. Der dem Werke beigefügte Vorbericht gibt von der Entstehung desselben und dessen Vollendung, nicht lange vor dem Ableben des hochverehrten Fürsten, nähere Kunde. Eben so wird die Auffassungsweise der musikalischen Behandlung des Gedichts in der ältern Gestalt, in theils *lyrischer*, theils *melodramatischer* Form, als künstlerisch nothwendig dargethan, und mit vollem Rechte die ergreifende *Wahrheit*, wie die lebendige *Charakteristik* und *gemüthliche* Tiefe der Composition hervorgehoben. Zu wünschen u. zu hoffen ist es, dass „das Ganze ein geliebtes u. verehrtes *Gemeingut* des *deutschen* Volkes, aus dessen eigenstem Wesen das *Gedicht*, wie dessen musikalische Bearbeitung entstammte, werden u. bleiben wird."

Wir gehen nun zu einer möglichst gedrängten Anzeige der einzelnen Musikstücke nach den Nummern der Partitur über, indem wir dabei jedoch auf den frühern Bericht über die *erste* öffentliche Aufführung des „Faust" von der Sing-Akademie zu Berlin am 26. Oct. 1835 (No. 48 u. 49 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung) zur Vermeidung von Wiederholungen Bezug nehmen.

Zur *Einleitung* ist, mit Ausnahme der ersten 9 Takte des Largo, das Mozart'sche Quartett in C moll, „die Fuge" bezeichnet, gewählt, da dem Componisten dies ernste, streng gedachte u. kunstvoll ausgeführte Musikstück den Charakter des Gedichts unübertrefflich auszudrücken schien. So hoch nun auch diese bescheidene Entsagung zu ehren, wie der Kunstwerth der Mozart'schen Composition anzuerkennen ist, deren Instrumentation für das Orchester dem Fürsten Radziwill angehört, so lässt sich doch nicht ganz der Wunsch unterdrücken: dass der verewigte Tonsetzer, der so ganz in die geistige Tiefe des Gedichts eingedrungen sich zeigt, *selbst* eine *frei* erfundene Introduction zu „Faust", wenn auch weniger kunstgelehrt, doch gewiss genial u. charakteristisch geliefert hätte. Die Mozart'sche Fuge, obgleich von grosser Wirkung u. gegen den Schluss verkürzt, erscheint dennoch für eine dramatische Vorbereitung zu *gedehnt*, wodurch der Hörer von vorne hinein leicht ermüdet wird. Sehr wirksam ist es daher und richtig gefühlt, dass (S. 26) beim Aufgehen des Vorhanges, wo wir Faust bei Nacht in seinem Studirzimmer in unruhigem Brüten vor uns erblicken, das Motiv der Fuge (verlängert) allmälig entschwindet u. in das anfängliche Largo übergeht, welches in leisem Paukenwirbel ahnungsvoll verhallt.

No. I. *Beschwörungsscene* u. *Melodram* (S. 32 der Taschenausgabe des Gedichts) ist früher bereits besprochen. Eben so auch

No. II. Chor der Engel: „Christ ist erstanden", welcher seine eindringliche Wirkung bei jeder Aufführung auf's Neue bestätigt, was sich auch,

Seitens der Kritik, gegen die mehr weltlich freudige als religiöse Auffassung des Hauptchores einwenden lassen möchte. Der Gesang der *Frauen* u. *Jünger* ist tief gefühlt u. von rührendem Contrast gegen den wiederholten himmlischen Zuruf: „Christ ist erstanden!“ — Vorzüglich wirksam ist die zum Chor der Jünger gewählte Begleitung von 3 Violoncellen u. 3 Posaunen. Wonne verheissend steigert sich am Schlusse des Engelchors die wiederholte Bestätigung:

„Euch ist der Meister nah',
„Euch ist er da!“

No. III. Das *Lied* des *Bettlers* (S. 50) für eine Tenorstimme, ist angemessen behandelt, ohne sich eben auszuzeichnen. Die Begleit. ahmt zweckmässig die Leier nach. Die Vorliebe des Componisten für das Violoncell zeigt sich auch hier bereits in den Begleitungsfiguren.

No. IV. Ein ächt militairischer Geschwindmarsch mit rhythmischen Paukenschlägen (statt der Trommel) leitet den Doppel-*Chor der Soldaten* ein, welcher im Marsch-Tempo durch Melodie u. Instrumentation vorzugsweise gefällt. Auch hier nehmen wir auf früher Bemerktes Bezug.

No. V. Die *Scene der Bauern* unter der Linde (S. 54), tanzend u. singend, ist ein heiteres Idyll voll Humor, an ähnliche Situation in J. Haydn's leider zu selten gehörten „Jahreszeiten“ erinnernd.

No. VI. (S. 62 des Gedichts) lässt der Componist bei den Worten des Wagner: „Was stehst du so und blickst erstaunt hinaus?“ die melodramatische Begleitung eintreten, welche besonders die Erscheinung des schwarzen Pudels und seine magische Einwirkung treffend u. originell bezeichnet.

No. VII. Der Spaziergang des Faust ist beendet; er kehrt erheitert von der schönen Natur im erwachenden Frühlinge nach Hause zurück. Der Componist nimmt nicht ohne Grund an, dass Faust in der Nähe des alten Domes wohnt; im Vorübergehen hört er den von Blasinstrumenten ausgeführten, an eine alte Kirchenmelodie erinnernden *Choral*. Mit dem Pudel betritt er sein Studirzimmer; die fromme Weise tönt in seinem Innern nach. Dies hat der Tondichter trefflich durch die leise Fortführung der Choralmelodie im $\frac{6}{4}$ Tact von gedämpften Saiteninstrumenten angedeutet. Nach dem Geisterchor (S. 67): „Drinnen gefangen ist Einer“ tritt wieder die musikalische Begleitung des Dialogs ein. Geisterhaft erfolgt die Beschwörung der vier Elementargeister: Salamander, Undene, Kobold u. Sylphe in einfachen Accorden, bis die Beschwörung des höllischen Geistes gewichtigere Harmonieen erfordert. Die Altposaune recitirt hier (S. 157 der Part.) mit dem Redner (Faust) gleichzeitig, auf jede Sylbe eine Note in angemessenem Rhythmus der Declamation die Worte:

„So sieh' dies Zeichen,
„Dem sie sich beugen
„Die schwarzen Scharen,“

Nun treten die Blasinstrumente (Serpent in der Tiefe) mit dem Secundenaccord auf *des* stark ein, worauf die Violinen u. Violen leise fort tremuliren, während die Bässe in $\frac{7}{8}$ umherwühlen, die Modulation sich steigert, das Anschwellen der Pudelgestalt zum Elephanten angedeutet, und zuletzt durch die magische Macht Mephistopheles zu erscheinen gezwungen wird. Mit seiner Erscheinung verstummt die Musik. Jedenfalls ist dies Melodram eines der am originellsten erfundenen u. unbezweifelt von der grössten dramatischen Wirkung, wenn der Darsteller des Faust ein hinreichend kräftiges Organ besitzt, um auch die starke Instrumentalbegleitung zu übertönen.

No. VIII. Der ungemein anziehende *Geister-Chor*: „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen drüben!“ ist in No. 49 des vorigen Jahrganges dieser Zeit. bereits näher gewürdigt.

No. IX. Die Beschwörung des Mephistopheles (S. 77): „Der Herr der Ratten u. der Mäuse“ etc. ist höchst eigenthümlich vom Componisten dergestalt behandelt, dass in der scharfen Tonart Fis dur die Violen u. Violoncelle nach 4 Viertel-Accordschlägen in leiser Achtelbewegung die *Rede* des bösen Geistes, jedes Achtel auf die Silbe treffend, begleiten; mit denselben Worten antwortet *singend* eine Tenor-(Geister-) Stimme, auch in parlantem Tone u. gleichem Rhythmus. Die Bässe geben zuweilen den Grundton pizzicato an; Oboen u. Fagotte treten, mit scharfen Einschnitten die Harmonie verstärkend, nur abgebrochen hinzu, bis nach den Worten: „Nun Fauste, träume fort, bis wir uns wiedersehen“ das kurze Melodram in zauberischem Nebel verschwimmt u. ein starker Accordschlag die Entweichung des gebannten Höllengeistes bezeichnet.

No X. *Geisterchor* für 4 Stimmen: „Weh! weh!“ ist in der charakteristischen Auffassung meisterhaft zu nennen. Der schneidende Eintritt der Alt-, dann der Sopran- u. zuletzt der Tenor-Solo-Stimme, deren Weheruf der volle Chor verstärkt,

ist von der eindringlichsten Wirkung. Nach dem sanft ralentirten „Die schöne Welt" schneidet das

des Tenorsolo's um so schmerzlicher ein, worauf nach 𝄾 erwartungsvoller Pause das Tutti „mit mächt'ger Faust" um so *mächtiger* ergreift, wenn gleich die Trennung dieses Satzes von dem damit genau verbundenen „Du hast sie zerstört" in oratorischer Hinsicht nicht ganz zu billigen ist. Den Verfolg dieses vortrefflichen Gesangstücks, welches „mit hellem Sinne" die „neuen Lieder" zuletzt im frivolen Tone sinnlicher Welt, halb beseligend, halb wild rauschend, dahinströmen lässt, und so das Gaukelbild des „neuen Lebenslaufs" in ballettartiger Form treffend als teuflisches Lug- u. Trugbild darstellt, übergehen wir als früher bereits erwähnt.

No. XI. *Geister-Doppel-Chor* von Männerstimmen vor den Worten des Mephistopheles: „Blut ist ein ganz besondrer Saft" (S. 88), von Goethe selbst hinzugedichtet, um das verhängnissvolle Pactum des Faust mit dem Teufel noch gewichtiger hervorzuheben. Die Bässe schliessen mit obigem Ausruf mysteriös und eintönig auf dem tiefen A. Unter fortwährendem Paukenwirbel wiederholt Mephistopheles sprechend dieselben Worte, worauf der Dialog ohne Musik weiter fortgesetzt wird.

No. XII. Dieser (S. 103) nach den Worten des Mephisto: „Ich gratulire Dir zum neuen Lebenslauf" hinzugefügte, vierstimmige *Geister-Chor* schliesst „kühn u. munter" voll kräftiger Frische den ersten Theil der überaus reichen, mannigfaltigen Compositionen zu der, durch die Mitwirkung der Musik sowohl in lyrischer, als dramatischer Hinsicht, auf ihren höchsten Gipfelpunkt gestellten Dichtung, deren seltener Werth zu allgemein anerkannt u. in ihrer Tiefe erfasst ist, als dass es deshalb noch eines Commentars bedürfte.

Nach der jubelnden Freude, mit der die Luftreise nach oben *hinauf* angetreten wird, wirkt das unheimliche Ende obigen Chors um so schauerlicher bei den Worten: „Geht's wieder *herunter*", sowohl durch die geisterhafte Tonart D moll u. die Modulation, als durch die unisono Triolenfigur der Saiteninstrumente, die leise aushaltenden Accorde der Posaunen, Fagotte u. Hörner, und den fortwirbelnden Paukendonner, bis zuletzt die Violinen noch einmal in die kühnste Höhe sich hinaufschwingen u. der Chor zum letzten Male *ffmo* ertönt:

„Hinauf, hinaus,
„Kühn und munter!"

Einige Reminiscenz an Samiel's infernalische Mitwirkung ist hier ganz an ihrer Stelle. Fünf Tacte Andante sostenuto schliessen zuletzt feierlich u. erhebend im Choralton die erste Abtheilung.

(Fortsetzung folgt.)

Zur musikalischen Topographie von Naumburg.

Den Standpunkt des Singechores an der Domschule, so wie der Kirchenmusik überhaupt mögen die Aufführungen folgender Werke bezeugen: Missen von André, Haydn, Mozart, Eybler, Hummel; 2) Hymnen u. Cantaten von Mozart, die Ostern- u. Pfingst-Cantaten von Frdr. Schneider; 3) Psalmen von Fesca, der 100. Psalm von Händel, Te Deum von A. Romberg etc.; 4) Vater Unser von L. Spohr, die Grablegung von Neukomm, das Ende des Gerechten von Schicht; 5) Händel's Messias theilweise, Empfindungen am Grabe Jesu von Händel, Haydn's sieben Worte u. die Schöpfung, Vogler's Requiem etc.

Christian Herrmann Walther, Organist an der Domkirche, geb. 1809 zu Duthen bei Eisenberg, besuchte die Gymnasien zu Merseburg u. Naumburg, bis sein überwiegendes Talent für Musik ihn derselben ganz zuführte. Er gibt Privatunterricht und jeden Winter 2 oder 3 Concerte auf seinem Instrumente.

Unter den ausübenden Musikern verdienen erwähnt zu werden: Franz Schüler, Sohn des hiesigen Stadtmusikus, welcher seine Schule bei Dotzauer in Dresden machte u. mit seinem Violoncellspiel schon öfter allgemein erfreute. Unverkennbar u. lobenswerth sind ferner die mit Fleiss u. ehrenvollem Aufstreben verbundenen Talente der Herren Friedrich (Fagottist) u. Zwicker (Clarinettist). — Auch hat seit 1834 der Musikdir. Hr. Koetschau aus Schulpforte mit der grössten Aufopferung von Zeit u. Mühe in Naumburg einen Verein für Männergesang gestiftet, der bereits in einigen von ihm veranstalteten Concerten, so wie bei den Musikfesten zu Altenburg, Eisenberg u. Weissenfels mitwirkend aufgetreten ist. — Zudem haben schon seit langer Zeit die Herren Cantoren Sauppe an St. Othmar u. Dreyhaupt an St. Moritz kleine Singvereine zu errichten u. zu erhalten gewusst, wozu wohl die Liturgie in Preussen nöthigende Veranlassung gegeben haben mag. Ueber-

haupt wird hier im Allgemeinen viel Musik getrieben; insbesondere erfreuen wir uns unter den Kaufleuten u. höhern Beamten mehrer sehr wohlunterrichteter, achtungswerther Dilettanten. — Der Singverein, dessen Direction Hr. Organist Seiffert vor Kurzem übernommen hat, wurde aus den Trümmern eines früher bedeutenden Vereins, der zuletzt seine Zwecke gänzlich vergriff, von dem verstorbenen Geheimen Justizrath Hrn. Dalkowski gerettet, einem Manne von seltener Kunstliebe, der wohl verdient, dass ihm die Dankbarkeit ein kleines Ehrendenkmal errichtet. Dieser Verein gab bis jetzt in seinen grossen Aufführungen nur einzelne Partieen aus grössern Werken u. kleine Sachen. Das Pianoforte musste das Orchester ersetzen. — Uebrigens hatte Hr. Seiffert mit Hrn. Rudolf aus Erfurt entweder schon 1828 oder 1829 zur Organistenstelle an St. Wenzel Probe gethan. Rudolf, der geschickte, anspruchslose, fleissige, in der Folge hart verkannte Mann, erhielt die Stelle. Ungefähr nach einem Jahre ereilte ihn plötzlich der Tod, worauf Hr. Seiffert nach Naumburg kam. — In Bezug auf die Nachrichten in No. 29 über die Concerte des Winters 1835—1836 ist der Wahrheit nach Folgendes zu berichten: Die Abonnement-Concerte sind alleinig durch den Domcantor Hrn. Claudius geordnet u. dirigirt worden; Hr. Seiffert hatte nur die Pianofortesachen auszuwählen; der Cantor Hr. Claudius übte mit dem Hrn. Stadtmusikus, als dem dritten Unternehmer, die Symphonieen u. alle andere Orchester- u. Gesangpartieen ein, wogegen Hr. Seiffert nur seine Solo's vornahm; auch sind weder in diesen noch in den vorjährigen Concerten Liedercomp. des Hrn. S. vorgekommen.

Nachrichten.

Dresden. Am 10. Aug. wurde von dem Personale der hiesigen Königl. Kapelle u. des Hoftheaters eine grosse musikal.-declamatorische Akademie im Saale des Königl. Palais im grossen Garten zum Besten des Pensionfonds, unter Leitung des Hrn. Kapellm. Reissiger, mit ausgezeichneter Wirkung veranstaltet. Das wesentlichste Kunstinteresse erregten zwei neue, höchst werthvolle Instrumentalcompositionen. Zuerst eine grosse Symphonie von Reissiger in 4 Sätzen, voll Schwung der Erfindung, melodisch, glänzend, gründlich gearbeitet u. vortrefflich instrumentirt. Ein imposantes, kurzes Maestoso in Es dur, $\frac{4}{4}$ Tact, im Mozartschen Styl gehalten, führt zu einem Allegro Allabreve moderato $\mathbf{C}$, dessen gemüthvolles Thema theils öfter wiederholt, theils gewandt durchgeführt, gesteigert u. sowohl harmonisch interessant, als durch angenehme Zwischensätze der Blasinstrumente belebt u. mannigfaltig erhalten wird. Im zweiten Theile dieses Satzes zeigt der Tonsetzer seine Kunst de Fuge u. reicher Modulation, bei Benutzung starker Orchestereffecte, und schliesst voll Feuer u. Energie das wohl durchgeführte, kräftige u. glänzende Allegro, welches eines Meisters würdig erscheint. Das folgende Andante con moto, $\frac{3}{4}$, in As dur spricht durch schöne, fliessende Melodie u. sanfte Haltung ganz vorzüglich an. Ein Uebergang in H dur ist so natürlich als wirksam, eben so der Rückschritt in die Haupttonart. Ein originelles Scherzo Presto in C moll ist eben so eigenthümlich erfunden, als feurig u. wohl verbunden in seinen Bestandtheilen. Mit vielem Geschick sind die Nachahmungen angebracht. Das Trio in As dur ist mehr melodisch gehalten, wird indess durch Figuren der Violen u. Violoncells bewegt, welche im grossen Raume durch zu starken Schall etwas undeutlich wurden. Ein Flötensolosätzchen darüber war ebenfalls nicht ganz verständlich u. erschien fast kleinlich spielend gegen die Grösse des Hauptmotivs. Das Finale All. molto in Es dur, $\frac{2}{4}$ Tact, wird frappant eingeleitet u. führt ein munter hüpfendes Thema mit kunstvoll combinirten Zwischensätzen durch. Eine Modulation in D moll überrascht darin ungemein. Das Ganze wirkt erheiternd u. schliesst, etwas ouverturenmässig, jedoch mit glänzender Wirkung. Die ganze Symphonie ist ein treffliches Orchesterstück u. zu Concerten ganz besonders, als nachhaltig u. von innerm Werthe, wie den Ansprüchen des Zeitgeschmacks genügend, zu empfehlen.

Nach dieser Symphonie sang Dem. Botgorscheck eine Arie v. Mercadante für die Altstimme mit klangvoll schönem Tone, rein, stark u. mit gebildeter Volubilität, welche noch mehr zu vervollkommnen sein wird, da die Stimme der jungen Sängerin jeder Modification fähig u. von vorzüglichem Portament, auch umfangreich u. biegsam ist. Die zweite neue Instrumentalcomposition war das Melodram Hero u. Leander, nach der Schiller'schen Ballade von Lindpaintner mit ungemeinem Geschick, in Hinsicht des Ausdrucks u. der Eintheilung der verschiedenen Abschnitte des

Gedichts, wie auch von der grössten Wirkung der Instrumentation, in Musik gesetzt. Hr. Pauli sprach die Ballade sehr deutlich und genau accentuirt. Vielleicht wäre ein weicheres Sprachorgan dem zarten Ausdrucke mancher Stellen des Gedichts noch angemessener gewesen; das Kräftige trat wirksam hervor. Zum Schluss des Concerts wurde der dritte Theil der Schöpfung von J. Haydn gut gegeben. Die Zerstückelung eines so zusammenhängenden Werkes erscheint indess nicht ganz angemessen, wenn nicht besondere Rücksichten solche bedingten. Dem. Wust, die Herren Babnigg u. Zexi sangen die Solopartieen. Chor u. Orchester bildeten ein vorzügliches Ensemble.

Am 14. August wurde in der katholischen Hofkirche eine neue Messe von J. P. Schmidt, einem Schüler Naumann's, in D moll an derselben Stelle mit der auf religiöse Empfindung berechneten Wirkung ausgeführt, wo vor 40 u. mehren Jahren der verewigte Meister seine herrlichen, ächt kirchlichen Messen so wahrhaft erbauend aufführte. J. P. Schmidt hatte vorzugsweise darnach gestrebt, den Styl der Kirchenmusik nicht mit dem weltlichen zu vermischen u. darin dem Vorbilde seines grossen Meisters zu folgen, dessen Kunst freilich nur Wenige gleichkam. Die Sänger Tarquinio, Muschietti, Zezi, Schuster u. a. w. führten die Solo-Partieen mit bestem Willen gelungen aus. Der Chor war etwas zu schwach, das Ensemble der k. Kapelle vortrefflich. Dass der Componist die Missa, der hiesigen Observanz gemäss, kurz gehalten hatte, war der Wirkung günstig. Die akustischen Bedingnisse des stark schallenden Kirchenraumes muss man nothwendig erst durch eigene Erfahrung kennen lernen; indess traten die nicht zu überhäuften Figuren der Instrumentalbegleitung deutlich hervor u. der Componist hatte sich im Ganzen einer wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen, wie auch eines freundlichen Entgegenkommens der ausführenden Künstler. Hr. Kapellmeister Reissiger leitete die Aufführung der Messe mit lebhafter Theilnahme für das von der Königl. Intendanz ausnahmsweise genehmigtest angenommene Werk eines auswärtigen Tonsetzers.

Weimar, im August 1836. Durch besondere Umstände wurde der Referent verhindert, im Sommer 1835 den gewöhnlichen Jahresbericht zu liefern; er fasst daher jetzt die musikalischen Leistungen in dem Zeitraume Septbr. 1834 bis Mitte Juli 1836 zusammen. Man wird diese Unregelmässigkeit um so leichter entschuldigen, als unsere Berichte nie auf besondere Neuigkeiten Ansprüche machten, und nach der mindern Bedeutenheit unserer Stadt auch nicht machen konnten, sondern mehr dahin abzweckten, durch einfache u. treue Darstellung zu zeigen, wie auch bei beschränkten Kräften höchst Achtungswerthes geleistet werden könne, wenn Fleiss u. Eifer, Einigkeit u. guter Wille zusammenwirken. Ueber diese und jene Neuigkeit ist noch überdies zur rechten Zeit von Andern in diesen Blättern berichtet worden, daher nunmehr eine kurze Andeutung hinreichen wird.

Im Hoftheater gab man folgende Opern, Operetten, Vaudeville's, Stücke mit Musik u. dgl.

1. Von deutschen Componisten: Don Juan 5mal, Drei Wünsche 2mal, Dorfbarbier 2mal, Fanchon, Fidelio 3mal, Fürstin von Grenada, Gallego 3mal, Graf von Gleichen 3mal, Iphigenia in Aulis, Oberon 4mal, Reisende Student (neu bearbeitet) 6mal, Robert der Teufel 3mal, Saalnixe, erster Theil 2mal, Saalnixe zweiter Th., Schweizerfamilie 3mal, Templer und Jüdin, Unruhige Nachbarschaft, Zaubersee 2mal, Zauberflöte 2mal, Adrian von Ostade, Blühende Aloe 2mal, Bär u. Bassa 2mal, Erinnerung, Fest der Handwerker 7mal, Kapellmeister von Venedig, Rataplan 2mal, Rückkehr in's Dörfchen 15mal, Schülerschwänke 2mal, Aben Humeya, Alpenkönig 3mal, Bauer als Millionair 3mal, Braut von Messina, Götz von Berlichingen 2mal, Conradin 2mal, Donna Diana, Faust, Galeerensklaven, Guttenberg 4mal, Jungfrau von Orleans, Käthchen von Heilbronn, Lenore 3mal, Lumpaci-Vagabundus 5mal, Manfred 2mal, Metastasio 2mal, Pfefferröschen 3mal, Preciosa 5mal, Schutzgeist 4mal, Wallensteins Lager, Wiener in Berlin 2mal, Wilhelm Tell (Schauspiel) 3mal, Yelva.

2. Von französischen Componisten: Ballnacht 7mal, Braut 2mal, Eherne Pferd 3mal, Fra Diavolo 5mal, Jacob und seine Söhne 3mal, Johann von Paris 2mal, Maurer 5mal, Stumme 6mal, Weisse Dame 2mal, Zampa 4mal, Zweikampf 3mal, Kalif von Bagdad.

3. Von italienischen Componisten: Axur 3mal, Barbier von Sevilla 3mal, Lodoisca 2mal, Norma 3mal, Otello, Montecchi u. Capuleti 7mal, Vestalin 4mal, Wilhelm Tell (Oper) 3mal, Milton 2mal.

Nachrichten.

Ueber die französische Oper zu Braunschweig.

Einem Gerüchte zu Folge soll bey der französischen Bühne zu Braunschweig gesungen werden — was man so gewöhnlich singen nennt — hinüber und herüber, die kreuz und queer. Einer gewissen Mademoiselle Sérigny will man besonders eine edle Liberalität nachrühmen, die sich nicht sonderlich um ein halbes oder ganzes Dutzend Töne kümmert, und in der Ueberschwenglichkeit ihres Eifers für die Kunst soll es ihr sogar gelungen seyn, den schmetterndsten Schall einer Trompete nicht übel nachzubringen. Sie begiebt sich, sagt man, zuweilen auf das höchste Meer der Leidenschaft: aber die mit vielem Fleiss verfertigte Grazie geht deshalb doch nicht verloren, sondern bleibt vielmehr recht wohl konditionirt im Hintergrunde. Wir wollen das alles blos als die Meynung eines Andern anführen, und uns selbst alles Meynens begeben, denn wir sind nicht gewillt, sie und einige andere Sänger und Sängerinnen dieses Theaters durch dergleichen übertriebenes Lob schamroth zu machen.

Ueberhaupt wollen böse Zungen dem grössten Theil der französischen Aesthetiker nachsagen, das Wesen der Kunst sey ihnen nichts anders, als ein gewisses Je ne sais quoi, oder comment dirai-je? und wenn die ungenügsamen Deutschen mit dieser tiefsinnigen Definition nicht recht zufrieden seyn wollen, so haben sie es sich gleichfalls selbst zuzuschreiben, wenn ihnen die Kunst der nach diesem Prinzip konstruirten Schauspieler nicht wohl behagen sollte. Was uns selbst betrifft, so meynen wir, eine schroffe Antithese wahrer Kunst müsse in der That sehr interessant und bedeutungsvoll seyn, wollen aber aus geziemender Bescheidenheit nicht entscheiden, ob man dergleichen reinen Gegensatz auf den gewöhnlichen französischen Theatern treffe, oder ob man sich zuweilen auch mit einer nicht ganz vollendeten Antithetik begnügen müsse.

Noch muss ich eines Umstandes erwähnen, der zu seltsam und originell ist, als dass man ihn mit Stillschweigen übergehen dürfte. Ich muss nämlich einen gewissen Theil des Publikums recht sehr loben, wegen der Ironie, welche er gegen das Spiel oder vielmehr gegen die Arbeit gewisser französischer Schauspieler und besonders Schauspielerinnen spielen lässt. — Dass sie eine Leidenschaft in Fetzen zerreissen, je nun, das verzeiht man noch zur Noth, da man sich durch Hamlet, der die Sache einmal zur Sprache gebracht, nach und nach daran gewöhnt hat; reissen sie indess diese Fetzen noch einmal in Fetzen, und wird eine vom Autor schon hinlänglich kleingekauete Passion — (ich setze hier das Klopstockische: „Verzeiht das Wort, das schlecht ist wie die Sache" hinzu) — von ihnen noch einmal auf eine ähnliche Weise zwischen den Zähnen durchgearbeitet, so hört man gewiss von gewissen Gegenden des Theaters her ein lautes Klatschen, das um so anhaltender ist, je mehr Aufwand von Kraft zu jener Mühwaltung vonnöthen war. Ein Gleiches geschieht, wenn besagte Schauspieler einen elenden Gemeinplatz, aus dem gleichsam des Autors Ohren hervorragen, um zu hören, was es für Sensation machen werde, recht stark bezeichnen, etwa solche tiefsinnige Sprüche: dass ein gutes Herz doch gar nicht zu verachten sey, dass die Liebe selbst die ärgsten Obstacles nicht scheue, dass der Himmel die Unschuld beschütze, und was dergleichen zarte Vortrefflichkeiten mehr sind. Hier ist die Ironie ganz in ihrer Grösse zu schauen, und des Bravorufens oft kein Ende. Spricht aber der Schauspieler mit Besonnenheit und ruhigem Anstande, welches sich z. B. bey Demoiselle Pierson, die sehr viel Anlage für das Lustspiel, und bey Herrn Colin, der auch eine beynahe leidliche Stimme für die kleinere Oper hat, nicht selten zutragt, so kann sich natürlich jene Ironie nicht zeigen, und man lässt sie gewähren. — Oft ist sogar — credite

Neu waren: Die drei Wünsche von Raupach u. Löwe, Der Gallego von Götze, Der Zaubersee von Falk u. Remde, Die blühende Aloe von Kotzebue u. Theuss, Erinnerung von Karl Blum arrangirt, Aben Hameya nach dem Spanischen von Wolff, Musik von Häser, Conradin, Guttenberg, Lumpaci-Vagabundus, Manfred, Metastasio von Karl Blum, Die Ballnacht (der Maskenball) von Auber, Die Braut von Auber, Das eherne Pferd von Auber, Der Zweikampf von Herold, Milton von Spontini, Norma von Bellini, Die Montecchi und Capuleti von Bellini; — Axur von Salieri u. Der reisende Student (angeblich von Winter) waren seit vielen Jahren nicht gegeben, und Graf von Gleichen von Eberwein hatte auch mehre Jahre geruht.

Die drei Wünsche machten kein Glück, und sind vom Repertoir verschwunden. Die Schuld trägt hauptsächlich der Dichter, der ein sehr unmusikalisches Buch schrieb. Dass der Componist es dennoch übernahm, ist zu verwundern u. auch zu bedauern. Wenn jetzt das Buch nicht taugt, so reicht auch die beste Musik nicht aus, und es ist gut, dass es so ist. Ueber die Oper „Der Gallego" von unserm braven Musikdir. Götze ist in einem eigenen Berichte in diesen Blättern gesprochen worden. Dass dieselbe noch nicht im Klavierauszug erschienen ist, eben so wie Eberwein's Graf von Gleichen, ist wirklich zu beklagen. Denn wenn der deutsche Operncomponist nicht einmal den kleinen Vortheil haben soll, sein Werk im Klavierauszuge verbreitet zu sehen, wie soll ihm der Muth kommen, ernst u. ruhig auf seiner Bahn vorwärts zu schreiten! Italienische u. französische Opern erscheinen in allen Gestalten, und nicht blos die trefflichen, sondern auch die ganz oder zum Theil mittelmässigen. — Der Zaubersee von Remde (einem hiesigen Tonkünstler) erhielt ziemlichen Beifall, konnte aber wegen des wenig interessanten Buchs u. wegen mangelnder Frische u. Lebendigkeit der Musik kein besonderes Glück machen. — Die blühende Aloe von Ch. Theuss erfreute sich einer sehr freundlichen Aufnahme, ungeachtet die Besetzung nicht die glücklichste war. — Die Ballnacht machte ausgezeichnetes Glück, ganz besonders wurde die Menge durch die Pracht u. Eleganz des Maskenballs im fünften Akte herbeigezogen, der auch wirklich durch die Menge u. Schönheit der Masken alles bisher Gesehene übertraf, und nach dem Ausspruche eines Reisenden selbst die Pariser Darstellung sehr in Schatten stellte. — Die Braut wollte nicht recht ansprechen, das eherne Pferd gefiel mässig, der Zweikampf wenig. Milton fiel durch, Norma liess etwas kalt, die Montecchi u. Capuleti aber gefielen ausserordentlich. — Der alte wackere Axur erhielt vielen Beifall, und der reisende Student ward sehr gern gesehen. Von den übrigen genannten Stücken ist in musikalischer Beziehung nicht viel zu sagen, da sie nur einzelne kleine Gesänge u. Chöre, meist hinter der Scene gesungen, enthalten, deren Verfasser nicht einmal immer bekannt sind. Doch ist anzuerkennen, dass auch diese Kleinigkeiten mit Sorgfalt geschrieben waren und gut ausgeführt wurden.

Von fremden Sängern hörten wir nur wenige. Fräulein Gerhard sang in Montecchi u. Capuleti (2mal) die Julie, Alice in Robert der Teufel, die Prinzessin in Johann von Paris und Rosine im Barbier von Sevilla, und erntete verdienten ausgezeichneten Beifall. Hr. Lorzing vom Leipziger Theater zeigte sich als braver Komiker u. angenehmer Sänger in seinem Fache. Hr. Binder vom Weimar. Theater gefiel durch seinen Gesang in Otello, Fidelio, Zampa. Mad. Vimercati, die Gattin des berühmten Mandolinenspielers, erfreute sich freundlicher Aufnahme.

Hr. Kerling, Tenorist, Dem. Leik, Mad. Ulrich — bisher meist nur im Chor beschäftigt, traten in einigen zum Theil bedeutenden Partieen auf, und leisteten recht Achtungswerthes. Hr. Häser (Sohn des Chordirectors), weniger in der Oper als im Schauspiel beschäftigt, hat den erbetenen Urlaub auf unbestimmte Zeit erhalten und ist zum Fürstl. Lipp. Hoftheater abgegangen, wo er, vielseitiger u. in bedeutendern Rollen beschäftigt, als das hier möglich war, Gelegenheit haben wird, sein ausgezeichnetes Talent weiter auszubilden. Hr. Freimüller, Tenorist, ging schon vor einem Jahre ab. — Hr. Hofmusikus Götze, ein trefflicher Violinist aus Spohr's Schule, versuchte sich als Jacob in der Schweizerfamilie u. Don Ottavio in Don Juan. Sein Spiel war frei u. unbefangen, natürlich anständig, sehr viel besser als manche berühmte Tenoristen es am Ende ihrer Laufbahn haben, und sein Gesang in jeder Hinsicht höchst lobenswerth. Er erfreute sich auch eines Beifalls, wie er ersten Versuchen wohl nur sehr selten zu Theil wird. Hr. Götze besitzt alle Mittel, um ein vortrefflicher Sänger zu werden, und wir wünschen

u. hoffen, dass er es werde. — Ueber die trefflichen Leistungen unserer ersten Sänger Mad. Streit, Mad. Eberwein, Mad. Baum (geb. Schmidt), Hr. Knaust, Hr. Genast, Hr. Franke — und über die sehr achtungswerthen Leistungen der Damen Hey, Unzelmann, Moltke u. der Herren Stromeier, Seidel, Fuhrmann, Schorrmüller, Stiebritz, Schmidt ist so oft mit gebührender Anerkennung gesprochen worden, dass eine in's Einzelne gehende Beurtheilung derselben sehr überflussig sein würde.

(Beschluss folgt.)

Strassburg. Nachdem in dem letzten Berichte das Geeignete uber Theater u. Concerte referirt worden ist, so verweilt Ref. noch einen Augenblick bei der Kirchenmusik, ehe er von dem Musikfeste spricht. Seit einiger Zeit bemerkt man nämlich ein erfreuliches Streben, religiöse Musik zu Gehör zu bringen, und da, wo es die Mittel nicht erlauben, grosse Werke vollständig aufzuführen, kleinere wenigstens mit Orgelbegleitung zu geben. Am regsten ist wohl dieses Treiben in dem katholischen sogenannten Kleinen Seminar fuhlbar, wo die Zoglinge auch musikalischen Unterricht geniessen, oder den vor ihrem Eintritte genossenen weiter fortsetzen; so bemerkt man mit Vergnügen ausser dem Singchore junge Geistliche, welche in dem Orchester ihre Partieen an der Violine, Alt, Violoncell, Contrabass, Horn u. s. w. behaupten.

Am 25. März (Mar. Verkünd.) wurden unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Abbé u. Prof. Meyer, mit grossem Orchester, eine Messe v. André höchst gelungen aufgeführt; in dem Sologesange zeichneten sich ein junger Sopranist u. ein Tenorist vortheilhaft aus. — Am 9. Juni wurde ebendaselbst mit vollem Orchester eine Messe von Kienzel, einem braven Comp. u. Organ. zu Geweiller im Oberrhein, aufgeführt; sie enthält viele glücklich durchgeführte Motive u. ist effectvoll instrumentirt. —

Wenden wir uns an die protestant. Thomas-Kirche, so finden wir dort den ausgezeichneten Klavierspieler u. Org. Hrn. Theophil Stern, welcher eigene Compositionen für die Kirche zu Gehör bringen lässt. So hörten wir daselbst am 25. Dec. eine Weihnachts-Cantate mit Orgelbegleitung unter der Leitung des Hrn. Hörter, Singlehrers an der Thomas-Schule u. dem Gymnasium. Nach einer kurzen Einleitung in A moll beginnt ein Bassrecit. mit den Worten aus der Schrift: „Siehe, Finsterniss decket das Erdreich u. Dunkel die Völker, aber über dir gehet auf der Herr" u. s. w. Das Recit. fängt *ppmo* an; bei den Worten: Aber über dir ... tritt eine Steigerung ein, die noch mehr durch das nun folgende Tenorrecit. in C dur gehoben wird, welches gleichsam bestätigend beginnt: Ja siehe, ich verkund' euch grosse Freude... worauf die Orgel das Thema eines mit den Worten: Uns ist ein Kind geboren... einfallenden heiter gehaltenen Chores in A dur angibt. Ein Altrecit. unterbricht den Chor mit den Worten: Und die Könige werden wandeln in deinem Lichte...; woran sich ein Sopranrecit. schliesst, Alles melirisch und einfach. Dann fällt der Chor wieder ein: Uns ist ein Kind geboren... bis zu einem Ruhepunkte auf der Dominante, worauf alle Stimmen unisono die Worte singen: Ehre sei Gott in der Höhe... Auf diesen Chor folgt ein Quartett in B dur: Friede auf Erden ... Dann zum Schluss eine Fuge in der Haupttonart A dur, auf dasselbe Thema, welches vorher unisono gesungen wurde; nach einem Stretto wird sie durch die Melodie des Quartetts jetzt in C dur unterbrochen, und geht dann unaufhaltsam zum Schluss.

Die sehr gelungene Arbeit u. Aufführung bewogen Hrn. St. am 3. April, zum Osterfeste, eine Ostercantate zu liefern, welche mit gleichem Beifall aufgenommen wurde, und von Neuem sein Talent für diese Gattung von Composition bewährt. Sie beginnt mit einem Chor All. moder. in Es dur, auf die Worte der Schrift: Macht auf die Pforten, die Thore der Welt...; worauf eine Basstimme fragt: Wer ist der König der Ehren? — Der Chor antwortet: Es ist der Herr, mächtig u. stark. Nachdem er durch mancherlei Wendungen zu einem Ruhepunkt geführt wird, tritt das Thema wieder ein, worauf eine Sopranstimme dieselbe Frage thut, und nachdem sie vom Chor eben so beantwortet ward, schliesst es u. ein Bassrecit. in G dur tritt ein mit den Worten: Sieh', es hat überwunden der Löwe...; vier Solostimmen singen ein Halleluja, ein Tenorrecit. fällt dann ein mit den Worten: Der Herr ist auferstanden... worauf eben so ein Halleluja folgt. Ein Sopranrec.: Christus hat dem Tode die Macht genommen, führt zu einem Quartett, Andante con Moto in C dur, und das Ganze beschliesst eine Fuge auf die Worte: Lobsinget dem ewigen Sohne, Halleluja!

Wir leben der Hoffnung, Hr. St. werde in dieser neuen Bahn nicht still stehen bleiben, sondern uns öfters mit solchen Compositionen erfreuen. Dabei können wir nicht unberührt lassen, wie sehr diese Aufführungen durch seine geschickte Behandlung der Silbermann'schen Orgel, bei welcher er erst seit Kurzem angestellt ist, gewinnen. Dem Vernehmen nach wird dieses schöne Orgelwerk durch den hiesigen geschickten Orgelbauer Martin Wetzel aus Löffingen im Badischen, Schüler von Sauer, welcher Schüler von Silbermann war, reparirt, ergänzt u. mit mehren Registern vermehrt, wofür jeder Kunstfreund der Kirchenverwaltung Dank wissen wird.

Am sparsamsten ist wohl Kirchenmusik in der katholischen u. protestantischen Hauptkirche, dem Münster u. der Neuen Kirche, aus Mangel an pecuniären Mitteln. In ersterer ist nun Hr. Kapellmeister Wackenthaler zugleich Organist, und muss sich, so wie es im Jahre 1710 war, bei musikalischen Aufführungen auf der Orgel ersetzen lassen. Am Pfingstfeste führte er mit Orgelbegleitung auf der von den Protestanten im Jahre 1607 neben der Orgel erbauten Bühne eine Messe eigener Composition auf; das Singpersonal, unterstützt von zwei Contrabässen, bestand aus den Zöglingen des grossen u. kleinen Seminars, unter welchen sich eine vorzügliche Tenorstimme in dem Sologesange vortheilhaft auszeichnete. — Am 5. Juni, dem Frohnleichnamsfeste, wurde abermals eine Messe von ihm mit denselben Mitteln, und am 10. Juli ein Te Deum, auch von seiner Composition mit Begleitung von Blasinstrumenten, bei Gelegenheit der Rettung des Königs von dem Angriffe Alibeaud's, aufgeführt. Die gediegenen Comp. des Hrn. W. für die Kirche zeichnen sich in jeder Hinsicht vortheilhaft aus u. lassen sich keine Eingriffe in den modernen Styl zu Schulden kommen. Da sie jedesmal für die zu Gebote stehenden Mittel geschrieben sind, so ist an den Aufführungen nichts Mangelhaftes zu bemerken. — In der Neuen Kirche, als der prot. Hauptkirche, wurde am Namensfeste des Königs, 1. Mai, durch Hrn. Hörter, Singlehrer, und grossentheils durch seine Schüler, der Chor aus der Schöpfung: Die Himmel erzählen ... mit voller Orchesterbegleitung aufgeführt, wozu er eine kurze passende Einleitung componirt hatte. Am 28. Juli wurden durch denselben einige Chöre aus Jephta, auch mit vollem Orchester, bei Gelegenheit des ersten Julius-Trauerfestes aufgeführt. Hr. Kapellm. Wackenthaler gab im Münster an demselben Tag, mit blosser Orgel- u. Bassbegleitung, eine von ihm componirte Todten-Messe — Beides sehr gelungen.

Noch berichtet Ref., dass sich am 27. Juli eine Mad. Gordon in einem von ihr gegebenen Concerte hat hören lassen, sie nennt sich Cantatrice italienne, membre honoraire des Societés philharmoniques de Milan, Bologne, Rome et Naples. Ref. konnte sich nicht überwinden, diesem Concerte beizuwohnen, da, dem Programm nach, ausser einer Ouverture von Zampa durch eine Regimentsmusik, blosse Klavierbegleitung zu dem Gesange zu hoffen war. Mad. G. soll eine volle, metallreiche Altstimme besitzen, ihre Tiefe soll besonders ausgezeichnet sein, sie soll mit guter Methode u. Geschmack singen. Oeffentliche Blätter aus dem Innern Frankreichs wollen sich wundern, sie nirgends angestellt zu sehen, was doch wohl seine Ursache haben muss. —

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Der Unterzeichnete hat von der neuen mit Beifall aufgenommenen Oper des Hrn. P. A. Coppola:

Enrichetta Baienfeld ossia la Festa della Rosa,

welche der Componist für das k. k. Hofoperntheater am Kärnthnerthor in Wien geschrieben hat, das Eigenthumsrecht für Deutschland käuflich an sich gebracht und zeigt daher an, dass jede andere Ausgabe dieser Oper, wo sie auch erscheinen möge, in Deutschland widerrechtlich ist und nicht verkauft werden darf.

Wien, d. 30. Aug. 1836.

Pietro Mechetti q^m Carlo,
k. k. privil. Kunst- u. Musikalienhändler.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten September. N°. 38. 1836.

Recension.

Partitur-Ausgabe von des Fürsten Anton Radziwill Compositionen zu dem dramatischen Gedichte „Faust" von Goethe.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Die *zweite Abtheilung* des lyrisch dramatischen Werkes beginnt mit einem *Vorspiele* des Orchesters, welches die muntere Weise des letzten Geisterchores vor der Luftfahrt des Faust wiederholt u. in die Melodie des „Gaudeamus igitur" übergeht, um das burschikose Treiben der lustigen Zechbrüder in Auerbach's Keller zu Leipzig anzudeuten. (S. 103 des Gedichts.) „Die Kehlen sind gestimmt" und die Gesänge beginnen. Das „politische Lied" vom „heil'gen Röm'schen Reich" ist nur recitativisch angedeutet, da es keinen Anklang bei den Zechgesellen findet. „Schwing dich auf, Frau Nachtigall" ertönt schon melodischer aus der Kehle des Frosch, von der girrenden Flöte u. Hörnern zierlich begleitet. Der „Gruss an die Liebste" wird nach Ständchenweise zittermässig vom pizzicato der Saiteninstrumente accompagnirt, doch ebenfalls bald abgebrochen. Dagegen findet No. XIII. Brander's „Ratten-Lied vom neuesten Schnitt" schon mehr Eingang, u. der Chor wiederholt den Rundreim kräftig: „Als hätt' sie Lieb' im Leibe." No. XIV. Mephistopheles *Lied* vom „grossen Floh" ist, als etwas „Nagelneues aus Spanien", Serenatenmässig gehalten, mit obligater Violinbegleitung, licht humoristisch, ein arglosen Teufelsspässchen. No. XV. stellt indess den diabolischen Geist schon ernster dar, indem er die Zauberformel citirt: „Trauben trägt der Weinstock!" Unsichtbare Stimmen, mit Nasentenor, Alt (von einer Männer-Falset-Stimme gesungen) u. Gurgelbass bezeichnet, wiederholen unisono die Worte des Mephistopheles, bis die drei Singstimmen sich mit dem Sprecher vereinen: „Der Wein ist saftig" etc. Nachdem Jedem der verlangte Wein in's Glas läuft u. Alle wiederholt trinken, wird das: „Uns ist ganz kannibalisch wohl" im 4stimmigen kurzen Canon angestimmt. Darauf wird der Zank ernsthaft. Mephisto zaubert *singend*: „Falsch Gebild' u. Wort" etc. Dann spricht er wieder zur Musik: „Irrthum, lass los der Augen Band!" Der Chor unsichtbarer Geister (Tenore u. Bässe) verkündet die Lehre:

„Und merkt euch, wie der Teufel spasst"

im mystischen D moll, worauf den Gesellen erschreckt auseinanderfahren u. die Scene mit zwei starken D dur-Accordschlägen völlig in sich abgeschlossen, für die scenische Wirkung wohl berechnet, endet. Der Dichtung nach folgt nun die Scene in der Hexenküche (S. 119). Wir werden indess später auf diese zurückkommen, da der verewigte Fürst solche nur skizzirt hinterlassen hat, daher sie der Partitur als Anhang beigefügt ist.

No. XVI der Partitur beginnt mit dem Melodram (S. 138) in Margarethen's Zimmer. Gretchen allein erinnert sich der Begegnung mit Faust im Dome. Die musikalische Begleitung führt in einfacher Weise eine sanfte Melodie durch, welche die Unschuld u. Sittenreinheit des anspruchslosen Bürgermädchens andeutet. Nach ihrer Entfernung führt Mephistopheles den verliebten Faust herein u. lässt diesen, auf sein Verlangen, allein. Sehr richtig gefühlt, lässt der Comp. nun (S. 139) den rings aufschauenden Verliebten seine Empfindungen im Gesange: „Willkommen, süsser Dämmerschein" sich ergiessen. Von obligater Violine leise begleitet, bewirkt das Andante moderato e dolce (S. 289 der Partitur) ganz den vom Dichter beabsichtigten Eindruck romantischer Schwärmerei u. sich selbst nicht klar bewusster, dämmernder Empfindung. Indem sich Faust am Bette des holden Mägdleins auf dem Sessel niederlässt u. sich in vergangene Zeiten zurückträumt, tritt (fein gefühlt) die vorige Melodie im $\frac{4}{4}$ Tact ein, welche

Gretchen's Selbstgespräch begleitete. Doch bald hört der Gesang mit der eigenen Empfindung Faust's auf; er spricht, jedoch musikalisch begleitet, weiter, bis der ihn erfassende „Wonnegraus" beim Aufheben des Bettvorhanges den Ausdruck bestürmender Gefühle wieder im Vivace con moto $\frac{4}{4}$ in A moll zum Gesange steigert, so lange das Bild der Geliebten Faust umschwebt. Doch bei der Frage: „Und *Du!* Was hat *Dich* hergeführt?" tritt das Melodram wieder ein. Lebhaft pulsirende Bewegung der Violinen con sordini trägt eine zarte Cantilene der liebeathmenden Clarinette. Bei den Worten: „Und träte sie den Augenblick herein" beginnt wieder die frühere, Gretchen's Erscheinung versinnlichende Melodie in der Begleitung. Mephistopheles unheimliches Dazwischentreten bezeichnet die Arpeggien-Figur des Violoncells. Faust will fort, hie wiederkehren! Allein der teuflische Versucher hält ihn durch süsse Hoffnungen gefesselt, welche das in den Schrein gestellte Schmuckkästchen verstärkt. Dann erst treibt er den Bethörten fort. Gretchen tritt mit der Lampe in ihr Zimmer, um sich zur Ruhe zu begeben. Sie findet die Luft so schwül u. dumpfig, dass sie das Fenster öffnet; schwer u. beklemmend drückt auch die Begleitung ihrer Rede, die sich beim Auskleiden im Gesange des oft componirten *Liedes* Luft macht: „*Es* war ein König in Thule". Der Unterzeichnete kann die verschiedentlich geäusserte Meinung nicht theilen, dass der Componist hier in der Auffassung des Charakters gefehlt haben solle. Gretchen's Gesang im $\frac{6}{4}$ Lento moderato ist völlig in der *Liederform, einfach,* tief gefühlt u. ahnungsvoll, bei den folgenden Strophen stets die Grundmelodie wieder aufnehmend, durchgeführt. Die Sechzehntheilfigur, welche sich, meistens im Violoncell, leicht spielend dem Gesange anschmiegt, wird die Einfachheit desselben nicht stören, wenn solche nur nicht zu stark u. schwerfällig ausgeführt wird. Sanft u. beruhigend effectuiren dabei die kleinen Soli der Flöten u. Fagotte. Der Gesang ist zu Ende. Margarethe will ihre Kleider in den Schrein hängen, da erblickt sie plötzlich das Schmuckkästchen. Verwunderung u. Neugier ergreift sie. Die musikalische Begleitung gibt den getreuen Ausdruck der sie durchströmenden Regungen weiblicher Eitelkeit u. Gefallsucht wieder, indem Gretchen das Kästchen öffnet, den Schmuck erblickt u. sich damit vor dem Spiegel aufputzt. Bei den Worten: „Was hilft euch Schönheit, junges Blut?" (S. 143) beginnt der, dem Anfange dieser meisterhaft zusammengefügten Scene ähnliche, melodische Gesang wieder, welcher nur wehmüthiger die Klage ausdrückt: „Ach, wie Armen!"; in G moll schliesst trube das Ritornell diese bei der dramatischen Aufführung unbezweifelt sehr wirksame Scene ab, welche auch am Klaviere gemüthvollen Gesangfreunden geistigen Genuss gewähren wird.

No. XVII fasst eine Stelle in der Scene des Faust mit Mephistopheles (S. 159) lyrisch, fast etwas zu abgerissen einzeln auf: „Lass das! Es wird! —" welche, obgleich ausdrucksvoll behandelt, doch zu kurz ist, um einen nachhaltigen Eindruck zurückzulassen.

No. XVIII umfasst die höchst anziehende *Scene* im *Garten* (S. 160 bis 167 inclus.), wie aus einem Gusse geformt, voll musikal. Schönheiten u. zugleich den Charakteren der handelnden Personen auf's Genaueste angemessen. Zuerst erscheint Margarethe, mit Faust auf- u. ab spazierend, in melodramatischem Gespräch. Eine, die ganze Scene durchgeführte, den ruhig glücklichen Zustand der Liebenden treffend ausdruckende, sanft bewegte Figur der Violinen dient der zarten Cantilene der Flöte zur Folie, welche das unschuldig vertrauensvolle Gretchen gleichsam repräsentirt. Faust's Courtoisie wird von der obligaten Violine bezeichnet. Beim Erscheinen der Gelegenheitsmacherin Marthe tritt die Oboe in kurz pikirten Sätzen hinzu, indem das Violoncell in holperigen Aufschwingungen die auch bei der Alten zu spät erwachende Heirathslust verspüren lässt. Der schlaue Mephistopheles aber, an den Marthen's Anträge ziemlich verständlich gerichtet werden, zieht sich mit allgemeinen Redensarten aus der Schlinge, wozu die Viola sola ihre Nasenstimme ertönen lässt, das Violoncell arpeggirt und die Fagotte spöttelnd in kurzen Staccatosätzen die Fragen der Oboe beantworten. Nachdem Marthe u. Mephisto vorübergegangen sind, kehren Gretchen u. Faust wieder, indem die vorige Violinfigur (in D dur) jetzt in dem susseren G dur mit dem Flötengesange wieder eintritt. Bei Faust's berückenden Schmeicheleien tritt die obligate Violine eindringlicher hervor. Sehr *sinnig* erklingt bei Gretchen's Beschreibung ihrer häuslichen u. Familienverhältnisse die frühere Melodie des Melodrams in ihrem Zimmer wieder, von der Flöte intonirt, durch Harmonie der Fagotte u. Hörner unterstützt. Zart u. ausdrucksvoll

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05416/077

ist die Liebe Gretchens u. ihre mütterliche Sorgfalt für das gestorbene Schwesterchen durch die Musik geschildert. Margarethe und Faust gehen vorüber. Marthe u. Mephistopheles kehren wieder u. entfernen sich unter gleichem, noch anzüglicherem Gespräche, wie vorher, auf ähnliche Weise musikalisch commentirt. Faust kehrt mit Margarethe zurück; ihr gegenseitiges Herzensverständniss wird schon näher dargelegt. Unter der früheren Violinfigur im wärmern A dur begleitet die Flöte liebegirrend, mit der obligaten Violine vereint, das Liebesgeschwätz des glücklichen Paares, welches sich ganz natürlich zum Doppel-*Gesange* in dem reizend schönen *Duett* (S. 358 der Partitur) erhebt, das sich der Tondichter mit ächt poetischem Sinne von den Worten: „Süss Liebchen" (S. 165—167) bis „Kein Ende", selbst tieffühlend geschaffen und eben so lyrisch als charakteristisch durchgeführt hat. Auch hier beziehen wir uns auf das über dies treffliche Gesangstück in No. 49 d. Z. 1835 bereits Angeführte. Das höchst leidenschaftlich bewegte Ritornell nach diesem Duett, während dessen Margarethe fortläuft und Faust ihr nacheilt, schliesst nicht ab, sondern geht in

No. XIX über (S. 167). Die wiederkehrende, unheimliche Arpeggienfigur des Violoncells während leise gehaltener Accorde, worüber die Solo-Violine eine ruhige Cantilene fortführt, bezeichnet Mephistopheles Erscheinen mit Marthe. „Die Nacht bricht an", sie wollen fort u. suchen deshalb die „muthwilligen Sommervögel" schwatzend auf, welche sich skisirt haben. „Das ist der Lauf der Welt", bemerken Beide in parlantem Gesange. Ein ziemlich langes Zwischenritornell in E moll von halb sehnsüchtigem, halb melancholischem Charakter führt uns zum Gartenhäuschen, wohin Faust dem ihn neckenden Gretchen, die ihn nicht vergeblich lockte, gefolgt ist. Auf des Componisten Wunsch hat Goethe diese Scene (S. 168 u. 169) ausgeführter u. mehr für die musikalische Bearbeitung geeignet, *neu* bearbeitet, so wie die Worte nur in der Partitur, nicht im gedruckten Stücke zu finden sind. Es sei daher eine speciellere Skizze dieser ungemein anziehenden, jedoch auch ziemlich lüsternen Scene gestattet, welche als Duett beginnt und zuletzt sich zum Quartett gestaltet. *Gretchen* springt in das Gartenhäuschen, einfach u. agitirt singend, wie es die Situation verlangt:

„Er kommt, er kommt so schnell,
„Er wird mich fragen,
„Da draussen ist's zu hell,
„Nein, nein, ich kann's nicht sagen."

Faust kommt nach, auf gleiche Weise singend:

„Ha Schelm, so neckst Du mich!
„Willst Du's nicht sagen:
„Ach ich liebe, liebe Dich!
„Wie sollt' ich nicht fragen?

Gretchen. „Was soll denn aber das?
„Warum verfolgst Du mich?

Faust. „Ich will kein' Ander. Was
„Ich will? ich will nur Dich!"

Die letztere Frage u. Antwort wiederholt sich dringender. Nun tritt die diaholische Violoncellarpeggienfigur zu *Gretchens* verfänglicher Frage ein:

„Verlangst Du noch einmal
„Was Du genommen?
„Komm an mein Herz,
„Du bist willkommen.

Faust erwiedert in zärtlich schmachtendem Gesange liebeselig:

„Ah, welchen süssen Schatz
„Hab' ich genommen."

Gretchens „Willkommen" entgegnet der Beglückte:

„So sei denn Herz an Herz
„Sich hoch willkommen!

Die Clarinette singt hier in zarten Melodieen mit, indem der Diavolo unablässig im Cello umherspukt. Bei Gretchens aufmunterndem, wiederholtem Ausruf:

„Komm, komm!"

und Faust's Erwiederung:

„Süss Liebchen!"

verschmelzen beide Liebende in beseligendem Gefühle — der Vorhang fällt. Der schalkhafte Tondichter führt uns die ähnliche Situation Don Juan's mit Zerlinen im Gartenhause, durch die Melodie der Menuett aus Don Juan in der Erinnerung vor das geistige Auge, indem Marthe u. Mephistopheles (vor der Thüre wahrscheinlich) dazu die Reflexion singend aussprechen:

„Kluge Frau und kluger Freund
„Kennen solche Flammen,
„Bis der Herr es endlich meint,
„Lasst sie nicht beisammen."

Nun klopft Mephisto an u. Faust fragt: „Wer da?" sprechend. Mephisto antwortet: „Gut Freund!" *Faust:* „Ein Thier!" Die Menuett-Melodie hört nun auf. In parlantem Tone äussert Mephist.:

„Endlich so gefällst Du mir,
„Wer Gelegenheit gegeben,
„Der soll leben!"

Frau Marthe acceptirt dies Vivat, erwiedernd:

„Wer Gelegenheit genommen,
„Schlecht willkommen,

In überaus zartem Wechselgesange drücken beide Liebende ihre Wonne-Empfindung aus:

„Sag', wer hat es uns gegeben,
„Dieses Leben?
„Niemals wird es uns genommen,
„Dies Willkommen"

wozu denn auch Marthe u. Mephist. ihren Spruch wiederholen. Auf dem letzten Tacte dieses Satzes tritt die leise Pauke in G (ohne Grundton, mit dem $\frac{6}{4}$ Accord) ahnungsvoll u. unbestimmt ein; doch die ferne Gewitterwolke zieht rasch vorüber, und nur um so inniger vereinigen sich die Liebenden im gegenseitigen „Willkommen!" Mephist. spricht:

„Es ist wohl Zeit zu scheiden."

Marthe antwortet parlant singend: „Ja, es ist spät, mein Herr".

Faust fragt: „Muss ich denn gehn?"

Marthe antwortet blos: „Ade!"

Mephist.: „'sist Zeit." *Gretchen:* „Auf baldig Wiedersehn!"

Mephist.: „'sist spät." *Faust:* „Darf ich euch nicht geleiten?"

Mephist.: „'sist Zeit zu scheiden."

Gretchen: „Die Mutter würde mich" — (ritardando:) „Lebt wohl." —

Nun tritt in D dur (Allegro moderato S. 451 der Partitur) die arpeggirende Violoncellfigur wieder ein, während Faust wiederholt fragt: „Muss ich denn fort?" Marthe bemerkt: „Hier ist ja nicht der Ort", Gretchen zärtlich Lebewohl sagt u. Mephist. dringend forttreibt. Faust u. Gretchen vereinen sich nochmals in zweistimmig zärtlichem Gesange: „Lebt wohl, auf baldig, baldig Wiedersehn!" Eine lebhafte Violinfigur tritt hinzu, während Marthe u. Meph. ihre frühere Bemerkung wieder aufnehmen: „Kluge Frau'n u. kluger Freund". Das Quartett endet. Der schmachtende Gesang der Solovioline u. Flöte begleitet den nochmals wiederholten Abschiedsgruss der Liebenden, und bei Gretchens Ausruf: „Bin doch ein arm unwissend Kind" schliesst die geistreich u. gefühlvoll *erfundene* u. *empfundene*, trefflich combinirte *Garten*-Scene, leise verhallend im reinen D dur-Accorde.

No. XX. Gretchens *elegische Scene* (S. 177): „Meine Ruh' ist hin", ein meisterhaftes Tongemälde, welches den zwischen Unruhe, Liebe, Sehnsucht u. Angst getheilten Seelenzustand des verlockten Mädchens mit höchster Wahrheit schildert. Schon die Tonart A moll, der — selbst im Lento — durch die Trioleubegleitung der Violinen leidenschaftlich bewegte Rhythmus, der stete Wechsel von bald zurückgehaltener, bald vorwärts eilender Bewegung charakterisirt dies Gesangstück, welches die klagende Melodie

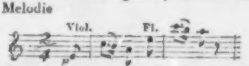

des Anfangritornells entsprechend einleitet. Bei den Worten: „Wo ich ihn nicht hab'" tritt der bestimmte Ausdruck der Resignation im Allegro moderato $\frac{4}{4}$ ein, wogegen im $\frac{3}{4}$ con Moto der wüste Zustand des „armen Kopf's" und „Sinn's" höchst wahr dargelegt ist. Nach öfterer Wiederkehr des die verlorene Ruhe andeutenden Ritornell's tritt ein momentan beruhigendes Gefühl durch selige Erinnerung an den Geliebten in dem A dur-Andante ein: „Nach ihm nur schau' ich zum Fenster hinaus" (wo das Wort *„ihm"* die auf *„nach"* liegende Betonung erfordert hätte), welches indess schnell, wie das entschwundene Liebesglück, in das klagende Moll zurückkehrt, bei der Erinnerung an Faust's bezaubernde Rede augenblicklich in Dur anklingt, mit der Septime auf A das Feuer seines Kusses so ausdrückt:

dann aber im $\frac{4}{4}$ sempre più moto in die noch mehr anwachsende frühere Unruhe zurückfällt, welche im $\frac{3}{4}$ auf's Höchste steigt: „Mein Busen drängt sich nach ihm hin" u. s. w. Nochmals kehrt das $\frac{3}{4}$ wieder, welches die „Zerstückung des armen Sinn's" andeutet; allein die Angst der Bedrängten steigt, die Begleitung wird rückend u. drängender bei den Worten: „Mein Herz ist *schwer*" — nun aber hat auch der Schmerz den höchsten Gipfel erreicht und im $\frac{6}{8}$ Schluss haucht Gretchen die letzte Klage im Nonenaccorde aus:

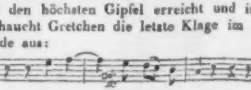

Die Oboe u. Solovioline führen con sentimento im Nachspiele die Elegie verhallend zu Ende welche wir für ein Phantasiestück erster Gattung halten; solche erfordert indess auch eine Sängerin voll *tiefer* Empfindung.

No. XXI. *Gretchens Scene* im Zwinger vor dem Andachtsbilde der Mater dolorosa (S. 189). Das Lento assai in As dur beginnt in gebundenen,

einfachen Harmonieen ganz im Charakter des *Gebets* der Bekümmerten: „Ach neige, Du Schmerzenreiche" etc. Die Strophe: „Das Schwert im Herzen" etc. erhebt sich schon bewegter, sinkt indess andachtsvoll u. gläubig in die Preghiera zurück. Ein fein gefühlter Zug, der dem Tondichter angehört! — Im stürmisch bewegten Agitato in F moll hört man gleichsam den „Schmerz im Gebein" der unglücklichen Jungfrau wühlen. Die Syncopen der Violinen u. Violen, die nachschlagenden Blasinstrumente, darüber die obligate, in schneidender Klage mit der Soloclarinette wechselnde Violine, stellen ein Tongemälde voll Wahrheit u. ergreifender Wirkung auf. Nach der auf's Höchste gesteigerten Bewegung bei den Worten: „Hilf! rette mich von Schmach u. Tod!" wo Clarinette, Fagott u. Violoncell in lebhafter Gegenbewegung u. einschneidenden Dissonanzen die Angst Gretchens ausdrücken, wendet sich die hart Bedrängte wieder zum beruhigenden Gebete in den Eingangsmotiven dieser innig rührenden Scene, welche leise verhallend in gebundenen Harmonieen endet.

No. XXII. Der Gesang des Mephistopheles zur Zitter vor Gretchens Fenster (S. 194) wird als infernalische *Serenate* durch ein Ritornell von 3 Posaunen u. Hörnern pathetisch eingeleitet. Bei der Singstimme, welche ganz eigen diesmal für den einschmeichelnden Tenor, mit Trillern verziert, gesetzt ist, treten die Saiteninstr. u. Guitarre zweckgemäss hinzu, die einfache Melodie unterstützend.

No. XXIII ist die grosse Doppel-Scene des *Requiems im Dome* (S. 199 bis 201), verbunden mit Gretchens Erscheinen u. den ängstenden Einflüsterungen des böen Geistes, worüber wir ausführlicher in No. 49 S. 108 u. 109 1835 bereits eine kurze Schilderung mitgetheilt haben, insoweit sich solche in *Worten* von einer so ganz eigenthümlichen Tondichtung darlegen lässt. Bei den jedesmaligen Aufführungen bewirkte dieses tief gefühlte, höchst originelle Tonstück den ergreifendsten, ja tief erschütternden Eindruck. Wie hoch würde sich solcher nun nicht noch bei der theatralischen Aufführung steigern!

No. XXIV. Die *Scene im Kerker*, Gretchen wahnsinnig (S. 257), beginnt mit dem leise ausgehaltenen Grundtone G u. der Dominante D dazu, worauf Gretchen in ganz freien, verkehrten Rhythmen singt:

„Meine Mutter, die Hur',
„Die mich umgebracht hat" u. s. w. bis „Singe fort!"

Nun tritt, indem Faust die Kerkerthüre aufschliesst (S. 258), das Melodram ein, welches die ganze Scene, der Situation höchst angemessen, durchgeführt ist. Bei Gretchens Worten: „Bin ich doch noch so jung" klingt die früher vernommene, kindlich unschuldsvolle Melodie (in G dur ¾ Tact) als Reminiscenz der Jugendzeit wieder an u. verbindet sich mit Motiven der Gartenscene. Die Worte: „Sie singen Lieder auf mich" *singt* Gretchen abgebrochen, ihrem zerrütteten Geisteszustande angemessen. Als Faust sich vor ihr niederwirft, begleitet die von der Clarinette zart ertönende Melodie des Gebets: „Ach neige, Du Schmerzenreiche" Gretchens Dialog: „O lass uns knien, die Heil'gen anzurufen!" geht dann in das leidenschaftliche Agitato jener Scene über, und bricht plötzlich ab, als Faust „Gretchen! Gretchen!" ruft. Durch A als Dominante wird der Uebergang aus F in D moll scharf bezeichnet, als Gretchen des Freundes Stimme erkennt. Ein eigenes Motiv ist zur Begleitung des folgenden Dialoga mit steigender Bewegung u. voll Melancholie gewählt. Als Gretchen Faust fasst, rufend: „Er ist's!" beginnt das Hauptmotiv der Scene des Spaziergangs im Garten völlig beruhigend wieder, als sei die qualvolle Gegenwart plötzlich entschwunden, und wird so als Bild glücklicher Vergangenheit weiter fortgeführt, bis Faust (S. 262) versichert: „Ich bin's, komm mit!" Sehr sinnig klingt nun die Melodie aus Gretchens elegischer Scene: „Meine Ruh' ist hin" auf die Worte ihres Gesanges an: „Wo ich ihn nicht hab'" etc. Allein bald gibt sich der zerstörte Sinn kund, und zugleich hört man die Melodie auf:

„Mein armer Kopf
„Ist mir verrückt"

anklingen u. wieder entschwinden. Bei der Erinnerung an den Tod ihres Bruders und Gretchens Worten: „Aber sie ist feucht" (Faust's Hand von Valentin's vergossenem Blute) tritt plötzlich die feierliche Stelle des „Te decet Hymnus" aus dem Requiem ein, später das Anfangsmotiv desselben, bei Gretchens Beschreibung der Gräber ihrer Geliebten (S. 263). Bei Gretchens Worten: „Mich an Deine Seite zu schmiegen" erklingen die lieblichen Töne des *Duetts* der Liebenden (im Garten beim Blumenspiele) bis zum tragischen Schlusse: „Das Ende würde *Verzweiflung* sein" wieder. Dann bricht die Begleit. treffend bezeichnend „kein Ende" plötzlich im Dominanten-Accorde ab, und Margarethe spricht ohne musikalische Begleit., bis Faust tröstet:

„Ich bleibe bei Dir.“ Nun begleitet eine neue, elegische Melodie in Cavatinenform Gretchens Rede:

„Geschwind, geschwind!
„Rette Dein armes Kind.“

Schauerlich wird Gretchens Vision der Mutter „auf einem Steine am Berge sitzend“ von der Musik angedeutet. Mit der gegen den Schluss der Scene steigenden Angst Gretchens nimmt auch die Musik einen noch mehr tragischen Charakter an. Das im Duett mit Faust geahnte „Ende der Verzweiflung“ tritt nun als Wirklichkeit mit derselben Stelle ein, bis Mephistopheles Erscheinung zum Aufbruch mahnt. Höchst charakteristisch ist hier der wilde Triolenaufschwung der Begleitung, bis bei Gretchens frommer Ergebung:

„Dein bin ich, Vater,
„Rette mich!“

wieder bezügliche Reminiscenzen aus der Kirchen-Scene kunstvoll u. sinnig angewandt sind. Der Ausspruch des Höllengeistes: „*Sie ist gerichtet!*“ in scharfer Dissonanz, löst sich bei der himmlischen Stimme von Oben: „*Ist gerettet!*“ unter dem vom Tondichter hier mit wahrhaft poetischem Geiste hinzugefügten *Chor* der *Engel*: „*Gloria in excelsis Deo*“ in reine Consonanz (C dur) zum würdigen Schluss des ganzen Werkes auf. Zu wünschen wäre nur an dieser Stelle eine etwas verlängerte Ausführung des Engelchores gewesen, dessen dreimalige, kurz ausgesprochene Wiederholung des Wortes „gerettet“ nicht ganz befriedigt, obgleich die wenigen Tacte des Schlussritornells im klaren C dur sehr erhebend wirken. — Das ganze Fragment der lyrischen Tragödie ist nun abgeschlossen. Als *Anhang* aber ist der Partitur noch

No. XXV die von dem verewigten Componisten nur skizzirt hinterlassene *Hexen-Scene* (von S. 121—127 musikalisch behandelt) hinzugefügt. Die kleineren Noten bezeichnen die von dem Hrn. Musikdirector C. F. Rungenhagen mit vieler Discretion u. ganz im Sinne des Tonsetzers ergänzte Instrumentirung. Die gewählte Tonart H moll bezeichnet schon das Unheimliche der Hexenküche. Eine eigenthümliche Violoncellfigur mystifizirt den Zuhörer gleichsam durch ihren Rhythmus, während die Violinen im Accorde tremuliren, Bässe u. Violen in halben Noten u. Vierteln eine Repercussion bewirken, die Hörner aushaltend intoniren, die Oboen in $\frac{3}{16}$ Triolen staccato gackern, Piccol-Flöte u. Fagotte heulende Laute ertönen lassen, so dass das Ganze ein abenteuerliches Bild in Tönen darstellt, wie es die Phantasie des Dichters gestaltete. Das düstere H moll wird durch einen Lichtstrahl des C dur-Accordes momentan erhellt; dann leiten die in der Tiefe unherwühlenden Bässe in wechselnden Harmonieen durch *Fis* nach G dur zu dem beruhigenden Andante $\frac{2}{4}$, worin das Violoncell eine leiernde Melodie anklingen lässt, welche das „zierliche Geschlecht“ der Thiere, nämlich der Meerkatze u. des Meerkaters mit den Jungen andeutet, welche Mephistopheles mit Faust erblickt (S. 121), dem „das tolle Zauberwesen widersteht“. Zur Wiederholung dieser wiegenden Melodie beginnt das *Melodram* bei den Worten: „Sieh', welch' ein zierliches Geschlecht!“ Die Thiere antworten im Chore (Sopran) unisono „singend gesprochen“ nach der Intention des Componisten. Auch Mephist. Reden sind meistens rhythmisch bezeichnet. So leiert die Musik absichtlich monoton fort, bis Faust im Zauberspiegel das schöne Trugbild der Helena erblickt (S. 124). Da belebt sich die musikal. Begleitung bis zu leidenschaftlicher Empfindung. Der Componist gestaltet nun die Scene dadurch dramatisch wirksamer, dass er das Romantische in Faust's Charakter mit dem bizarren Treiben des Katers in grellen Contrast zusammenstellt. Der Letztere *singt* nämlich gleich nach Faust's Worten: „Und führe mich in ihr Gefild'!“ während des Spieles der jungen Meerkätzchen mit einer Kugel, zu lebendiger Triolenbegleitung der Violen u. Violoncelle: „Das ist die Welt“. Das Gegacker u. Miauen der Oboen u. Violinen tönt stets dazwischen. Nach des Katers Gesang: „Ist hohl inwendig“ fährt Faust fort, während des gehaltenen F dur-Accordes zu sprechen: „Ach, wenn ich nicht auf dieser Stelle bleibe“ etc. Der Kater singt seine Litanei zu Ende, während Faust seine Apostrophe redend schliesst. Mephisto stellt den „König auf dem Throne“ mit dem Wedel als Zepter vor; „es fehlt nur noch die Krone“, welche von den Thieren (S. 125) singend gebracht wird. Der Zauberkessel läuft über. Die Hexe kommt durch den Schornstein unter lärmendem Ritornell mit entsetzlichem Geschrei gefahren u. singt aufgebracht: „Au! Au!“ u. s. w. Eine bewegte Sextolenfigur der Violinen im $\frac{2}{4}$ D moll Agitato wird markirt begleitet; Pauken, Hörner, Oboen u. die schneidende Piccoflöte tönen in abgestossenen, kurzen Sätzen dazwischen; auf gleiche Weise lässt Mephist. nun seinen Ingrimm los, indem er Gläser u. Töpfe zerschlägt: „Entzwei! entzwei!“ etc.

posteri — ein aus tiefer Brust hervorgepresstes Hélas! wobey sich die tragisch vorgehaltenen Hände sehr gut machen, schon hinlänglich, die Hände jener Persifflirenden in Bewegung zu setzen. Einsender hat in der That nichts in der Welt gegen diese Art sein Misfallen auszudrücken, einzuwenden; nur wünschte er, dass man diesem Charakter immerfort getreu bliebe, und nicht auch (welches, wie ich versichern kann, wirklich zuweilen geschieht) bey solchen Gelegenheiten klatschte, wo der Schauspieler einiges Lob verdient. Das Allerwunderbarste ist indess, dass einige sogar behaupten wollen, es sey eigentlich gar keine Ironie im Spiel, sondern man liebe zum Theil alle die gerügten Fehler, auch nahmen es die Schauspieler für baaren Ernst. Man sieht aber gar leicht den Ungrund dieser Meynung, und ich bin weit entfernt, ihr jemals beyzustimmen, da ich sie im Gegentheil für doppelte Persifflage halte.

Kultur der Musik in Braunschweig. *)

Da, wo der Künstler nicht selbst für die Kultur der Kunst eifert; wo er, wenn er ein Amt erlangt hat, sein Instrument gemächlich bey Seite legt, Mechanik treibt oder bronzirt und „lieber Gott! wir haben so wenig Muse" sagt, wenn sie etwas fordert: da lässt sich unmöglich etwas Bedeutendes erwarten.

Den warmen Musikfreund muss es herzlich betrüben, wenn er sieht, wie hier und da ein Anwurf in die Räder der Kultur pakt; wenn er auf Posten, von denen vortheilhafte Würkung auf sie allein möglich ist, die grösste Unthätigkeit erblickt. Dass würdige Ausnahmen statt finden, lässt sich nicht leugnen, ob die Zahl derer, die sich unablässig für die Kunst beeifern, gleich sehr beschränkt ist.

Wir bilden lauter kleine Republiken; den Afrikanischen zuweilen nicht ganz unähnlich, von denen die eine immer nach dem Untergange der andern strebt. Vereinigen sich diese endlich einmal zu etwas Grossem, dann gerathen sie schon über die Praliminarien, als Direction, Rang, Vertheilung des Ertrags, in Zwiespalt. Kurz, wir vermissen einen Mann, den Autorität und Thätigkeit in den Stand sezzen, Alle zu einem Zwecke leiten zu können. Tüchtige besitzen wir freylich: da sie aber der Kunst im Stillen opfern, sind sie uns fremd geworden.

Unsere Kirchenmusiken werden nachgerade alt und hinfällig. Unsre Hornisten können doch blasen, wenn auch die Stimmen zur Hälfte von Mäusen verzehrt sind; so geläufig sind sie uns geworden. Es war eine Zeit, in der sie glänzten! Dass diese schon lange verfloss, kann uns unmöglich zugerechnet werden: dass sich der Geschmack geändert hat, darf uns nicht bekümmern, da wir keinen haben. Wir lieben die Bequemlichkeit; haben diese Partituren einmal in der Hand und dürfen daher nicht so leicht fürchten, uns im Takte zu verschlagen. Man kann nicht behutsam genug seyn, da es immer Einige giebt, die bey jeder Gelegenheit vorlaut werden und uns gern eins anhangen möchten. Die Tempo's verursachen uns bey diesen allbekannten Musiken schon so manche Schwierigkeit, wie könnten wir uns an neuere wagen, die ohnehin so viele Anstrengung in Hinsicht des Einstudirens erfordern.

Unsre Kirchenmusiken werden pour l'amour de dieu aufgeführt; man macht sich nichts

*) Man wird leicht bemerken, dass der Verf. dieses Aufsatzes nicht derselbe ist, der über den nehmlichen Gegenstand im 25sten, 26sten und jetzigen Stück d. Z. sich erklärt hat. Wir lassen beyde Aufsätze abdrucken, da sie im Inhalt und in Ansicht der Dinge sehr wohl Platz neben einander nehmen können. d. Redakt.

Bei den Worten: „Zerschmett're Dich und Deine Katzengeister!“ bricht die unvollendete Skizze der Composition leider ab, und um derselben einen analogen Schluss zu verleihen, ist das frühere, leise endende Andante in G dur angehängt. Der zu vorzeitige Tod des genialen Tonsetzers ist in jeder Hinsicht, insbesondere aber für die Tonkunst, ein höchst beklagenswerther Verlust. Dies *einzige* Werk jedoch, welches der edle, fein fühlende Fürst zurückgelassen hat: *sein Faust*, sichert dem Unvergesslichen die höchste Werthschätzung der kunstliebenden *Nachwelt!* —

Der Stich u. Druck der Partitur ist anständig u. so correct, als dies nach dem vorhandenen Manuscripte zu bewirken möglich war. Die in die Augen fallenden Druckfehler sind indess leicht zu verbessern. Allen *Bühnen*, *Gesang-Vereinen* u. *Concert-Directionen* ist das geistreiche Werk mit gutem Grunde angelegentlichst zu empfehlen. Ueber dessen Benutzung zur theatralischen Aufführung einer Reihenfolge von Scenen erlaubt sich der Unterzeichnete in einem eigenen Aufsatze bühnenkundigen Regisseuren u. Orchester-Directoren seine, mit vorzugsweiser Berücksichtigung der musikalischen Compositionen entworfenen, nach den Verhältnissen jeder Bühne zu modificirenden Vorschläge darzulegen. Dass die scenische Wirkung gross und höchst überraschend ist, davon hat sich der Unterzeichnete, bei der Darstellung einzelner Scenen zu Lebzeiten des verewigten Fürsten A. Radziwill, selbst überzeugt. *J. P. Schmidt.*

Compositionen zu Goethe's Faust vom Fürsten Anton Radziwill. Vollständiger Klavierauszug von *J. P. Schmidt.* Ebendaselbst. Pr. 8 Thlr.

Dass der Singakademie zu Berlin ertheilte Kön. Privilegium und die beachtenswerthe Vorrede der Partitur ist auch dem Klavierauszuge vorgedruckt worden. Dazu hat diese Ausgabe noch ein kurzes Vorwort erhalten, worin der gleichzeitig mit dem Klavierauszuge erscheinenden Scenen aus Goethe's Faust in 8 lithographirten Blättern, als eines von dem zu früh verschiedenen Fürsten veranlassten Werkes, gedacht wird. Ueber den Klavierauszug selbst vernehmen wir von der unterzeichneten Vorsteherschaft der Berliner Singakademie Folgendes: „Wir glaubten es dem vortrefflichen Werke wie dem Publikum schuldig zu sein, dass wir die Anfertigung des Auszuges einem Manne anvertrauten, von dem sich eine gediegene Leistung mit Zuversicht erwarten liess. Hr. J. P. Schmidt, hinlänglich bekannt durch gelungene Arbeiten dieser Art, unterzog sich diesem Geschäfte. Er hat, wie jeder Sachverständige wahrnehmen wird, die übernommene Aufgabe würdig gelöst, das Wesentliche der grossartigen Musik mit Treue wiedergegeben u. ohne Ueberladung die reiche Fülle der Partitur kenntlich anzudeuten gewusst. Dass zu diesem Zwecke bei mehren Musikstücken die Eigenthümlichkeit der Instrumentation in einem besondern Notensysteme dargestellt ist, namentlich öfters die mit Vorliebe behandelte Violoncellbegleitung, oder auch wohl eine obligate Violinstimme dem Clavichord beigefügt erscheint, wird den Freunden des Werkes gewiss willkommen sein.“ — Dem ist zuverlässig so. Man kann nur wünschen, es möchten in allen Klavierauszügen die Instrumente mit solcher Genauigkeit u. Sorgfalt angezeigt sein, als es hier geschehen ist. Es kommt jedem umsichtigen Spieler auf diese Angabe nicht wenig an; es ist ein Nachtheil, wenn sie vernachlässigt wird, was wir oft zu beklagen Ursache gefunden haben. Der Grund, warum es namentlich in manchen Opern nicht geschieht, ist ein kleinlicher u. nichtiger. Man glaubt nämlich, die gewöhnlich nicht gedruckte Partitur seltener zu verkaufen, weil man befürchtet, es möchte die Partitur nach so genauen Klavierauszügen von knickernden Theaterdirectionen zusammengeflickt werden. Wo aber ein solcher Sinn herrscht, da flickt man die Partitur auch ohne solche Angabe, nur noch schlechter u. dem Werke nachtheiliger zusammen. Und so wird denn die vermeintliche Klugheitsmaasregel zu einer Thorheit, die man sich hier nicht im Entferntesten hat zu Schulden kommen lassen. Dass der Auszug mit vielem Fleisse verfasst, durchaus nichts überladen, Alles möglichst leicht spielbar u. angemessen wiedergegeben worden ist, so dass ein treues Abbild, wie ein guter Kupferstich von einem Gemälde, dadurch gewonnen worden ist, bezeugen wir nach Vergleichung mehrer Sätze mit der Partitur gewissenhaft. Und so empfiehlt sich denn der Klavierauszug von selbst. — Zugleich zeigen wir den vom Verf. bewilligten Abdruck einer Recension über dieses Orchesterwerk aus der Iris an:

Beurtheilung der Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust v. L. Rellstab.

Sie ist gleichfalls in Berlin bei T. Trautwein erschienen u. nimmt einen Druckbogen in 4. ein.

Die Liebhaber u. Freunde des bedeutenden Werkes werden wohlthun, wenn sie dieselbe, die wie nicht einer beurtheilenden Besprechung zu unterwerfen haben, mit der Burtheilung von J. P. Schmidt vergleichen.

Nachrichten.

Weimar. (Beschl.) Mehre fremde Instrumentalisten hörte man theils in eigenen Concerten, theils im Theater u. in Hofconcerten. Auf der Flöte die HH. Belke, Küttel, Heinemeier, Doege, Zitold; Horn: Eisner; Posaune: Belke; Clarinette: Hummel; Mandoline: Vimercati; Violoncell: Kummer; Violine: Lotz, Hager, Schubert; Pianof.: Fräul. Guschl, Hr. Röckel (Hummel's Neffe u. Schüler), Hr. Unnia von Turin, Hummel's Schüler.

Von hiesigen Künstlern hörten wir die HH. Kapellm. Hummel, Eberwein d. j. (jetzt in Paris), Eduard Hummel, seines Vaters Schüler; Flöte: Schubert, Lobe, Kuhnt; Oboe: Hüttenrauch; Clarinette: Aghte; Fagott: Hochstein; Trompete: Sachse; Violoncell: Apel, Ulrich; Violine: Müller d. ä., Müller d. j., Götze (den oben als Sänger genannten), Stör; und Prof. Töpfer auf der Orgel bei Gelegenheit des Posaunen-Concertes von Belke. Die meisten dieser Künstler sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, ausführlich über ihr Spiel zu sprechen; aber auch über die weniger Bekannten wollen wir jetzt nicht mehr im Einzelnen urtheilen, da im Allgemeinen nur Lobenswerthes von ihnen zu berichten ist, und hoffentlich bald sich andere Gelegenheit darbietet, die Verdienste jedes Einzelnen auseinanderzusetzen.

In den Kapellconcerten, deren Einnahme in den vom Kapellm. Hummel begründeten Kapell-Wittwen-Pensions-Fonds fliesst, wurden ausser manchen Arien, Duetten u. s. w. aus Opern, und den oben angedeuteten Concerten auf Instrumenten auch einige grössere Werke mit hoher Sorgfalt ausgeführt, nämlich Sinfonieen u. Ouverturen von Mozart, Beethoven; Ouvert. von Hummel, Schneider, Mendelssohn-B.; Händel's Alexanderfest, Graun's Tod Jesu, Haydn's Sieben Worte des Erlösers, Hummel's Missa No. 5.

Die Vereinigung des Chores u. der Currente zu einem Stadt- u. Kirchenchore aus 60—70 Knaben u. Jünglingen bestehend, hat sich als zum Besseren fortwährend bewährt. Dieses Chor, welches vor den Häusern, bei Beerdigungen, den Choralgesang in der Kirche u. die Kirchenmusik singt, ist jetzt sehr viel besser. Dass es nie ausgezeichnet werden könne, ungeachtet die Vorsteher desselben, Hr. Chordirector Häser u. Hr. Stadtcantor Schlick (Hr. Hofcantor Wedemann gibt ebenfalls einigen Unterricht) mit Kenntniss u. Eifer, und, worauf sehr viel ankommt, in hoher Eintracht für das Gedeihen der Anstalt sorgen, liegt in dem Umstande, dass seit mehren Jahren im Schullehrerseminar nur Jünglinge aufgenommen werden, daher der Sopran u. Alt grösstentheils mit Knaben aus der Bürgerschule besetzt werden muss, die meist ohne alle Vorkenntnisse der Musik zum Chore kommen, und wenn sie eben brauchbar geworden sind, dasselbe wieder verlassen, um confirmirt zu werden u. ein Handwerk zu erlernen. Was unter solchen Umständen zu leisten möglich ist, findet der billige Beurtheiler auch wirklich geleistet. Daher ist denn der Gesang auf den Strassen, dem Friedhofe u. in der Kirchenmusik, wenn auch nicht vortrefflich, doch lobenswerth.

Ueber die sechs musikalisch-historischen Vorlesungen des würdigen Rochlitz im Sommer 1835, in denen der Singverein des Hrn. Chordir. Häser sehr erfreuliche Beweise seines Vorschreitens gab, ist damals besonders berichtet worden.

Die Liedertafel, welche monatlich einmal sich versammelt, gibt jährlich drei Festliedertafeln, an denen auch Fremde Theil nehmen können, die immer sehr zahlreich besucht sind, und in Wort u. Ton viel Schönes zu Gehör bringen. Dass die mon. Versamml. nicht immer so regelmässig besucht werden, wie wohl zu wünschen wäre, ist zu bedauern, aber leicht erklärbar, wenn man weiss, dass mehre Sänger des Theaters u. Mitgl. der Kapelle Theilnehmer der Liedertafel sind, die bei der grossen Thätigkeit unserer Oper wohl nicht immer für andere musikalische Beschäftigung gestimmt sein mögen.

Die nächste neue Oper wird sein: Die Neger auf St. Domingo, grosse ernsthafte Oper, nach Victor Hugo bearb. von Wilhelm Häser, Musik von A. F. Häser. Zunächst wird dann eine neue komische Oper v. Lobe aufgeführt werden, deren Titel noch nicht bekannt ist.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. 12.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ 12.** **1836.**

Verzeichniss
des neueren musikalischen Verlages
von
T. Trautwein in Berlin.

1) Gesang-Musik.

	Thlr.	Gr.
Arnold, E., die Nonne von Uhland. Für Alt mit Pfte.	—	6
Bellini, V., due Ariette per Voce di Mezzo Soprano con Pfte. No. 1. „Vanne o rosa fortunata". No. 2. Dolenti immagine"	—	8
Braune, J. W. O., 6 Gesänge für eine tiefe Stimme (Alt oder Bass). Mit Pfte. Op. 25	—	16
Cläpius, W., fünf Lieder für eine Bass- oder Alt-Stimme mit Pfte. Op. 5	—	12
Crescentini, G., 20 nuovi Solfeggi per Voce di Mezzo-Soprano o Contr'alto, con acc. di Pfte da G. G. Teschner. Livr. 1. 2 jedes	1	—
Curschmann, Fr., Liebchen überall. (Aus dem 6ten Liederhefte Op. 9 einzeln abgedruckt.) Mit Pfte.	—	8
— Ditirambo per tre voci di Tenore coll' acc. di Piano. Op. 10	—	12
— der kleine Wanderer. Lied mit Pfte.	—	4
Donizetti, G., tre Ariette per voce di Mezzo-Soprano con Pfte. No. 1. „Non giova il sospirar". No. 2. „Bei labbriche amore". No. 3. „Questi capegli bruni"	—	8
Dotzauer, J. J. F., das eigene Herz. Für Tenor mit Pfte und obligatem Violoncelle. Op. 141	—	12
Gross, J. B., vierstimmige Männerlieder. Op. 27. 1s Heft. Part. und Stimmen	—	20
— Gesänge zur Leichenfeier des Professor Walter in Dorpat für Männerstimmen. Op. 29. Part. mit Pfte.	—	14
Hellwig, L., das Lied der Preussen von K. Müchler für 1 St. mit Pfte.	—	4
Kähler, M. F., des Lebens Kampf und Friede, Lehrgedicht für Gesang und Declamation v. P. K. R. Jakobs. Klav.-Auszug	1	2
Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Zu wohlfeilen Subscriptionspreisen.		

	Thlr.	Gr.
19te Lief. Hasse, Miserere	—	8
20ste — Klein, Bernh., Magnificat	—	16
21ste — Händel, Psalm: „O preist den Herrn"	—	12
22ste — — Joseph. Oratorium (Diese Sammlung wird fortgesetzt.)	1	—
Klein, Bernh., Donna Lombarda. Ballade v. L. Rellstab für 1 Stimme mit Pianof. Nachgelassenes Werk	—	8
Köhler, C. J., Concordia. Liederbuch für eine und mehrere Singstimmen mit Begleitung des Klaviers. Enth. Gesellschafts-, Tisch- und Trink-Lieder, patriotische Lieder, Lieder der Liebe und Freundschaft u. s. 2tes Werk. (In Commission.)	1	—
Lubin, Leon de St., sechs Lieder für eine St. mit Pfte. Op. 36	—	20
Melodien zum Gesangbuche für den gottesdienstlichen Gebrauch evangelischer Gemeinen. 3te Aufl.	—	5
Mendheim, S., zwei Gesänge für 4 Stimmen mit Pfte. Part. u. ausgesetzte Stimmen. Op. 26.	1	16
Müller, A., Neckereien der Liebe. Eingelegt in die Posse Eulenspiegel. 2te mit Zusätzen von Beckmann versehene Ausgabe. Klav.-Ausz.	—	6
Neithardt, A., sechs Gesänge für Männerstimmen. Op. 106. Part. u. ausgesetzte Stimmen	—	20
Oelschläger, F., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit Begl. des Pfte. No. 1. Freundlicher Rath für den jungen Ehemann. No. 2. Musikalischer Zwist. Part. u. ausgesetzte Stimmen	1	—
— 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 2te Lief. Part. u. Stimmen	—	18
Radziwill, Fürst Anton, Compositionen zu Goethe's Faust. Partitur. (In Commission.)	18	—
— Dieselben im Klavier-Auszuge von J. P. Schmidt. (In Commission.)	8	—

Thlr. Gr.

Rungenhagen, Fr., 6 Lieder für eine tiefe Stimme mit Pfte. Op. 38. 1stes Heft. — 16

— Volkslieder der Deutschen, für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part. und Stimmen. Op. 39. 1stes Heft. — 12

Schneider, Louis, Jocosus; Sammlung komischer u. launiger Gesänge. 1stes Heft (worin „ungeheure Heiterkeit"). 2tes Heft. 3tes Heft. Mit Pfte. (In Commission.) jedes — 16

Teichmann, A., tre Ariette per voce di Soprano o Tenore con acc. di Pfte — 8

— tre Canzonette con acc. di Pfte — 12

Teschner, G. G., Canzonetta italiana: „Oh cara immagine" con Variaz. per voce di Sopr. et acc. di Pfte. Ital. u. deutsch — 6

Trendelenburg, Th., 6 Lieder von H. Heine mit Pfte. Zweites Heft — 16

Volkslieder aus dem Russischen übersetzt u. mit Begl. des Pfte von Julius Graf von der Gröben. No. 1. National-Hymnus. No. 2. Gespräch zwischen Mutter u. Tochter — 4

Vier Volks-Wiegenlieder in hoch- u. niederdeutscher Mundart mit zum Theil erweitertem Text vierstimmig für Sopran, Alt, Tenor u. Bass unter beibehaltener uralter Sangweise herausgegeben von B. u. G. No. 1. Mann! Mann! Mann! No. 2. Suse lewe Suse, wat ruschelt in't Stroh. No. 3. Bulkköhken von Halverstadt! No. 4. Bihlämmken, bäh! — 8

2) Instrumental-Musik.

Chwatal, F. X., la Hardiesse. Rondeau cossaque p. le Pianof. Op. 18 — 12

Colberg, Oscar de, 6 Polonaises p. le Pfte. Op. 1. — 16

Dotzauer, J. F., Recreation. Fantaisie sur un motif de l'Opera: Cheval de Bronze p. Violoncelle et Pianof. Op. 142 — 12

Kulenkamp, G. C., deux Rondeaux p. le Pianof. Op. 15 — 16

Lehmann, L., Variationen und Fantasie für das Pfte über Lindpaintner's Volkslied: „Was soll ich in der Fremde thun". Op. 28 — 12

Marschan, A., Luna-Walzer für Pfte — 8

Neithardt, A., Ermunterung für die Jugend; 5te u. 6te Lief. jede — 12

— Dasselbe 1ste — 6te Lief. Wohlfeile Gesammt-Ausgabe in einem Bande 1 16

(Diese Sammlung enthält leichte Stücke für das Pianoforte nach den beliebtesten neuesten Opern-Thema's — in Tänzen, Rondo's, Märschen u. A.)

Thlr. Gr.

Reder, J. G., Exercices melodieuses et progressives p. le Pfte. Livr. 1—4 jede — 8

Schönfeld, C., Thema mit Variationen für das Pianoforte zu 4 Händen über das Sommerlied von Fink: „Hitze, Hitze, grosse Hitze!" Op. 23. — 14

Taubert, G., six Impromptus caracteristiques pour le Pianoforte. Op. 14. Cah. 1—6 ... zusammen 3 —

No. 1. Noël. (Zu Weihnachten) — 10

No. 2. Le Bal masqué (Der Maskenball) — 16

No. 3. Le Printemps (Frühlingsempfindung) — 8

No. 4. Le Sabbat de sorciers (Walpurgisnacht) — 12

No. 5. La Chasse (Die Jagd) — 18

No. 6. Le Rêve (Der Traum) — 8

— Tutti à tutti. Collection de Morceaux brillants et non difficiles pour le Pianoforte. Op. 24. 1. Livr. — 16

(No. 1. Tempo di Marcia. No. 2. Alla Polacca. No. 3. Scherzo. No. 4. Divertimento.) Die zweite Lief. erscheint in Kurzem.

Weller, Fr., Henrietten- und Dianen-Galop für Pfte. Op. 105 — 6

— 6 Mazurcks für Pfte. Op. 106 — 6

— 6 Quadrilles für Pfte. Op. 107 — 8

3) Zum Musik-Studium.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit (Sammlung von Gesang- und Instrumental-Fugen). Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik mit Genehmigung des Königl. Preuss. Ministeriums unter Aufsicht der musikalischen Section der K. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. 1ste Liefg. Fuge von C. H. Graun, Fuge von C. Fasch, Fuge von J. Haydn. 2te Liefg. Fuge von Händel, Fuge von Naumann, Fuge von Friedemann Bach. 3te Liefg. Fuge von C. P. E. Bach, Fuge von F. E. Feska, Fuge von Kirnberger enthaltend. Preis jeder Liefg. Subscr.-Pr. — 8

4) Musikalische Literatur.

Eutonia. Eine hauptsächlich pädagogische Musik-Zeitschrift. Herausgegeben vom Seminar-Director Hientzsch. gr 8. 1or Band, jeder in 2 Heften. (Commission.) Subscr.-Preis eines jeden Bandes 1 —

Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Wochenschrift, redigirt von L. Rellstab. 6ter u. 7ter Jahrg. f. 1835 und 1836. Preis jedes Jahrgangs 1 12

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten September. N°. 39. 1836.

Literatur.

Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst biographischen Notizen über die Verfasser der darin aufgeführten Schriften u. kritischen Andeutungen über den innern Werth derselben. Von *Carl Ferdinand Becker*, Organisten an d. Peterskirche zu Leipzig. Zweite Lieferung. Leipzig, bei Robert Friese. 1836. in lang Quart. Von S. 265 bis 605 mit dem Register.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir haben im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 289 gleich nach der Erscheinung der ersten Lieferung des Werkes die Freunde der Tonkunst gebührend darauf aufmerksam gemacht, das Zweckgemässe u. Nützliche der Unternehmung hervorgehoben, den Fleiss des Verf. gewissenhaft anerkannt, das Mühevolle einer solchen Arbeit nicht unbeachtet gelassen, eben so wenig als die Bescheidenheit des thätigen Sammlers alter Musikwerke, der recht gut weiss, dass es nicht in der Kraft eines Menschen liegt, ein solches Buch sogleich als ein vollkommenes in die Welt einzuführen. Hat man bei irgend einem Werke es nöthig, die Nachsicht der Unterrichteten in Anspruch zu nehmen, so ist es bei lexikalischen u. bei allgemeinen Literaturwerken jeder Kunst u. Wissenschaft der Fall. Selbst die grössten u. sorfältigsten Werke der Art enthalten einzelne Unrichtigkeiten, mancherlei Lücken u. Versehen, die in einem Nachtrage mit Hülfe Anderer zu berichtigen u. zu ergänzen sind. Böswillige oder auch nur eigensüchtige Leute haben daher bei solchen Herausgaben eine sehr bequeme Gelegenheit, die Stärke ihres Widerspruchs geltend zu machen u. mit anscheinendem Rechte auch dem Treuesten u. Fleissigsten vorzuwerfen, der Fleiss sei nicht fleissig, die Ordnung nicht ordentlich u. die Umsicht nicht umsichtig genug. Wäre aber auch jede billige Rücksicht noch so weit von den Stahlfedern kecker Schreibwuth entfernt: so sollte man doch wenigstens in Besprechung lexikalischer u. allgemeiner Literatur-Arbeiten so viel geringe Klugheit aus Liebe zu sich selbst erlangt haben, dass man sich nicht vor aller Welt als einen rohen Kritiker u. erbosten Fehlerjäger kund gibt. —

So gewiss, längst ausgesprochen u. anerkannt dies aber auch ist, so wäre es doch eine nicht geringere Anmassung der Herausg. solcher Werke, wenn irgend Einer mit Bewusstsein seines Fleisses einen so ungemessenen Werth auf seine Zusammenstellungen legen wollte, dass er auch sogar einen jeden zum Besten der Sache ausgesprochenen Wunsch u. jede bewiesene oder einleuchtende Berichtigung für Tadelsucht der Kritik ausgeben könnte. Wer es weiss, wie viel er in solchen Werken seinen Vorarbeitern und Andern seiner Zeitgenossen schuldig ist; wer die Unmöglichkeit, jedes Einzelne des neu Abgedruckten selbst genau zu untersuchen u. aufzuhellen, begreift, wozu in der That nichts weiter als Ehrlichkeit gegen sich selbst u. gegen die Welt gehört, der wird zuversichtlich sich nicht wie ein Kind gebehrden, wenn ihm Einwendungen gemacht u. Vorschläge aufgestellt werden, von denen der Sprecher erwartet, dass sie etwas zu grösserer Vollkommenheit beitragen dürften. Ja es ist unerlässliche Pflicht jedes Beurtheilers, dass er nicht blos im Allgemeinen bei faden Lob- u. Absprechereien sich aufhält, sondern dass er sein Scherflein redlich u. bescheiden zu einiger Vervollkommnung beitrage. Er ist hierin, wie der Herausgeber des Buches selbst, nur mit weniger Mühe, ein Diener des grossen Publikums, der mit Treue das Beste der Sache zu beachten hat. Dadurch ehrt er am Ehrlichsten die Welt, sich selbst u. den Verf., dem jede Berichtigung, ist er anders der

rechte Mann für eine solche Arbeit, eine Freude sein muss. Im gegenwärtigen Falle dürfen wir dies nach des Verf. Vorrede getrost voraussetzen.

Beim Erscheinen der ersten Lieferung haben wir unsere Anerkennung der Bestrebungen des Vf. ausgesprochen u. das Unternehmen als ein nützliches den Freunden musikal. Literatur im Allgemeinen empfohlen, eine genaue Beschreibung der Einrichtung des Buches u. nur einige Wünsche hinzugethan. Auf diese Empfehlung beziehen wir uns jetzt u. erneuern sie; dagegen sprechen wir uns von der Mühe auch nicht frei, namhafte oder uns nahe liegende Einzelnheiten aufgefälliger anzusehen u. mit einigen Bemerkungen zu begleiten; ja wir würden mehr zu thun uns für verbunden halten, wenn wir kritische Hefte u. nicht eine Zeitung zu verwalten hätten, deren Beruf es nicht sein kann, sich zu lange bei einem u. demselben Gegenstande zu verweilen. — Was mir am nächsten liegt, bin ich selbst; und was ich geschrieben u. verwaltet habe, muss ich freilich besser wissen, als ein Anderer. Ich fange also von mir selbst an u. setze als Redacteur unserer Zeitung, die von dem Verf. viel dankenswerth Anerkennendes erfahren hat, diese sogleich mit dazu. Meiner Bestrebungen ist in dem Buche nicht wenig gedacht, und auf eine Weise, die mir nicht kleine Verpflichtungen für die Zukunft auflegt. Ich glaube aber folgende Zusätze nicht unberührt lassen zu dürfen. Da fehlt denn 1) zu meinen Nachrichten von den berühmtesten Liedern der lateinischen Kirche die Angabe der Abhandlungen über dieselben Lieder im ersten Stücke des 4. Bandes „Magazin für christliche Prediger." Herausgegeben von *Dr.* H. G. Taschirner, (Hannover u. Leipz., b. Hahn. 1826) S. 59—105. 2) fehlt die Angabe meiner Verteutschung des Liedes von Jacoponus: *„Cur mundus militat sub vana gloria"* etc. Sie steht S. 102 fg. des angeführten Magazins u. in unserer Zeitung im 27sten Jahrg. S. 741—752, wobei auch, nebst Nachrichten über den Verf. des Liedes, zur Vergleichung mit dem Liede *„O miranda vanitas"*, was dem heil. Bernhard zugeschrieben wurde, die Verteutschung des letzten steht. Uebrigens ist zu *Dies irae* u. zu *Stabat mater* der Band u. die Seitenzahl nicht angegeben; es muss heissen: 27. B. S. 455—481, u. S. 549—559, Beschluss S. 565—571. Damit vergl. einen Anhang als Beantwortung scheinbarer Einwendungen, welcher im Grunde einzig u. allein in B.'s Literatur, ausser dem *Salve Regina*, angeführt wurde: 33. B. S. 51. 3) fehlen die musikal. Topographieen von Teutschland, welche im 36. B. beginnen u. fortgesetzt werden. Wir verweisen auf die Inhaltsanzeigen der letzten Bände unserer Zeitung; 4) zu den beiden erwähnten Abhandlungen über die Oper in unserer Zeit. fehlt die grössere Abhandl. über sie u. ihre Geschichte in der Ersch u. Gruber'schen Encyklop. 5) fehlt „der Opern-Componist." Ein Umriss. S. mus. Zeit. 1832, S. 421—426; 6) über Cantaten u. Oratorien im Allgemeinen, im 29. Jahrg. S. 625 fg. Ferner darüber im 30. Jahrg. S. 259 u. eine neue Abhdl. über das Oratorium in der Ersch u. Gruber'schen Encyklop. 7) über das Doppel-Quartett bei Gelegenheit der Beurtheilung des ersten double Quatuor von L. Spohr. 1828, S. 745; 8) Urtheil über Beethoven aus der Revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten. 1828, S. 165 fg.; 9) Etwas über das Dunkele u. Geheimnissvolle in der Musik u. das Gegentheil desselben. 1828, S. 433 fg.; 10) Von Schriftstellern über Musik, die theils nur wenig geben u. doch gewöhnlich angeführt werden, theils wichtig, aber nicht gehörig beachtet sind. 1828, S. 533 fg.; 11) Ist es wahr, dass unsere Musik so weit herunter ist, dass sie mit der alten u. ältesten keinen Vergleich mehr aushält? 1826, S. 49 fg.; 12) Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst u. Anderer? 1826, S. 153 fg.; 13) Etwas zur Geschichte der Liedertafeln. 1832, S. 716; 14) Ueber den Dilettantismus der Teutschen in der Musik. 1833, S. 7; 15) Uebersichtliche Darstellung des Lebens u. der Werke Cherubini's. 1834, S. 17 fg.; 16) Ueber musikalische Begeisterung. 1834, S. 218 fg. Das Uebrige des Jahres 1834 u. der Folgezeit wollen wir unberührt lassen u. unsere geschichtlichen Erörterungen im Universal-Lex. der Tonkunst auch. — Dass eine nicht kleine Zahl Recensionen unserer Zeit. nicht angeführt wurden, die neben andern angezeigten zu stehen verdienen, erwähnen wir blos. Allein Hauptbeurtheilungen wird der Hr. Verf. gewiss nicht weglassen u. für die Zukunft nachtragen wollen. Z. B. Schicht's Grundregeln der Harmonie; Gottfr. Weber's Versuch einer geordneten Theorie; Gotthelf Frdr. Ebhardt's Schule der Tonkunst; Kiesewetter Geschichte der europ. abendländ. Tonkunst etc. Besonders auffallend war es uns, dass auch die ausführliche Beurtheilung des Systems der Musik von Joh. Bernh. Logier, die in unsern Blättern 1828, S. 847 fg. zu lesen ist,

nicht mit angeführt wurde, da doch die Darlegung dieses Systems von Carl Löwe als eigener Artikel u. mit Recht aufgenommen wurde. Ferner fehlt über diesen Gegenstand die an demselben Orte unserer Zeit. besprochene Schrift: Franz Stöpel's freimüthige Worte. Ein Beitrag zur Beurtheilung der Schrift: System der Musikwiss. etc. von J. B. Logier. München, 1827. — Unsere allgem. musik. Zeit., die der Verf. sehr freundlich erwähnt, steht S. 511 des Handbuches (nicht 515, wie es im Register steht). Darüber bemerken wir berichtigend: Nachdem Hr. Hofr. Frdr. Rochlitz die Redaction derselben niederlegte, wechselten die Redactionen nicht schneller, sondern Hr. Hofr. R. blieb stiller Berather, ohne dass ein neuer eigentlicher Redacteur gewählt wurde. Ich selbst trat die Redaction nicht 1829, sondern 1827 zu Michaelis mit der 41sten Nummer an, und zwar in einer Zeit, die der Schwierigkeiten nicht wenige in sich trug. Diese waren es, die mich bestimmten, mich als Redacteur 1828 zu nennen. — Der Genauigkeit wegen hielten wir uns für verpflichtet, dieser Gegenstände zu gedenken. — Athanas. Kircher ist nicht zu Buchow, sondern in Geiss geboren. Seine Leichtgläubigkeit wäre wohl zu bemerken gewesen. Ferner ist seine Magica (oder vielmehr Magia) phonocamptica kein eigenes Werk für sich, sondern macht das 9te Buch des 2. Theiles der Musurgia aus, enthält auch weit mehr als eine Erklärung der Wasserorgel Vitruv's. Kircher's von ihm selbst verfasste Lebensbeschreibung haben wir nicht mit angeführt gefunden. Sie ist mit seinen Briefen 1684 bei Langmantel in Augsburg gedruckt worden. — Heinrich Birnbach's theoretisch-praktische Klavierschule für Anfänger u. Geübtere in 3 Th. (Berlin, in Commission bei C. A. Stuhr) fehlt. Das Werk soll fortgesetzt werden. — Dass die bei Franco von Cöln angegebene Jahreszahl 1083, und dass er mit dem Scholasticus in Lüttich eine u. dieselbe Person sei, bestritten wird u. nichts weniger als gewiss ist, gibt der Verf. zuverlässig zu u. wird die Angabe in den Nachträgen verbessern. — Wenn es von Beda dem Ehrwürdigen (Venerabilis) hier heisst, dass die in den Ausgaben seiner sämmtlichen Werke stehende Abhandlung „Musica theoretica" unbestritten von ihm sei, so geben wir das nicht zu u. gehören selbst mit unter diejenigen, deren Glaube an die Echtheit derselben sehr schwach ist. — Das Geburtsjahr des Boethius ist nicht mehr so ungewiss, dass 455 oder 470 gesetzt werden könnte; es muss zwischen 470 u. 475 fallen, da er seinen Vater, der 487 Consul war, frühzeitig verlor. Auch die gewöhnliche Annahme, dass B. dreimal römischer Consul gewesen sein soll, ist in eine einmalige Consulatverwaltung umzuändern. Sein Todesjahr 524 ist gleichfalls nicht völlig bestimmt; es muss 524, 25 oder 26 gesetzt werden u. für „gestorben" wäre genauer *hingerichtet* zu drucken. Unter den MSS. ist angezeigt, dass sich auch auf unserer Leipziger Universitäts-Bibliothek ein MS. seines Werkes de Musica vorfindet, dem aber der Anfang mangelt. Wir sahen das MS. u. werden es untersuchen, wie es sich gegen die Ausgabe verhält. — Ueber die Musik der Neu-Griechen fehlt das für Constantinopel zu Paris in der Druckerei von Rignoux 1821 zu Tage geförderte Werk: *Εἰσαγωγὴ εἰς τὸ θεωρητικὸν καὶ πρακτικὸν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς* etc., dessen Vf. sich Chrysanthus nennt, ein neugriechischer Lehrer der Theorie der Musik. Das Werk selbst müsste erst noch genauer untersucht werden. Perne hat über dasselbe höchst wahrscheinlich zu französisch geschrieben. — Magnus Aurelius Cassiodorus wird auch hier noch 480 geb. angegeben, ohne dass nur mit einem Worte die Unsicherheit der Angabe berührt wird, was mindestens anzudeuten gewesen wäre. Es ist aber erwiesen, dass C. vor 470, zwischen 460 — 465 das Licht der Welt erblickt haben muss. Er u. nicht sein Vater war bereits unter Odoaker zum Comes rerum privatarum u. bald zum Comes sacrarum largitionum erhoben worden. 538 entsagte er, der Lage der Dinge wegen, dem Hofleben, ging in seine Vaterstadt Scyllacium in Unteritalien u. erbaute in ihrer Nähe ein Kloster, Vivarium, dessen Vorsteher er wurde, ohne jedoch anfangs Abt desselben zu sein. Abschreiben der Bücher hielt er für ein sehr wichtiges Werk der Mönche, wofür wir ihm grossen Dank schuldig sind. Er ist sehr alt geworden; wie viele Jahre er es aber noch über sein 93stes Lebensjahr gebracht hat, ist unbekannt. Warum u. auf welchen Glauben hin das Todesjahr des vielfach wichtigen Mannes 575 u. zwar im Kloster Ravenna(?) gesetzt wird, und von einem andern neuern Schriftsteller in das J. 577, wünschten wir wohl zu erfahren. So zuverlässig gewiss hätten diese Angaben nicht hingestellt werden sollen. Die angeführte Ausgabe seiner sämmtlichen Werke zu Venedig 1729 ist ein fehlerhafter Abdruck der weit schöner gedruckten, wenn auch noch nicht

völlig genauen Ausgabe des Garece zu Rouen 1679 in 2 Foliobänden, die die Anführung wohl verdient hätte. — Zu F. J. Fétis Revue musicale bemerken wir nur, dass die ersten Jahrgänge nicht in 4., sondern in 8. erschienen u. erst von 1830 an das Format in 4. verwandelt wurde. Es entstehen aus solchen kleinen Versehen für die Zukunft leicht allerlei unnütze literarische Federkriege, die durch genaue Angaben vermieden werden. — Von The quaterly musical Magazine and Review etc., das von 1818—1821 nach Lichtenthal hier angegeben worden ist, welcher aber in seinem Werke nur schrieb 1818—182..., haben wir vom J. 1827 noch 3 Vierteljahrshefte in den Händen. — The Harmonicon, a monthly Journal devoted to the publication of vocal and instrumental Music etc. reicht in seiner ersten Folge nicht bis 1826, sondern 1827. Mit 1828 eröffnete sich aber eine neue Folge dieses Journals in demselben Verlage by Samuel Leigh, wo es bis zum Schlusse des J. 1830 erschien. 1831 kam der letzte Jahrgang, den wir sahen, by Longman, Rees, Orme, Brown and Green heraus. Seit dieser Zeit haben wir vom Harmonicon nichts weiter gesehen. Dass es seit mehren Jahren eingegangen ist, berichteten uns einige von unsern Londoner literarischen Freunden, wir können jedoch das Jahr etc. nicht mit Zuverlässigkeit bestimmen. In solchen Angaben muss die vollkommenste Sicherheit herrschen. — Ferner fehlt unter den MSS. auch hier, wie in Forkel's u. Lichtenthal's mus. Literatur, das zu Cambridge aufbewahrte Werk von Walther Odington, einem Benedictiner zu Evesham, welcher um 1240 schrieb „De speculatione musices, Lib. VI." Es ist meist nach Franco von Cöln verfasst. Vielleicht werden auch solche Handschriften in dem neuen, grossen englischen Nationalwerke berücksichtigt. Das Weitere davon werden wir in der Ersch u. Gruber'schen Encyklop. melden. — Zu Georg Draudius, dem Bücher- u. Compositions-Titelsammler, setzen wir sein Todesjahr, welches übergangen wurde, 1635, was Jöcher irrig 1630 angibt. — Dass Osbernus u. Osbertus verschiedene Lesarten für einen u. denselben Mann sind, ist nach Mabillon gewiss; der unbestimmte Ausdruck ist also hier mit gutem Rechte in einen zuverlässigen zu verwandeln. Man vergl. die Annales Ordinis S. Benedicti (Lutetiae Parisiorum 1707), Tom. IV. S. 51, und man wird finden, dass des eben so klugen als redlichen Mabillon's Befürchten, es möchten beide Namen eine u. dieselbe Person bezeichnen, nur darum gesetzt ist, damit er die geziemende Ehrfurcht vor einem so anerkannten Heiligenbeschreiber, als Surius, nicht zu offenbar aus den Augen setze. — Mit diesen Untersuchungen, die wir vielleicht anderwärts fortzusetzen Gelegenheit haben werden, glauben wir die vom Verf. ausgesprochene Bitte um möglichste Berichtigung hinlänglich gethan zu haben. Es wird dem Wunsche des fleissigen Herausgebers genug geschehen, wenn Jeder, der über das Buch spricht, nicht blos im Allgemeinen etwas Oberflächliches darüber hin schreibt, oder die schon gemachten Berichtigungen Anderer abcopirt, sondern sich eigene Artikel wählt zum Besten eines Nachschlagebuches, das der literarischen Welt einen guten Dienst erweisen will u. erwiesen hat, das aber keineswegs der Anmassung Raum gibt, sich als ein völlig fehlerloses hinzustellen. Wir wünschen, dass die Berichtigungen u. Ergänzungen möglichst bald gegeben werden.

Für das Pianoforte nach Melodieen aus Meyerbeer's Hugenotten.

Fortsetzung der No. 34, S. 553.

1. *Scherzo brillant sur un Air favori de l'Opéra „Les Huguenots" de Giac. Meyerbeer composé pour le Pianof. p. Charles Czerny.* Oeuv. 407. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Die 3 ersten Bearbeitungen dieses beliebten Compon. über Themen aus den Hugenotten sind bereits angezeigt worden; sie werden nicht allein bei den vielen Freunden dieses Pianofortecompon., sondern auch bei allen denen Eingang gefunden haben, die auf Motive dieser Oper selbst begierig sind. Es ist daher vorauszusetzen, dass nicht Wenige schon ihre Bekanntschaft gemacht haben und aus eigener Ueberzeugung urtheilen können. Diese versichern wir, dass sie in dieser Nummer mindestens nichts Geringeres, den Allermeisten etwas noch mehr Zusagendes erhalten werden. Das Thema selbst wechselt in Dur u. Moll nach Art französischer Romanzen, nur noch pikanter u. dem Geschmacke der Zeit durch scharf Scherzhaftes in harmonischer u. rhythm. Bewegung näher gebracht. In diesem Sinn u. Wesen ist es auch durchgehalten, gut erweitert u. brillant gehoben, so dass gewandte Spieler viele Effectstellen finden werden, deren Eindringliches sie durch eigenthümliche Färbung und

Schattirung noch wirksamer u. überraschender machen können, was den Vortragenden u. den Hörern in solchen Musikstücken mit allem Rechte sehr willkommen sein muss. Je mehr die Stellen, die ein starkes Auftragen verlangen, scharf accentuirt werden, desto angenehmern Eingang werden die sanften Zwischensätze fast von selbst finden. Dazu ist das Brillante in seinen bravourmässigen Stellen nicht zu dem Schwierigen zu rechnen, was den Meisten gleichfalls angenehm sein wird.

2. *Potpourri sur des Motifs favoris de l'Opéra: Les Huguenots de Giac. Meyerbeer arrangé pour le Pianof. p. J. D. Baldenecker.* Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

In diesem Potpourri lernen wir zuvörderst viele bunt neben einander gestellte Motive der Oper kennen, und zwar in einer Weise, die mehr den Componisten der Oper berücksichtigt u. seine Art zu harmonisiren etc. in gutem Klavierauszuge wiederzugeben sich gelungen beeifert, als dass der Zusammensteller bei lang ausgesponnenen eigenen Variationen sich verweilen wollte. Gerade darum wird diese Ausgabe Vielen noch willkommener sein, da sie hier von M.'s Melodieen u. Harmonieen Vieles in buntem Gemisch erhalten, was einen kleinen Ueberblick in das Mannigfaltige der Oper thun lässt. Der Choral, für die Oper harmonisirt, macht den Anfang; dann folgt All. con moto, $\frac{3}{4}$; Orgie —, *ff.* einsetzend, die erste Phrase in C dur, die andere in E moll, plump u. jede Note von der andern getrennt vorzutragen, in sonderbaren scharfen Wendungen; es wird abgelöst von einem All. con spirito $\frac{3}{4}$, dem die Cavatine des Pagen folgt, darauf Soldatenchor mit einem angehangenen Satze $\frac{6}{8}$, dessen heftige Bewegung das nächste Allegretto $\frac{6}{8}$ desto sanfter macht. Im längern Fortgange desselben mischen sich Anklänge der Ungewissheit u. der Spannung, die durch ein kurzes Larghetto zu einem Cantabile $\frac{4}{4}$ übergehen, was mit einer Romanze, Andantino grazioso $\frac{4}{4}$ wechselt, etwas länger angenehm beschäftigend, bevor es von einem Uebergangs-Allegro verdrängt wird, das zu einem scharf zu markirenden Gesange der Hugenotten führt, Allegretto $\frac{3}{4}$, das nach längerer Dauer in die Melodie der Orgie leitet, welche nach veränderter Haltung das walzerähnliche All. con spirito kurz folgen lässt u. das Ganze in einem Anhange des $\frac{6}{8}$ Taktes lebhaft schliesst. Die Zusammenstellung hat also des Wechsels genug u. wird daher den Liebhabern solcher musikalischen Unterhaltungen schon vor der Bekanntschaft mit der Oper angenehm sein, noch mehr Anziehendes gewinnend, nachdem sie das Werk im Theater gehört haben werden, was hoffentlich bald erfolgen wird.

3. *Grande Caprice pour le Piano sur des Motifs de l'Opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer composée par Ch. Schunke.* Oeuv. 45. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Nichts scheint den neuern Componisten so gut u. so oft zu gelingen, als Capricen. Namentlich sind es die Pianofortecomponisten, die sich in diesem Zeitfache seit mehren Jahren ausgezeichnet haben u. sich darin mit Glück noch immer mehr festsetzen. Man schreibt u. spielt u. hört sie gern. Mag das Gründe haben, so viel es will, kurz die Caprice ist Mode geworden, hat auch etwas so Analoges mit dem, was man Zeitgeist oder Romantik nennt, dass uns die Erscheinung als ganz in der Ordnung vorkommt. Hier wird diese Lieblingsgattung wieder mit einer tüchtigen vermehrt; wir müssen bekennen, dass wir von diesem Componisten noch nichts so Gelungenes in den Händen gehabt haben. Dass sie manches Frappante, gemischt mit Zartem, dazu viele Glanzstellen bringt, die freilich einen fertigen Spieler erheischen, liegt in der Natur der Sache. Dafür werden aber auch geschickte Pianisten mit glücklichem Vortrage dieses sehr wirksamen Stückes Ehre einlegen u. Vergnügen bereiten.

Musikfest.

Riga. War es auch ein sehr gewagtes Unternehmen, nach dem Muster Teutschlands ein grosses Musikfest in den Ostseeprovinzen zu veranstalten, so gereicht der günstige Erfolg dem Eifer u. der Thätigkeit des Comité, vorzüglich dem Hrn. Generalagenten Schwedenski, um so mehr zur Ehre. Alle Hindernisse waren so umsichtig u. gewandt beseitigt u. ein solches Vertrauen zur Sache im Publikum erweckt worden, dass die Angelegenheit wider Erwarten glücklichen Fortgang u. mit billiger Berücksichtigung der Umstände den günstigsten Ausgang gewann. Die Leitung des Festes in musikal. Hinsicht war dem Musikdir. Dorn übertragen worden, welcher die verschiedenartigsten Kräfte der Mitwirkenden bestens zu benutzen verstand. Die Zahl der Sänger belief sich ungefähr

auf 300 u. des Orchesters auf 100. Unter den Mitwirkenden befanden sich allein aus Mietau 130 Personen, welchen Sängerchor der Musiklehrer Bartelsen fleissig eingeübt hatte. Eine bei Weitem geringere Zahl Gäste hatten die Städte Dorpat, Liebau, Pernau, Wolmar u. Reval dem Feste zugeführt. Am ersten Festtage wurde Fr. Schneider's Weltgericht in der Domkirche aufgeführt u. so günstig aufgenommen, dass eine Wiederholung des Werkes allgemeiner Wunsch war, der aber leider unerfüllt bleiben musste. Bei der üblichen Sitte, Musikaufführungen in der Kirche durch Orgelspiel einzuleiten, was auch hier geschah, kann es nur ein Missgriff genannt werden, wenn der Organist in seinem Vorspiele über Melodieen orgelt, die das nachfolgende Werk bringt. Dergleichen scheint mir so unnatürlich, wie ein Echo vor dem Tone. Sieht man darauf, dass mindestens 2 Drittheile der Mitwirkenden zum ersten Male einer so grossen Musikaufführung beiwohnten, und dass der beschränkten Zeit wegen nur 2 grössere Proben mit vereinten Kräften gehalten werden konnten, so gebührt dem Geleisteten noch mehr als belobende Anerkennung. Die Solopartieen wurden von Fräulein Schwedenski (Sopran), Fräul. Melzer (Alt), den Herren v. Krüdner u. Jung (der Name des Dritten ist mir entfallen) sehr brav ausgeführt. — Am zweiten Festtage fand ein Concert im Schauspielhause Statt, welches aus folgenden Nummern bestand: 1) Fest-Ouverture auf ein russisches Volkslied v. J. B. Gross, welcher aus Dorpat zur Mitwirkung u. zur Composition einer solchen Ouverture eingeladen worden war; 2) Arie aus Don Juan, ges. v. Frl. Schwedenski; 3) Violoncell-Concert, comp. u. gespielt von J. B. Gross; 4) Ouverture von Gluck; 5) Krakowiak von Chopin, gespielt von Frl. Tinam (NB. der Name ist unleserlich; ist er falsch, werden wir ihn verbessern); 6) Variationen für die Violine von Kalliwoda, gespielt von Hrn. Hager; 7) Festgesang von Heinr. Dorn; 8) Symphonie von Beethoven aus A dur. — Nach dem Concerte fand im Sommergarten ein grosser Ball Statt, nach Gebrauch bei solchen Festlichkeiten. Dieser Ball war höchst wahrscheinlich die Veranlassung, dass sehr viele Personen während der Symphonie das Theater verliessen. Erklärlich sind solche Erscheinungen freilich: dass aber solche Störungen mindestens nicht hübsch sind, ist gleichfalls erklärlich. Es wäre eine grössere Ehre, wenn man ein halbes Stündchen später auf den Ball gekommen wäre. — Der dritte Festtag wurde im kaiserlichen Garten begangen. Ein Publikum von mehr als 8000 Personen durchwogte die herrlichen Alleen des von Peter dem Grossen angelegten Parks. Natürlich nahm sich in diesen Räumen die Musik ziemlich matt u. leer aus. Dagegen imponirten in der Schlachtmusik von Beethoven einige Batterien auf das Beste. Zum Schlusse wurde ein auf die Feier der drei Tage von Hrn. Schwedenski gedichtetes Lied gesungen u. darauf dem Hrn. Generalgouverneur ein Vivat gebracht, das aber der erwähnten Petersalleen wegen ziemlich dünn erklang, weshalb der Hr. Generalgouverneur auch wahrscheinlich in seinen Zimmern nichts davon vernahm, wenigstens unterblieb die bei solchen Gelegenheiten übliche Begrüssung. — Hoffentlich wird der wider Erwarten so günstige Ausgang dieses ersten Rigaer Musikfestes in den nächsten Provinzen der Ostsee von den wohlthätigsten Folgen für eine weiter um sich greifende Kunstbildung sein. Namentlich dürften sich die Gesangfreunde noch mehr als bis jetzt zur Bildung von Gesangvereinen angeregt fühlen. —

Nachrichten.

Prag. Wir haben Ihnen heute über eine neue musikal. Production so ganz eigener Art zu berichten, dass Sie u. Ihre Leser es uns hoffentlich nicht missdeuten werden, wenn wir ein wenig über die Schranken der gedrängtesten Kürze, in der wir uns zu halten pflegen, hinaus gehen. Die Neuheit u. das seltene Interesse dieser Erscheinung wird uns hoffentlich hinlänglich entschuldigen. Seit ein paar Jahren hat Hr. J. E. Kittel nicht allein als vortrefflicher Pianofortespieler u. Improvisator auf seinem Instrumente, sondern bereits auch als Tonsetzer, besonders durch seine Idyllen für das Pianof. die Aufmerksamkeit der musikal. Welt auf sich gezogen. Man wusste zwar nicht recht, in welche Kategorie man ihn zu setzen hatte, da er die Musik nicht als Broterwerb betreibt, und doch seine Kunst als Klavierspieler u. Comp. es durchaus nicht mehr erlaubte, ihn unter die Dilettanten zu reihen. Ohne sich aber viel über seine Classification den Kopf zu zerbrechen, erfreute man sich an seinen Leistungen, und es verbreitete eine angenehme Ueberraschung, als man erfuhr, Hr. Kittel habe im Sinne,

daraus und dies wirft über alles ein Mäntelchen. Die Marteroratorien in verschiedenen Kirchen mögen beweisen, wie wenige Lorbeern unsre Bemühung krönen. Um die Sache desto eindringender zu machen, kreuzigen wir ein bejahrtes Oratorium und mit diesem nur einige alte Frauen, die das Auditorium ausmachen.

Vor zwey Jahren kam eine Madam Aurore Bursay hieher, uns für unsre ehemalige italienische Oper eine französische zu geben. Ihre Gesellschaft bestand aus 5 bis 6 Personen; ward aber nach und nach so zahlreich, dass sie jezt jeden Abend wenigstens zwey Stücke aufführen kann! — Kaum lassen sich 3 nur etwas erträgliche Sänger herausfinden. Mad. Bursay masst sich gern die Prima donna an, und hier freylich macht sie unbeschreiblichen Eindruck, denn sie spricht im Basse. Die Gesellschaft hat sich in diesen zwey Jahren sehr gebessert, und doch lässt sich in musikalischer Hinsicht nicht viel Empfehlendes von ihr sagen. Man kann nicht begreifen, wie sie so thätige Unterstützung findet, welche vorhin deutsche Gesellschaften, bey aller Anstrengung für die Kunst, nicht erlangen konnten. Vielleicht löst die französische Gewandheit, und die Vorliebe der Deutschen für das Fremde dies Räthsel. Mr. Le Gage ist Musikdirektor und ein fertiger Klavierspieler; Demoiselle Sérigny erste Sängerinn. Das Orchester besteht aus der fürstlichen Kapelle; wird, da sie schwach ist, von den Hautboisten ergänzt: zählt würdige Mitglieder und bildet jezt ein treffliches Ensemble. Die Opern trugen sonst anschulich zu der Gehaltsverbesserung dieser braven Leute bey, um so mehr sind sie jezt zu beklagen, da die Franzosen freyes Orchester haben. Unter den gegebenen Opern zeichnen sich in der hiesigen Aufführung: Les deux journées, le Prisonnier, les Savoyards etwas aus; Lodoiska von Kreuzer und Glucks Alceste wurden hingegen hart mitgenommen.

In den Messen giebt das Magdeburger Theater ungefähr 20 Vorstellungen. Die Direktion, sagt man, erhält für jede 100 Thlr.: die Gesellschaft einige Benefize; übrigens spielen sie für Rechnung der Franzosen. In der lezten Messe hörten wir unter andern: Axur, die Entführung aus dem Serail, Don Juan und die Zauberflote. Eine Demoisell Schäfer erregte als Sängerinn Aufsehn und erwarb sich allgemeine Achtung. Von den Uebrigen lässt sich nicht viel sagen, deswegen wurden die genannten Opern mehr gespielt, als gesungen.

Im Winter haben wir zwey öffentliche Konzerte. Das Liebhaberkonzert, im deutschen Hause, macht sich durch seine vortreffliche Exekution der Instrumentalsachen, vorzüglich der Symphonien von Haydn und Mozart, ehrwürdig. Auf Gesang nimmt man wenig Rücksicht und dies macht das Konzert etwas einseitig.

Das Schulkonzert, auf dem Catharineum, entstand vor einigen Jahren durch den Enthusiasm einiger jungen Musikfreunde. Der Anfang war sehr unbedeutend, doch liessen sich diese Dilettanten die Verbesserung ihres Instituts sehr angelegen seyn. Gesang wurde Hauptsache; der Eintritt war unentgeldlich: folglich der Saal immer gedrängt voll. Durch den Beytritt einiger Manner, die nachher die Direktion übernahmen, schlich sich in das Ganze, dessen Grundlage vorher Enthusiasm war, ein spekulativer Geist. Man vergisst das Pausiren, wenn man an den Köpfen der Zuhörer den Gewinn berechnen will. Kurz, der reine Kunsteifer erlag.

Man gab das Lob der Musik mehrere Mal; die Aufführung wurde sehr einformig, weil Einer fast Alles sang. — Es ist übel, wenn der Direktor sein Personal nur durch ununterbrochenes Taktiren leiten zu können glaubt; oder wenn der Sänger seinen Text so wenig studirt, dass er ihn bey der Aufführung kaum lesen kann. Ist nun ein solcher vollends Anführer des Ganzen, was lässt sich dann für die Vervollkommnung des Instituts erwarten, und ware

seine neuesten Composit. in einer eigenen musikal. Akademie zu produciren, natürlich nicht zu seinem Vortheile, was sich mit seiner Stellung als öffentlicher Beamter nicht verträgt; auch nicht zu einem wohlthätigen Zwecke, wahrscheinlich, weil die Mittelmässigkeit diesen Schild als eine *captatio benevolentiae* benutzt, sondern — umsonst. Der Saal war (wenn gleich um die in Prag so unbeliebte Mittagsstunde) sehr voll, und zeigte eine glänzende Versammlung der fashionablen Welt sowohl als der gesammten Kunstkenner u. Kunstliebhaber der Hauptstadt Böhmens, die mit gespannter Erwartung den Erscheinungen des Tages entgegensahen. Das Concert wurde eröffnet mit einem Nonett für Pianof., Flöte, Oboe, Clarinette, 2 chromatische Hörner, Viola, Violonc. u. Contrabass. Eine etwas ungewöhnliche Zusammenstellung, welche aber dadurch Sinn u. Bedeutung erhält, dass, ausser den Tuttistellen, die Blasinstrumente den Gegensatz zu den Streichinstrumenten bilden, und das Pianof. als leitendes u. vereinigendes Princip gebraucht wird. — Der erste Satz (D moll, $\frac{4}{4}$ Takt) beginnt stürmisch u. besänftigt sich zu einer weichen Gesangstelle, in welche sich Violonc., Clarin., Oboe u. Flöte theilen, und die beim Wiederkehren das Pianof. allein aufnimmt, welches letztere dann in eine energische Passage übergeht; der 2te Theil des ersten Satzes ist in der Art gebaut, dass mehre Perioden, die früher (im 1. Th.) 4taktig waren, sich nun zu 8taktigen Perioden — mit interessanten enharmonischen Rückungen — ausdehnen, bis wieder das ursprüngliche D moll eingeleitet wird, wo dann die Gesangstelle (jedoch ganz anders instrumentirt) u. die Passage vorkommt, sich gegen den Schluss in's Moll verliert u. die ganze Piece mit einer stürmischen Verlängerung endet. Im Scherzo (D moll, $\frac{3}{4}$ Takt Presto) figurirt das Pianof., die übrigen Instrumente führen den Gesang; im Trio (D dur più lento) schweigen die Streichinstrumente u. die Blasinstr. singen in gehaltenen Tönen eine einfache idyllische Weise mit Pianofortebegl. Das Andante (B dur $\frac{2}{4}$) beginnt mit schwacher Färbung, blos die Clarinette, Violonc. u. Pianof. führen das Thema bis zur Dominante, welches dann beim Zurückkehren in die Tonica von sämmtlichen Instrumenten wiederholt wird; auf dieselbe Weise ist der 2. Th. angelegt. Hierauf erklingt mit Kraft der Septimenaccord von der Dominante der parallelverwandten Tonart, und es bewegt sich im $\frac{6}{4}$ (G moll) eine klagende Melodie, in welcher die Blasinstrumente dem Pianof. antworten, bis unvermerkt das erste Thema (jedoch *im* $\frac{2}{4}$) eintritt, wozu das Pianof. unausgesetzt in Sechzehntelnoten figurirt u. das Ganze mit einem prestissimo endigt. Das meiste Leben hat wohl das letzte Stück (D moll, C-Takt). Ein Motiv, welches in vielfältigen Tonlagen u. Intervallen, jedoch immer in derselben rhythmischen Beziehung dem Ohre vorgeführt wird, durchweht das Ganze, nur die Gesangstelle im 1. u. 2. Th. (nach der Durchführung) entbehrt dieses Motiv, und man hört eine echtlyrische Weise, wie einem tiefgefühlten Liede entnommen. Das Pfte hat in Beziehung auf Gesangführung eine untergeordnete Rolle, bewegt sich unablässig in Achteltriolen u. hat wenige Ruhepunkte. Der 2te Th. strotzt von Nachahmungen; die früher so einfach behandelte Gesangstelle kommt auch theilweise wieder; doch ganz anders behandelt! Früher führt die Oboe den Gesang, das Pianof. bewegt sich in Triolen, das Violonc. pizzikirt; jetzt führen Oboe u. Flöte den Gesang, die Clarin. contrapunktirt in Achtelnoten dagegen, Viola u. Violonc. handhaben das oberwähnte Motiv u. antworten einander, ohne die ganze Figur abzuwarten, das Pianof. bewegt sich in Triolen u. der Contrabass pizzikirt in Vierteln; in dieser Stelle hat der Comp. alle Motive der Piece wie in einen Brennpunkt vereinigt; er kehrt dann wieder zurück, geht in der obenangegebenen Art bis zur Schlussstelle, die er bedeutend verlängert, und endet mit einem più mosso. Wenn es der Wirkungskreis des Liedes ist, ein einfaches, subjectiv wahrgenommenes Gefühl in der ästhetischen Form zu objectivisiren u. durch diese kunstgerechte Darstellung die Seele sanft zu bewegen, so kann man der 2ten Nummer des Concertes den Namen eines Liedes *sans' έξοχήν* wohl kaum streitig machen. Die Worte sind von Jean Paul u. vom Tondichter mit einer Zartheit, Innigkeit u. Tiefe des Gefühls behandelt, die ihn allein unter die vorzüglichsten Liedercomp. zu reihen vermöchten. Ein Larghetto für das Terpodion (4händ., D dur, ganzer Takt) ist choralartig gehalten, was sehr gelobt werden muss, da nur eine solche Behandlungsweise diesem Instrumente zusagt und das Schwellen u. Verhauchen der Töne, wodurch sich dasselbe vorzüglich auszeichnet, darin am Besten gezeigt werden kann. Hierauf folgt ein Septuor für Pianof., Flöte, Oboe, Clarin., (natürliches) Horn, Fagott u. Contrabass. (Früher comp. als das Nonett.) Das erste Stück (Es dur, ganzer Takt) hat einen sanften Charakter, eine Gesangstelle für das Horn, welche bei der Wiederholung von den

andern Instrumenten übernommen wird, wozu das Pianof. variirt; dann eine Bravourpassage für das Pianof. in Octavengängen; auch die Durchführung im 2ten Th. ist keineswegs strepitös, sondern klar u. ruhig, und beim Wiederkehren nach Es dur theilt sich Oboe u. Flöte in die Gesangstelle u. die Bravourpassage nimmt eine entgegengesetzte Richtung gegen die im 1sten Th. (was früher aufwärts ging, geht jetzt abwärts, und so umgekehrt). Die Piece endet so sanft, wie sie angefangen. Hierauf folgt ein Andante (B dur, $\frac{6}{8}$ Takt) mit Variationen. Das Thema ist unter das Pianof. u. die Blasinstrumente vertheilt, der Contrabass schweigt. Die erste Variation hat das Pianof. allein; die rechte Hand führt das Thema, und die linke bewegt sich in kecken Sprüngen; in der zweiten Variation antworten sich die Instrumente gegenseitig und das Pianof. begleitet blos. In der dritten führen die Blasinstrumente das Thema, das Pianof. contrapunctirt in Sechzehntel-Triolen u. der Contrabass wird zum ersten Male hörbar. In der vierten Variation sind die Blasinstrumente u. der Contrabass beschäftigt, das Pianoforte schweigt. Die fünfte u. letzte ist stürmisch, geht zu einer sanften Coda über u. endet unter Anklängen an das Thema. Der Menuett (Cmoll, $\frac{3}{4}$, in einem mehr mässigen als geschwinden Tempo) fängt mit gewichtigen Vierteln (Contrabass u. Pianoforte) an, hat einen sehr durchgeführten zweiten Theil und ist überhaupt in grandioser Manier geschrieben; das Trio (As dur) ist sehr melodiereich, und bildet den Gegensatz zum Menuette, wie das Lächeln zum Ernste. Das letzte Stück (Es dur, $\frac{2}{4}$ Takt) ist voll üppigen Lebens und strömt unaufhaltsam dahin; die Gesangstelle ist wie eigens für die Clarinette geschaffen. Die Durchführung des zweiten Theiles ist im strengen gebundenen Style unter fortwährender Figuration des Pianoforte, welches überhaupt im letzten Stücke brillante Stellen hat; nach einer sehr ungezwungenen Einleitung in den Anfang übernimmt die Gesangstelle das Horn, wozu sich der Fagott gesellt, wo dann die ganze Gesangstelle bei der Reprise unter fortwährenden Eintritten von allen Instrumenten aufgenommen wird und das Ganze stürmisch schliesst. —

(Beschluss folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommerstagione in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Die königl. Operntheater von Neapel u. Palermo, die einzigen bedeutenden in Unteritalien, waren diesen Frühling geschlossen, während auf den zahlreichen Opernbühnen in Oberitalien, bei aller cholerischen Geissel, die gewöhnlichen Spektakel gegeben, hier u. da sogar stark besucht wurden.

In Neapel hatten folgende zwei Neuigkeiten Statt. Erstens gab man auf dem Teatro nuovo, nebst ältern Opern, die neue Operette Il Campanello (das Glöckchen), gedichtet u. in Musik gesetzt v. Cavaliere Donizetti*), und zwar die erste Vorstellung zum Vortheile mehrer, durch erwähnte geschlossene Theater vacant gewordener Künstler, weswegen Dichter, Comp. u. Wohlthäter mit dreifachem Beifalle belohnt wurde. Das Buch dieser Operette dreht sich darauf herum, dass Jemand, welchem ein Apotheker seine Liebste weggeschnappt, alles Mögliche thut, um ihm die Brautnacht zu verbittern, weswegen er in verschiedenen Verkleidungen erscheint u. jederzeit andere Arzneien von ihm verlangt. Auf Ronconi, der diesen Verkleideten spielt, liegt die Last des Ganzen. Casaccia als Apotheker übertrieb seine Rolle u. die Schulz hatte wenig zu singen. Die Musik, worin D. einen Chor aus seiner Lucrezia Borgia u. eine Barcaruola aus dem Marino Falliero aufgenommen, hat nichts Neues u. Besonderes, rollt aber lustig dahin. — Die zweite Neuigkeit ist, dass Barbaja abermals die Impresa der beiden königl. Operntheater S. Carlo u. Fondo erhalten hat. Die Sachen werden mit ihm hoffentlich besser gehen, aber Mirakel wird er *in hac lacrimarum valle harmonica* auch nicht machen.

Chieti (T. S. Ferd). Die Beatrice di Tenda in der Elisir d'amore gingen ziemlich gut, Persiani's Ines di Castro mehr als gut; die Protagonistin Mazza u. die Amalia Pellegrini (Bianca) am Besten, der Tenor Orazio Estoupan leistete etwas mehr, als er vermochte, und der Bassist Paolo Neri hat eine schöne Stimme.

*) Ein franz. Graf aus Paris, der es wissen kann, hat mich versichert, Donizetti habe 4 Fl. Rosini's Verwandten den franz. Orden erhalten. Rellini erhielt ihn, wie der Moniteur selbst sagte, auf Verlangen der Königin, die eine Sizilianerin ist und der er die Puritani dedizirt hat. Warum ist aber Mercadante, der auch in Paris eine Oper geschrieben, kein Cavaliere geworden? ... Der Correspondent.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 13.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ 13.** **1836.**

Novitäten
bei
Friedrich Kistner.
Leipzig, 1836.

	Conv.-Mz. Thlr.	Gr.
Cherubini, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncello. No. 1	Es.	2 8
No. 2	C.	2 6
No. 3	D moll.	2 —
— Theorie des Contrapunktes und der Fuge (Cours de Contrepoint et de Fugue), franzosisch und deutsch (übersetzt von Dr. F. Stoepel). Als Lehrbuch bei dem Conservatorium der Musik in Paris angenommen. (Brochirt.)		8 —
Chopin, F., Op. 6. Quatre Mazurkas pour Piano, arrangées pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. Liv. 1		— 12
— Op. 7. Cinq Mazurkas pour do. do. Liv. 2		— 12
— Op. 9. Trois Nocturnes pour Piano, arranges pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz.	B moll, Es, H.	— 18
Cramer, J. B., Praktische Pianoforte-Schule, in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Fingersetzung in Beispielen angegeben werden, nebst zweckmässig ausgewählten Uebungsstücken. — Neueste verbesserte und vermehrte Ausgabe		1 —
David, F., Op. 3. Introduction et Variations sur le Thème: „Je suis le petit Tambour", pour Violon avec Orchestre	G.	2 —
— Op. 5. Les mêmes pour Violon avec Quatuor.	G.	1 —
— Op. 5. Les mêmes pour le Violon avec Piano.	G.	— 20
Dorn, H., Op. 30. „Dem Kaiser" von Thiele. „Der Kaiserin" und „das Russenlied" von Wohlbrück. Drei patriotische Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.		— 10
Florestan und Eusebius, Op. 11. Pianoforte-Sonate	Fis moll.	1 10
Genischta, J., Op. 7. Grande Sonate pour Piano et Violoncello ou pour Piano et Violon	A.	1 14
Liedertafel, Rigaer. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen von Dorn, Pohrt, Seuberlich, Vogt und Weitzmann. Partitur und Stimmen. 2tes Heft		1 8
Moscheles, I., Op. 93. Ouverture de Jeanne d'Arc (Jungfrau von Orleans), Tragedie de F. Schiller, à grand Orchestre	F.	3 —

	Thlr.	Gr.
Moscheles, I., Op. 91. La même arrangée pour Piano à quatre Mains par l'Auteur	F.	— 16
— Op. 92. „Hommage à Händel." Grand Duo pour deux Pianos	G.	1 6
— Op. 92. Le même arrangé pour Piano à quatre Mains par l'Auteur	G.	1 —
— Op. 94. Rondo brillant, précédé d'une Introduction, sur la Romance favorite: „Le Retour des Promis" de N. J. Dessauer, pour Piano.	A.	— 10
Nowakowski, J., Op. 11. Grande Polonaise pathétique pour Piano	G moll.	— 8
— Op. 12. Variations brillantes sur un Thème original pour Piano	F.	— 14
Onslow, G., Op. 30. Vingtcinquième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz	B.	1 14
— Op. 32. Vingtsixième Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncello	C.	1 12
— Op. 33. Vingtseptième Quatuor pour do.	D.	1 18
— Op. 34. Vingthuitième Quatuor pour do.	Es.	1 14
— Op. 35. Vingtneuvième Quatuor pour do.	D moll.	2 —
— Op. 36. Trentième Quatuor pour do.	C moll.	1 16
Panofka, H., Op. 6. Air de Rossini (Ecco ridente il Cielo) de l'Opera: Le Barbier de Seville, varié pour Violon avec Orchestre	E.	1 —
— Op. 6. Le même pour Violon avec Piano.	E.	— 14
Romberg, B., Op. 59. Quatuor No. 10, pour deux Violons, Viola et Violoncello	A moll.	1 18
— Op. 60. Quatuor No. 11, pour do.	E.	1 12
Schneider, J., Op. 5. Vierstimmige religiöse Chor- und Wechselgesänge mit obligater Orgelbegleitung. Heft 1		1 16
— Op. 6. Do. Heft 2		1 14
Schubert, F., Op. 3. Neuf Etudes pour Violon		— 18
Stegmayer, F., Op. 13. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Gedichte von Keil		— 16

Bei C. F. Meser in Dresden ist so eben erschienen:

	Thlr.	Gr.
A. Ciccarelli, Tre Sonetti di Petrarca. Con accomp. di Pianof. (Mit italiän. und deutschem Text.) Op. 8		— 15
C. Goerner, Soldatenlied von Emil Reiniger. (2 Tenor u. 2 Bass.) Mit Pfte-Begl. Dem Kais. Königl. Heere gewidmet		— 12
A. Hänsel, Reiselust. 24 Hofball-Walzer. Op. 41. für Pfte		— 10

	Thlr.	Gr.
A. Hänsel, Erinnerung an den Carneval. Dresdener Favorit-Tänze, enth. 1 Française, 1 Mazurek und 2 Galopps für Pfte. Op. 42. . .	—	8
— Do. Dresdener Favorit-Galoppen. Op. 43. für Orchester	—	14
F. A. Kummer, Amusemens pour les Amateurs. Deux Duos progressives et Capriccio pour 2 Violoncelles. Oe. 33	1	—
Fr. Schubert, La pauvre mère, Romance avec accomp. de Pfte.	—	6
Fr. Suchanek, Introduction et Rondeau p. Pfte. . .	—	10
Zezi et Fr. Schubert, Serenade p. voix de Basse (ou de Sopr.), Violon obl. et Pfte.	—	10

Tübingen. In der H. Laupp'schen Buchhandlung sind erschienen und zu haben:

XII Volkslieder für 4 Männerstimmen gesetzt von Silcher. 5s Heft. Subscriptions-Preis bis Ende September 12 Gr., nachheriger Ladenpreis 16 Gr.

Dieses Heft, das den frühern nicht nachstehen dürfte, enthält unter andern folgende Nummern:

Der Schweizer: Zu Strassburg auf der Schanz etc. — Matrosenlied: Auf dem Meer bin ich geboren etc. — Soldatenlied: Frisch auf, Soldatenblut etc. — Alt-Englisches Volkslied (nach Shakespeare): Komm, o Tod, und lass mich Armen etc. — Steiermärker Alpenlied: Wenn der Schnee von der Alma etc. — Der schöne Schäfer zog so nah etc. von Uhland. — s'Blümeli, Schweizerlied. — Unterländers Heimweh: Drunten im Unterland etc. — Mailiedchen: Drausse ist alles so prächtig etc. —

Neue Musikalien,
welche
im Verlage
von
Pietro Mecchetti q^m Carlo in Wien
erschienen sind.

	Fl.	Kr.
Thalberg, S., Adagio et Rondeau p. le Pianoforte seul, tiré de son grand Concerto. Oe. 5 . .	1	15
— Les mêmes arrangés à 4 Mains p. le Pianoforte p. Charles Czerny	2	—
Guglielmi, L., Exercices pour la Vocalisation avec Accompagnement de Pianoforte	2	30

Um den öftern Anfragen, ob ich nicht

Bach's, C. P. E., Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, mit Exempeln und 18

Probestücken in 6 Sonaten erläutert. 2r Theil. 3te, mit Zusätzen und 6 neuen Klavierstücken verm. Aufl. Desselben 2r Theil, in welchem die Lehre von dem Accompagnement und der freien Phantasie abgehandelt wird, nebst 1 Kupfertafel. 2te, verbess. u. mit Zusätzen verm. Auflage.

um einen billigern, als den bekannten Ladenpreis erlassen könnte, zu begegnen, zeige ich hierdurch ergebenst an, dass ich schon vor einigen Jahren den frühern Preis von 6 Rthlr. auf 5 Rthlr. 12 Gr. herabgesetzt habe, um welchen es auch in allen Buch- u. Musikalienhandlungen, so wie bei mir selbst noch fortwährend zu haben ist.

Leipzig, im September 1836.

E. B. Schwickert.

Vielseitigen Anfragen zu begegnen, zeige ich an, dass das beliebte Studenten-Lied des Mauser aus der Operette: Der reisende Student von Louis Schneider:

Ungeheure Heiterkeit,

enthalten im ersten Hefte der Liedersammlung Jocosus mir vom Verfasser, um es wie früher den Liebhabern auch einzeln käuflich zu machen, als Verlag u. Eigenthum überlassen worden ist. Es ist demnach mit Begleitung des Pianoforte für 5 Sgr. (4 gGr.) jetzt in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Kunsthandlungen zu haben.

Ausdrücklich warne ich sowohl vor dem Nachdruck dieses Liedes, als dem Verkaufe einer solchen widerrechtlichen Ausgabe, denn ich werde sowohl Nachdrucker als Wiederverkäufer überall gerichtlich belangen, wo die Gesetze gegen Nachdruck Schutz verleihen.

Berlin, im September 1836.

T. Trautwein.

Indem der Unterzeichnete die Freunde erster Kirchenmusik benachrichtigt, dass der Klavierauszug seines Oratoriums „Des Heilands letzte Stunden" in einem neuen, nun völlig fehlerfreien Abdruck bei ihm fortwährend für den Subscriptionspreis von 4 Thlr. zu bekommen ist, ersucht er zugleich die Herren Abnehmer des frühern Abdrucks, welche mit der Berichtigung des Betrags dafür noch im Rückstande sind, um bald-gefällige Einsendung desselben.

Cassel, im September 1836.

Louis Spohr.

Eine anerkannt ächte Stradevarius-Violine und eine uralte Bratsche, beide von vorzüglichem Ton, sind zu verkaufen. Das Nähere erfährt man bei dem Herrn Buchhändler Körber in Minden auf frankirte Briefe oder Buchhändler-Gelegenheit.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. No. 40. 1836.

Recensionen.

Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Aufzuge, Musik von Carl Blum. Partitur u. Textbuch. Op. 133. Berlin, b. M. Westphal.

Dieselbe Oper in vollständigem Klavierauszuge von A. F. Wüstrow. Ebendas. Pr. 3½ Thlr.

Das Textbuch, als Manuscript gedruckt. Ebendaselbst. 1836. Octavseiten 47.

Angezeigt von G. W. Fink.

Diese Operette ist erst vor Kurzem in Berlin auf die Bühne gekommen und den Beifall der ersten Aufführung haben wir S. 498 unserer Blätter mit Vergnügen bekannt gemacht. Ob nun gleich die Sommermonate den neuen Theaterwerken nicht die günstigsten sind: so hat die Operette doch schon 10 Wiederholungen und zwar bei stets gefülltem Hause u. mit gesteigertem Beifalle erlebt. Als Beweis eines anhaltenden Beifalls dürfte auch das Erscheinen der gedruckten Partitur zu betrachten sein, eine Erscheinung, die in Teutschland hinsichtlich neuer Opern unter die seltenen, wenn auch nicht unerhörten, gerechnet werden muss. Die Erfahrung scheint den teutschen Musikalienhändlern hinlänglich sich beglaubigt zu haben, dass solche Unternehmungen nur bei zeitgemäss eingänglichen u. also mit allgemeinem Applaus aufgenommenen Bühnenstücken zu wagen sind, wenn man nicht geradehin Opfer bringen will, die Keinem zuzumuthen sind. Nur wenn man Hoffnung hat, dass fast alle Theater Exemplare der Partitur bestellen, kann sich eine Opernpartitur-Ausgabe mit Gewissheit bezahlt machen. Wir hören aus gutem Munde, dass dies hier der Fall ist. So wird denn diese Oper auch wohl bald an verschiedenen Orten gehört werden, und wir haben ihr nur überall drei so gute Darsteller zu wünschen, als Fräul. Clara Stich, Hr. Mantius u. Hr. Blum, der Componist u. der Textverfasser des Werkchens, nach Vieler Ausspruche sind. Eine komische Oper verlangt Gesang u. Spiel zugleich, das Letzte noch mehr als manche ernste, wenn ihr nicht Unrecht geschehen soll. Namentlich dürften die Vortragenden, um beiden Anforderungen gebührend zu genügen, auf das Duett No. 8 aufmerksam zu machen sein, das nicht ganz leicht ist, wenn Beides gehörig in Eins verschmolzen werden soll. Auch der Soldatenchor No. 6 darf in der Hinsicht nicht als zu leicht angesehen werden. Im Uebrigen hat der Gesang keine besondern Schwierigkeiten, fordert namentlich keine ausgezeichnete Bravour; nur Mary erhält einige Male Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit in Schnellpassagen zu zeigen. Das Spiel aber muss rasch in einander greifen, ohne Dehnen u. Ziehen, so dass das Ganze in 5 Viertelstunden vollbracht ist.

Zum Wohlgefallen an einer Oper, und wieder vorzugsweise an einer komischen, gehört jetzt auch der Text, wie recht u. billig; die Musik allein thut es nicht. Das Textbuch ist also beachtenswerth u. wird es hoffentlich nur immer mehr. Da der Componist sich hier seinen Stoff selbst wählte u. ihn selbst verfasste, haben wir um so mehr Grund, über ihn Einiges zu melden. Da ergibt sich denn, dass dem bekannten Verf., der zugleich Hofcomponist, Regisseur u. erfahrener Darsteller ist, das Zeit- u. Bühnenkundige gar nicht abgeht. Die Verse sind weder geleckt noch holperig, das Letzte nämlich nicht für den Gesang, auf den in der Oper doch gewiss Rücksicht zu nehmen ist; der Dialog ist fliessend u. kurzweilig genug, mitunter auch wohl so etwas derb nach dem neuen Französischen, wie es die Leute gern zu haben scheinen; wenn es auch ein paar Male ein Bischen zu viel sein sollte im Teutschen, so wird es doch nicht zu französisch u. für die Mehrzahl gerade nicht anstössig; kurz so ad hominem in einer Operette, mit der man nicht um jede Kleinigkeit zu rechten benöthigt ist, sobald der

Ton im Allgemeinen getroffen ist. Neue Erfindung ist das Ganze nicht, aber eine gefällige Nachahmung, wobei man sich ohne Anstrengung unterhalten und zum Lächeln angeregt fühlen wird, wenn Alles gut gespielt wird. Man hat gemeint, das Operettchen sei nach Jery u. Bätely gebildet; und das Verhältniss der beiden Hauptpersonen ist in der That ganz dasselbe: ein schönes, sprödes Kind, das alle Liebhaber verlacht, um der 18jährigen Freiheitslust willen, die den jungen u. reichen Verliebten in grosse Bedrängnisse versetzt. Nur die Mittelsperson ist eine andere; Göthe's uniformirter plumper Ochsenhändler hat sich hier in einen französischen Sergeanten verwandelt, der ein Chor Soldaten befehligt u. der Bruder der Spröden ist. Die Soldatenstreiche machen sich für die Bühne in einem Operettchen viel besser, als die Plumpheiten des Ochsenhändlers; es kommt dadurch mehr Mannigfaltigkeit in die Darstellung; Chorgesang u. buntes Ensemble geben dem Ganzen frischere Theatereffecte etc. Aber auch diese Umwandlung ist nicht Eigenthum des Textverfassers, welcher sein Stück offenbar u. ohne Hehl nach einer französischen Nachbildung von Scribe u. Melesville einrichtete. Das von Adolph Adam componirte u. von *Dr.* O. L. B. Wolff verteutschte Operettchen, was hier zum Grunde gelegt wurde, ist „Le Chalet" oder die Schweizerhütte, von welcher man 1835 S. 450 unserer Zeitung die Beschreibung, wenn es beliebt, nachlesen kann. Der Verf. dieser 3 M. liebt in theatralischer Hinsicht überhaupt das leicht Französische u. weiss das Frivole, was den teutschen Operntexten in der Regel zum Bedauern der Mehrzahl der Theaterbesucher zu sehr fehlt, gewandt zu handhaben, ohne sich, mit geringer Ausnahme, zu weit hinein zu verlieren. Er sorgt für leichte Unterhaltung, zeichnet seine Charaktere nicht stärker u. ausgeführter, als in jenen allgemeinen, aber hinlänglich scharfen Umrissen, die den Vortragenden eine subjective Ausmalung zulassen, oder vielmehr sie fordern, was den Spielenden in allen Fällen darum das Liebste ist, weil sie dadurch theils scheinbar in eine eigenthümlich grössere, theils dazu in eine viel leichtere u. freiere Thätigkeit versetzt werden. Dass diese Art scharf aufgetragener Umrisszeichnung auch den Beschauern u. Hörern die im Allgemeinen willkommenste ist, weil die Contraste sogleich auch in schwache Augen prallen, beweist das Glück der Operette nicht minder. Man könnte sich daraus, wenn man sonst wollte, eine nicht üble Lehre ziehen, die zuvörderst die Operndichter anginge, ohne deren Geschicklichkeit der Operncomponist jetzt mehr als je, und nicht zum Nachtheil der Sache, ein schlechtes Spiel hat.

Es ist ferner ein Anmaassungsfehler nicht weniger heutiger Operncomponisten, dass sie nach auffälligen Originalitäten haschen, wenn sie dieselbe auch nicht haben. Dadurch werden nothwendig ihre Erzeugnisse verarbeitet, schwülstig, wunderlich, riechen zu sehr nach der Nachtlampe u. dgl. An diesem Fehler leidet der Componist bekanntlich gar nicht u. gibt sich nicht das Ansehen; er will gefallen und nimmt den Geschmack des Publikums von der einen Seite, wie er ist, und von der andern greift er doch auch nicht ohne Weiteres blos nach dem beliebt Neuesten, sondern gefällt sich in seinen französischen Lieblingen. Nicht Bellini'sche u. Donizetti'sche Manier ist es, die ihn lockt, sondern Boieldieu, Isouard etc., deren komische Opern ihm in der Zeit seines Aufenthaltes in Paris grosses Vergnügen gewährten u. deren Werke allerdings manchen neuen fremden Erzeugnissen vorzuziehen sind. Es ist jedoch mehr der Gedanke an jene Zeit u. den leichten Fluss der Melodieen überhaupt, die ihn reizen, als eine eigentliche Nachahmung derselben. Er verschmäht daher die natürlichsten Melodieengänge keineswegs, verlangt nicht, etwas Unerhörtes zu bringen, und thut doch so viel bunte Färbung in zeitgemäss zerstückelter Satzweise u. zuweilen seltsam malerischer Instrumentirung hinzu, die, ohne den Gesang zu verdecken, auch stark genug sich hören lässt, dass man den Beifall der Unterhaltungsoperette wohl begreift. Er liegt nach unserm Dafürhalten in einer anspruchslosen Mischung des leicht Gefälligen einer gehaltenern, nicht tiefen Vergangenheit mit dem brausenden Effecte der neuesten Manier. Das empfiehlt die Oper, und wir glauben, sie wird überall gefallen, wo sie rasch u. gut gespielt u. gesungen wird. Zur Erleichterung der Vorstellung hat der erfahrene Regisseur im Textbuche sogar die Einrichtung des Theaters u. die Stellung der Personen verzeichnet. Es fehlt uns jetzt an teutschen komischen Opern; wir wünschen Dichter u. Componisten dafür. In Leipzig hat diese Operette kein Glück gemacht. Darüber sprechen wir nächstens; es gehört nicht hierher. Der Klavier-Auszug ist gut.

Clarinettenschule.

Nouvelle Méthode de Clarinette en deux Parties par A. Vanderhagen. Neue Clarinettenschule in 2 Abtheilungen v. A. Vanderhagen. Französisch u. deutsch. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Thlr.

Alles, was für das Clarinettenspiel gehört, also Alles, was hier die Hauptsache ausmacht, ist sehr deutlich, genau u. erfahren dargestellt. Gleich die Erklärungen der Griffe der verschiedenen Tonleitern beweisen dies zum Vortheil aller Lernenden, denen mit Recht die grösste Aufmerksamkeit auf alle Regeln an's Herz gelegt wird, weil es ohne Regeln keine Grundlichkeit u. folglich auch keine solide Ausführung gibt. „Dieser Weg", setzt der Verf. hinzu, „wird dem Schüler zwar anfangs der längste u. sogar der langweiligste scheinen, er wird sich aber bald überzeugen, dass er der kürzeste u. vorzüglich der zweckmässigste ist." Nichts ist in's Weitläufige gesponnen. Die Regeln über Haltung des Körpers, der Arme u. des Kopfes, dann über den Ansatz sind so wichtig, als die Bemerkungen über das Instrument selbst. Sehr kurz sind die Noten, Vorzeichnungen, Zeichen etc. gelehrt, was künftig in einer jeden Instrumentalschule vorausgesetzt werden könnte. Doch kommt auch selbst hierin für die Clarinette manche nützliche Bemerkung vor. Weit wichtiger ist die Lehre vom Athemholen, vom Greifen u. Anblasen springender Noten, mit hinlänglichen Uebungsbeispielen versehen, die gut zum Zwecke führen. Auf die sehr nothwendigen Uebungen der chromatischen Töne folgen nun sehr viele kurze Sätzchen zur Uebung der verschiedenen Taktarten; dergleichen zur Uebung in den tiefen Tönen besonders, die nicht selten zum Nachtheil vernachlässigt werden. Das 4te Cap. behandelt die Lehre vom Zungenstosse u. dem Binden, Alles mit Beispielen. In solchen sind ferner die Verzierungen und das Pausiren sogleich praktisch gemacht. Zur Uebung im Pausiren sind die Beispiele zum ersten Male für 2 Clarinetten gesetzt, was von nun an im ganzen Werke so fortgeht. Selbst die Syncope hat reiche Uebungsexempel erhalten. Die Vergleichung der Notenfiguren wird für genaue Ausführung gute Anleitung geben, so kurz sie auch ist. Das Verhältniss der verschiedenen Clarinetten zur Violine ist genau tabellarisch angegeben, an sich wissenswerth auch für den praktischen Musiker u. nothwendig, falls man transponiren muss. Sogar kurze Vorspiele sind für den Clarinettisten angezeigt, die als Uebungen zweckmässig sind. — Der zweite Theil von S. 56 an bis zum Ende S. 97 enthält lauter Uebungssätzchen für 2 Clarinetten, vom Leichtern zum Schwerern fortschreitend. Den Schluss machen Variationen.

Alle Clarinettisten, deren Meinung wir über das Werk eingezogen, erklären sich sehr vortheilhaft für dasselbe, so dass wir im Namen derselben alle Lehrer u. Schüler auf das Werk aufmerksam zu machen haben.

Für die Violine.

Concertino militaire pour le Violon av. accomp. de grand Orchestre ou de Pianof. comp. — par Th. Täglichsbeck. Oeuv. 8. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte 20 Gr.

Ein fertiger Spieler, der Kraft u. Zartheit besitzt, wird an den meisten Orten mit diesem Concertino Freude machen. Die Anlage des nicht zu lang gehaltenen Ganzen weicht nicht von der gewöhnlichen Art ab; alle 3 Sätze sind mit einander eng verbunden; der Gedankengang ist frisch, ungekünstelt, leicht fasslich, unterhaltend durch Wechsel des lebendig Muntern u. des einschmeichelnd Sanften; ohne alles Suchen nach irgend einer Sonderbarkeit oder nach neu Originellem hält es doch stets die Aufmerksamkeit ohne Anstrengung eines zu tief ergriffenen Gefühls, was Viele in solchen Bravourwerken geradehin nicht lieben, wach u. freundlich. Die Tutti sind militärisch stark besetzt, es fehlt weder das Messing, die Becken dazu gerechnet, noch die grosse Trommel, die jedoch selbst im Tutti nicht ohne Unterlass musicirt, am wenigsten in den Solostellen des Bravourspielers, welche nur mässig u. mit Einsicht instrumentirt sind. Der 1. Satz (D dur) ist marschartig kräftig mit angenehmem Zwischensatz in B dur, sich bald wieder nach der Haupttonart in Doppelgriffen wendend u. nach A dur fortschreitend, im letzten Tutti mit Cis dur schliessend, um den Uebergang in's Adagio $\frac{3}{4}$. Fis moll, zu gewinnen. Der Satz hat eine sehr hübsche Cantilene, endet in Fis dur u. führt vermittelst des unisonisch einige Takte erklingenden Grundtones sogleich in das sehr lebhafte Schluss-Rondo $\frac{6}{8}$, D dur. Das Concertino ist dem Kapellmeister J. W. Kalliwoda gewidmet.

Variations pour le Violon avec accomp. de Pfte — par Henri Proch. Oeuv. 20. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 45 Kr.

Das Hrn. Jos. Mayseder gewidmete Bravourstück ist ganz in der gefälligen Weise geschrieben, wie man sie zur Unterhaltung gewöhnlich liebt. Die Introduction ist dem freundlichen Thema in Art u. Ausführung angemessen u. die 5 Variat. geben dem Vortragenden gute Gelegenheit, sich als singenden u. kunstfertigen Violinisten zu zeigen. Die Sextolen wollen hier nach N. Hummel's Angabe eingetheilt sein, d. h. 2 zu jedem Theile einer Triole. Das Pianof. vertritt die Stelle eines einfach begleitenden Orchesters.

---

1. *Bluette musicale.* Rondeau brillant pour le Violon avec accomp. de Pianof. — par *Jos. de Blumenthal.* Oeuv. 62. Ebendas. Pr. 45 Kr.
2. *Introduction, Variations et Rondeau brillants sur un thême favori de l'Opéra: „Hans Heiling" de H. Marschner comp. pour le Violon avec accomp. du Quatuor ou du Pianof. par Jos. de Blumenthal.* Oeuv. 63. Ebendas. Pr. 1 Fl. 30 Kr.; av. Pfte 1 Fl.
3. *Bijou d'emulation, ou la Barcarole favorite „Io son ricco et tu sei bella" de l'Op.: l'Elisire d'Amore de C. Donizetti variée pour le Violon avec accomp. de Pianof. et composée à l'usage de jeunes Elèves par Jos. de Blumenthal.* Oeuv. 67. Ebendas. Pr. 30 Kr.

No. 1 ist ein recht hübscher u. ansprechender musikalischer Scherz, welcher einen fertigen Violinspieler verlangt, der den sonderbaren Titel zu rechtfertigen u. leichte Funken aus den Tönen zu ziehen weiss. Dann wird er Ehre damit einlegen. Das Pianof. ist leicht, wie in solchen Fällen gewöhnlich. No. 2 ist völlig für den Bravourspieler berechnet u. für ihn sehr glänzend gehalten; die Form ist die bekannte: Einleitung, Thema, 4 Var. u. ein ausgeführtes Schluss-All. vivo im $\frac{2}{4}$ Takt, während das Frühere im $\frac{4}{4}$ Takte sich bewegt. No. 3 hat dieselbe Richtung, nur seiner Bestimmung für junge Zöglinge, die vorwärts streben, angemessen.

Für die Flöte.

I. *Deux grands Solos pour la Flûte avec acc. de II Violons, Alto et Basse ou Piano composés pour les Concours de l'ecole royale de Musique à Paris par Tulou.* Op. 69. No. II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Quatuor 3 avec Pfte 1 Thlr.

II. *Second grand Solo pour la Flûte av. accomp. de II Violons, Alto et Basse, Hautbois, Cors, Bassons et Timbales, ou Pianof. etc.* Oeuv. 70. Ebendaselbst. Pr. avec Orch. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte 1 Thlr.

Der Meister ist bekannt. Beide Werke sind zunächst für seine Schüler am Pariser Conservatoir der Musik geschrieben für öffentliche Preisbewerbungen. Man wird sich auch anderwärts damit zeigen oder etwas daran lernen können. Der musikalische Zusammenhang der Gedanken ist, obgleich nichts weniger als leer u. nichtig, so leicht u. natürlich bei allen sachgemässen Modulationen, die nur so weit stehen, als sie dem Ganzen Interesse geben, dass angehende Virtuosen ihre hauptsächliche Aufmerksamkeit auf Ton u. Rundung der Passagen richten können, ohne zu sehr durch den Inhalt abgezogen zu werden, wie es solchen Zwecken angemessen ist. Eben so freundlich u. zweckmässig ist das zweite, so dass beide Werkchen auf mannigfache Weise, auch zu öffentlichen Vorträgen mit gutem Erfolge von angehenden Virtuosen benutzt werden können. Wer anfängt, sich öffentlich zu zeigen u. nicht so viel Entsagung besitzt, zu erwarten, bis er es im Stillen zu einer ausgezeichneten Meisterschaft gebracht hat, thut immer sehr wohl, wenn er anfangs nicht sich selbst u. das Publikum in unnütze Versuchung führt. Man wähle verständig.

La Solitaire, Cavatina à la Rossini pour Flûte et Piano composée par Berbiguier. Oeuv. 131. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Ein gefälliges Unterhaltungsstück für Dilettanten in bekannter u. beliebter Art des öfter besprochenen Componisten, der sich seine Freunde erworben hat.

Adagio et Rondeau brillant pour Flûte et Pfte concertants — par A. B. Fürstenau. Oeuv. 96. Dresde, chez G. Thieme. Pr. 18 Gr.

Auch dieses Werkchen gehört zu den Unterhaltungsstücken, mit denen mässig fertige Dilettanten beider Instrumente recht gut zu Stande kommen

werden, ob es gleich etwas mehr Fingerfertigkeit verlangt, als das vorhergehende, auch etwas ernster u. modulatorischer durchgeführt worden ist, wie man das von dem Meister schon erwartet. Allein Schwierigkeiten, wie er sie in seinen Hauptwerken für die Flöte bringt, sind hier keineswegs; es ist mehr auf gefällige u. leichte Bravour abgesehen, und diesen Zweck hat der längst rühmlich anerkannte Virtuos hier völlig erreicht. Die Composition ist fliessend, leicht fasslich u. eingänglich.

Merkwürdig neueste Art, Concerte anzukündigen.

Aus Allem soll der Mensch Gewinn für Geist u. Leben ziehen. Wer nicht stets u. überall zu lernen u. sich höher zu bilden Lust hat, wird es nicht weit bringen. Jeder Fortschritt sei daher beachtet, u. der Ankündigungsgeist unserer Hochstrebung des neuesten Gewinnes hat des Reizes eines frisch industriösen Aufschwunges so viel, dass wir uns ein nicht geringes Verdienst zum Besten der Kunst u. der Künstler zu erringen hoffen, wenn wir uns beeifern, aus dem *Badeblatt für die Grossherzogl. Stadt Baden* vom 8. Aug. d. J. die Vorrede eines Concertes mitzutheilen, welche, zur Nacheiferung aufmunternd, folgendermaassen sich vernehmen lässt:

Lady Gordon-Archer ist in Baden angekommen, um die Saison dort zuzubringen. Da dieselbe ohne Zweifel der fashionablen Welt dasselbe Vergnügen zugedacht hat, das ihr schönes Talent dem Publikum vieler Hauptstädte Frankreichs u. Italiens bereitete, so glauben sich Freunde der Kunst verpflichtet, die Badegäste davon zu benachrichtigen und das beifolgende, speziell die liebenswürdige Künstlerin betreffende Feuilleton der Abendzeitung zu ihrer Empfehlung abdrucken zu lassen, zusätzlich bemerkend, dass das darin gespendete Lob nur das Echo einer grossen Anzahl von Journalen ist, die über ihre Leistungen referirten, und dass der galante Einsender demselben die bestechliche Ueberschrift: „Ein Engel, ein Genie" verleihen zu müssen glaubte. — Nachdem darauf der Verf. sein Verdienst erwähnt, den Ole Bull eingeführt zu haben, will er nun die Typen der Presse für eine Virtuosin in Bewegung setzen, weshalb er so fortfährt: Sobald Weiber, zumal liebenswürdige u. interessante, im Spiele sind, wachsen uns die Blumen u. Kronen, gleich wie den Taschenspielern, aus der Hand, und Alles gestaltet sich in Beifall.

Lady Gordon-Archer hatte nach kaum betretener Kunstbahn in Italien, wo sie in San Carlo u. Alla Scala sang, das Philisterium der gefeiertsten Sonntag eingeschlagen u. in London einen Staatsfunctionär geehlicht; da dieser aber als Armeecommissär im letzten Winter nach Spanien versetzt wurde u. eines traurigen Todes zum grössten Nachtheile für die Gattin starb, so entschloss sich die, auch im Privatleben der Kunst treu gebliebene, eben so junge als schöne Wittwe, ihr Talent, das ist, den vollkommensten Contralt, dem man seit der Pisaroni hörte, abermals dem Publikum Europa's zuzuwenden, und begann nunmehr regenerirt ihren eigentlichen artistischen Weltgang. Eben haben die Hauptstädte des westlichen Continentes ihre Kränze gewunden, da kommt ihr, Deutschlands musikalischen Sinn verehrend, der Gedanke, jenseits des Rheins ihre Töne zu tragen und — ihrer Augen Sterne; denn, im Vorbeigehen gesagt, was bei diesem mittäglichen Gesangshannibal die Kehle zu entzücken vergisst, das erobern die andalusischen Augen, die in ihrem Juliakopfe wohnen. Sagen Sie immerhin, es sei staatsgefährlich, demagogisch, solche provocirende Schätze vor einem ganzen gebildeten Publikum zu exponiren, ich erwiedere Ihnen, den Winkelmann u. Nybby in der Hand, dass die Schönheit zu allen Zeiten Theil hatte an der Kunst der Menschen, und dass es selbst unter Aristoteles erlaubt war, mit Blicken zu tödten. — Lady Gordon-Archer ist aber nicht blos Concertsängerin alten Styls, oder ein von Eitelkeit u. Stolz auf ihr Talent erfülltes alltägliches Weibchen, die im Conservatorium, Scala u. auf den Bällen Almacks Koketterie lernte; sie bewies, dass sie den Muth hatte, den lauten Ehrenbezeigungen auf dem Parnass zu entsagen u. häusliche Freuden ihnen vorzuziehen, bewies, dass sie nur erst dazu zurückkehrte aus bürgerlichen, durch den Tod ihres Gatten veranlassten Motiven. M. Gordon gehört eben so sehr der hohen Welt, als der bescheiden künstlerischen; sie war gleich zu Anfange ihrer Carriere so glücklich, von Rossini u. Paganini das Diplom der Superiorität zu erhalten. — Ich könnte Ihnen viele Details über den jüngsten u. vorjüngsten Enthusiasmus der beiden Welthauptstädte, beziglich meines neuen Sternes am musikal. Horizonte schreiben, aber Sie wissen wohl, ich liebe es nicht, in dem schwülstigen Coulissenstyle zu extemporiren (machen Sie ein Fragezeichen), und ich gebe mir gern in Aristipps Hause das

Ansehen eines Stoikers. Die Publicisten, die vor mir in die Hände klatschten u. O mio tesoro, vielleicht con tanti palpiti sangen, waren die Gravitätischen des National, Messager u. anderer cis- u. transalpinischen Zeitschriften, ohne Zweifel also Männer, die, wenn sie auch die schönen Eigenschaften des Gegenstandes noch so sehr bleudeten, doch das Gehör darüber nicht verlieren konnten — man hat der Exempel unter den Menschen. — Indem ich Ihnen nun das Recht, mit mir zu schmollen, zuerkenne, weil ich in Extase gerieth, hätte ich Sie, für die Zukunft auf Ihrer Hut zu sein, und um nicht in den Verdacht der Ungefugigkeit zu kommen, wenn die Donna an die Elbe, Spree u. Pleisse kommt, gleich eine zureichende Quantität Weihrauch bereit zu halten. — Lady Gordon hat das Project, Napoleons Fehler zu verbessern. Sie will Deutschland durchziehen (Berlin u. Potsdam ausnahmsweise mit begriffen), und dann nach Moskau u. Petersburg gehen, um den Franzosen Russland wieder zu erobern. Ein solches Project ist würdig einer Sängerin u. eines republikanisch gebildeten Kaisers, und es ist vielleicht zu bedauern, dass der Letzte die Idee nicht bekam, statt der Musketiere Pariserinnen an die Berezina zu senden. Die Pariserinnen haben Taktik, Takt u. Assecuranzenpitalien wider die Kälte. — Es wäre sehr zu wünschen, dass Lady Gordon das Theater zu ihrem Auditorium wählte u. einmal aus ihrem Concerte recht eigentlich eine musikal. Unterhaltung machte. Jedermann würde sich beeilen, dieselbe zu unterstützen. —

Und somit hätten wir denn eine Concertanzeige im neuesten Schnitt kennen gelernt, ein ansehnliches Pröbchen der jüngsten Weltweisheit im eigentlichsten Verstande zur Bewunderung aller Nichtweisen, die keine Journale lesen. Denn wer sie liest u. merket darauf, weiss auch, dass dem Manne in Baden wohl darin etwas merkwürdig Neues gelungen ist, dass er sein hohes Lied schon vor dem Concerte abblies, wie's seine Mitbegabten erst nach dem Concerte abblasen zum Behuf des nächsten, doch mit nichten im Tone, der dick u. lang ist. Es findet sich hier die ganze Art unserer in umsichtigster Doctorenkraft liebenswürdig Ausgezeichneten, sogar der häufige Gebrauch schön eingeschnörkelter Fremdwörterchen, gleich lieblichen Arabesken, fehlt dem Musterbilde zarten Aufschwunges nicht im Geringsten. Es ist erstaunlich, was die Leute für einen langen Athem haben! Und die alte Trompeterzunft hat sich in den edelsten Journalisten zwiefach erneuert. Nicht allein hochjunger Geist ist's, der aus ihnen trompetet, sondern es hat ihr glücklicher Geist, auf dass er unvergleichbar sei, sich noch dazu in Spiritus gesetzt. O glückliche Welt! wie herrlich bilden sie dich!

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Wenn gleich das Pianoforte im Nonett u. Septuor am meisten bedacht ist, so ist der Grund davon in dem Umstande zu suchen, dass das Pianoforte sich am besten verwenden lässt, z. B. bei Passagen; daraus resultirt aber keineswegs, dass diese beiden Tonstücke Fortepiano-Pieceen mit Begleitung der obenangeführten Instrumente sind u. dass daher die Begleitung auch wegbleiben kann. Dies ist um so weniger der Fall, als das Weglassen eines der Blas- oder Streichinstrumente in dem Ganzen eine so empfindliche Lücke verursacht, dass es so durchaus nicht aufführbar wird. Es sind daher alle darin beschäftigten Instrumente integrirende Theile eines Ganzen, und so organisch verwebt, dass das Ganze nur in allen Theilen fortbeben kann. Den Schluss machte ein Notturno für 4 Männerstimmen, 4 chromatische Waldhörner u. das Piano. (Andante B dur, $\frac{2}{4}$ Takt. Gedicht von Göthe.) Die Waldhörner beginnen eine getragene Weise (mit Echo); hierauf fängt das Männerstimmenquartett mit Pianofortebegleitung allein an; nicht lange, so treten die Corni ein, und die Piece wendet sich im Crescendo zur Dominante; die Corni haben dann allein einige Takte in F dur, worauf das Pianoforte nach G moll einleitet, die Männerstimmen einfallen, so wie später die Corni u. das Ganze in schwellenden Accorden in B dur schliesst. Hierauf folgt die zweite Strophe, eben so behandelt, und zuletzt ein Nachspiel von dem Hörnerquartett (verschieden vom Vorspiel, jedoch ebenfalls mit Echo). — Hr. Kittel hat sich in diesen 5 Tondichtungen nicht allein als ein tüchtiger Kenner der Kunst u. der Natur, Umfang u. Wirkungsfähigkeit der Instrumente bewiesen, sondern er hat — was mehr ist — ein seltenes musikalisches Schöpfertalent, Erfindungskraft u. eine Originalität an den Tag gelegt, wie sie leider immer seltener zu werden pflegt. Ueber allen diesen Vorzügen herrscht u. thront ein tiefes inniges Gefühl, und erwärmt u. belebt das Ganze, wie die Seele

es deren noch so fähig? — Im letzten Winter wurde die Schöpfung zweymal gegeben, und zwar sehr mittelmässig; natürlich! wenn man ein unsicheres Orchester nach dem Klavierauszuge dirigirt, und der blose Zufall das Tempo bestimmt. Ein Jahr vorher hatte die fürstliche Kapelle dies Oratorium zweymal aufgeführt; die erste Aufführung war musterhaft, die zweyte weniger günstig, ob eine Madam Willmann gleich diesmal die Sopranparthie sang. Vielleicht war man bey dieser zweyten Aufführung seiner Sache zu gewiss, und wollte die Aufmerksamkeit schonen!

Mozarts Requiem wurde auch so halb und halb gegeben — alles durcheinander geworfen, so dass man nicht begriff, wie diese Musik in andern Städten so viele Sensation erregen konnte. „Mozart hat sein Requiem ursprünglich für die Kirche geschrieben — wie die „Kirchenorchester beschaffen sind, kann man „von den unsrigen abnehmen — daher musste „er sich auf wenige Instrumente einschranken. „Um ihm jedoch etwas nachzuhelfen, setzten „wir noch Floten, Klarinetten und Hörner da„zu: im Konzerte lasst sich das Alles ganz gut „besetzen.“ Bey der Aufführung soll der Tokunst Genius diese Stimmen entwendet haben, und was war nun natürlicher, als dass die Musik misfiel! „Schüttelt nur den Kopf, hoch„weise Herren! wir verstehen ja das Ding doch „besser!“ —

Unsre beyden Chöre sind so ziemlich das, was sie nicht seyn würden, wenn sie thatige Intendanten hatten. Dass sie ganz Nebensache sind, macht den Schulen Ehre, der Musik aber Schande. Man erklart sich für ihre Erhaltung, hütet sich aber etwas für sie zu thun: das macht zu viele Mühe! So lange sie sich selbst erhalten konnen, werden sie wohl bestehn, da man sie als Schule des Gesangs nicht verwerfen kann. Wir wüssten kaum, dass eine Schopfung in der Welt wäre, wenn wir keine Chöre besässen. Was sie sind, das sind sie durch sich selbst; Kunstwerth ist ihre eigene Sache, daher besitzen sie ihn nur in geringem Grade; Moralitat allein verdanken sie den Vorstehern der Gymnasien.

Noch haben wir eine grosse Musikhandlung und Notenstecherey, aus welcher viel der lieben Aufklarung hervorstromt. Wenn es gegründet ist, dass der Prinzipal dem Komponisten die ganze schmutzige Auflage seines Werks mit der Notifikation der Druckkosten zuschickt, im Falle es nicht abgeht, so zeigt er sich freylich als spekulativer Kopf. Vom Nachdruck ist die Rede nicht; davor sind wir mehr als andere gesichert.

Ich kann dies Fragment unmöglich schliessen, ohne die Leser mit einigen unserer Virtuosen bekannt zu machen, welche sich allgemeine Achtung erworben haben: Die Herren Kammermusiker Spiess und Spohr, auf der Klarinette und Violin. Beyde, und hauptsachlich der leztere, der noch nicht 20 Jahr alt ist, haben gezeigt, was Talent und Eifer vermogen. Doch, ich darf der Bescheidenheit dieser Braven nicht zu nahe treten, die anspruchloser sind, als alle die, welche weit unter ihnen stehen.

Kurze Anzeigen.

Sonate pour la Harpe à crochets, dédiée à Madame la Comtesse de Castell-Remling née Comtesse de Schaulenbourg, par Henri Bachofen. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Sonate ist leicht und fliessend geschrieben. Die Violinstimme ist nicht blos begleitend, sondern gebunden: und dadurch erhalt das Ganze mehr Abwechslung. Von sehr angenehmer Würkung ist das Adagio: des schönen, ausdrucksvollen Gesangs wegen, welcher der Violine zugetheilt ist. Sehr gut gelungen sind die Variationen, über das Liedchen: Es

den Körper. Wer es mit der Kunst gut u. ehrlich meint, kann den jungen Künstler nur ermuntern, auf dem schönen Pfade fortzuwandeln, den er betreten, und worauf er durch seine bisherigen Leistungen zu den schönsten Erwartungen für die Zukunft berechtigt. Was die Ausführung der Tonstücke betrifft, so hatte Hr. Friedrich Collin, ein in allen Beziehungen vollkommen ausgebildeter Klaviervirtuose, die Production sowohl des Nonett's, als des Septuors übernommen, und erregte insbesondere Bewunderung durch die Ausdauer u. ungeschwächte Kraft, die ihm bei seinen Leistungen stets zur Seite steht u. ihn nie verlässt. Er hatte viele Gelegenheit, seine Bravour sowohl als seinen Vortrag zu entfalten, und, wenn er gleich nur Liebhaber ist, kann er doch mit Fug u. Recht als der erste Pianofortespieler unserer Stadt betrachtet werden. Das Larghetto für das Terpodion trug ein sehr musikalisch gebildeter Dilettant, Hr. Ruziczka, mit Hrn. Buschmann, dem Erfinder des Instrumentes, mit reichem Beifalle vor. Das Lied u. die Tenorpartie in dem Notturno sang Hr. Breiting mit einer Zartheit u. Tiefe des Gemüthes, die einen interessanten künstlerischen Gegensatz zu der Riesenkraft der Stimme bildete, die er bei andern Gelegenheiten entfaltete. Er wurde mehrmals stürmisch gerufen, und wiederholte mit grosser Gefälligkeit das Lied. Der Beifall war überhaupt in allen Stücken allgemein, stürmisch und — aufrichtig. Wie Hr. Breiting wurde auch der Tondichter u. Hr. Collin nach jeder Nummer ein- oder mehrmals hervorgerufen; gleiche Auszeichnung widerfuhr den Hrn. Ruziczka u. Buschmann, wie den übrigen Sängern des Notturno.

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommersaison in Italien.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Auf dem Frühlingscartellone prangte vor Allem der rühmlich bekannte Name Ronzi Debegnis, Prima Donna seria, ein Titel von grossem musikalischen Kaliber in Italien, bei dessen Anblick auf dem anderthalb Ellen langen Theaterzettel man in Versuchung geräth, den Hut abzunehmen; die übrigen Sänger waren die Prima Donna Barilli, die Contraltistin Angelini Dossi als Primo Musico (abermals ein respectabler Titel), der Tenor Patti, der Buffo Dossi u. Bassist Coleti. Coppola's Nina pazza per amore eröffnete die Stagione u. gefiel abermals. Die von ihrer Unpässlichkeit im verwichenen Carneval wieder hergestellte Barilli machte sich besonders in ihrer Cavatine u. im Schlussrondo Ehre; Hrn. Patti's schöne Stimme trug die von Coppola unlängst zur Nina neu componirte Tenorarie recht gut vor, weswegen auch er im Duette mit der Barilli den starken Beifall theilte. Den 28. April ging Donizetti's Gemma di Vergy als zweite Oper in die Scene. Bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne empfing man die Ronzi, für welche bekanntlich diese Oper zu Mailand componirt wurde, mit einer Generalsalve; ein superlativer Applaus krönte ihre Preghiera u. Arie, ihr Duett mit dem Tenor Patti u. die beiden — Cabaletten des Coleti.

Der spanische Maestro Genues (von den Italienern immer fehlerhaft Genoves geschrieben), der, wie sich die Leser noch erinnern werden, verwichenen Herbst zu Bologna eine Oper Zulma zur Welt gebracht, schrieb diesen Frühling für unser Theater Valle — gratis — eine andere neue Oper: La Battaglia di Lepanto betitelt; Stoff genug für Madame Trommel u. Herrn Tambour. Das Ganze wurde überhaupt mit grossem Pompe zubereitet, und schon Dienstag den 10. Mai las man an allen Ecken Roms die Ankündigung, dass Samstag den 14ten die erste Vorstellung besagter Oper Statt haben werde. Der Maestro, welcher Freitag mit der Hauptprobe nicht zufrieden war u. keinen Aufschub erhielt, liess sich nach dieser Hauptprobe Partitur sammt Sing- u. Orchesterstimmen geben, um Abkürzungen u. Verbesserungen darin vorzunehmen, und entwischte noch in derselben Nacht mit Sack u. Pack aus Rom, indem er zuvor folgende Zeilen dem Impresario Hrn. Marzi zukommen liess: „Da ich in der Hauptprobe bemerkte, dass meine Oper noch nicht reif zur Aufführung ist, habe ich den von meiner Ehre mir gebotenen heftigen Entschluss gefasst, diese Stadt sogleich mit der Partitur zu verlassen; alle Ihre Bemühungen, mich aufzufinden, sind vergebens. Leben Sie wohl. Ihr etc. unterzeichnet: Tomas Genues.“ Mit welcher Nase Hr. Marzi diese Zeilen las, stellt man sich leicht vor. Gross war das Unglück freilich nicht, weil weder Neuheit, Phantasie noch Kunst u. Geschmack die Battaglia di Lepanto auszeichneten; manches Geniessbare war fremdes Eigenthum, ein Chor, dessen Worte Aufjauchzen ausdrückten, wurde originell mit einer rührenden Musik bekleи-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. N°. 41. 1836.

Literatur.

Neue Tonwissenschaftslehre, den Freunden der Musik, insbesondere aber denjenigen, welche den Willen haben Beherrscher des musikalischen Tonreichs zu werden, gewidmet von Joh. Michael Wattler. Autor, Verleger u. Eigenthümer. I. u. II. Heft. Schleusingen, gedruckt in der Crusen'schen Gymnasien-Buchdruckerei. 1833. in 4. 1. Heft. S. XIV u. 143; 2. Heft. S. 76. Pr. 3 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Eine neue Tonwissenschaftslehre, die bereits 1833 im Druck erschien u. von deren Dasein das Publikum auch nicht durch eine einzige Beurtheilung benachrichtigt wurde, so viel wir uns besinnen, gehört zu den seltsamen Erscheinungen einer Zeit, die sich durch massenhaften Verbrauch der Druckerschwärze vor allen Vergangenheiten bis auf Faust rühmlich auszeichnet. Die systematisch-chronologische Darstellung der musikal. Literatur, deren zweite Lieferung wir vor Kurzem besprachen, muss gleichfalls ihren Griffel nehmen u. das Werk unter ihre Nachträge versetzen, denn sie hat es bis jetzt auch nicht. Wir aber schreiben uns diesmal trotz allem Gegenscheine die Tugend des Schnellseins zu, um so kühnlicher, je mehr es in der diesseitigen Menschennatur liegt, vor Tonwissenschaftslehren u. ihren Beurtheilungen sich ein wenig zu scheuen. Das hat uns jedoch nicht bis zum Verschieben der Anzeige des Werkes gebracht, das uns erst ganz vor Kurzem von dem Hrn. Vf. zur Beurtheilung übersendet worden ist. Der Verschub ist also allein des Verf. Schuld, nicht unsere. Und dennoch dürfte es allem Anscheine nach leicht der Fall sein, dass wir die ersten sind, die darüber Rede u. Antwort geben, welche sowohl die gute Absicht des Herausgebers, als auch der ganz eigene Inhalt des Buches verdienen. Neu ist diese Tonwissenschaftslehre gewiss: wenn auch einzelne Behauptungen schon dagewesen sind, so ist doch das Ganze so eigenthümlich, dass schon dadurch die Wissbegierde eines jeden echten Freundes der Tonkunst rege werden muss; es ist so neu, dass dadurch unser bisheriges System der Harmonielehre, das allerdings noch erst zu einem folgerechten System erhoben werden muss, völlig über den Haufen geworfen würde, wenn die Ansichten des Verf. als haltbare erschienen. Wir sind es daher dem unterrichteten Publikum, dem Autor u. der Wissenschaft schuldig, uns der nicht leichten Aufgabe übersichtlicher Darstellung des Wesentlichen nicht zu entziehen.

Wie viel der Verf. selbst auf seine Lehrsätze hält, zeigt schon der Zusatz auf dem Titel: „für Freunde der Tonkunst, welche den Willen haben, *Beherrscher des musikal. Tonreichs* zu werden." Am Ende der Vorrede legt er uns Folgendes an's Herz: „In wiefern ihm sein Streben gelungen, darüber muss er diejenigen Leser urtheilen lassen, welche das Ganze der Schrift nicht blos durchlesen, sondern auch *durchdacht* haben." Der Mann meint es redlich, ist von seinem Gegenstande durchdrungen, dafür eingenommen u. grösstentheils durch die Schuld vieler sehr mangelhafter Tonwissenschaftslehren dahin gebracht worden. Er sagt das Letzte S. 72 selbst ehrlich heraus: „Die Verworrenheit der musikalischen Natur u. deren Ordnung haben diese Schrift veranlasst u. den Verf. derselben bewogen, das musikal. Tonreich durch sachgemässere Formen möglichstermassen zu systematisiren." Es wäre folglich nichts anderes, als eine Unmenschlichkeit, wenn man einen wohlmeinenden Mann für seinen gewagten Versuch anstatt ruhiger Besprechung mit Witz u. Hohn abfertigen wollte, die nur für Abgefehmte gehören. Dagegen hat allerdings der Mensch, namentlich in unsern Zeiten, die das Umwälzungssüchtige noch immer im Her-

zen tragen, die oft gottlose Eigenheit, dass er mit keinem Bestehenden, an dem sich nur einige Mängel aufspüren lassen (u. wo wäre dies nicht?), zufrieden ist u. dem Fehler noch dazu den Mantel der Tugend umhängt. Man wird zuthätig, schlägt seine etwaigen wirklichen, aber höchst einseitigen Verbesserungen viel zu hoch an u. sieht aus Vorliebe dafür die zehnfach grössern Gebrechen gar nicht mehr, die mit der einseitigen Umwandlung verbunden sind oder aus ihr hervorwachsen, wodurch das Leben u. die Wissenschaft bei Weitem schlimmer, keineswegs besser werden. Man begreift in der Regel nicht, dass zum glücklichen Verbessern ungemeine Umsicht u. sichere, schlagende Kraft gehört, die keine Eigensucht belastet, vielmehr in besonnenster Liebe nur das Beste für Alle ohne Ausnahme will. Dergleichen findet sich nicht leicht; es stände sonst in jeder Hinsicht ungleich besser mit uns. Unter hundert revolutionären Versuchen hat daher kaum einer Gehalt, und die leidenschaftlichen oder jugendlich brausenden niemals. Dennoch ist es unsere Pflicht, jeden nur nicht zu tollen, d. i. mit Schlechtigkeit der Mittel verbundenen Versuch zu untersuchen; etwas lernt sich gewiss daraus. Also zur Sache, damit wir sehen, was der Verf. will u. wie er es anfängt.

Der Verf. nimmt nicht mehr als 12 Hauptẗöne bis zur Octave als den 13ten an, die sich in jeder neuen Octave wiederholen. Das ist völlig die älteste Lehre der Chinesen u. eine echte Tonleiter, die nicht zu den sogenannten Halbtönen ihre Zuflucht zu nehmen braucht. Die neuere doppelte Form durch Erhöhung u. Erniedrigung der Intervalle der diatonischen Tonleiter behält er dagegen bei. Daraus werden 22 Tonformen. Alles Uebrige nennt er einen Tönepfuhl u. fragt, wie es möglich ist, aus einem solchen eine vernünftige Bezifferung zu schöpfen? (Man merke gleich anfangs darauf.) — Nach den 12 Tönen, die lauter kleine Secunden gegen einander bilden, nimmt er nur con- u. dissonirende Intervalle an, die entweder klein oder gross oder rein sein müssen. Reine sind ihm nur die 5. u. 8. Verminderte, übermässige etc. Intervalle, so wie × u. ♭♭ verwirft er völlig u. nennt es „einen wahren Scandal, in einer Kunst- u. Wissenschaftslehre dergleichen Prädikate antreffen zu müssen.“ Es ist merkwürdig genug, gerade zu der Zeit, als Siegmeyer in seiner Theorie der Tonsetzkunst seine frühere Verwerfung der verminderten u. übermässigen Intervalle zurücknahm u. dafür behauptete, Mozart habe dieser Eintheilung u. der Anwendung dieser Intervalle grösstentheils den frappanten Reiz seiner Accord- u. Melodiefolge zu verdanken, tritt unser Verf. als neuer Gegner derselben auf! Der Widerspruch ist also nicht neu, hat sich nur in einem Andern wiederholt, während er aus dem Ersten wich. — W. wirft ferner den Versetzungszeichen vor, sie wären geeignet, zu den grössten Ungereimtheiten zu führen, sieht sich aber doch genöthigt, ♯ u. ♭ beizubehalten. Zwischen einer kleinen Secunde kann nach ihm kein Ton liegen, was für Drieberg u. die Altgriechen ein ungeheurer Schlag wäre. Quinten u. Octaven schreibt er blos rein u. gibt ihnen nie ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, was sie klein oder gross macht. Für die übermässige Quinte schreibt er die kleine Sexte etc. Dissonanzen übersetzt er gut „rauh tönend“ u. nimmt die Secunden, Septimen u. die grossen Quarten dazu; Mittelklänge (Adiaphora), jedoch mehr dissonirend, sind ihm die kleinen Terzen u. die grossen Sexten; er nennt sie beide trübe lautend u. meint, sie dienten zu Vorhalten. Durtonarten heissen ihm *reine*, Molltonarten *trübe*, was kein Gegensatz ist, die letzten sind so rein als die ersten. Quarten u. Quinten nennt er Centralintervallen, auf die sich alle Ausweichungsarten gründen. Die Aufeinanderstellung der Quarten fängt er mit h an u. schliesst sie mit f, wo er die Quinten-Uebereinanderstellung beginnt, wie folgt:

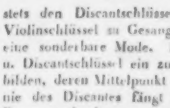

Zum Generalbass will er stets den Discantschlüssel gebraucht wissen; der Violinschlüssel zu Gesang-Compositionen ist ihm eine sonderbare Mode. Es ist wahr, dass Bass- u. Discantschlüssel ein zusammenhängendes System bilden, deren Mittelpunkt h ist; mit der ersten Linie des Discantes fängt die erste Nebenlinie des Basses nach oben an u. wieder umgekehrt: nur ist die willkürliche Veränderung der Mode in diesem Punkte, wie in vielen andern nicht des Aufhebens werth, da der Nachtheil nicht einflussreich ist. — In der Molltonart will er nur die Septime erhöht u. vorgezeichnet haben, deren Nothwendigkeit er durch die systematischen Modulationen bewiesen zu haben meint. — Das fis, als grosse Quarte von C, nennt er das Centrum der beiden Bezirke der

Tonleiter. — Das Bezifferu über die Octave hinaus ist ihm eine Chimäre. — Die kleine 2 und ihre Umkehrung, die grosse 7 sind ihm wegen ihrer einseitigen Auflösung irreguläre Intervalle, die sich auch nur indirect auflösen, z. B.:

Reguläre Intervalle sind ihm, ihrer doppelseitigen u. directen Auflösung wegen (d. h. ohne Zwischenaccord u. im Fortschritt beider Töne, so dass der Accord keine nothwendige Auflösung erst im nächsten erwartet) die grosse 2, kleine 3, gr. 4, gr. 6 u. kl. 7. Alle Intervalle gestatten ihre Umkehrung, nur nicht die grossen Quarten(?) u. die Octaven. Ferner wird gelehrt: Alle Intervalle lassen sich direct oder indirect sowohl auf- als abwärts auflösen. Man überlege sich das genau! — Die kleine Quinte bezeichnet der Mann mit 4 (gr. 4), schreibt aber auf dem Notensysteme die fünfte Stufe, z. B.

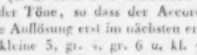

Er will nämlich das Notensystem nicht als Mittel, Maass u. Richtschnur angewendet wissen, um die Tonintervallen nach den Stufen desselben abzumessen; er hält dies für das ungereimteste Verfahren, was je in die Tonkunst u. den Generalbass gebracht werden konnte. Hierin liegt im Grunde das Hauptsächlichste seiner Neuerung, aus der sich die weitgreifendsten Folgen zum Umsturz der tüchtigsten bisherigen Annahmen entwickeln, wie wir bald hören werden. Wir haben schon gesehen, dass ihm die halben Töne zu den Undingen gehören, was Jeder zugeben kann, ohne dass er am Namen so grossen Anstoss nehmen müsste, wie der Verf. des Buches, der in seinen Folgerungen offenbar zu weit geht. Seine Behauptung, es liesse sich keiner der 12 Töne halbiren, ist wider alle Erfahrung. Man kann die sogenannten halben Töne (seine 12 Töne, die er von den chinesischen 12 Lu aus dem Alterthume hat) sehr gut in Viertelstöne zerlegen und noch weiter. Ob es praktisch zweckmässig wäre, ist eine ganz andere Frage, die mit dem Können nichts gemein hat. — Der grossen Anzahl Generalbass- oder Harmonielehren, was er als Eins nimmt, wirft er Mangel an Vollständigkeit, Zusammenhang, Uebereinstimmung u. Systematik vor, was wir nicht geradehin von uns weisen mögen: allein ob wohl seine Lehre vollständiger u. überhaupt praktischer ist? — Er zählt 3 Hauptstücke: 1) Erkenntniss der 7 diatonischen u. 5 chromatischen Töne zu 24 Tonarten, insbesondere zu C dur u. A moll, als Vorbilder der übrigen; 2) Erkenntniss con- u. dissonirender Tonbestände, deren Namen, Anzahl u. Eigenheit, um sie mit einander zu verbinden u. eine gefällige Harmonie dadurch erschaffen zu können; 3) Erkenntniss der Grundsätze zur Bezifferung. — Gegen alle bisherigen Grundsätze behauptet er: Sämmtliche Dissonanzen im Bereiche der musikal. Töne sind entweder direct oder indirect, aufwärts u. unterwärts in der Tonica oder deren grossen Quarte derjenigen Tonart auflösbar, der dieselben angehören. Z. B.

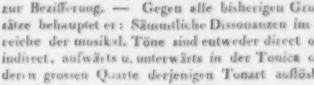

Wir sehen schon aus diesem Beispiele, dass dem Verf. Quinten u. Octaven ziemlich gleichgültig sind, was sich noch deutlicher bestätigen wird. — Zur Bezifferung verwendet er nur 3 Zahlen, nicht 12, was er gewiss angenommen haben würde, wenn nur jeder chromatische Ton eine eigene Stufe auf dem Notenplane einnehmen könnte; er bemerkt selbst, dass die Uebersicht der Tonverhältnisse dadurch zu sehr erschwert werden würde. Alle Zahlen deuten kleine Intervalle an, mit Ausnahme der 5. u. 8., welche rein u. unveränderlich sind. Will er die kleinen zu grossen Intervallen machen, gibt er ihnen einen Punkt an die Brust, den er ein Ordenszeichen nennt:

2, ·2, 3, ·3, 4, ·4, 5, 6, ·6, 7, ·7, 8. —
cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, c.

In Moll eben so, nur dass er sich auf die Seite derer schlägt, welche die grosse 7 (von A moll z. B. gis) in der Vorzeichnung verlangen. Bei dieser neuen Bezifferungsart hält sich der Verf. am längsten auf, theils um zu zeigen, dass die seit Bach bestehende u. in der Folge weiter geführte Bezifferungsmethode ganz verwerflich sei, weil sie sich nicht consequent bleibt. Nach seiner Weise werden folgende Accorde so beziffert:

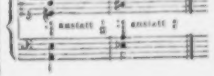

Auf diese Weise

würde denn unsere ganze bisherige Bezifferungsart über den Haufen geworfen, weil sie Unbestimmtheiten hat. Indessen ist die vorgebrachte neue eben so wenig folgerecht in sich. Denn sind sich die 12 Töne der Octave gleich, wie der Verf. u. mit Recht behauptet, wenn von ihrer Grösse der Entfernung von einem zum andern die Rede ist: woher nimmt er da den Grund, sie in grosse u. kleine Intervalle einzutheilen? Nicht die Nothwendigkeit u. Folgerichtigkeit, sondern die Noth treibt ihn dazu, damit nicht auch unser vortreffliches, höchst übersichtliches Notensystem verworfen u. mit einem bitter unbequemen vertauscht werden müsse. Er hat sich selbst zur Willkür gewendet, und will sie Andern verbieten? — Deshalb entschuldigen wir aber die Willkür nicht, die nie zu entschuldigende, sondern wir tadeln scharf u. mausgesetzt die kindermässige Lust nicht weniger Musiker, ohne verständigen Grund, blos nach ihren Einfällen, die sie gern für Offenbarungen ausgeben möchten, wild u. graus zu verfahren. Es gibt keine grössere Thorheit, als wenn Jeder glaubt, er kann machen, was ihm beliebt. Das nennt kein tüchtiger Mann Freiheit, sondern Schwindel. Es kann auf der Welt nichts Thörichteres gefunden werden, als wenn einige kecke Bürschchen gegen Verstand u. Vernunft aberwitzig zu Felde ziehen. So wie im Staate nicht Jeder König sein u. sich seine Gesetze selbst geben darf, so ist es auch in Kunst u. Wissenschaft. Hier gilt nicht der Mann, sondern die Begründung durch Verstand u. Vernunft. Was nicht widerlegt werden kann, da muss man gehorchen um seiner eigenen Menschenehre willen. Der Künstler muss also wie jeder Andere, und noch mehr als mancher Andere, Lust haben, sich immer weiter zu bilden, muss lesen, hören u. bedenken lernen: sonst wird aus ihm u. seiner Kunst nicht viel. Man muss Ehrfurcht vor dem bewiesenen Gesetze haben u. sich nach begründeten Verbesserungen *richten*, nicht aber weder nach dem Schlendrian, noch nach der Willkür. Es wird Zeit, dass man hören u. denken will: auf andere Weise macht sich der Künstler nur lächerlich, und die Kunst, die das Leben fördert u. veredelt, entflieht vor der tollen Leidenschaft. Verbesserungen haben wir nöthig; es ist wahr, dass in vielen Dingen noch keine Folgerichtigkeit da ist: allein deshalb brauchen wir noch keine Revolution, wie sie der Verf., obgleich wohlmeinend, einleiten möchte. Er verwirft nicht blos unsere ganze Bezifferungsart, sondern auch unsere ganze harmonische Orthographie, indem er nur auf den Klang u. gar nicht auf den Stufengang sieht. Die 7 bezeichnet er stets mit 6 u. zwischen c u. his erkennt er keinen Unterschied in den Accordfügungen an. Man kann also aus den Notenstellungen nach des Verf. Weise gar nicht mehr auf die Folge schliessen; er zerreisst den Accordzusammenhang in Fetzen. Man sehe z. B. Folgendes:

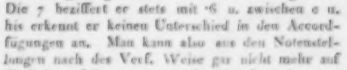

Quinten- u. Octavenmachen dünkt ihm kein Uebelstand u. darin stimmen ihm schon lange nicht Wenige durch die That bei; auch löst er Dissonanzen im Basse nicht in dem gehörigen Tone auf, sondern springt von ihnen geradezu in den Grundton, z. B.

S. 61 der Notenbeispiele:

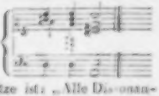

Einer seiner Hauptgrundsätze ist: „Alle Dissonanzen reduciren sich auf die 4, als das Centrum, was ihm der Grundstein des ganzen Lehrgebäudes ist. In sofern die grosse Quarte den Leitton in eine andere Tonart gibt, ist etwas an der Sache: nur geht er in seinen übrigen Folgerungen viel zu weit. Einen Blick in die Seele des Verf. lässt uns die 35. S. thun, wo es heisst: „Die Qualität der grossen Quarte hat schon in meiner frühen Jugend meine Attention sehr in Anspruch genommen durch die Schrift des französ. Mystikers St. Martin „Des erreurs et de la vérité, übersetzt v. Matthias Claudius", welcher, so viel mir jetzt nach etwa 40 Jahren erinnerlich wird, sehr zu bedauern schien, dass der Mensch nicht mehr Kenntniss von der grossen Quarte habe." — Das wäre also abermals ein Nutzen der Mystik. — Demnach hat uns das Buch manche Gelegenheit zum Nachdenken gegeben, und Geduld u. guten Willen zur Prüfung, die der Verf. verlangt, hoffen wir bewiesen zu haben; es ist nicht unsere Schuld, wenn wir nicht gleich Amen dazu sagen können. Auch wiederholt der Verf. zu viel u. bringt viel Ueberflüssiges, z. B. vom Taktmesser, vom Entstehen der Töne, von reich gewordenen Musikern u. dergl. — Uebrigens schelte man den Mann nicht für seinen guten

Willen, wundere sich auch nicht, sondern bessere sich selbst. Es kann nicht anders kommen; die Wirre muss gross u. immer grösser werden, wo die Willkür überhand nimmt, wie es jetzt unter jungen Musikern oft genug der Fall ist.

Nachrichten.

Berlin, d. 27. Septbr. 1836. Zur Wiederanknüpfung regelmässiger Correspondenz theile ich Ihnen über die wenigen musikalischen Ereignisse des Juli, August u. September d. J. folgende Nachrichten mit. Die in meiner Nachschrift vom 4ten Juli geäusserte Hoffnung, dass Dem. Clara Heinefetter in Gluck's Armide auftreten würde, ist leider nicht in Erfüllung gegangen, da diese Sängerin (deren Engagement eben so wenig, als das des Fräul. von Fassmann zu Stande gekommen zu sein scheint) plötzlich Berlin verlassen hatte. Auch der General-MD. Ritter Spontini reiste im Juli nach Marienbad, und ist erst kürzlich von Prag zurückgekehrt. Eine Dem. Moewes vom Grossherz. Hoftheater zu Strelitz sang im Juli den Romeo in Bellini's Montecchi u. Capuleti mit guter Altstimme, doch noch ohne fein künstlerische Bildung, als geborene Berlinerin mit aufmunterndem Beifalle. Im Königsstädter Theater schlossen die Sänger Holzmiller u. Fischer ihre dortigen, sehr achtbaren Kunstleistungen, indem Beide diese Bühne verlassen haben, wo die Opern seit zwei Monaten ganz ruhen, um Possen u. Rettungs-Dramen Platz zu machen. Dem. Hähnel ist nach Bremen, Hamburg u. Hannover verreist. Eine Reorganisation der Oper soll im October beginnen.

Zur Feier des 3. August gab die Königliche Bühne Halévy's „Blitz" mit den Damen Grünbaum u. Lenz, den Herren Mantius u. Bader bestmöglich besetzt, ohne besondern Erfolg, da das Stück langweilte u. die Musik zwar ganz artig, doch aber, zur Ausfüllung eines Abends, ohne grössere Ensemblestücke, ja ganz ohne Bass, nur von 4 Personen, 2 Sopranen u. 2 Tenoren, ausgeführt, zu einförmig wird. Unterhaltender wirkte das neu einstudirte „Rothkäppchen" von Boieldieu, in welchem Dem. Clara Stich zum ersten Male eine grössere Singpartie übernommen hatte. Für das Lustspiel hat diese junge Künstlerin entschiedenes Talent, auch eignet sich ihre nicht starke Sopranstimme für den ausdrucksvollen Lieder-Vortrag in kleinen Singspielen recht wohl, da die angenehme Persönlichkeit u. naive, natürliche Darstellungsgabe ihrer Erscheinung besondere Anmuth verleiht. Für grössere Gesangrollen mit Chor u. grossem Orchester ist indess dieses zarte Organ nicht geeignet. — Hr. Bader war in der bedeutenden Rolle des gefürchteten Mädchenjägers vortrefflich, wie dieser Künstler sich überhaupt in neuester Zeit zu verjüngen scheint, seitdem er fast in allen Opern beschäftigt ist. Hr. Eichberger hat den Sommer über sehr wenig gesungen (kürzlich den Tebaldo in den Capuleti mit Beifall) u. Hr. Mantius ist jetzt auf längere Zeit verreist. Dem. Grünbaum wird ebenfalls nächstens ihren Urlaub antreten. Dagegen ist Mad. Seidler aus dem Bade zurückgekehrt u. als „schöne Müllerin" wieder aufgetreten. Paesiello würde indess seine Composition in der hiesigen Zustutzung schwerlich wieder erkennen, da mehre fremde Einlagen u. Auslassungen der besten Gesangstücke (besonders im 2. Akte) diese Oper zur Posse mit Gesang umgewandelt haben. Weshalb gibt man nicht lieber Cimarosa's klassische Opera buffa: Il Matrimonio segreto? — Ueberhaupt bewegt sich noch immer unser Opernrepertoir in zu beschränktem Kreise. Opern von Mozart, Spohr, Cherubini, Lindpaintner, Marschner u. s. w. sind eine wahre Seltenheit. Auber, Bellini u. Rossini füllen fast ganz den einförmigen Cyclus aus, dem nur selten Boieldieu, Herold, Nicolo Isouard, Meyerbeer u. Carl Blum beigeordnet sind. — Ein neues kleines Singspiel: „Ein Stündchen im Bade" mit frischer, melodischer u. pikant instrumentirter Musik von dem Flötisten, Kammermusikus Herrman Schmidt, ist auch kein Gewinn für die Kunst, da das Stück unter der Kritik erscheint. „Die Stumme von Portici" erregte nach längerer Ruhe wieder lebhaftes Interesse, obgleich Alphons von einem Baritonisten gesungen werden musste, dessen dramatisches Darstellungs-Talent höchst schätzbar ist. Bader ist noch immer ein vorzüglicher Masaniello. Dem. Lehmann hat einmal den Romeo in den „Montecchi u. Capuleti" mit Beifall gesungen; ihre Altstimme ist klangvoll u. schön, die Gestalt vortheilhaft, auch der Vortrag mit Fleiss gebildet. Nur geistig belebtes Feuer der Empfindung fehlt, daher die Leistungen dieser vielleicht zu befangenen Sängerin den Zuhörer nicht recht erwärmen. Dem. Grünbaum hat die Amine in Bellini's „Nachtwandlerin" sehr ausdrucksvoll gesungen. — Die Sing-Akademie hatte am 23. August zum Gedächtniss

ihres verdienstvollen Mitgliedes Georg Pölchau eine würdige Feier veranstaltet. Nach einem Chorale von Fasch u. Requiem von L. Hellwig schilderte der Director C. F. Rungenhagen in einer bündigen Rede die Verdienste des Verewigten um die Tonkunst im Allgemeinen, wie insbesondere um die Sing-Akademie, deren Bibliothekar Pölchau nach Zelter's Tode bis zu seiner vermehrten Kränklichkeit war. Auch an der Ordnung des von der Singakad. käuflich erworbenen Zelter'schen Musikaliennachlasses hatte Pölch u wesentlichen Antheil. Nach der Gedächtnissrede wurde eine von Pölchau der Sing-Akademie geschenkte Motette v. Zelenka: „Quomodo justus moritur" zum Andenken des Gebers gesungen. Mozart's Requiem vom „Hostias et preces" bis zu Ende schloss die ernste, erhebende Feier. Eine ähnliche fand am 6. Septbr. zum Gedächtnisse eines vieljährigen Mitgliedes, des Justizraths H..., Statt. Einem Chorale von Rungenhagen: „Jesus meine Zuversicht" folgte die Gedächtnissrede, ein schönes Requiem u. die Motette: „Selig sind die Todten" von Fasch. Hierauf die bekannte 8stimm. Motette v. Zelter: „Der Mensch lebt u. bestehet" etc. Einen grossartigen Schluss machte J. S. Bach's kunstreiche Motette in B dur: „Gottes Zeit ist die beste Zeit". — Um nochmals auf das K. Theater zurückzukommen, ist bemerkenswerth, dass Cherubini's Ali Baba, sehr sorgsam wieder eingeübt, am 23sten u. 25sten d. M. bei vollem Opernhause mit Beifall gegeben ist. Hr. Eichberger hatte für den abwesenden Tenoristen Mantius die Rolle des Nadir übernommen u. führte solche mit kräftiger Stimme rein, sicher u. voll Ausdruck durch. Die trefflich charakteristische Oper wird nun indess bald wieder ruhen, da Dem. Grünbaum, welche die Delia sehr innig u. empfindungsvoll singt, auf Urlaub verreisen wird (wie es heisst, nach Dresden). — Dem. Löwe aus Wien soll vom April k. J. ab engagirt sein. Hr. Fischer wird auf Gastrollen erwartet. — Die Oeffnung der versiegelten Devisen, mit welchen die früher bereits bezeichneten 9 Compositionen für die Altstimme eingesandt waren, welche die Kön. Akademie der Künste, nächst der gekrönten Preis-Composition, einer ehrenvollen Erwähnung würdig erachtet, hat als Componisten ergeben von 1) Ino: den Musikdir. Saemann zu Königsberg in Preussen. 2) „Trost am Grabe": C. Moache in Lübeck. 3) „Marie Antoinette": Wagner in Breslau. 4) „Die Kaiserin": Musikdir. Loewe in Stettin. 5) „Rinaldo", Cantate von Goethe: J. P. Schmidt in Berlin. 6) „Ino": Constantin Decker aus Stolpe in Pommern. 7) „König Alfred": Bernhard Breuer zu Cöln. 8) „Hecuba's Klage um Hector": Cantor Granzien zu Marienwerder. 9) „Romeo und Julie": Adolph Stahlknecht in Berlin, Eleve der K. Akademie der Künste. Die belobten Arbeiten dieser (bis auf No. 2) vaterländischen Tonsetzer sollen nach u. nach zur Aufführung gelangen, weshalb die Partituren von den Componisten zu diesem Behuf noch erbeten werden. Möge sonach der Zweck dieser musikalischen Preisaufgabe, über deren Nutzen für die Kunst im Allgemeinen kein Zweifel Statt finden durfte, so vollständig erreicht sein, als die vorhandenen Mittel es zuliessen. Ueber das gekrönte Preiswerk behalte ich mir einen ausführlichen Bericht nach der zu verhoffenden öffentlichen Aufführung desselben vor. Für die Folge soll eine grosse Oper zur Preisaufgabe gestellt und darüber noch das Nähere festgesetzt werden. Wo wird indess ein wahrhaft gutes, deutsches Opern-Gedicht zu finden sein? Die Einlieferung des letzteren, dunkt mich, sollte der Aufgabe einer Composition dieser Gattung vorangehen, da wenig vorzügliche deutsche Dichter zugleich die musikal. u. scenischen Anforderungen der Kunst u. des Zeitgeschmacks genau kennen, die meisten es auch verschmähen, für so geringen Ehrensold, als er von deutschen Bühnen geboten werden kann, ihre Geisteskräfte u. Talente der Opern-Dichtung zuzuwenden. — — Die als erfahrene Sängerin u. Gesang-Lehrerin von gründlicher Methode rühmlichst bekannte Mad. Marianna Sessi (Natorp) ist auf ihrer Reise nach Italien von Hamburg hier angekommen, um den Winter über hier zu verweilen und sich dem Gesang-Unterrichte zu widmen. Mad. Sessi liefert den evidentesten Beweis ihrer vorzüglichen Methode durch ihre junge Schülerin, Dem. Emma Freier, aus Plön gebürtig, deren klangvolle Sopranstimme durch den Unterricht ihrer sorgsamen Lehrerin in kurzer Zeit bereits eine so gute Ausbildung erlangt hat, dass von dem Talente u. Fleisse dieser angehenden Sängerin, welche der deutschen wie der italienischen Sprache gleich mächtig ist, die erfreulichsten Fortschritte zu hoffen sind.

Frankfurt a. d. O. Am 23sten Septbr. haben die Herren A. W. Bach u. KM. Belcke aus Berlin eine geistliche Musik in der Ober-Kirche

zu wohlthätigen Zwecken mit vielem Erfolge veranstaltet. Der erste Theil enthielt 1) eine Orgel-Fuge v. Joh. Seb. Bach; 2) Recit. u. Arie: „Tröste Zion" aus Händel's „Messias" mit darauf folgendem Chor; 3) Choral: „Straf mich nicht in Deinem Zorn" für Posaune u. Orgel. 4) Crucifixus von Lotti. Der zweite Theil: 5) Terzett von Rosenmüller für 3 Sopranstimmen. 6) Orgeltoccate von J. S. Bach. 7) Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" aus dem „Messias". Der dritte Theil bestand 8) aus dem Choral: „Eine feste Burg" für Posaune u. Orgel. 9) Sanctus von A. W. Bach. Ein Ausgang auf der Orgel schloss die erbauliche Kunstfeier. Die Virtuosität des Hrn. Belcke auf der Posaune, wie das ausgezeichnete Orgelspiel des Hrn. MD. Bach fand allgemeine Anerkennung, wie ihre menschenfreundliche Gesinnung und thätige Kunstübung. Dergleichen gewählte Musiken erwecken u. befestigen auch in Provincial-Städten den guten Geschmack an gediegener Gesang- u. Instrumental-Musik, und sind der Würde des Locals angemessen. —

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommerstagione in Italien.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Nach der im vor. Berichte erwähnten, der Tacchinardi am 17. März in den Puritani erwiesenen Unartigkeit hatte sich das Blatt gewendet, und in den wenigen noch folgenden Vorstellungen der Stagione verschwand aller Groll gegen die Sängerin, die wie zuvor Alles entzückte.

Hauptsänger auf der Pergola waren diesen Frühling die Schoberlechner, der Tenor Poggi u. Bassist Scalese; die gegebenen Opern: Anna Bolena, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy u. der Belisario, sämmtlich von Donizetti, wovon die erste wenig, die zweite weniger, die dritte viel besser u. die vierte am wenigsten anzog. Der Schoberlechner wünschte man eine bessere Aussprache u. eine bessere Action; die Gemma di Vergy gab sie am besten, in welcher Oper der von hier gebürtige Bassist Battaglini mit schöner Stimme u. gutem Gesange zum Gelingen des Ganzen beitrug. Bellini's Zaira wurde hierauf ausgelacht, und der Belisario war, wie gesagt, nichts weniger als ein Finis coronat opus, Poggi hingegen in allen gegebenen Opern der am meisten Begünstigte.

(Teatro Alfieri.) Hauptsänger: die Unger, der Tenor Moriani u. die Bassisten Cosselli u. Ferretti. Mit den zwei Matadoren Unger u. Cosselli machte Persiani's Ines di Castro besonderes Glück, das Hervorrufen nahm kein Ende, und Moriani (Landsmann) überraschte die Zuhörer nach einer langen Abwesenheit, seit welcher er in seiner Kunst zugenommen hatte; möchte er nur mehr Leben in sein ganzes Wesen legen. Einen wahren Furore machte hierauf Donizetti's Marino Falliero (bekanntlich von ihm für die pariser italienische Bühne componirt). Den Schluss, also hier wirklich Finis coronat opus, machte das Symbol der Steckenpferde aller heutigen Prime Donne, die infallible, stets willkommene, stets junge, langweilig schöne Norma, in welcher die hübsche Palermitanerin Rosina Mazzarelli, in der Rolle der Adalgisa, zum ersten Male die Bühne mit verdientem Beifalle betrat. Sie studirte den Gesang anfänglich beim Mr. Monteleone zu Palermo, darauf beim Mr. Romani in Neapel, und nun überrascht sie als Sängerin die Zuhörer u. ihre Collegen.

Der Buffo Giuseppe Ghedini ist am 4. Mai plötzlich am Schlagflusse gestorben.

Livorno... Nehmen Sie einstweilen ad notam die Sign. Irene Secci, welche hier diesen Frühling im Elisir, Furioso u. in der Semiramide die Bühne betrat; mehr ist für heute nichts zu melden.

Pisa. Die Rita Gabussi, die Leser kennen sie schon von Bologna aus, avancirte hier schnell von der wahnsinnigen Nina zur Norma, verrückte einigen jungen Pisanern die Köpfe, die ihr auch in nicht vortrefflichen Gesangsdingerchen Beifall zuklatschten. In ihrer Benefize-Vorstellung, wo sie sich als Pianofortespielerin ebenfalls vernehmen liess, gab es ein beleuchtetes, volles Theater, daher volle Kasse, sodann Gedichte, Bildnisse u. s. w. in reichlicher Menge. Ihr Mitschüler, der Tenor Zamboni, und die Elvira Mayer (Adalgisa) in der Norma nicht zu vergessen, die sich ebenfalls die Gunst der Zuhörer erwarben.

Herzogthum Modena.

Modena. Mehre Sängergesellschaften grösserer italienischer Städte versahen diesen Frühling auch kleinere Theater, sangen also in einer u. derselben Stagione in zwei Städten, in einer bis zu Ende Mai, in der andern im Juni. So z. B. wanderte die Sängertruppe von Perugia nach Città della Pieve, von Livorno nach Pistoja, von Reggio nach Faenza,

von Venedig nach Mantua u. Bassano u. s. w.; so auch jene von Bologna nach dem hiesigen Theater, wodurch wir im Juni das grosse Vergnügen hatten, die Tacchinardi als Sonnambula zu hören u. um so mehr zu bewundern, als die Musik dieser Oper hier im Allgemeinen keine Bewunderer aufzuweisen hat.

Reggio. Unsere Stadt ist die erste, welche die in der schönen Jahreszeit auf dieser Halbinsel Statt habenden zahlreichen, gewöhnlich mit Opern u. Ballets versehenen Messen eröffnet. Dem hiesigen Impresario sind in seinem Contracte als erste Bedingnisse für die jährliche Messe vorgeschrieben: ernsthafte Opern u. heroische Ballets, Hauptsänger di cartello (von Ruf) oder gar di primo cartello, weswegen auch die hiesige Frühlingssaison in theatralischer Rücksicht, per metonymiam, Stagione di cartello genannt wird. Unsere Hauptsänger waren dieses Jahr die Grisi (Giuditta) sammt Hrn. Reina; die gegebenen Opern: die nie rastende Norma u. die himmlischen Capuleti. Mit der Grisi sang ihre Schwester Ernesta, in ersterer Oper die Adalgisa, in der zweiten die Giulietta. Im Ganzen war das Theater stets voll, was, wenigstens in Italien, ein weit grösseres Zeichen des Gefallens, als alles Klatschen u. Heulen andeutet. Die Grisi hat auch einmal zum Benefize der hiesigen Armen gesungen, was ihnen über 100 Dukaten einbrachte.

Und da gerade von der Grisi die Rede ist, und diese Blätter schon bei einer andern Gelegenheit erwähnt, dass alle drei Schwestern Musikänderinnen u. Nichten der einst berühmten Grassini sind, so mag hier die Nachricht stehen, dass die berühmteste dieser Schwestern, die Julie, verwichenen April in London, wo sie auf dem dasigen Theater sang, einen reichen Franzosen, Namens Auguste Giraud de Meley geheirathet, der ein Landgut zwischen St. Cloud u. Versailles besitzt. Die Julie ist den 28. Juli 1811 geboren.

Noch etwas. Dieweilen eine Cabalette mit Chor wollüstiger klingt, als wenn die arme Schöne sich ganz allein überlassen ist, so hat man hier, um das Entzücken der Solo-Cabalette im Schlusstercette des ersten Aktes der Norma bis zur Convulsion zu steigern, einen Chor *hinter den Coulissen* dazu brummen lassen; die Zuhörer haben aber von diesem neu hinzugefügten Chore nichts vernommen, daher auch keine Convulsionen bekommen.

Kurze Anzeigen.

Deux Rondeaux pour le Pianof. composés — par G. C. Kulenkamp. Oeuv. 45. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 16 gGr.

Das erste ist gut gearbeitet u. nützlich zur Uebung für mässig vorwärts geschrittene Spieler. Von derselben Art ist auch das zweite. Es ist dabei auf ein reinliches Spiel gesehen worden, so dass nicht immer, nicht einmal oft Vollgriffiges vorkommt, was seinen Vortheil hat, um so mehr, je öfter die einfachere, auf netten Anschlag sehende Spielart in vielen neuen Compositionen zurückgesetzt wird. Nur ist der Geschmack wie die Mode eine gewaltige Macht, gegen welche sich selten viel ausrichten lässt.

Privat-Verein-Tänze für's Pianof. comp. von Aug. M. Canthal, Musikdir. des Privatvereins an der Alster. Leipzig, Hamburg u. Itzehoe, bei Schuberth u. Niemeyer. Pr. 12 Gr.

Die Sammlung wird mit einem modischen Marschtempo eingeleitet, dem 7 Walzer u. ein Schlusswalzer folgen, die sämmtlich aus E- u. A-dur eine Walzerkette bilden. Alle tanzlich u. meist zeitgemäss angefrischt mit zufälligen Zwischentönen u. pikanten Dissonanzen, wie sich das jetzt gehört. Dies u. Rhythmusfügungen ganz à la Strauss. Um den ganzen Titel herum schaut man seltsame Arabesken.

Bei N. Simrock in Bonn a. Rh. erscheint am 20. Oct. d. J. mit Eigenthums-Recht:

François Hünten, Trois Cantilenes expressives variées pour le Piano. Op. 33. No. 1. Air Suisse. No. 2. Air de Mercadante. No. 3. Air italien.

— Gr. Valse pour Piano (in B.)

Subscriptions-Anzeige.

Ende October erscheint und ist durch Unterzeichneten zu erhalten:

C. G. Müller's grosse Sinfonie Op. 12.

Für Orchester, in Stimmen, vollständig. Subscriptionspreis 4 Thlr. Dupplir-Stimmen einzeln: Violino primo 12 Gr. — Violino secundo 12 Gr. — Alti 10 Gr. — Violoncello et Basso 12 Gr. (Ladenpreise).

Partitur, sauber geschrieben, 4 Thlr. netto.

Der Subscriptionspreis gilt bis Jahresschluss; der alsdann eintretende Ladenpreis wird über 5 Thlr. betragen.

F. Whistling in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

seufzt' einmal um Mitternacht, aus dem Sonntagskinde.

Einige aneinanderhangende Modulationen in der Harmonie im Rondo bringen einen guten Effekt hervor. Sie sind auch, wenn die Harfe eine Stimme zur Begleitung hat, eher anzubringen, als wenn sie ohne Begleitung ist.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement d' un Violon oblige composees et dediées au Ch. S. George par J. Warbés. Oeuv. I. à Paris. (Pr. 9 Liv.)

Gefällig sind diese Sonaten, wohl mehr als zu gefällig; fliessend, mehr als zu fliessend. Aber es ist der Fluss von einem matten, einschlafernden Wasserquell, der nichts fortzubringen weiss, als nothdürftig sich selbst. Man wird oft der Instrumentalmusik recht gram, wenn man so viel leere, nichts sagende Sachen durchspielen muss, die nichts wollen, als dass man um ihrentwillen die Finger bewege. Unterdess will das Publikum spielen, will etwas Neues — das heisst frische Noten —; hier sind leicht spielbare Sachen, die, mit Begleitung, Liebhaber divertiren und sie ein Weilchen unterhalten können. Mancher hat die Erinnerung an seine Bekanntschaften gern und wird dabey behaglich. Hier treffen sich die bekannten Gevattern und desgleichen haufenweise.

Anekdote.

Madam — —, die so schön singt und so schlecht wirthschaftet, war bey ihrem Aufenthalt in — tief in Schulden verfallen, und wurde besonders von einem unartigen Galanteriehandler täglich um Bezahlung gequalt. Als das Engagement der Dame bald zu Ende lief, riss ihm der Faden der Geduld; er ging zu ihr, und kündigte ihr an, wenn sie nicht Rath schaffe, lasse er ihr nach der Vorstellung, zu welcher sie sich eben rüstete, Arrest geben. Ein artigerer Herr, der nach ihm eintrat, gab der Dame wieder gute Laune, und sie sann sich einen andern Weg, den Kaufmann bescheidener zu machen, aus, den sie absichtlich dem jungen Herrn, zur Vorherverkündigung im Parterre, mittheilte. Sie spielte die Konstanze in Mozarts Entführung. Der Kaufmann hatte seinen festbestimmten Platz in einer Loge zunächst am Theater. Als sie die Arie begann: Martern aller Arten mögen meiner warten, ich verlache u. s. w. sahe sie den Herrn in der Loge an. Alles lachte und lorgnirte hinauf zu ihm, so dass er sich vor Angst nicht zu lassen wusste und nach der Arie hinunterging: „Zum Henker, was sahen sie mich denn so fest an?“ „Sie wollten mich ja gar so fest anfassen!“ „Wenn Sie mich nicht mehr ansehen wollen —“ „So wollen Sie mich nicht mehr anfassen? Gut! da haben Sie meine Hand! Und bezahlt sollen Sie doch auch werden; ja ich will das sogar heute noch gut machen, was ich vorhin übel gemacht habe.“ Und als sie im Divertissement am Ende der Oper die Worte zu singen hatte: Wer so viel Huld vergessen kann, den seh' man mit Verachtung an — so warf sie einen erkenntlichen Blick in die Loge. Bravo! bravo! rief das Parterre, das sie am Zauberfaden hielt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. Nº. 42. 1836.

Tod der Madame Malibran.

Unter dieser Ueberschrift hat Hr. Jules Janin in No. 40 der Gazette musicale vom 2. Octbr. einen Erguss der Schmerzen über diesen frühen Verlust ausgeströmt, dessen männliche Fluthen wir auch teutschen Ohren vorüberrauschen lassen möchten, damit wir ein Bild gewinnen von der wogenden Trauer, die Paris bei der Nachricht dieses unerwarteten Todes durchriesselte. Es würde den Eindruck vernichten, wenn wir diesem sturmempörten Rauschen irgend etwas entnehmen wollten, als den französischen Wellenschlag, der sich hier nothwendig an teutschen Ufern brechen muss, oder wenn wir irgend etwas durch Erweitern u. Ebenen zu verändern uns erlaubten. Nur in möglichster Treue wollen wir unsern teutschen Herzen zu Gehör bringen, wie an den Ufern der Seine Nänien der Gefeierten erklingen.

Das grösste musikalische Talent dieser Welt, auf ewig ist es uns verloren. Diese Leidenschaft, die wir für unerschöpflich hielten, sie ist erloschen; diese Stimme ohne Gleichen, sie schweigt im Tode. Diese so schöne, so geniale Frau, sie ist dahingeschwunden wie ein Ton, der sich in der Luft verliert. Mad. Malibran ist plötzlich gestorben, vor Kurzem, in der düstersten Stadt des düstern Englands, des den Künstlern Unheil bringenden, mitten in einem Feste, dessen schönste Zierde sie war; ausserhalb Frankreichs, ihres wahren Vaterlandes, ausserhalb Paris, ihrer wahren Hauptstadt. Sie ist gestorben, ohne dass wir ihr die letzte Ehre haben erweisen und unsere Thränen auf dem Grabhügel dieser Frau vergiessen können, die uns so viele entlockte.

Das Gerücht ihres Todes hat uns Alle überrascht u. erschreckt, wie ein Donnerschlag. Ach! wir wussten kaum, dass sie krank war. Noch den Abend vorher hatte sie einen wahrhaft französischen Enthusiasmus in dem so mürrischen England erregt, das so schwer zu bewegen ist; sie hatte die blassen Engländer alle Entzückungen der Musik empfinden lassen; welche Anstrengungen! welche Arbeit! welch' unermüdlicher Eifer! Diese Frau war ein Alexander; sie ging, die Welt zu erobern; sogar England wollte sie bezwingen, sie ist über der Mühe gestorben, und nun, ach siehe! sie liegt eingehüllt in ihren Triumph. Und Alles dies ist auf ewig verloren! Und nichts bleibt von dieser zum Herzen dringenden Stimme, von diesem so wahren Ausdrucke, von dieser fruchtbaren Leidenschaft, dieser so natürlichen Geistigkeit, dieser Schönheit ohne Gleichen, von diesem Seelenergreifenden Lächeln, von diesem in das Herz dringenden Blicke! Alles ist verloren, vernichtet, verloren auf immer, Grazie, Schönheit, Jugend, Genie, Vergnügen, Liebe! Alles dies ist todt u. uns bleibt nichts als unsere Thränen.

In der ersten Verwirrung unsers Schmerzes wagen wir es kaum, uns Alles zurückzurufen, was wir verloren haben. Ja wir möchten aus unserm Geiste u. aus unserm Herzen die stets lebendige Erinnerung an dieses anbetungswürdige Wesen entfernen, welches alle Wünsche, alle Huldigungen, alle Verehrungen in ihr Gefolge zu ziehen wusste. Ja ich weiss nicht, welche Lust uns ergreift, welch' Bedürfniss uns befällt, auf einen Schlag Alles zu vergessen, was sie für uns gethan hat, jetzt, da sie fern von uns, ihren Brüdern, gestorben ist, jetzt, da sie nichts mehr ist, als ein Schattenbild; jetzt, da alle unsere Erinnerungen in die Ferne treten, lasst uns unserer Bewunderung Stillschweigen auflegen! Lasst uns diese Frau vergessen, die für uns nichts mehr vermag. Aber um aller Barmherzigkeit willen, wie soll man es denn anfangen, sie zu vergessen? So lange Zeit ist sie unsere ganze Leidenschaft des Winters gewesen, alle unsere Hoffnung des Frühlings, alle unsere Sehnsucht

des Sommers! So lange, einzig um sie wiederzusehen, haben wir zu den Blumen gesagt: welket! zu dem sanften Zephyr: halt ein! zu dem trüben Winter: — Komm, trauriger Greis, beladen vom Reif, du bist uns lieber als der fröhliche Frühling, denn du wirst uns unser Fest des Gesanges wiederbringen, unsere junge Begeisterung, unsere Malibran jeden Abend! Wie sollten wir diese Frau vergessen, der wir zuerst huldigten, die wir so kurze Zeit bewundert haben, und die wir immer wieder erwarteten? Sie kam einst aus weiter Ferne zu uns, sie war so begierig nach Ruhm! Sie verlangte von uns zwei Dinge, mit denen wir am wenigsten freigebig sind, Ruhm u. Glück! Sie vertraute uns, wie das Kind dem Vater vertraut. Aber auch welche Ausbrüche der Freude bei ihrem Anblicke! welch' stürmischer Beifall! Wie stolz u. glücklich waren wir, ihr Ruhm u. Glück zu bereiten! Und wie begrüsste das Parterre sie mit Entzücken durch Wort, Seele, Gebehrde u. Herz! Und von ihrer Seite, wie wusste sie, was das Parterre bedurfte, Lachen oder Thränen, Glück oder Verzweiflung! Wie sollten wir denn diese Frau vergessen? Sie hat sich mit allen Hauptwerken unserer grössten Meister innig verwebt, sie hat ihnen neue Schönheiten herausgefunden. Sie ist unser grosser Lehrer gewesen, und sie hat mehr zu unserer musikalischen Bildung beigetragen, sie allein, als alle Orchester der Welt. Himmel! was hat sie nicht Alles gethan, um das hohe Gut zu vergrössern, das ihr der Himmel anvertraut hatte! Diese Hoheitsgabe, sie war ganz Beethoven, ganz Mozart, ganz Rossini; sie stammte in gerader Linie von allen diesen grossen Genies ab, welche sie beweinen mit Verzweiflung, mit Stolz. Still! Otello beginnt. Diese afrikanische Gluth bricht von allen Seiten hervor. Die weisse Venetianerin ist im Kampfe mit dem Mohren, Shakespeare u. Rossini streiten mit einander; es handelt sich darum, diese beiden Genien in Uebereinstimmung zu bringen, eine unmögliche Sache! und doch ist diese Einigung dieser beiden grossen Genies, eins aus Süden, das andere aus Norden, das Werk jener jungen Frau, welche ihr da unten seht wie ein Schatten durch alle die Leidenschaften hindurchschlüpfen, welche in jener erleuchteten Ferne sich bekämpfen. Wie schön sie war, erinnert ihr euch? wenn sie ganz weiss erschien, in Mitte Rossini's u. Shakespeare's, wenn sie alle ihre Thränen in der Stimme u. im Herzen trug, fruchtbarer u. bewundernswerther Thau, der über ein Drama so viel Trauer u. Schrecken ausgoss! So hatte diese Frau vereinigt, vereinigt auf ihrem Haupte die beiden am schwersten zu vereinigenden Meisterwerke, den Otello Shakespeare's u. den Otello Rossini's, das Drama u. den Gesang, die gespielte u. die gesungene Leidenschaft. Sie war zugleich die grösste Sängerin u. die grösste tragische Schauspielerin ihrer Epoche, und mit welcher anbetungswürdigen Ungezwungenheit u. welcher unaussprechlichen Anmuth u. welcher reizenden Declamation trug sie diese doppelte Last!

Still noch einmal! Hört ihr den Schrei der Freude? Es ist Ninetta, welche vom Gebirge niedersteigt u. ihren Bräutigam erwartet! Die hohe venetianische Dame ist nichts mehr, als ein unschuldiges, glückliches, vertrauendes Bürgermädchen. — Glück eines Augenblicks! Bald verändert sich die Scene, die junge Frau auch. Eben überliess sie sich mit Vertrauen ihrer Liebe, siehe da, jetzt ist sie wieder ihrem Vater ganz ergeben. Alle Schattirungen dieser verschiedenen Gefühle, Mad. Malibran drückte sie bewundernswürdig aus. Bald war sie Königin, bald Dienerin, Donna Anna u. Zerlina, Romeo u. Tancred, bald glücklich, traurig, untröstlich; sie schritt ohne Muhe, nur nicht ohne stets etwas von ihrem Leben daran zu setzen, durch alle diese Extreme, welche sie endlich umbringen mussten. Aber was liegt daran? Was geht diese Frau der Tod an? Sie muss singen oder sterben. Sie muss Rollen spielen oder sterben. Sie muss dem doppelten Berufe zu diesen beiden Künsten folgen, welche ihre Henker sein u. sie einst unter Lorbeern u. Blumen ersticken werden.

Ach! haben wir da nicht, trotz allen unsern Bemühungen, diese lästigen Erinnerungen zu entfernen, uns einzig u. allein damit beschäftigt, diese verlorenen Genüsse, die wir nie im Leben wieder empfinden werden, zurückzurufen? Je mehr wir diese Erinnerungen verjagen wollen, desto mehr überfüllen sie uns in Menge. Mit Entzücken küssen wir Desdemona's schwarzen Haar, Ninettens weisse Hände; mit der Jugend u. der Hoffnung Lächeln begrüssen wir die junge schelmische Rosine, diese Französin, unsere Liebe, begabt mit dem zwiefachen Geiste Beaumarchais u. Rossini's. Auf die Knie nieder jetzt! Semiramis zieht vorüber! Bald Bäuerin u. Königin, im seidenen Gewande u. in Wollentracht, unter dem kriegerischen Helm, im Sammet der Prinzessin, fertig zu Allem, so war sie! Und wie wächst unsere Verzweiflung,

wenn wir bedenken, dass sie jüngst vor den Engländern das einzige Meisterwerk sang, in dem wir sie nicht gehört haben, den *Fidelio* v. Beethoven!

Und doch, todt dies Alles! England ist es, das sie uns getödtet hat, es ist der englische Nebel, welcher auf diesem vernichteten Genie lastete. Sie hat sich getödtet diese Frau, indem sie diese Statue von Eisen u. Steinkohle beleben wollte, welche man England nennt. Armes Weib! Es ist noch nicht so lange her, dass wir sie in Paris so glücklich u. so stolz gesehen haben, den Namen eines Mannes anzunehmen, den sie liebte! Jeder stellte sich an ihren Weg, um ihr Platz zu machen u. sie nach Wohlgefallen zu bewundern. Wenn man es gewagt hätte, würde man applaudirt haben, wenn sie vorüberging. Ihren Hochzeittag feierte sie auf ihre Weise durch Wohlthätigkeit u. durch Gesang. Sie hatte Gold für alle Arme u. an demselben Abende Gesänge für alle ihre Freunde. Wir drängten uns um sie in dem kleinen Saale, den sie mit ihrer Stimme belebte, mit ihrer Seele, ihrem Blicke, ihrem Glücke, o! Sie sang die ganze Nacht, leise, einfach, ohne Ermüdung, aber dagegen mit Dankbarkeit, mit Liebe. Der Gesang, er war ihr Vergnügen, er war ihr Leben, er war die fromme Hymne, welche sie an den Himmel richtete, in ihren Freuden wie in ihren Schmerzen. Welche glückliche Nacht brachten wir zu, sie zu hören, wir Unsinnigen! und nicht Einer von uns ahnete, dass es in der That ihr Schwanengesang war, der Gesang des weissgeflügelten Schwanes, der stets nur zum letzten Male sang!

Todt! England hat sie nicht allein getödtet, auch ihr Geist hat sie getödtet, wie das verborgene Feuer, welches die edle Eiche verzehrt. Der alte Baum ist grün noch an seinem Gipfel, sein Inneres verbirgt den Brand. So war sie! Sie verglühte an einem innern Feuer, was Niemand vermuthete; sie wurde verzehrt von dieser doppelten Leidenschaft für Drama u. Gesang, welcher sie gehorchte bis zum Tode. Ihr ganzes Leben war eine Erregung ohne Ende u. ohne Unterlass. Nimmer Ruhe, kein Schweigen, kein Schlummer! Sie fühlte, dass sie nur kurze Zeit zu leben hatte, und sie beeilte sich, zu singen. Sie sang den ganzen Tag, sie spielte die ganze Nacht; am Morgen versuchte sie ihre Stimme u. ihre Geberde; zu Mittag bestieg sie das Ross, und dann, rette sich, wer kann! Kein Pferd konnte dem ihren folgen, sie ritt u. ritt, sie ritt immer! Kaum vom Rosse gestiegen, eilte sie auf das Theater, und hier waren es, wie ihr wisst, unglaubliche Entzückungen, unaussprechliche Extasen, Eingebungen, die Niemand beschreiben kann; sie überliess sich, arme, schutzlose Frau, allen Gesängen dieses Geistes, der in ihr war; *mens divinior*, und dieser Geist liess sie nicht los, lockte, quälte, folterte sie in jeder Art: das währte 4 Stunden lang. Nach 4 Stunden dieser zügellosen Leidenschaft, dieser ruhelosen Hingerissenheit, vier Stunden dieser wüthenden Thränen oder dieser freudigen Exaltation erhob sich die edle Märtyrerin ihrer Kunst stärker u. leidenschaftlicher noch, als jemals; sie vertauschte alsdann das Theatergewand mit dem Ballkleide, und so ging sie, Brust u. Arme blos, in die von Gold u. Putz prangenden Gesellschaften Londons, die sie erwarteten, und die Nacht verging mit Singen für diese Engländer! Ganz England lag zu ihren Füssen u. benutzte so, ohne zu wissen, was kommen würde, jene unglückselige Nachgiebigkeit gegen ihre geringsten Capricen. So hat sich diese Frau getödtet mit Lust; so ist diese schöne Seele, ach! nur zu ungern, wie in einer schweren Wolke, von der Themse her, entflohen; gewaltsam diesem liebenswürdigen Körper entrissen durch alle jene so grausamen Anstrengungen!

Mad. Malibran, kaum unwohl, unterlag allen diesen überhäuften Arbeiten, allen diesen aufgethürmten Kronen. Sie hat nicht länger diese entsetzlichen Anstrengungen ertragen können. Den letzten Tag ihres Triumphes in Manchester, der Stadt des Rauches u. des Torfes, war sie von den Engländern wieder herausgerufen worden, und ohne sich zu beklagen, was sag' ich? mit Freuden, hatte sie die grosse Arie wiederholt, die sie eben gesungen hatte. Hinter den Coulissen sank das arme Geschöpf in Ohnmacht, wie die erschöpfte Nachtigall von der blühenden Linde herabsinkt. Man war genöthigt, sie auf einer Tragbahre in ihr Hôtel zu bringen. Die Musik allein konnte sie wieder beleben, und in der That, kaum dem Fieber entrissen, fing sie an, ihre neuen Lieder, Kinder ihrer erfindungsreichen Laune, zu singen. Beim Singen ergriff sie eine entsetzliche, Furcht erregende Lustigkeit. Man wollte sie beruhigen, allein vergebens. Sie lachte, sang, declamirte Verse in allen Sprachen Europens, die sie wie ihre Muttersprache redete. Entsetzliche, unglückselige Agonie! Nie war das edle Opfer inspirirter, nie glücklicher gewesen. Ihre ganze Seele athmete sich aus in zwiefacher Trunkenheit der

Poesie u. der Musik. Nichts konnte diesem Wahnsinne Einhalt thun, dem man schaudernd gehorchte. Zum Uebermaasse des Unglückes wurde noch ein englischer Arzt gerufen, der ihr, dieser erschöpften Frau, wider ihren Willen, zur Ader liess: sie hatte nicht mehr Blut, als Leben zu verlieren. Sie starb also, wie sie gelebt hatte, lachend, weinend, singend. — Man vergebe uns die Unordnung unserer Gedanken. Wir werden über Mad. Malibran wieder sprechen, sobald wir kaltes Blut genug haben werden, die Einzelnheiten dieses Lebens, so jung, so voll von Genie, von Unglück, von Wohlthätigkeit u. von Talent zu untersuchen. —

So weit Jules Janin. Wir werden nur nach treuen Nachrichten das Unsere gleichfalls hinzuthun.

K i r c h e.

Kirchengesänge berühmter Meister aus dem 15ten — 17ten Jahrhundert, für Singvereine u. zum Studium für Tonkünstler herausgegeben von C. F. Becker, Org. an der St. Petrikirche zu Leipzig. Partitur. 5. Heft. Dresden, bei Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

Dieses 5te Heft der schon von uns für den angegebenen Doppelzweck empfohlenen Sammlung enthält auf 6 Notenseiten ein zweichöriges Pater noster des zu seiner Zeit überaus geschätzten u. tüchtigen Hans Leo Hasler, in welchem wir die Octavenfortschreitung zwischen Alt u. Bass im zweiten u. dritten Takte der zweiten Klammer, von der Rechten nach der Linken gezählt, für einen Druckfehler halten, der sogleich beseitigt ist, wenn die erste Note des zweiten Alttaktes anstatt a den Ton f erhält. S. 5 kommt folgende seltsame Stelle vor, die ein Fragezeichen fordert, da sie mehrfach berichtigt werden kann:

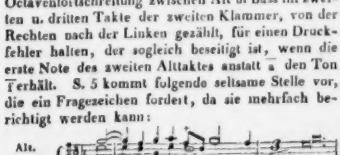

Nimmt man für das C des zweiten Tenors a, so werden es gegen den Bass gerade Quinten, zu den geraden Octaven, welche der erste Tenor mit dem Basse bildet. Wir müssen zusehen, wie sich das verhält. — Es ist nichts als ein Druckfehler, der durch veränderte Töne in den 3 untern Stimmen ganz schlicht in F dur umgeändert werden muss, wie folgt: Das S. 2 in Hasler's Pater noster als fehlerhaft angegebene a muss nach dem Manuscripte ebenfalls vor dem Gebrauche verändert und, wie wir oben gerathen haben, in f umgewandelt werden. Die Alten hüteten sich vor solchen Octavenfortschreitungen mit aller Sorgfalt; Hasler hat f geschrieben; a ist Druckfehler. Uebrigens sind diese Gesänge sowohl zum Studium, als zum Vortrage sehr beachtenswerth.

Vater Unser („Du hast Deine Säulen Dir aufgebaut" etc.) von A. Mahlmann, für Sopran, Alt, Tenor u. Bassstimme in Musik gesetzt v. J. G. Frech, Musikdir. des K. Schullehrer-Seminars u. Organisten an der Hauptkirche zu Esslingen. Partitur. 23stes Werk. Stuttgart, in der Zumsteeg'schen Musikhandlung. Pr. 1 Thlr.

Der erste vierstimmige Satz ist in einfacher u. fliessender Melodie u. Harmonie ansprechend gehalten, durch einen kurzen Fugensatz più moto beweglicher gemacht bis zur Fermate auf der Dominante, worauf im Adagio *pp.* die Worte des Gebetes ganz einfach in Es dur in kindlicher Ehrfurcht rufen: Vater unser, der Du bist im Himmel! Die erste Bitte wird im Andante $\frac{3}{4}$, B dur, von 4 Solostimmen oder dem Halbchore vorgetragen, in sehr einschmeichelnder, vertraulicher Weise. Die dritte Bitte All. $\frac{4}{4}$, Es dur, mischt Chor u. Sologesang; diesen möchten wir in der Anlage, und vorzüglich gleich in den beiden ersten Phrasen, etwas grossartiger oder ehrfurchtsvoller wünschen. Der Satz ist gut gearbeitet, aber es ist, als ob er nicht aus voller Brust erklänge; er sieht uns immer an, wie eine Widerlegung der Worte des Dichters: „Herr, Herr! in Deinem Gottesreich ist Alles recht, ist Alles gleich." — Dritte Bitte, Larghetto $\frac{3}{4}$, As dur, vierst. Solo mit Chor, ein sehr erfreulicher, allgemein wirksamer, das Gefühl unmittelbar ohne alle störende Unterbrechung ansprechender Satz. — Vierte Bitte, Andante pastorale $\frac{6}{8}$, C dur, für vier Solostimmen oder den Halbchor. Dem Texte völlig angemessen, kurz u. schön, am Besten für Sologesang bis zu den Worten der heiligen Schrift, wo der Halbchor einsetzen kann zu hervorgehobener Wirkung. — Fünfte Bitte: Adagio non troppo $\frac{4}{4}$, C moll, eingänglich, leicht fasslich u. besonders

am Schlusse gut gearbeitet. Etwas zu leer dürfte Manchem die Stelle S. 23 zu den Worten vorkommen: „Dein Erbarmen unermesslich". Im ersten u. zweiten Takte der zweiten Klammer auf derselben 23sten S. gehen auch Discant u. Tenor mit einander in geraden Octaven. Sind sie gleich einer Mittelstimme weniger verboten, als dem Basse mit dem Discante, so unterbrechen sie doch ohne Noth den vierstimmigen Satz u. hätten leicht vermieden werden können. Der ganze Satz schwebt übrigens zu sehr zwischen dem Gemüthlichen u. Ernsterem, so dass das Gefühl von einem zum andern gezogen, nicht festgehalten wird. — Sechste u. siebente Bitte: All. $\frac{4}{4}$, Es dur. Dieser Satz weiss das leicht Fassliche mit dem Grossartigeren in bessere Uebereinstimmung zu bringen; der eingewebte vierstimmige Solosatz hebt den darauf folgenden Uebergang zur Fuge im Tutti schön heraus. Die Schlussfuge ist zwar auf kein vom gewöhnlichen abweichend erfundenes Thema gebaut, was im ganzen Gebiete der Fuge jetzt nur äusserst selten vorkommt; aber sie ist sehr gut u. klar durchgeführt, so dass sie einen würdigen Schluss des empfehlenswerthen Ganzen abgibt, das in seinen angenehmen u. gemüthlichen Sätzen vorzüglich schön ist. Sind dem Verf. die sanfteren, gefällig rührenden Sätze weit besser gelungen, als die Grossartiges fordernden, so liegt das gewiss in der Absicht desselben, ein erfreuliches, Jedem angenehmes Kirchenwerk zu liefern. Diese seine Absicht hat er erreicht; das Werk wird ziemlich allgemein wohlgefallen u. erbauen. Man gebrauche es.

Musikfest.

Zwickau. Am 28. Septbr. wurde auch hier in der zweiten, erst vor Kurzem erneuerten u. für Musikaufführungen sehr geeigneten Kirche ein Musikfest gefeiert, das durch unermüdlichen Fleiss unsers nun seit einigen Jahren hier angestellten Musikdirectors u. ersten Lehrers des Gesanges am hiesigen Gymnasium, des Hrn. H. B. Schulze ins Leben gerufen wurde. Unter seiner tüchtigen Leitung ging Alles vortrefflich, so dass ihm u. den Mitwirkenden die Bewohner der Stadt u. der Umgegend, die an musikalischen Freuden Antheil nehmen, einen grossen Genuss zu verdanken haben. Können wir auch nicht mehr, als etwas über 150 Sänger u. Instrumentalisten angeben, die dabei thätig waren, so ist man dafür doch auch bereits an nicht wenigen Orten zur Erkenntniss gekommen, dass es nicht gerade die Masse ist, die ein solches Fest zu einem genussreichen macht. Die Solosänger leisteten Alles, was man nur wünschen kann. Die Sopranpartie wurde von Fräul. Lägel aus Gera gesungen. Ihre Stimme hat seit einigen Jahren bedeutend gewonnen, so dass sie unter die schönen Stimmen gesetzt werden muss, und an Kunstfertigkeit u. gutem Geschmack hat die überall hülfreiche Sängerin sich so emporgearbeitet, dass sie als reisende Künstlerin auftreten könnte, wenn sie es nicht vorzöge, ihre musikalische Thätigkeit nur der Umgegend u. denen zu widmen, die sie dazu auffordern, mit der Kunst das Häusliche verbindend. Die übrigen Solostimmen, Alt, Tenor u. Bass, alle der Stadt angehörend u. alle ausgezeichnet, sind ein glückliches Eigenthum bürgerlich angesehener u. künstlerisch tüchtiger Dilettanten, denen die Tonkunst nicht des Ruhmes, sondern der Ausübung wegen theuer ist, deren geehrte Namen wir also, ohne ihre besondere Zustimmung, zu nennen kein Recht haben. Die Dankbarkeit befiehlt uns aber, ihre herrlichen Leistungen nicht zu übergehen und der freudigen Verpflichtung zu gedenken, zu welcher sie durch hohen Genuss alle Hörer sich verbunden haben. Die Chöre wirkten kräftig u. gediegen, das Orchester nicht minder, so dass im Ganzen auch nicht ein einziger Fehler vorfiel. Der Musikdir. des hiesigen Militärchores, Hr. Meyer, früher in Leipzig als Stadtpfeifergehülfe bei Hrn. Barth, leitete als Vorspieler das Orchester, und den zweiten Männerchor, der zum zweiten Musikwerke nöthig u. hinter dem Orchester aufgestellt wurde, dirigirte der Cantor aus Werdau, Hr. Bräuer, der als Kirchencomponist sich einen Namen erworben hat. Ueberhaupt gibt es in der ganzen Umgegend sehr geschickte Cantoren und geschickte Stadtmusiker, welche fast sämmtlich am Feste Theil nahmen. Die in jeder Hinsicht trefflich zu Gehör gebrachten Werke waren Mozart's Requiem u. das Vater Unser von Mahlmann u. F. H. Himmel.

Abends 8 Uhr wurde Concert im Gewandhaussaale gehalten, was überaus besucht war. Man eröffnete es mit der Ouverture zur Iphigenia von Gluck, die präcis u. kräftig ausgeführt wurde. Frl. Lägel sang darauf Scene u. Arie aus dem Freischütz mit grossem u. verdienten Beifalle. Schiller's Lied über die Freude, componirt von Andreas Romberg, endete den ersten Theil. Der zweite begann mit C. G. Belcke's Gesang: Die Klagen der Nachtigall,

mit obligater Flöte, was allgemein ansprach. In den folgenden Flötenvariationen von Heinemeyer, geblasen von dem Kammermusikus C. G. Belcke, wurde der Beifall noch lebhafter, der auch in der von Fräul. Lägel nach Aller Urtheil vortrefflich gesungenen Arie aus Rossini's Barbier von Sevilla eben so laut u. frisch sich erneute. Den völligen Schluss des genussreichen Tages machte das Rheinlied von Panny für Männerstimmen u. Orchester; es gefiel lebhaft. Das Verdienst, was sich alle dabei Betheiligte, vorzüglich der Musikdirector Schulze durch Anordnung, Einübung u. Leitung erwarb, wird von Jedermann dankbar anerkannt.

Nachrichten.

Leipzig, am 12. Octbr. Der meist aus Dilettanten bestehende, sich trefflich hebende Sängerverein Orpheus war der erste, der uns wieder zu einem öffentlichen musikal. Abende im Saale des preussischen Hauses vereinigte. Unter der Leitung des Hrn. Organisten Geissler wurden mit Begl. des vollen Orchesters 2 Theile des Oratoriums „Das Weltgericht" von Frdr. Schneider, welcher auf Ersuchen die Orchesterstimmen zu übersenden so gefällig gewesen war, aufgeführt. Der dritte Theil war früher gegeben worden. Die Aufführung machte dem Dirigenten u. den Mitgliedern des Vereins alle Ehre u. gewährte einer zahlreichen Hörerversammlung eine der Sache angemessene, erhebende Freude. Wir haben das Werk an einigen andern Orten von stehenden öffentlichen Chören mindestens nicht besser ausführen gehört. — Darauf gab Hr. Rakemann aus Bremen, der sich ein Jahr hier aufgehalten hatte, um sich in der Musik zu vervollkommnen, mit seinem ältern Bruder, Clarinettisten u. Orchestermitgliede in Bremen, welcher sich zum ersten Male auswärts hören liess, ein Extraconcert im Saale des polnischen Hauses, das für die gute Jahreszeit ziemlich besucht war. Der jüngere, Pianofortespieler, liess uns Adagio u. Rondo aus dem ersten Concerte von Chopin hören, was zwar von einem Theile der Anwesenden applaudirt wurde, doch nicht allgemein ansprach, auch noch nicht völlig klar u. bestimmt genug vorgetragen wurde. Besser gelangen C. M. v. Weber's Variationen für Pianof. u. Clarinette, und am Besten der erste Satz, wenn wir nicht irren, aus dem vorletzten Concerte von Kalkbrenner. Wir erhielten nämlich kein Programm, und müssen uns also mit der Erinnerung begnügen. Der ältere Bruder blies ein Clarinettenconcert von Mozart, begleitete der Theatersängerin Mad. Franchetti-Walzel eine für sein Instrument obl. Arie von Paer recht geschickt u. erntete Beifall. Er ist ein sehr gutes Orchestermitglied, auch als Solobläser, wenn er auch nicht unter die Clarinettenmeister ersten Ranges gezählt werden kann, noch vor der Hand gezählt sein will.

Unsere Abonnement-Concerte haben am 2. d. ihren neuen Kreislauf begonnen. Die Abonnenten sind sehr zahlreich u. der Saal des Gewandhauses war über alle Maassen gefüllt, so dass die Hitze gross war. Der Hr. Musikdir. *Dr.* Mendelssohn-Bartholdy wurde gleich beim Auftreten mit Beifallsbezeigungen empfangen. Die erste Ouverture zur Leonore von Beethoven, zum ersten Male hier gegeben, wurde sehr gut ausgeführt u. mit lebhaftem Applaus aufgenommen; ein geniales Werk, das gleich beim ersten Hören die Allermeisten bedeutend ansprach, was bei Beethoven'schen Werken natürlich nicht immer der Fall sein kann, ohne dass deshalb etwas Nachtheiliges weder in Rücksicht auf das Werk, noch auf die Hörer geschlossen werden darf. Die Ouverture ist bekanntlich bei Tob. Haslinger in Wien im Druck erschienen. Darauf sang Fräul. Henr. Grabau, ebenfalls gleich beim Auftreten mit Beifallsbezeigungen bewillkommnet, Scene u. Arie mit Chor v. Mercadante „Piegano il collo i fiori" mit gewohnter Meisterschaft u. gewohntem Erfolge. Ein neues Concertino für die Violine, componirt u. vorgetragen vom Hrn. Concertmeister David gefiel als Composition u. im Vortrage, und wurde von der zahlreichen Versammlung mit lautem Beifall aufgenommen. Das Finale aus Cherubini's Wasserträger: „O Gott! Täuscht mein Auge mich nicht?" bringt immer, auch im Concerte, Freude u. wurde auch diesmal mit Vergnügen gehört. Die Sänger waren Dem. Grabau, Dem. Pilsing (zum ersten Male) u. die Herren Gebhard, Anschütz, Weiske u. Horlbeck. Den zweiten Theil füllte Beethoven's A dur-Symphonie. Das Phantasie-gewaltige Werk wurde trefflich zu Gehör gebracht, was im ersten Abonnement-Concerte, nach halbjähriger Pause des Orchesters, nicht wenig sagen will. Das ergötzte Publikum erkannte die treffliche Leistung verdientermaassen mit lebhaftem Beifalle an.

Seit einigen Wochen haben wir das Glück, den ersten Violinisten Sr. Maj. des Kaisers von

Russland u. Königs von Polen, Hrn. Carl Lipinski, in unserer Mitte zu haben, nachdem er, von England nach Boulogne reisend, einen gefährlichen Sturm glücklich mit den Seinen überstanden u. in Paris sich noch einige Zeit aufgehalten hatte. Schon mehre hohe Kunstgenüsse in Privatzirkeln hatten wir seiner vollkommenen, allseitigen Meisterschaft zu verdanken, als er uns am 9ten d. mit einem Extraconcerte im Saale des Gewandhauses entzückte, das so ungemein besucht war, wie es im Voraus sich erwarten liess, als es nur eins unserer Abonnementconcerte sein kann, d. h. fast überfüllt. Das von Allen ersehnte Concert begann mit Mendelssohn-Bartholdy's Ouverture zu dem Mährchen von der schönen Melusina, vom Componisten, als Musikdirector, geleitet u. von den Versammelten mit lebhaftem Vergnügen aufgenommen. Als nun der Concertgeber hervortrat, wurde er sogleich von der ganzen Versammlung mit den lautesten Ehrenbezeigungen empfangen. Sein herrliches Concert militaire, das bei Breitkopf u. Härtel im Druck erschienen ist, welches wir allen tüchtigen Violinspielern, die es noch nicht zu ihrem Eigenthum gemacht haben, wiederholt anempfehlen müssen, trug er auf eine so gewaltige, grossartige u. selbst in dem Freudigen rührende Art vor, dass der Enthusiasmus der Hörer immer von Neuem losbrach, immer gesteigert wurde u. zuletzt nicht enden wollte. Unmittelbar nach ihm hatte Fräul. Charlotte Fink die Ehre, das Concertstück für das Pianoforte mit Begl. des Orchesters, comp. von C. M. v. Weber, (Op. 79) vorzutragen. Die junge Pianofortespielerin hatte das Glück, das sie um so mehr zu schätzen weiss, je schwerer es ist, einem so vollendeten Meister u. nach so hohem Genusse mit jugendlichen Kräften nachzufolgen, die Gunst des Publikums nach jedem Solosatze für sich laut werden zu hören u. am Schlusse des tüchtigen Werkes der unzweideutigsten Beweise geneigter Zufriedenheit der zahlreich Versammelten sich zu erfreuen. Selbst die Einleitungs-Ouverture des zweiten Theiles hätte nicht besser gewählt werden können. Beethoven's erste Ouverture zu Leonore wurde zum zweiten Male u. sehr gut gegeben zur Freude Aller, denn für eine Anzahl Hörer ist es auch Freude, sich dem Werke näher zu bringen u. es im Zusammenhange besser auffassen zu lernen. Als darauf Lipinski von Neuem hervortrat, seine Variationen über die Cavatine: Ecco ridente il Cielo aus Rossini's Barbier, die gleichfalls bei Breitkopf u. Härtel erschienen sind, vorzutragen, wurde er, was hier unerhört ist, abermals von der Versammlung mit lauten Freudenbezeigungen empfangen. Der Beifall erneute sich nach jeder Variation u. wurde zuletzt stürmisch. Fräul. Henr. Grabau sang dann Scene u. Arie aus der Oper „Der Freischütz" sehr schön u. erhielt lebhaften u. verdienten Beifall. Und zum dritten Male trat der Meister auf u. wurde, was hier ganz unerhört ist, zum dritten Male mit stürmischem Jubel empfangen. Seine noch ungedruckte, in England öfter gespielte Fantasie über beliebte Motive der Oper: „Die Nachtwandlerin" von Bellini setzte alle Hände in Bewegung u. liess uns abermals bemerken, dass schöne Stunden sehr schnell vergehen. Was sollen wir aber über das Spiel des Mannes sagen? Nichts Anderes, als was wir über ihn u. sein Spiel nach bester Ueberlegung im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 424 bereits gesagt haben. Dahin verweisen wir, um nichts Unnützes zu bringen, und fügen dem Gesagten nur noch hinzu: Lipinski ist der erste aller Violinmeister, die wir je hörten, ja für uns der erste Geiger der Welt.

Das zweite Abonnement-Concert am 9ten d. brachte uns eine neue Ouverture zur Oper: „Was ihr wollt" von F. Hiller, dem Pianofortecomponisten. Das Werk wurde gut gegeben, ging aber ganz spurlos vorüber. Das verdiente sie nach unserer Ueberzeugung nicht; sie hat viel Gutes in Erfindung u. Durchführung, so dass es dem Componisten zu rathen ist, in Hervorbringung von Orchesterwerken beharrlich fortzufahren. Es geht nicht gleich Alles. Nach einer bekannten Scene u. Arie aus Meyerbeer's Il Crociato in Egitto, beifällig von Dem. Grabau gesungen, folgte Adagio u. Rondo aus einem Concerte für das Pianof. (A dur), comp. u. vorgetragen von Hrn. Th. Döhler, Kammervirtuosen des Herzogs v. Lucca, welcher jetzt auf seiner ersten Kunstreise sich befindet. Es ist gedruckt worden unter dem Titel:

Premier Concert pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 7. Vienne, chez A. Diabelli et C. Pr. av. Orch. 7 Fl. 45 Kr.; av. Quat. 4 Fl. 45 Kr.; p. Pfte seul 2 Fl. 45 Kr.

An diesem brillanten Concerte, das wir hier nicht ausführlich besprechen können, erkennt man in jeder Hinsicht, namentlich auch im Klaviermässigen, den Schüler Carl Czerny's. Seine wirklich ausserordentliche Fertigkeit wurde schon nach dem Vortrage des Concertes sehr lebhaft anerkannt, noch

mehr steigerte sich der Beifall, nachdem das Duett aus der Semiramide: „Se la vita ancor t' è cara" ziemlich lau vorübergegangen war, als der erst 22jähr. junge Mann seine Bravourvariationen ohne Begleitung vortrug, die unter dem Titel erschienen u. allen tüchtigen Klavierspielern zu empfehlen sind.

Fantaisie et Variations de Bravoure p. le Pfte seul sur la Cavatina fav.: „Nel veder la tua costanza" de l'Opéra: Anna Bolena de Donizetti composées — par Th. Döhler. Oeuv. 17. Vienne, chez A. Diabelli et C. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Unter Andern ist es uns noch nicht vorgekommen, mit welcher ungemeinen Schnelligkeit er die Octavenpassagen zu spielen vermag, gerade so schnell, als man sonst einfache Passagen spielt. Der Ausdruck „ausserordentliche Fertigkeit" ist also im strengen Sinne zu nehmen. Der Beifall war dem angemessen. Den 2ten Theil des Concertes füllte die Sinfonia eroica v. Beethoven u. zwar auf Verlangen. Sie wurde aber ganz ausgezeichnet gelungen ausgeführt, vom ersten bis zum letzten Tone in einem Geiste, so dass das prächtige Meisterwerk den erwünschtesten Genuss bereitete, nach allen Sätzen vom Publikum lebhaft applaudirt wurde u. seinen hohen Eindruck lange nachklingen liess.

In der allernächsten Zeit haben wir, sehr schnell hinter einander, 3 Extraconcerte zu hoffen: morgen am 13ten d. von Th. Döhler, am 15ten ein zweites Concert von Carl Lipinski, und am 17ten von der Sängerin Frl. Carl. Wir werden also nächstens wieder zu berichten haben.

Mancherlei.

Hr. Aug. Tennstedt, akadem. Musikdir. in Jena, ist in der zweiten Woche des Augustmonats nach Belgien abgegangen, um seine neue Stelle als Prof. der Musik an der Akad. der schönen Künste in Löwen zu übernehmen. Zur erledigten Musikdir.-Stelle in Jena haben sich bereits Mehre gemeldet; es ist bis jetzt (8. Sept.) noch nicht gewählt worden.

In Bremen sollen im nächsten Winter unter der Leitung des thätigen Riem, anstatt der bis hierher gewöhnlichen 10 Abonnement-Concerte, 20 gegeben werden. Es ist daselbst ein schöner neuer Concertsaal erbaut worden.

Am 18. Septbr. wurde in Dessau die vierte Provinzial-Liedertafel gefeiert, zu deren Sitzung der dortige kunstliebende u. unterstützende Hof den schönen Concertsaal verwilligt hatte. Von 6 besondern Liedertafeln hatten sich mehr als 100 Sänger eingefunden, denn die Zeit erlaubt es gewöhnlich nicht allen Mitgliedern eines solchen Vereines, an der Festlichkeit Theil zu nehmen, welche diesmal wiederum zum Genuss aller Versammelten gereichte u. das Sängerband noch fester geschlungen hat. Für das komm. J. ist Magdeburg zum Versammlungsorte bestimmt worden. Darauf soll Halle a. d. S. folgen.

Frdr. Schmitt, Tenorist, Sohn des gewesenen Kapellm. in Frankfurt a. M., ist von dem Leipziger Stadttheater an das Kön. zu Dresden versetzt worden.

Hr. Meyerbeer hat so gut als Hr. Rossini den Königl. Belgischen Leopoldsorden erhalten.

Der tüchtige Vorsteher, Erhalter u. Dirigent des Caecilien-Vereins in Frankfurt a. M. ist noch immer so krank, dass er diesen Winter seine geliebte u. hochgeförderte Sängergesellschaft nicht zu leiten im Stande ist.

Die HH. Auber, Jos. Baini, Peter Lindpaintner, J. Meyerbeer, Georg Onslow u. Ferd. Ries sind von der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Staates zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt worden.

In Pesth hat die Sängerin Frl. Henr. Carl nach öffentlichen Berichten grosses Aufsehen erregt. Ihrer Stimme wird Metall, Umfang, Kraft, Biegsamkeit u. Schmelz zugeschrieben; ihre Kehlenfertigkeit wird ungemein genannt, ihre Coloratur perlend, die schwierigsten Passagen gelingen wie ein leichtes Spiel; den Vortrag fand man hinreissend u. den Ausdruck seelenvoll. Ist dem so, muss sie unter die ersten Sängerinnen unserer Zeit gerechnet werden. Als Amenaide im Tancred gewann sie Aller Herzen u. selbst die Bewunderung ihrer wenigen Gegner. Als Rosine im Barbier soll sie eine unnachahmliche Grazie entwickelt haben; sie soll den lieblichsten Sopran mit dem herrlichsten Contralt vereinigen. Noch mehr entzückte sie als Semiramide. Im tragischen Gesange wird sie vorzüglich glänzend genannt. Vielfaches Hervorrufen, Kränze u. Gedichte ehrten sie. In ihrem Abschiedsconcerte in der Mitte des Juni wird der Applaus betäubend genannt u. als ein solcher bezeichnet, der von Kennern ausging.

Hr. Halévy ist im Conservatorium der Musik zu Paris an die Stelle des verstorbenen Reicha als Professor gekommen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 14.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. **№ 14.** **1836.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von Moritz Westphal in Berlin, Breite Strasse No. 20, erschienen so eben mit Eigenthumsrecht und sind durch jede solide Buch-, Kunst- und Musikhandlung zu haben:

Blum, C., Mary, Max und Michel. Komische Oper in 1 Akte. Op. 133, vollständiger Klavierauszug arrangirt von A. F. Wustrow. Pr. 3½ Thlr.

Sämmtliche Nummern daraus einzeln, als:

No. 1. Romanze: In den Dörfern. Pr. 7½ Sgr.
No. 2. Duett: Lachet der Sonnenstrahl. Pr. 10 Sgr.
No. 3. Ariette: Frei bin ich und ungebunden. Pr. 5 Sgr.
No. 4. Rondo: Rückt ein General in's Städtchen. Pr. 10 Sgr.
No. 5. Soldatenchor: Wir rücken heute ein. Pr. 7½ Sgr.
No. 6. Ensemble: Es ist Mary. Pr. 25 Sgr.
No. 7. Arie: Marie, stille Deine Klagen. Pr. 7½ Sgr.
No. 8. Duett: Will man auch von der Freundin. Pr. 20 Sgr.
No. 9. Duettino: Die Liebe und der Ruhm. Pr. 7½ Sgr.
No. 10. Romanze: Lebe wohl, wir müssen scheiden. Pr. 7½ Sgr.
No. 11. Finale: Nur um das Leben Dir zu retten. Pr. 20 Sgr.

Nächstens erscheint:

Der vollständige Klavierauszug ohne Text (frei bearbeitet). Beliebte Arien und Gesänge mit Begleitung der Guitarre vom Componisten.

Neue Compositionen für Pianoforte
von
Carl Czerny
im Verlage bei
N. Simrock in Bonn a. R.
(Der Frc. à 8 Sgr. Pr. oder 28 kr. Rheinisch.)

		Frc. Ct.
Op. 417.	Rondeau brillant sur un motif de l'Op.: Les Huguenots de Meyerbeer p. Piano seul.	2 50
- 418.	Impromptu en forme de Rondeau sur un motif de l'Op.: Les Huguenots.	2 50
- 419.	7 Rondinos instructifs et brillans.	
	No. 1. 4. 5. Thèmes de Robert le Diable.	
	- 2. Thème de l'Op.: I Puritani de Bellini.	
	- 3. Thème favori italien.	
	- 6. La folie, Romance fav. françoise.	
	- 7. Thème de la Somnambula de Bellini.	
	- 8. Thème Barcarole favorite de Jean de Calais. à	1 50
Op. 420.	60 Leçons méthodiques p. faciliter les progrès des jeunes élèves. Zur Beförderung der Fortschritte für die Jugend. 1o, 2e Lieferung à	3 50
	3e Lieferung. à	3 50
- 421.	Introd. et Rondeau martial sur un motif de l'Op.: Les Huguenots.	3 —
- 422.	Introd. et Rondeau brillant et concertant p. Piano à 4 mains sur 2 motifs de l'Op.: Les Huguenots.	4 —
- 423.	Rondoletto sur un motif des Huguenots pour Piano seul.	2 —
- 424.	Caprice brillant sur plusieurs motifs de l'Op.: Les Huguenots p. id.	2 50

Neue Musikalien
im Verlage
von
F. W. Betzhold in Elberfeld.
1836.
In Leipzig bei Rob. *Friese.*

Original-Gesang-Magazin.
Eine Sammlung von Liedern, Gesängen und Balladen
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte.

I. Band.

Heft I. **Loewe, C.,** Der Bergmann. Ein Liederkreis in Balladenform in 5 Abtheilungen, gedichtet von L. Giesebrecht. Op. 59. Pr. ¾ Thlr.
— II. **Marschner, H.,** Ostertage eines Musikanten im schlesischen Gebirge. 6 Gedichte von Hoffmann von Fallersleben. Op. 86. Pr. ¾ Thlr.
— III. **Klein, Jos.,** Lieder und Gesänge. 7o Heft der Gesänge. Pr. ¼ Thlr.
— IV. **Jähns, F. W.,** 4 Gesänge. Op. 17. 11o Heft der Gesänge. Pr. ¼ Thlr.
— V. **Truhn, F. H.,** Die schöne Kellnerin von Bacharach. 6 Weinlieder von W. Müller (für Bass). Op. 13. Pr. ¾ Thlr.
— VI. — Gesänge und Lieder. Op. 14. Pr. ¾ Thlr.

II. Band.

Heft I. **Klein, Bernh.,** Der Gott und die Bajadere. Ballade von Göthe. No. 1 der nachgelassenen Balladen und Gesänge. Pr. ¾ Thlr.

Heft II. Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder. Op. 98, 200te Liedersammlung. Pr. ½ Thlr.

— III. Klein, Bernh., Ritter Toggenburg. Ballade von Schiller. No. 2 der nachgelassenen Balladen und Gesänge. Pr. ½ Thlr.

— IV. Klein, Jos., 6 Gedichte aus Wilhelm Meisters Lehrjahren, von Göthe. 8te Heft der Gesänge. Pr. ½ Thlr.

— V.-VI. Klein, Bernh., Die Braut von Corinth. Ballade von Göthe. No. 3 der nachgel. Balladen u. Gesänge. Pr. 1½ Thlr.

III. Band.

Heft I. Loewe, C., Esther. Ein Liederkreis in Balladenform, gedichtet von L. Giesebrecht. Op. 52, 2e Liederkreis in Balladenform. Pr. 1 Thlr.

— II. Klein, Bernh., 7 Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithiofs-Sage. No. 4 der nachgel. Balladen u. Gesänge. Pr. ½ Thlr.

— III. Klein, Jos., Das Schloss am Meere u. der Wirthin Töchterlein. 2 Balladen von Uhland. Pr. ½ Thlr.

— IV. Klein, Bernh., Hymne. Gedicht von L. Rellstab. No. 5 der nachgel. Balladen u. Gesänge. Pr. ½ Thlr.

— V. Jähns, F. W., Die kleine Karin. Aecht schwedische Original-Ballade (für Bass). Op. 18, 12te Heft der Gesänge. Pr. ½ Thlr.

— VI. Klein, Bernh., Drei Gesänge. „Mignonslied und Sehnsucht von Göthe, und Sehnsucht nach Ruhe." No. 6 der nachgel. Balladen u. Gesänge. Pr. ½ Thlr.

Pränum.-Preis für 1—3. Band zusammen: 6 Thlr. — Preis für den Band einzeln: 3 Thlr.

In der Buch- und Musikalienhandlung von Gustav Crantz in Berlin ist erschienen:

Brauns, F. W. Otto, die Trauerweide von St. Helena, frei nach dem Franz. für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 26. à 4 ggr.

Decker, Const., Quatre Marches composées et arrangées pour le Pfte. Op. 4. à 16 ggr.

— Sonate facile pour le Pfte. Op. 11. à 20 ggr.

Derège, T., drei Lieder von A. v. Mühlbach, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. à 8 ggr. (No. 1. Der Liebesbote. No. 2. Barcarole. No. 3. Blumenliebe.)

Huth, L., Vier Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. à 16 ggr.
(No. 1. Schneeglöcklein am Grabe, v. Bahrdt. No. 2. Minnelied von Nanny. No. 3. Der gute Kamerad, v. Uhland. No. 4. Der Reiter und sein Liebchen, v. Hoffmann.)

Huth, L., Drei Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. à 14 ggr.
(No. 1. Des Finken Gruss, v. W. Müller. No. 2. Das logische Mädchen. No. 3. Sehnsucht, von C. Pichler.)

Jähns, F. W., Schottische Lieder und Gesänge, gedichtet von Robert Burns, übersetzt von P. Kaufmann, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21.
1stes Heft. 4 Gesänge für Sopran oder Tenor, à 14 ggr.
(No. 1. Wo ist mein Herz. No. 2. Der herzige Junge (Wie kann ich froh und lustig sein). No. 3. O pfeift nur. No. 4. Ein stattlicher Freiermann.
2tes Heft. Vier Gesänge für Bass, Bariton oder Alt. à 10 ggr.
(No. 1. Mein Herz ist im Hochland. No. 2. Mein Herz ist schwer. No. 3. Wär' ich auf oder Heid' allein. No. 4. Mein Schatz ist 'ne rothe Ros'.

Jähns, F. W., Fünf Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. à 16 ggr.
(No. 1. Einsam wandle ich so gerne. Aus Rellstab's 1812. No. 2. Wie sich Rebenranken schwingen, von Hoffmann v. Fallersleben. No. 3. Die Sterne sind erblichen, von demselben. No. 4. Ich muss hinaus, von demselben. No. 4. Wiegenlied, von Leop. Schefer.

Reissiger, F. A., Sechs Gesänge und Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begl. des Pfte. Op. 17. à 16 ggr.
(No. 1. Walten der Liebe von Hoffmann v. Fallersleben. No. 2. Die Rosenstöcke v. Pfeiffer. No. 3. Wo sind' ich dich, v. H. Kletke. No. 4. Sommerlust v. O. v. Deppen. No. 5. Treue Liebe v. Furrand. No. 6. Im Wald, v. Hoffmann v. Fallersleben.

Reissiger, F. A., Feen-Reigen, Sammlung von Original-Tänzen. Op. 18. No. 1. à 4 ggr. No. 2. à 2 gr.

Reissiger, F. A., Lieder und Gesänge für Bass oder Bariton.
(No. 1. Der Soldat, von Hoffmann v. Fallersleben. No. 2. Liebesliedchen v. Wenzel. No. 3. Wirthshäuser, v. Wenzel. No. 4. Schneller Entschluss, v. Hoffmann v. Fallersleben. No. 5. Der schlesische Zecher und der Teufel, v. H—r.

Sammlung älterer Musik aus dem 16ten u. 17ten Jahrhundert. 1ste Lief. 3 scherzhafte Lieder für Sopran, Alt, Tenor, Bass von Orlando Lasso (1520—1594). Nach einem handschr. Codex von 1595 herausg. von S. W. Dehn.

Schäffer, A., Polonaise nach dem Liede: der Reiter und sein Liebchen v. L. Huth. à 4 ggr.

Beethoven's Portrait und ganze Figur (Skizze). Nach einer Original-Handzeichnung. Preis 4 ggr.

Ein unverheiratheter Mann von 29 Jahren, welcher nicht allein eine den Anforderungen jetziger Zeit entsprechende Fertigkeit auf dem Violoncell und Pianoforte, so wie ferner Kenntnisse in der Composition, sondern auch wissenschaftliche Bildung besitzt, und bereits seit 9 Jahren als Expedient oder Privatsecretair, verbunden mit der Benutzung seiner musikalischen Fähigkeiten, fungirt hat, sucht eine ähnliche, ihm Gelegenheit zur Thätigkeit in den hier angeführten Branchen gebende Anstellung. Vollgültige Zeugnisse sprechen für seine Brauchbarkeit und Moralität. Näheres theilt gefälligst mit die Musikalienhandlung von Herrn Frdr. Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Der. 7ten April. No. 28. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Wenn sich gleich Deutschland kühnlich rühmen darf, dass seine jetzigen grossen Dichter von keinem Volke Europas besiegt werden können, und wenn es gleich in den meisten Gattungen der Poesie Werke aufzuzeigen hat, die für alle Zeiten stehen werden, da sie nicht für die Zeit berechnet wurden, so werden wir doch des ungeachtet gestehen müssen, dass wir noch den drückendsten Mangel leiden, in zwey der liebkichsten Gattungen, ich meyne das Lustspiel und die Oper. Es ist hier nicht der Ort zu zeigen, was den dramatischen Werken gebreche, die wir gewöhnlich für Lustspiele ausgeben sehen, allein was die letztere (die Oper) betrift, so will ich versuchen, einige der vielen Abwege anzugeben, auf die sie unter uns gerathen ist.

Man versucht fast allgemein, die Oper dem Lyrischen zu nähern. Durch die Schilderung einzelner Gefühle will man das blühende Leben vergessen machen, das man nicht hervorzurufen vermag, und, wenn sowohl diese Schilderung aus einem ächt poetischen Gemüthe geflossen ist, als auch die Gefühle selbst bedeutend genug sind, um auf solche Art dargestellt zu werden, so können sie allerdings, wenigstens für den Moment, einigen Genuss gewähren, aber doch auch nur für den Moment, weil man die Ansprüche vergessen muss, die man mit Recht an die Oper machen darf. Da sie aber überdem fast alle an das Herkommen, an die einmal festgesezte Norm und die nicht selten sehr beschränkte Individualität des Autors gebunden sind, so fallen sie gewöhnlich in die Kategorie des Gewöhnlichen oder wohl gar des Gemeinen. Das ist denn auch meistens das Loos derjenigen, die statt jener müssigen Empfindungen ein thätigeres Leben hervorzurufen streben. Aber ach! welch ein Leben! Nicht das üppig blühende und fantastische, das uns etwa Carlo Gozzi darstellt, sondern nur zu oft das gewöhnlichste aus dem gewöhnlichen herausgerissen und oft nicht einmal gewöhnlich geschildert. — — Das Recept, nach dem eine solche Titular-Oper gebildet ist, möchte etwa folgendes seyn: Suche die einen jungen Mann und ein junges Mädchen aus, die die ländliche Unschuld repräsentiren, das heisst, die sich wacker in einander verliebt haben, würze diese Unschuld und Liebe mit etwas Grobheit, Tugend, welche aber blos auf Wohlthätigkeit hinauslaufen darf, damit sie verstanden werde, ein wenig derbem Spass und hitziger Rüstigkeit nach allen Seiten hin. Dann siehe dich um nach einem edlen Gutsherrn, (wo möglich ein ehemaliger Dragoneroffizier) der die halbe Welt glücklich machen und die andere umbringen will, weil er ihre Bosheit nicht ausstehen kann. Sein Charakter wird durch einige kleine liebenswürdige Schwachheiten nüancirt, denn idealische Menschen können nicht passiren. Deshalb flucht er zuweilen tüchtig, erzählt gern von seinen Thaten, zieht den Degen und haut wacker um sich, wenn man es ihm zu arg macht. Dann bemühe dich ferner nach einem verschmähten Liebhaber, einem reellen Bosewicht, der der ganzen Wirthschaft den Umsturz droht, und sowohl dem unschuldigen

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten October. Nº. 43. 1836.

Geschichtlicher Ueberblick der Verbesserungen und neuen Erfindungen im Orgelbau seit fünfzig Jahren.

Der zuweilen ausgesprochene Vorwurf, der Orgelbau sei in der neuern u. neuesten Zeit vernachlässigt worden, oder habe doch wenigstens keine solchen Fortschritte gemacht, die mit den in andern Künsten u. Wissenschaften gleichen Schritt halten könnten, ist ungegründet, vorausgesetzt, dass man sie nicht etwa mit denen vergleichen will, welche seit Kurzem in der Mechanik überhaupt oder in Benutzung des Dampfes zu Kraftanwendungen gemacht wurden. Zur bessern Würdigung meiner Behauptung muss man erwägen, dass das so sehr eng begrenzte Feld des Orgelbaues schon seit mehr als 200 Jahren von vielen tüchtigen Männern mit grossem Fleisse u. kunstgerecht so bearbeitet wurde, dass der neuern u. neuen Welt darin nichts mehr zu verbessern oder zu erfinden übrig geblieben zu sein schien. Demungeachtet hat man seit etwa 50 Jahren dennoch, sowohl auf dem Wege der Praktik als der Theorie, mit Umsicht u. mit den besten Erfolgen dafür gearbeitet, Altes verbessert, Neues erfunden, Brauchbares u. Nützliches nach untrüglichen, mathematisch sich begründenden Grundsätzen festgestellt. Auch hat es weder an Behörden noch an wissenschaftlichen u. kunstverständigen Männern gefehlt, welche sich der Kunst des Orgelbaues mit Eifer annahmen, die den Kirchen u. Gemeinden, nach aller ihrer Kraft, zweckmässige u. kunstgerecht erbaute Orgeln zu verschaffen recht eifrig bemüht waren.

Da dies Alles der Orgelgeschichte angehört, und ich nicht wünsche, dass einseitige Meinungen u. ungerechte Vorwürfe gegen unsere Zeitgenossen auf die Zukunft übergehen möchten, so lege ich hier in möglichst gedrängter Kürze nieder, was in einem Zeitraume von etwa 50 Jahren in Beziehung auf den Orgelbau geschah, was darin verbessert oder Neues erfunden wurde; und so mache ich den Anfang mit dem, was der Geheime Rath u. Abt Vogler wirkte.

Wenn dieser tüchtige achtungswerthe Gelehrte u. sehr geübte Orgelspieler auch kein neues Orgelsystem erfand, wie er erfunden zu haben vorgab, so weckte er doch, durch seine Schriften, so wie durch die Art u. Weise, in der er alte Orgeln umschuf u. neue disponirte, die Orgelbauer, Organisten u. Orgelfreunde aus ihrem lethargischen Schlafe u. gab ihnen neues, reges Leben. — Er machte zuerst auf die schon seit vielen Jahren gefundene Trias harmonica aufmerksam, welche bis auf ihn zu wenig beachtet, auf Orgeldispositionen, wenigstens nach Regeln, nicht angewendet worden war, und bestimmte ihre Einwirkungen bei Vermischung der Orgelstimmen nach mathematischen Gründen; deshalb benutzte er grosse Quint- und Terzchöre, um kostspielige 16- u. 32füssige Labialpedalregister zu ersparen, und erzielte so kräftigere Wirkungen u. mächtigere Unterstützung grosser geradefüssiger Stimmen. — Er entlehnte, aus der Art u. Weise, nach welcher zwei Manuale frei u. ungebunden aus einer Windlade spielen können, zuerst die Pfeifen der zwei untersten Manualoctaven zur Benutzung eines freien Pedales, wodurch Geld u. Raum erspart werden, welches beides sehr oft zur Aufstellung neuer u. zweckmässiger Orgeln fehlt. — Er machte zuerst auf die schon in sehr alter Zeit erfundenen frei schwingenden Zungen aufmerksam u. bewirkte dadurch ihre Vervollkommnung u. Veredelung, in der wir sie jetzt zu vorzüglichen Orgelzungenstimmen benutzen, die leider aber in ihrer Vollkommenheit noch nicht gehörig bekannt u. deshalb immer noch nicht überall angewendet werden. Sie lassen sich mit Leichtigkeit u. wenig Mühe in allen Nüancen eines schwachen u. starken Tones arbeiten, gestatten auch ein

werthvolles Crescendo, Decrescendo u. sehr kräftiges Forte. — Verwarf er gleich alle Orgelmixturen (deren einzelne Chöre er jedoch beibehielt, da er ihre Unentbehrlichkeit fühlte) als unnütze, die reine Orgelstimmung zerstörende Schreier mit so scheinbar schlagenden Gründen, dass er Laien u. hochachtbare Gelehrte so sehr täuschte, dass sie ihnen ohne weitere Untersuchung das Todesurtheil sprechen zu müssen glaubten: so machte er doch dadurch im Allgemeinen auf sie aufmerksam und bewirkte, dass sie von denkenden Männern jetzt nicht mehr wie sonst so vielchörig u. in so grosser Anzahl angewendet, sondern in richtiges Verhältniss zu den übrigen Orgelstimmen gebracht, disponirt werden. — Rief er gleich den längst veralteten Schweller wieder in's Leben u. erfand den Jalousie- u. Gazeschweller, von denen der erste für die Dauer nicht praktikabel, der letzte ganz unbrauchbar, so unnütz wie der von ihm eingeführte u. ebenfalls längst veraltete Evacuant ist, so veranlasste er dadurch doch, dass thätige u. geschickte Männer die Idee mit Feuereifer auffassten, dem Tone der Orgeln Biegung zu geben, und so erfand der hochachtbare Mechaniker Kaufmann zu Dresden den Compressions-Balg, vermöge dessen den Orgelstimmen mit freischwingenden Zungen ein interessantes Crescendo u. Decrescendo gegeben werden kann. Der Erfinder ging noch weiter u. wandte seine Erfindung, unter gewissen Vorrichtungen, wenn auch nur bei einem kleinen orgelähnlichen Instrumente, auf Labialpfeifen mit gutem Erfolge an. — Gottfr. Weber u. der Verf. dieses gaben in der Caecilia Ideen an, nach welchen an grössern u. grossen Orgeln, vermöge des Compressionsbalges, sämmtlichen Labialstimmen mit gutem Erfolge ein Cresc. u. Decresc. gegeben werden könnte. Wenn diese bisher nicht benutzt worden, so lag das wohl nur daran, dass Versuche der Art kostspielig, mühsam u. zeitraubend sind.

Mit Achtung nenne ich die Herren Orgelbauer Buchholz u. Sohn zu Berlin. Der Vater, Joh. Simon, starb im Jahre 1825, leider zu früh für die Kunst; dessen Sohn aber wirkt nach wie vor mit lobenswerthem Eifer fort. Des Ersteren Orgeln zeichnen sich durch besonders zarten Ton, und die des Letztgenannten durch Kraft u. Fülle, Beider aber durch vorzüglich saubere, dauerhafte u. ächt kunstgerechte Arbeit, so wie durch vorzügliche, der Zeit trotzende Materialien aus. So fand ich z. B. bei Revision der Orgel in Gross-Schönebeck bei Berlin, dass, wenn die Bälge niedergetreten waren u. die Orgel nicht gespielt wurde, sie in 3 Stunden um keinen Zoll tief zusammengesunken waren, welcher sprechende Beweis von meisterhafter Arbeit nur selten angetroffen wird. Dem jetzt lebenden Hrn. Buchholz, der viel grosse u. herrliche Orgeln erbaute, verdanken wir die Erfindung, wodurch die Contraventile bei der Canzellenkoppel wegbleiben, so wie die Erfindung einer Pedaloctavkoppel, bei welcher die Pfeifen der obern Octave mit denen der untern zusammen ansprechen, daher die grössten u. untersten Pfeifen einer Octavstimme erspart werden.

Hr. Tobias Turley, Orgelbauer zu Treuenbrietzen, wenn gleich Autodidact, war ein im Forschen u. in seiner Kunst unermüdlich vorwärts strebendes Genie. Er verbesserte seine Orgelwerkzeuge, dass sie zur Arbeit vortheilhafter als sonst zu benutzen waren, und erfand neue, so wie auch eine Vorrichtemaschine, welche er benutzte, um gegossene kurze u. starke Metallplatten so zu bearbeiten, dass sie auf eine sichere Art, nach Willkür, zu dünnen u. langen Platten ausgewalzt werden konnten, die er sodann zu Orgelpfeifen verwandte. Hierdurch ersparte er sich nicht nur das der Gesundheit so nachtheilige, sehr mühsame u. oft misslingende Giessen grosser Platten, sondern auch Zeit u. Geld, indem solche Platten der Behobelung nicht bedürfen, folglich kein Abgang Statt findet, bei dessen Umschmelzung viel Metall verloren geht, und das, was beim Zuschneiden der Pfeifenplatten abfällt, dünner gewalzt u. zu kleinern Pfeifen verwendet werden kann. Gewalzte Platten haben überdem vor den gehobelten den Vorzug, dass sie auf beiden Seiten eine stets gleiche Fläche u. eine natürliche Politur erhalten, sich leichter u. besser wie jene runden, als Pfeifen leichter ansprechen, sich leichter intoniren u. stimmen lassen, auch einen reinern Klang geben.

Der Sohn desselben, Hr. Friedrich Turley zu Treuenbrietzen, erlernte bei seinem Vater die Orgelbaukunst u. arbeitet, nach dem Tode seines Vaters, in dessen Geiste fort. Unter seinen Erfindungen, von welchen ich hier den Gebrauch des Elfenbeines zu Mundstücken der Zungenstimmen, die der Verstimmung weniger als die von Metall ausgesetzt sind, die eigene Art, Knochen zu präpariren, und seine schrägen Vorschläge an hölzernen Orgelpfeifen nenne, ist die wichtigste: Labialpfeifen ohne Kerne zu arbeiten, die eine überraschend

schöne, sanfte u. ätherische Orgelstimme geben. Bis jetzt stehen sie nur erst in den Orgeln zu Neu-Ruppin u. Perleberg, und sollen nun auch für Salzwedel in die St. Catharinenkirchenorgel gestellt werden.

Gleichzeitig mit diesem wirkt als ausgezeichneter u. uneigennütziger Künstler der Orgelbauer Hr. Joh. Frdr. Schulze aus Paulinzell u. Bürger zu Mühlhausen. Seine Meisterwerke werden nicht nur da, wo er sie aufstellte, von Sachverständigen als solche gewürdigt, sondern sein Ruf als denkender u. gewissenhafter Künstler verbreitete sich im In- u. Auslande, weit u. breit. Hierdurch bewogen u. durch Erfahrung misstrauisch gemacht, da oft Tadel wie Lob verschwendet, sogar verkehrt wird, begab ich mich in diesem Jahre nach Halberstadt, wo Hr. Schulze die grosse u. berühmte Orgel in der Domkirche umarbeitet, um mich selbst vom Werthe seiner Arbeit zu überzeugen.— Durch die Güte des dortigen Domorganisten, Hrn. Baake, erhielt ich Gelegenheit, nicht nur die von Hrn. S. neu verfertigten, zur Domorgel gehörenden einzelnen Theile, als Bälge, Tastaturen u. s. w., sondern auch die von ihm verfertigte u. kürzlich zu Sargstädt bei Halberstadt in der Kirche aufgestellte neue Orgel zu untersuchen. Sie besteht nur aus 18 Stimmen, hat 2 Manuale u. ein freies Pedal, vereinigt zarte u. kräftige Stimmen u. wirkt ergreifender, als Werke mit doppelter Anzahl gleicher Register. Ferner sah und hörte ich die von ihm reparirte grosse u. schöne Orgel in der Benedict-Kirche zu Quedlinburg u. sodann ein kleines von ihm ebenfalls neu verfertigtes Orgelwerk, das bis dahin zum Gebrauche beim Gottesdienste in der Domkirche aufgestellt wurde, bis die Reparatur beendigt ist.

An allen diesen Werken fand ich sorgfältige u. saubere vortreffliche Arbeit, überall das bewährt, was von dem bescheidenen u. anspruchslosen Künstler gerühmt worden ist; ja, ich fand noch Unerwartetes, nämlich: Töne von Labialstimmen, die jeden Sachverständigen auf eine höchst angenehme Art täuschen, weil sie denen einer zarten Zungenstimme so vollkommen ähnlich klingen, dass es, um zur vollkommenen Ueberzeugung zu gelangen, nöthig ist, die Pfeifen, während sie gebraucht werden, zu sehen u. ihren Klang zu hören; sein Subbass u. Bordun 16′ sprechen auch in den tiefsten Tönen mit einer solchen Präcision, Klarheit und Kraft an, wie dies mir bis hierher noch nicht so vereint vorkam. Die Posaune 16′, mit freischwingenden Zungen u. Schallbechern von Zink, hat so runden, kräftigen u. glänzenden Ton, wie er durch keine Posaunstimme 16′ mit aufschlagenden Zungen erzielt werden kann; auch lässt ihre präcise Ansprache nichts zu wünschen übrig.

Wenn das in der Domkirche aufgestellte kleine Orgelwerk gleich nur hinter dem Kirchenschiffe auf einem Seitenchore, nahe am Altare u. zwar gleichsam in einer Nische steht, so füllt es dennoch nicht nur die hohe u. grosse Kirche vollkommen mit seinem würdevollen Tone, sondern genügt auch zur hinlänglichen Leitung des Gesanges einer ziemlich zahlreichen Gemeinde, was um so mehr auffällt, da es nur aus folgenden 12 klingenden Stimmen besteht: Hauptwerk: 1) Principal 8′ von Zinn. 2) Bordun 16′ von Holz. 3) Viola da Gamba 8′ v. Z. 4) Hohlflöte 8′ v. H. 5) Octave 4′ v. Z. 6) Mixtur 5fach, aus 2′ v. Z. Oberwerk. 7) Principal 4′ v. Z. 8) Flauto traverso 8′ v. H. gebohrt, geschliffen u. inwendig lackirt. 9) Lieblich gedackt 8′ v. H. Pedal: 10) Subbass 16′ v. H. u. gedackt. 11) Posaune 16′ freischwingende Zungen, die Schallbecher v. Z. 12) Violoncello 8′ v. H.

Beachtungs- u. lobenswerth ist ferner: Hr. Schulze liefert nur gute Materialien, nur Meisterhaftes, und arbeitet dennoch für so billige Preise, dass es kaum zu begreifen ist, wie er als Künstler dabei bestehen kann; ja bei so sehr bescheidener Veranschlagung gibt er öfter mehr noch, als es der Anschlag besagt. Er lieferte z. B. zu der Domkirchenorgel zu Halberstadt noch unentgeltlich: das ganze Regierwerk zu vier Manualen u. einem Pedale, so wie sämmtliche Registerstangen u. neue weisse Beläge zu vier Tastaturen. Solche Dinge verdienen eine öffentliche Anerkennung; möge sie nur nicht, wie das leider oft schon geschah, den hämischen Neid erwecken u. Veranlassung geben, dass er seine giftigen Zähne wetze u. den achtbaren Künstler mit seinem Geifer beschmutze; möge sie vielmehr zur Nachahmung anfeuern. Es gibt gewiss der hochachtbaren Arbeiter noch mehr, ich kenne aber ihre Arbeiten nicht, vermag daher kein Urtheil zu fällen, und gehe daher zu dem über, was ferner noch in dem vorhin genannten Zeitraume für Verbesserung der Orgeln geschah.

Man schaffte nicht nur, wenigstens in Preussen, die in Oestreich u. Böhmen noch an allen Orgeln befindliche kurze Octave ab, sondern fügte auch an vielen den bisher noch fehlenden Ton Cis hinzu u. erbaute so leicht keine neue Orgel ohne

ihn; auch wurden die Tastaturen bis zu $\overline{f}$ u. $\overline{g}$ erweitert; man vermied beim Disponiren alle Spielereien, als laufende Sonnen oder Sterne, mit den Flügeln schlagende Adler u. s. w., und sah mehr auf die Güte des Werkes, als auf seine Bekleidung, die möglichst dem Style, in dem das Innere der Kirche gehalten ist, angepasst wird.

Eine wichtige Erscheinung, wodurch ein tüchtiger Schritt zur Verbesserung der Orgeln gemacht wurde, ist das im Jahre 1833 zu Weimar bei W. Hoffmann erschienene Werk vom Professor Gottlob Töpfer: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie etc.“ (s. meine Recension darüber: Caecilia, Jahrg. 16, S. 267*). In diesem Werke werden die rechten Verhältnisse aller Orgeltheile zu einander festgesetzt u. die Grössen aller Windführungen, Bohrungen etc. auf's Genaueste angegeben. Ihm folgte im Jahre 1834 der erste Nachtrag, betitelt: „Erster Nachtrag zur Orgelbaukunst“, welcher die Vervollständigung der Mensuren zu den Labialstimmen u. die Theorie der Zungenstimmen mit den dazu gehörigen Mensurtabellen, nebst einer Anweisung zur Verfertigung derselben enthält.

Wie sehr vortheilhaft dies Buch auf Vervollkommnung des Orgelbaues hinwirkt, ist an den vom vorhingenannten Orgelbauer Hrn. Schulze verfertigten Orgeln zu erkennen, der streng nach Töpfer's angegebenen Verhältnissen arbeitet.

Wessen Glaube schwach ist, der bemühe sich an Ort u. Stelle hin, höre u. prüfe, und er wird glauben. *Wilke.*

*) In unserer Zeitung: 1834 S. 287—290. Der erste Nachtrag ist 1835 S. 553 vom Verf. dieses Aufsatzes angezeigt worden.

Für Orgelbauer und Orgelfreunde.

Tabelle zur Ermittelung des Tones a auf der Orgel u. Stimmungstafel für die Orgel. Nach ihrem momentanen oder einem willkürlichen a u. nach Stössen. Von *Heinr. Scheibler.* Crefeld, bei Schüller.

Diese Tafel gehört zu Heinr. Scheibler's Anleitung, die Orgel nach ihrer momentanen Höhe etc. zu stimmen, und ist denen nothwendig, die das höchst zweckmässige Schriftchen benutzen, da sie auch einige Verbesserungen enthält, die durch ein Missverständniss im Werkchen entstanden sind. Das angeführte u. noch ein früheres, „Anleitung, die Orgel vermittelst der Stösse etc. gleichschwebend zu stimmen“ sind aber Allen zu empfehlen, denen daran liegt, eine reine Stimmung zu erhalten, auf welche ihnen doch wohl etwas ankommen möchte. Es sind beachtenswerthe Erfindungen des kunstliebenden, äusserst thätigen u. erfahrenen Mannes, der seine neue Methode deutlich für jeden Verständigen des Faches beschrieb. Da die von uns angezeigten Werkchen bei Schüller in Crefeld erschienen, so wird auch zuverlässig diese nützliche Tafel daselbst zu erhalten sein, ob es gleich auf derselben nicht ausdrücklich bemerkt wurde. Unter Andern bringt sie folgende Bemerkung, die wir um so mehr hier mittheilen, da gewöhnlich an vielen Orten gar nicht darauf Rücksicht genommen wird, so sehr die Sache selbst einleuchtet: Die Orgel ist sehr empfindlich bei Veränderung der Temperatur, da ihre Register ungleichmässig höher u. tiefer werden, weil sie nicht aus gleichem Material sind. Es müsste wenigstens eine Stimmung im Winter u. eine im Sommer vorgenommen werden.

Neue Orgeln, disponirt von F. Wilke.

Der Musikdir. in Neu-Ruppin, Hr. F. Wilke, hat vor einigen Wochen für die Domkirche zu Güstrow eine neue Orgel disponirt, die etwa 3000 Thlr. kosten u. von dem sehr geschickten Orgelbauer Joh. Frdr. Schulze in Halberstadt gefertigt werden wird. Auf derselben Reise hat er noch die Kirche zu Malchin auf Ansuchen besehen (sie wird als die schönste des Landes genannt) u. eine zweite Disposition für eine neue Orgel entworfen, deren Kosten auf 4000 Thlr. veranschlagt worden sind. Hr. Wilke ist der erfahrenste, tüchtigste u. edelste Orgeldisponent u. Orgelrevisor unserer Zeit, der schon vieles Uebel abgewendet u. vieles Gute auf die uneigennützigste Weise gestiftet hat, so dass ihm öffentlicher Dank dafür gebührt.

Für Gesang.

XV Männerchöre v. Hans Georg Nägeli. Zweite Sammlung von Gesängen für den Männerchor. In Stimmen. Zürich, bei H. G. Nägeli. Preis der 4 Stimmen: 1 Thlr.

Die Melodieen lesen sich gefällig, leicht u. die Texte sind allgemein für jede teutsche Zunge. Wenn die Partitur erscheint, werden wir über diese Weisen das Nähere sagen. Jede Stimme ist 23 Quartnotenzeilen stark, wie die frühern gedruckt.

Heldengesang in Walhalla, gedichtet von Förster u. in Musik gesetzt für 4stimmigen Chor, 5 Hörner, 2 Trompeten u. eine Basposaune, auch für Pianof. eingerichtet v. Joseph Hartmann Stuntz. In Part. u. ausgeschr. Stimmen. München, bei Falter u. Sohn. Pr. 1 Thlr.

Ein recht frisches, kräftig teutsches Lied, schlicht volksmässig in marschähnlicher Weise, unverkünstelt für Stimmen u. Instrumente gesetzt, auch am Pianof. wirksam u. festlich; zunächst für Baiern, mit wenigen Verallgemeinerungen einiger Gedanken u. Worte auch für das gesammte Vaterland.

---

32 *Conferenz-Gesänge für Deutschlands Lehrer-Vereine für 4 Männerstimmen herausgegeben u. dem gesammten deutschen Schulstande liebevoll gewidmet von Carl Geissler*, Cantoren zu Zschopau. Meissen, bei Fidr. Wilh. Gödsche. Pr. 9 Gr.

Diese für den Gesang nicht schwer auszuführenden Lieder u. Choräle sind eigens für Lehrervereine gedichtet zu Ernst u. Freude ermunternd, bald im Allgemeinen, bald für besondere Gelegenheiten, als zu Eröffnung der Verhandlungen, zum Beschluss derselben, zur Gedächtnissfeier eines vollendeten Freundes, zur erfolgten Genesung eines Mitgliedes, zum Scheiden Eines aus dem Vereine, nach Annahme eines neuen Mitgliedes, beim nahen Jahreswechsel, zum Stiftungsfeste u. s. w. Für die Harmonisirung solcher Männergesänge erinnern wir nur im Allgemeinen an die Nothwendigkeit, die Anlage der Stimmenführung so einzurichten, dass ein vierstimmiger Gesang möglich bleibt, was nicht immer möglich ist, wenn nicht gleich anfangs darauf Rücksicht genommen wird. Am Besten ist es, wenn schon bei Erfindung der Melodie die Harmoniewendungen dem innern Ohre vorschweben. Nur dann wird Alles rund u. so volltönig, als ein solcher Gesang es erheischt. Wir wünschen nämlich im Vierst. folgende Stimmenzusammenziehungen u. auffallende Intervallenverhältnisse vermieden:

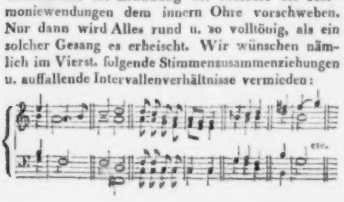

Wir sind nicht in Abrede, dass dergleichen Harmonisirungen in 4stimmigen Männergesängen von Vielen eben so gebracht werden, ja dass sie von nicht Wenigen für gut gehalten u. von einer Menge Ohren gar nicht als leer oder hart verspürt werden: das kann uns aber nicht hindern, der vollen u. melodischen Stimmenführung den Vorzug zu geben u. pflichtgemäss darauf aufmerksam zu machen. In No. 20 wünschen wir dem Chorale hin u. wieder ganz besonders andere harmonische Stellungen. Das harmonische Gefühl ist freilich in den letzten Zeiten oft so entsetzlich gemisshandelt worden, dass es in Vielen ganz abgestumpft, derbgeprügelt u. empfindungslos gestochen worden ist: der Verf. kann sich also wohl ziemlich darauf verlassen, dass die Meisten gar nicht begreifen werden, was wir wollen. Wir sind aber vom Verf. überzeugt, dass er uns in unsern kurzen Andeutungen schon verstehen u. das Gesagte reiflich überdenken wird, denn er gehört nicht unter die Leute, denen es einerlei ist, ob sie zerstören oder fördern helfen, wenn sie nur vor der Hand gefallen. Und dass diese Gesänge Eingang haben und, abgesehen von dem besprochenen Punkte, vielfach nützen werden u. deshalb zu empfehlen sind, ist uns gewiss. Auch sind mehre recht gut harmonisirt, dazu melodisch ansprechend. Nicht selten sind auch bekannte Choralmelodieen angemessen benutzt worden. Wohlfeilheit u. Taschenformat, für solche Zwecke dienlich, empfehlen die Sammlung gleichfalls.

Partitur-Ausgaben.

Sinfonie No. 7. en Re majeur (D dur) de W. A. Mozart. Partition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Noch nie hat ein Kunsterfahrener, nicht einmal ein gebildeter Liebhaber der Kunst, an der Zweckmässigkeit u. Nützlichkeit solcher Ausgaben gezweifelt. Je anerkannter, je grösser der Meister irgend eines Orchesterwerkes ist, für desto nothwendiger sind stets solche Uebersichten gehalten worden. Der Kenner erfreut sich dieser Zusammenstellungen in den Stunden stiller Erholung u. fühlt nicht selten einen innern Drang, die Genüsse der Seele, die ihm vermittelst des Gehöres geworden sind, in seiner Einsamkeit durch das Auge des Verstandes auf neue u. ganz eigenthümlich genussreiche Weise zu wiederholen, um sich des Werkes von allen Seiten her zu bemächtigen. Und

indem er sich an den Meisterverschlingungen der Stimmen, an den Entwickelungen u. anziehenden Verschönerungen der Gedanken ergötzt, lernt er zugleich daran u. erhebt sich in seiner Eigenthümlichkeit selbst zu hohem Gewinn für neue Schöpfungen. Wie sollte der Kunstjünger sie nicht nöthig haben, sobald er es nur einigermaassen ernstlich mit sich selbst u. mit der Kunst meint? Es ist nicht genug, dass man solche Werke einmal liest u. studirt: man muss sie besitzen, dass man oft, zu jeder beliebigen Zeit sie wieder vornehmen, studiren, sich in sie versenken kann. Es ist höchst dankenswerth, wenn dergleichen erscheint; jeder ächte Musikfreund, der das Vermögen hat, Partituren zu lesen, und jeder, der es gewinnen will, sollte sie sich, auch mit Opfer, zu seinem Eigenthume machen. Und das Opfer ist nicht gross. Wir glauben, nichts weiter hinzusetzen zu dürfen. Die Ausgabe ist in bekannter Art, d. h. schön. — Ferner ist in Partitur erschienen:

Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine componirt von Felix Mendelssohn-B. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Wir haben das beliebte, oft wiederholte Werk nach der Partitur bereits S. 317 unserer Bl. ausführlich besprochen; auch ist das Werk nun hinlänglich bekannt durch vielfache Aufführungen. Jeder Zusatz wäre Ueberfluss. Man kann aber geschriebene Partituren kaum so wohlfeil u. nie so schön haben, als so gedruckte.

Gewünschte Partituraugaben.

Nicht wenige Musikfreunde u. Künstler wünschen eine gestochene Partituraugabe von Hummel's A- u. H moll-Concert für das Pianof., so wie von den Cis moll-, Es- u. A-dur-Concerten v. F. Ries. Wir sind von mehren Seiten her ersucht worden, diesen Wunsch öffentlich auszusprechen u. die Herren Componisten u. Verleger dieser Concerte darum zu bitten. Sollte den Letztern ein solches Unternehmen zu gewagt erscheinen, so bleibt ihnen ja zur Deckung der Kosten der Weg der Subscription offen. Zum Versuche könnte zuvörderst mit Hummel's A moll-Concerte der Probeanfang gemacht werden, den der Wunsch mindestens verdient. Wir zweifeln nicht, dass man von Seiten der Herren Componisten u. Verleger unsere Anregung freundlich beachten wird.

Todesfall.

Hr. Amadeus Wendt, Hofr. u. Prof. d. Philos. in Göttingen, ist am 15ten d. in Folge eines sich wiederholenden Schlages, der ihm die ganze linke Seite gelähmt hatte, nach vielen Leiden ruhig entschlafen. Ueber seine letzte Schrift: „Gegenwärtiger Zustand der Musik besonders in Deutschland" werden wir nächstens berichten.

Berichtigung.

Wir haben geglaubt, Hr. Carl Blum, Regisseur u. Hofcomponist in Berlin, habe den Max in seiner Operette „Mary, Max u. Michel" selbst gesungen, weil im Klavierauszuge ohne Angabe des Vornamens gedruckt worden war, dass Hr. Blum den Max darstellte. Der Sänger ist aber der Bruder des Componisten. Der Letzte hat sich, wie wir erfahren, seit seiner Anstellung als Regisseur etc. vor 16 Jahren von der Bühne zurückgezogen. Es wäre besser gewesen, man hätte den Vornamen des Sängers dazu gesetzt, was in diesem Falle sogar nothwendig gewesen wäre: dann, aber auch nur dann, wäre die Ungenauigkeit unser Versehen geworden.

Musikfest.

Strassburg. Ueber den Elsasser Musik-Verein, welcher sich im Jahre 1830 gebildet hatte, ist das Nöthige bereits 1831, S. 644 berichtet worden. Nach den dort erwähnten Statuten sollte sich der Verein alljährlich in derjenigen Stadt des Elsasses versammeln, welche jedesmal dazu bezeichnet worden. Allein seit 1830 wollte sich weder Ort noch Gelegenheit finden lassen, die Gesellschaft zusammen zu bringen. Endlich gab die Säcular-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst die Veranlassung, jene Musikfeste zu erneuern. Es hatte sich nämlich ein Verein gebildet zur Errichtung eines Denkmals zu Ehren Guttenberg's; namhafte Beiträge waren zu diesem Zwecke eingegangen, und man glaubte allgemein, der Ertrag der Musikfeste würde dieselbe Bestimmung erhalten, daher die irrige Anzeige in diesem Sinne in No. 19 d. Z. Die von den Unternehmern dieser Feste öffentlich bekannt gemachte Rechnung beweist, dass der Ertrag zu wohlthätigen Zwecken verwendet worden ist, wobei die Buchdruckerkunst nur in den Arbeitern u. ihrer Hilfskasse bedacht worden ist. Die Gesammt-

Einnahme, mit Inbegriff des Ertrags eines Balles, belief sich auf . . . . . 17,014 Fr. 10 Ct.
Die Ausgaben, worin der Ankauf der nicht wieder verkauften Musikalien begriffen ist, auf . . 10,920 - 90 -
so dass für wohlthätige Zwecke verwendet wurden . . . . . 6093 - 20 -

Am 4. April hatte das erste Concert Statt, worin Folgendes gegeben wurde: Ouverture der Iphigenia in Aulis v. Gluck. — Die Absteigung zur Hölle, Chor aus Orpheus u. Euridice, von demselben Comp. — Jephta, Oratorium v. Händel, unter der Leitung eines Dilettanten. — Die Aufführung hatte in dem dazu eingerichteten Theatergebäude Statt; das Orchester bestand aus etwa 200 Instrumentisten u. höchstens 250 Sängern. Das gedruckte Namenverzeichniss gibt in Allem 482 mitwirkende Personen an, allein viele waren abwesend. Die übrigens nicht schwierige Ausführung der genannten Stücke war im Ganzen höchst gelungen zu nennen. Die Wahl der Stücke u. die Eintheilung dieses ersten Concertes, worin der 1751 componirte Jephta zwischen zwei Gluck'sche Operncompositionen von 1762 — 1764 gesetzt war, ist vielfach getadelt worden, besonders da es scheint, dass, um beide letztere geben zu können, die widersinnige Abkürzung des Oratoriums gerechtfertigt werden soll; denn Alles, was Hr. v. Mosel davon übrig gelassen hat, ist, was der heutige Geschmack erlaubt. Ref. nennt die Abkürzungen widersinnig, weil sie den Faden der Geschichte unterbrechen u. ohne Noth eine unausstehliche Monotonie in die Aufführung bringen. Es wurde z. B. die ganze Partie des Hamor weggelassen, also mit ihm das Recit.: „Beglückt nenn' ich die Sendung", ferner die Arie in E dur, das Recit. u. das schöne Duett mit Iphis, das Recit., worin er die Siegesbotschaft bringt. Von der Ouverture fanden nur die 13 ersten Takte der Einleitung Gnade, eben so nur ein Theil des ersten Chores der Israeliten. Von dem 2ten Chore, dem leidenschaftlichen Gebete zu Gott, einem der grossartigsten, die Händel geschrieben hat, wurden nicht mehr als 88 Takte mit einem Schlusse von 3 Takten gegeben; auch von der schönen Arie der Solla blieben ungefähr die 67 letzten Takte weg, so wie später ihr Recit., wenn sie mit sich selbst spricht: „Was deuten diese düstern Phantasien?" Dann haben von dem kraftvollen u. muthigen Gebete des Heer's nur die 8 ersten Takte (Grave) Gnade gefunden, mit Hinweglassung von etwa 85 Takten des muntern Tempo. Das darauf folgende Recit. der Iphis u. Solla, so wie die liebliche Arie, worin die Tochter die Mutter ermuntert, blieben weg; auch wurde nur ein Theil des Schlusschores des ersten Aktes gegeben, mit Hinweglassung des schönen kanonisch gearbeiteten Quartetts. — In dem 2ten Akte wurden dann von dem Chore: „Cherub u. Seraphim" blos 56 Takte gegeben u. alles Uebrige weggelassen. Ferner ist von der einfach heitern Arie der Iphis, welche vor dem Chore der Jungfrauen: „Sei willkommen", nur eine Einl. von 8 Takten durch das Orch. übrig geblieben. Indessen ist, der Geschichte nach, das Heer, von Zebul geführt, herangerückt; dieser, von den vorgegangenen Ereignissen nichts wissend, ermuntert das Heer zum Preise Gottes, und es ergiesst sich in diesen Preis in einem prachtvollen Chore. Das Recit. u. der ganze Chor blieben weg. Später schildert ein Rec. mit Begleitung den Seelenkampf des unglücklichen Vaters, wovon aber ein grosser Theil wegblieb, so wie in dem Schlusschore des 2ten Aktes die Fuge: „Kein sich'res Glück". Endlich sind in dem 3ten Akte von 6 Nummern nur 4 übrig geblieben. Jephta preist nämlich in einer einfachen Cavatine den Gott seiner Väter, woran sich der herrliche Chor anschliesst: „Hehres Ziel". Die Cavatine u. der ganze fugirte Chor blieben weg. Hieraus lässt sich nun abnehmen, was von dem Oratorium eigentlich übrig blieb, und ob das übrig Gebliebene fähig war, die Aufmerksamkeit eines gemischten Publikums, geschichtlich oder musikalisch zu fesseln? Die grosse Mehrheit der Zuhörer hat längst diese Fragen verneinend gelöst. Wollte man behaupten, die Dauer des Oratoriums, welches gewöhnlich einen Abend ausfüllt, wäre zu lange gewesen, so war diesem Hindernisse leicht abzuhelfen durch Hinweglassung der so nackten, an Combination armen Ouverture u. Verlegung des Chores in das 2te Concert; würde man vorwenden, dass die Zusammensetzung des Singpersonales diese Verstümmelungen nöthig machten, so war es Pflicht, ein ihm angemessenes anderes Werk zu wählen. — Endlich bemerkt Ref. über die hier Statt gefundene Begleitungsart der Recitative vermittelst vierstimmiger, durch 4 Violoncelle u. Contrabass ausgehaltener Accorde, wovon nämlich einem jeden *ein* Ton zugetheilt war, dass durch diese widersinnige Anordnung die begleitenden Accorde der 4 Bässe öfters, namentlich in den Basscitativen, höher als die Singstimmen selbst lagen!

Am 5. Apr. folgte das 2te Concert, worin Folgendes gegeben wurde: 1. „Die Weihe der Töne", Symphonie v. Spohr; ging vortrefflich. — 2. Phantasie für die Flöte v. Lindpaintner, vorgetragen v. Rinsler, Mitglied der Kapelle des Fürsten v. Fürstenberg. Eine grosse Reinheit u. Zartheit des Tones sind Hauptvorzüge des Hrn. R.; Eigenschaften, welche in der Begleitung einiger andern Compositionen fühlbar waren. 3. Cantate zur Gedächtniss-Feier Guttenberg's, gedichtet von Heinr. Redslob, Musik von Phil. Hörter, Singlehrer am hiesigen Gymnasium. Dieser erste Versuch des Hrn. H. in dieser Gattung verdient allerdings Ermunterung u. Anerkennung der Vorzüge, welche die Arbeit auszeichnen; dahin gehören ein fliessender, angenehmer Gesang, effectvolle Instrumentation; das Vorbild des Comp. scheint Haydn zu sein; mehre Stellen erinnern unwillkürlich an die Schöpfung; ein schönes Quartett erhielt laute Anerkennung; darauf folgt ein kräftiger Schlusschor mit einer freien Nachahmung, welche Einige für eine Fuge hielten. Verstösse gegen die Prosodie wird Hr. H. leicht verbessern können; er setzt z. B.

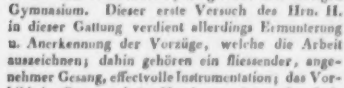

Uebrigens hat Hr. H. bei dieser Gelegenheit die Ehre der Elsasser gerettet, so wie auch der Dichter, indem in den beiden Concerten keine Leistungen inländischer Künstler zu finden waren, was denn doch billig hätte geschehen sollen u. können. 4. Adagio u. Rondo v. L. Maurer, auf der Violine vorgetragen vom Hrn. Concertdir. Wassermann in Basel, dessen gediegenes Spiel u. ruhigen musterhaften Vortrag wir schon früher hier bewunderten. Er machte auch diesmal allgemeines Vergnügen. — 5. Finale des 1. Aktes von Semiramis v. Rossini. Die Aufführung verunglückte durch das Sinken der Solostimmen. — 6. Concertino für das Violoncell, comp. u. vorgetragen von Hrn. Leop. Böhm, Mitglied der Kapelle des Fürsten von Fürstenberg. Die Vollkommenheit, mit welcher dieser grosse Künstler seine Composition vortrug, erregte einen ausserordentlichen Enthusiasmus; Ton u. Vortrag gehen bei seinem ruhigen, sichern Spiele gerade zur Seele; Hr. B. wurde öfter mit stürmischem Beifalle unterbrochen. — 7. Festouverture v. Ries, welche im Jahre 1832 für das Musikfest zu Cöln componirt wurde. Auch diese Ouverture ging, so wie die Symphonie, vortrefflich; leider musste der Mangel an guten ersten Trompeten durch andere Hülfsmittel ersetzt u. die ersten Stimmen durch Hoboen, Clarinetten u. s. w. geblasen werden, da wo mehr als 2 Trompeten erforderlich sind, was denn besonders bei dem Zusammenblasen mit den Blechinstrumenten in der Symphonie einen sonderbaren Effect machte.

Da in den beiden Concerten der Solegesang durchgängig mit Dilettanten besetzt war, so hat Ref. darüber nichts Specielles zu berichten.

Nachrichten.

Prag. Unsere Theaterdirection fährt fort, klassische Opern u. überhaupt deutsche Musik wieder auf das Repertoir zu bringen, aber wir können ihr leider nicht dafür nach Würden dankbar sein, da ihre wirkenden Kräfte durchaus nur für das italienische Genre ausreichen, und wenn wir mit der Production der Vestalin u. des Faust unzufrieden waren, so können wir unsere lauten Klagen über Oberon u. die Zauberflöte noch weniger zurückhalten. In jener musste man die ganze Oper (etwa mit Ausnahme der Ouverture, welche auch repetirt werden musste) eine misslungene Vorstellung nennen. Hr. Demmer (dessen Stimme leider immer mehr abnimmt) besitzt weder die Mittel, welche Hüon erfordert, noch jenes Studium deutscher Musik, das für dergleichen Partieen unerlässlich ist. Die Prätensionen, die Weber an seinen ersten Tenor machte, sind nicht gering: Hüon verlangt nämlich ungewöhnliche Kraft (in der Trompetenarie), Schmeis u. Biegsamkeit der Stimme (Preghiera), welche durchaus nicht mit den alltäglichen Coloraturen der italienischen Musik zu verwechseln ist. Dem. Lutzer (Kunigunde) ist eine sehr schätzenswerthe Künstlerin in der italienischen Manier, deren sie unter ihrem wackern Meister Ciccimarra ganz Herr geworden ist; wenn es ihr aber Ernst ist, auch deutsche Gesangspartieen mit gleichem Erfolge wie Rossini'sche, Bellini'sche, Donizetti'sche u. s. w. vorzutragen, so muss sie hierin noch viele u. ernste Studien machen, bei welchen die Künstlerin freilich ganz auf ihr eigenes Talent u. eigenen Fleiss verwiesen ist, da sie kaum einen Mann von Fache finden dürfte, der sie darin zu unter-

stützen im Stande wäre. (Es müsste denn Hr. Director Weber oder Hr. Tomaschek sein, die unter den Stimmführenden unstreitig allein den echten Sinn für deutsche Kunst bewahrt haben. Insbesondere würden wir den ersten für Mozart, den zweiten für Weber, Spohr u. s. w. vorschlagen; leider aber würden sich diese beiden Herren einem solchen Geschäfte kaum unterziehen.) Der Rezia der Dem. Lutzer fehlte Seele u. innere Kraft, und bei der grossartigen Scene („Ocean, du Ungeheuer!") wurde sie erst gegen das Ende des § (Es dur) warm. Dem. Jasedé (Fatime) sang in der Arie: „Arabiens einsam Kind" die E moll-Partie mit vielem Gefühl, doch die Dur-Partie war vergriffen, und das Spiel, welches Fatime erfordert, geht über die Ansprüche hinaus, die man an eine Anfängerin machen kann. Oberon war — — Mad. Binder! und es scheint wahrlich, diese wackere Künstlerin wolle die Achtung, die sie sich im Schauspiele erwirbt, mit Gewalt wieder in der Oper los werden. Hr. Podhorsky sang den Scherasmin — wenn auch nur mit einem ganz kleinen Rest von Stimme — am Besten; sein Spiel aber war furchtbar wie immer in komischen Rollen. Die Ensemble's gingen nicht gut zusammen. Dem Elfenchore fehlte es an Zartheit, der Wassernixenchor im 2. Akte (E dur, $\frac{6}{4}$) blieb ganz aus, und das Finale (H dur) wurde getanzt statt gesungen! Der Tondichter hat diese Nummer absichtlich so schwach instrumentirt, um den sinnigen Chor der Elfen nicht zu decken, und doch meinte die Regie unserer Oper durch einige nichts weniger als pittoreske Gruppirungen mit papiernen Guirlanden einen grössern Effect hervorzubringen, als durch die traumhaften Elfengesänge, die magisch auf das Gemüth wirken. Der Marsch im Finale des 3ten Aktes wurde bis zur Lächerlichkeit oft wiederholt, und das Hin- u. Herstampfen der schlecht abgerichteten Grenadiere schien gar kein Ende nehmen zu wollen.

„Die Zauberflöte" wurde zum Vortheile der Mad. Podhorsky gegeben; doch leider widerfuhr in der ganzen Oper kaum vier Nummern das Recht, in ihrem eigenthümlichen Tempo producirt zu werden, alle andern Tempi waren, oft auf eine ganz unbegreifliche Weise, vergriffen u. theils zu schnell, theils zu langsam genommen. Hrn. Straka (Sarastro) gebührt der Kranz des Abends, und je mehr wir ihn stets zur zweckmässigen Verwendung seiner schönen Mittel ermahnen, mit desto herzlicherer Freude erkennen wir an, dass diesem Abend seine wohlklingende Basstimme rein u. erfreulich hervorquoll. Mad. Podhorsky sang die Pamina recht gut, doch gewährt ihr diese Rolle zu wenig Gelegenheit, ihre seltene Virtuosität in dankbaren Nummern zu entfalten, als dass sie grosse Wirkung hervorbringen könnte. Dem. Lutzer (Königin der Nacht) bewegte sich in einer ihr ganz fremden Sphäre, und musste, um diese Partie ihrer Stimmlage zu nähern, grosse Veränderungen damit vornehmen; so sang sie z. B. die zweite Arie um die kleine Terz tiefer, daher in H moll u. D dur. Hr. Preisinger spielte den Papageno gut. — Nicht so Hr. Podhorsky den Mohren. Der Sprecher (Hr. Brava) hätte lieber schweigen sollen. Die Damen u. Genien waren schlechter, als wir sie noch je gehört hatten. Verzüglich bewiesen die ersteren eine bewundernswürdige Consequenz im Detoniren.

Ein einziger Operngast der letztern Zeit war Hr. Swoboda, Sänger am k. k. Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore (?). Er erschien auch nur ein einziges Mal (als Fra Diavolo) u. erregte allgemeine nicht Be- doch Verwunderung, warum dieser Gast, der früher als Schauspieler in Prag u. Wien nicht ungern gesehen wurde, sich in das Tonmeer gestürzt habe, wo er, ohne alle Schwimmkunde, rettungslos untersinken muss. Hr. Swoboda hat eine kreischende Halsstimme u. sehr wenig Schule. Schon im 1. Bdur-Quintett schlug ihm die Stimme um, und in dem darauf folgenden Es dur $\frac{4}{4}$ hörten wir von seinen ersten 3 Takten aus dem zureichenden Grunde nichts, weil er nicht wusste, dass er anzufangen habe. Auch in dem Liedchen im 2ten Akte (A dur, $\frac{6}{4}$) detonirte er bedeutend bei dem e u. dem hohen a. In der zweiten Strophe ging es besser. Statt aber die letzte Textsylbe in der vom Compositeur angegebenen Modulation durch 3 Takte auszuhalten, hat er sich dieses durch ein „Lalalala" erleichtert! Die grosse Arie im 3ten Akte war aber besonders verhängnissvoll für den kühnen Gast, der auf Breiting zu folgen wagte; sie hat ihn vollends vom Leben zum Tode gebracht, und er existirt für unsere Stadt nicht mehr.

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommersaisons in Italien.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Carignano). Von den beiden hies. K. Theatern gibt das Teatro regio im Karneval, das Teatro Carignano im Frühlinge u. Herbste

Opern u. Ballets; von den übrigen kleinern Theatern gibt blos Sutera im Carneval u. andern Stagioni opere buffe u. semiserie, d'Angennes aber Schauspiele. Am 5. April wurde also Carignano mit der Norma eröffnet. Die Titelrolle gab die Lalande; die Adalgisa eine zum ersten Male die Bühne betretende Sängerin, Carlotta Griffini, Mezzosopran, mit guten Anlagen; den Proconsul u. Priester die HH. Donzelli u. Botticelli. Da das Wort Norma in der allg. mus. Zeit. schon mehrmals sich abgedruckt befindet, so ist hier nur noch zu bemerken, dass zwar alle ital. Bl. mit langen Posaunen das grosse Lob der Lalande in nur bemeldeter Rolle verkündet, die Wahrheit zu sagen aber, diese Sängerin längst auf der Neige ist. Donzelli kennen die Leser seit vielen Jahren: er ist immer gross u. würdig. Rubini's Landsmann zu sein. Die Griffini liess man kaum zu Athem kommen u. sogleich in Ricci's Nuovo Figaro singen, gab ihr zur Seite den Quasi-Anfänger Tenor Catone Lonati u. den bekannten Buffo Zuccoli; da sie aber kaum ihre Laufbahn begonnen, so vermochte sie solche Anstrengungen nicht auszuhalten u. musste durch die eben aus Paris angekommene Sängerin Albertazzi ersetzt werden, bis sie sich wieder erholte und abermals die Rolle der Adalgisa übernehmen konnte, die Albertazzi aber im Nuovo Figaro zu singen fortfuhr u. bald darauf auch als Couventola glänzte. Neu war mitunter die neue Opera buffa: Un episodio di San Michele, vom hies. Anfänger u. Maestro Giua. Concone, ein Buch, wozu bekanntlich der famose Pugni zu Mailand die Musik geschmiedet u. Fiasco gemacht; ein ähnliches Schicksal fand Hr. Concone für seine nicht unähnliche Schmiererei. Am 15. Juni gab man endlich Hrn. Coccia's Caterina di Guisa, von dem eigens hierher gekommenen Comp. für die Lalande, Griffini, Donzelli u. Botticelli zugerichtet u. in die Scene gesetzt, welche Oper eine sehr gute Aufnahme gefunden hat. — Der dermalige hiesige Zeitungsschreiber, der bekannte Dichter Romani, ein eben so schönes Talent in Poesie u. Prosa als musikal. Idiot (er kennt keine Note) liess sich in seinem vorgerückten Alter — er mag jetzt ein Fünfziger sein — einen tüchtigen Schnurrbart wachsen. Seit dieser merkwürdigen Epoche will er nicht nur Musiker sein, wahrscheinlich, weil die meisten ital. Maestri moderni Schnurrbärte tragen, sondern hat sich sogar als Kritiker im Gebiete der Tonkunst aufgeworfen u. predigt sonderlich Sentenzen, worüber unsere wahren Musiker saure Gesichter schneiden. In den Opernartikeln zeigt er sich stets als fanatischen Verehrer Bellini's, den er sublime, sommo, celeste, immortale etc. nennt. Nach seinem Aufsatze über die Catterina di Guisa zu urtheilen, haben die Lalande, die Pasta, Rubini, Donzelli u. Tamburini erst durch Bellini's Musik singen gelernt; von Coccia, den er übrigens ungemein lobt, war es sehr gewagt, nach Bellini seine Catterina in Mailand geschrieben zu haben. Nach diesen, Sängern u. Maestro gezogen Artigkeiten wird behauptet, Hr. Coccia habe, à la Mozart u. Haydn (sic), in dieser Oper die feinsten Nuancen der Leidenschaften u. Affecte, die unterdrückten Seufzer der unglücklichen Liebe, die geheimen Herzenschläge der Furcht, die Eifersucht, das Schluchzen des Schmerzes, den Ehrgeiz, Hass, Zorn, die Frömmigkeit, Ergebung, Hoffnung u. s. w. trefflich musikal. ausgedrückt!!... Da von der Catterina di Guisa in d. Bl. schon bei ihrem Entstehen die Rede war, so ist hier weiter nichts hinzuzufügen, als: sie lässt sich anhören, ohne auf besondere Vortrefflichkeit Anspruch zu machen. Sonst behaupten die ersten Gesanglehrer in Italien, versteht sich von der alten guten Schule, Bellini habe nichts weniger als gut für den Gesang geschrieben.

In unserm Verlage erscheint im Kurzem:

Musikalisches

ALBUM

für

Pianoforte und Gesang

enthaltend

die neuesten Originalcompositionen der gefeiertsten Tonsetzer.

Mit Beiträgen von

Chopin, Hünten, Löwe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Pixis, Spohr und Andern,

poetisch eröffnet von

Friedrich Rückert.

Mit dem Portrait von F. Mendelssohn-Bartholdy.

Auf schönstem Velinpapier, elegant cartonnirt. Preis 4 Thaler oder 7 fl. 12 kr.

Prachtausgabe in höchst elegantem Einbande mit Goldschnitt 6 Thaler oder 10 fl. 48 kr.

Alle Buch- u. Musikhandlungen nehmen Bestellungen an.

Leipzig, am 19. October 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Pause als auch dem edelmüthigen Dragoner alle nur erdenkliche Fallen legt. Das Mädchen weiset alles mit grossartiger Verachtung zurück und hält sich das wackere Gemüth, und die dauerhafte Liebe. Arme und Beine ihres Jünglings. Auch persiflirt sie die Stadter ganz unbarmherzig, und fragt nichts nach ihren Vergnügungen, Bällen und Opern, ob sie gleich selbst in einer die Hauptrolle spielt. Der eingeflochtne Bösewicht lässt sich natürlich nicht irre machen, sondern legt nun erst recht seinen Plan mit seinen Helfershelfern an, denen du einen untergeordneten Charakter anziehen musst. Auch können noch einige Personen hinzukommen, die allerley Passionen haben, wobey sich dem Genie des Autors nichts vorschreiben lässt. Fügt man nun noch eine Menge Sprüchlein hinzu von feinpulverisirter Zartlichkeit, Essen und Trinken, zuckersüsser Häuslichkeit, Prügel und Liebe, Verzweiflung, Reize, Bosheit und Spass, so braucht man nur das alles sich freundlich und feindlich durcheinander bewegen, und an einanders klagen zu lassen, und ein grosser Theil des Publikums wird gewiss nicht ungerührt bleiben, sondern gleichfalls die Hände an einander reiben, und innig wünschen, dass es dem Autor wohl gehe und er lange lebe auf Erden als ein berichter deutscher Operndichter.

Man braucht nur etwas ein halbes Jahr Zeuge von dem gewesen zu seyn, was uns unsre Bühnen in dieser Gattung geben und leider oft geben müssen, weil sie nur selten etwas Besseres zu geben haben, und man wird mich von jeder Uebertreibung freysprechen. Es ist billig, es ist gerecht und nothwendig, in einer Zeit, wie die unsrige, in der wie die reinste Ansicht des Schönen neben der rasendsten Geschmacksverwirrung erblicken, so streng als möglich gegen alles das zu seyn, was die letztere befördern kann und jede Waffe ist erlaubt, die sie vertreiben helfen kann.

Die wahre Oper ist durchaus romantisch *). Sie lässt das blühendste, harmonische Leben im üppigen Schwunge leicht an uns vorbeygleiten und von dem Wohllaut zarter Musik gehoben, sprechen uns die schönsten Momente jenes Lebens mit höherer Klarheit an, als es je in einem blossen Drama wird geschehen können. Ich muss gestehen, dass ich die Oper, als solche, (denn verweisen kann ich nur auf sehr wenige) für die erhabenste Frucht des modernen Geistes halte. In dieser innigsten Verschmelzung von Poesie und Melodie, vom Transitorischen und Plastischen, von Deklamation und mimischer Darstellung konnte in der That ein Kunstwerk möglich werden, wie Shakspears Sommernachtstraum, dessen Geiste sich Göthe in seinen Opern mit vielem Glücke genähert hat, wobey ich nur an seine Claudine von Villabella erinnern will, die den ächten Stempel der romantischen Poesie trägt, sollte auch eine skrupulöse Wortkritik gegen einige Einzelnheiten etwas zu erinnern haben, das der Meister mit ein paar Federzügen ändern konnte, wenn er es nicht von jeher verschmäht hätte, der Beschränktheit zu

*) In der Kritik der Jungfrau von Orleans (S. A. L. Z.), von der man weiter nichts zu sagen braucht, als dass sie eine wirklich kritisirende Kritik ist. — so wie man es vielleicht bald nöthig haben wird, von einer philosophischen Philosophie und ästhetischen Aesthetik zu reden, da wir bisher so viele unphilosophischen Philosophien und unästhetischen Aesthetiken sind — in dieser Recension wird von dem Wesen des Romantischen gesagt: „es bestehe in einem harmonischen Verhältnis des Erhabenen und Angenehmen, dahingegen in dem Schönen sich beyde neutralisiren, und wenn die Schönheit in der Sphäre der Kunst das ist, was das Licht für die Natur ist, so repräsentirt das Romantische in jener Sphäre die Wärme." — Dieses Letztere ist in der That erschöpfend, und der Leser wird wohl thun, wenn er diese wenigen Zeilen mehr als einmal überliest und sie niemals wieder vergisst, weil er dann zuletzt so ziemlich alles vergessen kann, was er in den Kompendien über diesen Gegenstand gelesen hat.
d. Verl.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. Nº. 44. 1836.

Ueber den Nutzen musikalischer Preis-Aufgaben.

Es ist in neuerer Zeit mehrmals die Frage aufgeworfen worden:

1) ob *Preis-Aufgaben* für musikalische Compositionen wirklich von *Nutzen*, und

2) *wie* solche, die Tonkunst fördernd, zu stellen sind?

Die erste Frage, dünkt mich, lässt sich nicht anders, als *bejahend* beantworten. Denn der wesentliche Nutzen der Preisaufgaben für die Kunst bewährt sich schon dadurch, dass Werke *geschaffen* werden, welche ohne die Veranlassung der Preis-Aufgaben wahrscheinlich nie entstanden sein dürften. Betrachten wir die Beispiele neuerer Zeit, so findet sich, dass die für *Symphonieen* zu Wien gestellte Preisaufgabe mehr als eines halben Hunderts solcher grossen Instrumental-Compositionen veranlasste, von welchen freilich *eine* nur den Preis erhalten konnte, und *zwei* andern das Accessit zu Theil wurde. Gewiss befinden sich indess, ausser diesen drei für die Kunst gewonnenen Meisterwerken, auch unter den übrigen durch die Preisaufgabe veranlassten Symphonieen, mehre Compositionen, welche die Tonkunst wahrhaft fördernd, ein Gewinn für die musikalische Welt sind. Als Beispiel stellen wir nur die uns bekannt gewordene, ganz vorzügliche Symphonie von *Reissiger* auf, welche die Ansprüche der Kunst, mit denen des Zeitgeschmacks vereint, angemessen befriedigt, ohne den Preis gewonnen zu haben.

Die *zweite* Frage ist schwieriger zu beantworten: *wie* die Preisaufgaben zu stellen sind.

Schon bei einer *allgemeinen* Preisaufgabe im Gebiete der *Instrumental*-Composition ist es sehr problematisch, aus den bessern Productionen das *vorzüglichste* Werk unparteiisch zu wählen. Nicht, dass die sachverständigen Kunstrichter *absichtlich* einen der Concurrenten begünstigen möchten, der ihnen zufällig oder durch seinen Styl bekannt geworden sein könnte. Davon kann bei solchen Männern, auf welche die ehrenvolle Wahl des Kunstrichteramtes fällt, nie die Rede sein. Es gibt indess auch eine unwillkürliche Bestechung des Urtheils durch Vorliebe für eine gewisse Gattung der Musik, z. B. des Phantastischen, Romantischen, kunstgelehrter Arbeit u. s. w.

Wie kann sich in solchem Falle das Urtheil *gerecht* feststellen? — nach der Ansicht des Unterzeichneten nur durch *gemeinschaftliche*, offene Berathung, genaue Erwägung u. Austausch der verschiedenen Meinungen über die Vorzüge u. Schwächen der gelieferten Concurrenz-Arbeiten. Dass hierbei fehlerhafte Compositionen, welche etwa nicht rein im Satz, in der Wahl des Styles verfehlt, oder geschmacklos befunden werden, gar nicht zur Berücksichtigung gelangen können, bedarf kaum der Erwähnung. Ueber das *beste* Werk müssten demnach *sämmtliche* Kunstrichter *einstimmig* u. zwar in der desfallsigen Conferenz motivirt, nicht nur durch versiegelte Vota entscheiden, indem sie hierbei vorzüglich auf die reichste *Erfindung*, vereint mit vollkommener technischer Ausführung, Schönheit der Form, Charakteristik, Geschmack u. Wahrheit des Ausdrucks sehen.

Noch schwieriger aber erscheint die Entscheidung bei *Gesang*- oder *dramatischen* Compositionen. Hier hat das *Gedicht* einen wesentlichen Einfluss auf den Werth u. die Wirkung der Musik. Diese Schwierigkeit ist noch zu beseitigen, wenn *ein* u. *dasselbe* Gedicht zur musikalischen Bearbeitung aufgegeben wird. Steht indess die *Wahl* jedem Tonsetzer *frei*, so ist das Urtheil weit unzuverlässiger zu fällen: welche Composition den *Preis* verdient, da nach Maassgabe der werthvolleren Dichtung oder musikalisch reicheren Bearbeitung derselben *mehre* Arbeiten, jede in ihrer Art, auf die Preistheilung gleich gerechten Anspruch ha-

ben können. So wurden z. B. bei der Preisaufgabe der Königl. Akademie der Künste zu Berlin von 32 eingegangenen Compositionen für die Altstimme Einer der Preis, und Neun andern die Auszeichnung belobender Erwähnung zu Theil. Hierdurch sind nun freilich zehn verschiedene Alt-Compositionen eben so vieler Gedichte in der Cantaten- oder monodramatischen Form gewonnen, insofern sich Verleger derselben für die Herausgabe im Druck finden. — Wenn indess die Rede davon ist, eine *grosse Oper* zur nächsten Preisaufgabe zu stellen, so dürfte hier die Entscheidung noch grössere Hindernisse finden, wenn nicht *ein* u. dasselbe dramatische *Gedicht* zur Composition *geliefert*, sondern die Wahl des Textes jedem Tonsetzer freigestellt wird. Wenigstens wird dann der Begriff einer grossen Oper, also wahrscheinlich mit Recitativen, wie auch der Charakter derselben, ob antik oder modern, heroisch, tragisch oder romantisch, festzustellen u. über den Werth der eingehenden Compositionen, ohne Rücksicht auf den pecuniären Vortheil der Bühnen, nach *reiner Kunst*-Ansicht von erfahrenen dramatischen Componisten zu entscheiden sein, welche sich zum Theil auch nicht an demselben Orte befinden, wo der Preis ertheilt werden soll, um völlige Unbefangenheit des Urtheils, selbst bei gänzlicher Anonymität der Concurrenten, um so unbezweifelter zu gewinnen.

Vor Allem aber dürfte eine Preisaufgabe für das beste *deutsche Operngedicht* der musikalischen Aufgabe vorangehen müssen, da es sonst den Componisten sehr schwer werden dürfte, eine wahrhaft ausgezeichnete, dramatisch wirksame, wie zugleich lyrisch werthvolle Dichtung zu erlangen, wie es z. B. der ächt volksthümliche „Freischütz" in der romantischen Opern-Gattung ist.

Mögen diese Andeutungen, welche auf Erschöpfung des für die Tonkunst so wichtigen Gegenstandes keinen Anspruch machen, vielleicht dazu dienen, darüber die verschiedenen Ansichten competenter Sachverständigen kennen zu lernen, um einen Austausch der Ideen durch öffentliche Mittheilung anzuregen. Den künftigen Kunstrichtern ist demnächst die Anwendung des Wahlspruches zu empfehlen:

„*Prüfet*, und das *Beste* behaltet!"

Berlin, im October 1836.

J. P. Schmidt.

Für das Violoncell.

Collection d'Airs d'Opéras favoris pour le Violoncelle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans par J. J. F. Dotzauer. Cah. IV. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Die ersten Hefte dieser Sammlung haben sich den Liebhabern u. Anfängern des Violoncellspiels bereits so angenehm gemacht, dass sie überall, wo man sie beachtete, gern gespielt u. wiederholt werden; verständige Lehrer, die längst wissen, dass man den Schülern mit ununterbrochenem Dringen auf blos schulgerechtes Spiel von Uebungssätzchen u. Etüden nur einen sehr einseitigen Dienst erweist, haben diese unterhaltenden Gaben zugleich so wohl bearbeitet u. so nützlich gefunden, dass sie es sich angelegen sein liessen, diese Hefte zum Vortheile ihrer Zöglinge u. ihrer Musikfreunde weiter zu empfehlen. Wir stimmen ihnen bei u. empfehlen sie Allen, für die sie geschrieben sind, aus Ueberzeugung. Wer die ersten kennen lernte, wird sich das neue Heft ohne unsere Anregung aus eigener Lust nicht entgehen lassen; es gibt den frühern nichts nach. Vergnügen u. Nutzen gehen hier Hand in Hand. Wer die Sammlung noch nicht kennt, versuche sie; er wird sie gern haben u. ihr frohe Stunden u. gute Fortschritte mitten in der Erholung verdanken. Wer von den Lehrern, es gibt solcher doch wohl nicht zu viele, solche Werkchen für zu gering achtet, versteht die Menschen nicht u. ist selbst daran Schuld, wenn seine Schüler verdüstern oder erwatten.

Aux Amateurs. No. I. *Variations et Rondeau sur un thème original pour le Violoncelle av. acc. de Pianof. par Joseph Merk.* Oeuv. 13. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl.

No. II. *Air varié en Sol (G) de P. Rode arrangé pour le Violoncelle av. acc. de Pianof. par Jos. Merk.* Ebendaselbst. Pr. 30 Kr.

No. III. *Variations sur un thème original pour le Violoncelle av. acc. de Pianof. par Jos. Merk.* Oeuv. 14. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl.

Ein zweiter, anerkannter u. trefflicher Meister des Violoncells, der nicht nur als Virtuos sich der Welt rühmlichst bewährte, sondern auch als Lehrer seines Instrumentes sich äusserst tüchtig gezeigt u. schon manchen sehr wackern Meister her-

angebildet hat, schreibt hier abermals für Liebhaber, hält also das Vergnügen an der Kunst für keine Geringfügigkeit u. hat das mit allen Vernünftigen gemeinschaftlich. Wo sich irgend eine Kunst so weit vergässe, dass sie ohne Bedenken sich verstolzt, spröde gegen ihre Liebhaber beträgt; suchte sie diese nicht mehr durch gehaltene Freundlichkeit festzuhalten, von Zeit zu Zeit näher zu locken, so vereinsamte sie sich selbst u. hätte keine Ursache, sich zu beklagen, wenn sie sich bei aller Schönheit ihres Eigensinnes wegen verlassen fühlte. Solchen schlechten Dienst erweisen der Kunst nur einige possierlich hochfahrende junge Leute, die gern für Meister gelten möchten, ohne es zu sein: erprobte u. erfahrene Männer wissen recht gut, was auf geneigte Liebhaber ankommt, und thun etwas für sie. Das ist nun auch hier geschehen und zwar auf eine recht gefällige Weise. Nur werden hier Liebhaber vorausgesetzt, die schon einige Schritte weiter vorwärts gethan u. auf ihrem Instrumente so heimisch sich gemacht haben, dass sie am Vortrage nicht ganz schwieriger Bravouren, die auch zuweilen in einem eigenen Notensysteme erleichtert worden sind, Freude finden. Dass solche unterhaltende u. zugleich dem Instrumente angemessene u. übende Werkchen auch nicht minder für Musiker vom Fache sind, so lange sie noch nicht die volle Meisterschaft erreicht haben, ist von selbst klar. Wir empfehlen daher sowohl Dotzauer's als Merk's Vortheil bringende Unterhaltungswerke nicht blos der Beachtung der Dilettanten, sondern auch der Berücksichtigung der Musiker.

Für die Violine.

I. *Introduction et Variations sur un Air français pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composées — par A. Bohrer.* Oeuv. 51. Leipzig, chez Breitkopf et H. Pr. av. Orch. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte 12 Gr.

II. *Grandes Variations militaires pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou du Piano composées — par A. Bohrer.* Oeuv. 52. Ebendas. Pr. av. Orch. 2 Thlr.; av. Piano 1 Thlr.

Das erste Werk des bekannten Virtuosen lässt gleich anfangs nach kurzem Eingangs-Andante $\frac{4}{4}$, D dur, den Violinspieler in einer mässig figurirten Cadenz hervortreten, welche in ein sangbares, nicht zu tief sich versenkendes, mehr angenehmes Adagio führt, wie es die darauf folgende französische Melodie verlangt. Eine zweite, länger ausgeführte Cadenz theilt den Satz in zwei Hälften, deren letzte in Geschwindausschmückungen u. kräftig hervorzuhebenden Tongängen wechselt. Das Thema, Allegretto $\frac{3}{4}$, D dur, ist kurz u. hübsch. Die 3 Variationen sind von der Art, dass sie das Thema nicht verunstalten, geben dem Spieler Gelegenheit, sich in geschliffenen, abgestossenen u. doppelgriffigen Schnellgängen zu zeigen. Das Schlusspresto ist brillant, ohne schwierig zu sein, wird von einem Andante, meist auf der 4ten Seite vorzutragen, bald unterbrochen, was den kurzen Prestoschluss noch mehr heraushebt, ohne dass es den Vortragenden ermüdet. Es ist ein hübsches, kurzes Concertstück zur Ausfüllung. —

Die grossen militärischen Variationen aus E dur haben ziemlich dieselbe Einrichtung, auch mit den Cadenzen. Ein gut gehaltenes Grave macht einem lieblichen Largo, $\frac{6}{8}$, Raum, von dem das muntere, allbekannte Thema überraschend absticht:

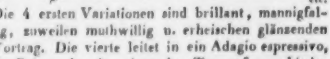

Die 4 ersten Variationen sind brillant, mannigfaltig, zuweilen muthwillig u. erheischen glänzenden Vortrag. Die vierte leitet in ein Adagio espressivo, $\frac{6}{8}$, C dur, das den singenden Ton auf verschiedenen Saiten begünstigt, so wie die Doppelgriffe in der Mittelpartie, welche in die Hauptton art führt, worin der Gesang sich wieder kurz hören lässt, um desto wirksamer im All. vivace das Thema im Orchester wiederzubringen, vom Solospieler lebhaft u. im bunten Wechsel variirt, denn es ist, wie in Schlusssätzen gewöhnlich, verlängert durchgearbeitet.

Für das Pianoforte nach Melodieen aus Meyerbeer's Hugenotten.

Fortsetzung der No. 39. S. 640.

Mosaïque, 4 Suites de Mélange des morceaux favoris de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer, arrangés pour le Piano par A. Adam. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. I. Suite Pr. 20 Gr.; II. Suite 20 Gr.; III. u. IV. Suite jede 20 Gr.

Bildliche, andern Künsten u. Lebensverschönerungen entnommene Titel für musikalische Erheiterungen sind längst gewöhnlich gewesen. Von

Zeit zu Zeit setzt man an die Stelle solcher, die zu gebräuchlich wurden, neue, ohne dass darum auch nothwendig die Sache selbst, die Art der Unterhaltung geändert worden wäre oder werden müsste. Es sind eben nur sinnbildliche Namen, die eine gefällige Nebenidee anzuregen bestimmt sind u. zwar so, dass man es mit der Annäherung an den Vergleichungsgedanken nicht zu genau nimmt. Offenbar ist der Titel Mosaik mit Potpourri verwandt; beide sind Zusammensetzungen mehrer Lieblingsmelodieen aus einem beliebt gewordenen grössern Werke, die ihr Ergötzliches in der eigenthümlich willkürlichen Zusammenstellung, in verknüpfenden Zugaben u. in Erinnerungen an Vergnügungen haben, die man durch Anhören des Hauptwerkes selbst genossen hat. Dennoch könnte man im gegenwärtigen Falle zwischen Mosaique u. Potpourri einen nicht ganz unbedeutenden Unterschied obwalten lassen. Die Mosaik würde ihrer Natur nach das möglichst hochfarbig bunte Bild in jeder einzelnen Gestalt, in scharfen Umrissen stark aufgetragen, treu wiederzugeben suchen u. die Verbindungsstellen u. Uebergangsräume demgemäss auszufüllen haben. Dagegen würde das Potpourri in seinem Gemisch mehr auf feinen Hauch, auf duftigeres Umspielen durch allerlei Fioriturен, Variationen u. schnell wechselnde Ausschmückungen zu sehen u. das Erinnerungsbild damit zu umgeben haben. Und in der That, es findet dieser angezeigte Unterschied in diesen Folgen der gemischten Lieblingsmelodieen aus der genannten Oper wirklich Statt. Keine Variationen über die gewählten Melodieen, keine künstlicheren Schnellpassagen, als sie die Oper selbst bringt, wird man hier antreffen, vielmehr ist Alles in einer gewissen Schärfe der Zusammensetzung gehalten, so dass keine Bravourfertigkeit zur Ausübung dieser Nachbildungen gehört. In No. I. folgen sich die Stücke so: Orgie; Romanse („Plus blanche que la blanche hermine"); Choral u. Gesang der Hugenotten; Cavatine des Pagen u. Finale des 1. Aktes. — No. II. hebt an mit der Arie: „*O* beau pays de la Touraine" in verschiedenem Tempo; es folgt der Chor der badenden Frauen; das Duo: „Beauté divine enchanteresse"; endlich Schwur u. Finale. — No. III. bringt zuerst das Soldatenlied; darauf das Zigeunerlied; Duett: „Dans la nuit où seul je veille"; endlich Ballet (Hochzeitchor). — No. IV. beginnt mit dem Septuor des Zweikampfs; Romanse: „Parmi les pleurs mon rêve se ranime"; Verschwörung u. Einsegnung der Dolche; dann ein grosses Duo aus dem 4. Akte u. zum Schluss grosses Trio aus dem 5. Akte. Alles leicht ausführbar, auch für Dilettanten.

Divertissement pour le Piano sur des Motifs de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer comp. par J. B. Duvernoy. Oeuv. 76. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Des Componisten Weise ist hinlänglich bekannt. Auch diese Bearbeitung ist für mässige Pianofortespieler bestimmt u. wird selbst diesen keine Schwierigkeiten machen; es ist Alles für Unterhaltung seiner Freunde berechnet. Das Divertissement hebt mit der Bearbeitung des Chorals an, auf welche 3 muntere Sätze folgen, worauf der letzte in die Orgie leitet, die eben so leicht ausführbar All. con moto behandelt worden ist. Der Verf. schreibt in der Regel für mässige Kräfte der Ausübenden, die auch bedacht sein wollen.

Bohémienne. Orgie. Rataplan. Trois Divertissemens pour le Piano sur des Motifs de l'Opéra: „Les Huguenots" de *G. Meyerbeer* par *Ch. Schunke.* Oeuv. 46. Ebendaselbst. No. 1. Pr. 20 Gr.; No. 2. 16 Gr.; No. 3. 20 Gr.

Diese drei Divertissemens werden ebenfalls Freunden des französischen Geschmacks gewünschte Unterhaltung gewähren. Fertige Spieler, die zu angemessener Ausführung allerdings gehören, werden keine Schwierigkeiten darin finden, wohl aber viel leichten Wechsel u. geselligen Glanz nach herrschender Weise.

Fantaisie pour le Pianof. sur un Motif de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer composée par S. Thalberg. Oeuv. 20. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Der beliebte Componist u. anerkannte Pianofortevirtuos hat dieses Werk seiner Phantasie in dem philharmonischen Concerte Londons auf seiner letzten grossen Kunstreise mit dem grössten Beifalle vorgetragen. In Teutschland hat es sich gleichfalls bereits so beliebt gemacht, dass es vielfach verlangt wird. Wer es noch nicht besitzt, mag darauf achten, wenn er unter die tüchtigen Klavierspieler gehört. Denn solche sind zu einer kräftig runden Durchführung des Ganzen allerdings nöthig.

Offenbar muss es zu den allervorzüglichsten gezählt werden, die nach Motiven aus den Hugenotten vorhanden sind. Wir werden auf das sehr zu empfehlende Werk wieder zurückkommen. — Uebrigens machen wir dem musikal. Publikum noch vorläufig bekannt, dass 21 Gesangnummern des Klavierauszuges der Hugenotten vor uns liegen, von denen jede auch einzeln verkauft wird. Nichts fehlt noch, als die Introduction u. die verbindenden Recitative. Das Meiste u. Wichtigste ist also zu haben. Natürlich müssen wir es aber vorziehen, die Oper im Zusammenhange zu besprechen.

Fräulein Henriette Carl in Dresden.

Die Erscheinung dieser Künstlerin ist so ausserordentlich, so riesengross, dass man mit Recht sagen kann: „Die Carl ist ein Ereigniss." Diese Worte hat zwar einst ein geistreicher Mann von der Sonntag gebraucht, aber mit Unrecht. Die Erscheinung der Sonntag war keine active, sondern eine passive, d. h. sie bildete keine Epoche in der Kunst, denn die Sängerin selbst war ein Erzeugniss der neuitalienischen Gesangschule, und wenn auch eine ungewöhnliche Erscheinung, doch immer nur eine Erscheinung. Die Schule der Carl aber ist eine in unserer Zeit so gänzlich unbekannte, so grosse, so vollendete, die Leistungen dieser Sängerin liegen so ausser allem Bereiche der modernen Kunst, dass sie einen neuen Abschnitt, eine Epoche in der Welt des Gesanges bildet. Und daher glaube ich Recht zu haben, wenn ich sage: „Die Carl ist ein Ereigniss."

Die Schule dieser grossen Künstlerin ist jene, welche die Titanen u. Koryphäen des Gesanges, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli u. A. gebildet hat, also keine neue, denn es leben sogar in der Gegenwart noch einige wenige Zöglinge derselben, z. B. der berühmte Gesangmeister, Kammersänger Miksch in Dresden u. dessen Schülerin, Mad. Schr.-Devrient; dass aber dermalen in Europa ein menschliches Wesen existire, welche sich diese erhabene Methode, die unter dem Namen der des Bernacchi von Bologna bekannt ist, in dem Grade wie die Carl angeeignet habe, das, wir gestehen es offen, hätten wir nicht geahnet.

Man denke sich eine Stimme, welche in der Tiefe dem Alt an Kraft u. Fülle gleicht, und in der Höhe die letzten Töne des hohen Soprans mit Leichtigkeit nimmt; eine Stimme, welche bei diesem colossalen Umfange keinen Registerwechsel oder irgend einen Mangel der Natur verräth, so dass ein Ton so stark u. schön wie der andere ist; man denke sich ferner die grossartigste Tonbildung, welche den Ton vom leisesten Piano bis zum stärksten Forte anschwellen u. wieder bis zum hingehauchten Smorzando verschwimmen lassen kann; man denke sich eine klassische Coloratur, welche die höchsten Schwierigkeiten mit charitinnenhafter Anmuth besiegt (Coloratura granita e perfetta), verbunden mit einem vollkommenen Portamento di voce; zu diesen hohen Vorzügen füge man noch den edelsten Geschmack, eine bunte überströmende Phantasie — und man hat ein Bild von der Carl.

Diese wahrhaft grosse Sängerin hat schnell hinter einander bei brechendem Hause drei Concerte gegeben und — entzückt wäre zu wenig gesagt — hingerissen, erschüttert. Obwohl sie unsere berühmte Königl. Kapelle als Orchester begleitete, und die vortrefflichsten Mitglieder derselben sich hören liessen, so schwanden doch die besten Leistungen derselben neben dieser Riesin des Gesanges in Nichts zusammen. Wenn die Carl zu singen begann, so war es, als erhöbe sich eine Königin der Töne in all ihrer Pracht u. Majestät, vor welcher sich die Besten u. Edelsten als Vasallen demüthig beugten.

Fräul. Carl hat viel gesungen, und es würde zu weit führen, darüber in's Einzelne zu gehen. Bewunderungswürdig war sie überall, aber in der grossen Arie der Donna Anna im Don Juan stieg die Sonne ihres Gesanges in erschreckendster Herrlichkeit auf. Dieses verzehrende Feuer des Ausdrucks, diese gewaltsamen, das ganze Orchester weit überragenden Klänge, diese holdselige Grazie in den unermesslich schweren Passagen hat ausser der Catalani noch keine Sängerin entwickelt, ja in der letzten Eigenschaft ist auch sie, nach dem Zeugnisse eines gefeierten Gesanglehrers, von der Carl übertroffen worden. Der Vortrag dieser Arie war eine grosse That in Tönen!

Wir halten das Gesagte, welches der reinsten Wahrheitsliebe entsprungen ist, für hinreichend, alle Freunde der Kunst auf das ausserordentliche Talent eines Mädchens aufmerksam zu machen, welches ihrem Vaterlande, dem deutschen Lande, zur höchsten Zierde gereicht und, wie verlautet, in den grössten Städten desselben auftreten wird.

H. F. Mannstein.

Nachrichten.

Cassel, Ende August. Seit meiner letzten Juni-Correspondenz war hier eine musikalische Dürre eingetreten, und wie die Pflanze nach einem Tropfen Regen lechzte, so unsere Seelen nach Musik u. Gesang. Umsonst. Die vom 15. Juni bis 2. August dauernden Theaterferien waren u. blieben ton- u. gesanglos. Dem. Pixis als Romeo, welchen sie in der ersten Hälfte des Juni sang u. spielte, sollte uns für die lange Entbehrung zum Voraus entschädigen, und in der That blieb er auch sehr nachhaltig, denn er ist seitdem nicht wieder gesungen worden. Sie erntete damit einen fast einstimmigen Beifall, und die ganze Zuhörerschaft war von den glänzend leuchtenden Tönen total electrisirt, die Zuckungen in Händen u. Füssen theilten sich der Zunge u. Kehle mit, so dass Alles an diesem Abende outrirte. Es war ein genussreicher, aber auch unerträglicher Opern-Abend.

Auf Gastspiele waren während der Vacanzen ausgezogen Hr. Föppel nach Mannheim, wo sein Don Juan, Bertram, Templer, Pizarro volle Anerkennung u. ungetheilten Beifall erhielten. Sie gestatten mir diese Digression, sie soll nur unsere frühern Urtheile durch Fremde auch in diesen Bl. mehr bestätigen u. bewahrheiten. Hr. Derska, nun unserer Oper angehörig, gastirte mit ausgezeichnetem Beifalle in Breslau, und wir freuen uns, dass die dortigen Blätter unsere Aussprüche u. Ansichten über diesen gebildeten Sänger noch überbieten; auch über Mad. Matys, welche bei dem Braunschweiger Musikfeste sang, sind uns erfreuliche Berichte zu Gesichte gekommen. Wir sollen den 1. Novbr. diese talentvolle Sängerin u. Darstellerin verlieren! welchen Ersatz wird man uns bieten? — Die Bühne wurde am 2. August mit einem Lustspiele u. nicht mit Musik u. Gesang eröffnet; aber dies geschah nur, um unsere Sehnsucht nach einem Hochgenuss zu erhöhen u. zu steigern. Es nahte nämlich der 20. August, an welchem Tage das Volksherz hoch u. höher schlägt, der fünf u. dreissigste Geburtstag des Vaters des Vaterlandes, des Kurprinzen u. Mitregenten, und die Puritaner von Bellini waren es, welche den Abend des hochfestlichen Tages verherrlichen sollten. Das Haus war glänzend erleuchtet u. überfüllt, und lauschte beim Beginne der Ouverture, die eigentlich nicht viel sagen will, in grösster Stille; man erinnerte sich sogleich an das Missfallen dieser Oper in einzelnen bedeutenden Städten; doch gewann sie nach u. nach den Zuhörern ein immer steigendes Interesse ab u. sie hat nun nach 2maliger Aufführung entschieden gefallen, trotz den bekannten Anklängen, die uns aus den Montecchi u. der Fremden, denn diese beiden Opern v. Bellini hörten wir nur erst hier, auffallend entgegentönten. Der Libretto hat auch hier nicht angesprochen, ja zum Theil missfallen u. das mit Recht. Einmal wegen seiner Undeutlichkeit der Handlung für die Menge, und dann, dass ein grossartiger Parteienkampf eigentlich nur zum Rahmen für ein Miniatur-Gemälde der Liebe gemacht ist. Bellini ist bei Schilderung der leidenschaftlichen Liebe stets überschwenglich, ja fast massslos bis zum Wahnsinn, und in der Entsagung, denn das sind eigentlich die beiden Pole, um welche sich sein ganzes Sein u. Streben dreht, ebenfalls extatisch, zu weich u. monoton. Dessenungeachtet begegnen sich in der Handlung einzelne interessante Situationen, in welchen der Tondichter die Charakteristik der handelnden u. singenden Personen nicht immer dem Volkscharakter treu gehalten, sondern demselben u. vorzugsweise dem der Elvire, einer gar ähnlichen Copie der Julia, etwas italienischen Beigeschmack gegeben hat. Sir Georg (Föppel), Arthur (Derska), Tort (Schmidt) u. Elvire (Dem. Pistor) waren die vier Glanzpunkte in dieser Oper, und jedem nach Verdienst wurde reicher Beifall gespendet. Dem. Pistor leistete alles Mögliche, aber die Wahnsinnscenen erfordern eine tüchtige Darstellerin; sie gelangen ihr nicht. Von welchem Effecte müssten nicht die Schlussworte des ersten Aktes, von einer grossartigen, darstellenden Stimme vorgetragen, sein: „Der Hölle Gluthen gähren im Busen! Ach, die Flamme wird mich verzehren!“ etc. Wollte diese fleissige u. talentvolle Sängerin ihr reiches Repertoir mit Beurtheilung begränzen, sie würde eine Zierde unserer Oper werden.

So gut wie neu war die Belagerung von Corinth von Rossini, aber es war keine Mess-Oper. Die Aufführung im Ganzen lobenswerth. Die Besetzung meist gut. Hr. Föppel (Mahomet) liess die poetische Auffassung etwas vermissen. Kleomenes (Derska) recht brav aufgefasst u. dargestellt. Dem. Pistor sang die Pamyra, war bei verdienstlichen Einzelnheiten im plastisch-darstellenden Theile der Rolle, so höchst nothwendig bei Darstellungen von Charakteren aus der alten griechischen Kunstwelt, nicht heimisch; Neokles, Hr. Schmidt, rang ver-

dienstlich. Den Hieros sang ein Gast, Hr. Fackler aus Schleswig, meist rein zwar, aber nicht ansprechend. Von den bedeutendern Repertoiropern u. ausser den bereits genannten kamen bis jetzt zur Aufführung: Fra Diavolo, Zampa, Oberon, Das eherne Pferd, Barbier von Sevilla, Fidelio u. a., welche theilweise deshalb einen erhöheten Reiz hatten, weil Hr. Derska uns in den Hauptpartieen neu war u. vielfältige Proben seines musikalischen u. Gesangtalentes unzweideutig ablegte; desgleichen Mad. Matys als Rezia u. Fidelio excellirte, so wie Dem. Pistor als Zerline u. Elvire, und Hr. Schmidt als Alphonso u. Yang sich die Zufriedenheit des Publikums erwarb. — Zu ebener Erde u. erster Stock wurde mehrmals sehr beifällig aufgenommen u. gab unserm fleissigen u. thätigen Opernregisseur Birnbaum Gelegenheit, sich von Neuem in immer grössere Gunst beim Publikum zu setzen. Hr. Krug vom Magdeburger Stadttheater spielte als Gast den Johann, früher von Föppel recht verdienstlich gegeben, mit Beifall; desgleichen den Figaro (Barbier von Sevilla) mit vieler Anerkennung, u. den Rocco (Fidelio), eine gute Rolle des nach Frankfurt abgegangenen Bassisten Dettmer's; in dieser letzten Rolle wollte Hr. Krug nicht recht ansprechen. Uebrigens wünschen wir dem jungen, aufstrebenden u. fleissigen Manne Glück zu seiner theatralischen Laufbahn. Dr. *L.*

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommerstagione in Italien.

Königreich Piemont.

Savigliaro. In dieser unfern von Turin gelegenen Stadt wurde am 10. April ein neues, schönes Theater mit Donizetti's Esule di Roma eröffnet, in welcher Oper blos ein Terzett, in der nachher gegebenen Nina pazza per amore aber mehre Stücke applaudirt wurden. Sänger waren: die Schiasetti, der Tenor Arrigotti, der Buffo Vasoli u. Bassist Alberti. Den seine Laufbahn kaum betretenden Tenor abgerechnet, sind die übrigen Künstler längst aus diesen Blättern bekannt. Hr. Arrigotti hat eine ziemlich reine geläufige Stimme, ist aber bis jetzt ein etwas kalter Sänger.

Bra. Hr. Eduard Bauer, von dem unlängst in der allg. mus. Zeitung unter eben dieser Rubrik die Rede war, er habe eine Oper geschrieben, die aber nicht zur Ausführung gekommen, componirte hier verwichenen Frühling die Operette: Due vecchi ed un albero, in welcher Nichtkenner sogar Vorzüge finden wollen. Hier wird sie blos als Opern-Novität angeführt, deren es bekanntlich in diesem schönen Lande jährlich eine grosse Menge gibt.

Intra. Die Seconda Donna Margarita Rubini ist hier zur Prima Donna, der Secondo Tenore Ghinelli zum Primo Tenore avancirt, und Hr. Eugenio Pizzolato aus Venedig hat als Bassist zum ersten Male die Bühne betreten. Sehr verdriesslich war die anhaltende kühle, mitunter kalte Frühlingswitterung in diesem Markiflecken, weswegen die Avancirten u. Debutant öfters nicht bei Stimme waren; demungeachtet gingen die Nina pazza per amore u. die Sonnambula über die Breter, u. Hrn. Ghinelli abgerechnet, waren wir mit unsern übrigen beiden Hauptsängern ziemlich zufrieden.

Herzogthum Genua.

Genua (Teatro Carlo Felice). Zwei Prime Donne assolute: die Spech u. die Toldi, der Tenor Salvi u. Bassist Limari-Bellini waren unsere Gesangshelden in der verwichenen Frühlingsstagione. Mercadante's Emma d'Antiochia fiel am ersten mit der Spech, worin aber die Musik Schuld war. Die Toldi in der Sonnambula gefiel zwar anfänglich, allein das Ganze behagte in den folgenden Vorstellungen gar nicht, und da man hier Bellini vergöttert, so warf man die Schuld auf die Sänger, Choristen u. auf das Orchester. Madame Norma u. Mademoiselle Spech verscheuchten einen Augenblick die Langeweile, da erschien auf einmal die Toldi in Donizetti's Lucia di Lammermoor am Theater-Horizonte mit einem respectablen Fiasco, weswegen man gleich darauf einen Akt von dieser Oper mit einem vom Furioso gab. Nun zog man zur Abwechselung der Langeweile die Capuleti hervor, und schliesslich tischte man sogar den von Hrn. Murlinni zu Paris componirten Bravo auf, worin aber nur Weniges gefiel. Somit hatten wir in besagter Stagione sieben Opern, gewiss eine grosse Seltenheit in Italien; man mag aber auch siebenmal sieben Opern geben, eine Klasse Menschen mag sich dabei die Händeflächen roth klatschen u. die Journalisten glänzende Aufnahme verkünden, das Ganze will bei alledem doch nicht glänzen...

Sarzana. Giovannina Schuster Placci, Prima Donna; Antonietta Trost, Altra Prima; Francesco Morini, Tenor; Giov. Batt. Placci, Buffo u. Impresario, Eugenio Mazzotti Bassist. In der Son-

naubula haben sich die Schuster u. Hr. Mazzotti vorzüglich ausgezeichnet; die Trost machte die Lisa ziemlich gut. In der nachher gegebenen Nina pazza per amore gefielen blos einige Stücke.

Auszeichnungen.

Ihre Majestät, die Frau Erzherzogin Marie Luise von Oesterreich, regierende Herzogin von Parma, Piacenza u. Guastalla, haben dem k. Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried in Wien, für die ehrfurchtsvolle Ueberreichung einer bei der Thronbesteigung Sr. Majestät Kaiser Ferdinand I. componirten Fest-Hymne, als huldreiches Andenken einen mit der allerhöchsten Namens-Chiffer geschmückten Brillant-Ring zu verehren geruht. — Auch wurde derselbe von der Akademie der schönen Künste in Paris, musikalische Section, einstimmig zum correspondirenden Mitglied erwählt.

Kurze Anzeigen.

Les Adieux. Fantaisie pour le Pianof. composée par *C. M. de Weber.* Oeuvre posthume. Originalbibliothek, 28. und 29. Heft. Leipzig, Hamburg u. Itzehoe, bei Schuberth u. Niemeyer. Pr. 1 Thlr.

Diese Fantasie ist nicht schwer zu spielen, im Ganzen sehr klar gehalten, Sanftes u. Freudiges mit einem durchklingenden Gefühl der Wehmuth mischend. Ausser dem Werke selbst wird die Ausgabe den vielen Freunden des früh Verstorbenen noch dadurch lieb u. werth gemacht, dass den Noten ein vollständiges Verzeichniss der im Druck herausgekommenen Werke von C. M. v. Weber, nebst Angabe der bessern Arrangements derselben, nach fortlaufender Opuszahl geordnet, vorausgeschickt worden ist. Es ergibt sich daraus, dass 16 Werke ohne Opuszahl herausgekommen sind. Mit diesen zusammen beläuft sich die Gesammtzahl auf 81, welche Nummer die angezeigte Fantasie erhalten hat.

Die Schule der Tonleitern oder Uebungsstücke durch alle Dur- u. Molltonarten, gegründet auf Tonleiter u. Accord, für das Pianof. von Heinr. Wilh. Stolze. Op. 12. Celle, bei A. H. Oetling. Pr. 20 gGr.

Wie diese kurzen Uebungssätzchen gebraucht werden sollen, dass sie den Fingern die beabsichtigte Schnellkraft u. Gewandtheit verschaffen, hat der Verf. in einer kurzen Vorerinnerung auseinandergesetzt. Sehr zu beachten ist, dass man sie anfänglich nicht allein langsam einübt, sondern sie auch mit stärkerem Anschlage, und erst später mit schwächerem ausführt. Für die ersten Anfänger sind sie nicht; der Schüler muss einige Fertigkeit der Finger u. des Notenlesens schon erlangt haben. Für schon gewandtere Spieler würden wir sie auch nicht wählen, sondern für solche, die sich Gewandtheit verschaffen wollen. Sie bestehen in gebrochenen Accorden, in Unisono-Tonleitern, in Terzen, Sexten, Decimen.

In den ersten Tagen des Novembers d. J. erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

Hommage caractéristique
à la Mémoire
de Madame Malibran de Beriot
en Forme de Fantaisie
pour le Piano
par
J. Moscheles.
Oeuvre 94.

Leipzig, den 29. Oct. 1836.

Friedrich Kistner.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

PORTRAIT
des
Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Nach dem Originalgemälde von *Hildebrand*, lithographirt von *Jentzen.*

In Folio. Preis 18 gGr. Auf chinesischem Papier 1 Thlr.

Leipzig, im October 1836.

Breitkopf u. Härtel.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 15.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. **№ 15.** **1836.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In einigen Tagen erscheint mit Eigenthumsrecht in meinem Verlage und ist durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Le bal masqué
parodie musicale
en deux Actes.
(Oeuvres 110.)
par
C. F. Müller
à Berlin.

Arrangés pour le piano avec paroles par l'Auteur.
Prix 2½ écus prussiens.
L'arrangement pour le Piano à 3 et 4 mains sans paroles.
1½ écus.

Die Maskerade
ein theatralisch-musikalischer Scherz
in zwei Aufzügen
(110tes Werk.)
von
C. F. Müller
in Berlin.

Vollständiger, vom Verfasser eingerichteter Klavierauszug.
Preis 2½ Thlr.
Der Klavierauszug zu 3 und 4 Händen für das Pianoforte ohne Text kostet 1¼ Thlr.

Die geehrten Besteller obigen Werkes werden bei dieser Gelegenheit darauf aufmerksam gemacht: dass der vollständige Klavierauszug desselben von dem Hrn. Verfasser so eingerichtet ist, dass derselbe bei Hinweglassung des Textes in seinem ganzen Umfange auch als ein Arrangement für das Pianoforte zu 2 Händen betrachtet und gespielt werden kann. Theaterdirectionen können Abschriften der Partitur und des Textbuches gegen ein Honorar von 4 Frd'or ebenfalls von mir beziehen.

Ich warne hiermit gleichseitig nicht nur vor dem Nachdrucke einzelner Pieçen dieses Werkes, sondern auch vor dem Verkauf und Ankauf solcher widerrechtlichen Angaben, denn ich werde sicherlich sowohl Nachdrucker als Wiederverkäufer zu ergründen wissen und Beide überall, wo die Gesetze gegen Nachdruck Schutz und Recht gewähren, mit der grössten Strenge verfolgen und belangen.

Berlin, d. 15. October 1836.

Th. Brandenburg sen.

Nächstens erscheint mit Eigenthumsrecht im Verlage von Moritz Westphal in Berlin:

Fürstenau, A. B., L'union. Introduction et Rondeaux brillants sur des thèmes de l'Opéra „*Norma*" de Bellini pour deux flûtes principales avec accompagnement d'orchestre. Oeuv. 115. Pr.
— La même avec accompagnement du Piano.
Gernlein, R., Blumenträume. Sechs kleine Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 12 Gr.
Gross, J. B., Concertvariationen über eine Barcarole für 2 Violinen, Alto und Violoncello. (In den Concerten von H. Ries mit grossem Beifall aufgeführt.) Op. 23. Pr. 18 Gr.
Möser, C., Fackeltanz zur Höchsten Vermählung des Prinzen Carl v. Hessen und bei Rhein und der Prinzessin Elisabeth v. Preussen, aufgeführt am 22. Oct. im Königl. Schlosse zu Berlin und Höchstderselben zugeeignet. Pr. 8 Gr.
Kästner, Fr., Krönungsmarsch (Sr. Maj. dem Kaiser von Oesterreich gewidmet) für Militairmusik in Partitur. Pr. 20 Gr.
— Derselbe im Klavierauszuge. Pr. 4 Gr.
Reissiger, C. G., (Königl. Sächs. Kapellmeister) Lieder und Gesänge für eine Tenor- oder Sopran-Stimme. 29ste Sammlung. Op. 116. Pr. 20 Gr.
Reichel, C., Wiedersehen. „Ob wir uns wiedersehn", „wenn wir uns wiedersehn", „wo wir uns wiedersehn". v. Dr. Klei, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 6 Gr.
Taubert, W., Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 32. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.
— Miniatures p. Piano. Cah. III.

Neue Musikalien im Verlage von *C. A. Zumsteeg in Stuttgart.*

	Thlr.	Gr.
Frech, Vater Unser v. Mahlmann, für Sopran, Alt, Tenor u. Bass in Partitur. Op. 25.	1	—
Hetsch, 6 Leichengesänge für 4 Männerst. Part.	—	4
Lindpaintner, Frühlingslied am Todestage Schiller's mit Pfte- od. Guit.-Begl.	—	4
Schmidt, Fr., 6 Lieder von Lenau für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Pfte-Begl.	—	10
Zöllner, C. H., 6 Walzer für Pfte 4händig	—	8

Bei Ernst Wagner & Richter in Magdeburg ist erschienen u. zu haben in allen Buch- u. Musikalien-Hdlg.:

Baldenecker, J. D., Quodlibet-Arien, als Einlage in die Burleske: das Königreich der Weiber für 1 Singst. mit Begl. des Pfte. 12 Gr.

— Zwei Märsche für das Pfte nach Thema's der Opern Anna Bolena, Montecchi e Capuleti, Straniera. 5 Gr.

— Ungar. Nationaltanz u. Tunnelpolonaise f. d. Pfte. 4 Gr.

Chwatal, F. X., 5 Sonatines instructives et doigtées à l'Usage des Commençans p. le Pfte. Op. 52. compl. 18 Gr.
separament No. 1 6 Gr.
- No. 2 8 Gr.
- No. 3 10 Gr.

— Variations brillant. et non difficiles sur l'Air de Himmel: „An Alexis send' ich dich" p. le Pfte. Op. 53. 6 Gr.

— Variations brillantes sur le Galop venitien de Strauss, p. le Pfte. Op. 54. 8 Gr.

Ehrlich, C. F., 6 Lieder v. Heine, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 11. Pr. 12 Gr.

— Marsch aus d. Festspiel: das Winzerfest f. Pfte. 6 Gr.

— Duett (Eins in Liebe) für Sopran und Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 13. 8 Gr.

— Lied aus der Oper: die Rosenmädchen für 1 Stimme mit Begl. des Pfte. 2 Gr.

Flügel, G., 8 Lieder mit Begl. des Pfte. Lief. 4. 12 Gr.

Galopp nach Thema's der Oper „die Jüdin" für Pfte arr. von J. D. Baldenecker. 2 Gr.

Körner, W., Schnellpost-Galopp für Pfte. 2 Gr.

— Schottische Walzer nach dem Liede: „Was soll ich in der Fremde thun" für Pfte. 2 Gr.

Krug, Fr., 4 Gesänge für 1 Stimme mit Begl. d. Pfte. 18 Gr.

— einzeln No. 1 — 3 à 8 Gr. No. 4 à Gr.

Redoutentänze, Magdeburger, für das Pfte. Enthaltend 6 Schottische u. 2 Galopps. 10 Gr.

Schweppermann, 4 schott. Originalwalzer f. d. Pfte. 4 Gr.

Segen, Schatzgräber-Galopp für das Pfte. 2 Gr.

Wichtiges Werk für Lehrer an Volksschulen.

Im Verlage von L. Pabst in Darmstadt ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Anleitung
zum
Gesangunterrichte
für
Lehrer an Volksschulen.

Nebst einer Sammlung von zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern und Chorälen für Kirche und Schule, und einem Anhange von Gesängen für drei und vier Männerstimmen in Noten und Ziffernschrift, von P. Müller, Rektor und Lehrer am Grossherzoglich Hess. Schullehrerseminar in Friedberg. 1. Abtheilung: Anleitung zum Gesangunterrichte. Querquart. geh. 8 gr. oder 36 kr. 2. Abtheilung: Zwei-, drei- und vierstimmige Lieder. Querquart. geh. 16 gr. oder 1 fl. 12 kr.

Auf dieses Werk, für dessen Einführung in sämmtlichen Volksschulen des Grossherzogthums Hessen sich der Grossherz. Hess. Oberschulrath, nach eingeholtem Urtheile anerkannt sachverständiger Männer und mit Bestimmung des Grossherz. Hess. Obercommissariums und des bischöflichen Ordinariats zu Mainz, einstimmig ausgesprochen hat, erlaube ich mir, alle Schulbehörden und Lehrer aufmerksam zu machen. Die nach festen Abtheilungen, enthaltend: Choräle für evangelische und katholische Schulen (letztere unter Genehmigung des bischöfl. Ordinariats zu Mainz) und 20 drei- und vierstimmige Männerchöre, werden binnen Kurzem im Drucke vollendet sein. Es wird somit den Lehrern hier ein Werk in die Hand gegeben, in welchem sie Alles zur möglichsten Ausbildung des Gesanges in Volksschulen Erforderliche, in zweckmässiger Reihenfolge und bester Auswahl finden. Die Lieder sind in gefälliger, volksthümlicher Melodie gehalten und grösstentheils von Hrn. Rekt. Müller selbst componirt. Bei Einführung in Schulen wird ein ermässigter Partieipreis gestellt werden. Auch ist man bereit, wenn zur Einführung des Werkes in den Schulen eines Landes, eine andere Sammlung von Chorälen, nach dem daselbst gebräuchlichen Choralbuche, gewünscht werden sollte, eine solche billigst zu besorgen, wenn man sich zum Ankauf von wenigstens 300 Exemplaren verbindlich macht.

Darmstadt, 15. October 1836.

L. Pabst.

Das dreizehnte Verzeichniss unserer Musikalien-Leih-Anstalt,

die Nummern 11,400 bis 12,530 enthaltend, ist fertig geworden und steht Musikfreunden unentgeltlich zu Diensten. Für die spätere Erscheinung entschädigt der reiche Inhalt jedes Faches an neuerer Musik, unter steter Rücksicht auf Ergänzung durch gute ältere Werke. Am reichhaltigsten erscheint das Fach der Klavier-Musik, für welches Instrument in neuester Zeit auch am meisten geschrieben wird.

Wir dürfen uns wohl schmeicheln, bei den grossen Opfern, die wir der Ausstattung unsers Instituts fortdauernd beilegen, solchen immer stärker von hiesigen und auswärtigen Freunden der Musik benutzt zu sehen.

Der Eintritt in's Abonnement kann täglich geschehen; das desselbe vierteljährig 3 fl. praenumerando kostet, wogegen monatlich für 24 fl. Musikalien gelichen werden und am Schlusse des Jahres eine Darreichung an Musikalien von 4 fl. Werth zu wählen ist, dass ferner ein halbes Abonnement zu 6 fl. pärl. (ohne Darreichung) Statt findet und dass jedes Musikstück auch einzeln (zu 4 kr. von Gulden Werth bei 24tägig. Benutzung) abgegeben wird, ist bekannt und überall für sehr billig erachtet.

Alle in den bis jetzt erschienenen 13 Verzeichnissen enthaltenen Musikalien (mindestens 20,000 an der Zahl) sind auch käuflich zu haben, werden aber sogleich wieder ersetzt. Auch in dieser Hinsicht empfehlen wir uns dem musikalischen Publikum zu gefälligen Aufträgen ergebenst.

Nürnberg, im October 1836.

Riegel u. Wiessner.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

Hülfe zu kommen. Auch sein Triumph der Empfindsamkeit und Lila gehören hierher.

Es ist eine höchst schwankende Idee, die Oper auf eine sogenannte edle und ernsthafte Freude einzuschranken, wie gewisse neuere — sit venia verbo — Aesthetiker wirklich gethan haben. Die Poesie hat mit dieser edlen Ernsthaftigkeit und ernsthaften Freudigkeit nichts zu schaffen. Sie ist leicht beflügelt, sie erkennt kein Gesetz als das unnachlassige der Schonheit, und im Gebiete der Oper ganz besonders das der Ironie. Man könnte sagen, hier im Gebiet der Romantik sey das Spiel des Spiels, das Leben, das sich im Leben ergozt, dessen tiefste Geheimnisse nur die Tonkunst auszusprechen im Stande ist — (welches sie aber nicht konnen wird, sobald sie nur Begleiterinn der Poesie ist, in welchem Falle sie eigentlich nicht Musik, sondern nur musikalische Uebersetzungskunst genannt werden sollte.) — [Man vergleiche hiermit meine Flugschrift: Einige Worte über die Schauspiele der Franzosen, aus welcher ich hier einige Stellen mitgetheilt habe, weil sie in genauer Beziehung mit diesen Fragmenten stehen.]

Der Charakter der Oper sey Freyheit nach allen Seiten hin. Kein Schicksal bedinge hier die Handlungen des Helden, in üppiger Ungebundenheit tändele er mit dem Zufall, und in schoner Harmonie der Kräfte, von keiner feindlich engenden Aussenwelt beschränkt, nehme er ruhig den Reflex von den ihn umgebenden Menschen auf. Keine angstliche Motivirung erkalte das schone Leben, das sich hier nur dann wohlgefällt, wenn es sich losgesprochen hat von allen den Fesseln, die ein einseitig grübelnder Verstand ihm auferlegen wollte. Die Charaktere treten auf kühn und unangekündigt, und entwickeln sich in Begebenheiten und Handlungen, die schnell an einander vorübereilen dürfen, und durch sich selbst zum schonsten Zirkel sich verschlingen. Nichts stehe hier allein, sondern alles schliesse sich an einander in blühenden Situationen, die selbst der sinnlichen Anschauung genügen mogen, welche hier, wo alles sich befriedigt sieht, gleichfalls Ansprüche machen darf, erfreut zu werden. Die Handlung ruhe nie, denn in der Romantik ist die Schonheit — zwar nicht im Kampfe, der bey ihr unmöglich seyn muss, aber gleichsam — im Siegen. — (Der Mond am heitern Himmel ist schon; bricht er aber durch Gewolk und Nebel siegend hervor, so nennen wir den Anblick romantisch.) Keineswegs ausgeschlossen sey das Wunderbare, um das die Musik sich gern so traulich schliesst, weil sie hier ihre Heimath findet, aber es stehe nicht grell oder schroff da, sondern nur kühn und bedeutend, nicht wie die dunkle eiserne Gewalt, der nichts widerstehen kann, wodurch es identisch werden würde mit dem Schicksal der Tragodie. Zu einer solchen darf die Oper niemals werden, und sie wird es auch niemals werden konnen, weil es sie selbst zerstoren würde: denn Musik ist nur bey der Freyheit, nicht bey der Nothwendigkeit. Aber es sey auch nicht einmal analog mit dieser tragischen Macht, die als eine schneidende Antithese im Hintergrunde des Ganzen steht, es sey daher nicht gleich dem Wunderbaren im Hamlet oder Makbeth, sondern wie das im Sommernachtstraum oder Sturm.

Es bedarf wohl nur für sehr wenige Leser des Zusatzes, dass dieses Wunderbare niemals mehr misbraucht wird, als wenn man es, wie viele Schriftsteller besonders unter den Franzosen gethan haben, nur deshalb aufstellt, um irgend einen moralischen Satz dadurch anschaulich zu machen, der obendrein nicht selten alltaglich genug ist. Wozu überhaupt dergleichen grossmächtige Anstalten zur Erreichung eines

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. Nº. 45. 1836.

Literatur.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschland, und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung von Amadeus Wendt. Göttingen, bei Dieterich. 1836. in kl. 8. 8. Bg.

Indem der nun Entschlafene den jetzigen Zustand der Musik schildern will, bemerkt er, es sei unmöglich, ohne auf die sogenannte klassische Periode u. die Coryphäen Haydn, Mozart, Beethoven zurückzugehen. In ununterbrochener grossartiger Entwickelung, wie sonst nie, drängte die Tonkunst, sich völlig selbstständig zu machen mit grösster Ausbildung der ihr zustehenden Mittel. Diese Entwickelung erscheint als eine Steigerung der Freiheit in Schöpfung u. Erweiterung der Kunstformen in grössern Tonmassen unter der Herrschaft der Phantasie. Diese Drei sind ihm hauptsächlich verschieden in Hinsicht auf das Verhältniss der Materie zur Form. Bei Haydn scheint, besonders früher, die Form noch über den Stoff zu herrschen; in Mozart völlige Durchdringung der Form u. des Stoffes; in Beethoven, besonders zuletzt, gewinnt der Stoff das Uebergewicht über die Form. „Der Gesang blieb ihm auf gewisse Weise(?) immer fern; denn dieser widersetzte sich spröde dem oft gewaltsamen Wirken seines mächtigen Humors." Die Symphonie wird in ihm dramatisch. In der Schilderung der Meister des zweiten Ranges, die wir übergehen, weichen unsere Meinungen noch öfter ab. Vorzüglich ist Alles viel zu kurz, als dass ein lebhaftes Bild gegeben werden könnte. — Die Concertstücke vor Mozart werden als zu ärmlich geschildert; auf die Werke der berühmtesten Bach scheint gar nicht geschen. Field's Notturno's u. C. M. v. Weber's Aufforderung zum Tanze sind als freiere Formen neben einander gestellt, was nicht hätte geschehen sollen. In solcher Kürze läuft der Gedanke nicht selten Gefahr. — „Auch trat das Duo (Pianof.-Sonate mit Begleit.) nicht erst an die Stelle der (von der Menge nur) zurückgesetzten Solosonate". Wer weiss nicht, dass wir dergleichen Meisterwerke schon von Seb. Bach besitzen? — Die Verbreitung des Pianof. machte eine ungeheure Masse Compositionen aller Art nöthig; daher Herz und Hünten, C. Czerny, „der sonst mit Ernst u. Weihe arbeitete, jetzt aber nur noch für Musikverleger klingelt." Allein seit dem vorigen Jahre gab Cz. seine Lectionen auf u. legt sich nun erst recht auf die Composition. — Für andere Instrumente sollen die Tonstücke, namentlich die Concerte, mehr an Charakter gewonnen haben, was im Allgemeinen nicht zuzugeben ist. — Auf der 22. Octavseite hebt schon die Gesangmusik mit der Oper an, weil die begünstigtere weltliche Gesangskunst in ihr den Gipfel erreichte. Nach Mozart's Meisterwerken wurde das Instrumentale in Deutschland namentlich zu gross. Da trat der muntere, leichtfertige Rossini auf mit seiner italien. Concertoper, der sein Glück mit den Sängern theilte. Nur v. Weber hält in Deutschland die sklavische Hingebung an die italien. Weise ab. „Seltsam ist es, aber unbezweifelt gewiss, dass die Franzosen erst durch Weber auf die neuere deutsche Musik, besonders auf Beethoven, aufmerksam geworden sind." Allein Habeneck, der Director des Orchesters am Conservatorium der Musik in Paris, war es, der nicht eher ruhete, bis die Franzosen Beethoven's Symphonieen begriffen, mit Lust spielten u. nun seit etwa 9 Jahren immer lieber, jetzt mit Enthusiasmus hören. — Habeneck wird in dieser Schilderung gar nicht genannt; ihm aber gebührt diese Ehre schon hier. — S. 29 beginnt die Liedercomposit., „in deren Geschichte sich die Geschichte der neuern Musik im Kleinen wiederholt." Das gilt nicht blos vom Liede, sondern von allen andern Gattungen überhaupt. Darum hätte z. B. die

Gesch. der neuern Symphonie u. der neuern Oper genauer behandelt werden sollen, damit das Uebrige sich darauf beziehen könnte, wodurch Alles frischer u. bestimmter geworden wäre. Hat ferner das mehrstimmige *Lied* auch keine lange Geschichte, so hat es doch eine anziehende, die um so mehr hätte behandelt werden sollen. — S. 34. Kirchenmusik. Es ist nicht erörtert, was der Verf. für eine Zeit versteht, wenn er sagt: „*Ursprünglich* war sie reine Vocalmusik." Der Verf. vertheidigt die Instrumentalbegl. in den Kirchen. Beides ist gut; jedes zur rechten Zeit. Dagegen ist sehr wahr u. schön: „Eine muss die christliche Kirchenmusik immer noch, die irdischen Leidenschaften beschwichtigen u. die Seele zu himmlischen Freuden emportragen." — Tomaschek ist unter den neuern Kirchencomp. anbilliger Weise gar nicht erwähnt. — In Italien hätte noch Basily wenigstens genannt werden sollen, wenn wir auch auf Zingarelli in dieser Hinsicht weniger geben, als Andere. — S. 44 beginnt die Darstellung der ausübenden Musik, der in allen Ländern mehr als je verbreiteten. Dass England *nur* gleichenne Virtuosen habe, bedarf doch einer Einschränkung. Man sagt es jetzt gewöhnlich: es ist aber doch nicht so. Man denke nur an Field, Braham, Miss Bruce, Anderson etc. Unter den Musikinstituten hätte das Wiener neben dem Prager genannt werden sollen. — Auch ist es mit den Kunstreisen der Virtuosen in Deutschland noch nicht auf die Neige gegangen, wie Erfahrung lehrt. — Das Arrangiren der Gesangwerke für bloss Instrumente wird verworfen. Was wird da aus den Opern ohne Worte für Pianof.? Was es wird? Die Leute kaufen u. spielen sie; und die natürliche Folge ist, dass sie lieber u. öfter gedruckt werden, als Oratorien; Alles nach dem Gesetze des Causalzusammenhanges, der dadurch nicht aufgehoben wird, dass man ein Ding zu einem andern machen möchte, als es ist. — Wenn der Hingeschiedene von den Ursachen spricht, warum die Kirchenmusik der Opernmusik jetzt nachsteht, so thut es uns leid, dass auch er nach dem vorlaut ausgesprochenen Urtheile einiger Neuern die Behauptung hinstellt: „Die protestantischen Geistlichen betrachten in der neuesten Zeit die Musik in der Kirche häufig mit einer Art von Eifersucht, und fürchten immer durch Anwendung dessen, was ihrem Cultus einige Kraft geben könnte, der Predigt etwas zu vergeben oder auf die katholische Seite hinüber zu fallen" etc. Das ist denn doch ein wenig *zu viel*, oder richtiger *viel zu wenig*, und trifft den rechten Nagel nicht auf den Kopf. Auch das Folgende, was darüber gesagt wird, ist zu sehr das Gewöhnliche u. kann nicht durchgreifen, weil Wahres mit Unwahrem sich zu stark mischt. — S. 65 von Concertinstituten. Sehr richtig wird bemerkt, dass nicht zu Contrastirendes zusammengestellt werden soll. Es wäre sehr wünschenswerth, wenn das überall beachtet würde. Dagegen hätten wir über Wien u. Berlin doch Manches anders darzustellen. Leipzig wird sehr ausgezeichnet u. nur der Nachsatz zu kurz, und noch mehr die Beschreibung Dresdens, die kaum 10 Zeilen einnimmt. Das kann kein Bild geben. Andere Hauptstädte für Musik sind noch kürzer weggekommen. Von Frankfurt a. M. ist nichts als ein treffliches Orchester unter tüchtigen Dirigenten angegeben. Bei Erwähnung der herrlichen Ausführung der Beethoven'schen Symphonieen im Concertsaale des Pariser Conservatoriums wird zwar in einer Note dem Kapellm. Habeneck ein grosses Verdienst zugeschrieben: allein es gebührt ihm noch mehr, er ist die Seele des Ganzen u. hätte, wie schon gesagt, bereits früher im Texte rühmlich genannt werden sollen. — Von S. 76 folgen die Zustände der neuesten Zeit, welche auf eine noch unentwickelte Zukunft hinweisen. Es will sich etwas Neues durch Kämpfe vorbereiten. „Einige, welche den Keim für die Frucht, den Scheidungsprozess für das reine Gold halten, das erst aus diesem hervorgehen soll, betrachten u. preisen es schon als gegenwärtig; dagegen Andere wiederum die neuen Erscheinungen, welche zu einem noch nicht klaren Ziele drängen, schon weil sie dem Bisherigen nicht ähnlich sind, als verwerflich bezeichnen." Aber wo bleibt die dritte Partei, die das Meisterliche der Vergangenheit nicht leidenschaftlich u. geringschätzend verwirft, sondern ehrend festhält, dabei den Fortschritt natürlich u. nothwendig findet, darin möglichst ehrt, was zu ehren ist, aber den Ausschweifungen nicht huldigt, die thörichter Weise damit verbunden werden? die sich auf Kosten ihrer selbst gegen die Extravaganzen setzt, die zu viel Gutes zelotisch morden u. zum Verderben viel zu lange anhalten u. zu weit um sich greifen würden, wäre Niemand, der der Gefahr der Opposition gegen die Wildheit sich aussetzen wollte? Gehört diese etwa zum *schlechten* jetzt mitzu? Freilich möchte man diese dritte, hier leider ganz übergangene Kraft nur zu gern als solches verschreien. Das wirkt aber nichts,

denn die Welt ist nicht so kurzsichtig u. so tief verwildert, dass sie nicht die auf Redlichkeit u. Liebe zum Guten gebaute Ausdauer anerkennen u. würdigen sollte. Gerechtigkeit u. Liebe müssen doch den Sieg behalten u. hilft nichts, wenn man sich auch stellt, als wäre keine solche dritte Partei vorhanden. Vorwärts soll u. muss es allerdings gehen, aber auch höher zum Licht u. zur Veredlung, wohin das Vorwärts der blinden Leidenschaft leider nimmer führt. — Das neue barocke Treiben ist richtig geschildert. Von der Instrumentalmusik wird ein Streben angegeben, die Charakteristik aufs Höchste zu treiben, wobei Berlioz genannt wird. Diese Ausführung hat viel Beachtenswerthes: nur zieht sich der Verf. am Ende aus der Sache heraus durch ein schwankendes Geltenlassen u. nicht Geltenlassen. — Nicht treffend genug, obgleich zum Theil, ist die Darstellung der neuesten Pianofortemusik, deren Romantik der Verf. in Ueberromantik versetzt. So wird Hiller, neben Liszt, zu den grössten Pianisten gerechnet. „Chopin, ein tiefer, eigenthümlicher Geist, wird hier zum Vorbild gemacht." Die Schilderung Chopin's scheint uns doch nicht aus hinlänglich eigener Erkenntniss hervorgegangen zu sein. „Eine neue Zeit bedarf neuer Formen," heisst es. Wie aber, wenn man neue Formen nennte, was blos neue Umhüllungen, im Grunde theils ganz gewöhnlicher, theils nur sonderbar gestellter Gliederformen wäre? Wenn die Kunst vor Allem Bemeisterung des rohen Stoffes durch die Idee verlangt u. ein gefühltes Bedürfniss, die Virtuosität dem Geistigen unterzuordnen, den gesuchten Inhalt noch lange nicht rechtfertigt: so sind selbst echt neue Formen nur achtbar, wenn sie aus innerer Nöthigung eines höher gehobenen Geistes hervorgehen. Zum Letzten gehört volleres Licht, klarere Beschauung, tieferes Auffassen in weiter gedrungener Gründlichkeit. Wo man das Alles in den neuesten Bestrebungen findet, da unterschreiben wir mit Vergnügen, sonst nicht. — Die Gründlichkeit des Studiums, welches am meisten vor dem Maasslosen schützt, hält auch der Verf. als Nothwendigkeit fest u. erwähnt bei dieser Gelegenheit Mendelssohn-Bartholdy's Sommernachtstraum u. die Hebriden; aber er geht nicht im Geringsten darauf ein, was doch nothwendig gewesen wäre. Das ist das Uebel zu grosser Kürze. Von den neuern Opern wird gleichfalls die geltende Ansicht bedeutender Beurtheiler zusammengedrängt: „Die Musik soll imposante geschichtliche Stoffe expliciren, und sinkt dabei häufig zur Dienerin glänzender Scenerie u. eines üppigen Decorationswesens herab, welches dem neugierig staunenden Auge zu viel Beschäftigung verschafft, als dass das Ohr u. Gemüth noch grosse Ansprüche erheben dürfte. Dazu kommt eine Vorliebe für grandiosen u. überladene Stoffe." Robert der Teufel wird angeführt u. die Hugenotten nach Anderer Urtheil. Es wird als Hauptirrthum gerügt, wenn man glaube, die Musik könne alle möglichen Gefühle, auch die rohen, wüsten u. niederträchtigen darstellen; die Kunst liebe stets die höhere Welt etc. Auch im Figaro? und ist dieser nicht gut? — Mit Recht wird dagegen das Herumwerfen in grellen Contrasten, die Schwelgerei im Wüsten getadelt. In der teutschen Opernmusik wird ein scheinbarer Stillstand angenommen, weil alle Aufmunterung fehlt, was den Operndirectionen zur Last gelegt wird, lauter Dinge, die in diesen Bl. öfter u. ausführlicher besprochen worden sind. Die grosse Veränderung der italien. Oper wird in überhand nehmende Instrumentalmassen, in Verminderung der Arien u. Duette(?) u. in Vermehrung der Ensemblestücke gesetzt. Das ist nicht das Neueste, wo oft selbst die Finalen in einem Duett, einer Arie oder des etwas bestehen. Der Humor u. die Opera buffa sind fast ganz verloren gegangen u. der Scherz ist in trübseligen Ernst verkehrt. In der Kirchenmusik wird von den Teutschen für die Zukunft Höheres erwartet. Neue Ansichten konnten in einer so zusammengedrängten Schilderung kaum entwickelt werden; es war auch sichtbar des Verf. Absicht nicht, der nur einen kurzen Ueberblick gibt, welcher in seiner letzten Stellung an eigenen Erfahrungen nicht bedeutend bereichert werden konnte. Am meisten würde das geistig Anziehende einer solchen Schilderung gewonnen haben, wenn das Versprechen des Titels, die Berücksichtigung, *wie* der neue Zustand der Musik geworden ist, durchgreifender festgehalten worden wäre. Das Ganze ist unterhaltend u. liest sich angenehm u. Gedanken erregend.

G. W. Fink.

Für die Kirche.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik, oder Sammlung leicht ausführbarer neuer Cantaten, Hymnen etc. für den 4stimmigen Gesang mit Orchester-Begleitung zum Gebrauche beim öffentlichen Sonn- u. Festtags-Gottesdienste her-

ausgegeben von einem Vereine der vorzüglichsten Tonsetzer unserer Zeit. 1. Band. No. 1. Meissen, bei F. W. Gödsche.

Die erste Nummer enthält: *Hymne:* „Es ist ein köstlich Ding, dass das Herz fest werde" etc. für 4stimmigen Chor mit Begl. von 2 Violinen, Bratschen, Violoncello's u. Contrabässen, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten u. 2 Hörnern componirt von *C. G. Reissiger.* Op. 105. Pr. 16 Gr.

Der erste Satz, Allabreve Moderato, F dur, ist im Chorgesange imitatorisch gehalten in leicht fasslichen u. leicht ausführbaren Durchführungen in geziemender, nicht zu ausgedehnter Länge. S. 18 geht der gute Gesang in Moderato assai, $\frac{3}{4}$, geschickt über zu dem Texte: „Darum suchet den Herrn von ganzem Herzen, denn der Herr allein macht das Herz gewiss." Die Haltung ist wie im ersten Satze; der Chor wird nur von einem kurzen 4stimmigen Sologesange angenehm unterbrochen u. dann kurz u. kräftig auf der 26. Seite zu Ende gebracht. Alles ist für Sänger u. Instrumentalisten ohne Schwierigkeit; es gehört eben Musiksinn u. so viel musikal. Fertigkeit dazu, als man in Teutschland zum Glück überall voraussetzen darf. Sollte es noch Gegenden geben, wo solche Ausführungen noch grössere Mühe u. Anstrengung kosten sollten, als die Mühe ist, die man einer Kirchenmusik stets u. unter allen Umständen schuldig ist, so ist ihnen eine solche Anstrengung schlechthin nothwendig, um dahin zu gelangen, wo ein Musikverein stehen muss, wenn er mit seinen Tönen die Gemeinde zum würdigen Preise Gottes erheben will, was die Musikdarsteller für ihre Pflicht anzusehen haben. Das Werk selbst ist gut kirchlich in aller Einfachheit, fromm unterhaltend u. Andacht fördernd, ohne falsche Originalsucht, was stets ein Lob ist. Es entspricht daher seinem Zwecke vollkommen. Hoffentlich wird man in den folgenden Heften diesen hier gut erreichten Zweck vor Augen u. im Herzen behalten. Die Männer, die bis jetzt daran Theil zu nehmen zugesagt haben, sind: Anacker, von welchem das 2. Heft eine Cantate bringen wird; Bergt; J. Otto (in Dresden); E. Köhler; Wolfram; Stolze. Ueber die Texte wird man sich vereinigen, damit die verschiedenen Kirchen- u. Festzeiten das ihnen Gebührende empfangen, z. B. Erntefest, die hohen Feste, Constitutions- u. Todtenfeste etc. Der Preis ist billig. Und so verdient das Unternehmen alle Beachtung.

O Salutaris Hostia. Ein 4stimmiger Kirchengesang ohne Instrumental-Begl. mit beigefügtem Klavierauszuge, welcher zur Begl. oder auch als selbstständiges Orgelstück gespielt werden kann. In Musik gesetzt von *J. A. Ladurner.* München, bei Falter u. S. Pr. 8 Gr.

Ave Maria. Ein 4stimmiger Kirchengesang ohne Instrumental-Begleit. mit beigefügtem Klavierauszuge etc. (wie oben). Von *J. A. Ladurner.* Ebendaselbst. Pr. 7 Gr.

Der Klavierausz. bildet die Partitur; die Singstimmen sind einzeln dazu gedruckt in beiden Gesängen. Der erste Gesang ist für alle Stimmen fliessend, leicht treffbar, auch da, wo des Inhalts wegen die Modulation im Mollsatze schwieriger klingt; die Melodie ist natürlich, die Harmonie ordentlich u. das Ganze kirchlich wirksam. So verhält es sich auch mit dem zweiten ganz kurzen Gesange. Sie werden also katholischen Kirchen gute Dienste leisten.

Dem Erlöser. Eine Motette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. oder der Orgel ad libitum, in Musik gesetzt v. *C. Mosche.* Op. 2. Leipzig, bei G. Schubert. Pr. 18 Gr.

Im ersten gedruckten Kirchenwerke dieses Mannes, das wir 1834 S. 842 besprochen haben, fanden wir bereits Grund, den Componisten als einen in allem Kunstgemässen erfahrenen, mit Geschmack gebildeten u. mit kirchlichen Sinn wohlbegabten in die musikalische Welt einzuführen. Es war der 130ste Psalm, den er schlicht u. wirksam durchgesungen hatte, so dass er allen Singvereinen mit Recht empfohlen wurde u. wiederholt empfohlen wird. Hier hat er ein recht gut gehaltenes u. fromm empfundenes Gedicht von *Dr.* Bahnmaier, dem auch die Musik dankbar gewidmet worden ist, gewählt u. 4stimmig im wechselnden Tempo durchcomponirt. Wir empfehlen es mit Vergnügen wie das erste.

Sechs Leichengesänge für 4stimmigen Männerchor componirt von L. Hetsch. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Pr. 4 Gr.

Diese 6 Lieder sind sämmtlich sehr brauchbar u. werden der fliessenden Melodieen u. leicht ausführbaren Harmonisirung wegen überall gute Dienste leisten. Gerade das Unverkünstelte des Inhalts u.

der Töne ist bei solchen Vorfällen vorzüglich zu beachten; es spricht besser an, als zu Schwieriges oder zu wenig an ein gewisses Herkömmliche sich Haltendes. Sind wir auch dem Textinhalte nach nicht für ein öfteres Hervorheben „der Erdenkümmernisse", „der Zentnerlasten des Lebens", „der Leidensmüdigkeiten" u. s. w., so gewähren doch auch solche Ansichten vielen Hinterlassenen am Grabe ihrer Entschlafenen manchen Trost. Was wir an den Tönen anders wünschten, wird doch den Meisten nicht von Bedeutung sein. So hätten wir z. B. gleich im ersten Liede die sich wiederlenden Tonlängen bei a) rhythmischer Gründe wegen lieber wie bei b) gestellt gesehen. Ferner ist es nie wohlklingend, wenn die grosse Terz des Dreiklanges unter das kleine c gesetzt wird; wir hätten c) in den Satz von d) verwandelt:

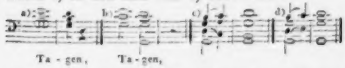

Solche Kleinigkeiten könnten wir mehre andeuten: allein wer sie beachtenswerth findet, hat genug am blosen Aufmerksammachen darauf, ändert sie mit geringer Mühe von selbst, und die Uebrigen beachten sie doch nicht. Genug, die Sammlung ist zweckmässig u. empfehlenswerth.

Lieder und Gesänge.

Sechs Lieder u. Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianofortebegl. componirt v. J. Durck. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 12 Gr.

Die Lieder sind meist der Basstimme sehr angemessen, einige mehr für Bariton oder doch einen Bass, der es mit Leichtigkeit erreicht; die meisten sind in der Melodie einfach, wie in der Begleitung, die nur zuweilen etwas gesucht ist, und zwar nur in etlichen Durchgangsnoten u. harmonischen Stellungen. Die erste Hälfte des ersten Liedes von Heine: „Herz, mein Herz, sei nicht beklommen" singt mit dem Begleitungsbasse ganz unisono, schwingt sich darauf melodisch in die höhere Region, worin wir nur solche Einschnitte in die Melodie, als zu gedehnt, nicht lieben:

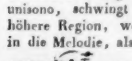

Wir haben gefunden, dass sie höchst selten zweckmässig wirken, also in der Regel vermieden werden sollten, am meisten im Larghetto nobile, wie hier. No. 2. Liebchen überall, von W. Müller, ist munter u. gefällig, im Takt u. in der Begl. verschiedentlich bewegt, nur in einigen Tonangaben nicht ganz orthographisch, worauf den Sängern nichts mehr ankommt. Der Gesang von Heine: „Wo ich bin, mich rings umdunkelt Finsterniss so dumpf u. dicht" hat vielfache düstere Modulationen u. für die Singstimme neben gehaltenen Tongängen mehr Coloraturen, als alle übrigen Stücke dieser Samml. No. 4. Die Nonne, von Uhland, ist einfach erzählend, gut gehalten u. streift doch bei aller Einfachheit an das beliebt Malende der Musik. Noch wirksamer ist W. Müller's kurzes Gedicht behandelt: „Wie sich im Meere jede Wolke malt". Es verlangt im Vortrage frische Schattirung, so wie das letzte Lied v. Heine jene wehmüthige Zärtlichkeit im Tone fordert, die in der Regel guten Baritonstimmen eigen ist. Die 3 letzten Nummern gefallen uns am Besten.

Sechs Lieder mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt v. Bernh. Schädel. Ebend. Pr. 16 Gr.

Der Componist hat diese Gaben seinen Freunden gewidmet, wodurch im Grunde eine jede Kritik unnütz, mindestens zurückgedrängt wird. Dennoch werden sie auch Andern gefallen können; sie haben etwas schlicht Eigenes im Natürlichen, das im schnell Modulatorischen sich zuweilen seltsam gestaltet, wenigstens beim ersten Anhören. Vorzüglich hat uns das Lied aus Rhampsinit von Platen u. Göthe's Lied des Harfners angesprochen. Die Texte sind sämmtlich ernst, z. B. Uhland's Lied eines Armen u. aus Fouqué's Zauberring: „O Flügel mir, um zu ihr hinzuschweben." Das Mauri'sche Lied trägt einen eigenthümlichen Widerspruch im leidenschaftlich traurigen Texte u. in der marschähnlichen, durch Halte unterbrochenen Musik, die etwas Nationales zu haben scheint, oder doch eine ganz eigene Auffassungsgabe beweist.

Sechs Lieder von Lenau für eine Bariton- oder Mezzo-Sopran-Stimme mit Begl. des Pianof. comp. v. Frdr. Schmidt, K. Württ. Hofschauspieler. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg.

Es ist ein gutes Zeichen, wenn Schauspieler sich in ihren Nebenstunden mit verwandten Gegen-

ständen der Kunst beschäftigen u. zuweilen schriftliche Zeugnisse ihrer Liebe zu ihr abgeben. Die Wahl der Gedichte, die wir noch nicht in Musik gesetzt gefunden haben, gibt gleichfalls gutes Zeugniss; alle sind zart u. innig. Die musikalische Behandlung hat keine Spur von Gefühlsziererei, ist so schimmerlos u. schlicht, dass wohl manche Sänger eben darum weniger damit zufrieden sein dürften; uns hingegen ist diese Schlichtheit, die unmittelbar u. völlig ungesucht dem Herzen entsliegen ist, höchst willkommen, wir lieben dergleichen u. sind gewiss, dass es nicht wenige gibt, die mit uns u. dem Sänger völlig einverstanden sind. Alle diese Lieder sind leicht auszuführen u. erfordern nichts, als guten Ton u. Empfindung. Auch die Begleitung ist ganz einfach u. angemessen.

Nachrichten.

Leipzig, den 1. Novbr. Am 13ten des vorigen Monats gab Hr. Theodor Döhler, über welchen wir in unserm letzten Berichte bereits gesprochen haben, eine musikal. Akademie im Saale des Gewandhauses, worin er mit seiner ausgezeichneten Fertigkeit sich den lebhaftesten Beifall des Publikums erwarb, weniger in dem grossen Septett von Hummel (D moll), als in den von ihm selbst componirten Variationen über das Maltroserlied aus der Oper Aubers „Der Maskenball", worauf die Variationen über ein Thema aus Donizetti's Anna Bolena auf Verlangen abermals vorgetragen wurden, die auch zuverlässig unter seinen bisherigen Compositionen oben an stehen. Indessen gefielen auch die vorher genannten dem Publikum überaus, der ausserordentlichen Fertigkeit des Vortragenden wegen, von dessen Jugend (22 Jahre) noch Vieles zu erwarten ist.

Am 15ten gab Hr. Carl Lipinski zu Aller Ergötzen sein zweites Concert, worin der wahrhaft riesengrosse Violinvirtuos in jeder Art geistvoller Tonkraft die ganze Versammlung wie mit seelenvoller Zaubergewalt hinriss. Der Meister, dessen Klänge alle Herzen rühren u. das Innerste des Lebens aufregend durchdringen, wurde abermals bei jedesmaligem Auftreten mit allgemeinen Freudenbezeigungen empfangen u. so nach Verdienst gewürdigt. Nach Felix Mendelssohn-Barth. Ouverture zu den Hebriden, die wir für seine grossartigste unter allen halten, entzückte uns der Concertgeber mit dem ersten Satze seines dritten Concertes, einem Concert-Rondo u. den Variationen über ein Thema aus Cenerentola, alle Nummern von seiner eigenen Composition, alle von eigenthümlicher Wirksamkeit u. unnachahmlichem Reize. Dazwischen hatte auch Hr. Döhler Variationen für das Pianof. über ein Thema aus der Somnambula von seiner Composition vorgetragen, war gleichfalls beim Auftreten mit Beifall empfangen worden u. hatte mit seinen Bravouren einen so lebhaften Eindruck auf das Publikum gemacht, dass Viele auch die Composition vortrefflich fanden, denen wir jedoch diesmal nicht beizustimmen im Stande sind. Alsbald nach Beendigung seines brillanten Vortrages bestieg der junge Virtuos den Wagen u. reiste nach Braunschweig. Den Meister Lipinski hatten wir dagegen zu unserer grossen Freude noch bis zum 28sten in unserer Mitte, an welchem Tage er sich nach Dresden begab. Hatte ihn auch in der Zwischenzeit eine Reise auf drei Tage nach Dessau gerufen, wo er, wie überall, Aller Herzen sich mit seiner unvergleichlichen Kunst gewonnen: so blieb uns bei seiner überaus grossen Gefälligkeit u. seinem unermüdlichen Kunsteifer doch noch Zeit u. Gelegenheit genug, ihn in unsern häuslichen Zirkeln im geistreich gewaltigen Vortrage der grossartigsten Beethoven'schen Quartette, der Trio's von Hummel u. Beethoven (mit Pianof. u. Violonc.), der Doppelsonaten für Pianof. u. Violine von Seb. Bach u. von Beethoven zu bewundern u. ihm Genüsse zu verdanken, die uns unvergesslich bleiben werden u. die uns zu ganz besonders dankendem Nachrufe verpflichten.

Am 20sten wurde unser drittes Abonnement-Concert gehalten, das sich durch gelungenen Vortrag der herrlichen Symphonie aus B dur v. Haydn auszeichnete u. uns 2 fremde Künstler hören liess, die wir bereits unter unsere Bekannten zu rechnen die Freude haben. Wir selbst waren von einer kleinen Landreise abgehalten, dem Concerte beizuwohnen, weshalb wir nur im Allgemeinen darüber berichten können. Die jetzige Herzogl. Dess. Kammersängerin Frl. Elisab. Fürst sang eine Arie von Rossini aus La Donna del lago u. Scene u. Arie mit Chor aus I Capuleti von Bellini. Ihre Fertigkeit u. schöne Altstimme erhielten allgemeinen Beifall. Der uns wohlbekannte, besonders als trefflicher Quartettspieler ausgezeichnete Violoncellist, Hr. J. B. Gross, der nach mehrjährigem Aufenthalte in Dorpat wieder nach Teutschland zurück-

kehrte u. seit einem Monat unter uns verweilt, trug ein neues Concert u. Variationen über die Barcarole „O pescator dell' onda" für 2 Violinen, Alto u. Vcell, Beides von seiner Composition, mit Beifall vor, obgleich die Compositionen für den Vortrag in unsern öffentlichen Concerten nicht ansprechend genug sein mochten. Es thut uns nur leid, dass wir kein eigenes Urtheil darüber abgeben können. Wir werden ihn aber weiter zu hören manche Gelegenheit haben.

Am 24sten eröffnete die öfter von uns rühmlich besprochene Gesellschaft der Euterpe unter dem Musikdirector C. G. Müller die Reihe ihrer musik. Unterhaltungen im Hôtel de Pologne mit der Ouverture aus Mozart's Zauberflöte, die trefflich vorgetragen wurde. Hr. Engelmann, ein junger, sich rüstig höher arbeitender u. bereits sehr geschickter Violoncellist, liess sich in einem Concertino von Kummer mit grossem u. verdientem Beifalle hören, so wie nach der Jubelouverture von C. M. v. Weber Hr. Gosebruch auf der Flöte in einer Fantasie von Fürstenau, welcher im 2ten Theile die grosse C moll-Symphonie von Beethoven gelungen nachfolgte. Die Orchestergesellschaft besteht nun in's 10te Jahr u. hat sich von geringem Anfange an durch Fleiss u. Eifer ihres Musikdirectors u. ihrer meist jungen Mitglieder so wacker u. löblich emporgearbeitet, dass ihre Unterhaltungen schon seit mehren Jahren ausserordentlich besucht sind, den vielen Hörern grosse Freude machen u. dabei für höchst nützlich zur Förderung der Tonkunst von allen Unbefangenen gehalten werden müssen. Sie ist eine herrliche Vorschule für das grosse Concert u. wir haben sie immer mit den Allermeisten für eine unserer einflussreichen Musikanstalten gehalten, welcher auch viele Bewohner unserer Stadt bereits manche Kunstgenüsse verdanken. Darum u. noch aus andern triftigen Gründen kann es zuverlässig nur unter die ganz leeren Gerüchte gerechnet werden, die in unsern Zeiten leicht vorlauter Spaltungen oft ohne die geringste Ursache entstehen, wenn man vor einigen Wochen behaupten wollte, es sei an eins der Mitglieder unserer Stadtobrigkeit ein Schreiben um Auflösung dieser nützlichen Gesellschaft eingereicht worden. Was aber dieses Gerücht zum vollkommen nichtigen macht, ist der ganz unglaubliche Zusatz, als käme dieses Gesuch von einigen mit unsern höchst billigen u. einsichtsvollen Directoren des Abonnement-Concertes verbundenen Herren, unter denen kein einziger ist, der die Kunst mit einer Innung verwechseln könnte. Dazu stehen unsere Abonnement-Concerte so glänzend u. der Andrang ist so bedeutend, dass dieses alte u. ruhmvoll bewährte Institut vor keiner Musikanstalt sich zu scheuen auch nur die entfernteste Ursache haben könnte. Was sollen also dergleichen leere Erfindungen? Sie mögen nur einmal erwähnt werden, damit man an einem Beispiele recht deutlich sieht, wie weit die Leidenschaft einiger Heimlichen sich verl[illegible] um Misstrauen u. Zwiespalt zu erregen, damit sie vielleicht im Trüben einige Brätlinge für sich fangen. Wer soll sich endlich von dergleichen Aussprengungen irren lassen? Ein Mann, der Solcherlei erfand, gehört nicht unter die, die den Teufel fest halten.

Das 4te Abonnement-Concert am 27. Octbr. brachte uns zuerst, nachdem wir wiederholt die erste, uns bis dieses Jahr noch unbekannte Ouverture zu Leonore von Beethoven gehört hatten, die zweite zu derselben Oper aus C dur, welche so gut ausgeführt wurde, dass nach stürmischen Freudenbezeigungen sie da capo gegeben wurde, ein Vorfall, der in diesem Saale unsers Wissens bisher unerhört war. Mit gewohntem Beifalle hörten wir dann von Fräul. Henr. Grabau eine Scene u. Cavatine aus „Il conte di Parigi" von Donizetti, ein Flötenconcert von Tulou, vorgetragen von dem blinden Raimund Nitzsche aus Dresden, dann Duett aus Spontini's Cortez: „Höre mich an, theurer Telasco!", gesungen von Dem. Grabau u. Hrn. Frey. Der zweite Theil spannte die Aufmerksamkeit Aller. Es wurde uns nämlich zum ersten Male die Sinfonia passionnata von Franz Lachner vorgetragen, welcher in Wien der Preis zuerkannt u. die von Tob. Haslinger in einer Prachtausgabe der Musikwelt mitgetheilt wurde. Der erste Satz wurde nur mässig beklatscht, der zweite u. dritte ging spurlos vorüber u. der vierte erhielt abermals nur lauen u. geringen Applaus. Kurz, die gekrönte Symphonie gefiel hier nicht; die Allermeisten fanden sie viel zu lang, ja langweilig, erklärten das Ganze für keine Musik, in ihren Ideen u. in ihrem Zusammenhange, wie sie von einer grossen Symph. gefordert werden müsse, und man sprach unverholen seine Verwunderung aus, wie dieses Werk von den Herren Preisaustheilern in Wien zum gekrönten habe erhoben werden können. War dies auch nicht das Urtheil Aller, so war es doch die Meinung der Allermeisten. Die contradictorische Mehrdeutigkeit des Eingänglichen der Kunstwerke

liegt also hier abermals in einem recht schlagenden Falle offen vor Augen. Geht nun aber daraus entschieden hervor, dass entweder die Mehrzahl unseres Publikums oder die achtbaren Herren Preisvertheiler unwidersprechlich Unrecht haben müssen? Keines von Beiden. Das Publikum wird vom Eindruck bestimmt, den etwas für den ersten Augenblick macht. Dieser hängt nicht ganz selten von mancherlei Zufälligkeiten ab, die fast niemals alle aufgefunden, noch weniger ausgesprochen werden mögen. An der Ausführung war nichts auszusetzen. Wäre es auch zuweilen schon ein Verbrechen, den Preis erhalten zu haben, so hat das doch keinen Einfluss auf unser Publikum. Ob aber verschiedene vorausgegangene Gerüchte gar keinen Voreinfluss auf die Stimmung Eines u. des Andern gehabt haben, wer mag das bejahen oder verneinen? In Wien gefiel anfangs sogar der Don Juan nicht! und ich weiss die Zeit noch recht gut, wo über mehre jetzt allgemein hochverehrte Symphonieen Beethoven's sehr verschiedene Meinungen obwalteten. Stets riefen aber die dafür Gestimmten den Andern zu: „Hört sie nur wieder u. oft! Ihr habt sie nicht verstanden.“ Was Einem recht ist, das ist dem Andern billig. „Aber,“ höre ich erwidern, „ist denn diese Symphonie mit einer B.'schen zu vergleichen?“ Nein! Es ist eine ganz andere Art. Und gerade hierin liegt der Hauptgrund. In B.'s meisterhaft erhaben romantische Gattung hat man sich eingelebt u. eingeliebt: in diese noch gar nicht. Man hat noch keinen zusammenhängenden Dichtungsgang in ihr gefunden; ich auch nicht: aber deshalb massse ich mir nach einmaligem Hören noch gar nicht an, zu behaupten, es sei auch keiner darin. Die Gerechtigkeit erfordert es, sicherer zu gehen. Lachner, dessen Symphonieen in Wien, Mannheim u. München sich des grössten Wohlgefallens zu erfreuen hatten u. haben, ist nicht so gering, dass ich mir sogleich abzusprechen getrauete. Ist mir doch noch nicht einmal die Partitur vorgelegt worden. Dann sind mir die Namen der Herren Preisvertheiler viel zu achtbar, als dass ich ihren Untersuchungen nicht mehr zugestehen sollte, als einem unklaren Bilde nach schnell verklungenen Tönen. Auch habe ich treffliche Arbeit u. sehr schöne Stellen im Werke lebhaft einwirken gefühlt: am klaren symphonischen Zusammenhange fehlt es dagegen zur Zeit auch in mir. Ich für meinen Theil kann mich also zum Absprechen noch nicht entschliessen; ich will sie sehen u. noch weiter hören, wie billig. Dann erst soll mein bestimmtes Urtheil folgen. —

(Beschluss folgt.)

Partitur-Ausgabe des Oratoriums „Absalon“ von Friedrich Schneider.

Die Anzeige dieser, vielen Freunden des anerkannten Meisters erwünschten Ausgabe eines Werkes, das am 8. Elbmusikfeste in Dessau unter des Componisten eigener Leitung aufgeführt wurde u. sich des allgemeinsten Beifalls erfreute, hat sich zu unserm Bedauern in unsern Blättern einzig u. allein durch zufälliges Missverständniss seltsamer Art verspätet, so dass keinem Einzelnen, am allerwenigsten uns irgend eine Schuld beigemessen werden kann. Je wichtiger das Unternehmen für die Musikwelt ist, desto mehr empfehlen wir dasselbe der Beachtung aller Freunde tüchtiger Gesangwerke, deren Verallgemeinerung unserer Zeit zur Ehre u. zur Erhebung gereicht. Möchte sich die rege Theilnahme an einem der vorzüglichsten Oratorien unsers vom In- u. Auslande gefeierten Meisters auch durch unsere nachträgliche Empfehlung noch vermehren! Der Subscriptionspreis ist nur 9 Thlr. preuss. Hoffentlich wird die bekannte Uneigennützigkeit des Componisten die Vortheile der Unterzeichnung noch einige Monate verlängern. Alle solide Musikalienhandlungen werden gewiss gern darauf Bestellungen annehmen; namentlich die Herren Härtel in Leipzig, Haslinger in Wien, Schott in Mainz, Simrock in Bonn, Cranz in Hamburg, Creuz in Magdeburg, Riegel in Nürnberg, Fritzsche in Dessau, Trautwein in Berlin. Wir wünschen dem Unternehmen, wie der Förderung religiöser Musik überhaupt, allen Segen. *Die Red.*

Den 14. Novbr. d. J. erscheint bei uns mit ausschliesslichem Eigenthumsrechte für Deutschland und die gesammten Oest. Staaten:

Cramer, J. B. (de Londres)

1) „Les Adieux de Baden.“ Quasi Capriccio p. le Pfte. Op. 85.

2) Rondeau à la Valse p. le Pfte. Op. 84.

Ferner im Laufe dess. Monats:

3) Immortelles dédiées à la mémoire de Mad. Malibran, fantaisie pathét. et caractérist. p. le Pfte. Op. 87.

Wien, d. 26. Oct. 1836. *Artaria et Cp.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. Nº. 46. 1836.

Ueber den Nutzen musikalischer Preisaufgaben.

Zu dem Aufsatze von J. F. Schmidt in No. 44.

Die Frage: „Ob Preisaufgaben für musikalische Compositionen wirklich von Nutzen sind", hat Hr. Schmidt mit Ja beantwortet, und als vorzüglichsten Grund dafür angeführt, dass doch durch solche Preisaufgaben „Werke *geschaffen* werden", und zwar Werke, „welche ohne jene Veranlassung wahrscheinlich nie entstanden sein dürften." Nun ist aber *erstens* der Kunst mit dem blosen Schaffen von Werken nichts gedient. Nicht die Menge der Werke, nicht ihre Anzahl fördert die Kunst, sondern ihr Gehalt; ja eine übergrosse Menge von Werken wird in sehr vielen Fällen nur zum Nachtheil gereichen, weil dadurch die Kunst immer weitschichtiger und — was dann schwer zu vermeiden ist — mehr oder weniger flach wird. Wir sehen dies z. B. bei den zahllosen Noten, welche jetzt für das Pianoforte geschrieben werden. Ohne die vielen tüchtigen u. ausgezeichneten Compositionen verkennen oder herabsetzen zu wollen, welche in der neuern u. neuesten Zeit für dieses jetzt fast autokratisch auf dem musikalischen Parnass herrschende Instrument geschaffen worden sind, muss man doch zugestehen, dass daneben eine wahre Sündfluth von seichten u. oberflächlichen — nicht Compositionen, sondern Schmiereresien hereingebrochen ist, die nur zu leicht den lieblichen Garten der zarten Kunstpflänzchen überschwemmt u. diese erstickt. — Das blose Schaffen der Werke ist also an u. für sich gar kein Vortheil. Allein wichtiger noch dürfte folgender Einwand sein: Nur *zwei* Fälle sind möglich:

Entweder wird der Tondichter vom Genius getrieben, begeistert, entflammt zur Schöpfung eines Werkes;

Oder es bewegen ihn andere, irdische, alltägliche, gemeine, kurz der wahren Kunst fremde Rücksichten zum Schreiben.

Im erstern Falle versteht es sich wohl von selbst, dass der Dichter schafft, auch ohne durch eine äussere Veranlassung obiger Art dazu angeregt worden zu sein; der Genius macht sich Luft, er bricht hervor an's heitere Tageslicht — und das Werk ist geschaffen. Oder glaubt Hr. Schmidt, dass alle jene Meistergebilde der Tonkunst von Palestrina bis auf Mozart, Spohr, Weber etc. nicht geschaffen worden wären, wenn nicht eine äussere lockende u. anregende Veranlassung dazu vorhanden gewesen? Gerade in der Musik sind von jeher die allermeisten u. allergrössten Werke aus reiner Eingebung der Muse, ohne alle Rücksicht auf äussere Anerkennung u. Belohnung entstanden; ja es liegt dies eigentlich im Wesen der Tonkunst selbst. Denn keine andere Kunst ist so rein in Geist u. Gemüth begründet, keine gewährt denen, die in ihr u. für sie wirken, ein höheres u. edleres Vergnügen, als gerade die Tonkunst. Für sie aber sind nur *Werke dieser erstern Art* heilsam u. förderlich; diejenigen, welche auf die *zweite* oben angegebene Weise entstehen, zählen nicht, sind den Nullen ähnlich, die man vor die Ziffer setzt. Sie können daher recht gut ungeschrieben bleiben.

Hieraus folgt, dass in dieser Hinsicht musikalische Preisaufgaben überflüssig erscheinen, ja dass die Tonwerke ohne solche äussere Zuthat um so reiner u. edler sein werden. Dieser erste u. alleinige Grund, den Hr. Schm. für seine Meinung anführt, scheint daher nicht Stich zu halten.

Allein, könnte man sagen, die äussere Anerkennung, die dem Componisten wird, erfreut, erhebt, ermuntert zu fernerm Wirken; sie kräftigt das emporstrebende Talent, belohnt das ausgebildete. Das klingt recht schön; aber ganz abgesehen davon, dass der Künstler, d. i. der ächte, sich auch über den Mangel der äussern Anerkennung hinwegzusetzen vermag — denn dies möchte nur von den gar zu seltenen *Genie's* gelten — abgesehen hier-

von, möchte man fragen: Sind diejenigen, welche das Urtheil fällen, Götter? sind sie keinem Irrthume unterworfen? Wie leicht wird nicht bei solchen Gelegenheiten einseitig, nach Vorurtheilen und schiefen individuellen Ansichten entschieden! Schreiber dieses wohnt in Leipzig, und ist überzeugt, dass sehr viele seiner Mitbürger ihm beistimmen werden, wenn er diese Erfahrung auch auf die Sinfonie-Preisaufgabe bezieht, von welcher Hr. Schm. in seinem Aufsatze spricht. Lachner's Sinfonie haben wir gehört, und — mit aller Achtung vor des Componisten Fleiss, Eifer, Kenntnissen u. Talent, mit aller Achtung vor den Kunstrichtern sei es gesagt — uns ist es ein Räthsel, wie diese fast aller Melodie, fast aller Erfindung, fast allen Schwunges der Phantasie entbehrende, diese, den ersten Satz etwa ausgenommen, so langweilende, mit Instrumentenlärm so gräßlich überladene Sinfonie den Preis davon tragen konnte! — Ferner bietet schon die Frage: Wer soll die Kunstrichter wählen? fast unübersteigliche Schwierigkeiten. Noch mehr aber die Frage: Wer soll gewählt werden? *Blos* Künstler vom Fach — sie werden zu leicht einseitig urtheilen; *blos* Dilettanten — sie werden noch leichter einseitig; beide gemischt — wie soll die Mischung sein, um Parteilichkeit zu vermeiden? Und solche Parteilichkeit, oder selbst eine ganz gerechte unparteiische Entscheidung kann sie nicht auf der andern Seite die traurigsten Folgen haben? Gesetzt, ein junger Mann, der den Geist, den belebenden, in sich spürt, wirft sich mit aller seiner Kraft, mit aller Hoffnung der jugendlichen Seele auf ein solches Werk; es ist gelungen, er schickt es ein u. erwartet bebend das Urtheil. Es kommt, er ist verworfen. Im jugendlichen Ungestüm zweifelt er an sich selbst, an der Kunst, und diese verliert vielleicht dadurch einen Jünger, der eine Zierde für sie geworden wäre, der ihr einen neuen Glanz gegeben hätte. Die Fälle dieser Art sind dagewesen u. sind unvermeidliche Folgen aller öffentlichen Preisaufgaben. Man denke nur an Leisewitz u. seinen Julius von Tarent. — Es stellen sich also diesem Grunde, den man für (musikalische) Preisaufgaben anführen könnte, in der Ausführung die größten, ja unübersteigliche Hindernisse entgegen.

Ferner: Einer nur trägt den Sieg davon, alle Uebrigen werden dadurch zurückgesetzt, gekränkt, vielleicht von Männern zurückgesetzt, die ihnen selbst in der Kunst nicht gewachsen sind; und bei der Schwachheit der menschlichen Natur, zumal in der Kunst, wo eine weit grössere Empfindlichkeit herrscht, als anderswo, ist hundert gegen eins zu wetten, dass die Zurückgesetzten, wenn auch nicht Feinde des Gekrönten u. der Richter werden, doch einem gewissen gehässigen Gefühle Raum geben, welches der Kunst nur höchst nachtheilig sein kann.

Und wenn nun also musikalische Preisaufgaben auf der einen Seite überflüssig, auf der andern aber sogar verderblich u. dem wahren Wesen der Kunst nachtheilig erscheinen, so kann Schreiber dieses, der es mit der letztern redlich meint, nur den Wunsch aussprechen: *Keine Preisaufgaben, keine!* *J. F.*

Gedanken über den vorigen Aufsatz und meine Meinung über musikalische Preisaufgaben.

Von G. W. Fink.

Hat mich doch der Aufsatz fast traurig gemacht. — Und wie könnte eine Traurigkeit schnell schwinden, die aus Gedanken und Erfahrungen stammt? Reines Denken erhebt, aber das angewandte auf das Leben beugt nicht selten nieder, damit wir uns nicht überheben u. Wesenheit gewinnen. Glücklich zwar, wer die Ideale der Menschheit im innersten Herzen ewiger Jugendkraft unverkümmert tragen u. an ihrem Glanze ungetrübt sich fort u. fort erlaben dürfte! Aber die Erde mit ihrem lauten Rufe weckt die Träumenden auf u. hat ein Recht dazu. Die Stunden der Entflammung hält Keiner fest, schon allein der Lebensbedürfnisse halber, die so verschieden sind u. so dringend. Keiner vertilgt oder ändert sie nur, ja die Erfahrenen versuchen's nicht, denn jene Bedürfnisse sind Kinder der Natur u. ihres Schöpfers, mit welchen Beiden wir nicht blos zufrieden, sondern ihnen für ihre Gaben dankbar sein sollen. Sind denn die Ideale allein Gottes Gaben? Die tausendfach verschiedenen Bedürfnisse des Lebens sind es nicht minder. Selbst die Ideale sind verschieden, weil es die Anlagen u. die Stufen der Bildung sind. Weder das höchste noch das geringste Ideal ist des Traumes, sondern der Verwirklichung wegen da. Das ist nichts Anderes, als: Gefühl u. Gedanken müssen ihre Tüchtigkeit im Leben selbst erproben, damit das Leben beglückt werde zur Veredlung. Das geht in der Wirklichkeit nicht, wenn die unabwendbaren,

solchen Zwecks? — „Ein Bund Stroh aufzuheben, sagt Lessing in seiner Dramaturgie, (St. 79, 80.) muss man keine Maschinen in Bewegung setzen; was ich mit dem Fusse umstossen kann, muss ich nicht mit einer Mine sprengen wollen, ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen." Weshalb sollten wir das Wunderbare zu Hülfe rufen „wenn wir weiter nichts hervorbringen wollen, als einige von den Regungen, die eine gute Erzählung, von Jedem zu Hause in seinem Winkel gelesen, ungefähr auch hervorbringen würde?" —

Aber das Wunderbare, das diese Schriftsteller aufstellen, ich erinnere nur an die bekannte d' Aulnoy, die so manches an sich selbst liebliche und phantastische Märchen durch dergleichen dünne, moralische Brühen verwässert hat — dieses Wunderbare, sag' ich, ist denn aber auch danach; und ob es gleich niemanden schreckt als die Erfinder selbst, so vertiefen sie sich doch so sehr darin, dass sie vor lauter Wunderbarem oft wunderbar schlecht werden, und sich daher mit nichts anderm zu helfen wissen, als dass sie dem Zuschauer einen moralischen Satz mit nach Hause geben, damit er denn doch seine Zeit nicht ganz unnütz verbraucht zu haben glauben möge. — — Man verstehe mich indess nicht unrecht und glaube nicht, dass ich diejenigen Schriftsteller vertheidigen will, die sich auf dem Gipfel der Poesie zu erblicken glauben, wenn sie sich nur von der Unzweckmässigkeit des moralischen Zwecks losgerissen haben, noch vielweniger die, die statt der moralischen Tendenz eine unmoralische unterschieben. Die ganze Sache ist durch den einfachen Satz abgethan: die Poesie soll poetisch seyn; und sie kann deshalb weder mit der Moralität noch mit der Unmoralität etwas zu thun haben *). Nur hier schien mir die Erwähnung nöthig, weil für die Oper in Deutschland noch so gar wenig gethan ist, und jeder Feind bestritten werden muss, der sich dem Aufblühen der jungen Pflanze widersetzen will. Unter diesen Feinden ist sicher einer der vorzüglichsten: die Aengstlichkeit gewisser deutscher Schriftsteller, die mit keinem Drama aufzutreten wagen, wenn es nicht mit engbrüstigen Reflexionen durchwebt ist. Daher sind denn auch die Familiengemählde mit Gesang entstanden, (deren wir eine nicht geringe Anzahl besitzen; nur dass sie nicht unter diesem Titel bekannt sind) wo der Verfasser den einen Theil seiner Personen mit groben Cruditäten von Lastern anfüllt und den andern mit nicht minder groben Fetzen von unächter Tugend bekleidet, und eine Oper gemacht zu haben glaubt, wenn er nur zuweilen mit der Musik dazwischen fährt, die hier, wie verrathen und verkauft umherirren muss, weil sie sich solchen Wesen unmöglich aneignen kann. Solche Stücke können hier gar nicht in Betracht kommen: allein auch unsere besseren Schriftsteller liefern in dieser Gattung fast immer nur etwas Mangelhaftes, weil sie sich, wie gesagt, bey mehrern andern Hindernissen, auch von dieser Aengstlichkeit nicht loireyen können, die denn auch natürlich jene Eintonigkeit hervorbringen muss, welche so manche dramatische Werke der Deutschen bezeichnet. Eine bessere Ansicht der Kunst würde ihnen diese Engbrüstigkeit benehmen und wenn sie ihnen gleich, wie sich das ohnehin von selbst versteht, auch keine Poesie geben kann, so würden sie sich doch wenigstens freyer bewegen, und fortzuschreiten wagen, da sie bey jener herkömmlichen Ansicht

*) An und für sich kann die Poesie, als solche, nicht belehren: allein da sie jede andere moralische Belehrung unnöthig macht, so mag man sich immerhin den Ausdruck erlauben: sie belehre. Nur verstehe man ihn recht, so wie es auch der milde Cervantes meynt, der seine herrlichen Novellen unterhaltend und belehrend nennt. d. Verf.

wenn gleich noch so unscheinbaren Bedürfnisse nicht auch gehührend befriedigt werden. Himmlisches u. Irdisches, Geist u. Sinn so mit einander zu verbinden, dass die Erde ein Himmelreich eigenen Art werde; nicht dass wir gewaltsam mit Zertretung des Erdenglücks das Himmelreich erstürmen, sondern dass das Reich Gottes zu uns komme, das ist von je die Schwierigkeit gewesen. Eins ohne das Andere, ohne Verbindung Beider, ist leicht, wie alle Einseitigkeit, und darum geschieht es am meisten. Im Traume und stolzen Wahne erfliegt ein Theil der Menschen das Himmlische u. der grössere wühlt im Staube. Nur gibt keins von beiden ein echtes Menschenglück, und des Erdenlebens Segen wird von beiden Theilen in Stolz u. Eigennutz zertrümmert. Die Liebe zu dem Höchsten zeigt sich, ist sie echt u. wahr, in der Liebe zum Menschlichen. Und diese zwei Gebote sind einander gleich. Die Liebe zu dem Nächsten verlangt unter Anderm Vergebung, damit auch uns vergeben werde; die Liebe zu dem Höchsten Wahrheit, nicht dass wir sie haben, sondern dass wir eifrig darnach ringen, und dass wir hierin mehr von uns selbst, als von Andern fordern. —

Unser trefflicher Darsteller, der keine musik. Preisaufgaben will, hat, wie mich dünkt, nur darum mit so schmeralich schlagender Kraft gesprochen, weil er die Liebe zum Idealen zu scharf trennte von der Liebe zum Menschlichen, und hat damit nur dem Traume, nicht dem Leben wohlgethan. — Er will ein auserwähltes Volk, und sie sind Alle auserwählt zu Einer Hoffnung, zu Einer Freude, in Religion wie in Kunst. Je allgemeiner Beide werden, desto erwünschter, geschähe die Theilnahme an ihnen anfangs auch nur in geringer Erkenntniss. Wer kann Berge zaubern, wo Flächen sind? Auch sind ohne Thäler u. Flächen keine Berge denkbar. Dazu ist es schön, wenn in den Ebenen an Bächen u. Teichen auch nur Hütten stehen. Doch hat *fast* jedes Dorf ein hübsches Rittergut; und manches habe ich lieb, ist es auch kein Palast. — Gegen die Verbreitung der Kunst, wäre es auch nur auf der untersten Stufe, soll man nicht reden; man müsste sonst auch den Kindern das Lallen verbieten u. den Versuch des Gehens aus Angst vor dem Falle. Wo viel geschmiert wird, ist Hoffnung, dass viele Schreibmeister entstehen. Anfangen muss Jeder, und die Papiermüller werden es zu rühmen wissen. Am Ende ist es recht gut, wenn der Landmann anders an Marien schreibt, als der Dichter an Philomelen: und wäre ein rechtes Unglück, wenn lauter Messiaden gedruckt würden, und viele Leute würden das Lesen verlernen. Wären wir Alle Könige, so wären wir Alle nichts. Wo nur erst Nullen sind: eine Eins setzt sich sicher vor. Und überhaupt: Könnt ihr die Lahmen u. die Blinden heilen, so thut's; wo nicht, so nennt die Fabel vom Lahmen u. vom Blinden gut. —

In unsern Zeiten spielt das *Tertium non datur* eine grosse, aber eine falsche u. verderbliche Rolle. Der Mittler wird verschmäht, und ist doch eben der, in dem zum Heile der Menschheit die Erlösung zu finden ist. Unser geehrter Sprecher hält auch nur 2 Fälle für möglich: „Entweder wird der Tondichter vom Genius getrieben, oder es bewegen ihn andere, irdische, alltägliche, gemeine Rücksichten." Als ob die sehr verschiedenartige Mischung beider Fälle nicht eben den dritten gäbe, welcher geradehin der menschliche u. darum der häufigste ist. — Geist u. Leib hat Jeder; rechts u. links auch; Beides will gepflegt sein, er bliebe sonst nicht Mensch. In frühern Zeiten habe ich mir wohl gleichfalls unter dem Genius ein ganz seltsames Ding vorgestellt, so eine Art Erzengel; nachdem ich aber den Genius in allerlei Incarnationen von Angesicht zu Angesicht gesehen u. mit ihm gegessen u. getrunken habe, kenne ich ihn besser, und ist oft ein recht kuriosen Menschenkind. Soll er seine sogenannten Eingebungen zu Papier bringen, braucht er unter 10 Malen wenigstens 10 äusserliche Anregungen. Bald ist es der Drang nach Anerkennung in der Welt, bald die ihm nicht selten lästige Verpflichtung eines Amtes, bald sogar Geldnoth oder irgend ein aufstachelnder Vorfall des Weltlaufes. In den Zug muss er erst gebracht werden durch irgend etwas, sonst phantasirt er lieber u. bringt für Andere in der Regel nicht viel zu Stande. Die allermeisten Werke des Genius haben daher so gut als andere irgend eine Veranlassung von aussen, was in vielen Fällen sogar geschichtlich nachzuweisen ist. Selbst Palestrina gibt davon Zeugniss, von welchem Baini ausdrücklich meldet: „Der *Beifall*, den seine Werke von nun an erhielten, bestimmte ihn, sich ganz der Kunst zu ergeben." Dazu trug Carpi, ein sehr gebildeter Mäzen, sehr viel bei. Es ist auch zu natürlich, denn wo ein Vater ist, da muss auch eine Mutter sein. — Und nach dem Tridentinischen Concilium schrieb Palestrina seine später so ge-

mannte Missa Papae Marcelli nicht etwa aus reiner Eingebung der Muse, auch nicht ohne Rücksicht auf äussere Anerkennung, im Gegentheile auf den Antrag des Kardinals Carl Borromaeus, der dem Tondichter alle Aufmerksamkeit auf das Verlangen des Concils empfahl, damit die Kardinäle nicht genöthigt wären, der Musik ihren Schutz zu entziehen. Die Veranlassung kam also unbestritten von aussen; auch war ein Zweck da, den die Arbeit zu erreichen hatte; auch namhafte Personen, auf deren Urtheil Alles ankam. Palestrina *überlegte* sich die Sache von allen Seiten, ehe er zugriff u. sich seinen Gefühlen oder der Inspiration hingab. Und dennoch traute der Mann seinem Nachdenken u. seiner daraus hervorgegangenen Begeisterung für sein Werk so wenig, dass er drei verschiedene Messen schrieb, weil für das äussere Schicksal der Kirchenmusik, das mit dem innern stets genau zusammenhängt, sehr viel darauf ankam, dass wenigstens eine dieser Messen dem Wunsche der Congregation entsprechen möchte. Wohl ihm u. der Angelegenheit, dass er dies that. Denn nicht die erste, im alten u. strengsten Style geschriebene, noch die zweite, etwas bewegtere u. freiere, im Sinne der niederländischen Schule verfasste Messe erhielten den ersten Preis, sondern die dritte, mehr *vaterländische*, nach Art des Cost. Festa. — Bei so viel Ueberlegung auf Veranlassung von aussen, bei so viel kluger Berücksichtigung der Umstände, wo bleibt da einzig u. allein die reine Eingebung? — Auch ist es Jedermann bekannt, dass Händel's Sturz in der Opernmusik u. seine dadurch erschöpfte Kasse ihn auf die Composition seiner unvergänglichen Oratorien führte. Hat nicht auch hier die äussere Nöthigung, hat nicht das Schicksal sichtbaren Einfluss auf die Gaben u. Gestaltungen des Genius? — Als Händel anfangs selbst mit seinen Oratorien in England keine Anerkennung, noch weniger Belohnung fand, die er doch auch brauchte, suchte sie der beharrlich thatkräftige Mann in Irland, wo er sie fand u. mit sich nach England nahm. Jedermann lobt ihn deshalb. Warum? weil er etwas Rechtes recht durchsetzte. Also ist es nichts Geringes, noch minder etwas, was dem Genius nicht zukäme, dass er auf rechtlichem Wege Anerkennung suche. Ja es ist durchaus nothwendige Pflicht, schon um erhöheter u. ausgebreiteterer Wirksamkeit willen. Wer es nicht thut, ist gleichgültig, feig u. faul. Nicht einmal die Sache selbst könnte er mit edlem Feuer lieben, er würde sonst für ihre Anerkennung treu u. rüstig handeln. Auch sich u. seine Mitmenschen liebte er nicht, er würde sonst angestrengt thätig dafür sein, ob er sie endlich dahin bringen könnte, dass sie höhere Freuden zu geniessen in den Stand gesetzt würden. Aber die Liebe steht noch über dem Genius u. mit dem echten ist sie stets verbunden, wie in dem Allerhöchsten, von dem er stammt, wie die Liebe selbst.

Was nun aus Liebe zur Kunst geschieht, ist unsers Dankes werth. So die Preisaufgaben, deren rühmliche Absicht Förderung der Kunst ist zum Vortheile der Künstler. Thut es doch gewiss jedem Kunstfreunde wohl, wenn von ehrenwerthen Vereinen auf ihn u. sein Treiben freundliche Rücksicht genommen wird. Das erkennt auch unser wackerer Redner an, allein er leugnet den Nutzen derselben, der doch durch die Beispiele des Schadens jeder Nichtachtung unserer Kunst schon bewiesen sein dürfte. Man hat sich schon oft mit Recht beklagt, dass z. B. unsere teutschen Operncomponisten von teutschen Theatervorstehern völlig zurückgesetzt u. ohne die geringste Aufmunterung gelassen werden. Alle Mühe unserer meisten Tonsetzer blieb vergebens. Was ist die Folge? Der Mensch ist kein Gott; er ermüdet endlich, wenn er sein redlichstes Streben, seine treueste Anstrengung völlig unbeachtet sieht; mit Gram im Herzen zieht er sich zurück u. verdüstert. Es klingt recht schön, den Menschen erhaben über jedes äussere Gut hinzustellen: doch in der Wirklichkeit ist es anders. Man gebe den Teutschen Gelegenheit zu Operncompositionen, sorge zuvörderst für eingängliche Opernbücher, und an guten teutschen Opern wird es nicht fehlen. Preisaufgaben sind laute Zeugnisse ehrenvoller Hochschätzung der Kunst. Mancher Anfänger, den unerfahren nur der Preis u. die vorlaute Ehrsucht lockt, wird allerdings mit in die Schranken treten u. froh sein, dass Niemand seine Anmassung erfährt. Eins hat er doch davon, er hat sich angestrengt geübt, ist weiter gekommen u. hat vielleicht gelernt, dass er sich noch mehr üben müsse. So viel Werke eingesandt wurden, so viele angestrengte Uebungen haben zu grösserer Fertigkeit verholfen, die auch sogar ein geborenes Genie nicht entbehren kann. Und Einem aus unserer Mitte wird doch wenigstens auch äusserlich wohlgethan. Es ist doch aus gutem Willen etwas für die Kunst geschehen, für welche so selten etwas geschieht! Freilich sind diejenigen, die das Urtheil fällen, keine Götter, machen auch

keinen Anspruch auf so hohe Ehre. Sie können fehlen; wir gleichfalls. Ich will es bei der Gelegenheit nur gestehen, ich würde mich sehr besinnen, ehe ich ein Dichterwerk um des Preises willen einsendete. Alles gehet nicht genau in den Paradiesen. Die Kunstrichterwahl ist freilich schwierig. Alle aus einer Stadt scheint zu gefährlich. Man wähle je 2 oder 3 aus allerlei Kunststädten, und zwar möglichst tüchtige u. geschmackvolle Kunstkenner. Diese mögen für sich gescheute Dilettanten mit dazu ziehen, wenigstens hinhören, was diese sagen: aber das Urtheil gebührt den Kennern. Sind nun die Richter jeder Stadt unter sich einig, so mögen alle im Hauptorte zusammenkommen u. ein gemeinschaftliches Endurtheil zu Stande bringen. — Wir wollen zugeben, dass dennoch Irrthum möglich sei, wie überall in der Menschenwelt. Was thut es? Der Tag rückt doch näher; es ist etwas dafür geschehen, was die Geister in Bewegung setzt. — Man hat sich in Kriminalhöfen, auf Thronen, auf Kanzeln u. in Beichtstühlen versehen u. nicht versehen: wie wäre es seltsam, wenn man sich nicht auch zuweilen in Urtheilen über Musikstücke versehen sollte! Sind aber deshalb Thronen u. Kanzeln niederzureissen? Das wird hoffentlich Niemanden einfallen. Wir können doch nicht verlangen, dass jeder Mensch ein Gregor sein soll, dem die heilige Taube ihr Urtheil in's Ohr flüstert. Ein jeder Spruch, der in Liebe brüderlich gegeben wird, Alles, was die Geister anregt aus Treue für das Gute, dass sie sich gegenseitig ohne Hader u. bösen Zank verständigen, das ist wohlgethan u. hilft zur Veredlung. Also auch Preisaufgaben u. ihre Besprechung!

Auf die traurigen Folgen, die zuweilen aus Preisvertheilungen hervorgegangen sind, gebe ich gar nichts, so sehr ich auch die Unglücklichen beklage, die nicht dem Urtheile, sondern ihrer eigenen Ueberspannung das Unglück zuzuschreiben haben. Wenn Einer in die Lotterie setzt u. macht Schulden auf den Gewinn des grossen Looses, was ist er da? Bildete sich nun Einer ein, für eine Einsendung den ersten Preis zu erhalten, weil er selbst sich denselben zuerkennt, so ist er im Grunde dasselbe, was Jener ist. Man sollte vielmehr den Absalon nicht so ungeheuer verhätscheln, so würde er am Ende auch nicht an seinem eigenen Zopfe hängen bleiben. Wollet nicht so eitel sein, lieben Kinder, und lasst euch nicht dünken, als wären Andere, die eure Kunst nicht haben, des lieben Gottes Stiefkinder. Es kommt mir vor, als brauchten wir einander. Lernt ein wenig, dass ihr Menschen u. in der Welt seid, die doch zu gross ist, als dass sie sich nach jeder Anmassung richten, oder jede Lust rechtens vergliedern sollte. Bei Preisaufgaben erfährt ja Niemand, wer den Preis nicht erhalten hat. Ist es nicht noch gefährlicher, wenn ihr mit Nennung eures Namens euch öffentlich mit euren Werken u. mit eurer Kunst hinstellt? Wer sind denn im Theater die Richter? Geht es etwa da besser zu? Ihr habt mir doch keine Klatscher bestellt! — Wollte Gott, ich könnte euch den bösen Wurm aus dem Herzen schneiden u. euch dafür die Liebe zum Echten u. Guten hineinpflanzen. Das wäre mehr, als ein Kaiserschnitt!

Für sein Ideal der Kunst hat also unser trefflicher Verf. das Aufsatzes sehr geschickt, gerade, bündig u. frisch geschrieben, aber auch so, als habe man selbst die Fehler nur zu leicht gereizter Künstlernatur für *nothwendige* Eigenheiten hinzunehmen, an die man auch nur zu rühren sich kaum erlauben dürfe; so, als ob der Künstler schon an u. für sich, trotz aller Mängel u. Wunderlichkeiten, einer höhern Ordnung als andere Menschenkinder angehöre. Das aber ist falsch, denn er will euren, heirathen u. gelobt sein. So lange der Künstler etwas von der Welt will, gehört er der Welt u. muss sich in sie finden, wie jeder andere Mensch. Wie sollten daher Gott u. den Menschen danken, wenn sich ausgezeichnete Leute um die Kunst mühen, für sie sorgen, ihr irgend einen Vortheil, und wäre es ein geringer, zuwenden wollen. Stelle man sich, wie man will, der Künstler braucht auch Aeusseres, Irdisches. Mangel, Sorge und Rücksichtslosigkeit haben schon Manchen niedergedrückt. — Ich für meinen Theil bin daher sehr froh u. dankbar, wenn sich die Welt auf irgend eine Weise thatkräftig der Kunst annimmt. Ich kann daher die musikalischen Preisaufgaben, die mindestens ein öffentliches Zeugniss sind, dass man die Kunst ehrt u. ihr förderlich sein möchte, weder für überflüssig, noch für nachtheilig erklären, so lange wir nicht da oben musiziren, wo es ganz anders klingen wird. Vor der Hand wollen wir aber mit der hiesigen Musik u. auch mit den Preisaufgaben recht vergnügt sein.

C. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschl.) Am 29. Oct. gab Hr. Joh. Petzmayer, erster Zitherspieler aus Wien, eine grosse musikalische u. declamatorische Abendunterhaltung im Saale des polnischen Hauses. Nach einem Quartettsatze liess er uns Variationen eigener Composition auf der von ihm erfundenen Streichzither hören. Er wusste dem Instrumente einen so zarten, lieblichen u. mit keinem andern genau zu vergleichenden Ton zu entlocken, dass wir dies eben so wenig, als seine grosse Fertigkeit erwartet hätten. Das Instrument ist ganz einfach, etwas über eine halbe Elle lang: der Schallkörper ist wie ein Herz gestaltet, dessen oberer u. unterer Boden flach ist, der obere mit 2 runden, offenen Schallöchern; in der Mitte läuft das Griffbrett mit drei Stahlsaiten, die wie die 3 obersten einer Violine gestimmt werden; die Wirbel sind in einem sehr kurzen Stimmstocke befestigt. Auf dem untern Schallboden sind 3 Füsse angebracht, worauf das kleine Instrument hohl auf den Tisch gesetzt wird zur Verstärkung des Tones. Die Begleitung mit gedämpften Geigenquintettinstrumenten ist die beste. Nicht allein die Schnellpassagen, die der Spieler mit einem gewöhnlichen Violinbogen äusserst präcis u. nett hervorzubringen weiss, machen einen sehr sanften, wohlthuenden Eindruck, sondern auch, je noch mehr, die über alle Erwartung lang ausgehaltenen Töne, die in ihrer bebenden Schwingung, ihrem beliebig wechselnden cresc. u. decresc. unvergleichlich sind. Selbst das, vom Vortragenden mit Geschmack nur selten angebrachte, vogelartige Zwitschern u. tonähnliche Ziehen ganz besonderer Art wirkt lieblich. Es ist werth, dass man das Instrument u. den ausgezeichneten Spieler hört. Nicht geringere Fertigkeit entwickelte er zum Erstaunen der Hörer auf der Schlagzither, der im Oesterreichischen gewöhnlichen mit 17 Stahlsaiten. Sie ist nicht die guitarrenähnliche, wird vielmehr gleichfalls auf den Tisch gestellt, nicht geschlagen, sondern mit den Fingern gerissen. Sie hat den Namen nur darum, weil der Daumen u. der nächste Finger der Länge nach auf die obersten Saiten aufgeschlagen wird, um künstliche Tongänge zu bilden. Uebergänge in Viertelstönen u. sanfte Behungen der weichsten Art geben auch hier einen seltenen Reiz. Man sollte nicht glauben, dass man auf so einfachem Instrumente so viel hervorbringen könnte.

Erst am 2. November hatten wir das lange gehoffte Vergnügen, die vielfach hochgerühmte und wirklich grosse Sängerin Fräulein Henriette Carl in einem sehr stark besuchten Extraconcerte im Gewandhause zu hören. Sie machte mit ihrem Meistergesange u. ihrer ganz vortrefflichen, eben so grossartigen als wonnelieblichen Stimme grosses Aufsehen. Wir hoffen, uns ihrer schon jetzt auch hier lebhaft anerkannten Kunstleistungen noch in manchen Concerten zu erfreuen. Sie ist eine höchst bedeutende Sängerin. Das Nähere behalten wir uns vor.

Dresden, am 1. Nov. Hr. Eisner, Waldhornist u. Kaiserl. Russ. Kammermusikus, hatte zu heutigem Tage ein Concert im Saale der Harmonie mit Unterstützung der Königl. Kapelle angekündigt. Einsender dieses hatte schon früher Gelegenheit gehabt, in Hrn. Eisner einen höchst ausgezeichneten Künstler auf seinem höchst schwierigen Instrumente zu bewundern u. ging mit grossen Erwartungen in den Saal. Der erste Theil begann mit Mozart's Ouvertüre aus Figaro, die, ein halber Jahrhundert alt, immer noch frisch, neu, brillant u. man möchte sagen kokett wie Susanne ist. Hierauf Concertino von Kalliwoda, vorgetragen vom Concertgeber. Die Composition war angenehm u. brillant, und Hr. Eisner trug sie meisterhaft vor. Wenn man die grossen Schwierigkeiten kennt, die das Waldhorn in sich vereinigt, so muss man, und hätte man die ersten Waldhornisten Europa's gehört, Hrn. Eisner darunter rechnen. Ref. befindet sich in diesem Falle u. glaubt ihn mit Ueberzeugung neben die ersten Virtuosen auf diesem Instrumente stellen zu dürfen. Gerade was so schwierig ist auf diesem Instrumente, schnelle Ansprache des Tones, Kraft, ohne dass man, mit dem Kunstausdrucke, Messing darin hört, Sanftheit ohne Stumpfheit — besitzt Hr. Eisner im hohen Grade. Damit verbindet er eine musterhafte Reinheit der Intonation, eine Zungenfertigkeit u. eine Rundung u. Schwelligkeit der Passagen u. des Trillers, die einem Flötenvirtuosen Ehre machen würde. Alle halbe Töne sind ihm geläufig u. das Waldhorn hat in seiner Hand ganz seinen schwungvollen, romantischen Charakter behalten, denn er bläst — ohne Ventile auf dem ganz einfachen F-Horne. Hierauf folgte eine Arie aus der Familie Mercadante, ob Bruder oder Schwester einer frühern, ist wegen der bekannten Aehnlichkeit der

Geschwister nicht zu unterscheiden. Es klang allerdings, als hätte man es hundertmal gehört. Ein paar bunte Läppchen von Rossini's Festkleide halfen das unscheinbare Gewebe herausputzen. Aber Fräul. Botgorscheck sang mit ihrer unvergleichlich schönen Altstimme, die der sorgfältigsten Ausbildung werth ist, herrlich. Wenn sie nur bessere Musik wählte! No. 3 war Beethoven's Adelaide für Clarinette u. Piano arrangirt. Von allen Arrangements dieses Meisterwerkes ist das oben erwähnte das beste, weil die Clarinette der menschlichen Stimme am nächsten kommt. Hr. Kammermusikus Kotte blies wie gewöhnlich mit herrlichem Tone u. Vortrag. Er beherrscht sein Instrument ganz u. gar, und verbindet mit kräftiger Tiefe u. schmelzenden Mittelklängen eine seltene Höhe von silberhellem Klange u. Tonfülle.

Der zweite Theil begann mit einer italienischen Arie von Morlacchi, recht gut von dem bekannten braven Bassisten Zezi gesungen. Hierauf Grande Polonaise brillante von Chopin, für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, vorgetragen vom Hrn. Hoforganist Eisert. Alle Eigenthumlichkeiten, ja alle Bizarrerien des originellen Componisten vereinigen sich in diesem Satze, der mit einer Introduction, in welcher auf einem fast bis zur Ermüdung festgehaltenen Basstone die Harmonieen u. Disharmonieen, wie Geister vom gewaltigen Zauberer aus dem Ahnungsreiche in's Licht gefordert, in wunderlicher Gestaltung wechselnd, auftreten. Geist u. Gefühl sind darin, doch muss sie bei öfterm Hören immer mehr gefallen. Das sich daran schliessende Allegro alla Polacca ist sehr brillant, sehr capricios u. sehr schwer. Es ward vom Hoforganist Eisert mit der gewohnten Präcision vorgetragen. Es ist ein Bravour-, aber kein Effectstück, gleichwohl liess das nicht zahlreiche, aber einsichtsvolle Publikum seinen belohnenden Beifall nicht ausbleiben. No. 7. Duett aus Semiramis von Rossini, gesungen von Frl. Botgorscheck u. Hrn. Zezi. Einer der schönsten Sätze dieses in vieler Beziehung grossartigen Werkes. Er ward vortrefflich executirt. No. 8 beschloss das Concert mit Variationen für's Waldhorn componirt u. geblasen von Hrn. Kammermusikus Eisner. An ihnen bestätigte sich Alles, was wir früher von Schönheit des Tones, Anmuth des Vortrages u. staunenerregender Fertigkeit gesagt haben. Der Beifall war so verdient als allgemein. Schade, dass ein noch so junger trefflicher Künstler nicht ein neues Engagement hat. Er würde die Zierde jeder Kapelle auf seinem Instrumente sein. — *Milltitz.*

Strassburg, d. 3. Nov. Die Alt-Sängerin Gordon, welche sich am 27. Juli hier hören liess (s. No. 37 dieser Zeit.) u. sich dann nach Baden begab, wo sie im August Concert gab (s. No. 40 d. Zeit.), ist neuerdings zu uns gekommen, doch nicht, wie es scheint, zu einer musikalischen, sondern zu einer kriegerischen Unterhaltung. Sie ist am 30. Octbr., als Mitschuldige des in der Nacht vom 29. auf den 30. Octbr. hier verübten Insurrectionsversuchs, mit dem Prinzen Ludwig Bonaparte verhaftet worden. Sie nennt sich Mad. Brow, Wittwe des Sir Gordon, Armee-Commissärs der vom General Evans befehligten englisch-spanischen Legion. Man hat, wie es verlautet, in ihrer Wohnung Waffen, Pulver u. verschiedene auf das Leben oder die Werke des Prinzen Ludwig bezügliche Brochuren in Beschlag genommen.

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommersaison in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Canobbiana). Hauptsänger: die Gued u. Demery, der Tenor Basadonna, der Buffo Cavaceppi, Bassist Salvatori, zuletzt auch Bassist Cartagenova. Vor Allem ein Wort über Basadonna, der für Mailand neu war. Er bildet mit Rubini (Giambattista) dem Könige, Donzelli dem Vizekönige der heutigen Tenore das eigentliche Kleeblatt: ein schöner junger Mann, mit schöner Stimme, trefflicher Gesangschule u. edler Action; er ist aus Padua, sang mehre Jahre an der dasigen berühmten Kirche S. Antonio, übernahm einst in seiner Vaterstadt eine Rolle in einer Operette, fand starken Beifall, widmete sich bald darauf dem Theater u. gefiel bekanntlich überall, wo er immer aufgetreten. Die Gued u. Cavaceppi waren ebenfalls neu für diese Bühne. Erstere, eine junge Ungarin, von welcher schon bei andern Gelegenheiten in der mus. Zeit. die Rede war, ist keine mittelmässige u. keine superlative Sängerin, ihre Stimme u. Gesang haben nicht wenige Vorzüge, aber ihre Action könnte etwas lebendiger sein. Cavaceppi geht mit.

Man begann mit der Nina pazza per amore, worin die Gued, Basadonna, Salvatori u. Cavaceppi

weit mehr als die Oper gefielen. In der zweiten, neuen Opera buffa: Don Chisciotte, von Hrn. Alberto Mazzucato, war Salvatori ein ungeschickter Protagonist, Cavaceppi kein ergötzlicher Sancio Pansa, die Demery eine Rosina mit schöner Stimme u. sonst nichts, und Hr. Basadonna, so viel es Musik u. schlechtes Buch erlaubten, ein stets willkommener Alfonso. Hr. Mazzucato ist d. 20. Juli 1813 zu Udine geb. u. lernte die Anfangsgründe der Musik bei seiner Mutter. Nach zurückgelegten untern Schulen ging er nach Padua, wo er die höhere Mathematik studirte, um Astronom zu werden; da er aber einen weit grössern Hang zur Musik fühlte, so verliess er die mathematischen Studien u. lernte die Tonsetzkunst bei Hrn. Bresciani, einem Schüler des rühmlich bekannten Calegari. Vor nicht langer Zeit componirte er seine erste Oper La Fidanzata di Lammermoor für's Paduaner Theater, nun seine eben benannte zweite Don Chisciotte. Die Musik dieser letztern ist nicht ohne Phantasie u. geniessbarer, als manche ihrer modernen Schwestern; Hr. M. würde auch in bessern musikalischen Zeiten wahrscheinlich ein ganz anderer Maestro geworden sein, aber Buffo zu schreiben versteht er bis jetzt sehr wenig, und im Ganzen trommelt auch er stets darauf los u. kramt alle Formen u. Schlendriane der heutigen Oper aus.

Nachdem Mercadante's einst in den Himmel erhobene Oper Elisa e Claudio keine gute Aufnahme gefunden, gab man endlich den unlängst von den beiden Brüdern Ricci für's Neapolitaner Theater Fondo componirten Disertore svizzero, worin mehre Stücke Beifall fanden, die anwesenden Herren Brüder wollten aber nicht sagen, wen der Applaus anging, oder Jeder eignete sich ihn nach Belieben zu. Gott verzeihe den Neapolitaner Journalen ihre Unwissenheit; weil im Disertore weit weniger Tanzmusik als in den andern Opern Ricci's zu hören ist, so posaunten sie seine Musik als gelehrt aus! Die Herren Ricci haben aber bis heut zu Tage mit der musikal. Gelehrtheit nie Geschäfte gemacht u. gaben ihrem Disertore blos eine ernsthafte Physiognomie; Hr. Cartagenova nahm auch diese Rolle allzuehr in diesem Sinne, und wurde dadurch, wie gewöhnlich, monoton.

Bei Gelegenheit der Benefize-Vorstellung des hiesigen Pio Instituto teatrale componirte Hr. Giovanni Bazzoni, Zögling des Hrn. Ray, einstweilen Lehrers der Composition am hiesigen Conservatorium, die Operette I tre mariti für dasselbe; Freunde u. s. w. klatschten oft zu, und das ist alles, was von diesem Ereignis zu berichten ist.

Hr. Basily, Censor am benannten k. k. Conservatorium, der unlängst von der königl. Berliner Akademie der Künste u. Wissenschaften zum Ehrenmitgliede ernannt wurde, erhielt so eben von Sr. Maj. dem österreichischen Kaiser eine massive goldene Dose für ein zur Todesfeier des Kaisers Franz Allerhöchstdemselben unterthänigst zugesandtes eigenes componirtes Requiem.

Letzthin erschien hier im Drucke: Frusta musicale, ossia Lettere sugli abusi introdotti nella musica, di D. Nicolò Eustachio Cattaneo. Milano, Pirola, 1836. 189 S. gr. 12. Der Verf., der nicht weit von hier zu Borgomanero im Piemontesischen eine Musikschule hat, auch Organist ist, gab vor einigen Jahren alltägliche Anfangsgründe der Musik heraus, liess sich von Zeitschriften loben, und nach deren Absatz machte er eine zweite Auflage davon. Benannte „musikalische Peitsche" enthält 25 über alle Massen weitschweifige, mit unnützem Geschwätze vollgefüllte Briefe, deren Quintessenz darin besteht, dass man in der heutigen Oper die Worte missbandelt, dass man in der Kirche Theatermusik u. keine gute Organisten hört u. dergleichen längst bekannte u. gerügte Sachen, wobei der Verf. aus lauter Bescheidenheit das *propria laus sordet* ganz vergass: das Büchlein fand eben so wenig Leser als Beifall.

Kurze Anzeige.

Divertissement pour Piano et Violon sur des Motifs de l'Opéra: Le Bal masqué de D. F. E. Auber composé p. Th. Taglichsbeck. Oeuv. 9. Munic, chez Falter et fils. Pr. 22 Gr.

Unterhaltend zusammengereiht in gutem Wechsel für beide Instrumente, deren keins über Schwierigkeiten sich beklagen kann, doch für beide klangvoll u. Dilettanten angenehm; kein Tempo hält zu lange an, die Veränderungen (5) folgen geschickt geordnet, ohne mehr als mässige Uebung in Anspruch zu nehmen, und leiten in ein eingängliches Schlussallegro, voll u. lebhaft abschliessend. Das Ganze wird gefallen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten November. **Nº. 47.** 1836.

Israel in Aegypten. Grosses Oratorium in zwei Abtheilungen von G. F. Händel, aufgeführt in Leipzig unter der Leitung F. Mendelssohn-Barth. am 7. Nov. d. J. in der Paulinerkirche.

Auf alle Fälle gehört dieses Oratorium unter diejenigen, welche in Teutschland höchst selten zur Aufführung gebracht wurden. Wir wenigstens wüssten uns nicht zu erinnern, dass es, ausser in Düsseldorf, gleichfalls unter M.-B.'s Leitung, seit langer Zeit irgendwo vorgetragen worden wäre. Es wird daher wohl den Allermeisten unbekannt sein. Selbst in England, wo es das erste Mal 1758 zu Gehör kam und eben so wenig als der Messias Aufsehen erregte, was später sich freilich änderte, kann es nicht unter diejenigen gezählt werden, die am häufigsten gewählt wurden. Das liegt nicht an der Musik, die in den Chören gross u. erhaben ist, wie in Händel's Hauptwerken überhaupt, sondern an den Worten, die das Dramaähnliche des Oratoriums mehr in eine Erzählung verwandeln. Selbst der Titel „Israel in Aegypten" passt nicht für den zweiten Theil, der Moses u. Mirjam's Danklied für die Vernichtung der ägyptischen Verfolger enthält. Trotz den Mängeln des Textes muss die Musik der Chöre zu den herrlichsten gerechnet werden, die Händel je schrieb. Es ist also ein höchst dankenswerther Gewinn, dass eben dieses Werk gewählt wurde. Der Erfolg war so glänzend, als der Fleiss des Einübens gross war. Wir feierten in der That ein grosses Musikfest u. zwar einzig aus unsern eigenen Mitteln mit Ausnahme des Fräul. H. Carl. Die Soli sangen unsere geehrte H. Grabau, Frau Aug. Harkoort, Dilett. u. echte Künstlerin, Dem. Stolpe, schöner Alt, zum ersten Male öffentlich; Hr. Hering, Dilett. u. echter Künstler, und die HH. Theatersänger Pögner u. Richter. Der Chor bestand aus mehr als 250 städtischen Sängern u. Sängerinnen, dem ein verhältnissmässig stark besetztes Orchester diente, zu welchem die Orgel kam, von deren Mitwirkung wir weiter unten besonders sprechen werden. Die geräumige, für musikalische Leistungen so gut als unsere Thomaskirche geeignete Universitätskirche war in allen ihren Räumen bis hinter den Altar so zahlreich mit Hörern gefüllt, dass sich das grösste Musikfest keiner grössern Versammlung hätte erfreuen können. Die dafür in Thätigkeit gesetzten HH. Directoren unserer Abonnement-Concerte hatten nicht blos für eine stattliche Beleuchtung des hoch gewölbten Raumes, sondern auch für scheinbare Nebendinge zum Besten der Hörer rühmlich gesorgt. Der ganze Fussboden der Kirche war z. B. mit Teppichen ausgelegt worden. Die Aufführung war meisterhaft. Namentlich gingen alle Chöre ohne Ausnahme ausgezeichnet trefflich, so dass nur in einigen Arien etwas zu wünschen übrig bleiben konnte, und auch hierin nur in den unserer Zeit am meisten entfremdeten, deren es in allen Oratorien Händel's allerdings gibt. Man sage, was man will, in diesem Theile der Tondichtung erhob sich der gewaltige Chorcomponist nicht immer, ja nur selten über seine Zeit. Sie stehen oft als nothwendige Zwischensätze zur Erholung u. vergrössern so die Pracht der Chöre.

Händel, der in seinem Leben mit seinen Oratorien auch nicht den durchdringenden Beifall fand, der ihm nach seinem Tode wurde, ist nämlich überhaupt in seinem hohen Streben, Wort u. Bild zu vereinen, das Ganze objectiv wahr u. treu darzustellen, Alles in vollkräftiger, massenhafter Klarheit u. reicher Naturanschauung zu durchdringen u. gleichsam ein durch reine Formen belebtes, majestätisches Standbild vorzuzaubern, wahrhaft gross u. musterhaft, also eben in Chören. Weit weniger ist er geeignet für Bildung des Weichen u. im zierlichen Wechsel Lyrischen, jene Geschmeidigkeit entbehrend, die auch in subjective Eigenheiten des Einzelnen sich einzuleben u. in ihr neuen Schönheits-

u. Wahrheits-Typus der Natur zu fühlen im Stande ist, einer Natur, die auch im Kleinsten die tiefste Fülle erhabener Schöpfergewalt uns bewundern lässt. Darum ist der Reiz der Sologesänge in Händel's Werken nur selten überwiegend; er verbindet sich nicht so abgerundet, wie z. B. in Mozart, mit dem Kräftigen u. grossartig Schönen mächtig ergreifender Gewalt der Chöre, die überall in H.'s Oratorien weit über den Arien stehen. So auch hier in diesem Werke, das aber eben deshalb zu seinen vorzüglichsten gehört, weil es an meisterlichen Chorgesängen so überaus reich ist. Und diese Chöre waren, wie gesagt, vortrefflich einstudirt, die Tempi mit folgerichtiger Umsicht u. mit sicherm Geschmacke fest u. angemessen genommen u. gehalten, worauf in solcher Musik ausserordentlich viel ankommt, was aber auch nicht eher erreicht werden kann, als wenn sich der Dirigent nicht blos mit den Noten der einzelnen Sätze, sondern mit dem Geiste des Ganzen vollkommen vertraut gemacht hat u. ihn völlig zu erfassen befähigt ist. Nur dann kann es, wie hier, eine Meisteraufführung werden.

Zu Händel's Oratorien gehört die Orgel. H. selbst spielte sie bekanntlich grossartig, und sein kolossaler Körper, voller Gesundheit u. Kraft, wie seine ungemein grosse Hand machten es ihm möglich, ohne Ermüdung, so lange als nöthig, gekoppelt zu spielen. — Ob wir nun gleich eines Theils weder auf Mozart's noch auf Mosel's Bearbeitungen schmälen, wie es Manche thun, namentlich die Engländer, die oft mit zu weit getriebener Steifheit am Herg brachten hangen, die aber doch, weil sie es nicht bemerkten, selbst in London den Messias mit vermehrten Blasinstrumenten, was Burney ausdrücklich berichtet, sich sehr wohl gefallen liessen; ob wir gleich auch andern Theils recht gut wissen, wie anerkennend man sich zu Gunsten der Zusammenstellungen des Hrn. v. Mosel dahin erklärte, es sei ein Anderes, H.'s Werke zu studiren u. sie einem grossen u. gemischten Publikum vorzuführen: so müssen wir uns dennoch, werden H.'s Oratorien in der Kirche aufgeführt, entschieden für Beibehaltung der alten Instrumentation u. folglich vor Allem für die Beibehaltung der Orgel erklären, so oft es nämlich nur angeht der sehr verschiedenen Orgelstimmung wegen. Leider müssen wir aber auch in diesem Falle noch immer auf unsere oft ausgesprochene Anregung zurückkommen: Möchten doch die vorzüglichsten Akademieen der Künste für eine gleichmässige, allgemein gültige Stimmungshöhe der Orchester u. der Orgeln Sorge tragen, wofür bis jetzt zum grössten Nachtheile der Tonkunst u. der Künstler noch gar nichts geschehen ist. Es wird Zeit, dass man endlich darauf achtet. Es stimmen nicht alle Orgeln mit den Orchesterinstrumenten, auch wenn man die Orgelstimme transponirt. Wo es aber möglich zu machen ist, da wird die Beibehaltung der Orgel zweckmässiger sein, als alle Zuthat von Blasinstrumenten. Die Orgel behält ihre Lunge vom Anfange bis zum Ende in derselben Kraft; sie kann nach Erforderniss im Sanften u. Starken höchst mannigfaltig eingerichtet werden; echt gebraucht, muss ihre Wirkung viel gewaltiger sein, als wenn man die Lungen noch so vieler Bläser ermüdet. Wenn wir also auch davon völlig absehen wollten, dass wir mit Beibehaltung der Orgelbegleitung Händel's u. seiner Zeit Oratorien historisch echt u. nach der eigentlichen Absicht des Componisten zu hören bekommen, was doch gleichfalls wenigstens nicht zu verachten ist: so können wir uns doch keineswegs über die Ueberzeugung hinwegsetzen, dass wir dadurch etwas schlechthin Effectvolleres erhalten, vorausgesetzt, dass sie gehörig behandelt wird. Nun ist zwar die Kunst zu accompagniren, was man sonst darunter verstand, durch zu häufiges Unterordnen oder auch wohl durch gänzliches Nichtbeachten dieses kirchlichen Rieseninstrumentes allerdings weit seltener geworden, als zu wünschen steht: allein für ganz ausgestorben, wie Einige zu behaupten wagen, können wir sie durchaus nicht erklären; wir kennen Organisten, die so viel Einsicht in das Wesen der Tonkunst, so viel Geschmack u. Fertigkeit haben, dass sie nach genauem Studium der Partitur, was unerlässlich ist, ein gediegenes u. meisterhaftes Accompagnement, wie vor Zeiten, recht wohl zu geben im Stande wären, sobald nur bei kirchlichen Aufführungen solcher Werke wieder darauf Rücksicht genommen würde. — Der Organist muss sich mit seinem Registriren zuvörderst nach dem Charakter des jedesmaligen Gesangstückes u. eben so genau nach der Stärke des Sängerchores richten, damit er durch sein Spiel die Sänger nicht übertöne, noch durch die Klangfarbe der verschiedenen Orgelstimmen dem Wesen des Sologesanges entgegenhandele; er soll ihm aufhelfen. Es wird daher wohlgethan sein, wenn er sich die zu jedem Satze zu verwendenden Orgelregister genau aufschreibt u. bei den Proben (mit einer ist es nicht abgemacht) so lange berichtigt, bis er das

Zweckmässigste getroffen hat. Dann muss er äusserst vorsichtig bemerken, wo er mit Vollgültigkeit einstürmen, oder nur mit rein 4-, auch wohl nur 3stimmigen Accorden begleiten soll. Auf die Lage der Accorde, ob hoch oder tief, in welcher Höhe u. Tiefe, damit er die Melodie nicht überstrige u. ermatte, muss gleichfalls sorgfältig u. geschmackvoll gesehen werden. — Da dies, wenigstens noch so häufiger Zurücksetzung der Orgel bei Aufführungen solcher Werke, vor der Hand natürlich nicht von jedem Organisten zu verlangen ist, und da sogar sonst sehr geübte Organisten sich im Augenblicke des Vortrages mannigfach versehen u. störend oder doch nicht so fördernd, als sie sollten, einwirken könnten: so wäre es im Allgemeinen rathsam, den bezifferten Bass lieber geradehin mit allem Fleisse in volle Noten auszusetzen, welche Notenschrift bei den Proben selbst noch mit der grössten Sorgfalt verbessert werden müsste. Hier hat sich dieser Arbeit, die man ja nicht als geringfügig, im Gegentheile als sehr bedeutend u. einflussreich ansehen möge, der Musikdirector selbst, Hr. *Dr.* M.-B. ganz aus eigenem Antriebe, die Wichtigkeit der Sache wohl kennend, unterzogen, und der Erfolg war glänzend. Ist aber hier das heut zu Tage Ungewöhnliche (die Mitwirkung der Orgel zu völlig unverändert gelassenem Oratorium) so gut u. offenbar selbst schöner u. grossartiger ausgefallen, als es durch jede Verstärkung hinzugefügter Blasinstrumente hätte erreicht werden mögen: so muss das auch anderwärts der Fall sein, wenn man sich nur die Mühe geben u. auf die Art verfahren will, die wir so eben geschildert haben. Und so wäre denn hier ein Vorbild gegeben worden, dem man anderwärts nachstreben sollte zum Besten einer Sache, die jetzt zum Vortheile der Tonkunst im Allgemeinen von hoher Bedeutung ist.

Allen mitwirkenden Künstlern u. Dilettanten, so wie dem Hrn. Musikdir. M.-B. haben wir für unermüdlichen Eifer in Betreibung der Proben u. bei der Ausführung selbst, die sich unter die gelungensten der Art stellen darf, aufrichtigen Dank abzustatten. Wir haben auf's Neue bei dieser glänzenden Gelegenheit recht sichtlich u. genussreich erfahren, was unsere kunstsinnige Stadt ganz allein aus eigenen Mitteln vermag. Da sowohl Hörer als Mitwirkende hohe Freude daran gehabt haben, dürfen wir von Zeit zu Zeit auf mehr solcher Kunstfeierabende hoffen. Der allgemeine Wunsch sprach sich schon am Abende der Aufführung u. später wiederholt dahin aus, dass das Werk noch einmal zu Gehör gebracht werden möchte, was auch zuverlässig geschehen sein würde, wenn die vorgerückte Jahreszeit einer solchen Kirchenaufführung nicht hinderlich entgegen getreten wäre.

G. W. Fink.

Der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst

hat am 31. Aug. u. 1. Septbr d. J. seine siebente allgemeine Jahres-Versammlung gehalten. Aus den Verhandlungen ergibt sich den Hauptsachen nach Folgendes: Das 2te allgemeine Musikfest im April 1836, zu Amsterdam gehalten, lieferte einen sprechenden Beweis, wie sehr sich hier zu Lande das Interesse an der Kunst vermehrt hat. Der Eifer für Composition hat gleichfalls bedeutend zugenommen, was sich aus der Zahl der dem Vereine eingesandten Musikstücke erweist; auch lassen sich bereits durch die Beurtheilungen der eingesandten Werke manche erfreulichen Fortschritte bemerken. Die jungen Talente, welche auf Kosten der Gesellschaft in u. ausserhalb des Landes Musik studiren, haben den Erwartungen Genüge geleistet. Die Schulen für Gesang u. Instrumentalmusik haben sich durch manche verbesserte Einrichtungen blühend emporgehoben; auch ist man dem Plane, eine Schule für Organisten einzurichten, näher gerückt. Die unter Beschirmung des Vereins herausgegebene musikal. Zeitschrift befriedigt das Bedürfniss darnach auf eine nützliche u. angenehme Weise. Die Zahl der Abtheilungen u. der Mitglieder der Gesellschaft vermehren sich fortwährend. Zu neuen Verdienstmitgliedern des Vereins sind bei dieser Versammlung ernannt worden:

Hr. J. H. Kufferath, Musikdir. in Utrecht;
- Conradin Kreutzer, Kapellm. des K. K. Hoftheaters in Wien;
- Heinr. Marschner, Kapellm. zu Hannover;
- Ignaz Ritter v. Seyfried in Wien;
- Wenzel Tomaschek, Tonsetzer des Grafen v. Buquoy in Prag.

Zu correspond. Mitgliedern sind ernannt worden:

Hr. Dr. juris A. J. Becher in Cöln;
- Dr. u. Prof. Bischoff in Wesel, und
- J. Schornstein, Musikdir. in Elberfeld.

Zum nächsten allgem. Musikfeste sollen auch musik. Instrumente von inländ. Fabriken aufgestellt werden. Die Hauptdirection hat jetzt ihren Sitz zu Rotterdam.

Allgemeine Grammatik der Tonkunst.

Musikalische Grammatik oder theoretisch-prakt. Unterricht in der Tonkunst. Für Musiklehrer u. Musik-Lernende, so wie für Jeden, der über die Grundbegriffe der Tonkunst Belehrung sucht. Von *G. W. Fink.* Leipzig, bei Georg Wigand. S. XV u. 282 in 8. Pr. 1 Thlr.

Aus vor Augen liegenden Gründen können wir in unsern Blättern keine eigentliche Recension dieser allgemeinen Grammatik der Tonkunst, sondern nur eine hinlänglich übersichtliche Anzeige liefern, aus welcher das musikalische Publikum ersieht, was es in dem Buche findet u. worauf in der Behandlung der hierher gehörigen Gegenstände Rücksicht genommen worden ist. Kürze u. Jedem verständliche Deutlichkeit in möglichst geordneter Aufeinanderfolge, so dass das Buch allen Anfängern u. Dilettanten theils zur ersten Erlernung, theils zur Wiederholung als gute Grundlage dienen kann, sind die Hauptrücksichten. Alles, was zum ersten Cursus schlechthin nothwendig ist, wird man hier zu suchen haben, nicht aber ein völliges System der Harmonielehre, was sogar anfangs schädlich sein müsste u. die Lernbegierigen nur verwirren, nicht aufklären würde. Eine theoretisch-praktische Anweisung ist das Buch darum genannt worden, weil von dem Wissenschaftlichen gerade so viel beigebracht werden soll, als Jeder zur ausübenden Tonkunst durchaus nöthig hat, wenn er sie mit Einsicht u. nicht wie ein bloser Spielmann betreiben will. — In der Einleitung ist zu der Erklärung des Wortes Musik eine geschichtliche, ganz kurze Uebersicht der Tonkunst gegeben worden, worauf das Wissenswertheste von Schall, Laut, Klang, Ton, Canonik, Temperatur etc. folgt, woran sich die Eintheilungen der Tonkunst in Vocal- u. Instrumental-Musik, in theoretische u. praktische, geschichtliche u. ästhetische reihen. Im ersten Theile ist von den ersten Anfangsgründen an Alles deutlich gemacht worden, was zur jetzigen Bezeichnung der Töne, oder zur Notation gehört, welchem Unterrichte zur richtigen Einsicht in den Gang der Sache abermals eine kurze übersichtliche Geschichte der Notation vorausgeschickt wird. Die Gegenstände, die in dieser Abtheilung zur Sprache kommen u. in 29 Capiteln verhandelt werden, brauchen in diesen Blättern, die es mit Musikern u. mit Musikkennern zu thun haben, keiner genauen Verzeichnung; es ist genug, wenn angedeutet wird, dass von den sieben Hauptnamen der Noten an, den Schlüsseln, Versetzungszeichen etc. zum Takt u. Tempo, dann zu den Vortrags- u. Verzierungszeichen, zur Ziffer u. Buchstaben-Notirung u. endlich zur Einrichtung u. Folge aller Dur- u. Moll-Tonarten übergegangen wird. — Der zweite Theil handelt in 5 Capiteln von der *Melodie*, welche in solchen Werken schon, noch weniges in denen, die den zweiten oder dritten Lehrgang liefern, nicht übergangen werden sollte. Auch hier ist der übersichtlich geschichtliche Gang so weit erörtert, als es zu guter Einsicht in das Wesen des Gegenstandes nothwendig befunden wurde. Unter Anderm ist auf den Unterschied zwischen Takt u. Rhythmus verschiedentlich Rücksicht genommen worden. Dabei wird das Wesentliche von den Einschnitten, Phrasen u. Perioden der Melodie, der grammatischen u. logischen Interpunctionen u. der Harmonie der Melodie nicht übergangen. — Der dritte Theil liefert in 20 Capiteln die Grundlage der Harmonielehre, so dass Jeder nicht blos Alles, was zu guter Ausübung der Musik vollkommen hinreicht, sondern auch so viel daraus erlernen kann, dass er selbst zu eigenen Compositionen leichter Art sich die unerlässlichen Kenntnisse gewinnen kann. Den Beschluss macht das Nöthigste über Modulation. — In allen diesen Darstellungen hat sich der Verf. bestrebt, Gründlichkeit mit möglichster Leichtfasslichkeit, in kurzer, deutlicher, ja volksthümlicher Schreibart, so weit es die Gegenstände nur zuliessen, zu verbinden. In wie weit ihm dies gelungen ist, mögen Andere u. Sachverständige beurtheilen: uns geziemt es nicht. Wir bitten daher alle Musiker vom Fache u. alle Musikfreunde, sich das Werkchen selbst anzusehen. Wir wünschen lebhaft, unsere Absicht, auch dadurch für die Kunst zu nützen, erreicht zu haben. Einige Druckfehler sind doch stehen geblieben, sind aber nicht von Bedeutung, so dass sie sich Jeder ohne uns verbessern wird. Die Ausgabe ist schön.

Für Schulgesang.

Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien u. Bürgerschulen, bearb. v. Bernh. Hahn, Kapellm. am Dom u. Gesanglehrer am K. kath. Gymnas. zu Breslau. 3. Aufl. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. 1836. in 8.

Die zweite verbesserte Auflage dieses Handbuches haben wir vor etwa 3 Jahren unsern Le-

sich immer nur in einem engen Kreise umherbewegen, oder wohl gar auf einen einzigen Punkt festgebannt sind.

(Die Fortsetzung wird im folgenden Vierteljahr gegeben.)

Recensionen.

1) *Ouverture et Airs de Médée, Musique de Cherubini, arrangés pour le Pianoforte par l'Auteur.* à Paris, chez Imbault. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

2) *Airs et Duos d'Ariodant, Musique de Méhul, arrangés pour le Pianoforte par H. Jadin* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

3) *Ouverture et Airs du Trente et Quarante, Musique de Torchi, arrangés pour le Pianof.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

4) *Ouverture et Airs de l'Actrice chez elle, Musique de Dallayrac, arrangés p. l. Pianof. par H. Jadin.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

5) *Ouverture et Airs du Chapitre second, Musique de Solié, arrangés pour le Pianoforte.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

Es ist wirklich mit Dank anzunehmen, dass die Breitkopf-Hartelsche Musikhandlung dafür sorgen will, dass die Liebhaber des Gesanges beym Klavier, die sich jezt nun einmal fast sammtlich vorzugsweise zum Theatergesange neigen, mit den bessern franzosischen Opern und Operetten leicht versorgt werden konnen. Nicht als ob alles, oder auch nur das Meiste, was Frankreich in dieser Gattung liefert, baarer Gewinn für die Kunst, und vorzüglich gut ware: aber Vieles ist gerade für jene Liebhaber des Gesanges beym Klavier baarer Gewinn, und zu diesem Behuf vorzüglich brauchbar. Denn erstens ist eine Menge der deutschen Neuigkeiten dieser Gattung wahrhaftig blutwenig werth, und jener Theil des Publikums will doch immer nur Neuigkeiten; sodann ist das Beste an ihnen in den Ensemble's — was wohl auch bey vielen Franzosen der Fall ist, aber diese vernachlässigen die ein- oder zweystimmigen Stücke, jenen zu Liebe, nicht so sehr, wie viele Deutsche — und um diese Stücke ist es ja doch jenen Liebhabern am meisten zu thun; ferner, so sind die Worte der franzosischen Theatergesange oft recht hübsch, wenigstens artig und fein — die Liebhaber sind also nicht gezwungen, solch unsinniges, geschmackloses Zeug abzusingen, als leider nur zu oft bey uns: endlich, so herrscht auch in schlechtern franzosischen Musiken eine gewisse Rechtlichkeit und Sorgfalt, in Ansehung der Behandlung der Texte, die sehr schatzenswerth ist, auch von gutem Einfluss auf viele unsrer Theaterliebhaber — ja wohl auch Theaterkomponisten, wenn's darauf Acht haben wollen, seyn kann, und für welche, wenigstens jene Liebhaber, (und mit Recht) manchem franz. Komponisten diesen oder jenen Verstoss gegen den reinen Satz u. dgl. gern verzeihen werden. Die Franzosen lassen sehr selten vollstandige Klavierauszüge ihrer Opern drucken, sondern, wie bey den angezeigten sammtlich der Fall ist, die Arien und Duetten, begleitete Recitative und etwa ein Terzett, höchstens mit der Ouverture des Stücks; und das ist für jene Liebhaber, und zum eigentlichen Hausbedarf eben recht: sie konnen die vielstimmigen Satze selten gebrauchen, und die Werkchen werden dadurch nur zu sehr vertheuert. Bey den Ouverturen ist gewöhnlich noch eine Violin, doch meistens ad libitum.

Eine ausführliche Würdigung der ganzen Opern, von denen hier nur Theile gegeben werden, ware nicht an ihrem Platze. Der Rec., der die Partituren von ihnen (N. 5. allein ausgenommen) kennet, begnügt sich zu sagen, dass er sie nach der Reihe aufgeführt habe, die ihm ihr innerer Werth zu bestimmen scheint. Der Liebhaber der Auszüge wird diesen wahrscheinlich eben so angeben, nur etwa mit Ausnahme von 1 und 2., die Er umkehren wird: denn Cherubinis frühere Arbeiten (seine Lodoiska und Medea, meyn' ich) leiden, genau genommen,

sern angezeigt, ohne eine Vergleichung mit der ersten Auflage anstellen zu können, da sie uns nicht zur Bekanntmachung eingereicht worden war. Dass das Buch zweckmässig befunden wurde, beweist der erneuerte Abdruck der zweiten verbesserten Ausgabe. Es enthält die allgemeinen Regeln mit dazu gehörigen Uebungsbeispielen, die gewöhnliche Eintheilung nach Rhythmik, Melodik u. Dynamik beibehaltend. Ein Anhang gibt noch Unterricht von den Verzierungen, mit dem Doppelschlage endend. Das Ganze zählt 80 Seiten in gr. 8. Der Verf. hat völlig Recht, wenn er in der Vorrede unter Anderm bemerkt: Die wenige Zeit, die auf Gymnasien dem Gesangunterrichte bestimmt werden kann, darf nun nicht mehr durch Anschreiben der Beispiele an die Tafel verringert werden. Die Entschuldigung, dass einer oder der andere Schüler das auf die Tafel geschriebene Beispiel wegen zu grosser Entfernung nicht deutlich unterscheiden kann, fällt auch weg. Sollen die Schüler dictirte Beispiele in ihre Hefte schreiben (was ich ja auch habe versuchen lassen), welche Zeit gehört dazu, ehe diese Beispiele von allen Schülern richtig geschrieben sind. Daher erachte ich es für durchaus nothwendig, dass jeder Schüler sein Schulbuch habe, damit nichts ihm störe u. nichts ihm fehle. Die Anschaffung desselben muss allerdings ein niedriger Preis erleichtern. — Irgend ein gedrucktes, mit Beispielen versehenes Lehrbuch ist schlechthin nothwendig, und wir haben keinen Mangel daran. Die bessern Handbücher dieser u. ähnlicher Art werden theils durch ausführliche Recensionen, theils durch nachrichtliche Angaben unsern Kunstliebenden Lesern regelmässig bekannt gemacht. Mögen sie auch diesem Hülfsbuche nach dem Wunsche des Verf. auf's Neue ihre geneigte Berücksichtigung zuwenden. Die Beispiele sind hier sämmtlich im Discantschlüssel gesetzt.

Ein Scherz für das Pianoforte.

Die Jagd. Ein humoristisches Tongemälde für das Pianof. zu 4 Händen, componirt v. *G. C. Kulenkamp.* Op. 49. Braunschweig, bei G. M. Meyer jun. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Dass Scherze, am meisten musikalische, nicht immer u. nicht überall gut aufgenommen werden, weiss Jeder aus Erfahrung; es gehört Stimmung dazu. Nicht selten lacht ein Theil der Hörer, während Andere gleichgültig den Kopf schütteln oder verdriessliche Gesichter machen. Beides wird auch unserm Verf. begegnen. Was mir bisher im Druck über dieses Tongemälde zufällig vor Augen gekommen ist, war missbilligend, verdriesslich. Dagegen kann ich dem Verf. zum Troste sagen, dass sein Spass auch in mehren u. in musikalisch gut gebildeten Gesellschaften sehr ergötzlich befunden worden ist. Schreiber dieses gehört selbst unter die Leute, denen das Tongemälde, nach gutem Vortrage, nichts weniger als missfällt, so sehr er auch beim Lesen des vorgedruckten Inhaltes vor dem Hören den Kopf schüttelte. Manches ist sogar sehr gut gelungen, z. B. der Streit der Jäger u. der Bauern auf dem Tanzboden, die Versöhnung durch Vermittelung der Tänzerinnen u. der Tanz selbst. Der Ref. kann sich daher nicht zu denen zählen, die gegen diesen u. ähnliche Scherze sich in die Brust werfen; er lässt sich das Ding trotz mancher Wunderlichkeiten gern einmal gefallen u. dankt ihm sogar eine vergnügte Stunde, die ihm Jeder gönnen mag, so wie er Jedem seinen Ernst gönnt. In solchen Dingen sind rechtlicher Weise Niemandem Vorwürfe zu machen. Nur begreifen wir nicht, wie man sich durch einen Scherz, der nichts Unsittliches hat, verstimmen lassen kann. Irgend einen Schaden, den dergleichen bringen könnte, sehe ich nicht, manchen Spielern kann es sogar nützen. Jeder sehe daher selbst zu, ob ihm der Scherz zusagt oder nicht u. lasse sich vom Nachbar nicht zu sehr irren. Ich wüsste nicht, warum man nicht auch mitunter tändeln sollte. Es lässt sich nicht befehlen u. nicht verbieten; es bleibt nach Belieben; dafür ist es ein Scherz u. macht auf nichts weiter Anspruch. Es gibt aber Leute, die über Perücken reden, und setzen sie selber auf.

Nachrichten.

Berlin, den 6. Nov. 1836. Der in diesem Jahre so ausgezeichnet schöne Herbstmonat October liess auch im Felde der Musikleistungen schon manche Frucht zur Reife gelangen. Zu hoch durften freilich dabei die Ansprüche nicht gesteigert werden, sondern man musste zum Theil auch mit Mittelgut sich begnügen. Was zuvörderst die Oper betrifft, so gestaltete sich dieselbe auf's Neue im Königstädtischen Theater im Allgemeinen zur Zufriedenheit des Publikums, nach so langer Entbehrung dieses Genusses. Eine erste Sängerin von so

glänzendem Talente u. Jugendfrische, wie es eine Sontag u. eine Gerhard war, fehlt freilich noch immer; indess weiss Mad. Pohl-Beisteiner, welche in Bellini's „Puritaner" als Elvira zum ersten Male als neues Mitglied mit Beifall auftrat, durch Gesangfertigkeit u. musikalische Sicherheit den Mangel einer besonders klangvollen, frischen Sopranstimme geschickt zu verdecken. Nur zuweilen erscheint letztere geschwächt, alsdann etwas detonirend u. in der Höhe scharf. Die zweite neue Sängerin, Dem. Limbach, wird Ihnen von der dortigen Bühne bekannt sein. Jugendlich angenehme Persönlichkeit u. eine reine Mezzo-Sopranstimme erwarben ihr allgemeine Zustimmung, obgleich, ausser deutlicher Aussprache, die Ausbildung der Kunst des Gesanges noch zu vervollkommnen ist. Zur Partie des Lord Arthur (eigentlich Tenor), welche sonst Dem. Hähnel singt, die noch auf Urlaub abwesend ist, erschien Dem. Limbach weniger geeignet; doch kleidete sie das männliche Costüme sehr gut. Nachtheilig wirkt die Verlegung dieser Partie für die Duetten u. Ensemble's in jedem Falle, da nun in der Oper kein weiterer Tenor vorkommt, als die kleine Rolle des Roberton, welche Hr. Voss genügend sang. Richard Forth (Bariton) wurde von Hrn. Hölzel aus Wien mit starker, wohlklingender Stimme, eben so die Bassrolle des Sir Georges von Hrn. Höfer, vom ständischen Theater zu Pesth, recht kräftig u. ansprechend gesungen. Nur entbehren beide Sänger noch eine feinere Kunstbildung u. dialectfreie Aussprache. Beide Stimmen, vorzüglich die des Bassisten, sind klangvoll u. schön; nur findet öfters noch ein Pressen des Kehlkopfs u. Gaumenton Statt, wodurch Undeutlichkeit entsteht. Bei der Jugend u. physischen Kraft beider Sänger scheint es nur einer zweckmässigen Anleitung zu bedürfen, um nachtheilige Gewohnheiten bei der Tonbildung zu beseitigen. Die Stimme des Publikums sprach sich durchaus vortheilhaft für beide Sänger aus. — Die zweite Oper war Rossini's unverwüstlicher „Barbier v. Sevilla", in welcher Mad. Pohl-B. die Rosine u. Hr. Höfer (später mit Hrn. Hölzel alternirend) den Figaro sang. Ein fremder Tenorist, Hr. Koehler, hat den Grafen Almaviva, später den Fra Diavolo, mit mässigem Beifalle als Gast gesungen, und ist bereits abgereist. Ref. war verhindert, diesen Sänger zu hören. Sehr gefiel dagegen Hr. Erl, Tenorist vom Theater in der Josephstadt zu Wien, welcher am 15. Octbr. in der zum Geburtsfeste Sr. K. H. des Kronprinzen gegebenen neuen Oper (ein höchst seltenes Ereigniss!): „Das Nachtlager in Granada", Musik vom Kapellm. Conradin Kreutzer, mit ungetheiltem, lebhaftem Beifall zuerst als Mitglied der Bühne auftrat. Die Oper selbst hat nur wenig gefallen, da die Einförmigkeit der Handlung durch die Ausdehnung der an sich recht angenehmen, melodischen Musikstücke, weit mehr noch in der Oper, als in dem Drama von F. Kind hervortritt. Der ganze, 1½ St. dauernde 1ste Akt enthält blos Exposition u. sentimentale Liebeserklärungen. Mad. Pohl-B. ist auch bei Weitem mehr für italienisch colorirten, als einfach declamatorischen Gesang geeignet, daher ihre Leistung als Hirtin Gabriele nicht recht erwärmen konnte. Ueberdiess liegt diese Sopranpartie anhaltend hoch, und die Stimme der Sängerin schien durch viele Proben geschwächt. Die Rolle des Jägers, oder vielmehr Prinzen, war dagegen durch Hrn. Höfer sehr gut besetzt, auch die des Vasco durch Hrn. Hölzel. Später haben beide Sänger diese Rollen gewechselt. Dem Componisten sind die rein lyrischen Scenen, Romanzen, Canzonetten etc. am meisten gelungen. Hier tritt der beliebte Sänger Uhland'scher Lieder auf das Vortheilhafteste in seinem eigentlichen Elemente hervor. Auch einige Duette u. Chöre, z. B. der Schluss des ersten Finale beim Klange der (nicht eben sehr harmonischen) Abendglocken, die Scene des Gomez im 2ten Akte mit Chor u. s. w. sind von sehr ergreifender Wirkung. Theilweise ist die Orchesterbegleitung, in modern italienisch-französ. Weise, sehr stark instrumentirt u. wurde auch mit weniger Discretion gegen den Gesang, sonst recht energisch u. meistens präcis ausgeführt. Dass für Vasco (wie es heisst, von fremder Hand) im 2ten Akte noch eine Scene zu Gunsten des Sängers eingelegt war, brachte der Totalwirkung, wie das noch darauf folgende Duett, Nachtheil, indem die Handlung dadurch aufgehalten wurde. Ohnedies singt der Prinz auch noch eine lange (musikalisch sehr gelungene) Basscene, ehe die Catastrophe des nächtlichen Mordanfalls (nach der schönen maurischen Romanze der Gabriele hinter der Scene, welche den Prinzen vergebens zu warnen sucht) endlich zur Ausführung gelangt. Der Schluss der bis jetzt zweimal gegebenen Oper ist gewöhnlich, auch zu lang. — Als Fra Diavolo hat Hr. Erl durch Gesang mehr, als sein Spiel gefallen. Mad. Pohl-B. ist eine ganz artige Zerline. Die bereits erfolgte Rückkehr der Dem. Hähnel wird das

noch etwas beschränkte Opernrepertoir erweitern, da alsdann alle Gesangfächer durch zwei Soprane, 1 Alt u. Mezzosopran, 2 Tenore, einen Baritonisten u. zwei Bassisten gut besetzt sind. — Die Königl. Bühne dagegen entbehrt jetzt fast ganz sowohl eine erste als zweite Sängerin, da Mad. Seidler nur noch im Besitze weniger Rollen, Dem. Lenz meistens unpäßlich u. Dem. Grünbaum den grössten Theil des Octobers in Dresden auf Urlaub gewesen ist. Der hier zu Gastrollen eingeladene Sänger, Hr. Marrder, ein recht brauchbarer Baritonist aus Frankf. a. M., welcher vortheilhaftes Aeussere mit routinirtem Spiel u. klangvoller (nur etwas tremulirender) Stimme verbindet, hat daher auch nur in langen Zwischenräumen den Figaro in Rossini's Oper, Papageno, Pietro in der Stummen u. Seneschall in „Johann von Paris" geben können. Ali-Baba ist zum dritten Male mit gleicher Theilnahme bei vollem Opernhause wiederholt, dann aber ist die Königl. Oper vom 10. Oct. bis jetzt (mit Ausnahme einer Vorstellung von Joh. v. Paris, worin Mad. Seidler nach gehabter Familientrauer die Prinzessin von Navarra sang) ganz geschlossen gewesen. Selbst zur Feier der am 22. v. M. erfolgten Vermählung I. K. H. der Prinzessin Elisabeth von Preussen mit Sr. Hoheit dem Herzoge Karl von Hessen u. bei Rhein wurde keine neue Oper, sondern nur ein neues Ballet: „Undine" nach de la Motte Fouqué's anziehendem Mährchen von dem hiesigen Solotänzer Paul Taglioni (dem Sohne des Pariser Choreographen) zusammengestellt, mit zwar nicht unwirksamer, doch ziemlich monotoner Musik von dem Kammermusikus H. Schmidt gegeben. So anziehend auch der phantastische Stoff für die Erzählung u. Oper erscheint, so ist es doch unmöglich, einer über 3 Stunden währenden Pantomime ausdauerndes Interesse zu verleihen, so viel Gelegenheit sich auch zur Befriedigung der Schaulust von Seiten der Scenerie darbietet. Die Decorationsmaler C. Gropius, Köhler u. Gerst, wie der Maschinist, hatten den ganzen Zauber ihrer Kunst u. die sinnreichste Technik aufgeboten, dies Ballet zu einem der glänzendsten zu erheben, welche auf der hiesigen Bühne gesehen worden sind. Dennoch langweilte die durch Tänze im 2. Akte besonders gedehnte Vorstellung, und nur die Neugier, die ungemein schönen Decorationen zu sehen, kann die sehr bedeutenden Kosten (man sagt: 16,000 Rthlr.) einigermaassen decken. Jedenfalls dürfte es für die Kunst, wie für die Kasse rathsamer gewesen sein, die Fouqué'sche Oper mit Hoffmann's eigenthümlicher Musik, mit minderm Kostenaufwande wieder in Scene zu setzen. Den talentvollen Violoncellvirtuosen u. Componisten Hrn. Joh. B. Gross aus Dorpat hatte Ref. Gelegenheit, hier auf seiner Durchreise in Privatgesellschaft zu hören u. sich sowohl seines vollen, markigen Tones u. feurigen Vortrags, wie der eigenthümlichen Composition eines Violinquartetts u. Violoncellconcerts zu erfreuen.

(Beschluss folgt.)

Prag. Die einzige Neuigkeit, welche unsere Operndirection uns in der letzten Zeit darbot, war: „Das Castell von Ursino" (eigentlich Beatrice di Tenda), Oper in zwei Aufzügen von Felix Romani, Musik von Bellini, und zwar, wie die musikalischen Annalen verbürgen, des früh entschlummerten Tondichters vorletztes Werk. Wenn wir nach Werth u. Gehalt der Oper hätten urtheilen sollen, würden wir dieselbe für seinen ersten Versuch gehalten haben, zumal da wir darin eine Menge Motive aus der Norma, doch so unkünstlerisch u. schülerhaft durchgeführt fanden, dass es ganz auffiel, als habe es dem Componisten leid gethan, diese lieblichen Melodieen so schwach benutzt zu haben, weshalb er sie noch einmal vornahm und grundlicher durcharbeitete. Wenn wir die Verschwendung von Motiven in dem Piraten betrachten, so scheint es fast, der Componist habe sich darin ein Magazin errichtet, aus welchem er bei seinen folgenden Werken nach Gefallen schöpfte u. selbige nur in der äussern Form etwas ausbildete. Was den Text dieser Oper betrifft, so ist er uns in einer merkwürdig drolligen Gestalt vorgeführt worden. Die Heldin des Werkes ist hier durchaus nicht die Gemahlin des grausamen Herzogs von Mailand, sondern eine gewisse Isabella, Fürstin von Ursino (Dem. Lutzer), welche ein gewisser Enrico, Marchese di Mongibello (Hr. Pöck) mit seiner Liebe verfolgt, und, da er die ihrige nicht erobern kann, als Surrogat wenigstens ihr Castell Ursino mit Sturm einnimmt. Ausserdem befindet sich noch ein Ritter Orombello di Martin (Hr. Demmer) in dem Castelle, welcher die Fürstin liebt, und als er sie aufsucht, wie Don Carlos, in das Gemach ihrer Ehrendame Agnese del Piacco, der Intrigantin des Stückes (Mad. Podhorsky), geräth u. viel ungeschickter, als der Infant von Spanien, derselben rund herausagt, dass er

Isabellen liebe. Da Agnese auch in ihn verliebt ist, beschliesst sie natürlich, die Liebenden zu verderben. Isabella hält zwar anfangs Orombello für einen Verräther, wenige Worte reichen aber hin, sie zu beruhigen, und sie will mit ihm entfliehen, als die Eboli der Oper den Tyrannen in's Gemach führt, der zwischen die Flüchtlinge mit einem „Scheidet!" tritt, wie Wallenstein, und ein Gericht über Isabellen anordnet. „Mit welchem Rechte?" fragen Sie — „„aber wer wird in einer Oper so neugierig sein?"" Genug, er lässt sie, trotz des guten Herzens eines gewissen Anichino, Orombello's Freund u. Lehrer (Hr. Strakaty), zum Tode verurtheilen, und kämpft eben in einer langen — u. recht hübschen — Arie, ob er das Todesurtheil unterschreiben soll, wie Königin Elisabeth von England, als ein Chor ihn unterrichtet, dass eine Contre-Revolution ausgebrochen sei; er wüthet sehr melodisch, stürzt ab, und — kommt nicht wieder, denn er muss fallen, um dem Dinge einen frohen Ausgang zu verschaffen. Die Oper war in den meisten Theilen sehr gut besetzt, nur Hr. Demmer war seiner brillanten Tenorpartie nicht recht mächtig. — Ein jugendlicher Tenor thut uns sehr Noth! — Sehr schön sangen Dem. Lutzer u. Hr. Pöck, doch war die Partie der Mad. Podhorsky so unbedeutend, dass wir nicht begreifen, warum die wackere Künstlerin sich nicht wenigstens eine Arie einlegte, zumal da die Oper um 9 Uhr aus war. Der Beifall war sehr kalt, und schon die erste Wiederholung zeigte das traurige Schauspiel eines leeren Hauses.

„Die Ballnacht" v. Auber erschien wieder auf dem Repertoire zum Vortheile des Hrn. J. Raab, Balletmeisters, und zwar, wie der Zettel meldete: „mit neuen Tänzen u. Maskenintermezzo's, nach der von ihm in Paris genommenen Ansicht arrangirt." Ein Spottvogel fragte im Parterre, ob wohl der steyrische Tanz (ausgeführt von Hrn. Raab u. Dem. Millitz) aus Paris mitgebracht sei? Die neuen Maskenintermezzo's bestanden aus einigen riesen- u. zwerghaften Zerrbildern, und die Anmerkung: „Die neuen Costumes sind vom Obergarderobier Hutterer" sah aus wie ungeheure Ironie. Eine wesentliche Verbesserung des Ganzen bestand in der Besetzung der Gräfin Amalie durch Mad. Podhorsky, welche diese Partie meisterhaft sang u. auch in mimischer Hinsicht recht lobenswerth durchführte. Dagegen war die Adverson, von Mad. Binder an Dem. Schikaneder übergegangen, aus der Scylla in die Charybdis gerathen. Es ist nicht begreiflich, wie ein Director, der selbst einst Sänger war, eine solche Besetzung zulassen kann. Noch nie hat man so viele Misstöne an einem Abende gehört, und Dem. Schikaneder erhöhte das Drollige ihrer Leistung noch durch den Umstand, dass sie die Kartenschlägerin mit einem Ernst u. einer Weihe gab, als wollte sie die Norma vorstellen!

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Variations brillantes sur un Valse original pour le Pianof. par C. F. Adam. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Das Werchen ist wirklich brillant, gleich von der Introduction an, und so fort durch alle sechs Variationen bis auf das glänzende Finale, Alles sehr klaviermässig und für gesellige Zirkel erwünscht unterhaltend. Wer eine gute Schule gemacht, gute Uebungen u. tüchtige Etüden, an denen wir bekanntlich nicht den geringsten Mangel haben, gut eingeübt hat, wie es jedem Pianofortespieler, der in seiner Kunst glückliche Fortschritte machen will, unerlässlich ist, wird alle diese, wenn auch Manchem noch so schwierig klingenden, auf ein hübsches Thema aus As dur gebauten Veränderungen ohne viele Mühe mit Fertigkeit und Präcision vorzutragen im Stande sein. Alle übrigen Spieler, die sich in vielfachen, dem Instrumente angemessenen Fertigkeiten noch festzusetzen und durch angenehme Wiederholungen und neue Wendungen sich noch darin zu vervollkommnen haben, werden hier sehr gute Gelegenheit dazu finden und von den überwundenen, auch für sie gar nicht übermässigen Schwierigkeiten Nutzen ziehen und ihre etwaige Mühe gleich durch die Freude belohnt fühlen, die sie damit den meisten Hörern bereiten werden.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 16.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. **№ 16.** **1836.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Mit Eigenthums-Recht wird bei uns binnen Kurzem erscheinen:

Le Postillon de Lonjumeau
musique de Ad. Adam,
in Partitur, Orchesterstimmen, vollständigem Klavier-Auszuge und in allen andern einzelnen Ausgaben.

Mainz, d. 10. Nov. 1836.

B. Schott's Söhne.

Neue Musikalien
im Verlage
des
Bureau de Musique
von
C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Buch- u. Musikhandlungen.

Für Saiten-Instrumente.

	Thlr.	Gr.
Beethoven, L. van, Romance pour le Violon avec accompagn. de Pianoforte..... G. Op. 40	—	10
Kalliwoda, J. W., Quatrième Ouverture à grand Orchestre..... E. Op. 56.	2	—
— Deux Duos brillants et faciles pour deux Violons..... Es. Gm. Op. 70. No. 1. 2. à	—	20
— Troisième Concertino pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre..... D. Op. 72.	3	12
— le même avec Pianoforte.....	1	8
— Seconde grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Figaro de Mozart, pour le Violon avec accompagn. d'Orchestre..... A. Op. 74.	2	—
— le même avec Pianoforte.....	1	—
Maurer, L., Concertante pour deux Violons avec accompagnement d'Orchestre. ..... A. Op. 69.	3	12
Reissiger, C. G., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. A. Op. 111. No. 1.	2	4
Romberg, B., Elegie sur la mort d'un objet cheri, composition pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte..... Fm. Op. 35.	1	—
Romberg, B., Introduction et Polacca pour le Violoncelle avec accomp. de Pianoforte. B. Op. 56.	—	20
— Pièce pour les Amateurs sur des airs Suedois pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte..... G. Op. 42.	—	16
— Concerto suisse pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte..... C. Op. 44.	1	12
— Caprice pour le Violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques, avec accompagnement de Pianoforte..... G. Op. 45.	—	18

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Romance pour le Violon avec accompagn. de Pianoforte ..... G. Op. 40.	—	10
Kalliwoda, J. W., Introduction, Variations et Rondeau pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre..... B. Op. 71.	2	4
— le même avec Quatuor.....	1	16
— Troisième Concertino pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte..... D. Op. 72.	1	8
— Seconde grande Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Figaro de Mozart, pour le Violon avec accompagn. de Pianoforte. ..... A. Op. 74.	1	—
Romberg, B., Elegie sur la mort d'un objet cheri, composition pour le Violoncelle avec accompagn. de Pianoforte. .... Fm. Op. 35.	1	—
— Introduction et Polacca pour le Violoncelle avec accompagn. de Pianoforte..... B. Op. 56.	—	20
— Pièce pour les Amateurs sur des airs Suedois pour le Violoncelle avec accompagn. de Pianoforte ..... G. Op. 42.	—	16
— Concerto suisse pour le Violoncelle avec accompagnement de Pianoforte..... C. Op. 44.	1	12
— Caprice pour le Violoncelle sur des airs Moldaves et Valaques avec accompagnement de Pianoforte..... G. Op. 45.	—	18

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Chopin, Frédr., Bolero, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains..... Am. Op. 19.	—	16
Herz, Henri, Les Etrangères. Contredanses variées suivies d'un Galop, arrangées pour le Pianoforte à quatre mains. L'Espagnole. L'Ecossaise. La Sicilienne. La Russe. La Bohémienne. Op. 85.	1	4

		Thlr.	Gr.
Herz, Henri, Deuxième Caprice sur la Romance favorite: „La Folle d'Albert Grisar", arrangé pour le Pianoforte à quatre mains. . .	D. Op. 82	—	20
Kalliwoda, J. W., Quatrième Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains.	E. Op. 56.	—	16
— Introduction, Variations et Rondeau pour le Pianoforte.	B. Op. 71.	1	—
Lindpaintner, P., Ouverture de la Tragédie Faust de Göthe, pour le Pianoforte. . .	Fism. Op. 80.	—	12
Schiller, F., Variations brillantes sur un thème favori de l'Opéra: la Fiancée de Auber, pour le Pianoforte à quatre mains.	A.	—	20
Witwicki, J. D., Variations pour le Pianoforte sur l'air d'une chanson d'Ukraine, dédiées aux Dames Polonaises.	Em. Op. 1.	—	10

Neueste Verlags-Musikalien
von
T. Trautwein in Berlin.

Gesang.

Curschmann, Fr., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Op. 14. 9tes Liederheft. 1 Thlr.

Grelle, A. E., Veni sancte spiritus für vier Männerstimmen a capella. Op. 3. Part. u. Stimmen. 16 Gr. Stimmen allein 8 Gr.

Reissiger, C. G., 5 Duettini amorosi per due Soprani con accompagnamento di Cembalo. Op. 112. Libr. 2do dei Duettini amorosi. 1 Thlr.

Schneider, L., Ungehemmte Heiterkeit. Studentenlied mit Pfte. Neue Ausgabe. 4 Gr.

Vier Volksweisenlieder von B. u. G. Vierstimmig. 8 Gr.

Instrumental-Musik.

Decker, C., Gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 10. 1 Thlr.

Grell, A. E., Sechs kurze und leichte Orgelvorspiele. Op. 4. 4 Gr.

Drei Märsche für Infanterie von Engelhardt, A. Neithardt und Fr. Weller. Partitur. 1 Thlr.

Taubert, Guill., Tutti Frutti. Collection de morceaux brillants et non difficiles pour le Pianoforte. Op. 24. Seconde Livraison. 20 Gr.
(No. 1. Alla Turca. No. 2. Notturno. No. 3. Divertimento. No. 4. Scherzo.)

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit (Sammlung von Gesang- u. Instrumental-Fugen). 4te Lfg. Fuge von J. J. Fux. Figurirter Choral von J. S. Bach. Fuge von M. Clementi. Subscr.-Preis 8 Gr.

No. 12 des Intelligenz-Blattes zur allgemeinen musikalischen Zeitung vom September 1836 enthält das Verzeichniss der in diesem Jahre ausserdem in demselben Verlage erschienenen Musikalien.

Orgelbaukunst.

Bei J. Dalp in Bern ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst.

Bearbeitet von C. Kützing (Facteur de Pianos in Bern). Mit 8 Kupfert. 8. 1 Thlr. 4 gGr. od. 2 Fl. 6 Kr.

Der rühmlichst bekannte Herr Verf. der ersten wissenschaftlich bearbeiteten Fortepianobaukunst (selbst ausübender Künstler) übergibt hier auch seine, auf Studien und Erfahrung begründete Orgelbaukunst. Wie jenes zeichnen auch dieses Werk aus: Kürze und Deutlichkeit, so wie leichte fassliche Grundsätze; es wird dadurch der Praktiker in den Stand gesetzt, bei jedem nur vorkommenden Falle die Pfeifenmensuren, sowohl für Labial- als Zungenstimmen, die verschiedenen Dispositionen, die Windladen, Bälge, Kanäle u. s. w., überhaupt alle einzelnen Theile im richtigen Verhältnisse zum Ganzen selbst zu bestimmen. Eben so werden neue für diese Kunst darin gegebene hochwichtige Ideen dem vorwärts strebenden Orgelbauer sehr willkommen sein.

In diesem Monate erscheint im Verlage der Hofmusikalien-Handlung von Adolph Nagel in Hannover:

Franchomme, Var. sur un thème de Boieldieu p. Vcle. Op. 2. av. Quat. 14 Gr. av. Pfte 12 Gr.

Der Subscriptionstermin auf die Partitur des Oratoriums:

Absalon von F. Schneider

ist bis Ende Februar 1837 verlängert. — Ob und wann das Werk erscheinen wird, soll zu seiner Zeit durch diese Blätter bekannt gemacht werden.

Der Cursus im theoretisch-praktischen Musikinstitute zu Dessau beginnt im nächstkommenden Jahre Montag nach Ostern den 3. April 1837, und haben sich diejenigen, welche Theil nehmen wollen, bis Ende Februar bei Unterzeichnetem zu melden.

Dessau, im November 1836.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Hofkapellm. u. Dir. der Tonkunst.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten November. Nº. 48. 1836.

Ueber den Kirchen-Musik-Verein zu Pressburg im Königreiche Ungarn.

Wohl mag hier u. dort in anspruchsloser Verborgenheit die himmlische Tonkunst u. namentlich ihr schönster, der religiöse Hauptzweig, mit Liebe, regem Gemeinsinn u. gedeihlichem Erfolge gepflegt werden, ohne dass, durch specielle Verhältnisse bedingt, die Mitwelt davon zur gleich erhebenden als belohnenden Kenntniss gelangt. In diesem Falle befindet sich obengenannte Kunstanstalt, und es dürfte wohl an der Zeit sein, auch in diesen Bl. deren still bescheidenes Wirken einmal zur Sprache zu bringen. — Bis zum Jahre 1825 stand in der königlichen Freistadt Pressburg die Kirchenmusik, deren Oberleitung ausschliesslich dem dortigen Stadtmusikus oder sogenannten Thurnermeister anvertraut war, auf der untersten Stufe. Wie nun aber während der Krönungsfeierlichkeiten der gegenwärtig verwittweten Kaiserin die von Wien dahin berufene k. k. Hofkapelle sämmtliche kirchliche Functionen mit bekannter Vollendung ausführte, ward die bisherige Nichtigkeit in ihrem ganzen Umfange nur noch fühlbarer u. der natürliche Wunsch rege, auch in dieser Beziehung nach Möglichkeit Besseres zu leisten. Der verstorbene würdige Professor Heinrich Klein trat an die Spitze u. bildete unter dem Protectorate des Fürsten von Odelcalchi aus dem bestehenden Künstler- u. Sprachlehrer-Vereine eine Section, welche sich ausschliesslich der Besorgung der Kirchenmusik unterzog. Allein so ernstlich das Unternehmen auch begann, so gerieth es doch nur zu bald wieder in's Stocken. Mangel an Zuflüssen, innere Reibungen u. neidische Rivalität führten eine unvermeidliche Auflösung herbei. Ein zweiter Versuch, von dem damaligen neuen Thurnermeister ausgehend, scheiterte in noch kürzerer Zeit an noch gefahrvolleren Klippen, und die Productionen sanken allmälig wieder so tief herab, dass die meisten Kunstfreunde der Mitwirkung sich schämten u. gänzlich davon sich lossagten. Die apodictische Nothwendigkeit, entweder die Sache für immer aufzugeben, oder aus den beinahe versunkenen Trümmern ein regenerirtes, dauerhafteres Gebäude in's Leben zu rufen, leuchtete Allen ein. Da traten mehre hochherzige Patrioten zusammen u. entwarfen zweckmässige Statuten, welche nach sorgfältiger Prüfung die Allerhöchste Sanctionirung erhielten; Graf Casimir Esterhazy wurde als Protector, der Abt, Domherr u. Stadtpfarrer bei St. Martin, Joseph von Prybila, als Vorsteher eingeladen; der eben so kenntnissreiche u. sachverständige als thätige Professor Kumlik zum permanenten Vereins-Kapellmeister erwählt; aus den ersten u. eigentlichen Gründern bildete sich ein engerer Ausschuss, der es wetteifernd sich angelegen sein liess, mittelst Subscriptionsbogen den hohen Adel u. alle bemittelte Kunstfreunde zum Beitritte zu gewinnen; zur Aufrechthaltung der Ordnung u. Geschäftsführung unterzog der Landes- u. Gerichts-Advokat Georg Schariczer sich freiwillig dem hochwichtigen Amte des Actuars u. Archivars; nach einem Fundamentalgesetze bestehen in der Verwaltung blos unentgeltliche Ehrenstellen; jedes Privat-Interesse bleibt verbannt, und den Gesammtkörper beseelt nur reine, uneigennützige Kunstliebe, glühender Enthusiasmus für die gute Sache.

Begründet durch festes, unerschütterliches Vertrauen auf den Vorstand, so wie auf die Leiter der neuen Organisation erfreute sich das Unternehmen gleich im Beginne eines herrlichen, kaum gehofften Fortganges; von allen Seiten beeilten sich Mitglieder, dem verdienstlichen Zwecke incorporirt zu werden; ihre Zahl wuchs so zu sagen von Stunde zu Stunde, und noch im Laufe des Jahres 1833 erstand, wie Phönix aus der Asche, der neue Kirchenmusikverein, und beging am St. Cäcilientage im heiligen Martins-Dome sein erstes Eröffnungs- u.

Einweihungsfest. Dieser ehrwürdige Gottestempel ist u. bleibt auch perpetuirlich das Forum seiner Wirksamkeit; alle Sonn- u. Feiertage ertönen darin zum Preise des Ewigen Lobgesänge in den Werken der berühmtesten Meister, durch ein Orchester, oft über 100 Individuen stark, und mit einer Vollendung ausgeführt, worüber alle Ohrenzeugen unumwunden loberhebend sich aussprechen. Die Seele des Ganzen repräsentirt Hr. Prof. Kumlik; seine strenge Sorgfalt wacht darüber, dass bei den Proben auch nicht die geringste Kleinigkeit bezüglich des Vortrags u. Ausdrucks vernachlässigt, mit einem Worte: dass von jedem Einzelnen, gleich ihm selbst, der Geist des auszuführenden Tonwerkes ganz erfasst u. nur auf diesem Wege die Möglichkeit errungen werde, in des Meisters geheimste Intentionen einzugehen und sie mit Spiegelbildertreue wiederzugeben. Einzig nur dem unermüdlichen Kunsteifer, der consequenten, eisernen Beharrlichkeit dieses bewährten Führers gelang es, ein bisher noch von keinem Kirchenchore gelöstes Problem zu realisiren, nämlich die kolossalste religiöse Composition der neuern Zeit, Beethoven's 2te Messe in D, nach ihrer wahren, ursprünglich bedingten Bestimmung, unter dem solennen priesterlichen Cultus, in den geheiligten Hallen selbst zu Gehör zu bringen. Denn was bis zur Stunde, und obendrein nur im Concertsaale, von dieser unschätzbaren Reliquie geboten wurde, bestand in isolirt vereinzelten Bruchstücken, die, herausgerissen aus ihrem innern, wohlberechneten Zusammenhange, entblösst von der verbindenden, Geist, Herz u. Gemüth zur Andacht erhebenden Altarhandlung, weder einen vollständig erschöpfenden Abriss des Ganzen zu geben, noch einen bleibenden Totaleindruck zu hinterlassen befähigt waren; hier aber, wo jeder gesonderte Satz durch die feierlichen Ceremonien des glänzend fungirenden Clerus analog eingeleitet, vorbereitet u. gleichsam festgestellt erschien, wo eine gewaltige, wohldisciplinirte Sänger- u. Instrumentalarmee auf den Wink des erprobten u. hochgeachteten Heermeisters Alles mit höchster Präcision ausführte, da musste denn doch wohl die grossartige Tondichtung einen übermächtigen Impuls hervorbringen, und manche mit Wehmuth gepaarte Freudenzähre entfloss den Augen der entzückten Hörer, als Nänie u. Dankesopfer dem allzufrühen Heimgange des verklärten Barden geweiht, welcher in dieser Wunderschöpfung, die nach einstimmig gefasstem Beschlusse alljährlich am Tage des Vereinsfestes wiederholt werden muss, sich selbst ein nie vergängliches Ehrendenkmal gesetzt hat. —

Anfangs des laufenden Jahres 1836 bestand die Gesellschaft aus 508 Mitgliedern; darunter 61 zugleich unterstützend u. wirkend; 285 blos unterstützende; 66 mitwirkende, u. 39 Ehrenmitglieder, nebst den salarirten Individuen, Diaetalisten, Correpetitoren, Sängern, Chorknaben u. der Dienerschaft. Die Verwaltung ist in den Händen des bereits genannten Hrn. Protectors, Vorstehers, Kapellmeisters u. Actuars, welcher Letztere, ausser seinen vielfältigen Verdiensten bei der Gründung u. Vervollkommnung des Vereines, auch als ausgezeichneter Violoncell- u. Contrabassspieler werkthätigen Antheil nimmt; zu diesen kommen: ein Obercommissär (der königl. Magistratsrath Anton Namer); 12 Ausschüsse; ein Vice-Kapellmeister (Graf Carl Keglevich); ein Orchesterdirector (Leopold von Blumenthal); 2 Chor-Commissäre (Graf Joseph Vincenz Waldstein u. Gerichtsadvokat Neszter); ein Harmoniedirector (Joseph Leschnigg, Kapellmeister des Infant.-Regimentes Kaiser Alexander); ein Vocaldirector (Carl Schönwälder, Regens chori), u. ein Kassirer (Fr. Xav. Stromayer, Kirchenvater bei St. Martin). — Die fixen Einkünfte des Vereins bilden die Beiträge (wovon der geringste 12 Kr. Conv.-Münze per Monat beträgt) sämmtlicher Mitglieder, deren Aufnahme mittelst Diplom beurkundet wird; das Stammcapital ist als Reserve-Fond zunächst mit Pupillar-Sicherheit auf ein bürgerliches Stadthaus radicirt. Das Archiv vermehrt sich fortwährend in quantitativer, wie in qualitativer Hinsicht; es ist jetzt schon reich an ausgesucht gehaltvollen Werken, Manuscripten, Autographen u. einer durch Correspondenz mit den gefeiertsten Künstlern Europa's wahrhaft interessanten Briefsammlung; Oratorien, Cantaten, Messen, Requiem's, Graduale's, Offertorien u. andere Kirchenstücke von Beethoven, Blahak, Blumenthal, Cherubini, Eybler, Guglielmi, Haydn, Hummel, Millitz, Mozart, Pfeiffer, Preindl, Sechter, Seyfried, Stadler, Tomascheck, Vogler, Zimmermann u. andern ältern u. neuern Tonsetzern finden in vielfach dupplirten Auflagstimmen sich vorräthig; desgleichen besitzt die Gesellschaft eine bedeutende Anzahl guter u. bestens conservirter Saiteninstrumente von jeder Gattung, und für die gesammten Gesangübungen eine geräumige Schul-Localität. — Wesentliche Zuflüsse entspringen übrigens auch noch dem Vereine aus dem Erträgnisse der abzuhaltenden

grossen Akademieen, gegenwärtig auf 12 im Jahre bestimmt, welche sich des regsten Antheils erfreuen, und die jedem Kunstliebhaber gegen einen mässigen Abonnementpreis zugänglich sind. Der zu diesem Zwecke gewählte Landhaussaal der k. Stände lässt weder an architectonischer Pracht, noch in acustischer Beziehung etwas zu wünschen übrig; an der Mitwirkung nehmen gewöhnlich über 200 Individuen Theil, und nebst Symphonieen, Ouverturen, Concert- u. Gesangstücken werden umfangreichere Werke, z. B. „Die Schöpfung", „Die Jahreszeiten", „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze", Schneider's „Weltgericht", Neukomm's „Grablegung Christi", „Die Schlacht bei Vittoria" u. a. mit solchem Feuer, höchster Genauigkeit u. einer universellen Uebereinstimmung ausgeführt, dass der auf volle Achtung begründete Beifallstribut nimmer fehlen kann. Um den Productionen die gewünschte Abwechslung zu verschaffen, hat sich die Ausschuss-Delegation mit dem nicht minder wirksam thätigen Musikvereine der Nachbarstadt Oedenburg in freundschaftliches Einvernehmen gesetzt, und beide durch Polyhymniens Rosenbande verbrüderte Corporationen unterstützen sich wechselseitig; so wie gleichfalls mit zuvorkommender Bereitwilligkeit die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates den temporären Gebrauch der Kunstschätze ihrer überreichen Fundgrube gestattet.

So wächst, blüht u. gedeiht denn diese verdienstliche Anstalt, unter wachsamer Pflege immer mehr erstarkend, fort, dem schönen Ziele nachstrebend, und kann, ohne rivalisirende Anmassung, jedenfalls mit andern wahlverwandten Vereinen, denen wohl noch ergiebigere Hülfsquellen zu Gebote stehen, furchtlos u. ungescheut in die Schranken treten.

Ein Paar Worte zu ihrer Zeit!

Nachdem es bekannt geworden, dass die mus. Section der Berl. Kunstakademie beabsichtigt, einen Preis für Anfertigung der besten Opercomposition auszusetzen, ist von mehren Seiten her der Wunsch ausgesprochen worden, dass es der genannten Kunstbehörde gefallen möge, vor allen Dingen, mittelst einer Preisaufgabe, einen gediegenen Operntext in's Leben zu rufen, und solchen alsdann den Bewerbern um den Opernpreis als einen Canevas zu überliefern, in welchem sie die Tongebilde ihrer musikalischen Phantasie hineinweben können. Die unläugbaren Vortheile, welche mit einem solchen Arrangement verknüpft sein möchten, hat Hr. P. Schmidt in seinem Aufsatze in No. 46 der Leipz. mus. Zeitung auf eine verständige Weise aus einandergesetzt, und dabei nicht versäumt, die Lichtseite, welche eine solche Textlieferung darbietet, auf das Beste herauszukehren. Letztere hat jedoch auch ihre Schattenseite, deren näherer Beleuchtung diese Zeilen hauptsächlich gewidmet sind.

Zunächst würde durch Aufstellung eines fixirten Concurrenzoperntextes von Seiten der preisaufgebenden Akademie dem musikalischen Genie der Preisbewerber in gewisser Beziehung eine Fessel angelegt; denn was den *Einen* anspricht, spricht darum nicht immer *Alle* an! Es könnte sich fügen, dass ein Componist, der, bei einem ihm vorliegenden Texte romantischer Tendenz, welche letztere mit dem Zuschnitte seiner musikalischen Phantasie in einem bezüglichen Einklange stände, ein ganz meisterhaftes lyrisches Musikwerk zu produciren im Stande wäre, nur eine ganz alltägliche Composition zu Papier bringen würde, wenn man ihm aufgäbe, eine seriöse Oper, wie Olympia, oder gar eine militairische, wie Cortez, zu componiren. Der Tonkünstler würde in sothanem Falle sich in derselben Lage befinden, wie ein Historienmaler, dem man die Wahl des von ihm zu behandelnden Stoffes nicht frei lässt. Letzterer kann zwar, wenn ihm sonst die Weihe der Kunst nicht abgeht, wohl auch in diesem Falle immer noch ein *gutes Machwerk* liefern; aber ein, im eigentlichen Sinne des Wortes, *geniales Kunstwerk* wird unter den angenommenen Umständen nimmermehr aus seinem Pinsel hervorgehen.

Zweitens würde durch Aufstellung eines fixirten Preisoperntextes die Concurrenz gar bedeutend vermindert werden. Spontini hatte bei Compos. seiner Oper: Die Vestalin (einer Preisoper, deren Text der fr. Dichter Jouy auf Geheiss der Kaiserin Josephine angefertigt hatte) nur — zwei Concurrenten von Belang: Cherubini u. Louis Piccini, den Sohn des berühmten Nicolo Piccini. Diese geringe Concurrenz erscheint im ersten Augenblicke um so auffallender, da mit Lieferung der besten Composition zu diesem dram. Gedichte, nächst der Ehre, auch noch der von der fr. Akademie ausgesetzte 10jährige Preis von 10,000 Franken zu gewinnen war, welches runde Sümmchen Spontini verdientermaassen einstrich;

kommt man jedoch der Sache tiefer auf den Grund, so verschwindet bald die Verwunderung über die geringe Theilnahme an der betreffenden Preisbewerbung, und macht der Verwunderung *darüber* Platz, wie überhaupt ein Tonsetzer von einigem Rufe nur auf den Gedanken gerathen kann, irgend einen, von einer Akademie unmittelbar aufgegebenen Operntext zu componiren. — Die Composition einer grossen dreiaktigen Oper mit Recitativen erfordert unbedingt einen Zeitaufwand von circa *einem Jahre!* Wird nun ein u. derselbe Operntext gleichzeitig von mehren Componisten in Musik gesetzt u. zur Preisbewerbung eingereicht, so kann, wie sich von selbst versteht, nur dem Werke des einen oder des andern der Concurrenten der Künstlerlorbeer zu Theil werden; die Werke der übrigen sind aber von dem Augenblicke an, wo die Kunstrichter ihren Ausspruch abgegeben haben, nichts weiter, als: — *Makulatur!* Die gekrönte Oper kommt natürlich auf allen guten Bühnen zur Aufführung, und macht im glücklichen Falle ihre Tour durch ganz Europa; doch wird es gewiss auch nicht einem einzigen Theaterdirector nur im Allerentferntesten einfallen, gedachte Oper mit der Musik von irgend einem andern Componisten zur Aufführung zu bringen; denn die gekrönte Composition ist ja von *Sachverständigen* vorzugsweise als die *beste* anerkannt! Die Partituren der durchgefallenen Concurrenten sind also, wie schon gesagt, weiter nichts, als: Krämergut, ist est Makulatur! und das Resultat einer volljährigen künstlerischen Anstrengung sinkt spurlos in die Nacht ewiger Vergessenheit hinab. —

Wie ganz anders gestaltet sich aber die Sache, wenn es dem Componisten selbst überlassen bleibt, sich nach eigenem Sinne den Text der zur Preisbewerbung zu componirenden Oper zu creiren oder zu beschaffen! — Nehmen wir für einen Augenblick an, dass die grossen Todten Th. Hoffmann u. M. Weber noch unter uns weilten und es ihnen einfiele, als Concurrenten einer Preisoper aufzutreten. Der Ersteenannte brächte uns seine wunderliebliche Oper „Undine", wozu er den Text sich selbst verfasst; Weber käme uns mit seiner genialen, melodiereichen Oper „Der Freischütz", deren Text ihm sein Freund, der Dichter Kind zusammengestellt; zu ihnen gesellte sich noch Meyerbeer u. concurrirte mit seiner grossartigen Oper „Robert", für deren Anfertigung er dem Dichter das Honorar aus seiner Tasche zahlte. Hätten wir da nun nicht, obgleich der Ehrenpreis nur einem der genannten drei Meister hätte gereicht werden können, 3 geniale Tonschöpfungen gewonnen, von welchen eine jede nicht nur der Mitwelt, sondern auch der Nachwelt bekannt zu werden verdient?

Was den Einwurf anbetrifft, dass es gar schwierig sei, eines guten Operntextes habhaft zu werden, so entgegne ich diesem mit dem Bemerken, dass es sich bei der letzten Preisaufgabe der Berliner Kunstakademie erwiesen hat, dass die Componisten zu Musikstücken, zu welchen ein Text erforderlich ist, sich solchen ganz wohl theils selbst anzufertigen, theils zu beschaffen wissen. Im Uebrigen ist es auch gar nicht so übertrieben schwer, einen guten Operntext zusammenzustellen, als man gewöhnlich glaubt; selbst nicht einmal für einen nur mittelmässigen Dichter. Wir haben einige hundert Bände von Tausend und Eine Nacht, und finden in jedem derselben einen Schatz von Sujets, die sich zu Operntexten benutzen lassen. Die Dichter beschäftigen sich nur nicht mit Anfertigung von dergleichen, weil solches eine höchst undankbare Arbeit ist, und sie von nirgendwoher eine lohnende Anregung dazu finden. Möchte demnach der bescheidene Vorschlag einer berathenden Berücksichtigung sich zu erfreuen haben: dass es der mus. Section der Berliner Kunstakademie gefallen möge, bei Aussetzung eines Preises für die beste Operncomposition zu gleicher Zeit zu bestimmen, *dass auch dem Dichter des Textes der siegenden Oper gleiche Ehre u. gleicher Lohn mit dem Componisten zu Theil werde.* Der *gute Dichter* würde bei einer solchen Feststellung die Composition seines lyrisch-dramatischen Werkes nur einem *guten Componisten* anvertrauen; und der *gute Componist* sich eines Textes wegen nur an einen *guten Dichter* wenden, damit weder der Eine noch der Andere zu befürchten habe, dass seine Arbeit eine vergebliche sei, wobei denn freilich einige errores in calculo nicht in Anrechnung zu bringen sein dürften.

Zum Schlusse dieses Aufsatzes erlaube ich mir noch darauf hinzuweisen, dass auch in vielen alten Balladen sich gute Stoffe zu Operntexten vorfinden. Nehmen wir als Beleg dazu z. B. Schiller's „Taucher". Den verliebten Pagen in diesem Gedichte verwandeln wir in Nicolas, einen armen Fischer u. berühmten Schwimmer; zu seinem Wohnorte machen wir die Hauptstadt Siciliens; die Zeit seines Wirkens setzen wir in's 10te Jahrhundert oder früher. Niemals hat es in jenen Gegenden an Auf-

fast gar keinen Auszug, weit eher Mehüls Ariodant — dies wirklich schatzbare Werk, das noch auf keine deutsche Bühne gebracht worden.

Was Cherubini hier (No. 1.) aus seiner kolossalen Medea gegeben hat, umfasset so ziemlich alles, was aus derselben dem Klavier gegeben werden kann, der Auszug ist (von ihm selbst) vortrefflich gemacht, und dennoch sind es nur Schattenrisse nach der unbeschreiblich reichen, und wahrhaft grossen Komposition. Doch machen sich die Ouverture, und von dem Uebrigen, besonders Medeens Arie: Vous voyez de vos fils la mère infortunée etc. und die gewaltige Scene Medeens: Du trouble affreux, qui me dévore etc. auch hier recht sehr gut. Der vortrefflichen Arie: Ah nos peines sont communes etc. durch die sich der obligate Fagott so ausdrucksvoll ganz hindurchziehet, hat der Komponist vier Zeilen geben müssen, von denen die zweyte eben diese Fagottstimme unverändert enthalt.

Aus Mehül's Ariodant (No. 2.) konnte mehr gegeben werden. So reich seine Manier ist, so lasst sie sich doch eher zusammenfassen, indem sie der gearbeiteten und eigends ausgeführten Figuren weniger hat. Wenn man (aus den ganzen Werken, allerdings weit weniger klar aus Auszügen) bey Cherubini's frühern Arbeiten durch das allumfassende Genie oft wie betaubt wird; so erkennet man in Mehüls bessern Sachen das vorzügliche, aber oft einseitig gewendete Talent. Wo M. leidenschaftlich werden will, wird er bizarr, wild, stürmend, nicht selten wirklich zurückstossend. Was er dagegen ruhiger behandelt, vielleicht sogar fallen zu lassen gedenkt, gerath sehr gut und zuweilen ganz vortrefflich. So ist es hier. Gleich das erste Lied: Femme sensible — mit den gut bearbeiteten und auch beym Klavier gar hübsch hervorgehenden Variationen des Akkompagnements, wiederholt man mit immer neuer Zufriedenheit, das folgende: Amour, amour, si je succombe, mit seiner artigen Mahlerey im Wechsel des Dur und Moll, ist noch inniger; das Duett: Dissipons ce sombre nuage, zart und gar herzlich, und, nur einigermassen gut vorgetragen, wird man es auch schwerlich zu lang finden, was es, blos durchgesehen, scheint; und unter den folgenden Stücken hat dem Rec. die Scene: Mais que dis-je, ihrer Lebendigkeit und so sehr besonnenen Behandlung der Worte wegen vorzüglich gefallen. Man findet zuweilen bey M. Ideen, die man schon anderswo gehört zu haben glaubt.

No. 3. Tarchi schreibt gar nicht in der französischen, noch in der deutschen, sondern ganz in der neuesten italienischen Manier, und gehort wirklich unter die bessern Komponisten dieser Klasse, seit Cimarosa nicht mehr ist. Diesen scheint er, wie fast alle jetzige Italiener, als Muster vor Augen zu haben, und wenn Künstler einmal nach einzelnen Mustern arbeiten wollen, oder fühlen, dass sie es müssen, so konnen jene kein vortrefflicheres wahlen. Dass aber Tarchi, wie alle uns bekannte Nachfolger Cimarosa's (Paisiello ist bekanntlich nicht unter ihnen, sondern stehet fur sich) hinter ihrem Vorbilde weit zurückbleiben, kann nicht geleugnet werden. Nach diesem, weiss man, was man hier zu erwarten hat. gefallige Melodien, Munterkeit, Leichtigkeit, anmuthige Tandeley u. s. w. So will zwar gleich die Ouverture etwas pompös anfangen, es ist aber damit gar nicht so ernstlich gemeynt, und das flüchtige Allegro derselben, das recht rasch genommen werden muss, macht so ziemlich wieder gut, was das Adagio verdorben hatte. nur dass Tarchi zuweilen etwas gemein wird, was Cimarosa in seinen bessern Werken nie begegnet. Von den Gesangstücken wollen wir keins ausheben; sie lassen sich alle recht wohl hören.

No. 4. Dallayrac's Actrice chez elle gleicht ganz seinen andern bekannten kleinen Opern. Wer hörte sie nicht gern, obschon es sich der Komponist zuweilen gar zu bequem macht? Die Worte sind hier ganz vorzüglich hübsch und lustig (von Marsollier). In der Musik triumphirt Dall. auch hier, wie fast überall, durch die Romanze oder romanzenartige Behandlung naiver Lieder. Der Chanson gasconne z. B. ist,

ruhr gefehlt, und besonders waren damals die Barone u. der Adel ihren Fürsten aufsässig, und das missleitete Volk liess sich, wie schon oft, bethören. Um die Verschwörer zu entschuldigen, vielleicht zu rechtfertigen, wäre die Figur jenes grausamen Alonzo, welcher vom Adel, Volk u. Geistlichkeit gleich sehr gehasst wurde, nicht uneben. Nicolas dient der Partei gegen den Tyrannen; die Verschworenen erhalten Nachricht, keiner begreift, wie, da kein Schiff auslaufen darf, und der Sturm das eine, welches der Natur u. dem Verbote zu trotzen gewagt, an Klippen zerschmettert hat. So ist dieser Nicolas durch seine Schwimmkunst die Seele der ganzen Unternehmung. Einige Edle schmachten in den Gefängnissen, die Schönheiten weinen um die Geliebten. Nicolas schwimmt u. thut das Mögliche. Endlich erfährt der Tyrann von diesem Wundermenschen, und wie sehr er schon durch diesen ist beschädigt worden. Er darf aber den Mann des Volks, der fast bei Allen abergläubische Verehrung geniesst, nicht so geradezu beim Kopfe nehmen oder einsperren, oder gar hinrichten, wie er am liebsten möchte. Er fingirt also eine naturhistorische, unersättliche Wisabegier. Ein grosses Fest wird in der Nähe des Meeres gefeiert. Aufzüge, Chor u. Tanz. Der König wirft einen Becher in den Abgrund. Er ist so klug gewesen, an die Wiederfindung des Pocals noch ausser dem Wunsche, zu erfahren, wie es dort unten aussieht, die Begnadigung jener geheiten Edelleute zu knüpfen, für welche das Schaffot schon errichtet ist. Alles steht auf dem Spiele. Die Blicke der schönsten Damen sind flehend auf den kühnen Schwimmer Nicolas hingerichtet; Liebe, Ehre, Freiheit, das Vaterland ruft, und er stürzt sich in das Wasserlabyrinth. Mit Angst wird er von allen Parteien zurückerwartet. Der König zittert, doch ist er überzeugt, dass es doch jeder Menschenkraft unmöglich, aus jener Hölle zu retourniren. Wie Alles in der höchsten Spannung ist, erscheint der kühne Schwimmer auf den hochschäumenden Wogen u. steigt triumphirend an's Ufer. Allgemeiner Jubel. Der König verheisst seinen Ingrimm über den unerwarteten Ausgang u. sinnt auf Rache. Die Begnadigung kann er nicht wieder zurücknehmen, aber denjenigen will er vernichten, der ihn dazu gezwungen hat. Er verspricht also dem Schwimmer eine hohe Würde u. grossen Lohn, wenn er den zweiten, noch kostbarern Pocal aus dem Abgrunde herausholt. Nicolas sieht ihn mit einem seltsamen Blicke an u. lässt dann sein scharfes Auge im Kreise der Edlen u. des Volks herumgehen. Er rüstet sich zum zweiten Sprunge, da, wie in urplötzlicher Begeisterung, bewegt ein Wille, ein Gedanke Edle u. Volk. Man nimmt den Tyrannen u. wirft ihn jubelnd in den Abgrund, damit er dort in eigener hoher Person seine naturhistorischen Forschungen fortsetzen könne.

Auf diese u. ähnliche Weise lassen sich noch Hunderte von Balladen, Gedichten, Novellen u. s. w. zu lyrisch-dramatischen Piècen benutzen.

A. F. Schulz.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die Königl. Bühne beging am 12. October die 50jährige Wirksamkeit des allgemein geachteten Königl. Hofschauspielers Beschort, welcher, seit 40 Jahren der bies. Bühne ununterbrochen angehörend, früher auch Sänger (er gab z. B. Don Juan u. Orest in Gluck's Iphigenia in mimisch-declamatorischer Hinsicht höchst wahr u. edel) u. Opernregisseur war. Das Höchste leistete Beschort indess im höhern Drama u. der Tragödie, z. B. als Marquis Posa, Hamlet (in der Hauptrolle u. als Polonius), Ritter Bayard, Egmont u. s. w. Auch für Chevaliers u. leichtere Anstandsrollen eignete sich Beschort's feines Benehmen u. schönes Organ vorzüglich. So gab er z. B. Riccaut de la Marlinière in Lessing's Minna von Barnhelm u. den Rittmeister v. Saint Val in Himmel's Fanchon zur Blüthenzeit der Bethmann (Unzelmann) ausgezeichnet. Die ächten Verdienste des auch im bürgerlichen Leben, wie von seinen Collegen hochgeachteten Mimen anerkennend, hatte die Königl. General-Intendantur am Morgen des Festtages eine einfach sinnige Feier im K. Schauspielhause auf der erleuchteten Bühne veranstaltet, zu welcher so viele Zuschauer durch Einlasskarten unentgeltlich eingeladen waren, als der Raum nur fassen konnte. Die allgemeine Theilnahme zeigte sich auch, ausser vielen Glückwünschen, Gedichten u. s. w., welche dem Jubilar in seine Wohnung gesandt waren, durch die überaus zahlreiche, lebhaft bewegte Versammlung, welche den von dem Hrn. General-Intendanten, Grafen v. Redern, zum Ehrenplatze geleiteten Jubilar mit lautem Jubel empfing. Der Ouverture zur Oper Titus folgte eine Anrede des Hrn. Chefs der K. Schauspiele, wel-

cher dem Gefeierten von Seiten Sr. Maj. des Königs ein huldreiches Kabinetsschreiben, worin dem Jubilar ein Benefiz zugesichert u. der Wunsch seiner fernern Thätigkeit ausgesprochen sein soll, nebst der grossen goldenen Medaille für Kunst u. Wissenschaft überreichte. Auch der Hr. General-Int. hatte eine eigene Medaille mit Beschort's Namen u. der Inschrift: „Dem Verdienste" in Gold von der kunstgeübten Arbeit des Medailleurs Loos anfertigen lassen u. dieselbe dem Jubelgreise verehrt, welcher nun voll Rührung, doch zugleich mit Würde u. edlem Selbstgefühle, in wohl gefasster Rede seinen Dank gegen den Monarchen, den Chef u. seine Kunstgenossen aussprach, welche ihn zu beiden Seiten der Bühne umringten. Selbst die Mitglieder der K. Kapelle u. des Chors, wie die mit der Bühne irgend in Beziehung stehenden Personen, z. B. der General-Musik-Director Spontini u. Geheime Rath Gräfe als Theaterarzt, hatten sich dem Kreise angeschlossen u. brachten dem Gefeierten so den Zoll ihrer Achtung dar. Während eines passenden vierstimmigen Männergesangs überreichte die jüngste Schauspielerin, Dem. Clara Stich, dem Jubilar den Lorbeerkranz seines künstlerischen Verdienstes, während sämmtliche weibliche Mitglieder der Bühne ihm symbolisch Blumen auf seinen Pfad streuten. Der Jubilar dankte abermals, worauf der würdige Schauspieler Hr. Lemm seinem Collegen das Geschenk seiner Kunstgenossen, einen kunstreich gearbeiteten silbernen Pokal zum Andenken überreichte. Gluck's Schlusschor zur Iphigenia in Tauris mit untergelegten Worten, welche auf die Feier Bezug hatten, beendete die seltene Feierlichkeit, welcher am Tage darauf (da am Festtage selbst der Jubilar dienstlich beschäftigt war) ein von den männlichen Mitgliedern des K. Theaters veranstaltetes solennes Festmahl, durch Gesang u. bezügliche, humoristische Gedichte erheitert, folgte. Auch die Grosse Nat. Mutter-Loge zu den drei Welt-Kugeln, deren vieljähriges, ehrenwerthes Mitglied Beschort ist, hat ihm zu Ehren ein festliches Mahl mit Gesang veranstaltet, und die Zelter'sche Liedertafel widmete ihrem alten Mitgliede eine eigene Festtafel mit passenden Gesängen, bei welcher Beschort auch als Lieder-Dichter u. Componist geehrt wurde. Namentlich erregte die Melodie eines ältern Liedes: „An den Mond", welche Beschort noch in Hamburg erfunden, durch geschickte Verbindung mit Singstimmen ohne Worte Sensation u. gewährte dem Jubilar angenehme Rückerinnerungen. Die Benefize-Vorstellung desselben wird am 31sten d. M. Statt haben u. aus Bruchstücken mehrer Dramen bestehen, in welchen Beschort vorzügliche Rollen theils früher hatte, oder jetzt noch gibt.

Zwei in verschiedener Gattung interessante Concerte eröffneten die Reihe der musikalischen Wintervergnügungen. Zuerst hatte die Singakademie, im Vereine mit der Königl. Kapelle u. einigen Mitgliedern der Königl. Oper, eine Gedächtnissfeier Beethoven's veranstaltet, deren Ertrag für das Monument bestimmt war, welches die Stadt Bonn dem genialen Tonsetzer zu errichten beabsichtigt. Die Wahl der Compositionen des Gefeierten war würdig getroffen, hätte indess mehrseitiger sein können, um auch diejenigen Zuhörer zu interessiren, welche weniger dem hohen Geistesfluge des erhabenen Tondichters in seinen letzten Werken zu folgen vermögen. Es sprach deshalb am allgemeinsten auch diesmal die eben so klare, als grossartige C moll-Symphonie an, welche unter Leitung des Hrn. MD. Moeser sehr genau u. ausdrucksvoll ausgeführt wurde. Das Kyrie der grossen Messe in D dur bewirkte, unter Direction des Hrn. MD. Rungenhagen, durch den trefflichen Chor vieler Mitglieder der Singakademie, einen erhebenden Eindruck, welcher in dem darauf folgenden Gloria nur theilweise Statt fand, obgleich auch die Soli von Frl. Dickmann (einer Dilettantin von klangvoller Stimme) u. Lehmann, wie von den Herren Bader u. Zschiesche sicher u. angemessen vorgetragen wurden. Die grosse (neunte) Symphonie in D moll sprach im ersten Allegro u. Scherzo durch Originalität u. Grösse, wie im Adagio durch empfindungsvolle Melodie u. Neuheit der Figuren besonders an, dagegen der „schöne Götterfunken" edler Freude in der Behandlung das Schlussrondo's mit Chor im Allgemeinen nicht recht zündete, so vortreffliche Einzelnheiten auch diese Orchester-Phantasie mit Gesangbegleitung enthält, z. B. die Erhabenheit des Ausdrucks der Worte: „Seid umschlungen, Millionen" etc. Am wenigsten ist die Tendenz der Recitative des Contrabasses zu ergründen. Der Totaleindruck der drei Musikstücke dieses Abends kann in Wahrheit als colossal, gewaltig u. zuletzt betäubend bezeichnet werden. Die Versammlung der Zuhörer war zwar zahlreich, doch für den Zweck des Ertrages noch nicht ansehnlich genug.

In dem am 31sten v. M. veranstalteten Concerte zeigte sich Hr. Theodor Hausmann, Zögling

des Pariser Conservatoriums, als einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen neuester Zeit, was glänzende Fertigkeit, Reinheit der Intonation, Rapidität der Passagen, Präcision u. Sauberkeit des Vortrages betrifft. Freilich trägt das Spiel des vorzüglichen Violinisten ganz das Gepräge französischer Schule, mit der Eleganz u. Glätte weniger Tiefe der Empfindung vereinend. Vollkommen ist in obiger Weise indess Alles, was der Spieler, oft mit der grössten Kühnheit, auf seinem Instrumente wagt. Arpeggien, Staccatoläufe auf- u. abwärts, Doppelgriffe u. Triller sind dem Spieler die reichen Verzierungen, womit derselbe sein Tongemälde einfasst. Etwas Bizarrerie u. Nachahmung von Paganini's kleinen Burlesken im Vortrage kleidet den Virtuosen nicht übel, um das Concertpublikum zu amüsiren. Dass derselbe indess höhern Kunstberuf hat, bewies das solide Concertino von der eigenen Composition des Hrn. Haumann, welches sich durch Charakter u. eigenthümliche Instrumentation auszeichnete. Auch eine grosse (sogenannte) Phantasie u. Variationen für die Violine enthielten viel Interessantes, obgleich beide Compositionen mehr auf den Zeitgeschmack berechnet erscheinen. Eine junge Sängerin, Dem. Möllinger, trat zum ersten Male öffentlich mit der schweren Scene von Beethoven: „Ah! perfido" etc. nicht ohne Befangenheit auf, liess indess eine frische, gut gebildete Sopranstimme hören, welche durch gemüthvollen Vortrag noch mehr gewann. — Das Concert war übrigens wenig besucht, der Beifall jedoch um so lebhafter.

Das neue Ballet Undine wird, um die ansehnlichen Kosten zu decken, jetzt wöchentlich 2—3mal wiederholt, sumal da die K. Oper fast ganz zu feiern genöthigt war. — Jetzt ist Dem. Grünbaum unpäßlich aus Dresden zurückgekehrt, auch Hr. Mantius in C. Blum's Mary, Max und Michel wieder aufgetreten. — Der philharmonische Verein (eine Privatgesellschaft) veranstaltet unter der Leitung des Hrn. Concertmeisters Leopold Ganz alle 14 Tage recht wohl unterhaltende Concerte im Englischen Hause, wo sich auch die hier anwesende berühmte Sängerin Marianna Sessi noch mit Beifall hören liess. Es ist in der That bewundernswerth, wie sich die Stimme dieser Künstlerin noch rein u. klangvoll durch ihre vortreffliche Methode erhalten hat. — Zur Feier der Vermählung der Prinzessin Elisabeth fand eine überaus zahlreich besuchte Frei-Redoute Statt. — In diesem Monate beginnen auch wieder die musikalischen Soiréen der HH. Moeser u. Ries, zur grossen Freude aller Musikfreunde. So hoffen wir denn auf recht reiche Ausbeute für den November-Bericht. — Dem. Hähnel ist als Alaide in der „Unbekannten" u. als Norma bereits mit lebhaftem Beifalle wieder aufgetreten.

Prag. (Beschluss.) Die königl. sächs. Hof-, Opern- u. Kammersängerin Mad. Schr.-Devrient hat auf unserer Bühne 12 Gastdarstellungen gegeben: Romeo 3mal, Norma 2mal, Fidelio 3mal, u. Armand d'Orville (der Kreuzritter in Egypten) 4mal. Mad. Schr.-Devrient hat in allen diesen Partieen ihren wohlerworbenen Ruf als echte dramatische Sängerin u. Darstellerin von Operncharakteren bewährt u. lauten u. gerechten, mitunter enthusiastischen Beifall des stets gefüllten Hauses gefunden, obschon von diesen Rollen eigentlich nur Fidelio ihrer innern Natur u. Darstellungsweise ganz zusagt. Mit der Norma u. dem Romeo hat sie, um selbige ihrer Individualität anzupassen, sich so viele musikalische Licenzen erlaubt, dass man wohl mit Zuversicht behaupten darf, Bellini habe nie daran gedacht, ein Paar Partieen zu schreiben, wie sie Mad. Schr.-Devrient darstellt. Es ist freilich kein gutes Zeugniss für den Charakter der Bellini'schen Musik, dass sie einen solchen chemischen Prozess zulässt, und noch in gewisser Hinsicht — wenigstens der Romeo — dabei gewonnen hat. Wer die vollkräftige Stimme der Dem. Wilhelmine Schröder gehört hat, als sie noch das Eigenthum des k. k. Kärnthnerthor-Theaters in Wien war, und nun die gediegenen Leistungen der Mad. Devrient zu bewundern Gelegenheit hat, findet freilich, dass, was sie an Kunst — zumal mimischer — gewonnen, die Zeit in raschem Schritte dem Wohlklange u. der Energie ihrer Töne entzogen hat; aber eben so wunderbar wie ihre Fortschritte ist auch der seltene Umstand, dass Mad. Schr.-Devrient nicht, wie so viele Künstlerinnen, welche die allmächtige Abnahme ihrer Stimme kaum bemerken, sich in dem süssen Wahne wiegt, noch dieselbe Fülle, den ganzen Wohlklang zu besitzen, wie in den Blüthentagen der ersten Jugend; sie kennt die Veränderung, welche mit ihrem Organe vorgegangen, und scheint die ganze Kraft ihres Talentes aufzubieten, um das Publikum nicht zur Besinnung kommen zu lassen, dass es dasselbe bemerken könne, was ihr auch grossentheils gelingt. Ihre erste Gastdarstellung war Romeo, und es ist nicht zu läugnen, dass das lang-

same Tempo (das ist einmal die schwache Seite dieser ausgezeichneten Künstlerin), in welchem sie die Sortita sang, gerechte Besorgnisse für den Erfolg ihrer Leistung erregte. Ohne es zu wagen, Dem. Sabine Heinefetter mit einer so poetischen Sängerin als Mad. Schr.-Devrient vergleichen zu wollen, mussten doch alle, selbst welche alle Fehler der Erstern erkennen, eingestehen, dass die Art u. Weise, wie sie dieses Tonstück gesungen, wirksamer u. selbst passender für den Jüngling Romeo sei, als der langgedehnte, gehaltene Gesang der Letztern. Doch die Künstlerin fand bald Gelegenheit, durch das tiefe Gefühl, welches sie in alle nur irgend dazu geeigneten Stellen aus eigenen Mitteln zu legen wusste, einen wahren Enthusiasmussturm von Beifall zu erregen, und es ist nicht zu läugnen, dass sie uns zwar etwas ganz Anderes gab, als Bellini componirt, jedoch, zumal in einzelnen Stellen, auf eine ganz bewundernswürdige Weise das Gemüth ergriff u. rührte, wenn auch schon zu sagen ist, dass sie in diesem Bestreben mitunter zu weit ging, in ihren Bewegungen u. Geberden zu unstet wurde, ja bisweilen überlud, und insbesondere der Schrei des Entsetzens am Schlusse aus dem Gebiete der Oper in das Trauerspiel hinüberschweifte. Um die Norma (deren erste Nummer wieder durch das langsame Tempo unangenehm überraschte) ihrer Stimmlage u. Singweise anzufügen, musste Mad. Schr.-Devrient noch gewaltsamere Veränderungen vornehmen, als mit dem Romeo, und wenn wir mit lebhafter Theilnahme die mimischen Durchführung des Charakters folgten, ja eine Reihe der malerischsten Gruppirungen bewunderten, welche ein ernstes Studium der besten Antiken zu verbürgen scheint, so müssen wir gleichwohl die Uebernahme einer Rolle, die in ihrer ursprünglichen Gestalt für ihre Individualität ganz unzugänglich wäre, für ein artistisches Wagestück erklären, das nur einem so genialen Talente, als Mad. Schr.-Devrient besitzt, gelingen kann, da sie uns wieder durchaus etwas ganz Anderes gibt, als die Intention des Tonsetzers war. Fidelio ist, wie wir schon oben bemerkt, diejenige Partie, welche ihrer innern Wesenheit am meisten zusagt, und die Glanzstellen derselben, wenn gleich etwas al Fresco aufgetragen, ergreifen mit magischer Gewalt. Desto mehr müssen wir bedauern, dass hier der Mangel an physischer Kraft mehr als in allen andern Rollen störend einwirkte, und z. B. das herrliche Duett mit Florestan durchaus nicht mehr den bei demselben unerlässlichen Grad der Energie hatte. Die schwächste Leistung der Mad. Schr.-Devrient war unstreitig diejenige Partie, wegen welcher sie nach Prag berufen worden war: Armand d'Orville, welche durchaus keine dramatische, sondern eine im höchsten Grade kunstgewandte Concertsängerin anspricht, und wenn sie gerade diese Rolle viermal wiederholen musste, so hätten wir sie gewiss lieber in andern Partieen, z. B. als Alice im Robert, am Liebsten aber in einer Oper von Gluck gesehen, und die öftern Repetitionen u. der zahlreiche Besuch des Kreuzrittes galten mehr der glänzenden Ausstattung als der Aufführung der Oper, welche dermaassen beschnitten u. mit fremden Zuthaten (einem Marsch in der niedrigsten Kunstmanier u. s. w.) verbrämt war, dass man Meyerbeer's schöne Musik durchaus nicht zu geniessen vermochte.

Notizen.

Lipinski hat in Dresden bei Hofe u. in der Stadt gespielt, ein Concert gegeben u. das zweite angekündigt, was er aber durch Krankheit auszuführen verhindert wurde. Er ist vor dem 21sten abgereist, ohne zum zweiten Male aufzutreten, was uns in vielfacher Hinsicht leid thut.

Frl. H. Carl verschönt noch das Leipz. Theater. Nächstens über ihre Leistungen.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Kalkbrenner, Fréd., Le fou amoureux. Fantaisie pour Piano.

— et Lafont, Fantaisie pour Piano et Violon sur des thèmes favoris des „Huguenots".

Berbiguier, T., 42 airs variés. Rondeaux, Fantaisies de Adam, Bellini, Herz, Mercadante, Rossini etc. pour Flûte seule. Cah. 1—4.

Leipzig, im November 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. N°. 49. 1836.

Ueber die neue romantische Oper „Lidwinna" von Ebert und Dessauer.

Prag.

Nicht allein eine Novität unserer Bühne, sondern *überhaupt* zum *ersten Male* erschien bei uns im October: *„Lidwinna"*, romantische Oper in drei Akten von C. E. Ebert, Musik von J. Dessauer. Es ist Ebert's erste *Oper* u. des als Liedercomponist längst geachteten Dessauer's erstes *grösseres* Werk, welches hier in mancher Beziehung ein so grosses Interesse erregte, dass wir es für unsere Pflicht halten, dasselbe — Text u. Musik — etwas ausführlicher zu besprechen, als dies bei musikalischen Erscheinungen nöthig ist, die schon auf vielen Bühnen gegeben, aus vielen Städten beurtheilt worden sind. Es ist in einer Hinsicht unläugbar, dass Niemand grössere Ansprüche auf die möglichste Schonung von Seiten des öffentlichen Urtheils habe, als der Dichter, der sich mit einer mehr als Schiller'schen *Resignation* dazu hergibt, den Text für eine Oper zu liefern, wo im Falle des Gelingens höchstens in seiner nächsten Umgebung ein schwacher Reflex des Schöpferruhmes auf ihn zurückstrahlt, bei dem verunglückten Werke aber gewöhnlich die ganze Schuld ihm allein aufgeladen wird. Wenn man jedoch die Sache von allen Seiten betrachtet, so thut einestheils jede feige Nachsicht der Kritik der Kunst eben so viel Schaden, als ein Dichter, wenn er diesen Namen verdient (und in diese Klasse gehört doch Hr. Ebert unstreitig, wenn er gleich in der dramatischen Form sich arger Missgriffe schuldig gemacht, und es fast scheint, als thäte er besser, sich dieser Gattung ganz zu entschlagen, was er um so leichter kann, da ihm im Gebiete der Lyrik u. des Epos so schöne Kränze blühen), selbige verächtlich zurückweisen wird. Ueberdies ist es bei der Beurtheilung einer Oper bei ihrer *ersten* Erscheinung eine unerlässliche Bedingung, das *Gegebene* genau zu betrachten, um über dasjenige ein gerechtes u. billiges Urtheil aussprechen zu können, was der Tonsetzer daraus gestaltet hat. Deshalb sei es uns gestattet, einen kurzen Ueberblick des Inhaltes dieser *Lidwinna* der Entfaltung unserer Ansicht über die Composition voraussenden zu dürfen. Wenn wir den Zettel lesen, so tritt uns zuvörderst der Müller Iwan entgegen, der einen Sohn, Milon, und eine Pflegetochter, Lidwinna, hat. Milon liebt Lidwinna mit der innigsten Zärtlichkeit, doch die ländliche Turandot geht so stolz u. unachtsam an ihm vorüber, dass man glauben sollte, sie wäre wenigstens aus fürstlichem Stande entsprossen u. habe die Sehnsucht nach Hoheit u. Glanz mit dem Kreislaufe des Blutes empfangen, wenn uns der glaubwürdige alte Müller nicht versicherte, dass sie nur ein Bauernkind sei. Iwan ist auch sehr erzürnt über Lidwinna's Grausamkeit, und droht sie zu verstossen, wenn sie sich länger weigert, dem sanften Milon ihre Hand zu reichen: der den Vater verlässt, um Lidwinna in der St. Procopshöhle aufzusuchen, wo sie mit der Stimme eines bösen Geistes Zwiegespräche hält, der ihr versprochen hat, sie solle glücklich werden, sobald sie 18 Jahre alt sei. Nun ist um diese Mitternacht ihr Geburtstag, und sie ruft ihm dreimal zu, er solle sein Versprechen lösen. Die Stimme verspricht, ihr einen Boten zu senden, der sie in's Leben einführt, und an einem Feuerzeichen werde sie ihn erkennen; dagegen soll sie diesem Gesandten Gehorsam zusagen, was ihrem Freiheitssinn wenig behagen will, und erst als ihr die Stimme droht, sie in der Mühle zu lassen, schlägt sie in die flammende Krallenhand, und empfängt selbst das Feuerzeichen, weshalb sie ihre Rechte nicht mehr zeigen darf, und unter der Schürze verbirgt. Endlich kommt Milon, der Regen stürzt in Strömen herab, er will sie auf dem gefahrvoll glatten Wege unterstützen, und benutzt den Augenblick, ihr seine

Liebe zu entdecken. Lidwinna bedauert ihn zwar, doch verspricht sie ihm, arglistig genug, wenn *noch* ein Jahr verronnen, und sie sei *noch**) in ihrer Mühle, so wolle sie ihm zum Altare folgen. Dem armen Milon fällt die Bedingung mit den beiden *noch* auch schwer auf's Herz; doch muss er sich damit begnügen u. führt Lidwinna nach Hause, wo das Hausgesinde, zu Feierabend versammelt, allerlei Kurzweil treibt, und eine Magd das Ritterspiel vorschlägt. Lidwinna soll das Fräulein, Milon der Ritter sein. Beide werden angeputzt, was ein wenig an die sogenannten *kleinen Spiele* in unsern gewöhnlichen Coterien, an die Charaden u. Sprüchwörter erinnert, und es geht so, so! bis ihm Lidwinna die *Rechte* reichen soll; da denkt sie an das Feuerreichen u. springt entsetzt u. Entsetzen verbreitend auf. Während der allgemeinen Verwirrung wird an die Mühle gepocht, was selten geschehen muss, denn Alles verwundert sich sehr darüber. Ein fremder Ritter fordert ein Nachtlager u. Schutz vor dem Ungewitter u. gibt sich Lidwinnen als Abgesandter des Höhlengeistes kund; als sie sein Creditiv verlangt, streckt er die Hand aus, die Mühle geht in Flammen auf u. er führt sie durch den Graus davon. Es kommt uns wie heller baarer Ueberfluss vor, dass die Mühle zu Grunde gehen muss. Lidwinna ist schon Teufelsbraut genug, um auch ohne Flammen von dem Procurator des höllischen Bräutigams abgeholt zu werden. Oder verlangte der Decorateur am ersten Aktschlusse einen Spielraum für rothes Feuer? Der zweite Akt führt uns in Lidwinna's prächtiges Ankleidezimmer, ihre Toilette ist so eben beendet, Mädchen u. Jünglinge langen in Tanzgruppirungen die Utensilien der Toilette zu. Der Graf Maldonado (der Ritter des ersten Finale's) lässt sich melden u. dringt darauf, dass bei dem heutigen Turniere seine Verlobung mit Lidwinna laut werde. Die Dame, welcher der Graf nicht demüthig genug ist, will sich ihm widersetzen, doch er, schon länger in des Teufels Schule u. von ihm mit grösserer Macht begabt, bannt ihre Glieder fest, als sie eben noch einem kostbaren Schmucke greifen will, den ihr der Geist der Höhle sendet, und Lidwinna verspricht dem Grafen ihre Hand, der sie auch an seiner Rechten das Feuerzeichen sehen lässt. Mittlerweile glaubte man in der Mühle, Lidwinna sei in den Flammen umgekommen, Milon zog in den Krieg, den willkommenen Tod zu suchen, den er nicht fand, dagegen aber Gelegenheit, Thaten der Tapferkeit zu üben, für welche der Kaiser ihn zum Ritter schlug. Er kommt zum Turniere, welches die fremde Gräfin gibt, man zeigt ihm ihr Bild, er erkennt Lidwinna, und als er mit ihr allein spricht, wendet sich ihr Herz zu ihm, der sich, wie sie nie geahnt, aufzuschwingen verstand, und sie gesteht, es wäre wohl besser für sie, wenn sie Milon's Gattin werden könnte. Wahrscheinlich hat sie in der grossen Welt schon erkennen gelernt, welch' eine Gabe Gottes ein folgsamer u. geduldiger Ehemann ist. Der Graf tritt dazu, gibt sich als Lidwinna's Verlobten kund, Milon will mit ihm kämpfen u. der Graf vertröstet ihn auf das eben beginnende Turnier; aber nachdem er das Brautpaar verlassen, überhäuft der Graf Lidwinna mit Vorwürfen u. verkündet ihr, wenn er von Milon's Hand falle, so stürze der Palast zusammen, das Prunkgewand falle von ihrem Leibe u. sie werde wieder, was sie früher war — ein Bauermädchen. Um all' dies Schreckliche zu verhüten, soll sie dem Ritter in ihrem Zauberspiegel den Tod geben. — Wenn das nicht so eine höllische Caprice ist, so weiss ich auch nicht, warum sich der Graf dem Teufel ergeben hat, der ihm nicht einmal die Kraft in seine geröthete Hand gelegt, einen Müller-Ritter zu besiegen. — Lidwinna entsetzt sich u. geht in ihr Zaubergemach, um zu — überlegen. Sie will auch anfangs für ihn sterben, da fragt sie ihren Zauberspiegel um ihr künftiges Schicksal, sie sieht sich selbst im Procopsthale in ärmlicher Bauerntracht, spinnend u. weinend vor der Mühle sitzen, ein zweites Bild zeigt das Turnier, der Graf fällt u. Milon hebt das Schwert, ihm den Garaus zu machen, da gedenkt Lidwinna des einstürzenden Palastes, des abfallenden Prachtgewandes, und sticht nach Milon's Bild, der Spiegel zertrümmert, Lidwinna sinkt ohnmächtig zu Boden u. der Vorhang fällt. In einem glänzenden Saale ist im dritten Akte das Hochzeitsbankett Lidwinna's arrangirt, Harfenspielerinnen bilden das Orchester auf der Bühne, Tänzer u. Tänzerinnen tanzen, der Chor singt Freudenlieder, nur Lidwinna sitzt düster an der Tafel, und Maldonado's Zureden scheint die Sache noch schlimmer zu machen, und als hinter den Coulissen der Grabgesang ertönt, womit

*) Der stylistische Kritiker gestatte die beiden „noch" im Raume einer Zeile; hat sich selbige doch auch der Dichter in zwei vierfüssigen Versen erlaubt.

Milon zur Ruhe getragen wird, steigert sich ihre düstere Reue bis zur Verzweiflung, sie flucht dem Lügengeiste u. seinem Verbündeten, reisst den Schmuck aus dem Haare u. will davon, die Leiche des Gemordeten noch einmal zu sehen u. sich dann dem Gerichte als Mörderin zu übergeben. Maldonado hofft abermals mit Beschwörung ihre That zu hindern, doch sie vernichtet seinen Zauber durch den Namen Gottes u. entflieht. Nun führet uns der Dichter auf den mondbeleuchteten Friedhof. Milon's Leiche wird unter Gesang auf die Bühne getragen u. niedergestellt. Iwan, der dazu gekommen, füllt die Lüfte mit seinen Klagen, bis der Graf erscheint, Lidwinna zu suchen, den er mit so heftigen Vorwürfen anfällt, wie sie die Lieblinge des Teufels in der Regel sich auch nicht von Jedem gefallen lassen. Endlich erscheint Lidwinna mit gelösten Locken — das ist nun einmal die Stereotype der Verzweiflung, wenn wir gleich nicht recht wissen, wo die Desperaten so viel Ordnungsliebe hernehmen, sich noch das Haar recht nett zu kämmen u. zu scheiteln — von ihren Frauen gefolgt, stürzt sich auf die Bahre u. bekennt dann laut, dass sie Milon's Mörderin sei. Maldonado will sich ihrer bemächtigen, doch die Ritter nehmen sie in Schutz, umsonst ruft er den Meister an, seine schwarzen Boten herauszusenden, um seine Macht zu bewähren; er selbst versinkt mit ihnen, und Milon u. Lidwinna erheben sich unter dem Gesange eines unsichtbaren Chores gen Himmel.

Diese Uebersicht des vom *Dichter* dem *Tonsetzer* Dargebotenen zeigt, dass der Erste dem Letztern seine Arbeit eben auch nicht zu sehr erleichterte, da die Oper auch nicht *eine* musikalische Gestalt enthält. Die Heldin der Oper entbehrt alles moralische u. dramatische Interesse, und die Schwärze ihres Gemüthes ist eben so wenig motivirt, die Reue, welche ihr im letzten Akte die Ehre der Himmelfahrt erwirbt, eben so wenig in ihrem Charakter begründet, als der religiöse Skepticismus u. der tragische Tod in dem Wesen der berühmten u. berüchtigten Zweiflerin *Wally*. Ja, wenn man die fortwährenden Exclamationen über die grelle Charakterschilderung der französischen Theaterdichter hört, möchte man fast sagen, Lidwinna habe weniger Menschliches an sich, als *Lucrece Borgia* — abgerechnet, dass die Laster dieser aus einer *grossen gewaltigen Leidenschaft* entspringen — die doch *ein* edles menschliches Gefühl, die Mutterliebe, in ihrem Herzen hegt. Man nennt Lidwinna mitunter einen weiblichen *Faust* u. einen weiblichen *Robert*. — Was das Erste betrifft, so findet sich freilich *eine* Aehnlichkeit zwischen dem berühmten schwarzkünstlerischen Doctor u. der böhmischen Mullerjungfrau, nämlich, dass beide aus dem ihnen von der Natur angewiesenen Wirkungskreise schweifen; doch ist Faust's Hinausstürmen aus seiner Bahn so erhaben, jenes der Lidwinna so unpoetisch, dass jeder Vergleich — wenn wir ihn je statuiren wollen — stets zum Nachtheile der Letztern ausfallen muss, wie denn überhaupt jedes Hinausschweifen des Weibes aus ihrer vorgezeichneten Bahn nur im komischen Gewande mit Glück dargestellt werden kann. In Bezug auf den Scribe'schen *Robert* verdient eigentlich die herzlose Lidwinna den Namen *Teufel* viel mehr, als der im Grunde gutmüthige u. nur etwas frivole Herzog der Normandie, dem man nach der strengsten poetischen Rechtspflege am Ende den Besitz seiner Prinzessin wohl gönnen kann. Keine reichere Ausbeute gewähren dem Tonsetzer die andern Figuren — Charaktere wollen wir nicht sagen — dieser Oper. Milon ist im ersten Akte ein so sentimentales Kerlchen, dass wir ihm die Tapferkeit des Zweikenaktes kaum glauben, und der Graf ein ziemlich gewöhnlicher *Kaspar*, *Bertram*, und wie die Mitteldinger zwischen Dämon u. Bösewicht heissen, die wir so häufig in den neueren Opern finden, ohne recht herausbringen zu können, wohin selbige zu klassificiren sind. Die Verse sind, einige kleine Nachlässigkeiten u. Angewöhnungen abgerechnet, meistens gut, oft sogar schön, doch keineswegs *musikalisch*, was schon aus einer Vergleichung des gedruckten Buches mit dem, was gesungen wird, und den vielfältigen Abänderungen hervorgeht, von denen wir nicht wissen, ob selbige der Tonsetzer oder die Sänger gemacht haben. Nachdem wir uns vielleicht etwas zu lange mit dem Texte beschäftigt haben, so wollen wir die Oper noch ihren einzelnen Nummern durchgehen. Die Ouverture (E moll), die eben so wenig zu den bedeutendsten Erscheinungen dieser Form als zu den schönsten Nummern des Werkes zu zählen, ist wohl etwas zu leicht u. in französischer Manier gehalten, braust jedoch Feuer u. Leben, und schon hier erkennen wir *ex ungue**)

*) Wir hoffen, dass man uns hier nicht etwa wegen des grammatischen Sinnes des Wortes „Ouverture" einer Un-

lenem den Kenner der Kunst wie der Natur u. des Wirkungskreises der Instrumente. Das Andante (E dur) enthält eine wunderschöne Cantilene, welche im Verlaufe der Oper mehrmals passend, ja selbst rührend wiederkehrt.

Erster Akt. Die Mühle No. 1. Chor der Mühlknappen u. Arbeiter (F dur) ist etwas zu rauschend instrumentirt, weshalb der Gesang — dessen Motiv für den Charakter der Müller auch etwas zu hoch gestellt sein dürfte — nicht gehörig durchdringen kann. Die Violinen in der Höhe machen eine vortreffliche Wirkung. Weich u. gemüthlich gehalten ist No. 2. Duett zwischen Iwan u. Milon (As dur) mit obligaten Violoncellen. In No. 3, einer melodramatischen Scene der Lidwinna, klingt das obererwähnte Motiv höchst wirksam hinein, und edel gehalten ist sowohl das darauf folgende Recitativ, als die Arie (E dur), die keineswegs des musikalischen Schmuckes entbehrt, ohne doch aus dem dramatischen Charakter in das Gebiet der Concertarie h. über zu schweifen. No. 4. Recitativ u. Duett zwischen Lidwinna u. Milon gehört unter die schönsten Nummern der Oper, und ist natürlich, lebhaft u. in einem Gusse geschaffen. No. 5. Spinnerlied der Mädchen (A moll) lässt in Gesang u. Instrumentation nichts zu wünschen übrig. Weniger ansprechend ist der Chor der Müller (D dur), dagegen die Verbindung beider sehr gut, und beweist grosse Gewandtheit. No. 6. Finale, Chor der Müller u. Mädchen ist sehr wirksam mit Flattilien instrumentirt, vorzüglich muss das Eingreifen des Chores nach den einzelnen Solicinien des Milon u. der Lidwinna ausgezeichnet werden. Meisterhaft angelegt u. durchgeführt ist das Terzett zwischen Iwan, Lidwinna u. Milon. Das Duettino (wenn man es so nennen darf) zwischen dem Ritter u. Lidwinna: „Hinweg, hinweg aus niederm Haus“ (D moll) ist eine der schönsten Ideen, deren sich die deutsche Musik zu rühmen hat, wahr u. ergreifend; doch hat sie der Tonsetzer zu schnell wieder losgelassen. Wäre dieses Motiv in Mozart'scher Weise in allen den möglichen Schattirungen durchgeführt, es müsste Furore machen. Auch der tumultuöse Chor beim Brande ist wahr u. charakteristisch.

Zweiter Akt. Der Palast. No. 7. Frauenchor, ist melodiös u. gut gehalten; weniger reich an Melodieen u. nicht ganz klar u. verständlich ist No. 8. Duett zwischen Lidwinna u. dem Grafen, welches einige diabolische Dissonanzen enthält, die zwar zur Charakterzeichnung des Grafen gehören, doch sind wir in der musikalischen Darstellung des Magischen u. Grauenhaften durch Spohr's tiefe Poesie dermassen verwöhnt, dass jeder Tonsetzer weise daran thut, sich diesem Genre so ferne als möglich zu halten. Der Chor der Ritter No. 9 dürfte für einen deutschen Componisten wohl etwas zu *französisch* gehalten sein. No. 10. Aria des Milon: „Sie ist's, sie ist's“ (A dur) spricht den Affect des Wiedersehens nicht kräftig genug aus; gleichwohl ist die Meditation: „Doch wie entging sie den Flammen?“ meisterhaft ausgeführt, und die durch Instrumentalmusik ausgefüllten Gesangspausen wahrhaft psychologisch. Der Schluss der Arie: „Die Stund' ist nah', die es entscheidet“ hat viel blühendes Leben, und das Pizzicato der Violinen zum Schlusse gibt dem Ganzen einen höchst originellen Anstrich. No. 11. Duett zwischen Lidwinna u. Milon, das gegen das Ende durch das Hinzutreten des Grafen zum Terzett wird, ist von grossem dramatischen Interesse, und die drei *musikalischen* Charaktere treu eingehalten. No. 12. Recitativ u. Aria (F moll) der Lidwinna, welche das zweite Finale bildet, ist dankbar u. glänzend und enthält schöne Gefühlsmomente u. rührende Cantilene, besonders das: „Errette meine Seele aus diesem Irrgewind'.“ Was Lidwinna mit den Geistern zu singen hat, ist minder genießbar u. etwas unklar.

Dritter Akt. Der Kirchhof. No. 13. Introduction. Hier hat der Componist sein Talent vorzüglich durch die erschütternde Wahrheit u. grossartige Verbindung des Hochzeitjubels mit dem Grabgesange glänzend beurkundet. No. 14. Recitativ u. Arie des Grafen ist etwas gesucht auf den modernen Effect berechnet (der bei dem grossen Publikum nicht leicht fehlen kann, wenn sie von einer energischen Stimme vorgetragen wird), und zu undeutlich, um unter die vorzüglichen Nummern der Oper gezählt werden zu können. No. 15. Finale. Sehr gemüthlich u. rührend ist Iwan's Arie u. dessen Duett mit dem Grafen durchaus fasslich u. eingänglich. Lidwinna's letzter Gesang mit Chor (F dur) ist so elegisch, dass er auf den Hörer einen tiefen Eindruck zurücklässt, nur fehlt ihm das

---

gerechtheit beschuldigen werde. Unsere Dafürhalten kann die Ouverture wohl vor der Oper gedacht, doch soll sie erst nach jener ausgearbeitet werden. So hielt es wenigstens — Mozart.

Sühnende u. Beruhigende, welches doch der Dichter durch die Schlussverklärung herbeiführen zu wollen schien. Unstreitig trägt dieses geistreiche Werk keineswegs das Gepräge eines Erstlinges, und man muss so viel Kunststudium u. ein so schönes Talent besitzen, so viel gesehen u. gehört haben, als Hr. Dessauer, um die Klippen, welche das Genre der Oper selbst dem begabten Anfänger darbietet, so klug als kühn zu umschiffen. Lidwinna ist eine musikalische Novität, die auf jeder Bühne, welche im Stande ist, sie gut zu besetzen, Theilnahme finden muss, wenn wir gleich keineswegs in Abrede stellen wollen, dass die Musik des Hrn. Dessauer Stellen hat, welche schnell aufzufassen, der Zuhörer selbst auf einer bedeutenden Stufe musikalischer Bildung stehen müsse. Hrn. Dessauer's Genius hüpft noch von Blüthe zu Blüthe, aber wenn er gleich überall Honig saugt, so ist doch dieses viele Umherirren im Kunstgebiete eine Anomalie, die selbst dann nicht ganz zu billigen ist, wenn sie aus Ideenfülle entsteht. Unstreitig wäre seinen Tongebilden mehr Einheit zu wünschen, und das öftere Wiederkehren einer Idee, um dem Geiste mehr Ruhepunkte zu gönnen. Von diesem Fehler dürfte jedoch gleichfalls die überflüssige Länge des Textbuches die Schuld tragen, welche es dem Componisten unmöglich macht, jedes einzelne schöne Motiv so lange festzuhalten u. durchzuführen, als es nöthig ist, damit der Zuhörer ganz mit demselben vertraut werde, wenn er nicht einen musikal. Riesenleib erschaffen wollte, dessen Maass sich weit über den Raum eines Theaterabends hinaus erstreckte. Ueberhaupt dürfte die Wahl dieses spukhaften Stoffes, der dem Geiste des Tondichters keineswegs zuzusagen scheint, der grösste Vorwurf sein, den man jenem machen kann. Wollte man ihn mit dem verzeihlichen Grunde entschuldigen, dass er zur Unterstützung seines *ersten* Werkes die herrschende Vorliebe der Zeit für Teufeleien benutzen wollte, so wäre das eine Vertheidigung für einen Componisten, der in seiner ganzen Production der *Mode* huldigt u. nachgibt, wie sich manche bedeutende Talente von dem musikalischen Teufel unserer Tage verleiten liessen; doch ist dies, Gottlob! bei Hrn. Dessauer keineswegs der Fall, und wir erkennen es als seinen grössten Vorzug, dass er sich bestrebt, den Zeitgeschmack zu corrigiren, indem er dem *französischen* Grau in Grau, wie dem *italienischen* ewigen Sonnenscheine *deutsche* Schlagschatten beifügt. Dafür wird ihm jeder Freund der *echten* Tonkunst Dank wissen, denn dramatische Musik ohne bestimmten Charakter ist ein Hut für jeden Kopf. Möge der Tadel oder die Gleichgiltigkeit jener Musikfreunde, die nur Bellini, Donizetti oder Auber (in seiner Decadence) hören wollen, ihn nicht abschrecken, auf der einmal betretenen Bahn fortzuschreiten. Ein Mann, der so tiefe Blicke in das Heiligthum der Kunst gethan hat, wird nicht verfehlen, mit jedem wiederholten Versuche weiter einzudringen in das Reich des Schönen, und das Gebiet der Oper mit neuen u. erfreulichen Gebilden zu bereichern.

Was die Aufführung betrifft, so war dieselbe ziemlich präcis, und das viel beschäftigte Orchester löste unter der Leitung des Kapellmeisters Skraup, der keine Mühe sparte, seine Aufgabe vollkommen. Dem. Lutzer, welche — mit Ausnahme der Jessonda — noch nie in einer deutschen Oper so vorzüglich mitwirkte, legte in ihrer über die Maassen anstrengenden Partie (welche jede mit geringerer Jugendkraft ausgestattete Sängerin erschöpfen dürfte) eine eben so reife Umsicht, als künstlerische Oekonomie an den Tag, und hatte stets für die Kraftstellen einen gehörigen Fond in Reserve. Sie zeigte deutlich, dass sie diese Partie, wenn auch weder so brillant, noch so leicht durchzuführen, als die meisten italienischen, gern singe, was für ihre musikalische Bildung spricht. Hr. Demmer (Milon) that sein *Möglichstes* u. zeigte ebenfalls den besten Willen, doch hat leider seine Stimme ihren Johannistag längst überschritten, und sein Gesangsstudium reicht für die deutsche Musik nicht aus. Hr. Pöck (Graf Maldonado) nimmt seine Partie recht energisch, und trift besonders in der Arie des dritten Aktes mit einer Kraft auf, die sein beneidenswerthes Organ abermals im vollsten Lichte darstellt, von dem wir nur manchmal wünschten, dass er dasselbe im Zügel erhielte u. nicht über die Grenzen schweifen liesse. Der Müller Iwan ist das Stiefkind der Oper, und man darf es daher dem Hrn. Strakaty nicht hoch anrechnen, wenn er gar keine Wirkung damit hervorbrachte. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war ehrenvoll u. in manchen Stellen rauschend, wenn gleich eine Oppositionspartei auftreten zu wollen schien, die sich aber bei uns immer hervordrängt, und sich mehr auf die Caprice u. Renommisterei mancher Zuschauer, als auf das dargestellte Werk oder die Leistung der Darsteller zu begründen scheint. Hr.

Dessauer, Dem. Lutzer u. die Herren Pöck u. Demmer wurden wiederholt hervorgerufen, und der Beifall nahm in den folgenden Productionen mehr zu als ab.

Musikfeste in England.

In diesem Jahre wurden in den Provinzialstädten Manchester, Norwich, Worcester u. Liverpool grosse Musikfeste gehalten, zu welchem letzten das neue Oratorium von Fel. Mendelssohn-B. „Paulus" am 7. Octbr. unter der Leitung Franz Cramer's meist trefflich aufgeführt wurde. Man fand es grossartig u. eigenthumlich, besonders in der Instrumentation, so dass man von der Einfuhrung desselben durch Sir Georg Smart sich zu Danke verpflichtet fuhlt u. es wiederholt bei ähnlichen Gelegenheiten zu hören hofft. Ueber das Musikfest zu Manchester ist am meisten geschrieben worden; auch ist es schon des letzten Gesanges der Malibran wegen vorzüglich merkwürdig. Es begann am 13. Septbr. unter Sir George Smart's Direction über 105 Instrumentalisten u. 224 Sänger. Namentlich waren dabei thätig, ausser den beiden Nebendirectoren Mori u. Cramer, die Virtuosen de Beriot, Dragonetti, Lindley, Moralt, Nicholson etc. Unter den Sängern Braham, Iwanoff, Lablache, Philipps etc.; unter den Sängerinnen Assandri, Caradori-Allan, Malibran etc., welche Letzte fur 600 Pfund engagirt worden war. Punkt 11 Uhr wurde das Fest in der mit Zuhörern gefullten Collegiatkirche mit Attwood's Krönungshymne eröffnet, auf welche Haydn's Schöpfung folgte. Im Sanctus u. Benedictus aus Mozart's Requiem machte vor Allen Lablache grossen Eindruck. Der Beifall der Malibran, die sich von ihrem Unwohlsein erholt hatte, wollte nach dem Gesange des Heilig aus Händel's Redemption u. „Deh parlate" aus Cimarosa's Sacrificio d'Abramo lange nicht enden. Neu war Bishop's „Siebenter Tag" aus Milton's verlorenem Paradiese; gefiel sehr. Das Abendconcert im Theater dauerte bis gegen Mitternacht. Alle Vortragenden ernteten reichen Beifall; am meisten entzuckte wieder der Gesang der Malibran. — Der zweite Festtag brachte früh nur Bruchstücke aus verschiedenen Oratorien Händel's, unter Anderm auch aus Spohr's Vater Unser. Die Malibran sang ausserordentlich. Darnach war sie sehr angegriffen, sang aber dennoch im Abendconcerte, das abermals sehr besucht war, ausser in dem Quartett aus Fidelio, noch mit der Caradori ein Duett aus Andronica v. Mercadante, bei dessen verlangter Wiederholung sich die unpäßliche Frau so anstrengte, dass das ganze Haus vom lebhaftesten Beifall erfullt war. Unmittelbar darauf sank sie ohnmächtig zusammen; man liess ihr zur Ader u. brachte sie in ihre Wohnung. Das Uebrige sang an ihrer Statt die Caradori-Allan. Die Theilnahme an der grossen Sängerin zeigte sich überaus lebhaft. Der dritte Tag gab vor einer sehr zahlreichen Versammlung Händel's geliebtestes Oratorium, den Messias. Die Malibran kam zwar zur Kirche, konnte aber nicht singen, worüber sich eine allgemeine Betrubniss verbreitete; noch mehr, als die Aerzte öffentlich bekannt machten, dass die geehrte Frau an diesem Feste nicht wieder auftreten könne. Dennoch war das Abendconcert überfullt, wo unter Anderm Beethoven's Pastoralsymphonie u. Mendelssohn-B.'s Ouverture zum Sommernachtstraum gegeben wurde. Am 16ten war die Kirche abermals überfullt. Man gab vorzüglich Beethoven's Christus am Oelberg, Spohr's letzte Dinge u. Auswahlen aus einem neuen Oratorium vom dortigen Musikdir. Cadmore „The Martyr of Antiochia", was nicht recht ansprechen wollte. Der gewöhnliche Ball zum Anfange u. zum Schlusse des Festes fehlte auch hier nicht. Der letzte war höchst glänzend u. ausserordentlich besucht. Nur die bedenklich gewordene Lage der hochverehrten Sängerin störte den Vollgenuss der Freude, die sich bald in Trauer verwandelte.

Gesang für Kirche und Singvereine.

Dem Unendlichen. Ode von *Klopstock*, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen mit willkürlicher Begleit. von 2 Violen, Vcello, Basso, 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen, 3 Pauken u. Orgel — von *C. G. Müller*. Op. 10. Leipzig, bei G. Schubert.

Diese schöne u. für Composition sehr geeignete Ode Klopstock's ist zu Leipzig in der Euterpe, deren Director der Vers. ist, wirksam zu Gehör gebracht worden, dann in Eisenberg am diesjährigen Musikfeste des Osterländischen Gesangvereines, dem das Werk auch gewidmet worden ist. Sie wurde zu den vorzüglichsten Nummern des Festes gezählt (vergl. S. 375) u. wird sich überall Beifall gewinnen, wo sie gut aufgeführt wird. Und dies scheint uns in Teutschland nicht unter die

einige Kleinigkeiten abgerechnet, wirklich ein gar liebes Stück. Man siehet das gute Madchen vor sich, wenn man ihr nachsingt:

Lison, me dit ma mère,
Il faut prendre un mari;
Un mari put me plaire,
S'il est jeune et joli,
S'il est d'humeur riante
Et qu'il danse et qu'il chante,
Comme je fais, ici etc.

und das Ganze aus — G moll: denn man bringt ihr ja einen reichen alten Herrn, der, statt zu singen, hustet, statt zu tanzen, Pelzstiefeln anziehet! Man kann das niedliche Liedchen gar nicht falsch vortragen, so bestimmt und nothigend ist die Musik, durch den Anstrich von Traurigkeit im Ganzen, die Naivität in der Melodie der Singstimme, und die Schelmerey in den Figuren des Akkompagnements.

No. 5. Solie ist unter der kleinen Gruppe der, welchem die musikalische Kritik am meisten zu verzeihen hat. Seine Ouverture ist ein Gemengsel von längst verbrauchten Gemeinplätzen, seine grösseren Gesangstücke sind nur längere u. s. w. Und gleichwohl können Liebhaber, die es nicht eben genau nehmen, beym Durchgehen des Chapitre second allerdings Freude haben: denn hier giebt es eine ganze kleine Reihe artiger Lieder, die, wenn sie auch der Komponist nicht mit Dalayrac's Laune und Gefühl auszusprechen weiss, und sie von ihm nur begleitet werden, (doch nicht ohne Sorgfalt) schon durch sich selbst gefallen müssen.

Miscellen.

Es befindet sich im 175ten Stück der Allgemeinen Zeitung von diesem Jahre eine kurze Darlegung der, mit vielem Gerausch vor einiger Zeit in Paris bekannt gemachten Entdeckung, über die Charaktere der einzelnen Töne der Tonleiter. Der achtungswürdige Herausgeber jener Zeitung fügt eine Anfrage, die als Aufforderung genommen werden kann, die Sache zu prüfen, bey. Wir lassen den kurzen Aufsatz hier abdrucken, da jene Abhandlung nicht besser zusammengezogen werden kann, und setzen einige Anmerkungen hinzu, die nur sehr kurz zu seyn brauchen.

„Nach dieser Beobachtung empfängt jeder melodische Ton" (der Beobachter meynt damit wohl, jeder Ton der Skala) „noch eine besondere Eigenheit, welche ihn allein mit einer strengen Bestimmtheit charakterisirt, ihn wesentlich von allen andern unterscheidet, und ihm ausschliesslich angehört. Da der Ton nicht ein körperliches Wesen, und daher der Beweis hierin schwer zu führen ist, so bedient der Beobachter sich hierzu der Vergleichung mit den Farben i), ohne deswegen des P. Castel's Farbenklavier erneuern, oder auch nur billigen zu wollen. Er sagt, jede der 3 Farben des Prisma, blau, roth und gelb, macht einen verschiedenen Eindruck auf unsre Augen. Die blaue Farbe hält das Gesicht in ernster Ruhe, die rothe sezt es mit Heftigkeit in Bewegung, die gelbe zieht es sanft an. Wer hat nicht diese Bemerkungen, und zwar die erste, wenn er den azurnen Himmel, die zweyte, wenn er eine lebhafte Flamme, die dritte, wenn er schimmernde, mit Gold durchwebte, oder übersaete Stoffe ansah, empfunden? Prüft man nun mit Aufmerksamkeit den Klang eines jeden von den Tonen, welche einen vollkommenen Akkord ausmachen, so wird man in dem tiefsten einen Charakter von unveränderlicher Ruhe, in dem mittlern einen Charakter von brennender Starke, in dem dritten einen Charakter von lichtvoller Sanftheit — oder so: man wird Gleichheit des unterscheidenden Charakters zwischen dem Ton ut (c) und der blauen, zwischen dem Ton mi (e) und der rothen, und endlich zwischen dem Ton sol (g) und der gelben Farbe erkennen. Es würde, wie der Beobachter weiter erklärt, vorerst zu schwer seyn, die Vergleichung mit Farben durch die übrigen 4 Töne der Leiter fortzuführen: aber er glaubt, jeder, der die verschiedenen Eindrücke beobachten wolle, werde in dem Klange des Tones

schwierigen Aufgaben zu gehören, in Teutschland, wo sich an allen Orten selbst unter den Dilettanten sehr geschickte Sänger in nicht geringer Anzahl vorfinden. Die musikalische Behandlung ist technisch vortrefflich, declamatorisch gut u. ästhetisch angemessen, ohne sich in einem so hohen Tone aufzuschwingen, dass er nur von Auserwählten angestimmt werden könnte. Vielmehr ist Alles leicht fasslich u. so zusammenhängend klar u. eingänglich, dass wir das Werk jedem Männergesangvereine bestens empfehlen. Einzelne Stimmen sind in beliebiger Anzahl u. die vollständige Partitur ist in correcter Abschrift zu haben.

XII Chants en Quatuor ou Choeurs p. Soprano, Contralto, Tenor et Basse, accomp. de Piano ad libitum. Destinés specialement aux maisons d'éducation et enseignemens mutuels. Composés par *Jean George Naegeli.* III Suites. Zurich, chez J. G. Naegeli. Chaque S. 1 Thlr. 4 Gr.; réunies 3 Thlr.

Diese Chöre sind demnach zunächst für Unterrichtsanstalten u. vorzüglich des gegenseitigen Unterrichts bestimmt, also namentlich für Frankreich, weshalb der Text auch französisch ist, ohne Verteutschung. Sie sind daher nicht allein in Zürich, sondern auch in Paris bei Schonenberger herausgekommen. Sollen sie also in unserm Vaterlande teutscher Zunge gebraucht werden, so gehört vor Allem ein Uebersetzer der Worte oder ein solcher Verein dazu, der des Französischen mächtig ist. Natürlich u. zweckmässig ist in diesen meist kurzen Chorgesängen auf das Bedürfniss u. die Fertigkeit französischer Musiklernenden hauptsächlich gesehen worden. Die Anforderungen an die Vortragenden sind also nicht bedeutend, im Gegentheil ganz leicht; alle Stimmen sind fliessend; die Texte sämmtlich religiös. Die bezeichneten Anstalten u. häusliche Zirkel, welche französisch sprechen, werden dem Vf. für diese Ausgabe zu grossem Danke verpflichtet sein. Alle diese Gesänge werden auch mit blosem Quartett sehr gut wirken. Das Pianof. ist ganz leicht, unterstützt blos die Sänger, kann also, sind die Sänger fest, ohne den geringsten Nachtheil wegbleiben. Zur Partitur sind die einzelnen Stimmen im Abdrucke beigefügt. Jede einzelne Gesangstimme ist 2 Bogen stark mit Ausschluss der letzten leeren Seite.

Für die Orgel.

Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorn" in textgemässen Variationen für die Orgel bearbeitet v. C. T. Seiffert. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 8 Gr.

Diese 4 Veränderungen über den angegebenen u. 4stimmig harmonisirt vorausgeschickten Choral sind gut, der Orgel angemessen, nicht schwierig u. so gehalten, dass der Choral selbst überall bestimmt u. deutlich durchklingt, meist im Discante, nur in der zweiten dreistimmigen Variation in die Mittelstimme gelegt. Dieses beständige Festhalten der Choralmelodie mag wohl den Compouisten veranlasst haben, diese Var. textgemässe zu nennen; eine andere als diese nicht ungewöhnliche Behandlung kann ihn schwerlich zu dieser Benennung veranlasst haben, worin also nichts auffallend Besonderes zu suchen ist. Man wird sich des Werkchens mit Nutzen bedienen.

Zwölf Orgel-Vorspiele verschiedenen Charakters für angehende Organisten zum Studium u. zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste comp. — von Carl Geissler. Op. 45. Leipzig, bei G. Schubert. Pr. 14 Gr.

Leicht sind sie alle, erfüllen also, was sie wollen; der Inhalt ist kirchlich, sie können also von angehenden Orgelspielern, sind sie ihrer mächtig geworden, was auch weniger begabten bald möglich sein wird, in der Kirche verwendet werden, und zwar bei verschiedenen Gelegenheiten, da sie wirklich verschiedenen Charakters sind. Nur einige sehen sich zu ähnlich, z. B. No. 1 u. 7. Man findet 3 hübsche Trio's u. 2 Vorspiele zu den Chorälen „Wach auf, mein Herz und singe" u. „Jesus meine Zuversicht" darunter. Die Orgelstimmen sind stets angegeben.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

Die letzte Novität, womit vor ihrem Scheiden die italienische Sängergesellschaft uns regalirte, war Coppola's hier componirte Oper: Enrichetta

Baienfeld. Der Stoff ist identisch mit der alten: La Rosière de Salençi, von Gretry; nur ohne die zart idyllische Gemüthlichkeit des Originals, und durch welsche Buffonerien versäuert. Indessen sorgte der Componist klüglicherweise dafür, sich möglichst den Rücken frei zu halten, und bedachte die Tadolini mit Allem u. Jedem, was immer nur im Bereiche ihrer herrlichen Mittel liegt. Das wirkte u. half denn auch; und gerade eben, weil Nina, la pazza d'amore, betrübten Andenkens, schonungslos durchgefallen war, vermeinte man zu einigem Ersatz verpflichtet zu sein, des gekränkten Vaterherzens wegen. Man applaudirte demnach bei jeder schicklichen Gelegenheit, und rief sogar den Maestro par force diverse Male heraus, welcher, wenigstens nach seinen zierlichen Verbeugungen u. freudestrahlendem Antlitze zu urtheilen, Alles für baare Münze, als Tribut seines sublimen Talentes hinnahm, ohne zu argwöhnen, dass der ganze Actus nichts weiter, denn eine gewöhnliche, verbrauchte Höflichkeitsbezeigung war. Dies lehrte die F. ge; denn nach ein paar Reprisen hatte man an der Geschichte sich übersatt gehört. Dass übrigens diese Arbeit nicht haarbreit höher steht, als vielbesagte Liebesnärrin, bewies der in Italien erhaltene negative Beifall; die in La Festa della Rosa umgetaufte Enrichetta ging zu Mailand u. auf andern Nachbarbühnen nicht nur spurlos, sondern vielmehr mit unzweideutigen Aeusserungen des Missfallens in die Scene, während, sterlein, die Nina, fortwährend allenthalben immer noch vergöttert u. als ein Chef-d'oeuvre musikalischer Kunst ausposaunt wird. — Anfangs Juli begannen nun allmälig die Auswanderungen. Der Fixgestern Tadolini, die Garcia (der Malibran Schwägerin; nämlich Gattin ihres Bruders, nicht die Ruiz-Garcia), Pedrazzi, Marini u. Rigamonti kehrten zu anderweitigen Bestimmungen in ihr Vaterland zurück; mit dem ziemlich unbedeutenden Restlein wurden zeitweilig noch einzelne, aus Bruchstücken construirte Vorstellungen gegeben; dann blieben die Hallen ein paar Wochen über verschlossen; endlich, am 6. Aug., begannen die verheissenen deutschen Opern; das will sagen: unsere wohlbekannten Künstler Wild, Staudigel, Löwe, Heukel u. A. sangen abermals in der oft aufgewärmten Norma, Unbekannten, Ballnacht, Fra Diavolo, Semiramis u. im Otello, worin notorisch auch nicht eine einzige deutsche Note vorkommt, und bei welchen Compositionen es wenig nur verschlägt, in welchem Idiom die rein entbehrlichen Worte pronoçirt werden. Zur Ehre des Wiener Publikums darf nicht verschwiegen werden, dass es seine alten, bewährten Lieblinge mit eben so brüllenden Acclamationen empfing, wie erst noch vor Kurzem die fremden Gäste. Dem. Löwe hat aber auch inzwischen kaum glaubliche Fortschritte gemacht, und ihre Norma, ihre Desdemona kann als Prototyp gelten, selbst wenn man eine Schr.-Devrient darin gesehen, gehört u. bewundert hat. — Von neuen Acquisitionen wurden vorgeführt: 1. Mad. de Meric; gute Schule; die Stimme bereits in Abnahme; als Alaide gefiel sie minder, denn ihre Vorgängerinnen. 2. Dem. Vial (nicht Viale), welcher ein grosser Ruf voranging, hatte das Missgeschick, in der Semiramis von einer plötzlichen Indisposition überfallen u. beinahe am Fortspielen behindert zu werden. Indessen gewann sie nach kurzer Störung wieder die nöthige Fassung u. entwickelte in den spätern Darstellungen ein bedeutendes Kunsttalent. Dem. Marie Fux, noch aus der vorigen Entreprise, ist in jeder Beziehung für den Arsaz allzuschwach; sie traf ein hartes Loos, das jedenfalls mehr noch auf jene zurückfällt, die sie auf solchen Platz gleichsam an den Pranger stellten, und wurde schon das nächste Mal durch Mad. Waldmüller vertreten, welche trotz der entschwundenen Blüthenzeit auch noch schätzbare Ueberreste geltend zu machen versteht. 3. Dem. Fanny Goldberg. Schülerin des hiesigen Conservatoriums, und durch Ciccimarra ausgebildet, debütirte als Adelgisa u. Isoletta mit überraschendem Erfolge, einen echten Bühnenberuf beurkundend. 4. Hr. Schober, sonst vor seinem mehrjährigen Aufenthalte in Italien: Schoberlechner, ein werther Eingeborener, schon von sonst her, bezüglich des gewaltigen Organs, der falsche Lablache geheissen, dessen bisherige Glanzrolle Assur war; als Waldeburg vermisste man Schmelz u. Weichheit. 5. Hr. Schunk, Tenorist aus Linz; Fond ist wohl da, allein das Metall muss erst birgsam u. geschmeidig gemacht werden; Ciccimarra, der Universal-Arzt, soll ihn auch bereits in die Kur genommen haben. 6. Zu Neben- u. Aushülfsrollen: Mad. Ney; die Dem. Tuzeck u. Auer; die HH. Heukel, Hage, Wirsing, Schwarz, Ammerlahn, Hölzel, Walther, Bieling u. Regisseur Gottdank, welche zugleich auch in der kleinen Operette verwendet werden, die sich einer etwas emsigern Pflege erfreuen zu dürfen scheint, indem anstatt der verschollenen Lücken-

büsser doch mindestens eine gefälligere Auswahl getroffen wird, gemäss welcher Nachtigall u. Rabe von Weigl, Méhul's Schatzgräber, Uniform und Schlafrock v. Berton, der Gutsherr v. Boieldieu, der Kammerdiener v. Caraffa anständig in die Scene gesetzt, zur Reproduction kamen. — Der Balletmeister Galzerani lieferte 2 Compos.: „Die Charlatane", ein kom. Divertissement, und „Rolla's Tod" oder: „Die Spanier in Peru"; letztere mit aller erdenklichen Pracht, ja beinahe Verschwendung ausgestattet, und dennoch verhältnissmässig nur wenig effectuirend, weil allenthalben der Mangel wahrhaft prädominirender Tanzvirtuosen fühlbar hervorgeht. Diesem Uebel dürfte nunmehr durch die Ankunft des berühmten Fuskünstlers Perrot aus Paris, man sagt für drei Monate mit 30.000 Fr. engagirt, zum Theil gesteuert sein. Er producirt sich vorläufig nur in einer kleinen, anacreontischen Scene: „Die Nymphe und der Schmetterling" mit seinem Zöglinge, Dem. Grisi, dem dritten Kleeblatte der gefeierten Schwestern; und unbeachadet der erhöheten Eintrittspreise überfüllen sich jedesmal die Räume, und der Beifall artet in einen Jubelsturm aus. Er ist aber auch eminenter Meister seines Faches, und wer Grazie, Anmuth u. den Culminationspunkt technisch vollendeter Kunstfertigkeit, mit sylphidengleicher Leichtigkeit ausgeführt, versinnlicht schauen will, bewundere Alles vereint in einem einzigen Pas de deux, und er wird, selbst ohne Liebhaber oder Kenner zu sein, kaum ein nie gekanntes Entzücken zu bemeistern vermögen. Diese, wiewohl etwas kostspielige Speculation möchte sich demungeachtet für die Pachtung sehr vortheilhaft rentiren. — In den Intermezzo's hörten wir an 3 Abenden den Pariser Violinisten, Hrn. Ghys. Er trug durchgehends eigene Compos. vor, Concert- u. Phantasiesätze, Variationen, ein Capriccio, L'Orage betitelt, nebst Solo auf der G-Saite, à la Paganini, dem er unbestritten gar Manches abgelernt und keineswegs ohne Geschick nachcopirt. Mechanismus u. Bravour stehen auf einer ausgezeichneten Stufe, doch die Spielweise trägt den Stempel einer oft extravaganten, mitunter fast süffisant carikirten Manier, die nicht Jedermanns Sache ist u. wohl am wenigsten dem für reelgeregelte Gediegenheit u. Solidität empfänglichen deutschen Geschmacke zusagt. — Auch Hr. Parish-Alvars, vielleicht der grösste aller lebenden Harfenkünstler, gab uns wiederholte Proben seines seltenen Talentes, und wir dürfen derer noch mehrer gewärtig sein, da er gegenwärtig Mitglied des Opern-Orchesters geworden u. somit für längere Zeit in unsern Mauern zu verweilen beabsichtigt.

(Fortsetzung folgt.)

Paris. So gross auch immerhin das Treiben einer Stadt wie Paris ist, so ungeheuer die Anschlagezettel geliefert werden u. so hübsch, z. B. auf gelbem Grunde mit tüchtigen rothen u. schwarzen Buchstaben, sie sich ausnehmen, so wenig eigentlich Neues wüsste ich Ihnen doch für jetzt zu berichten. Die Concerte im nicht besonders akustischen Musiksaale des Conservatoriums sind hinlänglich bekannt, eben so, dass hier deutsche Musik in den grössten Ehren steht, vor allen Gluck's, Haydn's, Mozart's, Beethoven's u. v. Weber's. Der Vortrag ist meist ausgezeichnet, mitunter weniger, wie das nicht fehlen kann. Den grössten Enthusiasmus erregte B.'s C moll-Symphonie. Dass Thalberg als Componist u. Pianof.-Virtuos das grösste Aufsehen machte, haben Ihre Bl. längst bemerkt. Was man dagegen von J. Benedict zuweilen in andern Blättern gelesen hat, scheint mir übertrieben. Sie wissen schon, dass Liszt aus Genf, wo sein Concert nicht sehr besucht war, weil er vorher öffentlich zu oft umsonst gespielt hatte, wieder zurückgekehrt ist. Dies Alles u. dass man im Conservatorium alljährlich Preise austheilt, vorher allerlei singt u. spielt, ist wahrhaftig nichts Neues; eben so wenig, dass von allen Orchestern, die hier nicht unter Habeneck stehen, nicht viel zu sagen ist. Desgleichen kann es Niemanden unbekannt sein, dass es hier zur rechten Zeit Concerte die Hülle u. die Fülle gibt. Nur stelle sich Niemand zu grosse Dinge darunter vor. Volles Orchester hat selten eins. Ich glaube, dass in vergangener Saison, ausser dem Concerte Lipinski's, nicht noch 2 dergleichen besetzte vorgekommen sind. Es ist schon Grand Concert, wenn glücklicher Weise eine Quartettbegleitung dabei ist. In der Regel vertritt das Pianof. das ganze Orchester, und der Salon, in welchem sich der Künstler hören lässt, ist oft nichts anderes, als ein Zimmer von mässiger Grösse. — Unter den hiesigen 18 Theatern sind nur 2 für Musik, nämlich die Académie royale de Musique u. das italienische Theater; die übrigen lassen nur von Zeit zu Zeit Vaudeville's hören, zu denen der Lustspieldichter Bayard manchen beliebten Text geliefert hat. Die Opéra comique ist gesunken, und das Neue, was sie bringt, will nicht viel bedeuten. So war z. B. die sogenannte komische Oper „Sarah", Text von Me-

lesville, Musik von Grisar, etwas sehr Gewöhnliches. Die Vorübungen u. nothwendigen Kenntnisse fehlen den meisten jungen Comp. zu offenbar. Etwas besser ist zwar die Oper „Chevalier de Canolle", in Musik gesetzt von Fontmichel, einem Compon. aus der Provinz, allein etwas Ausgezeichnetes wird es Niemand nennen wollen. Dagegen geht es, wie es scheint, mit den Kabalen sehr gut, und der Director der Klatscher gehört unter die glückseligen Leute. Es wäre aber noch ein grosses Glück für jeden Ruhmdspiranten, wenn so ein Director die einzige Person wäre, der man sich angenehm machen müsste. Es soll mich freuen, wenn ich bald Gelegenheit finde, Ihnen Neues zu berichten u. recht Treffliches. Ueber die unentgeltlichen Gesangübungen, die der Hr. Abbé Mainzer mit dem Volke anstellt, wird viel in vielen Blättern gesprochen u. nicht mit Unrecht; der Versuch ist gut. Sind es die Fortschritte ferner, werde ich davon melden.

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommersaison in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Pavia. Ricci's Scaramuccia, von ihm selbst in die Scene gesetzt, ging mit vollen Segeln. Rovere ist ganz zum Buffo geschaffen, die Amar u. Giacomino, Tenor Zoboli u. Bassist Zuccone sind wenigstens für kleinere Theater brauchbare Individuen. Und weil Alles gut ging, wollte man sogar eine Opera seria wagen, wählte unglücklicherweise Mercadante's Normanni, und das vorhin lustige Theater verwandelte sich in ein trauriges. Scaramuz heiterte sogleich wieder alles auf, und Ricci's eigens componirte neue Operette: La Serva e l'Usuro mit einer fröhlichen Musik setzte dem Gaudium das Segel auf, wiewohl die Aufführung Manches zu wünschen übrig liess.

Cremona. Abermals ein neuer Maestro der ergiebigen Musica moderna. Hr. Pietro Ruggeri allhier schrieb eine neue Oper: L'Appuntamento notturno betitelt, mit welcher die hiesige Frühlings-Stagione begann, und die schnell durch den Elisir d'Amore aus der Scene verjagt wurde. Da dieser Erstling unter aller Kritik ist, so wird hier blos bemerkt, dass Cremona seit Kurzem drei neue Operncomponisten aufzuweisen hat: Bassi Manni, Bergonzi u. obigen Ruggeri; was sie bisher geleistet, ist bereits aus der Bühne verschwunden.

Venedig (Teatro alla Fenice). Die für's Theater Apollo, sonst S. Luca, engagirten Sänger (die Streponi, Hr. De Gattis, die Bassisten Schoberlechner u. Paganini nebst dem Buffo Torri) begannen einstweilen die Stagione auf diesem grossen Theater mit der Gazza ladra, in welcher kaum Hr. Schoberlechner einigen Beifall fand; desto glücklicher waren nachher Bellini's Puritani, in welchen die Venetianer besondere Schönheiten gefunden zu haben glaubten, und welche Oper also hier zum ersten Male in Italien gefiel.

(Teatro d'Apollo.) Die Puritani wurden mit Beifall fortgegeben, da aber der anfangs für diese Oper gezeigte Enthusiasmus merklich nachgelassen hatte, so glaubte man die vorigen Jahr mit derselben Streponi so gut aufgenommene Nina von Coppola wiederholen zu müssen; allein diesmal war die Aufnahme dieser Nina weit schwächer, und nach beendigter Zahl der festgesetzten Vorstellungen machte die Oper einer Schauspielertruppe Platz.

N o t i z.

Für Paris u. London werden wir im künftigen Jahrgange mehre neue Berichterstatter einführen, damit mehrseitige Ansichten zur Sprache kommen. Aehnliches für die Berichte aus teutschen bedeutenden Städten ist bereits eingeleitet worden.

W u n s c h.

Es kann mir nur Freude machen, wenn besonders Schulmänner einige von meinen einfachen Melodieen gefallen u. sie selbige in Sammlungen mit aufnehmen; dann wünsche ich aber sehr, dass man sie treu überliefere, und will man sie zweistimmig arrangiren, dass dies geschichtet geschehen möge, als in einer neulich ersch. Samml. bei J. M. Gebhard in Grimma.

Freyberg, d. 20. Novbr. 1836.

M. *A. F. Anacker*, Musikdir.

Bei *Billig* in *Mitweida* ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Weihnachtsnähe. Gedicht von *Rückert*, für Declamation, vierstimmigen Gesang und Pianoforte von *Hering*. 16 Gr.

Dasselbe ist sowohl für alle Freunde des Pianofortespiels und Gesanges als ein passendes Weihnachtsgeschenk, als auch insbesondere kleineren Singvereinen zu empfehlen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. Nº. 50. 1836.

„*Die Reue des Petrus*", *Oratorium, componirt von Liebau.*

Der durch mehre frühere Werke, als *Klopstock's Geburtsfeier* u. das Oratorium: *die Pfade zur Gottheit* bereits rühmlich bekannte Organist *Liebau* in Quedlinburg hat ein neues Oratorium: *Die Reue des Petrus* in Musik gesetzt, und am 21. Sept. in hiesiger Benedictinkirche, unter Mitwirkung sämmtlicher einheimischen u. benachbarten Musiker u. des hiesigen Singvereines in Aufführung gebracht, die bei jedem Zuhörer den Wunsch rege machen musste, dass dasselbe auch anderwärts möchte aufgeführt werden können, da es sich seiner einfachen, aber originellen Gedanken, seiner mässigen, aber kunstvoll eingerichteten Begleitung, und überhaupt seiner in vieler Hinsicht bequemen Ausführbarkeit wegen vor vielen andern zu einer weitern Verbreitung vortheilhaft eignet. Der Text ist von einem jungen Dichter, Namens *Bode*, und dürfte unter den neuen Oratorientexten eine vorzügliche Stelle behaupten. Der erste Theil stellt Betrachtungen der Jünger u. Freunde am Grabe Jesu dar, der zweite die Empfindungen des Petrus über seine Verläugnung, nebst den Tröstungen, die ihm zu Theil werden, und die Aussichten auf die Auferstehung des Herrn. Die einzelnen Abtheilungen enthalten den mannigfaltigsten Stoff zu erhebenden Empfindungen, affectreichen Aeusserungen u. rührenden Schilderungen. Die Sprache ist edel, der Versbau rein u. der Rhythmus recht brav gehalten. Keinesweges ein Meisterstück der Poesie, war dennoch diese Dichtung ein treffliches Vehikel für den Componisten, der in überraschender Mannigfaltigkeit Alles gethan hat, um den dichterischen Empfindungen den mächtigern Eingang in das Herz u. Gefühl des Zuhörers zu verschaffen.

Edler Ernst, hohe Einfalt, gepaart mit Milde u. Kraft, sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Tondichtung. Schon mit dem Beginne der ersten Töne des Oratoriums zeigt sich diese höhere Tendenz, wenn es in D moll, 𝐂, Andante mesto ma con moto, mit grossen Noten im Unisono der Saiteninstrumente *p.* anfängt: d | c | B | A etc., woran sich die sanfteren Blasinstrumente mit ebenfalls sanfter Orgel anschliessen. Allem weltlichen Prunk u. Flitter hat der Componist gänzlich entsagt; und so finden wir auch im Verlaufe, dass er sich nur von einem tiefern religiösen Gefühle, das alle opernhaften Künste u. süssliche Empfindsamkeit verschmäht, leiten lässt. Daher hören wir fast überall nur einfache natürliche Harmonieen in Vereinigung mit so ungezwungenen, unverschrobenen, und dabei doch so anziehenden Melodieen fortschreiten, dass wir aus unserm Zeitalter, in welchem sich nicht selten Alles umgekehrt findet, in ein früheres entrückt zu sein wähnen. Wie wohlthuend ein so ungeschminktes Wesen auf sämmtliche Zuhörer gewirkt habe, lässt sich kaum beschreiben. Obwohl der Componist es absichtlich verschmäht hat, immer neu u. originell zu sein, und sich nur von seinem wahren, religiösen Gefühle hat leiten lassen, so scheint es fast, dass gerade durch solches Verschmähen des in unserer Zeit so Gewohnten das Werk an Anziehendem u. Ergreifendem gewonnen habe. Ganz eigenthümlich aber ist die Anwendung der Blasinstrumente u. der Orgel. Der Componist hat von der ganzen Masse des Blas-Chores nur die Hälfte angewandt, nämlich nur *eine* Flöte, *eine* Oboe, *eine* Clarinette, *ein* Fagott, und nur *zwei* Hörner, 3 Posaunen ad libitum, desgleichen in 2 Chören auch 2 Trompeten ad libitum. Die Orgel ist ebenfalls in ganz ungewöhnlicher Weise benutzt, man möchte sagen, wie ein zweites, für sich bestehendes Orchester. Obwohl ihre Mitwirkung nicht *nothwendig* ist, so würde man doch ungern auf sie Verzicht leisten, da sie sowohl durch ihre sanftern Stimmen, als auch bei

mässiger Stärke u. beim vollen Werke, je nachdem sie vom Componisten bezeichnet ist, eine Wirkung hervorbringt, wie sie auf andere Weise vergebens erzielt werden würde. Da der Verfasser des Oratoriums Orgelvirtuos ist, wusste er natürlich, wo u. auf welche Weise die Orgel den besten Effect machen würde; daher kommt es, dass die Orgelpartie den gewöhnlichen Orgelstimmen zu den sogenannten Kirchenmusiken u. Oratorien gar nicht ähnlich sieht. Lässt man sie weg, so geht zwar ein Theil der Wirkung der Instrumentalpartie verloren, aber Lücken oder Leeren entstehen deswegen nicht; und lässt man auch die Trompeten u. Posaunen weg, so möchte nicht leicht ein Oratorium leichter auszuführen sein, als dieses, das unbezweifelt zu den bessern Erscheinungen in dieser Gattung zu rechnen ist, und mit Nächstem im Druck erscheinen wird. Das Urtheil aller Sachkenner, die es gehört, stellt es dem Besten, was in dieser Art vorhanden ist, an die Seite. Die Dauer ist, eine mässige Pause mitgerechnet, zwei Stunden. Das Werk wurde vom hiesigen Singvereine sehr gut gesungen, über dessen Leistungen wir vielleicht ein andermal ausführlicher zu sprechen Gelegenheit nehmen werden.

Nachschrift der Redaction.

Die fernern in's Einzelne gehenden schönen Auseinandersetzungen des geehrten Hrn. Einsenders über dieses neue Oratorium eines Mannes, den wir bereits aus seinem ersten Werke der Art: „Die Pfade zur Gottheit" durch Einsicht in die Partitur als einen tüchtigen Kirchencomponisten kennen gelernt haben, sind so beschaffen, dass sie auf das Werk, als auf ein vortreffliches, höchst begierig machen. Wir werden diese ausgeführteren Darstellungen unsern geehrten Lesern nicht vorenthalten, sobald das Oratorium im Drucke erschienen sein wird, was wir angelegentlichst wünschen. Früher, als die Musikfreunde die Beschreibungen des Einzelnen einer Vergleichung mit dem Werke selbst unterwerfen können, sind weitere Auseinandersetzungen von geringerm Nutzen. Mit dem lebhaftesten Vergnügen werden wir dagegen stets im Allgemeinen das Publikum auf bedeutende Werke aufmerksam machen, wie es hier geschehen ist. Sollte sich dann nach dem öffentlichen Erscheinen eines solchen Werkes noch eine zweite Beurtheilung, ausser den anziehenden nähern Erörterungen der hochgeschätzten Herren Einsender, nöthig machen, soll auch diese nicht fehlen.

Fasch's Säcularfeier in Berlin.

Am 17. Novbr. d. J. beging die hiesige Sing-Akademie den am 18ten d. M. eingetretenen *hundertsten* Geburtstag ihres, im Jahre 1756 der Welt u. der heiligen Gesangskunst geschenkten unvergesslichen Stifters

Carl Fasch,

dessen Biographie von seinem Schuler u. Nachfolger in der Leitung des 1791 gegründeten, von damals 20, jetzt zu 500 Mitgliedern in zwei Abtheilungen angewachsenen Instituts, dem energischen Zelter, in so treffenden Charakterzügen 1801 bereits herausgegeben ward, durch eine würdige Feier, welche zugleich die Reihe der diesjähr. Winter-Abonnements-Concerte eröffnete. Sehr passend waren dazu ausschliesslich einige der vorzüglichsten Gesangswerke a Capella von Fasch gewählt, welche eigens für die Singakademie componirt, mit der höchsten Sorgfalt eingeübt, von 200 Singstimmen, mit Inbegriff von einigen 20 Solostimmen, durchaus gelungen ausgeführt wurden, was bei einem so vielseitigen Vereine, der 2½stündigen Dauer der Gesänge ohne unterstützende Orchesterbegleitung, bei der oft hohen Tonlage der Sopranstimmen u. der jetzt weit höhern Stimmung des begleitenden Pianoforte, viel sagen will! — Die Büste des Gefeierten war, das Haupt mit dem wohlverdienten Immortellenkranze geschmückt, im Hintergrunde der amphitheatral. Erhöhung aufgestellt.

Der erste Theil der frommen Feier begann mit dem 5ten figurirten Chorale, von Fasch für die Akademie geschrieben: „Erhebe dich, mein Lobgesang", mit Solo u. Chor abwechselnd, einfach gross gehalten. Die kräftige Davidiana folgte. Wenn in dem ersten Chore die Allmacht Gottes, „Der die Berge festsetzet in seiner Kraft", „der da stillet das Brausen des Meers etc. und das Toben der Völker" ergreifend mächtig ausgedrückt ist, so führt dagegen das innige Flehen des Sopran (Solo) u. das Gebet des Chors mit Solostimmen. Im kräftigen Bass-Solo wird Dank u. Preis dem Herrn gebracht. Mild u. besänftigend schliesst der schöne Gesang: „Herr! die Erde ist voll Deiner Güte". In wohlgeordneter Rede schilderte nunmehr einer der Vorsteher der Singakademie, Hr. Dir. u. Prof. Ribbeck, die auch in einem bündi-

gen Vorwurfe zum Texte der Gesänge entwickelten Verdienste des verewigten Fasch um die höhere Tonkunst, woraus einige Bemerkungen zur Erinnerung stehen mögen. Fasch, vom Jahre 1756 an, neben C. Ph. Em. Bach, Claviercembalist in der Kapelle König Friedrichs des Grossen, componirte von früh auf fleissig kirchliche Musikstücke, doch erst vom Jahre 1783 an liefere er diejenigen Arbeiten, welche er selbst für werth erkannte, erhalten zu werden. Alle übrigen Compositionen verbrannte Fasch kurz vor seinem Ableben. Das Kyrie u. Gloria der grossen sechzehnstimmigen, abwechselnd vierchörigen Messe, zu deren Composition Fasch durch das ihm vom Kapellm. J. F. Reichardt mitgetheilte gleichvielstimmige Werk des Orazio Benevoli veranlasst wurde, hielt der edle Meister selbst für würdig, auf die Nachwelt überzugehen. In den Jahren 1796 bis 1798 schrieb Fasch dies eben so klar melodische, als erhabene u. kunstreiche Werk, welches nur erst durch einen solchen Verein, wie die Singakademie, zur würdigen Ausführung gelangen konnte. „Fasch lebte sein letztes Jahrzehend nur diesem Institute. Dies pflegte er als einen frei zusammenwirkenden Verein gebildeter Kunstfreunde zur Bewahrung u. Förderung der heiligen Musik, und somit des Ernstes in der Kunst überhaupt, ohne welchen diese der Gemeinheit anheim fällt. In diesem Geiste leitete er seine Stiftung mit uneigennütziger Aufopferung seiner Zeit u. Kraft (der würdige Meister schrieb sogar eigenhändig die grösstentheils noch jetzt benutzten Singst. aus), bis er am 5. Aug. 1800 zu einem höhern Leben abgerufen ward."

Dieser tief eindringenden Rede schlossen sich Fasch's Gesänge aus dem 119. Psalm beziehungsvoll an: „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebt!" Vortrefflich wurde besonders die mächtige Fuge: „Meine Zunge rühmt im Wettgesang Dein Lob" ausgeführt.

Der zweite Theil der erhebenden Feier bestand aus der vielbesprochenen 16stimmigen Messe, deren Kyrie eleison in vier Chören meistens 16stimmig ist, wenn auch zuweilen die Chöre einzeln sich abwechseln, darauf indess wieder in der ganzen Fülle sich vereinen. Der Eindruck einer so grossen Tonmasse von Singstimmen ist unbeschreiblich mächtig. Acht Solostimmen führen das Christe eleison höchst fromm u. gefühlvoll aus, worauf der 16stimmige Chor das Kyrie mit erhöhetem Schwunge andächtiger Begeisterung anstimmt. Drei Solosoprane schwingen sich im „Gloria in excelsis Deo!" zur höchst möglichen Gesangshöhe auf, worauf der 16stimmige Chor „Et in terra pax" im gewichtigen $\frac{4}{4}$ Takte intonirt u. in allen möglichen harmonischen Verschlingungen sich durchführt. Zur Begleitung von vier Chören singt der concertirende Sopran (für Zelters verst. Gattin, geb. Pappritz, geschrieben) das „Laudamus te!" mit wahrhaft heiliger Freude. Nichts Rührenderes kann dagen im Reiche der Töne gefunden werden, als das „Gratias agimus tibi", in der weichen Tonart C vom Tenor Solo mit vier Chören vorgetragen. Hierbei erinnern wir uns mit wehmüthigem Dankgefühle der früh dahingeschiedenen Sänger Otto Grell, Gern, Flemming u. m., welche zu ihrer Zeit eine Zierde der Singakademie waren.

Drei Chöre mit Solostimmen führen das „Domine" bis zum „Miserere nostri" auf die erhabenste Weise aus. Besonders wirken die gesteigerten Tonschwingungen der modulirenden, gehaltenen Accorde im Miserere ganz im Geiste eines Palaestrina. Beruhigend wirkt das „Quoniam tu solus sanctus" im Vortrage von 6 Solostimmen. Das 16stimmige Fugato: „Cum sancto spiritu" zum Schlusse des grossen deutschen Meisterwerkes schrieb Fasch 1798 in zwei Tagen so, dass auch nach zwei Jahrhunderten es noch den Schöpfer dieser reichen Tonmassen verherrlichen wird. — Wir schliessen diesen Festbericht mit dem nochmals dringend ausgesprochenen Wunsche:

Dass endlich Fasch's Vermächtniss durch die baldige Herausgabe der, auf Zelter's Veranlassung, bereits gestochenen Partitur der 16stimm. Messe ganz nach Würden geehrt, und der gesammten Kunstwelt nicht länger ein solcher Schatz zur belehrenden Benutzung entzogen werden möge. Die Erfüllung dieses Wunsches ist nicht zu bezweifeln, da die Singakademie bereits den Beschluss gefasst hat,

sämmtliche Werke Fasch's

nach einer noch näher zu bestimmenden Folge öffentlich herauszugeben. *J. P. Schmidt.*

Die letzten Schicksale der Sängerin Maria Felicita Garcia-Malibran- de Beriot.

Fassen wir die vielen Nachrichten über die letzten Schicksale u. den Tod dieser berühmten

Sängerin kurz zusammen, so ergeben sich folgende Hauptsachen: Ohne Ruhe war sie mit ihrem Gemahle de Beriot vom festen Lande wieder nach London zurück u. von hier ohne Aufenthalt zum Musikfeste nach Manchester gereist, wo sie am 10. Septbr. gesund u. froh eintraf. Als sie am 13ten die Kirche betrat, wandelte sie eine vorübergehende Unpäßlichkeit an, die sich der Anstrengungen u. ihrer bis zur Hälfte vorgerückten Schwangerschaft wegen leicht erklären liess. Sie sang u. wurde mit stürmischer Freude begrüsst. Des andern Tages hatte sie der Gesang in der Kirche so angegriffen, dass sie noch mehr kränkelte. Abends nach dem mit grösster Anstrengung wiederholten Duett wurde der ohnmächtig Gewordenen zur Ader gelassen, woraus sich ergibt, dass sie kein Opfer der Homöopathie wurde, was zuweilen behauptet worden ist. Da ihr Zustand sich verschlimmerte, rief man einen italien. Arzt, also keinen englischen, *Dr.* Bellomini, herbei, welcher sie in London behandelt hatte. Am 18. Septbr. traf er im Mosley-Arms-Hotel ein, wo die Kranke mit mehren der bedeutendsten Musiker Wohnung genommen hatte. Vom 20. an nahm ihre Schwäche stündlich zu, so dass sie kein Glied rühren konnte u. fast besinnungslos am 25sten gegen Mitternacht entschlief. Demnach starb sie nicht lachend, weinend u. singend, sondern sanft u. ruhig. Es ist wahr, dass de Beriot die Hingeschiedene sogleich verliess, ohne die Leiche auch nur gesehen zu haben. Schriftlich hatte er einige Herren um Besorgung der Begräbnissfeierlichkeiten ersucht. Seine liebevolle Sorgfalt für die kranke Gattin wird dagegen ausdrücklich eben so gerühmt, als der zärtlichste Antheil der Kranken an Allem, was den Gemahl betraf. — Man versichert, sie sei mit den in Manchester ihr zugetheilten Gesangstücken nicht durchgängig zufrieden gewesen, habe um Abänderung gebeten, die aber nicht zugestanden wurde. Diese Unannehmlichkeiten scheinen der schon gereizten Frau die ersten Veranlassungen zu einer krankhaften Exaltation geworden zu sein, so dass sie auch den Bitten ihres Gemahls, am Abende vor dem Feste u. am ersten Tage desselben nicht so viel zu singen, kein Gehör gab. — Man veranstaltete eine glänzende Leichenfeier nach den Gebräuchen der katholischen Kirche, und unter dem Klange gedämpfter Glocken wurden die sterblichen Ueberreste des entflohenen Genius, von einer grossen Anzahl Bewohner der Stadt u. der Umgegend feierlichst begleitet, in derselben Kirche beigesetzt, wo ihre letzten frommen Töne entzückt hatten. Später wurde ihr Leichnam vom belgischen Hofe nach Brüssel erbeten; de Beriot hat auf dem Wege des Rechts um Auslieferung der Ueberreste der Unvergesslichen nachgesucht u. hat den Prozess gewonnen. In Brüssel soll ihr ein Denkmal errichtet werden, wozu die Subscription mit ansehnlichen Summen bereits eröffnet worden ist. Ausser den vielen Zeitungsartikeln sind in England einige Broschüren über die Gefeierte erschienen. Sie hinterlässt einen Sohn, Wilfried de Beriot, und ein bedeutendes Vermögen, so freigebig sie auch war. Ihr erster Gemahl, Hr. Malibran, ist kurz nach ihr gestorben.

Fräulein Henriette Carl

trat zuerst in ihrer Vaterstadt Berlin öffentlich als noch sehr junge Sängerin auf u. fand ihrer höchst ausgezeichneten Stimme wegen so viel ermunternden Beifall, dass sie bald darauf als Theatersängerin in Frankfurt a. M. angenommen wurde. Nach 5monatlicher Thätigkeit daselbst reiste sie nach Italien, um sich zuvörderst in der Singkunst zu vervollkommnen. 1828 kam sie nach Mailand u. studirte hier mit angestrengtem Fleisse unter vorzüglichen Lehrern ein volles Jahr. Darauf begab sie sich nach Rom, wo sie gleichfalls die besten Meister benutzte. 1831 erhielt sie einen Ruf als Kammersängerin an den Hof zu Madrid, wo sie zwei Jahre lang in den glücklichsten Verhältnissen glänzte. 1833 kam sie in ihr Vaterland zurück, unternahm bald darauf eine Kunstreise nach Petersburg, und wurde daselbst so ausserordentlich ausgezeichnet, wie im vorigen Jahre in Pesth, wo sie lange Zeit als Concert- u. Theatersängerin das grösste Aufsehen machte. Vergl. S. 696 unserer Blätter. Auf ihrer jetzigen Kunstreise durch Teutschland nach Petersburg bezauberte ihr Gesang vorzüglich in Dresden, und zwar, wie es gedruckt zu lesen ist, „auf eine Weise, die hier (in Dresden) noch nicht erhört wurde.“ Auch in unserer Zeitung war von dem Hrn. H. F. Mannstein ein überaus rühmender Bericht eingesendet worden (S. 725), in welchem wir nur einige Ausdrücke u. Wendungen zum Besten der Sache weggewünscht hätten. Alle Ueberspannungen schaden mehr, als sie nützen, selbst dann, wenn auch der Name noch so guten Klang hätte. Da sich indessen in Leipzig schon

vor dem Erscheinen dieses Berichtes u. vor dem Auftreten der Sängerin eine Gegenpartei gebildet hatte, musste sie aus andern Ursachen hervorgegangen sein. Fräulein Henr. Carl gab ihr erstes Concert im Saale des Gewandhauses am 2. Nov.; es gehörte zu den besuchtesten. Die Ouverture zum Sommernachtstraum v. *Dr.* F. Mendelssohn-Bartholdy wurde sehr gut ausgeführt u. erhielt rauschenden Beifall, desgleichen Hr. Ulrich, welcher die Concertgeberin mit Introduction u. Variationen für die Violine, comp. v. Hrn. Concertmeister David, freundlich unterstützte, ferner Hr. J. B. Gross mit einem von ihm selbst gesetzten Adagio und Rondo für das Violoncello. Fräul. Carl sang eine Arie von Rossini, eine von Nicolini u. die dritte von Bellini, worin sie eine ausgezeichnet herrliche Stimme u. glänzend italienische Bravour entwickelte, so wie im Duett von Rossini, gesungen mit Hrn. Richter, schön theatralischen Gesang. Der Beifall war rauschend u. wiederholte sich oft, auch wurde die Sängerin vor dem Gesange der zweiten Arie mit Auszeichnung empfangen. Kenner nannten die ausserordentlich leichte Aussprache des Tones „wunderbar", und in der That findet sich diese Gabe der Natur so selten, als der weite Umfang ihrer metallreichen, vortrefflichen Stimme. Wie einst der berühmte Pacchiarotti vom B des Basses bis zum zweimal gestrichenen sang, so singt auch Henr. Carl vom kleinen e bis zum dreimal gestrichenen f volle Octaven, macht jedoch, wie jener Sänger, öffentlich von den äussersten Grenzen ihres Stimmumfanges nur sehr seltenen Gebrauch. Das ungemein sichere Ergreifen sehr entfernter Töne, das ungewöhnlich lange Aushalten u. Schattiren derselben macht, wie einst bei Pacchiarotti, die grösste Wirkung, so dass sie von jedem nicht zu widerwärtig Eingenommenen für eine seltene Künstlerin gehalten werden muss, und von den Meisten auch dafür erklärt worden ist. — Aus Gefälligkeit sang sie darauf im Oratorium „Israel in Aegypten" (s. S. 765) die Arie: „Aber Du liessest wehen Deinen Wind" etc. u. das Schluss-Solo ohne alle Begleitung: „Singet unserm Gott, denn er hat geholfen wunderbar". Dass der Gesang Händel'scher Arien nicht ihre Stärke ist, weiss die Künstlerin selbst, die überhaupt eine viel edlere Bescheidenheit besitzt, als Viele, die weit unter ihr stehen, eine Erfahrung, die sich fast überall bestätigt. Die Arie gelang wirklich nicht sonderlich, was man zu tadeln nicht vergass, ohne nach Verdienst das schön u. kräftig vorgetragene Schlusssolo hervorzuheben, wofür wir der Sängerin zu besonderem Danke verpflichtet sind. — Am 9. Novbr. gab sie ihr zweites Extraconcert, das für ein solches sehr besucht war, wenn auch nicht so ausserordentlich, als das erste, da an diesem Abende Familienfeierlichkeiten Viele abhielten. Unterstützt wurde die Concertgeberin von Hrn. Grenser mit einem Divertissement für die Flöte von Kalliwoda, von Fräul. Charlotte Fink mit dem Capriccio für das Pianof. mit Begl. des Orch. von F. Mendelssohn-Bartholdy (Op. 22) u. von Hrn. Franz Poland, ehemaligem Mitgliede der K. Sächs. Kapelle, jetzt Juristen, mit dem zweiten Concertino für die Violine von Kalliwoda. Alle drei Unterstützende ernteten lebhaften Beifall. Die Concertgeberin sang eine Arie mit Chor aus Rossini's Semiramis meisterhaft u. verdiente sich stürmischen Applaus. Was von den russischen, spanischen, ungarischen, französischen u. neapolitanischen Volksliedern, die sie vortrug, echt volksthümlich war, erhielt gleichfalls vollen Beifall: nur waren mehre neue Compositionen darunter, die weniger eigenthümlich Nationelles an sich trugen, weshalb sie auch nicht ohne Ausnahme, so gut sie übrigens gesungen wurden, hervorstechenden Eingang finden konnten. Die Scene u. Arie der Donna Anna von Mozart sang sie in angemessen einfacher Weise nicht blos nach unserer, sondern nach Vieler Ueberzeugung grossartig, und wurde sehr lebhaft anerkannt. In den Variationen von Mercadante, welche eigens für die Sängerin componirt wurden, schien uns die Stimme zuweilen etwas angegriffen u. Manches nicht so eindringlich, als das Frühere, was vielleicht mit in unserer geringen Vorliebe für Singvariationen seinen Grund haben könnte.

Endlich sahen wir sie auf unserer Bühne zuerst in der Rolle der Norma, die sie ganz ausgezeichnet u. unverändert sang. Den Charakter der Norma stellte sie gehalten u. in völlig unabhängiger Weise mit sehr grossem Beifalle dar. Die Scene mit den Kindern wirkte höchst ergreifend. Am tiefsten erschütterte sie uns u. Viele in der Schlussscene, wo sie ihren Vater um die Erhaltung des Lebens ihrer Kinder bittet. Der sich immer steigernde Ausdruck der Mutterangst bewegte Viele bis zu Thränen, während Andere der weichern Schmeichelhütte der Mad Schr.-Devrient den Vorzug gaben u. in dieser Auffassung die Grenzen des Schönen für überschritten erklärten. Es kann aber

bei so veränderter Darstellung beider Künstlerinnen im Grunde gar kein Vergleich gelten. Frl. Carl masst sich gar nicht an, etwas anderes, als sie selbst zu sein, und weiss die dramatische Grösse der hierin einzigen Frau nach Verdienst zu ehren. — Als Donna Anna in Mozart's Don Juan leistete sie im Gesang u. Spiel das Höchste. Ihre schöne Gestalt, die würdevolle Haltung bei allem Wechsel der Gefühle, die Kraft u. Milde ihrer Töne u. das Verschmelzen derselben in aller Einfachheit teutscher Kunst des Gesanges erwarben ihr die lauteste Anerkennung. Als Rosine im Barbier von Sevilla von Rossini hatte sie nicht allein durch geschmackvollen Bravourgesang erfreut, sondern auch Viele in Verwunderung gesetzt durch ungewohnte Tiefe der Töne in ihrer Partie. Sie hatte die Rolle gesungen, wie sie vom Meister geschrieben wurde, woran man freilich nicht gewöhnt ist, da die allermeisten Sängerinnen die Partie in der Regel um einen halben Ton höher singen (anstatt E dur in f transponiren). Nach jeder Leistung sprach sich der Beifall der Versammlung lebhaft für sie aus; Mehres im Concert u. auf der Bühne wurde auf Verlangen des Publikums wiederholt von ihr gesungen u. stets wurde sie gerufen. So hat sich denn hier abermals bewährt, dass wahrhaft Gutes zwar von einem Theile verkannt, aber am Ende dennoch nicht unterdrückt u. einflusslos gemacht werden kann. Es gibt keinen Menschen, an dessen Leistungen nicht Einiges herausgefunden werden könnte, was vom Ideale der Vollkommenheit hin u. wieder abweicht: wo sich aber so viel Schönes u. Herrliches, wie in dieser Sängerin vereint, da ist es nicht übertrieben, wenn man sie unter die seltenen u. höchst erfreulichen Erscheinungen rechnet, besonders in einer Zeit, wo das alte Wort mehr als je gilt: Das Metall in der Stimme ist noch weit seltener, als im Beutel. Ihr Gesang hat Wärme u. südliches Leben, dabei jene teutsche Kraft u. Lieblichkeit, die überall durchdringen, wo man sich nicht absichtlich zum eigenen Nachtheile verstockt. Wir zählen uns mit Vergnügen unter diejenigen, die der trefflichen Künstlerin grosse Genüsse verdanken. Sie ist am 3. d. über Dresden nach Breslau gereist.

Für Orgel.

1. *Zwölf Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste comp. von Jul. André.* 9. W. Offenb. a. M., b. J. André. Pr. 14 Gr.

2. *Sechs Vor- u. Nachspiele verschiedenen Charakters für die Orgel.* Von dems. 15. Werk. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Ct.

In dem kurzen Vorworte zu 1. sagt der Vf.: „Ich habe mir erlaubt, bei einigen der vorliegenden Orgelstücke die zum Vortrage derselben zu gebrauchenden Register vorzuschreiben. Da ich mich hierbei jedoch nur der gewöhnlichen, fast in jeder Orgel von einiger Bedeutung vorhandenen Stimmen bediente, so muss ich es dem einsichtsvollen Spieler überlassen, die Wahl der zum Vortrage dieser Orgelstücke geeigneten Register nach Verhältniss ihrer Toneigenschaft u. ihres Zusammenklanges selbst zu bestimmen." — Es hat in beiden Fällen Recht. Bei Angabe der Register sollte stets auf gewöhnliche Orgeln Rücksicht genommen werden. Die beste Registrirung für aussergewöhnliche Orgeln muss dem Spieler überlassen bleiben. Jeder Organist muss das Besondere seiner Orgel kennen u. sich darnach richten. „Eben so", fährt er fort, „soll das vorgeschriebene Zeitmaass nur als Fingerzeig dienen, da das richtige Tempo am Besten aus dem Stücke selbst hervorgeht, wobei ich als bekannt voraussetze, dass Orgelcompositionen in der Regel eher langsam als schnell vorgetragen werden müssen, wenn sie ihrer Bestimmung in der Kirche entsprechen sollen." Das ist zwar gut u. für gescheute Leute richtig: allein besser ist es doch, das Tempo wird metronomisirt, denn der Geschmack ist zu verschieden u. nicht überall der beste; die Zeiten ändern ihre Begriffe in dem, was sie unter All. moderato etc. verstehen, und der Uebertreibenden gibt es nicht blos eine Hand voll. Wir wünschten, wir besässen genaue Metronom-Angaben von Palestrina an; manchem bösen Missgriffe wäre damit vorgebeugt. — Man lasse sich also die kleine Mühe nicht verdriessen u. metronomisire so sorgfältig, als möglich. — Die Compositionen selbst sind in jeder Hinsicht sehr empfehlenswerth, mässigen Organisten zugänglich, gut kirchlich u. besonders nicht zu lang ausgefuhrt, was jedem Cultus zuträglich ist. — Eben so würdig gehalten sind auch alle Nummern des 15ten Werkes. In keinem einzigen dieser Sätze vergisst der Verf., dass er für die Orgel u. für die Kirche schreibt; und erlaubt sich seine Phantasie, aus reiner Achtung für das Heilige, durchaus keine zu weltlichen Abschweifungen u. leidenschaftlichen Sprünge, so verwechselt er doch auch nie das edel Ruhige u. Ehrfurchtsvolle mit dem Schläfrigen u. hergebrach-

re (D) etwas Wildes, in dem der fa (F) etwas Schmachtendes, in dem der la (A) Verirrung, Abweichung, (etwas Weiches, Schwankes, möchten wir übersetzen) in dem Si (H) Trotz erkennen. Uebrigens leitet er von diesem wesentlich unterscheidenden Charakter jedes Tons der Leiter, Reize der Melodie und Stärke der Musik. Ausdrucks ab." 2)

Anm. 1) Die Vergleichung der Töne mit den Farben ist bekanntlich schon sehr oft angestellt worden. Euler und Newton haben mit einem Scharfsinn, einer Genauigkeit, und einer Beharrlichkeit beobachtet, die sich an den franz. Beobachter eben so wenig rühmen lassen, als die feine Beurtheilung des Beobachteten, die Mendelssohn bekannt machte — wenn dieser nur der Sache weiter nachgegangen wäre und sich nicht mit sinnreichen Andeutungen begnügt hätte. Der franz. Beobachter stellt nun aber die Töne und Farben, um seinen Lesern verständlich zu werden, als Parallelen neben einander. Das ist nicht glücklich gewählt: denn Töne und Farben stehen nicht neben einander, sondern als Entgegengesetzte einander gegenüber, so dass, was Einem zukommt, eben darum dem Andern nicht zukommt — wie schon eine blos experimentirende Physik zeigen kann. Er konnte jenes näher haben. Leser, die ein für Musik einigermassen gebildetes Ohr, oder wenigstens Gefühl für diese Kunst haben, musste er ja wohl voraussetzen. Diese brauchte er nur zu der ausserst gemeinen Beobachtung der Verschiedenheit des Eindrucks auf sie selbst zu ermuntern, den (wenn auch auf sie nicht das Anklingen eines einzelnen Akkords, doch gewiss) ein guter mus. Satz aus einem andern Tone, als woraus er gehen soll, vorgetragen, auf sie selbst machen muss — wie, um unter uns allgemein bekannte Beyspiele anzuführen: die Overtura der Zauberfl. etwa aus D dur (also nur einen halben Ton tiefer vorgetragen); oder die Arie: In diesen heilgen Hallen, etwa aus G dur; oder das Schlusschor des ersten Akts der Zauberflote: Wenn Tugend und Gerechtigkeit — etwa aus A dur.

2) Und das von Rechts wegen — wie aber wohl, nicht nur jeder Künstler fühlt, sondern auch jeder nur einigermassen Unterrichtete verstehet: denn nicht Ein deutsches Lehrbuch der höhern Musik hat dies unbemerkt gelassen, und verschiedene haben ganz anders darüber gehandelt, als jener Beobachter. Mit einem Worte: in dem, was Er bis jetzt von sich gegeben, ist auch gar nichts, das die Sache weiter brächte, oder auch nur auf eine neue Ansicht derselben leitete. Wer sie ernsthaft auseinander gesetzt haben will, vergleiche die Abh. Ton und Farbe v. Aug. Apel, im 3ten Jahrg., 4sten u. folg. Stück, dieser Zeit. Wie die Sache in dem franz. Aufsatz behandelt worden, ist sie ein recht artiges Spiel, aber auch nichts weiter. Das obige Zusammenstellen des C und der blauen Farbe u. s. w. ist nicht besser und nicht schlimmer, als wenn man etwa das C dur mit der dorischen Säule vergleichen, und so durch die Skala und die Säulenordnungen, wie jeder Leser sichs ohne uns selbst macht, fortfahren wollte. Aber eine ganz andere Sache wäre es, tiefer zu untersuchen, als bisher geschehen ist, und vermöge des vormaligen Zustandes der Physik wohl auch hat geschehen können — woher jene bekannte Verschiedenheit der Würkungen der besondern Tonarten komme? „Aus der jetzigen Stimmung" — ist schnell gesagt, aber gegen die genauere Erfahrung. Die Natur verschiedner Instrumente trägt wohl Etwas dazu bey, (z. B. das Schneidende der Es-Trompete, gegen die C-Trompete gehalten; das Eindringendere der B-Klarinette, gegen die A-Klarinette gehalten u. s. w.) aber es erschöpft die Sache bey weitem nicht. Wir wünschten wohl eine gründliche Untersuchung darüber zu veranlassen — nur keine Wiederholung dessen, was gute Lehrbücher längst gesagt haben.

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

tem Floskelwerk: vielmehr zeigt er frisch lebendiges Gefühl u. geordnet neue, dabei anziehende Gedanken bei aller Hochachtung gegen den Ort, an welchem selbst die Kunst sich freudig dem erhabenen Zwecke des heiligen Werkes unterwirft, wodurch sie sich am Höchsten stellt u. am herrlichsten wirkt. Es sind dies die ersten Orgelwerke, die wir von diesem Componisten erhalten: aber sie sind trefflich u. haben mehr Phantasie bei aller ehrfurchtsvollen Unterwürfigkeit unter das Gesetz des Kirchlichen, als manche andere gepriesene Werke. Wir machen daher mit Recht auf diesen jungen Mann u. seine beiden Hefte Orgelcompositionen aufmerksam u. sind gewiss, dass man, hat man diese kennen gelernt, mehre von ihm wünschen wird.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.

(Fortsetzung.)

Das Theater an der Wieu macht durch Befolgung des Grundsatzes: *Multum, non multa* die allervortrefflichsten Cassa-Geschäfte. Statt des gewohnten Bunterlei werden fortwährend, beinahe 3 Monate ununterbrochen, blos zwei einzige Piecen aufgetischt, nämlich: „Der Affe und der Bräutigam" von Nestroy, und „Affe und Frosch" von Toldt, und immer noch strömen unbefriedigte Schaulustige herbei, die überglücklich sich preisen, noch ein unbesetztes Plätzchen zu erobern u. mit anzustaunen, was das Tagesgespräch der hohen u. niedern Welt ist. Solch Wunder aber bewirkt ausschliesslich nur der famöse Mimiker Klischnigg, der in seiner Thiermaske fürwahr das Unglaubliche leistet u. eine Gliedergelenkigkeit entwickelt, die fast bezweifeln lässt, dass er von Mutter Natur nicht ungleich reicher dotirt sein müsse, als andere zweibeinige Geschöpfe. Allein, auch abgesehen von diesem anziehenden Magnete, besitzen beide Possen, vorzugsweise die erstere, einen recht gesunden, obschon zuweilen etwas derb massiven Humor, und die Musik des Hrn. Kapellmeisters Ott, wie man selbige nun eben hierorts seit Jahren als stabil gewohnt ist, bleibt an Lebendigkeit, Frische u. den gewissen scharf conturirten volksthümlichen Weisen nicht zurück, weil vom speciellen Kunstwerthe ohnehin unter den bestehenden Verhältnissen nimmermehr die Rede sein kann. Als Einschiebsel ging zum Benefize der Sängerin Dielen ein Zauberspiel: Armband und Fingerring, mit leichtwirgender Musik von Adolph Müller, nur zweimal über die Bretter, denn die Affenvorliebe gewinnt in diesem Zeitpunkte unwiderstehlich die Oberhand, und mit ihr alle Parteien; der Director stopft sich die Taschen voll, der Gast trägt jeden Abend 200 Silber-Gulden nach Hause u. das Auditorium erlustigt sich vollauf dabei. *Suum cuique.*

Auf der Leopoldstädter Bühne kam zur Darstellung: 1. „Acht und vierzig Stunden in Baden", Musik v. Scutta; neu in die Scene gesetzt. 2. „Camilla d'Argenti"; Musik v. Hebenstreit. 3. „Der Uebermuthige"; Musik v. Werle. 4. „Henri"; Musik v. Hebenstreit. 5. „Der vertauschte Talisman"; Pantomime v. Schadetzky. Keines derselben hatte sich, allenfalls die beiden letzten ausgenommen, eines bleibenden Erfolges zu erfreuen. —

Das Josephstädter Theater lässt es wahrlich nicht an Fleiss, das Publikum aber leider an ergiebigem Zuspruche fehlen. Durch Pöck's Gastspiele veranlasst, hörten wir doch endlich wieder einmal den lang enthehrten Mozart'schen Figaro, so wie — was man eigentlich schandehalber gar nicht laut sagen sollte — zum ersten Male Spohr's Jessonda; beide Meisterwerke mit den vorhandenen, freilich äusserst beschränkten Kräften möglichst befriedigend ausgeführt. Pöck war als Figaro u. Tristan wahrhaft ausgezeichnet; desgleichen Mellinger, Graf Almaviva u. Pedro Lopez; nach des Gastes Heimkehr übernahm er dessen von Meister Spohr so väterlich wohlwollend bedachte Partie zur allgemeinen Zufriedenheit. Dem. Hölzel sang die Susanna u. Jessonda sehr brav, und benahm sich im Spiele recht anständig. Die grisettenhafte Schalkhaftigkeit einer französischen Soubrette liegt jedoch schlechterdings nicht in ihrem individuellen Wesen. Dem. Eder, Page Cherubin u. Amazili, leistete alles, was billigerweise von einer so jungen Anfängerin gefordert werden mag. Die Uebrigen, sonderlich Dem. Walter, Gräfin, und Hr. Erl, Nadori, verabsäumten nichts, um sich selbst u. der gestellten Aufgabe Ehre zu machen. — Noch kam zur Darstellung: der Bravo, von Marliani, Auber's Falschmünzer, Robert der Teufel, die Montecchi u. Capuleti, der Freischütz, die Unbekannte u. der Bürgermeister von Saardam von Donizetti, welche Oper, dem komischen Genre angehörend, keine Ansprüche macht u. recht gut unterhält. Ein Trio für Männerstimmen ist wirk-

lich allerliebst. Die meisten der genannten Werke wurden nachstudirt zu den Gastrollen u. Debuts der Tenoristen Dams u. Beer, der Sängerinnen Ruth, Janig, Haub, Leeb, Au u. des Mannweibes Zöhrer, welche, wie bei einem frühern Versuche im Stadttheater, auch hier den Arthur in der natürlichen Tenorlage zum Besten gab, und nunmehr im Gefolge des Tanzkönigs Strauss die grosse europäische Tour zum Ausfluss der Elbe u. Amstel, an die Seine und, wenn Umstände den Vorsatz begünstigen, vielleicht gar über Pas de Calais nach Albions riesiger Hauptstadt mitmacht. — Neugierde ist freilich eine Schwäche, aber demungeachtet sind die guten Wiener äusserst wissbegierig auf die Resultate dieses, in den Annalen der Kunstgeschichte doch wirklich ganz nagelneuen, jedenfalls in so manchen Beziehungen etwas gewagten Unternehmens. — (Beschluss folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. — Anfang der Sommerstagione in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig (Teatro Gallo, vormals S. Benedetto). Hier war die Palmira Michel die Prima Donna, die Marietta Carraro der Primo Musico, Giovanni Cappelli der Primo Tenore, Cambiagio der Buffo u. Negrini der Bassist. Die ursprünglich 1826 hier geborene Donna Caritea von Mercadante fand diesmal bei Weitem nicht dieselbe Aufnahme; die beiden Sängerinnen wurden jedoch öfters beklatscht, besonders die Carraro. Hierauf wurde der Barbiere di Sviglia einmal verhunzt u. gleich darauf der Furioso gegeben, worin Negrini (Titelrolle) u. Cambiagio (Kaidamà) glänzten. Da es aber bisher leere Theaterkassen gab, der Impresario dieses Theaters zu wanken anfing u. das Steuerruder verliess, so rettete der Buffo den Schiffbruch u. übernahm die Impresa. Dieser Cambiagio, ein kreuzbraver Mann, ist aus Mailand, erst seit wenigen Jahren Buffosänger, dann u. wann macht er den Buffo u. Impresario in einer Person; er ist aber auch Dichter, und hat bereits zwei Operetten geschrieben, davon eine im Mailänder Dialect. Ricci's Esposti, oder Son due or son tre (Cambiagio's Steckenpferd), lockte nun die Zuhörer weit mehr an, der Buffo machte sie herzlich lachen u. mit der Theaterkasse ging es ebenfalls lustiger. Pavesi's Ser Mercantonio machte hierauf einen gewaltigen Sturz. und Cambiagio gab seine Farsa: Il Terno al lotto mit Beifall, endlich aber eine ganz neue Operette von sich: Un' avventura teatrale, wo der Genueser Maestro Granara eine dem Charakter des Buches gar nicht entsprechende Musik componirte, weswegen blos der Text gefiel.

Die Gesellschaft ist bereits nach Bassano, wo sie diesen Sommer singen wird, abgereist; Hr. Negrini, der sie verlassen hat, wurde durch Hrn. Napoleone Rossi ersetzt.

Padova. In der hiesigen sogenannten Fiera del Santo (nämlich S. Antonio) wurde das Theater am 12ten Juni mit Persiani's Ines di Castro eröffnet, worin die Protagonistin Schütz Furore machte, Biacchi's schöne Stimme u. seine grosse Arie besonders gefiel; die Tavola hatte eine unbedeutende Rolle. Am 5. Juli gab man die Puritani, in welcher Oper Biacchi durch Hrn. Basadonna, und der Bassist Coleti durch Ambrosini ersetzt wurden, die Musik aber da capo al fine nicht anzog.

Treviso (Teatro Onigo). Für die Eröffnung dieses erneuerten u. verschönerten Theaters engagirte man die Blasis, die Smolenski, den Tenor (Doctor) Gumirato u. den Bassist Lodetti, gab anfänglich die Anna Bolena, hierauf die Norma, endlich am Vorabende des Namenstages des Kaisers den Barbiere di Siviglia, und zwar alle drei Opern mit sehr gutem Erfolge. Die Blasis wurde in ihrer Benefize-Vorstellung gekrönt, mit Gedichten, Blumenkränzen u. s. w., wie bei ähnlichen Komedien in Italien, beehrt.

Mantua. Auf dem hiesigen Teatro Sociale haben Bellini's Puritani, von denselben Sängern der Venetianer Fenice vorgetragen (s. Venedig), ebenfalls gefallen; Coppola's Nina erlebte hierauf kaum eine Vorstellung. Hr. Schoberlechner, der nun bis zum März 1837 nach Wien engagirt ist, um daselbst in der italienischen u. deutschen Oper zu singen, musste eine in seiner Benefize-Vorstellung von ihm eingelegte Arie aus Donizetti's Paria wiederholen, und wurde zehnmal dabei auf die Scene gerufen.

Amerika.

Mexico, den 1. März. Der neue Musikdir. des hiesigen italien. Theaters, Maestro Lauro Rossi aus Neapel, dessen Abreise von Europa in der allgm. Zeit. bereits angezeigt ist, fand bei seiner Ankunft allhier eine herzliche Aufnahme; der hier

vergötterte berühmte Bassist Galli (Filippo), der das ganze Opernwesen leitet, fuhr ihm mit mehren Kutschen entgegen. In Vera Cruz gab Hr. Rossi u. die neu mitgebrachten Sänger eine mus. Akad., die ihnen viele Colonati (span. Thlr.) eintrug. Hier gewinnt er viel mit Musikunterricht. — Ende Jan. begannen die neuen Vorstellungen mit der Sonnambula: die Pasi gab die Titelrolle, die Majocchi die Lisa, Hr. Musatti den Elvino u. Hr. Santi den Grafen; alles, auch das Orchester, ging recht gut. Wer kann aber den Furore der Norma am 12. Febr. beschreiben?... Die Albini (Titelrolle) entzückte die Mexicaner, und beim Duette im 2. Akte wurde so stark geklatscht, dass es wiederholt werden musste. Die Semiramide, worin die Cesari debütirte, gefiel ebenfalls. Nächstens debutirt Hr. Fornasari, der das ital. Theater zu Havana verliess, in der Cenerentola. Das hiesige Theater ist abscheulich, aber die Zuhörer verhalten sich während der Vorstellung ruhig u. schwatzen nicht laut auf, wie dies bei der Oper in Italien gewöhnlich ist.

Havana, im März. Die Sonnambula wurde hier in Allem nur 2mal gegeben, desto mehr gefällt die Chiara di Rosenberg. Die hiesige Zeitung spricht nicht besonders gut von den dermaligen italienischen Sängern.

„La Esméralda", neue Oper, Text von Victor Hugo, Musik von Demoiselle Louise Bertin.

In der Gazette musicale wurde in einigen Novemberblättern viel von der neuen 4aktigen Oper „Esméralda" gesprochen, zu welcher Victor Hugo selbst den Text aus seinem Buche Notre-Dame de Paris zog. Es wird gerühmt, dass er dabei sich selbst opferte u. nur einen einfachen Canevas für die Musik gab, ob er gleich auch die Anforderungen der Leser des Romanes zu befriedigen hatte. Natürlich musste Vieles, was im Romane Bedeutung hat, hier wegfallen, besonders zu Schreckliches. In der Oper wird Esméralda gerettet. Dennoch bringt das Libretto, wie V. H. selbst das Buch genannt wissen wollte, zu viele Trauerscenen, welche der Composition nachtheiliger hätten werden müssen, wenn nicht eine glückliche Fremdartigkeit der Costüme u. der Scenerie dafür entschädigte. Namentlich wird die Kirche selbst im Drama fast zu einer handelnden Person. Sie wird von verschiedenen Seiten, bald in der Nähe, bald in der Ferne gesehen, und im dritten Akte macht das Schattenbild von Notre-Dame an dem vom Sonnenuntergange gerötheten Horizonte einen bewundernswerthen Effect. Ueber die erste Vorstellung dieser Oper hat Hr. Berlioz berichtet. Die Musik derselben ist von Mademoiselle Louise Bertin. Hr. Berlioz versichert, die Musik werde von Unparteiischen bald anerkannt werden u. widerspricht dem Gerüchte, als habe er irgend einen Antheil an der Musik oder an der Instrumentation irgend eines Stückes in derselben. Die Fehler, welche die Partitur hat, sind nach seinem Ausspruche Fehler mangelnder Erfahrung, aber die Schönheiten dieser Partitur verrathen Gefühl u. Gedanken, die man selten findet. Das Orchester ist überladen, zu rauh für die Sänger; Trompeten, Posaunen u. Ophicleiden sind zu viel gebraucht: aber dennoch ist ausgezeichnet dramatisches Geschick darin u. glückliche Gegensätze im Instrumentale. Die Sänger haben oft so schnell auszusprechen, in Chören u. Sologesängen, dass die Deutlichkeit darunter leidet. Auch die rhythmischen Phrasen sind zuweilen wunderlich, nicht symmetrisch genug, so dass es den Sängern zuweilen Unsicherheit u. Gefahr bringen muss. Dagegen trifft man wieder an vielen Stellen auf Schönheiten vom ersten Range. Besonders wird der Marsch des Narrenpapstes, ein Terzett, die Rolle des Frollo u. der vierte Akt gerühmt. Die Aufführung ging gut; auch das Orchester wird gelobt. Näheres darüber wird die Zukunft bringen.

Mancherlei.

Im Hamburger philharmonischen Concerte vom 26. Novbr. ist unter Hrn. Grund's Leitung Lachner's Preis-Symphonie gleichfalls zur Aufführung gekommen u. hat einen Aufsatz veranlasst, in welchem es unter Anderm heisst: „Nicht darauf kommt es an, ob die Lachner'sche Arbeit der Beethoven'schen ähnlich oder gleich zu stellen ist, sondern ob die unumstösslichen Gesetze der Wahrheit, der Schönheit des Gefühlsausdrucks hier eben so glücklich erfüllt sind, als sie uns dort in Flammen der Begeisterung leuchtend erscheinen. Jeder soll er selbst bleiben. Darin ist eben die Kunst gross, dass der Wege, der Formen, die nach dem unveränderlichen Ziele Alle hinführen, unendliche sind, so dass Jedem *Freiheit* gegeben ist, *seine* Gedanken zu schreiben, mit der kleinen Klausel jedoch, dass sie jenen erhabensten Endpunkten alle

nachstreben. Lachner gibt uns durch die Bezeichnung „passionata" den Maassstab in die Hand, nach welchem er die Intention seines Werkes beurtheilt wissen will. Indessen ist es für uns nur der erste Satz, der jene Bezeichnung etwas besser, als nur durch rauschende Instrumentation rechtfertigt." — Kurz, die Aufnahme war dieselbe, wie in Leipzig. In einer Anmerkung wird Sinfonia passionata für eine Symphonie erklärt, in welcher Hörner, Pikkelflöten u. drei Posaunen fortwährend aus allen Kräften blasen. — In demselben ersten philharm. Concerte dieses Winters fand Hr. *J. B. Gross* mit einem Violoncellconcert u. mit Variationen über ein Thema von Himmel, beide Werke von ihm componirt, eine um so erfreulichere Aufnahme, da Merk u. Romberg dort, wie überall, wo sie waren, in dem grössten Ansehen stehen. „Alles in Composition u. Spiel deutet darauf hin, dass es ihm ernstlich darum zu thun ist, sich, der Virtuosität unbeschadet, nicht den vielbeliebten Tausendkünstlern anzureihen; Alles in Composition u. Spiel verräth den sinnigen, denkenden Künstler, der Glänzendes nicht verschmäht, sobald es zweckmässig ist, aber leerem Prunke seine Kunst nicht opfern wird u. vor Allem das Singen seines Instrumentes geltend zu machen sucht. Trotz seiner Anspruchlosigkeit hat Hr. Gross gefallen u. die ihm gebührende Anerkennung gefunden." — In der Mitte des Decembers wird er, nach einiger Ruhe in Lübeck, seine Kunstreise über Bremen, Weimar etc. nach Süddeutschland fortsetzen.

Die thätige Musikalien-Verlagshandlung des Hrn. T. Trautwein in Berlin hat die Composition „*Maria Stuart*", ein lyrisches Monodrama, welcher von der musikalischen Section der Akademie der Künste u. Wissenschaften in Berlin der Preis zuertheilt worden ist, vom Componisten *Flodoard Geyer* an sich gebracht u. wird in den ersten Monaten nächsten Jahres zuvörderst den Klavierauszug erscheinen lassen.

Im italienischen Theater zu Paris wurde vor Kurzem Cimarosa's Matrimonio segreto wieder aufgenommen u. gut gegeben. Allein die Theilnahme des Publikums war nicht gross; man sass ruhig u. verwunderte sich über die einfache Instrumentation, die freilich gegen den heutigen Lärm zu stark absticht. Kurz, man blieb gleichgültig u. konnte durchaus in keinen Enthusiasmus gebracht werden. Für öffentliche Vorträge hat die Bemerkung guten Grund: Soll man auch nicht den Missbräuchen der Zeit sich hingeben, so soll man sich doch auch nicht gar zu weit vom Gewohnten der Zeit u. von ihren Forderungen entfernen, denn durch Nachdenken ist noch Niemand in Enthusiasmus versetzt worden.

Die Hugenotten sind in Paris abermals wieder zur Darstellung gebracht worden u. tragen der Kasse bedeutende Summen ein. Die Oper gefällt ausserordentlich bei jeder neuen Vorstellung, deren sie bereits 56 erlebt hat.

Hr. Onslow schreibt sehr eifrig an einer neuen, vielleicht nun schon ganz vollendeten Oper, von welcher es heisst, dass sie Ende Decembers oder Anfangs Januars in Paris auf die Scene gebracht werden soll. Auch Hr. Monpou hat eine neue Oper unter der Feder, deren dritter Akt bereits comp. wird. Das Gedicht derselben ist von Hrn. Dumas.

Max Bohrer, der teutsche, hinlänglich bekannte Violoncell-Virtuos, hat im vorigen Monate sich in Paris öffentlich hören lassen u. ist mit grossem Beifalle aufgenommen worden.

Hr. Kapellmeister Morlacchi in Dresden hat einen Ruf an die päpstliche Kapelle in Rom erhalten. Er beschäftigt sich jetzt mit der Composition der Oper „Francesca da Rimini" für das Theater S. Carlo in Venedig. Romani in Turin, der bekannte italienische, hier oft genannte Dichter vieler Textbücher, z. B. Medea, Norma, Colombo, schreibt für ihn 2 neue libri.

Rossini's Tell — in 2 Abenden — ist mit neuer Besetzung in Dresden gegeben worden und hat ungemein gefallen. Gerühmt werden die Sängerinnen Schneider, Botgorschek u. Porksch, die Sänger Zezi u. Schuster.

In New-York u. Cincinnati sind die Theater abgebrannt, so schnell, dass nichts gerettet werden konnte.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. 17.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. **№ 17.** **1836.**

Im Verlag von *Breitkopf & Härtel* in Leipzig *ist erschienen* und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Musikalisches

ALBUM

für

Pianoforte und Gesang

enthaltend:

die neuesten Originalcompositionen der gefeiertsten Tonsetzer.

Mit Beiträgen von

Chopin, Hünten, Löwe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Panseron und Spohr,

poetisch eröffnet von

Friedrich Rückert.

Mit dem Portrait des *Dr.* Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Auf schönstem Velinpapier, elegant cartonnirt, Preis 4 Thaler oder 7 Fl. 12 Xr. Rhn.

Prachtausgabe, in höchst elegantem Einbande, mit Goldschnitt, 6 Thaler oder 10 Fl. 48 Xr. Rhn.

Dieses Werk, seiner Art nach durchaus neu, von dem gediegensten Inhalte und in glänzender Ausstattung, wird den Freunden und Freundinnen der modernen Musik hierdurch angelegentlich empfohlen. Es eignet sich ganz besonders zu einem werthvollen Weihnachts- und Neujahrsgeschenke.

Leipzig, am 10. December 1836.

Anzeigen

von

Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Spohr, L., Concertino pour Violon av. Orchestre ou Pianoforte. Oeuv. 92.

— Duo concertant pour Pianoforte et Violon. Oeuv. 95.

Leipzig, d. 12. Decbr. 1836.

Breitkopf u. Härtel.

Im Januar 1837 erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

C. F. Müller, Grande Piece concertante pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 104. Pr. 1½ Thlr.

Ferner: Ouverture triomphale, pour Grand Orchestre. Op. 107. In Stimmen. (24 Bogen stark.) Der Subscriptionspreis, welcher nur bis zur Ostermesse 1837 besteht, ist 3 Thlr.

Die Klavierauszüge von dieser Ouverture zu 2 u. 4 Händen für Pfte erscheinen ebenfalls in meinem Verlage.

Th. Brandenburg sen. in Berlin.

Im Laufe dieses Monats erscheinen mit Eigenthums-Recht im Verlage des Unterzeichneten:

Bennett, William Sterndale, Three Musical Sketches for the Pianoforte (The Lake, the Mill-Stream, the Fountain.) Work 10.

— Sechs Studien in Form von Capriccio's für das Pianoforte. Opus 11.

— Trois Impromptus pour le Pianoforte. Oeuvre 12.

Leipzig, den 1. December 1836. *Fr. Kistner.*

Neue Musikalien
im Verlage
von
von Fr. Hofmeister in Leipzig.

Aulagnier, Dix Etincelles. Fantaisies, Rondos, Melanges, Airs variés sur des Motifs de Meyerbeer, Bellini, Rossini etc. p. Pfte. No. 6—10. à 8 Gr.

Banck, Chanson à Boire tiré de la Tragédie: Lucrece Borgia p. une Voix et Chœur av. Pfte. Oe. 10. (Mit deutscher Uebersetzung.) 14 Gr.

— Deutsche Volkslieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 20. 2 Hefte à 14 Gr.

Lenz, Sechs deutsche Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 20. 16 Gr.

Lithorama. Auswahl beliebter Gesänge für eine Singst. mit Pfte. (Mit Vign.) No. 7. Banck, Die Heimführung. No. 8. Banck, Soldatenlied. No. 9. Banck, Fahrt nach Sicilien. No. 10. Banck, Die Post. à 4 Gr.

Loewe, Sämmtliche Lieder, Gesänge und Balladen für eine Singst. mit Pfte. Op. 9. 9tes Heft. Scene aus Gorthe's Faust. Der alte Gorthe. Die beliebte Schäferin Scapine. An Aphrodite. An die Grille. Der Feroen. 16 Gr.

Mayer, Intr., Variations et Finale sur un air russe (No. 1) für Pfte. Oe. 40. 10 Gr.

— Variat. sur un Air russe (No. 2) für Pfte. Oe. 41. 8 Gr.

— Rondino p. Pfte. Oe. 42. 12 Gr.

— Intr., Variations et Finale sur un Air russe (No. 3) p. Pfte. Oe. 48. 16 Gr.

— Fantaisie sur des airs russes p. Pfte. Oe. 49. 16 Gr.

Reissiger, Ouverture zur Oper Libella für grosses Orchester. Op. 68. 2 Thlr.

Thomas, Fantaisie brillante p. Pfte. Oe. 6. av. Acc. d'Orchestre 1 Thlr. 20 Gr., av. Quatuor 1 Thlr., p. Pfte seul 16 Gr.

Veit, Premier Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcllc. Oe. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Wieck (Clara), Soirées musicales, contenant: Toccatina, Ballade, Nocturne, Polonoise et 2 Masurcas p. Pfte. Oe. 6. 20 Gr.

Wolfram, Im Herbste. Die Zufriedenen. Die Veilchen. Drei Lieder für Tenor mit Begl. des Pfte u. Violoncell's. 7te Liedersamml. 20 Gr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn a. R.

(Der Frc. à 8 Sgr. Pr. oder 28 kr. Rheinisch.)

	Frc. Ct.
Czerny, Ch., Op. 414. Rondeau élégant sur la Rom. fav.: Le page inconstant p. Piano.....	2 50

	Frc. Ct.
Czerny, Ch. Op. 415. Rondeau militaire sur l'air fav.: Rataplan de Mad. Malibran p. Piano...	2 50
— aus Op. 420. Thème avec Variations d'exercice.	1 50
— aus Op. 420. Neuf leçons sur les trilles, pet. notes et autres agréments.....	1 50
— Op. 425. Rondino Scherzando sur un motif fav. des Huguenôts p. Piano.....	2 50
— Op. 426. Rondeau sentimental sur l'air fav.: Isle of beauty fare thee well, p. Piano.....	2 —
— Op. 427. Introd. et Variat. brill. sur un thème fav. de Reissiger: Heissa, stosst fröhlich an, p. Piano.....	3 50
Hünten, Franç., Op. 83. Trois Cantilènes expr. var. p. Piano en trois livr. Liv. 1. Air suisse.....	2 50
– 2. Air de Mercadante.	2 50
– 3. Air italien.....	2 50
— Gr. Walse pour Piano.....	1 —
Pensées de Malibran, Collection d'Airs et Duos comp. par *elle même* av. acc. de Piano texte allemand, franc. et angl. Mit Portrait.....	9 —
Madame Malibran-Beriot, Portrait.....	2 —
Spohr, Louis, Duett für Sopr. u. Tenor aus den letzten Dingen: Sei mir nicht schrecklich etc. mit Piano.....	1 25
F. Mendelssohn-Bartholdy, Paulus, Oratorium. Klav.-Auszug. Mit Portrait.....	24 —
— Die Chorstimmen dazu	12 —
— Jede Chorstimme einzeln.....	3 —
— Portrait nach Hildebrand.....	2 5o

Die vollständige Partitur mit deutsch. und engl. Texte, so wie die Orchesterstimmen zu dem Oratorium Paulus erscheinen Anfangs Januar und werden nur auf feste Rechnung versendet.

Bei Fr. Hofmeister in Leipzig erscheint nächstens:

Liszt (F.), Divertissement sur la Cavatine de Pacini (I tuoi frequenti palpiti) p. Pfte. Oe. 5.

— Grande Valse di Bravura p. Pfte. Oe. 6.

So eben ist in meinem Verlage erschienen:

C. F. Müller, Le Bal masqué (Die Maskerade). Oper in zwei Akten für Pfte mit Text. Pr. 2½ Thlr. Dieselbe für Pfte ohne Text zu 3 und 4 Händen. Pr. 1½ Thlr. Auch sind sämmtliche Piecen für Pfte mit Text einzeln zu haben.

Th. Brandenburg sen. in Berlin.

Verkauf.

Ein wahrhaft ächt Cremoneser Violoncell vom Jahre 1661 von vorzüglich schönem, dabei starkem, vollem rundem Tone, ganz zum Solospielen arrangirt, bei

C. A. G. Otto.
Hof-Instrumentenmacher in Jena.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten December. No. 51. 1836.

Literatur.

Dionysosfest. Lyrische Tragödie von *Heinrich Stieglitz.* Berlin, bei Veit u. C. 1836. in 8.

Der Dichter dieses Werkes hat sich den Musikern vorzüglich durch seine vielfach componirten Bilder des Orients empfohlen u. zu Danke verpflichtet. Gehört nun auch das Buch als lyrische Tragödie nicht vor unser Forum, so würde es doch schon mancher lyrischen Ergüsse wegen, die recht gut zur Composition sich eignen, auf Berücksichtigung Ansprüche zu machen haben. Was uns aber das Werk noch näher bringt, ist der Umstand, dass es der Musik sein Entstehen verdankt; es ist in seiner ersten Gestalt für musikalische Composition entworfen u. ausgearbeitet worden. Zu einer Oper war es nicht bestimmt, wenn die öffentlichen Angaben darüber richtig sind, es sollte eine Art Oratorium, oder wohl vielmehr ein Mittelding zwischen der eigentlichen Oper u. dem Oratorium bilden. Als aber das Gefertigte zur Besprechung kam, ob es für musikal. Durchführung sich eigne u. von welcher Beschaffenheit die Composition sein müsse, wurden die Schwierigkeiten für so gross erkannt, dass der Gedanke einer musikal. Bearbeitung des Ganzen aufgegeben werden musste. Der für Musik bestimmte Entwurf wurde daher umgearbeitet u. in die Gestalt gebracht, die wir vor uns haben, was schon vor dem Unglücke des Mannes geschah. Aus dieser Thatsache geht abermals deutlich hervor, dass nicht Alle, die auf den Namen eines Dichters gerechte Ansprüche haben, glücklich für Musik zu dichten im Stande sind, dass es also auch nicht für alle Dichter leicht genannt werden könne, ein gutes Opernbuch oder einen geschickten Oratorientext zu liefern. Es ist jedoch zuverlässig zu viel, wenn man aus dieser Erscheinung, wie aus andern ähnlichen, folgern wollte, es sei etwas Unmögliches, ein vollendetes Gedicht für die Composition hervorzubringen. Ist auch der Schluss völlig erfahrungsrichtig: Es gibt sehr gute Dichter, die nicht im Stande sind, ein vollkommenes Opernbuch zu schreiben —, so gilt dies doch lange noch nicht für Alle. Jedes besondere Kunstfach hat seine Gesetze für sich, seine eigenthümlichen Freiheiten u. seine bestimmten Grenzen, die ohne Gefahr des innern Lebens nicht überschritten werden dürfen. Es wäre sehr dankenswerth, ja etwas höchst Verdienstliches, wenn ein in beiden Künsten erfahrener Mann das Hauptsächlichste, was über musikal. Dichtkunst bereits geschrieben wurde, kurz u. bündig zusammenstellte, aber auch noch genauer begründete, als es bis jetzt geschehen ist. — Vor Allem scheint es uns nothwendig, dass die Zusammenstellung der Gestalten eine leicht übersichtliche sei, dass also jede einzelne durch besondern, deutlich ausgesprochenen Charakter sich in der Handlung selbst, ohne lange Worte bestimmt unterscheide, die ganze Gruppirung aber auf eine Hauptgestalt nicht nur hindeute, sondern diese nothwendig verherrliche, ohne alle Verletzung des innern Gefühls. — Nun ist es aber schon der Tragödie nachtheilig, wie es mit Recht bereits ausgesprochen worden ist, dass der Kampf zwischen einem Gott u. einem Menschen zu ungleich ist u. den ersten nicht verherrlichen kann, sobald er sich nicht milder zeigt, als es hier geschieht. Zwar hat der Kampf des Menschen mit dem Schicksale auch nichts Ebenbürtiges: allein der Mensch stellt sich hier freiwillig gegen das Gesetz der ehernen Nothwendigkeit u. zerschellt sich an ihm durch eigene Wahl, nicht im Wahnsinne, dem gegebenen, sondern nur in dem, der sich aus ihm selbst in seiner Freiheit erzeugte. — Da wir übrigens nicht wissen können, wie viel oder wie wenig von der ersten, für Composition bestimmten Anlage blieb, und was der nunmehrigen lyrischen Tragödie allein angehört: so haben wir auch hier über die

einzelnen Gestalten unser Urtheil nicht abzugeben. Nur versichern wir, dass der Musiker manche Scene finden wird, die sich für musikalische Darstellung, einzeln genommen, sehr gut eignet. Zum Beweise dafür u. in welcher Art überhaupt die Dichtung sich ausspricht, möge Einiges stehen. So singt z. B. die Nymphe Phyo S. 23:

Was ist Jugend, was ist Leben. Was ist Lieben, was ist Lust?	Schöner Gott, in Deinen Blicken,
Wunderbares Wonnebeben,	Spiegelt alles Leben sich,
Weiches Echo tiefster Brust.	Morgenthauiges Entzücken,
Was ist Sehnen und Verlangen,	Wonne aus und heimathlich;
Das die Seele still umwebt,	Jeder Morgen, jeder Abend
Wenn zu Deinem Blick zu hangen,	Athmet durch Dein Walten nur,
Schöner Gott, der Blick sich hebt?	Du durchziehest mild und labend Die beseligte Natur.

Dryas, der Sohn des widerstrebenden Königs, singt S. 53:

1.	3.
Wie bei ihrer Stimme Klingen	Mit durchleuchtetem Gefieder
Neuer Muth im Herzen schwillt!	Thut sich mir die Ferne kund,
Heit're Lichtgestalten drängen	Und ich jauchzend wieder
Kühn empor sich Bild zu Bild.	Die befreite Brust gesund.
2.	4.
Morgenrothe Träume schlagen	Das ist liebendes Erkennen,
Lieblich ihre Wimpern auf,	Seel' in Seele, und ich muss
Buntbekränzte Masten ragen	Selig Sie die Meine nennen,
Aus der Zukunft Meer herauf.	Stürb' ich auch in ihrem Kuss!

Dagegen ist manches Andere, namentlich in den Chören, was uns für musikal. Behandlung bestimmt gewesen scheint, zu voll von Sentenzen, zu betrachtend u. zu gedehnt, was die Durchführung musikalischer Gedanken viel zu sehr beengt. Wir können selbst dem Lyrischen des Gedichts nicht in allen Theilen den musikalischen Reiz beimessen, der den Tonkünstler zum freien Dichter mitten im engsten Anschmiegen erhebt. *G. W. Fink.*

Auch etwas zu des Herrn Musik-Director Wilke „Geschichtlichem Ueberblicke der Verbesserungen und neuen Erfindungen im Orgelbaue seit funfzig Jahren" (in No. 43).

Der hochgeehrte Hr. Mus.-Dir. Wilke, welcher in dieser, so wie in andern musikalischen Zeitschriften schon oft über Orgelbausachen seine gewichtige Stimme erhoben hat, verzeihe, wenn ein Mann, der zwar noch niemals durch öffentliche Blätter etwas kund gegeben, der sich jedoch seit mehr als funfzehn Jahren mit dem Studium der Orgelbaukunst aus besonderer Vorliebe möglichst gründlich beschäftigt hat, Einiges zu dessen „Geschichtlichem Ueberblick etc." hinzuzufügen sich erlaubt. Weit entfernt, dadurch dem „erfahrensten, tüchtigsten u. redlichsten Orgelrevisor unserer Zeit" (s. Leipz. mus. Ztg. No. 43, S. 704) etwas sagen zu wollen, was diesem nicht vielleicht schon bekannt ist, kann ich doch nicht umhin, wenigstens für Andere, das aus eigenen Erfahrungen, *auch* zur Bekämpfung einseitiger Meinungen u. ungerechter Vorwürfe gegen unsere Zeitgenossen, in Kürze hier niederzulegen, was der Orgelgeschichte angehört, und somit den geschichtlichen Ueberblick durch einige Angaben zu erweitern, mit dem Wunsche, dass Mehre mir nachfolgen möchten.

Zuvor kann ich mein Befremden darüber auszudrücken nicht unterlassen, dass Hr. MD. W. den Evacuant (Windauslasser) *unnütz* u. *veraltet* nennt. Scheint es doch sehr vernünftig zu sein, wenn dem Winde nach beendigtem Spielen ein Ausweg angewiesen wird, damit er sich nicht unnöthiger Weise durch die Poren zu drängen braucht. Ich sehe den Grund davon, weshalb der Evacuant gar so unnütz sein soll, nicht ein. In dem Hauptkanale der hiesigen (Görlitzer) Orgel ist er erst im Jahr 1829 bei der Hauptreparatur dieses grossen Werkes zum Vortheile desselben angelegt worden. Hr. Buchholz in Berlin macht ihn auch.

In Betreff des Vogler'schen Simplifications-Systems möchte ich wohl wissen, ob Hr. W. die mächtigen Wirkungen desselben irgendwo selbst gehört hat? ob sie wirklich so mächtig sind, und nicht etwa mehr in der Einbildung liegen? Der irgendwo angegebene Unverstand der Organisten möchte wohl nicht der Hauptbeweggrund des Abschaffens dieser Einrichtung, wie z. B. zu Berlin in der Marienkirche u. a. a. O., sein.

Eine wichtige Erfindung für den Orgelbau sind wohl die Anwendung der Glieder-Bälge, die vermittelst einer Kurbel, selbst auch vermöge des gewöhnlichen Calcatur-Clavis, leicht zu regieren sind, dabei noch einmal so vielen Wind fassen, so wenig Raum einnehmen, dass sie in das Werk selbst gelegt werden können, wodurch eine bedeutende Verkürzung der Kanäle entsteht u. manche andere Fehler leichter beseitigt werden, keiner Gegengewichte bedürfen u. m. dgl.; ferner die Spannbälge, deren ganze Oberplatte gehoben wird, die bei halber Grösse eben so vielen Wind geben, als die keilförmigen Bälge. Bei kleinen Werken diese Art Bälge mit doppeltem Schöpfer, nach einer

neuen Art construirt, durch eine Kurbel aufzuziehen. In Kohlo bei Grünberg steht ein dergleichen neues Werkchen.

Ob die Versuche, vermöge des Compressions-Balges ein Crescendo u. Decrescendo hervorzubringen, bei grossen Werken glücken würden, bezweifle ich deshalb, weil alle *Labial*-Stimmen bei erhöhetem u. vermindertem Winddrucke an Tonhöhe zu- u. abnehmen. Diese Art von Crescendo hat stets etwas dem Heulen Aehnliches, der Wandelbarkeit der Stimmung u. des Mechanismus nicht zu gedenken.

Die Versuche eines mir bekannten, äusserst geschickten, dabei auch mehr als gewöhnlich wissenschaftlich gebildeten Orgelbauers, die Bälge durch eine transportable Dampfmaschine zu regieren, sind vielleicht der Erwähnung werth, wenn gleich es sich erweisen liesse, dass die Kosten höher u. die Wirkungen unzuverlässiger sind.

Die Erfindung: statt der Windsäckchen den Draht durch Messing- oder Stahl-Blättchen — je nachdem Eisen- oder Messing-Draht angewendet wird — gehen zu lassen, dürfte der neuern Zeit wohl auch angehören. Kützing, in seinem schätzbaren Handbuche der Orgelbaukunst, S. 115, verwirft die Windsäckchen.

Die Erfindung eines Orgelbaumeisters, dessen Name aus hier nicht zu erörternden Gründen noch verschwiegen werden muss, von ihm „Doubletten-System" genannt, könnte vielleicht eine kleine Revolution im Orgelbauwesen hervorrufen, wenn andere dieselbe sich in Praxi gut ausführbar u. dauerhaft genug erweist. Die Einrichtung, deren Mechanismus hier nicht angegeben werden darf, ist ohngefähr folgende: Es wird jede Stimme aus sich selbst zu einer zweiten, um eine Octave höher, auf einem zweiten Manuale allein, oder in Verbindung mit dem andern Manuale, zu gebrauchenden wieder selbstständigen Stimme gemacht, jedoch *ohne* einen Koppelmechanismus jeder solchen Doublett-Stimme, (also nicht *so*, wie z. B. die Buchholz'sche Octav-Koppel). Dadurch wird, abgesehen vom vereinfachten Regierwerke, mit geringern Kosten, als bisher, ein zweites Manual möglich; ja sogar eine Orgel mit drei Manualen, wovon das eine Doubletten-Manual wäre, würde nicht viel mehr kosten, als eine Orgel mit zwei Klavieren, und doch die Wirkung *dreier* vollständiger Manuale ziemlich hervorzubringen möglich sein. Es ist dies eine Simplification eigener, ganz neuer Art, deren Erfolg noch zu erwarten steht. Die Koppel der Claviaturen bleibt übrigens wie gewöhnlich.

In der Mechanik sind auch nicht unbedeutende Vereinfachungen aufgefunden, und durch das Streben eines Töpfer, Kützing u. A. auf festere Grundsätze geführt worden. Die sinnreiche Art der Combinirung zweier Manuale auf eine Windlade, wie sie der Orgelbaumeister C. F. Buckow zu Hirschberg bei beschränktem Raume u. zur Ersparung von Kosten arbeitet, so dass doch Nichts verbaut ist; die Anwendung des Argentans zu den Zungenstimmen, so wie eigenthümlicher Stimmschrauben statt der Krücken gehören wohl auch der neuern Zeit an.

Noch erwähne ich die Erfindung einer einfachen Vorrichtung an der Orgel-Pedal-Claviatur, deren Zweck ist, ein bequemeres, den Beinen u. Füssen angemesseneres, gebundeneres Pedalspiel zu bewirken, worüber mit der Zeit vielleicht mehr berichtet werden wird.

Nun noch eine Frage. Wie ist es möglich, dass ein Orgelbaumeister, in dessen Rechtlichkeit durchaus kein Zweifel zu setzen ist, der nur Meisterhaftes liefert, und doch dabei so billig arbeitet, dass seine Existenz kaum zu begreifen ist, noch zu 4 Manualen u. einem Pedale das ganze Regierwerk, so wie sämmtliche Registerstangen u. neue weisse Beläge zu 4 Tastaturen *unentgeltlich* liefern kann? Solche Dinge verdienen *nur* als ein *Geschenk* — hier ein reiches Geschenk — öffentlich gepriesen zu werden, wenn nicht die Ehrlichkeit des Meisters verdächtig erscheinen soll. Obenein kann kein Orgelbauer dergleichen Arbeiten, bei dem billigsten Anschlage, machen. Das Schenken aus eigenen Mitteln steht bei ihm, kann aber nicht ein Jeder, da nur Wenige die Mittel dazu haben u. der Profit selten nur gut zugemessen ist.

F. A. Succo.

Ernst Leopold Schmidt

aus Heiligenstadt, welcher mit seiner Apollo-Lyra bereits grosse Reisen nach den Niederlanden, Paris, London etc. machte, hat 1835 seine Reise durch Baiern, wo er in München zum Ehrenmitgliede des philharmonischen Vereins durch Diplom ernannt wurde, durch Würtemberg, Schweiz u. Tyrol dahin abgeändert, dass er der Cholera wegen nicht durch Italien u. Sicilien, sondern durch Oesterreich nach Ungarn, Siebenbürgen u. die Wal-

lachei wanderte. In Bukarest erhielt er Empfehlungen nach Constantinopel, wo er in Mitte Mai's 1836 ankam. Schon am 19. Mai hatte er das Glück, vor dem Sultan Mahmud II. u. seinen beiden Prinzen zu spielen; noch an demselben Abende bei dem Preussischen Gesandten Grafen Königsmark, wo alle übrigen europäischen Gesandte versammelt waren. Uebrigens liess sich mit Concerten nichts machen; ein einziges, was er gab, brachte wenig ein u. war von keinem einzigen Türken, nur von Fremden besucht. Hätte er nicht vom Kaiser reiche Geschenke erhalten, würde er sein Geld zugesetzt haben. Eine italien. Oper, die vor einiger Zeit in Constantinopel ihr Heil versuchte, ist sehr bald zu Grunde gegangen; selbst Bereiter büssen das Ihrige ein. Eine gute Behandlung der Franken von den Türken wird dagegen von dem unternehmenden Manne gerühmt, der es für gerathen fand, nur 4 Wochen sich hier aufzuhalten. Ueber das schwarze Meer schiffte er nach Galatsch, wo er ein Concert zusammenbrachte. In Bukarest fand er 2 Theater, ein teutsches unter einem Director Zimmermann, mit dem es aber jetzt übel steht, weil es nur wenig besucht wird, und ein wallachisches, das sich schnell gehoben hat, bereits Opern u. Ballete gibt u. sehr beliebt ist. Durch die österreich. Kaiserstaaten zurückgekehrt, versuchte er sein Glück in Venedig, spielte auf dem Theater u. gefiel. In den übrigen Städten Oberitaliens gelang es ihm nicht, sich öffentlich hören zu lassen. Er reiste daher durch Tyrol etc. wieder heim, mit einem kleinen Gewinn, den ihm die Reise doch gebracht hatte, zufrieden. Jetzt, im December, hat er eine neue Reise angetreten. Nachdem er den Winter hindurch teutsche Städte besucht haben wird, will er sich im Frühlinge des nächsten Jahres nach Schweden u. Russland begeben; ja er geht damit um, mit seiner Apollo-Lyra Amerika zu besuchen.

Nachrichten.

Dresden. Der berühmte Violinspieler Lipinski ist denn auch bei uns gewesen, hat bei Hofe u. in mehren Familien u. einmal im Publikum gespielt. Das zweite, schon angekündigte Concert unterblieb, weil der Meister krank geworden war. Er hat Alle, die ihn gehört haben, entzückt, sowohl im Concert, als im Quartett, und die Kenner waren sehr geneigt, ihn für den ersten aller Violinspieler zu erklären.

Eine interessante Erscheinung war am Cäcilientage (22. Nov.) eine Messe von Händel in der katholischen Hofkirche, instrumentirt, d. h. mit einigen Blasinstrumenten verstärkt, von Hrn. von Mosel. Dem Vernehmen nach waren es fünf einzelne Psalmen, denen Hr. v. Mosel den Messtext untergelegt hat. Und es ist in der That ein schönes Ganze daraus hervorgegangen. Ob es anders u. besser geworden wäre, wenn Händel eine Messe hätte schreiben wollen, bleibt eine unnütze Untersuchung, da die Sätze sehr gut zu den Worten passen. Und zu wie vielen Compositionen haben diese Worte schon Veranlassung gegeben! Merkwürdig ist das Graduale, wo man durch den ganzen Satz die Begleitungsfigur beibehalten findet, die Mozart zu dem Gesange der beiden Geharnischten, ebenfalls durch den ganzen Satz, gewählt hat. Offenbar hat Mozart diesen Händel'schen Satz gekannt, und wenn dies einestheils beweist, wie fleissig er die alten Meister studirt hat, so gibt es auf der andern Seite auch zu mancherlei Betrachtungen über den Sinn des Wortes „Originalität" Veranlassung.

Die Dreyssig'sche Singakad., dieses lobenswürdige Institut, das mit rühmlichem Fleisse in aller Stille fortarbeitet, gab neulich einen sprechenden Beweis seiner Kunstfertigkeit durch die öffentliche Aufführung des Spohr'schen Oratoriums: Das Ende des Gerechten. Es ist dies eine, oft sehr originelle, überhaupt aber sehr gediegene Arbeit des bekannten Meisters. Die Declamation ist zumal ganz vortrefflich u. oft auf eine frappant richtige Weise durch die Musik ausgedrückt. Die Fuge u. der Marsch, der das Herannahen des Judas mit seiner Schaar bezeichnet, so wie der Canon am Schlusse, sind wahre Perlen in dieser Krone. Bekanntlich ist nun der Klavierauszug gestochen, und so ward denn auch das Ganze am Pianof. vom Hrn. Hoforganist Schneider mit der gewohnten Geschicklichkeit u. Treue einstudirt u. ausgeführt. Wenn man überlegt, wie schwer diese Musik ist, und dass das Institut aus lauter Dilettanten besteht, so macht eine solche Production, mit so viel Präcision u. Geschmack durchgeführt, ihnen sowohl als ihrem Dirigenten die grösste Ehre, und es ist dem Institute der beste Fortgang zu wünschen.

Im Theater war nichts neu, als die Ballnacht von Auber, ein herzlich mattes Product, voller Reminiscenzen aus der Stummen, mitunter auch

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *N°. XI.* 1802.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel.

Alexander, J., Anweisung zum Violoncellspielen. gr. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Bachmann, G., Sonate p. le Pianof. Op. 21. 12 Gr.

Backofen, H., Recueil pour la Harpe à Crochets. Cah. 3. 16 Gr.

Bergt, A., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. 1. 2 Thlr.

Byström, Th., 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. de Violon. 2 Thlr. 12 Gr.

Campagnoli, 3 Thèmes variés p. 2 Viol. Op. 7. 16 Gr.
— — 3 dito — — 8. 16 Gr.
— — 6 Solos p. Violon et Violonc. ou Viola. Op. 6. 2 Thlr. 8 Gr.

Haak, 2 Rondeaux p. le Pianoforte. Op. 3. 18 Gr.

Haydn, Die Jahrszeiten, nach Thomson. Mit englischem und deutschem Texte, in Partitur. Hefte 2. Fol. Pränumerationspr. 8 Thlr. Ladenpr. 12 Thlr.
— — — — mit franz. und deutschem Text, in Partitur. Fol Pränumerationspr. 8 Thlr. Ladenpr. 12 Thlr.
— — Die Jahreszeiten, im Klavierauszug, mit franz. und deutschem Text. Pränumerationspreis 3 Thlr. Ladenpr. 5 Thlr.
— — — — mit engl. und deutschem Text. Pränumerationspr. 3 Thlr. Ladenpr. 5 Thlr.
— — — — in Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arrangirt von A. E. Müller. Liv. 1. (Frühling und Sommer) 3 Thlr.

Lacroix A., 7 Variations sur l'air: O mein lieber Augustin p. Violon et Basse. 6 Gr.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 25. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuvres compl. p. le Pianoforte. Cah. 10. Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.
— — — — Concert pour le Pianoforte. No. 7. Pränumerationspreis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Romberg, Andr. et Bern., 3 Duos concertants p. Violon et Violonc. Op. 2. de Duos. 1 Thlr. 8 Gr.

Romberg, Bern., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse oblige. Op. 1. L. 1. 2 Thlr. 12 Gr.

Schlick, Recueil de petités Pièces pour la Guitarre. Cah. 2. 1 Thlr.

Siebigk, C. A. L., Variations p. le Pianof. Op. 5. 6 Gr.

Steibelt, D., grande Sonate pour le Pianof. dediée à Mad. Bonaparte. 1 Thlr.

Zumsteeg, J. R., 5 Gesänge mit Begl. des Pianof. 12 Gr.
— — Elwine, eine Ballade vom Freyh. v. Ullmenstein f. d. Klav. 20 Gr.
— — Kleine Balladen und Lieder für das Klavier. 3r Heft. 1 Thlr. 12 Gr.
— — Trauerkantate, in Partitur. 1 Thlr.
— — do Klavierauszug. 12 Gr.

Zur Ostermesse wird fertig:

Bierey, das Blumenmädchen, eine Operette in 1 Akt von Fr. Rochlitz. Im Klavierauszug. 2 Thlr.

Cherubini, der Wasserträger (les deux Journées) Oper im vollständigen Klavierauszug vom Musikdirektor Bierey.

Doisy, Anweisung für die Guitarre, sowohl für Anfänger als solche, die schon einige Fortschritte auf diesem Instrument gemacht haben. 1 Thlr.

Haydn, J., Oeuvres compl. pour le Pianoforte. Cah. IV.
— — (neue grosse) Messe, No. I. in Partitur (an 26 Bogen in queer fol.) Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.
Die übrigen Haydnschen Messen folgen in successiven Heften nach.
— — Jahreszeiten in Quintetten f. 2 Viol., 2 Bratschen und Violoncelle. Liv. 2. (Herbst und Winter) 3 Thlr.

Mozart, Oeuvres compl. p. l. Pianof. Cah. XI.

Zumsteeg, das Pfauenfest. Oper im Klavierauszug. 5 Thlr.
— Kleine Balladen und Lieder 4r H. 1 Thlr. 12 Gr.

aus Mozart. Der colossale Storch in der Maskenscene mit seinen hohen hochrothen Beinen half auch der ganzen Oper auf die Beine, doch war schon in der zweiten Aufführung die Theilnahme sehr kalt. Medea von Cherubini u. Armide von Gluck, von denen die Rede war, blieben aus, dagegen wurde die Schweizerfamilie, die nach Text u. Musik nun doch veraltet ist, wiederholt gegeben. Neuerdings auch Don Giovanni u. Tell.

Zur Freude aller Musikliebhaber hat sich auch dieses Jahr der Quartettverein aus der Königlichen Kapelle wieder organisirt u. bereits zwei Aufführungen gegeben. Es beweist für den Geschmack des Publikums, dass diese beide Male sehr besucht waren. Auch Quintetts werden aufgeführt, und so bekommen wir das neueste von Onslow, was er „das Krankheitsquintett" genannt hat, zu hören. Gegen die Idee, den Fieberparoxismus u. die Genesung durch Musik ausdrücken zu wollen, liesse sich viel sagen, und die besonnene Kritik wird immer Recht behalten, wenn sie dergleichen ästhetische Missgriffe nennt. Denn in der That wäre es nicht schwer gewesen, diesen Musikstücken andere, eben so, ja weit passendere Namen zu geben. Hiervon aber abgesehen, waren die Sätze, musikalisch betrachtet, von grosser Schönheit, und jeder Musikfreund wird sie noch einmal zu hören wünschen. Zum Schlusse gab man Beeth. Quartett in C, mit der Fuge. Ein Meisterwerk, und des Meisters würdig ausgeführt.

Erfreulich ist die Anstellung des in diesen Blättern mehrmals erwähnten u. rühmlichst bekannten Waldhornisten Eisner in der Königlichen Kapelle. *Militz.*

Berlin, den 7. Decbr. 1836. Der unfreundliche November bot durch musikalische Genüsse den Kunstfreunden manche Erheiterung dar. Auch die Kenner u. Liebhaber bildender Kunst hatten noch bis zum 27sten v. M. Gelegenheit, sich an der reichen u. werthvollen Ausstellung von Gemälden u. Bildwerken im neu vergrösserten Locale der K. Akademie der Künste zu erfreuen. Was die beiden Theater betrifft, so dominirte die Oper der Königstädtischen Bühne, sowohl durch das Wiedererscheinen der Dem. Hähnel in ihren beliebtesten Rollen, der Alaide in Bellini's „Unbekannter", Norma u. s. w., als durch die Mitwirkung der Dem. Limbach als Isolette u. Adalgise, wie der Sänger Erl, Höfer u. Hölzel. Auch eine neue Oper: Halévy's „Jüdin", welche bei dem K. Theater bereits einstudirt, wieder zurückgelegt wurde, erregte auf der Königstädtischen Bühne Sensation u. wurde dreimal in einer Woche mit Beifall gegeben. — Im Königl. Theater wurde das neue Ballet Undine öfter wiederholt. Dem. Grünbaum trat nach ihrer Rückkehr aus Dresden als Amazili in Spontini's Cortez zuerst wieder auf. Hr. Marrder sang die ihm weniger zusagende Partie des Telasco zu gespreizt u. abgestossen. Ausgezeichnet gab Hr. Bader den Cortez mit verjüngter Kraft u. geistigem Feuer. Mad. Seidler sang die Rolle der Agathe im „Freischütz" zum hundertsten Male, Dem. Grünbaum die Amine in Bellini's „Nachtwandlerin" mit Beifall. Auch eine Reihenfolge „lebender Bilder" wurde der Schaulust zum Besten gegeben, da man nach gerade schon so weit im guten Geschmacke vorzurücken beginnt, dass man lieber sieht als hört u. empfindet. Als Nachspiel zu den lebenden Bildern hatte man auch noch Mozart's Figaro einmal wieder auf das Repertoir gebracht. Mad. Seidler behauptet darin noch immer das jugendliche Vorrecht der Susanne. Dem. Grünbaum sang die Rolle der Gräfin zum ersten Male einfach u. gefühlvoll. Als Page Cherubin versuchte sich Dem. Clara Stich mit nur theilweise gelungenem Erfolge, was den ihr noch zu schweren Gesang betrifft, so anmuthig übrigens auch ihre Persönlichkeit erschien. Hr. Marrder spielte u. sang den Figaro genügend, wenn gleich nicht ganz mit der feinen Ironie, welche im Charakter liegt.

Die Mosevr'schen u. Ries'schen Soirées wurden mit gleicher Theilnahme besucht. In ersteren erfreute der Unternehmer selbst zwei Abende durch seinen, noch immer ausgezeichneten, geistreichen Vortrag der Meister-Quartette von J. Haydn, Mozart u. Beethoven. Auch eine neue Symphonie von Gährich in G moll, von gründlicher Arbeit u. schöner Instrumentation wurde mit Theilnahme gehört. Nur im Schluss-Satze hat sich der tüchtige Componist von seiner Vorliebe für Beethoven verleiten lassen, eine unverkennbare Copie des letzten heroischen Allegro's der C moll-Symphonie zu liefern, was bei so viel eigenem Talent zu vermeiden war. Der erste, entfernt an Mozart's G moll-Symphonie u. Quintett im Rhythmischen erinnernd, ist in der Durchführung der Motive am ausgezeichnetsten; das Andante in Es dur spricht durch angenehme Melodie u. wohlklingende Harmonie der

Blasinstrumente an, und das Scherzo enthält gewandte Nachahmungen; dessen Trio wurde in den Horn-Solo-Sätzen nicht ganz verständlich ausgeführt. Im Ganzen zeugt auch diese Composition, welche zu den nach Wien eingesandten Concurrenzarbeiten gehört, vom Fleisse u. der Kenntniss des achtbaren Tonsetzers. Beethoven's hierauf folgende Sinfonia Eroica überstrahlte glänzend alle übrigen Tondichtungen. — In den Ries'schen Quartett-Soiréen hörten wir ein neues, zu künstliches Quartett von Onslow in D dur, das Spohr'sche A moll- u. Beethoven'sche F moll-Quartett vorzüglich gut ausgeführt, mit besonderm Interesse.

Der Componist u. Pianofortespieler C. Decker hat auch noch 4 musikalische Unterhaltungen veranstaltet, in welchen vorzugsweise Sonaten u. Trio's für Pianoforte mit u. ohne Begleitung von Streich-Instrumenten ausgeführt werden sollen. In der ersten Soirée interessirte ein Trio von F. Schubert in Es dur vorzüglich. Der Pianof.-Spieler zeigte Kraft, Feuer u. Fertigkeit; die geistigere Auffassung u. feinere Ausbildung des Vortrages wird sich der junge, talentvolle Künstler gewiss noch aneignen, wie solche namentlich zur Ausführung Beethoven'scher Compositionen erfordert wird.

Zwei besonders ausgezeichnete Concerte fanden im Laufe des Novembers Statt. Das erste von dem Violinisten Hrn. Hausmann, über welchen ich bereits im October berichtete. Das zweite hatte Mad. Crescini veranstaltet, welcher von Posen aus lobpreisende Empfehlungen vorausgesandt waren, und welche am hiesigen Königlichen Hofe ungemein huldreiche Protection gewonnen hatte. Angeblich soll diese Dame von höherm Stande u. nur durch Verhältnisse veranlasst sein, von ihrem Gesangstalente öffentlich Gebrauch zu machen. Die anziehend schöne Frau besitzt eine vollklingende Contra-Altstimme von vorzüglicher Tiefe u. das glühendste Feuer der Empfindung im Vortrage, wodurch der scheinbare Mangel künstlerischer Sicherheit meistens glücklich verdeckt wird. Nur einmal verlor die Sängerin so die Fassung, dass die für sie eigens componirte, sehr gewöhnliche Scene von Bellini gänzlich aus einander ging u. nach langer Pause von Neuem begonnen werden musste. Mad. Crescini, welche natürlich ausserdem nur Scenen von Rossini u. Mercadante sang, erhielt lebhaften Applaus u. hat eine sehr bedeutende Einnahme gemacht.

Ein noch nicht vorgekommenes Factum war es, dass der Hr. MD. Ritter Spontini seine Ouverture zur „Vestalin" in diesem Concerte selbst dirigirte u. Mad. Crescini auf das Orchester folgte. Uebrigens zeichneten sich die Herren Concertmeister Ganz, insbesondere der Violoncellist, durch ihr Spiel aus. Auch eine neue Ouverture von C. Böhmer war wirksam erfunden u. instrumentirt. Mad. Crescini sang auch mit Hrn. Bader ein Duett aus Mercadante's Oper: „I briganti" (Die Räuber) mit Beifall, welcher der Composition wohl schwerlich gelten konnte.

Hr. Musikdir. A. W. Bach führte am Tage der jährlichen Gedächtnissfeier der Verstorbenen das Requiem von Hasse im Königl. Institute für Kirchenmusik bestmöglich auf, und Hr. Musikdir. Heinrich Birnbach gab ein Concert zu wohlthätigem Zwecke, welchem Ref. nur zum Theil beiwohnen konnte.

Ein vorzüglicher Pianof.-Virtuos, Hr. Theodor Döhler aus Wien, hat sich in einem Concerte des Friedrichstifts mit vielem Beifalle hören lassen, und veranstaltet nächstens eine eigene Soirée. — Fräul. v. Fassmann ist hier angekommen u. tritt als Iphigenie auf. Und somit schliesst meine Correspondenz für 1836.

Nachschrift.

In No. 47 erwähnen Sie, geehrtester Freund, dass Händel's „Israel in Egypten", ausser in Düsseldorf u. kürzlich in Leipzig, seit langer Zeit nicht in Deutschland aufgeführt sei. Erlauben Sie mir dagegen zu bemerken, dass dies allerdings weniger bekannte Oratorium zum ersten Male hier von der Sing-Akademie, nach unter Zelter's Leitung, im December 1831 aufgeführt u. im Februar 1836 wiederholt ist. Die Aufführung zu Düsseldorf hat mit sämmtlichen, von der hiesigen Sing-Akademie gliehenen Stimmen Statt gefunden. *) Jetzt bereitet dies Institut die Aufführung des noch weniger bekannten, ja vielleicht in Deutschland noch gar nicht zur öffentlichen Kenntnis gelangten „Joseph in Egypten" vor, worüber im Dec.-Berichte das Nähere.

---

*) Ich wollte, es wäre noch weit öfter aufgeführt worden, und zwar mit Orgel in der Kirche. G. W. F.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals.
(Beschluss.)

In der diesjährigen Prüfungs-Production der Zöglinge des Conservatoriums wurde ausgeführt:

1. Ouverture zum Nachtlager von Granada, von Umlauff, worin zwei Schüler, Kohn u. Huber, das vorkommende Violin- u. Violoncellsolo vortrugen. 2. Flötenvariationen v. Prof. Khayll, gespielt von Michael Aicher. 3. Der hundert und zwanzigste Psalm: Vocalchor von Hrn. Hofrath von Mosel. 4. Violinconcertino von Pechatscheck, vorgetragen von Leonhard Gold. 5. Duett aus Paer's Griselda, gesungen von den Schülerinnen Kleindienst u. Steydler. 6. Erster Satz der Lachner'schen Symphonie in F. — Nach der höchst präcisen Ausführung sämmtlicher Tonstücke folgte statutenmässig die feierliche Prämienvertheilung an die ausgezeichnet fleissigsten Schüler, unter welchem der nunmehr absolvirte Zögling Leonhard Gold vorzugsweise bereits zum dritten Male die grosse Ehrenmedaille als ersten Preis erhielt, und in dem später rühmlichst bestandenen tentamen rigorosum von der Jury der versammelten Kunstrichter mit einem schmeichelhaften Austritts-Diplom belohnt wurde. Dass aber hier nur strenges Recht gehandhabt ward, geht aus dem Urtheile eines sachverständigen u. stimmbefähigten Berichterstatters hervor, welcher sich beiläufig also darüber äusserte: „Was wir heute hörten, war die Leistung eines Meisters. Vortreffliche Bogenführung, Reinheit, Delikatesse, Ausdruck, Geschmack, Zartheit u. Sicherheit, Bravour u. Kraft, warmes Gefühl, innige Empfindung, Leben, Seele u. vor Allem jene echt künstlerische Ruhe, die jedem Vortrage erst eigentlich den Stempel der Vollendung aufdrückt — alles dies entwickelte der anstellige Kunstjünger, würdig u. ganz im Geiste seines hochverehrten Mentors, des so viel verdienten Hrn. Prof. Jos. Böhm." — Aber auch ein erfreuliches Compositionstalent hat der wackere Jüngling bereits beurkundet, und gegenwärtig schon — dem Vernehmen nach — eine italienische Oper vollendet, welche bei seiner Rückkunft nach Odessa den nächsten Winter in dieser seiner Vaterstadt zur Darstellung gebracht werden soll. — Hr. J. B. Cramer ist wieder von München eingetroffen; auch Hr. Hofkapellmeister Pott aus Oldenburg hat uns zum zweiten Male mit einem erwünschten Besuche beehrt, und zwar diesmal begleitet von seinem hoffnungsvollen Neffen u. Eleven Adolph Krollmann; so harren denn unser mit dem Eintritte der traurigen Jahreszeit willkommene Kunstgenüsse.

Utrecht. Bei Gelegenheit der Feier des 200jährigen Jubelfestes der Universität zu Utrecht ist unter Anderm eine neue, zu diesem Feste eigens gedichtete u. componirte Cantate mit ausserordentlichem Beifalle aufgeführt worden, wovon die neue, in diesen Blättern schon angezeigte musikal. Zeitung (Muzijkaal Tijdschrift 1836) eine sehr ausführliche Beschreibung geliefert hat. Der Text dazu ist aus der neuen vaterländischen Geschichte genommen, der Liebe zum Vaterlande entquollen u. so frisch, schön u. kernhaft geschrieben, dass wir keinen Anstand nehmen, den auf dem gedruckten Werke sowohl, als auf dem Programm ungenannten Dichter ehrenvoll zu nennen. Es ist einer der ausgezeichnetsten Rechtsgelehrten Hollands, der Professor *den Tex* in Amsterdam, welcher zugleich ein Kenner u. Förderer alles Schönen u. ein grosser Freund u. Gönner der Tonkunst ist. Die Composition ist vom Musikdir. zu Utrecht, Hrn. J. H. Kufferath, welcher in diesem Jahre von der holländ. Gesellschaft z. Beförderung d. Tonkunst zum Verdienstmitgliede erhoben wurde. Die Musik hat das Verdienst der Klarheit, natürlicher Fülle u. Anmuth der Harmonie, ohne sich in's Gesuchte u. Bizarre zu verlieren. Bietet sie nun auch des Ueberraschenden weniger, als manche Neuerer wünschen mögen; erinnern auch die Melodieen zuweilen an andere in einzelnen Abschnitten u. hält sich der Componist mehr an Haydn's Styl, als an Beethoven's: so ist doch das Ganze vortrefflich gehalten u. so fliessend u. eingänglich, dass es dadurch um so volksthümlicher wirkte. In einem Chore ist deshalb selbst das beliebte National-Lied, das Wilhelmusthema, eingeführt worden. Die Instrumentation ist vortrefflich u. zeigt den gewandten Tonsetzer. Die Ausführung des Werkes unter der Leitung des Componisten war gleichfalls vortrefflich, auch in den Chören, in welchen zuweilen nur die Tenore noch mehr hätten hervortreten sollen. Als Solostimmen sind rühmlich zu nennen die Gattin des Comp. (Sopran), das Fräul. Aarase (Alt), der berühmte Tenor Hr. Vrugt u. der Bass Craeyvanger.

Prag. Zum Vortheile des 1ten Kapellmeisters, Hrn. Skraup, sahen wir wieder ein ganz vaterländisches Werk zum ersten Male: „Die Geisterbraut", romantische Oper in drei Aufzügen, frei nach Washington Irving's Skizze, deren Musik vom Beneficianten, die Bearbeitung des Stoffes aber von dem

Hrn. Regisseur Ernst herkommt, der zwar kein Böhme, doch durch die Zeit seiner Anwesenheit bereits doppelt nationalisirt ist. Hr. Skraup hat in frühern Jahren recht niedliche Quartetten u. Lieder geschrieben, was ihm jedoch in die Länge nicht genügte, und er fing an, sich in der Oper zu versuchen. Seine ersten Anfänge gingen still u. spurlos vorüber; „Udalrich u. Bozena" (gleichfalls der Text von Hrn. Ernst) erfreute sich eines patriotischen Erfolges u. zählt auch manche hübsche Nummer, vorzüglich Bozena's Romanze (E-moll), die auch als Lied im ganzen Lande Anklang fand. Hr. Skraup würde sehr wohl gethan haben, auf jenen Lorbeern zu ruhen; aber das that er nicht, und hat sich mit seiner neuesten Composition ganz muthwillig um die gute Meinung gebracht, die man von ihm zu hegen begann. Schon die Wahl des Stoffes war unglücklich, insbesondere, da die Mystification, auf welcher der Hauptmoment u. mit ihm das Ganze beruht, einer durchaus humoristischen Darstellung bedarf, und da ist schon der Dichter etwas ernst geworden, und der Componist u. Sänger des Herrmann gaben der Sache vollends das Ansehen eines bürgerlichen Leichenzuges, wodurch die Zuschauer an der ganzen Sache irre wurden. Das erste Finale musste ganz ironisch gehalten werden, ungefähr nach dem Beispiele des Finale im Zampa, nur etwas weniger ernst, wenn jenes gleich für den Moment jener Oper lange nicht ernst u. ergreifend genug ist. Es kann nicht leicht eine herrlichere musikalische Situation geben, als den Kampf zwischen Frevel u. Grauen bei den Bewegungen der Marmorbraut; wir möchten dies Finale von Mozart gedichtet hören! — Die Musik der Geisterbraut ist übrigens durchaus flach u. charakterlos, mit Reminiscenzen ohne Maass u. Ziel angefüllt; und doch erklangen nach den ersten Nummern Beifallszeichen, die Ouverture musste wiederholt werden, aber nach u. nach verkehrte sich die rosenfarbene Laune des Publikums in eine nachtrabenschwarze, und weder die gute Ausstattung, noch die Bemühungen der Dem. Lutzer u. der Herren Demmer u. Pöck (Letzterer hatte eine sogenannte Spielrolle, während die Dlls. Schikaneder u. Zöllner grosse Singpartieen hatten) konnten dies hindern. Die Oper missfiel, wenn gleich Dem. Lutzer u. Hr. Skraup (Letzterer mit einer schallenden Opposition) gerufen wurden, und sie verschwand auch alsobald wieder von unsern Brettern. — „Arsena, die Männer-Feindin", Zaubermährchen mit Gesang u. Tanz in 2 Aufzügen v. Carl Meissel, Musik v. Franz Gläser, wanderte auch aus dem Staube der Bibliothek, und zum Schrecken des guten Geschmackes, wieder in das Repertoir, wurde aber vom Publikum dermassen empfangen, dass man nicht begreifen konnte, wie die Direction es wagte, dasselbe am zweiten Tage noch einmal vorzuführen. Ein leeres Haus am Sonntage war die gerechte Strafe dieses Kunstfrevels.

Die 6 Gastrollen des Hrn. Binder waren: Masaniello (Die Stumme von Portici); Don Ottavio (Don Juan) 2mal; Neokles (Belagerung von Korinth,); Graf Hugo (Faust); Tamino im 1. Akte der Zauberflöte, und Pylades im 1. Akte der Iphigenia auf Tauris. Wir haben Hrn. Binder seit 7 Jahren nicht gehört, wo er in der schönsten Bluthe seiner Kunst u. Stimme stand, und da wir an beiden das allmälige Wirken irdischer Wandelbarkeit nicht mit ansahen u. anhörten, so überraschte uns das Jetzt in unmittelbarer Parallele mit dem Ehemals eben nicht angenehm. Was die Zeit seiner Kunstbahn nicht zerstören konnte, seine gründliche Schule u. die tiefe Einsicht in die höhere Gesangskunst, diese Eigenschaften fanden wir wieder, und weisen ihm noch immer einen ehrenvollen Platz unter den gebildeten Musikern an, möge er sein Licht im Concertsaale, auf der Bühne oder sonst als Tonkünstler leuchten lassen; aber der Schmelz seiner Stimme, die vortreffliche Verbindung der Bruststimme mit der sonst so schönen Falsette, das Je ne sais quoi edlen Gesanges, wodurch er leicht den Sieg über manche mächtigere Stimme — wenigstens in Rollen, die seiner Natur anpassten — davon trug; Alles dieses ist ein Raub der Zeit geworden. Er sprach in den ersten 3 Rollen (Ottavio war einst eine seiner Glanzpartieen) nicht sehr an, und unter die erfreulichsten Glanzpunkte seiner Leistungen zählen wir den Vortrag der grossen Tenorarie im Faust u. die ganze Partie des Pylades. Er sang die herzergreifende Arie des grossen Meisters mit solcher Weihe u. so hinreissendem Effecte, dass es ihm gelang, bis zu Thränen zu rühren. Wir müssen es ihm überhaupt Dank wissen, dass er uns wenigstens ein Bruchstück dieses unsterblichen Werkes vorführte, welches ihm u. der trefflichen Mad. Podhorsky Gelegenheit gab, die Classicität u. unverfälschte Methode ihres Gesanges an den Tag legen zu können. Wahrscheinlich hat man ihm in pecuniärer Hinsicht abgerathen, die ganze Iphigenia zu geben; wer dies aber

gethan haben mag, that dem Geschmacke d s Prager Publikums gewiss zu nahe. Im Gegentheile blieben manche Verehrer der klassischen Musik aus dem Theater, weil es sie verletzte, Opern wie Iphigenia u. die Zauberflöte zerstückelt zu sehen, wie man in Italien ein paar Opern von Ricci u. Donizetti amalgamirt, weil das Publikum von jeder nur einen Akt tolerirt hat. Man dürfte unserm Urtheile über die Stimme des Hrn. Binder vielleicht entgegensetzen, dass er nicht allein eine kunstgerechtere Methode, sondern auch noch mehr schöne Töne besitzt, als unsere beiden Tenoristen, doch haben wir diese nicht in ihrer Blüthe gehört: wir lernten den Einen nur als einen Wintergarten, den Andern als eine Stimmwüste mit einigen Tonoasen in den höhern Regionen kennen, während Hr. Binder uns selbst den Maassstab angab, der ihm nun so schädlich geworden ist.

Das hiesige Conservatorium der Musik gab in seinem „Veni Sancte Spiritus" zur Eröffnung des heurigen Lehrcursus unsers wackern Tomaschek's grosse Messe in C dur. Dieser ausgezeichnete Meister in der Musica sacra, der sich durch seine Es dur-Messe u. seine beiden Requiem (C-moll u. H-moll) so grosse Verdienste um die sparsam gepflegte Kirchenmusik erworben hat, liess diesen Werken hier ein viertes in gleichem Geiste folgen, das sich würdig an jene würdigen Vorgänger reihet. Eine Auseinandersetzung u. kritische Beleuchtung dürfte uns leicht verleiten, den Raum zu überschreiten, der uns für diese musikal. Anzeige angewiesen ist; übrigens scheint es uns auch, als würden sie den Duft von dieser heiligen Blume verwehen, die mehr genossen, als zergliedert sein will. Es bleibe daher einem tiefern Kenner der Kirchenmusik überlassen, dem Tondichter den kritischen Ehrenkranz darzubieten, der auch gewiss nicht lange fehlen wird, da wir uns sehr irren müssten, wenn diese Messe nicht bald eine ehrenvolle Wanderung durch alle katholischen Länder machen sollte. Dass Dir. Weber seinen Kunstgenossen zur Verbreitung seines Ruhmes durch eine so präcise u. kräftige Production, wie wir sie bei diesem Orchester gewohnt sind, unterstützte, verdient alle Anerkennung, und bezeugt die kosmopolitischen Gesinnungen u. die grosse Humanität des Leiters dieser Kunstanstalt, der mit allseitigem Streben das Gute u. Schöne, wo es immer keimt u. spriesst, und welcher Schule es angehört, hervorsucht u. dem musikal. Publikum vorführt, ja selbst jugendliche Talente zu grössern Schöpfungen ermuntert, die eines solchen Patrociniums bedürfen, um ehrenvoll bekannt zu werden.

Italien. Sommer-Stagione.

Mailand (Teatro Carcano). Die in Italien immer zunehmende ungeheure Zahl Sänger, Maestri, Theater, Choristen u. Spielleute, welche am Horizonte der modern harmonischen Welt eine erstaunlich grosse musikal. Milchstrasse bildet, vermehrt natürlicherweise die Anzahl der Impresarii. So hat denn auch Hr. Karl Schütz, Gemahl der rühmlich bekannten Sängerin dieses Namens und — irre ich nicht — ehemals Hofschauspieler zu Wien, darauf spekulirt, Impresario zu werden, das hiesige Theater Carcano für die Stagione estiva zu miethen u. Opern von in- u. ausländischen Componisten, nämlich Gabriella di Vergy v. Mercadante, die Vestalin v. Spontini u. den Freischütz v. Weber zu geben. Die hierzu engagirten Sänger waren: die beiden Prime Donne Santolini, Frauceschini Rossi, die Tenore Magnani u. Binaghi u. die Bassisten Maspes u. Moretti. Leider aber steht Hrn. Schütz ein grosser Verlust bevor. Die Gabriella di Vergy, mit einer gewöhnlichen heutigen Musik, wurde bis jetzt nur wenige Male, und zwar vor ungefähr 40—50 Zuhörern auf dem Parterre u. kaum 5 Logen vorgetragen. Die Santolini, Mezzosopran, hat manche lobenswerthe Vorzüge im Gesange u. in der Action, der Tenor u. Bassist sind auch nicht zu verachten, aber Sänger u. Musik der Oper vermochten nicht, Leute nach dem etwas entlegenen Theater zu locken. Hierzu kommt noch das Traurige, dass wir hier von der Cholera, dabei seit drei Wochen von einer unauflörlichen starken Hitze belästigt sind, Viele flohen nach der Schweiz oder andern nicht angesteckten kühlern Gegenden; dass bei solchen Umständen öffentliche Spectakel, wenn sie nichts Ausserordentliches leisten, verlieren müssen, sieht Jedermann ein. Das Weitere nächstens.

(Teatro alla Canobbiana.) Hier wird Ricci's Disertore per amore vor leeren Bänken gegeben, der gleich darauf dem Scaramuccia desselben Verf. Platz machte.

Polyhymnia verstummte grösstentheils diesen Sommer in den hesperischen Gefilden, und da, wo sie sich vernehmen liess, hörte fast Niemand auf sie. Ein panisches Schrecken ergriff die ganze Halbinsel, als auch die schöne u. reiche Lombardei unter

der Cholera Krallen dahingestreckt lag. Da nun alle Italiener, so viel ihrer auf der Welt sind, auf Leben u. Tod behaupten, jenes asiatische Uebel sei ansteckend u. Absperrung die einzige Rettung, so kann man bei ihm allem Verkehre u. der Musik ebenfalls das Lebewohl sagen, überhaupt aber den Satz aufstellen: Cholera, Furcht, Absperrung — physische u. moralische Auflösung des menschlichen Geschlechtes. Wie antimusikalisch verfuhr man doch! Da, wo glänzende Opern u. Ballete mit ausgezeichneten Künstlern gegeben werden sollten, herrschte eine Todesstille — der Furcht wegen. Die an's Unendliche gränzenden italienischen Kirchenfeste in den Sommermonaten wurden dieses Jahr sammt den Jahrmärkten u. Messen streng verboten; die besser sehende österreichische Regierung gestattete zwar letztere u. alles Uebrige im Lombardisch-Venetianischen Königreiche, aber von Opern u. Kirchenmusiken u. s. w. wollten die Italiener nichts hören. Man denke sich nun, wie viele Sänger, Tänzer u. Spielleute diesen Sommer hier zu Lande darben mussten; ihre Zahl geht in die Tausende! — Die wahrscheinlich von jeher aus Furcht erzeugte Idee von Contagiosität (man spricht ja sogar von einem ansteckenden Schnupfen!) hatte die leidigen Quarantainen zur Folge, die nun auf unsere Oper ebenfalls sehr nachtheilig wirkten. Da, wo diese gegeben wurde, konnten die anderwärts die Frühlings-Stagione beschliessenden Sänger nicht immer zur bestimmten Zeit eintreffen, weil sie vorher mehre Tage Quarantaine halten mussten. Von dieser Sommer-Stagione ist also heuer gar wenig, mitunter negative Nachrichten zu geben. So z. B.

Bergamo. Die hiesige rühmlich bekannte, dieses Jahr freilich wenig besuchte Messe fand zwar Statt, aber die Oper, welche eine der glänzendsten gewesen wäre, weil der hochberühmte Landsmann Rubini u. die Grisi in ihr singen sollten, blieb weg.

Brescia. Hier, wo die Cholera im strengen Sinne des Wortes schrecklich wüthete, hatte man ganz andere Dinge als die Oper im Kopfe, die also natürlicherweise im August unterblieb. Leider wurde der berühmte Tenor Gaetano Crivelli in wenigen Stunden ein Opfer der Seuche.

Mailand. Nachträglich zu dem von hieraus bereits Angezeigten wurden die übrigen sehr wenigen Vorstellungen auf der Canobbiana äusserst wenig besucht; einmal begann die Oper mit noch ganz leeren Theater, worauf in Allem sieben Zuhörer eintrafen. — Das Theater Carcano wurde alsobald geschlossen u. die Hoffnung, den Freischütz zu hören, auf einmal vernichtet.

Cremona. Die einzige Stadt in der Lombardei, welche Messe u. Oper hatte; aber Donizetti's Belisario zog nicht an, ungeachtet ein Mailänder Blatt ganz naiv behauptete, diese Oper habe die Zuhörer entzückt. Mercadante's Normanni gefielen darauf gar nicht.

Vicenza. In Donizetti's Lucia di Lammermoor gefiel vorzüglich der Tenor Dupres, für den diese Oper ursprünglich componirt wurde. Marliani's Bravo machte *Fiasco.*

Turin. Hr. Coccia wurde zum Director der hiesigen Accademia di Musica ernannt, dabei hat er eine Stagione zu seiner Verfügung frei.

Lucca. Die Speck liess mit ihrem Steckenpferde, der Nina pazza per amore, die Hände der Zuhörer niemals in Ruhe. Der treffliche Tenor Basadonna erkältete sich auf seiner Quarantaine im Livorneser Lazarethe u. trat mit alterirter Stimme auf; bald nachher ging es mit vollen Segeln. Ricci's Colonello litt Schiffbruch.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei Breitkopf u. Härtel erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Tulou, Trois grands Duos favoris pour 2 Flûtes, dediées à Mr. Fürstenau.

Bei Breitkopf u. Härtel ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Die Hugenotten.
Grosse Oper
von
Giacomo Meyerbeer.

Vollständiger Klavierauszug ohne Worte für zwei Hände.
Preis 6 Rthlr. 12 Gr.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 18.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. **№ 18.** **1836.**

Neue Musikalien
im Verlage
der
Hof-Musikalienhandlung von Adolph Nagel
in Hannover.

Auswahl beliebter Lieder für 2 Fl. No. 7—9 à 4 Gr. Anew. bel. Tänze u. Märsche für 2 Fl. No. 8—10. à 4 Gr.

Auserw. Tänze für Pfte. No. 70—75. Enth. Tänze von Labitzky. à 6 Gr.

Bergmannslied: „Armen Bergmanns Leben." Für 4 Männerstimmen. 5 Gr.

Bohrer, Ant., Air hongrois var. p. Vl. Op. 55. Av. Orch. 2 Thlr. 12 Gr., av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte 16 Gr.

v. Cumberland, Prinz Georg, K. H., Augusten-Walzer. 8 Gr. Lieblingswalzer Sr. M. des Königs von Preussen. 8 Gr. „Die Wiederkehr", Walzer zu 4 Händen. 16 Gr.

Damcke, B., Volkslieder für 4 Männerst. 3tes Werk. 1stes u. 2tes Heft. Part. u. Stimmen à 12 Gr.

Deppe, F., „Das Leben am Herd", Walzer für Pfte. 115tes Werk. 8 Gr. Souvenir à Bückeburg. Gr. Valse p. Pfte. Op. 43. 10 Gr.

Enckhausen, H., Einleit. u. Variat. über das Lied v. Himmel: „An Alexis" für Pfte. 111tes Werk. 2te Aufl. 10 Gr. Rondeau brill. p. Pfte. Op. 37. 20 Gr. 2 Rondeaux agréables p. Pfte et Vl. ou Fl. Op. 46. 10 Gr. Polonaise mit Trio zu 4 Händen. 47stes Werk. 8 Gr.

Fürstenau, A. B., Tribut aux Amateurs. Adagio et Rondino sur un thème orig. p. Fl. Op. 105. Avec Orch. 18 Gr., av. Pfte 10 Gr.

Kulenkamp, G. C., Einleit. u. Variat. über das russ. Volkslied: „Gott erhalte" für Pfte u. Vl. 44stes Werk. 20 Gr. 6 deutsche Gesänge mit Pfte. 48stes Werk. 16 Gr. Variations sur le Fandango fav. de Mlle Konebel p. Pfte. Op. 51. 8 Gr.

Laetitia, Sammlung von Tänzen u. Märschen für Pfte. No. 1, 2, 4, 6, 9, 10, 11 à 4 Gr., No. 3 8 Gr., No. 5, 7, 8 à 6 Gr.

Lahmeyer, Schulleder mit Pfte. Heft 1, 2 à 10 Gr. Text allein à 1 Gr.

Leplus, L., Variat. brill. sur la Romance „De ma Colline" p. Fl. avec Pfte. Op. 2. 12 Gr.

Meschner, H., Sonatine fac. et agr. à 4 mains. Op. 91. No. 1. 12 Gr. 6 Lieder mit Pfte. 92stes Werk. 18 Gr. Plattdeutsches Lied mit Pfte oder Guit. 4 Gr. Duettino sur Lucrezia mit Pfte. 6 Gr.

Müller, C. F., 3 gr. Marches orig. p. Pfte. Op. 72. 12 Gr. Gr. Divertissement à la turque à 4 mains. Op. 80. 12 Gr.

Volkslieder mit Pfte oder Guit. No. 7—12 à 4 Gr.

Wallerstein, A., 6 deutsche Lieder mit Pfte. 8tes Werk. 16 Gr.

Wenzel, Ed., 5 Valses caractéristiques. Op. 16. 8 Gr.

Interessante Neuigkeiten
für Musikfreunde. Verlag von B. Friese in Leipzig und durch alle deutsche Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Musikalische Reisen durch Europa,
in leichten Rondo's für Pianoforte, nach ächten Nationalmelodien componirt von S. Burkhardt. 1. Spanien. 2. Böhmen. 3. Schottland. 4. Sicilien. 5. Irland. 6. Frankreich. 7. Polen. 8. Tyrol. 9. Dänemark etc. à 4 oder 6 Gr. 3 oder 7½ Sgr. 18 oder 27 Ke.

Musikalisches Vielliebchen.
Ein Taschenbuch mit netter Vignette, 12 Bogen, sehr guten Compositionen für Gesang, Pianoforte, Guitarre etc. auf 72 Seiten!!! und für den Spottpreis von ⅔ Thlr. 50 Ke.

☞ Eisenbahn- und Dampfwagen-Galoppen
für Pianoforte, componirt von Rudolph Gernhein. Mit mehren Actien und einer gut gestochenen, komischen Vignette. 36 Ke. 8 Gr. 10 Sgr.

Volksklänge
für eine Singstimme mit Pfte oder Guitarre, oder auch für Vocalquartett. — Das erste Heft mit den vielbekannten Tyroler-Liedern verbreitet sich immer mehr in Deutschland, — das zweite enthält vier Schweizerlieder und verdient denselben Beifall, welchen die Strasser'schen Gesänge erhielten. Jedes Heft mit Stimmen zum Quartett à 10 Gr. 12½ Sgr. 45 Ke.

Orgel-Archiv.
Dasselbe ist mit dem 4ten Hefte jetzt geschlossen, und enthält gediegene Compositionen von Armsdorf, Bach, Becker, Benevoli, Bölmer, Frescobaldi, Händel, Heinichen, Kaufmann, Köhler, Krebs, Martini, Mozart, Pachelbel, Palestrina, Rauer, Scheid, Speth, Stölzel, Telemann, Vieweg, Vittoria und Walther. Preis 3 Thlr. 3 Fl. 24 Ke.

Ausgewählte Tonstücke
für das Pianoforte von berühmten Meistern aus dem 17. und 18. Jahrhundert, gesammelt von

C. F. Becker. Von historischem, klassischem We- 20 Gr. 22 Sgr. 1 Fl. 30 Kr.

Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur

von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst biographischen Notizen und kritischen Andeutungen von C. F. Becker. Das nun zu dem vollständigen Werke gegebene rubrikarische und alphabetische Register zeigt den Umfang und Werth des Buches. Royaloctav 3½ Thlr.

Neue Musikalien.

In unserm Verlage sind so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Trutschel, A. L. E., Grande Sonate (in Es) für das Pianoforte zu 4 Händen. Oeuv. 8. 2 Rthlr.

Trutschel, A. L. E., Sonate (A moll) pour le Pianoforte. Oeuv. 3. 10 Gr.

Beide Sonaten zeichnen sich vor allen früheren Compositionen des Hrn. Trutschel vortheilhaft aus durch Gedankenfülle, Leichtigkeit des Satzes und Anmuth der Melodie. Ist die brillante Sonate zu 4 Händen für geübtere Spieler gesetzt, so kann die andere von jedem angehenden Klavier-Schüler bei einiger Anleitung sehr leicht ausgeführt werden, weshalb beide Musikstücke allen Pianofortespielern mit Recht zu empfehlen sind.

Fiedler, C. H., Anweisung für die Guitarre. 6 Gr.

Fiedler, C. H., 12 neue Handstücke für angehende Guitarrespieler. Anhang zu der Anweisung, die Guitarre zu spielen. 6 Gr.

Flotow, Frédéric de, Ouverture à grande Orchestre composée et arrangée pour le Pfte à 4 mains. Oeuv. 4. Herabges. Preis 12 Gr.

Ausgewählte Gesangstücke im Klavierauszuge aus der romantischen Oper in 3 Aufzügen: „Die Bergknappen". Text von Th. Körner. Musik von C. E. C. Gäßler (Senator in Rostock).

No. 1. Recit. u. Cavat. (für Baß): Wohl glaub' ich's gern, was mir etc. 8 Gr.

No. 2. Romanze und Chor (für Bariton): Es kam ein Knapp' aus fernem Land. 8 Gr.

No. 3. Chor der Sylphen (für Sopr. u. Alt): Flüstert, ihr Winde. 12 Gr.

No. 4. Cavat. und Duetto (für Sopran u. Tenor): Wer kennt ich nur den Schmerz. 12 Gr.

No. 5. Duetto (für Sopr. u. Baß): Droh'n und Bitten sind vergebens. 10 Gr.

No. 6. Terzetto (für Sopr., Alt u. Baß): Nein, ich darf nicht länger weilen. 16 Gr.

No. 7. Arie (für Sopr.): Auf der Ungewißheit Wogen. 12 Gr.

Güstrow, im December 1836.

Opitz u. Frege.

Ermächtigung.

Der Unterzeichnete ermächtigt die Herren Diabelli & Cp., Kunst- und Musikverleger in Wien in Oesterreich, die Werke und Abhandlungen desselben über die musikalische Tonsetzkunst in die deutsche Sprache übersetzen, und sie, als ihr rechtmäßiges Eigenthum, stechen oder drucken zu lassen, und nicht nur in den österreichischen Erblanden (jedoch Italien ausgenommen), sondern auch im ganzen Deutschland als ihren eigenthümlichen Verlag zu verkaufen.

Paris, den 12. Februar 1834.

Reicha,
Ritter der Ehrenlegion u. Lehrer der Composition am Conservatorium der Musik in Paris.

Autorisation.

Le soussigné autorise Mrs. Diabelli & Cp., éditeurs et marchands de musique à Vienne en Autriche, de faire traduire en allemand mon Traité sur la Composition musicale et de les faire imprimer, graver et vendre, comme leur propriété, non seulement dans les pays héréditaires d'Autriche (sauf l'Italie) mais aussi dans toute l'Allemagne.

Paris ce 12 février 1834.

Reicha,
Chevalier de la Legion d'honneur, et professeur de Composition au Conservatoire de musique à Paris.

Bekanntmachung.

Es sind nunmehr zwei Jahre, daß die große und vollständige Schule der Harmonie und höhern Composition von *A. Reicha* in unserm Verlage, ausgezeichnet schön aufgelegt, in der französischen Sprache und gesamter deutscher Uebersetzung, mit Anmerkungen versehen, erschienen ist, und sich einer ungetheilten Beifalls zu erfreuen hat.

Aus beifolgender Ermächtigung des Hrn. Verf., *A. Reicha*, ist zu ersehen, daß wir die einzigen rechtmäßigen Eigenthümer dieses Werkes für ganz Deutschland sind. Die von uns veranstaltete Uebersetzung, so wie die Anmerkung des Hrn. Uebersetzers, *C. Czerny*, sind gleichfalls unser ausschließendes Eigenthum.

Da gegenwärtig eine neue Ausgabe dieses Werkes in Mannheim angekündigt wird, so ist es unsere Pflicht, das Publikum zu benachrichtigen, daß wir alle uns gesetzlich zukommenden Mittel ergreifen werden, den Beginn und die Fortsetzung einer Ausgabe zu unterdrücken, welche schon durch das Princip ihres Entstehens das gegründetste Mißtrauen gegen die Richtigkeit und Vollständigkeit eines so bedeutenden Werkes erwecken muß.

Wir glauben hierdurch sowohl den Anderen die verletzenden Verfolgungen, als der Kunst selbst einen wesentlichen Dienst zu leisten, und schmeicheln uns mit der Hoffnung, daß es uns bei der gegenwärtig allgemein in Deutschland bestehenden gesetzlichen Vorschrift gegen den Nachdruck gelingen werde, das Publikum vor jeder aus einer so widerrechtlichen Spekulation entspringenden Uebervortheilung zu bewahren.

Wien, im October 1836.

A. Diabelli u. Comp.,
Kunst- u. Musikverleger in Wien.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten December. N°. 52. 1836.

Pianoforte-Werke des Herrn Carl Czerny.

Bei einer so grossen Anzahl von Compositionen für das Pianof., als von diesem Tonsetzer gedruckt worden sind, wäre es mehr als seltsam, wenn nicht öfter ausführlich über sie gesprochen worden wäre. So viele Nummern dieses Componisten würden zuverlässig nicht veröffentlicht worden sein, hätte das musikalische Publikum weniger nach ihnen verlangt. Dies u. das Honorar, was ein Verf. erhält, ist mindestens jetzt ein sicherer Maassstab der Theilnahme des Publikums. Kunst u. Wissenschaft haben ihren Markt so gut als andere Lebensbedürfnisse, und es ist den Herren Verlegern keineswegs zu verdenken, wenn sie lieber Arbeiten drucken, die ein recht grosses Publikum für sich haben. Was wenig oder keinen Vortheil bringt, wird höchstens nur manchmal Ehren halber gedruckt. — Wir müssen also den oben genannten Tonsetzer durchaus unter die beliebtesten der Zeit zählen, mögen es auch Einige noch so ungern thun; es hilft Alles nichts, wo die Thatsachen so laut sprechen, als hier. — Ist nun zwar allerdings das Beliebtsein unter der Menge noch lange kein unumstösslicher Beweis weder innerer Tüchtigkeit, noch weniger innerer Grösse: so ist es doch auch eben so gewiss, dass ein Mann, der gar keine Vorzüge besitzt, auch niemals zu einer so ausgezeichneten u. so lange anhaltenden Berücksichtigung des Publikums gelangen kann. Etwas zeitgemäss Angenehmes muss schlechthin jeder Liebling der grossen Mehrzahl besitzen, etwas Eingängliches, was Mancher solchen Männern mit Vergnügen nachmachte, wenn er es nur möglich machen könnte. — Wer daher Hrn. Cz. die Gabe des Eingänglichen absprechen wollte, würde sich damit nur lächerlich machen. Wir schreiben ihm noch weit mehr Beachtenswerthes zu. Er gehört offenbar genug zu den Männern, die Kenntniss u. Erfahrung haben, wodurch sie mit dem Angenehmen etwas Nützliches verbinden. Klaviermässig ist Alles, was er lieferte; es verdirbt sich Niemand durch das Spiel seiner Compositionen in Rücksicht auf mechanische Ausbildung, vielmehr wird Jeder bei geschickter Auswahl durch ihn an Fingerfertigkeit gewinnen. Auch davon sind lebendige Zeugnisse da; Hr. Cz. hat sehr tüchtige Spieler gezogen. Für äussere Gewandtheit versteht er ohne Weiteres ausgezeichnet zu sorgen. Wirft Einer ein: „Auch für innere?“ so erinnern wir daran, dass der Jugend der Cornelius Nepos gehört, dass Jedem, der noch in der äussern Bildung steht, nicht einmal viel innere Geistesanstrengung zugemuthet werden soll. Ja, das ist eben ein Hauptpunkt, weshalb seine Compositionen so allgemein gefallen unter Allen, für welche sie sind. Es ist vielen Vortragenden gerade recht erwünscht, dass sie mit charakteristischer Auffassung nichts, oder doch sehr wenig zu thun haben. Seine meisten Werke sehen sich einander so ähnlich, als Rossini'sche Arien; hat man einige ausführen gelernt, so kann man die meisten. Es sind nun einmal nicht alle Leute gesonnen, beim Klavierspiele u. bei der Musik überhaupt auch viel zu thun u. viel zu denken. Man beschwere sich darüber so viel man will; es wird deshalb nicht im Geringsten anders. Es fragt sich sogar, ob man ein Recht hat, sich darüber zu beschweren? Nicht Alle sind so hoch begabt, dass sie sich in u. mit dem Höchsten der Musik wohlbefinden können. Man suche sie zu erheben; das ist, was rechtlicher Weise gethan werden kann u. was nach u. nach auch wirklich hilft. Ich wenigstens habe noch nie erlebt, dass das blose unmotivirte Herabsetzen solcher u. ähnlicher Dinge einen Nutzen gebracht hätte. —

Bedenken wir noch die Art u. Weise, wie Hr. Cz. bis jetzt grösstentheils componirte, so ist

es sogar noch höchlich zu verwundern, wie er so viel, wenn auch nur äusserlich Zusammenhängendes in jeder Nummer zu leisten im Stande war. Wir wissen aus guter Quelle, dass er nicht selten 4 bis 6 Stücke zu einer u. derselben Zeit so hinter einander fort componirte, dass er, nachdem er eine Seite Noten fertig geschrieben hatte, das zweite u. darauf das dritte etc. begann oder fortsetzte, so lange, bis das Notenblatt des ersten trocken geworden war. Drei bis vier Geschäftsbriefe auf einmal in so viele Federn zu dictiren, mag gehen: wie man aber im Stande ist, so viele Compositionen so zerstückelt abzufassen, ist uns ein Räthsel, von dem uns nichts weiter begreiflich ist, als dass vom eigenthümlich Charakteristischen eines jeden einzelnen Satzes gar nicht die Rede sein kann. Unter solchen Umständen, deren Richtigkeit wir nicht bezweifeln können, ist es schon sehr viel, wenn jedes Stück fliessenden Zusammenhang hat. Was weiter darüber zu sagen wäre, können wir weglassen, Jeder sagt es sich selbst; es liegt so offen da, wie der Erfolg, den seine auch auf diese Weise componirten Sätze bei sehr Vielen gehabt haben u. noch haben.

Was soll aber dagegen ein Beurtheiler mit Werken thun, deren inneres Wesen sich so ähnlich sieht, deren Zahl in's fünfte Hundert hineinläuft, und von denen bereits so viele besprochen worden sind, dass fast nichts mehr als Redensarten übrig bleiben, die am Ende nichts sagen, als was schon oft gesagt worden ist? Jedermann weiss, was er an diesen Werken hat. Es ist genug, wenn angezeigt wird, ob diese oder jene Nummer zu den leichtern oder zu den etwas schwerern gehört, der Fingerfertigkeit wegen. Diesen Weg wollen wir diesmal einschlagen, zugleich bemerkend, dass die künftigen Werke u. einige der neuesten dieses Componisten besonders, jedes für sich, verhältnissmässig genau besprochen werden sollen, weil der thätige u. noch sehr rüstige Componist in der letzten Zeit den Unterricht im Klavierspiele gänzlich aufgegeben hat u. sich von jetzt an allein der Composition widmen will. Da ist denn natürlich anzunehmen, dass der Verf. die oben geschilderte Art des Componirens verlassen, nicht mehr blos das Mechanische u. allgemein Gefällige allein vor Augen nehmen, sondern auch dem innern Gehalte u. dem eigenthümlich Charakteristischen in seinen fernern Kunstschöpfungen ehrenvolle Berücksichtigung gönnen wird, was noch lange nicht zur Folge haben muss, dass er aus sich selbst herausgehe u. ein ganz Anderer werden müsste. — Ja, er würde daran Unrecht thun. Jeder thut am Besten, wenn er sich selbst treu bleibt u. sein Eigenthümliches nach allen Kräften immer mehr vervollkommnet. Nichts als jenes zu schnelle, durch einander geworfene, kaum auf etwas mehr als auf die Menge der Nummern berechnete Componiren wäre hinweg zu wünschen, und wir sind gewiss, dass der nunmehr einer vollkommenen Musse sich erfreuende Mann mit uns in diesem Punkte übereinstimmen wird. Im Ganzen aber schlagen wir den Nutzen, welchen Hr. Cz. sehr Vielen geleistet hat, und sein in vieler Hinsicht seltenes Talent viel höher an, als manche Ueberlaute, die sich in ihrer ungekannten Grösse über Alles setzen, was auf Erden lebt u. in ihrer schnurrigen Anmassung sich nicht entblöden, den Theil des Publikums, der sich nicht ihren Meinungen anschliessen u. Folge leisten will, für gimpelhaft zu erklären. Im Grunde weiss das Publikum recht wohl, was es will und was es braucht. Das Höchste ist eben so wenig für Alle, als Alle für das Höchste, das nie das Höchste sein kann. Ordnen wir nun nachstehende Werke vom Leichtern zum ungefähr Schwierigern, oder doch hin u. wieder mehr Fertigkeit Voraussetzenden. Die Titel bestimmen grösstentheils deutlich, für wen die Nummern vorzugsweise geschrieben sind:

1) 101 *Passagen-Uebn., theils in kürzeren, theils in ausgeführteren kleinen Sätzen in fortschreitender Ordnung für das Pianof.* Mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erzielung der Geläufigkeit u. zur Erleichterung des Unterrichts der Jugend etc. Op. 261) 1., 2. u. 3. Lief. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. jed. Lief. 16 Gr.
2) *Musikalische Blumen-Gallerie, bestehend aus 1000 Tonblumen für die elegante Welt.* Aus den Werken berühmter u. beliebter Tonsetzer für das Pianof. allein. 330stes Werk; 16., 17. u. 18. Heft. Ebendas. Pr. jedes Heftes 8 Gr.
3) *Pfennig-Variationen für das Pianof. über einen Pfennig-Walzer von J. Strauss.* Comp. von C. *Czerny.* Op. 340. Ebendas. Pr. 16 Gr.
4) *Impromptus variés sur le choeur favori de l'Opéra: La Juive de Halévy pour le Pianof.* Oeuv. 396. Vienne, chez Ant. Diabelli. Pr. 45 Kr. C. M.
5) *Der Abend und die Nacht.* 2 kleine Fantasieen für das Pianof. Op. 392. Ebendas. Pr. 45 Kr. C. M.

Kurze Bemerkungen über eine, in dem 21. Stücke dieses Jahrg. S. 351 d. Musik. Zeitung befindliche Quasi-Recension.

Ohngeachtet meines festen Entschlusses, nichts auf öffentliche, meine Werke betreffende, einseitige Kritiken zu erwiedern, sehe ich mich dieses mal genöthiget, doch eine Ausnahme von der Regel zu machen, und diesen gelehrten Kritiker, zwar nicht der Hauptsache, (denn darinnen sind diese Herren Recensionen-Schmidte, wegen ihrer polyhistorischen Natur, nicht sehr bewandert, indem sie ihre Recensionen so zuschneiden, wie weiland Barrere seine Amtsberichte; und die, um ein kunstrichterliches und gelehrtes Ansehen zu erhalten, über berühmte musikalische Modewerke nichts als Unsinn auskramen und sich an berühmte Leute hängen, wie der Zaunkönig an den Adler; ferner, die sich hinter ihrem anonymischen Versteck für Riesen halten, und wenn sie hinter selbigem hervortreten sollten, als Zwerge erscheinen würden;) also nicht der Haupt-, sondern der Nebensache wegen zu fragen: was er denn für Ursachen darzu gehabt hat, sich über die Dedikation dieser Sonate aufzuhalten? — Sollte es vielleicht eine Art von Neid seyn, indem er als ein, wahrscheinlich — — *) weiter nichts, als Recensionen machen, aber keine Recensionen Jemanden dediciren kann? — Oder sollte er, weil er vielleicht glaubt, ich dedicire deswegen, weswegen er Recensionen schreibt, nämlich, des Gewinnsts wegen, auf mich ungehalten seyn? — Dem sey nun, wie ihm wolle! — Was aber gewiss ist, ist: dass ich weis, was man einer Dame dediciren muss; dass ich auf diese Sonate eben so stolz, als ihr Beurtheiler auf seine Anzeige derselben seyn kann; endlich, dass ich, wie mehrere sachkundige Männer wissen, im Stande bin, auch grössere und bessere Werke, als Sonaten sind, hervorzubringen! —

Zeitz, den 21. März. 1802.

Gottlob Bachmann,
Schlossorganist.

Zusatz.

„Selten spricht eine Sache so Allen vernehmlich für sich selbst, als die gegenwärtige; ich werde kein Wort hinzusetzen" — schreibt uns der Rec. Wir

würden gewiss auch keines verlieren, wenn wir nicht dem Herrn Organist B. die Gerechtigkeit schuldig wären, zu gestehen, dass wir die obigen (— —) bey dem Zeichen *) gemacht haben. Er schimpft da, geradezu injuriös. Diese injuriösen Ausdrücke allein haben wir weggestrichen. Leute seiner Art werden nach eigenem Gefallen suppliren: Andern muss man solche Ungezogenheiten auch nicht einmal in einem Intelligenzblatte zu lesen geben.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bury, 12 Duo de Cor. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. F., 3 Trios pour Cor, Clarinette et Basson. 1 Thlr. 12 Gr.

Gatayes, P., nouvelle methode de la Guitarre ou Lyre. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, D., 3 Sonates pour Pianof. avec acc. de Viol. ad libitum. Op. 35. 2 Thlr.

— — 3 do do Op. 37. 2 Thlr.

Porta, 3 Trios pour 3 Fl., à la porte des commençans. Op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Duremieulx, H. I. L., etude pour la Fl. 1 Thlr. 12 Gr.

Knecht, J. H., kleine praktische Klavierschule. 4s Heft. 19 Gr.

— — kleine theoretische Klavierschule. 2te Abth. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., Sonate pour le Pianof. avec Violon obl. 19 Gr.

Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 25. No. 1 et 2. à 12 Gr.
No 3. 16 Gr.

Wolf, L., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., grande Sinfonie à plus. instrum. Op. 91. 2 Thlr.

Schneider, G. A., 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 10. 2 Thlr. 8 Gr.

de Hampeln, C., 7 Walzes avec un Coda à plein Orchestre 12 Gr.

Gyrowetz, 12 Allemandes à plein Orchestre. Liv. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

6) *Le Pianiste au Salon ou Collection de nouvelles Compositions brillantes et agréables pour le Pianof. à deux et à 4 mains avec et sans accomp.* Cah. 10, 11 u. 12. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott.

Diese Hefte enthalten:

Souvenirs du jeune âge. Rondeau p. le Pianof. sur la Romance favorite de l'Opéra: „Le Pré aux Clercs". Oeuv. 306. Pr. 12 Gr.

Variations brillantes à 4 m. pour le Pianof. sur le Choeur final de l'Opéra: „Le Serment". Oeuv. 307. Pr. 1 Thlr.

Introduction et Variations concertantes p. Pfte, Violon et Vcelle sur le Choeur de l'Opéra: „Le Pré aux Clercs". Oeuv. 309. Pr. 1 Thlr.

Das Ganze dieses Pianisten für den Salon zählt 16 Hefte.

7) *Le Cornet de Postillon.* Impromptu varié à 4 m. pour le Pianof. sur un motif de Rossini. Oeuv. 282. Ebendas. Pr. 1 Thlr.

8) *Dernier Soupir d'Herold.* Variations pour le Pianof. seul. Oeuv. 350. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 20 Gr.

9) *Hommage aux Dames.* Repertoire des nouvelles Compositions brillantes pour le Pianof. (Eine fortlaufende Samml., deren 4. Heft enthält: *Souvenir de Peste.* Variat. sur une Valse „Souvenir de Peste" de *Jean Strauss*, comp. pour Pianof. Oeuv. 334. Ebendas. Pr. 16 Gr.

10) *Introd. et Variations sur le Duo favori: „Suoni la tromba" de l'Opéra: I Puritani de V. Bellini pour le Pianof.* Oeuv. 363. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

11) *Variations brillantes sur un thème favori de l'Opéra: „Hans Heiling" comp. pour le Pianof.* Oeuv. 341. Vienne, chez P. Mechetti. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

12) *Variations brillantes pour le Pianof. sur un motif martial de l'Opéra: Robert le Diable.* Oeuv. 332. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

13) *Compositions de Concert.* Eine Folge, darin: *Grandes Variations de Concert sur un thème original pour le Pianof. avec accomp. d'Orch.* Oeuv. 338. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. avec Orch. 6 Fl.; av. Quat. 3 Fl. 30 Kr.; p. Pfte seul 2 Fl. 15 Kr.

14) *Neujahrgeschenk.* Fantasie über beliebte Opern-Motive für das Pianof. allein. 351stes Werk. Ebendas. Pr. 1 Thlr.

15) *Fantaisie brillante sur des Airs de Ballet de l'Opéra: Ali-Baba de Cherubini comp. pour le Pianof.* Oeuv. 336. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

16) *Gran Capriccio di Bravura ossia Studio per il Pianof.* Op. 369. Vienna, presso A. Diabelli e C. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Die spätern Nummern werden einzeln angezeigt.

Ein anderer Liebling des grossen Publikums, der sich aber lange nicht so für die Jugend nützlich gemacht hat, als C. Czerny, sondern vorzüglich für beliebten Zeitvertreib der Erwachsenen auf klingende u. brillante Art zu sorgen versteht, ist Hr. *Henri Herz.* Was wir im Allgemeinen über ihn u. seine Compositions-Manier denken, ist längst klar u. deutlich ausgesprochen im Jahrgange 1831 S. 7 etc.; eben so haben wir uns gegen den neuern wegwerfenden Ton erklärt, den Keiner verdient, der einem nicht geringen Theile des Publikums so viel Vergnügen, und manchem Virtuosen so viel Anerkennung u. Lohn eingebracht hat, als H. Herz. Wer nicht zu unbillig ist, erkennt ihm zu, was ihm Gutes gebührt, und gönnt es ihm, dass er unter die Wenigen gehört, die den obersten Rang im Honorar behaupten, also auch unter diejenigen, deren Erzeugnisse den meisten Absatz finden. Da nun die vor uns liegenden Werke kein anderes, als das schon ausgesprochene Urtheil, höchstens mit sehr geringen Modificationen, möglich machen: so geben wir, uns auf Früheres berufend, einmal die Nummern ohne Weiteres übersichtlich an; die nachfolgenden Compositionen werden wieder einzeln besprochen, wie sie uns zur Beurtheilung eingesandt werden.

1) *Variations brillantes sur la Cavatine favorite „O dolce Concento" suivies d'un Rondo sur un Air français composés pour le Pianof. — par Henri Herz.* Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 24 Kr.

2) *Six Galops brillans composés pour les Bals de l'Opéra par MM. Auber 1, Boieldieu 2, Carafa 3, Halévy 4, Henri Herz 5, Labarre 6.* Arrangés pour le Piano par *H. Herz.* Ebendas. Pr. jedes Heftes 14 Gr.

Es sind also 6 Hefte solcher brillant ausgeführten Tänze, die von den genannten Herren componirt u. von H. Herz für das Pfte eingerichtet worden sind. Beide Werkchen sind mit keiner Opuszahl versehen.

3) *Rondo militaire pour le Piano sur un Air favori du „Serment“.* Oeuv. 69. Ebend. Pr.

4) *Variations concertantes à 4 m. pour le Piano sur la Marche favorite du „Philtre“.* Oeuv. 70. Ebendas. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

5) *Récréations musicales.* Rondeaux, Variations, Fantaisies pour le Piano, composés sur XXIV thèmes favoris. Oeuv. 71, divisé en quatre Suites. Ebendas. Pr. jeder Folge 1 Thlr. 4 Gr.

Ferner ist für die Liebhaber der Opernausgaben ohne Worte zur Erinnerung u. zum nachbildlichen Wiederholen des im Theater genossenen Vergnügens nachträglich zu erwähnen, dass die in diesen Bl. vielfach besprochene u. allgemein gekannte Oper:

Gustave ou le Bal masqué, Opéra en III Actes, Musique de D. F. E. Auber, Ouverture et Airs arrangés pour le Pia. f. par Ch. Rummel. Mayence, chez Schott. fr. 4 Thlr. 12 Gr. gut ausgestattet u. so spielbar eingerichtet, als es von dem genannten Manne vorausgesetzt werden darf, zu haben ist. Für die rechten Liebhaber dieser Opernausgaben möchten wir freilich wohl zu spät kommen: allein wir wollen uns nicht zu Schulden kommen lassen, die Thatsache mit gänzlichem Stillschweigen zu übergehen, dass diese Art Opernausgaben in der neuen Musikwelt immer noch beliebt sind u. zum guten Tone gehören.

Klassische Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 21ste Lieferung. Psalm von *G. F. Händel*: „O preist den Herrn mit einem Mund“. 22ste Lief. „Joseph“, Oratorium von *G. F. Händel*. Verlag von T. Trautwein in Berlin. Subscr.-Pr. der 21sten Lief. ¾ Thlr.; der 22sten 1 Thlr.

Die Einrichtung u. Ausstattung dieser oft erwähnten u. weit verbreiteten Stimmenausgaben sind so bekannt, dass wir nichts mehr hinzuzusetzen haben. Es ist nichts mehr nöthig, als die einfache Anzeige dessen, was erschienen ist. Die diesmal gewählten Compositionen sind bedeutend.

An die Harmonie. Cantate zur Feier des 50jährigen Bestehens öffentlicher Winterconcerte in Jever 1835, gedichtet von *C. F. Strackerjan*, in Musik gesetzt für 2 Solo- u. 4 Chorstimmen mit Begleitung des Pianof. — von *U. W. F. Jaasen.* Oldenburg, bei J. A. Stalling.

Das Werkchen ist der kunstliebenden u. kunstfördernden Frau Grossherzogin Caecilie von Oldenburg gewidmet u. bringt uns abermals ein rühmliches Zeugniss, wie sehr u. wie weit verbreitet die Tonkunst in unserm gemeinsamen teutschen Vaterlande herrscht. Nie haben wir bisher eine Nachricht erhalten, dass in dem Städtchen Jever die Musik in solchen Ehren steht u. so ausgezeichnet u. so lange anhaltend gepflegt wurde, dass schon im verflossenen Jahre ein 50jähriges Jubiläum öffentlicher Winterconcerte gefeiert werden konnte. Wie viele kaum dem Namen nach bekannte Orte mag es in Teutschland geben, welche ganz anspruchslos, einzig aus Liebe zur Sache die Tonkunst pflegen u. es bis zu einer Höhe gebracht haben, dass sie Ausgezeichnetes leisten u. selbst Dilettanten besitzen, die sich so viele Kenntnisse u. Geschicklichkeiten erworben haben, dass sie sich nicht zu schämen brauchen, selbst öffentlich unter die Compon. zu treten. Denselben Fall finden wir hier u. freuen uns darüber mit vollem Rechte. Das Gelegenheitsgedicht des Hrn. Strackerjan ist ein wohlgelungenes, so einfach als schön, und muss an sich schon einen festlichen Eindruck auf die Versammlung hinterlassen haben, den die sehr glücklich erfundene, gefällige u. doch keineswegs blos nachahmende, noch weit weniger leere, vielmehr mit geübter Hand u. voller Empfindung durchgeführte Musik gar sehr verstärkt haben muss. Wo solche Dilettanten wirksam sind, da erhält sich die Tonkunst gewiss, und es wird wahr werden, was der Dichter, den Vätern für ihre Einrichtung dankend, singt: „Der Tonkunst freundlicher Verein soll unsre Enkel noch erfreun.“ Wir haben den Dichter u. Componisten, so wie den ganzen Verein für ihre schönen Leistungen nur freudig und herzlich zu begrüssen u. ihnen Glück zu wünschen; würden uns dagegen schämen, wenn wir kleinlich genug sein könnten, an Einem u. dem Andern zu schulmeistern, da wir es hier mit den ersten veröffentlichten Compositionen eines teutschen Kunstliebhabers zu thun haben, der überdies im Melodischen höchst angenehm zu schreiben versteht u. im Harmonischen viele Ausländer, die für Meister gelten, selbst manche zu neuerungssüchtige inländische Componisten, trotz einiger kleinen Härten,

bereits übertrifft. Das Letzte erwähnen wir nur, um künftiger Leistungen willen, die der geehrte Componist bei so trefflichen Anlagen u. bereits erworbenen Fertigkeiten gewiss nicht fehlen lassen wird. Es blühe unser Vaterland in Kunst u. Wissenschaft, worin es fürwahr nicht wenig aufzuweisen hat.

Nachrichten.

Jena. Unser letztes Musikjahr brachte in den gewöhnlichen akademischen u. bürgerlichen Concerten mit bald mehr, bald weniger gelungener Ausführung folgende Musikstücke: I. Sinfonieen von Beethoven (aus D, B u. C dur), von Kalliwoda (No. 4), von Mozart (Es), von Romberg (Es) u. von Fesca. Die Beethoven'schen fesselten in ganz besonderer Weise die Aufmerksamkeit des Publikums. II. Ouverturen: von Felix Mendelssohn (Meeresstille u. glückliche Fahrt); die Meinungen der Musikfreunde über dieses Werk waren getheilt. Uns scheint es aus einer tiefen u. grossartigen poetischen Conception geboren zu sein. Von Boieldieu (Joh. von Paris), Kalliwoda (die neueste), von Spontini (Vestalin), von Lobe (Flibustier), von M. v. Weber (Freischütz), von Reissiger (Nero), von Winter (Calypso). Als Solospieler traten auf: Hr. Montag aus Weimar mit dem ersten Pianof.-Concerte von Chopin u. Variationen u. Etude von demselben Verf. Der rastlos fortstrebende, vielseitige junge Künstler zeigte sich auch in diesem neuen Genre der Pianofortemusik heimisch u. wurde für die Einführung desselben in unsern Concertsaal durch den lebhaftesten Beifall belohnt. Ihn fand auch Hr. Kammermusikus Agthe aus W. als Clarinettist in gewohnter Weise. Hr. Encke, ein junger Pianofortespieler aus Neustadt, zeigte bei ziemlicher Fertigkeit Mangel an feinerer Schule, welche er sich bei unverkennbarem Talente gewiss noch aneignen wird. Hr. Müller aus Weimar beurkundete als Violinist Anlage zu einem tüchtigen, gediegenen Spieler. Die Herren Zitterrauch u. Hochstein, Mitglieder der W. Hofkapelle, ernteten in Oboen- u. Fagott-Soli's wohlverdienten Beifall. Hr. Ludwig Eberwein, Hofmusikus in Rudolstadt, zeigte sich als sehr braver Geiger. Hr. Stud. Schmidt, welcher sich neuerdings ganz der Musik gewidmet hat, erfreute durch runden, tonreichen Vortrag des Hummel'schen As dur-Concertes; Hr. Stud. Bruno, ein tüchtiger Dilettant, durch Ausführung eines Romberg'schen Violoncellconcertes. III. Durch erquickliche Leistungen im Fache des Gesanges machten sich vorzüglich die Herren Häser, Götze u. Fuhrmann, sämmtlich vom W. Hoftheater, und Fräul. Wettich, Hofsängerin aus Rudolstadt, um unser Concertwesen verdient. — Der akademische u. der bürgerliche Singverein gaben im Quartett u. Chor manches wohl ausgeführte Stück.

Bei den Instrumentalsachen vermisste man öfters einen tüchtigen, festen Vorgeiger. Einen solchen glauben wir neuerdings in der Person unsers gegenwärtigen Universitätsmus directs. Hrn. Reichhardt gewonnen zu haben, welcher in diesem Punkte ungleich mehr leistet, als sein Vorgänger. Wir erwarten durch ihn eine neue Belebung unserer Instrumentalmusik, zu welcher unser fleissiger u. höchst gefälliger Stadtmusikus Götz gewiss freundlich die Hand bieten wird.

Einen sehr ausgezeichneten Genuss gewährte das Privatconcert der Herren Brand u. von Roda, Mitglieder der trefflichen Rudolstädter Kapelle. Ersterer, schon öfter mit Ruhm in diesem Blatte genannt, erfreute auch diesmal durch seinen vollen u. kräftigen Violinton u. durch seinen warmen, ja glühenden Vortrag. Den Letztgenannten lernten wir zuerst als den tüchtigsten Violoncellospieler kennen, welchen die Umgegend weit u. breit aufzuweisen haben möchte. Beider Zusammenspiel in modischen Bravourstücken war das Vollkommenste, welches wir je in dieser Weise vernommen.

Das Naturforscherfest brachte seine besondern musikalischen Genüsse. Hr. Musikdirector Queisser aus Leipzig gab das beste Orchester- u. Clara Wieck das beste Flügelconcert, welches wir seit vielen Jahren hier gehört. In dem erstern zeigte sich der Hr. Concertunternehmer, den wir als Posaunisten öfter in seiner Glanzperiode gehört, immer noch als tüchtiger Meister auf diesem Instrumente u. als geschickter Dirigent des bunt zusammengewürfelten Musikercorps, so wie seine Begleiter, die Herren Ulrich u. Gosebruch aus Leipzig, durch ihr schönes Violin- u. Flötenspiel erfreuten. Im zweiten bewährte Clara Wieck, von vielen der anwesenden Fremden als schon bekannte begrüsst, ihren wohlbegründeten Ruf.

Italien. Sommer-Saggione.

Florenz. Ein 19jähriger Maestro, Teodulo Mabellini genannt, aus Pistoja, liess am 27. Aug. auf dem hiesigen Theater Alfieri seine erste Oper, Matilde e Toledo betitelt, in der Form einer musikalischen Akademie von Dilettanten aufführen. Das Ganze klang lieblich modern u. geräuschvoll; Neuheit, Phantasie u. Kunst pausirten dabei, der Verf. erhielt aber, auch als Toskaner, viele Beweise der Zufriedenheit von Seiten der Zuhörer, die freilich einen bessern Vortrag der Sänger u. des Orchesters gewünscht hätten.

Siena. Nach so manchen theatralischen Widerwärtigkeiten ging endlich der so sehnlich erwartete Crociato von Meyerbeer am 2. Aug. mit folgenden Sängern in die Scene: Armando (Annina Del Sere), Adriano (Giuseppe Mori, von der toskanischen Hofkapelle), Palmide (Carolina Scaccabarozzi), Felicia (Elena Martini), Aladino (Alessandro Ceccoui). Das Orchester wurde von dem ruhmlich bekannten Petrini Zamboni geleitet, Alles recht gut vorgetragen, und der Erfolg war eminent glänzend. Boshafte Zeitschriften mochten zum Nachtheile der Del Sere ausstreuen, was sie wollten, sie war die Vortrefflichste von Allen u. die am meisten Beklatschte, wiewohl sie sich anfänglich einer zugestossenen kleinen Unpässlichkeit wegen nicht in ihrem wahren Lichte zeigen konnte. Der Tenor Mori verdient ebenfalls eine ehrenvolle Erwähnung, er u. die D l Sere sangen das Duett im ersten Akte meisterhaft. Die hübsche Scaccabarozzi u. die Altistin Martini mit ihrer allerliebsten Romanze: „Giovinetto Cavalier" (die jeden Abend wiederholt werden musste) trugen das Ihrige zur schönen Aufnahme der grandios in die Scene gesetzten Ganzen bei, denn alle Stücke der Oper haben bis zur letzten Vorstellung ungemein gefallen. — Der bekannte Violinist Vinc. Bianchi gab hier eine musikal. Akademie, und erntete mit seinem schönen u. künstlichen Spiele ausserordentlichen Beifall ein.

Livorno. Die Oper ist doch was Feierliches u. Festliches in Italien. Schon die zahlreichen, meist prachtvollen Theater, die nicht selten in den kleinsten Städten zu finden sind; die enorme Zahl einheimischer Sänger, und hier ist einheimisch am wahren Orte, weil Italien das Vaterland des Gesanges ist; die bedeutende Zahl der jährlich neu componirten Opern, die bei all ihrer heutigen Unbedeutendheit doch Manches selbst von Sachkennern nicht zu Verachtende enthalten, und jedenfalls etwas mehr ist, als die dermalige Opernarmuth jenseits der Alpen. Die eigentliche Opernfeier grosser Städte, wie z. B. Rom, Venedig, Mailand, Turin u. s. w. ist im Karneval, wo die Spectakel ihren höchsten Glanz erreichen (in Neapel gewöhnlich an den Hofgalatagen); die mittlern grossen u. kleinen Städte feiern die Oper zur Zeit der jährlichen Messen, Jahrmärkte, wie z. B. Padua, Sinigaglia, Reggio u. v. a. m.; Andere wählen dazu die Zeit des Festes ihres Schutzheiligen, wieder Andere bestimmen dazu eine Jahreszeit, wie z. B. Bologna den Herbst (vor wenigen Jahren war es der Frühling). Zum Erstaunen ist es übrigens, dass viele dieser Opernfeste gerade in den wärmsten Monaten des Jahres Statt finden, wo die Theater öfters den Schwitzbädern gleichen. — Hier verkündete der Cartellone diesen Sommer eine Doppelsängergesellschaft, Compagnia seria e buffa, grosses Ballet etc. etc., welche etc. etc. von Journalisten sogar im Superlativ übersetzt wurden; so bekommt der auf dem Cartellone angemerkte Musikdirector Pietro Romani den Titel eines Maestro espertissimo, der Theatermaler Gianni wird chiarissimo Professore genannt u. s. w. Hauptsänger waren diesmal die Prime Donne Tacchinardi u. Mazzarelli, die Tenoristen Moriani u. Balestracci, der Buffo Frezzolini u. die Bassisten Scalese u. Ronconi; die gegebenen Opern: Ricci's Nuovo Figaro, Donizetti's Torquato Tasso, nebst Bellini's Beatrice Tenda u. Sonnambula; in ersterer glänzte vorzüglich Frezzolini u. die Mazzarelli (Letztere mehr als Actrice), in der zweiten Ronconi (Titelrolle u. Steckenpferd), in beiden letztern die berühmte Tacchinardi.

Bologna. Der 18jährige, aus Holland gebürtige Eugen Lohr, Zögling des hiesigen Gesang- u. Compositionslehrers Tommaso Marchesi, wurde zum Maestro compositore, und der preussische Kapellmeister Othon Nicolai zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademia filarmonica ernannt.

Sinigaglia. Die hiesige berühmte Messe mit ihrer gewöhnlich grossen Oper wurde diesen Sommer, der Furcht vor der Cholera wegen, verboten. Hätte Hr. Gustav Nicolai seine Reise nach Italien dieses Jahr unternommen, sein Buch würde vor lauter Lobsprüchen über diese Halbinsel zerplatzt sein.

Macerata. Die Ausbesserung u. Verschönerung des hiesigen Teatro Sociale veranlasste diesen Sommer die Vorstellung der beiden Opern

Norma u. Capuleti mit den beiden Grisi (Giuditta u. Ernestina), dem Tenor Bonfigli u. Bassisten Giunti. Das Ganze konnte nicht anders, als vortrefflich gehen u. ungemein gefallen.

NB. Im Frühlingsberichte heisst es unter der Rubrik Reggio, als seien benannte Sängerinnen Schwestern der berühmten Jolitz; dies ist dahin zu berichtigen, dass die Ernestina blos Cousine beider Schwestern Giulia u. Giuditta ist.

Rom. Die Frühlings-Stagione verlängerte sich bis zum 18. Juli mit Donizetti's Parisina u. schloss mit der Benefize-Vorstellung der Ronzi, in welcher die beiden letzten Akte der Gemma u. Parisina, nebst Duett u. Finale aus der Norma vorgetragen, dabei Beifall geklatscht, geschrieen, geklopft, gestampft, Blumenkränze, Tauben, Schnupftücher in Bewegung gesetzt u. Gedichte nach allen Richtungen geschleudert wurden.

Neapel. Die bereits in diesen Blättern angezeigte abermalige Impresa Barbaja's begann auf keine glänzende Weise. Wie anders aber? Die sehr wenigen noch vorhandenen Gesangskünstler ersten Ranges, die nicht vielen Ausgezeichneten unter dem einheimischen Sängerschwarm sind anderwärts engagirt u. die zahlreichen Impresari u. Theatersensale suchen dem B. das Beste noch übrige wegzufischen. Bei alledem kündigte Letzterer den diesjähr. Cartellone mit pauca bona mixta malis an. Während des heurigen Theatercursus — 6. Juli 1836 bis Ende Karnevals 1837 — werden also 110 contractmässig vorgeschriebene Vorstellungen, darunter drei neue grosse Opern, gegeben, eine vom Maestro cavaliere Gaetano Donizetti (hier auch Don genannt), und zwar nach seinem ausdrücklichen Verlangen mit dem Tanze untermischt; eine andere vom Maestro Carlo Conti, eine dritte von Mercadante oder einem Andern; überdies eine Operette oder Oper vom Hrn. Maestro Giuseppe Lillo, eine dramatische Action mit einer Auber'schen Musik u. eine unbekannte Bellini'sche Oper (die Puritani). Prime Donne: Almerinda Manzocchi (Landsmännin, höchstens in der Opera buffa — ehemals vorzüglich), Luisa Bordogni (Tochter des Tenors dieses Namens, keine Vortrefflichkeit), Marianna Franceschini. (Unsere Opernartikelschreiber, die es mit der Genauigkeit nicht sehr genau nehmen, verwechselten sie mit der Leonilda Franceschini-Rossi, Prima Donna zu Marseille; diese Marianna war aber noch unlängst Seconda Donna, darauf Altra Prima (bekanntlich Mittelding), dann eine Quasi-Prima auf dem palermitaner Theater, nun Prima auf dem sogenannten Teatro massimo?). Primi Tenori: Giovanni Basadonna (die einzige Zierde des ganzen Sängerpersonals, singt aber erst im December), Antonio Ronzi (Componist, Gesanglehrer u. Sänger, steht Letzterem weit noch u. singt blos bis zum 15. Novbr.), Ramunzio Pesadori (bis 9. Septbr.: glückliche Reise?). Primo Basso cantante: Paolo Barroilhet (exotisch aus Frankreich, lässt sich hören), Gaetano Antoldi, Pietro Gianni, der Buffo Antonio Sanquirico, sechs secunda u. terze Parti u. 46 Choristen beiderlei Geschlechts; Hr. Maestro Giacomo Cordella, Musikdirector, Hr. Giuseppe Festa, Orchesterdirector; hierauf folgen die Professori d'Orchestra (in Italien heisst Alles Professor, ein Bassgeiger, ein Arzt, ein Maler, ein Sprachmeister). Noch weniger Bedeutendes liest man im Balletpersonal, welches ausser den ersten Tänzern u. Mimikern 60 Koriphäen, 50 Zöglinge der Tanzschule u. 24 Figuranten zählt; Graf Robert Gallenberg ist Balletmusikcomponist.

(Beschluss folgt.)

Amerika, Ende Juni.

Mexico. Obwohl die hiesigen Bewohner, eben so wie in Italien, während der Oper lautaufschwatzen, dabei aber auch manche Zuhörer mit ihrer Cigarre sich gütlich thun, so geht es bei alledem nicht so arg zu, wie in der Komödie, wo man vor lauter Schwatzen u. Tabacksdampf die Schauspieler weder hört noch sieht. — Seit der Ankunft der neuen italienischen Sänger sammt dem Maestro Lauro Rossi gab man die Semiramide, Norma, Anna Bolena, Sonnambula, Cenerentola, Nina pazza per amore, den Maometo, Pirata, Furioso, Mosé, die Fidanzati, welche alle, der Furioso u. die Nina ausgenommen, mehr oder weniger Beifall fanden. Galli bleibt stets der erste Liebling des Publikums, nach ihm geniessen die Albini u. Cesari am meisten dessen Gunst. Ausser diesen hat die Gesellschaft noch die beiden Prime Donne Majocchi u. Pasi, die beiden Tenore Mussati u. Strazza nebst den Bassisten Fornasari u. Santi, und ist im Ganzen genommen ziemlich gut. Hr. Rossi gedenkt für nächsten November eine neue Oper, Giovanna Shore, zu endigen.

Havana. Die Garcia Ruiz (Schwester der Malibran) kränkelt leider noch immer mit ihrer

Ankunft allhier, während die übrigen Künstler alle insgesammt sich wohl befinden; die junge Anfängerin Teresa Rossi musste sie daher stets ersetzen. Nach der Chiara di Rosenberg gab man die Italiana in Algeri, die Fiasco machte; hierauf zur Fastenzeit Generali's Voto di Jefte mit Beifall, sodann Ricci's Nuovo Figaro ein einziges Mal. Rossini's Semiramide gefiel ungemein, und die Rollen waren: Semiramide (Rossi, aus Noth), Arsace (Pantanelli), Idreno (Cavalli), Assur (Valtellina), Oroe (Candi). Die Rossi sang ihre Cavatine: „Bel raggio lusinghier" recht hübsch, und das war genug, dass man alles Uebrige bei ihr durch die Finger sah. Valtellina zeichnete sich bereits im Duette des ersten Actes mit der Pantanelli aus u. trug auch seine Scena ed Aria im 2ten Akte brav vor; die Krone des Ganzen blieb aber immer die Pantanelli. Diese Künstlerin gab am 12. Mai ihre Benefize-Vorstellung, und zwar den 2ten Akt von Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, und Vaccaj's 5ten Akt zu den Capuleti. Das Beifallklatschen u. Hervorrufen nahm kein Ende; Morlacchi's Romanze erregte Fanatismus u. musste wiederholt werden, worauf Blumenkränze nach der Scene flogen; in Europa hat man aber auch kein Beispiel von einer solchen Einnahme, denn ausser den Geschenken gingen netto über 2900 spanische Thaler in die Kasse ein, und die Geschenke überstiegen den Werth von 500 Colonaten, was zusammen mehr als siebentausend Augsburger Gulden beträgt. Anfangs Juni ging Mercadante's Donna Caritea in die Scene, welche Oper ebenfalls eine sehr gute Aufnahme fand, und in ihr die Pantanelli u. der Tenor Cavalli am meisten. — Mit dem eintretenden Solstiz wurde das Theater geschlossen, die Sänger gedenken während des Sommers auf's Land zu gehen u. den Winter abermals die Bühne hier zu betreten.

Nachtrag zur Recension der „Systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur" etc. in No. 39.

Es ist S. 637 ein Druckfehler des Registers oben genannten Werkes angezeigt u. auf unsere Mus. Zeitung bezogen worden, weil es dort lautete: „Musikzeitung, allgemeine": es hat sich aber gefunden, dass der Verf. unter diesem schwankenden Titel die zu Frankfurt nur im J. 1827 erschienene gemeint hat. Der Druckfehler des Registers bleibt deshalb auch bei veränderter Beziehung dennoch, muss dagegen in 513 verbessert werden. Hätte der Hr. Verf. das Wörtchen „Frankfurt" dazu gesetzt, was der Deutlichkeit wegen nöthig gewesen wäre, so wäre es offenbar besser. Im Verfertigen eines Registers zu einem solchen Werke wird zu grosse Sparung des Raumes sehr nachtheilig. Mit einem oder 2 Bogen mehr ist viel gethan, was wir für eine zweite Auflage zum Vortheile der Besitzer des Buches wünschen. — So sind z. B. unter den Namen der Schriftsteller die noch vorhandenen MSS., wenigstens sehr oft, im Register nicht angezeigt. Das MS. Musica des Boethius auf der Leipsiger Universitätsbibl. z. B. ist unter Boethius nicht zu finden. Man muss also unter dem Kapitel dieses Inhalts erst lange suchen, ehe man erfährt, dass es nicht weggelassen ist. Dadurch wird der Gebrauch des Buches nicht so bequem, als es jedem Nachschlagenden lieb sein muss. — Unter jedem Namen sollte ausserdem noch eine Zahlenreihe derjenigen Seitenangaben stehen, wo eines Mannes gedacht wird; der Besitzer des Werkes gewinnt dadurch nichts Geringes. Viele Register unserer Vorfahren haben uns darin ein Vorbild gelassen, dem wir in solchen u. ähnlichen Werken nachfolgen mögen. — Eines andern Versehens wegen, was der Verf. des Buches im Register dadurch machte, dass er den Walter Odington unter W u. nicht unter O setzte, wo wir ihn suchten, wurden wir verleitet, den W. Odington unter die fehlenden zu rechnen. Wir müssen daher für eine neue Auflage das Register in den angegebenen Rücksichten genauer wünschen, so sehr wir auch wissen, wie sauer solche Arbeiten sind u. wie leicht auch dem Aufmerksamsten Fehler darin entwischen, daher sie auch Keinem hoch anzurechnen sind, so nothwendig die Verbesserung derselben an sich immerhin ist.

Auch für Mozart ein Ehrendenkmal!

Man hatte schon etwas früher in Salzburg den Gedanken gehabt, dem grossen Mozart ein Denkmal zu errichten, allein die Ausführung des Gedankens wurde nicht so lebhaft betrieben, als es jetzt der Fall ist, nachdem der würdige Kapellmeister in Oldenburg, Hr. Aug. Pott, von Neuem die Gemüther dafür entflammte. Das Museum zu Salzburg, an dessen Spitze in dieser Angelegenheit Graf Montecuculi steht u. zur Beförde-

rung des Unternehmens noch drei auswärtige Ehrenmitglieder ernannt hat, den Hrn. Ign. v. Mosel in Wien, Hrn. Neukomm in Paris u. Hrn. Aug. Pott in Oldenburg, hat zu dem Ende einen *Aufruf an die Freunde der Tonkunst* erlassen, worin es die Herren Kapellmeister u. Tonkünstler aller Art zu Concertveranstaltungen dieses Zweckes wegen, und alle wohlhabende Musikfreunde zu beliebigen Beiträgen freundlich einladet, versprechend, bei günstigem Erfolge für alles Weitere bestens zu sorgen. Hr. Aug. Pott, der mit dem regsten Eifer der Liebe sich des Werkes annimmt, war der Erste, welcher am 19. Juli für diesen Zweck in Salzburg ein öffentliches Concert gab. Wir sind gewiss, dass kein echter Musikfreund, noch weniger irgend eine kunstliebende Stadt sich gleichgültig zurückziehen wird. *Es ist unsere, es ist des teutschen Volkes Ehre, wenn wir Mozart ein Denkmal setzen; Mozart selbst hat sich das herrlichste gesetzt. Sein Denkmal stehe zur Ehre des Vaterlandes, zum Zeugniss, dass wir seiner nicht unwerth geworden sind!*

Todesfälle.

Ausser den Angezeigten sind noch im Laufe dieses Jahres entschlafen:

Joseph Melchior *Gomis*, geb. zu Anteniente im Königreiche Valencia, 1796, 97 oder 98, in der Composition unterrichtet vom Musikdir. des Domes zu Valencia, dem Componisten Pons. Nach dem Kriege verliess er als Musikdir. der Nationalgarde, der er Märsche u. Kriegslieder setzte, sein Vaterland 1823 u. begab sich nach Paris, wo er viele Mühe hatte, sich bekannt zu machen. Von seinen beiden ersten Opern ist in d. Blättern gesprochen worden. Seit der Aufführung des Revenant hatte er sich eine Heiserkeit geholt, die tödtlich wurde. In diesem Zustande componirte er die dritte Oper „Le Portefaix" von Scribe; ferner „Rock le Barbu". Arm u. verlassen starb er an einer Halsschwindsucht am 27. Juli d. J.

Santini, einer der besten Bassbuffo's, starb in München im Oct. in einem Alter von 58 Jahren.

Carl Friedrich Ebers, geboren zu Cassel am 25. März 1770, kam in seiner Jugend mit seinem Vater, Lehrer der englischen Sprache, nach Berlin, wo er unter die Artillerie gethan wurde, um ihn zu zügeln. Wieder frei, gab er Unterricht in der Musik, wurde 1799 in Mecklenburg-Schwerin Vice-Kapellmeister u. Kammercompositeur. Dort verheirathete er sich, liess sich nach einigen Jahren scheiden u. verlor sein Amt. Nach langem Herumreisen wurde er Theater-Musikdir. in Pesth u. Ofen, ging entzweit mit seinen Vorgesetzten vom Amte u. wurde 1814 von Joseph Seconda als Musikdir. angenommen. Nach Auflösung der Gesellschaft erhielt er sich durch Unterricht u. Compositionen, bis er 1817 Theater-Musikdir. in Magdeburg bei Fabricius wurde. Die Gesellschaft löste sich bald auf u. er kam nach Leipzig zurück, sich kümmerlich nährend, so gut es ging. 1822 begab er sich nach Berlin, wo sich seine Lage nicht verbesserte. An seiner zweiten Gattin hatte er eine tröstende Freundin bis an seinen Tod am 9. Septbr. d. J. Am meisten hatten noch seine Liedercompositionen gefallen, sind jedoch nun auch vergessen.

Hr. Carl Weise, Dir. der Leipziger Feuerversicherungsanstalt, starb nach kurzer Krankheit am 18. Decbr. in seinem 57sten Lebensjahre. Er war ein tüchtiger Violoncellspieler, ein Schüler Bernh. Romberg's, und gegen alle fremde Künstler so gastfreundlich, dass selten Einer sein wird, der Leipzig besuchte u. ihm nicht irgend eine Gunst u. einen frohen Quartettabend zu danken hätte.

Mancherlei.

In unsern Leipziger Abonnement-Concerten ist unter Anderm auch die schon zweimal in d. Blättern besprochene erste Symphonie des Kapellmeisters Reissiger gegeben u. ausserordentlich beifällig aufgenommen worden. Das Nähere in den Nachrichten.

In der Dresdener katholischen Kirche ist vor Kurzem das Requiem von Carl Borromäus v. Miltitz mit grossem Erfolge wiederholt worden. Von einer mit 300 Männerstimmen aufgeführten Composition des Cantors an der Dresdener Kreuzkirche, Hrn. Otto's, wird viel Schönes gerühmt.

Max Bohrer, berühmter Violoncellist, hat am Hofe zu Weimar gespielt, ist über Leipzig, wo selten in Schnelle, am wenigsten kurz vor Weihnachten, ein Extraconcert zusammen zu bringen ist, nach Dessau gereist u. nimmt seinen Weg

nach St. Petersburg, wo er im Januar einzutreffen gedenkt.

Im Extraconcerte der Sängerin Henriette Carl ist die Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn-Bartholdy nicht gegeben worden, wie es auf dem Programm u. in den Nachrichten darüber lautete. Es wurde, irren wir nicht, eine Ouverture von Fesca dafür gewählt u. sehr gut ausgeführt. Dass aber des Hrn. Musikdir. *Dr.* Mendelssohn-B.'s Ouverturen unter der Leitung des Componisten, so oft sie hier gegeben wurden, stets vortrefflich ausgeführt worden sind u. sich stets eines lebhaften Beifalls erfreuen, ist gewiss.

In Halle an der Saale sind im vorigen Monate folgende herrliche Gesangwerke, nur von Violoncellen u. Contrabässen unterstützt, in der Marktkirche aufgeführt worden: Quomodo moritur justus von Jac. Gallus; das in unserer Zeitung mitgetheilte 8stimm. Crucifixus von Lotti u. die Bachsche Motette: „Ich lasse Dich nicht". Es ging Alles gut, bis auf einen Eintritt der Altstimme. Ob die letzte Motette von Sebastian oder von einem seiner Vorfahren ist, bleibt zweifelhaft. Seb. mag Einiges daran verändert haben; den Choral halten wir jedoch für seine Arbeit.

Ehrenbezeigung.

Die von Seiner Majestät dem Kaiser Franz I. allergnädigst bestätigte Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, welche es zu ihren Pflichten zählt, Männer, die sich im Gebiete der Tonkunst ausgezeichnete Verdienste erworben haben, ihre hohe Achtung zu beweisen, hat den Herzogl. Hofkapellm., Hrn. *Dr. Friedrich Schneider*, zu ihrem *Ehrenmitgliede* gewählt u. Ihm deshalb ein Diplom ausgefertigt. — Sie fühlt sich selbst geehrt, indem sie einen *Tonsetzer* von so ausgezeichnetem Rufe unter ihren Mitgliedern zählt.

Wien, den 28. Oct. 1836.

Dank und Bitte.

Die hübschen, zum Theil höchst originellen u. genialen *Lieder mit Violoncell-Begleitung* von den Herren Conradin Kreutzer, Schubert, Lachner u. Proch aus Wien verdienen die dankbarste Anerkennung nicht nur aller Dilettanten dieses schönen Instrumentes, sondern überhaupt aller Musikfreunde, da sich in der That kein Instrument mehr als das der männlichen Stimme so nahe kommende Violoncell zur Begleitung des Gesanges eignet.

Möchten doch die genannten u. andere Tondichter die musikalische Welt bald mit recht vielen ähnlichen hübschen Liedern (namentlich auch für eine Basstimme) mit Piano- u. obligater Violoncellbegleitung beschenken!

Auch würden sich Violoncell-Virtuosen, die sich mit Compositionen befassen, ein wahres Verdienst um die Dilettanten dieses Instrumentes erwerben u. bei der immer sich mehrenden Zahl der Letztern auf guten Absatz rechnen dürfen, wenn sie sich die Mühe geben wollten, Arien u. Duetten der beliebtesten Opern für eine Singstimme mit Piano- u. obligater Violoncellbegleitung zu arrangiren, so dass bei Duetten dem Violonc. die Partie des Altes, Tenors oder Basses zugetheilt würde.

Hildesheim.

Ein Dilettant des Violoncells.

Zum Titelkupfer.

Hr. *Giacomo Meyerbeer* hat sich in den letzten Jahren durch seine beiden Opern: „Robert der Teufel" u. „Die Hugenotten" einen solchen Ruhm in Paris erworben, dass er der Mann des Tages geworden ist, wenn von wirksamer Theatermusik die Rede ist. Er wurde 1791 zu Berlin geboren, zeigte sehr jung Talent für die Tonkunst u. wurde daher von seinem Vater, einem reichen Bankier, unter die Zöglinge des Abtes Vogler gethan, wo er mit C. M. v. Weber u. A. zugleich in der Composition gebildet wurde. Darauf wendete er sich, nach einigen Versuchen in Teutschland, nach Italien, wo vorzüglich sein „Crociato in Egitto" überall das grösste Aufsehen machte u. noch jetzt mit Vergnügen auf italien. Theatern gehört wird; in Frankreich u. selbst in Teutschland erlangte diese Oper grossen Beifall u. machte seinem Namen Ehre, die durch seine beiden letzten Opern unter den Franzosen u. Engländern vorzüglich auf das Höchste gestiegen ist. Die Hugenotten sind in Teutschland bis jetzt noch nicht zur Aufführung gekommen; der Klavierauszug mit teutscher Textunterlage ist eben seiner Beendigung nahe.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUN UND DREISSIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy.

LEIPZIG,
Breitkopf & Härtel.
1837.

(1964)

Universitäts-
Bibliothek
Münster

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. No. 29. 1802.

Erinnerung
an
Elisabeth Mara,
von
Friedrich Rochlitz.

Ein Seitenstück zur „Erinnerung an Faustina Hasse" im vorigen Jahrgang der Mus. Zeitung.

Tausend vortreffliche Menschen schweben still und heilbringend über die Erde hin, und man begrabt mit ihnen auch ihr Andenken, (moritur justus) ehe Einer erringt, dass die Geschichte ihn auffast und seinen Namen, wie auf einen Markstein gegraben, der Nachwelt aufstellt (erit in pace memoria ejus). Aber der höchste Ruhm wird eben so wenig errungen, als Genie oder Schönheit, sondern vom Schicksal nach Willkühr gegeben, wie diese. Unter Tausenden, die die Geschichte nennet, wird er kaum Einem zu Theil, und es ist interessant, die Momente zu verfolgen, in welche das Schicksal, oft gewaltsam, durchgreift, um einem solchen den Lorbeer zuzuwenden, der darum desto unverwelklicher ist, weil ihm aus der Natur des Menschen immer neue Nahrung zufliesst. Um den Denkstein solcher Begünstigten schlingt sich nämlich erst verschönernde Liebe, dann idealisirende Phantasie, endlich der Alles an Begriffe heftende Verstand: und der Mensch stehet endlich da, nicht wie er, ein Mensch unter Menschen, wandelte, sondern als Symbol einer Idee, als Repräsentant seiner eigenen Art — der Denkstein ist zur Bildsaule geworden, welche Ein Jahrhundert nach dem andern selbst vollenden hilft. So vollendet stehet, um nur Einige anzuführen, im Gemüthe des Religiösen — —*), als Symbol der reinsten Güte; so stehet Sokrates, als Symbol der praktischen Weisheit; Shakspear, als Symbol der höchsten Romantik —: so wird Mozart stehen, als Symbol der dichtenden Tonkunst, und wie die gemeinere Rede jene Namen sprüchwörtlich und Jedermann verständlich gebraucht, so wird es auch mit diesem geschehen.

Nun kann es zwar der Nachwelt ziemlich gleichgültig seyn, wie diese Heroen vormals in der Wirklichkeit einhergegangen sind, da ihr Leben doch nur als ein Stand der Erniedrigung spätern Generationen erscheinen kann. Was kümmert uns jener alte König Latiums, da wir ihn als Saturn haben! Aber die Rechtlichkeit in uns strebt auch hier gegen die Willkühr des Geschicks an, und fordert, dass dieser höchste Preis, dessen Menschen theilhaftig werden können, nur denen gereicht werde, die seiner nicht unwürdig sind. Zu verhüten, dass dies nicht geschehe, tragen wir dem gleichzeitigen Biographen auf. Er soll berichten, was der Mensch ist, und (soweit es offen daliegt,) wie er das wurde; und um aufrichtig seyn zu können, soll er nur berichten, unbekümmert, was der spätere Geschichtschreiber oder die poetisirende

*) Man wird leicht einen Namen suppliren, der in einem solchen Blatte lieber ungeschrieben gelassen wird. d. Redakt.

INHALT

des

neununddreissigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1837.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer der neuern und der neuesten Zeit. Nach Originalquellen u. s. w. S. 613. Enthält folgende:
1) Girolamo Crescentini. S. 614.
2) Eliodoro Bianchi. S. 629.
3) Domenico Ronconi. S. 631.
4) Niccola Tacchinardi. S. 632.

Brunner, C. T., Schicht's Te Deum für Männerst. S. 425.

Crescentini's Lebensverhältnisse und geringe Wirksamkeit im Alter etc. Vom italien. Korresp. S. 96.

Das Konservatorium der Musik zu Prag. S. 741. Beschluss S. 774.

Der Erzählende: Allerneueste und höchst wunderbarliche Lebensbeschreibung Cassarelli's. S. 17.

— Einige Deklamation über den Aufsatz: Wider das Deklamiren in Konserten. S. 45.

— Das Alter Guillaume Dufay's. Zerdelmetscht aus dem Französischen des Hrn. Stephen de la Madelaine. S. 53.

— Virtuosität gegen Virtuosität, oder Liszt gegen Thalberg. S. 106.

— Ueber die Aufführung der Hugenotten von Meyerbeer in Leipzig. S. 289.

— Die Herren Thalberg und Liszt. Nach dem Französischen des Hrn. F. J. Fetis. Mit Bemerkungen des Uebersetzers und mit Anhang. S. 329.

— Hr. Liszt über die Rede des Hrn. Fetis. (Ausz.) S. 395.

— Auszug eines Schreibens vom F. Liszt, veranlasst vom früher behandelten Gegenstande. S. 562.

D. F., Ueber Compère. Nachrichten über verschiedene Tonsetzer dieses Namens, als Vertheidigung des Hrn. R. G. Kiesewetter gegen falsche Beschuldigungen des Hrn. Fetis. S. 565.

Einiges über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Holland (1836). S. 30.

Fagott-Instrumente des Hofinstrumentenmachers Hrn. Joh. Stehle. S. 825.

Fink, G. W., Neues zum Alten (mit Neujahrswunsch). S. 1.

— Lehrstuhl der Musik an der Universität zu Berlin. S. 16.

— Kurze Lebensbeschreibungen: 1) Bernh. Engelmann S. 31. (vergl. S. 48); 2) berichtigte Lebensbeschr. des Orlando de Lassus und seiner Familie S. 313; — 3) M. G. Fischer S. 419; — 4) Heinr. Wilh. Stolze S. 450.

— Adam de la Hale, über seine Kompositionen, mit einem Notenbeispiele seiner Motetten. S. 89.

— Ueber Franz Hünten, als Pianof.-Komponisten. S. 70.

— Einiges über Franz Lachner. S. 104.

— Ueber Franz Lachner's Preissymphonie mit zeitgemässen Erörterungen. S. 201; Beschluss S. 217.

Fink, G. W., Ueber eine merkwürdige Thatsache Beethoven's in den Tagen seiner letzten Krankheit. S. 349.

— Antwort auf des Hrn. A. Schindler's Schreiben, Beethoven's Jahrgehalt und Bitte in seiner letzten Krankheit betreffend. S. 436.

— Noch ein Beweis, dass die jetzt weit verbreitete Farteiung im Fache der Tonkunst sich bis in die Ohren setzt. S. 445.

— John Field, sein Leben, seine Virtuosität auf dem Pfte und seine Kompositionen. S. 461; Beschluss S. 481.

— Beachtenswerth neue Oboen-Rohre, von inländischem Holze verfertigt. S. 568.

— Topographie, musikal., Form. ders. von Leipzig S. 650.

— — Forts. von Dresden S. 737.

— Neue Orgel zu Felda, gebaut von G. F. Ratzmann. S. 797.

— Felix Mendelssohn-Bartholdy. Lebensbeschreibung u. Werke, nach der Zeitfolge nach. S. 845.

Militär, C. Borrom. v., Ueber den Begriff der Vollstimmigkeit. S. 413.

— Ueber das Institut der Stadtmusiker. S. 825.

Murelli, Edmund, Mozart und Meyerbeer. Mit Vorwort der Redakt. S. 673.

Reisiger, C. G., Kapellm. in Dresden, Ueber Ventil-Hörner und Klappen-Trompeten. S. 608.

Schindler, A., Schreiben über L. v. Beethoven's Jahresgehalt, seine Lage und Bitte in seiner letzten Krankheit. Veranlasst durch den Aufsatz S. 349. Eine merkwürdige Thatsache betreffend. S. 438.

Schmidt, J. F., Ueber die erste Aufführung des Oratoriums „Josua" v. Händel von d. Singakad. zu Berlin. S. 81.

Schneider, Wilh., Verbesserungen im Orgelbaue. (Zu den Aufsätzen in No. 43 u. 51 im J. 1836.) S. 86.

Schulz, A. F., Wider das Deklamiren in Konserten. S. 40. (Vergl. S. 43).

Thurn, Karl, Kritische Uebersicht des musikal. Kunstlebens zu Darmstadt, seit der im Juni 1831 erfolgten Auflösung der dasigen Opernbühne, bis zum Winter 1836. S. 117. Beschluss S. 143.

Ueber die Aufführung des Radziwill'schen Faust zu Hannover. S. 1791 zu Berlin S. 783.

Ueber Liederkompositionen unserer Zeit. (Gelegentlich.) S. 305.

Ueber den Musikzustand und namentlich über die Orchester in Petersburg. S. 725. — Ueber Theatersänger, Ballet- und Militärmusik daselbst. S. 748.

Ueber ein altchinesisches utraquistisches Gesangbuch. S. 860.

Verdinerliche Erinnerung an Fasch. S. 111.

Wider Gewerbsfreiheit im Fache der Musik. (Auszug eines eingesandten Aufsatzes aus Preussen.) S. 612.

Wilke, Frdr., Disposition der neu zu erbauenden Orgel in Wismar. S. 140. — Nachtrag dazu v. Wilke. S. 232.

Wilke, Frdr., Zum Besten des Orgelbaues. Wider die Einwendungen des Hrn. Succo in No. 51 des vorigen Jahrganges. S. 645; Beschluss S. 661.

Zelter's Meinung über Harmoniemusik in einem noch ungedruckten Schreiben. (Eingesandt.) S. 278 u. 294.

Zur Geschichte des Niederrhein. Musikfestes. (Urkunden.) S. 785 u. 807. Vergl. S. 33.

II. Gedichte.

Altes Pfingstlied. S. 125.

Beispiel aus einer neuen teutschen Messe. S. 268.

Beispiele aus der Cantate: „Mozart's Requiem", Worte von Hrn. v. Rittersberg. S. 374.

Die leuchtende Stelle im Meere. Musikalische Scene von C. B. v. Miltitz. S. 229.

In die Ferne. Lied von K. Klette. Zur Mannheimer Preisbestimmung. S. 442.

Italien. Verse unter Gondolfi's Stich der S. Cecilia von Raphael. S. 347.

Spanisches Sonett des Pietro Gonzales de Vega auf die Pr.-Donna M. Albini in Mexiko. S. 778.

Tonsatz am Musikfeste zu Mozart's Andenken in Altenburg. S. 592.

Wackernagel, W. H., Lied: Herz, du bist so alt geworden etc. Das letzte von Frdr. Theod. Fröhlich komponirte Chorlied. S. 378.

Zur Jubelfeier des Don Juan in Berlin. S. 840.

III. Nekrolog.

Anti, Luigia, Sängerin, st. in Bologna. S. 628.

Borgi, Aug., S. 395. — Lebensbeschreibung S. 454.

Boutler, Benj., zu Mühlhausen (Lebensbeschr.). S. 857.

Brandl, J., Musikdir. in Karlsruhe. S. 478 u. 654.

Brizzi, Lodovico, Tenor u. Singmeister in Bologna. S. 731.

Brühl, v., Graf u. General-Intendant der K. Schauspiele etc. in Berlin. S. 621.

Crespi, Luigia, Sängerin in Mailand. S. 630.

Delmotte, Henry, in Mons. S. 313.

Ebner, Karl, Violin- u. Klavierspieler, st. in Paris. S. 655.

Eisert, Karl Frdr., Organist in Warschau (mit Lebensbeschreib.). S. 150.

Farinelli, Giuseppe, Theaterkomp., gest. zu Triest. S. 720. Vergl. S. 720.

Field, John, st. in Moskau. S. 150; seine Lebensbeschreib. S. 461 u. f.

Fioravanti, Valentino, Kapellm. von St. Peter. (Lebensbeschreibung.) S. 773.

Fröhlich, Frdr. Theod. (ausführliche Lebensbeschr.). S. 375.

Gusikow, Strohfidel-Virtuos. S. 800.

Hummel, Joh. Nepomuk, Kapellm. in Weimar. S. 708. Todtenfeier S. 772.

Lesueur, J. Franç., Lebensbeschr. S. 859.

Linke, Joseph, Violoncell-Virtuos in Wien (mit Lebensbeschreibung) S. 440.

Löhle, Fr. Xav., Hof- u. Opernsänger in München. S. 228.

Lonati, Ortensia, junge Sängerin in Palermo. S. 94.

Louise, Prinzessin von Preussen, Gemahlin des Fürsten Anton Radziwill S. 78; 130.

Majocchi, Luigi, Komponist, st. in Cologno. S. 216.

Martin, Blaise, Tenor in Paris. S. 860.

Martinelli, Luigi, Bassist in Rom. S. 596.

Meyer, Karl Heinr., in Leipzig. S. 478; Lebensbeschr. S. 546.

Müller, Adolph Heinr., Organist in Leipzig. S. 656.

Nägeli, Hans Georg, in Zürich. S. 80.

Obach, Vorsteher in Danzig. S. 576 u. 655.

Pacini, Luigi, in Viareggio. S. 478; Lebensbeschr. S. 649.

Pasini, Ignazio, st. in Paris. S. 648.

Pasini-Nencini, Giuditta, Sängerin. S. 640.

Rodatz, Amandus Eberhard, Organist zu Hamburg. (Mit Lebensbeschr.) S. 263.

Rolla, Antonio, Konzertmeister in Dresden. S. 456.

Schenk, Joh., st. in Wien. (mit dem Lebenslaufe). S. 165. Zusatz: S. 345.

Schlott, Joseph, Prof. in München. S. 227.

Schmolka, der Komiker, st. in Berlin. S. 368.

Stöpel, Franz David Christoph, st. in Paris. (Mit Lebensbeschr.) S. 79.

Streitwolf, J. Heinr. Gottlieb, Instrumentenmacher in Göttingen. (Mit Lebensbeschr.). S. 262.

Voitus, Frau Prof. u. Mitstifterin der Singakademie in Berlin. S. 389.

Zamboni, Luigi, Buffo, st. in Florenz. S. 456.

Zingarelli, in Neapel. S. 478. — Lebensbeschr. S. 809.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Schriften über Musik.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter u. neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik etc. 2. u. 3. Lief. S. 8. Dasselbe (mit Text). 4. u. 5. Lief. S. 489.

Baillot, P., L'art du Violon, nouvelle methode etc. Teutsche Uebersetzung von J. D. Anton. 1837. in Fol. S. 397.

Bocher, A. J., Dr. jur., Das Niederrhein. Musikfest ästhetisch u. historisch betrachtet. 1836. S. 33.

Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo XVIII e de' contemporanei —. 2 Bände bei Alvisopoli. 1835. 8. 229.

Caffi, Franc., Della vita e delle opere del prete Gioseffo Zarlino etc. Venezia, 1836. S. 688.

Dehn, S. W., Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen: Orlando de Lassus. Aus d. Französischen übersetzt u. mit Anmerkungen herausgegeben von —. Mit 2 Abbild. 1837. in 8. S. 313.

Der Minnesänger. Musikalische Unterhaltungsblätter. 3r Jahrg. 1836. in Fol. Enthaltend Erzählungen, Lebensbeschreibungen, Notizen und auf jedem Bogen ein kurzes Gesangstück. S. 235.

Erk, Ludw., Choralbuch für Schule und Haus. Eine Auswahl von 77 einst. Mel. der evangel. Kirche mit vollständigen Texten etc. S. 583.

Fink, G. W., Musikalische Grammatik oder theoret.-pract. Unterricht in der Tonkunst für Musiklehrer u. Musikfreunde etc. — S. 353.

Fischer, J. Gottlob, Praktischer Leitfaden für Lehrer beim Gesangunterrichte in Schulen. Ein Versuch, die Gesanglehre nach Noten in entwickelter (Pestalozzischer) Methode eben so möglichst zu vereinfachen, als fest zu begründen etc. 1830. in 8. S. 238.

— J. M., Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihrem natürlichen Zusammenhange, nebst einer geschichtlichen Entwickelung derselben. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst. 1836. in 8. S. 249.

Gruner, Frdr., Praktische Singschule für Mittel- u. höhere Schulen. In 3 Heften. Erstes Heft. S. 103.

Hahn, Bernh., Handbuch beim Unterrichte im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen. 3te Aufl. in 8. S. 149.

Kunsthandlung. Agnese Schebest in Karlsruhe. 1837. S. 45. — S. 581.

Kützing, Karl, Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst, bearb. v. — Mit 8 Kupfertafeln. S. 21. Zweite, von der ersten völlig abweichende Bearbeitung desselben Werkes. S. 413. Beschluss 474.

Lecerf, Justus Amadeus, Die Kunst zu treffen; nach einem neuen, für Lehrer und Lernende erleichternden Verfahren mit besonderer Rücksicht auf Stimmbildung und den gleichzeitigen Unterricht hoher und tiefer Stimmen. 1. Th. in 130 kleinen, 1st. Ges. ohne u. mit Text. S. 24.

Löhr, Joh. Jos., Dr., Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianof.- und Orgelstimmung insbesondere. 1837. in 8. S. 265.

Lump, L., Der Choralgesang nach dem Kultus der kathol. Kirche für Geistliche, Cantoren u. Organisten etc. 2te, durchaus umgearb. u. verm. Aufl. 1837. S. 762.

Luther als Tonkünstler. 1835. (Ein Bogen in 8.) S. 125.

Montal, C., Abregé de l'art d'accorder soimême son Piano etc. 1834. S. 259.
Dasselbe in's Teutsche übersetzt von J. E. Häuser, unter dem Titel: Kurze fassliche Anweisung zum Stimmen des Forte-p. 1835. S. 239.

Müller, P., Anleitung zum Gesangunterrichte für Lehrer an Volksschulen, nebst einer Sammlung von 2-, 3- u. 4stimmigen Liedern u. Chorälen für Kirche u. Schule, und einem Anhange von Gesängen für 3 u. 4 Männerst, in Noten u. Zifferschrift. 1. u. 2. Abth. 1836. (in 4.) S. 201.

— Anleitung zum Gesangunterrichte für Lehrer an Volksschulen. 3. u. 4. Heft, bestehend in mehrstimmigen Liedern u. Gesängen. 8. 584.

Musikfest, das dritte, des Schwarzwald-Vereines in Hechingen 1837. S. 839.

Scheibler, Heinr., Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen u. Orgelstimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stössen. S. 240.

Schneider, Frdr., Die Musikschule zu Dessau. S. 824.

Schütze, Frdr. Wilh., Generalbass für Dilettanten etc. S. 829.

Stemmler, Jos., Elementar-Gesanglehre für Stadt- und Landschulen, nebst einer Sammlung neuer Schullieder u. kurzer Anleitung, die Violine zu spielen etc. Karlsruhe, 1837. in Querquart. S. 396.

Tacchinardi, Nic., Dell' opera in musica sul teatro italiano etc. Zweite Auflage. Auszüge daraus. S. 787, u. Beschluss S. 804.

Thor, Christ. Frdr. Gottl., Abhandlung über Klavier-Saiten-Instrumente, insonderheit der Fortepiano's u. Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung u. Stimmung. Ein nothwendiges Handbuch etc. 2te, durchaus verbess. u. verm. Aufl. 1836. in 8. S. 259.

Werner, F. A., Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer u. Schüler behufs des Musikunterrichts. S. 699.

2) Musik.
A) Gesang.
a) Kirche.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. Zum Studium etc. (Gesang- u. Instrumental-Fugen gemischt). 2. u. 3. Lief. S. 8.

Bertelmann, J. G., Missa auctore —, edita a Societate Hollandica musicae promovendae. S. 581.

Drobisch, Carl Ludw., Messe in D für 4 Singst., Streichinstrumente, 2 Klarinetten oder Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel. Op. 31. In St. S. 446.

Elkamp, Heinr., Paulus, Oratorium in 2 Theilen. Vollst. Klavierauszug. S. 533.

Gleichmann, J. A., Cantate für die Kirche, komp. u. für kleinere u. grössere Musikchöre eingerichtet. No. 1. Sonntags-Cantate. Partitur. S. 267.

Greil, A. E., Veni sancte spiritus für 4 Männerst. a capella. Op. 3. Partitur u. Stimmen. S. 319.

— Liturgische Chöre nach Vorschrift der Agende für die preuss. evangel. Kirche. Für Männerstimmen. Op. 5. Erste Lief. Part. u. St. 8. 807.

Händel, G. F., Joseph, Oratorium in 3 Abtheilungen. Im vollständ. Klavierauszuge von C. L. Hellwig. S. 549.

— Belsazar, Orator. in 3 Abth. Uebersetzt u. bearbeitet von J. F. v. Mosel. Partitur. S. 757.

Hesse, Adolph, „Sei uns gnädig, Gott der Gnaden", Cantate für 4 Singst. u. Orchester. Op. 59. Part. S. 447.

Kuchor, Konrad, Messgesang von Eduard Vogt. 4stimmig mit Choralstyl. 1837. Partitur. S. 268.

Lügel, J. G., Solig, wer den stillen Fort gefunden etc., Cantate für 4 Singst. mit Begl. des Orch. Part. 8. 53.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Paulus, Oratorium nach Worten der heil. Schrift. Op. 36. Partitur u. Klavierauszug. S. 497. Beschluss 813 u. f.

Pearsall, R. L., de Willabrídge Armigero: Hymnus „Ave verum corpus" 4 voc. Op. 8. S. 216.

Sions (neue). 3tes u. 4tes Heft. S. 448.

Schneider, Frdr., Dr., Absalon, Orat. etc. Part. S. 677.

Seyfried, Ign. v., Halleluia, 4stimmiger Chor mit Orch.-Begl. (3tes Heft der Sions). S. 448.

— 2 Tantum ergo mit willkürlicher Orgel- oder Instrumentalbegleit. S. 812.

Verhulst, J. J. H., Tantum ergo —, edidit a Soc. Holland. mus. promovendae. S. 582.

Weyse, C. E. F., Der Ambrosianische Lobgesang. Mit Orgelbegleitung. Partitur. S. 445.

Widerhofer, Jos., Brandmesse von Marinelli, für 4 St. mit Orch. S. 763.

Wolfram, Joseph, Kantate am Dankfest nach der Ernte etc. Im Repertorium für Teutschlands Kirchenmusik für drei 4st. Ges. mit Orch. 1. B. No. 4. S. 762.

Zingarelli, Nic., Christus factus est pro nobis etc. u. Miserere für 4 Singst. etc. S. 812.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Actéon, Opéra comique en un acte, paroles de Scribe, Musique de —. Nach dem Französ. für die deutsche Bühne bearbeitet von M. G. Friedrich. Partitur, Textbuch u. vollständiger Klavierauszug von Jos. Rummel. S. 157.

Böhmer, Karl, Meerkönig und sein Liebchen, romantisches Singspiel in 2 Aufz. von H. Schmidt. Vollständiger Klavierauszug von F. A. Reininger. Op. 28. S. 486.

Meyerbeer, Giac., Die Hugenotten, grosse Oper in 5 Akten von E. Scribe, mit deutscher Uebersetzung von J. F. Castelli. In Musik gesetzt v. —. Vollständiger Klavierausz. v. Ch. Schwenke. S. 169. Beschl. S. 185.

— Dieselbe Oper, Klavierauszug ohne Worte von Ch. Schwenke. S. 189.

c) Concert.

Beethoven, Ludw. v., Der glorreiche Augenblick. Kantate. In Partitur, Stimmen u. Klavierauszug. S. 617. — Auch mit einem neuen Texte unter dem Titel: „Preis der Tonkunst.“ Partitur, Stimmen u. s. w. S. 620.

Geyer, Florimund Aug., Maria Stuart, lyrisches Monodrama mit Chören für die Altstimme, von der K. Akademie der Künste zu Berlin gekrönte — Preiskomposition, ged. u. in Musik gesetzt von —. Vollständiger Klavierauszug vom Verf. S. 281.

Loewe, J. A., Lied auf Preussens König, von E. F. August ged., für Männerchor u. mit Instrumenten (auch ohne sie) komponirt von —. S. 296.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Abmeyer, C. A., Sammlung 2- u. 3stimmiger Gesänge für Volksschulen, enthaltend 125 Lieder u. 16 Kanons, in 2 Abtheil. S. 800.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit, etc. 2. u. 3. Lief. S. 489.

Berr, Aug., 3 Quartetts für Männerst. mit Begl. des Pfte. S. 638.

Bertelsmann, A., 12 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 3. Partitur. S. 480.

Ehrlich, C. F., Duettino: Eins in Liebe — für Sopran u. Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 13. S. 571.

Elkamp, Heinr., 3 geistliche Gesänge für Sopran u. Tenor mit Begl. des Pianof. komp. — Op. 11. S. 125.

Erk, Ludw., Sammlung 3- u. 4stimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien u. in kleinen Singvereinen. 1. Heft. Verbesserte u. vermehrte Auflage. Partitur u. Stimmen. 2tes Heft. Partitur. S. 63.

— 1., 2., 3. u. 4stimmige Schullieder von verschiedenen Komponisten. 3te verbesserte u. vermehrte Auflage. 1. Heft. 1835. S. 63.

Fournes, P. J., Mehrstimmige Gesänge für die Jugend mit Begl. des Pfte. Op. 12. Lief. 1. (3 ver. Ges.) S. 808.

Groll, A. E., Lorbeer und Rose, für 2 Singst. mit Pfte. Op. 6. — Weihnachtslied für 1 Singst. u. Chor mit Pfte. Op. 10. S. 648.

Gross, J. B., 4stimmige Männerlieder, Op. 27. 1. Heft. Partitur u. Stimmen. S. 177.

Hellwig, C. L., Macrobiotik in 30 Merkversen von C. W. Hufeland, für 2, 3 u. 4 Singst. kanonisch in Musik gesetzt. Op. 11. S. 551.

Henkel, M., 3 Gesänge für Solo- u. Chorstimmen. — XIII zweistimmige Lieder. S. 552.

Hinnenberg, A. W., Allgemeines Schul-Choralbuch, oder 50 der gangbarsten Chorale für Schulen, 1-, 2- u. 3stimmig bearbeitet. S. 716.

Keller, Karl, 8 Gesänge für 2 Sopranstimmen mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre. 1s, W. S. 406.

Klose, Heinr. Aug., Schulchoralbuch oder Sammlung der gebräuchlichsten Chorale u. Responsorien für 2, 3 u. 4 Kinderstimmen ausgesetzt von —. S. 800.

Kreutzer, Konradin, VI Lieder u. Chöre von Heine, Stieglitz, für 4 Männerst. mit willkürlicher Begl. des Flte. Op. 58. Lief. 1 u. 2. S. 489.

Lachner, Franz, Deutsche Gesänge für 2 Singst. mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre. Op. 48. S. 270.

Lägel, J. G., Choralmelodieenbuch für 3 Männerst. zur Beförderung der Andacht in den beiden ersten Gymnasialklassen nach Niemeyer's Gesangbuch bearb. S. 806.

Lenerf, Just. Amadeus, Gesänge u. Gesangübungen für die Jugend. 1. Heft, 6 Gesänge für 4 männliche Stimmen enthaltend, mit Partitur. 2. Heft: 10 Ges. für 3 Sopran u. 1 Alt. 3. u. 4. Heft: Die Kunst zu treffen etc, in 170 kleinen statt, Gesängen mit u. ohne Textesworte. S. 23.

— Lied auf Preussens König von E. F. August, für 2 Tenore u. 2 Bässe etc. S. 296.

Löwe, C., 5 Oden des Horaz, auf den let. Text mit deutscher Uebersetzung von Voss für Männerst. komponirt, Op. 58. S. 133.

Marschner, Heinr., Trinklieder von Karl Herlossohn für 4 Männerst. Op. 93. Partitur u. Stimmen. S. 649.

Melodieen zum allgemeinen Taschenliederbuche für Deutschlands Sänger. Ein- u. mehrstimmig gesetzt von Karl Jungbann. 1836. S. 69.

Messer, F. L., Lob und Dank d. m Vater Rhein! Ein Tafelgesang für Männerst. mit Begl. des Pianof., Gedicht von H. Hofmann. Musik von —. S. 319.

Müller, P., Anleit. zum Gesangunterrichte in 2- u. 3st. Liedern. 3 Heft: u. 2 Männerchöre, 4. Heft S. 552.

Nägeli, Hans Georg, XV 4st. Männerchöre. Als 2. Heft der Gesangbildungslehre für den Männerchor. Forts. S. 490.

— Herrmann, Liederkranz für die Jugend. 28 zweist. Lieder u. Rundgesänge. S. 551.

Neithardt, A., 6 Gesänge für Männerst. Op. 106. Partitur u. Stimmen. S. 177.

Rossini, No. 1. Adieu à l'Italie; No. 2. Le Départ, Il Notturno avec accomp. de Pfte. (Duettini) mit Italien., franz. u. teutschem Text. S. 253.

Schmalholz, Karl Ferd., Trauergesang für 4 Männerst., den Manen J. Georg Nägeli's gewidmet von —. S. 571.

Schoch, Jakob, 12 ganz leichte Kinderlieder von —. 2tes Heftchen. S. 571.

Sthemler, Jos., 50 neue Schullieder mit Beiträgen von verschiedenen Komponisten. 1837. — Drei- u. vierst. für Mädchen oder Knaben. S. 536.

Stolze, H. W., Des frohen Sängers Symbolum. Männergesang für 4 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 33. No. 4 der Männergesänge. Partitur. S. 177.

Tauwitz, Eduard, Lebewohl an's Vaterland, Ged. von Kadenz, für den Männerchor (4 Solo- u. 4 Chorst.) komp. von —. Partitur u. Stimmen. S. 320.

— 6 Lieder für 4 Männerst. 2. Heft. Part. u. St. S. 307.

Theomele, Eine Sammlung auserlesener christlicher Lieder u. Gesänge mit Begl. des Pianof. Für Schulen, Institute, Familienkreise etc. 2te Hefte. Mit einem Textbuche als Zugabe zum 1. u. 2. Hefte. S. 87.

Tomaschek, W. J., 6 Gesänge aus C. E. Ebert's böhmischnationalem Epos: „Wlasta" mit Begl. des Pfte. (eine dreistimmige). 72. Werk. S. 201.

Vier Volks-Wiegenlieder in hoch- u. niederdeutscher Mundart mit zum Theil erweitertem Texte, stimmig für Sopran, Alt, Tenor u. Baß unter beibehaltener uralter Singweise. S. 124.

Wehrli, J. A., 12 dreist. Gesänge für die reifere Jugend. 2te Aufl. S. 351.

Zöllner, A., 6 Gesänge für 4 Männerst. komp. S. 319.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Baldenecker, J. D., 2 Quodlibet-Arien, eingelegt in die Burleske „Das Königreich der Weiber", für das Pfte. arrang. von —. S. 272.

Belcke, C. G., 8 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 17. S. 357.

Böhmer, E., 3 Gesänge für eine Sopranst. mit Begl. des Pfte. S. 366.

Buchmann, Frdr., Feier der Töne, Ged. v. Chr. Schreiber, für 1 Singst. mit Pfte. Op. 2. — und: Die Gesänge, ein idyll.-roman.-mythol. Ged., ebendas. Op. 3. S. 824.

Curschmann, Fr., 6 Gesänge für eine Singst. mit Begl. d. Pianof. Op. 14. 9. Liederheft. S. 85.

— Der kleine Wanderer, Romanze mit Pianof. S. 270.

Der Männergesänger. Musikal. Unterhaltungsblätter. 3. Jahrg. 1836. in Fol. Enthaltend: Ausser Erzählungen, Notizen etc. Romanzen, Lieder, Canzonetten etc. mit Begl. des Pianof. oder Guitarre, von sehr verschiedenen Componisten. S. 235.

Ehrlich, C. F., 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 12. S. 223.

— Lied aus der Oper: „Die Rosenmädchen" mit Begl. d. Pfte. S. 264.

Felix, Karl, Jugendklänge von W. V. C. Pfeiffer, in Musik gesetzt von —. 1. u. 2. Heft. S. 624.

Fleischmann, J. Ch. M., Die Vorsage, Gedicht von Welker, für 1 Singstimme mit Pfte. S. 803.

Flügel, Gustav, 6 Lieder mit Pfte. Op. 1. S. 804.

Gerli, A. E., 3 Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 1 (neue Aufl.) — Drei einzelne Lieder u. 3 Ges. für 1 Stimme mit Pfte. Op. 11. S. 631.

Grossebach, E., 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 11. S. 270.

Grosse, J. B., Lieder u. Ges. mit Pfte. Op. 35. S. 851.

Grunbaum, Karl, 3 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 2. Werk. S. 87.

Henkel, M., Lieder u. Ges. mit Pfte od. Guit. 1. Heft. S. 831.

Jähns, Fr. Wilh., Die kleine Kirin, licht schwed. Originalballade, übersetzt von Amalie v. Helwig. 50. Jahrg. für eine Bass- oder Baritonst. mit Begl. des Pianof. Op. 18. S. 87.

Klein, Bernh., Der Gott und die Bajadere, Ballade von Goethe; Der Ritter Toggenburg, Ballade von Schiller, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. 8. 128.

— Die Braut von Korinth, Ballade von Goethe, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 130.

— Sieben Gesänge aus den Bildern des Orients nach der Frithiofs-Sage —: 3 Gesänge. Signerdilied u. 4 Schwerdt von Göthe, u. Sehnsucht nach Ruhe — für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 297.

— Hymne v. Ballstab für eine Singst. mit Pfte. — Bonus Lamberte, für eine Singst. mit Pfte. S. 738.

— Joseph, Sechs Gedichte aus Wilhelm Meisters Lehrjahren —: das Schloss am Meere und der Wirthin Tochterlein, 2 Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 208.

Krug, Frdr., 4 Gesänge für eine Bass- oder Baritonst. mit Begl. des Pfte. S. 766.

— 6 Gesänge für eine Singst. mit Pianof.-Begl. S. 814.

Lachner, Franz, Deutsche Gesänge mit Begl. des Pfte. Op. 49. S. 272.

Lecerf, Just. Amad., Der Knaben Tod, der König in Thule u. das Schloss am Meere. 3 Balladen von Uhland u. Göthe, für eine Sopran- oder Tenorst. mit Pianof.-Begl. 10 Gesangwerk. S. 240.

— 12 Balladen u. Lieder für eine Singst. mit Pfte. 1. Heft. S. 355.

Löwe, C., Esther, ein Liederkreis in Balladenform in 3 Abtheilungen; ged. von L. Giesebrecht, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 32. S. 817.

— Gregor auf dem Stein. Legende in 3 Abtheilungen, gedichtet von Franz Kugler, für eine Singst. mit Partsp. Op. 38. S. 257.

— Göthe's Paria. Gebet. Legende, Dank, für eine Singst. mit Pfte. Op. 58. S. 257.

— Wirkung in der Ferne. Der Singer. Der Schatzgräber. 3 Balladen von Göthe, für eine Singst. mit Pfte-Begl. 5tes Werk. S. 256.

— Frauenliebe, Liederkranz für eine Altstimme mit Pfte. 60. Werk. S. 843.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., 6 Gesänge mit Begl des Pfte. Op. 34. S. 305.

— 2 Romanzen von Lord Byron für eine Singst. mit Begl. des Pfte. S. 698.

Meyerbeer, Giac., Die Wahnsinnige, Romanze mit deutschem u. franz. Texte, für eine Singst. mit Pfte-Begl. Op. 77. S. 698.

— Die Tochter der Luft, Ballade für eine Singst. mit Pfte; — Skolion, eben so; beide Gesänge mit franz. u. deutschem Texte. S. 793.

Mosche, C., 6 deutsche Lieder von Emm. Geibel, in Musik gesetzt für eine mittlere Sopranst. mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 302.

Müller, Wilh., 6 Lieder für eine Singst. mit Pianof.-Begl. 1. Heft. S. 814.

Musikalisches Album (enthaltend mit Gesängen u. Klavierstücken) für Freunde von Musikbeschäftigung. Karl Löwe, G. Meyerbeer, Aug. Panseron u. L. Spohr. S. 23.

Nestorine (pseudonym), Sechszehn Lieder des Osterländer — Die 5 Sinne, Rundgesang mit kleinem Chore, ged. u. comp. von —. S. 393.

Nicolai, Gustav, Balladen u. Romanzen für eine Singst. mit Pianof. Op. 3 — 7. S. 864.

Oesterley, Ferd., 8 Lieder in Mus. ges. von —. Op. 1. Heft 1. S. 370.

Petschke, H. T., 6 Gesänge für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pfte. Op. 2. S. 608.

Reichel, C. A., Wiedersehen: ob wir uns wiedersehn; wo wir uns wiedersehn; wenn wir uns wiedersehn — komp. von —. S. 367.

Reisiger, C. G., Gesänge u. Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pfte. Op. 98; 20. Liederrausch, (Original-Gesangmagazin z. B., 2. Heft). — Gesänge u. Lieder für eine Tenor- oder Sopranst. mit Begl. des Pfte. Op. 116; 19. Liederrausch. S. 88.

Salfoneuve, E., Die Löwenbraut, Ballade für 1 Singst. mit Pfte. S. 862.

Schnabel, Karl, Wanderers Morgengruss, Der Stern, Tyroler Liebeten, Mein Schätzerl, Gesänge für 1 Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pfte. Op. 18. S. 223.

Seiffert, C. T., Lieder u. Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonst. mit Begl. des Pfte. Op. 3. 2. 222.

Spiker, S. H., Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. (als MS. gedruckt). S. 847.

Spohr, Louis, 6 deutsche Lieder mit 2- u. 4händiger Pfte-Begl. 101. Werk. S. 637.

Stümer, Heinr., 3 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pfte. S. 847.

Teichmann, Anton, III Canzonette con accomp. di Pianof. S. 264.

Teschner, G. W., Arietta italiana con Variaz. per voce di Soprano. S. 649.

Tomaschek, W. J., 6 Gesänge aus C. F. Ebert's böhmisch-nationalem Epos: „Wlasta" mit Begl. des Pfte (zwei einstimmige). 71. Werk. S. 606.

Traub, J. H., Lieder für eine Singst. mit Pfte-Begl. Op. 10. S. 640.

— F. H., Liebesdust u. Leid. Ged. v. H. Heine, für eine Singst. u. Pfte. Op. 18. S. 813.

B) Instrumental-Musik.

a) Symphonieen und Ouverturen.

Beethoven, Louis v., Die grosse Symphonie. 36. Werk. Partitur. S. 696.

Lachner, Franz, Preis-Symphonie für das Concert spirituel in Wien. Sinfonie passionata (in C moll) für das grosse Orchester. 52. Werk. Part. S. 201. Beschl. S. 217.

Meyerbeer, Giac., Ouverture et Orgie du l'Opéra: „Les Huguenots" à gr. Orch. S. 713.

Müller, C. G., Grosse Symphonie für Orchester komponirt von —. Op. 12. S. 137.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Beethoven, L. v., Erstes Konzert in C dur für das Pfte mit Orchester etc. 15. Werk. S. 620.

Chopin, F., Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato pour le Pianof. avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 22. S. 8.

David, F., Premier Concertino p. le Violon av. accomp. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 5. S. 693.

Fürstenau, A. B., L'Union, Introd. et Rondeau brillant sur des thèmes de l'Opera Norma de Bellini pour II Flûtes principales av. accomp. d'Orch. ou de Pfte par —. Oeuv. 112. S. 316.

— Le Bivouac, Introd. et Variat. brillantes sur le Sicilienne de l'Opera Robert le Diable p. II Flûtes principales av. acc. de grand Orch. ou de Pfte composée par —. Oeuv. 116. S. 313.

Hummel, J. N., Grosses Concert (A moll) für das Pianof. 85. Werk. Neue Ausg. S. 621.

Jacobi, C., Potpourri sur des Motifs favoris de l'Opera Zampa d'Herold pour Basson av. acc. de II V., Alto et Basse Contp. — Oeuv. 16. S. 208.

Kummer, F. A., Adagio et Variations brill. pour le Violle av. acc. d'Orch. ou de Pfte. Op. 10. S. 286.

Lindpaintner, P., Concertino pour le Cor av. acc. de l'Orchestre. S. 178.

Molique, Bernard, Variations et Rondo sur un thème original pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Piano. Oeuv. 18 (in 2 Ausg.) S. 798.

Romberg, Bernh., Concertino p. le Violle av. acc. d'Orch. Oeuv. 57. S. 860.

Spohr, L., Second Concertino pour le Violon av. accomp. d'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 32. S. 605.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Drei Märsche für die Infanterie v. C. Engelhardt, A. Neithardt u. Fr. Weller, Partitur. S. 208.

Müller, C. F., Danses du Carneval 1857 à Berlin composées pour grand Orch. Liv. 3. S. 287.

Rossini, L., Mariage de S. A. R. le Duc d'Orleans. III Marches militaires. S. 713.

d) Kammermusik.

a) für mehre Instrumente.

Beethoven, L. v., Quartett für Pfte, Violine, Viola u. Violl. 16. Werk. — Quintett für Pfte, Hoboe, Klarinette, Horn u. Fagott. 16. Werk. Neue Ausg. S. 620.

Carulli, F., Divertissements pour Guitare et Flûte, ou Violon sur des motifs des Huguenots. S. 632.

Dotzauer, J. F., Fantaisie par Violle et Pianof. par —. Oeuv. 129. S. 560.

Gouschke, Joseph, Grande Sonate pour Flte et Violoncl. Oeuv. 6. S. 55.

Grave, J. B., Duo brill. sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots etc. pour Flte et Violle ou Violon. Oeuv. 37. S. 607.

Hummel, J. N., Sinfonie de Joseph Haydn, pour le Pianof. seul ou av. accomp. de Flute, Violon et Violle (ad lib.) arrangée par —. No. 3. S. 225.

Jacobi, C., Potpourri sur des Motifs favoris de l'Opera Zampa pour Basson av. accomp. de II Violons, Alto et Basse. — Oeuv. 16. S. 208.

Kalkbrenner, Fr., Grand Septuor pour Pianof., Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contre-Basse par —. Oeuv. 132. S. 3.

Kole, J. F., 3 Fugen für 2 Violinen, Bratsche u. Violle gesetzt von —. Op. 146. S. u. 6. Lief. Part. S. 318.

Kummer, F. A., Adagio et Variat. sur un thème de l'Opéra: „I Capuleti ed i Montecchi" pour le Vcelle av. acc. de II Violons, Viola et Basso ou de Pfte. Oeuv. 31. S. 385.

— Adagio et Variations brill. pour le Vcelle av. accomp. du Pfte. Oeuv. 10. S. 386.

— Gasp., Serenade pour Flöte, Alto et Guit. Oeuv. 83. — Quat. facile pour Flöte, Violon, Alto et Vcelle. Oeuv. 89 u. 90. S 386.

Les Huguenots, grand Opéra etc. arrangé p. II Violons. Liv. I et II. S. 491.

— Arrangé pour II Flûtes. Liv. I et II. S. 492.

Lipinski, Charles, Concerto militaire pour le Violon av. acc. du Pianof. Oeuv. 20. S. 178.

— Rondeau de Concert p. le Violon av. acc. (de l'Orch.) de Pfte. Oeuv. 18. S. 489.

Lobe, Charl., III Divertiss. p. II Flûtes etc. Oeuv. 31. S. 596.

Louis, N., Gr. Caprice concert. p. Piano et Violon etc. S. 862.

Meyerbeer, Giac., Les Huguenots, gr. Opéra en 5 actes, arr. en Quatuor, p. II Violons, Alto et Vcelle par Ch. Schwenke. Liv. I, II, III et IV. S. 713.

Müller, C. G., Potpourri sur les Motifs de l'Opéra: Les Huguenots etc. pour II Violons. S. 407.

Richter, Guil., III Rondinos faciles et agréables pour Pfte et Flûte. Oeuv. 16. S. 489.

Romberg, Bernh., Concertino pour le Vcelle av. acc. de Piano. Oeuv. 57. — Fantaisie sur des Airs Norvégiens pour le Vcelle av. acc. de Piano ou de II Violons, Alto, Vcelle et Basse. Oeuv. 58. S. 586.

β) Für ein Instrument.

Album Musical. Sammlung der neuesten Originalkompositionen für Piano (u. Gesang) von F. Chopin, Fr. Hunten, F. Liszt, G. Meyerbeer. S. 25.

Baldenecker, J. D., Walzerstrauss. 12 Walzer für das Pfte. S. 296.

Bennett, William Sterndale, Three musical Sketches for the Pianof. entitled: the Lake; the Millstream and the Fountain composed by —. Op. 10: 6 Studien in Form von Capriccios für das Pianof. Op. 11: III Impromptus p. le Pfte. Op. 12. S. 253.

Berger, Louis, XV Etudes pour le Pfte. Oeuv. 22. Cah. 1 u. 2. S. 709.

Bobrowicz, J. N., Variat. et Polonaise sur un Duo de l'Opéra: „I Montecchi e Capuleti" pour Guitare seul. Oeuv. 30. S. 628.

Böhner, J. Ludw., Variat. für Pfte. Op. 99. S. 863.

Brunner, C. T., Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes für das Pfte. Werk. 3. Heft. — Sechs leichte Rondos für das Pfte, zum Behuf des Unterrichts komp. 6. W. S. 412.

— Kleine Uebungsstücke, fortschreitend u. mit Fingersatz, für das Pfte zu 4 Händen komponirt. 9. Werk. 1. Heft. S. 564.

Burgmüller, Frédr., Petites Pièces pour le Piano comp. sur des motifs favoris de Donizetti. Liv. I, II et III. S. 644.

Cavalli, F., Mosaique des morceaux favoris de l'Opera: Les Huguenots etc. arrangée pour la Guitare. S. 407.

Chopin, F. II Polonaises pour le Pianof. composées par —. Oeuv. 26. S. 8.

Chopin, F., Arrangirte Werke: Op. 3 (arr. v. C. Czerny, für 2 u. 4 Hände); Op. 17 (arrang. v. F. Mockwitz für 4 Hände), Op. 22 u. 26 (arrang. von C. G. Müller für 4 Hände). S. 54 u. 55.

— Ballade pour le Piano (ohne Worte). Oeuv. 23. S. 55.

— von andern Komponisten arrangirte Werke: Op. 16; Op. 23 u. 24. S. 491.

Chwatal, X., Introd. und Variationen über ein Thema aus der Oper: „Der Bergmönch" von Wolfram komponirt für das Pianof. Op. 11. S. 285.

Cramer, J. B., Immortelles; dediées à la mémoire de Mad. Malibran. Fantaisie pathétique et caractéristique p. le Pfte. Op. 87. S. 357.

Czerny, Ch., Souvenir de mon premier Voyage (en Saxe). Fantaisie p. le Pfte. S. 840.

Duvernoy, J. B., II Divertissemens pour le Piano sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots etc. composés par —. Oeuv. 76. No. 2. S. 407.

Ehrlich, C. F., Frühlingswalzer komponirt von W. Körner, arrangirt für Pfte von —. S. 453.

Elkamp, W., Fantaisie et Variat. p. le Pfte. Op. 15. S. 842.

Endter, J. N., Introd., Variationen u. Finale für Pianof. über das Mantellied: „Schier dreissig Jahre bist du alt" etc. S. 564.

Explanisto de S. M. l'Empereur de Maroc (M. Liszt?). Grande Fantaisie pour Piano dédiée à Mr. S. Thalberg par un — (Eine Parodie). S. 337.

Füller, Gustav, Erinnerung an Neu-Strelitz. Walzer für das Pianof. Op. 1. S. 286.

Hausmann, F. X., VI Valses modernes et brillantes pour le Pianof. Op. 2. S. 453.

Henselt, Adolph, Variations de Concert pour le Pianof. Oeuv. 2. S. 715.

Herz, Jacques, Les Soigneuses. Les Bohémiens. La Gondole. Le Bal. IV Airs de Ballet de l'Opera: Les Huguenots etc., arrangés en Rondos brillants pour le Piano. Oeuv. 29. S. 408.

Hünten, Franz, Im Allgemeinen über seine Pianof.-Werke mit Titelangabe folgender:
Oeuv. 40; 57; 58; 59; 62; 66, Liv. I u. II; 67; Voyage musical de Bochsa etc., ohne Opuszahl, Liv. I, II, III et IV; Oeuv. 70, Liv. I, II, III; 71; 72; 73, Liv. I, II, III; 74. S. 72.

— II Rondeaux fac. et brill. sur des motifs de l'Op.: Les Huguenots etc. p. le Pianof. Op. 91. No. 1 et II. S. 408.

— II Rondeaux faciles et brillants sur des thèmes favoris de l'Opéra: L'Eclair — pour le Piano. Oeuv. 90. Liv. I et II. S. 490.

Hummel, J. N., Sinfonie de Jos. Haydn pour le Pianof. seul ou av. accomp. de Flûte, Violon et Vcelle (ad lib.) arrangée par —. No. 5. S. 128.

Koch, Karl, Les jours de mon enfance. Air favori de l'Op.: „Le Pré aux Clercs d'Herold arrangé en Rondeau av. Introd. et Finale pour le Pianof. S. 285.

Krebs, C., Introd. et Variations sur un thème de l'Opera: „La Fiancée" d'Auber etc. Oeuv. 41. S. 468.

Krägon, Charles, III Polonaises pour le Pfte à 4 mains. Oeuv. 15. S. 453.

Kunze, C., Hugenotten-Walzer; 3 Galoppen für das Pfte nach Themen aus den Hugenotten. S. 409.

Lachner, Franz, Preis-Symphonie, Sinfonia passionata in Cmoll für das Pianof. arrangirt zu 2 u. zu 4 Händen. Op. 21. S. 209.

Lecarpentier, A., III Bagatelles pour le Piano à 4 mains composées sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots etc. Oeuv. 25. S. 408.

Marquardt, Karl, Grosser Waffentanz zu der Oper: Die Jüdin von Halevy, für das Pfte. S. 453.

Mohlhorn, G. Hermann, Dessauer Rondo-Walzer für Pfte. S. 612.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., 6 Präludien und Fugen für das Pianof. 35. Werk. S. 597.

— 6 Lieder ohne Worte für das Pianof. Op. 38. 3. Heft. S. 600.

Meyerbeer, Giac., Ouverture pour le Pianof. à 4 m. de l'Opera: Les Huguenots. S. 189.

— Les Huguenots, gr. Opéra, arr. p. le Pfte à 4 m. par F. L. Schubert. S. 713.

Moscheles, Ign., Hommage caractéristique à la mémoire de Mad. Malibran de Beriot, en forme de Fantaisie pour le Pianof. par —. Oeuv. 94. S. 189.

Musikalische Theater-Bibliothek für die Jugend. Kleine Potpourri's nach beliebten Melodieen aus den neuesten Opern für das Pfte von Karl Czerny. 1 — 6. Heft. S. 714.

Müller, C. F., Danses de Carneval 1837 à Berlin arrangées pour le Pfte. Liv. 9. S. 387.

Reissiger, Fr. Aug., 4 Rondeaux faciles et brillants pour le Pianof. Op. 16. S. 285.

Rossini, J., Mariage de S. A. R. le Duc d'Orleans. III Marches militaires p. le Pfte à 2 et à 4 m. (in 2 Aufg.). S. 711.

Schmitt, Jacques, Bagatelles en forme des Mazurkas pour le Pianof. Op. 255. S. 286.

Schnabel, Karl, Neueste Breslauer Tänze für das Pfte. S. 453.

— Erinnerungen an Mad. Schröder-Devrient; Fantasie für das Pfte über Motive aus: Norma u. Romeo von Bellini. S. 469.

Schubert, F. L., VI Contredanses sur des motifs des Huguenots pour Pfte par —. S. 396.

Schunke, Charles, Rondo Espagnol pour le Piano sur la Cachucha etc. par —. Oeuv. 47. S. 564.

Stolze, H. W., Introd. et Variat. p. le Pfte. Op. 27 u. Op. 29. S. 841.

Taubert, Guil., Tutti Frutti. Collect. de Morceaux brill. et non difficiles p. le Pfte. Oeuv. 24. Liv. II. S. 612.

Thalberg, Sigism., 12 Etudes pour le Pfte. Oeuv. 26. Liv. I. S. 600.

— Fant. über Motive aus Don Juan für Pfte. Op. 12. S. 659.

Titl, A. Emil, Hugenotten-Walzer für das Pianof. S. 409.

Tolbecque, J. B., III Quadrilles, II Galops et une Valse sur des motifs de Huguenots composés pour le Pianof. Liv. I, II, III. S. 470.

Zöllner, C. H., VI Valses à 4 m. p. le Pfte. S. 453.

γ) Für die Orgel.

Becker, C. F., Choral: „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" mit 35 beifferten Bässen. Bearbeitet von —. (Zur Uebung in 4stimmigen Satze.) S. 320.

Göhler, E. F., 12 kurze und einfache Orgelstücke als Vorspiele zum kirchl. Gebrauch. Op. 4. S. 269.

Geissler, Karl, 24 Choralvorspiele in 3- u. 4st. Adagio's etc. Op. 4. S. 763.

Grell, A. E., 6 kurze und leichte Intlmen. Vorspiele für die Orgel. Op. 4. S. 269.

Henkel, Mich., Einige Tonsätze für die Orgel (4 Stück). S. 797.

Körner, Gotthilf Wilh., Der angehende Organist, oder Sammlung von kurzen und leichten Orgelstücken mit und ohne Pedal zu spielen durch die gebräuchlichsten Dur- u. Moll-Tonarten etc. 10. W. 1. Heft. S. 541.

Kühmstedt, Frdr., Fugen und Vorspiele für die Orgel. 1. Heft. 19. Werk. S. 269.

Lorenz, Wilh., Leichte und einfache Choral-Vorspiele für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauch. S. 216.

Meister, J. G., 6 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentl. Gottesdienste komp. Op. 12. S. 156.

— 8 Orgelstücke etc. Op. 12. S. 157.

Molck, J. H. C., Choral-Melodieen, in den evangel. Gemeinden des Königr. Hannover gebräuchliche, 4stimmig u. mit Zwischenspielen. 1., 2. u. 3. Lief. S. 634.

Museum, neues vollständiges, für die Orgel zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufes und zur allgemeinen Ausbildung für dieselben etc. 4. Jahrgang. S. 448.

Nitsche, J. C. G., J. B. Reimann's Sammlung alter u. neuer Melod. evangel. Lieder, vermehrt u. auf's Neue bearb. u. mit Variation versehen von —. 1. Theil. Oder Allgemeines Choralbuch für die evangel. Kirchen und Schulen etc. 4stimmig. 1837. S. 39.

Rink, Ch. H., 30 Choräle mit Präludien u. Zwischenspielen von —. Ein Nachtrag zu dem Choralbuch für evang. Kirchen von Naturg. Fr. Kessler u. Rink. S. 121.

— Der Choralfreund, oder Studien für das Choralspielen. 4. Jahrg. Op. 118; und 5. Jahrg. Op. 107 (117?) — S. 122.

V. Correspondenz.

Aachen. S. 409.

Altenburg. S. 590.

Basel. S. 557.

Bergamo. S. 460, 802.

Berlin. S. 56, 76, 127, 193, 257, 273, 341, 362, 387, 470, 552, 610, 621, 705, 754, 783, 818, 832.

Birmingham. S. 722.

Bologna. S. 48, 108, 422, 626, 721.

Cassel. S. 113, 131, 665.

Catania. S. 95.

Cöln. S. 255.

Danzig. S. 554, 574, 587, 604.

Darmstadt. S. 117, 143, 733, 768, 771, 780.

Dresden. S. 28, 110, 125, 232, 271, 338, 737, 764, 820.

Erfurt. S. 572.

Florenz (mit Grossherz. Toscana). S. 49, 196, 287, 458, 640, 746.

Frankfurt a. M. S. 548.

Frankreich etc. S. 60.

Genua (mit Herzogthum). S. 48, 198, 429, 670

Göttingen. S. 79, 98.
Greiz (u. Umgegend). S. 459.
Halle a. d. Saale. S. 492, 580.
Hanau. S. 475.
Hannover. S. 179, 808.
Havanna. S. 301.
Hechingen. S. 63, 160, 673.
Holland. S. 30, '(Zustand der Musik im vor. Jahre.) S. 423.
Jena. S. 31, 855, 855.
Italien. S. 13, 48, 61, 94, 146, 168, 184, 196, 214, 228, 277, 286, 367, 419, 456, 476, 494, 510, 578, 595, 625, 640, 649, 668, 687, 702, 717, 728, 745, 776, 802, 803.
Karlsruhe. S. 111.
La chaux de fonds (Schweiz). S. 306.
Leipzig. S. 10, 46, 209, 225, 242, 259, 608, 655, 674, 686, 701, 722, 735, 752, 769, 798, 816, 855, 859.
Lissabon. S. 302.
Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 215, 228, 277, 510, 687, 702, 717, 776, 802.
London. S. 720.
Lucca (mit dem Herzogthume). S. 287, 476, 649.
Magdeburg. S. 323. (Berichtigung S. 492), 780.
Mailand. S. 62, 214, 288, 717, 776, 803.
Mannheim. S. 426, 441, 460.
Memmingen. S. 560.
Messina. S. 369, 578.
Mexiko. S. 778.
Modena (Herzogthum). S. 476, 651, 747.
München. S. 161, 182, 211, 227, 251.
Naumburg a. d. Saale. S. 346.
Neapel. S. 13, 95, 370, 578, 729.
Neuchâtel (Schweiz). S. 305.
Nizza. S. 198.
Palermo. S. 15, 94, 367, 578, 728.
Paris. S. 60, 685.
Parma (Herzogthum). S. 494, 668, 747.
Pegau. S. 359.
Petersburg. S. 725, 745.
Piemont, Königreich. S. 495 (s. Turin).
Prag. S. 89, 165, 246, 255, 276, 345, 374, 390, 410, 641, 652, 670, 690, 738, 750, 779, 800, 821, 856.
Quedlinburg. S. 607.
Rom (mit dem Kirchenstaate). S. 48, 147, 168, 184, 286, 419, 595, 625, 729, 745.
Rostock. S. 478.
Rotterdam. S. 423, 837.
Sardinien. S. 146.
Stockholm. S. 492.
Strassburg. S. 733, 782, 814.
Stuttgart. S. 632, 635, (756), 778.
Triest. S. 277, 812, 720.
Turin. S. 61, 196, 287, 495, 668, 804.
Venedig. S. 228, 287, 811, 687.
Warschau. S. 149.
Weimar. S. 306, 574, 691, 705.
Wien. S. 91, 114, 143, 163, 292, 302, 321, 572, 459, 543, 558, 576, 593, 608, 731, 748, 766, 767.
Zwickau. S. 509.

VI. Miscellen.

Anfrage, wegen eines merkwürdigen Briefes von L. v. Beethoven. S. 596.
Aufruf zur allgemeinen Anerkennung der Fesca'schen Opernwerke. S. 385.
Bandich, Karl, Musikdir. in Sondershausen. S. 648.
Berichtigung (eingesandte) einer falschen Anzeige fremder Blätter über die Aufführung der Oper Undine, komp. v. Girschner. S. 326. — Dazu Nachschrift der Redact. S. 327. — Schreiben darüber v. Frdr. Hieron. Truhn. Mit Vorwort der Redakt. S. 363. — Zweites Schreiben deshalb von J. P. Schmidt. S. 392. — Endlich S. 603 u. 654. — Berichtigung wegen der jungen Pianofortespielerin Siegfried in Magdeburg. S. 494.
Besondere Auszeichnung der Unger in Reggio. S. 652.
Bianchi, Familie desselben. S. 630.
Bohrer, Max, Violoncell-Virtuos. S. 761 531.
Bombardon, neues, in Wien erfundenes Blech-Instrument. S. 388.
Caffiaux, Philipp Joseph, und sein MS. der Geschichte der Musik. S. 562.
Cartellone des Theaters zu Neapel vom 30. Mai 1837 bis 1838. S. 580.
Cassels Musikvereine: Singakademie, Cäcilienverein u. Eunomia. S. 131.
Concert-Einrichtung, über zweckmässige. S. 126.
Crivelli, Gaetano, dessen Grabschrift, das Wesentlichste seiner Biographie enthaltend. S. 215.
Dama Soldato sonst und jetzt. S. 288.
Danzigs Musikzustand. S. 556. Musikvereine S. 588.
Dohler, Pianof.-Virtuos aus Wien. S. 76.
Dorus-Gras in Stuttgart. S. 782.
Druckfehler. S. 98, 180, 532, 682.
Ehrenbezeigungen. S. 32, 96, 98, 184, 228, 565, 594, 419, 423, 459, 460, 494, 530, 547, 562, 596, 640, 658, 669, 670, 702, 708.
Erinnerung an Fesca. S. 111. Aufruf seiner Opern wegen. S. 385.
Erklärung von Ign. Lachner in Stuttgart. S. 736.
Fassmann, v., Sängerin in Berlin. S. 832.
Finalprüfung der austretenden Schüler des Prager Conservatoriums. S. 652.
Fingerschneller, in Wien neu erfundenes Instrument für Pianoforte-Schüler. S. 460. Näheres darüber nach gewachter Erfahrung.
Fink's Meinung über Rechtlichkeit der Anthologieen. S. 69.
Fröhlich, Frdr. Theod., Gedruckte Compositionen. S. 378.
Fünf neue Messen dieses Jahr in Oberitalien. S. 670.
Gesangbuch der evangel. Kirche in Russland. S. 532.
Gesuch eines jungen Violoncellisten. S. 708.
Ghys, Violinist aus Paris. In Dresden: S. 271; in Prag: S. 276; in Berlin: S. 342; in Leipzig: S. 655.
Gluck's Opern in Berlin, oder: Was ist das? (v. dem Erzählenden). S. 327. — Antwort auf diese Frage von J. P. Schmidt, mit Nachschrift der Redakt. S. 379.
Glyzikharphon, neues Instrument. S. 668 u. 720.
Gross, J. B., Violoncellist. S. 149.
Grosser, Dem., Sängerin. S. 641 u. 672; 690.
Hamburger musikal. Zeitung, neu. S. 832.

Hasselt, Fräulein v., Kammersängerin in München, geht in Mannheim. S. 260.
Haydn's Jahreszeiten werden in Prag, gut besetzt, bei leerem Hause gegeben. S. 90.
Haydn's Schöpfung, in Rom aufgeführt, erregt die grösste Bewunderung. S. 420.
Heinefetter, die ältere, in Mailand. S. 288.
Henselt aus München, Pianof.-Virtuos. S. 31, 110, 342, 388 (in Berlin).
Innsbrucker Musikverein (fortgesetzte Nachricht). S. 394.
Italienischer Sänger dieser Sommersaison in Wien Beschreibung. S. 343.
Journalistik in Italien und neue Oper Mercadante's: Il Giuramento. S. 289.
K. Pr. Akademie der Künste: Aufführung der Kompositionen ihrer Eleven u. Preisvertheilung. S. 472.
Kemble, Adelh., Miss (in Prag). S. 780.
Krollmann, Gustav, 14jähr. Violinist. S. 180 u. 304.
Lachner, Franz, Etwas über ihn u. seine Kompositionsweise. S. 211.
Lewy, Joseph, Horn-Virtuos. S. 724.
Liceo musicale zu Viareggio, Fortgang desselben. S. 476. Vergl. 1836, S. 481.
Lidel, aus München, Geigenmacher in Hannover. S. 608.
Liebau, Organist in Quedlinburg. Urtheil über ihn aus Stockholm. S. 492.
Lipinski, in Kiew u. Wien. S. 304. Ferner S. 532. Sein Portrait. S. 576.
Löwe, Sophie(?) Fräulein, Sängerin in Wien, jetzt in Berlin. S. 389; 552.
Mahmud's II. Leibmarsch von Donizetti dem jüngern (in Noten). S. 27.
Malibran-de Beriot, Leichenfeierlichkeiten der Ueberreste der Sängerin, in Brüssel. S. 59.
Mancherlei. S. 32, 63, 169, 231, 345, 392, 459, 478, 551, 547, 561, 634, 824, 859.
Mannheimer Musikverein u. Preisausschreibung desselben. S. 441 u. 442.
Männergesangfeste, über sie (gelegentlich beim Gesangfeste in Pegau). S. 359.
Merkull, Organist in Danzig. S. 555.
Mason, Lowell, Dir. der Musik zu Boston in Amerika. S. 547.
Merkwürdiges Zischen und merkwürdige Anzeige deshalb (in Berlin). S. 58.
Mollenhauer, drei Brüder aus Erfurt. S. 561.
Morlacchi, Kapellm. in Dresden, Berufung zum Kapellm. der Peterskirche in Rom. S. 252. Berichtigung dieser Nachricht. S. 576 u. 777.
Mozart's zweites Denkmal beabsichtigt u. eingeleitet in Prag. S. 167, 376, 390.
— Denkmal in Salzburg. Aufruf an die Freunde der Tonkunst. S. 309.
— Don Giovanni macht in Florenz Fiasco. S. 640.
Musikfeste.
In Heckingen (Stes Musikfest des Schwarzwaldes). S. 64 u. 673. Vergl. S. 859.
In Cassel. (Erstes Fuld-Musikfest). S. 132; wurde vereitelt: S. 665.
In Aachen (niederrhein. Musikfest). S. 149, 409.
In Pegau (osterländisches). S. 359.
In Brandenburg (märkischer Gesangverein). S. 390.
In Rotterdam (Stes Musikfest des holländ. Vereins zur Beförderung der Tonkunst). S. 623.
In Köthen (1836 im Septbr.) S. 489.
In Zwickau. S. 809.
In Altenburg (Gedächtnissfeier Mozart's). S. 542 und ausführlich S. 590.
In Memmingen (Sängerf.) im Oberdonaukreise. S. 560.
In Erfurt. Das Königsfest. S. 572.
In Birmingham. S. 722.
In Wien. 25jähriges Jubiläum der Musikfreunde des Österreich. Kaiserstaates. S. 767.
In Leipzig: Händel's Messias (in der Paulinerkirche). S. 771.
In Darmstadt: Mozartsfeier (zum Besten des Monuments in Salzburg). S. 772.
In Prag: Jubiläum des Don Juan von Mozart. S. 800; in Berlin u. Leipzig. S. 817 u. 818.
In Greiz. Männerverein. S. 839.
Musikschule des Pianisten-Kollegiums in Wien, Prüfungsakademie. S. 596.
Neu reparirte Orgel in Strassburg. S. 723.
Neues, renovirtes Theater in Strassburg. S. 782.
Neukomm, S., als Orgelspieler. S. 723.
Notizen. S. 48, 98, 182, 296, 364, 580, 692, 808, 822.
Opern, in Nachrichten besprochen:
NB. Die neuen in Italien s. Nachrichten.
Herold, Der Zweikampf (le Pré aux Clercs). S. 30.
Bellini, Das Kastell von Urione (nach Romani's Beatrice di Tenda). S. 56.
Halévy, Die Jüdin (in Berlin). S. 86; (in Dresden). S. 338.
Auber, L'Ambassadrice, komische Oper in 3 Akten. S. 61. (In Berlin) S. 755.
Spohr, L., Jessonda, in Wien neu! S. 91.
Wiener neue Stücke mit Musik. S. 93.
Donizetti, Oliva und Pasquale, komische Oper (in Wien). S. 114.
Auber's Liebe und Intrigue. Nach Lestocq (in Wien). S. 115, S. 293.
Wiener neue Kleinigkeiten. S. 115.
Gluck's Armida (in Berlin). S. 127.
Eisert, Karl, Musik zum Singspiel „Käthchen" von Fr. Förster. S. 128.
Chelard, Die Hermannsschlacht, grosse Oper, ged. von Weichselbaumer. S. 162.
Ott, „Der Affe und der Bräutigam", Posse mit Musik (in Prag). S. 167.
Donizetti, C., Der Verwiesene aus Rom (Esule di Roma) in Prag. S. 246.
— Torquato Tasso (in Wien). S. 292.
Kreutzer, Nachtlager in Granada (in Wien). S. 293.
Neue Wiener Possen, mit Musik von Ott u. Adolph Müller. S. 294.
Neue Wiener Zauberspiele u. Possen. S. 303.
Spaeth, Musikdir., neue Oper: Der Astrolog. S. 305.
Lobe, C., neue kom. Oper: „Der rothe Domino", Text von Theophania. S. 306; 692.
Girschner, „Undine", Zauberoper. S. 526; 564 u. 592.
Bellini, Vinc., „Die Puritaner (in Prag). S. 543; (in Wien). S. 544.

Nachwelt mit seinem prosaischen Porträt nach der Natur, anfangen werden.

Noch lebt eine grosse Künstlerin, die auf jenes erhabene Piedestal zu rücken, Viele schon sich haben angelegen seyn lassen. Mara ist's. Schon fühlt man dunkel, was es heissen soll, wenn man sprüchwörtlich sagt: singen, wie Mara. Man würde allerdings, ohne fremdes Zuthun, durch und aus sich selbst, über dies dunkle Gefühl in's Klare kommen; man würde vielleicht die bedeutende Frau hinstellen — für die Künstler, als Typus, für die Virtuosen, als Kanon: aber wäre es recht? und sind solche allgemeine Kanons nicht der Kunst mehr nachtheilig, als förderlich? Ein sichtbares Ziel auf seinem Wege zu haben, mag dem Wandernden gut seyn — man darf voraussetzen, er werde, wenn er wirklich bis zu ihm vorgedrungen ist, schon selbst sehen, dass dies Ziel noch immer nicht das lezte sey: aber es muss ein bestimmtes, feststehendes Ziel seyn, wenn es ihn nicht irre leiten und alle seine Abschweifungen beschonigen soll.

Durch mir angenehme Verhältnisse sehe ich mich im Stande, wenigstens Einige noch nicht in's Publikum gebrachte Notizen über die ehrenwerthe Frau niederschreiben zu können. Das Zuverlässigste, was über sie bisher gesagt worden, verdanken wir dem genauen und fleissigen Gerber (im Tonkünstlerlexikon): was von England zu uns herübergeschallet ist, sind fast nur allgemeine Lobpreisungen.

Sieben Städte Griechenlands eiferten, Homers Geburtsorte zu seyn. Sie glaubten, mit dem — Verdienste, ihm erlaubt zu haben, in ihren Mauern sich gebähren zu lassen, die Schmach zu verlöschen, dass sie ihn von seiner Geburt an der Dürftigkeit in die Arme gelegt hatten. So sagt die griechische Legende; aber die englische Specialgeschichte stellt höchst unpoetisch sechs Städte auf, die sämmtlich, in Mara's glänzendster Periode, die verehrte Frau hervorgebracht haben wollten. Sechs stritten darum, die siebente hatte Recht, und diese stritt gar nicht. Ohngeachtet aller Gegenbemühungen englischer Journalisten, blieb Gertrud Elisabeth Schmehling (1750) in Kassel gebohren. Ihre Kinderjahre verlebte sie aber in London, wohin sich ihr Vater, der Musik liebte und Violin spielte, gewendet hatte.

Der Geist der Harmonie, der in dem Kinde wohnete, drängte sich sehr früh hervor; man nahm wenig Notiz davon und liess es eben hingehen. Die Kleine suchte ein Organ, ihre innere Musik auszusprechen; es kam ihr nichts zur Hand, als ihres Vaters Geige. Es klang doch; Elisabeth spielte emsig Violin, und so emsig, dass es späterhin der Vater wagen konnte, die zehnjährige Tochter als Violinspielerin vor der Königin aufzuführen. Ihre, wenn auch nicht glänzende, doch seelenvolle Virtuosität erfreuete: aber die gewaltsame Handhabung ihres Körpers, die der Kleinen, um das Instrument frey zu gebrauchen, nöthig war, fand desto weniger Beyfall. Künstlerin müsse sie werden, aber nicht Violinspielerin bleiben, sagte man dem Vater. Man liess das Mädchen singen; es entdeckte sich eine eben so hübsche Stimme, als ein sicherer Sinn für das, was sie vortrug. Der ehrliche Vater wunderte sich, folgte dem Wunsche des Hofes, und übergab die Tochter der Bildung des alten, geschickten londner Kastraten, Paradisi. Die Schülerin machte bald dem Meister Ehre. Im vierzehnten Jahre wurde sie der Königin wieder vorgestellt. Ihr Gesang gefiel; aber das Kind hatte gereizt, sein Violinspiel Spass gemacht: die ernstere Kunst der Jungfrau konnte nur wohlgefallen — ihr Auftreten war ohne Erfolg für ihr Glück.

Der Vater, der den Werth der jungen Künstlerin zu schätzen begann, und die Tochter, die in demselben Falle war, wollten dies Glück ausser England suchen. Nach Kassel,

Donizetti, Elixir d'Amore (in Prag). S. 544; 611 (Berl.)
Adam, Adolph, Der Postillon von Lonjumeau, kom. Oper in 3 Akten (in Prag). S. 410; (in Berlin) S. 470; (in Leipzig) S. 660.
Italienische Opern in Wien. S. 543 etc.
Neuigkeiten Wiens auf den teutschen Theatern. S. 558.
Blum, Karl, Bergamo, neue Operette, von ihm ged. u. komp. (Berlin). S. 611.
Lortzing, Albert, Die beiden Schützen, kom. Oper in 3 Akten. (Leipzig). S. 660; 764.
Auber, Die schöne Flamänderin, oder die Weissmützen (in Cassel). S. 667.
Spohr, Louis, Der Berggeist (in Prag). S. 670.
Bertin, Fräul. u. Victor Hugo, „Esmeralda. S. 685; u. andere neue Opern in Paris gegeben. S. 685.
Häser, Wilh. u. A. F., „Die Neger auf St. Domingo" u. and. neue Opern u. Operetten (in Weimar). S. 691.
Kleine neue Singspiele in Wien. S. 732.
Mercadante, Elisa und Claudio (in Prag). S. 739, 750.
Theater-Neuigkeiten in Wien. S. 766.
Gläser, Kapellm. in Berlin, Der Rattenfänger von Hameln. S. 755.
„Wohlgemuth", ein mus. Quodlibet. (Berlin). S. 756.
Neue Opern in Strassburg. S. 782.
Oratorien u. geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Rinaldo, grosse Cantate für die Altst. mit Chor u. Orch. v. J. P. Schmidt. S. 29.
Schneider, Frdr., neues Oratorium: Das befreite Jerusalem (in Berlin). S. 129.
Lachner, Franz, Oratorium: Die vier Menschenalter (in Cassel). S. 131.
Seyfried, Ign. v., Der 46ste Psalm: Psallite Deo nostro. S. 166.
Schneider, Frdr., Offt.: „Pharao" (in Wien). S. 163.
Lachner, Franz, Oratorium: Moses, ged. v. Bauernfeld (in München). S. 211.
Mendelssohn-Bartholdy, Oratorium: Paulus (in Leipzig). S. 209; 509; 580, 607; 705.
Drobisch, E. L., solenne Messe in D (neu, in München). S. 227.
— Oratorium: Des Heilands letzte Stunden (in Cöln). S. 255.
Haslinger, Karl, Bleibe bei uns, denn es will etc. Vocalchor, neu. S. 304.
Schneider, Frdr., „Gideon", Oratorium. S. 323.
Dotzauer, J. J. F., neue Messe (in Dresden). S. 340.
Müller, C. G., Hymnus für Männerst.: „Unendlicher, Allheiliger". (MS.) S. 361.
Hösler, Hymnus für Männerst.: „Lasst Orgel und Posaunenton erklingen". S. 362.
Händel, Orator.: „Athalia" von Hrn. v. Mosel frei übersetzt u. instrumentirt. S. 372.
Führer, Robert, Cantate (neue): „Mozart's Requiem" (Worte von Hrn. v. Rittersberg). S. 374.
Klein, Bernh., Oratorium: Jephta (in Berlin). S. 387.
Ries, F., Orator. (neu): Die Könige in Israel. S. 410.
Esser, neue Cant.: Die Höllenfahrt des Erlösers. S. 441.
Schneider, Frdr., Messe in F, gedruckt. S. 689.
Stern, neue Cantate: Lobet den Herrn, singet seinem Namen etc. S. 723.

Beethoven, Cantate: Der glorreiche Augenblick (in Leipzig). S. 702.
Bach, A. W., Oratorium: Bonifacius, der deutsche Apostel. S. 751.
Löwe, C., Dr., Orator.: Guttenberg. S. 835; 856.
— Orator.: Die festlichen Zeiten. S. 836.
Orgel der Thomaskirche in Strassburg reparirt. S. 732.
Oswald, Nanette, Violinspielerin aus München. S. 30, 781.
Paccini, Giov., neues Probestück seiner Komposition. S. 650.
Perti, Antonio, ein ält. Venitz regte von ihm. S. 627.
Philharmonische Gesellschaft zu Arezzo. S. 457.
Pistor, Dem., wider eine gede hiogr. Skizze über sie. S. 668.
Prüfungs-Konzert der Zöglinge des Conserv. in Wien. S. 767.
Radziwill's Faust, aufgeführt in Hannover S. 179; in Leipzig S. 245; in Berlin S. 783.
Rasentroph, nicht Weintroph. S. 580.
Redaktions-Bemerkung über Einsendung vielstimmiger Werke ohne Partitur. S. 358.
Ries, Ferd., in Paris. S. 346.
Rossini lässt Mad. Pellissier zu sich nach Italien holen, S. 423.
Sainton, Prosper, Violinspieler aus Paris. S. 767.
Salzburger Verein für Mozart's Denkmal. Dank u. Rechnung. S. 808.
Sänger- u. Opern-Zustand in Italien. S. 717.
Schebest, Agn., Sängerin, Lebensbeschr. mit Erwähnung ihrer Schwester. S. 816.
Schiassetti, der Sängerin ausgesprengtem Tode wird widersprochen. S. 496.
Schiedmaier in Stuttgart, geschätzter Pianof.-Bauer. S. 778.
Schottenfelder Kirchenmusikverein u. s. in Wien. S. 602.
Schröder-Devrient, Wilhelmine, in London. S. 364.
Seltene Geigen- u. Notenbibliothek Anton Rolla's. S. 635.
Sessi, Marianna, gibt Konzert in Berlin. S. 274.
Singverein in München unter Lenz, über dessen Biographie im Universal-Lex. der Tonkunst (Stuttgart) einige Berichtigungen. S. 183 in der Anmerk.
Sousemann, Flötist. S. 389.
Stahlknecht, Bruder aus Berlin, junge Virt. S. 784.
Staudigl, Sänger in Wien. S. 672 (s. ferner Nachr. aus Wien).
Stephanstag, ein Fiasco tag in Italien. S. 286.
Subscription zu einem Monument der Malibran in Mailand, eingeleitet von einem Teutschen. S. 392.
Symphonieen nach Quartetten u. dergl. bearbeitet. S. 29.
Symphonieen, Ouverturen u. Konzerte, in Nachr. bespr.:
Kummer, F., Symph., bearbeitet nach einem Quartett Beethoven's aus Op. 74. S. 29.
Haslinger, Karl, Ouverture, neu (in Wien). S. 145.
Reissiger (Kapellm.), erste Symphonie (in Wien). S. 146.
Sokoll, Joseph, neue Ouverture (in Prag). S. 166.
Lachner, Franz, Preis-Symph. (in München) S. 183; (in Berl.) S. 258. — Symph. aus D moll. N. 3. S. 184.
Spohr, L., Weihe der Töne (in München). S. 193.
Schmidt, J. P., Sinfonie pathetique nach Beethoven's Sonate pathétique Op. 13 arrangirt. S. 259.
Kleinwächter, L., neue Ouverture (in Prag). S. 256.
Schmidt, Hermann, neue Symph. (in Berlin). S. 258.
Schneider, Frdr., 20. Symph., neu (in Berlin). S. 258.
Gaus, Moritz, Concertino für Violle, und Phantasie mit Variat. (Berlin). S. 274.
Lindpaintner, Ouv. zur Oper Timoutes (in Prag). S. 276.

Titl, A. Emil, Ouv. zum Schauesp. „Der Leichenerlöser", S. 277.
Cherubini, Symphonie (in Wien). S. 522.
Lechner, Franz, 6te Symph. in D dur. S. 545; 593.
Kittel, J. G., neue Symph. (in Prag). S. 593.
Klein, Karl Aug. v., dritte Symph. (in Mainz). S. 594.
Lechner, Vincenz, erste Symph. S. 641.
David, neues Konzert für die Violine. S. 676.
Bach, Seb., Pianof.-Konzert aus D moll, mit Blasinstrumenten vermehrt von Moscheles. S. 721.
Berlioz, Hector, Ouvert. „Die Vehmrichter" (Wien). S. 767.
Kemmer, Pièce fantastique, für Vcell (Op. 36, noch MS.). S. 770.
Jansa, Prof. der Violine in Wien, Konzert. S. 779.
Sörgel, W., Symphonie in C dur. S. 856.
David, Ferd., Concertino für d. Posaune (neu). S. 856.
Tausig, Aloys, junger Klavier-Virtuos. S. 541.
Teatro regio in Turin. Ueber dasselbe u. seine Stellung. S. 495.
Thalberg, Sigism., als Pianoforte-Virtuos in Wien. S. 115.
Theater-Sensale in Italien. S. 423.
Thonerung der Sänger in Italien (unter Neapel). S. 570.
Thomasschüler in Leipzig: Aufhören ihrer Currende u. Gesangumgänge; dafür einige Kirchenkonzerte jährlich. S. 659.
Unger, Sängerin, in Rom Furore S. 419; singt dort teutsch eine Arie aus dem Freischütz, die sehr gefiel. S. 420.
Urtheil über Kunst. S. 426.
Vaccaj ist Lehrer der Composition am Conservator. zu Mailand geworden u. Basily von da abgereist nach Rom als Kapellm. der Peterskirche. S. 292, 420.
Venedigs grosses Theatro alla Fenice abgebrannt; etwas von der Geschichte desselben. S. 228.
Verbesserungen. S. 251.
Verbindung des Mimischen mit dem Musikalischen. S. 781.
Verlags-Eigenthum-Anzeigen. S. 16, 32, 80, 116, 264, 296, 444, 548, 612, 628, 644, 660, 740.
Vermischte Musikworke, in Nachrichten besprochen:
Wichtl, G., Die Bürgschaft, Ballade von Schiller, mit Orchestermusik zur Deklamation. S. 63.
Cherubini, Quartetten (gedruckt). S. 76.
Veit, in Prag, neues Quintett. S. 91.
Decker, Konst., Sonate für das Pianof. in F moll (gedruckt bei T. Trentwein). S. 191.
Just (Vcellist in Berlin), neues Quartett. S. 121.
Lechner, Franz, neues Quintett. S. 149.
Stunz, Der wilde Jäger, grosser Chor (in München). S. 184.
Schmidt, J. P., Kantate: Rinaldo, ged. von Göthe. S. 64 u. 232.
Maurer (in Bamberg), Hasseppa, neues 3aktiges Melodram. S. 221.
Scholl, Joseph, Rondo für die Violine (in Prag). S. 266.
Decker, Konst., neues Streichquartett in C moll (Berlin). S. 273.
Veit, Schlachtruf, aus Waverley, 16st. (in Prag). S. 276.

Ghys, Le Romantique, Air varié, für Violine u. Orch. S. 271; 276; 277.
Hackel, Ant., Marienbad, Ballade von Zedlitz. S. 276.
Hoffmann, C. Ludw., „Der Abt", ged. von Feistmantel, Melodram. S. 277.
Schubert, F., Potpourri (Fantaisie?) für die Violine über Themen aus: Fra due Cieros. S. 292.
Götze, Schiller's „Glocke", dramatisch bearb. S. 692.
Rolla, Alessandro, 12 Intonazioni für die Violine in den Molltönen. S. 703.
Kummer (in Dresden), Fantasie über Themen aus Capuleti für die Klarinette mit Orch. S. 737.
Täglichsbeck, Das Heimweh, Lied. S. 782. (Gedruckte Sammlung.)
Taubert, Wilh., Trio für Pianof., Violine u. Vcell. Op. 52. S. 798.
Neue Quartette zu alten in Berlin. S. 833.
Cherubini, Quartett aus Es (gedruckt). S. 835.
Täglichsbeck, Festhymne (gedruckt). S. 840.
Versammlung, letzte, des Vereins der Musikalienhändler gegen Nachdruck. S. 346.
Vervielfältigung teutscher Namen in Italien. S. 372.
Viaroggio, mus. Conservat. u. neues Theater dafür. S. 746.
Vieuxtemps, Henri, Violinist in Wien. S. 2181; 2945 (in Dresden u. Leipzig) S. 764 u. 770.
Wichtl, G., Geburtsjahr. (Vergl. 1836, S. 619). S. 83.
Wiens Apologie gegen den sei. Prof. Amad. Wendt. S. 521.
Wiens Zustand der Kirchenmusik u. Hr. Georg Wieninger, Förderer derselben. S. 489.
Wiens Geschmack an ethist. u. andern Kunststücken. S. 588.
Wiesenewski, Gebr. aus Wien, Pfte-Bauer in Danzig. S. 608
Wilke, F., Musikdir. in Neu-Ruppin, als Orgel-Revisor u. Dispensent, S. 32.
Witt's, Kapellm. in Würzburg, Motett. kirchl. Werke. S. 307.

VIII. Intelligenzblätter.

No. 1 zu No. 3 der Zeitung.
Intelligenzen zu No. 6 d. Z.
— zu No. 9 d. Z.
— zu No. 12 d. Z.
No. 2 zu No. 15 d. Z.
Ostermesse-Ber. 1837 v. A. Diabelli u. C. 1 Bogen zu No. 16.
No. 3 zu No. 19 d. Z.
Intelligenzen zu No. 21 d. Z.
No. 4 zu No. 25. d. Z.
Intelligenzen zu No. 26 d. Z.
— — zu No. 29 d. Z.
No. 5 zu No. 31 d. Z.
- 6 — 35 —
- 7 — 35 —
- 8 — 40 —
- 9 — 42 —
- 10 — 44 —
- 11 — 48 —
- 12 — 50 —
- 13 — 52 —

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. № 1. 1837.

Neues zum Alten.

Jeder weiss, dass der babilonische Thurm nicht fertig geworden ist. Der neue literarische wird auch nicht fertig werden. Es steht ein unverbrüchliches Gesetz: Was ist, ist schon vergangen, wenn es nicht wird. Im Werden ruht für alles Erdgeborne des Lebens Heil und muss sich stets erneuen, wie das Jahr, wenn's fröhlich blühen soll.

Gewohnheit macht gleichgiltig auch gegen das Gute und Verwöhnung stumpft auch die Besten ab. Daher ist Aenderung und Wechsel in Schmuck und Verzierung rathsam, selbst wenn sie weniger zweckmässig wären, als die gewohnten. Der Wechsel reizt den Sinn, und Viele sind, die ihn vor Allem lieben, am meisten die Getreuen.

Was Bedürfniss geworden ist, ist im Geringsten nicht gering, denn aus Bedürfniss hat sich von je das Höhere erhoben und glücklich festgestellt, wohl auch veredelt, wenn es mit des Lebens leichtem Spiele sich freundlich zu verbinden wusste.

Der Ernst ist glücklicher, wenn Heiterkeit und Scherz ihm zur Seite gehen. Sie sind der Dreiklang, der die beste Harmonie in die Verwirrung bringt. Und so möge noch das bunte Behagen der Dissonanzen, vorbereitet oder nicht, zum reinen Dreiklang sich gesellen, damit sie thun, was ihres Amtes ist.

Darum werden denn zu den hinlänglich gekannten Unsern noch manche neu mit uns vereinte Männer, jeder in seiner Weise und Selbsteigenheit, referiren, kritisiren und phantasiren, dass die Accorde und Gedanken lustiger sich in einanderschlingen mit mannigfachem Tone verschiedener Instrumente zum vollen Concerte, wobei jedoch die grossen Trommeln ausgeschlossen bleiben; wir begnügen uns zur rechten Zeit mit einem Paar Pauken, und haben für nichts zu sorgen, als dass Jeder sein Instrument möglichst gut spiele und Takt halte. Tonfarbe und Meinung sind frei und soll Keiner sagen: Siehe, hie bin ich und hab's alleine!

Ist aber die Meinung frei, so muss es sich doch wohl von selbst verstehen, dass nicht jede Meinung ohne Weiteres auch des Redacteurs Meinung sei. Dergleichen wäre allzugenial und des Gedenkens nicht werth, wenn es nicht schon so kühn Geniale, seltsam genug, gegeben hätte. Was meine Meinung ist, da steht mein Name darunter. Alles Andere vertrete ich vor dem Staate: vor der Wahrheit und Ehrlichkeit hat sich natürlich Jeder selbst zu vertreten, so lange einem Redacteur mit seinem Amte nicht zugleich die Gabe eines Ueberall und Nirgends mitgetheilt werden kann. Desgleichen haben wir uns dahin zu bestimmen, dass diese Freiheit wohl auf die Sache und Tonfarbe, aber nicht auf die Breite und Länge sich bezieht, so wie dahin, dass überall Ton sei, der für ein gebildetes Orchester sich geziemt. Im Uebrigen bleibt's beim alten Spruche:

> Vergebens werden ungebund'ne Geister
> Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
> Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen!
> In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
> Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben.

Indem wir uns nun wünschen, dass wir zur Freude unserer geehrten Freunde mitten im Gebrauche rechtschaffener Dissonanzen eine gesunde Harmonie und ein frisch wirkendes Charakterstück in immer höherer Haltung componiren mögen, fühlen wir die Verpflichtung, auch für Andere unsere Wünsche zum neuen Jahre bündig auszusprechen. Aber der beste Wunsch zum Neuen ist unersinnlich alt und muss schon bleiben. Und so bringt denn unser

Neujahrwunsch

vor Allem Gott zum Gruss. Ihn gebrauchen wir Alle, am meisten, die ihn nicht gebrauchen. Dann ist der Friede in dem Herzen ein alter guter Wunsch. Wer ihn nicht will, wir nehmen ihn für uns. Damit wir aber auch zum Alten neu sind, so wünschen wir dem neuen Jahre verstärkten argen Krieg und wirres Kriegsgeschrei, der Willkür losgelassenen Raub und kecken Ueberfall aus heimlichem Verstecke, damit man endlich lerne, was der Friede sei. — Allem wünsche ich Ge-

deihen, zuvörderst jetzt dem Bösen, denn je schneller es sich hebt, je aufgeschwollener es ihm gelingt, desto eher geht's zu Grunde. Es gedeiht nur in der Nacht und kann im Lichte nicht bestehen. — Damit man sieht, ob's wahr ist oder nicht, sei alles Gute und alle Ordnung des neu Genialen Sklave. Darum wünsche ich, dass in diesem Jahre alle Staaten eine Belohnung für Jeden verordnen, der die Gesetze bricht, denn in einem Solchen lebt etwas Grosses, das bis jetzt nur eine eigene Richtung genommen hat. Was ist wohl ein Gesetz gegen ein Genie, an denen wir jetzt so reich sind! — Desgleichen wünsche ich der Musik, dass jeder junge Componist blind sei, sobald von den Schönheiten in den Werken Anderer und von den Mängeln in seinen eigenen die Rede ist, dagegen so scharfsichtig, dass er in Andern Fehler und im Eigenen Herrlichkeiten findet, wo keine sind. Das wird die brüderliche Liebe theuer machen und uns auf den Gipfel der Vollkommenheit bringen, der schon von Vielen so tapfer erstiegen worden ist. Und die Künstlichkeit zergeisele die Kunst, bis alle Lust an der erhabenen von ihrem Blute erstickt sei. Vielleicht, dass man vor Mitleid ihre Wunden heilt und in der Pflege sie in ihrer unvergänglichen Schönheit von Neuem lieb gewinnt. — Wer diese Wünsche nicht will, dem wünsche ich Unzufriedenheit mit seinen eigenen Tugenden und Vorzügen, und so viel Lust und Kraft zum Unvergänglichen, dass er im unermüdlichen Streben nur darnach fragt, wie er dem Edeln diene, und dass er den Besten seiner Zeit genüge und sie erfreue. — Und damit uns alle unsere Wünsche für uns selbst am sichersten gelingen, so wünschen wir uns gar keine Nachsicht, als von denen, die noch etwa glauben, selbst zuweilen welche gebrauchen zu können. So werden wir die rechte Nachsicht der Gerechten haben und um so höher uns heben, je mehr uns die Uebrigen Widerwärtigkeiten bereiten, in denen Alle von je her erstarkt sind, die nach Würdigem verlangen und nicht nach eitlem Scheine.

G. W. Fink.

Septuor von Fr. Kalkbrenner.

Angezeigt von G. W. Fink.

Grand Septuor pour Pianof., Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contre-Basse par Fr. Kalkbrenner. Oeuv. 132. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. compl. 3 Thlr.; p. Pfte seul 1¼ Thlr.

Alles, was wir in frühern Besprechungen der Werke dieses Meisters dem mit Recht anerkannten Pianofortevirtuosen stets nachzurühmen hatten, das findet sich auch in dieser Composition reichlich wieder, und so werden denn auch an die Vortragenden der Partie des Pianofortes natürlich dieselben Ansprüche im Ganzen gemacht, die wir, oft angegeben, nun voraussetzen dürfen. Es ist aber hier von einem Septuor, folglich von Verbindung aller oben angezeigten Instrumente die Rede, und auch hierin hat der Componist erfahren und gewandt sich bewährt; keines der zum Ganzen gehörenden Instrumente ist nur zur Füllung da, allen ist ein gebührender Antheil an der Charakterisirung und am Schmucke des Stückes zu Theil geworden, so dass kein einziges ohne Beeinträchtigung des Werkes weggelassen werden könnte, obwohl dem Pianoforte seiner Natur nach die Hauptpartie nicht entzogen worden ist. Dennoch ist wiederum das Ganze sehr einfach und doch im rechten Maasse voll und reich genug instrumentirt, so dass keins das andere zu sehr in den Hintergrund stellt und dass alle zusammen bei nur einiger Discretion das Pianoforte keineswegs zu sehr bedecken. In der Vertheilung und Verwebung der melodischen und nachahmenden Figuren herrscht so viel gute Oekonomie und angenehme Symmetrie, dass schon dadurch ein eigenes stilles Wohlbehagen, ja ein gewisser Glanz fühlbar wird, der bei der Klarheit und leichten Auffasslichkeit, die durch glückliche Ordnung und frische Einschnitte der Rhythmenreihen am lebhaftesten erzielt werden, um so ergötzlicher und allgemeiner wirken muss. Was den innern Gehalt seiner letztern Werke (bis zu diesem) anbelangt, so haben wir mit grossem Vergnügen bemerkt, dass er durch irgend einen glücklichen Anstoss frischer, voller, erfindungsreicher und zusammengehaltener geworden ist, als es uns in manchen frühern, namentlich kleinern Werkchen, vorkommen wollte, was wir eben so aufrichtig aussprechen, als wir jetzt und schon seit einiger Zeit unsere Freude über des Componisten innere Erhebung seines eigenthümlichen Wesens, uns und ihm glückwünschend, laut werden lassen. Es ist eben Kalkbrenner's Muse, die hier dichtet: aber sie dichtet hier wirklich und in ihrer schönsten Art; sie liefert ein erfreuliches Ganze, in schöner Angemessenheit und in jener in sich selbst abgeschlossenen Rundung, die jedes Werk allein zum wahren Kunstwerke macht. Davon kann und sollte im Grunde bei Beurtheilung eines Kunstwerkes gar nicht die Rede sein, ob Einer Bach, oder Beethoven, oder Mozart vor Allen liebt, das ist eine Sache für sich, sondern davon, ob der zu besprechende Componist, wer es auch sei, in seiner Weise, kein leeres Floskelwerk, sondern ein treffendes, in sich abgeschlossenes Bild geliefert hat. Es wäre sogar ein Unglück, selbst für die Kunst, wenn wir Alle Bach oder Palestrina wären, wofür der Himmel schon gütig gesorgt hat. Jeder steht für sich, und wenn er sein

Bestes und ein Ganzes gibt, so ist es eben recht und verdient ihm nicht geringere Ehre, als es Allen, die nicht einseitig sind, mancherlei wechselndes Vergnügen bringt. — Wir sind dem Hrn. Verf. zu lebhaftem Danke verpflichtet, dass er uns ein wahres und treffliches Septuor gegeben und dadurch unsere Kammermusik um ein Meisterwerk mehr bereichert hat.

Der erste Satz, All. brillante aus A dur, ¾, hat so viel Würde und Feuer, als sie einer gebildeten Geselligkeit am zusagendsten sein müssen. Alles, was es bringt, bewegt sich so gediegen, so anständig gehalten und so ungeniert anspruchslos und doch edel, bei allem Ernste so freundlich und verbunden, dass man ihm Achtung und Wohlgewogenheit gar nicht versagen kann. Das Andante, ¼, D moll, greift sanft gefühlvoll ein gleich mit dem schlichten Anfange, schreitet immer reicher und empfindender fort, schattirt sich so reich und so ungesucht, dass es jeden Unbefangenen zuversichtlich für sich einnehmen wird. Es wird den Hörern gerade dadurch nur um so lieber sein, je weniger der Componist es vergisst, dass er für gesellige Zirkel und nicht für die Kirche schrieb. Der Ausdruck bleibt lieblich, anmuthig und füllt das Gemüth nur so tief und doch darin so ganz, dass es sich selbst in der Empfindung nicht verliert, aber jenes Wohlwollen und jene Befriedigung gewinnt, die jedem geselligen Vereine zur schönsten Zierde gereichen. — Das Scherzo presto aus A moll regt frisch kräftig wieder auf, wechselt gut und hält so fest an sicherer Munterkeit, ohne jedoch in's Burleske umzuschlagen, dass es seinen Zweck nicht minder erreichen muss, als die vorigen Sätze. Zugleich ist es der beste Uebergang zum Schluss-Rondo, Allegretto vivace, ¾, A dur. Es ist ein freudig tändelnder, ziemlich bewegter Satz, der vom Pianofortespieler mit grösster Leichtigkeit und feiner Koketterie, aber nur einer solchen, die Würde und Anstand nicht aus den Augen verlieren darf, vorgetragen sein will; auch die kleinste Plumpheit in der äussern Mechanik der Finger wird der Zierlichkeit des Satzes Eintrag thun und innere Unbeholfenheit, Anmaassung oder Mangel an feinem Takt wird ihm schaden. Es ist einer von den Schlusssätzen, die leicht in's Triviale herabgezogen werden können, wie wir das nicht zu selten im Vortrage mehrer Partieen von Hummel und selbst von Haydn erlebt haben. Das liegt aber nicht an den Sätzen, es liegt an den Spielern. Je mehr Feinheit etwas erheischt, desto gewöhnlicher wird sie verletzt. Desto grössere Ehre ist es für Alle, die in solcher gefährlichen Probe sich bewähren und die Grenzlinie des Schönen nahe am Rande nicht überschreiten. Der Verf. selbst hat in der That für würdige Haltung des leichten Spieles alles Mögliche gethan. Kräftige Stellen vermischen sich so ungesucht mit dem lieblich Tändelnden und das Mannigfaltige im Wechsel der Bewegung und der Accordfolgen ist so gut bedacht, als man es von einem Manne nur erwarten kann, der guten Ton guter Geselligkeit vollkommen in seiner Gewalt hat. Nirgend verweilt er so lange, bis irgend ein Gedanke erschöpft wäre, vielmehr entwickelt sich schnell und frisch aus dem ersten ein neuer und aus diesem ein unerwarteter in immer angenehmen Wendungen, ohne dass je der spielende Hauptgedanke des muntern Scherzes vergessen würde. Wem in dieser Composition durch die Art der Mittelsätze die anständige Haltung im Vortrage solcher zierlichen Erheiterungen nicht fühlbar wird, der ist für dergleichen verloren. Am Componisten liegt es nicht, der uns in diesem Geselligkeitswerke eines seiner gelungensten übergeben hat. Dieser anständige, fein gebildete und würdige Geselligkeitstakt bewährt sich hier in jeder Rücksicht. Der ganze Gedankenstoff ist weder zu gering noch zu grossartig. Die Art des Ausdrucks ist klar, rund, leicht verständlich, dabei nett und anziehend. Der Rhythmus ist weder zu breit, was dem Geselligen zuwiderläuft, noch zerdrückt und in einandergeschoben, was die Anmuth und sogar die Deutlichkeit zerstört. Die Passagen sind elegant, wie bei diesem Meister immer. Dagegen weiss er das neu Pikante, so weit als er es mag, in freieren Modulationswürfen der Accordfolgen so geschickt und mehr als sonst anzuwenden, dass dadurch der Reiz des Geselligen in sein frischestes Leben versetzt wird. Und dennoch schweift auch hierin nichts in das arge Gebiet überkeckee Willkür; ein über dem Ganzen stehender Sinn regiert wie verborgen alle Fäden, ordnet die Gruppen und überrascht zugleich. Wir haben das Werk in Partitur gelesen und es gut in unserm Hause vortragen gehört, und danken ihm in beiden Fällen frohe Stunden. Gibt es Leute, die Klarheit und Rundung leer nennen, so gibt es auch Andere, die still darüber lächeln, und unter die Letzten gehöre ich auch.

Werke für das Pianoforte von Chopin.

Angezeigt von G. W. Fink.

Grande Polonaise brillante précédée d'un Andante spianato pour le Piano avec accomp. de l'Orch. par F. Chopin. Oeuv. 22. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 2½ Thlr.; p. Pfte seul 1¼ Thlr.

Was alle Werke dieses von uns verschiedentlich besprochenen Componisten, wenigstens die ausgeführteren und schwierigen, an sich haben, das wird man auch

im Allgemeinen an diesem Werke finden. Es ist die harmonische Fügung und vor Allem die Umhüllung der Harmonie durch Vor- und Aufhalte vom Gange der übrigen Componisten, ja sogar die Ausschmückung und Verzierung der Melodie so abweichend, dass man wohl begreift, wie ein geübter Mann mit ergriffener Seele und in aufgeregter Stunde so phantasiren kann, aber das Aufschreiben solcher Ergüsse muss jedem Andern, als dem Verf., wunderbar schwierig erscheinen, so dass es fast nicht anders, als am Klaviere selbst geschehen kann, was auch wirklich der Fall sein soll und bei Werken für das Pianof. nichts weniger als unzweckmässig ist. Wie sie nun am Klaviere erfunden und niedergeschrieben werden, so wollen sie auch am Instrumente gehört sein, durchaus nicht blos gelesen, wenn sie beurtheilt werden sollen. Uns wenigstens ist es nur äusserst selten gelungen, durch noch so aufmerksames Lesen der Compositionen dieses Mannes ein lebhaftes Bild derselben zu erlangen; es wird uns nicht eher, als bis wir sie gehört haben. Das Lesen selbst gibt uns wohl einige Lichtblicke, nur keinen vollen Zusammenhang, noch weniger einen Eindruck, der deutlich genug uns im Innern wiederklänge. Ob das wohl Andern auch so geht? — Doch darauf kommt nichts weiter an; wir haben seine Werke nicht einmal, sondern oft gehört, das vorliegende nicht ausgenommen. Es ist ungemein, was von dem Spieler verlangt wird, nicht weniger, als in seinen schon bekannten schwierigen Werken. Brillant ist es zuverlässig und in so hohem Grade, dass der Vortrag desselben Bewunderung erregen muss. Geändert hat sich der Componist nicht; es ist Chopin, und Manches in seinen Gängen erinnert an frühere Haltung in schon gekannten Sätzen, doch nur im Einzelnen, nicht im Ganzen, das mehr Staunen als Effect erregt, mehr für Kenner des Pianofortespieles und für Musiker im Allgemeinen, als für Dilettanten wirksam sein wird. Das Andante spianato (wohl auseinandergesetzt, oder besser, gerebnet, glatt etc.) ist ruhig in wogender Begleitung der linken Hand, die an weit gedehnte Spannungen in genauer Bindung gewöhnt sein muss, zu seltsamer und doch sehr einfacher Melodie, bis beide Hände in einem Wogen der Töne sanft und leise schwimmen. Der Gdur-Satz, $\frac{4}{4}$ und $\frac{3}{4}$, geht zur Polonaise in Esdur All. molto über. Hier gilt's nun, Fertigkeit, und mehr noch, in voller Sicherheit zu zeigen. Wer kein tüchtiger, kein ausgezeichnet bravourfester Spieler ist, wird es abrumpeln, aber nicht spielen. Man versuche sich daran. Wir hörten's gut und wirksam im Zimmer. Wie's hingegen mit Instrumenten wirkt, wissen wir nicht; mit vollem Orchester haben wir es nicht gehört. — Dass spätere Nummern eher angezeigt wurden, liegt am Drucke. Dieses 22ste Werk ist später gedruckt, als die schon besprochenen.

II Polonaises pour le Piano composées — par F. Chopin. Oeuv. 26. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Erfordern auch diese beiden Sätze nicht die Concertbravour, als die vorher angezeigte Nummer, so sind sie doch nicht für Leute, die noch Schule zu machen haben. Die erste Polonaise, All. appassionato, ist, was sie sein will, ganz und in sich rund, leidenschaftlich und sanft im wechselnden Contrast, dabei zugleich ansprechend bei aller Eigenheit, so dass sie selbst in gemischten Zirkeln sich wirksam erweisen wird, was gar nicht von allen Sätzen dieses Componisten erwartet werden kann und was auch nicht der Fall ist, noch jemals war. — Die zweite, so ungefähr eine Polonaise, aber ein Alla Polacca, ist seltsam, also auch originell, wird den Freunden des Componisten und den Spielern, die sich mit Anstrengung in seine Schwierigkeiten hineingearbeitet haben, als ein Wundersames gewiss gefallen; dagegen wird es unbefangene Hörer genug geben, die nicht wissen, was sie denn eigentlich gehört haben, und der Mehrzahl wird sie nicht gefallen. Sie ist nicht, wofür sie sich ausgibt, macht vielmehr aus dem Namen, was gerade in die Phantasie kommt. Dieses willkürliche Spiel mit den Benennungen ist zwar nicht mehr ganz neu, mit dem Liede hat es die jüngste Zeit nicht anders gemacht: aber darum wird das Verfahren noch lange nicht gut und löblich. Manches darin ist hübsch, Anderes zu barock. Sie geht aus Es moll und die erste aus Cis moll, beide mit ihren verwandten Durtönen wechselnd. Mir ist die erste gleichfalls lieber, als die zweite. Geschmack ist frei. Was geht mich an, was einem Andern schmeckt. Jeder sorge darin für sich selbst und koste, was ihm beliebt.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Mit Genehmigung eines hohen Ministeriums der geistlichen Unterrichts- u. Medicinal-Angelegenheiten. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikal. Section der Königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. Berlin, bei T. Trautwein. Zweite Lieferung Pr. 8 Gr.; dritte Lief. Pr. 8 Gr.

Von dieser trefflichen Veranstaltung haben wir bereits in der Anzeige des ersten Heftes gebührend gesprochen. Die 2te Lieferung bringt drei höchst zweckmässige Fugen von Händel, Naumann und Friedemann

Bach, über welche Männer und ihre hier mitgetheilten Werke kurze Notizen vorausgeschickt werden, wie im ersten Hefte. Das kurz Biographische ist allgemein bekannt; wichtiger dagegen sind uns die Urtheile selbst. Von Händel heisst es: „In allen Gattungen der Composition hat dieser grosse Meister Rühmliches geleistet, vom Liede (?) bis zum Oratorio, vom Klavierstück bis zur Sinfonie hat er, seine Zeitgenossen überragend, Treffliches geschaffen.“ So überaus gross unsere Verehrung und Liebe für Händel ist, so möchten wir das im Allgemeinen ohne alle Einschränkung doch nicht behaupten. In der Oper überragte er seine Zeitgenossen nicht, auch nicht in vielen seiner Arien, die Arien in den Oratorien nicht selten dazu gerechnet, dergleichen nicht immer in seinen Sinfonien, welches Wort hier im ältern Sinne, als Ouverture, nicht in unserm neuen Sinne zu nehmen ist, was zur Verhütung leicht möglichen Irrthums mit ein paar Worten hätte angedeutet werden sollen. In der Grösse der Chöre, im hohen Ausdruck derselben und in der gewandtesten Stärke im doppelten Contrapunkte wohnt seine unvertilgbare Macht. In Allem ohne Unterschied ist kein Mensch auf Erden gross gewesen. Das dient uns zur Beruhigung; sonst müssten wir verzagen. Sehr zweckmässig ist die Angabe, aus welchem Werke die Sätze zum Studium genommen sind, deren Auswahl vortrefflich ist, wie die bündige Beschreibung, worin sich jedes Einzelne besonders auszeichnet. Naumann's Verdienste können nicht bündiger und genauer angegeben werden, als es hier in folgenden kurzen Worten geschieht: „Eine charakteristische Auffassung, eine angenehme Stimmführung und ein reiner Satz, im höhern Sinne des Wortes, sind Eigenschaften, die diesem Meister ganz gehören. Ein sanft edler Ausdruck herrscht in seinen Werken vor; so war auch sein Herz.“ — Zu Friedemann Bach, dessen musikalische Kenntnisse und geniale Kraft schon von seiner Mitwelt vollkommen anerkannt wurden, setzen wir noch zur Warnung für alle Kunstjünger, dass selbst das grösste Genie durch Rohheit, Zanksucht, starren Künstlerstolz und Trunksucht sich nicht allein verhasst und elend macht, sondern auch sogar seine Wirksamkeit verkümmert. Nur sehr Weniges hat er uns hinterlassen, seiner düstern Weltverachtung wegen; er wurde darum wieder verachtet. Es ist Schade, dass ein Kopf, von dem selbst sein herrlicher Bruder Ph. Em. behauptete, Friedemann allein sei im Stande, ihren grossen Vater zu ersetzen, durch seine Störrigkeit grösstentheils verloren ging. Je seltener seine wenigen trefflichen Leistungen sind, desto mehr haben wir für Mittheilung dieser Fuge zu danken. — Die 3te Lieferung enthält eine Fuge von C. Ph. Em. Bach, F. E. Fesca und Kirnberger. Leben und Verdienste dieser Männer sind übersichtlich vortrefflich geschildert. Die Fuge von Fesca ist bereits bei F. Hofmeister in Fesca's Op. 21 erschienen und mit Bewilligung des Hrn. Verlegers hier als Mustercomposition neu abgedruckt worden. Sehr wahr wird bemerkt, dass eine Aufnahme aus irgend einem Werke in eine solche Sammlung nur zur Empfehlung des ganzen Werkes gereichen müsse, weshalb wir denn Veranlassung nehmen, sowol auf Fesca's Compositionen, als auf Kirnberger's Verdienste als Theoretiker aufmerksam zu machen. Dass diese Sammlungen zum Studium für alle angehende Componisten höchst nützlich sind, braucht keines Wortes weiter. Die Meisten und die Vorzüglichsten werden die Mühe und Sorgfalt der Herausg. nur mit Dank erkennen. *G. W. F.*

Nachrichten.

Leipzig. In unserm fünften Abonnement-Concerte wurden wir zum Eingange mit Mozart's meisterlicher Symphonie aus Es dur erfreut. Mochten wir von Fräul. Carlowna Sturm aus Riga, welche uns Rossini's Arie aus der Belagerung von Corinth: „Ch' or' a sperar mi resta?“ sang, dasselbe sagen können. An Geläufigkeit fehlte es nicht: allein die Stimme zeigte sich schwach und spitz, die Töne waren meist unrein und so konnte der Eindruck kein besonders willkommener sein. Dennoch finden wir Grund, vorauszusetzen, dass die Sängerin Besseres zu leisten im Stande sei, sie würde uns sonst vom Hrn. Direct. Rungenhagen aus Berlin nicht empfohlen worden sein. Schadlos gehalten wurden wir durch das vom Hrn. Musikdir. *Dr.* Mendelssohn-B. meisterlich vorgetragene Pianof.-Concert Beethoven's aus G dur, von der Ouverture aus Oberon von C. M. von Weber und dem Finale aus derselben Oper. — Am 5. Novbr. gab der 17jähr. blinde Flötenspieler Raimund Nietzsche aus Dresden, der bereits eine recht gute Fertigkeit sich erworben hat, im Saale des polnischen Hauses eine musikal. Akademie, die leider nicht so besucht war, als wir zum Besten des armen Künstlers gewünscht hätten, obgleich auch etwas Lustiges darin declamirt wurde, was jetzt eben Mode ist. — Im 6. Abonnement-Concerte ging Beethoven's Symphonie aus F dur vortrefflich. Fräul. Henr. Grabau sang eine Arie aus Nitocri von Mercadante, worauf Hr. Uhlrich (Wilh.) eine Fantasie für die Violine auf Themen aus „Le Pré aux Clercs“ comp. von Schubert vortrug; Beide mit lebhaftem Beifalle. Der zweite Theil machte uns mit etwas Neuem bekannt; die Ouverture zur komischen Oper Lindpaintner's „Die Macht des Liedes“ und aus derselben Recit., Romanze und zweites Finale sprachen hier nicht an. Dagegen machte die am Schlusse auf Verlangen wiederholte Ouverture aus Oberon v. M. v. Weber Furore. — Das 7. Concert wurde mit Mozart's Ouvert. zur Zauberflöte eröffnet, worauf Hr. C. Sesselmann, Grossherzogl.

Hessischer Hofsänger aus Darmstadt, die Arie Lysiart's „Wo berg' ich mich?“ aus Euryanthe von M. v. Weber vortrug. Seine Stimme ist vortrefflich, nur noch nicht gebildet genug, was der noch junge Mann nachholen wird. Hr. Wittmann, ein Schüler von J. Merk, jetzt Mitglied unsers Orchesters, spielte zum ersten Male hier öffentlich Adagio und Polonaise seines Meisters so befangen, dass sein Spiel nicht zusagen konnte. Ein Terzett aus Sargin wurde von Frau. H. Graban, den Herren Gebhard und Sesselmann beifällig gesungen. Den zweiten Theil füllte die erste Symphonie von C. G. Reissiger, über welche von Dresden aus von zwei verschiedenen geehrten Mitarbeitern S. 579 u. 607 v. J. überaus günstig geurtheilt wurde. Man war um so gespannter auf das Werk, je mehr die zur Wiener Preisaufgabe eingesandten Symphonieen überhaupt interessirten und eine Vergleichung mit der gekrönten willkommen sein musste, am meisten das erste derartige Werk eines Mannes, der von vielen Seiten her sich bereits die Gunst des Publikums durch seine Leistungen erworben hatte. Der Componist, der zur Direction seines Werkes zu uns gereist war, wurde gleich beim Auftreten mit Auszeichnung begrüsst. Die Symphonie wurde sehr gut vorgetragen und gleich nach dem ersten Satze erscholl ein stürmischer Beifall, der sich nach jedem der 4 Sätze wiederholte. Aus der Art des Beifalls und aus dem Allgemeinen belebten Wesen der Versammelten ergab sich deutlich, dass dieses Werk unzweideutig gefallen und wirklich frisch in die Gemüther eingewirkt hatte. Wie sollte es auch nicht? Es ist seinem innern Wesen nach so klar und fasslich, der Instrumentation nach so voll und kräftig, ohne zu starke Ueberladung und ohne alle Verdeckung der rhythmischen Einschnitte, worauf etwas Bedeutendes ankommt, dass es wohl in seiner freundlichen Haltung allgemeinen Eingang finden musste. Auf den ersten Eindruck kommt viel an, und dieser war nun schon in zwei Städten für den Verf. ein glücklicher. Ist nun auch keine rechtshaffene Kritik im Stande, nach einmaligem Hören ein vollgiltiges Urtheil abzugeben, so konnte es doch bei einem so klaren, nicht zu verwickelten Werke natürlich viel eher, als bei jedem andern, das auf den ersten Blick auch von Geübten nicht sogleich zu überschauen ist. Wir haben diese Symphonie gleichfalls mit Vergnügen gehört, und wenn uns im Scherzo einige Anklänge an Beethoven vorzukommen schienen und der Schlusssatz uns im Sinne einer Ouverture und etwas zu kurz gehalten dünkte, was auf alle Fälle besser ist, als wenn er zu lang ausgesponnen gewesen wäre: so sollen diese Angaben doch nichts mehr und nichts weniger sein, als Zeugnisse aufrichtiger Gesinnung und vollkommener Achtung gegen den Verf. und das Publikum, denen wir jederzeit Wahrheit zu geben uns verbunden fühlen. Nur sind alle dergleichen Aussprüche keineswegs für kritische Sprüche, wozu mehr gehört, sondern einzig und allein für Auffassungen des Augenblicks zu nehmen, auf den, oft unbewusst, mehr einwirken kann, als Jeder von sich selbst gern glauben möchte. — Am 1. Decbr. hörten wir die Ouverture zu Faust von Spohr, und weil Hr. Sesselmann sich verspätigt hatte, das Lindpaintner'sche Flötenconcertino von Hrn. C. Greuser mit gewohntem Beifall geblasen, eher, als die Scene und Arie aus der genannten Oper: „Der Hölle selbst will ich Segen bringen“, worauf die Ballscene dieser Oper sehr wirksam folgte. Beethoven's Symphonie aus D dur, No. 2, machte einen herrlich befriedigenden Schluss. — Am 8. Decbr. wurde Mozart's unvergängliche Symphonie aus G moll vortrefflich aufgeführt und fand verdienten Antheil. Es ist uns unbegreiflich, wie einmal einer unserer, sonst kenntnissreichen Mitarbeiter an diesen Blättern meinen konnte, diese Symphonie finge doch an zu altern und der jetzigen Zeit nicht mehr recht zu genügen. Es kann wohl hier und da ein Publikum sich verwöhnen und ein Theil desselben im Kunstgeschmacke sich verschlechtern, aber diese Symphonie Mozart's bleibt, was sie ist, ein vollkommenes Meisterstück, das in allen Zeiten von nicht vernachlässigten Kunstgemüthern mit innerer Lust vernommen werden wird. Hr. Winter der ältere spielte Variationen für die Violine von Singer mit Beifall. Frl. Henr. Graban sang eine neue Scene und Arie von Reissiger, in die weisse Dame eingelegt, und dabei wohl mit Fleiss nicht ganz in eigener, sondern mehr in franz.-italienischer Weise gesetzt, übrigens ansprechend. Ein fremder Violoncellist, der sich bei M. Ganz in Berlin und früher, wenn wir nicht irren, bei Dotzauer in Dresden vervollkommnet hatte, Hr. van Gelder, Mitglied der K. Kapelle in Haag, trug ein sehr eigenthümliches Potpourri auf Themen aus Robert der Teufel, comp. von M. Ganz, vor und erntete Applaus, wie die Früheren. Fertigkeit, Präcision und Sicherheit sind errungen, auch Ton: nur verbinden sich Ton und Fertigkeit noch nicht genug, so dass der eindringliche, schlagende Reiz des Virtuosenspiels noch gewonnen werden muss. Dafür ist der geschickte Mann noch jung und die letzte Stufe ist nicht sogleich erreicht. Der zweite Theil liess uns die Ouverture Cherubini's zum Wasserträger hören, die immer von Neuem erfreut, so oft sie auch gehört worden ist. Die Hymne von Beethoven „Tief im Staub anbeten wir“ wurde vortrefflich gesungen. — Am 12. Dec. (das Concert war das erste Mal, so lange wir uns erinnern, vom Donnerstage auf den Montag verlegt worden) erfreute uns eine zierliche Symphonie von J. Haydn aus G dur, die Arie aus Athalia von M. v. Weber „Misera me!“ gesungen, von unserer stets mit Vergnügen gehörten Henr. Graban, und Beethoven's Pianof.-Concert aus Es dur, vorgetragen von Frl. Mendelssohn-B. Der Beifallssturm war so rauschend als irgend einmal und erneuerte sich nach der Aufführung seiner Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“, worauf uns unser geschickter Clarinettist, Hr. Heinze, ein Concertino von C. M. v. Weber sehr gelungen und mit Beifall hören liess. Nach dem Finale aus Beethoven's Leonore: „Zur Rache!“ gab uns unser Musikdir. eine freie Phantasie am Pianof. über die Themen des eben schön vorgetragenen Finale, wurde schon beim Auftreten mit schallender Freude empfangen, und nachdem die Themen in kunstvoller und schwieriger Verwebung der aufhorchenden, sehr zahlreichen Versammlung vorgetragen worden wa-

ren, durchbrauste ein donnernder Dank den ganzen Saal zum Schluss der ersten Hälfte unserer diesjährigen Abonnement-Concerte.

Unsere Euterpe ist gleichfalls überaus thätig unter des Musikdirect. Müller's Leitung, und bringt uns die schönsten Symphonieen unserer ersten Meister zu neuen Versuchen aller Art; die anerkanntesten Ouverturen zu denen junger Componisten, dazu mancherlei Solospiel auf den verschiedensten Instrumenten. Alles dies zur Freude einer sehr zahlreichen Versammlung und zu der unsern mit, so oft es uns nur einigermaassen möglich ist, uns an den immer vorwärtsschreitenden Leistungen des nützlichen Institutes zu ergötzen. So haben z. B. die jungen Manner Hr. Gosebruch auf der Flöte, Hr. Winter jun. auf dem Veelle, Hr. Hartung und Hr. Inten jun. auf der Violine, Hr. Pfau auf dem Waldhorn, Hr. L. Anger und der junge Alfred Dörffel auf dem Pfte., Hr. Meyer auf der Clarinette etc. Schönes und beifällig Anerkanntes geleistet. Hr. Uhlrich, der schon oft mit steigend verdientem Lobe genannte Violinist, trug z. B. C. Lipinski's sehr schwierige Variationen auf Themen aus Rossini's Barbier mit einer Bravour und Reinheit vor, dass sie wohl selten, ausser von dem Componisten selbst, so schön und rund gehört werden mögen. Unter Anderm gab uns die Gesellschaft das erste Orchesterwerk, was wir hier von den Compositionen des Hrn. Hector Berlioz hörten; es war die Ouverture „Les francs Juges". Die Ausführung des sehr stark mit Messing instrumentirten Werkes war gelungen, allein die Ouverture sprach nur äusserst Wenige an und ging fast spurlos vorüber. Dennoch haben wir der Direction dafür zu danken, dass sie uns etwas von dem Manne brachte, der durch seine novellenartigen Symphonieen in Paris manche Parteien erregte. Die Ouverture wurde auf Verlangen in einem folgenden Concerte derselben Gesellschaft wiederholt, fand zwar Etwas mehr Antheil, doch nur gegeringen. Das Originelle dieser Ouverture liegt weit mehr in den seltsamen Zwischenwürfen harmonisch sonderbarer Verbindungsglieder, als in den Melodieen selbst, die nicht so viel Ausgezeichnetes haben, als wir gehofft hatten.

Unsere öffentlichen Quartett-Unterhaltungen der Herren David, Uhlrich, Queiser und Grenser sind auch dieses Jahr sehr besucht und des schönen Vortrags wegen mit Recht beliebt zur Freude aller Musikkenner.

Von der hiesigen Singakademie unter Hrn. Pohlenz haben wir nichts zu berichten, als dass sie glücklichen Fortgang hat; wir haben lange nichts von ihr gehört, da sie keine öffentlich wirkende, sondern eine im Stillen thätige Uebungsanstalt ist. Von unsern Kirchenmusiken hörten wir selbst in der letzten Zeit gleichfalls nur Einiges; was wir aber hörten, war gut und wirksam in Wahl und Ausführung. Das neue Jahr hat wieder herrlich begonnen. Davon nächstens.

Italien. Sommer-Stagione.

Neapel. (Beschluss.) Am 6. Juli, als am Geburtstage der Königin Mutter, begann die Stagione mit einem Total-Fiasco. Man gab Manfredi primo, Re di Napoli mit Auber's Musik zur Muta die Portici (Sänger: die Bordogni, Franceschini, der Tenor Pesadori, die Bassisten Gianni und Antoldi) nebst Taglioni's Ballet Le tre Sultane. Am 19. Juli, abermals einem Hofgalatage, gab man die Norma. Die Manzocchi, welche diese Bühne als Seconda Donna verliess und nie was Grosses geworden, nun bei ihrer Rückkunft in die Vaterstadt die Rolle der Norma nach einer Ronzi und Malibran auf derselben Bühne übernimmt, kann höchstens der Freunde Hände in Bewegung setzen, aber keinen allgemeinen Furore hervorbringen, wie es Journalisten weiss machen wollen; dasselbe gilt von ihrer Schwester Elisa (Adalgisa), einer Anfängerin und Schülerin des Tenors Ronzi, der in dieser Oper kein allervortrefflichster Pollione war und der von ihm gemachten Erwartung gar nicht entsprach. In den nachher gegebenen Capuleti e Montecchi sang der Tenor Patti, die Franceschini machte die Giulietta, die Manzocchi den Romeo; ein Duett und der eingelegte dritte Akt fanden Beifall. Im August debutirte Barroilhet in der Parisina und rettete sich kaum, denn das Ganze sammt der Manzocchi und Hrn. Ronzi behagte nicht. Hierauf erlitt Rossini's Assedio di Corinto mit der Franceschini, der Altistin Scaroll, den Herren Patti und Barroilhet einen gänzlichen Schiffbruch. Die Neapolitaner, welche schon bei Bekanntmachung des oben erwähnten Cartellone den Kopf geschüttelt oder gelacht haben, gucken sich einander nach einem jeden solcher Fiasco's in's Gesicht und machen dabei malerische Grimacen. Ganz anders ging es im

(Teatro Nuovo.) Ist die Malibran als Tänzerin aufgetreten, so trat Donizetti unlängst als Dichter auf; mit dem Unterschiede, dass die Malibran-Terpsichore ausgezischt wurde und auf dem Theater zu tanzen für immer die Lust verlor, während Donizetti-Apollo so eben der stolzen Parthenope eine zweite Operndichtung überreichte, die sie mit besonderm Wohlgefallen aufnahm. Von seinem Campanello ist schon in diesen Blättern die Rede gewesen. Seine jetzige Operette heisst Betly, und der anonyme Dichter bemerkt, sie sei blos eine Uebersetzung aus Scribe's Vaudeville Le Chalet, der es wieder (ohne es zu sagen) aus Göthe's Jery und Bätely entlehnt hatte. Die Cavatine der Toldi „L'Amor degli nomini", jene des Tenors Salvi: „E sia ver? tu mia sarai", ihr Duett: „Giusto Ciel, se un sogno è questo" wurden sehr gut vorgetragen und stark applaudirt; ausser diesen drei Stücken enthält diese Operette noch einen Introductionschor, ein sogenanntes Marziale des Bassisten Fioravanti und ein brillantes Schlussrondo. Salvi hat nach einer Abwesenheit von mehren Monaten ziemlich von seinem Näseln verloren und dadurch bedeutend gewonnen; die Toldi ist für dieses kleine Theater trefflich, die Musik mehr als trefflich: also allgemeiner Jubel. D. hat auch die Cavatine der Toldi und das Duett in einem einzigen Tempo geschrieben, was von seiner grossen Freundin, der hiesigen Zeischrift Omnibus, ganz besonders angerühmt und nachzuahmen anempfohlen wird.

Anfang der Herbstopern in Italien u. s. w.

Gott Lob! die Oper erhebt wieder allenthalben ihr Haupt. Die Cholera hat in Oberitalien bedeutend nach-

gelassen, hier und da gänzlich aufgehört, somit wurde manche Quarantaine aufgehoben und mehre Theater wieder eröffnet.

Palermo. Wir hatten seit verwichenen Fasten keine Oper. Von Balleten ist ohnehin keine Rede mehr, weil unser grosses Theater Carolino die Kosten grosser Opern und Ballets nicht zu bestreiten vermag, was für Sizilens volkreiche Hauptstadt etwas sonderbar klingt. Der Beweis ist, dass man mehrmals Ballete zu geben versuchte, dabei aber in ein Deficit verfiel; man versuchte kleinere Ballete dafür einzuführen, allein sie harmonirten mit der grossen Oper ganz und gar nicht. Nun will man vom Ballete nichts mehr wissen, desto glänzender soll die Oper sein, weswegen Palermo, dem Beispiele Madrids folgend, welches seinen Maestro Carnicer nach Italien schickt, um daselbst die Sänger zu engagiren, den Maestro Andrea Montelcone zu demselben Zwecke nach Mailand sandte. Der Cartellone kündigte also für den diesjährigen Theatercursus (1. Sept. 1836 — 30. Mai 1837) folgende Sänger an: Prime Donne assolute: Carolina Unger, Adelina Spech; Prime Donne: Rita Gabussi, Ortensia Lonati; Altra Prima, Antonietta Trost; Primi Tenori: Lorenzo Biacchi, Luigi Zamboni; Altro Primo: Giovanni Grifo; Primi Bassi: Gennaro Luzzi (oder Luzio?), genannt Pappone, Francesco Vinco; Primi Bassi: Felice Bottelli, Luigi Rinaldini; Altro Primo, Basilio Deninis; hierauf die Secundärsänger. Die Unger bleibt blos bis zum Karneval, und wird alsdann durch die Spech ersetzt. Beide Sängerinnen nebst dem Buffo Luzzi oder Luzio und Bassist Bottelli sind die besten von der ganzen Gesellschaft.

Durch die leidigen Convenienzen des Theaterabsolutismus mit den drei Graden: Prima Donna assoluta, Prima Donna, altra Prima Donna hat uns die Gabussi (Tochter des Advokaten dieses Namens zu Bologna) im Stich gelassen, weil man ihr auf dem Cartellone den zweiten Rang gab. Der Verlust ist zwar nicht gross, die Bologneser Sängerin hätte aber die Saiten nicht so hoch spannen sollen, weil sie erst vor gar nicht langer Zeit die Bühne betreten, während die Unger und die Spech längst als vorzügliche Prime Donne rühmlich bekannt sind. Was will aber dieses Assoluta sagen?... Es will sagen, wenn der Fall eintritt, dass zwei vollkommen ähnliche Rollen in einer Oper vorhanden sind, so kann die Sängerin, welche auf ihrer Scrittura das Prädicat assoluta hat, jene Rolle wählen, die ihr beliebt; dasselbe gilt auch von den übrigen Sängern. Ein solcher Fall ist aber äusserst selten, oft verstehen auch die Künstler ihr eigenes Interesse nicht und wählen gerade die Rolle, die ihnen weniger zusagt. Ein ähnliches Bewandniss hat es mit der Tänzer-Hierarchie, wo auf den Cartelloni häufig der Ausdruck Primi Ballerini serj zu lesen ist, als ob es auch ernsthafte Pirouettes u. s. w. gäbe; nicht selten tanzen auch diese Ballerini serj an demselben Abende in einem zweiten komischen Ballete.

Da Hr. Biacchi der Quarantaine wegen nicht zu rechter Zeit eintreffen konnte, übernahm der Dilettant Paterna dessen Rolle in der Norma, die als erste Herbstoper mit ausserordentlichem Beifalle gegeben wurde. Die Unger behauptete in der Titelrolle ihren alten Ruhm, die Lonati machte die Adalgisa recht brav und Hr. Paterna sang con anima.

Lehrstuhl der Musik an der Universität zu Berlin.

In der Regel ist an Universitäten und in öffentlichen Bibliotheken für Alles mehr gesorgt, als für Musik, so dass es scheint, als trage man Bedenken, sie aus der Sorge für sich selbst herauszureissen. Es ist daher um so nothwendiger, es zur öffentlichen Kenntniss zu bringen, was irgendwo von Staatswegen zur Beförderung der Tonkunst geschieht. In Berlin besteht nun bereits seit 5 Jahren ein Lehrstuhl für Musik, auf dem Alles vorzutragen anbefohlen ist, was von der Kunst gelehrt werden kann. Und doch sind wir bis jetzt noch nicht genau davon benachrichtigt worden! Aus der sichersten Quelle theilen wir davon übersichtlich mit, was uns davon bekannt gemacht worden ist.

Zelter war zwar früher schon zum Professor der Musik ernannt worden, allein es war nur ein Titel; Vorlesungen hat Z. nie gehalten. Erst nachdem A. B. Marx zum Prof. gewählt wurde, trat zum Titel die amtliche Thätigkeit und seitdem sind Jahr aus Jahr ein folgende Gegenstände vorgetragen worden: 1) Compositionslehre, praktisch-theoretische, in 3 Abtheilungen: *a*) Elementarcursus, enthaltend Rhythmik, Melodik, Harmonik, Lehre von der Begleitung gegebener Melodieen, namentlich Behandlung des Chorals und die Lehre von der Behandlung der Kirchentonarten. *b*) Doppelter Contrapunkt, der die vollständige Lehre aller Formen des freien und strengen Satzes begreift. *c*) Lehre von der Vocal- und Instrumental-Composition, sowohl in Kammer- und Kirchenmusik, als im dramatischen Style; also Anwendung der allgemeinen Compositionslehre auf bestimmte Instrumente und Texte. 2) Geschichte der Musik, alte und neue. 3) Encyklop. und Philos. der Tonkunst. Also ein vollständiger Kursus aller Lehrgegenstände der Musik.

War auch anfangs die Zahl der Hörer, besonders der inscribirten, sehr klein, so hat sie sich doch bereits etwas gehoben, obwohl für eine Stadt wie Berlin nicht eben bedeutend. Es ist aber doch die Möglichkeit da, etwas der Art mit geringen Kosten zu hören. — Wo noch nichts Oeffentliches für unsere Kunst geschehen ist, sollte man es wenigstens versuchen, ob sich für Hauptgegenstände musikal. Wissenschaft so viele Theilnehmer fänden, als zu einem solchen Privatunternehmen nothwendig gehören. Mit Harmonielehre und mit allgemeiner Geschichte der Musik will ich im nächsten Winter einen Anfang machen.

G. W. Fink.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:
Thalberg, S., Oeuvre 21. 3 Nocturnes pour Pianoforte.
— Oeuvr. 22. Fantaisie-Caprice pour Pianoforte.
Leipzig, im Januar 1837.
Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

vor allem nach Kassel, in die Vaterstadt, trieb die Sehnsucht beyde. Sie bedachten nicht, dass unsre Achtung und Liebe für die Vaterstadt, mit der Achtung und Liebe der Vaterstadt für uns, in der Regel, im entgegengesezten Verhältnis stehen. Man liess sich die wackere Elisabeth nun zwar gefallen; aber es war ein gleichmüthiges, drückendes „sich gefallen lassen."

Vater und Tochter wendeten sich nun nach Leipzig, wo unser Vater Hiller, als Schöpfer und Direktor des Konzerts lebte. Hiller hatte die Sängerin kaum gehört, als er, begeistert von dem, was sie war, und noch mehr von dem, was sie werden konnte, nicht abliess, bis sie, mit weit grössern Vortheilen, als man nachher einer Sängerin zugestanden hat, beym Konzert angestellt war.

Dies wurde ihm auch gar nicht schwer; denn es fiel das noch vor, in der — ich weiss nicht ob für die Künste, aber gewiss für die Künstler glücklichern Zeit unsrer Vater (1766). Ihre weniger gebildeten, aber auch weniger verstimmten, nicht übersättigten, und jedem Eindruck offenen Naturen gaben sich so gern dem hin, was ihnen von den Künsten geboten wurde. Sie raisonnirten darüber wenig und meistens schlecht: aber sie empfanden stark und richtig. Mithin wussten sie wenigstens ahnden, es gehe hier etwas wirklich Wichtige und Ehrenwerthe. Darum gewährten sie dem sich auszeichnenden Künstler — nicht, wie nachher, lächerliche, franzosirende Vergötterung, noch angsisirende lethargische Duldung, noch eiskalte Komplimentirerey und Allem huldigende Ueberhöflichkeit, sondern lebhaftes Interesse, massige, doch willige Unterstützung, und aufrichtige Achtung *).

Der Aufenthalt in Leipzig (von 1766 bis 1771) war für Elisabeth entscheidend. Sie machte unter Hillers Leitung ihre hohe, und unter Leitung ihrer jezt sehr lebhaften Begierde, zu gefallen, wohl auch zu imponiren, ihre Schule für Galanterie in ihrer Kunst. Sie hatte Gelegenheit genug, das Vorzüglichste, was die Musik damals aufweisen konnte, oft zu hören, es zu studiren, selbst darinn zu glänzen: das brachte sie in jener ersten Schule weiter. Es mangelte ihr keineswegs an Veranlassung —

*) Damals nahm alle bessere Gesellschaft, jung oder alt, an den Produktionen der Künste lebhaften Antheil, und der gemeine, rohe Haufe gar keinen. Die Minner hatten aber die entscheidende Stimme, und handhabten sie auch laut und gerad' aus. Da sie nun waren, wie oben angegeben ist, so konnte es nicht fehlen, die Stimme des Publikums (die ihrige) entschied meistens für das Bessere. Man denke, da von Musik oben gesprochen wird, an das, was in der Schauspielkunst dauerhaftes Glück machte: Einiges von Lessing, Einiges von Goldoni, Mehreres von Gozzi und den besten französischen Lustspieldichtern, etwas spätethin Alles von Shakspear. Jezt ist das anders; wie es ist, mögen Andere schildern, die die grössern Orte Deutschlands genau genug kennen. Sie mögen entscheiden, ob es wahr ist, wenn man behauptet, es stehe, zunächst zus Schuld der Wortführer und Kassenfüller im Publikum, um das deutsche Schauspiel keineswegs zum besten, um die neueste Oper, recht herzlich schlecht, der ehrenwertheste Theil der Städter nehme jezt keinen, oder höchstens einen lauen, beym Urtheilen höflich ausweichenden Antheil an den Produktionen der Schauspieler und Operisten, und diejenigen, welche lebhaftern Antheil nähmen und durch Einfluss in das allgemeine Urtheil, oder durch lauter Aeussern der Stimmen der Parterre, oder endlich durch Bezahlung der theuersten Plätze, über die Lage der Künstler und über das Schicksal der Produktionen entschieden, zerfielen in folgende zwey Klassen: 1) durch die jetzige Gährung im Gebiete der Kunst und Wissenschaft Gestörte und Beunruhigte, die nicht recht wüssten, wovon die Rede sey, sich die Anstrengung, dahinter zu kommen, nicht zumuthen, aber doch für wohl unterrichtet gehalten seyn möchten, und darum vorläufig gegen Alles sprächen, bis ihnen etwa der Ruf oder die Schule über Eins und das Andere das Plaudite zurief; 2) was man, im französischen Sinn des Ausdrucks, die jungen Leute nennete, und was durch diesen Ausdruck genug charakterisirt wäre.

d. Vezf.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. № 2. 1837.

Allerneueste und höchst wunderbarliche Lebensbeschreibung Caffarelli's.

Unsere unterrichteten Leser werden meinen, mit dem Leben dieses hochberühmten und hochreich gewordenen Kastraten zur Genüge bekannt zu sein: allein sie werden sich bald überzeugen, dass unser rühmlich bekannter französischer Geschichtsforscher, Hr. Jules Janin, ihnen gar Manches aus der Geschichte dieses Sängerhelden zu erzählen weiss, was uns mit der grössten Bewunderung erfüllen muss. Hr. J. Janin selbst ist von der Begebenheit so ergriffen, dass er sie eben so furchtbar als bizarr nennt; ja hätte man nicht ausdrücklich gewollt, dass er sie für die Gazette musicale erzähle, so würden wir uns nicht in der glücklichen Lage befinden, unsere Leser mit etlichen Wundern unterhalten zu können, die bis auf diesen Augenblick der wissbegierigen Welt ein Geheimniss geblieben sind. Schon ist es zum Erstaunen, dass Bari, in dessen Nähe Majorano — so hiess eigentlich Caffarelli — geboren wurde, damals in der Umgegend von Florenz gelegen haben und später in's Neapolitanische versetzt worden sein muss, wenn Hrn. J.'s Geographie richtig sein soll. Was kommt am Ende darauf an? Kurz, der schön gelockte Knabe war schon in den Armen seiner Mutter entzückt über die „unsichtbare Melodie des Landlebens", und als er laufen konnte, war sein Instinkt so wunderbar, dass er jeden Lautenspieler eine Stunde in der Runde witterte, nach ihm lief, die Karre auf dem Felde lassend, und den Musiker allemal fand, ihn hörte und von seinem argen Vater allemal dafür gezüchtigt wurde. Besonders begab er sich immer in die Kathedrale von Bari, so oft dort musicirt wurde, und war so glücklich, wie im Himmel. Einst am Feste der heil. Jungfrau konnte er nicht widerstehen, seine Stimme mit den schönen Stimmen des Chores zu vermischen; eine unbezwingliche Gewalt riss ihn hin, dass er unter die Musiker der Kapelle trat, erst mit furchtsamer, dann mit starker und fester Stimme seine Partie in dem heiligen Concerte mitsang. Die erstaunten Musiker, die den in Lumpen gekleideten Knaben so gut als sie selbst singen hörten, fragten ihn, woher er sei, und die Frauen hielten ihn in seiner Schöne für einen Engel des Himmels. Und der Kapellmeister näherte sich ihm am Ende der Musik und sprach: Mein Sohn, beliebt es Dir, mit uns zu frühstücken, da Du Einer der Unsern bist und die heil. Caecilie Dich schon in der Wiege mit ihrem Hauche beseelte? Und das Kind folgte dem Meister. Der Meister aber war Caffaro, ein alter Fuchs, welcher der Musik Vater, Freund, Kind, und sogar Ihre Heiligkeit den Papst geopfert hätte. — Das klingt freilich wundersamer, als wenn einfach und treu erzählt wird, Caffaro freute sich über des Knaben Wohlgefallen an der Musik und fragte ihn einst beim Vorübergehen: Du hörst wohl gern singen, mein Sohn? Dieser antwortete ihm: Lieber ohne Brot, als ohne Musik. Da versuchte der Kapellmeister den Knaben, bei solcher Lust dafür auch Talent voraussetzend, fand eine köstliche Stimme, nahm ihn zu sich und liess ihn zu Norcia gegen den Verlust des Soprans sicher stellen, nachdem der Vater Majorano eingewilligt hatte. Damit nun der Roman desto besser gedeihe, muss der Vater, dieser italien. Sitte wegen, zum Taugenichts, Trunkenbold und entmenschten Bösewicht werden, der ein Bandit geworden wäre, wenn er nur Muth dazu gehabt hätte. Aber der arme Teufel ist mir erschienen und hat mir gesagt, er werde von jetzt an dem Hrn. J. Janin so viel heimliche Possen spielen und ihm sogar einmal bei einer Gelegenheit erscheinen, wie er vor Zeiten seinem Sohne in Paris erschienen sein soll. Der Geist war äusserst aufgebracht. Was nun von jetzt an dem Hrn. J. Janin Uebles begegnen wird, das wird von diesem Bauerngeiste kommen. Caffaro unterrichtet den Knaben und thut ihn zu dem Porpora nach Neapel, wo er 8 Jahre lang ein einziges Notenblatt absingt, was seine Richtigkeit hat: allein „Tag und Nacht" hätte der junge Mann das Singen doch wohl nicht ausgehalten und das sechste Jahr, wo er im Aussprechen und Declamiren unterrichtet wurde, ist weggeblieben, worüber wieder Porpora erstaunlich aufgebracht ist, was uns der Maestro gleichfalls zu melden geruhete. Als dann Caffarelli, den man

zur Veränderung auch Caffarelli druckt, von seinem Meister mit den Worten entlassen worden war: „Geh hin, mein Sohn! Du hast nichts mehr zu lernen; Du bist der erste Sänger Italiens und der Welt", sang er Frauenrollen, und die Römer liebkoseten ihn als prima Donna buffa und erdrückten sich fast seinetwegen, bis er seine Frauenstellung unerträglich fand und den primo homo spielen wollte, als Held erschien und mit Gelächter applaudirt wurde, so dass Caffarelli vor Aerger nach England ging. Das nehmen nun die „geistreichen und witzigen" Geister des verblichenen Italiens übel und singen unisono: „Wie? Du willst uns lehren, was ein Frauenzimmer und ein primo homo ist? weisst nicht, dass Caffarelli so hoch von uns gehalten wurde, dass er öffentlich dem Gizziello, seinetwegen nach Rom gereist, zurufen durfte: „Bravo bravissimo, Gizziello! Es ist Caffarelli, der Dir Beifall ruft!" — „Und nachdem er, reich und geehrt, von London wieder zu uns kam, sollen wir ihm mit teutschem Phlegma applaudirt haben?" — Hr. J. Janin lässt sich nicht stören und fährt mit grosser Bravour fort: Glücklich war es daher für den Sänger, dass ihn Paris erwartete, die Stadt Ludwigs des XV., die mit italienischer Leidenschaft französischen Geist verband, verliebt und philosophisch, ergeben dem Witz und dem Vergnügen, dabei für alle Mangel freundlich nachsichtsvoll. Und richtig! Erst in Paris schien der grosse Held seine wahre Vaterstadt gefunden zu haben. Die schönsten Frauen liebten ihn; alle wollten ihn hören, sehen und behandelten ihn wie ein unschuldiges Kind, das selbst dann um sie bleiben durfte, wenn sie sogar für ihre Geliebten unsichtbar waren. Da musste denn freilich der so gefeierte und geliebte Sänger all sein Leid vergessen, und sog das süsse Gift so lange ein, bis er verliebt ward, „wie ein Thor, wie ein Dichter, wie ein Italiener, wie ein Soprano, und alles dies auf einmal." Besonders war es die schönste Hoffame jener liebseligen Zeit, die das grösste Talent nicht ohne Rührung zu ihren Füssen sehen konnte, sondern liess sich liebkosen, dass er in wundersamem Entzücken schwamm und Himmel und Erde vergass. Und siehe, als er sich einst im höchsten Wonneschauer zu der Geliebten Füssen niederwerfen will, da pocht's, Jammer! an die Thüre von Holz, und der Diener meldet einen italienischen Bettler, der den Entflammten zur Stunde eben sprechen will. Entrüstet befiehlt er dem Menschen, sich schnell zurückzuziehen; da sagt ihm dieser, es sei des Sängers Vater, der ihn sprechen will. Und im Nu gedenkt er an das unheilvolle Norcia, was ihn zum Tiger macht. Wie im Wahnsinne stürzt er hinaus, reisst den elenden Greis zu den Füssen der erschrockenen Dame und fragt ihn grimmig: bist Du gewiss, dass Du mein Vater bist? Und als der thörichte Greis es ihm bejaht, zieht der Sänger, schrecklich anzuschauen, den Degen und, Verwünschung tobend, stösst er den Alten nieder. — Die Polizei merkte es gleich und meldete die grause That dem Könige. Dem wiegte seine schöne Freundin ihr reizendes Haupt in seinem Schoosse. Er sah bewegt sie an und sprach: Ich begreife diesen Mörder! und befahl alsbald, den Unglücklichen erst morgen zu verhaften; dann sandte er ihm einen sichern Pass auf 3 Tage, so lange als man braucht, um über die Grenze zu kommen nach Italien hin. Das war einmal ein König, gross wie J. Janin! Es ist erstaunlich, was der Dichter singt. Aus welcher bibliotheque universelle hat denn Hr. J. Janin die wundersame Mähr? Wir haben bis jetzt immer geglaubt, Caffarelli sei einer verschmähten goldenen Dose wegen, die ihm Ludwig XV. für den Sang gesandt hatte, artig genug aus dem Lande gejagt worden. Der übermüthig gewordene Sänger, der nur allein an Kostbarkeiten mehr als 2 Millionen Franken besass, hatte nämlich die Dose dem Ueberbringer geschenkt und dabei bemerkt, er besitze über 30 solcher Dosen, die alle mehr werth wären, als diese da! Der König, dem es berichtet wurde, hatte darüber gelacht und erzählte die Sache bald darauf der kunstliebenden Gemahlin des Dauphins, der Prinzessin von Sachsen, welche den eiteln Menschen kommen liess, ihm einen prächtigen Diamant schenkte und zugleich seinen Reisepass, mit dem Bemerken, er sei vom Könige selbst unterzeichnet, was eine grosse Ehre für ihn sei; er sollte jedoch sogleich davon Gebrauch machen, da er nur auf 10 Tage gelte. Das klingt freilich ein wenig anders. Allein Hr. J. Janin muss wichtige Quellen haben, denn er versichert, der Papst sei eben so nachsichtig gegen den Kastraten gewesen und machte ihn zum Herzog. Sollte jedoch irgend Jemand meinen, wie es fast das Ansehen gewinnt, als habe der Papst dem Helden das Herzogthum Santo Dorato des kindlichen Degenstiches wegen zur Entschädigung verliehen, so würde man sich irren; Caffarelli hatte Geld genug, nicht nur das Herzogthum, sondern auch noch manches bedeutende Gut um baare Münze zu kaufen, so dass seine jährlichen Einkünfte ungefähr auf 12,000 Ducati geschätzt wurden. Das steht Alles nicht in Hrn. J. Janin's Erzählung, auch nicht, dass der Cardinal Albani, dem C. vor einer grossen Gesellschaft zu singen versprochen hatte und nicht erschien, den Unartigen ohne Weiteres mit Gewalt holen, ihn nach dem Singen für seine Dienste reich beschenken, aber auch gleich für seine Unschicklichkeit mit dem Stocke belohnen liess. Endlich passt es wohl in

die französische Novelle, dass sich Caffarelli in Neapel einen prächtigen Palast erbauete mit der Inschrift: *Amphion Thebas, Ego Domum* (Amphion bauete Theben, ich dieses Haus): aber es passte nicht, was ein Spötter darunter schrieb: *Ille cum, Tu sine* (Jener mit, Du ohne). Weiter steht in J.'s Mahr nicht geschrieben, was man in Rom nach Albani's Belehnung sprach: „Die Kardinale sind bessere Zuchtmeister, als die Könige von Frankreich.“ — Es ist nur gut, dass Caffarelli wirklich gestorben ist, sonst könnte Hr. J. Janin vom Herzoge sehr leicht *injuriarum* belangt werden.

Der Erzählende.

Recensionen.

Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst, bearbeitet von Kurt Kützing. Mit 8 Kupfertafeln. Bern, Chur u. Leipzig, Verlag u. Eigenthum von J. F. J. Dalp.

Der Hr. Verf. spricht sich gleich in der Vorrede dahin aus, dass das während der Bearbeitung seines Handbuches erschienene Werk des Hrn. Prof. Töpfer ihn nicht habe bestimmen können, seinen Plan aufzugeben, da es, neben so vielem Guten, so wenig Praktisches darbiete. Hieran hat er sehr wohl gethan, und es werde ihm der gebührendste Dank. Wenn zwar der angegebene Grund, oder vielmehr der dem Töpfer'schen Werke gemachte Vorwurf, nur insofern sich rechtfertigen lässt, als wohl anzunehmen ist, dass unsere Orgelbauer fast alle noch viel zu wenig wissenschaftlich gebildet sind, um aus der Theorie für die Praxis Erfolge ziehen zu können, so enthält das Handbuch des Hrn. Kützing doch des Schätzenswerthen in gedrängter Kürze so viel, dass es mit Ehren neben jenem grossen weitläuftigen Werke bestehen kann und die Beachtung aller Orgelkenner und Erbauer in hohem Grade verdient.

Auf eine Beschreibung der Art der Arbeiten, der Instrumente dazu, der Handgriffe und Vortheile, wie sie wohl am ausführlichsten im Don Bedos de Celle (*l'art du facteur d'Orgue*) beschrieben werden, lässt sich der Hr. Verf. nicht ein, verwahrt sich auch dagegen in der Vorrede, sondern handelt sogleich von den Mensuren. Hier entwickelt er aus den in §. 1 berechneten Verhältnissen einer Normalmensur neun verschiedene Mensuren, durch welche, mit Hülfe der weiterhin gegebenen Tabellen, sich fast alle Klangfarben mit möglichster Sicherheit darstellen lassen. Beachtenswerth sind hierbei die wichtigen Bemerkungen über die Höhe des Aufschnittes §. 4, so wie über die Pfeifenmündungen §. 7. Der Violon möchte jedoch eine weitere Mensur erhalten, als die Gambe, damit die diesem Orchesterinstrumente eigene Fülle auch dieser Orgelstimme nicht fehle. Der Abschnitt über die Zungenstimmen gibt mancherlei interessante Aufschlüsse über Bearbeitung und Anwendung der Zungen, besonders der freischwingenden. In grossen Kirchen möchten die freischwingenden Zungenstimmen höchst sparsam angebracht werden und nicht ohne Aufsätze, durch welche denn doch der Ton mehr Compactes erhält. Sehr richtig sind die Bemerkungen über Disponiren der Mixturen und des Cornett, welcher stets ganz durchgehen sollte, jedoch lieber nur dreifach. Ob die akustische Erzeugung des 32-Fusstons von erheblicher Wirkung sein sollte, steht zu bezweifeln. Eine offene Stimme, 32-Fuss, richtig mensurirt, wirkt ausserordentlich und lässt sich schon noch zu einer deutlichen Ansprache bringen. In dem Abschnitte „von den Windladen und der Windführung“ sind die Canellengrossen, ferner die Durchmesser der Löcher für die Windladen, die Ausflussweite der Kanäle, das Verhältniss der Bälge und deren Kubikinhalt und der Luftverbrauch in einer gewissen Zeit mit vielem Fleisse berechnet. Der Länge und Breite der Windladen, nicht aber der Höhe derselben, oder vielmehr des Windkastens, geschieht Erwähnung. Uebrigens verdienen die in diesem Kapitel ausgesprochenen Ansichten ehrenwerthe Anerkennung und Beherzigung aller Techniker, wie vornehmlich §. 25, 26, 28, 33. Die horizontal steigenden Bälge sind besonders bei beschränktem Raume sehr zu empfehlen. Der Abschnitt „vom Mechanismus“ ist der schwächste Theil des Werkes. Von der Anlage der einfachsten Art von Regierwerk für die Registerzüge, die bei mehren Windladen manchem Orgelbauer Schwierigkeiten machen, wird nichts abgehandelt. Ueberhaupt ist die grosse Kürze im ganzen Werke, vorzüglich aber im zweiten Theile, sehr zu bedauern. Es laufen so überaus treffende Bemerkungen, oftmals in wenigen Worten ganz unvermuthet, hindurch, dass ein Jeder mit grossem Bedacht studiren kann, um nichts zu übersehen. Das Werk tritt bescheiden als ein Handbuch der Orgelbaukunst auf, ohne dieselbe etwa erschöpfen zu wollen. Als ein solches erfüllt es den Zweck vollkommen, und die Herren Orgelbauer, für welche es hauptsächlich geschrieben ist, können daraus in ihrer Praxis je nach ihren Fähigkeiten mehr oder weniger bedeutenden Nutzen ziehen, besonders wenn sie sich bequemen, von dem ihnen nicht selten anklebenden Schlendriane abzuweichen, und mehr zu thun, als blos nach ihrer gewohnten Weise zu arbeiten, oder arbeiten zu lassen. Anregungen hierzu gibt das Werk in Menge, wie z. B. auch in §. 8, 12, 15, 27, 29 zu Fig. 5, §. 45. 49 u. dgl. m.

Die Ausstattung des Werkes ist gut, der Preis mässig. Druckfehler sind nicht erheblich, wie z. B. S. 52 Borden statt Bordun, S. 53 Posaune st. Possune. Die Tabelle S. 42 soll mit $\overset{\text{E}}{c}$ anfangen, anstatt mit c; sonst würde $\overset{\text{E}}{c}$ fehlen. S. 48 steht §. 6 st. §. 12 u. s. w.

Möchte das Werk rege Theilnahme finden und eine neue Veranlassung geben, das Streben der Orgelbauer auf eine wissenschaftlichere Begründung zu richten, wozu freilich die Bildung und Prüfung von Staatswegen, gleich wie bei allen andern Zweigen der Baukunst, zu wünschen wäre. Σ.

Gesänge für die Jugend.

Gesänge und Gesangübungen für die Jugend, in monatlichen Lieferungen. 1stes Heft, enthaltend: sechs Gesänge für 4 männliche Stimmen von *Justus Amadeus Leceref.* Berlin, bei J. Rohr. Pr. mit Partitur 10 Gr.; ohne Part. 8 Gr; einzelne Stimmen 2 Gr. 2tes Heft, enthaltend: 10 Gesänge für 2 Soprane und einen Alt. Ebendaselbst. Pr. wie oben; jede einzelne Stimme 3 Gr.

Der Verf. dieser Gesänge für die Jugend, ein der musikalischen Welt schon hinlänglich bekannter, vielfach erfahrener und denkender Mann, ist Musikdirector und Gesanglehrer am Köllnischen Realgymnasium zu Berlin, hat an diesem und an andern Instituten so vielfach genützt, dass er mit seinen Untergebenen öfter grosse Gesangwerke sehr gelungen und zur Freude kenntnissreicher Hörer aufführen konnte. Seine Gesänge, die zugleich als Uebungen dienen, liefern gute Zeugnisse für ihn. Melodie, Stimmenführung und Textwahl sind so beschaffen, dass junge Gemüther Freude und Nutzen zugleich davon tragen. Das erste Heft haben wir schon einmal angezeigt, allein es war damals keine Partitur dabei, die erst später zum Vortheile der Ausführung der Gesänge gedruckt worden ist. Wir sind dadurch in den Stand gesetzt worden, sie mit mehr Zuversicht zu empfehlen, nicht blos für Gymnasial-Anstalten, sondern für alle Männervereine, die Gemüthliches und nicht Schwe-res gern vortragen. Die Erfahrung hat sich für diese Hefte bereits ausgesprochen; sie gefallen und nützen. Das zweite Heft, das gleichfalls eine Partitur hat, ist schon in einer zweiten vermehrten und verbesserten Auflage erschienen. In nicht wenigen Schulen sind diese hübschen und zweckmässigen Lieder und Gesänge eingeführt und werden von den Schülerinnen mit Vergnügen wiederholt. Manche aus dem ersten Hefte sind hier für Mädchenstimmen umgeschrieben. Man wird wohlthun, auf diese Sammlung aufmerksam zu sein; sie enthält Gefälliges und Bildendes; nirgend ist zu viel vorausgesetzt, was für solche Zwecke ein grosser Fehler ist, und überall wird das Gefühl auf solche Art angesprochen, dass nirgend von verschrobener Sentimentalität eine Spur ist, wie leider in manchen Heften für junge Mädchen. No. 8, „Der zufriedene Jäger", ist für Knaben, hat gegen den Schluss eine etwas schwere Modulation, die zwar mit geringer Mühe, ohne die Ausweichung zu ändern, leichter gemacht werden könnte, sich aber, wie sie steht, recht wirksam erweisen und die kleine Mühe wohl belohnen wird. — Dazu ist noch erschienen:

Das 3te und 4te Heft, enthaltend: *Die Kunst zu treffen;* nach einem neuen, für Lehrer und Lernende erleichternden Verfahren und mit besonderer Rücksicht auf allmälige Stimmbildung und den gleichzeitigen Unterricht hoher und tiefer Stimmen von *demselben.* 1. Theil in 130 kleinen einstimmigen Gesängen mit und ohne Textesworte. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes 10 Sgr.

Der Verf. dieser praktisch neuen Methode, die schon Jahre lang erprobt und gut befunden wurde, lässt zur Ausbildung der Gesangsorgane die italienischen Namen der Töne singen: do, re, mi, fa, so (statt sol), la, si, was schon mehre Gesanglehrer zweckmässiger gefunden haben, als das Absingen der teutschen Benennung der Töne: c, d, e etc. Den durch ♯ erhöheten hängt er ein *s* an, den durch ♭ erniedrigten ein *s*. Auch die mit Text versehenen Gesänge sind erst und so lange auf diese Weise (mit do, re, mi etc.) zu singen, bis die Intonation rein ist. Ueber die Gründe des hier beobachteten Verfahrens hat der Verf. eine kleine Schrift versprochen, die jedoch bis jetzt nicht erschienen ist, aber auch nicht unumgänglich nöthig sein dürfte. Alle erforderlichen Bedingungen zu einem guten Gesange sind hier trefflich berücksichtigt, namentlich Bildung des Gehörs zugleich mit der Stimmbildung und mit der Aussprache, wozu nach und nach eine gut angelegte Entwickelung des Gefühls hinzukommt. Alle Melodieen sind darum von ihm selbst erfunden, was des eigenthümlichen Bildungsganges wegen hier durchaus nothwendig war. Aus demselben Grunde sind gleichfalls die allermeisten Textworte vom Verf. Es ist Verstand in der Sache; auch wird diese Methode durch Melodie, durch den Wechsel des Soprans und Altes und durch die untergelegten Reime allen Schülerinnen so ergötzlich als bildend sein. Sie hat bereits viele Theilnehmer und Anerkennung gefunden und es ist den Lehrern zu rathen, darauf aufmerksam zu sein. *G. W. F.*

Musikalisches Album.

Album Musical. Sammlung der neuesten Originalcompositionen für Piano und Gesang von *F. Chopin, F. Hünten, F. Liszt, C. Löwe, F. Mendelssohn, G. Meyerbeer, Panseron, L. Spohr*, poetisch eröffnet von *Fr. Rückert.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Thlr. Prachtausgabe 6 Thlr.

Die Ausstattung dieses musikalischen Album's, das die gefeiertsten Namen der beliebtesten Meister unserer Zeit in ihren neuesten Dichtergaben an einander reiht, ist so äusserst geschmackvoll und der Inhalt so verschiedenartig und so anziehend, dass es allen musikalisch Gebildeten als charakteristische Beispielsammlung mannigfaltiger Darstellungsweise jedes Einzelnen der oben genannten Männer zu angenehmer Vergleichung eine sehr willkommene Unterhaltung gewähren wird, auch als Zeichen der Verehrung und als schönes Andenken in jeder Hinsicht höchst beachtenswerth ist.

Das erste, was wir vom Inhalte zu rühmen haben, ist das wohlgetroffene und schön lithographirte Bildniss des *Dr.* Fel. Mendelssohn-Bartholdy, gemalt von Theod. Hildebrandt und lith. von Jentzen. Wir haben mehre Lithographieen des Bildes dieses Meisters gesehen, aber keine, die dieser nur von fern sich vergleichen könnte; das geringste Bildniss war das in England gefertigte. Wäre diese Lithographie nicht zu stark, wodurch der Ausdruck etwas älter wird als das Original, so würden wir sie unübertrefflich nennen. Auf alle Fälle wird diese Gabe Vielen sehr lieb sein, wie sie dem Werke zum Schmucke gereicht. Das einleitende Gedicht von Frdr. Rückert: „Die Klanggeister" ist vom Dichter selbst ein musikalischer Scherz genannt worden, ich würde sonst in Zweifel stehen, ob der schalkhafte Meister nicht vielmehr gegen die Klanggeister in arabischer Manier eine lustige Satyr', die Wildfäng zu fassen, hätt' ausgehen lassen, hoch seltsam gewoben im Zickzacke und taktisch geschroben im Schnickschnacke, wenn die Waffe die Schwinge schwang, dass den Kühnen bezwinge Zwang, oder aber dem Liebhaber Genuss und Gruss verschwand, dass er des Glückes Band, wohl sonst in liebender Hand, jetzt nicht mehr findend, fand; oder wenn der Aufmunterungseinsprecher zusingt dem lässigen Weinzecher: Bekränze Dich mit Rebenlaub, denn der Tod sinnt auf Lebensraub. Doch hat der Scherz erfüllt seine Zwecke, las laut ich vor die gewundene Reimstrecke. — Das erste musikalische Stück ist eine Ballade ohne Worte für's Pianof. von Chopin. Hat man Lieder ohne Worte, warum soll man nicht auch Balladen ohne Worte haben? Ueberhaupt liebt es die neuere Musik, Geschichten in Tönen zu dichten. Es würde zu weit führen und hier nicht am Orte sein, wollte ich mich auf die pedantische Frage einlassen, ob man in dieser Romantik zu weit gehe: angemessener wird es sein, von dem Eindrucke zu sprechen, den diese Ballade auf mich und mehre Hörer der Töne dieses Sternbeschauers der Nacht hervorbrachte. Anfangs war es durchaus kein günstiger; zu schroff und seltsam trat mir Manches entgegen und hätte ich nach dem ersten Anhören mein Urtheil abzugeben gehabt, hätte ich nur achselzuckend ehrlich herausgesagt: Mir ist diese Geschichte zu wunderlich! Das thue ich aber nie, halte es vielmehr für pflicht- und ehrvergessen, sobald von einem kritischen Urtheile die Rede ist. Ich habe nun diese Ballade 5mal gehört und sie hat mir immer besser gefallen. Vielleicht ergeht es Andern eben so. Sie ist zu eigenthümlich und will aufgefasst sein; selbst wenn sie gut vorgetragen wird, werden dennoch die Meisten wohlthun, wenn sie ihr Urtheil erst nach öftern Hören abgeben. Der Vortrag derselben ist nicht leicht; sie verlangt Spieler, die mit Chopin's Compositionen vertraut sind, die ich öfter geschildert habe. Es bliebe nichts übrig, als eine dichterische Auslegung des Gedichts zu geben, die, nicht schwierig, Jeder sich selbst am Besten gibt. — Es folgen zwei engländische Gedichte von Lord Byron mit teutscher Uebersetzung für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung in Musik gesetzt von F. Mendelssohn-B., die ich unter seine schönsten zähle und für die am wahrsten gefühlten der ganzen Sammlung halte. Das erste „Schlafloser Augen Leuchte" hat den rechten Nebel der Insel in der Melodie, wie in der Begleitung, etwas echt Albionisches mit teutscher Einfachheit verbunden, Wehmuth wirkend. Das zweite: „Keine von der Erde Schönen waltet zauberad gleich Dir" ist so frisch natürlich im Melodischen und in der Begleitung ein so ungesuchtes Wogen, wie „ein Silbertönen auf der Fluth". Beide sind nicht schwierig, aber sehr schön. Desto schwieriger ist der grosse Walzer von F. Liszt. Ein solcher Pianofortespieler, dem das Schwere das Liebste geworden ist, kommt leicht dahin, andern ehrlichen Pianisten das Leben auf dem Instrumente sauer zu machen. Es dürfte mit diesem ungeheuern Walzer gerade so gehen, wie mit Chopin's Ballade. Er ist verzweifelt lang und zum Schluss ist noch ein Presto-Hopser in $\frac{3}{4}$ daran gehangen. Die Tanzenden haben nichts dabei für ihre Lungen zu befürchten, denn sie treten ab, wenn es ihnen beliebt, und machen andern Pärchen Platz: die Spieler hingegen werden dabei mehr zu besorgen haben, z. B. dass sie nicht die Flechsen verrenken oder einen Finger brechen. Es sind herrliche Stellen darin, aber auch manches Barocke. —

Le Poëte mourant, Elegie pour voix de Tenor de Mr. Millevoie, Musique de G. Meyerbeer. Der Gesang ist eigenthümlich, französisch empfunden und declamatorisch gehalten, mit melodisch Wirksamem wohl durchwebt und mit Effektstellen geschmückt, wie sie zu den französischen Worten am besten, zu der teutschen Uebersetzung etwas weniger passen. Die Elegie gehört unter die schön gemischten Musiksätze dieses verschiedene Style verknüpfenden Tonsetzers, verlangt aber einen Tenor, der Höhe besitzt. — Rondeau pour le Piano sur des Motifs de l'Opéra: L'Eclair de Halevy par Franç. Hünten. Wer Chopin spielt, wird Hünten nicht spielen; und wer Hünten spielt, wird Chopin nicht spielen. H. ist aber ein Mann unserer Zeit wie Ch., und wenn es auf die Zahl der Spielliebhaber ankommt, noch mehr als Chopin und Liszt. Jedem das Seine. H. gehört also in ein gemischtes Album, obgleich er nicht unter die von Rückert beschriebenen Klanggeister gehört. Sein Rondo ist das leichteste im ganzen Buche und erfordert kein Nachdenken. — Sangeslust, Lied für eine Singstimme mit Pianoforte zu 4 Händen componirt von *Dr.* L. Spohr. Schön, einfach und anmuthig der Melodie nach, welche von zierlicher Begleitung trefflich gehoben wird. Das Vierhändige der Begleitung ist neu; in Italien würde man es eine Erfindung nennen. — Der Sänger, Ballade von Göthe, componirt von *Dr.* Carl Löwe. Ein leicht eingänglicher, nicht tief erfundener, auch in der Melodie zuweilen verzierter Gesang, unterhaltend. — Ballet des Noces de l'Opéra: Les Huguenots de G. Meyerbeer. Für das Pianoforte zu 2 Händen, zeitgemäss und Balletliebhabern willkommen. — Die beiden Romanzen von Aug. Panseron mit französischem Texte ohne Uebersetzung empfiehlt schon der Name des bekannten und längst beliebten Romanzen-Componisten. Die erste ist für 2, die andere für eine Singstimme mit leichter Klavierbegleitung zu leicht französischen Melodieen. — Man sieht, dass für die grösste Mannigfaltigkeit des Inhaltes so reichlich gesorgt ist, als für glänzende und geschmackvolle Ausstattung, die nichts zu wünschen übrig lässt. *G. W. Fink.*

Mahmud's des II. Leibmarsch,

der dem Sultan stets zuerst vorgespielt werden muss bei jeder Feierlichkeit und zu jeder Parade, denen S. M. beiwohnt, ist von seinem jetzigen Hof-Maestro Donizetti dem jüngern componirt und seit einigen Jahren das Hauptmusikstück Constantinopels. Wir haben mit einigen andern Leibarien dieser Hauptstadt vor einem Monate von dorther die Melodie desselben erhalten und theilen sie als Neuigkeit unsern verehrten Lesern mit, da sie den Stand dortiger Musik näher bezeichnet, als viele Worte. Die Harmonisirung ist sehr leicht herzustellen und so wird jedes Militair-Musikcorps sich bald in den Stand gesetzt sehen, Mahmud's Marsch vor teutsche Ohren bringen zu können. Die Lieblingsarien sind offenbar türkischen Ursprungs und dürften etwas schwerer angemessen zu harmonisiren sein, weshalb wir sie für diesmal weglassen. In anderer Hinsicht sind diese Arien jedoch noch merkwürdiger.

Marciata di S. M. il Sultano.

M. Donizetti.

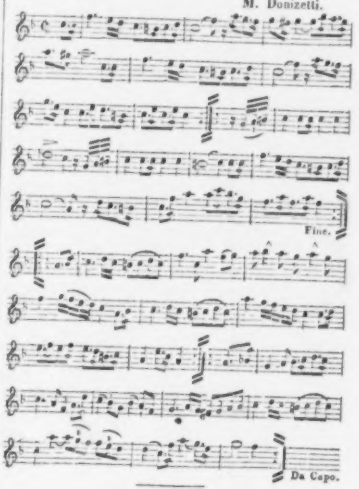

Nachrichten.

Dresden. Am Freitage, den 23. Dec. wurde im kleinen Hoftheater eine grosse musikalische Akademie zum Besten der Armen gegeben. Der Tag war insofern nicht glücklich gewählt, als in jeder Familie sich zu Weihnachten die Ausgaben sehr mehren und die Armen in Dresden wahrlich grossmüthig genug bei allen Gelegenheiten bedacht werden. Der Erfolg war ein sehr

leeres Haus. Die Folge der Musikstücke dieses Ersten Theil, Ouverture von Spontini zur Olympia. In der bekannten Manier des Componisten, der, wie Winter immer auf sein Opferfest, Auber immer auf seine Stumme von Portici, so immer wieder auf seine Vestalin zurückkommt. Sonst sagte man von solchen Componisten, sie hätten sich ausgeschrieben. 2) Arie von Ahlinger, gesungen von Dem. Proksch. Die Composition schwankte zwischen italienischer und deutscher Weise; der Componist hat schon weit Bedeutenderes geliefert. 3) Solo von Thanen für Oboe, geblasen von Hrn. Kretschmer, Mitglied der Königl. Kapelle. Die Composition, ein variirter Bolero, ist angenehm und vortheilhaft für den Spieler. Hr. Kretzschmer trug sie vortrefflich vor, wobei zu erwähnen, dass die K. Kapelle so glücklich ist, gerade für dieses so schwierige und seltene Instrument mehre ausgezeichnete Virtuosen zu besitzen. 4) Rinaldo, grosse Cantate für die Altstimme mit Chor, von J. P. Schmidt. Diese Composition hat von den Berliner Preisrichtern das Accessit bekommen und verdient diese Auszeichnung. Hin und wieder schien uns die Solostimme doch etwas zu sehr von den Instrumenten gedeckt, was bei der starken Stimme der Dem. Bulgorschek viel sagen will. Gut gesungen und vorzüglich schön deutlich ausgesprochen.

Zweite Abtheilung. Sinfonie von L. von Beethoven, nach dessen 10tem Quartett Op. 74, für das Orchester bearbeitet von F. Kummer. Also keine Originalsymphonie vom grossen Meister dieser Gattung, sondern ein Quartett desselben symphonicartig instrumentirt. Hr. Kammermusikus Kummer hat hier eine Aufgabe unternommen, die, wenn er sie scharf in's Auge gefasst hätte, ihn eher abgeschreckt haben müsste. Doch davon hernach. So wie das Ganze, das trefflich executirt ward, sich darbot, muss man Hrn. Kummer zum Ruhme nachsagen, dass er mit grosser Sachkenntniss, viel Geschmack und Einsicht in die Eigenthümlichkeit des Componisten verfahren ist. Daher machte sich denn auch das Ganze recht gut. Nur war es weder eine Sinfonie, noch am wenigsten eine Beethoven'sche. Es kann Hrn. F. Kummer als einem tüchtigen Musiker nicht entgangen sein, dass Beethoven's Sinfonienstyl sich zu seinem Quartettstyle verhält, wie Emailmalerei zur Oelmalerei in Lebensgrösse. Hätte Beethoven den vorliegenden Satz zur Sinfonie bestimmt, so hätte er ihn anders geschrieben. Man kann, wie es auch namentlich Beethoven bisweilen that, auch ein Quartett grandios, ja heroisch schreiben, aber dennoch wird keine Sinfonie daraus. Jeder, auch der bitterste Gedanke muss in der Sinfonie grossartig und auf die Verschiedenartigkeit der Orchesterinstrumente berechnet, conzipirt sein. Die Perioden sind länger und die ganze Farbengebung ist anders, daher ist auch das Piano und Forte des Quartetts ein anderes, als das der Sinfonie, nicht blos quantitativ, in Bezug auf die Masse der Instrumente, sondern qualitativ, nach der Idee. Es kann daher auch nicht fehlen, dass bei der Umgiessung eines Quartetts in eine Sinfonie — wenn der Ideengang des Componisten unverändert bleibt — Stellen vorkommen, denen man anhört, dass sie für das Quartett geschrieben sind, und die folglich nicht in den Charakter der Sinfonie gehören. Es ist überhaupt damit, um mich durch einen Vergleich deutlich zu machen, als wenn man eine trefflich für ein Zimmer bearbeitete Bildsäule dadurch für Aufstellung im Freien auf einem grossen Platze passend zu machen glaubte, dass man sie auf einen hohen Untersatz mit breitem Deckel und Stufen brächte, in einer Höhe, wie man sie zu colossalen Monumenten wählt. Die Proportionen, in welchen das Werk seiner ursprünglichen Bestimmung nach gedacht ist, werden falsch, weil sie nicht auf den Standpunkt und die Umgebungen, die ihnen nunmehr angewiesen worden, passen. Und so können wir denn nur wiederholen, dass Hr. F. Kummer von seiner Geschicklichkeit und Einsicht im Instrumentiren einen höchst rühmlichen Beweis abgelegt hat. Fragt es sich aber, ob er überhaupt die ganze Umgestaltung hätte vornehmen sollen und ob mehre dergleichen Transformationen zu wünschen oder zu billigen wären, so können wir nach unserer besten Ueberzeugung nur mit Nein darauf antworten.

Im Hoftheater ward nach langem Warten Herold's Oper: Der Zweikampf (Le Pré aux Clercs) gegeben. Ein höchst schwächliches Produkt, das auch ohne alle Theilnahme von Seiten des Publikums vorüber ging.

Eine Violinspielerin aus München, Dem. Nanette Oswald, trat ebenfalls im Theater mit Variationen von Stern auf. Sie spielte ausgezeichnet brav und ward mit dem verdienten Beifalle belohnt. *v. Militz.*

Einiges über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Holland.

(Von einem anerkannten Virtuosen).

In den Städten Amsterdam, Rotterdam und Haag findet man die bessern Orchester. Die Holländer lieben im Allgemeinen die Musik mehr, als sie selbst Musik treiben. Sie unterstützen gern ihre feststehenden Concerte, in welchen man sich mit Anstand versammelt. Die Damen werden von den Herren eingeführt und ist ein Concert beendigt, so fährt man nach den im Saale ausgerufenen Namen in der schönsten Ordnung nach Hause.

Der Künstler von Talent, besonders wenn ihm sein Name schon einen Credit in der Kunstwelt verschafft hat, kann sich gewiss einer wohlwollenden Aufnahme erfreuen und seine Leistung findet die gerechteste Anerkennung. Wahre Virtuosität und überhaupt jede Production, sei es ein Instrumentalsatz, eine Sinfonie oder irgend ein Musikstück von Interesse, entflammt dort leichter das Publikum zur Begeisterung, als in Deutschland. Es ist dort gewöhnlich, dass Sänger und Virtuosen bei ihrem Auftreten vom Orchester mit Beifall, welchem das Auditorium gewöhnlich beistimmt, empfangen werden; die Empfänglichkeit der Holländer ist jener der Wiener gleich zu stellen. In Amsterdam besteht noch immer, ausser mehren andern Musikvereinen, z. B. der Streich- und Blaslust, das berühmte Concert „*Felix meritis*" genannt. Der Saal ist ganz für den Effect geschaffen und das stark besetzte Orchester, welches von

Bree, ein artiger Geiger, leitet, ist im Ganzen genommen brav. In Leyden besteht eine Musikgesellschaft, „Sempre crescendo", unter den Studirenden. Ein junger Stud. med., Hr. Viotta, besitzt ein artiges Talent für Composition, Mehre singen und Andere zeichnen sich auf verschiedenen Instrumenten aus, so dass es jedem Künstler nur höchst angenehm sein muss, der Gelegenheit hat, dieses würdige Streben näher kennen zu lernen. Im Haag existirt eine Musikschule unter Leitung des Kapellmeisters Lübeck, eines vom regsten Eifer beseelten Mannes. Die Kapelle ist in Concertmusiken gut, weniger im Theater. In Rotterdam bestehen ebenfalls jährliche Wintercoucerte. Die Directoren und die Herren Mühlenfeld, ein feuriger talentvoller Pianist; Bours, ein wackerer Geiger, und Ganz, ein schätzenswerther Violoncellist. In allen Städten, wo ein gutes Orchester zu finden ist, werden die Sinfonieen von Mozart, Beethoven u. A. mit Feuer und Liebe ausgeführt und mit Aufmerksamkeit angehört. In Bezug auf Instrumentalmusik besitzt übrigens Holland nicht wenige Virtuosen, da hingegen der Gesang noch sehr zurück ist und fast in der Kindheit steht.

Nachschrift.

Ueber die neuesten Fortschritte der Musik in Holland, namentlich durch die eifrigen Bemühungen des ruhmwürdigen, von Jahr zu Jahr wachsenden Vereines zur Beförderung der Tonkunst, haben wir aus den ersten Quellen die erfreulichsten Nachrichten in unsern Blättern mitgetheilt und haben die schönsten, begründetsten Hoffnungen, noch viel ruhmwürdiges Gedeihen dem neu entflammten Eifer dieses dem Teutschen so verwandten Volkes zu unserer Freude bekannt zu machen.

Die Redaction.

Herr Hänselt aus München,

dessen in der That ungeheure Fertigkeit im Pianofortespiele wir privatim kennen lernten, war früher ein Schüler Hummel's; jetzt hat sich dieser junge, geniale Künstler durch wahrhaft eisernen Fleiss zu einer schwindelnden Höhe der Virtuosität emporgeschwungen. Wir hörten ausser Compositionen von Chopin, welche er mit unvergleichlicher Bravour vorträgt, mehre seiner eigenen, noch ungedruckten köstlichen Variationen, in welchen er uns alles bisher Vorhandene, auch noch so Prächtige und Glänzende, überboten zu haben scheint. Er hat dem Instrumente wiederum herrliche Effecte abzugewinnen gewusst und kann sich wohl den allerersten Meistern seines Faches an die Seite stellen. Seiner musikalischen Richtung nach scheint er sich uns dem Geiste Dussek's und M. v. Weber's anzunähern, derer Weise, den Flügel zu behandeln, durch ihn zur höchsten Potenz gesteigert worden ist. Doch hat er in vieler Hinsicht eine ganz neue Bahn eingeschlagen, welche uns von der der neuern romantischen Schule wesentlich abzuweichen scheint, wie denn recht wohl mehre Richtungen neben einander bestehen mögen, ja müssen, wenn die Kunst nach allen Seiten hin zu voller Entwickelung gelangen soll.

(Aus Jena.)

Mancherlei.

Bernhard Engelmann, ein schon recht ausgezeichneter Violoncellist in Leipzig, hat eine Anstellung in Karlsruhe gefunden, wohin er abgereist ist. Er wurde im Decbr. 1816 zu Querfurt geboren, machte hauptsächlich seine Schule bei Kummer in Dresden und kam im Nov. 1834 nach Leipzig, wo er durch Fleiss und Ordnung sein schönes Talent schnell weiter bildete, überall willig und freundlich die besten Dienste leistete und sich die Liebe Aller erwarb, die ihn näher kennen lernten. Wir verlieren den jungen Mann ungern.

Hr. Musikdir. *F.* Wilke in Neu-Ruppin hat am verwichenen 14. Decbr. vom Departement der geistlichen Angelegenheiten zu Wismar abermals eine Aufforderung erhalten, die beiden in der dortigen Marienkirche befindlichen Orgeln in Augenschein zu nehmen und sein Gutachten darüber zu sagen, auch die Disposition zu einer neuen Orgel zu entwerfen, im Fall ein Neubau nöthig werden sollte. Nach kurzen Verkehrungen unternahm der überaus thätige und erfahrene Mann sogleich die Reise und fand, dass der Organist schon vor 35 Jahren mit völligem Rechte um Reparatur gebeten hatte. An veralteten Stimmen und andern Orgeltheilen fand sich Manches, was seine Sammlung von Orgelantiquitäten vermehren konnte. Hr. Wilke disponirte demnach für den sehr grossen Raum ein grossartiges Werk von 52 Stimmen, das ungefähr zwischen 5000 bis 6000 Thlr. kosten wird.

Ehrenbezeigung.

Ich habe das Vergnügen, meinen Freunden anzuzeigen, dass mich der rühmlich ausgezeichnete und vom Staate bestätigte Kirchenmusikverein des Domes und der Stadtkirche zu Pressburg, unter dem Protektorate des Hrn. Grafen Casimir Esterhazy, durch Diplom zu seinem auswärtigen Ehrenmitgliede zu ernennen gewürdigt hat.

G. W. Fink.

Anzeige.

Von Händel's Oratorium **Joseph**, welches von der Singakademie hierselbst aufgeführt und so beifällig aufgenommen worden ist, erscheint in meinem Verlage ein von L. Hellwig verfertigter vollständiger Klavierauszug (ungefähr im Umfange des Klavierauszuges vom Josua). Die Chorstimmen hierzu sind bereits in meinem Verlage (Subscriptions-Preis 1 Thlr.) als 22ste Lieferung der klassischen Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in Chorstimmen erschienen und correcte Abschriften der Partitur mit deutschem Texte sind von mir später zu beziehen.

Berlin, im December 1836. *T. Trautwein.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. № 3. 1837.

Literatur.

Das Niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet von Dr. jur. *A. J. Becher.* Köln, bei Büschler u. C. gedruckt. 1836. 25 S. in 8.

Je weniger wir zuverlässig sagen können, ob diese kleine, aber anziehende Schrift für den öffentlichen Buchhandel oder nur für Theilnehmer an den niederrheinischen Musikfesten und für wenige Bevorzugte bestimmt sei, desto mehr halten wir uns verpflichtet, unsern Lesern das Wissenswertheste in übersichtlicher Kürze daraus mitzutheilen. Können wir uns auch bei den ästhetischen Ansichten des Verf., die grösstentheils die unsern sind, nur andeutend verweilen, so werden doch selbst diese aphoristischen Umrisse manchen erwünschten Stoff zum Nachdenken bieten. — Das Zusammentreten verschiedener Städte, um periodisch eine grossartige, gemeinschaftliche Musikfeier zu veranstalten, wird für eine schöne, Blüthen- und Frucht-tragende Idee der neuern Zeit mit Recht erklärt. Es ist nur zu wahr, dass gewöhnlichen vereinzelten Concerten oft zu grosse Hindernisse entgegenstehen, die den möglichen Grad gediegener Vollkommenheit sehr selten erreichen lassen, weil die Mittelmässigkeit in der Tonkunst das grosse Wort führt und auf nichts als auf angenehmen Zeitvertreib sieht. Glauben wir auch nicht, dass die unrichtigen und irreleitenden Definitionen der Musik in den Lehrbüchern daran Schuld sind, sondern dass es vielmehr die weite Verbreitung der Tonkunst bis zu denen ist, die Alles nur der äussern Lust wegen an sich ziehen: so ist doch die höhere Ansicht des Verf. zum nähern Bedenken gut, obgleich nicht ganz neu, was geradezu seltsam sein würde: „Der Wissenschaft erscheint die Tonkunst nicht in vereinzelter Stellung, sondern (neben der Dichtkunst, Malerei, Skulptur, Architektur) als Eine eigenthümliche Gestaltung der ganzen untheilbaren Kunstidee, oder als Eine Offenbarung der freien schöpferischen Thatkraft des Menschen nach dem Prinzipe des Kunstschönen.“ — Auch da, fährt er fort, wo die Musik nicht selbst Gedanken enthält, kann und soll man über sie denken, oder die Kunst wird zum unsichern gedankenlosen Umhertappen auf Geräthewahl entwürdigt. — Diese einer reichen Durchführung werthe Ansicht, die wir oft zum Bedenken gegeben haben, dient hier nur als Episode, und der Verf. kehrt zum ersten Gedanken seines Aufsatzes zurück, behauptend, was hier gleichfalls behauptet wurde, es sei für jede Concert-Direction äusserst schwierig, die jedesmaligen Leistungen mit der wahren Kunstidee in Einklang zu bringen; ja er behauptet, die edleren Kunstnaturen würden vom grössern Publikum häufig untergeordneten Talenten nachgesetzt u. s. f. Dem tritt nichts besser und kräftiger entgegen, versichert er, als regelmässige Musikfeste, deren echt organisches Leben freilich erst einer vollständigen Entwickelung entgegensieht. Der letzte Hoffnungspunkt ist dabei scharf in's Auge zu fassen, wenn die vorhergehende Behauptung als wahr gelten soll.

Ganz kurz wird das Geschichtliche der Musikfeste erwähnt und zunächst die Meinung, als gehörten die griechischen Wettkämpfe hierher, absurd genannt; zu Ehren Handel's entstanden sie in England in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrh. Dazu setzen wir, dass sie selbst in England von Teutschen gestiftet wurden. Es waren die Hauptunternehmer und Leiter der berühmten Concerte für alte Musik und der grossen Aufführungen Handel'scher Werke in London, Salomon und Cramer; und es ist hier noch von besonderer Bedeutung, dass J. Peter Salomon aus Bonn gebürtig ist. Die folgende allgemeine Geschichtsübersicht regelmässiger Musikfeste ist in unsern Blättern genauer erörtert, da in dem Werkchen hauptsächlich von den niederrheinischen gehandelt werden soll. Von diesen theilen wir nun das Wichtigste als anziehend mit.

Die Veranlassung zu den niederrhein. Musikfesten gab Joh. Schornstein, Organist der reformirten Kirche und Musikdir. zu Elberfeld, durch ein grosses Concert, in dem viele Musiker und Dilettanten aus Düsseldorf mitwirkten, am 1. Novbr. 1817. Man war darüber vergnügt und wünschte Wiederholung. Schornstein schlug sogleich vor, man solle einer solchen Vereinigung syste-

matische Dauer und grössere Ausdehnung geben. Der Vorschlag fand Beifall und Unterstützung, namentlich der Herren v. Woringen und Witschky. Elberfeld und Düsseldorf verbanden sich, und in der letzten Stadt wurde 1818 zu Pfingsten das erste Musikfest am Niederrhein gegeben, wo Haydn's Jahreszeiten und Schöpfung an 2 Tagen aufgeführt wurden. 1819 in Elberfeld, 1820 in Düsseldorf. Im Herbste 1820 trat Köln dazu und nun erst kam man über den Namen „Niederrheinisches Musikfest" überein, weshalb Manche erst mit 1821, wo es in Köln gefeiert wurde, die Reihe beginnen. Hier besprach man sich noch über die Grundsätze künftiger Anordnung, setzte nur Grossartiges für Gesang und Orchester fest mit Ausschluss aller Solovorträge, wovon nur einmal 1823 in Elberfeld eine Ausnahme gemacht wurde. Der Verf. ist gegen diese Beschränkung, will Musik in allen Richtungen, also auch Solospiel, jedoch würdiges in Wahl und Ausführung. Schriftliche Statuten wurden nicht entworfen und fehlen noch bis jetzt. 1824 trat Aachen zu den 3 Städten, nur provisorisch und 1828 definitiv. Aus diesen 4 Städten besteht der Verein noch; sie wechseln mit der Uebernahme der Feste. Nur hat Elberfeld seit 1827 die Feier abgelehnt, weil es dem angewachsenen Bande an einem genügenden Locale fehlt, das man durch den beschlossenen Theaterbau zu erhalten hofft. Hingegen haben viele Städte der Umgegend als mitwirkende sich angeschlossen. Die geringste Zahl der Mitwirkenden war 300, die grösste 680. Das besuchende Publikum zeigt ein zunehmendes Interesse am Feste, so dass auch von dieser Seite die Dauer des Institutes gesichert erscheint, wiewohl die ausserordentlich hohen und doch unvermeidlichen Kosten die Einnahme durchaus aufwiegen. Seit seinem Entstehen ist das Fest alljährlich gefeiert worden, mit Ausnahme 1831, der kriegdrohenden politischen Aussichten jenes Jahres wegen. Pfingsten ist die sehr gut dazu geeignete und gewohnte Zeit der Festlichkeiten, so dass ein Vergehen des Festes zu besorgen wäre, würde diese Zeit verändert. 1834 wurde auf eine einseitige Vorstellung des Berg'schen Consistoriums die Feier am Pfingstfeste durch eine Allerhöchste Kabinetsordre verboten, obgleich als Ausnahme, specieller Ursachen halber, für 1834 und 1835 gestattet. Durch eine die Gründe der Gegner siegreich widerlegende Eingabe des Düsseldorfer Comité's vom 25. Octbr. 1835, durch kräftige Verwendung des dortigen Stadtraths und vor Allem durch huldreiche Fürsprache S. K. Hoh. Friedrich's von Preussen, des kunst- und freisinnigen Protektors des Düsseldorfer Vereins für Tonkunst, wurde die Feier des Musikfestes an den Abenden der beiden Pfingstfeiertage für Düsseldorf, Köln und Aachen (Elberfeld ist wohl zufällig übergangen) in einer Kabinetsordre vom 3. April 1836 auf immer gestattet.

1818 dirigierte in Düsseldorf Musikdir. Burgmüller; 1819 in Elberfeld Musikdir. Schornstein; 1820 in Düsseldorf Burgmüller; 1821 in Köln derselbe, 1822 in Düsseldorf derselbe (starb im Herbst 1824); 1823 in Elberfeld Schornstein; 1824 wurde Fedr. Schneider als Director nach Köln berufen, für welches Fest er sein Oratorium „Die Sündfluth" schrieb und aufführte; 1825 in Aachen Ferd. Ries; 1826 in Düsseldorf am ersten Tage L. Spohr, der seine „letzten Dinge" zu Gehör brachte, am zweiten Tage F. Ries; 1827 in Elberfeld Schornstein; 1828 in Köln am ersten Tage Bernh. Klein (sein neues Orator. „Jephtha"), am andern F. Ries für seine neue Ouvertüre zu Don Carlos, und für das Uebrige Domkapellmeister Leibl; 1829 in Aachen F. Ries; 1830 in Düsseldorf derselbe (seine neue Ouvert. zur Braut von Messina); 1832 in Köln derselbe; 1833 in Düsseldorf Fel. Mendelssohn-B. (seine neue Fest-Ouvert.), welcher bei dieser Gelegenheit als städtischer Musikdir. engagirt wurde. Den dritten Tag wurde hier ein Morgenconcert gegeben. 1834 in Aachen F. Ries; 1835 in Köln Fel. Mendelssohn-B. Hier wurde Händel's Salomon nach der Original-Partitur und mit Orgelbegleitung aufgeführt, was dem Feste besondere Bedeutung gab. — Händel's Werke sind also am ältersten gegeben worden, dann Fr. Schneider's. Seb. Bach's Werke sind hier noch gar nicht berücksichtigt worden. In Instrumental-Werken hatte Beethoven den Vorzug, Mozart hingegen ist zu selten gewählt worden, weit mehr Ferd. Ries. Manches wurde wiederholt, während Anderes von Bedeutung unbeachtet blieb. Im Ganzen wird allen Aufführungen Lob gespendet und mit Recht bemerkt, dass einzelne Ungehörigkeiten das Erfreuliche und Gelungene der Leistungen nicht aufheben, den Glanz der Erscheinung als Ganzes nicht trüben, kaum schwächen können. Nur wird gerügt, dass zuweilen ausgerissene Bruchstücke grösserer Compositionen zur Aufführung gebracht worden, was wohl für ein gewöhnliches Concert, nicht für ein Musikfest entschuldigt werden kann, sobald es schon eine Höhe erreicht hat, wie die hier besprochenen. Vom letzten Musikfeste in Düsseldorf steht nur das Programm. Es ist in diesen Blättern besprochen. — Man sieht das Anziehende der kleinen Schrift, die besonders geschichtlich für die niederrhein. Musikfeste bemerkenswerth ist.

C. W. F.

J. B. Reimann's Sammlung alter und neuer Melodien evang. Lieder, verm. u. auf's Neue bearb. u. mit Varianten versehen v. J. C. C. Nitzsche. 1. Theil.

wenn auch selten mit ganz vorzüglichen Sängern, doch desto öfter mit trefflichen Instrumentisten zu wetteifern: das brachte sie in jener zweyten Schule weiter. Sie übernahm bey den Aufführungen der besten Hasseschen, Graunschen und andern Opern und Oratorien dieser Art, die ersten, die Bravourpartien, und führte sie mit einer Vollendung und mit einem Geist aus, der sich auch für die geringsten Kleinigkeiten kapprizirte. Sehr charakteristisch ist es, dass sie den lebhaften Hasse und den feurigen Jomelli schon damals für ihre Lieblinge erklärte; hingegen dem sentimentalen, zuweilen weichlichen Pergolesi, den man doch fast allgemein vergötterte, nicht viel Geschmack abgewinnen konnte. Ihre Liebe zu Hasse wurde wahrscheinlich auch dadurch erhöhet, dass seine meist einfachen Arien ihr ein freyes Feld der eigenen Bearbeitung boten, so dass sie das Vorgeschriebene nur als Skitze ansahe, und nun eigends weiter ausarbeitete. Sie, die an Erfindung so reiche Künstlerin, vermochte das; sie, die wissenschaftlich gebildete, und von einem tiefen Harmoniker überall geleitete, durfte das. So hat man Arien durch sie von Zeit zu Zeit sechs- bis achtmal öffentlich vortragen hören, mithin die Haupttheile, die bekanntlich, nach damaliger Sitte, zu wiederholen waren, noch einmal so oft, und nie hat sie sich wiederholt, nie sich, (was noch weit mehr sagen will) vom Charakter des Stücks entfernt, nie sich ins Bizarre oder nicht ganz Gelingende verirret. So gab sie lebhafte und erhabene Stücke; sanftere trug sie einfach vor, aber damals noch weniger gern, und weniger gut.

Um das hier Gerühmte so glücklich auszuführen, musste sie aber, ausser der Theorie, auch das Mechanische ihrer Kunst vollkommen in der Gewalt haben. Und das war auch so; nicht nur das Schwierige, sondern auch das unmöglich Scheinende war ihr ein leichtes, zuweilen ein leichtfertiges Spiel. Organe, wie das ihrige, theilt das Schicksal wohl noch seltner aus, als Kronen. Ohne im geringsten schreyend zu seyn, war ihre Stimme so volltönend, dass man sie unter dem stärksten Chor, durch Trompeten und Pauken hindurch, unterschied; davon vermochte sie, in den allmähligsten Abstufungen, bis zu einem Pianissimo überzugehen, (und dies in ausserst lang gehaltenen Noten, wie in Kolloraturen) dass, z. B. in konzertirenden Satzen, der Instrumentist kaum wusste, woher er den so leisen Ton nehmen sollte, der den ihrigen nicht überstimmte. Alles, was sie sich von Schwierigkeiten zu ersinnen wusste, übte sie mit beyspielloser Hartnäckigkeit in der Einsamkeit täglich, bis es ihr ganz zu Gebote stand und sie nun bey guter Gelegenheit mit vollkommner Sicherheit davon Gebrauch machen konnte. Lebte sie doch einzig in ihrer Kunst! und war doch diese nicht nur ihre einzige Beschäftigung, sondern auch ihre einzige Freude! Wusste sie sich selbst keine neuen schwierigen Figuren auszusinnen: so merkte sie sich die Hauptpassagen der Instrumentalkonzerte, und die Brust musste ohne Erbarmen wiedergeben, was der Kopf empfangen hatte. Unter den Virtuosen, welche Mitglieder dieses Konzerts waren, zeichneten sich vornehmlich — der berühmte Flotist, Tromlitz, und die sehr schätzbaren beyden Berger (der Eine Violinist, der Andere Violoncellist) durch Nettigkeit, Feinheit und Delikatesse des Spiels und durch schon ausgearbeiteten Ton auf ihren Instrumenten aus. Diese Manner haben, ohne Wissen und Willen, vielen Einfluss auf die Bildung der Sängerin zur wahren Virtuosin gehabt. Was ihnen auf ihren Instrumenten vorzüglich gelang, musste ihr mit ihrer Stimme gelingen; und waren es die weitesten Sprünge, die flüchtigsten Triller und Verzierungen in den weitentlegensten Regionen gewesen: sie liess nicht ab, bis sie sie innen hatte und ganz rein und nett wiedergeben konnte. Wenn da zuweilen, etwa in Hillers heiterm, gastfreyen Hause, geschwazt wurde: Wie schön gelang neulich dem, oder jenem, dieser oder jener schwierige Satz —; so fiel sie lustig ein: Ah, den meynen Sie? oder den?

Auch unter dem Titel:

Allgemeines Choralbuch für die evangelischen Kirchen und Schulen, mit besonderer Berücksichtigung der Provinz Schlesien und der Lausitz, Astimmig ausgesetzt und mit Varianten versehen von J. C. G. Nitsche. 1. Theil. Berlin, bei Bechtold u. Hartje. 1837. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Es ist gewiss, dass Jeder, der sich's angelegen sein lässt, auf irgend eine Weise nützlich zu sein, wenigstens seiner Meinung nach, innere Verdienste besitzt; ob aber diese in der äussern und namentlich in der gelehrten Welt einen Werth haben, das kann nur entschieden werden von Seiten der Sachverständigen nach genauer Prüfung. Wenn wir daher vorliegendes Choralbuch betrachten, so drängt sich uns zuerst die Frage auf: aus welchem Grunde wohl der Verf. eine so schwierige Arbeit, die sich nur erst durch eine späte Anerkennung im Laufe der Zeit belohnt, unternommen hat, zumal da so viele Choralbücher existiren, welche mehr oder minder als vorzügliche Meisterwerke anerkannt werden? — Geht man in das Innere des Choralbuches ein, um zu untersuchen, was der Verf. eigentlich damit will, so wird man leicht finden, dass die in dieses Buch aufgenommenen Choräle für die Kirche und zwar auf der Orgel auszuüben bestimmt sind, indem sie gleichzeitig von der Gemeinde oder der im Gotteshause befindlichen christlichen Versammlung abgesungen werden. In dieser Beziehung muss jeder Sachverständige anerkennen, dass der Verf. in seinen Arbeiten nicht nur seinen Zweck erreicht hat, sondern auch weit mehr der wahren Bestimmung gemäss handelte, als seine bisherigen vielen Vorgänger; denn diese Choräle sind im Allgemeinen, was besonders nothwendig ist, wenn sie ergreifen und zur Andacht stimmen sollen — würdevoll — und was dazu erforderlich ist — einfach — dennoch aber dabei nicht etwa monoton gehalten worden. Die harmonischen Wendungen sind im Einzelnen an einem und dem andern Orte, so nahe sie auch liegen, sehr ansprechend und erwecken in jedem fühlenden Menschen ein gewisses Dankgefühl, das zur höhern Andacht begeistert. Was noch mehr ist: es hat der Verf. auch genau zu beachten gewusst, welche Harmonieen in dem Chorale in Beziehung auf Tonart angewendet werden durften, worüber verständlich zu werden, die Sache ein wenig näher zu erörtern hier an seinem rechten Platze sein dürfte. Der Verf. hat nämlich jederzeit streng in's Auge gefasst:

1) in welchem Jahrhundert und welcher Tonart,
2) von wem und zu welchem Endzwecke der Choral geschrieben ist.

Was das Erste betrifft, so hat der Verf. sich bemüht, das höchste Ziel zu erreichen, und zwar einmal, weil diese Choräle in Beziehung ihrer harmonischen Wendungen so behandelt wurden, dass, so lange wahre Musik und nicht Modesucht an der Tagesordnung die höhere Tendenz bleibt, sie in keinem Falle an ihrem hohen Werthe verlieren können; weil zum andern Male genau auf Zeit und Umstände Rücksicht genommen wurde, ohne das jetzt in der neuern Zeit an die Stelle getretene Kunstvolle auch nur im Mindesten zu beeinträchtigen. Was das Zweite anbelangt: so sind die Nachweisungen nicht nur richtig, sondern auch so manchem Liebhaber der Choral- und Kirchenmusik sehr interessant, weil einer oder der andere doch auch mitunter gern wissen möchte, in welchem Jahrhunderte und von wem diese oder jene Melodie geschrieben worden ist. Kommen wir noch zum Zwecke des Chorals: so muss das Lied, wozu er gemacht wurde, bei der Behandlung hauptsächlich zur Norm genommen werden; weil der Choral nur dem Charakter des Liedes gemäss sein darf. Auch in diesem Falle finden wir, dass der Verf. seinen Endzweck auf das Vollkommenste zu erreichen vermochte, weil sie ganz dem Charakter des Liedes gemäss und dennoch in ihren harmonischen Wendungen so ist, dass sie zu keiner Zeit einer Verbesserung unterworfen sein dürfte.

Da die Dichtungen, zu welchen die Choräle gemacht wurden, auch als Titel oder Namen derselben dienen, so werden sie gewöhnlich als Aufschrift des Chorals angewendet. In den meisten Choralbüchern sind mitunter falsche Dichtungen als Ueberschriften, aber hier nur diejenigen gewählt, zu welchen ursprünglich die Choral-Melodie componirt wurde.

Gehen wir noch auf einzelne Choräle ein: so dürfen wir besonders folgende herausheben, die wegen ihrer Einheit und Strenge vorzugsweise harmonisch so behandelt wurden, als es ihre ursprüngliche Tonart erforderte, wie z. B.

I.	Pag.	53.	No. 30.	(dorisch).
II.	»	55.	» 32.	(myxolydisch).
III.	»	92.	» 46.	(lydisch).
IV.	»	161.	» 89.	(phrygisch).
V.	»		»	(lydisch).
VI.	»	179.	» 98.	(ionisch).

Um hierüber aber dem Laien eine Auskunft zu geben und von dem Kenner nicht missverstanden zu werden, bemerke ich, dass in gewisse Formen die Harmonie gekleidet wurde, welche durch eine vieljährige Observanz die Gelehrten des vorigen Jahrhunderts bestimmte, hierüber Gesetze festzustellen. So stellte man z. B. fest, dass in der Basstimme, die einer Choralmelodie untergelegt wird, keine andern Töne vorkommen dürfen, als

die, welche in der Melodie vorhanden sind; vorzugsweise aber wurde empfohlen, dieses festgestellte Gesetz besonders bei denjenigen Chorälen, von welchen sich nicht nur behaupten, sondern auch beweisen lässt, dass sie wirklich einer der sieben Tonarten des Alterthums angehören, zu beobachten, und zwar deshalb, damit dem Chorale seine ihm eigenthümliche Einfachheit und Würde nicht durch die der Tonart fremde, das natürliche Gefühl störende Töne beeinträchtigt werde. Weil es aber schwierig geworden sein würde, dieses Gesetz auch bei einer Tenor- oder Altstimme zu beachten, so räumten die würdigen Männer des vorigen Jahrhunderts, dem wir grösstentheils unser Wissen verdanken, ein, in der Alt- oder Tenorstimme, wenn es Umstände erfordern, auch solche Töne anzuwenden, die ursprünglich der alten Tonart, in welcher der Choral steht, nicht angehören, wiewohl, wenn diese Choräle vor dem elften oder zwölften Jahrhunderte hätten ausgeübt werden sollen, diese Männer mit ihrer Nachsicht nicht durchgekommen wären, weil nur innerhalb einer Octave 2 halbe und sonst lauter ganze Töne im Gebrauch waren. Diese hier erwähnten Regeln wurden von dem Verf. bei den hier angedeuteten Chorälen nicht nur beobachtet, sondern auf eine Art angewendet, dass sie für jedes Jahrhundert passen, ohne dem guten Geschmacke oder natürlichen Gefühle auch nur im Mindesten zu widersprechen. Wir dürfen daher mit Recht diese Choräle wohlgelungene Meisterstücke nennen und sie nicht nur zum Gebrauche beim Gottesdienste, sondern auch als Muster jedem Studirenden sehr anempfehlen. Dazu kommt noch, dass die Choräle für jede Provinz brauchbar gemacht worden sind, indem jede Melodie so vielfältig aufgestellt wurde, als sie in den verschiedenen Orten, wo sie gebräuchlich ist, gesungen wird. Wollte man vielleicht einwenden, dass es genug sei, blos die Melodie in ihrer ursprünglichen Form zu geben und alle darin vorkommenden Veränderungen nicht zu berücksichtigen, so würde das Werk nur an einzelnen Orten brauchbar sein. Da aber in den meisten Orten die eine oder andere Melodie bald mehr bald minder verändert ausgeübt wird, und es schwer ist, einer kirchlichen Gemeinde gewohnte Töne abzugewöhnen, wodurch auch im Ganzen genommen nichts gewonnen, sondern beim Gottesdienste nur lästige Störung veranlasst wird: so sieht man leicht ein, dass die verschiedenen Veränderungen, welche bei den Melodieen mit aufgenommen worden sind und mitunter der ursprünglichen Sangweise sogar noch vorgezogen werden dürfen, an ihrem rechten Platze stehen. Auch sind die Zwischenspiele in dem ganzen Choralbuche sehr ernsthaft und würdiger Art, wie sie sich für die Kirche passen, und dürften für angehende Organisten, die sich gute Muster wählen wollen, sehr willkommen sein, um so mehr, da sich der Verfasser dabei nicht einseitig an eine bestimmte Form gebunden, sondern auf Ernst, Einfachheit und Mannigfaltigkeit gesehen hat.

Der Verf. hat also im Allgemeinen mit wesentlichem Nutzen gearbeitet; denn nur so, wie die Choräle in diesem Werke behandelt wurden, können sie die Andacht bei dem Gottesdienste erhöhen, welche so sehr oft beeinträchtigt wird durch die in unsern Tagen gebräuchlichen fremden, Andacht störenden Harmonieen.

Da man in neuerer Zeit so rühmlich arbeitet, das Gefühl für Religion und für die Kirche des Herrn im wahren Christen immer mehr und mehr zu erwecken und zu bestärken: so wäre zu wünschen, dass dieses Choralbuch nicht nur in allen Kirchen unserer Preussischen Monarchie, sondern überall in allen Landen, zur Ehre Gottes eingeführt würde. Möge Gott, der Lenker der Schicksale, diesem so würdevollen, thätigen Verf. sowohl Muth und Kraft, als auch Ausdauer zur Vollendung dieses nützlichen Werkes geben, damit zum Wohlgefallen aller guten und fühlenden Menschen sich der Name Gottes immer mehr und mehr uns offenbare und durch gute Werke verherrliche. *B..*

Wider das Declamiren in Concerten.

Alles zu seiner Zeit!
Jedes an seinem Ort!

Das sind ein Paar köstliche altdeutsche Kernsprüche, deren Beachtung leider in unsern Zeiten nur zu sehr verabsäumt wird. Es haben sich nicht nur im bürgerlichen Leben, sondern auch in dem Bereiche der schönen Künste eine Unzahl widersinniger Gebräuche eingeschlichen, die dadurch, dass sie sich mehre Generationen hinter einander fortgepflanzt, sich zuletzt als Herkömmliches eine solche Autorisation angemasst haben, dass es nicht leicht Jemand wagt, ihre Schwächen aufzudecken. — In die Kathegorie des Widersinnigen gehört unstreitig auch der Gebrauch, dass in Concerten, zwischen den Musikpiècen, Gedichte von irgend einem Schauspieler hergesagt werden. Wenn ich nicht irre, so war Iffland der Erste, der dieser Absurdität die Bahn brach, indem er in grossen Concerten zwischen den Musikstücken Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“ vorlas. Späterhin wurden die Declamationspausen in diesem Gedichte durch Musiksätze ausgefüllt und dadurch eine Ausgeburt des Widersinnigen zu Tage gefördert, die ihres Gleichen sucht. Durch diese Procedur wurden Stimme und Musik streitend einander gegenüber gestellt, beide

störten und unterbrachen sich, keines konnte sich recht genug thun, und so entstand etwas so Barbarisches, dass es sich fast mit dem Tutti und Unisono in der Braut von Messina messen kann. Seit Iffland hat sich nun sothaner unzeitiger Declamationstik so glücklich aus einem Concerte in das andere hinüber geschleppt, dass er noch heut zu Tage in Floribus ist. Was haben aber, frage ich, Balladen, Gedichte und versificirte Gespräche im Concertsaale zu thun? Nehmen sich die daselbst preisgegebenen Verse nicht in dem glänzenden, lärmenden Gedränge vielfacher Töne wie verirrte, arme und weinende Kinder höchst trübselig aus? — Alles zu seiner Zeit! Jedes an seinem Ort! —

Ich wohnte vor einiger Zeit einem Concerte bei, welches ein fremder Virtuos in dem prachtvollen Saale des Königl. Schauspielhauses in Berlin gab. Die Königl. Kapelle executirte meisterhaft Beethoven's grosse Pastoralsymphonie; darauf folgte das seelenvolle Terzett der drei Gefangenen aus Spontini's Cortez; beide Musikpiecen waren beendet. Mein ganzes inneres Sein war durchdrungen von den ergreifenden Tonfolgen und Harmonieen der genannten Meister; einzelne Reminiscenzen der Klänge ihrer Phantasiegebilde wiederhallten noch in meinem Gedächtnisse; ich suchte mich zu sammeln, um mein Gemüth für neue musikalische Eindrücke empfänglich zu machen — — da stellte sich plötzlich auf dem Vorsprunge der Estrade ein in fashionablem Schwarz gekleideter Mann auf, mit einem Blatte Papier in der Hand. Er räusperte sich, gab seinem Antlitze ein gewisses Air comique und las nun der Versammlung ein Gedicht in plattem Berliner Dialekt vor, dessen pikante Stellen er durch Grimassen noch mehr hervorzuheben sich bemühte. Der Fashionable war endlich mit seiner Possenreisserei fertig, die übrigens zu seinem Anzuge so wenig passte, als sie selbst zum Ganzen, und es sollte nun, laut Affichen, ein Hornconcert vorgetragen werden. Ich hatte aber an dem zuletzt Gehörten schon mehr als zu viel, und eilte davon! Faxereien und grossartige, die Seele zu erhabenen Gefühlen aufregende Tonschöpfungen sind zwei zu heterogene Gegenstände, als dass mein ästhetisches Gefühl sie neben einander gestellt goutiren könnte. Napoleon's Tirade: *Il n'y a qu'un pas du sublime au ridicule!* fällt mir dabei unwillkürlich ein.

Ein Concert, d. i. die Aufführung verschiedener Musikstücke in einer gewissen Reihefolge, ist als ein für sich bestehendes Ganze, als ein Kunstwerk zu betrachten. Als solches erfordert es die Uebereinstimmung seiner Theile, d. h. ihre wechselseitige Bestimmung durch einander zu einem Ganzen, und macht eben so gut als Oper und Tragödie auf die Befolgung der bei jedem Kunstwerke unerlässlichen Regel Anspruch, dass Einheit im Mannigfaltigen enthalten sein müsse. Die Befolgung dieser Regel ist es, die ein ächtes Kunstwerk dieses Namens würdig macht. Was würden die Herren Kritiker wohl dazu sagen, wenn z. B. bei einer Vorstellung von Schiller's Maria Stuart, nach der Scene, wo die unglückliche Königin von ihren Getreuen Abschied nimmt, plötzlich ein Hanswurst aus dem Soufleurkasten hervorspränge und ihnen diverse Gambaden vormachte; oder wenn in Shakespeare's König Lear, nach der Scene, wo der wahnsinnige Monarch seine ungerathenen Töchter verflucht, plötzlich die Hintergardine in die Höhe ginge und ihnen einen Acrobaten sichtbar machte, der sie mit einigen Salto mortales und Tours de force regalirte? Würden sie sich nicht in Bedlam versetzt glauben, wo die Narren Komödie spielen?

Eben so verhält es sich mit dem Vortragen von Gedichten in Concerten; diese stehen mit jenen in dem nämlichen Querstande, wie obige Faxen mit dem Texte der angezogenen Tragödieen. Darum dächt' ich, wär' es endlich wohl einmal Zeit, den unzeitigen Versdeclamatoren in Concerten den Schlagbaum vor der Nase zu zu ziehen! Sie gleichen dem Eulenspiegel, der als Schneidergeselle den Kunden seines Meisters bunte Flicken auf neue Röcke setzte.

Dabei ist es remarkabel, dass Künstler, die sich so gern die denkenden nennen, die sich im Stolze jetzt so gar hoch stellen, sich dazu hergeben, fast wie Schulkinder ein Paar Verse herzusagen, und es erscheint mir kindisch, uns dergleichen als eine Art von Kunstgenuss auftischen zu wollen. Ein schönes lyrisches oder erzählendes Gedicht muss jeder Gebildete sich und den Seinen genügend vorlesen können, und indem dies ruhig geschieht, ohne auf Kunst Anspruch zu machen, ist es ohne Zweifel die wahre und richtige Art. Ich kann es daher für nichts anderes, als verblendete Eitelkeit halten, dass sich selbst talentvolle Schauspieler zu dergleichen drängen, indem sie dadurch zu excelliren vermeinen. L. Tieck erinnert irgendwo in seinen Schriften an Iffland: „wie selbiger in seinem taffetnen Mantel den Pygmalion declamirte, obgleich seine Stimme, sein Antlitz und seine ganze Persönlichkeit dieser Aufgabe völlig widersprach, so dass sie durch ihn lächerlich wurde, da sie sonst nur thöricht gewesen sein würde."

O Eitelkeit, dein Name ist Schauspieler!

A. F. Schulz.

Einige Declamation über den Aufsatz: Wider das Declamiren in Concerten.

Von dem Ersähleden.

Es ist zum Erstaunen, was für mancherlei Unfug in der besten Welt getrieben wird! Mir ist das läppische Declamiren in Concerten schon lange zuwider gewesen; es ist mir lieb, dass sich einmal Jemand dawider vernehmen lässt! So rief ich aus, als ich den mir überschickten Aufsatz meinem Freunde vorgelesen hatte. „Ei, was willst Du denn?“ fiel mir dieser in's Wort, „sei doch froh, dass es Unfug in der Welt gibt! was hättest Du denn sonst zu erzählen?“ Mir stockte der Athem, und ich wusste nicht gleich, was ich dem Uebermüthigen antworten sollte. Da fuhr er ganz gelassen fort: „Dafür sind die Obrigkeiten und die Journale; die ersten, dass sie den Unfug austreiben, die andern, dass sie welchen machen. Was hätten sie denn sonst zu thun? Ich bin für die Welt, und darum bin ich auch für den Unfug, der so alt ist als Adam und Eva, und der nicht aufhören wird bis zum jüngsten Tage. Und noch obendrein, die Sache ist nicht gut angegriffen! Ueberlege Dir's nur recht und erzähl' uns was darüber.“ Und damit ging er lächelnd zur Thüre hinaus. Stumm sah ich ihm eine Weile nach und wusste nicht, ob er geerntet oder gespasst habe, denn ich kenne seine Launen: allein stutzig hatte er mich doch gemacht, und ich konnte die Sache nicht los werden, und es kamen mir allerlei Gedanken über den Fall. Das Erste, was mir einfiel, war etwas aus unserm Blättern, ich glaube vom Hrn. Redacteur selbst: „Das Declamiren in Extraconcerten ist nun endlich auch unter uns Mode geworden; man sagt immer Na! her und die Leute sind sehr vergnügt darüber. An andern Orten ist man noch weiter vorwärts geschritten; man stellt zur Musik sogar lebendige Bilder auf zum grossen Ergötzen des Publikums. Aber getanzt hat man doch bis jetzt noch in keinem Concerte. Das wäre also was Neues. Man sollte einmal darin tanzen!“ — Wär' sonderbar genug, aber sehr natürlich und effectvoll zugleich. Ob es wohl noch so weit kommen wird? Es sollte mir nicht unlieb sein; wir hätten erst etwas zu sehen und hintennach etwas darüber zu reden. Und bei Lichte besehen, wäre mir das Tanzen immer noch' solider, als Na! sagen und eine Berliner Schnurre. Ich kann's dem Hrn. Musikdirector Schulz nicht verdenken, dass er aus dem Concerte gelaufen ist, wie der schwarze Herr mit seiner Papierrolle auftrat. Wie erschrak ich aber, als sich plötzlich eine maliziöse Stimme so vernehmen liess: Ob er denn auch fortgelaufen wäre, wenn seine Lieblingsschauspielerin in ihrer graziösesten Unschuld aufgetreten wäre? Darauf wusste ich abermals nichts Bestimmtes zu erwidern, schwieg verlegen stille und gedachte in meinem Herzen: Allerdings! je reizender und beliebter die Schauspielerin, desto mehr Leute lockt sie in den Saal und desto schönere Concerte werden gemacht. Oder meint wohl Hr. Schulz, ein schönes Concert machen heisse bei den Virtuosen etwas anderes, als ein hübsches rundes Sümmchen einnehmen? Hab's nicht anders erlebt, so viel ich Concerte gesehen und Virtuosen belauscht habe. Allem, was sie singen und spielen, liegt der natürliche Grundbass unter aus dem Liede: „Denn heuer geht die Kunst nach Brot, der gute Kaiser, der ist todt!“ Was doch die Kunst für ein wundersames Verhältniss zur Natur hat! worüber wir uns nicht weiter zu verlaufen haben, denn Wege und Stege sind hierin aller Welt bekannt. — Im Grunde muss einem Brotconcerte Alles erlaubt sein, nicht blos das Declamiren, dafür ist es ein Brotconcert, das seine Gesetze für sich hat. —

Den Brotconcerten setze ich nun die grossen oder stehenden Concerte entgegen, von denen mit weit grösserm Rechte etwas mehr gefordert werden darf. In solchen ist doch auch declamirt worden. So habe ich z. E. zur meisterlichen Musik von Beethoven zu Göthe's Egmont oft genug das Gedicht von Mosengeil sprechen gehört. Wurde es gut gesprochen, so wirkte es trefflich, und alle Hörer, die gebildeten nicht ausgenommen, waren in der Regel davon entzückt; keiner lief davon. Sollen denn nun auch solche Declamationen zur Musik verboten sein? Hebt der Missbrauch den guten Gebrauch nirgend auf, so kann es auch hierin nicht geschehen, und so dürfte unter ernstem und läppischem Declamiren ein Unterschied zu machen sein. Könnte nicht vielleicht angenommen werden: Wenn sich ein Text unmittelbar auf die Musik bezieht, oder die Musik zu ihm componirt wurde, so kann das Declamiren der Musik nicht nachtheilig, in gewissen Verhältnissen selbst vortheilhaft sein? So lässt die Musik des Fürsten Radziwill zu Göthe's Faust declamiren und fordert es geradehin. So würde Apel's Gedicht zur Symphonie von Mozart, wenn es vor ihr gesprochen würde, wahrscheinlich ebenfalls keinen Nachtheil bringen. Daher will es mir scheinen, der Hr. Musikdir. habe den Gegenstand zu allgemein verdammt und die Fälle nicht gehörig gesondert, was doch schlechthin nothwendig ist, wenn irgend eine Sache genau und wirksam behandelt werden soll. Ob das vielleicht einer von den Punkten ist, weshalb mein Freund sagte: denke nach; er hat die Sache nicht recht angegriffen?

Ferner nennt Hr. Musikdir. Schulz das Declamiren zur Musik selbst so widersinnig, als zwischen den Mu-

sikstücken, und erklärt uns mit dem Zusatze, „wenn ich nicht irre", Iffland's Vorlesung des Ganges nach dem Eisenhammer habe uns später eine musikalische Ausgeburt gebracht, die völlig etwas Barbarisches sei. Er meint die Melodramen. Nun darin irrt er sich offenbar. Schon eher als Iffland aus der Schule auf's Theater ging, hatte bekanntlich Georg Benda 1774 seine Ariadne auf Naxos auf die Bühne gebracht und damit so viel Glück gemacht, dass sie in mehre Sprachen übersetzt wurde. Hr. Iffland ist also hierin ein sehr unschuldiger Mann, wenn er auch noch so viele Gänge vorgelesen hätte. — Endlich macht der Hr. Redner von einem musikal. Concerte eine so erhabene Beschreibung, dass ich weiter nichts wollte, als dass unsere Concerte, die stehenden nicht ausgenommen, nur ziemlich das sein könnten, was er von ihnen sagt. — Wie mögen Sie nur, lieber Hr. Musikdir., darauf gekommen sein, ein musikal. Concert, das freilich so gut wie jedes andere Kunstwerk nach den Regeln der Einheit im Mannigfaltigen zusammengesetzt sein soll, mit Schiller's Maria Stuart oder mit Shakespeare's Lear zu vergleichen? Hat nicht jedes Ding seine Einheit für sich? und kann es in dem andern nicht schon Einheit sein, was in dem ersten Zerstückelung wäre? Wenn in einem Concerte nicht ein einziges Werk, z. B. Samson, oder ein paar verwandte Symphonieen gegeben werden sollen, so ist ein Concert, das sich mit der Einheit des alten Königs messen kann, kaum möglich. Und wär' es möglich, so wäre es deshalb noch lange nicht wirklich, schon der Sängerinnen und der Virtuosen wegen. Wären diese aber auch endlich überwunden, was ich für ein Zeichen der Ankunft des jüngsten Gerichts halten würde: so würden unsere Zuhörer bis zum Einbruch des letzten Tages Stühle und Banke sein. Und wenn Sie eine Goldzunge hätten und alle Concertdirectoren von Europa zu solchen Einheitsconcerten überreden könnten und die Oekonomie-Verwalter sprächen zu Ihnen: Gut! es soll geschehen; wenn Du die Entschädigungskosten übernehmen willst!: so muss ich Sie höchlich ersuchen, lassen Sie sich ja nicht darauf ein, und wenn Sie ein Millionär wären und noch 10 reiche Onkel aus Ostindien zu beerben hätten, wenn Sie nicht mit Gewalt in etlichen Jahren zum ganz armen Manne heruntergebracht sein wollen. Wo denken Sie hin? Wer will denn ein Ganzes? Ich wüsste nicht wer! Einen bunten Rock wollen Sie haben, wie Joseph; hübsche Einzelnheiten, schön pikant zusammengemischt, dass es schmeckt, und wäre die Zunge von Leder. Das Ganze selbst darf nicht mehr ganz sein, wenn es recht artig sein und wohlgefallen soll. Am schönsten ist's den Leuten, wenn der Komödiant auf der Kanzel steht. Sie entrüsten sich und sagen: „Dahin gehört er nicht! Es ist erbärmlich, wo's so ist!" Ganz recht! und ich werde ihn mit eigenen Händen auf's Theater prügeln, wenn ich nur erst Jemanden hätte, der das Publikum zur Raison prügelte, damit es mich nicht prügelt. „Sie übertreiben!" So hätt' ich weiter nichts gethan, als was Sie auch gethan haben. Sie machen in Gedanken das Ganze zu ganz, oder vielmehr Sie verlangen vom Allerlei, dass es zum kräftigen Fleische werde. Was gehört zu einem Concerte, wie es ist, auch zu einem guten? Zuerst eine Ouverture von Cherubini oder Beethoven etc., oder eine Symphonie, dann eine Arie von Mercadante oder Rossini, dann Bravour-Variationen oder ein Potpourri oder ein Concertino, endlich „Gottheit, Dir sei Preis und Ehre" oder ein Opernfinale. Das ist der erste Theil. Nun machen Sie einmal einen Lear daraus! — Wir wollen uns lieber dahin vereinigen, dass wir sagen: Es gibt Brotconcerte und Kunstconcerte. Wo dummes Zeug declamirt wird, das ist ein Brotconcert; wo aber nur declamirt wird, was zur Musik passt, und wo man sich bestrebt, möglichst ein Ganzes herzustellen, das ist ein gutes Concert, und damit wollen wir zufrieden sein, denn weiter geht's nicht.

Nachrichten.

Leipsig, d. 13. Januar. Das neue Jahr wurde in unserm Abonn.-Concerte mit Mozart's Hymne: „Gottheit, Dir sei Preis und Ehre!" in jeder Hinsicht würdig begrüsst. Es folgte Mozart's herrliches Concert für das Pianof. aus D moll, vorgetragen von Hrn. Ignaz Tedesco aus Prag. Der junge Mann ist ein Schüler des von uns hochgeehrten Meisters Tomaschek. Dies und die Art der Aeusserungen des jungen Mannes über Kunst liessen uns viel Gutes hoffen. Wir müssen aber leider berichten, dass sein Vortrag dieses Concerts hier nicht besonders ansprach; nur zum Beschluss erfolgte einiger Applaus. Ich selbst kann keine Stimme über sein Spiel haben, da ich im unruhigsten Gedränge nichts Deutliches vernahm und nur am Ganzen der Composition mich erfreuen konnte. Der junge Mann hatte versprochen, mich wieder zu besuchen; ich hätte mir da den Vortrag des Concerts von ihm erbeten: er muss aber schnell abgereist sein, ich habe ihn nicht wieder gesehen. Unter solchen Umständen wäre es unredlich, wenn ich über sein Spiel dieses Concertes meine eigene Meinung abgeben wollte. Wo ich nicht aus Ueberzeugung sprechen kann, muss ich natürlich schweigen. Nach dem mit lebhaftem Beifalle aufgenommenen Vortrage des Frl. Henr. Grabau „Come sereno è il dì!" aus Rossini's Bianca e Falerio, gab uns Hr. Tedesco noch eine Fantasie über beliebte Motive aus der Oper: „Robert der Teufel" für das Pianof., von ihm selbst componirt. Hierin entwickelte

er eine gute Fingerfertigkeit, die jedoch von einiger Befangenheit etwas gestört schien. Die Composition selbst war der tanzmässigen Rhythmen wegen dem hiesigen Geschmacke nicht ganz zusagend. Es wäre gut, hätte mir der junge Mann Gelegenheit gegeben, ihn näher kennen zu lernen. Beethoven's C moll-Symphonie wurde meisterhaft ausgeführt und nach Verdienst begrüsst.

Am 4. d. gab Hr. Prof. G. Morandi im Saale des Gewandhauses eine musikal. Unterhaltung. Aus dem angekündigten grossen Concerte wurde ein kleines. Das Orchester konnte aus Mangel an Theilnahme nicht genommen werden. Es wurden daher nur einige Lieder mit Pianof.-Begl. und eins von H. Proch gesungen, zu welchem das begleitende Violoncell in ein Horn verwandelt worden war. Das Harfenspiel des Hrn. Prof. ist besser, als seine Compositionen. Er besitzt Fertigkeit, aber keinen schönen Vortrag; sein Forte ist reissend und sein Piano schwaches Gesäusel. Zum letzten Stücke, „grosse Pièce für die Harfe mit Variat.", war im Programm angezeigt, M. werde darin ganz besondere, dem Instrumente nicht eigenthümliche Töne entwickeln. Es waren aber nur die längst bekannten *Sons harmoniques*. Wie kann ein Prof. für ein Leipziger Publikum so etwas drucken lassen!

Am 12. hörten wir in unserm Abonnement-Concerte eine neue Symphonie von B. Molique, die in allen Sätzen mit Beifall aufgenommen wurde, am lebhaftesten nach dem Andante und dem Schlusssatze, welche auch beide die schönsten Sätze des Werkes sind. Dem ersten Satze dieser ersten Symphonie des ausgezeichneten Componisten geht vielleicht durch den $\frac{2}{4}$ Takt etwas von der Würde ab, die man für den Gang einer symphonischen Anlage wünscht; die Arbeit selbst ist dagegen vortrefflich, noch schöner im Andante, das in Mozart's Weise herrlich durchgearbeitet ist und höchst anmuthig wirkt. Das Scherzo sprach uns und die Versammlung am wenigsten an. Der Schlusssatz ist aber eine wahre Meisterarbeit, auch in der Wirkung gross. Wir haben dieses Erstlingswerk der Art mit dem lebhaftesten Vergnügen gehört, was jedoch nicht Alle mit uns theilen wollten. Mozart's herrliche Scene und Arie: „Giunse alfin il momento", gesungen von Fräul. Grabau, erquickte uns abermals. Das schöne, bei Breitkopf u. Härtel gedruckte Concert für die Violine (No. 3, D moll) trug Hr. Molique, der Verf., mit vollendeter Meisterschaft vor. Sein sicheres, stets ruhiges und doch sehr ausdrucksvolles Spiel zeichnet sich bei höchster Reinheit der Intonation durch einen ganz eigenen Reiz des Zarten aus, wie sein treffliches Staccato durch Fülle des Tones; das oft etwas zu spitzige Staccato vieler andern Violinmeister fällt hier ganz weg. Der Beifall war stürmisch. Der 2. Th. brachte uns die Ouverture in C dur, Op. 115, von Beethoven, die diesmal weniger lebhaft aufgenommen wurde. Chor und Quartett aus Semiramis von Rossini wechselt Schönes mit sehr Gewöhnlichem. Zum Schluss erntete Hr. Molique in einem hübschen Potpourri mit Variationen für die Violine nach Verdienst abermals einstimmigen und lebhaften Beifall.

Italien. Sommer-Stagione.

Rom. Hauptsänger: die Prime Donne Talestri Fontana und Boyer, die Altistin Angiolini, die Mezzosoprasistin Bertrand, die Tenore Antonini und Ricciardi, der Buffo Cipriani und die Bassisten Ferlotti und Dossi. Bellini's Straniera machte hier zum ersten Male Fiasco, der Musik wegen; man fand sie auf einmal zu sehr declamatorisch, ohne dass man der Fontana und den übrigen Sängern die Schuld geben wollte.

Bologna. Nachdem die Tacchinardi, Unpässlichkeit halber, sich von ihrer Verbindlichkeit mit der hiesigen Impresa losgesagt, engagirte man für die Herbstopern die Grisi (Giuditta) und die Gabussi nebst dem Tenor Moriani und dem Bassisten Rosconi. Man wird die Puritani, den Belisario, die Parisina und Beatrice Tenda geben.

Florenz (Teatro della Pergola). Am 8. Sept. begann die Herbststagione mit Auber's Muta di Portici, die zwar nicht missfallen, aber auch kein eigentliches Gefallen erregt hat. Für's Erste, sagen die Florentiner, sind diese Auber'schen Schönheiten keine italienischen Schönheiten; zweitens ist die ganze Oper sehr arm an Gesang (nämlich italienischem); drittens rokt ihre Hauptstütze, die Chöre nämlich, auf schlechten Pfeilern, denn die Choristen dissonirten; viertens hat man die Musik dieser Stummen von Portici vorigen Frühling beinahe ganz in einem Ballete gehört, daher verlor sie ihre Neuheit. Die beklatschten Stücke waren: die Cavatine der Mazzarelli, Peggi's Barcarole (musste wiederholt werden), sein Duett mit Cosselli, seine Romanze im vierten Akte und Maches in den Finalen.

(Teatro degli Arvischiati.) Ein eben nicht auserlesenes Dreiblatt, bestehend aus einer Prima Donna, Nameus Angiolina Rincorati, mit einer nicht üblen Stimme, einem Bassisten Giulio Brutti und einem Buffo Giuseppe Pozzesi, der zugleich den Impresario dieses Theaters machte, fand in Donizetti's Furioso starken Beifall.

Genua. Schon bei den Theaterproben ergötzte Coppola's neueste Oper La Festa della Rosa wenig, weswegen man zu eingelegten Stücken die Zuflucht nahm; die ganze Harlequinade ist aber verunglückt.

Notizen.

Die Abreise des Hrn. Engelmann von Leipzig hat sich zerschlagen, ob er gleich bereits Abschied genommen hatte.

Die letzte Vorstellung der Hugenotten in Paris hat wieder viel Geld eingebracht; sie war eine der glänzendsten. Hr. Nourrit und Dem. Falcon übertrafen sich selbst und Dem. Nau elektrisirte durch ihr Spiel. Für die nächste Vorstellung war das ganze Haus schon wieder besetzt.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 1.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. **№ 1.** **1837.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei B. Schott's Söhnen in Mainz ist erschienen:

Fantaisie et Variations

pour le Piano, avec accomp. de grand Orchestre
sur une cavatine de la Norma de Bellini
dediées à Miss Augusta Fitz Wygram
par
Henri Herz.
Op. 90.

Duo concertant

pour Piano et Violon
dedié à Madame Sophie Bertin de Veaux
par
J. Benedict et C. de Beriot.

So eben ist bei uns erschienen:

Cramer, J. B. (de Londres),
„Le Retour à Vienne." Grandes Variations brillantes pour le Pfte. avec Accomp. de 2 Vlons, Alto, Basse, Flûte et 2 Cors, Op. 83.

woron wir, mit Ausschluss von Frankreich und England, das unbeschränkte Eigenthums- und Verlagsrecht für alle übrigen Länder besitzen.

Wien, den 14. Januar 1837.

Artaria und Comp.

Im Verlage der Kunst- u. Musikalienhandlung des **Marco Berra** in Prag: erscheint mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

Bellini, V., Ouverture a. d. Oper Bianca e Fernando für d. Pfte. zu 2 u. 4 Händen.
Donizetti, G., Ouvert. Fausta für d. Pfte. zu 2 u. 4 Händen.
— Ouvert. Il Diluvio universale p. ditto.
— - Belisario p. ditto.
— - Maria Stuarda p. ditto.
Donizetti, G., Ouvert. Ugo Conte di Parigi für d. Pfte. zu 2 u. 4 Händen.
— Ouvert. Rosamunda p. ditto.
— - Il Burgomastro di Sardam p. ditto.
— - Gemma di Vergy p. ditto.
— Scena e Cavatina (Si la tomba e a me negata) aus der Oper Belisario für Sopran mit Pfte. und italienischem und deutschem Texte.

Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung
des Tobias Haslinger in Wien
wird Pränumeration angenommen auf den:

Allgemeinen
Musikalischen Anzeiger.
Redigirt von *J. F. Castelli.*

1837.

(Neunter Jahrgang.)

In jeder Woche (am Donnerstage) wird eine Nummer ausgegeben.

Pränumerations-Preis:

für den ganzen Jahrgang von 52 Nummern mit Beilagen, Portraits etc.

3 fl. Conv. Münze. (oder 2 Thlr.)

Dieser Allgemeine musikalische Anzeiger theilt sich in drei Rubriken:

1) in räsonnirend beurtheilende Anzeigen von neuen interessanten Musikwerken,

2) in gedrängte Notizen über musikalische Productionen und andere Gegenstände der Tonkunst,

3) in Ankündigung der neuesten Musikalien.

Die erste Rubrik behandelt die neuen Musikwerke grösseren und kleineren Umfangs, welche sowohl im In- als im Auslande erscheinen. Die Compositionen werden nach ihrem innern Gehalte, ihrer Brauchbarkeit und ihrem Effect kritisch beurtheilt. Dass dabei kein unwürdiger, ohne Gründe absprechender Ton herrsche, dass man gegen niemand feindselig zu Felde ziehe, sondern stets die Würde der Kunst und der echten Künstler vor Augen halte, dies ist durch die vielen bereits gelieferten kritischen Anzeigen begründet und erwiesen. Diese Anzeigen enthalten Ansichten über die Kunst, welche gewiss von Jedem, der tiefer in ihr Wesen eingeweiht ist, getheilt und als die richtigen anerkennt werden. Man könnte auch die Männer nennen, welche diese kritischen Anzeigen liefern. Es sind tüchtige, gewichtige und in der musikalischen Welt geachtete Namen. Aber wozu dies? Ihre Arbeit spricht für sie. Solcher kritischer Anzeigen grösseren und kleineren Umfangs sind in jedem Jahre beiläufig **Einhundert fünfzig** geliefert, und demnach eben so viele neu erschienene Werke besprochen worden.

Die zweite Rubrik, nämlich das Notizenblatt macht es sich zur Aufgabe, alle musikalischen Tagesbegebenheiten im In- und Auslande bekannt zu machen, und hat in jedem Jahre bei Tausend solcher Notizen geliefert.

Die *dritte* Rubrik ist endlich dazu bestimmt, Ankündigungen der von Zeit zu Zeit erscheinenden neuen Musikwerke zu geben.

Sowohl werden sowohl schaffende als ausübende Tonkünstler, so wie Musikfreunde überhaupt in diesem Blatte das finden, was ihr Interesse erwecken kann. Besonders kann Letzteren dieser musikalische Anzeiger zugleich als Wegweiser bei Anschaffung von Musikalien dienen.

Wiederholt werden die Musikverleger eingeladen, ein Exemplar ihrer neuern Werke zur Besprechung in diesen Blättern der Redaction einzusenden. Für Ankündigungen von Musikwerken wird von der Verlagshandlung dieses Anzeigers 3 kr. C. M. für die Zeile oder deren Raum berechnet.

Pränumeration nehmen alle Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes, so wie alle k. k. Postämter in den Oesterreichischen Provinzen an.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

C. F. G. Thons Abhandlung

über Klavier-Saiten-Instrumente,

insonderheit der Forte-Pianos und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung u. Stimmung. Für Organisten, Schullehrer, Orgel- u. Instrumentenmacher, überhaupt für jeden Besitzer und Liebhaber dieser Art von Metall-Saiten-Instrumenten. 2te von Grund aus umgearb. und verb. Auflage. Mit Zeichnungen und Notenblättern. 8. ¾ Rthl.

Dieses gute Buch ist das einzige über diesen Gegenstand, darum vergriff sich die erste Auflage schnell und es erscheint hier mit der sorgfältigsten Umarbeitung in der zweiten. Bei dem sehr deutlichen Vortrag, der durch Lithographien noch überall erläutert ist, kann auch der Ungeübteste, wenn er nur einiges Gehör hat, das übrigens so schwierige Stimmungsverfahren leicht erlernen. Jeder, dem die Erhaltung und Brauchbarkeit seines Instruments am Herzen liegt, wird den Ankauf dieser sehr wohlfeilen Schrift gewiss nicht bereuen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Diana. Liederbuch für Forst- u. Waidmänner.

Zweites Heft. Elf 3- und 4stimmige Lieder für Männerstimmen mit Begleitung von 2, 3 oder 4 Waldhörnern. Von dem Grossherzogl. S. W. Musikdirector Th. Theuss. gr. 12. In sehr schön gezeichnetem Umschlag. ¾ Rthl.

Viele Zeitblätter haben das erste Heft als eine angenehme, wohlgelungene Erscheinung begrüsst und sie hat Tonende von Dianens Jüngern ergotzt. Nach dem Urtheil von Kennern ist dieses zweite noch ansprechender. Es enthält: 1) Waidmanns Morgengruss. 2) Jagdruf. 3) Der Näscher. 4) Morgenlied. 5) Tajo. 6) Liebchens Sang. 7) Jagdreveille. 8) Verfehlte Jagd. 9) Der Jager beim Gastmahl. 10) Waidmanns Todtlied. 11) Jagers Trinkspruch. (Das 3te Heft ist unter der Presse.)

Neue Zeitschrift für Musik.

Die mit allgemeinster Theilnahme aufgenommene

Neue Zeitschrift für Musik,

im Vereine mit mehren Künstlern und Kunstfreunden herausgegeben

von

Robert Schumann

beginnt mit dem 1. Januar 1837 ihren sechsten Band.

Der Preis des Bandes zu 52 Nummern, jede zu einem halben Bogen in 4o, beträgt nur Rthlr. 4. 16 Gr.

Leipzig,
im December 1836.

Joh. Ambr. Barth.

So schätzbar es dem unterzeichneten Directorium in vielen Fällen ist, neue musikalische Compositionen auswärtiger Tonkünstler kennen zu lernen, so sieht sich dasselbe doch durch die häufigen unverlangten Zusendungen solcher Compositionen an den Herrn Musikdirektor des hiesigen Concerts im Gewandhause zum Behuf der Aufführung in den Abonnements-Concerten veranlasst, folgendes bekannt zu machen:

1. Alle und jede nicht ausdrücklich verlangte Zusendungen musikalischer Compositionen können nur dann angenommen werden, wenn sie

an das Directorium des Concerts, abzugeben bei Herrn Musikhändler Wilhelm Härtel

gerichtet und **bis Leipzig frankirt** sind. Unfrankirte Sendungen werden unerröffnet zurückgewiesen werden.

2. Die Bestimmung, ob eine eingesendete Composition zur Aufführung kommen soll, hat sich das Directorium selbst ohne Ausnahme vorbehalten.

Das Directorium des Concertes
in Leipzig.

Tam Tam,

ein orientalisches Lärminstrument, in China verfertigt. Von diesem seltenen Instrumente haben wir dieser Tage eine directe Sendung erhalten und können das Stück zu 9. 350 ablassen.

Mainz, d. 15. December 1836.

B. Schott's Söhne.

Dringende Bitte.

Alle meine geehrten Geschäftsfreunde ersuche ich auf das Dringendste, solche Briefe, die lediglich für mich persönlich bestimmt sind, nur mit meinem Namen, Herrn L. v. Alvensleben, Privatgelehrten in Leipzig, zu bezeichnen, bei allen Zuschriften an das Theatergeschäftsbureau der Herren Sturm und Koppe aber meinen Namen durchaus wegzulassen.

Leipzig, im Januar
1837.

L. v. Alvensleben,
Redacteur der Theaterchronik.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Januar. № 4. 1837.

Adam de la Halle oder Hale,

ein durch frühere Darstellungen auch in unsern Jahrgängen schon gekannter Trouvère des 13ten Jahrhunderts, muss ohne Frage allen Musikliebhabern eine willkommenere und angemessenere Unterhaltung gewähren, als wenn man irgendwo sich erdreistet, die geehrten Leser als Kinder zu behandeln, die sich am liebsten mit Ammenmährchen unterhalten lassen sollen, und zwar an Orten, wo sie berechtigt sind, nützliches Streben nach Wahrheit und treuer Belehrung, aber keine Zertretung alles Geschichtlichen und aller Wahrheit zu fordern. Wir haben über das Leben und die übrig gebliebenen Compositionen dieses für jene Zeiten ausgezeichneten Mannes bereits 1827 S. 217 u. f. gesprochen und Beispiele in alter und übersetzt neuer Notation angeführt. 1828 S. 84 ist über diese merkwürdigen Melodieen und Harmonisirungen noch ein Anhang geliefert worden. Beide Abhandlungen werden eine deutliche Uebersicht und so viel Wissenswerthes bringen, dass wir uns hier nothwendig auf sie berufen müssen, zumal da die neue Veranlassung zur Wiederaufnahme dieses Gegenstandes nur wenig Anziehendes von dem früher Gelieferten in Berührung nimmt. Jetzt führt uns eine Abhandlung des Hrn. Bottée de Toulmon, Bibliothekars des Pariser Conservatoriums der Musik, in No. 51 der Gazette musicale d. vor. J. darauf zurück. Eine Biographie Adam's de la H., die wir gegeben haben, ist es nicht, vielmehr eine Besprechung der verschiedenen Musikarbeiten des genannten Componisten und Dichters, die aus der 5ten Lieferung der Encyclopédie catholique gezogen worden ist. Das Wichtigste daraus theilen wir hier auszüglich, mit Bemerkungen versehen, mit. Im 13. Jahrh., wo die Musik aus dem Dunkel ihres Daseins hervorzugehen suchte, konnte sie keinen Schritt thun, ohne sich mit der Poesie zu verbinden (oder mit heiligen Worten). Die Musiker waren also Dichter (nicht alle; man denke nur an die Jongleurs). Sie führten den Gesang in die Schlösser ein zum Trost jener unruhigen Zeiten und des politischen Wirrwarrs. Dadurch erwarben sich die Troubadours ein Recht auf die Dankbarkeit aller Stände. Ihre Musik war so verschieden, als es die Stände selbst in ihrer Bildung waren. Man findet sie naiv und oft melodisch, in Liedern ohne Accompagnement (also im Unisono), dagegen unverständlich, sobald sie mehrstimmig sein sollte. Im letztern Falle richtete man sich nach hergebrachter Uebereinkunft, nicht nach Gefühl und Genie. (Man hätte es gern gethan, aber man konnte noch nicht, weil zuvörderst der harmonische Verstand noch nicht gehörig gebildet war, ohne welchen das Genie im Mehrstimmigen nichts vermag.) Auch für das unfeinste Ohr war eine unerträgliche Musik in Gebrauch gekommen. (Und doch setzten sie die damals gebildetsten Ohren, und viele Hörer, die etwas mehr als das Volk verstehen wollten, verlangten darnach. Der Gehörsinn musste also doch nicht so sehr dadurch verletzt werden, als wir jetzt, ganz anders gewöhnt; gar zu leicht glauben mögen. Die Wahrheit ist demnach diese: Man wusste wohl artige Melodieen zu machen im Unisono, aber im mehrstimmigen Satze verstand man noch nicht viel.) Das bestätigt sich auch in den Musikstücken Adam's vollkommen; seine Melodieen für's Volk sind höchst verschieden von denen für höhere Stände. Seine Spiele (Jeux), eine Art Opern, waren für eine weite Verbreitung, mussten daher einfach sein, leicht zu fassen. Man wählte daher damals schon aus den Kirchenweisen diejenigen Tonarten, die sich am meisten dem Volkssinne (nicht der Natur) näherten, nämlich die lydische und hypolydische oder die 5te und 6te Kirchentonart, welche unserm f und c entsprechen. Ueber Adam's Operette: „Robin et Marion" haben unsere Blätter ausführlicher gesprochen, als es hier geschieht; ein anderes Spiel, was nicht näher erörtert wird, heisst: „La Feuillée" (das Blatt). Es ist eine sehr dankenswerthe und Licht gebende Bemerkung: Fast Alles in Robin et Marion geht aus F; auch „Glorieuse vierge Marie" steht im 6ten Tone. F und C geben aber unsere Dur-Tonleitern. Diese waren also schon damals dem Volke für ihre einfach weltlichen Gesänge die liebsten. Nur wenn sich die Tonsetzer wissenschaftlich zeigen wollten, gingen sie aus diesen Tonarten heraus. Wenn es aber heisst: Dann sind sie uns ganz unverständlich, weil wir die falschen(?) Grundsätze

zurückgewiesen haben, als Eingriffe des Verstandes in die Rechte des Ohres: so gebe ich das nicht zu, denn wir verstehen und fühlen dorische Melodieen noch jetzt so gut, als jene genannten. Das Unverständliche liegt auch nicht in den Melodieen, sondern in den Anfängen der Harmonisirung, die noch zu sehr in der Kindheit lag. — Es sind verschiedene MSS. in Paris vorhanden, die von einander abweichen und von denen sogar manche andere Melodieen haben: sie sind aber noch nicht gehörig verglichen worden. Es wäre für die Wissenschaft äusserst vortheilhaft, wenn dies sorgfältig geschähe. Nothwendig wäre ferner die noch nicht angestellte, oder doch in der hier besprochenen Erörterung ganz und gar nicht erwähnte Untersuchung, in welcher Zeit die vorhandenen MSS. geschrieben worden sind. Es fragt sich immer noch, ob die Harmonisirung wirklich von Adam de la Hale selbst herkommt, oder ob irgend ein angehender Dilettant des Discantus erst in späterer Zeit sich an der hinterlassenen Melodie versuchte. Dieser Einwurf des Hrn. Kiesewetter ist von Bedeutung, da das von Hrn. Fétis angezeigte MS. erst aus dem 14. Jahrh. sein soll. Es fragt sich also, ob irgend ein anderer Codex älter ist. Einer genauern Untersuchung des Alters der MSS. sehen wir noch entgegen, als einer unvermeidlichen Arbeit, wenn für die Geschichte der Musik etwas Sicheres gewonnen und jeder Zweifel beseitigt werden soll. — Die Chansons und Partures, welche letzteren im Musikalischen jenen so ähnlich in der Form sind, dass sich nichts Besonderes von ihnen sagen lässt, sind alle einstimmig: seine Rondels und Motets dagegen sind mehrstimmig, nach den gelieferten Beispielen 3stimmig. Es heisst, sie sind für die gemacht, welche gelehrter sein wollten. Das Verfolgen der unsichern Schritte der Harmonie wird mit Recht anziehend genannt; Consonanzen waren noch immer (vorzugsweise!) die 4., 5. und 8., und aus einer geraden Quinten- und Octaven-Reihe machte man sich noch kein Verbrechen; sie müssen also den Leuten, auch den gelehrteren, noch immer nicht schlecht geklungen haben. Allein es wird noch sehr richtig hinzugefügt: „Sexten und besonders Terzen begegnen sich viel öfter als in den Compositionen von Hucbald und Guido, was doch schon eine Verbesserung war.“ Das gegebene Beispiel eines 3stimm. Rondels übergehen wir, da es mindestens nicht besser ist, als die in diesen Blättern schon mitgetheilten. Ein Motet dieses Componisten und überhaupt jener Zeit haben wir noch nicht. Es wird also Vielen merkwürdig genug sein, eins zu sehen, obgleich die Harmonie in diesen noch schwächer ist, als in den Rondels. Es ist ohne Zweifel ein Contrapunkt über den Choral „Secu-

lum“. Die Motette (le Motet), heisst es, wurde zusammengesetzt aus verschiedenen Worten, so dass jede Stimme andere Worte sang: im Rondel wurden von allen Stimmen dieselben Worte gesungen. In der folgenden Motette findet es sich so. (Ob stets alle Stimmen, jede für sich, andere Worte hatten, ist noch die Frage.) Der Choral wurde oft ein- und mehrmals wiederholt. Wir sind für die Mittheilung dieser Motette sehr dankbar, und dürfen hoffen, dass auch unsern Lesern, am meisten allen nähern Theilnehmern, der Besitz einer solchen Antiquität, die den Allermeisten noch nicht zu Gesichte gekommen sein mag, als eine Seltenheit erfreulich sein wird. Die Motette gehört bekanntlich, wenn es mit dem Alter der MSS. seine Richtigkeit hat, in die zweite Hälfte des 13ten Jahrhunderts, des in musikal. Hinsicht noch nicht hinlänglich erörterten. Hier ist sie.

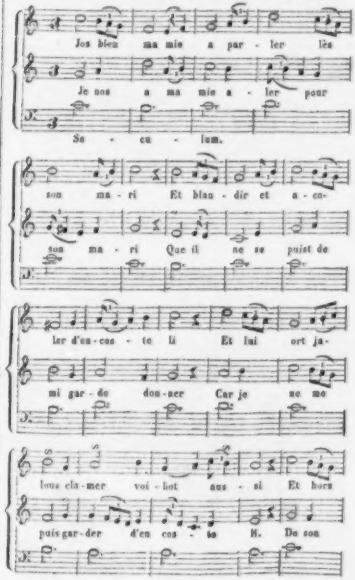

nicht? und es wurden die Sätze des Violoncells, der Geige, der Flote, so sauber nachgesungen, als sie kaum vorgespielt waren.

Dazu brauchte sie freylich auch den weitesten Umfang der Stimme; diesen besass sie aber, in vielleicht beyspiellosem Grade. Es mag wohl Sangerinnen geben, die dieselbe Zahl von Tonen, nicht selten zum Schmerz der Zuhorer, der widerstrebenden Natur abzwingen; aber Mara gab nie Etwas, das erzwungen schien. Was sie gab, schien freyes, leichtes Spiel zu seyn, so dass man des Glaubens bleiben musste, sie selbst schwebe, wie ein alles vermögender Genius, noch hoch über dem Höchsten, und könne noch ganz anders dreinsehen, wenn sie nur wollte. Diesen ihr und den Zuhörern sehr vortheilhaften Zauberschein wusste sie sich mit grösster Hartnäckigkeit zu erhalten. Wie tief und hoch sie mit möglichster Anstrengung singen könne, das erfuhr darum gar Niemand (und um irgend Etwas für ganz entsetzlich tief zu halten, muss man nie erfahren, wie tief es ist): aber vollkommen gleich, stark oder schwach, in gehaltenen, laufenden oder springenden Noten, beherrschte sie die gewaltige

Region der Töne von g bis e.

Dieselbe geheime Anstrengung, die sie auf solche Bildung zur Kunstfertigkeit verwendete, verwendete sie aber auch — anfanglich mehr auf Hillers unablässiges Drängen, hernach aus eigener Einsicht, auf die Ausarbeitung des Tons ihrer Stimme, und auch hiermit gelang es ihr so, dass man etwas Kraftigeres, und dann wieder Einschmeichelnderes, als diesen Ton, nicht gehört hatte. Dabey vergass sie nie, was fast alle jetzige Sangerinnen vergessen, dass durchaus nichts von der vollen, rührenden Tiefe und Mitte der Stimme der auffallendern und reizenden Hohe aufgeopfert werden dürfe, und dass Ein wahrhaft schoner und voller Ton der Tiefe mehr werth sey, als drey erkünstelte und spitze der Hohe.

Endlich hatte sie sich in diesen Jahren auch für das Klavier so weit gebildet, dass sie ihren Gesang nicht nur sehr gut zu begleiten verstand, sondern auch zuweilen mit einem Konzert auf diesem Instrumente allgemeinen Beyfall einerndtete.

So trat Elisabeth schon in Leipzig hervor*), aber noch mehr nachher in Berlin, Paris und London, wo sie mit den grössten Sangerinnen und Sangern zu wetteifern bekam.

(Der Beschluss folgt.)

*) Da das churfürstliche Haus es sich oft in Leipzig gefallen liess, wurde Elisabeth ihm bekannt und von ihm sehr geschätzt. Bey Gelegenheit eines Geburtstags des Churfursten berief man sie nach Dresden, um eine Opernrolle zu übernehmen. Sie hatte nie ein Theater betreten, und auch, den Gesang abgerechnet, nie Etwas an sich gebildet, was die Bühne fordert. Besonders war sie in der Behandlung und Verzierung ihrer Person bis zum Lächerlichen unerfahren und auch unbesorgt. Die kunstliebende und in aller Eleganz zu leben gewohnte verwittwete Churfürstin, Maria Antonia, erbarmte sich ihrer, lehrte selbst sie gehen und stehen, liess sie Stellungen und Situationen auf ihrem Zimmer probiren, und sorgte für ihre Kostumirung. Elisabeth kam königlich belohnt nach Leipzig zurück, ihre Freunde empfingen sie — Wie ist es in Dresden gegangen? haben Sie gefallen? u. s. w. Sie sagen's, antwortete sie; ich weis gar nichts. Gesungen hab' ich — nun ja! und angeputzt hatten Sie mich, wie einen hübschen Haubenstock. So hab' ich denn auch dagestanden. — „Aber man hatte sie ja gelehrt" — — „Freylich! ich wusst' auch allemal, wie es hätte seyn sollen, wenn ich abgegangen war" —

d. Verf.

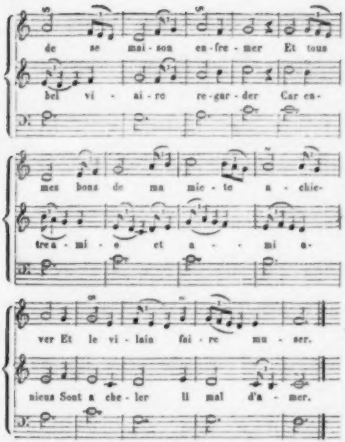

Ueber den einer vorgeschrittenen Zeit angehörenden, eine ungleich schönere Kunstepoche bildenden Guill. Dufay, von dem noch zu wenig untersucht worden ist, will der Erzählende nach dem in No. 52 der Gazette musicale bekannt gemachten Aufsatze das Merkwürdigste, gleichfalls mit Bemerkungen, nächstens mittheilen.

G. W. Fink.

Kirche.

Selig, wer den stillen Port gefunden etc. Cantate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Musik gesetzt von *J. G. Laegel.* Gera, bei Blachmann u. Bornschein. Part. 63 S. 2 Thlr. 16 Gr.

Ein neuer und beachtungswerther Beitrag des rühmlich bekannten Componisten zur Kirchenmusik nach der Anforderung der Zeit und eines veredelten Geschmackes. Das Ganze der Bearbeitung beurkundet einen Mann von Einsicht und Gefühl. Die Einleitung beginnt mit einem vierstimmigen Chorale ohne Begleitung (F dur): „Fest steht Dein Bund, wie Felsen stehen" etc. in einer frommen, der Andacht würdigen Haltung. Im Larghetto (No. 1, Es dur) wird durch ein einfaches Thema, im sinnigen Wechsel der Instrumentalbegleitung, der Satz: „Selig, wer den stillen Port gefunden, wo der Sturm des Lebens nicht mehr weht" etc. mit abwechselndem Chore und Soli gut ausgeführt. Warum aber der Anfang des Gesanges nicht, wie es wohl sein sollte, in der Tonica, sondern in der Dominante (As) geschieht,

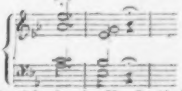

ist Rec. nicht einleuchtend. No. 2. (Andante, C moll, Recit.) führt zu dem ansprechenden und gemüthlichen Chor (As dur): „Herr und Vater, hab' Erbarmen" etc. Das Andante No. 3 mit weckender Einleitung von Posaunen geht vom himmlischen Zurufe einer Basstimme „Mein Geist ist unter ihnen und mein Wort" (ähnlich der feierlich gehaltenen Stimme im Don Juan: Verweg'ner, gönne etc.) über zu dem durch melodische Führung wie durch Angemessenheit der Begleitung gelungenen kräftigen Chor mit Männerstimmen: „Und wenn des Unglücks wildester Sturm erwacht". In No. 4 mit einer Sopranarie drückt sich das Verlangen und Ringen einer gläubigen Seele recht lebendig aus in: „An ihm erstarket das schwache Herz, und es kämpft um sein Heil mit Macht", worauf der Chor mit andächtiger Haltung ruft: „Herr, Dein Wort ist Leben und Seligkeit!" No. 5. Recit. mit 4stimmigem Satz ohne Begleitung. Im Schlusschore (No. 6, C moll) „Rastlos und eilend schreitet die Zeit dahin" ist die Flucht derselben lebendig bezeichnet, und da, wo es heisst: „Bringet jedem Geschlechte sein Grab" glaubt man die Sterbeglocken zu hören. Aber erhoben wird das wehmuthsvolle und zagende Herz durch den Schlusssatz (Fuge, Es): „Aber lebendig wandelt das Wort von Gott von Geschlecht zu Geschlecht; mag zerstäuben der Welten Bau". Die Cantate für die Neujahrfeier oder auch eine andere Zeit dienlich, wird bei gelingendem Vortrage nicht ohne gehörige Wirkung bleiben. *Z.* *D. R.*

Arrangirte Werke von Fr. Chopin.

Introduction et Polonaise brillante pour le Flûte composée par Fréd. Chopin. Arrangée d'après la Polonaise p. Pianof. et Violoncelle par *Charles Czerny.* Oeuv. 3. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Dasselbe Werk für 4 Hände arrangirt v. *Carl Czerny.* Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Das Werk ist bekannt und der Bearbeiter gleichfalls; er gehört zu den besten.

2) *Quatre Mazurkas pour le Piano par Fr. Chopin, arrangées pour le Piano à 4 mains par F. Mockwitz.* Oeuv. 17. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Gr.

Die Mazurken dieses Componisten sind noch verbreiteter; es wird daher eine Erleichterung des Vortrages derselben durch 4händ. Spiel willkommen sein, vorzüglich von diesem beliebten, nicht überfüllenden Bearbeiter.

3) *C-ande Polonaise arrangée pour le Pianof. à 4 m. p. C. G. Müller composée p. Fr. Chopin.* Oe. 22. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

4) *Deux Polonaises pour le Piano composées par Fr. Chopin, arrangés pour le Piano à 4 m. par C. G. Müller.* Oeuv. 26. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Auch diese beiden Werke, über welche erst vor Kurzem gesprochen worden ist, sind gut bearbeitet und werden sich auf diese Art noch einer grössern Verbreitung zu erfreuen haben.

Zugleich zeigen wir noch als einzelnen Abdruck der Eigenthümer an:

Ballade pour le Piano composée — par Fr. Chopin. Oeuv. 23. Leipzig, chez Breitkopf et H. Pr. 20 Gr.

Ueber diese Composition haben wir unsere Meinung in der Beurtheilung des musikalischen Albums, das in derselben Verlagshandlung erschien, abgegeben, worauf wir uns beziehen. *G. W. F.*

Für Pianoforte und Violoncelle.

Grande Sonate pour Pianof. et Violoncelle composée — par Joseph Genischta. Oeuv. 6. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Wir kennen noch wenig von diesem Verf.: was wir aber von seinen Compositionen kennen gelernt haben, berechtigt uns, ihn unter die soliden und trefflich begabten Tonsetzer zu zählen, d. h. zu denen, die von der Natur sehr schöne Anlagen zur Tonkunst empfangen, diese mit redlichem Fleiss in guter Schule ausgebildet haben und nun das aus Beiden Gewordene mit rechtschaffener Gesinnung zur Ehre und Förderung der Kunst, nicht blos zur leicht vergänglichen Scheinehre ihrer Person, anwenden. Das geht auch aus dieser schönen Sonate hervor, deren Vortrag uns sowohl allein, als im kleinen geselligen Kreise angenehme Unterhaltung brachte. Die Arbeit ist tüchtig, fordert also auch gut gebildete Musikfreunde für gute Ausführung, ohne dass sie ihnen unerhörte Tausendkünste zumuthete, weshalb sie gerade um so ergötzlicher und verbreiteter zu wirken sich eignet. Die Poesie der Sonate ruht auf eben so festem Grunde; sie ist unmittelbar aus vollem Gemüthe hervorgegangen, womit wir sagen wollen, aus ungeschminktem Gefühle, mit dem sich Verstand und Einsicht vereinigt hat. Sie greift also nicht in's Ueberschwengliche, noch weit weniger in's Wirre, hält sich vielmehr lebendig zusammen, gibt eine gesunde, nicht überspannte Empfindung, und verlangt sie folglich auch. Man versuche sich am Werke. *G. W. F.*

Nachrichten.

Berlin, den 10. Januar 1837. So beginnen wir denn ein neues, verhängnissvollen Jahr, hochverehrtester Herr und Freund, wenn auch nicht unter den allzu hoffnungsvollsten Aspecten für die Fortschritte ächt gediegener Tonkunst (besonders im dramatischen Style), dennoch im festen Vertrauen auf das sich im Ganzen stets wiederholende Gleichgewicht aller, der Veränderlichkeit unterworfenen Dinge in dieser sublunarischen Welt. Lassen Sie uns nur noch ein Viertel-Säculum mit einander verleben, und wir werden hoffentlich noch Wunderdinge erfahren, wenn auch nicht tröstliche! Nach diesem zeitgemässen Neujahrswunsche für die Zukunft schauen wir noch einmal rückwärts in die Vergangenheit und erfreuen uns der reichen musikalischen Ausbeute des December-Monates im abgewichenen Jahre.

Fast weiss ich nicht, wo zu beginnen und welcher Gattung ausubender Tonkunst der Vorrang einzuräumen sein dürfte. Lassen Sie uns die chronologische Ordnung für 1) Opern, 2) Concerte und Soireen beibehalten. Zu 1) zeigt sich die Königsstädtische Bühne wieder im Vortheile, denn ausser der stets zahlreich besuchten, viel Spektakel in jeder Hinsicht machenden Oper „Die Jüdin" von Scribe und Halévy, ist noch eine zweite neue Oper: „Das Castell von Urbino" nach Romani's Beatrice di Tenda von Bellini in Musik gesetzt, freilich mit geringerm Erfolge gegeben, obgleich noch eine neue Sopransängerin, Dem. Holzel aus Wien (Schwester des hier angestellten Baritonisten), darin als Fürstin Isabella debütirte. Diese junge Sängerin von vortheilhafter Gestalt für Anstandsrollen besitzt eine etwas dünne, in der Höhe leicht und rein ansprechende Stimme (bis dreigestrichen *e* — 4), welche dagegen in den Mitteltönen schwach und fast klanglos ist, wenn nicht allzugrosse Befangenheit bei ihrem ersten Debüt der Wirkung Eintrag that. Im zweiten Akte, welcher auch in der melodischen Composition etwas weniger flach und gewöhnlich ist, gelang der Sängerin Vieles schon weit besser, und als Zerline in Fra Diavolo, wie als Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla soll dieselbe sich noch vortheilhafter gezeigt haben. Dem. Limbach indess besitzt jedenfalls eine stärkere Stimme in den Mitteltönen, und zeichnet sich namentlich in der, ungemein stark, ja oft überladen instrumentirten Oper „Die Jüdin" durch Energie im Gesange und Feuer der Darstellung aus. Der Schluss dieser ganz auf Effect berechneten Oper mit dem glühenden Bratofen, auf welchen die unglückliche (durch ein Wort des rachsüchtigen Eleasar vom Flammentode

leicht zu rettende) Recha als Schlachtopfer zur Qual der Zuschauer gestellt und in den sie zuletzt herumtergestossen wird, ist von so schauderhaft krasser Wirkung, dass nur die völlig überreizten Nerven der Verehrer Victor Hugo'scher Scheusals-Dramen daran noch Wohlgefallen finden können. Die Besetzung dieser an Pomp der Scenerie überreichen Oper war für eine secundäre Bühne von beschränktem Umfange jedenfalls sehr schwierig. Dennoch hat man nach den Umständen sich auf das Bestmögliche zu helfen gewusst, indem der Dem. Hähnel (freilich nicht ganz wirksam) die hohe Tenorpartie des Leopold als Mezzosopran zugerichtet ist. Der Kardinal (Hr. Höfer) kämpft mit der Schwierigkeit deutlicher Aussprache und gehöriger Articulation, obgleich seine Bassstimme natürlich gut, nur wenig gebildet ist. Mad. Pohl-Beisteiner füllt vollkommen ihre Stelle als Prinzessin Eudoxia aus. Hr. Erl sang die hohe Partie des Eleasar kräftig und rein, ist jedoch im Spiele noch zu ungeübt und für Väter zu jugendlich in den Bewegungen. Die Herren Hölzel und Voss als Ruggiero und Albert störten nicht. Die Chöre waren sicher eingeübt, jedoch etwas roh, und die Auslassung der Ballete raubt der Oper einen wesentlichen Theil ihres Reizes durch Tanz und Musik. Sollen wir unsere Meinung über die Composition aussprechen, so erscheint uns der Gesang zu wenig melodisch, die Modulation und Instrumentirung zu gesucht und überhäuft, Styl und Form Auber's und Meyerbeer's Vorbild unverkennbar bezeichnend. Das Ganze macht indess Effect und viel Lärm, steigert den Sinnen-Reiz auf's Höchste, und konnte sonach dem Pariser Geschmacke wohl entsprechen, den ja nun auch der grössere Theil des deutschen Publikums bereits sich zum Muster erwählt hat, wenn gleich Viele dem melodisch süssen Bellini huldigen, welcher Rossini verdrängt hat, und nur wenige ältere Musikfreunde noch im Stillen Gluck und Mozart huldigen. — Scribe hat in der „Jüdin" dem Componisten reichliche Gelegenheit dargeboten, sein Talent geltend zu machen. Die sehr lange Ouverture bleibt bei der hiesigen Aufführung mit Recht weg, da die Introduction mit demselben Motive beginnt, um das Te Deum laudamus mit Orgelbegleitung (gewiss ein eigenthümlicher Opern-Anfang!) vorzubereiten. Das Gebet des Kardinals, welcher den Juden in Gegenwart des versammelten Volkes bittet, „ihm Freund und Bruder zu sein", ist in eine hübsche Cavatinen-Form eingekleidet. Leopold's Serenade contrastirt damit nach Wunsch; nach verschiedenen Versuchen der fanatischen Menge, Eleasar nebst Recha aus der Welt zu spedircn, macht der Aufzug des Kaisers dem Spektakel des ersten Aktes ein Ende. Der zweite beginnt mit der Feier des jüdischen Osterfestes und hat mir in seiner romantischen Haltung am besten gefallen. Zwei Terzette darin sind von ausgezeichnet dramatischer Wirkung, welche auf der Königl. Bühne noch bedeutend durch die Herren Bader und Eichberger erhöhet sein würde. Der dritte Akt effectuirt ungemein durch Recha's Anklage des treulosen Geliebten und die Verhaftung des Juden mit der Tochter. Der vierte Akt (hier der letzte) beginnt matter, wird jedoch durch ein schönes Duett von Eleasar und Brogny gehoben, wie auch des erstern grosse Scene sehr dramatisch ist. Die Schluss-Scene der Oper wirkt vom Trauermarsche an, welchen dumpfe Glockentöne begleiten, widrig, und hätte nothwendig mit der Entdeckung enden müssen, dass Recha des Kardinals Tochter sei, worauf auch dem Juden der Flammentod hätte erspart werden können. — Dass die Königl. Bühne es verschmäht hat, diese Oper zur Aufführung zu bringen, ungeachtet die Uebungen derselben bereits begonnen hatten, ist in Hinsicht des krassen Stoffes nur zu billigen; aus Kassen-Rücksicht und bei den viel bedeutendern Mitteln dieser Kunstanstalt hätte indess doch auch dem Zeitgeschmacke ein Opfer gebracht werden können. *) — Wir hörten von ältern Opern im Königl. Theater mit Vergnügen Ali Baba und Iphigenia in Tauris von Gluck wieder, in welcher letztern Oper Fräul. v. Fassmann ihre Gastrollen auf's Neue begonnen hat. Noch günstiger bei Stimme erschien diese dramatische Sängerin als Donna Anna in Don Juan, welchen Hr. Marrder zu geben durch Unpässlichkeit verhindert wurde. Er schloss seine Gastrollen mit dem Telasco in Spontini's Cortez und ist abgereist. Dagegen debütirte Hr. A. Fischer, früher beim Königsstädtischen Theater, als Sarastro und Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit Beifall, doch ohne besonders nachhaltigen Eindruck. Auf der grossen Opernbühne gibt die mehr Bariton- als tiefe Bass-Stimme dieses übrigens kräftigen Sängers nicht so klangvoll den Ton aus, als im beschränktern Raume; das Spiel ist weniger gewandt und der süddeutsche Dialekt etwas störend. Hr. Riekebusch vom Danziger Theater gab den Papageno und in Fra Diavolo den Engländer als Gastrolle, darin ziemlich starke Stimme und natürliche Gewandtheit, doch wenig künstlerische Bildung zeigend.

(Beschluss folgt.)

Merkwürdiges Zischen und merkwürdige Anzeige deshalb.

Die Thatsache ist in Berlin vorgefallen und wohl einer allgemeinen Beachtung werth. Hr. Carl Moeser schreibt: „Auf das dringende Ansuchen mehrer meiner Herren Abonnenten fühle ich mich bewogen, anzuzeigen, wie es das höchste Missfallen der ganzen Versammlung erregt hat, dass bei der letzten G. Versammlung Einige der Anwesenden so weit die Tendenz der von mir arrangirten Soiréen verkennen konnten, dass sie am Schlusse der Spohr'schen Symphonie (Weihe der Töne) sogar ihr Missfallen durch Zischen laut werden liessen. — Wenn es sich in meinen Soiréen darum handelte, wie im Theater einzelne Kunstleistungen oder Kunstwerke zu heben oder herabzusetzen, dann würde vielleicht der Ausdruck des Beifalls oder des Missfallens an seiner Stelle sein, obschon der wahrhaft Gebildete den letztern sich niemals auf solche Weise erlauben wird. So aber glaube ich selbst den Zweck meiner Soiréen von Anfang an mir

*) Ich meine, die K. Bühne hat wohl gethan, dass sie dergleichen verschmähte; sie hat Besseres zu thun. G. M. F.

sehr hoch gestellt, und ihn in einer Reihe von 24 Jahren fortwährend in dieser Reinheit erhalten zu haben. — Klassische und andere anerkannte Meisterwerke sollen den Hörern zum Genusse vorgeführt werden. — Spohr konnte hier nicht durch das Zeichen des Zischens herabgesetzt werden, denn sein Ruhm ist längst errungen. — Es bleibt also nichts anzunehmen, als dass ein Oppositionsgeist zum Grunde liegt, der aus einem gebildeten Zirkel jedenfalls verbannt sein sollte. — Ich hatte daher auch bei der Einrichtung meiner Soiréen vor 24 Jahren von vorn herein das Verbitten eines jeden Zeichens des Beifalls und Missfallens, so wie auch des etwanigen Dacapo-Rufens unter die Bedingungen der Mittheilnahme aufgenommen, und fühlte mich durch das fortwährend würdige Benehmen der geehrten Versammlung nur in der Folge veranlasst, dies nicht weiter mehr zu bevorworten. — Ich muss aber diese Bedingung jetzt um so mehr wieder in Anregung bringen, als es zum mindesten indiscret bleibt, in eine laute Opposition einzutreten, wenn Einzelne in einer Gesellschaft durch ihr Behagen an einem Kunstwerke bewogen, dieses Gefühl nach Aussen hin zu erkennen geben. — Abgesehen von dem Missmuthe, den der mitwirkende Theil dabei empfindet, so handelt es sich hier hauptsächlich um eine Beleidigung meiner geehrten Abonnenten, die hier wenigstens ein ungestörtes Asyl ihres höhern Kunstgefühls zu finden berechtigt sind, und denen solches zu bewahren ich verpflichtet bin.“ Unterzeichnet: Carl Moeser. —

Die Leichenfeierlichkeiten zu Ehren der Ueberreste der Frau Malibrande Beriot

sind ausführlich von dem Director des Musik-Conservat. zu Brüssel, Hrn. F. J. Fétis, beschrieben worden. Wir erfahren daraus, dass die Mutter der berühmten Sängerin die Leiche zurückforderte, die ihr nicht vorenthalten werden konnte. Die sonst nur 24stündige Ueberfahrt der Mad. Garcia und der Asche ihrer Tochter verlängerte ein gefährlicher Sturm auf 9 Tage. In der Nacht des 31. Dec. kam die Leiche auf ihrem Schlosse von Ixelles bei den Vorstädten von Brüssel an, wo sie drei Tage ausgestellt wurde. Während die Menge dahin wallfahrtete, traf die Behörde Anstalten zu einem möglichst feierlichen Leichenbegängnisse. Die Mitglieder des Conservatoriums, die Harmoniemusik verschiedener Regimenter (aus mehr als 200 militärischen Musikern bestehend), Schauspieler und Künstler etc. bildeten den Zug, der durch ganz Brüssel ging, wo sich die Menge anschloss, bis auf den Gottesacker von Lacken. Hier konnte man nur mit Mühe zum Grabesgewölbe gelangen. Nachdem der Sarg am Rande des Gewölbes niedergelassen worden war, erscholl ein für 4stimmigen Chor neu componirtes Miserere v. Fétis, welcher darauf eine sehr angemessene und so wirksame Rede hielt, dass viele Thränen flossen. Nach einer zweiten Rede des Hrn. Simon, Präsidenten der Harmoniegesellschaft von Ixelles, wurde die theure Leiche unter Trauermusik in die Gruft gesenkt. Von 11 bis beinahe 4 Uhr hatte die fromme Ceremonie gedauert, worauf man sich in aller Stille wieder nach Brüssel begab.

Frankreich etc. Bedeutend für den Stand des musik. Geschmackes in Frankreich scheint die Anzeige: Der Erfolg der Oper „La Juive“ (Die Jüdin) läuft in der Provinz von Theater zu Theater. Sie ist z. B. zu Toulouse mit gewissenhafter Sorgfalt und mit dem nothwendigen Pompe in Scene gesetzt worden, hat aber auch dafür einen wahrhaft südlichen Enthusiasmus erregt. — Zu Besançon ist l'Eclair gut und mit grossem Erfolge gegeben worden. Zu Havre hat wieder die Oper Robert le Diable (le magnifique opéra) in einer glänzenden Wiederholung grosses Glück gemacht; vorzüglichen Beifall erhielt Mad. Marinoni in der Rolle der Alice. — Auch zu Poitiers wurden die Meisterwerke, die ganz Frankreich applaudirt hat, zur Aufführung gebracht: Robert der Teufel und die Jüdin. — In Nanci hat Mad. Dorus-Gras so gefallen, wie man sich dort nicht erinnern kann, dass irgend Jemand so ausgezeichneten Furore gemacht habe; sie wurde mit Kränzen, Versen etc. überschüttet und bei ihrer Abreise nach Strassburg brachten ihr die Liebhaber eine Serenade und begleiteten ihren Wagen. — In Algier ist das neue Theater in voller Thätigkeit. Man beschäftigt sich mit der Aufführung der Operette „Der Blitz“. — Dem. Blahetka gibt noch immer in Frankreichs Provinzialstädten Concerte mit Beifall. Sie spielte in Boulogne die Fantasie Thalbergs über die Hugenotten. — In Brüssel hat sich eine Vorstehergesellschaft, um Hrn. Bernard zu vertreten in der Direction der K. Theater, auf 8 Jahre gebildet und die Vorstellungen haben wieder angefangen. —

Paris. Von hier wird gemeldet: Das Theater des Palais-Royal macht sich seit einiger Zeit auch dadurch nützlich, dass es jungen Tonsetzern Gelegenheit gibt, sich zeigen zu können. Man verdankt ihm die Bekanntschaft des Hrn. Monpou und erst neuerlich hat es wieder einige neue Musikstücke des Hrn. de Flottow in dem Comte de Charolais zu Gehör gebracht, welche lebhaft angesprochen haben. — Auf dem italien. Theater hat Mad. Taccani als Rosine im Barbier zweimal sehr befriedigenden Beifall erhalten, ob sie gleich ihre Vorgängerinnen die Sonntag, Malibran und Grisi noch nicht erreicht. Tamburini und Rubini übertrafen sich selbst, namentlich in dem berühmten Duett, dessen Stretta auf Verlangen wiederholt und mit stürmischer Freude aufgenommen wurde. Ein Bruder Rubini's ist gestorben. — Hr. Berlioz gibt sehr besuchte Concerte. In einem derselben wurden unter seiner Leitung zwei seiner Symphonieen mit Präcision und Wärme aufgeführt und fanden lebhaften Beifall, mehr als je. Hr. Liszt unterstützt ihn öfter. —. Gusikoff hat auf seiner Strohfidel nicht nur in der komischen Oper stark effectuirt, sondern auch in eigenen Concerten. —

In einer Sitzung der philotechnischen Gesellschaft im Conservatorium spielte unter Andern Hr. Kalkbrenner mit überaus lebhaftem Beifalle. Der junge Violinspieler Hr. Alard trug sein Solo mit solcher Geschicklichkeit vor, dass er nicht blos ansprach, sondern dass man auch von ihm viel Gutes für die Zukunft hofft. Den Haupterfolg trug jedoch Hr. Ernst Legouvé und zwar durch Vorlesung eines einfachen, aber sehr gefühlvollen Gedichts davon, eine Erscheinung, die lange nicht dagewesen ist. Der Ritter Kalkbrenner spielte auch mehre seiner Compositionen, z. B. Gage d'amitié etc. in Athénée musical mit gewohnter Meisterschaft und vollem Antheil. Der Berichterstatter bemerkt darüber, es sei im Spiel und in den Compositionen Alles so graziös und beredt, nichts sei von der Wildheit darin, die jetzt wider seinen Geschmack an der Tagesordnung sei: nur wünsche er dem wahrhaften Meistervortrage, dem das Schwierigste mit Leichtigkeit und der vollsten Präcision gelinge, noch etwas mehr von dem Feuer und der Wärme, welche bei den andern Herren im Uebermaasse vorhanden sei. — Im Theatre de l'Opéra comique ist vor Kurzem zum ersten Male aufgeführt worden:

L'Ambassadrice,

komische Oper in 3 Akten. Worte von den Herren Scribe und Saint-Georges, Musik von Auber. Der Inhalt ist: Henriette, eine brillante Sängerin in München, wird angebetet von dem preussischen Gesandten; sie entschliesst sich, von ihrer Tante verleitet, zu einer Eitelkeitsheirath, ist anfangs sehr glücklich, von Reichthum und Ehre überhäuft; nach und nach stellt sich Langeweile etc. ein; sie bemerkt, dass der Herr Gemahl mehr die Actrice als die Frau in ihr liebe, und geht enttäuscht wieder auf's Theater zurück, zu ihren Genossen und zu ihren Triumphen. Auber's Musik ist nicht besser, als sie Jeder in seinen letzten Werken kennt; seine Motive sind nicht neu, Alles ist gemacht, ohne innere Kraft, kleinlich zusammengesucht, aber möglichst elegant. Selbst diejenigen Nummern, welche als wirksam gelobt werden, klingen nach Rossini. Die Sänger werden gerühmt, hauptsächlich Mad. Damoreau; man findet, es sei viel von darstellenden Künstlern, durch eine, alles Genie's entbehrende Musik nicht blos angenehm zu unterhalten, sondern sogar die Zuhörer mit sich fortzureissen. — Wir sind seit etwa 20 Jahren überall fast daran gewöhnt, uns mehr vom Vortrage der Virtuosen als vom Wesen der Kunst ergötzen zu lassen, so dass dergleichen Erfolge durchaus nichts Neues mehr sind.

Italien. Sommer-Stagione.

Turin (Teatro Carignano). Welch ein langer Cartellone mit wenig glänzenden Sternen! Drei Prime Donne — die Garcia und Brambilla (Annetta) sind noch sehr junge Sprossen, die Biondi gar eine sogenannte Altra Prima Donna; vier Tenore — Hr. Berardo Winter auf der Neige, und die Herren Magnani, Lonati und Poppa sind nichts weniger als berühmt; Hr. Cavaceppi, Buffo und Bassist, so so (in der Regel darf Niemand Buffo und Bassist zugleich sein, weil ein Bassist schön und ein Buffo nicht schön singen muss, ja nicht einmal eine schöne Stimme haben soll; so war ehedem der berühmte Brocchi, Raffanelli u. A.); der Bassist Vincenzo Winter, Sohn des Hrn. Bernardo, betritt kaum die Bühne. Wozu aber eine so grosse Gesellschaft? Antwort: die heutigen Sänger haben vor lauter Schreien keinen Athem mehr, daher jene Theater, die es zu thun im Stande sind, sich mit Doppelgesellschaften versehen, damit eine ruhe, während die andere ihre Lungen anstrengt und pumpt. Noch vor zwanzig Jahren waren selbst in den ersten Theatern Italiens Doppelgesellschaften selten, damals waren aber auch die Sänger bei Weitem besser und wurden viel weniger honorirt als jetzt. In der heutigen italienischen Opernmusik werden die Sänger immer schlechter, siecher und theurer.

Otello machte am 27. August den Anfang der Stagione: Winter in der Titelrolle und die Garcia (Desdemona) wurden oft applaudirt. Die arme Brambilla trat am 3. Sept. unpässlich in der Sonnambula auf und verliess das Theater mit einem starken Fieber, weswegen die gerade anwesende Ferlotti ihre Rolle übernahm und zwei Tage nachher als Sonnambula Furore machte. Hr. Lonati hat eine schöne, starke Stimme.

Mailand (Teatro alla Scala). Am 20. August begannen die Herbstopern mit Donizetti's Belisario, der in Venedig bei seinem Entstehen vorigen Karneval besonders, im Frühlinge in Wien gar nicht, und diesmal hier ziemlich gefiel. Die Musik dieser nach Holbein bearbeiteten Oper hat Reminiscenzen schockweise, ein im zweiten Akte von der Brambilla und Salvatori ganz vortrefflich gesungenes, mithin schönes Duett, ein gutes Terzett zwischen beiden und Pedrazzi, und manches andere Vorzügliche, wozu Situation Anlass gab, ohne aber im Ganzen auf Neuheit Anspruch zu machen. Salvatori war als sehender und blinder Belisario die Hauptstütze des Ganzen. Der Tenor Pedrazzi scheint seit seiner Abwesenheit in der Kunst gewonnen zu haben, und die Tadolini konnte mit ihrer undankbaren Rolle gar nicht glänzen. Coppola's Festa della Rosa, die er vorigen Frühling für's Wiener ital. Theater componirte, bei welcher Gelegenheit er, nach Aussage der hiesigen Blätter, gar viele Male auf die Scene gerufen wurde, hat hier gar nicht gefallen und erlebte mit genauer Noth zwei Vorstellungen; es gab sogar Mailänder, welche äusserten, die Wiener seien in der Musik um ein Jahrhundert zurück, weil ihnen *diese* Musik gefallen konnte. Das Refugium peccatorum Rossini rettete wieder aus der Noth, seine Italiana in Algeri entzückte die Zuhörer, wozu bei Vielen auch die Erinnerung an die Jugendjahre (sie wurde 1813 comp.) das Ihre beigetragen haben mochte. Welch ein Abstand auch zwischen Rossini und allen seinen Affen zusammengenommen! Die Altistin Brambilla (Marietta und die älteste ihrer zwei Schwestern) ist eine der besten jetzt lebenden Sängerinnen, nur thut sie in der Italiana des Guten manchmal zu viel. Marini ist ein ziemlich guter Mustafa, Pedrazzi kein übler Lindoro, und Scalese (Taddeo?)... Dass manche Tempo gehudelt wurden, hat seine Richtigkeit; es ist aber seit ei-

nigen Jahren in Italien so Mode, wozu Sänger und Orchester, bei Abwesenheit des Maestro, einander die Hände reichen.

Die am 23. des so eben verwichenen Septembers zu Manchester verblichene Malibran die Einzige hätte contractmässig diesen Herbst und künftigen Karneval noch auf dem hiesigen grossen Theater singen sollen und wurde im October hier erwartet. Bis wieder eine solche herrliche, umfangsreiche, übergeläufige Sopran-Altstimme, eine solche Serio- und Buffosängerin zugleich auf die Welt kommt, mag eine lange Zeit verstreichen.

Die in diesen Blättern bei andern Gelegenheiten erwähnte französische Sängerin Michel hairathet dem Vernehmen nach einen reichen Spanier.

Mancherlei.

Hechingen. — Hr. G. Wichtl, Fürstlich Hohenzollern-Hechingen'scher Kammermusiker, führt fort, sich um die Gesangbildung der Jugend seiner Stadt ausgezeichnete Verdienste zu erwerben. Die Zahl der Zöglinge seiner Gesangschule hat sich bis auf 36 vermehrt und das Einflussreiche dieser Anstalt wird immer mehr und bereits so weit anerkannt, dass gegründete Hoffnung vorhanden ist, das Privatinstitut werde sich bald in eine öffentl. Anstalt unter dem Schutze des edeln Fürstenhauses und des dasigen Stadtrathes umwandeln, was äusserst erspriesslich sein würde. Im vorigen Herbste konnte Hr. W. schon mit seinen kleinen Sängern ein der Jugend angemessenes Operettchen, „Die geraubte Leiter", Musik von M. Maurer, präcis und rein, zur Zufriedenheit der Hörer und vorzüglich der Unterrichteten aufführen. — Dazu hat sich der unermüdlich thätige Mann seit dem 23. Novbr. vorigen Jahres das neue Verdienst erworben, einen bis dahin noch in Hechingen fehlenden Singverein zu errichten. Möge er glücklichen Fortgang haben und von den Störungen des Neides befreit bleiben, die jetzt überall leider mehr als gewöhnlich ihr trauriges Spiel zu treiben scheinen. — Bei diesen und seinen anderweitigen Musikgeschäften findet der junge Mann doch noch immer Zeit, auch in allerlei grössern Compositionen sich herauf zu arbeiten. So hat er z. B. wieder eine neue, seine zweite Symphonie vollendet. Bei dieser Gelegenheit erinnern wir an seine Bearbeitung der Schiller'schen Ballade „Die Bürgschaft", mit Musik zur Declamation. Sie ist namentlich in München zweimal mit grossem Beifalle aufgeführt worden, das erste Mal von Esslair, das andere Mal von Mad. Schröder gesprochen. Der Verf. lässt die Partitur für 3 Dukaten ab. Wir haben sie durchgesehen und gefunden, dass Alles zweckmässig und wirksam behandelt worden ist, so dass die Freunde solcher musikal. Unterhaltungen mit Declamation darauf aufmerksam zu machen sind. — In der kurzen Lebensbeschreibung des thätigen Mannes (1836, S. 419) konnte sein Geburtsjahr nicht angegeben werden, was wir hier nachholen: Er wurde geb. am 2. Febr. 1805. — Ein anderer, noch selten genannter, aber redlich, ernst und kunstsinnig aufstrebender Mann dieser Fürstlich Hechingen'schen Musiker ist Hr. Friedrich Sendelbeck, der nach den Aufsätzen, die wir von ihm vorliegen haben, es verdient, öffentlich auf das Ehrenvollste genannt zu werden. Er ist guten Zeugnissen zufolge ein überaus tüchtiger Waldhornist, ein so feuriger Kopf und jugendlich liebevoller Sinn, dass ich gern seine Compositionen kennen lernen will, wenn ich auch nicht auf jede Zuschrift regelmässig zu antworten im Stande bin. — Es ist übrigens nun bestimmt ausgemacht, dass das nächste Musikfest für den Schwarzwald in Hechingen gefeiert wird. Am ersten Feiertage der Kunst wird Händel's Messias zur Aufführung kommen.

Die Cantate „Rinaldo" von Göthe hatte Hr. J. P. Schmidt in Berlin als Preisbewerbungs-Composition der K. Akademie der Künste zu Berlin unter dem Motto eingereicht: *Ars longa, vita brevis.* Sie wurde durch die Bekanntmachung vom 6. Aug. vorigen Jahres unter No. 5 belobend ausgezeichnet. In Dresden aufgeführt, fand sie gleichfalls rühmliche Anerkennung. Wir haben das Werk im MS. in den Händen gehabt und es mit Vergnügen durchgesehen. Auf dem Titel der Introduction bemerkt der Verf. vorwortlich: „Der Componist hat absichtlich nicht allein die Motive, sondern mehre Stellen aus Gluck's Armida, nämlich 1) den Anfang der Ouverture zu dieser Oper, 2) das Duett zwischen Armida und Rinaldo im 5. Akte: „Arm in Arm" etc., 3) den Kampfruf Ubaldo's: „Höre die Drommet' erschallen" zur musikal. Einleitung dieser Cantate benutzt, da derselbe keine der Dichtung angemesseneren Melodieen zu finden wusste, um sowohl den heroischen Charakter des Rinaldo im Allgemeinen, als dessen weichliches Versinken in liebende Träumereien, und endlich seinen wieder erwachenden Heldenmuth zu bezeichnen." Zeugt dies auch von grosser Pietät und hoher Achtung gegen Gluck's Charakteristik, so möchte doch wohl eine selbsterfundene Einleitung dem Ganzen des Werkes noch besser zugesagt haben. Wir finden das Uebrige in Sologesängen, Chören und Instrumentation wirksam und gut gehalten, dass darin der erfahrene, viel geübte Tonsetzer nicht zu verkennen ist; ja wir halten es der musikal. Erfindung nach für eins der wohlgelungensten Stücke dieses Componisten. Eine gute Ausführung des Werkes gehört zwar nicht zu den leichtesten, aber noch weniger zu den schwierigen Aufgaben.

Auf ein neues romantisches Singspiel in 2 Aufzügen von H. Schmidt, Musik von Carl Bohmer: „Meerkönig und sein Liebchen" sind wir sehr begierig. Der vollständige Klavierauszug von F. A. Reissiger ist bei Moritz Westphal in Berlin erschienen und wird nächstens ausgegeben werden. Haben wir die etwas unleserliche und abgekürzt geschriebene Bemerkung eines Corresp. aus Berlin richtig entziffert, so liegt es bereits zur Aufführung bei der Königsstädter Bühne. Das Nähere darüber wird gleich nach der Veröffentlichung des Werkes folgen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Februar. № 5. 1837.

Anthologieen.

Angezeigt von G. W. Fink.

Sammlung 3- und 4stimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten zum Gebrauche auf Seminarien, Gymnasien und in kleinern Singvereinen. Herausgegeben von *Ludwig Erk*, Lehrer am Seminar für Stadtschulen in Berlin. Erstes Heft. Zweite, verbesserte u. vermehrte Aufl. Essen, bei G. D. Bädeker. Partitur. Pr. 16 gGr.

Ich habe die erste Auflage in No. 16 und 38 unserer Blätter im J. 1834 mit Vergnügen und gebührender Empfehlung für Liebhaber solcher Gesänge angezeigt und freue mich über den guten Eingang, den die zweckmässige Samlung gefunden hat und in dieser neuen Ausgabe noch mehr zu finden verdient. Der achtbare Sammler hat auf den Wunsch vieler seiner Freunde noch ein zweites Heft erscheinen lassen:

Sammlung 3- und 4stimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten etc. Zweites Heft. Ebendaselbst. Partitur. Pr. 12 gGr.

Auch hierin ist er dem Zwecke und der Einrichtung des ersten, bekannten Heftes treu geblieben; werthlose Compositionen wird man nicht darin finden. Bemerkenswerth ist unter Anderm, was in der Vorrede geäussert wird: „Durch die Herausgabe des vorliegenden Werkchens wünschte ich nicht, auch nur irgend einen der Herren Musikalienhändler Deutschlands in seinem Verlagseigenthume zu beeinträchtigen. Ich habe mich deshalb fast ausschliesslich darauf beschränkt, nur solche Compositionen aufzunehmen, die entweder von mir selbst arrangirt, oder vereinzelt in andern, für unsern Zweck nicht ganz passenden Sammlungen anzutreffen sind. Dadurch ist nun freilich die Reichhaltigkeit des Inhaltes in etwas vermindert worden; allein diese Lücke lässt sich ausfüllen" etc., nämlich durch Nennung der Werke und der Namen derer, die hierher gehörig Gutes geschrieben haben. Die gute Absicht, Allen gerecht zu sein, ist rühmlich, aber sie kann nicht erreicht werden, sobald Leistungen noch lebender Componisten aufgenommen werden, was hier dennoch geschehen ist. Man findet von jedem folgenden Tonsetzer ein Stück: von H. K. Breidenstein, G. W. Fink, Conradin Kreutzer, H. G. Nägeli, Nicolai, L. Spohr und von Frdr. Schneider zwei; andere zwar verstorbene, z. B. B. Klein, F. W. Berner, liefern Sätze, die das Eigenthum verschiedener Musikalienverleger noch immer sind. Es wird also, da das Ganze 35 Nummern enthält, wohl der dritte Theil auf Eigenthumsrecht Ansprüche zu machen haben, sobald die Sache streng genommen wird. Weil namentlich die Melodie das Eigenthumsrecht begründet, so kann auch eine etwa veränderte Harmonisirung nicht als Rechtsgrund angesehen werden. Und doch hat der Herausgeber redlichen Willen dabei gehabt und Niemanden zu beeinträchtigen gewünscht. Man müsste sich demnach einzig und allein an ältere Componisten halten, deren Werke durch Verjährung Allgemeingut geworden sind, wenn der Grundsatz genau befolgt werden soll. Die Frage bleibt daher noch jetzt von grosser Wichtigkeit: Auf welche Art sind Chrestomathieen einzurichten, ohne die rechtmässigen Besitzer der einzelnen Artikel, und zugleich, ohne das Publikum und den allgemeinen Vortheil zu beeinträchtigen? Sobald von Schul-Chrestomathieen die Rede ist und nicht von solchen zum blosen Vergnügen, scheint uns ein allseitig gerechter Ausspruch gar nicht leicht. Er gehört der Obrigkeit, die umsichtig das Rechte schon finden wird. Hier sollten nur Andeutungen, keine Aussprüche gegeben werden, die Andern gehören. — Was hingegen den Inhalt und Gehalt des Gegebenen anlangt, so gibt dieses zweite Heft dem ersten durchaus nichts nach, ist also in jeder Hinsicht gut und empfehlenswerth. Einzelne Noten in mancher Harmonisirung überlassen wir dem Gutachten eines Jeden. Ein einziges Beispiel setzen wir her, damit man sehe, ob solche Dinge noch der Beachtung für werth zu halten sind, oder nicht. Gleich in No. 1 wäre mir die Harmonisirung von *a*) nicht so lieb, als die vorgeschlagene bei *b*):

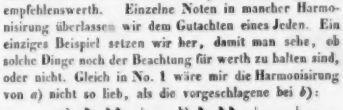

Theomele. Eine Samml. auserlesener christl. Lieder u. Gesänge mit Begl. des Pfte für Schulen, Institute, Familienkreise u. freundschaftliche Zirkel. 2. Heft. Mit einem Textbuche als Zugabe zum 1. u. 2. Hefte. Gütersloh, 1836, bei Carl Bertelsmann. Pr. 22 gGr. oder 27½ Sgr.; 1 Fl. 39 Kr. Das Textbuch 12 Gr.

Also wieder eine Anthologie für Schulen und für christliche Zwecke. Es erscheinen jetzt nicht wenige, die nützlich und gut genannt werden müssen, sobald man das Eigenthumsrecht unbeachtet lässt und nur den Vortheil des grossen Publikums vor Augen hat. Ich wiederhole: Es ist sehr zu wünschen, dass die Streitfrage von umsichtigen Rechtsgelehrten nach allen Seiten hin scharf erörtert werde und bald. Ich selbst komme in dieser Sammlung nicht weniger als 16male vor mit meinen Gedichten und Melodieen. Ich beklage mich aber nicht darüber, denn ich habe nie, am wenigsten solche Gesänge, geschrieben, um irdischen Gewinn davon zu haben, sondern um nach Kräften für die verliehenen Gaben, wie sie eben sind, Gott zu danken und meinen Nebenmenschen zu dienen, so gut ich es im Stande bin. Es ist mir daher vielmehr eine Freude, wenn vorzüglich diese meine frommen Bestrebungen und Ergüsse durch Aufnahme in allerlei ähnliche Werke eine ausgebreitetere Wirksamkeit gewinnen. Das hilft jedoch freilich nicht zu allgemein gültiger Erörterung der vielfach wichtigen Angelegenheit, die das Gesetz zu bestimmen hat. — An der Harmonisirung mancher der hier aufgenommenen Lieder hätte ich Einiges zuweilen, namentlich in den leichtesten Gesängen, anziehender gewünscht, zu nur wenigen Liedern auch wohl andere Melodieen, z. B. zu No 33: „Mag auch die Liebe weinen." Das will aber nichts bedeuten gegen das schöne Ganze und besonders gegen die Texteswahl, die von einem Manne besorgt worden ist, der Luther's Worte mit Fug und Recht auf seine Sammlung anwenden darf: „Das kann ich mit gutem Gewissen zeugen, dass ich meine höchste Treue und Fleiss hierin erzeigt und keine falsche Gedanken gehabt habe, noch meine Ehre darin gemeinet, sondern habe es zu Dienst gethan den lieben Christen und zu Ehren Einem, aus dessen Gnaden Alles ist, was ich bin und habe; darum soll's auch (ob Gott will) Alles Ihm zu Ehren dienen mit Freuden und von Herzen. Lästern mich die S. und P., wohlan, so loben mich die frommen Christen sammt ihrem Herrn, und bin allzureichlich belohnt, wo mich diese für einen treuen Arbeiter erkennen. Ich habe niemand gezwungen, dass er lese, sondern frei gelassen, und allein zu Dienst gethan denen, die es nicht besser machen können, ist niemand verboten, ein besseres zu machen. Wer's nicht lesen will, der lasse es liegen; ich bitt um [illegible] niemand darumb. Der T. dank ihm, wer's ungerne hat oder ohne mein Wissen und Willen meistert. Soll's gemeistert werden, so will ich's selber thun; wo ich's aber selber nicht thue, da lasse man mir's mit Frieden, und mache ein jeglicher was er will für sich selbst, und habe ihm ein gut Jahr." — Da könnte nun Mancher meinen, der Luther schlüge damit gleich alle Recension todt, und schlägt doch nur die groben Gesellen, die nichts gelernt haben, als dass sie schimpfen und lästern, als wodurch sie sich bei dem Gemeinen eine Ehre anzuthun vermeinen, die doch nur Verachtung heissen kann, da sie nichts verstehen, weder von der Sache noch vom Menschlichen, noch von der Besserung, die überall, am meisten im Meistern, mit Redlichkeit und Wahrheit vor Augen und im Herzen bleiben soll. Darum, wenn ein Mensch nicht christlich ist und will nichts vom Einfachen wissen, der lasse die Theomele liegen und frage nichts nach ihr, wie sie nichts nach ihm fragt. Wer es hingegen liebt, ohne grossen Kunstaufwand sich mit den Seinen zu erbauen, der kaufe sie wohlgemuth, ob sie mich selbst gleich mit geplündert hat in guter Meinung, wofür ich ihr noch obendrein dankbar bin. Mit weltlichen Dingen will ich mir es aber auch nicht gutwillig gefallen lassen. — Nach dem Textabdrucke der Liederdichtungen von S. 173—189 sind sehr kurze, aber gute Notizen über die Verfasser der Lieder gegeben worden, die vielen Lesern lieb sein werden. Eine der längsten Beschreibungen ist über Ernst Moritz Arndt, ferner über Paul Flemming, Paul Gerhardt etc. geliefert worden. Damit man die Art der Darstellung einigermaassen kennen lernt, hebe ich aus: „Claudius, Matth. (1740—1815), der geistreiche, gemüthliche und fromme Schriftsteller des deutschen Volkes, allgemein bekannt auch unter dem Namen: Asmus oder der Wandsbecker Bote. Jes. 52. — Er ist ein wahrer Bote Gottes, sein Christenthum so alt als die Welt. Ihm selbst aber ist sein Christenthum nicht blos höchste und tiefste Philosophie, sondern etwas darüber noch hinaus, wie ich mir es auch wohl wünschen könnte, aber nicht zu verschaffen weiss. Uebrigens erscheint er im Leben ganz so, wie in seinen Schriften —, erhaben nur insgeheim, voll Scherz und Schalkheit im öffentlichen Umgange. Doch unterlässt er nicht, auch ernste Worte fallen zu lassen, treffende, tief ergreifende, wenn Geist und Herz es ihm sagen, es sei die Zeit und der Ort. Fr. Jacobi." Eben so Würdiges über ihn ist nach dem Ausspruche Johann v. Müller's angeführt und von Lichtenberg: „Mehr Nathanaelssinn findet man sicher weder in einer alten noch neuen Schrift, als bei diesem Manne." etc.

Melodieen zum allgemeinen Taschenliederbuche für Deutschlands Sänger. Ein- u. mehrstimmig gesetzt von *Karl Junghans.* Rudolstadt, bei Fröbel. 1836. Ladenpreis 1 Thlr. 8 Gr. C. M.

Von diesem Taschenbuche ist die 3te Auflage erschienen; man hat gewünscht, es möchten auch die Mel. dazu erscheinen. Hr. Junghans, dessen Beruf zwar Musik ist, tritt in dieser Art musikal. Thätigkeit zum ersten Male öffentlich auf und bittet deshalb um Nachsicht, noch mehr der Kürze der Zeit wegen, die ihm dazu eingeräumt worden war. Einige dieser Mel. sind neu componirt, die allermeisten gesammelt. Solche Lieder, die eine Begl. eines Instrumentes nöthig haben, sind mit dem Basse derselben versehen worden, damit der Extemporirende die Harmonie auffinden kann. Manche Mel., hauptsächlich aus Opern, welche ohne die Begleitung zu viel verlieren würden, sind gänzlich weggelassen worden. Bei aller Volksmässigkeit, auf die hauptsächlich Rücksicht genommen worden ist, hätte allerdings etwas mehr auf einige Consequenz im Zwei-, Drei- und Vierstimmigen gesehen werden können; verschiedene Mel. sind auch übel variirt, z. B. Frisch auf, Kameraden etc. Nicht wenige sind blos der Mel. nach hergesetzt. Hr. A. Methfessel hat für diese Sammlung bei Weitem das Meiste gesteuert, dann C. M. v. Weber, Nägeli und viele Andere. Mehre von des Hrn. Junghans Mel. sind recht artig. Die Ausstattung könnte besser sein; der wie geschrieben gedruckte Text, immer nur die erste Strophe, was in der Ordnung ist, liest sich nicht ganz gut. Auf 260 Seiten in 16. stehen 317 Melodieen.

Sammlung ein-, zwei-, drei- u. vierstimmiger Schullieder von verschiedenen Componisten. Herausgegeb. von *Ludwig Erk.* 3te verbess. u. verm. Auflage. 1. Heft. Essen, bei G. D. Bädeker. 1836.

Dieses erste Heft ist vorzugsweise für das Kindesalter der ersten Schuljahre bestimmt. Die Zweckmässigkeit hat sich erprobt. Die Lieder sind theils ein-, theils 2stimmig (die meisten), mit Noten und Ziffern zugleich. Es ist mir nicht lieb, dass der Schluss der Mel. meines Volksliedes „Der Feierabend" verändert worden ist. Dazu hat Niemand ein Recht.

Meine Meinung über den noch nicht bürgerlich festgesetzten Gegenstand überhaupt ist: *Christliche und Schul-Anthologieen müssen erlaubt sein der Nothdurft und des allgemeinen Nutzens wegen. Sie sind als eine ordentliche, pflichtschuldige Abgabe vom Eigenthume zu betrachten. Daher müssen aber die Verfertiger solcher Anthologieen für die Zukunft erst von der Obrigkeit die Genehmigung erhalten, und das Ganze gehe unter gesetzlicher Aufsicht um der Ordnung willen.* Nicht Jeder darf dem rechtmässigen Besitzer ungestraft wegnehmen können, was und wie es ihm beliebt.

Für Pianoforte von Franz Hünten.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser Componist unserer Tage ist ein so grosser Liebling eines weit verbreiteten Publikums, dass kein Einziger sich über ihn stellen kann, wenn davon die Rede ist, wer unter den glücklichen Kindern der Welt die meisten Hände zählt, die ihn spielen. Er hat den höchsten Gipfel des Honorars erstiegen, den ein sterblicher Klaviercomponist auf Erden bis auf diesen Tag erreicht hat, so dass sich ihm Keiner hierin an die Seite stellen kann, auch nicht Einer. An seinem Exempel lernen wir, was populär heisst, und dass nicht Jeder sich populär machen kann, wenn er sich auch zerrisse, weil etwas dazu gehört, was Mephistopheles recht gut kennt und gebührend würdigt:

Im Ganzen haltet euch an Worte!
Dann geht ihr durch die sich're Pforte
Zum Tempel der Gewissheit ein;
Schüler: Doch ein Begriff muss bei dem Worte sein.
Mephistoph.: Schon gut! Nur muss man sich nicht quälen;
Denn eben wo Begriffe fehlen,
Da stellt ein Wort zur rechten Zeit sich ein.

Wer in Reden Begriffe fordert, stösst leicht an hohle Köpfe, und da klingt es freilich hohl, und um so hohler, je voller der Kopf, der den Anstoss bringt. Und wer in Tönen Gefühl und Empfindungssituationen gibt, wird schnell von Allen bei Seite geworfen, die nichts weiter mit Lebhaftigkeit fühlen, als wie man am artigsten zur Gesellschaft sagt: Ich wünsche Ihnen eine gesegnete Mahlzeit. Dazu noch gegen ein Dutzend hübsche Redensarten, und die Conversationsangenehmen sind vollendet, wenn sie nur noch das Glück haben, den besten Schneider für sich zu gewinnen und die Kunst lernen, wie sich ein wohlgebildeter Leib die schönste Taille schnürt. Muss Alles scheinen und klingen, als wär's was, so es doch nichts ist. Denn Nichts ist zu wenig zur Conversation und Was ist zu viel; man würde dadurch in die Verlegenheit gesetzt, eine lästig missliche Prüfung zu bestehen, ob man Gedanken und Gefühle habe, oder nicht. In allen solchen Fällen hilft kein Anderer, als der Schein, ein Tönen, das die Luft erschüttert und die Ohren umsäuselt, nichts mehr nichts weniger, denn das ist leicht gethan und leicht gefühlt; ist etwas von aussen und nichts von innen, ein echter Zeitvertreib zur Beförderung des Blutumlaufes. Mit wenig

Witz und viel Behagen Dreht Jeder sich im engen Zirkeltanz, Wie junge Katzen mit dem Schwanz, Wenn sie nicht über Kopfweh klagen. Das ist von jeher so gewesen, und wäre ein Wunder, wenn's jemals anders würde. Darum ist es noch so und findet jede Zunge eine verwandte, die mit ihr einverstanden ist im Züngeln, und einen Koch, der gerade so viel würzt und nicht würzt, als sie es gerne haben. — Es ist ein schaler, abgestandener Einfall ohne Welt und Verstand, wenn man meint, das Beste sei für Alle oder auch nur für die Meisten. Im Gegentheil: Sind Viele leer im Innern, so ist ihnen das Leere das Angemesseuste, denn Jeder liebt sich selbst und hält nichts Anderes für klug, als was ihm etwa sich klüglich nahe stellt. Man muss daher das Unvermeidliche in der Ordnung finden und der Nothwendigkeit sich lächelnd fügen, die über allen Scharfsinn triumphirt, d. h. in diesem Falle, zu triumphiren scheint, denn was im Scheine lebt, dass kann auch nur im Scheine scheinbar triumphiren. Die Wahrheit bleibt, was sie ist, und hat die Ewigkeit zur Freundin und fragt nach keinem Pilatus, der sie nimmer anders, als zur glorreichen Auferstehung kreuzigt. Dagegen ist das Volk nie Schuld an der Kreuzigung, sondern die Pharisäer, die aus Ehrgeiz und Eigennutz es aufhetzen zu ihrem und des Volkes Verderben. Die Menge lässt das Echte ehrerbietig oder gleichgültig auf sich beruhen und greift nach dem, was ihm behaglich die Zeit vertreibt und sich ein Ansehen zu geben versteht; das thut sie nicht aus Bosheit, sondern weil sie nicht anders kann. Unterdessen wird die Menge selbst unvermerkt (und unmerklich auf lange) dennoch von der Wahrheit, die um des Wesentlichen willen unablässig wirkt, zu einigem innern Sinn herangezogen, wofür sie gesegnet ist vom Höchsten, ohne dass sie irgend ein Geringes verdammt, es sei denn das Böse, das sie als verdammenswerth erkennt. Nimmer hingegen wird sie die Kleinen verachten, die nicht anders als klein sein können; noch weniger diejenigen, welche die Gabe und Geduld haben, sie zu pflegen und sich in ihre Lust zu finden. — Ein Koch wird nicht verachtet, sondern gesucht und gut bezahlt, der seinem Speisewirthe Essen bereitet, das den Gästen schmeckt. So ist es nun mit Hrn. Franz Hünten, der es geschickt zu machen weiss, dass es mundet, und sich geniessen lässt ohne Mühe und ohne Schaden für den Geschmack. Es geht und steht mit solchen geschickten Köchen in der Musica noch lange nicht wie mit sudelnden Poeten und aberwitzig schimpfenden Recensenten, zu denen Mephisto wie zu den Thieren in der Hexenkammer sprechen könnte: So sagt mir doch, verfluchte Puppen! Was quirlt ihr in dem Brei herum? (Thiere:) Wir kochen breite Bettelsuppen. (Mephisto:) Da habt ihr ein gross Publikum. — Hr. Hünten nützt sogar mit seinen Zeitvertreiben durch Zeitvertreib und giesst noch dazu nicht selten ein wenig Stärkendes und Nahrhaftes hinein, so viel als es der schwache Magen nur verträgt. Geschickte Speisemeister und naturkundige Pfleger können ihn nicht wohl entbehren und werden hiermit ersucht, auf folgende Anzeigen ihre Aufmerksamkeit zu richten und sie nach Pflicht und Gewissen gehörig zu verwenden. Sie werden einen ansehnlichen Verbrauch davon zu machen Grund und Ursache finden.

1) *Variations brillantes pour le Piano à 4 m. sur la Marche favorite de l'Ouverture de Guil. Tell de Rossini composées par Franç. Hünten.* Oeuv. 40. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 36 Kr.

2) *Fantaisie p. le Pfte sur III thèmes de F. Herold de l'Opéra: Ludovic p. —.* Oeuv. 57. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 Gr.

3) *Variations p. le Pfte sur un thème favori de l'Opéra: Gustave p. —.* Oeuv. 58. Ebend. Pr. 16 Gr.

4) *Valse favorite du Duc de Reichstadt variée p. le Pfte par —.* Oeuv. 59. Ebend. Pr. 16 Gr.

5) *Fantaisie à 4 m. sur III thèmes favoris de l'Opéra: la Prison d'Edinbourg de Carafa comp. par —.* Oeuv. 62. Ebend. Pr. 1 Fl. 36 Kr. od. 20 Gr.

6) *Les Débuts de la Jeunesse.* 4 Airs variés p. le Piano par —. Oeuv. 66, Liv. I et II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

7) *Air montagnard varié.* Oeuv. 67. Ebend. Pr. 16 Gr.

8) *VI Valses p. le Pfte composées par —* Oeuv. 68. Ebend. Pr. 12 Gr.

9) *Voyage musical de Bochsa en VIII Mélodies nationales p. le Pfte composé par —.* Liv. I, II, III et IV. Ebend. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

10) *Le Charme des jeunes Pianistes contenant III Morceaux sur des thèmes favoris* No. 1: *Variat. sur un thème de Bellini*; No. 2: *Air Suisse varié*; No. 3: *Rondeau sur un thème de Bellini.* Oeuv. 70. Ebend. Pr. 1 Thlr.

11) *Divertissement p. le Pfte sur un motif favori du Chalet comp. par —.* Oeuv. 71. Ebend. Pr. 16 Gr.

12) *Variat. brillantes p. le Pfte sur un Air Suisse du Chalet.* Oeuv. 72. Ebend. Pr. 1 Thlr.

13) *La petite Soirée.* III Quadrilles de Contredanse pour le Pfte avec accomp. de Flûte ou Violon ad lib. par —. Oeuv. 73. Liv. I, II et III. Ebend. Pr. jedes Heftes 12 Gr.

14) *Rondeau sur une Marche de Mercadante pour le Pfte composé par —.* Oeuv. 74. Ebend. Pr. 20 Gr.

Recension.

Méthode de Clarinette. Contenant tous les Principes de cet Instrument, les nouveaux coups de langue, les Cadences, les Gammes, l'Etude des Intervalles, des Preludes et des airs modernes, par Woldemar. à Paris. etc. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

Eine ausführlichere Anleitung zur Erlernung der Klarinette, als die Vanderhagensche *), war schon längst der Wunsch mehrerer Liebhaber dieses Instruments. Jene befriedigte zwar den Schüler in so fern, als sie ihm die nothwendigsten Regeln, und überhaupt die Anfangsgründe der Musik und der Klarinette kurz und deutlich darstellte, war ihm aber zu höherer Ausbildung schlechterdings unzulänglich, weil sie, wie schon gesagt, blos die Anfangsgründe enthielt. Da nun in unsern Zeiten die Klarinette ihres vollen und sanften Tons, und ihres grossen Umfangs wegen, sowohl im Konzerte, als im Theater, nicht nur auf- und angenommen worden ist, sondern auch in lezterm häufig als Soloinstrument gebraucht wird **), so ist natürlicherweise durch die Ausdehnung (zuweilen durch den Misbrauch) der Eigenschaften dieses Instruments, eine weitere Anweisung nothwendig geworden. Diese glaubte ich nun in vorliegendem Werke zu finden. Allein ohne Hrn. W.'s Verdienste um dieses Werk, das manches Gute hat, verringern zu wollen, muss ich gestehen, dass es meinen Erwartungen keineswegs entsprach, und dass ich oben erwähntes Werkchen von Vanderhagen sogar diesem vorziehen würde. Denn was giebt uns z. B. W.'s sowohl diatonische als chromatische Tonleiter neues? Gar nichts. Was will sein Galimathias von Trillern? Gleich bey der ersten trillerbaren Note sagt er: „La Cadence du fa en bas se fait avec le fa ♯ en fermant le mi" (?) Und dieses faire und fermer sezt er eben so unbegreiflich fort bis in die höchsten Töne — doch nein, nur bis in's H, weiter reicht seine Trillerwissenschaft nicht. Dafür kann er aber nicht. Die folgenden Noten stehen da; wer sie zu betrillern weiss, der mache einen Schnörkel drüber, und reihe unten noch ein se fait, und en fermant mehr hinzu. Doch was sehe ich hier unten? Eine Anmerkung: „Toutes les notes plus hautes ne se cadencent point ou très difficilement" Nicht so difficilement, Hr. W., als alle Ihre Kadenzen, aus denen man gar nicht klug werden kann. Was will ferner der Vf. mit all' seinem folgenden geschmacklosen, monotonischen, entsetzlich gedehnten Radotage von „Méthode, Intervalles, Intervalles dans le ton naturel, Etude du genre chromatique, des sous-graves, des coups de langue? (Die auf dem Titelblatt angekündigten nouveaux coups de langue suchte ich vergebens. Wenn die hier angeführten Zungenstösse für den Verf. neu sind, so muss er wohl selbst noch sehr neu in diesem Fache seyn.) Und doch — welch ein langes Kapitel. Hr. W. mag wohl sehr gerne Noten schreiben! —

Noch einmal Etude des Intervalles. Unter andern steht auch eine interessante Anmerkung da: „Um die Rouladen gut vorzutragen, muss man den Ton, wenn sie aufwarts gehn, verstarken, und wenn sie abwarts gehn, vermindern." Wer darf sich solchen Vortrag zum Muster nehmen?

Nun kömmt eine Abhandlung über die verschiedenen Klarinetten und ihre Abweichung

*) Sie erschien vor ungefähr 20 Jahren in Frankreich, folglich in französischer Sprache. d. Rec.

**) In Frankreich, (wo so viele gern alles übertreiben,) bedient man sich sogar bey Sinfonien fast allgemein der Klarinetten anstatt der Oboen.

d. Rec.

Das Alter Guillaume Dufay's.

Zerdolmetscht von dem Erzählenden.

Wort halten ist eine Haupttugend, und wird einem ehrlichen Menschen manchmal ziemlich bitter, besonders wenn er mit Versprechungen ein Bischen voreilig ist. Wie froh war ich, als ich las: „La vieillesse de Guil. Dufay!“ sah gar nichts weiter an von der Entdeckung, steckte den Fund zu mir und gedachte, mir sobald als möglich damit einen vortrefflichen Abend zu machen und dann den wissbegierigen Geschichtsfreunden stattliche historische Ergänzungen aufzutischen. Das ist mal etwas! sprach ich zu meiner Seele und dankte dem Hrn. Stéphen de la Madelaine, welcher die Historie erzählte, recht aufrichtig dafür in meinem Herzen, Alles im Voraus, Alles in Hoffnung. Jetzt las ich ungefähr so: „In einer schönen Julinacht am Quai des Ormes zu Paris“ — das ist dichterisch! dacht' ich; also zu Paris! wie kommt denn der Wilh. Dufay in seinem Alter nach Paris? — Du wirst ja hören! Fang' noch einmal an! — „Gegen das Ende des 15. Jahrhunderts“ — Was? bist du denn mit deinem Gedächtnisse ganz und gar in Verwirrung gerathen? Ist denn der Mann nicht 1432 gestorben? Geschwind griff ich nach Baini: Richtig! da steht: Guil. Du Fay, Kapellmeister und Tonsetzer der päpstlichen Kapelle von 1380 bis 1432 etc. — Dem Himmel sei Dank, dass du nicht ganz confus bist! — Also, es ist der rechte nicht, 's ist nur sein Kleid! — Natürlich las ich weiter; es wurde mir immer lachlustiger zu Sinne: Es ist doch der rechte! rief ich jubelnd in mir selbst. Der Franzos hat aber ein artiges Märchen aus dem Manne gemacht. Es amüsirte mich und weiter soll's eben nichts. Sehen Sie, Verehrte, das ist eigentlich Alles. Es ist aber hübsch, wie er die Dinge zusammengeschoben hat. Lassen Sie sich mit ein paar Worten dienen: Der alte Dufay docirt in der Nacht auf dem Heimwege einer Menge junger Leute, die ihm sehr andächtig zuhören; nachher empfehlen sie sich. Der Dufay allein ist ganz in seine tiefsinnigen Gedanken vertieft, verläuft sich, klopft in der Zerstreuung, ungefähr wie Friedemann Bach, an ein fremdes Haus, spricht viel mit einer fremden alten Haushälterin, die ihn für einen erwarteten unbekannten Anverwandten nimmt, mit dem es nicht richtig ist. Er hört mit Theilnahme die Erzählung von einer schönen jungen Frau, die heimlich mit dem jungen Vicomte de Maugué vermählt war. Helenen's Mann wurde im Duelle erstochen. Der Vater des Vicomte gibt ihr einen Jahrgehalt, denn sie hat ein schönes Kind, aber bald darauf stirbt der Alte auch etc. Das rührt den Dufay erstaunlich; er wird ausser sich, als er hört, Helene ist die Tochter des Thomas Chevrus, eines Rébec-Spielers zum Anfange des 15. Jahrh., dessen Guil. Dupeyrac gedenkt in seinen *Recherches sur les chapelles-musiques des rois de France* (Bravo)! Der Thomas war aber auch des alten Dufay Freund, den er seinen Meister nennt! Er beschliesst, sich der Helene anzunehmen, läuft aber am Morgen davon und kommt nach Hause zu seiner alten Haushälterin Marion, die ihren Herrn für übergeschnappt hält; er glaubt's beinahe selbst. Am Abende treibt es den Greis wieder fort. Marion bittet seinen Schüler, den jungen Josquin Desprez, ihn zu begleiten. Der damals noch ungeborene Josquin geht mit. Beide bringen die schöne Helene und ihre Haushälterin Ursula, welche letztere Wirthschafterin des jungen Josquin wird, der eben als Maitre zu St. Denis glänzt. Helene, in welche sich J. verliebt, lebt als angenommenes Kind 6 Monate glücklich in Dufay's Hause. Da wird ihr Kindlein krank; der zärtliche Dufay lässt es in sein Arbeitskabinet bringen. Ein Sturm und die Unbehülflichkeit des alten D. machen eine schreckliche Scene. Das arme Kind ist vorsichtig vom Greise mit einem Vorhange bedeckt worden, den ergreift die Flamme des Lichtes, das Kind brennt und stirbt. Die Mutter verfällt in ein hitziges Fieber. Das geschieht im März 1465 (Bravo)! Die wahnsinnige Helene wiegt ihr Kind alle Nächte und singt dem Begrabenen Weihnachtslieder (Noël). — Jetzt kommt aber die Hauptsache und wir ersuchen um Aufmerksamkeit. Dufay erstaunt über den Gesang, denn er wurde gewahr, dass er bei der Wiederholung sehr verschieden wurde, doch so, dass beide Weisen zusammenpassten. Natürlich theilt er diese seltsame Erscheinung seinem lieben Josquin mit. Beide sind höchst begierig und begeben sich zur Kranken. Sie singt; die Veränderungen der Melodie lassen sich abermals hören; vor Lust sind beide Meister ganz der Erde enthoben, vergessen die Kranke und Alles um sich her, und in der Entzückung stimmen Beide zugleich laut und frisch den Doppelgesang an, von dessen Wirkung selbst die Kranke und die alte Marion wundersam ergriffen werden. Die begeisterten Meister aber stürzen einander selig in die Arme, denn „in demselben Augenblicke war der Contrapunkt entdeckt.“ *(Le contrepoint venait d'être découvert!)* — Jetzt weiss die Welt, dass er von einer wahnsinnigen Mutter stammt, aber von einer schönen! — Natürlich vergessen die beiden Meister über diesen ausserordentlichen Fund Himmel und Erde, also auch die Kranke und reden in Wonne verloren die ganze Nacht mit einander. — Endlich werden sie wieder Menschen, fühlen Gewissensbisse über ihre entsetzliche Freude etc. Das ist doch

einmal herrlich! Aber zum Glück wird Helene gesund, und der Hr. Josquin, der nur noch verliebter geworden ist, heirathet das reizende Weibchen, was ihm hoffentlich kein billiger Mensch verdenken würde, wenn's auch wahr wäre. — Dieses erlabende Kindermährchen nimmt so ziemlich einen ganzen Druckbogen ein. Nun soll es mich doch wundern, ob die Papageien mit gelöster Zunge das Historchen nicht bald als geschichtliche Herrlichkeit nacherzählen werden? — Mag's aber geschehen oder nicht: so weit ist also die Bildung unserer Zeit, und zwar in Paris, von dem gesagt wird, dass es dem ganzen gebildeten Europa zum hohen Vorbilde dient, *vorgeschritten*, dass es gescheute Leute für zweckmässig erkennen, die lieben Seelen nicht nur in Unterhaltungsblättern, sondern in musikal. Zeitungen mit Spinnrockengeschichtchen zu amüsiren. O die Bildung schreitet so sichtbar und handgreiflich vorwärts, dass Wieland's Wort eine rechte Schande für ihn ist: „Man könnte die Leute wohl amüsiren, wenn sie nur amüsabel wären." Ei sie sind recht gut amüsabel! müsst es nur fein anstellen, euch hübsch nach ihrem Geschmacke richten und Kraut und Kohl in einen Brei rühren. So wollt ihr aber allewege schulmeistern und verlangt selbstquälerisch von euch, dass überall etwas Förderndes, Verständiges und Belehrendes herauskommen soll! Dazu macht ihr es auch hier in eurer Zeitung noch obendrein zum unausstehlichen Gesetz, mit der Wahrheit noch Billigkeit zu verbinden! Wollen denn jetzt alle Leute belehrt, wahr oder billig sein? Braucht man dazu nicht einen Aufwand von Verstand, den man für Maskeraden u. dergl. aufheben muss? Hier seht her! So müsst ihr's machen, wenn was Kluges herauskommen soll. Nehmt euch Paris zum Vorbilde, wie es denn andere junge Teutschländer rühmlich und beglückt bereits gethan haben zu ungeheuerer Zufriedenheit der Geschmackvollen. Habt ihr nicht gelesen, dass Hr. George Sand, die angenehme Frau, in derselben Gazette eine *histoire lyrique*, „*La Contrebandiere*", geschrieben hat? Damit amüsire ich Euch aber nicht; ich kann Euch nicht Alles zu Gefallen thun!

Der Erzählende.

Nachschrift.

Sein Sie nur ruhig, Hr. Erzählender. Es werden nächstens ein paar musikalische Mährchen elaborirt und gedruckt werden, aber nicht in unserer Zeitung, sondern zur Erholung für die Geschmackvollen in einem besondern Werkchen.

Der Redacteur.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Zu 2 haben wir ein weites Feld vor uns und müssen uns möglichst kurz fassen. Die bedeutendsten Concerte waren die des ausgezeichnet fertigen Pianisten Doehler (aus Wien) und des berühmten Violoncell-Virtuosen Max Bohrer, von Paris hier durch nach St. Petersburg reisend. Hr. Doehler liess uns das treffliche Septett von Hummel in D moll, eigene Bravour-Variationen auf Themata aus Auber's „Maskenball" und „Anna Bolena" in der ersten Soirée hören. Letztere gefielen besonders. Der junge Spieler zeichnet sich durch elastisch weichen Anschlag, ausserordentliche technische Fertigkeit beider Hände, rapides Spiel und geschmackvollen Vortrag ganz vorzüglich aus. Noch mehr Gelegenheit, seine grosse Sicherheit und Kraftausdauer zu bewähren, hatte Hr. Doehler im Spiel einer überaus schweren Caprice von Thalberg, wodurch der anspruchslose Virtuose allgemeine Bewunderung erregte. Auch das Hummel'sche E dur-Trio und die Beethoven'sche Sonate in A moll mit Violinbegleitung des Hrn. KM. Leopold Ganz trug Hr. Doehler, nebst Variationen auf ein Thema aus der „Nachtwandlerin" vollkommen befriedigend vor. Mithin ein Beweis, dass der junge Virtuose Solidität mit zeitgemässer Bravour des Spiels verbindet; auch zeigt derselbe gründliche Harmonickenntniss und Geschmack in seinen eigenen Compositionen, so dass dieser Pianist sich wohl den vorzüglichsten Virtuosen neuester Zeit bald anreihen dürfte. — Hr. KM. Bohrer gab zwischen Weihnachten und Neujahr zu sehr ungünstiger Zeit ein wenig vorbereitetes, daher nur mässig besuchtes Concert, worin der, weniger durch Tonfülle und energischen Vortrag, als Zierlichkeit, Glätte und unfehlbare Sicherheit der Applicatur, wie eine treffliche Bogenführung und Leichtigkeit der Ausführung ausgezeichnete Violoncellist das schöne Concert von Bernhard Romberg in A dur, eine etwas bunt zusammengestellte Phantasie auf Themata aus den „Hugenotten" und selbst componirte Variationen auf ein Steiermärkisches Lied, mit ausserordentlicher Fertigkeit, der grössten Präcision und ungemeiner Eleganz, mit lebhaftem Beifalle vortrug. In demselben Concerte zeichneten sich noch die Gebr. Gareis durch vorzüglich klangvollen Ton, Fertigkeit und genaues Ensemble in einem Concertino für zwei Clarinetten von Maurer aus. Hr. Bohrer veranstaltete vor seiner Abreise noch eine Soirée im Saale des Hôtel de Russie, worin der geschätzte Künstler ein weniger bedeutendes Adagio mit Variationen eigener Composition, wiederholt die „Hugenotten" Phantasie mit Pianofortebegleitung und Variationen über Themata aus der Oper: „Die Braut" von Auber mit vieler Theilnahme hören liess. — Ein zum Besten des Friedrichstifts veranstaltetes Concert zeichnete sich durch den Gesang der Mad. Crescini und das erste Auftreten des Pianisten Doehler aus. Die Ouverturen zu Wilhelm Tell von Rossini und Alfred v. J. P. Schmidt wurden sehr gut ausgeführt. — Sehr reich war der December an musikalischen Soiréen. Hr. KM. Ries hatte zwei Quartett-Soiréen veranstaltet, in welchen ein neues Quartett von Cherubini in Es-

dar so ausserordentlichen Beifall fand, dass solches bei der nächsten Versammlung wiederholt werden musste. In der That belebt diese meisterhafte Composition auch eine Jugendfrische, Originalität und ein Humor, welchen man dem Greise nicht zugetraut hätte. Mag es auch sein, dass Cherubini diese Quartette (wie man sagt) in frühern Jahren schrieb, so bekunden solche doch jederzeit den gewandten Harmoniker, den Componisten von Geist und Feuer der Phantasie, zuweilen nahmen sie auch an den dramatischen Tonsetzer voll Charakteristik. Beethoven's Geburtstag wurde in diesem Jahre hier zweifach, vom Hrn. KM. Ries am 16ten, vom Hrn. MD. Moeser am 17. Dec. (wie bisher immer) als richtig angenommen und musikalisch durch Aufführung seiner Meisterwerke gefeiert. Schreiber dieses hat sich, auf die Autorität des Ritters von Seyfried in Beethoven's Biographie gestützt, für den 17ten entschieden, und bittet die verehrte Redaction d. Zeit. auch um ihr Votum.*) Gewinn hatten die Musikfreunde jedenfalls bei dieser Doppelfeier. Hr. KM. Ries hatte das schöne C moll-Trio für Violine, Viola und Violoncell, und das grosse Quartett No. 9 in C dur gewählt. Beide Musikstücke wurden mit höchster Präcision ausgeführt. Ausserdem sang Hr. Mantius den Liederkreis „An die ferne Geliebte" und Fräul. v. Fassmann zwei Schottische Lieder mit Begleitung des Pianoforte, nebst Violine und Violoncell, mit innigem Ausdrucke. Hr. Dochler spielte mit Hrn. Taubert die zu 4 Händen arrangirte Polonaise aus Beethoven's Tripel-Concert, wofür wohl eine gewichtigere Original-Compos. zu wählen gewesen wäre. Grossartiger fiel nun freilich die Moeser'sche Feier aus durch Ausführung der herrlichen Ouverture zu Coriolan, des Es dur-Pianoforte-Concerts (von Hrn. Taubert sehr fertig und ausdrucksvoll vorgetragen), des Septetts für Streich- und Blasinstrumente (bei dessen Ausführung Hr. MD. Moeser selbst noch viel geistiges Feuer zeigte), der grossen Arie mit obligaten Hörnern aus Fidelio, von Frl. v. Fassmann, bei nicht ganz günstiger Disposition der Stimme, dennoch mit ergreifendem Ausdrucke gesungen, und endlich der Alles überragenden A dur-Symphonie, feurig und exact ausgeführt, so dass dieser Abend zu den genussreichsten dieses Winters gehörte, obgleich auch die gewöhnlichen Mittwochs-Soireen uns manches klassische Meisterwerk vorführten, wie z. B. Mozart's vortreffliche G moll-Symphonie, die erhabene Ouvertüre zu Egmont von Beethoven, Spohr's meisterhaft gearbeitete und instrumentirte „Weihe der Töne", welches letztere Tongemälde, dessen Einförmigkeit und Ausdehnung nicht ganz zu verkennen ist, nicht nur ganz kalt aufgenommen wurde, sondern am Schlusse sogar einige Unbeifalle veranlasste, ihr Missfallen durch Zischen zu bezeigen. Dies unschickliche Benehmen bewog Hrn. MD. Moeser, den Wunsch auszudrücken: dass in seinen Soireen, als einem Asyle der höhern Kunst, jedes Zeichen des Beifalls oder Missfallens verbeten werde. Die deshalfige Anzeige ist höchst treffend abgefasst. Auch Haydn's Es dur-Symphonie mit dem Paukenwirbel anfangend und Beethoven's schwungvolle B dur-Symphonie hörten wir mit Vergnügen, und erfreuten uns an zwei Quartett Abenden des schönen Zusammenspieles der Herren Moeser, Langenhaun, Lemss und Seitz in den Meisterwerken von Haydn, Mozart und Beethoven.

Hr. C. Decker zeigte in seiner zweiten musikal. Abendunterhaltung ein der Aufmunterung werthes Talent als Componist und Klavierspieler. Eine Ballade von seiner Composition: „Das Schloss am Meere" von Uhland, von Hrn. Zschiesche gesungen, gefiel durch Melodie und angemessene Behandlung, obgleich noch lebhaftern Beifall eine Buffo-Arie aus einem Liederspiele von Mendelssohn-Bartholdy erhielt, welche auf Verlangen wiederholt werden musste. Die schweren Variationen für Pianoforte von Beethoven auf ein Thema aus der Sinfonia eroica, führte Hr. Decker (welcher kürzlich in Stettin ein Concert mit vieler Theilnahme gegeben hat) recht fertig und kraftvoll aus. Im Ganzen bedarf sein Spiel nur noch der feineren Ausbildung. Am 14. Dec. Abends fand in Gegenwart des Königl. Hofes, und unter Zulassung mehrer dazu besonders eingeladenen Mitglieder der Singakademie im Fürstlich Radziwill'schen Palais die Einsegnung der sterblichen Ueberreste I. Kön. Hoh. der Prinzessin Louise von Preussen Statt, welche ihrem verewigten Gemahle, dem Fürsten Anton Radziwill und ihren vorangegangenen Kindern nur zu bald nachgefolgt ist. Was die wohlthätige und kunstliebende Fürstin noch kürzlich, durch das unschätzbare Geschenk der Compositionen ihres verstorbenen Gemahles zu Göthe's Faust an die hiesige Singakademie, für die Tonkunst im Allgemeinen gethan, verpflichtet auch diese Annalen zu dankbarer Erwähnung der allverehrten Entschlafenen, welcher die Singakademie noch eine eigene Trauerfeier am 19ten d. M. weihen wird.

Am 15. Dechr. führte dies Institut in seinem zweiten Abonnement-Concerte ein hier noch völlig unbekanntes Oratorium: „Joseph" von Händel mit grosser Wirkung auf, worüber das Nähere ein besonderer Bericht enthalten wird, um nicht die Grenzen des vorliegenden Referats zu überschreiten. Dem Anscheine nach dürfte der erste Monat des neuen Jahres nicht so überreich ausfallen, da — ausser einem neuen Oratorium von Friedrich Schneider: „Das befreite Jerusalem", welches unter des Componisten eigener Leitung am 12ten d. M. von der Singakademie aufgeführt werden soll — von keinem neuern bedeutenden Musikwerke etwas zu vernehmen ist. Doch hoffen wir nächstens Lachner's Preis-Symphonie auch kennen zu lernen.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass der thätige KM. Friedrich Belcke am 15ten v. M. in Frankfurt a. d. O. ein Concert gegeben hat, worin sich der ausgezeichnete Pianist mit vielem Beifalle hat hören lassen. Die gefällige Mitwirkung des dortigen Musik-Directors und Organisten an der Oberkirche, Hrn. Leich-

*) Das ist ja schon in unsern Bl. auf das Genauste geschehen 1834, S. 587. B. ist am 17. Dec. 1770 geb. Unsere Zeitung wünscht sich, dass sie nicht allein zum Durchlesen, sondern auch zum Studiren und zum Nachschlagen diene. Dazu gehört freilich ein eigenes Exemplar, was eben nicht schwer zu erwerben ist. Die Register sind gross; man findet Alles leicht. G. W. F.

senring, wie mehrer talentvollen Dilettanten, wird von dem Concertgeber, wie dessen freundliche Aufnahme, dankbar anerkannt. Auch ist Hr. Betcke eingeladen, den Frankfurtern durch ein zweites Concert einen dort seltenen Genuss zu gewähren. — Eine neue Operette des 15jährigen Carl Eckert ist hier mit Beifall gegeben. Das Nähere darüber künftig. — Hr. Kapellmeister Fr. Schneider ist aus Dessau hier eingetroffen, um sein neues Werk bei der ersten Aufführung selbst zu leiten.

Göttingen. (Ende Jan. Eingesandt.) Fräul. Franciska Heinroth, unsere so sehr gefeierte Sängerin, welche durch ihren seelenvollen Gesang schon seit einigen Jahren unsere beliebten akademischen Concerte verherrlichte, wird uns leider verlassen und auf unbestimmte Zeit nach Bremen zu Verwandten reisen. Es ist dieser Verlust um so mehr zu bedauern, da uns hier so selten der Genuss zu Theil wird, ausgezeichnete Discantpartieen zu hören, und da ferner diese bescheidene und talentvolle junge Künstlerin es zu dem seltenen Grade von Fertigkeit gebracht hat, die schwierigste aller Aufgaben, „allgemein zu gefallen", in vollem Sinne des Wortes zu lösen. Der Schmelz ihrer kräftigen wohltönenden Discantstimme, verbunden mit einem gefühlvollen und schulgerechten Vortrage, verleiht ihren Tönen Leben und Geist, und sprach so mächtig zu jedem Herzen, dass ihr stets der lauteste Beifall zu Theil ward. Ref. hatte oft Gelegenheit, das seltene Talent dieser jungen Künstlerin in verschiedenen Branchen der Kunst — im kirchlichen wie im Balladen- und Opern-Gesange — zu bewundern. Möchte Fräul. H., wenn und wo sie durch ihren schönen Gesang die Herzen erfreut, diejenige Anerkennung und Liebe finden, welche hier ihr Andenken bewahrt.

G. W.

Nekrolog.

Franz David Christoph Stöpel starb in Paris am 19. Decbr. 1836. Er wurde geb. am 14. Novbr. 1794 zu Oberhelderung in Preussen, wo sein Vater Cantor und Schullehrer war, zu welchem Stande auch er bestimmt wurde, weshalb er auf das Seminar zu Weissenfels kam. Im 18. Lebensjahre erhielt er bereits eine Schullehrerstelle zu Frankenberg im Erzgebirge, wo ihn sein unruhiger Sinn nicht lange duldete. Nach einer kleinen Reise in's Holsteinische sah er sich genöthigt, als Hauslehrer des Freiherrn Dankelmann zu fungiren, was er nicht lange aushielt. Er begab sich nach Berlin und versuchte Vorlesungen über Musik. Weil damals Logier's Methode in London Aufsehen machte, erhielt er Unterstützung des Gouvernements, dorthin zu reisen, um sie kennen zu lernen. Nach seiner Rückkunft richtete er mehre Anstalten nach Logier ein in Berlin, Potsdam, Erfurt, Gotha und Meiningen, am letzten Orte mit grosser Unterstützung des Herzogs. Nirgend aber hielt es der Unruhige lange aus. In Hildburghausen widerfuhr ihm manches Unangenehme; er ging nach Frankfurt a. M., wo er eine musikal. Zeitung herausgab, die ein Jahr dauerte. In Darmstadt stellte ihn der Grossherzog an, seinen Kapellmusikern theoretische Vorlesungen zu halten, die gleichfalls von kurzer Dauer waren. Bald darauf sah man ihn in München, überall Unterrichtsanstalten nach Logier einrichtend. Auch hier fing er eine musikal. Zeit. an und hielt Vorlesungen. Nach kaum 2 Jahren war er in Paris, wo er bei der Entstehung der Gazette musicale ein höchst thätiger Mitarbeiter war. Hier schrieb er ein System der Harmonie, eine Klavier- und Gesang-Methode, chronologische Tabellen der Geschichte der modernen Musik etc., wie auch mehre Klaviercompositionen. Auch in dem ewig bewegten Paris fehlte es nicht an vielfachen Widerwärtigkeiten, bis er durch den Tod zur Ruhe gelangt, die ihm im Leben sein unruhiges Gemüth nicht gestattet hatte. Alle seine zu heftigen Hoffnungen hatte er vernichtet sehen müssen und war der Tod beschäftigt ihn zum Frieden.

H. G. Nägeli ist auch vor Kurzem entschlafen. Wir werden über den thätigen Mann sprechen, sobald wir sichere Nachrichten über seine letzten Schicksale eingezogen haben.

In unserm Verlag ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

DIE HUGENOTTEN
(LES HUGUENOTS)
Grosse Oper in fünf Aufzügen
von **E. Scribe**
mit deutscher Uebersetzung
von **J. F. Castelli**
Musik von
GIACOMO MEYERBEER
Königl. Preussischer Hofkapellmeister, Ritter der Ehrenlegion etc.
Vollständiger Klavierauszug
nach der Originalpartitur bearbeitet
von **C. Schwencke.**
Mit dem Portrait des Componisten.
(In zwei Bänden. Preis 15 Thaler netto).

Wir freuen uns, die mit Ungeduld erwartete Herausgabe dieses grossen Werkes als vollendet ankündigen zu können. Ueber den Werth und Inhalt desselben etwas hinzuzufügen, scheint uns unnöthig. In Paris hat diese Oper bekanntlich einen Erfolg ohne Gleichen gehabt. Eben so in Rouen, der ersten Stadt, welche sie (vor Kurzem) nach Paris gab. In Deutschland wird ihre Aufführung auf mehreren grossen Bühnen vorbereitet.

Das Arrangement der „**Hugenotten**" für das Pianoforte allein zu zwei Händen ist bereits vor einiger Zeit bei uns erschienen und kostet 6⅔ Thlr. — Die Arrangements für 2 Violinen und für 2 Flöten sind unter der Presse. Ausserdem enthält unser Verlag Werke über Themen dieser Oper von *Adam, Carulli, Czerny, Burgmüller, Grosse, Herz, Hünten, Kalkbrenner, Lafont, Kunze, Lecarpentier, Lewis, Osborne, Schubert, Schuncke, Titl, Thalberg* und *Tulbeque.*

Leipzig, am 1. Februar 1837. **Breitkopf & Härtel.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. № 6. 1837.

Ueber die erste Aufführung des Oratoriums „Joseph" von Händel von der Sing-Akademie zu Berlin.

Händel's Oratorium „Joseph" war bisher nur in der Partitur-Ausgabe mit englischem Texte bekannt, unsers Wissens in Deutschland noch nicht öffentlich aufgeführt und erst in letzterer Zeit in's Deutsche übersetzt worden (von E. W. Ralisch, Professor am Friedrich-Wilhelms-Gymnasium zu Berlin). Es erschien angemessen, auch dies wenig bekannte, im Jahre 1746 mit Judas Maccabaeus gleichzeitig entstandene Werk des erhabenen Meisters an das Licht zu ziehen. Die Singakademie zu Berlin erwarb sich dies Verdienst um die höhere, edle Tonkunst, wozu indess Vorarbeiten unerlässlich waren, da ohne mässige Abkürzungen und Hinzufügung von Instrumenten das, in vielen Gesangstücken nur mit dem Basse oder zwei- bis dreistimmig begleitete Werk dem jetzigen, durch Harmonie-Ueberfüllung verwöhnten Geschmacke wenig entsprochen haben würde. Der Hr. Musik-Director C. F. Rungenhagen unterzog sich daher mit dem ihm eigenen, uneigennützigen Kunsteifer der mühsamen Arbeit, dies Händel'sche Oratorium fast durchgängig mit angemessener, dem Style durchaus getreuer Instrumentation zu bereichern, ohne dem Werke dadurch seine ursprüngliche Einfachheit und religiöse Würde zu benehmen, ja vielmehr solche noch mehr hervorzuheben.

Durch sorgfältige Proben waren die trefflichen Chöre vorbereitet und die Solopartieen bestens besetzt, und so bewirkte Joseph denn auch bei der am 15. Dec. 1836 erfolgten Aufführung einen nicht minder grossartigen, dem Gemüthe wohlthuenden Eindruck, als die bereits bekannten Händel'schen Oratorien, denen dies Werk an Kunstwerth nicht nachsteht, wenn auch im Gedichte nicht der Anlass zu auffallend starken Gegensätzen sich findet. Dagegen hat der aus der biblischen Geschichte bekannte Stoff etwas kindlich Rührendes und gibt zur Charakterzeichnung dem Tonsetzer häufigen Anlass, worin Händel seine reiche Erfindungsgabe, wie seine dramatische Kraft kund geben konnte. Es sind daher in diesem Oratorium nicht etwa blos die Chöre, welche durch Hoheit, frommen Ausdruck und kunstreiche Behandlung bedeutsam hervortreten, sondern auch die Arien und begleiteten Recitative, welche durch malerisches Accompagnement und Wahrheit des Ausdrucks sich auszeichnen. Eine gedrängte Analyse, auf die Einsicht der Partitur begründet, wird dies näher darthun, in so weit die Macht der Töne sich durch Worte schildern lässt. Nach einer fugirten Instrumental-Einleitung in Händel's gewohnter Weise beginnt der 1ste Th. des Oratoriums mit No. 1. Joseph's Arie im Gefängnisse (NB. die Partie des Joseph ist für eine Altstimme geschrieben): „Sei stark, mein Herz" sehr eigenthümlich und den urgebeugten Muth des frommen Israeliten, der von seinen Brüdern als Sklave verkauft, zu seinem Glücke nach Egypten gelangt ist, kräftig ausdrückend.

Im begleiteten Recitativ No. 2 steigen Zweifel in Joseph's Herzen über sein Geschick auf, welche durch Wiederholung des vorigen Gesanges besiegt werden.

Im Recitativ No. 3 fordert Pharao (auch Alt) Joseph auf, den bösen Traum des Königs Pharao zu deuten, wozu Joseph sich in der ungemein ausdrucksvollen Arie No. 4 „göttliche Begeisterung" erfleht, welche Licht in seine Brust senken und ihn der Zukunft Bild schauen lassen möge. Durch die vermehrte Instrumentation dieser Arie, welche ursprünglich nur zweistimmig von den Violinen und Bässen begleitet ist, hat der Gesangausdruck ungemein gewonnen. Nach einem Recitativ, worin Joseph vor König Pharao geführt wird, um dessen Traum zu deuten, folgt nun ein kurzer, kräftiger Chor der Egypter in G moll, nach Händel's Weise durch Imitation der Singstimmen belebt.

Im begleiteten Recitativ No. 9 legt Joseph den Traum aus. Die Ritornelle und Zwischenspiele der Violinen und Bässe deuten eigenthümlich die sieben Jahre der Fruchtbarkeit, wie die sieben Jahre des Hungers und der Noth an. Assenath (Sopran) macht in einer schönen, charaktervollen Arie in E dur Joseph auf das Staunen der ihn voll Bewunderung umgebenden Menge aufmerksam, und die lichte Heiterkeit der Musik drückt

treffend die Freude aus, welcher der von Furcht befreite Sinn des abergläubigen Volkes sich ganz hingibt. Pharao erhebt Joseph zum königlichen Range unter dem Namen Zaphnath, Heil Egyptens. Ein freudig voller Chor, No. 13 in C dur, preist dafür Egyptens Loos als selig. Doch der bescheidene Joseph lehnt das ihm gespendete Lob ab und verehrt in dem lieblichen Duett mit Assenath No. 17 in G dur Jehova's Macht. Beide preisen das Land des Segens selig, welches Jehova's und (nach Assenath's Ausspruch) „des Helden Hand" beschützt. Pharao gebietet, den Freudentag durch Festgesänge zu feiern: „Zum Sitz der Wolken steige Jubelton!" Ein eigenthümlich pathetischer Marsch in D dur, im Originale nur von Oboen, Trompeten und Pauken, ausser dem Quartett der Saiteninstrumente begleitet, von Hrn. Rungenhagen indess, wie auch die meisten Chöre, zweckmässig durch Posaunen und die üblichen Blasinstrumente verstärkt, bezeichnet den festlichen Zug, der zum Tempel hinaufwallt. Der Chor der Egypter No. 21, fugirt und feierlich gehalten, erfleht unsterblich Heil und ew'gen Ruhm dem edlen Fürstenpaar. Pharao (Bass) rühmt noch in einer pompösen, nur in den Coloraturen die Form der Zeit nicht verläugnenden Arie, in welcher der sehr hoch gelegten D-Trompete für unsere jetzige Stimmung fast zu viel zugemuthet ist, die Weisheit Joseph's. Hr. Zschiesche sang diese, für einen Sänger jetziger Zeit sehr ungewöhnliche Arie mit künstlerischer Sicherheit. Der Schlusschor des ersten Theiles preist Pharao und Zaphnath (Joseph) in frohem Lobgesange.

Der zweite Theil des gediegenen Werkes (welches durch einen Klavierauszug bald noch gemeinnütziger werden wird) beginnt mit gleichem Lobgesange der Egypter, jedoch in ernsterer Weise, um nicht durch Monotonie zu ermüden. Auf den vorhergegangenen, glänzenden D dur-Chor klingt die Tonart E moll erhabener, und eine durchgeführte Fuge bestätigt diesen Eindruck. Die Kraft Händel's und seine freie Herrschaft über alle Mittel strenger Setzkunst ist zu anerkannt, um noch eines Commentars zu bedürfen. Freudig ruft dagegen wieder der Chor No. 30 in D dur Heil dem Wohlthäter zu.

Die Scene verändert sich nun. Der Zuhörer wird in das Gefängniss versetzt, wo Simeon schon ein Jahr auf die Rückkehr der Brüder harrt, welche Benjamin zu holen von Joseph zur Heimath zurückgesandt sind, während Simeon als Geisel verbleibt. Ein höchst treffend bezeichnendes Ritornell im G moll-Largo geht dem ausdrucksvollen Recitative des Simeon voran, dessen Tenorpartie Hr. Mantius mit hoher Wahrheit der Empfindung sang. Die Begleitung dieses Recitativs ist wahrhaft meisterhaft zu bezeichnen, so auch die Charakteristik der darauf folgenden leidenschaftlichen Arie No. 35, worin Angst, Verzweiflung, Gram und Reue des schuldbewussten Bruders mit Flammenschrift der Tonsprache hervortritt. Wie wohlthuend contrastirt damit Joseph's Recitativ und Arie No. 37 und 38. Unschuld und Frömmigkeit spricht sich darin unverkennbar aus, wie in der Erinnerung Joseph's an die süsse Jugendzeit. Ein reizendes Pastorale, C dur, $\frac{12}{8}$ Takt zeigt uns den Hirtenknaben im geistigen Bilde, wie er einst einsam in Feld und Flur froh und frei umhergeschweift. Dieser liebliche Hirtengesang erinnert im Rhythmus und Charakter an eine ähnliche Cantilene im „Messias". Simeon erscheint tiefgebeugt vor dem Mächtigen, und eine ernste Unterredung beginnt, bei deren Schluss Joseph den Simeon „Verräther" schilt. Dieser schildert seine Gewissensangst in der Arie No. 40 in C moll, worin die rhythmische, unruhige Bewegung der Bässe in abgebrochenen 32theilen, über welchen die Syncopen der Violinen und Violen ihren Gang fortschreiten, ganz die schwarze That, wie die Angst Simeon's bezeichnen. Diese Arie ist in psychologischer Hinsicht ein wahres Meisterstück und von ächt dramatischer Wirkung. Hierauf erscheint nun die, des Contrastes wegen ganz angemessene Arie der Assenath No. 42. „Das Anschwellen des klaren Stromes" in Figuren der Singstimmen malend, ziemlich formell. Dem. Dickmann sang diese, wie die erste Arie, recht rein und geläufig. — Joseph's Brüder sind nun wieder angelangt. Juda (Tenor) bringt das schwache Opfer der Dankbarkeit dar. Benjamin, welchen Joseph als „lieber Sohn" begrüsst, drückt seinen Dank und kindliches Vertrauen in der unschuldsvollen Sopranarie No. 49 aus. Fromm und choralmässig beginnt der Chor der Israeliten No. 51 in D moll: „O Gott, Du lenkst mit heil'ger Hand", und wird fugirt weiter fortgeführt. Der Schluss in D dur auf die Worte: „O Herr, wir bau'n auf Dich allein" beruhigt durch die Zuversicht, welche der Gesang ausdrückt.

Der dritte Theil des Oratoriums enthält mehre unbegleitete Recitative. Vortrefflich ist der Schmerz Benjamin's in dem Recit. No. 64 und dem Duett No. 65 ausgedrückt, als Joseph den jüngsten Bruder zurück- und gefangen halten will. Eben so wahr und tief gefühlt ist Simeon's Arie No. 69, wie der Chor der „in Schuld gebeugten" Israeliten. Juda's Flehen um Gnade ist innig rührend, insbesondere als er in der Arie No. 72 Joseph's kindliches Gefühl in Anspruch nimmt. Hr. Bader sang diese Partie, wie Dem. Lehmann den ganzen, schönen Altpart des Joseph mit Gefühl und ergreifender Wärme. Hier thut sich die ächte Meisterschaft des Ton-

setzers dar; in dem beschränkten Umfange einer Decime von h bis d bewegt sich die Partie des Joseph, und welch' eine Wirkung erreicht der Meister nicht mit so wenigen Mitteln! Sehr zu bedauern ist es, dass die, so treffliche Gelegenheit zu einem mehrstimmigen Gesangstücke darbietende Erkennung des todt geglaubten Joseph von seinen Brüdern, im Recitativ kurz und ohne Eindruck vorübergeht. Nach einem Duett von Joseph und Asseneth schliesst ein, gleichfalls an den „Messias" erinnerndes, prachtvolles „Halleluja" der Israeliten das ganze, höchst werthvolle Oratorium, welches insbesondere allen grössern Singvereinen zur Aufführung nach der zweckgemässen, umsichtigen Bearbeitung des Hrn. Musikdirectors Rungenhagen, nicht dringend genug empfohlen werden kann. Auch die deutsche Uebersetzung ist gelungen und gut singbar. *J. P. Schmidt.*

Lieder und Gesänge.

Angezeigt von dem Erzähleden.

Ich habe die Lieder immer sehr gern gehabt und ist noch nicht anders geworden; nehme sie daher mit Vergnügen zur Hand, wenn neue kommen, und sehe zu, ob sie für mich passen oder ich für sie. In Eins von Beiden, entweder in mich oder in die Lieder, ist ganz gewiss ein wunderlicher Mehl- oder Honigthau gefallen, der den zarten Pflanzen nicht recht bekommen will. Ich glaube, es ist der Originalsuchts-Thau, den die kalte Nachtluft eines maskirten Eigendünkels niedergeschlagen hat. Zum guten Glück haben nicht alle Liederbäume diese fatale Krankheit, die nicht blos dem frischen Ansehen, sondern sogar der innern Gesundheit des Markes schadet. Es stehen noch manche gar lustig und schön grün und blühend. Unter ihren Zweigen wollen wir uns niederlassen und auf die Stimmen lauschen, die durch die Blätter klingen. Darum wohlgemuth in den Liedergarten und nachgesehen, wie es steht.

1) *Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., in Musik gesetzt — von Fr. Curschmann.* Op. 14, 9. Liederheft. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Hr. C. hat zwar keine Bäume gepflanzt, aber er hatte ein so schönes Blumenbeet angelegt, dass man es gern haben musste. Da scheint mir nun, als wäre in den letzten Zeiten auch eine kleine Lohe hineingefallen. Mein Freund hat einen andern Gedanken, er meint, die Regenwürmer hätten den Wurzeln Schaden gethan. Wer weiss es? Nur haben die Liederpflänzchen nicht mehr so recht die saftige Farbe wie sonst. Manche Blume sieht wie angestrichen, und von andern, die noch recht hübsch sich ausnehmen, ist doch der Duft herunter. Das Beet muss gut umgearbeitet werden und eine Zeit ruhen, dann wird es wieder um so lieblicher blühen, denn es ist gut Land.

2) *Gesänge und Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. — von C. G. Reissiger.* Original-Ges.-Magazin 2. Bd. 2. Heft. Op. 98. 20. Liedersamml. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Pr. 18 gGr.

3) *Gesänge und Lieder für eine Tenor- oder Sopran-Stimme mit Begl. des Pianof. comp. — von C. G. Reissiger.* Op. 116. 29. Liedersamml. Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. 20 gGr.

No. 2 ist im ersten Liede gar keiner Blume gleich, sondern einer Morgensonne, die vom Frührothe Alles magisch erhellt, besonders einen Jäger, dem Bach, Vogel und Wolken zur freundlichen Försterin weisen. Ich gehe mit. Plötzlich sehe ich mich an einen wohl angelegten Kunstkanal versetzt, an welchem der Dichter Alfred mit seinem Schifflein am Ufer steht; des Tonsetzers wogende Töne locken mich hinein und ich muss sagen, dass es sich auch auf einem Kunstkanale recht artig fährt. Und siehe, ich war damit weit von meinem Blumengarten entfernt. Da sah ich Hrn. J. G. Seidl's Lied und bat, es möchte mich wieder zurückführen. Das Lied aber sang wie ein verliebter Jüngling, der im Traume wacht und um keinen Preis auf Jemand hört, als auf seinen Traum. Da ging ich zum Wanderer von N. Vogl, der war gefälliger und sang mir unterwegs ganz einfach, wie süss die Ruhe ist. Unversehens war ich an G. Keil's Frühlingsliebe gekommen; die brachte mich vollends hinein, dass ich recht froh war in meinem Sinn. Die Ballade vom Schiffer und seinem Lieb, so schaurig lockend sie auch rauscht und tönt, verlockt mich nicht aus meinem Frühlingsgarten. Ich warte es hier ab, wie der Knabe in No. 3 vom Kusse singt. Nun, das hat er nicht übel gelernt und wird's ihm Jeder leicht ablernen. Der zweite Gesang: „Der Musikant". — Da muss er darunter gewesen sein, so lustig singt und modulirt er und meint es gut dabei. Das Fenster gegenüber ist auch hell und blumig genug, und hat eine gewisse Realität, die dem Idealen der Liebe den rechten Grundton gibt. Im vierten Liede „An den Schlaf" von F. Gribel, duftet's im Mondscheine wie lauter Nachtschatten und zu anderer Zeit wie Je länger je lieber — Lauben. Man kann es aber nicht malen; da hilft kein „Wenn!" des fünften Liedes. Es ist besser, man bleibt in der Laube, lässt sich vom Wenn nicht zu sehr irren und ist solid, was man eben sein kann.

„Der Tanz", der im Saale wohl hübsch ist, wollte mir doch in meinem Liedergarten etwas zu künstlich erscheinen. Das werden aber die Leute im Saale wohl besser verstehen und anders finden.

4) *Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. von S. H. Spiker* (als MS. gedruckt). Berlin, bei M. Westphal. Pr. 15 Sgr.

Das ist also ein ganz abgesondertes Beetchen, wo nur gute Freunde den Zugang haben sollen. Hat man uns doch den Schlüssel zur Thüre geschickt! So dürfen wir nun hinein. Die Blumen alle sind einfach, anspruchlos, farbig und duftig, wenn auch manchmal etwas seltsam zusammengereiht. Die Freunde, denen es geweiht ist, mögen sich hier wohlig haben und im vertrauten Tone sich glücklich fühlen ohne Zwang und ohne Prunk.

5) *Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt — von Carl Grünbaum.* 2. Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 14 gGr.

Das erste, was uns entgegenkommt, blüht und glüht wie eine rothe Rose und das zweite möchte ihren Zauber besingen und blüht selber, wie ein blaues Blümchen, im Zimmer aufgepflegt, doch fröhlich, als lebte es im Frühlinge. Das Ständchen ist warm, wie zur Zeit der Fliederblüthen. Darauf lässt sich ein Müllerherz wahrscheinlich aus der Fliedermühle hören zum Klappern der Maschinen, was sich recht hübsch aus der Ferne ausnimmt. Hatte mich doch das Mühlenklippen fast ein wenig schläfrig gemacht, dass mir plötzlich ein lachendes Blau sehr erwünscht in die Augen schimmerte. Wollt's untersuchen und siehe, es war eine schillernde Libelle, eine „falsche Bläue", die nicht bleibt, was sie scheint, aber von fern recht schön schimmert. Wollt' aber doch, es wäre eine Hiazynthe oder ein Vergissmeinnicht gewesen. Und doch sind auch Libellen in einem Blumengarten zierliches Geflügel, das keine Blüthe knickt und wechselndes Leben mehrt. Hab' ich doch keine gefüllten Tulpen hier gefunden, die ich nicht gern habe; sie sind so plump und lange nicht so schön gestaltig und schönfarbig, als die einfachen, und brechen leicht vom Stengel.

6) *Die kleine Karin, ächt schwedische Original-Ballade, übersetzt von Amalie v. Hellwig, geb. Imhoff, für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pfte componirt — von Fr. Wilh. Jähns.* Originalmagazin 3. Bd. 5. Heft. Op. 18. 12. Heft der Gesänge. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Pr. 12 gGr.

Da hat sich der Mann aus dem Blumengarten und dem Strauchklupp einen ganz wunderlichen Strauss gewunden, wie von Reseda und Maienblumen, und einen Stengel Bluthuche und Mistel darunter, so seltsam und doch so wohlduftend, dass es sich schon der Mühe lohnt, den düsterfarbigen Strauss näher zu besehen um des guten Aushauches willen, der mir zu sagen schien: Sei fröhlich, Unschulds-Maienblum! dir kann kein Mistel schaden und kein Blutyrann, denn des Himmels Friede will mit der Unschuld sein. Die kleine Karin ist mir eben lieb, ob sie auch seltsam ist.

Verbesserungen im Orgelbaue.

Zu den schätzenswerthen Aufsätzen in No. 43 und 51 vor. J. erlaube ich mir noch folgende Bemerkungen.

Hinsichtlich des Oeffnens der Hauptventile im Windkasten wird von den bekannten Mitteln, durch Säckchen oder Messingblättchen gesprochen. In No. 12 dieser Zeitung, Jahrg. 1832, habe ich einer Erfindung des Orgelbaumeisters Beyer in Naumburg gedacht, welche sehr vortheilhaft ist und alle zeither gewöhnlichen Arten, nämlich durch Säckchen, Messingblättchen und Filz, das Ausgehen des Windes bei Oeffnung der Ventile zu vermeiden, gänzlich entfernt und aufhebt. Ich verweise daher die geehrten Leser auf meine über diesen Gegenstand ausführliche Beschreibung und beigegebene Zeichnung, und darf mit Recht hoffen, dass auch diese Erfindung in die Reihe der wesentlichen Verbesserungen ehrenvoll treten kann.

Ferner wird in jenen schätzenswerthen Aufsätzen von den Bälgen gesprochen, deren Oberplatte sich ganz hebt. Zu dem Vortheil, dass 2 Bälge in dieser Construction gerade so viel Wind liefern, als 3 gewöhnliche von gleicher Länge und Breite wie jene (wo nämlich der hintere Theil sich nicht aufhut), ist wohl auch der noch bemerkenswerth: dass die von allen 4 Seiten steigenden Bälge in jeder nöthigen Form, oval, rund, dreieckig etc. gefertigt werden können, je nachdem es der beim Neubau einer Orgel so oft beschränkte und sparsam zugemessene Raum verlangt. Dieser Nutzen wird vornehmlich bei kleinen Werkchen in Landkirchen sehr fühlbar sein.

Endlich muss ich auch noch einer Vorrichtung gedenken, deren sich der geschickte Orgelbaumeister Schönburg in Schaafstädt bei der in der Luthers-Kirche zu Eisleben jetzt erbauten schönen Orgel mit 30 klingenden Stimmen, deren Revision mir von der Königl. Regierung hier übertragen war, bedient hat, und die der Nachahmung werth ist, folglich auch nach meinem Bedünken hier erwähnt zu werden verdient.

Schönburg hat nämlich die im Prospect stehenden Pfeifen sämmtlich mit einerseits offenen Kapseln oben versehen, welche die Pfeifen umschliessen, um dieselben durch Auf- und Abschieben der Kapseln höher oder tiefer zu stimmen, wodurch das Einbiegen, Verschneiden und Verstümmeln der Pfeifen an der hintern Seite, womit sich so oft die barbarische oder stümperhafte Hand kund thut, gänzlich vermieden wird.

Diese Kapseln werden durch das Laubwerk von vorne bedeckt, so dass der Prospect keineswegs darunter leidet.

Diese wenigen Bemerkungen glaubte ich bescheidenst jenen Aufsätzen anreihen zu können, da sie ebenfalls in die Augen springende Verbesserungen im Orgelbaue enthalten.

Wilhelm Schneider,
Musikdir.

Nachrichten.

Prag, Anfang Januar 1837. Spontini's kräftiger und charaktervoller Ferdinand Cortez ging zum Benefize des Hrn. Emminger wieder in die Scene, welcher (ein hoher Tenor) den Telasco sang, der ihm zu tief liegt, weshalb wir von den untern Chorden sehr wenig vernahmen. Ueberhaupt war die Aufführung dieser Oper eine der schwächsten Leistungen der letztern Zeit, denn, wenn Hr. Demmer (Cortez) auch etwas mehr Routine in Spiel und Bewegung hat, als der Beneficiant, so sind doch seine Gesangsmittel und Gesangsmethode jetzt noch minder zureichend, und sein Cortez war in vollem Sinne des Wortes für den Kenner des Gesanges störend. Mad. Podhorsky (Amazili) sang mit viel Wahrheit; wenn sie aber mit ihrer Feder-Coeffure durch die Fluthen schwimmt und in ihrer Vaterstadt ankommt, ohne selbige im Geringsten genetzt zu haben, so ist das freilich der Beweis einer ausserordentlichen Schwimmkunst; es würde aber doch deutsamer und — vernünftiger aussehen, wenn sie mit gelöstem Haare und einigermassen derangirtem Anzuge im Tempel ankäme. Ein Anfänger, Hr. Bayer, gab die wichtige Rolle des Alvar, die einen kunsterfahrenen und ausdrucksvollen Sänger verlangt. Die Ouverture ging gut, und wurde mit stürmischem Beifalle aufgenommen.

Zum Vortheile der Dem. Jazedé wurde „Aschenbrödel", Oper in drei Aufzügen von Isouard, neu in die Scene gesetzt; wollte jedoch diese ehemalige Lieblingsoper des Prager Publikums jetzt nur theilweise zusprechen, so maussen wir uns nicht an, zu entscheiden, ob dies blos eine Folge des veränderten Kunstgeschmackes, oder einer in den meisten Theilen ganz verfehlten Besetzung gewesen ist. Hrn. Emminger, wenn er gleich ein sehr musikalisch gebildeter Sänger ist, was wir ihm schon mehrmals zugestanden, fehlt doch gerade dasjenige, was Amiro bedarf, eine interessante Gestalt, edle Haltung und klangvolle Stimme. Hr. Strakaty (Alidor) sang einmal wieder ganz in sich hinein, statt aus sich heraus, und sprach ein so vortreffliches Böhmisch-Deutsch, als Dem. Jazedé (Aschenbrödel) Oesterreichisch. Der Gesang der Letztern war vernehmlicher, als seit längerer Zeit; was jedoch den charakteristischen Ausdruck in Gesang und Spiel betrifft, so fanden wir nichts als ein Strohfeuer von theatralischem Gefühle, und nicht eine Spur von der kindlichen Unschuld und Unbefangenheit, wodurch Aschenbrödel allein interessiren kann. Des Tanzens enthalte sich Dem. Jazedé in Zukunft; wäre es nicht ihr Benefize gewesen, so dürfte sich das Publikum dabei nicht so nachsichtsvoll gezeigt haben! — Die Herren Preisinger (Montefiascone) und Feistmantel (Dandini) erinnerten nur negativ und schmerzlich an Liebich und Polawsky und die goldene Zeit dieser Oper. Nun bleiben uns nur noch die bösen Schwestern zu beurtheilen übrig, und da haben wir uns wahrlich das Beste zuletzt gelassen. Chlorinde und Thisbe waren mit Dem. Lutzer und Mad. Podhorsky auf eine Art besetzt, wie diese Partieen wohl wenige Bühnen aufzuweisen haben dürften; wir haben sie wenigstens noch nie in dieser Virtuosität gehört. Mad. Grünbaum war eine vortreffliche Chlorinde, neben ihr sang Mad. Allram die Thisbe mit der ihr angeborenen richtigen Intonation; doch war ihre Stimme zu schwach, um an der Seite von jener wirken zu können. Später war Dem. Sonntag Chlorinde und Dem. Comet (Mad. Podhorsky) als Anfängerin in der Kunst Thisbe, und eben so weit diese letztere in der Kunst vorwärts geschritten, um so viel höher musste die Leistung vor jener früheren den Vorrang haben. Der Beifall, den beide Damen errangen, war enthusiastisch. Das zweite Duett wurde vom Publikum — unbescheiden genug — da Capo begehrt, und mit seltener Artigkeit erfüllten die Künstlerinnen das stürmische Verlangen.

Die Ausstattung war (was wir sonst bei Hrn. Stöger nicht gewohnt sind) eben so ärmlich als unmalerisch; die in der Luft wie an Galgen hängenden Buben mit ihren rothen Fenstergardinen wurden ausgelacht, das höchst ökonomisch angebrachte farbige Fenster blitzte nur hier und da aus einem Winkel hervor, der Thronsaal wickelte sich mehre Minuten lang ungeschickt und schwerfällig aus der alten Wolkendecoration heraus, und die gesammten Costume's waren weder brillant, noch kleidsam, noch neu. Die Anmerkung auf dem Zettel: „Die Gruppirungen sind von Hrn. Balletmeister Raab arrangirt" schien ein übel angebrachter Scherz oder — ungeheure Ironie. In dieser Gestalt wird sich Aschenbrödel nicht lange auf dem Repertoire erhalten.

Die hiesige Tonkünstlergesellschaft gab in der Weihnachtswoche zum Vortheile ihres Wittwen- und Waisen-Institutes Haydn's Schöpfung. Wer es mit der Kunst redlich meint, und sie nicht blos als ein Mittel, die Sinne zu reizen und die Zeit zu tödten, betrachtet, dem muss es in der Seele weh thun, wie der Zeitgeschmack sich immer mehr von allem Ernsten abwendet, und selbst die ersten der klassischen Compositionen dieses Genre's die Menge der Kunstliebhaber nicht mehr gewinnen können.

Das Haus war sehr leer, obschon das Oratorium nach unsern besten Kräften besetzt war, und Mad. Podhorsky, so wie die Herren Strakaty und Emminger mit vorzüglicher Liebe und Sorgfalt sangen. Auch das Orchester unter der Leitung des verdienstvollen Kapellmeisters Triebensee — den wir mit Vergnügen wieder einmal an seiner Stelle sahen — wirkte mit Energie und Präcision mit.

Der Quartetten-Cyclus des Hrn. Professor Pixis verschafft den Freunden der Tonkunst so angenehme Stunden, dass wir es ihm nur Dank wissen müssen, wenn er nicht, wie früher, blos in der Fastenzeit, sondern auch im Advente uns Gelegenheit verschafft, Quartetten und Quintetten zu hören, die sein kunsterfahrener Sinn mit Umsicht wählt und auf eine anziehende Weise ordnet. Dass bei den Productionen die grösste Präcision herrscht, ist eine Sache, die sich von selbst versteht, da Hr. Professor Pixis von den vorzüglichsten seiner Kunstgenossen und Schülern in diesen interessanten Productionen unterstützt wird. Den ersten Abend hörten wir: Quartett von Mozart (A dur), Quintett von Spohr (G dur) und Quintett von Onslow (H moll). — Den zweiten Abend: Quartett von Beethoven (C dur), Quintett von Onslow (E dur), Quintett von Veit in Manuscript (G dur) — und den dritten Abend: Quartett von Haydn (D moll), Quartett von Onslow (F dur) und endlich zum Beschluss das Septuor von Beethoven mit der Original-Instrumentation, welches abermals alle Musikfreunde lebhaft ansprach. Da wir mit Recht voraussetzen können, dass den Lesern dieser Blätter die Compositionen von Mozart, Haydn, Beethoven und Onslow bekannt sind, so wollen wir blos von der Novität, Veit's Quintett, sprechen. Wenn man gleich dieses neueste Werk den Vergleich mit den früheren Arbeiten dieses Componisten nicht aushält, so kann man doch nicht läugnen, dass es schöne Einzelnheiten besitzt, z. B. die Romanze (D dur, ²/₄), welche ungemein interessant aufgefasst und durchgeführt ist, und gar nicht an Onslow'sche Manier mahnt. Das erste Stück (G dur, ²/₄) hat eine zu lange Gesangsstelle und bewegt sich monotonartig, was deshalb nicht zu loben ist, weil der Componist auf die Romanze eine Menuette folgen lässt, welche eine ganz gleiche Bewegung mit dem ersten Stücke hat, wodurch der in der Musik so wohlthätige Gegensatz in der Aufeinanderfolge der integrirenden Theile eines Ganzen verloren geht. Das letzte Stück hat viel Leben, wenn auch minder Gehalt als das erste. Das Trio der Menuette zeigt viel Poesie, und der Tonsetzer, wenn wir ihn gleich diesmal nicht unbedingt loben können, hat doch wieder viel Talent bekundet, was ihm kein Unbefangener nach Anhörung seiner Arbeiten bestreiten wird. Z. 17.

Wien. Musikal. Chronik des 4ten Quartals.

Endlich einmal im Kärnthnerthortheater Spohr's „Jessonda", welche schon früher, auf der Josephstädter Bühne, selbst bei einer theilweise mangelhaften Besetzung, alle Kunstfreunde entzückte, nunmehr aber hier, musterhaft ausgeführt und in die Scene gesetzt, im strengsten Worte Furore machte. Unübertrefflich erschien Dem. Löwe; eine Perle, die wir bald nicht mehr die unsrige nennen dürfen, da sie bereits mit der Berliner Hofintendanz contrahirt hat, obwohl die hiesige Unternehmung jetzt, indem es zu spät ist, bedeutende Opfer zu bringen geneigt wäre, um nur das Geschehene wieder ungeschehen machen zu können. Die psychologische Wahrheit ihres seelenvollen Spieles brachte eine hinreissende Wirkung hervor, und der leidenschaftliche Ausdruck des Gesanges erregte im gleichen Masse Rührung und Bewunderung. Ebenbürtige Gefährten waren die Herren Wild (Nadori), Staudigel (Dandau), Schober (Tristan), und eine liebliche Erscheinung, sonderlich im Blumen-Duett, Dem. Goldberg (Amazili). — Die Chöre imponirten durch Energie und Kraft, und das Orchester nuancirte mit höchster Präcision und Accordanz; wahrhaft angeregt und begeistert von dem hohen Kunstwerthe der wunderherrlichen Tonschöpfung. Der stets zahlreicher sich mehrende Besuch, im besondern dessen Einklange mit enthusiastischem Beifallsjubel, mag wohl die Direction bestimmt haben, dass auch mit deutschen Nationalwerken Geld zu verdienen sei, während die ewig retouchirten welschen Uebersetzungen meist vor leeren Bänken heruntergeleiert werden müssen. Sie soll demnach, durch solch evidenten Beweis umgestimmt, den Componisten schriftlich zur Anfertigung einer neuen Oper eingeladen haben. Die beiden Reiseaden, Breiting und Czamolini, sind wieder hier und fanden die gewohnte, freundlich wohlwollende Aufnahme. — Gastbesuche statteten ab: die Damen Mink, Fassmann, Lutzer und Pollert, wovon Letztere gegenwärtig im fixen Engagement steht; die Debüts machten den fast stereotypen Kreislauf: Otello, Norma, Undekannte, Iphigenia, Freischütz, Fidelio und Zampa. Das vierblättrige Kleeblatt erfreute sich eines glänzenden Erfolges; Fassmann hatte den schwierigen Stand; zustimmende Blätter stiessen in die Lobposaune, verkündigten ein Phänomen; das fährt selten zum Guten, eben weil es die Erwartungen überhoch spannt und selbst das wahrhaft Gute, nur nicht Ausgezeichnete, gleichsam in den Hintergrund zurückdrängt. — Von einer Anfängerin, Dem. Kanth, als Elvira im Don Juan, kann bei sichtlicher Befangenheit kein bestimmtes Resultat abgegeben werden; Fonds scheint indessen vorhanden zu sein. Hr. Mantius gefiel als Georges, Johann von Paris und Pylades; er ist ein gebildeter, geschmackvoller Sänger; nicht im grossartigen Genre; aber: tocca il core. — Das einzige neue Ballet von Galzerani: „Die lustige Jagdpartie", nach Angeli's Vaudeville: „Die Wilderschützen", erregte wegen vieler polterhaften Gemeinheiten einstimmiges Missfallen, und konnte kaum am ersten Abende bis zum Ende durchgespielt werden. Ein älteres: „Liebe stärker als Zaubermacht", wird dagegen immer noch gerne gesehen. — Terpsichorens Liebling, nach der Terminologie seiner emphatischen Verehrer, Perrot, erscheint nebst seiner Schülerin, und wie man sagt, bereits Gattin, Grisi, fortwährend nur in scenenartigen Divertissements und Ballabile's, worunter „Das Stelldichein" wirklich in die Kategorie der allergrazioesten Mignon-Bagatellen gehört. —

von der Violin, durch beygefügte Tonleitern erlautert. Diese ist wirklich recht brav, und gehort unter das Beste des Werks. Indessen ist manches Unrichtige darinnen. So soll es z. B. S. 22 unten heissen: Clarinette en si majeur" anstatt: Clarinette en mi majeur; und die Klarinettenstimme ganz unten darf bey der Skala in H kein b vorgezeichnet haben, die Skala der A-Klarinette aber gegen über, die bey Mangel an H-Klarinetten gebraucht werden soll, muss fis und cis vorgezeichnet haben, und um einen Ton hoher stehn: denn wenn der Klarinettist auf der A-Klarinette aus D dur blast, so spielt der Violinist aus H dur, folglich blasst jener aus H mol, wenn dieser aus Gis mol spielt. So ist auch S. 8 ein grosser Fehler. Bey der 2ten Notenzeile muss es nämlich heissen: „Bouchez seulement le trou, sans prendre la clef" anstatt: Mettez seulement la pouce la sur clef, sans boucher le trou. Nun folgen Präludien, die nicht einmal der Mühe des Durchblasens werth sind. Den Beschluss des ganzen Werkchens machen 16 Duetten, welche meistens aus französischen Opern gezogen sind. Die französische Opernmusik würkt nur auf der französischen Bühne, wo sie durch das wohlkompinirte Spiel, und durch den ausserordentlichen Affekt der Sänger gehoben wird. Manche französische Opernsätze scheinen uns daher öfters ganz nachlässig hingeworfen, und mitunter bizarr, indessen die Komponisten gerade auf solche Sätze ihre grösste Aufmerksamkeit verwenden, weil immer ihr vornehmstes Augenmerk auf momentane theatralische Würkung gerichtet ist. Daher gefällt selbst den Franzosen die blosse Opernmusik nur dann, wenn ihnen das Sujet davon bekannt ist. Durch sie werden sie dann auf die Bühne versetzt, und solche Musik hat folglich keinen andern Werth, als dass sie die schon beschäftigte Einbildungskraft belebt und erhöht. Dies wird genug als Anklage gegen W. seyn, dass er solche Musik in seiner Anweisung zum Muster und Leitfaden seiner Schüler aufnahm, bey deren Abfassung der Komponist gewiss nichts weniger dachte, als dass sie zugleich in einer Klarinett-Schule gebraucht werden sollte. Und gesezt auch, W. hatte nichts selbst zur Welt bringen können, giebt es denn in Frankreich nicht der progressiven guten Duetten genug? oder schamte er sich, dergleichen von einem andern aufzunehmen? Er hatte meines Erachtens weit besser gethan, als dass er so seinen Geschmack, durch die Wahl solcher Musik und durch seine seichten theoretischen Kenntnisse im zweystimmigen Satz, sehr blos gestellt hat.

Stich und Papier sind schon, aber (wenn nicht Schonheit und Menge Ansprüche auf reiche Bezahlung machen) auch theuer.

Nachrichten.

Berlin, d. 23sten März 1802.

Seit meinem lezten Briefe sind hier drey Konzerte von sehr ungleicher Beschaffenheit gewesen. Das erste, und unstreitig eins der vorzüglichsten im ganzen Winter, gab am 21. d. M. Herr Giornowich, ehemals in der Kapelle des hochsel. Königs, da er noch Kronprinz war, und nun seit 22 Jahren von Berlin abwesend, Man bewunderte eben so sehr die Schonheit und Neuheit der Ideen in den beyden von ihm komponirten Violinkonzerten, als die Fertigkeit, Kraft und ungemeine Feinheit in dem Spiel eines mehr als 60 jahrigen Mannes. Er riss das ganze zahlreich im königl. Opernhause versammelte Publikum zur lautesten Bewunderung mit sich fort. Auch Mad. Marchetti verschönerte dies Konzert durch 4 trefflich vorgetragene Stücke: eine Ariette von Righini, ein Rondo von Tarchi, eine Cavatina e Rondo von Nasolini und ein Duett von Sarti mit ihrem Mann, Hr. Fantozzi, gesungen. Eben so trefflich war die Hornarie von Reichardt, geblasen von Lebrun und gesungen von Fantozzi, und ein herrliches Klavierkonzert von dem jungen Kapellmeister Hummel. Den 22sten gab ein soi-disant „berühmter Guitarrenspieler" Prof. Aimari ein

Das Theater an der Wien führte den Gymnastiker Kilschnigg, ausser dem wiederholt in die Scene gesetzten Thier-Drama: „Domi“, noch in einer neuen Gelegenheitsposse vor, betitelt: „Der Mensch als Affe“, oder „Der Affe als Mensch“, mit Musikbegleitung vom Kapellmeister Ott. Das war aber eine gar pitoyable Geschichte, welche trotz dem, dass die demaskirte *persona quaestionis* zum ersten Male als geschmackvoll costumirter, angenehm gebildeter Elegant sich präsentirte und in verschiedenen Zungen dem Auditorium seine wirklichen oder vielleicht blos fingirten Lebensfata erzählte, einen completten Schiffbruch erlitt. Eine andere Novität: „Die Bekanntschaft im Paradiesgärtchen“, „Die Entführung aus dem Himmel“ und „Die Verlobung im Elisium“, traf ein günstigeres Schicksal. Die Localposse, als deren Verfasser der Komiker Hopp sich eröffnete, und wozu dessen Sohn die Musik — einen keineswegs misslungenen Erstlingsversuch — lieferte, gefällt durch heitern Humor, wirksame Theatercoups, und macht volle Häuser: die Hauptsachen bei solchen Volkspiecen. — Der treffliche Buffo Scholz wählte zu seinem Benefice den „Alpenkönig und Menschenfeind“; er war als „Habakuk“ eine recht ergötzlich drollige Person; den „Rappelkopf“ hatte Hr. Nestroy übernommen; er gab ihn in seiner Manier gar nicht übel; jedoch gänzlich abweichend von den Intentionen des Dichters. Später wagte in dieser bedeutenden Rolle, aber auch nur ein einziges Mal, ein gewisser Hr. Wallner zu erscheinen, dessen ausschliessliche Kunst blos darin bestand, den verstorbenen Raimund zuweilen in Ton und Sprache wirklich täuschend nachzuahmen. Der Eindruck konnte keineswegs angenehm sein, da alles Uebrige, Gang, Haltung, Persönlichkeit, Spiel und Mimik dem Originale abstract entfremdet, ja meist unter aller Kritik war. — Auch desselben Verf. allegorisches Mährchen: „Moisasur's Zauberfluch“, wurde wieder aus der Vergessenheit hervorgesucht, indessen in vielen Beziehungen weit unbefriedigender dargestellt, als beim ersten Erscheinen, unter des Vaters wachsamer Aegide. —

Die Leopoldstädter Bühne versäumte ebenfalls nicht, ältere, beliebte Zugstücke mit sorgfältiger Aufmerksamkeit wieder in die Scene zu bringen; z. B. die Parodie: Cabale und Liebe, und Gisperl und Fisperl von Bäuerle; die gefesselte Phantasie, Finette Aschenbrödel, die Lieb' auf der Alm, der Schatzgräber, zum Debut des Regisseurs Seipelt; die falsche Prima Donna, worin der bekannte Schauspieler Kirchner die Catalani, wie immer, mit Spiegelbildertreue copirte, u. m. a. — Neuigkeiten waren: Die beiden Bettler, oder Der Thurm zu Ringholm, romantisches Gemälde mit Musik v. Scutta, worin als fatalistischer Hebel ein gut dressirter Hund figurirte; die Luftschiffer, in Musik gesetzt von Hrn. v. Marinelli; dem Andenken Raimund's, oder die Gränze der Vergänglichkeit, eine höchst gelungene Allegorie von Weidmann, mit eingewobenen Scenen aus den Verewigten dramatischen Werken; Pierot als Wittwer, oder der verwandelte Elephant, komische Zauberpantomime von Fenzl mit charakteristischer Musik von Hebenstreit. —

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung der Herbstopern und Anfang der Karnevalsopern in Italien u. s. w.

14. Januar 1837.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Zu der bereits umständlich angezeigten Eröffnung (*Apertura*) der Herbstsaglione ist in Betreff der Norma noch Folgendes nachzutragen. Die Unger, nach ihr die Lonati, gewannen jede Vorstellung immer mehr die Gunst des Publikums; das köstlich von Beiden vorgetragene Duett entzückte Alles. Der schon erwähnte von hier gebürtige Dilettant Antonio Paterna, der wegen nicht erfolgter Ankunft des Tenors Biacchi die Rolle des Pollione übernahm und die Bühne zum ersten Male betrat, hat eine schöne Stimme und gute Gesangsmethode, in der Action ist er natürlich noch Anfänger; aber benannte Vorzüge waren mehr als hinreichend, die Landsleute zu electrisiren, die ihn auch verdienterweise sehr aufmunterten und nicht wenig beklatschten. Am 4. Oct. ging Donizetti's Belisario in die Scene und missfiel im Allgemeinen nicht, was nach der Norma viel sagt. Hierzu trugen die Sänger grossentheils bei. Die Unger (Antonina) wetteiferte mit sich selbst als Sängerin und Actrice; die Palermitaner wollten sich besonders bei ihrer Scena ed Aria finale die Hände wund schlagen, die Liebe heiser schreien und das Hervorrufen nahm kein Ende; ein ähnlicher Lärm hatte in ihrer Cavatina und im ersten Finale Statt: möchte die liebe Unger nur nicht Manches übertreiben!... Die Lonati (Irene) zeigte sich noch wackerer als die Adalgisa, weil diese Rolle ihrem zarten lieblichen Gesange weit angemessener war. Hr. Paterna (Alamiro), schöne Stimme, schöner Gesang und — vor der Hand weiter nichts. Herr Botelli (Titelrolle, hier neu) ist, was die italiener nennen, ein Professore, und wer hier zu Lande vom Theaterpublikum jenes Prädicat erhält, kann seine Rolle vortrefflich, gut, minder gut, niemals aber schlecht geben. Botelli, hübsch von Person, mit einer nicht umfangsreichen, theils verschleierten, in den höhern Chorden schwachen Stimme, singt gut, öfters artig, und war daher im Ganzen ein guter Belisario, weswegen er ebenfalls die Gunst der Zuhörer gewann. Da die Unger nach wenigen Vorstellungen von einer Unpässlichkeit befallen wurde, so blieb das Theater 14 Tage lang geschlossen. Einstweilen sollte nun die Lonati als Prima Donna in einer andern Oper auftreten, allein — ach Himmel! ein bösartiges Nervenfieber raffte diese hoffnungsvolle Künstlerin am 4. Nov. im Beginne ihrer Laufbahn und in der schönsten jugendlichen Blüthe für immer von der Bühne weg. Ihr am 6. Nov. in der hiesigen Kirche S. Carlo de' Lombardi (die verblichene Ortensia Lonati — nicht mit einer andern Sängerin dieses Namens zu verwechseln — war bekanntlich eine Mailänderin) Statt gefundenes Leichenbegängniss war durch starken Zulauf der hiesigen Bewohner imposant zu nennen. Die anwesende Antonietta Trost übernahm nun die Rolle der Adalgisa, während dessen man aus dem Staube eine alte Opera buffa: Amore ed armi, des alten bekannten Mosca hervorsuchte (man behauptet, die Unger selbst habe sie ge-

wählt); da aber sowohl die sogenannte Sinfonia (Ouverture) als vieles Uebrige dieser Oper allzuleer befunden wurden, so setzte ihr vorerst ein Maestro eine moderne Perücke auf, nachher spickte er das Ganze mit Posaunen, Trompeten, Trommeln und Pfeifen, strich hier und da was ihm beliebte, legte zwei fremdartige Stücke ein, darauf machte man die Theaterproben und einen — solennen Fiasco; die Unger und das Publikum waren nicht gut gelaunt. — Um die Hälfte Novembers trat die gefeierte Sängerin noch in Bellini's Beatrice Tenda mit vielem Beifalle auf. Die Musik dieser Oper, welche allenthalben auf der Halbinsel wenig anzog, wurde aus leicht begreiflichen Ursachen in der Hauptstadt der Insel Sizilien vortrefflich befunden. Botelli war ein schöner Filippo, geberdete sich aber etwas zu viel.

Durch den Tod der armen Lonati und die zu Ende Novembers erfolgte Abreise der Unger nach Rom musste die Herbststagione diesmal bei Zeiten geschlossen werden. Hierzu trug noch der Umstand bei, dass die Spech, welche Anfangs December die Unger ersetzen sollte, anstatt gerade hierher zu kommen, nach Neapel ging, um dem Tenor Lorenzo Salvi, mit welchem sie sich unlängst vermählte, einen Besuch abzustatten. Da aber in jener Hauptstadt dermalen die Cholera wüthet, so hat die Künstlerin vor ihrer Ankunft allhier eine leidige Quarantaine zu bestehen gehabt, worüber wieder 14 Tage vergingen. Der längst erwartete Tenor Biacchi ist endlich ebenfalls angekommen. Die Gabussi wird durch die Cosatti, und die verstorbene Lonati durch die Gebauer ersetzt.

Catania. Coppola's Nina wurde hier am 5. Dec. mit einer ausgelassenen Freude von A bis Z aufgenommen. Warum? weil Coppola Bellini's Landsmann und B. in Catania geboren ist. Da man aber den abwesenden Maestro Coppola nicht bei jedem Stücke auf die Scene rufen konnte, so erzeigte man diese Ehre seinem hier anwesenden Bruder. In der zweiten Vorstellung machten Oper und Sänger (die Ruggieri, die Herren Dagnini, Del Riccio u. s. w.) Fiasco. Ist's möglich? ... Dergleichen Komödien werden in Italien öfters aufgeführt.

Neapel. Nach der Novena des hiesigen Schutzpatrons San Gennaro wurde das grosse Theater S. Carlo mit Hrn. Raimondi's neuer ernsthafter Oper Isabella degli Albenati eröffnet und fand überhaupt eine mittelmässig gute Aufnahme. R. ist aus diesen Blättern längst bekannt, und würde sich als Kirchencomponist selbst in Deutschland Ehre machen. Den Satz verräth er also gut, hat auch manches Vorzügliche für's Theater geliefert, allein im neuen Reiche der Harmonie —. Indess fand ein Duett zwischen der Manzocchi (Titelrolle) und dem Bassisten Barroilhet (Diego), ein Duett zwischen Letzterem und dem Tenore Ronzi (Piero), Einiges vom Finale des 2ten Aktes und das Schlussrondo der Prima Donna verdienten Beifall. Am 19. Nov., als am Namenstage der Königin Mutter, ging die zweite neue, mit Tänzen verflochtene Oper, Assedio di Calais, von Donizetti in die Scene. Die Damen Manzocchi und Barili, Barroilhet und der junge Lablache wurden mehr oder weniger stark beklatscht und Donizetti sechsmal auf die Scene gerufen. Zwei Duetten, zwischen Sopran und Bass, Sopran und Contralt, Mehres im zweiten Finale, Lablache's Arie im dritten Akte gefielen am meisten. S. M. der König liess Hrn. D. durch einen seiner Kämmerer eigens zu diesen guten Aufnahme gratuliren, und in einem im hiesigen Amtsblatte erschienenen Hofartikel über diesen Galatag wird herkömmlicherweise auch der neuen Oper erwähnt, des fruchtbaren und kräftigen Genie's des berühmten Ritters Donizetti (del fecondo e robusto ingegno del chiarissimo cavaliere Donizetti). Die Belagerung von Calais zog jedoch in den folgenden Vorstellungen weit weniger an, und D. selbst ist gesonnen, den dritten Akt umzuarbeiten. — Von den ältern Opern wurden auf beiden Königl. Theatern wechselsweise gegeben: Chiara di Rosenberg am meisten, mit der Barili, Patti, Antoldi und Sanquirico; Nina pazza per amore ebenfalls oft (die Barili machte die Titelrolle); minder häufig die Norma und Parisina, und ein- oder zweimal die Capuleti.

Auf dem Teatro Fondo gab man insbesondere in Gegenwart des Hofes die neue Operette Un anno e un giorno, nach dem Französischen vom Marchese Andreotti bearbeitet, mit schöner und brillanter Musik von Hrn. Julius Benedict. In ihr debutirten der aus Paris zurückgekehrte junge Lablache und Mad. Villent-Bordogni, Tochter des einst in benannter Hauptstadt beliebten Tenors Bordogni. Die glänzende Aufnahme des Landskindes kann man sich denken. Prinz Leopold berichtete sie auf der Stelle der Königin der Franzosen, die sie am ersten Hrn. Lablache Vater mittheilte. Vorzüglich gefielen in dieser Operette die Cavatinen der beiden Debutirenden, ein Duett zwischen dem Lablache und der Manzocchi und das Finale. Vor seiner Abreise erhielt Hr. Benedict von der Königin Mutter eine brillantene Brustnadel.

Auf dem Teatro Nuovo, wo um ein Spottgeld und gratis Opern geschrieben werden, die meist sehr bald das Zeitliche verlassen, waren diesen Herbst neu: Gianni di Parigi, del Maestro Antonio Speranza, und La Lettera perduta, de Conte Gabrielli. Erstere gefiel so so, die zweite weniger als so so; von beiden ist nichts zu sagen, sie wurden auch wenig gegeben, dafür desto mehr Donizetti's Betly und die Sonnambula.

So eben lese ich in der 34sten No. der allg. mus. Zeit., Jahrg. 1836, S. 562 die Bitte der verehrlichen Redaction um eine zuverlässige Nachricht über Crescentini's letztes Schicksal. Da aber 15 Nummern rückwärts, in der 19. Nummer nämlich, unter der Rubrik „Neapel" S. 314 ...nten, von ihm als noch immer im hiesigen Conservatorium Angestellten (freilich mit keinem grossen Lobe) die Rede ist, so ist hier blos in Betreff seines Alters hinzuzufügen, dass er bereits über die 70 hinaus ist (er sang schon 1779 als Frauenzimmer auf dem Theater zu Rom, vor ungefähr 40 Jahren in Männerrollen auf den Theatern zu Padua und Venedig, gleich darauf in Wien). Dass übrigens, wie Sie a. a. O. sagen, in der letzten Angabe der berühmtesten Gesanglehrer, die jetzt in Italien wirken (No. 23, S. 383, Rubrik Ancona), seiner nicht gedacht wird, ist natürlich.

Seit der Tosi, die längst das Theater verlassen, hat Crescentini der Opernwelt nichts besonders Vorzügliches geliefert, während Mailand und Bergamo immerwährend zahlreiche treffliche Sänger bilden. In Mailand wirken am meisten das k. k. Conservatorium, die beiden berühmten Gesanglehrer Bianchi und Ronconi, nebst einigen andern gar nicht zu verachtenden Singmeistern; aus Mailand gehen dermalen die meisten Sänger hervor. Die italienischen Berichte dieser Blätter haben die vielen guten Gesangskünstler, welche Simon Mayr's Bergamasker Tonschule der Welt gegeben und noch gibt, stets bekannt gemacht. Nächst Mailand und Bergamo verdient Bologna's musikal. Lyceum eine ehrenvolle Erwähnung. Unser Conservatorium hat in der neuesten Zeit blos eine bedeutende Menge Operncomponisten geliefert, darunter Mercadante, Bellini und Ricci die bekanntesten sind. Dermalen sieht es in diesem Etablissement nichts weniger als glänzend aus. Zingarelli, das Haupt des Ganzen, nähert sich allmälig den Neunzigern, lebt auf dem Lande; sein Wirkungskreis ist daher rein null. Crescentini, das Haupt des Gesangdepartements, ist zwar Greis, befindet sich aber wohl, konnte und kann noch immer thätig sein, allein er war es niemals, und hat von der Regierung ein schönes Honorar. Donizetti bekleidet jetzt ad interim Zingarelli's Amt, wird wahrscheinlich dessen Nachfolger, da er, wie aus Obigem zu ersehen ist, die Gunst des Hofes geniesst; aber D. allein kann nicht Allem vorstehen. Um nur Eins zu erwähnen, bei seinem Antritte als Compositionslehrer des Conservatoriums sah er sich genöthigt, mehre ihm zugeschickte absolvirte Zöglinge der Numerica (des Generalbasses) abermals nach ihrer Schule zu verweisen, weil sie von jener Lehre so viel als nichts wussten. Hat aber Italien überhaupt eine ordentliche Generalbass- und Compositionslehre, nur eine solche wie von Türk, Kirnberger, Albrechtsberger, Koch, geschweige erst wie die neuesten eines Weber, Andre u. s. w. aufzuweisen? Nein. Die von Asioli zur Zeit der französischen Regierung für's Mailänder Conservatorium nach Valotti bearbeitete Harmonielehre besteht, so zu sagen, aus lauter geometrischen Figuren und schreckt jeden Anfänger ab. Seine unlängst als Nachlass bei Ricordi herausgekommene korpulente und theuere Compositionslehre entspricht ebenfalls dem nicht, was ein solches Lehrbuch sein soll. In ihr wird immer mit den alten Tonlehrern gehadert, das Ohr als einziges höchstes Prinzip in der Musik aufgestellt, melodische Fortschreitungen als schlecht taxirt, die doch bei den grossen Meistern die schönste Wirkung machen; eine der minder guten Rossini'schen Ouverturen in Partitur analysirt, um zu beweisen, dass R. nicht allein ein grosser dramatischer, sondern auch grosser Instrumentalcomponist sei (sic), u. dgl. vortreffliche Dingerchen mehr. Welch ein Schatz für Italiens zahlreiche Musikschulen wäre nicht z. B. ein neu bearbeiteter wenig kostspieliger Albrechtsberger, der doch schon in Frankreich zwei Auflagen erlebt!... Aus dieser kurzen Digression geht, sonderbar genug, hervor, dass das sogenannte Vaterland der Musik noch bis 1837 keine Harmonie- und Compositionslehre für Schulen, wie sie sein sollen, besitzt. Um aber wieder auf den dermaligen Wirkungskreis des Gesanguntterrichts in Italien zurückzukommen, wird hier schliesslich bemerkt, dass ausser Mailand, Bergamo und Bologna, die in dieser Hinsicht, wenigstens für jetzt, als wichtig zu betrachten sind, auch hier und da aus den Musikschulen anderer Städte dieser Halbinsel, in der neuesten Zeit namentlich aus der Turiner und Florentiner, gute Sänger für die Oper hervorgegangen sind. Gesang hat noch immer hier zu Lande seine Heimath, und unsere einst weltberühmten Conservatorien haben auch in diesem Fache Grosses geleistet; seitdem sie in eins verschmolzen, hat es mit der Herrlichkeit ein Ende genommen.

Göttingen. Am 7. Januar hatten wir das Vergnügen, im 4ten akademischen Winterconcerte Hrn. Meyenberg, Clarinettist bei der Königl. Garde zu Potsdam, als ausgebildeten Künstler zu hören, der uns vor 14 Jahren schon als Zögling des Hrn. Stadtmusikus Jacobi*) durch manches Clarin.-Solo erfreute. Seit Hermstedt's Glanzperiode, in welcher er hier auftrat, erinnern wir uns nicht, einen ähnlichen Kunstgenuss gehabt zu haben, als uns Hr. M. durch den Vortrag zweier Compositionen von Wieprecht gewährte. Bewunderungswürdige Fertigkeit und Deutlichkeit, schöner Ton, herrliches Portamento und ungemeine Sicherheit ohne alle Anstrengung in den kühnsten Sprüngen aus der Tiefe bis zur Höhe beurkunden seine Virtuosität. Die Compositionen, welche er vortrug, von einem uns bis dahin noch unbekannten Componisten, waren zweckmässig für die Clarinette geschrieben und meisterhaft instrumentirt.

Director Dr. Heinrotk.

Notiz.

Se. Majestät der König der Niederlande haben gerubt, dem Hrn. Jean Oberlaender in Aachen, der als gezeichneter Organist, als trefflicher Pianist und als ein in der hohern Tonkunst sehr bewanderter und erfahrener Mann einen ehrenvollen Platz in der Reihe unserer jetzt lebenden Künstler einnimmt, nach Ueberreichung einer Composition: Partitur einer Symphonie, einen kostbaren Brillantring als Zeugniss seines hohen Wohlwollens allergnädigst einhändigen lassen.

Druckfehler. S. 75, Z. 10 v. u. lies *Contrebandier* statt Contrebandiere.

*) Aus der Schule des Hrn. Jacobi sind bereits tüchtige Männer hervorgegangen und haben ihren Platz in Kapellen gefunden. Wir freuen uns, ein solches Kunstinstitut zu besitzen, und zwar um so mehr, da das leidige Patentwesen in den Nachbarstaaten die meisten Anstalten der Art, die einst zum Heil der Kirchenmusiken weise und wohlthätig gestiftet wurden, jetzt zu Grunde richtet. Vielleicht erlaube ich mir, nächstens über diesen unheilbringenden Franzosen-Nachlass ausführlicher zu reden. *R.*

INTELLIGENZEN.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von B. Schott's Söhnen in Mainz erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

L'Ambassadrice.

Opéra comique en 3 actes, paroles de Scribe et St. George.

Musique de D. F. E. Auber.

Partitur, Orchesterstimmen, Klavierauszug und allen andern einzelnen Ausgaben.

Nuits d'été au Pausilippe. Album lyrique

contenant 6 ariettes et romances, et 6 nocturnes à 2 voix,

mis en Musique avec accompagnement de piano par

G. Donizetti.

Les premiers leçons récréatives,

24 petits morceaux progressifs pour le Piano, soigneusement doigtés par

François Hünten.

3 Suites.

Im Laufe des künftigen Monats erscheint mit Eigenthumsrecht im Verlage des Unterzeichneten:

William Sterndale Bennett, Troisième Concerto pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 9. (C moll.)

Leipzig, im Januar 1837.

Fr. Kistner.

Im Februar 1837 erscheint bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz:

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den wichtigsten Genuss an derselben fördernsten Meister der für die Musik entscheidendsten Nationen: gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben von

Frdr. Rochlitz.

Erster Band, Pr. 3 Thlr. Sächsisch.

Das Ganze besteht aus 3 Bänden, die drei Epochen der Musik darstellend. Der zweite Band wird in 6 Monaten und der dritte zu Ostern 1838 erscheinen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden ist erschienen:

Czerny, Ch., Op. 402. Le petit Artiste au Salon musical. 6 Morceaux faciles sur des thèmes fav. p. le Piano. N. 1. 2. 3. à 16 Gr. (avec Vignette).

Marlacchi, F., Canzone „Vanne o rosa fortunata" mit Pfte. (mit Vignette). 4 Gr.

Reissiger, C. G. (Königl. Sächs. Kapellmeister), Lieder u. Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pfte. Op. 114. 16 Gr.

— Der Zigeunerbube im Norden. Bolero für 1 Stimme mit Pfte. (mit Vignette). 4 Gr.

Das Stabat mater von Emanuel Astorga

soll, wenn sich eine hinreichende Zahl von Abnehmern findet, dem Drucke übergeben werden, was den Freunden alterer Tonkunst eine um so willkommnere Erscheinung sein wird, als dieses höchst interessante klassische Werk bisher nur in einzelnen Privatsammlungen als Manuscript vorhanden war.

Der Subscriptionspreis der Partitur ist auf 4 Thlr. Preuss. Cour. festgestellt worden; auch sollen auf Verlangen Chorstimmen, das Quartett zum Preise von 3 gGr. oder 10 Sgr. geliefert werden. Eine ausführliche Anzeige und Liste zur Unterzeichnung liegt in allen Buch- und Musikhandlungen bereit, und wird die Versendung an die gerhrten Subscribenten die unterzeichnete Buchhandlung übernehmen; doch wird alle einzige Correspondenz portofrei erbeten.

Der Druck wird im Februar d. J. beginnen.

Halle a. d. S., im December 1836.

C. A. Kümmel.

Einladung zur Subscription.

Unter den vielen gedruckten, theils vortrefflichen Hymnen und Motetten für Männerstimmen gibt es, ausser einigen mit einer Masse von Blasinstrumenten versehenen, nur wenige für das volle Orchester eingerichtete. Unterzeichneter ist daher gesonnen, einen Jahrgang Kirchenmusiken für Männerstimmen mit Begleitung des vollständigen Orchesters in zwei Lieferungen, zu 10 oder 12 Bogen die Lieferung, auf dem Wege der Subscription im Drucke erscheinen zu lassen, und bittet daher sowohl die ihm befreundeten und bekannten, wie auch die übrigen Herren Musik- und Gesang-Vereins Directoren, Cantoren, Organisten und sonstige Freunde der Kirchenmusik ergebenst, das Unternehmen durch Bekanntmachung desselben und gefälliges Sammeln von Subscriptionen (Privatsammler, die sich mit ihren Bestellungen direct und portofrei an Unterzeichneten wenden, erhalten auf 8 Exemplare eins frei) nach Kräften thätig und freundlich zu unterstützen.

Die Compositionen selbst sind einfach, frei von allen Künsteleien, dem Zwecke und Orte möglichst angemessen, nicht allzustark instrumentirt, und daher für alle kirchen Deutschlands, denen nur ein leidliches Orchester zu Gebote steht, zu gebrauchen.

Die Lithographirung der ersten Lieferung wird sogleich nach einer zur Deckung der Kosten hinreichend gefundenen Theilnahme beginnen und bis Ende April d. J. beendigt sein, bis wohin auch die Subscription 3 Bogen 2 Gr. Pr. C. noch offen bleiben, dann aber ein erhöhter Preis, 3 Bogen 4 Gr. Pr. C., eintreten soll.

Die resp. Subscribenten machen sich für den ganzen Jahrgang verbindlich.

Alle Buch- und Musikhandlungen Deutschlands nehmen Aufträge zur Subscription hierauf an und haben sich mit ihren Bestellungen an die Schmersche Buchhandlung hier zu wenden.

Eisenberg im Herzogthum Altenburg, am 22. Januar 1837.

A. Feller, Hofprg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. № 7. 1837.

Schulbuch für den Gesang.

Anleitung zum Gesangunterrichte für Lehrer an Volksschulen, nebst einer Sammlung von zwei-, drei- und vierstimmigen Liedern und Chorälen für Kirche und Schule, und einem Anhange von Gesängen für 3 *und* 4 *Männerstimmen in Noten- und Zifferschrift* von *P. Müller*, Rector und Lehrer am Grossherzogl. Hessischen Schullehrerseminar in Friedberg. Erste Abtheilung: Anleitung zum Gesangunterrichte. 2te Abtheilung: 2-, 3- und 4stimmige Lieder. Darmstadt, bei L. Pabst. 1836. in Querquart.

Das Werk erhält schon dadurch Bedeutsamkeit, dass sich der Grossherzoglich Hessische Oberschulrath nach eingeholtem Urtheile sachverständiger Männer und mit Beistimmung des Grossherzogl. Hess. Oberconsistoriums und des bischöflichen Ordinariats zu Mainz einstimmig für die Einführung desselben in sämmtlichen Volksschulen des Grossherzogthums Hessen ausgesprochen hat. Dass aber Schulbücher eines ganzen Landes die Aufmerksamkeit der Lehrer aller andern teutschen Länder in Anspruch nehmen müssen, der Geschichte der Jugendbildung und einer genauern Vergleichung wegen, wird von Allen zugestanden werden. Da sich nicht jeder Lehrer bei der Menge solcher Gesangschulen jedes Buch der Art auf Gerathewohl anschaffen kann, so muss die Anzeige eines solchen Werkes möglichst genau sein, damit Jeder selbst sehe, in wie weit es für seine Unterrichtsmethode passt und ob er überhaupt Vortheil für sich daraus zu ziehen hoffen dürfe. Treu übersichtliches Hinstellen der Methode wird daher in solchen Fällen das Vorzüglichste und Nützlichste sein. Der Lehrgang ist folgender:

Dauer und Bewegung der Töne macht den Anfang. Jeder Ton erfordert Zeit, in längere und kürzere, gerade und ungerade eingetheilt, was mit „la" und mit Zählen 1, 2; 1, 2, 3; 1, 2, 3, 4 vorgesungen wird. In solche Abschnitte wird jedes Tonstück eingetheilt und dieser Abschnitt heisst Takt, der durch Zählen oder mit der Hand angegeben wird. In den Uebungen wird mit Zählen und Taktschlagen abgewechselt, langsam und geschwind. Die Zeichen des Schweigens werden gleich mit erwähnt, aber nicht weiter, als in Viertelspausen angegeben; der Taktstrich wird auch genannt. 2) Die Höhe und Tiefe der Töne. „Es gibt hohe und tiefe Töne. Eine Aufeinanderfolge von höhern und tiefern Tönen wird Melodie genannt. Um Melodieen singen zu können, muss man die Töne treffen lernen. Derjenige Ton, woran die andern abgemessen werden, wird mit 1 bezeichnet." „Es wird nun 1 in verschiedener Tonhöhe, zuerst ohne, alsdann mit Taktübungen gesungen. Man kann sich dabei des Wortes „eins" oder der Sylbe „la" bedienen." Die ersten Uebungen mit 1—3 in 2-, 3- und 4-Vierteltakt; dann mit 1—5 und 3; dazu tritt die 8, also der volle Accord. Gleich bei der ersten Uebung können die Schüler in 2 Abtheilungen gebracht, und wenn sie einen Ton mit Sicherheit treffen, 2stimmig geübt werden. (?) — Damit lassen sich schon Melodieen singen; 'es folgen einige mit und ohne Text, ein- und 2stimmig. „Zwischen diesen 4 Tönen liegen noch andere. Einübung der Zweiten, der Vierten, der Sechsten, der Siebenten." Zum Schlusse ein 3stimmiges Beispiel zur Uebung. — „Die 8 Töne, die geübt wurden, bilden eine Tonleiter. Wenn wir über die 8 hinausgehen, finden wir die Wiederholung der frühern Töne in einer höhern Ordnung, und 8 ist alsdann 1 in dieser höhern Ordnung. Die Bezeichnung ist die gewöhnliche

1-2-3-4-5-6-7- | 1 2 3 4 5. | 1- | 7 6 5 4.

Mit dieser Bezeichnung werden nun 1-, 2- und 3stimmige kurze Uebungen gegeben mit Text. — „Man kann auch mehre Töne zu einer Sylbe singen." Also das Bindungszeichen. Dabei wird bemerkt: „Man hat hierbei darauf zu achten: dass die Sylbe, worauf mehre Töne kommen, ohne Absatz, z. B. nicht mit h, gesungen werde etc. und im Allgemeinen: dass bei Diphthongen nur der erste Vocal als ein mehr oder minder modificirtes a gehalten, der zweite aber, so wie alle unmittelbar darauf folgenden Consonanten, erst kurz vor dem gänzlichen Schlusse der Sylbe ausgesprochen werden."

Mit dem modificirten a hat es freilich seine eigene Bewandniss. Dergleichen lässt sich auf dem Papiere nicht genau darstellen. Der Lehrer spreche selbst gut und schön aus, mache es seinen Schülern stets richtig vor, halte auf gutes Nachbilden und lasse sich keine Mühe verdriessen. Dann wird's werden, mit blosem Reden darüber wird nichts. — 3) Der Ausdruck der Töne. Sie müssen rein, voll und gleichartig hervorgebracht werden. Dazu muss jeder Schüler oft einzeln vorgenommen und die Tonleiter in verschiedener Höhe oft gesungen werden. Die Töne können stark, mässig stark und leise gesungen werden. Es ist hier nur von *ff. f. mf. p. pp.* die Rede. — Diese erste Stufe umfasst also die Töne der harten Tonleiter in ihren leichtesten Verbindungen. Der Verf. fährt fort: „Zur Darstellung dieser Uebungen bedient man sich am besten ausschliessungsweise der Ziffern, weil nach ihnen beliebig in jeder Tonhöhe gesungen werden kann. Weiter hinaus möchte der Gebrauch der Noten vorzuziehen sein; denn man muss die weitern rhythmischen Bezeichnungen ohnehin von den Noten entlehnen. Ein Hauptvortheil der Zifferbezeichnung ist besonders bei Ausweichungen in eine andere Tonart fühlbar, indem also der Grundton, von welchem ausgegangen wird, aufhört, ein Haltungspunkt zu sein.“ — Das ist vollkommen wahr, ja der Nachtheile sind noch mehre, wenn die Ziffern noch weiter beibehalten werden; namentlich wird die Uebersicht mehrstimmiger Sätze ungemein erschwert und der Preis solcher Ziffergesänge, die weit mehr Raum einnehmen als die Noten, sehr vertheuert, und dazu zum Nachtheile höherer Einsicht in die Kunst. Und dennoch behalt der Verf. auch ferverhin die Ziffern neben den Noten bei, weil viele Lehrer den Gesang nach Ziffern in ihrer Schule eingeführt haben. Dieses Nachgeben, um es Allen recht zu machen, billigen wir nicht im Geringsten. Wozu führt es? dass das Buch zweimal theurer und der Eigensinn mancher Lehrer bestärkt wird; das ist Alles. Von jetzt an sind Noten besser als Ziffern und sollten allein gebraucht werden. Zur Vergleichung mit den Noten könnten einige Beispiele in doppelter Notirung stehen, damit die Schüler sich besser finden; weiterhin sind die Ziffern vom Uebel. — Auf der zweiten Stufe werden die Noten gelehrt, der Takt, wo der ⅔ so erklärt wird: „Er hat 2 Schläge von gleicher Zeitdauer. Die 3 ersten Achtel gehören also zur guten, die 3 letzten zur schlechten Zeit.“ Das ist nicht ordentlich, nicht deutlich und bestimmt genug, der weitern Lehre vom Takte nachtheilig. Das Ganze ist zu unbestimmt. — „Von der Tonhöhe durch Noten“ bringt das Gewöhnliche, dem einige Notenbeispiele beigegeben sind, 1-, 2- und 3stimmig, was sich in Zifferschrift wiederholt. Zur Erklärung der chromatischen Töne wird der Lehrer noch Manches zu erklären haben; es könnte deutlicher sein. Die Uebungen der Intervalle sind zweckmässig, hätten aber nach der schon gekannten Zifferschrift leicht fasslicher gemacht werden können. Dazu ist ja eben der Anfang des Singens nach Zahlen vorzüglich nützlich. Im Folgenden ist nichts Wesentliches übergangen, doch auch, gegen andere Schriften der Art gehalten, nichts hervorstechend Ausgezeichnetes. — Der zweite Theil enthält mehrstimmige leichte Lieder, die meisten von P. Müller componirt, in der Regel einfach und angemessen, wenn auch nicht stets verschiedenartig genug. Weniger der Empfindung zusagend sind No. 16 Abschiedslied; No. 23 das Heimweh; No. 37 Alplied; No. 38 Beruhigung. Zu viele Nummern von seinen Liedern stehen im tripliren Takte. Für vorzüglich gelungen halten wir No. 32, Wiegenlied der Mutter Gottes, und No. 35, Morgenlied. — Die andere Hälfte der von Andern aufgenommenen sind meist gut ausgewählt; vorzüglich hat es uns gefallen, dass der Herausg. mehre Lieder von *J. Gersbach* hier wiederholte; sie sind so natürlich und schlicht als gefühlt und innig, so dass sie überall anklingen müssen.

G. W. Fink.

Einiges über Franz Lachner.

Zu einer Zeit, wo dieser uns persönlich ganz unbekannte Mann so viel Tadel wegen seiner Preisssymphonie erfahren hat, ist es durchaus eine Forderung der Gerechtigkeit, auch Stimmen über ihn laut werden zu lassen, die ganz anderer Meinung sind. Kämen diese nicht von Männern, die auf ein Urtheil in Gegenständen der Musik ein begründetes Recht hätten, so würden wir keinen Gebrauch davon machen. So aber wird die Sache von Bedeutung. Auch die genauere Ansicht der Preissymphonie wird es um so mehr, je verschiedener sich das Urtheil des Publikums, nicht blos der Kenner, darüber ausgesprochen hat. Es ist uns Pflicht, eine eigene deutliche Einsicht in dieselbe zu erlangen und sie mit aller Offenheit vorzulegen. Auffallend ist es doch gewiss, dass ein Werk, welches in Leipzig und Hamburg entschieden durchfiel, in München mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen werden konnte. Diese widersprechenden Vorfalle würden noch mehr stutzig machen müssen, wüsste man nicht längst, welchen ausserordentlichen Einfluss selbst die geringsten vorgefassten Meinungen gerade in Kunstwerken der Musik, deren Sprache nicht eben von Allen so verstanden wird, als Alle sich überreden, auf gute und schlechte Aufnahme haben.

Dadurch wird aber das Werk nur um so merkwürdiger. Wir werden es daher ehestens vornehmen, uns dabei nach Niemand richten, als nach dem, was uns als Wahrheit erscheint; dagegen wollen wir es auch, wie die Meinung sich uns auch gestalten möge, für nichts weiter als für unsere Wahrheit angesehen wissen. Vor der Hand ist hier nur von einem Ausspruche eines kunstgeübten Mannes die Rede, der Hrn. L. persönlich kennt. Was dieser uns über ihn und dessen Wirken in München berichtet, theilen wir hier auszüglich mit. Es heisst unter Anderm: „Ueber die Hierherkunft Lachner's im vorigen Jahre muss ich meine besondere Freude aussprechen. Meine Hochachtung für ihn steigt mit jedem Tage höher, je mehr ich ihn als Mensch, Künstler und Director kennen lerne. Wir haben von seinen trefflichen Werken bereits seine Symphonie No. 3 in D, die Preissymphonie und das Oratorium Moses (von welchem in unsern Blättern berichtet worden ist) gehört. Ich möchte L. einen andern Mozart nennen, mit dem er ungemein viel Aehnliches hat in seiner Schreibart, wenn er nicht auch in manchen Werken einen Haydn unserer Zeit repräsentiren könnte. Er hat die grosse Kunst, den Zauber der Melodie mit den tiefsten harmonischen Kenntnissen zu verbinden, ohne dabei unklar zu werden; er strebt nie nach Originalität und ist doch öfter originell, als Mancher, der sich deshalb abmüht. Kurz, er ist ein mit allen Kunstmitteln ausgerüsteter Gefühlsmensch, der darum unbekümmert ist, ob man in seinen Compositionen findet, was man jetzt leider so oft in der Musik haben will, jenes Angeln nach unerhörten Ideen. In den allermeisten seiner Werke habe ich gesundes Gefühl und ausgezeichnete Stimmenführung gefunden: allein ich kann nicht leugnen, dass ich beim Lesen seiner Partituren an manchen Stellen mir durchaus nicht die Wirkung erwartete, die sie dann beim Hören machten; und gewöhnlich waren es solche Stellen, die in der Partitur leer aussahen und doch im Vortrage die meiste Wirkung machten. Es ist mir in der neuesten Zeit nicht leicht ein Mann vorgekommen, der eine so ausserordentliche Kenntniss des Orchesters besitzt, als er. Namentlich habe ich in seinem dramatischen Oratorium Moses ein ausgezeichnetes Talent im Auffassen der Charaktere und der Situationen gefunden. Und dieser Mann, der so manchen seiner Kunstgenossen auch an Gelehrsamkeit übersieht und doch so klar und natürlich schreibt, der so bescheiden ist, dass er seinen Werth fast nicht zu kennen scheint, wie wird dieser Mann verkannt und angefeindet! Eine mir unbegreifliche Erscheinung.“ — Mir ist die Erscheinung nichts weniger, als unbegreiflich. Und verhält sich Alles so, wie der mir befreundete Briefsteller sagt, woran ich nicht den geringsten Zweifel haben würde, wüsste ich nicht, dass auch die Freundschaft oder doch die Neigung für einen Mann von manchen Seiten her befangen machen kann: so wäre die Erscheinung völlig in der Ordnung, und es wiederholte sich nur an ihm, was ziemlich Alle erfahren, deren Superiorität man nicht eher zu verfolgen aufhört, bis man sie entweder vor der Welt zerschlagen oder sie durch Widerspruch so hoch gehoben hat, dass man sie anzuerkennen sich wohl gezwungen fühlt, weil auf einer gewissen Höhe das ganze, im Allgemeinen überall das wahrhaft Hohe freudig anerkennende Publikum sich auf die Seite des durch Neid und Missgunst gekränkten, aber siegreich seine grossen Zwecke ruhig und fest verfolgenden Mannes wirft. Wie es daher auch mit dem Wesentlichen der Preissymphonie stehen mag, die wir noch nicht genau kennen: es kommt auf ein einzelnes Werk nicht einmal an. Möge also Hr. Lachner immer getrost und tüchtig fortarbeiten, ja gerade um des Widerspruches willen doppelt und dreifach tüchtig, so dass er uns gibt, was er nur vermag! Ist das in ihm, was der Briefsteller sagt, der Geist, der Hohes hat und ehrt, so wird es sich herausstellen und kann nicht verborgen bleiben, und wenn Tausende dagegen wären. So viel für jetzt. Bald über die Symphonie. *G. W. Fink.*

Virtuosität gegen Virtuosität oder Liszt gegen Thalberg.

Hr Franz Liszt hat neulich eine catilinarische Rede gegen Hrn. Sigismund Thalberg gehalten, die so manches Merkwürdige enthält, dass die Gazette mus. in ei- . . Anmerkung des Redacteurs sich einen Vorbehalt sichert und eine ganz abweichende Meinung ihrer andern Mitarbeiter zugesteht. Ist die Erscheinung an sich schon von ganz besonderer Art, so wird sie es dem Teutschen und dem Ausländer überhaupt noch mehr durch die Nebendarstellungen, die gleich anfangs darin vorgetragen werden und die, wie es scheint, gar wohl Allen, die nicht in Paris zu leben das Glück haben, den Staar stechen könnten, wenn er nicht total unheilbar geworden ist, was doch nicht überall der Fall sein dürfte. Dazu scheint mir die Einleitung der Rede ganz vorzüglich geeignet. Hr. Liszt beginnt: „Kaum vor einem Jahre ist der Name Thalberg das erste Mal in Paris erklungen; seine Reputation, die in Wien ihren Anfang nahm und sich nach und nach über einen Theil Teutschlands verbreitete, hatte noch nicht den Rhein übersprungen, noch nicht vor dem Pariser Publikum jene entscheidende Sanction erhalten, welche das Talent gewissermaassen hei-

ligt, es erhebt und mit einer Glorie des Ruhmes umgibt, welcher das übrige Europa ohne Zaudern und ohne Prüfung (!) beistimmt. Denn man kann es nicht leugnen, Paris ist jetzt der geistige Mittelpunkt der Welt; Paris gibt dem zurückgebliebenen Europa seine Revolutionen und seine Moden; Paris ist das Pantheon der Lebenden, der Tempel, wo der Mensch ein Gott wird für ein Jahrhundert oder für eine Stunde, der brennende Herd, welcher jeden Ruf erleuchtet oder verzehrt.“ — Köstlich ist es, dass dergleichen einmal so frisch von der Lunge weg herausgesagt wird zur Ehre aller französirenden Affen von ganz Europa! So empörend und widerwärtig diese Emphase, in so plumper Allgemeinheit hingestellt, auch klingt, so lächerlich sie sich auch in den Augen jedes Verständigen ausnimmt, die Pariser selbst nicht im Geringsten ausgenommen: eben so viel Treffendes muss sie doch wiederum gewinnen, wenn man auf unsere lächerlichen Kleinmeister sieht, welche sich mehr als je mit ungeheuerer Keckheit das grosse Wort nicht nur im geselligen Leben, sondern auch sogar in Schriften angemaasst haben. Oder haben wir es nicht in Künsten und Wissenschaften sogar schon häufig genug erlebt, wie manche Elendigkeiten, wenn sie nur eben in Paris Aufsehen machten oder von bestechlichen Kreaturen ausposaunt wurden, von diesen mit einer Salbaderei herausgestrichen worden sind, dass die liebe Unschuld Glimmer für Gold hält? Das miserabelste Gekrück hat sich die Menge nicht blos auftischen lassen, sondern das Zeug auch schmackhaft und berauschend gefunden. — Dass aber Hr. Liszt, der Ausländer, dergleichen Diktate gegen Teutsche, Engländer und Italiener in so überschwenglichen Ausdrücken in solcher Allgemeinheit hinzustellen nicht den geringsten Anstand nimmt, beweist abermals schlagend, dass ein Renegat in der Regel zehnfach ärger ist, als der Befangenste unter den geborenen Gläubigen. Meinte er damit, es solle dies für die Franzosen eine gewinnende *captatio benevolentiae* sein, damit er das Folgende desto gesicherter bieten könnte, so würde er sich doch auch hierin zuversichtlich sehr irren. So viel wir öffentlichen Nachrichten und Erscheinungen zufolge von den Parisern wissen, sind sie klüger, geistiger und darum auch anerkennender und gerechter gegen das Ausland, und namentlich gegen die Teutschen, geworden, was ihnen zur Ehre und gewiss auch zum Segen gereicht; sie wissen recht gut, indem sie sich ihrer Vorzüge erfreuen, die wir ihnen gern zugestehen, dass auch das Ausland Vorzüge besitzt, deren es sich mit Recht freuen darf; sie sind so weit vorgeschritten, dass sie es gar wohl begriffen haben, wie glücklich ein gegenseitig anerkennender Verband die Völker, also das ihre mit, hebt; sie haben sich namentlich überzeugt und beweisen es durch die That, dass eine geistige Verbindung mit den Teutschen beiden Völkern nur Gewinn bringen muss, so wie dagegen eine aufgereizte Verfeindung beider Völker stets die traurigsten Folgen für beide herbeigeführt hat. — Hr. L. selbst ist verständig genug, so fortzufahren: „Es wäre absurd, scheint es uns (uns ebenfalls), das höchste Richteramt, das die französische Nation ausübt (bei wem?), nur einer wirklich moralischen und geistigen Ueberlegenheit zuzuschreiben. Die Engländer sind grössere Staatsmänner, die Teutschen grössere Philosophen und die Italiener grössere Künstler als wir (es ist doch was!). Allein in Teutschland und Italien fehlt der Centralpunkt, der dem Glanze eines Rufes nothwendig ist; auch ist kein Volk mit jenem Bedürfnisse der Sympathie begabt, mit jenem Schwunge nach Aussen, für den wir kein eigentliches Wort haben. Ein Franzose kann keinen Genuss haben, ohne ihn seinem Nachbar mitzutheilen. Dieser Fortpflanzungsinstinkt (!) hilft beträchtlich zum Weiterklingen eines Namens; dazu kommt noch die wirklich ideale Vervollkommnung des Charlatanism in Frankreich (Bravo!), die Vielfaltigkeit der Journale (womit wir gleichfalls gesegnet sind), der Prunk der Annoncen und eine gefällige Leichtigkeit der Uebertreibung (wohl zu merken), welche die französische Sprache mit sich bringt — durch dies Alles begreift man leicht, wie ein Ruf in Kurzem riesenhaft und allgemein werden muss in einem Lande, dessen Idiom an beiden Enden des Erdballs gesprochen wird.“ — „Hr. Thalberg, fährt er fort, hat vielleicht mehr als jeder Andere den glücklichen Einfluss der lobenden Ansteckung erfahren, welche zu gewissen Zeiten sich im Publikum verbreitet. Ein schmeichelhaftes Gerücht war seiner Ankunft vorausgegangen; die aristokratischen Salons wurden ihm, als indirectem Verwandten einer hohen Familie, geöffnet, und wohlwollende Protectionen hatten sogar, um die Neugier zu reizen, die innigsten Gefühle zu profaniren sich erlaubt. Es fehlte nicht viel, und man hätte auf seinen Concertzettel gesetzt, dass er beim Hinscheiden eines berühmten Kindes geweint habe, so eifrig sind die Pariser Freunde, mit ihrem Athem das geringste Lüftchen der Popularität anzuschwellen!“ — Heisst das im Ganzen nicht so viel, als: Lieben Leute, ihr müsst den Pariser Exaltationen nicht gleich Alles glauben. Sie übertreiben entsetzlich und führen euch hinter das Licht —? Da haben wir denn doch eine bessere Meinung von dem heutigen Paris, indem wir nirgend die Verständigen mit den Unverständigen, deren es überall gibt, vermengen. — Ach, wenn es doch ein Anderer, als Hr. Liszt gesagt hätte! Es

wäre am Ende doch weit besser gewesen, wenn Hr. L. diesmal gerade geschwiegen hätte! Hr. L. wird aber noch galliger, nachdem er erwähnt hat: Hr. Th. ist übrigens Pianist Sr. Maj. des Kaisers von Oesterreich, was für viele Leute eine bedeutende Sache ist. Natürlich ist ihm das so viel wie gar nichts, und er ereifert sich darüber nicht wenig. Ein Glück ist es, dass es noch heisst: „Hr. Thalberg hat andere Ansprüche auf Berühmtheit." Unmittelbar darauf fährt er so fort: „Da wir bei seiner glorreichen Erscheinung in Paris abwesend waren, haben wir selbst nicht über alle die Wunder seines Spieles urtheilen gekonnt, aber wir wissen von unterrichteten Männern, dass er ein sehr bemerkenswerther Pianist ist, dass er schon mehr als 20 Pianof.-Werke herausgegeben hat, welche ihn auf gewisse Weise in eine gewisse Kategorie von Componisten stellen. Nur in dieser letzten Hinsicht gehen wir ihn durch mit einer Unparteilichkeit, welche uns der Mangel jeder persönlichen Bekanntschaft leicht machen wird." — Und nun werden Hrn. Thalbergs frühere, in Wien herausgekommenen Werke für völlig nichtig erklärt, so dass ihre vollkommene Nichtigkeit von Allen(?) anerkannt genannt wird. „Publikum und Künstler mögen sie gefälligst ignoriren." Th.'s 22stem Werke Grande Fantaisie und seinen beiden Capricen Op. 15 u. 19 ergeht es nicht besser. Wir müssen aber doch gestehen, dass uns die Caprice Op. 19 gar nicht so übel gefallt, als uns Hr. L. überreden möchte; sie ist uns sogar lieber, als manche von Hrn. L.'s eigenen, bis jetzt bekannt gemachten Compositionen, die uns noch keineswegs beweisen, dass ein grosser Pianist auch gleich ein grosser Componist sein müsste. Hat Hr. L. einen andern Geschmack als Andere, gut! so erlaube er Andern, auch einen andern Geschmack haben zu dürfen. Sein Schönes wollen wir übrigens so gut anerkennen, als das Schöne Anderer, wenn es auch von dem Seinigen verschieden ist. — „Ein Theil des dilettantischen Publikums", heisst es, „hat sie so laut und mit so viel Emphase als Meisterstücke ausgeschrieen, ihr Erfolg endlich ist so geräuschvoll und so übertrieben gewesen, dass es uns nicht unpassend scheint" etc. Kurz, Hr. L. lässt dem Hrn. Th. als Componisten gar nichts Gutes, auch nicht in seinem neuesten Werke, worüber diese Blätter zur rechten Zeit sprechen werden.

Es wäre mir aber doch lieb, wenn der Hr. L. um seinetwillen geschwiegen hätte!

Der Erzählende.

Nachrichten.

Ueber A. Hänselt.

Dresden, am 28. Jan. Schon voriges Jahr im Sommer besuchte uns der Pianofortespieler Hr. A. Hänselt, ein Schüler Hummel's, und spielte in Pillnitz vor dem Königl. Hofe. Zu einem Concerte in der Stadt war er damals nicht zu bewegen. In der That ist auch der Sommer der ungünstigste Zeitpunkt dazu. Diesmal, bei Hrn. Hänselt's Rückkehr nach Dresden, glückte es seinen vielen hiesigen Freunden, nachdem man ihn schon in mehren Privatzirkeln gehört und bewundert hatte, ihn zu einem öffentlichen Concerte zu vermögen. Er gab es, nach folgender sinnvollen Einrichtung, im Saale des Hôtel de Pologne am obenbemerkten Tage: 1) Ouverture zu Coriolan von Beethoven. Ein allbekanntes Meisterstück. 2) Grosses Concert von Beethoven in C-moll (die darin vorkommende grosse Cadenz ist vom Concertgeber), vorgetragen von A. Hänselt. Welch ein herrliches Concert! Man kommt nicht aus dem Entzücken über die reizenden Ideen, die hier, immer eine schöner als die andere, zu einem Ganzen eben so edel als kunstreich verbunden sind. Wie süss und lieblich das Adagio, wie originell das Rondo! 3) Arie aus der Oper „Der Zweikampf" von Herold, mit obligater Violine, vorgetragen von Fräul. Maschinka Schneider und Hrn. KM. Franz Schubert. Ganz gewiss der beste Satz aus der ganzen Oper. Beide Virtuosen trugen ihn vortrefflich vor. Hrn. Schubert's Ton machte sich ganz vorzüglich schön und kräftig. 4) Variationen über ein Thema aus „Robert der Teufel", componirt und vorgetragen von A. Hänselt. 5) Philomele, französische Romanze von Panseron (?) mit Begleitung der Flöte, vorgetragen von Fräul. Schneider und Hrn. KM. Fürstenau. Gut executirt. Die Sache selbst süsslich, ohne Tiefe und Bedeutung. Um nun Hrn. A. Hänselt's Spiel zu charakterisiren, würden wir in Verlegenheit kommen, wenn wir es mit dem eines andern Virtuosen vergleichen sollten. Es ist überhaupt eine missliche Sache um's Vergleichen, wo immer Einer auf Kosten des Andern herausgehoben wird. Warum das? Es können und sollen ja mehre grosse Talente neben einander existiren. Schon Göthe, in Eckermann's Gesprächen, räth den Deutschen, anstatt den Werth ihrer grossen Geister ängstlich abzuwägen, sich lieber zu freuen, dass sie deren mehre haben. Und das wollen wir denn auch über Hrn. A. Hänselt thun, aber vorher erwähnen, dass, wenn eine glänzende Fantasie, voll Tiefe und Originalität in der Ausführung, eine tüchtige, schulgerechte Composition, eine an Zauberei gränzende Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten, verbunden mit einem höchst seelenvollen Vortrage, den Meister machen, Hr. A. Hänselt ganz gewiss ein solcher ist, denn er verbindet diese Eigenschaften in hohem Grade. Dabei ist er von solcher Leidenschaft für seine Kunst durchdrungen, dass er nichts anderes denkt, hört und sieht. Da er nun damit die grösste Anspruchslosigkeit, ein höchst einnehmendes Betragen und eine unbegränzte Gefälligkeit verbindet, so wird man begreifen, dass er hier überall, wo er hinkam,

Freunde sich erwarb. Sein Concert war äusserst besucht und der Beifall rauschend. Wir wünschen ihm das beste Glück, und vorzüglich Befestigung seiner Gesundheit, die grosse Schonung zu bedürfen scheint. Freunde — wie schon gesagt — wird er sich überall erwerben, wo er hinkommt. Wir werden immer mit freudiger Anerkennung seines herrlichen Talentes und mit dankbarer Erinnerung an seine Gefälligkeit an ihn zurückdenken.

P. *Militz.*

Verdienstliche Erinnerung an Fesca.

Karlsruhe, im Januar 1837. — Ein kürzlich in die Abendzeitung eingerückter Bericht aus hiesiger Stadt hat mit dem Namen „Fesca" eine Saite berührt, welche fürwahr in den Herzen Vieler einen schmerzlichen Anklang gefunden hat. Wohl lebt dieser Name noch frisch in unserer Erinnerung, unverdrängt durch die Fluth von neuern Namen, welche seitdem die Welt der Bretter und der Blätter beherrscht haben; wohl klingen seine reinen, seelenvollen Melodieen noch jetzt fort durch das betäubende Gerassel der Tonkunst modernsten Geschmackes; wohl ist der Eindruck der Aufführungen seiner Tondichtungen noch keineswegs in uns verwischt, und oft noch wird in den hier bestehenden Vereinen den Manen dieses Künstlers durch Ausführung seiner Violin-Quartetten, Gesang- und Orchesterstücke ein liebendes Opfer geweiht. Ja, nicht selten geschieht es, dass ein Concertgeber durch die Auswahl einer der Fesca'schen Compositionen die hiesigen Musikfreunde vorläufig für sich zu gewinnen sucht, und oft schon haben Sänger und Sängerinnen in solchen Concerten durch den Vortrag von Arien aus Fesca's Opern den wärmsten Dank des hiesigen Publikums errungen.

Wie mag man daher, bei solchen Vorgängen und so vorherrschender Stimmung und Zuneigung der hiesigen Kunstfreunde, es sich erklären, dass von Seiten des Hoftheaters nichts, ja gar nichts geschieht, um auch dem Künstler, der einst der Stolz und die Zierde desselben war, den schuldigen Tribut des Instituts zu zollen? Fürwahr ein schuldiger Tribut! Welcher Urtheilsfähige, der durch Anhörung einer Darstellung oder Ansicht der Partituren von Fesca's Opern: „Kantemire" und „Omar und Leila" diese herrlichen Werke kennen gelernt hat, wird nicht denselben den Rang neben den ersten Meisterwerken deutscher Opernkunst unbedingt zuerkennen? Zuversichtlich rufen wir deshalb die auswärtigen Musikfreunde in Frankfurt und Darmstadt auf, denen noch von den Jahren 1820—1823 die Aufführungen der „Kantemire" in beiden Städten in der Erinnerung sind, und nicht ohne lebhaftes Vergnügen entsinnen wir uns, noch in spätern Jahren aus beiden Städten Aufforderungen an die Bühnendirectionen zur Wiederholung dieser Oper in den Localblättern gelesen zu haben. Wenn dort den ausgedrückten Wünschen nicht entsprochen wurde, so können und wollen wir darum mit den Behörden, die dort wie allerwärts von dem überfluthenden Strome der Novitäten mit fortgerissen wurden, nicht rechten. Wohl aber scheint uns die hiesige Operndirection ihren Beruf nicht erkannt zu haben, der sie vorzugsweise zur Bewahrung und Verbreitung des künstlerischen Ruhmes ausersehen hat, welchen der bei Lebzeiten in seinem vollen Werthe als Opern-Componist noch nicht allgemein anerkannte F. als heiliges Vermächtniss ihr hinterliess.

Wäre F. nicht durch körperliche Hinfälligkeit in den letzten 6 Jahren seines kurzen Lebens verhindert gewesen, nach dem Beispiele anderer Meister persönlich die Aufführung seiner Opern auf einer der grösseren Bühnen Deutschlands zu bewirken und zu leiten, längst schon würde sein Name als Operntonsetzer die Welt erfüllt, längst würden seine Opern den Cyclus der Bühnen Europa's durchwandert haben. So aber war F., durch die Fesseln seines kranken Körpers gebannt, an die hiesige Bühne ausschliesslich gekettet, und die Fügung eines harten Schicksals versagte ihm unerbittlich eine grössere deutsche Opernbühne als Brennpunkt der Strahlen seines Ruhmes als Operncomponist. Von hier aus allein mussten seine unvergleichlichen Schöpfungen im Fache der Oper sich Bahn brechen, und von hier aus musste daher, nachdem der hohe Werth derselben hier in lauter Freude erkannt worden, Alles geschehen, um F.'s Namen und Opern für jene harte Versagung des Schicksals zu entschädigen. Nach F.'s allzu frühzeitigem, für die Kunst nicht genug zu betrauernden Hinscheiden aber lag es der hiesigen Operndirection ob, dieses Vermächtniss nach besten Kräften des Instituts geltend zu machen, und mindestens dahin zu trachten, dass sein Name hier nicht verklinge.

Mit schmerzlicher Wehmuth bekennen wir, ohne jedoch gegen irgend Jemand eine Anklage richten zu wollen, dass dieses Vermächtniss unerfüllt blieb, und das Gewicht dieser Ehrenschuld noch auf der hiesigen Bühne lastet: den mehrfältigsten Wünschen, die in lautem Anklange des Publikums ergangen sind, ist kein Gehör geschenkt worden.

Kann es daher befremden, wenn wir freudig die Anregung ergreifen, die der angeführte Correspondenz-Artikel in uns erweckte, um wenigstens unsererseits zur Lösung dieser Ehrenschuld das Unsrige beizusteuern? Sind wir, die wir diese erhabenen Werke unsers Vaterlandsgenossen — ich möchte sagen — unter unsern Augen entstehen sahen und auf seinen Namen, wie auf ein gemeinsames Eigenthum, unsern Stolz setzen, nicht sodann verpflichtet für die Erhaltung und Verbreitung desselben, und müssten wir uns nicht als Mitschuldige bekennen, wenn wir die Unterdrückung desselben stillschweigend billigten? Rathen wir nicht selbst auch — fast erröthen wir, es auszusprechen — im pecuniären Interesse der hiesigen, durch die fürstliche Liberalität reich dotirten Bühne, wenn wir die Aufführung von Opern in Anregung bringen, die das Publikum lebhaft begehrt, und welche daher, ohne erheblichen Kostenaufwand, zahlreichen Besuch versprechen?

Wahrlich! Fesca's auch in andern Fächern der Musik mit unvergänglichem Lorbeer geschmückter Name wird, wenn uns die innere Stimme nicht trügt, die Mauern des hiesigen Operngebäudes wohl überdauern;

Konzert in der Stadt Paris, wo er sich mit Bravourarien und italienischen und französischen Arietten von seiner Komposition in Begleitung der Guitarre hören liess, und von einem Herrn Cadet de Feuillide von der Kapelle des Prinzen Heinrich, einem Schüler von Babini, unterstüzt ward.

Den 26sten gab endlich Herr Christian Gottfried Thomas, „Academicus und Direktor der von ihm selbst etablirten musikalischen Akademie und Konzerte zu Leipzig“ (!!!) seine schon den 15. Sept. 1801. angekündigte „Academie de musique zur allerunterthänigsten Feyer des allerhöchst erfreulichsten Geburtsfestes Ihrer königl. Maj. von Preussen“ in der Garnisonkirche. Wollte ich Ihnen die Geschichte dieses Konzerts, von der Ankündigung bis zur Exekution erzahlen, ich müsste ein ganzes Buch schreiben, und würde doch in Gefahr seyn, eine Menge ausserst possirlicher Anekdoten von diesem musikalischen Ungeheuer zu übersehen. Der Kapellm. Reichardt nahm sich endlich des Herrn Academicus an, und so brachte er, von vielen Mitgliedern der königl. Kapelle, den Hrn. Franz und Weizmann, Dem. Boheim und den hiesigen Singechören unterstüzt, seine Missgeburt zur Welt. Denn so interessant der erste Theil war, der Reichards Te Deum, von dem Komponisten selbst dirigirt, enthielt, so unter aller Kritik war die Komposition des 117 Psalms in 7 verschiedenen Chören, und in 7 verschiedenen Sprachen, wo er zu seinem und unserm Glück uns mit dem 4, 8, 12 und 16stimmigen Fugensatz verschonte, vielleicht aus demselben naiven Grunde, warum er in der Kantate „zur allerunterthänigsten Feyer des allerhöchsterfreulichen Geburtsfestes Ihrer königl. Maj. von Preussen“ das Recitativ und die Arie nicht zum Besten gab, weil sie, wie er selbst aufrichtig in einer Note sagt, wegen Kürze der Zeit nicht hatten in Musik gesezt werden können. (Den 15ten Sept. 1801 war die Musik angekündigt, und den 26sten Marz 1802. noch mit Kürze der Zeit sich entschuldigt!) Requiescat in pace. — Auf unserm Nationaltheater hat man wieder einige neue Opern, alle als Benefize gesehen. Den 15ten Marz ward nämlich zum Benefiz für Mad. Unzelmann gegeben: der Wassertrager, Singspiel in 3 Akten, frey nach dem franz. von Schmieder: Musik von Cherubini. Sie gefiel ungemein. Nicht so die, von Unzelmann zu seinem Benefiz, den 25, gewählte Oper: Der lebende Todte, nach dem Ital. des Defranceschi, frey übersezt, mit Musik von Pär. Dies Stück ward, als es kaum zur Hälfte war, ¼ 11 Uhr mit Pochen und Pfeifen zu Grabe gebracht. — Die Ungersche Journalhandlung hat abermals ein neues Theaterjournal angekündigt, als dessen Redakteur man einen ehemals um unser Theater wohl verdienten Mann nennt „Blicke auf das berliner Theater.“ Noch ist aber kein Stück erschienen, und man kann daher auf den Geist der Verf. noch nicht schliessen. —

Gern wollte ich Ihnen endlich noch einige Worte von dem am 25sten gefeyerten Genesungsfeste des Prinzen Ferdinand sagen, wenn nicht so eben der Hofrath Hirt, der die Ideen zu dieser Feyerlichkeit angegeben, eine ausführliche Beschreibung des pantomimischen Tanzes: Daedalus und seine Statuen, mit 12 illuminirten Kupfern, und Righini die dazu verfertigte Musik angekündigt hatten, welcher leztere uns auch einen vollständigen Klavierauszug seiner allgemein beliebten Oper Tigranes mit den dazu gehörigen Ballets versprochen hat.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

säumen wir darum nicht, der Nachwelt das Zeugniss zu überliefern, dass wir uns glücklich schätzten, ihn unsern Mitbürger nennen zu dürfen.

Cassel, im Januar. Mit dem Herbste und Winter sind auch die musikalischen Musen in unsere Residenz wieder eingezogen; ihre Spenden in der Oper waren bisher gering, reichhaltiger jedoch in den 3 Abonnements-Concerten. Durch den Abgang der Mad. Matys und das Durchgehen des zweiten Tenoristen Schmidt traten Störungen in der Oper ein, welche jetzt noch nicht ganz beseitigt sind. An Dettmer's Stelle ist ein Bassist Krieg aus Braunschweig getreten, mit dem man Ursache hat zufrieden zu sein; seine Stimme ist nicht brillant, aber schön, besonders in den Mitteltönen, sein Spiel lebendig und nicht übertrieben, nur wäre bisweilen der Darstellung im Ganzen mehr poetische Auffassung zu wünschen. Seine Debutrollen: Osmin, Mephisto, Seneschall erhielten Beifall. Der fehlende Tenor ist durch Dams, welcher früher hier engagirt war, wieder ersetzt worden, und in einzelnen Partieen der Mad. Matys hat Mad. Blume vom Dessauer Hoftheater gastirt, nämlich als Romeo, Agathe und Rose (Adlers Horst); doch da sie nicht gefiel, hat man sich mit ihr in keine Unterhandlungen eingelassen, und man erwartet eine andere dafür: Dem. Hanal vom Nürnberger Stadttheater zu Gastrollen. Durch diese Veränderungen, welche die Oper erlitt, war an keine neue zu denken, wir fügten uns in die Umstände und begnügten uns mit Wiederholungen der alten. Doch hörten wir am Neujahrstage Tell von Rossini, welche Oper uns für manche andere entschädigte, sie war, unsern Kräften gemäss, trefflich besetzt und für Viele so gut wie neu. Föppel ist ein vorzüglicher Tell und Derska ein ausgezeichneter Arnold; Dem. Pistor sang die Mathilde brav, Walther Fürst, Krieg, und Gemmy, Dem. Leissring, waren lobenswerth. Das Haus war überfüllt und die Oper gefiel sehr. Dem. Leissring ist für Mad. Christiany in das Soubrettenfach eingetreten. Nächstens wird Bellini's Nachtwandlerin zur Aufführung kommen. Noch eine tüchtige erste Sängerin und unsere Oper würde wieder mit zu den besten gezählt werden können.

Einzelne, aber wahre Hochgenüsse boten uns dagegen die Concerte, deren bis jetzt drei im Abonnement gehalten worden sind. Die vierte und fünfte Sinfonie von Beethoven und die dritte von Spohr. Zweimal die Ouverture zu der schönen Melusine von Mendelssohn-Bartholdy, trefflich ausgeführt und mit allgemeinem Interesse aufgenommen. Dann eine Fantasie in Form einer Ouverture zu Raupach's Tochter der Luft v. Spohr (zum ersten Male). Von den einzelnen Instrumenten war diesmal die Geige am Besten bedacht, und wir hörten und bewunderten ein Concertante für vier Violinen von Maurer, v. Spohr, Wiele, Deichert und Bänder jun. meisterhaft vorgetragen und mit einstimmigem Applaus belohnt; dann zum ersten Male: neue Concertante für zwei Violinen von Maurer, von Spohr und Wiele gespielt, von gleichem Erfolge; endlich ein Concert für Violine von Maurer, gespielt von Bänder jun. Bossenberger jun. trug ein Adagio und Rondo für die Trompete, von Oestreich, mit allgemeiner Theilnahme vor; desgleichen Lorenz eine Polonaise für Fagott von Fürstenau, für uns neu. Die Gesangstücke, welche zur Abwechselung stets die ersten Abtheilungen schmückten, waren folgende: des Hauses letzte Stunde, Scene von Genast, von Föppel trefflich gesungen; hier neu. Dem. Pistor trug einmal eine Arie aus dem Zweikampfe von Herold, von Wiele mit obligater Violine begleitet, und dann eine Cavatine von Rossini, beide zum ersten Male, mit gewohnter Virtuosität vor. Eine für uns neue Arie von Caraffa, von unserm ersten Tenore Derska meisterhaft gesungen. Achilles, Scene und Arie von Werner, hier neu, gesungen von Krieg. Endlich legte Dem. Wettläufer von hier, zeither unbemerkt im Chore beschäftigt, treffliche Beweise ihres Gesanges ab. Sie trug die schwierige Arie der Elvire aus Don Juan: Mich verlässt der Undankbare etc. mit einer Fertigkeit, Leichtigkeit, Reinheit und Schönheit vor, dass ihr ein allgemeiner Beifall zu Theil wurde; in einer zweiten Arie aber der Amenaide in Tancred mit Chor riss sie die Zuhörer zum Enthusiasmus hin, indem sie hier noch mit den eben genannten Vorzügen eine gelaufige, geschmackvolle Coloratur und italienische Eleganz höchst angenehm vereinigte. Sie wurde nach diesen überraschenden Proben bis zum 1. Octbr. mit 300 Thlr. engagirt. Ueber ihre demnächstige Beschäftigung und glücklichen Fortschritte werden diese Blätter gewissenhaft Bericht erstatten. Der erste Violist Hasemann, welcher bereits mehre Beweise seines guten Gesangunterrichts an verschiedenen undankbaren Individuen abgelegt, hat auch Dem. Wettläufer gebildet, welche sich jene nicht zu Vorbildern nehmen mag; denn Undank ist am schwerlichsten für einen uneigennützigen Lehrer.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikal. Chronik des 4ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Im Josephstädter Theater findet ein steter Wechsel des Personales Statt. Ganz natürlich; die Existenz ist doch allzu precair, und wem nur immer halbwege irgend eine Aussicht sich öffnet, der sagt Valet. Gastspiele müssen einstweilen aushelfen. So sang Mad. Mink die Prinzessin im Robert; desgleichen Dem. Ruth; zwei Tenore, die Herren Hysel und Padewirth, tummelten die gewöhnlichen Paraderollen: Almaviva, Max, Tebaldo, Zampa u. dgl. Dem. Rosenfeld sang den Romeo und die Gabriele im Nachtlager; eine Schülerin des Conservatoriums, Dem. Leeb bekleidet gegenwärtig das erste Fach; gegen Stimme und Fertigkeit ist nichts einzuwenden; Routine wird sich hoffentlich noch finden; zu ihren Glanzpartieen gehört die Amina in Bellini's Sonnambula. Ein Hr. Schmidt soll par force zum Tenoristen gedrechselt werden; das möchte eine herkulische Arbeit sein; denn zur Zeit kann er weder singen noch reden, weder stehen noch gehen. Donizetti's komische Oper: „Olivo und Pasquale" gefiel; es ist leichte, doch gefällige Waare. Auch „Liebe und Intrigue", nach

Auber's „Lestocq" kam an die Reihe; aus der Handlung, wie sie hier verbalhornt ist, wurde man nicht klug; die Musik enthält lauter Reminiscenzen und nicht eine gesunde Idee. Zudem sind die Darstellenden keineswegs einem complicirten Conversations-Stoffe gewachsen. Das Gelegenheitsstückchen: „Ein Blümchen auf Raimund's Grab", von Carl Meisl, konnte mit jenem obenerwähnten in der Leopoldstadt nimmermehr sich messen, war jedoch gut gemeint. An dem Zauberspiele: „Der Verschwender und der Oekonom" ühte einzig der Titel die beabsichtigte Anziehungskraft. Die Musik, von einem Hrn. Storch, stimmt; das ist aber auch Alles, was man ihr nachrühmen kann. — Seitdem zwischen dem Director Carl und Hrn. Klischnigg Differenzen eingetreten sind, hat Letzterer nunmehr hier sein Lager aufgeschlagen. Zuerst debutirte er als Affe Champanza in dem übrigens höchst erbärmlichen Drama: La Peyrouse mit Musik vom Kapellmeister Schindelmeisser; dann folgte: „Gig-Gig", Burleske nach dem Französischen des Valory und St. Gervais, Musik von Wimmer, worin er, nebst dem Orang-Outang, auch einzelne Scenen als Tiger, Frosch und Schildkröte producirte. Indessen, seine wahrhaft eminente Geschicklichkeit ist schon gar zu oft bewundert worden, er wird einer so schwer bedrängten Unternehmung kaum reelle Vortheile zu verschaffen im Stande sein.

Die Concerte liefern diesmal eine reiche Ausbeute. Hr. Thalberg, der gefeierte Held des Tages, gab deren drei zu hohen Preisen vor einer eben so zahlreichen, als auserlesenen Versammlung. Er spielte jedesmal, ohne Orchesterbegleitung, auf einem, in Paris von Erard zum Geschenk erhaltenen, herrlichen englischen Pianoforte eine neue Caprice, und Fantasieen über Motive aus den Hugenotten, so wie auf God save the King und Rule Britania; seine originelle Spielweise, diese eigenthümliche Accentuirung, die makellose Correctheit, diese stupende Vollgriffigkeit, dass man fortwährend vier Hände in rastloser Activität zu hören wähnt, alles dies, und noch weit mehr, lässt sich schlechterdings mit Worten nicht beschreiben; man kommt vor Erstaunen über das Unglaubliche gar nicht zu sich selbst, und unbestritten gebührt dem jungen Virtuosen der Beiname eines Klavier-Paganini. Nicht minder interessant waren die Zwischenstücke: Ouverturen aus Anacreon, Egmont und Faniska; Concert-Sätze von Borzaga, Jansa und Ghys; Gesänge von Dem. Löwe, den Herren Schober und Titze, nebst Declamationen durch die vorzüglichsten Künstler des k. k. Hoftheaters ausgeführt. — Eine wahre Ueberraschung bereitete uns der Violinspieler Henri Vieuxtemps, welcher nach drei Jahren die Kaiserstadt wieder mit seinem Besuche erfreute. Was damals der reichbegabte Knabe zu werden versprach, ist bis zur Bewunderung in Erfüllung gegangen; er ist inzwischen vollendeter Künstler geworden und möchte wohl dem herrlichen Lipinski am nächsten stehen. Sein erstes Debut bestand in einem selbst componirten, sehr schön und effectvoll durchgeführten Concerte, oder eigentlicher Concertino, da alle gewöhnlichen Hauptsätze in einen verschmolzen sind; und er leistete darin das Ausserordentlichste, was immer nur von einem Virtuosen ersten Ranges gefordert werden dürfte. Sein Ton ist voll, männlich kräftig — an Lafont mahnend —(?) und glockenrein, selbst in den schwierigsten Passagen, Trillern, Doppelgriffen, Sprüngen u. dergl., welche er mit einer Sicherheit, Ruhe und anscheinender Leichtigkeit überwindet, die seinen Vortrag zugleich zu dem angenehmsten stempelt und jedes störende Gefühl physischer Anstrengung beseitigt. Grossartig in der Bravour, contrastirt damit die anmuthsvollste Eleganz, der innige Ausdruck, die liebliche Schattirung. Es war ein enthusiastischer Ausbruch des reinsten Entzückens, der jedesmal, nach lautloser Todesstille, sein Spiel bekrönte; als er nun aber zum Schlussstück die Variationen von Pechatscheck über den Sehnsuchtswalzer, mit der imposanten, in 3- und 4stimmigen Accorden fortschreitenden Introduction vortrug, schöner, origineller, charakteristischer, kunstfertiger, brillanter und geistreicher, als man sie jemals gehört hatte, da durchbrach der Beifallsjubel alle Gränzen, und wenn das oftmalige, wiederholte Hervorrufen leider zu den stereotypen Missbräuchen unserer Zeit gehört, so verdiente der vorliegende Fall in der That eine ehrenvolle Ausnahme. — Hr. Franz Gloggl, Archivar und Expedient der Gesellschaft der Musikfreunde, war so glücklich, diese beiden Heroen, Thalberg und Vieuxtemps, zur gefälligen Mitwirkung in seiner jährlichen Abendunterhaltung zu gewinnen und sich dadurch, wie der Erfolg rechtfertigte, einen überzahlreichen Zuspruch zu sichern. Ersterer spielte die dritte seiner Fantasieen, und alsdann mit Letztgenanntem Doppelvariationen von Beriot und Benedict, worin der Violinist besonders eine ungemein schwierige Veränderung mit den abwechselnden Flageoletfiguren so meisterlich ausführte, dass ihm auch sein Lehrer ein lobendes Bravissimo zugerufen haben würde. —

(Fortsetzung folgt.)

Im Verlage von *Breitkopf u. Härtel* erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 34. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.

— Op. 35. Sechs Präludien und Fugen für das Pianoforte. 2 Thlr. 12 Gr.

Pixis, J. P., Op. 131. Fantaisie dramatique pour le Piano à 4 mains sur des thèmes favoris des „Huguenots" de Meyerbeer. 1 Thlr. 12 Gr.

— Op. 132. Grandes Variations brillantes pour le Piano sur la Vision du grand Trio des „Huguenots" de Meyerbeer. 1 Thlr.

Thalberg, S., Douze grandes Etudes pour le Piano.

Burgmüller, F., Les fleurs d'Italies; douze petites pièces (Rondeaux, Variations etc.) sur des mélodies favoris de Donizetti. Trois Cahiers, chaque 16 Gr.

Leipzig, im Februar 1837.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Februar. № 8. 1837.

Kritische Uebersicht des musikalischen Kunstlebens zu Darmstadt, seit der im Juni 1831 erfolgten Auflösung der dasigen Opernbühne, bis zum Winter 1836.

Bekanntlich war das hiesige Operntheater, durch die Kunstliebe eines so erhabenen Beschützers wie der Allerhöchstselige Grossherzog, zu jener Stufe emporgestiegen, welche ihm einen ausgezeichneten Rang unter den vorzüglichsten Kunstanstalten Deutschlands anwies; und seine Auflösung möchte daher für unser musikalisches Leben unbestritten als ein Hauptmoment zu betrachten sein, um so mehr, weil erst seit diesem Ereignisse ein öffentliches musikalisches Treiben sich selbstständig hier zu entwickeln begann; denn wenn auch früher einige Male der Versuch gemacht wurde, einen Verein zu rein-musikalischem Zwecke zu begründen, so musste dieses nur allzu schnell in Nichts zurücksinken, da neben dem grossartigen Kunsttempel etwas ihm nur einigermaassen Gleichkommendes durch Privaten unmöglich erschaffen werden konnte. — Concerte von fremden Künstlern, und allenfalls die sehr dürftige Kirchenmusik, abgerechnet, bildete daher die Oper allein unsere öffentliche Musik; und durch sie wurde Kunstgeschmack erst hier recht eingebürgert; auch würden wir, da ausgezeichnete Künstler mit so schmalem Gewinn, wie früher in Darmstadt das Unterrichtgeben abwarf, sich nicht begnügt hätten, mit weniger tüchtigen Lehrern zufrieden gewesen sein müssen, wenn nicht in vortheilhaften grossherzoglichen Anstellungen solche Hilfsgebildete ihren Hauptverwerb gefunden hätten. — „Ich erinnere nur an den berühmten Vogler.“ — Das häusliche musikalische Leben fing daher immer mehr zu gedeihen an; und bald war gründliche Kunstbildung theoretisch und praktisch verbreitet, wucherte im Stillen kräftig fort, nur einen Impuls abwartend, um zur Oeffentlichkeit überzugehen. —

Nachdem die Bühne, aus nicht hierher gehörigen Ursachen, im Juni 1831 geschlossen wurde, veranstaltete die Hoftheater-Intendanz für den Winter 1831—1832 im Theatergebäude Abonnements-Concerte, welche unter der thätigen Musikdirection des Hofkapellmeisters Hrn. Mangold herrliche Genüsse bereiteten. Wer der hiesigen Kunstfreunde wird nicht der gediegenen Aufführungen von Beethoven's, Mozart's, Haydn's Sinfonien, des Letztern Jahreszeiten und anderer Meisterwerke gedenken, die in schönster Abwechslung mit Tonstücken für einzelne oder mehre Instrumente uns geboten wurden? — Noch waren für diese Concerte tüchtige Solosänger gewonnen, und ein Chor unter der vorzüglichen Leitung des damaligen Chordirektors Hrn. Hähnle wirkte trefflich zum Ganzen mit. — Dem ähnlich wurde es im folgenden Winter 1832—1833 gehalten. — Leider fand dieses Kunstinstitut nicht die Theilnahme und Anerkennung, welche es so sehr verdiente; denn unser Publikum, an die sinnenreizende Opernmusik in dem Nimbus der täuschendsten Scenerie gewöhnt, wollte sich nicht mit bloser Ohrenlust zufrieden geben und fand derartige Genüsse auf die Dauer keineswegs unterhaltend genug. — Die Theater-Concerte wurden jedoch der Impuls, dass unser musikalischer Dilettantismus die Oeffentlichkeit betrat. Es wurde nämlich um diese Zeit, bei vielversprechender Theilnahme, unter der Musikdirektion des leider jetzt verstorbenen Concertmeisters Schmitt, eines ausgezeichneten Künstlers, der Musikverein für Dilettanten gegründet. Dem Hrn. Neukäufler war dabei das Einstudiren der Gesangsparte übertragen. — Dieser Verein hob sich unter seiner umsichtigen Leitung sehr schnell und bald wurden durch ihn sehr kunstgerecht grössere Ensemble-Stücke abwechselnd in Solo-, Vocal- oder Instrumental-Compositionen zur Aufführung gebracht. — Bei weitem die meisten Soli führten, ihnen gewachsen, Dilettanten aus, welche wohl verdienten hier genannt zu werden, wenn ich nicht fürchten müsste, ihrer Bescheidenheit zu nahe zu treten. — Da später Hr. Neukäufler, bei Uebernahme der Stelle als Hofchordirektor, abtrat, übernahm Hr. Hähnle, welcher aus eigenem

Antrieb der Hofkhordirektor-Stelle entsagt hatte, dessen Funktion, und nach Hrn. Schmitt's einige Zeit nachher erfolgtem Tode die Musikdirektion allein. — Wie weit unter seiner Leitung die Leistungen des Dilettanten-Vereins gesteigert wurden, dürften die Aufführungen von Mozart's Requiem, Vogler's Pastoral-Messe, Graun's Tod Jesu und anderen Kunstwerken berühmter Meister hinlänglich bezeugen. — Möge Hr. Hähnle uns seine uneigennützige Theilnahme noch ferner widmen und sich in seinem Kunsteifer nicht durch kleinliche Unannehmlichkeiten stören lassen! —

Fanden die Theater-Abonnements-Concerte, trotz ihrer Vortrefflichkeit, schon anfangs wenig Aufmerksamkeit, so fiel diese noch mehr, als der kunstgebildetste Theil unsers Publikums durch obigen Verein selbst ausübend wurde; und da der Hof wohl auch Theater-Vorstellungen unterhaltender finden mochte, so wurde nun für den Winter 1833—1834 der Plan geändert und unter Mitdirektion des Hrn. Renie eine Oper etablirt, welche allen nicht überspannten Ansprüchen vollkommen genügen konnte; denn der Tenor Hr. Rossner, der Bassbuffo Hr. Freund und die Sängerinnen Dem. Gerber, Dem. Münch, Mad. Schmitt-Friese, in Verbindung mit den hiesigen Künstlern, den Herren Delcher, Döring und anderen, bildeten ein wirklich anziehendes Ganze, das uns manchen Abend in frühere Zeiten versetzte. — Leider verschwand jedoch diese angenehme Täuschung, welche uns wohl auch der Hoffnung Raum geben liess, wieder ein stabiles Theater zu besitzen, nur zu bald, als mit Wiederkehr des Frühlings die Kontrakte zu Ende gingen und die Bühne geschlossen wurde. — Im Sommer 1834 hatten wir den hohen Genuss, Hrn. Wild wieder hier zu hören, sowohl in eigenem Concerte, als auch in dem des Hrn. Kapellmeister Thomas (eines vortrefflichen Hornvirtuosen) mit ungeheurem Beifalle. —

Den Winter 1834—1835 wurde das Theater zwar auch zu Operavorstellungen geöffnet, jedoch dies Mal unter weniger günstigen Verhältnissen; denn obgleich Hr. Neufeld damals als zweiter Tenorist sehr vorzüglich war, so fiel doch der Mangel eines tüchtigen ersten Tenors empfindlich auf, weil Herr Jäger trotz seiner guten Schule unmöglich als dramatischer Sänger noch auf Beifall Anspruch machen konnte; und Mad. Lauberau-Finke und Dem. Mansfeld möchten auch nicht so ganz verdienen, ihren Vorgängerinnen an die Seite gesetzt zu werden. Mad. Marra war die Einzige der Damen, welche durch sehr gebildeten Gesang, einer nicht mehr ganz frischen Stimme ungeachtet, sich eines dauernden Beifalls erfreute. — Ausserdem die hiesigen Künstler wie voriges Jahr, wobei noch zu bemerken, dass auch unser braver Bassist „Hr. Michel" und der hoffnungsvolle Bariton „Hr. Hoffmann der jüngere" wieder die hiesige Bühne betraten. —

Für den Winter 1835—1836 wurde es wie bei den früheren gehalten. Mad. Marra und Finke blieben; unter den Neuengagirten zeichnete sich im Gesang nur Hr. Birnstill aus, ein im komischen wie im ernsten Fache gewandter Bassist; auch unsere Dem. Madler trat in dieser Saison wieder für beständig auf, und machte durch ihre sehr schöne Stimme und ihr angenehmes Aeussere vielen Effekt. — Die Auswahl der Opernwerke in allen diesen Vorstellungen muss sehr zweckdienlich genannt werden, denn es wurden ebenmässig neben den neueren Compositionen, als: Zampa, Romeo und Julie, Norma, Robert der Teufel, auch ältere Meisterstücke, wie: Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Fidelio, Joseph in Egypten, Johann von Paris, weisse Dame, Vestalin u. a. geboten. Die Direktion that alles Mögliche; mehr als nur erwartet werden konnte! — Weil unsere Bühne nur für den Winter geöffnet wird, so werden nur halbjährige Kontrakte mit dem Solo-Personale eingegangen; deswegen ist auch die Stelle eines Kapellmeisters am hiesigen Theater gerade keine der leichten, da die meisten Opern jeden Winter, wegen verschiedener Besetzung, wieder wie neu einstudirt werden müssen, und nur dem beharrlichen Fleisse des Hrn. Kapellmeisters Mangold dürften wir es zu verdanken haben, dass noch ein gutes Ensemble unsere Oper auszeichnet. —

Der Theaterchor blieb unter Hrn. Neukäuflers Leitung nicht weniger vortrefflich; der weibliche Theil desselben dürfte durch Abgang älterer und Zugang jüngerer Stimmen sogar noch gewonnen haben! —

Die Hofkapelle bildet das Orchester des Theaters; sie steht unter einer eigenen Verwaltung; die Zahl der Mitglieder ist an 70, früher über 80; an ihrer Spitze steht Hr. Hofkapellmeister Mangold, dem zugleich die Obermusikdirektion der Oper übertragen ist. — Von den Mitgliedern derselben haben sich in Soloproduktionen auch neuerlich als ausgezeichnet bewährt: die Violinisten Hr. Concertmeister Schlösser, die Herren Hofmusiker J. D. Anton, Liedhecker, Niederhof, Bickel, letztere zwei besonders auch als Bratschisten ausgezeichnet, und Weber; die Violoncellisten Hr. Concertmeister A. Mangold, die Hofmusiker Hr. Heyer, Hr. Büchler; der Contrabassist Hr. Hofmusikus A. Müller, derselbe behandelt sein Instrument nicht blos im Flageolet, sondern auch im wirklichen Basssolo mit einer Zartheit und Rundung des Tones, welche man in einem

solchen kolossalen Tonwerkzeuge nimmer vermuthet hätte; die Flötisten Hr. Kammermusikus Dittmann, die Herren Hofmusiker Harbordt und Altfuldisch; die Oboisten Hr. Kammermusikus Niebergall und Hr. Hofmusikus Niebergall; der Klarinettist Hr. Hofmusikus Reitz; die Fagottisten Hr. Kammermusiker P. Mangold, Haller; die Waldhornisten Herren Kammermusiker K. Mangold, Soistmann, Hr. Hofmusikus Thomas u. s. w.

Ich kann nicht umhin, zweier Leistungen unserer Hofkapelle hier besonders zu gedenken, weil sie am geeignetsten erscheinen, die Stufe zu bestimmen, auf welcher gegenwärtig dieses künstlerische Corps steht: nämlich des Concerts am 25. August 1836 und am 4. Sept. — Ersteres war zur Feier des Namensfestes unsers geliebten Grossherzogs, und die Einnahme ein Beitrag zum Monument Beethoven's. Darin wurde als erster Theil, mit höchst seltener Präcision, Beethoven's Sinfonia eroica und dann B.'s Phantasie für Klavier mit Gesang- und Orchester-Begleitung von Hrn. Steingrübner recht meisterhaft vorgetragen. Im zweiten Theil die Ouvertüre zur Leonore in E, und der zweite Akt zu der Oper, genügend scenisch dargestellt; letzteres geschah durch einige Mitglieder des gegenwärtigen Theater-Personals. — Das Concert am 4. Sept. war auf ähnliche Art aus Werken Beethoven's zusammengestellt: Pastoral-Symphonie, obige Pianoforte-Phantasie und dann die Musik zu Egmont.

Seither fehlte uns noch hier, trotz dem guten Beispiele benachbarter Städte, ein Centralpunkt für das Theoretische der Kunst. Da nun unsere Stadt, um für ein einzelnes Kunstfach eine Anstalt zu gründen, zu klein ist, so traten zu Ende des Jahres 1835 die Eingeweihten der verschiedenen Künste zusammen und stifteten einen Verein zur Erfüllung obigen Zweckes; derselbe steht unter dem höchsten Protektorat Sr. Hoheit des Erbgrossherzogs, und nennt sich Verein für Wissenschaft, Literatur und Kunst. Das Interessanteste für uns dürften darin die Aufführungen einiger Werke Palästrina's und anderer dieser Zeit sein; auch schon einige musikalische Abhandlungen wurden vorgetragen.

(Beschluss folgt.)

Für Orgel.

Dreissig Choräle mit Präludien und Zwischenspielen von C. H. Rink. Ein Nachtrag zu dem Choralbuch für evangelische Kirchen, von B. C. L. Natorp, Fr. Rossler und C. H. Rink. Essen, bei G. D. Bädeker.

Das eben genannte Choralbuch hat sich so weit verbreitet, dass eine zweite Auflage desselben nöthig wurde, was wir bereits bekannt gemacht haben. Wer das Choralbuch besitzt, oder es sich in der neuen Ausgabe verschafft, wozu wir rathen, der wird sich auch dessen Nachtrag nicht abgehen lassen. Der längst überall bekannte und hochgeschätzte Orgelcomponist hat auch hier in seiner beliebten, soliden und nicht zu grosse Fertigkeit in Anspruch nehmenden Weise für das Bedürfniss der Organisten und Cantoren gut und zweckmässig gesorgt, so dass es höchst unnütz wäre, noch etwas hinzuzusetzen, was einen Theils nur mehrfach Ausgesprochenes und Bekanntes wiederholen würde, andern Theils aber auch der Ehre des Componisten, die er reichlich geniesst, nichts beizufügen im Stande wäre. Wir haben also nur zu bemerken, dass die Druckfehler auf einem Beiblättchen sorgfältig verbessert worden sind. Diese Verbesserungen wird man vor dem Gebrauche des Buches genau eintragen und noch 2 andere dazu, die im Verzeichnisse des Blättchens nicht mit angegeben worden sind. Der erste steht S. 3 im dritten Takte vom Schlusse an gezählt, wo man das *c* des Basses in *es* zu verwandeln hat; der andere S. 39 im ersten Takte der zweiten Klammer, wo *a* in *b* zu verändern ist, was jeder ohne Notenbeispiel von selbst ohne Mühe finden wird.

Von demselben geehrten Componisten ist noch erschienen:

Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen. 4r Jahrg. Op. 115. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 1835.

Von diesem Jahrg. der gleichfalls ausserordentlich verbreiteten Orgelspielstudien hatten unsere Blätter 1836 S. 523 zu sprechen nicht ermangelt. Der würdige, auch im Auslande rühmlichst bekannte Orgelcomponist versprach einen fünften Jahrgang und hat Wort gehalten. Es erschien in derselben Verlagshandlung:

Der Choralfreund etc. 5r Jahrgang. 1836.

Die Einrichtung des Werkes ist im Wesentlichen und in der ganzen Behandlungsweise dieselbe geblieben und bedarf um so weniger einer ausführlichen Besprechung, da die Aufnahme noch immer die günstigste ist. Das Subscribenten-Verzeichniss zählt 1384 untergebrachte Exemplare. Dieser Beifall bewog den thätigen Verf., noch einen sechsten Jahrgang zu versprechen, worin abermals vorzüglich darauf Bedacht genommen werden soll, dass jedes Heft 3 Choräle mit einigen Veränderungen enthalte. — Wie kommt es aber, dass auf diesem letzten Jahrgang Op. 107 steht, da der vorhergehende Jahrg. schon Op. 115 zählte? Wahrscheinlich ist es ein Druckfehler und soll Op. 117 heissen.

Vermischte Anzeigen.

Sinfonie de Joseph Haydn, pour le Pianof. seul ou avec accomp. de Flûte, Violon et Vcelle (ad libit.), arrangée par J. N. Hummel. No. 5. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. P. Pfte. seul: 1 Thlr.; av. acc.: 2 Thlr.

Hier haben wir in keiner Hinsicht etwas zu beurtheilen, wir mögen nun auf den Componisten oder auf den Bearbeiter sehen; beide sind längst vollkommen anerkannt, nicht allein unter den Kennern, sondern auch unter verständigen Liebhabern. Es bleibt uns nichts übrig, als der gute Rath für unsere jüngern Freunde der Tonkunst, sie mögen solche und ähnliche Werke um ihres Geschmacks und einer mehrseitigen Bildung willen nicht unbenutzt lassen. Wer nur allein und stets nach Neuigkeiten der neuesten Componisten greift, und die alten Meister völlig vernachlässigt, muss sich einen Nachtheil bringen, der sich an seiner innern und äussern Gesundheit rächt. Der Anfang der Symphonie ist folgender:

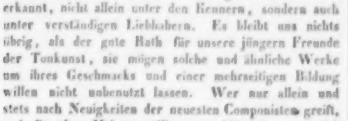

Drei geistliche Gesänge für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianof. componirt — von Heinr. Elkamp. Op. 11. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 8 gr.

Diese 3 geistlichen Gesänge beziehen sich auf die 3 grossen Feste der Christenheit und bringen neue Weisen zu altchristlichen Texten, von denen wir die Worte des Pfingstliedes, als des am wenigsten bekannten, hier mittheilen, damit man sieht, in welchem Christensinne und für welche Gemüther zunächst gesorgt worden ist. Es heisst:

Mein Hort, ich bin wohl zufrieden,
Wenn Du mich nur nicht verstösst,
Bleib ich von Dir ungeschieden,
Nun so bin ich g'nug getrost.
Nur allein, dass Du mich stärkest,
Du mir treulich stehest bei,
Hilf, mein Helfer, wo Du merkest,
Dass mir Hülfe nöthig sei.

Nach den 4 ersten Zeilen setzt der Tenor mit folgenden Worten ein, zu denen der Sopran das Uebrige des Angegebenen weiter singt:

Sei mein Retter, halt mich eben,
Wenn ich sinke, sei mein Stab,
Wenn ich sterbe, sei mein Leben,
Wenn ich liege, sei mein Grab.

Der Text des Weihnachtsgesanges „Singen wir aus Herzensgrund" ist schon bekannter, und die Worte des Osterliedes sind es noch mehr: „Christus ist erstanden aus des Todes Banden" u. s. w. Die Melodien haben etwas Freundliches durch den ⅔ Takt des ersten und letzten und durch den ⅔ Takt des zweiten Gesanges, sind auch einfach, so dass sie sich zum Volksmässigen hinneigen, ungefähr von der Art, wie ich sie vor Jahren in den Betstunden der Frau von Krüdener hörte; nur waren die letzten im Harmonischen noch schlichter und gefälliger für den Volkssinn als diese hier, welche wunderliche Durchgangstöne anwenden und etwas grelle Zweistimmigkeit zuweilen beginstigen, wie es die romantischer gewordene Zeit vielleicht bedingte, oder das seltsam Originalsüchtige, das sich in harmonischen Härten gefällt. So duettiren z. B. im zweiten Liede Sopran und Tenor so:

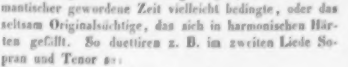

Von choralmässiger Haltung, wie sie den alten Texten eigen war, ist demnach hier gänzlich abgewichen worden, was Niemanden Wunder nehmen wird, denn auch der Cultus hat seine Moden, wie vielmehr die separirte Frömmigkeit, die Abweichendes sucht.

4 Volks-Wiegenlieder in hoch- und niederdeutscher Mundart mit zum Theil erweitertem Text einstimmig für Sopran, Alt, Tenor und Bass unter beibehaltener uralter Sangweise herausgegeben von B. u. G. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

Die kleine Sammlung ist nur in Stimmen ohne Partitur erschienen, welche letzte bei der volksthümlichen Einfachheit dieser Lieder auch recht gut zu entbehren ist. Die Melodien und die Texte sind wirklich seit lange im Munde des Volkes, nur dass die Worte in verschiedenen Provinzen etwas verändert bestehen. Das erste und einzige in hochdeutscher Mundart ist das jetzt noch allgemein bekannte: Mann, Mann, Mann! was hast in deinem Röberchen? Die 3 folgenden sind niederdeutsch, als: „Suse, lewe Suse, wat ruschelt in't Stroh?" 3) „Bahlämken, bah!" 4) „Buhkoken von Halverstadt, breng doch unse Lieschen wat!" — Liebhaber ächt volksthümlicher Lieder werden die meisten in Thüringen, am Harz und weiter nicht selten, gewöhnlich 3- oder 2stimmig Sonntags von Dorfbewohnern gehört haben.

Die Aufzeichnung ist treu; das zweite Lied wird durch seine leichte canonische Führung der Melodie noch ganz besonders anziehen.

Literatur.

Luther als Tonkünstler. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. 1835. S. 16 in 8. Preis 2 gr.

Es ist angegeben, dass diese Abhandlung im Allgemeinen der bekannten Schrift Rambach's: „Luther's Verdienst um den Kirchengesang" (1813) folgt. Der Gegenstand ist sehr oft da gewesen; der Bogen kommt daher fast zu spät. Es gibt jedoch noch immer Leute, die nicht viel davon wissen und denen es lieb ist, in der Kürze das Wesentliche davon zu lesen oder doch zu besitzen. Für Unterrichtete bringt es nichts Neues; auch könnte manches Neuere dazu besser benutzt sein.

Nachrichten.

Dresden. Mittwochs den 8. Febr. Im Saale der Harmonie musikal. Akademie gegeben von Franz Schubert. 1) Grosses Quintett von Beethoven in C, ausgeführt von den Königl. Kammermusikern Fr. Schubert, Muller, Kühne, Hellwig, Kummer. Ein bekanntes schönes Musikstück, das vortrefflich gegeben wurde, aber in dem hohen, grossen Saale doch zu dünn klang. Auch vermisste man eine kräftige Ouverture zu Anfange eines so grossen Concertes. Ganz anders ist es bei dem kleinen Auditorium von Kennern, das sich zur Anhörung von Quartetten und Quintetten versammelt und die Musikstücke fast alle selber kennt. Das grosse Publikum will durch Massen von Anfange und Schlusse eines Musikstückes avertirt sein. 2) Adelaide, von Beethoven, gesungen von Mad. Schröder-Devrient. Wenn man sich darüber wegsetzen will und kann, dass das an ein Mädchen vom Dichter gerichtete Gedicht seinen Sinn verliert, wenn es von einer weiblichen Stimme vorgetragen wird und also eine Dame die andere zärtlichst ansingt, und dass die vom Comp. dem Tenore gegebenen so schönen

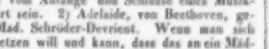

im Soprane eine ganze Octave höher liegen und also aus dem halb verhallen sollenden Sehnsuchtsrufe ein leidenschaftlicher Schrei wird — recht schön. Applaudirt ward heftig, folglich war Alles gut. 3) Solo für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Hrn. F. A. Kummer. Trefflich executirt und recht effectvoll erfunden. 4) Grosse Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violine, gespielt von Hrn. A. Hänselt und Schubert. Wer kennt und liebt nicht diese grossartige Composition? Hr. Hänselt, der mit Recht ein Liebling des Publikums geworden, spielte herrlich und ward eben so von Hrn. Schubert accompagnirt. Das Andante mit Variationen war entzückend schön. 5) Serenade von Paer, ausgeführt von Mad. Schröder, Fräul. Schneider und den Herren Schuster und Zezi. A la Paer, das heisst, angenehm, effectvoll, aber ohne Tiefe und Absicht. Ganz gewiss würde diese Serenade, zur Matutin oder Siesta gesungen, denselben Effect machen, denn von der Melancholie und sanften Resignation, oder von der tiefen Innigkeit des Gefühles, der der Abend so günstig ist, war keine Spur darin. 6) Variationen über ein Tiroler-Lied für Gesang und Violine, gesungen von Frl. Schneider, gespielt und componirt von Fr. Schubert. Variationen für die Singstimme sind jetzt Mode, und so lässt sich mit Wirkung nichts dagegen sagen. Sonst glaubte man, die schöne Menschenstimme habe einen höhern Beruf, als mit dem Instrumente in Passagen zu concertiren, wo sie doch allezeit übertroffen wird. Noch ist zu erwähnen, dass der an Ernst und Gediegenheit unermüdliche Pianofortespieler Hänselt noch ein paar seiner schönsten Etüden spielte.

Schliesslich mögen über die Einrichtung der hiesigen Concerte hier ein paar Worte stehen, denen jeder Einsichtsvolle seine Zustimmung schwerlich versagen wird, um so mehr, als vor dreissig Jahren die Concerte damals wirklich hier so eingerichtet waren und allgemeinen Beifall fanden. *Concert* bedeutet seinem etymologischen und musikalischen Sinne nach einen gemeinschaftlichen Wettstreit der Instrumente oder Stimmen. Ein solcher Wettkampf ist nun doch wohl am erfreulichsten und vollständig wirksamsten durch Orchestermusik zu erhalten, nicht durch Quartett und Quintett, die ihrer Natur und ihrem Styl nach, wenn sie sind, was sie sein sollen, in die Kammermusik gehören. Im Concerte muche eine kräftige Ouvertüre oder der erste Satz einer Sinfonie den Anfang. Nun trete der Concertist auf, in dessen Vortrag durch Solo's und Tutti's schon Abwechslung liegt. Dem folge ein Gesangstück, Scene oder Ensemble, am liebsten für's Concert geschrieben. Lieder, Romanzen im beliebten französischen Naiveton, Barcarolen, Kuhhirtenlieder aus Tyrol oder Schweiz gehören nicht ins Concert, wenn man es nicht herabwürdigen will. Der zweite Satz beginne mit dem Mittelsatz einer Sinfonie und dann gehörigem Allegro, oder wenn man will, zur Abwechslung einem Ensemble für Blas- und Streichinstrumente, wie Beethoven's, Hummel's, Winter's, Kalkbrenner's Septette und Sextette. Nun komme weiter ein Gesangstück, am liebsten eine Arie, zum Ausruhen vom Instrumentenspiel. Zum Schluss käme am zweckmässigsten der einfache Schlusssatz einer Sinfonie. Allein da die Eitelkeit des Concertisten verlangt, dass er den letzten Eindruck mache, so sei ihr nachgegeben, und er schliesse mit Variationen oder Rondo, oder wie er sonst will. So bekäme man Einheit in die Mannigfaltigkeit, genösse des jetzt so hoch stehende Orchesterspiel und brächte die so schöne, dem Deutschen allein angehörige Gattung der Sinfonie immer mehr empor. Ob man in diese Einrichtung bisweilen ernste Ensemble's aus der Oratorienmusik einschieben dürfe, würde von einem Versuche und dem Localgeschmack des Ortes abhangen.

e. *Maltitz.*

Berlin, den 5. Februar 1837. Die königliche Bühne brachte dasdramatische Erstlingswerk eines 19jährigen talentvollen Componisten, Carl Eisert, das Singspiel Käthchen von Fr. Förster, und Gluck's herrliche Armide, neu einstudirt, zur Aufführung. Fräulein von Fassmann gab als fernere Gastrollen die Alice in Meyerbeer's „Robert der Teufel", die Leonore in Beethoven's „Fidelio" und die Agathe in „Freischütz" und endlich die hier erst eingeübte Armide mit dauernder Theilnahme, welche der tief gefühlte, nach Wahrheit des Ausdrucks strebende Vortrag dieser jungen Sängerin verdient, deren Stimme allerdings nicht ganz die für diese anstrengende Rolle erforderliche Tonfülle, wie ihre Gestalt nicht die imponirende Hoheit besitzt, welche die stolze Fürstin und Zauberin auch in der persönlichen Erscheinung sogleich erkennen lässt. Fräulein v. Fassmann entzaussert sich nicht genug ihrer individuellen Persönlichkeit, ist häufig zu schmachtend im Ausdruck der Zartlichkeit einer zwischen Hass und Liebe stets schwankenden Armide, deren beleidigten Ehrgeiz auch die plötzliche Leidenschaft für Rinald nicht völlig unterdrücken kann. Dagegen ist der tief empfundene Ausdruck im Vortrage vieler declamatorischen und cantabeln Gesangstellen lobend anzuerkennen, da sich hierin richtiges Gefühl, mit fleissigem Studium vereint, kund gibt. Dass zuweilen die Intonation der Sängerin etwas steigt oder sinkt, rührt wahrscheinlich von zu grosser oder zu früher Anstrengung des nicht sehr starken Stimm-Organs her. Als vorzüglich gelungen ist die leidenschaftliche Scene Armidens am Schlusse des zweiten Acts hervorzuheben, als die mit dem Dolch der Rache bewaffnete Fürstin durch den Anblick des schlafenden Rinald zur glühendsten Liebe hingerissen wird. Auch die sanfte Arie zu Anfang des dritten Acts gelingt Fräulein von Fassmann wohl; weniger sagt ihrer Stimme der mächtige Aufruf des Hasses zu, welchen Dem. Heusel vom Stadt-Theater zu Nürnberg mit sehr starker (nur wie es schien, nicht ganz gleicher und wenig ausgebildeter) Stimme befriedigend sang. Dagegen leistete Fräulein v. Fassmann sowohl in dem schmelzenden Duett des fünften Acts: „Arm in Arm", als in der Schlussscene der Oper höchst Lobenswerthes, vorzüglich im Ausdruck des Schmerzes über die Flucht des Geliebten.

Rinaldo ist für einen so hohen Tenor geschrieben, dass die Besetzung dieser Rolle um so schwieriger ist, als der kampflustige Held auch zugleich als schmachtender Sclave im fünften Act verweichlicht erscheint. Für letztern würde sich der zarte Gesang des Herrn Mantius, dessen kleine Figur indess nicht für den Krieger geeignet haben, der durch Herrn Eichberger stattlich genug repräsentirt wird. Nur ist dessen Stimme, obgleich von Umfang in der Höhe, zu kräftig, um den Gesang der Mässigung im sanften Ausdruck lange zu ertragen. Der Sänger geht dann zu oft in das Falsett über, welches oft gepresst klingt. Die Arie des Rinald im zweiten Act gelingt jedoch Herrn E. recht wohl, wie auch dessen Scene mit Artemidor und die, nur etwas zu gedehnte Trennungs-Scene mit Armide. Die ungemein hoch (wie fast alle Bässe in französischen Opern, zu denen wir, der Dichtung und dem Ursprunge nach, doch Armide zählen müssen, wie Spontini's „Vestalin", so ächt deutschen Geist und gemüthvolle Tiefe auch Gluck's Composition enthält) liegende Bass-Partie des Hydraot singt Herr Zschiesche deutlich articulirt und rein, namentlich das Beschwörungs-Duett mit Armide, welches — wie überhaupt mehre Gesänge — durch Powir, die Abkürzung mancher Musikstücke wäre eben so wohl unterblieben, als die Einlegung fremdartiger gegen Gluck's Styl in der Musik zu grell abstechender, Balletstücke im ersten Act. — Die beiden Vertrauten Armidens werden von Dem. Lehmann und Harsch rein und gut gesungen. Dem. Grünbaum sollte die Rollen der Najade und Lucinde ausfüllen. Bei denen Unpässlichkeit übernahm Dem. Lenz schnell diese, zwar nicht grossen, doch mit in die Handlung eingreifenden Partien, welche sie bei der wiederholten Vorstellung gut ausführte. Der zweite Dämon, Melisse, welche im vierten Act Ubalde verlocken soll, bleibt weg, wodurch ein angenehmes Gesangstück verloren geht. Das schöne Duett von Lucinde und dem dänischen Ritter (Herr Bader) sprach ungemein an. Auch die übrigen Nebenrollen den deutlich verwandten Avost (Herr Bötticher) und Artemidor (Herr Heinrich) wurden zugemessen ausgeführt, wie überhaupt die ganze Oper mit grosser Sorgfalt eingeübt und auch scenisch ausgestattet erschien. Merkwürdig bleibt es immer, dass Berlin noch der einzige Ort ist, wo Gluck's Armide (1806 durch B. A. Weber mit Morgenröthe Schick zuerst hier auf die Bühne gebracht, wie früher Iphigenia in Tauris und 1809 auch Iphigenia in Aulis durch die Tochter der damals bereits verstorbenen Schick) noch im Jahre 1837 nach mehrjähriger — durch den Abgang der Sängerinnen Milder und Schultz von der königl. Bühne veranlassten — Entbehrung, im Ganzen so würdig wieder zur Darstellung gelangen und lebhafte Theilnahme finden konnte, so verwohnt und überreizt auch der neuere Geschmack durch italienische und französische Musik ist. Dem Herrn G.-M.-Director Spontini verdanken wir insbesondere die Wahl und die mit regem Kunsteifer bewirkte Restauration des Gluck'schen Meisterwerks. Wenn dabei auch einige Zeitmässe wohl nicht ganz nach der Intention des Componisten, theils zu langsam, theils zu übereilt, aufgefasst sein dürften, so gewährt doch die Total-Wirkung einen mächtigen, so tiefen Eindruck, wie wir solchen in neuerer Zeit lange nicht empfunden haben.

Ueber das vorerwähnte, von Seiten der Dichtung in Rücksicht der Jugend des Componisten ziemlich beschränkte Singspiel Käthchen enthalten wir aus einer weiteren Anzeige, als dass das Talent des jungen Tonsetzers verdiente Aufmunterung erhielt. Die Melodie der heitern und sentimentalen Gesänge ist recht natürlich, auch die Instrumentirung wirksam und nicht gesucht. Demnach fehlt dem Ganzen noch die Reife der Erfahrung.

In Spontini's Fernand Cortez sang den Telasco Herr Fischer (früher beim Königstädtischen Theater) seiner Bariton-Stimmlage entsprechender, kräftig und

mit Beifall. Herr Bader zeichnete sich in der Hauptrolle des Helden durch günstige Disposition der Stimme und feurige Darstellung ganz besonders aus. Das höchst charakteristische Werk verfehlte auch diesmal seine imposante Wirkung nicht. Die Königsstädtische Bühne hat zwei neue Sängerinnen engagirt: Dem. Hölzel aus Wien, mit dünner, hoher Kopf-, und Dem. Dickmann mit guter Mezzosopran-Bruststimme. Als Schülerin eines bekannten Kritikers erfreute sich letztere sehr günstiger Empfehlung, Beurtheilung, wie einer wohlwollenden Aufnahme. Dieselbe trat als Giulietta in Bellini's Montecchi auf, in welcher Oper Dem. Hähnel den Romeo ganz vorzüglich gibt. Neue Opern hat diese Bühne nicht gebracht, dagegen „Die weisse Dame" durch Dem. Limbach mit Erfolg wieder in das Leben treten lassen.

Die Sing-Academie stellte am 12. v. M. ein neues Oratorium: „Das befreite Jerusalem", von F. Gelbke gedichtet, mit Musik von dem verdienstvollen Dr. Friedrich Schneider auf, welcher auch zur General-Probe und Aufführung von Dessau selbst hierher gekommen war. Auch dieses neueste Werk des fleissigen Componisten zeugt von seiner Kenntniss und Erfahrung in dieser Gattung halb religiöser, halb weltlicher Gesang-Musik. Nur kehrt die Form und Anlage der musikalischen Behandlung des Textes doch fast zu gleichmässig in derselben Weise seit der beliebten Norm des „Weltgerichts" wieder; auch hat man theilweise den Styl mancher Gesangstücke zu dramatisch finden wollen. Auch in diesem Oratorium erscheinen die vier Erzengel contemplativ, von 4 Solostimmen ohne Begleitung gesungen. Maria ist für den Sopran, Theophania für den Alt, Peter von Amiens für den Tenor, und Gottfried von Bouillon für den Bass gesetzt. Eigentliche Arien hat der Componist vermieden, obgleich für den Feldherrn der Kreuzfahrer eine heroische Arie wohl an ihrer Stelle gewesen wäre. Theophania klagt zu viel, und der fromme Einsiedler ist fast zu weich gehalten. Die Soli wurden von einer Dilettantin mit wohlklingender Stimme, Dem. Lehmann, den Herren Mantius und Zschiesche ausdrucksvoll gesungen. Dennoch machten die Chöre bei weitem grössere Wirkung, da solche mehr Wechsel der Schattirung zuliessen. Gleich Anfangs stehen die Chöre der himmlischen Heerscharen mit denen der Jerusalemitischen Christen, die letzteren wieder mit dem Chor der Sarazenen in belebendem Gegensatz. Ein Doppelchor vereint den Canto Fermo des christlichen Chorals (nach der Melodie des ambrosianischen Lobgesanges) mit dem wilden Allah-Ruf der Muhamedaner ungemein effectuirend. Sehr angenehm ertönt dagegen der melodisch weiche Chor der Jungfrauen:

„Müder Pilger (nämlich Peter von Amiens),
„Ruhe von Sorgen
„Treulich geborgen
„In Schlummers Arm" u. s. w.

Die weiblichen Stimmen in dem mollösen und zugleich beruhigenden As dur, durch die wiegende Begleitung gehoben, machen hierin eine sehr wohlthuende Wirkung. Kunstvoll und erhaben schliesst der Chor: „Der Herr ist gross" etc. den ersten Theil des nicht zu langen Oratoriums. Der zweite beginnt mit einem ganz eigenthümlich instrumentirten Marsch der Kreuzfahrer. Ueber die Hörner und Posaunen dominirt eine hoch liegende Principal-Trompete in D pompös und kriegerisch, an Handel's Benutzung dieses Instruments erinnernd. Der Chor der Kreuzfahrer: „Führ uns zur Schlacht,
„Du Held des Herrn" u. s. w.
wirkt imposant durch einfach grossen Charakter, wie der Chor der Sarazenen durch nationelle Charakteristik. Das Kriegsgetümmel ist dadurch zu einem wohl verständlichen Tongemälde gebildet, dass in der Musik die Melodie des Ambrosianischen Lobgesanges und des Sarazenen-Chors kunstreich verbunden ist, und der Instrumental-Satz mit der Wiederholung des Marsches der Kreuzfahrer schliesst. Der Weheruf der besiegten Sarazenen contrastirt mit dem Jubel und Preis der Kreuzfahrer wirksam, fast dramatisch, wie der rhythmisch schöne Chor der Christen: „Töne, Sang und Saitenspiel", welcher mit Tanz auch in der Oper Effect machen müsste. Ein fugirter Schluss-Chor schliesst würdig das werthvolle Werk, welches sehr gut ausgeführt, in der Total-Wirkung (vielleicht auch durch etwas langsame Tempi) nur theilweise monoton gefunden wurde, woran auch die Dichtung wohl einigen Antheil hat. Zum Gedächtnisse der am 7. December v. J. entschlafenen Prinzessin Louise von Preussen, verwittweten Fürstin Radziwill, war von der Sing-Academie in dankbarer Erinnerung der Huld des erlauchten Fürstenhauses, wie des köstlichen Geschenkes der Verewigten (der musikalischen Compositionen des Fürsten A. Radziwill zu Göthe's Faust) eine rührende Gesang-Feier am 19. Januar veranstaltet, zu welcher die sehr zahlreichen Zohörer eingeladen waren. Einem Choral a Capella von Fasch schloss sich Mozart's erhabenes Requiem mit vollem Orchester an. Die Ausführung dieses unschätzbaren Meisterwerks entsprach der Würde der Feier vollkommen und bewirkte allgemein einen tief ergreifenden Eindruck, insbesondere durch die vortrefflichen Chöre und schön vorgetragenen Soli.

Vor seiner Abreise nach St. Petersburg gab Hr. K.-M. Max Bohrer noch eine Soirée, in welcher der ausgezeichnete Violoncell-Virtuos sich mit einem Adagio und Rondo eigner Composition, einem Divertimento und Variationen über Themen aus Auber's „Braut" (welche vorzugsweise gefielen) und der wiederholten Phantasie auf Motive aus den „Hugenotten" mit vielem Beifall hören liess. In pecuniärer Hinsicht kann indess auch diese Soirée nur geringen Erfolg gehabt haben, obgleich auch die Damen von Fassmann und Grünbaum solche durch ihren Gesang verschönten.

Wegen Krankheit des Hrn. MD. Moeser hat nur eine Soirée desselben am 5. v. M. Statt gefunden, worin die Haydn'sche B dur Symphonie, Beethoven's Eroica (wiederholt) und die Ouverture zu Cherubini's „Wasserträger" zur Ausführung kamen. Auch die sonst alljährliche Mozart's-Feier am 27. Januar hat vieler Hindernisse wegen unterbleiben müssen. Dagegen wird solche heute mit der 11. Abonnements-Soirée ver-

einigt, jedoch blos durch Aufführung der prachtvollen Cdur Symphonie mit der Fuge, eines Pianoforte-Concerts und des herrlichen Gmoll Quintetts, ohne Gesang begangen werden. Hr. Const. Decker trug in seiner 3. Abend-Unterhaltung seine neueste Solo-Sonate für Pianoforte in Fmoll (bei T. Trautwein erschienen) mit Fertigkeit und Geschmack vor. Die Composition ist, ihrer Klarheit und Planmässigkeit wegen, lobenswerth und verdient Berücksichtigung in der jetzigen Zeit überschwenglicher Genialität. Ausserdem wurde noch ein Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Vcello und Contra-Bass von F. Schubert (in Adur) und ein neues Quartett von dem Violoncellisten Just ausgeführt, welches letztere reich an Modulation, doch theils zu lang, theils zu gesucht erschien, um einen ganz befriedigenden Eindruck zu gewähren, wenn gleich sich unverkennbares Talent in der Erfindung kund gab. Mit dem Ordens- und Krönungs-Feste hat zwar unser sogenannter Carneval begonnen, doch sich nicht weiter bemerkbar gemacht, als dass die gewöhnlichen Subscriptions-Bälle im Schauspielhause, im Colosseum Maskenbälle und die gewöhnlichen Theater-Vorstellungen Statt fanden, welche durch die Krankheit mehrer Mitglieder an der fast den ganzen Januar hindurch hier allgemein herrschenden Grippe auch sehr beschränkt waren. So ging Gluck's Armide, „der reisende Student" und das Ballet Undine voran. Auber's „Maskenball" soll in der Königsstadt zur Aufführung gelangen. „Die Jüdin" bewirkt dort noch immer volle Häuser. Mad. Pohl-Beisteiner hat diese Bühne verlassen.

Cassel. (Beschluss.) Dreier anderen Concerte muss ich noch rühmliche Erwähnung thun, welche durch christlich-schöne Zwecke veranlasst wurden. Die hiesige Wiegandsche Sing-Akademie gab zum Besten der Armen Lachners Oratorium: die vier Menschenalter. Es ist nicht genug anzuerkennen, dass dieser zahlreiche Gesangs-Verein unter der Leitung des Hrn. Wiegand uns von Zeit zu Zeit solche vortreffliche Spenden zu Theil werden lässt, die wir vielleicht niemals zu hören bekämen. Ueber den Werth des Tonwerks selbst ist die Mehrheit der öffentlichen Stimmen einig, und es bedarf unserer Anpreisung nicht weiter; aber der Aufführung dürfen wir noch unsere volle Anerkennung und aufrichtigen Dank zollen; die Chöre waren trefflich und einzelne Solostimmen brav, welche wohl verdienten, hier genannt zu werden. — Der im Freiheitskampf erblindete Flötenspieler Traugott Döge brachte auch hier durch Spohr's menschenfreundliches Bemühen ein Concert zu Stande, welches sehr besucht war. Da dasselbe hauptsächlich durch den hiesigen unter Spohr's Leitung stehenden Cäcilienverein unterstützt wurde, so hatten wir das Vergnügen, eine Hymne für Solostimmen und Chor und einen Psalm für Solo- und Chorstimmen von Spohr von diesem Vereine vorzüglich vortragen zu hören, auch einigen ausgezeichneten Schülern des Meisters wurde reichlicher Beifall für ihr Violinspiel gezollt. Ein Lied von E. Cohn componirt und vom Sekretär H. Schmelz gefühlvoll vorgetragen krönte das Ende des theilweise genussreichen Abends.

Es besteht hier seit längerer Zeit eine musikalische Gesellschaft „Eunomia", welche den Zweck hat, angehenden jungen Musikern eine Gelegenheit zu bieten, sich auf ihren Instrumenten zu üben und glückliche Fortschritte zu machen, und an klassischen Musikstücken den Geschmack zu bilden. Wir haben schon früher dieses zeitgemässen Vereins gedacht, und wir thun dieses gegenwärtig wieder mit um so grösserer Freude, da wir neuerdings in einem Concerte durch Anhörung der vierten Ouverture von Kalliwoda diesen musikalischen Verein in einem glücklichen Fortschreiten bemerkten; sie wurde, von dem Standpunkte der mitwirken Kräfte aus beurtheilt, vortrefflich ausgeführt. Auch der zehnjährige Violin- und Pianofortespieler Jean Pott verdiente den Beifall, welcher ihm allgemein zu Theil wurde, indem er die meisten Schwierigkeiten des Mechanischen dieser beiden Instrumente überwunden zu haben scheint. Der Vater dieses talentvollen Knaben, Hr. Pott, Hof-Orchestermitglied, leitet diese musikalische Gesellschaft mit vieler Einsicht, Geschmack und Uneigennützigkeit. Der Raum verbietet mir, diesmal noch andere talentvolle Mitwirkende zu nennen. Auch haben einige ausgezeichnete Künstler, der erste Vcellist Hasemann und der erste Tenorist Derska, neuerdings angefangen, abzuwechseln, es werden noch bald Andere diesem Beispiele folgen, musikalische Soiréen zu geben, wo ich Gelegenheit hatte, den vorzüglichen Geiger Hofmusikus Winterstein aus Dresden, welcher diesen Winter über noch Spohr's Unterricht hier geniesst, mehrmals zu hören. Am meisten erfreute die treue Copie der Manier, wenn man es so nennen darf, und die lebhafte Anschauung, welche er denjenigen der Zuhörer durch Ton und Bogenführung von Lipinski's Spiel gab, die diesen Meister noch nicht gehört hatten. — Für Tanzmusik hat diesen Winter ein trefflicher Musiker Deichert gesorgt; der Clavierlehrer Grenzebach hat wieder sechs neue von ihm componirte Lieder herausgegeben, worunter mehre von nicht geringem Talente zeugen. Bei dieser Blüthe unserer musikalischen Zustände können wir mit den grössten Erwartungen dem ersten Fuld-Musikfeste zu Cassel auf Pfingsten entgegen sehen. Treffliche Männer werden an der Spitze stehen, klassische Meisterwerke gehört werden. Das Interesse dafür ist hier allgemein, die Anordnungen sind bereits getroffen und höchsten Orts Zustimmung und Beistand zugesichert. *L. D.*

Notiz.

Hr. S. Thalberg ist wieder in Paris. Man freut sich daselbst auf einen Wettkampf desselben mit den dortigen Pianisten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *N°. XII.* 1802.

Pianoforte - Journal für Liebhaber und etwas geübte Spieler.

Dieses Journal wird eine Auswahl der neuesten, besten und leichtesten Stücke aller berühmten Tonsetzer enthalten, worinnen zugleich der Ausdruck, die Manieren und der Fingersatz bemerkt ist. Dieses Werk, welches keiner weitern Empfehlung braucht, sollte zwar schon vor einiger Zeit unter einem Hefte von 25 Bogen alle Vierteljahre erscheinen; allein eine mich betroffene Krankheit und andere unvermuthete Zufälle verhinderten zuthero die Ausführung meiner Absicht. Um nun aber den Musikliebhabern die neuesten, besten Werke der grössten Tonkünstler so geschwind als möglich zu verschaffen; so finde ich mich bewogen, oben angezeigten Plan zu ändern, und dafür alle Monate einen Heft von 8 Bogen, nebst einem Bogen, worauf das Studium der schwersten Gänge angegeben ist, um auf eine sehr leichte Art die in dem Heft enthaltene Musik sicher und geschwind zu spielen, herauszugeben. Der Subscriptionspreis eines jeden Hefts ist 16 Groschen sächs. oder 1 Gulden 12 Kreutzer Reichsmünze. Der Ladenpreis wird sodann um die Hälfte erhöhet werden.

Man kann täglich auf einen jeden Heft subscribiren und sich nach Belieben davon zurückziehen, jedoch unter der Bedingung, dass die Lossagung wenigstens einen Monat zuvor, ehe der folgende Heft erscheinet, geschiehet, damit nicht mehr Exemplare, als vonnöthen sind, gedruckt werden dürfen. Dem sechsten Heft sollen allemal die Herren Subscribenten beygefügt und ein schönes Kupfer vorgesetzet werden. Um aber den Namen, den Charakter und den Wohnort der Herren Subscribenten fehlerfrey angeben zu können, so erbittet man sich deren Uebersendung so deutlich als möglich.

Kleines Pianoforte-Journal für Kinder und Anfänger.

So verdient als sich die ältern und neuern Tonsetzer durch Herausgabe der besten Musikalien für fertige Klavierspieler gemacht haben, so wenig findet man darunter Stücke, welche der zarten Jugend angemessen wären. Es giebt zwar in unsern Tagen eine grosse Menge Ankündigungen von neu komponirten Tänzen, Liedern, Sonaten u. s. w. für Kinder und Anfänger, allein von diesen Produkten sind die meisten ohne Geschmack und für junge Schüler gar nicht brauchbar. Es kommen daher die Musiklehrer sehr oft in grosse Verlegenheit, woher sie für ihre Zöglinge neue, gute, schöne und leichte Sachen nehmen sollen, um sie nicht mit alten, gleichsam gassenkundigen Stücken unterhalten zu dürfen, und sollte es auch Eltern geben, die alle neu herauskommende Musikalien erkauften, um für ihre Kinder die geschmackvollsten und für ihre zarten Finger angemessensten Stücke herauszusuchen zu lassen, so würden dieselben unter neuen Musikalien von 100 Thlr. an Werthe, kaum für 2 Thaler wirklich brauchbare finden. Weil nun seit einiger Zeit viele von meinen Herren Subscribenten und andre Personen den frommen Wunsch geäussert, und mich veranlasst haben, auch ein musikalisches Journal für Kinder und Anfänger herauszugeben, worinnen nicht nur alle musikalische Gänge ihren kleinen Händen angemessen wären, sondern die sie auch mit einem dazu eingerichteten Fingersatze auf eine leichte Weise erlernen könnten; so habe ich mich entschlossen, zugleich ein kleines, von jenem ganz verschiedenes Pianoforte - Journal herauszugeben, welches eine Auswahl von den neuesten, schönsten Tänzen aller Art, Märsche, Lieder, Variationen, Andantes, Rondos und sehr kleiner, leichter, zwey - und vierhändiger Sonaten der grössten Tonsetzer enthalten soll. Ich hoffe, dass solches unsere Musikzöglinge mit Vergnügen spielen, dadurch mit dem Zeitalter fortschreiten, sich an den wahren musikalischen Geschmack gewöhnen und das Gute und Schöne, welches berühmte Komponisten in ihren Stücken angebracht haben, von zarter Jugend an fühlen und einsehen werden, zu geschweigen, dass dadurch viele Eltern ihr Geld zum Ankauf unnützer Musikalien behalten und ersparen, und dieses Journal manchem Musikliebhaber selbst angenehme Stunden verschaffen könnte. Von diesem Journal wird alle Monate ein Heft von 4 Bogen, nebst einem Bogen musikalischer Gänge,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. № 9. 1837.

Recensionen.

Fünf Oden des Horaz, auf den lateinischen Text mit deutscher Uebersetzung von Voss für Männerstimmen componirt von Dr. *C. Löwe.* Op. 58. Berlin, bei Wagenführ. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Das vorliegende Heft wird den zahlreichen Vereinen wissenschaftlicher Jünglinge und Männer für Männergesang ein willkommener Beitrag zu ihren Unterhaltungen sein, um so mehr, da die überwiegende Masse der Compositionen für Männerchor dem geistlichen Gesange, oder der leichtern, kleinern Liedweise, wie man sie etwa an der Tafel oder bei flüchtigen Ständchen liebt, angehört. Zwischen beide treten gewissermaassen diese fünf Oden; sie nehmen schon durch den plastischen Styl des Lateins und des alten Versmaasses an der würdigern Haltung des Kirchengesanges einigen Theil, und verschmähen doch nicht das Leichte und Gefällige des Liedes. So tritt gleich die erste Ode (*Justum ac tenacem*, an Augustus) stattlich und nicht ohne kräftige Entschiedenheit auf; ihr schliesst sich die dritte (*Prudens futuri*, an Mäcen) an; die zweite (*Miserarum est neque amori*, Lib. III. carm. 12) im leichten, sicher und anmuthig durchgeführten ionischen Versmaasse, und durch dieses bei aller Leichtigkeit und Schmeichelei geadelt, macht den Uebergang zu den beiden letzten (*O fons Bandusiae* und *Otium divos*, Lib. III, c. 13 u. Lib. II, 16), die sich mehr in der einfachen Liedform gestaltet haben. Die beiden erstgenannten Gesänge werden bei grosser Besetzung, die letzten mehr im Vortrage von einer ausgewählten kleinern Sängerzahl gewinnen; besonders bei dem ionischen Gesange (No. 2) kann eine grosse Besetzung, wenn nicht vortrefflich executirt wird, leicht den elastischen Rhythmus und die schmeichelnde Melodie beschweren.

So empfehlenswerth nun auch zu dem angegebenen Zwecke diese Compositionen sind, und so sehr wir uns freuen würden, eine zweite ähnliche Gabe vom talentvollen Verf. zu erhalten: so ist doch auch nicht zu übersehen, dass aus einem höhern Gesichtspunkte dergleichen Leistungen nur ein bedingtes Lob beizumessen ist. Und zwar deswegen, weil schon in der Aufgabe die Unmöglichkeit eines vollen künstlerischen Gelingens liegt. Im Gesange soll weder die Weise den Text, noch dieser jene beeinträchtigen; das Wort soll sich vielmehr seine Musik schaffen und beide sollen eins Wesen sein. Dazu gehört aber vor Allem, dass das Wort, das Gedicht auch fähig sei, in seiner ganzen Bedeutung in Musik überzugehen, und zwar nicht blos mit seiner Grundidee, nach seiner allgemeinen Empfindung, sondern auch nach dem besondern Inhalte seiner einzelnen Theile und Züge; sonst absorbirt die allgemeine Melodie, wenn sie auch dem Tone des Ganzen entspräche, alle besondern Vorstellungen des Dichters. Wenigstens muss also die überwiegende Mehrheit der einzelnen Gedanken und Wendungen des Gedichts fähig sein, musikalisch aufgefasst zu werden, und zwar in der für das Ganze nöthigen Musikform. Dies ist nun bei den Gedichten des klassischen Alterthums durchaus nicht der Fall, und zwar deswegen, weil sich dieselben, selbst wo sie von Empfindung und zur Empfindung sprechen, stets in der Form der Anschauung bewegen. Sie haben nicht den Ausdruck des Empfindenden, sondern die Abspiegelung, die Schilderung der am Aeussern erscheinenden Empfindung zu ihrem Inhalte, nehmen also den der Musik gerade entgegengesetzten Weg. So gehen denn die artigen Melodieen über die einzelnen Verse hinweg, als wären sie inhaltlose Laute; und das liegt nicht am Componisten, sondern an der Unlösbarkeit der Aufgabe. Hierzu kommt noch die Unverträglichkeit des alten Metrums mit unsern Musikformen. Nicht, als könne man die alten Versmaasse unmöglich zu Melodieen benutzen; dies ist früher schon von Reichardt und vielen Andern geschehen, und hat unsern Componisten zu der anmuthigen Weise No. 2 geführt. Aber das alte Versmaass beachtet nicht die Abschnitte, die der Inhalt des Textes und noch mehr der Sinn der Musik gebieterisch fordert, und so kann auch in dieser Beziehung die Composition nur äusserlich mit dem Texte zusammentreffen. So hat

sich gleich der erste Text nach *Justum et tenacem propositi virum — non civium ardor, prava jubentium — non vultus instantis tyranni* — volle Schlüsse gefallen lassen müssen, die nur für das Metrum, nicht für den Inhalt wahr sein können; und diese Tendenz hat nothwendig (wenn nicht das Metrum oder aber der musikalische Sinn geopfert werden sollte) überall hervortreten müssen.

Doch dergleichen Bedenklichkeiten mögen unsern sangeslustigen Kreisen immerhin eine Weile noch fern bleiben, wenn nur die ernstlich nach Vollendung strebenden Musiker sie nicht vernachlässigen.

Esther, ein Liederkreis in Balladenform in fünf Abtheilungen, gedichtet von L. Giesebrecht, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte v. C. Löwe. Op. 52. Elberfeld, bei Betzold. Pr. 1 Thlr.

Es ist allgemein bekannt, wie viel Antheil und Auszeichnung seit Jahren die Lieder, besonders aber die Balladen des vorgenannten Componisten sich erworben haben. Was man auch gegen einzelne Leistungen und gegen manche Seite seines künstlerischen Auffassens und Bildens mit Recht einwenden konnte: ein bedeutendes musikalisches Talent, ein glücklicher, gefühlter, oft die innersten Saiten des Herzens anregender Gesang, eine oft poetische Auffassung traten hell hervor. Besonders in den ersten Werken waren diese glücklichen Gaben vorherrschend; konnte man vielleicht bei einzelnen der ersten Balladen (z. B. bei Edward) zweifeln, ob hier nicht die Gränze künstlerischer Auffassung überschritten sei: so fand man doch neben, ja in den etwa bedenklichen Leistungen Züge, Gebilde eines dem Tiefsten zugewendeten Strebens, das die verbreitete Theilnahme werth war und sie endlich sogar den Zweiflern abgewinnen konnte.

Noch jetzt wird uns manche des edlen Beginnens würdige Gabe; aber — schon seit längerer Zeit — traten auch andere hervor (und nicht wenige), die ihren Ursprung wohl mehr in der Lust haben, sein Talent und die Theilnahme des Publikums ferner zu nutzen, als in einer wahrhaft künstlerischen Erweckung für die ergriffene Aufgabe; der dies ausspricht, darf seiner Auffassung um so sicherer selbstvertrauen, da er einer der frühesten Theilnehmer an Löwe's Schaffen gewesen ist. Und wie könnte es anders sein? Ist denn Inhalt und Form der Ballade, und das Interesse des Componisten für beide, unerschöpflich? Kann irgend ein Componist Lieder und Balladen zu Dutzenden schreiben, ohne selbst zu erkalten, und durch die enge, ewig wiederkehrende Form zu Gleichgültigkeit und Manier gleichsam gezwungen zu werden? Muss, wer so viel Balladen und Lieder schreiben will, als die wahre Dichtkunst gar nicht hervorgebracht, nicht zuletzt zu unhaltbaren Aufgaben greifen und an ihnen sinken? Von Herzen wünschen wir, dass der Componist an diese Fragen eine ernstliche Selbstprüfung knüpfte. —

Das vorliegende Werk ist nicht Anlass unserer Bedenken, kann ihnen aber zur Bestätigung dienen. Man sieht ihm vom ersten Beginne an, dass es dem äusserlichen Vorsatze, ein balladenartiges Werk, wo nicht eine Ballade, zu verfertigen, entsprungen ist. Schon der Stoff erweist sich ungünstig, ja widerstrebend. In fünf Gesängen vernehmen wir 1) die Liebeswerbung eines polnischen Adligen um das schöne Judenmädchen, und dessen Weigerung, durch die Taufe das auserwählte Volk zu verlassen; 2) den Antrag des Königs, seine Buhle zu werden, und ihre Einwilligung, um damit ihrem Volke die Gunst, im Lande zu bleiben, zu erkaufen. Dieses Erfolges freut sich 3) (im dritten Gesange) Esther, muss aber mit Schmerz erleben, dass ihr Erstgeborener getauft wird, —

> Gestrichen aus dem Buch der Erben — —
> Mit Magog wird mein Kind verderben.

Im folgenden Gesange (4) tröstet sie sich ihrer Tochter, die sie im jüdischen Glauben erziehen darf, vernimmt den Tod ihres Sohnes mit Ergebung und wird (nach des Königs Tode) weggewiesen, um wieder in der Judengasse zu wohnen. Endlich (5) freut sie sich des für ihr Volk Errungenen: —

> Verarmt sind jetzo deine Treiber,
> Dich aber hat Gott reich gemacht;
> Du schmückst mit Perlen deine Weiber
> Und deine Jungfrau'n gehn in Pracht.

Dies ist eine Biographie, aber kein Kunstwerk; es fehlt an aller Concentrirung, oder vielmehr, sie war unmöglich. Und über diesen Grundmangel hilft es nicht weg, dass Dichter und Componist fünf Abschnitte gemacht haben; keiner derselben kann und soll für sich bestehen, abgesondert gesungen werden, für sich befriedigen, sie sind Eins (oder sollten es sein) wie die Scenen oder Aufzüge eines Drama. Und nun, welcher jüdelnde Inhalt! Die Ausdauer, die Beharrlichkeit des Juden in seinem Glauben, sogar seinen Abscheu oder Hass gegen Andersgläubige, gegen die von Jehovah — nach jüdischer Ansichtsweise — abgefallenen Christen können wir objektiv künstlerisch auffassen und mit künstlerischem Antheile, wenn es dargestellt ist, entgegennehmen. Aber die bigott, nackt hingestellte Scheu vor der Taufe, die Freude an der „Verarmung der Treiber", die hochmüthige Putzsucht (mögen sich diese Empfindungen so oft

oder so selten sie wollen bei Juden finden), die könnten höchstens inhumanen Spott über jüdische Schwäche, nimmermehr Antheil gewinnen. Ein richtigdenkender Jude müsste über solche Auffassung indignirt werden, und der Dichter und Componist — haben sich eben daran gemacht, um ein Werk zu machen; aber in ihre Seelen ist nichts davon gekommen, und darum spricht auch ihre Seele nicht mit.

Dies liesse sich, gestattete es der Raum, Zeile um Zeile nachweisen. Statt dessen wollen wir nur auf das Machwerk der Liebeserklärung in No. 1 nach dem anziehenden Anfange verweisen, auf den gleichgültigen Anfang von No. 2 und die herkömmlichen Redensarten der Singstimme und das nichtssagende Laufwerk in No. 2 und 3. Dem geheimen Bewusstsein, dass der rechte Ausdruck fehle, schreiben wir unter andern diese Stelle zu (die wiederkehrt):

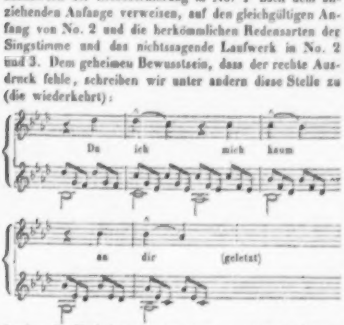

in der die Vorhalttöne neben den vorgehaltenen Tönen gekniffen und widrig klingen, nimmermehr aber den Seelenschmerz einer Mutter aussprechen. — Nicht, dass diese Stelle regelwidrig ist, rügen wir, sondern dass sie keine höhere Wahrheit offenbart, also unter der Regel bleibt, die sie doch verletzt.

Grosse Sinfonie für Orchester componirt von C. G. Müller, Musikdir. der Euterpe. Op. 12. Leipzig, bei Fr. Hofmeister; Paris, bei S. Richault. Pr. 5 Thlr.

Oefter haben wir Gelegenheit gehabt, die unermüdliche Thätigkeit und das rege Aufwärtsstreben des genannten Mannes nach Verdienst zu rühmen, öfter von seinen gedruckten und ungedruckten Compositionsleistungen zu sprechen: nie aber ist es mit grösserer Freude geschehen, als dieses Mal, wo von einem Werke die Rede ist, das sich bei mehrfachen öffentlichen Vorträgen stets den Beifall der Hörer, und immer lauter, je öfter es wiederholt wurde, gewonnen und ihn nach Aller Ueberzeugung, welche die Partitur kennen lernten, im hohen Grade verdient. Immer haben wir bei seinen Orchesterwerken eine sehr ausgezeichnete Fertigkeit im Instrumentiren zu rühmen gehabt, eine Kunst, zu welcher ihm sein Schicksal und seine Lust, sich heranzubilden, wohl verhelfen mussten, da er vom Stadtpfeiferlehrling an der Tonkunst zu dienen und als solcher fast alle Instrumente zu erlernen genöthigt wurde; immer haben wir alle die Vorzüge in seinen Leistungen anerkannt, welche Studium und Routine nur zu geben vermögen; immer noch jenen klaren Sinn, der, vom offenbaren Talente unterstützt, oft Wohlverbundenes und durch Abrundung Ansprechendes zu Tage fördert; noch nie aber, scheint es uns, hat sich seine innere musikalische Erfindungskraft so hervortretend stark und würdig offenbart, als in diesem Werke, das wir von allen seinen Leistungen, so weit wir sie kennen, als das allergelungenste bezeichnen müssen. Wir halten es daher der besondern Aufmerksamkeit aller Orchester für werth und empfehlen es mit guter Zuversicht.

Die Symphonie beginnt mit einem kurzen, klar abgerundeten Maestoso $^{4}/_{4}$ in C moll, das zum All. eben dieser Takt- und Tonart führt, dessen Hauptthema eben so einfach als würdig ist, dabei so gehaltreich, wie es sein muss, sollen sich andere Sätze aus demselben ziehen und an dasselbe auf das Ungesuchteste anreihen lassen. Die Durchführung ist, was, gute Uebung natürlich vorausgesetzt, fast eine nothwendige Folge ist, gemessen und doch so frei und mannigfach, dass schon dieser erste Satz sich den Beifall der Hörer und der Vortragenden gewinnen muss. Denn Mannigfaltigkeit, die sich aus Einheit entwickelt, bei glücklicher Verwendung der Massen, erzeugt jene lebensfrische Grossartigkeit, die des guten Eindrucks gewiss sein kann. — Der 2. Satz bringt sogleich das Scherzo, in diesem Zusammenhange recht gut; Menuetto risoluto $^{3}/_{4}$ in C moll ($\frac{1}{4} = 116$), frisch, klar und rund gehalten, ohne Zerarbeitung und Ueberfüllung. Das Trio in Es dur $^{3}/_{4}$ ($\frac{1}{4} = 116$), im leichten, Biessend angenehmen Gange, mit einigen unheimlich wirkenden Zwischenschlägen verminderter Septharmonie auf dem schlechten Taktheile, was die dämonische Zeitgewalt des scharf Romantischen angemessen vertritt. — Larghetto, $^{6}/_{4}$ in As dur, ist auf eine sehr sanft ansprechende, ganz unverkünstelte Melodie gebaut, deren Exposition ganz schlicht nur allein vom Streichquartett gegeben wird, dessen andere Hälfte nur von Fagotten verstärkt worden ist. Erst mit dem F moll-Satze greift mächtig im *ff.* das ganze Orchester ein, bald verschieden und mannigfach gruppirt in weitern harmonischen Fortschreitungen, die geschickt motivirt sind und

keineswegs zu schnell wechseln. Werden zuweilen in einzelnen Stimmen Erniedrigungs-Vorzeichnungen angewendet, während die andern in bekreuzten Tonarten erscheinen, so geschieht das nicht in frei spielender Willkür, sondern es geschieht offenbar, um dem Instrumente den Vortrag seiner Partie zu erleichtern. Wo sich aber ein verständiger Grund der Abweichung von der Regel zeigt, da werden wir nimmermehr irgend eine vom Schulzwange sich entbindende Freiheit tadeln; wir stemmen uns einzig und allein gegen die freche Willkür, die den Menschen entehrt, seinen Verstand in Zweifel setzt und von einem verschroben aufgefassenen Herzen zeugt, das alle Ordnung verachtet und auf krummen, falschen Wegen nicht die Ehre der Kunst, sondern nur seine eigene, und zwar eine Afterehre sucht, um sich, wär' es möglich, beim Unverstande ein leeres Anschen zu geben. — Das gesteigerte Tempo, nachdem die Blasinstrumente die Hauptmelodie ergriffen haben, bringt den besten Effect eben darum, weil es nicht gewaltsam herbeigeführt worden ist, sondern ganz vom Wesen des Satzes erfordert wird, auch nicht so lange dauert, dass die Empfindung aus der Grundstimmung herausgerissen würde; im Gegentheile belebt es das Gefühl und macht das schön gehaltene Ende desto eindringlicher. Der Schlusssatz, All. molto ed agitato, ²⁄₄, C moll, hebt im scharfen Contrast mit dem unheimlichen verminderten Sept-Accorde auf Fis mit einer eingewobenen Figur der hierzu bestens wirkenden Bratschen an, schreitet nach und nach im Basse chromatisch abwärts, während die Flote in ihren tiefen Tönen eben so aufwärts schreitet zu immer fort wogender Figur der Bratschen, bis es sich auf der Dominanten-Harmonie auf G nach 12 Takten in die Hauptmelodie wendet. Sie ist die einfachste, die man haben kann, hat aber zugleich die Nebenfiguren so gut in sich, dass schon hierin die mannigfachen Verschlingungen, die sich entwickeln sollen, ahnungsvoll und erfreulich sich andeuten. Der Satz ist reich, breit und schön durchgeführt und wirkt zu lebhafter Befriedigung, wie das Ganze, das wir allen Orchestern um so mehr empfehlen dürfen, da das Werk, ohne eigentliche Reminiscenzen und Nachahmungen zu bringen, doch auf den Wegen geht, die Beethoven's Genius bahnte. Wir halten es für das gelungenste Werk des eifrig thätigen Mannes, das allgemeine Beachtung verdient. — Die einzelnen Stimmen der Streichinstrumente sind in beliebiger Anzahl zu haben; die erste Violinstimme für 12 Gr., die zweite für 12 Gr., die Bratschenstimme für 10, Voelle und Bass für 12 Gr. Die sauber geschriebene Partitur kostet 4 Thlr. netto.

G. W. Fink.

Disposition der neu zu erbauenden Orgel in Wismar.

Indem ich bemerke, dass die Anzeige meiner Reise nach Wismar in Orgelangelegenheiten in No. 2 nicht von mir, sondern von einem meiner Correspondenten eingesandt worden ist, benutze ich diese Veranlassung, den verehrten sachverständigen Lesern die von mir für die St. Marienkirche zu Wismar entworfene Orgeldisposition mit der ergebenen Bitte vorzulegen, mich gefälligst auf jeden darin etwa vorkommenden Mangel in portofreien Briefen, die ich gewiss portofrei erwidern werde, mit beigefügten Gründen aufmerksam zu machen, da mir Alles daran liegt, dass nicht nur jede nach meiner Disposition und unter meiner Leitung gebaute Orgel, sondern auch besonders die hier in Rede stehende von bester Art werden möge, weil ein hochgeehrter und hochherziger Kirchenpatron zu Wismar, ohne Rücksicht auf Kostenbetrag, nur ein zweckmässiges, in allen seinen Theilen gutes und dauerhaftes Werk verlangt.

Wenn ich gleich keine einzige Stimme ohne Grund disponirte, so wäre es doch möglich, dass vielleicht noch Verbesserungen an derselben gemacht werden könnten, und ich bin nicht so eitel, zu glauben, dass ich nicht irren kann. Jetzt ist es noch Zeit zu Verbesserungen der Disposition.

Zur nähern Würdigung derselben Folgendes: Die Kirche ist ungefähr ein hundert und einige vierzig Fuss hoch, im Verhältnisse zu dieser Höhe bedeutend lang und breit. Auf jeder Seite des Hauptschiffes befindet sich ein Nebenschiff; jedes dieser Nebenschiffe hat mehre bedeutende Vertiefungen. Hinter dem Altare befindet sich auch noch ein bedeutender, von Wand zu Wand bis an die Decke laufender Raum, welche Räume viele Tonkraft einsaugen, ohne sie wieder zurückzuwerfen. Die Orgel wird dem bedeutend hohen und merkwürdigen Altare gegenüber auf ein Orgelchor gestellt, das 75′ hoch, zur Aufstellung der Orgel neu erbaut wird. Der Ton verbreitet sich in der Kirche ein wenig gedrückt, wovon die vorhin genannten Vertiefungen, so wie ein der Kanzel gegenüberstehendes, in das Hauptschiff der Kirche hineinspringendes Chor, das überdem in der so herrlichen Kirche eine Unzierde ist, die Veranlassung zu sein scheinen.

Disposition.

Umfang der Manuale von C Cis — f, der des Pedales von C Cis — d. Die Bälge 10′ lang und 5′ breit, wovon 2 für's Pedal, das stärkern Wind wie die Manuale erhält. Das Hauptwerk soll mit dem ersten Ne-

benwerke gekoppelt werden. Metall ist zu ⅔ Zinn und ⅓ Blei festgesetzt worden.

Prinzipalchor (*Fond d'Orgue*) erhält die möglichst weiteste Manualmensur.

1) Gross-Principal 16′, von Holz.
2) Principal 8′. Von engl. Zinn mit aufgeworfenen Labien und hell polirt. Stand im Prospecte.
3) Quinte 5⅓′ von Metall.
4) Octave 5′ v. 14löthigem Zinn.
5) Superoctave 2′ v. 14löth. Z.
6) Scharf 5fach aus 2⅔, 2, 1⅓, 1⅓ und 1′ Berliner Probezinn (12löth.), geht durch, und von c an erweitert sich die Mensur um ein Weniges, damit es in den obersten Octaven des Discantes einen würdevolleren Ton als bei gleich fortlaufender Mensur erhält.
7) Cornet 3fach, aus 2⅔, 2, 1⅓′ engl. Z., fängt von f an.
8) Gedacktchor Cymbel 3fach 1, ⅔, ¼ repetirt in allen Octaven mit und auf c.
9) Quintatön 16′ v. Met.
10) Gedackt 8′ v. H. weite Mensur.
11) Gemshorn 4′ v. Met.

Flötenabtheilung.

12) Hohlflöte 8′ v. H. und in der ersten Octave gedackt.
13) Viola da Gamba 8′ v. C—h, Holz. Forts. engl. Z. NB. Der Orgelbauer Hr. Schulze, der diese Orgel wahrscheinlich erbauen wird, hat mir Proben gegeben, dass er den Uebergang von hölzernen Pfeifen zu denen von engl. Zinn so herbeizuführen weiss, dass ihn auch ein geübtes Ohr nicht zu finden vermag.

Zungenstimmen.

14) Trompete 16′ mit freischwingenden Zungen und schwacher Intonation, damit die Sechzehnfüsse im Manuale nicht merklich hervortreten können, weil die Manualhöhe 8füssig ist und sie diese nicht dominiren dürfen. } Schallbech.
15) Trompete 8′ mit freischw. Zungen und starker Int. } von Zink.

B. Brustwerk.

(Mensur der Principale, so wie Intonation derselben ein wenig schwächer, wie die im Hauptwerke.)

Principalchor.

1) Principal 8′ wie das im Hauptwerke, jedoch steht dies, des bessern Prospectes wegen, nur von E an im Gesichte.
2) Octave 4′, 14löth. Z.
3) Quinte 2⅔′ v. Met.
4) Superoctave 2′ v. 14löth. Z.
5) Mixtur 4fach; Berl. Probezinn, aus 2, 1⅓, 1 und ⅔′; repetirt in allen Octaven von c an, und zwar mit dem Grundtone und dessen Quinte wechselnd.

Gedacktchor.

6) Rohrflöte 16′ v. H., Forts. Met.
7) Gedackt 8′ v. H.
8) Lieblich-Gedackt 4′ v. Met.
9) Nasat 2⅔′ v. Met. aus Spitzflöte entnommen.

Flötenabtheilung.

10) Spitzflöte 8′ v. Met.
11) Flautotraverso 8′ v. H. mit gebohrten und inwendig ausgeschliffenen Körpern, geht von g an, abwärts, zum Lieblichgedackt über.
12) Gemshorn 8′ v. Met.

Zungenstimmen.

13) Physharmonica 16′.
14) Trompete 8′ mit freischwingenden Zungen und sanft intonirt.

C. Oberwerk; dies erhält die engste Mensur und zarteste Intonation, so wie einen gehörig deckenden Dachschweller.

1) Geigenprincipal 8′ von G an im Prospecte. Daher aus engl. Zinn mit aufgeworfenen Labien und hell polirt.
2) Octave 4′. Berl. Probezinn.
3) Waldflöte 2′, ditto.
4) Bordun 16′ v. H.
5) Lieblich-Gedackt 8′ v. H.
6) Rohrflöte 8′ v. Met.
7) Salicional 8′ v. 14löth. Z.
8) Zartflöte v. engl. Z.; die Pfeifen ohne Kerne, und geht von c an abwärts zum möglichst zarten Gedackt über.
9) Fugara 4′ v. engl. Z.
10) Rohrflöte 4′ v. Met.
11) Aooline 8′.

Pedal. Weiteste Pedalmensur.

Principalchor.

1) Principal 16′ von beiden Seiten der Orgel im Prospecte, daher mit aufgeworfenen Labien etc.
2) Octave 8′ v. Berl. Probezinn.
3) Superoctave v. Berl. Probezinn.
4) Cornet 3fach aus 5⅓, 4, 3⅕′ v. Berl. Probezinn. Die Chöre werden von E an nach oben hin immer schwächer und schwächer intonirt, so dass die Töne nach und nach zu verschwinden scheinen; der Terzchor hört, nachdem er nach und nach schwächer intonirt worden ist, mit Fis, 4Fuss mit Gis auf; 5⅓ geht von B an, schwächer intonirt, durch.

Besonders zur Begleitung sanfter Vorträge, so wie auch zum vollen Werke.

5) Violon 16′ v. H.
6) Gedacktbass 8′ v. H.
7) Subbass 16′ Ton v. H.
8) Violoncello 8′ v. H.

Vorzüglich zum vollen Werke allein:

9) Untersatz 32′ v. H., und diesem zur Unterstützung:
10) Gross-Nasat 10⅔′ v. H. und gedackt.
11) Tertie 6⅖′ v. H. und gedackt. Ferner:
12) Contraposaune, also 32′ mit freischwingenden Zungen, starkem und vollem Tone, v. H.
13) Posaune 16′ mit freischw. Zungen. Schallbecher von Zink.
14) Trompete 8′ 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃
15) Clairon 4′ 〃 〃 〃 〃 〃 〃 〃 Von G bis zu C hin, wo es aufhört und nach und nach schwächer intonirt.

In Summa 55 klingende Stimmen.

Das Pedal erhält 2 getheilte Windladen, von denen 2 halbe hinter die Fronte und die beiden andern getheilten Laden in den Hintergrund der Orgel gelagert werden. Die Rücken der Zungenstimmen werden nach Töpfer's Vorschlag gemacht, weil sie viel zur dauerhaften Stimmung beitragen. Nach vollendeter Arbeit werde ich das Nähere über diese Orgel mittheilen. *Wilke.*

Nachrichten.

Kritische Uebersicht des musikalischen Kunstlebens zu Darmstadt etc.

(Beschluss.)

Von unserer Kirchenmusik lässt sich leider auch gegenwärtig noch wenig sagen; denn in den gottesdienstlichen Versammlungen wird bei uns der Regel nach nur Choral mit Orgelbegleitung gesungen, und nur ausnahmsweise, durch den früher genannten Musikverein für Dilettanten, oder durch einige sich zu einem solchen Zwecke temporär vereinigende Künstler ein grösseres Musikstück zur Aufführung gebracht. —

An der Hauptkirche ist Organist Hr. Kammermusikus Georg Thurn, ein Schüler Portmanns; in diesem Locale besteht die höchst sonderbare Einrichtung, dass die Vorsingenden hinter dem Grossherzoglichen Stuhle auf der östlichen Seite sich befinden, die Orgel aber oben in der Kirche auf der westlichen Seite angebracht ist. Der Gesang in diesem Gotteshause ist mit durch diese Aufstellung leider nichts weniger als erbaulich, wenigstens einer Residenz wie Darmstadt höchst unwürdig. Die Orgel dieser Kirche ist zwar neu, aber windzäh, windstössig und sehr unzweckmässig disponirt; sie hat zwei Manuale nebst Pedal. — Hoforganist ist Hr. Kammermusikus und Cantor Ch. H. Rink, der zu rühmlichst bekannt ist, als dass meine Feder zu seinem Lobe noch Mehres zu schreiben wüsste. — Die Orgel der Hofkirche ist ein altes, aber gutes Werk mit ebenfalls zwei Manualen nebst Pedal. Die Orgel der Katholiken ist wohl die kunstreichste der hiesigen, nur Schade, dass dieselbe nie deutlich zu hören ist; denn ihre sonst sehr schöne Kirche ist so wenig akustisch berechnet, dass nicht einmal ein Choral darin deutlich wird. —

Bei Weitem die meisten Musiklehrer Darmstadts sind Mitglieder der Hofkapelle oder des Theaters. — In den Orchesterinstrumenten geben obengenannte Concertisten und auch wohl noch Andere vorzüglichen Unterricht; als Gesanglehrer zeichnen sich die Herren Hähnle, Markwart, Neukäufler, die Damen Marra, Mangold u. a. m. aus; in Klavierlectionen die Herren Ch. Rink, G. Thurn, Rill, Steingrübner, Spamer; die Damen Wagner, Bott (Letztere, eine Schülerin der Frau Wagner, zeichnete sich schon rühmlichst auch auf einigen Kunstreisen aus und wird wahrscheinlich nächstens das auswärtige Publikum durch ihr Klavierspiel wieder erfreuen) und Schmitt; als Compositionslehrer verdienen genannt zu werden die Herren Ch. Rink (bei welchem beständig mehre Auswärtige Unterricht nehmen), Kammermusikus Harbordt der ältere, Kapellmeister Mangold, Spamer u. a. m.; auch unterstützt junge Componisten sehr freundschaftlich mit seinem geprüften Rathe Hr. Generalprokur. G. Weber. — In unsern Schulen beschränkt sich gegenwärtig der Musikunterricht leider beinahe nur auf Choraleinsingen; und nur im Gymnasium wird nebst Gesangstunde auch in der Theorie und Orgelspiel in Etwas Unterweisung vom Hrn. Cantor Rink gegeben.

An Musikliteraten und Componisten ist unsere Stadt nicht arm. Hr. Generalprokurator G. Weber als Theoretiker und Hr. Cantor Rink als Kirchencomponist sind als solche wohl europäisch bekannt; auch haben wir an Hrn. Kapellmeister Mangold einen sehr gründlich gebildeten Tonsetzer, von welchem hier schon mehre Opern und andere grössere Werke beifällig aufgeführt worden sind, er ist ein Schüler Cherubini's; als scharfsinniger musikalischer Denker zeichnet sich Hr. Vocal-Musikdir. Markwart aus; Hr. Concertmeister Schlösser, ein Schüler Seyfried's, schreibt unter Anderm schöne Violinsolo-Compositionen; wahrscheinlich wird nächstens hier eine grosse Oper desselben zur Aufführung gebracht werden. In Hrn. Spamer besitzen wir einen herrlichen Sinfonie-Componisten; auch gab derselbe schon mehre gut gehaltene brillante Klavierwerke heraus, er dürfte wohl der talentvollste unter den jüngern hiesigen Tonsetzern sein u. a. m. —

Unter den musikalischen Dichtern, die hier heimisch sind, mag der in diesem Fache bei uns beliebte Hr. Gymnasiallehrer Baur obenan stehen, welcher mehre gelungene Texte zu Opern und andern Compositionen verfasste. — Hr. Hofmusikus Anton, Redacteur des bei Schott erscheinenden Minnesängers, so wie des Frankfurter musikalischen Anzeigers, dichtete schon sehr viele zweckmässige Operntexte und übersetzte französische und italienische nicht ohne Glück in's Deutsche; auch hat Hr. A. eine interessantere Handlung zu Mozart's „Weibertreue" (Così fan tutte) erfunden, welche als neuer Beweis seines ausgezeichneten Talentes gelten kann, um so mehr, da er im strengsten Sinne des Wortes Autodidakt ist. — Die Herren Nodnagel, Diefenbach, Künzel u. A. m., so wie die kunstsinnige Frau v. Pl.... s erfreuten uns ebenfalls mit manchem schönen musikalischen Gedichte. —

Kritiken über hiesige Kunstleistungen erscheinen in der Didaskalia, dem Conversationsblatte, dem Phönix, der Abendzeitung, dem Frankfurter Anzeiger, dem Minnesänger und mehren andern Blättern, sogar in der Hessischen politischen Zeitung! —

Eine eigene Musikalien-Handlung besitzen wir nicht mehr, seit Hr. E. W. Alisky sein Geschäft hier aufgegeben; die hiesigen Buchhändler befassen sich mit diesem Geschäftszweige so nebenbei. —

Ausser Harfen werden hier alle Musik-Instrumente verfertigt: Hr. Diehl als Geigenmacher, Hr. Backofen als Holz-Blasinstrumenten-Verfertiger, so wie Hr. Vierheller als Klaviermacher verdienen hier besonders bemerkt zu werden.

Vorstehendes wird so ziemlich Alles enthalten, was in dem angegebenen Zeitraume die Musik-Kultur Darmstadts charakterisiren könnte; sollte ich jedoch etwas Wesentliches übergangen haben, was ich zwar nicht Ursache habe zu glauben, so wird mir eine darauf Bezug habende freundliche Erinnerung sehr willkommen sein, und ich werde nachträglich suchen, nöthigenfalls sie in diesen Blättern zu veröffentlichen.

Carl Thurn,
Grossh. Hess. Hofkapell-Musikmeister.

Wien. Musikal. Chronik des 4ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Der k. k. Hofkapellist und Professor E. C. Lewy producirte sich mit seinen drei anstelligen Kindern im Kärnthnerthortheater. Der 8jährige Richard blies ein Waldhorn-Concertino von Conradin Kreutzer; für sein Alter bewundernswürdig; rein, geschmack- und ausdrucksvoll; Melanie, dessen Schwesterchen, spielte Harfenvariationen von Parish-Alvars; Karl, der Erstgeborene, mit seinem Vater ein Concertant für Pianoforte und Horn; die ganze Familie wirkte aber zusammen in einem Quatuor für Harfe, Klavier und zwei Waldhörner. Ausser andern Zugaben zum Finale ein Tanzdivertissement mit Hrn. Perrot und Dem. Grisi. — Die Tonkünstlersocietät gab in der Christwoche Haydn's „Jahreszeiten", so beifällig aufgenommen, als ob dieses Meisterwerk zum ersten Male zu Gehör gebracht worden wäre. — Das zweite Concert des Guitaristen Franz Stoll, vor seinem Ausfluge nach Pesth, gestaltete sich für den wackern Künstler gleich lohnend, als ehrenvoll. Die Einleitungs-Ouverture, von Carl Haslinger, im Pastoralstyle, ist eine gefällige, effectvoll instrumentirte Composition. — Hr. G. Mulder aus Amsterdam führte seine beiden Kinder Richard und Cäcilie, angehende Klavierspieler, in die Kunstwelt ein. Es fehlte nicht an Ermunterung. Er selbst, dem Vernehmen nach früher Tenorist, sang eine Ballade von van Bree und das holländische Volkslied von Wilms. Das kleine Auditorium bezeigte sich ungemein discret und behielt seine Meinung für sich. —

Der Hornist Eduard Rönig veranstaltete ein gemeinschaftliches Concert mit einem unbekannten Pianisten Joseph Rösler. Er selbst spielte mit ausgezeichneter Bravour ein neues Rondino von Ott; sein Allürter das Gmoll-Concert von Moscheles, gewandt und kunstfertig; beide vereint aber Thalberg's brillantes Divertissement; eine tüchtige Aufgabe, welche jedoch, fern von jeder Vergleichung, zur allgemeinen Zufriedenheit gelöst wurde. — In gleicher Weise producirten sich die Herren Botgorscheck und Nottes, Mitglieder des Hofopernorchesters. Der Flötist spielte mit schönem, vollem Tone, nett und präcis Fürstenau's Recitativ und Adagio, nebst Variationen von Heinemeyer; Nottes das 3te Violinconcert von Spohr und selbst gesetzte Variationen unter gebührender Würdigung seiner verdienstlichen Leistung. Ein Fräulein Marie Gesselbauer sang etwas von Mercadante; zwar in ächter Dilettanten-Manier, indessen, ausgebreitete Connaissançen sollen den Unternehmern den Absatz fast aller Sperrsitze gedeckt haben; das ist freilich ein entschuldigendes Argument; wird nur der Zweck erreicht, was liegt am Mittel?

Unser Veteran, der pensionirte Hoftheater-Kapellm. Gyrowetz gab auch nach mehrjährigem Zwischenraume wieder einmal eine zahlreich besuchte Mittagsunterhaltung, aus mehren Musikstücken seiner letzten, noch unaufgeführten Oper „Hans Sachs" zusammengestellt, welche unumstösslich beweisen, dass seine harmonische Ader und der Born melodischen Reichthums auch im 75. Lebensjahre noch nicht versiegt ist. Der rührige, schneehaupttige Greis stand mit beinahe jugendlichem Feuer an der Spitze seiner einstmaligen Armee, und ungemessen sprach sich der regste Antheil aus, als lohnender Tribut dankbarer Erkenntlichkeit. —

In der 7ten Prüfungs-Akademie der Zöglinge des Kirchenmusik-Vereins der Pfarre Alservorstadt wurden folgende Tonwerke ausgeführt: 1. Méhul's Ouverture zum Joseph; 2. Prolog; 3. Bundeslied, von Göthe und Beethoven, durch 36 Gesangschüler vorgetragen; 4. Variationen für 2 Violinen, von Stahl, gespielt von einem Knabenpaare, Alexander Leitermeyer und Jos. Eckard; 5. Der 46ste Psalm: „Psallite Deo nostro", für einen Solo-Tenor, Chor und Orchester, von Ritter von Seyfried; 6. Violin-Polonaise von Pechatscheck, vorgetragen von dem Eleven Eduard Hügel; 7. Duett und 8. Sopran-Arie mit Chor aus dem Oratorium: „Christus am Oelberge." (Obiger, in wahrhaft patriarchalischer Einfalt gehaltener Psalm wurde kurz nachher auch in der Servitenkirche aufgeführt; Wild sang mit dem ganzen Zauber seines seelenvollen Vortrages die Hauptstimme, welche von Anfang bis zum Ende, gleichsam Alles umrankend, wie ein Goldfaden sich durchschlängelt, indem die erhebenden Gebetsformeln des gekrönten Psalmisten jedesmal vom Chore übernommen und in frommer Demuth wiederholt werden, wozu blos sanfte Bläser die Füll-Accorde angeben und die Saiteninstrumente, als Supplenten der Harfen, fortwährend nur pizzikkirend begleiten, was, vereint mit so kunstlosen Hülfsmitteln, dennoch einen tiefergreifenden, die reinste Andacht erweckenden Eindruck hinterliess.) — Die Gesellschaft der Musikfreunde hat die Wintermonate über allwöchentlich eine harmonische Versammlung arrangirt; nämlich 8 Abendunterhaltungen, blos mit Quartett- und Klavieraccompagnement; 4 Zöglings- und 4 Operneoncerte, worauf die Elite der hiesigen Kunstfreunde beiderlei Geschlechts sich abonnirte. — Im ersten grossen Gesellschaftsconcerte lernten wir eine neue Symphonie von Reissiger kennen, welche bei der Preisausschreibung mit concurrirte; eine fleissige, geschmackvolle Arbeit, nur zu sichtlich nach bekannten Musterbildern gemodelt; weniger imponirend bezüglich der Ideenneuheit, als durch wirksame Instrumentalmassen. Die Folgestücke waren: „Gott im Frühlinge", Vocalgesang v. Worzischeck; Adagio und Rondo aus Romberg's 9tem Violoncellconcert, sehr brav gespielt von Borzaga, aber etwas schwankend begleitet; Cherubini's Ouverture zu Anacreon und ein gewaltiger Chor aus Händel's „Saul". —

(Beschluss folgt.)

Italien.

Insel Sardinien.

Cagliari. Unsere Hauptstadt besitzt seit diesem Herbste ein neues, von ihr selbst verwaltetes Opernheater. Die Leitung davon wurde dem bekannten und anerkannten ehrlichen Buffo Angelo Raufagna anvertraut, der sich verwichenen Sommer nach Mailand begab, um daselbst die Sängergesellschaft für den Herbst und Karneval zu bilden. Diese besteht nun in folgenden Indivi-

duen: Giulia Galvi Neuhaus, Primo Soprano; Marianna Hazon, Primo Contralto; Francesco Gumirato, Primo Tenore; Angelo Rauzagna, Primo Buffo; Giuseppe Guscetti, Primo Basso, nebst den Secundarsängern. Die Galvi-Neuhaus, eine Pariserin von französischen Aeltern, die Ihre Leser schon kennen, geht vorwärts. Hr. Gumirato (ursprünglich Rechtsgelehrter, wenn ich nicht irre, aus Brescia) hat einen angenehmen Gesang; die Hazon transeat — für kleine Theater; Rauzagna ist bekannt, und von Guscetti ist nicht viel Lobliches zu sagen. Bisher gab man die Anna Bolena, worin die Galvi-Neuhaus und Gumirato am meisten applaudirt wurden. Die übrigen zu gebenden Opern sind: Otello, Arabi nelle Gallie, Pazza per amore, Torquato Tasso, Sonnambula und Scaramuccia.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Dies kleine Theater fährt fort, wider seine ehemalige Gewohnheit, Opere serie anstatt Opere buffe zu geben. Diesen Herbst beschenkte es die Römer mit 5, sage fünf ernsthaften Opern. Nach dem bereits angezeigten Fiasco der Straniera gab man Meyerbeer's Crociato mit der Boyer, der Altistin Angelini Dossi, dem Tenore Antognini (nicht Antonini, wie es im vorigen Berichte heisst) und dem Bassisten Dossi. Der Crociato ist hier beliebt, hat hier schon mehrmals und auch diesmal Glück gemacht. Die Hauptparten der Oper, die Alt- und Tenorpartie, wurden von der Angelini und von Hrn. Antognini recht gut vorgetragen. Hierauf versuchte man Bellini's Puritani, die bekanntlich auf unserm Teatro d'Apollo nicht gefielen, zu wiederholen, und sie fanden eine entgegengesetzte Aufnahme, wozu aber ein besonderer Umstand beitrug. Rom gab erst unlängst, wie sich Ihre Leser erinnern werden, zwei brave Bassisten der Opernwelt: Filippo Collini und Filippo Coletti; Ersterer singt jetzt auf dem Theater zu Messina, der Andere zog die Lissaboner Scene der Mailänder Scala vor. Um diese Lücke einstweilen auszufüllen, bestieg am 22. Octbr. ein dritter römischer Bassist, Pietro Balzar, zum ersten Male in den Puritani die Bühne, mit ihm der Tenor Barisoni-Ricciardi, ebenfalls Anfänger. So ging denn am benannten Tage diese Oper mit lauter angehenden jugendlichen Künstlern, darunter ein debutirender Landsmann, in die Scene; die Zuhörer waren gut gestimmt, klatschten, schrieen, heulten, und in der Scene, wo die Fontana (Elvira) die Verrückte machte, nahm dieses Geklatsch, Geschrei und Geheul beinahe denselben Charakter an. Die Fontana hat aber auch eine starke Stimme, was in der modern italienischen Oper als ein wahres köstliches Kleinod zu betrachten ist, ihr guter Gesang ist zugleich angenehm (sie ist Zögling des Mailänder Conservatoriums), und da sie die Cabalette ihrer Arie zum Entzücken vortrug, so wollten die Ohren der Zuhörer vor lauter Wollust zerplatzen, man klatschte, schrie und heulte in den hohen Octaven. ... Die beiden Bassisten Ferlotti (Riccardo) und Balzar (Giorgio) haben schöne Stimmen und manche Vorzüge in Gesang und in der Action; ihr Duett, das Hauptstück der Oper, eigentlich die Cabalette: Suoni la tromba, intrepido — Jo pugnerò da forte, ging, um mit der Theatersprache zu reden, alle stelle (zu den Sternen; deutsch, wurde in den Himmel erhoben). Die vierte Oper, Donizetti's Lucia di Lammermoor, behagte wenig, war mitunter auch den Chören der Fontana und der Herren Antognini und Balzar wenig angassend. Am 22. Nov. ging endlich die fünfte Oper der Stagione und erste des Hrn. Uranio Fontana (Bruder der obengenannten Prima Donna und ebenfalls Zögling des Mailänder Conservatoriums) in die Scene. Das Buch wurde nach den vor mehren Jahren auf der Scala verunglückten Cavalieri di Valenza, neu mit dem Titel: Isabella di Lara, bearbeitet und vor der Aufführung Vieles daran verändert. Hr. Fontana hat musikalisches Talent, ist aber ein modern musikalischer Ketzer. Die beiden Cavatinen der Prima Donna und des Contralts, ein Largo im Finale, ein Chor und ein Quartett gefielen am meisten. Man sagt, Hr. F. sei nach Paris gereist.

Am 15. Decbr. veranstaltete der Duca D. Alessandro Torlonia eine grosse musikal. Akademie im grossen Saale seines Palastes: die Anzahl der Zuhörer belief sich ungefähr auf 1000, darunter Kardinäle, Bischöfe, eine dänische Prinzessin, das ganze diplomatische Chor, der vornehme Adel u. s. w. Man begann mit der Ouverture aus Rossini's Wilhelm Tell, hierauf folgte ein Duett aus dem Assedio di Corinto, vorgetragen von der nach 5jähriger Abwesenheit aus dem Auslande heimgekehrten Ryntherland und Hrn. Balzar, eine Arie von Hrn. Balfe (auf dem Zettel stand irrigerweise Bellini), gesungen von der Erstern; das Finale der Norma, von derselben und Hrn. Antognini; hierauf liess sich Hr. Cruciani auf der Clarinette, und die Bertrand nebst den HH. Antognini, Balzar, Statuti in andern Vocalstücken hören. Die Ryntherland war die Krone des Ganzen im Gesange.

Viterbo. Am 21. Oct. gab die hiesige Accad. filarm. dem Kardinal Spada zu Ehren eine eigens vom Hrn. Maestro Prospero Selli comp. Cantate, deren Chor „Di gioja un cantico" das beste Stück ist. Die Ouverture beginnt anfangs mit einem raschen Tempo, darauf folgt ein Largo von lauter Blechinstrumenten (dessen Vortrefflichkeit und Vortrag man sich beifällig denken kann) und ein Allegro scherzoso. Hr. Giuseppe Rastrelli machte sich besondere Ehre mit einem sogenannten Violinconcerte.

Foligno. Im Monate November dieselbe Gesellschaft und dieselben Opern sammt Aufnahme wie in Borgo S. Sepolcro. (S. weiter unten.)

Ferrara. Die aus diesen Blättern bekannte Altistin Dabedeilhe, nach Einigen eine Spanierin, nach Andern eine Französin, aber stets mit einem portugies. Namen geschrieben, ist zum Sopran avancirt. Mit einigen guten Eigenschaften für ihre Kunst ausgerüstet, zeigt sie wenigstens einen guten Willen, dergestalt gewann sie auch die Gunst des hiesigen Publikums als Sonnambula. Ihr zur Seite fanden besondere Auszeichnung der Tenor Pietro Genili, dem, wie es scheint, seine Vaterstadt Cesena untreu geworden ist; der angehende Bassist Eugen. Mazzotti schreitet vorwärts. Mit diesem Ternarium und den beiden Buffi Spada und Paltrinieri wurde nachher der Barbiere di Siviglia gegeben, worin Ersterer (wird ziemlich alt) den Figaro und Letzterer den D. Bartolo machte.

Kurze Anzeige.

Handbuch beim Unterrichte im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen, bearbeitet von Bernh. Hahn. Dritte Auflage. Breslau, bei F. C. L. Leuckart. 1836. 80 S. in 8. Pr. 8 Gr.

Dieses Schulbuch hat also Eingang gefunden. Im Vorworte bemerkt der Verf.: Sollte sich Jemand die Mühe geben, diese dritte Auflage mit der ersten zu vergleichen, der wird hoffentlich finden, dass ich die Beurtheilungen erwogen, zur Verbesserung meines Handbuches benutzt und auch meine seitdem gemachten Erfahrungen damit verbunden habe. — Wir haben nicht ermangelt, unsern geehrten Lesern diese 3te Aufl. bereits im vorigen Jahre S. 772 gebührend anzuzeigen. Die 2te Aufl. wurde 1834 S. 702 kurz besprochen. Die erste war uns aber nicht zugesandt worden.

Mancherlei.

In Aachen werden bereits Vorbereitungen zu dem nächsten Niederrheinischen Musikfeste, das bekanntlich nun stets die Pfingstfeiertage gehalten wird, getroffen. Am ersten Tage wird Händel's Belsazar nach v. Mosel's Bearbeitung zur Aufführung kommen; am zweiten die C-moll-Symphonie von Beethoven und ein neues Oratorium „Saul und David" von Ferd. Ries, welcher selbst dirigiren wird.

Franz Lachner in München hat ein neues Quintett geschrieben für 2 Violinen, Viole, Vcelle und Contrabass, was als sehr klar und doch höchst leidenschaftlich gerühmt wird.

In Warschau haben die Quartett-Abende unter der Leitung des Hrn. Cichocki zum grossen Bedauern ächter Kunstfreunde aufgehört. Dafür hat der Oboist Hr. Braun Orchestermusik eingerichtet, die alle 14 Tage Mittwochs im grossen Saale der Resource sich hören lässt mit Ouverturen, Symphonieen, Solostücken und Mancherlei, selbst Lanner'sche Walzer nicht ausgeschlossen. Im Uebrigen sind keine bedeutenden Veränderungen vorgefallen.

Hr. J. B. Gross, oft genannter Violoncellist, hat von Lübeck aus, wo er am 17. Decbr. 1836 ein brillantes Concert gemacht hatte, eine neue Kunstreise angetreten. Zunächst spielte er in Bremen in der Union ein Concert und Variat. seiner Composition mit grosser Anerkennung, besuchte dann in Hildesheim seinen ältern Bruder, den dortigen Musikdirector, und wandte sich dann nach Nordhausen, Halberstadt, Erfurt und Naumburg, an allen Orten namhafter und angenehmer Bekanntschaften sich erfreuend. In Meiningen fand er eine besonders ausgezeichnete Aufnahme. Ein dortiger Künstler berichtet über sein Spiel: Am 3. Febr. hörten wir im Theater den trefflichen Violoncell-Virtuosen Hrn. J. B. Gross. Er trug ein Concert seiner Composition, eine gediegene und gehaltreiche Arbeit, mit edlem Tone und Eleganz vor, und entzückte dann das zahlreiche Publikum durch eine Phantasie ohne Orchesterbegl., in welcher er sich abermals als ächter Künstler und Besieger der grössten technischen Schwierigkeiten auf seinem Instrumente bewährte. Hr. Gross hat sich von hier nach dem südlichen Teutschland gewendet, zunächst nach München. — Bekanntlich wirkt in Meiningen der treffliche Violoncellist Hr. Knop, dessen kunstreicher Vortrag sich durch Eigenthümliches auszeichnet. Auch hat der dortige tüchtige Concertmeister Hr. Nohr, als Componist rühmlich bekannt, eine romantische Oper, „Liebeszauber", Text von Gehe, in Musik gesetzt und dort zur Aufführung gebracht. Man rühmt viel Schönes darin.

Bei der Durchreise des Hrn. Kapellm. Pott in Oldenburg hörten wir hier im Privatzirkel des Hauses seinen Schüler und Anverwandten, Gustav Krollmann, einen Concertsatz auf der Violine mit einer sehr bedeutenden Fertigkeit und mit so viel Feuer und Leben vortragen, dass es uns zum Vergnügen gereicht, auf den jungen, etwa 15jährigen Violin-Virtuosen aufmerksam zu machen. Wir hoffen mit Recht Ungemeines von ihm.

Nekrolog.

Am 25. Decbr. 1836 starb Hr. Carl Friedr. Einert, Organist an der lutherischen Kirche zu Warschau. Er wurde 1798 zu Lommatsch geboren, wo sein Vater, jetzt Organist in Wurzen, damals Cantor war, machte seine Schulstudien auf der Thomasschule zu Leipzig, wo er unter dem seligen Schicht und Frör. Schneider Musik trieb. 1820 wurde er als Musiklehrer nach Polen berufen, kam 1821 nach Warschau, wo er auch bald als Organist angestellt wurde. Da er zugleich ein vortrefflicher Contrabassist war, nahm ihn Hr. Kurpinski in das dortige Orchester des Theaters. Beiden Stellen stand er bis an sein Ende mit der grössten Gewissenhaftigkeit vor, wie schwer es ihm auch oft sein Brustleiden machte. Er starb an der Lungensucht und hinterlässt eine arme Wittwe und 2 Knaben, von denen der älteste (11 J. alt) viel Talent zur Tonkunst beweist, in welcher er von seinem Vater gründlich unterrichtet wurde. Dem Begräbnisse des treuen Mannes wohnte der Director des Theaters, Hr. Koss, die Herren Kurpinski und Elsner, so wie das ganze Orchesterpersonal bei. An seine Stelle, die monatlich etwa 15 Thlr. trägt, wurde ein Freund des Verstorbenen, der dortige Musiklehrer A. Freyer, gewählt.

John Field ist im vorigen Monate in Moskau entschlafen. Seit seiner Krankheit in Neapel sanken die schwachen Kräfte seines Körpers zusehens. Der Nekrolog folgt.

Druckfehler. S. 103, Z. 21 v. o. lies *Hauptnachtheil* statt Hauptvortheil. — S. 107, Z. 24 v. u. lies *Gekröch* statt Gekröch.

INTELLIGENZEN.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheinen im Februar 1837 mit Eigenthums-Recht:

1. Variations brillantes pour le Piano sur la Romance de l'Opéra Le mauvais Oeil, dédiées à son ami Edouard Meisonnier par François Hünten. Op. 83.
2. Suisse et Tyrole, quatre petits morceaux pour le Piano. Liv. 1. Air Tyrolien varié, et un Rondeau sur un thème de Rossini. Liv. 2. Air Suisse varié et Rondeau sur la Barcarole de Venise par François Hünten.
3. Grande Fantaisie pour le Piano sur une Cavatine intercalée par Rubini dans la Straniera dédiée à Mademoiselle Ernestine de Villiers par H. J. Bertini (jeune). Op. 185.
4. Trois morceaux de Salon pour le Piano dédiés à Madame la comtesse de Sommariva par Henri Herz. Op. 94. No. 1. La Chasse. No. 2. La Mazurka. No. 3. Le mouvement perpétuel.

Bei **N. Simrock** in Bonn a. R. erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Hünten, Fr., Op. 84. Les fleurs d'Italie, 3 airs variés p. le Piano.
No. 1. Barcarole. 2 Frcs. 50 Ct.
- 2. Cavatine de Bellini. 2 Frcs. 50 Ct.
- 3. Air de Carafa. 2 Frcs. 50 Ct.

— Op. 85. Souvenir de la Suisse, Air varié pour le Piano. 2 Frcs. 50 Ct.
— Op. 86. Une chanson des Montagnes variée pour le Piano. 2 Frcs. 50 Ct.
— Op. 87. Le premier succès, 2 morceaux faciles et brillans sur des thèmes de Mercadante et Bellini.
No. 1. La fête de bronze. 2 Frcs.
- 2. La Norma. 2 Frcs.

Neue Musikalien im Verlage von *Friedrich Hofmeister in Leipzig.*

David, Intr. et Variations brillantes sur un thème original p. Violon. Oe. 2. Av. Acc. d'Orchestre 1 Thlr. 4 Gr., av. Quatuor 20 Gr., av. Pfte 16 Gr.
Elkamp, 3 geistliche Gesänge für Sopran und Tenor mit Pfte. Op. 11. 8 Gr.
Hartmann, Quatre Caprices p. Pfte. Oe. 18. Cah. 1. 14 Gr.
Lafont, Douze Compositions brillantes p. Violon av. Pfte. Cah. 7. Fantaisie et Variations sur des Motifs de Wallace. 20 Gr. Cah. 8. Fantaisie et Variations sur des Motifs de la Vestale. 16 Gr. Cah. 12. Duo, exécuté par Moscheles et Lafont au Theatre Favart. 14 Gr.
Liszt, Grande Valse di Bravura p. Pfte. Oe. 6 (av. Vign.) 12 Gr.
Müller (C. G.), Grosse Sinfonie für Orchester. Op. 42. 5 Thlr.
Tœglichsbeck, 3 Duos p. 2 Violons. Oe. 11. 1 Thlr. 8 Gr.
Veit, Second Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Oe. 2. 2 Thlr.
Werner, Lehrbuch für den ersten Unterricht im Klavierspielen. 3te Aufl. (mit Vign.) geh. 24 Gr.

Wieck (Clara), Premier Concert p. Pfte. Oe. 7. av. Acc. d'Orchestre 3 Thlr. 8 Gr.; av. Quintuor 2 Thlr.; p. Pfte seul 1 Thlr. 4 Gr.
Wolff, Quatre Mazurkas p. Pfte. Oe. 5. 12 Gr.

Neue Musikalien im Verlage von *C. A. Klemm in Leipzig.*

Dotzauer, J. J. F., Directionement sur 2 Airs allemands p. le Violoncelle av. acc. de grand Orchestre, Oe. 143, in D. 1 Thlr. 12 Gr.
— le même av. Acc. de Quatuor. 1 Thlr.
— le même av. Acc. de Pianoforte. 16 Gr.
— la partie de Piano separée. 8 Gr.
Hahn, C. G., Fantaisie à la Polacca pour le Piano. Op. 2. 12 Gr.
Kunze, G., Contretanze aus Halevy's Oper: Die Jüdin, für Pianoforte. 6 Gr.
— Strauss'edern-Galoppen für Pianoforte. 6 Gr.
Reissiger, C. G., 8 Lieder für 4 Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 118. 16 Gr.
Thierfelder, Alb., 4 Gesänge für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. 10 Gr.

Die vor einiger Zeit in diesen Blättern angekündigte Herausgabe der Partitur von

Absalon,
Oratorium von F. Schneider,

findet nun bestimmt Statt. Das Werk wird unfehlbar Ende Juli d. J. an die verehrten Subscribenten versendet werden. Der erste Theil kann auf Verlangen im Monat Mai ausgeliefert werden, in welchem Falle ich um gefällige Benachrichtigung in portofreien Briefen und Beilegung von 3 Thlr. Anzahlung des Subscriptionsbetrags ergebenst bitte; bei Ablieferung des 2ten Theiles wäre dann nur der Rest von 4 Thlr. zu bezahlen. Da ich auch die Chorstimmen drucken lassen werde, so bitte ich, die Bestellungen darauf baldigst an mich gelangen zu lassen, damit sie zugleich mit der Partitur abgeliefert werden können. Der Preis dafür kann jetzt noch nicht bestimmt werden, doch wird er so billig wie möglich gestellt sein. Der Subscriptionstermin und die Partitur ist bis Ende März verlängert.

Dessau, d. 24. Febr. 1837.

Dr. *Friedrich Schneider,*
Herzogl. Hof Kapellmeister.

Anstellungs-Gesuch.

Ein junger Musiker, welcher längere Zeit als Hornist, so wie auch als Violoncellist an einem grossen Nationaltheater functionirte, sucht in gleicher Eigenschaft, da ihm verschiedene Verhältnisse veranlassen, daselbst auszutreten, bei einem Hof- oder Theaterorchestre wieder eine Anstellung zu erhalten.

Diejenigen Herren Directoren, die wünschen sollten, denselben zu engagiren, belieben sich in frankirten Briefen an die Gebrüder. Hrn. Hofmusikhandler Herrn B. Schott's Sohne in Mainz zu wenden, welche die Gefälligkeit haben werden, die weitern Verhandlungen einzuleiten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

auf schönem starken Papier, für den Subscriptionspreis von 8 Groschen sächs., oder 36 Kreutzer Reichsmünze erscheinen, und der 7te, 13te, 19te Heft u. s. w. mit einem schönen Kupfer und den Namen der Subscribenten versehen werden. Der Ladenpreis erhöhet sich um die Hälfte.

Dresden, den 15ten April 1802.

P. I. Milchmeyer,
Hofmechanikus, Pianoforte- und Harfenmeister.

Musik für Trompeten und Pauken.

Musik dieser Art kommt selten zum Vorschein, und ist keiner grossen Kritik unterworfen, indem der innere Inhalt und das Mechanische der Trompete hinlänglich bekannt ist. Doch dieses Instrument erhält sich in seiner alten Würde, und hat bey grosser Musik wie auch einzeln sich unentbehrlich gemacht. Den Trompeter-Chören der resp. Kavallerie-Regimenter, oder wer sonst mit diesen Instrumenten chormässig eingerichtet ist, empfehle ich 24 Pieces mit 3 Trompeten und Pauken, als: Märsche, Allegros, Adagios, Menuetten, Polonoisen, Ländrische, Walzer, Jagdstücke, Janitscharen-Märsche, Angloisen, u. dgl. gut geschrieben für 1 Laubthaler. Auf ähnliche Art empfehle ich noch 20 andre Pieces mit 4 Trompeten und Pauken um den nämlichen Preis. Sollte jemand diese Stücke ohne Pauken verlangen, so ist der Preis nicht minder 1 Laubthaler. Briefe und Gelder werden frey gegeben.

Torgau, im Monat April 1802.

Karl Friedrich Günther.

Musikalisches Damen-Journal.

Eine zweckmässige Auswahl der neuesten und vorzüglichsten Tonstücke, für Liebhaber und Freundinnen zarter Melodien, des Pianofortes und Klaviers, ist bisher noch immer ein Bedürfnis aller derer gewesen, welche mit den unschuldigen Freuden dieser Kunst, ungekünstelten Gefühl und wahren Geschmack zu verbinden suchen. Gegenwärtige periodische Sammlung, deren Leitung geschickten Künstlern überlassen ist,

welche Gründlichkeit und feinen Geschmack mit richtiger Beurtheilung vereinigen, glaubt sich anheischig machen zu dürfen, diesem Bedürfnis von Zeit zu Zeit auf eine befriedigende Art abzuhelfen. Es erscheint daher von demselben vierteljährig in saubern Stich und farbigem Umschlag für den geringen Preis um 1 Thlr. 12 Gr. jedesmal 1 Heft von 13 und mehrern Bogen in Folio, für deren Abwechselung in Mannigfaltigkeit den einzelnen Stücke man auf's sorgfältigste bedacht seyn wird. Der Inhalt des so eben erschienenen 15ten Hefts ist folgender: 1) Sonate von Lucheni. 2) Variationen von Mascheck. 3) Sammlung von Favoritarien. 4) Walzer und Angloisen v. Guido. Wer sich Pränumerando an die Hinrichsche Musikhandlung in Leipzig wendet, erhält das 15te und 2te Heft noch um 2 Thlr. sächs., nachher kostet es in allen Buchhandlungen 1 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

de Lehmann, 12 Variations pour le Pianoforte. 16 Gr.

Wölfl, J., 9 Variations sur l'air de Figaro par Mozart. Se rend baillare etc. p. le Pianof. 12 Gr.

v. Beethoven, L., Concert p. le Pianof. Op. 19. 2 Thlr. 12 Gr.

— — grande Sinfonie p. 2 Viol., A., Vlle et B. 2 Fl., 2 Ob., 2 Cors, 2 Bassons, 2 Clarin., 2 Tromp. et Tymb. Op. 21. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Quatuors pour 2 Viol., A., et Vlle, 2me Liv. Op. 19. 2 Thlr.

— — Sonate pour le Pianoforte av. Viol. Op. 23. 1 Thlr.

— — — do — do Op. 24. 1 Thlr.

Crescentini, L., 12 Ariettes italiennes arr. pour la Guitarre par L. Benner. 1 Thlr.

Gyrowetz, A., 2me Notturno pour le Pianof. avec acc. de Viol. ou Fl. et Vlle. Op. 35. 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B., 2 Sonates pour le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.

Fiorillo, F., Suite de l'étude de Violon ou 6 Sonates pour Viol. avec accomp. d'Alto. Op. 15. 2 Thlr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. № 10. 1837.

Recensionen.

1. *Der Gott und die Bajadere, Ballade v. Göthe, und*
2. *Ritter Toggenburg, Ballade v. Schiller, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte v. Bernhard Klein.* Elberfeld, bei Betzhold.

Beide Gedichte haben dem Componisten für die ihm eigene mässige, mehr der Ruhe als innerer oder gar tiefer und erregter Bewegung zugeneigte Weise eine günstige Aufgabe geboten, und er hat sie in dieser Weise so wohl gelöst, dass gewiss mancher gleichgestimmte Sänger ihm (und der Verlagshandlung für die anständige und correcte Ausgabe) danken wird. Das milde, wie ein spiegelnder Bach still hinfliessende Göthe'sche Gedicht, wenn es überhaupt componirt werden sollte (denn es braucht der Musik nicht, und scheint sie für einen tiefern Sinn eher abzulehnen), konnte nur so, in anspruchsloser, sich dem Worte unterordnender, wir möchten sagen: durchsichtiger Musik gefasst werden, und neben diesem Haupterfordernisse hat der Componist, besonders in dem ersten Satze, glücklich einen alterthümlich feierlichen Anklang getroffen, der sehr wohl in die Stimmung des Ganzen einleitet. Auch der festliche Tanz der Bajadere, von dem Verse an:

Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen,

ist nicht ungenügend angedeutet; dieser Satz würde anmuthiger wirken, wäre es nach der Einrichtung des Ganzen möglich gewesen, ihm eine höhere Tonlage zu geben. Weniger befriedigen die spätern leidenschaftlichern Momente; selbst der Heranzug und weiterhin der Gesang der Priester lassen bedauern, dass den wohlbedachten Intentionen des Componisten kein blühenderes Talent zu Gebote stand.

Dasselbe wäre auch von der andern Ballade zu sagen. Es ist überall das Nöthige und Rechte verständig bedacht; man erkennt den gebildeten, denkenden Mann und den fertigen Tonsetzer, und das ist allerdings mehr, als manchem talentvollern Werke nachgerühmt werden kann. Man muss daher auch dem Werke die Achtung zollen, die jenen Eigenschaften gebührt; und wer nicht mehr, wer nicht überall das Höchste, das volle Musikleben erwartet, wie es in unsern Meisterwerken webt und die Seelen unwiderstehlich in sich hineinzieht, der wird an diesem Toggenburger, wie an der vorher genannten Ballade sich erfreuen können.

Beide Compositionen sind übrigens für einen mässigen Stimmumfang (etwa zweiten Sopran oder auch höhern Alt) und mässige Fertigkeit des Spielers berechnet und auch in dieser Hinsicht gewiss Manchem willkommen, dem manche neuere Werke nicht bequem in der Stimme liegen, oder (wie die bessern Löweschen Balladen) zu schwer zu begleiten sind. Angehende Sänger und Sängerinnen wird man zweckmässiger mit so ruhig gehaltenen Compositionen beschäftigen, als mit manchen oft tiefer geschöpften und leidenschaftlicher, dramatischer gefassten und vorzutragenden anderer Componisten.

Die Braut von Corinth, Ballade von Göthe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt v. Bernh. Klein. Elberfeld, b. F. W. Betzhold.

Unter den Gesangcompositionen B. Klein's, die nach seinem Tode durch seinen Bruder Joseph Klein herausgegeben worden, verdient die obengenannte besondere Beachtung schon durch die anziehende, aber freilich auch schwer zu lösende Aufgabe. In den wohllautenden, mild und zart uns zuredenden Versen Göthe's legt sich ein reicher, die tiefsten Aufregungen in seinem Innern bergender Inhalt vor uns dar. Neben den anmuthig leichtgezeichneten Partieen, neben dem unverhaltenen Rückverlangen in die heitere Götterwelt und einer griechischen Scheu vor dem einen unsichtbaren Gott und seiner Strenge wühlt sich Liebeswollust im aufregendsten Rausche ihr Bett, tritt gar das Grausen eines zu Liebeswahnsinn und Tod verlockenden Vampyrs; und dieser rückgekehrte Grabbewohner rechtet mit den Menschen, mit der eigenen Mutter, deren Glaube und Gelübde ihm das bange Grab und die entsetzliche Wiederkunft bereitet hat. Der Dichter konnte über diese Abgründe mit leiser Hand hinwegdeuten, den Geist des Lesers schnell darüber hinführen und seine Schrecken mildern, in Web-

muth auflösen; denn dem Worte des Dichters folgt der Geist des Lesers gleichsam unkörperlich, nicht die Sache, nur den Gedanken der Sache ergreifend. Aber die Tonkunst ist mit ihrem geistigen Inhalte an die Materie gebunden: sie verkörpert das Wort, sie nennt und schildert nicht blos, wie die Dichtkunst, die Empfindungen, sondern sie regt sie in uns auf, fasst sinnlich in unsere Nerven und geistig in unsere Gedanken und Vorstellungen und erfüllt den ganzen geistig-sinnlichen Menschen mit ihrem Inhalte.

Welche Aufgabe also für den Musiker gäbe diese Braut von Korinth! Welche Tonwunder hätte er heraufzubeschwören, wenn er jene heitere Gegenwart, jenes Verlangen, jene Wollustsẗürme, die Schaudermischung von Tod und Liebe wahrhaft in sich empfände und in uns zu wecken unternähme! Dies wäre dem Wesen der Musik angemessen, aber nicht der Tendenz des Göthe'schen Gedichtes, das uns unter reizender Spiegelfläche die Abgründe nur ahnen lässt und durch ihre Aufregungen und Schrecken in sich selber zerstört werden würde. Ja, jenes tiefste und mächtigste Walten der Musik fände schon in der Form des Gedichtes gar keine geeignete Stätte; es muss Breite haben zu seiner Entfaltung, muss dramatische Formen haben, um jene Aufregungen an bestimmter Persönlichkeit erscheinen zu lassen, und das gewährt die Form der Ballade eben nicht; selbst wo sie (wie im Erlkönig) dialogisch wird, fehlt der Raum, tiefe, gewaltige Seelenbewegungen psychologisch vollständig zu entfalten.

Diese Bemerkungen sind natürlich nicht gegen Klein's Composition allein gerichtet; sie treffen die Gattung und alle ihr angehörigen Werke, und zwar um so mehr, je mannigfaltiger und tiefer der Inhalt des Gedichtes ist. Volle Wahrheit wird die Musik in dieser Gattung, im Vergleich zu andern ihr gesetzten Aufgaben, nur selten, und gewiss nur im engern Kreise geben können; selbst dem talentvollen Löwe konnte wohl Erlkönig, nicht aber die weitausgedehnte Wallhaide ganz gelingen, so tiefe Naturklänge auch in der letztern Composition laut geworden sind. Es bleibt dann in den ungünstigern Fällen nur die Frage, was dem Comp. gelungen und wie weit?

Wenn wir nun von diesem Standpunkte aus Klein's Composition nicht für ganz befriedigend anzuerkennen vermögen, so ist der erste Grund, weil die Aufgabe — zwar verlockend, aber unlösbar scheint. Der zweite Grund ist freilich, weil für einen solchen Inhalt Klein's Phantasie nicht bewegsam, seine Tonwelt nicht weit und tiefbelebt genug war. Bei redlichem verständigen Streben und einem gewiss nicht unerwecklichen Gefühle lässt sich doch eine gewisse Trockenheit verspüren, die eben so weit hinter dem Wahren zurückbleibt, als moderne Ueberscḧwenglichkeiten darüber hinaus sẗurzen; wie ungünstig eben dies, z. B. gleich die erste Mel. (3/4 Takt, Fmoll, marschmässig in punktirten Noten) auf die liquide Göthe'sche Darstellung wirkt, kann jeder Kenner des Gedichtes ermessen. Glücklicher sind manche gefühlvollere Partieen, z. B. die Entgegnungen des Jünglings,

Ist es möglich, dass am stillen Orte u. s. w.

behandelt; die Rede der Tochter, als die Mutter sie überrascht hat, (recit. behandelt, besonders von den Worten:

Weil ein fremd', ein falsch' Gelübd' euch band)

ist tragisch und eindrucksvoll gefasst, obwohl die Unheimlichkeit des gespensterhaften Wesens nicht zum Gefühl kommt. Diese ganze Seite des Gedichtes dürfte überhaupt am wenigsten befriedigen; die erste Ankündigung (auf der 3. Seite Zeile 2) liess mehr hoffen, als erfüllt worden ist. Und so ist die Composition auch dem andern Tiefenpunkte des Gedichtes,

Wechselbauch und Kuss!

(in Cmoll! mehr elegisch, als in der Schmerzenslust höchsten Liebesergusses aufgefasst) nicht gewachsen geblieben.

Doch nicht immer sind wir geneigt, uns dem Gedichte mit tiefster Hingebung zu weihen; wir haben es schon öfter durchgefühlt, wollen es nur in wehmüthig freundlicher Theilnahme unserer Erinnerung nochmals vorüberführen. Wer möchte es leugnen, dass diese Momente ruhigerer Theilnahme die zahlreichsten sind und jene Augenblicke höchster Widmung die seltensten? Nun, wohl: den zahlreichen Augenblicken ruhiger Vergnügung und ihren Freunden eignet und widmet sich Klein's Werk, und ihnen kann es voll empfohlen werden. — *X.*

Nachschrift der Redaction.

Man vergleiche, wenn es beliebt, die von G. W. Fink verfasste Recension derselben Ballade, componirt von C. Löwe. Sie steht im 35. Jahrg. 1833, S. 249.

Für die Orgel.

Sechs Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste componirt — von J. G. Meister, Organist an der Haupt- und Stadtkirche zu Hildburghausen. Op. 11. Schleusingen, bei Conrad Glaser. Pr. 6 gGr. netto.

Der uns bis jetzt unbekannt gebliebene Organist, Joh. Georg Meister, gehört unter die Männer, die ihr Fach wohl verstehen und mit innerm Sinne für die Würde ihrer Kunst begabt sind. Bei allem geringen Einkommen, das den meisten Organisten unsers Vaterlandes zu Theil wird, sind wir doch immer noch mit einer guten Anzahl tüchtiger Meister und treuer Herzen

für ihren frommen Beruf versehen, bei Weitem mehr als jedes andere Volk. Davon gibt auch dieses Heft Orgelstücke ein löbliches Zeugniss; man sieht in ihnen Ernst, Geschick, Kunstfertigkeit und innern Beruf. Gleich die erste Fuge für's volle Werk wird es beweisen; nicht minder das Vorspiel zu dem Choral: Christus, der ist mein Leben etc.; eben so das gut ausgeführte Trio zu dem Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern etc. Ist auch das folgende Trio zu: Befiehl du deine Wege etc. nicht weniger technisch gut, so fehlt ihm doch eine anziehende Erfindung, ist aber auch das schwächste Stück dieser empfehlenswerthen Sammlung, die wohl einen bessern Druck verdient hätte. Die beiden letzten Nummern sind untadelig, würdig und wirksam. Am Ende bemerkt der Verf.: „Sollten sich Liebhaber zu diesen Orgelstücken finden und eine Fortsetzung dieser Art wünschen, so wäre der Verf. geneigt, jährlich 3 oder 4 ähnliche Sammlungen, jede 2 grosse Bogen stark für 6 gGr. Subscriptionspreis, erscheinen zu lassen. Liebhaber hätten sich portofrei an die Verlagshandlung zu wenden.“ — Wir wünschen dem Unternehmen glücklichen Fortgang. Es ist uns angenehm, dass unterdessen ein neues Heft im Druck erschienen ist:

Acht Orgelstücke etc. Op. 12. Ebendas. Pr. 8 gGr.

Auch dieses zweite Heft zeigt denselben löblichen Eifer, der Kirche und seinen Mitgenossen im Amte bestens zu nützen, und bietet sehr Brauchbares und Zweckmässiges.

O p e r.

Actéon, Opéra comique en un Acte, Paroles de E. Scribe, Musique de D. F. E. Auber. Partition réduite avec accomp. de Piano. — Acteon, komische Oper in einem Aufzuge nach dem Französischen des Scribe etc. für die deutsche Bühne bearbeitet von M. G. Friedrich. Vollständiger Klavierauszug von *Jos. Rummel.* Mainz u. Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 8 Fl. 6 Kr.

Lucrezia, die junge Gemahlin des alternden Fürsten Aldobrandi, sitzt an der Staffelei und malt; ihre Damen umgeben sie. Die erst aus der Klostererziehung gekommene Schwester des Fürsten, Angela, spielt auf der andern Seite die Mandoline. Nach dem Eingangschore sprechen die beiden Frauen über die Schönheit ihres Aufenthaltes, den der eifersüchtige Fürst nur dadurch betrübt macht, dass er keinen Mann in's Schloss lässt. Nur ein sehr junger Page, Stephano, ist da, welcher den Grafen Leoni meldet, den Angela liebt und den ihr Bruder abgewiesen hat. Lucrezia befiehlt, der Angela wegen, die sich ziemlich verräth, Stephano soll ihn die Gärten sehen lassen, dort wollen sie dem Manne von ungefähr begegnen. Aldobrandi kommt dazu, zerstört den Plan und will auch den Pagen entfernen. Die Gemahlin versucht Hausmittelchen, nachdem sie Angela und Stephano gehen hiess. Eine Ohnmacht bringt den alten Herrn in Verlegenheit; er sucht Riechfläschchen. Unterdessen lässt sich draussen eine Harfe hören, die Ohnmächtige geht schnell nach der Terrasse zu und der Hr. Gemahl findet sie wieder auf den Beinen. Stephano meldet einen alten blinden Bauer als den Harfner. Dieser wird herein gelassen. Lucrezia verlangt, dass ihr der Blinde als Acteon sitzen soll zur Vollendung ihres Gemäldes. Es wird vom Fürsten zugegeben. Lucrezia sagt ihren Damen, dass sie sich als Nymphen kleiden. Der Blinde ist der Graf Leoni, der sich freut, die Geliebte zu sehen. Sie kommt, erkennt ihn und will ihn forttreiben, ihres Bruders Dolch fürchtend. Die Hofdamen erscheinen als Nymphen, und selbst Angela muss sich auf Geheiss der Fürstin in Nymphentracht kleiden, um den Grafen nicht zu verrathen. Sie verbietet ihm aber ernstlich, nach ihr zu blicken. Stephano kommt zu der Sitzung und ist ganz erfreut, so viele Nymphen zu sehen. Leoni erblickt ihn und singt zu Angela: „Auf der Hut! Ein Frecher wagt's, auf Sie zu blicken.“ Die Damen sind zornentbrannt. Der Fürst kommt dazu, erwischt den Pagen, der sich zurückziehen will, am Ohre und führt ihn herein. Dieser verräth nun den Grafen, der ihn verrathen, und der alte Fürst will ihn erdolchen. Leoni entwindet ihm das Eisen; Lucrezia sieht die Sache bald klar, macht sie lachend dem Hrn. Gemahl begreiflich und das leicht zusammengewobene Geschichtchen endet mit der Zusage der Vermählung des Grafen und der Angela. — Wie hier gewöhnlich, ist erst der teutsche Text, dann der französische der Musik vorgedruckt. Der Fürst singt Bass, Leoni Tenor, alle Uebrige Sopran. Ausser der Ouverture, die im bunt französischen und Auber'schen Geschmacke verläuft, hat das Ganze 9 Gesangnummern: Introduction und Arie, blos für Frauenstimmen, leicht zweistimmig kurze Chorsätzchen wechseln mit viel veränderlichen Solostellen der beiden Daseln mit viel veränderlichen Solostellen der beiden Damen, von denen die Fürstin in angemessenen Bravouren zu glänzen Gelegenheit erhält. Ob aber auch die Fürstin von ihrer Liebe zur Kunst singt: „Und diese Lust, sie wär' nur ein Spiel? Nein, diese Brust verdankt ihr zu viel!“ so ist doch das Ganze nichts anders, als ein Unterhaltungsspiel in Tönen. Es wird auch Niemand mehr darin suchen, und selbst der Componist kann in seinem Bewusstsein auf nichts weiter Anspruch machen wollen. Es ist daher Alles auf gefällig Eingehendes und auf schnellen Glanz berechnet. In dieser äusserlich klang-

vollen Weise ist auch die lange Gesangscene des Fürsten mit eingemischt Declamatorischem genommen. Nicht anders das Duett zwischen dem fürstlichen Ehepaare, im scherzhaften Rhythmus beginnend und unterhaltend durchgesponnen in gehöriger Länge. Dafür ist es denn auch eine Ehestandsscene, worin das Weibchen die Hausmittel anwendet; wird, gut vorgetragen, eine gute Theater- und Kammer-Wirkung machen. So die Barcarole mit dem leicht eingewebten Chörchen. Ausgezeichnet komisch ist No. 5, von Lucrezia gesungen. Auch das Quartett wirkt gut theatralisch und kammerlich. Das Duett zwischen Angela und Leoni hält sich in demselben scherzhaften Tone. Das Ensemble-Stückchen, worin die Fürstin ihre zum Bade leicht gekleideten Nymphen und den Grafen Acteon als Modell gruppirt und zuletzt auch die liebe Angela zur Metamorphose bewegt, wird schon an sich wirken, wenn auch das Ohr nicht überwiegt noch siegt. Allein das Eindrängen des Pagen schliesst die Scene mit Lärm und bringt den Fürsten herbei, so dass Alle versammelt sind, die zur Kurzweil gehören. Das effectuirt gewiss, so wie die kurze possierliche Schluss-Cavatine. Wer einen so leicht französischen Scherz für etwas anders oder mit faltigem Angesicht ansehen wollte, wäre doch ein wenig zu doctrinär und demonstrirte sich lächerlich. Der Klavierauszug ist gut eingerichtet. — Die gedruckte vollständige Partitur, mit untergelegtem teutschen Texte, die Orchesterstimmen und das teutsche Textbuch sind in derselben Verlagshandlung zu haben.

Schulbuch für Gesang.

Praktische Singschule für Mittel- und höhere Schulen. In 3 Heften herausgeg. von *Frdr. Grosse.* 1. Heft. Berlin, bei J. S. Lischke. Pr. 7½ Sgr.

Der Verf. gibt folgende Bemerkungen: „Vorliegendes erste Heft der praktischen Singschule enthält mehr als hinreichenden Uebungsstoff für Schulen, in welchen nur in 2 Klassen wöchentlich 2 Stunden Gesangunterricht ertheilt wird. Für Schulen mit 3 Singklassen ist noch das 2. Heft bestimmt, welches Uebungen, ein- und zweistimmige Lieder und Canons enthält. Von dem dritten Hefte, Uebungen, 3- und 4-stimmige Choräle, Gesänge und Canons enthaltend, wird nur in den obern Klassen solcher Schulen (besonders höherer Töchterschulen), in welchen der Gesangunterricht durch wenigstens 4 Klassen ertheilt wird, Gebrauch gemacht werden können; es müssten denn zu dem Singunterrichte in den untern Klassen mehr als 2 Stunden wöchentlich verwendet werden. — Ausser diesen 3 Heften wird noch, besonders für Lehrer, erscheinen: „Methodischer Commentar zu der prakt. Singschule für Mittel- und höhere Schulen." — Dieses erste Heft enthält Uebungen von S. 1—19, und zwar zunächst „melodische", d. h. hier solche, die das Treffen der Töne der Scala bezwecken. Sie heben mit der Tonleiter an, aufsteigend und fallend; dann werden Secundenschritte mit Vervielfältigungen eines und desselben Tones in kurzen Beispielen gebracht, erst mit ganzen Schlägen, dann mit halben, endlich mit Vierteln und gemischt mit Vierteln und halben Taktnoten. Dann wird zu Terzen fortgeschritten, wo die Töne des Dreiklangs mit angegeben worden sind. Dass in diesen Uebungen die Secunden eingemischt bleiben, versteht sich. So fort bis zur Quinte (mit). Die Tonleiter wird von hier an noch eine Terz über die Octave geführt, um Choralmelodieen einrücken zu lassen, die keinen höhern Tonschritt in sich haben. Dann folgen Sexten-, Septimen- und Octaven-Uebungen, und zum Schluss eine Tonleiter vom kleinen g bis zum 3mal gestrichenen e. — II. Rhythmische Uebungen. S. 19—26. Hier werden Pausen und Achtelnoten, auch Punkte hinter den Noten beigebracht. Dazu auch leichte Melod. mit Text. — III. Dynamische Uebungen, nur 6 und genug. — Der 2te Cursus lehrt die halben Töne, also die chromatische Tonleiter, gut versinnlicht. Die Tonleitern mit Kreuzen werden darauf gut vorgenommen, dann die Bee, wobei das Enharmonische derselben gegen die Kreuze gehalten gezeigt wird. Endlich die Molltonleitern, denen eine kurze Intervallentabelle angehangen wurde. — S. 50 folgen Vorübungen zum 2stimmigen Gesange, die zweckmässig sind. Ihnen reihen sich zweistimmige Choräle an, unter welche sich einstimmige mischen; S. 79 auch ein 3stimmiger Choral. Den Schluss machen Gesänge der evangelischen Liturgie, erst 2-, dann 3stimmig, von S. 80—91, denen ein doppeltes Register folgt, die Melodieen schnell zu finden. — Das Buch ist zweckmässig und wird von jedem verständigen Lehrer mit Vortheil benutzt werden, ob es gleich keine Worterklärungen enthält, die auch kaum nöthig sind, als etwa für solche Lehrer, denen auch die Worterklärungen am Ende wenig helfen.

G. W. F.

Nachrichten.

Hechingen. Von unserm kunstsinnigen geliebten Fürstenhause unterstützt und gepflegt, macht die Musik der hiesigen Kapelle bedeutende Fortschritte, und die allgemeine Liebe dafür nimmt immer mehr zu. Der Kapellmeister, Hr. Täglichsbeck, ist jetzt wieder nach Paris gereist, um seine neue, im vorigen Jahre bestellte Sym-

phonie im Conservatorium aufzuführen. Das hiesige, meist von der unermüdlichen Thätigkeit des Kapellmeisters geschaffene Orchester besteht aus 31 Musikern, unter welchen sich der wackere Compositeur und ausgezeichnete Waldhornist Sendelbeck, der Violinist A. Wilgeschowski, der namentlich für seine Singschule sehr thätige Wichtl etc. befinden. Alles wird mit grosser Sorgfalt einstudirt und die öffentlichen Concerte gewähren vielen Genuss. An Symphonieen wurden gegeben: von Mozart aus Es dur; von Beethoven aus D dur und die Eroica; von Spohr die Weihe der Töne (neu); von Lachner No. 1 (neu); von Täglichsbeck aus F moll (neu). Ouverturen: der Sommernachtstraum von Mendelssohn-B., eine von Stunz, aus Wilhelm Tell von Rossini, aus Zampa von Herold, aus Fra Diavolo von Auber, aus Preziosa von Weber, auch aus Oberon und Freischütz, aus Robert der Teufel von Meyerbeer, aus Gluck's Iphigenia. Auch 3 Declamatorien, die in Süddeutschland vielen Eingang finden, wurden gegeben: der Gang nach dem Eisenhammer von B. A. Weber; das Lied von der Glocke von Lindpaintner, und die Bürgschaft von Wichtl. Spohr's treffliches Nonett brachte grossen Genuss. An Chören, Arien und deutschen Liedern hörten wir manches Gute, z. B. aus der Schöpfung, und in verschiedenen Solopartieen erfreuten uns vorzüglich die genannten Männer. Hr. Sendelbeck, einer der ersten Hornisten, liess sich in eigenen Compositionen mit wohlverdientem und ungetheiltem Beifalle hören. Haben uns nun auch in diesem Jahre fremde Künstler nicht besucht, wie in früherer Zeit, woran die benachbarte Cholera Schuld sein mochte, so sind uns doch durch unsere eigenen Musiker sehr gehaltvolle Kunstgenüsse zu Theil geworden.

München, Ende Januar 1837. Eine genaue und umfassende Darstellung alles dessen zu geben, was hier in musikalischer Beziehung geleistet worden ist, seit die musikalische Zeitung aus unserer Stadt keine Nachrichten mehr enthält, fühle ich mich ausser Stand; auch dürfte eine solche jetzt schwerlich mehr von Interesse sein. Ich bescheide mich also, nur das Wichtigste möglichst gedrängt mitzutheilen. Zuvörderst beginne ich, wie füglich, mit der Oper. Im Personale derselben sind einige Veränderungen eingetreten. Mad. Spitzeder hat München nun für immer verlassen, nachdem sie schon ein Jahr zuvor sich von der Bühne zurückgezogen hatte. Bis jetzt ist ihre Stelle noch nicht besetzt. Anstatt der Dem. v. Fassmann, welche hier bei Weitem nicht so gefiel, wie nun anderwärts, ist wieder Dem. Deisenrieder eingetreten. Sie hat noch immer ihre wunderschöne Mezzosopranstimme; die Ausbildung derselben ist vorwärts geschritten, der Vortrag aber fast immer eiskalt. Hr. Bayer ist fortwährend unser einziger erster Tenor. An Hrn. Dietz aus Mannheim soll er endlich im kommenden Mai einen Collegen erhalten. Hr. Hoppe (an Hrn. Schmidt's Stelle als zweiter Tenorist engagirt) hat eine angenehme Stimme; häufige Kränklichkeit verhinderte ihn, ihr eine grössere Ausbildung zu geben. Sein Spiel genügt selten, aber doch bisweilen, z. B. in der Entführung aus dem Serail (Pedrillo) und im Maurer und Schlosser. Hr. Sigl, anstatt des Hrn. Gerstel engagirt, besitzt eine angenehme Baritonstimme, gibt den Papageno und Schlosser trefflich, die beiden Figaro so ziemlich genügend, den ihm viel zu tief liegenden Leporello aber durchaus unzureichend. Ausserdem hat er gewöhnlich nur Nebenpartieen zu singen. Der Chor endlich bedarf vor Allem stärkerer Besetzung, und, wenn auch nicht augenblicklich, doch in wahrscheinlich nicht mehr ferner Zeit wieder frischen Succurses. — Gastirt haben seit October 1835: Dem. Vial und Hr. Schmetzer (Tenor) mit vielem Glücke; Hr. Hammermeister (Bariton) gefiel weniger und trat (wie auch Dem. Vial) nur einmal auf. Später (in der Fastenzeit 1836) hatten wir das Glück, Mad. Schröder-Devrient in einer Reihe von Opern bewundern zu können. Hr. Hauser (Bariton) gefiel nicht. Hr. Cramolini (Tenor) erhielt viel Beifall. Er soll mit der Intendanz einen Contract abgeschlossen haben, ist aber bis jetzt seiner Verbindlichkeit nicht nachgekommen. Unter den übrigen Gästen gefielen am meisten: die Tenoristen Rauscher und besonders Dietz, ferner der treffliche Bassist Staudigel. Auch Fischer (aus Berlin) machte viel Glück, und eben so die Tenoristen Wurda und Breiting; die beiden Letzteren haben indess den gehegten Erwartungen nicht entsprochen. Eine Dem. Hanal trat nur einmal (als Agathe) auf, und ohne günstigen Erfolg. Eine Dem. Urban debutirte sechsmal, befriedigte aber auch nicht. Sigl hat ebenfalls gastirt, ehe er engagirt wurde. Dem. Burghart, die als Ersatz für Mad. Spitzeder(!) engagirt werden sollte, machte wenig Glück, und ihr Bräutigam, der Bassist Schumann, gefiel gar nicht. — Nun zum Repertoir. Von den früher hier gehörten Opern müssen wir gegenwärtig viele entbehren. Kommt indess die durch einen halbamtlichen Artikel in hiesigen Blättern versprochene Vervollständigung des Opernpersonals zu Stande, so dürfen wir endlich auch ein reicheres Repertoir erwarten.

Gegeben werden: Robert, die Stumme, die weisse Frau, Zampa, Otello, Don Juan, die Zauberflöte, Templer und Jüdin, die Schweizerfamilie, Tell, der Barbier von Sevilla, der Pirat, Freischütz, Romeo und Julie, Fra Diavolo. Im Fidelio und in der Vestalin hat Mad. Schröder-Devrient gesungen; beim jetzigen Stande des Personals aber können diese beiden Opern ohne Gäste entweder gar nicht, oder nicht genügend gegeben werden. Neu einstudirt wurden: Moses, die Entführung aus dem Serail, Joseph, der Wasserträger und Figaro's Hochzeit. Die beiden letzteren sind ebenfalls nicht wohl ohne Gäste zu geben. An neuen Opern haben wir nachstehende erhalten. 1) (Am 12. Sept. 1835) „Die Herrmannsschlacht", grosse Oper in 4 Aufzügen, gedichtet von E. Weichselbaumer, componirt vom k. k. Hofkapellmeister Chélard. Sie ist noch weit herrlicher, als sein Macbeth. Leider wurde sie schon seit einem vollen Jahre nicht mehr aufgeführt, und unbegreiflicher Weise ist sie damals in keinem Blatte gebührend besprochen worden; gerade aber dieses Werk, wohl das grösste und genialste, welches die neueste Zeit hervorgebracht hat, erheischte vor allen die aufmerksamste Be-

achtung, und dessen weitere Verbreitung wäre besonders bei dem jetzigen Stande der dramatischen Musik von höchstem Interesse. Die Kräfte unsers Personals reichten freilich nicht hin, um die Herrmannsschlacht vollkommen würdig geben zu können. Dennoch waren die 4 Vorstellungen derselben ungemein zahlreich besucht, und der Componist, welcher sein Werk immer selbst dirigirte, wurde bei jeder enthusiastisch auf die Bühne gerufen. Es ist der dringendste Wunsch aller hiesigen Freunde wahrhaft grossartiger, gediegener Musik, dass diese Oper baldmöglichst wieder zur Aufführung komme, und wird dieser Wunsch erfüllt, so werde ich nicht säumen, nachträglich einen ausführlichen Bericht darüber zu erstatten. 2) Bellini's Norma (6. Nov. 1835). Es geht hier mit dieser Oper, wie an andern Orten in Deutschland. Man lässt sich von ihr unterhalten und hört sie gerne und oft. Dem. van Hasselt singt die Titelrolle. Diese passt nun freilich nicht durchgehends für sie, indess nimmt man es hier bei einer beliebten Sängerin nicht so genau und applaudirt auch ihre Schwächen. Die übrigen Partieen sind gut besetzt und die Oper hält sich. 3) Auber's Maskenball fiel trotz der ziemlich guten Besetzung und der überaus reichen und prächtigen Ausstattung das erste Mal (am 11. April 1836) durch, und das zweite Mal war das Haus fast leer. Während des Octoberfestes trat Breiting 2mal bei sehr vollem Hause darin auf, doch mögen wohl Fremde die Mehrzahl der Zuhörer gebildet haben. Vor Kurzem wurden von der ganzen Oper blos der Maskenzug und die Tänze aufgeführt. 4) Spohr's Jessonda (zum ersten Male 6. Sept. 1836 gegeben) machte zwar nie ein sehr volles Haus, erregte aber viel Interesse und Beifall. 5) Bellini's Straniera wird gut gegeben, gefällt auch, aber weniger als Norma. Zu erwähnen ist noch: „Der reisende Student", oder „Das Donnerwetter". Leider wird aber dazu nicht Winter's Musik gegeben, sondern ein heilloser Mischmasch von verschiedenen Componisten. —

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikal. Chronik des 1ten Quartals.

(Beschluss.)

Das 2te Concert füllte das der Gesellschaft gewidmete Oratorium „Pharao" von Friedrich Schneider; ein so grossartiges Werk, wie man es nur von einem so erprobten Meister in diesem Zweige, dem Händel unserer Zeit, zu erwarten berechtigt war. Der Gegenstand selbst ist schon öfters, ausführlicher, als es ohnehin nach einmaligem Anhören und ohne Einsicht der Partitur möglich sein würde, besprochen worden, somit beschränken wir uns denn blos auf den Totaleindruck. Gleich die gewichtige Instrumental-Einleitung spricht sich fest und bestimmt aus über den Gesammtinhalt des Gedichtes, und keinem Aufmerksamen werden mehre hervortretende Anklänge entgangen sein, deren charakteristische Beziehungen, hier gleichsam nur antizipirend hingestellt, erst im Verfolge vollständig sich entwickeln. Der Gesang der Erzengel: „Unerforschlich ist des Ew'gen Rathschluss", ein 4stimmiger Vocalsatz alla capella, ist sinnig in das mystische Dunkel des ungekannten Jenseits gehüllt, und bei analogen Stellen, wo immer diese Sphärenbewohner redend eingeführt werden, wiederholt sich jener freundartige Farbenton. Im ersten Israelitenchore: „O Herr! warum hast Du uns geschlagen mit Deinem Zorn", so wie überall, wo er polyphonische Massen beherrscht, beurkundet der Componist seine gesicherte Gewandtheit contrapunktischer Verzweigungen; Stimmführung, Eintritte, Ausweichungen, declamatorische Kraft, thematische Steigerung, Alles erscheint musterhaft, in bewundernswerther Vollendung. Das Arioso des Moses: „Wenn des Unglücks finstre Wolken über deinem Haupte schweben", der wunderschöne Chor: „Lobet den Herrn, denn er ist freundlich", das Gebet der egyptischen Priester: „Osiris, Vater aller Wesen", die wuthentbrannte Arie des Pharao: „Zertrümmert die Altäre", das energische Volksgeschrei: „Gib Rache uns, gib sie in uns're Hand!" der rührende Bittchor: „O lass zur Milde, Herr, Dein Herz sich neigen" — sind wahre Glanzpunkte der ersten Abtheilung; und das blos vom Orchester ausgeführte Schlussritornell nach Pharao's Gnadenspruch: „Ihr Kinder Israels, zieht hin in Frieden" reassumirt die Endperiode der Ouverture, schildernd den Freudenjubel der aus dem Sklavenjoche befreiten Nachkommen Jakobs. — Im zweiten Theile gehören zu den allervortrefflichsten Sätzen: die Israelitenchöre: Lobsingt den Herrn, den starken Gott!" dann: „Herr! wir waren wie ein Fels im Meeresgrund", und der Triumphgesang: „Freiheit! Vaterland! Jedes ein Engel, jedes ein Seraph!" ferner das eigenthümlich combinirte Duett zwischen Moses und Mirjam: „Versunken in die tiefste Nacht", das Arioso der Thirza: „Es wandelte die Fessel sich in ein rosig Band", die erschütternde Wehklage: „Wohin entfliehn? das Meer bespült den scheuen Fuss", Pharao's imposantes Machtgebot: „Volk Israels, ich biete Dir den Frieden!", so wie Moses gottbegeisterte Antwort: „Mein Mund entheilige seinen Namen nicht!" vor Allem aber die meisterhaft gearbeiteten Wechselchöre mit den Zwischenstellen der beiden Heerführer: „Ha! Fluch die, Verderber!" „Herbei, ihr Schaaren! frisch auf zum Kampfe!" der Egypter blutdürstiger Schlachtgesang: „Sei willkommen, Tag der Rache!" im grandiosen Gegensatze zu dem himmelandringenden Gebete des auserwählten Volkes: „Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!" endlich, nachdem die Wellen den nachstürmenden Feind-Koloss verschlungen, der erhaben feierliche, blos von Blechinstrumenten vorgetragene Orchestersatz, gleichsam eine Dankhymne, so die Geretteten, im Staube gebeugt und wortlos anbetend, zum Throne des Ewigen emporschicken: woran sich unmittelbar die majestätische, mit allen Kunstschönheiten üppig reich ausgestattete Schlussfuge: „Hosianna, in der Höhe! — Jauchzet, ihr Himmel! freue dich, Erde! — denn der Herr hat getröstet sein Volk, und seines Elends sich erbarmet! — Halleluja!" schliesst, und somit der ganzen, wunderherrlichen religiösen Tondichtung den Stempel höchster Vollendung aufdrückt. — Der Gesellschaft gebührt unser wärmster Dank für die interessante Befreundung mit einer so ausgezeichneten

Composition, welche Alles dafür that, was immer nur im Bereiche ihrer Kräfte lag; die starkbesetzten Chöre waren auf's Sorgfältigste eingeübt und wirkten mit der grossen Instrumentalmasse in erfreulichster Uebereinstimmung. Etwas minder mussten die Solopartieen befriedigen, schon vom Tonsetzer selbst weniger ausgezeichnet bedacht, und Dilettanten anvertraut, die dem Pathos des oratorischen Vortrags zur Zeit noch nicht erschöpfend gewachsen sind. Die empfängliche Versammlung wusste jedoch nach geregelten Maassstabe zu distinguiren, und belohnte alles Gelungene mit lauten Acclamationen. —

Am 29. Decbr. starb wieder ein Nestor der hiesigen Tonsetzer; der 82jährige Johann Schenk, Verfasser des bei Alt und Jung noch in gutem Andenken stehenden humoristischen „Dorfbarbiers." Geboren zu Wienerisch-Neustadt von wenig bemittelten Aeltern, kam er mit gründlichen musikalischen Elementarkenntnissen als Sängerknabe nach Baden, und später, durch die väterliche Fürsorge des dortigen Stadtpfarrers, zu den höhern Studien auf die erzbischöfliche Chur in die Residenz. Ein erster Versuch im Quartettenstyle erhielt den ermunternden Beifall des Hofkapellmeisters Wagenseil, und der segenbringende Erfolg war, dass ihn dieser gelehrte Meister zum Schüler annahm und eines dreijährigen Unterrichtes im gesammten theoretisch-praktischen Lehrcurse würdigte. Nachdem Schenk nach dem Ableben des würdigen Mentors sich selbst überlassen blieb, verschaffte er sich seinen Unterhalt durch Lectioniren, und arbeitete, alle Musestunden opfernd, fleissig in verschiedenen Fächern; Messen, Kirchenstücke, Kammerwerke, Sonaten, Concerte, Symphonieen, beifällig zu Gehör gebracht in den berühmten Haus-Akademieen des Hofraths von Rees u. v. a., bis endlich auch die Lust zur Theatercomposition erwachte. Er schrieb zuerst die Ouverturen und Entreactes zum Trauerspiele: Erwine von Steinheim; und dann folgende Singspiele: „Die Weinlese", „Die Weihnacht auf dem Lande", „Im Finstern ist nicht gut tappen", „Das unvermuthete Seefest", „Das Singspiel ohne Titel", „Der Erntekranz", „Achmet und Zenide", „Der Dorfbarbier", „Die Jagd", „Der Fassbinder", nebst einigen kleinen Operetten für die Schlossbühne des Fürsten von Auersperg. — Sein Schwanengesang bestand in 2 Cantaten: „Die Huldigung" und „Der Mai", welche er auf Anregung des Musikvereins im Jahre 1819 vollendete. Von jenem Zeitabschnitt angefangen, verstummte sein heiterer und gemüthlicher Genius für immer. —

Prag, Februar. Die erste musikalische Akademie des Conservatoriums der Musik um die Mittagsstunde im Saale zum Platteis wurde durch eine grosse Sinfonie (in Es) von weiland Franz Kromeyer, k. k. Kammerkapellmeister, eröffnet. Es hiesse Wasser in den Ocean tragen, wenn wir abermals von der so oft erwähnten Kraft und Gluth, Einklang und Präcision sprechen wollten, womit das Orchester des Conservatoriums Symphonieen und Ouverturen vorträgt, für welche Gattung es wohl wenige seines Gleichen haben dürfte, was wir hier ein für allemal gesagt haben wollen, und nur für den Fall — der unter Weber's Leitung wohl schwerlich eintreten dürfte — dass dieses Orchester einmal seinem bewährten Rufe etwas vergeben sollte, behalten wir es uns vor, auch eine Ensemble-Leistung im Detail zu besprechen. Krommer's Symphonie klingt unsern durch die moderne Musik verwöhnten Ohren etwas fremdartig; doch ist sie kräftig und solid gearbeitet, und besonders der letzte Satz zeigt den wackern Tonmeister, welcher den Geist des deutschen Orpheus, Mozart, mit Ernst studirte. Nicht durchaus und unbedingt mit gleichem Lobe, wie das Ensemble, können wir diesmal von den Concertisten sprechen. Franz Ramesch, der eine Scene für die Oboe von Reg. Thurner vortrug, hat einen schönen Ton, bereits bedeutende Gefälligkeit, doch übereilt er sich mitunter etwas. Die darauf folgenden Variationen für zwei chromatische Waldhörner von Lobin, vorgetragen von Joseph Ertegius und Anton Witek (Letzterer Schüler der 1sten Klasse) hatten wir für keine ganz glückliche Wahl. Dieses delicate Instrument, welches durchaus einen Meister verlangt, wenn es sich als Concertinstrument geltend machen und nicht Manches verunglücken soll, ja auf dem auch das zum Theil Gelungene so leicht als verunglückt erscheint, sollte nie für Anfänger, mögen sie auch so hoffnungsvoll sein, als diese zwei braven Schüler des Instituts, erwählt werden. Von dem Wunderknaben Joseph Sokoll hörten wir diesmal wieder eine neue Ouverture voll Energie und Feuer, mit vortrefflicher Instrumentation, die auch sehr schöne Motive enthält; doch waren die letztern zum Theil alte Bekannte, und noch in keiner seiner Compositionen fanden wir so viele Reminiscenzen aus den neuesten musikalischen Werken. Ein Concertante für 2 Violinen von J. Kalliwoda, gespielt von Eduard Wittich und Franz Hajek, war in Erfindung und Ausführung schwach, und das Hervorrufen dieser beiden Zöglinge, wie des Oboisten, beinahe etwas zu viel Aufmunterung. Den Schluss machte ein grosser Chor von H. Stanz, k. Bierschem Hofkapellmeister, dessen Vortrag hier und da die Spuren der hier sehr stark herrschenden Influenza an sich trug. — Da Dem. Lutzer und Hr. Pöck mehre Wochen auf einer Kunstreise begriffen waren, so war unser Opernpersonal sehr schwach, und wir sahen in der letzten Zeit nur wenige und meist sehr unvollkommen besetzte Opern. Die vorzüglichste Production war noch eine Reprise der „Unbekannten", worin Hr. Podhorsky (Waldeburg) mit seinen schwachen Mitteln wirklich Ueberraschendes leistete und sehr beifällig aufgenommen wurde. — Dem. Katharina Ruth*) (woher, steht nicht auf dem Zettel, es dürfte auch keine sehr bedeutende Stadt genannt werden) betrat zuerst als Amina (Nachtwandlerin) die Bühne, gab noch die Zerline (Fra Dia-

*) Diese Dame trägt nicht etwa ihren Taufnamen als Anstehlehnung zur Schau, weil sie demselben einen eigenen Glanz verleihen, wie z. B. Henriette Sonntag, Wilhelmine Schr.-Devrient, Henriette Carl oder (vor dem unglücklichen Fiasco im Teatro alla Scala) Sabine Heinefetter; sondern aus leidiger Bescheidenheit, um ja nicht mit einer andern Dem. Ruth verwechselt zu werden, welche — singen kann und auf manchen Bühnen der österr. Monarchie mit Beifall aufgenommen wurde.

volo! und verschwand sodann zum Vergnügen des Publikums wieder von unsern Bretern. Dem. Ruth hat einige hübsche Töne in der höhern Stimmlage, aber eben so wenig musikalische als mimische Bildung; die Angst, mit der sie auftrat, war sehr gerecht, und einige Beifallszeichen, die ihr Unkenntniss oder unvernünftige Gunst spendete, fanden eine lebhafte Opposition.

„Der Affe und der Bräutigam", Posse mit Gesang in 3 Aufzügen von Johann Nestroy (worin Hr. Klischnigg, erster Mimiker der Theater zu Paris und London, die Ehre hatte, als Affe Mamok aufzutreten), gehört nur in so weit vor unser Forum, als der Zettel meldet: Die Musik ist vom Hrn. Kapellmeister Ott. Ein unbekannter Mann, der sich durch diese Musik auch nicht eben unter die Tondichter ersten Ranges aufschwingen wird. Die Couplets, deren Zahl übrigens sehr klein ist, gehören unter die alltäglichsten und mattesten der Wiener Possencomp.; doch hat er mit dem Quodlibet des 2ten Aktes einen guten Einfall gehabt, wenn dieser nicht etwa von Hrn. Nestroy selbst herrührt; er wählte nämlich nicht eine quantitative und regelmässig abwechselnde Mischung von seriösen und komischen Gedanken, die durch die Antithese parodistisch wirken, sondern fast lauter Motive aus den neuesten ernsten Opern, welchen blos ein possenhafter Text untergelegt war. Dass manche derselben, ganz von der Parodie abgesehen, recht gut zu den Worten passen, ist ein trauriger Beweis von der Charakteristik unsers neuen Opernstyles. — Hr. Ott hat noch zu einer zweiten Klischnigg-Posse: „Der Affe und der Frosch" die Musik componirt, die noch unbedeutender ist, als die erste. — Ein Zauberspiel des Hrn. Nestroy: „Die Verbannung aus dem Zauberreiche, oder: Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen", welches hier einen ganz unerhörten Fiasco gemacht, hat auch Musik von Hrn. A. Müller, dem manche Musik zu Wiener Possen recht gut gerathen ist, wenn er gleich in diesem Genre seinen Namensvetter Wenzl Müller nie zu erreichen vermochte; doch würde man in dieser letzten kaum einen beliebten Volkscomponisten erkennen. Wahrscheinlich hat er vorausgesehen, dass dieses Stück missfallen müsste.

Dem. Lutzer verlässt uns schon im Mai und ist am Kärnthnerthortheater in Wien angestellt. Dem. Jazedé geht nach Hannover, dem Vernehmen nach als erste(?) Sängerin. Dagegen sollen wir einen neuen Wunder-Bariton erhalten, einen Artilleristen, der hier die Bühne betreten wird. Hr. Stöger bringt noch die ganze kaiserliche Armee auf die Opernbühne.

Zwei unserer ausgezeichnetsten Tonkünstler, die Herren Fried. Dionys Weber, Director des musikalischen Conservatoriums, und Johann Wittasek, Kapellmeister an der Domkirche zu St. Veit, im Vereine mit dem k. Hauptmanne Hrn. Johann Ritter von Rittersberg, haben die Freunde der Tonkunst zu einer Subscription für ein Denkmal zum Gedächtnisse W. A. Mozart's in Prag eingeladen. Den ersten Fonds hierzu werden zwei grosse musikalische Akademieen bilden, wovon die erste vom Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in der nächsten Fastenzeit, die andere vom Conservatorium der Tonkunst gleich nach Ostern gegeben wird. Sobald die Beiträge von Kunstfreunden zu einer Summe erwachsen, welche genügt, um zur Ausführung des angedeuteten Vorhabens zu schreiten, wird aus der Mitte der Beitragenden ein Comité von Sachverständigen erwählt, welches hierzu einen zweckmässigen Plan berathen soll, dessen Entwurf und Ausführung sich nach den vorhandenen Geldmitteln modificiren werden. Z 17.

Italien.

Birgphenstaat.

Bologna. Dass die Tachinardi, Unpässlichkeit halber, durch die Grisi ersetzt wurde, wissen Sie schon; die Stagione begann aber auch nicht mit der Grisi. Die am 3. Octbr. in die Scene gegangene Oper war die Parisina, welche Donizetti bekanntlich zu Florenz für die Unger, Duprez und Cosselli schrieb, denen die Gabussi, Moriani und Ronconi ziemlich nachstehen; die Gesangspartie der Titelrolle war überdies den Chorden der Gabussi nicht ganz anpassend. Da nun obendrein das sogenannte gelehrte Bologna (B. la dotta) die Musik der Parisina als gelehrt und tiefgedacht, aber wenig dem Ohre huldigend beurtheilte, so fanden die Sänger in der ersten Vorstellung Aufmunterung, und nach acht Vorstellungen der Parisina gab man Donizetti's Belisario mit der Giuditta Grisi, Moriani, Ronconi und dessen Gattin, in welcher Oper die Grisi als Antonina den meisten Beifall erhielt. Noch besser ging es darauf Bellini's Puritani; die Grisi (Elvira) machte Furore; der Tenor Moriani liess seine schöne, starke umfangsreiche Stimme recht laut werden, Schade nur, dass ihr Geläufigkeit fehlt; Ottolini-Porto zeigte sich wie gewöhnlich als guten Bassisten; er und Ronconi (Baritono) mussten das Duett, eigentlich die Cabalette dieses Hauptstückes der Oper, wiederholen. Das obenerwähnte „Gelehrte Bologna", so närrisch in die Puritani verliebt, wirft nun die höchst wichtige Frage auf, wie es möglich sei, dass diese erhabene Musik, wie es solche zu nennen beliebt, in Italien bisher nirgends gefallen konnte? worauf in hiesigen öffentlichen Blättern sehr naiv geantwortet wird, dass diese Oper hier zu Lande nirgends von einer Giuditta Grisi, von einem Moriani, Ottolini-Porto, Ronconi und, wohl gemerkt, von einem Bologneser Orchester vorgetragen wurde. Die Erste etwa abgerechnet, welche berühmte Namen!

Am 21. Nov. wurde zum Andenken der Malibran nach der Oper eine eigens von Hrn. Otto Nicolai componirte Cantate in fünf Abtheilungen aufgeführt; in jeder Abtheilung kamen lebendige Tableaux mit analogen Gruppen von der Erfindung des Balletmeisters Samengo vor. Eine ähnliche Cantate wird dem Vernehmen nach nächste Fasten auf der Scala zu Mailand Statt finden.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. **№ 11.** 1837.

Ueber die musikalische Composition der grossen Oper:

DIE HUGENOTTEN

von E. Scribe,
mit deutscher Uebersetzung von *J. F. Castelli.*
In Musik gesetzt
von Giacomo Meyerbeer.

Nach dem vollständigen Klavierauszuge angezeigt von *J. P. Schmidt.*

Die seit der ersten Aufführung zu Paris mit ausserordentlichem Beifalle fortwährend aufgenommene neueste Oper des seit dem Erscheinen des Robert le Diable in Frankreich eingebürgerten, jetzt dort vorzugsweise Epoche machenden dramatischen Tonsetzers Meyerbeer: „Die Hugenotten" wird durch die Herausgabe des vollständigen, gut spielbar und umsichtig bearbeiteten Klavierauszuges von Ch. Schwenke, mit französischem und deutschem Text von J. F. Castelli, durch die thätige Verlagshandlung der Herren Breitkopf u. Härtel in Leipzig auch den Musikfreunden im deutschen Vaterlande zugänglich gemacht. Die typographische Ausstattung dieses ausgezeichneten Werkes, welches vor allen bisherigen Compositionen Meyerbeer's den gründlichen, denkenden, mit den Bühnenwirkungen vertrauten, geschmackvollen deutschen Meister bezeugt, ist so correct und elegant, wie man es von den Verlagswerken dieser Handlung zu erwarten berechtigt ist. Meyerbeer's wohlgetroffenes Bildniss ziert die Titelseite. Die zwei Bände der 5 Akte enthaltenden Oper kosten 15 Thlr. netto. Zu wünschen wäre es gewesen, dass dem Klavierauszuge das Stück vorgedruckt oder beigegeben wäre, da die Kenntniss der Handlung zum Genuss der Musik wesentlich nöthig und das Lesen des Textes unter den Noten, schon der Wiederholungen wegen, sehr beschwerlich ist. Nach diesen allgemeinen Bemerkungen bleiben wir bei der Composition stehen, indem wir das bereits häufig besprochene Gedicht, als dem Leser bekannt, annehmen und nur in so weit darauf zurückkommen werden, als solches zur Beurtheilung der Musik nothwendig mit zu berücksichtigen ist, um die dramatische Tendenz verständlich machen zu können. So sei es denn vergönnt, zuvor jeden Akt einzeln zu mustern, um dadurch zu einem End-Resultate zu gelangen.

Der erste Akt

wird durch eine kurze Ouverture eingeleitet, nach deren leisem Anklange der Tonart Es dur, der in der Folge so häufig benutzte Choral Luther's: „Eine feste Burg" angedeutet wird, welchem sich sanfte melismatische Melodieen anschmiegen, denen auch einige harmonische Verwebungen beigesellt sind. Die Bewegung steigert sich vom Poco Andante zum Allegro molto, dessen $^{12}/_{8}$ Schluss ein wenig infernalischen Nachschmack hat, wahrscheinlich nicht ohne Grund, wenn man sich der Bluthochzeit der Bartholomäus-Nacht erinnert. Durch kühne Transition schwingt sich dieser diabolische Uebergang zum Chor der Introduction in A dur hinauf, welche Graf Nevers (Bass) beim Freudengelage heiter eröffnet, und worin seine katholischen Glaubensgenossen und lebenslustigen Gäste jubelnd einstimmen. Ein Gast wird noch erwartet; es ist der protestantische Edelmann Raoul de Nangis (Tenor). Dieser tritt anmuthig und bescheiden mit einem schönen Cantabile in As dur auf und wird von der Gesellschaft nicht übel befunden. Man verlangt nun dringend: „zu Tische!" Eine Orgie, gleichsam im altfranzösischen Style, steigert die Anfangs gemässigte Tafelfreude bald zum Bachanal. Das rhythmisch bewegte $^{6}/_{4}$ C dur-All. con moto geht zum lebhaftern $^{3}/_{4}$ Takt, endlich zum Presto über, in immer wilderer Ausgelassenheit endlich im $^{6}/_{4}$ und $^{6}/_{8}$ Prestissimo endend. Die ungezügelte Lust führt die Zechenden zu dem Uebermuthe, sich einander ihre Schönen zu nennen. Raoul soll damit den Anfang machen. In der Scene No. 2 erzählt dieser nun das romantische Abenteuer seiner Bekanntschaft mit einer Dame, deren Namen ihm unbekannt geblieben ist, deren unvergleichliche Schönheit und Anmuth der verliebte Ritter jedoch in einer ungemein graziösen Romanze schildert, welche bis zum lieblich zarten Schluss-Refrain „Bel Ange, Reine des amours" auf eigenthümliche Weise,

blos von der Viola begleitet, zweistimmig durchgeführt ist. Die Wirkung muss für die Tenorstimme sehr vortheilhaft sein. Der Chor der Gäste contrastirt am Schlusse durch seine laute Fröhlichkeit mit der vorhergehenden zarten Behandlung der Romanze um so effectvoller.

No. 3. Recitativ. Marcel, Raoul's Diener, ein alter fanatischer Protestant, naht sich, um seinen Herrn dem Gelage der gottlosen Schlemmer zu entziehen. Er bedient sich hierzu des Luther'schen Chorals, dessen Canto fermo Marcel nach einem Pauken-Tremolo aus H in C dur *fmö* intonirt, harmonisch interessant durchführt und mit einer effectvollen Coda schliesst. Unbezweifelt ist diese Benutzung der Choralmelodie von grosser Wirkung, und dieselbe kann unsers Erachtens auch in protestantischen Ländern keinen Anstoss geben, da überdies der Uebersetzer nicht der Worte des alten Kirchenliedes sich bedient hat, und der Zweck der Anwendung dieses Chorals nur zur Verherrlichung des grossen Reformators dient. Die nahe Verbindung des Religiösen mit dem Historisch-Dramatischen liegt nun einmal in der Wahl des Stoffes der Oper, welche dadurch aber auch (wie Robert durch das Hollen-Element) einen eigenen Reiz erhält, insofern solcher ohne Missbrauch angewandt ist.

No. 4. Scene und Hugenotten-Lied. Marcel, der tapfere Hugenottenkrieger, wird von Cossé, einem der katholischen Edelleute, als sein Gegner im Gefecht erkannt. Als Marcel mit dem versöhnten Feinde zu trinken sich weigert, wird er zum Singen aufgefordert. Der fanatische Marcel lässt sich dazu bereit finden und stimmt den Schlachtgesang der Hugenotten an. Ein verzweifelt wildes „Piff, Paff, Puff-Lied" in C moll, ⅔ Takt. Der Chor der Gäste nimmt den ernst gemeinten Spott des alten Haudegens für Scherz und belacht im heitern C dur-Refrain den Zorn Marcel's, höhnisch um „Gnade" bittend. Doch Marcel wiederholt sein mörderisches Kriegslied in gesteigerter Wuth. Während eines sanften Andantino's in As dur erscheint nun ein Diener des Grafen von Nevers, eine verschleierte Dame in den Garten führend, welche er seinem Herrn anmeldet. Dieser entfernt sich, obgleich ungern beim Festgelage gestört, vom Reiz der Neugier angezogen. — No. 5. Ensemble. Die Ritter preisen das Liebesglück ihres galanten Wirthes in einem melodisch originellen Gesange. Bald werden auch sie neugierig, die unbekannte Schöne zu sehen. Tavannes findet dazu ein Mittel aus: den Vorhang eines Fensters zu lüften, welches in das Betgemach schauen lässt, worin sich Graf Nevers mit der unbekannten Schönen befindet. Die Ritter sehen, während heiter scherzhafter Musik, einer nach dem andern durch das Fenster, finden die Dame wunderschön und beneiden Nevers. Auch Raoul wird endlich aufgefordert. Er sieht durch das Fenster und erkennt die Schöne wieder, welche er gerettet. Die Ritter machen im neckend wiederholten Gesange sich über den leichtgläubigen Neuling in der Liebe lustig und reizen Raoul dadurch zu eifersüchtiger Wuth. Doch Graf Nevers erscheint im Garten, die verschleierte Dame achtungsvoll begleitend, welche sich entfernt. Nevers kehrt nachdenkend zurück, während seine Gäste sich versteckt halten. — No. 6. Finale. Die Ritter begrüssen im Chor den Helden auf der Ehre Feld und Sieger in der Liebe. Ein Page (Sopran) erscheint, in einem ungemein graziösen Cantabile (⅞ Takt, B dur) verkündend, dass eine edle Dame ihn an einen der gegenwärtigen Ritter abgesandt habe. Dieses reich figurirte, nicht leicht auszuführende Gesangstück ist gewiss auf der Bühne, wie am Pianof., von angenehmer Wirkung. Graf Nevers bezieht selbstgefällig die Sendung auf sich; allein der Page übergibt ein Schreiben an Raoul. Letzterer wird darin aufgefordert, gegen Abend sich bereit zu halten, durch einen Hofwagen abgeholt zu werden und sich die Augen verbinden zu lassen. Raoul willigt ein und lässt die Ritter das Schreiben lesen. Alle sind erstaunt, als sie Handschrift und Siegel erblicken und wünschen Raoul in einem Allegretto ben moderato in E moll Glück zu seinem Abenteuer, sich seiner Protection empfehlend. In der Stretta D dur, ⅔ Takt, führt der Page über den sieben Rittern und Nevers die figurirte Oberstimme (ein wenig an das erste Finale zu Euryanthe erinnernd) brillant durch, wozu Marcel etwas gesucht das Te Deum laudamus intonirt. Als maskirte Männer und die Katsche sich im Hintergrunde zeigen, wird Raoul unter lebhafter Bewegung nach dem Rhythmus der Orgie (⅞), Marcel's Widerstreben ungeachtet, fortgedrängt, und es schliesst der erste Akt, welcher die Exposition des Stückes in stets bewegter Handlung enthält.

Der zweite Akt ist so musikalisch reich und interessant, dass sich dessen Schönheiten nur in den Hauptzügen andeuten lassen. Bevorworten müssen wir hierbei noch, dass, ohne Einsicht der Partitur, und da der Verfertiger des Klavierauszs. nur selten die Instrumental-Soli angedeutet hat, sich öfters die Intention des in der Instrumentation besonders erfahrenen Tonsetzers nur errathen lässt. — Ein Andante cant. in G dur, ⅔ Takt, sanft und melodisch reizend, versetzt den Zuhörer im Vorspiele nach dem Schlosse Chenonceaux. Margarethe v. Valois, die Schwester Karls IX. und Braut Heinrichs IV., vollendet eben ihre Toilette. In einer ungemein süssen Arie drückt sie ihre vaterländischen Gefühle aus, das schöne Land glücklich preisend und ihm Ruhe und Schutz vor wildem Fanatismus wünschend. Margarethe, ihr Page

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten April. Nº. 30. 1802.

Erinnerung an *Elisabeth Mara*, von Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

König Friedrich der zweyte von Preussen fing nämlich an, gegen seine Musik und seine Musiker gleichgültiger zu werden, auch hauften sich seine missmuthigen Stunden mehr als sonst: man bemerkte, sein herannahendes Alter bedürfe neuer Aufheiterungen. Seine Musikliebe wieder auffrischen und ihm solche Aufheiterung gewähren zu können, trauete man unter anderm auch dem Gesange der Schmehling zu. Man drang in den König, die Sängerin in seine Dienste zu nehmen. Er verachtete die deutschen Sänger, wie den deutschen Gesang; er soll beyde sogar mit seinem Leibross, wenn es wiehere, verglichen haben. Dennoch bewog man ihn endlich, die Sängerin in dem gewöhnlichen Konzert in seinen Zimmern zu hören. Der König hörte gemeiniglich im Nebenzimmer zu. Kaum hatte Elisabeth angefangen, so stand er in der Thür; sie fuhr fort, er näherte sich leise immer mehr; sie endete, er stand höchst befriedigt neben ihr. Sie kannte ihn nicht und nahm sein Lob mit Anstand, aber ohne Aufheben an. Singen Sie auch Prima vista? fragte er. „Ja.“ Er ging hinaus. Es ist der König! zischelte man ihr zu. Das ist ja recht gut, antwortete sie, und blieb so ruhig, wie zuvor. Der König brachte eine sehr schwierige Arie, und stand sehr freundlich hinter dem Direktor, da sie die Arie so vortrefflich sang, als hätte sie sie mit aller Bequemlichkeit einstudirt. Der König, der seine Parallele zwischen dem deutschen Virtuosen und seinem Rosse zuweilen auch bis dahin ausdehnte, dass er beyde, bey guter Laune, gleichmässig strapazirte — brachte immer mehr Arien herbey, und Elisabeth trug sie, wie jene, vor. Da entschloss er sich, die Sängerin nicht wieder von sich zu lassen, und wies ihr einen, für seine Oekonomie, sehr ansehnlichen Gehalt an.

Je öfter Elisabeth sich im Konzert oder in der Oper hören liess, je mehr bezauberte sie, und je mehr verdiente sie die allgemeine Achtung, in welcher sie stand: denn neben Conciliani und Porporino wurde sie nun auch vortreffliche Adagiosängerin, und der König verdoppelte ihr darum ihren Gehalt.

Elisabeth hatte bisher so ganz und einzig in ihrer Kunst gelebt, dass ihr Herz nicht Zeit gewonnen hatte, ein anderes, als ein sehr flüchtiges Interesse an allem Andern zu nehmen, was ihm Beschäftigung gewähren konnte. Sie hatte immer ihrer selbst gespottet, wenn man sie sich in eigentlich-weiblichen Verhältnissen dachte, und die Neckenden geneckt. Jezt hörte sie den jungen Violoncellisten, Johann Mara. Seine Virtuosität reizte sie. Sie sahe ihn auf dem Theater des Prinzen Heinrich. Sein schönes Spiel nahm sie ein. Sie hörte allerley wunderliche Anekdoten von dem bizarren Manne. Das gewann sie, die selbst etwas Bizarre, noch mehr. Mara bewarb sich um sie, heftig und stürmend, wie er war: sie schwankte. Alle Freunde widerriethen: sie wurde fester Der Liebhaber drangte sie mit Wechsel von

und eine Ehrendame, später auch der Chor der Frauen, singen fein lieblich und kunstvoll ausgeschmückt, ein graziöses Terzett, worin zuletzt Margarethe die theils figurirte, theils getragene Oberstimme angenehm durchführt. Eine Sängerin ersten Ranges findet hier Gelegenheit, ihre Kunst geltend zu machen. Valentine v. St. Bris naht sich. Margarethe wird von den Frauen zum Bade im klaren Bache eingeladen. Die Königin sieht, auf einer Rasenbank ruhend, den Spielen der Badenden zu, welche der Page belauscht. In einem vortrefflich durchgeführten Gesange weiblicher Stimmen wird nun die weiche, wollüstige Empfindung ausgedrückt, welche die Badenden geniessen. Meisterhaft ist die Figur der Bässe (vermuthlich Violoncelle) mit grösster Consequenz beibehalten, während kurze Achtel-Accorde (vielleicht von der Harfe arpeggirt) die süsse Melodie der Solo-Oberstimme begleiten, welche der weibliche Chor dreistimmig unterstützt. Dieser Gesang, mit der verlockenden Scenerie verbunden, muss zauberisch wirken und erinnert an die Erscheinung Rinald's im Zauberhaine Armiden's. Der Page meldet, dass sich ein Fremder nahe. Es ist Raoul mit verbundenen Augen. Chor No. 9. Eine leise Triolen-Figur deutet das schüchterne Nahen des Ritters an, welchen die Frauen betrachten. Ungern entfernen die Frauen nach ihrem verstohlen neckenden Gesange sich mit dem Pagen, auf Geheiss der Königin, welche mit Raoul allein bleiben will. Dieser darf nun die Binde von den Augen nehmen, und sieht geblendet vom Glanze der bezaubernden Schönheit da. Das Duett No. 10, F dur, 12/8 Takt, beginnt sehr melodisch, indem Tenor und Sopran eine schöne Cantilene abwechselnd vortragen. Hierauf folgt ein kurzer canonischer Satz in A dur, 2/4 Takt, welcher mit vieler Anmuth und höchst dankbar für beide Stimmen durchgeführt ist. Etwas gewöhnlicher, doch gewiss wirksam ist der Verfolg und Schluss des Duo's. Die eingeladenen Hofleute erscheinen nun während eines Ritornells in C dur, Tempo di Menuetto maestoso, worin der Männerchor sich anschliesst. Die Königin fordert die anwesenden Katholiken und Protestanten zum Schwure auf, in Ruhe und Frieden zu leben. No. 12. Finale A. Der Schwur. Das Maestoso in C moll, 2/4 Takt, wird, die Erwartung spannend, durch leise Achtelschläge der Pauken begonnen. Raoul, Nevers, St. Bris und Marcel schwören nun zuerst *pymo*, der Chor fällt *fino* ein. Protestanten und Katholiken schwören sich ewige Freundschaft, Marcel allein für sich den Katholiken ewige Feindschaft. Der ganze Satz muss von ergreifender dramatischer Wirkung sein. Einen das Gemüth beruhigenden Contrast gewährt die sanfte Cantilene des vierstimm. Solosatzes (Andante, Es dur): „Süsse Eintracht, schirm' uns wieder". Am Schlusse desselben treten die Soprane und Chorstimmen mit einer erschütternden Modulation hinzu, und nach einer figurirten Cadenz der Margarethe schliesst das höchst eigenthümlich grossartige Gesangstück wieder, wie es begonnen, in C moll. B. Scene. Auf Befehl der Königin wird Valentine als bestimmte Braut Raoul zugeführt, welcher entsetzt zurücktritt. Es ist seine schöne Unbekannte, welche heimlich zum Grafen Nevers sich begab. Der Grund blieb Raoul verborgen. Er schlägt diese Braut, weil er sie für eine Buhlerin hält, entschieden aus. Allgemeines Erstaunen! C. Stretta. Im C moll-Allegro con spirito wird erst die concentrirte Wuth der beschimpften Katholiken *pymo* im Unisono ausgedrückt. (Wir erinnern uns dabei gleicher Behandlung der Situation in Gluck's Armide, am Schlusse des ersten Aktes: „Bringt ihm Schmach".) Im folgenden C dur, vortrefflich motivirt, steigert sich der Ausdruck des Hasses und der Rache. Die dann im Orchester eintretende, meisterhaft durchgeführte Sechzehntheil-Figur, zum höchsten Aufschwunge gesteigert, muss von dem schlagendsten Effecte sein, wie die Stretta im ersten Finale von Mozart's Don Juan. (Der Componist verleugnet hier nicht den deutschen Meister und verdient hoch ehrende Anerkennung seines Genie's und rastlosen Fleisses, mit Einsicht, Erfahrung und Geschmack gepaart.) Raoul wird durch die Soldaten der Königin vor der Wuth der Feinde geschützt und der Akt endet in allgemeiner Aufregung.

Der dritte Akt spielt im Pré aux Clercs (der Studenten- oder Schreiber-Wiese) des Abends im August. Ein kurzer Entre-Akt leitet zum fröhlichen Chore der anwesenden Studenten, jungen Mädchen, Handwerker u. s. w. ein, welche hier den Sonntag feiern. No. 14. Soldaten-Chor. Die protestantischen Soldaten, welche, vor dem einen Wirthshause sitzend, trinken und Würfel spielen, singen ein kräftiges Hugenotten-Lied, wobei sie mit der Hand den Trommelschlag bezeichnen. Tenor-Soli und Chor wechseln ab. Die ganze Haltung des kriegerischen Liedes ist ungemein charakteristisch. Am Schlusse des Gesanges erscheint ein Hochzeitzug. Es ist Valentine verschleiert, welche von ihrem Vater, dem Grafen St. Bris zur Vermählung mit dem Grafen Nevers zur Kapelle geführt wird. Zwei junge katholische Mädchen singen kniend während der Procession die Litanei: „Heil'ge Maria" in sanft gebundener Melodie, wenn der Frauenchor das Ave intonirt. Die Einfachheit dieses weiblichen Gesanges hat etwas Rührendes. Marcel tritt auf, den Hut auf dem Kopfe, einen Brief in der Hand. Er weigert sich, seine Knie vor der Procession zu beugen. Die vor dem zweiten Wirthshause sich aufhalten-

den katholischen Soldaten lassen ihre Erbitterung darüber, während die Hugenotten ihren Gesang fortsetzen und die Litanei der Frauen gleichzeitig wiederholt wird. Diese Combination der drei verschiedenartigen Gesänge ist in harmonischer wie in rhythmischer Hinsicht sehr kunstreich und wirksam gedacht und durchgeführt. Der Hohn des Volks gegen die Protestanten steigert sich bis zum Ausbruche von Thätlichkeiten, als plötzlich eine Zigeunerbande mit ihren Instrumenten erscheint, und im zweistimmigen muntern Frauengesange die Anwesenden einladet, zu tanzen und sich wahrsagen zu lassen. Das Zigeunerlied, No. 15 in E dur, ist allerliebst und originell. Ein charakteristischer Zigeunertanz schliesst sich an. St. Bris, Nevers und Maurevert kommen aus der Kapelle. Nevers verkündet, dass diesen Abend Valentine mit ihm verbunden werde. St. Bris sieht so den Schimpf der Weigerung Raoul's getilgt, ihm dennoch Rache schwörend. Marcel bringt ihm eine Aufforderung Raoul's zum Zweikampfe bei Nacht auf der Scheiberwiese, welche St. Bris annimmt und solche Maurevert mittheilt. Beide gehen in die Kapelle. Der Abend bricht an. Man hört die Abendglocke. No. 17. „Der Feierabend". Ein Schütze, von der Nachtwache begleitet, macht die Runde. Nach einstimmigem Gesange der Wächter verliert sich die Menge. St. Bris und Maurevert kommen geheimnissvoll aus der Kapelle. Sie haben Raoul's Untergang beschlossen und entfernen sich. No. 18. Scene und Duo. Valentine erscheint an der Thüre der Kapelle; sie hat unbemerkt den Plan vernommen, Raoul durch Verrath zu opfern. Wie soll sie den noch immer heiss Geliebten warnen? Marcel tritt auf. Das Duett beginnt mysteriös. Marcel trauert über das Loos seines Herrn. Valentine klagt ihre Leiden in rührenden Tönen. Marcel hört Geräusch und fragt: „Wer ist hier?" Valentine erkennt den treuen Diener, gibt ihm die Losung „Raoul", doch sich selbst nicht zu erkennen. Sie befiehlt Marcel, seinen Herrn zu warnen, nicht ohne sicheres Geleite sich zum Zweikampfe einzufinden. Sehr schön sind die Mittelsätze dieses ungemein ausdrucksvollen Duetts, das zarte, innige Larghetto in D dur etc., womit der leidenschaftliche Schluss des Allegro in F moll, ⅔ Takt, um so mehr contrastirt. Das ganze Duett ist eines der vorzüglichsten Gesangstücke der Oper und gewiss von grosser dramatischer Wirkung. — No. 19. Scene und Chor. Valentine hat sich entfernt. Marcel erwartet Raoul, welcher sich mit seinen Secundanten, gleichzeitig auch St. Bris, zum Duell einfindet. Raoul erblickt Marcel, der vergebens ihn zu warnen sucht. Die Anstalten zum Zweikampfe beginnen. Ein höchst effectvolles Septett von 3 Tenoren und 4 Bässen spannt die Erwartung. Der chevalereske Ausdruck tritt vorzugsweise hervor in grossartig pathetischem Charakter, Tonart, Modulation und Stimmenführung. Die Bewegung wird drängender und erhält neuen Wechsel durch die feierliche Stelle (S. 285 des Klavierauszuges): „Et bonne épée et bon courage". Die Modulation in diesem getragenen Gesange ist so neu, als an gehöriger Stelle. Der erste Tenor, sehr hoch gelegt, muss indess besonders unbeschränkter Herr seiner Stimme und im Portamento wohl geübt sein. — Die beiden Parteien treten gegen einander und fangen an zu kämpfen. Marcel zieht sein Schwert und tritt Maurevert, der mit einigen Bewaffneten heranschleicht, entgegen. Dieser ruft mehre seiner Gehülfen herbei, welche Raoul und die Seinigen völlig einschliessen. In diesem Augenblicke hört man im Innern der Schenke den vorigen Gesang der protestantischen Soldaten. Marcel ruft diese mit Donnerstimme, den bekannten Choral anstimmend, zu Hülfe. Hierauf erscheinen die Hugenotten und reihen sich auf Marcel's Seite. St. Bris ruft indess die katholischen Studenten aus der andern Schenke herbei, welche hinzueilen. Im Chore No. 20 verspotten sich beide Parteien, bis endlich, von Wuth gereizt, beide Scharen mit gezogenen Schwertern auf einander losstürzen. Doch plötzlich erscheinen Leibwachen und Pagen der Königin Margarethe, welche zu Pferde in ihren Palast zurückkehrt. Die Kämpfenden halten ein und ziehen sich ehrfurchtsvoll zurück. Margarethe stellt die Streiter zur Rede. St. Bris und Raoul klagen sich gegenseitig als schuldig des Verrathes an. Marcel zeugt für seinen Herrn. Valentine tritt aus der Kapelle verschleiert; auf diese beruft sich Marcel. St. Bris reisst Valentinen den Schleier ab und staunt, seine Tochter zu erblicken. — No. 21. Finale. Nachdem die Königin Raoul die Unschuld Valentinens und St. Bris ihr jetziges Bündniss mit Nevers schadenfroh verkündet hat, entfernt sich diese. Man hört hinter der Scene heitere Musik. Eine beleuchtete Barke erscheint mit Nevers und den Hochzeitgästen auf dem Flusse. Nevers steigt aus dem Fahrzeuge. Der Hochzeitszug folgt ihm. Ein fröhlicher Chor und Ballet beginnt. Dazwischen hohnen die anwesenden Katholiken und Protestanten einander, werden indess durch die Gegenwart der Königin gezügelt. Die Combination der ernsten und muntern Motive ist eben so kunstvoll, als wirksam in der Musik. Höchst effectvoll und fast überreich an Handlung schliesst nun der dritte Akt mit diesem grossen Ensemble-Stücke.

(Beschluss folgt.)

Männergesänge.

Des frohen Sängers Symbolum. Männergesang für 4 Solo- und 4 Chorstimmen componirt von *H. W. Stolze.* Op. 33. No. 4 der Männergesänge. Partitur. Wolfenbüttel, bei Hartmann. Pr. 14 Gr.

Der Gesang ist durchcomponirt, leicht, fliessend und angemessen im Solo- und Chorgesange, die mit einander wechseln; nur einige Mollstrophen werden vielleicht einigen nicht geübten Sängerkreisen ein wenig seltsam und schwierig vorkommen. Das Gedicht wechselt mit deutschen und lateinischen Reimen, das Hauptthema verschiedentlich wendend und deutend: *cantores amant humores,* wozu im Fortgange noch hinzugefügt worden ist: *plus quam labores;* und: *in potu Noae plus quam vapores ex ore Boae;* oder: *vinum montanum, vinum rhenanum etc.* Der Spass ist musikalisch hübsch genug gehalten.

Sechs Gesänge für Männerstimmen in Musik gesetzt von A. Neithardt. Op. 106. Berlin, bei T. Trautwein. Partitur u. ausgesetzte Stimmen. Pr. 20 gGr.

Es sind Lieder. Die beiden ersten lustig, polonaisen- und walzerartig; das dritte heisst „Sehnsucht", hat zur 4stimm. Begl. einen Solotenor, klingt hübsch und ist nicht sehr sehnsüchtig. Das vierte „Der Abendhimmel" hat einen liebetrunkenen Text und eine gemessen gemüthliche Melodie. „Der gefangene Sänger" drückt sein Weh, wenn auch in Dmoll, doch sehr artig ruhig aus. Das letzte ist eine zärtliche Serenade für den Tenor mit Begl. von 4 Brummst. im gewöhnlichen Tone, Alles für einigermassen geübte Sänger so leicht zu treffen, dass kein langes Einüben nöthig ist.

Vierstimmige Männerlieder componirt v. J. B. Gross. Op. 27. Erstes Heft. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Pr. 20 gGr.

Hr. J. B. Gross gehört unter die achtungswerthen Tonkünstler, die in Allem, was sie für die Kunst thun, etwas Tüchtiges, Kunstgemässes, Aussergewöhnliches zu liefern sich bestreben. Dies müssen wir auch von diesen Gesängen sagen, aus denen eine höhere Kunstansicht deutlich hervortritt. Der von uns hochgeachtete Mann hat sich aber, als Violoncell-Virtuos, mehr der Instrumentalcomposition hingegeben, worin er auch manches sehr Schätzenswerthe bereits der Welt bekannt machte. In Gesangwerken herrscht dagegen bis jetzt noch die Arbeit zu sehr vor, so dass der schaffende Geist in diesem Fache noch nicht völlig zur Freiheit durchgedrungen ist. Man fühlt noch zu sehr die Absicht, und die Form macht ihm zuweilen noch einige Noth und schränkt hin und wieder die Darstellung ein. Dennoch sind uns solche Bestrebungen lieber, als zu oberflächlich, blos gefällig Hingestelltes, ob sie gleich nicht so verbreiteten Antheil finden können, als jene Wiederholungsweisen des Gewöhnlichen. Ist der Sieg über das Formelle und Schulgerechte in der Kunst völlig errungen, so folgt in jeder Art Gediegenes, wenn anders der schaffende Geist vorhanden ist, wie er diesem Manne allerdings nicht abgesprochen werden kann, da er sich in andern Werken schon offenbarte.

Bravourstücke.

Concerto militaire pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre composé p. Charles Lipinski. Oeuv. 21. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch. 5 Thlr.; av. Pfte 2 Thlr. 8 Gr.

Ueber dieses vortreffliche Concert, das allen tüchtigen Violinisten sich von selbst um des anerkannten, lange nicht genug besprochenen Meisters willen empfiehlt, haben wir im vorigen Jahrg. S. 97 gesprochen. Wir erinnern wieder daran, da es eben jetzt mit Pianoforte-Begleitung erschienen ist, was allen Violinisten, die zwar einen hohen, aber noch nicht den möglich höchsten Gipfel der Violinvirtuosität erstiegen haben, ja selbst diesen letzten erfreulich sein muss, da sie sich dadurch in den Stand gesetzt sehen, es daheim mit angemessener Kammerbegleitung einüben und vortragen zu können. Das Förderliche des Spieles der Compositionen dieses Meisters ist zu bekannt, als dass wir noch etwas hinzuzufügen hätten. In solchen Gaben reicht der blose Titel hin.

Concertino pour le Cor av. accomp. de l'Orch. composé p. P. Lindpaintner. Ebend. Pr. 2 Thlr. 4 Gr.

Für alle Blasinstrumente, etwa mit Ausnahme der Clarinette, sind Concertinen passender, als grosse Concerte, weil theils die schwierige Behandlung derselben, die einen vollendeten Meister voraussetzt, wenn Alles gut gelingen soll, theils die Tonfarbe mancher Blasinstrumente einem lang ausgeführten Charakterwerke nicht sehr günstig ist. Diese beiden Gründe beengen die Schöpfer concertanter Werke für Bläser viel zu sehr, als dass nicht viele Componisten völlig zurücktreten und das Schreiben solcher Sätze den Bläsern selbst überlassen sollten, von denen man nicht verlangen kann, dass sie zugleich als Componisten sich auszeichnen sollen. Daher erhalten wir denn natürlich für selten concertirende Blasinstrumente in der Regel so viel Leeres, oder doch blos auf das Gefallen vor der Menge Berechnetes,

dass man immer neun gleichgiltig lassende oder auch wohl das Gemüth ermattende Sätze gegen ein einziges rechnen darf, das in sich selbst musikal. Werth hat, oder doch nicht übel ist. Dadurch müssen aber die Vorträge der Bläser, die ausserdem schon einen sehr schweren Stand gegen das Pianof. und die Streichinstrumente haben, immer mehr in Missgunst gerathen. Und doch brauchen wir Bravourbläser um geschickter Ausführung nicht weniger Orchesterwerke willen, in denen ihnen nicht Geringes zugemuthet wird. Sie müssen also auch schwierige Sätze ausführen lernen. Da ist es nun mit grossem Danke anzuerkennen, wenn ein namhafter Componist ihnen Passendes, nicht zu Schwieriges und doch brillant Wirksames schreibt, ohne Uebertreibung, ohne sich zu weit vom Gewohnten zu entfernen. Das ist hier geschehen, und darum empfehlen wir das gefällige Concertino zur Uebung und zum Vortrage. In solchen Sätzen kann man nicht überall das Höchste verlangen.

G. W. F.

Nachrichten.

Ueber die Aufführung des Radziwill'schen Faust zu Hannover.

Am 16. Febr. gab die hiesige Singakad. unter der Direct. des Hrn. Schlossorganisten Enkhausen in einem öffentl. Concerte eine Darstellung des Göthe-Radziwill'schen Faust. — Ueber diese Composition des verstorbenen Fürsten Anton Radziwill, welche bis jetzt nur in Berlin dem grössern Publikum durch Aufführungen zugänglich geworden ist, enthalten diese Blätter bereits mehre werthvolle Beurtheilungen; hier wird es indessen gewiss von Interesse sein, über das hiesige Arrangement und die Darstellung selbst einige Worte zu sagen, da beide bedeutenden Schwierigkeiten unterliegen, und die Ansicht der Partitur allein im Stande ist, Vorsteher und Lenker musikal. Institute von dem Versuche einer Darstellung zurückzuschrecken und dadurch dem gebildeten Publikum einen Genuss zu entziehen, den Ref. mit keinem andern dieser Gattung zu vergleichen wüsste.

Das Textbuch, welches die Monologe, Dialoge und Melodramen nach der Cotta'schen Duodezausgabe der Göthe'schen Werke citirt, die Worte der Gesangspartieen aber vollständig enthält, ergibt, dass man hier von der Idee, ein Ganzes darzustellen, abgegangen war, wie solches auch bei der Ausdehnung des Gedichtes und der Composition unumgänglich scheint, dass vielmehr der Fortgang des Drama's nur durch einzelne Bruchstücke, welche den nöthigen innern Zusammenhang hatten, angedeutet, mit Recht aber eine genaue Bekanntschaft des Hörers mit der Tragödie vorausgesetzt war.

Nach Beendigung der Intrade wurde der den Anfang der Tragödie bildende Monolog des Faust bis zum Beginne des Melodrams gesprochen, wo dann die höchst originelle und geistvolle Begleitung der Musik bis zum Verschwinden des Erdgeistes und damit der Wiedereintritt der unbegleiteten Declamation die Erwartungen der Zuhörer auf das Höchste spannte. — Der Dialog Faust's mit Wagner war ausgelassen, und unter fernem Glockenklange wurde die Declamation durch die wunderbaren Chöre unterbrochen, welche den Eintritt des Osterfestes im Gedichte ausdrücken. — Hiermit schloss sich die erste Scene, ihr folgte der Soldatenchor, nur von dem einleitenden Marsche des Orchesters eingeführt.

Die dritte Scene brachte den Zuhörer wieder in Faust's Studirzimmer, und unter wechselndem Monologe und Melodram ertönte der Chor der „Geister auf dem Gange", bis aus dem die Geisterbeschwörung enthaltenden Melodram sich der fahrende Scholast als des Pudels Kern entwand und den Dialog mit Faust bis zu dem eintretenden phantastischen Geisterchore fortführte.

Der Schluss der ersten Abtheilung brachte die drei Geisterchöre, von denen zwei durch den Dichter später hinzugefügt und entsprechenden Stellen des Dialogs angepasst sind; das Auftreten des Schülers war überschlagen, wahrscheinlich wegen fehlenden Zusammenhanges der musikalischen Auffassung.

Im zweiten Theile war die Composition zur Keller- und Hexenscene, als nicht für das Concert geeignet, ausgelassen, er begann nach einem kurzen Orchestersatze mit dem Eintritte Margarethens in ihr Zimmer und dem Vortrage ihrer Ballade. Der Fortgang des Liebesabenteuers wurde durch das Duett Faust's mit Margarethen, und der Letztern Liebesklage am Spinnrade, so wie die darauf folgende Cathechisation Faust's angedeutet, bis das Gebet Margarethen's die Einleitung zu dem Requiem, einem Glanzpunkte in der Composition, bildete.

Dass der im höchsten Grade ergreifende und aufregende Schluss der Seelenmesse durch einen aus dem ersten Theile der Composition genommenen Choral gemildert und dadurch ein beruhigender Schluss des Ganzen herbeigeführt wurde, kann wohl nur gebilligt werden.

Aus dieser Skizze ist ersichtlich, dass die Unternehmer des Concertes sich im Wesentlichen, mehre durch Umstände und eine zu befürchtende übermässige Ausdehnung des Concertes veranlasste Aenderungen abgerechnet, nach dem Arrangement, welches in Berlin bei den dortigen Aufführungen der Singakademie beliebt war, gerichtet hatten. Zu bedauern bleibt es immer, dass die Verhältnisse eine vollständige, überall zusammenhängende Darstellung des ganzen Gedichtes mit der Composition wahrscheinlich stets verbieten werden, wodurch der beabsichtigte Effect der Tondichtung sehr geschmälert wird und einzelne höchst effectvolle und genial geschaffene Stellen in der Musik dem Publikum entgehen.

Die Darstellung zeugte von einem höchst rühmlichen Fleisse der Mitglieder der Akademie, da die Ausführung der Chöre vorzüglich wegen der sehr häufigen Wechsel im Tempo und Takt ungewöhnlichen Schwierigkeiten unterliegen. Der Dirigent der Akademie, Hr. Enkhausen, verdient, dass den vielfachen und mühevollen Anstrengungen und Aufopferungen, durch welche er die Aufführung möglich machte, und das Einstudiren sowohl der

Chöre, als auch der Solosachen leitete, die ehrendste Anerkennung dargebracht werde.

Die Chöre waren durch 70 bis 80 Stimmen besetzt, nicht so zahlreich, als gewöhnlich in den Concerten der Singakademie, indem die hier in hohem Grade grassirende Grippe viele Mitglieder von der Theilnahme an dem Concerte zurückgehalten hatte. — Die Engelchöre des Osterfestes waren von grosser Wirkung, namentlich zeichnete sich der „Chor der Weiber" durch schönen Vortrag aus. — Die Männerchöre wurden im Ganzen befriedigend gesungen, an einigen Stellen wäre stärkeres Einschreiten der Stimmen zu wünschen gewesen, namentlich in dem höchst schwierigen Soldatenchore, der übrigens von zwei Abtheilungen der Sänger achtstimmig gut vorgetragen wurde. — Der Männerchor „Wird er schreiben" sprach sehr an, und die beiden Geisterchöre der dritten Scene aus Fis b und h erregten die allgemeinste Theilnahme. — Auch das Requiem wurde im Ganzen gut gesungen, nur wäre hier an manchen Stellen ein leiseres Auftreten der Stimmen und Instrumente zu wünschen gewesen, indem die während des Gesanges fortschreitende Scene zwischen Margarethe und dem bösen Geiste manchmal durch den Chor und das Orchester übertönt wurde. — Uebrigens waren mehre Stellen der Seelenmesse, namentlich das Dies irae und der Schluss von der ergreifendsten Wirkung, so dass es fürwahr einer Beruhigung des erregten Gemüthes durch den Schlusschoral wohl bedurfte. — Die Solopartieen waren grösstentheils in den Händen einiger Mitglieder des hiesigen Hoftheaters, welche mit der grössten Bereitwilligkeit Antheil an der Aufführung genommen hatten, und der grosse Eifer, die sichtliche Vorliebe, welche die Herren und Damen der sehr schwierigen Darstellung gewidmet hatten, ist nicht dankbar genug anzuerkennen.

Faust wurde vom Hrn. Hofschauspieler und Regisseur Grunert gesprochen, wie man es von einem wegen seiner Kenntnisse und seiner Gewandtheit allgemein geschätzten Darsteller erwarten konnte. Sein Vortrag war im Allgemeinen vollständig durchdacht und überlegt, höchst würdevoll, und an manchen Orten, wenn er von dem tief empfundenen Texte hingerissen wurde, wahrhaft hinreissend, wobei ihn sein treffliches klangvolles Organ auf das Schönste unterstützte. Die melodramatischen Stellen insbesondere, an deren Vortrage so mancher Declamator scheitert, wurden von Hrn. Grunert höchst effectvoll und in völliger Uebereinstimmung mit der oft phantastisch empfundenen Musik gesprochen.

Die Partie der Margarethe war in den Händen der Damen Franchetti und Collet auf's Beste untergebracht. Fräul. Franchetti bewährte ihren Ruf als Meisterin des Gesanges. Mit derselben künstlerischen Vollendung trug sie die einfache und rührende Ballade, den „König von Thule", das reizende Duett mit Faust, die leidenschaftliche Liebesklage Margarethen's, endlich den ergreifenden Erguss eines furchtbar geängsteten Gemüthes im Gebete „am Zwinger" vor.

Die Hofschauspielerin Fräul. Collet hatte den recitirenden Theil der Partie übernommen und zeigte dieselbe Vielseitigkeit, indem sie in der träumerischen Rede der einfachen Jungfrau und im Dialoge mit Faust durch Anmuth des Vortrages und Lieblichkeit der äussern Erscheinung allgemein ansprach, in der Scene in der Kirche aber, während der Seelenmesse, durch den Erguss der tief empfundenen Seelenangst Gretchen's den Zuhörer fortriss und auf das Heftigste erschütterte.

Hr. Hofsänger Gay, dessen vortrefflichen Vortrag von Kirchenmusik wir in den frühern Concerten der Singakademie oft bewundert haben, zeigte sich in einem neuen, nicht minder für ihn vortheilhaften Lichte. Er hatte die Partie des Erdgeistes in der ersten Scene, des Mephistopheles und des bösen Geistes im Dome übernommen, und bewies durch eine höchst passende, an manchen Orten lebhaft ergreifende Darstellung, dass er nicht nur ein trefflicher Sänger, sondern auch im Fache der recitirenden Declamation sehr geübt und gewandt ist.

Die hiesige Hofkapelle, vom Hrn. Concertmeister Bohrer würdig geführt, löste ihre Aufgabe, nach zwei Proben eine so höchst schwierige Musik auszuführen, zu völliger Befriedigung, und zeigte abermals, welchen Schatz wir an diesem kreise künstlerisch ausgebildeter Musiker besitzen. Wenn etwas zu wünschen geblieben, so wäre es eine leisere und discretere Ausführung der Instrumentalpartie der Melodramen.

Die Darstellung dauerte etwa 2½ Stunde, das ziemlich zahlreich vorhandene Publikum bezeugte die allgemeinste Theilnahme an der Production, und es wurden viele Wünsche für eine baldige Wiederholung der Aufführung rege.

Hannover, Februar 1837. — *s.*

München. (Fortsetzung.) Grosse Concerte scheinen hier nicht mehr recht gedeihen zu wollen. Der Besuch derselben im Winter 1834—1835 und der darauf folgenden Oratorien: Der Erntetag vom Frhrn. v. Poissl und Messiade von Röder war so spärlich gewesen, dass im nächsten Winter 1835—1836 gar keine grossen Concerte zu Stande kamen, ausgenommen eine Aufführung des Alexanderfestes von Händel am Palmsonntage. Dagegen gab es kleinere Concerte in Menge. Die interessantesten und besuchtesten davon waren die musikalisch-declamatorischen Abendunterhaltungen (sie bestanden aus Saitenquartetten, Quintetten, Liedern und Duetten, Solostücken für Clarinette, Violine oder Violoncell, und Declamation), welche die Herren Bayer, Faubel, Menter und Mittermaier veranstalteten. Der Erfolg dieser Unterhaltungen war im Advent so günstig, dass sie während der Fastenzeit fortgesetzt werden konnten. An neuen Compositionen erschienen in denselben: „Gretchen am Spinnrocken", comp. von Stunz, und „Blinde Liebe" von Lachner, zwei sehr gelungene Musikstücke. Von grössern Extraconcerten erwähne ich die der Violinisten Wolf und Ghys; auch ein Sohn des Sängers Schimon gab vor seiner Abreise nach Paris, wo er sich im Conservatoir als Pianist ausbilden und Composition erlernen soll, ein Concert. Alle diese waren nur sehr wenig besucht. Endlich gab Mad. Schröder vor ihrer Abreise nach Wien im Saale der Gesellschaft des Frohsinns

eine declamatorisch-mimisch-plastische Akademie, wobei auch wieder viel musicirt und zum ersten Male Schiller's Hero und Leander als Melodram, componirt vom Ritter v. Spengel, aufgeführt wurde. Von letzterm weiss ich nur noch so viel, dass es mir und gar Vielen nicht gefiel, übrigens aber gut und stark instrumentirt war. Ausserdem hatten und haben noch „der Frohsinn", das „Museum" und eine Menge kleinerer Gesellschaften*) ihre eigenen Concerte und Concertchen, in welchen leider auch Musiker von Fach (gewiss nicht zum Heile der Kunst, und eben so wenig zu ihrem eigenen Vortheile) mitwirken. Erst im verflossenen Spätjahre gab die musikal. Akademie wieder vier grosse Concerte. Im ersten derselben hörten wir: Lachner's Preissymphonie. Ueber dieses tiefgedachte Werk enthalte ich mich jeglichen Urtheils; die Partitur desselben ist bereits der Publicität übergeben, und so steht ohnehin von der musikal. Zeit. bald eine gründliche und ausführliche Kritik darüber zu erwarten. Ich bemerke nur, dass diese Symphonie hier unter des Componisten eigener Leitung eine ausserordentliche Wirkung hervorbrachte; jeder Satz wurde rauschend applaudirt und am Schlusse der Componist einstimmig gerufen. In demselben Concerte sangen Mad. Sigl-Vespermann und Hr. Breiting Arien aus Euryanthe, und Hr. Bärmann sen. blies das von C. M. v. Weber für ihn componirte Clarinettconcert. Diese Künstler sind zu bekannt, als dass ich ausführlich über ihre Leistungen zu schreiben brauchte. Den Schluss machte Méhul's Jagdouverture. Das zweite Concert brachte: Beethoven's Sinf. eroica, Marsch und Chor zu „Ruinen von Athen" und eine Concert-Arie von demselben Meister (letztere wurde von Dem. van Hasselt gesungen); ferner ein Concert von Kummer, gespielt von unserm ersten Violoncellisten Menter, und die Ouverture aus Oberon. Im dritten Concerte erschien Spohr's „Weihe der Töne". Dieses höchst schwierige Werk wurde mit vollendeter Präcision gegeben, sprach aber dessenungeachtet nicht sehr an. Desto stürmischer aber war der Beifall bei Beethoven's Phantasie für das Klavier mit Orchester und Chor. Eine grosse Scene mit Chor aus der Oper „Der Cid" vom Kapellmeister Aiblinger, gesungen von Pellegrini, war von grossartiger Wirkung. Maurer's Concertante für 4 Violinen gefiel nicht. Dagegen fand „Der wilde Jäger", grosser Chor von Stunz, den lebhaftesten Applaus. Diese Composition ist höchst phantastisch und originell, die Instrumentirung ganz eigenthümlich und effectvoll. Im vierten Concerte endlich wurde gegeben (auf mehrseitiges Verlangen hiesiger Kunstfreunde): Symphonie in D moll (No. 3) von Lachner. Dieses Werk hatte schon bei seiner ersten Aufführung im Theater (Novemb. 1835) grosse Sensation erregt, und fand bei seiner Wiederholung wo möglich noch grössern Beifall, als die Sinf. passionata. Das Andante und Scherzo ist auch viel genialer, und die beiden andern Sätze haben den Vorzug, dass sie kürzer und eben deshalb leichter zu übersehen und fasslicher sind, als jene in der Preissymphonie. Hierauf folgten noch: Grosse Fuge für Chor und Orchester von Mozart (aus dessen Litanei in B dur de ven. Sacr.); ein Hymnus vom Abt Vogler für vier Solostimmen (in A dur); Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt" und Catel's Ouverture zu Semiramis. Alle diese Concerte waren nicht sehr zahlreich besucht, was zum Theil der leidigen Cholera, zum Theil der sehr strengen Beschränkung des freien Eintrittes, und besonders dem Umstande zuzuschreiben ist, dass ernste, gediegene Werke hier nur ein kleines Publikum haben. Hauptsächlich aber solche sind es, für welche Lachner eine regere Theilnahme zu erzielen sucht. Das so eben mitgetheilte Repertoir der Concerte, welches sich vor denen früherer Jahre so vortheilhaft auszeichnet, haben wir vorzugsweise Lachner's Einflusse zu verdanken, und sein reger Eifer erhob das hiesige Orchester auf eine schon merklich höhere Stufe der Vollkommenheit, als jene war, worauf er es bei seiner Ankunft (im Juli vorigen Jahres) fand.

(Fortsetzung folgt.)

*) Von neu entstandenen musikal. Vereinen nenne ich den Singverein, welcher aus dem seit beiläufig zwei Jahren aufgelösten Liederkranze sich gebildet hat und unter der Leitung des Hofsängers Lenz steht. Alle Wochen wird eine Probe, und jeden Monat eine Production für die Abonnenten gehalten. In den Sommermonaten sind Ferien. Neben Compositionen älterer und neuerer Contrapunctisten kommen hier auch Opernstücke mit Klavierbegleitung, ein- und mehrstimmige Lieder, bisweilen sogar Instrumentalsachen zur Aufführung. Singende Mitglieder mögen ungefähr 50 bis 60 mitwirken. Ausser diesen nimmt das Publikum wenig Antheil am Singvereine. In Bezug auf den Hofsänger Lenz und den Artikel über denselben im Universal-Lex. der Tonkunst bemerke ich nebenbei, dass L. in neuerer Zeit auch in grossern Rollen mit Glück debutirte, dass er beiläufig in seinem 33. Jahre steht, aus Passau gebürtig und mit der Berliner Sängerin Lenz nicht verwandt ist.

Italien.

Kirchenstaat.

Bologna. (Beschluss.) Am 23. Nov. kam Rossini aus Paris hier an, nachdem er die von der päpstlichen Regierung vorgeschriebene Quarantaine zu Mantua gehalten hatte.

Hr. Carlo Baldini, von hier gebürtig, wurde am 17. Sept. zum Ehrenmitgliede der hiesigen philharmonischen Akademie ernannt. Er hat bereits eine Oper geschrieben, die verwichenes Frühjahr auf dem Privattheater Emilio Loup aufgeführt wurde. Gegenwärtig componirt er eine zweite: Iginia d'Asti, nach einem Trauerspiele von Silvio Pellico.

In eben benanntem Privattheater Loup wurde am 2. Dec. eine musikal. Akademie gegeben, worin nebst einigen Instrumentalstücken eine vom Sign. Maestro Giuseppe Busi componirte grosse Arie, eine von Fräul. Maria Luigia Pizzoli componirte Ouverture, zuletzt ein Inno zum Andenken der Malibran mit süsslich klagender Musik des Maestro Magazzari, von Dilettanten und ausübenden Künstlern aufgeführt ward.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. **№ 12.** 1837.

Ueber die musikalische Composition der grossen Oper:

DIE HUGENOTTEN

von Giacomo Meyerbeer.

Angezeigt von *J. P. Schmidt.*

(Beschluss.)

Der vierte Akt beginnt im Hôtel des Grafen Nevers nach einem kurzen Entreakte mit einem Recitativ und einer sehr ausdrucksvollen Romanze der bereits vermählten Valentine, Andante cantabile, $^{12}/_{8}$ Takt in Es dur, welche einer empfindungsvollen Sängerin Gelegenheit gibt, ganz die Macht eines seelenvollen Vortrages auf das Gemüth empfänglicher Zuhörer auszuüben. Raoul erscheint düster, um Valentine noch einmal zu sehen und dann zu sterben. Bald hört man Geräusch und Raoul verbirgt sich. St. Bris, Nevers und mehre katholische Edelleute erscheinen, um den Plan der St. Bartholomäusnacht zu verabreden, welchen Katharina von Medicis und Karl IX. genehmigt haben. Valentine als eifrige Katholikin darf zugegen bleiben. — No. 23. Schwur und Waffenweihe. Dies ist eines der grossartigsten Gesangstücke der Oper. Auf St. Bris Aufforderung erklären Alle, ausser Nevers:

„Wir sind bereit!
„Zu jeder Zeit!"

Melodisch schön und sanglbar (ein wenig an ein Cherubini'sches Motiv in Ali Baba erinnernd) ist St. Bris Gesang: „Geheiligt sei die Rache!" wozu sich die übrigen Stimmen gesellen. Nevers, welcher bisher geschwiegen hat, verweigert seine Theilnahme an feigem Mord. Valentine belobt ihn dafür. St. Bris lässt ihn dagegen zur Sicherheit verhaften. Das vorige schöne Gesangmotiv wird nun von Nevers wieder aufgenommen und ein Ensemble durchgeführt. St. Bris ertheilt nun im dumpfen Cis moll-Allegro die Blutbefehle. Beim ersten Klange der Abendglocke sollen die Mörder der Hugenotten zur Ausführung des höllischen Streiches sich bereit halten. Beim zweiten Glockenklange sollen Alle zur Rache hervor auf die wehrlosen Schlachtopfer stürzen. Nach der leidenschaftlichsten Steigerung in der Musik treten drei Mönche langsam vor, um nach bereits geleistetem Schwure die Waffen zu segnen. Das Poco Andante, in As dur, $^{4}/_{4}$ Takt, trägt ganz den gravitätisch lugubren Charakter dieser blutdürstigen Gottesdiener. Höchst frappant wirkt die Transition von E (statt Fes) dur nach Ces dur, welche mehrmals mit contrastirendem *ff.* und *ppmo* wiederholt wird. Der Chor schliesst sich mit an, und nach dem ausgerufenen Fluche über die Hugenotten nimmt die Musik im Allegro con fuoco in Gis moll ($^{6}/_{8}$ Takt) den wildesten Charakter bei dem Chore an: „Alles strecket nieder". Doch St. Bris mahnt zu ruhigem Schweigen. Alle entfernen sich leise bei dem Schlusse:

„Nehmt in Acht
„Mitternacht."

Die ganze Scene muss auf der Bühne von der ergreifendsten Wirkung sein. — No. 24. Duo. Raoul eilt aus seinem Verstecke nach der Thüre, welche indess von aussen verschlossen wird. Valentine tritt aus ihrem Gemache. Eines der ausgeführtesten Gesangstücke der Oper, reich an Charakteristik und Ausdruck, beginnt. In dem Allegretto maestoso (As dur) ist eine 32theil-Figur consequent durchgeführt, bis im F moll, $^{2}/_{4}$, eine ausdrucksvoll elegische Cantilene beginnt, welche in F dur übergeht, jedoch mit gesteigerter Leidenschaft in die weiche Tonart zurückkehrt. Valentine kann Raoul nur durch das Geständniss ihrer Liebe vom sichern Tode zurückhalten. Im lieblichen Andante amoroso (Ges dur) ist der Ausdruck der zärtlichsten Liebe sowohl in den Singstimmen, als der tremulirenden Begleitung und den Nachahmungen des Gesanges durch das Violoncell enthalten. Die Transition durch ges — Es nach D dur (S. 391) drückt ganz die träumerische Betäubung Raoul's aus, welcher mit der Geliebten fliehen will. Valentine nöthigt ihn zu bleiben. Der Wechsel von höchstem Liebesglück und schmerzlicher Angst ist vom Tonsetzer in diesem meisterhaften Duette vortrefflich geschildert. Man hört im unisono C die Sturmglocke von fern. Raoul besinnt sich, dass dies das Signal zum Mords seiner Brüder ist; er will sich losreissen, ihnen zu Hilfe

eilen. Im Allegro con moto, F moll, $^6_8$, spricht sich dieser kühne Entschluss dringend aus. Valentine sucht im Poco meno vivo (F dur) Raoul zu besänftigen, dessen Festigkeit jedoch unerschütterlich ist. Die Glocken erschallen von Neuem. Nach der höchsten Anspannung sinkt Valentine in Ohnmacht. Raoul empfiehlt die Theure Gottes Schutz und stürzt sich über den Balkon hinab. So endet höchst effectvoll der vierte Akt.

Der fünfte Akt beginnt in den herrlich beleuchteten Gemächern des protestantischen Hôtel de Sens mit einem festlichen Balle. Eine prachtvolle Menuett wird durch entfernte Glockenklänge begleitet, welche zwar Aufmerksamkeit erregen, jedoch ohne die Tänze zu unterbrechen, welche mit erneuter Lebhaftigkeit fortgesetzt werden. Plötzlich stürzt Raoul blass und mit blutigem Gewande in den Saal. Von nun an beginnen die Schauderscenen der Oper, deren Dichtung die neu romantische Schule Victor Hugo's nicht verleugnen kann. Der berühmte Componist hat weislich alles Mögliche gethan, die Greuel der crassen Handlung durch die Macht der Töne nicht noch stärker hervorzuheben, sondern solche zur Milderung des grässlichen Eindrucks fanatischer Wuth anzuwenden. Dies gilt von Raoul's Arie mit Chor, welcher Coligny's Mord berichtet, und allen folgenden Scenen. Man greift zu den Waffen, zur Rache fortreibend. Dritte Scene. Klosterhof. Im Hintergrunde ein protestantischer Tempel. Marcel hilft Verschanzungen aufführen. Frauen und Kinder haben sich in die Kirche geflüchtet. No. 27. Scene und Terzett. Ein elegisch ausgezeichnetes Gesangstück. Raoul kommt zu dem verwundeten Marcel. Beide wollen sich in die Kirche zur Vertheidigung der Wehrlosen begeben, als Valentine ihnen entgegeneilt. Sie will Raoul mit der weissen Schärpe (dem Zeichen der Katholiken) nach dem Louvre zur Königin in Sicherheit bringen, wo er seinen Glauben abschwören soll. Nevers ist im Kampfe gefallen und Valentine kann nun Raoul ohne Scheu lieben. Allein dieser widersteht standhaft der Versuchung. Da entschliesst Valentine sich, Protestantin zu werden, und Marcel segnet, an des fehlenden Priesters Stelle, den Bund der Liebenden. Die Frauen in der Kirche singen den Psalm nach bekannter Melodie des Luther'schen Liedes, von Marcel begleitet. Dann folgt die Einsegnung Marcel's im Terzett Molto maest. feierlich in Es moll, nach Art des Priestergesanges, ohne Begleitung der Singstimme. Valentine und Raoul legen ihr Gelübde zweistimmig *ppp.* in Es dur sanft gehalten ab. Durch enharmonische Verwechselung vorbereitet, schliesst sich der weibliche Chor in Fis dur mit der vorigen Choralmelodie wieder an. Der Gesang wird durch wilden Lärm plötzlich unterbrochen. Die Mörder sind gewaltsam in die Kirche eingedrungen. Man hört ihren Chor A moll in wild bewegten Rhythmen und frappant dissonirenden Harmonieen, welcher bis zum Schlusse der Oper öfters wiederkehrt. Dazwischen ertönt der Choral der Protestanten, „ihr Todessang"! Grosse Stille folgt. „Alles stumm und todt!" Marcel in höchster Begeisterung glaubt eine himmlische Vision zu erblicken. In einem wohllautend besänftigenden Gesange mit Harfenbegleitung drückt er sein heiliges Entzücken aus. Valentine und Raoul stimmen bewundernd und ergriffen mit ein. Das schöne Terzett ist von der erhebendsten Wirkung, vorzüglich in dieser Situation. Einige Katholiken stürzen nun auf die drei Protestanten zu, welche sich loszumachen suchen und von einander getrennt werden. Die letzte Scene geht am Quai von Paris im J. 1572 bei gestirntem Himmel vor sich. Man hört hinter der Scene den Chor der Mörder. Raoul erscheint, tödtlich verwundet. Valentine und Marcel führen ihn. St. Bris erscheint an der Spitze einer Schützenschaar. Er ruft die drei Protestanten um die Losung an. Raoul antwortet: „Ein Hugenott!" Valentine und Marcel rufen resignirt: „Wir auch." St. Bris: „Streckt sie zur Erde hin!" Die Soldaten geben Feuer, Valentine fällt tödtlich verwundet ausrufend: „O Gott, mein Vater!" Dieser Mord der Tochter durch den Vater, wenn gleich absichtslos, hat für die Bühne etwas zu Schauderhaftes, wie fast der ganze letzte Akt der Oper. Eine Aenderung für deutsche Bühnen und noch nicht so überreizte Zuschauer dürfte hier sehr rathsam sein. Valentine stirbt. Die Königin kehrt vom Balle nach dem Louvre zurück und gibt den Katholiken — leider nur allzu spät — ein Zeichen, das Gemetzel zu enden. Der wilde Mörder-Chor schliesst die Oper betäubend, ohne einen wahrhaft tragischen End-Eindruck zu bewirken.

Nach dieser möglichst gedrängten Uebersicht der Handlung und musikalischen Bearbeitung des romantischen Nachtstückes lässt sich das Talent des dramatischen Dichters in der Wahl zeit- und ortgemässer Stoffe für seinen Zweck nicht verkennen. Höhern Schwung hat indess der Geistesflug des Tonsetzers genommen, dessen durchdringender Verstand, tiefes Gefühl, feiner Geschmack sich mit Kenntniss der Harmonie, natürlicher Gabe schöner Melodieen und reicher scenischer Erfahrung vereinigte, um namentlich für die grosse Oper zu Paris ein höchst achtungswerthes, weit umfassendes Werk aufzustellen, welches den bewährten Ruhm des deutschen Meisters noch mehr erhöhen musste, als seine frühern dramatischen Tondichtungen.

Der Klavier-Auszug, vollständig und spielbar mit Umsicht verfertigt, sehr correct und sauber edirt, für

zwei starke Partitur-Bände auch zu verhältnissmässigem Preise, bietet den Musikfreunden bis zur künftigen Aufführung erwünschte Gelegenheit dar, die interessante Composition kennen zu lernen, und sich damit, Behufs des nicht ganz leichten Verständnisses der theilweise ziemlich complicirten Musik vor der Aufführung bekannt zu machen.

Die deutsche Uebersetzung des Textes von Castelli ist genau der Musik angepasst, daher nicht immer die poet. Schönheit der Verse berücksichtigt werden konnte.

Les Huguenots (Die Hugenotten), Opéra en V Actes composé par Giac. Meyerbeer arrangé pour le Pfte seul par C. Schwenke. Ebend. Pr. 6 Thlr. 12 Gr.

Diese Ausgabe der Oper ohne Worte ist eben so schön ausgestattet, als der vollständige, mit französischem und teutschem Texte versehene Klavierauszug für Gesang; der Bearbeiter für das Pianof. allein hat sie so leicht spielbar und doch so deutlich und anschaulich wie möglich in diese beliebte Gestalt gebracht, dass es ihm die Freunde solcher musikalischen Vergnügungen Dank wissen werden. Man braucht dem Auszuge nur wenige beachtende Blicke zu gönnen, und die Richtigkeit des Gesagten muss Jedem, der nur einige Kenntniss hat, sogleich einleuchten. Fast noch etwas schwieriger werden nicht vollendete Pianisten den Vortrag der vierhändigen, freilich aber auch vollern Ouverture finden, die in derselben Verlagshandlung unter folgendem Titel herausgekommen ist:

Ouverture pour le Pianof. à 4 m. de l'Opéra „Les Huguenots" comp. par G. Meyerbeer. Pr. 1 Thlr.

Dass diese Ouverture für 2 Hände allein zu haben ist und die Gesangnummern auch einzeln ausgegeben worden, ist schon bemerkt worden.

Für das Pianoforte.

Hommage caractéristique à la memoire de Madame Malibran de Beriot, en forme de Fantaisie pour le Pianof. p. Ign. Moscheles. Oeuv. 94ste. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 10 Gr.

Hätte Goethe die Malibran gekannt, so würde er höchst wahrscheinlich von ihr gesagt haben, was er von Napoleon, dem verstorbenen Grossherzog von Weimar und von manchen Musikern, bei denen es sich mehr findet, als bei den Malern, z. B. bei Paganini, behauptete: die Malibran ist durchaus dämonischer Art. — Das klingt seltsamer, als es ist, sobald man sich nur deutlich gemacht hat, was der Dichter darunter verstand. Er rechnet dazu eine positive, unbegrenzte, folglich auch unruhige Thatkraft, die sich oft so stark kund thut, dass ihre Hervorbringungen durch Verstand und Vernunft nicht gänzlich aufzulösen sind. Das Unheimliche, was gewöhnlich in den Begriff des Dämonischen hineingezogen wird, tritt hier mindestens sehr stark in den Hintergrund und lässt dem Grossartigen, dem Unauflösbaren, dem Wunderbaren den Vorrang. Diese Art dämonisch genannter Gewalt offenbart sich in der ganzen Natur auf die verschiedenste Weise, öfter und stärker noch in den Begebenheiten, als in den Personen. — Am Ende ist das Goethisch-Dämonische ausgezeichnet menschlicher Naturen nichts anderes, als jene angeborene grossartige Geisteskraft, die für alles echt Menschliche und Menschen-Mögliche empfänglich ist, sich jedoch besonders von einem Hauptgegenstande rühmlicher Thätigkeit ergriffen fühlt. Dahin wird sie getrieben durch eine dafür ausgezeichnet organisirte Körperlichkeit, welche in der Regel in einer schnell und hoch erregbaren Reizbarkeit der Nerven, dazu im Uebrigen in einer eben so zähen als elastischen Constitution besteht, die sich nach jeder Ermattung durch ungeheure Anstrengung bald wieder erholt und durch neue Veranlassungen von Aussen zu neuen, möglichst noch grössern Kraftanstrengungen mächtig aufgespornt fühlt. Im Werke selbst, schnell ergriffen, wächst so begabten Naturen jener unbegrenzte Muth, der keine Gefahr achtet, für das einmal Erfasste Alles wagt, ohne auch nur im Geringsten am glücklichen Gelingen zu zweifeln. Dieser Muth, dieses lodernde Feuer ist der Kraft des Glaubens gleich, die selbst im Untergange der äussern Erscheinung neue Wunder thut. — Zu diesem unbezwinglichen Feuereifer entschlossen kühner That gesellt sich noch jenes in sich kalte Hellsehen, das wie ein zweites Wesen mitten in der ungemessensten Entflammung der nach Aussen gerichteten Thatkraft jede Kleinigkeit des Augenblicks belauscht, schnell und in Ruhe Förderndes und Hinderndes erkennt und Alles zum Besten des Gelingens für die erwählte That liebend verwendet. — Es ist überall dieselbe Constellation der Kräfte, eine Verschmelzung der Extreme oder doch ein Zusammenwirken derselben, so dass Ruhe und Unruhe, Feuer und Kälte befreundet für einen Zweck in Thätigkeit stehen; nur die Richtungen und die Grade sind verschieden. — Es wäre demnach eins mit dem positiv Genialen, wenn in dem sogenannt Dämonischen nicht alles Unternommene wie ein von Aussen durch eine fremde Gewalt in den Menschen Hineingeblitztes hervorglänzte, so dass der Beginn als etwas Gegebenes, nicht Vorbedachtes, fast mit dem Unbewussten zusammenfällt.

Eine so Hochbegünstigte war nach Allem, was von ihr geschrieben steht, auch die Malibran. Schade, dass Teutschland sie nicht sah; Schade für uns, nicht für sie, dass sie in ihrer Blüthe in's Reich der Schatten sank! — Das höher gestellte Weib liebt es, mit wenigen Ausnahmen, Entzücken zu verbreiten, die Gegenwart mit Blumen zu bekränzen, wogegen die Richtung des von Natur höher gestellten Mannes, gewaltigern Sinnes, meist nichts nach Glück und Unglück, sondern einzig nach dem Gelingen seines ihm gross erscheinenden Planes fragt, ob auch darüber die ganze Freude der Gegenwart zu Grunde ginge und alle gewohnten Lebensfugen gesprengt würden. Er wird darum in der Zeit seines Wirkens mehr gefürchtet, beneidet und nur so viel als nothgedrungen von seinen nächsten Umgebungen geehrt, weit seltener geliebt, als das genial gehobene Weib, das hierin und zwar in der Gegenwart und der nächsten Folgezeit mit Recht den Vorzug hat, weniger in der Zukunft. — Es ist demnach ein sehr anzuerkennendes, preiswürdiges Beginnen, dass ein Tonsetzer wie Moscheles es unternimmt, von seinen durch genaue Bekanntschaft mit dem Wesen der früh Entschlafenen in höhere Thätigkeit versetzten Gefühlen gedrängt, uns in Tönen nicht blos eine Todtenklage, sondern vielmehr ein Charakterbild zu liefern, von welchem wir, unbekannt mit der Gefeierten selbst, darum hauptsächlich glauben, dass diesem Bilde eine gewisse Naturtreue inwohne, weil es von des Mannes übrigen Compositionen ganz verschieden ist. Hr. M. gehört durchaus nicht unter die dämonischen Naturen, was keineswegs zu seinem Nachtheile gesagt wird, auch nicht so verstanden werden kann, da es bekanntlich höchst wirksame und heroische Seelen gibt und gegeben hat, die zum Glück des Ganzen nicht unter jene zu rechnen sind, so Grosses sie auch gewirkt haben. Wir sprechen ihm also damit nicht im Geringsten ab, als habe er uns in seinen schönsten Werken nicht das Begeisternde gegeben, was den Dichter zum Dichter macht, vielmehr gestehen wir ihm freudig zu, dass in seinen Hauptwerken ein hoher Kunstsinn voll, gediegen und edel sich ausspricht. Das Begeisterte muss nicht nothwendig dämonischer Art sein. Es geht meist vom Menschen selbst, von seiner Gedankenwelt aus und hebt sich aus ihr immer leuchtender in das Reich der Gefühle; wärmer, glühender werdend mit jedem neuen Umschwunge der immer stärker erregten Eigennatur, die ein bestimmt menschliches Ziel vor Augen hat. Im andern Falle (in dämonischen Naturen) wird es augenblicks wie von einem Blitze der Aussenwelt entflammt und wirkt die nöthige Besinnung erst im Laufe der That, in die sich der Mensch stürzte. Was am längsten dauert und was am glücklichsten macht, beantworte sich Jeder selbst. — M. hat bisher, ohne den Geist der Revolution, vom Bewussten, von der Idee ausgehend, in seinen besten Werken zu erheben, kunstgemäss zu veredeln gestrebt. Dabei kann und soll gar nicht geleugnet werden, dass ihn das vorwaltend verständige Princip öfter zu stark in's wirkliche Leben zog, so dass er sich in nicht wenigen Unterhaltungswerkchen dem Gewöhnlichen und Kunstgeringen zu sehr accommodirte. Davon ist nun hier keine Spur; er ist ein Anderer, liefert etwas in und von ihm Neues, was mit seinen frühern nicht zu vergleichen ist. Er hat ein Traumbild gegeben, aus dem der Reiz sehnender Liebe spricht, Thränen des Kummers mit Wonneschauern wechseln, in einer Leidenschaft wogend und stürmend, immer gereizter sich steigernd, bis, plötzlich erschöpft, das eben noch flammende Leben zusammenhaucht und wehmuthstill in die Arme des Todes sinkt. — Zu dieser charakteristischen Huldigung hat ihm zuversichtlich die hohe Frau vor seinem innern Auge gesessen: aber es ist doch auch wiederum etwas Merkwürdiges in dem Huldigungsbilde, was uns zu dem Ausspruche brachte, es wohne ihm wohl nur eine gewisse Naturtreue bei; und das ist das jetzt sogenannt Romantische, von dem es so stark durchdrungen ist, dass die neuen Romantiker sagen können: Moscheles ist geworden wie unser Einer! — Und ich widerspreche ihnen nicht; ein wenig mehr Ordnung abgerechnet, und es ist wahr, was sie sagen. Also aus älterer Schule ein neuer Romantiker! Ist das Bekehrung oder Accommodation? Das wird die Zukunft zeigen. Aber merkwürdig bleibt es, wie gut und sicher ein Tonsetzer romantisirt, der den Romantikern die Schule abspricht. So ist es denn ein doppelt merkwürdiges Stück, endlich als charakteristisches Huldigungsbild der gechrten, der Welt zu früh entnommenen Frau, und dann als erstes romantisches Werk des Hrn. Moscheles, auf dessen anderweitige Wirkung wir sehr begierig sind, denn im Hause unter uns hörten wir es öfter. Allerdings wird nicht jeder Klavierspieler das Stück, wie es sich gebührt, vorzutragen im Stande sein. Dennoch sollte es Jeder besitzen, damit er entweder sich daran versuchen, oder es doch bei glücklicher Gelegenheit in Ruhe hören kann. — Auch Cramer hat der Hingeschiedenen eine Todtenklage geweiht; ich kenne sie noch nicht; einer unserer kunsterfahrenen Mitarbeiter wird, hoffentlich bald, über dieses Werk sprechen, das höchst wahrscheinlich von dem jetzt besprochenen sehr verschieden sein wird. Um desto anziehender die Vergleichung beider Werke. *G. W. Fink.*

Zärtlichkeit und Despotismus: sie entschied, und knüpfte, selbst gegen den Willen des Königs, ihr Schicksal für immer an das seinige.

Nun war ihre Ruhe und Zufriedenheit gestört. Sie nahm Theil an den Zwistigkeiten, in denen ihr Gatte stets mit andern Mitgliedern der Kapelle stand, und je bestimmter man ihr alles das vorausgesagt hatte, desto eifriger suchte sie ihre Wahl zu rechtfertigen, ihres Mannes Seltsamkeiten zu verherrlichen, und seine Grillen durchzusetzen. Kein Virtuos, der Gegner ihres Mannes war, blieb sicher vor ihrer — Geschicklichkeit. Singend parodirte und travestirte sie seine Manier öffentlich, gewann die Lacher, und schlug die Opposition mit Trillern und Kadenzen. Man klagte, man verwies zur Ruhe: aber Ein so beygelegter Zwist erzeugte nur mehrere neue.

Elisabeth fühlte endlich selbst, dass das nicht so fortgehen könnte, vermochte nicht ihm abzuhelfen und, unter jenen Umstanden, noch weniger, ihres Gatten Unrecht und Schwachen zuzugestehen. Sie verlangte ihre Entlassung. Der König schlug sie streng ab, und liess sich die Ursachen berichten. Man brachte Klagen über Klagen vor ihn. Er befahl, den nachsten üblen Handel, den der Mara anstiften würde, ihm zu hinterbringen. Man hatte nicht lange darauf zu warten. Friedrich applicirte seine militairische Heilmethode und avancirte den Herrn Kapellvirtuosen zum Trommelschläger eines Garnisonregiments. Die Gattin, in Verzweiflung, bat, flehete: umsonst, der Gemahl blieb Trommelschlager. Sie erbot sich, dem König fernerhin ruhig zu dienen, und zwar für die Halfte ihres bisherigen Gehalts: der König — nahm dies an. Alle gebildete Berliner nahmen an dieser Selbstverleugnung der wackern Gattin Theil. Man überreichte ihr einen Kupferstich, der die Scene aus der damals beliebten Oper, der Galeerensklave, wo die Liebende dem Geliebten die Ketten abnimmt, darstellte, und die Unterschrift aus der Oper enthielt:

Ame tendre et généreuse,
Tu brisas mes fers — —

Des Königs Dienste mussten aber nun, wie die drückendste Last, auf ihr liegen. Oft fülleten sich ihre Augen mit Thranen, wenn sie (gewiss die schmerzlichste Situation ihres, so wie des Schauspieler-Standes) mit gebrochenem Herzen sich anschicken musste, aufzutreten und Alles zu erfreuen *). Sie willigte endlich in den Vorschlag, heimlich zu entfliehen. Ihre Flucht wurde bald ruchbar. Der König schickte ihr eine Wache nach: man ergriff die Flüchtigen und brachte sie zurück. Ohne Notiz von dem Zustande ihres Gemüths zu nehmen, kündigte man ihr ruhig an, sie habe nächster Tage wieder aufzutreten; und die Last musste sich in's Unerträgliche vermehren. Sie entfloh mit ihrem Gatten zum zweytenmale. Da sandte ihr der König unwillig den Abschied nach.

Sie reisete durch Deutschland, suchte theilnehmende Liebe, und fand nur kalte Bewunderung. Jene unglücklichen Verhaltnisse und diese Folgen derselben hatten ihr Gemüth ganz verstimmt, und ihr, die sonst immer zwar fest, und zuweilen, doch nur für ihre Kunst, und im gemeinen Leben mehr im Scherz hartnäckig, übrigens aber heiter und oft sehr gefallig gewesen war — etwas Bitteres, Herrisches, Drükkendes, Zurückstossendes aufgedrungen, was freylich zur Folge haben musste, dass man sie mit einer gewissen Scheu behandelte und ihren nähern Umgang möglichst vermied. Das schmerzte sie unbeschreiblich, machte aber

*) Wer dächte hier nicht an das innige Lied der Mignon im Wilhelm Meister: Ueber Thal und Fluss getragen — besonders an die Zeilen: Schön in Kleidern muss ich kommen u. s. w.

d. Verf.

Nachrichten.

Berlin, den 7. März 1837. Der Februar d. J. begann vielversprechend mit der in meinem letzten Berichte bereits erwähnten Nachfeier des Geburtstages von Mozart in der eilften musikalischen Soirée des Hrn. MD. Moeser, enthaltend: Ouverture zu Idomeneo; eines der kleineren Pianof.-Concerte in C dur, von Hrn. W. Taubert geschmackvoll vorgetragen; Quintett in G moll für Streichinstrumente, von Hrn. Moeser und seinem Quartettpersonale vorzüglich (besonders das Adagio mit Sordinen) ausgeführt; die grosse, prachtvolle Symphonie in C dur mit dem fugirten Finale. In der zwölften Moeser'schen Soirée spielte dessen talentvoller Sohn August ein Haydn'sches Quartett mit Naivetät und jugendlich frischer Keckheit. Der 10jährige Knabe verspricht viel und leistet für sein Alter schon jetzt Ausgezeichnetes. Hr. MD. Moeser beabsichtigt mit dem kleinen Virtuosen im April eine grosse Kunstreise nach Paris etc. anzutreten, wozu wir ihm günstigen Erfolg theilnehmend wünschen. Die erste Versammlung des 2ten Cyclus eröffnete Hr. Moeser mit einer neuen Symphonie von Adolph Hesse in Breslau in H moll, welche von gründlichem Studium und technischer Gewandtheit zeugte, auch wohlverdiente beifällige Aufnahme von Seiten der Kenner fand. Im ersten Satze leuchtete Spohr's Vorbild etwas zu merklich durch. Eine Festouverture von Ferd. Ries wurde für diese Versammlungen zu geräuschvoll und auf Effect berechnet gefunden. Die heitere Pastoral-Symphonie von Beethoven wurde mit Vergnügen gehört. In der zweiten Soirée wurde die früher bereits ausgeführte Symphonie von Gährich in G moll, mit einem umgearbeiteten, nunmehr ganz selbstständigen, sehr wirksamen Rondo in G dur, wiederholt und beifällig aufgenommen. Eine effektvolle, gut gearbeitete Ouverture (in Es dur) von Aloys Schmitt folgte. Die herrliche C moll-Symphonie von Beethoven beschloss die genussreiche Unterhaltung. Die ungemein talentvolle Pianof.-Virtuosin, Dem. Clara Wieck, liess sich zuerst im K. Opernhause mit einem Concerte eigener Composition, voll Charakter und Eigenthümlichkeit, sodann mit brillanten Variationen von Herz hören, und wurde durch lebhaften, allgemeinen Beifall ausgezeichnet. Zugleich trug Hr. Espenhahn ein Divertissement von Dotzauer für das Violoncell mit gutem Tone, fertig und rein vor. Etwas mehr Kraft würde dem Vortrage des jungen Spielers günstig sein. Später gab Dem. C. Wieck im Hôtel de Russie eine blos aus Pianoforte-Solo-Sätzen und Gesängen am Pianof. zusammengestellte, hierdurch etwas einförmige musikalische Soirée, und liess sich darin mit einem schönen Capriccio (A moll, Op. 33) von F. Mendelssohn-Bartholdy, dem Präludium und der Fuge in Cis dur von J. S. Bach, dem Andante und Finale aus Beethoven's Sonate in F moll, Op. 57, einem Notturno in Fis dur von Chopin und dessen grosser Etude No. 5 im ersten Theile, im zweiten noch mit einem Bolero und Mazurka von der Composition der Concertgeberin, einem besonders gefallenden Andante und Allegro von Adolph Henselt, und zuletzt noch mit glänzenden Variationen von Herz hören. Der schöne, kräftige Anschlag, die Präcision, Fertigkeit und Eleganz der eben so gründlich gebildeten, als geschmackvollen Pianoforte-Spielerin fand allgemeine Anerkennung.

Concerte gab es mehre, zum Theil recht interessante. Ganz vorzüglich zeichnete sich die durchaus gelungene Aufführung von J. Haydn's „Jahreszeiten" durch die Singakademie aus, welche diesmal vollständig, ohne Auslassungen (wie früher) erfolgte. Die Klarheit und Anmuth der trefflichen Composition ergötzte auf's Neue alle Zuhörer. — Hr. Concertmeister Hubert Ries hatte im Locale der Singakademie ein inhaltsreiches, gewähltes Concert veranstaltet, welches die bereits erwähnte, an dieser Stelle jedoch wirksamere Festouverture v. F. Ries eröffnete. Der Concertgeber trug den ersten Satz des Violinconcertes von Beethoven (in D dur) und ungemein schwere Variationen von Lipinski mit Sicherheit, rein und in der diesem Violinisten eigenen soliden Weise, sinnig und gemüthvoll vor, ernstes Studium und edles Streben in der Wahl gehaltvoller Compositionen bekundend. Mit den HH. Maurer, C. Böhmer und J. Griebel führte Hr. KM. Ries noch eine, nach dem ersten Satze von Spohr's Doppelquartett in D moll, für 2 Violinen, Viola und Violoncell, mit Orchester-Begleitung zweckmässig arrangirte Quartett-Concertante charakteristisch und gelungen aus. Doch hatte dies Tonstück als Concertpiece eine zu düstere Färbung. Statt das angekündigten Septetts aus den Hugenotten hörten wir hier zum ersten Male Mendelssohn's romantisches Tongemälde, dessen Ouverture zu Melusine, mit vielem Interesse. — Die Herren Kammermusiker Friedrich und C. G. Belcke gaben am 20sten v. M. ein sehr besuchtes Concert, worin sowohl der ausgezeichnete Posaunist, als der Flötenbläser von sehr angenehmem Tone und wohl geübter Fertigkeit, ihre Virtuosität resp. in einer gesangreichen Phantasie für die Bassposaune v. F. Belcke componirt, einem Adagio nebst Phantasie für die Posaune von F. Kästner, und in einem Flötenconcert von Lindpaintner und Variationen von Heinemeyer geltend machten. Ein Gesang für Tenor und Bass von Gährich, mit obligater Begl. des chromatischen Tenorhornes, machte angenehmen Eindruck. Eine junge Klavierspielerin liess sich zum ersten Male öffentlich mit einem Dussek'schen Concerte beifällig hören. Auch der Gesang des Bassisten Fischer gefiel. — Hr. Musikdir. Moeser gab für seinen Sohn August ein reichhaltiges Concert, welches mit Lindpaintner's Ouverture zu Faust begann, die sehr complicirt, obgleich gedankenreich und schön instrumentirt befunden wurde. Der kleine Virtuos trug ein Violinconcert von Mayseder, Variationen von Rolliwoda und, mit seinem väterlichen Lehrer vereint, ein Doppelconcert für 2 Violinen auf Themata aus Spontini's Nurmahal von C. Moeser arrangirt, mit genialem Schwunge, rein und präcis, ganz in der pikanten Weise seines Meisters vor. Dem. Wieck erfreute gleichfalls durch die höchst gelungene Ausführung von Herz'schen Pianof.-Variationen auf ein Rossini'sches Thema. Bei aller Gediegenheit im Spiele klassischer Compositionen weiss die jugendliche Spielerin dennoch den glänzenden Charakter moderner Tonklingelei angemessen geltend zu machen,

da allerdings bei einem Concert-Publikum Bewunderung der möglichst grossen Fertigkeit und leicht aufzufassende Melodie das Hauptbedingniss jeder Virtuosität ist. Den nachhaltigsten Genuss gewährten die Ouverture, Zwischenmusik und Lieder zu Egmont von Beethoven, mit der etwas gedehnten Mosengeil'schen Dichtung verbunden, welche von Frl. Charlotte v. Hagn und Hrn. Krüger recitirt wurde. Dem. Lenz trug die Gesänge vor. Im Ganzen währte dies Concert, welches auch die Damen v. Fassmann und Grünbaum durch ihren Gesang verschönten, etwas zu lange.

Die Königl. Oper liess uns im Februar die Stumme, Cortez, Fidelio, Armide zweimal, Iphigenia in Tauris, Montecchi und Capuleti hören, in welcher letzten Oper Frl. v. Fassmann (welche jetzt Mitglied der K. Bühne ist) die ihrem Gesange weniger zusagende Rolle des Romeo gab, welche sie übrigens ungemein feurig spielte. Dem Gerüchte nach soll der Contract der Dem. Grünbaum gekündigt sein, was wir als einen Verlust für das Singspiel beklagen würden, da diese für naive, gemüthvolle Darstellungen vorzugsweise geeignete Sängerin, z. B. in Mozart'schen Opern, als Zerline, Pamina, Cherubim etc. nicht so leicht zu ersetzen sein dürfte. Dem. Löwe aus Wien wird auch bald als engagirtes Mitglied hier erwartet. So fehlte denn der K. Oper nur noch ein tüchtiger Baritonist und eventuell eine zweite Sängerin. — Ein neues Ballet, Robinson, mit Musik von H. Schmidt, ist für Tanzliebhaber und Kinder ein ganz erheiterndes Schaugericht. Schade nur, dass diese Entremets oft gerade die kostbarsten sind und keine geistige Befriedigung gewähren. — Die in Armide eingelegten Tänze mit fremdartiger, obgleich an sich guter Musik von Catel, B. A. Weber u. s. w. wurden bei der vorletzten Vorstellung durch starkes Zischen (welches hier wohl eher a tempo, als nach einer Spohr'schen Symphonie war) begleitet, welches sich den gespendeten Beifallsbezeugungen hinzugesellte. In der Spener'schen Zeitung erschien hierauf eine Rechtfertigung der eingelegten Tänze. Bei der letzten Wiederholung der Oper Armide blieben indess die fremdartigen Balletstücke aus, wodurch der erste Akt an rascherem Fortschreiten der Handlung, so wie die ganze Vorstellung durch verkürzte Dauer gewann.

Die Königsstädtische Bühne hat durch die plötzliche Entfernung der Dem. Limbach einen herben Verlust erlitten, welchen das Engagement der Dem. Holzel und Dickmann nicht genügend ersetzen kann. Dieser Störung ungeachtet wurde Auber's „Maskenball" zum ersten Male hier gegeben, jedoch nur mit mässigem Erfolge, da sowohl die Bearbeitung des Stückes mit dem veränderten Schlusse nicht ansprach, dass statt des Königs Gustav III. der Herzog Olaf erscheint, welcher indess nicht ermordet wird, als auch die Besetzung der Rollen nicht ganz genügte. Nach der Ansicht des Ref. gehört diese Composition zu Auber's mittelmässigen Erzeugnissen, welche der „Stummen" und dem „Maurer" nicht gleich zu stellen sind. Dennoch sind auch einzelne Gesangstücke von dramatischer Wirkung, wenn [illegible] Intention gemäss ausgeführt werden.

Im Köllnischen Real-Gymnasium hat der thätige Gesanglehrer, Hr. Musikdirector Lecerf, eine wohl gelungene Aufführung des Oratoriums Samson von Händel mit seinen Schülern veranstaltet und dabei die v. Mosel'sche Bearbeitung, jedoch ohne deren Instrumentalverstärkung, benutzt. — Dem. Clara Wieck hat bereits eine zweite Soirée gegeben, und veranstaltet nächstens noch eine dritte und letzte Unterhaltung.

Italien.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. Auf dem Theater Pergola gab man zur zweiten Oper Donizetti's Lucrezia Borgia, die hier mehr gefiel als zu Mailand, und in ihr ganz vorzüglich die Boccabadati und der Tenor Poggi. Die Mazzarelli nahm sich in der Rolle der Maffeo Orsini sehr hübsch aus, und sang besonders ihre Canzonetta recht artig. In der zweiten Hälfte Novembers verunglückte die neue Oper Fausto, von einem gewissen Gordigiani, zu welchem Falle Musik und andere Umstände beitrugen; der sehr junge Maestruccio erhielt zwar nach der Introduction einigen Applaus, als die Sache aber arg zu werden anfing, lief er auf und davon.

Auf dem Teatro degli Arrischiati war die zweite Oper Ricci's Chiara di Rosenberg. Die Roncorati (Titelrolle) kann vielleicht was werden, Hr. Brutti (Montalbano) und Hr. Pozzesi (Michelotto) sind beide brauchbare Subjecte, aber der Tenor Bignami muss noch Manches studiren und sich besser bewegen.

Auf dem Theater di Borgo Ognisanti waren die drei gegebenen Opern: der Pirata, fiel durch wegen Unpässlichkeit des Tenors; Elisir d'Amore und Scaramuccia machten beide Glück, wozu die achtzehnjährige Prima Donna Margherita Polidori mit hübscher Person und Stimme und der Buffo Gregorio Carozzi das Meiste beitrugen. Der Bassist Giovanni Lauri verdirbt nichts, und der Tenor Luigi Donati verbindet mit einer nicht sehr angenehmen Stimme einen guten Willen.

Borgo S. Sepolcro. Das neu erbaute schöne Theater Dante wurde am 5. Sept. mit der Sonnambula eröffnet, worauf der Furioso und zuletzt die Cenerentola folgte. Die Prima Donna Menghini, schön von Gestalt und für gewisse Rollen wie geschaffen, zeichnete sich in der ersten Oper am meisten aus. Die Seconda Donna Marianna Fiascaini würde etwas mehr sein, als ihr Titel angibt, wenn sie sich etwas minder gebehrdete. Die Stimme des Tenors Luigi Arioli — — —. Der Bassist Ferretti und besonders der Buffo Zampettini trugen zur guten Aufnahme des Furioso am meisten bei. Die Zuhörer waren überhaupt gut gelaunt und applaudirten sogar die vom zweiten Bassisten einstudirten Choristen, welche alle nach dem Gehöre sangen und distonirten.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Carignano). Dass Rossini's Barbiere di Siviglia noch jetzt allenthalben gefällt, kann Niemand leugnen; dass er ewig gefallen wird, sagen die Italiener;

das Warum erklärt Romani, Turin's dermaliger Geoffroy, von seinem Dreifusse herab. Nicht der vollkommene Accord des Schönen, Wahren und Phantasiereichen, der in allen ihren Theilen vom Anfange bis zu Ende herrscht, sagt er, ist es, warum diese Oper ewig leben wird, sondern Rossini's poetische Seele, welche das Erhabene unter dem Schleier des Scherzes und ironischen Lächelns gefühlt, die Charaktere, Physiognomieen und Affecten bis zur Evidenz behandelt (Misericordia!), jeder Person im Stücke seine eigene Sprache gegeben (die spanische ausgenommen), viele Farben zu verschmelzen gewusst u. s. w. Aber Scherz bei Seite, Winter konnte mit seiner Serio-Stimme kein vortrefflicher Almaviva sein, was auch dadurch bekräftigt wird, dass dieser Sänger längst auf der Neige ist. Biondi, nichts weniger als Buffo, geht zwar mit als Don Bartolo, seine Kühnheit ging aber so weit, dass er eine nichtssagende Arie vom Florentiner Balletcomponisten Pietro Romani einlegte; das Publikum war geduldig genug, sie immer anzuhören. Roppa stand als Don Basilio dem Biondi würdig zur Seite. Cavaceppi, in der Titelrolle kein Miraculum mundi, wusste Stimme, Händen und Füssen eine Quecksilbergeläufigkeit zu geben. Die Garcia (Rosina), Zögling der Malibran, sang ihre Cavatine im ersten Akte und die Arie aus Tancredi im zweiten mit derselben Geläufigkeit. Nach dieser dritten, der Theatersprache gemäss per ripiego (zur Aushülfe) gegebenen Oper, hatte am 26. Oct. die erste Vorstellung der Beatrice Tenda von Bellini Statt, aber wie? Winter, mit alterirter Stimme und febricitirend, wurde von den Aerzten als fähig auf der Bühne zu singen erklärt; kaum öffnete er aber den Mund, so verliessen ihn Kraft und Muth, seine Stimme und Beine wankten, das Publikum gibt durch Zeichen zu erkennen, er möge abtreten, er thut es, wird schnell von grausamen Convulsionen ergriffen, nach Hause gebracht und schnell durch Roppa ersetzt, der seine Partie die ganze Vorstellung geschrieben in der Hand haltend absang. Wieder hergestellt zu Ende des Monates, übernahm er sogleich die Rolle des Orombello und theilte den Beifall mit der Ferlotti (Beatrice) und Cavaceppi (Filippo); die Musik zog jedoch im Ganzen wenig an, wozu die distonirenden Chöre das Ihrige beitrugen. Am 12. Nov. gab man endlich die neue Oper Il segreto, zu welchem armseligen Buche Romani's vor drei Jahren weiland Hr. Maestro Majocchi (s. Codogno), nun aber Hr. Placido Mandanici die Musik componirte. Mehre Stücke mit moderner und etwas besser als moderner Musik, besonders im zweiten Akte, erfreuten sich eines starken Beifalls, so auch mehr oder weniger die Sänger (die Garcia nebst den Herren Lonati, Cavaceppi und Winter — Bassist Vincenzo, Sohn des obenbenannten Tenors Bernardo — welcher Letztere kaum die Bühne betrat). Hr. Mandanici gehört dem Neapolitaner Conservatorium an, und ist eigentlich ein Zögling Raimondi's; bis jetzt componirte er grösstentheils Balletmusik zu Neapel, nun widmet er sich der Oper, wie es scheint, mit guten Auspicien.

Bei seiner Durchreise allhier nach Bologna gab Romani dem Rossini zu Ehren ein Diner, wozu auch der anwesende Paganini geladen war. Wer alle Drei persönlich kennt, kann sich von diesem auf ni sich endigenden Terzette eine wahre Idee machen. Hier kann man wirklich sagen: *tre parti reali originali*, denn Jeder ist es nach seiner eigenen Art; Schade nur, dass alle Drei, so ziemlich in gleichem Alter, nicht um 20 Jahre jünger waren; Rossini insbesondere, vor Zeiten ein liebenswürdiger Buffo in Gesellschaft, ist nun zum Serio übergangen.

Casale di Monferrato. Nach einer langen Pause betrat hier die Eugenia Mazzoni abermals die Bühne, und zwar in Coppola's Nina Pazza per amore. Böse Zungen streuten aus, sie habe die Stimme verloren; allein im Finale dieser Oper bewies sie nur etwas zu deutlich das Gegentheil. Sonst scheint sie in der Kunst einige Fortschritte gemacht zu haben.

Nizza. Paganini gab hier am 15. Dec. zum ersten Male eine musikalische Akademie; die Beschaffenheit des Beifalls kann man sich denken.

Genua. Der Fall der Festa della Rosa v. Coppola wurde den Sängern zur Last gelegt, weil diese Oper nach dem Ausposaunen aller italienischen Zeitschriften in Wien eine glänzende Aufnahme gefunden. In der gleich nachher gegebenen Chiara di Rosenberg war die Bottrigari eine wackere Chiara, das famose Pistolenduett zwischen dem Buffo Graziani und Bassisten Alberti machte jeden Abend Furore; der Tenor Capelli wusste sich zu mässigen und Aufmunterung zu verdienen. Nun fingen aber die Sachen an, etwas verwirrt zu geben. Der nachher gegebene Chalumeaux, von Ricci's Bruder, gefiel nur theilweise; von den Sängern blos die Bottrigari, für welche diese Oper ursprünglich in Venedig geschrieben wurde; die Titelrolle war für Graziani zu tief. Hr. Alberti erkrankte und Hr. Capelli musste dem Tenor Morini die Bühne räumen. Mit ihm und dem Bassisten Del Ferro wiederholte man abermals die Chiara, und begann die Theaterproben der neuen Oper Gianni di Parigi, vom Maestro Uranio Speranza (aus Parma, nicht zu verwechseln mit dem Mr. Antonio Speranza. S. Neapel), die auch am 16. Novbr. in die Scene ging und bis auf einige wenige Stücke Fiasco machte, wozu Tenor und Bassist das Ihrige beitrugen. Das Buch ist ein älteres von Romani, die Musik, im neuesten Geschmacke, voller Reminiscenzen, voll Lärm ohne Noth, sonst aber ziemlich lustig ohne alle Eigenthümlichkeit. Die schulich erwartete Genesung des Hrn. Alberti erfolgte, der nun abermals den Bassisten Del Ferro ablöste, und so wurde denn die Stagione mit Coccia's Clotilde, als Benefize-Vorstellung der Prima Donna, geschlossen, welche Oper mit zwei eingelegten Stücken eine gute Aufnahme fand.

In dem vor Kurzem hier errichteten musikalischen Institute hatte im November, unter Vorsitz des Präsidenten Marchese di Negro, die Vertheilung der Prämien Statt.

Zwei Geigen

von alter italienischer Arbeit, sehr schönem reichhaltigen Tone und bester Haltung sind (mit Roviken) zu 70 und 50 St. Fried'or zu verkaufen, und ertheilt das Königl. Intelligenz-Comptoir in Berlin auf Anfrage weitere Auskunft.

INTELLIGENZEN.

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Pixis, J. P., Oeuv. 134. Caprice dramatique pour le Piano sur des Motifs de l'Eclair.

Burgmüller, F., Oeuv. 33. Variations brillantes pour le Piano sur un thème favori.

Leipzig, im März 1837. *Breitkopf u. Härtel.*

Bei **C. M. Schüller** in Crefeld ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands zu haben:

Ueber die Scheibler'sche Erfindung

überhaupt und dessen

Pianoforte- und Orgelstimmung

insbesondere von

Dr. *Joh. Jos. Loehr.*

8. Geh. 8 gGr.

Dies Werkchen handelt eine neue, bis jetzt nicht genug beachtete, weil nicht gehörig verstandene musikalisch-akustische Erfindung in einer Weise ab, die durch einen gründlichen beweisenden Gang, so wie durch eine klare und allgemein verständliche Sprache sich auszeichnend, ganz dazu geeignet ist, jedem wahren Musikkenner und besonders jedem Pianoforte- und Orgelstimmer die hier gebotene höchst schätzbare und wirklich unentbehrliche Erweiterung ihrer Kenntnisse mit Sicherheit an die Hand zu geben.

Neue Musikalien im Verlage von *Hans Georg Nägeli in Zürich.*

	Rthlr. Gr.
Klassische Chorgesänge, gesammelt und herausgegeben von H. G. Nägeli. 5tes Heft. Stimmen, jede... à	— 4
Nägeli, Hans Georg, Fünfstimmige Cantus firmus-Chöre.	
Sopran, Alt, Tenor und Bass..... à	— 4
— Die Cantus firmus-Stimmen.....	— 1
— **12 Chants en Quatuor ou Chœurs av. Acc. du Piano** (ad lib.) Part. et Parties sép.....	3 —
— **50 geistliche Gesänge für Sopran, Alt und Bass. Neue Auflage.** Stimmen..... à	— 4
— **Christliches Gesangbuch. Ein neues Choralwerk für öffentlichen Gottesdienst und häusliche Erbauung. Neue Auflage. H. 1 u. 2**..... à	— 8
— **2 Grabgesänge für den vierstimmigen Männerchor.** Stimmen..... à	— 1
— **4 Männerchöre. 2te Samml. Neue Aufl. Stimmen.** à	— 6
— **Der Schweizerische Männergesang. H. 6. Partitur**.....	— 12
jede Stimme.....	— 4
— **Wechselchor-Gesang für Kinder und Erwachsene, bei Einweihung eines neuen Schulhauses. Stimmen**..... à	— 1
— **Wechselgesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Part.**	— 16
jede Stimme.....	— 3
— **Wechselgesänge für den Männerchor. Partitur**.....	— 16
Jede Stimme.....	— 3

	Rthlr. Gr.
Nägeli, Hans Georg, Wechselgesänge für den 4stimmigen weiblichen Chor. (3tes Heft der praktischen Gesangschule für den weiblichen Chorgesang.) Partitur.....	— 16
jede Stimme.....	— 3
— **Hermann. Liederkranz für die Jugend. 28 zweistimmige Lieder und Rundgesänge. Stimmen**..... à	— 2

Nächstens erscheinen:

Bach, J. S., Messe in H moll. Partitur. 2te Abtheil.
Klassische Chorgesänge. 5tes Heft. Partitur.
Nägeli, Hans Georg, Canton firmus-Chöre. Partitur.
— Chorlieder für Kirche und Schule. 7tes Heft.
— Der Schweizerische Männergesang. 3tes Heft.

Subscriptions-Anzeige auf Gluck's Opern

im vollständigen Klavierauszuge und im Formate der Meyer'schen Ausgaben.

Bei dem neu erwachten Sinne für Gluck's erhabene Tonschöpfungen dürfte es an der Zeit sein, seine Opern wieder in einer neuen und jedem zugänglichen Ausgabe erscheinen zu lassen. Die Theilnahme, welche dieses Unternehmen in Berlin gefunden hat, lässt uns hoffen, dass andere Städte nicht an Kunstsinn zurückbleiben werden. Die Opern werden folgendermassen erscheinen:

Armide in 3 Lief. à 20 Gr. (bis Michaelis 1837). Die erste Lief. erscheint zu Ostern.
Iphigenia in Tauris in 2 Lief. à 20 Gr. (bis Mich. 1837).
Iphigenia in Aulis in 2 Lief. à 22 Gr. (bis Weihn. 1837).
Orpheus und Eurydice in 2 Lief. à 20 Gr. (bis Ostern 1838).
Alceste in 2 Lief. à 1 Thlr. (bis Johannis 1838).

Subscribenten auf sämmtliche Opern erhalten die letzte Lief. zum halben Subscr. Pr. und Gluck's Portrait p. Fol. gratis. So kann sich ein Jeder bei einer durchschnittlichen Ausgabe von 15 bis 16 Gr. monatlich in Zeit von fünf Vierteljahren in den Besitz dieser Meisterwerke setzen. — Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen zu obigen Bedingungen Subscription an.

C. A. Challier u. Cp. in Berlin.

Herabgesetzter Preis von Gluck's Opern im vollst. Klavierauszuge mit deutsch. u. franz. Text!

Concurrenz zu begegnen, erlauben wir bis Ende d. J. unsere durch treffliches Arrang., Correctheit und grossen Folio-Format ausgezeichnete Ausg. von Gluck's Opern unter dem Kostenpreise:

Armide, arr. v. Schmidt	statt 7 Thlr.	jetzt 4 Thlr.
Iphigenia, arr. v. Hellwig	— 5 -	— 3 -
Orpheus, arr. v. Klage	— 5 -	— 3 -

wofür sie alle solide Musikhandlungen liefern.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikh. in Berlin.

Unterzeichneter beehrt sich, einem hohen Publikum mehre von ihm neu angefertigte Streich-Instrumente, als Violinen, Bratschen und Violoncelle's nebst dazu gehörigen Bögen und Kasten zum Verkauf anzubieten.

Carl Wolff,
Geigeninstrumenten-Macher in der Bronenstrasse No. 48 in Berlin.

Die Vorzüglichkeit und Preiswürdigkeit der Instrumente des Herrn Wolff bescheinigen wir hiermit.

C. W. Henning.
Moritz Ganz.
J. F. Belz.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. № 13. 1837.

Preis-Symphonie von Franz Lachner.

Preis-Symphonie für das Concert spirituel in Wien. Sinfonia passionata (in C moll) für das ganze Orchester von *Franz Lachner*, K. Bayer'schem Hofkapellmeister. 52stes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Partitur. Pr. 12 Thlr.

Beurtheilt von G. W. Fink.

Diese Symphonie, so jung sie auch ist, hat bereits so mancherlei und so widersprechende Schicksale erlebt, dass sie schon dadurch die Aufmerksamkeit aller denkenden Musikfreunde auf sich ziehen müsste, wenn sie auch nicht durch die Zuertheilung des Preises unter 57 eingesendeten von den Herren Unternehmern der Concerts spirituels in Wien ausgezeichnet worden wäre, was ihr nothwendig ein noch höheres Interesse, der Untersuchung derselben, insofern sie für die Veröffentlichung bestimmt ist, aber auch eine noch ganz besondere Schwierigkeit gibt. Das Werk gehört unter diejenigen, die vorzüglich geeignet sind, uns einige Eigenheiten unserer Zeit recht nahe vor Augen zu rücken. Setzen wir vor der Hand dies Alles bei Seite und nehmen wir das Werk ohne alle Rücksicht so gewissenhaft und so unabhängig von jedem Einflusse von Aussen vor, als wir es nur vermögen. Was zur nähern Erklärung der Angelegenheit gehört, möge entweder eingewebt werden oder der Untersuchung folgen. Zur Sache.

Das kurze Andante, 4/4, C moll, leitet, *pp.* anhebend, vortrefflich ein. Der Gedanke ist einfach, andeutsam, spannend und würdig. Hier ist er:

Dabei ist Alles so ungesucht, erfahren und schön durchgeführt bis zum Schlusse auf der Dominante, dass mit Gerechtigkeit nichts dagegen einzuwenden ist. Das All. in derselben Takt- und Tonart bricht stark mit vollem Orchester in leidenschaftlicher Andeutung des Hauptgedankens, nur in 4 Takten hervor und ruht, besinnend, zögernd, noch am wehmüthigen Gefühle des Eingangs hangend, was più lento 9 Takte lang von den Blasinstrumenten wieder in's Leben gerufen wird. Nach der Fermate auf dem Dominantenaccorde bricht im erhöheten Drange jene leidenschaftlich stürmende Gewalt schon überwiegender hervor, ohne jedoch vollen Sieg über ein Gemüth zu gewinnen, das nicht ohne Widerstreben sich dem Walten eines rascheren Gefühles überlässt. Noch einmal tragen uns die Bläser in jene stille Sehnsuchtstrauer zurück, die in tiefen, lang gehaltenen Accorden ohne Fermate mit leisen Paukenschlägen in's All. führen; erweitert und doch drängender wogen aus der Tiefe die Streichinstrumente, anfangs ohne die erste Violine, immer steigend und lauter werdend heran, die Bläser treten nach einander in *f* ein; von jetzt an treibt sich der neue Gedanke mächtig vorwärts, frisch, ungekünstelt, mannigfach und doch in steter Einheit und in den schönsten und kräftigsten Verschlingungen herrlicher Instrumentation, bis bei dem Buchstaben C S. 25 vom Fagott, Horn, Posaune und Trompete eine mächtig ergreifende, entschieden wirksame und höchst würdige Nebenmelodie in einfacher Herrlichkeit unison zum Tremuliren der Violinen und Violen mit hineinspielender Bewegung der Einleitungsfigur durch einzelne Holzblasinstrumente in Es dur pomphaft erklingt und breit gehalten sich überwältigend festsetzt. Wir müssten den ganzen Gang des Tonsatzes abschreiben, wenn wir Alles mit

Notenbeispielen belegen wollten. Dafür hat man die am Ende angezeigten Klavierauszüge, die Jeder zur Hand nehmen mag, kann er nicht die Partitur besitzen. Die 4 Einleitungstakte des Alt. und etwas von der eben gepriesenen Melodie der Messinginstrumente mit dem Fagott wollen wir jedoch mittheilen:

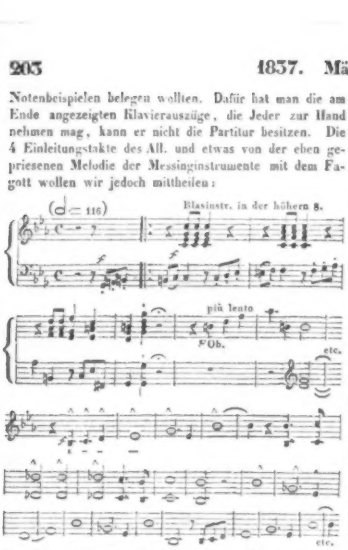

Es wirkt grossartig und ist originell. Die darauf folgende Verarbeitung dieser köstlich und pomphaft eingreifenden Melodie ist schlechthin meisterhaft, womit jeder Musikkundige und in sich Unbefangene übereinzustimmen sich wohl gezwungen sehen und fühlen wird. — Und leise, wie im Innersten sinnend, mitten in fortgehender Bewegung des ergriffenen Gefühls, setzt sich unaufhaltsam der Lauf der Empfindung nach dem grossen Abschnitte beim Wiederholungszeichen fort, immer sich hebend und Neues gebend, doch nur so, wie es folgerecht nothwendig wird, dass es nämlich genau mit dem Dagewesenen zusammenhängt, schicklich und passend aus ihm hervorgeht, mannigfach, verschieden und doch im klarsten Zusammenhange, bis wieder entschieden die kräftige Unisono-Melodie wie ein Herrscher, umsichtig gebietend, gross besonnen, gedankenvoll, sich stets gleich und doch stets neu, sich an die Spitze stellt, umringt von frisch wirksamen Gestalten, alle zum Heil des Ganzen der Hauptmacht bei aller Freiheit selbsteigener Bewegung unterworfen und sinnig gelenkt, so dass sich das Ganze selbst dann noch kräftig erweist, wenn es sich wie erschöpft zur Stille senkt, z. B. vor der Fermate S. 66 der Partitur. — Der Anfang erlönt von Neuem, stattlich weiter geführt bis in C dur. Schön ist der streitende Uebergang der Viertel-Triolen mit der geraden Eintheilung bis zum Siege der ersten durch alle Stimmen; schön, ungesucht und doch unerwartet der Schritt aus den Triolen in das $^4_4$ Maass und der Eintritt der unisonen Melodie in As dur (S. 97) etc. Welche Mannigfaltigkeit der Bewegung und Verwebung in immer verstärkter Kraft, auch nach dem Wiederbringen der Moll-Vorzeichnung S. 105; Alles voll, rund, gedankentüchtig, gross bis zum Ende des Satzes in C dur. — Ein Einziges nur bliebe mir zu wünschen übrig, dass nämlich in gebührender Steigerung der Gradation jener im ersten Theile mit allen Blechinstrumenten in wahrer Herrlichkeit durchgreifende Satz im zweiten Theile mit derselben ungetheilten Gewalt in seiner dem zweiten Theile zukommenden Stellung abermals in solcher Fülle unisoner Gewalt hervorglänzte. Das Gefühl und die Symmetrie des Ganzen fordern es, und wäre diese eine Kraftsteigerung nicht übergangen worden, so müsste dieser Satz zu den ausgezeichnetsten gestellt werden, welche die Instrumentalkunst besitzt. Es würde diese herrliche und so nahe liegende Steigerung meines Erachtens selbst erhebenden Einfluss auf die folgenden Sätze gehabt haben. Doch auch selbst ohne dies muss ich diesen Satz für ein Werk erklären, das der Kunst und dem Künstler alle Ehre macht, für ein Werk, das nicht blos gross ist auf dem Papiere, sondern auch in der Wirkung, sobald man sich ihm nur mit unbefangenem Gemüthe hingibt. Dieser an sich vortreffliche Satz hat auch in der That überall gewirkt.

Andante con moto, $^2_4$, As dur (S. 121 — 176) beginnt mit folgendem Canon:

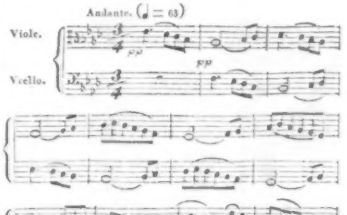

Mit Unterstützung der Melodie durch den Fagott nimmt das Streichquartett ohne canonische Verwebung den Satz wieder auf, der nach und nach immer reicher sich gestaltet durch angemessene Nachahmungen der übrigen Instrumente, die nicht einen Augenblick von der thematischen Grundfigur abweichen, immer nur Eins in den mannigfachsten Verbindungen treulich verfolgend. Gegen die solide Arbeit ist durchaus nichts einzuwenden, und das darin ausgesprochene und festgehaltene Gefühl ist edel. Aber es schlingt sich mit liebender Stetigkeit an seine Einheitswahl. Diese stetige Treue ist, wenn ich auch nicht sagen mag im Leben, doch in der Kunst der Zeit, der überwiegend herrschenden Unruhe geradezu entgegengesetzt; sie ist nichts weniger als neuromantisch. Die Zeit ist treibsam, ungeduldig, unbeharrlich geworden, strebt unaufhaltsam nach Wechsel, und ist leicht gelangweilt und zum Missmuthe aufgelegt, wagt es Einer, dem nicht ein ganz besonderes Wohlwollen zum Fürsprecher dient, sich dieser, allerdings veralteten, aber deshalb noch lange nicht tadelnswerthen Anhänglichkeit hinzugeben. Und so ist denn der Satz an sich gemüthlich und kunstverdienstlich, aber zeitgemäss ist er nicht; ja er will es sogar nicht sein. Das ist ein gefährlicher Muth, nur von Wenigen gebührend geehrt, nicht von der Mehrzahl, die, unbehaglich aus ihrer Richtung getrieben, nur alsdann bezwungen sich ergibt, wenn die bewährteste Vollendung bis in das Kleinste gedrungen ist und dem in jeder Rücksicht makellosen Ganzen den ewigen Stempel gediegen hochgeistiger Meisterschaft aufdrückt. Fehlt das Geringste, man hoffe keine Vergebung. Nun hat sich in diesem technisch ganz vorzüglichen Satze, namentlich da, wo die Sechzehntheil-Figuren der verschiedenen Stimmen sich antwortend drängen, wo sich ferner die Kreuzvorzeichnungen verbreiten, ferner in einigen gleichförmig sich wiederholenden Takten (s. S. 162 der Partitur) und endlich bei den Figuren, wo die Oboe nachschlägt S. 167 etc. der abtheilende Verstand über das Gefühl erhoben: Beide aber müssen in der Kunst vollkommen vereinigt stehen, wo der Gipfel der Vollkommenheit erreicht werden soll. Durch das überwiegend Verständige contrapunktischer Arbeit tritt aber in den angegebenen Fällen das Recht fest bewahrter Empfindung nicht allein zurück, sondern die Durchführung wird auch zu lang, nicht auf dem Papiere, denn hier erscheint Alles folgerecht und kunstgemäss, nicht für eine entschwundene Zeit, die Beschauliches und stiller Empfundenes liebte, sondern für die Allermeisten unserer Jetztzeit, die weit mehr dem Phantastischen, dem unruhig weiter Drängenden, dem Wechselvollen huldigt. Dieser Satz langweilte in Leipzig.

Menuetto, All. (♩ = 76), in C moll, tritt sogleich wieder mit einem vortrefflich durchgeführten Canon in der Quinte kräftig ein S. 177:

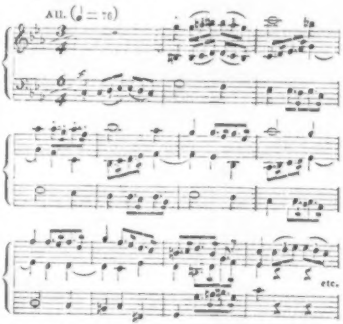

Alles ist hier so naturgemäss, dass ein Nichtkenner dieser contrapunktischen Künste meinen sollte, sie wären gar nicht vorhanden und flösse eben nur Alles aus der Hauptmelodie, die Jeder so zu setzen und durchzuführen im Stande wäre. Diese gediegene, höchst kunstgerechte Arbeit, deren Charakter das Gravitätische der ältern Weise eines Menuett-Satzes, nicht das durch Beethoven auf den höchsten Gipfel gesteigerte Scherzo der neuern, allgemein beliebten Art festhält, gibt nun zuweilen im Durchführen nach bekannt contrapunctischem Brauch auch Wiederholungen eines und desselben Gedankens und jene Septimenfortschreitungen, wie z. B. gleich im Beginne des zweiten Theiles:

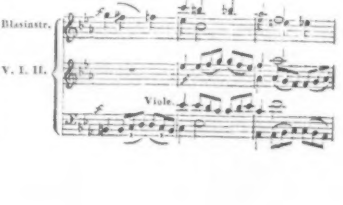

Desgleichen wiederholt sich z. B. S. 186 und 187 ein zweitaktiger Rhythmus mit canonischer Nachahmung in der Octave 3mal, und sogleich ein 8taktiger, jedoch in der Wiederholung verstärkt; S. 157 vom Buchstaben C an ein und derselbe 4taktige Rhythmus 3mal, was weiterhin mehre Einschnitte 2mal thun. Nun ist zwar gegen eine solche Arbeit durchaus nichts einzuwenden, was der Schule nur im Geringsten zu nahe träte, noch weit weniger, da der ganze Charakter des Satzes, schon im Hauptthema, völlig der alt würdigen Haltung angehören soll. Es wird sogar durch solche Fortschritte und kleine, mehrfach wiederholte Durchführungsrhythmen die gewichtig gemessene Einheit des Ganzen vortrefflich beachtet, aber auf Kosten der seit geraumer Zeit vorherrschend gewordenen, ja nicht selten bis zur Zerrissenheit übermässig gesteigerten Mannigfaltigkeit. — In demselben Geiste, sanfter in sich, wie es der Sache angemessen ist, wird das Trio durchgeführt, worauf sich, wie in der Ordnung, der Hauptsatz wiederholt.

Das Finale, All. ($\frac{6}{8}$ = 126) hebt so an:

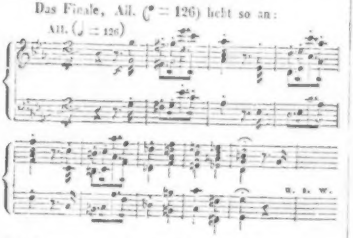

Der Satz wird sogleich, wie folgt, erweitert

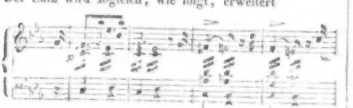

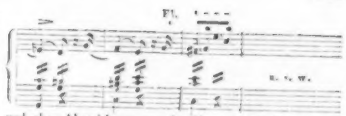

und ohne Abweichung von den Hauptfiguren in treuester Stetigkeit durchgeführt. Eine schon eingreifende, ganz ungesuchte Figur schlägt erfreulich hinein:

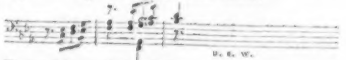

Noch reicher und freundlicher wird das Ganze durch die einfache neue Melodie:

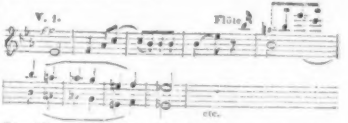

Dies Alles wird nun in reicher Mischung nicht nur kräftig und vortrefflich bearbeitet, sondern auch in den natürlichsten Zwischenverschönerungen anmuthig gemacht, so dass sich daraus die herrlichen, in wirksamer Breite hingestellten Nebengedanken (S. 227 z. B.) entfalten, die mit dem Frühern vereint zu immer lebhafteren Bewegungen sich steigern bis zur Generalpause S. 245. Leise nimmt das Streichquartett die Hälfte der zuletzt in Noten angegebenen Melodie auf, die andere Hälfte den Blasern überlassend, doch so, dass hier die Figur der Flote festgehalten wird. So einfach, durchsichtig und dem Ganzen meisterhaft entsprechend die Instrumentation bei glücklicher Einwebung aller Themen und Zwischenfiguren auch ist, eben so sehr steigert sie sich doch auch jetzt noch bei immer lebhafterer Fülle, bis S. 271 der Hauptgedanke neu und herrlich hervortritt. Die innere Bewegung hält an, die äussere Kraft ringt mit Erschöpfung, vom Innern gewaltiger zu gewaltigem Ausbruche angestrengter Kraftäusserung wieder aufgestachelt, um dann, obwohl immer noch widerstrebend, doch stets williger in Wehmuth zu entschlummern. — Hier endet das schon gehaltene Tongemälde. Da reisst es sich plötzlich All. assai im *ff.* wieder empor, um im gewohnten Schlussgeräusche zu enden. Dieses Effectende wünschte ich weg; es hat weder Leidenschaft genug, um der Gefühlssituation angemessen zu sein, noch irgend einen andern mir einleuchtenden Grund, als den ausgesprochenen, nämlich um einen Kraftschluss mit vol-

lem Orchester zu gewinnen oder vielmehr zu haben. Was ist nun das kurze Endurtheil über diese Symphonie? Woher die verschiedene Aufnahme derselben vom Publikum? Haben die Kunstrichter, die ihr den Preis zuertheilten, Recht oder Unrecht und aus welchen Gründen? Die Beantwortungen werden nicht allein für diesen Fall nützlich sein. Vor der Hand möge nur noch bemerkt werden, dass diese Symph. auch für das Pianof. in 2 schönen Ausgaben von derselben thätigen Verlagshandlung herausgegeben worden ist; die erste für das Klavier allein kostet 2 Thlr. 16 Gr.; die andere für 4 Hände 4 Thlr.

Beide spielen sich recht gut und mögen dazu dienen, allen denen, welche das Werk mit vollem Orchester noch nicht zu hören Gelegenheit hatten und denen die Partitur nicht zugänglich ist, einen wohlgetroffenen Schattenriss des reich in Tonfarbe geschmückten Gemäldes zu geben.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Paulus.

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Aufgeführt in der Leipziger Pauls-Kirche am 16. März.

Es ist ein seltenes Ereigniss, fast alle Kräfte einer Stadt mit einmüthigem Eifer zur Darstellung einer Kirchenmusik vereinigt zu sehen. Hatten wir im vorigen Jahre alle Ursache, die Aufführung des Oratoriums „Israel in Aegypten" von Händel, die ganz allein aus eigenen Kunstmitteln unserer Stadt unter ganz ausgezeichneter Leitung des Musikdir. Hrn. *Dr.* Mendelssohn-B. glänzend in's Leben trat, als ein eigenthümliches Musikfest hoher Bedeutung zu rühmen, so haben wir jetzt dieselbe Ursache, und zwar noch im erhöheten Grade. Noch stärker als im vorigen Jahre war die Besetzung der Chöre, noch stärker das Orchester. Wohl 300 meist jugendliche Stimmen unserer städtischen Sänger und Sängerinnen waren dabei mit ausgezeichnetem Eifer thätig; die tüchtigsten unserer Dilettanten, von denen wir schon gesagt haben, dass viele derselben mit allem Rechte unter die Künstler echter Art gezählt werden müssen, standen an der Spitze und wirkten zum Theil als Solostimmen vortrefflich. Dass unsere im Abonnem.-Concerte Angestellten nicht fehlten, versteht sich von selbst, da das Directorium des grossen Concertes alle äussern Veranstaltungen, und die zweckmässigsten, über sich genommen und bestens ausgerichtet hatte. Unter diesen Angestellten haben wir vorzüglich unsere Dem. Grabau rühmlichst zu nennen, welche einen grossen Theil der Recitative namentlich, auf deren Vortrag in diesem Oratorium besonders viel ankommt, mit gewohnter Reinheit und Deutlichkeit herrlich vortrug. Wären unsere Basssolosänger nicht theils krank, theils verreist gewesen, so würden wir auch keinen Paulussinger aus einer andern benachbarten Stadt nöthig gehabt haben. Hr. Nauenburg aus Halle war zur Ausführung dieser Partie berufen worden und führte sie gut und rühmlich durch, besonders in den weniger stark instrumentirten Sätzen. In der ersten leidenschaftlichen Arie des Saulus trat der Gesang nicht stark genug hervor, was ihm aber, noch dazu in einer ihm unbekannten Localität, nur mit Unrecht zugerechnet werden würde. Dazu wirkte unter der vortrefflichen Leitung des Componisten das stark besetzte Orchester wahrhaft meisterlich, und die Chöre, vom Director *Dr.* Mendelssohn-B. fleissigst und umsichtig eingeübt, traten mit einer Pracht hervor, so frisch, kräftig, voll, rund, stattlich in jeder Schattirung, stets sicher, dass ich eine solche Massengewalt nie schöner und gesund eingreifender gehört habe. Wer die Aufführung des glänzenden Werkes hörte, wird zuverlässig mit mir übereinstimmen, zugleich aber auch überzeugt sein, dass bei Weitem der grösste Theil des Ruhmes, den die Chöre sich errangen, der musterhaften Leitung des Musikdir. Hrn. *Dr.* M.-B. und der Kraft der Composition zugestanden werden muss. Mit allem Rechte hat das Directorium der Abonnement-Concerte dem hochgeschätzten Leiter des Ganzen, den Solosängern, dem Orchester und seinem Concertmeister Hrn. David und dem ganzen Sängerchore öffentlichen Dank ausgesprochen für unermüdlichen Fleiss in den Proben und für wahrhaft glänzende Leistung am Abende der Aufführung. Mit eben dem Rechte haben wir aber auch dem Directorium zu danken für alle Mühewaltung, für umsichtiges Bedenken und glückliches Ausführen aller so vielfach grosser und kleiner Besorgungen, auf welche nicht wenig ankommt, wenn ein solches Werk ohne irgend eine Störung zum behaglichen Genuss werden soll. Das Orchester war möglichst gut gebaut, der Boden der Kirche mit Teppichen belegt und der weite Raum vortheilhaft erleuchtet worden. Die musikliebenden Einwohner unserer Stadt nahmen den lebhaftesten Antheil daran und die Kirche war gefüllt.

„Wo bleibt aber die Kritik über den Paulus?" — Kritik? Ich habe zwar das Werk in der letzten Hauptprobe und am Abende der Aufführung gehört und mich darüber gefreut: aber ich habe von einem solchen Werke und von der Liebe zur Kunst überhaupt einen andern Begriff, als dass ich es für eine Ehre des Componisten und des Mannes halten könnte, der es unternimmt, nach zweimaligem Anhören, ohne genaues und wiederholtes Studium der Partitur, eine Kritik zu liefern. Das müsste ein einseitiges Urtheil werden! Das bringt Schaden, aber keinen Nutzen, klänge es auch noch so schön. Die Kritik folgt also später. *G. W. Fink.*

München. (Fortsetzung.) Als Componist gehört Lachner entschieden der sogenannten Wiener Schule an; und verfolgt mit unsichtiger Anwendung der reichen Mittel, welche die neuere Zeit in's Leben gerufen hat, dieselbe Bahn, wie Mozart. Jenes mühsame, krankhafte Haschen und Ringen nach Originalität, welches sich, oft mit Hintansetzung aller innern Klarheit, neuerlich in die Kunst eingedrängt hat, ist ihm völlig fremd; stets schreibt er natürlich, und doch originell. Besonders einen Zug hat er mit Mozart gemein, den nämlich, dass er der Melodie ihr Recht widerfahren lässt, ohne dabei je auch nur einen Gedanken an die Plattheit oder Trivialität der neuern Italiener aufkommen zu lassen. Der höhere Contrapunkt ist ihm in vollstem Umfange eigen; er betrachtet aber denselben nicht als höchstes Ziel eines Tonsetzers, und legt es auch nie darauf an, damit zu prunken (nur in der Sinf. passion. ging er, aus leicht zu errathenden Gründen, hierin weiter, als in seinen übrigen mir bekannten Werken), sondern er bedient sich desselben immer nur als Mittel zu ästhetischen Zwecken, so dass er oft die reichsten Combinationen ohne den mindesten Zwang und scheinbar völlig kunstlos bietet, selbst wenn er zwei oder drei Melodieen zu gleicher Zeit erklingen lässt. Daher seine melodischen Bässe und überhaupt seine meisterhafte Stimmenführung, daher auch seine oft so eigenthümlichen Harmoniefolgen. Nicht minder genau und umfassend sind Lachner's Kenntnisse der Orchestereffecte, welche er sich haupt-sächlich durch jahrelanges Dirigiren, verbunden mit stetem Nachlesen der Partituren, erworben haben mag. Seine eigenen Partituren liefern den bündigsten Beweis, dass er über die Wirkung seiner Instrumentation nie mit sich im Zweifel ist, und geben in ihrer oft ganz befremdlichen Form einen deutlichen, wenn auch negativen Begriff von dem Wesen der sogenannten Papiermusik. Gar oft nämlich bringt seine Instrumentirung (und sogar auch bei seinen Melodieen ist dieses bisweilen der Fall) bei der Aufführung eine ganz andere Wirkung hervor, als man nach dem blosen Ansehen der Partitur erwartet hatte. — Eine höchst interessante Neuigkeit für München war Lachner's grosses Oratorium: Moses, gedichtet von Bauernfeld.*) Noch sind die Ansichten getheilt, ob ein Oratorium dramatisch sein dürfe oder nicht. Der Dichter hat sich für das Erstere entschieden, und lässt man diese Gattung gelten, so hat Lachner sich mit dessen Composition wieder einen neuen Kranz des Ruhmes errungen, und zugleich entschiedenen Beruf für's dramatische Fach beurkundet. Die erste Abtheilung beginnt mit einem düstern Chore der Israeliten (F moll, C And. con moto), die ihre Sklaverei beweinen und zu Gott um Befreiung flehen, an welchen sich eine sehr schön gearbeitete, effectvolle Fuge (F dur) „Was Gott gefällt, ist wohlgethan" schliesst. Im darauf folgenden Recitative (D dur) verkündet Miriam dem Volke seine Befreiung durch Moses und erzählt in einer höchst charakteristischen, völlig originellen Romanze (A moll) dessen Rettung durch die Königstochter u. s. w. Nach einem kurzen Rec. und Chor tritt Moses auf (And. maestoso, C dur). Diese Scene ist von grosser dramatischer Wirkung, dem Charakter des gottgesandten Führers ganz entsprechend, und doch dabei melodiös. Moses kündigt dem Volke seine Sendung an, und fleht mit demselben um Segen (Arie mit Chor, D dur, 4/4 Andante). Gleich darauf erhönt pp ein ganz eigenthümlich gehaltener Marsch (H moll), das Nahen Pharao's und seiner Krieger bezeichnend; er wird von einem kurzen Rec. unterbrochen, worauf er mit Chor im ff wiederkehrt und weiter ausgeführet wird. Das Finale beginnt mit den Worten: „Was will dies Volk, das sich zusammenschaart?" und ist durchaus dramatisch gehalten. Moses fordert den Pharao auf, die Israeliten ziehen zu lassen; dieser verweigert es. „So fühle denn die Macht Jehova's" entgegnet ihm Moses, und beschwört in einem kurzen, aber grossartigen Satze Ungewitter und Finsterniss über das Land herauf. Das Entsetzen des Volkes schildert ein fugirter Chor (D moll, 4/4), dessen Wirkung aber durch die Worte „Welch' ein Sausen, welch' ein Brausen, welch' ein Chaos, welche Nacht", noch durch dazu oft wiederholt werden, beeinträchtigt wird. Desto ergreifender wirkt dagegen die Stelle „Das ist eines Gottes Macht". Die erste Abtheilung schliesst mit einem, von Moses und Miriam vorgetragenen, sehr sanften und lieblichen Gesange: „Ruhe senkt zu uns sich nieder" (F dur), in welchen das Volk mit einstimmt. Die zweite Abtheilung beginnt mit einem kurzen Andante (C moll) con sordini, die Trauer des durch die Finsterniss gebeugten Volkes bezeichnend. Nach einem kurzen Rec. zwischen Pharao und dessen Sohne Phanor folgt eine tiefgefühlte Arie (Des dur) des Letzteren, der seinen Vater bittet, die Israeliten ziehen zu lassen; sie ist (wie auch die übrigen Arien in dieser Abtheilung) ganz im Geiste Mozart's gehalten, ohne Nachahmung zu sein. Pharao verspricht Moses neuerdings, seinem Begehren zu willfahren, wenn er das Land von der Finsterniss befreien würde. Moses fleht zu Gott, dass er sein Gericht wenden möge; dieses Gebet (B dur, 4/4) geht in ein Quartett über, welches durch die treffliche polyphonische Stimmenführung, so wie durch die eigenthümlich gesteigerte Schlusswendung eine prachtvolle Wirkung hervorbringt und einer der herrlichsten Glanzpunkte des ganzen Werkes ist. Nicht unbemerkt darf ich lassen, dass die Wiedererscheinung des Lichtes nur durch ein sehr melodisches quasi Recitativ: „Die Wolken zieh'n, die Schatten flieh'n; Sonne blickt wieder klar" angedeutet wird. Der darauf folgende Chor „Mächtig ist der Herr" (B dur C Allegro) ist voll Kraft und Frische, und im weiteren Verlaufe fugirt. Nun fordert Moses das Volk auf, sich zur Wanderung zu rüsten. Der Chor „Lasst uns ziehen" (G dur C) wird durch die Ankunft des Phanor unterbrochen, welcher die Sinnesänderung seines Vaters verkündet. Das Duett zwischen ihm und Miriam: „Wehe, wehe Eurem Loose" (Cis moll C) ist wieder ganz dramatisch, und eben so auch vom Componisten wiedergegeben. Nicht minder ist es das Auftreten des Moses („Der König brach sein

*) Aufgeführt am 25. Dec. v. J. zum Besten des bei den vorhergegangenen Concerten beschäftigten Chor-Personals, das sich hierzu dieses Werk vom Componisten erbeten hatte.

allerdings Uebel nur ärger. Paris genügte ihr auf einige Zeit mehr, da sie hier — die angebetete Todi zu besiegen hatte. Nachdem sie die Journalisten der Hauptstadt in Allarm gesezt hatte, und die Parthey des Hofes, so wie die Stimmfähigsten im Publikum für sich hatte, ging sie (1784) nach London.

Ihr Ruhm war vorausgegangen, Bewunderung und Guineen folgten. An der Spitze der laut Huldigenden stand der Prinz von Wallis: nun folgten Bewunderung und Guineen noch häufiger. Der erste Winter, wo sie am Konzert im Pantheon Theil nahm, trug ihr, für etwa funfzehnmaliges Auftreten, auf 15000 Thaler ein. Noch fester gründete sie ihren Beyfall durch die eifrige Theilnahme an dem berühmten Konzert zur Erhaltung der alten Musik — dieser, von mehr als einer Seite sehr rühmlichen und acht-alt englischen Anstalt. Hier kamen der Sängerin, ausser dem kraftigen Organ, ihre theoretischen Kenntnisse und ihre strengere Schule vorzüglich zu statten, und es ist einstimmiges Urtheil der Kenner — der englischen nicht allein, sondern auch der deutschen, italienischen, französischen — dass nie eine Sängerin in den geheimern, tiefern Geist — Handels vornehmlich, wie sie, eingedrungen sey; nie eine, was jene grossen Alten mehr andeuteten, als ausführten, so vollendet *) wiedergegeben; nie eine mit so bestimmten Charakter, mit solcher einfachen Grösse und doch steten Neuheit jedes Stück dieser Werke vorgetragen habe.

Sie blieb mehrere Jahre im vollen Genuss ihrer Verdienste und ihres Ruhms in London. Einige kleine Episoden, die sie in ihr Leben flocht, verdienen nur flüchtige Erwähnung. Sie folgte auf kurze Zeit einem Rufe nach Italien. Sie fand allerdings auch hier Beyfall, doch schien man ihr Grosstes und Eigenstes nicht zu fassen. In andern Hauptstädten Englands, besonders auf der hohen Universität Oxford, musste auch sie die Rohheit des vornehmen und niedern Pöbels dieser Nation ertragen. Man wollte z. B. in Oxford durchaus nicht dulden, dass sie sich, während des Chors, sezte, und zischte sie deshalb aus. Freylich sezte sie sich nun desto gemächlicher, und die Sache ging so weit, dass die akademische Obrigkeit mit Gravität ein Einsehen hatte, und ihr ferner in diesem Konzerte aufzutreten verbot, u. dgl. **)

Ihre glanzendste Periode begann aber mit den ungeheuren Musikfesten, die man von 1784 an Händeln zu Ehren in der Paulskirche zu London hielt. Die Direktoren waren in nicht geringer Verlegenheit, als die kolossale Masse des Orchesters so anwuchs, woher eine Sängerin zu nehmen sey, die hindurchgehört und

*) So vollendet! man denke ja nicht an musikalische Witzeleyen, leere Gemeinplätzchen, und bunte Zierrathen, die hier nur verunzieren müssten; sondern allein an Haltung, Genauigkeit, Grösse und Strenge in der Ausführung, und in der Idee an das, was der Musiker sagen will, wenn er sich ausdrückt „wie das Stück zu nehmen sey" — d. Verf.

**) Es ist unbegreiflich — denen nämlich, die sich ein Bild von der engländischen Nation in Masse etwa nach Grandison oder Bomston entworfen haben — wie weit die gar nicht verhaltene Verachtung der Künstler bey dem grossen Haufen Englands gehet. Selbst J. Haydn musste die brutale Insolenz der lauten Wortführer aus diesem Pöbel erfahren, als die Musiker, da der grosse Mann das erstemal unter ihnen erschien, mit Ehrerbietung vor ihm aufstanden. Ein andrer berühmter Künstler gab vor einigen Jahren in London Konzert, und der Saal war grossentheils leer. Starr und breit trat Lord — —, der für einen Mäcenas gehalten seyn will, zu ihm: Na, ich hoffe, Sie sind mit Ihrer Aufnahme in London zufrieden! O ja, versezte der Virtuos; doch kann ich nicht leugnen, dass ich in Amsterdam so viel Tausend Zuhörer gehabt habe, als etwa hier Hundert. Pah! Holländer! entgegnete jener. Dafür haben Sie hier Engländer! — Und damit kehrte er ihm den steifen Rücken zu.

d. Verf.

Wort, so falle denn der Zorn des Herrn auf dieses Land"), welcher den Tod aller Erstgeburt Aegyptens ausspricht, und die höchst ausdrucksvolle Sterbescene Pharao's. Die Klage der Miriam um den Königssohn gab Stoff zu einer Arie (A dur, 2/4) von ungemein zartem und innigem Ausdrucke, die durch den Hinzutritt einer selbstständigen, klagenden Melodie der Hoboe eine ganz neue Wirkung macht. Die Klage des Pharao (Arie in H moll, C) hat der Componist von jener der Miriam eben sowohl durch Tonart und Rhythmus, als durch völlig abweichende charakteristische Behandlung unterschieden. Moses verlangt von Neuem die Loslassung der Israeliten; die Aegypter unterstützen sein Begehren in einem choralähnlichen Chore (E moll): „Lass die Fremdlinge zieh'n". Pharao willigt ein. Nun wird der früher unterbrochene Chor der Israeliten „Lasst uns ziehen" wieder aufgenommen, weiter ausgeführt, und in Verbindung mit dem Thema des Aegypterchores als Cantus firmus fugirt. Die Einleitung (Es dur, 4/4, Andante) zum dritten Theile, den Zug der Israeliten andeutend, hat eine ernst-würdige Haltung, und zeichnet sich besonders durch eine eigenthümliche Instrumentirung aus, deren wundervolle Wirkung man wohl schwerlich blos nach der Partitur erwarten dürfte. Nach einem kurzen Recitative des Moses erschallen, blos von dem Saitenquartette angedeutet, die kriegerischen Klänge der nachsetzenden Aegypter. Der Chor der Israeliten „Wehe uns, wir sind verloren" (C moll, C) ist das treueste Bild ihres Entsetzens und ihrer Verzweiflung, und in technischer Beziehung insbesondere ein reichgegliedertes, durch polyphonische Haltung und meisterhafte Benutzung der Orchestereffecte höchst interessantes und ergreifendes Tonstück. Moses ermuntert das Volk zum Vertrauen, und gebietet in einem Arioso (Es dur, 12/8) den Wasserfluthen, sich zu theilen. Der Zug durch das Meer ist nur durch ein kurzes Rec. bezeichnet, worauf obiges Arioso sich wiederholt und Moses die Fluthen sich wieder schliessen heisst. Miriam schildert (Rec.) den Untergang der Aegypter und ein Orchestersatz (C moll), das Thema der obenerwähnten kriegerischen Klänge weiter ausführend, bezeichnet deren Todeskampf. Unmittelbar daran schliesst sich ein sehr melodischer Canon (As dur, 2/4) zwischen Moses und Miriam mit Chor, ohne Orchesterbegleitung („Der mächt'gen Feinde Heer versank"). Miriam fordert nun das Volk auf, den Herrn zu preisen. Der Schlusschor: „Gross ist der Herr" beginnt mit einem grossartigen Maestoso, worauf eine meisterhaft gearbeitete und höchst effectvolle Fuge das schöne Ganze würdig schliesst. Ueber die Aufführung nur dieses: Orchester und Chöre (in diesen wirkte eine grosse Anzahl von Dilettanten mit) waren sehr stark besetzt und liessen nichts zu wünschen übrig. Moses wurde von Hrn. Lenz vorzüglich gut, eben so Pharao von Hrn. Pellegrini (nur hin und wieder mit zu wenig Feuer und Leidenschaftlichkeit) gesungen. Miriam passt nicht ganz für Dem. van Hasselt, und Hr. Bayer (Phanor) war nicht gut bei Stimme. Der Beifall gestaltete sich wieder sehr rauschend. — So hätte ich nun eine, wiewohl nur unzureichende Schilderung von einem Werke gegeben, welches an Phantasie und Geist den besten zur Seite gestellt zu werden verdient, auf die der Deutsche stolz ist. Es bleibt nur zu wünschen, dass es auch sobald als möglich durch den Druck verbreitet werde. —

(Beschluss folgt.)

Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Weder krank noch unpässlich war Salvatori, wie öffentliche Blätter sagten, sondern er hatte Ruhe nöthig, weswegen Cartagenova, kaum von Cremona hier angekommen, dessen Rolle im Belisario übernahm, und mit seinem monotonen Gesange und Spiele oft langweilte. Hrn. Luigi Rossi's Erstling, Gli avventurieri (s. diese Blätter Jahrg. 1835, No. 46, Rubrik Turin) verschwand nach der ersten Vorstellung. Der modern italienisch-musikalische Opernhorizont hat seine Sonne Rossini, dessen fünf Planeten Pacini, Mercadante, Donizetti, Bellini, Ricci, die vielen Nebenplaneten: Persiani, Coppola, Bassi-Manna, Brambilla, Savi, Speranza u. A. m. ihm das Licht abborgen. Da gibt es aber auch viele Sternschnuppen, die an jenem Horizonte mit ihrem Erscheinen in's Leere stürzen und plötzlich unsichtbar werden. Aus Schonung werden diese neuern musikalischen Sternschnuppen hier nicht angeführt, und es gibt deren nicht wenige. Möge der Maestro Luigi Rossi ein andermal auch ein besseres Buch wählen. — Noch gab man Rossini's Armida, für die Mailänder Bühne ganz neu, aber für die Mailänder Ohren sehr alt, weil man die Musik dieser Oper so oft in andern Opern des eigenen Verfassers und seiner Affen, auch in Ballets beinahe ganz gehört hatte; sie gefiel auch überhaupt wenig, wozu die Sänger das Ihrige beitrugen (zu Neapel wurde sie ursprünglich für die Colbrand, Nozzari, Bonoldi, Cicimarra und Benedetti geschrieben); wurde aber bei alledem ziemlich oft gegeben.

(Teatro Re.) Seit lange Zeit hatte dieses Theater keine Oper. Heuer wählte man dazu den December, in der italienischen Theatersprache Stagione dell' autunnino (Herbstchen-Stagione) genannt, und den darauf folgenden Karneval; sodann als Hauptsänger: die beiden Prime Donne Rita Gabussi und Annetta Brambilla, den Tenor Gaetano Arrigotti, den Buffo Agostino Rovere und Bassisten Paolo Ambrosini. Man machte den Anfang mit der Cenerentola, die sich grösstentheils eines zahlreichen Besuches erfreute, weil sie, die Chöre und das unvollständige Orch. abgerechnet, ziemlich gut gegeben wurde und in diesem Monate die Scala bis S. Stefano pausirt. Die sehr junge hübsche Gabussi (Titelrolle) hat zwar keine ausserlesen gute Stimme, aber eine sehr gute Gesangsmethode und eine lebhafte Action. Um doch etwas zu sagen, behaupteten fast alle hiesige Zeitschriften, sie habe ihre Partie zu sehr verziert; die Wahrheit zu sagen, war sie, was diesen Punkt betrifft, mässig und hat vielleicht weit weniger Verzierungen, als selbst Rossini ursprünglich dieser Rolle vorschrieb, angebracht; es in den sogenannten Cadenzen oder Fermaten zu thun,

ist doch jedem Sänger erlaubt, das that auch die Gabussi mit vollem Rechte, um ihre Bravour zu zeigen. Diese Künstlerin ist die Tochter eines Advokaten zu Bologna, der unglücklicherweise, politischer Ursachen wegen, nach langem Gefangnisse von seiner Regierung aus Gnade nach London verwiesen wurde, wo er mit seinem Bruder Vincenzo Gabussi, Kapellmeister daselbst, lebt. Der Tenor Arrigotti, auch im Auslande bekannt (er soll sogar englisch und deutsch fertig sprechen), hat eine ziemlich gute Stimme und Gesangschule, ist aber als Acteur ohne Leben. Rovere, ein fertiger Buffo, und Ambrosini, ein wackerer Bassist, sind ebenfalls jung; alle insgesammt fanden vielen Applaus und wurden mehrmals auf die Scene gerufen. Paer's Camilla, mit der Brambilla (Titelrolle), fand nachher eine laue Aufnahme, weil man an der 34 Jahre alten, diesen Sängern wenig anpassenden Musik wenig Behagen fand; sie wurde daher nur mit Noth an den Ruhetagen der Gabussi gegeben. Die Brambilla ist ein leidlicher Sopran, hält aber gegen ihre Schwester auf der Scala, die Altistin Marietta, nicht Stich.

Brescia. Auf dem Grabsteine des vorigen Sommer an der Cholera hier verstorbenen berühmten Tenors Crivelli ist folgende Inschrift zu lesen, welche die wesentlichsten Punkte seiner Biographie enthält:

A
Gaetano. Crivelli. Bresciano
Cantore. di. Europea. Rinomanza
Nella. teatrale. Arena
Di. voce. stentorea. di. tragico. accento
Di. italica. melode
Fra. i. massimi. acclamatissimo
Nelle
Ausonie. Metropoli. alla. Senna. al Tamigi
Di. Lauri. insignito
Socio. di. cospicue. Accademie. filarmoniche
Alla. regale. Aula. partenopea. ascritto
Dal. supremo. duce. Napoleone
Con. lauta. munificenza. accolto
E. nel. parigino. Conservatorio
Di. declamazione. maestro
Benevole. amico. prodigo. ai. miseri
Nel. sessagesimo. ottavo. anno
Da. fulmineo. indico. morbo
Rapito. al. patrio. decoro
Il. x. di. luglio. m. dccc. xxxvi
Prudenzia
Hareux. vedova. colla. prole. superstite
Sulle. deplorate. ceneri. gemente
In. perenna. memoria.

Codogno. Auch diesen Herbst war in dem unlängst hier errichteten neuen Theater Oper und Ballet. Prima Donna war die Leva; Tenor, der Spanier Bevesa (wegen Unpässlichkeit in der Folge durch Hrn. Zambaiti ersetzt); Buffo, Hr. Leoni, und Bassist Hr. Berini; die gegebenen Opern: Chiara di Rosenberg und Barbiere di Siviglia; die Aufnahme meist gut, vorzüglich der Leva und des jungen Berini hübsche Stimme. — Der auch aus diesen Blättern durch seine beiden Opern Rosamonda und Il Segreto bekannte Maestro Luigi Majocchi starb in diesem seinem Geburtsorte verwichenen October, 27 J. alt, an der Abzehrung, mit Hinterlassung einer von ihm unvollendeten Opera seria: Cristina di Scozia.

Mantua. Auf seiner Durchreise nach Bologna hielt Rossini hier verwichenen November Quarantaine. Ihm zu Ehren wurde das Theater beleuchtet, er selbst aber bei seinem Erscheinen daselbst in der Loge einer Dame (man gab Romöthe) mit Jubel empfangen.

Rovigo. Auf der hiesigen Octobermesse gab man das von hier gebürtigen Maestro Lorenzo Barbieroli erste neue Oper: I Trojani in Laurento, in welcher Autor, die Altistin Cararo, der Tenor De Gattis, die Prima Donna Aman nebst dem Bassisten Zucconi mehr oder weniger, das Ganze aber einen vaterländisch geräuschvollen Beifall erhielt. Ob die Musik der Trojani in Laurento ihre Geburtsstätte überschreitet, wird die Zukunft lehren.

Treviso. Auf dem erneuerten Teatro Onigo gab man bei Gelegenheit der Fiera di San Martino anfänglich Donizetti's Torquato Tasso, in welcher Oper der Bassist Facchini, und Coppola's Nina, worin die Prima Donna Marietta Giunti, Beide in den Titelrollen, Lorbeern ernteten. Der zum ersten Male die Bühne betretende, aus Vicenza gebürtige Tenor Giovanni Confortini, mit einer leidlichen Stimme, erhielt Aufmunterung. Der Bassist Insom verdarb nichts.

Kurze Anzeigen.

Hymnus: „Ave verum corpus" quatuor vocum auctore R. L. Pearsall de Willsbridge Armigero. Op. 8. Moguntiae, ex taberna musices B. Schott filiorum. Pr. 12 kr.

Ein einfacher, 4stimmig gut gehaltener, altkirchlichen Weisen und Harmonisirungen nachgebildeter Kirchengesang, der sich bei würdigem Vortrage wirksam erzeigen muss. Was wir bisher von diesem Componisten kennen lernten, ist in dieser Art geschrieben.

Leichte und einfache Choral-Vorspiele für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauch von Aug. Wilh. Lorenz. Leipzig, bei F. Whistling.

Diese Choral-Vorspiele sind eben so einfach und leicht, als gut und kirchlich, allen Organisten zu empfehlen, die bei nur mässigen Kräften der Kirche Würdiges geben wollen. Nach einem kurzen Einleitungsvorspiele folgt eins über den Choral: Ach, was soll ich Sünder machen? Mir nach, spricht Christus, unser Held; Was Gott thut, das ist etc.; O Gott, Du frommer Gott; Wach auf, mein Herz; In allen meinen Thaten. Der Schluss bringt ein Vorspiel von sanftem Inhalte für schwache Orgeln. Der Druck ist sehr deutlich und gut; ein paar Druckfehler sieht Jeder von selbst.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. № 14. 1837.

Preis-Symphonie von Franz Lachner.

Preis-Symphonie für das Concert spirit. in Wien etc.
Beurtheilt von G. W. Fink.
(Beschluss.)

Diese Symphonie Lachner's muss ich also, ohne von Kennern nur den geringsten Widerspruch zu besorgen, für eine überaus tüchtige, kunstgerechte Arbeit erklären. Der Componist ist aus der echten Wiener Schule, und diese ist gut. Es macht Vergnügen und bringt manche Belehrung, eine solche Partitur zu lesen. Aus seinen Verbindungen der Stimmen und Verknüpfungen verschiedener Melodieen möchte Mancher etwas lernen können. Der Fluss der Gedanken ist natürlich, unverschnörkelt, niemals Krauses und Wirres aneinander gegeisselt. Das ist in unserer Zeit kein geringer Vorzug. Dazu muss noch wahre Dichtung kommen, wenn ein Werk schön und nicht blos schulgerecht sein soll. Verstand und Phantasie müssen sich so innig durchdrungen haben, dass sie in liebender Einigkeit, ohne dass Eins über das Andere die Oberhand der Herrschaft will, Einen Geist bilden, der wirksam, gleich der Sonne, erleuchtet und erwärmt. Nun ist schon gesagt, dass der arbeitende Verstand zuweilen sich in contrapunctischen Combinationen zu viel erlaubte und folglich zuweilen das Leben der Phantasie beengte. Namentlich ist dies im zweiten Satze geschehen, wo zu lang gehaltene Einerleiheits-Symmetrieen die eben so nothwendige Mannigfaltigkeit beeinträchtigen und ein zu festes Uebergewicht über die Beweglichkeit freie phantastischer Gebilde geben. Diesen Nachtheil hat auf alle Fälle der Gedanke an den Preis hervorgebracht. Dennoch vertheidige ich die Preisaufgaben, die besonders jetzt für echte Kunst sehr wohlthätig bleiben, was bald angedeutet werden muss. Hätte das Werk gar keine Poesie, so wäre es nichts weiter, als eine gute Verstandesarbeit. Es hat aber Dichtung und durchgehaltene, nur sind die schönen Formen an manchen Stellen zu streng verhüllt, zu nordisch umkleidet: allein der Leib und das Leben in ihm ist dennoch frisch und gesund, regsam, wirksam, kernhaft.

„Warum hat es denn aber an mehren Orten nicht gefallen?" — Es würde vielleicht passen, wenn ich antworten wollte: Das Warum wird offenbar, wenn die Todten auferstehen! Es könnte jedoch auch eher offenbar werden. Ich will aber lieber der Frage eine andere entgegensetzen: Warum hat es denn wieder an andern Orten so lebhaft gefallen? Das Publikum hat überall das Recht, seine Meinung unbefangen zu äussern; es legt dadurch ein Zeugniss von seinem Geschmacke ab und hat hierin keinen Richter über sich, den es anerkennt. Wenn es nur auch immer unbefangen gelassen würde! Welche Dinge hierbei einwirken, das ist für Jeden, der nicht hinter den Vorhängen gestanden hat, fast unglaublich. Mindestens ist es durch diesen Fall klar, dass die Stimme des Publikums nicht immer Gottes Stimme ist, denn die sagt nicht einmal Ja und das andere Mal Nein! — Ich halte aber den Mann für tollkühn und kopflos, der ein ganzes Publikum ungerecht schelten wollte, weil es nicht seiner Meinung ist. Beide, die dazu Ja oder Nein sagen, müssen ihren wenigstens scheinbar freien Grund dazu haben. Und so ist es auch hier. Es ist schon von Franz Lachner behauptet worden, sein inneres Wesen musikalischer Dichtung sei mehr der Eigenthümlichkeit Haydn's und Mozart's, weit weniger Beethoven's ähnlich. Dem muss ich beistimmen. Wo also Beethoven's anerkannt höchst geniale Weise ein Publikum dergestalt entflammte, dass selbst Haydn's und Mozart's Herrlichkeiten nur selten noch recht lebhaft in's innerste Leben zu greifen im Stande sind, da kann Lachner's einer frühern, noch dazu umhüllten Dichtungsart angehörende Preissymphonie beim ersten Hören schwerlich voll erwünschten Eingang finden. Die neuere Dichtungsweise ist freier, ungebundener, leidenschaftlicher, anstürmender, bunter, novellenartig, mehr in sprunghaften und unmotivirten Situationswürfen sich bewegend; dazu das diabolisch Krallenstarke in das rubelos Erhaschte verwundeter oder fieberhaft erregter Menschheit einschlagend, bald höhnend, bald zu schauerlicher Qual, bald zu äusserlich brausender Lust heftig vorwärts treibend. Dagegen ist die ältere Dichtungsweise geord-

neter, gedankenerfreuender, inniger, besonnener, motivirter, treuer, mehr der tiefern Gemüthswelt als scenischen Aufzügen sich hingebend, dabei freudiger, menschliche Ermuthigung, Erquickung, Erhebung liebend und schaffend. — Ist das Alles so ganz und gar nichts, blos darum, weil wir uns davon entwöhnt haben? weil wir aus der freudigen tiefen Stille des Gemüthes durch einen wilden Sturm der Ereignisse in phantastische Aufreizung geschleudert worden sind? — Beethoven's Geist war von dieser ehrwürdigen Schule genährt; nicht nur die hohen Kunstwerke derselben waren seine Pfleger geworden, sondern er verschmähete es sogar nicht, sich unter Albrechtsberger's Leitung Jahre lang der Theorie der Kunst eifrig hinzugeben, wovon seine Studien im Generalbasse, Contrapunkte und in der Compositionslehre hinlänglich zeugen. Trieb ihn nun auch sein Unglück, sein Zerwürfniss mit der Welt, sein revolutionärer Herrschersinn und vor Allem die wundersame Grösse seines himmelanstürmenden Genius zu unerhörten Gebilden neu strahlender Schöpfungen, so sprach doch jenes tief Menschliche würdevoller Kunst, jener Adel des innigen Gemüthes aus den Tiefen treuer Kunstbildung erhebend hervor, in das gewagteste Stürmen noch Sicherheit und Einheitsfülle bringend. Wer ist, der ihm das gleich thut? — Das Gereizte, Sprunghafte, äusserlich Kühne, gequält Zerrissene, massenhaft Wilde hat man ihm abgeguckt: aber bis zum tiefen Kerne einheitsvoller Sicherheit Beethoven'scher Kraftgenialität sind die Augen der neuen Nachbildner keinesweges eingedrungen. Das Wilde ist da, das von innen heraus Adelnde, der grosse, erhebende Charakter fehlt. — Seit Beethoven's Tode hat wohl die Anmassung bedeutende Fortschritte gemacht, aber die Kunst in solchen wahrhaftig nicht. Denn in der Hoffart kann sie nicht gedeihen, es gehört Innigkeit dazu. Und wie viele unter uns noch gut sind, ehren auch die Häupter, die nun im Tode schlafen. — Lachner gehört nicht unter die Schmeichler der Begier, die nur in einer Nachahmung das Aeussere fassen, um die Sinne zu umgarnen, gibt treu, was ihm verliehen ist im Geiste, den er mit allem Fleisse tüchtig und musterhaft herangebildet hat. Das dünkt mich ehrenwerth und besser als viel Flickwerk. Aber seine Passion ist nicht das sogenannt Romantische; die Dichtung seiner Passionata ist nicht im neuesten Prunke, sondern in freier Wahl, seinem Wesen nach, das ältere Grosse fassend. Ist er darum zu schmähen, dass ihn seine Liebe mehr zu Mozart zieht und zu jener Zeit? — Gluck, Haydn, Mozart, Spohr, Tomaschek, Eybler, Schneider und viele Andere sind nicht Beethoven, wollen und können es auch nicht sein; sind sie darum nichts? hat nicht Jeder von ihnen Meisterhaftes geliefert? Soll Lachner, soll jeder Neue nur wie Beethoven (oder vielmehr wie diejenigen Herren, die sich für Beethoven's Jünger halten, weil sie von seinem Weine trunken sind und, statt in der Begeisterung, nur im Rausche singen) schreiben, wenn er nicht zurückgesetzt werden soll? Vorziehen kann Jeder, was er will; dabei ist aber jeder Gebildete verbunden, alles Tüchtige jeder Art zu achten. Weiter wird nichts verlangt; dies aber auch unbedingt, soll nicht die Kunst zu Grabe getragen werden. Einseitigkeit ist Ungerechtigkeit, und Ungerechtigkeit führt mit Recht zum Verderben. — Hier ist nicht vom Publikum die Rede, sondern von Kunstgebildeten und von solchen, die sich dafür ausgeben. Ich wiederhole es: das Publikum urtheilt nach dem Eindrucke; dieser aber kann vielfach gefährdet werden, und so ist das Publikum nicht schuldig, sondern allein diejenigen, die sich gewissenlos ein einseitig kritisches Urtheil anmaassen ohne gebührende Prüfung. Man überlege nur, was man sich gegen die Preisaustheiler erlaubt hat! Es sind die Herren Joseph Eybler, Joseph Weigl, Joh. Gänsbacher, Adalbert Gyrowetz, Conradin Kreutzer, Ign. Ritter v. Seyfried und Mich. Umlauff. Alle diese gekannten, kunsterfahrenen Männer und Componisten haben, Jeder für sich, 57 eingelieferte Symphonieen genau geprüft, was keine Kleinigkeit ist. Nur 2 von 7 haben für zwei andere Einsendungen gestimmt. Dafür hat man sie fast wie Kinder behandelt. Kann man verlangen, dass die Preisrichter dem Geschmacke Aller genug thun können? Die Preisausschreibung hat ausdrücklich festgesetzt, es sollen dadurch reine Kunstzwecke nach Kräften gefördert und klassische Musik möglichst verbreitet werden. Dazu gehört allerdings Dichtungsvermögen, aber auch vollkommene Bildung und Erfahrung in Allem, was zur Schule gerechnet wird. Die letzte ist zum Klassischen schlechthin nothwendig. Wo von ihr abgewichen wird, muss es durch ästhetisch geistigen Grund geschehen. Ja auf diese Schule muss bei solchen Zwecken ganz vorzüglich Rücksicht genommen werden. Sobald die Zeit fortfährt, sie für unnütz zu erklären, sobald unsere teutschen Stammhalter geordneter Kunstkenntniss für todt und nichtig angesehen werden könnten, sobald wird die Zügellosigkeit, die sich gern genial nennt, von der errungenen Höhe herab in einen Abgrund stürzen, wohin sich Niemand sehnt. Diese unsern vaterländischen Künstlern überall vorzugsweise zugestandene Tüchtigkeit der Behandlung eines Stoffes soll hauptsächlich durch solche wohlwollende Unternehmungen erhalten und für etwas Wichtiges, Ehrenvolles erklärt werden, damit wir von keiner Seite sinken. Die Herren Preisaustheiler muss-

ten also, ihrer ausdrücklichen Willenserklärung gemäss, vor Allem auf das sehen, was vorzugsweise durch Preisaufgaben erhalten werden kann, auf möglichst vollendete Kunstdurchführung; denn Genialität der Erfindung gibt allein die Natur, die jedoch gegen Lachner sich auch nicht stiefmütterlich bewiesen hat, es wäre denn, das Schöne wohnte allein in wilder Zerrissenheit des sogenannt Romantischen und wäre ausser diesem nirgend Heil. — Nachdem ich Lachner's Werk auch dem innern Gehalte nach, der sich freilich nicht überall gleich beim ersten Hören völlig herausstellen wird, kennen lernte, muss ich mich in jeder Hinsicht auf die Seite derer wenden, die man für ihre Mühe und Sorgfalt kränkte; ich muss bekennen, dass ich unter den Einsendungen, die mir zu Gesicht und Gehör gekommen sind, gleichfalls keine andere preiswürdiger gefunden habe, so schön auch manche wirkten, vorzüglich die vom Kapellmeister Reissiger, die sehr angenehm und eingänglich, dazu seine erste ist.

Wie es aber jetzt, wo jeder Nichtswisser sich musikalische Beurtheilungen erlaubt, zugeht, davon muss ich meinen geehrten Lesern ein Beispiel vorlegen, was auf diese Symphonie Bezug hat. Im vorigen Jahrgange unserer Zeitung habe ich S. 746 die hier nicht vorzügliche Aufnahme dieses Werkes so treu und wahr berichtet, als man es nur von einem ehrlichen Manne verlangen oder wünschen kann. Ich bitte meine geehrten Leser, den Bericht gefälligst wieder zur Hand zu nehmen. Ich hatte mir aber, ob ich gleich gestand, damals noch keinen zusammenhängenden Dichtungsgang, jedoch vortreffliche Arbeit in ihr beim ersten Hören gefunden zu haben, natürlich nicht erlaubt, ohne nähere Prüfung darüber abzusprechen. Und diese ganz unerlässliche Geradheit ist man im Stande gewesen mir zu einem Verbrechen zu machen: man hat mich deshalb verunglimpft, weil ich nicht in das zerbrochene Horn blasen wollte, das den guten Ton von sich geben soll. Wer von einem Menschen verlangen kann, er soll nach einmaligem Anhören über eine Symphonie wie die Lachner'sche ein entschiedenes kritisches Urtheil, und noch obendrein ein gewünscht verneinendes, aussprechen, der muss unvernünftig sein, weiss nicht, was Redlichkeit, noch was Kritik ist. Wenn sie einen aber noch dazu schmähen und verfolgen, was soll man dazu sagen? Nichts! Ich verlasse mich auf die Einsicht und Biederkeit des rechten Publikums und setze nun nach gebührend genauer Erwägung meine Ueberzeugung wiederholt her: Bei aller Achtung der übrigen mir bekannt gewordenen Symphonieen, die zum Preiskampfe eingereicht worden sind, gebe auch ich der Lachner'schen den Preis. Uebrigens cabalisire man, wie man will: vom Wege erkannter Wahrheit, Rechtlichkeit und Billigkeit soll man mich nicht abwendig machen. Wird es mir aber einmal durchaus nothwendig scheinen, ein offenes Wort der Wahrheit über manche Dinge an ein geehrtes Publikum zu richten, so soll es auch daran nicht fehlen.

G. W. Fink.

Für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

Lieder und Gesänge für eine Mezzo-Sopran- oder Bariton-Stimme mit Begl. des Pianof. componirt von C. T. Seiffert. Op. 5. Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 12 Gr.

Der erste Gesang „Im Walde" singt die Trauer eines alten Stammes, den die Melodieen des Frühlings weder in den Schlummer, noch zum Erwachen singen können. Er ist von der bekannten, oft gebrauchten spielend malenden Art, die manche Freunde zählt. Ist uns auch diese Gattung nicht die liebste, so müssen wir doch dem Ganzen zugestehen, dass es eben in seiner Art gut ist. No. 2 ist ein einfaches Lied von J. v. Eichendorff, sehr eingänglich, wenn es auch an schon Gesungenes etwas anklingt. In No. 3 steht die Musik unter dem schönen Gedichte von J. Kerner; sie harmonisirt zu bunt, es fehlt ihr das Sympathetische. No. 4 ist zu spielend für den Inhalt und passt nicht für den Herrn, der die Seinen zum Wachen aufruft; die Triole des Basses, die stets auf dem letzten Achtel des halben Taktes erklingt, wirkt gerade das Gegentheil dessen, was hier Hauptgefühl sein sollte. „Stille Thränen", von J. Kerner, fangen recht schön an, zerspielen sich in der zweiten Strophe ihre tiefere Wirkung schon wieder durch zu gesuchtes Accompagnement, und die dritte Strophe würde gewinnen, wenn sie, als unerwartete Folgerung oder Anwendung des Frühern auf des Menschen oft verborgenes Innere, eine eigene schlichte Melodie aus dem ersten zöge. — No. 6. „Waldesrauschen" ist musikalisch ohne Grundidee, Alles zu zerrissen, blose Wortmalerei, die am Ende dem Sinne des schönen Gedichtes von J. v. Eichendorff völlig widerspricht. Trotz aller Gefahr wird doch das Herz nicht untergehen! ruft der hoffende Glaube freudig aus; dagegen lässt der Componist die Töne der Melodie gezogen versinken und die Begleitung einschlafen, bis er nach den Worten wieder ein paar Takte stark tremulirt. — Gleichfalls nur mit Tönen gefarbt, einer blos äusserlichen Wortmalerei hingegeben, ist das letzte: „Neues Leben". — Lieder und Gesänge solcher Art müssen dem innersten Gefühle entquellen; die Musik soll das Lied durchdringen, heben,

verklären. Dagegen hat der Verf. zu sichtbar das Einfache mit gesuchtOriginellem zu verbinden gerungen, und das hat ihn auf den jetzt nur zu gewöhnlichen Abweg geführt. Es wäre ein Schade für ihn, wenn er vielleicht darum darauf rechnen wollte, weil er Sänger und Spieler findet, die dergleichen schön nennen. Der Künstler muss höher streben, als nach einem zeitgemäss oberflächlichen Gefallen; er muss dem Edlen der Kunst dienen. Wir sind also gar nicht in Abrede, dass diese Sammlung ihre Liebhaber erlangen und sie befriedigen werde. Das mag sein: aber das Rechte gibt sie darum noch nicht, wenn sie auch einiges wahrhaft Gute enthält. Wir schätzen den Verf. zu sehr, als dass wir ihn nicht wenigstens mit wohlwollender Aufrichtigkeit aufmerksam machen sollten.

Wanderers Morgengruss. Der Stern. Tyroler Liebstes. Mein Schätzerl. Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. comp. von *Carl Schnabel.* 15. Werk. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 10 Gr. oder 12½ Sgr.

Könnte nicht sagen, dass mir das erste gefiele; es ist gar zu bunt und ausweichsam, ohne dass in der Melodie irgend eine Erfindsamkeit zu spüren wäre. Wollten die Vertheidiger sagen, es sei mit dem bunt harmonischen Ausweichen das Strebsame nach einem fernen Ziele ausgedrückt, so wäre mir dies doch nichts Anderes, als eine zu weit getriebene Sucht nach einer Malerei, die nicht zu der guten gehört. Der Stern leuchtet zwar etwas besser, ohne im eigenen Lichte zu glänzen, und seinen Schein verdüstern manche Nebel. Der Tyroler Sang wird den naiven Inhalten und den Jodelns wegen ansprechen, wie das letzte, das auch jodelt und walzt. Es ist aber doch Alles zu gesucht, zu gespielt und nicht aus frischer Empfindung geflossen. Es ist für beliebten Zeitvertreib.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von C. F. Ehrlich. 12tes Werk. Magdeburg, bei E. Wagner u. Richter. Pr. 12 gGr.

Der Abschied ist einfach, sang- und klanghar, aber nichts weiter. „An den Mond" mag von Vielen empfindungsvoll genannt werden, ist aber spielend mit Qual und Mondenschein, wie das Gedicht. „Das Schnee" ist musikalisch viel gelungener und muss zu den guten Compositionen gezählt werden. „Traumbild" ist in seiner Schauerart gut. Der Himmel schenke der Zeit bald andere Traumbilder. „Das Fischermädchen" hat schon manche hübsche Melodie erhalten; auch diese ist recht artig. „An die Entfernte" klingt so natürlich und erinnerungsgeschäftig, dass man es gern singen wird, wenn nur des Dichters Einfall nicht in der Zerknirschung noch die weisse Hand mit Thränen benetzen wollte; das passt sich zur Melodie wie Heine zur Wahrheit.

Des Knaben Tod, der König in Thule und das Schloss am Meer. Drei Balladen von Uhland und Göthe, für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Pianof. comp. von *Justus Amadeus Leceuf.* 9ten Gesangwerk. Berlin, in Rahr's Buchhandlung. Pr. 12 gGr.

Diese Balladen gehören der musikalischen Behandlung nach keineswegen zu den leichtfertigen, blos auf hübschen Klang ausgehenden Geselligkeitsunterhaltungen, die für Jedermann zum Zeitvertreib da sind; sondern es sind wirkliche Charakterstücke in eigenthümlicher Führung und seltsamer Farbenmischung. Vorzüglich gilt das von den 2 ersten Balladen, die gehörig aufgefasst und genau vorgetragen werden müssen, wenn sie wirken sollen, was sie können. Ist das auch gewissermassen überall der Fall, so ist es doch dem Grade nach noch um so schwieriger, je eigenthümlicher und vom Gewöhnlichen abweichender die Haltung einer Composition ist. Selbst eine dem Inhalte verwandte Stimmung des Vortragenden gehört dazu. Es ist darum gar nicht zu sagen, ob und wen sie ansprechen werden. Sie sind, was sie sein wollen, und deshalb an sich gut. Mit der Ballade „Der König in Thule" hat es noch die eigene Bewandtniss, dass Mancher schon eine Lieblingsmelodie hat; so wird er sich nur schwer mit einer neuen befreunden, um so weniger, je mehr sie Abweichendes von der erwählten hat. Wir glauben daher, dass die 3te Ballade „Das Schloss am Meere (oder das trauernde Königspaar)", die bei aller Eigenthümlichkeit doch harmonisch und melodisch dem Eingänglichen nicht zu fern steht, sich die meisten Freunde gewinnen werde, besonders wenn sie, dem Willen des Componisten nach, in der Antwort von einer zweiten Stimme vorgetragen wird. Charakteristisch und traurigen Gefühls sind diese Sätze allerdings.

C. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, am 31. März. Am Charfreitage gab der Musikdir. Hr. Aug. Pohlenz eine grosse kirchliche Musik, wie er es seit Jahren gethan hat, auf demselben Orchester und in derselben Kirche, in der wir das Oratorium Paulus von *Dr.* Mendelssohn-B. hörten. Dasselbe Orchesterpersonal und dieselben Sänger, an der Zahl 180, mit einigen andern gleichfalls guten und gebildeten Solostimmen waren dabei wirksam. Unter der sichern und erfahrenen Leitung des geschätzten Mannes ging Alles vortrefflich. Wir freuten uns, den Antheil des geehrten Publikums so gross zu finden, dass wir uns nicht auf eine einzige grosse Musikaufführung des Hrn. P. besinnen, die so ausserordentlich besucht gewesen wäre, als diese. Trotz der nicht günstigen Witterung war die Paulskirche fast so sehr gefüllt, als in der letzten ausnehmend zahlreichen Versammlung beim Oratorium „Paulus". Die Wahl der aufzuführenden Stücke war auf „Christi Grablegung" von S. Neukomm, (in Partitur, Stimmen und im Klavierauszuge erschienen bei Breitkopf u. Härtel), welches Oratorium hier lange nicht gehört wurde, und auf das Requiem von L. Cherubini gefallen, da die Zeit zu den erforderlichen Proben zur Aufführung des Weltgerichts von Frdr. Schneider, wegen der Nähe des am 16. d. gegebenen neuen Oratoriums, zu kurz war. Das letztgenannte Werk Cherubini's sprach noch allgemeiner an als das erste. Ein Urtheil über diese Werke ist in unsern Blättern wiederholt abgegeben worden; auch sind beide hinlänglich bekannt, als dass eine nähere Auseinandersetzung derselben am Orte wäre. Die Leistungen selbst machten dem Director, den Sängern und dem Orchester, das mit 20 Herren vom Queisser'schen Chore und mit mehren Dilettanten verstärkt worden war, alle Ehre.

Am 28. d. setzte Mad. Schröder-Devrient aus Dresden unsere Stadt wieder in erwünschte Bewegung. Die geehrte Frau begann an diesem Tage hier ihre Gastvorstellungen mit einer ihrer unnachahmlichen Meisterrollen, mit Fidelio von Beethoven. Fast erdrückt wurde man am Eingange zum Theater, und wer untergekommen war, konnte sich glücklich preisen; lange vorher waren die Plätze in Beschlag genommen worden. Sie wurde von der Menge der Hörer mit Jubel empfangen und mit Trompeten und Pauken vom Orchester begrüsst, mit lebhaftem Beifalle reich ausgezeichnet und zum Schlusse gerufen. Nichts blieb zu wünschen, als dass ihre seelenvolle Darstellung, wie man sie namentlich in dieser Rolle kennt, von den Uebrigen besser unterstützt worden wäre, wovon wir das Fräulein Günther ausnehmen, die stets angenehm spielt und ihre natürliche Stimme wohl zu gebrauchen weiss. Auch Hr. Pögner sang den Bösewicht gut. Ueber die Meisterin selbst haben wir nur zu wiederholen, was wir 1835 S. 329 ausführlich über sie als hohe Darstellerin berichteten. Gestern gab sie Romeo mit gewohntem, oft geschildertem Erfolge; heute Somnambula, eine Rolle, in der wir sie noch nie sahen, in welcher sie nach andern Berichterstattern unübertrefflich sein soll.

Im Laufe dieses Winters hatte unser Thomaner-Chor wiederum aus eigenen Mitteln, selbst ohne Beistand des Hrn. Cantors Weinlig, eine solenne Aufführung des grossen Oratoriums Salomo von Händel zu Stande gebracht. Seit langen Jahren hat es sich diese Schule zur Freude gemacht, den Einwohnern der Stadt an einem selbst angeordneten Musikabende zu zeigen, dass ihre Zöglinge fort und fort die Tonkunst lieben und etwas Tüchtiges darin zu leisten vermögen. Herrlich wirkten die grossartigen Chöre und wurden mit einer Sicherheit und Kraft vorgetragen, dass alle Zuhörer des fast überfüllten Schulsaales und der nächsten Umgebungen desselben sich lebhaft erfreuten. Auch im Sologesange der mitunter etwas breiten Arien zeigten sich schöne und wohlgebildete Stimmen. Wenn man aber von 14jährigen Knaben, die den Kirchengesang zu besorgen haben und an starkes Anstönen gewöhnt sind, verlangen wollte, sie sollten im zierlichen Gesange mit einer Concert- oder Theatersängerin wetteifern, so würde man erst des Knaben Natur umändern müssen und gewiss nicht zu seinem Gewinne. Sonst forderte man solche Geschmacksbildung nicht und jetzt hat man im Grunde kein Recht dazu, um so weniger, da Discantisten und Altisten alle halbe Jahre, oft noch öfter und ganz unerwartet, auch wohl Jahre früher als sonst, ändern. Ist Einer herangebildet, so verlässt ihn die Stimme. Man muss also mit Treffen und Reinsingen sich jetzt wie vormals begnügen. Es ist glückliche Ausnahme, wenn es einmal anders ist. Das nicht leichte Oratorium ging aber in der That vortrefflich und zeugte von guter Bildung eines Chores, dem wir sehr viel gute Kirchenaufführungen verdanken.

Ueberaus glänzend waren unsere Abonn.-Concerte unter der Leitung des Musikdir. *Dr.* Mendelssohn-B. Der Saal des Gewandhauses und die Logen waren stets so besetzt, dass die Männer sich in der Regel in einer gedrückten Lage befanden. In den 8 Concerten, die noch anzuzeigen sind, zeichnete sich abermals im Sologesange Dem. Grabau aus, deren höchst schulgerechte ausgebildete Stimme sich immer mehr, wie von Neuem zu verstärken scheint. Alles, was sie vortrug, wurde mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen. Ausser Rossini'schen und andern ital'schen Arien und Scenen, die auch hier ihr Publikum haben, trug sie vor: „Ah, perfido" von Beethoven; Cavatine, Recitativ und Arie aus Iphigenia in Tauris von Gluck, und in ihrem ausserordentlich besuchten Benefizconcerte am 6. März Scene und Arie mit obligatem Pianof. von Mozart (gespielt vom Hrn. Musikdir. M.-B.): „Ch'io mi scordi di te", nebst mehren Liedern, die von ihr vorgetragen sehr gern gehört werden, z. B. die Schiffende comp. von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-B., „Auf Flügeln des Gesanges" von Heine und F. Mendelssohn-B., der Erlkönig von F. Schubert etc. — Auch hörten wir eine junge Sängerin unserer Stadt, deren schöne, starke und volle Stimme von Hrn. Böhme bereits trefflich ausgebildet worden war, Fräul. Auguste Werner. Zu ihrem ersten öffentlichen Versuch war die Wahl sehr gut getroffen. Sie erntete in C. M. v. Weber's „Wie nahte mir der

Schlummer" mit allem Rechte den glänzendsten Beifall. Später (am 2. März) sang sie noch eine Bravourcavatine von Donizetti und mit Fräul. H. Grabau ein Duett aus Romeo und Julia von Bellini, in beiden Stücken mit gleichem Beifalle. Wir haben von dieser jungen Sängerin für unsere Concerte sehr viel zu hoffen, da ihr Eifer für die Kunst so ausgezeichnet ist, als ihre Naturanlage. — An Ensemble-Stücken hörten wir mit Vergnügen: Opferscene aus Idomeneo von Mozart; Introduction aus Wilh. Tell von Rossini; Finale des ersten Aktes aus Titus von Mozart; Introduction aus Jessonda von L. Spohr; 24. Psalm von Fedr. Schneider; Salve regina von Reissiger (MS.). — Auch von Concertvorträgen auf verschiedenen Instrumenten haben wir sehr Rühmliches zu berichten und nicht minder Bemerkenswerthes und Neues im Fache der Ouverturen und der grossen Symphonieen.

(Beschluss folgt.)

München. (Beschluss.) Ihr Landsmann, der bekannte Kirchencomponist E. L. Drobisch, lebt seit August vor. Jahr. wieder hier. Seit seiner Ankunft componirte er eine solenne Messe in D, welche am Namensfeste I. M. der Königin (1. Oct.) in der Metropolitankirche unter seiner eigenen Direction von einem zahlreichen Musikpersonale trefflich aufgeführt wurde, und des ungetheiltesten Beifalls aller Kenner sich zu erfreuen hatte; sie wird in kürzester Zeit bei Falter und Sohn im Drucke erscheinen. Dem Vernehmen nach arbeitet jetzt D. wieder an einem neuen, grossen Oratorium. — Aus einem hiesigen Blatte theile ich folgenden Nekrolog mit. Joseph Schlett, k. Professor, geb. zu Wasserburg am Inn im J. 1763, starb (im Ruhestande) am 26. Dec. vor. Jahres. Ausgestattet von der Natur mit ausgezeichneten Geistesgaben und einer eben so scharfen als richtigen Beurtheilungskraft, wurde es ihm leicht, sich jedes Fach der Wissenschaften eigen zu machen. Vertraut mit den klassischen Werken der alten Römer und Griechen, mit der italienischen und französischen Literatur, gebührt ihm eine ausgezeichnete Stelle unter den Philologen neuerer Zeit. Nicht minder erwarb er sich als Geschichtsforscher einen ehrenvollen Namen. Seine, einige Jahre vor seinem Lebensende erschienene Schrift, betitelt: Die Römer in München, wurde von der gelehrten Welt mit vorzüglichem Beifalle aufgenommen. Die darin enthaltenen Aufschlüsse über die Römerstrassen und die Hochäcker in Bayern sind schätzbare Beiträge für die vaterländische Geschichte. In Beziehung auf Tonkunst verdiente Schlett den ersten Contrapunctisten seiner Zeit angereiht zu werden. Mit nie ermüdender Thätigkeit seines der Kunst und den Wissenschaften geweihten Lebens, verbunden mit dem ausdauerndsten Fleisse, erwarb er sich jene tiefe Einsicht, jene gründlichen Kenntnisse, welche seine gegen zwanzig Jahre hindurch in der Leipz. allgem. mus. Zeit. erschienenen Kritiken über die neuesten Tonwerke, über die Leistungen der Tonkünstler und Sänger bezeichnen. Leidenschaftslos, schonend, wahr und belehrend waren seine diesfallsigen Urtheile. Von seinen eigenen Compositionen zeichneten sich ruhmwürdig aus: Ein Magnificat, eine Preisaufgabe, zwei grosse Messen, der Psalm Miserere, und einige italienische Canzonetten. Eingeschüchtert durch manche bittere Erfahrungen, von jeher durch seine Dienstesverhältnisse in eine, sein freies geistiges Wirken hemmende Stellung versetzt sich fühlend, war er in seinen letzten Lebensjahren nur noch seinen Freunden zugänglich. Im hohen Greisenalter von 73 Jahren sank er ruhig und versöhnt mit seinem Schicksale in die Arme des Todes. — Am 29. Januar starb hier Fr. Xav. Löhle, geb. am 3. Dec. 1792 in Wiesensteig (Würtemberg), und seit 1819 als Hof- und Opernsänger hier engagirt. 1833 trat er von der Bühne zurück. Näheres von seinem Leben enthält das Stuttgart. Universal-Lexikon der Tonkunst, in welchem des Guten genug über diesen Todten gesagt ist. Zu bemerken ist, dass der von ihm gestiftete Liederkranz, noch ehe er sich davon zurückgezogen hatte, schon in Verfall zu gerathen anfing, und dann in den Singverein (s. ob.) sich umgestaltete. Das von ihm errichtete musikal. Conservatorium löst sich, wie es heisst, wieder auf.

Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig (Teatro d'Apollo). Die Norma mit der Cavedoni und dem Tenore Mazzoni ist fast verunglückt; die Straniera mit der Strepponi und dem vom zweiten zum ersten Tenor avancirten Domenico Winter hätte mehr Glück gemacht, wenn der Bassist was Rechtes gewesen wäre; die Sonnambula, mit dem Tenore Basadonna, machte Furore. — (Teatro S. Benedetto.) Der Elisir d'amore mit der Vittadini, dem Tenore Milesi, Buffo Scheggi und Bassisten Rossi ging sehr gut; der Colonello der beiden Brüder Ricci ging sehr schlecht; die neue und erste Oper Ferramondo, vom Hrn. Maestro Antonio Ruzzolla ging, wie man hier zu Lande sagt, alle stelle (wurde in Himmel erhoben); das unaufhörliche Klatschen und Hervorrufen war indessen nichts als starke Aufmunterung und nahm in den folgenden Vorstellungen bedeutend ab. Von der Musik, die ein Gemisch von Serio, Semiserio und Buffo ist, lohnt sich nicht der Mühe zu reden; jedenfalls hat aber das Venetianische diesen Herbst die grosse Schaar der heutigen Maestri mit zwei neuen Heroen bereichert, mit den HH. Ruzzolla und Barbieroli (s. Rovigo). — Die Vittadini und die HH. Milesi, Scheggi und Rossi wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Società Apollinea ernannt, und erhielten für ihre Leistungen in der daselbst gegebenen Akademie, Erstere ein schönes Cadeau, die zwei Andern schöne Brustnadeln und der Vierte eine vergoldete Tabaksdose mit der Ansicht von Venedig. — Eine Hiobspost. Unser grosses Theater alla Fenice, nach der Scala und S. Carlo das berühmteste in Italien, wurde in der Nacht vom 12. auf den 13. Decbr. in wenigen Stunden, bis auf die Façade und den hintern Theil, ein Raub der Flammen. Zum Glück war es gerade zu Anfang desselben Monates für eine starke Summe (nach Einigen 100.000 Augsburger Gulden, nach Andern ein

Drittheil weniger) in Mailand assecurirt worden, demnach ist der Geldverlust nicht sehr bedeutend. Das im J. 1790 vom Architekten Selva erbaute Theater Fenice wurde im Frühjahre 1792 mit der eigens von Paesiello neu comp. Oper I Giuochi d'Agrigento, Poesie vom Grafen Alessandro Pepoli, eröffnet, worin der weltberühmte Kastrat Gaspare Pacchiarotti, die berühmte Brigida Banti und der ebenfalls berühmte Tenor Giacomo David sangen; die Oper machte Fiasco. Das neue Ballet von Hrn. Onorato Viganò, betitelt: Serena regina di Tebe, machte ebenfalls Fiasco, die beiden ersten Tänzer aber, weil das unvergleichliche Ehepaar Salvatore Viganò und Medina seine Gattin, machten Furore. Alle diese aufgezählten Künstler sind längst todt, aber ein Miniker, der vor 45 Jahren im benannten Ballete agirte, lebt noch jetzt wohlbehalten in Mailand. — In dem erst unlängst hier bei Alvisopoli erschienenen 2. Bd. (1835) der *Biografia degli Italiani illustri nelle scienze, lettere ed arti del secolo* XVIII *e de' contemporanei* befindet sich eine lange unvollständige, Pietro Beltrame unterzeichnete Lebensbeschreibung Bellini's. Wenn alle Biographieen dieses grossen Werkes so vollständig und mit solcher Sachkenntniss geschrieben sind wie diese Bellini'sche (auch der Verf. lässt B. fälschlicherweise den 28. Nov. 1804 geboren werden), so ist es wirklich zu bewein...

Die leuchtende Stelle im Meere.

Musikalische Scene von C. B. v. Miltitz.

(Das Theater stellt eine wilde Berg- und Waldgegend vor. Im Hintergrunde das offene Meer, auf einer Seite eine zugängliche, aber schroffe Felsenklippe, die in schwindelnder Höhe über die See hinausragt.)

Alamire (stehend auf die Scene kommend).

Noch kommt Er nicht! — Vergebens irrt mein Fuss,
Vergebens späht mein Aug', so lang' es tagt,
Vergebens weckt mein Ruf des Echo's Gruss,
Das mit elatin'gem Laut, bald spottend mich beklagt! —
Ist's möglich denn? Kann mir, kann Alamiren,
Der Königstochter, begegnen solch ein Loos? —
Ich, die im Schoos des Glücks, vergöttert von den Ihren
So Glück als Glanz verliess um seinetwillen, der so gross,
So glänzend wie der Kriegesgott, und wie der Frühling schön,
Der Liebe Worte flüsternd, ach, das Herz mir stahl? —
Ich sollte nun mich hier verlassen sehn
Und preisgegeben jedes Mangels Qual?
Von ihm verlassen, ach, um den ich Alles liess?
Zwar noch einmal wollt' er der Bitte und der Rede
Gewalt'ge Kraft an meines Vaters Zorn versuchen. Er verhiess
Hier aus des Eilands Schoss, wo ich in stiller Oede
Seit Wochen ihn erwarte, mich zu holen, wie auch ihm
Den Schicksals Würfel fielen — doch bis heut'
Harrt' ich vergebens.

Romanze.

Blumen, ach vom Sturm verweht,
Thränen, in den Staub gesät,
Wer, wer sammelt euch?
Undank, der mit bittrem Hohn
Zahlt der Liebe süssen Lohn,
Ach, was kommt dir gleich?

Wer, wenn ein gebrochen Herz
Zuckt in heissem Trennungsschmerz,
Stillt ihn, sanft und weich?
Blumen, Thränen, Liebesgram,
Was von Herz zu Herzen kam,
Niemand fragt nach euch.

Doch nein! — ich will mich fassen.
Er kann der Schrecken grausem Wahn,
Er kann der wilden Thiere Zahn
Die, die er liebt, nicht überlassen. — —

(Man hört ferne Kriegsmusik.)

Horch! — — tönte nicht zu meinem Ohr
Felsan, meerauf, der Kriegesruf seiner Mannen?
Ja, ja, er ist's, der wohlbekannte Kriegerchor!
Er kommt, er naht, er führet mich von dannen!

Arie.

O verzeih dem Zweifelstraume,
Der sich an dies Herz gewagt,
Das im weiten Schöpfungsraume
Nur nach Deiner Liebe fragt.

Bald erblick' ich Dich, es dringen
Näher schon die Klänge heran.
Du, Du bist's und bald umschlingen
Werd' ich Dich, Du theurer Mann.

Selig flechten dann die Tage
Mir der Freuden bunten Kranz,
Und zum Jubel wird die Klage
Und die Thräne Liebesglanz.

(Ein Schiff eilt in der Ferne vorüber.)

Doch Himmel! was gewahr' ich? Pfeilschnell eilt
Ein Schiff am Horizont in Flug vorüber —
Er ist's, sein Banner wehet, und doch weilt
Kein Nachen, winkt kein Zeichen mir herüber?
Ha, wär's möglich denn, Barbar, Du wolltest fliehen,
Zurück die Gattin lassen in der Wildnis Graus? —
Hinauf zur Felsenstirn, um die die Wolken ziehen,
Dort schnell mein scharfes Auge weit hinaus,
Und hab' ich recht gesehn, will er sich nicht erbarmen,
O dann, Verzweiflung, dann sei du die Retterin der Armen.
Treulos'er, willst Du lebend denn mich nicht an Deiner Seite,
So sei's mein Leichnam nun, der Dich begleite.

(Sie eilt die Klippe hinan und stürzt sich nach einem Schrei der Verzweiflung hinab in die See. Der Himmel verdüstert sich, die See wird unruhig und auf den Wellen werden Wassergeister mit gräulichen und klagenden Geberden sichtbar.)

Chor der Wassergeister.

Andante.

Und die Wellen zerschlugen sie
Nicht am Klippenrand,
Sondern leise trugen sie
Auf den Silbersand.

Dort nun liegt sie,
Dort nun wiegt sie
Sanfte Meerestuth.

Winde säuseln,
Wellen kräuseln
Hoch und tief, her und zurück.

Doch den Schmerz aus der Brust los
Ruht sie bewusstlos
Im einzig wahren Glück.

Allegro.

Aber wenn ein Wimpel weht,
Wenn sich ein Segel blaht
Und heran schwimmt ein Schiff,

Ha, dann schwellen
Schäumend die Wellen
Ueber das Klippenriff.

Und auf dem Rücken der Fluth
Lodert in Zornesgluth
Flackernd Feuer in blauer Gluth.

(Es werden hier und da blaue Flammen sichtbar.)

Zwei Stimmen.

Zurück ihr, vom Menschengeschlechte,
Hart als Herren, feig als Knechte.

Zwei andere.

Falsch wie das Holz am Hochgericht
Ist eure Lippe, die Meineid spricht.

Zwei andere.

Ihr, ihr habt das Herz gebrochen,
Und noch hat sie Reimer gerochen.

Chor.

Darum fort, fort von hier
Flieht, flieht, Verhasste,
Denn die Erblasste
Wir rächen sie, wir!

(Das Theater füllt sich in diesem Feuer. Unter Sturm, Donner und Blitz endet der Vorhang.)

Mancherlei.

Aus **Nürnberg** meldet man uns, dass Hr. J. B. Gross in einer musik. Abendunterhaltung mit seinen Comp. und seinem Vlone.-Spiele die grösste Theilnahme der Versammlung sich erworben hat. Es heisst unter Anderm: Hätte Hr. Gross hier so viel Geld als Beifall geerntet, er wäre ein reicher Mann aus Nürnberg geschieden. —

Aus **München** schrieb man uns später über denselben Künstler: In dem vom thätigen und einsichtsvollen Hofmusiker Karl Schönche gegründeten philharmonischen Vereine und dann in einem eigenen im K. Odeon veranstalteten Concerte bewunderten wir den Violoncell-Virtuosen J. B. Gross; der Beifall war rauschend. Im Vortrage und in seinen Compositionen erkannten wir ihn als Meister, vorzugsweise in seinem bei Breitkopf und Härtel im Drucke erschienenen Concerte. — Das für Beethoven's Monument bestimmte grosse Concert musste bis nach Ostern verschoben werden, weil viele dabei mitwirkende Künstler an der Grippe litten.

In **Mainz** haben sich die Concerte, die früher dadurch bedeutend heruntergekommen waren, dass man dem Publikum keinen Sinn für Klassisches zutraute und ihm nur Modesachen gab, sich wieder gehoben. Vor einigen Jahren fing man an, von Neuem die Symphonie einzuführen, wozu mit Erfolg die D dur-Symphonie Beethoven's gewählt worden war. Nur spielen die Declamationen noch immer eine zu grosse, fast eine Hauptrolle, was der Musik nicht selten nachtheilig sein muss.

In **Bamberg** soll öffentlichen Nachrichten zufolge die Oper des Winters 1835 zu 1836 recht gut gewesen sein, im eben vergangenen Winter dagegen so gering, dass sie hätte zu Grunde gehen müssen, wenn sie nicht durch bedeutende Nachsicht und grossmüthige Unterstützung des Herzogs aufrecht erhalten worden wäre. Ein neues 3aktiges Melodram „Mazeppa" mit Musik vom Musikdir. Maurer fand man nur rauschend und für das Ihr berechnet, und behauptet, die vortrefflich dressirten Pferde Sr. Hoheit, die im Stücke vorkommen, wären das Beste gewesen.

Verbesserungen. Durch ein Versehen im Lesen des Wortes Feuille, wofür Feuille gelesen worden war, ist natürlich eine falsche Uebersetzung entstanden. Man habe die Güte, S. 50, Z. 10 v. u. anstatt „das Blatt" zu setzen: „die Laube". — Als von neuen Erfindungen im Orgelbaue gehandelt wurde, zeigte uns die Handschrift „Gueder-Balge", die allerdings etwas Neues gewesen wären, worauf es hier eben ankam. Wir erfahren aber, dass es heissen soll: „Cylinder-Balge", die wir schon kennen. Man verbessere also gefälligst das Wort, welches sich im vorigen Jahrgange S. 840 Z. 13 v. u. findet.

Zur Cantate Rinaldo, gedichtet von Göthe, componirt von J. P. Schmidt, welche unter den Preisbewerbungs-Compositionen von der K. Akademie der Künste zu Berlin belobend ausgezeichnet wurde, hat der Componist, der früher zur Introduction Motive aus Gluck's Armida gewählt hatte, nun eine neue, ihm selbst ganz gehörende und zum Werke völlig passende geschrieben. Sie nimmt sowohl auf den heroischen Charakter des Rinaldo, als auf dessen weichliches Versinken in liebende Träumereien geziemende Rücksicht und ist nicht lang gehalten. Ueber das Werk ist S. 64 gesprochen worden. — Noch hat vor Kurzem der thätige Mann die Sonate pathétique von Beethoven Op. 13 in eine Sinfonie pathétique für das Orchester arrangirt. Geschickt und erfahren ist die Arbeit. Nur hat es solches Arrangement immerhin mehr Gefahr, als irgend ein Auszug eines Orchesterwerkes für das Pianof.

Das geistliche Concert am Palmsonntage in **Dresden**, zum Besten der Wittwen und Kapellmitglieder im grossen Opernhause gegeben, bestand aus Händel's Messias und der C moll-Symphonie von Beethoven. Den ersten dirigirte Morlacchi. Die Solopartieen sangen Mad. Schröder-Devrient, die Dlle. Schneider, Wüst und Botgorschek, die HH. Zezi, Wächter und Risse. 308 Musiker wirkten zu einem trefflichen, tadellosen Gelingen, unter ihnen 55 Sopranistinnen. In der C moll-Symphonie (von wem dirigirt, wurde uns nicht gemeldet) kamen einige Fehler in den Hornstimmen vor. Die Einnahme betrug 1558 Thaler.

Rom, Fioravanti und Morlacchi. Das Kapitel der St. Peterskirche in Rom hat einstimmig den Kapellmeister Morlacchi zum Nachfolger des todtkranken Fioravanti designirt und den ersten befragt, ob er den Ruf annehmen wolle; dieser aber hat die Einladung abgelehnt. Der Gehalt besteht in 15 Scudi monatlich nebst freier Wohnung, die Verpflichtung in der Direction aller geistlichen Musiken an hohen Feiertagen.

Zur Disposition der neu zu erbauenden Orgel in **Wismar** ist noch hinzuzufügen, da keine Kosten gescheut werden sollen, um ein vorzügliches Werk zu erhalten: im Pedale Principal 32' und Bombarde 16', als mittelstarke Zungenstimme zu mittelstarker Registrirung. — Zum Hauptwerke: Cymbel, 3fach, von 1, 1½ und ½. — Noch ist hinzuzufügen, dass Principal 32' von englischem Zinn in die Pedaltöne kommt, Principal 16' von Holz in die Fronte des Hauptwerkes, so wie in die Fronten der übrigen beiden Manuale Pr. 8' von C an zu stehen kommt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

in den weiten Hallen auch überall verstanden würde. Mara übernahm die erste Partie, und übertraf nicht nur alle Forderungen, sondern auch alle Erwartungen. Kein Ton, selbst keine Sylbe der Worte entging den Aufmerksamen auch in den entferntesten Ecken. Die Würkung, die sie vornehmlich durch die Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebet, im Messias, und durch einige ähnliche hervorbrachte, ist wahrer Triumph, nicht nur für die Künstlerin, sondern auch für die Kunst selbst.

Und hier ist auch der Tempel, in welchem sie einzig stehet, und, besonders so lange die Sängerinnen von Talent den Weg verfolgen, auf dem sie jezt alle wandeln und mehr oder weniger wagen und schwanken — einzig stehen wird. Hier hatten ihr mächtiges Organ, ihr energischer Charakter, ihr poetischer Geist und ihre gründliche Wissenschaft freyen und grossen Spielraum; hier galt es kein Amüsiren, auch kein zartliches Ansprechen, leises Rühren und gelindes Reizen, sondern ein kraftiges Erfassen, Erheben und in der Erhebung fest halten. Das vermochte Mara, und hier wollte sie nichts als das; hier verschmähete sie alle die Künsteleyen, die ihr zu Gebote standen, und meynte, man müsse alles Mögliche leisten können, aber nur das Beste leisten.

Ich thue mir mehr auf das zu gut — sagte sie vor etwa sechszehn Jahren zu einem berühmten Manne, der sie in der Paulskirche hatte singen hören und ihr seine Bewunderung bezeigte; ich thue mir mehr auf das zu gut, was ich durch Verleugnung meiner selbst geleistet habe. Ich habe beygetragen, was nur in meinen Kräften stand, um das Handelsche Werk zu verherrlichen: für mich selbst hab' ich eigentlich gar nichts gethan und mag nichts thun. So sollten sie es Alle machen —

Aber der Künstler will denn doch auch Beyfall vom Publikum —

Allerdings; ich kenne nichts Drückenderes bis zur Vernichtung, als vor diesem auftreten zu müssen und nur immer Gleichgültigkeit zu finden —

Und dennoch sollte er nichts eigentlich um dieses Beyfalls, und also um seinetwillen thun?

Er hat es nicht nöthig: der Beyfall kömmt ihm gewiss, wenn er wirklich etwas Vorzügliches leistet —

Der Beyfall der Kenner —

Der Beyfall Aller, wenn auch nicht auf den ersten Moment —

Und die Kenner sind gewöhnlich nicht eben laut —

Bis die Verkehrten laut werden. So hab' ichs wenigstens überall gefunden, und dabey werd' ich immer bleiben — —

Kein Virtuos, der nicht auch als Mensch etwas Bedeutendes ist, und zum Wohlfahrtsausschuss des Geschlechts gehört, wird solche Maximen sich zu eigen machen und ihnen immer treu bleiben. Mara blieb ihren Maximen immer treu; auch darin, dass sie von der Zeit an, wo sie (— das Publikum noch nicht,) fühlte, sie vermöge nicht mehr allen Forderungen ihrer selbst an sich Genüge zu leisten, sich zurückzog und seitdem in anständiger Ruhe lebt.

Das wird zugleich genug seyn, sie auch als Weib zu charakterisiren. Wer durchaus noch kleine Einzelnheiten von ihr, in diesem Betracht, wissen will: für den mögen noch wenige Zeilen hier stehen. Mara ist immer mehr männlich, als weiblich gewesen; hat sich nie ganz in das, was eine Frau, ohne andere Verdienste, als weibliche, liebenswürdig macht, finden können oder finden mögen: hat sogar ihre, zwar etwas kleine, doch interessante Figur, besonders in frühen Jahren, über die Gebühr vernachlässigt; hat es, wenigstens in Deutschland, nicht besser gemacht mit gar vielem, was von der Konvention für den gesellschaftlichen Umgang (der vom geselligen zu unterscheiden ist) vorgeschrieben wird; hat in alle ihrem Thun und Treiben zwar ihr Köpfchen für sich gehabt, ist aber dennoch gern

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. № 15. 1837.

Der Minnesänger.

Der Minnesänger. Musikalische Unterhaltungsblätter. Dritter Jahrgang. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 1836. in Fol. Pränumerations-Pr. 6 Fl. oder 3 Thlr. 8 Gr. Sächsisch.

Die Entstehung, Einrichtung und den Zweck des Unternehmens haben wir in unsern Blättern 1835 S. 723 dargelegt. Einrichtung und Tendenz haben sich nicht geändert. Das Ganze zerfällt in Text (Erzählungen, Lebensbeschreibungen, Notizen etc.), meist aus Andern gezogen, und in Compositionen für Gesang und Klavier oder Guitarre. Nach der ersten erzählenden Beschreibung von J. D. Anton, dem Redacteur, „Der Christbaum" betitelt, scheint der Inhalt ernster, als früher, wenigstens im Gemüthe des Herausgebers, sich zu gestalten: allein er fügt sich bald wieder den Anforderungen der Unterhaltung und entnimmt dieses Mal den meisten Stoff aus französischen Blättern. Gleich in No. 2 beginnt die Geschichte Giov. Battista Lulli's, nach Castil Blaze anziehend genug erzählt, aber auch so ausgeputzt, als man dies schon kennt. Durch solche und ähnliche Erzählungen, die jetzt von Neuem überaus beliebt werden, muss freilich der oft genug ausgesprochene Satz dreifache Bedeutung erhalten: Die Geschichte ist eine grosse Lüge. Ein unglückseliger Satz, welcher der Geschichte aufbürdet, was nur frevelnder Unterhaltungssucht gebührt. Dennoch kann man aus dieser Erzählung Manches lernen, was wahr ist, aber in allen bisherigen teutschen Lebensbeschreibungen Lulli's, die neuesten nicht ausgenommen, anders oder gar nicht steht. Die damaligen Opernsänger sind dabei mit Namen aufgeführt. Es heisst unter Anderm: „L. hat drei Revolutionen herbeigeführt, denn er gab der Königl. Kapelle ein Orchester, Tänzerinnen (bisher nur Knaben) dem Theater und vereinigte die Schlag- und Blasinstrumente mit den Violinen, mit welchen allein man damals die Symphonieen (das heisst die Ouverturen, sogar die Ritornellen) ausgeführt hatte." Dennoch hatte nicht sowohl sein musikalisches Talent, als vorzüglich seine Gabe, komische Scenen zu improvisiren, ihn zum Liebling des Hofes gemacht. Den Freuden der Tafel war er nicht wenig ergeben. Das Uebrige ist bekannt. Auch ist es in unsern Blättern schon angezeigt worden, dass ihm Castil Blaze die Composition des God save the King zuschreibt, worüber wir in einem eigenen Aufsatze sprechen wollen. — Das Leben der Angelica Catalani ist aus der Revue mus. genommen, die im vorigen Jahre sich mit der Gazette mus. dem Titel nach verbunden hat, eigentlich aber eingegangen ist. Concerte in Aegypten durch die St. Simonisten sind aus demselben Blatte genommen. Wir haben längst von David's Musik in Alexandrien berichtet. Das Leben der Giulia Grisi ist ebenfalls aus dem Französischen übersetzt; desgleichen die Musik in China; Alles nach Amiot, aber zu flüchtig und nicht in genau geschichtlicher Entwickelung. Die Tonleiter von 7 Tönen wird angegeben: f g a b c d e. — Dass zuweilen eine Terz angeschlagen werden soll, (s. B. f g a b c), habe ich in Amiot und sonst in ältern Darstellungen nie gelesen; wohl aber ausdrückliche Versicherungen, dass nie eine Verbindung mit einer Terz gehört werde. — Amiot und die Alten behaupten stets: Die Chöre werden nur unisono und in Octaven gesungen. (Man vergl. G. W. Fink's Erste Wanderung der ältesten Tonkunst.) — Die chinesischen Notenzeichen sind Hieroglyphen für sich, die keine Analogie mit den Sprachzeichen haben. — Solche Gegenstände, in Unterhaltungsblätter, wie in das kurze Bett des Prokrustes, gedrängt, schaden weit mehr, als man zu glauben schreint; und doch liegt der Nachtheil vor Augen! Man nimmt das Seltsame aus den Erscheinungen heraus, stellt es oft noch seltsamer zusammen, als es der Wahrheit nach ist, ohne nur im Geringsten auf einige Entwickelung in der Zeitfolge zu achten, gibt dadurch nur etwas Verworrenes, wenn keine Gedanken, sondern nur etwas Gedächtniss nöthig ist, und macht die Leute wähnen, sie lernten etwas daraus und wüssten dann etwas. Dadurch wird der Oberflächlichkeit,

der Gedankenleerheit und der Anmassung Thor und Thüre geöffnet. Im Grunde unterhalten auch solche Dinge nicht einmal; die Leser aber, die gern ohne Mühe und Geistesanstrengung etwas wissen möchten, übernehmen die kurze Langweilung, um doch einen Schein des Wissens zu erlangen, wodurch auch das Beste nutzlos werden muss. — Dagegen ist „Paganini aus ärztlichem Gesichtspunkte beurtheilt" wieder passend ausgeschrieben. Sein Freund, der durch Untersuchung der Stimmorgane des Menschen bekannte Bennati, schreibt ihm eine angeborene ausserordentliche Reizbarkeit der Nerven und der Haut zu; die Dehnbarkeit der Gelenkbänder der Hand ist so gross, dass die Hand noch einmal so gross werden kann (das ist stark!); seine linke Schulter ist um einen guten Zoll höher als die andere; die Ohren stehen sehr ab, die Muschel derselben gross und tief, der Rand stark ausgehöhlt; er hört sehr fein und aus grosser Ferne. — „D Ideal", eine skizzirte Novelle (die nur beschreibende Erzählung ist) vom Herausgeber, wäre hier an der Stelle, wenn sie weniger trocken und nicht so weitschweifig bildernd wäre trotz der Kürze. Orzmud ist doch wohl ein Druckfehler? Wegen der Lückenhaftigkeit ist der Erzähler entschuldigt oder verklagt, denn durch 4 Blätter ist sie zu lang oder zu kurz. Ansprechender ist die ausgeführte Anekdote: „Ein Benefizint und Rubini in Calais", abgleich etwas geschwätzig und manchmal unteutsch, z. B. „die neuen Stiefel" (ohne n). Die Anekdote ist abermals aus dem Französischen entlehnt, so wie „Der Bruder des Rameau (nämlich Claude, der Organist der Kathedrale in Dijon, der Vaterstadt der Familie)", dessen seltsame Rede vor Gericht wegen unrechter Besteuerung hier zu lesen ist. Er starb in Autun 1761. — Die Rede des Commercienrathes Erdmantel über die (ökonomische) Nutzbarkeit der Musik, auch nach dem Französischen, mag mit unterlaufen, desgleichen „Der Zögling des Conservatoriums", eine unglückliche Frauenzimmer-Erzählung. Die Parodie der Kapuzinerpredigt ist schon besser. „Der Fortschritt der Kunst" ist ein Bruchstück aus Baillot's neuer Violinschule, etwas dichterisch. Die Humoreske „über den Vorzug der Kochkunst vor der Tonkunst" ist sehr flach und doch gesucht; wieder aus dem Französischen, woraus das Meiste genommen ist. Unter den Notizen zeichnen wir eine aus: Vaudeville kommt her von *voix de ville* im Gegensatze zu *voix de cour*. — Die Anekdote, Festspiel in Givet überschrieben, wo in Gegenwart des in Givet geb. Mehul dessen Oper Joseph angekündigt und ohne Musik gegeben wird, füllt mit einigen Notizen ein ganzes Blatt. Ursprung der Oper in Italien, ein Fragment nach dem Französischen, bringt das Allbekannte nicht sehr deutlich und genau, überschreitet sich sogar so weit, obwohl in 2 Blättern abgethan, dass es Gretry, Rossini, Zingarelli und Spontini mit namhaft macht. — Nach Sacchini's Biographie liest man die Akademie der Blumenspiele in Toulouse, wo die Gesellschaft der 7 Troubadours von Tolose 1324 zuerst alle Dichter der Provinzen einlud und dem Verf. des besten Gedichts ein goldenes Veilchen versprach, was Arnaud Vidal von Castelnaudary erhielt. Seitdem erneute sich das Fest stets im May. In der Folge wurden eine wilde Rose, eine Ringelblume und eine Amarante beigefügt. 1346 wurde der schöne Garten im Kriege mit England zerstört, die Gesellschaft versammelte sich im Stadthause und das Fest artete in üppige Mahlzeiten aus. 1694 erhielt die Gesellschaft vom Könige neue Rechte und eine Unterstützung von 1400 Fr. jährlich, was 1773 bestätigt wurde. Das missfiel den Municipalbeamten, es entstand Streit und die Spiele nahmen 1791 ein Ende. 1806 wurden sie wieder hergestellt mit mehren Preisvertheilungen. Die schönste Ode bekommt eine Amarante von Gold, und die beste (?) eine wilde goldene Rose etc. Besonders glänzend war die Sitzung am 3. Mai 1809. Seitdem werden sie jährlich gehalten. — Ferner wird von einer grossen Aufführung Beethoven'scher Werke in Darmstadt zum Besten des zu errichtenden Beethoven-Monumentes erzählt, wobei wir uns jedoch wundern, dass bis jetzt von nicht wenigen Kunststädten noch nichts dafür geschehen ist. — Eine neue Humoreske „Phantasie und Verstand" stellt die erste unter dem Bilde eines edlen arabischen Rosses, den andern unter dem Bilde eines langsamen Mastochsen vor. (So wird hier auch gehörnert?) — Ueber Gomis, die Malibran, über Musik und Tänze der Hottentotten etc. — Aus diesen Umrissen wird Jeder deutlich sehen, was er in diesem Bande des Minnesängers zu suchen hat. Jeder Bogen liefert nun noch einen kleinen Gesang mit Begleitung des Pianof. und der Guitarre, jedes Instrument einzeln nach Belieben; da gibt es Lieder, Romanzen, teutsche und französische, die letzten auch übersetzt, Ständchen, Barcarolen, Canzonetten und wieder Romanzen, meist leicht zu singen und zu spielen, von mancherlei Inhalt und Gehalt; die Componisten sind: *J. B. Arbin* (lieferte 2 Nummern und manche Uebersetzung der Texte); *Adolph Adam* (1 N.); *K. Abenroider* (1 N.); *Aug. Andrade* (2 N.); *Amedée de Beauplan* (1 N.); *Edouard Bruguière* (1 N.); *H. C. Focke* (1 N., holländisch u. teutsch); *C. Götze* (1 N.); *A. F. Hesse* (2 N.); *Théodore Labarre* (3 N.); *Franz Lachner* (3 N.); *Lindpaintner* (2 N.); *C. Löwe* (2 N.); *P. Mosini* (1 N.); *F. Musini* (4 N.); *Heinr. Marsch-*

nor (1 N.); *F. J. Messer* (1 N.); *Aug. Panseron* (2 N.); Maelle *Loisa Puget* (2 N.); *A. Reissiger* (1 N.); *Jul. Riets* (1 N.); *A. Romagnesi* (2 N.); *Frdr. Schneider* (1 N.); *F. Schreinert* (1 N.); *A. Spaeth* (4 N.); *L. Spohr* (1 N.); *N. Stössel* (1 N.); *Wenzel Joh. Tomaschek* (4 N.); *E. Troupenas* (1 N.); *E. Voisel* (1 N.). — Man sieht, dass für Mannigfaltigkeit möglichst gesorgt ist, dabei meist für leicht Unterhaltendes, wie in dem vorigen Jahrgange.

Gregor auf dem Stein.

Legende in 3 Abtheilungen, gedichtet von Franz Kugler, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte componirt v. C. Löwe. Op. 38. Sechste Legendensammlung. Ebendaselbst. Pr. 2 Fl.

Für Alle, die im Geschmacke am Grausenerregenden weiden und von Schauern sich gern die Brust durchwühlen lassen, muss diese Legende etwas höchst Erwünschtes sein. Das Gedicht, wie im Edelmuth anhebend, zum Glück der Liebe und in und aus diesem in Geisterhaftes und in Schrecknisse wüster Art des Lasters und des Schicksals stürzend, ist im Entsetzen spannend, quälend. Die Composition hat dies nach gekannter Weise des hierin anerkannten Tonsetzers in unheimlicher Steigerung treffend gehalten; selbst in ganz alltägliche Tongänge spukt der schleichende Geist des Grausens hinein, der uns bis in die Oede des Mangels und bis an die Grenze der Busse begleitet. Und im 5. Abschnitte sehen wir uns in das heilige Rom versetzt und den büssenden Gregor als dreifach Gekrönten auf dem Stuhle der Macht. Fromm und mit Absolution der reuig pilgernden Königin, auch dies gut getroffen, endet die Legende, die demnach ganz zeitgemäss, wenn auch nicht für uns ist. Sie ist aber, was sie sein will, gehalten, eigenthümlich, folglich gut.

Goethe's Paria.

Gebet, Legende, Dank, für eine Singstimme m. Begl. des Pianof. componirt von C. Löwe. Op. 38. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Den Text kennt man. Die Musik zum Gebet ist eigenthümlich, dumpfkräftig, keckbittend, wie es dem Paria zusteht. Gut für eine volle Männerstimme. Der Anfang der Legende, zart spielend und fremd lieblich, wird einer weiblichen Stimme wohlstehen bis an das Lento depassionato S. 14, wo die Männerstimme wieder eintritt. Die Worte des Sohnes werden von einer andern Stimme eine gute Wirkung thun. Vom All.: „Sohn, o Sohn!“ würde wieder die Frauenstimme den Gesang bis an das Ende der Legende übernehmen, wenn nicht das Ganze von einer Stimme vorgetragen werden soll, was weder dem Componisten noch der Composition entgegen ist. Wir würden jedoch einen wechselnden Vortrag vorziehen. Ein solcher Text verlangt durchaus eine wundersam fremdartig tönende Weise, und diese ist gegeben. Dazu wird der Gesang vom Instrumente mehr umspielt als begleitet, bald brillant, bald abgerissen, wie dies in den vorzüglichern Balladen dieses Componisten immer der Fall ist. Der Dank des Paria, von einer kräftigen Männerstimme vorzutragen, ist so beharrlich festen Muthes, nur durch die Stellung in Desdur gedrückt und am Schlusse niedergezogen, wie es hier von Bedeutung ist. — Der Geschmack für solche Balladen, wie die beiden geschilderten, lässt sich denen, die den Inhalt wenig musikalisch finden, schwer geben, aber auch denen, die sich dafür gestimmt fühlen, noch weniger nehmen, was wir auch nicht wollen. Keine von diesen Balladen, weder Gregor auf dem Stein, noch der Paria, ist leer; beide sind eigenthümlich; so wähle Jeder, was ihm angemessen ist. Ob einem Einzelnen die Art gefällt oder nicht, darauf kommt im Grunde nichts an; wenn sie in sich selbst ein Ganzes bildet, was sich lebendig regt, so muss es von ihr heissen, wie der Paria vom Brama singt: „Denn du lässest alle gelten.“

Literarische Notizen.

Praktischer Leitfaden für Lehrer beim Gesangunterrichte in Schulen. Ein *Versuch*, die Gesanglehre nach Noten in entwickelter (Pestalozzischer) Methode eben so möglichst zu vereinfachen, als fest zu begründen; ein *praktischer Beweis*, dass das Singen nach Noten leichter und gründlicher gelehrt und gelernt werden kann, als nach Ziffern; und ein *Mittel*, eine gründliche Einsicht in das gesammte melodische Tongebiet zu erlangen. Verfasst von *J. Gottlob Fischer*, evangel. Schullehrer in Grabig bei Gross-Glogau. Glogau, bei Carl Flemming. 1836. S. XXII und 170 in 8. Pr. 12 Gr. netto.

Der Verf. meint es mit der Kunst gut, schreibt meist deutlich und warm, declamirt aber öfter zu viel, namentlich in den Hauptstücken vom musikalischen Ausdrucke und in der Lehre vom Vortrage, die er auch musikalische Geschmackslehre nennt. Im Notentreffen lässt er nach dem Grundtone die Octave, dann die 5 und endlich die Terz einüben; darauf die Sexte und

Quarte, endlich die Secunde und Septime, was er später eine harmonische Tonleiter nennt, worauf er erst die Töne der Reihe nach durch die Octave singen lässt. Die chromatische Tonleiter nennt er die allgemeine ohne Grund; er hätte sie eigentliche nennen sollen, da alle Stufen in ihr gleichmässige sind. Im Geschichtlichen, was zuweilen vorkommt, bringt er nur das Alltägliche, was oft falsch ist; im Praktischen ist er besser zu Hause und zeigt Belesenheit. Neben manchem Verfehlten steht manches Gute. Für Schullehrer ist das Buch zu empfehlen; es ist gut, wenn es auch nicht zu den allerbesten gehört.

— ——

Abhandlung über Klavier-Saiten-Instrumente, insonderheit der Fortepiano's und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung und Stimmung. Ein nothwendiges Handbuch für Organisten und Schullehrer, Orgel- und Instrumentenmacher, überhaupt für jeden Besitzer und Liebhaber dieser Art Metallsaiten-Instrumente. Von *Christ. Friedr. Gottl. Thon.* 2te durchaus umgearbeitete, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit Zeichnungen und Notenblättern. Weimar, bei Bernh. Frdr. Voigt. 1836. S. XII u. 172 in 8. 2½ 18 Gr.

Die erste Auflage erschien 1817. Da nun seitdem an diesen Instrumenten so Vieles verbessert worden ist, war eine gänzliche Umarbeitung durchaus nothwendig, wenn das Buch mehr als geschichtlichen Nutzen haben sollte. Der Verf. hat selbst geschen und das Neue beachtet. Löblich ist es, dass er selbst angibt, er habe die Abhandlung des *Dr.* G. Schilling „Fortepiano" im Universal-Lexikon der Tonkunst (das nun bis N vorgeschritten ist) mannigfach benutzt. Desgleichen findet sich hier auch eine Uebersetz. des Schriftchens v. C. Montal: *Abrégé de l'art d'accorder soi-même son Piano, déduit des principes rigoureux de l'Acustique et de l'Harmonie etc.* Paris, 1834. S. 28 mit 4 Stimmtafeln.

Für unsere teutsche Stimmkunst wird das Schriftchen nicht viel helfen. Dennoch ist es bereits von J. E. Häuser unter folgendem Titel übersetzt worden:

Kurze fassliche Anweisung zum Stimmen des Fortepiano. Quedlinburg und Leipzig, 1835.

In dieser Uebersetzung sind noch einige Stellen aus einer andern italien. Abhandlung des Prof. M. G. di Roma aufgenommen worden, die gleichfalls wenig Erhebliches bringen. — Man findet aber dasselbe zu vielem Nothwendigen, was schon der Titel angibt, im Buche des Hrn. Thon, das Vielen nützlich sein wird. — Eine, leider sehr gewöhnliche teutsche Versündigung hat sich der Verf. doch zu Schulden kommen lassen. Auf das minder Wichtige, was von Ausländern im Fache des Stimmens geleistet wurde, hat er Rücksicht genommen, nur nicht auf das, was in unserm Vaterlande dafür geschah. So hat er die neue Stimmungsmethode des Hrn. Heinr. Scheibler, von dessen Schriftchen hierüber wir öfter sprachen, auch nicht mit einem Worte erwähnt, so wichtig und neu die Sache auch ist. Es gereicht uns zum Vergnügen, über den erwünschten Fortgang dieser sichern Art des Stimmens nach den Angaben dieses denkenden Mannes zu dem schon bekannt Gemachten noch Folgendes mitzutheilen:

Der uneigennützige Erfinder hat zur Verbreitung seines Verfahrens vor Kurzem wieder ein Schriftchen unter dem Titel drucken lassen:

Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelstimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stössen. Von *H. Scheibler* in Crefeld. 26 S. in 8.

Es enthält Berechnungstabellen der mathematischen Tonleitern und der Berechnung von Kirnberger, welche verworfen wird; darauf der gleichmässigen Temperatur (gleichschwebenden), welche unberechenbaren Hindernissen unterliegt und nicht einmal wie das andere Mal gelingen kann, während die mathematische durchaus unausführbar ist. Im Besprechen dieser Erfahrungen und Darlegungen wird gesagt: „Diejenigen, welche nach 6 oder 12, nach dem Tonmasse (unter des Vf. Anleitung und nach seiner Angabe) verfertigten Gabeln einen Flügel sorgfältig stimmen, werden durch ihr eigenes Gehör belehrt werden, dass sie früher nie eine correct gleichschwebende Temperatur gehört haben. Obgleich das feinste musikal. Ohr sie nicht *finden kann*, so erkennt es ihre Gegenwart doch gleich an, wenn sie einmal da ist." Zu den frühern anerkannten Zeugnissen für diese Stimmungsart (Spohr's, Neukomm's, Cherubini's, Moscheles, Ries) kommt hier noch der Ausspruch des mannigfach gebildeten Hrn. M. Hauptmann in Cassel hinzu, welcher schreibt: „Ich freue mich sehr über den Besitz dieser Gabeln. Ich habe gleich am ersten Tage nach ihrem Empfange mein Instrument darnach gestimmt, und es ist jetzt nach 3 Wochen noch reiner und wohlklingender, als es je aus den Händen des besten Klavierstimmers gekommen ist u. s. w." — Wer wollte nicht begierig sein, sich selbst davon zu überzeugen? Der Erfinder dieser Methode, welcher noch ganz besonders wünscht, dass auch Orgeln darnach gestimmt werden, wozu er in diesem Schriftchen Anleitung gibt, verdient die beste Aufmerksamkeit und wird wohl in seinem Vorworte nicht vergeblich sagen: „Die Sicherheit und Einfachheit des Verfahrens, verbunden mit der Unzulässig-

keit der gewöhnlichen Temperatur, werden hoffentlich bald Theilnahme erwecken. Zur Beseitigung aller Zweifel möge man wissen, dass die sämmtlichen Kirchenorgeln Crefeld's so gestimmt sind." — Das hier angezeigte kleine, aber wichtige Buch ist nicht auf dem Wege des Buchhandels zu bekommen; es sind davon nur 50 Exemplare gedruckt worden, die nur vom Verf. desselben an solche ausgegeben werden, die an der Sache gebührenden Antheil nehmen. Wer es daher wünscht, thue bald dazu und wende sich geradehin an den Hrn. Erfinder, welcher sich im Vorworte so ausspricht: „Der Hauptzweck dieser Mittheilung ist, diejenigen, welche sich Stimmgabeln von hier kommen lassen, dafür zu interessiren, dass auch Versuche gemacht werden, die Orgel nach meinen Angaben zu stimmen. *Zu dem Ende lasse ich jedes Stimmkästchen unentgeldlich mit 2 Stimmringen und dieser kleinen Abhandlung versehen, überzeugt, dass man, wenn man den Erfolg der Stimmung des Flügels nach Gabeln kennt, auch wünschen wird, den der Orgelstimmung zu hören.*" — Nach dieser neuen Stimmungsart des Hrn. Scheibler übte sich unter Andern, sowohl als Pfte- wie als Orgelstimmer, Hr. Wortmann ein und unternahm am Ende des vorigen Jahres eine Reise nach London, wo er auch, um seiner neuen Kunst Eingang zu verschaffen, im December anlangte. Vom Erfolge des Unternehmens können wir im kürzesten Auszuge Folgendes mittheilen:

Nachrichten aus London über die neue Stimmungsart des Herrn Heinrich Scheibler, durch Ausführung des Herrn Wortmann.

Hr. Wortmann suchte zuvörderst die Bekanntschaft des Hrn. Moscheles, welcher bald in die englischen Zeitungen eine empfehlende Anzeige einrücken liess unter der Ueberschrift: *Neue Erfindung, ein Pianof. und eine Orgel ganz vollkommen rein zu stimmen.* „Ich hatte die Freude, die Bekanntschaft des Hrn. Wortmann aus Crefeld, Prof. der Musik und Componisten, zu machen, welcher nach London gekommen ist, einem lange gefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, nämlich Piano's und Orgeln nach der neuen Erfindung des Hrn. Scheibler zu stimmen. Ich ersuchte Hrn. W., meinen Flügel zu stimmen, und muss gestehen, dass der Erfolg weit über meine Erwartung ging. Es ist die Stimmungsart so sicher und unfehlbar durch mathematische Berechnungen, dass dem feinsten Ohre nichts zu wünschen übrig bleibt, und ich halte es für meine Pflicht, das musikal. Publikum auf diesen Mann dringend aufmerksam zu machen. Der Erfolg wird Jeden lehren, wie ausserordentlich fein das Ohr dieses Mannes ist." (Unterz. Moscheles.) — Nach und nach hatte Hr. W. das Glück, viele einflussreiche Männer für sich und seine neue Stimm-Methode zu gewinnen. Die nächste überaus wichtige Bekanntschaft gewann er an dem im Musikalischen besonders viel vermögenden Lord Burghersh, dem Schwager des Herzogs von Wellington; darauf lernte er den Director der K. musik. Akademie Hrn. Potter, den Baron Smart, den Director der Oper Hrn. Benedict, den Director der italien. Oper Hrn. Prizzi etc. kennen und gewann sie sämmtlich durch seine Leistungen. Und so fängt denn die neue Art zu stimmen nach Hrn. Scheibler's Berechnungen und Gabeln bereits an, in London grosses Aufsehen zu machen und nicht wenig durchzugreifen. Möge man sich auch in Teutschland, dem Vaterlande des Erfinders, darum mühen und sie einer allgemeinen Aufmerksamkeit würdigen. *G. W. F.*

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Als Bravourspieler liessen sich in der letzten Abtheilung unserer Abonn.-Concerte, und zwar Keiner ohne Beifall, hören: 1) ein junger, etwa 21jähriger Engländer, welcher sich den Winter hindurch hier aufhielt und eine Zeit lang unter Hrn. *Dr.* Mendelssohn-B. Composition studirte, Hr. William Sterndale Bennett, in einem selbstcomponirten Pianof.-Concerte (C moll), welches, wie sein fertiges Spiel und sein schön betonender Vortrag, lebhaft ansprach. Später wurden wir noch von ihm und dem Hrn. Musikdir. *Dr.* M.-B. mit Hommage à Händel von Moscheles erfreut. Im ersten Theile hatte Hr. M.-B. mit seinem eigenen, schon durch frühern Vortrag bekannten und ausserordentlich beliebt gewordenen Pianof.-Concerte den rauschendsten Beifall eingeerntet. Unsern Dank gewann er sich auch noch durch den Vortrag eines uns bis jetzt unbekannten, nur im MS. vorhandenen Concertes für den Flügel (Dmoll) von Seb. Bach, ein wunderbar mit den Streichinstrumenten verwebtes, höchst interessantes Werk, das freilich nicht alle Hörer gleichmässig ansprechen konnte, aber mit starkem Applaus anerkannt wurde. Ueberhaupt war dieses Concert, das 19te, ein durchaus klassisches, dass wir uns nicht enthalten können, das Programm desselben ganz herzusetzen: Ouverture zu Iphigenia in Aulis von Gluck; Cavatine, Recitativ und Arie aus Iphigenia in Tauris von Gluck; Concert für den Flügel von Seb. Bach; Finale des ersten Aktes aus Titus von Mozart, und zum Beschluss Mozart's Symphonie in C dur mit der Schlussfuge, das unsterbliche Vorbild und Muster aller Symphonieen. — Auf der Violine liess sich zum ersten Male im Saale des Gewandhauses hören Hr. Inten der jüngere, Mitglied unsers Orchesters, in einem Concertino von Kalkwoda und wurde beifällig aufgenommen. Hr. Concertmeister David machte uns die Freude, das vortreffliche Violinconcert No. 7 aus Emoll von L. Spohr wieder zu Gehör zu bringen, und führte

die schwierige Aufgabe so meisterhaft aus, dass der ganze Saal von lebhaften Dankesbezeigungen widerhallte. Den herrlichen Vortrag des Andante müssen wir als ganz ausgezeichnet schön und gediegen gefühlt noch besonders hervorheben. Im Benefizconcerte der Dem. Grabau hatte derselbe Meister Introd. und Variationen über ein Originalthema von seiner eigenen Composition vorgetragen, die nicht nur allgemein ergötzten und stürmisch applaudirt, sondern uns auch von Rennern als Composition gerühmt wurden. Wir waren nämlich durch Unwohlsein abgehalten, dem Concerte beizuwohnen. An demselben Abende hatte sich der Bruder der Concertgeberin, Hr. Andreas Grabau, in Variationen und Rondo von Dotzauer auf dem Violoncell mit verdientem Beifalle hören lassen. In einem Concertino von C. Heinemeyer erhielt unser zweiter Flötist Hr. W. Baake volle Anerkennung, nicht minder Hr. Wilh. Iaten in einem Concertino für das Fagott von Louis Maurer, desgleichen unser neuer tüchtiger Hoboist, Hr. Frdr. Diethe, in einer Composition von Iwan Müller, und im letzten Concerte bewährte unser Queisser seine Meisterschaft auf der Posaune in einem Concertino von C. G. Müller auf eine höchst glänzende und bewundernswerthe Weise, welcher stürmischer Beifall nicht entgehen konnte.

Von aufgeführten und meist höchst gelungen vorgetragenen Ouverturen sind zu nennen: eine neue zum Drama Fernando von F. Hiller, ging spurlos vorüber; ich habe sie beachtenswerth gefunden; zu Wilh. Tell von Rossini, mit Beifall, was von allem zu verstehen ist, wo nichts weiter bemerkt wird; zur Euryanthe von C. M. v. Weber, wird stets sehr ausgezeichnet; Phantasie über Raupach's mythische Tragödie „Die Tochter der Luft" in Form einer Concert-Ouverture, componirt von L. Spohr (MS.), Einzelne applaudirten (ich auch), drangen aber nicht durch; zum Sommernachtstraum von F. Mendelssohn-B., wie immer mit freudiger Aufnahme; zur Oper „Der Besuch im Irrenhause" von J. Roseuhain (MS.), sprach an; sehr lebhaft die Ouverture zum Freischütz; die neue Ouverture zu Byron's Gedicht „Parisina" von dem talentvollen W. Sterndale Bennett, die wir krankheitshalber nicht hören konnten, erhielt Theilnahme und lebhafte Anerkennung; am meisten von F. Mendelssohn-B. die Ouverture zu den Hebriden.

An Symphonieen wurden ausgezeichnet gut gegeben: No. 4 in Bdur von Beethoven; No. 1, Esdur, vom Kapellm. Jos. Strauss, dieselbe, welche bei der vorjährigen Concurrenz in Wien den zweiten Preis erhielt. Sie gefiel nicht; man fand in jedem Satze zu viele Nachahmungen Anderer und in jedem andere, also keinen symphonischen Charakter. Die Instrumentation zeigte von Erfahrung und Gewandtheit. Im Grunde stimmte man stillschweigend mit dem Ausspruche überein, dass dieser geschickt instrumentirten Symphonie der mangelnden Charaktereigenthümlichkeit wegen nicht der erste Preis zuerkannt werden konnte. Im nächsten Concerte folgte die Pastoralsymphonie Beethoven's zu allgemeiner Freude. Haydn's meisterliche Symphonie in Ddur erquickte die Kenner und den grössten Theil des Publikums; die Ausführung derselben war reizend zu nennen. Abermals wurde uns ein neues symphonisches Werk von L. Hetsch (noch MS.) vorgeführt und gut dargestellt. Ob sich auch einige wenige Hände dafür in Bewegung setzten, so gefiel sie doch im Allgemeinen noch weniger, als das Werk von Jos. Strauss; man fand sie zu bürgerlich. Im 18. Concerte erregte der von Hrn. Eduard Marxsen gewagte Versuch, Beethoven's berühmte Sonate für Pianof. und Violine Op. 47 in eine grosse Orchestersymphonie umzuwandeln, unsere ganze Aufmerksamkeit. Sobald man sich im Ganzen für ein solches Unternehmen erklärt, wird man nur zu wünschen haben, es mögen Alle, die dergleichen Bearbeitungen liefern, darin sich so gut bewähren als Hr. Marxsen, welcher seine Aufgabe trefflich löste. Nur damit war Niemand zufrieden, dass er einen Satz aus einem andern Beethoven'schen Werke eingeschoben hatte, um einen vierten nach Gebrauch in Symphonieen zu erhalten. Allein dieser 4. Satz (Scherzo) störte und schadete dem Ganzen offenbar. So lobenswerth und schön gerathen wir auch Hrn. M.'s Arbeit nennen müssen, so hören wir doch die Sonate, von zwei guten Spielern vorgetragen, viel lieber; in der vollen Orchesterarbeit geht doch mehr geistige Kraft und noch weit mehr Reiz verloren, als auf irgend eine Behandlungsart durch die grösste Masse gewonnen werden konnte. — Mozart's Symphonie mit der Schlussfuge kann nicht prachtvoller ausgeführt werden, als sie diesmal gelang. Man fühlt sich grösser nach einem solchen Werke. Uns ist sie der Preis und die Krone aller symphonischen Herrlichkeit. Sie begeisterte. — Den Beschluss der diesmaligen Abonnement-Concert-Unterhaltungen machte die gewaltige und wundersame Symphonie mit Chören über Schiller's Ode an die Freude, von Beethoven. Eine riesenmässige Arbeit in jeder Hinsicht, die sehr gut von Seiten des Orchesters und der Sänger vollbracht wurde; die Gesangpartie so genommen, wie wir es für das Beste halten, nicht so schnell, dass die Töne über und unter einander stürzen. So hoch wir und das ganze hiesige Publikum Beethoven's Genialität verehren und lieben, so kann doch kein Wahrheitliebender leugnen, dass alle übrige Symphonieen dieses grossen Todten weit allgemeinern und tiefern Eingang haben, als diese letzte Gewalt. Immer noch, ja immer unumwundener sind hier zwei Parteien, eine, die dieses Werk für das höchste hält und mit enthusiastischer Verehrung es aufnimmt, und eine andere, die sich stellenweise dadurch verwundet fühlt und es nicht zu ihrem Lieblinge erwählen kann. Mich selbst überfällt bei jeder Anhörung ein immer tieferes, unbezwingliches Weh, das von den Tönen selbst nicht im Geringsten erzeugt wird; ich müsste heucheln, wenn ich nicht gestehen wollte, ich sehe den auch in seinem Ueberschwenglichen genialen Mann hierin über der Grenze des menschlich Schönen und rein Erhabenen. Ob ich hierin Recht oder Unrecht habe, wird die Zukunft lehren; genug, ich mag weder grösser noch kleiner erscheinen, nur wahr und weiter nichts. So viel ist jedoch gewiss, dass ich jetzt nicht mehr der Einzige bin, der so denkt und fühlt.

Noch haben wir des Concertes zum Besten der Armen zu gedenken, in welchem eine Ouverture zu der

Najade, componirt von William Sterndale Bennett, ansprach; ich kam leider zu spät und hörte nur den Schluss und das Applaudiren. Nach der mit gewohntem Erfolge von Fräul. Henr. Grabau vorgetragenen Scene und Arie aus Matilde di Shabran liess sich die gekannte, jetzt reisende Violinvirtuosin Fräul. Nanette Oswald in Variationen von Pechatschek mit Applaus hören. Sie hatte vor Kurzem im polnischen Hause eine musikal. Abendunterhaltung veranstaltet, wo sie sich in Bravourcompositionen von dem eben genannten Meister, von Singer und Stern mit grossem und verdientem Beifalle hören liess. Wir haben keine Dame gehört, die sie in dieser Kunst, was Fertigkeit, Sicherheit und Anmuth anlangt, übertrafe. — Im zweiten Theile des Armenconcertes wurden uns hier das erste Mal 3 Scenen aus Faust von Goethe, mit Musik vom Fürsten Anton Radziwill gegeben. Die Herren vom Theater Düringer (Faust) und Baudius (Wagner und Mephistopheles) hatten die Declamation übernommen. Beide sprachen deutlich und nicht selten eindringend; nur agirte Faust zu viel und brachte sich dadurch öfter aus dem eigentlichen Declamationstone. Es ist aber keine Kleinigkeit, den Faust und den Mephistopheles zur Musik zu sprechen, wie es des Erwartungen genügt. Die erste Scene brachte nach der Ouverture Faust's Monolog (S. 29 der Taschenausgabe); Melodram, Faust und der Geist (S. 32); Dialog, Faust und Wagner; Monolog, Faust; Chor der Engel (S. 44) „Christ ist erstanden!" Monolog, Chor der Weiber, der Engel; Monolog, Chor der Jünger, der Engel. — Zweite Scene. Spaziergang vor dem Thore: Monolog, Faust (S. 52), und Chor der Soldaten. — Dritte Scene. Faust's Zimmer. Dialog mit Mephistopheles (S. 69) und Geisterchor (S. 75). — Es war uns sehr anziehend, etwas von dieser vielgepriesenen und hochgestellten Tondichtung zu hören, und wir sind den Herren Anordnern dieses Concertes dafür sehr dankbar. Vieles wirkte vortrefflich, Anderes weniger. Herrlich und unübertrefflich klingt zum Anfange der Ton der Harmonika, ja nicht der Violine, die des Folgenden wegen ein schlechtes Surrogat sein muss, in Faust's Rede; erhebend der Chor der Engel. Nur mit dem Tusch vor dem Chore sind wir nicht einverstanden, auch nicht mit dem Chore der Jünger. Der Schlusschor der Geister: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen droben" wollte uns auch nicht recht fassen. Das Meiste dagegen ist schön und originell. Hr. Director *Dr.* M.-B. leitete das Ganze mit anerkannter Umsicht und Genauigkeit. Er hat uns jetzt verlassen, kehrt aber zur Freude der Stadt als Dirigent unserer Abonnement-Concerte wieder zu uns zurück.

Unsere Euterpe hat sich gleichfalls sehr brav gehalten. Die lebhafteste Theilnahme zahlreicher Hörer blieb ihr gesichert. Concertante Solostücke gaben: Hr. Heinze mit seinem Sohne auf der Clarinette; Hr. Hunger auf der Bratsche; der junge Eduard Simon auf der Violine; Hr. Pfau auf dem Waldhorne; Hr. Burckhardt auf der chromatischen Ventil-Trompete; Hr. Andreas Grabau auf dem Violoncell; Hr. Winter auf der Violine — Alle mit Beifall. Unser Posaunist, Hr. Queisser, erwarb sich neuen Dank durch den meisterlichen Vortrag einer Phantasie für sein Instrument zu dem Chorale: „Wachet auf! ruft uns die Stimme" von C. G. Müller, dem Director der Anstalt. An Ouverturen wurden sehr gelungen aufgeführt seit dem 10. Febr. bis zum Beschluss am 14. März: von Cherubini zu Faniska; von Mendelssohn-B. zur Fingalshöhle (Hebriden); von Fesca zu Cantemire; v. C. G. Müller zu Rübezahl; v. Gluck zur Alceste; v. Beethoven zu Egmont; Ouverture von Attern (neu); von C. M. v. Weber zur Euryanthe. — An Symphonieen wurden sehr gut ausgeführt: v. Beethoven No. 8 aus F dur; v. F. L. Schubert No. 4 aus F moll; v. Gährich No. 3 aus G moll, mit dem neuen Rondo aus G dur. Die Symphonie ist noch MS., sprach sehr gut an; das neue Rondo ist recht freundlich, hat in Berlin sehr gefallen, scheint uns aber doch zu den vorigen Sätzen nicht dem erwünscht schwunghaften Schluss zu bringen. Die beiden ersten recht tüchtigen Symphonieen dieses Mannes sind bei Breitkopf u. Härtel im Drucke erschienen. — Die letzte Symphonie für dieses Halbjahr war die grosse, phantasiereiche Beethoven's No. 7 aus A dur, die vortrefflich ausgeführt wurde.

Nachschrift, am 7. April. Die auch in unserer Stadt mit vollem Rechte überaus hoch gefeierte Frau Schröder-Devrient hat noch zu den bereits genannten Opern bei stets gefülltem Hause folgende Darstellungen zu Aller Freude gegeben: Norma, wiederholt die Nachtwandlerin, dann zum Besten der in Annaberg Abgebrannten wiederholt Romeo, und heute wird sie uns noch auf anhaltendes Bitten als Emmeline in der Schweizerfamilie erfreuen, in welcher Rolle sie, wie in Fidelio u. s. w., unübertrefflich dasteht.

Prag. Nachdem das Repertoir durch die Abwesenheit der Dem. Lutzer und des Hrn. Pock längere Zeit beinahe auf Null reducirt gewesen war, machte nach ihrer Rückkehr die Influenza wieder so manchen Querstrich durch die Anordnungen der Direction, dass man zu dramatisch-musikalischen Potpourri's Zuflucht nehmen musste, und wir sahen z. B. an einem Abende, wo nicht weniger als zwölf Kranke auf dem Zettel angezeigt waren, nebst einigen Possenscenen und dem Maskenintermezzo aus der Ballnacht, Ouverturen, Arien und Duetten aus den Opern: „Don Juan", „Die Vestalin", „Die Stumme von Portici" und „Das Concert am Hofe"; statt „Robert des Teufels" aber — wegen Erkrankung der Dem. Lutzer als der Dreizehnten — die Introduction aus „Ferdinand Cortez". Ein zweiter Quodlibet-Abend brachte uns, ausser dem ersten Duett aus dem „Barbier von Sevilla" und ein paar Liedern von Hrn. Pock, meist ungenessbare Sachen.

Zum Vortheile des Hrn. Fried. Demmer sahen wir zum ersten Male: „Der Verwiesene aus Rom", Oper in 2 Akten, nach dem Italienischen des Gilardoni von G. Ott, Musik von C. Donizetti, welche hier — wie überall — missfiel. Dieser „Exule di Roma" ist wieder einmal eine merkwürdige Dichtung! — Wie der Vorhang aufgeht, besingt der Chor in bunten Mänteln den Triumphzug des Feldherrn Publius, und wundert sich nebenher über Murena, der in grosser Verzweiflung ein

Selbstgespräch hält und sich ganz jämmerlich in bitterer Reue abquält, dass er Freundschaft und Dankbarkeit verrathen und Schuld an Septimius — das ist der Exile — Verbannung sei. Publius erscheint in weder sehr langem noch sehr glänzendem Zuge auf einem Fiakerrosse. Der Chor singt ihn an, Murena umarmt ihn und versprecht ihm die Hand seiner Tochter Argelia, und Alle gehen fort, um dem Verbannten Septimius Platz zu machen. Unwillkürlich drängt sich die Frage auf, was der in Rom wolle? Er hat in seinem Exile einem Löwen den Dorn aus der Tatze gezogen und auf der Reise erfahren, dass Murena sein Verläumder sei, er kommt aber nicht etwa, um diesen zu verklagen, da müsste er weniger zartfühlend sein und Argelia minder lieben — bewahre, er kommt eigentlich blos, um ein wenig zu sterben. Er spricht mit der Geliebten, da kommt die römische Polizei in silbernen Schuppenharnischen — die glänzt besser als unsere — und führt ihn ein. Argelia entdeckt Publius, dass sie Septimius liebe, dieser ihr, dass er der beste Freund des Septimius sei, ihn retten und ihr entsagen wolle. In grosser Freude gehen beide ab. Murena wird in den Senat gerufen, um über Septimius das Urtheil zu sprechen, und geht in steigender Verzweiflung ab. Ein Scenenwechsel führt uns in einen schönen Saal: ob das der Vorsaal des Senates ist, in den sich Argelia einquartirt hat, oder ihr Boudoir, ist nicht entschieden. Die wenigen Meubles (ein Tisch und ein Armstuhl) sowohl, als die Erscheinung des Septimius scheinen auf das Erstere zu deuten; denn die Polizei wird ihn doch nicht frei in der Siebenhügelstadt herumlaufen lassen, um den römischen Mädchen die Cour zu machen? Septimius erzählt seiner Dulcinea die Fabel von dem Löwen und *pour passer le temps* auch die Spitzbüberei ihres Vaters. Der Chor, noch immer in bunten Mänteln, kommt und singt, dass Septimius sterben müsse, und geht wieder fort, wahrscheinlich, um weisse Mäntel anzulegen, in welchen er später erscheint. Murena kommt in noch grösserer Verzweiflung, und wie Septimius versichert, er wolle sich für ihn opfern, fällt er ihm zu Füssen und sagt, er solle mit Argelia entfliehen, das will aber der Exule wieder nicht aus purem Edelmuthe und geht zum Tode, nachdem er mit Murena und Argelia ein Terzett gesungen hat. Aber seine Grossmuth wird auch belohnt, denn der Löwe, der ihn zerreissen soll, ist sein alter Freund und Schuldner; mittlerweile aber hat Murena in der allerhöchsten Verzweiflung dem Kaiser sein Verbrechen bekannt, der ihm das Leben schenkt, und eine Hochzeit verschafft der Oper das erfreulichste Ende, für die Zuschauer schon deshalb erfreulich, weil es ein — Ende ist. — Was die Musik betrifft, so bringt sie uns eine schlechte Meinung von der musikal. Polizei und von der Sicherheit des Gedankeneigenthums in Italien bei. Wenn Donizetti wie Crispin und Crispinian den reichen Leuten das Leder stähle, um den Armen Schuhe daraus zu machen, so möchte der Zweck das Mittel heiligen. Wenn er die entwendeten Ideen von Rossini, Bellini etc. sorgsam gebrauchen und den vorhandenen Situationen anpassen wollte, so würde man ihn einen klugen Dieb nennen; so aber stiehlt er mit eben so grosser Gewissenlosigkeit, als er die gestohlenen Gedanken unsinnlos und bunt durch einander hustellt, und wir konnten nur die Kräfte unserer Oper bedauern, die an dieses schwache Aggregat von Plagiaten verschwendet wurden. Hr. Pock (Murena), dessen Partie ganz besonders für seine Stimmlage geeignet ist, excellirte, und ihm gelang diesen Abend Alles. Auch Mad. Podhorsky (Argelia) sang mit Virtuosität, und sogar Hr. Demmer (Septimius) war — an seinem Ehren- oder Geldtage — besser bei Stimme als gewöhnlich. Das sparsam versammelte Publikum liess dem Streben der Darsteller Gerechtigkeit widerfahren; doch den Sturz dieses musikalischen Kartenhauses konnte nichts aufhalten. Es wurde noch einmal gegeben, um uns Adieu zu sagen.

Dem. Balzer, absolvirte Schülerin des Conservatoriums der Musik, wagte in der Rolle des Arthur in Donizetti's „Anna Bolena“ ihren ersten theatralischen Versuch, und fand freundliche Aufmunterung. Dem. Balzer entfaltete trotz der natürlichen Befangenheit des ersten Auftretens eine jugendliche klangvolle Stimme, und gibt Hoffnung, einst bei fortgesetztem ernsten Studium eine brauchbare Sängerin zu werden. Dem. Lutzer gab die Anna mit einer Kraft und Fülle, Wahrheit und dramatischem Ausdrucke, wie wir sie früher noch nie von ihr hörten.

Zum Besten der Dem. Lutzer wurde Mozart's Don Juan bei überfülltem Hause aufgeführt. Die Benefiziantin sang darin zum ersten Male (wenigstens in Prag) die Donna Anna, und hatte wahrlich eine grosse Opposition zu besiegen, da nicht allein das Andenken der Mad. Grünbaum und Henriette Sonntag noch im Gedächtnisse der Kunstkenner lebt, sondern auch Mad. Podhorsky diese Partie unter ihre ehrenwerthesten Leistungen zählt, und es ist eine giltige Bürgschaft für das ernste Streben, womit sie an das Studium dieses Meisterwerkes ging, dass sie all den Tadel, welchen wir selbst ihrem Talente in der deutschen Musik nicht vorenthalten konnten, diesmal nicht nur entkräftete, sondern die ganze Rolle mit Charakter, Ausdruck und sowohl dramatischer als musikalischer Energie sang und spielte, und sich der allgemeinen Anerkennung aller unbefangenen Kenner und Freunde der Kunst erfreute. Vorzüglich ergriff schon in den ersten Scenen das Recitativ bei der Leiche ihres Vaters, das sie mit erschütternder Wahrheit vortrug. Nach der ersten Arie wurde sie dreimal hinter einander hervorgerufen, dagegen war der Beifall nach der Arie des zweiten Aktes minder rauschend. Mad. Podhorsky schien als Zerline gar nicht an ihrem Platze zu stehen, noch weniger Dem. Jazedó (Elvire), die überdies gar nicht bei Stimme war, und diese Partie noch nie so schwach, ja storend gegeben hat, als an diesem Abende, der überhaupt im Ganzen nicht unter die glücklichsten Productionen unserer Oper gezählt werden kann. (Fortsetzung folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 2.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. **№ 2.** **1837.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Im Musikverlage von **E. Knop** in Basel erscheinen mit Eigenthumsrecht, in Lieferungen von 3 zu 3 Wochen:

Die Schweizerischen Alpenklänge
für Pianoforte allein,
eigends componirt über die beliebten und durch die berühmte Sängerin Mad. Stockhausen so allgemein bekannt gewordenen Schweizerlieder
von
Ch. Czerny, F. Ries, Fr. Liszt, C. G. Kulenkamp, A. Sparth, F. Schad, E. Reiter etc. etc.

Pränumeration auf einen Band von 36 grossen Musikbogen oder circa 40—42 Heften 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thaler sächsisch. Der spätere eintretende Ladenpreis ist 10 Fl. 48 Kr. od. 6 Thlr. sächs.

Es ist meinem eifrigen Bestreben gelungen, für dies Unternehmen Meister zu gewinnen, deren Namen für die Gediegenheit ihrer Leistungen gewichtvolle Bürgen sind, weshalb ich mich jeder weitern Anpreisung enthalte.

Herr B. Friese in Leipzig liefert für meine Rechnung aus, an welchen sich diejenigen Handlungen, welche mit mir noch nicht in Verbindung stehen, gefälligst wenden wollen.

So eben ist im unterzeichneten Verlage erschienen:

Encyklopädie
der
gesammten musikalischen Wissenschaften
oder
Universal-Lexikon
der Tonkunst.

Herausgegeben von Fink, Fouqué, Grosheim, Heinroth, Kieferstein, Kretschmer, Marx, Nauenburg, Rellstab, Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Weber, v. Winzingerode u. s. w.
redigirt von
Dr. Gustav Schilling.
Vierter Band. **I — M.**

Wir erlauben uns, nur einige Artikel aus dem reichen Inhalte dieses Bandes namhaft zu machen:

Italienische Musik. — Keltische Musik. — Kirchenweise. — Kirchenmusik. — Kirnberger. — Klarinette. — Klein. — Knecht. — Koch. — Kocker. — Kontrapunkt. — Kraft. — Krüger. — Kunst. — Künstreise. — Lachner. — Lasso. — Laute. — Leidesdorf. — Leon de St. Lubin — Lied. — Lindpaintner. — Lipinski. — Liszt. — Liturgie. — Logier. — Löwe. — Lyra. — Malibran. — Marx. — Marpurg. — Marx. — Matthesson. — Mechanik. — Melodie. — Mensur. — Molique u. s. w. u. s. w.

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes dieses Werkes, welches als eine Fundgrube des musikalischen Wissens einzig in der Literatur dastehet, ist die Anerkennung wie die Theilnahme daran fortwährend gestiegen. Der 3te und 4te Band, mit denen das Werk beendigt wird, folgen rasch auf einander, so dass binnen Jahresfrist das Ganze in den Händen der Herren Subscribenten sein wird.

Die Buchh. von Franz Heinr. Köhler in Stuttgart.

Erklärung.

Göttingen, im Februar 1837.

Ein musikalischer Scherz, den ich mir durch eine meiner neuesten Compositionen[*]) erlaubt hatte, ist in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" ungünstig recensirt worden. Obgleich die günstige Beurtheilung in No. 47 der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung" v. v. J. und der freundliche Beifall, dessen sich diese Composition nicht blos da, wo sich der Musikfreund im Waidmann begegnete, sondern allgemein erfreute, mir einigen Trost dafür gewährten, so blieb es mir doch leid, des Werthes wegen, den ich auf die Beurtheilungen jenes Blattes legte.

Warum der Hr. Recensent neben seinem Tadel meiner Composition ein ungünstiges Vorurtheil über meinen Wohnort wiederholt aussprechen zu müssen glaubte, war mir unverständlich, und ist es noch. Göttingen in Beziehung auf Kunst für ein Boötien gelten lassen zu wollen, ware wohl nur ein Beweis von Unwissenheit; der Name Forkel's allein würde dies schon hinreichend widerlegen, doch auch ausserdem künstler von Bedeutung, z. B. der treffliche Violoncellist Knop (Schüler seines verstorbenen Vaters), der ausgezeichnete Clarinettist Meyenberg (Schüler unsers verdienten Stadtmusikus Hrn. Jacobi), u. A. sind von hier ausgegangen, und Fiorillo, O. Müller, Oesterley und so viele Andere bewiesen, dass nicht auf Euterpe's Altar allein, dass auch auf den der übrigen Musen die Georgia Augusta die heilige Flamme zu nahren weiss.

Dass der hiesige Musikdirector, der Vorstand aller grössern musikalischen Unternehmungen, sich berufen glaubte, Göttingen gegen diesen Angriff in Schutz zu nehmen, scheint sehr natürlich. Dass derselbe das Mittel zu diesem Zweck aber (in No. 8 der neuen Zeitschrift für Musik, vom 27. Januar) dadurch zu finden glaubt, dass er den Tadel der ungünstigen Recension nicht nur überliefert, sondern ihn auch, und zwar in Formen, die wohl nicht ästhetische genannt werden können, auf alle meine Compositionen, ohne irgend eine kleine Ausnahme, und sogar auf mein Spiel ausdehnt, dies scheint schwer zu verstehen; denn was konnte wohl den Verdacht, nicht blos in musikalischer, sondern in jeder Beziehung ein Boötien zu sein, wenn Göttingen ihn ausgeneigt ware, mehr bestärken, als die „Verwahrung" des Hrn. Musikdirector Heinroth? Was ware wohl geeigneter, als der Geist und Ton derselben, um alle Charitinnen mit Erröthen, alle Hymnen mit Entsetzen vom Fusse des Hainberges zu verscheuchen? Oder kann es zu Göttingens Ehrenrettung beitragen, wenn Hr. Heinroth, akademischer Musikdirector, Doctor philosophiae, Forkel's Nachfolger, über einen seit achtzehn Jahren hier lebenden Künstler, dem das redlichste, eifrigste Streben wenigstens nicht abgesprochen werden wird, schonungslos vor dem ganzen deutschen Publikum den Stab bricht; allen seinen Leistungen, als ausübender Künstler wie als Componist, jeden Werth abspricht, die entgegengesetzten Urtheile so vieler anerkennender Recensionen, so vieler aufmunternder Berichte über seine Kunstreisen gänzlich ignorirt und ihm also seine Zukunft, seine Laufbahn (die ja beim Künstler nur von seinem Rufe abhangen) zu zerstören, sein ganzes Lebensglück zu vergiften sucht .... in so weit er's vermag?

Oder sollte Hr. Heinroth den Beweis für Göttingens Kunstsinn und ästhetischen Geschmack dadurch führen glauben, dass er sein Urtheil über mich und meine Kunstleistungen für das des hiesigen Publikums auszugeben wagte? In diesem Falle würde ich ihn auffordern, die achtungswerthen Manner, gleichviel ob Künstler oder Dilettanten, zu nennen, welche seine „Verwahrung" zu unterzeichnen bereit sind, konnte er aber keine nennen, und vermochte ich dagegen vielleicht die tiefe Entrüstung der würdigsten und urtheilfähigsten hiesigen

[*]) „Die Jagd", humoristisches Tongemälde für das Pianoforte zu 4 Händen. Braunschweig, bei Meyer jun.

Stimmen über den Angriff, dem ich mich so ganz unverschuldet blosgestellt sehe, zu beurkunden, und bliebe Hrn. Heinroth's „Verwahrung“ nur als seine persönliche dastehen, dann möge er selbst entscheiden, ob er sich einer frechen Anmassung schuldig machte, indem er sich zum Wortführer des hiesigen Publikums aufwarf, und ob Sorge für Göttingens Ruf, oder das Bedurfniss, endlich einer unwürdigen Gesinnung gegen mich Luft zu machen, ihm seine Verwahrung eingegeben haben.

Ich hänge mit warmer Vorliebe, mit treuer Dankbarkeit an dieser Stadt und ihren edeln Bewohnern; habe aber dazu, ich muss es bekennen, gar viele Gründe, die Hr. Dr. Heinroth nicht mit mir theilt. Ich habe das Glück, eine nicht geringe Anzahl bedeutender Talente unter meinen Schülern und Schülerinnen zu zählen, und in den meisten derjenigen Häuser, welche durch Stand, sittliche Stellung und Feinheit der Bildung zu den angesehensten gehören, die gütigste Aufnahme, die ermunternde Anerkennung dessen zu finden, was ich als Künstler und Lehrer zu leisten, als Mensch zu sein mich bestrebe.

Hiernach ist nichts natürlicher, als der Wunsch, wenn ich's vermöchte, den Verdacht auszulöschen, den Hrn. Heinroth's „Verwahrung“ gegen den, von Würde und Humanität stets unzertrennlichen wahren Kunstsinn der hiesigen Bewohner erregt haben muss. Kein augenscheinereres Mittel hierzu wüsste ich zu finden, als für die Compositionen des Hrn. Dr. Heinroth, so wie für seine Virtuosität, die gerechteste Anerkennung öffentlich auszusprechen, und so zu beweisen, dass, wenn man denn in Göttingen wirklich nicht sollte componiren können, man daselbst denn doch mit Anstand zu kritisiren verstehe. Leider wird mir die Anwendung dieses Mittels aber dadurch unmöglich, dass Hr. Heinroth auf keinem Instrumente Virtuos ist, noch gewesen ist, und dass ich, aller Mühe ungeachtet, keine veröffentlichte Compositionen von ihm habe entdecken können, ausser einigen Kleinigkeiten*), welche er selbst wohl nur ungern der Vergessenheit entzogen sähe. Einige grössere Sachen, die vor längern Jahren, anfänglich unter eigenem Namen, später pseudonym, in den hiesigen akademischen Concerten aufgeführt wurden, sind zwar mir und vielen Andern noch sehr lebhaft gegenwärtig, doch würde es nicht loyal sein, diesen als nothgedrungen dem Dunkel zu entziehen, zu welchem der Autor sie verurtheilen zu müssen glaubte. *Requiescant in pace.*

Inwiefern der Umstand, dass Hr. Heinroth, Musikdirector, Doctor philosophiae und Pankel's Nachfolger, weder Componist, noch Virtuos auf irgend einem Instrumente ist, einigen Befremden erregen darf, gestattet mir nicht zu untersuchen. Jedenfalls erregt er aber zwischen Hrn. Heinroth und mir eine ganzliche Ungleichheit der Waffen. Denn, während ich, aus allen Kräften auf der isthmischen Bahn nach dem Kranze ringend, seiner schonungslosesten Kritik blosgestellt bin, ist er jenseits der Schranken auch gegen die schonendste gedeckt, da er es nie wagt, den Circus zu betreten. Während 46 meiner Compositionen so glücklich waren, Verleger zu finden, lasst Hrn. Heinroth's musikalisches Productionsvermögen sich nur aus einigen Kleinigkeiten beurtheilen, und während ich hier und in der Fremde häufig als ausübender Künstler auftrete, lasst des Hrn. Heinroth's Zartheit im Anschlag und Eleganz im Vortrage sich nur aus der Zartheit seines Stylen und der Eleganz seines Witzes beurtheilen.

La partie n'est pas égale, würde der Franzose sagen, und es berechtigt mich, Hrn. Heinroth's Urtheil zu recusiren, da ich ihn weder über Spiel noch Composition als competenten Richter anzuerkennen vermag. Ich bin zu dieser Perhorrescirung um so mehr berechtigt, da Hrn. H.'s Urtheile über mich sich widersprechen, und ich keine Unparteilichkeit eben so sehr, als seine Competenz in Abrede stellen muss.

Was ich als Künstler und Componist leiste, darüber kann nur das Publikum entscheiden. Dass ich inzwischen heute, auch so viel und redlich angewandter Mühe, um es den Besten gleichzuthun, in beiden Beziehungen mehr leiste, als vor neun Jahren, dessen darf ich mir doch wohl schmeicheln?

Vor neun Jahren aber schrieb Hr. Heinroth über mich Folgendes in der Caecilia, 6ter Band, 24sten Heft, S. 273:

*) 8 leichte Pieçen für das Pianoforte in 4 Händen.
Variat. (Ah. Bilder, lieben Veilchen) de. do.
Variat. (Ah. leb bin liederlich) do. do.
12 Vorspiele für Pianoforte allein.

Herr Kulenkamp, welcher dem auswärtigen musikalischen Publikum schon als Componist und Virtuose auf dem Fortepiano rühmlich bekannt ist, spielte den 9ten Febr. das erste Concert von seiner Composition. Wenn früher im Druck erschienene Rondo's, Sonaten etc. schon von Talent und Beruf des Herrn K. zeigen, so spricht dieses Concert, As dur, laut dafür. Beim ersten und letzten Satze dieses Concertes hat die Form des Hummel'schen A moll-Concertes dem Verfasser vorgeschwebt, ohne dass jedoch die Eigenthümlichkeit des Componisten dadurch verletzt worden ist. Wenn man bei den Klavier-Concerten der neuesten Tondichter sich besonders darüber zu beklagen hat, dass durch das Accompagnement die Solopartie bedeckt wird, so kann man nicht anders sagen, als dass Herr K. eine überladene Begleitung sorgfältig vermied. Bei den Tutti's ist freilich dem Orchester hier und da eine gute Lection gegeben, die sich jedoch bezwingen lasst, allein die Solo's erscheinen dem Zuhörer klar und lichtvoll auf dem Accompagnement getragen, indem Streich- und Blas-Instrumente abwechselnd in lieblichen Contrasten auftreten und oft überraschende Anklänge des gewählten Motive hören lassen. Die Solopartie selbst ist aber unbeschreiblich schwer und scheint blos für den Componisten geschrieben zu sein, dessen Fertigkeit zu bewundern, ja oft anzustaunen ist. Herr K. hat sich hier seit 10 Jahren zum Klavier-Virtuosen gebildet, wo er die grössten Meister, Hummel, Moscheles, Aloys Schmidt u. a. w. hörte. Noch vor einem Jahre fehlte ihm die gehörige Ruhe und Deutlichkeit bei seinem Spiele, ein zu harter Anschlag wirkte unangenehm auf die Zuhörer, am 9ten Febr. aber hörten wir ihn als den ausgebildeten Virtuosen. Unbeschreibliche Fertigkeit, gepaart mit der Ruhe alter berühmter Künstler, lobenswerthe Deutlichkeit, schöner sauberer Anschlag und geschmackvoller Vortrag bezeichneten an diesem Tage sein Spiel. Jedoch nicht blos eigne Compositionen trug er so meisterlich vor, sondern auch vierhändige Variationen von Czerny mit Herrn Fischer. Schöner, als diese beiden Freunde die Czerny'sche Composition spielten, kann man sie nicht leicht hören!

Göttingen, im März 1828. Dr. Heinroth.

Leider darf ich die erläuternde Bemerkung nicht unterdrücken, dass ich in jener Zeit Hrn. Heinroth's akademische Concerte noch ziemlich häufig unterstützte, dass dies aber seit geraumer Zeit nicht mehr geschieht, aus Gründen, die nicht zur Publicität geeignet sind, die indessen denjenigen zu ersehen nicht schwer sein werden, der sich je in persönlichen Beziehungen mit Hrn. Heinroth befand, oder der aus der Amönität seines Styles einen Schluss ziehen will auf die Amönität seines Umganges.

Nicht für das Publikum Göttingens sind diese Zeilen geschrieben; es kennt Hrn. Dr. Heinroth und mich und des Letztern Motive, seine Entscheidung hatte ich in so achtungs- als vertrauensvollem Schweigen erwarten dürfen. Vor dem auswärtigen Publikum aber glaubte ich den durch Hrn. Dr. Heinroth hingeworfenen Handschuh wenigstens in so weit aufheben zu müssen, als erforderlich war, um dasselbe in den Stand zu setzen, die Sache gleichfalls aus dem richtigen Gesichtspunkte zu beurtheilen.

G. C. Kulenkamp.

Fagott-Verkauf.

Ein Fagott, von Grenser gebaut, vollkommen rein, mit silbernen Klappen und Resonanzen versehen, sehr gut gehalten und in einem dazu gehörigen Futterale befindlich, ist mir zum Verkauf übergeben worden.

Leipzig, am 3. April 1837. *F. Whistling.*

Zwei Geigen

von alter italienischer Arbeit, sehr schönen reichhaltigen Tone und bester Erhaltung sind (mit Kasten) zu 70 und 50 St. Fr'dr. zu verkaufen, und ertheilt das Königl. Intelligenz-Comptoir in Berlin auf Anfrage weitere Auskunft.

Aechte und gut conservirte Violinen von Stradivari, Amati und Jakobus Stainer stehen zum Verkaufe. Das Nähere ertheilt auf portofreie Briefe in Koblenz, Rheinstrasse, No. 404 eine Treppe hoch.

J. Ch. F. S.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

gefällig und bereitwillig gewesen jeden durch ihre Kunst zu erfreuen, der diese zu schätzen wusste, und da ihr Menschen ohne — wenigstens innere Musik nur als belebte Maschinen erscheinen mussten, so ist es ihr nicht streng anzurechnen, wenn sie gegen solche freylich etwas streng, rauh, hochherfahrend, zurückstossend war. Sie geniesst jetzt in Stille und freywilliger Beschränkung einer fast ungestörten Zufriedenheit und allgemeinen Achtung.

Recension.

Sechs deutsche Lieder, zwey davon mit Variationen, am Pianoforte zu singen. Von Vinzent Righini, königl. Preuss. Kapellmeister. Hamburg, bey Joh. Aug. Bohme.

Diese kleine Liedersammlung würde schon einen hohen Stoss anderer aufwiegen, wenn sie sich auch nicht durch die seltsam scheinende Neuigkeit, Lieder mit Variazionen für die Singstimme (nicht für das Akkompagnement) zu schreiben und sie so vortrefflich auszuführen, auszeichnete. Von den vier ersten Liedern sind zwey heiter, zwey — und diese scheinen uns die gelungensten — schwermüthig. Besonders hat das dritte, so oft komponirte Lied: Das Grab ist tief und stille — so etwas Schauerliches, ohne schneidend und grell zu seyn, dass der Rec. zu dieser Komposition dieses Liedes, vor allen, die ihm bekannt worden sind, am liebsten zurückkehrt. In allen diesen Rschen Liedern ist der Gesang leicht und fliessend, der Text, nicht nur dem allgemeinen Sinn, sondern auch den einzelnen Worten nach, mit Sorgfalt behandelt, und das Akkompagnement ausdrucksvoll, ohne die Singstimme zu verdunkeln. Doch so Etwas erwartet man von einem Manne, wie Righini, ohne unsere Hinweisung. Der Gedanke aber, Variazionen für die Singstimme zu schreiben, ist eben so neu, als glücklich. Es ist nun einmal jezt das Zeitalter des Figurirens, in jedem, auch im musikal. Sinn. Dagegen zu schmälen, oder nur ganz Einfaches zu geben, hilft bey den meisten Sängern und Sängerinnen nicht viel. Auf das Erste hören sie nicht, und das Einfache verzieren und variiren sie willkührlich — und da hört man ja alle Tage, was für verwirrtes, unharmonisches, sinn- und geschmackloses Zeug oft herauskommt. Viel besser also, der Komponist, welcher der Sache von allen Seiten gewachsen ist und vornehmlich für wahren Gesang zu schreiben weiss, macht es, wie der Verf. — wählt sich einen Text, der sich im Allgemeinen hält und also eine freyere musikalische Bearbeitung zulässt, erfindet eine sehr leichte, gemeinfassliche Melodie, variirt diese nun selbst, giebt dem Akkompagnement nur die Grundakkorde und die recht bestimmte Erhaltung der Rhythmen und des Takts, liefert so etwas sehr angenehmes und kommt allen Verdrehungen zuvor. Es lässt sich freylich voraussehen, dass Hümpler (nach Luthers Ausdruck) seine Idee erfassen, und — wer weis was für Klavier- oder Geigenpassagen Worte unterlegen und das Flickwerk nun Variazionen für die Singstimme nennen werden. Vielleicht ist es schon geschehen! Dafür kann aber Herr Righini nicht. Was Er giebt, liegt in der Kehle, und kann bey Fleiss auf das netteste herausgebracht werden. Vermag dies eine Sängerin oder ein Sänger, so werden sie nicht nur sehr wohlgefallen durch den Vortrag dieser Lieder, sondern auch (zu ihrem Troste sey es gesagt) damit glänzen können. Bey dem ersten Liede thut es nicht recht gut, nur Eine Strophe durch alle Variaz. durchgesungen zu bekommen — aber freylich ist es auch nicht leicht, deutsche Texte zu finden, die sich auf solche Weise wirklich gut behandeln lassen: aber das zweyte (Lob des Gesanges) ist in jeder Rücksicht ein kleines Meisterstück. —

Papier und Stich sind sehr gut, doch lezterer nicht ganz fehlerfrey.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. № 16. 1837.

Literatur.

Die Grundbegriffe der Tonkunst in ihrem natürlichen Zusammenhange, nebst einer geschichtlichen Entwickelung derselben. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst von *J. M. Fischer*, Königl. Baier. Gymnasial-Prof. zu Hof im Obermainkreise. Hof, bei G. A. Grau. 1836. S. X u. 90 in 8. Pr. 16 Gr.

Der jetzt nach Zweibrücken versetzte Verf. dieser kleinen Schrift ist, wie jetzt Viele, der Ueberzeugung, dass die Tonkunst nicht würdig gepflegt und geübt werden könne, wenn nicht eine gründliche Erfassung der Elemente derselben im natürlichen Zusammenhange zum lebendigen Bewusstsein komme. Der natürliche Zusammenhang ist aber hier der gewöhnliche, was der Verf. selbst nicht verkennt. „Kann diese Darstellung", sagt er, „ihrem positiven Inhalte nach nichts Neues bieten, so mag doch die Form derselben schon dadurch ihr Eigenthümliches haben, dass sie nicht blos verständige Begründung theoretischer Kenntnisse, sondern auch allgemeinere Verbreitung der Anerkennung der Würde der Tonkunst zum Zwecke hat." Die Tonkunst ist ihm nämlich nicht Handwerk, nicht Zeitvertreib, sondern eine Offenbarung des innersten Lebens eines begeistertsten Gemüthes und eines der wirksamsten Mittel zur Entwickelung und Bildung, ja zur Beseligung der Menschheit. Es wäre schlimm, wenn diese Ansicht etwas Neues wäre, was sie bekanntlich nicht ist; es wäre aber von der andern Seite auch etwas Wundersames, wenn sie allgemein nicht mehr im Worte, dem geflügelten, als im Leben wohnte, und wenn sie das Erdgeborene zum Himmlischen erheben könnte, und zwar nicht blos in den Stunden höherer Entflammung, sondern haltbar für immer. Es wird, scheint es uns, genügen, wenn dies unser Ideal, unser Streben ist, das in seiner erhebenden Kraft nichts Verdammliches an denen findet, die den Blick nach oben richten, wenn auch die Füsse fort und fort im Staube der Erde wandeln.

„Die Kunst", beginnt der Vf., „die Regungen des Gemüthes zur Erweckung entsprechender Gefühle durch Töne darzustellen, heisst Tonkunst." Das ist die gewöhnliche Erklärung in andern Worten. Warum sollte aber der Gedanke nicht auch durch sie lebendig werden? Es ginge das ewig Beharrende in der Kunst verloren, könnte und sollte sie nicht auch das Denkende in uns zum Genossen des Empfindenden machen. Es ist das Gefühl dem Wasser gleich, dem leicht beweglichen, das schnell Verderben bringt, schwebt nicht der Geist über ihm, der es regsam macht nach dem Gesetze des Segens. — Dazu gehört ein genialer Tonsetzer, d. i. nach dem Verf. ein solcher, der die geistige Kraft besitzt, die sich selbst bewussten Regungen des Gemüthes in schöner Tonform auszusprechen (aber was heisst das? das ist das Schwere), ein schön und angemessen darstellender Tonkünstler (das zweite Beiwort ist überflüssig, es gehört zum Schönen) und kunstsinnige Zuhörer. Allerdings! die Dritten sind eben so nothwendig als die beiden ersten. Wo diese Drei Eins sind, da feiert die Tonkunst ihre Hochfeste des innern Jubels, die nicht täglich fallen, und wäre auch zu viel, dass wir es nicht ertrügen. Das ist gesagt, damit wir es nicht für eine Tugend halten, wenn wir die Saiten zu hoch spannen, und sollen wissen, dass der temperirte Ton für uns Alle doch der rechte ist. —

Der Unterrichtsgang ist völlig der gewöhnliche. I. Tonwerth. Intervallen und Tonreihen. Hier stossen wir schon S. 7 auf geschichtliche Unrichtigkeiten. Gregor I. soll a b c etc. in a b c umgestaltet haben. Das sagen die Leute wohl, es ist aber nicht so, was wir ein anderes Mal beweisen wollen. Ferner wird in Moll nur der Unterschied der kleinen Terz im Aufsteigen von der Durscala zugelassen. Nicht gut, zu einseitig; die beiden andern Aufsteigungsreihen wirken zur rechten Zeit vortrefflich. II. Zeitwerth. Die Erklärung des Taktes kommt zu früh und wird dadurch schon undeutlich. Man vergleiche G. W. Fink's musikalische Grammatik, wo diese Lehre anders aufgefasst worden ist. Beim rhythmischen Werthe der Töne (S. 24) soll der kleinste ein Takt sein, was nicht zugegeben werden kann. Takt und Rhythmus sind verschieden. — III. Dynamik. Das Gewöhnliche. Kleinigkeiten, in denen wir anderer Mei-

nung sind, erwähnen wir nicht. V. Melodie. Darüber zu wenig; gerade das Belehrende darüber fehlt. Die Eintheilung der Melodie *a*) in musikalische Malerei, *b*) Echo (in ästhetischer Beziehung), *c*) Rondo, *d*) Kanon, *e*) Fuge (in formeller) erklärt nichts. VI. Harmonie. Viel zu wenig, wenn es etwas fruchten soll. VII. Darstellung der Melodie und Harmonie durch bestimmte Darstellungsmittel. Hier wird von Instrumental- und Vocal-Musik, von der Stimme, ihrer Bildung und Uebung etc. das Nothwendigste gesagt, was wir hier übergehen dürfen. Nur die Warnung setzen wir her: Musik sei zur Veredelung der Menschheit, nicht zur Vereitelung da. — Hier ist mir ein kurzer Seufzer angekommen, der etwas nachwirkt. — VIII. Geschichtliche Entwickelung der Tonkunst. S. 50. — Und abermals ein unnützer Seufzer, aber lange nicht so nachwirkend als der erste. Die Geschichte ist freilich gut und heilsam, doch nicht das Höchste, ob wir sie gleich lieben und ihr eine grössere Verbreitung wünschen, die eben noch nicht da ist. Wir wundern uns daher gar nicht, dass noch bis heute so viele Fabeln als historische Wahrheiten selbst unter den Gebildeten im Umlaufe sind. Das erhärtet sich auch von Neuem durch diese Uebersicht, in welcher wir nur die Hauptirrungen nicht übergehen wollen. Bei der antiken Periode, in welcher sich die Melodie entwickelte, wollen wir uns nicht verweilen. Man vergleiche, wenn es gefällt, G. W. Fink's „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst". Essen, bei Bädeker. 1831. Ueber den Gang und das Wesen echt hellenischer Musik ist immer noch eine unbefangene, genaue Untersuchung nöthig, so viel auch darüber gedichtet und entwickelt worden ist. Manches darin ist jedoch nicht so unklar, als unser Verf. meint. Dies gilt z. B. von der griechischen Wasserorgel, deren Beschreibung uns Hero hinterlassen hat. Wir haben einen Aufsatz über das Hydraulicon 1836 S. 49 unserer Blätter gegeben, worin auch der Windorgel Erwähnung geschieht, die der Verf. dieser Schrift ganz übergeht. Endlich waren die Griechen keineswegs die Ersten, welche die Tonkunst als ein Mittel zur Bildung des Menschlichen betrachteten. — Die christliche Periode, von Christus bis zur Reformation, muss freilich mehrfache Abtheilungen erhalten. Sie soll sich aus den alten Moll-Weisen (?) nur nach und nach zum fröhlichen Dur aufgeschwungen haben. Allein die Durscala war eher da und mit der unsern übereinstimmender, als es in der Molltonart im Vergleiche mit der unsern der Fall war. Vom Gesange des Ambrosius steht nichts, als dass er nach altgriechischer Weise lautete. Gregor soll hier noch die 7 lateinischen Buchstaben für die Tonleiter zuerst (?) verwandt haben. Zu den Zeiten Guido's (des bis auf die neueste Zeit sehr überschätzten) bestanden noch nicht 4 Linien als allgemeine, geregelte Annahme, wie hier behauptet wird, sondern es wurden deren mehre und der Zahl nach sehr verschiedenartig zuweilen (gar nicht in der Regel, sondern nach Belieben) angewendet, was schon früher geschehen war, z. B. von Hucbald. Dennoch muss dem Verf. nachgerühmt werden, dass er die neuern Untersuchungen über diesen Gegenstand nicht unbenutzt liess. S. 60 setze man anstatt Marchettus Marchettus und anstatt Murir Muris. Falsch ist, was von Dufay gesagt wird. Nicht 1432 bildete (?) er seinen Contrapunkt, denn da starb er oder trat wenigstens ausser Thätigkeit, sondern schon 1380, also nicht im 15., sondern im 14. Jahrhunderte. Uebrigens muss man ihn nicht so geradehin als Begründer dieser harmonischen Compositionsart betrachten; davon weiss man eben noch nichts, wie von vielen Dingen früherer Zeiten. Er wird bis jetzt nur darum dieser ältern niederländischen Schule als Haupt an die Spitze gestellt, weil man noch keinen Andern namhaft machen kann, von dem man mehr oder nur so viel, als von ihm wüsste. Beachtet man das nicht, so wird durch diese nothgedrungene Annahme bald eine neue Unsicherheit als völlig bestimmte Thatsache in die Geschichte der Musik aufgenommen werden. — Ferner ist es zu viel gewagt, wenn von den Teutschen behauptet wird, sie hätten bis dahin nur einen eintönigen Kirchengesang und keine Harmonie gehabt. — Ferner haben wir schon bewiesen, dass das Pedal der Orgel früher als 1470 erfunden worden ist. — Josquin de Près ist kein Franzose, sondern ein Niederländer. Von Monton wird zu viel behauptet. Das Beste dieser Uebersicht ist aus R. G. Kiesewetter's Geschichte der abendländischen Musik genommen (Breitkopf u. Härtel. 1834. in 4.), was wir vom Verf. angezeigt gewünscht hätten. Die dritte oder moderne Periode wird von 1550 bis 1800 gesetzt. Jacob Gallus hätte weit mehr hervorgehoben werden sollen. Ueberhaupt geschieht den Teutschen jener Zeiten meist Unrecht. Vom Drama wird das Gewöhnliche berichtet. Die Oper Daphne ist übergangen worden. Dass sie Schütz in Dresden wirklich in Musik setzte, haben wir bewiesen. Man sehe 1834 S. 837 unserer Zeit. — Als Begründer der künstlichen modernen Melodie können wir den Viadana nicht gelten lassen, ob er gleich die Kirchenconcerte einführte. Die Bezifferung des Grundbasses war aber ausgemacht, nicht blos wahrscheinlich, früher da. Es wird also diesem Manne zu viel zugeschrieben. S. 69 lesen wir folgendes ganz Unerwartete: „Jedoch soll (?) gegen das Ende des 17. Jahrh. in Hamburg ein (?) Reinhard Keyser viele deutsche Opern in

Musik gesetzt haben.“ Ist denn dieser Keyser nicht gekannt genug? war er nicht mehr werth, als mancher hochberühmt gewordene Ausländer seiner Zeit? Wann werden Teutsche aufhören, ihre Landsleute zu vernachlässigen?! — Kastraten wurden nicht erst 1625, sondern mindestens schon 1601 in die päpstliche Kapelle aufgenommen. — Joseph Haydn sagt zwar allerdings selbst, dass er mit Porpora als Accompagnateur der Geliebten des venetianischen Gesandten in ein Verhältniss gekommen und im Gesange, in der Composition und der italien. Sprache viel von ihm profitirt habe; aber darum wird er noch nicht zu einem Schüler der neapolitanischen Schule, wozu ihn freilich die Italiener gern machen möchten. — Dennoch wird das kleine Werkchen manchen Nutzen bringen. Am meisten stimmen wir mit dem Hrn. Verf. in dem Wunsche überein, dass die Kunst zur Veredelung und nicht zur Vereitelung dienen möge. Nur fürchte ich, wir erleben es Beide nicht. Das Höchste wird nicht allgemein. — *G. W. Fink.*

Duetten von Rossini.

No. 1. *Adieux à l'Italie.* No. 2. *Le Départ.* Deux Nocturnes avec accomp. de Piano. Paroles françaises, italiennes et allemand., Musique de *Rossini.* Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. jedes Heftes 18 Kr.

Diese beiden Duetten, die ganz im Rossini'schen Style sehr gefällig gehalten, für einen hohen Tenor und einen Mezzo-Sopran berechnet und mit sehr leichter Klavierbegl. versehen sind, schliessen sich an die überaus stark verbreiteten und beliebten „musikalischen Soiréen“ des gefeierten Operncomponisten, haben also unter den Liebhabern auf häufige Ausführung zu hoffen. Die Ausgaben werden noch dadurch allgemeiner zugänglich, dass die italien. Worte des Hrn. Chev. Briccolani von Hrn. Crevel de Charlemagne in's Französische und von Hrn. M. G. Friedrich in's Teutsche übersetzt und dem Gesange untergelegt worden sind. Den eifrigsten Freunden solcher unterhaltenden Gesänge werden sie wahrscheinlich schon bekannt sein, und die Uebrigen werden sich nicht irren, wenn sie gefällig Anklingendes in ihnen suchen.

Für das Pianoforte.

1. *Three rusical Sketches for the Pianof. entitled: the Lake; the Millstream and the Fountain composed — by William Sterndale Bennett.* Op. 10. Leipsk, published by Fr. Kistner. Pr. 14 Gr.

2. *Sechs Studien in Form von Capriccios für das Pianof. componirt von demselben.* Op. 11. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

3. *Trois Impromptus pour le Pianof. composés — par W. Sterndale Bennett.* Oeuv. 12. Ebend. Pr. 14 Gr.

Es sind dies die ersten Werke, die uns von diesem jungen talentvollen Engländer zu Gesichte gekommen sind. Die musikal. Skizzen: Der See, der Mühlstrom und die Quelle gehören zur sogenannt malenden Musik, worin sie jedoch nicht zu weit gehen, vielmehr den musikalischen Gedanken obenan setzen und durch gute Festhaltung und geschickte Bearbeitung desselben ein Ganzes schaffen, das etwas Ansprechendes liefert, wenn man auch von dem in Tönen darzustellenden Gegenstande absieht und sich im Allgemeinen der Empfindung überlässt, die jedem Tonstücke als erste Anforderung gelten muss. Das erste Tonstück hat etwas Weiches, ruhig Fliessendes, heimlich und sanft Bewegtes; das zweite etwas anstürmend Unruhiges, ankämpfend Unheimliches im stetigen Andrange, so dass in schäumenden Modulationswindungen der feste Hauptgedanke stets wieder mächtig wird; das dritte hat etwas murmelnd Tröpfelndes in unaufhörlich auf- und abrauschenden Sechzehntheil-Triolen des ¾ Taktes (Presto), wozu Achtelschläge das Leichte und nur in ununterbrochener Fortsetzung Gewichtige eines festen Aufschlagens vorbilden. Die unbestimmten Schwebungen der Accordverbindungen gehen nicht zu weit, gehören vielmehr recht eigentlich zum Wesen des erfreulich geschilderten Gegenstandes. — Sind diese Sätze mehr zum Vergnügen, so sind die Studien mehr zum Nutzen, ohne dass Eins das Andere ausschliesst, denn da ihnen weder Idee, noch Durchführung derselben, noch charakteristische Schönheit abgeht, welches Alles noch dazu durch das Capricenartige pikant gemacht worden ist: so wird jedes dieser Stücke bei gelungenem Vortrage auch ein besonderes Vergnügen gewähren für den Hörer und Spieler, der gleich in No. 1 einige Mucken finden wird, deren Ueberwindung sich belohnt. No. 2 ist für gebundenes Spiel, No. 3 für schnelle Triolen, No. 4 für scherzhaften Vortrag in lebendiger Bewegung, No. 5 zeichnet sich vorzüglich durch eine sehr schöne Bassfigur aus, auf deren guten und geschmackvollen Vortrag nicht wenig ankommt, und No. 6 ist für glänzende Octavengänge hauptsächlich geeignet. Alle sind vollstimmig gehalten, in den meisten findet sich auch jene durch Begleitungstöne reich verzierte Melodieführung, welche seit Cramer den Pianofortecomponisten so lieb geworden ist. Mehre von diesen Sätzen erinnern wirklich an Mendelssohn-B.'s Darstellungsweise. — Was im Allgemeinen über auf-

geschriebene Impromptus zu sagen ist, davon haben wir unsere Ansicht bereits im vorigen Jahrgange S. 75 ausgesprochen. Für eigentliche Impromptus nehmen wir nun diese Sätze nicht, dazu sind sie zu geordnet und zu folgerecht durchgearbeitet, was ihnen nichts von ihrem Werthe nimmt, auch nicht nehmen soll. Man ist jetzt mit den Benennungen vieler Compositionen nicht selten in Verlegenheit, weil sich die verschiedensten Gattungen stark in einander gemischt haben; in solchen Fällen benennt man nun die Hefte nach Wohlgefallen. No. 1 und 3 sind so Etüden-ähnlich, dass wir ihnen eher diesen Namen beilegen würden. Alle hingegen sind sehr anziehend und angenehm zu hören, was freilich überall das Hauptsächlichste bleibt. Fertige Spieler gehören zu allen 3 Werken und diesen empfehlen wir sie angelegentlich.

Nachrichten.

Auszug aus einem Schreiben über das Passions-Oratorium „Des Heilands letzte Stunden", componirt von E. L. Drobisch.

Cöln. Dieses Oratorium wurde am Charfreitage in der hiesigen Domkirche mit allgemeinem Beifalle der Kenner und auch derjenigen Zuhörer, die in die Kunstgeheimnisse eben nicht eingeweiht sind, aufgeführt. Ich muss bekennen, es hat mich tief ergriffen und mit Andacht erfüllt, und zwar mehr als ich beim Studium der Partitur erwartet hatte. Obgleich ich viele Werke dieser Gattung gehört habe, so versichere ich Sie dennoch, dass kein anderes mein Gefühl in der Art angesprochen hat. Daneben ist aber auch der geübte Meister in der Technik nicht zu verkennen. Der Chor No. 14 mit der Fuge dürfte wohl in ein Händel'sches Werk eingelegt werden, ohne dass man einen Unterschied bemerken würde. Ausser diesem ist aber auch noch viel Ausgezeichnetes darin vorhanden, und dabei das rechte Mass in Anwendung der technischen Kunstmittel gehalten. Man darf dem Vf. dieses Werkes Glück wünschen, der seine Intentionen vollkommen erreicht hat. Ich kenne das Werk sehr genau, da ich nicht nur die Partitur fleissig studirt, sondern auch einer Singprobe, einer Hauptprobe und der Aufführung beigewohnt habe. Das jetzt so gewöhnliche Uebertreiben und Ueberladen kann unmöglich zu einem guten Ziele führen. Wenn doch Jeder, der Talent, Wissenschaft und Kraft zu ähnlichen Productionen hat, fest an der Wahrheit halten wollte, damit das drohende Ungewitter noch so lange als möglich zurückgehalten werde u. s. w. —

Prag. (Fortsetzung.) Die zweite und dritte musikalische Akademie des Conservatoriums der Musik brachten uns an grossen Instrumental-Ensemblestücken: die Symphonie in G von Jos. Haydn für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben, und die unsterbliche A dur-Symphonie von Louis van Beethoven, deren Production bewies, wie sehr Hr. Director Weber den grossen Beethoven verstehe und verehre, denn nur Begeisterung für diesen Heroen der Tonkunst kann ein solches Resultat hervorbringen — dann eine hier unbekannte Ouverture von Winter, wie auch eine zweite Ouverture eigens componirt für das Conservatorium der Musik von *Dr.* L. Kleinwächter. Dieses Tonstück ist sehr edel gehalten und wacker instrumentirt, und steht als Kunstwerk ungleich höher als jene, die Hr. Veit im vorigen Jahre für das Conservatorium componirte. Das Einzige, was wir an ihr aussetzen möchten, ist die allzustarke Hinneigung zum Spohr'schen Genre. Hr. Kleinwächter ist ein Talent, das wohl im Stande ist, seine eigene Individualität geltend zu machen, wozu ihn jeder ehrliche Freund der Kunst aufmuntern muss.

Gesangstücke hörten wir in beiden Akademieen nur zwei, einen sehr reich besetzten Chor vom Kapellmeister Ignaz Ritter von Seyfried, und eine Arie aus der Oper „Achilles" von Paer, vorgetragen als erster Versuch im Solosange von Joseph Duban. Der Gesangszögling besitzt eine so bedeutende Höhe, dass er das B als Brustton anschlug, und fehlt gleich noch der feine Schliff, so zeugt sein Vortrag doch von solider Schule; der Triller hätte aber verspart werden können, bis er durch weitere Uebung sich eine grössere Geläufigkeit erworben hatte. Bei allen diesen Nummern wurde der Tactirstab des würdigen Instituts-Directors zum Zauberstabe für sein Orchester und sein Publikum.

Von den Concertspielern der zweiten Akademie trug Joseph Sawerthal ein Divertimento für die chromatische Trompete mit günstigem Erfolge vor. Weniger gefiel das Doppelconcert für 2 Violinen von L. Spohr, gespielt von Franz Wirth und Joseph Pechar; zwei ausgezeichnete Zöglinge des Instituts sind aber Bernard Voigt und Franz Hegenbart; der Erste blies Variationen für das Clarinet von Iwan Müller, und zeichnete sich eben so sehr durch einen wunderschönen Ton, als die grösste Sicherheit und Präcision aus, er schlug das hohe As in der vollendetsten Reinheit an. Nicht minder rein und sicher behandelt der zweite, welcher eine Phantasie für das Violoncell von J. Dotzauer vortrug, sein Instrument, besonders in der Applicatur, und erfreut zugleich durch ein sehr elegantes Spiel.

In der dritten Akademie hörten wir Variationen für die Flöte von Tulou, vorgetragen als erster Versuch von Franz Kostler, der schon bedeutende Geläufigkeit und eine gute Doppelzunge besitzt.

In dem Rondo für die Violine, componirt und gespielt von Joseph Sokoll, entfaltete der kleine Violinist wieder seine ausgezeichnete Nettigkeit im Vortrage. Die Composition — ganz im Mazedel'schen Genre — ist nicht bedeutend, doch sehr melodiös. Das Septett (Marsch, Adagio und Jagdstück) für 6 chromatische Waldhörner, componirt vom Institutsdirector Weber, bewirkt eine tiefe Einsicht in die Natur und Eigenheit dieses Instrumentes;

doch müsste es im Freien noch mehr effectuiren. Unter den vielen Vorzügen der Akademieen des Conservatoriums der Musik darf auch der nicht vergessen werden, dass in denselben niemals — declamirt wird.

Die musikalische Akademie des Hrn. Moritz Mildner, absolvirten Zöglings des Conservatoriums und zweiten Solospielers im städt. Theater, wurde mit der Ouverture aus der hier noch unbekannten Oper „Lestocq" v. Auber eröffnet, welche jedoch einen completen Fiasco machte. Der Concertgeber hat sich in wenigen Jahren so herangebildet und einen so kräftigen Ton erworben, dass er die Gunst des musikalischen Publikums in hohem Grade geniesst, und erfreute die zahlreichen Zuhörer diesmal besonders in einem Concert militaire für die Violine (1ster Satz) von Lipinsky, das er mit vieler Ruhe und künstlerischer Rundung vortrug und worin fast kein Ton missglückte; vorzüglich gelang ihm die Decimenstelle. Minder sprachen die Variationen von Beriot an, wo Manches zu wünschen übrig blieb.

Hr. Alexander Dreischok, Schüler des Hrn. W. Tomaschek, trug eine brillante Fantasie für das Pianoforte (über das Thema: „Reich mir die Hand, mein Leben" aus Don Juan) von S. Thalberg vor. Hr Dreischok besitzt eine bis in das Unglaubliche grenzende Geläufigkeit, und seine grösste Force sind die Octavengänge, die er mit derselben Leichtigkeit wie einfache Passagen spielt; doch vermisst man den belebenden Geist, das allerwärmende Gefühl, die Seele und Anmuth in seinem Spiele, welches vielmehr eine gewisse phlegmatische Bequemlichkeit charakterisirt; dies bewies vorzüglich der Vortrag des Thema's. Das einzige Gesangstück war eine Arie von Kreutzer, von einer Dilettantin gesungen, welches Wort die Kritik immer verstummen macht.

(Beschluss folgt.)

Berlin, im April. Der März war an musikalischen Productionen überreich. So zählen wir ein volles Dutzend Soiréen, vier Oratorien-Aufführungen und drei Concerte, ausser den Opernvorstellungen beider Bühnen. Dem. Clara Wieck hatte, ausser der im Februar-Bericht bereits erwähnten ersten Soirée, noch drei musikalische Abendunterhaltungen veranstaltet, von denen die beiden letzten am zahlreichsten besucht waren. Der Beifall, welcher der jungen Pianistin gespendet wurde, vermehrte sich nach jeder neuen Kunstleistung. Die Virtuosin hatte zu ihren Vorträgen folgende Pianoforte-Compositionen gewählt: 1. Sonate von Beethoven in F moll, Op. 57, auf Verlangen vollständig, sehr fertig, fast in zu übereiltem Zeitmaasse, mit ungemeiner Energie vorgetragen. 2. unmittelbar nach einander folgend und durch kurze, aus dem Thema der Solosätze entnommene Präludien eingeleitet: Fuge in E dur von J. S. Bach; Lied ohne Worte von F. Mendelssohn-Bartholdy; Mazurka (Fis moll) und Arpeggio-Etüde No. 11 von Chopin, dessen theilweise excentrische, doch originelle Compositionen Dem. Wieck nächst Herz'schen Galanterieen fast am gelungensten ausführt, dagegen Beethoven's Tongebilde mehr Tiefe der Empfindung, besonders im Adagio erfordern. Eine eigene Erscheinung ist es überhaupt, dass diese Eigenschaft weit öfter bei männlichen Pianofortespielern, als bei den weiblichen Virtuosinnen angetroffen wird, deren Kraftausübung sich mehr der Technik des Spieles zuwendet. 3. wiederholte Dem. Wieck auf Verlangen das von ihr mit meisterhafter Präcision vorgetragene Andante und Allegro von Henselt, reich an Schwierigkeiten. 4. Variationen auf ein Bellini'sches Thema von Herz. 5. Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven in A-moll, Op. 47, vom Hrn. KM. Ries mit vieler Zartheit, rein und fertig begleitet. Im Vortrage des gesangreichen, gemüthvollen Adagio's mit Variationen befriedigte die Pianoforte-Virtuosin weniger, als in den, fast in zu rapidem Tempo mit der höchsten Präcision (vorzüglich auch der linken Hand) ausgeführten Sätzen. Die Flügel aus der Fabrik(?) des Hrn. Wieck, auf welchen dessen Tochter ausschliesslich spielt, haben einen vollen, schönen Ton, besonders im Discant, scheinen jedoch eines bedeutenden Kraftaufwandes im Anschlage zu bedürfen, welcher keine so zarte Behandlung, wie die Wiener und Kistingschen Flügel-Pianoforte's zulässt, daher zuweilen der Ton etwas hart bei dem stärksten Anschlage erscheint. 6. Notturno in H dur und grosse Bass-Etude No. 12 von Chopin, trefflich ausgeführt. 7. Herz'sche Variationen auf ein Thema aus dem Crociato. 8. Capriccio von Mendelssohn in Fis moll, Variationen von Chopin auf „La ci darem la mano". 9. Caprice Op. 15 von Thalberg und 10. Herz'sche Variationen auf ein Thema aus der Oper Joseph, sämmtlich meisterhaft vorgetragen. Ungeachtet am Abende des letzten Concertes der Dem. Wieck noch zwei andere Soiréen (der Herren Moeser und Ries) von Kunstbedeutung Statt fanden, war doch der grössere Jagor'sche Saal (welcher 500 Personen fasst) ganz gefüllt. Die ausgezeichnete Pianistin ist nun nach Hamburg und Holland abgereist. Gefällig unterstützt wurde dieselbe in ihren Soiréen von den Königl. Sängern Hrn. Zschiesche, Mantius, Bader u. s. w. wie von den Herren Ries und KM. Schunke, einem Waldhornbläser von ganz vorzüglich schönem Tone.

Der Hr. Musikdirector C. Moeser hatte im März 4 Soiréen veranstaltet, von welchen zwei durch Quartette und Quintette von Mozart und Beethoven, und zwei durch Symphonieen ausgefüllt wurden. Eine neue Symphonie vom KM. Herrmann Schmidt (dem bekannten Balletcomponisten) wurde zwar ganz tüchtig gearbeitet, jedoch etwas zu gesucht und stark instrumentirt gefunden. Nach Mozart's Weise melodisch und natürlich gehalten, erschien eine wirksame Concertouverture von C. Moeser. Beethoven's achte Symphonie in F dur enthusiasmirte die Zuhörer, wie jederzeit. In der 6ten und letzten Versammlung des zweiten Cyclus gelangte eine neue, weniger erfindungsreich, als vorzüglich gearbeitet befundene Symphonie von Fr. Schneider (die 20ste!), demnächst eine neue Ouverture von W. Taubert (zu Blaubart, Oper oder Ballet?), und die famöse „Preis"-Symphonie von Lachner endlich hier zum ersten Male, sorgsam eingeübt und vorzüglich gelungen, im grössern Saale des zahlreich besuchten Englischen Hauses zur Ausführung. Die Wirkung war nur in Hinsicht des ersten Allegro-Satzes, obgleich auch dieser, einiger

Verkürzung ungeachtet, zu lang gefunden wurde, befriedigend. Das mit schöner Cantilene beginnende, später indess eine abweichende Bahn verfolgende Adagio ermüdete durch übermässige Länge. Das feurige, klar verständliche Scherzo wurde durch zu weite Ausdehnung gleichfalls in der Wirkung geschwächt, und zur ruhigen Ausdauer bei dem Rondo Finale waren die wenigsten Zuhörer noch zu bewegen. So erhielten denn die beiden Mittelsätze keine lauten Beifallsbezeigungen, welche am Schlusse der Symphonie nur sehr schwach hörbar wurden und selbst einige Opposition fanden. Der Erfolg des gerühmten Werkes ist sonach hier höchstens nur mit einem Succès d'estime zu bezeichnen. Ref. beschränkt sich nach einmaligem Hören des Werkes und aufmerksamer Durchsicht der Partitur darauf, seine Meinung dahin auszusprechen: dass diese Symphonie in Hinsicht der contrapunktischen Kunstmittel als das Werk eines Meisters unbedenklich erscheint, dagegen doch aber dies Streben nach technischer Behandlung der Form zu merklich hervortritt, häufig in kleine Details sich zu sehr verliert, das Längenmaass der Sätze zu ungewöhnlich überschritten wird, und Reichthum der Phantasie und Melodie im Ganzen weniger vorherrscht, als gewandte Technik und gründliches Wissen. Auch traten öfters die selbstständig geführten Mittelstimmen zu stark über die Oberstimme vor, woran indess auch die Ausführung Schuld sein konnte. Eine Ueberfüllung von Blechinstrumenten wurde theilweise auch bemerkbar. Eine melodische Stelle im ersten Satze, von den Hörnern, Posaunen u. s. w. zur tremulirenden Begleitung der Saiten-Instrumente ausgeführt, wirkte überraschend grossartig, obgleich etwas dramatisch effectuirend. Durch öfteres Hören muss übrigens diese Symphonie sehr an Verständlichkeit gewinnen. Ob indess unter den eingegangenen 57 Concurrenz-Compositionen nicht manche auf gleich ehrenvolle Auszeichnung, in Hinsicht der Erfindung und Wirkung, Anspruch machen dürfte, lassen wir dahingestellt sein, erinnern uns indess der günstigen Aufnahme der Symphonieen von C. G. Reissiger und Gährich.

Hr. MD. Morser ist am 25. März mit seinem talentvollen Sohne August, welcher sich noch am 21. d. im Königl. Opernhause beifällig mit einem Adagio und Polonaise von Mayseder hören liess, über Leipzig nach Frankfurt a. M. nach Paris und London abgereist, um den 10jährigen Violinisten in die grössere Kunstwelt einzuführen, wozu dem Vater ein halbjähriger Urlaub bewilligt ist. Seine Stelle versieht jetzt der vortheilhaft bekannte Hr. MD. Henning, da überdies Hr. KM. Schneider krank ist.

(Beschluss folgt.)

Ueber die Aufführung der Hugenotten von Scribe und Meyerbeer am 9. und 13. April in Leipzig.

Der Director unsers Stadttheaters Hr. Ringelhardt erwirbt sich das von Allen anerkannte Verdienst, im Fache der nicht in allen Rollen ausserordentlich besetzten Oper uns immer das Neueste von Bedeutung vorzuführen, oft früher, als es irgend eine Bühne unsers Vaterlandes zur Darstellung brachte. Hat ihm auch diesmal, wie man erzählt, die Stadt Cöln den Rang abgelaufen, so ist Hr. R. doch der zweite in Teutschland, der die vielfältigen Anstrengungen nicht scheuete, eine solche Oper auf einem nur mässigen Theater auf sehr lobenswerthe Weise in's Leben treten zu lassen. Das Publikum war so begierig auf das Werk, dass alle Plätze schon lange vorher gelöst worden waren, und das Gedränge am Eingange in's Schauspielhaus war nicht geringer, als es bei den vor Kurzem beendigten Gastspielen der gefeierten Frau Schröder-Devrient nur jemals gewesen war. Gleich der erste Akt bewies, dass der Unternehmer für eine Ausstattung der Oper gesorgt hatte, die nichts zu wünschen übrig liess, ja die selbst grössern Theatern Ehre gemacht haben würde. An neuen Decorationen, an möglichstem Glanz, an Menschenmenge auf der Bühne und im Orchester fehlte es nicht, so dass sich auch am Ende des Stückes die allgemeine Zufriedenheit lebhaft aussprach. Hr. Ringelhardt wurde einstimmig gerufen. Nicht geringer war die Spannung der überaus zahlreichen Versammlung der Hörer auf die Musik; vom Anfange bis zum Ende des Stückes wurde das kleinste Geräusch sogleich geahndet und beseitigt. Der erste Akt, der doch in Hinsicht auf Handlung der schwächste ist, wurde 4mal applaudirt, was hier nichts Gewöhnliches ist; im zweiten Akte, dem für allen Reiz der Frauen berechneten, erwarb sich die erste Arie der Margarethe von Valois (Frau Franchetti-Walzel) lebhaften Beifall; in der zweiten Aufführung wurde sie noch öfter applaudirt. Die anstrengende Partie des protestantischen Raoul, wozu ein hoher, frischer Tenor erfordert wird, konnte diesmal um so weniger gelingen, da Hr. Freimüller, welcher überdies noch mit dem Spiele zu kämpfen hat, unwohl war und die Rolle nur aussführte, um die Vorstellung nicht zu stören. So war es denn natürlich, dass die Solopartieen, zu deren glänzender Ausführung kräftige und in Bravour vollgeübte, dazu lebhaft vortragende Sänger gehören, nicht so ansprechen konnten, als die Ensemble's und Chöre, auf welche in dieser Oper auch wirklich sehr viel gerechnet ist. Sie waren aber auch trefflich eingeübt worden und gingen schon rund und frisch, Kleinigkeiten weggerechnet, die in einer solchen ersten Darstellung nur mit Unbilligkeit in Anschlag gebracht werden könnten. Das Finale dieses Aktes wirkt gut und am Schlusse in einer Entrüstung der Gemüther, deren heftiger Ausbruch wegen der Verschmähung der Tochter des Gouverneurs des Louvre vom Protestanten Raoul das Tragische der folgenden Akte geschickt einleitet. Der dritte Akt ist so voller Leben, dass er überall wirken muss, wo er nicht geradezu schlecht vorgetragen wird. Das Volk, Hugenotten und Katholiken, spielt hier auf der Schreiber-Wiese eine grosse Rolle; das Hugenottische Soldatenlied „Ratataplan, plan, plan" ist äusserst lebendig, ja genial und gehört zu den schönsten Nummern der Oper. Es wurde stark beklatscht in der ersten Darstellung und mit Recht, obgleich die Bässe, namentlich beim Eintritte der Sechzehntheilfiguren,

nicht kräftig genug hervortraten und eine noch einmal so starke Besetzung derselben erforderlich gewesen wäre. Die Litanei der Katholiken, veranlasst durch die vorüberziehende Procession, gibt nicht nur einen beliebten Contrast, sondern veranlasst auch den Zank beider Parteien, welcher vor der Hand durch einen dazwischen kommenden Tanz der Zigeuner (das Lied No. 15 wurde nämlich weggelassen) aufgehoben wird. Die Zwischenscene der Entdeckung des Mordanschlages des Gouverneurs durch dessen Tochter Valentine an Marcel, Raoul's treuen Diener, contrastirt gleichfalls stark, das Duett und vor Allem der leidenschaftliche Spottchor der beiden Parteien gibt ungemein Lebendiges. Der Akt schliesst mit dem glänzenden Hochzeitszuge des Grafen von Nevers (Hr. Richter), der seine Braut Valentine auf einer erleuchteten Gondel abholt. Zur Banda auf der Bühne gehört freilich ein grösseres Theater als das unsere ist, soll Alles nach Absicht der Verf. gebührend wirken. Im vierten Akte blieb die Einleitungsscene Valentinens, der nun mit Nevers vermählten, weg (No. 22) und er wurde sogleich nach kurzem Gespräche mit dem noch geliebten Raoul, der seinen Irrthum eingesehen hat, die Geliebte nur noch einmal zu sehen kommt und von ihr in's anstossende Zimmer verborgen wird, mit dem Schwure und der Schwerterweihe eröffnet, ein höchst theatralisch wirkendes, grossartiges Gesangstück, was auch mit Recht sehr beifällig aufgenommen wurde. Das darauf folgende Duett zwischen Raoul und Valentinen muss der Länge wegen durch äusserst lebhaftes Spiel und durchgreifend leidenschaftlichen Gesang noch mehr gehoben werden, was bei dem Unwohlsein des Hrn. Freimüller freilich unmöglich war. Dem. Limbach dagegen wurde mit verdientem Beifalle belohnt, der ihr in der zweiten Aufführung noch öfter gespendet wurde. Der Ball des Schlussaktes wird durch das Stürmen der Glocken beunruhigt und erst durch des verwundeten Raoul's Ankunft und Gesang gestört. Das Blutbad hat begonnen. Marcel, gleichfalls verwundet, bringt Kinder und Frauen in die Kapelle der Protestanten. Graf Nevers ist gefallen. Valentine sucht den Geliebten auf, um ihn zu retten, nimmt endlich seinen Glauben an, wird mit Raoul durch Marcel (Hrn. Pögner, dem auch Beifall gespendet wurde) seltsam vermählt, worauf die in die Kirche Geretteten unter dem stückweisen Gesange des Chorals niedergeschossen werden und in der schrecklichen Menschenmordjagd endlich auch die genannten drei Vereinten; Valentine vom eigenen, darüber verzweifelnden Vater. — Die zweite Vorstellung war wiederum stark besucht. Waren in der ersten mehr die Chöre und Ensemble-Stücke applaudirt worden, so wurden in der zweiten wieder mehre Solosätze als in der ersten mit Beifall aufgenommen. Die ganze Oper spielte von halb 7 Uhr an bis um 10. Zu den Weglassungen gehörte noch der Frauenchor des zweiten Aktes (No. 9). Es sind also nur 3 Nummern ganz weggefallen; im Uebrigen enthält schon die gedruckte Partitur bin und wieder weniger Musik, als der Klavierauszug. — Das Orchester leistete nach einer einzigen Probe alles Mögliche. Wir sind auf den Fortgang dieser merkwürdigen Oper sehr gespannt. Man sollte glauben, es wäre hierin das Aeusserste der neuen Operamusik in Beschlag genommen und auf den Gipfel des bunt Massenhaften und Contrastirenden mit dem Schlusse des Schrecklichen gestellt worden. Doch wer weiss es? Meyerbeer's Robert der Teufel und alle Opern der neuesten Zeit, namentlich alle Auber'schen, sind hier weit überboten. Man hat sogar von mehren Seiten her diese Schreckensnacht einer bis in das Bornirte wilder Leidenschaft herabgedrückten Menschheit mit dem Don Juan vergleichen wollen. Das ist ein vollkommen leerer Vergleich, mit welchem man beiden, der ältern und der neuern Musik, das grösste Unrecht thut. Sie lassen sich gar nicht vergleichen; die ganze Tendenz der Kunst hat sich umgewandelt. Die neue ist in jeder Hinsicht äusserlicher geworden, mehr, ja vorzüglich auf die Sinne hinarbeitend, massenhafter, schärfer, einschneidender, greller, wir möchten sagen derb Natur-malend, bald den Schrei des Entsetzens, bald das Staunen der in Bewunderung gesetzten Hörer suchend. Nicht in freundlicher Ueberredung, mit Gewalt schreitet sie einher und erstürmt im Glanze oder in Schrecken das Gemüth, das nun kaum etwas Anderes mehr begehrt, oder schmackhaft findet. Wir haben gesehen und gehört, dass auch auf diesem Wege der Neuen grossartig Effectvolles sich erringen lässt. Das ist hier geschehen und Hr. Meyerbeer hat in diesem Werke nicht nur Andere, sondern sich selbst überboten. Was wird seine nächste Oper bringen, an der er bereits arbeitet? Ueber den Fortgang der vielfach merkwürdigen Hugenotten, über welche uns fast ein ausführlicheres Urtheil, so viele auch bereits gegeben worden sind, übermüthig gelüstet, werden wir berichten.

Nekrolog.

Joh. Heinrich Gottlieb Streitwolf ward den 7. November 1779 in Göttingen geboren. Nach seiner Confirmation widmete er sich der Musik und ging zu dem Stadtmusikus Jäger in die Lehre. Als die Lehrzeit vorüber war, blieb er in Göttingen, indem er sich durch Musikunterricht, namentlich auf der damals sehr in die Mode gekommenen Guitarre, seinen Unterhalt verschaffte und zugleich Mitglied des akademischen Orchesters war, in welchem er als Violinist seinen Platz genügend ausfüllte. Im Jahr 1809 fing er an, musikalische Instrumente zu verfertigen und zwar ohne alle Anleitung, brachte es aber dennoch als ein denkender Kopf gar bald so weit, dass seine Flöten sehr gesucht wurden. Auch die Clarinette erhielt nach dem Vorbilde der Iwan Müller'schen Clarinette durch ihn manche lobenswerthe Verbesserung, so dass auch diese seine Instrumente weit und breit verschickt wurden. Seinen Ruf als geschickter Instrumentenmacher haben aber ganz vorzüglich das chromatische Basshorn (1820) und die Bassclarinette (1828) begründet, welche beiden für Militär- und Harmonie-Musik höchst nützlichen Instrumente wir seinem Erfindungsgeiste verdanken. Für die Bassclarinette erhielt er auch 1835 eine silberne Preismedaille von dem Gewerbe-Vereine

des Königreichs Hannover. Bei dieser seiner Hauptbeschäftigung war er immer noch Mitglied des akademischen Orchesters, trat aber 1821 seiner schwächlichen Gesundheit halber aus demselben. Ein grosser Freund der Tonkunst, versammelte er in seinem Hause wöchentlich einige Male ein kleines Quartett und suchte auch hierbei jungen Leuten nützlich zu werden. Seine Brustbeschwerden, über welche er schon als junger Mann öfters klagte, vermehrten sich mit jedem Jahre und wurden endlich auch die Veranlassung zu seinem frühen Tode, welcher den 14. Febr. 1837 erfolgte. Die Familie betrauert in ihm einen sorgsamen, liebevollen Gatten und Vater, und der Staat verliert in ihm einen thätigen, nützlichen und geschickten Bürger.

In den letzten Jahren seines Lebens hatte er bereits seine Gehilfen unter die Aufsicht und Leitung seines Sohnes gestellt, der das Geschäft, wie Sach- und Kunstverständige versichern, mit gutem Erfolge fortsetzt, welches hiermit dem Publikum zur Kenntniss gebracht wird.

Möge Hr. Streitwolf auch in der Folge *) recht glückliche und meisterhafte Producte seiner Kunst liefern, was man, wie die Sache jetzt vorliegt, zu hoffen berechtigt ist.

Göttingen, den 18. März 1837.

Director Dr. Heinroth.

Amandus Eberhard Rodatz, geboren zu Hamburg am 1. Febr. 1775, kam mit seinen Aeltern im vierten Jahre nach Ludwigslust, wo 1802 sein Vater, der Kaufmann Rod. Johann Jacob, als Herzogl. Mecklenburg-Schwerin'scher Hofmusikus starb. Im eilften Jahre widmete er sich dem Studium der Musik, ging nach Perleberg und später nach Bergedorf, einem Städtchen in der Nähe Hamburgs, um daselbst unter der Leitung des geschickten Organisten Steinfeld seine Studien zu vollenden. Späterhin wurde er Organist an der Domkirche in Hamburg, welche Stelle jedoch, in Folge der im Jahre 1803 eingetretenen Säcularisirung und 1805 begonnenen Abtragung des alten ehrwürdigen Gotteshauses einging. Von nun an musste Rodatz, in Ermangelung einer festen Anstellung, durch Unterricht seine Existenz zu sichern suchen, und so wurde er als Klavier-, Guitarren- und Gesanglehrer sehr bekannt. Auch bekleidete er in dieser Zeit successiv mehre kleine Organistenstellen, bis es nach vielen Bemühungen ihm endlich gelang, zum Organisten an der Katharinenkirche ernannt zu werden, welches Amt er auch mit treuer Liebe bis an sein Ende verwaltete. Er starb am 27. Decbr. vorigen Jahres, nachdem er Tags zuvor, in dem Augenblicke, wo er nach beendigtem Gottesdienste das Amen spielte, vom Nervenschlage befallen worden.

Durch seine Rechtschaffenheit erwarb er sich die Achtung seiner Mitbürger, und namentlich derjenigen seiner nähern Bekannten, welche Gelegenheit hatten, die stille Ergebung zu würdigen, mit welcher er manche Trübsale des Lebens ertrug. Als Musiker legte er mehrfache Beweise seiner Fähigkeiten und seines Fleisses ab, durch gefällige Compositionen und durch eine grosse Anzahl Arrangements und Auszüge für das Klavier. — Und somit möge der ihn betreffende Artikel im Gerberschen Lexikon (3r Band, S. 898) hierdurch vervollständigt, das Andenken des Verstorbenen, wie er es wohl verdient, der Vergessenheit entzogen und sein Name dem Geschichtlichen der Musik einverleibt werden.

Aug. Gathy.

Kurze Anzeigen.

Lied aus der Oper: „Die Rosenmädchen" mit Begl. des Pianof. componirt von C. F. Ehrlich. Magdeburg, bei Wagner und Richter. Pr. 2½ Sgr.

Spasshaft und für Viele ergötzlich.

Tre Canzonette con accomp. di Pianof. composte da Antonio Teichmann. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. 12 Gr.

Der Verf. hat sich bereits durch solche Canzonetten im italienischen Style bekannt und bei den Liebhabern dadurch beliebt gemacht. Diese neuen sind so gefällig und leicht als die frühern, und dürfen sich daher denselben Eingang versprechen.

Anzeige
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen mit Eigenthumsrecht im Laufe dieses Monats:

Bennett, W. Sterndale. Op. 13. Sonate für das Pianoforte (Felix Mendelssohn-Bartholdy gewidmet).

Später:

Bennett, W. Sterndale. Op. 14. Drei Romanzen für das Pianoforte.

Kalkbrenner, Frédi. Oeuv. 134. Duo brillant pour le Pianoforte et Violon sur un Thème Algérien.

— Op. 135. Grand Sextuor pour le Pianoforte avec Accompagnement de deux Cors, Violon, Violoncello et Contrebasse.

Leipzig, im April 1837. *Fr. Kistner.*

---

*) Diesen Zusatz will der Hr. Verf. künftig jedem seiner Zeugnisse anhängen, um sich selbst zu verwahren. Das Folgende seiner Anmerkung enthält Persönliches, was wir in unsern Blättern nur dann, und immer auch mit widerstrebendem Gefühle, geben, wenn es unvermeidlich ist und nothwendig zur Sache gehört. In jedem andern Falle müssen wir dergleichen auf die Intelligenzblätter verweisen. *Die Redaction.*

(Hierzu der Ostermesse-Bericht von A. Diabelli u. Comp. in Wien.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ostermesse-Bericht 1837

von

A. Diabelli & Comp.

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben № 1133.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Frdr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Für das Pianoforte allein.

	fl.	kr.
Aigner, E., Das Stelldichein. Ländliches Ballet in zwei Tableaux von Hrn. Perrot, erstem Tänzer der grossen Oper in Paris. Vollständiger Klavierauszug sammt Programm	4	—
Bibl, Andr., 20 Präludien für die Orgel (oder Pianoforte) zum Gebrauche vor dem Anfange eines Requiem. Op. 16	—	30
Chotek, F. X., Variationen über den beliebten Marsch aus der Oper: Die Puritaner, von Bellini. Im leichten Style für kleine Hände. Op. 23	—	30
Czerny, C. Bijoux théâtrals, ou nouvelle collection des Rondeaux, Variations et Impromptus sur les motifs les plus fav. des nouveaux Operas. Op. 397.		
Cah. 1. Rondoletto sur les motifs fav. de l'Opera: I Puritani, de Bellini	1	—
Cah. 2. Rondoletto sur le Duo: Senti tu siccome io sento (Ach, an deinem treuen Herzen) de l'Opera: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) de Bellini	—	45
Cah. 3. Rondeau en Galop sur des motifs de l'Opéra: Les Hugenots (Die Hugenotten) de G. Meyerbeer	—	45
(Wird fortgesetzt.)		
— **Souvenir théatral.** (Fortsetzung.) Cah. 42. 43. 44. Fantasien aus der Oper:		
L'Elisir d'amore (Der Liebestrank) de Donizetti à	1	15
Czerny, C., Detto. Cah. 45. 46. 47. Fantasien aus der Oper: Belisario (Belisar) de Donizetti à	1	15
— Detto. Cah. 48. Fantasie aus der Oper: Jessonda, von L. Spohr	1	30
(Wird fortgesetzt.)		
Diabelli, A., Zwei ländliche Rondino, in F. G. Op. 167. (Für kleine Hände.)	—	30
— **Musikalische Jugendträume.** Kleine Potpourri aus den neuesten Opern für das Pianoforte im leichten Style (für kleine Hände). Op. 169. (Fortsetzung.)		
5ᵉ Heft enthält: Zwei kleine Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) von Bellini	—	45
Die Begleitung der Violine (ad lib.) dazu.	—	15
6ᵉ Heft enthält: Erstes Potpourri nach Motiven der Oper: I Puritani (Die Puritaner) von Bellini	—	45
Die Begleitung der Violine (ad. lib.) dazu.	—	15
7ᵉ Heft enthält: Zweites Potpourri nach detto	—	45
Die Begleitung der Violine (ad. lib.) dazu.	—	15
(Werden fortgesetzt.)		
— **Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit.** Periodisches Werk für das Pianoforte allein oder auf vier Hände.		

Nachrichten.

Dresden, d. 16ten April. Sie und die Leser Ihrer Zeitung kennen mich aus frühern Berichten, und wissen, dass ich weder unter die sogleich entzündbaren Schwärmer, noch unter die, Alles, was die Residenz hat, höchlich Rühmenden gehöre. Darum eben muss ich sprechen von meinem gegenwärtigen Entzücken, über die Aufführung des Haydnschen Meisterwerks, der Jahrszeiten, von der hiesigen Kapelle. Selten hat eine musikalische Produktion einen solchen Eindruck auf mich gemacht. Beyde Aufführungen waren in allen Hauptpartien vollkommen — und wahrhaftig ich weiss, was das, gerade bey diesem Werke, mit dessen Partitur ich mich vertraut genug gemacht habe, sagen will. Doch ich soll berichten: Die Kapelle führte die Jahreszeiten beydemal vor einem äusserst zahlreichen Auditorium im Hôtel de Pologne auf. Aus Mangel an guten deutschen Sängern hatte man für eine italienische Unterlegung sorgen müssen. Sgn. Cinti, churfürstl. Kammersänger und Operist, hatte sie verfertigt, und man konnte mit seiner Arbeit sehr wohl zufrieden seyn. Die Sopranpartie sang Sgn. Sassaroli, dieser sehr schätzbare Kastrat, äusserst brav. Er hat eine schöne, volle, sonore, und dabey keineswegs gellende oder spitze Stimme. Zu beklagen war es, dass es ihm, wenigstens das zweytemal, nicht möglich war, seine Partie ganz so zu vollenden, wie er sie angefangen hatte. Wahrscheinlich wurde ihm die fast unerträgliche Hitze, von der Volksmenge, beschwerlich; er ermattete in der zweyten Hälfte ein wenig, wurde etwas heiser, strengte sich nun an und distonirte deshalb zuweilen ein wenig. Sgn. Peuelli sang die Tenorpartie und siegte über Alle, ohne Ausnahme. Ich kenne die grossten Sänger der gegenwärtigen Zeit so ziemlich, und ich zweifle, ob irgend Ein Tenorist gerade diese Rolle mit mehr Anmuth und Grazie vortragen werde. Das ganze Publikum war entzückt über seinen Gesang, und vornehmlich seine beyden Arien werden auch mir unvergesslich seyn. Es ist in Ihren Blättern einigemal geklagt worden, dass dieser wirklich grosse Künstler den Gesang mit Manieren überlade und so die Melodie verdunkele, und auch hier konnte man ihn davon nicht ganz frey sprechen: aber wie er das Seine hier zu geben wusste, macht es wirklich die Strenge des kältesten Kunstrichters verstummen. Sgn. Perotti, der den Simon sang, konnte sich freylich mit jenen beyden nicht messen. In der Opera buffa ist sein Gesang recht wohl zu leiden, aber hier war er nicht an seinem Platze. Sgn. Paris würde diese Partie allerdings besser vorgetragen haben, er war aber krank. Dem vortrefflichen Orchester ist man auch diesmal vielen Dank schuldig. Fast alles wurde mit äusserster Präcision vorgetragen; von dem Vielen, was in diesem Werke gut zu markiren ist, wurde alles genau markirt — bis auf einige Stellen, über die man hinwegge sehen, oder die man doch nicht genau genug probirt zu haben schien, und von denen ich die Eine anführe, die wirklich für die ganze Scene entscheidend ist. Im zweyten Theil, im Sommer, kurz vor dem Gewitterchor, hat Simon im Recitativ zu singen: (der Nebel) hüllt den Himmelsraum in schwarzes Dunkel ein — (in fosca oscuritade) Hier lässt Haydn durch einen dumpfen Paukenwirbel das von fern nahende Gewitter verkündigen und leitet damit diese entscheidende Scene ein: aber der Pauker, der über das, was er eigentlich hier machen sollte, gar nicht unterrichtet schien, gab einen ziemlich starken und wirklich schlechten Wirbel. Und noch mehr Schade war es um den Eintritt dieses Gewitterchors, der ebenfalls verfehlt wurde. Sie haben in Ihrer Anzeige der Leipziger Aufführung selbst die äusserst mahlerische — ich möchte sagen zackige Figur, womit die Flöte den Blitz mahlt:

	fl. kr.
Diabelli, A., N° 1. enthält: Das Alpenhorn. Lied von Heinrich Proch. (Mit Hinweglassung der Worte.)	— 30
N° 2. enthält: Ungarischer Nationaltanz von Math. Stechinger, eingelegt in die Oper: Die Ballnacht	— 30
N° 3. enthält: Der Wanderer. Lied von Franz Schubert. (Mit Hinweglassung der Worte.)	— 40
N° 4. enthält: Waldvöglein. Lied von Franz Lachner. (Mit Hinweglassung der Worte.)	— 45
N° 5. enthält: Ob sie meiner wohl gedenkt! Lied von Heinrich Proch. (Mit Hinweglassung der Worte.)	— 45
N° 6. enthält: Lebe wohl! Lied von Heinr. Proch. (Mit Hinweglassung der Worte.)	— 45
(Werden fortgesetzt.)	
— Enterpe für das Pianoforte. (Fortsetzung.)	
N° 532. 1° Potpourri nach Motiven der Oper: Die Jüdin (La Juive) von Halevy.	— 45
N° 533. 2° Potpourri nach detto	— 45
N° 534. 4° Potpourri nach Motiven der Oper: I Puritani (Die Puritaner) von Bellini	— 45
N° 535. 2° Potpourri nach detto	— 50
N° 536. 3° Potpourri nach detto	— 50
N° 537. 4° Potpourri nach detto	— 50
N° 538. 4° Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) von Bellini	— 45
N° 539. 1° Potpourri nach Motiven der Oper: Belisario (Belisar) von Donizetti.	— 45
N° 540. 2° Potpourri nach detto	— 45
N° 541. 3° Potpourri nach detto	— 45
N° 542. 4° Potpourri nach Motiven der Oper: Jessonda, von L. Spohr	— 45
N° 545. 2° Potpourri nach detto	— 45
N° 544. 3° Potpourri nach detto	— 45
(Wird fortgesetzt.)	
Dahler, Theod., Divertissement sur des motifs fav. de l'opéra: Le cheval de bronze (Das Pferd von Erz). Op. 46	1 —
Fantaisie et Variations de bravoure sur la cavatine: Nel veder la tua costanza del opera: Anna Bolena, de Donizetti. Op. 47.	1 30
Amusement du salon, ou fantaisie brillante sur l'air favori: Das Alpenhorn, de H. Proch. Op. 48	1 45
Introduct. et Var. brill. sur le thème fav. (Ah! non giunge) chanté par Mme Malibran dans l'Opera: La Sonnambula, de Bellini. Op. 49. (Neue vermehrte Ausgabe.)	1 —

	fl. kr.
Dahler, Theod., Collection de Quadrilles françaises sur les motifs fav. des nouveaux Opéras.	
Cah. 1. Six Quadrilles sur des motifs de l'Opera: Le bal masqué d'Auber	— 30
Cah. 2. Six Quadrilles sur des motifs de l'Opéra: Le cheval de bronze d'Auber, et Un' avventura di Scaramuccia, de Ricci.	— 30
Cah. 3. Six Quadrilles sur des motifs de l'Opera: I Puritani, de Bellini	— 30
Handley, Hill, Delphine. Caprice in Es	— 45
Haydn, Jos., Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze, für das Pianoforte allein mit Hinweglassung der Worte gesetzt von C. Czerny. (Helios N° 5.)	2 30
— Die 4 Jahreszeiten, für das Pianoforte allein mit Hinweglassung der Worte gesetzt von C. Czerny. (Helios N° 6.) Unter der Presse	— —
Horn, J. F., Variat. sur un thème fav. de l'Opéra: Le bal masqué, d'Auber	— 45
Kappell, A. J., Variations brillantes sur un thème favori de Rovelli. Op. 5	— 45
Lachner, Fr., Ouverture zur Cantate: Die vier Menschenalter	— 45
Lachner, Vinc., Rondino in Es	1 —
Lanz, Jos., Rondoletto sopra vari temi dell' Opera: La straniera de Bellini. Op. 43. (Neue Ausgabe.)	— 45
Plachy, W., Erinnerung an Bellini. 8 Rondinos über beliebte Motive aus dessen Opern. Op. 82. (Complet gebunden.)	3 —
Daraus einzeln.	
N° 1. Rondino über Motive aus der Oper: I Puritani (Die Puritaner)	— 30
N° 2. Rondino über Motive aus der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castel v. Ursino)	— 30
N° 3. Rondino über Motive aus der Oper: Bianca und Fernando	— 30
N° 4. Rondino über Motive aus der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin)	— 30
N° 5. Rondino über Motive aus der Oper: Montecchi e Capuletti	— 30
N° 6. Rondino über Motive aus der Oper: Norma	— 30
N° 7. Rondino über Motive aus der Oper: La Straniera (Die Unbekannte)	— 30
N° 8. Rondino über Motive aus der Oper: Il Pirata	— 30

	fl.	kr.
Proch, H., Parade-Marsch für das Pianoforte allein, oder auf 4 Hände. Op. 9	—	45
Rieder, Amb., Fuge in C mit einem Vorspiele für die Orgel oder Pianoforte. Op. 108.	—	20
Rotter, Ludw., 4 Fugen für die Orgel oder Pianoforte, in C. Am. B. D. Op. 9	—	45
Wiener-Tivoli-Märsche. (Fortsetzung.)		
20ᵉ Heft enthält: 4 Märsche nach Motiven der Oper: Das Castell von Ursino (Beatrice di Tenda), eingerichtet von Andreas Nemetz	—	30
21ᵉ Heft enthält: 3 Märsche nach Motiven der Oper: I Puritani, einger. von Detto.	—	30
22ᵉ Heft enthält: 4 Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Belisar, einger. von Detto	—	30
23ᵉ Heft enthält: 3 Neapolitaner Märsche componirt von Andr. Nemetz	—	30
24ᵉ Heft enthält: 4 Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Die Hugenotten, von Meyerbeer, einger. von Detto	—	30
(Werden fortgesetzt.)		
Wiskotschil, F., Favorit-Marsch des löbl. Infanterie-Regiments Hoch- und Deutschmeister. (Samml. von Märschen N² 55.)	—	20

Tänze für das Pianoforte allein.

Bendl, C., Nordbahn-Walzer. Op. 5	—	45
— Männer-Capricen-Walzer. Op. 6	—	45
— Avance-Galoppe. Wiener-Lust-Galoppe. Invite-Galoppe und Hugenotten-Galoppe. Op. 7	—	45
— Die Lebenslustigen. Walzer. Op. 8	—	45
— Carnevals-Träume. Walzer. Op. 9	—	45
Durst, Math., Die Wetteiferer. Preis-Walzer. Op. 7	—	45
Hellinger, G., Die Sorg'losen. Walzer. Op. 4.	—	45
Merey, M. v., Die Beständigen. Walzer. Op. 2.	—	45
Proch, Heinr., Rosenknospen. Preis-Walzer. Op. 32	—	45
Suchanek, Joh., Cotillons. Op. 5	—	45
— Knospen. Preis-Walzer. Op. 5	—	45
Schey, Fr., Tonraketen. Walzer	—	45
Wiskotschil, F. X., 8 Mazurs	—	45

Neueste Sammlung beliebter Galoppen.
(Fortsetzung.)

N² 79. Wiener-Lust-Galoppe, von C. Bendl	—	45
N² 80. Invite-Galloppe, von C. Bendl.	—	45

	fl.	kr.
N² 81. Stelldichein-Galoppe, von E. Aigner	—	45
N² 82. Humoristen-Galoppe, von C. Ballabene	—	45
N² 83. Hugenotten-Galoppe, von C. Bendl	—	45
(Wird fortgesetzt.)		

Für das Pianoforte auf vier Hände.

Adler, G., Sonate in Es. Op. 27	1	45
Czerny, C., Le goût moderne. Nouveau Recueil de Rondeaux, Variations et Impromptus sur les thèmes les plus élégans des nouveaux Opéras pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 398.		
Cah. 1. Rondino sur les thèmes fav. de l'opera: I Puritani, de Bellini	1	45
Cah. 2. Rondino sur les thèmes fav. de l'opera: Bianca e Fernando, de Bellini.	1	45
Cah. 3. Rondeau lyrique sur la Cav. Quando il core a te rapito, chanté par Mᵐᵉ Malibran dans l'opera: Ines de Castro, de Persiani	1	—
(Wird fortgesetzt.)		
— Souvenir théatral. (Fortsetzung.)		
Cah. 42. Erste Fantasie aus der Oper: L'Elisir d'amore (Der Liebestrank) von Donizetti	1	45
Cah. 43. Zweite Fantasie aus detto	2	—
Cah. 44. Dritte Fantasie aus detto	2	—
Cah. 45. 46. 47. Fantasien aus der Oper: Belisario (Belisar) von Donizetti à	1	45
Cah. 48. Fantasie aus der Oper: Jessonda, von L. Spohr	2	15
(Wird fortgesetzt.)		
— Drei brillante Fantasien über beliebte Motive von Fr. Schubert für das Pianoforte auf 4 Hände. Op. 339. N² 2	2	15
— Detto. N² 3	2	—
— Nouvelle Edition des Variations brillantes sur la Marche fav. della Donna del Lago, de Rossini. Augmentées d'une nouvelle Introduction. Op. 20.	2	—
Diabelli, A., Zwei ländliche Rondino in F. G. Op. 167	—	45
— Euterpe. N² 311. 312. 313. Potpourri nach Motiven der Oper: Le Pré aux clercs (Der Zweikampf) von Herold à	1	15
*Haydn, Jos., Die 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Für das Pianoforte auf 4 Hände mit Hinweglassung der Worte gesetzt von Carl Czerny. (Helios N² 3.)	3	45
*— Die 4 Jahreszeiten, für detto, mit Hinweglassung der Worte gesetzt von Carl		

	fl.	kr.
Czerny. (Helios N² 6.) Unter der Presse	—	—
Lachner, Fr., Ouverture zur Cantate: Die 4 Menschenalter	1	—
— Dritte Sinfonie (in D moll). Op. 41. Eingerichtet auf 4 Hände von Vinc. Lachner.	6	—

Für zwei Pianoforte und Pianoforte und Physharmonica.

Czerny, C., Six grands Potpourris brillans et concertans pour deux Pianoforte. Op. 212. N² 4. in B m. N² 5. in C. N² 6. in Es....à	2	45
— Drei brillante Fantasien über beliebte Motive von Fr. Schubert, für 2 Pianoforte oder Pianoforte und Physharmonica. Op. 359. N² 2	2	30
— Detto. N² 3	2	30

Für Pianoforte mit Begleitung.

Czerny, C., Drei brillante Fantasien über beliebte Motive von Fr. Schubert, für Pianoforte und Horn (oder Violine, oder Violoncell). Op. 359. N² 2	3	—
— Detto N² 3	3	—
Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Pianoforte und Violine concertant. (Fortsetzung.)		
Cah. 20. enthält: 2ª Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi e Capuleti, von Bellini	1	—
Cah. 21. enthält: 3ª Potpourri nach detto.	1	—
Cah. 22. enthält: 4ª Potpourri nach Motiven der Oper: Norma, von Bellini	1	—
Cah. 23. enthält: 2ª Potpourri nach detto.	1	—
Cah. 24. enthält: 3ª Potpourri nach detto.	1	—
Cah. 25. enthält: Ouverture zur Oper: Norma	—	45
(Wird fortgesetzt.)		
Ghys, J., Grandes Variations concertantes suivies d'une Polonaise pour Piano et Violon. Op. 13	1	30
Halm, Ant., Grand Trio (in A) pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 37	5	—

Für die Violine.

Bendl, C., Nordbahn-Walzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5	—	45
— Männer-Capricen. Walzer für detto. Op. 6.	—	45
— Avance-Galoppe. Wiener-Lust-Galoppe.		

	fl.	kr.
Invite-Galoppe und Hugenotten-Galoppe. Op. 7	—	45
Bendl, C., Die Lebenslustigen. Walzer für detto. Op. 8	—	45
— Carnevals-Träume. Walzer für detto. Op. 9	—	45
Benesch, Jos., Variations pour le Violon avec accomp. de Quatuor. Op. 18	1	30
— Les mêmes pour le Violon avec accomp. de Pianoforte	1	—
— Variations sur un thème original pour le Violon, avec accomp. de Quatuor. Op. 19.	1	15
— Les mêmes pour le Violon avec accomp. de Pianoforte	1	—
Blumenthal, J. de, Dernière Pensée musicale de V. Bellini. Variations fav. et brill. pour le Violon, avec accomp. de Violon et Violoncelle. Op. 70	—	45
Durst, Math., Die Wetteiferer. Preis-Walzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7	1	—
Jansa, L., Variations sur un thème fav. de Mr le comte de Dietrichstein pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 53	2	30
— Les mêmes pour le Violon avec accomp. de Quatuor	1	30
— Les mêmes pour le Violon avec accomp. de Pianoforte	1	—
Liedl, Leop., Six Caprices ou Etudes pour le Violon seul. Op. 1	1	—
Proch, H., Rosenknospen. Preis-Walzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 52	1	—
Rode, P., Six Duos pour deux Violons. Op. 18. (Nouvelle edition.)		
N² 1. in Es	—	30
N² 2. in G	—	30
N² 3. in F	—	45
N² 4. in Es	—	30
N² 5. in C	—	45
N² 6. in F	1	—
Wiskotschil, Fr. X., 8 Mazurs für die Violine mit Begleitung des Pianoforte	—	45

Recueil des Ouvertures favorites arrangées pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, par J. de Blumenthal.

(Fortsetzung.)

N²			
44.	Cherubini, L., Ouvertore zur Oper: der portugiesische Gasthof (L'Hotellerie Portugaise)	1	15
45.	— Ouverture zur Oper: Elise, oder: der Bernhardsberg	1	20

fl. kr.

46. Cherubini, L., Ouverture zur Oper: Anacreon..... 1 45
47. — Ouverture zur Oper: Medea..... 1 —
48. — Ouverture zur Oper: Faniska..... 1
49. Mehül, A., Ouverture zur Oper: Die beiden Füchse (Une folie)..... —
50. — Ouverture zur Oper: Der Schatzgräber (Le Trésor supposé)..... 1 —

Für die Flöte.

Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte (Fortsetzung).
Cah. 36. enthält: 2ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Montecchi und Capuleti von V. Bellini..... 1 —
Cah. 37. enthält: 3ᵉ Potpourri nach detto. 1 —
Cah. 38. enthält: 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Norma von Bellini..... 1 —
Cah. 39. enthält: 2ᵉ Potpourri nach detto. 1 —
Cah. 40. enthält: 3ᵉ Potpourri nach detto. 1 —
(Wird fortgesetzt.)
— Der musikalische Gesellschafter. Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)
Cah. 61. enthält: Das Stelldichein. Ländliches Ballet in zwei Tableaux (sammt Programm). Musik von E. Aigner..... 2 —
(Wird fortgesetzt.)

Für den Csakan.

Diabelli, A., Mon plaisir. Ouvrage periodique pour le Csakan seul. (Fortsetzung.)
Cah. 20. enthält: Fra Diavolo, oder: Das Gasthaus von Terracina, Oper von Auber. — 45
Cah. 21. enthält: Anna Bolena, Oper von G. Donizetti..... — 45
Cah. 22. enthält: Il Pirata, Oper von V. Bellini..... — 45
Cah. 23. enthält: Montecchi u. Capuleti, Oper von detto..... — 45
Cah. 24. enthält: Norma, Oper von detto.. — 45
(Wird fortgesetzt.)
Krähmer, E., 100 Uebungsstücke für den Csakan in allen Dur- und Molltonarten mit deren Scalen nebst 20 Vorübungen zur leichten Besiegung der grössten Schwierigkeiten; einer Abhandlung über die Doppelzunge, vielen Beispielen, Anmerkungen und Bezeichnung des Fingersatzes als 2ᵉ und 3ᵉ Theil der Csakan-Schule von demselben Verfasser. Op. 31. Erste Abtheilung..... 2 —
— Detto 2ᵉ Abtheilung..... 2 —

fl. kr.

Für die Guitarre.

Padovetz, Joh., Variations pour la guitare sur l'air: Quand je quittai la Normandie (Eh' ich die Normandie verlassen) de l'opera: Robert le Diable, de Meyerbeer. Op. 25..... — 30
— Introduction und Variationen für die Guitarre über die Cavatine: Mit dem Schwert wird Romeo rächen (La tremenda ultrice spada) aus der Oper: Montecchi und Capuleti von Bellini. Op. 20..... — 30
Wanczura, Jos., Trois Polonaises pour la guitare. Op. 4..... — 30

Gesangmusik.

Beethoven, L.v., Seufzer eines Ungeliebten, von Bürger. Die laute Klage, von Herder. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nach dem Original-Manuscript aus dessen Nachlasse.)..... 1 —
Diabelli, A., Melodicon. Kleine Klavierauszüge aus Opern für den Umfang jeder Stimme.
(Fortsetzung.)
15ᵉ Heft enthält: L'Elisir d'amore (Der Liebestrank), Oper von G. Donizetti mit deutschem u. ital. Texte. 1ᵉ Abtheilung.. 2 —
16ᵉ Heft enthält: L'Elisir d'amore mit detto. 2ᵉ Abtheilung..... 2 —
(Wird fortgesetzt.)
NB. Von dem ersten Hefte Melodicon, welches die Oper: Montecchi u. Capuleti von Bellini enthält, ist eine neue vermehrte Ausgabe mit deutschem und italienischem Texte erschienen. 2 —
Desgleichen von dem 3ᵉ Hefte: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) mit deutschem u. italienischem Texte. 2 30
Frayman, C., Liebeswünsche. Lied für Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette (oder Violoncell). 1 —
Lachner, Fr., Singstimmen zur Cantate: Die 4 Menschenalter..... 6 45
Müller, Ad., Das Erkennen. Gedicht von J. N. Vogl. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte..... — 45
Proch, Heinr., Der Jüngling am Bache. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (und des Violoncell ad lib.). Op. 4..... — 45

fl. kr.

Proch, Heinr., An die Sterne. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (und des Violoncell ad lib.). Op. 6. — 45

— **Das Rosenbild.** Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (mit Titel-Vignette). Op. 8. — 45

— **Der Alpenjäger.** Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. — 45

— **Das Alpenhorn.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncell (oder Waldhorn). Op. 18. — 45

— **Glockentöne.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncell (oder Violine, oder Waldhorn). Op. 21. 1 —

— **Ob sie meiner wohl gedenkt!** (Deutsch und italienisch). Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pforte u. Waldhorn (oder Violoncell). Op. 22. — 45

— Dasselbe für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein. — 30

— **Barcarole.** Für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 23. — 30

— **Name, Bild und Lied;** für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 24. — 45

— **Der Wanderer an der Sägemühle. Todtengräberlied.** Zwei Lieder mit Begl. des Pianoforte. Op. 25. — 45

— **In der Mühle.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncell (oder Viola). Op. 28. 1 —

— Dasselbe für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein. — 45

— **Maria Grün** (bei Gratz), Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte (und Violoncell ad lib.). Mit Titel-Vignette. Op. 29. — 45

— **Auf dem Hügel.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 30. — 45

— **Der Sänger und der Wanderer.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell, oder Viola). Op. 31. 1 —

— Dasselbe für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein. — 40

— **Schmidlied;** für eine Singstimme (und Chor ad lib.) mit Begleitung des Pianoforte und Ambos. Op. 33. 1 15

— **Glaube, Hoffnung und Liebe.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pforte (und Violoncell ad lib.). Op. 34. — 40

— **Lebewohl!** Lied für eine Sopran- oder Tenorstimme (deutsch und italienisch) mit Bgl. des Pforte (und Violoncell ad lib.). Op. 35. — 45

fl. kr.

Proch, Heinrich, Dasselbe für eine Alt- oder Baritonstimme mit detto. — 45

— **Das Erkennen.** Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 36. — 45

Schubert, Fr., Nachlass, 28ste Lieferung, enthält: **Hermann und Thusnelda. Selma und Selmar. Das Rosenband. Edone. Die frühen Gräber.** Gedichte von Klopstock. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 15

— **Die Sterne,** von Leitner. **Jägers Liebeslied,** von Schober. **Wanderers Nachtlied,** von Goethe. **Fischerweise,** von Schlechta. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 96. (Neue Ausgabe.). 1 15

Vivenot, R. v., Das Abendroth. Gedicht von Al. Schreiber. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 7. — 30

Weiss, L., Der Blinde. Ihr Morgenlied. Nachhall des Gesanges. Für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 4. 1 15

Periodische Werke für Gesang.

Philomele mit Begleitung des Pianoforte.
(Fortsetzung.)

Nr.		
351.	**Puget, L.,** Gelübde an die heilige Jungfrau (Un voeu à la Madonne) für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte.	— 30
352.	**Bellini, V.,** Cavatine: Senti tu siccome io sento (Ach! an deinem treuen Herzen), gesungen von Mad. Tadolini in der Oper: La Sonnambula.	— 30
353.	**Puget, L.,** Ihr Name (Son nom), für eine Singstimme.	— 30
354.	**Sauer, Ig.,** Loblied (O Himmelskönigin.) welches in der l. f. Pfarr-Kirche St. Peter in Wien alle Samstage gesungen wird.	— 15
355.	— Lied (Gelobt sei), welches bei der feierlichen Frohnleichnams-Prozession in der k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien von den Zöglingen des k. k. Waisen-Institutes gesungen wird. Für eine oder 4 Singstimmen.	— 15
356.	**Bellini, V.,** Romanza: Ah! non penzar che pieno (Ach! denke nicht, dass Wonne) aus der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino).	— 20

(Wird fortgesetzt.)

fl. kr.

Philomele mit Begleitung der Guitarre.

(Fortsetzung.)

N°

501. Kreutzer, C., Recit. und Arie: Doch nein, mein Herz soll nicht vergehen, eingelegt in die Oper: Marie. — 30

502. Proch, H., Das Alpenhorn (Von der Alpe tönt das Horn). Dalle vette alpino. — 20

503. Bellini, V., Introduction (Dell' aura tua profetica): Möge der Gott der Schlachten, aus der Oper: Norma. — 20

504. — Cavatine (Meco all' altar di Venere): Mit Adalgisa Hand in Hand, aus detto. — 20

505. — Cavatine (Casta diva): Keusche Göttin, aus detto. — 20

506. — Cavatine (Vieni in Roma): Komm nach Rom, aus detto. — 15

507. — Cavatine (Dolce quel arpa armonica): Sanft, wie der Zephyr, aus detto. — 15

508. Duett (Ah! si fa core): Empfange diesen Schwesterkuss, aus detto. — 20

509. — Terzett, Canon (Oh! di qual sei tu vittima): Arme, geopfert ist dein Glück, aus detto. — 30

510. — Cavatine (Vanne, si mi lascia): Ziehe hin, weil du vergessen, aus detto. — 15

(Wird fortgesetzt.)

Favorit-Duetten mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

N°

401. Kreutzer, C., Duett für Sopran u. Tenor: Was denkst du denn, mein Lieber, eingelegt in die Oper: Marie. — 45

402. — Duett für Sopran u. Alt: Ich muss es euch gestehen, aus der Oper: Der Taucher. — 45

403. — Duett für Alt und Bass: Ist dem Herzen inn'rer Frieden, aus detto. — 45

404. — Rec. u. Duett für 2 Bässe: Hege männliches Vertrauen, aus detto. — 30

405. — Duett für Sopran u. Alt: Wehe mir! ich bin verloren, aus der Oper: Libussa. — 30

406. — Duettino für Alt und Tenor: Den holden Anblick soll ich meiden, aus detto. — 30

407. Vesque, Joh. v., Ximene und Rodrigo. Duett für Sopran und Tenor: In der stillen Mitternacht. — 40

408. — Der Doctor und der Patient. Komisches Duett für 2 Bässe. (Italienisch u. deutsch.) 1 40

N° fl. kr.

409. Bellini, V., Duettino für Sopran und Tenor: Senti tu siccome (Ach! an deinem treuen Herzen), gesungen von Mad. Tadolini und Hrn. Pedrazzi in der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin). — 45

410. Spontini, C., Duett für Sopran und Tenor: Göttinn von Amathunt, aus der Oper: Die Vestalin. — 45

411. Mercadante, Duett: Augusta! oh Dio! chi vedo?(Prinzessin! o Himmel! was seh' ich?) aus der Oper: Andronico. 1 15

412. Carafa, Duettino für Sopran und Alt: O dell Empireo (Gnädig schau du herab,) aus der Oper: Il sacrifizio d' Epito. — 20

(Werden fortgesetzt.)

Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

N°

319. Müller, Ad., Lied: Es heirathet einer a Madel mit Geld, aus der Posse: Die beiden Nachtwandler, gesungen von Hrn. Nestroy. — 20

320. — Lied: Die Lieb' ist ein Rausch allemal bei die Männer, aus der Posse: Zu ebener Erde und erster Stock. Gesungen von Demois. Diclen. — 20

321. Ott, G., Lied: Ja, ich hätt' so manches werden können, aus der Localposse: Wolf und Braut. Gesungen von Hrn. Nestroy. — 20

322. — Lied: Ich kenn' eine alte ausschiefe Matron, aus detto, gesungen von Hrn. Nestroy. — 20

323. — Quodlibet: Genofeva, dich zu meiden, thut die Seel' in Trauer kleiden, aus der Posse: Der Affe und der Bräutigam, gesungen von detto. 1 —

324. — D' erste Reis' in mein Leb'n, aus detto, gesungen von detto. — 20

325. — Duett: A Gattung von Affen, aus detto. — 40

326. Müller, Ad., Ballade: Bei der Kärthnerstrassen in der Weiburggassen, aus der Parodie: Robert der Teufel, gesungen von Hrn. Scholz. — 20

327. Weber, C. M. v., Das Herzenload: Wie i hin verwichen zu mein Dirndeel g'schlichen. Worte von Schritt zu C. M. v. Weber's letztem musikalischen Gedanken. Gesungen von Hrn. Jos. Pöck. — 15

N°		fl. kr.
329.	**Bellini, V., Heiterkeit: Mi kann ein kränken. Worte von Heinrich Proch zu Bellini's letztem musikalischen Gedanken.** (Werden fortgesetzt.)	— 15

Kirchenmusik.

Albrechtsberger, G., Offertorium (Dextera Domini). Fuge für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Contrabass und Orgel, in Partitur. (Ecclesiasticon N° 40.) — 45

Bach, J. S., Offertorium (Da pacem nobis Domine) für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, 1 Flöte, 1 Oboe oder Clarinette, Violoncell u. Contrabass. (Erste Ausgabe nach dem Original-Manuscript.) In Partitur. (Ecclesiasticon N° 37.) — 45

Blahack, Jos. Offertorium (Domine in auxilium meum respice) für Sopran solo mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass u. Orgel. Op. 4. (In Auflagstimmen.) — 50

Blahack, Jos., Offertorium. (Clamavi ad te Domine). Solo für Sopran und Clarinette (oder Oboe, oder Violin) mit Begl. von 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass. Op. 9. (In Auflagstimmen.) 1 —

Diabelli, A., Vierte Landmesse (in A) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und Orgel obligat. (1 Flöte, 2 Oboen [oder 2 Clarinetten], 2 Fagott, 2 Trompeten und Pauken ad libitum.) Op. 165. (In Auflagstimmen.) 3 —

— Tantum ergo, Graduale und Offertorium (Duett für 2 Bässe) zur 4ten Landmesse mit obiger Begleitung. Op. 166. (In Auflagstimmen.) 3 45

Winter, P. v., Offertorium (Domus Israel) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel, in Partitur. (Ecclesiasticon N° 38.) 1 —

Diabelli & Comp.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. № 17. 1837.

Literatur.

Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianof.- und Orgelstimmung insbesondere von Dr. *Joh. Jos. Loehr.* Crefeld, bei C. M. Schüller. 1837. S. 45 in 8.

Wir haben diesen Gegenstand gleich anfangs als einen wichtigen angesehen und deshalb unsere geehrten Leser auf alle die kleinen Schriften des Erfinders hierüber aufmerksam gemacht und die interessanten Fortschritte dieser Stimmungsmethode erst noch vor Kurzem mitgetheilt. Jetzt kommt uns genanntes Schriftchen in die Hände, dessen Vorwort seinen Zweck so richtig und klar angibt und im Urtheile über die Erfindung selbst und über des Erfinders Bekanntmachungen so ganz mit uns übereinstimmt, dass wir dieses Vorwort für die sachdienstlichste Verständigung halten und es mit wenigen Zusätzen hier wiederholen. Der Verf. sagt: „Was mich bewogen, dieses Schriftchen herauszugeben, ist die neue von Scheibler gemachte unvergleichlich schöne Entdeckung im Gebiete der Akustik, nämlich die eines bestimmten Höhenmaasses der Töne. Nachdem ich es nicht ohne Mühe dahin gebracht hatte, diese Entdeckung theils durch wiederholte mündliche Unterredung mit dem Erfinder, so wie durch dessen erläuternde Versuche mit Stimmgabeln, theils durch das Lesen seiner Schriften und eigene unternommene Rechnungen und Versuche an der Orgel ihrem gesammten Inhalte nach zu würdigen; geschah es nicht selten, dass musikal. Freunde mich um das Eine und Andere aus der Scheibler'schen Theorie befragten. Da zeigte sich aber bei der Unterredung sehr häufig, dass dieselben das eigentliche Wesen der mathematischen und gleichschwebenden Temperatur nicht genugsam kannten, und sie waren schon deswegen allein nicht im Stande, diese Sache sich eigen zu machen; zudem mochten mehre andere Schwierigkeiten, die namentlich aus der fehlenden nöthigen Bekanntschaft mit den betreffenden physikalischen und mathematischen Gesetzen entspringen, vielen von ihnen hinderlich in den Weg treten.“ — Das sind die rechten Gründe, warum bis jetzt diese Stimmungsmethode nicht bekannter geworden ist. Man hat in unsern Zeiten diese Kenntnisse für Förderung der Tonkunst nicht mehr für nöthig, vielmehr die Sache für abgeschlossen angesehen. Die allermeisten Musiker haben diese Einsichten für unnütz erklärt und sie gänzlich bei Seite geschoben. Dass sie jedoch nicht so ganz unnütz sind, geht aus dieser Erfahrung hervor. Leider ist dies auch noch mit andern Dingen so, die jetzt als Pedanterei verschrieen sind; das wird so lange dauern, bis die Nachtheile handgreiflich geworden sind. Der Verf. fährt fort: „Dies in's Auge fassend, und in Erwägung, dass Scheibler in seinen Schriften wohl für die Mehrzahl seiner Leser zu Vieles als bekannt vorausgesetzt hat (ganz gewiss! auch ist des Entdeckers Ausdrucksart an und für sich nicht selten etwas dunkel), unternahm ich es denn zufolge mehrmaliger Aufforderung, zwar kurz, aber möglichst anschaulich die wesentlichsten Verhältnisse der mathematischen und gleichschwebenden Temperatur vorher, und sodann das Erheblichste der neuen Scheibler'schen Erfindung theoretisch und praktisch hier aus einander zu setzen.“ — Das hat er wirklich so gut gethan, dass ihm die meisten Musiker dafür Dank schuldig sind. Sie werden nun, fehlen die Vorkenntnisse nicht ganz, die Sache recht wohl verstehen und somit wird sie ihnen auch anziehend werden. So hat er z. B. im 6. Kap. (nähere Betrachtung der Scheibler'schen Erfindung) die wesentlichen Combinationstöne, wie sie Sch. nennt, sehr deutlich gemacht etc. Das 7. Kap.: Anleitung zur Stimmung des Pianof. und der Orgel nach dieser Methode, — nach 12 oder nach 6 Gabeln, ist gleichfalls so klar, als man es nur verlangen kann von einer Schrift, die nicht des Zeitvertreibes, sondern der Belehrung wegen da ist, also Nachdenken erfordert. Kurz der Verf. hat sein Bestes trenlich gethan, nicht, dass er die Scheibler'schen Schriften unnöthig machte, denn diese geben noch manche Modificationen und praktisch Anziehendes, sondern dass er die wichtige Sache selbst und des Erfinders Werke zugänglicher machte. An dem Verf. liegt es nicht, wenn er seinen Zweck nicht erreicht. Sein Wunsch ist der unsere: „Möge

mein Bemühen dazu beitragen, die genannte Theorie in ihrem so schätzbaren Werthe näher erkannt und gewürdigt zu sehen; und möge fernerhin die Musikwelt zur eigenen Ehre diesem Gegenstande das verdiente Interesse nicht länger entziehen." Wer sich für solche, freilich mit Nachdenken zu beachtende Dinge interessirt, wird wohlthun, wenn er zuvor diese wohlgerathene Erklärungsschrift und dann erst die Scheibler'schen Werkchen zur Hand nimmt. Jeder, der es nicht verschmäht, sich mit den verschiedenen Stossarten praktisch bekannt zu machen, wird dadurch sein Gehör bedeutend verfeinern. Man weiss übrigens aus unsern frühern Besprechungen, wie viele angesehene Männer sich für diese Erfindung erklärt haben. Der Verf. sagt von ihr am Ende seines Werkchens: „Sie führt, selbst im höchsten Grade vollkommen, zu nie erreichter, ja nie gedachter Vollkommenheit." Und so wäre es wirklich betrübend, wenn die Angelegenheit unter uns nicht einmal gebührend beachtet würde. So weit ist es noch nicht gekommen! Wir hoffen also auf vielfache Versuche.

G. W. Fink.

Für die Kirche.

Cantaten für die Kirche, componirt und für kleinere und grössere Musikchöre eingerichtet von J. A. Gleichmann. No. 1. Sonntags-Cantate, Text von *J. W. Gleichmann.* Partitur. 1ste Abtheilung. Hildburghausen, bei Kesselring. Pr. 36 Kr.

Im Vorworte beklagt es der wohlmeinende Verf., dass in der neuern Zeit die Orgel nicht gehörig oder oft gar nicht zur Kirchenmusik angewendet wird, weil theils die Orgel gewöhnlich Alles übertöne, die Stimmung oft nicht zu den Blasinstrumenten passe und die bezifferte Orgelstimme zu nachtheilig sei. Man schreibe die Orgelstimme in gewöhnlichen Noten. — Mit dieser Sammlung ist ein guter Versuch gemacht, die Partitur so einzurichten, dass sowohl die Blasinstr. (mit Ausnahme der Hörner, Trompeten und Pauken) durch die Orgel ersetzt, als auch die Stimmen für jene Instrumente, wenn sie vorhanden sind, aus der Orgelstimme gezogen werden können. In diesem Falle kann die Orgel bei starken Stellen, besonders bei Chören, immer noch mitwirken, wenn sie zweckmässig behandelt wird; ausserdem ist es freilich besser, sie bleibt weg. Die Orgelstimme kann also hier nicht wie ein gewöhnlicher Klavierauszug erscheinen und erfordert zuweilen andere Accordlagen, die sich leicht bewerkstelligen lassen von Jedem, der nur einige Kenntniss hat, die allerdings vorausgesetzt wird. Der Verf. will also der Kirchenmusik nützlich werden, und hat hier eine recht gute Probe abgelegt, dass er Eingängliches, Zweckmässiges, auch für nicht zu grosse Kräfte Passendes zu geben im Stande ist. Es ist nichts Hochtrabendes, nichts Selbstsüchtiges in seiner Composition, sondern gesunder Fluss und Ehrfurcht vor dem Heiligen ohne düstere Qual. Die Cantate ist recht gut gehalten, nicht lang und doch verschiedenartig in wirksamer Folge. Kleine Städte und Landchöre mögen besonders darauf Rücksicht nehmen; wir glauben, dass ihnen ein guter Dienst damit geleistet worden ist. Das Unternehmen ist der Fortsetzung werth.

Messgesang von Eduard Vogt. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Choralstyl gesetzt von *Conrad Kocher.* Stuttgart, 1837. Hallberg'sche Verlagshdlg.

Der Eingang ist Sündenbekenntniss in 4 Strophen, deren letzte zur Bezeichnung der Darstellungsweise so lautet:

Los möcht' ich mich winden
Von der Macht der Sünden —
Gross ist meine Schuld!
Immer reisst der Satan wieder —
Hier im Staub' werf' ich mich nieder,
Sieh' mich an mit Deiner Huld!

Das Gloria setzen wir ganz her, da es nur 2 Strophen hat:

Abgelöst ist der Schmerz
Von meinem irdischen Leben,
Christus stieg erdenwärts,
Uns aus dem Staube zu heben;
Göttliche Liebe kam,
Brachte uns ewigen Frieden,
Elend und Trauer nahm
Fürder ein Ende hienieden.

Christus den Tod bezwang,
Machte die Hölle zu Schanden,
Kerker und Fessel sprang,
Die unsre Seele umwanden;
Frei ist nun jeder Blick
Auf zu dem Himmel gewendet,
Seligkeit, Himmelsglück
Gläubigen Seelen gespendet.

Die übrigen Gesänge, als Credo, Opferung, Sanctus, nach der Wandlung, Communion und Schluss, mag man darnach ermessen. Alle haben 2 oder 3 Strophen, was zeitgemäss ist. Im Credo kommt nur allein der Glaube an Jesus Christus. — In der Opferung wird auf den Vater hingewiesen und im Sanctus auf das Dreieinige. — Die Melodieen sind ungesucht schlicht und kirchlich, die 4stimmige Harmonisirung ist es gleichfalls, alle Stimmen fliessend und der Satz gut. Nur der fallende Schluss im Liede „nach der Wandlung" passt nicht auf die letzte Strophe; einige Melodieen sind sich auch wohl zu ähnlich, was bei der Handlung selbst wenig oder nicht auffallen wird. Dass Hr. Kocher den Choral taktmässig gesungen haben will, wissen Alle, die seinem Streben, den Kirchengesang im südlichen Deutschland zu heben, gefolgt sind. Diese Lieder sind ausdrücklich für den Vortrag von einem singfertigen Chore bestimmt, der aber gewiss keine Schwierigkeiten darin finden wird. Die Ausgabe in Partitur ist in 8. und sehr nett gedruckt auf 19 Seiten.

Orgel.

6 kurze und leichte dreistimmige Vorspiele für die Orgel v. A. E. Grell. Op. 4. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 4 gGr.

Es wird bemerkt: Diese Orgelstücke können auf einem Manuale mit oder ohne Pedal vorgetragen werden, sind aber auch auf 2 Manualen und Pedal auszuführen und als Vorübungen zum Trio zu benutzen. Dazu sind sie gut und überaus leicht.

---

12 kurze und einfache Orgelstücke als Vorspiele zum kirchlichen Gebrauch componirt von E. F. Gäbler. 4. Werk. Leipzig, bei Breitk. u. Härtel. Pr. 10 Gr.

So leicht, als die oben angezeigten, sind sie nicht, aber wirklich einfach und gut gearbeitet und nach keinem Schlendrian, obwohl kirchlich und von der Form nicht wüst abweichend. In No. 3 ist der Canon in der Octave mit Ausfüllstimmen äusserst fliessend und sangvoll. Die Vorzeichnungen in Kreuzen steigen bis zu Hdur; in jeder wechseln Dur und Moll in 2 auf einander folgenden Nummern. Sie sind insbesondere den Schullehrer-Sem. gewidmet und gewiss beachtenswerth.

Fugen und Vorspiele für die Orgel componirt von Frdr. Kühmstedt, Grossh. Sächs. Weim. Musikdir. 1. Heft. 19. Werk. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl.

Der Verf. ist ein Schüler Rinck's und hat dieses sein erstes durch den Druck bekannt gemachtes Orgelwerk aus Liebe und Dankbarkeit seinem Lehrer zugeeignet. Von gerathenen Schülern hat man Dank, von ungerathenen keinen, denn wer will dir in der Hölle danken? Hr. Kühmstedt ist ein sehr gerathener Schüler, nun zum selbstständigen Componisten herangereift. Sein Styl ist rund, seine Schreibart orthographisch genau (wenn wir selbst auch einige wenige Noten anders geschrieben haben würden), seine 3 Fugen über ein Thema sind vortrefflich zum Vortrage und zum Studium. Auch die übrigen 2 Fugen und 2 Präludien zeigen einen klaren, in seinem Fache heimischen Mann, der schlicht das Rechte will, kräftig und geschickt Gesundes gibt und ohne Prunk und Affectation stets eine innere Wohlhabenheit offenbart. Wir müssen pflichtgemäss auf den Mann aufmerksam machen.

Gesänge und Lieder.

Der kleine Wanderer, Romanze von C. Seidel mit Musik von Fr. Curschmann. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 5 Sgr.

Die einfache Romanze für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. ist melodiös und gut gehalten. Die Tröstung des verlassenen Kindes, die den Inhalt gibt, wird Vielen zusagen.

Deutsche Gesänge für 2 Singstimmen mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von F. Lachner. Op. 48. Mainz, bei Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Es sind 3 Duetten für 2 Liebende, die sich feurig unverbrüchliche Treue und gut Discant und Tenor zu singen haben. Die Stimmen verweben sich geschickt und folgen einander in melodischer Weise, zuweilen von frappanten Accordspielen begleitet. Etwas Gesuchtes hat vorzüglich No. 2, mehr in der Begl. als im Gesange. Nur dürfte eine Sängerin, welche die Myrthe nicht ganz sicher in den Locken weiss, die Texte leicht zu stark aufgetragen finden. Die Musik wird Beiden angenehm sein.

Deutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. von Franz Lachner. Op. 49. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Ilse, von Heine, ist ein sehr schöner, origineller und romantisch ergötzlicher Gesang, für eine kräftige Stimme höchst dankbar. Eine alte Geschichte, v. Heine, muss furchtbar wirken, wird sie vorgetragen, wie sie's erheischt, was nicht ganz leicht ist, obwohl keine Rouladen, blos Ton und Geist gefordert werden. — Ihr Schattenbild, v. Heine, ist treuschmerzlich und in Einfachheit schwer beklommen. — „Das Lied von der Liebsten" ist schwärmerisch schön; „Der Zimmermann", seltsam und schauerlich leidenschaftlich wie das Gedicht (beide v. Heine bekanntlich). Das letzte, „Ständchen" v. Rellstab, ist sehr zart. Die ganze Sammlung trefflich.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. componirt von E. Grenzebach. 22. Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Kann man das, was hier gegeben wird, auch keine Lieder nennen, wenn man nicht allen Begriff verwischen will, so sind doch alle diese Gesänge sehr gute und schöne. Jeder Gesang ist in sich zu einem angenehmen Ganzen abgerundet, einen musikalischen Hauptgedanken folgerecht und immer sangbar durchführend;

worauf unmittelbar das C im ganzen Orchester als Donnerschlag gewaltig einfällt und nun der Sturm fortbrauset — ausgehoben und darauf besonders aufmerksam gemacht: dennoch ging diese (freylich schwierige) Stelle hier ganz verlohren, wodurch man nicht nur um das schone Bild kam, sondern es war auch natürlicher Weise Schuld, dass das C ffmo nun nicht sicher und präcis genug eintreten konnte. Aber das jubelvolle Leben, das durch die kräftige Ausführung der so überaus reichen Instrumentalmusik zu den beyden Hauptscenen des Herbstes, zur Jagd, und Weinlese, in diese beyden merkwürdigen Gemählde gebracht wurde, ist nicht zu beschreiben. Und nun noch ein Klagelied darüber, dass Dresden keinen grossern und für Musik besser eingerichteten Saal hat. Er fasset bey weitem nicht Alle, die an solchen Produktionen Theil nehmen mochten, und die Anwesenden beschweren nicht nur einander durch Gedränge, Hitze u. s. w. sondern der Schall kann sich auch (besonders bey solcher auf weiten Raum berechneten Musik) lange nicht genug ausbreiten — man wird zuweilen betäubt. Das üble Arrangement des Orchesters trägt zum leztern viel bey. Denken Sie sich — vorn die Violinen, hinter diesen die Blasinstrumente, über dem Orchester auf einem geräumigen Chor auf beyden Seiten Posaunen, Trompeten und Pauken, welche die Choristen in der Mitte haben. Beym vollen Tutti schmettern nun jene über alles weg, verdunkeln die andern Blasinstrumente u. s. w. Das gereicht aber weder der Direktion, noch dem Orchester zum geringsten Vorwurf; denn in diesem Saale lässt es sich nun einmal nicht besser einrichten. Sollte denn aber nicht ein unternehmender Mann, oder eine Gesellschaft Wohlhabender der hiesigen Konzertmusik einen anständigern Raum verschaffen können und sich dadurch alle Musik Liebende und Kultivirende verbinden wollen?

Wien. Man sieht die Abreise des Kapellm. Pär und seiner Frau nach Dresden gar ungern. Gestern gab er ein Abschieds- und Benefizkonzert, das ihm einige tausend Gulden eintrug. Die Fastenzeit ist reich an öffentlichen und Privatkonzerten. Graf Fries, Baron Spielmann, und Baron Braun gaben jede Woche eine Akademie. Zu den frühzeitigen und in der That ausserordentlichen musikalischen Talenten gehört das eilfjährige Fräulein Fanny Spielmann, und ein Sohn des Hrn. Banquier Offenheimer von gleichem Alter. Beyde spielen die schwersten Mozartschen Sonaten und Bachsche Kompositionen mit einer Pracision, Ausdruck, Geschmack und Fertigkeit, welche die grosse Bewunderung selbst der strengsten Kenner verdienen. Diese beyden Kinder sind Zoglinge unsers würdigen Hrn. Streicher.

Miscellen.

Kurzer, aber wörtlicher Auszug, aus der Ankündigung der „grossen musikalischen Akademie unter dem Titel: Neun Fragen, oder die seltene musikal. Familie des Bohdanowicz" in Wien d. 8ten April gegeben.

Die ersten drey Fragen sagen nur, dass so etwas in Europa nie erlebt sey. Das fünfte Musikstück ist: „eine Violinsonate, genannt Les premices du monde, welche nur auf einer einzigen gewöhnlichen Violin von 5 Personen mit 12 Fingern und 3 Violinbogen gespielt wird." Hierbey 4te Frage: Wer hat solch eine sinnreiche mus. Komposition, ausser in Wien, jemals in Europa gehört? 7tes Stück, „eine Arie, welche Josepha, mit sehr starken Variationen und Passagen, die dem geneigt horchenden Publico sein Staunen entlocken werden," vortragt. 8tes Stück: „Neuestes Original, betitelt, Rareté extraordinaire de la Musique. Ein Andantino mit 4 Variat. auf ein Fortepiano für 4 Personen gesezt, das ist, für 8 Hände oder 40 Finger, welches durch die 4 leiblichen Schwestern der Familie B. ausgeführt wird." 6te Frage: Hat man wohl jemals 4 Personen, und zwar 4 leibliche Schwestern, ausser in Wien,

dabei ist nichts überkünstelt, nichts nach unzusammenhängenden Accordwürfen Gesuchtes darin und doch etwas gefällig Selbstständiges. Es steht zwischen Lied, Canzonette und leichter Arie, bald mehr bald weniger von dem einen oder dem andern; Alles melodiös, leicht treffbar für den Sänger und für den Begleiter, so dass Beide sich recht gut in einer Person vereinigen können, ohne dass ein Nachtheil zu besorgen wäre. Und dennoch hat die Begleitung zugleich etwas Schmückendes und eine eigenthümliche Führung für sich, so dass sie nicht blos dienend und untergeordnet erscheint. Charakter ist gleichfalls in diesen Gesängen, aber ein nicht zu tief dringender, gefällig gehaltener, in einer Weise, welche der angenehmen Wirkung, dem sinnlich Schönen stets den Vorzug lässt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt: das erste von G. v. Platen: „Ihr Vögel in den Zweigen schwank" in erweiterter Liederform, sehr hübsch; 2) von J. v. Eichendorff: „Euch Wolken beneid' ich", ein durchcomponirter Gesang; 3) Nah und Ferne, von A. v. Auersperg: „Weste säuseln deinen Namen", ein durchcomponirter, ziemlich malender Gesang; 4) Der Waisenknabe, von Alb. v. Hochwald, ein erweitertes Lied, lieblich klagend; 5) Minnelied v. J. M. Miller: „Willst du, Liebe, Süsse, Reine" zum naiven Gesange umgewandelt; 6) von Kurowsky-Eichen: „Wüstest du, wie tief ich leide", unterhaltend, ohne eigentliche Spitze und an mir sehr Bekanntes und längst Gesungenes erinnernd. — Möge sich der angenehme Componist vor einer stehenden Form hüten. Noch ist sie nicht da, aber sie wartet vor der Thüre; die ausgehaltenen Töne der Singst. zu Uebergängen der Begl. kommen schon recht häufig vor. Es wäre Schade, wenn er die Manier zu sich einlasse, ohne welche wir sehr viel Gutes von ihm hoffen. Was er hier leistet, ist sehr empfehlenswerth. Gerade eine solche gemischte und doch nur im angenehm Eingänglichen sich haltende Weise wird bei Weitem dem grössten Theile unserer Sänger und Sängerinnen die willkommenste sein.

Nachrichten.

Dresden, am 2. April 1837. Vor einigen Tagen spielte bei Hofe und dann auch in der Stadt ein Violinspieler, Hr. Ghys aus Paris. Die Musik war ein italienisches Pasticcio. Dass man nur den Sängern erlaubt, aus bloser Bequemlichkeit solch elendes Zeug aufzutischen! Ouverture von Spontini. Arie von Mercadante: „Tiranno amore", so trivial wie der Text, von Fräul. Schneider gut gesungen. *Prima parte di un concerto di Violino, composto ed eseguito dal Sgr. Ghys.* Bei der Unzahl Violinisten überhaupt, und der Menge solcher, die zum ersten Range gehören, hat derjenige, der Schwierigkeiten besiegt und eine reine Intonation hat, noch nichts gethan, als sich zu dem legitimirt, was man in Frankreich *un bon Violon* nennt. Hr. Ghys hat einen äusserst fertigen Bogen und eine reine Intonation. Dass er nicht originell ist, bewies er dadurch, dass er à la Paganini seine Geige einen halben Ton höher stimmte, so wie durch das Heulen auf der G-Saite, ebenfalls à la Paganini. Das war, schön oder hässlich, in Paganini doch wenigstens originell. In Hrn. Ghys aber war es Copie, die Originalität fiel weg, was blieb? Ein gewöhnlicher guter Geiger und eine sehr lärmige, bizarre Composition. Duetto — unbeschreiblich lang und langweilig von Mercadante, von Frl. Bolgorscheck und Hrn. Zezi gut gesungen. Von der Behandlung der Textesworte: *M'odi, ah m'odi: il tradimento non fu mio* etc. durch diesen Componisten hier ein Beispiel, wobei ich hinzufügen muss, dass die andere Stimme sagt: *son perduto, son tradito, freme il cor, son fuor di me.*

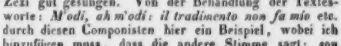

Zweiter Theil. Arie von Pacini, aus den Arabi nelle Gallie. Wenn ich hier beibringe, dass man diese Oper im Publikum scherzweise „Die Raben am Galgen" nannte, als sie vor einigen Jahren hier gegeben wurde, so wird dies über ihr Verdienst zu urtheilen hinreichend sein. *Il Romantico, aria con variazioni per il Violino, composta ed eseguita dal S. Ghys.* Weder romantisch noch eine Arie, sondern ein gesangarmes, bizarres Thema mit Bravourvariationen von Hrn. Ghys recht brillant gespielt. Abermals Duetto aus Arabi nelle Gallie, di Pacini, so schlecht und so lang als das erste. — In der Stadt machte Hr. Ghys ein schlechtes Concert ohne seine Schuld. Die gar zu häufigen Concerte ermüden — und leeren die Beutel. Um in Dresden ein gutes Concert zu machen, gehört eine Vereinigung von Umständen dazu, die man an andern Orten gar nicht kennt. Ein wesentliches Hinderniss ist der Mangel eines grossen Saales, denn der sehr schöne in der Harmoniegesellschaft ist schwer zu bekommen. — Am Freitage ward dem Publikum ein schöner Genuss im Theater bereitet. Man gab nämlich als Beitrag zu dem Monument für Mozart den Figaro deutsch, neu besetzt. Das Theater war gedrängt voll und die Aufführung höchst gelungen zu nennen. Frl. Schneider als Susanne war allerliebst, durch Grazie, äusserst lebendiges Spiel und vortrefflichen Gesang. Sie ward mit Recht gerufen. Schwerlich wird man in Deutschland eine reizendere Susanne finden. Frl. Wüst, Gräfin Almaviva, gab ihre Partie mit vielem Fleisse und sang die grosse Arie sehr brav. Graf Almaviva, Hr. Zezi; seine schöne Gestalt und seine treffliche Stimme sichern ihm schon den Beifall, er verdiente ihn heute in vollem Maasse, denn er spielte und sang sehr gut und sprach das Deutsche so wohltönend und deutlich, dass man sah, er hatte viel Studium darauf verwendet, was gewiss grosser Anerkennung werth ist. Hr. Wächter den Figaro, brav wie immer. Noch muss ich Hrn. Schuster rühmen, der Gesicht, Stimme und Maske des italienischen Tar-

tuffe trefflich aufgefasst hatte. Auch die Hülfsrollen waren gut besetzt, und so war das Hervorrufen sämmtlicher Sänger eine verdiente Aufmunterung. Das Publikum zeigte viel Theilnahme an der Musik, welche das Orchester prächtig executirte. Aber auch welche Musik! Gegen die verschwindet der charakterlose Klingklang der neuern italienischen Musik wie die Schattengestalten einer Laterna magica vor dem grossen, kräftigen Sonnenlichte!

Sonnabend, den 1. April. Concert der Violinisten Nicolai und Edmund Schäfer aus Petersburg, beide Schüler des Herzogl. Dessauischen Concertmeisters Haase. Im Saale der Harmonie, mit Unterstützung der Kapelle. Erste Abtheilung. Ouverture von J. F. Dotzauer. Man hört den tüchtigen Componisten überall. Sie dürfte fast ein wenig wilder, feuriger sein. Lessing sagte von solchen Werken: „Weniger gut, wäre besser.“ Sehr gut gegeben. Grosse Phantasie für Violine von Kalliwoda, vorgetragen von dem 11jährigen Nicolai Schäfer. Nichts ist an dem interessanten Knaben knabenhaft, als sein Aeusseres. Kraft und Behendigkeit, Reinheit und Intonation, so wie Geschwindigkeit der Finger und Fertigkeit der Einsätze würden einem Manne Ehre machen. Der Vortrag — und das stellt diesen jugendlichen Künstler zu hoch — ist der eines tiefen, ganz von Gefühl erfüllten Gemüthes. Er ist unbeschreiblich süss und oft wahrhaft rührend. Sein Bruder, ungefähr 16—18 Jahre alt, begleitete ihn in einer Doppelconcertante von Kalliwoda vortrefflich. Er soll sehr fleissig Composition studiren und viel versprechen. Der Lehrer, Hr. Haase jun., bekanntlich ein eben so trefflicher Waldhornist, als geschmackvoller Geiger, der aber wegen anhaltenden Halsübels seinem Dienst als Königl. Kammermusikus nur selten vorstehen kann, hat sich in der Bildung dieser beiden jungen Leute ein grosses Verdienst erworben und die herrliche Vortragsweise des berühmten Geigers Polledro, dessen Schüler er war, mit grossem Glücke seinen Eleven eingeimpft. Duett aus Semiramis von Rossini; ein abgeblasster Sommervogel, dessen Flügeln man kaum mehr ansieht, ob sie gelb oder weiss gewesen. Arie aus Mahomed von demselben — dasselbe. Variationen von Beriot, von Nicolai Schäfer vorgetragen. Der Satz ist voller Seele und Gefühl. Die Ausführung war es auch. Die beiden Virtuosen bleiben bis Michaelis hier und studiren fort, dann wollen sie eine Kunstreise antreten. Mögen sie überall Freunde und die so verdiente Anerkennung finden. *C. B. v. Miltitz.*

Berlin. (Beschl.) Hr. KM. Ries hat seine Quartett-Soirées gleichfalls beendet, und uns darin ein neues Quartett von Onslow in Dmoll hören lassen. Auch F. Mendelssohn's Es dur-Quartett wurde beifällig wiederholt. Der talentvolle Klavierspieler und Componist C. Decker stellte in seiner letzten Soirée ein neues Violin-Quartett in Cmoll von seiner Composition auf, welches nach Beethoven's Vorbild gearbeitet ist, doch auch eigene Ideen auf erfreuliche Weise zu Tage fördert. Vorzüglich gefiel das Scherzo und Rondo durch Schwung und wohlgewählte Behandlung der Motive. Auf dieser Künstlerbahn kann der fleissige Musiker leicht mehr Ehre gewinnen, als dies auf dem viel betretenen Pfade der Virtuosität auf dem Pianoforte, bei so hoch gesteigerten Ansprüchen, heut zu Tage möglich ist. Statt der Kalkbrenner'schen Variationen hätte uns Hr. Decker lieber ein Trio von Beethoven hören lassen sollen, da diese höchst originellen Compositionen nur selten öffentlich zur Ausführung gelangen und Hr. Decker die Fähigkeit zum guten Vortrage derselben besitzt. Blos mechanische Kunstfertigkeit kann auch der weniger Berufene durch Uebung erlangen. Allein der Geist macht lebendig! — Die beiden Concertmeister Gebrüder Ganz, welche auch eine grössere Kunstreise nach London u. s. w. beabsichtigen, gaben ein überfülltes Concert in dem 1200 Personen fassenden Saale des K. Schauspielhauses. Der ausgezeichnete Violist Hr. Moritz Ganz machte seine Meisterschaft in einem von ihm selbst gesetzten Concertino und einer sogenannten Phantasie mit Variat. im neuesten Geschmacke geltend. Auch der elegante Violin-Virtuos Hr. Leopold Ganz trug eine Phantasie, und mit seinem Bruder eine Doppel-Concertante pikant und zierlich vor. Ein Terzett aus der Oper Macbeth von Chélard für weibliche Stimmen verlor sehr an Wirkung wegen mangelnder Orchesterbegleitung. Dagegen effectuirte die bekannte Dithyrambe für drei Tenorstimmen von Curschmann, von so vorzüglichen Sängern vorgetragen, als die HH. Mantius, Bader und Eichberger es sind, ungemein. Auch zwei Lieder von Lecerf, von Dem. Lehmann, und eine schöne Romanze aus der Oper „Die Hugenotten“, am Pianoforte von Fräul. v. Fassmann gesungen, fanden Beifall. — Der K. Kammermusiker Hr. Julius Griebel hatte im Saale des Hôtel de Russie eine wohlgewählte musikalische Unterhaltung veranstaltet, und trug darin „La Cantilena“, eine neue, gehaltvolle Phantasie für das Violoncell von B. Romberg, mit seinem Bruder Ferdinand Griebel ein glänzendes Duett für Violine und Violoncell von Rummer, auch des Letztern Concertino: „Souvenir de la Suisse“ mit schönem Tone, Geschmack und Fertigkeit beifallswerth vor. Auch der Violinist, im Orchester des Königstädtischen Theaters angestellt, zeigte reine Intonation, gute Bogenführung und Sicherheit in den Applicaturen. Der vorzügliche Oboist Hr. KM. Heinrich Griebel liess sich gleichfalls mit einem Adagio und Rondo hören. Hr. KM. Schunke excellirte im Vortrage eines Divertissements von Thalberg für Waldhorn und Pianoforte, wie auch Hr. Taubert. Auch der Gesang der Dem. Lenz und des Hrn. Mantius verschönte die mit einem Quartettsatze von Beethoven würdig begonnene Unterhaltung.

Die in früherer Zeit so berühmte, hier seit 10 Jahren nicht gehörte, 1817 noch auf der Bühne als Romeo und Pigmalion hochgeschätzte Sängerin Mad. Marianna Sessi gab am 8ten d. im Saale der Singakademie, von Mitgliedern dieses Vereins und der K. Kapelle gefällig unterstützt, ein zahlreich besuchtes Concert Spirituel, welches durch Beethoven's Ouverture zu Coriolan eröffnet, im ersten Theile das einfach erhabene Stabat Mater von Pergolesi, nach der Originalcomposition für zwei weibliche Stimmen und Chor von Sopran- und Altstim-

men enthielt. Mad. Sessi sang die viele Ausdauer erfordernde Sopran-Solo-Partie durchaus rein, nur selten mit bemerkbarer Anstrengung, voll religiöser Empfindung und mit bewundernswürdigem Portamento und Triller. Mad. Türrschmidt hatte die Alt-Solo-Partie übernommen und leistete alles Mögliche in genauem Anschmiegen an die ausgezeichnete Sopransängerin, deren Kunst des Athemholens, wie ihre Methode überhaupt jungen Sängerinnen als Muster gelten kann. Die Kunst weiss hier selbst die Abnahme physischer Mittel zu ersetzen. Auch im Vortrage einer Preghiera von Ziegarelli fand Mad. Sessi allgemeine Anerkennung ihres seltenen Gesangtalentes. Zum Schlusse war von dem Hrn. MD. Rungenhagen der Passionstheil aus dem „Messias" von Händel zweckmässig gewählt, welcher von Chore der Singakademie trefflich ausgeführt wurde. Dem. Lenz und eine vorzügliche Altistin sangen die vorkommenden Arien. Die ganze Ausführung war würdig und dem Ernste der Zeit angemessen. — Die Singakademie in ihrem vollzähligen Vereine von mindestens 300 Stimmen hat am 9ten d. J. Seb. Bach's klassische Passionsmusik nach dem Evangelium Matthaei, und am Charfreitage Graun's „Tod Jesu" sehr gelungen und mit grosser Theilnahme aufgeführt. Ganz besonders ist die Mitwirkung des Hrn. Mantius, welcher in der Bach'schen Passion die Relation des Evangelisten trefflich recitirte, ehrend zu erwähnen. Auch in der Garnisonkirche wurde die Graun'sche Passions-Cantate von Hrn. Julius Schneider unter Mitwirkung seines (des ehemaligen Hausmann'schen) Gesanginstituts, vieler Dilettanten und der K. Kapelle zu mildem Zweck sehr wirksam gegeben. Die Damen Lenz und Dickmann, wie die Herren Mantius und Zschiesche führten die Solosegesänge darin vorzüglich aus. Einem Concerte der talentvollen Gebrüder Stahlknecht, Violinist und Violoncellist, hat Ref. gehäufter Concurrenz wegen nicht beiwohnen können. Doch haben die jungen Künstler Beifall gefunden. Der Tenorist Holzmüller und Dem. Beckär, Beide früher bei der Königsstädtischen Bühne, sangen vor ihrer Abreise nach Hannover noch in dem erwähnten Concerte. — Auch der Liedersänger J. Egersdorff aus Hannover liess sich in einer Privat-Soirée mit Beifall hören, welcher weniger wohl seiner etwas bedeckten Tenorstimme, als seiner deutlichen Aussprache und dem gefühlvollen Vortrage galt. — Die Königl. Bühne liess uns Gluck's vortreffliche Armide noch zweimal, Ali Baba, den Freischütz, Don Juan, Rothkäppchen, Robert den Teufel, Figaro's Hochzeit, Joseph in Egypten, Fernand Cortez und den Wasserträger, also lauter ausgezeichnete Opern, freilich nur keine neue Composition hören. Fräul. v. Fassmann und Hr. Fischer sind als Mitglieder der Königl. Oper engagirt, und Dem. Löwe aus Wien wird im nächsten Monate hier erwartet. — Die Königsstädtische Bühne hat an dem glücklich wieder hergestellten Komiker Beckmann um so mehr jetzt einen wahren Schatz wieder gewonnen, als die Oper dort seit dem Abgange der nicht ersetzten Dem. Limbach feiert. Ohne Dem. Hähsel und Dickmann würden selbst Bellini's Capuleti und Norma nicht auf dem Repertoir erhalten werden können. Die Wiener Possen floriren dort wieder, und selbst die alten „Schwestern von Prag" haben, neu aufgestutzt, das Feiertags-Publikum am zweiten Ostertage köstlich amüsirt. — In den Concerten und Soiréen wird jetzt wohl einiger Stillstand eintreten, doch mit der Herkunft der Dem. Löwe eine neue Opern-Saison beginnen.

Prag. (Beschl.) Einer humoristischen Vorlesung von Koranda (das Concert auf der E-Saite), vorgetragen von Hrn. R. Bayer, haben wir keine musikalische Seite abgewinnen können, es kommt uns also nicht zu, dieselbe zu besprechen. — Auch die letzte Nummer des Concertes: Schlachtruf aus Walter Scott's Waverley, für 16 Stimmen mit Begleitung zweier Flöten, vier Hörner und zweier Posaunen, componirt von W. Veit und vorgetragen von den Herren Emminger, Strakaty, Beyer, Brava und dem männlichen Chorpersonale, sprach wenig an, wozu die gegen den Kraftaufwand unverhältnissmässige Kürze dieser Composition viel beigetragen zu haben scheint.

Die zum Vortheile der Versorgungs- und Beschäftigungsanstalt für erwachsene Blinde in Böhmen veranstaltete Vocal- und Instrumental-Akademie (für welche der Präsident des hiesigen Musikconservatoriums die Mitwirkung der Zöglinge dieses Institutes bewilligt hatte) wurde mit der Ouvertüre zur „Semiramis" von Catel eröffnet, und mit jener zur Oper „Timantes" von Lindpaintner geschlossen; die erste, wie bekannt, eines der schönsten Werke dieser Gattung; dagegen enthält die zweite viel Gesuchtes und wenig Gefühltes, und ist offenbar *muss inviti* geschrieben. — Dem. Lotzer errang durch nette und brillante Coloratur in einer Arie von Donizetti stürmischen Applaus. — Der Violinvirtuos und Professor der Tonkunst aus Paris Hr. Ghys wirkte — kaum in Prag angekommen — zu diesem wohlthätigen Zwecke mit, und überraschte durch eine von ihm selbst componirte und vorgetragene Piece: Le Romantique, Air varié. Ein grosser Ruf war Hrn. Ghys vorausgegangen, die Enthusiasten sprachen von Lafont, Paganini u. s. w. Er hatte daher einen schweren Stand, und das Publikum war anfangs sparsam mit den Beifallsbezeigungen, die aber gegen das Ende immer lauter und stürmischer wurden. Hr. Ghys ist zwar nicht von Manier frei, doch gehört er zu den ausgezeichneten Künstlern auf seinem Instrumente; sein Staccato ist remarkabel und sein Ton auf der G-Saite besonders einschmeichelnd, nicht so die höhern Chorden, wo sein Spiel nicht infallibel genannt werden kann. — Hrn. Dreischock hörten wir in dieser Akademie zweimal; er spielte nämlich den ersten Satz aus dem C-dur-Concerte für's Pianoforte von Beethoven und Variationen von Herz über ein Thema aus der Oper „Die Belagerung von Corinth" von Rossini. Der Beifall, der Hrn. Dreischock gezollt wurde, war nicht so herzlich, als bei seiner vorigen Erscheinung, und insbesondere waren die Kenner mit dem Vortrage des Beethoven'schen Concertes nicht ganz zufrieden. — Mariechen, Ballade von J. Ch. Freiherrn von Zedlitz, mit Musik von Anton Hackel, welche Hr. Pöck ohne Orche-

sterbegleitung, blos von Hrn. Preisinger auf dem Pianoforte accompagnirt, sang, gab dem braven Künstler zwar Gelegenheit, den Schmelz seiner schönen Stimme, wie einen guten Vortrag zu entfalten, doch muss jedes gebildete Kunstgefühl gegen die Wahl dieser flachen Composition zu einem höchst unzarten Texte protestiren.

Wenige Tage nach dieser Akademie gab Hr. Ghys ein Concert im Platteissaale, und überraschte das zahlreiche Publikum eben nicht angenehm dadurch, dass er, ohne Orchester, blos mit Begleitung des Pianoforte, abermals zwei eigene Compositionen, ein Theme varié und eine Polonaise vortrug. In der letztern streifte sein künstlerischer Muthwille mitunter etwas an das Bizarre und Burschikose. Unterstützt wurde der Concertgeber von Dem. Lutzer, Dem. Fr. Herbst und Hrn. Dreischock. — Zum dritten Male erschien Hr. Ghys auf dem ständischen Theater, wo er in den Zwischenakten den ersten Satz eines von ihm selbst componirten Concertes aus E moll vortrug, und das Air varié: Le Romantique wiederholte.

Zum Besten des hiesigen israelitischen Hospitals wurde eine Akademie im Platteis gegeben, die manches Neue brachte, und deshalb muss sie hier besprochen werden, wenn wir sie gleich in artistischer Hinsicht nicht eben unbedingt loben können. Den Eingang machte die Ouverture aus dem Schauspiele: „Der Leichenräuber" von A. Emil Titl (hier noch nicht gehört, sagte der Anschlagzettel), die sich aber weder durch Kraft der Erfindung, noch Neuheit und besondern Melodiereichthum auszeichnete. Die Finalarie von Persiani, welche Dem. Lutzer zwar vortrefflich sang, war eben so wenig dazu geeignet, ihrer Stimme und Kunst einen grossen Triumph zu gewähren, als uns auf das Ganze der Persianischen Oper (es ist dieselbe, welche die unglückliche Katastrophe der Dem. Sabine Heinefetter in Mailand herbeiführte) begierig zu machen. Es ist eine ganz alltägliche italienische Composition, gleichsam zwei einfache Strophen mit einem brillanten Refrain von gewöhnlichen Coloraturen. Ein zweites Gesangstück war eine sehr melodiearme Arie von Marschner, gesungen von Hrn. Beyer, einem Anfänger unserer Bühne. Ausserdem hörten wir noch eine Art Quodlibet auf der Harmonika und eine sehr lange Fantasie und Variationen für's Pianoforte und Violonc., gespielt von den Herren Hoffmann und Kazatel, streng genommen auch nur ein Potpourri mehr und minder bekannter Themen mit nicht sehr variirenden Variationen, die einem langen Dialoge zwischen dem Pianoforte und Violoncell glichen; die letzte und beste Nummer war die Ouverture aus der Oper „Cortez" von Spontini. — Von zwei Declamationsstücken, ein Prolog und „Der Abt", Gedicht von Hrn. *Dr.* Feistmantel, melodramatisch mit Pianof. und Harmonikabegl., comp. von Hrn. C. Ludwig Hoffmann, gesprochen von Hrn. Lippmann, gehört eigentlich nur das zweite vor unser Forum, der Musik wegen, die aber nicht viel bedeuten wollte.

Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Triest. Am 12. Dec. starb hier der rühmlich bekannte Theatercomponist Giuseppe Farinelli, seit 1817 Kapellmeister an der hiesigen Domkirche und am hiesigen grossen Theater, geboren zu Este im Paduanischen den 7. Mai 1769, wo er die Anfangsgründe der Musik unter dem Maestro D. Domenico Lionelli, darauf zu Venedig bei dem Maestro Martinelli erlernte. In einem Alter von 16 Jahren ging er nach Neapel, wo er im Conservatorio della Pietà de' Turchini unter dem Maestro Fago, genannt il Tarantino den Generalbass, unter dem Maestro la Barbiera, il Siciliano genannt, den Gesang, unter dem Maestro Nicola Sala die Composition, und unter dem Maestro Giacomo Tritto das Instrumentale *(per instrumentale)* studirte. Besondere Lehren erhielt er von Picinni, Fenaroli und Guglielmi. — Nebst mehrer Kammermusik schrieb er 34 ernsthafte und komische Opern, Operetten und Cantaten; von Kirchenmusik componirte er zwei Messen zu Neapel, verschiedene Oratorien und viele einzelne Stücke. Von Wien und Lissabon erhielt er Einladungen. — So viel aus einem mir in die Hände gekommenen, an einen berühmten Meister ziemlich lakonisch und ohne Datum (wahrscheinlich um's Jahr 1810) eigenhändig geschriebenen Briefe des Verblichenen. — Als einer der letzten Zöglinge der grossen Meister Sala, Fenaroli und Picinni gehört er rein der alten neapolitanischen Schule an, der er sein ganzes Leben treu geblieben; der modern italienischen Musik war er abhold. In den letzten 20 Jahren hat er, so viel ich mich erinnere, ausser einigen Gelegenheitscantaten, mehrer Kirchenmusik und der Oper Chiarina (1816 für die Scala zu Mailand) keine andere Oper mehr geschrieben. Von dieser letzten Musikgattung liest man in gedruckten Catalogen die folgenden: Ernsthafte Opern: I Riti d'Efeso, Attila, Il Trionfo d'Emilia, La Climene; komische Opern: La Locandiera, Il Matrimonio per concorso, Bandiera d'ogni vento, Amor sincero, Oro senza oro, L'Amico dell' uomo, La Finta sposa ossia il Barone burlato, und die obenbenannte Chiarina. Operetten: Il Testamento ossia 600.000 Franchi, La Pamela maritata, Odoardo e Carlotta, Un Effetto naturale, L'Arrivo inaspettato, Il Finto sordo, Annetta, La Tragedia unisce in una commedia, La Giulietta ossia le lagrime di una vedova, Teresa e Claudio. — Höchst sonderbar findet man in dem so fleissigen Gerber diesen Farinelli nicht.

*Zelter's Meinung über Harmoniemusik.**)

Der verstorbene Professor Zelter, dieser *„Nestor de la musique prussienne"*, wie ihn Spontini nannte, hatte bekanntlich über verschiedene Gegenstände der Kunst und des geselligen Lebens ganz eigenthümliche, zuweilen höchst originelle Ansichten und Meinungen, die grösstentheils in seinen Briefen an seinen Freund Goethe aufbewahrt sind. Näheres und Bestimmteres über den genannten Gegenstand enthält ein merkwürdiger, noch ungedruckter Brief Zelter's an den Einsender. Un-

*) Wir geben dies als Reliquie der Ansichten und des Standpunktes des viel besprochenen Mannes mit diplomatischer Genauigkeit und ohne weitere Anmerkungen, die hier ganz unnütz sein würden. Wer sollte nicht statt Commata Comma zu setzen wissen? u. s. w. *Die Redaction.*

ber die Veranlassung zu den weiter unten gegebenen Mittheilungen muss ich zuvörderst einige Worte zu besserm Verständnisse derselben vorausschicken.

Ich kam — es mochte im Jahre 1826 sein — eines Tages zu Zelter, um einer Concertangelegenheit wegen mit ihm Rücksprache zu nehmen. Ich fand ihn an seinem Schreibtische sitzend, wo er so eben einen Brief an seinen Freund Goethe beendet hatte. Dem alten, damals schon ün die sechziger Jahre gekommenen Musikveteran waren seine Augen nicht mehr recht zu Dienste, und er ersuchte mich daher, von dem so eben geschriebenen Briefe eine Copie für ihn zu nehmen, worin ich ihm gern zu Willen war. Beim Abschreiben des Briefes fiel mir eine Stelle darin auf, die ich hier, da ich Zelter's gedruckten Briefwechsel mit Goethe eben nicht bei der Hand habe, aus dem Gedächtnisse citire. Sie lautete im Wesentlichen etwa folgendermaassen:

„— Es scheint mir ein remarkabler Unsinn zu sein, dass man Musik, die ausschliesslich durch Blasinstrumente executirt wird, mit dem Namen: Harmoniemusik benennt, obgleich bekanntlich bei dieser Gattung von Musik von Harmonie am allerwenigsten die Rede ist. Es zeigt sich dies am Auffallendsten bei der Militairmusik, welche nichts anderes ist, als eine Harmoniemusik in höherer Potenz, mit theilweis mehrfach besetzten Stimmen und beigegebenen Schlaginstrumenten. Die Hautboisten blasen gar sauber in ihre Instrumente hinein, und flegeriren auf das kunstgerechteste darauf herum; demohngeachtet aber will ihre Musik im Zusammenklange niemals so recht stimmen. Die guten Leutchens wundern sich darüber, und wissen nicht, woran es liegt. Ich, für mein Theil, weiss es recht gut; ich werde mich aber wohl hüten, es ihnen zu verrathen." —

Dass Zelter von der Harmoniemusik nicht so gar viel machte, ja beinahe sie hasste, war mir aus seinen frühern Aeusserungen in dieser Beziehung zur Genüge bekannt, und ich hatte mir längst vorgenommen, ihm gelegentlich einmal seine Gründe dafür abzufragen. Da kam mir denn die angezogene Stelle so recht zu ihrer Zeit. Ich bat den alten Herrn, mich in Bezug auf sein in jenem Briefe geäussertes ungünstiges Urtheil über die Harmoniemusik des Näheren zu belehren, und es gelang mir in der That, ihn zu einer musikalischen Beichte zu vermögen. Als er jedoch damit so eben recht im Zuge war, gerieth ich auf den unseligen Gedanken, ihm mit einem widerlegenden Einwurfe in die Quere zu kommen, und goss damit das Feuer, das so eben recht hübsch in Brand gekommen war, bis auf das letzte Fünkchen aus. Zelter, der, beiläufig gesagt, Widerspruch nicht wohl vertragen konnte, sah mich gross an, rückte seine Brille in die Höhe, wie er immer that, wenn er ärgerlich war, und brach das Gespräch mit den halb im Ernste, halb im Scherze gesprochenen derben Worten ab: „Wenn Sie die Sache besser verstehen, als wie ich, so kommen Sie mir ein anderes Mal nicht mit Ihren Fragen." —

Nach diesem Vorfalle waren mehre Jahre verflossen. Ich privatisirte (1830) in Breslau und beschäftigte mich dort unter Anderm mit der Composition von Militairmusik. Bei der Gelegenheit kamen mir jene Aeusserungen Zelter's mit erneutem Interesse wiederum in den Sinn, und ich bat den Erstern, mit dem ich in den letztverflossenen Jahren in nahe freundliche Beziehungen gekommen war, brieflich, mir durch einige Zeilen seine Meinung über den ästhetischen Werth der Harmoniemusik im Allgemeinen und die Ursachen ihrer Mängel im Besondern zugänglich zu machen. Nach Verlauf von etwa 6 Wochen nach Absendung meines Briefes erhielt ich von ihm ein Antwortschreiben, woraus nur das zur Sache Gehörige vollständig mitgetheilt werden soll. Z. schreibt:

„Die sogenannte Harmoniemusik besteht im Wesentlichen aus einer Mosaik heterogener Klänge, die ihrer Natur nach von so verschiedenartigem Charakter sind, dass ihre Zusammenstellung zu einer gemeinsamen Wirkung sich ohnmöglich zu einem gediegenen, harmonisch wohlklingenden Musikensemble in einander verschmelzen kann. Man vergleiche nur z. B. die sanften Töne der Flöte mit den schmetternden der Trompete; die spitzen, gänsemässigen Töne der Oboe mit den sonoren, weitausschallenden des Hornes; die schreienden Töne der F-Clarinette mit den brummenden des Fagotts, und frage sich dann unparteiisch selbst, ob es wohl möglich sei, dass aus dem Zusammenklingen so contrastirender Tonclemente eine dem Ohre wohlthuende Totalwirkung hervorgehen könne? Nimmt man nun noch dazu, dass eine völlig reine Stimmung der verschiedenen Blasinstrumente unter einander auf keine Weise zu erzielen ist, indem jedes einzelne Instrument dieser Art seine eigenthümliche Temperatur hat; dass namentlich die Holzinstrumente, wenn auf ihnen geblasen wird, in die Höhe gehen, und dass überhaupt ihre höhere oder tiefere Stimmung durch die jedesmalige Beschaffenheit der Atmosphäre festgestellt wird; dass, mit Ausnahme der Posaune, kein einziges Blasinstrument eine vollständige Reihe chromat. Töne aufzuweisen hat; dass aber auch auf der andern Seite der Posaunist noch erst geboren werden soll, der auf seinem Instrumente mit völliger Sicherheit und Reinheit *alle Töne* producirt, so darf man sich eben so sehr nicht darüber wundern, wenn die musikal. Productionen von derlei Instrumenten im Zusammenklange (nämlich solcher, die der Harmoniemusik angehören) hart, roh, zerstückelt und unharmonisch erklingen, und dem Zuhörer keinen so ruhigen, das Gehör völlig befriedigenden Genuss gewähren, als etwa ein gut vorgetragener vierst. Gesang oder ein Quartett von Streichinstrumenten ausgeführt. Das Bedauerungswürdigste ist nun aber bei dem Allen, dass es keine genügende Mittel gibt, den so eben angeführten, den Blas-Instr. adhärirenden Uebelständen abzuhelfen, indem selbige sowohl in dem innern Wesen dieser Instr., als auch in ihrer äussern Form, ihrer Construction, in den zu ihrer Anfertigung verwandtem Material (Holz oder Blech), endlich aber und besonders in ihrer *Abstimmung* begründet sind. Letztere geschieht, wenigstens bei den Holzblasinstr., in gemässigter Temperatur nach Berechnung des Quintenzirkels, in welchem, wie Ihnen bekannt sein muss, mehre Töne, z. B. cis, dis, eis, ges, gis gänzlich fehlen, und welche daher, wenn sie gebraucht werden, nur durch die Surrogattöne des, es, f, bis, as gegeben werden können. [1]) Der Unterschied zwischen Töne wie dis und ges, oder gis und as beträgt aber eine Differenz von Einem Commata, d. i. circa den 9ten Theil eines ganzen Tones.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Mai. № 18. 1837.

Maria Stuart.

Lyrisches Monodrama mit Chören für die Altstimme, von der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin gekrönte und am 3. August 1836 in öffentlicher Sitzung derselben aufgeführte Preis-Composition, gedichtet und in Musik gesetzt von Flodoard Aug. Geyer. Vollständiger Klavierauszug vom Verfasser. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 2½ Thlr.

Es ist bekannt, dass von den, auf Veranlassung der Preisaufgabe der K. Akademie der Künste zu Berlin im Jahre 1836 eingegangenen 34 Compositionen für die Altstimme die vorliegende mit dem Preise gekrönt und öffentlich aufgeführt ist. Der Unterzeichnete war zu der Zeit von Berlin abwesend und hat daher dieser Aufführung nicht beiwohnen können. Die Urtheile lauteten verschieden über den Kunstwerth und die Wirksamkeit dieser Composition einer, bisher fast ganz unbekannt gebliebenen, jungen Musikers. Den ehrenwerthen Kunstrichtern war indess unparteiische Würdigung unbezweifelt zuzutrauen, und es ist daher um so zweckmässiger, dass durch die zum Besten der Kunst von den achtbaren Verlegern uneigennützig unternommene Herausgabe des Klavierauszuges sowohl das musikverständige Publikum selbst in den Stand gesetzt wird, die gekrönte Composition zu beurtheilen, als auch der Componist dadurch aufgemuntert und in die Kunstwelt ehrenvoll eingeführt wird. Da nun ein Vergleich mit den Compositionen, welche das Accessit ehrenvoller Erwähnung erhalten haben, nicht Statt finden kann (indem dem Beurtheiler nur die Cantate Ino von C. Decker zur Einsicht der Partitur mitgetheilt ist, welche viel Verdienstliches enthält), so beschränkt sich derselbe (obgleich selbst Preis-Concurrent) auf die völlig unbefangene Beurtheilung des gekrönten Werkes nach der bloßen Einsicht des vorliegenden, sauber und correct edirten, gut spielbar angefertigten Klavierauszuges, welcher 63 Seiten zählt, und dem das Zeugniss der K. Akademie der Künste vorgedruckt, auch zugleich bemerkt ist, dass die correcte Abschrift der Partitur für 12 Thlr. netto bei dem Verleger zu erhalten ist. — Was zunächst das Gedicht anlangt, welches der Componist selbst verfasst hat, so ist die Wahl des Stoffes, so wie die Situation, in welcher der Dichter die unglückliche Königin Maria Stuart auf dem Wege zum Blutgerüste auftreten lässt, schuldbewusst, reuig büssend und vom Chore beklagt und getröstet, allerdings wohl gewählt, eben so lyrisch als dramatisch wirksam. Nur stellt der Dichter die königliche Sünderin weniger edel, als in Schiller's vortrefflicher Tragödie, wenn gleich historisch treuer, auf, und benutzt in neuromantisch beliebter Weise den Schluss der Hinrichtungsscene zu zwar starken, doch auch fast crassen Effecten, welche die sehr gelungene Musik indess auch wieder um so mehr mildert, als die Handlung nicht sichtbar ist, sondern nur dem geistigen Auge vorübergeführt wird.

Die musikalische Composition zeugt im Allgemeinen von nicht gewöhnlichem Talente, Erfindungsgabe, Phantasie und Geschmack. Diese Vorzüge überwiegen daher die sich hier und da zeigenden geringen Verstösse gegen den reinen Satz, welche auch vielleicht durch die Eile der Arbeit veranlasst sein können. Wir gehen nun die einzelnen Nummern des Monodrams möglichst kurz durch, noch zuvor bemerkend, dass die einzelnen Sätze durch weniger Wiederholungen und ohne die dadurch veranlasste Ausdehnung gewinnen würden, auch zu viel Arien auf einander folgen, was die Solosängerin, deren Partie übrigens dem Umfange der Altstimme ganz angemessen behandelt ist, unausbleiblich ermüden muss.

Im Chore No. 1 (D moll, ¾, Tempo giusto), welcher durch ein dem Hauptmotive entlehntes Ritornell von 15 Takten eingeleitet wird, spricht sich die Klage über das Geschick Maria's auf edel würdige Weise (etwa wie in Gluck's Alceste) wahr, tief empfunden und consequent durchgeführt aus. Schön ist der erste Eintritt des Chores und die steigernde Fortschreitung der Harmonie, indem sich die Begleitung des Klagegesanges mit dem bereits vorangegangenen Ritornell verbindet. Nach einem kurzen, durch Sechzehntheil-Figuren der Violinen belebten Zwischensatze kehrt das frühere Motiv wieder,

bis zuletzt die Klage: „Versiege nicht, o Thränenquell" leise erstirbt.

No. 2. Arioso. Im leidenschaftlich wild bewegten Allegro drückt Maria ihre Empfindungen schuldbewusst aus; die schmerzvolle Stelle: „Ach, nicht Zeugen meiner Unschuld" hat etwas innig Rührendes, und ist zugleich interessant durch die Nachahmungen in der Begleitung. Bei der Stelle: „Jedes so die Rache warten" (S. 12, die 2 letzten Takte) wären die Octaven des Basses mit der Singstimme sehr leicht durch den richtigen Bass gis, mit Auslassung dieses Tones in der begleitenden Oberstimme zu vermeiden gewesen. Tragisch grossartig ist der Schluss dieses Gesangstückes vom Unisono ab: „Verhasste Mörderin!" bis zum Ausrufe des Chores: „Die Schwester! wehe, wehe!" in C dur sotto voce in gebundenen Accorden verhallend.

No. 3 gleich wieder eine Arie der Maria und Chor in F moll, Allegro di bravura. Dies Gesangstück ist in Cherubini'scher Weise, schwungvoll, nur zu lang durchgeführt. Die Wiederholung von S. 18 bis zum più stretto S. 21 könnte wirksamer ganz wegbleiben. Auch hier ist der kurze Chor: „Unglückliche Maria!" am Schlusse von guter Wirkung.

Der cantable Uebergang zur Arie No. 4 ist zart und elegisch, die Arie selbst (B dur, ¾, Andante con moto): „O Wundenbalsam" sanft beruhigend. Der sich anschliessende Chor No. 5 ist zwar in Hinsicht des Textes und der Composition gewöhnlicher, doch gewährt derselbe einen Ruhepunkt für die aufgeregten Empfindungen der Solosängerin.

No. 6. Nach einem kurzen Recitativ beginnt abermals eine Arie der Maria im energischen Allegro (Es dur), alle irdischen Gedanken verscheuchend. Vorgefühle himmlischen Friedens drückt das sanfte Andante con moto in C moll aus. Das mit der Harfe begleitete Larghetto in C dur, ¾, in welchem Maria die ätherisch süssen Töne der Himmelsweisen ahnungsvoll in „seel'ger Engel Chören" zu vernehmen glaubt, ist zwar dankbar für die Sängerin und anziehend begleitet, doch fast zu sehr in neu italienischer Opernmanier gehalten, auch zu breit durchgeführt. Bei Concertaufführungen dieser Cantate wird indess gerade diese Pieçe ihre glänzende Wirkung nicht verfehlen.

No. 7. Das folgende Altsolo wird anfangs vom Chore begleitet: „Selig wird die Königin dann sein!" Dann wirkt wieder das Bewusstsein früherer Schuld auf Maria beunruhigend ein, im più stretto leidenschaftlich wirksam ausgedrückt. Der Chor ruft ihr zu: „So büsse durch den Tod!" Endlich wird jedoch versöhnend, wie früher, der Sünderin die künftige Seligkeit wiederholt verheissen. — No. 8. Arie und Chor in As dur, ¾, ist melodisch sangbar durchgeführt, und muss besonders vom Eintritte des Chores in Des dur ab (S. 32) sehr wirksam sein.

No. 9. Finale. (Also ganz dramatisch gedacht.) In schaudererregenden Todesbildern nimmt die unglückliche Königin vom Leben Abschied. Leidenschaftlich und düster ist ihre Scene durchgeführt. Tragisch und wirksam ist besonders das Presto: „Hört, Pulse, auf zu schlagen" bis zum Schlusse: „Ach, es ist um mich geschehn", wo das „blitzende Henkerbeil" den Todesstreich führt. Crass ist freilich diese Schilderung, im Vergleiche mit der Schiller'schen Behandlung, doch musikalisch effectvoll. Ganz vorzüglich aber ist dem Componisten der einfach grossartige Schlusschor in D moll gelungen: „So sendet der Himmel sein schreckliches Wehe", im energischen Unisono beginnend und das Hauptmotiv harmonisch interessant, auch durch kleine Imitationen der vier Singstimmen belebt, durchführend. Innig gefühlt ist die Bitte: „Ach, nimm sie auf in der Sel'gen Zahl", wie auch der kirchliche Schluss: „Erlöser, o ende die peinliche Noth" tiefen Eindruck bewirkt und das verdienstliche Werk würdig endet.

Auch durch die Beförderung dieses Monodrama's zur Oeffentlichkeit bewährt sich der evidente Nutzen der Preisausgaben auf's Neue. Denn ohne diese würde vielleicht gar nicht, oder doch weit später, das unbezweifelt vorhandene Compositionstalent des Hrn. Geyer Gelegenheit gefunden haben, sich zu entwickeln. Nach der vorliegenden Cantate scheint dieser junge Tonkünstler, welcher gewiss den theoretisch-prakt. Theil seiner Kunst noch gründlicher auszubilden bemüht sein wird, und das Anerkenntniss eigenthümlicher und zugleich natürlicher, ungesuchter Erfindung verdient, vorzugsweise zur dramatischen Composition ernster Gattung berufen zu sein, ein Feld, welches nach Spohr sehr gering cultivirt ist. Möge derselbe auf diesem dornenvollen Pfade eben solche Aufmunterung, als durch die Preisertheilung gewinnen! Zu wünschen wäre nun zur Ermunterung der belobten Concurrenten und auch behufs des öffentlichen, vergleichenden Urtheils die Herausgabe der übrigen, durch ehrenvolle Erwähnung von der K. Akademie der Künste ausgezeichneten Compositionen für die Altstimme, deren Mangel längst bemerkt ist und dadurch zu der Preis-Aufgabe Gelegenheit gab. So wären dann statt einer einzigen, doch wenigstens zehn Werke verschiedenartigen Charakters gewonnen und der Zweck der Gemeinnützigkeit würde auf diese Weise vollständiger erreicht werden. Sollte sich nicht ein wahrhaft kunstliebender Verleger hierzu finden, welcher dem rühmlichen Beispiele

der Verlagshandlung der „Maria Stuart“ folgte? — Möchten dies nicht blos *pia desideria* bleiben!

J. P. Schmidt.

Für das Pianoforte.

Les jours de mon enfance. Air favori de l'Opéra: „Le Pré aux Clercs“ d'Herold arrangé en Rondeau avec Introd. et Finale pour le Pianof. par *Charles Koch.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Die Einleitung ist gefällig und dem Hauptsatze angemessen, der nach herrschendem Geschmacke mit hübschen Coloraturen verziert und durch Tempowechsel bunter und anziehender gemacht worden ist, brillant klingend und für gewöhnliche Kräfte wohl berechnet, so dass das Stück als gesellige Unterhaltung und zur Uebung für Fingerfertigkeit in gewöhnlichen Klavierpassagen zu empfehlen ist.

Quatre Rondeaux faciles et brillants pour le Pianof. composés — par Fr. Aug. Reissiger. Op. 16. Berlin, chez Maurice Westphal. Pr. 20 Sgr.

Das erste kleine Rondo ist gewöhnlich dem Melodischen nach und zuweilen gesucht im Harmonischen, worin grelle Verdoppelungen vorkommen; leicht ist es, aber nicht brillant. Es ist von der einen Seite zu gewöhnlich und von der andern nicht gewöhnlich genug. So sind sie alle, ziemlich von einem Schnitte, zu viel gemacht. Dass nicht recht hübsche Stellen darin vorkommen sollten, namentlich im Tändeln, leugnen wir nicht, sind auch nicht in Abrede, dass sie Andern gefallen können: aber uns gefallen sie nicht. Man verwechsele den Verf. nicht mit dem Hofkapellmeister in Dresden.

Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper: „Der Bergmönch“ von Wolfram, comp. für das Pianof. von X. Chwatal. Op. 11. (Original-Bibliothek, Heft 33.) Leipzig, Hamburg u. Itzehoe, bei Schuberth u. Niemeyer. Pr. 12 Gr.

Wohlklingend und geschickt gemacht; für mässig vorwärts geschrittene Spieler zur Uebung und zum häuslichen Vergnügen recht brauchbar. Der Verf. scheint Pianoforte-Lehrer zu sein, für Zöglinge und Dilettanten das Rechte zu verstehen, das heisst mit dem Eingänglichen das Nützliche gut zu verbinden, und wird sich auf diesem Wege Verdienst erwerben, wenn er, beifällig aufgenommen, nicht zu viel damit zu verdienen streben wird.

Bagatelles ou formes des Mazurkas pour le Pianof. par Jacques Schmitt. Op. 235. (Original-Bibliothek, Heft 30.) Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Diese beiden Fr. Chopin gewidmeten Mazurken sind sehr schön, nicht so schwer, dass irgend ein etwas gewandter Pianofortespieler davon zurückgeschreckt würde, vielmehr darf er getrost daran gehen, er wird für ein greifes, markirtes Spiel merklichen Gewinn davon haben, wenn er von Natur nur einige Empfänglichkeit für den originellen Rhythmus hat, der darin herrscht.

Erinnerung an New-Strelitz. Walzer für das Pianof. Sr. K. Hoheit dem Grossherzoge Georg von Mecklenburg-Strelitz gewidmet von *Gustav Füller.* Op. 1. Berlin, bei Moritz Westphal.

Diese Walzer haben das Glück gehabt, bedeutend zu gefallen, und mit Recht; sie sind ungesucht melodiös, ohne in der Erfindung sich in's zu Gewöhnliche zu verlieren, streben nicht nach entsetzlichen Modulationen und bringen doch zuweilen etwas Zestpikantes mit, und vor Allem sind sie gut rhythmisch, zum Tanze behend und dabei ohne alle Schwierigkeit vorzutragen, so dass sie für Tanzlustige, die gewöhnlich keine grossen Bravourspieler sind, in jeder Hinsicht zu empfehlen sind. Warum sollte die Musik nicht auch zur schlichten Freude dienen? Es ist auch Pedanterie, wenn man nur stets Schweres, Grosses oder Krauses gelten lassen wollte. Jedes in seiner Art und dem Zweck erfüllend, wenn es da ist. Leichte und gefällige Tänze sind mir und Vielen bei Weitem lieber, als grosse Bravourwalzer.

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Rom (Teatro Tordinona). Der Stephanstag (26. Dec.), mit welchem in Italien die Theaterstagione im Karneval beginnt, ist vornehmlich in grossen Städten für Operncomponisten, Balletmeister, erste Sänger und Tänzer ein verhängnissvoller Tag. Sonderbarerweise sind die Zuhörer an diesem Tage stets sonderbar, meist zum Nachtheile der Künstler gelaunt: das Warum ist ein Fatum, und bleibt noch jetzt ein Räthsel. Daraus erklären sich die zahllosen Fiasco's, mit welchen die armen, mitunter sehr braven Künstler am San Stefano häufig zu Bette gehen, und es gibt Städte hier zu Lande, die in einem Zeitraume von 20 bis 30 Jahren 20 bis 30 Fiasco's der Oper am S. Stefano aufweisen können. Es gibt auch nur äusserst wenige Maestri, die mit diesem Tage, wenigstens in den grossen Städten, etwas zu thun haben wollen, und sie wählen sehr gerne die zweite Oper,

weil diese gewöhnlich, und nach der ersten misslungenen, wahrscheinlich gefällt. Donizetti's Belisario eröffnete hier die Stagione carnevalesca mit einem F... Die berühmte Unger, für welche diese Oper voriges Jahr zu Venedig componirt wurde, machte ebenfalls F..., d. i. fand eine sehr laue Aufnahme. Warum? S. Stefano —. Der wackere Bassist Cosselli theilte sein Schicksal mit der Unger; er war nicht bei Stimme. Reina, der mit Fleiss, Seele und allen Gliedern singt und schreit, dabei klein von Person und als grosser Held auf grossen Bühnen noch kleiner ist — hat gefallen, sehr gefallen.

P. S. Im neuen Ballete: Il Ratto di Proserpina, das einen grossen F... gemacht, fing zuletzt die Perücke einer Furie Feuer, wodurch denn das Ganze ein tragikomisches Ende nahm.

Florenz (Teatro alla Pergola). Mit der nicht jungen Boccabadati ging die alte Cenerentola als erste Karnevalsoper in die Scene, und beide stellten sich den Zuhörern in jugendlicher Gestalt vor. Rossini's Musik nach der seiner Abkömmlinge ist jederzeit ganz etwas anders, und scheint am selbigen Abende der Vorstellung geboren; sie erheitert und erquickt nach ausgestandener langen Langeweile. Die Boccabadati ist nun einmal eine sehr gute Sängerin, und als solche noch immer schätzbar. Der Buffo Cambiagio (Don Magnifico) war trefflich zu nennen; Ronconi (Dandini) fast eben so; Storti, der Prinz, nicht eben so; Alles zusammen ging aber doch gut und zur Zufriedenheit der Zuhörer.

Lucca. Was fiel doch dem Maestro Carlo Valentini ein, Romani's Gli avventurieri zu componiren? Diese Oper hat zu Mailand mit Cordella's Musik auf der Canobbiana kaum gefallen, unlängst mit jener von Rossi auf der Scala gar den Hals gebrochen; nun ist ihr zwar mit Hrn. V.'s Musik in der ersten Vorstellung eine ziemliche Dosis Beifall zu Theil geworden, in der zweiten nahm aber diese Dosis merklich ab und ging schnell in einen Fiasco über. Die Triulzi (die Krone des Singpersonales), die Herren Zamboni, Graziani, Facchini thaten ihr Mögliches. Man will die Cenerentola einstudiren.

Turin (Teatro regio). Ein respectables Sängerensemble: die Damen Schütz und Griffini, der herrliche Donzelli, der wackere Negrini; und mit diesen Helden fiel Persiani's Ines di Castro — der Musik wegen.

(Teatro Sutera.) Ricci's Oper Eran due or son tre gefiel. Die angehende Prima Donna Carolina Dumont lässt hoffen; der Tenor Carlo Manfredi, der Buffo Gaetano Marconi und Bassist Agostino Berini entsprachen sehr gut diesem kleinen, aber hübschen Theater.

Venedig (Teatro d'Apollo). Wegen des bereits angezeigten schrecklichen Brandes, der unlängst den grössten Theil der Fenice zerstörte, wanderten Oper und Ballet hierher. Man eröffnete die Stagione mit Donizetti's Lucia di Lammermoor. Der kranke Salvatori musste durch Hrn. Superchi ersetzt werden; die Tacchinardi — dermalen in Italien die Einzige — war nicht bei Stimme oder etwas unwohl, oder geht es ihr in der ersten Vorstellung, wie es weiland der Malibran zu gehen pflegte; das Publikum nicht in bester Laune; Oper und Sänger, der Tenor Poggi ausgenommen, gefielen wenig. In den folgenden Vorstellungen zeigte sich die Tacchinardi im hellsten Sonnenglanze.

(Teatro S. Benedetto.) Die Italiana in Algeri mit der Gandolfi, Strinasacchi, dem Tenor Confortini, Buffo Laureti und Bassisten Leoni ging schlecht; theils zweier Sänger wegen, theils weil die Oper über Hals und Kopf in fünf Tagen einstudirt wurde. Nächstens soll der Scaramuccia mit der Tadolini und dem Tenore Tommasoni gegeben werden.

Mailand (Teatro alla Scala). Die Oper Wallace (Scene in Schottland) mit Rossini's Musik zu Wilhelm Tell und mit den bekannten Sängern Schoberlechner und Brambilla, Cartagenova (Titelrolle), Pedrazzi, Marcolini u. s. w. eröffnete am Stephanstage die Stagione mit einem Quasi-Fiasco. Bei allem Reichthume an Schönheiten fand man die Musik schrecklich lang und sehr arm an Melodie; in der Folge zog sie jedoch besser an. Aus Mangel an Originaltexte ist es schwer, ein richtiges Urtheil über diesen Wallace zu fällen. R. ist in seinem W. Tell ein italienisch-französischer Rossini, möchte dabei gern oft originell, sogar gelehrt und romantisch sein, etwas liefern, was die Nachwelt, ja die Kunstwelt anstaunt. Sein ausserordentliches Talent brachte auch wirklich schöne und herrliche Einzelnheiten des Ganzen hervor; aber da, wo ein auffassender, höherer Genius überhaupt, Gediegenheit und makellose Reinheit des Satzes insbesondere fehlen, mag sich der Maestro abrackern wie er will, er wird nur äusserlich erregen, und ... die Kenner verstehen schon. Die Ouverture, eigentlich Quodlibet, von welcher die Profanen so viel Lärmens machen, was ist sie doch gegen jene einer Medea, Lodoiska, der Deux Journées von Cherubini, gegen manche Winter'sche u. a. m.! Indess Rossini bleibt immer der Papa der heutigen italienischen Oper und Helfer in der Noth. Vielleicht wird der Wallace bei uns den ganzen Karneval gegeben. So eben (9. Januar) hat Persiani's Ines di Castro (vor zwei Jahren für die Malibran zu Neapel componirt. S. diese Bl. v. J. 1835, S. 500) auf der Scala eine gänzliche Niederlage erlitten und dem Wallace sogleich das Feld geräumt. Leider traf das Missgeschick die Heinefetter in der Titelrolle. Der Tenor Ronzi trug zum fatalen Sturze der Oper das Seinige bei. War es Befangenheit der Künstler? Absonmität ihres Stimmorgans? Die narkotische Musik? Kein Wort mehr. — Nach diesem Falle der Ines di Castro hat sich Demois. Heinefetter von ihren eingegangenen Verbindlichkeiten mit der Theater-Impresa losgesagt und bald darauf Mailand verlassen; vielleicht war dieser Entschluss zu rasch gefasst. Gegen Ende Januars wurde die von Hrn. Coccia vor vier Jahren für eben dieses Theater neu componirte Catterina di Guisa mit ziemlich gutem Erfolge wiederholt, und Anfangs Februar die dreissig Jahr alte Dama Soldato ausgepfiffen. Wie kann man aber solches alte Zeug von heutigen Sängern vortragen lassen! Orlandi schrieb 1808 diese Oper für die berühmte Elisabetta Gallorini, für den berühmten Domenico Ronconi, für den herrlichen Buffo Nicola Bassi, für den ebenfalls trefflichen Buffo Andrea Verni. Ach Himmel! ein solches Ensemble ist jetzt nicht mehr zusammen zu

bringen: Bassi ist todt, die übrigen drei sind alt (die Gafforini und Ronconi wohnen zu Mailand. Schreiber dieses hat alle vier zu verschiedenen Zeiten gehört); damals verstand man aber die Opera buffa zu singen und zu spielen: heute versteht man im Gesange zu seufzen, zu schmachten, zu liebäugeln und sich zu zieren, chromatisch hinauf und herab zu laufen, Seiltänzersprünge zu machen und wie ein Verzweifelter zu schreien; das Wollüstige und Mitleiderregende sind in ihm eben so vorherrschend, wie in der modernen Sciobuffo- und Buffoseriomusik die leckerhafte Cabalette mit ihrer Minoreadenz. Mit alledem sei nun nicht gesagt, dass unsere Brambilla, die gewiss eine vorzügliche Gesangschule besitzt, die Dama Soldato schlecht vorgetragen habe: diese Künstlerin verdient jederzeit alles Lob; allein das Ganze sprach den heutigen verfeinerten Geschmack nicht mehr an, und man wunderte sich, wie es beim Entstehen auf der Scala habe Furore machen können. Gegen Ende Februar wiederholte man Bellini's Straniera mit der Prima Donna Colleoni, dem Tenore Milesi, Bassisten Marini (Ignazio, sämmtlich Bergamaskern) und der Gned (einer Ungarin). Die Colleoni ist eine Professora in der Musik, singt gut ohne schöne Stimme, und ist zur Prima Donna für eine Scala schwerlich geeignet. Wer ursprünglich die für Tamburini geschriebene Rolle des Valdeburgo von ihm selbst vortragen gehört, konnte sie mit aller schönen, aber etwas derben Stimme und minder zartem Gesange Marini's um so weniger geniessen, als auch Manches für ihn zugestutzt werden musste. Milesi passt gar nicht für die Scala. Die Gned bewährte in der Rolle der Isoletta abermals ihre gemachten Fortschritte (sie ist bereits für's Theater zu Barcelona engagirt). Das Ganze unterlag also dem: *fu compatito*, wie die Italiener zu sagen pflegen: man nahm es grossmüthigerweise weder kalt noch warm auf.

Die letzten acht Tage der Stagione endigten mit einem glänzenden Siege Mercadante's. Seine neueste Oper Il Giuramento (der Schwur), Buch nach Victor Hugo's Angelo, Tyrann von Padua, wurde geräuschvoll applaudirt und Maestro und Sänger (Schoberlechner, Brambilla, Pedrazzi, Cartagenova) mehrmals auf die Scene gerufen. Bis hierher geht Alles gut. Denn Rossini's am häufigsten gegebener Vallace (Wilhelm Tell) gefiel schon anfangs wenig und langweilte, Ines de Castro und La Dama soldato verliessen an einem Abende das Zeitliche, die Straniera erinnerte uns allzusehr an die hiesige ursprüngliche Straniera: summa summarum Langeweile, Todesfälle, unangenehme Rückerinnerung; Mercadante's neue Oper mit einigen wirklich hübschen Dingen musste also nothwendigerweise erquicken, worin der allergrösste Theil des hiesigen Publikums nun billig übereinstimmt. Der noch übrige allerkleinste Theil ist hingegen in zwei Theile getheilt, wovon der eine den Giuramento als ein musikalisches Wunder-Meisterwerk betrachtet, der andere aber das Gegentheil hiervon behauptet; zu diesen letztern zwei Parteichen gehören auch die hiesigen Journalisten. Da diese Oper wahrscheinlich mit langen Posaunen jenseits der Berge verkündet und gar in's Deutsche übersetzt werden dürfte, so lohnt sich's der Mühe, hier einige Worte über diese Tagesbegebenheit zu sprechen. —

Die jetzige Opernjournalistik in Italien wandelt ihre besondern Wege. Der Eine geht geradewegs in's Narrenhaus; er bildet sich zwei Schulen: die Donizetti'sche, welche es mit dem Kopfe zu thun hat, also die musikalische Kopfschule; die Bellini'sche, welche für's Herz schreibt, folglich die musikal. Herzschule (soll heissen psychische. — Mit dieser neuen Oper Mercadante's wird vielleicht, wie weiter unten zu ersehen ist, eine dritte entstehen, die harmonische!); der Retter in Gefahr, wenn alle Schulen zusammenstürzen, Rossini wird gar nicht erwähnt. Ein anderer Artikelschreiber gesteht häufig, bevor er sein musikalisches Orakel ausspricht, er verstehe von Musik gar nichts. Doch zur Mailänder Zeitung, deren Opern-Artikel die Gazette oder Revue musicale von Paris fleissig auszieht oder abcopirt und unsern Zeitungsschreiber einen der ersten Kritiker Italiens nennt. Dieser Kritiker sagt über Mercadante's Giuramento wesentlich wie folgt: „Nach Elisa e Claudio, wahre Perle italienischer Musik, hatte nur Donna Caritea und der Posto abbandonato (bekanntlich M.'s Opern) einiges Merkwürdige aufzuweisen, aber eine grosse Oper (operone), die den Stempel eines meisterhaften Ganzen trägt, war noch vorbehalten. Hier ist nun die grosse Oper, und sie ist es, ich schwöre beim Himmel, in Betreff der Wissenschaft, der Harmonie, und oft der angenehmen Harmonie.“ Gleich darauf werden die Cavatinen und Arien getadelt, als stehen sie den Ensemblestücken weit nach; getadelt wird ferner, dass zuweilen bei Worten, die Jubel u. s. w. ausdrücken, weinerliche Musik zu hören ist; endlich wird im Ganzen die Introduction, das Finale und ein Duett im zweiten Akte als die besten Stücke der Oper angegeben. Wie nun Jemand, der nicht einmal den Generalbass studirt hat, öffentlich schwören kann, dass eine Musik wissenschaftlich sei, ja im Widerspruche damit ihr sogleich einen Widersinn aufbürdet, ist beinahe unbegreiflich. Eine andere Zeitschrift räumt der neuen Oper Vorzüge ein, die nur einem Gluck oder Mozart eigen sind, als: wahre Begeisterung, deutsche Kraft und Harmonie, Neuheit der Gedanken, höchst gelungene Tongemälde u. dgl. m. Wäre das wirklich so der Fall, so müsste es die allgemeine musikalische Zeitung mit grossen Lettern als eine der grössten musikalischen Mirakel verkünden; denn was Mercadante bisher geleistet, ist bekannt. Andere Journale finden aber von alledem gar nichts in dieser neuen Oper, werfen dem Maestro eine povera fantasia melodica, keine Neuheit, Ueberladung der Instrumente, keinen guten Gebrauch der Stimmen der Sänger vor; einstimmig gestehen ihm aber Alle eine reichere Harmonie, als allen seinen Collegen zu. Bemerkenswerth ist hierbei, dass die Wiener Zeitschriften diesmal die gemässigten sind und nicht die exaltirten Mailänder Journale abcopirt haben.

Ref. hat nur den ersten, den Hauptakt des Giuramento, hören können; der zweite Akt soll blos ein schönes, jenem im zweiten Akte der Ross. Semiramide nachgeahmtes Duett und ein langes Violoncellsolo aufzuweisen

auf einem Fortep. spielen gehört? 10tes Stück: Europens Erstling, ein Original-Terzett-Konzert, welches mit 3 Naturinstrumenten ausgeführt wird, die in der musikalischen natürlichen Sphäre den 2ten Rang einnehmen, wovon das Singen im 1sten, und das Pfeifen im 2ten Range sich verhalt. Dieses ernsthafte grosse Terzettkonzert bestehet aus 260 vier-Viertel-Noten, begleitet vom ganzen Orchester mit Trompeten und Pauken, hat 6 grössere und kleine Solo's, davon führen meine drey ältern Söhne die Prinzipalstimmen. Ihre Soli bestehen fast aus allen Arten Passagen, Ligaturen, Stoccato, Trillern, Manieren u. s. w. Besonders zeichnet sich die Kadenz davon mit 5 stimmigen Trillern aus." 8te Frage: Wo hat man jemals eine solche Seltenheit von 3 Gebrüdern, ausser in Wien, ausführen gehört? 10tes Stück: „Ein doppeltes Original a Quadro, welches aus 120 Takten bestehet, betitelt Non plus ultra, wird von meinen 4 Töchtern gesungen und von mir selbst, sammt meinen 3 ältern Söhnen, folglich von 4 Personen mit 4 Violinbögen und 16 Fingern auf einem einzigen Violin-Griffblatte gespielt werden." 9te Frage: Welcher Musikkenner muss nicht den Titel dieser ausserordentlichen, sinnreichen Erfindung bekraftigen? — „Zwischen der 1sten und 2ten Abtheilung der Akademie wird eine Vokalsinfonie ohne Text von 9 Singstimmen, ohne, und eben so vielen mit Sprachrohren von verschiedner Grösse mit ausnehmend gutem und besonderm Effekte ausgeführt werden. Sie bestehet aus einem Allegro, welches sehr lärmend von dem 18 stimmigen Chore abgesungen wird; dann aus einem Andante, welches sich öfters in 3 Chore, als einen sichtbaren und 2 unsichtbare, die ein doppeltes Echo vorstellen, theilet. Auch charakterisirt dieses And. sehr lustig das Geschrey der erschrockenen Hühner, die beym Erblicken ihres Feindes, Habichts, bald zusammenlaufen und bald sich wieder zerstreuen, ingleichen werden die Guguke und Baumhacker (Waldvogel) möglichst nachgeahmt. Letztens aus einem Presto, betit. die Jagd; dieses drückt, nebst einem schönen Gesange, auch das Gebelle und Jauchzen der Jagdhunde, das mittelmässige und stärkste Gemurmel der Baren in sehr komischer Komposition aus; nach dem Geschrey der Jäger aber geschehen zum Schlusse die sämmtlichen Schüsse der letztern auf die Baren." 5te Frage: Wer hat eine solche Vokal- NB. nicht Instrumental-Sinfonie ohne Text, von solcher Laune, solcher Charakteristik, und solcher im höchsten Grade lustig unterhaltenden, sinnreichen Komposition u. s. w. in Europa jemals gehört, die auch dem tiefsinnigsten Pedanten sein Lächeln abzuzwingen vermag?" — Die Preise, ohne der Grossmuth Granzen zu setzen, sind: 1ster Pl. 5 Fl., 2ter 2 Fl.; „der allererste, meines Wissens vorzüglichste, und für Eine oder einige wenige beschränkte Platz u. s. w. hundert Dukaten. Sollten aber diesen einzigen und allerersten Platz Solche mit Ihrer allergewünschtesten Gegenwart beglücken, die u. s. w. dann ist er unschatzbar."

Kurze Anzeige.

Trois Quatuors p. deux Violons, Alto et Violoncelle composés par F. Danzi. Oeuvre VI. Munic, chez Mac. Falter. (Pr. 2 Fl.)

Sind aus bekannten Opern, z. B. aus Mozarts Figaro, der Entführung aus dem Serail u. dgl. entlehnte Themen mit Variationen, die einer, in musikalischer Rücksicht, eben nicht sehr delikaten und zu artigem Tandeln aufgelegten Gesellschaft vielleicht gefallen, aber dem Kenner und gebildeten, soliden Zuhörer schwerlich Unterhaltung gewähren werden. Der Stich ist ertraglich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

haben. Leider wurde er gleich von den ersten Accorden zweimal unangenehm überrascht. Das Ganze beginnt mit einem achten Gassenhauer von acht Takten, die von den Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten schnell und forte herabgerissen, geblasen und geschlagen werden, worauf der achte Takt mit einer Fermata gehalten wird. Nach dieser gelehrten Ouvertüre geht der Vorhang schnell auf, die leidige zahlreiche Banda spielt auf der Scene etwas ganz Weinerliches zu dem Chore:

Odi, egni interno echeggiano
Suoni giulivi e canti.
Vedi sparir, succedersi
Festevoli danzanti.
Qui di piacer, di gioja
Tutto è sorriso, ardor.

Gott stehe einem bei, auf solche Worte eine Trauermusik! es wird einem ordentlich musikalisch angst und bange dabei. Zum Glücke geht nun, der bessern Wirkung wegen, bald das Minor in Major über. Es folgt ein Violoncellsolo und der Gesang des Viscardi (Pedrazzi). Mit dem Erscheinen des Manfredo (Cartagenova) und der Elaisa (Schoberlechner) hört man noch Manches von sogenanntem Theatereffecte in dieser Introduction, welche das schönste Stück in diesem Akte ist. Hierauf nehmen die Herrlichkeiten ab, und das gepriesene Finale hält mit ihr nicht Stand, und ist vielmehr ein armes Product. Sonst lassen in dieser Oper die ersten Professori dell' orchestra, wie z. B. das Violoncell (am allerhäufigsten), die Flöte, Clarinette, Posaune, das Piccolo, Horn, englische Horn, der Triangel u. s. w. ihre Bravouren hören; Hände, Lungen, Kehlen sind starken Orchestermassen Preis gegeben, und um gelehrt zu erscheinen, wurde das Ganze bedächtig harmonisirt, häufig Ton gewechselt, dadurch aber oft schwülstig und monoton. Kurz gesagt, hat diese Oper manches Schöne aufzuweisen, so sind doch Neuheit, Originalität, melodischer Reiz, contrapunktische Gelehrsamkeit, meisterhafte Durchführung, überhaupt deutsche Kraft und Kunst in ihr nicht zu suchen. Das Buch hat übrigens interessante Situationen, und ist von dem alten Rossi, der vielleicht zweimal so viel Opern geliefert als Romani, dem er, was Verschönheit anlangt, weit nachsteht, ihn aber in Ansehung des Theatereffects weit übertrifft (unter den neuern Opern sind Tancredi, Semiramide, Crociato, Tebaldo ed Isolina, Chiara di Rosenberg u. s. w. von Rossi). In Betreff der Aufführung des Giuramento gebührt der Schoberlechner die Krone. Diese unermüdete Künstlerin mit einer eisernen Brust ist die wahre Sängerin für die Scala und vielleicht die einzige für diese neue Oper; sie nimmt stets an Kraft der Stimme, an Kunst und selbst an der Aussprache zu; Mercadante hat auch ihre Lunge gut zu benutzen gewusst. Cartagenova hat in seiner Partie etwas weniger zu schreien. Diese beiden kraftvollen Partieen haben zwei sanfte zu Antipoden, die von unserer mit dem schönen Gesange vertrauten Brambilla (Marietta) und dem Tenore Pedrazzi trefflich vorgetragen wurden.

(Teatro Re.) Die Gabussi hat im Barbiere di Siviglia und in der Nina pazza per amore eben so gut gefallen, als in der Cenerentola; die übrigen männlichen Sänger wirkten nach Kräften zum Gelingen des Ganzen mit. Die Brambilla (Schwester der ebengenannten Marietta) gab zu ihrer Benefizvorstellung nebst einem Akte der Camilla eine ältere Operette von Donizetti, I Pazzi per progetto, die aber kein Glück machte.

Durch einen einflussreichen vornehmen Deutschen und leidenschaftlichen Verehrer der Malibran ist zur Errichtung eines Monumentes für diese Künstlerin in hiesiger Stadt eine zahlreiche Subscription zu Stande gekommen und den 18. März in der Scala zu diesem Behufe eine Cantate aufgeführt worden, wozu die Ouverture über Bellini'sche Thema's aus den Opern, worin die Verblichene gesungen, von Donizetti, die eigentlichen Stücke der Cantate aber von Pacini, Mercadante, Coppola und Vaccaj componirt wurden, in welchen jenes von Mercadante den Sieg davon trug (die übrigen drei hiessen auch in der That wenig oder nichts). Den Italienern und Mailändern insbesondere wäre so etwas nie in den Kopf gekommen, es gäbe ja mit vaterländischen Künstlern vollauf zu thun! Sehr zu bedauern ist es aber, dass man unserm Marchesi, welcher das hiesige Pio Instituto musicale gestiftet, ursprünglich 1000 mailänder Thaler, im Verlaufe der Zeit bedeutende Summen dafür ausgelegt, auch in seinem Testamente väterlich daran gedacht: diesem weltberühmten Sänger nach seinem Tode nicht einmal die Exequien gehalten hat!

Zum vorigen Berichte muss hier nachgetragen werden, dass Hr. Vaccaj die am hiesigen k. k. Conservatorium durch den Tod des Hrn. Piantanida erledigte Stelle eines Lehrers der Composition erhalten hat. — Der Hr. Censore Basily (er ist bereits 70 Jahre alt) verlässt dieses Institut nach zehnjährigem Aufenthalte und nimmt die ihm vom römischen Hofe angetragenene Kapellmeisterstelle der Peterskirche an. (Fortsetzung folgt).

Wien. Musikal. Chronik des 1sten Quartals.

Unser Bühnenwesen lässt sich diesmal kurz abthun. Die Hofoper brachte meist Wiederholungen, namentlich zum Gastspiele der Dem. Lutzer aus Prag, welche in der Schreiberwiese, im Robert, als Norma und Donna Anna mit ihren wunderherrlichen Natur- und Kunstmitteln Alles enthusiasmirte, und auch bereits, dem Vernehmen nach, unter Contracts-Bedingnissen, wie die ersten Gesang-Notabilitäten nur für Paris und London ähnliche zu dictiren pflegen, als Mitglied zur nächsten Herbst-Saison gewonnen wurde. Eine nicht minder beliebte und für jenen Zeitpunkt gleichfalls schon engagirte Sängerin, Dem. Clara Heinefetter, debütirte noch in den letzten Tagen vor der Charwoche als Iphigenia und Camilla im Zampa, mit ungetheilten Beifall; sie hat, seit sie von uns geschieden, sonderlich die dramatische Darstellung anlangend, unglaubliche Fortschritte gemacht, und es steht nicht zu bezweifeln, dass so ausgezeichnete Talente immer mehr und mehr in der Gunst des Publikums sich befestigen werden. — Das einzige Novitätenpaar hatte einen durchweg negativen Erfolg. Torquato Tasso von Donizetti erlebte nur zwei Reprisen; nicht einmal die

Dilettanten fanden Behagen an solchem Wasser, obwohl Wild und Schober manche Momente wenigstens zu einer scheinbaren Bedeutsamkeit erhoben und dafür anerkennend belohnt wurden. Noch schlimmer erging's dem „treuen Arzt", nach Auber's „Lestocq", welcher schon am ersten Abende mit ganzem Conduct zu Grabe getragen ward. Nichts gefiel, als die Einlagen, wodurch Dem. Löwe und Hr. Staudigel mit weiser Vorsicht den Rücken sich frei hielten. Unerklärbar bleibt es jedenfalls, wie nur die Wahl auf ein Tonwerk fallen konnte, wogegen gleich beim ersten Erscheinen im Josephstädtertheater die allgemeine Meinung so entschieden und unumwunden sich ausgesprochen hatte. In Auber's flüchtigen Arbeiten haben uns doch sonst mindestens einige pikante Melodieen interessirt; diesmal blieb Alles unter Null; und sonderbar genug soll besagter Lestocq hier und dort Anklang gefunden haben, uns war er rein unverdauliche Kost. — Rossini's theilweise vortreffliche Composition: „Die Bestürmung von Corinth" setzte der Regisseur Wild zu seinem Benefize in die Scene und machte sehr glänzende Geschäfte, denn Dem. Lutzer, der anziehende Magnet, übernahm aus Gefälligkeit die Pamira, und Hr. Schober darf den Mahomet zu seinen gelungensten Leistungen zählen. — Auch Kreutzer's oft, doch stets gern gehörtes „Nachtlager in Granada" kam zum ersten Male auf diese Bretter und feierte einen beispiellosen Triumph. Es war aber auch ein vollendet gemeinsames Zusammenwirken, woran selbst der gehässigste Neid nicht die geringste Kleinigkeit zu deuteln vermochte. Alles, vom Componisten auf's Sorgfältigste einstudirt, ging wie am Schnürchen; das Orchester wirkte mit grösster Präcision in allen Abstufungen; die Chöre mit einer Kraft, Energie und Reinheit, wofür es keinen Ausdruck gibt. Eine Gabriele, wie Dem. Löwe, meisterhaft im Spiele und Gesange, und doch immer nur das schlichte, einfache Hirtenmädchen, dürfte wohl kaum in Deutschlands weiten Gauen aufzufinden sein. Schober (Jäger-Prinz-Regent) hatte allerdings den schwersten Stand, weil Pöck, wenigstens den Wienern, darin als Prototyp gilt. Allein was seiner Stimme, dem Vorgänger gegenüber, an Schönheit, Frische und Metall gebricht, wusste der geübte Künstler reichlich durch einen klassisch gediegenen Vortrag zu vergüten. Die Tenorpartie des Gomez galt bisher für subordinirt, doch Wild bewies, was daraus sich machen lässt. Man sage, was man will, unser Publikum ist denn doch durch den welschen Singsang nicht in solchem Grade verwöhnt und verweichlicht, dass es ihm an Empfänglichkeit für das Bessere gebräche; man gebe nur das Gute mit allen zureichenden Hülfsmitteln, und der Antheil wird nicht fehlen; die enthusiastische Aufnahme dieser deutschen Composition, so wie früher jene der Jessonda, leistet vollgültige Bürgschaft dafür. — Im Bereiche der Ballete ist nichts Erhebliches zu berichten; man liess es beim Alten bewenden. „Sylphide" und „Der Fasching in Venedig" kamen wieder auf's Tapet; beide blos durch Perrot's Mitwirkung ein Creditiv sich verschaffend. — Nach Ostern beginnt das Regiment der Italiener.

Im Theater an der Wien machte Nestroy mit seiner neuesten Geistesgeburt total Fiasco. Er hatte die unglückliche Idee, Angely's witzarme Berliner Posse: „Wohnungen zu vermiethen" zu nationalisiren; ging aber nicht. — Eine andere Localposse: „Der Herr Sohn von ohngefähr" oder „Die Hochzeit ohne Braut", Benefize des Kapellmeisters Ott, und von diesem mit einer artigen Musik ausgestattet, lief mit durch. Dagegen glückte es dem alten Komiker Frdr. Hopp mit seiner Burleske: „Hutmacher und Strumpfwirker"; schon zum zweiten Male erblühte ihm das Autorglück, sein Publikum vergnügt und den Nagel recht eigentlich auf den Kopf getroffen zu haben. Das anspruchslose Scherzspiel unterhält durch gesunden Humor und wirksame Situationen, erschüttert das Zwerchfell und füllt fortwährend das Haus. Scholz spielt eine köstliche Figur darin, und Kapellmeister Adolph Müller hat allerliebste Gesänge im Volkstone dazu gesetzt, deren bereits mehre bei Haslinger im Klavierauszuge erschienen sind. —

(Fortsetzung folgt.)

Zelter's Meinung über Harmoniemusik.

(Beschluss.)

Eben so können auch durch Blasinstrumente sämmtliche Noten mit Doppelbeen und Doppelkreuzen vorgezeichnet, nur durch solche Töne gegeben werden, die an Reinheit um Ein Commata von den geforderten differiren. [2])

Bei der Clarinette sucht man sich nun zwar dadurch zu helfen, dass man dies Instrument in verschiedener Stimmung anwendet; man hat demnach C-, B-, A-, F- und Es-Clarinetten, und lässt z. B. eine Musikpiece in D dur auf der A-Clarinette, welche dann in F dur bläst, vortragen. Dies ist aber im Grunde genommen nichts weiter, als ein unzureichender Nothbehelf; denn obgleich man zwar auf diese Weise manche Töne erhält, die der C-Clarinette fehlen (z. B. das cis, welches auf der A-Clarinette durch o gegeben wird), so fehlen der letztern dagegen wieder andere Töne, welche die C-Clarinette in ihrer Tonreihe hat, z. B. die Töne as, des, ges u. s. w. Es wird daher durch den Gebrauch von Clarinetten in verschiedener Stimmung eigentlich weiter kein Nutzen erzielt, als dass dadurch dem Spieler die Manipulation seines Instrumentes erleichtert wird, der natürlich ein Musikstück, welches aus E dur geht, lieber auf der A-Clarinette mit *einem* Kreuze (G dur), als auf der C-Clarinette mit *vieren* bläst.

Was nun die Bemerkbarkeit der vorhin erwähnten kleinen Tondifferenzen anbetrifft, so sind für ein *geübtes* musikalisches Ohr (von andern kann hier nicht die Rede sein), noch viel kleinere, als ein Commata ist, bemerkbar. [3]) So ist z. B. nach der in unsern Orchestern üblichen Art zu stimmen die e-Saite der Violine gegen die C-Saite des Violoncells als grosse Terz um ⅒ Theil zu hoch; eben so auch die a-Saite, als Sexte von C ebenfalls um ⅒ Theil zu hoch. So gering diese Tondifferenz an sich selbst zu sein scheint, so fällt sie doch dem Gehöre sehr unangenehm auf; weshalb auch gute Violinisten die blosen Saiten niemals hören lassen (es sei

denn in schnellen Passagen), und sowohl das e als das a allezeit auf der vorliegenden Saite mit dem kleinen Finger oder in der Applicatur greifen, und diese Töne nach Erforderniss der Tonart schon aus Gefühl temperiren.

Aus dem bis hierher Gesagten geht schon hinlänglich hervor, dass der harmonische Zusammenklang der Blasinstrumente in den für diese geschriebene Musikpiecen, nicht das Ohr völlig befriedigend ansfallen kann; auch liesse sich zum theoretischen Belege dieser Behauptung noch manches Andere anführen; z. B. dass dem Horne die Töne f und fis in ihrer Reinheit abgehen, indem dies Instrument (so wie auch die Trompete) zwischen e und g nur Einen Ton hat, der als f zu hoch und als fis zu tief ist, und was dergleichen mehr wäre; dergleichen weitere Details würden mich jedoch zu weit führen, und so mag es denn bei dem Angeführten sein Bewenden haben.

Im Uebrigen wäre es recht sehr wünschenswerth, wenn unsere heutige Compositeure, wenn sie Opernmusiken schreiben, bei Zusammenstellung ihrer Werke auf die nicht zu erzielende völlig reine Stimmung der Blasinstrumente unter einander Rücksicht nehmen, und selbige nur da anwenden möchten, wo grosse Musikmassen in Wirksamkeit treten müssen, bei Ouverturen, Chören, Märschen u. s. w. Die Instrumentalbegleitung in Arien, Duetten, Terzetten u. dgl. sollte jedoch, wenigstens in den zartern Gesangstellen, niemals anders, als durch Streichinstrumente geschehen, deren Töne sich der menschlichen Stimme in den feinsten Nüancirungen anzuschmiegen, und wie diese die kleinsten Tondifferenzen auf das Genauste auszudrücken vermögen; die Blasinstrumente dagegen sollten nur in den Ritornells, den Zwischensätzen und am Schlusse der Gesangstücke, zur Veränderung und überhaupt Schatten und Licht in dieselben hineinzubringen, in Anwendung gebracht werden. Eine solche Moderation lässt sich aber von unsern modernen Compositeuren, die nur stets auf Effect und Spektakel losarbeiten, schwerlich erwarten, und so wird denn wohl vor der Hand Alles so bleiben, wie es eben ist.

Zeller.

1) Die Abstimmung der Holzblasinstrumente geschieht nach Berechnungen, denen der Quintenzirkel zur Grundlage dient. Zuerst wird durch eine C-Stimmgabel der Ton C festgestellt, und dessen Unteroctave gestimmt; dann die reine Quinte g; von g die reine Quinte d und dessen Unteroctave; darauf wird die reine Terz e in dem Dreiklange von c eingepasst; von dem erhaltenen e verfährt man vorgeschriebenermassen bis fis, wie im ersten Absatze des unten beigefügten Notenbeispieles zu ersehen ist. Noch dem erhaltenen fis klingt man wieder mit c an, und stimmt durch reine Unterquinten und Octaven bis b ♭. Alsdann fehlt nur noch das einzige a, welches zwischen d und e so eingepasst wird, dass es gegen beide leidlich klingt.

Fagotto.

Auf diese Weise erhält man nun die Töne: c, des, d, es, e, f, fis, g, as, a, b, h. Die Töne cis, dis, eis, gis, ais, so wie alle Töne mit vorgezeichneten Doppelbeen und Doppelkreuzen fehlen gänzlich.

2) Wie bedeutend die Differenz eines Commata's für den Wohlklang der Harmonie ist, lässt sich vermittelst einer Sopranstimme und einigen Streichinstrumenten (2 Violinen und 1 Violoncell) sehr gut praktisch erweisen. Man lasse durch die Stimme den Ton gis lang aushalten, und dazu die Streichinstrumente den Hauptseptimenaccord der Tonart A dur mit ausgelassener Terz, also die Töne e f♯ d angeben, und das gis der Sopranstimme wird ganz rein dazu stimmen. Nun lasse man aber den von den Saiteninstrumenten angegebenen Accord plötzlich abbrechen, und statt dessen, während der Sopran sein gis noch aushält, Grundton, Terz und Quinte des Hauptseptimenaccordes der Tonart Es dur, also b d̄ f̄ anstreichen, und man wird wahrnehmen, dass die Sopranstimme nicht im Stande ist, ihr gis länger festzuhalten und unwillkürlich um ein Comma in die Höhe gehen muss, indem der Ton gis dem Hauptseptimenaccorde der Tonart Es dur völlig fremd ist, und das Ohr dafür den Ton as, die Septime dieses Accordes verlangt. Mit einer Stimme und dem Klaviere lässt sich dies Experiment nicht überzeugend machen, indem dies Instrument ebenfalls Töne wie es und dis, fis und ges u. s. w. nur durch ein und denselben Ton zu geben im Stande ist.

3) Zu näherer Verständniss mag hier die Eintheilung eines ganzen Tones nach Commata Platz finden.

von c bis dieses — cis — dies — cisis — d
— 1. 3. 1. 3. 1. zusammen 9 Commata.

Eine vollständige Octave lässt sich auf diese Weise in 55 Commata eintheilen.

* S *.

Kurze Anzeigen.

Walzerstrauss. 12 Walzer für das Pianof. componirt von *J. D. Baldenecker.* Leipzig, Julius Wunder. Pr. 14 Gr.

Diese nicht schwer vorzutragenden Walzer bilden, wie jetzt gewöhnlich, eine Kette; haben frischen Tanzrhythmus und zuweilen jene beliebt gewordenen scharfen Harmoniceen, die seltsam aufreizen, sind überhaupt in der Art des Hrn. Joh. Strauss gehalten, dem sie auch gewidmet sind.

Lied auf Preussens König von dem Prof. E. F. August, Director des Kölnischen Realgymnasiums, gedichtet und für 2 Tenore und 2 Bässe oder eine Sopranstimme mit Pianof.-Begleitung componirt von J. A. Locorf. 2te Aufl., mit 3 Posaunen vermehrt. Berlin, in Rohr's Buchhandlung. Pr. 6 gGr.

Es ist ein gutes preussisches Volkslied, einfach und leicht vorzutragen, hat auch Anklang gefunden, was die zweite Auflage beweist. Eine Begleitung für 4 Hörner oder für 2 und 2 Trompeten, so wie der 3 hinzugefügten Posaunen liegt bei; gleichfalls die Partie der vier Streichinstrumente und der Pauken, welche zu libitum gebraucht oder weggelassen werden können.

Notiz. Der Freiherr Carl Borr. v. Miltitz schreibt an einer neuen Messe und der Kapellm. Hr. C. G. Reissiger wird die in No. 14 mitgetheilte musikal. Scene des Hrn. v. M. in Musik setzen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Mai. № 19. 1837.

Recensionen.

1. *Sieben Gesänge aus den Bildern des Orients und der Frithiofs-Sage* — und
2. *Drei Gesänge, Mignonslied, und Sehnsucht von Goethe, und Sehnsucht nach Ruhe, — beide Werkchen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Bernhard Klein.* Elberfeld, bei Betzhold. Preis eines jeden 16 gGr.

Die Compositionsweise B. Klein's ist schon öfters in diesen Blättern besprochen worden und den Freunden eben solcher Auffassung schon bekannt. Diesen zunächst empfehlen sich auch die oben genannten neuen Gaben; nicht ein in das Tiefste dringender Ausdruck, nicht leidenschaftliche Erregtheit oder gar Ueberreizung, noch weniger die Süssigkeiten und Koketterieen der neuesten Mode, sondern ein mässiger, mehr dem Ruhigen sich zuwendender, meist wohlbedachter Ausdruck sind ihr charakteristisches Eigenthum. Auch diese Richtung, wenn sie auch bisweilen eben so weit hinter der Aufgabe zurückbleiben sollte, als die Affectation oder Aufregung mancher Zeitgenossen über das Ziel hinausschlägt, findet ihre Freunde; und Manches, was in dergleichen Arbeiten der Componist nicht erreicht oder versäumt hat, kann der Vortrag eines gefühlvollen einsichtigen Sängers wenigstens einigermassen ersetzen oder vergessen machen. Am wohlgefälligsten und befriedigendsten sind übrigens dem Ref. im ersten Hefte die vier ersten, kleinern Gesänge aus Stieglitz Bildern des Orients erschienen, während man sich bei ausgeführtern ausprucksvollern Sätzen oft des Wunsches nicht erwehren kann, dass dem Componisten eine reichere und wärmere Quelle der Erfindung beschieden gewesen wäre. Unbefriedigend erschien im andern Hefte das Mignonslied, vielleicht in lebhafter Erinnerung an frühere Compositionen, von denen mehr als eine, z. B. die Reichardt'sche als eigentliches Lied, und die Beethoven'sche (wenn man über Liedform und Situation sich hinaussetzen will), ungleich tiefer in die Seele des Gedichts dringen. Wie innig hat selbst der oft kältere Reichardt den Inzidenzpunkt des ganzen Gesanges, jenes

Dahin, dahin möcht' ich mit Dir,
O mein Geliebter, zieh'n!

aufgefasst und wiedergegeben, während Klein's

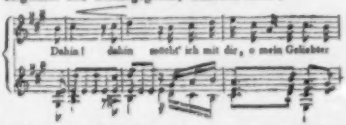

doch gar zu kühl die Sehnsucht jenes seltsam räthselhaft bewegten Wesens ausspricht, und beiläufig dem Dahin einen ganz unpassenden Accent beilegt. *X.*

1. *Sechs Gedichte aus Wilhelm Meisters Lehrjahren von Goethe* und
2. *Das Schloss am Meere und der Wirthin Töchterlein, zwei Balladen von Uhland, für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte von Joseph Klein.* Elberfeld, bei Betzhold.

Der Componist hat in seiner Schreibart verwandte Züge mit seinem Bruder Bernhard Klein, so dass man annehmen möchte, er habe unter jenem oder mit ihm studirt. Allein er hat (wenn wir aus den vorgenannten und einigen andern kleinen Werken schliessen dürfen) eine wärmere Empfindung, ein beweglicheres Tonleben vor ihm voraus, und beide machen sich selbst da wohlthätig geltend, wo man mit der Auffassung im Ganzen oder mit mancher, wie es scheint, nur angenommenen, nicht eigenen Darstellungsweise nicht einverstanden sein kann. Man möchte daher noch viel Erfreulicheres von ihm hoffen dürfen, wenn er sich vom Angelernten freier hielte und zunächst seiner natürlichen Auffassung vertraute; der Gewinn aus der Schule kann und muss fortbestehen, wenn auch der Schulzwang gebrochen worden muss.

Im ersten Heftchen ist das so oft (auch wohl schon gelungener) componirte „Kennst du das Land", „Nur wer die Sehnsucht kennt" und des Harfners Gesang, auch die beiden andern Gesänge von Mignon gar nicht ohne Interesse für den Sänger, und wer sich mit einer milden Gefühlsweise begnügt, ohne überall die tiefste Auffassung des Gedichts zu fordern, der wird sich und Andern mit diesen Gesängen sicher Vergnügen machen. Die Begleitung ist einfach, ganz der einmal waltenden Auffassung der Gedichte angemessen, und dabei doch spielvoller, bewegsamer als in den Brudern Werken; und das nicht zum Nachtheile unsers Componisten, es ist ein frischeres, jüngeres Leben darin. Aber wie kommt das Lied der leichten Philine aus dem gar nicht unglücklichen Anfange in G dur in E moll? So trübe ist das artige Kind niemals gewesen, selbst als es sich über die voranstanzende Falte ärgerte! Und was will der Componist mit den gekniffenen Vorschlägen, die erst nierlich sich einmischen, auf einmal aber sich koboldartig häufen, dass man fast an ein ganz anderes Lied aus Faust denken möchte?

In dem andern Hefte ist das „Schloss am Meere" wohl gelungen, und wird sich gewiss manchen Freund erwerben. Weniger möchte die andere Ballade, der Wirthin Töchterlein, sich allgemeinen Anklang zu versprechen haben, wiewohl auch in ihr einzelne Partieen mit Empfindung und Talent aufgefasst sind. Denn ihr steht die allbekannte und beliebte Löwe'sche Composition aus seiner frühern besten Zeit entgegen, und hat in der That nicht blos die Ancienneté, sondern überlegenes Talent und unmittelbare, tiefere Auffassung voraus. Dies spricht sich schon im ersten Griffe aus. Löwe beginnt mit einer frischen Weise, wie sie Jugendlust und Uebermuth wohl im lustigen Wandern austönen. Klein hat dazu eine äussere Vermittelung nöthig. Der Anfang des Gedichtes:

„Drei Bursche" —"

erinnert ihn an das Studentenleben, und er beginnt mit Anklängen aus dem „Gaudeamus igitur"! Dieser weder dem Sinne noch dem Rhythmus anpassenden Weise muss sich der Anfang des Gedichtes fügen. Es hängt damit zusammen, dass die Composition angepasst im hierüber Andeutenden auftritt und die entlehnte Weise in einer harmonischen Behandlung erscheint, die zwar vollkommen regelfest, aber weder dem alten noch dem gegenwärtigen Gedichte gemäss ist. — Der Componist könnte sich über das Vergleichen seines Werkes mit einem andern beschweren, wenn er nicht einräumen müsste, dass dasselbe unter den obwaltenden Umständen in der That zu nahe lag, als dass man es übergehen und dadurch auch dem Publikum entrücken könnte. Da wir uns nun einmal darauf eingelassen haben, so fordert die Gerechtigkeit, auch den Vorzug der Klein'schen Composition vor der Löwe'schen zu erwähnen: stimmgerechter zu sein. Löwe schreibt in dieser Hinsicht die Mehrzahl seiner Balladen zu subjectiv. Die Singstimme geht bei ihm oft viel zu tief für einen Tenor und viel zu hoch für Bass oder Bariton, so dass nur selten ein Sänger seinen Compositionen ganz vollkommen genügen kann. Er vertraut, und oft mit voller Berechtigung, der ergänzenden Phantasie des Hörers. Aber im Allgemeinen muss dies immer ein Fehler genannt werden, den nur der undulirende Charakter der Ballade hervorgerufen hat und entschuldigen mag. *K.*

Schulgesang.

1. *Schulchoralbuch oder Sammlung der gebräuchlichsten Choräle und Responsorien für* 2, 3 u. 4 *Kinderstimmen ausgesetzt von Heinrich August Kloss*, Cantor u. Oberlehrer in Löbau. S. 48 u. IV. 8. Löbau, Verlag von C. G. Schulze. 1836. (Pr. 6 Gr.)
2. *Sammlung zwei- und dreistimmiger Gesänge für Volksschulen, enthaltend* 125 *Lieder und* 16 *Canons, in* 2 *Abtheil. herausgegeben v. C. A. Ahmeyer*, Cantor u. drittem Lehrer an der Knabenschule zu Grimma. 1ste u. 2te Abtheil. S. 70 u. II. in 4. Verl. v. J. M. Gebhardt in Grimma. (12 Gr.)

Beide vorliegende Sammlungen haben gleichen Zweck der Gesangbildung für die Jugend. Die erste nur im engern Sinne für die Kirche; die zweite dagegen dienlich zur Erweckung und Erheiterung des jugendlichen Lebens. In No. 1 sind die Choräle drei- und vierstimmig für Sopran gesetzt. Wir halten sie in der Schule in dieser Form nicht gut für ausführbar. Es müssten dort mehre einzelne Einübungen vorgenommen werden, wozu meist die Zeit fehlt. Ausser den natürlichen Schwierigkeiten, die sich in der Stimmenführung vorfinden, ist auch die unterste Stimme für den Alt gemeiniglich zu tief und darum unkräftig. Wohl darum besser, wenn, wie der Verf. will, die obere Stimme, als Cantus firmus in der Kirche von Kinderstimmen gesungen, die harmonische Begleitung aber von der Orgel übernommen wird. Als eine schätzbare historische Zugabe sämmtlicher Choräle (84) sind meist die Componisten der Choräle angegeben. Im Anhange sind Responsorien beim Gottesdienste.

No. 2 enthält eine reiche Auswahl 2- und 3stimmiger Gesänge für Volksschulen. Wir haben deren freilich so manche und einzelne sehr gewählte. Dennoch ist es einem Gesanglehrer nicht zu verübeln, wenn er

mit Rücksicht auf die Bedürfnisse seiner Zöglinge sich selbst und im Geiste derselben eine Sammlung anfertigt. Nur muss die Anfertigung der Melodieen nicht in einem Zuge, vielmehr nur nach und nach geschehen, damit der Genius nicht ermattet, sondern zur Erfindung immer frische Schwingungen behält. Letzteres scheint nun Rec. in diesen Weisen nicht überall durchzuschimmern, weshalb manche einander ähnlich, auch weniger kräftig und originell sind. Zur Uebung in der Tonleiter werden taktmässige Uebungen mit Text in Tonphrasen vorangestellt. Eine solche ist:

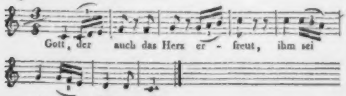

Einübungen mit la ohne Text und mit Rücksicht der Vocalisation dürften diesen wohl vorzuziehen sein. Ausserdem sind noch bekannte Melodieen anderer Componisten, z. B. Beethoven, Bernhardt, Harder, Schneider, M. Weber u. A. beigefügt, die manchem Liebhaber willkommen sein werden. Gut ist es auch, dass das Ganze nach einem umfassenden Plane bearbeitet und darin auf viele Verhältnisse und Umstände des Lebens Rücksicht genommen worden ist. Deshalb wird diese Liedersammlung wohl auch ihre Freunde finden.

Z. *D. R.*

Nachrichten.

Havanna, Ende August. Vor Allem diene zur Nachricht, dass sich die hier befindliche italienische Sängergesellschaft wohl befindet, und auch mit der Ruiz geht es viel besser. In Europa macht man sich von der sogenannten heissen Zone, vom tropischen Klima eine Idee, als wäre da die Hitze am unerträglichsten; was aber diese Zone eigentlich charakterisirt, ist die grösstentheils gleichförmig höhere und die Seltenheit nebst sehr kurzer Dauer der niedern Temperatur; hat ja selbst der grosse Humboldt im Schatten des tropischen Amerika's die Wärme über 28° R. gefunden. So haben wir denn auch im Sommer dieser tropischen Länder Oper gehabt, während z. B. in Italien zu eben dieser Jahreszeit, wegen Furcht vor Hitze, gar viele Theater geschlossen sind.

Der Tenor Angelo Cavalli ist nach Europa abgereist. Die Ruiz und benannten Cavalli ersetzen jetzt die aus den Vereinigten Staaten hier angekommene Prima Donna Adelaide Varese Pedrotti und der Tenor Giovanni Battista Montresor; denn in Neu-York ging es mit der italienischen Oper nicht nach Wunsch. Beide debutirten also hier den 12. August bei überfülltem Hause in der Norma, mit der Rossi (Adalgisa). Beide triumphirten hier ein ande.es Mal in derselben Oper, diesmal ganz und gar nicht; die Varese distonirte und Montresor rettete sich kaum; diese Norma hatte in Allem drei Vorstellungen und machte der Donna Caritea Platz, worin die Pantanelli abermals glänzende Aufnahme fand und sogar ihre Cavatine wiederholen musste. Nächstens wird Vaccaj's Zadig e Astartea und Donizetti's Parisina einstudirt, in welcher letztern wahrscheinlich die Ruiz debutiren wird.

Lissabon. Zwei neue Opern wurden im letzten Herbst auf dem Königl. Theater San Carlos gegeben: I cavalieri di Valenza (ein altes umgearbeitetes Buch v. Rossi) von Hrn. Francesco Schira, Zögling des Mailänder Conservatoriums und Director des hiesigen Königl. Musikinstitutes; sodann Atar, ossia il seraglio d'Ormus (ebenfalls ein altes Buch), von einem angehenden spanischen Componisten Namens Miro, Director dieses Theaters, der bereits eine andere Oper geschrieben. Beide Maestri sind nicht ohne Talent in ihrem Fache, und wurden öfters auf die Scene gerufen. In der ersten Oper sangen die hier beliebte Luigia Matthey, die gleich nach ihrer beginnenden Laufbahn in Italien hierher kam, der Tenor Paganini und Bassist Maggiorotti; alle drei fanden lärmenden Beifall, der in gleichem Maasse der Brighenti, dem Tenore Furlani und Maggiorotti in der zweiten Oper zu Theil wurde.

Der nach Mailand abgereiste Cavaliere Antonio Porto, Musikmeister der Königin, engagirte daselbst für das hiesige grosse Theater und jenes von Oporto drei Mailänder Sängerinnen, Namens Teresa Tavola, Teresa Belloli, Teresa Casanova (sonderbar alle drei mit Namen Teresa), die jetzt zu Cagliari singende Galvi-Neuhaus sammt der Altistin Hazon (versteht sich nach ihrem geendigten Contracte mit Schluss des Karnevals); die Tenore Francesco Regoli, Giovanni Capelli, Giuseppe Piantanida, Ettore Cazzaita, Alessandro Zambaiti, und einem gewissen Insenne; die Bassisten Filippo Coletti und Cajo Ekerlin (aus Mailand). Die Matthey und Fabbrica, die Herren Maggiorotti, Campagnoli und Savio bleiben einstweilen noch ein Jahr hier.

Wien. Musikal. Chronik des 1sten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die Leopoldstädterbühne brachte folgende Neuigkeiten: 1. „Sisyphus auf der Oberwelt", mit Musik vom Hrn. Director von Marinelli; eigentlich blos ein Gelegenheitsstück, vorzugsweise für die Productionen des Athleten Rappo und dessen achtjährigen Söhnleins berechnet. 2. „Der elegante Hafnermeister", nach Emanuel Schikaneder's Lustspiel „Die bürgerlichen Brüder", mit Musik von Andreas Scotta, wurde beifällig aufgenommen. 3. „Der Geist der düstern Inseln", romantisches Zaubermährchen, Musik von Nidecki, verschwand bald wieder vom Repertoir. 4. „Die Wucherschätze", Zauberspiel, in Musik gesetzt von Hebenstreit, ging ebenfalls

den Weg alles Fleisches. 5. „Berggeist und Mandoletti-Krämer" oder „Häuslich, sittsam, lustig"; Musik vom Schauspieler Werle; fand eine Hauptstütze an der beliebten Mad. Rohrbeck, welche in den Proteus-Gestalten der Drillingsschwestern ihre bekannte, dramat.-artistische Vielseitigkeit entfaltete. — Nachstudirt wurde die Faschingsposse: „Bruder Lustig" und Raimund's „Verschwender", welcher letztere sich immer noch als unversiegbare Goldquelle bewährt. Die Rolle des Valentin, eine Meisterdarstellung des Verewigten, gibt Hr. Weiss in seiner Manier recht verdienstlich, auch alle Uebrigen wetteifern, ihre einstigen Kunstgenossen die letzte Ehre zu erweisen. Ungemein vortheilhaft für die Kasse rentirten sich die Gastvorstellungen der Königl. Spanischen Ballettänzerin Signora Romanini, genannt „La Sylphide seriense", welche auf dem Kupferdrahte in der That noch nie Gesehenes zur Schau bringt. An ihrem Benefice-abende erschien sie als Yelva im Drama gleiches Namens, und die Genauigkeit der Mimik zu einer Handlung, wovon ihr auch nicht eine Sylbe der Mitspielenden verständlich war, musste jedenfalls Bewunderung erregen; ein neuer Beweis der wahren, ausdrucksvollen Charakteristik in Reissiger's Composition. —

Im Josephstädtertheater fehlt es nicht an Fleiss, Thätigkeit und gutem Willen, wohl aber am unterstützenden Zuspruche des Publikums. Drei neue Opern gingen, gleich den Schattenkönigen im Macbeth, über die Scene: Torquato Tasso von Donizetti (ohne durch das warnende Beispiel in der Stadtbühne sich abschrecken zu lassen); Die Puritaner von Bellini; und Ivanhoe von Pacini (Wüste Arabiens). — Hr. Pöck verweilte bei seiner Durchreise abermals auf einem zu kurzen Besuche, und erfreute seine Gönner durch das willkommene Erscheinen im Castell von Ursino, Nachtlager, Schwur, Barbier und den Puritanern. Nach ihm übernahm die Partie in letztgenannter Oper ein Herr Kunz aus Pressburg, mit schönen Stimmmitteln begabt, übrigens Anfänger im strengsten Sinne. Der Kaspar im Freischütz eignete sich besser für seine individuellen Fähigkeiten. — Die Königl. Baierische Hoftheatersängerin Mad. Spitzeder-Vio, bei uns immer noch im werthen Andenken, gastirte als Röschen in Paesiello's Müllerin, und Zerline im Fra Diavolo. Auch der Zwischenraum von mehr denn zwei Lustren vermochte auf diese, im Fache des *messo carattere* wahrhaft graziöse Künstlerin noch keinen nachtheiligen Einfluss zu üben; sie ist auch jetzt noch, im Gesange wie im Spiele, ausgezeichnet liebenswürdig, und der ihr gespendete, rauschende Beifall kann nur gerecht genannt werden. — „Das Recept zur Goldmacherkunst", Parodie von Friedrich Halm's Tragödie „Der Adept", ist eine nicht misslungene Posse und als erster Autorversuch eines — vielleicht pseudonymen — Sigmund Berger keineswegs verwerflich. Die Musik von Hrn. Werle, Mitglied der Leopoldstädterbühne, über den gewöhnlichen, verbrauchten Leisten geschlagen, blieb unbeachtet. — Meisl's „Streichmacher", Gegenstück zum Verschwender, wurde aufgefrischt, doch bald wieder zu den Acten gelegt. —

Privatconcerte fanden während des lange anhaltenden Winters ungleich weniger als sonst Statt, denn die leidige, fast keinen Christenmenschen verschonende Grippe machte arge Striche. Der Flötist Aloys Ihayll, die Violinisten Ghys, Vieuxtemps und Heinrich Proch, die Pianisten Carl Wittmann und Julius Hoffmann, die Harfenspielerin Therese Brunner, der Gesanglehrer Jos. Mozatti u. A. ernteten wohlverdienten, mitunter denn auch unverdienten Beifall; ob jedoch, anderer Seits, nicht zu verachtende, pecuniäre Vortheile dabei erzielt wurden, das ist die grosse Frage. Viele sind oder wähnen sich berufen, Wenige aber nur auserwählt. Die Kaiserstadt kann doch wahrlich nicht als Forum gelten, wo alltägliche Mittelmässigkeit die Rostra zu besteigen befugt ist, ob man sie auch aus angeborener Gutmüthigkeit duldet. Adolph Krollmann, ein beiläufig 12jähriger Knabe, Neffe und Schüler des Grossherzoglich Oldenburgischen Hofkapellmeisters Pott, producirte sich im Kärntnerthortheater mit Lafont's fünftem Concerte, und überraschte durch einen, sein Alter weit überflügelnden Vortrag, dessen Eleganz, Geschmack, Reinheit und fast schon männliche Solidität verlässliche Bürgen einer hoffnungsvollen Zukunft sind. —

Die beiden letzten Gesellschafts-Concerte brachten zu Gehör: Symphonieen von Beethoven in B, von Lachner in Dmoll No. 3; Arien aus La Sonnambula und Zelmira; Violinvariationen und Rondeau von Mayseder; Chöre v. Mozart: „Heiliger, sieh' gnädig", v. Schneider aus dem Weltgericht, „Aufbruch zur Jagd" v. Engelbert Aigner, v. Händel aus Belsazar. —

Im Alservorstadt-Vereins-Concerte diente das feurige Finale der Beethoven'schen Ddur-Symphonie zur Einleitung. Dann folgte ein von Hrn. Carl Haslinger componirter Vocalchor: „Bleibe bei uns, es will Abend werden"; ein Tonstück, würdig, einfach, klar, fromm, voll innigen Gefühls und wahren, tief empfundenen Ausdrucks und von hinreissend rührender Wirkung. Die herrliche Dichtung richtiger und seelenvoller aufzufassen, in ihre innere Bedeutsamkeit erschöpfender einzugehen und symbolisch in makellos reiner Harmonie wiederzugeben, möchte nur wenigen, einen gefeierten Namen tragenden Meistern so vollständig gelingen. — Ferner spielte der Vereinsdirector Hr. Michael Leitermayer auf der gewaltig selten sich machenden Viola einen interessanten Solosatz von Gerich; Hr. Gross sang die Introductionsarie aus „Joseph und seinen Brüdern"; Marie Rupprecht, ein kleines, niedliches, kaum 12 Sommer noch zählendes Geschöpfchen, trug das Hummel'sche A moll-Concert kräftig, sicher, tactfest, mit überraschend gewandter Fingerfertigkeit vor, und verspricht dereinst zu einer tüchtigen Pianistin zu erwachsen; „Lützow's wilde Jagd" electrisirte, wie jederzeit, die Menge; Hr. König blies, wegen Unpässlichkeit diesmal minder glücklich disponirt, eine Waldhorn-Fantasie, und der grandiose Schlusschor einer Gelegenheitscantate von Stunz gab ein schönes Ende.

(Fortsetzung folgt.)

Neuchâtel in der Schweiz. Am 8. Juli v. J. reiste Hr. Musikdirector Spaeth nach Koburg ab, um dort seine Oper „Der Astrolog" auf die Herzogl. Bühne zu bringen und selbst zu leiten. Dieselbe ist am 11. Septbr. aufgeführt und in öffentlichen Blättern gerühmt worden. Diese Nachricht erregte hier einerseits Freude und andererseits Besorgniss, denn man fürchtete, dass der kunstliebende Herzog von Koburg, welcher die Compositionen Hrn. Spaeth's vorzugsweise liebt, ihn dort behalten würde. Zu unserer Freude aber kam Hr. Spaeth am 20. Octbr. wieder zurück, und schien sowohl mit der Aufführung seiner Oper, als mit der herzlichen Aufnahme, die ihm dort zu Theil wurde, sehr zufrieden zu sein. Die Anstellungszusage, welche er aus dem Munde des Herrn Herzogs von Koburg erhielt, wird ihn uns bald, vielleicht auf immer, entreissen; wir sehen seinem Abgange von hier mit gerechter Besorgniss entgegen; die Musik könnte leicht dann wieder in den alten, trägen und hoffnungslosen Zustand zurückfallen. Die hiesige musikalische Gesellschaft, die uns im Laufe zweier Winter so schöne Genüsse bereitete, war in dem eben verflossenen ganz unthätig. Neu engagirte Musiker aus München, welche die Lücken im Orchester ausfüllen sollten, kamen nicht; Trauer in den ersten Familien und besonders die leidige Grippe lähmten die Flügel dieser Gesellschaft. Erst im März konnte Hr. Musikdirector Spaeth sein Benefizconcert geben, und später im April folgte das des Hrn. Wagner. In beiden Concerten trat Fräul. Reschreiter aus München auf. Sie besitzt eine angenehme und umfangreiche Mezzo-Sopranstimme, ihr Gesang ist jedoch noch nicht ausgebildet; besonders fehlt ihr die gute Aussprache. Sie trug italienische, französische und deutsche Gesangstücke vor. Sehr anzuempfehlen wäre deutschen Sängerinnen die gute Aussprache des Französischen, da die Franzosen einen grossen Werth darauf legen. Da eine deutliche, correcte französische Aussprache bei einer deutschen Sängerin nur selten angetroffen wird, so sollten sie, um sich keine Blösse zu geben, nur in ihrer zum Gesange so geeigneten Muttersprache und nöthigenfalls italienisch singen. Fräul. Reschreiter sang ihre deutschen Lieder mit viel Ausdruck und gefiel damit allgemein. Hr. und Mad. Siebert, Ersterer sich für einen kaiserl. österreichischen Kammersänger ausgebend, gaben mit Hrn. Feldt aus Petersburg ein Concert. Hr. Siebert war ehemals einer der ersten Bass en Deutschlands, und noch in vorgerückten Jahren hat seine Stimme den fast ungewöhnlichen Umfang behalten können. Seine Frau besitzt eine kräftige und hohe Sopranstimme; ihr Vortrag ist mehr für die Bühne als für das Concert geeignet. Hr. Feldt mag ehedem ein braver Clarinettist gewesen sein, sein Ton ist in den mittlern Chorden angenehm, aber die Höhe ist unsicher und der Vortrag geschmacklos. Das unangenehme unaufhörliche Tremuliren zeugt von einer schlechten Methode oder Mangel an Zähnen. Künstler dieser Art sollten heutzutage zu Hause bleiben. Hr. Jacob Wagner aus Baiern, welcher sich schon seit 9 Jahren hier aufhält, zeigte sich besonders in seinen Benefizconcerte als ein ausgezeichneter Künstler auf der Violine. Er hat sich die neuere deutsche Spielart anzueignen gesucht, und spielt mit besonderer Vorliebe die Kalliwoda'schen Compositionen.

Unter den hiesigen Dilettanten verdient besonders Hr. Victor v. Roulet durch seinen schönen Gesang erwähnt zu werden; derselbe hat sich in Neapel als Sänger ausgebildet, und soll sogar am dortigen Conservatorium Gesanglectionen gegeben haben.

Hr. v. Joannis, Professor am hiesigen Gymnasium, trug im letzten Concerte einige in's Französische übersetzte Lieder von Franz Schubert vor. In Paris machte damit der berühmte Nourrit viel Aufsehen, hier sprachen sie wenig an; die Schuld lag weder an der Composition, noch an der Uebersetzung, sondern nur an dem Sänger, der in den tiefen Geist des genialen Schubert nicht eingedrungen ist. Mit Bedauern vermisste man in den gegebenen Concerten die Chöre, welche immer die wesentlichsten Bestandtheile eines Concertes ausmachen sollten. Für diesen Verlust hat uns unser verdienter und thätiger Musikdirector zu entschädigen gesucht. Seit seiner Zurückkehr bildete er einen Kirchenmusik-Gesang-Verein, welcher schon bedeutend vorwärts geschritten ist. So eben wird Mozart's Requiem einstudirt; wir hoffen demnach, dass wir uns bis kommenden Herbst des Genusses eines grossen Concert spirituel unter der Leitung des Hrn. Spaeth erfreuen können, auf das sich die Musikfreunde im ganzen Lande und in der Umgegend mit Recht freuen dürfen.

La chaux de fonds, 3½ Stunden nordwestlich von Neuchâtel, in einem Thale des Jura, dessen Ruf durch seinen ausgebreiteten Handel mit Uhren und Bijouteriewaaren weit verbreitet ist, fehlte ehedem nur ein thätiger, einsichtsvoller Künstler, um die Musik in Aufschwung zu bringen. Eine rauhe, nackte, undankbare Natur, ein fast 9 Monate langer Winter, entzieht diesen arbeitsamen und thätigen Bewohnern eines sibirischen Klima's den Genuss der reizenden Natur, der entzückenden Seenfer Neuchâtels und die Freude des in Neuchâtel so beliebten Landlebens; dieser Nachtheil der Gebirgsbewohner nöthigt sie aber, sich mehr dem socialhäuslichen Leben zu widmen, wofür sie sodann die Gaben, welche die Tonkunst und Thaliens Tempel spenden, desto willkommener aufnehmen. Hrn. Groschel aus Rhein-Preussen wurde die Leitung der dortigen musikalischen Gesellschaft übertragen. Sein ausgezeichnetes Talent als Director und seine ausserordentliche Thätigkeit wurden mit dem besten Erfolge gekrönt. La chaux de fonds kann sich nun in musikalischer Hinsicht an die Seite der Schweizer Hauptstädte stellen.

So eben wird ein neues Theater gebaut, in welchem während des Sommers Vorstellungen gegeben werden. —

Der rothe Domino.

Komische Oper in zwei Akten von Theophania und C. Lobe.

Aufgeführt in Weimar am 22. April.

Dieses neue Werk des rühmlichst bekannten Meisters ist nun endlich, und zwar mit entschiedenem Bei-

falle, zum ersten Male über die Bühne gegangen. Der, wie man sagt, von einer hochstehenden, neuerdings öfter mit Ruhm genannten Dichterin bearbeitete Text gründet sich auf eine Novelle von Zschokke, wo wir nicht irren, „Das Abentheuer einer Neujahrsnacht“ betitelt, und bot dem Componisten ein reichbelebtes Bild zur musikal. Ausmalung dar, welche demselben auch der Hauptsache nach so glücklich gelungen ist, dass man dieser Operette mit Zuversicht ein günstiges Prognostikon für ihren Erfolg beim musikliebenden Publikum stellen kann. Eine ausführlichere Beurtheilung uns vorbehaltend, heben wir für's Erste nur diejenigen Partieen hervor, welche gleich bei der ersten Aufführung vorzüglich lebhaft ansprachen. Als eine Meisterarbeit voll Lebensfrische, anmuthigen Melodienflusses, reizender Keckheit und sprudelnden Feuers tritt zunächst die Ouverture hervor, von welcher wir fest überzeugt sind, dass sie ein Lieblingsstück werden wird. Sehr kunstvoll und tüchtig gearbeitet und reich an originellen Gedanken und Wendungen fliesst sie doch so leicht, gefällig und durchsichtig dahin, wie ein lustig abstürzender, krystallheller Bergstrom. Dann machen sich im ersten Akte vorzüglich eine Arie des Julian (Prinzen), ein frischer Wechselchor der Masken, ein Duett zwischen Philipp (Nachtwächter) und Cäcilie (der Angebeteten des Prinzen), eine Ariette Philipps: „O welche Wonne, ein Prinz zu sein!“ etc. und das kräftige, für eine komische Oper aber vielleicht in einem zu hohen Style gehaltene Finale bemerklich.

Der zweite Akt gibt nächst einer netten Arie Röschens (Philipps Braut) ein ganz allerliebstes naiv komisches Duett zwischen dieser und dem Prinzen im Nachtwächterkostüme: „O lasse dich erflehen und gib ein Küsschen mir!“ etc. Ein darauf folgender Chor Blindekuh spielender Mädchen muss, rund und flüchtig gesungen und gespielt, ebenfalls von guter komischer Wirkung sein. Ganz vorzüglich gelungen ist ein vierstimmiges Lied der Portechaisenträger. Ein wahres Kabinetstück im komischen Genre, bei welchem wir uns recht gründlich durchgelacht. Es gehört zu den allerergötzlichsten Arbeiten in seiner Art. Gleich darauf folgt ein köstliches Notturno des Prinzen, eins von jenen seltenen Stücken, welche man nur einmal zu hören braucht, um sie für immer lieb zu gewinnen. Ein Duettino zwischen Philipp (Tenor) und Röschen ist ebenfalls ungemein anmuthig und reizend, und das Finale ganz im ächten Style der komischen Oper gehalten, ein zart heitergemüthliches Stück. Kurz, die Operette ist so reich an gefälligen, allgemein ansprechenden Partieen, wie wohl nicht leicht eine andere von gleichem Umfange. Da sie sich grossentheils durch einen Maskenball hindurchschlingt, so ist natürlich für Ballets und beliebige Augenweide reichlich gesorgt, und so prächtig in Scene gesetzt wie in Weimar, hat das Stück auch in dieser Hinsicht seinen Reiz. Wir sind überzeugt, dass es überall gefallen wird. Die Hauptrollen, die der Cäcilia etwa ausgenommen, von der Dichterin wie vom Componisten sehr dankbar gehalten, waren hier durch die Herren Genast und Knaust und Mad. Streit und Baum trefflich besetzt und wurden mit unverkennbarer Lust und Liebe, vom Werke selbst eingegeben, durchgeführt. Wenigstens die Hälfte der Nummern fand Anerkennung und zum Theil sehr lebhaften Applaus, und man scheint es bei uns doch allmälig immer mehr zu fühlen, dass Hr. Lobe ein entschiedenes Talent für die Oper besitzt. Möchte ihn bald eine demselben entsprechendere Stellung in den Stand setzen, es in seiner ganzen originellen Kraft zu entfalten! Die Weimarische Kapelle kann sich rühmen, in ihm gegenwärtig den ausserordentlichsten Bratschisten in der Welt zu besitzen, denn schwerlich möchte irgendwo einer zu finden sein, der, während er schon vier bis fünf Opern geschrieben und 30—40 andere zum Theil sehr ausgezeichnete Musikstücke daneben — — — — wir wagen es nicht, den Satz zu vollenden, rathen es aber jungen nicht sehr reichen Musikern ernstlich an, sich auf ihrer Bahn auf Blumen-, Frucht- und *Dornen*stücke gefasst zu halten.

Kurze Anzeige.

Mehrstimmige Gesänge für die Jugend mit Begleit. des Pianof. componirt von P. J. Fournes. Op. 12. Lief. 1. 3 zweist. Ges. (Eigenthum des Componisten.) Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 16 Gr.

Diese zweistimmigen Gesänge sind sämmtlich für den gewöhnlichen Geschmack recht artig, klingend und hinlänglich unterhaltend. Der erste ist ganz leicht, nähert sich dem Liede und ist unter die besten der Sammlung zu zählen. Die Erdbeeren sind schon etwas gesentimentale, zur Schau getragene Frömmigkeit enthaltend, die oft mehr kindlich Gutes nimmt als gibt. Wer jedoch dergleichen für recht und heilsam erkennt, wird gebeten zu bemerken, dass der Beurtheiler, der die Kindernaturen recht wohl zu kennen glaubt, nicht mit ihm übereinstimmen kann; und weiter verlangt er nichts, sobald man durch näheres Bedenken nicht seines Glaubens zu werden vermag. No. 3. „Die Schwester und der Bruder“ ist eine hübsche, leicht opernhafte Polonaise, worin sich die erste ein seidenes Kleid und ein Federhütchen wünscht. Der Bruder dagegen ist ein solides Bürschchen und singt dem Schwesterchen zu: „Du bist wohl nicht gescheut!“ Die erste bleibt aber dabei und nun duettiren sie; es wird klingen, wenn es leidlich vorgetragen wird; die Leute werden auch wohl darüber lachen: aber sonderlich sind solche Dinge für Musik durchaus nicht. No. 4. „Es war mir unbekannt, dass Rosenstöcke (hier: Rosenzweige) stechen“ etc. und No. 5. „Der Schmetterling und die Biene“ sind in sich gleichfalls musikalisch kalt, weshalb der Componist sich an's leicht Opernmässige gehalten hat. Darum mag das Heftchen sicher seine Liebhaber finden, gerade weil es sehr nüchtern ist. Töne und einige leichte Rouladen daraus singen zu lernen, ohne dabei auf etwas Anderes als auf Takt und Ton Rücksicht zu nehmen, dazu ist es zu gebrauchen und für solche Umstände sogar zu empfehlen.

Aufruf

an die Freunde der Tonkunst

zu

Mozart's Denkmal

in

SALZBURG.

„Wenn irgend einem Künstler der Kranz der Unsterblichkeit gebührt, so ist es *Wolfgang Amadeus Mozart*; der grösste Tonsetzer, der im Kirchen- und Kammer-, im Concert- und Operastyle Unerreichtes leistete; der in Erfindung, Anordnung und Ausführung gleich vortrefflich war; der in seinen Werken, wie Keiner vor und nach ihm, die Ergötzung des Laien mit der Befriedigung des Kenners zu verbinden wusste, und so die Musik auf den höchsten Gipfel erhob, den sie, ihrer Natur und ihren Grenzen nach, zu erreichen vermochte; auf jenen Gipfel, über welchen hinaus Originalität zur Bizarrerie, Melodie zum Singsang, Gediegenheit zur Pedanterie, Kraft zum Getöse, Kunstfertigkeit zur Seiltänzerei wird.“

Wir glauben gegenwärtigen Aufruf am angemessensten mit diesen Worten zu beginnen, und fürchten nicht, irgend gründlich widerlegt zu werden, wenn wir der in denselben enthaltenen Behauptung beipflichten, dass *Mozart* der „grösste Tonsetzer“ gewesen, der jemals gelebt hat. Zwar ist in unseren Tagen viel von Fortschritten die Rede gewesen, welche die Musik seit dem Tode jenes Meisters gemacht haben soll; allein wir meinen, dass, wo das Höchste geleistet worden, was klaren Verstand, geläuterten Geschmack, richtiges Gefühl und ein gebildetes Ohr in gleichem Maasse nicht nur zufrieden stellen, sondern entzücken kann, jedes mehr viel eher als ein Rückschritt, denn als ein Fortschritt zu betrachten sein dürfte, und dass, so lange man uns nicht Werke vorweisen wird, worin eben so, wie in den Werken *Mozart's*, die genialsten Conceptionen mit der planmässigsten Ordnung, der wahrste Ausdruck mit dem zusammenhängendsten Gesange, die grösste Zartheit mit der wirksamsten Kraft sich verbinden, und, während der Laie von dem reichströmenden Borne der reizendsten, edelsten Melodieen hingerissen wird, der Kenner die künstlichsten contrapunctischen Combinationen bewundert, welche darunter gleichsam verborgen sind, wir den verklärten Meister nicht nur den „grössten“, sondern auch den „unerreichten“ nennen dürfen.

Das Andenken dieses ausserordentlichen Mannes, der „die Zierde seines Jahrhunderts, der Stolz Deutschlands“ ist, hat bis jetzt noch kein seiner würdiges Ehrendenkmal für die Nachwelt aufbewahrt. Man könnte einwenden, dass er dessen nicht bedürfe und sich selbst das herrlichste Monument in seinen unsterblichen Werken gesetzt habe; allein nur gar zu oft retten sich Gleichgültigkeit und Undank hinter dergleichen Redensarten, und zu allen Zeiten haben gebildete Nationen sich selbst zu ehren geglaubt, indem sie die Verdienste ihrer grossen Männer durch Errichtung würdiger Denkmale anerkannten.

Ueberzeugt nun, dass es bei den Freunden der Tonkunst nur der freundlichen Erinnerung bedarf, dass in Rücksicht auf *Mozart* dieses Versäumniss noch nachzuholen bleibe, hat — zufolge mehrfacher Aufforderung vom In- und Auslande — das *Museum zu Salzburg* es übernommen, jene Erinnerung auszusprechen, und, wenn sie wohlwollend aufgenommen und von günstigem Erfolge begleitet wird, die Zustandebringung des Denkmals in *Salzburg*, wo *Mozart* das Licht der Welt erblickte und seine Wittwe noch jetzt lebt, zu besorgen. Das Museum gibt sich sonach die Ehre, die wohlhabenden Musikfreunde zu beiliegenden Beiträgen, die Herren Kapellmeister und Tonkünstler aber zur Verwendung ihrer Talente für zu diesem Ende zu veranstaltende Concerte, hiermit einzuladen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten April. Nº. 31. 1802.

NACHRICHTEN.

Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden.

1) Hauptkirchen. Von den vorher noch nicht gehörten Kompositionen, die hier aufgeführt wurden, nennen wir nur ein sehr gutes Magnificat von Mozart, das zwar der Jüngling, aber wahrhaftig wie ein Mann geschrieben hat; das gründlich gearbeitete Te Deum von Knecht auf den Lüneviller Frieden und Haydns Sieben Worte des Erlösers am Kreutze, nach der neuen Umarbeitung für den Gesang. Von diesem Werke wird in der Folge gesprochen werden, da es noch früher im Konzert aufgeführt wurde.

2) Wöchentliches Konzert. Weil über dieses, wie über die Oper, im vorigen Vierteljahr ausführlich gehandelt worden, können wir über beyde nur kurz seyn, und uns mehr an die an beyden Orten gegebnen Kompositionen halten, um vielleicht manchen, dem daran liegt, auf Künstler oder Kompositionen aufmerksam zu machen, die ihm sonst entgangen wären. Es wurden mehrere der vortrefflichsten Sinfonien von Haydn, Mozart u. A., so wie Konzerte von Mozart, Kreutzer, Mestrino u. A. zur Freude der Liebhaber wiederholt. Von neuer Instrumentalmusik hörten wir hier eine lebhafte Sinfonie von Anton Wranitzky, (Kapellm. des Fürsten Lobkowitz in Wien, Bruder von Paul Wr.) deren erstes Allegro vornehmlich mit Kraft ausgeführt und doch freundlich ist (D dur). Sie ist noch nicht öffentlich bekannt gemacht. Eine andere von Kirmayr, hat den Zuschnitt der Haydnschen, und ist nicht ohne gute Ideen; diese gehen aber zu bunt durch einander, alles ist zu wenig klar, nicht gleich gearbeitet u. s. w. doch darf man sich von diesem Komponisten wohl manches Schätzbare versprechen. Eine Overtura von Par (wahrscheinlich zu einer seiner neuesten Opern) ist vortrefflich, neu und glanzend. Eine ebenfalls noch ungedruckte Sinfonie von Hoffmeister (D dur) ist lebhaft, freundlich, keinesweges flach, und gehört bey weitem unter das Vorzüglichste, was dieser Komponist für Instrumente geschrieben hat. Ein Septuor von Beethoven ist vielleicht für ein gemischtes Publikum zu lang, aber ein wahres Lieblingswerk für Gebildete, voll Geist, voll neuer, kühner und zarter Ideen, und zugleich mit tiefer Gelehrsamkeit ausgestattet, ohne jedoch im geringsten düster oder kalt und schwerfallig zu werden. Es wird bey Hoffmeister und Kühnel gestochen. Eine noch nicht herausgegebene Sinfonie von Voigt (Mitglied des hiesigen Orchesters) war mit Fleiss, aber etwas frostig gearbeitet, und zu gedehnt. — Die Konzerte wurden ausgeführt von Mad. Müller, und den Herren Musikdir. Müller, Konzertm. Campagnoli und Thieriot, von denen wir das Rühmliche, was wir im vorigen Aufsatz gesagt haben, nicht wiederholen wollen. Die Hrn. Maurer, auf der Klarinette, und Fuchs, auf dem Fagott, spielten recht brav; aber sollte es ihnen nicht möglich seyn, bessere Kompositionen für ihre Instrumente zu finden? — Von fremden Virtuosen liess sich nur der fürstl. Lobkowitzische Kammermusikus, Herr Nik. Kraft, auf dem Violoncell, meistens mit gar nicht üblen Kompositionen seines Herrn Vaters, hören. Er ist ein sehr achtungswerther

Den ersten Beitrag zur Aufführung dieses Unternehmens bildete bereits der Ertrag eines grossen Vocal- und Instrumental-Concertes, welches der grossherzogl. oldenburgische Hofkapellmeister und königl. dänische Professor *August Pott* am 19. Juli d. J. im Rathhaus-Saale zu Salzburg gab, in welchem auch sein Neffe und Schüler *Adolph Krollmann*, sämmtliche musikalische Mitglieder des Museums und die übrigen Tonkünstler und Kunstfreunde Salzburgs mitwirkten.

Die Namen aller derjenigen, welche auf irgend eine der oben angedeuteten Weisen zu dem Monumente beitragen, werden, sobald es zu Stande gekommen, öffentlich bekannt gemacht werden, weshalb man bittet, den Namen, Charakter und Wohnort der Herren Einsender genau anzugeben. Eben so wird das Publikum von dem Namen des Künstlers, nach dessen Plan das Monument ausgeführt worden, und desjenigen, der es ausführte, endlich auch von dem Tage, an dem es enthüllt, und von welchem an es zu sehen sein wird, unterrichtet werden.

Von der Verwendung der Beiträge wird seiner Zeit öffentliche Rechnung abgelegt werden.

Die Unterzeichneten nähren die Hoffnung, es sei Liebe und Sinn für edle, höhere Musik, trotz so manchen Abweges, auf welchen der Geschmack in letzterer Zeit verlockt worden, noch überall so vorherrschend, dass ihr Unternehmen nicht nur gelingen werde, sondern sie auch bald sich im Stande sehen dürften, den geehrten Theilnehmern von dem glücklichen Erfolge desselben freudige Nachricht zu geben.

Im September 1836.

Von dem Museum zu Salzburg.

Albert Graf von Montecuccoli Laderchi,
Sr. k. k. apost. Majestät wirklicher Regierungsrath und Kreishauptmann zu Salzburg, Ritter des k. k. Civil-Verdienst-Ordens, als Präses.

Dr. Johann Vogel,
k. k. Landrath, als Vorsteher.

Alois Lergetporer,
Bürgermeister, als Vorsteher.

Dr. Ignaz Thanner,
Kapitular des Kollegiatstiftes Mattsee, geistl. Rath und Director des philosophischen Studiums, als Vorsteher.

Alois Gayer von Gayersfeld,
k. k. Hauptmann, als Vorsteher.

Dr. Franz Edler von Hilleprandt,
Hof- und Gerichts-Advokat und k. k. Notar, als Vorsteher.

Franz Xaver Späth,
Grosshändler, als Vorsteher.

Ig. Fr. Edler von Mosel,
k. k. wirkl. Hofrath in Wien, als Ehrenmitglied.

Sigismund Neukomm,
Ritter mehrerer hohen Orden in Paris, als Ehrenmitglied.

August Pott,
grossherzogl. Oldenburgischer Hofkapellmeister und königl. dänischer Professor, als Ehrenmitglied.

Mit Vergnügen sind wir bereit, Beiträge für das Mozart'sche Denkmal anzunehmen und für deren Uebermachung an das betreffende Comité zu sorgen. Ueber den Eingang der Gelder selbst aber werden wir in diesen Blättern seiner Zeit Nachricht und Rechenschaft geben.

Leipzig, im Mai 1837.

Breitkopf u. Härtel,
Musikhändler.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 3.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. **№ 3.** **1837.**

Neue Musikalien
im Verlage
von
Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Für Violine.

	Thlr.	Gr.
Bohrer, A., Oeuv. 31. Introduction et Variations sur un air français p. le Violon avec Orchestre	1	8
— Les mêmes av. Pianoforte	—	12
— Oeuv. 32. Gr. Variations militaires p. le Violon av. Orchestre	2	—
— Les mêmes avec Pianoforte	1	—
Lipinski, C., Oeuv. 19. Rondeau de Concert pour le Violon av. Piano	1	—
— Oeuv. 24. Concerto militaire pour le Violon av. Piano.	2	8
Meyerbeer, G., Les Huguenots arr. pour 2 Violons. Liv. 1. 2. à	1	—
Molique, B., Oeuv. 10. 3ème Concerto pour Violon av. Orchestre	4	—
— Le même avec Pianoforte	2	—
Müller, C. G., Potpourri sur des thèmes favoris des Huguenots arr. pour 2 Violons	1	—
Schubert, Fr., Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opéra: le Pré aux Clercs d'Hérold, pour Violon avec Orchestre	2	—
— Le même avec Pianoforte	—	16
Schubert et Kummer, 2 Duos conc. pour Violon et Violoncelle. Liv. 1. 2. à	1	8
Spohr, L., Oeuv. 92 Concertino pour le Violon av. Orchestre	2	—
— Le même av. Pianoforte	1	—

Für Violoncelle.

Dotzauer, J. J. F., Oeuv. 130. Fantaisie pour Violoncelle et Pianoforte	—	16
Fritz, H., Oeuv. 7. Variations p. Violoncelle avec acc. de Pianof.	—	16
Merk, Oeuv. 17. Concertino pour le Violoncelle av. Orchestre	4	—
— Le même av. Pianoforte	1	12

Für Flöte.

Berbiguier, T., 42 Airs variés, Rondos, Fantaisies de Adam, Bellini, Herz, Mercadante, Rossini etc. arr. p. la Flûte seule. No. 1. 2. 3. 4. à	—	12
Fürstenau, A. B., Oeuv. 114. 5 Duos conc. faciles et agréables sur des thèmes favoris de Mozart, Beethoven, Spohr et C. M. de Weber, p. 2 Flûtes; 3ième Livraison de Duos	1	4
Meyerbeer, G., Les Huguenots arr. pour deux Flûtes. Liv. 1. 2. à	1	—
Tulou, Oeuv. 72. Trois gr. Duos faciles pour deux Flûtes. Liv 1. 2. 3. à	1	—

Für Blasinstrumente.

	Thlr.	Gr.
Jacobi, C., Oeuv. 16. Potpourri pour le Basson av. acc. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse	1	—
Lindpaintner, Concertino pour le Cor av. Orch.	2	4
— Le même av. Pianoforte		

Für Guitarre.

Bobrowicz, J. N. de, Oeuv. 30. Variations et Polonaise sur un Duo de l'Opera: I Montecchi e Capuleti	—	8
Carulli, F., Morceaux favoris de l'Opera: les Huguenots	—	16

Für Pianoforte mit Begleitung.

Chopin, F., Oeuv. 22. Grande Polonaise brillante p. le Piano av. Orchestre	2	12
Gross, J. B., Oeuv. 37. Duo brillant sur des motifs des Huguenots pour le Piano av. Violoncelle ou Violon	1	—
Haydn, J., 4ème Sinfonie arr. pour le Piano avec acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel	2	—
Kalkbrenner, Fr., Oeuv. 132. Grand Septuor pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Contrebasse	3	—
Kalkbrenner et Lafont, Oeuv. 133. Grande Fantaisie brillante sur les Huguenots pour Piano et Violon	1	8
Lasch, C., Concertino brillant pour le Piano avec Orchestre	2	8
Louis, N., Grande Caprice conc. pour le Piano avec Violon sur des motifs des Huguenots	1	4
Richter, W., Oeuv. 16. 3 Rondinos faciles et agréables pour Piano et Flûte	—	16

Für Pianoforte zu vier Händen.

Chopin, Fr., Oeuv. 16. Rondeau arr.	1	—
— — - 17. 4 Mazurkas arr.	—	20
— — - 18. Grande Valse arr.	—	16
— — - 22. do. Polonaise arr.	1	8
— — - 23. Ballade arr.	—	20
— — - 24. 4 Mazurkas arr.	—	20
— — - 26. 2 Polonaises arr.	—	20
Kalkbrenner, Fr., Oeuv. 132. Grand Septuor arr.	2	—
Lecarpentier, A., - 25. 3 Bagatelles sur des motifs des Huguenots	1	4
Meyerbeer, G., Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: les Huguenots arr.	1	—
— Ouverture du même Opéra arr.	1	—
Pixis, Oeuv. 131. Grand Caprice dramatique sur les Huguenots	1	12
— Oeuv. 133. Fantaisie et Variations sur l'Eclair.		—

Für Pianoforte allein.

Adam, A., Mosaique sur les Huguenots, 4 Suites. à	—	20
Bertini, H., Oeuv. 99. 2 Rondos sur la Scatinelle perdue. No. 1 et 2. à	—	12
— Oeuv. 402. 2 Nocturnes.	—	12
— - 403. Rondo sur la Barcarolle d'Albert Grisar.	—	12
— - 404. Introd. et Allegretto.	—	12
Burgmüller, Oeuv. 21. Grande Valse, Rondo brill. précédé d'une Introduction.	—	12
Chopin, Oeuv. 22. Grande Polonaise brillante.	1	8
— - 26. 2 Polonaises.	—	20

	Thlr. Gr.
Czerny, C., Oeuv. 394. Fantaisie et Variations brill. sur le theme national russe: Dieu conserve l'Empereur	1 12
— Oeuv. 403. Romance en Rondo sur le Duo favori: „Beauté divine enchantresse" de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer	— 12
— Oeuv. 404. Introduct. et Variat. brillantes sur un motif favori des Huguenots	— 20
— Oeuv. 407. Scherzo brillant sur un air favori des Huguenots	— 16
— Oeuv. 408. Andante sentimental d'après un motif des Huguenots	— 10
Duvernoy, J. B., Oeuv. 60. 4 Rondos sur des thèmes favoris de Rossini, Meyerbeer et Bellini. No. 1. 2. à	— 16
— Oeuv. 70. 2 Divertissements sur des motifs de l'Opéra: les Huguenots. Liv. 1. 2. à	— 20
Elkamp, H., Oeuv. 15. Fantaisie et Variations	— 10
Geissler, C., Oeuv. 58. Variations brill. et faciles avec Finale sur la Cavatine „Arbitre d'une vie" d'Auber	— 16
Haydn, 4e Sinfonie, E moll, arr. p. J. N. Hummel	1 —
Herz, H., Oeuv. 21. Exercices et Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs	1 12
Herz, J., Oeuv 29. 4 Airs de Ballet de l'Opéra les Huguenots arr. en Rondeaux brill. Liv. 1—4 à	— 16
Hünten, Fr., Oeuv. 90. 2 Rondos faciles et brillans sur thème de l'Opéra: l'Elsir. Liv. 1. 2. à	— 12
— Oeuv. 91. 2 Rondos faciles et brillans sur des thèmes de l'Opéra: les Huguenots. Liv. 1. 2. à	— 12
— Voyage musical de Bochsa en huit mélodies nationales. Liv. 1—4 à	— 12
Kalkbrenner, Fr., Oeuv. 132. Grand Septuor pour Piano seul	1 12
Koch, C., Les Jours de mon Enfance, Air favori de l'Opéra: le Pre aux Clercs arr. en Rondo avec Introduction et Finale	— 12
Kunze, G., Hugenotten-Walzer	— 12
— 6 Galoppen nach beliebten Themen der Oper: die Hugenotten von Meyerbeer	— 8
Lasckk, C., Concertino brillant	1 4
Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouverture zum Mahrchen von der schönen Melusine arr. von C. Czerny	— 20
Meyerbeer, G., les Huguenots arr. par C. Schwencke	6 12
— Potpourri sur des thèmes de l'Opéra les Huguenots	1 —
— Ouverture du même Opéra	— 16
Osborne, Oeuv. 22. Variations sur le Quatuor des femmes „Sombre chimère," des Huguenots	— 16
— Oeuv. 23. Caprices et Variations sur des motifs des Huguenots	— 16
— Oeuv. 24. Variations brillantes sur le Bal des Huguenots	— 16
Pixis, Oeuv. 152. Variations brillantes	
Rossini, G., Le Rendez-vous de Chasse, Fanfare pour Piano ou p. 4 Trompettes	— 12
Schubert, F. L., Contretänze nach Thema's aus den Hugenotten	— 8
Schunke, C., Oeuv. 36. Introd. et Rondino sur un thème favori	— 20
— Oeuv. 41. Fantaisies élégantes sur les plus jolies motifs des Opéras:	
No. 1. Norma de Bellini	— 14
„ 2. Anna Boleyn de Donizetti	— 14
„ 3. le Pirate de Bellini	— 14
„ 4. Emma di Resburgo de Meyerbeer	— 14
— Oeuv. 43. Grand Caprice sur les Huguenots de Meyerbeer	1 —
— Oeuv. 46. 3 Divertissemens sur des thèmes des Huguenots:	
No. 1. Bohémienne	— 20
„ 2. Orgie	— 16
„ 3. Rataplan	— 20
— Oeuv. 47. Rondeau espagnol sur la Cachucha	
Thalberg, S., Oeuv. 20. Fantaisie sur des thèmes de l'Opera: les Huguenots	1 4

	Thlr. Gr.
Thalberg, S., Oeuv. 21. 3 Nocturnes	— 20
— 22. Grande Fantaisie	1 4
Titl, A. E., Hugenotten-Walzer	— 12
Tolbecque, 3 Quadrilles, 2 Galops et une Valse. Liv. 1. 2. 3. à	— 8
Wohlfahrt, Kinder-Klavierschule, musikalisches ABC-Buch für junge Pianofortespieler. (Für den ersten Unterricht ganz besonders zu empfehlen.)	1 —

Für die Orgel.

Gaehler, 4s Werk. 12 kurze und einfache Orgelstücke | — 10

Für Gesang.

Dürch, J., 6 Lieder und Gesänge für 1 Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pfte	— 12
Elkamp, H., Paulus, Oratorium, im Klavierauszuge vom Componisten	3 —
Felix, Jugendklänge von Pfeiffer für 1 Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 2 Hefte à	— 12
Grenzebach, 24s Werk. 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte	— 20
Gross, J. B., 35s Werk. Lieder und Gesänge für eine Sopran-, Tenor- oder Bass-Stimme. (Commission.)	— 12
Häser, W., 48s Werk. 6 Gesänge für 1 Bass-Stimme mit Pianoforte	— 16
Keller, C., 8 Gesänge für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre	1 12
Löwe, C., 58s Werk. Göthes Paria. Gebet, Legende und Dank, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1 4
— 59s Werk. 3 Balladen von Göthe. Wirkung in der Ferne; der Sänger, und der Schatzgräber, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1 —
Mendelssohn-Bartholdy, F., 35s Werk. 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 20
Meyerbeer, G., die Hugenotten (Barthelomausnacht), grosse Oper in 5 Aufzügen. Klav.-Auszug mit franz. u. deutschem Texte, v. Scribe u. Castelli	Netto 15 —

Daraus einzeln:

No.			Thlr. Gr.
1.	*Trinkchor:* (Männerstimmen)	Freunde, kommt zu Tische A table, amis, à table	— 20
2.	*Romanze:* (Tenor)	Ihr Wangenpaar Plus blanche, que	— 6
3.	*Recit. u. Choral:* (Bass)	Welche schöne Figur Quelle étrange figure	— 8
4.	*Hugenottenlied:* (Bass)	Die Klöster brennt Pour les couvents	— 12
5.	*Gruss des Pagen:* (Sopran) *Arie:* (Sopran)	In diesem Schloss, was Dans ce château, que O glücklich Land O beau pays	— 6 — 16
7.	*Chor:* (Sopran u. Alt)	Ihr Mädchen kommt Jeunes beautés	— 10
8.	*Bindenseur:* (Sopran u. Alt)	Er ist da Le voici	— 6
9.	*Duett:* (Sopran u. Tenor)	Wer bist du, himmlisch Beauté divine	— 16
10.	*Schwur:* (Männerchor)	Bei des Königs theurem Par l'honneur	— 12
11.	*Soldatenlied:* (Tenor u. Chor)	Er nahm den Säbel Prenant son sabre	— 16
	Litanie: (Sopran)	Heil'ge Maria, sei Vierge Marie, soyez	
12.	*Zigeunerlied:* (2 Soprane)	Ihr, die ihr wollt Vous qui voulez	— 8
13.	*Der Feierabend:* (Chor)	Geht heim und verlasst Rentrez, habitans	— 4
14.	*Duett:* Sopran u. Bass)	Ich warte hier Je l'attendrai	1 —
15.	*Terzett u. Chor:*	Ha! ihm drohen Gefahren Un danger le menace	1 —

No.			
16.	*Spottchor:* (Antimmig)	Hier sind wir Nous voilà	— 12
17.	*Cavatine:* (Sopran)	Er ist's allein, den Parmi les pleurs	— 6
18.	*Verschwörung und Waffenweihe:*	Von Krieg, der uns Des troubles renaissants	1 12
19.	*Duett:* (Sopran u. Tenor)	O Gott, wo eilt ihr hin Raoul, on allez vous	1 6
20.	*Arie:* (Tenor)	Ich sah beim Scheine A la lueur de leurs	— 16
21.	*Trio und Chor:* (Sopr., Ten. u. Bass)	Wie, du bist's, mein Marcel C'est toi, mon vieux Marcel	1 16 — 16

Schadel, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Album, musikalisches, für Pianof. u. Gesang, enthaltend: die neuesten Original-Compositionen der gefeiertsten Tonsetzer. Mit Beiträgen von *Chopin, Hünten, Löwe, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Panseron* und *Spohr*, portrait. eröffnet von *Friedrich Beckert*. Mit dem Portrait von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Auf schönstem Velinpapier, elegant cartonnirt. 4 —

— Prachtausgabe, in höchst elegantem Einbande, mit Goldschnitt. 6 —

— 18

Mendelssohn-Bartholdy, F., Portrait 1 —

— chin. Papier. — 12

Meyerbeer, G., Portrait

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint nächstens mit Eigenthums-Recht:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte. 3s Heft.

Neue Musikalien im Verlage von *N. Simrock in Bonn a. R.*

Der Frc. à 8 Sgr. preuss. oder 28 Kreuzer rhein.

		Frc. Ct.
Ch. Czerny. Op. 416. Rondeau gracioso sur Fair Bal. favor.: Non giova		2 50
—	**Op. 433. 64 Etudes préparatoires et progr. pour servir au développement du mécanisme et l'expression des Pianistes avancés. Cah. 1. 2. 3. 4.** à	3 —
—	**Op. 453. Récreations musicales p. les Pianistes. 6 Melodies choisies de V. Bellini av. Variat. dans le Style brill. No. 1. de la Sonnambule**	1 50
	. 2. de Norma	1 50
	. 3. de la Straniera	1 50
	. 4. de Norma	1 50
	. 5. de Montecchi et Capuleti	1 50
	. 6. de Norma	
—	**Op. 438. Les Progrès du jeune Pianiste. 6 thèmes favor. à l'usage des jeunes élèves avancés.**	
	No. 1. Thème de Donizetti. Elisir d'amore	1 25
	. 2. . . C. M. de Weber. Jägerchor du Freischütz	1 25
	. 3. . . Bellini, I Puritani	1 25
	. 4. . . Auber, Le Cheval de Bronze	à 1 25
	. 5 et 6. . . Bellini, Norma	1 25
	. 7. . . Donizetti	1 25
	. 8. . . Romance française	
—	**Op. 440. 3 mélodies choisies av. Variations dans le Style brill. et moderne.**	
	No. 1. Thème de Donizetti, Barcarole de Marino Faliero: Oh che in Cielo	2 —

		Frc. Ct.
	No. 2. Thème de Bellini, Carat. de Bianca e Fernando: Ascolta o padre	2 —
	No. 3. Thème de Donizetti: Jo l'odio de Torquato Tasso.	2 —
Hünten, François. Op. 84. Les Beaux d'Italie. 3 Airs variés p. le Piano.		2 50
	No. 1. Barcarole	2 50
	. 2. Cavatine de Bellini	2 50
	. 3. Air de Carafa	
—	**Op. 86. Une chanson des montagnes. Air varié pour le Piano.**	2 50
—	**Op. 87. Le premier succès. 2 morceaux faciles et brillans sur des thèmes de Mercadante et Bellini p. le Piano.**	1 50
	No. 1. La tête de bronze. Thème de Mercadante	2 50
	. 2. La Norma. Thème de Bellini	
Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 36. Paulus, Grosses Oratorium in 2 Abtheil. Partitur mit deutschem u. engl. Text		80 —
—	**Die vollständigen Orchester Stimmen dazu**	72 —
—	**Op. 19. 6 Lieder ohne Worte. 1s Heft. Neue Ausgabe.**	3 —
—	**Op. 30. 6 . . . IIs . .**	3 —
—	**Op. 50. 6 . . . IIIs . .**	3 —
Spohr, Louis. Op. 94. 6 deutsche Lieder für Alt oder Bariton, mit Piano		4 —

Bei **Th. Brandenburg** jun. in Berlin sind so eben erschienen und auf feste Rechnung zu beziehen:

	Thlr. Sgr.
C. F. Müller, Grande Ouverture triomphale pour Grande Orchestre als Chapelle. Op. 107.	
Der Subscriptions-Preis von 3 Thlr. auf dieses grosse Werk hört mit dem 1ten Mai d. J. auf, und kostet von da ab alsdann jedes Exemplar	4 20
— Das Arrangement obiger Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen	1 10
— Acht Volks- und Soldatengesänge des Friedens und des Krieges für 4 Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianoforte. Op. 100	1 10
NB. Jede Nummer dieser Gesänge ist auch einzeln im Preise von 5 bis 15 Sgr. zu haben.	
— Grande Piece concertante. Op. 104. pour le Piano, Violon et Violoncelle	1 10
— Cantatus generalis populi. Allgemeiner (für jeden Staat passender) Volksgesang mit deutschem u. lateinischem Text, componirt für Männerchor mit Begleitung grosser Infanterie- und Kavallerie-Musik und grosses Orchester zum Schlusssatze. Op. 120.	
Die Ausgabe dieses Werkes ist Gross-Partitur und kostet	2 —
Der Klavierauszug davon	— 10
— Allgemeiner Festgesang (passend für alle deutsche Staaten) componirt für Männerchor mit Begleitung grosser Infanterie- und Kavallerie-Musik und grosses Orchester zum Schlusssatze. Op. 121. Deutschlands edlen Völkern gewidmet.	
Auch die Ausgabe dieses Werkes ist in Gross Partitur gedruckt und kostet	2 —
— Divertissement à la mode pour le Piano à 4 mains. Op. 83.	
— Divertissement gracieux p. le Piano à 4 mains. Op. 93.	
— Zwei durchgeführte Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 91.	

Vor einigen Monaten erschien in meinem Verlage:

C. F. Müller, Le bal masqué oder die Maskenade, Parodie-Oper in 2 Akten. Op. 110.	
Der vollständige Klavierauszug mit Text davon kostet	2 15
Der Klavierauszug zu 3 und 4 Händen ohne Text	1 15
Der Klavierauszug zu 2 Händen ohne Text	1 15
und die sämmtlichen Nummern beider Klavier-Ausgaben einzeln von 2½ bis 20 Sgr.	
Dessen Carneval 1837 à Berlin. (Op. 109.) Partitur für grosses Orchester	— 25
Der Klavierauszug dieser Tänze zu 2 Händen	
Auch sind diese Tänze für das Pianoforte allein zu haben, und zwar von 2½ bis 15 Sgr.	

Im Verlag von **Moritz Westphal** in Berlin erschien so eben.

Meerkönig und sein Liebchen.

Romantisches Singspiel in zwei Aufzügen

von Heinrich Smidt.

Musik

von Carl Böhmer.

Vollständiger Klavierauszug

von F. A. Reissiger.

Pr. 4 Rthlr.

Inhalt.

Erster Act.

Ouverture zu 4 Handen.

No. 1. Introduction. Chor: Lustig getaut.
No. 2. Romance: Meerkönig herrschet auf.
No. 3. Chor: König im crystallnen Schloss,
No. 4. Romance: Silbern sind die Maaren.
No. 5. Arietta: Wenn ich den Geliebten sehe.
No. 6. Chor: Wehet, Lüfte, wehet so lind.
No. 7. Duettino: Ich halte dich in meinen Armen.
No. 8. Lied: In der Berge tiefen Schachten.
No. 9. Duettino: Meerfahrt, süsse Meerfahrt.
No. 10. Finale: Zu Hülfe eilet herbei.

Zweiter Act.

No. 11. Introduction: Nahe im Festeskranz.
No. 12 a. Ballet.
No. 12 b. Romance: Die Liebe braucht den Schutz.
No. 13. Arietta: Soll ich darum ängstlich klagen.
No. 14. Chor der Mädchen: Holder Freundling.
No. 15. Chor der Mädchen: Schöne Herrin.
No. 16. Chor: Alles duftet, Alles lacht.
No. 17. Duett: Thörichte, du wagst es.
No. 18. Lied: Werde ich mein Haus erreichen.
No. 19. Cavatine: Wehe mir, wo gerath ich hin.
No. 20. Quartett: Willst du mir nun ganz gehören.
No. 21. Schluss-Chor: Lustig getaut.

Ferner erscheint nächstens:

Böhmer, C., Ouverture z. d. Meerkönig für Orchester in Stimmen gestochen.
— Dieselbe für Pfte arr. v. J. P. Schmidt. Pr. 10 Sgr.
— Romance pour le Cor avec acc. Orchestre ou de Pianof. Op. Pr. 1 Rthlr. 12 gGr. und 12 gGr.
Eckert, C., An Laura. Gedicht von Förster mit Pfte-Begleit. Pr. 6 gGr.
Fürstenau, A. B., Les Violettes. Deux Rondoletios faciles et agréables p. Flt et Pfte (concertants) sur des motifs de l'opera Meerkönig Pr. 4 Rthlr. 16 gGr.
Gährich, W., 6 Gesänge für Männerst. Op. 8 Pr. 1 Rthlr. 8 gGr. 1) Weinlied. 2) Wer möchte Sänger. 3) Weinlied. 4) Tanzlied. 5) Frühlings Mahnung. 6) Frühling und Liebe.
Greulich, C. W., Jagerlied von Robert Burns für 1 Tenorst. mit Begl. des Pfte und Horn (ad libitum), letzte Composition des verst. Kapellmeisters. Pr. 6 gGr.
Liekow, C. H., Fantasie brillante sur une thème très favorite de Lindpaintner p. Pfte (dediée à Dlle Clara Wieck). Pr. 10 Sgr.
Neithardt, A., 6 Gesänge für 3 Männerst. Op. 108. Pr. 1 Rthlr. Hierin 1. Preussens Krone. 2. Frauenwürde. 3. Soldatenliebe. 4. Ballspiel. 5. Mei Schätzerl. 6. Liebestanz. Pr. 1 Rthlr.
Nohr, Fr., Vier deutsche Lieder von Tak mit Pfte Begl. Op. 9. Stes Heft. Pr. 20 Sgr.
Reissiger, F. A., Musique aus d. Meerkönig für Pfte. Pr. 20 Sgr.
Taubert, W., Quatres caprices p. Pfte. Oeuv. 54. No. 1. 10 Sgr.
— Cinquieme Sonate p. Pfte seul). Oeuv. 53. Pr. 20 Sgr.
— Miniatures p. Pfte. Op. 25. Cah. III. Pr. 15 Sgr.
Weiler, Fr., 6 Contretanze nach Melodien aus Böhner's Meerkönig für Pfte arr. Pr.

So eben ist bei **F. A. Reichel** in Bautzen erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Bergt, A., Drei Quartette für Männerstimmen mit Begleitung des Pfte. gr. 8. 1 Thlr. 12 Gr. Enthaltend:
1. Goethe, Grenzen der Menschheit: „Wenn der uralte, heilige Vater" etc.
2. Langbein, Zufriedenheit: „Da Glück, wir sind geschieden" etc.
3. Carlos, Pflichten des Mannes: „Des Lebens Bürde tragen" etc.

Abermalige Verwahrung.

Göttingen, den 1. Mai 1837.

Der Herr Musiklehrer Kulenkamp, oder vielmehr dessen hyperästhetischer Wortführer, hat das, was ich zu Anfang meiner Verwahrung gesagt habe, in der Einleitung seiner Erklärung (Intelligenz-Blatt No. 4 dieser Zeitung) wiedergekauet, um hin und wieder eine *captatio benevolentiae* einzuschieben, worauf sodann einige hochhängende Retourkutschen vorfahren, die aber keiner Aufmerksamkeit gewürdigt werden, da ich das nie habe sein und werden wollen, wornach Hr. K. vergeblich singt, wie der aufgeblasene Frosch in der Fabel. Nur seine Behauptung, dass er die akademischen Concerte *unterstützt* habe, darf ich nicht mit Stillschweigen übergehen, sondern muss mich dagegen verwahren.

Im Jahr 1818 in Göttingen angekommen, wurde mir Hr. K. von einem jetzt noch lebenden achtbaren Musikfreunde als ein unbemittelter junger Mann, der sich der Musik widmen wollte, mit der angelegentlichen Bitte empfohlen, dass ich ihn als wirklichen Mitglied im Orchester anstellen möchte und nicht als Dilettant. — — Dies geschah. Hr. K. spielte damals 2te Violine; und wie?! — Dass er in dem Orchester entbehrlicher war, als einige verdienstvolle Herren Musiklehrer, welche durch einen von Hrn. K. geleiteten weitläuftigen Prozess aus dem Orchester verdrängt werden sollen, muss sich Hr. K. selbst sagen, wenn nicht alle Bescheidenheit von ihm gewichen ist. Um sich als Klavierlehrer zu empfehlen, spielte er bisweilen in den Concerten, keineswegs aber, diese zu unterstützen, denn es hat hier noch nie an Dilettanten gefehlt, welche durch ihr Spiel auf dem Fortepiano in meinen Concerten Hrn. K. tief in den Hintergrund stellten, dafür bürgen die Namen Seifert, Pischer, Winkler u. a. m. Vielfältiges Bitten einiger seiner Gönner war Veranlassung zu seinem Spiele und dann auch zu dem Urtheile, welches ich, so wie die Sache *damals* vor mir lag, über ihn niederschrieb, um aufzumuntern und zu fördern. Dass Hr. K. die akadem. Concerte nicht unterstützt, beglaubt und geschmacht habe, beweiset folgendes Factum. Als er zum letzten Male in einem akadem. Concerte auftrat, liess ich auf das Programm setzen, dass die Einnahme ausser dem Abonnement für die Armen bestimmt sein sollte. Es stand zu erwarten, dass die anbiloscn(!) Verehrer, Bewunderer und Gönner des Hrn. K. herbeiströmen würden, da die Eintrittszahne die Armenkasse erhielt, und nicht der eigensinnige und starrköpfige Musikdirector, welcher sich durchaus nicht als Federhall will gebrauchen lassen. Ach, ich mag die eingegangene Summe hier nicht nambaft machen, um ihn nicht ganz zu beschamen, ob es gleich seiner allgemein bekannten Arroganz gebührte, die freilich durch 4 ungünstige Recensionen seiner neuesten Noten-Compositionen nicht blos der Jugd), welche er aber nicht absuchen und den Leuten in die Hauser bringen liess, einen kleinen Stoss bekommen hat. Sein letztes Auftreten im akadem. Concerte, wobei das Billet nicht auf dem Gönner-Teller dargeboten wurde, sondern der freie Wille vorherrschte, beweiset nathsam, wie hoch hier seine Kunstleistungen geschatzt werden. Hr. K. hat demnach die akadem. Concerte nicht unterstützt, sondern er ist durch sie unterstützt und auf die Beine gestellt worden; möge er das Stehen behalten!!!

Director Dr. Heinroth.

Aechte und gut conservirte Violinen von Stradivari, Amati und Jakobus Stainer stehen zum Verkaufe. Das Nähere erhellt auf portofreie Briefe in Koblenz, Rheinstrasse, No. 904, eine Treppe hoch.

J. Ch. F. S.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Mai. № 20. 1837.

Literatur.

Biographische Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen: Orland de Lassus. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen herausgegeben von *S. W. Dehn.* Mit 2 Abbildungen. Berlin, bei Gustav Crantz. 1837. S. IV u. 139 in 8.

Wollen wir es in der Geschichte der Musik, die noch manche Dunkelheiten und Unsicherheiten in sich trägt, weiter bringen, sind solche und ähnliche Monographieen durchaus nothwendig. Alle Freunde des Geschichtlichen wissen nur zu gut, was noch zu erörtern ist, ehe wir in diesem Fache uns z. B. der Kunst der Malerei an die Seite stellen können. An Männern, die mit Treue für die Förderung der Musikgeschichte arbeiten, fehlt es nicht, wohl aber an Käufern, daher auch natürlich oft genug an Verlegern ähnlicher Werkchen. Wer also werkthätiger Liebhaber dieses Faches sein will, soll vor allen Dingen kaufen. Dann werden wir bald sehen, wie viele Schriftchen der Art wir anzuzeigen erhalten. Es ist die grosse Zeit des Erwerbs, in der wir leben. Sobald wir also nicht blos mit Erfolg rufen: „Wer kauft Liebesgötter?“, sondern auch: „Wer kauft Musik-Monographieen?“, alsbald wird es prächtig werden im Punkte der Geschichte der Musik. — Der geneigte Leser vernehme, was er hier findet, und fasse darnach den Entschluss in seinem Herzen. — Der Verf. des Originals ist Hr. Heinr. Delmotte, Bibliothekar der Stadtbibliothek zu Mons, welcher am 20. Juni 1798 zu Mons geb., am 6. März 1836 bereits starb. Der Hr. Uebersetzer betrachtet das Werkchen nur als die erste Skizze zu einem umfassendern Werke über den Lassus, dem er einen seiner würdigen Biographen wünscht. Zuerst wird untersucht, wo und wann Lassus geb. wurde. Nach dem eigenhändigen MS. des Vinchant „Annalen des Hennegau“: zu Mons in der Guirlandenstrasse 1520; wurde Chorknabe an der St. Nicolaikirche daselbst; als sein Vater der Falschmünzerei überwiesen und verdammt wurde, mit einer Reihe falscher Münzen um den Hals 3mal um das Hochgericht zu gehen, veränderte besagter Orland, welcher sich Roland de Lattre nannte, seinen Vor- und Zunamen in Orland de Lassus, verliess das Land und ging mit Ferdinand Gonzaga, welcher der Partei des Königs von Sicilien anhing, nach Italien. — Damit ist nun leider abermals gar stattlicher Stoff zu einer romantischen Novelle, wie sie jetzt so schön erklingen, vernichtet. Das kommt aus geschichtlichen Untersuchungen! — Sogar die hübsche zweimalige Entführungsgeschichte des Knaben, seiner wunderlieblichen Stimme wegen, fällt zusammen, ob sie gleich vom Freunde des Künstlers, Samuel a Quickelberg erzählt wurde (*Prosopographiae heroum atque illustrium virorum totius Germaniae, auth. H. Pantaleone. Basileae*, 1566. in Fol., in welchem wichtigen Buche alle biograph. Art. von ihren Verf. unterzeichnet worden sind). In seinem 18. J. ging er mit Constantin Castriotto nach Neapel, blieb etwas über 2 Jahre, wurde in Rom vom Erzbischof von Florenz wohlwollend aufgenommen, erhielt nach Baini 1541 die Kapellmeisterstelle am Lateran (kann also nicht 1530 geb. worden sein), der er nur 6 Monate vorstand, weil er seine todtkranken Aeltern noch einmal sehen wollte, die er nicht mehr am Leben traf. Er reiste bald mit dem Kunstfreunde Cesare Brancaccio nach England und Frankreich, worauf er sich 2 J. in Antwerpen niederliess, wo ihm sein Talent und sein offener Charakter sehr viele Freunde erwarben. 1557 berief ihn der Herzog von Baiern, Albert V., der Grossmüthige, an seinen Hof mit dem Auftrage, niederländ. Tonkünstler mitzubringen. Die Nachrichten über ihn von 1543 bis 1557 schweigen bis auf das Wenige, was angegeben wurde. Vorzüglich ist darüber eines der ältesten baierischen Biographieenwerke nachzulesen: *Parnassus Boicus.* Augsburg, 1736. in 8. Bd. 6. collect. 6. — In München wurde er bald ausserordentlich angesehen durch Gelehrsamkeit, Witz, Redlichkeit und Schönheit seiner Compositionen. 1758 vermählte er sich mit Regina Weckinger, Ehrendame des Hofes, und lebte in der glücklichsten Ehe. 1562 ernannte ihn der Herzog zu seinem ersten Kapellmeister, der im Rufe mit Palestrina wetteiferte und gleichfalls „Fürst der Tonkunst“ genannt wurde.

Der Kaiser Maximilian ertheilte ihm und seinen rechtmässigen Nachkommen am 7. Decbr. 1570 den Reichsadel (die Urkunde ist da); Papst Gregor XIII. erhob ihn am 6. April 1574 zum Ritter des goldenen Sporines, und Vinchant fügt hinzu, der König von Frankreich habe ihn mit dem Maltheserkreuze geadelt. 1571 begab sich L. nach seinen eigenen Worten zum erſten Male nach Paris, wurde Karl IX. vorgestellt und erhielt von ihm grosse Geschenke und Auszeichnungen (damals sollte in Paris eine Musik-Akademie errichtet werden). Die berühmten 7 Busspsalmen dieses „Phönix" seiner Zeit hatten später auf den gequälten König besonders gewirkt und er berief den L. zu seinem Kapellm. Sie sind aber nicht für diesen reuigen König als Sühnopfer der Bartholomäusnacht gesetzt worden, denn der erste Band war schon 1565 und der zweite 1570 vollendet, die Bluthochzeit bekanntlich 1572; sie sind auf Anregung des Herzogs von Baiern componirt worden und zwar für 5 Stimmen; sie wurden dann in eine prächtige Abschrift von Pergament gebracht und mit den reichsten Bildern geschmückt. — Aus Mitleid für den geängsteten König überredete Herzog Albert den München nicht gern verlassenden L., den Ruf anzunehmen: allein schon auf der Mitte des Weges kam die Nachricht vom Tode Karl's (30. Mai 1574), und L. eilte zurück, weshalb der Herzog selbst ein eigenes Lobgedicht auf ihn verfertigte. Die Gewissenhaftigkeit L.'s bezeugt Folgendes: Er hatte von einem gesammelten Kapitale von 4400 Gulden aus der Schatzkammer 5 p. C. gezogen. Diese Zinsen sendete er dem Herzoge Wilh.V. zurück, weil die Kirche den Laien verbiete, solche Vortheile zu ziehen. Der Herzog nahm die Summe an, liess ihm aber eine gleiche als Eigenthum zuschreiben. Der Uebersetzer hat Recht: Beide verdienen deshalb keine Sarkasmen. — Ueber die Werthschätzung seiner Composit. liest man noch einige merkwürdige Anekdoten. Im Januar 1587 schenkte ihm der Herzog einen Garten in Meising und gab seiner Frau die Zusicherung einer jährlichen Pension von 100 Fl. — Der Kapelldienst wurde ihm von jetzt an beschwerlich; auf sein Gesuch erlaubte ihm der Herzog, mit Abzug der Hälfte des Gehaltes (400 Gulden) eine Zeit des Jahres auf seinem Gute zuzubringen. Für seine zwei Söhne solle gesorgt werden. L. wollte aber die 200 Gulden nicht einbüssen und hat durch seine Frau, das Geschäft fortaetzen zu dürfen. Diese Anstrengungen hatten aber für ihn die verderblichsten Folgen; er ermattete im Geiste. Der Hofleibarzt stellte zwar die körperliche Gesundheit wieder her, aber den Gebrauch seines Verstandes erhielt L. nicht wieder. Von jetzt an war er traurig, in Grübeleien und Melancholie versunken bis an seinen Tod, der gleichfalls sehr verschieden angegeben wird. Riesewetter setzt 1594; allein auf seinem prachtvollen Denkmale von rothem Marmor steht die Jahreszahl 1595. Es ist am Schlusse des Buches lithographirt zu sehen, so wie vor dem Titel das stattliche Bildniss des berühmten Componisten. — S. 42 folgen Nachweisungen über die Familie des Lassus, wovon man bis in die neuesten Zeiten alle Fehler und Mängel unsers flüssigen Gerber's nachgeschrieben hat. Wir hoffen daher unsern Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn wir die wichtigsten Ergänzungen und Berichtigungen anführen. Ferdinand de L., in der Münchner Kapelle Tenorist, wurde 1602 Kapellm. des Herzogs Maximilian I., zugleich Lehrer der 5 Chorknaben, die für 52 Gulden jährliches Kostgeld (eines jeden?), 20 Fl. für Wohnung, 10 für Wäsche und 50 Fl. für Unterricht in seinem Hause wohnten. Sein Gehalt war 300 Fl., wofür er noch die Hofsänger unentgeltlich unterrichten musste. 1602 hatte er schon 7 Kinder (6 Söhne). Er st. 1609 am 27. Aug., als einer seiner Söhne Ferdinand vom Herzoge nach Rom gesendet worden war; dieser kam 1616 an die Stelle seines Vaters, wurde aber 1629 entlassen und zum Distriktsrichter zu Reispach ernannt (st. 1636). — Der dritte Sohn Orlando's war Rudolph (also nicht der älteste, wie es überall heisst), erhielt schon 1588 als Hofmusiker einen Jahrgehalt von 240 Gulden; 1609 wurde er Hoforganist mit 300 Fl. Gehalt. Als Tonsetzer war er der geachtetste unter allen Nachkommen Roland's, die bald musikalisch ganz verschollen. Rudolph setzte Virginalia eucharistica, 6 Messen, 6 Magnificat, 6 Motetten etc. Er starb 1625 nach der genealog. Tabelle. Wäre es beglaubigter, dass der protestantische Held Gustav Adolph 1632 ihm mehre Compositionen aufgetragen, müsste in der Tabelle ein Druckfehler angenommen und dafür 1635 gelesen werden, was durch genaue Nachforschungen in den Münchner Archiven noch festgestellt werden müsste. — Dass Ferd. und Rud. viele Werke ihres geehrten Vaters herausgaben, unter andern: Magnum opus musicum (in 6 Fol.-Bänden 1604, mit einem später 1625 dazu gekommenen für den Orgelbass; also nicht in 17(!) Foliobänden!), ist bekannt. — Die verschiedenen kritischen Urtheile über die Werke Roland's übergehen wir und stimmen nur dem Ausspruche bei: Wie Palestrina das Oberhaupt der italien. Schule jener Zeit ist, so ist es Orlandus für die teutsche Schule. — Bildnisse, Kupferstiche und Holzschnitte sind nicht wenige und sehr abweichende vorhanden. Orlandiaden nannte man sonst die lustigen, besonders die bachantischen Lieder Orland's und die Orgien selbst, in welchen sie häufig gesungen wurden. — Von S. 63 an

erhalten wir das chronologische Verzeichniss der Compositionen des Orlandus Lassus mit sorgfaltiger Angabe, welche Bibliothek das Werk besitzt, oder doch mit Anzeige der Quelle, woraus der Verf. schöpfte. — S. 103 beginnt das Verzeichniss der gedruckten Werke des Rudolph de Lassus, im Ganzen 3 und von Ferdinand de L. eins. — Der handschriftlichen Werke Orland's (von S. 105—124) sind viele. Die Beschreibung der 4 Foliobände der 7 Busspsalmen auf der Münchner Bibliothek ist sehr genau und merkwürdig. — Von Rudolph sind 5 MSS. genannt und von Ferdinand, dem Enkel Orland's, 64 (S. 137). Es wird berechnet, dass Orland de L. 1572 heilige Werke und 765 profane, also zusammen 2337 mindestens geschrieben hat. — Den Schluss machen einige Urkunden, unter denen das Adelsdiplom obenan steht. — Das geschichtlich gute Werkchen hat durch die Anmerkungen des teutschen Uebersetzers gewonnen.

G. W. Fink.

Gesänge.

Sechs Gesänge mit Begl. des Pianof. componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 34. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Gr.

Der gefeierte, auch in unsern Blättern nach Gebühr oft ausführlich besprochene und zu besprechende Componist hat diese Gesänge dem Fräulein Julie Jeanrenaud, der Schwester seiner jetzigen, seit Kurzem mit ihm vereinten Gemahlin, zugeeignet. No. 1 ist ein altteutsches Minnelied, das nicht blos dem Texte, sondern auch der Composition nach etwas altteutsch Gehaltenes, still Freudiges hat, weshalb es sich erfreulich für häuslichen, weniger für Concertgesang eignet: eben seines wohlgehaltenen Charakters wegen, der in bedächtiger Weise einfach ergötzt. No. 2. „Auf Flügeln des Gesanges" von Heine, ist zwar gleichfalls ruhig, in Gewissheit still beglückt, hat aber schon etwas orientalisch Bewegteres, Wogenderes, wie glücklich träumend in blühender Natur, durch eigene Zwischenaccorde, die doch das Liebliche nicht hemmen, nicht einmal unterbrechen, aufgeregter Gefühltes, wodurch es um so frischern Eingang sich schaffen muss. No. 3. Frühlingslied von C. Klingemann, ist noch heller und frischer, durch und durch blühend, so dass es überall, im Stillen und öffentlich vorgetragen, den heitern Traum des jungen Lebens klingend heranzaubern wird. No. 4. Suleika von Goethe, ein eben so eigenthümlicher, als fliessend angemessener Sehnsuchtsgesang, der einen gewählten und doch schlichten Vortrag verlangt, dem das milde Feuer im Schmelze des Tones nicht fehlt. No. 5. Sonntagslied von C. Klingemann, ein einfaches, schlichtes Lied, ebenfalls sehnend, aber stiller, gemüthlicher, teutscher, Jedem leicht treffbar. No. 6. Reiselied von Heine, charakteristisch malend, mehr sich der neuesten, im Düstern sich erlabenden Art, dem Inhalte zufolge, ergebend, brausender und unruhig treibend in sich selbst, wodurch es sich von allen vorher genannten dieses schön ausgestatteten Heftes unterscheidet, das unserer weitern Empfehlung nicht bedarf; es empfiehlt sich selbst.

G. W. F.

Bravourstücke.

Potpourri sur des Motifs favoris de l'Opéra Zampa d'Hérold pour Basson av. accomp. de 2 Violons, Alto, Vcelle et Basse comp. p. C. Jacobi. Oe. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Hr. Jacobi, selbst Virtuos des Fagotts, setzt bekanntlich für sein Instrument angemessen, so dass auch seine Unterhaltungscompositionen den Fagottisten zur Uebung und zur Erlangung grösserer Fertigkeit nützlich sind. Das gilt auch von diesem nicht zu schwierigen Bravourstücke. Man wird es in jeder kleinen Stadt zur Aufführung bringen können, denn ein begleit. Streichquintett, so leicht gehalten, wie hier, findet sich in Teutschland überall. Dass man übrigens von einem Potpourri nichts Grossartiges und Charaktervolles verlangen kann, weiss Jeder, so wie, dass es nicht einmal überall gut angebracht wäre. Es soll nichts Höheres, nur eine leicht fassliche Unterhaltungsmusik sein, mit welcher der Bläser als geübter Fagottist sich erweist.

L'Union,' Introduction et Rondeau brillant sur de thémes de l'Opéra Norma de Bellini pour deux Flûtes principales av. accomp. d'Orchestre ou de Pfte par A. B. Fürstenau. Oeuv. 115. Berlin, chez Maurice Westphal. Pr. avec Orch. 1 Thlr. 20 gGr.; pour Flte 20 gGr.

Es gibt schwerlich einen bedeutenden Flötenvirtuosen, dem dieses Meisters Arbeiten für sein Instrument nicht bekannt wären; Jeder weiss aus Erfahrung, was er an ihm hat; dazu sind in unsern Blättern nicht wenig ausgeführte Beschreibungen seines Spieles und seiner Bildungs- und Bravourwerke für die Flöte geliefert worden. Gehören auch fast immer geschickte Bläser zum Vortrage der Concertstücke dieses Meisters, so wird man doch das vorliegende keineswegs zu seinen schwierigern zählen dürfen. Um desto mehr Anklang und Bläser wird diese gefällige, brillante und nicht lang gehaltene Nummer finden. — Ein ähnliches Werk ist folgendes:

La Rivalité, Introduction et Variations brillantes sur la Sicilienne de l'Opéra Robert le Diable pour deux Flûtes principales avec accomp. de grand Orchestre ou de Pianof. composée par A. B. Fürstenau. Oeuv. 116. Berlin, chez M. Westphal. Pr. av. Orch. 2 Thlr.; pour Pianof. 1 Thlr.

Die Variationen sind hübsch und für beide concertirende Flöten brillant; sind auch nicht zu lang ausgesponnen, also zweckmässig und für öffentliche Concerte sehr brauchbar.

Für Männerstimmen.

Veni sancte Spiritus für 4 Männerst. a capella von A. E. Grell. Op. 3. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. der Partitur 8 gGr., der Stimmen 8 gGr.

Die Arbeit ist gut. Aber wozu die Schlüsse ohne Terz? Dazu passt das Uebrige der harmonischen Fortschritte nicht, die ganz nach unserm heutigen Style, nur in langen Noten, sich an einander reihen. *Qui per diversitatem* ist nicht *a capella*, nicht blos des harten Accordes, sondern der ganzen Verbindung wegen. Unsere Zeit erreicht hierin die Alten nicht; der ganze Sinn hat sich geändert. Aufnehmen und empfinden können wir das alt Vortreffliche wohl, allein in jener Weise Meisterliches schaffen, hält sehr schwer und kann nur äusserst selten gelingen. Die Form sehen wir wohl und bringen Töne hinein, aber der Geist, der uns nöthigt, so und nicht anders zu erscheinen, muss in der Regel mangeln. Es wird daher wohlgethaner sein, es schreibt Jeder nach seiner frommen Empfindung, was ihm der Geist gibt auszusprechen.

6 *Gesänge für 4 Männerst. componirt von A. Zöllner.* Hildburghausen, bei Kesselring.

Die Texte dieser Lieder sind ansprechend, meist ernst; die Melodieen einfach, fliessend, dem Inhalte angemessen, ohne nach Aussergewöhnlichem zu streben. Keine Stimme wird auf eine schwierige Fortschreitung stossen. Auch die Harmonie ist in liedermässig gewöhnlicher Haltung, so viel sich das aus einem Stimmendruck übersehen lässt. Das dritte Lied von Ludw. Bechstein, das einzige muntere, sollte statt des $^3/_4$ offenbar $^6/_4$ Takt haben.

Lob und Dank dem Vater Rhein! Ein Tafelgesang für Männerst. mit Begl. des Pianof. Gedicht v. *H. Hoffmann*, Musik v. *F. J. Messer*. Mainz, bei Schott.

Hr. Messer ist Director der Mainzer Liedertafel und der Dichter Mitglied des Vereins. Für diese Liedertafel ist es zunächst und muss dort und am Rheine viel Anklang und Theilnahme finden. Für andere Liedertafeln ist es weniger, hauptsächlich weil Klavierbegl. dazu nöthig ist, was in vielen andern Vereinen der Art nicht gebräuchlich, in vielen sogar unmöglich ist.

Lebewohl an's Vaterland, Gedicht von Rudrass, für den Männerchor (4 Solo- u. 4 Chorstimmen) componirt von Eduard Tauwitz. Breslau, bei Leuckart. Partitur und Stimmen. Pr. 12½ Sgr.

Gedicht und Composition sind von der Art, dass sie wohl überall ansprechen werden in allen preussischen Liedertafeln und sonstigen Männergesang-Vereinen, weshalb wir es ihnen unbedingt zu empfehlen haben. Denn dass auch hier der 4stimmige Männergesang nicht rein 4stimmig gehalten ist, das ist nichts Ungewöhnliches und nichts, worauf man viel zu geben gewohnt ist, ob es gleich besser wäre, man thäte es. Ein paar Druckfehler verbessern sich leicht. *G. W. F.*

Zur Uebung im vierstimmigen Satze.

Choral: „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich" mit 35 bezifferten Bässen. Bearbeitet v. *C. F. Becker.* Leipzig, bei G. Schubert. Pr. 6 Gr.

Das kleine, wohlfeile Heftchen ist Allen zu empfehlen, die sich im vierst. Harmonisiren durch Auffinden regelrechter Mittelstimmen üben wollen. Sie werden eine gute Gewandheit erlangt haben, ist die Arbeit glücklich beendet. Nur versäume man es nicht, sich überall in der Stimmenführung Rede und Antwort zu geben. Hat der Schüler keinen eigentlichen Lehrer an der Seite, so bemühe er sich um einen gefälligen und erfahrenen Mann, mit welchem er seine Arbeiten bespricht. — Die Bässe sind in ihrer Vielfachheit mit allem Fleisse geordnet, so dass sie immer andere Stellungen der Mittelstimmen erfordern, worauf es hier eben abgesehen ist. Es wird also Niemanden einfallen, alle diese Bässe schlechthin und an sich für die schönsten Grundbässe halten zu wollen; das wäre seltsam: allein für ihren Zweck sind sie nützlich und mit Umsicht gewählt. Zuweilen ist ein Theil der Melodie als Bass angewendet und zuweilen ist er figurirt. — Durch solche und ähnliche gedruckte Uebungen wird auch die Zeit erspart, die man mit dem An- und Abschreiben der Beispiele verbringt.

Nachrichten.

Wien. Musikal. Chronik des 1sten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die vier Concerts spirituels fanden abermals einen ausserordentlichen Zuspruch, und das Gegebene sowohl, als die musterhafte Vollendung der Ausführung rechtfertigte in ganzem Umfange die hochgestellten Erwartungen. Das erste eröffnete Mozart's G-moll-Symphonie; genau nach der Original-Partitur, ohne Trompeten und Pauken und die später hinzugefügten Clarinetten. Daran reihte sich: Offertorium „Tres sunt, qui testimonium dant", von Michael Haydn; Beethoven's Pianoforte-Concert in Es, vorgetragen von Hrn. von Bocklet, und die vortreffliche Fuge: „Dextera Domini fecit virtutem" von Albrechtsberger. Im zweiten: Sinfonia eroica von Beethoven; Fuge aus einer Vesper von Mozart; Spohr's Violinconcert in E moll, gespielt von Hrn. Prof. Jansa, und Alleluja von Albrechtsberger. Im dritten: Symphonie von Cherubini, 1815 für die philharmonische Gesellschaft in London componirt: Ouvrie in D minore, aus einer unvollendeten Messe von Mozart; dessen Clarinett-Concert in A, gespielt von Hrn. Professor Anton Friedlovsky; Choral und Fuge aus Graun's Oratorium: „Der Tod Jesu." — Im vierten: Beethoven's achte Symphonie in F; Concert-Arie von Mozart in B, gesungen von Fräul. Charlotte Mayer, und obligat auf der Violine begleitet von Hrn. Prof. Jansa; „Heilig". Doppelchor von Ph. Emanuel Bach; C. M. v. Weber's Jubel-Ouverture; und Chor aus dem Te Deum zum Dettinger Sieg von Handel. — Die hiesige Holzeitung brachte, kurz nach dem abgeschlossenen Cyclus dieser Kunstproductionen, einen Aufsatz zur Veröffentlichung, welcher so manche gründliche Ansichten entwickelt, so manches gewichtige, zeitgemässe Wort zur Sprache bringt, dass derselbe, auszugsweise mitgetheilt, auch den Lesern dieser Blätter zur interessanten Lectüre sich gestalten dürfte. — „Der seitdem verstorbene Prof. A. Wendt", beginnt der Verf., „sagt in seiner Broschüre: Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik, besonders in Deutschl. — manches über Wien fast Mode Gewordene. Denn in gleichem und ähnlichen Sinne äussern sich mehre ausländische Zeitschriften, und es ist wirklich an der Zeit, solche Versündigungen gegen den Geschmack der Wiener, solche schiefe Urtheile, die theils aus Unkenntniss, theils aus trüberen Motiven entspringen, öffentlich und zwar durch die That zu widerlegen; denn lange Raisonnements und Apologieen bleiben immer nur Worte und verhallen; das Factum aber kann nicht bestritten werden, und ist folglich das sicherste Beweismittel. — Unter den vielen Musikproductionen, welche alljährlich von Fremden und Einheimischen, von Einzelnen und von Musikvereinen gegeben werden, sind jedoch die Concerts spirituels am Meisten geeignet, die Ehre Wiens zu retten und den guten Geschmack seiner Bewohner zu beurkunden, weil diese Concerte ausschliesslich der klassischen Musik gewidmet sind, die Unternehmer, streng in ihrer Auswahl, nur Instrumental-Compositionen der grössten Meister, mit diesen ebenbürtige Kirchenwerke zur Ausführung bringen, und zu solch edlen Metallen nie die unlautere Beimischung ephemeren Modetandes gesellen. Versammeln nun diese Concerte, trotz der ungünstigen Stunde — von 4 bis 6 Uhr Nachmittags — ein glänzendes, zahlreiches, gewähltes Publikum, das die dargebotenen Meisterstücke goutirt, anerkennt, ja, mit Enthusiasmus aufnimmt, so steht es in Wien doch wahrlich nicht so schlecht mit der echten Kunst, und wir können um so mehr stolz auf uns selbst sein, als auch andererseits die besten Künstler und Künstlerinnen der meisten deutschen Bühnen nur Absenker unserer Theater sind, und in unsern Mauern ihre Ausbildung erhalten haben. Wer die diesjährigen Concerts spirituels besuchte, findet die Behauptung hinsichtlich des zahlreichen und gewählten Auditoriums, so wie des grossen, einstimmigen Beifalls vollkommen gerechtfertigt, und über die wahrhaft künstlerisch vollendete Ausführung der durchaus werthvollen Compositionen vereinigten sich alle Stimmen. Unter den Symphonieen gewährte die noch gänzlich unbekannte Cherubini'sche den warmen Verehrern des hohen Meisters ein speciell eigenthümliches Interesse; sie ist zwar keineswegs in jenem grandiosen Style gehalten, worin Mozart's und mehr noch Beethoven's Tondichtungen dieser Gattung geschrieben sind; dagegen durchaus heiter, trefflich instrumentirt, voll Melodie und Leben, ermangelt nicht der Kraft und ist eine wahre Bereicherung des Kunstgebietes zu nennen, deren Befreundung die dankbarste Anerkennung gebührt. (Wohl am unzweideutigsten geben des Schöpfers Intentionen aus dem Umstande hervor, dass er selbst, mit Ausnahme des Andante, dasselbe Material zu dem zweiten seiner, durch den Druck bekannt gewordenen Violin-Quartetten benutzte.) — Beethoven's leider auch nur selten zu Gehör gebrachte 8te Symphonie effectuirte diesmal in einem Höhengrade, wie noch nie, und sie müsste, öfters mit solcher haarscharfer Accordanz und geistreicher Auffassung vorgetragen, gar bald eine mächtige Rivalin ihrer ältern Schwestern werden. Für die Gediegenheit der Concertstücke, so wie der Kirchencompositionen, sprechen allein schon die hochgestellten Namen der Verfasser; letztere wurden mit einer von Hrn. Prof. Drechsler gespielten Orgel begleitet, welche die kunstsinnigen Unternehmer eigens zu diesem Zwecke mit bedeutenden Kosten erbauen liessen, und wodurch jene Tonwerke auf die entsprechendste Weise ihrer Urbestimmung um so näher gerückt wurden. — Nach dem consequent festgehaltenen Plane kamen daher blos auserlesene, auf Klassicität im strengsten Wortbegriffe Anspruch machende Tonschöpfungen an die Reihe, und durch die sorgfältige Entfernung jedes unreifen, minder würdigen, oder schnöde dem Modegeschmacke huldigenden Productes ward eben sowohl dem Kunstkenner als dem Laien ein in jeder Hinsicht erhebender, geistreich lohnender Genuss dargeboten." — „So hat denn", schliesst jener Aufsatz, „die Kaiserstadt an der Donau, wo solche Concerte zahlreich besucht und mit unglaublichem Beifalle aufgenommen werden, immer noch nicht den Ruhm einer in der Musik tonangebenden Stadt verscherzt, wenn

Violoncellist; sein Ton ist nicht der matte und näselnde, den man so oft auf diesem Instrumente zu hören bekömmt, sondern kräftig, männlich, voll, (dick, wie der Musiker sagt); sein Spiel rasch, sicher, präcis, delikat und rein, (bis auf einige Kleinigkeiten in den entferntesten Regionen, die ihm nicht ganz glückten); seinen Bogen weiss er trefflich zu handhaben. Er gefiel so sehr, dass man eine Subscription errichtete, ihn in einem eigenen Konzerte noch einmal zu hören — wobey ihm wohl zu statten kam, dass unsern Cellisten gerade das abgehet, wodurch er sich auszeichnet: Raschheit, Feuer und energischer Ton. In diesem Extrakonzert trat besonders das bekannte vortreffliche (aber sehr schwierige) Terzettkonzert von Kreutzer für zwey Violinen und ein Violoncell hervor, und wurde von den Hrn. Thieriot, Campagnoli und Kraft ganz vorzüglich schon ausgeführt. Hr. Eck, der berühmte Violinist aus München, liess sich auf seiner Durchreise nicht öffentlich hören, sondern gab nur einigen Liebhabern privatim Gelegenheit, sein vortreffliches Spiel zu bewundern.

Von den einzelnen Gesangstücken, die gegeben wurden, heben wir nur folgende weniger bekannte aus. Overtura und Chor von Reichardt — aus Andromeda, mit etwas unbequemer deutscher Unterlegung. Die Overt. ist prächtig, glänzend, ihrem grossen Charakter ganz treu, und erhebend, wie wenige. Das Chor und seine Solopartien (Gott der Musen, du Lichtverbreiter u. s. w.) hat der Komponist etwas gleichgültig behandelt, vielleicht, weil es (so viel wir wissen) die Introduktion der Oper macht, und er die Erwartung nicht gleich anfänglich zu hoch spannen wollte, um sie dann desto mehr zu befriedigen. Von J. Haydn das Chor: A poco a poco etc. fröhlich und sehr brav; das Finale (aus Isola disabitata): Sono contenta appieno etc. mit obligat. Flöte, Violin, Fagott und Violoncell, ist eine vortrefflich gearbeite Musik für jene Instrumente, wobey aber freylich die Singstimmen zu sehr in Schatten gestellt sind. Das Ganze ist wohl nur für das Konzert, nicht für das Theater berechnet, wo die sehr ausgeführten Ritornello die Handelnden zur Verzweiflung bringen müssten. Ferner wurden gegeben: verschiedne sehr schöne Scenen aus Righini's Enea in Lazio und Antigono; Duett mit Recit. aus Osmano, Dey d'Algieri, von Schuster: Dunque lo stame frale etc. Man darf wohl voraussetzen, dass diese Oper weit interessantere Partien habe, als die hier gegebene, sonst würde sie der Komponist selbst nicht hochhalten können und seine Arbeit würde schwerlich in Dresden den Beyfall gefunden haben, den sie gefunden hat. Doch hatten die Worte auch dieser Scene zu einer bedeutendern musikalischen Behandlung veranlassen sollen. Von bekanntern sey nur genannt die Wiederholung von Mozarts erstem Finale aus Clemenza di Tito, und von Winters Introduzione zu Sacrificio interotto, weil sie beyde so vorzüglich gut ausgeführt wurden. — Von ganzen Werken für Gesang und Orchester wurden folgende gegeben: Der 111te Psalm von Naumann, von welchem voriges Jahr gesprochen worden; eine Wiederholung des Requiem von Mozart, die sehr gut und offenbar mit Liebe ausgeführt wurde — wobey man aber die Posaunen nicht hätte weglassen sollen, da der Komponist bey der Anlegung des Stücks und ganzen Oekonomie desselben offenbar darauf viel gerechnet hat. Eine Missa mit Credo von Mozart aus seinen frühesten Jahren, die daran kenntlich seyn wird, dass Gloria bis Amen in Einen Satz zusammengedrängt ist. Diese Vorübungen sollte man wohl, zur schuldigen Reinerhaltung des Ruhms des grossen Mannes, nicht ins gemischte Publikum bringen, da er sich selbst spaterhin so laut dagegen erklärt und über seine frühen Kirchensachen nur Spas gemacht hat. Dem Sammler seiner Werke, oder auch dem, der den Gang seines Geistes beobachten will, sind freylich auch diese Sachen interessant; und in der That fehlt es auch der angeführten Missa nicht an Kraft, nicht an einzeln hindurchbrechenden Feuerflammen, ja sogar nicht an Spuren eines tiefen Geistes; aber es ist denn doch noch mehr

sie es auch sonst nicht verschmäht, den heitern, harmlosen Weisen eines Lanner und Strauss, so wie den gefälligen, leicht eingänglichen Melodieen eines Bellini, Donizetti, Ricci u. s. w. — besonders wenn selbige glockenreinen Silberkehlen entströmen — freundlich geneigt das Ohr zu leihen. — Jedem das Seinige." —

(Fortsetzung folgt.)

Magdeburg. Seit langer Zeit, geehrtester Hr. Redacteur, haben wir keinen Bericht über das hiesige Musikleben, das in neuerer Zeit wohl einer öffentlichen Beachtung werth ist, in den Leipziger Musikzeitungen gelesen, daher wir uns veranlasst fühlen, Ihnen, der so gern bereit ist, Alles, was die Künstler zum Weiterstreben anspornt, in Ihr geschätztes Blatt aufzunehmen, Folgendes aus unsern Tagebüchern mitzutheilen.

Es herrscht hier seit zwei Jahren, namentlich zur Winterzeit, ein musikalisches Treiben, wie in einer Residenz mit einer Kapelle, worunter Virtuosen, mit einer Oper, einer Singakademie und andern Musikvereinen. In den Abonnementconcerten der Loge, Harmonie, Vereinigung und des Casino, von welchen die der beiden zuerst genannten Gesellschaften schon zu A. E. Müller's Zeit existirten, werden Sinfonieen und Ouverturen von Mozart, Beethoven, Spohr, Onslow, Kalliwoda durch ein stark besetztes Orchester, das schon seit Jahren mit den meisten dieser Werke bekannt und vertraut ist, unter der umsichtigen Direction des Hrn. Mühling, recht präcis ausgeführt, was wohl von Seiten des Publikums noch mehr Anerkennung verdient hätte. Kalliwoda hat diesem Concertvereine eine brillante Ouverture gewidmet. Die allgemeinste Theilnahme erregte das Oratorium Gideon, eins der schönsten Erzeugnisse unsers noch in rüstiger Kraft fortwirkenden Friedrich Schneider, des Dirigenten unserer Elbmusikfeste, des Händel's unserer Zeit an Fruchtbarkeit und an Erhabenheit in den Chören. Der Eindruck der letztern auf die zahlreich versammelte Menge war gewaltig. Gleich der 1. Chor: „Rausch' in die Lüfte, Wonnegesang", dann No. 5: „Sie tragen mit uns unsern Fluch", alle Doppelchöre, der frische Kriegerchor und der Schlusschor gehören zu den schönsten Oratorienstücken, die wir kennen. Dem Seebach'schen Vereine gebührt für diese Aufführung viel Lob, das grösste, was ihm zu Theil wurde, ist wohl das, dass man nach dem Concerte vielfach den Wunsch aussprach, das Werk recht bald in der Kirche wieder zu hören. Leider wird es im Saale der Stadt London wiederholt werden, der aber noch ein paar Hundert Menschen weniger fasst als der Logensaal, und sich für derartige Aufführungen durchaus nicht eignet, da man dort zu sehr von der Tonmasse gedrängt wird. Es ist uns eine erfreuliche Bemerkung, den Singverein seit einiger Zeit, theils durch das Entstehen eines neuen musikalischen Vereines, theils durch jüngere, der Direction beigetretene Kunstdilettanten, aus seiner Lethargie erwachen zu sehen. Die Aufführung des Gideon war ein kräftiges Lebenszeichen, wie er seit lange keins von sich gab. So fahre er fort! Nur nicht immer und ewig Glocke, Schöpfung, einen Theil aus den Jahreszeiten, dann wieder Glocke u. s. w.! Nein, man studire fortwährend andere Meisterwerke ein, wie z. B. alle Händel'schen und Schneider'schen Oratorien, die Messen, die Passionsmusik von Bach etc.; und wenn der Singverein sich diese Aufgaben stellt für die Concerte, die er im nächsten Winter zu geben gedenkt, dann benutzt er seine reichen Kräfte für Chorgesang, und löst er sie glücklich, dann erfüllt er seine ursprüngliche Bestimmung. Statt des Borussias von Spontini in Mühling's Benefizconcerte, das uns wenigstens in dem mässig grossen Saale betäubte, und statt des göttlichen Finale aus Don Juan, wozu aber ein Don Juan mit Geist und Leben, und ein Leporello mit einer geläufigen Zunge nothwendig ist, hätten wir lieber einen grossen Chorgesang gehört. Warum gab denn Hr. Musikdir. Mühling nicht einen Abschnitt aus seinem neuen Oratorium? Uebrigens bot uns dies Concert einen köstlichen Genuss durch den ersten Theil der Eroica und durch die Don Juan-Ouverture. Auch wurde in demselben ein von uns lange gehegter Wunsch, das Maurer'sche Quadrupelconcert zu hören, befriedigt, wofür wir den HH. König, Fischer, Mühling jun., Wunderlich hiermit Dank und Lob aussprechen. — Der oben erwähnte musikalische Verein, dessen eigentlicher Zweck eine gesellige Unterhaltung der Mitglieder durch Musik ist, namentlich durch Männergesang, Klavierduo's und Trio's, 4händige Sonaten etc., gab ausnahmsweise auch einige öffentliche Concerte, theils zu einem milden Zwecke, theils zu Beethoven's Monumente. Wir hörten dort Streichquartette von Mozart und Beethoven, ein Concert für vier Flügel von Czerny, Solosachen für Pianoforte und Violoncello, mit dem rauschendsten Beifalle von Hrn. Ehrlich, dem Dirigenten der Concerte, und Hrn. Schapler vorgetragen. Die Sonate in A dur von Beethoven bleibt uns unvergesslich! Ausserdem kamen herrliche Männerchöre, die Finale's aus Oberon und Euryanthe zur Aufführung. Die Solopartieen wurden von Dilettanten gesungen, von denen wir uns die Freiheit nehmen, Fräul. Schröder, Hrn. Wehrig und Hrn. Abresch (ein Schüler von Panny) zu nennen. Die junge Dame glänzte in der Arie mit Chor aus Marschner's Templer, die Herren in dem Duette aus der Stummen von Portici und Hr. Abresch noch als Cortez in der grossen Scene mit Chor im 2ten Akte. Auch Privatconcerte gibt der Verein, von denen wir leider nur dem letzten beizuwohnen Gelegenheit gehabt haben, in welchem sehr interessante Sachen gesungen und gespielt wurden. Ein in die Falschmünzer von Stegmayer eingelegter Chor mit einem höchst ansprechenden Solo gefiel ausserordentlich. Dem Dirigenten dieser Concerte verehrte der Verein an diesem Abende einen kostbaren Taktirstock. — Ausser diesen Abonnements- und Vereinsconcerten fanden nur wenige Extraconcerte Statt. Der Walzerkönig vergnügte uns zweimal. Eine Landsmännin von uns, Fräul. Siegfried, gab zwei Concerte auf dem Klaviere, das zweite in Gemeinschaft mit dem jungen Violinisten Hohnstock aus Braunschweig, der einst seinem grossen Lehrer Müller gleichkommen wird und jetzt schon manche andere Virtuosen durch Ueber-

windung von Schwierigkeiten, Reinheit des Spiels und seelenvollen Vortrag übertrifft. Er verdunkelte die junge Klavierspielerin gänzlich, weshalb wir eigentlich, eben weil sie unsere Landsmännin ist, auf ihn zürnen sollten. Wir empfehlen der jungen 17jährigen (nach der Mittheilung) Dame, sich die ihr fehlenden ersteg enannten schönen Eigenschaften anzueignen; die letztere freilich muss angeboren sein, um den 1. Satz eines A moll-Concertes von Hummel spielen zu können. Das Festhalten der Wahrheit zwingt uns zur Ungalanterie und zum Widerspruche gegen das ihr in unserm Tageblatte reich gespendete Lob. — Unsere Oper ist so gut, als sie nur in einer Provinzialstadt in der Nähe Berlins sein kann. Man hat dort viel Gutes gehört und macht nun hier zu viel Ansprüche; aber selbst wenn diesen genügt werden könnte, so würde man doch vor lauter Ballen, Vereinen, Concerten etc. keine Zeit zum Theater haben. Der Musikdir. Wunderlich und seine Gattin sind die leuchtenden Sterne an unserm Opernhimmel. Er ist ein aufmerksamer und gewandter Dirigent, und sie eine angenehme Sängerin mit bedeutender Fertigkeit. Vor einigen Tagen wurde eine Oper von Wunderlich gegeben, die ein Zeugniss seiner Kenntnisse und seines Geschmacks ist. Seines Fleisses und seiner Fortschritte wegen dürfen wir hier unsern Tenor Hrn. Bosin nicht vergessen. Privataufführungen haben wir seltener beigewohnt; einzelne wurden uns von Kennern sehr gerühmt. Man treibt hier immer mehr und besser die edle Musica; es gibt unter den Dilettanten recht wackere Sänger und Spieler, aber auch gute Lehrer, z. B. auf dem Klaviere die Herren Ehrlich, Chwatal, Ruprecht, Möhling jun., auf der Violine Hr. Fischer, auf dem Vcell Hr. Schapler und Ludwig. Von den Klavierlehrern unterrichten auch einige mit Erfolg im Gesange. Der alte Wachsmann, der Verfasser der Singschulen, wirkt noch immer thätig fort. Der Musikverein der Domschule führte vor Kurzem den sterbenden Jesus von Rosetti auf. Die Schulchöre haben von jeher einen grossen Einfluss auf die allgemeine Musikliebe und Pflege gehabt; es kommt uns bei unserm Musiktreiben noch zu Gute, Chorschüler gewesen zu sein; daher solche Leistungen weder überhört, noch hier übersehen werden dürfen. Der Mann an der Spitze eines solchen Institutes verdient wahrlich eben so gut die ehrenvollste Erwähnung, wie der ausgezeichnetste Virtuos, dem ausserdem Lorbeeren und Gold zu Theil werden. Der Musikdirector Wachsmann hat jetzt auch ein brauchbares Elementarbuch beim Klavierunterrichte herausgegeben. Er ist ein denkender, gebildeter Musiker, dem Magdeburg den ersten Aufschwung in der Musik verdankt; der Singverein, den er einst gegründet hatte, und der sich leider zu seiner und unserer Trauer wieder auflöste, gehörte in seiner Blüthe zu den besten Instituten dieser Gattung, welche wir kennen gelernt haben. Der grosse Fesca widmete ihm damals einen seiner schönsten Psalmen. — Ungeachtet dieser Verdienste hat Wachsmann unter den Dilettanten und Musikern grosse Widersacher, welche, vom zerstörenden Geiste mancher Journale angeregt, ihm Alles absprechen. Wie es kommt, dass zu diesen unser geistreichster und talentvollster junger Künstler gehört, den wir oben rühmlichst erwähnt haben, wissen wir uns nicht zu erklären, zumal da uns bekannt ist, dass diesem als Domschüler Rath und Beistand durch Wachsmann geworden ist. Möge die Zeit bald kommen, wo alle Dissonanzen unter den Musikern sich auflösen! Sie wird kommen mit dem Verschwinden des Egoismus, der Eitelkeit, der unbegrenzten Ruhmsucht; alte und neue und neueste romantische Schule werden sich dann aussöhnen und ihre etwaigen guten Eigenschaften gegenseitig nicht verkennen. Wir in unserm kleinen Bunde lieben Bach und Beethoven, Händel und Schneider, Mozart und Chopin und als Intermezzo auch R. Schumann's Intermezzi; letztern aber weniger unter Florestan's Maske, als Advokat der romantischen Schule. — Doch wir entfernen uns, geehrtester Hr. Redacteur, zu weit von unserm Vorsatze, Ihnen blos Mittheilungen über den hiesigen Musikzustand zu machen. Für heute müssen wir aus Mangel an Zeit abbrechen und schliessen nur noch unsern Bericht mit dem Wunsche, dass die Dirigenten der verschiedenen Vereine ferner der von ihnen übernommenen Pflicht für dieselben genügen mögen. Wir unsererseits wollen dazu beitragen, ihre Namen und ihre Leistungen vor einer Nichtbeachtung von der übrigen musikalischen Welt zu bewahren.

Berichtigung.

(Eingesandt).

In No. 97 des „Berliner Figaro" ist gedruckt zu lesen, dass die Fouqué'sche Zauberoper „Undine", componirt von Girschner, am 20. April auf der Danziger Bühne zur Aufführung gekommen sei und gefallen habe. Diese Nachricht muss aber jedenfalls durch irgend einen Spassvogel der Redaction der oben genannten Zeitschrift zugängig gemacht worden sein, dem es entweder darum zu thun war, diese zu mystificiren, oder aber den Hrn. Girschner schadenfroherweise zu persifliren. Der Schauspieldirector Hr. v. Zieten, der die Wintersaison hindurch in Danzig theatralische Vorstellungen gab, ist bereits bei Beginn des April's mit seiner Gesellschaft, inclusive dem Hrn. MD. Girschner, nach Elbing abgereist, und hat den Cyclus der daselbst zu gebenden theatralischen Vorstellungen am 9. April mit Raupach's Coronna v. Saluzzo eröffnet; die Nachricht, dass Girschner's Undine am 20. April in Danzig aufgeführt worden sei, ist daher völlig aus der Luft gegriffen.

Das Wahre an der Sache ist, dass der Hr. Dir. v. Zieten dem Hrn. Girschner versprach, die von ihm comp. Oper „Undine" zur Aufführung zu bringen und ihm die Einnahme zu seinem Benefize zu überlassen. Hr. G. beeilte sich nun, die Stimmen auf seine Kosten ausschreiben zu lassen und selbige unter das Gesangpersonal der Danziger Bühne zu vertheilen. Nachdem jedoch ein paar Proben von dieser Oper abgehalten worden waren, fanden Sänger und Sängerinnen die Musik derselben so fade und trivial, dass sie dem Hrn. Dir. v. Zieten unumwunden erklärten, dass sie um keinen Preis in der

Welt die ihnen in dieser Oper zugetheilten Partieen singen würden. Auf diese Weise ist demnach dem Hrn. Gürschner die Freude wiederum zu Wasser geworden, endlich einmal sein musikalisches Machwerk mit Sang und Klang in's Leben treten zu sehen. —

Nachschrift der Redaction.

Wir haben von zuverlässigen und Musik-kundigen Männern Manches von dem Musikwesen zu Danzig im letzten Jahre erfahren, was wir mittheilen würden, wenn uns nicht genaue Nachrichten zugesagt worden wären. Von der Oper des Hrn. Gürschner und von seinem Verhältnisse zu dem Hrn. Truhn, welcher etwa 1½ J. dortiger Musikdir. war und nun abgegangen ist, erfuhren wir nichts, ob wir gleich Hrn. Truhn selbst und einige Danziger sprachen. Wir finden nöthig, dies zu erwähnen, damit man diese Berichtigung nicht einem Unrechten zuschreibe. Die Comp. der Undine kennen wir natürlich gleichfalls nicht. Die Berichtigung muss also stehen, wie sie ist auf Verantwortlichkeit des Hrn. Eins. Sollte deshalb irgend ein Kenner, am Besten im etwaigen Falle mit seines Namens Unterschrift, etwas zu erinnern haben, werden wir nicht ermangeln, es in unsern Bl. mitzutheilen. Uebrigens mystificirt man mit einer solchen Einsendung, wie sie auch schon Andern zu Theil geworden ist, nicht im Geringsten irgend eine Redaction, sondern allemal sich selbst etc. Denn das weiss Jedermann, dass eine Redaction, die in Berlin wohnt, nicht auch zu gleicher Zeit in Danzig und an aller Welt Enden wohnen kann.

Gluck's Opern in Berlin, oder: Was ist das?

U. A. w. g.

In einem Berichte aus Berlin in der Mitternachtszeitung las der Erzählende einen, wie es ihm bedünkt, bemerkenswerthen und bedenklichen Aufsatz über die neueste Aufführung der Armide von Gluck, die natürlich auch in diesen Bl. pflichtgemäss besprochen worden ist. Man liest S. 127 d. Bl. einige Hauptdarsteller in einiger Hinsicht offen getadelt, desgl. dass einige Gesangstücke abgekürzt und fremdartige Ballettstücke eingelegt worden sind: dem Ganzen wird dagegen auch hier, wie in den allermeisten Nachrichten, eine lebhafte Theilnahme und ein mächtig tiefer Eindruck zugesprochen. Nicht ohne Selbstgefühl macht Berlin darauf aufmerksam, dass es immer noch der einzige Ort sei, wo Gluck's Armide bei aller Ueberreizung durch neue italien. und franz. Musik so lebhaft gefallen könne. Darüber habe ich mich freilich auch schon manchmal gewundert, wie an einem und demselben Orte Gluck, Bellini und Halévy's Jüdin gleichmässig entzücken können. Ich habe immer geglaubt, das sei nicht wohl möglich, und der Mensch, der wahrhaft und lebhaft empfindet, müsse am Ende doch Einem oder dem Andern den Vorzug geben, wenn er nicht indifferent erscheinen will. Jetzt hat mich nun dieser zum Theil geharnischte Aufsatz der Mitternachtszeit. noch mehr irre gemacht. Man höre Einiges, was er zu bedenken gibt: „Dass die Berliner Bühne zuweilen eine Gluck'sche Oper gibt, ist sehr preiswürdig und ein grosses Verdienst derselben, aber in anderer Weise, als es den um jeden Preis Klassischen erscheint. Diese Opern haben ihr einzeln Grosses und historisch Wichtiges, Einflussreiches, aber es scheint uns sehr unklug, sie als erschöpfend Vortreffliches anzupreisen." — Das ist aufrichtig gesprochen und nicht gerade ganz übel, wenn auch Manche darüber zürnen sollten. Mit dem erschöpfend Vortrefflichen hat es auf Erden seine Wege und gehen nicht Alle auf einem, was abermals nicht ganz übel ist. Es kommt aber in dem Aufsatze noch schärfer: „In dem letztern Sinne wird nun hier (in Berlin) sehr lebhaft gefaselt, ja ein wahrer Terrorismus damit getrieben: Die Armide ist über alle Beschreibung schön, oder Sie haben keinen Geschmack!" — Ei, da wäre es ja in Berlin wie überall! Die allgemeine Hochmuthssünde, die aus jeder Art irgend eines Paradieses treibt; der Hauptamassungsfehler der Klassischen und der Unklassischen! Wie kann eine Zunge zur andern sagen: Willst du gleich schmecken wie ich, oder ich steche dich nieder? Erlaubt, dass jede schmeckt, wie sie kann, und wenn ihr wollt gut sein, so seht zu, ob ihr sie zum Geschmack für Nahrhaftes bringt. — Es ist nicht schändlich, wenn Einer Kraut isst und lässt die Austern liegen. Wollte mich schon mit ihm vertragen, wenn ich neben ihm sässe. Es wäre aber albern, wenn Einer entzückt sich stellen wollte über das, was er nicht mag. Darüber wäre er zu tadeln, über seinen Geschmack nicht. Nichts ist in dieser Hinsicht schändlich, als die Lüge, worin ich mit dem Hrn. Aufsatzgeber völlig übereinstimmen muss. Der Mann sagt: „Die Lüge des Geschmacks, welche man sich zum Verdienst einredet, und die Lüge des Berichts über die Aufführung muss doch gerügt werden. Da heisst's in den Zeitungen, das Publikum sei enthusiastisch gewesen — es ist nicht wahr; das Publikum, ein zahlreiches, sonntägliches, war sehr lau" — u. s. w. Wie ist denn das? war es so? Im Grunde finde ich die Erzählung des Mannes sehr natürlich. Es wird wohl in Berlin Leute geben, die an Gluck's Opern Geschmack finden, und Leute, die an Gluck's Opern keinen Geschmack finden. Wäre es dann in Berlin auch gerade so, wie überall: so wäre dies zwar in Wahrheit nichts Ausserordentliches, aber doch gewiss etwas Ordentliches, was als gesunde Naturwirklichkeit immer viel zuträglicher wäre, als der klassische Morgentraum irgend einer Federspule, oder ein gemaltes Feuer, an dem die Flammen nicht fertig geworden sind. — Wird man nun aus all den Dingen nicht recht klug, so möchten wir doch gern klug werden, und fragen demnach bei irgend einer aufrichtigen Seele in Berlin aufrichtig an: Was ist das? oder: Was ist denn eigentlich jetzt Berlins Hauptgeschmack? U. A. w. g.

Der Erzählende.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Mai. № 21. 1837.

Die Herren Thalberg und Liszt.

Der kleine Streifzug des Hrn. Liszt gegen Hrn. Thalberg, den wir mit Berücksichtigung einiger bemerkenswerther Nebenumfälle den geehrten Lesern in No. 7 d. Bl. S. 106 in übersichtlicher Kürze, mit etlichen eigenen Beschauungen versehen, vor Augen gelegt haben, hat nun auch über dem Rheine einen Gegenredner gefunden, dessen Endurtheil mit dem unsrigen völlig übereinstimmt. Es ist Hr. Fétis, der Vater, welcher sich in No. 17 der Gazette mus. in einem fast ¾ Bogen langen Aufsatze über diesen Vorfall neuester Zeit ausspricht. Sind es nun auch allgemein geschichtliche Erörterungen, die bei Weitem den grössten Raum des Aufsatzes füllen, die folglich nicht unumgänglich nothwendig zur Sache gehören: so geben doch auch diese gar manches Wichtige zu bedenken, dass eine auszügliche und mit Anmerkungen versehene Darlegung des Ganges genannter Betrachtung vielleicht eben so unterhaltend als nützlich befunden werden dürfte. Zuvörderst wird uns zu Gemüthe geführt, die Musik sei von allen Künsten diejenige, welche zu gewissen Zeiten die vollständigste Umbildung erleidet. Die Revolutionen dieser Art sind unvermeidliche Folgen der Natur dieser Kunst selbst, deren unbestimmtes Object keine andern Grenzen hat, als die Wechselbeziehungen der Töne verschiedener Arten mit dem Prinzipe unsers Empfindungsvermögens. (Das heisst also, die Art der Tonkunst ändert sich, wie sich unser geistiger Bildungszustand ändert.) „Aber wenn die Geschichte dieser Kunst eine progressive Entwickelung in den Formen und ein Vorwärtsschreiten in den Mitteln anzeigt, so lässt sie auch sehen, dass nur eine Umbildung in dem Gegenstande, der zu erregen ist, dagewesen ist (*transformation dans l'objet, qui est d'émouvoir*)." Diese etwas dunkel ausgesprochene Wahrheit, die durch das Folgende sich sogleich deutlich macht, hat Hr. Fétis nach seiner Versicherung durch alle seine Arbeiten in's Licht zu stellen gesucht, weil er in der Welt und selbst unter den Künstlern Vorurtheile dagegen verbreitet sah; er meint, man betrachtet die Musik in einer unaufhörlichen Fortschreitung, woraus hervorgeht, Alles für veraltet anzusehen, was nicht der herrschenden Epoche angehört, wodurch der Glaube der Künstler an die Echtheit ihrer Kunst erschüttert und die Erregungen vergangener Zeiten nur als kindische Täuschungen, als Ueberbleibsel einer für immer vernichteten Welt vorgestellt werden würden, was freilich die traurigsten Folgen haben müsste. —

Dieses Allgemeine auf das Spiel der Instrumente, besonders auf das Pianof. angewendet, kommt man auf folgende Bemerkungen: 1) Alle Parteien der Kunst bilden sich in allen Epochen im Verhältnisse der Aufmerksamkeit auf eins der festgesetzten Prinzipien dieser Kunst. Es können also die Harmonie, die Melodie, der Rhythmus, die Gewalt und die Verschiedenheit des Wohlklanges, Eins um das Andere vorherrschend, jeder dieser Theile kann der Hauptgegenstand der Composition und der Ausführung werden. Die Richtung mancher Zeiten wird also hauptsächlich auf Fugen und contrapunktische Künste gehen, zu anderer Zeit auf häufige Mischung verschiedener Tonarten, welche pikante Accordauflösungen vielfacher Art bringen, oder der vorgezogene Charakter der Melodie wird sanft, graziös und elegant sein, oder das Bedürfniss wird in erhitzten Zeiten ein dramatisches sein.

2) Jede dieser Modificationen der Kunst und noch viele andere sind die Typen eben so vieler Ordnungen von Gedanken, welche die ganze Epoche beherrschen und in ihren Folgen die Gedanken der Künstler mit fortreissen in ihre Sphäre, wodurch jedoch keineswegs die Freiheit des Talentes verloren geht oder auch nur angegriffen wird. Das Genie zeigt sich in der progressiven Entfaltung der Umstände, in die es gesetzt ist; sein Instinkt, das Unbemerkte dieser Ordnung zu entdecken, ist so bewundernswerth, als die Kühnheit, es auszuführen. Dieser Instinkt lehrt es auch die Erschöpfung gewisser Musikgattungen und stösst daher dasselbe in eine neue Ordnung, fast immer bewusstlos und ohne die Resultate zu bemerken, die es in seinen Veränderungen hervorbringt. Das Genie hat also 2 Aufgaben,

ein herrschendes System zu erweitern und in ein neues überzuführen. Diese Aufgaben stellt es nicht selbst, sondern die Umstände sind es, die es leiten.

3) Das Talent der Ausführung, auch eine Art des Genie's, ist denselben Bedingungen, wie das der Composition, unterworfen. Natürlich muss dasselbe in der Geschichte des Pianof. und der Pianisten sich wieder finden. Es gibt keinen Künstler, der nicht dem Einflusse der Umstände unterworfen wäre. Bis auf J. Seb. Bach herrschten Erfindungen des fugirten Styles in der Instrumentalmusik, hauptsächlich in den für das Klavier bestimmten Tonsätzen. Jede Hand musste wenigstens zwei Stimmen einer abgeschlossenen und fortlaufenden Zeichnung ausführen. Eine regelmässige Fingersetzung war in dieser Art Musik nicht anwendbar (das heisst, eine solche, wie sie später und für andere Musikarten geschaffen werden musste). Aber es war die einzige Musikart, die man kannte, es konnte also auch keine andere Art Meister geben. — Vom Harmonischen in's Melodische umgebildet, erlitt nothwendig auch der Mechanismus der Ausführung eine Veränderung von C. Ph. E. Bach. Später vervollkommnete dies Clementi mit ausserordentlicher Uebergewalt, was als Typus einer Schule dasteht. Leichtigkeit, Grazie, Glänzendes war es nun, was sich in der Pianofortemusik bemerkbar machte. Natürlich stand die Ausübung der Musik auch hier im genauen Zusammenhange mit der herrschenden Compositionsart (wie immer und allewege). Der schwache Klang, die dünnen Saiten der alten Pianoforte boten nur wenig Hülfsmittel für die Schattirungen der Ausführung, und die Gegensätze von Kraft und Anmuth wurden kaum angezeigt, weil sie nur auf eine unvollkommene Art wiedergegeben werden konnten. Deshalb die Seltenheit der Nüancen in der Musik Clementi's, Haydn's, Mozart's, Dussek's und anderer Meister dieser Kunstepoche. (Hierbei wäre zu bemerken, dass Clementi's Klavierwerke eben nicht selten mit Ausdruckszeichen, im Gegentheile voll genug damit versehen sind. Wenn aber die folgenden der genannten Meister wirklich weniger Zeichen des Ausdrucks hinschrieben, als es später geschah, so ist das kein Beweis, dass sie nicht schattirten und dass die damaligen Pianoforte es nicht erlaubten, sondern dass die Meister nicht nur die Nüancen, sondern sogar andere Ausschmückungen durch kleine Zwischenfiguren den Vortragenden gerade so überliessen, wie ältere Componisten es mit den zufälligen Versetzungszeichen machten. Wie oft ist Mozart's Vortrage „Glanz und herzschmelzende Zartheit" nachgerühmt worden! Von Dussek wird nicht allein sein vortreffliches Allegro im Brillanten, sondern auch das Zarte, Singende und Einschmeichelnde seines Adagio belobt und bei der Anzeige seines Todes von ihm wiederholt, dass ihn in Seele, Ausdruck und Delikatesse Keiner jener Zeit, bis 1812, übertraf. Das ist doch ohne Nüancirung gar nicht möglich! —) Gegen die letzten Jahre des 18. und zu Anfange des 19. Jahrh. wurden grosse Veränderungen in der Bearbeitung der Klavierinstrumente, besonders des grossen Pianof. eingeführt und ihm eine grössere Kraft des Tones durch Erard und Broodwood gegeben. (Allein die frühern teutschen Verbesserungen des Pianof. und die Clementi'schen Instrumente werden nicht genannt.) Die Pianofortemusik fing also an mehr zu coloriren, die Ausführung wurde energischer, die Töne weicher und dauernder, die Möglichkeit eines gebundenen, ausdrucksvollen und singenden Spieles zeigte sich(?), und die Pianisten theilten sich bald in 2 Schulen, eine glänzende und eine singende. Dussek, Cramer und Field standen an der Spitze derselben. (Man vergl. das früher Gesagte.) — Die gegenseitige Wirksamkeit zwischen dem Systeme der Composition für das Pianof., der Bauart des Instrumentes und der Ausführung brachte bald neue Veränderungen in der Kunst der Pianisten hervor. Beethoven, die ganze Gewalt seines Genie's in die Musik des Pianof. tragend, schrieb wahre Symphonieen für dieses Instrument, welche kräftigen und reich schattirten Vortrag erfordern. Diese Compositionsart, von Hummel angenommen(?), der sie nach Kräften modificirte, verursachte zahlreiche Versuche in Vermehrung der Tonkraft und in andern Vervollkommnungen, wodurch das Pianof. wurde was es jetzt ist. — Die glänzende Schule wurde daher kühner in ihren Passagen. An die Spitze stellten sich mit individuellen Modificationen Kalkbrenner, durch Korrektheit, Glanz und bewundernswerthe Fertigkeit beider Hände ausgezeichnet, Moscheles, welcher, zum Staunen geschickt, H. Herz(?) zu seinem Nachfolger hatte, der durch Eleganz und Vollendung (le fini) seines Talentes sich der singenden Schule wiederum näherte (Moscheles und Herz sind in d. Bl. genauer und ausführlich gewürdigt worden, so wie die Meisten der Genannten). Endlich Chopin, ein junger Künstler von seltenem Talente, durch Originalität seiner Compositionen, wie durch die Wunder seines Spieles empfehlenswerth. Diese Künstler erster Ordnung, welche etwa von 10 zu 10 Jahren folgten, haben durch den Glanz ihrer Talente das Gebiet überwundener Schwierigkeiten nach und nach erweitert und scheinen ihre Nachfolger herauszufordern, die von ihnen gesetzten Grenzen zu überbieten, als zwei neue Wunder erschienen sind, eine neue Epoche der Umbildungen der Kunst zu bezeichnen, Hr. Thalberg und Hr. Liszt, Schöpfer neuer, weit aus einander ge-

bender Schulen. (Um der Folge willen bitte ich diesen Ausspruch nicht zu vergessen.) Hr. Fétis fährt fort:

Allerdings kam Hr. Liszt früher, schon vor etwa 17 Jahren, und Hr. Th. erst von gestern. 1821 oder 1822 wurde Hr. L. in Paris bei seinem Auftreten und lange noch als Kind bewundert, was ihn leicht hätte verderben können, wie Manchen, wenn nicht die Liebe zur Kunst so mächtig als sein Durst nach Ruf gewesen wäre. Aelter geworden, begriff er, dass er mehr als Andere thun müsse, erschrak nicht vor der Arbeit und trat erst nach Jahren mit unvergleichlicher Fingerfertigkeit und bewundert wieder auf. Ein ausserordentlicher Notenleser, mit dem glücklichsten Gedächtnisse begabt, hatte er alle Pianofortemusik von einigem Werthe in sich aufgenommen. Und doch verwunderte man sich blos, denn Hr. L. war geneigt, sich zu Uebertreibungen mehr als einer Art hinreissen zu lassen. Die ausserordentliche Geläufigkeit seiner Finger, die nur Mittel hätte sein sollen, erschien als Zweck, und so erregte er mehr Verwunderung als Vergnügen. Er selbst schien mit dem Erfolge nicht sehr zufrieden, denn er zeigte sich seltener und man konnte an den öftern Veränderungen seiner Spielart bemerken, dass er noch ungewiss war über die Art des Charakters, der seinem Talente zukam. Der Welt zu beweisen, dass er selbst flammende Eingebungen in sich trage, fing er an, über Werke der berühmtesten Componisten Phantasieen zu improvisiren, indem er sie nur als Themen ansah, die er nach Belieben in Charakter, Bewegung, Melodie und Harmonie-Verwebung ihrer Phrasen verändern könnte. Das Publikum und seine unverständigen Freunde bewunderten die Profanation, welche die unwissende Menge mit Beifall aufnahm. Durch ernste Kritik galt Fétis für L.'s Feind in einer Verirrung, die L. jetzt selbst für eine solche erklärt. Also abermals eine Modification seines Talentes. Jetzt wollte er für seine Spielart schreiben, entfernte sich weit von Paris, und in Kurzem erschienen Phantasieen und Capricen, die man als Beweise des gereiften Talentes betrachten kann. Aus dieser Einsamkeit wurde er nun gewaltsam durch Hrn. Thalberg gerissen, welcher in den letzten Monaten 1835 sich zum ersten Male in Paris hören liess und einen mit jedem neuen öffentlichen Auftreten steigenden Enthusiasmus erregte. Begriff man auch nicht, wodurch er sich von andern Pianisten unterschied, so hörte man doch, dass er anders, als die Geschicktesten spielte, denn er brachte Effecte hervor, von denen vorher Niemand eine Idee gegeben hatte; es war etwas Grosses, Ungeheueres. Das Instrument erhielt unter seinen Fingern die Gewalt eines grossen Orchesters; durch einen geheimnissvollen Zauber beschäftigte er das ganze Klavier, als ob er 5 oder 6 Hände gehabt hätte. Das war Alles, was man wusste. (Indem nun Hr. Fétis uns das Wunder erklären will, beschreibt er die beiden vorhandenen Schulen des Pianofortespiels in den stärksten Extremen, folglich nicht ohne Uebertreibung. Der singenden soll nicht allein die Kühnheit fehlen, und ihr Gesang dem Vocalgesange wenig analog sein, sondern sie soll auch die stimmführende Melodie nicht über die Harmonie herrschen lassen, vielmehr Alles gleich *f.* oder gleich *p.* nehmen mit beiden Händen gleichmässig, besonders aber für die Finger einer Hand. Der glänzenden Pianoforte-Schule soll nicht nur bis auf einen gewissen Punkt der Reiz mangeln, sondern sie soll auch, das Glänzende in den Passagen der höhern Töne und das Starke im Basse suchend, in den Mitteltönen eine Leere lassen, was auch den Geschicktesten geschehen und eine um so grössere Unannehmlichkeit sein soll, da diese Mitte die Stimmen in sich schliesst, die dem Alt und Tenor entsprechen, wodurch das Instrument seinen grössten Reiz verliere, der in der Fülle der Harmonie besteht. Diese Behauptungen sind aber offenbar zu schroff hingestellt, um die Vereinigung der Vorzüge beider Schulen durch Hrn. Thalberg desto auffallender eingänglich zu machen und die Realisation dieser Sache eine der Wunder unserer Zeit zu nennen. Die Vortheile beider Schulen, die an und für sich zu weit von einander entfernt dargestellt werden, sind durch unsere Meister schon vereinigt worden, was die Regeln der besten Klavierschulen schon beweisen; die Wahrheit wird also sein, dass Hr. Th. diese Vereinigung in der Ausführung auf eine eigen kräftige und geschickte Weise zu bewerkstelligen weiss, so dass es neu effectuirt. — Dadurch wird Hrn. Th. nichts an seinem Ruhme genommen, den übrigen Meistern aber eine Gerechtigkeit zu Theil, die ihnen Niemand entziehen kann.) — Auf diese zu grell aufgetragenen Unterschiede beider Pfte-Schulen gestützt, behauptet nun Hr. Fétis: Hr. Th. habe die Vortheile dieser Schulen in ein System vereinigt, nicht eine nach der andern, was auch andern Pianisten zugestanden wird, sondern auf einmal und zu gleicher Zeit, so dass er in Mitte der schwersten und schnellsten Passagen eine wirksame Melodie erklingen lässt; 2) durch künstliche Art und in seltsamer Vervollkommnung den Mechanismus die höchsten und tiefsten Töne vereinigt, so dass auf einmal und zugleich das ganze Klavier umfasst wird; 3) den Händen und Fingern eine absolute Unabhängigkeit des Anschlages gegeben, so dass die Stärke des Tones nach Belieben modificirt werden kann, ohne eine Hand an die andere zu binden (was gar nichts Neues ist; es steht in allen Schulen, und die rechten

Meister haben es lange schon geübt); 4) auf dem Instrumente eine Tongewalt hervorgebracht, die einem vollkommenen Orchester bis zum Sprechen gleich kommt. Dadurch habe nun Hr. Th. auch in diesem Jahre wiederholt so Grosses gewirkt, was Hrn. L., beim ersten Auftreten Th.'s, in Genf belästigte, denn Künstler ersster Grösse dulden keinen Nebenbuhler (leider!). Er flog nach Paris, um selbst zu urtheilen, traf aber durch einen sonderbaren Zufall einen Tag nach Th.'s Abreise an. Die Reise war jedoch nicht umsonst; er benutzte sie, sich in einer Soirée bei Hrn. Erard hören zu lassen. Alle Künstler eilten herbei, Vergleiche zu machen, und das Ergebniss der Untersuchung war, dass Hr. L. ein ausserordentlicher Klavierspieler und technisch sogar der stärkste der Pianisten ist, was die Ausführung der grössten Schwierigkeiten betrifft. Man gesteht, dass, wenn Jemand dem Hrn. Th. hierin gegenüber gestellt werden kann, es Hr. L. ist; aber, so viel ich weiss, dachte Niemand daran, zwischen diesen beiden Künstlern eine Parallele zu ziehen, die es auch gewiss nicht gibt, da sie Beide durchaus verschiedenen Wegen folgen.

Hr. Th. hatte eine Anzahl Stücke herausgegeben, die der schriftliche Ausdruck seiner Neuerungen in der Kunst des Pianofortespieles sind, welche aber nur einen vollkommenen Begriff davon geben, denn der Effect aller dieser Dinge liegt im Kopfe und in den Händen dieses Künstlers. (Dasselbe hätte Hr. Fétis für frühere Schulen und zum Besten der übrigen Künstler gleichfalls in Anschlag bringen und also auch nicht behaupten sollen, dass sie nicht nüancirt hätten, weil sie dies nicht bezeichneten.) Hr. Liszt begriff, dass kein Kampf möglich sei, so lange er nicht gleichfalls sein musikal. Testament in einer gewissen Anzahl von Werken gegeben hätte, worin er seine Individualität darlegte; und bald sah man einige Phantasieen erscheinen, in denen eine Menge Passagen die Verzweiflung der Pianisten ausmachen, die sich nun daran üben.

Bis hierher ist Alles gut. Diese Künstlerkämpfe, wo jeder seine Kräfte entfaltet und seine Gaben durch Nacheiferung entwickelt, gereichen der Kunst immer zum Nutzen. Aber bald gingen die Dinge nicht mehr so. Nicht ohne Verwunderung, sagen wir lieber, nicht ohne schmerzliche Empfindung sahen wir in No. 2 der Gaz. mus. eine Kritik einiger Werke Thalberg's, mit dem Namen Liszt unterzeichnet, erscheinen, welche ohne alle Umstände die Stellung eines Nebenbuhlers in die eines Antagonisten verwandelt. Er hat es ohne Zweifel pikant gefunden, über denjenigen vernichtend abzuurtheilen, den das Publikum für den ersten Pianisten erklärt hatte, vergessend, dass nichts gewöhnlicher ist, als solche übelgelaunte Künstlerausprüche über ihre glücklichen Nebenbuhler. Ohne Zweifel hat sich Hr. L. zugerufen: Was geht mich die Meinung Unwissender über einen Pianisten und seine Werke an? mir kommt es zu, den Künstler und seine Richter zu richten. Aber er vergass, dass der gescheuteste Kritiker eben so unfähig ist, über die Werke seiner Nebenbuhler, als über seine eigenen zu urtheilen. Wer weise nicht, dass die Vernunft schweigt, sobald die Leidenschaft spricht? Das sind unvermeidliche Folgen menschlicher Schwachheit.

Unklage Freunde, weit entfernt, Hrn. L. von dieser traurigen Veröffentlichung seines Verdrusses zurückzuhalten, haben ihn vielleicht noch aufgeregt, eine feindliche Stellung anzunehmen. Hätte er einen wahren Freund im Augenblicke um sich gehabt, kein Zweifel, dass ein solcher zu ihm gesagt hätte:

Was willst Du thun, und was hoffst Du von dieser Schrift? Du willst einen Ruhm schwächen, der Dich belästigt? Aber die Worte eines dabei betheiligten Mannes können keinen Glauben finden; man wird in Deiner vorgeblichen Kritik nichts weiter, als einen Ausfall gegen einen Mann sehen, den Du fürchtest; und daraus, dass Du ihn fürchtest, wird man folgern, dass sein Talent vielleicht noch grösser ist, als man ohne dies geglaubt hätte, so dass gerade das Gegentheil von dem, was Du beabsichtigst, eintreten wird. Das Gerücht verbirgt sich nicht so gut, mit welcher Maske man es auch bedecken mag, dass es nicht bald sich erkennen lasse. Was sollen jene malitiösen Bemerkungen, womit Dein Artikel überfüllt ist, über den glücklichen Einfluss der gesellschaftlichen Stellung des Hrn. Thalberg, seines Titels eines Pianisten des Kaisers von Oesterreich, der Liebkosungen der grossen Welt und des Charlatanismus der Freunde, wenn es nicht Zeugnisse des Aergers, ja beinahe des Hasses sind? Besser sind noch die Phrasen, worin Du sagst, „es sei keine leichte Sache, den Erfolg einer Composition oder Decomposition, wie die grosse Fantasie Oeuv. 22 zu erklären, worin die Gedanken auf den ersten Blick so augenscheinlich fehlen, dass man gar nicht einmal in die Verlegenheit kommt, sie aufsuchen zu wollen“ etc. Darin liegt doch wenigstens keine Bosheit, denn das Vorurtheil verletzter Eigenliebe zeigt sich darin mit so wenig Rücksicht, dass die Leser dieser Zeilen nur von Mitleid für den durchdrungen sein können, der sie schrieb. — Du hast geglaubt, etwas Neues, Starkes, Bestimmtes gegen einen Künstler vorzubringen, der Dich im Schlummer stört: aber Du bist im tiefen Irrthume. Was Du thust, das hat man eben zu allen Zeiten gegen die Männer gethan, welche Natur und Fleiss für eine vollkommene Umbildung ihrer Kunst bildeten.

So hat man Monteverde, Gluck, Rossini angegriffen. Was ist davon geblieben, wenn es nicht der Ruhm dieser Künstler und die Lächerlichkeit der Polemik ist? Du behandelst Thalberg's Musik mit Verachtung, und doch hat sie, von ihm ausgeführt, entzückt, nicht etwa Unwissende und Maulaffen (*badauds*), wie Du glauben zu machen suchst, oder wie Du gerade heraus sagst, sondern eine Versammlung aufgeklärter und parteiloser Künstler. Solltest Du nicht daraus schliessen, dass Dir, dem Sinn dieser Musik zu fassen, das Verständniss des neuen Gedankens fehlte, was auf dem Papiere nicht hat ausgedrückt werden können? So ist es wirklich, und hier legt mir die Freundschaft auf, mit Dir aufrichtig zu reden: Du bist ein grosser Künstler, Dein Talent ist ungeheuer, die Geschicklichkeit, Schwierigkeiten zu überwinden, unvergleichlich; Du hast es in dem Systeme, was Du von Andern vorfandest, in der Ausführung so weit gebracht, als nur möglich: aber hierin bist Du stehen geblieben und hast es nur in Einzelnheiten modificirt; kein neuer Gedanke hat den Wundern Deines Spieles einen schöpferischen und eigenthümlichen Charakter gegeben. (Früher wurde aber Hrn. L. eine eigene Schule zugestanden.) Wir wollen nicht sagen, dass nicht dereinst irgend eine glückliche Idee Deinen Geist erleuchten und auf einen neuen Gebrauch Deiner schönen Gaben bringen wird: aber am Ende bis jetzt ist es noch nicht so. Du bist der Abkömmling einer Schule, die endigt und nichts mehr zu thun hat, aber Du bist nicht der Mann einer neuen Schule. Thalberg ist dieser Mann. Das ist der ganze Unterschied zwischen euch beiden.

Hr. Fétis schliesst, er wolle nichts zu dieser, Hrn. L. gewiss schon zu langen Freundesrede hinzusetzen, welche er gewünscht hätte, als Hr. L. auf den unglücklichen Gedanken kam, eine Kritik der Werke des Hrn. Th. drucken zu lassen.

Unterdessen hat die Lächerlichkeit der Polemik einen neuen Stoss erlebt, und welchen! Es ist nämlich vor Kurzem in Paris lithographirt erschienen: *Grande Fantaisie pour Piano dediée à Mr. S. Thalberg par un expianiste de S. M. l'Empereur de Maroc. Se vend au profit intellectuel des Amateurs de Musique.* Pr. net 2 Frcs. Ueber dem Titel steht Einer hinter dem Klavier mit 10 gespreizten Fingern an jeder Hand u. dgl. Die Notenparodie ist gar nicht ohne Kopf gemacht und handgreiflich, wie eine Parodie bekanntermassen sein muss. Es weiss aber Niemand, von wem das afrikanische Werk abstammt; es steht kein Name darunter, auch kein Verleger, der es verkauft; darum weiss man nicht, von wem es ist und woher man es holen soll. Also ein Nachtgespenst, in's Dunkel gestellt von einem Nachtwandler und gewiss nicht von Hrn. Liszt, wie Etliche meinen. — Wir erzählen diese Wundersamkeit nur, weil sie zu den geistreichen Geschichten unserer Zeit gehört und aus Eifer für unsere Pflicht, in der wir sind

Der Erzählende.

Für das Streichquartett.

Drei Fugen für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello gesetzt von J. F. Kets. 146. Werk. Part. Lief. V. u. VI. *Berlin*, bei F. S. Lischke. Pr. der V. Lief. 14 gGr.; der VI. Lief. 16 gGr.

Jedes dieser Hefte enthält 3 Fugen, jede mit einer Introduction versehen, jede im eigenthümlichen Charakter und sehr gut gearbeitet. Das empfehlenswerthe Werk in allen 6 Lieferungen ist nicht nur für die grosse Zahl der Musikbeflissenen, die sich in der Form festsetzen und in ihr sich praktisch üben wollen, sondern auch zum Vergnügen für Männer vom Fache, um sich eine gute Unterhaltung zu schaffen in einer Form, die nicht vernachlässigt werden darf, wie Alle einig meinen, die das Werk der Tonkunst nicht blos in Eitelkeiten setzen.

Dazu fügen wir noch im Allgemeinen die schon oft ausgesprochene Bemerkung, dass Quartetten, Quintetten etc., deren Partitur nicht beigelegt ist, nicht angezeigt werden können, es wäre denn nur mit Aufführung der Titel, also ohne Beurtheilung. Das wird von jetzt an geschehen. Bisher haben wir, um über solche Stimmenwerke doch wenigstens einige Beurtheilung zu liefern, uns alle Mühe gegeben, sie zu hören: es hält aber oft sehr schwer, gute ausübende Musiker zusammen zu bringen; sie sind zu viel beschäftigt. Unterdessen häufen sich neue Recensenda. Kurz ohne Partitur ist eine Beurtheilung meist ganz unmöglich. Jeder wird das begreiflich finden. Wer also eine Recension ähnlicher Werke verlangt, möge sich gefälligst darnach richten. Im Nichtbeachtungsfalle unserer Bitte wird nur das Erscheinen solcher Werke angezeigt. Es ist nichts mehr zu fordern.

G. W. F.

Nachrichten.

Dresden, im April. Wir bekommen in der Regel auf dem Theater die neuen Opern erst, wenn sie schon ein paar Jahre bekannt sind. So war es mit Robert dem Teufel, so jetzt mit der Jüdin von Halévy, die vor einigen Tagen zweimal im Verlaufe von kurzer Zeit gegeben wurde, aber keine grosse Wirkung that. Das Buch ist eine echte Schauer- und Grausenscenerie, wie sie die Franzosen jetzt liefern. Ursprünglich spielt das Stück in Constanz während des Concils, der Berliner Bearbei-

ter hat es aus nicht zu tadelnden Rücksichten nach Goa verlegt, wo denn nun freilich nicht Alles passen will. Es ist aber kein grosser Schade. Wenn der unbestrittene Satz wahr ist, dass der Natur gemäss alles Leide schaftliche nicht lange dauern könne, und dass also auch der Dichter, um wahr zu sein, und mit ihm der Componist, nicht zu lange in leidenschaftlichen Situationen verweilen müsse, um nicht unnatürlich zu werden, so ist das Buch der Judin eine ästhetische Lüge, denn von der ersten Scene gehen Jammer und Noth an, die sich fünf lange Akte hindurchschleppen, ohne Steigerung, ohne Leben, so dass die letzte Grässlichkeit, das Hinabstürzen der Tochter in den Kessel mit siedendem Wasser vor den Augen des abnenden Vaters, auf die überreizten Gemüther keine Wirkung thut. Hübscher würde es sich freilich machen, wenn die hübsche Judin halb nackt in wirklich siedendes Wasser gestürzt würde und in Todesangst heulte! Nun, vielleicht sendet uns das schöne Frankreich und das geistreichste Volk der Erde, was freilich nach Voltaire halb aus Affen, halb aus Thoren zusammengesetzt ist, etwas Aehnliches. Die Musik hält mit der Dichtung gleichen Schritt. Das unaufhörliche Grunzen der Bassposaune, die unausgesetzten Rippenstösse mit Nonen- und verminderten Septimenaccorden lassen einen nicht zum Gefühle kommen, dass man Musik, sondern nur dass man Lärm hört. Natürlich konnten die unaufhörlichen Flüche, Verwünschungen und Exsecrationen des Textes im heutigen Style der Musik nicht anders, als durch dergleichen Herrlichkeiten,

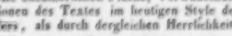

die Cherubini sehr witzig le pot au noir (die schwarze Schmierbüchse) nennt und seinen Schülern so oft als möglich durchstreicht, ausgedrückt werden. Sonst g'suhte man, der Ausdruck läge in der Melodie, die von der Harmonie unterstützt werden müsse. Jetzt aber sucht man den Ausdruck in der Disharmonie und lässt die Melodie weg. Die Musik ist schwer zu lernen, mag dem Orchester, den Sängern und dem Kapellmeister sauere Mühe gemacht haben, auch thaten alle drei ihre Schuldigkeit nach Kräften — mit Ausnahme der Trompeten, die das erste Mal schlecht und das zweite Mal erbärmlich bliesen — allein das Schwere, Gequälte ist überhaupt und überall in den Künsten weder das Schönste noch das Gelungenste. Auch in der Instrumentation zeigte sich der unkünstlerische Geist des Componisten. Nächst Harfen, Trompeten und Posaunen, die jetzt die Würze des Orchesters machen, war auch noch das englische Horn und 2 Klappentrompeten aufgeboten. Wenn Mozart Bassetthörner anstatt Clarinetten vorschrieb, so war es ihm um den ganz eigenthümlichen, von der Clarinette himmelweit verschiedenen Ton dieses Instrumentes zu thun. Allein das englische Horn klingt gerade wie eine Oboe, nur steht es tiefer und klingt herber, unangenehmer. So klingen denn auch die Klappentrompeten ungefähr wie gewöhnliche Trompeten, nur schlechter. Ueberhaupt ist an dieser Erfindung wenig gewonnen, denn die Töne, die sie vorher nicht hatten und jetzt blasen, sind grösstentheils falsch, und die natürlichen Töne sind schlechter geworden. Rechnet man noch hinzu, dass die Bläser bald Klappentrompete, bald die gewöhnlichen Trompeten blasen, so ist es kein Wunder, wenn sie auf keinem der beiden Instrumente recht zu Hause sind. Auch sind dieselben Instrumente in der Militairmusik der hiesigen Regimenter eben so falsch, als in der Kapelle. Im Uebrigen soll mich Niemand überreden, dass es Empfindungen gebe, die nur durch's englische Horn oder die Klappentrompete musikalisch passend begleitet werden könnten, während dies bei der gewöhnlichen Trompete und dem Horne, so wie bei den andern Blechinstrumenten gar sehr der Fall ist. Dass endlich ein Mann wie Hr. Halévy, der schon ein halbes Dutzend Opern geschrieben und zum Nachfolger Reichel's im Conservatorium gewählt worden, den Satz verstehen müsse, versteht sich von selbst, und dass in einer Oper von fünf mörderlich langen Akten ein paar Stellen vorkommen, die melodisch klingen, ist ein sehr schwaches Lob und ein sehr schwacher Ersatz. — Die Decorationen hatten so viel von der ostindischen Natur der Stadt Goa, als die Musik von Mozart'scher — nämlich gar nichts. Ein hässliches pagodenartiges Gebäude und ein paar blassgrüne magere Palmen sind sehr unzulängliche Repräsentanten des ostindischen Himmels und der dortigen Architectur. Der Beifall war, wie gesagt, nichts weniger wie stürmisch. — Später trat Mad. Fischer-Schwarzbock in einer Reihe von Darstellungen auf, von welchen Ref. nur die Alice in Robert der Teufel, Agathe im Freischützen und Fidelio in der Oper gleichen Namens hat hören können. Mad. Fischer hat eine schöne Gestalt, schöne Stimme und sehr lebendiges ausdrucksvolles Spiel. Sonach ist sie unter die ersten Künstlerinnen zu rechnen. Mehr Festigkeit in der Musik wäre ihr zu wünschen. Sehr verständig gab sie die Scene im Fidelio, wo dieser dem Pizarro mit dem Pistole droht. Da sie das Pistol fest hielt und unverrückt auf den Gegner zielte, so lässt sich denken, dass Pizarro davon abgeschreckt wird. Denn that er einen Schritt vorwärts, so hat er die Kugel im Herzen. Wenn aber die Schauspielerin, wie es Mad. Schröder-Devrient vor lauter Leidenschaftlichkeit thut, mit dem Pistole auf- und niederfährt wie mit einem Fächer, so ist das erstens höchst lächerlich, da bekanntlich das geringste Wanken beim Pistolenschiessen den Schützen ein Schreckensthor, geschweige denn einen Mann fehlen lässt; dann aber begreift man nicht, warum der kriegsgeübte Pizarro nicht dem schwachen Weibe die Waffe aus der Hand schlägt, mit der es nicht umzugehen weiss. Thäte er das, so bekäme freilich die Sache eine ganz andere Wendung, und man sieht also, was falscher Pathos für Schaden thut. Mad. Fischer fand Beifall und ward gerufen. —

In der Kirche hörten wir eine Messe von Dotzauer, dem hiesigen Königl. Kammermusiker und Violoncellisten. Das Kyrie, Andante F dur, $^{6}/_{8}$ Takt, war klar und ruhig gehalten. Der Uebergang in's As effectvoll. Fuge in F dur gut ausgearbeitet. Das Thema etwas gewöhnlich. Gloria D dur C-Takt. Lebhaft, brillant, doch kirchlich. Gut macht sich die Stelle Benedicimus Te,

wo die Modulation nach F weicht, von sanfter Violinbegleitung sehr angenehm unterstützt. Qui tollis, wirksames Tenorsolo mit dazwischen sprechendem Chore und Violoncellbegleitung in Vierteltriolen, die später wirksam von den Violinen aufgefasst und beharrlich und verständig durchgeführt wird. Cum sancto, kurze kräftige Fuge, das Thema origineller als das der ersten. Tüchtig und schulgerecht, wie es sich vom Componisten erwarten lässt. Credo. B dur, $^2_4$ All., heiter und gesangreich, doch macht sich die Figur der zweiten Violine, wo das Taktgewicht auf den zwei letzten Takttheilen liegt,

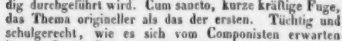

doch wohl etwas zu tanzmässig. Später tritt eine sehr ungezwungene und ausdrucksvolle Imitation auf den Worten Et incarnatus etc. ein. Sanctus, And. C dur, C-Takt. Feierlicher Anfang von schöner, grossartiger Wirkung. Benedictus, A dur, $^6_8$, sehr melodiös. Osanna etc., C dur. Die schon früher dagewesene Figur wird auf's Neue ergriffen und bis zum Schlusse kräftig festgehalten und durchgeführt. Agnus Dei. And., F dur, C-Takt. Sehr angenehm, sanft und andächtig. Durchaus blos aus dem Hauptgedanken

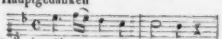

entwickelt, mit rühmenswerther Verläugnung aller gelehrten Künstlichkeit, wozu sich das Thema, wie der erfahrene Componist wohl wusste, hergibt. Die letztern drei Sätze, Sanctus mit Osanna und Agnus, scheinen mir die Glanzpunkte der ganzen Messe, und wenn ich die Reinheit des Satzes nicht besonders erwähne, so geschieht dies nur, weil es von dem Autor nicht anders zu erwarten ist. Dagegen ist zu rühmen, dass das Werk, obschon vor mehren Jahren geschrieben, durchaus nichts Veraltetes an sich hat.

C. B. von Miltitz.

Berlin, im Mai. Concerte gab es im April nur wenige. Die 9jährige Sidonie Sänger, ein talentvolles Kind, liess sich, wohl noch zu früh für die Oeffentlichkeit, mit einem Pianoforte-Concertsatz von Dussek und Variationen von Herz mit Beifall hören, welcher als Aufmunterung an der Stelle und gerecht war. Der Lehrer der kleinen Sidonie, Hr. G. A. Dreschke, welcher auch ein Institut zur vollständigen Ausbildung von Opern-Sänger und Sängerinnen in einem Jahre(?) errichtet hat, producirte in diesem Concerte zugleich ein Pianoforte, „welches nach der von Scheibler in Crefeld erfundenen, mathematisch genauen Stimm-Methode in völlig gleichschwebender chromatischen(?) Tonleiter gestimmt" sein sollte. Blos dem Gehöre nach lässt sich die nicht zu bezweifelnde Zweckmässigkeit dieser Stimmart um so weniger beurtheilen, als das Instrument von der Hitze im Saale sehr bald verstimmt wurde.

Der 17jährige Pianist, Hr. Aloys Tausig aus Wien, ein Schüler von Thalberg und Bocklet, liess sich zuerst im Königl. Opernhause, später in einer eigenen Soirée im Jager'schen Saale mit einem Adagio und Rondo brillant von Thalberg mit Orchesterbegleitung, wie mit mehren Solocompositionen von Thalberg und Herz hören, von welchen die Phantasieen auf Motive aus der Oper: „Die Hugenotten" von Meyerbeer und Bellini's Straniera den meisten Beifall fanden. Der talentvolle junge Virtuos zeigte schönen Anschlag, mehr zarte, als energische Behandlung des Pianoforte (wobei indess billig zu berücksichtigen ist, dass Hr. Tausig, gewöhnt an die leichtere Spielart der Wiener Flügel, auf einem schwerer angebenden Kisting'schen Instrumente nicht völlige Freiheit des Spiels hatte), auch recht bedeutende Fertigkeit beider Hände. Mehr Gleichmässigkeit und Ruhe in dem zuweilen beeilten, nicht durchgängig klaren Spiele wird die fortgesetzte Ausbildung und männliche Reife dem bescheidenen Künstler gewähren, welcher hier freundliche Aufnahme, wenn gleich theilweise etwas herbe Kritik fand. Hierzu mochte einigermaassen auch wohl die zufällig gleichzeitige Anwesenheit des, allerdings weit höher stehenden, völlig ausgebildeten Klaviervirtuosen Henselt die Veranlassung darbieten, welcher sich bis jetzt noch nicht öffentlich hat hören lassen, Kenner indess in Privatzirkeln durch seine seltene Kraft, Sicherheit und Rapidität des Spieles, mit dem schönsten elastischen Anschlage verbunden, zur Bewunderung hinriss. — Der von seiner Kunstbildungsreise nach Paris zurückgekehrte Violinist Hr. KM. Zimmermann, einer der vorzüglichsten Zöglinge der Moeser'schen Violinschule, liess sich im K. Opernhause mit einer Phantasie von Lafont, und in einer selbst veranstalteten Abendunterhaltung mit einem Concertstücke von Mayseder, wie mit Variationen von Beriot beifällig hören. Guter Ton, besonders reine Intonation, vorzügliche Bogenführung und bedeutende Fertigkeit lassen nichts zu wünschen übrig, als etwas mehr Seele, Schatten und Licht im geschmackvollen Vortrage, welche Eigenschaft sich der fleissige Künstler gewiss noch mehr aneignen wird, da derselbe nach gründlicher Bildung nur in der Verfeinerung des (nicht blos französisch glatten) Vortrages fortzuschreiten hat. Hr. Tauhert liess uns in der Soirée des Hrn. Zimmermann ein recht artiges Divertissement eigener Comp. auf schottische Themata für Pianoforte und Horn, mit Hrn. KM. Schunke vereint, sehr gut vorgetragen hören. Ein Rondo von Chopin sagte der Spielart dieses geschmackvollen Pianisten weniger zu, obgleich derselbe auch diese Composition recht fertig, nur nicht ganz deutlich ausführte. Der Violoncellist Hr. KM. Griebel trug Variationen von Rummer ungemein gelungen, mit genialem Schwunge, schönem Tone und fertig vor. — Der Violinvirtuose Hr. Ghys aus Paris liess sich dreimal im K. Opernhause mit einem Allegro maestoso eines selbst wirksam componirten Concertes von eigenthümlichem Charakter, einer sogenannten Arie „Le romantique" mit Variationen, einer Phantasie und einigen andern Sätzen, welche öfter wiederholt wurden, mit lebhaftem Beifalle hören, welchen insbesondere der schöne, gesangreiche Ton und der vortreffliche Bogenstrich des Virtuosen verdiente, der nur am Schlusse der Musikstücke einige Effectkunststückchen alla Paganini zur Ergötzlichkeit des lieben Pu-

des Ungleichen, Schwankenden — kurz, ganz Jugendlichen darin. Die Worte des Erlösers am Kreutz von Joseph Haydn, nach der neuen Ausgabe für Orchester und Singstimmen. Das Werk, nur für Instrumente gearbeitet, ist langst bekannt als Eins der vorzüglichsten dieses grossen Mannes: es bleibt uns nur übrig, Einiges über diese neue Umgestaltung desselben zu sagen. Wie Haydn die allerdings seltsame Idee, sieben lange Adagiosätze, nur für Instrumente, unmittelbar auf einander folgen, und sie versuchen zu lassen, ob sie die Worte des Erlösers darzustellen vermochten — wie ihm diese Idee gekommen, erklärt er nun selbst in der Vorrede zu der neuen Ausgabe. Es sollte so gemacht werden, nach einer Bestellung aus Kadix. So, wie es dort benutzt und wozu es also zunächst von Haydn bestimmt war — jeder Satz zu einem Zwischenspiel zwischen den Theilen der religiösen Rede des Bischoffs über denselben Gegenstand — war auch die Idee keineswegs verwerflich. Aber fortgehend, allenfalls nach kurzen Pausen zwischen den Sätzen in unsern Konzerten oder Kirchen gegeben, musste das Werk jeden ermüden, der dem Komponisten, als Musiker, nicht folgen konnte oder wollte. Diesem wollte H. durch die neue Bearbeitung abhelfen, indem er Singstimmen (Chöre mit wechselnden Solostimmen) aus dem Ganzen zog, die Worte der Bibel (der Vulgata oder lutherischen Uebersetzung) im ältesten Choralstyl höchst einfach von den Sängern allein dazwischen vortragen liess, und anstatt des „Mich dürstet", das nicht gut so behandelt werden konnte, einen grossen, neuen Instrumentalsatz schrieb. Er hat diese Absicht vollkommen erreicht, wie jeder beym Anhören einer guten Ausführung des Werks zugestehen wird. Von dieser Rücksicht aber auch abgesehen, hat das Werk durch diese neue Bearbeitung grossentheils ganz ungemein gewonnen — nicht nur, weil es an den Worten nun gleichsam einen fortlaufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten hat, sondern auch durch die baare Bereicherung an den Singstimmen, wodurch alles mehr zusammengefasst, wodurch den reichen Figuren der Instrumente ein fixirter und fixirender Gegenhalt gegeben worden. Selten legen diese langsam fortschreitenden Singstimmen den freyern Figuren der Instrumente einige Fesseln an, wie etwa in einigen Stellen der No. 2., und man erstaunt über die Summe der Kunsterfahrenheit, mit welcher der Komponist diesem Abwege, fast überall ganz glücklich, auszuweichen gewusst hat. Wir verweisen alle, die dies zu beurtheilen im Stande sind, auf das Werk selbst, da hier einzelne Belege nicht gegeben werden können. Man wird bey dieser Untersuchung gewiss nicht übersehen, wo der Komponist die Singstimmen abbrechen und dann wieder eintreten, wo er einzelne Stimmen singen und dann wieder das Chor einfallen lässt u. s. w. Das Singchor muss aber bey diesem Werke, in Ansehung der Stärke der Besetzung und der Erhebung der Stimmen, mit ganz besonderer Sorgfalt abgemessen werden, damit dadurch der hier angegebne Zweck erreicht und nichts Wesentliches in der Instrumentalmusik verdeckt werde. Wir dürfen gestehen, dass dies bey beyden Aufführungen (im Konzert und in den Hauptkirchen) geschehen ist; und dass das Werk vornehmlich in dieser Hinsicht ganz vortrefflich gegeben wurde. Die eingeschalteten Choralzeilen machten, besonders in der Kirche, die feyerlichste Würkung. So äusserst leicht sie vorzutragen scheinen, so schwer sind sie für weniger gebildete oder nicht fleissige Sänger, indem sie mit genau abgemessenem und zusammenstimmendem Tragen der Stimme, Festhalten im Zu- und Abnehmen des Tons u. s. w. vorgetragen seyn wollen. Der neuhinzugekommene Satz für alle in unsern Orchestern üblichen Instrumente, und für diese allein (zwischen No. 4 und 5.) gehört unter das Vollendetste, was Haydn je geschaffen hat. Eben darum lässt sich nichts weiter davon sagen; was kann man eigentlich überhaupt von dem Vollendetsten in den Künsten sagen, als es ist da? Zart und ganz nach der Vorschrift vor-

blikums anzubringen nicht verschmähte. Die Arpeggien, Staccato-Läufe und vorzüglich die gebundenen Passagen dieses Violinisten wurden auf ausgezeichnete Weise ausgeführt. Leider spielte derselbe indess zweimal vor fast leerem Hause. Am Busstage, wo Hr. GMD. Spontini sein jährliches Wohlthätigkeits-Concert für den Unterstützungsfonds veranstaltet hatte, und daria Händel's Samson und die Beethoven'sche B dur-Symphonie sehr stark besetzt, vorzüglich aufführte, hatte auch Hr. Ghys gefällig mitgewirkt und diesmal vor einer sehr zahlreichen Versammlung. Der Virtuos ist bereits nach London abgereist. — Die Singakademie hat am 27. v. M. in diesem Jahre die erste Aufführung von ausgewählten Compositionen des verewigten Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust mit gleichem Erfolge und tiefem Eindrucke, wie im vorigen Jahre, veranstaltet. Nicht nur der Concertsaal selbst, sondern der Vorsaal und sämmtliche Räume des schönen Locals waren ganz gefüllt, so dass die Hitze bei der warmen Temperatur der äussern Luft fast unerträglich wurde, um so mehr, als der Saal keine Luftabzüge in der Decke hat, was bei einem Neubau doch so leicht zu bewirken gewesen wäre, jetzt indess Schwierigkeiten findet. Den frühern Gesangstücken und Melodramen war diesmal noch die in der Musikbegleitung des Dialogs überaus anziehend durchgeführte melodramatische Scene des Spazierganges von Gretchen mit Faust und der Marthe mit Mephistopheles hinzugefügt, welche mit dem trefflichen Gesangduett, von Dem. Lenz und Hrn. Bader ausgeführt, schloss. Auch diesmal bewirkten die genial erfundenen Geisterchöre, wie der Chor der Engel am Ostermorgen, der Soldatenchor, und vor Allem das tief erschütternde Requiem den mächtigsten Eindruck. Die vorzüglich gelungene Ausführung veranlasste auf's Neue den Wunsch, sämmtliche Compositionen zu Faust an zwei Abenden in der Folge hören zu können, da sowohl die Bauerscene unter der Linde und die Gesänge der Zecher in Auerbach's Keller, als die überaus bedeutsame Kerkerscene zum Zusammenhange des ganzen Werkes nothwendig gehören, auch des Contrastes wegen von wohlberechneter Wirkung und Folge sind. Der König und fast der ganze königliche Hof wohnte der Aufführung des Faust bei. Eben so wenig stände hiernach also auch der dramatisch lyrischen Aufführung der Tragödie mit einem Theile der Radziwill'schen Compositionen irgend ein weiteres Hinderniss, als der ernstliche Wille der Vorgesetzten der betreffenden Kunst-Institute entgegen.

(Beschluss folgt.)

Prag, April. Zum Vortheile des Hrn. Strakaty sahen wir zum ersten Male „Die Puritaner" von Bellini, und der Anschlagezettel brachte „zum bessern Verständniss" ein Programm, das aber, wie es scheint, nur da wenig gelesen und noch schlechter verstanden wurde, auch im Grunde bei dieser ziemlich deutlichen Handlung gar nicht nöthig war, da es doch den einzigen Punkt nicht erklären konnte: „Warum die Puritaner die Königin, die schnell vor dem Parlamente erscheinen soll, eben zur Hochzeit führen, wenn wir hier nicht als katheogorischen Imperativ die dramatische Nothwendigkeit annehmen, dass sie kommen müsse, damit der loyale Arthur mit ihr entfliehe und Elvira eine Ursache habe, auf ihn eifersüchtig und — wahnsinnig zu werden. Gewiss hat kein Freund der Musik den frühen Tod des Maestro Vincenzo Bellini ohne die tiefste Betrübniss vernommen, aber in einer höhern Rücksicht muss uns die Ueberzeugung trösten, die wir aus seinen letzten Werken, selbst wider unsern Willen, schöpfen, dass dieser Tondichter auf dem besten Wege war, sich selbst zu übersehen, und der frühzeitige Tod für die Erhaltung seines Ruhmes ein treffliches Mittel war. Hohes physisches Alter hätte ihn unfehlbar den frühen Tod der Kunst sterben lassen. Schon „Beatrice di Tenda" zeigte einen gewaltigen Rückschritt bei Bellini; doch entschuldigte man ihn durch grosse Eile, und versprach sich von den „Puritanern", dass sie die Scharte auswetzen würden; leider aber zeigten auch diese, dass der Boden seines Talentes schwächer an Fruchtbarkeit werde, als in früherer Zeit. Ueberhaupt schien es, dass seine Productionskraft in eben dem Maasse abnähme, als sich die Zahl seiner Werke vermehrte, und dass er, unfähig neue Früchte hervorzubringen, die alten Formen mit theilweisen Veränderungen, oft Verkrüppelungen, mühsam hervorbringe. Könnte man von andern schon gehörten Bellini'schen Opern abstrahiren, so böten die Puritaner manches Freundliche und Ergötzliche, ja dramatisch Wirksame, da man aber stets zu jeder einzelnen Piece die Folie erkennen muss, so hat diese Oper denselben Werth, wie die Copie gegen das Original gehalten. Doch ist nicht zu läugnen, dass die Personen zweckmässig beschäftigt sind, und dass die Oper der nothwendigen Coups nicht entbehre, daher sie sich am Repertoire halten dürfte, da das Ohr des gewöhnlichen Publikums, welches ohne Vergleichung und Beziehung geniesst, hierbei seine Rechnung findet. Elvira (Dem. Lutzer) hat den Glanzpunkt ihrer Partie in der Arie des 2ten Aktes, wo sie sinneskrank geworden, und löst ihre Aufgabe auf eine würdige Weise. Doch die vom Componisten angeordneten chromatischen Gänge gegen den Schluss der Arie können nur mit der Geistesabwesenheit entschuldigt werden. Die Partie des Sir Richard Tort, für seine Stimmlage wie geschaffen, sang Hr. Pöck mit siegender Gewalt, was Hr. Strakaty (Sir Georg) im Duette des 2ten Aktes empfindlich erfuhr; denn er nahm gar keine Rücksicht auf die beschränkteren Naturgaben seines Collegen und liess seine Stimme — strömen. Was aber Bellini mit seinen Duetten im Unisono will, da diese Compositionsweise gegen den Begriff eines Duettes verstösst, ist nicht wohl zu errathen. Hr. Emminger (Lord Arthur Talbot) war im 1. Akte recht brav, und machte seine hohe Tenorlage wirksam geltend. Mad. Podhorsky (Henriette von Frankreich) ist nur in einer Scene, und da auf eine höchst unbedeutende Weise, beschäftigt.

Die letztere Vorstellung des Donizetti'schen Elisir d'Amore gab uns ein seltenes Beispiel von theatralischer Folgsamkeit gegen einen Recensenten; der Referent der „Bohemia" hatte nämlich schon bei der ersten Vorstellung des „Liebestrankes" ganz leise angedeutet, dass

die Uebersetzung eben nicht gelungen sei; aber nach der achten Wiederholung dieser Oper schien er (wie das ganze Publikum) sich vollkommen überzeugt zu haben, die Uebersetzung sei kannibalisch; doch meinte er noch immer in seltener Bescheidenheit, es kämen in der „mühevollen“(!), in „vielen Theilen gelungenen“(?) Uebersetzung „Ausdrücke und Wendungen vor, welche durch ihre platte Gemeinheit anwidern“ — in einer Zum Theil gelungenen Uebersetzung? ei, ei! — „und sonach ganz dem heitern Scherze entgegengesetzte Wirkung hervorbringen“, wie z. B. verliebt wie eine Katze — Wetterhexe — dumme Bauernseele u. s. w. Der Ref. glaubte, „dass es für den, welcher Zeit habe, oder sich Zeit nehmen wolle, leicht wäre, diesen Uebelständen des Textes abzuhelfen.“ So sehr wir in dem letztern mit ihm übereinstimmen, wunderten wir uns doch, in der letzten Vorstellung alle angeführten Stellen abgeändert zu finden. Freilich hatte sich der Helfer nicht viel Zeit genommen, denn sie waren zwar nicht mehr so unanständig, doch wenigstens eben so platt als vorher.

Zur ersten Gastdarstellung der Mad. Schumann, geborenen Burghardt, vom Königsstädter Theater in Berlin, war die Marianna im „Maurer und Schlosser“ bestimmt, da aber wegen Unpässlichkeit des Hrn. Demmer diese Oper nicht gegeben werden konnte, erschien Mad. Schumann zuerst als Aennchen im Freischütz und einige Tage später als Juleri die Putzmacherin. Mad. Schumann hat eine gute Stimme und scheint musikalisch gebildet; für zweite und dritte Partieen in der Oper dürfte sie eine gute Acquisition sein, das Localfach scheint ihr jedoch nicht zuzusagen.

Zum Vortheile des Chorpersonales wurde in böhmischer Sprache ein musikalisches Quodlibet in drei Abtheilungen (bei verstärkten Chören) aufgeführt, worin leider! das Chorpersonal zum Nachtheile seiner Gönner und ihrer Gehörwerkzeuge sang!! Der Chor, der im Beginne der Stöger'schen Entreprise so vortrefflich war, hat sich überhaupt in der letzten Zeit sehr zu seinem Nachtheile verändert. Dieses Quodlibet war aus der „Stummen von Portici“ (I. Akt), dem „Wasserträger“ (II. Akt) und ein paar Liedern zusammengesetzt.

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Der K. Baiersche Hofkapellm. Hr. **Franz Lachner** hat seine sechste Symphonie vollendet; sie soll, wie uns aus München berichtet wurde, bereits von dem Hrn. Verleger Joh. Haslinger in Wien gekauft worden sein, wird also bald veröffentlicht werden. Das neueste Erzeugniss des immer thätigen Componisten ist ein Quintett für Streichinstrumente, das nun auch vollendet sein wird.

Der Nekrolog des vielfach nützlichen, tüchtigen und beliebten Tonsetzers **Joh. Schenk** ist in unsern Blätt. gut und umsichtig gegeben worden S. 165. Einige Hauptpunkte wollen wir noch hinzusetzen, vor Allem die genaue Angabe seiner Geburt, weil einige sonst wichtige Werke zu Unsicherheiten verleiten könnten, indem sie sein Geburtsjahr auf 1765 verlegen. Joh. Schenk ist, nach dem vorgefundenen Taufscheine, am 30. Nov. 1753 geboren worden; 1774 nahm ihn Wagenseil als Schüler auf; bemerkenswerth ist es ferner, dass J. Schenk ein Jahr lang (1792) unsern Beethoven stets mit dem Gradus ad Parnassum im Contrapunkte unterrichtete. Sch., gross und stattlich von Person, blieb unvermählt, ein heiterer, geselliger, offener und zuverlässiger Mann, auf dessen Freundschaft man rechnen konnte.

Hr. **Ferd. Ries**, welcher sich der Kränklichkeit seiner Gemahlin wegen im verflossenen Winter länger, als er es beabsichtigte, in Paris aufhalten musste, ist dort ausserordentlich geehrt worden. Oeffentlichen Nachrichten zufolge gaben ihm alle musikalischen Notabilitäten ihre Hochachtung kund; seine Musik wird, heisst es, von Allen begriffen, bewundert, vergöttert; seine Trio's, Sonaten und Variationen werden auf allen Piano's der ausgezeichnetsten Musikfreunde gespielt, deren es hier viele gibt, besonders unter den Damen. Die Fragmente seiner neuesten, noch nicht herausgegebenen Oper: „Die Nacht auf dem Libanon“ und des für das diesjährige niederrheinische Musikfest componirten Oratoriums: „Die Könige von Israel“ erhielten allgemeinen Beifall. In einem Concerte des Conservatoriums wurde seine vierte Symphonie aufgeführt, unter welcher Darstellung den ausübenden Musikern „die Augen vor Freudenthränen erglänzten“; nach dem Schlusse und noch mehr beim Nachhausgehen wurde Hr. Ries mit Glückwünschungen überhäuft u. s. w.

In **Naumburg** an der Saale ist zum Beginne dieses Jahres der Musikverein wieder zusammengetreten. Er besteht aus etwa 40 bis 50 Sängern und Sängerinnen, welche sich alle Montage zu Uebungen vereinigen und alle 2 Monate eine öffentliche Aufführung für die Ehrenmitglieder des Vereins geben, einmal mit Begleitung des Pianof., das andere Mal mit Begl. des Orchesters. Zum Director desselben ist der Organist Hr. Seiffarth ernannt worden.

In der letzten am 1. Mai gehaltenen **Hauptversammlung des Vereins der Musikalienhändler** ergab sich nach dem gedruckten Berichte vom 6. d., dass nur ein einziger Prozess gegen Hrn. Spehr in Braunschweig noch unentschieden blieb. Die Mehrzahl der Differenzen wird auch künftig wo möglich durch Schiedsrichter verglichen werden. Einige gerichtliche Confiscationen von Nachdrucken wurden zu den Akten gelegt und einige neue vorgelegt und von den Anwesenden dafür erkannt. Hr. Mechetti aus Wien bat um genauere Beachtung des Zusatzartikels von 1830, dass der Debit des Nachdrucks mit einer Strafe des 12fachen Betrages vom Ladenpreise belegt werde, damit der Absatz der Nachdrucker verringert werde. Auch solle nicht die Propriété auf eine Uebersetzung des Textes von Liedern bezogen, und nicht auf ein Arrangement solcher Werke gesetzt werden, deren Originalcomposition keine deutsche Propriété haben. Künftig soll dergleichen und Aehnliches im Börsenblatte angezeigt werden. Der zwar immer noch, theils offen, theils verlarvt getriebene Nachdruck ist doch geringer geworden, als vor der Vereinigung. Schliesslich erklärte der Secretair, dass die Ver-

leger von guten Originalwerken durch zu hohe Preise den Nachdruck herauszufordern scheinen, ein Uebelstand, welcher durch erhöheten Rabbat an Einzelne nicht zu neutralisiren sei.

Der verstorbene K. Baierische Kapellmeister Witt in Würzburg hat unter Andern folgende sehr gerühmte Compositionen hinterlassen: „Das Menschenalter", Oratorium in 4 Abth.; 2 solenne Missen in F und C; eine Pfingst-Messe mit Offertorium; Litania de B. Maria V., welche sämmtlich in Partitur und Stimmen von dem Hrn. Kreisregistrator Reiter in Wertheim zur An- und Einsicht zu erhalten sind. Man wünscht, es möge sich eine Verlagshandlung zur Herausgabe dieser Meisterwerke frommer Tonkunst finden. Uns sind sie nicht bekannt. Ueber das Oratorium ist aber in d. Bl. vor einigen Jahren sehr heifällig gesprochen worden.

In der anlangst von Gandolfi im Stiche herausgekommenen Santa Cecilia von Raphael liest man unten folgende schöne Verse von Maffei:

Tutta infiammata di sidereo zelo
La Vergine cantava, e le beate
Anime, dal suo canto innamorate
Vestiano in terra e si credeano in cielo.

Anzeige.

Von der Partitur des Oratoriums:

DAS WELTGERICHT

von

Friedrich Schneider

haben wir den kleinen Rest der Auflage von dem Herrn Componisten häufich übernommen, und liefern dieses Werk zu dem bisherigen Preise von 15 Thalern, für welchen es durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen ist.

Leipzig, im Mai 1837.

Breitkopf u. Härtel.

Neue Musikalien

bis zum April 1837 erscheinen

bei Falter und Sohn in München,

und in der Rayser'schen Buchhandlung in Leipzig

auch vorräthig.

Drobisch (C. L.), Lateinische Messe in D für 4 Singst., 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, 2 Tromp., Pauken und Orgel (Posaunen ad libitum). Op. 34. 4 Fl. 6 Ngr. 2 Thlr. 7 Gr.

Herzog (Fr.), Frohsinn-Galopp für Pianoforte. 9 Ngr. 1 Gr.

Möllerer (F. X.), Drei Gedichte von F. X. Parmentier für eine Singstimme mit Pfte. Op. 4. No. 1. Kannst du lieben? No. 2. Wunsch. No. 3. Berubigung. 27 Kr. 6 Gr.

Ludwner (J. A.), Ave Maria. Ein vierstimmiger Gesang ohne Instrumental-Begleitung, mit beigefügtem Klav.-Auszuge, welcher zur willkürlichen Begleitung und auch als vollständiges Adagio-Orgelstück dienen kann. 30 Kr. 2 Gr.

— O salutaris Hostia. Ein vierstimmiger Kirchengesang ohne Instrumental-Begleitung, jedoch mit beigefügtem Klavier-Auszuge, welcher zur Begleitung oder auch als selbstständiges Orgelstück gespielt werden kann. 36 Kr. 3 Gr.

Lenz (Leopold), Deutsche Lieder und Gesänge. No. 1. An Fortunata von Dr. Danzenberger. No. 2. Liebesgluth von Graf von Platen. No. 3. Einladung von Rückert. No. 4. Blumengruss von Stieglitz. No. 5. Sehnsucht von Danzenberger. No. 6. Morgenlied v. W. Müller. No. 7. Nachtgesang v. E. Schulze. In Musik gesetzt für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. 30 Fl. 22 Gr.

Löhle (Fr.), 3 lateinische Messen für 4 Singstimmen und Orgel. No. 1 in C dur. 2 Fl. 24 Kr. 1 Thlr. 6 Gr.

— Des Sängers Lied (gedichtet von Weinisch) für 1 Singstimme mit Pianoforte. 36 Kr. 8 Gr.

Mintzel (M.), Lateinische Messe für 3 Singst. und Orgel. Op. 10. 2 Fl. 24 Kr. 1 Thlr. 6 Gr.

Streck (P.), Schützen-Galopp für Pianoforte, der Gesellschaft des Frohsinnes gewidmet. 18 Kr. 4 Gr.

— Die Luftschiffer, 3 Walzer u. 1 Coda für Pfte. 45 Kr. 10 Gr.

— Mannheer Damen-Walzer für Pfte. 45 Kr. 10 Gr.

Unter der Presse befindet sich:

Seyfried, Ritter Ign. v., Requiem. Fünf Hymnen statt Libera, für 4 Chorstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Violoncelle, Contrabass und Orgel, 2 Oboen, Fagott, Trompeten und Pauken ad libitum.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Berger (L.), 48 Etuden p. Pfte. Oe. 22. Cah. 1, 2. à 1 Thlr.

Herz et Fessy, 40e Fantaisie conc. sur des Motifs fav. de l'Opera: Norma de Bellini p. Pfte et Clarinette. 18 Gr.

Dorn (H.), 4 Lieder für Bass oder Bariton mit Pfte. Op. 36. Sie Somml. 12 Gr.

Gross, Quatuor No. 2 pour 2 Violons, Alto et Velle. Oe. 10. 4 Thlr. 8 Gr.

Lindpaintner, Die Macht des Liedes. Komische Oper. Klavierauszug. No. 1. Duett, 10 Gr. No. 2. Romanze, 4 Gr. No. 3. Lied, 4 Gr. No. 4. Duett, 12 Gr. No. 5. Arie, 10 Gr. No. 12. Arie, 8 Gr. No. 13. Duett, 10 Gr. No. 14. Cavatine u. Romanze, 6 Gr.

Liszt, Divertissement sur la Cavatine de Pacini (I tuoi frequenti palpiti) p. Pfte. Oe. 3, No. 1. 20 Gr.

Litherand, Auswahl bel. Gesange mit Pfte (mit Vign.) No. 11. Löwe, Mädchenwünsche. No. 12. Taubert, Das baierische Mädchen. No. 13. Bauck, Wanderers Abschied. No. 14. Bauck, Tanzlied à 4 Gr.

Rauche, 4 Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 7. 8 Gr.

Richle, 4 deutsche Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 7. 8 Gr.

Schubert (Fr.), Souvenir de Norma. Variations p. Violon. Oe. 8. av. Acc. d'Orchestre 1 Thlr. 20 Gr., av. Pfte 10 Gr.

So eben ist neu erschienen der vollständige Klavierauszug mit Text, gross Format, von

Gluck's Alceste. Preis 2 Thlr. C. M.

bei N. Simrock in Bonn.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Mai. № 22. 1837.

Ueber eine merkwürdige Thatsache Beethoven's in den Tagen seiner letzten Krankheit.

Wann und wo auch davon die Rede gewesen ist, L. v. Beethoven habe sich in seiner letzten Lebenszeit, um Unterstützung bittend, an London gewandt, immer habe ich ungläubig den Kopf geschüttelt, bis ich durch den Hrn. Musikdirector A. Schindler bereits im vorigen Jahre 3 Briefe Beethoven's, jeden mit einem ausführlich erörternden Schreiben des Hrn. Sch. versehen, zugesandt erhielt, welche die Sache ausser allen Zweifel setzen. Wussten und wissen wir auch noch so gut, wie überaus wichtig und anziehend dem ganzen geehrten Publikum selbst die geringste Kleinigkeit aus dem Leben unsers Tonhelden, wie viel mehr eine solche Merkwürdigkeit, ist und sein muss: so haben wir doch bis jetzt dieser 3 Krankheitsbriefe unsers Beethoven noch mit keiner Sylbe erwähnt, nicht weil wir glauben konnten, sie dadurch zu unterdrücken, denn was geschichtlich sich erhärtet, kann nie unterdrückt werden, sondern weil uns ein schmerzliches Gefühl zwang, die Rede davon so lange als möglich zu verschieben. Jetzt werden nun diese Briefe zum zweiten Male von uns zurückgefordert, um sie zu einem anderweitigen Gebrauche zu verwenden, und in eine Briefsammlung Beethoven's gehören sie allerdings. Jetzt wird es also unumgänglich nöthig, ob sie gleich die Kunst nicht unmittelbar angehen, doch wenigstens vor der Hand, für die Mittheilung dankbar, einen sorgfältigen Auszug daraus unsern geehrten Lesern mitzutheilen.

Der erste Brief B.'s an Hrn. Moscheles, desgleichen an Sir Smart, ist vom 22. Febr. 1827, worin er Hrn. M. ersucht, die philharmonische Gesellschaft, die zu B.'s Bestem schon vor einigen Jahren eine Akademie zu veranstalten ihm angetragen, jetzt, da er an der Wassersucht krank liege, darum zu bitten, weil er in die Lage kommen könnte, Mangel leiden zu müssen, da an's Schreiben lange nicht zu denken sei; Hr. M. möge seinen Einfluss benutzen, dass die philh. Gesellschaft ihren Entschluss bald in Ausführung bringe. An Hrn. Stumpff hatte B. in derselben Angelegenheit geschrieben; er bittet um baldige Antwort. — Am 14. März schrieb B. abermals an M. in derselben Angelegenheit, meldet, dass er am 27. Febr. zum vierten Male operirt wurde und das fünfte Mal es ihm bevorstehe, nennt es hart, was ihn getroffen, und dass er Gott nur stets bitte, er möge es in seinem göttlichen Rathschlusse so lenken, dass er, so lange er hier den Tod im Leben erleiden muss, vor Mangel geschützt werde. — Am 18. März schrieb B., als Antwort auf M.'s Schreiben vom 1. März, einen Danksagungsbrief. Die philharm. Gesellschaft hatte ihm 1000 Gulden C. M. übersendet. B. bittet, die zugesendete Summe von dem Einkommen der für ihn zu gebenden Akademie abzuziehen; er will der Gesellschaft dafür die neue, schon skizzirte Symphonie (die zehnte, die aber freilich nie fertig geworden ist), oder etwas Anderes schreiben. — Diesen von B. dictirten Brief hielt Hr. Sch. eine Zeit lang zurück und schrieb erst am 24. März, dass B.'s Auflösung nahe sei; B. selbst fühle sein Ende, denn am 23sten sprach er zu Sch. und v. Breuning: *Plaudite, amici, comoedia finita est*; worauf er mit grosser Seelenruhe seinem Tode entgegenging. Mit der Metronomisirung seiner 9ten Symphonie brachte er wieder einige Tage zu, auch mit der Tempobestimmung anderer Werke, deren Allegrosätze meist langsamer angegeben wurden, als er sie früher angesetzt hatte. —

Dies ist der Hauptinhalt der uns freundlich mitgetheilten Schreiben, deren Grundtext uns schon oft mit Betrübniss erfüllte. Mag dieser Gedanke in Beethoven's eigener Seele aufgekommen sein oder nicht; mag, bei den Schmerzen der Krankheit und bei der Ungeduld seines in körperlichen Leiden, mit Ausnahme seines Gehörunglücks, das ihn misstrauischer gegen die Menschen machte, wenig oder gar nicht geübten Wesens, vielleicht der Umstand zu diesem Entschlusse beigetragen haben, dass sich zufällig gerade in jener Zeit nur Wenige um ihn zu bekümmern schienen, genug, die Sorge,

es könne ihn bei so langwieriger Noth in der Folge irdischer Mangel drücken, war ein Erzeugniss der Krankheit, so wie der Entschluss, sich lieber an Fremde als an seine Vaterlandsfreunde zu wenden, die ihm so oft Beweise ihres grössten Antheils auf alle Art und Weise gegeben hatten. Hatte er doch früher in seinen gesunden Tagen die ihm von der philharmonischen Gesellschaft in London freiwillig angetragene, zu seinem Vortheile zu gebende Akademie entschieden abgelehnt! Was aber in Krankheit geschieht, kann dem Menschen nicht zugerechnet werden. Dass war ja offenbar die Sorge, es könne ihn noch Mangel drücken, nicht von der Wirklichkeit herbeigeführt, sondern eben nur eine Folge des schwer auf ihm liegenden Körperleidens, eine Vorspiegelung, die den sonst so festen Mann nicht ergriffen haben würde, wenn ihm die Hoffnung der Genesung nur einigermassen näher getreten wäre. Wie wenig ihm hingegen wirklicher Mangel nahe sein konnte, beweisen die bekannten Thatsachen, die offen vor Augen liegen. Sein hinterlassenes Gesammtvermögen belief sich auf 9000 Gulden C. M., wozu die 125 Ducaten, die er für seine 5 letzten Quartetten ausser stehen hatte, nicht mit eingerechnet worden sind. Ferner war ihm ja seit 1809, als Beethoven sich entschloss, die ihm angebotene Kapellmeisterstelle an Königl. Westphälischen Hofe in Cassel anzunehmen, um ihn für immer an Wien zu fesseln, vom Erzherzog Rudolph und den Fürsten Lobkowitz und Kinsky ein Dokument ausgestellt, das ihm jährlich bis zu seinem Tode eine Rente von 4000 Gulden W. W. sicherte. Wie hätte er da eigentlichen Mangel leiden können, wenn auch ausserdem nichts für ihn geschehen wäre? Das Letzte, dass nämlich seine nächsten Wiener Freunde und Verehrer, die ihm bereits so viel Achtung und Theilnahme erwiesen und ihm so oft das Leben angelegentlich zu erheitern gesucht hatten, im Falle der höchst erwünschten Genesung sich nicht für ihn thätig verwendet haben sollten, wenn er auch lange Zeit keine Feder anzusetzen im Stande gewesen wäre, war nicht im Geringsten zu befürchten. In der That war es unserm Beethoven hierin viel freundlicher, als unserm Mozart ergangen. Und so war denn jene quälende Furcht vor Mangel wohl dem kranken, keineswegs dem gesunden Beethoven möglich. Eben so wenig würde es der gesunde Beethoven über sein Herz gebracht haben, seine Vaterlandsverehrer zu umgehen und sich an Fremde zu wenden, wenn auch sogar jener gar nicht denkbare Nothfall wirklich hätte eintreten können. So dankbar wir also auch der philharmonischen Gesellschaft in London dafür sind und so hoch wir ihre schnelle Bereitwilligkeit schätzen, dass sie durch ihre That unserm bekümmerten Tonmeister einige glückliche Tage mehr in seiner letzten Krankheit bereitete, so wenig können wir doch auch einräumen, dass dadurch einem wirklichen Mangel, der ja nicht vorhanden, nur von dem Drucke der Krankheit dem schwer Leidenden vorgespiegelt worden war, abgeholfen worden wäre. Wir sind dies der Ehre der Wahrheit, unsers Vaterlandes, seiner Wiener Freunde und Gönner, ja unsers Beethoven's selbst schuldig, dessen inneres Wesen doch gewiss Niemand nach einer Krankheitssorge zu beurtheilen sich berechtigt wähnen wird.

G. W. Fink.

Recensionen.

Musikalische Grammatik oder theoretisch-praktischer Unterricht in der Tonkunst v. G. W. Fink. Leipzig, in Georg Wigand's Verlag. 1836.

(Eingesandt.)

Vor einigen Monaten erschien die Anzeige dieses kleinen Werkchens in der gegenwärtigen musikalischen Zeitschrift vom Verf. selbst. Man weiss aber, wie vernünftige und bescheidene Verfasser, zu denen der nur genannte G. W. Fink gehört, ihr Werk anzeigen. Den Titel, eine kurze Inhaltsanzeige und damit genug. Allein sehr vielen Leuten ist damit nicht gedient, erstlich den Unverständigen, denn die wollen eine lange Brühe, dass nie ein dergleichen Buch geschrieben, dass Niemand als der Verf. Musik verstehe, dass die besten Lehrbücher Deutschlands, Italiens, Frankreichs darum in's Gras beissen müssten, u. dergl. Auch nicht den Gleichgültigen, denn die sagen, wenn viel zu dem Dinge wäre, so würde doch Einer oder der Andere ein Wort darüber gesagt haben; auch nicht den Verständigen, denn die können nicht alle Bücher kaufen, und dann gibt es gerade über diesen Gegenstand so viele, dass ohne besondere Empfehlung u. s. w., aber auch dem Verf. ist mit seiner eigenen Anzeige nichts gedient, denn er darf ja doch nicht ehrlich von der Leber weg sagen, wie gut sein Buch ist. Allen diesen Leuten aber kann nun ein Dritter, der seine Meinung ganz unparteiisch *sine ira et odio* ausspricht, sehr willkommen sein, denn er darf loben, schimpfen, herabziehen, preisen, wie er will. Nur muss er, soll man ihn nicht für einen Wahnsinnigen halten, sein Urtheil hübsch belegen, und so erfahren denn Verständige und Unverständige, Künstler und Laien, der Verf. und der Leser, dem dieser Eingang vielleicht schon zu lang ist, das Wahre an der Sache.

Fink's musikalische Grammatik ist ein kleines, nettes Büchlein, so klein, dass man es in der Tasche tragen kann, sauber cartonirt, sauber gedruckt bis auf einige unbedeutende Druckfehler. Das kleine Format ist sehr bequem, denn es eignet sich dadurch zu einem wahren Poket Dictionary, einem Noth- und Hülfsbüchlein, was man immer bei sich haben möchte. Die Vorrede von VIII Seiten erklärt sehr verständig den Zusatz auf dem Titel: Für Musiklehrer und Musiklernende, und es ist ganz gewiss wahr, dass es namhafte Componisten gibt, die, etwas Routine abgerechnet, im Grunde nicht viel mehr wissen. Die Einrichtung des Buches, die wir ganz kurz berühren wollen, ist folgende. Zuerst Einleitung. Feststellung der Grundbegriffe über Musik, Schall, Laut u. s. w. Dann Eintheilung der Tonkunst. Alles ganz klar und deutlich, wobei wir nur erwähnen wollen, dass *Vocalmusik* weniger von den Vocalen, als von vox die Stimme, der Gesang, und ebendaher Gesangmusik — den Namen haben dürfe. *Erster Theil.* Bezeichnung der Töne oder Notation. Hier in 9 Kapiteln Alles was der erste Anfänger wissen muss, mit grösster Bestimmtheit, ohne Spielen und Wanken vorgetragen. Die Kapitel 10 bis 26 enthalten alles auf's Zeitmaass Bezügliche, also Pausen, Tempo, Metronom, Takt, Syncope, Unterschied des Taktes und Rhythmus, Quintolen, Sextolen u. s. w., Abkürzungen, Ausschmückungen; Kap. 20 bis 29 spricht über Ziffern- und Buchstabennotirung, über die drei Tonleitern, Quinten- und Quartenzirkel, Einrichtung der Molltonarten.

Zweiter Theil. Melodie. Kap. 30. Geschichte derselben, griechische und neue Tonleitern. Kap. 31. Melodische Fortschreitungen. Ebenso 32. Kap. 33. Figuren, Phrasen und Perioden in der Musik, von den grammatischen und logischen Interpunctionen. Kap. 34. Von der Harmonie der Melodie, monodisch, homophon und polyphon.

Dritter Th. Harmonie. Kap. 35. Begriff. Kap. 36. Von den Intervallen. Kap. 37. Von den Grundaccorden. Generalbass. Kap. 38. Durdreiklänge in ihren nächsten Verwandtschaften, Quinten- und Quartenzirkel. Kap. 39. Verdoppelung. Kap. 40. Cadenzen. Kap. 41. Molldreiklänge, Verbindungen und Cadenzen. Kap. 42. Dur und Moll verbunden. Kap. 43. Abgeleitete Accorde. Kap. 44. Von den übrigen Dreiklängen und den Durchgangstönen. Kap. 45. Von enharmonischen Verwechselungen. Kap. 46. Verbotene Quinten und Octaven. Kap. 47. Auf- und Vorhalte. Kap. 48. Vierklänge. Hauptseptimenaccord insbesondere. Kap. 49. Von den übrigen Septimenaccorden. Mehrdeutigkeit, Modulirkunst. Kap. 50. Von den Nonenaccorden. Kap. 51. Vom Querstande. Kap. 52. Vom Orgelpunkte. Kap. 53. Trugcadenz. Kap. 54. Das Nöthigste über Modulation. Schluss.

Hier sieht der Leser, was ihm geboten wird, und wird nicht übersehen, dass wir die Titel der beliebten Kürze wegen möglichst gedrängt, aber daher auch oft unvollständig angegeben haben. Es wird ihm weit mehr gegeben, als geboten. Nun aber noch ein paar Worte darüber, *wie* ihm dieses Viele gegeben wird. Dies geschieht, wie jeder Unparteiische selbst sehen wird und wir also mit Wahrheit sagen können, auf eine wahrhaft geistreiche und zweckmässige Art. Dass hin und wieder des Verf.'s Meinung von der anderer Tongelehrten abweicht, ist unvermeidlich. Wie jeder seine eigene Nase, so wird er auch seine eigene Meinung haben, und so wie gegen jene, wenn sie nur zum Gesichte passt, nichts einzuwenden ist, so auch hier nicht, da Alles zur Ansicht und Führung des Ganzen passt. Wenn er, was immer zum eigentlich instructiven Theile gehört, klar, deutlich und mit strengster Aus- und Abscheidung alles Unnützen oder doch noch nicht hierher Gehörigen vorträgt, so lässt er dagegen keine Gelegenheit vorüber, wo von Geschichtlichem oder Aesthetischem die Rede ist, so viel Neues, tief Erfasstes und Tüchtiges zu sagen, als sich nur in den geringen Umfang des Büchelchens drängen lässt, z. B. S. 88 über Takt und Rhythmus, S. 134 u. ff. über die auf- und absteigende Mollscala, S. 138 u. ff. über die Melodie, ferner S. 150 über die alten Tonarten, S. 241 über die Vorbereitung der Dissonanzen, S. 259 über den Nonenaccord, so dass des alten Riepel's Ausspruch, der einem Schüler, der sich bei ihm zum Unterrichte meldete, antwortete: „Weisst Du denn aber auch, was Du für ein höchst schwieriges Ding unternimmst, und dass Du Dich gleichsam in ein grundloses und unbegrenztes Meer begibst?" ganz unrichtig wird und man vielmehr eine sehr klare, fassliche Lehre und, um im Gleichnisse zu bleiben, einen silberhellen Bach vor sich sieht, aus welchem der feste Grund überall unverkennbar heraufleuchtet.

Wir wiederholen aus voller Ueberzeugung, dass jeder Musiklernende das Büchlein lesen, studiren und wieder lesen und wieder studiren möge. Ja, wenn es ihm recht Ernst um die Sache ist, so kann er nichts Besseres thun, als wenn er es zu seinem wahren Taschenbuche macht. Im Uebrigen muss jeder Sachverständige wünschen, der Verf. möge doch ja recht bald eine ausführliche Grammatik der Tonkunst liefern und den doppelten Contrapunkt mit seinen verschiedenen Zweigen darein aufnehmen. Es gelüstet uns sehr darnach, diesen Gegenstand, der so oft blos musikalisch-grammatisch behandelt worden ist, nun auch einmal musikal.-ästhetisch

besprechen zu hören. Gewiss ist es gut, wenn kräftige Feuergeister in der Wissenschaft (auch der musikal.) unnütze Schranken niederwerfen, kindische Einpferchungen zertrümmern und hemmende Einhegungen ausreissen. Aber nun bedarf die gesäuberte Lehre und zumal der Lehrling eines Führers, der die niedergeworfenen Trümmer bei Seite schafft und mit sachverständigem Blicke und Ueberblicke die neue Strasse angibt, bezeichnet und die Wegweiser aufpflanzt. Hr. G. W. Fink scheint uns ganz der Mann dazu zu sein, nur würden wir ihn bitten, in einem solchen Werke den humoristischen, ironischen Ton nicht anzuwenden, der in dem vorliegenden Büchlein, z. B. S. 248, 249, 263, anklingt und den Lernenden doch vielleicht über die wahre Meinung des Verf.'s zweifelhaft machen könnte.

C. B. v. Miltitz.

Gesänge und Lieder.

Angezeigt von G. W. Fink.

12 *Balladen und Lieder für eine Singst. mit Pianof. von J. A. Leeerf.* 1stes Heft. Berlin, bei Kuhr. Pr. 12 gGr.

Das erste Heft ist für Mezzo-Sopran oder Alt und enthält 3 Stücke. Das Ganze wird also aus 4 Heften bestehen, ein jedes für andere Stimmen. No. 1. Des Knaben Berglied, von Ludw. Uhland, wird, so oft es componirt wurde, in dieser neuen, eben so natürlichen als frischkräftigen Melodie mit ganz einfacher Begleitung zuverlässig ansprechen; selbst das am Schlusse jeder Strophe wiederholte Jodeln, das, nicht übertrieben, dem Charakteristischen sehr angemessen bleibt, verschönt den Gesang, an dem ich mich nur dadurch versündige, dass ich den Accord bei *a*) so geschrieben sehen möchte wie bei *b*)

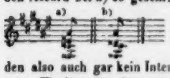

Eine Kleinigkeit, welche die Theorie, aber nicht die Praxis angeht, für die Ausübenden also auch gar kein Interesse haben kann. Die Tonart, Fis dur, ist hier eine vorzüglich schöne Wahl. No. 2. Der Alpenjäger, Ballade v. Schiller, ist durchcomponirt und so anziehend, dass wir bei gutem Vortrage dieses Sanges des beifälligsten Antheils Aller gewiss sind. No. 3. Der Wirthin Töchterlein, v. Uhland. Hier hat der Componist einen schweren Stand. Die Ballade ist nicht nur vielfältig in Musik gesetzt, sondern der Sang derselben von Löwe hat durchgeschlagen und sich grosse Gunst errungen. Sind auch Einige, die Einiges in der Composition von Löwe anders wünschten und nicht ganz mit Unrecht, so wird ihr doch Niemand das Frische und Lebendige sinnvoller und tüchtiger Erfassung und Durchhaltung im Ganzen absprechen wollen; und versuchte er es, so würde es ihm nichts helfen. So ist denn das Werk einer neuen Composition gefährlich — und dennoch wird auch diese neue zu Vieler Herzen sprechen, denn sie hat innere Wahrheit und dramatische Kraft. Wir wünschen, dass alle Hefte sind, wie dieses, und haben nichts zu sagen, als: Man übersehe diese Sammlung nicht.

Wirkung in der Ferne. Der Sänger. Der Schatzgräber. Drei Balladen von *Goethe*, für eine Singst. mit Pianof.-Begl. componirt v. *C. Löwe.* 59. Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

No. 1 ist vortrefflich aufgefasst und durchgeführt, so fein scherzhaft und sinnig, so frisch gemalt und schattirt, dabei Alles so leicht und aus einander gehalten in einzelnen Vorführungen, und dann wieder so gut zu einem anmuthigen Ganzen gruppirt, dass es Mäkelei wäre, wenn man sich bei nur wenigen, schnell vorübergehenden Härten, die nun einmal ohne Noth zur Weise dieses Componisten gehören, aufhalten wollte. Das freundliche Stück wird von jedem nur einigermaassen mit gesundem Auffassungsvermögen begabten Sänger ohne grosse Mühe gut und wirksam ausgeführt werden können, noch leichter, was nicht immer dieses Componisten Art ist, von dem Begleiter. Es ist also kein Hinderniss vorhanden, dass es recht allgemein werde und zum Vergnügen vieler musikalisch gebildeten Zirkel gereiche. No. 2 gefällt uns weniger. Uebrigens kennen es bereits Alle, die das „Musikalische Album" besitzen; es hat folglich Jeder darüber schon seine eigene Meinung sich gebildet. No. 3 ist genial, in seiner guten Weise, wenn auch etwas schwieriger auszuführen; das thut nichts, im Gegentheile, es reizt, wenn nur etwas daran ist, was wir von diesem Werke rühmen dürfen. Je öfter wir Ursache gehabt haben, uns gegen manche neuere Composition des von uns hochgeschätzten Tonsetzers auf das Bestimmteste zu erklären, desto mehr erfreut es uns, ihm und allen seinen Freunden beweisen zu können, dass wir es in Beurtheilung von Kunstsachen nie mit dem Manne, wie nahe oder fern er uns stehe, sondern allein mit der Leistung und mit der Liebe zur Kunst und zu den Menschen nach pflichtschuldiger Wahrhaftigkeit und Ueberzeugung zu thun haben. Ja es wäre uns ein wahrer Jubel, wenn wir nur Alles zu rühmen im Stande wären. Nichts macht uns das Leben schwer, als die Nothwendigkeit des Tadels und dass er verletzt, wie freundlich er auch immer ausgesprochen werden mag. Hier haben wir angelegentlich zu empfehlen und sind erfreut darüber.

Acht Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. componirt von C. G. Belcke. Op. 17. Leipzig, bei G. Schubert. Pr. 12 Gr.

No. 1. Frühling und Freude. Das in schön gewählten Worten gewöhnliche Gedanken aussprechende Gedicht hat eine diesem entsprechende hübsche Melodie erhalten, die von der Begl. artig unterstützt wird. No. 2. Ständchen, von H. Stieglitz, musicirt erfindungsreicher und sehr angenehm. No. 3. Der Angler, von Wilh. Mehlhop, eine gefällige Canzonette, wie No. 4, Nachtgesang, von H. Stieglitz. No. 5. Der Schiffer, von W. Mehlhop, singt in seinem Schmerze einfach und sanft empfunden, weit gelungener als No 6, Fantasie, von Oettinger, die in einem klingenden Alla Polacca nur den äussern Sinn umspielt. No. 7. Der Sänger am Meere, von A. Schmeisser, ist gefühlter und musikalisch eigenthümlicher. No. 8. Abendlied im Herbst, von E. Müller, ist recht gefällig gesungen, die Empfindung nur einmal durch den leeren Schmuck der Triolen, die ohne Zusammenhang mit dem Uebrigen 2 Takte hindurch sich um der Füllung willen aufdrängen, störend. — Im Ganzen sind diese Lieder mit allem möglichen Fleisse, mit dem besten Willen auf gute Erfindung und auf gefällige Eingänglichkeit zugleich, namentlich in der Begleitung, Rücksicht nehmend, gearbeitet, was nicht nur alles Lob verdient, sondern den Gesängen selbst etwas Anziehenderes gegeben hat, als allen, die wir von diesem Verf. kennen. Dennoch sind wir überzeugt, dass er sich mehr für Instrumental- als für Gesangcomposition eignet.

Für Pianoforte.

Immortelles; dédiées à la mémoire de Mad. Malibran. Fantaisie pathétique et caractéristique p. le Pianof. par *J. B. Cramer.* Op. 87. Vienne, chez Artaria et Comp. Pr. 1 Fl. C. M.

Seit Dussek im Jahre 1807 seinem Gönner und Freunde, dem genialen Prinzen Louis Ferdinand, der ein Jahr früher bei Saalfeld heldenmüthig sein Leben zum Opfer brachte, eine Elegie sang (Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel) — ein treffliches, einem tief bewegten Gemüthe entsprossenes Kunstwerk — s. Mus. Z. 1807. No. 47 — hat man, so scheint es, im Reiche der Tonkunst mehr als früher es für eine unerlässliche Pflicht erkannt, dem Andenken dahingeschiedener Künstler von allgemein anerkannt grossem Rufe Huldigungen in Tönen nachklingen zu lassen. — Nun, wenn immer nur die wahrhaft Berufenen die wahrhaft Würdigen besingen, können die Freunde der Tonkunst sich glücklich preisen; denn es möchte wohl für musikalische Production nicht leicht ein glücklicherer Moment sich darbieten, als der, wenn das Herz tief trauert über einen unersetzlichen Verlust. — Hr. B. Cramer hat seine Trauer über den frühen und unerwarteten Tod der herrlichen und, nach Aller Urtheil, einzigen Sängerin in der oben genannten Fantasie auf eine seiner würdige Weise ausgedrückt und dadurch den vielen Freunden seiner Compositionen ein höchst dankenswerthes Geschenk gemacht. — Dass Hrn. Cramer's Compositionsweise, der er auch in diesem schönen Werke völlig treu geblieben ist, vom sogenannten musikalisch-romantischen Elemente nichts in sich hat, brauchen wir, nach obigen Andeutungen, unsern Lesern nicht erst zu sagen. Wir können ihn aber darum nicht nur keineswegs schelten, sondern loben ihn deshalb, denn er hat sein Gefühl wohl auf seine Weise aussprechen müssen, da, wie der ganze Gang seiner Composition zeigt, er nicht objectiv ein Charakterbild der zu früh Entschwundenen hat geben, sondern vielmehr subjectiv in Tönen hat schildern wollen, wie ihm zu Gemüthe gewesen, als er die Kunde von der lebensgefährlichen Krankheit der seltenen Künstlerin vernommen, wie Furcht und Hoffnung ihn gequält und endlich die Todesnachricht ihn erschüttert hat.

Das innig empfundene Tongemälde besteht aus mehren Gruppen oder Sätzen. Es beginnt mit einem Adagio patetico, G moll, ¾ Takt, in welchem wir die Partieen mit der Ausdrucks-Bezeichnung cantando als vorzüglich hervorheben. Das hierauf folgende Andante, G dur, ⅔ T., mit der Ueberschrift: La speranza, ist dieser Bezeichnung ganz angemessen. Es beruhigt auf mild freundliche Weise die durch den ersten Satz bewirkte Aufregung. Eine Preghiera, E dur, ¾ T., die sich an das Andante anschliesst, scheint uns, wenigstens so lange sie in Dur bleibt, aus Meyerbeer's Robert entlehnt. Dieses nur aus 16 Takten und zum Theil aus Ideen des Andante bestehende Sätzchen ist von sehr schöner Wirkung; geleitet von demselben geht man, gleichsam mit Ergebung, der Katastrophe entgegen, die nach einigen Takten aus dem vorangegangenen Andante in dem unmittelbar folgenden Presto di molto agitato, G moll, ⅔ Takt, plötzlich hereinbricht. Auch diesen Satz, der in allen seinen Theilen sich trefflich abrundet und mit welchem das Werkchen schliesst, müssen wir ganz besonders loben. Es ist eine recht fühlbare Naturwahrheit in demselben. Die mit Poco più lento bezeichneten Stellen, zumal die auf der 12ten Seite, gefallen uns gar sehr. Die Wehmuth klagt so innig darin, dass es wohl kaum möglich sein möchte, diese Stellen ohne Gefühl zu spielen. —

Wohl möchten wir dieses Werkchen vom Componisten, dem wir leider auf unserm Lebenswege nie begegneten, selbst vortragen hören. — Vor langen Jahren sagte uns ein Kenner, der das Glück gehabt hatte, damals Hrn. Cr. mehre Male zu hören: „Cr. ist der vollkommenste Quartettspieler auf dem Pianof.“ und noch in ganz neuer Zeit sprach einer der noch lebenden grössten Pianoforte-Virtuosen, nachdem derselbe über gar manche der bedeutendsten Notabilitäten unter den Pianofortespielern eben ein ziemlich strenges Urtheil gefällt hatte, sich über Hrn. Cr. mit den Worten ganz begeistert aus: „Ja, dieser spielt göttlich. Sie müssen wissen, Cr. vermag in den Vortrag, selbst eines Fragments von wenigen Takten, eine solche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zu legen, dass er dasselbe wohl zwanzigmal anders, und immer mit Gefühl, neu und interessant ausführt.“ — Das hier besprochene Werkchen enthält übrigens nicht das Geringste von dem, was man jetzt auf der Schwindel erregenden Höhe des Pianofortespiels für Schwierigkeit erkennt. — Nichts desto weniger möchten wir allen, an soliden Compositionen Gefallen findenden Spielern recht sehr empfehlen, dasselbe nicht unbeachtet zu lassen. Es gehört zu den Compositionen, denen man nicht sogleich ansieht, was in ihnen steckt. Bei aller Einfachheit und Ungesuchtheit wird der einzig rechte Vortrag dieser Fantasie, bei welchem es — um hier nur vom Technischen zu sprechen — ganz vornehmlich auf die strengste Beobachtung jedes Zeitwerthes, gleichviel der Noten oder der Schweigezeichen ankommt, erst nach mehrmaliger Wiederholung völlig gelingen. — Daher möchte dieses Werkchen auch vortrefflich sich zur Aufgabe an talentvolle und fleissige Pianofortespieler eignen. — Papier und Druck sind unbedingt zu loben.

Nachrichten.

Das Männergesangfest in Pegau am 17. Mai 1837.

Die in neuerer Zeit entstandenen und immer mehr beliebt gewordenen und nachgeahmten Männergesangfeste haben unstreitig von der einen Seite viel zur Förderung veredelter Menschenbildung beigetragen. Der zuvor schlummernde oder matte Sinn für Gesang wurde durch ihren Hauch geweckt, belebt und gestärkt; ein volksthümliches freudiges Bewusstsein hervorgerufen, die Empfindung des Schönen aus den engen in weitere Kreise verpflanzt, der Geschmack am emporhebenden, himmlischen Gesange auch unter Schullehrern, Geistlichen und in andern Ständen verbreitet und vermehrt. Ja, das Leben selbst blieb dabei nicht ohne Gewinn, indem durch einen allgemeinen und erhebenden Gesang viel harmonischer Stimmen die Freuden der Geselligkeit und des frohen Beisammenseins ungemein erhöht werden mussten. Wer sollte wohl nicht die Wahrheit des Gesagten gern und willig einräumen?

Betrachten wir dagegen den Männergesang von Seiten der Kunst, so muss uns derselbe noch in einem andern Lichte erscheinen. Hier werden wir ihm nämlich, bei näherer Beleuchtung seiner Eigenthümlichkeit, doch nur einen bedingten Werth zugestehen können. Oder sollten Männergesangfeste den eigentlichen grössern Musikfesten nicht an Umfange und Mannigfaltigkeit, an Glanz der Virtuosität, an Gefer und effectvoller Harmonie und Verschmelzung der menschlichen Stimmen mit den sanften und reizenden Instrumentaltönen nachstehen müssen? Wird es ihnen je möglich sein, den von selbst fühlbaren Mangel von 4 natürlichen, verschieden aber tief eingreifenden Stimmen, des emporstrebenden Soprans, des ruhigen Alts etc. in solcher Verbindung zu ersetzen? Auch werden ferner selbst die wärmsten und innigsten Freunde dieser Gesangsart es sich wohl schwerlich verbergen können, dass beim Anhören besonders mehrer Männergesänge zuletzt eine monotone und durch Anwendung aller harmonischen Kunst dennoch nicht vertilgbare Empfindung zurückbleibe. Nicht weniger einleuchtend ist es endlich auch wohl, dass in der für den Männergesang eigenthümlichen Compositionsweise weniger Zartheit und Anmuth, als Ernst und Würde, nicht so das Milde und Einschmeichelnde, wie das Starke und Volle der Stimme hervortreten kann; wie ausserdem in der Natur dieses Gesanges Gesetze liegen, die den freien Aufflug des feurigen Tondichters beengen und ihn an gewisse Regeln fesseln müssen. Wenn nun das Gesagte vielleicht die Ueberzeugung der Giltigkeit hoffen liesse, so wollen wir damit darum nicht die Richtung, welche der Männergesang in unserer Zeit genommen und wie wohlthätig er eingewirkt hat, verkennen, vielmehr denselben als etwas Lobliches und Nachahmungswerthes auch ferner ansehen. Ist doch schon der Gedanke des Strebens und Mitwirkens so Vieler nach einem schönen Ziele in der Seele des denkenden und gefühlvollen Menschen ein erquickender und belohnender! Ist doch dieser Gesang ein eben so unschuldiges als edles Mittel einer nothwendigen Erheiterung und fröhlichen Stimmung in einer so ernsten Zeit! Bringt doch das unvermuthete Wiedersehen vielleicht vieljährig getrennter Freunde oder die Bekanntwerdung mit geschätzten und interessanten Menschen, wozu die Gesangfeste eine anziehende Veranlassung werden, in uns eine freudige Stimmung und frohe Erinnerung hervor. Dürfen wir nun noch hinzusetzen, dass dergleichen Feste auch veranlassend für Poesie und musikalische Composition werden und die Phantasie begünstigen können, so ist damit auch ihre Beibehaltung gerechtfertigt. In dieser Hinsicht nun war auch die Bestimmung der Feier eines Männergesangfestes für den 17. Mai eben so natürlich, als angemessen. Wie zuvor in den Städten Weissenfels, Zeitz, im Osterlande in Altenburg, Eisenberg u. a. ähnliche vorausgegangen

waren, so hatte auch der dasige Gesangverein die mit ihm verbundenen verschiedenen Vereine zu einer gleichen Feier früher eingeladen, was von der Mehrzahl derselben mit Bereitwilligkeit angenommen wurde. Bedenkt man, wie ein aus so verschiedenen Zweigen der Sänger zusammengesetzter und auf abweichenden Bildungsstufen stehender Gesammtverein darum schon, wie jede menschliche Einrichtung, den Mangel der Vollkommenheit in sich trägt, so ist es desto rühmlicher, wenn sich ein solcher dennoch durch seine Leistungen beifällige Anerkennung und Zufriedenheit zu erwerben sucht, wie es auch hier der Fall war. Die Feier des Ganzen, welche in dasiger Stadtkirche um 11 Uhr begann, geschah in folgender Ordnung. Der Choral von Sachse: „Auf, singt dem Herrn ein neues Lied!“ mit Posaunenbegleitung von Otto, würde mit mehr Einfachheit und weniger durchgehenden Noten vielleicht an Wirksamkeit noch gewonnen haben, bildete jedoch eine zweckmässige Einleitung des Ganzen. Die etwas höhere Stimmung der Posaunen gegen die Singstimmen zu Anfange des dritten Verses kann für die letztern entschuldigt werden und war gewiss nicht allgemein bemerkbar. Dem talentvollen Componisten würden wir übrigens rathen, sich lieber einer mehr antiken, als modernen Form des Choralstyles künftig zu bedienen. Der nun nach einem Zwischenspiele der Orgel folgende Hymnus von Schöne und Müller: „Unendlicher! Allheiliger! herrlicher Gott!“ war im Ganzen von angenehmer und prächtiger Wirkung. Mit fühlbarer Begeisterung traten darin Chor und Solostimmen hervor. Das „Tief unten regt sich der Staub“ war schauervoll ausgedrückt und „Hilf Deinem Volk“ psalmodisch genommen. Nur hätten wir das Recitativ: „In des Wahnes und des Irrthums schwarzen Nächten“ lieber mit sanfter Accordbegleitung, als isolirt von solcher gehört. Der dazwischen einfallende Chor war übrigens ergreifend. Nur dünkte uns im Quartett der erste figurirende Tenor etwas erschöpft und darum hin und wieder distonirend. Ein Te Deum laudamus von Witschel, componirt von Schicht, folgte. Wer nur etwas von diesem unvergesslichen Meister der Gesangkunst gehört oder empfunden hat, wird von selbst ahnen, dass er auch in diesem Producte des Componisten nichts Phantastisches, aber wohl Geordnetes, keine Ueberfülle, doch zur rechten Zeit volle Kraft, durchgängig scharfe Beachtung des Textes, regelmässige Betonung finden werde. Einzelnes daraus, das wie ein Stern erster Grösse glänzte, hervorzuheben, ist hier unmöglich; genug, dass das Ganze wie aus einem Gusse erscheint. Wir zweifeln übrigens, dass das Te Deum ursprünglich für Männerst. geschrieben sei. Im Nichtfalle müsste es nach unserer Ansicht mit den gewöhnlichen Stimmen noch von weit grösserer Wirkung sein. Den zweiten Theil des Ganzen eröffnete der Choral „Was Gott thut“, instrumentirt und arrangirt von Jul. Otto. Die recht gute, aber mehr glänzende Instrumentirung desselben würde in dieser Weise vielleicht bei „Eine feste Burg ist unser Gott“ am geeignetsten Orte gewesen sein. Auch verlangte ausserdem jener „Ruhe und Stille des Gemüthes athmende“ Choral eine tiefere Tonart als die gewählte. Der Hymnus von Ulrich und Hösaler: „Lasst Orgel und Posaunenton erklingen“ war nicht leer an einzelnen gelungenen und schönen Stellen, obgleich hier und da ohne hinlängliche Einheit; in der Fuge zu viel Passagen. Die Hymne von Berner: „Der Herr ist Gott!“ war der kräftige Schlussstein des Ganzen und wurde gewiss von den Meisten mit grosser Achtung gegen den Meister angehört. — Am Ende dieser kirchlichen Gesangfeier versammelte sich Alles, was zu diesem Feste da war, am Schiessplatze vor dem Thore unter einem grossen Zelte. Freudige Begrüssungen gingen voraus; die Freuden der Tafel wurden durch sinnige Toaste, Gedichte und Gesänge, worunter sich das Sachsenlied der Osterländer von dem wohlbekannten „Nestorius“ durch Inhalt und Beigabe einer das Osterland bezeichnenden Charte auszeichnete, gewürzt. *D. R.*

Z.

Berlin. (Beschluss.) Wir gehen nun zu den Leistungen beider hiesiger Bühnen im Opernfache über. Im Königlichen Theater haben wir leider Armide und Fräul. von Fassmann nur einmal im Laufe des vergangenen Monates gehört, da diese Sängerin durch anhaltende Heiserkeit verhindert wurde, die bereits einstudirte Alceste zu geben, auch Hr. Eichberger gleichzeitig an Halsentzündung litt. Bevor die nun für die Königl. Oper bleibend gewonnene Dem. Löwe hier eintraf, musste daher ein neues Quodlibet: „Fröhlich“, nach Art des „reisenden Studenten“, von R. Schauspieler L. Schneider mit scenischer Keuntniss compilirt, der Kasse gute Einnahmen verschaffen, ohne der Kunst Vorschub zu leisten. Die Rückkehr des Fräul. Charl. von Hagn von ihrer Kunstreise nach Braunschweig u. s. w. wurde durch deren Auftreten als Fenela in der „Stummen“ bezeichnet. Die längst ersehnte Dem. Sophie Löwe ist nun endlich am 28sten v. M. als Amine in Bellini's „Nachtwandlerin“, mit Enthusiasmus und Blumen überhäuft, zum ersten Male als Mitglied der K. Bühne aufgetreten und hat zum zweiten Debüt die Jessonda in Spohr's schöner Oper mit gleichem Erfolge gegeben. Die ungemein reine, leicht bewegliche, kunstgeübte Sopranstimme der durch angenehme Persönlichkeit und edles Spiel begünstigten Sängerin hat seit vorigem Jahre an Klangfülle in den Mitteltönen und erhöhetem Ausdruck der Empfindung noch gewonnen, so dass Dem. Löwe für die italienische und französische, wie für die deutsche Oper in Rollen wie Euryanthe, Constanze, Rezia u. s. w. gleich brauchbar erscheint. Nur eignet sich ihr Organ, wie ihr Vortrag mehr für fioritte und innig zarte, als declamatorische und leidenschaftlich heftige Gesangrollen, worin durch tragischen Ausdruck Frl. v. Fassmann sich auszeichnet. Durch diese beiden Sängerinnen und Dem. Grünbaum für naive Partieen, wie Zerline, Cherubin u. s. w. ist nun die K. Oper mit ihren drei tüchtigen ersten Tenoristen und einem höchst brauchbaren tiefen Bassisten bis auf den noch fehlenden, ganz vorzüglichen Baritonisten, vollständig wieder besetzt. Mögen nun die trefflichen Kunstmittel auch würdig und kunstfördernd verwendet werden! — Zunächst wird ein Singspiel von Scribe und Adam: „Der Postillon von Longjumeau“,

getragen, scheint dieses Stück als eine leise Klage himmlischer Geister aus einer andern Welt herüberzutönen, und wen es ganz kalt lässt, auf den muss man anwenden, was Shakspear von den Gegnern aller Musik sagt: Thue dich von solchen! *) — Der Text ist freylich keine Poesie; aber als Veranlassung, Singstimmen so anzubringen, und als Kommentar, nicht ganz übel, auch, bis auf einige falsche Einschnitte, sehr gut angepasst. Der Verf. des Textes hat gegen das Ende mehrere Zeilen aus Ramlers Tod Jesu entlehnt: hatte er es doch mit mehrern, aus diesem oder andern Gedichten, gethan. Bey einzelnen Stellen können aber die Worte kaum besser gewählt werden, z. B. No. 5, „kann Grausamkeit noch weiter gehn?“ — Die Nummern 5 und 6 gehen übrigens nach dieser Umarbeitung am allerschönsten hervor. Hier müssen wir abbrechen. Nimm du nur noch, verehrter Vater der neuern Musik, unsern Dank für die glücklichen Stunden, die du uns auch durch dieses deiner Werke verschaft hast!

Als Oratorien wurden aufgeführt: der Versöhnungstod Jesu, von Berger und Weinlig; Il Ritorno di Tobia, von Gio. Gast. Boccherini und J. Haydn, und Der leidende Jesus von Rolle. Die Musik zu dem Ersten zeigt Fleiss und Geschicklichkeit; aber wie könnte auch ein Musiker von Talent durch einen so matten, armseligen Text erhoben werden, und so Lebendigkeit in das Ganze kommen! Wo der Reimer nur nicht so ganz sachte sich fortziehet, regt sich der Komponist und wird interessanter (z. B. im ersten Chor; in der Arie: der Richter, dein Gewissen u. s. w. im Chor: der Gerechten Seelen sind in Gottes Hand u. s. w.) aber nur zubald wird er wieder durch Verse herabgezogen, wie:

Glückselig, wessen Herz empfänglich ist
Für deine Lehre, Jesu Christ!
Wer so, wie du, den Weg der Wahrheit wandelt,
Und nur um Gottes willen edel handelt —

Oder:

So lasst uns denn mit lautem Dank,
Mit Jubel und mit Lobgesang
Der Andacht Stunde nun beschliessen!

Recht gern! Dass Hr. Schicht das fast vergessene Oratorium Haydns, Il ritorno di Tobia, in Erinnerung brachte, ist wohl nicht geradehin zu tadeln. Der Komponist hat es freylich schon vor ohngefähr dreyssig Jahren geschrieben und das meiste darin hat ganz den Zuschnitt der damals gangbaren Oratorien — viele und lange Recitative, fast überall nur wechselnd mit ebenfalls langen Arien, die, wo nur immer möglich, auf Bravourarien angelegt sind: das Ganze zu lang und viele einzelne Stücke durch zu vollständige Ausführung ebenfalls; keine durchgehaltenen Charaktere (etwa den, des alten Tobias ausgenommen) und überhaupt, obschon der Dichter versucht hat dramatisch zu seyn, keine, dem Geist nach, dramatische Musik, sondern mehr Kantatenmässige — Ausdruck der Gefühle des Künstlers, des Subjekts, bey einer gegebenen Handlung u. s. w.: aber, ausserdem, dass mehrere einzelne Sätze des Haydnschen Werks wirklich trefflich sind, ist es auch interessant zu sehen, wie sich der Geist dieses Künstlers in jener eingengenden Form bewegt, ehe man es sich versiehet, gross und frey darüber hinaus fliegt, und dann sauberlich sich wieder in sie zu fügen bemühet ist. Die Overtura und Introduktion: Pietà d' un infelice etc. die Arie: Quel figlio a te si caro etc. das Chor: Ah gran Dio etc. (nicht die Arie, an welche es sich schliesst), das glänzende Chor zum Schluss des ersten Akts: Odi le nostre voci etc. die Arie: Come in sogno etc. das Duett: Dunque, oh Dio etc. und der Schluss von: Ah perdono, pietà etc. an — sind sehr schöne Stücke. Sollte sich der Komponist dieses seines frühern Werks jetzt noch

*) Die Posaunen möchten wohl an wenig Orten ganz so behandelt werden können, wie es der Komponist verlangt. Vielleicht können sie im Nothfall noch am besten von Basseth örnern ersetzt werden.
d. Redakt.

eingeübt, welches in Paris sehr gefallen hat. Für die S. M. dem Könige eingereichte Partitur hat der Componist einen Brillantring zum Geschenke erhalten.

Die Königsstädter Bühne hat einen bedeutenden Verlust durch den am 27. April a. c. erfolgten Tod des Komikers Schmelka erlitten, welcher mit herzlicher, rührender Feierlichkeit am 1. Mai in Potsdam, seinem Wohnorte (½ Meile von Berlin), unter Ausführung einer vom Kapellmeister Gläser dazu componirten Trauer-Cantate von seinen Kunstgenossen zur Erde bestattet ist. Ein höchst gemüthlicher Komiker aus Pesth, Hr. Rott, gibt mit grossem Beifalle Gastrollen, und hat vorzüglich in Raimund's Zauberspielen: „Der Bauer als Millionair" und „Der Verschwender" gefallen, wozu ein sonores Stimm- und Sprachorgan, wie das angemein natürliche Spiel besonders beiträgt. Rott ist der verjüngte Raimund in seinem ganzen Wesen und bewirkt unter Thränen der Rührung gleichzeitig erheiternde Stimmung. Die recht melodische Musik zu dem Zaubermährchen „Der Verschwender" von Conradin Kreutzer macht nur in der starken Instrumentation öfters zu viel Prätension. Am gelungensten sind die Lieder Valentin's und des Bettlers, welchen ein neues Mitglied des Theaters, Hr. Koch, sehr ansprechend darstellte und sang. Als Komiker hat derselbe auch als Basilio in Rossini's „Barbier von Sevilla" gefallen. Mad. Pollert aus Wien hat als Rosine und in Auber's „Ballnacht" mehr Beifall gefunden, als Dem. Grosser vom Theater zu Königsberg, welche die Recha in Halévy's „Jüdin" einigemale und den Pagen in der „Ballnacht" mit zu scharf schneidender, übrigens reiner und starker, umfangsreicher Stimme gesungen hat. Bei vollendeter Kunstbildung hätte Dem. Grosser (welche Anfangs im Chore des K. Theaters und Schülerin des Hrn. MD. Beutler war) eine vorzügliche Sängerin werden können, ehe gewisse Manieren und zu rauhe Kraftäusserung die Oberhand gewonnen hatten. Bei dem Talente und der Jugend der Sängerin wäre indess auch jetzt noch eine methodische Ausbildung in gründlicher Schule und nach guten Vorbildern nachzuholen. Ein Hr. Ammerlohn hat einige Baritonpartieen mit Beifall gesungen, ist indess durch Unpässlichkeit an fernerm Auftreten verhindert. Der ausgezeichnete Bassist Hr. Staudigel aus Wien hat bis jetzt in wenig dankbaren Rollen den Orovist in Bellini's Norma und den Cardinal Brogni in der „Jüdin" mit grossem Beifall gesungen, den die klangvolle, reine Stimme und der grossartige Vortrag dieses Sängers verdient.

Schreiben über die Aufführung der Oper „Undine" von Girschner und über ihn.

Vorwort der Redaction.

Es ist leider manche Vorliebe zum Nächtlichen und zum Wandeln in der Nacht auch unter manche Jünger der Tonkunst gefahren. Unser Bestreben geht dahin, möglichstes Licht zu gewinnen und das Dunkle an den Tag zu stellen. Das zwingt uns jetzt, auch solchen Einsendungen Raum zu lassen, wie die Berichtigung in No. 20, welche die Stellung oder die Gesinnung gegen Hrn. Girschner, der jedoch auch in diesem Schreiben keinen Apologeten findet, deutlich genug ausspricht. Daher unsere Nachschrift in No. 20, die man nicht übersehen möge. Wir fügen nur so.: hinzu: Alles, was Kunst und Künstler in ein helleres Licht stellen kann, oder dringende Veranlassung zum Weiterbesprechen wichtiger Punkte gibt, wird hier aufgenommen, am liebsten, wenn es mit Namens-Unterschrift versehen ist. Ob ein Mann von dieser oder jener Partei sei, darauf kommt uns nichts an. Wir meinen weder Schaden noch Gewinn irgend einer Partei, sondern das Beste der Kunst und Wahrheit zum Vortheile der Redlichen.

Verehrter Herr Redacteur!

Es befindet sich in No. 20 d. Bl. zur Berichtigung einer Mystification ein Artikel, die Aufführung der Oper „Undine" von Girschner in Danzig betreffend. Obgleich ich den angezogenen Aufsatz im Berl. Figaro nicht kenne, auch des Datums, an dem die Aufführung jener Oper in Danzig Statt gehabt, nicht gewiss bin: kann ich dennoch versichern, dass die Oper Undine von Hrn. Girschner im Monat April in Danzig, nach meinem Abgange vom dortigen Theater, einmal aufgeführt worden ist.

Der Hr. Einsender in No. 20 scheint kein Freund des Hrn. Girschner zu sein, und ich finde es wirklich etwas inhuman, einem Manne, dem die Kunst und die Musen so wenig hold sind, sein Bischen mühsam errungenen Ruhm schmälern zu wollen. — Zum Beweise, dass die Oper des Hrn. G. wirklich einmal zur Aufführung gekommen ist, kann noch ein Schreiben des Hrn. G. an die Generalintendanz der K. Schauspiele allhier dienen, worin Hr. G. auf Grund jener Danz. Aufführung, die er als höchst erfolgreich schildert, die Partitur seiner Oper (nachdem sie früher mehrfach abgewiesen worden) nochmals zur Aufführung auf der Hofbühne anbietet. Die Generalintendanz hat den Antrag abermals refüsirt. — Ich selbst habe in gar keinem Verhältnisse zu dem Hrn. G. gestanden, da mir derselbe als Künstler wie als Mensch zu unbedeutend ist. Einige unwürdige Intriguen, die Hr. G. und seine Commilitonen (Choristen des Danz. Theaters) gegen mich versuchten, waren Alles, was mich scheinbar in ein Verhältniss zu Hrn. G. stellen konnte. — Schliessend ergreife ich hier die Gelegenheit, sowohl den kunstsinnigen Bewohnern der Stadt Danzig, als auch dem braven Orchester für den lebhaften Antheil, den sie an den Opernaufführungen unter meiner Leitung nahmen, meinen besten Dank abzustatten.

Berlin, d. 23. Mai 1837.

Friedr. Hieronym. Truhn.

Notiz. Unsere Frau Schr.-Devrient ist den Anzeigen zufolge in London mit dem Fidelio und zwar in engl. Sprache aufgetreten und hat einen ganz ausserordentlichen Enthusiasmus erregt. Nur in den ersten Scenen war die Meisterin des fremden Sprachidioms wegen etwas gehindert, so dass die hiesige sehr fein bemerkenden Engländer an einigen Accenten etwas Fremdes hörten. Dann aber sang, spielte und sprach sie so wunderbar echt, dass man sie für die erste Meisterin und im Sprechen für eine Engländerin erklärte. Der Beifallssturm war unerhört.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juni. № 23. 1837.

Gesänge mit Pianoforte-Begleitung.

Wenn gleich jetzt das Feld der Liedercompositionen immer ausgedehnter und reicher an Gaben dieser Kunstgattung ist, so möchten es doch seltener nur stärkende, labende und erquickende Früchte sein, die wir darauf erblicken. Rein Wunder. Früher gab es weniger, unter ihnen jedoch geistvolle und berufene Liedercomponisten. Dagegen sehen wir jetzt, wie sich die Mehrzahl der Musiker zu dieser Gattung der Tondichtung (Mancher wohl gar ohne Ahnung ihrer innern Bedeutsamkeit) hindrängt. Es ist daher einleuchtend, dass manche der so häufig erscheinenden Liedercompositionen fast ohne besondern innern Gehalt und Werth sein müsse, dagegen aber das Gediegene und Klassische in diesem Bereiche immer seltener werde. Das noch herrschende Vorurtheil, als ob zur Tondichtung eines Liedes nur wenig musikalische Bildung gehöre, dürfte an der Erscheinung Antheil haben, dass eine Menge Dilettanten sich der wichtigen und schwierigen Beschäftigung mit der Liedercomposition, deren Gelingen sich doch nur von vollendeten Tonkünstlern erwarten lässt, unbedenklich unterziehen. Allgemein anerkannt und beherzigt ist es ferner wohl auch nicht: „dass zur Erfindung einer das Innerste ergreifenden Melodie, wie sie z. B. Mozart u. A. sangen, ein seltener Genius, ungemeine Lebhaftigkeit der Phantasie und wahrhafte Begeisterung gehöre.“ Nicht zu gedenken, dass ausserdem die Pianofortebegleitung des Liedes eine nicht geringe Kenntniss musikalischer Formen und Gewandtheit der technischen Behandlung erfordert, die ihr Recht verlangt. Ist nun aber Beides, wie uns scheint, als unerlässliche Bedingung und als das höchste Ziel einer geistvollen Liedercomposition zu betrachten, dessen Erreichung sich nur von der Minderzahl geweihter Kunstjünger erwarten lässt, so darf es uns nicht befremden, wenn wir in dieser Gattung des Ausgezeichneten und Trefflichen immer noch nicht viel, des Mittelmässigen und nicht Ausgezeichneten dagegen weit mehr, wohl gar noch, was unter diesem steht, Gewöhnliches, Alltägliches oder Triviales wahrnehmen. Rec. bedauert ungemein, wie ihm bei der Durchsicht mehrer neuer Liedersammlungen doch manche einzelne, einander höchst ähnliche und nichtssagende vorgekommen sind, die ohne allen Eindruck an seinem Gefühle spurlos vorübergingen; ja wie sogar eins der neuesten Lieder von nur 8 Takten theils durch eine steife und trockene Melodie, noch mehr aber durch eine von E dur beginnende, über H dur, E moll, C- und F dur führende, in A moll aber schliessende (!?) dürftige Modulation der Begleitung (man denke: mit wie *viel* — so *wenig*) verunziert wird. Zu desto grösserer Freude aber musste ihm und den Lesern die Versicherung gereichen: dass nachgenannte neue Liedersammlungen von solch einer mangelhaften Compositionsweise nicht nur eine höchst rühmliche Ausnahme machen, sondern nach ihrem Inhalte ein Aufstreben zum Genialen deutlich bemerken lassen. Die

1) *Fünf Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianof. componirt von E. Böhmer.* Berlin, bei Moritz Westphal. (14 gGr.)

bezeichnet eine geschmackvolle und anziehende Composition. No. 1. „Das gefangene Vögelein“ ist passend und melodisch zusagend. In der „Blassen Jungfrau“ von Kahlert ist die gut gewählte Begleitung mannigfaltig wirksam. No. 3. „Die zwei Fräulein“ erhebt sich jedoch kaum über das Gewöhnliche. Aber desto lieblicher tönt uns in No. 4 „Die Rose von Ferrand“ entgegen, unstreitig das Beste der Sammlung. „Das Reh“ (No. 5) von Uhland hat eine wiederholte charakteristische Figur in der Begleitung. — Beachtenswerth sind:

2) *Vier Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von Friedrich Krug.* Magdeburg, b. Ernst Wagner u. Richter. Pr. 18 Gr.

In dem voranstehenden durchcomp. Liede: „Der Thürmer“ drückt sich die Wehmuth im schauervollen Grabgeläute über den Tod zweier im Wasser verunglückten Verlobten recht deutlich aus. Das Ganze verursacht eine tiefe Bewegung. Als das Gelungenste des Ganzen aber scheint uns „Die Rückkehr“ von Schreiber. Die Melodie fliesst sanft und wohlthuend in eng

damit verbundener passender Begleitung hin. — Ausgezeichnet vor den beiden vorigen steht jedoch:

3) *Wiedersehn: ob wir uns wiedersehn: wann wir uns wiedersehn: wo wir uns wiedersehn; Gedicht v. Dr. Klei.* In Musik gesetzt und dem Fräulein Mathilde Felskau freundlichst zugeeignet von *C. A. Reichel.* Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. 6 gGr.

Eine sehr gelungene Composition, dem Umfange nach gering, am Gehalte jedoch vorzüglich. Eine sanfte reizvolle Melodie mit ungezwungener harmonischer Begleitung zeichnet sie aus. Stellen wie: „Es sehn sich wieder, die sich lieben" haben in der That etwas ungemein Zartes. Sollen wir übrigens die Art der Composition mit der Mathisson'schen lieblichen Poesie, oder mit der ungemein süssen Tonführung von (dem wohl jetzt weniger gekannten, aber vortrefflichen Liedercomponisten) Sterckel vergleichen? In beiden Fällen könnte es dem Verf. nur zum Lobe gereichen. Als Einleitung zu dem Anfange der 3 Verse hat der Componist in recitativischer Form recht zweckmässig folgenden Satz aufgestellt:

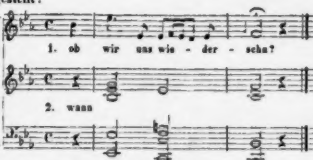

Das Ganze ist übrigens wie aus einem Gusse. Möge darum der wackere Componist diese hier dargelegte Einheit, die man in ähnlichen Compositionen bisweilen so ungern vermisst, sich auch ferner bewahren!

Z. *D. R.*

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die Choleraphobie der Italiener, das feige Noli me tangere, die leidigen Quarantainen, das aus all diesem entstandene grosse Unheil für Musik überhaupt und für Oper und Ballet insbesondere, dies Alles wurde bereits im vorigen Jahrgange dieser Blätter dargethan. Kaum war die Seuche vergangenen October zu Neapel ausgebrochen, ergriff man sogleich auf Sizilien die strengsten Vorsichtsmaassregeln. Die laut meines vorigen Berichtes zu Neapel angekommene, die Unger hier ersetzende Prima Donna Spech fragte bei der hiesigen Theaterdirection an, wie sie es anzustellen habe, um hierher zu kommen; man antwortete ihr, sie müsse vorerst von Neapel nach Malta gehen, von da nach Palermo kommen, wo sie dann nach 14tägiger Quarantaine das Theater betreten könne. Man denke sich nun die kostspielige, mit Zeitverlust verbundene, ganz unnütze und nicht kleine Seereise von Neapel nach Malta! Die arme Spech bequemte sich hierzu, ging mit einer englischen Brigg am 28. Novbr. nach Malta und kam in Palermo wundervoll ungefähr einen Monat hernach, die Weihnachtsfeiertage bei einem fürchterlichen Seesturme an. Nach bestandener 14tag. Quarantaine konnte sie endlich den 10. Januar in die Stadt kommen, und nach ausgestandenen vierzigtägigen Mühseligkeiten, Gefahren und Langeweile musste sie zwei Tage darauf, den 12ten, als Hofgalatag (wegen Geburtstags des Königs) das Theater betreten. Sie erschien auf ihrem gewöhnlichen Steckenpferde Nina pazza per amore, von Hrn. Coppola, und machte einen ehrenvollen Furore, weil an einem Galatage auf diesem Theater die Künstler weder beklatscht, noch hervorgerufen, noch Stücke wiederholt werden können, wenn nicht der Hof selbst das Zeichen dazu gibt. Der Enthusiasmus des Publikums mochte aber gleich anfangs alle Zügel zerreissen, convulsivische Laute liessen sich vernehmen, da gab denn die Hofloge das Zeichen an, und ein von einem tausendstimmigen Brava-Unisono begleiteter Beifallsdonner belohnte die Künstlerin in einem Nu für ihr überstandenes Ungemach; hierauf nahm das Klatschen und Hervorrufen bis zum Ende der Oper kein Ende, und die Cabalette im Duette mit dem Tenore musste sogar wiederholt werden. Der angehende Tenor Paterna (s. den vorigen Bericht), der Buffo Luzio und Bassist Rinaldini standen der Heldin der Oper nach Kräften bei, Hr. Luzio am allerbesten. Nur entstand bei dieser Gelegenheit unter den Journalen dieser Insel und der benachbarten Halbinsel die grosse Frage, wie es möglich sei, dass die Spech, jetzt Salvi Spech genannt (sie hat den auf dem Teatro Nuovo zu Neapel singenden Tenor Salvi geheirathet), gleich nach der somma cantante Unger so gefallen konnte? Und benannte Blätter beantworteten die Frage leicht damit, dass sie der Spech dasselbe Prädicat somma beilegten. Streng genommen, gibt es freilich nur ein Summum, aber in Italien, dem Vaterlande der Superlative, nimmt man sich hierin gar viele Licenzen. Rossini, Donizetti, Bellini sind Maestri sommi; die Malibran, Pasta, Tacchinardi, die beiden Grisi, die Unger, die Ronzi, Spech u. s. w., ja Sängerinnen, die kaum auf der ersten Vergleichungsstufe stehen, werden mit somme betitelt: das Warum lässt sich gar oft leicht erachten. — Die zweite Karnevalsoper Lucia di Lammermoor von Donizetti hat nur theilweise gefallen. Ein hiesiges Blatt äussert sich hierüber wie folgt: „Hier ist eine Musik, die zum Verstande spricht, eine Donizetti'sche Musik. Vergebens suchst Du eine Note, welche Dir an's Herz geht (italienische Schriftsteller, besonders Journalisten, lassen das liebe Ich und Du häufig aus ih-

rer Feder laufen), vergebens einen Gedanken, der Dich bewegt, vergebens jene Romanticismustinte (tinta di romaticismo), welche mit einer Zauberkraft die Noten des sizilian. Genie's (nämlich Bellini) bedeckte. Wenn Du aber von alledem nichts in der Locia findest, bewunderst Du hingegen eine Harmoniegeläufigkeit ohne Gleichen, eine gelehrte Instrumentation, vielleicht etwas zu gelehrt.“ Dass Trinacrien, bisher unsichtbar auf Harmonia's Landkarte, seit seinem sizilianischen Genie als musikalisches Gasconien darauf erscheint, wäre eben so leicht zu beweisen, als dass musikalische Verstandesschönheiten hier zu Lande wenig beliebt sind; wer will aber auch, besonders im Theater, sich mit dergleichen Plagen abgeben!... Die Titelrolle nur erwähnter Donizetti'scher Oper wurde von der Spech minder gut als die Nina vorgetragen. Der zum ersten Male auf dieser Bühne singende Tenor Leonardi Biacchi fand in der Rolle des Engardo di Ravenswood gesteigerten Beifall, wegen schöner Stimme, kräftiger Declamation und lebendiger Action. Botelli's Gesang und Action fand ebenfalls Anklang. Otello, als dritte Oper, machte abermals Furore.

Messina (Teatro della Munizione). Sonderbar hat diese berühmte und reiche Stadt noch bis jetzt kein schönes Operntheater aufzuzeigen, während selbst kleinere Städte in Italien schöne und prachtvolle in grosser Menge besitzen; das hiesige Teatro della Munizione empfiehlt sich schon durch seinen Namen sehr wenig, und ist in jeder Hinsicht erbärmlich. Bei alledem will man aber stets grosse Opern geben, diesmal konnte man sich sobald von Neapel keine neuere anschaffen, weil die Cholera daselbst hauste; man gab also einstweilen die Straniera, worin die Del Sere die Alaide, die Riva die Isoletta, Hr. Peruzzi den Arturo und der Bassist Colini den Valdeburgo machte. Die Del Sere, eigentlich Mezzosoprano, überwand manche Schwierigkeiten der für sie nicht ganz passenden Rolle, und gab besonders die letzte Scene zur grossen Zufriedenheit des Publikums, welches sie öfter hervorrief. Der Tenor ... Colini's Stimme und Gesang haben Lobenswerthes, in seiner Scene des 2ten Aktes machte er beinahe Furore. Nun kam die längst erwartete Ines de Castro von Hrn. Persiani an. Diese Oper, welche ausser Neapel, wo sie für die Malibran componirt wurde, nirgends anzog, und erst unlängst zu Turin, Mailand und Piacenza ein abscheuliches Ende nahm, erregte hier einen kolossalen Enthusiasmus und wurde auf der Stelle klassisch genannt, weil in den hesperischen Gefilden alle Opern, die sehr gefallen, Opere classiche genannt werden. Die Del Sere erregte einen ganz eigenen Orgasmus bei den Zuhörern: Stimme, Hände und Füsse wütheten im Beifallstoben, und in der letzten Scene der sterbenden Ines unterlagen auch sie ganz entkräftet. Hr. Peruzzi sang in dieser Oper etwas besser; was aber eigentlich in ihr ausserordentlich lärmenden Beifall erhielt, war [illegible] erste Finale und benannte letzte Scene der Del Sere, welche Künstlerin, ohne ein Miraculum mundi zu sein, in Betreff der Stimme, des Gesanges und der Action schätzbare Mittel besitzt. Nach diesem vulkanischen Ausbruche hatten die Prima Donna und die Zuhörer Ruhe nöthig, man gab Coppola's Nina pazza per amore mit der Riva, aber, wie vorauszusehen war, nach einem solchen Furore mit üblem Erfolge. *Finis coronat opus.* Kaum hatte sich die Del Sere erholt, ging es über die Norma her, die bis jetzt auf diesem Theater ziemlich schlecht, nun aber von dieser Künstlerin so gut gegeben wurde, dass die Zuhörer behaupteten, man kann keine bessere Norma sehen! Die Riva (Adalgisa) und Hr. Peruzzi (Pollione) thaten ihr Mögliches.

Neapel. S. Carlo, welches nebst der Scala und der Fenice den grössten Theateraufwand beurkundet, ist jetzt selbst mit dem Veteran Barbaja an der Spitze bei Weitem nicht das, was es ehemals war. Sänger, Componisten u. s. w. kosten weit mehr, als in frühern Zeiten, und man geniesst weit weniger als zuvor. Rossini bezahlte man für seine Opern 100, 200, 300, für Bianca e Falliero sagt man 400 Dukaten; Maestro Bellini liess sich bald nicht weniger als 12,000 Franken, d. i. mehr als 1000 Dukaten für jede neue Oper bezahlen; seither sind auch andere Maestri theurer geworden. Noch vor wenigen Jahren hörte man allerseits die Wundersage, Marchesi habe sich zu Mailand auf der Scala für die Karnevals-Stagione 1001 Souverainsd'or bezahlen lassen (er forderte einen mehr als tausend, weil man ihn einmal das Entreegeld bezahlen liess); jetzt fällt so etwas gar nicht mehr auf. Schon zu den Zeiten der Malibran und der Pasta, die sich tüchtig bezahlen liessen, z. B. 1000 Fl. für jede Vorstellung, stimmten unsere Prime Donne ihre Saiten etwas höher; seit der Quiescenz der Pasta und dem Tode der Malibran verlangen die besten von ihnen 1000 und mehr Louisd'or für die Stagione und so viel Vorstellungen wöchentlich, oder 1000 bis 2000 Zwanziger oder Franken für die Vorstellung. Die bessern männlichen Sänger ahmen den weiblichen nach. Sehr gross ist die Zahl dieser theuern Künstler zwar nicht, allein verhältnissmässig müssen auch die minder guten stärker honorirt werden. Die Ursache dieser Sängertheuerung bei allem überschwenglichen Ueberflusse an Sängern ist ersteus die gewöhnliche Klage: theure Zeiten; zweitens muss Italien Jahr aus Jahr ein Spanien, Portugal, Deutschland, Paris, Corfu, Dalmatien, Odessa, Amerika u. s. w. mit Sängern versehen; drittens wachsen dermalen selbst in Italien auf allen Seiten neue Theater hervor, man schwimmt bis über den Hals in Theatern herum, alle diese ital. Conversations-Etablissements wollen nun ihre Gesangshelden. Es entstehen aber noch einmal so viel Theater auf dieser Halbinsel, jedes ihrer Kinder ist ein melodischer Same, der mit der geringsten Pflege sogleich aufkeimt und zum Sänger oder Maestro hervorsprosst. Freilich stehen Maestri und Sänger der heutigen Epoche im umgekehrten quantitativen und qualitativen Verhältnisse zu jenen der vorigen Zeiten; sie sind aber jederzeit die Pole des Opernmagnetismus, welcher jetzt ungemein stark ist, weil, wie aus der Physik bekannt, jede magnetische Kraft, bis zu einer gewissen Grenze, immer stärker wird, je mehr man sie beschäftigt, und dass es mit der Oper dermalen in Italien vollauf zu thun gibt, beweist der jährlich ergibige Regen neuer Impresari und Theatersensale. Um aber

wieder auf S. Carlo zu kommen, so hatte die im Januar noch immer stark grassirende Cholera keinen sonderlichen Einfluss auf den Theaterbesuch, und es ging in dieser Hinsicht besser, als man vermuthete (man sagt, Barbaja habe bereits seit seiner kurzen Reprise der Theaterdirection eine sehr bedeutende Summe gewonnen). Anfänglich fuhr man mit Donizetti's vorletzter neuer Oper, Assedio di Calais, fort; da aber die Norma bereits etwas zu lange geruht hatte, so weckte man die holde Schöne aus ihrem Schlafe. Sei es nun, dass sie nicht recht ausgeschlafen hatte, oder was immer für andere Ursache, bei ihrem diesmaligen Erscheinen auf der Bühne gähnten die Zuhörer gar zu oft. Gleich darauf gab man zum allerersten Male Bellini's Puritani mit der Barili, dem Tenore Basadonna und den Bassisten Barroilhet und Lablache Sohn: die Oper wurde ausgelacht und ausgepfiffen. Wohl ist die Barili keine Grisi, und Lablache Sohn kein Lablache Vater, aber Basadonna ist ein trefflicher Sänger (den künftigen Karneval ausgenommen, ist er bereits für dieses Theater bis 12. April 1840 engagirt), und Barroilhet gefällt hier nicht wenig. Eine in Italien gedruckte Zeitschrift, welche unlängst bei der Zusammenstellung der Namen Rossini und — — — Mozart, Ersteren Genie und Letztern ganz naiv Talent nennt, sich auch die ästhetisch-musikalische Freiheit genommen, dem Hrn. Pietro Antonio Coppola, aus Catania gebürtig, das Prädicat genial zu verleihen, kündigt natürlicherweise gar oft so manche neue italienische Oper mit 24 Klappentrompeten als ein Meisterstück und klassisch an; dass aber C. ein musikalischer Schwachkopf und die Puritani ein schwaches Meisterstück sei, sieht sie jetzt selbst ein. Die Norma, Assedio di Calais und die Puritani wechselten indessen mit einander ab (zuweilen nach Landessitte ein Akt der einen mit einem Akte der andern Oper), mitunter gab man Ricci's Chiara und Raimondi's Isabella degli Abenati, am 22. Januar aber die neue Oper Odda di Bernauer, vom angehenden Mr. Giuseppe Lillo (vom hiesigen Conservatorium, hat bereits für's Teatro Nuovo die Oper Il Giojello comp.) Ein hiesiges Blatt, La Specola genannt, sagt hierüber wörtlich: „Ein Genie, Zögling unserer Neapolitaner Schule, im jugendlichen Alter, ist der Erste, der sich im Apogeum der Bellini'schen Musik einen Namen in seinem Entstehen gemacht, indem er ihre Vervollkommnung nachahmt. Lillo verstand in dieser zweiten Arbeit die Herzen mit Bellini'scher Zaubertinte, die erhabene Wiederherstellerin des modernen Gesanges, nachzuahmen.“ Welch eine verrückte Faufaronade! Dieser wahre Bellini'sche Affe, der auch auf andere Bäume klettert, um herabzupflücken, was er kann, fand hier eine glänzendere Aufnahme, als selbst Rossini und Bellini, und das gehört heute mit zur Mode; die Zeit wird lehren, wie weit Madame Odda reisen wird. Gegen Ende Februars betrat die Favelli abermals die Bühne in der Straniera mit einem respectablen Fiasco. Diese Französin und vor wenigen Jahren rühmlich bekannte Sängerin, welche seither privatim zu Mailand lebte, glaubte neuerdings auf dem Theater Glück zu machen, aber ihr erstes Auftreten schlug gänzlich fehl. Sie trat am 5. März zum zweiten Male auf, und es ging noch ärger: im 2ten Akte (im 1sten war die Königin Mutter zugegen) erreichten die Zeichen des Missfallens einen so hohen Grad, dass die Sängerin ohnmächtig von der Bühne fortgetragen werden musste. Nun heisst es, will sie in Paris ihr Heil versuchen. Tags zuvor, am 4. März, wiederholte man Donizetti's Gemma di Vergy verstümmelt, worin die Barili, Patti und Lablache applaudirt wurden.

Auf dem Teatro Nuovo werden jährlich 10 bis 12 neue Opern und Operetten componirt, geschrieben und geschmiert, geldlich und unentgeltlich, d. ß. um ein paar Thaler und gratis. Sie alle aufzunehmen, würde ein enormes Verzeichniss abgeben, sie alle bekannt zu machen, lohnt sich der Mühe nicht. Für heute die vier Neuigkeiten: Bartolomeo del Piombo, del signor maestro Aspa; Venti anni d'esilio, auctore Weintrophio; La parola di matrimonio, Operette vom Hrn. Grafen und Dilettanten Nicola Gabrielli, der oft auf die Scene gerufen wurde; endlich Il Conte di Saverna (nach Holbein's Fridolin bearbeitet), vom Maestro Paolo Fabrizj, den man ebenfalls öfters hervorrief. Besagte vier Novitäten mögen einmal genossen werden. Nicht zu vergessen die Prima Donna Toldi d'Anvers, der Tenor Salvi und Buffo Casacciа, die alle gebührlichst ihre Pflicht thaten und stark beklatscht wurden. — So eben verlautet das Gerücht, dieses Theater solle eingehen.

Die Karnevalsstagione 1838 ausgenommen, ist der Tenor Salvi und seine Gattin (die Spech) vom künftigen Juli bis zu Ende des Karnevals 1839 für die königl. Theater engagirt.

In einer Ankündigung der hiesigen Musikhandlung des Hrn. Girard et Comp. steht Meyerbeer Megerber gedruckt. Der berühmte Rolla zu Mailand nannte diesen Meister stets Mariember, anfangs gar Mariemberg (mio caro Mariemberg, sagte er zärtlich zu ihm). Die Italiener verstümmeln deutsche Namen auf eine ganz originelle Weise: die Sängerin Spech steht bei uns noch 1837 Speck gedruckt. — In eben benannter Musikhandlung wird das „unlängst bei Ricordi zu Mailand herausgekommene und für 75 Franken angesetzte klassische (sic) Werk von Asioli: Il Maestro di composizione“, für 12 Ducati (ungefähr 50 Fr.) angeboten. — Daselbst erscheint nächstens ein Omnibus musicale, mit Stücken von Rossini, Donizetti, Bellini, Strauss, Lanner, Malibran u. s. w.

S. Carlo war abermals einem Brande ausgesetzt. So eben verlautet, man habe darin gestern Abend (14. März) eine grosse Menge Brenomaterialien mit einem dabei brennenden Zunder entdeckt.

Wien. Musikal. Chronik des 1sten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die Tonkünstler-Societät gab zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds Händel's hier noch nie gehörtes Oratorium „Athalia“, von Hrn. v. Mosel frei aus dem Englischen übersetzt und mit zweckmässigen Einschaltungen, so wie vermehrter Instrumentalbegleit.

mit seiner anerkannten Umsicht und jener dem Originale so genau sich anschliessenden Treue bereichert. — Welch ein unerreichbarer Heros war Händel, der Einzige; — wie gross, erhaben, selbstständig, neu, gewaltig, imponirend durch Schönheit und Kraft der Harmonie steht er nicht wieder da in dieser Conception, welche abermals zahllose Schätze, melodische Reichthümer und hinreissende Ideen in sich birgt! Wer ist grösser in der Erfindung, im Ausdrucke, in den Combinationen und mannigfaltigen Stimmenführungen? Wer erreicht ihn in seinen erschütternden Chören und Fugen, denen immerdar das wirksamste und zugleich auch die Worte streng charakterisirende Thema zu Grunde liegt? Gewiss, man kann nur staunen, bewundern und einstimmen in Beethoven's Glaubensbekenntniss: „Händel war der Meister aller Meister! Geht hin und lernt, mit wenigen Mitteln so grosse Wirkungen hervorbringen!“ Die Ausführung dieses Oratoriums muss in allen Theilen als gelungen angerühmt werden; Fräul. Charlotte Mayer und Therese Heffl, so wie die Herren Hofkapellisten Lutz und Staudigel zeichneten sich in den Solopartieen höchst vortheilhaft aus, und die Chor- und Instrumentalmassen wirkten mit preiswürdigem Kunsteifer. —

Das Pensions-Institut der juridischen Facultät veranstaltete wie gewöhnlich im Universitäts-Saale das alljährliche Mittags-Concert, welches sich jederzeit durch den wohlwollenden Beitritt der ersten Künstler und Kunstliebhaber unserer Residenz in hohem Grade anziehend gestaltet. Beifall und Ertrag standen auch diesmal im gleichen Verhältnisse. — Durch die thätige und umsichtige Fürsorge des leitenden Ausschusses der Gesellschaft der Musikfreunde fanden während der Wintermonate im Vereinssaale 8 Abendunterhaltungen und, zwischen diese eingetheilt, 4 Zöglings- und 4 Opernconcerte Statt. Die ersteren eröffnete stets ein Quartett oder Quintett von Cherubini, Haydn, Onslow, Beethoven und Mozart; die folgenden Tonstücke, 7 bis 8 an der Zahl, bestanden in Solo- und mehrstimmigen Gesängen, Chören, Finalen u. dergl.; in Concertsätzen für Pianoforte, Guitarre, Horn, Violine, Violoncell und Flöte, theils mit Klavier-, theils mit Quartettbegleitung, in deren meist sehr gelungenen Vortrag viele geschätzte Vereins-Mitglieder und selbst Kunst-Professoren aus Liebe für den schönen, gemeinnützigen Zweck abwechselnd sich theilten. — Die Zöglingsconcerte boten gleichfalls interessante Genüsse. Wir hörten Symphonieen von Ries, in Es; von Haydn, in D; von Mendelssohn-Bartholdy, in C moll; von Lachner, in Es; Ouverturen: zu Elisa, von Cherubini; Abraham's Opfer, v. Lindpaintner; zu Oberon, v. Weber; zu Armand, v. Cherubini; zu Leonore, v. Beethoven; zu Faust, v. Lindpaintner; zu Samori, v. Vogler; Concert- und Solostücke: Clarinett-Concertino; Violoncell-, Oboe-, Waldhorn- und Flöten-Variationen; Violinsolo und Doppelconcert v. Spohr; Gesänge, Chöre und Psalmen: Duetten v. Vaccaj, Strepponi und Spohr; Knabenchöre v. Gyrowetz, Gloria v. Hummel, Psalm v. Stunz, Te Deum von Righini; Chöre: aus David v. Bernh. Klein, aus dem Weltgericht v. Schneider, aus dem Befreiten Deutschland v. Spohr. — Sämmtliche Piecen waren musterhaft einstudirt, wurden mit Feuer, Kraft und grösster Präcision vorgetragen und durchgehends so beifällig aufgenommen, dass mehre derselben da capo gefordert und unter gleich rauschendem Applaus wiederholt werden mussten. — Auch ward den Zöglingen des Conservatoriums erst kürzlich die ehrenvolle Auszeichnung, auf Allerhöchstes Verlangen Sr. Maj. des Kaisers im Familienzirkel bei Hofe sich produciren zu dürfen. Die gewählten Tonstücke waren: erster Satz einer Lachner'schen Symphonie; Flöten-, Violoncell-, Horn- und Violinsolo's; Duett v. Vaccaj; die Ouverturen zu Oberon und Prometheus; Vocalchöre v. Gyrowetz und Hrn. v. Mosel.

(Beschluss folgt.)

Prag. (Beschluss.) Wie wir Ihnen bereits gemeldet, hat man den Plan entworfen, W. A. Mozart ein Monument in Prag zu setzen, und die Einnahme zweier musikalischer Akademieen sollen den ersten Fond dazu bilden. Wenn gleich der Name Mozart, so lange Tradition und Geschichte fortbestehen, nicht verklingen kann, wenn gleich das Monument, das er sich durch seine Werke gesetzt hat, alle ersonnen und marmornen Monumente überdauern wird: so möge man es uns Böhmen vergeben, in deren Hauptstadt der grosse Meister den Prototyp aller Opern geschrieben, dass wir zu der Pyramide seiner Unsterblichkeit ein kleines Kieselsteinchen beitragen wollen, und möge das hier zu errichtende Monument nur als das sichtbare Zeichen unserer Bewunderung und Verehrung für seine Grösse ansehen. Das erste Concert wurde von dem Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gegeben, und der Anschlagezettel enthielt so viele Nummern, dass aus Mangel an Zeit mehre derselben weggelassen werden mussten. Die erste Abtheilung wurde (weil bei uns declamirt werden muss) mit einem Prolog, gedichtet von dem Humanitätsprofessor Hrn. W. Swoboda eröffnet, welchen wegen Erkrankung des Hrn. Bayer Mad. Binder vortrug. Auf diesen Prolog folgte Mozart's für das Pianof. componirte Fantasie aus F moll mit Fuge, instrumentirt von Ignaz Ritter v. Seyfried, und mit dem ersten Satze einer unvollendeten, hier unbekannten feierlichen Messe aus D moll hörten wir noch einen Psalm und einige Nummern aus dem Oratorium: *Davidde penitente* von dem grössten aller Tonmeister. Die letzte Nummer war ein fugirter Schlusschor desselben, der, wie die meisten Stücke, sehr gut vorgetragen wurde. Besonders erregte Mad. Podhorsky — wie immer in Mozart'scher Musik — einen wahrhaft enthusiastischen Beifall, den die Herren Emminger und Strakaty mit ihr theilten. Was das einzige, nicht Mozart'sche Werk — die Cantate „Mozart's Requiem“, Worte von Johann Ritter von Ritterberg, in Musik gesetzt von Robert Führer, Professor an der Orgelschule und Organist an der Dom- und Strahöfer Stiftskirche, betrifft, so darf man an diese Composition keinen strengen Massstab legen, denn es ist keine kleine Aufgabe, Strophen wie:

Last- und schmerz- und schreckergriffen
Schweigt das Ohr im Hochgenuss;
Ueberirdischen Begriffen
Weiht es Mozart's Genius.

oder:

Ossian'sche Geisterlieder,
Young's erhab'ner Nachtgesicht;
Tasso, dämmern hier hervieder
Buonarotti's Weltgericht.

in Musik zu setzen! Merkwürdig ist noch die dritte Stanze des Gedichtes:

Falsche stocken, Herzen hämmern,
Augenlicht wird Thränenraub;
Todesschrecken schwirrig dämmern; —
Menschheit nieder in den Staub!!

Was die musikal. Unterhaltungen des Hrn. Prof. Pixis betrifft, so hörten wir in der letzten Serie derselben an drei Abenden Quartetten und Quintetten von verschiedenen Meistern; darunter eine einzige Novität, eines der letztern Werke Georg Onslow's, welches aber seiner Geschraubtheit wegen nicht ansprach. Am meisten gefielen aus den 9 mit dem rundesten Zusammenspiele gegebenen Pieces: Ein Quartett von Beethoven, ein Quintett von Mozart (C dur) und das letzte Spohr'sche Doppelquartett (E moll). Die Quartettenliebhaber sind dem Hrn. Professor, als der Seele des Ganzen, vielen Dank für die drei genussreichen Abende schuldig.

Z 17.

Nekrolog.

Friedrich Theodor Fröhlich ward geb. zu Bregg in dem schweizerischen Canton Aargau d. 25. Febr. 1803. Seine Eltern waren Emanuel Fröhlich, Lehrer an der Stadtschule zu Bregg, und Rosina Märki. Der Knabe blieb bis in sein 17tes Jahr im elterlichen Hause und wurde in demselben und der gutbestellten Stadtschule sorgfältig erzogen und unterrichtet. Schon früh zeigten sich in ihm erfreuliche Anlagen und ein seltener Trieb zur Kunst. Die alten Sprachen erlernte er mit Leichtigkeit und daneben machte er bei wenigen Unterrichtsstunden dennoch rasche Fortschritte im Klavierspielen. So wie seine schriftlichen Versuche in Aufsätzen von einer ungewöhnlich lebendigen Phantasie zeugten, so trieb ihn die Anlage zum Künstler schon im frühen Knabenalter zum Zeichnen, er brachte auf's Schnellste das Mannigfaltigste hervor und wusste besonders durch komische Darstellungen zu belustigen; eben so componirte er schon als junger Knabe eine Menge Tänze und Märsche, oft nicht ohne überraschende Neuheit der Erfindung, wie er denn auch gerne stundenlang auf seinem Klaviere phantasiren mochte. Da aber bei den für die Kunst beschränkteren Verhältnissen in der Schweiz die Stellung eines Künstlers nicht die sicherste ist und das Auskommen derselben meist auf das Stundengeben angewiesen bleibt, so schien es nicht räthlich, den Knaben ausschliesslich der Musik zu widmen; er sollte daher, da er auch im Wissenschaftlichen gute Fortschritte machte, sich darin noch weiter vorbereiten, um dann für einen gelehrten Stand sich zu entscheiden. Er bezog daher mit dem Jahre 1820 das Züricher Gymnasium, studirte dort besonders Philologie und Geschichte und fing dann an, sich auf die Rechtswissenschaft vorzubereiten. Er vernachlässigte aber auch seine Musik nicht und die vielen Concerte der dort. Musikgesellschaft und diejenigen, welche damals noch häufig Hr. *Dr. H. G. Nägeli* gab, so wie die wöchentlichen Uebungen der Orchestergesellschaft, die er fleissig mit seiner Geige besuchte, regten sein Talent immer mehr an. Damals comp. er eine Menge Lieder. Der Umgang mit H. G. Nägeli, der dem Jünglinge freundschaftlich bisweilen eine Stunde widmete, der Unterricht in der Aesthetik von J. J. Homer, dem Bruder von Caspar Homer, dem Begleiter Kruseustern's, förderten ihn sehr, daneben war er ein fleissiger Schüler des berühmten Philologen J. C. Orelli und studirte unter ihm besonders den Plato und Tacitus, so wie er, von seinen Lehrern auf's Freundschaftlichste geleitet, auch mit der deutschen Literatur bekannter gemacht wurde. Der ununterbrochene Briefwechsel mit seinem Vater und seinem ältesten Bruder Abrahm Emanuel, das Zusammenleben mit einem ältern Bruder Rudolf, der damals in Zürich Mechanik studirte, der Umgang mit einem muntern Kreise jüngerer und älterer der Kunst huldigenden Freunde, der beiden Gerabach, Follen u. A. förderten ihn ungemein. Im Herbste 1822 begab er sich auf die Universität Basel; er blieb in seinen wissenschaftlichen Bestrebungen eifrig, nicht minder aber auch der Kunst zugethan, wohnte den Concerten fleissig bei, spielte bisweilen auch öffentlich und unternahm es hier, ohne vorher contrapunktische Studien gemacht zu haben, ein Passions-Oratorium zu schreiben; nebenbei fertigte er auch viele Lieder und Klavierstücke. Im Frühlinge 1823 reiste er nach Berlin. Hier in dieser reichen Kunstwelt, durch Empfehlungen und sein Talent in die Singakademie und mehre Orchester eingeführt, drängte sich sein Künstlertalent mächtig vor und im Kampfe zwischen diesem Triebe und dem Berufsstudium erkrankte er so, dass er schon im Sommer 1824 zur Wiederherstellung seiner Gesundheit nach Hause zurückkehren musste, wo er auch bis April 1826 verweilte. In diesen anderthalb Jahren beschäftigte er sich fast ausschliesslich mit Musik und componirte viele Gesang- und Instrumentalstücke; er hatte fast täglich ein Geigen-Quartett um sich und leitete eine kleine Singgesellschaft. Im April 1826 reiste er, von seiner Regierung unterstützt, wieder nach Berlin und lebte nun fortan ausschliesslich der Kunst. Er genoss nun ungestört und noch eifriger den Unterricht eines Zelter und vorzüglich den von Bernhard Klein, und hatte das Glück, sich auch der Freundschaft des grossen Componisten Mendelssohn-Bartholdy zu erfreuen. Künstler jeden Faches waren sein täglicher Umgang, mit mehren ausgezeichneten Dichtern war er innig befreundet, daneben blieb er auch den Wissenschaften zugethan und hörte abwechselnd Vorlesungen von Ritter, Böck, Schleiermacher, Humboldt, und erlernte zu den alten Sprachen und dem Französischen auch noch das Italienische und Englische. In seiner Kunst übte er sich unablässig und benutzte auf's Fleissigste die Bibliotheken Zelter's und des ihm freundlichen Pölchau. Er studirte eben so eifrig die grossen Contrapunktisten der ältern Zeit, als die bessern dramatischen Componisten der neuern, versuchte sich in beiden Gattungen der Kunst, war aber doch mehr zur religiösen Kunst hingezogen. Er schrieb daher vorzüglich gern Motetten, geistliche Cantaten, Mes-

sen, damals auch ein gröſseres Werk mit vollem Orchester, den 137. Psalm, von Bernhard Klein belobt und von demselben aufgeführt; daneben war er ungewöhnlich reich an Lieder-Compositionen, und da er das Glück hatte, mit einem ausserordentlichen Meister auf der Violine dem Hrn. D. Fessel in Kyritz, damals in Berlin, zusammenzuwohnen, componirte er mit vielem Erfolg eine ganze Reihe Sonaten für Klavier und Geige, so wie für den Verein noch andrer Künstler etliche Quartetten und ein Paar grosse vollständige Symphonien. So widmete er die Blüthe seiner Jahre mit regstem Fifer der Kunst in der musikreichen Stadt bis in den Frühling 1830, da er dann als Musik-Director nach Aran berufen in sein Heimathland zurückkehrte. Hier hatte er einen Gesangverein und ein kleines Orchester von Musikfreunden und später die Gesangstunden der Stadt- und Kantonschule zu leiten. Neben den oft überhäuften und ihn bei seinem Productionstriebe doppelt anstrengenden und oft quälenden Privatstunden, die er zu geben hatte, componirte er in seinen sechs letzten Lebensjahren 50 Chor- und Rundgesänge, 20 Motetten, 50 Kinderlieder, mehrere Symphonien, von denen eine auch in Zürich von der dortigen Musikgesellschaft mit Beifall aufgeführt wurde, und an Liedern, Männerchören, Instrumental-Quartetten, Klavierstücken, Messen, Cantaten und kleinern Oratorien eine solche Menge, dass man sich, auch abgesehen von der Frischheit der Erfindung und dem Fleiss der oft kontrapunctischen Sätze, schon über die Masse wundern darf, die er in so kurzer und mannigfaltig beschränkter und unterbrochener Zeit zu Stande brachte, und nur durch seine reiche Phantasie und die erworbene Leichtigkeit und Sicherheit, mit der er aller kontrapunctischen Aufgaben Meister war, fertigen konnte. Daneben studirte er, wo er nur Zeit erübrigen konnte, seine grossen Meister, besonders Seb. Bach, und Beethoven's, Mozart's, Klein's Werke und Reicha's Schule lagen immer vor ihm.

Bei seiner grossen Geschicklichkeit im Dirigiren und bei seiner eigenen nicht unbedeutenden Fertigkeit im schönen Gesang und Vortrag hatte er seinen Gesangchor bald in den ernsten Styl eines Händel und Bach eingeführt, und konnte an Oster- und Weihnachtfesten bald eine Händelsche Musik, oder Wolf's Oster-Cantate von Herder, oder auch Stücke aus ältern italienischen Meistern aufführen. Er selber schrieb in Aran u. a. ein Weihnacht- und ein Passions-Oratorium, eine Pfingst-Cantate nach Herder's Hymne „Komm heiliger Geist", ein 12stimmiges Miserere, ein „Unser-Vater" in acht grossen streng durchgeführten Sätzen, mehrere Cantaten nach Gedichten von Goethe und Rückert, zwei kleinere Oratorien für Jugend- und Schulfeste: „Jesus der Kinderfreund" und „Die Mutter" von G. Jacobi.

Und dieser talentreiche Künstler, der noch zu vielen Hoffnungen berechtigte, weilt nun nicht mehr hienieden. — Der tief empfindende, bald und schmerzlich Verletzte litt schon früher oft an stiller Schwermuth und erlag den 16. Oct. 1836, da er unglückliche Verhältnisse zu besiegen verzweifelte, den tiefsten Seelenleiden, die seine sonst so rege Freude an Leben und Kunst schnell und unaufhaltsam verzehrten. Den 12. Juni hatte er noch zu Aran eine grosse Musikaufführung der argauischen Kunstfreunde, an welcher gegen 100 Instrumentalisten und über 100 Sänger und Sängerinnen Theil nahmen, und neben Beethoven's C dur Symphonie, Mozart's Requiem und Naumann's Vater-Unser aufführten, zu aller Zufriedenheit und mit dem besten Gelingen geleitet, am Kinderfeste in seiner Vaterstadt Brugg am 10ten Juli seine Jugendfest-Cantate: die Mutter von G. Jacobi aufgeführt, am Jugendfeste zu Aran, den 2ten Juli, den 100sten Psalm von Händel; im August hatte er noch den ersten Psalm für Chor und Orchester in mehreren ausgeführten Sätzen componirt und denselben mit einer kunstreichen und kraftvollen Doppelfuge geschlossen, gleich als hätte er seine Meisterschaft noch einmal erweisen wollen, und im October lag seine sterbliche Hülle schon im Rosengarten in Brugg, in dem Begräbnissplatze, den er selbst in einem seiner Chorlieder aufs rührendste besungen. Das letzte Chorlied, das er noch in den letzten Tagen componirte, ist folgendes in den Alpenrosen für 1837 mitgetheilte schöne Gedicht von seinem Freunde W. H. Wackernagel:

Herz, du bist so alt geworden,
Und bist noch so jung,
Noch so kindisch jung geblieben,
Dass du immer für dein Lieben
Noch begehrst Erwiederung.

Dass du meinst, für treues Mühen
Zieme sich auch Dank,
Nicht an still erlittner Plage
Alterleztem Leidenstage
Noch im Kelch der bittre Trank.

Herz, du bist so alt geworden,
Lern es einmal doch,
Dass du sollst nach besserm Lohne,
Andern Kranz und andrer Krone
Sänftlich tragen Kreuz und Joch.

Sei die Blume, die vertreten,
Da sie eben blüht,
Wieder grünt und blüht von vornen!
Trag' am Haupte still die Dornen
Und die Rosen im Gemüth.

In seinen 19, in eben demselben Jahrgange mitgetheilten, musikalischen Sonetten erwies noch der Hingeschiedene wie seine Bildung und seinen Sinn für Poesie überhaupt, so insbesondere seinen Eifer und Ernst für die ihm heilige Kunst.

Eine nähere Charakteristik seines Wesens und seiner Kunstwerke mag einer andern Gelegenheit aufbewahrt bleiben. Hier möge es genügen auf den Frühgeschiedenen und seine hinterlassenen Werke aufmerksam gemacht zu haben.

Gedruckt sind bis jetzt von ihm erschienen:

Zwei Hefte vierstimmiger Männerchöre. Aran, bei J. J. Christen, Stimmen und Partitur, die Schweizerlieder von seinem Bruder A. E. Fröhlich.

Sechs Wanderlieder von W. Müller. Berlin, bei Wagenführ.

Fünf Lieder von W. Müller. Berlin, bei Wagenführ.

Acht deutsche Canzonetten für eine Basstimme. Berlin, bei Fr. Laue.

Vier geistl. Gesänge für die Alttstimme. Berl. b. Bethge.

Neun deutsche Lieder von W. H. Wackernagel. Berlin, bei Bethge.

Geistliche Lieder von Novalis. Berlin, bei Bethge.

Drei Argauische Volkslieder über Noten-Namen. Berlin, bei Bethge.

Sechs Lieder für die Alttstimme. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Lobgesang der Maria f. d. Alttstimme. Berl. b. Bethge.

Lieder von Justinus Kerner, 2 Hefte. Berl. bei Bethge.

Schifferreigen von W. Müller, ein Terzet für 3 Männerstimmen. Berlin, bei Wagenführ.

Persische Lieder von Fr. Rückert, ein- und zweistimmig. Berlin bei Bethge.

Lieder im Volkston für 4 Männerstimmen, 1stes Heft. Stimmen und Partitur. Berlin, bei Bethge.

Die Frage des „Erzählenden" in Nr. 20. dieser Zeitung:

„Was ist das? oder: Was ist denn eigentlich „jetzt Berlins Hauptgeschmack?"

ist nicht so leicht im Allgemeinen zu beantworten, als es dem Fragenden scheinen mag. Es würde hiebei zuvörderst auf eine genaue Feststellung des Begriffs ankommen, was eigentlich unter Hauptgeschmack in der Musik zu verstehn ist. Dass früher hier Gluck's, Mozart's und Spontini's Opern vorzugsweise beliebt waren, ist factisch. Seit der Erscheinung der eine neue Geschmacks-Epoche bildenden Werke von Rossini, Auber, Bellini und Meyerbeer hat sich allerdings der Geschmack an dramatischer Musik getheilt, sowohl dem gediegen Würdigen, als dem leicht Unterhaltenden sich zuwendend. Die neuere italienische und französische Schule fand besonders bei dem Königsstädtischen Theater-Publicum Anklang, wogegen auf der Königlichen Bühne Auber's „Stumme" und Meyerbeer's „Robert der Teufel" den Uebergang zur neu-romantisch-französischen Schule bezeichneten.

Dennoch aber blieben die ächten Musikfreunde hier stets den classischen Opern älterer Zeit mit unveränderter Vorliebe treu anhängend, und stärkten sich an denselben für manche Ueberreizung oder Verweichlichung neuester dramatischen Gesangmusik.

Gluck's Opern waren uns seit dem Abgange der Mad. Milder von der Königl. Bühne fast ganz entzogen und erhielten nur durch die Gastdarstellungen der Mad. Schröder-Devrient, ehemalige Dem. Schechner und des Fräuleins von Fassmann von Zeit zu Zeit wieder Eingang. Durch die Anstellung der letztgenannten Sängerin wurde es erst seit Kurzem möglich, ausser der mitunter gehörten „Iphigenia in Tauris" auch „Armide" wieder bleibend auf das hiesige Königl. Opern-Repertoir zu bringen. Wenn nun Gluck auch nicht so glücklich ist, von dem angeführten Berichterstatter der Mitternachts-Zeitung, in seinen Opern „erschöpfend vortrefflich" befunden zu werden, was freilich seine Schwierigkeiten schon in dieser sonderbaren Bezeichnung des Schönen findet, so darf es doch nicht ungerügt bleiben, dass der gedachte Referent der Mitternachts-Zeitung Berichte über die beifällig aufgenommene Aufführung der Armide in den hiesigen Zeitungen als „Lüge" bezeichnet!

Es ist vielmehr vollkommen der Wahrheit gemäss, dass Armide mit stets gleichem Enthusiasmus von dem hiesigen Publicum bei den fast zu schnell auf einander folgenden, jedesmal sehr zahlreich besuchten Wiederholungen dieser Oper aufgenommen, wie dies auch glaubhaft in den hiesigen, wie in dieser Zeitung ohne „klassischen Morgentraum" berichtet ist.

Auf die aufrichtige Frage: „Was ist das?" genüge mithin die eben so aufrichtige Erwiederung:

„So ist das."

Berlin, im Mai 1837.

J. P. Schmidt.

Nachschrift der Redaction.

Die Frage war einer Antwort werth, und wir danken dem Hrn. Einsender für seine Erwiderung, die nicht ausser bleiben konnte. Wir sehen aus der Antwort, Berlin's musikalischer Geschmack ist, wie überall, ein gemischter, im Ganzen mehr dem Neuen als dem Alten zugewendet, oder wir haben die Antwort und den Zug der Zeit nicht recht verstanden. Beliebig verstehen wir unter dem Wort Hauptgeschmack einer Stadt, was bei Weitem die allermeisten Hörer vorzugsweise anspricht, was ihnen am meisten gefällt. Die echten Musikfreunde bilden überall ein Häuflein für sich, dem es angefährt geht wie den Heiligen; ein Theil der Menschen nennt sie wunderlich, während sie ein anderer verehrt. Wir freuen uns, dass sie und Glucks Opern so viel Anhalt finden, dass eine fast in zu kurzen Zwischenräumen öfter wiederholte Armida „stets gleichen Enthusiasmus des dortigen Publikums erregen" konnte und zwar „ohne klassischen Morgentraum." Eins aber fällt uns doch auch in jenem Widerspruche bedauerlich auf das Herz, die Leidenschaftlichkeit der Parteien, die fast überall, wie die Parteiung selbst, so gewaltig zunimmt, dass man versucht wird zu glauben, die Mehrzahl unserer Zeitgenossen wünsche gar nicht mehr, dass Uneinigkeit und Schonungslosigkeit alles Gute und das daraus hervorgehende Glück zerstört. Es ist die Selbstsucht, die solche Dinge thut. Je selbstsüchtiger, desto rücksichtsloser und zufahrender. Jedermann muss es in der Ordnung finden, dass Glucks Opern den Freunden des Klassischen wohlgefallen, dass sie von ihnen entzückt werden. Sie sprechen ihren Glauben aus, wie ihre Freude. Was ist daran zu tadeln? Gerade so viel als an dem Aussprechen derer, denen jene Opern weit weniger zusagen, weil sie dem Neuen in der Zeit huldigen. Sie bleiben mit ihren Freunden sich treu, sprechen das aus und lügen nicht. So weit ist Alles recht: aber es wird unrecht, sobald eine Partei die andere Lügen straft. Könnten wir diesen verzweifelten Ton unserer Zeit in's Menschlichere bringen helfen, würden wir dem Glück der Welt damit einen Dienst gethan haben. Es ist uns daher lieb, wenn Widersprüche ähnlicher Art zur Sprache gebracht werden. Was soll denn endlich das Publikum noch glauben, wenn die Dinge so gewaltsam auf die äusserste Spitze gestellt werden? wenn jeder nur allein Recht haben will? Aber die andere Partei muss auch dergleichen nicht übel nehmen. Solche Angaben sind jetzt schlechthin nothwendig und wir selbst werden dergleichen zur Sprache bringen helfen. Schweigen, dulden und gehen lassen mag sein Gutes haben: nur jetzt nicht mehr.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 4.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juni. **№ 4.** **1837.**

Neue Musikalien
bei
B. Schott's Söhnen in Mainz
erschienen.

Pianoforte.

	Fl. Kr.
Adam, Mélange pour le Piano sur des motifs de l'Op. La postillon de Longjumeau	1 12
— Six airs faciles pour le Piano tirés de l'Op. L'Ambassadrice d'Auber	1 —
Bertini, H., Gr. Fantaisie pour le Piano sur une cavatine intercalée par Rubini dans la Straniera. Op. 113	2 —
— Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Op. Le chevalier de Canolle. Op. 114	1 12
— Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Op. Le postillon de Longjumeau. Op. 115	1 24
— Fantaisie brill. pour le Piano sur des motifs de l'Op. Le postillon de Longjumeau. Op. 116	1 30
— Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Op. L'Ambassadrice. Op. 117	1 24
Czerny, C., Gr. Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Op. Le bal masqué. Op. 360	1 30
— Fant. et Variat. à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'Op. I Puritani. Op. 370	2 24
— Gr. Variat. brill. pour le Piano sur un motif favori de l'Op. Le cheval de bronze. Op. 384	1 48
Herz, H., Sonor concerto pour le Piano avec acc. de grand Orchestre. Op. 87	12 36
— Idem idem avec acc. de Quatuor	6 36
— Idem idem Piano seul	4 12
— Gr. Fantaisie et Variat. pour le Piano sur la marche fav. de l'Op. Norma. Op. 90	2 —
— Id. id. avec acc. de Quatuor	3 —
— Id. id. avec acc. de gr. Orchestre	5 —
— Trois morceaux de Salon p. le Piano. Op. 94. No. 1. La chasse. No. 2. La Mauresque. No. 3. Le mouvement perpétuel. chaque	1 12
— Lucadler viennois, grandes Variations pour le Piano. Op. 95	2 24
Hummel, F., Variat. brill. pour le Piano sur un thème de l'Op. I Montecchi ed i Capuleti. Op. 2	1 12
Hünten, Fr., Repos de l'Etude, collection de morceaux d'une difficulté progressive et soigneusement doigtés, pour le Piano, 4 Suites. chaque	— 54
NB. La dernière est à 4 mains.	
— Exercices, gammes et études pour le Piano, 2 Suites, chaque	1 24
— Suisse et Tyrol, quatre morceaux faciles pour le Piano, 2 Suites. chaque	1 12
— Les premières leçons récréatives, 24 petits morceaux progressifs. Op. 68, 3 Suites. chaque	1 —
— Variat. brill. pour le Piano sur une romance de Mlle. Puget. Op. 80	1 12
Küffner, J., Die Rheinspromenade am Lorley, Galopade mit Introduction u. Coda, für das Piano	— 30
— 36ème Potpourri pour Piano et Flûte ou Violon, motifs de l'Op. Le Cheval de bronze. Op. 379	1 48
Liszt, F., Reminiscences des Puritains de Bellini, grande Fantaisie pour le Piano. Op. 7	1 48
— Deux gr. Fantaisies pour le Piano sur des motifs des Soirées musicales de Rossini. Op. 8. No. 1 et 2. chaque	1 48
Mozart, Concert pour le Piano No. 6 en Mib., arr. pour le Piano av. acc. de Flûte, Violon et Violoncelle par J. N. Hummel	4 12
— Id. id. pour Piano seul	2 48
Hummel, Ch., Introd., Variat. et Finale à 4 mains pour le Piano sur un motif de l'Op. La Somnambula. Op. 83	2 24
— Introd., Variat. et Finale pour le Piano sur un motif de l'Op. La Somnambula. Op. 83	1 30
Schuberth aîné et De Berini, Duo brillant p. Piano et Violon sur un motif de l'Op. L'Elisir d'amore	2 24
Spencer, L., Ecole primaire du Piano, recueil de morceaux instructifs et amusants, à l'usage de la jeunesse, composés à 4 mains et très soigneusement doigtés, 4. et 2. livraison chaque	1 30
Schunke, Ch., Deux divertissements brillants pour le Piano sur des motifs de l'Op. Le postillon de Longjumeau. Op. 49. Liv. 1 et 2 chaque	1 24
— La boutelière, Rondeau de Salon pour le Piano sur une romance fav. de Mlle L. Puget. Op. 50	1 30
— Galop favori de l'Op. Le Postillon de Longjumeau, pour le Piano	— 48

Gesang.

Adam, A., Le postillon de Longjumeau, komische Oper in 3 Akten, Klavier-Auszug	10 30
Auber, L'Ambassadrice (Die Botschafterin), komische Oper in 3 Akten, Klavier-Auszug	13 30
Mercadante, Les Soirées italiennes, 3 Ariettes et 4 Duos avec acc. de Piano, paroles allemandes, françaises et italiennes	4 48
Rochlitz, Fr., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der ausrkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Anbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an denselben fördernden Meister der für die Musik entschiedensten Nationen gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigen historischen und andern Nachweisungen herausgegeben. 1ster Bd., 1ste Lieferung.	6 24

Guitarre.

Carcassi, Récréations musicales, collection de 24 airs variés, Fant. etc., de H. Herz, arr. pour la guitare, 4 Suites chaque	1 12

Harfe.

Labarre, Récréations musicales, collection de 24 airs variés, Fant. etc., de H. Herz, arr. pour la harpe, 4 Suites chaque	2 24

Violine.

Lafont, Récréations musicales, collection de 24 airs variés, Fant. etc., de H. Herz, arr. pour le Violon av. acc. de Piano, 8 Suites chaque	1 48
Mazas, 42 airs variés, Rondo's et Fant. pour le Violon, sur des thèmes de Bellini, Mercadante, Rossini, Adam, Herz etc. 4 Suites chaque	1 —

Flöte.

Tulou, Récréations musicales, collection de 20 airs variés, Fant. etc. de H. Herz, arr. pour la Flûte avec acc. de Piano, 8 Suites chaque	1 30

annehmen, Manches zusammenziehen, Einiges vielleicht ganz wegschneiden, (einem so geschwätzigen Dichter, wie Boccherini, kann gar vieles genommen werden, ohne dass ihm Wehe geschahe) und einige Arien umschreiben wollen, so würde auch dies ein seines Geistes, in dessen glücklicheren Periode würdiges Werk werden. — Die Ausführung gelang recht gut; besonders schön wurde die Partie des alten Tobias vom Herrn Haser d. alt. gesungen. — Von Rolle's Oratorium: der leidende Jesus, (keinem seiner besten) ist voriges Jahr schon gesprochen worden.

Es ist uns noch übrig, einige Worte über zwey neue musikalische Institute zu sagen: über das wöchentliche Konzert auf der Thomasschule, und über das monatliche, in dem rühmlich bekannten Beygangschen Museum. Das erste stiftete schon Hiller, als Kantor an dieser Schule. Er hielt zuweilen Hauptübungen mit den Thomanern, führte da vorzüglich gute, alte oder neue Kompositionen auf, und lud dazu seine Kollegen und andere Freunde ein. Der gegenwärtige Vorsteher der Schule, der Prokonsul Herr D. Einert, der selbst Musik liebt und seine beste Erholung in deren Uebung findet, fassete diesen Gedanken auf und bildete ihn weiter aus, um, ausser dem Hauptzweck, die Zöglinge des Instituts für das Bessere in der Musik weiter zu bilden, auch noch andere löbliche Zwecke zu erreichen — die jungen Leute an gebildete Gesellschaft zu gewöhnen, ihnen Muth und Anstand, ihnen eine Freude mehr zu verschaffen, und zugleich ein Institut zu stiften. das nicht von der Mode abhangig, nur für das Vorzüglichere in der Tonkunst sich interessirte. Er liess einen recht hübschen Konzertsaal erbauen, und traf die Einrichtung, dass, um immer bey dem Bessern bleiben zu konnen, die Zuhorer keine Entrée bezahlten. Die innere Einrichtung entwarf er mit dem jetzigen Kantor an dieser Schule, dem Hrn. Müller, welcher der Direktion der Musik mit Liebe und Eifer vorstehet, gemeinschaftlich. Diese innere Einrichtung ist folgende. Es werden nur vorzüglich gute Kompositionen aufgeführt, gleichviel ob alt oder neu; die geschicktesten Thomaner und andere geschickte Liebhaber treten mit den Solo's (im Gesang oder in der Instrumentalmusik) auf; wollen schon gebildete Künstler freywilligen Antheil haben, (und es gereicht mehrern zur Ehre, dass sie ohne Bezahlung eifrig diesen Antheil nehmen) so werden sie nur im Orchester angestellt, der erste Theil jedes Konzerts ist der Instrumentalmusik und dem Operngesange gewidmet, im zweyten wird allezeit ein Ganzes (eine Kantate oder des Etwas) gegeben, und, wenn es die Zeit erlaubt, mit einer zweychorigen Motette von irgend einem grossen Manne beschlossen: damit die an der Ausführung Theilnehmenden nicht aus der Uebung kommen und sich immer mehr an einander gewehnen, wird dies Konzert auch wahrend des Sommerhalbjahrs wöchentlich gehalten; Kenner und Freunde der Musik sind ein- für allemal eingeladen, und auch jeder andere Gebildete hat ungehinderten Zutritt, alle unentgeldlich, nur unter der Bedingung anstandiger Stille wahrend der Musik, worauf, und mit vollkommenen Recht, sehr streng gehalten wird, und strenger gehalten werden kann, als bey Konzerten, wo jeder Zutritt hat, der seine Entrée bezahlt. Wir geben diese Verfassung so vollständig an, weil sie uns vortrefflich scheint, und vielleicht Mancher an andern Orten zu deren Nachahmung bewogen werden kann. Wir haben hier in diesem Halbjahre seit der Entstehung dieses Instituts, ausser mehrern sehr guten Arien, Ensembles, Sinfonien, Konzerten und Sonaten, (wobey es eine Freude eigener Art gewahrt, zuweilen einen muntern Jüngling sehr früher Jahre mit seiner Geige oder zum Pianoforte hervortreten zu sehen und sein Solo, wenn auch freylich nicht mit vollendeter Virtuositat, doch mit Geschicklichkeit, Lebhaftigkeit und Nettigkeit ausführen zu hören) noch vor der öffentlichen Aufführung Haydns Jahrszeiten, Kirchenmusik von ihm, von Hiller, von Mozart und andern, zweychorige Motetten von

Fl. Kr.

Walkins, 12 petits Duos pour 2 Violons, dédiés aux jeunes élèves. Op. 35. Liv. I et 2 ..... chaque 2 24
— 6 Duos pour 2 Flûtes, dédiés aux élèves. Op. 36. Liv. I et 2 ..... chaque 2 24

Orchester- und Militairmusik.

Geisse, Ouv. de l'Op. Sarah, à grand Orchester 4 48
— Ouv. de l'Op. Sarah, arr. pour harmonie militaire par Berr 4 48
Dickhut, 6 morceaux d'harmonie pour 2 Cors à clefs, 2 Trompettes, 2 Bugles, 4 Cors, 3 Trombones et Serpenton ophicleides 4 48

Neuer musikalischer Verlag
von
T. Trautwein in Berlin.

1) Gesang-Musik.

Thlr. Gr.

Curschmann, Fr., Sechs Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. 9tes Liederheft. Op. 14 ..... 1 —
— Vier Gesänge für 1 Singst. mit Pfte. 10tes Liederheft. Op. 15 ..... 1 —
Geyer, Fl. A., Maria Stuart. Lyrisches Monodrama mit Chören für die Altstimme. Gekrönte Preis-Composition. Vollständ. Klavierauszug vom Verfasser. (Correcte Abschriften der Partitur sind von dem Verleger das Klav.-Auszugs zu beziehen.) 2 16
Glaser, Fr., Rapellmeister, Sechs deutsche Lieder komischen Inhalts zum Gebrauche geselliger Vereine für eine Singstimme mit einstimmigem Chor ad libitum und mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte ..... 1 —
Grell, A. E., Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Pfte. Neue veränderte Ausgabe. Op. 1 ..... — 16
— Veni Sancte Spiritus für 4 Männerstimmen a capella. Partitur und Stimmen. Op. 2 ..... — 16
— Liturgische Chöre nach Vorschrift der Agende für die evangelische Kirche in den K. Preuss. Landen, für Männerstimmen. Erste Liefg., enthält die Chöre, welche bei dem Haupt-Gottesdienste an jedem Sonn- und Festtage, so wie bei der Abendmahlsfeier vorkommen. Op. 3 ..... — 20
— Lorbeer und Rose, für 2 Singst. mit Pfte. Op. 6 ..... — 4
— Weihnachtslied für eine Singst. und Chor ad lib. mit Pfte. Op. 10 ..... — 4
— Fünf Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 14 ..... — 14
Händel, G. F., Joseph. Oratorium. Klavier-Ausz. von C. L. Hellwig ..... 5 —
(Correcte Abschriften der Partitur sind vom Verleger des Klavier-Ausz. zu beziehen.)
Hellwig, C. L., Macrobiotik in deutsche Strophenform von C. W. Hufeland für 2, 3 u. 4 Singst. canonisch gesetzt. Op. 11 ..... — 6
Huth, L., Zwei Gesänge für 1 Singst. mit Pfte (Flöte und Violoncelle ad libit.) Op. 8. 2tes Heft der Gesänge. — 20
Küchen, Fr., Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte u. ein Recit. Canon. Op. 17. 5. Liederheft. — 20
— Curiose Geschichte, Lied für 1 Singst. mit Pianoforte oder Guitarre. (Aus Op. 17 besonders abgedruckt mit hinzugefügter Guitarrebegleitung von Sallenave.) ..... — 6
Reissiger, C. G., Duettini amorosi per due Soprani con Pno. di Cembalo. Op. 112. Libr. 2do dei Duettini amorosi ..... 1 —
Schneider, L., Jocoseria, Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge. 3tes Heft (beliebte Stücke aus dem Liederspiele: Fröhlich enthaltend). In Commission ..... — 16

Thlr. Gr.

Schneider, L., Ungeheuere Heiterkeit. Studentenlied des Mauers aus dem Quodlibet: Der reisende Student oder das Donnerwetter. ..... — 4
Stümer, H., Fünf Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pfte. — 16
Teschner, G. W., Aricita italiana (fra mille pene etc.) con Variazioni per voce di Soprano, con acc. di Pianof. ... — 6

2) Instrumental-Musik.

Decker, C., Grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 10. 1 —
Grell, A. E., Sechs kurze und leichte dreistimmige Vorspiele für die Orgel. Op. 4 ..... — 4
Märsche (drei) für die Infanterie v. C. Engelhardt, A. Neithardt und Fr. Weller. Partitur ..... 1 —
Schindelmeisser, F., Leichte Tonstücke von verschiedenen Componisten beim Klavier-Unterricht in Schulen. Iste bis 3te Lieferung. (In Commiss.) Jede Lief. 1 —
Taubert, G., Tutti frutti. Collection de Morceaux brillants et non difficiles pour le Pianoforte. Op. 24. Seconde Livraison. Contenant No. 1. Alla Turca. No. 2. Notturno. No. 3. Divertimento. No. 4. Scherzo ..... — 20

3) Zum Musik-Studium.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gelungener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit (Sammlung von Gesang- und Instrumental-Fugen). Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik mit Genehmigung des K. Preuss. Ministeriums unter Aufsicht der musikalischen Section der K. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. 4te Liefg. Canzone von J. J. Fux. Figurirter Choral von J. S. Bach. Fuge von M. Clementi. 5te Liefg. Fuge von Reinhard Keiser. Fuge von Antonio Lotti. Fuge von Fr. W. Marpurg enthaltend. Subscriptions-Preis jeder Lieferung ..... — 8

4) Musikalische Literatur.

Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Wochenschrift, redigirt v. L. Rellstab. 20ter Jahrg. für 1837. 4 12

In der H. Laupp'schen Buchhandlung in Tübingen ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Fr. Silcher,

Zwölf Volkslieder für vier Männerstimmen. II. Auflage, 2tes Heft. Op. 8. geh. Preis 16 Gr. oder 1 Fl. 12 Kr.

In Paris erscheint und wird für Deutschland von Fr. Kistner in Leipzig in monatlichen Lieferungen durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sein:

Revue et Gazette musicale de Paris

rédigée par MM. Adam, Anders, Berton (membre de l'Institut), Berlioz, Castil Blaze, Alex. Dumas, Fetis, F. Halévy (membre de l'institut), Jules Janin, Lesueur (membre de l'Institut), Mazzini, Marx, Panofka, Seyfried, Georges Sand etc. etc.

Der 4te Jahrg. dieses interessanten Journals hat mit dem 1. Jan. begonnen, und es dankt der so thätigen Mitwirkung obengenannter Männer den grossen Succes, den es erhalten. Da es seiner Tendenz nach nicht allein für jeden Musiker, sondern durch interessante Notizen, die auf Musik Bezug haben und von den ersten Schriftstellern Frankreichs geschrieben werden, für jeden Gebildeten von Interesse ist, so kann es allen Journalzirkeln ganz besonders empfohlen werden.

Der Preis für Deutschland ist
ohne Musikbeilagen jährlich 8 Thaler,
mit Musikbeilagen jährlich 16 Thaler,
wofür es alle Buch- und Musikhandlungen liefern werden.

In den nächsten Nummern erscheint: La voix humaine, Nouvelle par Balzac. — Le ton Do, par Georges Sand. — Une nouvelle par Jules Janin. — Cimarosa par Alexandre Dumas.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juni. № 24. 1837.

Agnese Schebest in Karlsruhe.

Eine Kunstabhandlung. Karlsruhe, Hofbuchdruckerei von W. Hasper. 1837. In 12. 8. 45. In Kommission der W. Creuzbauerschen Buchhandlung.

Das kleine sehr schön geschriebene und ausgestattete Schriftchen zu Ehren der vortrefflichen deutschen Sängerin hat sich selbst auf der Rückseite des Titels sehr bündig und gut mit den Worten bezeichnet: Wahrheit im Gewande der Dichtung. Die Darstellungsweise dieser preiswürdigen Verherrlichung dieser jugendlichen Künstlerin möge sich selbst gleich durch den Anfang des zierlich gefälligen Werkchens vor Augen führen: „Die hohe Künstlerin, welche seit 3 Monaten mit dem Zauber ihrer Kunst und Grazie uns entzückte, ist nun, im Gefolge unserer dankerfüllten Begeisterung, von uns geschieden, um aus dem Füllhorn ihres reichen Talentes die Blüthen reiner Poesie weit umher auszustreuen. So lange auf unserer Bühne die Kunst des Gesanges geübt wird, können wir uns keiner Erscheinung irgend eines Künstlers entsinnen, die in gleichem Maasse mächtig und ausdauernd die Gesammtheit des hiesigen Publikums, d. h. der für Kunst und Kunstdarstellung empfänglichen, urtheilsfähigen Bewohner der hiesigen Stadt ergriffen hätte, wie die der Fräulein Agnese Schebest, welche in einem Cyklus von 18 Darstellungen eine fortwährend ununterbrochene Siegesherrschaft über uns behauptet hat. Die Art und Weise eben, wie sich die allgemeine Begeisterung, stets anwachsend, in rücksichtslosen Huldigungen und Beifallsäusserungen kund gab, bezeugt unverkennbar, dass diese Siegesherrschaft nicht die vergängliche Frucht eines flüchtigen, in der Ueberraschung des ersten und äussern Eindrucks errungenen Triumphes, sondern die durchdringende und nachhaltige Wirkung der siegenden Allmacht eines in das Leben getretenen Kunstideals ist.“ — Der geehrte Verfasser lässt ihr darauf die Weissagung nachhallen, dass ihr dortiges Wirken ein solches gewesen, das in sich die Saat einer fortschreitenden Entwickelung des Schönheitssinnes trägt, welchen Ausspruch die bescheidene Künstlerin nicht minder erröthend hinnehmen wird, wie jene Zeichen einer unbegränzten, aber wohl verdienten Huldigung. — Es wird überhaupt die willkommene Versicherung gegeben, dass der Sinn für die herrliche Kunst der Töne durch allmählige Erhebung des dortigen Dilettantenwesens mehr noch, als durch eingreifende und fördernde Thätigkeit der Leitung der dasigen Kunstanstalt einen wachsenden Aufschwung gewonnen. Mancherlei Vereine, von Dilettanten und zum Theil von Künstlern gegründet und geleitet, trafen belebend und gemeinsam ins Leben. — Die Oper, so viel Ausgezeichnetes sie auch besitzt und leistete, hat doch mit der Regsamkeit und dem Bedürfniss des Fortschreitens nicht gleichen Schritt gehalten, weil im Sinne der tonangebenden Mehrzahl das materielle, das physische Element über das geistige, poetische sich fast unbedingt erhoben hatte. Alles wurde in den Flitter des äussern Scheins, des Garderobe-, Ballet- und Statistenwesens gesetzt u. s. f. Da war es nicht zu verwundern, dass der Sinn für das Edle und Zarte in der Kunst sich trüben musste, da der matt glimmende Funke des Höhern nur selten eine nothdürftige, das gänzliche Erlöschen abwehrende Nahrung erhielt. Da erschien endlich „die holde Künstlerin, die das Publikum magisch ergriff, deren wunderbare Leistungen nur im Lichte der Poesie, nicht wie die der Kritik zu schildern sind. Mit Zaubergewalt hat sie die Herzen umstrickt; die widersprechendsten Elemente hat sie versöhnt, Jüngling und Greis erschüttert. Und diese Zaubermacht ist nicht allein der Reiz der Anmuth und Jungfräulichkeit, nicht allein die Schönheit, die sie schmückt, sondern der heilige Genius der Kunst, der sie in wunderbarer Reinheit erfüllt, die Poesie, welche ihre ganze Erscheinung umhüllt, die Romantik, welche in jeder melodischen Schwingung ihrer Stimme, in jeder Bewegung der Gestalt, in der Mimik ihrer Züge uns anweht. Der Stempel der Weihe ist ihr aufgedrückt.“ Schön ist die weitere Beschreibung. „So geschah es,“ heisst es darauf, „dass diese Wunder vor unserm erstaunten Blicke sich entfalteten; dass sie sich uns im

Dämmerlichte der Erinnerung zurückschwebend vergeistigen; dass sie in unsern Herzen, in den Hallen der Kunst ein unvergessliches Denkmal sich errichtet hat." — Nach solchen andeutenden Umrissen wird nun geschildert, mit welchen Mitteln die Künstlerin, in deren Individualität die dreifachen Gaben des Gesanges, der Dramatik und plastischen Mimik in wunderbarster Einigung sich verschlungen darstellen, diese mächtigen Wirkungen zu erzeugen vermochte. Die kunstgebildete Stimme ist der mächtigste Hebel zur hinreissenden Rührung der Gemüther; sie ist die Krone aller Instrumente. Aber welcher Pflege, welcher unverdrossenen, ausdauernden Uebung bedarf sie! Der sinnliche Wohllaut derselben muss vom geistigen Adel durchdrungen sein. Das ist in ihr. Der reiche Mezzo-Sopran ward noch mit der höchst werthvollen Zugabe des höhern, zur leidenschaftlichen Empfindung, zum Schmucke des glänzenden, figurirten Gesanges geeigneten Stimmregisters verschönt. Ihre Schule machte sie unter demselben Meister, dem auch die Frau Schröder-Devrient anvertraut war. Im recitirenden, getragenen und figurirten Gesange gehört das Fräulein Sch. zu den seltensten Erscheinungen der heutigen Welt. Das Kühnste, was die Stimme unternehmen mag, vollbringt sie mit vollendeter Sicherheit und ruhig geschlossenem Bewusstsein, z. B. im Sarge Julietta's; im Concertvortrage erzog sie in der Arie der Vitellia aus Titus einen jedes Parteiwiderstreben überwältigenden Triumph; im seltenen gefühlvollen Vortrage einfacher Lieder ist sie gleich gross. „Mit dieser Kunst des schönen Gesanges an und für sich verbindet sie die noch weit seltenere Gabe der dramatisch-plastischen Individualisirung in einem solchen Grade der Vollendung, wie sie wohl mit nur wenigen verglichen, vielleicht aber von keinem der Auserwählten übertroffen werden möchte. (Jetzt, wo die Charakteristik der Darstellung nach und nach im Sumpfe des Alltäglichen fast versunken ist, wo seichte Mittelmässigkeit, naturwidrige Uebertreibungen und verzerrtes Effecthaschen über edle Einfachheit den Sieg davongetragen haben.) Ist der Künstler noch dazu von eigener productiv-poetischer Dichtungskraft durchglüht, so erhebt sich seine Darstellung nicht selten über den Kunstwerth des dargestellten Kunstwerks. Auf dieser Höhe wird Agnese Sch. als Genius der Dichtung in selbstständig schaffender Erfindung geschildert. Jede ihrer Gestalten ist eine in sich geschlossene, vom Geiste eigenthümlicher Persönlichkeit beseelte, vom Standpunkte der Idee aufgefasste, in harmonischer Verschmelzung der Gefühls- und Reflexionsmomente ausgemalte Erscheinung. Wie ein Proteus in bewundernswerther Vielseitigkeit zeigt sie sich, mit eignen Farben geschmückt, als Norma und Emmeline, Agathe und Romeo, Rataplan, Alice, Rosine, Fidelio, Isabella, Tancred etc. Heroisches und Kindliches, Leidenschaftliches und Zierliches findet in ihr Schönheit und Wahrheit, deren höchste Spitze sie überschritten wird. Ueberall Originalität und Eigenthümlichkeit der Auffassung (welche also auch nach dem Ganzen ihrer selbsteigenen Idealisirung, nicht nach eines jeden Vorliebe beurtheilt werden muss). Zu dem Ruhme ihres veredelten Romeo und ihrer Norma setzt der geehrte Verf. Folgendes: „In beiden Werken hat der Dichter des Buches die an sich höchst poetischen Stoffe in einer Weise bearbeitet, welche die Jämmerlichkeit unserer Zeit beurkundet; der Componist aber, der Abgott moderner Empfindsamkeit, die Armuth seines Talentes, den absoluten Mangel an kräftigem, charakteristischem, musikalischem Productionsvermögen, die unheilbringende Unfähigkeit, sich zur Höhe des Stoffes hinaufzuschwingen, in nackter Blösse, dürftig umhüllt von den Lappen widerlich süsser Cantilenen, allen zur Schau getragen." — „Wie gross, wie erdrückend mächtig strebt nicht der Genius der Künstlerin über die Kraftlosigkeit solcher Kunsthandlanger empor." — Der Wunsch des Verf. spricht sich dann in der bedingten Frage aus: „Wäre es einmal der Künstlerin vergönnt, in der Darstellung eines dem gefühlvollen, heroisch-romantischen Elemente ihrer Natur entsprechenden Stoffes, mit dem Dichter und Tonsetzer in gleicher Höhe der Poesie frei gesellt einher zu wandeln, welche Wunder dramatischer Wirkungen würden dann erst vor uns sich gestalten? (z. B. in Fenea's unübertrefflicher Cantemire)." Die Bilder plastischer Mimik zu schildern unternimmt der Verf. nicht; es gehört dem Maler. — Wir haben möglichst mit den eigenen Worten des sinnigen Verf. das Hauptsächlichste dargestellt, damit man das Werkchen sowohl als die uns persönlich unbekannte Künstlerin am Besten erkenne. Im Nachwort an die Leser erklärt der Verf., für kalte Prosaiker nicht geschrieben zu haben, und dass ihn die Tadel nicht verwunden werde, so wie er nichts mit Spitzenklöppeln zu thun habe, die sich nicht bis zur Höhe des Gesammteindruckes hinaufzuschleppen vermögen und die kleinen Flecken, von denen selbst die Sonne nicht frei ist, unter das schwarz gefärbte Mikroskop ihrer Tadelsucht stellen; eben so wenig mit denen, die noch von den Stricken des materiell sinnlichen Effektes gebunden und gepanzert sind gegen die Pfeile geistiger Kunstanwirkungen. — Wer wäre nicht begierig, die Künstlerin, die so gefeierte, zu hören? und wer dankt nicht dem Verfasser für seine schöne Darstellung? Eine eigene Meinung können wir hierin nicht haben, da wir das

Fräulein Sch. nur als Anfängerin hörten und jetzt kein lebendiges Bild von ihren damaligen Leistungen in der Seele tragen. Und hätten wir es auch, so würde es uns doch für den vorliegenden schönen Bericht über die Künstlerin nichts nützen. —

Dieser willkommenen Anzeige schliessen wir sogleich, obschon nachträglich, da wir ihn eben jetzt erst erhielten, die willkommene Erinnerung an den in der Karlsruher Zeitung erschienenen

Aufruf zur allgemeinen Anerkennung der Fesca'schen Opernwerke

an und beziehen uns auf den trefflichen Aufsatz, der unsern geehrten Lesern in Nr. 7 S. 111 d. Bl. mitgetheilt worden ist. Die meisten andern Werke dieser tief poetischen Natur haben längst allgemeine Anerkennung gefunden: „nur über einen herrlichen Zweig, den dieser fruchtbare Genius erzeugte, hat die Welt noch nicht gerichtet; seine beiden Opern: „Kantemire" und „Omar und Leila" ruhen noch immer verborgen und fast ungekannt in den Archiven des dortigen Theaters." — „Wohl ist es eine bittere Erfahrung, dass die deutsche Nation, in ihrem Beifall gegen die Erzeugnisse fremder Völker nur allzu verschwenderisch, den Werth der ihr eigenthümlich entsprossenen Schöpfungen oft nur zu spät erkannt, und manchem Meister den ewig grünen Lorbeer erst neben den kahlen Leichenstein gepflanzt hat." — Leider! Freuen müssen wir uns noch, wenn nur der Grabstein unserer verdienten Männer noch bekränzt wird zur Sühne des Unrechts. Und so freuen wir uns denn, unsern Freunden wiederholen zu können, dass alles Hehe und Gebildete in Karlsruhe sich vereinigt hat, den Namen Fesca's auch in seinen Opern zu verherrlichen. Die Grossherzogl. Hoftheater-Intendanz hat inzwischen zuvorkommend beschlossen, Fesca's „Kantemire," sobald es die Verhältnisse nur gestatten, zur Aufführung zu bringen, wofür derselben jeder deutsche Künstler und Kunstfreund dankbarlichst verbunden sein muss. Mögen auch andere Bühnendirectionen unsers Vaterlandes diesem ehrenvollen Voranschreiten bald nachfolgen! *Die Redaction.*

Für das Violoncell.

Adagio et Variations sur en thème de l'Opéra: „I Capuleti ed i Montecchi" pour le Violoncelle av. accomp. de II Violons, Viola et Basse, ou de Piano composées — par F. A. Kummer. Oeuv. 31. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Quat. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte. 1 Thlr.

Der Meister ist bekannt und hier besprochen. Er gibt in dieser Nummer abermals ein unterhaltendes Bravour- und Uebungsstück für das Violoncell in seiner Vielen angenehme Weise, das von den übrigen Instrumenten nur leicht begleitet wird. — Eins der tüchtigen Bravourstücke dieses Componisten, woran wir erinnern, ist:

Adagio et Variations brill. pour le Violonc. av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 10. Hannovre, chez Bachmann et Nagel. Pr. 1 Thlr.

Es ist mit Orchesterbegleitung immer noch unterhaltend und guten Virtuosen Ehre bringend, so wie für gesellige Zirkel mit Klavierbegleitung zu empfehlen, auch zur Uebung in allerlei Paradefiguren zweckmässig.

Fantaisie pour Violoncelle et Pianof. composée — par J. J. F. Dotzauer. Oeuv. 139. Breitkopf et Härtel Pr. 16 Gr.

Das Violoncell hat zwar auch in dieser Fantasie die vorherrschende Partie, doch nicht in dem Grade, dass das Pianof. nichts weiter als Begleitungsinstrument wäre, ob es gleich nicht im Geringsten irgend eine Bravourfertigkeit in Anspruch nimmt. Es ist auch für das Violoncell nicht vorzüglich darauf gesehen worden, mehr auf Gesang, Ton, Melodie und überhaupt auf eigentliche Musik. Mässig geübte Spieler werden sich darüber freuen. Das Schlusspresto bringt die Melodie des Champagnerliedes aus dem Don Juan.

---

1) *Concertino pour le Violoncelle avec accomp. de Piano ou II Violons, Alto, Basse, Flûte, II Clarinettes, II Cors et II Bassons composé par Bernh. Romberg.* Op. 57. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. Pr. av. Orch. 4 Fl. 48 Kr.; av. Pfte. 2 Fl. 6 Kr.

2) *Fantaisie sur des Airs Norvegiens pour le Violoncelle av. acc. de Piano ou de II Violons, Alto, Violoncelle et Basse — par B. Romberg.* Op. 58. Ebendaselbst. Pr. av. Orch. 3 Fl. 36 Kr.; av. Pfte. 2 Fl. 6 Kr.

Es wäre seltsam, wenn neue Ausgaben von Werken unsers überall berühmten, altanerkannten Violoncellmeisters im Spiel und in Composition noch jetzt einer ausführlichen Empfehlung bedürften. Jeder Violoncellist von nur einiger Bedeutung kennt Romberg und seine Compositionen und weiss, was er an ihnen hat. Wir haben hier nichts zu sagen, als dass sie erschienen sind.

Tänze für das grosse Orchester.

Danses de Carneval 1837 *à Berlin composées pour grand Orchestre — par C. F. Müller.* Liv. 9. Berlin, chez Th. Brandenburg sen. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Der besonders für Harmoniemusik anerkannte und beliebte Componist hat schon manches Jahr eine Sammlung Carnevaltänze für grosses Orchester herausgegeben und sich nicht blos in Berlin vielen Beifall und von manchen Grossen der Erde glänzende Beweise der Huld errungen. Er versteht den Tanzrythmus und eindringliche Instrumentation. Kein Zweifel, dass auch dieses neunte Partiturheft nicht geringen Eingang sich gewinnen wird. Es enthält einen lebhaften Walzer, eine ausgeführte Gallopade, einen Schnellwalzer und einen preussischen Nationalwalzer, auf welche wir hier Orchester und Tanzlustige aufmerksam zu machen haben.

Diese Tänze, wozu noch mehr andere gekommen sind, haben auch den häuslichen Tanzerholungen zu Gute kommen sollen und sind für Klavier unter folgendem Titel in derselben Handlung erschienen:

Danses de Carneval 1837 *à Berlin — arrangées pour le Pianof. — par C. F. Müller.*

Man erhält in dieser Bearbeitung noch 7 Tänze mehr, die meisten aus der Oper desselben Componisten genommen: „Die Maskerade". Die 5 ersten sind im Harmonischen und Rhythmischen ganz ungesucht und nach Verlangen, die übrigen etwas zusammengesetzter und für uns noch anziehender, da sie am Tanzmässigen dadurch nicht verloren haben. Wir überlassen billiger Weise das Haupturtheil den Tanzlustigen selbst und deuten nur darauf hin, dass der Componist sich in dieser Musiklust schon hinlänglich bekannt und beliebt zu machen gewusst hat.

Nachrichten.

Berlin, den 1. Juni 1837.

Wenig Ausbeute für die Tonkunst lieferte der feuchte, kühle Maimond. Am meisten interessirten die beiden Aufführungen des hier noch nicht öffentlich gehörten Oratoriums „Jephta" von Bernhard Klein, zu wohlthätigem Zweck von dem thätigen Herrn Julius Schneider, als würdigem Nachfolger des verdienstlichen Hausmann, in der Garnisonkirche veranstaltet. Da das erste grössere Werk des verewigten Klein im Fache der Kirchenmusik, nach dessen Aufführung im Jahre 1828 bei Gelegenheit des Niederrheinischen Musikfestes zu Cöln (Klein's Geburtsstadt) ausführlich beurtheilt, auch der (bei T. Trautwein gedruckte) Klavier-Auszug in den Händen der Gesangfreunde ist, so beschränken wir uns auf den Bericht der hiesigen Aufführung, welche das erstemal sehr zahlreich besucht und beifällig aufgenommen wurde. Am meisten macht der Componist seine Kraft und Einfachheit des Ausdrucks in den vorzüglichen Chören geltend, welche am Schlusse jeden Theils von der harmonischen Gewandtheit und contrapunktischen Tiefe des Tonsetzers zeugen, welcher sich im Oratorien-Styl mit vollem Recht Händel als hellleuchtendes Vorbild gewählt hat. In gewaltig ergreifender Macht des Ausdrucks und genialer Modulation ist freilich der letztere Meister, besonders in den (bei Klein oft zu einförmigen) Recitativen grossartiger; dagegen langweilt den Zuhörer keine veraltete Form der Arien, welche Klein mehr im Lieder- und Hymnen-Styl einfach melodisch behandelt, und oft darin ein reines, edles Gemüth und Zartheit der Empfindung darlegt. In dieser Weise sind die Soli der Debora und Miriam durchgeführt, welche von der K. K. Opernsängerin Mad. Pollert aus Wien, der Dem. Hähnel und Fräulein v. Fassmann vorzüglich vorgetragen wurden. Besonders sprachen die Gesänge der Miriam an. Mad. Schneider (die Gattin des Unternehmers) sang das bedeutungsvolle Recitativ des Engels sehr eindringlich. Den Jephta hatte Herr Mantius übernommen und führte diese kräftige Bariton-Partie mit künstlerischer Einsicht, in den gefühlvollen Stellen vorzüglich durch. Für den heroischen Ausdrucks hätte eine kräftigere Stimme noch eingreifender gewirkt, wie solche Herr Zschiesche als Hoherpriester geltend machte. Die Chöre wurden von den Mitgliedern des Schneiderschen Gesang-Instituts und mehren Dilettanten rein, sicher und hinreichend stark vorgetragen. Die Königl. Kapelle führte, unter Leitung der Herren J. Schneider und KM. Ries die Instrumental-Begleitung mit vieler Präzision aus. Die zweite Aufführung des Oratoriums war, des heftigen Regens wegen, weniger besucht, jedoch fast noch gelungener, als die erste.

Nur drei Concerte fanden im Mai statt. Das erste gab der Posaunist der K. Kapelle, Herr C. Baedekerl, und producirte darin ein hier noch wenig bekanntes (in Wien erfundenes) Blech-Instrument, den Bombardon, mit gutem Erfolg. Bei bedeutender Tiefe hat das für Militair-Musik besonders geeignete Bass-Instrument in der höheren Lage des Fagott's sangbaren Ton, der dem Horn am nächsten kommt. Als Posaunist zeigte Hr. B. guten Ton und geübte Fertigkeit. Das zweite Concert gab der, als einer der ersten Klavierspieler jetziger Zeit gepriesene, Pianist Adolph Henselt, ohne die etwas überspannten Erwartungen ganz vollkommen zu erfüllen, obgleich der tüchtige Spieler immer eine ungemeine Kraft und Elastizität des Anschlages, ausserordentliche Fertigkeit und Solidität des Vortrages in den vorgetragenen Etuden von Chopin und Henselt, besonders im Hummelschen Trio in Edur und den übermässig schweren Variationen auf ein Thema aus „Robert der Teufel" geltend machte. Theils schien das Kistingsche Pianoforte zu stark gedämpft, um alle Nüancen des Spiels deutlich erscheinen zu lassen, theils schien auch der Concertgeber befangen oder körperlich abgespannt zu sein, so dass derselbe nicht so Vollendetes leistete, als

wir von demselben bereits in Privat-Gesellschaft gehört hatten und der bedeutende Ruf des Künstlers erwarten liess.

Die Königl. Oper wiederholte Bellini's „Nachtwandlerin“ und Spohr's „Jessonda“ zu neuem Triumfe der trefflichen Gesang-Virtuosin Dem. Löwe, welche zum dritten und vierten Debut die Desdemona in Rossini's Otello und die Isabelle in „Robert der Teufel“ mit gleich glänzendem Erfolge gab. Der letzterem Vorstellung wohnte der zum Besuch anwesende Kronprinz von Schweden mit dem Königl. Hofe bei. Fräulein v. Fassmann hat mit der Iphigenia in Tauris von Gluck vorläufig ihre Darstellungen geschlossen und ist auf Urlaub, wie auch Hr. Eichberger, daher denn die Aufführung der Alceste ganz hat ausgesetzt werden müssen.

Dem. Hanal ist als Namuna in Spontini's „Nurmahal“ ohne besondern Erfolg aufgetreten, und kränkelt gegenwärtig. Das Königsstädter Theater hat Raimund's „Verschwender“ 13mal gegeben, da der Komiker Rott aus Pesth daria als Valentin so ausserordentlich gefiel, dass derselbe wahrscheinlich engagirt werden dürfte. Ausserdem haben Mad. Pollert, Dem. Henckel und Hr. Staudigl mit vielem Beifall in Auber's „Ballnacht“, „Fra Diavolo“ u. s. w. gastirt. Nächstens verreist Dem. Hähnel auf Urlaub. Es ist zu bedauern, dass der vorzügliche Bassist Staudigl nicht ein umfassenderes und dankbareres Repertoir aufstellen kann, da sowohl die Klang seiner Stimme, als sein ausdrucksvolles Spiel allgemeinen Beifall findet. Dem. Henckel ist eine sehr anziehende Soubrette mit ziemlich geläufiger Gesangbildung, ohne eben vorzügliche Stimme, etwas frei sich in der Darstellung bewegend. — An des verstorbenen Schmelka's Stelle ist Hr. Peters aus Neu-Strelitz getreten.

Am ersten Pfingstfeiertage wurde in der hiesigen St. Hedwigs-Kirche eine wirksame Messe vom Domorganisten Wolff in Breslau, desgleichen am Frohnleichnamstage eine prachtvolle Missa von Vogler sehr gut ausgeführt. Noch haben wir über das Concert des Kaiserl. Russ. Kammermusikers und Flöten-Virtuosen Hrn. Soussmann aus St. Petersburg am 29sten v. M. zu berichten, welcher seit 16 Jahren von hier entfernt war. Der genannte Flötist hat sich ungemein vervollkommnet und zeichnet sich jetzt durch sehr vollen, starken, Ton, treffliche Embouchure, zarten Schmelz des Vortrages und ausserordentliche Fertigkeit in gestossenen und gebundenen Passagen, Sprüngen, Trillerketten und Doppelzunge, wie durch stets reine Intonation rühmlichst aus. Das Concert des Hrn. Soussmann war, obgleich zu sehr ungünstiger Jahreszeit, dennoch sehr besucht und durch die Talente der Dem. Löwe, Mad. Pollert, der Hrn. L. Gabrielski (Pianist), Langenhaun (Violinist), Fr. Belcke, J. Griebel (Violoncellist), Zschiesche u. A. bestens unterstützt.

Am 30sten Mai beging die Sing-Academie die Gedächtnissfeier der Mitstifterin dieses Vereins, der kürzlich verstorbenen Frau Pastorin Voitus, in deren Behausung sich die damals noch sehr kleine Gesellschaft am 24sten Mai 1791 zuerst versammelt hatte, für welche Fasch seine trefflichen Vocal-Compositionen, z. B. Chorale, Motetten und die 16stimmige Messe schrieb. Die Feier bestand aus dem Choral: „Zu Gott, o Seele, schwing dich auf“, einem Requiem und dem Gesange von Fasch: „Selig sind die Todten.“ Herauf folgte eine Gedächtnissrede, das Verdienst der Verstorbenen um die Sing-Academie gebührend schildernd. Demnächst wurde noch die Zeltersche Motette: „Der Mensch lebt und bestehet“, ein Psalm von Fasch: „Meine Seele liegt im Staube“, und die kunstvolle Motette von J. S. Bach gesungen: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.“ Einfach und gemüthvoll war diese Feier, wie der Sinn der Verewigten, welche mit Fasch, und Zelter genau befreundet, bis zu ihren letzten Lebenstagen sich als ein treues Mitglied der Sing-Akademie mit seltener Ausdauer und Anhänglichkeit bewährt hat.

Das Musikfest des Märkischen Gesang-Vereins hat zu Brandenburg an der Havel am 18ten und 19ten Mai mit vieler Theilnahme stattgefunden. Ihr Correspondent kann darüber indess nicht berichten, da er dazu nicht eingeladen war.

Prag. Die grosse musikalische Akademie des Conservatoriums der Musik zum Besten des Fonds für ein dem grossen Tondichter W. A. Mozart in Prag zu errichtendes Denkmal war unstreitig die grossartigste musikalische Kunstausstellung, die wir erlebt haben. Mozarts unsterblicher Genius schien über der Versammlung zu schweben und das Orchester wie die Concertisten zu begeistern; Alles war tief ergriffen von dem Riesengeiste des zu früh hingeschiedenen Tonmeisters. Wir hörten zuvörderst die grosse Symphonie in Es mit jener bewundernswürdigen Gleichheit und Genauigkeit, wie sie nur ein Mann wiedergeben kann, der Mozart ganz versteht. Ganz ihres Ruhmes würdig sang Mad. Podhorsky (längst dafür bekannt, dass sie im Vortrage deutscher und insbesondere Mozartscher Musik keine Nebuhlerin zu fürchten hat) zwei Tonstücke des deutschen Orpheus: 1) eine Arie als Einlage zur Oper: „Le nozze de Figaro“, nachträglich componirt, und 2) die Schlussarie der Vitellia aus „Clemenza di Tito.“ Dem. Elise Barth, Lehrerin am Conservatorium der Musik, als ausgezeichnete Klaviervirtuosin bekannt, trug ein Concert für das Pianoforte vor, und erfreute wie immer durch einen netten Anschlag, ein vollkommen abgerundetes Spiel, eine echtweibliche Zartheit im Vortrage und grosse Sicherheit in Bravourstellen. Dem. Barth ist nicht minder vorzüglich als Klavier-Lehrerin, als solche, nach Grundsätzen der jetzt so um sich greifenden Treibhaus-Manier — um nicht zu sagen Manie — abhold, und zieht es vor, dem Kunstgebäude früher einen festen Grund zu unterlegen. Ein viertes Mozartsches Solostück war: „Adagio und Rondo“ für das Clarinet, vorgetragen von Hrn. Jarnik, Lehrer am Conservatorium der Musik. Wenn auch dieser ehrenwerthe Tonkünstler und Zeitgenosse Mozarts bei seinem vorgerückten Alter die Anforderungen unserer Zeit nicht mehr ganz befriedigen kann, so hört man doch noch immer gern seinen

vollen Ton und gemüthlichen Vortrag. Zwei Ouverturen aus „Così fan tutte“ und der Entführung aus dem Serail enthusiasmirten das Publikum; die erste musste wiederholt werden.

Die musikalisch-deklamatorische Akademie zum Besten der Unterstützungsanstalt für dürftige Hörer der Philosophie brachte eine Novität; welche die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums schon im Voraus bedeutend erregt hatte. Unser talentvoller J. G. Kittel war nämlich der Erste der gegenwärtigen musikalischen Generation, welcher sich an das Werk wagte, eine Symphonie zu componiren, welche hier, von dem Orchester des Conservatoriums vorgetragen, das Hauptstück der erwähnten Akademie ausmachte. Ich hatte im vorigen Jahre durch einen günstigen Zufall ohne Vorwissen des Componisten die Partituren des Nonetts und Septuors in die Hände bekommen, womit er so glücklich in der Prager Kunstwelt debutirte, und wurde dadurch in den Stand gesetzt, eine umständliche Zergliederung beider Tonwerke in diesen Blättern zu liefern. Da solches heuer nicht der Fall ist, so müssen sich die geehrten Leser damit begnügen, was sich meinem Gedächtnisse von dem einmaligen Hören dieses grossen Tonwerkes eingeprägt hat. Das erste Stück „D moll alla breve“ beginnt ohne Introduction mit einem Pianissimo und wächst zu einem sehr wirksamen Tutti heran. Die Gesangstelle ist zart und fasslich, und der Schluss des ersten Absatzes kräftig. Im zweiten Theile wird bei der Durchführung die Gesangstelle im Tutti unter anhaltender Figuration der ersten Violinen benutzt; das Ganze endet mit einem Decrescendo. Das zweite Stück (Scherzo D moll ¾) ist kühn und rauschend, das Trio (D dur) hat Humor und ein pikantes Motiv. Das Andante (B dur) ist sehr klar und weich gehalten; die Clarinette hat eine gefühlvolle Cantilene. Die Vcelli wie auch die Posaunen treten oft sehr effectvoll hervor, und vor dem Schlusse nehmen die Flöten das Eingangsmotiv auf, welches einen sehr originellen Anstrich hat. Doch kann ich die Bemerkung nicht unterdrücken, dass nach meiner Ansicht das Andante noch gewinnen müste, wenn die Wiederholung des ersten Theiles hinweggelassen würde. Das letzte Stück (D moll Presto ⅞ oder ⅝) ist mit hinreissendem Feuer geschrieben. Die Gesangstelle hat eine interessante Bassführung und diese Champagner-Piece endet mit einem lebendigen Jubel. Nach meinem Dafürhalten könnte dieses Tonstück länger sein. Die Instrumentation dieser Symphonie beweist gründliches Partiturstudium und grosse Sicherheit in Anwendung der dem Componisten zu Gebote stehenden Instrumentalkräfte und zeugt zugleich von bedeutenden Fortschritten in der Kunst seit dem vorigen Jahre. Hr. Director Weber hat sich durch die sorgfältige und präcise Aufführung dieser Tondichtung als ein freundlicher Beschützer vaterländischer Kunstkräfte bewiesen und Achtung für das Talent an den Tag gelegt, wofür ihm Alle, die es mit der heimischen Kunst redlich meinen, gewiss recht herzlich danken. Eine grosse Freude würde er den Freunden der Musik machen, wenn diese Symphonie in den Concerten des Conservatoriums des nächsten Jahres wiederholt würde, um die Bekanntschaft mit dem Tonwerke noch zu erweitern und ihm einen bleibenden Eindruck zu sichern. Für diesen Fall oder eine anderweitige Wiederholung der Kittelschen Symphonie behalte ich mir ein näheres Detail über dieselbe vor.

Hr. Fortner, Orchestermitglied der Prager Bühne, spielte eine Phantasie für die Violine von F. Schubert mit wenig Sicherheit und Reinheit, und es ist ihm, bevor er als Solospieler auftritt, noch grosses Studium und Uebung anzurathen. Die Composition ist flach, aus zusammengewürfelten Motiven aus Herolds „Pré aux Clercs“ bestehend.

Unsere geschätzte Sängerin Dem. Jenny Lutzer — die leider! bald nicht mehr die Unsere sein wird — sang eine Arie von Emil Titl aus der Oper: „Die Burgfrau“ mit gewohnter Virtuosität; doch diesmal mit einer Leichtigkeit, die in manchen Stellen auf Kosten des Vortrages und der Deutlichkeit zu gehen drohte. Die Composition ist verständlich, doch nicht originell, und der junge Componist, der bereits seit mehrern Jahren als Militär-Kapellmeister hier lebt, hätte zu seiner Empfehlung lieber eines seiner gelungenen Lieder dem Publikum vorführen sollen. Die beiden letzten Nummern der Akademie waren: Variationen für das Vcello von Merk, von Hrn. Professor Büttner mit viel Seele und Präcision vorgetragen, und die Ouverture aus C. M. v. Webers „Oberon“, mit gewohnter Kraft und Deutlichkeit ausgeführt. Der deklamatorische Theil der Akademie bestand aus einem Gedichte von unsern geistreichen C. E. Ebert: „Der Meister“, vorgetragen von Hrn. Bayer.

(Beschluss folgt.)

Zweite Antwort auf die Berichtigung in No. 20.

Mit Bezug auf die Nachschrift der verehrten Redaction d. Z. zu der eingesandten Berichtigung in No. 20 bemerkt der Unterzeichnete:

Die Composition dieser (von dem verstorbenen Hoffmann auch genial in Musik gesetzten) Oper „Undine“ von Girschner, die in Danzig wirklich einmal gegeben worden ist, hat der Unterzeichnete hier früher bei Privat-Aufführungen öfters zu hören Gelegenheit gehabt, und solche, wenn gleich nicht unerhört neu, doch von Talent zeugend, melodisch und natürlich, theilweise auch nicht ohne Phantasie, nur mitunter stark instrumentirt gefunden. Im Theater klingt das indess freilich anders, als im schallenden Concertsaale; auch gewinnen die dramatischen Tendenzen mehr Beziehung.

Soviel der Wahrheit gemäss.

J. P. Schmidt.

Mancherlei.

Hr. Victor Klauss, Musikdirector in Bernburg, hat diese Stelle verlassen und ist seit Ostern als Concertmeister

und Director der Herzoglichen Hofkapelle in Ballenstedt am Harze angestellt worden.

Franz Lachners neueste Symphonie in D dur (die sechste) ist in München unter der Leitung des Componisten öffentlich aufgeführt worden, und hat den allgemeinsten Enthusiasmus erregt. Wahre Kenner, die sie hörten, erklärten sie einstimmig für ein sehr ausgezeichnetes und bei guter Ausführung, die überall vorausgesetzt werden muss, für ein sehr ansprechendes, tüchtiges Werk. Auf den Druck derselben werden wir hoffentlich nicht lange zu warten haben.

Es ist ein neuer Componist für sogenannte Harmonie-Musik in der Person des Hrn. J. Richter, Musikdirectors der 8ten Jägerabtheilung in Nordhausen, aufgetreten, dessen Märsche für die Infanterie melodiös, eingänglich und sehr marschmässig sind, auch von geschickter und kräftiger Instrumentation zeugen. Wir machen deshalb auf ihn aufmerksam.

Hr. Carl Eduard Hering hat die Stelle des sel. August Bergt, vor der Hand als Organist an der Hauptkirche in Budissin (Bautzen), erhalten und wird zu Johannis sein Amt antreten. Die damit verbundene Lehrerstelle am Seminar, die von den oberlausitzer Landständen zu vergeben ist, kann erst in einiger Zeit (wahrscheinlich in der allernächsten) besetzt werden, weil das Anhaltungsschreiben nicht füglich eher eingereicht werden kann, als bis die Organistenstelle, welche der Stadtrath zu vergeben hat, erlangt worden ist. Dem Andenken des in der ganzen dortigen Stadt und Umgegend ganz vorzüglich beliebten und geachteten August Bergt wird auf allgemeine Kosten ein würdig einfacher Grabstein gesetzt, ein Würfel von geschliffenem Granit, wie es heisst, auf der Vorderseite mit dem Namen, der Geburts- und Todesjahrzahl des verdienten Mannes, auf der Rückseite mit einer Lyra.

Gesuch. Ein noch junger, sehr geschickter Musiker, der als Concertmeister seit mehrern Jahren bereits ehrenvoll gewirkt und die Stelle des Kapellmeisters bei öfterer Abwesenheit desselben in allen damit verbundenen Geschäften an der Oper und in Concerten rühmlich versehen, auch bereits als sehr talentvoller Componist sich einen Namen erworben hat, wünscht als Concertmeister oder als Musikdirektor eine seinen Leistungen angemessene anderweitige Anstellung, sei es in Haupt- oder Provinzial-Städten. Wer einen solchen braucht, beliebe sich deshalb in portofreien Briefen an die Redaction dieses Blattes zu wenden unter der Adresse: G. W. Fink.

Anfrage, L. v. Beethoven's zerstreute Briefe betreffend. Die Liebhaber handschriftlicher Merkwürdigkeiten haben natürlich auch um Beethoven's Briefe sich eifrig beworben, wodurch nicht wenige zerstreut worden sind. Unter diesen befindet sich besonders einer, der überaus merkwürdig ist, weil er ganz einzig in seiner Art zur Vollendung der Charakteristik unsers Tonmeisters gerechnet werden muss. Es ist die Antwort Beethoven's an Hrn. Peters, welcher dem Meister wegen seiner Bagatellen, für deren jede 8 Ducaten abgemacht worden war, einen erstaunlich derben Brief zugesendet hatte, worin der Verleger namentlich geäussert, er wundere sich, wie B. mit solchen Dingen die Zeit für etwas Besseres verlieren und solche Arbeiten noch so hoch anschlagen könne. B. war darüber ausser sich und setzte sich auf der Stelle zu einer Antwort, die furchtbar lautete. Der entrüstete Mann wurde jedoch dahin gebracht, den Gegenstand bei ruhigem Blute abzuthun, was auch geschah. Des andern Tages war B. ungewöhnlich ernster, als sonst je, und dictirte dem Hrn. Schindler eine Antwort in die Feder, die zwar noch empfindlich, aber in jeder Beziehung höchst merkwürdig lautete. Es wär entweder im Februar oder im März 1823. Ob B. diesen Brief selbst abgeschrieben oder ihn nur eigenhändig unterzeichnet hat, kann nicht genau angegeben werden. Von uns darauf aufmerksam gemacht und auf unser Bitten hat die Gefälligkeit der jetzigen Verlagshandlung (Böhme) in unserm Beisein die ganze Correspondenz durchsucht und bis jetzt noch nichts hieher Gehöriges aufgefunden. Wahrscheinlich ist das in seiner Art einzige Schreiben, wie damals mehre, irgend einem Liebhaber geschenkt worden. Der Besitzer desselben, denn wir fürchten nicht, dass eine solche Charakterschrift verloren gegangen ist, würde sich durch die Mittheilung in beglaubigter Abschrift ein Verdienst selbst um den Entschlafenen erwerben. Wir fragen daher an: Kann Jemand über dieses Schreiben bestimmte Nachweisung geben?

Der Herzogl. Sachsen-Coburg-Gothaische Kapellmeister Laurenz Schneider zu Coburg wurde auf sein Ansuchen vor wenigen Tagen in den Ruhestand versetzt und erhielt von Sr. Durchlaucht, dem Herzog, die goldene Verdienstmedaille als Anerkennung seines langjährigen verdienstvollen Wirkens. Vor mehr als 40 Jahren hat der thätige Mann die dortige Kapelle organisirt.

In Mainz, wo die Concerte, wie wir früher meldeten, sich besonders durch Wiederaufnahme und bessere Pflege grosser Symphonien gehoben haben, hat in einem der letzten Orchesterconcerte eine noch ungedruckte Symphonie des Freiherrn Carl August v. Klein (des im Landschaftsfache berühmten Malers) lebhafte Theilnahme und grossen Beifall gefunden. Es war die dritte Symphonie des um Kunst verdienten Mannes. Sie war mit möglichster Sorgfalt einstudirt und mit unverkennbarer Liebe der Mitwirkenden aufgeführt worden; vorzüglich thaten sich der erste Oboist, Hr. Schuppel, und der erste Fagottist, Hr. Schmeer im schönen Vortrage der Gesangstellen hervor.

Lipinski, welcher diesen Winter in Kiew einige Concerte gab, es versteht sich, mit dem ausgezeichnetsten Beifall, hat vor Kurzem in Wien einen solchen Beifallssturm erregt, dass den Berichterstattern die Worte dafür fehlen. Wir werden mehr über ihn und seine durchaus einzige Art meisterhaften Vortrags bringen.

Der Musikverein zu Innsbruck, von dem wir öfter ausführlich berichteten, erhält sich ehrenvoll und macht unter bester Pflege bemerkenswerthe Fortschritte. Am Osterfeiertage ist unter der geschickten Leitung des thätigen Musikdirectors dieses nützlichen Vereins,

Hrn. Mayer's, J. Haydn's Schöpfung von 180 Ausübenden trefflich ausgeführt worden zur freudigen Erhebung aller Hörer.

Hr. Liszt über die Rede des Hrn. Fétis.

Habe ich in No. 21 d. Bl. die Dissertation des Hrn. Professors gegen Hrn. L. erzählt, so muss ich auch der Erwiderung des angegriffenen kritischen Pianoforte-Virtuosen gedenken, die in No. 20 der Gazette mus. beinahe 7 volle Spalten einnimmt. Wird man auch viele unserer eingeklammerten Bemerkungen gegen manche geschichtliche Ansichten des Hrn. Prof. in Hrn. L.'s langer Vertheidigungsrede nicht lesen, so lässt man dafür nicht wenig gewandte Anzüglichkeiten, aus deren Speerwalde folgende Spitzen und Nichtspitzen hervorragen: Hr. L. zerlegt den Angriff seines „honorabeln und gelehrten Antagonisten" 1) in die Prolegomenen, worin Hr. F. mit Bescheidenheit an seine frühern und nachfolgenden Thaten die Welt erinnern will; 2) in eine Entwickelungsgeschichte (?) des Vorherrschenden in jeder Kunstepoche; 3) Uebersicht der Geschichte des Piano, worin sich Weber durch seine Abwesenheit bemerkbar macht und Kalkbrenner „durch seine bewunderswürdige Aptitude beider Hände" (!); 4) in eine biographische Skizze des jungen Liszt, „sehr empfehlenswerth durch die Erfindung"; 5) in das Programm des Vortrags und der Composition des Hrn. Thalberg, „dessen Ehre Hr. Fétis mit Fug und Recht ganz allein auf sich nehmen kann"; 6) in ein Requisitoire gegen L.'s Artikel über Thalberg, „worin es aufrichtiger gewesen wäre, statt der abgedroschenen Wendung einer redend eingeführten Person geradezu das werthe Ich des gelehrten Hrn. Professors hinzustellen." Von jetzt an führt Hr. L. oft die eigenen Worte des Hrn. F., den er einen wetterwendischen und böswilligen Magister nennt, parodienartig an und dreht den Spiess um. Sogar der ami véritable muss dem Hrn. F. die Wahrheit sagen, wie früher der gewünschte dem Hrn. L., trotz der abgedroschenen Wendung. Dieser sagt nun dem Hrn. Prof., Thalberg werde der Erste sein, der über solche Beweise der Unwissenheit in den Fortschritten des Klavierspiels der letzten 10 Jahre lachen müsse; fragt ihn, was er denn mit seiner eingenden und hallenden Schule des Piano wollte? ob er etwa bei Th.'s neuer Schule (?) Arpeggien und melodische Daumenpassagen im Sinne habe, was schon seit Gelinek bekannt sei? warum er nicht herausgesagt habe: Thalberg ist der Inbegriff aller Vollkommenheit, das schöne Ideal, über alle Kritik erhaben: Liszt dagegen nichts als Unordnung, Krampf, phantastischer Alp etc.? „Sie sind ein gelehrter Professor, aber ihre Schlüsse sind keine und ihre Behauptungen ohne Gewicht." — Dann vertheidigt Hr. L. sein Richteramt der Compositionen Th.'s, so gut es gehen will; von der Art seiner Kritik sagt er nichts und thut daran wohl, sobald er künftig es sich stillschweigend zur Lehre nimmt und ein wenig anders kritisirt. Endlich behagt er sich, dass man ihn für neidisch hält, was freilich schlimm ist; hat aber Muth und nennt dies Prüfungen, die nur diejenigen umbringen, die nicht zu leben verstehen. — Uebrigens wäre mir es am erwünschtesten, ich hörte die Herren Liszt und Thalberg spielen; das Andere gäbe sich von selbst.

Der Erzählende.

Elementargesanglehre

für Stadt- und Land-Schulen nebst einer Sammlung neuer Schullieder und kurzer Anleitung, die Violine zu spielen. Mit Beiträgen von Strauss, Brandel, Gaumer, v. St. Julien, Marx etc. etc. von Joseph Stemmler, Mitglied der Grossherzogl. Hof-Capelle zu Carlsruhe. Carlsruhe, bei C. F. Müller 1837. Preis der Gesanglehre sammt Schullieder 2 Rthlr. Sächs.; der 50 Schullieder allein 12 gGr. Sächs.

Mit grossem Interesse hat der Referent diese Gesanglehre durchgesehen und gefunden, dass sie zu den vorzüglichsten Werken der Art gehört. Eine deutliche, wohlgeordnete Erklärung aller für den Gesang-Unterricht nöthigen Theoreme wird in drei Cursen (Rythmik, Melodik, Dynamik) und sechzehn Capiteln gegeben. Der Gesang enthält ausserdem eine Anzahl sehr zweckmässiger Uebungen der mit Umsicht und Klarheit behandelten Regeln.

Dass bei dem ganzen Werke und selbst bei den Schulliedern der C-Schlüssel angewendet ist, dürfte freilich in unserer Zeit, wo man mehr den G-Schlüssel liebt, nicht sehr willkommen sein; doch hält Referent dies für etwas sehr Unwesentliches! — Lehrer, welche entweder nicht Zeit oder Geschick und Erfahrung genug haben, sich selbst ein gründliches System zu bilden, werden diesen Leitfaden mit gutem Erfolg für sich und ihre Zöglinge benutzen, und Letztere mehr als in jedem anderen Werke für sich, ohne Anleitung des Lehrers, nachstudiren können.

Eine Anzahl leichter ein- und zweistimmiger Lieder für die Jugend, wie solche H. G. Nägeli eingeleitet hat — würden eine die grösstentheils drei- und vierstimmig gesetzten 50 Schullieder vorbereitende sehr wünschenswerthe Beilage gewesen sein! —

Die Schullieder selbst, für alle Schulfeierlichkeiten und dgl. berechnet, sind grösstentheils meisterhaft und werden eine oft gefühlte Lücke im Schulfach ehrenvoll ausfüllen. Dank dem Verfasser und seinen Mitarbeitern, Dank der Verlagshandlung für dieses anziehende, anständig ausgestattete und im Verhältniss zu dem Gebotenen wohlfeile Werk. Warum hat Letztere nicht (um das Einführen in Schulen zu erleichtern) bei grösseren und fortlaufenden Bestellungen eine Preisverminderung verheissen?

In unserem Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:
Burgmüller, Fr., 2 Rondinos p. Piano.
Kalkbrenner, Fr., Oeuv. 136. Six Esquisses ou Pensées fugitifs pour Piano. 2 Livraisons.
Mayerbeer, G., 2 Romances sr. ort. de Piano: La fille du St. Joseph, la fille de l'air, mit französischem und deutschem Text.
Leipzig, im Juni 1837.
Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juni. № 25. 1837.

Neue Violinschule.

L'art du Violon, nouvelle méthode, dédiée à ses élèves par P. Baillot, membre de la Légion d'honneur, de la musique particulière du Roi et professeur au Conservatoire de musique. Traduction allemande par *J. D. Anton.* (Teutsche Uebersetzung von J. D. Anton.) Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. 290 Folio-Seiten. Pr. 13 Fl. 36 Kr.

Ganz ausser der Ordnung wäre es, wenn unsere teutschen Violinspieler bei der ersten frühern Erwähnung der neuen Violinschule eines so gekannten und gerühmten Mannes und dazu eines fremden auf diese neue Methode der Kunst des Violinspieles nicht schon Rücksicht genommen hätten. Wir dürfen das wenigstens von Vielen voraussetzen, was uns jedoch keineswegs, um der Uebrigen und um der Sache willen, der Pflicht überhebt, möglichst genau über das vielfach tüchtige Werk zu berichten.

Es beginnt mit Bemerkungen, die sich auf diese neue Methode beziehen. Die teutsche Uebersetzung steht dem Originaltexte, wie lange gewöhnlich, gegenüber. Vor mehr als 30 Jahren nämlich beauftragte man die Herren Professoren am pariser Musikconservatorium, die Grundlagen dieses Unterrichts festzustellen. Sie fanden noch wenige Vorarbeiten und in der Zeit zu entfernte. Diese Erfahrungen benutzten sie zur Verbesserung jenes ersten Versuchs, der von der Regierung befohlen und vom Conservatorium nach geschehener Prüfung angenommen worden war. Die 2 andern Mitarbeiter waren bekanntlich Kreutzer und Rode. Die Grundlagen dieses Werkes beibehaltend, arbeitete es jetzt Hr. B. gänzlich um und that viel Neues hinzu. Aufgefallen ist es uns freilich, dass unter den neueren Lehrmethoden L. Spohrs Violinschule nicht einmal mit genannt worden ist! — Dagegen wird es beklagt, dass Viotti's unternommenes Elementarwerk oder seine hinterlassenen Materialien dazu noch im Verborgenen liegen. Beinahe alle Beispiele wurden aus den Werken der als Klassiker anerkannten Meister genommen. Die verschiedenen Lehrmethoden sind unvermischt geblieben, damit der eigenthümliche Charakter jedes Componisten bewahrt werden könne. Vor Allem soll eine Lehrmethode Verstand und Urtheilskraft entwickeln, damit die Zöglinge nicht Sklaven einer beschränkten Schule werden. — Die Einleitung gibt nun in der kürzesten Kürze eine Kleinigkeit von der Geschichte der Violine, die Namen der berühmtesten Geigenmacher, etwas von den Versuchen im veränderten Bau der Violine, vom verschiedenen Charakter derselben. Unter den berühmtesten Virtuosen erklingt nicht Ein teutscher Künstler, auch nicht Lipinski, was uns ein Lächeln abgewinnt. Und doch! Hrn. Guhr's Werk wird um Paganini's willen wirklich genannt. — Bemerkenswerth ist der Satz: dem Genie kommt es zu, neue Wirkungen zu schaffen; dem Geschmacke, die Anwendung derselben zu ordnen, und der Zeit allein, sie gut zu heissen. — „Corelli ward er Erste, welcher 1700 ein bemerkenswerthes Werk für die Violine herausgab. Aber das Bedürfniss der Künstler, Neues zu schaffen, endet nie: allein nicht im Unbegrenzten noch im physischen Wirken der Natur, sondern in der moralischen Ordnung und in unserm Herzen ist die unversiegbare Quelle der Glückseligkeit zu suchen. Ist auch die Grundlage der Kunst unwandelbar, so sind doch die Formen den vielfachsten Umänderungen unterworfen. Neuerungen sind unvermeidlich, aber die Zeit allein lehrt uns der Dinge wahren Werth." Das Gehör wird das Gewissen der Töne genannt (und die Gewissen sind verschieden und ordnen sich allermeist der Gewohnheit unter. Man bedenke das!) — Erst halte man sich an das Klassische, dann an's Moderne, soweit es den edlen Charakter der Violine bewahrt. Ahmt anfangs dem nach, der euch am meisten anspricht; dann sucht Eigenes, nur nicht der Kunst Unwürdiges. Das Herz gebe euch grosse Gedanken ein. Zum Schluss werden Musikfeste für die Hauptstädte Frankreichs vorgeschlagen. (Wenn diese seit einigen Jahren in Teutschland herrschen sollen, so heisst das seit fast 28 Jahren.) Der Vorbericht S. 11 gibt den Ordnungsgang dieses Werkes an. Der Lehrer muss

Sebast. Bach, Graun, Doles u. s. w. gehört, und mit Vergnügen bemerkt, dass dies Auditorium auch für Arbeiten der leztern Art nicht nur Sinn, sondern lebhaften Enthusiasmus zeigte.

Das monatliche Konzert im Beygangschen Museum, an welchem auch die geschicktesten unsrer Musiker und Liebhaber theilnehmen, und zu welchem, ebenfalls unentgeldlich, jedes Mitglied des literarischen Instituts und wen ein solches einführt, Zutritt hat — hat uns bisher ebenfalls nur ganz vorzüglich gute und neue Kompositionen zu hören gegeben, von denen wir nur das neueste Klavierkonzert von Beethoven (gestochen bey Hoffmeister und Kühnel) ausheben wollen, das eins der schönsten ist, die jemals geschrieben worden, und vom Hrn. Musikdir. Müller vortrefflich ausgeführt wurde.

(Der Beschluss folgt.)

Dresden den 26sten April. Die Musiken der Charwoche bestanden dies Jahr aus Wiederholungen des Weinlichschen Oratoriums: die Feyer des Todes Jesu — das, wie die andern neuern, seinem ersten: Der Christ am Grabe Jesu, nachstehet; und des im vorigen Jahre zuerst gegebenen und in Ihren Blattern angezeigten Seydelmannischen Oratoriums: La morte d' Abel. Ich überging es absichtlich, Ihnen neulich von einer eigenen Art Oper, die hier gegeben worden, zu schreiben; diesmal kann ich's nicht wohl übergehen — man wird gleich hören, warum? Die hiesigen ersten italienischen Sängerinnen haben nehmlich das in Deutschland von jeher beklagte und so oft zu beklagende Schicksal, nicht selten plotzlich krank zu werden, folglich nicht singen zu können und die Direktion in einige Verlegenheit zu setzen. Es ist also eine Oper gemacht worden, mit welcher man bey solchen Nothfallen darum allezeit ausreicht, weil die Hauptsachen immer neu eingelegt werden, und von Personen ausgeführt werden können, die gerade nicht krank sind. Sie heisst Il giorno natalizio. Ein Herr ist schwermüthig, seine Gemahlin will ihn aufheitern, und lässt ihm Feste zu seinem Geburtstage geben. Das ist das Ganze, und was eben zum Feste gegeben werden soll, wird eingelegt. Herr Kapellm. Schuster hat das Feststehende komponirt. Man ist geneigt zu entschuldigen, dass er gerade hier (vornehmlich an dem ersten Finale) so wenig hat thun wollen. Eingelegt sind bisher worden — einmal Arien und ein Duett der Hrn. Sassaroli und Penelli, (dem es sehr zur Ehre gereicht, immer mit Fleiss und Eifer bey der Hand zu seyn) ein andermal Cimadoro's Pygmalion u. s. w.: aber vor einigen Tagen (und darum übergehe ich dieses Werkchen nicht) — hat man eingelegt den Herbst aus den Jahrszeiten von Haydn. Verstehen Sie mich recht; Jagd und Weinlese wurden nicht etwa wie in einem Konzert vor dem missmuthigen Grafen, der sich mit Familie und Dienerschaft als Zuhörer vorn auf dem Theater befindet, aufgeführt, sondern es wurde dramatisch vorgestellt, was dort beschrieben wird — z. B. das Theater stellt den Weinberg vor; Bauerinnen schneiden Trauben ab, sammlen sie in die Gefasse u. s. w. Nachher fangen diese Landleute an zu trinken und zu jubeln, wie dort beschrieben stehet; es fehlen unter ihnen nicht geschickte Bauernmusikanten mit der Pfeife, der „schnarrenden Leyer" und dem „dudelnden Bock," die alle erscheinen. So auch in der Jagd, wo selbst das erlegte Wild nicht vergessen, sondern vor unsern Augen nach Hause getragen wird. Die Besetzung war, wie neulich bey der Konzertaufführung; die Ausführung gelang aber bey weitem nicht so gut. Eines Urtheils über diese Idee enthalte ich mich; sie war aus Rücksichten gefasst, und erlaubt also wieder Rücksicht zu nehmen.

Paris d. 18ten April. Gestern, als am Ostertage, wurde hier in der Hauptkirche das allgemeine Friedensfest mit einer Feyerlichkeit begangen, die über alle Beschreibung gehet, und

dem Schüler den Unterricht anpassen, der sich in 3 Arten theilt: 1) in die Erklärung und in das sie unterstützende Beispiel; 2) in rein mechanische Studien und in die einer Formel untergeordneten elementarischen Schwierigkeiten; 3) in Anwendung aller Grundregeln durch Stücke, welche man aus dem am Schlusse des Werkes angehängten Kataloge alter und neuer Musikwerke wählen muss. — Vom Uebrigen ist unter dem Bekannten namentlich in's Gedächtniss zu prägen: der Schüler gewöhne sich, das, was der Autor materiell angezeigt hat, mit gewissenhafter Genauigkeit wieder zu geben. Wohl weiss man, dass der materielle Ausdruck unzureichend ist, aber man bedenkt nicht immer, dass er eben so wesentlich als der poetische ist, denn er ist in der Musik, was Zeichnung in der Malerei, deren Verdienst vernichtet wird, sobald die Umrisse schlecht gezeichnet sind. Erst vollkommenen Mechanismus, dann Ausdruck und Vortrag, wenn man die Gewalt fesselfreier Bewegung erlangt hat. — Die erste Tafel bringt Gestalten, wie man die Violine und den Bogen halten soll, wie stehen und sitzen, und wie die Füsse stellen. Die 2te und 3te führt darin fort, bringt auch eine Zeichnung des Drahtmessers, um gleichstarke Saiten zu erhalten, und Bogen, die seit Corelli immer etwas länger geworden sind.

Der Schüler darf anfangs nicht mehr als eine einzige Schwierigkeit zu studiren haben — was das Mittel ist, sicherer und schneller vorwärts zu kommen. Von den erhöhenden und erniedrigenden Vorzeichnungen heisst es S. 26: ♭ und ♯ Tonleitern sind scheinbar ähnlich auf Tasteninstrumenten, aber auf der Violine durch Fingersatz und Charakter verschieden. — Des Textes wird nun wenig, die Notenbeispiele nehmen den grössten Raum bei Weitem ein; ja der Text ist selten und in der Regel kurz bis zu den Verzierungen des Gesanges S. 68, wobei nichts hervorzuheben ist, ausser dass das Tragen der Töne auch mit dazu gerechnet wird (?). — S. 79 folgen doppelte und dreifache Griffe mit vielen Notenbeispielen. — S. 85 Eintheilung des Bogens, wichtig und ausführlich, stets mit Beispielen. Der langsame und der lebhafte Bogenstrich sind Grundlagen. Alle Vortragsarten sind hieher gerechnet. — S. 135 Klangstärke und Charakter der 4 Violinsaiten. — S. 141 Schattirungen (Nuances). — S. 143 Fingersatz, erst im Allgemeinen, dann der Fingersatz der verschiedenen Meister: Viotti's, Kreutzers, Rode's, woran sich allgemeine Bemerkungen reihen und Uebungen z. B. im Ausspannen. — S. 155 Verzierungen, mit manchem guten Rathe — dagegen lehren die kurzgefassten Regeln der Verzierungen: 1) sie dürfen nur am gehörigen Orte, d. h. wo sie nöthig sind, angebracht werden; 2) sie müssen mit dem Gegenstande übereinstimmen; 3) sie dürfen weder zu oft, noch zu selten angebracht werden; 4) wenn es der Gegenstand erheischt, müssen sie ganz wegfallen — im Grunde nichts weiter, als: siehe du selbst zu; habe viel Verstand und Geschmack und mache, dass dir die Violine gehorcht, so wird alles herrlich. — S. 163 musikalische Interpunktionen. Das Kapitel hat manche nützliche Bemerkung, ist jedoch weder erschöpfend, noch klar genug. Bei dem Orgelpunkt (Ruhezeichen, Fermate), dem irgend eine Phantasie des Vortragenden folgt, hält er sich am längsten auf. — S. 179 wird sogar von den melodischen und harmonischen Vorspielen gehandelt mit vielen Beispielen, wie überall im ganzen Werke. — S. 188 wird über die Stimmgabel (Diapason, ou ton régulateur) gesprochen. Es ist erfreulich, dass die Klage über eine allgemein gültige Tonhöhe, die noch immer fehlt, auch hier ausgesprochen wird. Wie lange haben wir nicht dieselbe Klage geführt! Wenn sich die Kunstakademieen der vorzüglichsten Länder nicht vereinigen, hilft alles Reden nichts. — S. 189 lesen wir eine kleine Abhandlung über das Natürliche in der Kunst, die nicht tief greift. Es gibt unnatürliche Stellungen des Armes und der Hände, die nothwendig sind, um Töne und Schwingungen am schönsten hervorzubringen. Das Natürliche hinsichtlich des Mechanismus besteht also darin, dass man nur Bewegungen macht, die nöthig sind. In Hinsicht auf das Geistige der Kunst ist sie der freie Gang der Empfindung, die nothwendige Hingebung des von seinem Gegenstande durchdrungenen Künstlers, so dass man über den Schwierigkeiten steht und mit ihnen zu spielen scheint. Das hiess also: die Kunst muss uns zur andern Natur geworden, wir müssen Meister geworden sein. Dann geht freilich Alles am Besten. — S. 190 wird vom musikalischen Charakter und Ausdruck gehandelt. Das Beste davon ist: „Es gibt 2 Arten des Ausdruckes, deren eine dem Mechanismus, die andere der Begeisterung angehört. Durch Uebung allein erlangt man keinen Vortrag, doch eignet man sich dadurch die Mittel an, deren dieser bedarf, um Sicherheit und Reinheit zu erlangen, welche ohne diese nicht möglich wären.“ Das heisst Alles weiter nichts, als: Erst tüchtige Schule, dann bring Geist hinein, wenn du welchen hast. Darum lerne etwas und bilde dich. — S. 202 *Effect* (berücksichtigte Wirkung), wobei die Angabe der Effectmittel auf der Violine weiter behandelt werden, z. B. der Octaven. — S. 212 dritter Ton, der zu 2 stark angestrichenen gehört wird. — S. 222 vierstimmige Griffe. — S. 224 Stimmung der Violine — verschiedene Stimmungsarten in den Beispie-

len. — S. 238 Rhythmus (will als Lehre nichts bedeuten; es ist kein Begriff darin, nur Vermengtes und praktische Andeutung). — S. 240 Art zu verbinden. Hier wird zuvörderst von frühreifen Anlagen als von Ausnahmen gesprochen, die entweder ein Ergebniss früh entwickelter Empfindungswerkzeuge, oder eine Folge angestrengter Arbeit sind (oder Beides zugleich). Sehr richtig wird gerathen, man soll die Fortschritte ausserordentlich begabter Kinder nicht beschleunigen, vielmehr mässigen, wenn man nicht alte Kinder erziehen will, deren frühe Fähigkeit nicht einmal ein Pfand für die Zukunft ist. Man kann diese Warnung nicht oft genug aussprechen. — Mit Vorsicht kann das Violinspiel im siebenten Jahre begonnen werden auf einer kleineren Violine, ohne zu verlangen, dass sie anfangs streng nach der Regel gehalten werde. Zweckmässig anzustellende Uebungen erheischen ein ganz eigenes Talent. Der Weg wird angegeben (mit Wiederholungen und ohne Unbekanntes); Wahl einer Violine, Mensur, verschiedenes Format, Reinhaltung derselben, Saitenprüfung etc. Stimmung der Violine, Stellung und Handhabung des Spielers, der Alles rein, taktfest und zierlich wiedergeben muss. — S. 254 Metronom. — S. 255 Erleichterungsmittel der Uebungen, stehend und sitzend (die Sitze hoch). Vorbereitung zum öffentlich Spielen. Wahl der Stücke (Selbsterfahrung!). — Art des Programm's, wodurch die Zuhörer vorbereitet werden sollen durch Angabe des Charakters des Vorzutragenden, ohne allen Prunk. — S. 262 Bemerkungen für den Lehrer mit Erfahrungsgutem, z. B.: „Man muss den Jüngling öfter selbst gewähren lassen, ohne ihm anzugeben, wie er es zu machen habe; daraus entsteht mehrfacher Nutzen", wenn man es nicht zu weit treibt (!). — S. 265 unterschiedliche Richtungen, welche man einem geschickten Violinspieler geben kann, nämlich Solo-, Quartett-, Orchesterspieler etc. — S. 268 hebt der zweite Theil an, vom Ausdrucke und dessen Mitteln handelnd, von der ersten Methode für das Conservatorium dem Inhalte nach nicht verschieden. Wir setzen daher diesen Inhalt als bekannt voraus und können es um so eher, da im Grunde das Meiste sogar schon im ersten Theil dagewesen ist. Er ist sehr kurz, S. 276 schon schliessend. — Angehangen sind noch Erklärungen der hier vorkommenden Zeichen. Verzeichniss der Autoren, deren Compositionen zum Unterricht im Conservatorium gebraucht werden; zergliedertes Inhaltsverzeichniss, endlich ein alphabetisches.

Indem wir nun hiermit nicht allein den Gang des Werkes genau angezeigt, sondern auch die vorzüglichsten Erfahrungs- und Beobachtungs-Sätze des Verfassers angeführt haben, wird sich hoffentlich Jeder unserer geehrten Leser in den Stand gesetzt sehen, sich selbst zweierlei zu sagen: dass der berühmte Verf. in seiner Schule Alles zu geben sich bestrebte, was sie zu einer vollständigen machen könnte; dass er aber auch in diesen Bestrebungen durchaus nicht eine glückliche Aufeinanderfolge der Gegenstände gewählt, vielmehr die Dinge nicht selten so zerstückelt habe, dass sich eine klare Entwickelung des Einen aus dem Andern nicht festhalten lässt und Wiederholungen kaum vermieden werden konnten. Logische Ordnung und Erklärungen allgemein musikalischer Lehrsätze können wir nicht ausgezeichnet nennen: desto mehr sind seine Erfahrungssätze und Vorsichtsmassregeln von Bedeutung. Das Vorzüglichste und höchst Beachtens- u. Schätzenswerthe für den Violinspieler liegt in Folgendem:

Vor Allem in der Lehre von der Bogenführung, die wohl in keiner bis jetzt erschienenen Violinschule in solcher Ausführlichkeit und Vollkommenheit zu finden ist als in dieser. Zugleich liefert dieses ausserordentlich wichtige Kapitel den klarsten Beweis, wie gründlich und umfassend dieser höchst beachtenswerthe Zweig eines tüchtigen Violinspiels in dem pariser Conservatorium gelehrt wird. Ferner müssen die Bemerkungen über die Spielart und den Fingersatz der ältern französischen und italienischen Violinspieler für Jeden, der Violine und Violinspiel gründlich studiren will, von dem höchsten Interesse sein, besonders noch weil der Verf. selbst mehre dieser ältern Meister persönlich gekannt hat. Teutsche tüchtige Meister sind auch hier nicht genannt, wohl nur aus dem Grunde, weil sie der Verf. nicht kannte. — Für die linke Hand haben wir in teutschen Violinschulen, wenn auch nicht so in das Kleinste eingehend, doch im Wesentlichen dasselbe. — Die Cadenzen und Präludien sind dagegen nur insofern von Nutzen, als sie demjenigen, der den Verf. zu hören keine Gelegenheit hatte, ein Bild von der Art und Weise geben, wie Hr. B. dergleichen Verzierungen auszuführen pflegt. Es ist aber durchaus nicht rathsam, sich solche Dinge vorschreiben zu lassen; Jeder folge darin seinem eigenen Gefühle. — Die Notenbeispiele des ganzen Werkes sind sehr glücklich und erfahren gewählt; sie gewähren gewissermaassen einen Blick in das musikalische Wesen des Verf. und beweisen, wie Hr. B. nicht nur ausgezeichneter Solist, sondern auch Quartettspieler und überhaupt Kammermusiker ist. Bemerkenswerth bleibt es jedoch immer, dass man im ganzen Werke kein einziges von einem Violin-Virtuosen stammendes Beispiel antrifft, welches in Hinsicht auf

Gediegenheit der Composition den Hauptwerken von L. Spohr, die nicht citirt worden sind, an die Seite gesetzt werden könnte. Wie man auch über Logisches, Theoretisches und Aesthetisches denken möge, so bleibt doch Alles vortrefflich und überaus nutzreich, was sich auf das Technische des Violinspiels bezieht.

Sollte irgend einer unserer ausgezeichneten Violinvirtuosen und anerkannten Kenner etwas über das ganze Werk, oder nur über einen besondern wichtigen Theil zu erinnern haben: unsere Blätter stehen ihm mit Vergnügen offen.

Bravourmusik für die Violine.

Second Concertino pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano composé par Louis Spohr. Oeuv. 92. No. 13 de Concertos. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 8 Gr.; av. Piano 1 Thlr. 4 Gr.

Unser allgemein und rühmlichst anerkannter Meister der Violine wird unter die Ersten der Kunst so lange gezählt werden, so lange Gerechtigkeit und Wahrheit noch etwas gilt; ja man wird ihm im Grossartigen und Edeln den Vorzug vor Manchen zuerkennen, der vielleicht nur links blickt, weil jener rechts sieht. Als Lehrer des Violinspiels wird er sich nicht minder mit den Ersten messen dürfen. Es braucht zum Beweise keiner Worte; man hat nur nöthig auf die Männer hinzudeuten, die aus seiner Schule hervorgegangen sind. Und als Componist — nun wir sollten meinen, er hätte der musikal. Welt so manches Schöne, Herrliche, Gehaltvolle und schwungreich Eigenthümliche gegeben, dass er nicht nur unter die Meister gehört, sondern dass er auch manchen Meister der Mitzeit, der es nicht ahnet, sicher in seinen vielfachen Hauptwerken überleben wird. — Welcher Violinspieler sollte nicht dieses Virtuosen Concerte und sonstigen Bravourstücke kennen? wer nicht die dauernden und wahrhaft vortrefflichen seiner Quartetten? u. s. f. Wir setzen also mit Recht voraus, dass alle Violinisten nicht zu geringer Art auch auf sein neuestes Concertino begierig sein werden, ohne dass wir nöthig haben, eine lange Auseinandersetzung in Worten davon zu machen. Ein Larghetto con moto, ⅝, Edur, schmeichelt sich gleich im ersten Tutti mit einer sehr gefälligen Melodie ein, die von der Solostimme geschmückter weiter ausgeführt wird. Die Harmonisirung ist durch schöne Stimmenverwebung zwar gearbeitet, wie man es von diesem Meister kennt, aber sehr gemässigt in chromatischen Wendungen, dem sanft spielenden Charakter angemessen. In Emoll hebt sich die Prinzipalstimme in reicheren Bravouren hervor, ohne dem sanften Gefühl auch nur das Geringste zu nehmen, mit einem Abschnitt in Hdur wechselnd und nach einem brillanten in Emoll wiederkehrenden Zwischensatze in die erste Tonart zurückgehend. Ohne Unterbrechung schliesst sich dieser liebliche Satz an ein Tempo di Polacca in Emoll; die freundliche und durch starkes Markiren angenehme gravitätische Melodie wird sogleich von der Solostimme vorgeführt, welcher das Tutti in neuen, aber schlichten Rhythmen antwortet. Im lebhaften Wechsel wird das für den Solospieler sehr brillante Stück endlich in Edur gewendet, worin es 2¼ Seite der Prinzipalstimme lang sehr glänzend und in stets fest markirenden Rhythmen bis zum Schlusse verharrt. Die dazu thätigen Orchesterinstrumente sind ausser dem Streichquartett Flöten, Clarinetten, 2 Hörner, Fagotten, Trompeten und Pauken, sämmtlich so verwendet, wie man es von dem erfahrenen Manne im Allgemeinen gewohnt ist, nur hier noch einfacher den Solospieler heltend, nie unterdrückend. Kurz die Partitur ist trefflich und kann als Vorbild eines eben so einfach abgerundeten als schön gearbeiteten und geschmückten Concertino's dienen, an dem Kenner und Laien sich ergötzen werden. Dem Solospieler dürfte es auch besonders noch darum nach Wunsche sein, weil der Schluss kein Tuttinachspiel bringt, sondern nur in einigen Viertela den Grundaccord stark anschlägt. Der Grund dieser wohlthätigen Einrichtung bedarf wohl keiner Erörterung.

G. W. Fink.

Gesänge und Lieder.

Angezeigt von G. W. Fink.

Sechs Gesänge aus C. E. Eberl's böhmisch-nationalem Epos Wlasta mit Begleitung des Pianof. von Wenzel Joh. Tomaschek. 74. Werk. Prag, bei Marco Berra. Pr. 2 Fl. 45 Kr. C. M.

So oft ich auch irgend ein Werk des Hrn. T., Tonsetzers bei dem Grafen Georg von Buquoy, zu Gesicht bekam, immer erwies er sich in jedem einzelnen so ausgezeichnet klar, umsichtig und tief charakteristisch bei aller Einfachheit, dass ich ihn stets mit wahrer Freude unter die besten Tonsetzer unserer Zeit zu zählen mich verpflichtet hielt. Ueberall hat er es verschmäht, Dampf und Dunst um sich zu verbreiten; es ist gesunde Luft, in der man mit ihm wandelt; keine verzerrten und äffischen Gestalten umtollen uns auf seinem Pfade; es sind heimische, gesunde Naturen, die

uns umgeben und selbst noch dann wohlthun, wenn sie in offener That, wie die böhmischen Mägde, die Vorzüge ihres Wesens im Ueberreiz nach entgegengesetzter, kühn anmassender Kraft auf das Spiel setzen. Selbst in solchem Widerspruche frei wählender, sich selbst übertreibender Verbildungen verkehrt entflammter Gelüste bleibt in seinen Gebilden die nicht zu verkehrende Naturwahrheit hohe Siegerin; Norm und Kern der Wesenheiten des gereizt Abweichenden wird nicht Grund und Unterlage des Ganzen, so dass oben zu unten verkehrt würde, sondern es zieht sich durch dasselbe hin, wie verwogene Striche und Tättowirungen, welche wohl die Züge verwildern, aber nicht die Gestalt in ihrer Wesenheit verstümmeln. Diese nicht genug zu schätzenden Vorzüge wird man auch in diesen Compositionen nicht zu verkennen im Stande sein, selbst dann nicht, wenn Einem und dem Andern das Wandeln in diesem Urwalde fremdvölkerlicher Sage zu unfreundlich erschiene. Ferne Götter, fremde Zaubersprüche durchklingen riesenhaftes Verlangen alterthümlicher Lebensfülle in einer Einfachheit und Stärke, die solcher ungekünstelten Gewalt gebühren so gut, wie die Schauer entschwundenen Widerstandes aufstrebend sich versuchender Enokskinder. Durch starke, sichere Striche wird das einseitig Gewaltige unverglätteter Vorzeitskraft in einem Ebenmaass hingezeichnet, dass die Mährchenhaftigkeit selbst innern Wahrheitsreiz gewinnt, die von fremdartiger Hieroglyphe versunkener Erstlingsformen bedeutend anziehend gemacht wird. So ist es gleich mit „Straba's Zauberspruche." Die Töne stehen so gleichmässig fest und einfach gewaltig, wie die alten Eichen jener Tage, deren Säuseln der Wind mit der Stimme der Beschwörung in die dunkle Höhle des Zaubers schauert. Nicht minder einfach und echt sind die 3stimmigen Chöre der kriegerischen Mägde, die in ihrem Trotz und Spott weder das Angestammte des Geschlechts noch ihre angemasste Heldenmüthigkeit verlieren. Beides ist vereint und Beides mit den einfachsten Strichen. Klar und schön bleibt Alles und dennoch ist das aufgereizt Gespannte unhaltbarer Exaltation in jeder Wendung so fühlbar als die wilde Freude am Prangen verwegener Schönheit. — Und in ganz anderer Weise, ohne von der Einfachheit zu weichen, ertönt Stassen's Klaglied am Grabe der Geliebten, echt und selbstständig. Es sind frische Charakterbilder, innerlich wahr, gut gezeichnet und äusserlich nicht verflittert.

Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianof. componirt — von H. T. Petschke. Op. 5. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 16 Gr.

Die meisten der hier componirten Texte sind abermals von Heine. Es muss auffallen, wie oft gerade dieser Dichter von den verschiedenartigsten Componisten gewählt wird. Als ein Zeugniss des Zeitgemässen seiner Dichtungsart muss die Erscheinung allerwege angesehen werden, wie man auch sonst darüber denke. No. 1 ist Heine's „Weltlauf", ein Gedicht, das selten so gut in Töne gebracht worden ist, als von Franz Lachner, so wenig es sich auch zur Composition eignet. „Das Liebesglück" ist viel gelungener und wird bei feurig gefühltem Vortrage gewiss ansprechen. „Der Bienenstock" ist leicht und artig, wie „Der Musensohn" von Goethe, der in ähnlich gefälliger Art ist, aber, und schon der Dichtung wegen, noch mehr zusagen wird. „Träumen und Wachen" von Heine ist sehr gelungen und gefällt, so dass sich diese Composition über manche andere desselben Textes stellt. „Sonst und jetzt" von Heine ist dem Texte nach doch zu gering, so hübsch es auch musikalisch aufgefasst ist. Drei dieser Gesänge, und zwar eben die, die auch dem Texte nach die Besten sind, verdienen allen Beifall und werden erfreuen. Ueberhaupt scheinen dem Componisten die spielenden und etwas volksmässigeren weniger zu gelingen, seines pikanten Phantasienschwunges wegen, der ihm noch nicht jene still scherzende Gefühlsruhe lässt, die mitten im Tiefen dazu nöthig ist. Aus den Handschriften des Componisten, der Dilettant ist, aber ein geschickter, guter und begabter, haben wir noch grossartigere und tiefer ergriffene Tonsätze gehört, die ihm, seinem liebevollen Streben und der Kunst alle Ehre machen.

Acht Gesänge für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre componirt von Carl Keller. 48. Werk. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

No. 1 ist ein leichtes, angenehmes Duettchen für gefällige Unterhaltung; No. 2 ein kindlich heiteres a la Polacca; No. 3 ein sanfter Abendgesang in Erinnerung an die Entfernten; Nr. 4 ein freundlicher Bolero vom Kommen des Frühlings; Nr. 5 Wiegenlied an einen Seufzer, von Hulda Ricke, ein sehr hübsches, durch den Text sartsinniges Lied; Nr 7. Aufmunterung zum freudigen Lebensgenuss, und Nr. 8 Auch im Herbste Frühlingslust. Alles leicht und freundlich, Alles für jugendlichen Sinn angehender Jungfrauen, sowohl dem Inhalte der Worte, als der Tondichtung nach recht

eigentlich ausgewählt, schlicht und anmuthig ohne jede Anmassung und irgend einen Schimmer, und doch erheiternd anklingend, stimmbildend und vielfach nützlich. Die beigegebene Begleitung der Guitarre gewährt den Vortheil, dass diese Vielen gewiss sehr willkommenen Gaben auch im Freien gesungen werden können.

Compositionen über Themen aus den Hugenotten.

Duo brillant sur des motifs de l'Opéra: les Huguenots de Meyerbeer pour le Piano et Vcelle ou Violon composé — par J. B. Gross. Oeuv. 37. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Der als Virtuos und Componist gekannte Tonsetzer hat hier ein im Geiste der Oper geschriebenes, für beide Instrumente brillantes und durch mannigfachen Wechsel anziehendes Unterhaltungsstück geliefert, das für beide Spieler nicht zu geringe Fertigkeit voraussetzt, wenn es erwünscht effectuiren soll, was aber auch bei angemessenem Vortrage für Liebhaber neuer Opererinnerungen nicht fehlen wird.

Potpourri sur les motifs les plus favoris de l'Opéra etc. pour II Violons par C. G. Müller. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Dass der Bearbeiter zu arrangiren und gegebene Lieblingsmelodieen geschickt zu verbinden versteht, weiss man. Die Violinisten finden hier: Rataplan, Romanze, Duett (Andante cantabile), Chor der Badenden (in ausgesponnener Haltung), eine zweite Romanze und Orgie als Schluss der 6 Unterhaltungen für mässige Spieler.

Mosaique des Morceaux favoris de l'Opéra etc. arrangée pour la Guitare par F. Carulli. Ebendaselbst. Pr. 18 Gr.

Der Bearbeiter hat sich den Guitarristen längst beliebt gemacht durch eine Menge Unterhaltungs- und Uebungsstücke. Sie werden auch hier ihre Wünsche befriedigt finden. Die gut ausgehobenen und bearbeiteten Sätze sind: Conjuration, Ronde des Bohémiens, Romance, Orgie, Cavatine, Duo, Rataplan, Fragment du grand Duo, Grand Air, Duo.

II Divertissemens pour le Piano sur de Motifs de l'Opéra etc. composés par J. B. Duvernoy. Oeuv. 76 No. 2. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Die erste Nummer dieser Ergötzungen ist angezeigt. Wem diese Vergnügen gemacht hat, dem wird es auch die vorliegende thun, welche gleichfalls für mässige Kräfte berechnet ist. — Dass nicht wenige Unterhaltungen für das Pianof. auch dieser so beliebten Oper geschrieben und gedruckt werden würden, war voraus zu sehen, nicht minder, dass für die verschiedensten Fertigkeiten gesorgt werden würde. Ausser den schon bekannt gemachten Bearbeitungen dieser Oper haben wir noch auf folgende aufmerksam zu machen:

II Rondeaux faciles et brillants sur etc. pour le Piano par Franc. Hünten. Oeuv. 91. No. I. und No. II. Ebendaselbst. Jedes Heft 12 Gr.

Beide Rondoletten sind mit einer kurzen Einleitung versehen, beide leicht, gefällig und klingen nach etwas, ganz in der beliebten Weise des gewandten Mannes, so dass sie viele Freunde sich versprechen dürfen. Das erste Rondo ist über die Bohémiennes, das andere über die Cavatine des Pagen.

Les Batignoures. Les Bohémiens. La Gondole. Le Bal. IV Airs de Ballet de l'Opéra: les Huguenots etc. Arrangés en Rondos brillants pour le Piano — par Jacques Herz. Oeuv. 29. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes: 16 Gr.

Es ist unmöglich, dass der Bruder Jacques den Bruder Henri verleugnen kann; er wird es auch nicht wollen und hat es nicht Ursache. Doch ist die Aehnlichkeit nicht so gross, dass beide schlechthin mit einander zu verwechseln wären; den jüngern würden schon etwas neue Modulationslüsternheiten und einzelne gesuchtere Durchgangstöne in den Passagen verrathen, wenn die erste Hälfte des Unterschiedes nicht etwa von dem Hrn. Meyerbeer abstammt. Allein im Zwecke, in der leicht ansprechenden, das Ohr hübsch umspielenden Art, so wie in einzuglich Brillanten sind sie einander sprechend ähnlich. Es müsste also wunderlich zugehen, im Fall sich die Welt der Spieler und der Hörer in Masse nicht umgedreht haben sollte, was gar nicht zu vermuthen ist, wenn der jüngere Bruder nicht bald Hand in Hand mit dem ältern auf den Instrumenten der Liebhaber ruhen sollte. Die Rondos werden den Herzisten sicherlich gefallen und manchen Andern gleichfalls. Man versuche sie nur: denn hier kommt es wirklich auf den Geschmack an. Ausgestattet sind alle 4 Nummern sehr gut, wie hier gewöhnlich.

III Bagatelles pour le Piano à quatre mains composées sur des Motifs etc. — par A. Lecarpentier. Oeuv. 25. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Diese 3 Stücke sind ganz leicht, so dass auch Schüler sich daran erlustigen können, sie mögen Prima oder Secunda spielen, so leicht, als es nur möglich ist. Das wird Vielen erwünscht sein.

Hugenotten-Walzer für das Pianof. — componirt von A. Emil Titl, Kapellm. des K. K. Regiments Graf Latour. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Hugenotten-Walzer für das Pianof. von C. Kunze. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Drei Galoppen für das Pianof. nach beliebten Themen der Oper „Die Hugenotten" — componirt von C. Kunze. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Alle diese Tänze kommen zur rechten Zeit, sind munter und tanzlich, spielen sich auch nicht schwer.

Nachrichten.

Niederrheinisches Musikfest.

Aachen. Das diesjährige niederrheinische Musikfest gehörte zu den ausgezeichnetsten; der strengste Kunstrichter wird im Allgemeinen nur Gutes davon zu sagen haben; in mehrfacher Hinsicht wird man es sogar unter die einflussreichsten stellen müssen. Nicht wenige Männer, welche vielen dieser Feste beiwohnten, behaupteten, dass der Verein der ausübenden Künstler und Dilettanten zu den vorzüglichsten gezählt werden müsse, ganz besonders, was das Orchester betrifft. Aber auch die (etwa) 300 Sänger leisteten Grosses und sangen die Chöre mit Begeisterung, nicht blos am ersten Tage des Festes, der das Oratorium von Handel „Belsazar" nach Hrn. v. Mosel's Bearbeitung brachte. Diesem ging als Einleitung Cherubini's Ouverture zum Wasserträger voraus, was vielleicht überflüssig genannt werden dürfte, wenn sie nicht so vortrefflich ausgeführt worden wäre. Hr. F. Ries dirigirte mit bekannter Meisterschaft, so dass Alles glänzend ging. Sind wirklich, wie Manche meinten, einige Chöre im Tempo etwas übereilt worden, namentlich No. 19: so muss man bemerken, dass diese Nummer von dem Hrn. v. Mosel noch schneller metronomisirt steht, als sie genommen worden war. Bei aller trefflichen Ausführung und bei aller Kraft und Herrlichkeit dieser Händelschen Musik, deren Feuer und Leben sich in diesem Werke in vielen Theilen dem Dramatischen nähert, schien es mir doch offenbar, als ob die Zuhörer davon kälter gelassen worden wären, als man hätte erwarten sollen. Die Solopartieen wurden vortragen von Mad. Kraus-Wranitzky, Fräulein Katharina Heinefetter (die fünfte Schwester; beide Damen befanden sich kurz vorher zufällig in Frankfurt a. M.), Fräulein Jos. Flemming (Dilettantin), Hrn. Eicke, Tenor vom Cölner Theater, und Hrn. Dumont, Bass und Dilettant aus Cöln. Beide Fräulein haben ausgezeichnete Altstimmen. Katharina Heinefetter ist noch Anfängerin, verspricht aber viel, namentlich für die italienische Oper. Auch beide Herren verdienten ihren Beifall. Von Mad. Kraus-Wranitzky versteht es sich, dass sie immer noch, wie sonst, ganz vortrefflich accentuirt und in den Geist aller Compositions-Weisen tief eindringt: nur ist zu bedauern, dass sie in den letzten Zeiten einige störende Gewohnheiten angenommen zu haben scheint. Das Hinaufziehen des Tons bis zu seiner reinsten Höhe wirkt eben so wenig vortheilhaft, als das Anhängen eines e nach den Buchstaben l, m, n. Dazu kommt noch ein Vorstossen vor manchen Worten, z. B. hêdir anstatt dir. — Sind das Nebendinge, so möge man sie mir zu Gute halten. Uebrigens war Alles vortrefflich. — Am zweiten Tage wurde Beethoven's C moll-Symphonie so überaus rein und prachtvoll vorgetragen, als ich sie nur selten gehört habe. Der Enthusiasmus, den sie unter den Hörern erregte, kann nirgends grösser gewesen sein. So wurde auch das neue Oratorium von F. Ries: „Die Könige in Israel" mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen. So viel auch darin den Chören Schwieriges zugetheilt sein mag, sie waren mit bereitwilligster Ausdauer einstudirt worden und machten den Ausübenden alle Ehre, wie sie zum Vortheile des sehr dramatischen Werkes nicht wenig beitrugen. Im Ganzen wird es hier gewiss nur sehr Wenige geben, die nicht das neue Oratorium von Ries über Händels Belsazar stellen. Da der Klavierauszug desselben bereits gedruckt worden ist, so bin ich selbst sehr begierig auf anderweitige Erfolge und noch mehr auf den Ausspruch kunstgerechter Kritik, die ich mir vor der Hand nicht im Geringsten anmaasse. — Die 4 Gebrüder Müller aus Braunschweig blieben nach dem Feste noch 12 Tage hier und gaben 4 öffentliche Quartettunterhaltungen. Das wunderherrliche Spiel dieser Brüder ist zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, viel darüber zu sagen. Für die Rheinlande, wo man Streichquartette im Ganzen noch wenig kennt und übt, ist die Erscheinung dieser Männer von ganz besonderer Bedeutung. Antheil und Beifall dieser seltenen Quartettunterhaltungen waren ausserordentlich und den Leistungen entsprechend. Von hier gingen die Gebrüder nach Cöln und spielten am 30sten Mai und am 1sten Juni. Von dort begaben sie sich nach Bonn und Coblenz.

Prag. (Beschluss.) Zum Vortheile des Hrn. Orchester-Directors Pixis brachte unsere Oper eine Novität: „Der Postillon von Lonjumeau", komische Oper in 3 Acten von Leuwen und Brunswik, übersetzt von Hrn. Professor W. A. Swoboda, Musik von Adolph Adam. Diese Oper gehört in das Genre der sogenannten französischen Spieloper, zu deren vollkommenem Gelingen es eine beinahe unerlässliche Nothwendigkeit ist, dass die darin beschäftigten Sänger zugleich gute Schauspieler sind, was sich wohl in Paris, doch nie (?) in Deutschland findet. Die Handlung ist drollig und interessant, wenn auch in manchen Wendungen nicht eben decent.

In der ersten Abtheilung: „Die Entführung des Bräutigams", kommt der Postillon Chapelou mit der schönen jungen Wigthin Madelaine eben von der Trauung, und sie erzählen sich wechselweise, wie ihm eine Sibylle prophezeit, wenn er nach Paris ginge, würde er ein grosser Herr, ihr ein alter Wahrsager verkündet, wenn sie zu ihrer reichen Tante nach Isle de France zöge, solle sie von dort als reiche Dame zurückkehren; beide haben mit Vergnügen den Glanz ihrer Liebe geopfert, und finden Ersatz in ihrem wechselseitigen Besitze; da kommt als Störenfried der Marquis von Corsy, königl. Kammerherr und Theater-Intendant, der mit der Ungnade des Monarchen bedroht, Frankreich durchzieht, um eine Tenorstimme zu suchen. Er hört ein Liedchen, welches Chapelou den Hochzeitgästen vorsingt, und sein hohes D entzückt ihn so sehr, dass er als Versucher auftritt, und nicht früher ruhet, bis er ihn verlockt, seine junge Frau im Stiche zu lassen und mit ihm nach Paris zu entfliehen. Madelaine fällt, als man ihr diese Nachricht mittheilt, in Ohnmacht, und der fallende Vorhang bedeckt uns ihr Erwachen. In der zweiten Abtheilung: „Der Bräutigam seiner Frau" (in 2 Akten), welche 10 Jahre später spielt, finden wir das Ehepaar in ganz veränderter Gestalt. Chapelou ist unter dem Namen St. Phar erster Sänger der königlichen Oper und Abgott des Hofes, der Stadt und — der Damen. Madelaine hat ihre reiche Tante auf Isle de France beerbt, und lebt unter dem Namen Madame de Latour in Paris, schreibt aber fortwährend im Namen der armen Madelaine Briefe an St. Phar, die alle unbeantwortet bleiben, während er anfängt mit Madame de Latour zu kokettiren, in welche auch der Intendant sich verliebt. Fest entschlossen, sich an dem undankbaren Postillon zu rächen, lockt sie ihn durch den Intendanten auf ihr Landhaus, aber die Liebe siegt über ihren gerechten Zorn, sie bietet ihm ihre Hand an, und St. Phar bestellt einen seiner Chorführer, um, als Priester verkleidet, die Trauung zu verrichten; doch dieser wird eingesperrt und ein wirklicher Geistlicher verbindet die Eheleute zum zweiten Male. St. Phar geräth in Angst, als er diesen Umstand erfährt, denn auf Doppelehe steht Todesstrafe, und nachdem ihn Madelaine in ihrer ursprünglichen Gestalt wacker geneckt hat, und die Wache kommt, ihn zu verhaften, erklärt sie die ganze Sache. In unserer Uebersetzung (die übrigens sehr lobenswerth ist und beweist, dass Hr. Prof. Swoboda nicht allein mit der Sprache, sondern auch mit der Tonkunst vertraut ist) ist aus der Trauung eine Verlobung, aus dem Priester ein Notar geworden, wodurch das Ganze in Nichts zerfällt, denn es dürfte kaum ein Land in der Welt geben, wo Todesstrafe darauf stände, wenn ein Verlobter seine Braut verlässt und sich mit einer andern verlobt. Diese Veränderung scheint übrigens — nach dem Titel der zweiten Abtheilung zu schliessen — nicht einmal ein Censur-Imperativ zu sein, und wir können also ihren Grund durchaus nicht errathen. Die Musik erinnert an Auber und Herold, mitunter an Bellini; doch ist sie grossentheils melodiös, zierlich und modern („So elegant, wie ein pariser Frack!") und meist dem Charakter — wenn man es so zu nennen wagen darf — und der Situation anpassend, besonders aber ist die Instrumentation pikant und zeugt von musikalischer Gewandtheit. Unter die vorzüglichsten Musikstücke gehört das Postillons-Lied, und das Terzett zwischen dem Marquis, Chapelou und Bijou im ersten, der Chor der Sänger und Chorführer und die originelle Scala-Arie des Alcindor im zweiten Acte, und im dritten das vortreffliche Duett des St. Phar, Alcindor und Bourdon, zum grossen Theil auch die Doppel-Arie, welche die junge Frau als Madelaine und Mad. de Latour singt. Hr. Demmer spielte die Titelrolle zwar etwas überladen, aber nach dieser Auffassung gut und consequent; was den Gesang betrifft, so foderte hier der junge Tonsetzer eine grosse Kraft und Schönheit der Stimme, welche Hrn. Demmer abgeht, so dass das Entzücken des Marquis über das Lied mit dem hohen D fast klang, wie ungeheure Ironie. Im zweiten Akte sang er besser, und seine Toilette als Hr. St. Phar war (bis auf die längst verbannten dreizölligen Vatermörder) recht zweckmässig. Dem. Lutzer (Madelaine und Madame de Latour) zeigte sich gleichfalls als brillante Sängerin und vortreffliche Schauspielerin, welche die Naivetät der kleinen Gastwirthin, wie den feinen Ton der Weltdame trefflich zu sondern und einander entgegen zu setzen verstand, und errang stürmischen Beifall. Der Marquis verlangt einen ausgezeichneten Darsteller, den er leider! in Hrn. Podhorsky nicht fand, welcher in der zweiten Abtheilung sogar ironische Beifallsbezeigungen empfing. Hr. Preisinger (Bijou und Alcindor) stattete seine Rolle mit viel komischer Kraft aus. Die Oper gefiel, doch war nach der Aufnahme dieser ersten Aufführung noch nicht abzunehmen, ob sie sich auf dem Repertoir erhalten werde, oder nicht.

Zum Klavier-Unterricht.

Kleine Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung mit Bezeichnung des Fingersatzes für das Pianof. von C. T. Brunner. 3tes Heft. 5tes Werk. Dresden, bei G. Thieme. Pr. 8 Gr.

So empfehlenswerth für diesen Zweck die beiden von uns angezeigten Hefte befunden wurden, eben so ist es auch dieses neue Heft. Alles ist leicht und der Inhalt kindlich; dann haben die Sätzchen so geringen Umfang, dass sie auch zum vom Blatte Spielen für etwas Vorgeschrittene angewendet werden können. Desgleichen *Sechs leichte Rondo's für das Pianof. zum Behuf des Unterrichts componirt — von C. T. Brunner.* 6tes Werk. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Sie sind alle so leicht zu spielen und aufzufassen, dabei so mannigfach berücksichtigend, was den meisten jugendlichen Spielern nützt, dass sie den Anfängern, die nur die ersten Schwierigkeiten der Schule überwunden haben, gute Dienste leisten, und von ihnen gern gespielt werden mögen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juni. № 26. 1837.

Orgelbaukunst.

Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst. Bearbeitet von *Carl Kützing.* Mit 8 Kupfertafeln. Bern, Chur und Leipzig. Verlag und Eigenthum von J. F. J. Dalp. Pr. 1 Thlr. 3 Sgr.

(Zweite Recension.)

Hr. Prof. Töpfer zu Weimar hatte uns 1833 durch sein lehrreiches Werk „Orgelbaukunst" etc. einen ganz neuen Weg gebahnt und dieses Fach ausserordentlich gefördert. Alles ist mit Gründlichkeit dargelegt, mathematisch und physikalisch erprobt zum Vortheil der Kunst. — Hr. K. betritt diese Bahn, aber ziemlich keck, mit flüchtigen Füssen. Wir wollen ihm folgen, so weit es thunlich ist.

Der Verfasser sagt in seiner Vorrede, dass Töpfers Theorie bei vielem Guten zu wenig Praktisches darbiete, dass aber er sich dagegen bemüht habe, Grundsätze aufzustellen, die dem Praktiker einen sichern Haltpunkt gewähren und zugleich Anleitung geben, mit Sicherheit die nöthigen Abänderungen zu treffen. Als ob sich dies in T.'s Theorie nicht überall fände?! — Das Folgende wird zeigen, inwiefern Hr. K. seine Aufgabe gelöst hat. T.'s Theorie lässt dem wissenschaftlich gebildeten Orgelbauer die möglichste Freiheit, ohne ihn über die Erreichung des vorgesteckten Ziels in Ungewissheit zu lassen, und bietet solchen Männern überall Praktisches dar. Dagegen stellt Hr. K. viel unsichere Grundsätze auf und zwängt so die Kunst in gewisse Regeln ein, die, ohne theoretische Begründung, nur der Erfahrung entnommen sind, wodurch die Kunst aber zum Handwerk erniedrigt wird, und woraus der Schein hervorgeht, als ob Hr. K. mehr Empiriker als Theoretiker wäre. So spricht Hr. K. z. B. S. 10 von Gesetzen (doch wohl von Naturgesetzen), erhebt aber endlich das Gehör über alle Gesetze und bestimmt nach diesem die Normalmensur. Wo ist da Festigkeit und Sicherheit, wo ein sicherer Haltpunkt, den der Verfasser geben versprach? Den vorausgeschickten theoretischen Sätzen, welche die Normalmensuren bestimmen sollen, fehlt es überdem an nothwendiger Klarheit, indem es im Eingange des ersten Abschnittes §. 1 wirklich scheint, als wenn die Mensur der Pfeifen auch von der Breite des Aufschnittes abhängig wäre und dass Pfeifen von gleicher Länge und Weite mit gleichem Luftzufluss, aber von verschiedener Breite der Labien, verschiedene Mensuren hätten, was doch wohl nicht im Ernste so gemeint sein kann. Bei Mensurbestimmungen müssen eine ähnliche Form des Querschnittes so wie ein mit den Querschnitten proportinales Ab- oder Zunehmen der Fläche des Aufschnittes und der Grösse der Mündung oder Luftmengen vorausgesetzt werden, wenn Irrungen vermieden werden sollen. Sehr unsicher ist der Weg, den Hr. K. einschlug, die Mensur nach dem Gehöre zu bestimmen, indem er eine 16füssige Pfeife mit einer anderen von 1½" vergleicht, weil das Ohr bei solchen grossen Tonentfernungen sehr leicht Täuschungen ausgesetzt ist. — Dem Gehöre des Hr. K. muss man aber auch alle Gerechtigkeit widerfahren lassen, denn seine Mensur ist von der, welche der P. T. in seinem Nachtrage S. 35 gegeben hat und von der er den Beweis führt, dass nach diesem Mensurverhältniss in allen Oktaven eine gleiche Klangfarbe Statt findet, so wenig verschieden, dass kaum eine Abnahme der Klangfülle, nach den tieferen Tönen zu, merklich sein wird, besonders da den tieferen Pfeifen, wie es sich späterhin zeigen wird, etwas mehr Wind gegeben wird, als sie nach Töpfers Theorie bekommen würden, wodurch an Stärke ersetzt wird, was an der Fülle des Tones abgeht. Die Querschnitte der Unteroktaven verhalten sich wie 1 : 2,7108, sie müssten bis 1 : 2,8284 wachsen, wenn eine gleiche Klangfarbe Statt finden sollte. Nach der auf S. 12—13 gegebenen Normalmensur wird zwar die Mensur solcher Stimmen, deren Querschnitt entweder rund oder quadratförmig ist, bestimmt, aber leider ist nicht angegeben worden, nach welchem Maassstabe die angegebenen Grössen gemessen werden sollen. Ein Verstoss der Art zeigt von zu grosser Flüchtigkeit und empfiehlt den Arbeiter nicht.

Auf Tabelle IV. ist zwar der gebrauchte Maassstab aufgezeichnet; allein das Papier ist so unzuverlässig, dass

es nach der gegebenen Zeichnung nur zu errathen ist, dass es das rheinische Mass sein soll. Nach diesem Massstabe habe ich daher die Mensuren der angeführten Stümmen, Prinzipal, Gedeckt u. s. w. gemessen und gefunden, dass besonders Bordun und Quintatön sehr weite Mensuren haben. — Aus §. 2 geht hervor, als ob sich Hr. K. einen sonderbaren Begriff von der Mensur der Orgelstimmen gemacht habe; denn anstatt dass man hierunter gewöhnlich das Verhältniss der Weite zur Länge der Pfeifen bezeichnet, wobei als Grundformen für die Querschnitte die runde und quadratförmige angenommen werden müssen, wenn nicht Irrungen entstehen sollen, hat, nach Hr. K.'s Meinung, eine Pfeife schon eine andere Mensur, wenn sie bei derselben Weite, statt von Zinn, von Holz gemacht worden ist. §. 3 S. 16 sind ebenfalls falsche Grundsätze und zwar solche, die sogar der Erfahrung widersprechen, aufgestellt worden, indem die Höhe des Aufschnitts, ohne Berücksichtigung der Labienbreite, nach dem Umfange der Pfeife bestimmt wird. Nach Grundsätzen, die als richtig bewiesen werden können, ist die Fläche des Aufschnittes von der Grösse des Querschnittes und der Mündung abhängig. Ist die Fläche des Querschnitts bestimmt, so ist natürlich durch die Breite die Höhe, oder durch die Höhe die Breite des Aufschnitts gegeben, weil Breite und Höhe die beiden Factoren sind, welche, multiplicirt, die Flächen des Aufschnitts geben. Auf diese Art sind beide Grössen von einander so abhängig, dass eine nicht ohne die andere bestimmt sein kann, was Hr. K. freilich nicht zugeben zu wollen scheint. §. 4 werden nun die Höhen der Aufschnitte für Pfeifen, deren Querschnitte längliche Vierecke bilden, wovon die eine Art auf der breiten Seite, die andere auf der schmalen Seite labirt werden soll, als gleich hoch angegeben.

Der §. 7 ist einer der wichtigsten, weil nach der Grösse der Mündungen späterhin die Grössen aller anderen Räume bestimmt werden, durch welche der Wind den Pfeifen zugeführt wird. Hier wird aber gleich in der Angabe der Grössen, von welchen die Mündungen der Pfeifen abhängig sind, ein bedeutender Fehler begangen, indem die Länge der Pfeifen davon ausgeschlossen und die Behauptung ausgesprochen wird, dass Pfeifen, welche gleichgeformte Querschnitte, gleiche Labien und Aufschnitte haben, bei ungleicher Länge dennoch gleichen Windzufluss verlangen. Jedem Orgelbauer, der sein Fach als Künstler und nicht allein als mechanischer Arbeiter betreibt, muss es bekannt sein, dass Pfeifen, welche scharf und stark klingen, immer matter im Tone werden, je mehr man sie verkürzt, und dass, wenn die Schärfe ihres Tones dieselbe bleiben soll, der Luftzufluss nach jeder Verkürzung vermehrt werden muss. Töpfer hat in seiner Theorie, S. 76 und 77, die Gesetze aufgestellt, nach welchen überhaupt die Luftmengen und also auch die Mündungen für alle Arten von Pfeifen bestimmt werden können. Warum benutzte sie Hr. K. nicht, besonders da diese Gesetze sich durch immer neue und verschiedenartige Proben an Pfeifen von 1″ bis zu 16′ Grösse mehr und mehr bewährten? Es ist daher sehr zu bedauern, dass Hr. K. durch Aufstellung unwahrer Sätze denselben entgegentritt, statt Klarheit und Sicherheit nur Verwirrung und Zweifel in die Orgelbaukunst, der er sichere Stützpunkte zu geben versprach, hineinbringt. Dass dem so ist, geht auch aus der Behauptung von Zeile 3—7 hervor: „Dagegen Pfeifen von gleicher „Länge und Querschnitt, aber ungleichen Labien und „Aufschnitt verlangen bei einerlei Stärke des Klanges „ungleichen Windzufluss, so dass die niedrig aufge„schnittene weniger als jene braucht" — etc., woraus gefolgert werden könnte, dass z. B. eine Pfeife, welche wenig Wind hat und nur etwa ½ aufgeschnitten ist, eben so stark klänge, als wenn sie ⅓ aufgeschnitten wäre und viel Windzufluss hätte. Die Schärfe des Klanges kann sich in beiden Fällen zwar gleich sein, die Stärke des Tones aber nicht. — Weiterhin sind die Grössen der Mündungen für die früher angeführten Stümmen, oder Mensuren, wie sie Hr. K. sonderbarer Weise nennt, angegeben und durch Division der Labienbreite in den gegebenen Flächen soll der Abstand des Kerns vom Unterlabium gefunden werden. Für hölzerne Pfeifen ist nun zwar die Breite des Labiums durch die Form des Querschnitts gegeben, allein für metallene daher runde Pfeifen ist früherhin gar nichts bestimmt worden, das Labium kann also breiter oder schmäler sein; natürlich ist daher im ersten Falle der Abstand kleiner, im letzten grösser. Da nun in beiden Fällen die Höhe des Aufschnitts dieselbe bleiben soll, so muss die Pfeife mit einem breitern Labium matter klingen, als mit einem schmälern. Uebrigens ist nicht einmal angegeben, auf welche Weise die Grössen der Mündungen in der Tabelle S. 30 gefunden oder bestimmt worden sind. Aus den dafür aufgestellten theoretischen Sätzen haben sich gewiss keine Rechnungsformeln zur Bestimmung derselben herleiten lassen, denn setzt man z. B. bei zwei runden Pfeifen von ungleicher Weite und Länge, nach des Hrn. K. erstem Grundsatz, die Mündungen den Querschnitten allein proportional, so erhält man die Grösse der Mündungen für die nächste Oktave des Untersatzes nach der Proportion: $191{,}37^{\square} : 116{,}06^{\square} = 158{,}7\ \square : 58{,}4\square$, also viel kleiner als 79,37, welche Grösse Hr. K. für die Mündung

des C 16′ gibt. Setzt man ferner die gesuchte Grösse den Querschnitten bei den Pfeifen und den Höhen ihrer Aufschnitte, nach K.'s erstem und zweitem Grundsatz, zugleich proportional, so erhält man

$$\overline{191{,}37''}^2 : \overline{116{,}06''}^2 = 158{,}7 : x$$
$$= 48{,}66 : 29{,}38 = x : y,$$ woraus

$$191{,}37^4 \times 48{,}66 : 116{,}06^4 \times 29{,}38 = 158{,}7 : 25{,}2.$$

Hier erhält man in dem 4ten Gliede 35,2 eine noch viel kleinere Grösse.

Nach Töpfers bewährter Theorie sind die Luftmengen, also auch die Mündungen im geraden Verhältniss mit den Querschnitten und umgekehrt mit den Quadratwurzeln aus den Längen. Hiernach erhält man in dem obigen Fall die zusammengesetzte Proportion

$$\overline{191{,}37''}^2 : \overline{116{,}06''}^2 = 158{,}7 : x$$
und $\sqrt{16} : \sqrt{32} = x : y$, woraus

$$\overline{191{,}37''}^2 + \sqrt{16} : \overline{116{,}06''}^2 + \sqrt{32} = 158{,}7 : 82{,}6.$$

Das 4te Glied 82,6 gibt die Grösse der Mündung für C 16′, also fast eben so wie sie Hr. K. in seinen Tabellen angegeben hat. Dass hier nicht genau 79,37 gefunden wurde, liegt daran, dass, wie schon bemerkt wurde, Hr. K. den Pfeifen nach der Höhe zu verhältmässig etwas weniger Windzufluss gibt, als sie nach Töpfers Theorie bekommen.

Hieraus geht zur Gnüge hervor, dass K.s Behauptungen, selbst bei den wichtigsten Bestimmungen, unhaltbar sind und sogar die von ihm in den Tabellen zusammengesetzten Grössen die Richtigkeit der von T. aufgestellten Gesetze beweisen.

Es ist vorher bemerkt worden, dass K.'s Normalmensur derjenigen, welche Töpfer aufstellte, sehr nahe kommt, nach welcher sich die Querschnitte der Unteroktaven wie $1 : \sqrt{8}$ verhalten, daher sehr auffallend, dass die Grössen der Mündungen ganz so abnehmen, als wenn K. diese Mensur genau angenommen hätte; denn die Mündungen verhalten sich wie die Schwingungsbreiten oder auch umgekehrt wie die Schwingungszahlen. — Es ist ferner auffallend, dass K., während er Töpfers Grundsätze bestreitet und selbst mangelhafte aufstellt, dennoch zu diesem naturgemässen Verhältniss, zur Bestimmung der Mündungen gekommen ist, woraus leicht geschlossen werden könnte, es hätte Hr. K. zwar des P. T. Grundsätze als richtig anerkannt, sie aber also nicht öffentlich anerkennen mögen. — Mit den Grössen der Mündungen stehen die Luftmengen der Pfeifen in nächster Beziehung; denn von der Mündung und von der Dichtigkeit der Luft im Pfeifenfusse hängt die Luftmenge ab, welche die Pfeife in einer gewissen Zeit verbraucht. Hr. K. gibt erst in §. 30 die diesen Mündungen bei einer Dichtigkeit von 45‴ Wasserhöhe entsprechenden Luftmassen an, wobei bemerkt wird, dass dieselben durch mehrmalige Versuche gefunden worden sind. In der folgenden Anmerkung wird behauptet, dass die gefundenen Luftmassen viel grösser sind, als die Rechnung sie gibt, indem die theoretische Geschwindigkeit der Ausströmung bei derselben Druckhöhe 445′ betrage, welche bei Labialpfeifen mit 0,75 multiplicirt werden müsse, um die wirkliche Geschwindigkeit zu erhalten. — In diesen Angaben liegt wieder ein grosser Irrthum; denn, berechnet man die Geschwindigkeit nach der in Gehlers physikal. Lexikon im Artikel Pneumatik gegebenen Formel: $u = \sqrt{2\,g\,\gamma\,\frac{w}{w'}} \times \sqrt{(1+0{,}00375\,\upsilon)\,H}$ und gibt den Buchstaben, nach der dort nachzusehenden Bedeutung, Werthe nach rheinischem Maasse, so erhält man $u = \sqrt{2.\ 31{,}25.\ 144.\ 28{,}97.\ 12.\ 13{,}6.\ 770} \sqrt{\left(\frac{1+\text{C}.00375.\ 15}{13{,}6.\ 28.\ 12}\right)^{45}} =$ 18370‴ = 1531″ bei 15° Wärme und für einen mittleren Barometerstand = 28″ rheinisch. Diese theoretische Geschwindigkeit mit 0,75 multiplicirt, gibt die wirkliche Geschwindigkeit = 1148″ so nahe als die Praktik es erfordert. Die Multiplikation der Mündung mit 1148 gibt nun auch die Luftmengen, welche die Pfeifen in einer Sekunde bei 45‴ Wasserhöhe verbrauchen, z. B. für C 32′ ist die Mündung 158,7 □″ = 1,102 □′; daher die Luftmenge, welche in einer Sekunde durch diese Mündung fliesst = 1,102. 1148 = 1265‴ Kb. Hr. K. hat dagegen für dasselbe C nur 593‴ Kb. gefunden, es müssen sich daher bei seinen Arbeiten bedeutende Rechnungs- und Beobachtungsfehler eingeschlichen haben.

Dem Obigen gemäss verhalten sich die Luftmengen für C 16′ 632‴ Kb., für C 8′ 316‴ Kb. u. s. w. Indessen gibt sie Hr. K. späterhin auf Seite 115, 38‴ als diejenige Höhe der Wassersäule an, bei welcher die Ansprache der Pfeifen in grösster Vollkommenheit (?) erschien. Bei diesem Grade der Verdichtung brauchen die Pfeifen zwar geringere Luftmengen, als eben gefunden wurden, sie sind aber noch immer viel grösser, als Hr. K. sie beobachtet und angegeben hat. Sucht man endlich den Grad der Verdichtung, bei welchem die in den Tabellen angegebenen Luftmengen wirklich durch die Mündungen fliessen, so erhält man z. B. für C $\frac{593{,}4}{1{,}102} = 538''$ Geschwindigkeit der ausströmenden Luft und $\frac{538}{0{,}75} = 717''$ theoretische Geschwindigkeit, welche einer Wasserhöhe von nicht ganz 10″ rhein. oder 9 Graden sächsisch entspricht. Bei einem so niedrigen

über welche ich desto kürzer seyn kann, da vorauszusehen ist, dass die Menge der hiesigen Journale desto länger darüber seyn werde, und doch nur die Anzeige der Musik des Te Deum hierher gehört. Sie war, wie ich Ihnen schon vor einigen Monaten schrieb, von Bonaparte selbst bey Paisiello bestellt; und diesem muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er — nicht eben die Musik der Spharen auf die Erde gezogen, wie man hier im ersten Enthusiasmus sagt, um vielleicht im kurzen sie desto mehr lächerlich zu machen; aber doch Alles ihm mögliche gethan habe, um den ehrenvollen und von verschiednen hiesigen Künstlern wohl beneideten Auftrag würdig zu erfüllen. Die sanftern Sätze waren ganz vortrefflich und einige athmeten einen heiligen Geist der Andacht. Die lebhaftern waren glänzend, aber freylich nicht so erhaben, einfach und kraftig, als sie zu jener Feyerlichkeit wohl hatten seyn sollen. Vielleicht hatte der Komponist dies selbst gefühlt, und wollte jenen Partien, als ein kluger und erfahrner Mann, durch gewisse Coups aufhelfen. Dahin gehörte vornehmlich, dass die Musik einmal plötzlich und am schicklichsten und imponirendsten Orte unterbrochen wurde durch einen militairischen Marsch der Garden, welche vorher unter Kanonendonner in grösster Pracht, mit Fahnen, und in feyerlicher Ordnung von allen Seiten, in die Kirche zogen. Es war das freylich nur ein Theatercoup, aber von erschütternder Würkung — schon an sich, und dann auch dadurch, dass er mit Eins an so vieles Schreckliche, das nun besiegt, und Grosse, das gewürkt worden war, erinnerte. Und als nun darauf nach einer Todesstille unter den Tausenden, die hier versammlet waren, das flehende: Salvum fac populum tuum, Domine etc. erklang: da zog es auch mich fast mit Gewalt nieder auf die Kniee, und tausend Thränen der Wehmuth oder des Danks wurden um mich her vergossen. Alles Einzelne war hier verschlungen, und so gut ich es mit meinem deutschen Vaterlande meyne, so konnte ich doch während dieses „Salvum fac, Domine," nicht an jenes, nicht an Frankreich denken, sondern der „populus" und die „haereditas" waren mir das ganze Menschengeschlecht. Uebrigens war die Musik für zwey gesonderte Chore gesezt, obschon nicht, was wir eigentlich zweychörig nennen, gearbeitet. Jedes Chor war mit etwa 150 Musikern besezt: sie wurden von den ersten Professoren des Konservatoriums, von Cherubini und Mehül angeführt und die Ausführung war meisterhaft. Sollte, wie ich höre, die Partitur gestochen werden, so lauft der Komponist Gefahr, nicht nach Verdienst gewürdigt zu werden, da hier alles auf Effekt, und zwar an Ort und Stelle, berechnet ist — was freylich auf dem Papier keine Spur zurücklasst.

Prag, den 20sten April. Es scheint, als ob Prag dazu bestimmt ware, den Herrn Abt Vogler zuerst genau kennen zu lernen. Seit 8 Monaten bauete er an seinem Orchestrion; zweymal hielt er das Publikum hin mit seinen Akademien, die er in seinem Orchestrionsaale im ehemaligen Jesuitenkollegium gab, wo er beydemal zwar recht schöne Kompositionen von seiner Arbeit aufführte, aber von jenem Instrumente nur den kubischen Kasten sehen, keinen Ton hören liess; worüber denn, wie billig, das Publikum nicht wenig ungehalten war, weil er es anfangs versprochen hatte. Daher kam auch die dritte Subscription nicht zu Stande. Endlich am Mittwoch in der Charwoche erscheint ein pomphafter Anschlagzettel mit hohen Versprechungen, dass er am Ostersonntage sein Instrument hören lassen werde. Der Tag kam, der Saal wurde, ohngeachtet des erhöheten Eintrittspreises, voll, alles war in hoher Erwartung, nur ich und wenige andre, die wir vor 3 Wochen seinen Saal und die Orgel untersucht hatten, nicht. Und siehe, dies Wunder fiel so aus, dass alles, alles, theils lachte, theils zürnte, theils beschämt und roth dastand. Dieses Orgelchen — denn ein Orchestrion ist es gar nicht — hatte keine Stimmung, ist so sehr windstössig, dass man keinen reinen und deutlichen Ton vernehmen kann,

Grade können wohl Pfeifen zu Flötenuhren oder zu kleinen Positiven intonirt werden, aber kein Meister seiner Kunst wird dabei Pfeifen zu einer zweckmässigen Kirchenorgel disponiren wollen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Tordinona). Raum hatte Cosselli nach seiner Genesung die Rolle des Belisario übernommen, als sich das Blatt wendete: die Musik der Oper, der Protagonist, die Unger, Reina, Alles fand Antheil. Dem Otello wurde nachher dieselbe Ehre zu Theil. Ende Januars erregte Bellini's Beatrice di Tenda zum erstenmal Enthusiasmus in Italien, versteht sich der Sänger, oder besser zu sagen, der Unger in der Titelrolle wegen. Diese Oper lief folgendermassen von Stapel. Erster Act. — Duett zwischen Reina und der Beltrami, zweimaliges Hervorrufen; Arie der Unger, dito dreimal; Finale, fünfmal alle Sänger herausgedonnert; hierauf, incredibile dictu, zum erstenmal auf dieser Welt, zweimal die Choristen und endlich den Impresario. — Zweiter Act. — Das Quintett Furore und fünfmaliges Hervorrufen; Cosselli's Arie, Furore und dreimal dito; das Schlussrondo der Unger, einen Quadrat-Furore und fünfmal dito; nach dem Herablassen des Vorhanges alle Sänger und Choristen zehnmal dito. Was Kehlen, Hände und Füsse sammt und sonders für einen ausgelassenen höllischen Lärm gemacht, lässt sich nicht beschreiben. Der Stimmen-Timbre kontrastirt bei solchen Gelegenheiten auf eine sonderbare Weise: man hört aufjauchzen, brüllen, ein Geschrei von ganz verschiedenen Farben und Bedeutungen, abgebrochene Sylben, als: vò, va (Verstümmlung von bravo, va), ora, ra (Verstümmlung von fuora); der ruhige Zuhörer dreht den Kopf rechts, links, vor- und rückwärts, und beruhigt sich wenigstens damit, dass denn dies Haus zuletzt doch kein wirkliches Narrenhaus sei. Die heutige Vorstellung hatte aber einen unangenehmen Fall zur Folge: die Abschiedsscene der Unger in der Oper wirkte dergestalt auf eine Frau, dass sie Konvulsionen bekam, und darauf die übrigen Tage des Karnevals das Bett hüten musste. Das ist ein wahres Factum, und beweist zugleich, welch' eine Actrice die Unger ist.

Hr. Alessandro Marziali, Orchesterdirector dieses Theaters, erhielt das Diplom eines hiesigen Accademico Filarmonico, und wurde zum Ehrenmitglied der hiesigen Congregazione di S. Cecilia ernannt. — Obbenannter Tenor Reina wurde ebenfalls zum Ehrenmitglied der hiesigen philharmonischen Gesellschaft ernannt.

In einer im Palazzo Sabina gegebenen grossen musikalischen Akademie sang die Unger unter andern eine Arie aus dem Freischütz auf deutsch, die ungemein gefiel.

(Teatro Valle.) Donizetti's Elisir d'amore mit der zum erstenmal die Bühne betretenden Prima Donna Giuseppina Bertaldi fand keine gute Aufnahme; desgleichen, in der ersten Vorstellung, Ricci's Scaramuccia mit der Fontana (die mehr für's Serio geeignet ist), der Angiolini-Bossi, dem Tenor Antognini und Buffo Cipriani. In der zweiten Vorstellung ging das Ganze etwas besser, und da man dieses Jahr spät angefangen hatte, und der Karneval kurz war, so endigte er doch mit dem Scaramuz.

Beim östreich'schen Botschafter, Grafen Lutzow, wurde gegen Ende Februars Haydns Schöpfung von mehr als 150 Sängern und Instrumentalisten vor einem über 1000 Personen starken Auditorium aufgeführt; dies musikalische Riesenwerk erregte bei allen Zuhörern die grösste Bewunderung.

Nachdem Hr. Fioravanti, Kapellmeister der Peterskirche, vom Schlage gerührt wurde, so trug das Kapitel dem Hrn. Basily, dermalen Censor am mailänder Conservatorium, diese Stelle an, der sie auch angenommen hat und diesen Frühling hier erwartet wird.

Ascoli (Teatro comunale). Die italienische Theatralsprache, die oft nicht logisch genau ist, unterscheidet einen Basso cantante, das heisst Bassist, und Basso comico, oder Buffo; sodann sagt sie wieder Buffo cantante, ein singender Buffo (der eigentlich nicht singen soll), und Buffo comico, zum Unterschiede vom B. cantante. Hier betrat zum erstenmal die Bühne der Basso cantante Emilio Fantozzi und der Buffo comico Antonio Valeri: Ersterer verspricht bis jetzt gar wenig, der andere vielleicht etwas mehr; der Tenor Luigi Perozzi ist unter der Mittelmässigkeit, die Prima Donna Cassandra Lovredo geht mit. Die Oper hiess Nina pazza per amore, del celebre maestro Coppola, und die Ascolaner zeigten sich mit Musik und Sänger zufrieden. In der zweiten Oper, im Elisir d'amore, sang die Rachele Agostini aus Fermo (s. diese Blätter vom v. Jahrgang No. 25 S. 414). Da bildeten sich zwei Parteien, eine für die Agostini und die andere für die Lovredo; der Kampf war nicht hitzig, vielmehr lustig und sehr kurz, weil der Karneval dieses Jahr sehr bald endigte.

Terni. Wegen plötzlicher Krankheit der Prima Donna Morini ging der Impresario eiligst nach Rom, wo er glücklicherweise die Cicole Boyer findet. Sie kommt hier an, tritt am 31. Dezember in der Norma auf, macht Furore; ihr zur Seite gefällt der angebende Tenor Vincenzo Jacobilli; was will man mehr? Die Boyer triumphirte auch in der Italiana in Algeri, worin besagter Impresario, der Buffo Luigi Garofoli, den Taddeo machte.

Ancona (Teatro delle Muse). Beide Opern, die Sonnambula, der Turco in Italia, und die Operette l'Inganno felice gingen recht gut: Dank sei dafür der braven Prima Donna Serafina Rubini De Sanctis, dem wackern Tenor Querci, und dem Bassisten, auch Buffo Casanuova.

Perugia. Die Rosina Marchesi, eine Schülerin Marchesi's zu Bologna, macht ihrem Lehrer wahrhaft Ehre. Es ist kaum ein Jahr, dass sie die Bühne betreten, und sie gab hier diesen Karneval die schwere Rolle der Imogene im Pirata, zum Erstaunen der Zuhörer, recht gut. Der junge Bassist Galeotto Gherardi, ebenfalls ein Schüler Marchesi's, war als Ernesto beinahe ausgezeichnet zu nennen; der Tenor Zilioli ist ein Professore, demnach ging die Oper mit vollen Segeln.

Foligno. Dass eine Oper Norma existirt, wissen die Leser bereits, die Teresa Menghini kennen sie längst, auch als wackere Norma, und so würde dann von all diesem keine Erwähnung geschehen, hätte nicht eine Eugenia Strinati hier diesen Karneval als Adalgisa zum erstenmal die Bühne betreten, was einstweilen im weltberühmten Codex, „Allgemeine musikalische Zeitung" genannt, angemerkt werden muss. Der Tenor Rinaldini machte den Pollione sehr gut.

Urbino. Madamigella Adelaide Morelli, mit ziemlich geläufiger nicht starker Mezzosopranstimme, gab hier zum erstenmal den Romeo in Bellini's Capuleti mit Vacaj's drittem Acte, und fand starke Aufmunterung; sie muss noch manches studiren. Die Rosina Camilletti, in der beschränkten Rolle der Giulietta, war etwas besser. Der Tenor Lorenzo Venturi, der zum erstenmal auf dem Theater singt, hat eine etwas derbe Stimme und Aussprache, nimmt sogar das b mit der Brststimme, was eine Seltenheit ist, und was Schreiber dieses nur von dem weltberühmten David in seinem späten Alter noch gehört hat. Es ist zu wünschen, dass der junge Venturi durch Studium zum wahren Künstler sich bilde.

S. Angelico in Vado (Teatro comunale). Die angehende Sängerin Fortunata Catterina Carli aus Bologna, Schülerin des bekannten M. Tommaso Marchesi daselbst, hat sich hier sowohl im Furioso als in der Nina Ehre gemacht, und schien mit ihrer freien Eionahme sehr zufrieden. Die übrigen Sänger waren lauter Dilettanten. Der Musikdirector hiess Michele Romanini, Accademico Fiorentino; der Orchesterdirector Nicola Matucci; dieses zwischen Urbino und Fano gelegene Städtchen konnte nichts Besseres wünschen.

Fano. „Norma! Norma! klassische Musik vom ersten Range! bei deren Anhören man taub sein muss, um nicht von ihr ergriffen zu werden; stumm, um nicht aufzujauchzen; paralytisch, um nicht jedes Stück zu beklatschen, und ein Tigerherz haben, um nicht den Verlust des übermenschlichen Tondichters zu beweinen" (Worte eines Wahnsinnigen in der Zeitschrift... in Italien. — Der Korresp.); dieser Typus aller Opern der neuen harmonischen Welt, hat hier diesen Karneval einen solchen Fanatismus erregt, dass man den Fanesern ein überaus fein gebildetes musikalisches Gehör, ein zartes richtiges Gefühl, und einen geläuterten Geschmack in allem was Musik betrifft, ohne weiteres zugestehen muss. Die Heldin der Oper war die brave Florentinerin Corilla Lucii. Der Tenor Gasparini trug unter den übrigen Künstlern am meisten zur besagten Aufnahme bei. Im nachher gegebenen Elsir d'amore fand die Assunta zur Seite ihrer ältern Schwester Corilla eine Anzahl eigener Verehrer. Die Musik dieser Oper wollte anfangs, wie natürlich nach einer Norma, nicht recht ansprechen; allein das Liebestränkchen wirkte nach und nach so, dass man die alte Liebe vergass.

Pesaro. Alte bekannte, gut aufgenommene Opern und Sänger. Die ersten waren Ricci's Orfanella di Ginevra und Coppola's Nina; letztere die Dabedeilhe und die Herren Arioli, Spada, Biondini. Die Erwartung vom Tenor Arioli war nicht günstig, und er übertrifft sie weit. In einem auf die Prima Donna erschienenen Gedichte wird sie zum erstenmal Debedeilhe genannt, dabei gesagt, sie sei eine gebürtige Französin, während die bisher kursirende Orthographie Dabedeilhe ganz portugiesisch klingt; vielleicht stammt sie von solchen Aeltern ab.

Rimini. Salandri als Furioso, die Zamboni als Norma, wurden am meisten applaudirt, mit ihnen die treffliche östreichische Banda in letzterer Oper.

Ferrara. Die Mazza und Centroni (Carolina), der Tenor Scavarda und Bassist Lodetti eröffneten am 26sten Dezember die Stagione mit der verstümmelten Anna Bolena; nach der ersten Vorstellung wurde das Theater geschlossen und der Tenor mit einem Theile der Katastrophe belastet. Man ersetzte hierauf die Mazza durch die Schulz, und Scavarda durch Hrn. Luigi Ricciardi, der im Auslande unter Rubini (?) studirt haben soll; man setzte auch die Eintrittspreise herab, und das Theater wurde am ersten Jänner abermals mit der Anna Bolena eröffnet, der Sturm wüthete nicht mehr so heftig als am 26sten Dezember, doch liess sich öfters ein Pfeifen hören, und es war ein Fiasco No. 2. Von welchem Winde dieses Pfeifen herkam, war nicht zu ergründen, denn die Schulz, die bereits in Neapel sich Ehre erworben, ist mit ihren blonden Haaren so zu sagen zur Anna Bolena geschaffen, und fand auch in der Folge hier jeden Abend Beifall; die Centroni gab den Seymour leidlich. Da aber die Puritani nachher, das famose a due: „Suoni la tromba intrepido" etwa abgerechnet, ebenfalls keinen Beifall fanden, ungeachtet ein bellinisch verrücktes Journälchen, welches die Puritani „la maraviglia di tutte le musiche" nennt, das Gegentheil behauptet: so muss man die Impresa dieses Theaters bedauern, die schon vorigen Karneval keine gute, dies Jahr noch ärgere Geschäfte gemacht, und sie daher nicht gut zu führen versteht. In den Puritani betrat ein Bassist, Pietro Casali zum erstenmal die Bühne, und wurde im benannten A due mit Hrn. Lodetti beklatscht.

Bologna (Teatro comunale). Diese Stadt gibt dermalen ihre grössten Spektakel im Herbste, der also Stagione di cartello genannt wird; im Karneval begnügt man sich mit kleinern minder kostspieligen Opern u. s. w. Die jüngere Fanti (Annetta, Schwester der Clementina, die sie weit übertrifft und gegenwärtig auf dem Theater zu Cadix singt), der junge Bassist Ferlotti nebst dem Bassisten und Buffo Fontana, war das Kleeblatt, das sowohl in Coccia's Clotilde als in Donizetti's Furioso, in letzterm besonders Hr. Ferlotti als Protagonist, eine günstige Aufnahme von Seiten der Zuhörer fand.

Die Klavierspielerin Teresa Cresci aus Fabriano, 17 Jahre alt, Schülerin des rühmlich bekannten Pilotti, wurde in der am 24sten Februar stattgehabten Versammlung der philarmonischen Akademiker, nach abgelegten Experimente ihrer musikalischen Studien, zur Maestra Compositrice und Accademica Filarmonica ernannt.

Der Maestro Compositore di musica Antonio Brunetti, Mitglied der hiesigen Accademia Filarmonica, hat diesen Winter hier ein Officio (Bureau) di corrispondenza teatrale, in seiner eigenen Wohnung, Selciata di strada maggiore No. 631, eröffnet, d. h. ist Theatersensal geworden. Der Maestro Buccardi zu Mailand ist ebenfalls Theatersensal. Ländlich sittlich. Diese Herren stehen sich bei dem jetzigen Operntaumel sehr gut, und einige von ihnen haben Equipage und Landgüter wie so manche Aderlässer in Italien.

Diese Stadt hat auf einmal drei Professori di Musica verloren; zum Glücke sind sie nicht mit Tode, sondern lebendig von Bologna abgegangen: Hr. Liverani, Lehrer der Klarinette am hiesigen Liceo musicale, ist nach London; Hr. Parisini, Violoncell-Lehrer an demselben Institute, nach Cadix, und der Violinist De Giovanni nach Parma (s. d.) gegangen.

Rossini hat sich seine Schöne, Madame Pellissier, aus Paris kommen lassen; dies deutet auf einen langen, wenn nicht permanenten Aufenthalt allhier, wie man behauptet.

Der rühmlich bekannte Pianofortespieler Theodor Döhler, Kammervirtuos S. K. H. des Herzogs v. Lucca, Accademico Filarmonico v. Bologna, gab am 12ten März im Pallaste des Hrn. Marchese Sampieri eine musikal. Academie, und machte sich mit seinem herrlichen meisterhaften Spiele grosse Ehre. Bei dieser Gelegenheit wurde unter andern Stücken auch eine Ouverture des Hrn. Marchese, der bekanntlich schon mehre Opern componirt hat, vorgetragen.

Der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst.

Am 19ten April d. J. hielt die Vereins-Abtheilung „Rotterdam" ein drittes Musikfest, wozu 2 Gesellschaften, etwa 100 Sänger und Sängerinnen, unter der Direction des Verdienstmitgliedes Hrn. Mühlenfeldt's mitwirkten. Das Programm war: Symphonie No. 4 von L. v. Beethoven; Meeresstille und glückliche Fahrt von demselben; Ouverture von C. Mühlenfeldt; Vater Unser von L. Spohr; Christi Grablegung von Neukomm. — Alle diese Stücke wurden mit Pünktlichkeit und Kraft vorgetragen und das ganze Fest zeugte von dem immer fortschreitenden Eifer und hohen Kunstsinne der Mitglieder dieser blühenden Abtheilung des segenreich wachsenden Vereins.

Mannheim. Im Juni. Wenn wir fast ein Jahr zögerten, unsern Bericht in Ihre geschätzte Musikzeitung einzusenden, so geschah es nicht aus Lauheit gegen die edle Tonkunst, oder dass wir hier während dieser Zeit keinen erwünschten Stoff gefunden hätten, sondern lediglich aus gutem Vorbedacht, Ihnen eine genaue, geprüfte Uebersicht alles dessen, was sich änderte und neu gestaltete, mit gewohnter Genauigkeit zu geben. Dieses aber jetzt kein Schnellsein zu, wollten wir auch davon absehen, dass am Ende Uebersichtliches gerathener und erwünschter sein muss, als irgend eine Neuigkeitskrämerei, die sich am Ende auch wohl mit halbscherigen Anekdötchen behilft, die besser ungedruckt bleiben.

Zuvörderst muss ich Ihnen den abermals eingetretenen Wechsel der Hoftheater-Intendanz melden, da sich Hr. v. Hertling seit etwa 4 Monaten von der Führung des Amtes zurückgezogen, und das Ministerium an dessen Statt den Hrn. Baron v. Kronfels zum Chef erwählte, der mit vieler Ruhe und Vorsicht an der Spitze waltet und sich um das Wohl der hiesigen Hofbühne sehr verdient zu machen scheint. Ferner wissen Sie schon, dass wir leider unsern Dirigenten, Franz Lachner, einen der vorzüglichsten, verloren und dass dessen jüngerer Bruder, Vincenz Lachner, der früher in Wien wirkte, an seine Stelle gekommen ist. Es ist hier sehr schwer, einen sichern Vergleich zwischen beiden Talenten in Hinsicht auf Direction anzustellen, liegt auch nicht in unserer Absicht: allein, in derselben Kunststadt gebildet, wirkt auch er mit grösstem Fleisse, der tüchtigsten Sachkenntniss und dem besten Erfolge, nach Vollendung der Ausführungen aller Compositionsarten trachtend. Während nun sein brüderlicher Vorgänger ein Gleiches that, muss er immer noch von uns als Schöpfer eines neuen Zeitabschnittes in gediegener Ausübung der Tonkunst in allen ihren Theilen angesehen und geehrt werden. Unterdessen hat sich unser junger Kapellmeister V. Lachner auch als bedeutendes Talent in der Composition uns bekannt gemacht. Er schrieb hier eine neue grosse Symphonie, die in einer der 7 grossen musikalischen Akademieen im verflossenen Winter aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Nicht allein theoretisch tüchtige Bildung, sondern auch Geist und Haltung nahmen wir mit Vergnügen in diesem Werke wahr. — Dagegen haben wir eine Perle dieser musikalischen Akademie und der Oper durch den Abgang des Hrn. Diez, unsers braven ersten Tenoristen, verloren. Er war ausgesprochener Liebling des hiesigen Publikums und verdiente es durch Leistung, Fleiss und Gefälligkeit. Sein Abgang nach München, wo er angestellt ist, gab unserer Oper für den Augenblick einen harten Stoss, der jetzt durch das Engagement des Tenoristen Rauscher wieder gemildert wurde. Hr. R. ist als Sänger eine schätzbare Erscheinung, da er bei bravem Gesange zugleich viel Spiel hat, was sich nicht allewege beisammen findet. Man hört und sieht ihn daher gern. — Von Gästen verschiedener Bedeutung sahen wir im letzten Jahre bis hierher: die vortreffliche Sängerin Clara Heinefetter aus Wien, die

als Romeo ungemein gefiel. Die Herren Weinkopf (Bariton) und Binder (Tenor) aus Wien, erster mit Beifall, der andere mit getheiltem; auch Cramolini, Tenor aus Wien, gefiel nicht allgemein; Hr. Föppel aus Cassel sang besonders den Guilbert in der zum ersten Male hier mit Beifall gegebenen Oper „Der Templer und die Jüdin" mit gutem Erfolge. Dann liess sich Mad. Fischer-Marasla, mit dem Titel einer ersten Sängerin der grossen italienischen Oper in Cadix, Ehrenmitgliedes der Akademien zu Rom, Palermo etc. als Norma und Nachtwandlerin vernehmen. Aber Alles hat seine Zeit, also auch der Liebreiz der Stimme. Und so konnte uns freilich die schon alternde Stimme an diesen Abenden keinen Ersatz für unsere vortreffliche Pirscher geben. Wir können dem übertriebenen Lobe in der Zeitschrift Didascalia durchaus nicht beipflichten und hoffen, dass Sie selbst uns Recht geben werden, wenn Sie jene Sängerin einmal hören werden. Sie mag gewesen sein, aber Stimme und Jugend fehlen. Das Letzte möchte sein, nur kann das Erste nicht von einer Sängerin genommen werden, ohne dass ihr öffentliches Wirken fällt. Dagegen war Fräulein von Hasselt aus München eine so vorzügliche Norma, dass wohl selten Jemand einen so ungeheuern Jubel auf unserm Theater erlebt hat, als diese unvergleichliche Sängerin und dramatische Künstlerin. Am zweiten Abend flogen Kränze, Gedichte etc. aus allen Richtungen, und der Donner des Beifalls wollte nicht enden. Leider war die Gefeierte genöthigt, noch in derselben Nacht nach ihrem zweiten Auftreten (sie gab einmal 3 Akte aus 3 verschiedenen Opern!) nach München wieder zurückzureisen. Es ist nur ein Wunsch, sie recht bald in einer grössern Reihe von Gastspielen bewundern zu können; man hofft, sie wieder zu sehen, und spricht von ihrer Zusage.

(Beschluss folgt.)

Schicht's Te Deum für Männerstimmen.

In Nr. 22 d. Bl. hegt der unbekannte Verfasser des Aufsatzes: Das Männergesangfest in Pegau u. s. w. unter anderem bei Anerkennung des Werthes der angeführten Schicht'schen Composition Zweifel, ob der verewigte S. dieses Gesangstück wirklich für den Männerchor gesetzt habe. Der Zweifel ist ungegründet.

So leicht es dem Kenner sein wird, aus der Partitur zu ersehen, dass diess Werk im Original blos für Männerstimmen und nicht für Sopran und Alt componirt ist, da sich alle vier Stimmen in ihren engen Grenzen fliessend und ungezwungen bewegen und nirgends der Zwang, den ein Arrangement herbeigeführt haben könnte, zu bemerken ist, was sich vorzüglich im Terzett und in der Fuge herausstellt; so ist diess doch nicht jedem, der es wünscht, möglich, da die Composition bis heute ungedruckt und also schwer zu haben ist.

Schicht schrieb dieses Gesangstück in seinem letzten Lebensjahre (er starb den 16ten Februar 1823), und es ist einen seiner letzten Werke, wo nicht gar sein Schwanengesang. Er war nämlich dem damals neu entstandenen Pauliner-Sängerverein der Studirenden in Leipzig hold, freute sich über dessen Emporblühen und versprach, ihm etwas zu setzen. Da schrieb mir am 17ten August 1822 ein Freund, Namens Meyer, der zu den kunstsinnigen Stiftern jenes Vereins gehörte und dessen Brief vor mir liegt: „Vor 8 Tagen lieferte uns der alte Schicht einen herrlichen Kirchengesang, der Text (ein Te Deum) ist aus Witschels Gebeten genommen. Der würdige Mann hatte ihn in einigen Tagen eigens für uns componirt, überbrachte uns ihn in eigener Person und in eigener Handschrift, und an der letzten Mittwoch, wo er in der Paulinerkirche etwas an der Orgel zu besichtigen hatte, überraschten wir ihn hinter dem Altar mit einem Terzett aus erwähntem Kirchengesange, so dass ihm die Thränen über die Wangen rollten, und indem er uns die Hand drückte, sagte er: Bravo, meine Herren! Das habe ich nicht erwartet."

Der Pauliner-Sängerverein besteht, wie jetzt noch, blos aus Männerstimmen und so wird der gegebene Beleg jeden Zweifel heben. Zu wünschen wäre übrigens, und das ist die Hauptabsicht bei'm Schreiben dieser Zeilen, dass dies köstliche Gesangstück weiter verbreitet wäre, als es der Fall ist, und dass es ein Verleger durch den Druck bald allgemein bekannt machte.

Chemnitz, im Juni 1837.

C. T. Brunner.

Urtheil über Kunst.

(S. Schwärz Das Leben in seiner Blüthe. Lpz. 1837. S. 432.)

„Der Meister erfreut sich jedes schönen Kunstwerkes, von welchem Meister es auch sei; er vergisst sich selbst und huldigt dem andern. Der *Genius* ist *neidlos*, wie die Götter. Indessen zeigen doch die Musiker, weniger vielleicht die Maler(?), oft ihre Menschlichkeiten, wenigstens im Kritisiren, wo nicht im Herabsetzen anderer Werke. Sie schaden sich selbst. Die *rein objective* Betrachtung *weiht* jo nur *tiefer* in die Kunst ein; je mehr *Subjectives* aber sich einmischt, um desto mehr degradirt sich die Kunst sammt dem Künstler. Das ist eben die Klage der jetzigen Zeit, worin sich zwar die Künstler in allen Zweigen *vermehren*, aber ihre Kunst nicht gerade *erheben* — es ist nämlich die Zeit der *Selbstsucht!* Wer *Dilettant* ist, wird wohlthun, wenn er nichts weiter sein will*) und sein Talent nur für seine und seiner Freunde Unterhaltung anwendet.

*) — Uns wurde ein Guitarrist Autodidakt bekannt, von ziemlicher Fertigkeit, aber einem ungemeinen und Glück verstandenen Hange zur Composition; ein anderer, ohne Grund in der leichtern Composition, wagte sich dennoch an Sinfonieen(?).

INTELLIGENZEN.

In einigen Tagen erscheinen bei uns mit Eigenthumsrecht:

MARIAGE
de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Trois Marches
composés
par
J. ROSSINI.

Pour Piano seul.
Pour Piano à 4 mains.
Pour musique militaire.

Leipzig, im Juni 1837.

Breitkopf u. Härtel.

Erwiderung.

Göttingen, im Mai 1837.

Herr Musikdirector Heineth hat im Intell.-Bl. No. 3 dieser Zeitung durch eine „abermalige Verwahrung", welche wieder den Stempel von des Verfassers Geist und Gemüth unverkennbar an der Stirn trägt, von Neuem seinen Grolle Luft gemacht. So reichlichen Stoff zu den schlagendsten Widerlegungen und Berichtigungen nun auch diese neue Verwahrung liefert, so enthalte ich mich doch derselben, theils da sie in einer Sprache geschrieben ist, auf welche überhaupt zu antworten ich unter meiner Würde halte, theils weil es mir an der Masse und dem Geschmack derjenigen gebricht, welche, unfähig zu würdigern Mitteln, die Aufmerksamkeit des Publikums durch Skandal zu erregen suchen; theils endlich, weil persönliche Angriffe dieser Art, wenn sie, wie hier der Fall ist, durch keine Provocation, wenn sie durch gar nichts auf der Welt gerechtfertigt werden können, dem Angegriffenen unmöglich in den Augen desjenigen Theils des Publikums zu schaden vermögen, dessen Urtheil allein für den Gebildeten von Werth sein kann. Dass sie vielmehr die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen, davon werden mir von allen Seiten die beruhigendsten Beweise zu Theil.

Ob es aber mit der Würde der Georgia Augusta zu vereinigen ist, wenn einer ihrer öffentlich angestellten Lehrer einen harmlos hier lebenden Künstler auf solche Weise verfolgt und seinen guten Namen vor dem Publikum zu verderben sucht, das werde ich vertrauensvoll der Entscheidung der betreffenden Behörden überlassen.

G. C. Kulenkamp.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalienhandlung
von
Adolph Nagel in Hannover.

Buchhausen, Var. über den Huldigungs-Walzer von Strauss zu 4 Händen. 40stes Werk. 1 Thlr. 4 Gr.

Franchomme, A., Var. sur un thème de Boieldieu p. Vlle. Op. 2. av. Quat. 14 Gr., av. Pf. 12 Gr.

Heinemeyer u. Stowicsek, Concertino mit Var. über: „Gott erhalte Franz den Kaiser", für Flöte mit Orch. 2 Thlr. 4 Gr., mit Quart. 1 Thlr. 8 Gr., mit Pf. 1 Thlr.

Kastendieck, 6 leichte Duetts für 2 Singst. mit Pf. 12 Gr.
— „Die Betende", Gesang mit Pf. und obl. Flote. 8 Gr.

Kulenkamp, C. C., 3 Nocturnes p. Pf. Op. 35. 16 Gr.

Laetitia No. 15, enthaltend: Schottische Tänze f. Pf. 4 Gr.

Maurer, L., Gesänge f. 4 Männerstimmen. 77tes Werk. Part. und Stimmen. 16 Gr. Tischlerconclud mit Pf. od. Guit. 2 Gr.

Schmithach, C., Andante et Var. p. Basson. Op. 2. av. Orch. 1 Thlr. 10 Gr., av. Quat. 1 Thlr.

Tedesco, Ign., Grande Marche à 4 m. Op. 5. 6 Gr.

Volkslieder mit Pf. od. Guit. No. 13 a. 14 à 4 Gr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Chorblanc, Fantaisie p. Violon av. Acc. de 2 Violons, Alto, Vcelle et Basse. Oeuv. 3. 16 Gr., av. Flte. 14 Gr.

Chwatal, La Scrénité. Intr. et Rondino mignon p. Flte. Oeuv. 35. 10 Gr.

Flötenschule (practische), Sammlung leichter Arien und Romanzen f. eine Flöte. Heft 13. 14 à 10 Gr.

Gross, Rhapsodies p. Violoncelle et Pfte. Liv. 2. Op. 35. 1 Thlr. 8 Gr.

Lafont, Deux Compositions brillantes p. Violon av. Acc. de Pfte. Cah. 9. Adagio et Polonaise. 10 Gr. Cah. 10. Andante et Bolero 10 Gr. Cah. 11. Adagio et Rondo. 16 Gr.

Lindpaintner, Ouverture aus der Oper: „Die Macht der Liebe" f. Pfte. 12 Gr.
— Ballet aus do. f. Pfte. 8 Gr.

Lipinski, 3me Concerto p. Violon av. Acc. d'Orchestre. Oeuv. 24. 2 Thlr. 4 Gr., av. Pfte. 20 Gr.

Liest, Fantaisie romantique sur deux Mélodies suisses p. Pfte. Oeuv. 5. No. 2. 1 Thlr.

Potpourri nach den beliebtesten Melodien der Oper: „Die Macht der Liebe" von Lindpaintner, f. Pfte. 16 Gr.

Richle, Die Kapelle von Ukland f. eine Singst. mit Pfte. (mit Vign.) 4 Gr.

Neue Zeitschrift für Musik.

Diese von den bekanntesten Autoritäten der musikalischen Kritiker anerkannte

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK,

in Verbindung mit den Herren C. F. Becker, Fürer, A. Kretzschmer, F. C. Lobe, Joseph Mainzer, Dr. Rahlert, G. Nauenburg, Ritter von Seyfried, Dr. L. Stein, v. Zumsteegelle u. A.

herausgegeben
von
Robert Schumann

ist vom 7ten Bande an, der mit Anfang Juli beginnt, aus dem Verlag des Hrn. J. A. Barth in meine Hände übergegangen und ich bitte, dem seiner künstlerischen Vollendung wegen allgemein geachteten Blatte, welches sich immer daselbst eigenthümlich hielt und dem ich meine ganze Thätigkeit widmen werde, auch ferner gütige Theilnahme zu schenken. Der sehr billige Preis beträgt 4 Thlr. 16 Gr. für den Band von 52 halben Bogen in gross Quart, wofür sie durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen ist.

Leipzig, Anfang Juni 1837.

Robert Friese.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juli. № 27. 1837.

Ueber den Begriff der Vollstimmigkeit.

Das Wort Vollstimmigkeit lässt in musikalischer Beziehung eine doppelte Deutung zu, insofern man es nämlich blos auf den Satz, oder blos auf die Instrumentation bezieht. Bei der Sucht unserer Zeit, alles auf die Spitze zu stellen, sich in Uebertreibungen zu gefallen, das Symbol für den Gegenstand den es bezeichnet zu nehmen, dürfte eine genauere Betrachtung des Begriffes „vollstimmig“ in seiner zweifachen Beziehung nicht uninteressant sein, sollte er auch wie die Stimme des Predigers in der Wüste verhallen.

Vollstimmig, im Sinn der musikalischen Setzkunst, heisst ein Accord, wenn er alle Intervalle enthält, die nothwendig sind, um ihn als solchen darzustellen. Demnach wäre ein Duraccord ohne grosse Terz, ein Mollaccord ohne kleine, ein Septimenaccord ohne Septime, nicht vollständig oder vollstimmig, welche beide Worte hier für gleichbedeutend gelten mögen, obgleich sie es streng genommen nicht sind, denn man kann zwei und dreistimmig vollstimmig schreiben, ohne dass, der Natur der Schreibart nach, die Accorde vollständig wären. Im vierstimmigen Satze, als dem vollkommensten und gewöhnlichsten, gehören bei den consonirenden Accorden ausser dem Basse noch drei, bei den dissonirenden nach Befinden drei oder vier Intervalle zur Vollstimmigkeit. Dass diese, wegen sangbarer Stimmenführung, Reinheit der Fortschreitung, Mangelhaftigkeit der Instrumente, z. B. des Horns, nicht immer, sondern oft Verdoppelungen der bequemer passenden Intervalle genommen werden, weiss jeder Sachkundige. Wenn aber Vollstimmigkeit eine Beschaffenheit der Accorde anzeigt, die lauter wesentlich klingende Stimmen enthält, so können Verdoppelungen, da sie keine neuen Relationen enthalten, sondern nur schon vorhandene wiederholen, eigentlich nicht für Vermehrung der Vollstimmigkeit gelten, so wenig als z. B. der Unisonus für ein neues Intervall gilt. So ist der Satz vieler Chöre in Gluck's Werken, sowie in Spontini's Vestalin, obschon alle vier Stimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) singen, doch sehr oft nur drei, ja in der Vestalin oft nur zweistimmig, also unvollständig. Da nun in der Kunst, wie in allem Geistigen, nicht die Quantität, sondern die Qualität entscheidet, so darf man wohl mit Wahrheit sagen, dass nur der rein vierstimmige Satz vollstimmig sei, insofern er nämlich nur Intervalle enthält, die unumgänglich zur deutlichen Darstellung der gewählten Harmonieen nöthig sind, während der fünf-, sechs- und achtstimmige Satz nur aus Verdoppelungen besteht, und der Sextenaccord, wenn er anstatt einmal, die Sexte dreimal enthält, deshalb doch kein anderer, sondern nur der seiner Natur nach aus $\frac{3}{5}$ bestehende Sextenaccord bleibt. Demnach verändern Verdoppelungen nicht die Natur der Harmonie, sondern sie vermehren blos die Masse des Klanges, und insofern die Anhäufung der Mittel, im denselben Zweck zu erreichen, immer tiefer stehen wird, als die Einfachheit, die dasselbe mit Wenigem hervorzubringen fähig ist, insofern wird der fünf-, sechs- und achtstimmige Satz immer tiefer in der Schätzung des geistigen Beurtheilers stehen als der vierstimmige. Denn die Schwierigkeit, mit mehr als vier Stimmen zu schreiben, kann eine grammatische, aber durchaus keine ästhetische Bevorzugung verlangen. Ja, trotz aller berühmten Autoritäten wird man die neun-, zwölf- und sechszehnstimmigen Arbeiten unserer Vorfahren nur aus dem grammatischen Gesichtspunkte hoch zu schätzen haben und Sätze von 80, 100 und 512 Stimmen, wie deren Marpurg erwähnt, in allen Beziehungen für Missgriffe halten müssen, so lang der Satz wahr bleibt: *Quod potest fieri per pauca, non debet fieri per multa* (Was mit Wenigem ausgerichtet werden kann, muss nicht mit Vielem gemacht werden). Und in der That, was beabsichtigt denn der Tonsetzer wenn er über einen Ton die Harmonie $\frac{3}{5}$ oder $\frac{7}{5}$ oder welche man sonst will, schreibt, anderes, als dass diese Zusammenklänge dem Ohr beim Dreiklang vollkommen sanft beruhigend, beim Septimenaccord aber scharf, schneidend, nach Beruhigung oben oder unten drängend, erscheinen mögen? Das erreicht er mit vier Stimmen vollkommen, und mit hundert-

fscher Verdoppelung der Septime auch nicht mehr, da das Ohr doch nur dem ihm von der Natur eingeprägten Verlangen gemäss die eine Fortschreitung verlangt, unbekümmert, ob dieser Schritt von einer oder hundert Stimmen auf einmal vollzogen wird. Ich bin daher sehr geneigt zu glauben, dass nur der musikalische Lärmmacher und Charlatan, wenn er einen Chor componirt, auf sechzigfache Besetzung der Singstimmen rechnet, der geweihte Tonsetzer aber nur vier wahrhaft klingende Stimmen im Ohr hat. Ja selbst bei Musiken, die aus grossen Entfernungen oder in ungeheuern Räumen gehört werden sollen, kann man die Stimmen wohl extensiv durch ihre Anzahl und Stellung verstärken, aber nicht intensiv an neuen Klängen bereichern, so wie eine Statue, sie mag nun auf dem Schreibtisch des Dichters oder auf der Spitze eines Obelisken stehen, doch nur einen Kopf, nur zwei Aerme und zwei Füsse haben kann. Daher erscheinen mir alle Vorschläge und Wünsche, Lieder und Chöre bataillonsweise zu singen, so wie alle Theater, die 4000 Menschen fassen, und also ein Orchester von 60 Geigen und 80 Bässen haben müssen, als das naturwidrige Bestreben des Menschen, über das Mass hinauszugehen, und nicht viel würdiger als die grosse in Paris angekündigte Trommelmaschine von 36 Militair- und 12 türkischen Trommeln. Wir setzen unsre Musik damit auf die Stufe der Chinesen, Türken, Hottentotten und aller jener Völker herab, die Lärm für Musik halten. „Aber" — wird man sagen — „wozu denn eine Partitur, ein Singchor und ein Orchester?" Ich war dieses Einwurfs gewärtig und begegne ihm leicht. Früher kannte man nur Vocalmusik. Je mehr die Instrumente vervollkommnet wurden, je näher lag die Veranlassung, sie mit der Singmusik zu verbinden, und bei der jetzigen Stufe von Vollkommenheit, auf welcher die Instrumentalmusik an Streich- und Blas-Instrumenten steht, wäre es unnatürlich, sie nicht verbinden zu wollen. Aber in den Fragen, wie und wo die Instrumente mit den Singstimmen zu verbinden sind, liegt eben der Werth der Untersuchung. Im Zimmer sind vier Stimmen, Gesang oder Quartett, ganz hinreichend. Ein Sextett wirkt schon betäubend. Alle noch stärker besetzte Musikstücke gehören in grosse Säle, Kirchen oder Theater. In der Verbindung aber der Stimmen in diesen Räumen mit den Instrumenten gibt es eine Norm, die der beobachtende Tonsetzer nicht überschreiten wird, und ich beginne hiermit die Betrachtung der Vollstimmigkeit in ihrer zweiten Beziehung, nämlich auf Instrumentirung.

Das Ohr kann nur einer gewissen, sehr beschränkten Anzahl von Stimmen folgen. Schon beim fünfstimmigen Satz in polyphoner Schreibart wird der Kenner sich nur mit Anstrengung der Führung derselben bewusst. Der Liebhaber gar nicht. Die Ueberschrift à 6, à 8 voci reali ist nur in grammatischer Hinsicht reell, in acustischer blos imaginär, denn wenn drei Stimmen, wenn auch in verschiedenen Octaven, auf denselben Ton treten, während die andern fünf dagegen contrapunctiren, so vernimmt man blos die höchste und tiefste dieser drei, die mittelste verschwimmt, wenn sie rein intoniren, in der Masse und ist so gut wie nicht vorhanden. Ebenso ist es im Orchester. Wenn im Final sechs Singende den Septimenaccord auf Es nehmen $\binom{b7}{5}$ und Piccolflöten, Flöten, Oboen, Clarinetten, Hörner, Trompeten, Posaunen, nebst vierzig Streicharten ihn in mehrfachen Verdoppelungen mit erklingen lassen, so hört das Ohr doch immer nur die Hauptharmonie, die nach dem Stande des Hörers, bald überwiegend in den Blas-Instrumenten, bald in den Streichinstrumenten erscheint. Das Uebrige, Remplissage wie es Rousseau nennt, ist ein harmonisches Geschwirr. Da man nun im Theater ein Chor oder Finale nicht blos mit zwei Geigen, Bratsche und Bass kann begleiten lassen, so füge man die Instrumentalpracht hinzu, allein nach folgenden Betrachtungen: 1) je mehr Instrumente eine Figur zusammen ausführen, oder einen Ton aushalten, je schwieriger bleibt die Intonation rein; 2) je bedeutender die Worte sind, die der Sänger zu sagen hat, je weniger müssen ihn die Instrumente decken, denn er steht, insofern die Stimme die Trägerin des Geistigen in der Oper ist, obenan; 3) je mehr Lärm man an einer Stelle gemacht hat, desto mehr sucht man ihn durch sanfte Melodieen und Schwingen der Instrumente in der nächsten abzubüssen; 4) je mehr Werth man auf den Ausdruck der Melodie und der Worte legt, je eigensinniger sei man in der Wahl der Instrumente, die sie begleiten. Quartettbegleitung ist allemal vortheilhaft, weil die Streichinstrumente nicht nur äusserst leise, weit leiser als die Blas-Instrumente begleiten können, sondern auch weil ihre Tonfarbe der der Stimmen weniger ähnlich ist und ihr also auch weniger schadet. Piccolflöten, englisches Horn und Klappentrompeten schaden allemal, ebenso Posaunen und Contrafagotte, die man nicht selten genug und nur bei höchst prägnanten Stellen, die der Text herbeiführt, oder in Ouverturen beim Tuttispektakel brauchen kann, wo denn auch Pauken und Trompeten hingehören. Wer nun noch grosse Trommel, Becken, Klingspiel und Tamtam braucht, um Effect zu machen, dem können wir blos rathen, in seinem Wörterbuch das Wort Effect auszustreichen und dafür Lärm — oder

wenn er auch im Wörterbuche modernen Effect will, mit lateinischen grossen Lettern Mordspektakel zu setzen. Ein komplettes Schlittengeläute, ein Sack mit Nüssen darauf mit einem Prügel geschlagen, eine immer im Gange bleibende Drehmandel und der Schlägel einer Oelmühle würden auch sehr zu empfehlen sein!

Hier werde noch nebenbei der Nachtheil der grossen Theater erwähnt. Sie erfordern nämlich 1) ein sehr starkes Singchor und ein proportionirtes Orchester. Zwei Dinge, die eben so selten gut zu haben, als kostspielig zu erhalten sind; 2) verderben sie Bläser und Sänger, weil sie diese zu unmässigen Anstrengung nöthigen, wodurch sie nicht nur detoniren lernen, sondern auch viel früher zu Grunde gehen; 3) können bei so vielen Geigern und der jetzigen schwierigen Schreibart nie alle rein spielen, folglich verderben sie sich unter einander; 4) die Temperatur im Theater ist eine ganz andere als auf der Bühne, folglich können die Blas-Instrumente gegen die Sänger nie ganz rein sein, wie man das auch in Mailand und Neapel in den beiden grössten Theatern nur zu sehr bemerken kann; 6) kann man die, für blasende Instrumente obligat gesetzten Stellen doch nur von einem Bläser vortragen lassen, und es geschieht daher häufig, dass das Solo einer Flöte von vierzig Contrabässen begleitet wird. Welch lächerliches Missverhältniss! Wenn aber nur zehn Geigen und fünf Contrabässe accompagniren, wozu denn die übrigen dreissig? Der Einwurf, dass grosse Städte solche ungeheure Theater bedürfen, ist auch imaginair, denn ein Theater das 4000 Menschen fasst, gibt eine Oper zehnmal, dann ist die Masse der Schaulustigen befriedigt, ein's das 1000 Menschen, gibt sie 40mal oder 60mal und hat dann bei weit geringern Decorations-, Beleuchtungs- und Bedienungskosten denselben Zweck erreicht. Doch dies gehört nicht mehr hierher. Wichtiger wäre der Einwurf der Componisten, dass der Geschmack der heutigen Zeit, schlechterdings solchen Spektakel verlange. Wichtiger — wenn er gegründet wäre! Allein welch' Publikum, das auf Bildung Anspruch macht — und das thut doch wohl ein jedes — hörte nicht gern die Zauberflöte, den Giovanni, Fidelio, die Vestalin? Gebt nur gute, interessante Operutexte, ihr Theaterdirectionen, mit guter Musik und anständiger Decoration, so wird kein Publikum es rügen, dass die türkische Bande, Piccolflöte, Klappentrompete, Ophicleide u. dgl. bei neuern Vorstellungen gefehlt haben. Uebrigens, alles zu seiner Zeit. Eine Oper, die im Orient spielt, habe bei ihrer Ouverture oder ihren Märschen Janitscharenmusik, eine, die Priesterchöre oder, nach jetzt beliebter Weise, den Teufel und sein Gelichter braucht, Posaunen. Aber zu jeder Gattung alle Arten von Instrumenten im Orchester zusammenpfropfen, ist nicht nur geschmacklos, verräth nicht nur die wenig geistige Kraft des Componisten, der seine Wirkung so unkünstlerisch in der Anhäufung der Mittel sucht, sondern es wird auch dem gebildeten Zuhörer lästig und verwöhnt den ungebildeten. Von dem Unsinn, Violinconcerte und andre Pieçen der Kammermusik mit Posaunen u. dgl. zu begleiten, scheinen die Componisten, dem Himmel sei Dank, zurück gekommen zu sein.

Wenn man nun nach diesen Betrachtungen in dem französischen Journal Révue de Paris 1836 Tome 32. 1. 7. Août unter dem Titel: „De l'enseigement de la musique vocale dans l'Armée.“ Par Ad. Gueroult, folgende Stelle findet, die wir hier in treuer Uebersetzung geben, so kann man nur das Geschwätz eines heutigen Franzosen darin erkennen, dem der Champagner (a porté à la tête) zu Kopfe gestiegen ist.

„Ich bitte die Componisten sich einen Augenblick „einzubilden, dass sie für ein Chor von zehntausend „Singstimmen schrieben, und ich frage sie, ob ihnen „nicht diese blose Idee zu Kopfe steigt, ob sie nicht „ihre Einbildungskraft sich entzünden und sich zu gi„gantesken Schöpfungen an Kraft und Einfachheit ange„regt fühlen? Wohlan, wenn nun der Traum Wirk„lichkeit erhielte, wenn sie ein, nur ein einziges Mal „bei einem stillen und leuchtenden Abend (soirée „lumineuse) unter dem Gewölbe des Himmels ihre Mu„sik gesungen von einer Armee, von einer ganzen Na„tion applaudirt, hören könnten — sagt, wäre das „nicht geeignet, in ihren Herzen eine unverlöschbare „Glut von Begeisterung zu entzünden??“

Der Verfasser, der vermuthlich nie Soldat war, hat, wenn auch der lächerliche Gegensatz einer singenden Armee, die eine Nation (was denn für eine? die eigne?) zu Zuhörern hat, möglich wäre, nicht bedacht, dass eine Armee nur von 30,000 Mann schon eine Distanz von ein paar Stunden, eine von 100,000 oder 180,000, wie sie jetzt in's Feld rücken, einen Raum von wenigstens fünf bis sechs Stunden, aufs engste gelagert, einnehmen würde, so dass die letzten Colonnen weder Ton noch Takt der vordersten hören könnten und ein solches kolossales Gebrüll schwerlich einen vernünftigen Componisten, der seinen Kopf noch beisammen hat, begeistern könnte! Nein, die zärtlichsten, wie die feurigsten und kräftigsten Compositionen werden dem echten Tonsetzer, dem die Begeisterung nicht zu Kopfe, sondern zu Herzen steigt, im stillen Studirzimmer entquellen, wo sein Genius die Stimmung einer Nation als Zuhörer und einer Armee als Ausführende keineswegs,

sondern fühlende und gebildete Herzen zu Zuhörern und eben solche Künstler zu Darstellern seiner Werke wünschen wird. Nicht der Köpfe und Sinne betäubende Applaus einer Masse, die wie jede dieser Art aus den verschiedenartigsten, mitunter rohesten Stoffen zusammengesetzt ist, sondern die stille Rührung, die tiefempfundene Billigung eines gebildeten Publikum's wird und muss stets das einzige Ziel eines echt begeisterten Componisten sein und bleiben. *C. B. von Miltitz.*

Ueber L. van Beethoven's Jahresgehalt, seine Lage und Bitte in seiner letzten Krankheit.

Sehr verehrter Herr Redacteur!

In Ihren Bemerkungen in Bezug auf das jährliche Einkommen Beethoven's (No. 22) erscheinen einige Irrthümer, die unverzüglich berichtiget werden müssen.

Die vom Erzherzog Rudolph und den Fürsten Lobkowitz und Kinsky Beethoven 1809 zugesicherten 4000 Gulden in Bankozetteln als jährliche Rente oder Pension bezog B. keineswegs bis zu seinem Tode unverkürzt. Zuerst reduzirte das Finanz-Patent von 1811 diese Summe auf ein Fünftheil, und alle Bemühungen von Seiten B.'s, seine hohen Gönner zu einer Abänderung der ursprünglichen Stipulation zu vermögen, blieben pia desideria, — das Fünftheil wurde ihm ausgezahlt. Durch die wenige Jahre darauf erfolgte Finanz-Krisis des Fürsten Lobkowitz verlor B. den Theil, den jener erlauchte Beschützer zur obigen Summe beitrug. Bald darauf starb der Fürst Kinsky, dessen Erben den Beitrag ihres Erblassers Beethoven streitig machten. Doch ging es hierbei besser, als bei dem Lobkowitzischen Antheil. B. rettete aus der fürstl. Kinskyschen Masse noch circa 300 Fl. Conv. M. — Diese kleine Summe und die 600 Gulden Conv. M. vom Erzherzog Rudolph waren es allein, die B. bis zu seinem Tode als jährliche Pension bezog (ungefähr 628 Thlr. Pr. Cour.). (Letztere Summe von 600 Fl. C. M. war beiläufig der jährliche Bedarf für die Erziehung seines Neffen.) Hatte B. demnach Unrecht, wenn er unterm 20sten Dec. 1822 an Peters nach Leipzig schrieb: „wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt" —? Sein ganzes Vermögen bei lebendigem Leibe bestand in fünf Bank-Aktien im Nominal-Werth zu 500 Fl. C. M., wie Sie es bereits aus meinem Briefe, der den Beethoven'schen vom 18ten März 1827 an Moscheles begleitete*), ersehen haben. Dieses kleine Kapital betrachtete er aber nicht mehr als sein Eigenthum, indem er es seinem adoptirten Neffen als einziges Erbe zugedacht hatte. — Hinsichtlich der 125 Dukaten, die B. von einem russischen Fürsten zu fordern hatte, wissen Sie aus meinem „Zusatze" des letztgenannten Briefes, dass sie für B. Fonds perdus waren**), und dies leider zu einer Zeit (in seiner letzten Krankheit nämlich), wo er dringend des Geldes bedurfte.

„Meine Lage ist übrigens nicht so glänzend wie Sie glauben", schreibt B. ebenfalls unterm 20sten Dec. 1822 an Peters; — und wäre dies anders gewesen, welch' fatales Licht würde das auf seinen Charakter werfen, wenn man ihn in England so dringend um Unterstützung bitten hört?! — Dass er nicht diese in Wien nachsuchte, liegt — offen gestanden — in dem geringen Vertrauen, dass B. zu den Wienern hatte; ob mit oder ohne Grund, muss hier unerörtert bleiben.

Ich erlaube mir schliesslich über diesen Punkt hier nur so viel zu sagen, dass es B. recht oft am Nöthigsten fehlte, und handschriftliche Beweise liegen vor, dass er nicht immer so glücklich war, „jeder Schuhmacherrechnung dreist in's Angesicht zu blicken", wie Hr. Lobe von Hr. Berlioz es vermuthet, — was aber immer noch kein Unglück war. Der dieses schreibende Freund kann darüber manches Geschichtchen den staunenden Verehrern des grossen Todten erzählen. So schreibt er z. B. im Februar 1824 folgendes an mich: „Die Frau Schnaps***) schiesst für den Unterhalt das Nöthige vor; kommt daher heute gegen 2 Uhr zum Mittagmahl. Es sind auch gute Nachrichten da***)— unter uns, damit der Gehirnfresser nichts davon vernimmt." Das Original dieses so wie mehrer andrer so lautender Briefe kann jeder bei mir einsehen.

Indem ich Sie, verehrter Hr. Redacteur, um gefällige Aufnahme dieses Schreibens in die musikalische Zeitung höflichst ersuche, habe ich die Ehre mich mit grösster Hochachtung zu zeichnen

Ihr

ergebenster

Aachen, den 16. Juni 1837. *A. Schindler.*

Antwort auf vorstehendes Schreiben.

Für die nähere Auseinandersetzung der Pensions-Verhältnisse unsers grossen Tonmeisters sind wir Ihnen den verbindlichsten Dank schuldig. Solche Erzählungen sind wichtig und neu bis zur Verwunderung. Sie haben uns hierdurch abermals bewiesen, wie unrecht Sie thun würden, wenn Sie dem Wunsche des Publikums noch länger widerstreben und nicht bald eine Sammlung Beethoven'scher Briefe, mit ihren Bemerkungen versehen, erscheinen lassen wollten. Ohne eine solche Sammlung — einzelne Briefchen helfen nichts — ist an eine wahrhafte Biographie Beethoven's nicht zu denken. Sie selbst halten eine Lebensgeschichte B.'s, die nicht zur Wahrheit eine Masse beliebiger Dichtung bringen will, für ungeheuer schwierig; ich muss sie bis jetzt für unmöglich halten. Geben Sie uns also vor der Hand nur Ihre Sammlung Beethoven'scher Briefe, mit möglichst treuen geschichtlichen Erörterungen, damit endlich ein

*) Die Originalien dieser Briefe befinden sich in den Händen des Hrn. Moscheles.

*) Sind auch nicht mit gerechnet worden. • *Die Red.*

**) Beethoven pflegte seine alte Haushälterin scherzweise Frau Schnaps zu nennen.

***) Es war ein Wechsel, der etwas lange auf sich warten liess.

Anfang werde. Liefern Sie uns, was Sie besitzen; das wird zuverlässig einen Anstoss geben, der manches Ungehoffte an den Tag bringen wird. Jetzt ist noch Zeit, das Einzelne sicher zu stellen zum Gewinn des Ganzen. Auf Gegenreden müssen Sie gefasst sein und können es leicht, denn in solchen Erörterungen kommt noch weniger als in andern Dingen darauf an, wer Recht hat, sondern was recht und wahr ist. Widersprüche sachkundiger Männer wären wieder eine Hülfe mehr, so viel Ursache Sie auch um Ihretwillen haben, sich als nöthig Eingeweihten in B.'s Leben und Wesen und als unbefangen redlichen Mann von eben so schlichter als tapferer Wahrheitsliebe zu zeigen. Was Sie aber thun, das thuen Sie bald. Jedes nur mit schwankenden Ueberlegungen ohne Thatanfang hingebrachte Vierteljahr raubt uns etwas von der Tiefe des Blickes in das Wesen eines Genius, wie B. es war. Das Schicksal hat Sie so gestellt, dass Sie die Verpflichtung haben, deren zu lange Verzögerung bedenklich, ja gefährlich ist. — Jetzt zu unserer besonderen Angelegenheit.

Beethoven's jährliche Rente betrug also nicht bis an sein Lebensende 4000 Gulden W. W., wie wir nach den bisherigen Nachrichten glauben mussten, sondern etwa 628 Thaler Pr. Cour. Die Summe ist zwar nicht gross, aber als Rente doch auch nicht gering, am wenigsten so gering, dass der, der sie annahm, nicht Ursache hätte, dafür dankbar zu sein. Gewiss war es also entweder nur eine hypochondrische Stunde, in welcher B. schrieb: „wäre mein Gehalt nicht gänzlich ohne Gehalt", oder er bezog das Gehaltlose nicht auf die Sache, nicht auf die Geber, sondern auf die — „Gehirnfresser", gegen welche er doch zu nachsichtig gehandelt zu haben scheint. Dass z. B. B.'s Gutmüthigkeit gegen seinen Neffen alljährlich 600 Fl. für Erziehung (oder Nichterziehung), die doch nicht immer dauern konnte, verwendete, thut seinem Gehalte keinen Abbruch. Das Verwenden desselben war Beethoven's Sache. Wer aber weggibt, was er selbst braucht, hat die Folgen nur sich selbst zuzuschreiben. Diese Handlungsweise B.'s gegen seinen Neffen mag so liebenswürdig sein, als sie nur irgend Jemand finden will: allein den Gehalt macht sie nicht gehaltlos. — Wenn also B. selbst diesen Gehalt einmal gänzlich ohne Gehalt nennt, so spottet er wohl eher über seine eigene Verwendung desselben zum Besten (?) der „Gehirnfresser", vor denen er sich fast zu fürchten scheint, als dass er damit die Geringfügigkeit des Gehaltes selbst hätte bezeichnen wollen. B. selbst konnte sich unmöglich verhehlen: was der kunstsinnige Erzherzog und die beiden Fürsten thaten, um den Tondichter in Wien festzuhalten, geschah aus Liebe zu B.'s Kunst. Das musste B. nothwendig zu ehren wissen. Den genialen Mann möchte ich sehen, der die Beweise der Liebe für seine Kunst nicht so werthschätzen sollt' dass er diese Werthschätzung nicht auch auf die äussern Zeichen jener Liebe übertragen sollte. Uebrigens ist auch das grösste Genie, wie jeder andrer Mensch, zum wenigsten für Alles, was es von der Freundlichkeit Anderer annimmt und anzunehmen für werth hält, auch zum Danke dafür verpflichtet. Beethoven's Wort muss also eine andere Beziehung haben, oder es steht einzig und allein um des paradoxen Wortspieles willen, was er zwar liebte, aber auch dummes Zeug nannte, worin Niemand die Wahrheit seines Innern, sondern nur ein gelegentliches Spiel seines Witzes zu suchen haben kann etc. — Endlich ist ein Mann, wie Beethoven, der einen lebenslänglichen Jahrgehalt von 628 Thalern zieht und ein baares Vermögen von 2500 Gulden C. M. in Bankactien besitzt, dem ausserdem, sobald er nur gesundet, so viele Hilfsquellen fliessen, durchaus nicht arm, nicht so arm, dass er Grund hätte, sich um Unterstützung an Andere zu wenden. Ich muss darauf bestehen, das konnte nicht der gesunde, das konnte nur der kranke Beethoven thun, dem man es hätte aus dem Sinne reden sollen. Es ist schon krankhaft, sein in Händen habendes Geld bei lebendigem Leibe als unveräusserliches Erbgut eines — lachenden Erben anzusehen und selbst in der Noth keine Actie anrühren zu wollen, damit jener über eine Actie mehr zu lachen habe. — Wie krank mus es sein, sich lieber um Unterstützung bittend an ein fremdes Volk wenden, als eine Actie losschlagen wollen! Das war nicht der gesunde Beethoven, das war der todtkranke! War auch des gesunden B.'s Lage oft nicht glänzend, ja fehlte es ihm (wie beim Genialen nicht selten) zuweilen sogar am Nothigen, B. stand wie ein Mann und wusste sich zu helfen. Was der Kranke that, kann dem Gesunden nicht zugerechnet werden; wir haben nur zu bemitleiden. — Ich weiss nicht, ob und welche Ursache B. hatte, zu den Wienern nur ein geringes Vertrauen zu haben; ich weiss nur, dass ihm in Wien von nicht Wenigen sehr viel Liebes und Gutes geschehen ist. Wir verklagen den kranken B. nicht, ach nein! wir beklagen aber niedergesenkten Blickes, dass die Krankheit so viele Gewalt auch über sonst so kräftige Naturen übt. Wir seufzen, dass es so und nicht anders ist. — Damit ich aber keinen, der etwa anders denkt und fühlt, durch das Wir in meine Gesinnung mit hineinziehe, so setze ich, was meine Ueberzeugung ist, unumwunden her: So lange ich etwas habe, ersuche ich Niemand um Unterstützung, als Gott; fürchte auch keine Aenderung. Käme es aber durch Krankheit und Zerstörung jeder guten Kraft, was Gott gnädig verhüte, einmal doch zu einem solchen dreifachen Tode, bevor der Athem flieht, so hätten zuvor die Meinen im strengsten Sinne des Wortes ganz allein das Vorrecht eines ehrenden Vertrauens. Und könnten sie's und thäten's nicht: so wäre das Verhungern leichter und gerechter, als ein Weitergehen. — Es taugt nicht, dass der Teutsche sich an Fremde bittend wendet. Es ist nicht recht, dass man die Seine übersieht. Dazu hatte es B. nicht nöthig. Er hat's auch nicht gethan. Schon war es Beethoven nicht mehr; es war ein sterbenskranker Mann, mit nichten der gesunde, starke, von dem ich diese Ungerechtigkeit an seinem Vaterlande schlechthin nicht glauben mag.

G. W. Fink.

und trotz seines „akustisch eingerichteten,“ d. h. zu deutsch, mit Brettern verschlagenen Saales — war sie so schwach, dass man immer pst rufen musste, nur einige Töne vernehmen zu können. Die Register sind ohne männlichen Ton, kindisch, wie eine Leyer — (laut wurde sein Instrument so genannt.) Am schlechtesten fiel die Harmonika, und am armlichsten das Gewitter aus — wobey ein gellendes Gelächter des Publikums selbst sein Gewitter überstimmte. Dazu misslang Herrn V. sein Spiel so ganz, dass man gar nicht glauben konnte, er sitze an der Orgel. Kurz, wäre das prager Publikum nicht so gar langmüthig und geduldig, der Abt wäre diesmal recht übel weggekommen. Glauben Sie ja nicht, dass ich eine Sylbe zu viel sage: es ist alles pünktlich so; ich, der ich ihn Anfangs ebenfalls mit Ehrerbietung ansahe, verbürge meine Ehre dafür, und was ich hier sage, so wie das, was ich nächstens über seinen Aufenthalt in Prag überhaupt sagen werde, kann von vielen Zeugen bestätiget werden. Den meisten Unwillen zeigten die Zuhörer, die unsers Kunzen Instrument, das unendlich besser, obgleich kleiner ist, gehört hatten. —

Tübingen, den 6ten April. Vor einigen Tagen feyerten die hiesigen Freunde der Musik J. Haydns Geburtstag. Der Konzertm., Herr Auberlen, führte die Musik an, und wurde von Liebhabern und den Mitgliedern des musik. Kollegiums am herzogl. theologischen Stift unterstützt. Alle boten ihre Kräfte auf, um ihre innige Verehrung gegen den grossen Haydn durch eine anständige Ausführung der gutgewählten Musikstücke, durch auf die besondere Absicht dieses Tages gerichtete Verzierung des Saales u. s. w. an den Tag zu legen. Wir halten es für Schuldigkeit, dem Hrn. Auberlen auf diese Veranlassung ein Wort der Erkenntlichkeit für seinen Eifer, die Musik hier empor zu bringen, zu sagen, um so mehr, da er in Christmanns Tableau über das Musikwesen im Wirtembergischen übergangen ist. Er verbindet alle Eigenschaften eines guten Direktors, und man muss ihn nur beklagen, dass die Belohnung, die ihm hier zu Theil wird, der weit nachsteht, welche er vorher in Winterthur hatte, von wo ihn die Revolution vertrieben hat. Auch die Mitglieder des Kollegiums verdienen eine ehrenvolle Erwähnung, da sie, die doch Musik nur zu ihrer Erholung treiben können, sich unter A.s Leitung so weit gebildet haben, Werke, wie neulich die Schöpfung, anständig aufzuführen — was in kurzem auch mit den Jahrszeiten geschehen wird.

Recension.

Les nouveaux Ballets de l'opéra Brennus composés pour le Carneval de 1802 par Jean Fréderic Reichardt. Berlin, Rellstab. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Je vortrefflicher und wirksamer eine Balletmusik dadurch wird, dass sie mit den Darstellungen der Tänzer ganz zu Einem verschmilzt; je nothwendiger es deswegen ist, diese Darstellungen genau zu kennen, um über den Werth der Musik zu urtheilen: desto weniger kann man über diese Ballets, als Ballets, nach gegenwärtigem Klavierauszuge absprechen. So wie diese Stücke hier den Liebhabern gegeben werden, müssen sie ihnen beym Durchspielen allerdings Vergnügen machen, wenn sie ihren öffentlichen Aufführungen beygewohnt haben und also die dargestellten Scenen an ihnen vorübergehen; wer nicht in diesem Falle gewesen ist, aber kurze Klavierstücke von meistens angenehmer Melodie, leichter Harmonie und viel Abwechselung liebt, wird diese Ballets, auch nur als solche Klavierstücke betrachtet, nicht ohne Interesse finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Nachrichten.

Wien. Musikal. Chronik des 1sten Quartals.

(Beschluss.)

In unsern Gottes-Tempeln hört man abwechselnd, zwar nicht häufig, doch wenigstens zuweilen ausgezeichnete religiöse Compositionen vorzüglicher Meister der Gegenwart und Vergangenheit. Leider aber sind die Dotationen der meisten Kirchenchöre so gering, dass die Directoren und Chor-Regenten — selbst mit dem besten Willen — ohne mittelbare oder unmittelbare Unterstützung der — Göttlich! — ziemlich zahlreichen Vereine und einzelner Wohlthäter kaum das unumgänglich Nöthige zu bestreiten im Stande sein würden. Zu den wenigen Glücklichen, welche sich rühmen können, einen solchen Mäcen bereits seit Jahren gefunden und als bleibenden Stützpfeiler fortwährend sich erhalten zu haben, gehört vorzugsweise Herr Blahak, Kapellmeister an der Patronats-Kirche zu St. Peter und selbst ein gründlicher Tonsetzer. Der auf dem hiesigen Platze als Ehrenmann in jeder Beziehung allgemein hochgeachtete bürgerliche Seidenhändler Hr. Georg Wieninger, welcher keine heiligere Pflicht kennt, als seine irdischen Güter aus wahrer Religiosität zur Verherrlichung des Allerhöchsten anzuwenden, — gilt lange schon — wiewohl in anspruchloser Bescheidenheit nur von wenig genau Unterrichteten dafür erkannt — als erster und einziger Musik-Beförderer jenes Kirchenchors. Alle Sonn- und Festtage verherrlicht seine unermüdliche Sorgfalt durch vollständig gelungene Kunstproductionen; er wählt stets passende, meistens seltene, nirgend anderswo zu Gehör gebrachte Compositionen, sucht, ohne Aufopferungen zu scheuen, immerdar zu deren Ausführung die erprobt besten Sänger und Instrumentalisten zu gewinnen, bestreitet alle Unkosten aus eigenen Mitteln, wirkt jederzeit selbst mit, entweder als Dirigent, oder bei der ersten Violine, welches Instrument er mit Meisterschaft zu behandeln versteht, und findet in solchen der Ehre Gottes geweihten Hochgenüssen das schönste Erdenglück. Durch seine kostbare, in systematischer Ordnung erhaltene Bibliothek — weniger numerös, als von klassischem Werth — steht ihm eine mannigfaltige Abwechselung zu Gebote, und dem Kirchenkapellmeister werden alle Kostspieligen, sonst nie zu erschwingenden Copistur-Auslagen erspart; er schafft, zu Vervollständigung, alles an, was neu, unter guter Firma, veröffentlicht erscheint; sein wahrhaft edler, nachahmenswerther Stolz besteht darin, seine inhaltsreiche Sammlung auch mit schätzbaren Originalien zu schmücken; so besitzt er handschriftliche, durch freundschaftliche Einladungen gewonnene, und liberal honorirte Kirchenwerke aus der Feder fast aller, in diesem Zweige rühmlich bekannter Meister; — Messen von van Bree, Drobisch, Lachner, M. Hauptmann, Conradin Kreutzer u. m. a. — den übrigen Kirchen eine terra incognita — kann man nur durch ihn hören und würdigen lernen; nicht minder erstreckt sich seine emsige Bemühung sogar dahin, zu jeder Missa ein analoges Graduale nebst Offertorium einzulegen, und wo solche von demselben Autor mangeln, ruht er nicht eher, als bis ihm irgend ein in seine Ideen eingehender Componist aus andern Werken dieses oder jenes Meisters das gewünschte, dem Zwecke möglichst entsprechende Tonstück arrangirt. — So waltet denn dieser — nicht dem Wort-, sondern dem That-Begriff nach — echte Kunstfreund in seinem von ihm selbst begränzten Wirkungskreise; Erholung und schönen Lohn in dem erhebenden Bewusstsein findend, die wahre Kunst zu fördern, angehenden Jüngern Verdienst zu verschaffen, und Allen, an dem Besten und Trefflichsten warm Antheilnehmenden für Kopf und Herz das reinste Seelen-Vergnügen zu bereiten. —

Am 26sten März verlor Wien den ausgezeichneten Violoncelle-Virtuosen, Joseph Linke. Er war auf der, in Preussisch Schlesien gelegenen, fürstlich Hatzfeldschen Herrschaft Trachenberg, den 8ten Juni 1782 geboren und kam, als 12jährige, vaterlose Waise, in das Dominikaner-Kloster nach Breslau, wo er die bereits errungenen musikalischen Kenntnisse auf dem Klaviere, Violine und Orgel noch mehr cultivirte, auch im Generalbass Anweisung erhielt, vorzüglich aber das Violoncell zum Lieblingsinstrumente erwählte und darin sich so vervollkommnete, dass er bald in's Theater-Orchester, damals unter C. M. von Weber's Direction, eintreten konnte. Gleich einem Magnet zog es ihn jedoch nach Wien, wo er 1808 eintraf, und so glücklich war, im Hause des damaligen kaiserlich russischen Botschafters Fürsten Rasumoffsky eine huldreich freundliche Aufnahme zu finden. Dort lernte ihn Beethoven, ein Liebling des kunstsinnigen Prinzen, kennen; dort wurden Schuppanzigh und Weiss seine unzertrennlichen Kollegen; und weil nun jener Tonmeister fast alle seine neu vollendeten Kammerwerke mit den fürstlichen Kapellisten zuerst einübte, Vortrag, Zeitmaass, Streichart, alle Nuancen und Schattirungen mit haarscharfer Genauigkeit bezeichnend, so wird daraus erklärbar, wie diese Quartettspieler gerade eben in der Ausführung Beethoven'scher Compositionen eine eben so ausgebreitete Celebrität erlangen mussten. Als nach 8 Jahren Familien-Verhältnisse die Auflösung der kleinen, aber trefflichen Hauskapelle herbeiführten, nahm Linke den Ruf als Kammer-Virtuos der Gräfin Erdödy nach Croatien an; allein, die gänzliche Entbehrung grossartiger Kunstgenüsse verleidete ihm in die Länge den isolirten Aufenthalt; er kehrte 1818 in die Kaiserstadt zurück, wo er freudig bewillkommt und als Solo-Spieler zuerst im Theater an der Wien, später beim k. k. Hofopera-Orchester angestellt wurde. Einige seiner Arbeiten sind gedruckt; die Mehrzahl jedoch befindet sich noch im handschriftlichen Nachlass. Linke war und blieb bis zum letzten Athemzuge der eifrigste, wärmste Freund, und fast abgöttische Verehrer seines Idols, — Beethoven's, dessen Todestag nach einer sonderbaren Schicksal-fügung zugleich auch ein Decennium später zu dem seinigen werden musste.

Mannheim (Beschluss). Unsere schon erwähnten 7 Winter-Akademieen erfreuten sich des besten Erfolges; die Auswahl der Musikstücke war würdig und gediegen. Meist Beethovensche Symphonien wurden sehr gelungen ausgeführt; die Preissymphonie Franz Lachners, für deren eben so unparteiische als gediegene Beurtheilung wir Ihnen dankbar verbunden sind, und die neue seines jüngern Bruders Vinc. L.'s hörten wir in grosser Vollkommenheit unter anerkennendem Beifall. Ausser mehren Ouvertüren kam noch Beethoven's Meeresstille und glückliche Fahrt und ein grosser Chor von Jos. Haydn, der Sturm genannt, zu Gehör; mehre Lieder von Schubert und Franz Lachner wurden durch den Vortrag des Hrn. Diez mit einer solchen Vollkommenheit ausgeführt, dass die Wirkung derselben unmöglich höher gesteigert werden kann. Nicht minder erhabte uns das herrliche Oratorium von Franz Lachner „Die 4 Menschenalter" und Haydn's *Schöpfung*. Eine neue Kantate führte uns ein hiesiger junger Componist, Hr. Esser, vor: „Die Höllenfahrt des Erlösers", welche beifällig aufgenommen wurde, wie auch noch einige Gesang- und Solostücke. Bei allen Akademieen wirkten viele Mitglieder des hiesigen Gesangvereins und sämmtliche Opernmitglieder mit, so dass die Chöre stets von mehr als 100 Personen ausgeführt wurden. Und doch könnte und sollte diese Mitwirkung zum Besten der Kunst noch mehr ausgedehnt werden; an Mitteln fehlt es hier nicht.

Das Orchester leistet noch immer Tüchtiges, hat aber einige Mitglieder verloren, wofür es neue erhielt. Der Flötist Zierer wurde in seiner Vaterstadt (?) Wien engagirt und der Violoncellist Eichhorn kam nach Karlsruhe. Beide gaben vor ihrem Abgange ein Concert, das des Flötisten war leer, das des Andern besucht. Auch unser erster Oboist Hr. Maas machte Miene, sein hiesiges lebenslängliches Engagement einem bedeutendern zu opfern: allein die Intendanz hat Mittel gefunden, ihn zu entschädigen und dem Orchester ein tüchtiges Mitglied zu erhalten, während sie demselben einen neuen wackern Flötisten in der Person des Hrn. Wehner aus Würzburg zuwendete. Einen anderweitigen schönen Zuwachs erhielt es durch die Annahme des Hrn. Loppen aus Wien, welcher an die Stelle des ersten Violinspielers getreten ist, bald darauf Dirigent der Zwischenakte wurde und jetzt zugleich dem hiesigen Dilettantenmusikvereine als Director vorsteht. Dieser Verein zählt ungefähr 80 Mitwirkende und 200 Ehrenmitglieder oder Zuhörer, welche sämmtlich, die ersten wie die letzten, einen jährlichen Beitrag leisten. Seine Aufführungen werden mit möglichstem Fleisse vorbereitet und sind grösstentheils von einem zahlreichen Auditorium besucht, da jedes Mitglied seine Familie mitnehmen kann. Dieser Musikverein hat vor Kurzem einen Preis ausgeschrieben, den wir als Anhang mit seinen eigenen Worten bekannt machen. — Jetzt gastiren bei uns der berühmte Tenorist Wild und Fräulein Löw aus Leipzig mit verdienter Anerkennung. Wild sang zuerst den Zampa, dann Otello, in welcher letzten Rolle er mit Recht ausserordentlichen Beifall erhielt und einige Male gerufen wurde. Fräulein Löw entwickelte als Desdemona ein recht schönes Talent, gefiel zwar nicht so sehr als Wild, ward aber doch auch gerufen und ist immerhin für eine Bühne mittlern Ranges eine nicht unnützliche Erwerbung.

Preisbestimmung.

„Deutschland, lenke den Fleiss durch Preise fördern!
„Lob befruchtet die Seele, wie den Acker
„Milder Regen, damit die Saat im ersten
„Wuchse nicht sterbe."
Herder (nach J. Baldé.)

Der Musik-Verein in Mannheim bestimmt hiermit für die zwei besten Compositionen nachstehenden Liedes — *für eine Singstimme mit Klavierbegleitung* — als ersten Preis neun, als zweiten Preis fünf Ducaten in Gold, wofür jedoch diese Compositionen Eigenthum des Vereins werden.

In die Ferne.

Siehst du am Abend die Wolken zieh'n,
Siehst du die Spitzen der Berge glüh'n;
Mit ewigem Schnee die Gipfel umglänzt,
Mit grünenden Wäldern die Thäler umkränzt?
Ach in die Ferne sehnt sich mein Herz!

Ach in den Wäldern so ewig grün
Kann still und heimlich die Liebe glühn;
Nur der Morgen sieht sie, der Abendschein,
Und die Liebe sei mit Liebe so selig allein!
Ach in die Ferne etc.

Am starren Felsen bricht sich der Nord,
Sanft wehen Lüftchen im Thale fort;
Durch die Wälder schimmert der Mond einher,
Und ferne da rauschet und brauset das Meer.
Ach etc.

O könnt' ich ziehen im Morgenroth,
O hauchte Abend mir Liebestod.
Es schwindet das Leben, du weisst es kaum,
O ewige Liebe, o ewiger Traum!
Ach etc.

K. Klütke.

Der unterzeichnete Vorstand dieses Vereins stellt daher an diejenigen verehrl. H. H. Componisten, welche sich für dieses erste derartige Unternehmen desselben interessiren, das Ersuchen, ihre Compositionen dieses Liedes, in Abschrift von andrer Hand, gefällig vor dem 1. October d. J. an die Musikalienhandlung von Hrn. K. Ferdinand Heckel dahier, durch Buchhandel-Gelegenheit oder frei einzusenden; dieselben aber mit einem Wahlspruch oder Handzeichen versehen, ihr einen verschlossenen Zettel mit dem Namen und Wohnort des Componisten beilegen, und aussen auf diesem Zettel denselben Spruch oder Handzeichen bemerken zu wollen, wie auf der Composition selbst.

Fünf hinsichtlich ihres Geschmacks und theoretischen Wissens im Bereiche der Musik anerkannte Mit-

ner (hierdurch von der Mitbewerbung nicht ausgeschlossen) werden als Preisrichter ersucht, und nach dem Urtheil ihrer Mehrheit zwei der eingekommenen Bearbeitungen gekrönt.

Die H. H. Componisten derselben, so wie die H. H. Preisrichter werden demnächst öffentlich bekannt gemacht, und wenn die Ablieferung der bestimmten Preise beschleinigt ist, eine schöne, correcte Ausgabe beider Compositionen, nebst dem Verzeichniss Derjenigen, welche vor dem 1sten August d. J. zu 54 Kr. darauf unterzeichnet haben, bei Hrn. K. Ferdinand Heckel besorgt und gegen Entrichtung dieses Subscriptionspreises abgeliefert. Nacher tritt der üblich höhere Ladenpreis ein. Die nicht erwählten Bearbeitungen werden gegen Rückgabe der dafür ausgestellten Empfangscheine wieder verabfolgt.

Mannheim, Juni 1837.

Der Vorstand des Musik-Vereins.

Noch ein Beweis, dass die jetzt weit verbreitete Parteiung im Fache der Tonkunst sich bis in die Ohren setzt.

Es ist gar kein Wunder, wenn unsern jüngste Zeit immer reicher an einseitigen, daher übertriebenen und halbwahren Nachrichten wird. Die Parteisucht ist zu gross. Ihr hat die Leidenschaft nie gefehlt. Nehme ich auch durchaus nur Nachrichten von tüchtigen, in Ansehen stehenden und kunsterfahrenen Männern, vorzüglich wenn sie ihren Namen nicht unterzeichnen: dennoch geschieht es zuweilen, dass von andern nicht minder erfahrenen und kunsttüchtigen Männern gerade das Gegentheil mit einer Sicherheit ausgesprochen wird, dass man sich verlegen nach der Wahrheit umsehen müsste, wenn uns nicht sogleich die feurige Parteiung, bald als reizende Creolin, bald als Weisse in ihren schönsten Jahren, umgaukelte und uns von der Möglichkeit vielfacher Liebe belehrte. Warum will aber wohl der Liebhaber der braunen die weisse Dame herabsetzen und ihrem Ritter den Hals brechen! Die Leidenschaft sieht und hört nichts, als was sie will, schwört aber stündlich jeden Eid, sie höre Alles und allein wohl. Ist dem Einen etwas köstlich, weil es die Creolin gesagt, so zuckt der Andere die Achseln, weil es die Weisse nicht gesagt hat. Das Lustigste ist noch, dass uns jede Partei versichert, sie sei ganz ausserordentlich kaltblütig und sei ihr gar nichts vor die Ohren gefallen. Ein hübsches Beispielchen zu dem verzweifelten Kapitel ist folgendes: In No. 14 habe ich nach dem Zeugnisse und der eigenhändigen Schrift eines sehr angesehenen und kunsterfahrenen Mannes über das geistliche Concert am Palmensontage in Dresden von der rühmenswerthen Aufführung des Messias von Händel unter Hrn. Morlacchi's Direction erwünscht Treffliches zu berichten gehabt. Dagegen waren in der C moll-Symphonie Beethoven's, nicht von M. dirigirt, nach unserm ehrenwerthen Gewährsmanne, keinem dort lebenden, einige Hornfehler vorgefallen. — Jetzt kommt ein anderer, gleichfalls kunsterfahrener Mann und spricht: Ueber die Nachricht hat sich die ganze Kapelle geärgert. Beissiger dirigirte die Symphonie, sie ging ganz vortrefflich, ohne den geringsten Fehler, wurde mit wahrer Begeisterung vorgetragen und so, dass ich sie im ganzen Leben nie so schön gehört habe. Dagegen wurden im Messias gar manche Tempi vergriffen; viel zu schnell! — Nichts ist natürlicher, als dass Einem die Creolin und die Weisse nebst ihren beiden Liebhabern einfallt u. dgl. Beide Parteien kennen sehr leicht Recht haben, denn ein Tempo, was einem Andern zu schnell, und ein Hornstösschen, was ihm nicht schönstens vorkommt, findet sich schon, auch wohl in der gelungensten Aufführung. Beide Nachrichtgeber wollen die Wahrheit, aber die Partei hat sich ihnen wahrscheinlich in die Ohren gesetzt, was jetzt nichts Seltenes ist, und hören, was sie wünschen. Ich selbst sehe zu Allem wohl gut, dass beiden Directoren, den Sängern und der tüchtigen Kapelle für ihre vortrefflichen Leistungen aller Dank zu sagen ist, und dass die erwähnten Kleinigkeiten nur Parteiengmäkeleien sind, die mehr in vorgefasster Meinung als in der Wirklichkeit oft genug ihren Grund haben. — Die Liebe hat immer Recht, sie liebe die Weisse oder die Braune. Niemand verdenkt ihr das; aber sie hat nichts weiter als Kammermusik zu machen, keine Concertmusik. Oeffentlich kann und darf es weder der Einen noch der Andern gelten; eine höhere Liebe, die Liebe zur Kunst, verlangt die ganze Seele des Sprechers ungetheilt, einzig, bis zum Opfer eigner Vorliebe; man erkennt das Höhere leicht, sobald man will. Wir wollen sehen, ob wir es geltend machen, und wäre es auch mit Opfern. Die werden nöthig sein, denn die Parteiung hat sich bis in die Ohren gesetzt und zwar fast überall.

G. W. Fink.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

DIE HUGENOTTEN.

Grosse Oper in 5 Akten

von

Giacomo Meyerbeer.

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Pr. Thlr. 8.

Leipzig, im Juli 1837.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juli. № 28. 1837.

Kirchenmusik.

Der Ambrosianische Lobgesang in Musik gesetzt — von C. E. F. Weyse. Partitur. Copenhagen, bei C. C. Lose.

Schon im ersten Jahrgange unserer Zeitung wurde von Kopenhagen aus dieses Mannes als eines Jünglings gedacht, der sich durch Pianofortespiel und meisterhafte Compositionen, auch bereits in grossen Symphonieen auszeichnete, von denen eine in Es dur später in Leipzig aufgeführt wurde und gefiel. Mehr noch galten seine Opern und seine mannigfachen Kirchencompositionen, von denen nur die wenigsten in Teutschland bekannt geworden sind. Noch jetzt ist dieser Meister in Kopenhagen der geehrteste; noch jetzt fährt er fort, für die Tonkunst thätig zu sein. Wir freuen uns der Gelegenheit, seinen geehrten Namen von Neuem dem auswärtigen musikalischen Publikum in's Andenken zu bringen, und zwar mit einer Arbeit, die weiterer Verbreitung werth ist. Der Text, eine teutsche Bearbeitung des allbekannten Lobgesanges, ist eben so ansprechend, als die echt kirchliche, trefflich durchgeführte Musik. Sie beginnt mit einem frohkräftigen Chore, D dur, ¾ Maestoso, der vom ganzen Orchester voll, aber in Accordmassen ohne zu grosse Figurationen glänzend gemacht wird. Die Tonverbindung ist ungesucht, streng zusammenhängend, sangbar schlicht in allen Stimmen und bei aller Ordnung eigenthümlich in den harmonischen Stellungen, so dass individuelle Selbstständigkeit zur sichtbarsten Vertrautheit mit allen Kunstgesetzen einleuchtet. Auf diesen lang und wirksam gehaltenen Chor folgt ein Soloterzett für Sopran, Alt und Tenor, A dur ⅔ Andante, sehr einfach und schön gesungen, nur vom Streichquartett ganz anspruchslos, aber trefflich begleitet, dessen Sanftes dem folgenden vollen Chor, D dur, All. con brio, die gehaltige Kraft bedeutend hebt. Auch dieser Gesang ist schlicht gewaltig, ohne Ueberkünstelung treu und reich. Als ob dieser volle Naturhymnus nur ein schüchternes Gebet der Gemeinde und zwar nur der 4 Männerstimmen Solo in Ehrfurcht zulasse, tritt ein Choral ein, F dur, dessen Gesang das Streichquartett blos auf dem Ruheaccorde jeder Zeile leise verstärkt. Das Solo-Andantino für 5 Stimmen, B dur ⅔, vom Orchester schlicht geschmückt, wirkt lieblich, vielleicht im Duogesange des Tenors und Basses etwas weniger, edler darauf bis zum Schluss, worauf sich der erste Chor wiederholt, von S. 75 neu und verkürzt gewendet. Ein guter Choralsatz für vollen Gesang, nur vom Streichquartett verstärkt, stellt die betende Gemeinde würdig dar in frommer Demuth, deren volles Vertrauen auf die Gnade des himmlischen Vaters im Schlusschore No. 8 in einer schönen, kunstvoll und durchsichtig bei allen Verwebungen und Umkehrungen gehaltenen, grossen Fuge sich würdig ausspricht. Das Werk verdient alle Beachtung. Gewinnt es diese, wird es sich selbst ohne Zweifel Bahn brechen. Es fehlt uns also an guten Kirchencomponisten noch nicht.

Messe in D. für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Vcello und Contrabass, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel (Basspossaune ad libitum), von Carl Ludwig Drobisch. Op. 31. München, bei Falter und S. Pr. 4 Fl. 6 Kr. oder 2 Thlr. 7 Gr.

Des um die Kirchenmusik unserer Zeit vielfach verdienten und anerkannten Mannes frühere Werke sind in d. Bl. öfter ausführlich besprochen und gewürdigt worden. Das Wesentliche dieses Componisten darf daher von uns hier um so mehr als bekannt vorausgesetzt werden, da wir diesmal es sogar nur von einer Seite darzustellen Gelegenheit haben würden. Die Messe gehört zu seinen leicht zu fassenden und auszuführenden, ist ganz für den Ritus und für nicht bedeutende Kräfte der Sänger und des Orchesters berechnet, eben für die Mittel, die sich der Erfahrung nach in katholischen Ländern gewöhnlich vorfinden. Ohne sich in

langen Durchführungen aufzuhalten oder irgend einen Prunk der Kunst geltend machen zu wollen, sieht er zunächst auf das Nützliche, was jedoch bei einer Messe ohne Kirchliches und kirchlichen Werth gar nicht bestehen könnte. Ist also die Messe leicht, so ist sie darum nichts weniger als leichtfertig; ist sie freundlich, so ist sie deshalb nicht ohne Ernst und Würde; ist sie Jedem fasslich, so ist sie darum nicht ohne alle Kunst und Poesie. — Diese Vereinigungen finden sich seltener, als zu wünschen wäre. Das hat man auch schon gefühlt, denn gerade diese Art Werke des Hrn. D. fanden und verdienen lebhaften Antheil. Nur allein in dieser Münchener Verlagshandlung sind bis jetzt vom Componisten erschienen: 6 Landmessen, 2 teutsche Messen, 4 grössere lateinische Messen, 6 Gradualen, 6 Offertorien, 3 Requiem und 3 Litaneien. Auch dieses neue Messenwerk darf auf grosse Verbreitung und mit Recht zählen. Die Ausgabe ist in Stimmen. Wir sahen die Partitur.

Sei uns gnädig, Gott der Gnaden u. s. w., Cantate für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola, Vcello, Contrabass, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner (abwechselnd mit 2 Trompeten), Pauken und Basposaune componirt — von Adolph Hesse. 59stes Werk. Breslau, bei C. Weinhold. Partitur. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Gleich der erste Bittgesang des Chores, von den Instrumenten gut unterstützt und nicht zu reich durch Schmuck der Figuren bedeckt, ist im Andante $^4_4$, A dur, in den Singstimmen imitatorisch behandelt, den melodischen Rhythmenfolgen nach nicht ungewöhnlich kirchlich und in harmonischen Fortschritten nicht selten wechselvoll modulirend und lang gehalten bis S. 20, wo eine Arie für den Mezzo-Sopran beginnt, Andante $^3_4$, in F dur, dann in As dur fortschreitend und in die erste Vorzeichnung zurückgehend mit E dur im Nachspiele schliessend. Ohne Passagenwerk, etwas chromatisch und kurz. Ein Solo-Quartett, einfach instrumentirt, auch Andante $^3_4$, A moll, zum Schlusse A dur, hält sich im ruhigen Gange und in der Modulation mit dem Vorangegangenen in Einheit und Kürze. Der Schlusschor ist am längsten ausgeführt von S. 30—54. Das kurze Adagio ist gleichfalls im früher Modulatorischen des Gesanges und von den Violinen, besonders der ersten, gegen die Mitte mit Triolenfiguren geschmückt, geht in ein All. molto, $^4_4$ D dur, dem Hauptcharakter treu bleibend, nimmt bald B dur Vorzeichnung im Choral-artigem Gesange, der zum Anfange des Schlusschors führt und im Moderato mit einer Fuge zum „Amen", nicht minder modulirend, stark aber einfach instrumentirt, vollkräftig schliesst. Die Arbeit ist in solcher Haltung des Mannes würdig. Nur sind wir im Texte mit einer Zeile nicht zufrieden, in welcher von Gott gesagt wird: „Du allein bist unvergänglich." Wäre dies, gäb es ja keine Unsterblichkeit der Seelen! Gottes Liebe hat sich diesen Vorzug wohl schwerlich aufbehalten, weil es heist: „Deine Huld ist überschwenglich." — Uebrigens ist die Cantate das 4 Heft der neuen, mit jener bei Nägeli herausgekommenen nicht zu verwechselnden Ausgabe unter dem Allgemeintitel:

Siona. Eine Sammlung leicht ausführbarer Cantaten und Kirchenstücke für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst von verschiedenen Componisten der ältern und neuern Zeit, in Partitur.

Die ersten Hefte sind früher angezeigt worden. Das 3te Heft enthält:

Halleluja, vierstimmiger Chor mit Orchesterbegleitung in Musik gesetzt von Ign. Ritter v. Seyfried. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Dieses Heft ist uns nicht zugesendet worden. Das Werk wird aber von Kennern, die es sahen, und von mehren Orten her, wo es zu Gehör gebracht wurde, einfach und grossartig bezeichnet.

Für die Orgel.

Neues vollständiges Museum für die Orgel zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Organisten. 4ter Jahrgang. Meissen, bei Friedr. Wilh. Goedsche. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Auch ein fortgesetztes, schon besprochenes Werk, dessen Einrichtung dieselbe geblieben ist. Die Componisten sind: Adam, mit einer kurzen und leichten Fuge; Seb. Bach, mit einer ganz kleinen 3stimmigen Fughette; C. F. Becker, ein Trio; Carl Czerny, hat 6 Nummern geliefert, Fugen und Fughetten mit Vorspielen, welche letzteren zuweilen etwas zu weit ausgesponnen erscheinen, die Fugen zuweilen mit verdeckenden Zwischennachahmungen, aber gut und mannigfach (in einem frühern Jahrgang hatte Hr. Cz. seine erste Nummer der Art geliefert); M. G. Fischer, Vorspiel, Präludium und Fuge; C. Geissler, mit 5 Nummern; Häuser, J. E., gibt ein ziemlich gesuchtes Adagio; A. Hesse 4 Nummern; Höpner 2; B. Jucker, ein Schüler Rinks, 2 Nummern, die Fuge klar und gut; J. Katterfeld, Schü-

ler Rinks, Fuge, recht gut; V. Klauss, Choral mit Variationen; E. Köhler, 2 Nummern; J. L. Krebs, 2 Fugen; A. Löwe, ein kleines Andante und kleine Uebungsvorspiele aus den 13 leichtesten Tonarten in dieselben. Es steht schlimm mit einem Organisten, der so etwas nöthig hat. Wem es aber einmal noch Bedürfniss ist, brauche dergleichen so lange, bis er wenigstens aus der ersten besten musikalischen Grammatik die Anfänge der Harmonie gelernt hat. — Chr. H. Rink lieferte ein fugirtes Vorspiel, was gleich an die Spitze der Sammlung gestellt worden ist; Rudolph, ein kleines gutes Präludium; E. Schönfelder gibt ein wohl gearbeitetes Präludium und eine leichte Fuge für 4 Hände; H. W. Stolze erscheint wieder mit 3 Nummern; A. Theophile, der noch immer seinen eigentlichen Namen nicht nennen will, hat 6 Nummern geliefert, meist kleine Vorspiele und ein leichtes Trio, d. h. hier: einen kleinen 3stimmigen Satz; Wagner, ein leichtes artiges Moderato und eine der kleinsten Fughetten, die es geben kann. — Der Titel zeigt den Prospekt der Orgel in der Stadtkirche zu Celle im Hannöverschen, verbessert von W. Meyer, über welchen geschickten Mann unsere Bl. bereits berichtet haben. Das Werk hat 34 klingende Stimmen; die Disposition desselben ist im Textbogen beigelegt. Die Lebensbeschreibung Michael Gotthardt Fischer's ist gut in dem Universal-Lexikon der Tonkunst (Stuttgart) zu lesen. Nur Einiges wird hier genauer erzählt. M. G. Fischer wurde den 3. Juni 1773 zu Alach bei Erfurt geboren; sein Vater, Bernh., ein nicht unbemittelter Landmann, bestimmte ihn zum Schullehrer, wozu der Sohn Anlagen und Lust hatte. Auf dem Rathsgymnasium zu Erfurt studirend, wurde er von J. Chr. Kittel im Orgelspiel und Contrapunkt unterrichtet, hörte auch in Erfurt (nicht in Jena) über schöne Wissenschaften. 1792 (nicht 1790) stellte ihn C. Th. v. Dalberg als Director der Erfurter Winterconcerte an, nach Hässlers Abgange nach Moskau, und machte ihn zu seinem Concertmeister. Bald darauf wurde er auch als Organist der Barfüsserkirche Hässlers Nachfolger. 1804 verheirathete er sich, lebte glücklich, fing aber an zu kränkeln und immer mehr. 1809 wurde er Lehrer des Generalbasses und Orgelspiels am Seminar und noch in demselben Jahre Organist an der Raths- und Predigerkirche, Nachfolger Kittels. 1818 wurde er nach Berlin berufen, sich auf der Orgel hören zu lassen und seine Gedanken über Verbesserung des Kirchengesanges mitzutheilen. Das gab zunächst Veranlassung zur Herausgabe seines 4stimmigen Choralbuches (Gotha). 1820 musste er sich als Organist einen Substituten setzen lassen, seinen Schüler Ludwig Ernst Gebhardi; beim Seminar, das 1820 von dem Gymnasium getrennt wurde, blieb F. Lehrer, trotz aller Leiden, bis an seinen Tod, am 12ten Januar 1829. Er war Eine der grössten Orgelspieler seiner Zeit, auch auf allen Streichinstrumenten sehr fertig. Seine meisten Compositionen sind gedruckt und bekannt. Die noch im Manuscript vorhandenen Orgelfugen werden nach und nach in diesem Orgel-Museum geliefert werden. Unter seine Schüler gehören Eduard Grell, Organist in Berlin, und Heinr. Wilh. Stolze in Celle. Letzterer wurde den 1sten Januar 1801 in Erfurt geboren, wo sein Vater, Georg Christoph, Cantor an der Predigerkirche und Seminarlehrer war. M. G. Fischer und Gebhardi bildeten ihn in der Musik. 1822 wurde er Organist in Klausthal auf dem Harze, wo er das Bergwesen kennen lernte; 1824 kam er als Stadt- und Schloss-Organist und Gesanglehrer nach Celle, wo er noch wirkt. Seine Compositionen sind hier besprochen. — Noch wird Einiges von den Fehlern gesagt, die zuweilen in einer Orgel entstehen, und Anweisung ertheilt, wie ihnen vorzubeugen und abzuhelfen ist. Mit Recht wird geklagt, dass man nicht überall auf Seminarien Unterricht über Orgelbau ertheile. Der Organist sollte doch mindestens das Hauptsächlichste von der Struktur einer Orgel verstehen. Die beigebrachten Vorsichtsmaassregeln sind gut: allein mit dem Selbstverbessern gebe sich Keiner ohne Hilfe ab, der noch keine Versuche gemacht und sich genauer unterrichtet hat, als durch diese wohlgemeinten und guten Andeutungen, die nicht ausreichen. In solchen Dingen suche man sich praktisch zu bilden, wenn man nicht mehr verderben als bessern will. Nur lasse man bemerkte Fehler nicht hinhängen und sorge für einen gewissenhaften Orgelbauer. — Künftig sollen auch ungedruckte Meisterwerke von Albrechtsberger mitgetheilt werden. Dass der Druckfehler weniger werden, bleibt noch zu wünschen.

Vierstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Zwölf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt und dem Singvereine zu Soest gewidmet von A. Bertelsmann. Op. 3. Essen, bei G. D. Bädeker. Pr. 8 Gr.

Der Componist wirkt als Lehrer am Seminar zu Soest und hat dem dortigen Singvereine so gut gewählte Gedichte in sehr fliessenden Melodieen und sangbar ungesuchter, dabei nicht immer alltäglicher Harmonie gebracht, beides dem jedesmaligen Inhalt so angemessen und leicht eingänglich, dass diese in Partitur gedruckte

Sammlung auch andern Singvereinen lieb und werthvoll erscheinen wird. Das wenige, was wir für künftige Leistungen oder doch zum genauern Bedenken dem Tonsetzer erinnern, mag den Singanstalten und den Liebhabern gemüthlicher Gesänge zum Beweise dienen, wie viel Gutes sie hier zu erwarten haben, um so mehr, da unsere wenigen Erinnerungen nicht einmal von der Art sind, dass wir allgemeine Anerkenntniss der Nothwendigkeit derselben bei allen heutigen Tonsetzern, und noch minder Gefühl dafür unter der Mehrzahl der Ausübenden und der Hörer hoffen können. Ausser seltenen, jetzt kaum mehr zu berührenden orthographischen Tonstellungen sind es zwei Fälle, die wir wiederholt, denn sie kommen nicht selten vor, zu bedenken geben. Zuvörderst die Gewohnheit, einen männlichen Vers, also den einsylbigen Schluss einer Verszeile, auf mehren Tönen singen zu lassen, wodurch der Einschnitt verschnörkelt und der rhythmische Bau durch übel angebrachte Verschmückung zu sehr umhüllt wird. Im vierten Gesange, „Frühlingsahnung" von Uhland, ist es weniger hinderlich, weil es nur in den Mittelstimmen vorkommt, die durch leises Verschweben der Töne viel mildern können. Störender wird es im 5. Gesange, „Frühlingsglaube", wo diese Tonausdehnung sich in der Melodie zeigt:

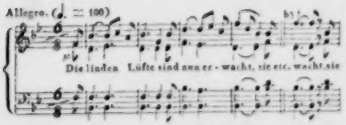

Warum nicht wie bei b)? Das bezeichnet den wichtigen Verseinschnitt mit aller Bestimmtheit, bringt dadurch festere symmetrische Haltung und macht die Brust der Sänger freier im Austönen, so wie es das Athemholen für das Folgende erquicklicher macht und dadurch natürlich den Melodieengesang voller und frischer. An diesem Allen, sollten wir denken, wäre für gute Wirkung etwas gelegen. — Das Zweite ist nun gar eine harmonische Stelle, die das Vierstimmige mit 3- und 2stimmigem mischt, eine Gewöhnung, die fast noch häufiger geworden ist, als das Heimlichsprechen in grosser Gesellschaft. Fliessen aber die Stimmen unversehens durch Octavengänge mitten in harmonischer Volltönigkeit und im Herrschenden derselben zusammen, so wird nothwendig ein solcher Accord abstechend dünn, das Ebenmaass ist gestört und die Anmuth der Ordnung ohne allen Grund verletzt; der abgesondert schöne Gang der einzelnen Stimmen leidet Gewalt und Unrecht, indem sich irgend eine einer andern unterordnen und ihre Selbstständigkeit aufgeben muss. Kann es auch Fälle geben, wo ein solches Unterordnen und Verschmelzen durch ästhetischen Grund zur Schönheit werden kann, so sind doch diese Fälle theils selten, theils springen diese Ausnahmen treulich genug sogleich in Augen und Ohren und vertreten sich selbst. Meist aber ist es die Bequemlichkeit oder die Noth, die solche Verdünnungen sich erlaubt, oder dazu zwingt. Fühlt und erweist sich die Welt dagegen in allen andern Dingen lieber reich als arm, warum sollte die Kunst es nicht auch thun, die noch dazu ihr schönstes Vorbild gerade hierin überall an der Natur, ihrer hohen Freundin, findet? Wir mögen hier nichts mehr darüber sagen; genug, in dem letzten, sonst sehr schönen Gesange von Mahlmann, erscheinen uns die mit † bezeichneten Accorde arm. Dass dies auf verschiedenen Wegen hätte vermieden werden können, wird Keinem schwierig vorkommen. Es ist an einer Art, die Stimmen in ihrer fliessend harmonischen Absonderung zu erhalten, genug. Ohne in irgend einem Tone die Melodie zu ändern, setzen wir den vierstimmig fortgehenden, die Ruhe des Gemüthes fördernden Gesang wie etwa bei b):

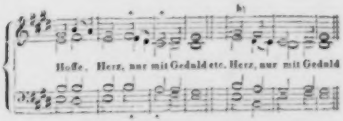

Sollte irgend einem Ohre das durchgehende cis des Altes im Chorale zu hart klingen, der setze dafür das Viertel in b, oder er verändere mit Beibehaltung des oben angegebenen Altes den halben Takt des Tenors a in die zwei Viertel h a. — Wo jedoch in 12 Gesängen nichts weiter zu erinnern ist, als was in andern Sammlungen sehr namhafter Meister, zuweilen wohl noch in auffallendern Stellungen, gleichfalls erinnert werden müsste, wenn man nicht zu fest vom ganz Ueberflüssigen und Unnützen solcher Erinnerungen bei Männern überzeugt wäre, die ihre Anerkennung beim Publikum als gültiges Privilegium für alles Mögliche lächelnd entgegen halten, da kann und muss doppelt empfohlen werden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil der Name des geschickten und Echtes liebenden Componisten bisher noch wenig bekannt ist. Wir wünschen, es mögen Alle, die auf guten 4stimmigen Gesang

gemüthlich ernster und nicht schwer auszuführender Art etwas halten, diese Sammlung nicht unbeachtet lassen.

G. W. Fink.

Tänze für das Pianoforte.

1. *Frühlings-Walzer componirt von W. Körner, für das Pianof. arrangirt von C. F. Ehrlich.* Magdeburg, bei Ernst Wagner. Pr. 12 Gr.
2. *Neueste Breslauer Tänze für das Pianof. comp. — von Carl Schnabel.* Bresl., bei F. E. C. Leuckart. Pr. 10 Gr.
3. *VI Valses modernes et brillants pour le Pfte. comp. par F. X. Hausmann.* Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 8 gGr.
4. *Grosser Waffentanz zu der Oper: „Die Jüdin" von Halévy für das Pianof. comp. — vom Ballettmeister Carl Marquardt.* Leipzig, bei G. Schubert. 8 Gr.
5. *VI Valses à 4 m. compos. — par C. H. Zöllner.* Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Pr. 8 gGr.
6. *III Polonaises pour le Pianof. à 4 m. comp. par Charles Krägen.* Oeuv. 15. Leipzig, chez F. Whistling. Pr. 22 Gr.

Was ist nicht schon dem Tanze zu Liebe geschehen? Das Geringste, was für ihn geschieht, sind unsere kurzen Anzeigen. No. 1 wird den Tanzlustigen eben so leicht als angenehm sein. Ein hübsches Marschtempo leitet in eine hübsche Walzerkette, deren sechstes Stück nach gutem Brauch ein nicht übermässig langer Finalsatz ist. Der Inhalt wird den Schönen für schöner gelten als die steife, zuweilen blasse Lithographie. No. 2. Hier wechseln allerlei Walzer, Galoppen, Masurken u. dgl., zusammen 8 Stück, ein wenig gefärbter, d. h, chromatischer, auch schwärzer gedruckt, als die vorigen. No. 3 hebt mit Des dur an und bringt darin, so gut wie sein Nachfolger in Cis dur, einen allerliebsten Walzer; der folgende As dur, dann Es und wieder As dur werden sich sämmtlich angenehm walzen. Was mögen wohl die Herren dazu sagen, die As dur den' Beteton wunder Herzen, der frommen Klage, des Grabes etc. und Des dur den Schielenden nennen, der nicht lachen, wohl aber das Weinen grimassiren kann? Genug, hier wird in diesen Geistertönen getanzt und noch dazu sehr hübsch. Das wird es wahrscheinlich sein, was der Verf. auf dem Titel „modern" genannt hat. Das Brillante bezieht sich einzig auf den sechsten und letzten Walzer, der in C dur vollgriffig daher rauscht. No. 4. Der grosse Waffentanz ist freilich für das Theater und nicht für den Ballsaal. Alles besteht aus gut in's Ohr fallenden und leicht spielbaren Marschweisen, die den Tanzliebhabern zuversichtlich gefallen werden. No. 5. zeichnet sich durch Leichtigkeit für beide Spielenden und wieder durch Tonarten mit 4 u. 5 Been aus. No. 6. Sehr sonderbar, dass so viele Herren Tonzcomponisten, den Aesthetikern wie zum Trotz, in viele Erniedrigungsvorzeichnungen gefahren sind! Die erste Polonaise geht gleich wieder aus Des dur. Wenn's nur keine Verschwörung gegen die Aesthetik ist! Sie steht so noch auf schwachen Füssen. Zur Stärkung lässt sich das Trio in A dur hören und die zweite greift C dur, im Trio mit As dur wechselnd, aus Lust zur Symmetrie mit der ersten. Die dritte aus F moll. Man weiss schon aus frühern Anzeigen und aus Erfahrung, dass Hr. K. seine Polonaisen sehr hübsch zu verfertigen versteht. Auch diese machen von der guten Regel keine Ausnahme.

Nachrichten.

Nekrolog.

Christian Gottlob August Bergt wurde in Orderan im sächsischen Erzgebirge am 17ten Juni 1772 geb., Sohn des dortigen Stadtmusikus. Sehr jung zeigten sich in ihm grosse Talente, sowohl zur Tonkunst als zu Sprachen. Der Vater bestimmte ihn daher zum Theologen, wozu der Knabe auch sehr viel Neigung offenbarte. 1784 wurde er auf die Kreuzschule nach Dresden geschickt, wo er unter dem Rector Olpe und dem Cantor Weinlig sich sehr fleissig erwies, doch mehr in den Wissenschaften als in der Tonkunst, in welcher er sich mehr praktisch als Klavier- und Violinspieler hervorthat. 1791 bezog er die Universität zu Leipzig, blieb dem Studium der Theologie so treu, dass er sich 1794 examiniren lassen konnte, worauf er eine Hauslehrerstelle in Leipzigs Nähe annahm. Unterdessen war seine Liebe zur Tonkunst mächtiger in ihm erwacht; Schicht und Müller, die beiden Cantoren an der Thomasschule, halfen ihm in der Composition auf, ein Beissiges Besuchen der Leipziger Concerte und Opern, auch sein freundschaftlicher Umgang mit C. Schulz regten verschiedenartige Compositionsversuche auf, in denen man bald einen sehr hoffnungsvollen Tonsetzer erkannte, so dass er sich der Musik ausschliesslich widmete, ohne dabei die Wissenschaften ganz zu vernachlässigen. Unter Andern hatte er sich im Orgelspiel so sehr gebildet, als in der Setzkunst. Schon 1801 wurden von ihm einige Klaviersonaten, Lieder, das erste Heft seiner Terzette und ein kleines Intermezzo für eine Person „das Ständchen" gedruckt und meist wohl aufgenommen. 1802 erhielt er bereits einen Ruf nach Budissin (Bautzen) als Organist an die Stelle Stallmann's. Hier machte er sich bald durch sein vortreffliches Orgelspiel,

durch Fleiss, Redlichkeit, Gefälligkeit, gebildetes, angenehm geselliges Betragen so beliebt, dass er auch als Musiklehrer am dortigen Seminar angestellt wurde. Treu und uneermüdlich hat er hier ausserordentlich viel Gutes, auch als Privatlehrer gewirkt. Die frühesten Morgenstunden waren der Composition gewidmet, die übrigen seinem Unterricht bis zum Mittagsmahl, das er in der Regel in den Häusern seiner Freunde einnahm. Die ganze Stadt und Umgegend war ihm befreundet, und die Liebe seiner Schüler zu ihm war so gross, als der Segen seines Wirkens. Den grössten Theil des Nachmittags brachte er in der Natur und fast jeden Abend auf dem Rathskeller mit geselligem Kartenspiel heiter und lustig zu bis an sein Ende. Sein Leben hat also nichts Hervorstechendes, es war vielmehr so bürgerlich einfach und rechtlich, wie das Leben der meisten teutschen Gelehrten und Künstler, aber auch so nutzreich und freundlich, als wünschenswerth. Er starb am Schlage am 10. Februar 1837. Als Componist hat er sich in frühern Zeiten in einigen Concerten und grossen Symphonieen versucht, war aber im Ganzen doch mehr für Gesangwerke, etwa einige Sonaten u. dergl. für das Pianof. ausgenommen. In seinen Symphonieen hing er zu fest am alt Einfachen, ohne die Fortschritte der Zeit zu beachten, die er für Uebertreibungen hielt. Diese Art Werke machten daher auch wenig Glück. Mehr schon griff er als Theatercomponist in seinen frühern Zeiten ein. Ausser dem angegebenen Intermezzo schrieb er: „Der Geburtstag des Dichters", Liederspiel von Treitzschke, in der Dichtung zu bürgerlich und ausgedehnt, in der Musik oft nicht innig genug; — „Laura und Fernando", Operette von Bretzner; die Musik hat manches Treffliche, ist nur nicht charakteristisch und leichtfertig genug, wie die meisten seiner Theaterarbeiten; — „List gegen List", von Bretzner, Operette, zeichnet sich dadurch aus, dass Alles gesungen wird, also ohne allen gesprochenen Dialog; Vieles ist sehr humoristisch, doch im Ganzen noch weniger charaktervoll als die vorige Oper. Sein „Rübezahl", „Erwin und Elmire", „Das Mitgefühl" (Liederspiel), „Die Wunderkur" enthalten sämmtlich viel Schönes, ohne dass dieses Fach sein vorzügliches genannt werden kann. Weit mehr beschäftigte er sich mit Kirchencompositionen, theils seines Amtes, theils der häufigen Anregungen benachbarter Cantoren wegen, denen er stets uneigennützig zu Diensten war. Es ist ausserordentlich, wie viele Kirchenwerke der verschiedensten Art B. componirte. Ein Katalog derselben ist uns zugesagt worden. Lange warten wir seiner. Dies ist auch die Ursache, warum wir des trefflichen Mannes Lebensabriss nicht eher gegeben. Wir ziehen es nun vor, von dieser seiner Hauptthätigkeit Genaues zu berichten, sobald wir in Stand gesetzt worden sind. Viele dieser Arbeiten sind sehr beliebt, leider aber die meisten nicht gedruckt. 1832 gab er noch eine kleine Schrift heraus: „Etwas zum Choral und dessen Zubehör", ein aphoristisch sowol gehaltenes Lehrbuch für seine Seminaristen. Unter sein Vorzüglichstes gehören seine Terzetten mit Begleitung des Pianoforte, von denen 3 Hefte erschienen sind. Sind sich auch nicht alle im meisterlich Vollendeten völlig gleich, was nirgends gefunden wird, so sind sie doch alle so vortrefflich, üben und gesellig unterhaltend, dass echte Musikfreunde wohlthun werden, diese sonst so beliebten Gesänge nicht zu vergessen, sondern sie zu ihrer Freude von Neuem wieder in Wirksamkeit zu setzen. Man vergleiche noch, was wir S. 393 von diesem vielfach ausgezeichneten Künstler berichtet haben.

Auch dem K. Sächsischen Concertmeister *Antonio Bolla*, dessen Virtuosität, in der Schule seines berühmten Vaters gebildet, in d. Bl. oft mit verdientem Ruhme gedacht worden ist, gebührt seines Künstler- und Menschenwerthes wegen ein ehrenvolles Andenken. Er starb am 19ten Mai d. J. nach schweren Leiden in Dresden, von Vielen betrauert, im 39sten Lebensjahre.

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Sonderbar genug sorgt man auf diesem Theater für die Oprrn mehr in der Fastenzeit als im Karneval. Nach der bereits ausgezogten Concertenlese wiederholte man den Furioso — verstümmelt, welchen der vielleicht unpässliche Rosconi nicht am Besten gab; Cambiagio war ein stets angenehmer Kuriama, und der angehende Tenor Giacomo Antonio David berechtigte zu guten Hoffnungen. Hierauf gab man die ältere Oper von Coccia, Eduardo in Iscozia, worin mehre Stücke, unter den Sängern aber vor allen die Boccabadati, sodann die angehende Prima Donna Annunziata Monzoni, die beiden Tenore Storti und David nebst den Bassisten Rosconi und Demmi eine gute Aufnahme fanden. In den Fasten wiederholte man Donizetti's Marino Faliero, worin die Unger, Cosselli und Duprez Furore machten.

In der am 2ten Februar von der hiesigen philharmonischen Gesellschaft gegebenen musikalischen Akademie liess sich Madamigella Erminia Frezzolini, Tochter des bekannten Buffo dieses Namens und Schülerin des berühmten Tenors Nicola Tacchinardi, in zwei Rossinischen Stücken hören. Ihre schöne, ziemlich geläufige und umfangreiche Sopranstimme mit einer trefflichen Gesangsmethode erregte enthusiastischen Beifall. Man sagt, sie wird nächstens die Bühne betreten. In derselben Akademie liess sich Hr. Bimboni auf der Posaune hören, und überraschte mit seinem schönen Spiele die Zuhörer, die ihn stark beklatschten.

Der von Bologna gebürtige Buffo Luigi Zamboni, für den Rossini ursprünglich die Rolle des Figaro im Barbiere di Siviglia schrieb, ist hier am 28sten Februar, 70 Jahr alt, gestorben.

Obbenannter Künstler *Louis Gilbert Duprez*, der seit mehren Jahren auf verschiedenen Theatern dieser Halbinsel mit Beifall gesungen, kehrt nun als ausgebil-

deter Tenor nach Paris zurück, wo er für die Académie royale de musique engagirt ist.

Siena. Hauptsänger: Geltrude Berti, Prima Donna; Cesare Sangiorgi, Primo Tenore; Giovanni Zampettini, Pr. Buffo *); Achille Rivarola, Pr. Basso. Coppola's Nina pazza per amore wurde als ein Opiat betrachtet, weil ausser der Prima Donna die übrigen Sänger kümmerlich in ihr beschäftigt sind, und weil einige Zuhörer in der Vorstellung wirklich geschlafen haben. Was ist doch Coppola's Nina gegen Paesiello's Nina! Die Berti war eine wirkliche Narrin aus Liebe, und machte die Zuhörer in ihre Kunst verliebt. Weit lustiger ging es nachher in Ricci's Nuovo Figaro, dessen brillante Musik für alle Sänger, besonders für die beiden Bässe sorgt, und bei der man sogar oft in allen möglichen Tempos tanzen kann. Den Anfänger Sangiorgi nicht ganz ausgenommen, machten die Berti, die Herren Zampettini und Rivarola ihre Parten wie man es von diesen erfahrnen Künstlern erwarten kann.

Dilettanten gaben diesen Karneval il Giorno delle nozze, neue und erste Oper (semiseria) des von hier gebürtigen Ortolano, welcher als öffentlicher Maestro aufzutreten wünscht. Anno 1828 gab er eine kleine Schrift über Musik in ottave rime, unter dem anagrammatischen Namen Lotario Genleno heraus. Man spricht, herkömmlicher Weise, gut von dieser neuen Oper.

Hr. Giacomo Pagnocelli, Fagotist aus Neapel, gab am 4ten März im Teatro di Rozzi eine musikalische Akademie, und erntete mit schönem und künstlichem Spiele auf seinem Instrumente vielen Beifall.

Città di Castello. Damit der sehr kurze Karneval nicht ganz ohne Oper davonlaufe, gaben hiesige Dilettanten, Sänger und Spielleute, Bellini's Pirata. Gaudium und Jammer, mit abscheulichen Dissonanzen untermischt, reichten sich die Hände, konnten sie aber kaum ausstrecken, weil Bühne und Orchester von allzukleiner Dimension waren.

Arezzo. Guido's Vaterland, zu Toscana die Wiege der Musik genannt, schien lange ein musikalisches Grab, bis einige junge Aretiner als Aufbewahrer des heiligen Feuers auf einmal dessen Funken sprühen liessen, eine philharmonische Gesellschaft bildeten: Arezzo stand hierin parallel mit den ansehnlichsten Städten Italiens, und die Zeitschriften verherrlichten eine so grosse Unternehmung. Diese philharmonische Gesellschaft gab nun diesen Karneval auf dem Teatro Petrarca Rossini's Donna del lago, die aber gar nicht gefallen hat; man wollte den an Donizetti'sche und Bellini'sche Musik gewöhnten Ohren die Hauptschuld dieses Phänomens aufbürden, allein die Wahrheit zu gestehen, war das Orchester und so weiter zu erbärmlich. Das Theater pausirte hierauf acht Tage, und eine andere Impresa gab Mercadante's Donna Caritea mit der Altistin Lecconi, dem Tenor Cavalli und Bassisten Poggiali, zur grössten Zufriedenheit der Zuhörer. Am 5ten März gaben die drei Schwestern Cecconi eine musikalische Akademie im benannten Teatro Petrarca. Die Altistin Teresa, die eigentliche Heldin der Akademie, sang eine eigens von Donizetti für sie geschriebene Romanze und Cavatine; die Sopranistin Mariana sang eine Cavatine von Mercadante, und die Eleonora spielte zuerst schwere Violinvariationen von Mayseder, dann begleitete sie mit dem Pianoforte ein von beiden Schwestern aus der Zelmira vorgetragenes Duett.

Prato. Die Teresa Donelli, der Tenor Angelo Graziani und Bassist Lauri kämpften um die Palme in Donizetti's Parisina, aber der Streit blieb unentschieden. In der darauf folgenden Somnambula verloren alle drei die Palme.

Livorno. Wir hatten eine Oper Buffa, Ricci's lustigen Scaramuccia, die Prima Donna Melas, den wahren Buffo-Sänger Frezzolini, das ging an; aber der Tenor Nerozzi war unpässlich, die Bassisten Ferretti und Raffaelli sind Künstler im Werden, die Altistin Sudetti nicht zur Mannerrolle des Pontigny geeignet; diese Oper verlangt überdies einen wahren Mezzo-carattere, die gibt es heut zu Tage nicht mehr, und jene, die es sein könnten, verabscheuen dieses Prädicat, weil jetzt Jeder nichts Halbes, sonders als etwas Ganzes, ja heroisch erscheinen will, daher auch das Buffo serio gesungen wird: aus diesen Ursachen hat der Scaramuz kaum im ersten Akte etwas angezogen. Der Elisir d'amore wurde der Sänger wegen nur einmal gegeben. Rossini's Turco in Italia machte Furore: Frezzolini wurde fast immerwährend, die übrigen Künstler theilweise beklatscht.

Pisa. Die junge Florentinerin Felicita Forconi, mit einer brunetten interessanten Physiognomie, zwei lebhaften, schwarzen Augen, mit einem natürlichen Stimmenumfange von drei Octaven weniger einem halben Ton

(f—e) und vielen guten Anlagen zum Gesange, studirte diesen vier ganze Jahre in ihrer Vaterstadt und ersetzte vorigen Karneval daselbst die auf der Pergola unpässlich gewordene Prima Donna (S. diese Zeitung vom vor. Jahre No. 28 S. 465). Seither sang sie in Privatakademieen, und da sich ihre Stimme etwas verstärkt hatte, wurde sie verwichenen Karneval zum erstenmal als Prima Donna für's hiesige Theater engagirt. Der zur ersten Oper gegebene Furioso gefiel blos in den folgenden Vorstellungen; die um so mehr befangene Forconi, weil man sonderbare Gerüchte von ihr in Umlauf gebracht und weil ihre Rolle zu wenig interessirt, fasste Muth und siegte schon in den folgenden Vorstellungen. Costantini verdiente mehr Lob in der Rolle des Furioso als Vaccani in jener des Raidamà, weil dieser die Zuhörer immer lachen machen wollte; der Tenor (Gamberini) hat bekanntlich in dieser Oper wenig zu thun. In der darauf folgenden Somnambula war die Forconi weit besser zu Hause, und ihr Sieg vollständig. Der Tenor liess etwas kalt. Endlich gab man noch die vom hiesigen Maestro Francesso Zanetti zum erstenmal in seinem Leben componirte Operette, la Sposa di un militare, welche von den Landsleuten Aufmunterung erhielt.

*) Sollte es einigen Lesern auffallen, dass in diesen Berichten der Buffo immer dem Bassisten vorhergeht, so ist zu bemerken, dass dieses Zeremoniel auch persönlich auf den italienischen Theater-Cartelloni stattfindet, wenn ihn der Bassist als Künstler nicht weit übertrifft oder sonst rühmlich bekannt ist.

Der Korresp.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. Nº. 32. 1802.

NACHRICHTEN.

Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden.

(Beschluss.)

3) Von der hiesigen Oper und deren Personale ist ebenfalls voriges Vierteljahr gesprochen worden. Wiederholungen oder allgemein bekannte Stücke übergehen wir, und erwähnen nur die ganz, oder doch hier neuen. Frohlichkeit und Schwärmerey, ein Liederspiel von Herklots und Himmel. Das Süjet ist von sehr geringem Werth, auch die Lieder sind meistens keineswegs gut zusammengereihet: aber von den Liedern selbst sind verschiedene ganz vortrefflich, und hören sich (einzeln betrachtet) auch vom Theater sehr gut an. Hin und wieder hat der Komponist seinen Liedern durch etwas reicheres Akkompagnement noch mehr aufhelfen wollen, aber dadurch ihnen offenbar geschadet. Das Liederspiel ist eine so reine und zarte Gattung, dass alles Dazuthun, alles Versuchen, es der Operette näher zu bringen, das der Gattung angethane Unrecht sogleich rächet. Der Geburtstag des Dichters, ein Liederspiel von Treitzschke, die Musik von Bergt, hat das Gute, dass sehr schöne Lieder unsrer grössten Dichter gewählt und meistens natürlich verbunden sind; ist aber übrigens, besonders für eine so ganz prosaische Familienscene, zu gedehnt. Auch vermissten wir in der Musik zu manchem dieser Lieder den zartern Geist und die Feile, die wir sonst an diesem Musiker rühmen konnten. Adolph und Klara, oder die beyden Gefangenen, nach dem Franz. von Schmieder, die Musik von Dallayrac, ist ein allerliebstes kleines Stück. Die Intrigue, die Charaktere, die Situationen, sind recht gut angelegt, und noch besser, mit Feinheit, Munterkeit und possirlicher Laune, ausgeführt. In der Musik ist Dallayrac sich selbst getreu geblieben — hat im Ganzen wohl sauber, aber Manches flüchtig, Einiges nachlässig gearbeitet, jedoch fast überall für angenehme Melodien, und vornehmlich für reizendes Hervorstechen einiger Hauptpartien gesorgt, welche dem Stück eine sehr gute Aufnahme überall sichern. Von den Feinheiten, deren man sich in seiner Musik oft zu erfreuen bekommt, führen wir nur Eine an, weil sie überhört werden konnte, und überhört zu werden keineswegs verdient. Der junge Mann und die junge Frau, die in einander herzlich verliebt sind, aber dessen ungeachtet sich immer zanken, haben eben wieder ein sehr grämliches Tête à Tête gehabt, verlassen einander, der Gemahl setzt sich schmollend in die eine Ecke, die Gemahlin eben so in die andere. Er will lesen, sie will Harfe spielen und singen. Sie beginnt eine traurige Romanze; aber die Romanze soll den Zuhörer nicht traurig machen und auch Madam ist keineswegs traurig, sondern will den Mann damit kirren — er soll zuerst wiederkommen. Der Gemahl nimmt sehr wirrig stillen Antheil an dem Gesang. Wie hat der Komponist diese verschiedenen Interessen vereinigt, ohne den Worten wehe zu thun? Er nimmt die Romanze traurig, wie sie an sich ist, wirft aber in die absichtlich etwas lang gehaltenen Ritornelle zerstückelte und ausserst possirliche Figuren für die — Pikkolflote hinein, dass wir den sehen möchten, der auf-

Herzogthum Genua.

Savona. Bellini's Straniera ist jetzt in Italien etwas gefährlich zu geben, weil diese Oper nicht sonderlich mehr gefällt. Hier gab man anfänglich die Straniera mit einem unvollkommenen Orchester, mit Chören zum Davonlaufen, mit der Prima Donna Grassi-Gigli, welche der Titelrolle nicht gewachsen war; die schöne Stimme der Altistin Aspetti und des Tenors Michelini, die schöne Person und gute Gesangsmethode des Bassisten Matthey konnten den Fiasco nicht retten. Der nachher gebene Nuovo Figaro von Ricci gefiel mit der Prima Donna Virginia Reale, Gattin des Bassisten — hier in Savona diesen Karneval Buffo — Angelo Boccomini.

Genua. Wir hatten die zwei venerablen Sänger, die Lalande und den Tenor Winter (Berardo); sie sind venerable, weil sie einst mit Ruhm sich bedeckten, und die Zeitschriften sie, bei all ihrer heutigen Decadence, noch immer als Wunder ausschreien, was ihnen Zeus nachsehen möge. Der Bassist, Hr. Ignazio Marini, mit andern Worten: der Bassist mit der schönen Stimme (er sang in der Fastenzeit zu Mailand), die Vittadini und die Altistin Orlandi, die alle zwei Carlotta heissen: im Ganzen eine respectabe Gesellschaft. Die mit vielem Beifalle gegebenen Opern waren: Coccia's Catterina di Guisa und Rossini's Otello. Eine neue Oper, Francesca da Rimini, von dem von hier gebürtigen Maestro Emanuele Borgatta, machte einen eben so musikalischen als vaterländischen Lärm, einige Landsleute wollten sogar gelehrte Sachen in ihr finden; der Lärm nahm ein schnelles Ende, mit ihm die Gelehrsamkeit.

Mancherlei.

Der Musikdirector in Köthen, Hr. Eduard Thiele, hat als Zeichen der Anerkennung seiner Verdienste um das Orchester und das ganze dortige Musikwesen von Sr. Durchlaucht dem Herzoge von Anhalt-Köthen eine goldene Uhr mit Kette erhalten. Hr. Th. gehört unter die vorzüglichsten Schüler Fr. Schneiders. Im Jahre 1836 erfreute er am 14ten und 15ten Septbr. die Stadt und Umgegend mit einem Musikfeste, an welchem seines Lehrers Oratorium Absalon sehr gelungen aufgeführt wurde. Das Sängerpersonal bestand einzig aus den Kräften der dortigen Gesangvereine, 120 Personen. Zu dem Orchester hatte Dessau 60 Kapellisten geliefert. Es bestehen jetzt in Köthen unter der Leitung des thätigen und geschickten Mannes Concerte.

In Greiz und in der ganzen Umgegend, in den Städtchen Elsterberg, Netzschkau, Mylau, Reichenbach haben sich Singvereine für Männer gebildet, die in guter Thätigkeit stehen und schon an mancherlei Verbindungen unter einander denken. Die erste grössere Vereinigung der Sängerschaften obengenannter Städte und anderer des Voigtlandes hat Hr. Herrmann, Cantor in Greiz, eingeleitet. Er beabsichtigt in Greiz ein Gesangfest von mindestens 200 Ausübenden noch in diesem Vierteljahrs zu geben. Vorproben sind schon anberaumt, wenn nicht schon gehalten.

Hr. Ernst Leop. Schmidt ist mit seiner Apollo-Lyra durch einen Theil Pommern's, über die Ostsee nach Christianstadt, Helsingborg und von hier nach Kopenhagen gereist. Am 20. März reiste er wieder nach Schweden. Dann wird er nach Russland sich begeben. Es scheint, als wolle er die Welt durchreisen. Nach Amerika ist die Fahrt schon bestimmt, wenn Gott Leben und Gesundheit gibt.

Ritter Ignaz v. Seyfried kränkelte schon seit einiger Zeit. In der Nacht vom 20sten zum 21sten Juni fasste ihn sein Körperleiden von Neuem und stärker als je. Wir hoffen auf baldige nähere Nachricht und wünschen ihm Genesung und noch viele frohe Tage.

Der in Wien erfundene Fingerschneller zum Vortheile der Pianofortespieler hat bereits manche Feder für und wider in Bewegung gesetzt. Damit wir unsern geehrten Lesern von diesem mechan. Werkzeuge nicht in das Blaue hinein Worte machen, haben wir uns ein solches Noth- und Hülfs-Instrument verschrieben. Sobald wir uns selbst von der Sache unterrichtet haben, werden wir unsere Ueberzeugung darüber aussprechen; eher nicht. Aus Wien melden uns zuverlässige Männer, dass der Fingerschneller daselbst keinen rechten Eingang finden will.

Als die K. Baier. Kammersängerin Fräulein v. Hasselt im Mannheimer Theater die übergrosse Zahl der Versammelten so lebhaft entzückt hatte, dass die unaufhörlichen Beifallsbezeigungen mehr störend als erfreuend waren und am Schlusse nach erfolgtem Regen von Gedichten Hr. Freund im Begriffe war, der Gefeierten den Lorbeer zu überreichen, fiel zu schnell der Vorhang, der sie beschädigt haben würde, wenn es der besonnene und gewandte Bekränzer nicht glücklich abgewendet hätte. Der Vorhang war aber auf Geheiss des Maschinisten gefallen, denn ein Gedichtexemplar hatte sich an der Lampe des Hörsaal-Leuchters entzündet und den Nesseltuchschirm bereits in Flammen gesetzt. Auch das lief ohne Schaden ab. Mit einer Nachtmusik ehrte darauf das Orchester die dankbar Scheidende.

Bergamo. Diese Sängerstadt hatte diesen Karneval 3 Landsleute auf dem Theater, die Colleoni, den Bassisten Giordani, beide fertige Künstler, nicht mit der angenehmsten Stimme, und den Tenor Milesi, mit schöner Stimme, guter Methode, noch im Werden. Bellini's Beatrice gefiel weit weniger als die Sänger. In der Norma missfiel nichts als der Missbrauch der Colleoni, den sie von ihrer Stimmengeläufigkeit machte.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juli. № 29. 1837.

*John Field**)

war der Sohn eines am Theaterorchester zu Dublin angestellten Violinisten, 1782 in Dublin geboren. Der Grossvater des für Musik von Jugend auf empfänglichen Knaben war Organist, und dieser brachte ihm die ersten Anfangsgründe des Pianofortespiels bei. Machte nun entweder dieser Grossvater eine Ausnahme von der Regel und behandelte seinen Enkel strenger, als Grossältern gewöhnlich zu thun pflegen, oder war es der aufmerksame Vater, der sich um die Fortschritte des Sohnes sorglichst bekümmerte, — kurz John's Fleiss wurde anfangs und lange genug mit seinem Talente so wenig in Uebereinstimmung befunden, dass man zum Besten der Tonkunst die schärfsten Maassregeln anwendete; John selbst versicherte, er habe in seiner Jugend, um der Musik willen, mehr Prügel als Brot erhalten. Und siehe, die Strenge half; Fleiss, der nicht fehlen darf, vereinte sich, wenn auch gezwungen, mit Talent und John's Fertigkeit muss schon in seinen angehenden Jünglingsjahren nicht unbedeutend gewesen sein. Denn als der etwa 16jährige Knabe einer etwas vorschnellen Jugendliebschaft wegen in lebendige Verlegenheit gekommen war, wagte er es, mit einem Päckchen Wäsche und einem einzigen Concerte auf und davon zu gehen, hoffend, sich mit Klavierspiel zu erhalten. Field erzählte dies später selbst, ohne sich ausführlich dabei zu verweilen. Die Sache muss wohl bald beigelegt worden sein, denn wir sehen ihn kurz darauf wieder im väterlichen Hause. Als die Anstellung des Vaters im Theaterorchester zu London die Familie nach Britanniens Hauptstadt versetzte, scheuten seine Aeltern den Aufwand nicht, den Clementi's Unterricht nöthig machte; John wurde einer der fleissigsten Schüler des eben so berühmten als kargen Italieners, der mit grösster Genauigkeit in seinem Unterrichte verfuhr und in Field den hartnäckigsten Eifer in Besiegung mechanischer Schwierigkeiten fand. Durch unermüdliche Uebung arbeitete sich John bald bis zum ersten Liebling seines Meisters empor, so dass dieser es sich nicht versagen konnte, seinen ausgezeichneten Zögling auf einigen seiner Kunstreisen mit nach Paris zu nehmen, um als Lehrer mit John's Geschicklichkeiten zu glänzen. Field's in Paris öffentlich abgelegte Proben fielen auch so höchst befriedigend aus, dass die dortigen Renner, die, damals noch gemässigt, nicht sogleich in den erhitztesten Ausdrücken sprachen, es voraussagten, man werde in diesem jungen Manne bald den ersten Pianoforte-Virtuosen der Welt zu bewundern haben. Nach diesen ersten glücklichen Versuchen im Auslande fing John auch an, mehr als bisher sich auf kleine Compositionen für sein Instrument zu legen; nicht wenige gefielen so, dass eine Anzahl derselben in London gedruckt wurde. Von jetzt an erschienen mehre Nachrichten über den jungen Pianisten; alle nannten ihn einen Engländer, und so ist es gewöhnlich geworden, John Field als in London Gebornen zu begrüssen; er ist aber ein Irländer, der auch seine musikalische Bildung seiner späteren Zeit in London nur Ausländern zu verdanken hat (selbst sein äusseres und inneres Wesen ist weit mehr und in jedem Betracht irisch als engländisch). — Als darauf Clementi 1802 seine grosse Kunstreise durch Frankreich und Teutschland nach Russland antrat, wurde John der Begleiter seines Meisters. Field sahe also Paris zum dritten Male, liess sich abermals öffentlich hören und sein Spiel erregte jetzt so grosses Aufsehen, dass Clementi selbst etwas vorsichtig wurde und ihn nicht mehr überall öffentlich auftreten liess. Schon damals entzückte die Kenner vor Allem Field's ausserordentliches Fugenspiel Seb. Bachscher Werke, das man in Deutlichkeit und genauester Abrundung, im Hervorheben der Themen und im schönsten Schattiren aller Nebenverzierungen ohne Gleichen fand. Was würden sie gesagt haben, wenn sie ihn noch einige Jahre später gehört hätten?! Mit welcher beharrlichen Treue er aber auch diese Meisterstücke behandelte, davon werden sich gar manche sonst recht fertige und belobte Pianisten keinen Begriff

*) Nach den sichersten Quellen bearbeitet. Was sich auf das Zeugniss des Hrn. Fr. Alb. Gebhard stützt, ist sorgfältig angemerkt worden.

machen. Field bekannte selbst, dass er, um eine dieser Fugen vollendet vorzutragen, etwa einen Monat lang die beste Applikatur dafür herausstudirte und dann erst sie auf das Sorgfältigste einübte. — Allerdings war er in seinen Lehrjahren an die strengste Beharrlichkeit gewöhnt worden. Er erzählt selbst, dass er die Sonate aus A dur von Clementi (im III. Cah. der Werke Cl.'s bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, S. 80) ein halbes Jahr lang habe üben müssen, um jeder einzelnen Note ihr vollstes Recht zu thun. Dafür wird aber auch nicht leicht irgend Jemand sich vorstellen, was er aus der Sonate machte, die von den meisten Spielern als ein leichtes Ding gerade weg vom Blatte gespielt und verdorben wird. — Nicht geringere Bewunderung als in Paris erregte Field's Spiel in Wien. Clementi hielt es für zweckmässig, seine Reise nach Petersburg ohne seinen meisterlichen Zögling fortzusetzen, ihn so lange in Wien zu lassen, damit er unter Albrechtsberger den Contrapunkt studire. Mochte nun Field sich vor dem trockenen Studium des Contrapunktes scheuen, oder mochte ihn eine verborgene Ahnung seines Gefühls nach der goldenen Stadt des Nordens ziehen, denn die Anhänglichkeit an Clementi war es doch wohl nicht, wenigstens nicht einzig und allein: genug, je näher der Tag des Scheidens kam, desto trauriger wurde John, der endlich seinen Lehrer mit Thränen in den Augen bat, ihn weiter mit sich zu nehmen. Wäre Field in Wien geblieben, so wäre seine ganze Richtung eine andere geworden. Wir können nicht anders glauben, als dass die innere Liebe zur ausübenden Musik über die gelehrt-musikalische Bildung den glänzendsten Vorrang in John's Seele hatte, was ihn dazu bestimmte; wenigstens waren es durchaus nicht die glücklichen Tage, was man gewöhnlich darunter versteht, die er unter seines Lehrers Pflege verlebte. Denn hatte sich auch Clementi von John's Aeltern für Lehre und Unterhalt auf der Reise 100 Pfund Sterling im Voraus zahlen lassen, wie Hr. Gebhard erzählt, so liess es der karge Meister doch seinem Zöglinge oft sogar am Nöthigen fehlen. Länger als einen Monat musste F., der unterwegs seinen Hut verloren hatte, ohne Hut sich behelfen, und Clementi liess es ihm mitten im Petersburger Winter selbst an Winterkleidung fehlen, die er sich selbst nicht anschaffte. Auch die tägliche Kost war so frugal als möglich, und an Vergnügen, selbst an solche, die zur musikalischen Bildung gehören, war nicht zu denken, wenn sie nicht zufällig unentgeltlich zu haben waren. In Petersburg angekommen, bewohnten beide ein paar Zimmerchen mit der Aussicht in den Hof im Hôtel de Paris. Hier speiste Clementi selbst, welcher vom frühen Morgen bis in die Nacht Klavierunterricht gab, die Stunde zu 25 Rubel B. A., nur auf seinem Zimmer, wenn er nicht in Familien gebeten worden war, und Field, der daheim bleiben musste, war von ihm angewiesen, seine äusserst einfachen Lebensbedürfnisse sich selbst in einer Bude zu holen und dieselben in steter Einsamkeit zu verzehren. Selbst in das Theater, wornach sich John sehnte, war er nicht gekommen, Clementi auch nicht; es hätte ihm zu viel gekostet und hätte er es umsonst gehabt. Ein einziges Mal nahm Clementi seinen John mit in das Orchester des Kaiserl. Theaters, weil er ohne Eintrittsgeld und zu einer Zeit Zutritt hatte, wo Clementi keinen Unterricht anbringen konnte. In Familien hatte er ihn auch nicht eingeführt und lange Zeit keine Seele auf das Talent seines Zöglings aufmerksam gemacht, damit er nicht etwa auf irgend eine Weise davon Schaden hätte. So gern sich John auch übte, so sehnte er sich doch endlich nach einiger Veränderung. Es war ihm daher lieb, erzählt Hr. Gebhard, bei seinen Wanderungen nach Lebensmitteln einen verheiratheten Kammerdiener kennen zu lernen, der ihn für seines Gleichen hielt, ihn zu sich einlud und auf den Tisch brachte, was er hatte. Einmal drängte den Meister die Noth, von der Fertigkeit John's Nutzen zu ziehen und an seiner Stelle (er war unwohl) seinen Schüler zum Vorspielen in den Klubb der Engländer zu schicken, wo er für den Abend 500 Rubel erhielt. John spielte, gefiel seinen Landsleuten ausserordentlich und mit Freuden zahlten sie ihm wie seinem Meister die gewohnten 500 Rubel, die aber der Schüler bis auf den letzten in des Meisters Hände legen musste. Nur erst als Clementi's Abreise herannahete und seine Zöglinge, ihn zu verlieren, trauerten und nach einem andern Lehrer fragten, der einigermaassen die Stelle vertreten könne, nahm er seinen John eines Abends mit in das Haus Demidoff, wo zufällig John's Freund von den Victualienkrämern her Kammerdiener war. Das gab zu einem komischen Auftritte Veranlassung. Der Kammerdiener gab seinem Freunde, welcher auf Clementi's Geheiss sich mit unter die vornehmen Anwesenden mischte, immer verstohlene Winke, sich zu entfernen, ging mit den Erfrischungen stets an ihm vorüber, bis es bemerkt wurde. John kam dadurch in keine Verlegenheit und erzählte, dazu aufgefordert, den Zusammenhang so ehrlich und drollig, dass er schon dadurch, wie durch sein einnehmendes Wesen überhaupt, überaus gefiel. Clementi war der Einzige, dem die Sache missfällig war. Nachdem der junge Mann aber erst, von dem schönen Fräulein an's Pianoforte geführt, gespielt hatte, waren Alle entzückt und Field wurde sogleich als künftiger Lehrer des Fräuleins angenommen. Von jetzt an liessen sich

des jungen Künstlers Vorzüge nicht mehr geheim halten, und so flizig auch Hr. Gebhard, welcher besonders diese ersten Zeiten Field's in Petersburg recht gut kennt, Clementi's Betragen schildert, so sehen wir doch wenigstens von diesem Abend an nicht den geringsten Versuch, den einmal eingeführten jungen Mann auf irgend eine Weise wieder in Schatten zu stellen. Field hatte bereits und immer mehr Bekanntschaft mit jungen Künstlern gemacht, die seine Kunst wie seine aufrichtig heitere Lebenslust liebten. Noch mehr begünstigten den 21jährigen Jüngling, der eher jünger als älter schien, die Damen. Sein Glück in Petersburg schien gemacht, noch ehe Clementi abreiste. — Nur einen einzigen Streich spielte der lebenslustige Field seinem Herrn und Meister kurz vor der Abreise des goldliebenden Alten, den Gebhard gleichfalls bezeugt, wie überhaupt die ganze Geschichte der Einführung Field's in Petersburg. Clementi sahe sich eines plötzlichen Uebelbefindens wegen noch einmal genöthigt, seinen Schüler an seiner Statt in den engländischen Klubb zu senden. Die Gesellschaft sah es sehr gern und zahlte an Field mit Vergnügen das gewohnte Honorar. Auf dieses Sümmchen machte Field Spekulation, um es für einen Schmauss zu verwenden, wodurch er sich seine jungen Künstlerbekannten zu verbinden wünschte. Clementi war nicht zu bewegen, auch nur einen Theil des Honorars dem jungen Manne zu überlassen; die ganze Summe musste ihm ausgeliefert werden. Des andern Morgens, kurz vor dem Ausgange Clementi's in seine Stunden, die er bis an den letzten Tag gab, eilte Field zum Wirth und bestellte im Namen seines Meisters einen tüchtigen Abschiedsschmauss mit den besten Weinsorten, worüber der Wirth bedenklich den Kopf schüttelte. Im Augenblicke erschien Clementi, um sich an seine Geschäfte zu begeben. Rasch rief ihm Field zu: „Nicht wahr, Hr. Clementi, der Herr soll Ihnen über das Bestellte morgen seine Rechnung einhändigen?!“ Ja, ja! erwiederte der eilige Meister und entfernte sich. Die jungen Künstler liessen es sich trefflich behagen und schmaussten nach Herzenslust. Clementi war ausser sich, als er die Rechnung erhielt und Field hatte einen nicht geringen Sturm auszuhalten, ehe sich der schmerzlich Ueberlistete zur Zahlung verstand, die er endlich freilich leisten musste. Selbst dieser Streich machte den beliebten John seinen jungen musikalischen Freunden noch lieber, und Clementi sah sich genöthigt, gute Miene zu bösem Spiele zu machen. Field wurde bald der eifrigste Wunsch aller Vornehmen; nur von ihm wollte man Unterricht im Pianofortespiele, nur ihn wollte man hören, am meisten seit der Fastenzeit 1804, wo er sich zum ersten Male in einem von ihm veranstalteten öffentlichen Concerte im philharmonischen Saale hatte hören lassen. Die vorzüglichsten Familien rissen sich um seinen Unterricht, der ihm, wie seinem Lehrer, mit 25 Rubel für die Stunde bezahlt wurde. Je weniger er anfangs Lehrstunden annahm, um sich nicht die Zeit für tägliche Selbstübungen zu sehr zu rauben oder auch nur zu zerstückeln, desto mehr wuchs das Verlangen, ihn als Lehrer zu besitzen. Dazu war ihm jedermann gewogen; Wesen und Persönlichkeit des jungen Mannes gefiel sowohl den Männern als den Frauen, den letzten besonders. Seine Gesichtsbildung hatte sehr viel Anziehendes; seine feine weisse Haut, sein blondes Lockenhaar, die grossen, schönblauen Augen, das Unschuldige in seinen Gesichtszügen, in denen sich kindliche Unbefangenheit, bescheidene Treuherzigkeit, schelmische Weichheit und künstlerische Sehnsucht im anspruchlosesten Wechsel aussprachen, gaben ihm jenen lockend stillen Reiz, dem sich das Herz um so sorgenloser überlässt, je gefahrloser ein solches Hingeben scheint, ja bei dem feinen Takt seines Betragen gegen Frauen wirklich war. Hatte seine Lebenslust die Männer, seine ungekünstelte Weichheit die Frauen gewonnen, so gewann sie seine Gutmüthigkeit und Gerad'heit, vor Allem aber der unvergleichliche Gesang seiner seelenvollen Kunstleistungen Alle ohne Ausnahme bis auf den traurigen Künstlerneid, der bei jedem unerreichbaren Vorzuge eines Andern nur um so galliger und schmähsüchtiger sich selbst schadet. Und so geschah es, dass Field schon im ersten Jahre seines dortigen Aufenthalts sich bis zum musikal. Idole Russlands emporschwang. So hoch geehrt, fand ihn schon sein Meister, als er nach Verlauf eines nicht vollen Jahres wieder in Petersburg eintraf, ohne diesmal sich lange dort aufzuhalten. Unter die Zierden des Künstlercharakters Field's gehörte auch die Uneigennützigkeit, die allerdings leicht über die Grenze des Guten schreiten und zum Fehler werden kann, der jedoch immer noch weit liebenswürdiger als der Geldgeiz eines Künstlers ist, der in Field nicht einen Augenblick heimisch werden konnte. Nur zu sorglos erwies er sich fast in Allem, wass ausser seiner Kunst und hauptsächlich ausser seinem Klavierspiele lag. Er verborgte sogar, war er bei Gelde, wenn er auch überzeugt war, nichts wieder zu erhalten. Die von Hrn. Gebhard erzählten Geschichtchen, wie er den Geldleuten zeigen wollte, dass ein echter Künstler um ihres Mammons willen sich nicht hudeln lasse, unterschreibt gewiss Jeder, der Field kannte; sie gehören so völlig zu seinem Wesen, dass sie in diesen Blättern nicht fehlen dürfen. Er war mit mehren andern Künstlern von einem Petersburger Kaufmanne zur Verherrlichung einer

Abendgesellschaft eingeladen; etwas spät kommend fand er seine Genossen in einem eignen Zimmer, vor welchem die Dienerschaft mit den Erfrischungen stets vorüberging. Field, darüber ärgerlich, rief nach Champagner, was der Wirth sehr übel aufnahm und keinen reichen liess. Jeder, sobald er gespielt hatte, erhielt vom Wirthe sein Honorar und wurde entlassen. Der in solchen Gewöhnlichkeiten noch unerfahrene Field blieb, spielte, erhielt 100 Rubel B. A. und schenkte sie sogleich in Gegenwart des Wirthes dem Bedienten für gute Bedienung. Noch einmal musste er Aehnliches erfahren, bevor er eine solche Behandlung für Sitte halten konnte. Er zündete aber vor den Augen des Gastgebers mit der empfangenen 100 Rubel-Actie seine Cigarre an und empfahl sich. Dennoch würde man sich irren, wenn man meinen wollte, er habe dergleichen Weltlauf zu ernst und schwerfällig aufgenommen, er nahm es vielmehr scherzhaft, ohne missmuthigen Heroismus, entzog sich auch für die Zukunft solchen Einladungen nicht, sondern setzte nur ein für alle Mal fest, sich auch hierin seinem Lehrer gleich stellend: Wer ihn als Musikanten zur Verschönerung einer Abendgesellschaft brauchen wolle, habe ihm zuvor 500 Rubel ins Haus zu schicken. Dabei blieb es denn auch. Seine Unterrichtsstunden, die er bald in seiner immer geräumigen, aber nicht bestens möblirten Wohnung gab, liess er sich nach jeder Lection bezahlen, da er nicht mahnen konnte und manche Rechnung bereits in Vergessenheit gekommen war. Bei aller Einnahme, die einen Andern zum reichen Manne gemacht haben würde, hatte er immer so viel als nichts, bis auf ein gutes Pianoforte. Seine wahrhaft kindliche Sorglosigkeit schien durch die Leichtigkeit seiner oft überaus grossen Einnahme, namentlich von veranstalteten Concerten, sich in den Jahren des Glanzes nur zu steigern, wie seine Lebenslust, Gutmüthigkeit und Gefälligkeit, die er nicht selten sogar an seinen Gegnern übte, so gut er diese auch kannte und so richtig er in der Regel Dinge und Menschen zu beurtheilen wusste. Karten- und Würfelspiele trieb er nicht, ja er verabscheute sie, dafür trank er desto mehr und nicht allein Champagner. Seine Bequemlichkeitslust und Nachlässigkeit in der Kleidung nahm gleichfalls zu. Nach Tische liebte er es ohne Rock und Halstuch zu sitzen. Dagegen wusste er an Andern, hauptsächlich an Frauen, eine geschmackvolle Zierlichkeit sehr wohl zu schätzen. — In den ersten Jahren seines Ruhmes unternahm er einmal eine Reise nach Mitau und Riga, wo er sich länger aufhielt, und sehr geehrt und lieb gehalten wurde. Hier kamen ihm auch Heirathsgedanken in den Sinn, oder wurden ihm vielmehr in den Sinn gebracht; öfter versicherte er damals, wenn er eine Frau habe, müsse er durchaus ein ganz abgelegenes Zimmer bewohnen, wo er sich üben könne, ohne von ihr gehört zu werden; sie werde ihn sonst nicht lange lieb haben, wenn er ihre Ohren mit seinem Studiren fort und fort belästige. Wirklich übte er sich auch als Meister täglich 3 bis 5 Stunden, und es ist wahr, dass er besonders schwierige Stellen sogar noch in späteren Jahren nach einer gewissen Anzahl Marken einspielte. Damals sprach er nie teutsch, auch nicht gebrochen, immer französich und eigenthümlich genug. Hier lernte er nun unter Andern eine Französin kennen, die, älter als er selbst, sich ihm auf besondere Art angenehm zu machen wusste.

(Beschluss folgt.)

Pianoforte-Musik.

1) *Introduction et Variations sur un thème de l'Opéra: La Fiancée d'Auber composées et dediées à son ami F. Kalkbrenner, chevalier etc. par C. Krebs.* Oeuv. 41. (1 Thlr.) Schubert et Niemeyer. Hambourg, Leipzic et Itzehoe.

Ein werthes und ansprechendes Tonstück. Der vorgehenden Einleitung lässt sich eine gewisse Genialität des Componisten so wenig absprechen, als diese sich hier darstellen. Sie verbreitet sich übrigens in passend gewähltem Thema und treffenden Formen über die Tonarten cis und fis moll zu einem gut durchgeführten Andantino (As dur) bis zur Fermate des Sept-Accords in E dur; den Eingang eröffnet zum Thema:

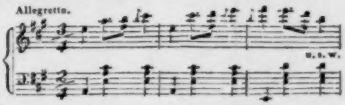

welches, nachdem es in Octaven wiederholt ist, mit dem Nebengedanken erweitert wird:

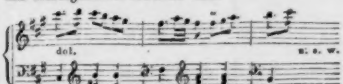

Wenn es dann der ersten Variation um vollgriffige Figuren für das Spiel zu thun scheint, so zieht die zweite in zart verbundenen und gehaltenen Triolen den Hörer

an, indess nun wieder die dritte in auf- und abwärtssteigenden Terzengängen sich bewegt. Zum ausdrucksvollen Vortrage aber gibt die fünfte durch ihre technische Beschaffenheit eine günstige Gelegenheit. Das Andante (Fdur 6/8) ist von guter Wirkung und in dem brillanten Finale entwickelt sich noch einmal der Kern des Ganzen. Geübte Pianisten finden übrigens in diesen Variationen einen angemessenen Bildungsstoff.

2) *Erinnerungen an Madame Schröder-Devrient; Fantasie für das Pianoforte über Motive aus den Opern: „Norma und Romeo" von Bellini, componirt und der genialen Künstlerin hochachtungsvoll zugeeignet von Carl Schnabel.* Bresl., b. Leuckart. Pr. 12 Gr.

Die Fatasie beginnt so:

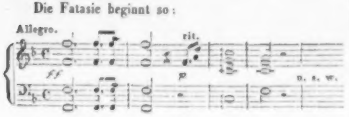

Dieser Harmoniefolge schliesst sich der Marsch aus Norma an:

welcher, nach einem kurzen, dazwischen tretenden Andante noch einmal wiederholt wird und mittelst einer Cadenz zum eigentlichen Thema (Norma) übergeht:

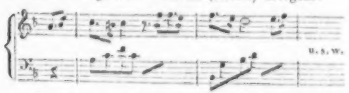

Nachdem dieses zweimal und in mehr glänzender Manier variirt ist, zuletzt von As dur zur Dominante E, den Stützpunkt des folgenden Themas sich bewegt, erscheint das letztere so:

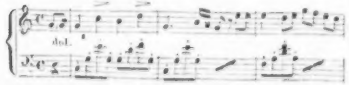

und wird einmal von dem Componisten in einer ausgedehnten Form und in gleicher Touart, dann in einer kürzern (Fmoll) zur Variation gebraucht. Ein Schluss-Allgro passionato (Fmoll) bringt das Thema unter abwechselnden Andeutungen auf eine für den Spieler unterhaltende Art zum lebendigen Bewusstsein, und im Ganzen offenbart sich ein kräftiger Geist. Ist aber S. 7, T. 5.

3) *Trois Quadrilles, deux Galops et une Valse sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer composés pour le Piano par J. B. Tolbecque, chef d'Orchestre des Bals de la cour.* Liv. I. II. III. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

Wer die Erinnerung an die gefeierte Oper „Die Hugenotten" in leicht vorübergehenden Bildern am Pianoforte erneuern und sich vergegenwärtigen will, nehme vorliegende darauf bezügliche Tanzmusikstücke zur Hand, durch deren Gebrauch er, wenigstens zum Theil, seine Absicht erreichen wird. Die Composition ist in der That angemessen, leicht und fliessend, und darum Freunden eines nicht schwierigen Pianoforte-Spiels ganz gewiss zusagend und willkommen. Dabei kommt gleichwohl zuweilen auch ein den Geübtern mehr ansprechender sinniger Figurenwechsel vor. Für das Gehör aber sind vorzüglich: Liv. I. No. 1. 2. 5.; in Liv. II. No. 1. 3. 5.; Liv. III. No. 2. 5. Uebrigens ist Stich und Preis jeder Lieferung dieser Tänze gleich empfehlend.

Z. *D. R.*

Nachrichten.

Berlin, den 7 Juli 1837.

In dem grösstentheils sehr warmen Juni-Monat wurden die Musikfreunde nur durch eine neue Oper (vielmehr Singspiel) nach dem königlichen Theater gelockt. Dies war Adolph Adam's gefällig melodischer „Postillion von Lonjumeau", welcher hier seine Peitsche (die französischen Postillione bedienen sich bekanntlich keines Posthorns, welches allerdings musikalischer sich hatte benutzen lassen) in 4 bis 5 sehr zahlreich besuchten Vorstellungen, als obligate Gesang-Begleitung, claqueuriren liess und sehr geölt. Zum Theil bewirkte dies das ziemlich unterhaltende, nur im zweiten Akte sich dehnende, theilweise etwas stark frivole Stück, wie auch die leichte, nach Auber's und Herold's Vorbild echt französisch gehaltene Musik, hauptsächlich indess wohl die vorzügliche Ausführung der Haupt-Rollen der Ma-

deleine durch Dem. Löwe, des Postillons und dann ersten Opernsängers von Hrn. Mantius (dessen Romanze besonders gefiel), wie der Herren Blume und Zschiesche als Opern-Intendant und Grobschmidt Byjou, welcher als Alcindor zum Koryphäen avancirt. Ueber die Composition bedarf es keines weitern Commentars, als dass das Terzett im 3ten Akte: „Gehenkt, gehenkt" originell, die Scala-Arie des Choristen komisch und die ganze Musik fliessend, rhythmisch wirksam, und ohne Ueberladung instrumentirt, wenn gleich nicht so geistreich erfunden ist, als Boieldieu's dramatische Compositionen. Wer fragt indess jetzt auch viel danach? in der komischen Oper ist das Amusement die Hauptsache, wie in der italienischen Opera die Fioriturен und Coloraturen. — Ausserdem erfreute uns Dem. Löwe durch ihren wahrhaft reizenden Vortrag der Arie: „Welche Lust gewährt das Reisen" und der Troubadour-Romanze im Singspiele „Johann von Paris". Der hier ganz unpassenden Einlage einer grossen Bravour-Arie von Donizetti am Schlusse des Singspiels hätte die Gesang-Virtuosin nicht bedurft, um ihre Kehlfertigkeit zu erschöpfen. Dass ungeheuerer Applaus und Hervorruf erfolgte, ist ganz in der Ordnung. Der Enthusiasmus muss sich Luft machen. Auch Robert der Teufel muss sich wieder einmal auf der Bühne mit gleichem Erfolge, zumal bei Mitwirkung der Dem. Löwe als Isabelle und bei Anwesenheit der vielen, durch die niedrigen Preise freilich etwas entmuthigten Wollbesitzer. Bellini's „Nachtwandlerin" und Rossini's „Othello" bei beliebten Sängerin. Fräul. v. Fassmann hat nach ihrer Rückkehr als Donna Anna in Mozart's unvergänglichem „Don Juan" sich frische Blüthen in den Kranz ihres echten Künstler-Ruhms gewunden. Dagegen war „Donna Elvira" nur unvollkommen durch Dem. Hanal besetzt, deren Engagement nunmehr beendigt ist. Hr. Fischer sang statt des heiser gewordenen Hrn. Wauer den Leporello recht gut, wie auch den Jago im Othello. Nur dehnt dieser Sänger seine Aussprache noch zu breit und kann den südlichen Dialect nicht ganz ablegen. Hr. Eichberger trat als Don Ottavio wieder auf, da Hr. Bader auf Urlaub verreist ist. Auch Hr. Zschiesche ist dienstfrei und wird von dem jungen Bassisten Böttiger gut ersetzt, was den Klang der Stimme anlangt; Aussprache und Kunstbildung bedarf noch der Vervollkommnung. Am vorzüglichsten sang Hr. B. Brabantio im Othello; die Rolle des Mohren gab Hr. Eichberger recht kräftig und mit reinem Ton in bedeutender Höhe der Stimme.

Heute wird Gluck's Alceste, neu einstudirt, gegeben, am 3ten August Donizetti's süsser „Liebestrank." So hält wenigstens die ernste Gesang-Muse ihrer leichtfertigeren Schwester das Gegengewicht! — In der Königsstadt hat der Bassist Staudigl seine Gastrollen, wie auch Dem. Henkel ihre wenigen Debüt's in Auber's „Ballnacht" beendet. Jetzt wechseln die Damen Pistor und Leissearing aus Cassel in Gastvorstellungen ab. Die erstere hat sehr gefallen. Auf der Königl. Bühne gab noch eine Anfängerin, Dem. Kunth, die Agathe zu Hoffnungen berechtigend, auch der früher hier angestellte Tenorist Hoppe aus München den Max im „Freischütz" mit Beifall. Der Chorist Fröhlich ergötzte auch sein Publicum auf spasshafte Weise. Concerte gab es eigentlich nicht, da eine musikalische Unterhaltung der Gebrüder Mollenhauer aus Erfurt (ein junger Violoncellist und zwei Violinisten) nicht wohl dazu gerechnet werden kann. Eine Kirchen-Musik zu wohlthätigem Zwecke war von den Herren Julius Schneider und K. M. Fr. Belcke in der Werder'schen Kirche veranstaltet, worin ausser einigen Psalmen von J. Schneider und zwei variirten Chorälen (von A. W. Bach und Schneider) für Orgel und Posaune, von den Unternehmern höchst gelungen ausgeführt, eine Psalmodie für zwei Chöre von Andreas Romberg, eine Hymne von J. P. Schmidt, und vorzugsweise ausgewählte Stücke aus F. Mendelssohn-Bartholdy's schönem Oratorium „Paulus" blass mit Orgelbegleitung und Posaunen vorgetragen wurden. Hr. Musikdirector Grell bewährte sich im Vortrage einer Fuge wie der Vorspiele und Nachspiele eigener Erfindung auf's Neue als sehr vorzüglicher Orgelspieler. Die Königl. Akademie der Künste hatte eine öffentliche Aufführung der musikalischen Compositionen ihrer Eleven veranstaltet, worin Hr. Stahlknecht die Prämie (eine silberne Medaille mit seinem Namen) für ein Agnus Dei erhielt. Ausserdem wurden folgende Stücke ausgeführt: 1) Geistliche Musik: *a*) Motette von Ernst David Wagner; *b*) Arie zum Oratorium „Samson" von Carl Lauch. — 2) Kammer-Musik: *a*) Ouverture von Ferdinand Möhring; *b*) Scene: „Ah me perduta!" von Carl Eckert (welcher auch eine Instrumental-Introduction zu der Musik-Aufführung componirt hatte); *c*) Ouverture von Alexander Fesca aus Carlsruhe, einem talentvollen Sohne des verewigten Tonsetzers. — 3) Dramatische Musik: *a*) Lied aus Göthe's Faust: „Meine Ruh' ist hin" von Carl Thiesen; *b*) Terzett zur Oper „Undine" von Theodor Oesten; *c*) Arie mit Chor aus dem Singspiele: „Die Bergknappen" von Theodor Körner, componirt von Julius Weiss. — Der Nutzen dieser musikalischen Lehr-Anstalt für practische Ausübung der Musik ist unverkennbar, und die Bemühungen der Herren M. D. Rurgenhagen, M. D. Bach u. m. sind um so höher zu schätzen, als solche mit seltener Uneigennützigkeit den Unterricht in der Harmonie und Composition u. s. w. ganz unentgeltlich übernommen haben, indem es leider an einem zureichenden Fonds zur Besoldung der Lehrer fehlt. Der Hr. Kapellmeister Schneider leidet immer noch an grosser Schwäche in Folge der bösen Grippe, so dass die Herren Spontini und Henning allein die Direction der Opern im Königl. Theater leiten müssen, da Hr. Ch. D. Moeser noch in London ist.

Am 6ten d. M. hatte der edle Graf von Brühl eine höchst gelungene Aufführung von Haydn's „Schöpfung" in der Garnison-Kirche zum Besten der durch Ueberschwemmung Verunglückten bei Tilsit veranstaltet, welche von etwa 6000 Zuhörern mit dem lebhaftesten Antheile besucht war. Dem. Löwe, Fräulein von Fassmann, Mad. Schneider (Gattin des Componisten Jul. Schneider), die Herren Mantius, Zschiesche und Böttiger sangen die

Soli ganz vorzüglich. Die Chöre wurden vom Schneider'schen Gesang-Institute sehr gut ausgeführt. Hr. Julius Schneider leitete die von der Königl. Kapelle trefflich unterstützte Aufführung, welche allgemein den tiefsten Eindruck bewirkte. So hat uns denn die Tonkunst auch in der schönsten Jahreszeit, „wo Lenz und Sommer sich begrenzen" die reinsten Genüsse gespendet. Auch der Gartenbau-Verein feierte sein Stiftungsfest am 25sten Juni durch ein Festmahl mit Gesang, welcher auch die Feier des Johannis-Tages in den hiesigen drei grossen Logen verherrlichte.

Hanau. Juli. Auch in unserer Stadt wird noch wie früher die Musik mit Liebe gepflegt. Obschon die regelmässigen Liebhaber-Concertchen, deren jeden Winter 8 veranstaltet wurden, seit dem Jahre 1830 aufgehört haben, so wurden doch immer Concerte zum Besten der Armen, so wie auch für fremde Künstler veranstaltet; allein in der neuesten Zeit ist durch Zusammentritt mehrer Musikfreunde unter der Leitung eines für wahre Musik tief fühlenden Dilettanten Hrn. Secretair S. das frühere Gesang-Institut aus seiner Asche entstanden; es zählt gegenwärtig 36 S., 34 A., 26 T. und 24 Bässe. Bei Aufführungen kann hier ein sehr starkes und auch sonstnehmbares Orchester theils aus Dilettanten, den städtischen Musikern, so wie auch der Regiments-Musik des 31en K. H. Linien-Infanterie-Regiments zusammengesetzt werden.

Die erste Aufführung in neuerer Zeit war am 27sten Februar 1835 das „Weltgericht" von Schneider; am 1sten April 1836 die „Schöpfung" von Haydn. — In dem Gesang-Institute kommt nur ernste und classische Musik zur Aufführung und wird jetzt Judas Maccabäus von Handel einstudirt. — Noch bestehen hier 3 Männer-Gesang-Vereine, so wie mehre Gesang-Kränzchen, in welchen letztern auch neben ernster Musik gute Opern vorgenommen werden, und hat eins dieser Kränzchen bereits schon im Kreise seiner Freunde und Bekannten, bei verstärktem Chor-Personal, folgende Opern mit Orchester-Begleitung als Concerte aufgeführt: Freischütz im Jahre 1833; Don Juan 1834; Zauberflöte 1835 und Opferfest 1836. — Auch ist Hanau durchaus nicht verlassen von Künstlern 1ster und 2ter Classe, die es nicht verschmähen, bei ihrer Anwesenheit in Frankfurt auch unsere Stadt mit ihren Leistungen zu erfreuen: nämlich Frau Fischer-Achten; Fräul. Sabine Heinefetter, Hauss, Kratky, Galbreute, Mad. Ernst, Fr. Löwe; die Herren Nieser, Schnezer, Dobrowsky, Cramolini, Irmer, Rohlm, Doblen, Fischer, Linken, Hiller, Rosenhain, Gebr. Eichorn, Fr. Blahetka, Hr. Vollweiler, Strauss gaben hier seit 1831 Concerte. — Schliesslich muss ich noch erwähnen, dass jetzt im Gymnasium, so wie bei der Bürgerschule und allen andern Privat-Schulanstalten Gesangunterricht ertheilt wird, und dass der sehr thätige Lehrer Hr. Weikert eine Gesanganstalt für Mädchen von 10 bis 15 Jahren errichtete, welche den besten Fortgang hat und so einen Vorunterricht für das Gesang-Institut bildet. *H. L....*

Theoretisch-praktisches Handbuch der Orgelbaukunst. Von Carl Kützing.

(Beschluss.)

Zweiter Abschnitt. Zungenstimmen. — Die Reihe, welche für Länge und Breite der Zungen gegeben wird, nimmt nicht, wie sie sollte, so zu, dass eine gleiche Klangfarbe Statt finden könnte. Die Flächen der Zungen wachsen nämlich wie 1 : 3,01, die Töne werden also nach der Tiefe zu voller und, wenn es nicht an Wind fehlt, auch stärker, welches Umstandes wegen das angegebene Verhältniss unzweckmässig ist. — 3ter Abschnitt. Disposition. — Auch dieser höchst wichtige Abschnitt ist mit sehr grosser Leichtigkeit behandelt worden. Es werden z. B. S. 47 Stimmenverhältnisse nach den Tongrössen der Stimmen ohne Rücksicht auf den Stimmencharakter als Norm gegeben, um, wenn ich es recht verstanden habe (Hr. K. scheint es oft anders gemeint zu haben als er es niederschrieb) daraus Klangfarben kennen und Orgeln disponiren zu lernen. Fast wie ein Licht ohne Docht. Das beste fehlt; ja die angegebenen Verhältnisse selbst sind theils mangelhaft, theils unrichtig. Kennen sehen dies von selbst und die Andern sollen die Beweise haben, sobald sie dieselben verlangen. —

S. 48 heisst es wunderbarer und unbegreiflicher Weise, dass sich wohl kein anderer Grund für die gemischten Stimmen als der auffinden liesse, dass ihre Mischung dem von dem Zusammenklingen zweier Töne akustisch erzeugten dritten Ton entsprechen solle. — Da Hr. K. keinen andern als den angegebenen Grund für die Existenz der armen unglücklichen, von Meistern und Stümpern verachteten und verfolgten Mixturen aufzufinden weiss, so diene hiermit zur Belehrung: sie sollen den tiefsten Manualoktaven, so wie überhaupt den grossen Stimmen, Klarheit und Abrundung und Schärfe, der Orgel diejenige Klangfarbe geben, welche man Orgelton nennt, und die ohne sie nicht erzeugt werden kann; sie sollen dem Organisten ein Mittel sein, wenn es nöthig wird, den Orgelton plötzlich bedeutend schärfen und verstärken zu können; sie sollen ihm bei Leitung des Kirchengesanges das sein, was dem Schiffer Ruder und Segel ist. (Ein Mehres über sie ist in meinen verschiedenen Abhandlungen über Mixturen sowohl in dieser Zeitschrift wie auch in der Caecilia zu ersehen.)

S. 49 erfahren wir etwas ganz Neues. Hr. K. disponirt nämlich eine Manualmixtur aus 4, 2⅔ u. 2'. Eine Zusammenstellung von so grossen Chören ist aber lächerlich und nur dem Namen, nicht aber der Wirkung nach eine Manualmixtur, eine Verdoppelung der Prinzipalchöre von 4, 2⅔ und 2', welche sich in jeder Kirchenorgel, und wenn sie noch so klein wäre, befinden müssen, daher eine arge Versündigung gegen die ersten Regeln der Disposition und aus mehren Gründen verwerflich. Wer Neues geben will, gebe Besseres als das Vorhandene, aber nichts Schlechteres, nichts was der guten Sache schaden kann. Solche Lehren bringen Verwirrung in die Kunst. Eben so unwahr heisst es

§. 14: „Cornett unterscheidet sich von der Mixtur da-„durch, 1) dass er sehr weite Mensur erhält und 2) „dass seine höchste Pfeife (muss heissen: sein klein-„ster Pfeifenchor, weil zwischen diesem und der klein-„sten Pfeife ein ungeheuer grosser Unterschied Statt „findet) in der Terz gestimmt ist, wodurch er seinen „eigenthümlichen Charakter erhält. Er wird nur von „c an bis zum höchsten Ton (bis zur höchsten Taste) „angewendet; warum? lassen sich eben keine triftigen „Gründe auffinden, und man könnte ihn so gut wie die „Mixtur (wie welche Mixtur?)" durch das ganze Klavier gehen lassen etc.

ad 1) ist richtig, ad 2) aber falsch, denn erhielte er seinen eigenthümlichen Charakter durch den obenliegenden Terzchor, so müsste ja auch Scharf, wenn sein Terzchor oben liegt, wie Cornet klingen, was doch nicht der Fall ist; hierzu kommt noch, dass nicht immer der Terzchor im Cornet der oberste Chor ist, sondern dass dieser auch ein andersfüssiger Chor sein kann. Ferner wird er nicht immer, ja sogar nur sehr selten, von c, sehr oft aber von f oder f an angewendet; auch kann man ihn nicht ohne Weiteres durchs ganze Klavier gehen lassen, weil sein grosser Quint- und Terzchor, wie schon vorher bemerkt, widerliche Wirkung hervorbringen würden. Ferner ist auch die Zusammenstellung seiner Chöre unrichtig; soll er, wie es seine Natur verlangt, möglichst hornartig klingen, so muss sein tiefster Chor, nicht wie ihn Hr. K. disponirt, ein gerade- sondern ein Quintchor sein. Erst durch diesen, so wie durch Aufschnitt, Mensur, Intonation, durch die Grösse seiner Chöre und durch seinen Terzchor erhält er seinen ihm eigenthümlichen Charakter. — §. 16 S. 52—54 sind die Dispositionsentwürfe, welche doch eine specielle Norm zum Orgeldisponiren geben sollen, mangelhaft und fehlerhaft eingerichtet. Allen Manualen fehlt es nicht nur an schärfenden Stimmen, sondern auch an den Gedaktchören, die zur Erzeugung vorzüglich schöner Tonmischungen, worauf es doch hier hauptsächlich nur ankam, so wie, bei mehreren Gelegenheiten, zum einzelnen Gebrauche dem Organisten fast unentbehrlich sind. Im Hauptmanuale, besonders in grossen Orgeln, müssen sie, wenn es einem Werke nicht an Mitteln zur Hervorbringung vieler und schöner Tonfarben fehlen soll, ein Chor, also nach dem Prinzipalchore die 2te Abtheilung bilden u. s. w. Sogar das Pedal ist unzweckmässig disponirt, als ob es nur brummen sollte. —

Manches wär noch zu erinnern, allein wir glauben gezeigt zu haben: Hr. K. hat sein in der Vorrede gegebenes Versprechen nicht erfüllt. Die aufgestellten Grundsätze, die er eifrig gesucht zu haben scheint, sind mehrentheils aus unrichtigen Ansichten entstanden und sichern dem Praktiker daher keinen Haltpunkt, weniger aber geben sie ihm Anleitung, Abänderungen mit Sicherheit vorzunehmen.

Wenn Hr. K., wie dies aus mehren Stellen seines Buches hervorzugehen scheint, Töpfer's Orgelbaukunst, der er den Werth des Praktischen in seiner Vorrede abspricht, benutzt haben sollte, so wäre es gut gewesen, auf Töpfer's Bahn fortzubauen, leider verliess er aber diese und gerieth auf grundlose Nebenwege, auf denen ihm nicht leicht ein Sachverständiger folgen wird. Es ist ein grosser Uebelstand, dass der Arbeit des Hrn. K. so sehr oft Deutlichkeit und Bestimmtheit fehlt, und zu wenig richtige Beweise für die aufgestellten Grundsätze gegeben worden sind. In einem Lehrbuche muss nichts errathen werden sollen, alles muss darin leicht fasslich, klar und wahr ausgedrückt sein, damit dem Wissbegierigen durch den Ankauf desselben nicht gutes Geld für schlechte Waare aus der Tasche gelockt, nicht geschadet werde, wo Nutzen entspriessen sollte. *Wilke.*

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Herzogthum Lucca.

Lucca. Die diesjährigen Karnevalsopern befriedigten die Zuhörer sehr wenig. Nach der im vorigen Berichte angezeigten Aufnahme der Avventurieri des Hrn. Valentini gab man bald die Cenerentola und den Nuovo Figaro; allein das unangenehme öftere Unwohlsein der Triulzi, und eine Unpässlichkeit des Buffo Graziani störten das Ganze; die Soci, welche die Triulzi ersetzte, ist eine schöne Dame, ihr Anblick gefällt den Augen, aber ihre Stimme...

Viareggio. Es ist in diesen Blättern (Jahrg. 1834 S. 672 f.) weitläufig über das hier seither unter der Leitung des Hrn. Maestro Giovanni Pacini vom Herzog errichtete Liceo musicale, auch Einiges über dessen Fortgang (Jahrg. 1836 S. 481) gesprochen worden. Diesem Karneval hat ein hiesiger Arzt, Namens Francesco Del Prete, für die Zöglinge dieses Liceo eine Opera Buffa, il Maestro di cappella in Barberia betitelt, componirt, die dasselbst unter der Leitung des rühmlich bekannten Ex-Buffo, Luigi Pacini, des Componisten Vaters, Sonntags den 15ten Januar, in Gegenwart zahlreicher Zuhörer aufgeführt wurde. Dem Hrn. Doctor gratulirte Alles zu seiner schönen Musik, aber die Prima Donna (Teodolina Broglio aus Macerata), der Tenor (Vincenzo Marchetti) und der Bassist (Marco Arati aus Parma) überraschten das Auditorium, und man vergass oft, dass sie noch Zöglinge sind. Vom Buffo ist keine Rede, es war der Veteran Pacini selbst, Singmeister an diesem Liceo, der ihnen nun auch im Praktischen zum Muster diente. So rechtfertigt das immerwährende Gedeihen dieses Instituts die anfänglich auch in dieser Zeitung ausgesprochenen Hoffnungen.

Herzogthum Modena.

Modena (Teatro comunale). Die durch kostspielige Opern und Ballets verursachte Erhöhung der Eintrittspreise bereiteten dem Stephanstage, was so viel sagen will als der Eröffnung der Karnevals-Stagione, einen Theatralsturm vor. In der ersten Oper Anna Bolena ging nun gar nichts recht: Der Eine war mit diesem, der Andere mit jenem unzufrieden; kein Sänger gefiel, am allerwenigsten die Anfängerin Guenzati aus Mailand in der Rolle des Seymour. Der Impresario lief schnell nach jenem Sänger-Hauptquartiere, gewann die Castel-Gesso, die, in Modena angekommen, sogleich benannte Rolle übernimmt, und die Giulia Micciarelli Sbriscia ist eine

köstliche Anna Bolena, der Tenor Morini ein braver Percey, und Paltrinieri ein wackerer Enrico VIII. Bellini's Straniera fand hierauf eine etwas laue Aufnahme, weil man anstatt seufzen und schluchzen lachen wollte, und siehe da, Ricci's Scaramuccia machte Alles aufgeräumt: Die Micciarelli eine allerliebste Sandrina, die schöne Beltramini ein willkommner Pontigny, die Rolle des Lelio dem Morini ganz angemessen, Paltrinieri (Bassist, und vielleicht zum erstenmal als Buffo) ein leidlicher Tommaso, und Guidotti (wieder Bassist) ein nicht übler Scaramuz; sehr übel thaten aber einige Zeitschriften, zu sagen, dass diese Oper missfallen hat.

In der am 2ten Marz im Saale der Accademici Filarmonici gegebenen musikalischen Akademie erhielten unter andern Künstlern die Signora Teresa Paradisi, Gattin des Tänzers Salvatore Paradisi, der Violinist Sighicselli und Posaunist Aschieri besondern Beifall; die Paradisi hat eine geläufige Sopranstimme und gedenkt in Kurzem die theatralische Laufbahn zu betreten.

Reggio. In gewissen italienischen Städten, ganz besonders im Herzogthume Modena, möchte man gern aus dem Theater ein Pfennigmagazin machen, id est, wenig bezahlen und grosse Opern und Ballets, treffliche Schauspielergesellschaften haben. Hier in Reggio werden die Saiten oft so hoch gespannt, dass sie springen. Und warum? weil das hiesige Theater sich den Namen: Scene illustri gibt. Und warum das? weil auf der hiesigen Frühlingsmesse Grand Opera und Ballet, dann und wann auch mit Sängern und Tänzern ersten Ranges gegeben werden. Sonst begnügte man sich im Karneval mit Wenigem, war sogar mit einer Komödie zufrieden; jetzt sollen die illustri scene reggiane auch im Karneval ihren Ruhm laut mit noch nie gehörten Opern u. s. w. verkünden; ob der Impresario mit der magern Beisteuer es zu thun im Stande ist, darauf wird nicht gesehen. Hier ist der Impresario der bekannte Buffo di Franco, der auf diesem Theater in mehren Opern, namentlich in der Cenerentola, in der Chiara, im Elixir und im Furioso stets mit vielem Beifalle aufgenommen worden ist. Er wollte den Torquato Tasso geben, es wurde ihm abgeschlagen, und zum Unglücke mussten die Sänger eine neuntägige Quarantaine an der Grenze beobachten, bei ihrer Ankunft war keine Zeit mehr, etwas Neues einzustudiren, und man gab einstweilen eiligst den hier schon zweimal mit Beifall gehörten, von den zugekommenen Künstlern auswendig gekannten Furioso; allein der Impresario Di Franco der den Mohren Ruidamà machte, wurde ausgepfiffen und ausgelacht. Der arme Mann lief nach dem nahe gelegenen Bologna, holte Hrn. Giuseppe Verlosi, brachte ihn nach Reggio, strich ihm das Gesicht schwarz an, und liess ihn die Rolle des Mohren Ruidamà übernehmen; die Zuhörer waren aber mit dem Tausche noch weniger zufrieden, und das Theater musste abermals geschlossen werden. Endlich ging am 14ten Jan. Ricci's Avventure di Scaramuccia in die Scena. In dieser Oper war die Prima Donna Lova sehr brav, der Tenor Boerio und besonders der Buffo Verlosi als Scaraggio recht brav, der Bassist Zucconi gar sehr brave, d. h. bravissimo, weil man ihn oft auf die Scene rief, und er sein pathetisches Adagio: „Deh, prego, lasciatela — Parture innocente“ wiederholen musste. Die Carlotta Corbetta, welche den Pontigny gab, hat ein Mezzosopranstimmchen, das kaum die Beleuchtung der Scene überschreitet. Die Kenner fanden die Musik des Scaramuccia ein wenig oberflächlich und allzu leicht, aber lebhaft und lustig.

Aus dem Gesagten ergibt sich eine gewisse Aehnlichkeit dieser Stagione mit jener unsrer Hauptstadt Modena. Auch hier fand eine musikalische Akademie Statt, von der aber weiter nichts zu sagen ist, als dass der Flötist Cesare Gabussi aus Bologna und sein Zögling Giuseppe Amadori sich mit dem Spiele auf ihrem Instrumente verdienten Beifall erwarben. Beide hatten sich am 13ten Februar zu Modena in einer besondern Akademie mit demselben Beifalle hören lassen.

Mancherlei.

Rostock. Unser Gesangverein, welcher jedes Jahr ein öffentliches Concert gibt, brachte diesmal am 6ten März zum Besten der Sonntagsschule Fr. Schneiders Weltgericht zu Gehör. Je seltener hier ein so hoher Genuss ist, um so mehr fühlen wir uns verpflichtet, dem Hrn. Director des Vereins, Vice-Canzler v. Both, so wie allen, welche mitgewirkt haben, den aufrichtigsten Dank abzustatten. — Im Voraus bemerken wir, dass der thätige Singverein „Orpheus“ zu Leipzig dasselbe Oratorium gleichfalls zum Besten der hiesigen Sonntagsschule nächstens öffentlich aufführen wird.

Todesfälle. Zingarelli starb zu Neapel am 5ten März, 87 Jahre alt. — Der Musikdirector in Carlsruhe J. Brandl starb am 26sten Mai. — In diesem Monat (Juli) starb hier in Leipzig der bekannte Componist Karl Meyer. — Am 2. Mai starb zu Viareggio der Buffo Luigi Pacini, 70 Jahre alt. Bald mehr und Sicheres.

J. P. Pixis ist mit seiner Pflegetochter Francilla seit der Hälfte des Juni in Mailand. Es heisst, sie werde nächstens mit der Fioroni in den Capuleti auf der Scala singen.

Brandschaden. Bei dem grossen Brande in Schleiz ist unter Andern auch der verdiente Theoretiker und Organist G. F. Ebhardt fast um seine ganze Habe gekommen. Manuscripte, Bücher und gedruckte Musikalien sind ihm verbrannt, so dass er in seinem Greisenalter nichts mehr von dem besitzt, was ihm so lieb war und zu seinem Leben gehört. Mögen die verehrlichen Buch- und Musikalien-Handlungen sich des Greises menschenfreundlich annehmen und ihm mit einigen ihrer Verlagswerke in seinem Unglück, das ihn zum zweiten Male betroffen hat, zu einer neuen Freude verhelfen. Von den vorzüglichsten unserer hiesigen Handlungen sind wir dessen im Voraus gewiss. — Ein Concert zum Besten der Schleizer Abgebrannten ist hier bereits veranstaltet worden.

merksam wäre, und nicht bey diesen schmerzlichen Klagen lachen müsste*). Die Ausführung gelang sehr gut. — Therese und Claudio oder die Allgewalt der Liebe, frey nach dem Italienischen bearbeitet, mit Musik von Rössler (in Prag). Das Stück ist zu lang und allzu unbedeutend. Auch die gar nicht übel gerathene Unterlegung hat ihm nicht genug aufhelfen können. Die Musik ist sehr ungleich gearbeitet, hat aber recht hübsche Partien. Durch Abkürzung würde das Ganze sehr gewinnen. — Das Blumenmädchen, von Friedr. Rochlitz, mit Musik von Bierey (Musikdir. bey der hiesigen Oper). Der Verf. wünscht, dass, seines Antheils an dieser Zeitung wegen, nichts zur Empfehlung seines Stücks hier gesagt werde. Ueber die Musik dürfen wir aber um so weniger flüchtig hingehen, da sie so sehr gut ist, dass man einen höhern Maasstab anlegen, und nicht, wie bey den meisten neuen Produkten, nur fragen darf, ist sie besser, als gewöhnlich, sondern, entspricht sie der Idee davon selbst? Der Klavierauszug wird so eben in der Breitkopf-Härtelschen Handlung gedruckt erscheinen; wir übergehen also, was der Rec. des Auszugs in diesem zu finden und zu würdigen wissen wird. Das kleine, sehr einfache Stück soll eine Operette im strengsten Sinn seyn, und nur etwa in einem Dutzend Versen ist der Dichter über die Granzen dieser gefälligen Art (oder vielmehr Abart, die nur durch gute Ausführung sich ein dauerndes Wohlgefallen erhalten kann) geschritten. Der Komponist aber ist öfter zu weit über diese Granzen hinausgestiegen. So ist die erste Arie des Schossers vortrefflich, aber mehr für die komische Oper, und die, an sich betrachtet, ausserordentlich schöne zweyte Arie des Mädchens (die im Auszuge — der aber manches Schöne nicht anschaulich machen konnte — als musik. Beylage zu No. 24 des gegenwärtigen Jahrgangs d. Z. gegeben worden) findet ihren angemessnern Platz in der tragischen Oper. Freylich wird gerade dieses „zu viel" der Musik bey der jetzigen Stimmung des Publikums desto lautern Beyfall verschaffen; aber Mauner, wie Hr. Bierey, sollten wir meynen, hätten nicht nöthig, es auf diesen anzulegen: er kömmt ihnen ohnedies mit der Zeit gewiss. Hingegen ist das Meiste in dem langen, und beym Anhören doch immer zu kurz befundenen Terzett, das mit dem Jagerliede anfangt und in welches die Romanze verflochten ist, so wie auch Vieles im Finale, meisterhaft. Da dieser Komponist im grossen Publikum noch wenig bekannt ist, und bekannter zu seyn so sehr verdient, erlauben wir uns Einiges ins Einzelne gehende herzusetzen. Die Sinfonie verseat durch ein angenehmes Pastorale in die Scene, gehet dann in ein sehr lebhaftes Allegro über, das im zweyten Theile einige wehmüthige Gedanken aufnimmt, welche hernach, parodirend gestellt, in dem lebhaftern Thema sich auflosen; so giebt sie den Schattenriss des Ganzen, das ohne alle Episode hingehet. Die Wiederholung eines Theils des Pastorale macht den Uebergang zur ersten sehr hübschen Arie des Madchens, in welcher die Exposition des Stücks liegt. Die Worte dieser Arie, so wie die Worte sammtlich, sind mit viel Sorgsamkeit, in Ansehung der Deklamation u. s. w. behandelt. In der oben angeführten Arie des Schossers sind, mit Recht, Zeilen wie:

Der Staat ist wie ein Aehrenfeld,
Das Gott der Herr schon selbst bestellt:
Da grünt's, und treibt's, und trägt gar schön —
Was braucht man mehr, als zuzusehn? etc.

*) Das Heer der Uebersetzer aus dem Französischen scheint jetzt die kleinen freundlichen Opern der Franzosen besonders im Auge zu haben, und giebt eine nach der andern in Lustspiele umgesetzt. So hat auch ein Hr. L — wie er sich nennet, oben angeführte Oper unter dem Titel: Adolph und Karoline, ein Lustspiel in einem Akte, (Hannover 1801.) herausgegeben. Es ist bey dieser Umformung eben nichts verlohren gegangen, als der Geist.

INTELLIGENZEN.

Im Verlage von *F. G. C. Leuckart* in Breslau ist so eben erschienen und durch jede Buch- und Musikalien-Handlung zu beziehen:

Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme.

Drei Worte an ' von B..... — Lied von Heine — Liebes-Lied von H. Wentzel — Rose und Lied von A. Kahlert. Aus dem Buch der Liebe von Hoffmann von Fallersleben. Mit Begleitung des Pianoforte, componirt von

H. E. Philipp.

Op. 40. Preis 15 Sgr.

Der durch seine frühern Leistungen dem musikalischen Publikum bereits höchst vortheilhaft bekannte Componist liefert auch dem Urtheil anerkannt tüchtiger Meister in gegenwärtiger Sammlung erfreuliche Gedichtgaben, und es sind diese Lieder zu Aufführungen sowohl in Concerten als auch Privatzirkeln ganz besonders geeignet.

Ein tüchtiger Musiker, der die Violoncellopartie mit Fertigkeit blâst, kann eine vortheilhafte Anstellung in der Königl. Hannöverschen Garde du Corps finden. Anfragen unter Vorfrankirung desfallsiger Lettgnisse erbittet sich in frankirten Briefen

A. Krollmann,
Musikdirector der Garde du Corps in Hannover.

Bei Voigt in Weimar erschien, wird aber erst auf Verlangen versendet:

Nachruf von Weimar; Ihro königlichen Hoheit der durchlauchtigsten Frau Herzogin von Orleans, geb. Herzogin von Mecklenburg-Schwerin, ehrfurchtsvoll gewidmet von St. Schütze und C. Eberwein. Weimar, Voigt ⅓ Rthlr.

Helenenwalzer für Pianoforte. Sr. königl. Hoheit dem Herzoge von Orleans gewidmet von Carl Eberwein. Ebend. ⅓ Rthlr.

Der Dichter und Componist, die sich so vereinbarten beziehungsreichen Nachruf verewigten und Ihro königl. Hoheit übergaben, sind über allen Verlegerlob erhaben. Von den Compositionen des Hrn. Musikdirectors Eberwein nennen wir nur die heurische Oper: „Der Graf von Gleichen," und das allbekannte Mastetlied von Langeni: „Sicher dreimal schön bist Du als etc."

Anzeige von Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von *Moritz Westphal in Berlin*

erschienen als Eigenthumsrecht:

Schmidt, Hermann, Drei Heft der neuesten Berliner Ballotmusik für Pianoforte. „Der Soldat von Liebe." Hierin: 1 Cleve-Walzer, 1 Hussaren-Galopp, 1 Marketenderinnen-Walzer und 1 Contretanz à la Papillon. Pr. 12 gGr.

Rhodewald erschien: Heft I.: „Der Postenruf." Heft II.: „Der Morgen von Caesbau." à 8 gGr.

Im Laufe des nächsten Monats erscheint im Verlage der Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht:

George Onslow, Vingt-troisième Quintette, pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles. Oeuv. 50.

Leipzig, im Juli 1837.

Fr. Kistner.

Neue Musikalien
welche mit Eigenthumsrecht bei
B. Schott's Söhnen in Mainz
erschienen.

Pianoforte.

	Fl. Kr.
Hummel, Jos., 12 petites pièces faciles pour le Piano, tirés de l'Opéra La pauvre de Lonjumeau d'Adam. Liv. 1 et 2	à 1 12
Kalkbrenner, F., Mélange en forme de fantaisie pr. Piano sur les plus jolis motifs du Postillon de Lonjumeau. Op. 137	1 24
Benedict, Jul., Reminiscences de Fra Diavolo. Fantaisie pr. Piano sur des motifs de l'Opéra de John Barnett. Op. 38	
Herz, H., Souvenirs de Voyages. Grande fantaisie pr. Piano. Op. 95	1 40
— Fantaisie pour Piano. Variations sur deux motifs du Postillon de Lonjumeau. Op. 94	1 40
Bertini, H., Grande fantaisie dramatique dédiée à Mlle A. de Beaumont. Op. 146	2 —
Czerny, Ch., Trois fantaisies brillantes pour le Piano, sur des Valses Italiennes de Mercadante. Op. 446. Liv. 4 à 5	à 1 30
Adam, Ad., Le Postillon de Lonjumeau, Opéra en 3 actes arrangé pour Piano seul par Ch. Rummel	
Bellini, V. Puritani. Opéra en 3 actes, arrangé pour Piano seul par Chr. Rummel	

Gesang.

Neukomm, S., Heilerlieder. Duett für 2 gleiche Singstimmen mit Klavierbegleitung	— 36
— Die vier steinernen Reiter am Strassburger Münster für eine Singstimme mit Begleitung des Klaviers	— 36
— Neues für 2 gleiche Singstimmen mit Orgelbegleitung.	
— Neues für 3 gleiche Singstimmen mit Orgelbegleitung.	
Hauschild, 12 Lieder aus Liebe Kindergedichten, 1- und 2stimmig zu singen, mit leichter Klavierbegleitung, 1stes Heft	— 12

Violine.

Beriot, C. de, Premier Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 46	
av. Orchestre	4 12
av. Quatuor	2 24
av. Piano.	2 24

Aechte und gut conservirte Violinen von Stradivari, Amati und Jakobus Stainer stehen zum Verkaufe. Das Nähere ertheilt auf portofreie Briefe in Koblenz, Rheinstrasse, No. 604, eine Treppe hoch:

J. Ch. V. S.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juli. № 30. 1837.

John Field

(Beschluss.)

wohnte während seines Aufenthaltes in Mitau im Hause des Banqu. Hrn. v. B., eines höchst gebildeten und geistreichen Mannes, der Künste und Wissenschaften liebte und pflegte, dessen eigene Töchter später in Malerei und Musik excellirten. Die älteste, Fräulein M. v. B., ward durch ihr vollendetes Violinspiel, wiewohl sie sich fast immer nur im engeren Kreise hören liess, selbst im Auslande berühmt. — In diesem Hause, wo stets ein Zusammenfluss interessanter Menschen das Leben verherrlichte, wo jeder ausgezeichnete Künstler und Mensch überhaupt mit Zuvorkommenheit aufgenommen wurde und aller Hochschätzung und Unterstützung sicher sein konnte, befand sich Field sehr wohl. Hier war es, wo er die erwähnte, weder seinen Jahren angemessen junge, noch schöne Französin kennen lernte, von ihr eingenommen wurde und ihr einen schriftlichen Heirathsantrag machte, der seiner lakonischen Kürze und des eigenthümlich französischen Ausdruckes wegen als Beispiel Field'scher Sprach- und Schreibart anziehend sein dürfte. Er schrieb:

Mademoiselle!

Je vous ame! Au mois de Mai, quand j'aurai deux mille écus je vous marierai. Dites si vous voulez.

V. F.

Der Antrag wurde sogleich bestens acceptirt. Aber von jetzt an wurde es in Field's Seele nicht ganz geheuer; er ging herum, als hätte ihn der Spleen befallen. Endlich gestand er die Sache dem in ihn dringenden Hrn. v. B., welcher es auf sich nahm, der Dame das Unpassende dieses Verhältnisses begreiflich zu machen, was ihm auch sehr bald gelang. Mademoiselle gab dem übereilten Field sein Wort zurück und sogleich kehrten Ruhe und Heiterkeit wieder. Uebrigens konnte ihn selbst ausgezeichnete weibliche Schönheit ohne Esprit in den Augen, wie er sich ausdrückte, und ohne Gefühl für Musik nicht rühren. Fade Männer und fingirter Musikenthusiasmus waren ihm völlig zuwider, und nicht selten mystificirte er dergleichen auf ausgesuchte Weise durch sein Spiel, wenn sie ihn an das Klavier nöthigten.

In Riga, wo er den ungeheuersten Enthusiasmus erregte, wohnte er im Hause des damaligen Collegienrathes Hrn. v. Bl. Hier interessirte er sich ausserordentlich für das musikalische Talent eines jungen, in dieser Familie lebenden, teutschen Mädchens, welchem er unaufgefordert alltäglich mehre Stunden Unterricht im Pianofortespiele gab; oft spielte er ihr vor und liess sich vorspielen, schrieb ihr mehre seiner Compositionen aus dem Kopfe in seiner hieroglyphischen Art auf und setzte ihr manches damals Neue, was sie noch heute als theuere Reliquien seiner Handschrift bewahrt; jetzt hat sie alles, was sie dem Pianofortespiele mit Field und seinem Unterrichte verdankt, auf ihre Tochter übergetragen, so weit es die veränderte Zeit und Compositionsweise derselben erlauben.

Zwar ging auch Field in manchen Hinsichten über das damals praktisch Geltende seiner Zeit hinaus, gebrauchte z. B. Spannungen und Decimengänge, die von manchen Recensenten jener Tage für übertrieben erklärt wurden, z. B. schon in den 3 Sonaten Op. 1, die er seinem Lehrer widmete; auch entfernte und schnelle Sprünge, damals noch ganz ungewöhnlich, bewunderte man in einigen seiner Variationen: allein Vollkommenheit im Anschlage und schöner Gesang blieben ihm die Hauptsache, worin er auch so gross war, dass er als einzig stehend von Keinem erreicht wurde. Es ist ein ganz bezeichnender Ausdruck, wenn es von ihm heisst, Field saugte den Ton mit seinen Fingerspitzen aus dem Holze auf eine unvergleichliche Art zu bewundernswerther Schönheit hervor. Hierin war er mit Recht der erste Klavierspieler der Welt, wie man ihn auch allgemein nannte. Diese Liebe, die er in Russland, in allen bedeutenden Städten genoss, hielt ihn fest, so dass er sehr lange zu keinen Reisen in ein anderes Land zu bewegen war. Sein Hauptaufenthalt war Petersburg und Moskau. In die letztgenannte Stadt begab er sich auf vielfache Aufforderung im Jahre 1812. Das Aufsehen, was er hier erregte, war so gross, dass er sich daselbst

einrichtete, um längere Zeit zu bleiben. Waren es Ahnungen des Kommenden oder unüberwindliche Sehnsucht nach dem kaum verlassenen Petersburg, genug er blieb nicht und übergab die ganze Einrichtung und seine bezahlte Wohnung unentgeltlich dem Hrn. Daniel Steibelt, der Field's Stelle in W. einzunehmen wünschte, einem Manne, der aus Künstlerneid viel Schlimmes gegen Field ausgebracht und im Grunde das Beste erst von ihm gelernt hatte, wie die Meisten, die schonungslos seine Schwächen vergrösserten. — Besonders auffallend muss eine gewisse schicksalsgewaltige Vorliebe Field's zu den in Russland lebenden Französinnen erscheinen, deren eine, nachdem sie eine Zeit lang seinen Unterricht benutzt hatte, seine Frau wurde. War auch die Vereinigung nicht kinderlos, so konnte sich doch die Einigkeit Beider nicht auf die Dauer erhalten. Sie trennte sich von dem allerdings unbürgerlich Gesinnten, trat in Kiew als Klavierspielerin auf, ohne sonderlich zu gefallen und wanderte, nicht eben beliebt, in das tiefere Russland während F. in Petersburg blieb, geehrt und geliebt von Allen die ihn näher kannten und um seines vortrefflichen Herzens willen ihm seine Fehler nicht zu hoch anrechneten. Erst 1820 entschloss er sich, Petersburg zu verlassen und sich in Moskau ansässig zu machen, wohin ihn die vielen dortigen Kunstfreunde längst gewünscht hatten. Seine Aufnahme daselbst war glänzend; sein erstes dort angestelltes öffentliches Concert brachte ihm eine Summe von 6000 Rubeln ein und der Zudrang von Schülern und Schülerinnen war so gross, dass Einer auf den Andern wartete. Noch jetzt hätte er sich im Kurzen ein nicht unbedeutendes Vermögen erworben, wenn er nur einigermaassen dem seinen Freunden gegebenen Versprechen, für sich und seine Zukunft äusserlich und bürgerlich zu sorgen, Folge zu leisten im Stande gewesen wäre. Sein Unterricht war in der That überaus vortrefflich, er war unermüdlich und streng, sahe dabei so sehr auf das Beste der Kunst, dass er diejenigen, die es nicht ehrlich mit ihr meinten, sobald er sich einmal davon überzeugt hatte, oft sitzen liess. Aus weiten Entfernungen kamen Eltern mit ihren Söhnen und Töchtern nach Moskau, nur um sagen zu können, wir haben Field's Unterricht genossen. Die Morgenstunden reichten nicht immer aus, da F. spät Tag machte. Es traf sich, dass er zuweilen noch im Bette den Nebenzimmers liegend eine Frühstunde gab. Einmal geschahe es einer jungen Dame, die in Begleitung ihrer Gouvernante zu ihm zu kommen pflegte. Jeden falschen Finger, den das Fräulein sich erlaubte, bemerkte er eifrigst und trieb es nach vielen vergeblichen Wortverbesserungen aus der Ferne endlich so weit, dass er, sich und seine Toilette ganz vergessend, im Eifer aus dem Bette sprang und Fräulein und Gouvernante vom Schrecken gejagt schleunigst davon liefen. — Man hat auch Chopin für Field's Schüler ausgegeben, allein mit Unrecht; Chopin hatte 1829 den Meister noch nie gesehen und gehört. — Erst in diesem Jahre war Field dahin zu bewegen, eine Reise nach England zu unternehmen, die aber erst 1831 verwirklicht wurde, um seine alte, von ihm längst unterstützte Mutter noch einmal zu sehen. Diese noch sehr rüstige Frau war so erstaunt über seine grau gewordenen Haare, dass sie ihn nur erst an einem Mahle am Arme für ihren Sohn erkannte. Einige Monate lebte er glücklich mit ihr, fand sie aber eines Morgens, vom Schlage getroffen, todt in ihrem Bette. Da er auch seinen Lehrer im Wahnsinne (nach Gebhard) gefunden hatte, war seines Bleibens nicht mehr; er schiffte nach Frankreich, die Veranlassung zu seinem Tode durch Ungeschicklichkeit eines engländischen Barbiers mit sich nehmend. Ungeduldig über Hämorrhoidalbeschwerden hatte sie ihm ein solches Genie aus dem Gefolge Aesculaps mit Höllenstein wegbringen wollen, wodurch er dem unerfahrenen vertrauenden Künstler grosse Schmerzen und ein unheilbares Uebel zuzog. In Paris schien Field nicht mehr wie sonst zu gefallen. Viele wollten ihm Kraft und Schönheit des Vortrags nicht mehr unbedingt zugestehen, was theils in Field's Krankheit, theils im veränderten Geschmacke seinen Grund haben mochte. Field liess seinen Sohn, der ihn auf dieser Reise begleitet hatte, hier und wandte sich nach dem Süden Frankreichs. Von Toulouse bis nach Genf erregte sein Meisterspiel überall Entzücken (1833). Im folgenden Jahre wandte er sich nach Italien, wo wir nur von Mailand aus seinen Namen ehrenvoll und nach Verdienst genannt lesen. Das lag weder an Field noch an den Italienern, sondern am italienischen Weine, der sich selbst gesunden Ausländern unfreundlich genug zeigt, wenn sie nicht in gemessenen Schranken der Mässigung bleiben. Field, welcher immer behauptete, es sei ihm des Weines wegen keine Diät vorgeschrieben, mochte zu vertraulich mit ihm umgegangen sein und dadurch sein Leiden immer höher gesteigert haben, so dass er sich selten öffentlich zeigen und in Neapel mit Mühe nur ein einziges Concert geben konnte, worauf er im Hospital 9 Monate unter grossen Schmerzen zubringen und manche Operation aushalten musste. In dieser traurigen Lage traf ihn die Familie Rachmanow aus Moskau und nahm ihn mit sich. In Wien erholten sich die Reisenden, und Field, obwohl nie frei von Schmerzen, veranstaltete mehre Concerte und entzückte das Publikum ausserordentlich, vorzüglich

mit dem unvergleichlichen Vortrage seiner Nocturnen. 1835 kam er in Moskau wieder an zur Freude der Stadt. Wie sonst wurde er noch jetzt von Schülern bestürmt und sein erstes, kurz nach seiner dortigen Ankunft veranstaltetes Concert war überfüllt und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Die Liebe zu ihm hatte nicht abgenommen, und Field's Thätigkeit für das Beste der Kunst schien sich trotz seiner Leiden noch erhöht zu haben. Gegen Ende des Jahres 1836 befiel ihn ein schlimmer Husten. Der Brand im Unterleibe führte den Tod herbei, der ihm nicht unwillkommen kam. Er starb am 11ten Januar 1837 und wurde am 15ten unter zahlreicher Begleitung in der reformirt-engländischen Kirche daselbst begraben. Einen gewissen Henry Field, einen mittelmässigen Klavierspieler, welcher 1822 in London das H-moll-Concert von Hummel öffentlich spielte, sonst in keiner Hinsicht bedeutend ist, muss man weder für seinen Sohn noch für seinen Anverwandten halten (dieser wurde in Bath geboren). John Field's Sohn lebt jetzt in Petersburg, wie wir von dortigen Männern hören, allein nicht unter seines Vaters, sondern unter der Mutter Namen Charpentier, ist dort Theatersänger mit einem rauhen, stets belegten Tenor und nennt sich als solcher Leonoff. Er soll in diesem Jahre Urlaub und Unterstützung erhalten, sich in Italien auszubilden. Auf diesen Sohn vererbte John Field eine Summe von 10 bis 12,000 Rubel, die er in der letzten Zeit seines Lebens in der Moskauer Leihbank niedergelegt haben soll, und vielleicht noch Manches, was die Zukunft zeigen wird: nur nichts von seiner unvergleichlichen Kunst des Pianofortespiels, von dessen Ton- und Gesangschönheit keiner eine Vorstellung hat, als wer ihn in seinen guten Stunden hörte. Keine Grimasse, keine sichtbare Anstrengung, kein Werfen der Hand oder des Armes, überhaupt nichts von dem, was unnützer oder wohl gar schädlicher Weise die Menge in Erstaunen setzen soll, erlaubte sich der Meister; in stets vollkommener Haltung zauberte nur allein die gebildetste und gleichmässigste Kraft seiner Finger einen Reiz hervor, der Herz und Seele füllte. Er herrschte durch Gesang im Leichten wie im Schweren, das unter seinen Händen leicht und mühelos erschien, als ob es nicht anders möglich wäre. Da galt kein Prunken und kein Prahlen, was er verachtete; es war Poesie des Spiels, die sich in und durch ihn verkörperte und nun mit ihm entschlummerte. So verhält es sich auch mit den schönsten seiner Compositionen, zu denen durchaus ein solides und gesangreiches Spiel gehört, wozu sie bestens zu empfehlen sind. Es ist zu beklagen, dass es ihm am gründlichen Unterrichte in der Tonsetzkunst fehlte. In Petersburg gab er sich zwar Mühe, das Versäumte nachzuholen; es wollte aber nicht mehr recht gelingen. Mit den drei ersten Concerten seiner Dichtung war er brouillirt bis in die Proben, ja bis in die Aufführungen selbst. Von seinen 7 Concerten, sämmtlich bei Breitkopf und Härtel gedruckt, wie das Allermeiste seiner übrigen kleinern Werke, von denen auch eine nicht kleine Zahl bei Peters erschienen sind, ist uns das zweite aus As dur das liebste, dann das sechste, was von Vielen für das schönste gehalten wird. Es und As dur waren überhaupt des Meisters Lieblingstonarten. — Von den 3 seinem Lehrer gewidmeten Sonaten ist die erste ganz, von den beiden andern hingegen sind nur die ersten Sätze empfehlenswerth. Field selbst begriff nicht, wie er das Zeug habe drucken lassen können. Bei verschiedenen seiner Compositionen dachte er sich ganze Geschichten, wie er selbst erzählte. — Wenn man C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur nachschlägt, wird man eine Menge Compositionen angezeigt finden, die sämmtlich von F. sind und doch bei näherer Bekanntschaft bedeutend sich verringern. Viele sind unter mancherlei Titeln 2 und 3 Male unter verschiedener Firma erschienen, da das Eigenthumsrecht damals noch weit weniger beachtet wurde, als jetzt. So sind aus seinen ersten 6 Concerten die Rondos allein gedruckt erschienen und aus dem siebenten der Mittelsatz. — Sehr empfehlenswerth sind seine 16 Nocturnen, von denen nicht wenige bald unter dem Titel von Romanzen und Divertissements wiederholt herausgegeben wurden. Unter einigen kleinen Variationen auf engländische und russische Volkslieder heben wir Air du bon roi Henri IV. heraus, des untergelegten Textes wegen, der die Reime enthält, mit denen der Kaiser Alexander nach der ersten Einnahme von Paris im grossen Operntheater daselbst begrüsst wurde. Setzen wir zu dem Angegebenen noch eine sehr beliebte Polonaise und seine nützlichen Exercices hinzu, so werden wir das Wichtigste angegeben haben, was gute Pianofortespieler um ihrer selbst willen nicht vernachlässigen sollten.

O p e r.

Meerkönig und sein Liebchen, romantisches Singspiel in 2 Aufzügen von H. Schmidt, Musik von Carl Böhmer. Vollständiger Klavierauszug von F. A. Reisziger. Op. 28. Berlin, bei Moritz Westphal. Pr. 4 Thlr.

In der Regel hat es schon sein Missliches, über eine weder gehörte noch in Partitur gesehene Oper einzig und allein nach dem Klavierauszuge zu urtheilen,

wenn auch der Text derselben der Musik vorgedruckt worden ist. Fehlt aber dieser, wie hier, soll man also auch noch den Gang der Handlung, die Zeichnung der Charaktere, wie sie der Dichter gab, aus den Gesängen ohne Ueberblick des Ganzen sich selbst zusammensetzen: so läuft man Gefahr, etwas hinein zu tragen, was sich nicht im Werke findet, oder etwas wegzulassen, was der ganzen Sache ein anderes Ansehen und eine ganz andere Wirksamkeit gibt. In dieser Lage sind wir hier; können also nichts weiter, als ein ziemlich muthmaaßliches Urtheil abgeben, da Manches auf der Bühne durch Instrumentation, Verkettung und Spiel bald besser bald schlechter wirken kann, als man es den vereinzelt und blos abschattirt vorliegenden Gesangnummern mit dem besten Willen absieht. Am wenigsten mögen wir uns bei der Ouverture aufhalten, damit wir ihr nicht Unrecht thun. Die erste Nummer: Chor der Fischer und Landleute ist ein recht hübsches, munteres Musikstück, das an sich gesellig heiter wirkt. Theresens Romanze vom Meerkönig ist für eine ländliche Weise zu viel modulirt und dadurch zu gesucht und schwerfällig, auch im Texte zu viel wiederholt. Des alten Fischers Gesang ist minder gekünstelt, doch der Chor gleichfalls durch Wiederholungen nicht ländlich frisch genug. Das Lied des Meerkönigs ist gar kein Lied, hat also eine falsche Ueberschrift, was im Ganzen nichts verschlagen könnte, wenn nur der Geistergesang nicht zu menschlich wäre; der Meerkönig wiederholt sich wie ein gewöhnlicher Mensch und zeigt in seinem Auftreten keine sonderlich poetische Natur. Theresens Ariette, ein gefälliges alla Polacca mit verzierender Begleitung und einigen Gesangcadenzen. Therese liebt das Moduliren und zeigt auch hierin ihre Treue artig genug. Der Chor der Meergeister im $^6/_4$, D dur, 3stimmig, ohne Baß, ist freundlich, das Solo der schneeuden Meerkönigin $^6/_4$, etwas spielend, doch angenehm bis auf die rhythmischen Einschnitte auf den männlichen Versen; der Chor ihrer Begleiter beschliesst freundlich. Das Duettino der beiden Liebenden, Karl und Therese, wird als einzeln herausgehobener Gesang so gefällig wirken, wie irgend eins der süssklingenden Duettchen. No. 6. Karl's Lied vom Reize des Goldes wäre recht hübsch, wenn nicht die Manie zu moduliren, wo nichts zu moduliren ist, Alles verdürbe. Sehr einschmeichelnd ist das Duettchen, was Karl mit der Meerkönigin singt, ein sanft wogendes Siciliano, welches der säuselnde Zephyr leise und lind umlispelt, damit der Sturm im Finale desto gewaltiger braust; muss auch, denn der Meerkönig verlangt nach dem Fischermädchen, die aber lieber mit ihrem eben so treuen, jetzt auf den Fluthen treibenden Karl sterben will. Darüber ist der Vater und die ganze Fischerschaft ausser sich und sie singen, „wie braust das Meer, die Stürme heulen gar sehr". Der Satz wird die Ohren füllen so schön, als einer von Auber und noch schöner.

Den andern Akt weihen die Meergeister mit einem schmuckvoll instrumentirten Chore ein, worin sie sich rühmen, den Willen des Herrschers vollbracht zu haben. Gut scandiren ist nicht immer ihre Sache und sie wiederholen sich gern. Es folgt ein Ballett, hübsche Tanzmusik, nicht zu lang. Und so fort. Die einzelnen Sätze für sich, z. B. der Nixenchor No. 14, das Quartett der getreu Liebenden und des hohen Meerpaars, das nur versuchen und die geprüfte Tugend belohnen wollte — mögen gern gehört und von Vielen gern gesungen werden: allein es fragt sich, ob die Musik im Ganzen von den Brettern herab frisch genug wirken werde? Leider scheint uns dass, so sehr wir übrigens die Mühe des Componisten und manche glückliche Ausführung anerkennen, nicht so. Die Charaktere sind nicht genug gesondert, Alle singen ziemlich in einer Art; selbst die Geister- und Menschenwelt trennt sich im Tone nicht genug. Meerkönig singt seine Cadenzchen so gut wie Therese. Es ist des Gemachten und Gleichmässigen zu viel: die unisonen Schlüsse, Wiederholungen und rhythmischen Dehnungen gerade in den musikalischen Einschnitten kehren viel zu oft wieder; der Hauptreiz liegt nicht, wie er sollte, in origineller Melodieerfindung, sondern in gesuchter Modulation harmonischer Ausweichungen und höchstens im Schmucke der Instrumentation. Es fehlt die Frische, die Leichtigkeit des Spiels und die Grundlage einfach sicherer Charakterhaltung. Das sind aber die Grundfehler einer guten Oper, die freilich jetzt nur selten bei der Richtung unserer Tage zum Vorschein kommen kann und nach unserer Ueberzeugung selbst in manchen beliebten nicht zum Vorschein gekommen ist. Dieses letzte Bekenntniss lässt jedoch dem Singspiele nicht geringe Hoffnung, dass es dem herrschenden Geschmacke ganz anders zusagen, ja sehr wohl gefallen könne, denn wir haben den Fall schon wiederholt erlebt, dass dem Publikum des Theaters gefallt, was uns nicht gefallt. Möge sich daher das Werk auf den Brettern versuchen. Der augenscheinlich routinirte Componist wird hingegen für künftige Arbeiten der Art immerhin aus unsern Bemerkungen Einiges schöpfen können, was des näheren Bedenkens werth ist, wozu wir es geben, nicht allein für ihn, sondern auch für Andere, die in jeder Hinsicht nach dem Echten streben wollen, wie es dem Teutschen ziemt, der jetzt wahrhaftig keine Ursache hat, sich nach irgend einem Operngeschmacke des Auslandes zu richten.

Vermischte Anzeigen.

Rondeau de Concert pour le Violon avec acc. de l'Orch. ou de Pianof. par Charles Lipinski. Oeuv. 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Pfte. 1 Thlr.

Dieses im vorigen Jahrgange angezeigte Concert-Rondo des berühmten Meisters ist nun auch mit Begleitung des Pianof. herausgekommen, zum Vortheile der häuslichen Musikvergnügungen und zum Besten derer, die es mit Begleitung einüben wollen. Weiter etwas darüber zu sagen, ist nicht noth.

VI Lieder und Chöre von Heinrich Stieglitz, für 4 Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung des Pianof. componirt — von Conradin Kreutzer. Op. 88. Liv. I. und II. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. jeder Lief. 1 Fl. 48 Kr.

Der Componist ist so hinlänglich gekannt und so wiederholt besprochen, dass es nichts auf sich hat, wenn wir auch nur das Dasein dieser Männerchöre angeben können, da uns die Partitur fehlt. Aus der beiliegenden Klavierstimme ohne Text ersehen wir das Klangvolle dieser Gesänge, weniger den ästhetischen Werth. Von Andern werden sie gerühmt. Man kennt Kreutzer's frühere und spätere Compositionen der Art, und so hat Jeder bereits sein Erfahrungurtheil für sich.

Trois Rondinos faciles et agréables pour Pianof. et Flûte composés par Guil. Richter. Oeuv. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Diese 3 Rondinen sind so leicht und angenehm, dass sie sich, besonders was die Klavierstimme betrifft, ganz für solche eignen, die einen guten Anfang im Zusammenspiele mit Andern machen wollen. Auch die Flötenpartie kann sehr gut von einem sehr mässig Vorwärtsgeschrittenen ausgeführt werden. Verständige Lehrer werden solche vielfach nützlich zu verwendende Werkchen nicht übersehen.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der Königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. Berlin, bei T. Trautwein. 4te Lief. 1836, 5te Lief. 1837. Jedes Heft: 8 gGr.

Aus früheren Besprechungen in d. Bl. und wahrscheinlich aus den ersten 3 Lieferungen kennen viele unserer Leser diese unterrichtenden, zweckmässigen Auswahlen und die ganze Einrichtung der Heftchen. Die 4. Lief. enthält einen Canon von J. J. Fux aus seiner Missa canonica, deren Partitur bei Peters in Leipzig gestochen worden ist; ein von Alt, Tenor und Bassstimme figurirter Choral: „Weil du mein Gott und Vater bist" von J. S. Bach, aus seiner Motette in F moll, bei Breitkopf und Härtel gedruckt; und eine Fuge für's Pianof. von M. Clementi, aus seinen bei Breitkopf und Härtel gedruckten Werken. Zum Besten nicht weniger Studirenden hätten wir die Fuge gern mit Applikaturangabe versehen gefunden. Uebrigens schwankt das Geburtsjahr Clementi's nur von 1750 bis 1752; am wahrscheinlichsten ist er 1751 geboren. — Die 5. Lief. bringt eine Fuge von Reinh. Kaiser aus seiner Motette: „Kindlich gross". Es ist uns lieb, dass auf diesen sehr einflussreichen teutschen Componisten Rücksicht genommen wird. Unsere vaterländischen Musikkenner haben sich bis hieher meist sehr undankbar gegen ihn erwiesen; ein 2stimmiges Kyrie von Ant. Lotti und eine formgerechte Fuge vom theoretischen F. W. Marpurg. — Der Nutzen solcher Ausgaben ist zu handgreiflich, als dass wir unsern früheren Besprechungen noch etwas beizufügen hätten.

II Rondeaux faciles et brillants sur des thèmes favoris de l'Opéra „l'Eclair" de Halévy pour le Piano par Franç. Hünten. Oeuv. 90. No. 1 et 2. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jeder Nummer: 12 Gr.

No. 1 ist allerdings leicht und im französischen Geschmacke, den schon das Thema erfordert; allein sonderlich brillant können wir es nicht nennen. No. 2 dagegen ist leicht und zugleich brillant, klingend, überhaupt in H.'s beliebter Weise, wie man sie gern hat.

XV vierstimmige Männerchöre von Hans Georg Nägeli. Als zweiter Heft der Gesangbildungslehre für den Männerchor. Partitur. Zürich, bei Nägeli etc. Netto-Pr.: 1 Thlr. 8 Gr.

Der um den Schweizergesang höchst verdiente, nun entschlafene Mann hat uns in diesem Hefte wiederum ein gutes Andenken gelassen, von dem wir wünschen, dass es Viele zu Nutz und Freude wohl gebrauchen mögen. Die erste Gesangbildungslehre enthält Lieder und Rundgesänge, worüber in d. Bl. gesprochen worden ist. Ueberhaupt ist über den Mannes leicht fliessende, gut treffbare Stimmenführung, über seine Eigenthümlichkei-

ten im Harmonischen und noch mehr im rhythmischen Bau seiner Gesänge von uns vielfach gesprochen worden, so dass wir dieses Alles nicht zu wiederholen benöthigt sind. In diesen ausgeführteren Chören wird man es nicht anders finden; sie sind charaktergemäss und verschiedenartig bei aller Eingänglichkeit, männerkräftig, kernhaft und meist mit einer gewissen Volksthümlichkeit in den Melodieen und der ganzen Haltung gepaart. Sie verdienen folglich aller Empfehlung. Die Ueberschriften dieser Chöre sind z. B. Eintracht; Kriegermuth; Triumphzug; Liebe; Jägerlust; Tafellied (d. h. Tafelgesang, nicht bedermässig) etc. Es ist auch eine Stimmenausgabe dieser empfehlenswerthen Gesänge gedruckt worden.

Vierhändig arrangirte Werke Chopin's.

Rondeau pour le Piano composé par Fréd. Chopin, arrangé à 4 m. par F. Mockwitz. Oeuv. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Ballade etc. arrangée pour le Pfte. à 4 m. par C. G. Müller. Oeuv. 23. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

IV Mazurkas pour le Piano de Fr. Chopin arrangées p. le Pfte. à 4 m. par F. Mockwitz. Oeuv. 24. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Die Werke sind bekannt und besprochen. Die Bearbeitungen sind gut. Dass sich beide Spieler verstehen, ist überall erforderlich; am meisten wird dies beim Vortrage der Ballade nöthig sein.

Grand Septuor par Fr. Kalkbrenner arrangé pour le Pfte. à 4 m. par J. D. Baldenecker. Oeuv. 132. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 3 Thlr.

Ueber dieses schöne Werk ist in diesem Jahrgange ausführlich berichtet worden. Die Bearbeitung wird Allen willkommen sein, die selten Gelegenheit haben, es mit den Blasinstrumenten und Streichbässen zu Gehör zu bringen, auch denen, die das Werk im kleinen Kreise wiederholen wollen.

Les Huguenots.

Grand Opéra en 5 Actes arrangé pour 2 Violons par G. Meyerbeer. Liv. I et II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Das erste Heft fängt mit Orgie an und endet mit dem Soldatenchore, als der 11ten Nummer; das zweite geht vom Zigeunerballade bis zur Vision No. 20. Man kennt solche Bearbeitungen einer beliebten Oper. Die Arbeit ist von geschickter Hand. Desgleichen

Les Huguenots, gr. Opéra en V Actes arrangé pour II Flûtes etc. Liv. I et II. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes 1 Thlr.

Die Nummern sind dieselben, nur für 2 Flöten gut eingerichtet.

III Divertissements pour Guitare et Flûte ou Violon sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer composés par F. Carulli. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Die Unterhaltung beginnt mit der Romanze in ♭♭, es folgt Orgie, Cavatine, Duo (Ah! si j'étois coquette), All. mod. aus der grossen Arie, Duo, Conjuration, Rondo des Bohémiens und ein Bruchstück des grossen Duetts. Den Guitarrespielern hat man über C. nichts zu sagen und die Flöte ist nicht schwer.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. 19ten Juli. Am 6ten dieses gab Hr. Musikdirector Georg Schmidt im hiesigen Schauspielhause die Oper Iphigenia in Tauris von Gluck als Concert mit dem besten Erfolge. Die Aufführung war so gelungen als irgend eine, die seit langer Zeit hier Statt hatte. Die Chöre wurden von der Singakademie ausgeführt; Hr. Nauenburg sang den Orest; Hr. Janson, ein Mitglied der nun wieder abgegangenen Oper, den Pylades; Hr. Roderich v. Lehmann, welcher in diesen Tagen nach Riga als neues Mitglied des dortigen Theaters unter Holtey abgeht, den Thoas und die Gemahlin des Hrn. Musikdirectors Frau Johanna Schmidt die Iphigenia, die sie mit grosser Anodener trefflich durchführte. Ihre Stimme hat an Kraft und Schönheit noch gewonnen. Zum dritten August, zur Feier des Geburtstages unseres geliebten Königs, führt unser Musikverein unter der Direction des Hrn. Georg Schmidt das Oratorium Paulus von Mendelssohn-Bartholdy auf. Im September reist die Familie Schmidt zum Musikfeste nach Magdeburg und wird von dort aus eine Kunstreise nach Bremen, Hamburg etc. antreten, wozu wir ihr alles Glück wünschen, das ihren eifrigen Bestrebungen und Verdiensten um die Musik verdienen.

Auszug eines Briefes aus Stockholm.

Stockholm, d. 23. Juni 1837.

Bester Freund!

Hr. Lichou, Organist in Quedlinburg, ist seit 14 Tagen hier, und scheint ein Mann von Werth und Be-

deutung in dem jetzigen musikalischen Zeitalter zu sein; wenigstens hat er unter den hiesigen Künstlern und Dilettanten, die Du Dir keineswegs als ganze oder halbe Barbaren denken musst, einen wahren Enthusiasmus erregt. Sein Hauptinstrument scheint die Orgel zu sein, dennoch hat man hier, der Deutlichkeit wegen (obwohl wir in Stockholm einige gute Orgeln haben, die aber in Kirchen stehen, die für den Klang eben nicht vortheilhaft gebaut sind) vorgezogen, ihn auf dem Pianoforte zu hören, worauf er so schon zu improvisiren weiss, dass nur wenige von denen, die man in diesem Genre hier gehört, ihm zur Seite gestellt werden möchten. Sein äusserst einfaches und zurückgezogenes Benehmen musste den Mangel eines vorangehenden Rufes, dessen Einfluss hier wie überall der wirksamste ist, ersetzen; und so wurde, anfangs nur zur Nachsicht aufgefordert, der Beifall um so grösser, da man das Maass der gewöhnlichen Virtuosen, welche uns besuchen, so weit überschritten fand. Hr. Liebau hat, wie er selbst sagt, die letzte Zeit sich eigentlich der Orgel gewidmet, wodurch sein Pianofortespiel vielleicht etwas an Nettigkeit und Eleganz mag verloren haben. Es war auch deshalb nicht das Spiel an sich, was man bewunderte, sondern der musikalische Inhalt seiner Improvisationen, welche auf die allerbeste Schule und die meist unverschrobene Auffassung alles dessen, was die ächt guten und grossen Künstler bisher geleistet, zurückwiesen. Dass er ein Jahr bei Hummel gewesen und sich mit dessen Compositionen vertraut gemacht, war unverkennbar, doch nicht seiner Eigenthümlichkeit hinderlich. Diese liess sich vernehmen durch die Ruhe, Besonnenheit, Klarheit, schöne Gedankenfolge (d. h. Folge wirklich schöner musikalischer Gedanken), Mannigfaltigkeit (ich hörte ihn wohl in 15 bis 16 verschiedenen Improvisationen, ohne dass er sich jemals wiederholte), vor allem aber durch die ganz unaffectirte Weise, womit er den innigen, zuweilen mozartisch rührenden Gesang in kräftigen und edlen Harmonieen hervorzuheben wusste. Dies machte auf unsere, an classische Musik vielleicht zu verwöhnten und altmodischen Ohren und Herzen einen unbeschreiblichen Eindruck, uns an eine Zeit erinnernd, die wohl mit Recht die goldene zu nennen ist, eine Zeit, wo Haydn, Mozart und der ewige Jüngling Beethoven sich an einander schlossen, um die Musik als die höchste Blüthe der modernen Kultur zu entwickeln.

Hr. Liebau hatte niemals die Absicht gehabt, hier öffentlich aufzutreten, wurde aber von allen Seiten dazu aufgefordert, wenigstens eine Soirée zu geben. Dies that er denn auch, und, obgleich die Jahreszeit weit vorgerückt war, hatte er sich doch eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen. Von seinen mitgebrachten Compositionen zeigte er die Partitur zu einem Oratorium, „Die Reue des Petrus", worüber ich mich erinnere in d. Bl. eine lobende Ankündigung gelesen zu haben. Das Resultat einer flüchtigen Durchblätterung des Werks und dessen, was ich dem Manne selbst ablauschte, drängt mich, es Dir an's Herz zu legen: Lerne den Mann kennen! Er verdient's etc. —

Berichtigung.

In einem Berichte über Musik in Magdeburg (No. 20) spricht der ungenannte Berichterstatter dem Fräulein Siegfried fast alles ab, was sie befähigen könnte, öffentlich als Pianistin aufzutreten, nämlich Ueberwindung von Schwierigkeiten, Reinheit und seelenvollen Vortrag und tritt, wenn auch nach ihrem Auftreten in den hiesigen öffentlichen Blättern unzweckmässigerweise eher zu viel als zu wenig zu ihrem Lobe, vielleicht aus hier freilich nicht passender Galanterie, gesagt wurde, dem allgemeinen Urtheile ihrer Zuhörer hier und in Halle geradezu entgegen. Selbst Unbefangenen kann das nicht gleichgültig sein und der Hr. Berichterstatter scheint ganz aus der Acht gelassen zu haben, dass eine solche Härte im Urtheile ein Talent, was, wie wir aus guter Quelle wissen, selbst von ihrem würdigen Meister als ein solches anerkannt wird, entmuthigen muss. Der Wahrheit die Ehre zu geben, war ihr Vortrag rund und correct und auch im Ausdrucke bewies sie, dass sie wohl tief empfindet, was der Componist sagen wollte. Wäre etwas zu wünschen gewesen, so war es Entwickelung von mehr Kraft bei geeigneten Stellen, die sich jedoch bei längerer Uebung und reiferen Jahren wohl von selbst finden wird und die Mehrzahl ihrer Zuhörer sprach sich mit volliger Zufriedenheit und Freude aus, eine solche Spielerin die unsrige nennen zu können. (*Eingesandt.*)

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Herzogthum Parma.

Parma. Mit der Palazzesi, dem Tenor Duprez und dem Bassisten Varese fand der Pirata eine laue Aufnahme, weil von Bellini's Opern dermalen in Italien nur noch die Norma, Sonnambula und die Capuleti (mit Vaccaj's drittem Akte) besonders gefallen. Donizetti's Lucia di Lammermoor, in der alle drei Künstler vortheilhaft sich auszeichneten, war weit glücklicher.

I. M. die Erzherzogin haben den Violinisten De Giovanni in Bologna zum Primo Violino ihres Hofconcertes und zum beständigen Primo Violino und Director ihres Hoforchesters mit einem lebenslänglichen Gehalte von 3000 Fr.; sodann mittels Decrets vom 18ten März den Maestro Giuseppe Alinovi zum herzoglichen Kapellmeister und Director der Hofconcerte an die Stelle des verstorbenen Maestro Ferdinando Simonis zu ernennen geruht.

Der Pianofortespieler und Componist Otto Nicolai, angeblich königl. preuss. Musikdirector, hatte die Ehre, in einem Hofconcerte vom 14ten Februar auf seinem Instrumente sich hören zu lassen, und von I. M. der Erzherzogin als Auszeichnung eine goldene Dose zu erhalten. Er ist hierauf nach Mailand abgereist, wo er eine musikalische Akademie zu geben gedenkt.

Piacenza. Die Damen Carlotta Ferrarini und Costanza Viale, der Tenor Giacomo Santi und der Bassist Pietro Novelli gaben Donizetti's Belisario mit Beifall. Hrn. Persiani's Ines de Castro ist als zweite Oper ganz verunglückt.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro regio). An die ersten drei Prachttheater Italiens, die Scala, S. Carlo und Fenice, reihet man gewöhnlich das hiesige königl. Theater. Ohne entscheiden zu wollen, ob es mit ihnen einen Vergleich aushält, mag hier die Bemerkung stehen, dass erstbenannte drei Theater in Italien die einzigen sind, die als Conditio sine qua non im Karnevale neue Opern liefern müssen, während Turin, Rom, Florenz, Bologna, Palermo, Genua, überhaupt keine andere Stadt auf dieser Halbinsel dies zu thun verpflichtet ist, und nur neue Opern nach Belieben schreiben lässt; in den übrigen Stagioni ist ausser Mailand eine Novität eine Seltenheit. Wer liefert nun eigentlich hier zu Lande die meisten neuen Opern im Jahre? Neapel; allein die zahlreichen vom Teatro Nuova verdienen keiner Erwähnung, und, Donizetti abgerechnet, passiren seit Jahren jene v. S. Carlo und Fondo, kaum Parthenope's Stadtthore. Mailand und Venedig, zuweilen eine andere Stadt, erzeugen das Uebrige; mit all diesen Lieferungen ist aber seit langer Zeit das Hauptrepertorium der italienischen Theater: Norma, Nina, Capuleti, Sonnambula, mitunter Donizetti und Rossini, Ricci, selten Mercadante. Hier in Turin werden nun herkömmlicherweise im grossen Theater noch immer zur Karnevalszeit blos zwei Opern, zwei grosse und zwei kleine Ballets gegeben. Heute ging nach dem Sturze der Ines de Castro, schon den 9ten Januar, Donizetti's Belisario in die Scene, welcher, obgleich der junge Negrini zum alten Protagonisten wenig taugte, doch gefiel. Negrini sang seine Rolle gut, Donzelli's und der Schütz bekannte Virtuosität trugen zum Gelingen der Oper bei. Romani witzelte zwar wie gewöhnlich, sagte bei dieser Gelegenheit, der Belisario sei aus andern Maestri zusammengestoppelt, Donizetti begehe dergleichen Späße oft, besitze wenig Eigenliebe, und ähnliche Complimente. Aber Romani vergass, dass mehre seiner Opern durch D. eine Berühmtheit erlangt, dass alle seine Opern aus fremden Autoren entlehnt oder zusammengestoppelt sind, und er daher mit mehr Schonung von ihm sprechen sollte. Was kann man aber von diesem profanen musikalischen Kritiker denken, der das Theorem aufstellt: „Es lohnt sich nicht der Mühe, den Gegenstand einer Oper zu erfinden; der heute als einzigen Abgott der Musik Bellini ausruft, und morgen bei Anhörung der Italiana in Algeri seinen Abgott und die tragische Oper wegwirft und laut schreit: Rossini ist Alles in der Musik?

(Teatro Sutera.) Die hier gebürtige Altistin Carolina Vietti, jung und hübsch, aber als Altistin wenig beschäftigt, machte dies Theater, welches mit der angezeigten ersten Oper zu hinken anfing, auf der Stelle gerade gehen. Sie gab die Italiana in Algeri allerliebst als Sängerin und Actrice; ihre Stimme ist angenehm, nur ist sie zuweilen mit Verzierungen etwas verschwenderisch. Der Tenor Manfredi distonirte manchmal. Hr. Berini war kein vorzüglicher Mustapha u. s. w., aber die Vietti verschleierte Manches, und somit ging die Sache gut.

Oeffentliche Blätter haben den Tod der hier sesshaften bekannten Sängerin Schiassetti ausgesprengt, gleich darauf aber widersprochen; sie befindet sich hier recht wohl.

Ivrea. Die Leser werden sich wahrscheinlich noch an die französische Sängerin Palmira Michel erinnern, die vor einigen Jahren auf mehren Theatern Italiens, letzthin auch in Spanien, mit Beifall gesungen; sie verlässt jetzt das Theater und heirathet in Barcelona. Ihr jüngerer Bruder Amadeo hat zeither den Gesang zu Mailand studirt, und betrat nun hier verwichenen Karneval zum ersten Male die Bühne in der Rolle des Fernando im Furioso. Seine Tenorstimme ist schön, die Gesangmethode ziemlich gut, das Uebrige wird nachkommen. Der bergamasker Bassist Massimiliano Orlandi wurde als Protagonist, und der Buffo Pietro Rota als Raidamà stark beklatscht; die Prima Donna Luigia Righini war mit ihrer Aufnahme nicht unzufrieden. In der nachher gegebenen Nina Pazza per amore ging Alles noch besser: Hr. Michel machte bereits Fortschritte in der begonnenen Kunst, selbst in der Action, und die Righini wusste manches in der für sie schweren Rolle zu überwinden.

Cuneo. Diese Stadt hat jetzt ein hübsches neues Theater. Zu den aus Mailand angekommenen Künstlern, als da sind: die Prima Donna Aman, der Tenor Giovannini, der Bassist Federigo — gesellte man auch die hier gebürtige Altistin Rosina Alessio, die bisher das Schicksal in ihrer Theaterlaufbahn wenig angelächelt. Man begann mit Pacini's Arabinelle Gaibe, um die Landsmännin als Musico figuriren zu lassen; Beifall wurde ihr reichlich gespendet, und Hr. Giovannini (Agobar) erhielt nach ihr die grösste Dosis davon, besonders in der letzten Scene. Im Barbiere di Siviglia glänzte die Aman (Rosina) und Hr. Federigo (Figaro) am meisten. Endlich gab man die Capuleti mit Vaccaj's drittem Akte, worin aber die Alessio als Romeo weder der Grisi noch der Malibran nachahmte; die Vaterstadt beklatschte sie, und war auch gegen die Aman (Giulietta) gerecht: Summa summarum, die Arabi gefielen, der Barbiere gefiel noch mehr und die Capuleti gefielen mehr als noch mehr. Beide Damen wählten hierauf letztere Oper zu ihrer Benefiz-Vorstellung, und Hr. Giovannini den Barbiere zur seinigen.

Casale di Monferrato. Norma mit stürmischer Witterung. Die Giulietta Negri war der Titelrolle nicht gewachsen, die sie ersetzende Francesca Ratti um nicht viel besser; aber die junge Beatrice Brambilla, welche als Adalgisa zum ersten Male die Bühne betrat, erhielt wegen Stimme und Gesanga Aufmunterung. Alle insgesammt hätten die Norma lieber in Ruhe lassen sollen.

Novara. Zwei Neuigkeiten: Die Prima Donna Francesca Marai und die Verwandlung des Tenors Angelo Ceriali in einen Bassisten. Der eigentliche Tenor war Hr. Giuseppe Zoboli. Warum alle drei es gewagt haben, den Pirata zu geben, begreift man nicht. In der Parisina ging es etwas besser, die Marai zeichnete sich in der letzten Scene aus.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. № 31. 1837.

PAULUS

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 36. Partitur. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 80 Franken. Klavierauszug vom Componisten. Ebendaselbst. Pr. 24 Franken.

Besprochen von *G. W. Fink.*

Wo auch dieses Oratorium aufgeführt wurde, als in Düsseldorf, Leipzig, Zwickau, England, überall wurde es mit lebhafter Theilnahme einer zahlreichen Versammlung würdig geehrt. An mehren Orten wird die Aufführung desselben eifrig vorbereitet, zunächst in Halle a. d. Saale, in Elberfeld, zum grossen Musikfeste in Birmingham vom 19ten — 22sten Septbr. d. J., wo es unter des Componisten eigener Leitung zu Gehör gebracht werden soll. — Kann nun auch ein solches Zeugniss für irgend ein Kunstwerk, der Natur der Sache nach, nichts mehr begründen, als dass es bei gelungener Aufführung dem Geschmacke zusagend oder bei höherem Antheil, wie im gegenwärtigen Falle, dem lebhaften Verlangen der Zeit nach einem ersehnt Neuen entsprechend befunden worden war, nach einem Neuen, was aus dem bisher Geltenden, aber durch langen Gebrauch zur Gewohnheit Gewordenen hervorgehen, eben sowohl nahe als entfernt genug dem Gewohnten sich anreihen und zugleich von ihm sondern muss, damit es ohne zu grosse Anforderung an das Publikum empfunden und doch als etwas vom Dagewesenen Verschiedenes fühlbar erkannt werden kann: so würde ich doch Jeden, der ein solches Zeugniss des Publikums für ein Kunstwerk als etwas Geringfügiges ansehen wollte, erst darauf ansehen, ob ich ihn für einen Rodomont oder für einen Selbstbeschwichtiger zu halten hätte. Man sage, was man wolle, es ist uns Allen ohne Ausnahme an der guten Meinung des Publikums sehr viel gelegen; es ist keinem Einzigen gleichgiltig oder vollends einerlei, ob er und sein Werk gut und wohlwollend oder nicht von den Versammelten aufgenommen wird; sogar die Edelsten, die beim Schaffen ihrer Kunstwerke nichts weiter als ihr begeistertes Ringen nach hoher Kunstwesenheit im Geiste tragen, werden dennoch die Anerkennung des Publikums als etwas erwünscht Wohlthuendes empfinden und den etwaigen Mangel derselben, gross in sich selbst, wohl verschmerzen, aber ihn durchaus nicht für ein Glück erklären können. Haben wir doch die wohlwollende Theilnahme unserer Nebenmenschen allesammt nöthig; ohne sie, wer vermag es für die Gegenwart zu wirken? Wohl dem, wem sein gutes Glück nicht allein durch seine äussere Stellung diese Allen angenehme Anerkennung des grossen Publikums freundlich erleichtert, sondern auch dadurch, dass es den Neid mit lockendem Zauber in Schlummer wiegt. — Diese Freude beifälligster Anerkennung hat der geehrte Componist im hohen Grade erlebt und hat sie verdient; nicht umsonst hat er sich dem schwierigen Fache des Oratoriums hingegeben; er darf fast darauf rechnen, dass sein Werk Teutschland und die wichtigsten Städte Englands durchziehen wird, dass es also die erwünschteste Gelegenheit haben wird, überall für sich selbst zu sprechen.

Der Mensch ist aber nicht blos da, dass er fühle und nach dem Eindrucke auf sein Gefühl ein unklares Wohlgefallen laut werden lasse, sondern auch, dass er sich dessen bewusst werde, was er fühlt, damit das Gefühl Empfindung und diese möglichst vergeistigt werde. Die Beschauung wird um so nöthiger, weil es schon hundert Fälle in der Kunstwelt nicht allein, sondern überall gegeben hat, wo das Schadenbringende eben so schmackhaft und wohl noch reizvoller befunden wurde, als das Nährende und Segnende. Und diese nur zu feststehende Erfahrung muss in jedem Wohlgesinnten, d. h. in jedem, dem der Segen und die Blüthe der Kunst und das fördernde Recht der Wahrheit über Alles geht, die Betrachtung selbst wichtig und in jeder Hinsicht dem Echten vortheilhaft erscheinen lassen, so wenig sie auch anfangs geeignet scheinen mag, der Entflammung des Gefühles, das nur dichtet nicht betrachtet, zu genügen. Zu einem Gedicht über ein Gedicht gehört lange nicht so viel, als zu einer klaren Beschauung und verständigen Würdigung desselben, welche das Ge-

und vornehmlich: dann ist regieren Lumperey u. s. w. sehr komisch gehalten. Besonders sind auch die hier, wie durch das ganze kleine Stück nicht selten angebrachten komischen Reime von dem Musiker durch irgend eine Wendung der Instrumente fast immer sehr glücklich gehoben — wie z. B.: Jetzt gebt ihr Röschen den Kranz, Und Röschen dann Eurem Franz; Hört! bewahret eure Gewissen vor geheimen Schlangen-Bissen; „Gevatter Schösser ich dächte —!“ „Geht, geht; ihr seyd mir der rechte!“ u. dergl. In der trefflichen Musik zum Terzett hat das Jagerlied an einigen Stellen zu viel Figurirtes in der Begleitung; aber das sotto voce für alle Stimmen:

Es ist geschehen,
Mir bebt das Herz u. s. w.

so wie die Bitten der Liebenden: Saget Ja — O sagt nicht nein u. s. w., ihre Verlegenheit, die ganze Historie ihrer Liebe zu erzählen —

Er. Erzähle, Röschen —
Sie. Sprich doch, sprich —
Er. Ich weiss nicht —
Sie. Ich besinne mich u. s. w.

und dann die Romanze, die durch alle Verse unverändert bleibt, und nur durch leise Veränderung der Harmonie und Wechsel der Instrumente, wo es der Text verlangt, ein stärkeres Interesse bekommt, (und wo sich besonders die Worte des Mädchens: Man legte meine Mutter in kühler Erde Schoos u. s. w., die nur durch gehaltene Noten der zartesten Blasinstrumente unterstüzt werden, so nahe ans Herz drängen) und dann der rasche Schluss — diese sind von trefflicher Würkung. In der oben angeführten schönen Arie des Mädchens: Ach wie seyd ihr hingeschwunden u. s. w. sind die Verse:

Jahre ziehn herauf und scheiden,
Nimmer enden meine Leiden;
Ach, entflohner Liebe Glück
Bringt kein Frühling mehr zurück —

mit vieler Kunst schauerlich gehalten, und noch eingreifender ist die Musik zu den folgenden:

Legt zurecht mein Sterbekissen;
Was ich liebe muss ich missen,
Was mich liebet, lässt von mir —
Ach was soll ich länger hier?

Es ist vortrefflich; aber, wie schon oben gesagt — zu viel für diese Stelle. Die folgende Arie Franzens sagt rasch und bestimmt aus, was sie sagen soll. Wir führen nur noch einige Stellen aus dem sehr mannichfaltigen Finale an, da sie die Geschicklichkeit des Komponisten, auch grössere Schwierigkeiten glücklich zu besiegen, beweisen, und dem für Musik weniger Gebildeten entgehen könnten. Dahin gehört z. B. die rechtmässige und dem Komponisten sehr gelungene Mahlerey mit dem Takt bey Gelegenheit des Streites des Schössers und der Bauern — wo diese in ihrem Phlegma bleiben, indess sein Zorn immerfort stolpert:

Schösser. Gegen die Obrigkeit
Wollt ihr euch setzen,
Und den Gehorsam
Frevelnd verletzen?
Bauern. Ey, so lasst euch doch bedeuten —
Schösser. Das ist Empörung,
Rebellion;
Zuchthaus und Festungsbau
Habt ihr zum Lohn —
Bauern. Je, wer will denn mit euch streiten — u. s. w.

Und in der Folge, wo der Zug mit der Rosenkönigin sich nahert — Es wird nämlich schon vorher ein ländlicher Marsch gespielt, der nun hier wieder eintritt. Zu diesem kömmt jezt ein singendes Chor, und die Blasinstrumente des Marsches machen dessen Akkompagnement: vorn aber stehen der Schösser und sein geheimer Rath, verdrüsslich überlegend, was bey der Sache zu thun sey:

Nachtwächter. Gevatter Schösser, ich dächte —
Schösser. Geht, geht, ihr seyd mir der rechte!
Steht da bey der sauberen Wahl —
Nachtw. Gevatter, so hört doch einmal u. s. w.

dicht in sich tragen, aber der Betrachtung unterordnen und der Umsicht mehr einräumen muss, als es dem Beschauer selbst, geschweige den blosen Empfindungsliebhabern angenehm sein kann. Daher haben wir auch, so viel ich weiss, bis jetzt wohl etliche Gefühlsbeschreibungen des Oratoriums „Paulus", aber noch keine Beschauung erhalten. Wäre sie leicht, wir hätten sie längst; auch würde mir Mancher, den ich dazu aufgefordert habe, es nicht abgeschlagen haben. Aber dieses Oratorium ist nicht, wie ein Modewerk, über welches die Leute zur Unterhaltung entzückt sind, das heute grünet wie Gras und morgen in den Ofen geworfen wird — einem solchen Werke kann man still und schweigsam gewähren lassen, denn seine Blüthe ist bald dahin und lässt nichts hinter sich. Anders ist es mit dem Paulus; er ist der Beschauung werth und erheischt sie ohne Weiteres um seiner selbst und um der Kunst willen. Die Stimme der Kennerschaft sollte sich hören lassen: und da sie schweigt, muss ich der erste sein, der beschauend über das bedeutende Werk spricht, um jene, wenn nicht in Allem zur Einstimmung, doch zum gründlichen Widerspruche anzuregen, wo er nöthig sein sollte. Denn Eine Stimme, welche sie auch sei, bildet nicht die Kennerschaft, sondern sie bringt ihre persönliche Ansicht, der man, ist sie es werth, beizutreten oder die man mit siegenden Gründen zu berichtigen hat zum Gewinne der Kunst. — In Einem, das weiss ich, sind wir Alle einverstanden, nämlich darin, dass diese Composition durchaus zu den anziehendsten und wichtigsten Werken unserer neuesten Zeit der Tonkunst gerechnet werden muss, dass es sich folglich auch der Mühe lohnt, sich vom Wesen desselben möglichst genau zu unterrichten, um es nach Verdienst selbstständig zu würdigen, wozu nicht Exaltation, vielmehr ruhiges Ueberlegen solcher nöthig ist, die in der Kunst nicht blos geniessen, sondern auch verstehen wollen. Diese Ueberzeugung eines allgemeinen Einverständnisses gehört zu den glücklichsten für den Componisten des Werks und für den Beschauer desselben, denn sie sichert auch dem Letzten jenen Antheil der Leser, der um so erwünschter ist, je leidenschaftloser und besonnener die Sprache einer Beschauung eines an sich selbst wichtigen Werkes schlechthin sein muss.

Schon über den Gegenstand „Paulus," inwiefern sich dieser Apostel mit der Musik verbunden hat oder vielmehr verbunden worden ist, habe ich eine geschichtliche Bemerkung zu machen, die für die Meisten unter den Kunstverständigen nicht ohne Anziehendes sein dürfte. Als man nämlich in Italien anfing, von der überhandnehmenden Liebe zur Kunst und Wissenschaft überhaupt, und in der Musik besonders von Ausländern zur Nachahmung gereizt, Versuche in der harmonischen Kunst zu machen; als das Widerstreben der Kirche gegen diese neue Kunst aufgehört hatte und selbst im Vatikan die neue Harmonie durch fremde Sänger und Componisten siegte: da zeigte sich auch schon, mitten im Ringen nach Compositionsgeschicklichkeit der Ultramontaner zum Besten der Kirche, der auf weltliche Vergnügungen gerichtete frische Sinn südlich lebensheiterer Natur, in den Italienern. Dieser Sinn zog sie zu glänzenden Vorstellungen vielfacher Art, und die prachtliebenden Höfe ihrer Fürsten gaben bei feierlichen Gelegenheiten reiche Schaustücke, welchen die Hülfe der Musik, wie sie eben war, nicht fehlen durfte. Demnach stand die Richtung der in Italien sich emporarbeitenden Tonkunst kirchlicher Art mit dem vorherrschenden Lebenssinn im Widerspruche; man bildete sich in der Musik zunächst und zuvörderst für die Kirche und, wie es schien, glücklich genug. Dagegen blieb die weltliche Tonkunst in Wahrheit ihrem Schicksale überlassen, so dass sie, als Kunst betrachtet, von der gepflegten Kirchenmusik bergen musste. So offenbar nun auch die geistliche Musik, als Kunst, bei Weitem den Vorrang vor der weltlichen behauptete, so war doch die Vorliebe der Volksrichtung nur eine Zeit lang niederzuhalten, aber durchaus nicht zu verdrängen. Man zog das Weltliche, so lange es als neue Kunst für sich allein nicht stehen konnte, in das Geistliche hinein und gewann sich mitten im Gebiet der Siegerin Vortheile für das Zurückgesetzte, für dessen Wachsthum die Pflege der Volksrichtung die schönsten Hoffnungen gab. Und was war es, das in jenen Zeiten des Widerstreites der verwirklichten Kunstrichtung Italiens mit jener im Volksthume begründeten zur stillen Nahrung des letzten dem Kirchlichen entnommen wurde? Es war la Conversion di San Paolo (die Bekehrung des heil. Paulus), das erste Oratorium, das, so gut als es noch gehen wollte, mit damals herrschender psalmodisch-kirchlicher Musik versehen und mit opernhaftem Schmuck der Kleidung und einiger Dekoration auf einem beweglichen Theater in Rom auf Befehl des Cardinals Riario aufgeführt wurde. Weil nun dieser geistliche Stoff auf weltliche Art, der spielenden Neigung der völkerthümlichen Schaulust gemäss, die längst geherrscht hatte, behandelt worden war, so wurde das merkwürdige Stück auch schon vom Ritter Pianelli in seinem Trattato dell' Opera in musica unter die Oper gesetzt, was dann von Castil-Blaze wiederholt und von Andern nachgesprochen wurde: im Grunde war es denn doch dasselbe, was später Oratorium, damals noch heiliges Drama genannt wurde. Die Bekehrung

Pauli musste also in den Zeiten, wo noch der Kampf des Weltlichen mit dem herrschend Kirchlichen begann, zu einem Vortheile des Weltlichen dienen, in jenen Zeiten des Anfangs einer wichtigen Uebergangsperiode. Paulus wurde gegen das Jahr 1480 in Rom aufgeführt, gewann sich Antheil und schien vergeblich das Heilige zum Siege des Weltlichen benutzt zu haben, denn der Glanz Palestrina's richtete alle Augen auf den Höhepunkt seiner Kirchenmusik und hatte den Stolz Italiens, wie keiner vor und nach ihm, für sich und den Styl seiner Kapelle. Und dennoch ruheten jene Versuche, die Kunst mehr in's Leben und in freiere Bewegung zu führen, so wenig, dass schon das umstrahlte Haupt Palestrina's, die Sonne der kirchlichen Tonkunst Italiens, noch vor dem Scheiden des grossen Mannes aus dem Leben das grün gewordene Feld weltlich leidenschaftlicherer Tonkunst bescheinen musste. Kaum war Palestrina todt, so hatte die Oper in Italien gesiegt, welcher die Bekehrung des heil. Paulus zu einem bedeutenden Vorspiele gedient hatte. — Jetzt leben wir offenbar wiederum in einer Uebergangsperiode, in einer längst genährten, stark und scharf gewordenen, begierig um sich greifenden, nicht eines Volkes, sondern der Völker im Leben und in der Kunst. Und siehe, Paulus kommt wieder im Gewande des Oratoriums, und zwar, es ist merkwürdig genug, in einem und demselben Jahre zwei Mal! Beide Gestaltungen sind unserer vaterländischen Kunst entstammt, Kunstwerke teutscher Ansicht und teutschen Gemüthes in vielfach bewegter Zeit. — Ist es nicht, als ob in dem Wesen des Paulus ein gewaltiger Zug ewig jung und neu bliebe, der stets entflammt, wenn ein alt festgemauertes Vorrecht lange siegreicher Richtung mit aller Gewalt um sein eigenes Leben kämpft gegen eine neue Gestalt der Dinge, die im Gemüth und in der Idee fertig und im Innern verklärt dasteht, aber den äussern Sieg im irdischen Wandel der Erscheinung noch nicht errungen hat, der doch errungen werden muss, wenn der Menschheit neuer Segen des Höhern zu Theil werden soll? Wäre das nicht, wie käme man auf den Gedanken, den Mann der Lehre, den Predigtgewaltigen, nicht den Sänger, der da in aller Macht der Weissagung, d. h. hier der Erklärung, der Lehre weit lieber obliegt, als dass er mit Zungen reden sollte, zum Grundcharakter eines Oratoriums zu wählen? — Paulus ist hervorragender Held für alle Uebergangszeit aus einem Herrschenden, was am Ende seines Lebens im Leben der Wirklichkeit um seine Erhaltung streitet, aber vergebens, denn Paulus rüstet sich nicht für sich selbst, sondern für den, der durch Unterdrückung und Schmach und Tod dem Aeussern entrückt und in seiner ewigen Gewalt in die Sehnsucht der Seelen eingezogen ist. — Und gewiss, Paulus ist die Kraft, die Nothwendigkeit eines Fortschreitens zu einem Neuen mindestens lebhafter in den schwankenden Bindern der Zeit anzufachen. Er ist griechisch geboren, jüdisch gebildet und aus einem Verfolger durch das Licht der Erscheinung und durch die Stimme des Wortes zum Verkünder des Sieges geworden, der im Tode des Herrn errungen wurde; er kennt Heiden-, Juden- und Christenthum, und weiss sich in Alle zu schicken, wie in die Zeit um des Nothwendigen willen. — Hat er nun in den Anfangszeiten unserer Kunst den Sieg befördert, der das frischere, freiere, leidenschaftlichere Bewegen der Tonkunst zum Gewinn der Weltlust sich erringen musste: so wird sein neues Erscheinen den nothwendig gewordenen, jenem entgegengesetzten Sieg zum edel Geistigen noch weit eher einleiten, da dieser letzte weit unmittelbarer in der Wesenheit des Paulus selbst liegt. — Wer sieht nicht, dass in unsern Zeiten das freie Bewegen des Weltlichen in langer, übermüthiger Herrschaft bis auf den Gipfel der Keckheit gestiegen ist? Die Willkür schwingt seit lange ihr Furienscepter und peitscht uns mit infernalischer Fackel, als hätten wir die Mutter aller Erquickung gemordet; von einer Seite zur andern schleudert verwegen aufgeblähete Eitelkeit wilder Selbstsucht das arm gewordene Menschengefühl, das in jeder gewünschten Erholung neue Wunden empfängt, oder doch trunken gemacht wird aus dem Becher der Verwirrung. — Das hat sich der Teutsche, der vor dem Fremden garn das Haupt neigt, aus der Fremde geholt! O er gibt mit Lust sein gutes Gold für leicht plattirte Waare, die er aus der Ferne mit Mühe in seine Städte schafft, damit er habe, was ihm unter den Händen rostet. Was haben wir nicht gethan, um der Kunst ihr Erquickendes zu rauben! Die Kunst ist in Vielen äusserlich geworden, ein Schimmer der Eitelkeit. Wir fühlen's Alle, dass wir in einer Uebergangszeit leben, in einem Schwanken zwischen dem, was gilt und herrscht, und dem, was herrschen sollte. Das Edle, das Hohe der Kunst wird den Sieg gewinnen, wenn noch wenige Opfer im Streben nach dem Wahren gefallen sind. Das fühlt sich und braucht keiner weitern Worte. Paulus steht an seiner Stelle als Mahnung zum Höhern. — Was aber für die Gegenwart geschaffen ist, darf ihr nicht zu entfremdet sein. Darum steht die Gestalt des Oratoriums „Paulus" mit dem einen Fusse in der alten, mit dem andern in der neuen Zeit, die da ist; die Augen aber schauen nach dem, was vergangen ist, damit es neu werde. Und diese Stellung in der Zeit ist es, die das klare Besprechen dieses Oratoriums nicht wenig erschwert. Es ist neu und ist alt, und muss Beides sein,

um der Zeit willen und seines Willens wegen. Beides ist gleich zu beachten, denn jedes ehrenwerthe Werk der Zeit zeichnet mit und in dem besondern Wesen des Dichters zugleich auch ein idealisirtes Bild der Zeit zum Besten der nächsten Zukunft, während sie es nothwendig zum Genusse der Gegenwart einzurichten Verlangen tragen muss. Alles dieses ist zu achten, kann aber unmöglich von blosen Empfindungsverschiedenheiten beachtet werden, die stets nur sich selbst und ihre Art zu empfinden für die einzig echte halten, daher sich auch Begriffe einbilden, die ihr Dasein nicht der Einsicht in's Wesen des Gegenstandes, sondern der Richtung und Stimmung ihres individuellen Gefühls verdanken. Bis jetzt ist mir nur ein Ausspruch über dieses höchst ehrenwerthe Oratorium vorgekommen, den ich nicht übergehen darf zum Besten des Werkes und der Sache der Oratorien selbst.

Man hat es ein protestantisches genannt und zwar das erste, was man für protestantisch halten könne, und hat dem Ausdrucke eine Bedeutung gegeben, die an sich selbst so nichtig ist, als irgend eine in der neuen Welt leidenschaftlicher Christenparteiung nur gefunden werden kann. Man hat es mit „unbegeistert" für synonym erklärt und hat doch darin den Grund des Gefallens gesucht! — Man muss erstaunen, in welcher Sonderbarkeit man sich gefällt um eines Einfalls willen, und muss es beklagen, dass man seinen Scharfsinn im unschicklichen Machen an sich nichtiger Auffallenheiten verschwendet, der auf Wahrheit gerichtet mit noch weniger Mühe Gutes leisten würde. — Ein protestantisches Oratorium! — Ist das wohl ein Ausdruck, der bei Oratorien angewendet werden kann? Das sieht wohl aus wie ein Gedanke, ist aber keiner und eitel Schein. Ein Oratorium ist nichts Liturgisches; es gehört weder zum katholischen, noch zum protestantischen Ritus. — Wollten wir auch in andern Gattungen der Musik eine solche Eintheilung zugestehen, z. B. beim Choral: so wäre in diesem Falle das höher Begeisterte ohne Widerspruch auf der Seite der Protestanten zu hervorragend, dass die Erklärung, also der Sinn des Ausdrucks von selbst in Nichts zerflatterte. Es ist eitel Consequenzmacherei, wenn man anzunehmen beliebt, dass die Begeisterung überall fehle, wo der Verstand sich nicht zum Sclaven *ärger* Willkür der Einbildung erniedrigen lassen mag. Im Gegentheile kann nur von Begeisterung die Rede sein, wo der ganze Geist erhobener Menschheit mit allen Kräften als fröhliche Einheit wirkt. Aus vieler von Natur begabter Künstler Tondichtung wird blos darum nichts Tüchtiges, weil ihnen anständige und vernünftige Menschenbildung in und ausser ihrer Kunst abgeht. Sie wollen das Lernen, das Sich-Bilden verkleinern aus kindischer Trägheit, weil sie die Bildung versäumt haben; reden darum am liebsten von einer unbekannten Grösse, vom Genie, und wissen es zu gebrauchen, wie jener Bauer, der nicht lesen gelernt hatte, die Brille zum Lesen gebrauchte. — Und von wem sind denn die höchsten Oratorien geschaffen worden? War Händel Katholik? Was heisst denn nun ein katholisches und ein protestantisches Oratorium? Wollen wir in der Kunst auch noch sectiren? Auf diese Weise thäte man viel besser, man nähme lieber gleich calvinische Oratorien mit der Prädestination an; das wären denn solche, von denen ein Theil gleich von vorn herein zur Seligkeit, und ein anderer zur Verdammniss bestimmt wäre. — Ich kann nur einen einzigen Umstand finden, den aber der unbekannte Mann in seinem seltsamen Ausspruche gar nicht einmal erwähnt hat, welcher ihn vielleicht auf jenen Einfall brachte, den er als etwas Neues oder Pikantes ergriff und gar nicht kopflos getrost zu machen suchte, wodurch er eben für leichtsinnig Gläubige verführerisch und der Sache nachtheilig werden kann. Wahrscheinlich waren es die eingewebten protestantischen Choräle, die allerdings in der Form der Oratorien etwas Neues sind, worüber wir weiter unten sprechen müssen. Das macht jedoch das Oratorium noch nicht protestantisch, am allerwenigsten in dem Sinne, den jener Berichterstatter sich erlaubt und den jeder vernünftige Katholik, wie jeder Protestant um der Ehre der Religion und der Kunst willen sich verbitten wird. — Etwas Neues und dadurch Lockendes, das nicht in dem inneren Wesen der Kunstdichtung selbst, sondern in irgend einer äussern Zuthat liege, muss an jedem in den Zeiten einer Uebergangsperiode verfloßenen Werke um so wünschenswerther und erspiesslicher befunden werden, je mehr der allgemeine Geschmack im vorhingen Begehren schwankt und durch innerlich Tüchtiges ohne neuen Reiz kaum festgehalten werden kann. In einem Oratorium, in welcher Kunstgattung schon so viel Meisterliches und Erhabenes geleistet worden ist und zwar in einer Kraft, die in ihrer Art nicht überboten werden kann, schien es zweifach nöthig, um das Schwanken der Richtungen so seiner zugänglichsten Seite, an der Liebe zum Ungewohnten zu fassen u. s. f. — Es ist also in der Darstellung dieses Oratoriums gar Vieles zu bedenken, um es nach Verdienst und Wesenheit selbstständig zu würdigen, was aber auch der Mühe lohnt.

Was für ein Oratorium ist es denn nun? Es ist ein Concertoratorium in gewissster Form, nicht nach blosem Einfall, noch weniger Zufall, sondern

planmässig nach Ueberlegung und aus Liebe zu alten Vorbildern gemischt.

Dass es aber ein Concertoratorium ist, beweist schon die Ouverture, deren genaue Beschreibung deshalb nicht unterlassen werden kann, obwohl dadurch (durch Wortabbildung) die Wirkung derselben nicht näher gelegt zu werden vermag. Sie hebt im Andante $^4_4$, A dur, mit dem Chorale an: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" etc., von A-Klarinetten, Fagotten und Serpent, von Violen, Violoncell und Contrabass in halben Schlägen vorgetragen, mit nur einigen Abweichungen von der gewöhnlich herrschenden Melodie und mit einigen Sextaccordfolgen, nur selten von Hörnern und leisen Paukenwirbeln verstärkt. Die Wiederholung der ersten Hälfte des Chorals wird von Flöten, Oboen und Violinen mit bewegterer Ausschmückung in Vierteln durch die übrigen Instrumente ausgeführt, worauf ein kurzes Ritornell in guter Entwickelung aus dem Vorigen den Einleitungssatz auf der Dominante regelmässig schliesst. Con moto, $^2_4$, A moll, tritt ein, von den Holzbläsern und dem Streichquartett ausgeführt. Der erste Fagott und die Viola bringen sogleich ein einfaches Fugenthema, das im fünften Takte von der zweiten Violine in der Quinte aufgenommen wird; die erste Violine und dann der Bass wiederholen die beiden Hauptfugentheile nach der Regel, wozu die Bläser nur einige rhythmische Cäsur-Accorde zur Belebung des Ganzen herein klingen lassen. Die Fuge wird nicht ausgeführt; nur nach einige Nachahmungen reihen sich an das kurze Fugenthema, die bald von Sechzehntheilfiguren unter sich wechselnder Streichinstrumente reicher verziert werden. Hier kündigt es sich schon deutlich genug an, dass wir ein Concertoratorium empfangen sollen, denn es ist der bewegtere Kammerstyl, der zum grossartig einfachern Kirchenstyle tritt. Bald darauf lassen die genannten Bläser, von einer Posaune und zum dritten Male noch von einem Serpent verstärkt, zu diesen bewegteren Figurationen die Unisonomelodie der ersten Zeile des Chorals hören, welches Choral-Bruchstück in einem $^4_4$ Allegro mit Wiederholung des Fugensatzes zu fortgehender Sechzehntheilfülle weiter geführt wird, nur durch schnellere Bewegung gehoben, so dass mit wiederholter dritter Zeile des Choral-Fragments der ganze Satz in vollster Instrumentation schliesst. — Man sieht also, dass die Ouverture den Choral, die Fuge und den bewegteren Kammerstyl als ihre 3 Hauptstücke vorführt, aber die beiden ersten nur andeutend, nicht in vollster Durcharbeitung, um desto lebhafter für das Folgende zu spannen und die Hauptumrisse des Bildes vor die Seele zu stellen. Dabei kann es keinem Aufmerksamen entgehen, dass auf die Einführung des Chorals ein besonderer Werth gelegt worden ist. Ob das Hervorragende des Chorals nur um der zeitgemässen Mischung der Formen willen zur Grundfeste der Ouverture genommen ist, oder nicht, das lässt sich aus der Ouverture allein freilich nicht erkennen; wir werden aber gar bald deutlich sehen, dass ein weit löblicherer Grund dafür in der Seele des Componisten vorhanden ist, der sich auch den Hörern selbst fühlbar zu machen wusste.

Ich bin jedoch erfreut, zur nähern Beschauung des vielfach anziehenden und wirksamen Werkes keine weiteren langen Analysen einzelner Tonstücke nöthig zu haben. Es kommt nicht genug dabei heraus; es fehlt solchen Darstellungen durch Worte, selbst im glücklichsten Falle, immer Eins, entweder das Licht oder die Wärme. Fassen wir daher lieber zum Vortheile des Werkes und der Leser, mit williger Uebernahme einer bei Weitem grösseren Schwierigkeit für den Darsteller, das Ganze unter allgemeine Hauptpunkte der Beachtung, in welchen die nöthigen Hinweisungen auf das Werk als Beweise des Darzulegenden allerdings nicht fehlen können, auch nicht sollen, in denen sich aber mindestens eine lichtvollere Uebersicht des Ganzen und ein abgerundeteres Urtheil herausstellen wird, was jeder Sachkundige selbst wieder sogleich mit seiner eigenen individuellen Ansicht zusammenhalten kann, woraus für Kunstverständige mehr denkende Unterhaltung und für das Beste der Kunst selbst mehr Anregung gewonnen werden muss, als wohin unser Aller Streben in Betrachtungen wichtiger Werke der Tonkunst stets zunächst gerichtet sein sollte.

(Beschluss folgt.)

Für Männergesang.

Choralmelodienbuch für 3 *Männerstimmen zur Beförderung der Andacht bei religiösen Erbauungen in den* 2 *ersten Gymnasialklassen, nach Niemeyer's Gesangbuch für höhere Schulen und Erziehungsanstalten, geordnet und harmonisch bearbeitet von J. G. Lägel.* Gera, bei Blachmann und Bornschein. VI und 40 Quartseiten.

In der Vorrede erklärt sich zwar der gekannte Verf. nicht für mehrstimmigen Kirchengesang, hält ihn aber mit Recht auf Gymnasien für nützlich und nothwendig und zieht das Dreistimmige vor, weil es sich im Männergesange nicht immer vermeiden lasse, ferner weil hier abermals mit Grund die grösste Leichtigkeit mit gutem Flusse der Stimmen verbunden und den

äussersten Stimmen weder zu viel Höhe noch Tiefe zugemuthet werden solle. Immer sind die gebräuchlichsten Melodieen gewählt worden. Ein Melodieen-Register nach dem Alphabet und nach beigesetzten Nummern geht den Chorälen voraus, deren Harmonisirung wirklich leicht und zweckmässig ist. Im Ganzen sind 88 Melodieen auf diese Art bearbeitet worden. Das Uebrige besagt schon der Titel. Wären auch einige Kleinigkeiten anders zu wünschen (z. B. die Melodie No. 31 im 5ten Takte der zweiten Klammer sollte für h h lauten e h), so sind es doch eben Kleinigkeiten oder allgemein Bekanntes, die wir nicht weiter berühren und die dem Zweckmässigen des Ganzen keinen Eintrag thun.

Liturgische Chöre nach Vorschrift der Agende für die evangelische Kirche in den Königl. Preuss. Landen. Für Männerstimmen von A. E. Grell. Erste Lieferung. Op. 5. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. der Partitur und der Stimmen: ¾ Thlr.

Diese erste Lieferung enthält die Choräle, welche bei dem Haupt-Gottesdienste an jedem Sonn- und Festtage, so wie bei der Abendsmahlsfeier vorkommen. Die längst besprochenen und durch den Gebrauch in preussisch evangelischen Gemeinden bekannten Gesänge sind hier sehr gut harmonisirt, wenn wir auch das Ueberschreiten der beiden Bässe unter einander S. 6 um klarer, vernehmlicher Stimmenführung willen anders eingerichtet hätten, so gut wir auch wissen, dass dergleichen nichts Unerhörtes war und ist; einiges Andere mit dazu geschlagen. Manche Amen sind ein wenig sehr lang. Im Fehlenlassen der Terz des Schlussaccords bleibt der Verf. steif. Dieser urväterliche Defect muss ihm ganz besonders wohlgefallen.

Sechs Lieder für 4 Männerstimmen componirt — von Eduard Tauwitz. 2tes Heft. Breslau, bei E. C. Leuckart. Partitur und Stimmen Pr. 16 gGr.

Aus einer Partitur, die wie eine Klavierstimme ohne Text gedruckt worden ist, kann man bequem den Sängern nachhelfen und eine Harmonieen-Uebersicht, aber keine ästhetische Ansicht gewinnen; der Eindruck des Ganzen muss demnach dem Versuche der Sänger überlassen bleiben, was uns in diesem Falle um so lieber ist, da wir uns zu der hier angewendeten freilich in unserm Lustrum nicht unerhörten harmonischen Zeichnung nicht bekennen, weil Drei- und Vierstimmiges sich blos willkürlich vermengt. Von den gewählten Gedichten gefallen uns auch nur etwa zwei; die Melodieen sind artig, aber nicht ausgezeichnet, nämlich nach unserm Geschmack und unserer Ansicht, die andern Geschmäcken und Ansichten dasselbe Recht einräumt, was wir für uns fordern, denn in solchen Dingen ist nicht viel zu beweisen; es dauerte zu lange und hälfe nicht viel. Das erste dieser Lieder „Vater der Liebe“ von Th. Körner, für einen Solotenor mit 3 begleitenden Brummstimmen gesetzt, gefällt uns am Besten. Die vierstimmige Einsamkeit, mit welcher der Dichter geziert kokettirt, wird Manchen gefallen, wir sind aber mit vier Sängern zum mindesten gern in Gesellschaft, am liebsten in ungeschminkter.

Harmoniemusik.

3 Märsche für die Infanterie von C. Engelhardt, A. Neithardt und Fr. Weller. Partitur. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Alle 3 verstehen wirksame Märsche zu schreiben und zwar für das ganze Heer der Instrumente, die bei Militärmusik gewöhnlich sind, Trommeln, Triangel und Becken nicht weggerechnet. Hier sind sie an der Stelle. Hr. Neithardt lässt Triangel und Becken ruhen und Hr. Weller nur die letzten, weiss sich aber dafür zu entschädigen, was wir ihm nicht verdenken. Musik im Freien und besonders Kriegsmusik muss schallen. Die Ausgabe ist von denen, die dergleichen nöthig haben, zu beachten.

Nachrichten.

Leipzig, den 24. Juli. Gestern hatte wiederum ein grosses Concert zum Besten der Abgebrannten in Schleiz Statt und zwar in der Thomaskirche. Unser thätiger, besonders als Gesanglehrer sehr wirksamer Musikdirector und Organist Hr. August Pohlenz hatte es veranstaltet und glücklich ausgeführt. Die anwesenden Mitglieder der unter seiner Leitung stehenden Singakademie und mehre hiesige Gesangsfreunde bildeten den Chor, gegen 100 an der Zahl; unser Orchester war noch mit 16 andern Musikern und einigen guten Dilettanten vermehrt worden; im Ganzen so viele Ausübende, als der Raum nur zu fassen vermochte. Alles ging unter der sichern Direction des Hrn. P. vortrefflich zur Freude aller Anwesenden. Zur Einleitung war Gluck's herrliche Ouverture zur Iphigenia aus Tauris gewählt worden, deren Ausführung unserm Orchester zur Ehre gereichte. Recitativ und Arie aus Haydn's Schöpfung: „Auf starkem Fittige schwinget sich der Adler stolz“ etc. wurde von der Güte der Frau Dr. Frege, geb. Gerhardt, überaus meisterlich gesungen, mit glockenreinem Ton, vorzüglichem Geschmack und mit einer so

eindringenden Wärme und Frische des Gesanges, dass wir die schöne Arie kaum vollendeter gehört haben. Hr. Concertmeister David trug einen neuen, von ihm selbst componirten Concertsatz, für die Violine mit gewohnter Meisterschaft vor. So wenig wir auch Concertspiel in der Kirche lieben, mit Ausnahme der Posaune und etwa noch der Klarinette, so sehr müssen wir dennoch die gute Wirkung des schön gedachten und dargestellten Satzes auf die Versammlung rühmen. Wir sind begierig, das ganze neue Concert, von dem Componisten vorgetragen, im Gewandhaussaale zu hören. Bittgesang, Terzett und Schlusschor aus Haydn's Jahreszeiten, das ewig junge Meisterstück dieses Werkes, folgte. Solo- und Chorgesang, wie Orchesterspiel griffen rund in einander und entzückten. Nicht weniger trefflich ging im zweiten Theile die lang ausgeführte Messe von Cherubini. Die Soli sangen Frau *Dr.* Frege, Frau Henr. Bünau-Grabau, deren Gesang oft und nach Verdienst gerühmt wurde, die Fräulein Anschütz, Leplai und Schlegel (die letzte eine Schülerin des Hrn. P., die eine bedeutend starke Sopranstimme besitzt und zu grossen Hoffnungen berechtigt); die Hrn. Blume, Pögner, Richter und Th. Weber (letzterer Dilettant und Schüler des Directors P.). Wir haben dem Dirigenten und allen geehrten Mitwirkenden einen grossen Genuss öffentlich zu danken.

Zwickau. Am 12ten Juli wurde in der hiesigen Marienkirche, die sich für Musik ganz besonders eignet, das Oratorium „Paulus" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy auf eine solche Weise zu Gehör gebracht, dass der Fleiss des Directors Hrn. Schulze, sämmtlicher Choristen und aller Mitwirkenden nicht genug gerühmt werden kann. Schon in den Proben ging Alles so fest und sicher, dass es trefflich einstudirt sein musste. Das Orchester war sehr brav, die Trompeten ausgezeichnet; nur den Violoncellen blieb etwas zu wünschen. Von 5 Contrabässen kann man auf die Besetzung der übrigen Instrumente einen ungefähren Schluss machen. Der Sängerchor stand dem Orchester, was Sicherheit und Präcision anlangt, nicht im Geringsten nach. Schade, dass er im Verhältniss zu den Instrumenten zu schwach besetzt war. Der erste Theil des Oratoriums ging noch besser als der zweite. Unter den Solosängern, an welche nicht immer der höchste Maassstab gelegt werden darf, ragte natürlich Mad. Bünau-Grabau aus Leipzig hervor, welche die Güte hatte, das Fest zu verschönern. In den einfachsten Partieen und besonders in den Chorälen machte das etwas lang befundene Werk den grössten Eindruck; des Meisters Lob erscholl aus Vieler Munde. Des andern Tages fand noch ein Concert im Saale des Casino, einer geschlossenen Gesellschaft, Statt, worin Mad. Bünau-Grabau mit ihrem Gesange entzückte. Das arrangirte Finale aus Capuleti etc. ging recht gut, weniger gelungen Mendelssohn-Bartholdy's Meeresstille und glückliche Fahrt. Ein Ball beschloss, wie gewöhnlich.

Karnevals- und Fastenopern in Italien etc.

Lombardisches Königreich.

Pavia. Die Prima Donna Giulia de Corradi ausgenommen, war die Bergonzi Anfangerin, der Tenor Conti (Domenico) ganz Anfänger, der Bassist Maspes ein (sehr braver) Anfänger. Wie der Belisario und die Norma gegeben worden, kann man sich wohl denken. Die beiden Fiascos waren in wiederhallender Korrespondenz mit der Nachbarstadt

Crema, wo zwei etwas verdriessliche Fiascos Statt fanden, weil die Zuhörer nicht mit den Sängern, und diese nicht mit den Zuhörern zufrieden waren. Die Künstler hatten aber recht. Die Merli ist doch für kleine Theater gar keine üble Prima Donna: gute Stimme, guter Gesang, ziemlich gute Action, anziehende Gestalt; aber die Cremasker waren ihr etwas abhold, ja es verdross sie sogar, dass der Tenor Vaninetti gefallen hatte. Der Bassist Rebusini war zufällig etwas unpässlich; die Chöre bestanden aus wenigen, aber diese sehr gut; im Orchester fehlten mehre Saiteninstrumente und einige wesentliche Blasinstrumente, aber der Orchesterdirector, Hr. Durand, versteht seine Kunst gewiss gut. Bei diesen misslichen Umständen wurde die grosse Oper il Pirata und die Sonnambula gegeben. Das Schicksal wollte, dass in letzterer der Tenor erkrankte und durch den Anfänger Eugenio Luisia ersetzt werden musste, der keine Stimme hat; die Forini (Lisa) leidet an demselben Uebel. Und wer war der Bassist? der Maestro Giuseppe Gerli, vom mailänder Conservatorium: er betrat zum ersten Male das Theaterfahrzeug in einem fatalen Sturme, aus dem er sich kaum retten konnte.

Lodi. Durch einen zufälligen Umstand in die höchst unangenehme Lage versetzt, die Stagione nicht mit einer grossen Oper, mit der Semiramide zu beginnen, erfreute einstweilen der Barbiere di Siviglia die Zuhörer. Die Carraro bewährte sich wie immer, versteht sich auf kleinen Theatern, als wackere Sängerin und Actrice; der vom Secondo zum Primo Tenore avancirte Domenico Winter (Bruder des Berardo) hieb sich durch als Almaviva; der angehende Bassist Antonio Guiddo mit einer guten Stimme war kein übler Figaro. Nun kam die Reihe an benannte grosse Oper: in ihr war die Altistin Carraro als Arsace in ihrem wahren Elemente, die Prima Donna Giunti eine leidliche Semiramide, und das Ganze befriedigte abermals. Nicht genug mit dieser Zufriedenheit, wollte man auch eine klassische Oper geben, worunter man jetzt im allgemeinen jene von Donizetti, Mercadante, mitunter Coccia, Generali u. s. w. versteht. Die Wahl fiel auf Mercadante's Normanni, die aber nach der Semiramide nicht die gewünschte Wirkung hervorbrachten.

Cremona. Die Cenerentola mit der Gned, dem Tenor Tommasi, dem Buffo Cavalli und Bassisten Rigamonti fand eine kalte Aufnahme; theils hatte man die Musik so oft gehört, theils behagte Hrn. Tommasi's grosse Person und kleine Stimme wenig. Rossini's nachher gegebener Inganno felice ging viel besser.

Mantua. Hauptsänger: die Bottrigari, Prima Donna assoluta, der Tenor Gentili und Bassist Ottolini-Porto. Der mit Pomp in die Scene gesetzte Belisario von Donizetti wollte nicht anziehen; man verschrieb daher sogleich die Giuditta Grisi, versprach ihr 14,000 Franken und eine von allen Unkosten freie Einnahme für zwanzig Vorstellungen. Sogleich kam sie an und schon den 9ten Januar hielt sie ihren feierlichen Einzug auf ihrem langen Steckenpferde: die Capuleti von Bellini, mit Vaccaj's drittem Akte. Der Beifallssturm, womit die Grisi beschenkt wurde, war ungeheuer. Dass die Norma hierauf mit derselben Grisi keine minder glänzende Aufnahme fand, wer wagt es hieran zu zweifeln?... Eine grosse Dosis Beifall erhielten übrigens in benannten Opern auch die Bottrigari und Hr. Gentili; da überdies das grosse Ballet vorzüglich gefiel, so kann man sich denken wie fröhlich hier dieser Karneval vorüberging und endigte. In den letzten drei Tagen, die zu Mantua auf eine besonders glänzende Art gefeiert werden, waren über 20,000 Fremde angekommen, und der Impresario hat seine Rechnung gut gemacht.

Verona. Persiani's sogenannte klassische Ines de Castro, zwar jung, aber durch manches, diesen Karneval besonders zu Mailand, Turin und Piacenza erfahrene Unglück tief gebeugt, hob zu Verona ihr Haupt wieder etwas empor; wozu ihr vorzüglich die hier beliebte Prima Donna Ferlotti und der Tenor Bonfigli verhalfen. Eine ähnliche Aufnahme, das heisst, fast lau, fand nachher die Sonnambula. Die Norma elektrisirte sogleich alle Hände (das Theater war sonst den ganzen Karneval stark besucht). Die beiden Schwestern Ferlotti, die Santina und die Claudia ihre Schülerin nebst dem Tenor Bonfigli wurden namentlich im Schlussterzette des ersten und in den Duetten des zweiten Aktes enthusiastisch beklatscht.

Vicenza. Die von den Zeitschriften gegebene Nachricht, dass Donizetti's Belisario gefallen habe, ist nicht ganz richtig, denn die Rolle der Antonina passte für die Pastori ganz und gar nicht; der Beweis hiervon ist, dass man sogleich von Mailand die Santolini verschrieb. Kaum angekommen gingen die Proben mit der Norma an; allein die Sopranpartie der Adalgisa musste für die Altistin Giacomino zugestutzt werden und das Ganze verlor dadurch viel. Die dritte Oper, Mercadante's Gabriella di Vergy, ging viel besser, besonders der zweite Akt; die Santolini und der Tenor Genero fanden rauschenden Beifall, und auch der Bassist Valli ausgezeichnete Anerkennung.

Venedig (Teatro d'Apollo). In der zweiten Oper, in der Ines de Castro von Hrn. Persiani, gefielen in allem die Arie der Mazzarelli, jene des Tenors Poggi und der Tacchinardi (bekanntlich Hrn. Persiani's Gattin, und das Terzett dieser drei Künstler, sämmtlich Stücke des zweiten Aktes. Die Ines räumte bald den Platz der Sonnambula, und diese wechselte wieder mit Donizetti's Lucia di Lammermoor ab bis Samstag den 18ten Febr., an welchem Tage Donizetti's neue Oper La pia de' Tolomei mit benannten Sängern und Ronconi (der den unpässlichen Salvatori ersetzte) in die Scene ging. Im ersten Akte erhielten blos beide Kavatinen des Poggi und der Tacchinardi, und einiges im Duette zwischen Poggi und Ronconi Beifall. Der zweite Akt war weit glücklicher: Poggi, die Tacchinardi und Donizetti wurden dreimal, die Mazzarelli und Ronconi nach ihren Arien auf die Scenen gerufen. Jene Ehre widerfuhr dem Poggi, als er (Ghino) nach dem Adagio in Ronconi's Arie verwundet auf der Scene erscheint und stirbt; sein trefflicher Gesang erregte Enthusiasmus, er musste vom Tode erwachen und dreimal sich dem Publikum zeigen. Die Musik dieser Pia de' Tolomei gehört nicht zu den bessern Opern D.'s. Den 8ten März wiederholte man Bellini's Puritani, sie fanden aber eine laue Aufnahme, die bald ganz erkaltete.

(Teatro Gallo.) Nach der misslungenen Italiana in Algeri gab man Ricci's Scaramuccia mit der so eben angekommenen Tadolini, aber weder sie noch der brave Buffo Lauretti konnten den Fiasco auch dieser Oper retten. Il Barbiere di Siviglia war ein ganz anderer Mann; die Tadolini mit ihrer Kavatine, Botticelli mit seinem Largo al factotum, Lauretti als Don Bartolo war das Kleeblatt per excellentiam, das die Zuhörer in so gute Laune versetzte, dass man auch der Strimasacchi, den Herren Confortini und Leoni eine tüchtige Portion Applaus zuwarf, und zuletzt Alle insgesamt auf die Scene rief. Die Cenerentola gefiel hierauf nur theilweise.

Sichern Nachrichten zufolge war die Fenice mit 240,000 österr. Lire, oder 80,000 augsb. Gulden assecurirt, die sie nach dem Brande sogleich empfing und gebührend anwandte.

Triest. Wäre der hiesige Impresario nicht derselbe, der es zu Mantua ist, so würde die Stagione ziemlich mager abgelaufen sein. Hauptsänger waren: die Prima Donna Giuseppina Streponi, der Tenor Bartolomeo De Gattis, der Buffo Vincenzo Galli, der Bassist und Buffo Napoleone Rossi. Die anfangs gegebenen Puritani waren ein Fiasco No. I: die Musik behagte nicht, die Streponi übertrieb Gesang und Action, die Herren De Gattis und Rossi sind gute, aber keine ausserordentlichen Sänger, Hr. Galli ist ein zur Opera seria gar nicht geeigneter Buffo; basta così! Donizetti's Elisir d'amore war der Fiasco No. II: die Streponi wie vorher; der Tenor Giuseppe Mazzoni mit einer voluminösen Persönlichkeit und einem schwerfälligen Dabergehen eignete sich zum Nemorino gar nicht; Galli war kein vorzüglicher Dulcamara, und abermals basta così! Die vom Hrn. Buzzolla unlängst als Erstling für's Theater Gallo zu Venedig geschriebene Oper Feramondo half einstweilen heraus, bis die gefeierte Grisi aus Mantua hier ankam, und am 23sten Februar als Romeo in Capuleti (die Streponi machte die Giulietta) Alles entzückte.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 5.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 5.** **1837.**

Unter der Presse bei

Breitkopf und Härtel in Leipzig

VARIATIONEN

für das Pianoforte

von

Adolph Henselt.

Opus 1.

CARNAVAL.

Scènes mignonnes pour le Pianoforte

composées sur quatre notes

par

Robert Schumann.

Op. 9. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Stuttgart. Im Verlage von F. H. Köhler erschien so eben und ist in allen Würtembergischen, Badischen und Schweizer Buchhandlungen zu haben:

Oper und Operette.

Zwei Artikel aus der Encyklopädie der musikalischen Wissenschaften.

Lexikonformat, 40 Seiten. Preis 18 Kr. = 4 Gr.

Die Bearbeitung dieses für alle Musik- und Theaterfreunde so höchst anziehenden Gegenstandes rührt aus der Feder eines der ersten Leipziger Musikgelehrten, und kann als belehrende und angenehme Lektüre empfohlen werden.

Früher erschienen aus dem angeführten Werke bereits folgende einzelne Abdrücke: Akustik 18 Kr., das Fortepiano 12 Kr.

Encyklopädie der musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexikon der Tonkunst. Unter Mitwirkung von Fink, Fouqué, Rellstab, Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Weber u. A., redigirt von *Dr.* G. Schilling. V. Band. 1ste, 2te Lieferung. Moritz — Oper.

Dieser Band enthält unter andern die Biographien von Mozart, Moscheles, Mosel, Nägeli, Nicolo, Onslow u. A. m.

Bei dem Unterzeichneten ist mit ausschliessendem Eigenthumsrechte für ganz Deutschland, und in Paris bei M. Schlesinger erschienen:

Sechs deutsche Lieder

mit unterlegtem ital. Texte

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von *Sigmund Thalberg.*

3ten Heft. 2tes Werk. Preis 1 Fl. 48 Xr. Conv. M.

Wien, den 1sten August 1837.

Pietro Mechetti q^m Carlo.

DER POSTILLON VON LONJUMEAU.

Musik von Adam, vollständiger Klavierauszug, Preis 14 Fl. 24 Xr. oder 8 Thlr. Sächs., wird in 8 Tagen ausgegeben, wir ersuchen daher unsere Geschäftsfreunde um schnellste Angabe ihres Bedarfs auf feste Rechnung.

Mainz, den 15. Juli 1837.

B. Schott's Söhne.

Nachricht

an Freunde der Kirchenmusik und Singvereine.

Die Singacademie zu Berlin hat sich entschlossen, die von ihrem Stifter

Karl Christian Friedrich Fasch

hinterlassenen, sämmtlich a capella gearbeiteten musikalischen Compositionen, welche bisher zu ihrer ausschliesslichen Benutzung dienten, dem allgemeinen Gebrauch zugänglich zu machen und durch den Druck zu veröffentlichen. In Folge dessen werden von vier zu vier Monaten sieben Lieferungen erscheinen, worinnen sich folgende Werke befinden und für die bemerkten Ladenpreise zu haben sein werden:

Lief. I. Zwölf Chorale zu bekannten Kirchenmelodien, theils vier-, theils fünf-, sechs- und siebenstimmig gearbeitet. Part. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr. Stimmen. Pr. 1 Thlr. 6 Sgr.

Lief. II. Mendelssohniana. Vier- und achtstimmig, mit untermischten Solo-Sätzen gearbeitete Psalmen nach Mendelssohns Uebersetzung. Partitur. Pr. 1 Thlr. Stimmen. Pr. 21 Sgr.

Lief. III. Tuelina Domine. In wechselnden Chor- und Solosätzen. Requiem. Achtstimmig mit wechselnden Chor- und Solo-Stimmen. Kurzes Stück in einem Satze. Trauer-Motette. „Selig sind die Todten," vierstimmig für Chor- und Solostimmen. Partitur. Pr. 1 Thlr. Stimmen 21 Sgr.

Lief. IV. Davidiana. Aus den Psalmen: „der die Berge fest setzet." Chor- und Solo Gesänge. Part. 1 Thlr. Stimmen 21 Sgr.

Lief. V. Der 149te Psalm. „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebet." Vier- und mehrstimmige, von Solo-Sätzen häufig unterbrochene Chöre. Partitur 2 Thlr. 3 Sgr. Stimmen 1 Thlr.

Lief. VI. Miserere. Die Chöre sowohl als die Soli sind theils vier-, theils achtstimmig und reich mit Solo-Sätzen durchwebt. Partitur 1 Thlr. 8 Sgr. Stimmen 2 Thlr. 8 Sgr.

Lief. VII. Missa a 16 Voci in quattro Cori (die 16stimmige Messe), bestehend aus sehr umfangreichen Nummern. Die Soli sind theils 3-, 4-, 8-, auch 12stimmig. Nebst Portrait des Componisten und einem fünffachen Canon auf 25 Stimmen. Part. 6 Thlr.

Der unterzeichneten Handlung ist sowohl das Technische der Herausgabe dieser Werke zur Besorgung, als deren ausschliesslicher Debit in Commission von den Eigenthümern übertragen worden. Die erste Lieferung wird bereits im Monat August sowohl in Partitur als in Stimmen fertig und im Handel zu haben sein.

Berlin, im Juli 1837.

T. Trautwein,

Buch- und Musikalienhandlung.

Nachstehende Werke sind als Eigenthum der Sing-Academie in Berlin zum ausschliesslichen Debit bei mir ebenfalls in Commission erschienen und durch alle Buch-, Musik- und Kunsthandlungen auf Bestellung zu beziehen:

Compositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust. Partitur..... 18 Thlr.

Dieselben im vollst. Klavierauszuge von J. P. Schmidt. 8 Thlr. (Für beide Werke ist ein Königl. Preuss. Privilegium gegen alle und jede Arrangements ertheilt und denselben vorgedruckt worden.)

Scenen aus Goethe's Faust in acht lithographirten Bildern nach der Angabe des Fürsten Anton Radziwill zu seiner zum Faust componirten Musik, gezeichnet von Biermann, Cornelius, Hensel, Hosemann, Fürst Ferd. Radziwill, C. Schulz und Zimmermann; lithographirt von Eichens, Hosemann, Jentzen, L'oeillot de Mars und Meyerheim. Gross Quer-Folio ..... 6 Thlr.

Ein einzelnes Blatt dieser Sammlung ..... 1 Thlr.

T. Trautwein in Berlin.

Neue Musikalien
im Verlage
des
BUREAU DE MUSIQUE
von
C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Buch- und Musik-Handlungen.

Für Saiten- und Blas-Instrumente.

	Thlr.	Ge.
Kalliwoda, J. W., Cinquième Ouverture à grand Orchestre. ..... D. Op. 76.	2	12
— Variations brillantes sur un thème original pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre.. C. Op. 73.	2	—
— le même avec Pianoforte.	—	16
— Grand Rondeau pour la Flûte avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Violoncelle (4 Flûte, 2 Clarionettes, 2 Cors, 1 Basson ad libit.) ..... A. Op. 80.	1	8
Lipinski, Charles, Premier Concerto pour le Violon avec Pianoforte. ..... Fism. Op. 14.	3	—
Reissiger, C. G., Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. ..... H. Op. 111. No. 3.	2	4
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire. ..... Lior. 23.	2	20

Für Pianoforte mit Begleitung.

Kalliwoda, J. W., Variations brillantes sur un thème original pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte. ..... C. Op. 73.	—	16
Lipinski, Charles, Premier Concerto pour le Violon avec Pianoforte. ..... Fism. Op. 14.	2	—
Reissiger, C. G., Dixième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. ..... D. Op. 113.	2	—

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Bach, J. S., Le Clavecin bien tempéré. Siehe unten.		
Hünten, François, Variations militaires sur un thème français, arrangées pour le Pianoforte à deux mains. F. Op. 47.	—	16
— Variations sur un thème de l'Orgie de Corelli, arrangées pour le Pianoforte à deux mains. ..... B. Op. 80.	—	10
Kalliwoda, J. W., Souvenir de Danse, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains. ..... Op. 34.	—	22
— Cinquième Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains. ..... D. Op. 76.	—	20
— Cinq Galops pour le Pianoforte. ..... Op. 78.	—	16
— Quatre grandes Valses suivies d'une Coda pour le Pianoforte. ..... Op. 81.	—	16
Ries, Ferd., Introduction et Variations sur l'air favori: „Berauscht mit Lust des lichten vollen Bechers", arrangées pour le Pianoforte à quatre mains. ..... C. Op. 75.	1	6
Spohr, Louis, Seconde Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. ..... D. Op. 49.	2	4

Für Gesang.

Bauch, C., Nordische Lieder, gedichtet von C. Alexander, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Thela's Sehnsucht. Volundur's Trauer. Volundur's Verwerfung. Thela's Klage. Thela's Botschaft. Volundur's Abschied. ..... Op. 19.	—	18
Bauch, C., Des Leiermanns Liederbuch. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Der Leiermann. Ruhe der Liebe. Ergebung. Seelenadrung. Der Verlassene. Die Umkehr. ..... Op. 21.	—	16
Kalliwoda, J. W., Variationen über ein Tiroler Lied für eine Sopran-Stimme mit Begleitung von 2 Tenor- und 1 Bass-Stimme und Pianoforte. ..... Op. 77.	—	20
— Sechs Gesänge für eine Alt- oder Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. ..... Op. 79.	1	4

Daraus einzeln:

No. 4. Am Strande bei Scheveningen. „Es schäumt das Meer"	—	10
— 2. Der Glöckner. „Sass ein Glöckner hoch im Thurm"	—	8
— 3. Klage. „Einsam! einsam! ja das bin ich"	—	8
— 4. Zigeunerlied. „Wir wandern hin, wir wandern her"	—	8
— 5. Der Friede Gottes. „Seele, lass dein bangen Sehnen!"	—	8
— 6. Der Todtengräber. „Sag' an, o Alter!"		

Bach, J. S., Le Clavecin bien *tempéré* ou Préludes et fugues dans tous les tons et demi-tons sur les modes majeurs et mineurs. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures de temps (d'après le Métronome de Mælzel), et accompagnés d'une préface par Charles Czerny. Partie I. 2. à 3 Thaler.

Der Verleger übergibt hiermit der musikalischen Welt ein berühmtes Werk in neuer Gestalt, dessen Zweckmässigkeit den längst anerkannten Werth desselben in ein noch vortheilhafteres Licht setzen wird, als es bei den bisherigen Ausgaben der Fall sein konnte.

Zwar bedürfen die, von dem Genie eines Joh. Sebastian Bach componirten Tonstücke keiner besondern Empfehlung oder glänzenden Ausstattung, um bei den Liebhabern klassischer Musik den gebührenden Eingang zu finden; denn vermöge der Grösse des Geistes, von dem diese Compositionen Zeugniss geben, würden dieselben auch in dem dürftigsten Gewande bei gründlichen Kennern den verdienten Ruhm behaupten. Aber ungeachtet der gewaltigen Fortschritte musikalischer Ausbildung in neuerer Zeit, worin das Gediegene, ohne Rücksicht auf Schwierigkeit, eifrig gesucht wird, da die vollkommenere Lehrmethode alle Hindernisse zu besiegen weiss, wurde es dennoch wünschenswerth, dass der Verleger eine neue, den Gegenstanden vollkommen würdige Ausgabe von Bach's wohltemperirtem Clavier veranstaltete, weil dieses Werk, in seiner hohen Eigenthümlichkeit, der grösseren Darstellung jetzt nicht mehr entbehren durfte, wenn es allen gerechten Ansprüchen genügen und hauptsächlich durch bequemere Auflösung noch gemeinnütziger werden sollte.

Zudem schien es noch nothwendig, besonders diejenigen Studirenden vor fernern Missgriffen zu bewahren, denen die Gelegenheit fehlt, durch den Rath gründlicher Kenner der Bach'schen Compositionen, bei zweifelhaft gebliebenen Stellen der frühern Ausgaben, sich belehren zu lassen.

Herr Carl Czerny in Wien, befähigt durch aussergewöhnliche Einsicht und Hulfsmittel, hat mit dem rühmlichsten Eifer und besonderer Vorliebe den wichtigen Auftrag vollzogen, die Verständlichkeit und den angemessenen Gebrauch dieses klassischen Werkes nach der besten praktischen und theoretischen Erfahrung zu befördern. Diesen Zweck zu erreichen, hat Herr Czerny die neue Auflage, nach ältern und seltern Handschriften, sorgfältig vergleichend, berichtigt; das für jedes Stück passende Zeitmass nach Maelzel's Metronom gehörig bestimmt; den bequemsten Fingersatz überall beigefügt und endlich auch den Vortrag angedeutet, wie solcher dem Charakter jedes einzelnen Abschnittes entspricht.

Der Verleger hofft daher, dass eine so ungemein schwierige Arbeit bei den Freunden jenes Werkes die gerechte Anerkennung finden und zugleich beitragen werde, dem unvergänglichen Werthe desselben eine noch grössere Anzahl von Kennern zu verschaffen und somit der tüchtigen musikalischen Ausbildung durch diese neue Ausgabe einen wirklichen Dienst zu erweisen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. № 32. 1837.

PAULUS. *Oratorium u. s. w. von Felix Mendelssohn-Bartholdy.*

(Beschluss.)

Vor allen Dingen haben wir uns kurz den Gang des Oratoriums zu vergegenwärtigen. Der Text ist meist aus der Apostelgeschichte zusammengezogen. Gleich der erste Chor der Christengemeinde, eine Bitte für die verfolgten Apostel, dass der Herr ihnen gebe, sein Wort mit aller Freudigkeit zu reden, ist stellenweise und verkürzt aus dem 4. Kap. V. 24, 25, 26 und 29 entlehnt. An diese erste Gemeinde schliesst sich die erste Strophe des Chorals der neuen Christenheit: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'", was ein der Musik förderliches Helldunkel gibt, worin Vergangenheit und Gegenwart in einander fliessen und Phantasie und Gefühl die herrschenden Kräfte bleiben. In No. 4 beginnt die Erzählung im Recitativ aus den 4. Kap. 32 V. und Kap. 6, V. 8, 10 und 11, worin Stephanus als Hauptperson eingeführt wird. Die Worte der falschen Zeugen aus dem 11. V. reihen sich, jedoch etwas verändert, daran. Wo Personen redend eingeführt werden, treten sie in der Musik wie handelnd auf; hier duettiren 2 Bässe. Dadurch erhält das Oratorium sein Dramatisches, völlig so wie es in den alt gebräuchlichen Passionen geschah, deren höchstes Meisterwerk die Passion Seb. Bachs nach dem Matthäus ist, welche sich der geehrte Componist augenscheinlich zum höchst würdigen Vorbilde genommen hat. Die Erzählung fährt aus dem 12. V. des 6. Kapitels fort. Durch die nothwendigen Zusammenziehungen kommt das „und sprach" zu oft, was in der biblischen zum Lesen bestimmten Darstellung selbst oft nicht so nahe auf einander folgt und im Sprechen noch anders wirkt als zum Singen. Der Chor des jüdischen Volks No. 5 aus V. 13 verändert den biblischen Text: „Dieser Mensch (Stephanus) hört nicht auf zu reden Lästerworte wider diese heilige Stätte und das Gesetz" dahin, dass es heisst: „wider Mosen und wider Gott." Das Letzte hätte früher von den falschen Zeugen gesagt werden sollen; hier passt es nicht ganz wegen des darauf folgenden Männerchors. Ferner hat das Volk nicht zu sagen: „Haben wir euch nicht mit Ernst geboten" etc. Das kann und thut nach dem 5. Kap. V. 28 nur der Hohepriester im Namen des Rathes. — Vom 15. V. an aus dem 7. Kap. geht die Rede des Stephanus in guter Folge, sehr geschickt zusammengezogen bis zum 54. V. fort und bildet einen sehr anziehenden Gesangstext. Weniger förderlich, weil nicht an der rechten Stelle, steht nach der Vision des Stephanus das Eingeschobene: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten" etc. (wir reden hier nicht von der Musik, sondern vom Texte). Die Handlung wird gerade in einer leidenschaftlichen Situation zu lange aufgehalten, was dem Folgenden die innere Wirksamkeit schmälert. Desto dramatischer ist der eingeschobene Chor der Juden zu No. 8. Dagegen sind die letzten Worte des Stephanus gerade umgekehrt; das Erste der Bibel ist zum Letzten des Oratoriums geworden. Die Bibel ist grösser als die Aenderung des Textstellers. Hier wäre Treue erwünschter. Die christliche Gemeinde, denn sie wird doch zuversichtlich durch den Choralgesang vorgestellt, singt: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben" etc. — Jetzt wird im Recitativ No. 10 zum ersten Male des Jünglings Saulus gedacht, was die Bibel folgerichtiger schon im 57. V. zum Tumult der Steinigung erzählte. Der Chor No. 11 verdrängt die flüchtige Erwähnung völlig durch das Rührende der ganzen Scene und des herrlichen Gesanges, den wir uns abermals nur von Ausgewählten späterer Christenheit vorgetragen zu denken vermögen. Mit diesem in jeder Hinsicht vortrefflichen Chor endet im Grunde ein für sich selbstständiges Oratorium, das den Titel führen könnte: Stephanus, oder: Der Sieg der Christenheit durch Treue bis in den Tod, oder Aehnliches. —

Erst mit No. 12 beginnt im Grunde das Oratorium „Paulus", was durch eine geringe Aenderung der ersten Nummern (von 12 an) zu einem völlig abgerundeten und für sich bestehenden gemacht werden könnte und immer noch angemessen lang bliebe, sogar durch etwas verminderte Länge noch gewinnen würde. So,

Dies war nun nicht wohl anders, als recitativisch zu behandeln, musste aber zugleich mit jenem sehr heiterm Gesange, und so verbunden werden, dass keins das andere verdeckte. Und so hat auch der Komponist diese Scene zusammengeschmolzen; die Saiteninstrumente begleiten in gewöhnlicher Recitativmanier die vordere Gruppe der einfach Recitirenden, der Marsch von Blasinstrumenten gehet fort, der Chorgesang ebenfalls, und alles, so schwierig die Arbeit war, kommt lustig, natürlich und leicht — auch sogar leicht für das singende Personale, so weit die Partien von einander abweichen, heraus. Die Aufführung gelang sehr gut. Da das Stück nur drey Hauptpersonen hat, konnte es um so leichter mit geschickten Subjekten (Mad. Spengler, Herrn Zeibig, und Herrn Wagner) besezt werden, die sich des kleinen Stücks freueten, und sich bey jeder Aufführung bemüheten, es durch neue Ausschmückung, nach dem Rathe des Verfassers, herauszuputzen. Mad. Spengler, als Blumenmädchen, war allerliebst. Auch den Nebenpersonen gereicht es zur Ehre, dass sie ihre kleinen Partien, auf die jedoch viel gerechnet ist, mit aller Sorgfalt und dem besten Willen ausführten. Sollte es übrigens einer Entschuldigung bedürfen, dass wir uns bey diesem kleinen Werkchen so lange aufgehalten haben, so wird als Entschuldigung dienen, dass wir damit einen jungen schätzenswerthen Musiker von Talent, Fleiss und Bescheidenheit in das grössere Publikum einzuführen wünschten. — In den zwey lezten Vorstellungen erfreuete man uns mit der vorzüglichsten aller Neuigkeiten dieses Vierteljahrs — mit Cherubini's Les deux journées, wie diese Oper unter dem Titel, der Wasserträger, von Schmieder bearbeitet ist. Ueber den Geist und das Wesen dieser ganz vortrefflichen Oper im Allgemeinen, ist in unsern Blättern schon öfters gesprochen worden; über diejenigen Details, die man aus einem guten Klavierauszuge kennen lernen kann, zu sprechen, überlassen wir dem Rec. dieses Auszugs, und begnügen uns nur mit einzelnen Bemerkungen, die den Nichtmusiker auf Einiges führen können, das beym Anhören seinen Genuss erhöhen wird, und das dem sich bildenden Musiker zum sorgfaltigern Studium, und zur Nacheiferung vorgestellt werden darf. Kein einziger, der jezt lebenden Theaterkomponisten aller Nationen macht mit dem, mit welchem nur überhaupt Etwas zu machen ist, so ganz was er will; keiner führt uns so über alles Gemeine und Alltägliche hinaus, und, wenn er es für gut findet, in den Acheron oder in Elysium; keiner versteht zu diesem Zweck alle Hülfsmittel seiner Kunst, auch die verborgensten, so zu benutzen, wie Cherubini. Von dem, was jedem Aufmerksamen sich aufdringt, kein Wort: lieber Einiges über Nebenpartien! Rosine, das Bauermädchen, Antons Braut, kommt nur im dritten Akt vor, hat keine Oktavseite zu sprechen, nicht sechs Zeilen zu singen, ist aber fast immer gegenwärtig und bey der Handlung der Andern sehr interessirt — und ihr Chakakter und ihre ganze Rolle ist, ohne den geringsten Eintrag den Hauptpartien zu thun, in der Musik so bestimmt angegeben, dass die Schauspielerin alle ihre Bewegungen daraus abnehmen kann; ja diese kleine Rolle ist so schön vorgezeichnet, man möchte sagen, blos aus den leisern Lauten einzelner Instrumente gewebt, dass Rosine, wenn sie das Ihre nur zu suchen und wiederzugeben verstehet, eine der liebenswürdigsten Personen des Stücks wird. So ist es in den verwickelten Situationen Aller; sie könnten pantomimisch ausgeführt werden, und wenn man dann nicht die Stimmen vermisste, würde man kaum etwas vermissen. Alles, alles, was der Schauspieler aussern und der Zuhörer geniessen soll, ist in der Musik. Und was für Mittel gebraucht der geniale Komponist dazu? Je nachdem die Situation es verlangt, jezt alle Gewandtheit der Melodien, jezt alle Tiefe der Harmonie, alle Kühnheit der Modulation, und jezt — einen einzigen Ton, (nicht einmal einen Akkord) den das Orchester angiebt! Das Stück beginnt mit einer ausdrucksvollen Romanze, in welcher

wie es steht, bleibt das Interesse getheilt und Stephanus muss in der Seele der Hörer den Vorzug des Antheils behaupten. Des Bedenkens werth ist der Vorschlag gewiss. — Paulus wird im Wesen des Saulus mit einer stürmischen Arie eingeführt, deren Wortausdruck den Psalmen entlehnt ist, wenn sie gegen die Feinde im Sinne der alten Welt bitten. Das Recitativ No. 13 zeigt uns den Eiferer für das Gesetz auf dem Wege gen Damascus. Die Erzählung ist zusammengedrängt aus dem 9. Kap. der Apostelgeschichte. Ein Tröstungsstimme singt den Trost der Bedrängten dazwischen im Arioso: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht, er gedenkt seiner Kinder" etc. Es folgt nun die Bekehrungsscene, wie wir sie aus dem angegebenen Kap. V. 3 bis 6 (mit) kennen. Aber auch hier ist der Text der Bibel geändert. Im Oratorium heisst es: Ich bin Jesus von Nazareth, den du verfolgst! Die heilige Schrift dagegen lässt den Herrn so sprechen: „Ich bin Jesus, den du verfolgst. Es wird dir schwer werden, wider den Stache zu lecken." — Die Aenderung mag anfänglich geringfügig scheinen: hier ist sie es nicht. An die Weglassung des sprichwörtlichen Ausdruckes stossen wir uns weit weniger, als an den Zusatz: „von Nazareth." Ohne diesen Zusatz liesse sich doch mindestens, wenn auch nicht haltbar, in den biblischen Namen „Jesus" Manches hinein argumentiren, was der Vorstellung der Hörer im Wirken der Uebergewalt der Phantasie für den Augenblick der Auffassung, wenn auch nicht für die Ueberlegung noch für die Dauer — eine grössere Freiheit liesse: allein mit diesem willkürlichen Zusatze ist auch selbst diese gebrochen. Es ist mit diesem Zusatze auf das Allerbestimmteste auf die menschlich-persönliche Erscheinung des Herrn hingewiesen. Wie könnte Jesus von Nazareth anders als in menschlicher Gestalt erscheinen? Erscheint er nicht in solcher Gestalt, so ist es auch nicht Jesus von Nazareth, sondern ein Spiel mit den Worten des Herrn, woran weder der Textverfasser noch der Componist dachte und Niemand denken mag. Die Menschheit der Person des Erlösers ist nach der Lehre der Bibel in die Gottheit aufgenommen und gesetzt worden zur Rechten Gottes. Die Menschheit Jesus erscheint also in ihrer göttlichen Verklärung und spricht selbst zu dem leidenschaftlichen Verfolger. In der musikalischen Darstellung ist aber mit allem Bedacht die persönliche Erscheinung des menschlichen Jesus von Nazareth aufgehoben, mindestens in das Dunkel des Göttlichen gestellt worden, wohin kein Auge blickt etc. Und so steht der Zusatz „von Nazareth" nicht an seiner Stelle und hätte wegbleiben sollen. Weiter unten wird von dieser Erscheinung des Herrn mehr gesprochen werden. — Gleich darauf erheben sich Stimmen mahnender Gläubigen; ein ermunternder Chor ruft mit den Worten des Propheten Jesaias (Kap. 61. V. 1 und 2) eindringlich zu: „Mache dich auf, werde Licht! denn dein Licht kommt" etc., worauf die Gemeinde des Herrn mit dem Choral antwortet: „Wachet auf! ruft uns die Stimme". — Nach dieser vom Tondichter mit aller Pracht ausgestatteten Ermahnungs-Episode geht die Erzählung der Apostelgeschichte im 9. Kap. V. 7, 8 und 9 fort. Darauf wird nun sehr geschickt und erfahren, um Paulus inneres Licht während seiner äusseru Blindheit darzulegen, des reuevoll sich zu dem Herrn wendenden Gemüthes Bekehrung in einer Arie geschildert, die grösstentheils aus dem 51. Psalm zusammengereihet worden ist. Die recitativische Erzählung der Apostelgeschichte, aus dem 9. Kap. V. 10 bis zum 16 (mit), liefert zusammengezogen das Nöthige. Und noch einmal wird des bewegten Paulus dankbar wehmüthige Seele in einer rührenden Arie dargestellt, deren Text aus dem 86. Psalm, V. 12 und 13 genommen worden ist. Zu dieser Arie tritt wundersamer Weise ein vierstimmiger Tröstungschor, dessen Inhalt dem hohen Propheten Jesaias (Kap. 25, V. 8) entnommen worden ist. Dieser Chorgesang mag entweder den Geistern entschlafener Prophetenkinder oder den Engeln des Herrn beigemessen werden, da bis hieher noch keine Christen sich an Paulus gewagt hatten. Für eine Betrachtung auserwählter Hörer der Geschichte aus der Menge späterer Gläubigen können wir ihn darum nicht halten, weil sonst das Dramatähnliche des Oratoriums, das hier mit Fleiss hervorgehoben wurde, durch solche Betrachtung der beabsichtigten Vorstellung des Vergegenwärtigens der Thatsache entrückt und dadurch der Absicht des Zusammenstellers durch ihn selbst entgegengearbeitet würde. Wie dem auch sei, am liebsten betrachten wir ihn als verkörperte Gedanken, die unausgesprochen neben den ausgesprochenen in der Seele des Paulus leben und sich in vorüberschwebende Hüllen der Töne kleiden und als solche sich offenbaren. Bei dem Allem scheint der Schilderung des gerührten Zustandes der Kraft des Apostels eine zu grosse Ausdehnung gegeben, wodurch eine Weichheit des Gemüthes vorherrschend wird, die des Thatgewaltigen entschlossene Rüstigkeit zu stark in den Hintergrund stellt. — Die Erzählung geht zusammengezogen vom 18. V. bis zum 22. des angegebenen Kapitels, worauf zum Schlusschor des ersten Theiles der allbekannte Spruch des nun als Apostel des Herrn auftretenden Lehrhelden genommen wird: „O welch' eine Tiefe des Reichthums" etc. Die Wahl ist überaus glücklich.

Der andere Theil führt also den Paulus als auserwähltes Werkzeug zur Verbreitung des Christenthums ein. Das kann der Natur der Sache gemäss nur in einzelnen aus seiner Geschichte sehr zusammengedrängt herausgehobenen Punkten geschehen. — Nach einem allgemeinen Preisgesange der Christenheit: „Der Erdkreis ist nun des Herrn und seines Christ“ etc. wird die apostolische Sendung des Paulus und Barnabas nach dem 13. Kap. der Apostelgeschichte V. 2 und 3 erzählt. Die beiden Gesandten des Herrn freuen sich darauf duettirend ihres neuen Berufes aus 2. Corinth. Kap. 5 V. 20 — und der betrachtende Chor preist, aus Jesaias Kap. 52, V. 7 und aus andern Stellen zusammengezogen, die Lieblichkeit der Boten, die den Frieden verkündigen. Die folgende Erzählung ist in's Enge und Allgemeine gebracht, was gar nicht anders thunlich war, da Alles, der dargelegten Art nach, mit Empfindungssprüchen theilnehmender Hörer und mit Betrachtungen der Christenheit im biblischen Sion fernerhin durchflochten werden sollte. — Der Neid der Juden, dass auch den Heiden das Wort des Herrn verkündigt wird, ist aus Kap. 13, V. 45 der Apostelgeschichte genommen, jedoch willkürlich mit einem frühern Vorfall, aus dem 9. Kap. V. 23, zusammengesetzt, noch mit dem Zusatze: „Verstummen müssen alle Lügner! Weg, weg mit ihm!“ Offenbar ist das in thatsächlicher Rücksicht zu sehr Vermengte und Gesteigerte geschehen, damit das Dramähnliche des Oratoriums gewinne. Dieser jüdischen Hartherzigkeit und ihrem Bevorzugungswahne, als hätte sie Gott für immer auf Erden zu seinen alleinig auserwählten Kindern seiner Gnade erkoren, steht der Sion der Christenheit, sehr gut auserlesen, im Choral entgegen: „O Jesu Christe, wahres Licht,“ etc., worin die Gemeinde des Herrn um Erleuchtung aller Verblendeten und um Sammlung Aller, die in der Irre wandeln, bittet. — Nun erst fährt die Erzählung aus der Apostelgeschichte Kap. 13, V. 46 und 47 fort, abermals mit einem Anhange, welcher aus dem 2. Kap., V. 21 genommen worden ist.

Das zweite Bruchstück der apostolischen Geschichte des Paulus und zugleich des Barnabas versetzt uns nach Lystra, stets mit Zusammenziehungen des Textes. Man vergleiche Kap. 14, V. 8 und 9, 10 und 11 etc. Um nun den 13. V. abermals dramatisch zu machen, wird der biblischen Erzählung beigefügt: „und beteten sie an“, damit der Chor der Heiden Raum gewänne: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ etc. Die biblische Erzählung des 14. und 15. V. würde zuverlässig eindringlicher wirken, wenn sie nicht unterbrochen und mit willkürlichen Zusätzen aus den Propheten und Psalmen in's Allgemeine gezogen worden wäre. Wir sind fast gewiss, dass es einzig und allein darum geschehen ist, damit der Chor, der hier keineswegs vermisst werden würde, Pauli Schlussworte wiederholen könne: „Aber unser Gott ist im Himmel, er schafft Alles, was er will.“ Allein selbst für den Paulus passen diese Worte, die doch nur wiederholen, was er schon gesagt hatte, lange nicht so, als die höchst wirksam biblischen des 16. und 17. V., die hier weggelassen wurden. Der Hauptbeweggrund dieser Aenderung liegt auch zuverlässig nicht im Gewinne des Chores allein, sondern um den Choral schicklich einführen zu können: „Wir glauben All' an einen Gott“. — So wirksam der Choralgesang auch ist, so hätte doch die unverfälscht biblische Rede des Paulus durchaus Eindringlicheres, viel Zweckmässigeres gegeben. Der Fortgang der geänderten Erzählung, die uns von einem Sturme der Juden und Heiden gegen die Apostel spricht, steht mit dem Inhalte des Chores No. 38 in keiner rechten Verbindung. Denn die Worte des Chores passen allein auf die für ihren Tempel und das Gesetz eifernden Juden, aber nicht für die Heiden, die sie doch auch mit singen. — Die Erzählung im Recitativ No. 39 gehört der Bibel nach nicht zu dem Vorfalle zu Lystra, sondern ist nur als Beschluss und Uebergang zum dritten Bruchstücke der Geschichte des Paulus anzusehen. Den Schlussstein des eben beschriebenen Abschnittes bildet der Gesang einer Ermahnungsstimme: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir.“ — Dieser Gesang, Cavatine genannt, möchte wohl passender für ein Oratorium unter dem Titel Arioso stehen.

Mit nothgezwungener Weglassung vieler vermittelnder und Pauli Werk eigenthümlich bezeichnender Begebenheiten werden wir nun sogleich zu seinem Abschied von den Seinen geführt, welcher uns im 20. Kap. der Apostelgeschichte vom 17. V. an erzählt wird. In 2 Nummern hat er dargestellt werden müssen, ist also sehr verkürzt worden und geschickt. Nur hätten wir aus manchen Gründen, deren Verlegung nicht hierher gehört, Pauli Worte in seinem Abschiede nicht weggelassen gewünscht: „weiss nicht, was mir daselbst (in Jerusalem) begegnen wird.“ — Dass der Abschied, wie ihn die Bibel gibt, noch ungleich rührender ist, soll kein Tadel für den Textsteller sein, sondern mag nur als Mahnung für Jeden dienen, wie vorsichtig und verehrungsvoll man mit Zusammenstellungen aus dem heiligen Buche verfahren müsse, damit man das tiefe Leben der inneren Kraft auf keine Weise verletze. — Die 3 letzten Nummern dienen zum allgemeinen Schlusse. Der Chor tröstet: „Sehet, welch' eine Liebe hat uns der Vater er-

zeiget, dass wir sollen Gottes Kinder heissen.“ Das Recitativ verweist die treu Kämpfenden bis an das Ende auf den Lohn an jenem grossen Tage, und der Schlusschor preist den Namen des Herrn, der Alle segnet, die seine Erscheinung lieben.

Wir sehen, die Anlage des Ganzen ist zu weit, namentlich was den Anfang betrifft. Es sind im Grunde 2 Oratorien; das erste Stephanus, das andere Paulus. Und doch ist das zweite Oratorium Paulus, um jenes willen, wieder zu enge: des Paulus Weichheit des geängsteten Herzens tritt stärker hervor, als seine apostolische Grundgewalt thatreicher Lehrkraft, die freilich wenig Musikalisches hat; von seinem selbstständigen Handeln sagt uns das Oratorium nichts, als etwa seinen Abschied von der Gemeinde, denn das Uebrige thut er in Gemeinschaft mit Barnabas. Der höchst anziehenden Gestalten sind zu viele, als dass Paulus der durchgreifende Mittelpunkt allgemein fühlbar werden könnte, aus welchem sich Alles entwickelt und auf welchen sich Alles zurückbewegt und zur Einheit concentrirt. — Diese Schwierigkeiten, die theils der Gegenstand, theils die Anlage mit sich bringt, lassen sich auch von der grössten musikalischen Kunst nicht völlig überwinden, obgleich die Zeit sich gewöhnt hat, mehr auf einzeln Ergreifendes, was hier oft mächtig eindringt, als auf Wirksamkeit einheitsvoller Kraft zu sehen, die kein Componist der Welt geben kann, wenn sie der klaren Wort- und Sachsprache fehlt. — Es fragt sich sogar noch sehr, ob die Einmischung der christlichen Chorale in's Oratorium demselben als eigenthümlichen Kunstwerke förderlich genannt werden kann. In den alten Passionen, woraus der Gedanke entlehnt ist, stehen sie mit Grund, denn die Passionswerke gehören zum kirchlichen Ritus, an welchem die Gemeinde Antheil nehmen soll. Dagegen nimmt das Oratorium keinen Theil an der eigentlichen Gottesverehrung; es ist nur kirchlich, weil es in der Kirche aufgeführt wird als eine für sich bestehende fromme Unterhaltung oder Erbauung durch Musik. Hat die Einführung des Chorals nach dem Vorbilde der Passionen und der kirchlichen Cantaten im Oratorium Paulus gewirkt und bedeutend gewirkt, so liegt das theils im Wesen des Chorals an sich, das selten unempfindlich lässt, theils im Gebrauche desselben in einer Musikgattung, wo er noch nicht als Hauptbestandtheil des Ganzen aufgenommen worden war, also gleich einer neuen Reizkraft erscheinen, die stets das Ihre thut, besonders wenn sie so Vollgiltiges in sich trägt, wie der Choral. Ob aber der Antheil am Choral der Hauptperson des Oratoriums nicht zu viel entzieht; ob er also die Interessen der Hörer nicht zu viel theilen hilft, so dass man endlich zu keinem haltbar sichern Einheitsgefühl kommen kann, weil der anziehenden Seiten zu viele sind, diese Fragen möcht' ich nicht für überflüssig erklären. Die allseitige Beleuchtung dieses Gegenstandes, die jetzt vorzüglich wichtig wird, führte zu weit; augenscheinlich ist jedoch der Choral dem liturgisch Kirchlichen wesentlich vortheilhaft, der Oratorienform nur zufällig und nur ausnahmsweise zuwendbar, sobald der Choral nicht in den Gang der Handlung selbst gehört, sondern etwa wie der griechische Chor in der Tragödie u. s. f. dasteht. — Was den Choral in dieses Oratorium als eine Hauptkraft des Ganzen gebracht hat, ist, wo ich nicht ganz irre, die Liebe des Componisten zu dem unübertrefflichen Sebastian, dessen Meisterwerk nach dem Matthäus ihm vorschwebte und dem er nachzustreben und ihm dadurch seine Verehrung zu bethätigen, Eifer und Muth fühlte, welche Liebe nicht allein aller Anerkennung werth und hochachtbar ist, sondern die ihm auch in der herrlichen Wirkung der aus Liebe zu Bachs Passionen eingewebten Choräle wohl vergolten worden ist. Auch in andern Dingen ist ihm diese hohe Passion des grossen Altvaters Muster und Vorbild gewesen, und wahrhaftig nicht im geringern, vielleicht noch im höhern Grade, als Händel selbst, der Held der Oratorien, dem nicht auszuweichen ist, so lange Oratorien bestehen, deren Haupt er bleiben wird. — Händel und Bach sind also die beiden Tonheldenn, deren Weisen das neue Oratorium feiert und deren Hoheitskunst, aufgefasst und wiedergegeben von einem edlen so jenen Mustern anhangenden als kunstgebildeten Tonmeister unserer Zeit in die Veränderungen der Tonkunst unserer Tage herübergetragen und in ein Ganzes gefügt worden ist, das darum neu und alt zugleich ist und sein soll.

Zunächst sei es die Instrumentation dieses Werkes, die wir näher betrachten. Wer weiss nicht, welche Veränderungen sie seit den Zeiten jener Heroen erlebte! Sie ist selbstständiger, mächtiger geworden, hat sich Vortheile angeeignet, die nicht zu verkennen sind, deren sich darum jeder bedienen muss, der nicht zurückstehen will. Diese Vortheile sind im Paulus bestens und mit einem Glanze benutzt, auf welchem ein grosser Theil der glücklichen Wirkung ruht. Dennoch sind selbst in dieser Hinsicht jene Muster nicht zu verkennen, nur dass das Massenhaftere des heutigen Geschmackes dazu gethan worden ist. So lässt sich z. B. gleich im ersten Chore der Christen: „Herr, der du bist der Gott, der Himmel und Erde und das Meer gemacht hast!“ die Händelsche Führung und Instrumentationsweise nicht verkennen, nur dass sie, wie schon gesagt, mit reich

vermehrten Blasinstrumenten verstärkt worden ist; Alles wirksam und kräftig, überhaupt ein tüchtiges Stück, das trefflich einleitet. Nicht minder liegt dem Ganzen Bachs Oekonomie der Instrumentation zum Grunde, vorzüglich in der Wahl der Begleitungsinstrumente, die ihrem Toncharakter gemäss der jedesmaligen Situation oder dem Inhalte des Musikstücks angemessen auserlesen sind. Der Gedanke scheint so natürlich, dass man ihn überall benutzt glauben möchte, worin man sich jedoch irren würde. Im Grunde kann ein verständiger Meister gar nicht anders; jener Grundtypus ist Gesetz, dem nachzukommen Pflicht ist. — Man sehe Bachs Passion, wie charaktervoll die Instrumente gewählt und benutzt sind! Dasselbe wird man im Paulus finden, eine Sache, die allgemein sein sollte und es doch nicht ist. Die ganze Orchestergewalt braust nur in grossen Chören, aber nicht in jeder Arie. Es ist verständiger Wechsel darin, welcher nothwendig auch dem Gefühle wohlthut. Bach begleitet seiner Zeit gemäss die Recitativen der Evangelisten nur mit dem Basse, und wenn der Herr selbst recitirt, lässt er das Recitativ vom Streichquartett begleiten zur Auszeichnung der Rede des Herrn. Nur wenn eine betrachtende Stimme (und diese Betrachtungsstimmen finden sich im Paulus gleichfalls) im ariosomässigen Recitativ singt, begleiten, dem Inhalte des Gesanges angemessen, zuweilen Oboi d'amour, Viola da Gamba etc. Das wendet M. B. auf unsere Tage so an, dass alle Erzählungsrecitative mit dem Streichquartett versehen sind und die übrigen mit verschiedenen Blasinstrumenten, dem Inhalte oder der Situation nach. Man wird aber nicht sagen können, dass er ohne Ursache irgendwo übermässig stark, blos des Schalles wegen instrumentirt habe, wenn wir nur die Arie des Saulus (des noch verstockten Paulus) wegnehmen, die mit Oboen, Hornern, Trompeten und Pauken versehen, einen tüchtigen Bass verlangt, wenn er kräftig durchtönen soll. Und dennoch schweigen auch die Messinginstrumente zum Gesange bis auf ein paar Töne und verstärken nur in den Zwischen- und Nachspielen. — Es wird anziehend sein, Bachs Passion und M. B.'s Oratorium auch in dieser Hinsicht zu vergleichen, den Unterschied der Perioden zu bemerken und das Feststehende charaktervoller Instrumentation sich dadurch klarer zu machen. — Zeitgemäss ist die Instrumentation des Chorals: „Wachet auf!" etc. Hoerner, Trompeten und Posaunen bilden ein prunkhaftes, schmetterndes Zwischenspiel, das von überaus glänzender Wirkung ist und sehr lebhaft anspricht; allein es bringt den freilich nicht Jedem wichtigen, allein in Wahrheit sehr bedeutenden Nachtheil, dass es das Fromme des Chorals selbst in den Hintergrund stellt und den sinnlichen Reiz über den innerlich frommen Sinn erhebt. Einmal mag ein solcher Schmuck gefällig sein; öfter würde ihn der denkende Componist selbst schwerlich anwenden, wenn nicht der Schalen ohne Vergleich grösser sein sollte, als der etwaige Nutzen für den Augenblick. — Ein Aehnliches geschieht mit dem Chorale: „O Jesu Christe, wahres Licht", der von Flöten, Klarinetten und Fagotten (mit dem Streichquartett) in Vor- und Zwischenspielen stark figurirt wird, gegen das Ende sogar zum Chorale selbst. Nach meinen Dafürhalten ist das zu viel; das Fromme des Chorals verspielt sich. Muss doch der Organist mit den Zwischenspielen vorsichtig sein, wenn sie nicht hindern sollen. — Ob die beiden ersten, einfach gelassenen Chorale andächtiger stimmen und inniger wirken, als die letzten mit glänzenden Orchesterzwischenspielen versehenen, oder nicht, das vermögen Jeder in sich selbst zu bestimmen. Auf mich wirkt dieser Schmuck zum Chorale, als wenn ich eine Dame im Ballkleide in die Kirche gehen sähe. Denn den Choral möcht' ich als Heiligthum der Andacht gern in seiner einfachen Würde überall erhalten wissen. — In allem Uebrigen wird man mit Freude bemerken, dass der Meister in der Instrumentation den Glanz der Zeit mit dem Einfachen der Vergangenheit schön zu verbinden verstand, das Uebermaass, in welchem nicht Wenige schwelgen, zu vermeiden und durch Festhalten des Bleibenden in der Behandlungsart früherer Epochen einen Mittelweg einzuschlagen wusste, der durch Anmuth und Kraft in reicher Mannigfaltigkeit wohlthut.

Ueber die Form der verschiedenen Gesänge, wie sie auf Händel und Bach hinweist, oft nach der Weise jener Altmeister gebildet ist, so dass nicht blos Wesentliches, sondern selbst mancher Zuschnitt jener Zeiten beibehalten wurde, brauen sich viele Worte machen, die jedoch denen, welche Bach und Händel nicht kennen, nicht viel nützen, allen Kennern aber überflüssig sein würden. Der Componist hat seine Verehrung gegen die beiden Erzväter teutschfrommer Musik so stark ausgesprochen, dass er sie in seinem Werke anerkannt, nicht verkannt wünschen wird. Das Werk ist so absichtlich ein Händel-Bach-Mendelssohn'sches, dass es scheint, als wäre es recht eigentlich dazu da, unsern Zeitgenossen die Empfänglichkeit für die Tiefen der genannten Tonheiden und die Neigung für sie zu erleichtern. Was aber den Kennern in die Augen springt, braucht keiner Ausführung. Nur von den Recitativen sagen wir, dass sie hauptsächlich in Bach'scher Weise, selbst in Bach'scher Notirungsart den Gesängen sind. Ein gewisses melodisch Arioses mitten im eigentlichen Recitativ und eine eigen accentuirte Bezeichnung

Univ. Bibl. München

that sich in den Bach'schen Recitativen, besonders seiner grossen Passion, von Andern abweichend hervor. Eine Art Nachbild ergibt sich in den hier gesetzten; sie haben einen grössern melodischen Umfang als die gewöhnlichen, und eine Schreibart, dass sie an verschiedenen Stellen selbst sehr geübten Sängern nicht leicht sein werden, wenn der vom Componisten verlangte Ausdruck richtig und schön wiedergegeben werden soll. Sie bringen so Mannigfaltiges theils im Situations-gemässen der Gesangspartie, theils im Malerischen und Schwärmenden durch die Begleitung, dass die Menge derselben durchaus nicht durchs Einerleiheit Langweilendes hat, im Gegentheil gehören einige zu den vorzüglichsten Nummern des Werkes, z. B. die höchst wirksame Scene der Rede des Stephanus und seines Märtyrertodes. — Einige Bezeichnungen hätten wir der Declamation wegen anders gewünscht. In No. 4 hat der Componist z. B. declamirt:

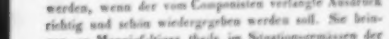

Offenbar muss der Ton liegen auf dem Worte ein und eine (pia); der Accent muss durch den guten Takttheil und durch längere Note genauer bestimmt werden; das Zeichen auf dem letzten Achtel des ersten Taktes —, das noch dazu in der Partitur gar nicht steht, hilft nicht viel, lange nicht genug. Dazu wäre es besser, wenn der allgemeine Satz, die Einigkeit der Christengemeinden aussagend, von der folgenden Erzählung durch eine dauerndere Ruhe getrennt stände. Ich würde daher folgende Bezeichnung der Sache angemessener und sicherer für gute Ausführung finden:

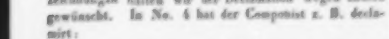

Eine nicht zu selten vorkommende Eigenheit ist es, dass kurze Endsylben auf den guten Takttheil des Niederschlages gesetzt werden, sowohl in Recitativen als in Chören, z. B. in No. 10:

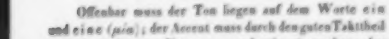

In der Stimmenführung des Gesanges oder in der harmonischen Verknüpfung zeigen sich auch hier Eigenthümlichkeiten neuer und alter Art, die zu ausführlichen Betrachtungen herauswachsen müssten, wenn nur einiges Hauptsächliche dabei herauskommen sollte. Wir haben nun eine nicht kleine Zahl bäuderischer Harmonielehren, ohne dass wir uns bis jetzt rühmen könnten, ein folgerechtes, Satz für Satz, Regel für Regel klar entwickeltes System zu besitzen. Daher sind der Abweichungen und verschiedenen Ansichten so viele selbst unter den Verstehenden und Wissenden, worunter der Componist ohne Weiteres gehört. Was wird es werden, wenn es so Viele gibt, die es für bequemer achten, die Schule für hinderlichen Zwang anzusehen, damit Jeder thue, was ihm gefällt, oder wie er es gerade ohne Schule kann? Aber auch Manchen, die tüchtige Schule haben, ist von dem neuen Turnsprunge über alle Schulen ins Feld der Willkür etwas Vorliebe wider das Gesetzliche darum in die Seele gekommen, weil die junge Zeit dem Abweichenden und Auffallenden nicht blos, sondern sogar dem Hacken, dem Verwundenden, scharf Einschneidenden mehr huldigt, als dem Erquickenden etc. Daher hat das Staunende, das Frappante ein nicht zu verkennendes Uebergewicht erhalten sogar in trefflichen, kunstgebildeten Männern, die gar wohl wissen, wie viel jetzt dergleichen auf die Hörer wirkt, die wenigstens von Zeit zu Zeit mit der eisernen Hand des Götz von Berlichingen berührt sein wollen. Man hat es also als etwas Zeitbezeichnendes anzusehen, dem in Betrachtung irgend eines grossen Werks gar nicht mehr zu widersprechen ist; nur in einem durchgefochtenen und zuletzt sonnenklar gewordenen System der ganzen Lehre harmonischer Kunst könnte dies mit Erfolg geschehen. Ich stelle daher die hier sich zeigenden Eigenheiten blos der Uebersicht wegen hin und suche die starken Schlagschatten darin, welche den Gebilden unserer Zeit kaum fehlen dürfen, wenn sie Eindruck machen sollen. Dass sie im Psalm, verhältnissmässig gegen andere Kunsterzeugnisse unserer jüngsten wirksamen Componisten, consequent und für sich lichtvoll erscheinen werden, das hat der Verf. von der Achtung der Schule und hauptsächlich seiner genannten Vorbilder. Jeder beleuchte sich nun folgende harmonische Zeichnungen mit eigenen Augen und nach selbstständiger Einsicht, wir sind die meisten zu scharf, den Fluss des Gesanges nicht fördernd. Freilich sind es nur grammatikalische Dinge, sollen aber auch weiter gar nichts, als dass die unsichere Schätzung und Geltung dieser grammatikalischen Grund-Wissenschaft in unserer Zeit bemerkt und durch namhafte Beispiele belegt werde.

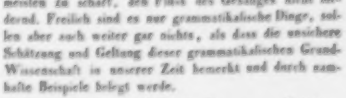

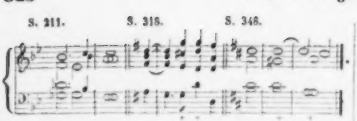

Dass der fugirte Gesang und die Fuge selbst Keinem wohl gerathen kann, der sich nicht mit den Mustern jener Zeit vertraut machte, wo diese Künste als Kern aller Tonkunst anerkannt und von Allen geehrt wurden, wo die contrapunktische Kraft mit dem Leben der Musik und der Musiker selbst verwachsen war, wird unbezweifelt stehen, wie die Ehre, welche eben jene Vorbilder sich eben hierin errangen, die auch im Paulus als hohe Muster vorleuchten. Dass nun unsern Tagen das Fugirte und die freiere Fuge näher steht als die strenge, liegt im Wesen der veränderten Zeit und ist kaum ein Nachtheil zu nennen, sobald nur jene contrapunktische Tüchtigkeit unserer ehrwürdigen Väter gebührend würdig beachtet wird. Und das geschieht in diesem Werke mit so vieler Verehrung, dass in einigen Stellen die Arbeit im Contrapunktischen sogar zu stark hervortritt. Das geschieht z. B. in dem prachtvollen Chore: „Mache dich auf, werde Licht!“, zu den Worten: „Denn siehe Finsterniss bedeckt das Erdreich“ etc., welche vom Glanze des ungebundenen Anfanges und Schlusses bedeutend überstrahlt werden. Dasselbe gilt von dem Chore: „Aber unser Gott ist im Himmel“ etc., der durch eifrige Arbeit zu lang erscheint, ohne es dem Umfange nach zu sein. Allein in solchen Dingen braucht es auch für den Begabtesten gar vieler Mühe und Arbeit, ehe man sich in Sauls Harnisch so frei bewegen lernt, als wäre es ein Schäferrock, der doch nicht überallhin passen will, selbst nicht überall, wenn auch Alle in Arkadien geboren wären, so sie es doch nicht sind.

Dagegen hat das Werk Chöre, Arien und Scenen, die vortrefflich sind und aller Orten herrlich wirken müssen. Gleich der erste Chor ist voller Kraft und Durchdringlichkeit. Sehr dramatisch ist besonders der Anfang des Chores: „Steiniget ihn!“ Sanft tröstend der Chor: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben“ etc. Ueber den Chor: „Mache dich auf“ ist schon gesprochen. Tüchtig und schön wird der erste Theil geschlossen mit: „O welch' eine Tiefe des Reichthums“ etc. Aeusserst lieblich der Chor No. 26; sehr dramatisch No. 29; ergötzlich und angemessen spielend, mit Nachahmung der lydischen Flöte Händels, der Heidenchor No. 35; endlich der Schlusschor. —

Vortrefflich ist die Scene des Stephanus No. 6, worin der einzige Fall vorkommt, dass der erzählende Sopran die Worte des Hohenpriesters mitsingt, der also die einzige Person ist, die nicht dramatähnlich sich selbst im eigenen Gesange darstellt. Ausgezeichnet schön wird Jeder die Arie No. 7 nennen: „Jerusalem!“ Es ist zu bemerken, dass die Arien mehr das Wesen der Cantilenen im Allgemeinen an sich tragen und weit weniger irgend einer Zeitform der Arien huldigen, als es in der Regel geschieht. Das ist nicht wenig zu beachten, worauf ich auch schon längst im Besprechen der Oratoriengattung aufmerksam gemacht habe. Was irgend einer Zeitform sich hingibt, wird dadurch vergänglicher; es gehört in's Reich der Mode. Das Arioso, das gesangreich Ausdrucksvolle bleibt. — Sehr sicher ergriffen ist die Arie des Paulus No. 18: „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte“ etc. Nur stören den Ausdruck die Töne zu den Worten: „Denn ich will die Uebertreter deine Wege lehren, dass sich die Sünder zu dir bekehren.“ Es hat für einen Gott Bittenden, der geängsteten Herzens zum Herrn fleht, etwas zu Barsches, zu wenig ehrfurchtsvoll Gebeugtes, wenn es auch unbeachtet gelassen würde, dass Paulus durch die Wiederholung des nicht ausgezeichnet melodischen Ganges vor dem Herrn zu grossen Werth auf sein Gelübde legt. Man sehe und betrachte den Gesang selbst:

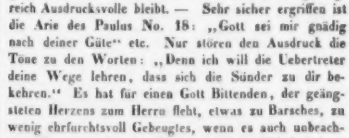

Ueberhaupt ist es merkwürdig, dass Paulus stets treffend und wirksam singt, wenn er sanften Gefühls erscheint; weniger eindringlich, wenn er in irgend einer persönlichen Kraft auftritt. Das mag wohl daran liegen, weil des Paulus eigenster Charakter im genommenen Gange des Oratoriums nicht so entfaltet werden konnte, als es zum Versenken des Componisten in das Grundwesen paulinischer Stärke erforderlich ist. — Das Duett des Paulus und Barnabas: „So sind wir nun Botschafter“ No. 25 spricht an und ist sehr angenehm, dürfte jedoch für Apostel und namentlich für einen Paulus mehr Würde verlangen. Das zweite Duett No. 31 ist schon der Form wegen gleichfalls gewöhnlich und etwas zu lang.

Die Erzählungsform dieses Oratoriums und das Einmischen betrachtender und über den Gang der dramaähnlichen Handlung ihr Gefühl aussprechender Stimmen und Chormassen mussten den Tondichter weit mehr zur Schilderung der Situationen, als zur Sonderung und Durchhaltung charakteristischer Selbstständigkeiten ziehen, die in solchen Textverknüpfungen nur äusserst schwer herauszustellen sind und am Ende, wäre die Schwierigkeit überwunden, das zu weite und, der einzelnen Charaktere wegen, doch auch zu enge Oratorium in noch mehrfache, wirksam anziehende Vereinzelungen geführt hätten, so dass die Hauptperson Paulus noch weniger hervorragend dagestanden hätte. Dass also weit mehr auf Situationsverhältnisse als auf Charaktermannigfaltigkeit in der Tondichtung Rücksicht genommen worden ist, gibt dem episch-dramaähnlichen Ganzen noch eine Abrundung, die auf anderm Wege in dieser Erzählungsform mit jenen angemerkten Einmischungen gar nicht zu erreichen gewesen wäre. Rechnet man nun das Wesen des Paulus, das in seiner Verstandes- und Willenskraft, als Lehrer und Prediger des Wortes, an sich nicht so musikalisch sein kann, als z. B. Johannes, noch dazu: so wird man hier das vorherrschende Auffassen und Festhalten der Situationen und des eben in jeder Nummer anklingenden, allgemein gehaltenen Gefühlsausdruckes am rechten Orte finden, was in jeder andern Textform sich gerade umgekehrt verhalten müsste. Es ist dies ein Umstand, der für dieses Werk von allen Seiten betrachtet werden muss, wozu hier nur die hauptsächlichsten Anregungen gegeben wurden und gegeben werden konnten, wenn nicht zu sehr in's Einzelne gegangen werden soll.

Endlich ist in diesem episch-dramatisch-lyrischen Oratorium noch ein Hauptpunkt von ausserordentlicher Bedeutung. Es ist die Scene der Bekehrung Sauls zum Paulus durch die Erscheinung des Herrn, auf dem Wege gen Damascus. Schauerlicher, grossartig wirksamer und Sinn ergreifender hätte sie der Componist gar nicht schreiben können, als sie hier steht, ein Meisterwerk ihrer Art, welchem wir nur im letzten Accord Dur für Moll wünschten, denn die Stimme, die hier spricht, ist ihrer gewiss und das Ausganges sicher. Dieser einzige Dur-Accord würde die Wirkung noch ausserordentlich verstärken. — Und doch haben wir darüber Mehrfaches zum nähern Bedenken eines jeden Kunstvertrauten in Anregung zu bringen, was nicht allein zur wesentlichen Hochhaltung und Beurtheilung des Werkes, sondern auch zum Vortheil der Tonkunst im Allgemeinen gehört.

Die Erscheinung kündigt sich selbst als persönliche an, nicht in dem Licht vom Himmel, das den Dräuenden plötzlich umleuchtete, dass er auf die Erde fiel, sondern als Stimme, die als Person sich hören lässt und vom Saul als solche anerkannt und angeredet wird: „Herr, wer bist du?“ Der Herr sprach: „Ich bin Jesus, den du verfolgst.“ Im Texte des Oratoriums wird noch dazu gefügt: „Ich bin Jesus von Nazareth“. Durch diesen Zusatz ist nun das menschlich Persönliche der Erscheinung auf das Allerbestimmteste ausgedrückt, wenn keine überschwengliche Sophisterei mit den Worten dessen getrieben werden soll, der die Wahrheit und das Leben ist. Es ist der wahre Mensch Jesus, in göttlicher Herrlichkeit zur Rechten Gottes gesetzt, welcher mit Saul redet, kein Phantom, das seiner unwürdig wäre, weil er sonst einen Schein für sich selbst und seine Wesenheit ausgeben würde; auch keine Stellvertretung durch Schaaren heiliger Engel, die zuversichtlich nicht sagen: „Ich bin Jesus von Nazareth“, da sie es nicht sind. — Es muss also die Wesenheit Jesu Christi zu Saul sprechen, wenn der Bibel nicht Gewalt angethan werden und Paulus in der Folge mit Grund sich rühmen soll, er sei nicht geringer als alle Apostel, nicht durch Menschen, sondern durch Jesum Christum selbst zum Apostelamt berufen. — Wie aber soll, abgesehen vom Glanze des Lichtes, das keine Kunst, am wenigsten die Musik darzustellen vermag, die Stimme des Herrn sich musikalisch offenbaren? Schon die Väter der Kirche, unter ihnen Augustin, haben es unschicklich gefunden, Gott und unsern Herrn singend einzuführen. Keines Menschen Stimme und keine musikalische Kunst vermag es, die Gottheit auf nur einigermaassen würdige Weise im Gesange zu repräsentiren. So bleibt, scheint es, nichts übrig, als das Mittel zu ergreifen, was hier äusserst wirksam und, gibt man den Ausweg zu, sehr trefflich ergriffen worden ist, ein Chorgesang, der massenhaft eindringt, als sängen die Diener des Himmels im Namen des Herrn. Allein die heiligen Engel können dann, wie schon bemerkt, nicht mehr sagen: Ich bin Jesus von Nazareth! da sie es doch nicht sind; können auch nicht verlangen, dass sie der Verfolger des Herrn in einem 4stimmigen Sopranchor für den Auferstandenen anerkennen soll. Die innere Wahrheit darf von keiner Kunst verletzt werden, wenn sie nicht blos die leicht zu umspielenden Sinne, sondern die Seele fassen wollen, wie es geschehen soll. Der wahre, tiefe Zweck der Kunst geht demnach dabei verloren; wie schauerlich und feierlich auch das Ohr erfüllt werde, bis in des Menschen Innerstes dringt es nicht, denn die Wahrscheinlichkeit ist aufgehoben. Dadurch bekennt aber die Musik, dass sie hier etwas darzustellen versucht, was hinter ihren Grenzen liegt, die jede Kunst hat. Es gibt keine, die Alles ohne Unterschied darstellen könnte. So sollte die Musik das Unmög-

liche nicht versuchen, unmöglich auf diesen beiden Wegen, die bis jetzt besprochen worden sind. Auf diese Weise erklingt es blos als ein Reiz des Sinnes, der mit den verhallenden Tönen dahin ist oder nur etwas Gedankenumhüllendes zurücklässt, was noch nachtheiliger ist. — Hätte im „Paulus" nicht zugleich, zu weit ausgreifend, auch Saulus geschildert werden sollen, was im Grunde nur sehr wenig geschehen ist; hätte das Oratorium seinen Anfang unmittelbar nach der Erscheinung des Herrn genommen, was mehr Einheit in das Ganze gebracht haben würde: so wäre die Tonkunst nicht zu dem Bekenntniss genöthigt worden: Ich habe etwas gethan, was ich auf solche Weise nicht vermag, wenn es nicht blos ein Reiz des äussern Sinnes sein will, dem die Wahrheit gebricht. —

Vielleicht hätte sich für diesen Fall auf einem dritten Wege noch ein Auskunftsmittel ergeben, das als symbolische Andeutung dienend wirksam eingreifen könnte, ohne die in diesem Zusammenhange gar nicht zu umgehende persönliche Erscheinung des Herrn im Innern der Seele aufzuheben. Einer Angabe dieses dritten Weges scheint die Sache mindestens nicht unwerth, man mag nun zustimmen oder nicht, was freilich Jedem überlassen bleibt. — Sehen wir nämlich die Erscheinungsgeschichte im 9. Kap. genauer an, so werden wir finden, dass Alles viel mächtiger und klarer dem Saul erscheint als seinen Gefährten, von denen es heisst. „sie stunden und waren erstarret, denn sie hörten eine Stimme und sahen niemand". Es folgt daraus nicht, dass sie auch die deutliche Rede der Stimme vernehmen, die nur für den Saulus war, der von der Gewalt des Lichtes zur Erde fiel und erblindete. Saul allein spricht mit Zittern und Zagen vor und mit dem Herrn, als mit einer Person. Wie? wenn nun zum Tremuliren und Ertönen des ganzen Orchesters als bewege sich vor solcher ausserordentlichen Gegenwart die ganze Natur in besonder Ehrfurcht, ein mächtiges, unartikulirten Tönen, gleich einer Posaune, in angemessenen langen Schalle, gleichsam wie wunderbar recitativisch, des Herrn Wort, nur von Paulus im Innersten seines Wesens verstanden, symbolisch dargestellt und wie ein Geheimniss einer unbegreiflichen Gegenwart einer von des Paulus erschrockenen Begleitern nur äusserlich vernommenen Kraft vor die Ohren der Menge gebracht worden wäre? Saulus zagte dann sein Wort in dem geheimnissvollen wunderbaren Schall betroffen und gebeugt hinein. Die Hörer fühlten sich vom Geheimniss umtönt, vermöchten sich dabei leicht der Stimme Tönen zu deuten, denn sie kennen ihre Bibel und lesen den Text, — und hielten in der Seele die Wahrheit der Erscheinung des Verborgenen ohne innern Widerspruch fest. — Ich sollte meinen, dass es wunderbar gefasst haben müsste. Es ist der Kunst oft ein Gewinn, dass sie auf symbolisch deutet, die Sache selbst nicht zu geben sich versucht. Das Symbolische muss aber stets von der Art sein, dass es die Wahrscheinlichkeit nicht aufhebt, was hier ein ganzer Sängerchor, wie mich dünkt, offenbar thut; er kann den sprechenden Herrn nicht vertreten, sondern singt, was, dramatisch genommen wie hier, nicht mit der Wahrheit stimmt. — Ich überlasse nun die Sache dem eigenen Bedenken eines Jeden und beharre nur auf meiner Ueberzeugung, dass ein 4stimmiger Engelchor hier wohl eine stimmungsvielend glänzende Reizgruppe eines anschmiegenden schauerlichen Tonbildes geben, aber nicht die Erscheinung des Herrn der Wahrheit versinnlichen kann.

Auch in dieser bald das Dramatisch-Unthunliche festhaltenden, bald es beseitigenden Hinsicht ist dieses Oratorium ein gemischtes zu nennen, das sich durch zu viele Anziehungspunkte das Centrum der Einheit in Richtung auf einen Hauptgegenstand zu sehr erschwert. — Und doch ist es ein wahrhaft ausgezeichnetes, hochachtbares Werk nicht nur in sehr vielen ganz vortrefflichen (und angegebenen) Sätzen, sondern auch durch seine gar nicht zu verkennende Hinneigung zu jenen beiden genannten Vorbildern, deren Hoheit die Liebe des Verf. zu ihnen der Jetztwelt neu zugänglicher machen wollte, was ihm alle Freunde hoher Tonkunst zuversichtlich danken und hoch anrechnen werden, wenn auch Einige unter ihnen wünschen möchten, ein mehr Mendelssohn-Bartholdy'sches Werk in geringerer Mischung darin zu besitzen. Dann wäre es aber auch nicht ein so sichtbares Zeugniss grosser Anhänglichkeit an jene Heroen frommer Tonkunst, zu deren Hochachtung der Verf. eine in unserer Kunst äusserlich zerflatterte Zeit zurückführen und zum Tiefern wenden helfen möchte, wohin wir uns Alle sehnen, nämlich zum Siege des Echten, Innigen über das Leichtfertige und blos sinnlich Spielende, wovon auch Teutschland sich heimsuchen liess, wider seine bessere Natur, welche den Sieg behält, wie alles Gute, nachdem es zuvor ein wenig gekreuzigt oder gesteinigt worden ist.

C. W. Fink.

Ehrenbezeigung.

Ich habe das Vergnügen, meinen verehrten Gönnern und Freunden anzuzeigen, dass die hochverdiente Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates mich durch Diplom unter Ihre Ehrenmitglieder aufgenommen und mich dadurch von Neuem zu eifrigem Wirken für das Beste unserer Kunst verpflichtet hat.

C. W. Fink.

Jugendlieder.

Liederkranz für die Jugend. 28 zweistimmige Lieder und Rundgesänge componirt von Hermann Nägeli. Zürich, bei H. G. Nägeli. Pr. jeder Stimme 2 Gr.

Die Melodieen sind sehr leicht und ungesucht, auch klingend und kindlich; manche der gewählten Gedichte sind doch schon über die Jugend hinaus, alle aber so, dass sie den Kindern ohne Sorge in die Hände zu geben sind. Die meisten dieser kleinen Lieder werden gern gesungen werden.

XII dreistimmige Gesänge für die reifere Jugend von J. A. Wehrli, Gesanglehrer an den Knaben- und Mädchen-Realschulen in Zürich. 2te Auflage. Zürich, bei Orell, Füssli und Comp. Pr. 3 Gr.

Die Musik dieser Lieder, die sich schon Freunde erworben haben und neue erwerben werden, ist nicht im Geringsten schwierig, vielmehr schlicht, gemüthlich und leicht ausführbar. Der Zusatz „für die reifere Jugend" ist nur des Textinhalts wegen, der jedoch jungen, schon etwas gebildeten Gemüthern nichts zumuthet, was sie nicht zu empfinden befähigt wären. Das Heftchen ist empfehlenswerth.

Macrobiotik

in 30 Merkversen von C. W. Hufeland, für 2, 3 und 4 Singstimmen canonisch in Musik gesetzt von C. L. Hellwig. Op. 11. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Diese Hufelandische Langlebekunst in Canonen für Fleisch und Blut anmuthiger zu machen, ist ein recht hübscher Einfall, wenn sich auch mehre dieser Gesänge ziemlich ähnlich sehen und in rhythmischer Verschiedenheit und Eindringlichkeit nicht selten frischer und blühender sein könnten. Man singe nicht zu viele auf einmal hinter einander. Die letzte Note in No. 12 verändere man vor dem Singen in f anstatt es.

Nachrichten.

Mancherlei.

Vor einigen Tagen traf der rühmlichst allgemein bekannte Violoncell-Virtuos Max Bohrer, von seiner abermaligen grossen Kunstreise aus Russland zurückkehrend, hier in Leipzig ein. Die für Concerte höchst ungünstige Zeit machte es unmöglich, ihn öffentlich zu hören. Er hatte aber die Güte, einer kleinern Zahl auserlesener Kunstfreunde Gelegenheit zu geben, sein in der That ganz ausserordentliches Meisterspiel zu bewundern und sich an dem herrlichen Vortrage mehrer seiner neuen Bravour-Compositionen zu ergötzen. Sie werden nächstens bei Hofmeister in Druck erscheinen. Einen schönern vollern, sowohl an Kraft als an Zartheit vollendetern Ton, eine grössere Fertigkeit, Rundung und eine vollkommenere Sicherheit auch im Gewagtesten hörten wir nicht. Seine Schule, völlig auf die von ihm hochgeehrte Rombergsche gestützt, ist unübertroffen und einzig in ihrer Art, wie sein Instrument, der herrlichste Stradivari, der uns vorgekommen ist. Es wäre zu beklagen, wenn junge Violoncellisten nicht alle Aufmerksamkeit auf ihn und die Behandlungsart seines Instrumentes richteten. Er reist von hier an den Rhein und dann zu den Seinen nach Stuttgart.

C. Lipinski gab, nachdem er von seinem Triumphe in Wien nach Hause zurückgekehrt war, auf allgemeines Verlangen seiner Mitbürger in Lemberg am 6., 11. und 13. Juli bei überfülltem Hause und mit gewohntem Erfolge 3 Concerte. Jetzt ist er auf dem Wege nach Odessa, wenn er nicht bereits dort angekommen ist. In der zweiten Hälfte des Septembers tritt er eine neue Kunstreise über Dresden, Berlin und Hamburg an. Wenn er doch auch Leipzig auf dieser Reise abermals erfreuen wollte!

Fr. Schneider's Oratorium „Absalon" ist nun im Druck erschienen und zwar in Partitur und Chorstimmen, die in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben sind. — Vielleicht lässt uns der geehrte Componist seinen Pharao bald in Partitur nachfolgen.

In Dorpat hat sich Hr. J. la Trobe, ein in jenen Gegenden sehr gekannter und hochgeschätzter Musikkundiger, der Leitung eines Singvereines unterzogen, welcher im besten Geiste vorschreitet und des für die Tonkunst längst thätigen Mannes „köstliche Freude" ist. — In Petersburg hat das General-Consistorium beschlossen, für die evangelischen Gemeinden in Russland ein allgemeines teutsches Gesangbuch einzuführen, ein sehr preiswürdiger Beschluss, dessen Ausführung nicht wenige Jahre erfordern wird. Man müht sich daher, für die Ostsee-Provinzen ein schon vollendetes Choralbuch in Wirksamkeit zu setzen, weil man die Verbesserung des Kirchengesanges nicht aufschieben möchte, da jetzt in jenen Provinzen überall Volksschulen errichtet werden, in welchen auch besonders die Kirchenmelodieen gelehrt werden sollen, die dort Viele gar nicht kennen. Wir wünschen Glück zum wichtigen Unternehmen und werden den Fortgang desselben nicht unbeachtet lassen.

Druckfehler. S. 124, Z. 19 v. u. lies vierstimmig statt einstimmig. — S. 314, Z. 5 v. u. lies 1558 statt 1758. — S. 215, Z. 9 v. u. lies perenne statt perenna.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. № 33. 1837.

PAULUS, *Oratorium in zwei Theilen, in Musik ges. von Heinrich Elkamp.* Vollständ. Klavierauss. vom *Comp.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 5 Thlr.

Die Composition eines Oratoriums, zumal von einem jüngern Künstler unternommen, scheint uns immer besondere Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen. Entweder hat tiefere Religiosität, oder die von grossen Werken unserer Meister ausgegangene Anregung dazu erweckt. Ja, wäre auch kein höherer Antrieb vorhanden, als der Ehrgeiz, sich an einer grossen Aufgabe zu versuchen und zu zeigen: so setzte doch auch das ein Vertrauen in die ernstern und höhern Tendenzen der Kunst, und — wo nicht bauer Leichtsinn waltete — eine ernstliche Vorbildung und Vorbereitung, also in der Regel ein tüchtiges Streben voraus. Hierzu kommt, dass einstweilen der Zustand unserer Theater einen Künstler, der sich nicht in die ganze Verderbniss der uns aufgedrungenen italienisch-französischen Oper stürzen will und kann, kaum Aufnahme, geschweige Erfolg hoffen lässt, dass es uns sogar an den rechten Opern-Dichtern mangelt, und dass uns hundert theils musikalisch-poetischen, theils sittlichen und politischen Gründen uns *der dramatische Nerv* noch gelähmt scheint. Da wendet sich denn mancher Blick von der entweihten und verschlossenen Bühne *der* gleich *würdigen*, verwandten Sphäre des Oratoriums zu. Man kann zweifeln, ob eine solche Entscheidung Erzeugniss und Erweis wahren Berufes zur Oratoriencomposition sei. Wenigstens wird man aber daraus noch nicht Verfehlen der Aufgabe voraussagen dürfen; auch Händel entschied sich im Grunde für das Oratorium, als und weil er auf der Bühne nicht mehr bestehen konnte, als er sie zugleich schwächern Nebenbuhlern und den von der Noblesse bevorzugten Kastraten einräumen musste. Man kann also, ohne ein Vorurtheil zu wecken, zugestehen, dass in unserer Zeit neben *neuerregter* Religiosität auch die Ausschliessung von der Bühne so manchen deutschen Künstler zum Oratorium hinweist. Wir Deutschen haben damit nicht blos Recht, *wir sind auch die einzigen*, die sich diesem Berufe in neuerer Zeit mit Ernst weihen.

Um so mehr ist zu wünschen, dass Jeden und jedes Werk der Art auch der rechte Ernst beseele und leite, dass man sich in ein so grosses Unternehmen nicht stürze, ohne von Grund aus zu prüfen, ob es auch gelingen könne. Soll jene Achtlosigkeit in den ersten Schritten, die so viel talentvolle deutsche Operncompositionen vor musikalisch weit geringern ausländischen Machwerken hat fallen lassen, auch hier verderblich werden? — Oder bedarf vielleicht das Oratorium keiner so bedachten Grundlage? — Dies mag allerdings die Meinung Vieler sein; und doch scheint das Gegentheil so leicht einzusehen! Muss denn nicht jedes Kunstwerk eine Einheit des Zweckes und einen folgerichtigen Gang *auf diesen Zweck* hin haben? Ist etwa eine Reihe Arien, Recitative und Chöre, eine Reihe von Situationen, die nicht weiter aus einander folgen, sich nicht *fördern*, sich vielleicht *stören*, oder das Interesse des Zuhörers bald versäumen, bald irre hin und her führen, ein Oratorium? Gewiss nicht; weder der Componist, noch der Hörer könnte dafür erwarmen, daran festhalten und sich erheben. Dem Oratorium ist es eben so nothwendig, wie der Oper und jedem musikal. Kunstwerke: dass vor Allem die Aufgabe eine der Musik lösbare und günstige sei; dass dieselbe schon in der Anlage zweckgemäss geordnet, wohl disponirt sei; dann erst, dass die Ausführung nicht blos den einzelnen Momenten, sondern auch dem Gange und Zusammenhange des Ganzen genügend entspreche. — Es ist wahr, dass selbst der grosse Händel in einem Theile seiner Oratorien diese Forderungen nicht vollkommen erfüllt hat. Wie wenig oder wie viel man aber auch auf eine Autorität geben wollte, der die Vernunft der Sache entgegensteht: so ist schon der Unterschied der Zeiten hier zu bedenken. Händel konnte von der Richtung seiner Zeit erwarten, dass jeder Stoff, wenn er nur der Bibel entnommen war, schon Interesse finden würde. In unserer Zeit ist es anders, und gewiss zur Förderung der Kunst.

der Sohn des Wasserträgers einen Vorfall aus seinen Knabenjahren erzählt. Es beziehet sich Vieles im ganzen Stück auf diese kleine Geschichte, und wo der entfernteste Bezug darauf, wenn auch gar nicht in den Worten, nur in der Sache liegt, und der Phantasie des Zuhörers nur dunkel vorschweben soll, da tönt, wie aus langer Vergangenheit, irgend ein Stück der Melodie dieser Romanze herüber, und schien es sich nur in die vom Orchester, das die gegenwärtige Situation ausführt, ganz abgesonderte Flöte verlohren zu haben u. dgl. Was diese Bedeutsamkeit würke, wird jeder, der sich nur beysammen hat und hingeben will, besonders im Finale des ersten Akts in sich selbst finden. So legt auch der gute Micheli in seiner ersten Arie sein ganzes Wesen zu Tage; und wenn er nun wieder erscheint, deutet die Musik auf jene Arie, und der Mann stehet wieder ganz vor uns, auch wenn er nur Gleichgültiges zu singen und zu sagen hat. Gerade durch solche Züge hebt der Komponist diesen Mann als Hauptperson hervor, da sein Gesang nicht hochschweben darf. Diese Bedeutsamkeit macht auch die Overturen der drey Akte (jeder Akt hat seine eigene) unschätzbar. Man zittert z. B. vor Erwartung und wehmüthiger Theilnahme an den Hauptpersonen, bey der Musik zu Anfang des zweyten Akts, ehe noch der Vorhang aufgehet und man nur weis, was geschehen soll. Wie im Innersten dies jeden ergreife, bewies die jedesmalige Todtenstille des gedrängtvollen Hauses während dieser kurzen Overtura. Und siehet man sich nun diese Musik an, so erstaunt man, mit wie Wenigem der Komponist solche Gewalt über uns ausübt. So auch die Overtura zum dritten Akt, die uns so freundlich in eine ländliche Scene versetzt, wo eben ein Hochzeitfest begangen werden soll, und wo wir das noch nicht entschiedene Schicksal des Grafen Armand und seiner Gemahlin aus den Augen verlieren könnten: aber da beginnet eine einzelne Flöte, ohne alle Begleitung, ihre Klage, und erinnert uns, ohne dem Gange des Orchesters Eintrag zu thun, an diese Unglücklichen und an die weinende Braut. Und wenn endlich der Retter am Schluss erscheint, und alle sich zur Freude vereinigen: da kömmt noch einmal der heitere Refrain aus der Romanze zu Anfange des Stücks im Orchester wieder, führt mit diesem Einem glücklichen Zuge das Ganze zusammengefasst vor uns vorüber, und entlässt uns mit der schönsten Befriedigung. Uebrigens scheuet man sich auf den meisten deutschen Theatern vor Ch.'s Werken. Die Direktionen sagen: sie sind weder für den grossen Haufen, noch für die feinen Damen und Herren, verlangen Aufmerksamkeit von ihnen, sind überdies so sehr schwer zu exekutiren u. s. w. Nun, diese Ch.sche Oper ist, wie wir die Herren Direktoren versichern können, als ein nicht übles Familienstück, für die Menge, und auch für die Superfeinen; sie muthet ihnen nicht zu, sich selbst zusammenzuhalten, denn das wird das interessante Sujet schon thun, und in der Musik ist das Meiste freundlich, alles klar, und mit einem Schatz von den zartesten Melodien ausgestattet. Aber freylich sorgfältig von Sängern und Orchester studirt, und sehr fleissig geübt will dies Werk seyn; das Erste begreift man schon aus dem Angeführten, das Zweyte wird man bey den Proben finden — denn schwer, sehr schwer sind manche Partien, besonders für das Orchester. Destomehr Ehre machen die hiesigen Aufführungen der Gesellschaft der Musiker und Schauspieler. Man liess in den Proben nicht ab, bis man alles rein und sicher zu geben im Stande war. Auf dem Theater zeichneten sich besonders Hr. Wagner, als Micheli, und Mad. Spengler, als Konstanze, aus. Eine Arie vom Herrn Kapellm. Himmel wurde, der Primadonna zu Gefallen, eingelegt. Die Arie ist recht schön, zerreisst aber doch die Handlung. Bey einem Werke, das so abgerundet und in sich selbst vollendet ist, sollte man gar nichts dazu- oder davonthun. Man erlaube uns mit einer Anmerkung zu beschliessen. Wenn man unsern deutschen Opernkomponisten Etwas sagt über die Spiegelfechtereyen und Seiltänze-

Univ.-Bibl. München

Diese Betrachtungen drängten sich uns bei dem oben genannten Werke auf, das in mancher Beziehung achtungswürdig, auch (wie wir gehört) in Hamburg mit Beifall aufgenommen, doch in anderer Beziehung schon den Grundbedingungen nicht vollkommen zu entsprechen scheint, ohne deren Erfüllung schwerlich ein vollendetes Kunstwerk entsteht. Demungeachtet kann ein solches Werk im Einzelnen viel Schönes in sich fassen, ja, die Summe des gelungenen Einzelnen kann so gross sein, dass man für das Ganze — als für eine reiche Sammlung von Schönem — sich lebhaft interessirt. So ist z. B. der Grundgedanke von Händel's Alexanderfest ein wenig bedeutender, und von der Disposition des Ganzen kann man nur sagen, dass sie im Ganzen wohlgeordnet sei. Die Summe der musikalischen Schönheiten und (setzen wir hinzu) die glückliche Wahl und Folge der Situationen entschädigen aber reichlicher, ja sie entzücken noch nach einem Jahrhundert die Hörer. Nur wird selbst ein so ausserordentlicher Erfolg uns nicht gegen jene Wahrheit blenden, die wir oben aussprachen; und wenn ohne Zweifel der Messias von Händel, oder die Matthäische Passion von Bach eine so viel tiefere Wirkung gehabt haben, so ist dies zunächst ihrem tiefern Inhalte beizumessen, der zuerst die Componisten, dann die Hörer begeistert hat.

Bei dem vorliegenden Werke hat uns, wie wir gestehen müssen, schon die Wahl der Aufgabe nicht eine glückliche geschienen. Paulus, der weise, flammenberedte Apostel der Heiden, ist eine der grössten Persönlichkeiten, aber — keine musikalisch darstellbare. Dazu wäre erstens erforderlich, dass in ihm selber das musikalische Element vorwalte, dass sein eigenes Wesen zu musikalischer Aeusserung und Gestaltung hindränge, dass er vorzugsweise Gefühlsmensch sei, ein Leben des Gemüths und der Leidenschaft entwickele; und von Allem ist das Gegentheil wahr. Man kann also seine Worte in Musik übersetzen, aber nicht mehr, und auch das nur gegen ihre Natur; selbst bei seinen glühendsten Reden (z. B. 1. Korinth. 13, 1—3) fühlt und erkennt sich das. Dann ist zweitens die That seines Lebens, Lehren, Predigen, die ungeheuerste Aufgabe für Musik, und alle Ereignisse treten nur gleichsam episodisch an ihn heran, um ihn wieder zu jenem Lebensgeschäfte zu führen; — so z. B. die Götterverehrung in Lystra. In der Musik kann ein solcher Moment nur wie eine einzelne Flamme auflodern, führt aber immer wieder auf die musikalisch indifferente Hauptsache zurück, ohne sie eigentlich gefördert zu haben. Mit dieser Richtung der Paulinischen Geschichte klingt drittens zusammen, dass sie gar keinen bestimmten und befriedigenden Schluss für das Oratorium darbietet. Soll man bei dem Abschiede von den Aeltesten (Ap.-Gesch. 20) schliessen? oder mit der Fahrt nach Rom? oder mit seinem Märtyrerthume? Nirgends ist eine Nothwendigkeit und innere Befriedigung des Schlusses für das Oratorium; man kann irgendwo den Schlusschor breiter, würdiger, sättigender einführen, aber für den Geist des Hörers wird ein befriedigendes Ende fehlen, das Ganze wird chronikalisch aufhören. Und dies ist um so schlimmer, da viertens auch der Anfang ein unbestimmter ist: Paulus tritt zuerst als nicht interessirende Nebenperson bei dem Martyrium Stephan's auf; beiläufig ein Grund mehr, nicht mit seinem eigenen zu schliessen.

Noch eine letzte Bemerkung gestatten wir uns zur Begründung unsers Ausspruches: auch der Hauptmoment (für künstlerische Auffassung), die Erscheinung des Herrn auf dem Wege gen Damaskus (Ap.-Gesch. 9, 3—8), ist musikalisch nicht darstellbar. Denn nicht der Inhalt der Worte, die gesprochen werden, sondern die Erscheinung, die vom Himmel ihn umleuchtet, dass es der Geist des Herrn ist, der ihm erscheint und zu ihm redet: das ist das Wesentliche des Momentes. Dies aber kann nur unser Geist fassen, keine Kunst mit materiellen Mitteln darstellen. Wie klare Accorde, wie luftige oder säuselnde Instrumente der Componist wähle: er wird uns stets weniger geben, als das sich selbst überlassene Wort. Und wie er auch jene Worte der Erscheinung verlautbare: er wird uns immer vergessen machen, dass es der Geist des Herrn ist, der redet. Unser Componist hat sie einem Soprane gegeben. Aber lesen wir nicht ausdrücklich: „Der Herr sprach", und: „Ich bin Jesus"? Wie kann bei einer weiblichen oder Knabenstimme an den Herrn, an den Christ gedacht werden? Der alte würdige Heinrich Schütz hat die Worte in einem vierstimmigen Chore (wo findet ihn in Winterfeld's Gabrieli) wie von schaurigen Geisterstimmen aussprechen lassen; Mendelssohn-Bartholdy hat einen vierstimmigen Chor weiblicher Stimmen dazu genommen. Die Schütz'sche Intention (von der Ausführung ist hier nicht zu reden) hat wenigstens einen Moment des Ereignisses, das Geisterhafte, tief ergriffen; beide aber die Aufgabe nicht wahrhaftig lösen können, und es scheint auffallend, dass beide unsern Componisten zu dem weich-reizenden Material der weiblichen Stimme gegriffen haben. Ehsop lässt einen achtstimmigen Engelchor (Ehre sei Gott) folgen; auch Mendelssohn hat vielleicht die Vorstellung von Engelstimmen zu seiner Auffassung geleitet.

So viel, um die Aufmerksamkeit auf Betrachtungen zu lenken, die (wie uns scheint) zu sehr von den Componisten vernachlässigt werden. Wir wenden uns nun ganz

dem Werke zu, müssen aber voraus bemerken, dass wir weder einer Aufführung beigewohnt, noch die Partitur gesehen haben, die (beiläufig gesagt) von der Verlagshandlung bezogen werden kann. Wie viel Reiz und Kraft dem Werke durch die Instrumentirung zuwachse, vermögen wir daher nicht zu beurtheilen. Der Klavierauszug ist mit Einsicht gemacht.

Das Oratorium, in zwei Theilen, beginnt nach der Ouverture (No. 1) mit einem heftigen Chore der Juden (No. 2) gegen Stephanus; die letzten Worte des Märtyrers und Saul's Aufforderung, ihn zu steinigen, treten dazwischen, das Orchester führt eine belebende Figur stetig gegen die Singstimmen durch. Der Chor, besonders sein zweiter Einsatz (Fugato), ist dem Inhalte wohl angemessen, ungenügender scheinen die Worte Stephani: „Ich sehe den Himmel offen" u. s. w.; weiterhin sind sie (und die Worte Saul's) nicht genugsam vor den Chorstimmen hervorgehoben, und nicht wohl bedacht müssen wir es nennen, dass zuletzt vier Takte weit gegen das anstürmende Orchester auf dem hohen As (Stephanus ist Tenor) gesprochen werden soll. Der unisone Chorschluss:

Fahre hinab in den Tod!

ist wirkungsvoll und macht die kleine vorübergehende Schwäche des Solo's vergessen. — Ein Chor der christlichen Gemeine (No. 3) beginnt feierlich, etwa in der Weise der Händel'schen Largo-Sätze, und geht in Gebet über. Der Componist, der die Fugenform zu lieben, oder der Würde des Oratoriums unentbehrlich zu achten scheint, hat den zweiten Chorsatz fugirt, überhaupt so oft wie möglich zum Fugato gegriffen. Niemand kann von der Würde und Kraft der Fuge mehr überzeugt sein, als wir, und schon die Vorliebe des Componisten für sie gewinnt uns Achtung ab. Aber eben deswegen halten wir dafür, dass man diese mächtigste Gestaltung nicht verschwende und dadurch ihre Wirkung schwäche; es thut besser, wenn man sie spart und dann, am rechten Orte, in ihrer ganzen Kraft auftreten lässt; um die Chorstimmen zu individualisiren, gibt es ja noch andere Formen genug. Der Componist hat beides, wie uns scheint, nicht genugsam bedacht. Jenes Gebet ist nicht ein Abschluss, sondern nur ein mittlerer Moment einer ganzen Scene. Denn nach ihm werden in einem Bassrecitative (No. 4) und Sopransolo (No. 5) aus dem Schoosse der christlichen Gemeine wiederum andachtsvolle Worte laut, noch einmal stimmt die Gemeine (No. 6) feierlich an:

Erhebe Dich, Du Richter der Welt,

und abermals folgt ein Fugensatz. Ein Tenorrec. (No. 7) und ein Quartett (No. 8) (wieder mit einem kleinen Fugato) beschliessen die Scene.

Wir kommen hier auf unsere Eingangsbemerkungen zurück. In sieben Sätzen ist für die Aufgabe des Oratoriums nichts geschehen, als dass Saul einige verlorene Worte in den Chor der Juden gemischt hat; alles Weitere, Stephanus, die erbitterten Juden, die treue Gemeine, steht nur entfernt mit der Hauptsache in Verbindung; das für sie Unbedeutendste, die Andacht der Christengemeine, nimmt von sieben Sätzen sechs in Anspruch. Die Folge davon ist für den Componisten, dass er gleichsam alle Formen aufbieten muss, um in diesen Stillstand Bewegung zu bringen, dass er die Hauptform voreilig anwendet und darum nicht zu ihrer Fülle und Kraft gedeihen lässt. Wenigstens hätte er die erste Fuge (in No. 3) sparen und die folgende (in No. 6) um so höher hinaufführen sollen. Hier hat er aber (vielleicht in dem Gefühl, dass er sich nicht sogleich wieder der Fuge überlassen dürfe) in eigener Weise die Kraft der Fuge gebrochen. Er setzt recht brav ein:

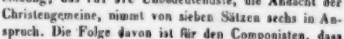

Vergilt den Hof - fär - ti - gen, was sie vor - die - nen,

führt nach A moll zu einem emphatisch declamirten Satze zerstreuter Stimmen:

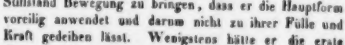

Sie zerschlagen dein Volk und plagen dein Er - be,

der augenscheinlich in höherer Erregung geschrieben ist; und nun — statt uns zum Gipfel zu führen, kehrt er zum Fugensatze zurück und wiederholt ihn, ausser dass er jetzt in C schliesst, wörtlich. Eine solche Wiederholung scheint uns ganz gegen den Sinn der Fuge, die zwar das Thema, den Grundgedanken immer festhält, an und mit ihm aber sich immer weiter und höher hinaufführt und ihren Formenreichthum eben hierzu besitzt, eben dazu verwendet, dass das Dagewesene stets, und doch immer in neuer Gestalt, wiederkehre. — Eine zweite Folge jenes Mangels in der Disposition glauben wir in dem Quartettsatze (No. 8) zu erblicken. Dieser ist durchaus nicht für einzelne Stimmen, sondern choermässig geschrieben. Fast möchten wir vermuthen, dass der Componist ihn ursprünglich als Chor gedacht, nachher aber, um formelle Mannigfaltigkeit zu erlangen, dem Quartett zugetheilt hat. Irren wir hierin, so ist der Satz, der sonst so manches Anziehende und Wohlgelungene enthält, für seine Bestimmung nicht zweckmässig gebildet.

Abgesehen übrigens von diesen Bemerkungen, enthalten die erwähnten Sätze, namentlich No. 3, 5, 6 u. 8, sehr viel Wirkungsvolles und erfreuliche Beweise von ei-

nem ernstlichen Streben des Componisten. Ueberall, namentlich auch in der Ouverture, wird der Einfluss Händel'scher Werke sichtbar; nicht etwa in Reminiscenzen, sondern in einem an sich lobenswerthen Anschliessen an seine Art, so dass man fast versucht wäre, Hrn. Elkamp einen nachgeborenen Schüler Händel's zu nennen. Schon die Wahl eines solchen Musters verdient Achtung: doch wünschen wir Jedem, dass er seine Vollendung darin suche, alle Meister zu studiren und gegen alle sein eigenes Wesen selbstständig zu erhalten. —

Es folgt (No. 9) ein Marsch, der Zug der Juden in den Tempel; wohlgeschrieben und durchaus in der Höhe des Oratoriums gehalten, wenn nicht schon der Gedanke eines gemessenen Marsches der Zeit und Tendenz widerspräche. Im Tempel tritt nun Saulus gegen die Christen verwünschend auf (No. 10, Rec., No 11, Arie mit Chor), eine Scene, die bei manchem Guten (z. B. dem Einsatze des Chorbasses S. 35) doch nicht frei ist von Affektationen einer Heftigkeit, die der bisherigen Haltung ungemäss erscheinen.

Im Gegensatze hierzu hören wir (No. 12, Altrecitativ) eine Stimme der Gemeine, die die Verfolgung erzählt, und (No. 13) einen Choral frommer Zuversicht. Wiederum tritt (No. 14) der Verfolger in einer Arie mit Chor (auf dem Wege nach Damaskus) auf, die würdiger gehalten ist und im Zusammenhange des Ganzen glücklicher wirken würde, wäre die Situation nicht unmittelbar vorher da gewesen. Jetzt vernehmen wir ohne Weiteres (No. 15) die Stimme der Erscheinung mit den Zwischenworten Saul's, recitativisch, wohl gehalten, wenn auch ohne tiefere Bedeutung. Saul wird geblendet hinweggeführt (No. 16) und ein achtstimmiger Engelchor (No. 17) mit einem zweiten Chorale (No. 18), der die Zuversicht der Gemeine ausspricht, schliesst die Scene und den ersten Theil.

Ueber jenen Hauptmoment, die Erscheinung, haben wir uns schon ausgesprochen. In der That wüssten wir auch in der Composition keinen erhebenden Zug aufzuweisen; und das liegt nicht am Componisten, sondern an der Unfassbarkeit des Momentes für die Tonkunst, dem kein Componist genügen kann. — Eine andere Bemerkung können wir aber nicht unterdrücken. Wozu der Choral? Dem Sinne nach kann gewiss nicht höher geschlossen werden, als mit dem Engelchore; auf dem Wege nach Damaskus ist die Gegenwart einer Christengemeine nicht denkbar, und endlich ist unser Choral für jene Zeit ein Anachronismus. Es ist wahr, der Choral ist uns ein geweihter, einen frommen Eindruck nicht leicht verfehlender Gesang. Aber eben deswegen wollen wir ihn doch ja nicht als ein Effectmittel missbrauchen (es geschieht ja ohnehin schon, dass man mit ihm auf der Bühne wuchert) und verbrauchen; keine Affectation ist wohl verwerflicher, als die gottesdienstliche. Unsere Oratorien werden nicht, wie etwa die Bach'schen, für den Gottesdienst geschrieben, können in demselben keine Stelle einnehmen, sondern sind freie, für sich allein bestehende Kunstwerke, wenn gleich religiöser Tendenz. Da wollen wir denn auch nicht die Effecte des Gottesdienstes oder gottesdienstlicher früherer Oratorien ausbeuten, und den Choral so wenig (und noch weniger) als eine andere Form anders einführen, als wo er nach Zeit und Ort hingehört. Unser Componist, der mit seinem Dichter auf löbliche Weise nach dramatischer Gegenwärtigkeit strebt, hätte sich um so mehr von solchen Mitteln frei halten sollen. —

Den zweiten Theil beginnt (No. 1) eine ernstgehaltene Scene tiefer Selbstbetrachtung des Saulus, dem die Verkündigung des Ananias (No. 2) und ein Duett Beider (No. 3) folgt, in löblicher Haltung und mit manchem sehr gelungenen Zuge ausgestattet. Aber wie kann Ananias Alt singen? Die Greisenstimme, die wieder Alt geworden, ist keine würdige Vorstellung. Ein Choral (No. 4) schliesst.

Nun beginnt eine bei vielem Guten zum Theil wunderlich aufgefasste Scene. Die Schriftgelehrten (No. 5, Männerchor im Einklange) sprechen in marschmässiger(!) Weise ihre Zuversichtlichkeit aus; das jüd. Volk stimmt, im Fugato anfangend und in eine fröhliche marschmässige Weise übergehend, bei; das Fugato wiederholt sich (wie schon einmal in No. 6) wörtlich, auch der frohlockende Zwischensatz kehrt wieder, und zuletzt auch noch der Gesang der Schriftgelehrten. Nach dieser aufzugartigen Scene tritt Paulus (No. 6) priesterlich mit respondirendem Chore auf, zu vorübergehend, als dass eine tiefe, selbstständige Wirkung denkbar wäre, oder man das Vorherige als Vorbereitung darauf fassen könnte. Ein Schriftgelehrter mit Chor (No. 7), letzterer recht brav und des Oratoriums würdig, tritt gegen Paulus auf, der den Anklägern in einem grössern Recitative (No. 8) entgegnet und seinen Beruf verkündet. Das folgende Duett (No. 9) für Sopran und Alt, ein Lobgesang, wird gewiss Vielen wohlgefallen. Weniger hoffen wir dies von der nach einem Chorale (No. 10) und Tenorrecitativ (No. 11) auftretenden Sopranarie (No. 12), die nicht mehr und nicht weniger, als eine Bravourarie zum Lobe der ephesischen Göttin ist, und in der That nicht einmal geschmackvoll im Passagenwerke. — Gegen einen (unbedeutenden) Chor der Heiden (No. 13) tritt nun Paulus wieder, im Recitativ, predigend auf, und es erweist sich auch hier, was wir vorausgesagt: dass eben die

Hauptsache, sein Wirken, für musikalische Darstellung wenig ergiebig ist.

Um so erfreulicher hat der Componist in einem folgenden frommen Quartett (No. 14) sein Talent walten lassen können. Von hier aus ist der Inhalt des Oratoriums fast ganz ausschliesslich fromme Betrachtung; nämlich No. 15 ein Bassrecitativ, die Berufstreue des Apostels aussprechend, No. 16 ein Choral, No. 17 bis 20 der Abschied von der Gemeine in Rührung und Gebet (No. 19 ist ein kleiner, aber gelungener Chorsatz), No. 21 und 22 ein Choral und Lobgesang zum Schlusse des Ganzen. Dieser, wie überhaupt die letzten Partieen des Oratoriums sind würdig, mit Talent und ernstlichem Streben gearbeitet, und wir können ungeachtet mancher geäusserter Bedenken das Ganze als ein achtungswerthes und viel Gutes enthaltendes Werk den Kunstfreunden, besonders den Singvereinen für geistliche Musik, wohl empfehlen. — N.

Für die Orgel.

Der angehende Organist, oder Sammlung von kurzen und leichten Orgelstücken mit und ohne Pedal zu spielen durch die gebräuchlichsten Dur- und Molltonarten. Ein unentbehrliches Hand- und Hülfsbuch, sowohl zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, so wie auch als Schule zur Vervollkommnung für Organisten, Landschullehrer und alle Anfänger im Orgelspiele, besonders auch zum Gebrauch in Seminarien. Herausgegeben von Gotthilf Wilhelm Körner. 10tes Werk. Leipzig, bei G. Schubert. Subscriptions-Preis 6 gGr.

Die Vorerinnerung singt erst das Lob der Tonkunst, dann der Kirchenmusik insbesondere und freut sich, in unserer Zeit, „die wir mit Recht die Morgenröthe eines neuen religiösen Lebens nennen können, so viele Männer aufstehen zu sehen, welche die erhabene Kunst zu einem höhern Grade der Vollkommenheit zu führen streben." Wir wollen darüber schweigen. „Es ist unglaublich viel für Kirchengesang und Orgelspiel in unsern Tagen geleistet," sagt der Verf., „aber noch fehlt" etc. man weiss, es ist immer ein Werk, wie das vorliegende. Jeder Verf. muss glauben, mit seinem Werke zu nützen: allein er selbst muss es mit seinen Versicherungen nicht zu weit treiben. Wer wird denn sein Buch ein unentbehrliches nennen? u. s. f. Das überlässt man Andern. Zum Glück ist das Folgende ohne Vergleich besser, als der Anfang. Was der Verf. berücksichtigt, ist gut; er will nur leicht ausführbare, kirchliche und dabei wohlklingende Stücke von nicht zu weitem Umfange und im gebundenen guten Styl geben, so gedruckt, dass bei keinem das Blatt umgewendet zu werden braucht, eine grösserere Anzahl in den Tonarten, welche am häufigsten vorkommen — Alles gut und löblich. Noch löblicher, dass er auf alle diese Punkte sorgfältige Rücksicht genommen, mit treuem Fleisse und guter Geschicklichkeit gearbeitet, auch sehr Zweckmässiges in jeder Hinsicht für angehende Organisten zum Unterricht und zum Gebrauche in der Kirche hervorgebracht hat. Mussten wir uns anfangs gegen die Sprache des Verf. erklären, so erklären wir uns nun mit doppeltem Vergnügen für das Unternehmen und empfehlen es Allen, die solche leichte, belehrende und doch wohlklingend kirchliche Compositionen brauchen. Das sehr wohlfeile Werkchen ist es im hohen Grade werth, dass man auch in Seminarien darauf Rücksicht nimmt. — Mit Werken solcher Zwecke, namentlich wenn sie, wie dieses, fortgesetzt werden sollen, muss man es vorzugsweise genau nehmen. Wir machen daher den Verf. auf einige Kleinigkeiten aufmersam, die wir ihm zu bedenken geben, ohne uns in einen Streit darüber einzulassen —. S. 3, T. 14 hätten wir den halben Schlag $\overline{\overline{g}}$, dem das $\frac{1}{2}$ fehlt, in die beiden Viertel $\overline{\overline{a}}\,\overline{\overline{g}}$ verwandelt; S. 13 No. 50, T. 6 für ges fis geschrieben, um die Auflösung nach oben schon durch die Schreibart zu bezeichnen; verdeckte Octaven über die Septime in die gr. 3 klingen im 4stimmigen Satze sehr hart, selbst wenn sie in den Mittelstimmen vorkommen, wie S. 19, No. 72, T. 6, wo der Accord noch dazu deshalb unvollständig bleibt; S. 22., dritte Klammer, T. 3 schlagen wir für die beiden letzten Viertel des Basses den halben Takt a in der tiefern Octave vor. Dies nur zum Beweis, wie aufmerksam wir dem wacker arbeitenden Verf. durch das ganze Werkchen folgten. Die Verlagshandlung bitten wir noch um sorgfältigere Correctur. Für ein solches Werk, das Leuten in die Hände gegeben werden soll, die sich nicht selbst helfen können, sind in diesem Hefte nicht unbedeutende Druckfehler stehen geblieben. Uebrigens ist der Druck eben so Raum ersparend zum Vortheil der Käufer, als anständig und sehr deutlich. Wir wünschen der nützlichen Sammlung einen glücklichen Fortgang, dem Verf. aber, dass er sich bei Abfassung der Sätze immer einige Zwischenruhe lasse, die Nummern möchten sich sonst zu ähnlich werden.

Musikfest in Altenburg

am 21sten und 22sten d. M., den Manen Mozart's geweiht, zur Förderung seines Denkmals in Salzburg.

Nachrichten.

Wien. Musikal. Chronik des 2ten Quartals.

Endlich ist der Tag (richtiger der Abend) des Heils angebrochen für unsere nach ausländischen Speisen lüsternen Theater-Gourmands; am 13ten April haben, durch Unpässlichkeit verzögert, die italienischen Opern-Vorstellungen begonnen. Bevor wir uns jedoch zu dem Gegenstande selbst wenden, wollen wir ein kritisches Augenmerk auf die Individuen richten, welche uns von der Administration, d. h. von dem Pachter-Paar Merelli und Balocchino, während dieser vierteljährigen Stagione vorgeführt wurden. Als Prima Donna glänzte Signora Tacchinardi-Persiani, in der That eine Kunstsängerin vom ersten Rang. Die Stimme besticht keineswegs, sie ist etwas scharf und spitz; aber wie sie gebraucht wird, ist sie das Resultat einer vollendet ausgebildeten Schule. Die Meisterin wagt alles, ja unglaubliches; — doch bei ihr erscheint nichts als Wagniss, weil nichts misslingt, weil sie die Beruhigung einzuflössen versteht, dass ihr gar nichts misslingen kann. Da perlt und kollert alles heraus, nett, elegant, präcis und infallibel, wie von der Walze einer Maizel'schen Spieluhr; — bewundern, erstaunen muss Jedermann; hingewinnen, entzücken, gerührt und hingerissen werden, ist ein ander Ding. — Signora Meric Lalande war gerade vor einem Decennium ein sehr werther, immer noch unvergessener Gast; — was doch zwei Lustra für arge Zerstörungen hervorbringen können! Herrliche Methode; aber die Mittel sind entschwunden; und Ruinen, wären sie auch so ehrwürdig wie die Capitolinischen, bleiben dennoch nur Ruinen. — Signora Brambilla Marietta besitzt einen schönen, sonoren, umfangreichen Contralt, Routine und ein munteres, lebendiges Spiel. — Poggi, der erste Tenor, auch ein früherer Bekannter, ist räthselhaft vorwärts geschritten, hat manch Störendes sich abgewohnt und trägt mit warmem Gefühl vor. Reina machte einst in seinem Vaterlande Epoche; das Gewesene ist allerdings noch zu erkennen, aber die nie wiederkehrende Blüthezeit leider entschwunden. Lonati gehört zu den von Mutter Natur bevorrechteten Glückskindern; sie verlieh ihm eine wunderliebliche Tenorstimme, deren sorgfältige Kultur seinem Fleisse anheim gestellt bleibt; unter guter Leitung kann des Jünglings noch unbedeutender Name bald den Gefeierten sich anreihen. — Die beiden Bassisten Marini und Rigamonti haben schon vom vorigen Jahre her ein gültiges Creditiv mitgebracht. — Signor Rovere, der Buffo cantante, prononcirt lobenswerth deutlich und weiss von Uebertreibungen sich frei zu halten. Der zweite Komiker, Sanguirico, fand wenig Gelegenheit, sich bemerkbar zu machen. — Negrini könnte seinen schönen Bariton wohl noch wirksamer geltend machen. — In den zweiten Partien wurden verwendet: die Demoiselles Goldberg, Aman, Tuzeck, Gentiluomo, Bruckner und Brambilla Annetta; die Herren: Rebusini, Asti und Cervi. — Zur Eröffnungsoper war Lucia di Lammermoore gewählt; wie Donizetti und Consorten ihre tragischen Stoffe behandeln, weiss alle Welt; interessante Einzelheiten finden sich allewege darin; mit eminenter Kunstfertigkeit, mit südlicher Glut vorgetragen, wird man mystifizirt, Tombak für gediegen Gold hinzunehmen. Die Tacchinardi bezauberte nicht allein die Enthusiasten, sogar der Unbefangene musste ihr den gerechten Bewunderungs-Zoll entrichten. Poggi rang mit ihr um den wohlverdienten Lorbeer. — Caterina di Guisa, von Coccia, missöel; die Meric-Lalande, die Hauptfigur, und Reina, Italiens hochgepriesener erster Tenor, vermochten den vorhergegangenen, gespannten Erwartungen nur theilweise zu genügen; denn, wie Farinelli, der herzogliche Sopranist und Grand d'Espagne, zu behaupten pflegte: ein Sänger muss unerlässlich drei Eigenschaften besitzen: erstens: „Stimme", zweitens: „Stimme" und drittens: „Stimme." — In der Italiana in Algeri debütirte Marietta Brambilla mit dem glücklichsten Erfolge; sie ist eine allerliebste Isabella, wie wir keine Bessere noch kennen gelernt, recht eigentlich geschaffen für diesen schalkhaften Charakter. Lonati entwickelte namentlich im Papatacci-Terzett silberreine Glockentöne; Marini, als Mustafa, war vortrefflich, und Rovere ein köstlicher Taddeo. Die ganze Vorstellung glich einem Jubelfeste; Rossini's übersprudelnder Humor that ordentlich wohl, und wirkte ansteckend; erst dann, wenn man ihn einmal wieder in seinem wahren Esse begegnet, tritt die geistige Armuth seiner Nachahmer recht fühlbar in's Leben. — In der Sonnambula feierten die Tacchinardi und Poggi wiederholte Triumphe, selbst die Taddolini, die vergötterte Amina, sah sich in den Schatten zurückgedrängt; beide singen diese Glanzpartie auf eine eigenthümliche, divergirende Manier, aber jede gibt sich selbst gerade eben in sokh' abstracter Eigenthümlichkeit so vollendet und für sich abgeschlossen, dass nimmermehr irgend eine, auch noch so ferne Vergleichung stattfinden kann. Wer so glücklich war, die Nachtwandlerin von der unerreichbaren Maibran gesehen und gehört zu haben, würde noch eine dritte, abermals himmelweit verschiedene Auffassungs- und Darstellungsweise kennen gelernt haben. — Otello traf diesmal kein günstiges Loos. Reina liess nur mehr in einigen Momenten errathen, was er einst zu leisten befähigt war; die Lalande müsste, wenn die physischen Mittel auszureichen vermöchten, als Desdemona keine Rivalin zu scheuen brauchen; Lonati hatte den Rodrigo wahrscheinlich erst übernommen und daher blos die Ensemblestücke nachstudirt; eben so Rigamonti, für welchen der Part des Jago grösstentheils zu hoch liegt. — Bellini's Puritani erhielten sich auch diesmal in allgemeiner Gunst, die Tacchinardi war das belebende Prinzip, sie brachte Elvira's langweilenden Wahnsinn wundervoll zu Ehren; Marini und Rigamonti überboten sich wieder pflichtschuldigst an Kraftaufwand im Final-Duett des 2ten Aktes, welches uns beinahe täglich als Marsch auf der Wachparade zum Besten gegeben wird. — Im Donizettischen Belisario, der ungleich mehr, wie in der vorjährigen Stagione, ansprach, machte Negrini Furore; dieser unglückliche, geblendete Greis entlockte Thränen der Weh-

muth, und eine so tief und mächtig erschütternde dramatische Wahrheit dürfte selten nur bei einem, obendrein noch der neu italienischen Schule entstammenden Sänger gefunden werden. Die Brambilla, Lalande und Reina befriedigten; wenn man sich bei den zwei letzten allmählig gewöhnt hat, auf alles das zu verzichten, was der Zeit zum Opfer anheim gefallen, so muss man doch bekennen, dass auch die *beaux restes* einen nicht unbedeutenden Anziehungsgrad immer noch besitzen. — La Cenerentola ging ziemlich spurlos vorüber, obwohl Marietta Brambilla als Protagonista, und Rovere, Don Magnifico, Verdienstliches leisteten. Marini sang gut, war aber übrigens ein etwas schwerfalliger Dandini. Für Lonsti ist Prinz Ramiro ein noch unauflösbares Problem. — Beatrice di Tenda, eines der schwächsten Producte Bellini's, bereits in deutscher Uebersetzung unter dem Titel: „Das Castell von Ursino," mit Abänderung der tragischen Schluss-Pointe, oft gehört, machte am ersten Abend Fiasco, wozu hauptsächlich mehre äusserst storende scenische Unordnungen, vermuthlich aus dem gewöhnlich praecipitirten Einstudiren entspringend, als Ursache angenommen werden dürften. Bei den folgenden Reprisen erhob sich die Theilnahme einigermaassen, und gesteigerter Beifall lohnte die bewunderungswerthen Kunstleistungen Poggi's und jene der vortrefflichen Tacchinardi. — Der vaterländischen Sitte zufolge wurden auch an mehren Abenden, sonderlich bei Benefice-Vorstellungen, einzelne Akte, Scenen, Favorit-Gesänge u. s. w., alles im Costüme, zusammengestellt; ein solcher Lückenbüsser war ebenfalls die alte und veraltete Rossinische Operette: Il campiello di matrimonio, so wie der halbirte Furioso nell'isola di San Domingo, worin Rovere, der possirliche Caidamo, ergötzte, und Negrini den Cardenio, jedoch ohne seinen vorjährigen Rival Carthagenova zu erreichen, nebst Belisario zu seinen gelungensten Rollen zählen darf. — Aus dem summarischen Ueberblick geht hervor, dass die Abonnenten für schweres Geld nur zwei einzige Novitäten erhielten: Lucia di Lammermoore und die Schiffbruch gelittene Caterina; alles übrige konnte blos retouchirt genannt werden, und höchstens nur durch die Besetzung und den Neuheits-Reiz der Darsteller ein spezielles Interesse gewähren. — Unsere Journalisten haben sich wieder in einer schamlosen Lobhudelei überboten und gewissenhaft nachgerechnet, wie oftmals dieser und jener in jeder Partie, nach jeder Gesangsnummer hervorgerufen wurde; ein gewisser, sehr bekannter Unbekannter, eingefleischter Partisan der jetzigen Opernscomponisten und Rellstab's erklärter Widersacher, liess sogar den merkwürdigen Ausspruch drucken: „Mozart und Bellini werden auch nach Jahrhunderten noch fortleben!" — O heilige Einfalt! — Viel wurde allerdings applaudirt, gejubelt und bravo, bravissimo! gebrüllt; damit aber lässt eine andere Thatsache sich nicht wegleugnen: dass das Haus bei den „unabänderlich festgesetzten," sehr hohen Eintrittspreisen nur selten gefüllt, vielmehr im Durchschnitt oft spärlich besucht war, und die Bilanz zwischen Ausgabe und Einnahme für die Direction nicht eben trostreich ausgefallen sein mochte. — Ballet-Productionen fanden wenige statt. „Die Vestalin" nach der Oper gleichen Namens von Catte in die Scene gesetzt, gefiel theilweise; Reuling's Musik zeichnet vortheilhaft sich aus und hätte ein besseres Schicksal verdient. Clarinde, Divertissement von Aniel, verschwand, als gar zu unbedeutend, schnell wieder vom Repertoir. Als Tonsetzer nannte sich Hr. Hanssens, königl. belgischer Capellmeister; — unsere beiden Amtirenden, die Herren Kreutzer und Reuling, haben noch zum Quartal-Schluss einen dritten Collegen erhalten an Hrn. Otto Nicolai aus Berlin, welcher, nach längerem Aufenthalt in Rom, Mailand u. a. Orten, bisher verschrieben wurde, und vorerst blos mit einer gut gearbeiteten und wirksam instrumentirten Ouverture sehr ehrenvoll sich introducirte. —

Mitte Juli sollen die deutschen Opern beginnen, und man spricht von erfreulichen Acquisitionen für dieselben. —

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Carl Heinrich Meyer, geb. zu Buchholz bei Annaberg im Erzgebirge am 14ten Juli 1785, hielt bei seinem Vater, dortigen Bäckermeister und Stadtmusikus, wie sein älterer und dritter Bruder, die Lehrjahre in beiden Geschäften ab, der nöthigen Unterstützung der Eltern wegen, ging 1801 zum Stadtmusicus Schnorr nach Eisenberg in Condition, wo er dem dortigen Organisten einigen Unterricht im Generalbasse verdankte, sonst aber für Composition sich selbst eifrig bildete. Nachdem er noch in Gera und Rounceburg conditionirt hatte, wandte er sich 1805 zum Stadtmusicus Maurer in Leipzig und wurde 1806 in der Hüborlschen Musikhandlung als Corrector angestellt, wo er auch sehr viel zur Verbesserung des Notenstichs beitrug. 1809 oder 1810 wurde er Musikdirector an Nitzschke's und später Günther's herumreisender Theatergesellschaft, wo unter andern der früh verstorbene herrliche Tenorist Gerstäcker ihm viel verdankte. Wieder nach Leipzig zurückgekehrt machte er sich unter Hrn. Barth um die Stadtmusik verdient, wurde im Orchester angestellt und wirkte als Bratschist in den öffentlichen, vom Concertmeister Matthäi veranstalteten und sehr beliebten Quartetten. Seine Anlagen und sein Fleiss in der Composition waren von Bedeutung. Er schrieb 3 Opern: Feodore; Moses; Faust von Klingemann; eine grosse Symphonie; mehre Kirchenwerke für den Paulaner Männerverein; mehre Concertsätze für die Posaunisten Belcke und Queisser; ein Ballet: „Der ländliche Morgen," wurde unter des damaligen Hofraths Hrn. Küstner's Direction des Stadttheaters aufgeführt und mit Beifall aufgenommen; ferner eine Menge Partieen für Blasinstrumente. In Harmoniemusik wurde er so beliebt, dass er als der Erste seiner Zeit geschätzt und über Wasch gesetzt wurde. Mehre Sammlungen für Militärchöre, z. B. Märsche u. dergl., sind gestochen worden. Noch beschäf-

ter war er als Tanzcomponist, der Strauss seiner Zeit, besonders von 1816 bis etwa 1826. Tanzsammlungen wurden 26 gedruckt. Leider gehörte er unter die viel begabten Naturen, die das innere Streben nach Kunsterzeugnissen mit ihrer äussern Stellung nicht in Uebereinstimmung bringen wollen, die daher im Bewusstsein ihrer Leistungen die bürgerliche Unterordnung als ein Unrecht des Schicksals ansehen, wodurch sie unzufrieden mit der Welt zerfallen und, in Betäubungen ihren Trost suchend, untergehen. In seinen letzten Lebensjahren sah er sich daher gezwungen, nur von Correcturen und einer kleinen Pension zu leben. Am 7ten Juli d. J. befreite ihn der Tod aus den fesselnden Banden, zu deren Erleichterung und möglichster Abwendung jeder Erdgeborene zunächst seine Kräfte besonnen zu verwenden hat, wenn er sich, seine Nebenmenschen und eine glückliche Wirksamkeit auf Erden liebt, wie er soll, was gerade von genialen Menschen leider nur zu oft übersehen oder für gering geachtet wird. Wir erinnern dies nicht um des Todten, der dafür gelitten hat, sondern um der Lebenden willen, damit sie leben lernen. Friede der Seele des Entschlafenen!

Mancherlei.

Ehrenbezeigungen. Hr. Kapellmeister Reissiger in Dresden hat von der resp. Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates für seine Verdienste um die Tonkunst das Diplom als Ehrenmitglied derselben vor Kurzem erhalten. Auch Se. Maj. Unser allergnädigster König haben ihm zum Beweis Allerhöchster Zufriedenheit eine kostbare Tabatiere verehrt.

Ferner soll uns schon früher folgende Ehrenbezeigung eingesandt worden sein, wir versichern aber, sie erst jetzt erhalten zu haben, und theilen sie nun mit Vergnügen mit: **Berlin.** Bei der Anwesenheit der französischen Prinzen ist der Musikdirector und brasilian. Hofcomponist C. F. **Müller** mit einer schönen goldenen Dose nebst 20 Friedrichsd'or von S. K. Hoheit dem Herzoge von Orleans beschenkt und von Höchstdemselben ausserdem eine ansehnliche Bestellung auf dessen neueste Compositionen für Infanterie-Musik gemacht worden.

Mr. Lowell Mason, Director aller Musikanstalten in Boston, welches jetzt die erste und bedeutendste Stadt Amerika's im Fache der Tonkunst ist, hat in diesem Sommerhalbjahre eine Kunstreise über das atlantische Meer nach England, von hier nach Teutschland und Frankreich unternommen, um Europa's Tonkunst und vorzüglichste Tonkünstler näher kennen zu lernen. Er ist ein liebenswürdiger, allem Echten unsichtig ergebener Mann, der schon Vieles für Förderung der Musik in Amerika gethan hat und von dem noch sehr Erwünschtes geleistet werden wird, da sich Kenntniss, Eifer und ruhige Besonnenheit in ihm vereinen. Auf teutsche Tonkunst wird überall immer lebhafter Rücksicht genommen.

Hr. Carl Wadlich zeichnete sich, von Jugend auf der Musik ergeben, als Clarinettist so aus, dass er in Sondershausen, wo bekanntlich der Kapellmeister und Clarinettenvirtuos Hermstedt lebt, 1828 den erste Hoboistenstelle erhielt und sie ehrenvoll bis 1835 verwaltete. Bei dem Regierungswechsel 1835 ernannte ihn Se. Durchlaucht zum Musikdirector über 30 Mann. Kurz darauf hatte er in Folge zu grosser Anstrengung im Eifer für sein Instrument das Unglück, von einem Blutsturz befallen zu werden. „Damals, als ich meine Clarinette niederlegen musste," schreibt er, „wäre ich gern gestorben." Des jungen Fürsten menschenfreundliche Huld liess ihn in seinem Amte. „Dies ergriff mich," führt der Mann fort, „und ich dachte darüber nach, wie ich wohl meinem Fürsten für diese Gnade danken könne. Da fiel mir ein, mich in der Composition zu versuchen, von welcher ich bisher noch keine Ahnung, auch nicht die mindeste Gelegenheit, etwas von der Setzkunst lernen zu können, gehabt hatte." — Er kaufte sich einige Bücher, studirte, schrieb, versuchte — und jetzt nach einem einzigen Jahre haben es Eifer, Dankbarkeit und Talent schon so weit gebracht, dass er Potpourris, grosse Ouverturen und dergl. für Harmoniemusik, wenn auch noch nicht in tiefster Bosischt contrapunktisch meisterhaft, doch sehr gut, angemessen und effectvoll zu schreiben versteht, so dass seine Werke Vergnügen schaffen und zu den besten Hoffnungen für die nächste Zukunft berechtigen. Der dankbar strebende Mann verdient alle Beachtung und die fortgesetzte Huld seines edeln Fürsten.

In **Frankfurt a. M.** ist Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium „Paulus" vom Cäcilien-Verein unter Hiller's Direction zwei Mal hinter einander bei allgemeiner Theilnahme der Kenner vortrefflich aufgeführt worden. Ferd. Ries wird Director dieses Vereins. Eine neue Liedertafel unter Hrn. Nork's Leitung feierte ihr erstes Stiftungsfest und stellt sich dem Liederkranze dieser Stadt ohne Furcht zu die Seite.

Im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

F. Burgmüller, La Cachucha. Divertissement brillant pour le Piano. Oeuv. 58.

— Les oeuvres del Jitano, cancion andaluza pour le Piano. Oeuv. 54. No. 9.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 6.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 6.** **1837.**

Neue Musikalien, welche mit Eigenthumsrecht bei *B. Schott's Söhnen in Mainz* erscheinen.

Chevky, Ch., Divert. brill. pr. Piano sur l'Ambassadrice. Op. 469.
Lemoine, H., 23e Bagatelle pr. Piano sur le Postillon de Lonjumeau.
— 25e Bagatelle pr. Piano sur l'Ambassadrice.
Burgmüller, Ferd., Capriccio pour le Piano, sur la Ronde du Postillon de Lonjumeau.
Spamer, L., Jugend-Erinnerungen. Walzer mit Introd. und Coda f. Piano. Op. 20.
Carcassi, M., Fantaisie pr. Guitare sur le Postillon de Lonjumeau. Op. 64.
Cottignies, C., 6 Fantaisies pr. 4 Flute sur le Postillon de Lonjumeau. Op. 48. Liv. 1 et 2.
— Airs et Duos du Postillon de Lonjumeau, pour 2 Flûtes.

Bei G. Reichardt in Eisleben ist erschienen:

Der kleine Clavierschüler,
eine Reihefolge methodisch geordneter
Uebungsstücke zum Clavierspielen,
von
C. Breitung.

Drei Hefte, jedes ⅓ Rthlr. = 54 Xr. Rhein.

Des Hrn. Verf. Schriften (früher erschien von ihm: „Der erste Clavierlehrer") sind in allen bis jetzt erschienenen Beurtheilungen sehr beifällig aufgenommen worden, und alle Lehrer, welche sich dieser Uebungsstücke bedienten, haben auffallend rasche Fortschritte an ihren Schülern wahrgenommen. Von den vielen, sehr günstigen Recensionen führen wir nur eine aus der zu Dresden erscheinenden Deutschen Jugendzeitung (1836. No. 8.) hier an:

„Wir freuen uns, dieses, in jeder Hinsicht Ausseichnung verdienende Unternehmen den Herren Musiklehrern, welche sich die reellen Fortschritte ihrer Schüler wahrhaft angelegen sein lassen, bestens zur genauen Prüfung und Benutzung anempfehlen zu können. Um die Grundlinien anzudeuten, nach welchen vorliegendes Werk entworfen worden ist, dürfen wir nur auf den rühmlichst bekannten „ersten Clavierlehrer" des geehrten Hrn. Verfassers verweisen.

Möchte die höchst zweckmässige und auf vieljährige Erfahrung begründete Methode desselben doch recht bald die verdiente Würdigung und Anwendung von Seiten der Aeltern und Lehrer junger Clavierschüler finden!

Eine bedeutende Zahl von Uebungsstücken, welche den Kräften des ersten Anfängers wohl angemessen und, um sie für ihn schmackhaft und aufmunternd zu machen, zum grossen Theil in die Form von leichten Tänzen, Märschen, gefälligen Liedern und dergl. gekleidet sind, führen den Schüler unvermerkt zu immer höhern Stufen der Ausbildung seiner musikalischen Talente, so dass der Lehrer kaum nöthig haben wird, bei diesen Stücken eine besondere Auswahl nach den individuellen Anlagen des Lernenden zu treffen.

Unseren jungen Lesern, denen die Erscheinung dieser Werkes gewiss recht viel Freude machen wird, rufen wir gleichsam als Motto desselben die Anfangsworte jenes alten Liedes zu:

Geht nur auf die Noten acht!
Alles ist Euch leicht gemacht."

Bei Marco Berra in Prag erscheint ehestens:

Paulinen-Walzer.
Ihrer Maj. der Königin von Würtemberg gewidmet
von
Jos. Lubitzky. 33stes Werk.

Für das Pianoforte.
Für die Guitarre.
Für die Flöte.
Correcte Abschriften für das Orchester netto 2 Thlr. 3 Gr.

Im Monat October erscheint in Paris auf Subscription und ist für Deutschland von Fr. Kistner in Leipzig zu beziehen:

L. CHERUBINI
Zweites Requiem für Männerstimmen. Partitur und Klavier-Auszug.

Pränumerationspreis 10 Rthlr. Sächsisch.

Die in diesen Blättern auf Subscription angekündigte Herausgabe der Partitur des Oratoriums:

ABSALON,
Text von *A. Brüggemann,* in Musik gesetzt von *Fr. Schneider,*

ist nun erfolgt und es sind bereits die Exemplare an die Subscribenten versendet. Die Partitur ist nun für den festgesetzten Preis von 15 Thlr. pr. C. unmittelbar bei dem Unterzeichneten zu beziehen, so wie man auch Chorstimmen, das vollständige Exemplar aller 4 Chorstimmen zu 1 Thlr., jede einzelne Stimme zu ⅓ Thlr. ebenso eine gute correcte Abschrift der Orchesterstimmen für 15 Thlr. erhalten kann.

Dessau, den 31. Juli 1837.

Dr. *Friedrich Schneider,*
herzoglicher Hofkapellmeister.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn am Rhein.

Der Franc à 8 Sgr. oder 28 Kr. rheinisch.

	Fr. Ct.
F. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 38. Lieder ohne Worte für Pianoforte. 3tes Heft	3 —
— Op. 36. Ouverture aus dem Oratorium „Paulus" für Pianof. à 4 ms	2 —
L. von Beethoven, Op. 47. Gr. Sonate pr. Piano et Violon arrangée pour Piano par Ch. Czerny	6 —
Ch. Czerny, Op. 442. Istr. et Var. s. l. chœur: Vivx, vivat de l'op. Il Pirata de Bellini pr. Piano solo	2 50
— Op. 443. Var. sur un thème fav. de l'op. Fetlair (Der Blitz) von Halevy pour Piano solo	2 50
— Op. 444. Rondeau brill. s. un motif italien pr. Pf. solo	2 50
— Op. 445. Istr. et Var. brill. sur la Cav. Come t'adoro de l'op. Beatrice di Tenda de Bellini pr. Pf. solo	2 50
— Op. 447. Istr. et Var. brill. s. la Cav. fav. Scenti te come io sento, de l'op. la Sonnambula, pr. Pf. solo	3 —
— Op. 448. Caprice et Var. brill. s. le thème: Versar potra le lagrime de l'op. Torquato Tasso de Donizetti pr. Piano solo	3 —
Fr. Gretsch'er, Op. 4. Walse brill. pr. Piano solo	1 50
P. E. Hünten, Rondo sur un motif de Reissiger pr. Pf. solo	1 —
L. Kufferath, Op. 6. 3 Rondeaux pr. Piano. No. 1. 2. 3. à	1 50
Mussard, Le Bohémien, Quadr. de Contredanse pr. Piano solo	1 25
T. Biagini, Duetti für Sopr. und Tenor: Care pupille, Lichtliche Sterne, mit Begl. des Pianof.	— 75
Grisar, La folle, Romance mit franz. u. deut. Text u. Pianof.	1 —
Neukomm, „An mein Schiffein", Duett für 2 Singst. mit Pianof.	1 —
Fr. H. Truhn, Op. 49. Seraphins, Lieder mit Begl. des Pf.	2 50
G. Rossini, Solfèges pour le Chant, deutsch u. franz.	3 —
Duverney, Méthode pour le Cor, „ „	6 —
A. Olivier, Petite Méthode pour Vcelle „ „	2 —
Al. Gilbert, 12 petits Duos pr. 2 Violoncelles. Liv. I. 2. à	1 50
Jos. Haydn, 12 petits Duos pr. idem	1 50

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Burgmüller, Charmantilleuses pr. Pfe. Oeuv. 31. No. 1. Rondinetto sur l'Air fav. du Charlatan de l'Opéra: L'Elixir d'Amore, de Donizetti. No. 2. Duetto de l'Opéra: Elisa e Claudio, de Mercadante varié. à 8 Gr.

Czerny, 3 Rondos sur des Airs russes pr. Pfte. Oeuv. 412. No. 1—3 à 16 Gr.

Dargomyzki, Variations sur un Air russe pr. Pfte. 18 Gr.

Dessezynski, Les Delices de Varsovie. Collection des différentes Polonaises p. Pfte. Liv. 1, 6 Polonaises à l'usage des Elèves. Oeuv. 20. 8 Gr. Liv. 2, 4 Polonaises sur les motifs de différentes Opéras. Oeuv. 24. 10 Gr.

Franchomme, Sérénade p. Violoncelle av. Acc. de Pfte. Oeuv. 19. 20 Gr.

Hartmann, Quatre Caprices p. Pfte. Oeuv. 18. Cah. 2. 16 Gr.

Herz, H., Variations brillantes sur la Cavatine favorite: O dolce concento, suivies d'un Rondo sur un Air français arr. p. Pfte. Oeuv. 16. 14 Gr.

Krogulski, La bella Crocovienna. Fantaisie et Variations faciles p. Pfte. Oeuv. 1. 8 Gr.

Lindpaintner, Die Macht des Liedes. Komische Oper in 3 Akten mit Tanz. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 6 Thlr.

— Ouverture aus dem. zu 4 Händen eingerichtet. 18 Gr.

Lithorama. Eine Auswahl beliebter Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. No. 15. Reichardt, Wiegenlied. No. 16. Dorn, Rath und Lehre. No. 17. Reissiger, Ausser. No. 18. Reissiger, Mailied. à 4 Gr.

Mayer, Ch., Allegro de Concert p. Pfte. Oeuv. 31. 1 Thlr. 8 Gr.

— Istr., Variations et Finale sur un motif original p. Pfte. à 4 Mains. Oeuv. 32. 1 Thlr. 8 Gr.

Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture aus der Hochzeit des Gamacho f. Pfte zu 4 Händen. Op. 40. 16 Gr.

Reichardt, Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 3tes Heft. 6 französische Volkslieder. Op. 13. Ausgabe No. 2. Die Stimmen mit deutschem Texte. 18 Gr.

Weber, F. A., Variazioni sopra il Tema favorito di Himmel (An Alexis send' ich dich) für Pfte. Op. 6. 10 Gr.

Dritte Verwahrung.

Göttingen, im August 1837.

Der Herr Musiklehrer Kulenkamp, oder sein zarter, dabei doch im Ausdruck etwas unbesonnener Wortführer, hat mich in seiner Erwiderung No. 26 der neu. Zeit. beschuldigt, als hätte ich seinen guten Namen verderben wollen. Sieht ihm denn von mir Laster und Verbrechen angedichtet? — Es soll wohl heissen: ich habe mit vielen andern Kunstverständigen seine eingebildete Künstler-Grösse nicht erkennen wollen, dagegen vielmehr sein vermeintliches Virtuosen-Renommée im wahren Lichte dargestellt. Blos Wahrheiten sind von mir in meinen Verwahrungen ausgesprochen worden, welche der Herr K. gern in Unwahrheiten umgewandelt hatte, wenn es ihm vor mehr als hundert Zeugen möglich gewesen wäre. Welche fade Bemänlungen seiner Ohnmacht! — Der Fuchs und die Weintrauben! — Wenn nun aber öffentliche Lehrer die Wahrheit sagen, so lässt sich dies recht gut mit der Würde einer Universität vereinigen; oder dürfen solche Leute die Wahrheit nicht sagen? — Ja, sie dürfen es, und auch ihnen darf sie gesagt werden, ohne dass sie den guten Namen verderben und ohne dass er ihnen verdorben wird. Man lese nur gelehrte Zeitschriften. Der harmlose Künstler verrath auch hier wieder eine gute Portion Arroganz, wenn er wähnt, dass seinetwegen die betreffenden Behörden auch nur die geringste Notiz nehmen würden. Ob nun aber ein ungerufener eingewanderter, in Göttingen nachsichtsvoll geduldeter Fremdling in aller seiner Harmlosigkeit seine vom Hohen Curatorio angestellten, die hiesigen Herren Musiklehrer, welche sich und die übrigen ehrlich und redlich ernähren, welche dem Staate und der Stadt die Steuern pünktlich entrichten, welche bei grossen zu edlen Zwecken angestellten Musikaufführungen oft unentgeltlich und immer uneigennützig mitwirkten; ob ein solcher seine Herren Collegen, welche dadurch zu seinem Vorthummen mit beitrugen, dass sie bei seinem frühern Auftreten mit unsäglicher Geduld vielen Proben beiwohnten, um sein taktloses Spiel zu begleiten: ob ein solcher diese verdienstvollen Männer aus dem Orchester verdrängen darf, dies wollen wir der Gerechtigkeit der betreffenden (im Nothfall) höchsten Behörden zu beurtheilen überlassen.

Director Dr. *Heinroth.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. **№ 34.** 1837.

JOSEPH.

Oratorium in drei Abtheilungen von G. F. Händel. Im vollständigen Klavierauszuge von *C. L. Hellwig.* Pr. 5 Thlr. Verlag und Eigenthum von T. Trautwein in Berlin.

Der englische Text dieses am 15. December 1836 von der Sing-Akademie zu Berlin zuerst öffentlich aufgeführten, von Händel im Jahre 1746 (also gleichzeitig mit Judas Maccabäus) in Musik gesetzten Oratoriums ist erst kürzlich in's Deutsche übersetzt. Die treffliche Composition fand allgemein günstige Aufnahme, so dass der Wunsch rege ward, den Genuss derselben durch die Herausgabe eines Klavierauszuges zu vervielfältigen. Die achtbare T. Trautwein'sche Verlagshandlung, welche sich um die höhere Tonkunst durch die Edition klassischer Musikwerke bereits so bleibendes Verdienst erworben, hat auch jetzt durch die Veranstaltung, sorgfältige Ausstattung und Verbreitung des, genau und umsichtig von einem theoretisch und praktisch wohl erfahrnen Künstler verfertigten, höchst korrekten Klavierauszuges von „Joseph" den Musikfreunden einen neuen Schatz von erhabener Gesang-Composition zum Studium, wie zur Benutzung für Privat-Vereine und öffentliche Aufführungen dargeboten, wofür die Herausgeber den thätigen Dank durch recht lebhafte, allgemeine Theilnahme verdienen.

Das Oratorium ist mit eines der werthvollsten von den vielen Meisterwerken Händel's in dieser Gattung. „Liegt im Gedicht auch nicht der Anlass zu gewaltigen Gegensätzen, in deren Darstellung Händel's Feder stets glücklich war, so fehlt es dem Stoffe doch keineswegs an Charakteren, in deren Zeichnung Händel seine Erfindungsgabe, wie seine dramatische Kraft offenbaren konnte."

Bei der Aufführung der Sing-Akademie wurden einige Recitative und Arien weggelassen, um die Dauer der Production nicht zu sehr zu verlängern. Diese fehlen auch im Klav.-Ausz. Dennoch stimmt die Bezeichnung der 80 Nr. mit denen der Part. und der gestochenen Chorst. überein, deren Anwendung die Aufführung, sowohl in Hinsicht der Ersparniss der weit kostbareren Copialien, als durch die Korrektheit und das compendiose Format sehr erleichtert. (Die 4 vollständigen Chorstimmen kosten im Subscriptions-Preise nur 1 Thlr., wofür man kaum eine geschriebene Singstimme erhalten dürfte.)

Der reiche Inhalt des gediegenen Werks lässt sich nur in flüchtigen Zügen andeuten. Wie gewöhnlich leitet eine Instrumental-Introduction von ernstem Charakter, Andante und Allegro in E moll, in strengem Styl geschrieben, das Oratorium auf würdige Weise ein. Eine Arie des Joseph (im Gefängniss), voll tiefen Ausdrucks, schliesst sich an. Die ganze Partie desselben ist ein wahres Muster für die Behandlung der in geringerem Umfange doch so wesentlich zu benutzenden Altstimme. Noch melodischer, wenn gleich formeller, ist die schöne Arie No. 4: „Komm herab, Begeist'rung, komm!" Von den ungemein ausdrucksvollen Recitativen bemerken wir im Allgemeinen, dass die unbegleiteten Recitative sehr zweckmässig im Klavierauszuge in vierstimmiger Harmonie ausgesetzt sind. In den Chören sind die Sopran- und Altstimmen im Violin-Schlüssel gesetzt; für den Tenor und Bass ist der eigenthüml. Schlüssel mit Recht beibehalten. No. 8. Ein lebhaft markirter Chor, in Bezug auf die vom Könige Pharao verlangte Traumdeutung durch Joseph. In dem begleiteten Recitative No. 9 erfolgt letztere, in den Zwischenspielen die sieben fruchtbaren Jahre, wie im Adagio die sieben Jahre „des Hungers und der Noth" treffend bezeichnend. Asenath (Sopran) gibt in der Charakter-Arie No. 11 ihre und des Volkes Bewunderung zu erkennen. In freudig vollem Chor ertönt No. 13 das Lob des Helden Egyptens. Es ist zur Genüge bekannt, welche Kraft des Ausdrucks und glanzvolle Pracht der Tonsprache Händel in seinen Chören zu Gebot steht. So bewährt sich solche auch hier in hohem Maasse. No 17 ist eines der lieblichsten Duette für Sopran und Alt, in der Instrumental-Begleitung, wie überhaupt in vielen, für die jetzige Zeit und ohne Orgel-Begleitung zu leeren Gesängen, vom Hrn. MD. Rungenhagen dem Styl des Meisters analog

reyen, die sie den Sängern zumuthen, über ihre unbestimmten, konzertirenden Sinfoniensätze, mit denen weder Sänger noch Akteurs wissen, was sie anfangen sollen u. dgl., so antworten sie: wir wissen recht gut, dass das nicht so seyn sollte; aber das jetzige Publikum will es nun einmal so haben! Freylich, wenn man ihm nichts giebt, als abgebrauchte Alltäglichkeiten; wenn man sein Wohlgefallen nicht fesseln kann, so will es Reize jener Art, um doch Etwas zu haben, das würkt. In Cherubini's Oper ist nicht eine einzige grosse Arie, ja nicht eine einzige Passage: und seit mehrern Jahren ist hier keine Oper, auch von der für Musik gar nicht gebildeten Menge, mit solchem Enthusiasmus aufgenommen worden, als diese, und wir sind gewiss, sie werde dies Schicksal überall haben, wo man sie gut giebt, und das Publikum nur nicht so stumpf ist, dass es gar nicht mehr Achtung geben mag. Selten gegen das Vortreffliche, nur oft gegen Mittelgut ist das Publikum ungerecht.

Noch müssen wir einer Dem. Jaime, Theatersängerin von Dessau, erwähnen, die zu Anfange des leztverflossnen Vierteljahrs als Diana, (im Baum der Dian.), als Lilla (in der Op. dieses Namens), als Kalypso (im Telemach) und als Vitellia (im Titus, worin auch Hr. Neffzer sehr gut sang,) auftrat. Sie verdient Lob über alles, was die Bravoursängerin macht. Nur ist ihr Gesang, wie ihr Spiel, zuweilen etwas zu gewaltsam und eckigt. Bey Schwierigkeiten ist sie nicht sicher genug, aber oft keck mit Glück. Für das Konzert, wo sie sich ebenfalls hören liess, ist ihre Stimme und Manier weniger.

Recensionen.

Zweyte Lieferung neuer französischer Opern und Operetten.

1) *Ouverture et Airs du Rocher de Leucade, Musique de Dalayrac, arrangés p. le Pianof. par Hyacinthe Jadin.* à Paris, chez Imbault; und in Leipzig. bey Breitkopf und Härtel. (Preis 2 Thlr. 6 Gr.)

2) *Ouverture et Airs Ambroise ou Viola Ma Journée, Musique de Dalayrac, arrangés p. le Pianoforte. par H. Jadin.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

3) *Ouverture et Airs de Maison à vendre, Mus. de Dallayrac, arrangés pour le Pianof. par Trial.* ebendas. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

4) *Ouverture et Airs de Gulnare ou l' Esclave Persane, arrangés p. le Pianof. (Musique de Dalayrac.)* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

5) *Ouverture et Airs du Major Palmer, Mus. de Bruni, arrangés pour le Pianoforte par Auvray.* ebendas. (Preis 2 Thlr. 4 Gr.)

6) *Ouverture et Airs de l' Auteur dans son Ménage, Mus. de Bruni, arr. p. l. Pianof.* (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

7) *Ouverture et Airs de Montano et Stéphanie, Mus. de Berton, arr. p. le Pianof,* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

8) *Ouverture et Airs du Délire, Mus. de Berton, arr. p. le Pianof. par Jadin,* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

9) *Ouverture et Airs du Cabriolet Jaune. Mus. de Tarchi, arrang. p. le Pianoforte.* ebendas. (Pr. 2 Thlr.)

10) *Airs et Romances de Renelle, Roman pastoral de Mr. Colleville, mis en Musique par L. S. Le Brun.* ebendas. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Rec. hat diese Opern darum in eine zweyte Lieferung abgesondert, weil er von diesen weder die Partituren, noch die Stücke, sondern nur, was hier in den Auszügen gegeben wird, kennet. Was er also davon sagt, gilt nur diese, und kann und soll über das Ganze der angezeigten Werke, wie über den Werth ihrer Verfasser überhaupt, keineswegs entscheiden. Deshalb wird er auch nur ganz kurz seyn.

mit vieler Umsicht bereichert. Nach einem fremdartigen Marsch No. 19 und kurzem Recitativ folgt wieder ein sehr lebendiger Chor No. 21 mit kurz fugirten Sätzen und natürlichen Imitationen, worin Händel stets eine so meisterhafte Gewandtheit zeigt. Pharao besingt in einer glänzend figurirten Bass-Arie die Flüchtigkeit der Zeit. Der Chor No. 25 stimmt in demselben Motive darin ein, und beschliesst heiter und kräftig den ersten Theil.

Der zweite Theil beginnt mit einem ernsten Chor der Egypter No 25 in E moll, welches im Andante Larghetto kunstvoll fugirt ist und mit einer streng durchgeführten Fuge: „Zaphnath sah die ferne Noth" endet. Ein sehr lebendiger Chor No. 30 ruft freudig „Heil dem Mann" zu, „der hoch an Macht, Freud' allein am Wohlthun achtet." Aeusserst wirksam ist hierin die eindringlich rhythmische Begleitungs-Figur der Violinen und Bässe durchgeführt. No. 34, Recitativ des Simeon (Tenor) im Gefängniss mit Accompagnement, und die folgende Arie No. 35 in G moll ist ein wahres Meisterstück der Angst, Verzweiflung, Reue und des Grams des schuldbewussten Verräthers. Kindliche Unschuld, reines Gemüth und edeln Sinn athmet dagegen Joseph's Recitativ und Arie No. 37 und 38. Die letztere, ein sanft heiteres Pastorale, C dur, $^{12}/_{8}$ Takt, ist überaus lieblich und einfach, ganz den Hirtenstand des Knaben Joseph bezeichnend, und doch voll eigenthümlicher Züge, wie z. B. die Stimmenführung der Stelle:

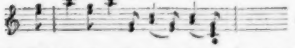

u. s. w.

Im Recitativ No. 39 spricht Joseph dem Verräther Simeon „Worte des Dolches in die Brust." Angst und Verzweiflung schildert die Arie Simeon's No. 40 hauptsächlich durch die unruhig bewegte Figur der Basse. Die Sopran-Arie der Asenath No. 42 ist der Form der Zeit angemessen. Joseph's Brüder sind aus dem Lande Kanaan mit Benjamin zurückgekehrt. Phanor (Alt) führt sie bei Joseph ein. Juda (Tenor) spricht sein hoffnungsvolles Vertrauen in der Arie No. 44 aus, welche voll Charakter und Ausdruck ist. Ein kurzer Chor der Israeliten No. 45 dankt Gott für den Schutz in Gefahr. In den folgenden Recitativen spricht sich Joseph's Theilnahme und Benjamin's Dankbarkeit aus. Des letztern Arie No. 48 drückt gefühlvoll und sanft das kindliche Vertrauen der unschuldigen Knaben zu dem huldvollen Wohlthäter aus. Der Chor No. 5 (D moll) beginnt choralmässig und behandelt die Textesworte: „Du kennst die Noth, bevor wir schrein" fugirt, worauf der Grave-Schluss: „O Herr! wir bau'n auf dich allein" in D dur eine höchst feierliche, erhebende Wirkung macht. Mit Bezug auf das früher Angeführte heben wir im dritten Theil des trefflichen Oratoriums nur noch das gefühlvolle Duett Benjamin's und Joseph's No. 65, die kurze, doch tief ergreifende Arie Simeon's No. 69 nebst dem folgenden Chor besonders hervor. Ein imposantes Halleluja voll Macht und Glanz schliesst das herrliche Meisterwerk, welches wir allen Gesang-Vereinen und Verehrern klassischer Musik auf das lebhafteste zu hohem Kunstgenusse wiederholt empfehlen.

Die geschriebene Partitur dieses Oratoriums ist bei dem Verleger des Klavierauszuges für 24 Thlr. pr. Cour. zu haben, um solche nebst den gestochenen Chorstimmen zur vollständigen Aufführung benutzen zu können, welche in Hinsicht der Solo-Partien keine besonderen Schwierigkeiten darbietet, da hauptsächlich vier gute, sichere Sing-Stimmen dazu erfordert werden. Besonders dankbar ist die Alt- und Tenor-Partie des Joseph und Simeon. Hoffentlich wird die hiesige Sing-Akademie im nächsten Winter das vortreffliche Oratorium wiederholt aufführen.

J. P. Schmidt.

Nachrichten.

Berlin, den 1sten August 1837.

Der heisse Juli war zu Musikgenüssen eigentlich nur im Freien geeignet; dennoch war das königliche Theater bei den öftern Wiederholungen des „Postillon von Lonjumeau" (4mal im Juli), wie bei zwei Vorstellungen von Gluck's neu eingeübter Oper „Alceste" und zwei Aufführungen von Beethoven's herrl. „Fidelio" stets gefüllt, wozu die ausgezeichneten Gesang-Talente der Dem. Löwe und Fräulein von Fassmann wesentlich mitwirkten. Die Anmuth und Kunstfertigkeit der, zuweilen nur in Verzierungen sich überbietenden Dem. Löwe erfreute die Zuhörer besonders in ihren Leistungen als Madelaine und Amine in Bellini's „Nachtwandlerin." Nur selten tritt im Vortrage etwas karikirte Manier in Läufen und Trillern, Sprüngen u. dgl. nach italienischer Weise auf glänzenden, momentanen Effect berechnet, hervor; auch ist die Intonation zuweilen etwas schwankend. Bei alle dem bleibt diese Gesang-Künstlerin eine ausserordentliche Erscheinung, welche stets neue Triumphe feiert. Die dramatische Gesangleistung der Fräul. v. Fassmann als Alceste und Leonore in Fidelio ist einfacher, allein um so tiefer ergreifend, und durch Innigkeit und Wahrheit des Ausdrucks für die Dauer auf das Gemüth des Zuhörers wirkend. Herr Eichberger hatte den Admet in Alceste mit vielem Fleiss studirt und sang diese hochliegende Tenor-Partie mit Ausdruck, am gelungensten in den leidenschaftlichen Mo-

menten. Auch als Florestan in Fidelio unterstützte dieser kräftige Sänger durch seine starke Höhe die Sopranstimme, vorzüglich im Duett mit Leonore, sehr wesentlich. Herr Mantius glänzte dagegen als Postillon in Adam's pikantem Singspiel. Herr Bottlicher hat in Abwesenheit des Hrn. Zschiesche den Oberpriester in Alceste, zugleich den Thanatos in derselben Oper, auch Rocco in Fidelio rein und im Charakter, im Ganzen gut gesungen. Die Stimme dieses jungen Bassisten hat viel Klang und Umfang; nur die Aussprache bedarf noch mehr Accentuation, wie das Spiel mehr Freiheit und Leben. Mad. Seidler sang nach langer Ruhe wieder einmal die Rezia in Weber's „Oberon" rein und ganz gelungen. Da indess drei jugendliche Darstellerinnen mit frischer Stimme für diese Rolle vorhanden sind, sollte die achtbare Künstlerin d. h. lieber ihr mehr zusagende Partien wählen, wie z. B. Elvira in „Don Juan" u. s. w. Im Königsstädtischen Theater gab Dem. Pistor aus Cassel mit vielem Beifall die Rosine im „Barbier von Sevilla", Anna in der weissen Dame, und die Constanze in Mozart's lange nicht gehörter Oper „Belmonte und Constanze" als Gastrollen. Die genannte Sängerin hat eine starke, zuweilen etwas scharfe Sopranstimme von bedeutendem Umfange in der Höhe, wohl geübte Geläufigkeit und besonders viel Seele des Ausdrucks. Der Geschmack in den Fiorituren scheint mehr der älteren Gesangschule anzugehören. Da es der Königsstädter Bühne jetzt an einer ersten Sopran-Sängerin gänzlich fehlt, so wurde das Engagement der Dem. Pistor lebhaft gewünscht, doch nicht erreicht. Als Soubrette gefiel eine Dem. Leichsenring mehr im Lustspiel, wie als Sängerin.

Zwei Wohlthätigkeits-Concerte wurden auf das theilnehmendste und mit dem günstigsten Erfolge vom Publikum unterstützt.

Der jetzige General-Intendant der K. Museen, Hr. Graf v. Brühl, welchem unsere Oper und die Kunst überhaupt so viel verdankt, veranstaltete mit edlem Eifer eine der trefflichsten Aufführungen von Haydn's „Schöpfung" in der Garnisonkirche, zur Unterstützung der in Litthauen durch Ueberschwemmung verunglückten Bewohner der Raukehner Niederung. Die Damen v. Fassmann (als Eva), Löwe und Schneider (Gattin des Componisten Julius Schneider), wie die Herren Mantius, Zschiesche und Böttlicher (Adam) wirkten mit darin. Die k. Kapelle und das J. Schneider'sche Gesang-Institut nahm gleichfalls an der höchst vorzüglichen Ausführung Theil. Ueber 4000 Personen füllten die geräumige Kirche so aus, dass später Kommende keinen Eingang mehr fanden. — Eben so übermässig besucht war das von den Gebr. Neidhart, zum Besten der Abgebrannten ihrer Vaterstadt Schleiz, im Freien veranstaltete Concert, bei welchem 3 Militair-Musik-Chöre höchst exact, feurig und durchaus rein energisch mitwirkten. Der schönste Sommertag begünstigte das Unternehmen. Ungeachtet des geringen Einlasspreises von 5 Sgr. ist die Einnahme über 1000 Thlr. gewesen, da an 6000 Zuhörer ab und zugehend im voll gedrängten Günther'schen Garten-Locale, von 3 Uhr Nachmittags bis in die Nacht hin- und herwogten. Die Blase- und Blech-Instrumente wirkten unter grünem Laubdache auf amphitheatralischer Erhöhung ungemein.

Die hiesige Sing-Akademie hat sich nunmehr entschlossen, die von ihrem Stifter Karl Christian Friedrich Fasch für dies Institut eigens gelieferten Vocal-Compositionen a Capella im Druck in 7 Lieferungen herauszugeben, was bereits im Intelligenzblatte No. 5 bekannt gemacht wurde.

Ein anderes, so eben in der T. Trautwein'schen Musikalienhandlung erscheinendes Gesang-Werk ist von nicht geringerm Interesse. Es ist dies ein 4stimmiges „Christus factus est pro nobis" und ein in eilf Abschnitten a Capella durchcomponirtes Miserere, im Jahr 1832 für die Zöglinge des k. Conservatoriums der Musik zu Neapel von dem Director desselben, D. Nicolo Zingarelli, in Musik gesetzt und mit Pianoforte-Begleitung von G. W. Teschner herausgegeben. Beide Gesangstücke zeichnen sich durch natürliche, angenehme Melodie und wirksame Stimmenführung, weniger durch Harmonien-Wechsel und überraschende Modulationen, als durch fromme Empfindung und der geistlichen Musik angemessene Einfachheit und Innigkeit aus.

Danzig, im August 1837.

Mein Herr Redacteur!

Schon lange hat mich das Bewusstsein beunruhigt, das Ihnen mündliche gegebene Versprechen ausführlicher Mittheilungen über das musikalische Treiben Danzigs bisher unerfüllt gelassen zu haben; doch wäre es vielleicht auch jetzt noch nicht zur Abtragung dieser Schuld gekommen, hätte nicht Ihre eben nur auf mich bezügliche Aeusserung in No. 20 d. Bl. bei Gelegenheit des geringfügigen Streits über die Aufführung der Girschner'schen Undine mich plötzlich an meine Schuld gemahnt. Verbergen will ich Ihnen jedoch auch nicht, dass das Berichterstatten über Kunstleistungen in Danzig besondern Schwierigkeiten unterliegt. Man ist bei uns noch nicht daran gewöhnt; das Theater ist das Einzige, worüber in Tagesblättern fortlaufende Referate erscheinen, und auch diese tragen selten das Gepräge eigentlicher Kritik. Ueber alle übrigen Leistungen, besonders auch auf dem Gebiete der Musik, wird meist ein tiefes Schweigen beobachtet. Wohl fühlen manche, wie ungünstig durch solch ein Schweigen die Ansicht über das musikalische Treiben Danzigs auswärts sich gestalten müsse, und man hört nicht selten den Wunsch aussprechen, dass doch auch über so manche bemerkenswerthe Leistung, über so manches verdienstliche Bemühen von hier aus Bericht erstattet werden möchte; aber kaum liest man irgend einen solchen abgedruckt, so ist Alles zuerst bemüht, den Verfasser zu ergründen*), und die meisten in einem solchen Berichte Er-

*) In der letzten Zeit war die Versuchung dazu nur zu gross, bei den so ganz und gar in persönlichen Angriffen sich bewegenden Rathraten über Theater und Musik in Danzig.

wähnten finden sich entweder durch die Art, wie ihrer gedacht worden ist, oder als Dilettanten auch schon dadurch allein, dass man ihrer gedacht, verletzt. Jedenfalls ist es daher in ersterer Beziehung das Gerathenste, unter solchen Bericht seinen Namen zu setzen, und in Beziehung auf das Letztere kann man dem nur zu leicht Entstehenden Vorwurfe nur dadurch möglicher Weise entgehen, dass man nicht über Einzelne, sondern über alles die Musik Betreffende Bericht erstattet. Erlauben Sie mir daher, dass ich auf diese Art die mir von Ihnen gestellte Aufgabe zu lösen mich bemühe.

A bene principium, sagten schon die Alten, und auch ich beginne am besten und liebsten mit der Kirche, aus welcher unsere abendländische Musik hervorging. Für die Belebung des rechten Sinnes für Musik bei dem Volke ist sie der vornehmste Ort; man gebe uns eine gute Orgel, einen Künstler, der sie würdig behandelt, und einen guten Sängerchor, der aber nicht blos zur Liturgie benutzt werden dürfte, sondern Meisterwerke der geistlichen Musik unter bloser Orgelbegleitung ertönen lasse — und der Sinn für das Wahre und Ewige in der Musik wird nicht allein nicht ersterben, sondern er wird tiefe Wurzel fassen, dass den modernen musikalischen Fadheiten eben dadurch der Stab gebrochen wird. — Was nun unser Danzig anbelangt, so stand es in dieser Beziehung in früherer Zeit offenbar um Vieles besser als jetzt. An herrlichen Orgeln fehlt es uns nicht; es finden sich hier mehre, die mit Recht Meisterwerke genannt werden*). Aber die meisten sind verwaist; es fehlen uns die gediegenen Künstler, auch noch des vorigen Jahrhunderts, die mit ihnen auf das innigste gleichsam verwachsen waren, welche also spielten, dass man es ihnen anhörete, die Musik sei eine heilige Kunst, die sie zur Ehre und Verherrlichung Gottes in seinem Heiligthume übten. In früherer Zeit bestimmte sich ein für die Musik Begeisterter dafür, ein Organist zu werden, unterwarf sich umfassenden Studien bei einem tüchtigen Meister, hielt den Orgeldienst für Hauptsache: jetzt ist es umgekehrt; Hunderte leben vom Unterrichtgeben in den Elementen des Pianofortespiels; dieses geistermattende Treiben füllt alle Stunden der Wochentage bei ihnen aus, und haben sie nebenbei durch Zufall etwas die Orgel spielen gelernt, so dass sie einen Choral etwa mit beziffertem Bass spielen und registriren können, so melden sie sich bei einer eintretenden Vakanz zu einer Organistenstelle, um diese, deren Einkommen nur sehr unbedeutend ist, als Nebensache mit jener Hauptsache, ihrem Elementarunterrichte, zu verbinden etc. Wir haben jetzt nur einen ausgezeichneten Orgelspieler als Organisten, den seit einem Jahre bei der St. Marienkirche angestellten Hrn. Markull aus Elbing. Er ist ein Schüler Friedrich Schneider's in Dessau, und besitzt einen hohen Grad von technischer Vollendung auf diesem Instrumente. Eben so offenbart er in seinen Instrumental-Compositionen eine nicht geringe Meisterschaft in der Form; nur scheint es uns, als ob ihm die Tiefe des musikalischen Genius fehle, so wie der edlere Geschmack. Jene lässt sich freilich auf keine Weise aneignen, diesen aber würde er sich gar bald durch ernstes anhaltendes Studium der gediegenen Meisterwerke kirchlicher Musik aus älterer Zeit zu eigen machen können. Von einem festen Sängerchor in den Kirchen ist bei uns leider gar nicht mehr die Rede; denn was sich davon etwa Behufs der Liturgie findet, verdient kaum der Erwähnung. In früherer Zeit gab es allerdings dergleichen Sängerchöre bei den Hauptkirchen; sie standen theils unter Cantoren, theils unter besondern Musikdirectoren, und es wurden regelmässig an jedem Sonntage vor dem Hauptliede Sätze aus Oratorien, Messen und dgl. aufgeführt. Sie kamen allmählig in Verfall, und die gleichzeitigen Umgestaltungen des Schulwesens in Verbindung mit dem erloschenen kirchlichen Geiste waren die Veranlassung, dass diese Stellen, die ganz eigentlich zur Pflege der Kirchenmusik von frommen Vorfahren gestiftet waren, eingezogen wurden. So hört man denn schon seit Jahren keine regelmässigen Aufführungen geistlicher Musik mehr in den Kirchen, mit Ausnahme der katholischen Dominikanerkirche, wo indess, trotz des löblichen Eifers des würdigen Organisten Laubner, bei den unzureichenden Mitteln die Leistungen über die Linie des Mittelmässigen sich nicht erheben. Von den Kirchen leider abgetrennt, ist die Pflege des Gesanges bei der Jugend den Schulen ganz anheimgegeben. Die Behörden thun zwar in den letzten Zeiten mehr dafür als früher, aber lange noch nicht genug, und die Schwierigkeiten, die das Ertheilen des Gesangunterrichtes in den öffentlichen, besonders zahlreich besuchten Schulen für die, blos für diesen Unterrichtsgegenstand angestellten Hülfslehrer hat, dürfen auch nicht unberücksichtigt bleiben, soll das Urtheil über das auf diesem Wege Geleistete nicht ungerecht ausfallen. Dennoch wird, seitdem im Jahre 1832 beim Gymnasium regelmässiger Gesangunterricht, Anfangs ein halbes Jahr hindurch von dem bekannten Hrn. Karl Kloss, früher in Elbing Organist, seitdem aber von dem Musiklehrer Hrn. Boyd gegeben worden, recht Erfreuliches geleistet, und es lässt sich für die Folge, da der Director des Gymnasiums Hr. Prof. Engelhardt diesem Unterrichtsgegenstande die grösste Aufmerksamkeit zuwendet, des Guten immer mehr hoffen. In der höhern Bürgerschule zu St. Johann leitet diesen Unterricht der zweite Organist von St. Marie Hr. Krohnke; bei der höheren Bürgerschule zu St. Peter ist er in Händen eines ordentlichen Elementarlehrers, jetzt Hrn. Schultz, der recht erfreuliches verspricht. In den Töchterschulen geschieht mit Ausnahme der unter der Direction von Fräulein Sinell stehenden höheren Töchterschule für den Gesangunterricht gar nichts, und es ist die Ausbildung in dem Gesange lediglich dem Privatunterrichte anheim gegeben. Dadurch geht aber unfehlbar nicht blos manche vielleicht schöne Stimme junger Mädchen ganz verloren, weil die häuslichen Verhältnisse nicht geeignet sind, sie zu wecken, sondern es bleibt auch so manches vielleicht nicht geringe musikalische Talent unentwickelt.

(Fortsetzung folgt.)

*) z. B. in der Kirche zu St. Marien und St. Peter und Pauli.

Basel. Dass die Musik in der Schweiz, sonst im Verhältniss zu Teutschland, selbst zu Frankreich, bedeutend zurückstehend, seit mehren Jahren angefangen hat, im Allgemeinen sich immer mehr emporzuschwingen, ist bekannt. Namentlich hat die Grenzstadt Basel nicht wenigen Schweizerstädten ein rühmliches Vorbild gegeben. Frühere Berichte haben das Wissenswertheste dargelegt. In den letzten Jahren kam hier eine nicht geringe Zahl grosser Meisterwerke älterer und neuer Zeit sowohl in den lebhaft gepflegten Concerten als auch von Seiten des Theaters zur Aufführung. Bis jetzt wird zwar jeder Unparteiische zuverlässig den wohl eingerichteten und sorgsam erhaltenen, ja gehobenen Concerten den Vorzug vor dem Theater bei Weitem zugestehen müssen. Nicht nur, dass der Vorstand der Concertanstalt alles Eifers für das Beste derselben freulich und mit Umsicht sorgt und der Musikdirector derselben keine Anstrengung scheut und alle Kenntnisse und Erfahrungen besitzt, die dazu nöthig sind, sondern es sind auch einige stehende Einrichtungen dem schnellen Aufkommen des Theaters sehr hinderlich. Dahin gehört: Man sieht sich in der Regel nur zu spät nach einer guten Operngesellschaft um, hat fast jeden Winter eine ganz neue Theatergesellschaft zu bilden; jede derselben bringt nun auch meist ihren eigenen Musikdirector mit, der natürlich mit den neuen Mitgliedern sehr viel zu thun hat, die eingeübten Mitglieder nicht selten bald wieder verliert, also immer wieder von Neuem anfangen muss, ohne selbst für seine Person zu wissen, wie lange er noch hier bleibt am Orte, den er selbst kaum gehörig kennt. Besser würde es sein, wenn man mit einem solchen Theatervorsteher auf mehre Jahre abzuschliessen sich entschliessen könnte. — Ganz anders verhält es sich mit dem Orchester des Concerts. Die Musikliebhaber, welche in den Concertaufführungen wohl die Hälfte des Orchesters ausmachen, bleiben grösstentheils immer dieselben, so verhält es sich auch bei Weitem der Mehrzahl nach mit den fremden, für die Concerte angestellten Künstlern und einheimisch gewordenen Musikern, an deren Spitze seit Jahren ein und derselbe Musikdirector, Hr. Wassermann steht, von welchem in d. Bl. vielfach gesprochen wurde. Es ist daher in der Ordnung, dass unsere Concerte Schöneres und Gediegeneres liefern, als es das Theater bis jetzt seiner Einrichtung wegen im Stande ist. Wir hören daher die Symphonien Mozart's und Beethoven's grösstentheils recht präcis ausgeführt, desgleichen die neuen symphonischen Werke von Halliwoda, Lachner etc. Im letzten Winter lag leider unser Musikdirector Hr. Wassermann krank danieder. An seine Stelle war der Gesanglehrer Hr. Laur gesetzt worden, welcher einstweilen den gut bebauten Boden mit vieler Sorgfalt pflegte. Im Gesange zeichneten sich aus der Tenor Hr. Behringer und der Bass Hr. Rissner, beide junge, talentvolle und mit schöner Stimme begabte Männer, die im Concerte weit mehr wirkten, als auf dem Theater, wo sie noch Neulinge waren, jedoch in der letzten Zeit auch schon gute Fortschritte bewiesen. Fräul. Heinisch, Fräul. Stein und vor Allen Mad. Hehl sah man auf der Bühne gern: im Concerte waren sie dagegen weniger an ihrem Platze. Unter den Instrumental-Künstlern zeichneten sich durch schönen Ton und Vortrag aus: der Violoncellist Hr. Knop, die Violinisten Hr. Heiter und Hr. Meierhofer, der Klarinettist Hr. Lutz, der Oboist Hr. Ernst Methfessel und der Hornist Hr. Lenz. — Wäre nun auch noch mancher ausgezeichnete Dilettant verdienter Massen namhaft zu machen, so mag es doch für diesmal heller unterbleiben, denn was gleichermassen Unrecht heisst, man thue es oder thue es nicht, ist bequemer zu unterlassen als zu thun. Mögen nur alle Liebhaber der Kunst, wie bisher, in solchem Eifer für unser Concertwesen beharren; unsers Dankes dürfen sie gewiss sein.

Wien. Musikal. Chronik des 2ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Der Pächter des Theaters an der Wien speculirt fortwährend auf drastische Kraftefecte. So engagirte er die gymnastischen Künstler Lawrence und Rediska, erste Mimiker des Covent-Garden-Theaters in London, und der allzeit schuss- und schlagfertige Nestroy liess eine neue Gelegenheitsposse mit musikalischer Beigabe von Adolph Müller: „Moppel's Abenteuer im Viertel-Unter-Wiener-Wald, in Neuseeland und Marocco," vom Stapel laufen. Der erste Wurf glückte, das Athleten-Paar macht vereinzelt und gemeinschaftlich Alles, ja, weit mehr noch, als der Gliederverrenker Klischnigg; die Bilderhändler verewigten ihre keineswegs ästhetisch schönen Gruppen und Stellungen durch den Druck, und die Schaulustigen fanden abermals eine reiche Ausbeute. Bald jedoch war die Neugierde übersättigt, und ein anderer Versuch, die menschlichen Drahtpuppen in einer zweiten Pièce: „Die Kinder des Waldes" handelnd einzuflechten, misslang. Indessen mag sich auch dabei die Kasse nicht schlecht befunden haben. — Zwei Gäste aus Grätz, Dem. Roscher und Hr. Greis, debütirten im Rataplan, Mädchen aus der Feenwelt und den Prager Schwestern; beifällige Aufnahme und mehrseitige Verwendbarkeit hatten eine bleibende Anstellung zur Folge. Auch der alte, ehrliche Tyrolerwastel wurde aus seinem bestaubten Ruhelager aufgerüttelt; er sah sich aber der Gegenwart entfremdet und machte bescheiden eine retrograde Bewegung. — Die Dichterwuth wird epidemisch, ein Schauspieler, Namens Ernst Ritter, schrieb eine Parodie: „Maurer und Ziegeldecker als Gymnastiker", und Adolph Müller die Musik dazu, worin gerade eben jene Kunststücke persiflirt werden, welche seit geraumer Zeit auf diesen Brettern heimisch sind. Der substituirende Repräsentant derselben ist ein Herr Regenti, sonst Heiduck geheissen; seines Standes, dem Vernehmen nach, ein gemeiner Soldat, der bisher in Wirthsstuben für einige Groschen sein Nachäffungstalent zum Besten gab. Immerhin, nur stets etwas Neues, die Menge geizt nach Abwechslung, und ist die Citrone ausgedrückt, so wirft man die Schale in den Bach richt. Zudem ist der Schwank an und für sich so

übel nicht. — Da der in die Josephstadt emigrirte Kapellmeister Adolph Müller noch eine rückständige Einnahme auszusprechen hatte, so gab er mit der Sänger-Gesellschaft jener Bühne „Die Puritaner", und — was kaum glaublich — in derselben Epoche, wo Bellini's Schwanenlied von berühmten Gesangkünstlern in der Ursprache zahlreiche Wiederholungen erlebte, fand sich auch in dieser bescheidenen Collation ein warm empfängliches Auditorium ein. —

Im Leopoldstädter Theater rentirten sich besonders vortheilhaft zwei neue Pantomimen von Schadetzky und Fenzel, mit arrangirten Musikstücken verschiedener Meister: „Der Wett-Ritt um Colombinens Hand", oder: „Affen über Affen", worin ein ganzer Schwarm solcher Menagerie-Bewohner vorkommt, und die in Thierhäute genähten muthwilligen Jungen mit ihren anstellig ausgeführten Capriolen das lachlustige Völkchen belustigen; die zweite: „Pierot's Schelmereien", oder: „Die Rückkehr durch die Luft", besitzt eine charakterische Eigenthümlichkeit, dass nämlich alles natürlich, ohne wohlthätige Feen, buswillige Magier oder Wundergaben hergeht; Arlequin und Colombine sind bereits ein mehrjähriges Ehepaar, die komischen Situationen sämmtlich dem bürgerlichen Leben entnommen, und die ganze Handlung bewegt sich in rein populärer Conversationsform. — Weitere Novitäten waren die Zauberspiele: „Der Genius der Genügsamkeit", oder: „Mode, Luxus und Verschwendung", dessen Componist, Hr. Louis Rotter, nicht ohne Talent ist, und „Nur Eins löst der Zauberspruch", oder: „Wer ist glücklich?", mit Musik von Hebenstreit; — sonderbar! scheint es doch beinahe, als ob alle unsere jungen Dichterlinge im Volkston sich verschworen hätten, ein und dasselbe Steckenpferd zu reiten; Moral, Allegorie und Plebejer-Witz, — das ist die Spindel, um welche Alles sich dreht, seit Raimund mit einem ähnlichen Amalgama ein neues, fremdartiges Genre schuf; dass aber jenem tief poetischen Gemüthe, jenem oft regellos extravaganten Genie ganz andere Mittel zu Gebote standen, dass es mit dem ewigen Wiederkäuen des rein Formellen lange noch nicht abgethan sei, beweiset häufig der meist negative Erfolg. — Hr. Ferd. Lang aus München erschien in einem Cyclus von Gastspielen, Alpenkönig, Verschwender u. m. dgl., und rechtfertigte den vorangegangenen Ruf eines routinirten, fein komischen Darstellers, der noch überdies im Besitz eines angenehmen Gesangtalentes zu sein sich rühmen darf. — Der Regisseur und Chordirector Seipelt brachte zu seiner Benefice das verschollene, sich selbst überlebte Machwerk: „Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche" in die Scene; wenn es eigene Wahl war, muss es jedenfalls ein arger Missgriff genannt werden. —

Die Josephstädter Bühne erwarb sich das Verdienst, eine neue Oper von Kreutzer zu Gehör zu bringen: „Die Hohle bei Waverly." — In der Musik finden sich ausgezeichnete Schönheiten; manche Stellen sind meisterhaft aufgefasst, sogar von hochtragischer Wirkung, und im Ganzen steht diese Composition ungleich höher, als selbst das vielgepriesene Nachtlager. Nur bleibt zu bedauern, dass das Textbuch, nach Ochlenschläger's „Lodlam's Hohle", mit derselben lange nicht gleichen Schritt hält und an einer quälenden Unverständlichkeit laborirt. Die Ausführenden leisteten mit Aufbietung aller Kräfte das Bestmögliche, besonders Dem. Leeb, Miss Clara, Dem. Eder, Fanny, so wie die Herren Mellinger, Peter Robin, und Kunz, Georg Wilkins. Der Tenor Padewieth, Williams, verrath guten Willen, — doch das Fleisch ist schwach. Dem Tonsetzer, von welchem wir bald sein jüngstes Geisteskind: „Fridolin", oder: „Der Gang nach dem Eisenhammer" im Hofoperntheater zu erwarten haben, widerfuhren die lohnendsten Beifalls-Acclamationen, nebst der — hier wenigstens gewiss ernstlich gemeinten Ehre eines mehrmaligen Hervorrufens. — Die vielen, bedeutenden Lücken des Personalstandes machen die fortwährende Aushilfe fremder Gäste gewissermaassen zu einem nothwendigen Uebel. Zu den vorzüglichsten darunter gehörten: Dem. Ehnes und der königl. sächs. Hofsänger Hr. Wächter. Letzterer füllte sogar die meist verödeten Hallen und feierte namentlich als Prinz Regent, Figaro, Don Juan, Papageno und Lord Rokburg wahrhaft glänzende Triumphe, eben sowohl im ächt dramatischen Gesange, wie im lebendigen Spiele und meisterhaft gehaltener Charakterzeichnung. — Die minorum gentium waren: Hr. Erl der jüngere, welchem sein kurzer Ausflug nach Berlin nicht eben sonderlich wohl bekommen zu sein scheint, und ein promovirter Chorist Kreuzer. — Der Fleiss, womit die benöthigte Opern-Zahl, z. B.: Der Barbier von Sevilla, die Zauberflöte, Robert der Teufel, Fra Diavolo, Don Juan, die Nachtwandlerin u. a. zusammengeübt wurden, verdiente gerechtes Lob; ja, einzelne Partien befriedigten auf eine überraschende Weise; wie Dem. Ehnes als Pamina, Prinzessin im Robert, Amina und Donna Anna, Dem. Leeb als Königin der Nacht, Rosine und Zerline; Hr. Kunz als Sarastro u. s. w. — Das Aufwärmen des Meisl'schen Zauberspieles: „Der Vater von den dreizehn Töchtern" wurde nicht goutirt, und die Posse: „Der Hexenprozess", ein Fabrikat des Spassmachers ex officio: Leopold Kottaun, kam noch schlimmer weg. Dass die Musik dazu, von Hr. Storch, neu sei, wollte Niemand glauben, obschon es gedruckt auf dem Anschlagzettel zu lesen war. —

(Fortsetzung folgt.)

Das Sängerfest in Memmingen im Oberdonaukreis des Königreichs Baiern am 29sten Juni 1837.

Unter die erfreulichsten Erscheinungen unserer zu Grossem anstrebenden Zeit gehören ohne Zweifel die in mehren teutschen Staaten sich gestaltenden Singvereine. In Baiern wurden sie durch den kunstsinnigen König Ludwig selbst, zur Erhöhung der Lebensfreude seines Volks, mit einem Worte der Ermunterung in allen Städten und Märkten angeregt. Auch in Memmingen erblühete bald

ein Schönes bietender Liederkranz, der, verständig, wie bisher, „von einem wohlwollenden Geiste geordnet und gepflegt, in immer neuer Frische sich zu erhalten das Ansehen hat. Ein in seiner Art bisher einziges Fest beging derselbe und die ganze Stadt mit ihm samt vielen Fremden am 29sten Juni d. J., wo die baierschen Vereine vom Etzpten und Lindau, und die würtembergischen von Biberach, Leutkirch, Roth und Wurzach sich zusammen in Memmingen einfanden. In heiliger Siebenzahl bildeten sie sämtlich für jenen Tag nur Einen Sängerkranz. Umwogt von froh theilnehmender Menge aus allen Städten führten sie theils vereint, theils einzeln abwechselnd, Grosses und Schönes aus. — „Ueberall, wo Lieder klingen, ist des Sängers Heimathland“ sprach im „Sängergruss“ so freundlich an, als Sörensen's Hymne „Der Herr ist gross“ erhaben klang. — Die „Sängerlust“ von Pauny, und das „Bundeslied“ von Mozart öffneten gewiss aller Herzen. Und wenn die Worte der Oper Jessonda: „Auf und lasst die Fahnen fliegen“ und „Der Fahnenträger“ die ernste Bedeutung des Gesangs berührten für eine Zeit, die der Barde Theodor Körner mitkämpfte, so führte der Schlussgesang „An die Freude“ bald genug wieder von ernster Vergangenheit ab zur unverkümmerten Freude in friedenfüllter Gegenwart. Wahrlich, wenn durch die nun bald entstehenden Eisenbahnen die Völker und Länder unsers Erdtheils wie durch einen Zauberschlag einander näherrücken werden, so gehören doch unsere aufblühenden Liederkränze dazu, um zu dem grossen dort in Aussicht gegebenen Nutzen die freundliche Leistung zu fügen, dass die im wechselnden Verkehr leicht erkaltenden Herzen sich im Gesange gegenseitig erwärmen und aufschliessen, die Sitten sich mildern, und selbst der Himmelstochter, Religion, ein Weg zum Herzen gebahnt werde, der, in den Schranken der Weisheit und so reinen als edeln Sinnes gehalten, sicherer, als mancher andere, zum grossen Zweck allgemeiner Bruderliebe führen möchte.

Stählin (Pfarrer).

Mancherlei.

Seit längerer Zeit reisten die 3 Brüder **Mollenhauer** aus Erfurt als Concertspieler und erwarben sich an mehren Orten Beifall, als in Sondershausen, in Weimar, München, Würzburg, Berlin und vor Kurzem im Bade Salze bei Magdeburg, wo sie 3 besuchte Concerte durch Hülfe eines wackern Musikkenners und Pflegers zu Stande brachten. Der älteste, Friedrich, ist 19 Jahr alt, ein Schüler MD. Braun's und Hager's (beide Spohr's Schüler); der zweite, Heinrich, 9 Jahr alt, ein Schüler Methfessels, spielt Violoncell, für sein Alter ausgezeichnet; Eduard, erst 7 Jahr, ein Schüler seines ältesten Bruders. Alle treiben ihre Kunst mit so viel Eifer, dass wir ihnen wünschen, was sie auch auf ihren Reisen mit ihrem nicht musikal. Vater beabsichtigen, die besten Lehrer zu finden, die sich ihrer annehmen. Deshalb vorzüglich machen wir auf sie aufmerksam. Es stünde etwas zu erwarten, wenn B. Romberg in Hamburg, wohin sie sich jetzt wenden, den zweiten durch seinen Unterricht beglückte! —

Hr. **K. E. Hering** hat nun auch als Seminarlehrer in Bautzen sein Amt angetreten. Seines Vorgängers, A. Berger's, Briefwechsel, dem eine ausführliche Lebensbeschreibung und ein Verzeichniss seiner sämmtlichen Compositionen beigefügt werden soll, wird in Zittau bald gedruckt erscheinen.

Philipp Joseph **Caffiaux**, Benedictiner von der Congregation St. Maur, ist in neuester Zeit vielfach wieder besprochen worden wegen seiner Geschichte der Musik (Essai sur l'histoire de la musique). Dass sie 1757 gedruckt erschienen sei, hat Mancher geglaubt und Keiner bewiesen. Das Manuscript aber besitzt bekanntlich die K. Bibliothek zu Paris (coté No. 16, fonds de Corbie). Man schreibt ihm Wichtigkeit zu und hat neuerdings wenigstens etwas dafür gethan. Dennoch bleibt Genaueres zu wünschen, und es wäre ersprisslich, wenn sich ein Teutscher in Paris der Untersuchung unterzöge, namentlich Hr. **Anders**. Die Kenntniss französischer Musik würde, auf alle Fälle ohne Vergleich den grössten Vortheil davon haben; wir aber erführen doch endlich gewiss, wie viel oder wenig an der Sache ist.

Ihre K. H. die Frau Herzogin von **Orleans**, eine eifrige Beschützerin der schönen Künste und Wissenschaften, welche besonders in der Musik Bedeutendes leistet und eine fertige Klavierspielerin ist, hat den Ritter **Kalkbrenner** zu ihrem Lehrmeister ernannt. — Nächstens erscheint auch ein zweiter Theil zur Pianoforte-Schule von Kalkbrenner, welcher leichte Etuden zu 4 Händen enthält.

Hr. *Dr.* **Löwe** aus Stettin hat in Lübeck einen Cyklus von 12 Balladen gesungen, denen noch ein Tongemälde beigefügt wurde. — Der Violoncell-Virtuos Hr. J. B. **Gross** ist vor Kurzem nach Petersburg abgereist, wo er sich niederzulassen gedenkt. — Der Flöten-Virtuos Hr. **Soussmann** ist von seiner Erholungsreise durch Teutschland, wo er nur an einigen Orten als vortrefflicher Künstler sich zeigte, nach Petersburg zurückgekehrt, wo er als Musikdirector angestellt ist. — Fräul. **Francilla Pixis** hat in Mailand am 8ten Juli als Romeo in einer Vorstellung zum Besten der Wittwen und Waisen der Künstler lebhaft gefallen. Das Nähere und Sicherste wird unser geehrter Corresp. zur Zeit berichten.

Hr. **F. Liszt** hat in No. 29. der Gaz. mus. de Paris einen langen Brief abdrucken lassen, worin er den Reisenden glücklich preist, der nicht stets in dieselben Fusstapfen zu treten genöthigt ist, der Verhältnisse zu bre-

eben weiss, bevor sie ihn brechen. — Wir wollen aus diesen neuen Seligpreisungen nicht entwickeln, was sich daraus ganz ungesucht entwickeln liesse, wir wollen nur den auszüglichen Inhalt des vielseitig merkwürdigen Schreibens, den Worten nach sehr zusammengedrängt, dem Sinne nach vollständig, unsern Lesern zu beliebigem Bedenken nicht vorenthalten. Das unterhaltend Wichtigste seiner aufgeregten Gefühlserleichterung ist dem Wesen nach Folgendes: Der Künstler ist mitten unter Menschen stets ein Fremdling; er lebt einsam. Wo soll er hin mit seiner unermesslichen Traurigkeit, mit seiner unbegrenzten Sehnsucht! Er ist nicht von der jetzigen Welt; dem Staate ein unnützer Mensch, der keine Maschine taugt zum allgemeinen Besten. — Die schöne Zeit der Griechen ist gestorben, der Geist des Mittelalters ist dahin. Jetzt herrschen Fabrikanten, auch in der Musik. Es ist kein Gottesdienst mehr, Götzendienerei regiert. Am schlimmsten ist der Tonkünstler daran, schlimmer als alle. Wie wird er oft verstanden, wie übersetzt in eine Sprache, die nicht seine Sprache ist! Wie oft muss er seine Seele vor einem kalten, ja spottenden Publikum hinwerfen! Nicht dem Gefühl, nur einer gewissen Energie der Ausführung, der Mode, ja des Zufalls hat er oft den Beifall zu verdanken, der ihn erheben soll. — In seiner Jugend, erzählt er, habe er zuweilen ein und dasselbe Stück einmal unter seinem Namen, dann unter Czerny's, endlich unter Beethoven's Namen vorgetragen. Im ersten Falle feuerte man mich an, hübsch fortzufahren, es sei für mein Alter nicht übel; spielte ich dasselbe im Namen Czerny's, so war es nicht anzuhören; unter Beethoven's Namen ging es ganz anders und der Beifall war donnernd! — Zum fernern Beweis wiederholt er die traurigstufige Geschichte neuester Zeit, wo ein Trio von Pixis und zwar ohne das Publikum davon in Kenntniss zu setzen, anstatt eins von Beethoven gespielt wurde. Da erscholl ein so glänzender Beifall, dass er kaum je in dem Grade Statt gehabt hatte. Als aber das wirkliche Beethoven'sche Trio unter Anzeige eines von Pixis gespielt wurde, fand man es so frostig, mittelmässig und langweilend; ja man erklärte es für sehr impertinent, dass es P. wage, sich neben B. vor einer solchen Versammlung hören zu lassen. — (Die Geschichte ist eben so merkwürdig, als bekannt, wenn auch unter andern Namen; sie hat sich oft zugetragen, denn sie ist eine Folge der Erbsünde. —) Endlich kommt Hr. L. auf seine sogenannte Nebenbuhlerschaft mit Hrn. Thalberg, sucht sich davon zu befreien und verklagt das Publikum, das nun einmal L. und Th. auf eine und dieselbe Laufbahn habe setzen wollen, als ob sie Beide nach einer und derselben Krone liefen (was allerdings nicht der Fall ist). Th.'s Spiel lässt er Gerechtigkeit widerfahren und widerspricht einer Versöhnung, die nicht vorfallen konnte, weil keine Feindschaft obgewaltet habe. — Er wünscht sich in jenes entfernte Land zur heiligen Quelle, die einen einsamen Palmbaum tränkt, der mit seinen weiten Zweigen sie vor der Sonne schützt. — Der Vorfall hat dem Mann, wie man sieht, vielen Kummer gebracht; es ist gut, dass er nun ruhe. — Ruhte doch alle Parteiung und selbstsüchtig kleinlicher Hader in allen, die Künstler heissen! Dann blühete Jedem sein Feld im so weiten Reiche der Kunst, das freilich seine Steppen wohl auch behalten wird. —

Kurze Anzeigen.

Kleine Uebungsstücke, fortschreitend und mit Fingersatz, für das Pianof. zu 4 Händen componirt — von C. T. Brunner. 9. Werk. 1. Heft. *Leipzig*, bei G. Schubert. Pr. 12 Gr.

Für die erste Jugend. Die Sätzchen sind kindlich, sehr leicht und in jeder Hinsicht ihrem Zweck entsprechend, also Aeltern und Lehrern beachtenswerth.

Introduction, Variationen und Finale für Pianoforte über das Mantellied: „Schier dreissig Jahre bist du alt" etc. von J. N. Endter. In Cassel. Pr. 8 Gr.

Das Erstlingswerk dieses Componisten, mit dem er sich in die Oeffentlichkeit wagt. Wir wissen, dass es guten, ja bedeutenden Männern seiner Residenz gefallen hat. Das Ganze ist auch recht gut gearbeitet; der junge Componist hat dadurch gezeigt, dass er in seinem Fache etwas gethan hat. Nicht minder erweist sich an nicht wenigen Stellen eine glückliche Gabe guter Erfindung und geordneten Geschmackes. Aber er hätte für seinen ersten Ausflug nicht Variationen über ein so kurzes Thema wählen sollen, dass er mindestens in den 5 ersten Veränderungen völlig nach alt schlichter Weise gehalten hat, d. h. so, dass das ganz einfache Thema immer deutlich durchgehört wird. Die Zeit solcher Variationen ist vorüber; es ist nicht schwer, sich dergl. selbst am Klavier hervorzubringen, obschon dann die oft sehr ansprechenden und bedachten harmonischen Wendungen fehlen werden. — Für den geübten Spieler sind sie nicht schwer, nicht brillant genug, und für gewöhnliche Ausüber schon zu schwer. Wer soll sie nun spielen? — Der junge Mann hätte besser gethan, mit etwas ganz Solidem oder mit einer recht ansprechenden Modesache aufzutreten. Nur hindert uns das nicht, den uns unbekannten Tonsetzer unter die geschickten zu zählen, von dem etwas erwartet werden darf.

Rondo Espagnol pour le Piano sur la Cachucha, dansée par Mlle. Fanny Elsler dans le Ballet du „Diable Boiteux de Casimir Gide" — par Charles Schunke etc. Oeuv. 47. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Eine hübsche Modearbeit, die den Liebhabern nach den spanischen Themas wegen angenehm sein wird.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten August. № 35. 1837.

Compère.

Unter dem etwas sonderbaren Namen Compère (Gevatter) ist in der musikalischen Kunstgeschichte ein geschätzter niederländischer Tonsetzer bekannt, einer der Zöglinge des Altvaters der niederländischen Schule, des hochberühmten Okeghem oder Ockenheim im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts. Er erscheint auch unter dem Namen Loyset Compère, und man hat denselben Person auch in dem unter dem Namen Loyset Piéton bekannt gewordenen niederländischen Tonsetzer aus den ersten Jahrzehenten des 16. Jahrh. wieder erkannt.

Hr. Fétis in dem zuletzt vor Kurzem erschienenen dritten Bande seiner Biographie univ. des musiciens unterhält in dem Artikel Compère den Leser mit einer Controverse, angeblich um den Verf. der gekrönten Preisschrift: „Die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst." Amsterdam 1828 —, Hrn. R. G. Kiesewetter, zu berichtigen, welcher, wie Hr. Fétis gefunden haben will, den Irrthum begangen haben soll, diesen niederländischen Meister blos Compère genannt, folglich (!) diesen Nebennamen (Sobriquet) für denselben wahren und eigenthümlichen Namen angesehen zu haben.

Nun ist es wohl nicht der Rede, viel weniger einer Rüge, am allerwenigsten einer Controverse werth, wenn irgend Jemand ein Mal und irgendwo einen berühmten Künstler eben nur bei dem Vor- oder Neben-Namen (und wär' es bei einem Spitznamen) nennt, unter welchem derselbe berühmt und sogar am allgemeinsten bekannt geworden war. So behandelt ja Hr. F. selbst seinen Piéton im Buchstaben C. geradezu unter dem Nebennamen Compère, anstatt, wie die Lexikographen sonst pflegen, auf den Hauptnamen hinzuweisen: Compère, voyez Piéton.

Allein Hr. Fétis hat sehr Unrecht, wenn er dem geehrten Verf. gedachter Preisschrift die Unkenntniss der wahren Namen seines Compère zugemuthet; Hrn. F.'s Uebereilungen, die ihn leider nicht selten besuchen und oft verlaut werden, wo ihm irgend Jemand in den Weg tritt, den er wunderlicher Weise gern allein wandeln möchte, noch häufiger, wenn ihm Einer fatalen Geschicks den Rang ablief, schaden ihm selbst weit mehr, als er glauben mag und als wir ihm seiner anderweitigen Tüchtigkeit wegen wünschen. Hr. Kiesewetter hat ja vielmehr, eben in jener erwähnten Abhandlung, in einem, von Hrn. F. zufällig für ihn sehr unglücklicher Weise überschlagenen, ausführlichen Artikel S. 82 u. f. die Zweifel, ja die Irrthümer, welche über Namen, Person, Herkunft und Schule des in Frage stehenden Tonsetzers durch die Sorglosigkeit der Literatoren entstanden und verbreitet worden waren, mit Berufung auf eine zwar nicht unbekannte, aber bei der Seltenheit der Werke überall wenig benutzte Literatur, kritisch beleuchtet und aufgeklärt; er hat im angeführten Artikel die im Verlaufe der Zeiten längst übersehene, ja durch verdorbene Lesearten im Texte eines in neuerer Zeit an das Licht gebrachten französischen Dichters vom Jahre 1512 (Loyset et Compère lautet es daselbst, oder auch Loys et Compère) sogar wieder sehr zweifelhaft gewordene Identität des unter den oben angezeigten 3 verschiedenen Namen in der Literatur angeführten Meisters, durch Herstellung der richtigen Lesart „Loyset Compère" vollkommen und zwar zuerst erwiesen. — Auch hat ja Hr. K. a. a. O. Loyset, das Diminutiv von Aloyse oder Louis, für dessen wahren Namen, Compère hingegen für einen ihm in der Schule oder in der Gesellschaft beigelegten Neben-Namen erklärt! Und selbst die Benennung Piéton (der Fussgänger), welches Wort Hr. F. jetzt mit weit mehr Zuversichtlichkeit als Beweisgrund für den Familiennamen dieses Meisters ausgibt, meinte Hr. K., ohne hierauf einen besondern Werth zu legen, eher für einen andern dergleichen Nebennamen als für einen angeerbten halten zu sollen, — wie denn der Besitz und Gebrauch von Familien-Namen damals bekanntlich gar nicht als eine Sache der Nothwendigkeit angesehen wurde. — Hr. Fétis hingegen hatte in seiner Concurs-Schrift in der niederländischen Frage (S. 30 u. f.) diesen Meister immer nur Louis Compère genannt. Damals scheint

also Hr. F. noch selbst dieses Compère für den Hauptnamen gehalten zu haben, und der Name Piéton mag ihm selbst damals noch nicht als dem Compère angehörig bekannt gewesen sein; auch hatte Hr. F., seinem Citate S. 31 zufolge, damals noch nicht einmal gesehnet, was es mit dem unbekannten Loysel-Loysel et Compère) für eine Bewandtniss habe. — Hr. K. war also schon damals ohne allen Zweifel aufgeklärter und besser in der Sache unterrichtet, als Hr. F., der sich jetzt herausnimmt, ohne viel Ueberlegung und Uebersicht gegen Hrn. K. zu meistern.

Uebrigens und noch dazu ist die Polemik des Hrn. F. in dem hier besprochenen Artikel der Biographie des musiciens in Beziehung auf die Lebensbeschreibung des Meisters Compère jedenfalls ohne Consequenz; Hr. K. dürfte hin, wenn sie etwa zu seiner Ansicht kommt, ziemlich gleichgültig sagen, und wir würden derselben vielleicht selbst kaum erwähnt haben, müssten wir nicht bei dieser Veranlassung einen bedeutenden Irrthum anzeigen, in welchem vielmehr Hr. Fétis sich in eben diesem Artikel verwickelt hat. Er tadelt den verdienstvollen Verf. der Lebensgeschichte des berühmten Palestrina, Hrn. Baini, darüber, dass dieser dem Compère den Beinamen Normand beigelegt habe, dessen Herkunft aus dem französischen Flandern, und nicht aus der Normandie doch ausser Zweifel gesetzt sei. — Hätte nun Hr. F. es der Mühe werth gehalten, die Spur, die er von einem Compère in dem weitläuftigen Baini'schen Werke beim Durchblättern irgendwo erblickt haben musste, ebendaselbst gebührend zu verfolgen, so würde er für sein Lexikon die Entdeckung eines interessanten Tonsetzers gemacht haben, den er noch nicht kannte und, wie man sieht, noch jetzt nicht kennt; der unter dem Beinamen Mon Compère, oder gar Monsieur mon Compère in seiner Umgebung in Rom sehr wohl bekannt war, und unter dem andern Beinamen Normant recte Normand von seinem Geburtslande, zugleich mit seinem rechten Namen Antoine Lobial oder Loyal sowohl vom Abte Baini, als auch schon von Adami da Bolsena, in s. Osservazioni etc. Rom 1711 S. 163, unter den Sängern der päpstlichen Kapelle aus der Periode vor Papst Paul III. (erwählt 1534) angezeigt worden ist. — Die Angabe dieser geachteten Zeugen gründet sich auf Listen, Akten und Papiere der päpstlichen Kapelle. Und da es kaum glaublich ist, dass Antoine Loyal aus Loysel Piéton durch Corruption entstanden sein könnte, so kann von Identität dieser Gevatterleute wohl auch keine Rede sein. Wir hoffen daher, jenen Loyal mit allen seinen Bei- und Neben-Namen in dem biographischen Lexikon des Hrn. Fétis dereinst unter L., wenn uns der Himmel bis dahin das Leben fristet, noch angezeigt zu finden, in welchem derselbe als ein französischer in der päpstlichen Kapelle geschätzter Tonsetzer, der unter den Compositionen der Messen über das vielbeliebte l'homme armé neben den berühmtesten jener Zeit genannt wird, alles Ernstes seinen gebührenden Platz ansprecht.

Und so wünschen wir nur noch schliesslich, dass sich Hr. Fétis um seiner selbst willen künftig in seinen Anklagen und Zurechtweisungen Anderer weniger übereile, als es bisher nicht selten und nicht zu seinem Vortheile der Fall gewesen ist. *D. F.*

Beachtenswerth neue Oboen-Röhre, von inländischem Holze verfertigt.

Man kennt die vielen Schwierigkeiten, mit welchen die Bläser dieses unentbehrlichen Orchester-Instrumentes zu kämpfen haben, wenn sie sich über die Mittelmässigkeit erheben und Fertigkeit mit schönem Tone verbinden wollen. Wie viel dabei auf ein gutes Rohr ankommt, wissen Jeder nur zu gut. Wilh. Besan, der anerkannte Meister auf diesem Instrumente, nahm keinen Anstand, sich dahin zu erklären: „Ein gutes Rohr hat so grossen Einfluss auf schönen Ton und sicheren Vortrag, dass ich weniger gern dieses, als ein gutes Instrument entbehren will.“ — Damit stimmen alle Erfahrungen und alle Lehrbücher überein, die es sich zum Gesetz machen, Anweisungen zu geben, wie gute Röhre zu verfertigen sind. Man sehe z. B. *Dr. Joseph Fröhlich's* Systematischen Unterricht in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten (Würzburg, 1829. in 4.) unter Clarinett- und Oboe-Schule. Das gewöhnlich dazu gebrauchte Schilfrohrholz, wovon vorzüglich das italienische geschätzt wird, muss gerade die rechte Reife und Dicke haben; bald ist es zu hart, bald zu weich; das gute ist nur schwer zu bekommen. Wie leicht dann beim Verarbeiten eines gehörig reifen Schilfes oder auch beim Binden die Röhre springen, hat Jeder zu beklagen, nicht minder, dass auf einem Rohre von hartem und reifem Holze weiter in der Höhe noch in der Tiefe ein pp., dagegen auf einem weichem Rohre kein gutes ff. hervorgebracht werden kann.

Diese bedeutenden Schwierigkeiten, deren Besiegung selbst im glücklichsten Falle doch den Ton immer noch zu leicht grell und schneidend lässt, regten den jungen und bereits tüchtigen Oboenbläser Ernst Methfessel aus Mühlhausen, einen Anverwandten des Braunschweiger Kapellmeisters, Albert Gottlieb M., seit mehren Jahren zu vielfachen Versuchen an, ob sich nicht ein

vaterländisches Holz wenigstens eben so gut für solche Röhre verwenden lasse. Er wusste, dass Hollunder- oder Fliederholz viel Gemeinsames mit dem bisher gewöhnlichen Rohrholze hat, und machte damit mannigfache Versuche, die gleich anfangs nicht ganz schlecht ausfielen. Er fand, dass die im Spätherbste abgeschnittenen, an den Seiten des eigentlichen Stammes gerade gewachsenen Sprossen die zweckmässigsten dazu waren. Gleich mit dem ersten daraus verfertigten Rohre durfte er es wagen, im Orchester zu blasen. Jetzt hat er diese von Fliedersprossenholz verfertigten Röhre schon 2 Jahre im Gebrauche, seit welcher Zeit er alle möglichen Proben damit angestellt hat. So weichte er z. B. ein solches Rohr in Wasser ein, liess es 24 Stunden darin und fand, dass es, dem ausländischen Holze entgegengesetzt, noch stärker als vor dem Einweichen war; ein Beweis, dass es Stand hält. Das Holz zieht seiner sehr feinen Poren wegen nur sehr wenig Wasser, ist sehr biegsam und geschmeidig, weshalb sich ein Pianissimo ganz leicht darauf hervorbringen lässt, ohne dass dem Forte geschadet wird. Die beiden Blättchen des Rohres sind nämlich ihrer grossen Elastizität wegen sehr leicht in Vibration zu setzen, was auch beim Binden derselben den Vortheil bringt, dass sie nie platzen. Man kann dem Rohre vermittelst des Drahtes, der nicht fehlen darf, eine beliebige Wölbung geben, so weit sie angemessen ist.

Diese Röhre können ganz auf die gewöhnliche, allbekannte Art und nur mit den dazu gebräuchlichen Werkzeugen verfertigt werden. Auf folgende Punkte hat man dabei zu sehen: 1) Das Holz des Rohres darf, wie in der Regel, weder zu stark gelassen, noch zu schwach geschabt werden; 2) die Form der Röhre weder zu breit, noch zu schmal; 3) nehme man nicht zu enge Stifte, denn ein weiter Stift trägt viel zum Wohlklange des Tones bei; 4) muss das Holz trocken und mit der grössten Genauigkeit verarbeitet werden. Hat man das Holz inwendig zu seiner gehörigen Schwäche gebracht, kann man zuweilen mit nassem Finger darüber streichen, um die zarten Fasern desto genauer zu sehen; nur weiche man es, bevor man es gebunden und mit dem Drahte umlegt hat, nicht ein, sondern feuchte nur die Spitzen etwas an, damit sich diese desto besser dem Messingstifte anschmiegen. Die übrigen Arbeiten kann man trocken oder genässt verrichten, es ist ganz gleich.

Das Holz dazu muss im Spätherbste geschnitten werden. Die dreijährigen Sprossen, die an Bächen gewachsen sind und noch keine Nebenzweige getrieben haben, mit einer äusserlich grauen, inwendig grünen Schale versehen sind und die Stärke eines Mittelfingers haben, sind die besten. Nach dem Abschneiden löst man die Schale mit einem **stumpfen** Instrumente und lässt es an der Luft, aber ja nicht an der Sonne, gehörig austrocknen. Das Uebrige wie gewöhnlich.

Diese neue Art, Oboenröhre von inländischem Holze zu verfertigen, muss allen Obnisten von Bedeutung sein; sie ist es aber auch für die Hörer. Ich kann versichern, dass sich das schönste und ansprechendste Pianissimo mit solchen Röhren hervorbringen und bis zum stärksten Forte steigern lässt, das durchaus angenehm und doch dem Instrumente angemessen bleibt. Der Ton bleibt Obocnton, aber ein veredelter; auch habe ich weder im *p.* noch im *f.* irgend einmal etwas gehört, was einem sogenannten Kicks nahe käme. — Will man aber für gewisse Fälle den einschneidendern Ton, den die Oboe mit den gewöhnlichen, aus Schilf geschnittenen Röhren gibt, so kann man ja diese für solche Fälle beibehalten. Und so wäre Gewinn dabei von allen Seiten, da der Toncharakter der Oboe sich durch die neuen Röhre nicht verwandelt, sondern nur ungemein verschönert. — Ich verlange damit nichts weiter anzuregen, als sorgfältigen Versuch, genaue Prüfung einer neuen Sache. Der Erfinder oder erste Verfertiger und Anwender dieser neuen Röhre erbietet sich, solche Allen, die es wünschen, zu liefern, das Dutzend zu 4 Thlr., ½ Dtz. zu 2½ Thlr. preuss. C. Man findet sie in Commission bei dem Instrumentenmacher C. Kruspe in Erfurt, bei dem Instrumentenmacher F. Streitwolf in Göttingen, und in der Musikalienhandlung des Hrn. E. Knop in Basel.

Die Sache spricht zu sehr für sich, als dass sie noch eines Zusatzes bedürfte. *G. W. Fink.*

Für Gesang.

8 *Lieder in Musik gesetzt v. Ferd. Oesterley.* Op. 1. Heft 1. Hannover, bei A. Nagel. Pr. 8 gGr.

Abermals ein neuer Liedercomponist, und zwar einer von denen, die das Heil im Einfachen suchen; auch das Glück? Das Letzte liebt das Suchen nicht, und das Erste hat seinen Werth in dem Geiste, der die schlichte Form adelt. — Heine eröffnet auch hier den Reihen der Lieder mit seinem Stossreimlein: „O schwöre nicht, und küsse nur“. Es ist so artig gemacht und so neu unorthographisch geschrieben, als man es nur wünschen kann: aber was soll ein so unmusikalischer Reimspruch für einfache Musik? Dergleichen ist nur gut für so bunte, wie sie seit lange Mode ist, wodurch man etwas sagt, ohne etwas zu sagen; wenigstens muss der Ton das Wort zu seinem Diener machen, wenn solche Texte musikalische Dienste leisten sollen. „Die Bergstimme“ von Heine erklingt zu gewöhnlich in der Melodie und

Die Nummern 1 bis 4 sind sämmtlich von Dalayrac, und man hat also wenigstens keinen Grund bey diesem Komponisten über Unfruchtbarkeit oder Zurückhaltung zu klagen. Er bleibt sich selbst auch in diesen Opern gleich — lässt seine Musik eben hinlaufen, und nimmt es nicht gar zu genau, wenn sie auch zuweilen etwas wässrig hinläuft, wenn ihm nur irgend ein artiges Liedchen in netter musikalischer Behandlung die gute Aufnahme des Ganzen beym Pariser Publikum sichert. Beym Klavier werden seine Arbeiten deshalb den Liebhabern, die es auch nicht zu ernstlich meynen, immer Vergnügen verschaffen. Das was in No. 1 gegeben worden, ist das Bedeutendste unter den vier Nummern. Der Komp. scheint sich im ganzen Stück etwas höher als gewöhnlich, gehoben zu haben. Schon die Ouvertüre ist bedeutender, als in den meisten seiner Opern; das Trio: Vénus, ame de la nature; ist sehr schön, und bey aller Leichtigkeit für die drey Singstimmen und die Begleitung, von vortrefflicher Würkung. Von den übrigen drey Nummern ist nach dem Vorausgeschickten kaum Etwas hinzuzusetzen. In No. 2. ist die Ariette: Sans être belle on est aimable, recht hübsch, und manche artige Tändeleyen in der Musik (z. B. das festgehaltene e im Akkompagn. der Worte des Refrains: je le tiens, oh je le tiens,) geben ihr Reiz. Das wunderliche Ritornell am Ende wird man leicht abkürzen können, da es auf lustige Aktion berechnet scheint, aber beym Klavier nichts taugt. Auch die Ariette: A mon état soyez sensible, ist recht artig. In No. 3. zeichnet sich das Duo: Depuis longtems j'ai le désir etc. durch Munterkeit und sehr zweckmässige Behandlung der Worte, auch angenehme Verkettung der Singstimmen aus. Auch die Arie: Fiés vous aux vains discours des hommes, die für die berühmte Philis geschrieben ist, wird einigermassen geübten Sangerinnen willkommen seyn. No 4. soll in Paris sehr gefallen haben; was hier daraus gegeben wird, ist nicht Vieles, und noch weniger viel.

No. 5 und 6. Brüni ist ein, auch in Deutschland nicht unbekannter und nicht unbeliebter Komponist; besonders ist sein Major Palmer (N. 5.) auf mehrern deutschen Theatern gegeben und mit Vergnügen gehört worden. Auch Er schreibt leicht und gefällig, wie Dalayrac, aber nicht so uninteressant, wie öfters dieser. Gleich die Ouvertüre hat Anstand, mit Lebendigkeit und Heiterkeit verbunden. Die Romanze: Cruel auteur des peines, ist mit viel Ueberlegung und Zartheit behandelt und auch beym Klavier von sehr guter Würkung. No. 6., l'Auteur dans son Ménage, scheint ein sehr possirliches Sujet zu seyn; die hier mitgetheilten Gesänge haben manches Drollige, und die Musik dazu hat es auch. So kündigt sich das Werkchen gleich in der lustigen Ouvertüre an, und es verdient ausgezeichnet zu werden, dass Bruni abgehet von der Sitte so vieler seiner, und nicht weniger unsrer Landsleute, auch noch so lustige Opern und Operetten, auch noch so leichtfüssige Sinfonien mit einem Grave so feyerlich anzufangen, als schreite man mit Meilenstiefeln in ein Passionsoratorium. Die Arie: Dieu favorable aux Dames, Dieu fripon, Dieu malin, klingt besser, als man ihr ansiehet; und sehr artig ist die Romanze: O vous, qui vous laissez séduire, mit welcher wahrscheinlich das ganze Stück schliesst, und von der wir uns nicht enthalten können das dritte Couplet herzuschreiben, wo sich der eine Dichter auf dem Theater und der andere vor dem Schreibtisch, die Personen mischend, also vernehmen lassen:

Si quelque sifflleur malin
Fait tomber ma comedie,
Je ferai le lendemain
Une grande tragedie.
S'il osoit encor dormir,
S'il se montroit indocile,
Je ferai pour l'attendrir
Un aimable Vaudeville —

(Und nun schiebt der Komponist recht lustig ein:
oui, oui, oui, ein)

entbehrt in der Harmonie die Einheit, die dem Einfachen durchaus nicht fehlen darf. Besser ist das „Sonntagslied des Schäfers" von Uhland, und wird wirken, wenn auch etwas Koketterie durchschimmert. „Die Rache", von Uhland, ist eine recht gut gesungene Romanze, schlicht und eigenthümlich, so dass sie zu den schönsten Nummern dieser Sammlung gehört. Von den übrigen gefällt uns nur noch die Weise zu Heine's oft componirtem „Holzmeier", gewöhnlich der Zimmermann genannt. Der Verf. hat Talent und verspricht für die Folge nicht wenig. Nur sollte man sich nicht zu sehr spuden, in die Welt zu treten, am wenigsten mit Liedern.

12 *ganz leichte Kinderlieder.* 3. Heftchen von *J. Jacob Schoch.* St. Gallen, bei Wartmann und Scheitlein. 1836.

Die beiden ersten Heftchen haben sich nach dem Vorworte einer liebevollen Aufnahme erfreut. Der Verf. hat wie früher getrachtet, auf spezielle Fälle Rücksicht zu nehmen, namentlich in den Nummern 3 bis 6 u. 12. Die Lieder sind 3stimmig, für 2 Kinderstimmen und einen Bass; nur das letzte wechselt mit dreistimmigem Kinder- und Männergesang. Die Texte sind von Rath. Stutz (4), vom Pfarrer Schiess (4), von J. Bürgis (1) und von Herm. Krüsi (3). Alle haben eine fromme Richtung, nur die Osterfreude von Bürgis bringt blos kindlich Freudiges. Die Melodieen sind schlicht und ungesucht, sowohl in Stimmen als in Partitur gedruckt.

Trauergesang für 4 Männerstimmen, den Manen Joh. Georg Nägeli's geweiht von Carl Ferd. Schmalholz. Freiburg im Breisg. Verl. v. B. Ruckmich. Pr. 24 Kr.

Eine neue Verlagshandlung und ein junger Componist treten hier an der Hand der Dankbarkeit und der Verehrung gegen einen Todten auf, der sich um den Schweizergesang und um viele Vereine des südlichen Teutschlands namentlich höchst verdient machte. In besserer Begleitung kann Niemand eingeführt werden. Auch haben Beide der neu Auftretenden schon recht Gutes geleistet und ein Streben beurkundet, das alle Anerkennung verdient, die ihnen auch nicht entgehen wird. Der Gesang ist in Partitur und Stimmen sehr anständig und nett gedruckt.

Duettino: „Eins in Liebe" für Sopran und Tenor mit Begl. des Pianof. comp. von C. F. Ehrlich. Op. 15. Magdeburg, bei Ernst Wagner u. Richter. Pr. 10 Sgr.

So artig und klingend, als es zwei Liebende nur verlangen können. Es wird ihnen gefallen.

2 *Quodlibet-Arien, eingelegt in die Burleske „Das Königreich der Weiber", für das Pianof. arrang. von J. D. Baldenecker.* Ebendaselbst. Pr. 15 Sgr.

Wieder auf andere Art anständig zu gebrauchen, bequem für den Recensenten, es recensirt sich selbst, am Besten, wenn es Frl. Günther in Leipzig soubrettirt.

6 *deutsche Lieder von Emanuel Geibel, in Musik gesetzt für eine mittlere Sopranstimme mit Begl. des Pfte von C. Mosche.* Op. 3. Leipzig, bei G. Schubert. Pr. 14 Gr.

Der Componist erwies sich gleich in seinem ersten Werke, einem vierstimmigen Psalm, als tüchtigen Musiker. Er übereilt sich nicht in seinen Herausgaben und hat bisher stets Empfehlenswerthes geliefert; so auch hier. Alle diese Lieder und Gesänge sind unter die guten zu zählen. Der Dichter dieser Lieder gibt gleichfalls wahre Empfindung und nicht blos schön zusammengedrehte Worte. Ganz besonders innig sind No. 1 Die Mondnacht; No. 3 Der Zigeunerknabe im Norden; No. 6 An den Schlaf — Beides dem Wort- und Ton-Inhalte nach. Die Sammlung hat vor vielen andern nicht geringe Vorzüge.

Nachrichten.

Das Königsfest in Erfurt am 3. August.

Am 2. Aug. Mittags angelangt, hörte ich um 3 Uhr eine brave Schöpfung vom Soller'schen Vereine in der schönen, geräumigen Predigerkirche aufgeführt. Das Orchester war vorzüglich in den Blasinstrumenten (eine in gewissen Partieen detonirende Flöte ausgenommen) sehr gut besetzt, Messinginstrumente ausgezeichnet schön, Violoncello's rein und rund, aber etwas kalt, Violinen nicht energisch genug. Es schien ein kräftiger Vorgeiger zu fehlen, wie weiland Ihr Matthäi einer war. Chöre präcis eingeübt — schöne, reine Sopranstimmen, die nur ein wenig schüchtern sangen, wie es Damen immer gern thun mögen, wenn nicht ein alter biederer Zelter sie alarmirt. Die Solosopranstimme (eine Dilettantin) rein, metallreich, tapfer, nachhaltig, ein trefflich begabtes Talent, welches sich, durch eine strengere Schule gehend, leicht zu einer bedeutenden Höhe emporzuschwingen vermöchte. Die Basspartie von einer ansprechenden Stimme fest und geschmackvoll vorgetragen, die Tenorpartie genügend, beide ebenfalls von geschickten Dilettanten besetzt. Bei den einfachen Recitativen vermisste ich eine vernehmliche Angabe der Accorde, von welchen ich an meinem Standpunkte blos die Grundtöne hörte. Einige Tempi wurden, meines Erachtens, gleich von vorn herein etwas zu rasch genommen, und verloren dadurch an Ernst und Würde, bei andern, anfangs richtig genom-

menen, gerieth man allmälig in's Eilfeuer. Kleine Fehler kommen bei allen solchen grössern Aufführungen vor. Im Ganzen war diese eine der gelungensten und erquicklichsten von den dreissig und einigen, welchen ich beigewohnt. Beim Chaos kam mir diesmal die Frage in den Sinn: wie es wohl der eine oder der andere von unsern neuern Componisten gemalt haben möchte? und schon die blose Vorstellung davon erfüllte mich mit Schrecken. — Mit welch feinem Takte hat sich doch auch hier der grosse Meister innerhalb der Grenzen des Schönen zu halten gewusst! —

Der Hauptag des Festes, welches vom Himmel sichtbarlich begünstigt wurde, brachte eine musikalische Morgenfeier im geschmackvoll dekorirten Theater. In der Mitte der Bühne war unter einem Baldachin die Büste des Königs aufgestellt. Zu beiden Seiten bildeten blühende Staudengewächse und Orangerieschäumchen, von welchen auch der Orchesterraum angefüllt war, eine lebendige, frischduftende Hecke, deren Grün das bunte Licht farbiger Lampen mit magischem Glanze überstrahlte. Hinter ihr stand festlich geschmückt der Damenchor des Erfurt'schen Vereines, an welchen im Hintergrunde die Sänger und das ziemlich stark und sehr wohl besetzte Orchester sich anschloss. Von der gewohnten Pein des Einstimmens blieb man völlig verschont. Auch erblickte ich, von meinem Sitzpunkte aus, keinen Dirigenten. Um so zauberhafter quoll zwischen dem duftigen Grün die Musik hervor: Weber's rund und frisch vorgetragene Jubelouverture und Cantate, letzte, wie es sich von selbst versteht, mit passend verändertem Texte. Auch der Erfurt'sche Verein zeigte sich dabei reich an erquicklichen Chor- und ausgezeichneten Solostimmen, welche freilich einen sehr schweren Kampf gegen die erschlaffende Hitze zu bestehen hatten. —

Aus dem bisher Bemerkten ersehen Sie bereits, dass Erfurt sehr reich an musikalischen Mitteln ist.*) Zwei umfangreiche Musikvereine, der Soller'sche und Erfurt'sche, blühen dort, vom Publikum nachhaltig unterstützt, schon seit Jahren unter tüchtiger Leitung wetteifernd neben einander fort. Beide sind stark genug, um, unterstützt von den sonstigen musikalischen Kräften des Ortes, zumal von den Militairmusikchören, in welchen einzelne Mitglieder in der That Virtuosen sind, selbst auch vereinzelt Tüchtiges zu leisten. Beide zu umfassenderen Aufführungen vereinigt, würden die grossartigsten Effecte erzeugen. Dazu scheint freilich der musikalischen Stadt ein Musiker von schlagender Präponderanz zu fehlen. Ihrer Grösse nach könnte sie wohl einen solchen besolden, der freilich einen tüchtigen Violinspieler, tüchtigen Gesanglehrer für höhere Stufen der diesfallsigen Bildung und einen tüchtigen Orchesterdirector in sich vereinigen müsste. Solche Männer sind aber nicht so leicht zu finden. — Die jüngern Künstler stützen sich in der Regel zu sehr auf einseitiges Virtuosen-Wesen und sind gewöhnlich nichts als Virtuosen und höchstens Bravourcomponisten, die vom höhern Gesangwesen wenig oder nichts verstehen. Freilich fehlen noch in Deutschland Anstalten, in welchen angehende Gesanglehrer sich gründlich zu bilden vermöchten. —

Ich habe noch nicht die kirchlich-militairische Feier erwähnt, die gewiss einzig in ihrer Art ist. Nicht leicht findet sich wohl in Deutschland ein so grandioser Platz, wie der Friedrich-Wilhelmsplatz, von so herrlichen Treppen, Terrassen, Domen, Festungswerken und schattigem Baumwerke umgeben. Der Hurrahruf der Regimenter, der Kanonendonner der Festung, das Glockengeläute von mehr als 16 Kirchen, die von festlich geschmücktem Volke besetzten Anhöhen — das Alles bringt einen so erhabenen Eindruck hervor, dass an ihm alle Kunst völlig zu Schanden wird. Er lässt sich nicht beschreiben; man muss ihn erleben, und er ist wohl einer weitern Reise werth. — In den Gärten gab's treffliche Harmoniemusik und interessante Unterhaltung, an welcher es dem Fremden bei der überaus feinen Artigkeit und vielseitigen Bildung der zahlreichen Militairs, denen man überall begegnet, fast nirgends fehlen kann. — Kurz, in Erfurt befindet sich der Musikfreund um die Zeit des dritten Augusts in jeder Hinsicht wohl, und wer um diese Zeit etwa in den Thüringer Wald geht, der suche sich für Erfurt einzurichten.

In *Weimar* sah ich die beiden vielberühmten Bilder von Lessing und Bendemann, die Hussitenpredigt und den Jeremias, vom kunstfördernden Kronprinzen von Preussen dorthin zur Ausstellung gesendet. Beide tragen etwas musikalisch Anregendes in sich, und gäben, zumal das erstgenannte, köstliche Oratorienstoffe. Die Hussitenpredigt möchte ich in der That nicht blos ein sprechendes, sondern recht eigentlich ein klingendes Bild nennen.

Den trefflichen Meister Hummel konnte ich leider diesmal nicht sehen. Er war bedenklich krank aus dem Bade zurückgekehrt und unzugänglich. Eberwein war nach Paris gereist, um dort seinen hoffnungsreichen Sohn zu besuchen. Die Singvögel waren ausgeflogen. So traf ich nur den würdigen Häser, der mir sehr erfreut berichtete, dass eins seiner Oratorien nächstens in England bei dem nächsten grossen Musikfeste zur Aufführung gelangen werde, und den interessanten Lobe, der über neuen musikalischen Schöpfungen brütete, wiewohl er unmittelbar mit literarischen Unternehmungen beschäftigt schien.

Einen höchst ausgezeichneten, wahrhaft erhebenden Genuss gewährte mir das Bach'sche Orgelspiel Professor Töpfer's, der ganz für sein Riesenin strument lebt und webt, und es mit wunderbarer Kraft und vollendeter Meisterschaft beherrscht. Er ist sicherlich einer der allergrössten Orgelmeister unter den Lebenden und würde, wenn er sich entschliessen wollte, sein Licht im Auslande leuchten zu lassen, gewiss allenthalben als solcher anerkannt werden. —

---

*) Wir haben davon ausführlich und öfter berichtet, z. B. 1835, S. 757. Die Redaction.

Danzig. (Fortsetzung.) Das Musikunterrichtswesen liegt, wenn wir es im Allgemeinen betrachten, bei uns wirklich im Argen. Denn das Pianofortespiel und der Gesang sind es fast ausschliesslich, worin Unterricht gesucht wird. Während Danzig gegenwärtig mehr als

100 Lehrer auf dem Pianoforte zählt, die für 16 Stunden Unterricht 1½ bis 8 Thlr. erhalten, ist nicht Einer im Stande, sich vom Unterrichte auf irgend einem andern Instrumente, oder gar in der Harmonielehre und höhern Theorie der Musik zu ernähren. Dergleichen zu suchen fällt kaum noch Einem ein. Unter den Pianofortelehrern, deren mehre recht brav sind, zeichnen sich einige auch als Virtuosen auf ihrem Instrumente aus; dahin gehört besonders Madame Dürege, welche im geistvollen Vortrage vorzüglich der Compositionen Beethoven's excellirt und einen ausgezeichneten Anschlag hat, und Hr. Markull, der im Vortrage der Compositionen von Herz Ausgezeichnetes leistet. Grössere Musik-Unterrichts-Anstalten gibt es in Danzig nicht; die früher kurze Zeit blühende Anstalt des Hrn. Ilgner, der nach Logier unterrichtete, wurde leider von ihm selbst aufgegeben. Hr. Rokicky hat sie von ihm übernommen, aber wir können über sie nicht urtheilen, da sie gar nicht mit ihren Leistungen öffentlich heraustritt. Mit dem Gesangunterrichte beschäftigte sich vorzüglich Frl. Goroncy. Sie hat sich, als Stipendiatin der Danziger Friedensgesellschaft, vor mehren Jahren dazu in Berlin ausgebildet und leistet sehr Dankenswerthes. Schade ist es, dass ihre häufige Kränklichkeit sie hindert, in den öffentlichen Aufführungen, besonders der Oratorien, mitzuwirken; denn sie besitzt einen trefflichen starken und klangreichen Mezzosopran, und ist im Vortrage Händel'scher Partieen ausgezeichnet. Eine nothwendige Folge davon, dass es uns an einem eigentlichen Gesanglehrer durchaus mangelt, ist es, dass, während unter den Damen manche Talente durch Fräul. Goroncy gebildet werden, den heranwachsenden jungen Männern alle künstlerische Unterweisung im Gesange meistens abgeht; daher sehen wir nur zu oft Dilettanten mit guten Naturmitteln ausgerüstet doch nur Mittelmässiges leisten, weil sie aller schulgerechten Behandlung derselben entbehren. Demungeachtet fehlt es an Gesangmusik so wenig bei uns, dass diese vielmehr alle übrige Musik fast gänzlich verdrängt. Diese Erscheinung geht aus mehren Ursachen hervor. Die nächste ist wohl darin zu suchen, dass überhaupt die Gesangsmusik leichtern und allgemeinern Eingang gewinnt; hier aber muss sie es um so mehr, als die Leistungen mehrer Dilettanten im Gesange wahrhaft trefflich genannt werden müssen, während die der Instrumentisten mit ihnen durchaus nicht gleichen Schritt halten. Dies führt uns auf das Orchester selbst. Mit diesem steht es in der That bei uns sehr übel; ja man könnte beinahe sagen, wir haben keins; denn aus den heterogensten Elementen ist es zusammengesetzt und bildet nicht im Entferntesten ein Ganzes. Die Blasinstrumente sind durch Hautboisten der beiden in Danzig stehenden Regimenter besetzt; die Saiteninstrumente werden theils auch von jenen, wiewohl weniger gut gespielt, theils von dem Ueberreste der früher in Danzig eine privilegirte Innung bildenden Stadtmusiker, theils von Dilettanten von grösserer oder geringerer Tüchtigkeit. Von einem eigentlichen Musikdirector des Orchesters ist schon seit Jahren bei uns nicht mehr die Rede; sondern diesen Platz pflegt meistens auf sehr unzeichnende Weise der jedesmalige, fast mit jedem Herbste wechselnde und zum Frühjahre mit den Schauspielern zugleich Danzig verlassende Musikdirector der Bühne auszufüllen. Wie ist es möglich, dass da das Orchester, obgleich ihm so lange ein als Vorgeiger ausgezeichneter Violinist, Hr. Obuch, der im Laufe des letzten Winters starb, vorstand, als ein Ganzes übereinstimmend, und in seinen einzelnen Theilen wirksam in das Ganze eingreifend, dastehe? Nehmen wir hinzu, dass bei grössern Concerten die abzuhaltenden Proben von Seiten des Orchesters den grössten Hemmungen ausgesetzt sind (man denke nur daran, dass die Hautboisten häufig dienstlich verhindert sind, oft auch viele der Musiker durch den Broterwerb von den Proben fern gehalten werden), so ist es wohl keine befremdende Erscheinung, wenn die meisten Concerte, in welchen das Orchester thätig ist, gerade von dieser Seite fast Alles zu wünschen übrig lassen. Leider ist auch durchaus keine Aussicht dazu da, dass diesem Uebelstande sobald an unserm Orte abgeholfen werden könnte; denn öffentliche Fonds, aus welchen ein tüchtiges Orchester gebildet werden könnte, gibt es nicht, und an wahrhaft musikalischem Sinne, vermöge dessen durch die vereinten finanziellen Opfer der Wohlhabenden ein solches hervorgerufen werden könnte, fehlt es gänzlich; ja man kann hier jetzt schon eine gewisse Wechselwirkung nicht verkennen, insofern nämlich die ungenügenden Leistungen des Orchesters, als eines solchen, das Interesse an der Instrumentalmusik mehr und mehr schwächen.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikal. Chronik des 2ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Ohne im Referate der Concerte die chronologische Ordnung zu verfolgen, wollen wir gleich beim Höchsten beginnen, bei Lipinsky, dem lange Erwarteten. Norddeutschland hat ihn bereits schon früher gehört, bewundert und gründlich erschöpfend beurtheilt, dass selbst der blosse Versuch, auch nur ein Jota hinzuzusetzen, scheitern und in Nichts zerfallen müsste. Es genüge daher, einfach und wahr zu berichten: der Meisterkünstler veranstaltete, trotz der ungünstigen Saison, schnell hinter einander drei Concerte, die letzten beiden im überfüllten grossen Redoutensaale, und trug von seinem eigenen, nicht minder wahrhaft schätzenswerthen Compositionen folgende vor: das imposante Concert militaire; dann die ersten Sätze aus zwei andern Concerten; Variationen über „Ecco ridente il cielo" (2mal) und „Non più mesta"; Andante auf Themate des Crociato; Rondeau romantique und Fantaisie über beliebte Motive aus der Sonnambula (ebenfalls auf allgemeines Verlangen wiederholt). Dass schon des Künstlers Name zu ungeheuren Erwartungen berechtigte, bewies der hochaufjauchzende, fast endlose Empfang, ein Jubelbeifall, der nach jedem Solo, nach jeder einzelnen Piece noch höher sich steigerte, und immer beim Scheidegrusse den Culminationspunkt erreichte. Als Paganini gefragt wurde, wen er für den grössten Violinisten der Gegenwart halte, soll

er geantwortet haben: „Wer der Erste, weiss ich nicht; dass aber Lipinsky unbestritten der Zweite ist, will ich gegen die ganze Welt behaupten.“ — Wohl liegt in diesen merkwürdigen Worten ein gewisser, aus Bescheidenheit verschleierter Doppelsinn; doch gewiss zugleich auch die ehrendste Anerkennung, die vollgültigste Würdigung eines ausserordentlichen Talentes. Schlechterdings darf Lipinsky kein Nachahmer der Paganini'schen Spielweise genannt werden, obwohl er viele Eigenthümlichkeiten derselben mit gleicher Vollendung auszuführen sich eigen machte; er steht isolirt da unter seinen Commilitonen, hat nichts mit Andern gemein und vereinigt dennoch in seinem innigsten Wesen die individuellen Vorzüge aller gefeierten Notabilitäten. Ein solcher Vortrag schwebte bisher den entzückten Hörern nur als unerreichtes und unerreichbares Ideal-Gebilde vor, dessen Verwirklichung nur diesem Phänomen vorbehalten war; seine ganze tieffühlende Seele gibt offen sich kund in der seltenen Behandlung des Instrumentes; jeder entlockte Ton kommt aus tiefstem Herzensgrunde und dringt auch wieder dahin; ein solches Spiel ist der beredte Ausdruck aller Wechselgefühle, die wahre Seelensprache, die Gedankenmittheilung auf höherem geistigen Wege; kein ängstliches Effekthaschen durch Bravour, durch Eleganz oder staunenswerthe Ueberwindung ungeheurer Schwierigkeiten, keine affectirte Zartheit und Nonchalance, kein mystisches Pianissimo, um dem schlagenden Contraste zu Gefallen die Aufmerksamkeit damit zu bestechen — nein! die höchste Virtuosität erscheint hier in denkbar möglichster Natürlichkeit, ohne wirklichen, oder auch nur scheinbaren Kraftaufwand, so schmuck- und anspruchslos, so wahr, treu und ästhetisch schön, dass der unendbare Hochgenuss nie durch eine beengende Nebenempfindung verkümmert wird; endlich — welche Menschenkehle vermöchte zu singen, wie Lipinsky auf seiner Geige? Diese graziöseste Weichheit, diese rührende Klage, dieser muthwillige Humor, diese zarte Wehmuth, dieses elektrisirende Aufflammen in freudigen Wonnetaumel ist selbst erworbenes Eigenthum, eine Himmelsgabe, deren nur auserkorene Sterbliche würdig befunden werden. Die Beigaben, an und für sich gewiss nicht uninteressant, mussten nothwendig in solcher Umgebung beinahe verschwinden. Als Einleitungsouverturen waren gewählt: zur Tragödie „Faust“, von Seyfried; zum Prometheus, von Beethoven, und zur Melusine von Kreutzer; der Pianist Hr. Robert Müller aus Schottland spielte ein Capriccio; Dem. Caroline Meyer sang eine Tyrolese von Majocchi; Hr. Lonati die Romanze aus Elisir d'amore; die Herren Marini und Rovere die sogenannte Pistoletta aus Chiara di Rosenberg; der Letztere mit Lonati ein Duett aus obiger Donizetti'schen Oper, und die Schwestern Brambilla das niedliche Duettino aus der Gazza ladra. Die Mitwirkung der italienischen Gesangkünstler war eine Begünstigung der Pachtadministration, wofür sich selbige jedoch einen Theil des Ertrages zueignete. — Mit Schmerz erfüllte uns die baldige Trennung von dem seinem Vaterlande zueilenden herrlichen Meister, dessen wohlgetroffenes, von dem geschickten Lithographen Kriehuber gearbeitetes Bildniss die Haslinger'sche Hofmusikhandlung unlängst liess und welches, mit dem Facsimile geschmückt, allen Verehrern und Bewunderern des Unvergesslichen zum wünschenswerthen Erinnerungsgeschenke sich gestaltet. — Die beiden Kammervirtuosen Mayseder und Merk gaben ein sehr besuchtes Alliance-Concert. Ersterer spielte neue Variationen über ein Originalthema, nebst einem ebenfalls neuen Concertstücke; der Zweite Variationen auf ein Motiv der Somnambula und ein gemischtes Concertino; Allegro von eigener Composition, Adagio von Romberg und Rondo von Kummer. Die Ouverture zur weissen Frau wurde vom Hofopern-Orchester feurig ausgeführt; Dem. Clara Heinefetter sang eine Aria v. Donizetti und Lachner's „Waldvöglein“; Hr. Parish-Alvars excellirte wie immer in einer brillanten Harfen-Phantasie, und reichlich gespendeter Beifall stand mit dem Verdienste in harmonischem Einklange. —

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die dermalige Sängergesellschaft dieses Theaters, und dass die Spech, die Herren Bracchi und Bottelli am meisten in die gefallen, ist Ihnen bekannt; nun hat aber diesen Frühling der Pirata des angebeteten Landsmannes gar wenig gefallen, und der nachher im Mai gegebene umgearbeitete Mosé, hier zu Lande Mose nuovo genannt, zog auch nicht sehr an. Die Spech machte die Anside, Bottelli den Mose, Rinaldini den Faraone, Bracchi den Amenoff etc. Im ersten Akte wurde das Duett zwischen Tenor und Sopran, im zweiten das Duett zwischen Tenor und Bass besonders beklatscht; im 3ten Akte gefiel das Finale. — Mit dieser Stagione endigt die dermalige Impresa dieses Theatres. Künftigen Herbst übernimmt dessen Verwaltung eine Gesellschaft von Adeligen und Kaufleuten; bis dahin passirt die Oper. Nun hausirt auch hier die Cholera. Die Strasse, wo sie am ersten erschien, ist bereits geschlossen; alle darin verschont gebliebenen Einwohner wurden aus der Stadt nach Sesta Casa gebracht und beobacht!!!

Messina. Die saubern Convenienze teatrali, wodurch es sich im verwichenen Karneval zwischen den Sängern unsers Teatro della Munizione zu Zänkereien und Unannehmlichkeiten aller Art gekommen war, haben auch auf die Frühlingsopern mächtig gewirkt. Nachdem die Del Serro 20 vulkanische Furori in der Norma gemacht, studirte man den hier noch nie gehörten Belisario von Donizetti ein; in der Hauptprobe zeigte sich aber die Unmöglichkeit, ihn eine erste Vorstellung erleben zu lassen. Dafür gab man nun den Elisir d'amore, der jedoch der mittelmässigen Sänger wegen nicht sonderlich gefiel.

Neapel. Der zu Anfange des vorigen Berichtes ausgesprochene Verfall des Theaters S. Carlo wurde in der 49. Nummer der hiesigen Zeitschrift Omnibus unter der Aufschrift: *Triste condizione de' nostri Teatri di musica* (mit dem aus Alfieri entlehnten Motto: *Soffrire!*

agnus soffriref) mit grellen Farben besprochen; das Ganze ist aber *verba et voces praetereaque nihil*. Die Hauptfrage bleibt immer: woher nehmen? *Ex nihilo nihil fit*, und so kann auch Barbaja um so weniger aus den heutigen zahlreichen, aber grösstentheils wenig taugl. Sängerbestande Nutzen ziehen, als ihm andere Collegen während seiner Quiescenz das Beste weggefischt haben. Zu all diesem Nichtsklange des sogenannten Teatro massima gesellte sich nun den ganzen Frühling eine ungewöhnlich abscheuliche Witterung, und seit dem April abermals die Cholera. Mitten im Sommer wurde Donizetti nach Neapel gegeben, vor Allem seine Lucia di Lammermoor, sodann dessen Gemma di Vergy, Torquato Tasso und Il Campanello, das nächstens eine vermehrte 2. Aufl. erhalten soll. Nach diesen Opern kamen an die Reihe: Norma, Capuleti, Beatrice Tenda und Ricci's Chiara; zuweilen wechselte nach Landessitte ein Akt der einen mit einem Akte der andern Oper ab. Neu waren drei Operetten von Raimondi: Il Tramonto del sole erfreute sich einer guten Aufnahme und wurde ungefähr 10mal gegeben; Gli artifizj d'amore machte Fiasco, und Vinclinda (am Namenstage des Königs d. 30. Mai) machte einen Fiascone. Componisten wie Raimondi, die streng der alten Musikschule zugethan sind, sie Rossini'sche Wäsche und auch keinen Schnurrbart tragen, finden nur zuweilen aus Gottes Gnade Anklang im neuen Tonreiche. Am 18. Juni wurde in Gegenwart des Hofes zum ersten Male Donizetti's Belisario gegeben, worin die Ronzi auftrat; die Oper fand Beifall. Da man der Dolche und Gifte in der Oper einstweilen genug zu haben scheint, so kommen dermalen Blinde und Verrückte auf der Operabühne in die Mode. Nachdem Coppola's Nina pazza per amore und D.'s Belisario bereits allenthalben gegeben worden, so comp. jetzt Hr. Fioravanti einen Flaminio pazzo per amore; man hielt aber für gut, ihn in einer nächsten Stagione zu geben. Von den Sängern verdienen stets ausgezeichnete Erwähnung der Tenor Bassadonna und Bassist Barroilhet; dann kommt die Tadi und die beiden Schwestern Manzocchi u. s. w., von welchen letztern nicht viel Rühmliches zu sagen ist. Aber ein Wörtchen von einer Anfängerin: sie heisst Annunziata Mozanni (nicht Bozanni, wie das hies. Regierungsbl. und das Journal Omnibus unbegreiflicherweise sie jederzeit nennen); sie ist aus Mailand, ist jung und hat eine schöne Stimme, zwei kostbare Empfehlungen für eine Pr. Donna. Diese Stimme ist zwar schwach für's hies. Theater, aber im Ganzen zu nehmen, das Uebrige kommt mit der Zeit. Sie debutirte gleich zu Anfange der Stagione im Torquato Tasso, ist bereits für's nächste Theaterjahr engagirt, was nun deutlich sagt, dass sie gefallen hat. — Im Saale der anlängst hier errichteten Società Harmonica wurden am 19. April zum ersten Male eine neue Oper nach Scribe's Vaudeville: La Mansarde des artistes, Buch von Hrn. Irene Ricciardi und Musik vom Dilettanten Cavaliere Vincenzo Capecelatro, in Gegenwart vieler Zuhörer, darunter I. M. der Königin Mutter mit ihrer Tochter, nebst II. KK. HH. des Grafen v. Siracusa, des Prinzen und der Prinzessin v. Salerno, mit vielem Beifalle gegeben. — Im Eingange des anlängst erschienenen Cartellone für's nächste Theaterjahr (30. Mai 1837 bis Ende des Karnevals 1838) heisst es im Wesentlichen: Die Kürze der Zeit erlaubte nicht, vergangenes Jahr nach Wunsch zu handeln; in diesem neuen Theaterjahre trachte man das Publikum mehr zu befriedigen, keine Mühe und Kosten zu sparen u. s. w. Sodann wird gesagt: Die Impresa verbindet sich im nächsten Theaterjahre, 110 Vorstellungen und im Karnevale vier Bälle zu geben, darunter eine neue Operette von Maestro Pietro Raimondi, Vinclinda betitelt (s. oben); vier grosse Opern von Maestro Cavaliere Don (diesen Titel hat er nur hier in Neapel) Gaetano Donizetti, Maestro Saverio Mercadante, Maestro Carlo Conti und Maestro Barone Giuseppe Staffa; zwei Opern neu für Neapel, wovon eine von Cav. Donizetti (ist der ehemerwähnte Belisario). Prima Donne: Giuseppina De Begnis (vom Juli an), Almerinda Manzocchi (bis 15. Juli), Adelaide Tadi, Adelina Spech (vom 15. Juli bis 20. Nov.), Elisa Manzocchi (bis 15. Juli), Annunziata Mozzani, Luigia Boccini, Contralto. Primi Tenori: Giovanni Bassadonna (bis Ende November), Salvatore Patti, Lorenzo Salvi (vom 16. Juli bis 20. Nov.), Domenico Reina (vom 1. Dec. an). Altro Prima Tenore: Timoleone Barattini. Prima Basso cantante: Paolo Barroilhet. Primi Bassi: Federico Lablache, Pietro Gianni, Gio. Setti. 13 Secundar- und Tertiarsänger. Socius der Impresa, Deputirter für die Leitung der Musik der königl. Theater: Maestro Cavaliere Don Gaetano Donizetti. Maestri direttori: Pietro Raimondi, Giuseppe Cordella. Chormeister: Gius. Trimarchi. Operadichter: Johann Schmidt, Salvatore Cammarano, Emanuele Bidera, Andrea Passaro, Felice Basili. Primo Violino, Direttore d'orchestra: Giuseppe Festa. No. 110 Professori d'orchester, wovon 95 in immerwährender Activität, und 15 Supplementi. Director und Compositeur der Ballettmusik: Graf Robert Gallenberg.

Im vorigen Berichte wurde der Maestro Fortunato Raicentroph aus Versehen Weintroph geschrieben. Er ist von hier gebürtig, stammt von deutschen Aeltern her und kann vielleicht was werden. Wahrscheinlich ist auch diese Schreibart, die nichts weniger als eine deutsche Physiognomie trägt, eine Verstümmelung der Italiener, und die richtige muss erst aufgefunden werden. — Zingarelli ist den 5. Mai, 87 Jahre alt, gestorben.

N. S. Wegen Zunahme der Cholera (es sterben täglich 300 Personen) wurden die Theater geschlossen und Gebete in den Kirchen anbefohlen.

Chieti. Prima Donna assoluta: Carolina Milloti, Tenor De Andreis, Bassist De Natale. Gegebene Opern: Torquato Tasso, Norma, Capuleti. Aufnahme gut, mehr als gut, sogar die Seconde, Terze und Quarte Parti.

Notiz. Das Oratorium Paulus von F. Mendelssohn-Bartholdy, das in Halle z. 4. Saale am 2. August sehr gelungen und mit lebhafter Anerkennung aufgeführt wurde, ist am 23sten daselbst wiederholt worden.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 7.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 7.** **1837.**

Anerbieten.

Nachdem mein, 25 Jahre hindurch gewesener grosser Gönner, der wirkliche Geheim-Rath und vormalige General-Intendant der Königlichen Schauspiele — Herr Graf Carl von Brühl Excellenz jetzt mit Tode abgegangen ist, fesselt mich nichts mehr an Berlin. — Ich bin daher nunmehr fest entschlossen, diesen meinen bisherigen Aufenthaltsort je eher je lieber mit einem andern zu vertauschen, und ersuche deshalb diejenigen respectiven Ortsbehörden, Musik- und Theaterdirectionen, Musik-Gesellschaften etc., welche beabsichtigen sollten, von meinen Fähigkeiten als Dirigent, Componist, Lehrer auf dem Pianoforte und im Gesange etc. Gebrauch machen zu wollen, sich gefälligst brieflich durch die Post und zwar sobald als möglich direct an meine Adresse zu wenden, worauf ich diejenigen Atteste hiesiger Behörden und Kunstanstalten etc. sogleich herbeischaffen und übersenden werde, welche erforderlichenfalls verlangt werden sollten.

Meine Anforderungen sind mässig und laufen hauptsächlich auf eine sichere Existenz, einen tüchtigen Wirkungskreis und nebenbei auf eine solche humane Stellung hinaus, für die ein erfahrener Vierziger gerne Alles aufbietet, um ihrer würdig zu sein. —

Berlin, d. 20. Aug. 1837.

C. F. Müller,
Kapellmeister und Hof-Componist S. M. des Kaisers von Brasilien etc.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Bei Unterzeichnetem erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Moscheles, J., Souvenirs de Bellisario. 2 Fantaisies pour Piano sur des Thèmes favoris de l'Opéra: „Bellisario" de Donizetti.
Leipzig, den 21. Aug. 1837.

Friedrich Hofmeister.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Clara Wieck, Variations de Concert pour le Pianoforte solo sur la Cavatine du Pirate de Bellini, dediées à Mons. Adolph Henselt. Oeuvre 8.
Wien, im September 1837.

Tobias Haslinger,
K. K. Hof- und priv. Kunst- und Musikalien-Handlung.

Musik-Anzeige.

Johann Ricordi in Mailand
(mit Niederlagen in Leipzig bei Herrn Fr. Hofmeister, und in Wien bei Herrn P. Mechetti)
zeigt hiermit an, folgende Werke herausgegeben zu haben, von denen er regelmässig das ausschliessliche Eigenthums-Recht an sich gekauft hat.

Theatralische Opern (welche sowohl für Gesang, als für verschiedene Instrumente arrangirt sind).

Aspa, I due fornaii. (Op. semiseria.) Drama.
— **Bartolomeo del Piombo.** (Semiseria.) Melodrama.
Benedict, Un anno ed un giorno. (Semiseria.) Melodrama.
Coppola, La festa della rosa. (Id.) Id.
— — **La bella Celeste degli Spadari.** (Id.) Id.
Donizetti, Pia de' Tolomei. (Op. seria.) Tragische Oper.
— **L'Assedio di Calais.** (Id.) Id.
— **Lucia di Lammermoor.** (Id.) Id.
— **Id. Id. mit doppeltem, nehmlich mit italienischem und deutschem Texte (befindet sich unter der Presse).**
— **Betly.** (Operetta giocosa.) Komisches Singspiel.
— **Il Campanello.** (Id.) Id.
Fabrizj, Il Conte di Saverna. (Semiseria.) Melodrama.
Gagliardi, La Barcajola Svizzera. (Semiseria.) Melodrama.
Granara, Un avventura teatrale. (Op. buffa.) Komische Oper.
Lillo, Odda di Bernaver. (Op. seria.) Tragische Oper.
Mercadante, Il Giuramento. (Op. seria.) Tragische Oper.
Mazzucato, Don Chisciotte. (Op. buffa.) Komische Oper.
Rajmondi, Isabella degli Abenanti. (Op. seria.) Tragische Oper.
Rustici, Maria di Provenza. (Semiseria.) Melodrama.
NB. Verschiedene der oben genannten Opern sind schon vollständig herausgegeben.

Czerny, Oeuv. 457. Fantaisie pour le Piano sur les motifs favoris de l'Opéra Il Campanello de Donizetti.
— Id. Id. pour Piano à 4 mains.
— Oeuv. 441. Fantaisie pour le Piano sur les motifs favoris de l'Opéra Betly de Donizetti.
— Op. 436. Rondoletto scherzoso per Pianoforte.
— Trois Fantaisies pour le Piano sur les motifs favoris de l'Opéra Bellisario de Donizetti.
— Les mêmes à 4 mains.

Lichl, Op. 4. Rapsodia per Pianoforte.
Leidesdorf, Introd. e Variaz. per Pianoforte a quattro mani sopra la Tirolese favorita di Auber.
— **Variaz. per Pianof. sul Brindisi dell'Op. Lucrezia Borgia.**
— **Variaz. sopra la Barcarola dell' Op. La muta di Portici.**
— **Esilio, Preghiera, Ritorno. Fantasia caratteristica pel Pianoforte a 4 mani.**

Mortier de Fontaine, Caprice en forme de Valse pour le Piano.
— **Oeuv. 3. Variations brillantes sur un motif de l'Opéra „Il giuramento" de Mercadante, pour Piano, avec accomp. de Quatuor ou d'Orchestre.**

Schoberlechner, Op. 63. „La Pastorella delle Alpi“. Aricita tirolese di Rossini, con Variaz. facili per il Pianoforte. — Introduz. e Variaz. brillanti per Pianoforte con acc. d'Orch. sopra un tema dell' Opera „La Sonnambula“ di Bellini.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Wilhelm Paul in Dresden.

Baroni-Cavalcabò (Julie), Reiterlied für Bass- oder Bariton-Stimme mit Pfte. Op. 45. (Mit Vignette.) 6 Gr.

Kummer, F. A., Duo facile p. le Piano et Violoncelle (ou Alto) sur des thèmes fav. de l'Opéra: Les Huguenots. Oeuv. 54. 20 Gr.

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder für Bass- oder Bariton-Stimme mit Pfte. Op. 121. 16 Gr.

— Concert-Scene für Bass- oder Contr'alt-Stimme mit Pfte. Op. 122. 18 Gr.

— Lieder und Gesänge für Sopr. oder Tenor mit Pfte. Op. 125. 16 Gr.

— 3 petits Rondeaux brill. et faciles p. le Piano. Oeuv. 51. No. 1. (Edition nouvelle.) 10 Gr.

Nächstens erscheint:

Kummer, F. A., 3 Morceaux faciles p. le Piano et Velle (ou Alto) sur des thèmes de l'Opéra: Le Postillon de Lonjumeau. Oeuv. 57.

Czerny, C., Für fleissige Schüler. Leichte Uebung-Stücke für Pfte zu 4 Handen. Op. 472. No. 1. 2.

Reissiger, C. G., „Der Kaiser schläft“, Ballade v. Vogl für 4 Singst. mit Pfte.

— Gr. Rondeau p. Pfte. Oeuv. 35. (Edition nouvelle.)

Bei **P. W. Pannach** in Lochau ist erschienen und in der Kayser'schen Buchhandlung in Leipzig, so wie in jeder andern soliden Buch- und Musikalienhandlung zu haben:

Carl Kiesewalter,
Cantor und erster Lehrer in Nieder-Cunnersdorf bei Lochau,

Sechs Begräbnissarien
für
Discant, Alt, Tenor und Bass,
begleitet mit
Terzflöte oder Es-Clarinette, 2 B-Clarinetten, 2 Hörnern und Fagott oder Bassposaune.

Der Subscriptionspreis für 3 lithographirte Bogen beträgt nur 8 Gr. und ist bis Schluss des Jahres gültig, worauf der Ladenpreis von 10 Gr. eintritt. — Das Erscheinen einer Sammlung der in diesem Fache schon rühmlichst bekannten Verfassers, welche nur Neues (incl. einer noch ungedruckten Arie von Berat und einer vom Cantor Klose) enthält, wird gewiss diejenige rege Theilnahme finden, die bei den seltenen Erscheinungen dieser Art zu erwarten ist, und reiht sich seinen frühern Begräbnissarien als Fortsetzung an, deren erstes Heft, in zwei Abtheilungen bestehend und wovon die Abtheilung 4 Gr. kostet, früher unter dem Titel:

Sechs Begräbnissarien
vier-, auch dreistimmig zu gebrauchen,
erschienen ist.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in Berlin erschien so eben No. 20 der Neuesten Berliner Lieblingswalzer für's Pianoforte:

Füller, Gustav, Liebestrank-Walzer nach beliebten Melodien aus der Oper gleichen Namens, für Pfte. Pr. 4 gGr. Früher erschien von demselben: Erinnerung an Neu-Strelitz. Op. 1. Pr. 12 gGr.

Reissiger, F. A., Mosaique aus dem romantischen Singspiele Meerkönig und sein Lieblichen von Carl Böhmer. Pr. 16 gGr.

Grenlich, C. W., Jagerlied von Robert Burns, für 4 Tenorst. mit Begl. des Pfte und 4 Horn (ad libitum). Letzte Arbeit des Componisten. Pr. 6 gGr.

Oelschläger, Lieder und Gesänge für 4 Singst. mit Begl. des Pfte. 1. Heft. Inhalt: Der Ohering. Abrede. Studium. Warum? Neuer Frühling. Pr. 14 gGr.

Bei **G. Reichardt** in Eisleben ist neu erschienen:

Polterabend-Polonaise
für das Pianoforte von Jul. Hopfe. Op. 3. 8 Gr.

In Julius Wunder's Verlagsmagazin in Leipzig erschienene Musikalien:

	Thlr.	Gr.
Baldenaecker, Walzerstrauss. 12 Walzer für Pfte	—	14
— Ouverturen-Guirlande für Pfte	—	10
Bathe, die Elfenkönigin, für 4 Singst. mit Pfte	—	8
Becker, J., Lied auf der Alm, für Alt und Tenor mit Pfte. Op. 4	—	10
— Dreiklang. Lieder für Alt, Tenor und Bass mit Pfte ad lib	—	12
— 6 Lieder für 4 Singst. mit Pfte. Op. 3	—	12
Figaro, Sammlung launiger Gesänge, herausgegeb. von A. Lortzing. 1s u. 2s Heft	à —	10
Genast, Des Hauses letzte Stunde von Sophie für 4 Singst. mit Pfte	—	16
— Danzelbe, vollständige Partitur	1	16
— 3 deutsche Lieder für 4 Singst. mit Pfte. Op. 7	—	10
— Stimmige Lieder für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. Op. 8	—	14
— Erinnerungsklänge, 3 Lieder für 4 Singst. mit Pfte. Op. 9	—	8
Lemcke, Heinr., 2 Balladen für 4 Singst. mit Pfte	—	16
— Der arme Peter, 3 Lieder von H. Heine. Op. 2	—	8
Marschner, Heinr., Trinklieder von C. Herlossohn für 4 Männerst. Op. 93	1	—
Marschner, A. E., Introd. et Polonaise pour le Pfte à 4 mains	—	10
Strauss, Elisabethen-Walzer, für 6 Singst. arrang. von A. Lortzing	—	20

Anzeige.

Denjenigen, welche sich für die Scheibler'sche Stimmmethode der Orgel interessiren, zur Nachricht, dass so eben erschien: Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen etc. von Heinr. Scheibler, und durch alle Buchhandlungen **gratis** zu beziehen ist von

C. M. Schüller in Crefeld.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. № 36. 1837.

Druckwerke des holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst.

Missa auctore J. G. Bertelmann edita a Societate Hollandica musicae promovendae. Hagae Comitis, apud Fr. Beuster. Pr. 22 Fl.

Wie viel Gutes dieser preiswürdige Verein der Tonkunst und den Künstlern seines Vaterlandes bereits gethan hat, ist unsern geehrten Lesern in d. Bl. mit Vergnügen mitgetheilt worden. Wir freuen uns eines fortwährend erhöheten und sehr einflussreichen Eifers der immer wachsenden Gesellschaft und rechnen derselben auch die Herausgabe dieses Werkes hoch an. Nicht als ob wir glaubten, es sei durch die Bekanntmachung dieser Messe der Tonkunst ein Meisterwerk mehr gewonnen worden, sondern weil wir, den Stand der Compositionsgeschicklichkeit des grössten Theils der jetzigen Jünger der Tonkunst in Holland erwägend, die gesunden und kräftigen Maassregeln ehren, durch deren treue Festhaltung Schritt vor Schritt immer höherer Segen errungen werden muss. Die vernünftige Umsicht des edelmüthig fördernden Vereins weiss recht gut, dass man gar nichts wirkt, wenn man auf einmal und zu plötzlich nur das Höchste verlangt. Von solcher Widernatürlichkeit weit entfernt, haben die richtenden Mitglieder der thätigen Gesellschaft den offenbar strebsamen Fleiss des Verf. anerkannt und zur Aufmunterung im Vorwärtsschreiten das eifrig wohlgemeinte Werk zum Druck gebracht. Zugleich dient es zum Beweise, auf welcher Stufe die Tonkunst des Kirchlichen in den Niederlanden noch im vorigen Jahre stand, denn das Werk wurde 1836 gedruckt. Der junge Componist ist noch zu sehr von der Arbeit befangen; seine Harmonisirung ist noch nicht überall frei vom Unbeholfenen; seine Modulationslust ist noch zu Gedanken-überwältigend, so dass sie ihn nicht selten in's Breite und zweckwidrig Bunte zieht; die nöthige Herrschaft über die Form ist noch nicht völlig erkämpft und daher noch kein eigentlicher Styl, am wenigsten jene Einfachheit erreicht, die sich beim Meister auch in den künstlichsten Sätzen klar und bündig ausspricht. Allein das Vollendete kommt nicht wie ein Regen; es will im treuen Eifer errungen sein. Der Verf. wird die Gunst der hilfreichen Gesellschaft nützen, wozu sie genützt zu werden wünscht. Wie sehr der umsichtige Verein in solchen praktisch-humanen Grundsätzen das förderlich Rechte ergriffen hat, das ergibt sich schon jetzt augenscheinlich; der Stand der dorfigen Tonkunst hat sich bereits nicht wenig gehoben, auch in den Compositionswerken ihrer aufstrebenden Jünger. Wir ersehen es, ausser andern uns in MSS. bekannt gewordenen Werken holländischer Künstler, aus folgender, 1837, also nur ein Jahr später gedruckten, Composition:

Tantum ergo — Auctore J. J. H. Verhulst, editum a Societate Hollandica musicae promovendae. Roterdami, apud J. H. Paling. Pr. 3 Fl.

Dieser kurze, einfach gehaltene Satz ist im Style schon besser, wenn auch nicht tief, doch französisch kirchlich mit sehr schlichter, vom Gesange wenig abweichender Instrumentation. Hätten die Octaven des Altes und Tenors im dritten Takte S. 9, so wie der unvollständige Schlussaccord ohne Quinte mit verdoppelter grosser Terz auch leicht vermieden werden können; ist auch das Zerstückeln des Wortes „ritui“ auf der 11. S. weit mehr theatralisch als kirchlich, und finden endlich die schnellern imitatorischen Bewegungen S. 15, nur 4 Takte hindurch, im ganzen Satze kein Gegenbild, weshalb sie ohne innere Nöthigung sich nur willkürlich aufdrängen und ohne Bezug nicht sehr befriedigen können: so sind doch alle diese Punkte in unserm, auch in Vermengung des Kirchlichen und Weltlichen, wie vielmehr im Harmonischen, ungebundener gewordenen Zeiten in Werken sehr namhafter und hochgehaltener Meister, oft genug nachzuweisen, so dass sie eben nicht mehr bedeutend auffallen, ja dem, der mehr auf neue Autoritäten als auf Gründe gibt, nicht einmal als Mängel eines gediegenen Styles einleuchten werden. Kurz, es ist ein guter Fortschritt unverkennbar, und Fleiss und Liebe zur Sache, so wie lebendig aufstrebender Sinn, der dem echten Künstler nie mangelt, fehlen den Verfassern beider Werke nicht im Geringsten. Mit diesen

Tugenden ist aber Alles zu gewinnen, was in des Menschen Macht gestellt ist.

Choralbuch

für Schule und Haus. Eine Auswahl von 77 der vorzüglichsten und gangbarsten Choralmelodieen der evangelischen Kirche, mit vollständigen Texten, nebst einem Anhange 4stimmiger liturgischer Chöre. Bearbeitet und herausgegeben von *Ludwig Erk*, Lehrer am K. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Berlin, 1836. Bei Bechtold u. Hartje. Pr. 7½ Sgr.

Der in d. Bl. öfter genannte und für Kirche und Schule löblich thätige Verf., welcher vor einiger Zeit von Mörs nach Berlin versetzt wurde, liefert hier abermals ein nützliches Haus- und Schulbuch, das ihm des Nachschlagens und Vergleichens alter und neuer Choralbücher wegen mehr Mühe machte, als mancher hierin Unerfahrene dem schlichten Werkchen ansehen mag. Es enthält auf 78 Octavseiten die Melodieen ohne Harmonisirung, meist nach den Lesearten der Choralbücher von Kühnau und Rink, nur mit so vielen Abweichungen, als der kirchliche Gebrauch nöthig machte. Im Abdrucke der Texte hat sich der Verf. grösstentheils nach den Grundsätzen gerichtet, die in der Vorrede des „Versuches eines allgem. evangel. Gesang- und Gebetbuches zum Kirchen- und Hausgebrauche", bei Perthes in Hamburg, ausgesprochen worden sind. Wo der Verf. davon abweicht, ist es meist des Musikalischen wegen geschehen, aus welchem Grunde auch alle Liederstrophen beigedruckt wurden. Jederzeit sind die passendsten, daher in der Regel die ursprünglichen Texte, selten spätere gewählt worden. Um derer willen, die sich mit dem alterthümlichen Textausdrucke verschiedener Gesänge nicht recht befreunden möchten, sind zuweilen noch einige neuere Dichtungen beigefügt worden. Die angehangenen liturg. Gesänge sind völlig nach der Agende, so wie sie in der Domkirche zu Berlin gesungen werden. — Die über den einzelnen Nummern gegebenen kurzen Anzeigen über Liederdichter und Liedercomp. sind als eine kleine Zugabe anzusehen, die den bessern hymnologischen und musikal. Schriften entnommen ist. Der Vf. weiss selbst, wie Jeder, der nur einige Belesenheit hat, dass in diesem Gegenstande noch Manches einer genauern Begründung bedarf. Dazu gehört aber ein untersuchendes Werk, nicht eine Anzeige, noch ein Schulbuch, das genug thut, wenn es mit Umsicht das Beste des bis jetzt Bekannten liefert, was hier sorgfältig im Ganzen geschehen ist. Das Buch entspricht also seinem Zwecke und ist als ein nützliches auch für häusliche Andacht zu empfehlen.

Anleitung zum Gesangunterrichte

für Lehrer an Volksschulen, nebst einer Sammlung von 2-, 3- u. 4stimmigen Liedern und Chorälen für Kirche und Schule, und einem Anhange von Gesängen für 3 u. 4 Männerstimmen in Noten- und Zifferschrift von P. Müller. Dritte Abtheilung. 3- u. 4st. Choräle. Darmstadt, bei L. Pabst. 1836. Vierte Abtheilung. 20 Männerchöre componirt von *P. Müller.* Ebendaselbst.

Die beiden Lehrabtheilungen haben wir in No. 7 d. Jahrganges besprochen. In diesen neuen Heften ist von einer Anleitung nicht mehr die Rede; es werden hier zuvörderst 3stimmige Choräle der evangel. Kirche für eine Discant- und 2 Altstimmen gegeben, einfach harmonisirt. Natürlich können diese Gesänge auch von 3 Männerstimmen ausgeführt werden, wenn man die Tonart eine kleine Terz höher nimmt und bei einem Tonschlusse die Terz als tiefsten Ton des Accordes vermeidet, weshalb Gänge, wie folgende bei *a*) wie bei *b*) zu verändern wären: 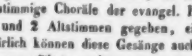 Dass unsere Choralmelodieen in verschiedenen Provinzen mancherlei unwillkommene Veränderungen erlitten haben, ist Allen nur zu bekannt. Auch hier werden dergl. nicht fehlen. Nicht vortheilhaft sind die Varianten in dem Chorale: „Liebster Jesu, wir sind hier"; — „Herr Jesu Christ, Dich zu uns wend'" (in der 2. Zeile); — „Mein erst Gefühl sei Preis und Dank"; — „O Gott, Du frommer Gott" (wozu überhaupt nicht die angemessenste unter den verschiedenen Melodieen dieses Chorals gewählt worden ist) etc. Der Varianten sind zu viele, als dass wir sie alle anführen könnten; ist auch unnütz, denn Choralbücher und ihre Bearbeitungen sind vorzüglich für ihre Districte, wo die Gemeinden sich eben an diese Varianten und Melodieen gewöhnt haben. Es mangelt auch nicht an solchen Bearbeitungen; einige Auswahl bietet sich schon. — Die Harmonisirung ist leicht und fliessend; nur solche Gänge, wie bei *a*) lieben wir nicht: warum nicht wie bei *b*)?

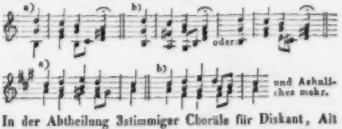

In der Abtheilung 3stimmiger Choräle für Diskant, Alt und Bass wäre gleich der Schlusstakt des ersten Chorales leicht fliessender zu setzen gewesen, was jedoch

nicht von Bedeutung ist, da das Uebrige des Satzes den erfahrenen Mann bezeugt. Vierstimmig wird der Satz von S. 49 an, dessen Harmonisirung gut ist; einige Eigenheiten, die folgerecht sind, mäkeln wir nie; wer es thut, beweist sich nur eigensinnig und auf seine Selbstheit zu stolz eingebildet. Wir trauen dem Verf. zu, dass er einige wenige Fortschreitungen (wie z. B. S. 67) schon selbst bei näherer Betrachtung mehr abrunden wird.

Die katholischen Choräle gehören zwar mit zur dritten Abtheilung, haben aber ein Heftchen für sich erhalten, das 32 Quartseiten zählt, während das Heft der protestantischen Choräle 72 Seiten füllt. Die katholischen Melodieen sind nach dem Mainzer Gesangbuche gesetzt und, wie in der Ordnung, mit Genehmigung des bischöflichen Ordinariats. Man findet das Kyrie an Werktagen, Sonntagen und hohen Festen theils nach Hartig's, theils nach Bellroth's Choralbuche (die Abweichungen beider Choralbücher stehen öfter neben einander und geben einen Beweis, dass die Unveränderlichkeit auch hier veränderlich ist, was wir nicht im Geringsten tadeln, sondern ganz natürlich finden); das hohe Amt (oder die Gesänge der Messe); am weissen Sonntage, bei der ersten Kinder-Communion; zum hohen Amte auf Ostern und auf Pfingsten. — Alles ist 3stimmig bis auf die 4 letzten Melodieen, welche für 4 Stimmen gesetzt sind. Alle 3 Gesänge des Kyrie fangen mit ⁴⁄₄ Takt an und schliessen mit ⁴⁄₄ Takt; in allen wechselt der Gesang der Kinder mit dem des Volkes Zeile für Zeile. Was zum hohen Amte gehört, weiss Jeder. Die Melodieen sind nicht immer kirchlich kräftig und die Harmonisirung hat mehr Volksmässiges als Tiefes —. Für Alle, welche den Gesang nach Ziffern nicht hartnäckig bis dahin festhalten, wo er nicht mehr zuträglich ist, tritt in diesen Ausgaben der Uebelstand ein, dass sie ⅔ des Raumes mindestens für nichts bezahlen. — In der vierten Abtheilung ist das nicht der Fall; hier sind die 3- und 4stimmigen Gesänge auf 2 Liniensysteme allein mit unsern gewöhnlichen Noten verzeichnet. Fromme und weltliche Lieder und Gesänge, jedoch nur solche, die sittlichen Werth haben, stehen gemischt. No. 1 ist ein sehr hübsches, natürlich eingängliches Lied, nicht so No. 2, was zum Einfachen zu viel Gesuchtes und Gemachtes bringt, wenn wir auch auf die alltägliche Vermengung des 3- u. 4stimmigen nicht sehen wollten. No. 3 wird gefallen und hat in der Erfindung viel Schönes. Die „Waldnacht" haben wir schon besser componirt erhalten, ohne dass wir ihm eine gewisse spielende Lebendigkeit absprechen, die für die meisten Sänger etwas Anziehendes hat. Das Anziehende ist von diesen Compositionen überhaupt fast ohne Ausnahme zu rühmen: denn dass die allermeisten die Stimmenverbindungen in einander mischen, was durch mehr Sorglichkeit leicht zu vermeiden ist, darnach fragen Sänger und Hörer jetzt nur sehr selten: die Künstler hingegen sollten mehr darauf sehen, um bestmöglicher Wirksamkeit der Kunst willen. Die liebsten unter diesen Gesängen sind uns No. 1, 7, 9, 11, 12 und 19: alle hingegen (ausser No. 10) zeichnen sich durch frische Erfindung und erwünscht Gefälliges aus.

Für mehre Instrumente.

1) *Sérénade pour Flûte, Alto et Guitare composée par Gaspard Kummer.* Oeuv. 83. Offenbach a. M., chez Jean André. Pr. 1 Fl. 30 Kr. oder 20 gGr.
2) *Quatuor facile pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle composé par G. Kummer.* Oeuv. 89. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 30 Kr.
3) *Quatuor für dieselben Instrumente von Demselben.* Op. 90. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 3 gGr.

No. 1 ist eine hübsche Unterhaltungsmusik für Hörer und Spieler, welche letzte sämmtlich, angemessen und nicht schwer beschäftigt, sich erwünscht hören lassen, da die Melodieführung bestens vertheilt ist. Das Ganze macht auf nichts weiter Ansprüche, als auf ein erheiterndes Ständchen, und dazu ist es eben gut. — No. 2 ist wirklich leicht auszuführen, dabei gut quartettmässig gearbeitet, ja gedacht, d. h. so, dass nicht blos eine melodieführende Solostimme allein berrscht, was jedoch auch nicht so geradehin zu verwerfen ist, wenn der Satz kein eigentliches Quartett, sondern nur ein Bravourstück für ein Instrument, das von 3 andern blos harmonisch begleitet wird, sein soll. Es wäre folglich im letzten, hier nicht angewendeten Falle nur der Name, aber nicht die Sache selbst zu tadeln, welche Verschiedenheiten nicht unter einander gemischt werden sollten, wie es so oft geschieht. Unser Componist hat ein eigentliches Quartett gegeben, das freilich, gehört es nicht unter die grossen oder tiefer verschlungenen und dadurch unter die schwieriger aufzufassenden, der ersten Violine, als der natürlichen Hauptmelodiestimme, bei aller Quartetthaltung leichter Art, immerhin mehr Hervorstechendes lassen muss, als den übrigen, welche jedoch mit dem, was sie Melodisches erhielten, gewiss zufrieden sein werden und es auch sein können. Wir haben die Partitur vor uns und freuen uns, Erfindung, Anlage und geschickte Verarbeitung rühmen zu können. Selten nur stiessen wir auf jene willkürlichen, durch Hergebrachtes entschuldigten, aber nach unserer oft ausgesprochenen Ueberzeugung deshalb nicht gerechtfertigten Ineinandermischungen des drei- und vierstimmigen Satzes, die, wo

Et si l'on applaudit peu
Aux grands efforts de ma rime,
Je mettrai l'enfer en jeu
Et le diable en pantomime! —

No. 7 und 8. Berton gehet den entgegengesezten Weg der kraftigern Leidenschaft und ausgearbeiteten Harmonie. In den hier gegebenen Stücken wenigstens erscheint er als ein junger Feuerkopf, in dem es aber noch gar zu arg brausset und stürmet, der mit der Menge seiner Ideen nicht weiss wohin, der sich in düstre Künsteleyen verirret und zuweilen in eine so schwülstige Ausführung, dass man wirklich die Geduld ihm zu folgen verliert. Dies ist alles bey No. 8. noch weit mehr der Fall, als bey No. 7. Damit werden wir jedoch hoffentlich das deutsche Publikum diesem Komponisten keinesweges abhold machen; wer zu viel giebt, kann nicht arm seyn, er müsste denn borgen — was Bertons Sache eben nicht zu seyn scheint, (Einiges nach Cherubini mit Aufheben zu reklamiren, würde allzustreng seyn). Im Gegentheil kann man von diesem Komponisten, wenn er in seiner Bildung fortgehet, viel Treffliches erwarten. Er hat unstreitig Geist; und wo dieser ist, wird sich die gahrende Masse schon abklären. Darum interessiren auch diese beyden Opern schon in diesen Bruchstücken. Zu No. 7. wird die Ouvertüre gewiss Freunde finden, zu so grellen Zusammenstellungen auch z. B. die fortgeführte Figur der linken Hand, S. 4. System 3 folgg., Anlass gegeben hat; und die Ouvertüre zu No. 8. wird man nicht ungern wiederholen, obschon es darin zuweilen wirklich heult. Aus Montano etc. heben wir übrigens die kraftige, lezte Scene: Non, il ne s'accomplira — und aus Le Délire die einfache Scene: Si d'jeunesse fait des folies, und die heftige: Non, pour moi plus d'espoir — aus.

No. 9. Von T[illegible]chi ist in der Anzeige der ersten Lieferung dieser Opern gesprochen worden. Wir setzen nur hinzu, dass er sich in der hier angeführten weniger vortheilhaft zeigt, als in der dort durchgegangegen.

No. 10. kann als eine Sammlung hübscher und sehr leichter Romanzen betrachtet und genossen werden. Vorzüglich haben uns gefallen: Lorsque j'approche de Rénelle: Chaque chose a son tems; Tristement près d'un Eglantier, und, Je t'ai quittée, o mon amie — Man bekommt zehn solche kleine Gesange, deren Texte gar nicht zu verachten, wenn auch zuweilen mit zu viel witziger Zartlichkeit versezt sind.

Trois Quatuors Concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par François Krommer. Oeuvre 19. à Vienne, chez T. Mollo et Comp. (Pr. 3 Fl. 30 Kr.)

Des Herrn Verfassers Talente als Spieler und Komponist sind seit mehrern Jahren allgemein bekannt. Auch die vor uns liegenden Quartetten sind den bis jezt von ihm erschienenen altern ziemlich ähnlich, das heisst: ohne ganz ausgezeichneten innern Gehalt gewahren sie den einigermassen geübten Spielern und den durch Mozart, Haydn, Romberg u. s. w. noch nicht zu sehr verwohnten Zuhörern eine angenehme Unterhaltung. Der Stich ist sehr schlecht, undeutlich und schmierig. Man betrachte z. B. in der ersten Violine S. 4. Z. 6 und 7; S. 16, Z. 4 u. 5. in der zweyten Violine Seite 13 und 14.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

wir sie höchst ungern sehen, nur von der Bequemlichkeit, nicht vom Wesen harmonischer Kraft und Tüchtigkeit den Tonsetzern aufgedrängt werden. In verschiedenen rhythmischen Einschnitten kann und muss des Wechsels und der Schattirung der musikalischen Gedanken wegen die Stimmenzahl sich mannigfach ändern: allein in einem und demselben rhythmischen Abschnitte muss jede volle Stimme, die nicht blos Verstärkungsstimme ist, sich melodisch und harmonisch absondern, so dass sie nicht aus Noth in einigen Tönen mit einer andern völlig zusammenfliesst und nach Gutdünken sich wieder von ihr trennt; das gibt schwache Erscheinungen, harmonische Armuth u. s. w. Oft wäre mit ein paar andern Noten dem Uebelstande bequemer Verjährungsrechte abgeholfen. Damit der Verf. und Jeder, der Lust hat, sich zu überzeugen, genau verstehe, was wir meinen, verweisen wir im ersten All. auf den 19ten Takt der Bratsche, welche plötzlich in 2 Achteln mit der 2ten Violine unisono geht, wodurch der Satz einen Augenblick mager dreistimmig wird ohne alle Noth und ohne alles Recht. Wäre für $\frac{e}{e}$ fis gesetzt worden cis d, so wäre Alles in Ordnung. — Es ist wahr, die Hörer hören's nicht, denn sie verstehen's in der Regel nicht: allein im Gefühle vernehmen sie doch nicht selten etwas Störendes, was sie sich nur nicht zu erklären wissen. Und endlich schreibt und dichtet man doch zunächst für die Wissenden und zur Veredlung der Kunst unter den Nichtwissenden. Darum nur erwähnen wir dergleichen Dinge, die, weil sie noch im Unrechte der Verwöhnung ein stehendes Recht haben, dem Verf. dieses Quartetts nicht zu Schulden kommen können, am wenigsten, da es noch immer Viele gibt, die ein solches Verfahren gar nicht als unrecht, nicht einmal der Aenderung bedürftig erklären. Solcherlei problematische Wünsche dahingestellt und Jedem zum Bedenken überlassen, der über die Kunst zu denken Lust und Kraft hat, ist dieses Werk so freundlich und verdienstlich, dass wir es allen Dilettanten und denen, die sich am Leichtern heranbilden wollen, als sehr unterhaltend bestens empfehlen. — Wie das eben besprochene Quartett ist auch das folgende No. 3, ganz in derselben freundlich unterhaltenden Weise; auch nicht schwieriger auszuführen, so dass das Wörtchen „leicht" mit demselben Rechte hätte auf den Titel gesetzt werden mögen. *G. W. F.*

Nachrichten.

Danzig. (Fortsetzung.) Gehen wir nun von diesen allgemeinen Betrachtungen zu den Leistungen besonders des letzten Winters im Einzelnen über, so müssen wir zuerst den geistlichen Gesangverein nennen. Dieser besteht seit ungefähr zwanzig Jahren und wurde von dem damaligen Rektor, jetzigem Prediger Hrn. *Dr.* Iniewel in's Leben gerufen. Derselbe, im Besitze eines ausgezeichneten Talentes für die Direction eines solchen Vereines, hat mit einigen Unterbrechungen ihn bis vor Kurzem geleitet, und sein Zurücktreten von der Direction hat dem Vereine selbst einen schwer zu ersetzenden Verlust bereitet. Der Gesangverein versammelt sich wöchentlich einmal zu regelmässigen Uebungen, aber das Interesse der Theilnehmer an demselben hat in den letzten Jahren leider sehr abgenommen. Er besitzt einen reichen Schatz von Musikalien. Früher dankten ihm die Musikfreunde Danzigs die herrlichsten Genüsse durch die von demselben veranstalteten Aufführungen von Oratorien mit Orchesterbegleitung, meistens in Kirchen. Freilich wurden diese Aufführungen damals durch die ausgezeichneten Leistungen mehrer Dilettanten, besonders unter den Damen, sehr begünstigt. In den letzten Jahren sind aber diese Aufführungen selbst immer seltener geworden, und man sucht vielleicht nicht mit Unrecht darin einen Grund des erloschenen Interesses der Theilnehmer selbst. Im letzten Winter veranstaltete dieser Verein am 29. October ein Concert für Beethoven's Denkmal im Arthushofe. Es wurde darin unter Hrn. Obuch's Leitung die C moll-Symphonie von Beethoven aufgeführt; Mad. Dürege spielte meisterhaft Beethoven's Pianoforteconcert in B; ausserdem sangen geachtete Dilettanten das Terzett von Beethoven „Tremate", und den Beschluss machten drei Hymnen desselben Meisters, von den Mitgliedern des geistlichen Gesangvereines unter der Leitung des Musiklehrers Hrn. Boyd gesungen. Der Ueberschuss des zahlreich besuchten Concertes betrug nach Abzug der vielen Kosten ungefähr funfzig Reichsthaler. Am 28. Decbr. fand eine Aufführung des Händel'schen Messias durch denselben Verein in einem Privatlokale vor wenigen Zuhörern mit schwacher Instrumentalbegleitung Statt; sie entzieht sich aber als Privataufführung der Kritik. Endlich veranstaltete dieser Verein noch gegen Ende März zum Besten der Schwester des verstorbenen Violinisten Obuch ein Concert, in dessen zweitem Theile der Herbst und Winter aus Haydn's Jahreszeiten aufgeführt wurden. Aber die Theilnahme des Publikums war durchaus gering und die Kosten wurden nicht gedeckt. — Ein anderer seit längerer Zeit hier bestehender Verein ist der Instrumentalmusikverein; er hält wöchentlich eine Versammlung, aber es nehmen an derselben nur die Mitglieder Theil. — Ausserdem bestanden bis zum letzten Winter seit einigen Jahren Abonnementsquartette, durch Hrn. Obuch veranstaltet und geleitet; sie waren weniger auf pecuniären Gewinn berechnet, als vielmehr aus reinem Interesse an der Sache hervorgegangen; die musikalischen Kräfte waren indess nicht ausreichend, die Theilnahme des Publikums daran rege zu erhalten, und sie haben im vorigen Winter gar nicht mehr Statt gefunden. — Endlich darf hier, wo von Musikvereinen in Danzig die Rede ist, nicht übergangen werden der von dem Unterzeichneten gestiftete

und geleitete Verein von Dilettanten zur Aufführung von Opern am Pianoforte. Ueberzeugt davon, dass in Danzig ausreichende Talente unter den Dilettanten im Gesange sich fänden, um noch drei bis vier gewissenhaft abgehaltenen Proben ganze Opern am Pianoforte recht gut zur Aufführung zu bringen, und eben so sehr dessen gewiss, dass bei zweckmässiger, planvoller Auswahl auf diesem Wege eben so viel für die weitere Ausbildung der Dilettanten selbst, die daran Theil nehmen, als für die Veredlung des musikalischen Geschmacks unter den Zuhörern bewirkt werden könne, bildete der Unterzeichnete im Jahre 1833 einen kleinen Verein von 16 Mitwirkenden, und veranstaltete während zweier Winter jedesmal acht solcher Aufführungen am Pianoforte vor einem kleinen selbst gewählten Auditorium. Wie viel diese Aufführungen auch anfangs zu wünschen übrig liessen, besonders hinsichtlich der damals viel zu schwachen Besetzung der Chöre: es fehlte ihnen nicht an Theilnahme von Seiten der Zuhörer. Was aber am Erfreulichsten erscheinen musste, das Interesse der Mitwirkenden steigerte sich in hohem Grade, und während sonst das Abhalten von drei Proben zu jeder Aufführung den grössten Schwierigkeiten unterliegt, wurden diese hier durch den Eifer aller Mitwirkenden glücklich entfernt, und es konnten die Aufführungen im dritten Jahre (Winter 1835—36) bereits in einem etwas grössern Lokale vor einer grössern Anzahl von Zuhörern gegeben werden. Die Zahl der Mitwirkenden betrug nun vierundzwanzig. So wurden in diesen drei Wintern folgende Opern aufgeführt: von Mozart die Zauberflöte, und Belmonte und Konstanze; von Winter das Opferfest; von Hummel Mathilde; von Spohr Jessonda (2mal) und Faust; von Weber Euryanthe (2mal) und Oberon (2mal); von Marschner Vampyr (2mal), der Templer (2mal), Hans Heiling (2mal) und andere. Durch diese dreijährigen Vorübungen glaubte der Unterzeichnete hinreichende Vorbereitungen getroffen zu haben, um in dem letzten Winter dem Vereine eine grössere Ausdehnung zu geben und die Aufführungen vor einer grössern Anzahl von Zuhörern veranstalten zu können, wenn gleich sie darum nicht den Charakter der Oeffentlichkeit erhielten, da nur durch Mitwirkende die zur Bestreitung der Kosten nöthigen Billete ausgetheilt wurden. Der Verein zählte im letzten Winter 36 bis 40 Personen, sämmtlich Sänger und Sängerinnen; unter den Sopransängerinnen sind zwei im Sologesange höchst ehrenwerth; der Alt hatte eine Solosängerin, der Tenor und Bass jeder zwei Solosänger. Für die Aufführungen selbst, die einen rein bildenden Zweck haben, bestanden für den letzten Winter folgende Anordnungen:

1) die Aufführungen finden in streng historischer Ordnung Statt, um von Gluck bis auf die neueste Zeit ein übersichtliches Bild von der Fortentwickelung der dramatischen Composition zu geben.

2) sie wurden jedesmal mit einem von dem Unterzeichneten verfassten gedruckten Programme begleitet; in diesem war ein kurzer Lebensabriss des Componisten, ästhetisch-kritische Bemerkungen über seinen künstlerischen Standpunkt im Allgemeinen, über den Charakter seiner Musik überhaupt, so wie über den Werth des aufzuführenden Werkes im Besondern, endlich das Textbuch der Oper enthalten.

3) jede Oper wird in deutscher Sprache gesungen. Die im Laufe des letzten Winters auf solche Weise zur Aufführung gebrachten Opern waren: 1) Gluck's Alceste; 2) Mozart's Idomeneo; 3) Cherubini's Lodoiska; 4) Beethoven's Fidelio; 5) Spontini's Vestalin; 6) Rossini's Tell; 7) Halévy's Jüdin; 8) Göthe's Faust vom Fürsten von Radziwill. Die gelungensten Aufführungen waren die des Fidelio, der Vestalin und des Faust. Die Aufführung des Fidelio fand am 17. December, dem Geburtstage Beethoven's Statt, und erweckte unter den Zuhörern wahre Begeisterung. Nach der Aufführung fand eine zur Feier des Tages angeordnete Liedertafel in einem andern Lokale Statt, zu der mehre auf den Gegenstand des Festes bezügliche Lieder von Martens, Felss und Dragheim gedichtet und von dem Unterzeichneten componirt, so wie eins von F. H. Truhn gedichtet und componirt worden waren. — Die Aufführung des Faust bestand aus folgenden zwölf Scenen, welche hier nach der Taschenausgabe von Göthe's Werken angeführt werden: 1) Nacht, S. 29—47. 2) Vor dem Thore, S. 48—63. 3) Studirzimmer, S. 64—77. 4) Studirzimmer, S. 79—89. 5) Abend, S. 138—143. 6) Der Nachbarin Haus, S. 148—156. 7) Garten, S. 160—169. 8) Gretchens Stube und Garten, S. 177—183. 9) Zwinger, S. 189—190. 10) Dom, S. 199—201. 11) Trüber Tag, Feld, S. 232—235. 12) Kerker, S. 238—247. Es nahmen nur Dilettanten an derselben Theil, und der Eindruck war, obgleich der Unterzeichnete auch diese Aufführung nur am Pianoforte leitete, im Allgemeinen im hohen Grade befriedigend und in dem letzten Theile wahrhaft erschütternd.

(Beschluss folgt.)

Musikfest in Altenburg d. 21. u. 22. Aug. zu Mozart's Andenken.

Eine den Manen Mozart's geweihete musikal. Gedächtnissfeier gereicht an und für sich jeder teutschen Stadt in vielfacher Hinsicht zur Ehre, wenn auch der Ertrag des Festes nicht, wie hier, für das Mozart'sche Denkmal in Salzburg bestimmt ist. Die Ehre, welche sich der kunstsinnig thätige Verein und die gastfreundlichen Bewohner Altenburgs damit verdient haben, verdoppelt sich, da noch bis jetzt nicht wenige und darunter bedeutende Städte unsers Vaterlandes keines werkthätigen Antheils zur Verherrlichung ihres hohen Meisters sich rühmen können. Unsere Nachbarstadt Altenburg und ihr Verein zur Förderung und Ausführung der Mozart'schen Gedächtnissfeier haben sich selbst durch glückliche Vollbringung eines eben so kunstliebenden als schwierigen Unternehmens in den Annalen vaterländischer Tonkunst ein Ehrendenkmal gesetzt. Der Verein bestand aus folgenden Ehrenmännern: Edler v. Braun, Minister und Kammerpräsident; Brümmer, Hofrath; *Dr.* Hesekiel, Consist.-R. u. Generalsup.; Lingke, Banquier; Reichardt, Hoforganist; Sachse, Cons.-

Rath u. Hofprediger; v. Seckendorff, Reg.-Vic.-Präsident u. Kreishauptmann; Vogel, Stadtgerichtsdirector; Wagner, Geh. Hofrath u. Kreisamtmann; Wille, Dr. Med. — Die gesammten musikal. Kräfte der Stadt waren von Chemnitz, Gera, Leipzig, Zwickau u. a. O. trefflich unterstützt worden, so dass sich die Zahl der thätig wirkenden Musiker und Sänger ungefähr auf 130 belief. Hr. Hofrath Brümmer, dessen geübte Dienstwilligkeit die Hauptsorge der Einrichtung auf sich genommen, hatte den Saal der Schützenloge, worin die Musikaufführungen Statt fanden, höchst geschmackvoll dekorirt. Die Säulenreihen waren von grünen mit Blumen durchwirkten Guirlanden geschmückt; an den Säulen las man die Namen aller Opern des gefeierten Hochmeisters, jede mit einem, mit dem Geflechte verbundenen Kranze umgeben. Vor dem Orchester auf einer mit exotischen Gewächsen besetzten Erhöhung stand Mozart's vom verdienten Lorbeer gekrönte Büste, an deren Postament sein Requiem vom Immortellenkranze umrankt prangte. Das Ganze wirkte in einfacher Schönheit eben so freundlich als feierlich. In die Direction der Musik hatten sich die Herren Musikdir. C. G. Müller aus Leipzig, Hoforganist Reichardt und dortiger Musiklehrer Gerber getheilt (Hr. Musikdir. Bergt war unwohl). Solosänger des ersten Tages waren Fräulein Lägel aus Gera, Frau Advokat Steche aus Leipzig und Fräulein Pilsing aus Zwickau, die Herren Candidaten der Theol. Bode und Hössler und der Tenorist Hr. Hofmann. Zu Gehör wurde gebracht: Sinfonie aus C dur mit der Schlussfuge; Concert für Pianof. aus D moll; Motette: „Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben“; im zweiten Theile: Satz aus dem Requiem, „Einst gehn beim Posaunenschalle“ bis mit dem Satze: „Ach, wer wird vor Dir bestehen?“; Concertsatz für die Clarinette und grosse Hymne: „Gottheit über Alle mächtig“, die letzte mit dem Texte: „Töne laut durch alle Sphären, Lobgesang dem Herrn zu Ehren“ etc. So gut, wie man sieht, die Wahl war, so gelungen war auch im Ganzen die Ausführung, die durchweg mit verdientem Beifalle aufgenommen wurde. Kleinigkeiten an solchen Leistungen zu mäkeln, wird nur ein Mann belieben, der mit seinen Worten nicht das Beste der Sache beabsichtigt, sondern gern kund und zu wissen thun möchte: Seht einmal, was ich Alles aufzufinden weiss! Hr. Reichardt spielte das Pfte-Concert, Hr. Queisser aus Leipzig blies die Soloposaune, und Hr. Schramm, Oboist in Altenburg, den Clarinettensatz. An Hrn. Schramm, den Einzigen, den wir unter den Vortragenden noch nicht kannten, haben wir einen sehr braven Bläser mehr schätzen gelernt, einen jungen Mann, den wir hierdurch mit Vergnügen öffentlich einführen. — Die darauf folgende gemeinschaftliche Mittagstafel auf den Sälen des Schützenhauses war durch Gespräch, durch Toaste und nach Mozart'schen Melodieen gedichtete und gesungene Lieder höchst belebt. Den Einleitungs-Toast, vom Hrn. Minister v. Braun ausgebracht, und den zweiten zum Lobe der Tonkunst, vom Hrn. Kreishauptmann v. Seckendorff, theilen wir unsern Lesern mit:

1.

Seid gegrüsset, ihr Freunde des herrlichsten Meisters der Töne,
Freundlich vereinigt mit uns, um Mozart's Manen zu ehren! —
Wen nicht entzückte schon oft des Unsterblichen klangreicher Genius,
Wen nicht fesselte ganz, was aus reinstem Urquell der Töne
Lauschendem Ohre verkündeten des Meisters beglückte Talente?
Glücklich war traun! Er zu nennen, dem also im Innersten lebte,
Was zum künstlichen Bau des Tonwerks sich zauberisch füget.
Darum vereinmt selbst mit Lust, wer als künstler nicht übet die Tonkunst,
Seine unsterblichen Werke, bewundert von Mitwelt und Nachwelt;
Und wo fände er wohl mit des Dreiklangs harmonischer Folge
Also verschmolzen, so süss, des Thema's melodische Klänge?
Wie der Erfindungen Reiz, so der Durchführung lieblichen Ebenmass
Zieret jegliches Werk, des reichsten Genius Zeugniss.
Bald ist's die Macht der Töne, die Sturmes drauendem Weh'n gleich,
Tief erschüttert die Brust, und dennoch zermartert sie nirgends
Mit des gesuchten Effectes qualvoller Last das Gemüth uns;
Hat in schmuckloser Weise der Meister die Sätze gefüget,
Dennoch leer nicht erscheint auch das Kleinste dem denkenden Hörer.
Auf denn! Erhebet die Gläser, den Unerreichten zu feiern,
Hier beim heiteren Mahle, wie dort im vollen Orchester!
Jubelod sei Dank ihm gebracht, der so viele Stunden verschönert.
Gläserklang tönte auch Er, zu fröhlichen Zechern gesellet,
Und verschmähete nicht der Tafel begeisternde Freuden.
Hoch denn dem König des Fests, den dankend im Herzen wir nennen!

2.

Geweihet ward beim Festesmahl
Der Feuerwein im Goldpokal
Der Töne grossem Meister,
Jetzt heim im Reich der Geister!
Ist nun, die einst er ruhmvoll trieb,
Schier aller Welt die Tonkunst lieb,
Die freundlich Schmerz und Klage stillt,
Des Menschen Herz mit Freude füllt,
Die in den Chören heil'ger Klänge
Der Beter andachtvolle Menge
Hinauf zum Dom des Himmels lenkt,
In jede Brust nur Wohllaut senkt,
Wird siegend sie durch alle Zeiten
Und von Geschlechte zu Geschlechte schreiten,
So müssen bei der Gläser Klingen
Ein feurig Hoch wir der Tonkunst bringen!
Auf denn, dass Jeder den Pokal erhebe,
Singt hoch, ruft hoch, die Tonkunst lebe! —

Der Redacteur d. Blätter improvisirte dann zum Preise der Stadt und ihres Mozart-Vereines, worauf ihn Hr. Consist.-Rath Sachse mit einem Gegentoast beehrte. Nach Absingung eines von Hrn. Kammerrevisor Ullrich gedichteten und gedruckten, sehr wirksamen Gesanges dankte ihm der Hr. Hofprediger Sachse äusserst humoristisch und liess ihm von schöner Hand den Dichterkranz reichen. Auch dem Hrn. Hofr. Brümmer, dem um dieses Fest vielverdienten, wurde ein launiger Toast des Dankes geweiht, dem noch manche Scherze folgten, unter anderu ein allgemein ansprechendes gedrucktes Lied nach der Mel. der Menuett aus dem Don Juan. Den Abend des glücklichen Tages verschönte ein Ball.

Zum andern Tage der Feier fanden sich noch sehr erwünscht als thätig Mitwirkende zwei kunstgeübte, rühmlich bekannte Dilettanten-Virtuosen aus Leipzig ein, Hr. Baumeister Limburger und Frau *Dr.* Carus, deren trefflicher Gesang den durch Gegenwart des hohen Fürstenhauses verherrlichten Concertabend noch glänzender machte. Erfreut wurde die zahlreiche Versammlung mit: Ouverture, Terzett (Soll ich dich, Theurer) und Priesterchor (O Isis) aus der Zauberflöte; der Aria buffa aus

Figaro's Hochzeit und Quintett (Ha, welch' Schicksal) aus Così fan tutte; im 2. Theile mit einem Chore aus Idomeneo, einem Marsch und Chor und dem Finale des ersten Aktes aus Titus; im 3. Theile mit Ouverture, Introduction, Duett und dem Finale des ersten Aktes aus Don Juan. — Und so haben wir denn allen Mitwirkenden im Gesange und im Orchester, dem eifrigen Mozart'schen Vereine und der gastlichen Stadt für vielfache erhebende Genüsse unsern wiederholten Dank öffentlich auszusprechen und fügen noch für Alle, die in Liebe für Mozart gern etwas zur Ausführung des beabsichtigten Denkmals beitragen möchten, die Anzeige bei: Es sind zum Vortheile des Mozart'schen Monumentes in Salzburg 2 Lieder herausgegeben und für eine Singst. und Chor mit Pianof.-Begl. versehen worden:

Sachsenlied der Osterländer, gedichtet und componirt von *Nestorius*.

Die fünf Sinne. Rundgesang, ged. und comp. von *demselben*.

Beide sind einfach, volksmässig und ihrem Gegenstande angemessen, sowohl in Hinsicht auf die Dichtung als auf die Musik; beide schön ausgestattet und mit einem anziehenden Titelbilde versehen, das erste noch auf der Rückseite mit einer Karte des Osterlandes bereichert, was Vielen sehr willkommen sein wird. Beide Lieder sind in häuslichen und in grössern geselligen Zirkeln zweckmässig zu verwenden, was ihnen schon an und für sich eine nicht kleine Zahl Liebhaber sichern wird, die sich hoffentlich der Bestimmung des Ertrages wegen noch vergrössert, ohne dass wir eine wortreiche Ermunterung hinzuzusetzen benöthigt sind. Braucht sich auch Niemand vor dem Nestorius zu fürchten; es ist nicht der Ketzer, es ist ein Anderer, ein recht hübscher und um das Fest sehr verdienter Mann.

Mögen nun die übrigen noch rückständigen Städte bald mit einer ähnlichen Musikfeier für unsers Mozart's Denkmal nachfolgen, wenn auch nicht mit einem grossen Musikfeste, deren Vortheile meist in ganz andern Dingen als in Geldüberschusse zu suchen sind, sobald nicht dennoch Concerteinrichtungen, die dem Denkmale und einem gesunden Geschmacke gleich erspriesslich sein dürften. Es geziemt auch den Teutschen, ihre Liebe und Verehrung gegen ihre grossen Entschlafenen nicht nur innerlich, sondern auch äusserlich zu bethätigen. Und darum preisen wir Altenburg und seinen werkthätigen Verein.

Wien. Musikal. Chronik des 2ten Quartals.

(Fortsetzung.)

Die Wittwe des k. k. Hof- und Kammermusikus, Caroline Krähmer, geborene Schleicher, producirte sich in ihrem Concerte mit einem brillanten Clarinett-Allegro und einem arrangirten Divertissement, wobei ihr 13jähriger Sohn Karl am Pianof. sie begleitete. Dem. Goldberg sang ein Lied, mit obligatem Violoncell; Hr. Proch spielte Violin-Variationen; die k. k. Hofschauspielerin Mad. Rettich deklamirte; der kleine Richard Lewy blies ein Waldhorn-Concertino, und Marschner's Ouverture zu Hans Heiling war eine interessante, lange gewünschte Bekanntschaft. — Das jährliche, unter dem Protectorate Sr. kaiserlichen Hoheit, des Erzherzogs Franz Karl stets ungemein ergiebige Concert für die Blindenversorgungsanstalt brachte sehr Verschiedenartiges. — Die Akademie zum Besten des Bürgerspitalfonds gleichfalls. — Die Gesanglehrerin Mad. Czegka, geborene Auernhammer, veranstaltete im Josephstädter-Theater, gefällig unterstützt von dem dortigen Sänger-, Orchester- und Chorspersonale, eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher sie mehre ihrer Zöglinge öffentlich, gleichsam zur prüfenden Beurtheilung, vorführte, unter denen Luise Beck, Johanna Fenninger, Rosa Hochfellner und Josephine Lickel im Vortrage verschiedener ital. Opernstücke ein schönes Talent und gute Methode beurkundeten. — Die k. k. Hofschauspielerin Dem. Peche und der Dichter Saphir arrangirten gemeinschaftlich zur Unterstützung einer verunglückten Familie eine Mittags-Unterhaltung; ausser zwei Declamationen und einer humoristischen Vorlesung führten die Zöglinge des Conservatoriums einen Symphoniesatz aus; Mad. Tacchinardi-Persiani sang eine Arie, und der Damenliebling, Richard Lewy, accompagnirte mit seinem Instrumente das scherzhafte Gedicht: Amors kleines Waldhornlied. — In der Musikschule des Pianisten-Collegiums fand unter der Leitung des Vereinsdirectors Leitermayer die erste Prüfungs-Akademie der sämmtlichen Zöglinge Statt; dem schönen, von Hrn. Professor Schlecht gedichteten Prologe diente Rink's „Vater unser" als Einleitung; dann folgten in nachstehender Ordnung: 1) Romanze von Beethoven, vorgetragen von dem 13jährigen Violinschüler Joseph Eckard. 2) Kyrie und Gloria aus einer neuen Pastoralmesse von Kreutzer. 3) Vocalchor vom Abt Stadler. 4) Clarinett-Divertimento von Krommer, gespielt von Alexander Leitermayer. 5) Psalm von Schnabel; Männer-Vocal-Chor. 6) Erstes Finale aus Haydn's Schöpfung. Die Ausführung war im Ganzen tadellos; Einzelnes wirklich gelungen und um so bewunderungswerther, wenn man die kurze Zeitfrist berücksichtigt, seit welcher der verdienstvolle Director Leitermayer nunmehr auch dieser Lehranstalt vorsteht. — Die Künstler Stoll und Vieuxtemps producirten sich höchst beifällig im Kärnthnerthortheater. Letzterer empfahl sich noch in einem glänzenden Abschieds-Concerte, worin er sein zweites Concert in H moll, eine sehr originelle, effectreiche Composition, Tartini's Traum, Fantasie für Gesang, Violine und Klavier, vortrug, und in der von Frl. Carol. Meyer gesungenen Mozart'schen Arie (B dur) die obligate Violinpartie mit unbeschreiblich zarter Delikatesse ausführte, drei Pieçen von verschiedenartigstem Style, welchen er jedoch mit strengster Charakteristik zu sondern nicht verfehlte. Darum heisst es mit Recht: „Jedem das Seinige!" Selbst Lipinsky's unvergleichbare Virtuosität vermag nicht zu schmälern das herrliche Talent dieses reichbegabten Jünglings, der so festbeharrlich die selbstständig erkorene Bahn verfolgt, und dessen eminente Leistungen durch vielmals erneuerten, stürmischen Applaus belohnt wurden. Bei diesem Valet-Schmause hörten wir wieder einmal die einst so beliebte Cendrillon-Ouv. v. N. Isouard. (Beschl. folgt).

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Rossini's Meisterstück, der Otello — mit eingelegten Stücken — eröffnete die Stagione am 8. April. Die drei Tenore waren: der (einst) berühmte Giovanni David, sein Neffe Giacomo Antonio David, und Hr. Ercolo Ferrari; der Bassist Gianni-Mazzoleni, und die Desdemona gab die Eugenia Garcia, der Malibran Schwägerin, und die diese Rolle bei weil. ihrem Schwiegervater, dem berühmten Tenor Emanuele Garcia, einstudirt haben soll. Die Wahrheit zu gestehen, nach dem Fanatismus, welchen vergangenen Karneval die magere Beatrice Tenda hier erregte, stieg der Bellini'sche Schwindel der hiesigen Musikdilettanten auf's Höchste; man unterstand sich sogar zu drucken, Rossini habe eine Schule der Verderbtheit eröffnet, und der Ritter des Aetna sei der Maestro per eccellenza. Viele fürchteten nun für den armen Otello, allein kaum erschien er, zertheilte sich schnell der aetnaische Dampf in den Köpfen der Enthusiasten; der Pesareser stand in seinem vollen Glanze vor ihnen da und blendete sie dermaassen, dass sie nurgedachten Ritter aus den Augen verloren. Die Helden der Oper waren: David (in der Titelrolle) und die Garcia. Das im dritten Akte eingelegte alte bekannte Duett aus der Armida: „Cara! per te quest' anima" schien so eben von Rossini's Ambos hervorgegangen zu sein, und benannte beide Sänger trugen es mit so vielem Kunstaufwande vor, dass sie beim Schlusse desselben achtmal auf die Scene gerufen wurden. Hr. Giacomo David (Jago) nimmt sich gut auf dem Theater aus und trachtet seinem Oheime nachzuahmen. Die nachher gegebenen Capuleti (Romeo — Leonilda Franceschini-Rossi, Giulietta — Amalia Gandaglia, Tebaldo — David Neffe) gingen der Gandaglia wegen, welche zum ersten Male die Bühne betrat, nicht gut. Stimme und Figur sind an ihr nicht zu tadeln, aber... sie muss noch studiren. Da jedoch der Vater dieser Anfängerin Antheil an der Impresa hat, und Bellini's Musik nun einmal in Rom ungemein beliebt ist, so wiederholte man einstweilen den Otello und gab bald nachher die Sonnambula (Amina — Garzia, Elvino — David, Lisa — Gandaglia, Rodolfo — Gianni-Mazzoleni), welche Oper dann einen Furorone machte. Die Garcia erhielt für jeden Schwarm Noten einen Schwarm von Beifall. Obwohl von der Grippe angegriffen, zeigte David jederzeit Reste eines grossen Sängers. Auch die Gandaglia war so glücklich, mit Nachsicht aufgenommen zu werden, was man in der italienischen Theatersprache *essere compatito* nennt. Bei ihrer Benefize-Vorstellung gab die Garcia einen Akt der Sonnambula, als Mittelgericht das Rondo der Cenerentola, darauf den zweiten Akt des Otello, und als Desert Desdemona's grosse Arie aus dieser letztern Oper. Die Cabalette des Rondo musste sie wiederholen; diese war nun keine Rossini'sche Cabalette mehr, sondern eine Malibran'sche; dafür flogen auch von allen Seiten des Theaters Blumensträusse, Kränze und Verse auf sie, endlich gar ihr Bildniss im Steindruck, das mit folgenden zwei Versen geziert war: *S'apra alla gioja il core, ingiusto è il pianto; è risorta in Costei la Dea del canto*, welches letztere sagen will: Die Malibran sei in ihr auferstanden. Jene, welche diese Tollheit ausgesprochen oder wirklich glaubten, und es waren sehr Viele, wurden auch reichlich dafür mit Noten belohnt, denn die Garcia wiederholte mehre Abende jenes Rondo, variirte das schon bis zum Unendlichen Variirte, und wusste vielleicht selbst nicht mehr, was sie sang: Läufe, Sprünge, chromatische Leiter, Kettentriller u. dgl. wurden verschwenderisch dargeboten, und die Zuhörer dadurch so gerührt, dass sie zuletzt gähnen mussten. Am 14. Juni gab man endlich Coccia's Caterina di Guisa vom Hrn. Maestro Terziani zugestutzt, in welcher kaum einige wenige Stücke gefielen.

Das adelige Fräulein Carlotta Serafini aus Fabriano wurde in der am 21. Mai von der hiesigen Accademia filarmonica gehaltenen Sitzung zu ihrem ausübenden Mitgliede ernannt.

Die in der 14. No. d. Blätter d. J. S. 232 enthaltene Nachricht, dass das Kapitel der hiesigen Peterskirche Kpm. Morlacchi zum Nachfolger Fioravanti's designirt, Ersterer aber die an ihn desfalls gemachte Einladung abgelehnt habe, ist dahin zu berichtigen, dass ein gewisser Mezzanotte aus Perugia seinen Landsmann, den Ritter Morlacchi, benannten Kapitel als Kplm. in der Peterskirche an Fioravanti's Stelle vorgeschlagen, dieses aber eine abschlägige Antwort gegeben, weil Basily bereits für jene Stelle ernannt war, und er als Censor des Mailänder Conservatoriums nur den Hofbeschluss von Wien noch abwartete, um hierher zu kommen.

Der Bassist Luigi Martinelli starb hier am 5. April.

Kurze Anzeigen.

Trois Divertissemens pour II Flûtes composés sur des motifs de l'Opéra: „I Capuleti ed i Montecchi" de Bellini par Charles Lobe. Oeuv. 31. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Unterhaltend und nützlich.

Six Contredanses sur des motifs favoris de l'Opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer pour le Piano par F. L. Schubert. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

Es tanzt sich, wie uns erfahrene Tänzer sagen, recht schön nach diesen Melodieen; auch spielen sie sich nach dieser Bearbeitung gut; das Uebrige müssen wir der Liebhaberei der jungen Welt anheim stellen, für welche sie sind.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. № 37. 1837.

Für das Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

Sechs Präludien und Fugen für das Pianof. componirt von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. 35. Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 8 Gr.

Man kennt Joh. Seb. Bach's wohltemperirtes Klavier, oder Präludien und Fugen durch alle Töne. Das mehr als hundertjährige Werk wird jetzt von Neuem wieder aufgelegt; wir werden darüber sprechen. Jetzt führen wir es nur an, um zu zeigen, wie sehr sich der Verf. des anzuzeigenden Werkes beeifert, seine Liebe und Verehrung gegen Bach und dessen unvergleichliche Kunst auf alle Weise an den Tag zu legen. Hatte der Componist des Paulus in Gestaltung und Form seines Oratoriums sich Bach's Passion nach dem Matthäus offenbar zum hohen Vorbilde genommen, so erinnert er uns hier nicht allein durch den Titel seines Werkes abermals an jenen Hochmeister, der gerade in der Kunst der Fuge so riesenhaft dasteht, dass ihm wohl schwerlich irgend Einer hierin gleichgestellt werden kann, sondern er legt auch dadurch ein Zeugniss ab, dass die alte in unserm Vaterlande auf die höchste Stufe der Ausbildung gebrachte Kunst der Fuge nicht vernachlässigt oder für veraltet, noch weit weniger für unnütz erklärt werden darf, wenn die Tonkunst in ihrer tiefsten Kraft nicht erschlafft oder völlig gelähmt werden soll. Dasselbe haben nun zwar durch viele ihrer Werke Mozart, Haydn, Eybler, Tomaschek, Schneider u. v. A. der neuesten Zeit gleichfalls erklärt: aber es ist uns um eines anmaassenden Neuerungssekte willen, von welcher kein Einziger bis jetzt im Stande ist, eine Fuge nur ein wenig über die Wiederholung hinauszuführen, weshalb sie denn unter das alte Gerülle gehören muss, sehr lieb, dass sich gerade Hr. M.-B., dem sie selbst neuere Richtung des Geschmacks nicht im Geringsten absprechen, durch die That dafür ausspricht. Zur Fuge, soll sie nicht unbarmherzig elend Ohr und Seele belasten, ja lächerlich ausfallen, gehört eben das, was man gern zum Abgeschmackten oder Verächtlichen herabgeschwätzt hätte, um es sich bequem zu machen; es gehört Schule dazu, der sich auch das Genie unterwerfen muss, wenn es sicher gehen und nicht auf wilden Abwegen sich selbst Nachtheil bringen soll, der kaum wieder gut zu machen ist. Darüber und über Werth und Beibehaltung der Fugen ist in u. Bl. verschiedentlich gehandelt worden, so dass man uns nicht missverstehen kann, wenn man nicht geflissentlich es darauf anlegt. Man vergl. z. B., was wir über die nothwendige Einschränkung der Fugen in kirchlichen Gesangcompositionen 1832 S. 30 geschrieben haben. Wir meinen also keineswegs, dass ohne Fugenarbeit gar keine schöne und echte Musik bestehen könne, sondern wir meinen, wer ein rechtschaffener Musiker sein will, muss Alles verstehen, was zu seinem Fache gehört, also auch die Fuge; er muss sich mit Eifer so weit heranbilden, dass ihm alle Formen der Kunst geläufig werden, damit er seine Gedanken in der Tonsprache ohne Hinderung rund und deutlich aussprechen kann. Ein rechter Pianofortespieler muss auch Fugen geschickt und tüchtig vortragen können. Es ist auch nicht wahr, dass eine gute Fuge ein bloses Rechenexempel ist: die Rechenkunst muss vorausgehen, wie die Grammatik überhaupt; sie sind die Grundlage zum Hause, nicht das Haus, das jedoch ohne Grund leider zusammenstürzt. Wäre das Letzte nicht, so möchten die Leute unserthalben in die Luft bauen. Wie der Grund nicht das Haus ist, so ist die Rechnung nicht die Fuge, die schön und unschön, edel und unedel sein kann, wie der Geist, der sie schafft. Und dergl. mehr.

Wir haben es hier aber auch mit Präludien zu thun, die im Melodischen und im ganzen Zuschnitte der Form eine leichtere und freiere Bewegung haben und haben müssen. Die Präludien werden daher überall dem herrschenden Geschmacke des Zeitalters ihrer Entstehung sich eben sowohl anschliessen, als sie Eigenthümlichkeiten des Grundwesens ihres Schöpfers offenbaren werden, sobald nämlich dieser selbst im Strome der Zeit nicht blos sich treiben lässt. Diese Abzeichen der Zeit und des Verf. sind in allen diesen Vorspielen gar nicht zu verkennen. Gesangmelodie in den Mittelstimmen, von gebrochenen

Akkorden wechselnd in der Tiefe und Höhe umrauscht; oder die Mel. in die Oberstimme gelegt und vollgriffig begleitet, bald in Figuren, bald in zerlegten Harmonieen, als z. B.:

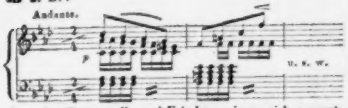

dazu das Gesangvolle und Frische, wie es sich namentlich im 3. Hefte der Lieder ohne Worte ausspricht, dies Alles wird man in diesen Präludien herrschend finden; alle schön, so dass ich keins über das andere zu stellen wüsste; alle mit der besondern Wesenheit der folgenden Fuge in guter Verbindung. Die Fugen selbst unterscheiden sich nicht durch mehr und minder Fleiss und Haltung in sicherer Arbeit, sondern allein durch die Verschiedenheit des Charakters einer jeden, so dass es auf Stimmung und Vorliebe ankommen wird, welcher von diesen Arbeiten man den Vorzug einräumen soll, ob den ernstern oder den glänzenderen. Einige derselben sind in der That so allgemein eingreifend, unter diesen ganz besonders gleich die erste Nummer, dass wir ihnen auch öffentlich vor einer ganz gemischten Versammlung einen lebendigen Antheil und vollen Beifall vorauszusagen uns getrauen, selbst von solchen Hörern, die ein Vorurtheil gegen alle Fugen gefasst haben, vorausgesetzt, dass sie gut vorgetragen werden, wie billig. Zu einem echten Vortrage dieses Werkes gehören aber gute Klavierspieler. Diese Alle sollten sie aber auch auf ihrem Instrumente haben und sich von Zeit zu Zeit mit dem Studium derselben, einer nach der andern, erstärken. Um vieler Spieler willen, die wir diesem Werke wünschen und mit Zuversicht hoffen, hätten wir es gern gesehen, wenn es dem Componisten gefallen hätte, wenigstens die Fugen zu metronomisiren. Es gibt recht tüchtige Pianofortespieler, die doch nicht im Stande sind, die rechte Bewegung einer Fuge, die dem wesentlichen Gehalte derselben die einzig durchgreifende ist, sicher herauszufühlen, da nicht wenigen unserer jungen Pianofortevirtuosen in dieser Musikgattung die mannigfaltige Uebung abgeht, die den rechten Takt dafür gibt. Ferner scheinen sogar nicht selten sonst geübte Männer, ja Lehrer der Musik im Vortrage der Fugen eine solche Einseitigkeit sich eingekünstelt zu haben, die kaum zu beseitigen sein möchte, wenn es nicht der Wille des Componisten selbst thut. Wir werden daher später die Metronomangaben nach der Vorschrift des Componisten selbst in unserm Bl. bekannt machen.

Nicht minder schön u[illegible] allen empfehlenswerth ist folgendes Werk:

Sechs Lieder ohne Worte für das Pianof. comp. — von F. Mendelssohn-Bartholdy. Op. 38. 3. Heft. Bonn, bei N. Simrock. Pr. 3 Fr.

Bei dem grossen Antheile des Publikums und der weiten Verbreitung der beiden ersten Hefte haben wir nichts mehr zu sagen nöthig, als dass wir dieses Heft, das im Wesentlichen den frühern gleicht, durchweg schöner finden; nur einige der schönsten Sätze der beiden ersten Hefte können mit Recht diesen neuen Cantilenen sich an die Seite stellen. Beide Klavierwerke, die Fugen und die Cantilenen für das Klavier, verdienen den Dank aller Musikfreunde.

XII Etudes pour le Piano composées par Sigism. Thalberg. Oeuv. 26. Liv. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Wir haben nun bereits so viele Etüden für das Pianof. und so ausgezeichnet treffliche, überaus nützliche, gediegene und unterhaltende, dass ein Klavierspieler, der sich die tüchtigen Bildungswerke der Art nicht entgehen liess, einen nicht kleinen Stoss beisammen haben muss. Ist es auch schon der Zeit wegen, die dazu gehören würde, kaum mehr möglich, sie allesammt im Gebrauche und in den Fingern zu behalten, auch kaum rathsam, denn zu viel Etüdenspiel spannt ab und macht zu mechanisch: so sollte doch jeder erfahrene Rathgeber in grosse Verlegenheit kommen, wenn er gewissenhaft anzeigen sollte, welche Hefte aus diesem ehrenwerthen Haufen für immer ohne alles Bedauern entfernt werden könnten. Ich wüsste nur nicht, aus welchem Grunde man sich die Last einer solchen wunderlichen Auswahl auflegen wollte; man hat ja in andern Fällen nichts gegen den Reichthum, vielmehr ist es eine Lust, nach jedesmaligem Bedürfnisse aus dem herrlichen Schatze sich das eben vorzugsweise Gewünschte oder für jetzt Beste auslesen zu können. Die Stunden sind verschieden. Von aufgeregter Gefühlsschwärmerei bis zum bürgerlichen, nichts weniger als zu verachtenden Nützlichkeitssinne ist ein grosser Weg. Wohl dem, der überall ein Plätzchen findet, wo er sich mit Lust verweilen kann. Man sage also nichts gegen die Menge der Etüden; die Kunst ist reich und soll reich sein an Menge und Verschiedenheit ihrer Erzeugnisse. Glücklich, wer ihre mannigfachen Gaben zu seiner Freude aufspeichern kann. — Tritt nun, wie hier, wieder ein junger Componist und dazu ein anerkannt grosser Pianofortevirtuos, dessen Vortrage selbst seine leidenschaft-

lichen Gegner Gerechtigkeit widerfahren lassen mussten, unter die Grosszahl der Etüdenschreiber: so möchte ich doch den Klavierspieler kennen, der nicht begierig wäre, durch selbsteigene Ansicht nicht blos, sondern durch eigenen Vortrag, und nicht durch einen oberflächlich stockernden und schülermässig unvollendeten, zu erfahren, was er an diesem Werke habe. Will er dies, wie es jeder Kunstliebende, der mit der Zeit fortgehen soll, wollen muss, so kann er sich nicht damit begnügen, sie auf ein paar Tage in seinem Hause zu haben, wenn er nicht zu den seltenen Meistern gehört. Die Gegner aber, die Hr. Th. gefunden hat, weil er nicht zu der mitternächtlichen Sturmfahne geschworen hat, zählen nicht sehr, da ihre Zahl überhaupt lange nicht so gross ist, als Mancher wähnen möchte, der es unbedacht lässt, dass gerade die kränksten Kinder es sind, die am meisten schreien. Ist Th. diesen nicht tiefsinnig genug, so ist er vielen Andern gerade deshalb um so lieber. Wohlgefällige, für den Hörer nicht schwer aufzufassende, angenehm unterhaltende und glänzende Musikstücke sind alle 6 Nummern, die in diesem Hefte gegeben werden, ohne alle Ausnahme. Bravour-bildend und ganz besonders für äusserst schnelles Tempo eines sehr raschen Vortrages sorgend sind sie gleichfalls; auch halten sie alle eine Figur fest, die bald für eine Hand, bald wechselnd für beide Hände geschickt, anziehend und nicht zu kurz durchgeführt und mit einer hübschen Melodie verbunden wird. Die erste Etüde aus Fis moll sorgt für Trillerübung besonders des 4. und 5. Fingers der rechten Hand, ist als Musikstück glänzend genug, hat schöne Melodie und eingänglichen Zusammenhang, so dass sie auch als Tonstück nichts weniger als Tadel verdient. Wo sie noch nach Schülerübung klingt, da kann man sie noch nicht spielen. Field hat bekanntlich eine Triller-Etüde für den 3. und 4. Finger geschrieben; man mag sie dazu nehmen. Clementi und Aloys Schmitt haben auch nicht ermangelt, dafür zu sorgen: dennoch wird diese neue als Uebung und als Tonstück neben jenen eine gute Stelle einnehmen. No. 2 lässt die Melodie zuerst mit der linken Hand in unten folgender Figur verzieren, die dann die Rechte ergreift und in Zwischensätzen beide Hände zugleich; eine Uebung, die für viele unserer neuen Bravourstücke sehr nothwendig ist und die ebenfalls ein sehr gefälliges Tonstück gibt, wie alle diese Etüden, was den allermeisten Spielern nur willkommen sein kann, so lange es für angenehmer gilt, sogenannt dankbare Sätze, als undankbare einzuüben. Die herrschende Figur ist diese:

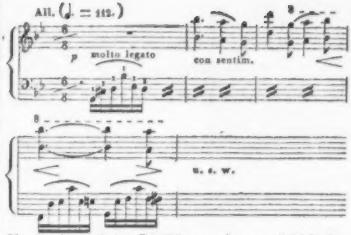

No. 3. Ist auch der Begriff von schwer und leicht immerhin ein relativer, so wird doch diese vortrefflich gesungene und consequent durchgeführte Etüde nicht allein der Tonart, sondern auch der Figur wegen unter den hier gegebenen zu den schwersten gezählt werden müssen, wenn sie nicht geradehin vorzugsweise so genannt werden soll. In ihrer Wirkung hat sie etwas Romantisches, obwohl Hörer und Spieler keineswegs in die Labyrinthe der neuen Romantik geführt werden. Am Besten ist es, wir setzen den Anfang dieser Nr. her:

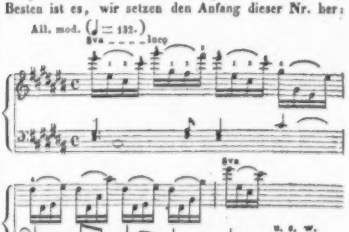

In der vierten, die wieder ein sehr schönes Musikstück liefert, in welchem der Bass besonders gut markirt, sieht Jeder von selbst aus einigen Takten, was hier geübt werden soll. Das Tempo, mag man nicht unbeachtet lassen, wie in den meisten dieser Uebungen.

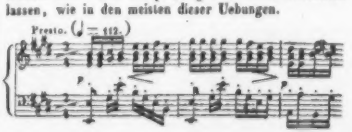

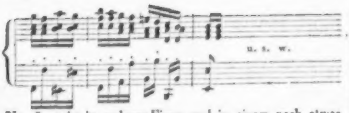

No. 5 sucht in anderer Figur und in einem noch etwas schnellern Tempo als die zweite beide Hände in ähnlicher Weise zu vervollkommnen. Der eine Grundgedanke hat etwas sehr Fingerstärkendes. — Die sechste verarbeitet folgende Figur consequent gehalten zu einem recht ansprechenden Tonstücke, indem wir nur den dem Verf. schon zu gewöhnlich gewordenen Schluss anders gestellt wünschten.

Ein nicht geringer Theil der Schwierigkeit dieser Etüden mag allerdings in der schnellen Bewegung liegen, die durch angezeigte Metronomisirung vorgeschrieben worden ist. Unausführbar kann man jedoch diese Angaben nicht nennen, da wir sie selbst daheim ausgeführt hörten und die Wirkung derselben schön und brillant fanden. Unterdessen geht die gute Wirkung nicht geradehin verloren, wenn der Vortragende auch nur der vorgeschriebenen Schnelligkeit nahe genug kommt. Dass es besser ist, die Geschwindigkeit lieber um ein Geringes zu ermässigen, als in ein ruscheldes Ueberjagen sich einzulassen, weiss Jeder, der von gutem Spiele einigen Begriff hat. — Da im Allgemeinen alle Etüden eines jeden Meisters auch als Schlüssel zum Vortrage seiner übrigen Compositionen und seiner Spielweise anzusehen sind, so werden sich freilich überall und in jedem Falle die Liebhaber der Weise des Tonsetzers vorzüglich für sie interessiren, dann aber auch alle diejenigen, die überhaupt nicht gewohnt sind, nur auf einen oder einige Meister zu schwören, sondern als unbefangene Eklektiker das Gute suchen und nehmen, wo sie es finden. Leider aber ist jetzt ein überschwengliches Loben und Tadeln, wir wollen, so lange wir können, nur glauben: um einseitiger Richtung willen, an der Tagesordnung, weshalb dann jeder gemässigt Denkende und parteilos Urtheilende auf Ungerechtigkeiten vielfacher Art im Voraus, ruhig in sich selbst, gefasst sein muss. Das Uebel leidenschaftlicher Parteiung hat zu stark um sich gegriffen.

Nachrichten.

Danzig. (Beschluss.) Ausser diesen von Vereinen geleiteten Concerten fanden noch einige andere Statt. Hr. Reichel gab in den ersten Tagen des April zweimal das Löwe'sche Oratorium die Sieben-Schläfer im Arthushofe. Die Uneigennützigkeit des Unternehmens verdient die rühmlichste Erwähnung; schade nur, dass bei dem grossen Sängerpersonale und sehr stark besetzten Orchester beide Aufführungen nicht zur Deckung der grossen Kosten hinreichten. Die Composition sprach die Musikliebhaber sehr an. — Ein anderes Concert, von Mad. Dürege zum Besten einer jungen Sängerin Anfangs Mai veranstaltet, war sehr zahlreich besucht. Dasselbe gilt von den beiden, bald nach letzterm veranstalteten musikalischen Soiréen des norddeutschen Liedersängers Egerdorff, dessen weicher klangvoller Tenor und ausgezeichneter Vortrag ungemein ansprachen. — Auch Hr. Kiekebusch, früher Bassbuffo in der Oper, hatte in seiner Soirée am 10. October, in welcher er die meisten Stücke aus den Puritanern von Bellini am Pianof. singen liess, ein zahlreiches Auditorium. Dagegen waren die von den beiden Flötenbläsern Gabrielsky aus Berlin und Friebe, Zögling des Blindeninstituts zu Breslau, bald nach einander veranstalteten Concerte nur wenig besucht, obgleich die Künstler Ausgezeichnetes leisteten.

Mein Bericht über das musikalische Leben und Treiben Danzigs könnte füglich hier geschlossen werden, und ich thäte es auch wirklich am liebsten. Aber da mahnen mich die in der letzten Zeit über Danzig in verschiedenen Zeitschriften von hier erschienenen Corresp.-Artikel, dass Danzig auch im letzten Winter eine Oper gehabt, und dass bei derselben gar wichtige Dinge vorgefallen sein sollen, über die ein unparteiischer Berichterstatter nicht schweigen darf. Nun ja! eine Oper haben wir gehabt! Aber was für eine? Eine solche, die eben so schnell vergessen ist, als ihre Dauer und ihr Wirken nur ephemer waren. Bei der Eröffnung der Bühne im October fehlte es an einer ersten Sängerin gänzlich; die Ende November angekommene war zu sehr Anfängerin und musste im Februar entlassen werden. Der erste Tenor, Hr. Köhler, im Besitze einer schönen klangvollen Stimme von ausreichender Höhe, war auch viel zu wenig in einzelnen Partieen einstudirt, um häufig beschäftigt werden zu können. Am brauchbarsten erschien Dem. Schreinzer als Soubrette; sie leistete Anerkennungswerthes und erhielt allgemeinen Beifall. Der erste Bassist Hr. Fischer, mit einer kraftvollen und umfangreichen Stimme, wie Wenige, wusste ihr das Rauhe nicht zu nehmen und litt häufig an gänzlich falscher Intonation. Dagegen war der Regisseur Hr. Wolfram als Bassbuffo sehr brauchbar. Sein Rocco im Fidelio ist eine ausgezeichnete Leistung. Alle Uebrigen leisteten zu wenig. Ein solches unzureichendes Personal konnte die schon seit mehren Jahren bei uns in Verfall gekommene Oper nicht heben, sondern musste beinahe nothwendig im Laufe des letzten Winters ihren gänzlichen Sturz herbeiführen. In den letzten drei Monaten bis zum Schlusse der Bühne (8. April) konnten fast gar keine

Opern mehr gegeben werden. Die letzten, die zur Aufführung kamen, waren Bellini's Pirat und Girschner's Undine am 21. März zum Benefiz des Componisten, der seit dem Januar wieder an die Stelle des abgegangenen bisherigen Musikdirectors Truhn die Oper leitete. Die Aufführung der letztgenannten Oper, obgleich an und für sich gar kein wichtiges Ereigniss am musikalischen Horizonte, und der Wechsel bei der Besetzung der Musikdirectorstelle, hat zu den widersprechendsten und sogar gänzlich unwahren Berichten Veranlassung gegeben; ein Umstand, der allein die genauere Darlegung des wahren Sachverhältnisses in dieser an sich ganz unwichtigen Angelegenheit rechtfertigen mag. Beim Beginne der Vorstellungen im Monat October war von dem neuen Director von Ziethen an die Stelle des bisherigen, nunmehr entlassenen Musikdirectors Girschner Hr. Truhn als solcher angestellt worden. Er trat sehr bald in eine schiefe Stellung zum Sängerpersonale. Da nun Hr. Girschner, obgleich ohne Anstellung, doch nach Danzig gekommen war und seine frühere Stellung wieder einzunehmen sich bemühte, Hr. Truhn auch nicht ganz fest engagirt worden war (die Sache ist noch Gegenstand eines Prozesses), so benutzte man den Umstand, dass er nicht fertig genug Pianoforte spielte, um die Proben mit Leichtigkeit zu leiten, dazu, ihn zu entlassen und jenen an seine Stelle zu setzen. Das Publikum gewann bei diesem Wechsel nicht, denn die Opern gingen seit Neujahr nicht besser als früher. Unter Girschner's Leitung kam nun zu seinem Benefiz am 21. März die Aufführung der Oper Undine zu Stande. Der erste Akt gefiel; die andern waren durchaus nicht genug einstudirt; und wenn hier die Theilnahme des Publikums gänzlich erkaltete, so lässt sich darum noch keineswegs mit Bestimmtheit sagen, ob der Grund davon die Musik selbst gewesen. Es konnte vielmehr in der letzten Hälfte wegen der gänzlich misslungenen Aufführung das Urtheil über den Inhalt der Musik sich gar nicht feststellen. — Erlauben Sie mir nun noch zum Schlusse meines Berichtes zweier Männer zu erwähnen, die für das musikalische Leben Danzigs von Wichtigkeit sind. Es sind die Gebrüder Wieneawski, Beide geborene Wiener, und Jeder Besitzer einer Pianofortefabrik. Sie leisten in der That Ausgezeichnetes und haben bereits Pianoforte nach eigener patentirter Construction nach England und Amerika gesendet, die sich an Kraft, Klangfülle und Gleichmässigkeit des Tones auszeichnen. Dazu kommt, dass der ältere der beiden Brüder sich durch eine wahrhaft geniale Erfindungsgabe in seinem Fache hervorthut, während der Jüngere durchaus solid arbeitet.

Bis dass auf dem Felde der Musik bei uns Bemerkenswerthes geleistet wird, lege ich mir ein tiefes Schweigen auf; dann aber erfahren Sie das Nähere von Ihrem

C. E. R. Alberti.

Wien. Musikal. Chronik des 2ten Quartals.

(Beschluss.)

Das Prüfungs-Concert der Eleven des Schottenfelder Kirchenmusik-Vereins lieferte neuerdings wiederholte Beweise, wie sehr dieses fruchtbringende Institut mit ernstem Streben seine wohlthätigen Zwecke verfolgt. Die diesjährige, bereits 13te, Akademie wurde mit Seyfried's imposanter Ouverture zum biblischen Drama „Moses" eröffnet, woran die erste Abtheilung der Schöpfung sich anreihte. Dann spielte Hr. Franz Koch Flötenvariationen von Böhm; Hr. Steiger sang ein melodisches, von Hrn. Aloys Weiss dem Sohne componirtes Lied: „An den lieben Mond", wobei Hr. Honig die concertirende Waldhornstimme wunderschön blies; Hr. Stephan Mayerhofer trug etwas bizarres Violinvariationen von Ghys vor, und den effectvollen Schluss bildete ein grosser Chor: „Die Tonkunst", in Musik gesetzt von oben erwähntem Hrn. Al. Weiss. —

Jetzt ist nun noch eine alte Schuld abzutragen und über die rückständigen „Opern-Concerte" der Gesellschaft der Musikfreunde zu referiren. Dass davon vier an der Zahl Statt fanden, ist schon früher berichtet worden; die trefflich ausgeführten Tonwerke waren: 1) Ouverturen: von Méhul, Euphrosine; von Mozart, Zauberflote und Don Giovanni; von Cherubini, Medea, und Lodoiska; von Beethoven, Fidelio; von Chélard, Macbeth; von Spontini, Ferdinand Cortez. 2) Arien und mehrstimmige Gesänge: Terzett aus Figaro; Sopran-Arie mit Chor aus Catel's Semiramis; Scene aus der Vestalin; Bassarie aus Faniska; Duett aus Marschner's Templer und Jüdin; Terzett mit Chor aus Idomeneo; Bassarie von Mozart; Terzett aus Titus und die Arie des Sextus mit concertirender Clarinette; Sopran-Arie aus Figaro; Terzett aus I nemici generosi von Cimarosa; Finale aus Méhul's Euphrosine; Duett aus Orfeo, von Haydn; Terzett aus Joseph und seine Brüder; Introduction aus Ferdinand Cortez; Scene und Arie von Spohr; ein anderes Terzett aus Nemici generosi; Finale aus Così fann' tutte; Tenorarie aus Haydn's Orfeo; Terzett aus Fidelio. 3) Chöre: aus Tamerlan, von Winter; aus Castor und Pollux, von Vogler; desgleichen aus Tamerlan; Marsch-Chor aus Beethoven's Ruinen von Athen. Die Oberleitung aller, mit musterhafter Präcision eingeübten Gegenstände besorgte wie immer Hr. v. Schmiedel; nebst seiner Frau Gemahlin wirkten in den Soloparten mit: die Fräul. Caroline Mayer, Hügel, Sack, Fürth und Diaelt; die Herren Gross, Engelmann, Klein, Pischeck, Roninger, Flögel, Caponi und Dolezhall, deren ausgezeichnete, zu solch schönen Zwecken vereinte Talente dem zahlreich versammelten Auditorium wahrhaft erlesene Kunstgenüsse bereiteten und dafür in der enthusiastisch ausgesprochenen Würdigung laute Erkenntlichkeit empfingen. —

Nach beinahe 23 Jahren hat endlich wieder einmal der Churfürstl. Hessische Hofkapellmeister Hr. Louis Spohr die Kaiserstadt mit seinem werthen Besuche beehrt, woselbst aus jener Epoche seine damalige artistische Wirksamkeit auch jetzt noch in ungeschwächten Andenken fortlebt. Leider musste bei dieser Erholungsreise, welche nur einen kurzen Aufenthalt gestattete, der schuldige Wunsch, die weltkundige Virtuosität des Tonmeisters öffentlich bewundern zu können, unerfüllt bleiben. Indessen, so ganz leer sind wir Wiener denn

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *N°. XIII.* 1802.

Anzeige.

Wenig Komponisten haben durch ihre Werke so viel zur stillern Freude des gebildeten Publikums in Deutschland beygetragen, als Zumsteeg. Wenige haben so (verhältnissmässig) geringe äussere Vortheile für ihre Anstrengungen genossen, als Er — eben weil er die stillere Freude der Liebhaber seiner Arbeiten beförderte, und selbst still war, nie Aufsehen machen wollte. Allein mit seiner Kunst beschäftigt, fand er in ihr Genuss und Lohn; mit einer gebildeten und edlen Gattin, mit hoffnungsvollen Kindern und einigen treuen Freunden verbunden, fand er Zerstreuung, Aufheiterung, und immer neue Kraft für seine stets fortgehenden Bestrebungen. Da riss ihn das Schicksal hin — so plötzlich, dass die Gattin ihn todt in ihren Armen hielt, ehe sie nur ahnden konnte, dass ihr Gemahl gefährlich krank sey. Ihm erleichterte das Schicksal dadurch den letzten Abschied; aber desto weniger, den Zurückbleibenden. Zumsteeg konnte den Seinigen, bey aller Eingezogenheit, Ordnung und Frugalität, nichts hinterlassen, als den Ruhm, eines talentvollen Künstlers und edlen Menschen, das schmerzliche Andenken, ihn so früh verloren zu haben, und einige eben vollendete Arbeiten. Unter diesen ist das Vorzüglichste seine Oper: Elboudocani, oder der Kalif zu Bagdad — gewiss eins seiner vortrefflichsten Werke, das zugleich noch theatralischer seyn möchte, als seine frühern Opern. Der Text ist von Zumsteegs Freunde, Hrn. Haug, dessen Epigrammen und Lieder dem Publikum längst bekannt und von ihm geliebt sind. In dem Vertrauen, das Publikum, das den Komponisten schätzt, werde gern etwas Ausländisches für die Seinigen thun und ohne eigene Aufopferung zur Erfüllung seines stillachtungend gemachten Testaments beytragen, erbieten wir uns zur Vermittelung, und haben so eben die genannte Oper im Klavierauszuge (durch Hrn. Musikd. Müller mit gleicher Sorgfalt, wie seine übrigen Auszüge, verfertigt) drucken, und zwar so, dass die Wittwe des Komponisten, ohne die Kosten des Drucks zu tragen, allein den ganzen Ertrag dieser ersten Auflage beziehet. Es werden zwey Ausgaben geliefert: die eine auf gewöhnliches gutes Musikpapier, die zweyte, auf sehr gutes Papier. Man kann bey uns auf die erste mit 3 Thlr., auf die zweyte mit 6 Thaler subscribiren. Der Preis der zweyten Ausgabe ist absichtlich etwas höher bestimmt, damit diejenigen, welche es wollen und können, etwas Mehreres zum Besten der Familie zu thun Gelegenheit haben, als sie, ohne diese besondere Bestimmung der Herausgabe, für ihre Liebe zu Zumsteegischer Musik thun würden. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt. Das fünfte Exemplar wird denen, welche Subscription sammeln, freygegeben. Die Vorauszahlung kann an Zumsteegs Wittwe in Stuttgard oder an uns eingesandt werden. Kein Exemplar wird ohne empfangene Vorauszahlung von uns versandt.

Mehreres zu sagen, ist eben so unnöthig, als es misstrauisch gegen das Publikum seyn würde. Der Zweck der Herausgabe, und die Versicherung, dass dieses eine der schönsten Zumsteegischen Werke sey, wird gewiss hinreichen, die Familie des Verstorbenen dem Publikum für reichliche Unterstützung des Unternehmens zu verpflichten.

Leipzig, Ende des Märzes. 1802.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Eppinger, E., Trio p. Violon, Guitarre et Viola. 16 Gr.

Pichl, W., etude pour le Violon formant 12 Caprices. Op. 46. 1 Thlr. 8 Gr.

Tomasini, L., 12 Variations pour le Violon avec acc. de la Basse. 11 Gr.

Eberl, A., gr. Sonate pour le Pianof. avec accomp. d'un Violon. Op. 14. 1 Thlr.

Six Marches p. le Pianoforte comp. par differens maitres. 1re Part. 16 Gr.

doch nicht durchgefallen. Der humane Künstler war so gefällig, uns in der Wohnung des k. k. Hofmusikalienhändlers, Hrn. Tobias Haslinger, nebst einer Doppelsonate, auch ein 2tes Concertino hören zu lassen, wobei ihn seine gegenwärtige Frau Gemahlin am Piano begleitete. Der hierzu geladene Zirkel umfing nicht nur die ältern Verehrer und Kunstgenossen dieses Prototyps der grossartig deutschen Schule, sondern auch die jüngere Generation beeiferte sich, Zutritt zu erhalten bei diesem höchst interessanten musikalischen Genusse, dessen Zwischenräume Hr. Professor Jansa und der k. k. Hofkapellist Hr. Titze mit seinem seelenvollen Gesange bereitwilligst ausfüllten. Von unserm herzlichen Danke begleitet, kehrte der Freudenspender über Salzburg, München und Frankfurt nach Cassel zurück, wohin ihn Ende Juli sein Amt rief; doppelt zu bedauern war es, dass die Hofopernbühne durch das verspätete Eintreffen des Regisseurs Wild behindert wurde, die herrliche Jessonda in Gegenwart ihres Schöpfers zur Darstellung bringen zu können. —

Quedlinburg, den 18. Aug. 1837. Der hiesige allgemeine Singverein, der sich unter der Leitung und Begünstigung des um die musikalischen Uebungen in hiesiger Gegend so ausgezeichnet verdienten Hrn. Justiz-Dir. Ziegler fortdauernd in schöner Blüthe und Wirksamkeit befindet, hat neuerlich dadurch seinen regen Kunsteifer ausgezeichnet beurkundet, dass er am 16. Aug. in hiesiger Schlosskirche das neue und ziemlich schwere Oratorium: „Paulus“ von F. Mendelssohn-Bartholdy, unter Beihülfe sämmtlicher Instrumentalisten aus der Stadt und Umgegend, namentlich der Herzogl. Anhalt-Bernb. Kapelle zu Ballenstedt, sehr gelungen in Aufführung brachte. Das Werk bewies auch hier seinen hohen Werth durch den schönen Eindruck, den es ohne Ausnahme auf die Gemüther aller Anwesenden hervorbrachte. Die Chöre wurden vom Singvereine, ungeachtet nur wenig allgemeine Proben hatten gehalten werden können, sehr gut exekutirt, so wie die Soli von den sehr rühmenswerthen Mitgliedern desselben, den Damen Fräulein Fricke, Rose, Haupt, und einem sehr beachtenswerthen Alt, Fräul. Richter aus Berlin, so wie den trefflichen Sängern Herren Scholz, Greger und Pielke mit allgemeinem, grossem Beifall vorgetragen. Die Direction wurde von dem wohlbekannten Künstler und hiesigen Stadtmusikus, Hrn. Musikdir. Rose, mit Glück geführt.

Nur vergangenen Herbst erst wurde gleichfalls durch den Singverein das treffliche Oratorium des Hrn. Organisten Liebau allhier, „Die Rose des Petrus“, mit unzweifelhafter und grosser Anerkennung in Aufführung gebracht, und schon wird, wie wir hören, ein ähnlicher neuer und grosser Kunstgenuss für die Zukunft bei uns vorbereitet, die Aufführung des ausgezeichneten Tonwerks „Absalon“, vom Hrn. Kapellmeister Schneider, dem von Reinern selbst noch vor dessen „Weltgericht“ der Vorzug gegeben wird. — So sind diese Leistungen gewiss ein Beweis, wie bei der schönsten Natur auch die Kunst in unserm reizenden Harzgau ihren Wohnsitz aufgeschlagen hat und fortwährend behauptet.

Hannover. Ein junger Instrumentenmacher, Namens Lidel aus München, der seit einiger Zeit sich hier aufhält und sich des Beifalls der hiesigen Künstler erfreut, verdient eine allgemeinere Beachtung, indem er in der Verfertigung neuer, wie in der Reparatur alter Streichinstrumente Ausgezeichnetes leistet. Seine Instrumente zeichnen sich neben einer vorzüglich schönen Bauart besonders dadurch aus, dass sie, eben verfertigt, gut ansprechen und durch ihren vollen, gleichmässigen, weichen Ton zu der Erwartung berechtigen, dass sie, länger gespielt, den besten ausländischen nicht nachstehen werden. Ueber seine Geschicklichkeit in der Reparatur alter Instrumente mag die Bemerkung genügen, dass Hr. Lidel seit längerer Zeit sich des Vertrauens der hiesigen Künstler erfreut, die ihm die kostbarsten Instrumente zur Reparatur anvertrauen und einstimmig das Zeugniss geben, dass er unbeschadet des eigenthümlichen Tones einem Instrumente seine vorige Gestalt wiederzugeben verstehe. Von hier aus beabsichtigt Hr. Lidel, mehre grössere Städte zu besuchen, als Braunschweig, Berlin, Leipzig, Dresden, wo er sich mit der Reparatur von Instrumenten zu beschäftigen denkt. *M.*

*Ueber Ventil-Hörner und Klappen-Trompeten.**)

1) Was sollen uns die vielen Ventil- und Klappengeschichten neuer Erfindungen? Sie verhunzen den natürlich charakteristischen Ton und machen, dass wir bald so weit gekommen sein werden, nur noch Gelb und Roth zu haben, womit wir nicht mehr gehörend malen und schattiren können. Uebrigens betrachte man die Instrumente jederzeit als charakteristische Klangwerkzeuge und nicht als Lärmgesindel.

2) Hörner sind am schönsten in ihren natürlichen Tönen, wirken romantisch in heller Fülle und bringen in ihren gestopften Tönen, zur rechten Zeit gebraucht, einen wunderbaren schaurigen Effect hervor, den Beethoven und v. Weber vorzüglich anzuwenden verstanden.

Diese beiden Aeusserungen des trefflichen G. W. Fink, *die jedem denkenden und fühlenden Musiker aus der Seele gesprochen sind, habe ich aus dem dritten Bande des von Dr. G. Schilling redigirten Universal-Lexikons der Tonkunst excerpirt, theils, um an die vom Hrn. Redacteur des erwähnten Lexikons gegebene Hoffnung, „der Hr. Verf. werde diesen Gegenstand in einem Nachtrage noch gründlicher und erschöpfender, bearbeiten“* freundlichst zu erinnern, theils, um andere denkende Künstler, die durch langjährige, sowohl bei Leitung von Orchestern als durch Studium alter und neuer Opernpartituren gesammelte Erfahrungen dazu am meisten befähigt sind, anzuregen, sich über diesen Gegenstand auszusprechen, welches um so mehr an der Zeit ist, als die Wuth, dergleichen Ventil- und Klappeninstrumente (ich rede nur von Hörnern und Trompeten) in den Orchestern einzuführen, immer mehr um sich greift

*) Man vergl.: Ueber Instrumentation. Von C. B. v. Mühlfeld. 1835. S. 673 d. Bl. Die Redact.

und die charakteristischen Jagdhörner und kriegerischen Trompeten fast gänzlich vernachlässigt werden. Ich habe die Nothwendigkeit der Einführung solcher Ventil- und Klappengeschichten auf Kosten der alten guten Jagdhörner etc. noch nicht eingesehen, ja selbst bei den Militairmusikbanden, wo dies jetzt auf abenteuerreissende Weise (wenigstens habe ich dieses Gefühl, und schäme mich dessen nicht) geschieht, kann ich sie nicht unbedingt annehmen. Leider will man jetzt von einem Chore, aus Trompeten, Hörnern und Posaunen zusammengesetzt, die grössten und schwierigsten Musikstücke vorgetragen hören und muthet diesen Instrumenten Violin- und Clarinettpassagen zu. Wie erhebend und feierlich klang sonst solch ein Chor! — und was ist jetzt daraus geworden?

Dass die neuen Ventil- und Klappenhörner und dergleichen Trompeten im Orchester angewendet werden müssen, brauche ich wohl nicht zu erwähnen. In neuern französischen und italienischen Opern werden den Hörnern und Trompeten Töne zugemuthet, die auf den natürlichen Instrumenten nicht deutlich gegeben werden

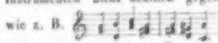

können, wie z. B. etc. Solche Töne sollten nun eigentlich den Posaunen etc. zugedacht werden, aber — es componirt sich gar zu leicht und schön, wenn man nicht durch Anwendung verschiedener Schlüssel gehemmt wird und das erschrecklich kopfzerbrechende Transponiren der Clarinetten etc. vermeiden kann. Durch solche Maschinencomponisten entstehen dergleichen, und es sollte mich nicht wundern, wenn man auch die Flöten noch durch Bassetone bereicherte und sie auf solche Art anwendete. Sopran-, Alt- und Tenorschlüssel werden den französischen und italienischen Operncomponisten bald nur noch räthselhafte Zeichen sein. Die Partituren genannter Herren sehen schon jetzt erschrecklich aus; von einem seinem Charakter getreu behandelten Blasinstrumente ist selten die Rede. Und doch stehen wir noch nicht am Ende! Wie weit die Neuerungs- und Erfindungswuth noch gehen wird, wer mag es voraussehen? Wie man es künftig mit dem Begriffe von Ton und Geräusch halten wolle, wer kann es wissen? Den Musikbanden lächelt offenbar eine goldene Zeit des Verdienstes; diese werden wahrscheinlich in kurzer Zeit die doppelte Zahl von Musikern nöthig haben. Die hohen Clarinetten und Pikkoloflöten scheinen wir gar nicht mehr zum Lärmen ausreichend, man wird sie hoffentlich durch kleine Octavtrompeten und Octavtrompetino's verstärken, und dergleichen Lärmmittel und Scheinmittel mehre anwenden.

Nur die jungen deutschen Operncomponisten halten sich, Gott Lob! noch brav; und fühlen, dass die Instrumente und namentlich die Jagdhörner und Trompeten so und nicht anders angewendet werden müssen; nur sie fühlen ihren Charakter und erkennen noch ihren Werth. — Kurz und gut, man lasse bei diesen Neuerungen doch wenigstens das Gute, alte Herkömmliche in Ehren.

Haydn, Mozart, Salieri, Winter, Beethoven und v. Weber haben zum Glück diese Missgeburten noch nicht gekannt, und dennoch — es ist kaum glaublich — habe ich in Opern dieser Meister bei einigen Ausflügen dergleichen Ventilinstrumente angewendet gefunden. Die charakteristischen schmerzschildernden, schneidenden und gestopften Horntöne in der den 2ten Akt des *Fidelio* beginnenden überaus schönen Einleitung von einem den Posaunenton (noch dazu einen schlechten) annehmenden Ventilhorne vorgetragen — o wie herzbrechend! In Spohr's Jessonda-Ouverture ein Ventilhorn; heisst dies nicht der ganzen Composition ihren Adel rauben? In Weber's romantischen Opern, wo, wie in Beethoven's Compositionen, der gestopfte Ton durchaus nur ein gestopfter und der schneidende immer nur ein schneidender sein soll und muss, dergleichen charakterlose Ventilhörner — ist es zu entschuldigen? Das schöne Hornsolo in Rossini's Otello, vom Ventilhorne vorgetragen, bleibt es schön? Und man denke man sich diese Hörner in Mozart's Opern angewendet? Man denke sich die Introde zum Marsch im Titus von solchen verkrüppelten Trompeten ausgeführt!!! — Mir kommt ein auf einem Ventilhorne auch noch so schön vorgetragenes Solo monoton und farblos vor, und es ist mir, als wollte mir das Instrument klagen: „Lieber, ich bin ein Horn. Du erkennst mich nicht mehr? Freilich bin ich zu sehr eingeschnürt, bin etwas entbunnt und heiser, mein Schmelz ist leider dahin, mein Ton klingt, als müsste er erst durch einen Filtrirsack spazieren, in welchem seine Kraft sitzen bleibt.“

Noch einmal: Alles an seinem Orte angewendet! Wo dergleichen Ventilinstrumente im Orchester nöthig sind, gebrauche man sie; aber man vernachlässige oder verdränge deshalb nicht die lieben einfachen Jagdhörner und schmetternden Trompeten.

Viele Musiker wollen aber diesen Unterschied nicht einsehen; für diese habe ich diese Zeilen nicht geschrieben. Eben so wenig sollen sie gegen die vielen trefflichen Virtuosen gerichtet sein, die sich auf diesen Ventil- und Klappeninstrumenten auszeichnen. Ueberhaupt mögen diese Andeutungen nicht missverstanden werden.

Ich schliesse mit dem nochmaligen Wunsche, dass diese wenigen Gedankenspäne denkende und mit der Feder vertraute deutsche Musiker und namentlich Hrn. *C. W. Fink* zu ausführlicherer und gründlicherer Besprechung anregen mögen. *C. G. Reissiger.*

Berlin, den 3. September 1837. So heiter und erfreulich der überaus heisse August begann, so kühl, unfreundlich und tragisch hat derselbe Monat mit dem heftigen, schnellstdrohenden Wiederausbruche der Cholera-Epidemie in hiesiger Residenz geendet, und wenig tröstlicher beginnt der September. Das Geburtsfest des hochverehrten Königs von Preussen Majestät am dritten August wurde von der Universität, der Akademie der Wissenschaften und Künste, wie von allen geselligen Vereinen und den Theatern festlich und angestärt begangen. Die öffentliche Sitzung der Akademie der Künste wurde durch einen Theil der Hymne von J. H. Voss und J. A. P. Schulz mit Gesang eröffnet. Es folgten die amtlichen Vorträge und Preisvertheilungen an die

Concurrenten bei den Aufgaben für die Bildhauer. Hierauf wurde No. 1 der im vorigen Jahre behelten Preis-Cantaten für die Altstimme „Ino“ nach Ramler von dem Musikdirector C. W. Saemann in Königsberg bearbeitet, unter Leitung des Hrn. MD. Rungenhagen von Mitgliedern der Singakademie und k. Kapelle (unter Anführung des KM. Ries) gelungen und wirksam ausgeführt. Dem. Lehmann sang die Solopartie. Der Componist war gegenwärtig. Die Composition ist in edel einfachem Style verfasst; der Chor hat nur wenig mitzuwirken, tritt indess bedeutsam hervor und ordnet sich der gut sangbaren Solostimme zweckmässig unter. Die Cantate währte ½ Stunde und ermüdet daher nicht durch zu lange Dauer, wie die vorjährige Preis-Composition, über deren Kunstwerth sich die Meinungen sehr getheilt geäussert haben. Die Wahrheit liegt in der Mitte. Dank und Anerkennung verdienen jedenfalls die Bestrebungen der Akademie, welche mit so geringen Mitteln schon Bedeutendes geleistet und mehre talentvolle Zöglinge aufgestellt hat. Die Musikaufführungen vom 13. und 19. Juni haben genügend gezeigt, dass die Compositions-Fähigkeiten der jungen Eleven bis zu einem gewissen Grade entwickelt sind und zweckmässig ausgebildet werden. Möchte nur von Seiten des Staats für die Besoldung der thätigen Lehrer, so wie für die sonstigen Mittel der musik. Section der Akademie bald gesorgt werden können! — Beide Theater feierten den schönen Festtag durch neue Opern von Donizetti. Die Königl. Bühne gab den „Liebestrank“ (l'Elisir d'amore), eine ziemlich gewöhnliche Composition, welche sich indess wenigstens natürlich in den Gränzen des Styls der komischen Oper hält und nur durch die eminente Gesangfertigkeit der Dem. Löwe und des Hrn. Mantius, wie durch die Komik des Hrn. Blume als Doctor Dulcamara mässigen Beifall finden konnte. Im Königsstädter Theater sprach der „Bürgermeister von Saardam“ noch weniger an. Sonst ist ausser Gluck's zweimal wiederholter Alceste und zwei Wiederholungen des „Postillons von Lonjumeau“ nichts bemerkenswerth, als eine neue komische Operette: „Bergamo“, von Karl Blum gedichtet und componirt, welche voll komischer Situationen, jedoch in der Handlung und Musik zu gedehnt ist, um immer die Langeweile zu verscheuchen. Die Composition enthält manche artige, obgleich oft gehörte Melodieen und ist auf Effect berechnet, dem Style der Opera buffa meistens angemessen. Musikalisch am gelungensten ist ein Bolero für Sopran, die Romanze des Prinzen für Bariton, mit obligaten Hörnern, die Ariette der Angelina, das darauf folgende Quintett und besonders das Duett von Angelina und Bergamo, für Sopran und Tenor. Seltsam ist es nur, dass ein Componist sich selbst eine so überflüssige Menge Text dichten konnte, bei welchem der Schwall von unbedeutenden Worten oft die musikalischen Ideen nicht zur Entwickelung gelangen lassen kann. Die Aufführung des erheiternden Singspiels war ganz vorzüglich. Besonders excellirte Hr. Mantius in der komischen Darstellung des den Pseudo-Oper repräsentirenden Maurergesellen. Auch Hr. Blum belustigte als höchst bornirter Marquis, Dem. Grünbaum sang und Dem. Clara Stich spielte sehr gut. So fand denn die Operette ungetheilten Beifall.

Mad. Taglioni ist als Sylphide nach längerer Abwesenheit wieder aufgetreten. Dem. Marie Taglioni hat bei ihrer Durchreise nach St. Petersburg nur einmal bei Hofe getanzt. — Dem. Hahnel ist von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt und als Norma gestern wieder aufgetreten. Die Herren Moeser und Ganz sind auch von ihren Kunstreisen nach Paris und London heimgekehrt. Der Erstere soll noch eine neue Excursion mit seinem talentvollen Sohne August nach St. Petersburg beabsichtigen. Auch unser geschätzte Bader ist zurück und tritt heute als Licinius in Spontini's Vestalin wieder auf. Frl. v. Faxmann gibt die Julia. (Das Nähere hierüber im Septemberberichte.)

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Dessauer Marsch-Walzer componirt von G. Hermann Mehlhorn. Magdeburg, bei E. Wagner u. Richter. Pr. 12½ Sgr.

Der allbekannte Dessauer Marsch ist hier in ein Walzertempo umgeformt und im Fortgange der Walzerkette manches Zwischenspiel in gefälliger Tanzweise dazu gethan worden; Alles leicht der Auffassung und der Ausführung nach, von Zeit zu Zeit wieder den alten Dessauer hineinklingend, in seiner Art recht hübsch.

Tutti Frutti. Collection de Morceaux brillants et non difficiles comp. p. le Pfte p. *Guill. Taubert.* Oe. 24. Liv. 2. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 20 gGr.

Ein alla Turca ist mit viel Laune, sonderbar harmonisch und rhythmisch derb eindringlich, so charakteristisch gehalten, dass man sich etwas ideal Türkisches dabei denken und daran seine Freude haben kann. Das Notturno hat etwas Sicilianisches mit dem Zusatze einer suchenden Unstetigkeit im sanft Gefälligen. Ein Divertimento, in der Weise eines walzermässigen Rondo's, pikant lieblich — und ein Scherzo, rondoartig, das der schnellen Bewegung halber den Dilettanten, denen das Ganze vorzüglich bestimmt ist, noch am schwierigsten sein wird. Wem die erste Lieferung zusagte, wird an dieser gewiss kein geringeres Wohlgefallen haben.

Anfang October dieses Jahres erscheint im Verlage des Unterzeichneten mit Eigenthums-Recht:

Fr. Kalkbrenner, Op. 108, 2ter Theil der Pianof.-Schule, enthaltend: Uebungen von mittelmässiger Schwierigkeit zu vier Händen zum Behuf des Unterrichts.

Leipzig, im September 1837.

Fr. Kistner.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten September. № 38. 1837.

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer der neuern und neuesten Zeit,

nach Originalquellen mitgetheilt und gelegentlich mit Anmerkungen begleitet
vom Mailänder Correspondenten.

Die allg. mus. Zeit. hat in ihren vieljährigen und vielfachen Berichten aus Italien zu verschiedenen Zeiten über den Zustand des Gesanges, in den letzten Jahren über dessen gänzlichen Verfall und die noch übrigen wenigen guten Singschulen auf dieser Halbinsel gesprochen. Wenn nun die Gesangslehren eines Pistocchi und Bernacchi, die grossartigen Wundergesänge eines Farinelli, Caffarelli, Pacchiarotti, Ansani, Crescentini, Babini, Rubinelli, David, Marchesi, Viganoni, einer Mingotti, Banti, Silva, Grassini u. A. m. zu verschwinden drohen, so verdienen die noch sehr wenigen vorhandenen Aufbewahrer des heiligen Feuers und Fortpflanzer des alten guten italienischen Gesanges um so mehr in diesen Blättern der Nachwelt aufbewahrt zu werden, als dieser Gesang mit ihrem Dahinscheiden vielleicht gänzlich aussterben dürfte. Die Zahl dieser hochverdienten Singlehrer ist leider höchst unbedeutend, die in diesem Aufsatze enthaltenen sind: Crescentini in Neapel, Tacchinardi in Florenz, die Bertinotti und Marchesi in Bologna, Bianchi, Ronconi, Secchi, Ray und Mauri in Mailand, Lenzi, S. Mayr, Salari und Andere aus dem berühmten Bergamasker Musikinstitute. Schreiber dieses besitzt über die ausgebreitete Gesangschule des Letztern einen interessanten Originalartikel, von allen übrigen genannten Singmeistern eigenhändige, ihm diesen Frühling zugekommene oder mündlich diktirte Autobiographieen. Diesmal wird hier, wie billig, mit solchen Singlehrern begonnen, die ihre Kunst auch praktisch auf dem Theater ausgeübt haben, und Crescentini als Nestor und Gesangsfürst macht den Anfang; nächste Stagione folgt das Mailänder Conservatorium, das Bergamasker Musikinstitut und Marchesi in Bologna.

Girolamo Crescentini.

(Aus seiner brieflichen Mittheilung: Neapel, 24. April 1837. übers.)

Girolamo Crescentini, Sopransänger, im Jahre 1766 in Urbania (bei Urbino), einer Stadt im Kirchenstaate, von rechtschaffenen (*onesti*) Aeltern geboren, fing im eilfjährigen Alter die Musik in seiner Vaterstadt zu studiren an, und im Jahre nachher wurde er vom Vater nach Bologna geschickt, um daselbst die Musik, besonders den Gesang, zu erlernen. Hier wurde er dem Maestro Lorenzo Gibelli übergeben, der ihm Wohnung, Kost und Musikunterricht während sechs Jahre geben sollte. Als aber Hr. Gibelli schon zu Ende des fünften Jahres die nicht wenigen Fortschritte seines Zöglings bemerkt hatte, verschaffte er ihm ein Engagement auf dem Römer Theater, wo er als Frauenzimmer auftrat. (Damals durften auf der Römer Bühne keine Frauenzimmer singen. Das hier und in der Folge Gesagte stimmt übrigens mit dem, was jüngsthin in diesen Blättern unter der Rubrik Neapel über C. gesagt wurde, ganz überein. — Der Corresp.) Da er eine sehr gute Aufnahme gefunden, so engagirte ihn der Impresario als Prima Donna auch für den künftigen Karneval. Nach Bologna zurückgekehrt, um bei Hrn. Gibelli seinen Contract zu endigen, fand er da für's Frühjahr eine Scrittura als Primo Soprano nach dem Livorneser Theater, die er annahm, wohin er bald darauf reiste, zu seinem Erstaunen aber bei seiner Ankunft daselbst bereits einen andern Primo Soprano engagirt fand und sich daher mit einer kleinen ihm zugesagten Entschädigung begnügen musste, wechselweise mit ihm zu singen. Er ging also in der eigens von Cherubini neu componirten Oper Artaserse in die Scene, und sein Sieg war so gross, dass sein Mitwerber, wiewohl ein Künstler von grossem Verdienste und von vieler Theatererfahrung, dem noch nicht 19 Jahr alten Sänger den Platz räumen musste. Diese glückliche Begebenheit verschaffte ihm sogleich eine Scrittura für den Sommer nach Padova, wo er in der neuen Oper Didone, von Sarti, mit ungemein starkem Beifalle auftrat. Der anwesende Venetianer Impresario engagirte ihn sogleich für den Karneval 1785 nach Venedig, wo

er in Mayr's Telemaco (?!) und in der Armida eines andern Meisters, den Sommer darauf aber zu Turin mit vielem Beifalle in der Oper: Il ritorno di Bacco dalle Indie von Tarchi sang. Im Herbste ging er nach London, wo er sich 16 Monate aufhielt, und in der Oper Giulio Sabino von Sarti, und Artaserse von Cherubini rauschenden Beifall erhielt. In einem Alter von 21 Jahren nach Italien zurückgekehrt, betrat er im Carneval 1787 die Mailänder Bühne in der Oper Ariarte von Tarchi mit ausserordentlichem Beifalle, und im folgenden Jahre sang er abermals zu Turin in Cimarosa's Voldioterio; hierauf zwei ganze Jahre auf S. Carlo zu Neapel, in Paesiello's, Guglielmi's und anderen Opern. Ersterer componirte für ihn den Catone in Utica und die Fedra; Letzterer das Oratorio Debora e Sisara. Im Carnevale 1791, 1793 sang er zu Rom auf dem Theater Argentina in Andreozzi's Monte di Cesare und in Nasolini's Semiramide, in der Zwischenzeit auf andern italienischen Theatern, darunter einmal auf dem Paduaner, wo Andreozzi den Amleto für ihn componirte, und zweimal auf dem Genueser in Cimarosa's Olimpiade, in Sarti's Giulio Sabino und in einer Zingarelli'schen Oper. Letzterer componirte für ihn zu Venedig im Jahre 1794 die Oper Apelle e Campaspe, sodann zu Mailand die Giulietta e Romeo, welche eine sehr gute Aufnahme fand. In Venedig schrieb Cimarosa für ihn im Carneval 1796 die Orazi e Curiazi, worauf er im Frühjahr nach Wien ging, und im folgendrn Carneval 1797 wieder auf der Mailänder Bühne in den Orazi e Curiazi auftrat, worauf Zingarelli den Melagro für ihn schrieb. Zu Ende des Carnevals ging C. nach Lissabon, wo er vermöge seiner Scrittura nur ein Jahr verweilen sollte, aber so sehr gefiel, dass sie noch auf andere vier Jahre verlängert wurde. Hier sang er in Giulio Sabino von Sarti, in Giulietta e Romeo von Zingarelli, in der Olimpiade und in den Orazj e Curiazj von Cimarosa, in den Ginochi di Agrigento von Paesiello, in der Cleopatra von Nasolini, im Orfeo von Glock, im Axur von Salieri, in der Zaira von Federici, in der Ines de Castro von Leo, welche Opern alle insgesammt Beifall fanden; C. wurde vom Hofe und Publicum die glänzendste Aufnahme zu Theil. Nach Italien zurückgekehrt sang er zum viertenmal auf dem Mailänder Theater im Carneval 1803 in Mayr's Alonso e Cora, und Federici's Ifigenia (beide für ihn neu componirt), sodann in der Giulietta e Romeo (viermal in den Fasten); den folgenden Sommer (?) im neu eröffneten Theater zu Piacenza, bei welcher Gelegenheit Mayr's neu componirte Oper: Famori, ossia l'eroe della Indie und die Orazj e Curiazj gegeben wurden. Hierauf gab er 30 Vorstellungen auf dem Wiener Theater mit den Opern Giulio Sabino, Alonso e Cora, Orazj e Curiazj und Giulietta e Romeo, und fand eine besonders ausgezeichnete Aufnahme von Seiten des Hofes und des Publikums; während er auf der Bühne sang, wurde er gekrönt, und der Kaiser ernannte ihn zum Singmeister der kaiserlichen Familie mit einem lebenslänglichen Gehalte. Durch dieses ehrenvolle Amt war nun sein Bleiben im Wien für immer bestimmt. Als aber 1805 die Franzosen diese Hauptstadt besetzten, sah sich C. genöthigt, den Einladungen Napoleons, bei seinem Hofe für einen sehr grossen jährlichen Gehalt Dienst zu nehmen, nachzugeben, und ihm bei seiner Rückkehr nach Paris zu folgen; C. konnte nicht anders verfahren, er musste gehorchen.

Während seines Dienstes am kais. franz. Hofe, verschwendete Napoleon an ihn Geschenke und Auszeichnungen, schickte ihm einmal, während er in den Orazj und Curiazj sang, den Orden der eisernen Krone auf die Bühne. Im Jahr 1813 verliess er Paris, begab sich nach Bologna, wo er sein Leben zu beschliessen gedachte; aber (unter uns gesagt) ein kleiner Amor lockte ihn im Jahr 1825 nach Neapel. Hier ernannte ihn der verstorbene König Franz I. zum Gesangsdirector am Musikkollegium, welchen Posten er noch jetzt bekleidet.

C., welcher in seiner Jugend den Contrapunkt studirt hatte, liess viele Arietten für den Sopran drucken, desgleichen viele Kammercantaten, Arien mit Begleitung des ganzen Orchesters und eine zahlreiche Sammlung Solfeggien, die in den vornehmsten Singschulen Europa's bekannt und als Uebungen angenommen sind.

Das Pariser Conservatorium der Musik, die Accademia filarmonica di Bologna, und andere Institute haben ihn zum Ehrenmitgliede ernannt.

C.'s theatralische Laufbahn, die wie bereits oben gesagt wurde, mit seinem 16. Jahre begann, dauerte 35 Jahre.

Anmerkung des Correspondenten. Weder Gerber noch Choron und Fétis sprechen von einem Cherubinischen Artaserse, da C. ihn aber zweimal erwähnt, so kann er Recht haben; Mayr's Telemaco im Jahre 1785 ist ein offenbarer Irrthum, er hat ihn 1797 componirt. Die Mailänder Cronologia drammatica pantomimica del Teatro alla Scala, erwähnt weder C.'s erste Erscheinung auf dieser Bühne im Jahre 1787, noch Tarchi's Oper Ariarte, die doch gewiss existirt; hier hat also wahrscheinlich die Cronologia gefehlt. Diese gibt aber für alle drei folgende Erscheinungen des gefeierten Sängers auf der Scala immer ein Jahr später

an, also die Jahre 1796, 1798 und 1804, und hier muss sie Recht haben, denn Mayr hat wirklich seine Oper Alonso e Cora für den Karneval 1804 componirt, und C. kam im Frühjahr 1797 (nicht 1796) nach Wien. Der hochberühmte Mann hat aber einmal sogar eine Stagione zu früh angegeben, denn Mayr componirte die Oper für ihn zu Piacenza im Herbste 1804. — Der kleine Amor zu Neapel ist dahin zu verstehen, dass C. jederzeit das schöne Geschlecht sogemein schätzte.

(Fortsetzung folgt)

Der glorreiche Augenblick.

Cantate, gedichtet von Dr. Ad. Weissenbach. In Musik gesetzt von *Ludw. van Beethoven.* Partitur. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 15 Fl.

Endlich ist uns auch dieser Wunsch erfüllt, die Partitur der Cantate unsers B. vor uns liegen zu sehen, eines Werkes, das „vor den allerhöchsten Monarchen und höchsten Herrschaften am Wiener Congress 1814 zum ersten Male aufgeführt wurde.“ Im ersten Monate desselben Jahres und im letzten von 1813 war auch seine Schlacht bei Vittoria nebst der Adur Symphonie den Wienern vorgeführt worden. Ueber die Cantate wurde damals berichtet: „Das Gedicht hat viele gelungene Momente, und verdiente von einem ausgezeichneten Componisten in Musik gesetzt zu werden. Gross und ergreifend war der Chor: Wer muss die Hehre sein — und bald darauf wieder der Chor: Heil, Vienna, dir und Glück — mit abwechselndem Sologesang der Vienna. Noch zeichnete sich aus ein Quintett und vorzüglich beim Schlusse des Ganzen der Chor der Weiber, der Kinder und der Männer, jeder einzeln und dann alle 3 Chöre zusammen fugirt, mit den Worten: Vindobona, Dir und Glück! Welt! Dein grosser Augenblick — war von grosser, imposanter Wirkung. Weniger scheinen dem Componisten die Recitative zu gelingen, deren Declamation nicht immer die richtige ist, und die auch den Zuhörer weniger ansprechen. Allgemein und lebhaft war der Beifall, den der Componist im reichen Maasse einernte.“ — Bald darauf wurde das Concert und so auch die Cantate in Wien wiederholt zu Gehör gebracht, was nicht unbemerkt zu lassen ist, eben so wenig als die Notiz, dass B., von den Umständen gedrängt, dieses ganze grosse Werk in äusserst kurzer Zeit schrieb.

Die Recitative sind aber keineswegs unrichtig declamirt, vielmehr schlicht und natürlich frisch gehalten, so dass jeder nicht steif vortragende Sänger wirksamen Ausdruck hineinzulegen Veranlassung erhält. Nur wo das Recitativ mit dem Arioso streitet und ihm den Vorzug lassen muss, wie z. B. S. [illegible] der Partitur: Der Herrscher an der Spree Strand etc. macht sich jene eigne rhythmische Führung hervorstechend, die in rhapsodischer Haltung beim ersten Hören eine weitere Darlegung der nur seltsam angedeuteten Form, oder doch das am Ende der Rhythmen gemalt Verzierte (z. B. im Adagio S. 63.) gewöhnlicher geordnet wünschen lässt. So verhält es sich auch mit der Betonung kleiner Bei- und Bindewörter entweder zum Anfange des Taktes oder auf verhältnissmässig sehr langen Noten (z. B. S. 65.), die, an sich weit weniger zu tadeln, als der Vorschlag auf der Sylbe „auch“, durch Hervorhebung einer mehr rhythmisch eigenthümlichen, zuweilen selbst logisch gewichtigen Kraft das Taktische, was zum Herrschenden geworden ist, nicht wenig beschränken, ja bei einigem Zuweitgehen leicht empfindlich verletzen, was sich nicht B., wohl aber seine Nachahmer bedeutender haben zu Schulden kommen lassen, als es sich mit dem Wesen taktischer Musik vereinbaren lässt. Haben wir nun gegen diese auf der 65. S. gegebenen rhythmischen, das Taktische in den Hintergrund schiebenden Stellungen, mit Ausnahme des unschönen Vorschlages, nichts Standhaltendes einzuwenden, und hat die eigenthümlich freiere Bezeichnung dennoch beim ersten, und zwar durch die Feier des grossen Augenblicks entflammten Hören nicht siegreich gewirkt, so mag man es immerhin für ein Volkszeugniss nehmen, das, übereinstimmend mit den Gesetzen der Mensuralmusik nicht zu verschmähen ist; man mag sich daher in ähnlichen Taktverschiebungen des Declamatorischen in und ausser den Recitativen um so mehr mässigen, je leichter sie überhaupt nachzuahmen, aber auch zu übertreiben sind. — Was einem Genius wie B. zusteht, und was ein solcher noch wohl zu motiviren weiss, steht darum noch nicht Anderen zu; was sich in der Bewegung ausspricht, ist das Hauptsächlichste, was nicht so leicht nachzuahmen ist, als diess Aeussere der Bewegung selbst, in welcher das ungezwungen Natürliche immerhin das Schönste für Alle ohne Ausnahme bleiben muss; und es ist zugleich das Geregelte, sonst wäre es nicht das Natürliche. —

Was aber in der ganzen Cantate zu dem geschildert Beethoven-Rhythmischen das schlagend Treffende, überall stark Einwirkende bleibt, ist ein gewisser, ganz einfacher, ungeschminkter, massenhaft und eigen harmonisirter Volkston, den wir vermöge gewaltiger Akkordfolgen, mitten im Einfachsten, und einer Menge genialer Züge in der Instrumentation, in welcher er

sich stets grossartig bewegt, den Beethovenschen nennen müssen. Man wird dies gleich im ersten Chore genau bestätigt finden, der ohne alle Einleitung höchst frisch und ungezwungen, und deshalb gerade in tüchtigster Kraft hereinbricht. Das Recitativ No. 2. zeichnet sich durch das Solo des Violoncell's aus, geschmückt am Ende mit einem überaus leicht ansprechenden Freudenchore zum Lobe Vienna's, die in No. 3., ein hoher Sopran, wie vorher beschrieben, recitirt, die Arie vom Chor dazwischen geschoben, wiederholend, um den glorreichen Augenblick sich selbst zu verlängern. In N. 4. singt die Scherin, ein zweiter hoher Sopran, glänzend instrumentirt und modulirt, was überhaupt zum Grundwesen dieser gelegentlichen Festmusik gerechnet werden muss. Die Cavatine ist im Rhythmischen etwas gesucht, aber sehr freundlich und durch den sie wiederholenden Chorgesang zum wirksamsten Schlusse geführt. In No. 5. fährt die Scherin fort zu recitiren an der Hand des Genius und des Volksführers, zu welchen Dreien bald noch Vienna tritt im Quartett. Der ⅔ Satz, A dur, erinnert hin und wieder an die Menuett im Don Juan S. 143, 144 und 147, doch nur in den rhythmischen Schlusswendungen, was die Form mit sich bringt, also nur eine unwillkürliche Annäherung, die im Menuettähnlichen zu suchen ist. Die Instrumentation ist wieder prunkhaft. Nicht minder No. 6., der Chor der Frauen, der Kinder und Männer, die beiden ersten zweistimmig, der dritte unison, Alles volksmässig, das Besondere in's Orchester gelegt und zum Kräftigsten im Zusammentritt aller drei Chöre gewendet, die auf der Dominante ruhend in den Schlusschor führen, welcher mit einem Fugenthema beginnt, das nach der ersten Darlegung schnell verschwindet, nur imitatorisch wiederkehrt, und nach einigen unvollständigen, allein gerade dadurch höchst frappant und dem Ganzen angemessen wirkenden Akkordstellungen im Unisono kräftig schliesst. — Nicht nur der Text ist vorangedruckt, sondern die schöne Ausgabe ist auch noch, ausser dem Titel, mit den Wappenkränzen und Ordensdecorationen der erhabenen Monarchen, denen das Werk gewidmet ist, geschmückt worden.

Da nun das Werk ausser Wien nirgends zur Aufführung gekommen, und seines dichterischen Inhalts wegen zu anderen Gelegenheiten mit Textabänderungen nur sehr schwer zu verwenden ist, so hat die thätige Verlagshandlung für diese Musik einen andern Text durch einen sehr gekannten Dichter besorgt, welcher in der Musik nicht die geringste Veränderung nöthig machte und einen allgemein ansprechenden Gegenstand sehr geschickt behandelt. Mit diesem andern Texte ist nun dieselbe Musik unter dem Titel zu haben:

Preis der Tonkunst. Cantate von L. van Beethoven. Partitur. Pr. 15 Fl. oder 10 Thlr.

Auch in dieser Ausgabe ist das Gedicht vorangedruckt. Ferner sind die Orchesterstimmen erschienen (Pr. 15 Fl.), die Gesangstimmen (4 Fl.), der Klavierauszug mit den Worten (6 Fl.), ohne Worte zu 4 Händen (4 Fl.), für das Pianof. allein (2 Fl. 30 Kr.). Und so erhält denn das Publikum eine Cantate Beethovens, die ausser Wien, und selbst dort nur 2 Mal, nirgends noch aufgeführt wurde, welche durch die neue Textunterlage für alle Zeiten vollkommen passt, was ein grosser Gewinn ist, da der ursprüngliche Text allein als geschichtliche Erinnerung an jene denkwürdige Zeit gelten, mit einzelnen Aenderungen hingegen durchaus nichts ausgerichtet werden könnte. Eine solche, Allen noch unbekannte Cantate B's. in unserer Zeit den Musikfreunden noch weiter durch Worte empfehlen zu wollen, wäre unnütz und anmassend zugleich; überall wird man sich von selbst beeilen, sie den Verehrern des grossen Tondichters zu Gehör zu bringen.

Als neue und sehr schöne Auflagen, deren Vortrefflichkeit man schon längst von dieser ausgezeichneten Verlagshandlung kennt und anerkennt, sind zugleich als wichtig namhaft zu machen:

1.) *Erstes Concert (in C dur) für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters von L. van Beethoven.* 15tes Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 4 Thlr. — für Pianof. und Quartett: 2 Thlr. 16 Gr.; für Pianof. mit einem zweiten Pianof. 2 Thlr.; für Pianof. allein 1 Thlr. 8 Gr.

2.) *Quartett für Pianof., Violine, Viola und Vcell von L. van Beethoven.* 16. Werk. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

3.) *Quintett für Pianof., Hoboe, Clarinette, Horn und Fagott.* Von demselben. 16. Werk. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

4.) *Grosses Concert für das Pianof. comp. von J. Nep. Hummel.* 85. Werk. Neue rechtm. Original-Ausgabe. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Wer sollte sich nicht freuen, dass von allen diesen Meisterwerken neue und neueste Auflagen nothwendig geworden sind? Es ist ein gutes Zeichen der Zeit, über welche man überhaupt nicht so sehr zu klagen Ursache hat, als es trübsinnige Gemüther nur zu leicht thun, und unnützer Weise stets gethan haben. Beethoven und seine Werke brauchen am allerwenigsten eine Empfehlung; er ist der Liebling Aller. Die Ausgabe des Concerts mit Begl. eines zweiten Pianof. und des Pianof.

allein, erscheint daher als wahres Bedürfniss für Viele, die selten eine gute Instrumentalbegleitung, und beschränkte sie sich auch auf das Quartett, zusammenbringen können. Wer es aber möglich machen kann, seinem abgespielten Exemplare wieder ein neues und schönes beizugesellen, wird auch die Ausgaben mit den Instrumentalstimmen besitzen wollen. Dagegen ist Hummel in der neuesten Zeit nicht selten auf eine Art herabgesetzt worden, die sich nur völlige Inhumanität erlauben konnte. Seine Meisterwerke und namentlich sein A moll Concert, denn dies ist es, was hier von Neuem aufgelegt wurde, wird man wohl stehen lassen müssen. Das Gute bleibt — und wird es zum Nachtheil der Welt ja einmal brutal zurückgedrängt, es leuchtet auch aus der Nacht wieder hervor und die Liebe des Rechts zum Schönen und Wahren zieht es mit Freuden von Neuem an den jungen Tag. Wir haben jetzt viel Tüchtiges anzuzeigen, und freuen uns vielfach grosser Erscheinungen, deren jetzt genannte zu den allgemein gekannten gehören.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Leider hat die Kunst aufs Neue einen würdigen Mäcen an dem hochverehrten Grafen von Brühl, früherem General-Intendanten der Königl. Schauspiele, zuletzt der k. Museen, verloren. Der edle Graf, welcher kurz zuvor noch die Aufführung der „Schöpfung" zu wohlthätigem Zweck mit regem Eifer betrieben hatte, starb am 9ten August nach kurzer, aber schmerzlicher Krankheit, mit christlicher Fassung. Seine sterblichen Ueberreste sind nach seinem Gute Seiferstorff in der Stille abgeführt worden. Allgemein sprach sich liebevolle Theilnahme und tief gefühlte Trauer über den Verlust des trefflichen Mannes aus, welcher der k. Oper die Talente einer Milder, Seidler, eines Bader, Joseph Fischer u. s. w., dem recitirenden Drama den Genius Ludwig Devrient's und das Wolffsche Ehepaar zuführte, Calderon's und Shakespeare's, Goethe's und Schiller's Meisterwerke aufs Sorgfältigste zur Darstellung brachte, Gluck's und Mozart's Opern mit neuem Glanz ausstattete, C. M. v. Weber's Ruhm und Beruf als dramatischen Componisten durch die Bestellung und erste Aufführung des „Freischütz" zur Einweihung des K. Schauspielhauses (1821) zuerst begründete, Euryanthe und Oberon auf die Bühne brachte, und bis zur unverhofften Ankunft eines neuen Musik-Intendanten seine ehrenvolle Stellung mit Liebe und Freude behauptete. Die Singakademie, deren vieljähriges Mitglied der edle Graf Brühl war, hatte am 31sten August eine Feier seines Gedächtnisses veranstaltet, welche eben so rührend, als erhebend ausfiel. Ein Choral von Rungenhagen: „Jesus meine Zuversicht" mit Chor und Solo-Sätzen a Capella abwechselnd, eröffnete die Feier. Hierauf folgte ein Gesang von Männerstimmen: „Die Urstätte" von Danker und Rungenhagen, welcher dem Verewigten als Morgengruss an seinem letzten Geburtstage, den 18ten Mai d. J., gesungen worden, und ihm so gefallen hatte, dass er, sein nahes Ableben vorahnend, die Wiederholung wünschte. Dieselben Töne erklangen nun zu seiner Todesfeier! — Mozart's ewiges Requiem, mit vollem Orchester trefflich ausgeführt, schloss die sinnige Kunstfeier. Gesegnet bleibe das Andenken des verewigten Grafen durch fernere Nachwirkung seines Beispiels auf die hiesigen Kunstleistungen, welche sich nie verflachen und zu blos sinnlichem Tand verflüchtigen mögen! Nur das Edle und Wahre hat auf dauernde Schönheit ein fest gesichertes Anrecht!

Stuttgart. Lange Zeit haben Sie keine Nachrichten über das musikalische Treiben und überhaupt den musikalischen Kunstzustand in Stuttgart geliefert. Ich will es gerne bekennen, dass vielleicht nur ich die Schuld davon trage. Seit einem Jahre schon habe ich Ihnen ein ausführliches Referat versprochen, und bis zur Stunde keins geliefert. Mögen mich viele andere Arbeiten, mehrere Reisen, aber auch der schmerzliche Umstand entschuldigen, dass ich seit der ganzen Zeit nie einen gewichtigen Anhaltepunkt hatte, an den ich mit einer gewissen Lust hätte einen erfreulichen Bericht knüpfen können. Hat das Geschäft eines Zeitungsreferenten an sich schon etwas Unangenehmes, so muss es ihm noch bitterer werden, wenn bei jedem Striche ihm die Thränen des gekränkten Patriotismus in die Feder fliessen und die Tinte versäuren. Das Blasse wird dann nur noch blasser, und das an sich schon Ungefärbte noch trüber. Einzelne erquickliche Erscheinungen verschwinden in der Totalität des entmuthigenden Eindrucks, und mögen je nach Stärke ihres Farbeglanzes wohl für die Möglichkeit einer vorhandenen Kraft, aber können niemals für die Vorzüglichkeit des ganzen Bildes an sich selbst einen Beweis liefern. Dies aber wollen Sie, ein Frescо-Gemälde, kein blasses Genrebild, und dazu fehlte mir immer das Eine oder Andere, die Tinte oder der Pinsel. Glauben Sie auch nicht, dass ich sie jetzt habe. Es wäre eine langwierige Partie, Ihnen herzuzählen, was seit dem Jahre vielleicht, von August 1836 bis zum letzten Theaterschluss Juni 1837, in Oper und Concert hier Alles zu Gehör gekommen ist; aber thäte ich es auch, legte ich die 10 Bellini's, 20 Rossini's auf einen Mozart, 50 Auber's auf einen Beethoven, 12 Herold's auf einen Spontini, nennte Liedpainter, unsren eigenen Hapellmeister, vielleicht nur 3 bis 4 Mal, keinen Gluck, kaum einmal Cherubini u. s. w. — Sie würden selbst sich wahrlich nicht mehr wundern, warum ich mich so lange nicht entschliessen konnte, mein Versprechen zu halten. Sie wissen, ich bin Enthusiast für die Kunst; aber was ist die Kunst noch ohne Enthusiasmus? — Man mag mir vielleicht Schuld geben, ich verlange zu Viel; aber ich appellire an die Stimme des Publikums. Die ganze Welt ist jetzt musikalisch, und das musikalische Drama hat sich noch nie

einer so ausgebreiteten und thätigen Theilnahme zu erfreuen gehabt als gerade jetzt. Einen grossen Theil von Nord- und Süddeutschland habe ich in der letzteren Zeit bereist: waren ehedem nur die Residenzen und vornehmlich nur in einer gewissen Zeit des Jahrs der Oper geöffnet, so beherrscht sie jetzt ohne Ausnahme und Unterbrechung alle Theater, von den fürstlichen bis zu den kleinsten Provinzialbühnen hinab. Keines glaubt ohne Oper, ja ohne alle Gattungen der Oper, bestehen zu können, und man spendet ihr daher alle Sorgfalt, alle Zeit, Mühe und allen Aufwand. Denken Sie, selbst in den kleinen Gättingen konnte man „Robert der Teufel" sehen! — Gibt es irgend ein allgemeines Fest, — die Oper muss es verherrlichen; sinken die Kassen, — die Oper muss sie wieder auf die Beine bringen. Hier in Stuttgart ist's wahrlich nicht anders; hier wie überall behauptet die Oper einen bedeutenden Vorrang vor dem recitirenden Schauspiele; aber wer kann nachweisen, wer kann und darf nur glauben, dass sie irgend einen erheblichen Einfluss auf Geistesvermögen, auf Bildung von Sinn und Geschmack ausgeübt hätte oder ausübte? — Dazu ist sie, nicht nach dem personalen Bestande, auch wahrlich nicht nach ihren wirkenden Elementen, sondern nach der Richtung, die diesen gegeben wird, viel zu matt. Veredlung der Menschheit aber, sagt die ästhetische Philosophie, ist der Künste der Musen einzigstes Ziel, und wir Deutsche wollen nicht ins Theater gehen wie die Italiener und Franzosen, um unsere Sinne blos zu vergnügen. Sinkt die Kunst, pflegte ein bekannter tiefer Kunstkenner gewöhnlich als Motto zu gebrauchen, so sinkt sie nur durch die Künstler. In der That auch gilt es der Mehrzahl der Operisten in Grunde gleichviel, was sie vorzustellen und zu singen haben; sie schwören zu dem „göttlichen Mozart" und zu „dem grossen Gluck", geben denselben Abend aber mit gleicher Erhebung Auber's Fra Diavolo und Rossini's Elster wie Iphigenia, Don Juan und Fidelio, und werfen um die neueste Narrheit eines Bellini, Donizetti, Panseron und Mercadante, den göttlichen Mozart und den grossen Gluck unter das Pult. Stuttgart gehört wohl zu den wenigen Orten, wo die Oper in ihrem Personale so geordnet ist, dass beiden Richtungen des Geschmacks, wie sie jetzt, was Musik betrifft, ziemlich in ganz Deutschland entschieden neben einander laufen, dem solideren kerndeutschen sowohl wie dem leichteren, mehr physiognomielosen neueren italienischer Musik bedeutende Uebel untersetzt werden können. Selbst nicht in Wien und Berlin, noch weniger aber in München, Braunschweig, Cassel, Hamburg oder zu Frankfurt, kann die ernste seriöse Oper z. B. so vollständig und entsprechend gut besetzt werden als hier mit den Herren Haser, Dobler, Pezold, Vetter, und den Damen Haus und Pistrich; und daneben sind wir auch für die italienische Oper durch den Tenor Rosner und Mad. Wallbach-Canzi in keiner grossen Verlegenheit: — gleichwohl ist auch hier wie an vielen anderen Orten eine Unentschiedenheit nicht zu verkennen, womit das Publikum von einer Opernklasse zur anderen unter den heterogensten, ja widersprechendsten Erscheinungen herumirrt, fast ohne die Verschiedenheit gewahr zu werden, und bei der sich niemals eine bestimmte bildende Richtung des Geschmacks gestalten kann. Der Grund davon liegt offenbar nur in der geschmacklosen und geschmacktödtenden Gleichgültigkeit, womit ein Gluck oder Mozart um einen Auber und Boieldieu, ein Beethoven, Spohr, Spontini um einen Bellini, Herold, ein Weber, Lindpaintner um einen Donizetti, Meyerbeer, und diese wieder um andere vergessen und bei Seite gesetzt werden. Von älteren klassischen Werken aus der italienischen Schule, ja selbst nicht einmal von den besseren neueren (zu welchen z. B. die von Ricci gehören), ist in dem ganzen Jahre nicht ein einziges zur Aufführung gekommen. Cherubini's „Wasserträger", in welchem unser Dahler doch so sehr excellirt, hörten wir nach Jahriger Ruhe einmal. Lindpaintner's neue herrliche Oper „die Macht des Liedes", die nur in ihrer Idee nicht neu, vielmehr eine Umarbeitung von Berton's „Sélin und Nadir", an Tonwerk für sich betrachtet indess in mancher Beziehung ein wahres Meisterwerk ist, ward nur 2 mal wiederholt. Die Aufführung eines ehrbärmlichen Machwerks von unserm Musikdirector Lachner (einem Bruder von dem Münchner Lachner, der hier angestellt wurde, um Gesangsunterricht in der dramatischen Schule zu geben), „der Geisterthurm", ward dagegen auf alle Weise befördert. Dazu den „Pirat" von Bellini, so kennen Sie alle Novitäten des ganzen Theater-Etat. An Mitteln zur Darstellung klassischer Tondichtungen fehlt es, wie gesagt, nicht. Ueberstrahlen einige andere Bühnen uns auch durch glänzende Einzelnheiten; Betreff der Bildung des Ganzen, im Ensemble, dürfen wir mit jedem anderen Theater Deutschlands in die Schranken treten. Und dann sind doch auch jene Einzelheiten jetzt in Wahrheit sehr selten, sehr einzeln. So unübersehbar täglich die Zahl der Dilettanten wird, so spärlich ist der Nachwuchs an wahrhaft tüchtigen Sängern. Mad. Schröder-Devrient und Madame Schebest, welche letztere hier im vergangenen Frühjahr mit so ausserordentlich vielem Beifall gastirte und jetzt seit ihrer Zurückkunft von Strassburg, wo sie, besonders als Romeo, Fidelio und Norma, so grosse Triumphe feierte, eine Zier braucht, — ja herrlich, wanderbar selbst! — ein Paar Sterne am unserm deutschen Operahimmel, wie sie kein anderer Horizont der Zeit aufzuweisen hat, durch- und ausgebildete wahre Künstlerinnen, nicht vielseitig, aber in ihrer Einseitigkeit vollendet, wie Meister Michach in Dresden sie ertrug. Wie viele nun aber sind noch, die diesen aussprechlich grossen Einzelnheiten zureihen lassen? — Ich will unsere Dem. Haus, Mad. Fischer-Achten, und Fräulein von Hasselt, deren herrliches Organ (besonders in den oberen Registern) und vortreffliche Schule wir auch im Frühjahre in 6 Rollen hören und bewundern konnten, allenfalls noch nennen; dann aber bin ich fertig. Die Herrn-Namen; dann aber bin ich fertig. Die Herrn-Namen, Ernst, Heinefetter, Pohl-Beisteiner, Franchettitzki, Walzel u. s. w., die nun kommen, sind alle um den Anfang des laufenden Jahrhunderts herum geboren, viel-

und eben darum keinseitig, und die jungen Nachkömmlinge: Fassmann, Pixis, Stetter, oder gar Stuart, welche letzteren ebenfalls im Winter hier gastirten, und sich auf den Bühnen vordrängen, gehören nicht mehr zur Nachtigallen-Periode einer Sontag, sind nur zwitschernde kleine Grasmücken mit zierlichen Köpfen, aber schlechten Nasen, jungen Leidenschaften, aber verschämter oder unverschämter Tournure, Stimmen ohne Brust, keine Domglocken sondern Alpenglöckchen, allerliebst vielleicht unter 4 Augen, aber auf der Bühne — zum Höchsten grillende, schulterabhebende und gesichterschneidende Concertsängerinnen im Theater-Costüm mit selbst taktirenden Köpfchen, die über eine musikalische Figur, über wahre Schönheiten in der Kunst, die Musik, ein Portamento, *Messa di voce*, das Athmen, die Pronunciation und viele andere wichtige Dinge ihrer eigenen Kunst kein Wort, aber über Intriguen, Cabalen, leidigen Husten, schlechte Intendanzen und gute Honorare den ganzen Tag zu schwatzen wissen.

(Beschluss folgt.)

Italien. — Kirchenstaat.

Macerata (Teatro della Società del Casino). Madamigella Adelaide Morelli, welche verwichenen Karneval zum ersten Mal die Bühne in Urbino betrat, gab diesen Frühling hier die Chiara di Rosenberg ziemlich gut; die übrigen Sänger waren Dilettanten.

Ancona (Teatro delle Muse). Seit der Eröffnung dieses schönen Theaters im Jahr 1828 entsteht eine Art Wetteifer zwischen dieser Stadt und dem nahe gelegenen Sinigaglia, das bekanntlich in seiner berühmten Sommermesse eine Stagione di cartello feiert. Heuer war an einen solchen Wetteifer gar nicht zu denken, die Zuhörer wurden aber bei alldem mit der Oper und den Sängern mehr als zufrieden. Die beiden Prime Donne waren die Carolina Seaccabarozzi und Madamigella Rosina Frassi, die so eben das Mailänder Conservatorium verliess, also die Bühne zum ersten Male betrat; ferner der bekannte Pietro Genili, sodann Hr. Luigi Giorza, ein Piemonteser, aus diesen Blättern vor einigen Jahren als Portraitmaler, Bassist und Stümperkomponist bekannt; seither sang er auf dem Theater zu Majorca, Barcelona, malte daselbst den famosen General Mina; nun ist er nach Italien zurückgekehrt, und gibt sich ganz mit der Sängerprofession ab. Am 27sten Mai ging also auf benanntem Theater der für diese Stadt ganz neue Belisario von Donizetti in die Scene und fand eine sehr gute Aufnahme. Die Seaccabarozzi (Antonina), schöne Person und schöne Stimme; die Frassi (Irene), schöne Stimme, gute Gesangsmethode, zeigt gar nicht die Anfängerin; Genili (Alamiro), ein alter Professor; Giorza (Titelrolle), nicht die vortrefflichste Stimme, nicht gross nicht klein von Person, präsentirt sich aber ziemlich gut, singt leidlich, und gefiel sehr als Belisario.

Forlì (Teatro comunale). Welch einen Zulauf aus allen umliegenden Gegenden hatte hier die Oper diesen Frühling! Aber welch ein Ensemble von Künstlern hatte auch Forlì diesmal! Die Schütz, den Tenor Storti, den Bassisten Schober (lechner), drei rühmlich bekannte Sänger; neben ihnen noch die wackere Prima Donna Pancaldi und den Bassisten Casali, welcher letztere im Vorbeigehen gesagt nicht Pietro, wie es im vorigen Berichte unter der Rubrik Ferrara zu lesen ist, sondern Paolo heisst. Sein wahrer Name ist aber auch nicht Casali, sondern Fontaguzzi; weil jedoch sein Oheim, ein Kardinal, diesen Nahmen führt, so nahm er jenen von seiner Mutter an, die eine geborne Casali ist. So viel zur Steuer der Genauigkeit. Die Anna Bolena eröffnete am 29sten April die Stagione. Den mit der Grippe kämpfenden armen Storti ausgenommen, waren die beiden Damen Schütz und Pancaldi nebst Schoberlechner wahrhaft ausgezeichnet in ihren Rollen, und fanden eine glanzende Aufnahme. Hr. Storti musste nach der dritten Vorstellung durch den Tenor Ricciardi ersetzt werden; nach seiner Herstellung fand auch er volle Anerkennung seiner Kunst. Zu den am 20sten Mai zum ersten Mal hier gegebenen Puritani war der Andrang der Zuhörer ungeheuer und ebenso ihr Erstaunen, wie diese Oper unlängst in Bologna habe gefallen können. Die Aufnahme war, wie folgt: Einleitung, Orgelstück — Grabesstille; die beiden ersten Chöre, Beifall. Hr. Casali (Ricciardo) wurde nach seiner Sortita von mehr als 100 hieher gekommenen Landsleuten (er ist aus Cesena) zweimal auf die Scene gerufen; er ist schön von Person, hat eine schöne Stimme, ist aber unsicher im Gesange und kann auch distoniren. Das Duett zwischen der Schütz (Elvira) und Schoberlechner (Giorgio) erhielt mässigen Beifall. Nach der Sortita des abermals unpässlichen Storti Silentium perfectum. Die Polonaise der Schütz einigen Beifall der Freunde aus den Logen; Adagio des Finals, Beifall. Die beiden übrigen Akte fanden eine eben so laue Aufnahme, die Stretta des Duetts der beiden Bässe abgerechnet, das wiederholt werden musste. In den folgenden Vorstellungen nahmen die Zuhörer und der Beifall ab, Hr. Schoberlechner trug jedoch in dieser Oper stets vor allen Sängern den Sieg davon. In einem auf die Schütz (von den Italienern stets Schutz, zuweilen auch Scutz geschrieben) erschienenen Sonette wird sie unter andern Teutonica Euterpe genannt. Auch dem bekannten Orchesterdirector Nicola Petrini Zamboni wurde ein Sonett gedruckt.

Ravenna. Eine gar nicht üble Sängergesellschaft (die Demery, die Altistin Angelini-Dossi, der Tenor Timoleone Alexander, der Buffo Cavalli und Bassist Constantini) gab hier im Mai Ricci's Scaramuccia und Chiara di Rosenberg. Die Musik dieser Oper und die in ihnen singenden Künstler gefielen allgemein, und sind auch längst bekannt.

Herr Giovanni Andrè, Primo Violino und Orchesterdirector, gab am 8ten Juni eine musikalische Akademie, in welcher er sich mit Bravour auf dem Fagotte hören liess und vielen Beifall einerntete.

Bologna (Teatro communale). Hauptsänger: die Prime Donne Streponi und Levi, der Tenor Moriani und die Bassisten Cosselli und Varese. Die Stagione begann am 13ten April mit Donizetti's Marino Faliero. Die Musik entzückte wenig, Cosselli gab aber die Titelrolle, wie man es erwarten konnte trefflich. Ungeachtet Mo-

Romberg, B., grand Concert pour Violoncelle avec acc. Op. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

Günther, Sammlung von Quadrillen, Angloisen und länderischen Tänzen für das Klavier.

Wickler, J. W., 24 Variationen über die Arie: Mich flehen alle Freuden — für das Klavier. 12 Gr.

Milchmeyer, P. I., Kleine Pianoforte-Schule für Kinder, Anfänger und Liebhaber. 12 Heft. 2 Thlr. 12 Gr.

— — — do — 22 bis 72 Heft. à 1 Thlr. 8 Gr.

d' Allayrac, Rondo de l'Opéra: Adolfe et Claire ou le 2 prisonniers arr. p. le Pianof. 8 Gr.

— — Arie: Komm reizende Schöne u. s. w. ebendaraus. 12 Gr.

Blumenkranz, dem neuen Jahrhunderte geflochten, eine Liedersammlung. 26 Heft. 16 Gr.

Vierling, I. G., Sammlung 3 stimmiger Orgelstücke. 12 Gr.

Blatscheck, P., Walzer und Ecossoisen. 9 stimmig. 12 Gr.

Hoffmeister, I. A., 5 Quatuors pour Flûte, Viol. A. et Basse. Op. 54. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — Op. 55. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — Op. 56. 1 Thlr. 12 Gr.

Unterhaltungen für eine Flöte, aus den Werken berühmter Meister gezogen, 1 — 32 Heft. à 8 Gr.

Masonneau, L., 1er Recueil des airs variés pour Violon et Viola. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Bianchi, A., 3 Arien für das Fortépiano oder Guitarre. 16 Gr.

Bachmann, G., Sonate pour le Pianoforte. 18 Gr.

Kleinheinz, Fr. X., 12 Variat. pour le Pianof. sur la Hymne de Gluck: Chaste Fille de Latone etc. Op. 3. 18 Gr.

— — 12 Variat. pour le Pianof. Op. 4. 16 Gr.

— — Sonate p. l. Pianoforte. Op. 6. 1 Thlr. 6 Gr.

Vanhall, J., 12 Fantaisies pour le Pianof. 22 Gr.

Waigl, J., Diverse partie del Ballo Alceste, accommod. p. il Clavic. con Fl. obl. e Violoncello ad lib. da Lor. Renner. 1 Thlr. 4 Gr.

Renner, L., Namenstags oder Geburtstags-Cantate fürs Klavier. 14 Gr.

Vanhall, J., Gratulations-Sonaten für die Jugend, f. d. Pianof. No. 4. 11 Gr.

— — — do — No. 5. 8 Gr. No. 6. 6 Gr.

Holzer, J., 3 Sonates p. le Pianof. av. Fl. et Vlle. Op. 2. 2 Thlr.

Zapf, I. N., Skitzen für das Pianoforte mit Begl. d. Violine und Violoncelle. 1r Theil. 1 Thlr. 14 Gr.

Bachmann, G., Terzette aus Don Sylvio von Rosalva etc. f. Klav. 22 Gr.

Kreith, C., 3 Trios pour 2 Fl. et Viola obl. Op. 56. 1 Thlr. 20 Gr.

Schweitzer, W., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Hübel, J. Trio pour 3 Flûtes. 16 Gr.

Zappf, I. N., 5 Variations pour Viol. av. Vlle. sur l'air: Beglückt durch dich u. s. w. 8 Gr.

— — 6 Variat. pour 2 Flûtes sur le même thême 8 Gr.

Kreith, C., Der Trompetenstoss, f. 2 Hlb., 2 Clar., 2 Fag., 2 Hörner und 1 obl. Trompete. Op. 51. 8 Gr.

— — Marcia per i morti a 2 Ob., 2 Clar., 2 Fag., 2 Corn. et Basso. Op. 52. 8 Gr.

— — 12 Variat. üb. ein Tyrolerlied f. eine Flöte. Op. 54. 7 Gr.

Marpurg, Traité de la Fugue et du Contrepoint, en 2 Parties et suivi de 134 planches d' exemples. 9 Thlr.

Rodolphe, Solfège ou nouvelle méthode de Musique. 3 Thlr. 18 Gr.

Reicha, Ant., Etudes ou exercices pour le Pianof. dirigées d' une manière nouvelle. Op. 30. 3 Thlr.

— — Etude des transitions et deux Fantaisies pour le Pianof. Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.

Frike, P. J., Art de moduler en Musique redigé en 12 tables etc. 2 Thlr.

Reicha, A., Fugue composée sur un thême de célebre D. Scarlati. Op. 32. 15 Gr.

— — 12 Fugues pour le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, D., 3 Caprices ou Préludes p. le Pianof. Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 1 grande Sonate pour le Pianof. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates non difficiles pour le Pianof. av. Violon obl. Op. 26. 2 Thlr.

— — 6 Sonates p. le Pianof. av. acc. d' un Viol. obl. Op. 27. No. 1—3. à 1 Thlr. 12 Gr.

Tarchi, Ouverture et airs du Cabriolet jaune, arr. p. l. Pianof. 2 Thlr.

— — Ouv. et airs du Trente et Quarente arr. p. le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

riani einen Besuch von der Grippe erhielt, liess er doch seine angenehme Stimme wie sonst vernehmen; er und die Streponi, der es an guter Stimme, Gesangsmethode und Action nicht fehlt, haben in dieser Oper nicht viel Auszeichnendes vorzutragen. Weit mehr gefiel die im Mai gegebene Lucia di Lammermoor, ebenfalls von Donizetti, in welcher Moriani den Triumph feierte. Dieser Tenor berechtigt ebenfalls zu jenen grossen Hoffnungen, die man noch unlängst von Paganini hegte, die aber leider nicht in Erfüllung gingen. M. schreitet aber offenbar in seiner Kunst vorwärts; mehrmals während des Stückes allein und mit den Kollegen hervorgerufen, musste er nach seiner Scena Finale wenigstens 10mal auf der Scene erscheinen. Die Streponi gab die Titelrolle recht brav; Cosselli glänzte wie gewöhnlich.

Eine so eben in der Originalhandschrift von mir erlangte, über 100 Jahre alte und wenig bekannte Komposition des hiesigen berühmten Meisters Giacomo Antonio Perti mag hier einen Platz einnehmen.

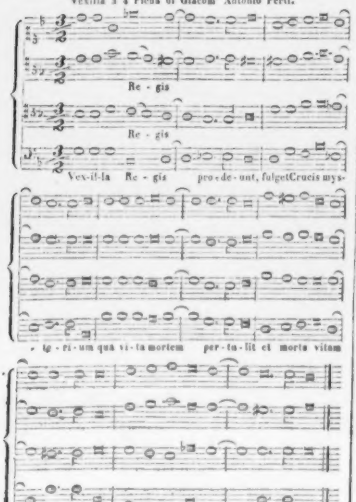

Die bekannte Sängerin Luigia Anti, welche seit einiger Zeit das Theater verlassen, hier von ihrem Erworbenen lebte und die Verwandten unterstützte, ist am 8ten April gestorben. — Herr Ignazio Pasini, von hier gebürtig, und Orchesterdirector am Pariser italienischen Theater, ist bereits vorigen Winter in jener Hauptstadt mit Tode abgegangen.

Faenza. Dieselbe Gesellschaft, welche vorigen April und Mai auf dem Teatro comunale zu Bologna sang, gab hier im Juni die beiden daselbst von ihnen vorgetragenen Donizetti'schen Opern mit demselben Erfolge.

Medicina. Dieser mitten im Dreiecke zwischen Lugo, Imola und Bologna gelegene Marktflecken hatte im Mai ebenfalls seine Oper, die bekannte Chiara di Rosenberg. Ein Impresario aus Bologna, Namens Paolo Diamanti machte den Michelotto; eine Luigia Tonelli die Chiara; ein Nicolo Monti den Montalbano, ein Vincenzo Tognetti (ganz anfangender Tenor) den Valmore u. s. w. Der Beifall erscholl von allen Seiten. Das Orchester bestand aus lauter Medicinern, versteht sich von hier gebürtigen Individuen, und wurde von Hrn. Giuseppe Bonfigliuoli, Maestro Accademico Filarmonico di Bologna, geleitet. Alles zusammen war ein Gemisch von Knoblauch, Ipecacuanha und Bittersüss.

Kurze Anzeige.

Variations et Polonaise sur un Duo de l'Opera: „i Montecchi e Capuleti" pour Guitare seule composées par J. N. de Bobrowicz. Oeuv. 30. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Gr.

Dem Instrumente völlig angemessene, nicht zu schwer ausführbare und wohlklingende Variationen, deren fünfte in Polonaisenform einen brillanten Schluss liefert.

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Chopin, F., Oeuv. 29. Impromptu pour Pianoforte.

Hünten, Fr., Oeuv. 90. Variations sur une Valse Favorite (Alexander-Walzer) de Strauss pour Pianoforte.

Kalkbrenner, F., Oeuv. 139. Pensées fugitives pour Pianof. Liv. 1.

— Oeuv. 140. Variations p. Pianof. sur un thème de „Norma."

Paer, F., Vocalises pour Contr' Alto avec accompagnement de Pianof.

— Les mêmes pour Basse-Taille.

Leipzig, im September 1837.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. № 39. 1837.

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer etc.

(Beschluss.)

Eliodoro Bianchi.

(Nach dessen brieflicher Mittheilung. Palazzolo, 14. April 1837.)

Eliodoro Bianchi, Tenorsänger, geboren in Cividate, einem Dorfe in der Provinz Bergamo, von Massimino Bianchi und Claudia Balestra, den 6. Mai 1773. Als Kind wurde er nach Palazzolo im Brescianischen gebracht, wo er sich in der Folge ganz etablirte. Schon in seiner frühesten Jugend zeigte er grosse Anlage zur Musik, deren ersten Unterricht, wie auch jenen des Generalbasses, er von seinem Vater, der ein guter Organist war, erhielt. Als Jüngling studirte er die Musik für sich selbst, die Komposition insbesondere unter Tritto zu Neapel. In dieser Hauptstadt sang er mit Beifall auf dem Theater, und beim Abzuge der Franzosen im J. 1799 componirte er eine Kantate zum Lobe des Königs Ferdinand IV., die sehr gefiel. Auf der Scala zu Mailand sang er 16 Stagioni und wurde den zu jener Zeit daselbst aufgetretenen ausgezeichnetsten Künstlern gleichgestellt; nebst Mailand sang er auf allen ersten Theatern Italiens, auf den beiden Wiener Hoftheatern, auf dem italienischen und in den königlichen Hofconcerten zu Paris. Von mehren Höfen und Fürsten erhielt er ansehnliche Geschenke. Als Sänger hat er einen schönen Körperbau und eine vortheilhafte Gesichtsbildung; sein Gesang hat eine natürliche Kraft und schmiegt sich sehr leicht zu jedem Gegenstande; seine Aussprache ist deutlich, seine Deklamation angenehm, sein Vortrag und seine Aktion genau berechnet, ausdrucksvoll, aber ohne allen Zwang, ohne die mindeste Uebertreibung. Dieser Gesangsstyl, wodurch er sich vor so vielen seiner Kollegen auszeichnete, ist die Frucht einer sehr langen Uebung, mittelst deren er vor allem seine Stimme zu beherrschen, sie zu was immer für Gelegenheit anzupassen, eine angemessene und majestätische Haltung zu beobachten, auf die Zuhörer zu wirken, ohne dabei Gesicht und Mund zu entstellen und unpassende Geberden zu machen, erlernte.

Seine äusserst thätige theatralische Laufbahn erlaubte ihm nicht, während jener Zeit Schüler zu bilden; nur als seine Gesundheitsumstände ihn zwangen, das Theater zu verlassen, errichtete er eine Singschule zu Mailand, die sich des Zuspruchs aller Nationen erfreute; darunter der russische Sänger Iwanoff, der seit einigen Jahren auf dem italienischen Theater von Paris und London mit vielem Beifalle singt. Er glaubte seit dem Sommer 1836 in Palazzolo, wo er ein Landgut besitzt, seine Ruhe zu geniessen; allein auch hier wurde er von Zöglingen, nun aber von den Brescianern, bestürmt, er möchte seinen Wohnsitz in ihrer Stadt aufschlagen und daselbst seine Gesangslehren fortpflanzen.

Anmerkung des Korrespondenten. Was Bianchi hier über sich als Sänger gesagt, ist streng wahr. Als Ebenbild zeigt er sich davon am Klaviere beim Gesangsunterricht: eine schöne Haltung seiner noch immer schönen Person; sein Auge, seine Gesichtsmuskeln, sein ganzes Wesen drücken die grösste Bewegung in der wirklichsten Ruhe aus; dabei sieht er meist dem Zögling in's Gesicht, ist strenger Wächter über dessen Mundbildung und Seelenausdruck. Man höre diesen Mann noch jetzt, als Sechziger, z. B. Cimarosa's Arie aus *Matrimonio segreto* mit eigener Begleitung vortragen; der, welcher den wahren Gesang kennt, steht versteinert da, ein schmerzhaftes Gefühl bemächtigt sich seiner: das einst an grossen Sängern so reiche Italien steht in dieser Hinsicht so zu sagen ganz verwaist da!... Wohl dem, der noch Bianchi's Lehren benutzen kann! Noch ist zu erinnern, dass B. sich ungefähr um's Jahr 1808 mit der Sängerin Carolina Crespi, die er zu Paris kennen gelernt, vermählt hat. Sie gebar ihm eine Tochter, Giuseppina, und einen Sohn, Angelo. Diese Carolina Crespi, eine sehr schöne Frau, die noch jetzt in Mailand, aber seit langer Zeit nicht mehr mit Bianchi lebt, ist die Tochter der im März 1824 zu Mailand in einem Alter von ungefähr 54 Jahren verstorbenen Prima Donna Luigia Crespi, welche auf vielen einheimischen

und ausländischen Theatern und auch auf dem Theater zu Prag, wo die Carolina geboren ist, gesungen hat. Schreiber dieses hat von Hrn. und Frau Bianchi in diesen Blättern seit 1813 (s. dies. Jahrg. Seite 484), wo er sie zum ersten Male in Mailand gehört, auch von ihrem Sohn Angelo, der seit zwei Jahren die Bühne betreten, stets Bericht abgestattet.

Domenico Ronconi.

(Mündlich dem Einsender von ihm mitgetheilt den 15. April 1837.)

Domenico Ronconi, geboren den 11ten Juli 1772 in Lendinara im Venetianischen (Provinz Polesine), studirte die untern Schulen in seinem Geburtsorte, und in einem Alter von 10 Jahren die Anfangsgründe der Musik und des Solfeggirens unter dem Abt Cervellini, Organisten und Chormeister zu Polesine. Von der Natur mit einer ziemlich guten Tenorstimme begabt, lernte er von sich selbst singen und hörte fleissig die grossen Meister Pacchiarotti und Babini. 1790 heirathete er und ward Singmeister zu Conegliano, von wo er beim Ausbruche der französischen Revolution nach Venedig floh, daselbst mit dem Singen auf den Cantorien und in den Akademien sich ernähren musste, endlich im J. 1796 in der Oper Merope von Nasolini auf dem Theater S. Benedetto zum ersten Male die Bühne betrat und zur Seite der Billington und des berühmten Mombelli den Egist machte. 1801—1805 sang er auf dem italienischen Theater zu Petersburg (sechs Mal bei Hofe), darunter ein Mal in Gluck's Ifigenia. Hierauf kehrte er nach Italien zurück, wo er auf mehren Theatern sang, und zwar in allem: zu Venedig 17 Stagioni (der berühmte Viganoni war der Einzige, der daselbst 18 Stagioni sang), 6 zu Padova, 6 in Triest, 3 in Vicenza, mehrmal zu Bologna, Florenz und Rom, stets mit grossem Beifalle, so dass ihn Napoleon 1809 nach Wien berief und zum Director der Oper und ersten Tenor der königlichen Kapelle zu Mailand ernannte. 1810, bei Gelegenheit seiner Vermählung mit Marie Luise, berief ihn der Kaiser nach Paris zu den Hofconcerten. Nach Mailand, seinem Wohnorte, zurückgekehrt, sang er abermals auf mehren Theatern Italiens (zum letzten Male in Rom); hierauf erhielt er 1819 eine Einladung nach München, um daselbst in der italienischen Oper zu singen und vier königlichen Prinzessinnen Gesangsunterricht zu ertheilen. Zu München, wo er sich ungefähr 10 Jahre aufhielt, beschloss er seine Theaterlaufbahn mit dem Otello. Abermals nach Mailand zurückgekehrt, machte er und macht noch immer den Singmeister. Seine Schüler sind vor allen seine drei Söhne: Giorgio, Bariton und der bravste; Sebastiano, ebenfalls Bariton, unlängst zu London, jetzt zu Mailand; Felice, Singmeister in der Stadt Würzburg. Seine vorzüglichsten Schülerinnen sind: die russische Kaiserin Elisabeth, die Boccabadati, die Unger, Schechner und Sigl-Vespermann.

Gedruckt sind von ihm: 6 Arietten mit Begleitung des Pianoforte, Ihrer Maj. der Kaiserin Elisabeth, seiner Schülerin dedicirt; und andere 12 Arietten gedruckt bei Ricordi zu Mailand.

Ronconi ist ein grosser Verehrer der ältern und einer der grössten Gegner der jetzigen Gesangsmethode; er liebt den deklamatorischen Gesang, Crescentini's Art zu solfeggiren, will, dass die Worte so wenig als möglich abgerissen (besonders in der letzten Sylbe) vorgetragen werden, und erklärt mehre Volaten, z. B. Klarinettivolaten auf *cara*, halbtönige Volaten auf *perfido* u. s. w. für höchst lächerlich.

Niccola Tacchinardi.

(Aus dessen brieflicher Mittheilung: Florenz, 24. Mai 1837, übers.)

Niccola Tacchinardi, geboren zu Livorno den 10ten September 1776. Sein Vater Franz unterrichtete im Fechten und Tanzen in einem Saale der eigenen Behausung. Anfänglich zum Priesterstande bestimmt, hielt er sich drei Jahre bei den Padri Teatini in S. Sebastiano auf; da er aber der einzige Sohn im Hause war, liess ihn der Vater eine Kunst erlernen, um ihn in seinem Alter zu unterstützen. Er widmete sich also der Malerei, die er auch ausübte bis zur Zeit, als er die Bühne betrat. In einem Alter von eilf Jahren empfand er eine besondere Leidenschaft für die Musik; um ihn zu befriedigen, kaufte ihm sein Vater ein Violoncell, welches er zu erlernen anfing, nachdem er bereits vorher das Solfeggiren studirt hatte. Mit seinem 17ten Jahre wurde er Violoncellist im Theater, welches Amt er fünf Jahre bekleidete; nie aber war er ein ausgezeichneter Spieler auf diesem Instrumente. Seine durch fleissiges Voralisiren biegsam und geläufig gewordene Stimme ahnte allen auf diesem Theater spielenden Sängern sehr gut nach, besonders den weiblichen, weil seine Stimme Falsett war. Als sie aber in Tenorstimme überging, wurde er in sehr kurzer Zeit der erste Gesangsdilettant in der Stadt, wo er in allen Privatmusiken rauschenden Beifall erhielt und vornehmlich als Kirchensänger sich auszeichnete. Hierauf sang er in Privattheatern, unter andern Cimarosa's Pigmalione, den er von dem berühmten Tenor Babini vorstellen gesehen, nach dessen meisterhaftem Gesange er sich gebildet hatte. Seine Aufnahme in dieser Rolle war so glänzend, dass er, den Wünschen Aller nachgebend, sie auch auf dem öffentlichen Theater zu Livorno, sodann aber auf jenem von Pisa in drei auf ein-

ander folgenden Vorstellungen gab und dieselbe günstige Aufnahme fand. Hierauf erhielt er sogleich Engagements von beiden Städten für den nächsten Karneval und die darauf folgende Fastenzeit, sodann eine Scrittura für das Florentiner Theater und für das Venetianer auf ein ganzes Jahr. Dergestalt begann er seine Theaterlaufbahn flugs schnell. Im Jahre 1804, vor seiner Abreise nach Venedig, verheirathete er sich und erzeugte in seinem Ehestande vier Kinder. In den Fasten und im Frühling des J. 1805 sang er auf der Mailänder Scala, bei der Krönung Napoleons zum Könige von Italien, bei welcher Gelegenheit die Sängergesellschaft verdoppelt wurde. Die ersten Künstler der Opera seria waren: Luigi Marchesi (Contralt), Brigida Banti (Prima Donna), Gaetano Crivelli (Tenor); die gegebenen Opern: Lodisca, von Mayr, und Castore e Polluce, von Federici. Jene der Opera semiseria: Francesca Festa (Prima Donna), Niccola Tacchinardi (Tenor), Niccola Degrecis (Buffo), Andrea Verni (Bassist); die gegebenen Opern: Elisa, von Mayr, und die Griselda, von Paer. Tacchinardi sang damals auch in den Hofconcerten, neben dem Marchesi, der Banti, der Balsamini, dem Crivelli und Degrecis, und auch in der Domkirche am Krönungstage sammt Marchesi und Crivelli. (Krösus Schätze wären jetzt nicht im Stande, ein Ensemble solcher grossen Künstler zusammenzubringen. — Der Korresp.) Hierauf betrat er die Bühne zu Bergamo, während der Messe, sodann fünf ganze Jahre die Römer Bühne mit dem glänzendsten Erfolge; gleich nachher vier Jahre auf dem Pariser Theater und in den kaiserlichen Privatopern, überall mit ausserordentlichem Beifalle. Nach Italien zurückgekehrt, durchlief er zu verschiedenen Stagioni die ersten Theater seines Vaterlandes. Im J. 1822 wurde er zum ersten Kammersänger des Grossherzogs von Toscana, mit der Erlaubniss, seine Theaterlaufbahn fortsetzen zu können, ernannt, welcher Ehre er noch jetzt theilhaftig ist. Im Auslande sang er auf den Theatern zu Paris, Wien und Barcelona; auf eine von London erhaltene Scrittura musste er häuslicher Umstände halber verzichten. Die von ihm 1804 betretene Theaterlaufbahn verliess er gänzlich mit dem Jahre 1831.

T. hatte drei Töchter und einen Sohn, die er alle von ihrer zartesten Jugend an der Musik widmete. Der Sohn, der bei den Herren Leidesdorf und Schoberlechner das Pianofortespiel erlernte und schon zu componiren anfing, starb sammt einer Tochter. Von den zwei lebenden Schwestern ist eine eine ausgezeichnete Malerin und Akademikerin der Florentiner Akademie der schönen Künste; die andere (die berühmte Sängerin Fanny), geboren zu Rom 1809, wurde von ihm (dem Vater) seit ihrem sechsten Jahre bis zu ihrer betretenen Theaterlaufbahn im Gesange unterrichtet; sie macht der Kunst durch ihre ausgezeichnet gute Aufnahme sowohl als durch ihren moralischen Charakter Ehre. Seit 1829 lebt sie in einer glücklichen Ehe mit dem Maestro Persiani.

Während seiner Theaterlaufbahn vernachlässigte T. keineswegs die Malerei. Während seines fünfjährigen Aufenthalts zu Rom studirte er die Perspective und übte sich in der Theatermalerei unter dem Theatermaler Tasca. Nebenbei besuchte er beinahe täglich das Atelier des unsterblichen Bildhauers Canova, der ihn mit Wohlwollen überhäufte, sogar sein Bildniss als Orazio (in Cimarosa's Orazj e Curiazj) von einem seiner Schüler machen liess und selbst Hand daran legte. Dieser Leidenschaft zur Malerei verdankt T. eine auserlesene Sammlung vorzüglicher Gemälde, die in seiner Wohnung als besondere Gallerie prangt.

Unter mehren von ihm gebildeten Gesangszöglingen wird nächstens die Tochter des bekannten Buffo Frezzolini die Bühne betreten. Auf dem Lande besitzt er ein kleines Theater, dessen Director, Sänger, Maler und Maschinist er in einer Person ist; hier unterrichtet er praktisch seine Zöglinge, und hier erhielt auch seine Tochter Fanny ihre Lehren. Auf dem herzogl. Privattheater ist er ebenfalls Director. T. hat viele, den Mitteln seiner Zöglinge angassende Gesangsübungen komponirt, überdies ein Schriftchen im Drucke bekannt gemacht, unter dem Titel: *Dell' opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi diffetti*, was unlängst zum zweiten Male aufgelegt wurde. (Schreiber dieses wird in der nächsten Stagione das Wesentliche davon besonders mittheilen.) Am Pariser, Wiener und Parmesaner Hofe sind anderwärts hat er Geschenke erhalten.

(Wird später fortgesetzt.)

Recension.

Choral-Melodieen, die in den evangelischen Gemeinden des Königreichs Hannover gebräuchlich sind, für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels vierstimmig und mit Zwischenspielen gesetzt von J. H. C. Molck, Conrector und Organist zu Peina. Erste, zweite und dritte Lieferung; enthaltend 236 Melodieen, nebst einem musikalisch-liturgischen Anhange. Hannover, in Commission in der Hahn'schen Hofbuchhandlung. Preis: 3 Thlr.

Wenn auch in neuerer Zeit für die Orgel viele Werke und besonders eigentliche Choralbücher herausgekommen sind, so ist doch dabei grösstentheils nicht genug Rücksicht auf Anfänger im Orgelspiele genommen

worden. Dieses vorliegende Choral-Melodienbuch zeichnet sich nun besonders dadurch aus, dass es mit Einfachheit und Klarheit auch eine leichte Spielart, die aber durchaus der Würde des bei einem solchen Werke erforderlichen Styls nicht entgegensteht, verbindet, und so allen angehenden Orgelspielern gewiss mit dem besten Erfolge in die Hände gegeben werden kann. Ganz vorzüglich ist es Seminarien (auf welchen — wenigstens in den Gegenden, für die dieses Werk vorzugsweise bestimmt ist — oft das Orgelspiel als grosse Nebensache betrachtet wird) zu empfehlen.

Die Melodieen sind vierstimmig und alle mit Zwischenspielen geschrieben. Wer es weiss, wie viel Mühe man oft hat, Anfängern im Choralspiele die Ausführung und den eigentlichen Charakter der Zwischenspiele begreiflich zu machen, wird dieses Werk mit Vergnügen beim Unterrichte benutzen. Die Zwischenspiele selbst sind — mit wenigen Ausnahmen — kurz und sämmtlich orgel- und kirchengemäss. Dass man in Sätzchen von einigen Noten nicht immer Neues oder Ungewöhnliches sagen kann, versteht sich von selbst; wenn man nur Passendes und Gutes sagt. Die Mannichfaltigkeit, die der Verf. hierbei zu zeigen gewusst hat, und überall ohne künstlich oder für den Spieler schwer, viel weniger trivial oder steif zu werden, ist unverkennbar, und deshalb gehört dieses für Orgel und Gottesdienst bestimmte Werk zu dem Zweckmässigsten, was auf so leichte und einfach-würdige Weise in dieser Gattung jemals geliefert worden.

Die Melodieen sind so, wie sie in der Gegend, wo der Verf. lebt, gebräuchlich sind. Leider wird oft diese oder jene Melodie in einem und demselben Orte verschieden gesungen; das ist aber ein uraltes, nicht zu beseitigendes Uebel!

Der kurze Anhang einer musikalischen Liturgie, als: Kollekte, Einsetzungsworte etc., wird für manche angehende Prediger, welche keine Gelegenheit gehabt haben, auf Schulen sich damit bekannt zu machen, sehr willkommen und nützlich sein.

Das Werk — dem Ministerium der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten zu Hannover gewidmet — ist sehr deutlich und elegant ausgestattet und der Preis für die gelieferte Bogenzahl sehr mässig. *B.*

Nachrichten.

Stuttgart. (Beschluss.) Der Tenor ist jetzt sehr rar in Deutschland. Die Periode Wild und Haitzinger ist vorüber. Ein guter erster Tenorist ist das zarbrechlichste Requisit einer Bühne; mit der Baumwolle mütterlicher Sorgfalt muss sie ihn pflegen, sonst bleibt und gerathet er nicht, denn er ist empfindlich wie ein Rameel. Auch einen der besten heutigen Tenoristen haben wir, Hrn. Rosner. Und scheint auch über die guten Bassisten neuerdings Frost zu kommen, so bleibt unser Hr. Dobler doch immer eine Zierde der gesammten singenden Welt. — So liegt er denn im Orchester wohl, der Grund von jener betrübenden Erscheinung? — Vor einiger Zeit schrieb ich für ein hiesiges Journal eine Parallele: „Das Stuttgarter Orchester und eine Beethoven'sche Sinfonie." Nicht wahr, sie klingt kühn; aber dennoch setzte ich nur die Form der Materie, die Darstellung der Poesie, den Körper dem Geiste gegenüber. Ich knüpfte sie an den Schluss der letzten Winterconcerte an. Es ist nicht Satyre, was ich jetzt treibe. Was ist es, das wir an Beethoven zunächst bewundern? ein überwiegender Spielreichthum und die naturgetreueste Angemessenheit in der Behandlung der Instrumente. Wo deutlicher aber floden wir jenen wieder, als in der reichen Masse, und diese in dem ausgeglichensten Stimmverhältnisse des Stuttgarter Orchesters? — Berlin zählt das Doppelte an personalem Bestande, Wien noch und München wenigstens zur Hälfte mehr; die Quantität der wirkenden Mittel aber für sich gibt noch nicht den künstlerischen Spielreichthum, den nur das richtige Verhältnis ihrer einzelnen Gattungen unter einander erreicht. Ein solennes Quartett ist die Zier eines Orchesters; doch wie die griechische Linie einer Nase noch kein griechisches Gesicht macht, ersteht auch durch die grösste Solennität des Quartetts noch nicht die künstlerische Vollendung eines ganzen Orchesters. Ich weiss recht wohl, dass es Tonstücke gibt, bei welchen selbst bei nur einfacher Besetzung den Blaschors, wegen der massenhaften Beschäftigung dieses, mehr denn 24 Geigen und 6 Bässe thätig sein müssen, wenn das Verhältniss gehörig ausgeglichen sein soll; allein das sind Ausnahmen von der Regel, und Ausnahmen, wie sie eine Beethoven'sche Tiefe der Kunst kaum jemals erheischt. Bis 16, 18 Geigen zu 4 Bässen und 5 Violoncells hat die Erfahrung zur artistischen Regel gemacht, und so viele finden wir denn auch hier. Frankfurt irrt gewaltig, wenn es mit 12 Geigen und 3 Bässen auszureichen denkt, und seine Ophicleide erscheint daher gegenüber sich selbst beinahe als eine leere musikalische Spielerei. Die Masse des Ganzen muss mit der Masse des Einzelnen sich ausgleichen: nur dann können jene klangvollen, mächtigen Melodieen und zugleich bereicherten Harmonieen, jenes tiefe Eingehen auf alle Kräfte, grossartige Massenstellung und zugleich tiefsinnigen mannichfaltigen Veränderungen und Ausarbeitungen der Themata und Motive, welche durch Beethoven zur Norm aller instrumentalischen Kunst geworden sind, in ihren charakteristischen Eigenthümlichkeiten und physiognomischen Zügen zur kunstvoll vollendeten Gestaltung gebracht werden. Bewunderten wir die geistige Einheit der gereifteren Tonschöpfungen, welche fast in jedem der 12 Concerte vergangenen Winters aufgeführt wurden, so sprechen wir damit zugleich die Bewunderung der körperlichen

Einheit unsers Orchesters aus, mit welcher dieses sich in seinem Anführer, dem Kapellmeister Lindpaintner, repräsentirt. In Beethoven's Orchesterwerken blühen die schönsten Gestalten in Fülle und Farbe. Hier versenkt er sich in die Klänge; hier webt er, führt die Stimmen, trennt und verschmelzt sie, immer tiefer schöpft sein Geist, immer eignere Lichter blitzen auf; immer kühner, freier und leichter wird der Gang der Stimmen, bis das Höchste errungen ist, jede Stimme frei, als wäre sie um ihrer selbst willen und allein da, sich ergeht, und alle sich dann bewunderungswürdig in höchster Freiheit zu höchster Einheit wieder ergehen: eine Polyphonie, wie sie das Element ist der Göttlichkeit in der Kunst, nimmer aber herabstrahlen kann auf die Hörer in ihrer ganzen Herrlichkeit, wenn die Orchesterstimmen, ihre Ausüber, selbst nicht in solch schönster Mannichfaltigkeit, in welcher der Einzelne für den Einzelnen steht, sich zu innigster Einheit verweben. Das Stuttgarter Orchester zeigt bei jeder Stimme seine Virtuosen auf. Auf jeden Griff ein Künstler, und dennoch bleibt es nur eine Schule. Unter den 20 oder 24 Geigen z. B., die unter Molique's Anführung wirken, sind allein wohl 16 auch dessen eigene Schüler. Reinhardt hat neben sich einen Beerhalter bei der Klarinette; am Horn stehen Vater und Sohn Schunke; an der Flöte ein Krüger; unter 5 Violoncellisten ein Bohrer an der Spitze; beim Fagott ein Neukirchner; beim Contrabass ein Bauer u. s. w. Schule an Schule finden wir anderswo neben einander gereiht, ein Potpourri in musikalischer Verkörperung. Die Beethoven'sche Emancipation jeder Stimme, sie hat sich hier auf das Wahrhafteste wiedergegeben in der Meisterschaft und Selbstständigkeit jedes einzelnen Instruments; und seine harmonische Fülle, sie wird erfasst von Lindpaintner's grossem Talente in der Totalgestaltung. Daher denn auch der hohe künstlerische Werth eines Stuttgarter Kapellconcerts, und (im Allgemeinen) der gute Geschmack und die musikalische Bildung des Stuttgarter Publikums. Es ist dies kein Compliment, das die blose Artigkeit macht. Wie der Intendant nur zugreifen darf, um mit lauter Meistern z. B. ein Concert für 4 Violinen von Maurer, ein Septett von Hummel, ein Harmoniequintett von Lindpaintner u. s. w. zu besetzen, würde eine Dittersdorf'sche oder Rosetti'sche Sinfonie *en programme* dem edleren und grösseren Theile unsers Publikums nur Lachen erregen. Sehen wir die 12 Concertzettel durch von vergangenem Winter: ist dem Verlangen des grossen Haufens auch gewilligt, weil leider auch ihm und namentlich hier, wo die Concerte zum Besten eines Theater- und Kapell-Wittwenfonds gegeben werden, um des pekuniären Gewinnstes willen gehuldigt werden muss, so ist doch der nicht unbillig fordernde Gebildete gewiss auch im reichlichen Maasse befriedigt. Heckerlingschneiden und Leimsieden ist Eins, Concerte dirigiren und Künstler behandeln ein Anderes. Beethoven, Haydn, Mozart schrieben Sinfonieen, der Kantor von Fichtenhagen auch. Nicht immer können blos die Meister in Abonnements-Concerten auftreten, die Jüngeren wollen sich auch zeigen und damit Aufmunterung haben. Nicht lauter Sinfonieen können ertönen in einem Concertsaale, noch weniger Oratorien; es gibt auch Leute, die Geschmack an *Rondeaux brillants* finden und ihre Entree eben so theuer schätzen. „Habt nur Genie," ruft Jean Paul den Künstlern zu, „und Ihr werdet Euch selbst wundern, wie weit Ihr's treiben könnet"; „habt vor allen Dingen nur Verstand, sage ich, und lernet die Kunst kennen, und Ihr werdet Euch wundern, was Ihr schon habt!" — Tausend für einen Punkt, an welchen sich eine Vergleichung knüpfen liesse; aber unterlassen wir das. Das Orchester des Conservatoriums in Paris: man kann sich nicht satt hören an seinen Musikern, und wenn jedes seiner Mitglieder sich wie eine Nachtigall todt schmetterte und man hundert Argusohren hätte. Es ist auch der Franzosen Stolz. Wir sind aber auf deutschem Boden, und hier kann ich in der That nicht anders: das Stuttgarter Orchester und eine Beethoven'sche Sinfonie — — ist deutsche Musik, erwachsen aus der Tiefe deutschen Geistes. Mehr denn ein halbes Jahrhundert ist verflossen, seit unser Orchester nicht auf solcher künstlerischen Höhe stand. Unter Jomelli wirkten hier ein Lolli und Nardini, Baglioni, Martinez, Marcial, Greiner und Deller, die Gebrüder Pla auf der Hoboe, Steinhard auf der Flöte, Nisle und Rudolph auf dem Waldhorne, Schwarz und Barth auf dem Fagott, Poli und Malter auf dem Violoncell, und Passavanti auf dem Contrabass. Man kennt die Antwort des Herzogs Karl, als Kaiser Joseph II. meinte, er habe eine falsche Musik für die verlangte Jomelli'sche „Didone abbandonata" erhalten, die ihm in Stuttgart so wohl gefallen. „Die Noten wohl, nicht aber mein Orchester," sagte der Herzog, „konnte ich Ihnen schicken." Nach Jomelli's Abgange waren mancherlei Umstände einem ernsteren künstlerischen Streben für lange Zeit nicht günstig. Lindpaintner trat 1819 die Kapelle an, wie Hummel sie verlassen hatte. Die Instrumentenwelt ist sein Wahlplatz; hier liess man ihm denn auch jederzeit eine gewisse beherrschende Selbstständigkeit; auf die Oper aber können wir, was über sie, und wahrlich nur ausnahmsweise nicht meisterlich gelungene, Aufführung selbst hinausgeht, unmöglich ihm einen tiefer greifenden Einfluss zuschreiben, oder wir müssten ihn einer Sünde zeihen, deren Verantwortung ihm schwerlich gelingen dürfte. Wir kommen auf unsern ersten und Haupt-Punkt zurück. „Erst befleckt das Haus sich" — sagt Horaz irgendwo — „und dann strömt aus Volk hin fliessend Verderben." Der Spruch ist allgemein und wir dürfen ihn kehren und wenden wie einen Bach'schen Krebscanon. Die Intendanz frage man, woran es liegt, dass wir in so lieber langer Zeit, Lindpaintner's „Macht des Liedes" ausgenommen, an deren Scenerie zudem noch, zum Nachtheile des ächten Effekts, jeder Kreuzer erhungert werden musste, nicht eine einzige bessere neue Oper zu hören bekamen, und selbst die demnach unzählig vielen Wiederholungen wie ein einförmiges Würfelspiel um im Ganzen wenige Nummern sich drehten? — Und warum überhaupt hier so wenig Förderndes für die musikalische Kultur und Kunst geschieht? — An den Mitteln — haben wir gezeigt — fehlt es nicht. Das Publikum — in

der That, es will gute Musik und versteht sie auch. Die Redensarten „göttlich, allerliebst, tief, ansprechend, herrlich, schön“ etc. finden sich freilich auch hier wie anderwärts akklimatisirt und stereotyp; aber man hört hie und da doch auch z. B. von Mozart's wunderbarer Verknüpfung und Gruppirung verschiedener Charaktere in einer Scene, von Beethoven's Besetzung der Instrumentenwelt etc. reden. Als vor Kurzem Mozart's „Entführung“ zum Besten seines Denkmals in Salzburg gegeben wurde, war das Haus, bis auf einige Logen, ungeachtet des herrlichsten Sommerabends gedrängt voll; wenn ein Benefiziat vielleicht Beethoven's „Fidelio“, Mozart's „Don Juan“ oder sonst eine Oper dieser Klasse wählt, macht er stets eine gute Einnahme, während Mlle. Haus z. B., als sie Bellini's „Pirat“ auf solche Weise zum ersten Male auf die Bühne brachte, kaum eilige Gulden über die Kosten gewann. Mozart's „Titus“ und „Così fan tutte“, ältere Opern, wie Zumsteeg's „Geisterinsel“, auch einzelne Akte aus Gluck's Werken, führen Dilettantenvereine für sich am Klaviere auf, um wenigstens einigermaassen Etwas von ihnen kennen zu lernen. An Kirchenmusiken und Oratorien ist kaum zu denken, wenn gleich auf einen Wink ein Sängerchor von mehr denn 200 Mitgliedern dastehen könnte. Am Grünen-Donnerstag veranstaltete Kapellmeister Lindpaintner die Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn, und am Charfreitag war solenne Messe in der katholischen Kirche. Das ist die einzige Musik der Art, die wir in dem Jahre hier gehört haben. — Was vornehmlich blüht, ist der Volksgesang. Nirgends in der Welt wohl werden so viele Liederfeste veranstaltet, als jetzt hier in Würtemberg, und der Stuttgarter Liederkranz, der über anderthalbhundert Sänger stark ist, gibt gewöhnlich den ersten Impuls und Ausschlag dazu. Es sind vierstimmige Gesänge ohne Instrumentalbegleitung, die dabei und zwar auf ganz volksthümliche Weise exekutirt werden. Die Liedertafel scheint ihren ersten und eigentlichen Zweck immer mehr aus den Augen zu verlieren. Sie hat ordentliche und Ehren-Mitglieder; die reichste Zahl sind jedoch die mitessenden und mittrinkenden, und darunter nun auch die musikalischsten, welche als Mitglieder der Oper gewöhnlich sich in dieser abgearbeitet haben und nun, nach der Vorstellung, in der Liedertafel Erholung suchen. Verdenken wir ihnen das nicht. Und nehmen Sie, Verehrtester! nun alles dies als Basis für meine ferneren Berichte, die nicht allein öfterer und regelmässiger kommen, sondern auch nunmehr ins Spezielle eingehen sollen. — Von fremden Künstlern, welche Concerte hier veranstalteten, verdienen zum Schlusse noch Mad. Fischer-Maraffa als Bravour-Sängerin, und der Grossherzogl. Kammermusikus Schunke aus Karlsruhe als trefflicher Horn-Virtuose genannt zu werden.

Damit leben Sie wohl und erlauben Sie, dass ich mich Ihnen und meine schlechte Handschrift Ihrem Corrector bestens empfehle, denn auch ohne Druckfehler dürfte ich schon genug des Druckes an mancher Stelle gethan haben. Adieu!

P.

Italien. — Grossherzogth. Toscana.

Florenz. (Teatro alla Pergola.) Hauptsänger: die Mazzarelli, der Tenor Antognini, der Buffo Cambiagio und Bassist Ronconi (Giorgio). Die erste Oper war Donizetti's Torquato Tasso, bekanntlich für besagten Ronconi ursprünglich komponirt, dessen Musik aber — zum Theil auch der diesmal erhöhte Eintrittspreis — den Florentinern nicht gefällt; sie erkennen jedoch Ronconi und Cambiagio als schätzbare Künstler an. Die Mazzarelli, welche erst unlängst die Bühne betrat und stets zur Seite der P. D. assoluta sang, machte sie in dieser Stagione selbst, und gewann auch als solche die Gunst des Publikums. Hr. Antognini übertrieb Manches mit schöner Stimme und gutem Gesange. Ricci's Disertore per amore machte hierauf einen solenuen Fiasco; unter den Sängern rettete sich kaum die Mazzarelli. Nach so vieler ausgestandenen Langweile wollte man Meyerbeer's Robert le diable geben, wählte aber Mozart's Don Juan dafür, weil er bei einer andern Gelegenheit hier ungemein gefallen hatte. Am 18ten Mai ging er in die Scene, der Zulauf war stark und die Aufnahme glich jener der beiden vorhergegangenen Opern, also — terzo fiasco. Ronconi war gar nicht zum Don Giovanni geeignet, Cambiagio kein auserlesener Leporello, die Schulz eine erbärmliche D. Anna, die Zamboni eine ganz heisere D. Elvira, Hr. Morini ein gleichgültiger und eiskalter D. Ottavio, Hr. Rossi ein Comendatore mit einer Gräberstimme, Hr. Superchi ein leidlicher Masetto, und die Mazzarelli schön gekleidet und die einzige erträgliche Zerlina; ein Schleier also über diesen Fiasco ganz kurz mit den Worten, die Musik habe mit allem Kraftaufwande (sforza) der Sänger nicht gefallen (welch' eine boshafte Unwahrheit!), und man werde dafür eine Oper des Cavaliere Bellini geben. O ja, eine Oper eines heutigen italienischen Maestro Cavaliere klingt ganz anders als die Musik eines Mozart. Da man aber eine Opera buffa geben wollte, so wählte man eine des Cavaliere Donizetti; als man auch diese verwarf, so war es endlich eine des immortale cavaliere Rossini. Seine den 11ten Juni in die Scene gegangene Italiana in Algeri war das eigentliche *Post nubila Phoebus*: für solche Musiken haben die heutigen Sänger mehr als Mittel, sie trefflich vorzutragen, und sie wurden auch häufig auf die Scene gerufen.

Die berühmte Sängerin Carolina Unger, die sich hier ein Haus gekauft und für immer etablirt hat, ist von S. K. H. dem Grossherzoge von Toscana zur Kapell- und Kammersängerin ernannt worden.

Die Sängerin Giuditta Pasini Nencini, geboren zu Rom im J. 1800, starb hier den 24sten März nach einer langwierigen Krankheit an der Abzehrung. Die allgem. Zeit. hat sie mehrmals als Künstlerin gelobt; sie besass aber auch einen trefflichen Charakter und hinterlässt einen untröstlichen Gatten und zwei Kinder.

Siena. (Teatro de' Rozzi.) Sintemalen die armen Komödianten nahedaran sind, bei der Oper Almosen zu suchen, weil die heutige Opernsucht in Italien aufs

Höchste gestiegen und man hier die Frühlings-Stagione nicht leer ablaufen lassen wollte, so gab man etwas spät die alte, aber für diese Stadt ganz neue Donizetti'sche Oper Elisir d'amore mit gutem Erfolge. Die Prima Donna Corilla Lucii machte die Adina und war die beste von allen übrigen unbekannten Sängern. Der Tenor Rinaldo Cezzi (Nemorino) hat kaum eine gute Stimme von ziemlichem Umfange. Der Buffo Giuseppe Pozzesi (Dulcamara) war noch unlängst zweiter Bassist; er ist jung und macht auch den Komponisten, was heutzutag in Italien ungemein leicht ist. Der Bassist Cesare Gianni ist ganz Anfänger und auf der Scene ziemlich kalt. Sämmtliche Virtuosi wurden oft beklatscht und oft hervorgerufen.

Prag. Da Dem. Jenny Lutzer nicht gleich nach Ablauf ihres Contractes mit der hiesigen Direction unsre Stadt verliess, gab sie noch 12 Gastdarstellungen auf unsrer Bühne: Elvira (die Puritaner) 2 Mal — Adine (der Liebestrank) 2 Mal — Madelon (der Postillon von Lonjumeau) 3 Mal — Isabella (der Zweikampf) — Norma — Palma (der Kreuzritter in Egypten) — u. Jessonda. Dem. Lutzer erhielt in allen diesen Partieen die lebhaftesten Beweise von der Gunst und Dankbarkeit des Publikums für die genussreichen Abende, welche wir unsrer kunstreichen Landsmännin verdankten. Ihre letzte Rolle war Elvira in der Oper: die Puritaner, und sie entfaltete in dieser Partie eine Energie und Kehlengeläufigkeit, welche uns den Abschied von ihr sehr erschwerte. Das Publikum des ungewöhlich gefüllten Hauses war sehr exaltirt, Lorbeerkränze und Gedichte wurden der scheidenden Künstlerin gespendet, welche mit Thränen der Rührung von ihrer heimathlichen Bühne und den Kunstliebhabern ihrer Vaterstadt Abschied nahm. Zwei Tage nach dem Abgange der Dem. Lutzer kündigte uns der Zettel Dem. Grosser vom Königsberger Theater als Gast in der Rolle der Giulietta (die Montechi und die Capuletti) an. Ein kritischer Zeitpunkt! Man hängt gar zu gerne liebgewordenen Erinnerungen nach, duldet es ungern, dass ein freundliches Bild durch eine andere Erscheinung verwischt werden soll, und glaubt daher, den Abwesenden zu ehren, wenn man den Anwesenden kränkt. Man war sehr gespannt und rigorös. Als aber in dem ersten Recitativ die schöne volle Stimme der Dem. Grosser erklang, als sich das Publikum bei der darauf folgenden Arie, dem Duette und in den Ensemble's überzeugte, dass keine Aufängerin vor ihm stehe, sondern eine von der Natur reich begabte Sängerin, so zollte es ihr auch gern den wohlverdienten Beifall und rief sie vier Mal hervor. Zwei Tage später trat sie als Donna Anna (Don Juan) auf. Auch hier hatte sie einen schwierigen Stand; denn wir kennen diese Partie als eine vortreffliche Leistung unserer Podhorsky, und haben schon in früherer Zeit mehre der grössten deutschen und italienischen Künstlerinnen in derselben gehört. Indessen hatte sich ein sehr vortheilhafter Ruf von ihrer schönen Stimme, ihrem gemüthlichen, klaren Vortrage und — was auch sehr in der Waagschale wiegt — ihrer vortheilhaften Gesichtsbildung und jugendlich reizenden Gestalt verbreitet, und das Haus war ungewöhnlich gefüllt; auch hier zeigte sie sich als dramatische Sängerin, ihr Spiel war verständig, ihre Haltung edel, ohne gesucht zu sein, und im Publikum wurde der Wunsch rege, sie durch ein Engagement für unsre Bühne zu gewinnen. Die dritte Gastdarstellung der Dem. Grosser war der Page Gustav (die Ballnacht). Hier gab sie einige — wenn auch nicht Jedem bemerkbare Blösen im colorirten Gesange, und wir vermissten die Gleichheit und Nettigkeit in den Passagen, die wir an Dem. Lutzer so sehr bewundern mussten. Auch fehlte der Auffassung des Charakters Humor und Leichtigkeit, und der Page streifte mitunter an den Helden der ernsten Oper. Uebrigens ist Dem. Grosser, dem Vernehmen nach erst 19 Jahre alt, nicht länger als 3 Jahre bei der Bühne, und besitzt unläugbare Vorzüge, die sie überall empfehlen müssen; ihre Stimme reicht vom kleinen *g* bis in das dreifach gestrichene *d*, ist volltönend, metallreich und spricht zum Herzen; sie hat ein schönes Portamento, was sie vorzüglich im Schwellen und Hinsterben der Töne geltend macht. Die Natur ihrer Stimme eignet sich schon daher nicht so sehr zum colorirten Gesange, als zu den getragenen Partieen. Dass sie es liebt, zu retardiren und die Tempi manchmal zu schleppen, ist nicht ihre Schuld, sondern die norddeutsche Vortragsweise, und es wird ihr bei festem Willen nicht schwer werden, sich diese, wie die allzumarkirte Aussprache des *r* und *s* allmälig abzugewöhnen. Vorzüglich ist ihr aber anzurathen, dass sie sich hüte, ihre Stimme allzusehr zu forciren, welcher Fehler sich in der Regel grausam rächt.

Wider Gewerbsfreiheit im Fache der Musik

wurde uns vor Kurzem ein Aufsatz aus Preussen übergeben, dessen Hauptgedanken gerade jetzt, wo man höhern Orts mit Verbesserungen ähnlicher Gegenstände sich beschäftigt, zeitgemäss sein möchten. Es heisst unter Anderem: „Seitdem die bezahlte öffentliche Ausübung der Musik in die Klasse der Handwerkspraxis gestellt und jedem Fiedler, der einen Gewerbschein löst, gestattet ist, mit einer beliebigen Bande bei Tanzgelagen etc. Geld zu verdienen, ist es selbst in Provinzstädten von 20,000—30,000 Einwohnern unmöglich geworden, ein nur einigermaassen anhörenswerthes Orchester aufzustellen, während in viel kleineren Orten des vormaligen Sachsen, wo aber der Stadtmusikus allein, nach fortbestehender alter Verfassung, alle Musikaufwartungen besorgt oder Andern überlässt, gar wackere Orchester zu finden sind, die selbst reich instrumentirte, schwierige Symphonieen der grössten ältern und neuesten Meister zum Erstaunen gut ausführen. — Der jetzt beklagenswerthe Stadtmusikus hat nicht mehr das Drittheil seines frühern Verdienstes, kann also nicht mehr, wie sonst, tüchtige Gehülfen halten, sondern muss sich mit Lehrjungen behelfen, die er nur zu füttern braucht. Da-

durch, fährt der Einsender fort, wird der Musiker zum Musikanten herabgezogen.“ — Wollte man mich etwa auf die grossartigen, unserer Zeit eigenthümlichen Kunsttendenzen verweisen und auf das, was diese schon an sich zur Förderung der Kunstbestrebungen beitragen müssen, so will der Einsender das mannichfache Gute gar nicht in Abrede stellen, was z. B. die vielen grossen Musikfeste der Kunst geleistet haben; er meint aber doch diese kostspieligen Musikfeste mit vorübergehenden Feuerwerken vergleichen zu dürfen, die im Verhältniss nur wenige Menschen erfreuen, und, wenn sie verpufft sind, mehr Zeitungsgerede als wahrhaft Nachhaltiges geben. Für weit wichtiger und den musikalischen Geschmack sicherer ausbildend hält er es, dass in jeder nur einigermaassen namhaften Stadt, neben den jetzt fast überall vorhandenen Singvereinen und Liedertafeln, als Kern jeder wahrhaft tüchtigen Instrumentalmusik mindestens auch ein gutes Streichquartett sei, an welchem sich mit Hinzuziehung einiger geschickter und wahrhaft kunstergebener Dilettanten bald ein Orchester heranbilden lässt, das, wenn auch der Zahl nach nur auf das unumgänglich Nöthige beschränkt, doch sogar grosse vollstimmige Werke rein, sauber, mit Geist und vielleicht im Colorit genauer als manches Orchester von ein paar hundert Mitwirkenden ausführen wird. —

Sollten sich indessen der Ausführung des Vorschlages, den so genannten Stadtmusikern, Stadtpfeifern etc. wie sonst ausschliesslich das Musikmachen auf Bällen und bei andern ähnlichen Gelagen zu überlassen, in unserer Zeit unübersteigliche Hindernisse entgegenstellen (die jedoch der Einsender nirgend erblicken kann): so wäre es wenigstens ganz unerlässlich, keinem elenden Musikwicht jemals einen Gewerbschein auszufertigen, sondern die Ausfertigung eines solchen Scheines von einer Prüfung des darum Nachsuchenden abhängig zu machen. In dieser Prüfung könnte nur der eine beifällige Censur erhalten, welcher z. B. als Geiger die Principalstimme eines Quartetts von J. Haydn u. ähnlichen Componisten mit Reinheit, Fertigkeit und Geschmack vortragen, und aus einem Symphoniesatze eines neueren guten Meisters die Ripienstimme der ersten Violine mit Sicherheit, Kraft und Deutlichkeit vom Blatte ausführen könnte. Für Blasinstrumente würde Aehnliches zu solcher Prüfung leicht gefunden werden. — Auf die Frage: Wer soll prüfen? wird geantwortet: Der im Orte, gleichviel ob Cantor, Organist, Stadtmusikus oder Dilettant, der bei Sachkennern für einen Mann gilt, der viele, wahrhaft gute Musik getrieben, wenigstens mit Nutzen für seine Geschmacksbildung gehört hat, mit der Literatur mehrstimmiger Instrumentalmusik, insbesondere der neueren, ziemlich vertraut und jedenfalls von wackerem, keiner Partei fröhnendem Charakter ist. —

Dies wären die Hauptsachen, die eines Bedenkens wohl werth sind.

Kurze Anzeigen.

Jugendklänge

von W. F. C. Pfeiffer, in Musik gesetzt von Karl Felix. 1s u. 2s Heft. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. jedes Heftes: 12 Gr.

Zuerst muss bemerkt werden, dass hier keine Lieder für Kinder zu suchen sind; es sind einfach gehaltene Melodieen für verschiedene Gefühlszustände Erwachsener, von der Bescheidenheit so genannt. Das Beste an diesen Liedern ist das Schlichte, Ungesuchte, so dass nicht die geringste Anmaassung sich darin kund gibt. Freilich ist auch keines tief; es sind Lieder für die Freunde des Komponisten.

Les fleurs d'Italie.

Petites Pièces pour le Pinno composées sur des motifs favoris de Donizetti, par Fréd. Burgmüller. Liv. I. II. et III. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jeder Lieferung 16 Gr.

Ueber diesen italienischen Opernecomponisten, der unter den neuesten in seinem Vaterlande zu den beliebtesten gehört, ist in d. Bl. genüglich gesprochen worden und immer findet sich wieder neue Veranlassung dazu, seiner von Theaterunternehmern viel gesuchten Thätigkeit wegen. Wer die leichten Melodieen desselben liebt, wird hier erwünschte Befriedigung finden. Es sind eben italienische Theaterblumen geltender Mode. Alles spielt sich äusserst leicht, auch selbst die wenigen eingemischten Variationen. Die für das Klavier gut eingerichtete Sammlung darf sich daher sehr viele Liebhaber versprechen; selbst für Schüler ist sie zur Erheiterung und für manche nicht zu übersehende Zwecke in vielen Fällen brauchbar.

Im Verlage
von
Moritz Westphal in Berlin
erschien so eben:

DAS
LAGER BEI TELTOW.

Inhalt: Marsch der Potsdamer, Marsch der Frankfurter, Brandenburger Favorit-Walzer, Teltower Lager-Galoppe und 1 Masureck. Componirt und für das Pianoforte eingerichtet von

Fr. Aug. Reissiger.

Preis: 12 gGr.

Früher erschien von Demselben in obigem Verlage:

Das Lager bei Kalisch. Pr. 10 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. № 40. 1837.

Zum Besten des Orgelbaues.

Jede Kunst gedeiht dann erst recht, wenn sich mehre ihr mit besonderer Liebe ergebene Männer ruhig und mit Ueberlegung über sie aussprechen.

Hr. F. A. Succo gab in N. 31. des v. J. Ausstellungen über meine in N. 43. befindlichen Mittheilungen, für welche ich zum Besten der Kunst Einiges zu bemerken habe.

Hr. Succo vertheidigt zuerst den Evakuanten (Windauslasser), und will nicht zugeben, dass ich ihn unnütz und veraltet nenne; vielmehr hält er es für vernünftig, dem Winde nach beendigtem Orgelspiele durch ihn einen Ausweg anzuweisen, damit er sich nicht unnöthiger Weise durch die Poren (durch welche?) zu drängen brauche. Ferner führt er zu dessen Gunsten an, dass der Evak. erst im Jahre 1829 in der Görlitzer Orgel und zwar zum Vortheile (?) derselben angelegt sei, Hr. Buchholz in Berlin ihn auch mache.

Hierauf entgegne ich:

Unzweckmässig und unnütz, daher überflüssig und nicht der Vernunft gemäss ist der Evakuant an einer Orgel, weil sich nach dem Spielen, wie die Erfahrung es seit Jahrhunderten an tausenden von Orgeln ohne Evakuant stets lehrte, auch jetzt noch lehrt, der zurückbleibende Orgelwind ruhig und ohne Nachtheil unter den Spielventilen etc. verschleicht, folglich seinen Ausgang ohne Anweisung eines dazu besonderen Weges, und zwar der Natur der Sache nach, ganz allein findet. — Irrig ist ferner die Meinung, dass sich nach dem Orgelspielen der Wind durch die Holz- und Lederporen der Windbehälter drängt; denn 1) ist die Ausdehnungskraft des Orgelwindes, selbst bei 45° Stärke (das Maximum, was einer Orgel gegeben wird), so unbedeutend, dass er sich nicht einmal durch eine von ihm aufgeblasene Rindsblase, die doch weit poröser, als gehörig ausgetrocknetes, ungefähr einen Zoll starkes eichenes Holz ist, zu drängen vermag. 2) Werden sämmtliche zu den Windbehältern gehörende Holz- und Ledertheile von allen Orgelbauern, theils der grösseren Dauer wegen, theils um dem alten Vortheile zu begegnen, dass sich der Wind durch die Poren der Windbehälter drängt, 3 bis 4 Mal mit heissem Leim ausgestrichen. — Angenommen aber, der Wind könnte wirklich diesen verbotenen und falschen Weg einschlagen, so erwächst daraus, wie es ebenfalls eine allgemeine Erfahrung lehrt, kein Nachtheil; denn er kann weder die Holz-, noch die Lederporen erweitern. Aber auch wiederum angenommen, dass daraus wirklich ein Nachtheil entstehen könnte, so würde dieser Nachtheil doch eben sowohl während des Orgelspiels als nach demselben unausbleiblich sein, weil der Orgelwind in beiden Zeitperioden, bis zur Zeit des letzten Balgfalles hin, an Quantität und Qualität sich vollkommen gleich bleiben muss, auch gleich bleibt. Der meiste Nachtheil, gegen den auch der Evakuant nicht schützen könnte, würde dann zuerst bemerkbar sein müssen, wenn der Wind bei leerem Windkasten in diesen hineinstürzt, weil zu der Zeit noch kein Wind in ihm ist, der dem hineinstürzenden Winde Widerstand leisten könnte.

Da es nicht darauf ankommen kann, ob der Wind um einige Sekunden schneller oder langsamer zur Orgel herausgeht, so ist nicht einzusehen, wie es dem Hrn. S. vernünftig scheinen kann, dem Winde nach beendigtem Orgelspiele einen Ausweg anweisen zu müssen. — Das Uebrige beweist gar nichts für den Evak., denn einseitige Meinungen, die wir ja bekämpfen wollen, haben ihn herbeigeführt, und diese können, wenn sie nicht mit überzeugenden Gründen für seine Brauchbarkeit und Nützlichkeit gehörig unterstützt sind, keine Norm für Andere sein; auch liegt es ganz in der Natur der Sache, dass ihn der allgemein geachtete Künstler Hr. Buchholz, den ich in der Reihe unserer jetzt lebenden vorzüglich geschicktesten Orgelbauer weiss, eben so gewiss wie jeder andere machen wird, wenn man ihn als ein heilbringendes Bedürfniss fordert.

Gewiss ist es, dass der, welcher die Struktur der Orgel genau kennt, ihn nicht fordern oder disponiren wird. Sehr wichtig und lehrreich wäre es, wenn mich Hr. S. mit dem Vortheile bekannt machen wollte, der

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. No. 33. 1802.

Recensionen.

Adrastea. Herausgegeben von I. G. Herder. Viertes Stück. Leipzig, bey Hartknoch 1801.

Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift des berühmten Herrn Verfassers, in welche er so Vieles aus seinem reichen Schatz vertheilt und niedergelegt, im Allgemeinen zu sprechen. Auch aus diesem Heft, in welchem besonders vortrefflich über das Drama gesprochen worden, kann hier nur die Abhandlung erwähnt werden, die „Tanz, Melodrama," überschrieben, und wo von der Oper gehandelt ist. (Von Seite 258 an.)

Der Verf., der früher in seiner Kalligone die Waffen für die Musik geführt hat, führt hier für dieselbe das Wort, und bringt, männlich und kraftig, Dinge zur Sprache, die, hier und so zur Sprache gebracht zu haben, gewiss jeder Freund der guten Sache der Tonkunst ihm aufrichtig verdankt. Was er giebt, zerfallt in eine Einleitung zur (in der Folge zu liefernden) Kulturgeschichte der Musik im vorigen Jahrhundert, und in das, was er bey dieser Gelegenheit über den gegenwärtigen Zustand unsrer Oper sagt. Jene Einleitung wollen wir jedem, der über die Sache denken mag, nur nachweisen. Sie leidet keinen Auszug, da sie selbst nur ein kurzer Auszug aus dem Werke, das der Verf. in sich tragen mag, zu seyn scheint. Sie enthält rhapsodische Ideen und Philosopheme über die Entstehung der Oper und über das Wesen derselben. Es sey uns erlaubt, nur einige Fragen hinzuzusetzen. Sollte nicht hier von dem Verf., wie von so vielen Gelehrten, die zweckmässige Behandlung der Töne und des Rhythmus für die Sprache, mit der freyen Behandlung der Tone und des Rhythmus für die Kunst (welches leztere allein doch nur eigentlich Musik heissen kann,) verwechselt oder doch vermischt seyn? Was über die Entstehung der Oper so fein bemerkt und so lebhaft gesagt worden: sollte sich das wirklich so ganz mit den Datis aus jener Zeit vertragen? Mir scheint es natürlicher und mit jenen Datis vereinbarer, sich die Sache so zu denken.

Wie die griechische Tragodie aus Gesängen, verbunden mit Instrumentalmusik und Tanz (im weitesten Sinne des Worts) bey Festspielen entstand; so entstand die italienische Oper aus Gesängen, verbunden mit Instrumentalmusik und Tanz (in jenem Sinn) ebenfalls bey Festspielen. Dort sang eine Gesellschaft Chöre; hier sangen Einzelne Romanzen. Dort traten in der Folge die Hauptpersonen gesondert heraus; hier traten, statt des Erzählers, die redend und handelnd eingeführten Personen zusammen, und sangen und handelten. Die so ganz verschiedenen Gegenstande, die Beyde zu behandeln bekamen, und die eben so verschiedenen Verhältnisse, unter welchen diese Gegenstande behandelt wurden, mussten weit aus einander führen und am Ende sehr verschiedene Resultate geben. Dies gehörig auszuführen und zu begründen, müsste hier zu weit führen; ich begnüge mich also nur einige Hauptmomente kurz aufzuzählen. Die griechischen Dichter fanden eine Nation, die nicht nur höchst bildsam nach allen Seiten hin, sondern auch schon sehr gebildet war; die nicht nur die bildsamste, sondern auch eine schon sehr ausgebildete Sprache, dabey sehr eingeschränkte, wenig

durch Anbringung des Evakuanten der Orgel zu Görlitz erwachsen ist. Theilnehmend werde ich mich gern davon unterrichten, wenn gleich dadurch ein Theil meiner hier darüber geäusserten Meinungen in den Hintergrund gestellt würde.

Nun noch das: Auch in der hiesigen Orgel, die nach Vogler's Angabe erbaut wurde, befindet sich der Evakuant, jedoch ohne je benutzt worden zu sein, oder noch benutzt zu werden, weil seine Benutzung nicht nur keinen Vortheil, sondern zu gewissen Zeiten sogar Nachtheil bringt. Nämlich er soll aufgezogen werden, wenn das Orgelspielen aufhört, und dies ist gerade der Moment, in welchem der Prediger seine Function mit einem andächtigen Gebete beginnt. Bei seinem Anzuge aber entsteht durch den stark ausströmenden Wind ein höchst widerlich brausendes Geräusch, das auch im entferntesten Winkel der Kirche gehört wird; folglich wirkt sein Gebrauch nachtheilig, denn er stört gerade zu der Zeit die Andacht, wo sie am meisten durch das Orgelspiel herbeigeführt worden sein soll. Ferner wird durch den heftig ausströmenden Wind der Staub in der Orgel aufgeregt, der die Pfeifen mehr als gewöhnlich verunreinigt.

Dass der Evakuant veraltet ist, beweise ich damit, dass ihn Adlung in seiner Musica mechanica Organoedi, Tom. I. pag. 204. unter den stummen Registerzügen der alten St. Maria-Magdalenen-Kirchenorgel zu Breslau mit der Benennung „Windablassung" aufführt. Dass die Orgel alt ist, geht daraus hervor, dass Joh. Röder ihren Prospekt schon im J. 1722 in Kupfer gestochen herausgab. Wahrscheinlich hielt man ihn schon in jener Zeit für veraltet, oder erkannte ihn für unnütz, ja vielleicht auch für nachtheilig, weil seiner, schon von der Zeit an bis zur Wirkungszeit Vogler's, weder in Orgeldispositionen noch in musikalischen Schriften wieder gedacht wurde. Nur erst von da an, wo ihn der Abt Vogler, dem Viele blindlings anhingen, als nützlich, ja nöthig und heilbringend, unter der neuen Benennung „Evakuant" empfahl, und ihn in allen Orgeln anbringen liess, die unter seiner Leitung reparirt oder neu erbaut wurden, entstand er aus dem Schutte des Alterthumes.

(Beschluss folgt.)

Lieder und Gesänge.

5 *Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pianof. in Musik gesetzt — von Heinr. Stümer.* Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Die Antwort, von Uhland, ist äusserlich, klingend, mehr modisch als innig, mit den hergebrachten Vorhalten von oben, die bereits anfangen etwas zu gewöhnlich zu werden. „Aus dem Sommernachtstraum" (Elfenlied), leicht und artig. „Meiner Mutter", von Jacobi, eben auch angenehm klingend. „Der Ungenannten", von Uhland, ist ein ähnlicher Sang geworden zu zärtlichen Worten. „An den Frühling", von Schiller, bleibt im durchkomponirten Gesange der erwähnten Weise treu, die gefällig Tönendes gibt, ohne viel mehr als gebildete Manier in Anspruch zu nehmen. Und so ist denn das Werkchen gesellig leichter Unterhaltung geweiht.

---

3 *Gesänge für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. von A. E. Grell.* Op. 1. Neue, veränderte Ausgabe. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Thlr.

Eine neue Auflage ist zwar nicht immer eine Recension des Publikums; allein dieses Heft verdient gefallen zu haben, namentlich die 3 Anfangsnummern, am meisten Heine's Zimmermann, der zu den besten Kompositionen dieses sehr häufig in Musik gesetzten Gesanges gehört.

---

1. *Lorbeer und Rose, für 2 Singstimmen mit Begl. des Pianof. von A. E. Grell.* Op. 6. Ebendas. Pr. 4 gGr.
2. *Weihnachtslied für eine Singst. und Chor ad lib. mit Pianof. Von Demselben.* Op. 10. Ebendas. Pr. 4 gGr.

Der kleine Zweigesang, ursprünglich für 2 Tenorstimmen geschrieben, kann in der zweiten Stimme von einem Sopran gesungen werden; das Ganze ist höchst einfach und gut. Das Weihnachtslied ist beides nicht minder.

---

3 *Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. von A. E. Grell.* Op. 14. Ebendas. Pr. ⅓ Thlr.

„Treue Liebe", von Maria W., sehr einfach und doch etwas gesucht. „Sulamith", von Maria W., hübsch gespielt. „Sie", von Maria W., wie eine Beschreibung gesungen, nicht innig. „Der schöne Stern" hat zu gewöhnliche, nicht sehr entsprechende Melodie. „Sonst und Jetzt", von Maria W., gleich dem vorigen. Die Lieder sind gefällig, aber nicht ausgezeichnet.

Lieder von Glassbrenner, Lyser, Oehlenschläger etc. für eine Singst. mit Begl. des Pianof. von J. H. Truhn. Op. 20. Berlin, b. Th. Schiele. Pr. 15 Sgr.

Die Freunde des Komponisten werden sie gern singen und die weite Welt wird nichts dagegen haben, ja in gelaunter Stunde für eines und das andere etwas Beifälliges. Es sind Lieder der Zeit, nicht schlimmer und

nicht besser als viele. Mit Liederausgaben soll man jetzt doppelt vorsichtig und wählig verfahren; es kommen zu viele; man sollte sich's zum Gesetz machen, nur sein Bestes im Drucke der Welt vorzulegen. Dass wir mit dieser Bemerkung die hier gelieferten Gaben vielen andern nicht nachsetzen, ist schon gesagt; wir wünschen nur von einem nächsten Hefte mehr sagen zu können.

Trinklieder von Karl Herlosssohn für 2 Tenor- und 2 Basstimmen in Musik gesetzt — von Heinr. Marschner. Op. 93. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Jul. Wunder. Pr. 1 Thlr.

Lauter lustige Trinklieder, dass die Gläser klirren; alle 4 weinhold ohne Umstände. Die vierstimmige Musik in gewohnter Weise des längst gekannten Komponisten. Wein gehört schlechthin dazu, und wo möglich viel, sonst gehen sie nicht im richtigen Sinne. Sie sind der Leipziger Tunnelgesellschaft gewidmet.

Arietta italiana (Fra mille pene etc.) con Variazioni per voce di Soprano composte da G. W. Teschner. Berlino, presso T. Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Hr. T. hat sich in italienischen Gesangswerkchen schon bekannt gemacht und sich Antheil unter den Liebhabern erworben. Hier erhält man eine kleine artige Cantilene mit 3 leichten Veränderungen, die ganz gut in der Stimme liegen und nur als beliebte Verzierungen des einfachen Gesanges anzusehen sind. Die Klavierbegleitung ist die leichteste, die man haben kann; jede Sängerin, die nur die ersten Anfangsgründe des Klavierspiels erlernte, ist im Stande, sich selbst zu akkompagniren.

Nachrichten.

Italien. — Herzogthum Lucca.

Viareggio. Nächsten Sommer wird für das hiesige musikalische Lyceum ein eigenes kleines Theater errichtet, darin zwei ältere und eine neue von dem französischen Zögling Hilaire Cellerier komponirte Oper, la Secchia rapita betitelt, gegeben werden.

Den 2ten Mai starb hier der rühmlich bekannte Buffo Luigi Pacini, 70 Jahre alt. Sein Sohn Giovanni, der ebenfalls rühmlich bekannte Operukomponist, dermalen Direktor benannten Lyceums, war so gefällig, mir einige biographische Notizen über ihn, dabei ein eigens für meine kleine autographische Musikaliensammlung komponirtes Stückchen mitzutheilen, die hier nun beide folgen.

Luigi Pacini, geboren den 25sten März 1767 zu Pupilio in Toskana, entwickelte in einem Alter von 10 Jahren besondere musikalische Anlagen, und fand in Monsignor Duca di Sermoneta einen Mäcen, der ihm dem Unterrichte des Hrn. Masi, damals Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom, darauf aber jenem des berühmten Tritto im Neapolitaner Conservatorium della Pietà de' Turchini anvertraute. Pacini machte einen regelmässigen Gesang- und Generalbasskursus, und würde auch die Komposition erlernt haben, wäre nicht damals die Revolution in Neapel ausgebrochen. Genöthigt, seine musikalischen Studien zu verlassen, sang er auf mehren Theatern Italiens als Tenore serio, darauf drei Jahre in Barcelona. Nach dem Vaterlande im Jahre 1801 zurückgekehrt, sang er auf dem Turiner und Mailänder Theater mit Beifall, stets als Tenor. Als er im Jahre 1805 das eingegangene Engagement mit dem Theater zu Livorno, wegen des daselbst ausgebrochenen gelben Fiebers, nicht erfüllen konnte, baten ihn einige Freunde, auf dem Teatro Carcano zu Mailand in Orlandi's Oper il Bietolino fiorone die Bufforolle zu übernehmen, was er auch that. Von nun an hat sich Pacini auf den meisten Theatern Italiens als einen trefflichen Buffo bewährt, darunter auch in einigen Weigl'schen Opern, besonders aber als Leporello in Mozart's Don Juan und als Brand in Federico Re di Prussia, von seinem Sohne, wo er zuweilen, anstatt lachen zu machen, Freudenthränen vergoss. — Im J. 1809 wurde er vom Prinzen Eugen, damals Vicekönig von Italien, zu seinem Singmeister ernannt. — Im J. 1827 sang er unter Barbaja's Impresa an der italienischen Oper zu Wien. — Bei Errichtung des Liceo musicale zu Viareggio ernannte ihn S. K. H. der Herzog von Lucca zum Singmeister daselbst, welches Amt er bis zu diesem Frühjahre mit Eifer bekleidete. —

Mestoso (komponirt den 28sten Mai 1837 von Johann Pacini).

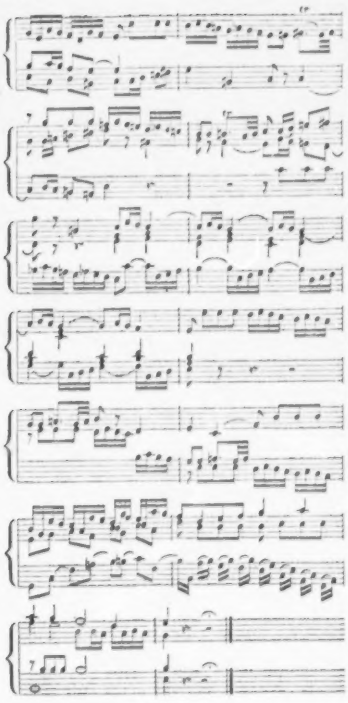

Herzogthum Modena.

Reggio. Das hiesige Theater feiert bekanntlich alle Jahre zur Zeit der Frühlingsmesse eine Stagione di gran cartello, welcher Ausdruck seine doppelte Bedeutung hat: erstens ist der Cartello bei solcher Gelegenheit wirklich ungeheuer gross, zweitens sollen die darauf verkündeten ersten Sänger, Tänzer, Opern u. s. w. grossen Ruf haben; daher auch cantante di cartello, di gran cartello, einen anerkannt guten Sänger, oder auch von grossem Rufe bedeutet. Diesmal war hier die in allen italienischen Journalen so hoch gepriesene Unger, die Altra Prima Donna Rosa Marchesi, der Tenor Genero und Bassist Ottolini-Porto (die drei Letzteren eben nicht di gran cartello). Die Eröffnung der Stagione geschah am 29sten April mit der Anna Bolena, in welcher Rolle die Unger alle Zuhörer bezauberte; der für diese Stadt neue Tenor Genero missfiel nicht, Hr. Porto machte seine Rolle gut, und die arme Marchesi war unpässlich. Am 17ten Mai entzückte die Unger abermals als Rosina im Barbiere di Sivigha in ihrer Benefiz-Vorstellung. Die zweite Oper, Maria Stuarda, ebenfalls von Donizetti, gefiel nicht der Musik wegen; in ihr ersetzte die Rubini-De Sanctis die noch immer unpässliche Marchesi. Das *Finis coronat opus* war die Norma, darauf wanderte die Sängergesellschaft nach der Hauptstadt. Nun noch Etwas über die

Besondere Auszeichnung der Unger in Reggio.

Schön, wahrhaft schön benahmen sich die Reggianer mit der lieben Unger. Kein Landeskind, keine Verwandt- und Freundschaft, keine Partei hatte Antheil, nein: die Ausländerin, die Wienerin, das wahre Künstlerverdienst wurde hier belohnt. Der Enthusiasmus in der letzten Vorstellung überstieg das Non plus ultra. Eine eigens auf die Unger geprägte goldene Medaille wurde ihr auf der Scene überreicht. Diese Medaille hatte auf der einen Seite das Bildniss der Gefeierten mit den Worten: *Carolina Unger*; auf der Kehrseite einen Lorbeer- und Blumenkranz mit den Worten: *Musicis modis summa, gestu major — Regii Lepidi nundinariis ludis scenicis amplificatis anno MDCCCXXXVII.* Im Finale wurde der Olympus vorgestellt. Ein Genius setzte ihr eine mit goldenen Blättern und goldener Nadel geschmückte und mit goldener Kette durchflochtene Krone von Silberdraht auf's Haupt. Verschiedene Gedichte, eine Menge Blumensträusse u. dergl. flogen auf die Bühne. Nach Hause wurde sie von Musikbanden, Fackelschein und dem Jubelgeschrei einer zahlreichen Menge der hiesigen Bewohner begleitet, nachdem beim Theater die Pferde von ihrem Wagen ausgespannt und derselbe von Menschen gezogen wurde. Zu Hause angelangt, fand sie den Garten daselbst beleuchtet und in einen Feentempel mit den Transparenten *Viva Carolina Unger* umgewandelt. Chöre erscholleu unter ihrem Fenster, und sie, die jährlich in Italien so manche Thräne in der Oper entlockt, ward dadurch bis zu Thränen gerührt.

Modena. Norma, Unger, grosser Fanatismus. Den 17ten Juni freie Einnahme der Gefeierten: Anna Bolena mit einem vulkanischen Beifallssturme.

Prag. (*Finalprüfung der austretenden Schüler des Konservatoriums.*)

Das allgemeine Interesse, dessen sich dieses Institut bei allen Freunden der Tonkunst erfreut, lässt uns hoffen, dass wir den Lesern dieses Blattes keinen unange-

nehmen Dienst erweisen, wenn wir von Zeit zu Zeit eine übersichtliche Rechenschaft über den Zustand und das Gedeihen des Konservatoriums erstatten, und z. B. heute denselben berichten, um wie viele ausübende Orchestermitglieder (darunter eine bedeutende Zahl von Concertspielern) durch den letzten Austritt aus dem Institute die musikalische Welt Deutschlands zugenommen hat. Es traten nämlich 39 Zöglinge aus, darunter befinden sich 11 Violinspieler, 3 Violoncellisten, 2 Contrabässe, 3 Flötisten, 5 Hoboisten, 4 Klarinettisten, 3 Fagottisten, 4 Hornisten, 4 Trompeter und Posaunisten. Auf 10 dieser Individuen war schon pränumerirt worden, bevor sie noch ihren Lehrkurs zurückgelegt hatten, und es sind seit dieser Zeit schon wieder so viel Engagements-Anträge eingegangen, dass wahrscheinlich in kurzer Zeit beinahe Alle angestellt sein werden. Wir wollen hier eine nur flüchtige Darstellung geben, mit welcher Strenge eine Finalprüfung gehalten wird, bei welcher mit jenen Literärgegenständen, welche zur Bildung des Menschen im Allgemeinen und des Tonkünstlers insbesondere nothwendig sind, der Anfang gemacht wird.*) Den folgenden Tag kommt die Instrumentalprüfung an die Reihe, welche darin besteht, dass jeder einzelne Schüler in zwei Concertsätzen, nämlich in einem Adagio oder sonstigen kantabeln Satze und einem Allegro, welche mit allen den hierzu erforderlichen Instrumenten begleitet werden, beweisen muss, wie weit er es auf dem ihm zugewiesenen Instrumente sowohl in Rücksicht des Vortrages als der Kunstfertigkeit und Ueberwindung schwerer Passagen gebracht hat. Hierauf folgt das Lesen a vista, oder vom Blatte spielen, um sich genau zu überzeugen, inwiefern jeder Schüler im Stande sei, eine ihm unbekannte Sache auf's erste Mal vorzutragen, zu welchem Zwecke ihm ein Quatuor, Terzett, Quintett etc. vorgelegt wird. Man hält diese Prüfung für um so nothwendiger, da ein jedes Orchestermitglied unerlässlich so viel Uebersicht im Lesen und Fertigkeit im Ausführen erlangt haben muss, dass es bei der ersten Probe einer Oper oder eines Concertes etc. nicht Fehler begehe. Sodann werden die sämmtlichen austretenden Zöglinge zum Vortrage einer ihnen unbekannten Symphonie oder Ouvertüre versammelt, und den Schluss der Austrittsprüfung macht die Production aller jener Kompositionen, worin die Schüler der Tonsetzkunst sich im Laufe des zweiten Kursus versuchten. Es ist bemerkenswerth, dass unter den 39 Zöglingen dieser Klasse nicht weniger als 21 gute Anlagen zur Tonsetzkunst zeigten und mitunter schon genügende Fortschritte darin machten. Diese Kompositionen bestehen aus 1 Symphonie von vier Sätzen, 9 Ouvertüren, 10 Concertstücken, theils für Streich-, theils für Blas-Instrumente, und 1 vollständigen, gut durchgeführten Theil einer Messe. Nachdem die Zöglinge diese Prüfungen überstanden, werden ihnen die Absolutorien ertheilt, in welchen bestimmt angegeben ist, in welchem Grade jeder seine Ausbildung in der Kunst erlangt hat, und für welchen Posten er gegenwärtig geeignet sei, nebst dem beigefügten Zeugnisse über sein sittliches Verhalten. Es wird demnach keiner als ein in der Form entlassener Schüler angesehen, der nicht mit einem solchen Zeugnisse versehen ist, wozu noch bemerkt wird, dass diese Zeugnisse gegenwärtig eine neue und beinahe ganz veränderte Gestaltung erhalten, und mit vier Unterschriften, nämlich des Präsidenten und Referenten, dann des Instituts-Direktors und des Instrumental-Lehrers versehen sind, um für die Zukunft der Verfälschung vorzubeugen, die so häufig eintrat, indem fremde, nicht im Institute gebildete Individuen zu ihrem bessern Fortkommen sich für Zöglinge des hiesigen Konservatoriums ausgaben, unter welchem vielleicht Mancher war, der diesem Institute nur wenig Ehre machte. Da im verflossenen Jahre, ebenfalls im Monate Mai, ein Austritt und zwar von 4 absolvirten Gesangschülerinnen Statt hatte, deren unsers Wissens kein öffentliches Blatt erwähnte, so fügen wir nachträglich bei, dass nebst Dem. Wilhelmine Prokach, welche, wie bereits bekannt, als Sopransängerin am Dresdener Hoftheater engagirt ist, nun auch die Altistin Dem. Anna Balzer bei der Oper in Prag, und Dem. Marie Müller am Theater in Brünn angestellt sind. Die vierte, Dem. Elis. Binder, ist durch anhaltende Kränklichkeit bis jetzt noch der Ausübung ihrer Kunst entzogen.

*) Es gehört unter die unleugbaren Vorzüge des böhmischen Kunstinstituts, dass dasselbe ein ganz besonderes Augenmerk auf diese wichtigen, wenn gleich nur mittelbar auf den Künstler einwirkenden Gegenstände gerichtet hat, die bei manchem grossartigen Musik-Konservatorium nur leicht und oberhin behandelt werden.

Mancherlei.

Karl Lipinski's Portrait, das bei Tob. Haslinger in Wien vor Kurzem lithographirt erschien, ist ausgezeichnet getroffen und Allen, die dem Künstler sich verbunden fühlen, bestens zu empfehlen.

Hr. C. F. J. Gieschner, Musikdirektor des Danziger Stadttheaters, hatte wegen seiner Oper „Undine" von einigen offenbar ihm Uebelwollenden Angriffe erfahren, die nicht unbesprochen gelassen werden konnten. Die Wahrheit dieser Angelegenheit ist erörtert.o Die Oper ist wirklich am 20sten März d. J., laut des vor uns liegenden Theaterzettels, aufgeführt und so beifällig aufgenommen worden, dass ein Theil des Publikums im Danziger Dampfboote die Direktion um Wiederholung ersuchte, der Komponist aber nach Beendigung der Oper herausgerufen wurde. Die Recension in No. 35. des Dampfbootes (23. März) ist gleichfalls vortheilhaft, mit Kr. (Kretzschmer?) unterzeichnet. Der aus Leidenschaft zu leichtgläubige Berichtiger in N. 20. d. Bl. ist also gebührend berichtigt und steht mit uns von dem Augenblicke an in keiner weitern Verbindung. Die ausführliche Selbstvertheidigung des Hrn. Musikdir. Gieschner hingegen werden die geehrten Leser, die an dieser schon hinlänglich ausgeglichenen Streitsache lebhaften Antheil nehmen, im nächsten Intelligenzblatte finden.

Gestorbene. Joh. Brandl, der Grossherzogl. Badensche Hofmusikdirektor in Karlsruhe, welcher, wie bereits angezeigt, am 26sten Mai d. J. starb, hat ein

Alter von 77 Jahren erreicht. Er wurde zu Kloster Rohr in Baiern 1760 geboren. — Der Tod des trefflichen Concert-, Quartett- und Vorgeigers Obuch in Danzig wird allgemein beklagt, nicht nur seiner Tüchtigkeit in seinem Fache wegen, sondern auch, weil er ein zuverlässiger, pünktlicher und äusserst liebenswürdiger Mann war. Er starb in der Blüthe des männlichen Alters, etwa 35 J. alt. Das zum Besten seiner hinterlassenen Schwester veranstaltete Concert soll dennoch nicht sehr besucht gewesen sein.

In Paris starb am 15. Juli ein öfter mit Beifall genannter, noch nicht 20jähr. Violinspieler, Karl Ebner, aus Ungarn, welcher als Knabe in Wien sich öffentlich hören liess, nach Russland reiste und darauf an der K. Kapelle zu Berlin angestellt wurde. Auch in Paris fand er Anerkennung. Der Tod seines Bruders machte auf sein weiches Gemüth einen solchen Eindruck, dass er öffentlichen Vorträgen entsagte und sich dem Unterrichte auf der Violine u. dem Pianoforte widmete. (Paris. Zeit.)

Seltene Violinen, Bratsche und auserlesene Notenbibliothek für Violine. Der zu früh verstorbene ausgezeichnete Concertmeister und Violinvirtuos Anton Rolla in Dresden hat 2 ganz vortreffliche Violinen von Stradivario und eine nicht minder herrliche Viola von Amati, auch eine reiche Sammlung der auserlesensten Kompositionen für Violine von allen grossen Meistern und in jeder Gattung von Musik. Alles sehr gut erhalten, hinterlassen. Da die Wittwe des Verstorbenen sie verkaufen will, glauben wir ihr und den Freunden der Violine einen Dienst zu erweisen, wenn wir, dazu veranlasst, darauf aufmerksam machen. Es ist ein Katalog über die Musikalien vorhanden und die Instrumente können bei der verwittweten Frau Rolla in Dresden gesehen und geprüft werden.

Uebersicht des Musikwesens in Leipzig vom April bis Ende Septembers.

Am 6ten April brachte der von vielen Orten her gerühmte, auch in französischer Weise wirklich gute und von Vielen ausgezeichnete Violinist aus Paris Hr. Joseph Ghys eine musikalische Abendunterhaltung im Saale des Gewandhauses zusammen, gefällig unterstützt von Frau Schröder-Devrient, welche Lieder von Schubert, französische Romanzen vom Concertgeber und Beethoven's Adelaide in ihrer oft besprochenen Eigenthümlichkeit sang, und von Fräulein Charlotte Fink, welche mit dem Concertgeber ein von ihm komponirtes Duo concertant und Thalberg's Caprice Op. 15. vortrug; Mad. S. mit gewohntem, Charlotte F. mit erfreulichem Beifalle. Des Concertgebers Kompositionen für die Violine, dieselben, welche an andern Orten meist gefallen hatten, wollten hier keinen rechten Anklang finden, und der Mann, der schon vor dem Anfange des Concerts, wer weiss, warum? angegriffen aufgeregt war, wurde es immer mehr, so dass wir versichern müssen, Hr. Ghys spielt viel seelenvoller, als er es an diesem Abend vermochte; er hat sogar manches Eigenthümliche in seinem Spiele.

Am 23sten April veranstaltete die Direktion unsrer Gewandhaus-Concerte eine musikalische Morgenunterhaltung, worin Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von K. M. v. Weber vorgetragen wurde von den Herren William Sterndale Bennett, Concertmeister David, Quriser und Grenser; Beethoven's Sonate Op. 24., F-dur, für Pianoforte und Violine, von den Herren Bennett und David; 2 Lieder von Mendelssohn-Bartholdy, Kanzonetten von Mozart, und Boleros von Rossini, gesungen von Mad. Bünau-Grabau; Beethoven's Septuor für Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Klarinette, Fagott und Horn, vorgetragen von den Herren David, Quriser, Grenser, Temmler, Heinze, Inten und Pfundt. Alles zu grossem Vergnügen der Versammlung. Hr. W. Sterndale Bennett reiste bald darauf nach seinem Vaterlande zurück, für seine mannichfachen Gefälligkeiten von der Concertdirektion durch Ueberreichung eines silbernen Pokals geehrt. — Am 10ten Mai gab Hr. C. F. Becker zum Besten des Instituts für Taubstumme in der Nikolaikirche ein Orgelconcert, von dem Hrn. Kammermusikus C. G. Belcke und von dem Schüler des Concertgebers Hrn. J. G. Bastianus aus Deventer auf der Orgel unterstützt. Es wurden Präludien, Fugen, Trio und bearbeitete Choräle von D. T. Nicolai, G. F. Eberlin, Krebs und Bach gut vorgetragen, von Seb. „Wenn wir in höchsten Nöthen sind", als sein letztes Werk, dann das sechsstimmige Ricercare über das königliche Thema (vierhändig). Die Fantasie und Fuge Mozart's für das Pianoforte gefällt uns für die Orgel weniger, als für das Klavier, wofür sie geschrieben wurde. Von den Concertgebers Komposition sprach der für Flöte und Orgel variirte Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" mehr an, als sein Adagio für Flöte und Orgel, was zu einfach erschien. Ueberhaupt können wir die Verbindung der Flöte mit der Orgel nicht für die beste halten, selbst dann nicht, wenn auch der Bläser einen so vollen und kräftigen Ton bringt, als Herr Belcke, der diesmal besonders glücklichen Ansatz hatte. Als Fortsetzung der musikalischen Topographie von Leipzig haben wir hier zu bemerken, dass Herr C. F. Becker aus der Peter-Kirche in die Nikolaikirche als Organist versetzt worden ist. Sein Vorgänger, Hr. Adolph Heinr. Müller, starb am 21sten März dieses J. Ueber ihn siehe Jahrg. 1834. S. 854, und über B. S. 855. Nachfolger des Hrn. B. an der Peterskirche wurde Hr. Ehrentraut, früher Wochenorganist an der Nikolaikirche.

Am 2ten Juli liess sich Miss Rebeka Ann Laidlaw, Pianistin I. K. Hoheit der Frau Herzogin von Cumberland, in einer Morgenunterhaltung hören. Sie ist, wie wir von glaubwürdigen Musikern hörten, in Königsberg geboren und dort gebildet worden. Ihre Vorträge bestanden im Adagio und Rondo aus dem Cis-moll-Concerte von F. Ries, in einigen Etüden von B. Berger, einer Caprice von F. Hiller (der Geistertanz), und einer Etüde von Chopin (aus C moll, die 12te); endlich in Variationen von H. Herz (über den Marsch aus Otello). Hatten wir auch keine Gelegenheit, die von andern Städten sehr gerühmte Pianofortespielerin öfter zu hören, und massen wir uns auch nach den Leistungen

einiger Stunden kein gültiges Urtheil über irgend einen Künstler an, so können wir ihr doch fertiges Spiel eben so gewissenhaft nachrühmen, als dass sie mit Applaus vom Publikum geehrt wurde. Wir haben Hoffnung, sie näher kennen zu lernen. Unterstützende waren: Herr Concertm. David, der ein neues Rondo für die Violine von Maurer (MS.) sehr schön und überaus beifällig spielte, und Hr. Hammermeister, Hof-Opernsänger, dessen Stimme und Vortrag herrlich wirkten. — Das von unserm Hrn. Aug. Poblenz zum Besten der Abgebrannten in Schleiz am 23sten Juli veranstaltete grosse Concert in der Thomaskirche haben wir bereits S. 508 angezeigt. Am 13ten August hatte Fräul. Ilsea Wieck im Saale der Buchhändlerbörse eine musikalische Morgenunterhaltung veranstaltet, deren beide Abtheilungen von Quartetten für Männerstimmen eingeleitet wurden. Die k. Hannoversche Hofsängerin Fräul. Franchetti sang ein Lied von Keil und Stegmayer, worauf die Concertgeberin ein Divertissement über die Cavatine von Pacini: „*I tuoi frequenti palpiti*" von Liszt, Op. 2., spielte; 2 Lieder von Reissiger folgten, von Hrn. Kammersänger Krüger aus Dessau gesungen, nach welchen Fräul. Marie Wolf ein Gedicht sprach. Drei *Etudes symphoniques*, Op. 13., von Robert Schumann, Nocturno aus H dur von Chopin, und Andante mit Allegro von Adolph Henselt machte den Schluss des ersten Theils. Alles wurde mit ausgezeichneter Bravour und mit besonderer Liebe die *Etudes symphoniques* von R. Schumann gespielt und mit grossem Applaus aufgenommen, wie wir berichtet wurden. Wir lieben die musikalischen Abendunterhaltungen weit mehr, als die des Morgens, und besuchen die letzten nur auf gegebene Veranlassung. Fräul. Aug. Werner sang Mendelssohn-B.'s Suleika und das Veilchen. Nach 2 Etüden, aus Fis dur und Es moll, von Adolph Henselt, gespielt von der Concertgeberin, sang Herr Swoboda, Mitglied unsers Stadttheaters, 2 Lieder von Stegmayer, und Concert-Variationen über die Cavatine aus Bellini's „Pirat", von der Concertgeberin komponirt und vorgetragen, machten den Beschluss. Die bedeutenden Schwierigkeiten derselben wurden sehr fertig überwunden und nach Verdienst anerkannt. — Am 31sten August hatten wir das Vergnügen, wieder einmal Fedr. Schneider's „Weltgericht" in der Paulinerkirche zu hören. Eine hiesige, sich immer mehr hebende Sängergesellschaft, Orpheus genannt, von welcher bereits berichtet wurde, hatte den Gedanken gefasst, der von den Vorstehern und dem sehr thätigen Musikdirektor derselben, Herrn Geissler, mit rühmlichem Fleisse zur Ausführung gebracht wurde. Die Gesellschaft, welche jetzt 70 bis 80 thätige Mitglieder zählt, sah sich von unserer Singakademie, dem Pauliner Sängervereine, einem Theile des Thomanerchors und mehren ausgezeichneten Dilettanten unserer Stadt bereitwillig unterstützt, so dass der Sängerchor aus mehr als 270 bestand; das Orchester etwa aus 80 und einigen. Die glänzend erleuchtete Kirche war von Zuhörern angefüllt, unter denen sich auch der Komponist des Werkes befand, welcher, erfreut über die stattliche Ausführung, nach sehr gelungen vollbrachtem ersten Theile des Oratoriums dem wackern Dirigenten, Hrn. Geissler, dem ganzen Sängervereine und dem Orchester seine volle Zufriedenheit in dankenden Worten aussprach. Nicht minder erfreut durch den sichern und kräftigen Vortrag, namentlich der Chöre des allbekannten Werkes, bezeugten sich alle Hörer, die wir sprachen, und die ganze Ausführung würde eine tadellose genannt werden müssen, wenn nicht einem sonst ganz tüchtigen und angenehmen Solosänger ein Eintritt verunglückte und einem der Herren Posaunisten etliche Tone *ff* zu stark gerathen wären, was wir zur Steuer der Wahrheit nicht unerwähnt lassen wollen, obgleich dergleichen Kleinigkeiten fast überall herausgefunden werden können. Im Uebrigen war es eine sehr gelungene Aufführung, und der allen Fördernden und Mitwirkenden öffentlich ausgesprochene Dank muss ein verdienter heissen. Lange ist das anerkannte Werk nicht so glänzend und zur Freude so Vieler zu Gehör gebracht worden. Bemerkenswerth ist es, dass ein unbekannter Verehrer dieser Wort- und Tondichtung dem Vorstande des Vereins am Abend vor der Aufführung 100 Thlr. zur Austheilung von Eintrittskarten, namentlich an Studirende, übersendete. Seinem Willen ist man gewissenhaft nachgekommen. Die ganze Einnahme betrug 609 Thlr. 8 Gr. 4 Pf. Sie war von der Gesellschaft des Orpheus zum Besten der Sonntagsschule, einer überaus nützlichen Anstalt unserer Loge Baldwin, welche der Sängergesellschaft für die Uebungen derselben ihren Saal bewilligte, bestimmt worden, zum abermaligen Beweise, dass Hilfe hilft. Nach Abzug aller Kosten sind der Anstalt der Sonntagsschule 300 Thlr. eingehändigt worden. Dankbar erwähnen wir auch, dass die Gesellschaft des Orpheus den Inspektor Hrn. Wilh. Fedr. Götz und den Redakteur dies. Bl., G. W. Fink, durch Diplom zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt hat, die auch als Vorsteher der Sonntagsschule ihren Dank zu verdoppeln haben. — Am 16ten Sept. veranstaltete Hr. Antoine Gerke, Pianist Sr. Maj. des Kaisers von Russland, ein grosses Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker. Der auf einer Kunstbildungsreise begriffene und von der Krone dazu unterstützte junge Mann hat sich bereits zum beliebtesten Lehrer des Pianofortespiels in Petersburg aufgeschwungen, ein Schüler Field's, der seinem grossen Meister Ehre macht; sein Anschlag und seine Spielart sind vortrefflich und seine Bravour ist sehr bedeutend. Mit Vergnügen rechnen wir ihn zu den wahrhaft guten Pianoforte-Virtuosen, die nicht durch Uebertreibungen und rauschende Knalleffekte zu bestechen sich bereiten. Unser Orchester trug die Ouverture zu Egmont von Beethoven sehr schön vor. Der Concertgeber gab uns darauf in einem Rondeau brillant eine eigene Komposition zu hören, welche der Versammlung und uns gefiel und applaudirt wurde, ob sie gleich ruhiger gehalten war, als die meisten neuesten beliebten Kompositionen für das Pianoforte. Ein neues Lied von Aug. Poblenz sprach gleichfalls allgemein an, wie die schöne, besonders durch Stärke ausgezeichnete Stimme des Fräul. Schlegel, seiner Schülerin, welche in ihrer Weiterbildung sich gewiss einer deutlicheren Aussprache

befleissigen wird. Ein Duo für 2 Pianoforte über ein Thema aus dem Maskenball, komponirt und gespielt von Blurs Wieck und Antonie Gerke, wurde der bewiesenen Fertigkeit wegen beifällig aufgenommen; nur war Vielen der Inhalt zu geschraubt und der Vortrag zu pressirt. Die Ouverture zum Wasserträger und ein Duett aus den Soirées musicales von Rossini, gesungen von Frau Maskehr. Pohlenz und Fräul. Schlegel, erwarben sich mit Recht lebhaften Antheil, und die Fantasie von Thalberg über Motive aus Don Juan, die unter den Vorträgen des Komponisten in Paris am meisten gefiel und bei Haslinger in Wien gedruckt worden ist (Op. 12.), sagte auch hier dem Publikum am meisten zu, was der laute und anhaltende Beifall bewies, den Hr. G. erlangte und verdiente. Es war ein gediegener und zuverlässig sein schönster Vortrag dieses Abends, wofür wir ihm sehr verbunden sind. — Am 28sten September veranstaltete der gesammte Chor der Thomasschüler zu seinem Vortheil in der Thomaskirche sein erstes Concert der Art. Die bisher gewöhnlichen öffentlichen Gesangumgänge dieses altherbrachten Chores und seiner Currende sind nämlich zu vielfachem Gewinne der jungen Sänger nunmehr eingestellt worden. Damit sie aber die damit verbundenen äusserlichen Vortheile nicht gänzlich einbüssen, sind ihnen dafür jährlich 2 oder 3 Kirchenconcerte verwilligt. Das diesmalige war das allererste dieser neuen zuträglichen Einrichtung. Leichte Gesänge hatte sich der Chor nicht gewählt; er wollte, scheint es, zeigen, was er vermöchte. Wir sind erfreut, alle seine Leistungen rühmliche und des Namens würdige nennen zu können, den sich der Chor der Thomasschüler seit mehr als hundert Jahren bereits erworben hat. Der erste Gesang war eine lang und kunstreich ausgearbeitete Messe Frdr. Schneider's (aus F, die einzige gedruckte), mit vielen bravourmässigen Solaquartetten untermischt, worin sich vortreffliche Stimmen hervorthaten. Die Chöre, meist Fugen oder fugirte Arbeit, gingen glänzend. Noch weit schwieriger wird jeder Kenner die zweite Wahl nennen. Es war die sechste der achtstimmigen Motetten Seb. Bach's (B dur), aus dem zweiten, bei Breitkopf u. Härtel erschienenen Hefte: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf". Wir haben dieses, namentlich in dem „unaussprechlichen Seufzen" überaus schwere Meisterwerk nie schöner gehört, als diesmal. Die dritte Nummer war eine der spätern achtstimmigen Motetten von Doles: „Ich will den Herrn loben allezeit". Die figurirten Basse, die sich in den allermeisten Motetten des freundlichen Mannes finden, wurden rund, voll und mit der Gravität gesungen, die dazu gehört, wenn diese Figuren nicht zu lebhaft daran erinnern sollen, dass sie mehr für Violoncelle und Contrebässe als für Singstimmen sich eignen. Nur so jugendlichen Kräften dürfte es möglich sein, drei so bedeutende und anstrengende Gesangswerke, ohne alle Begleitung, nur von kurzen Orgelsätzen um einiger Erholung willen von einander getrennt, vorgetragen vom Organisten und Musikdir. Hrn. Aug. Pohlenz, gehalten und rein durchzuführen. Kurz, der Thomanerchor, der jetzt aus 56 Sängern besteht, wie in der Regel, hat seine Ehre rühmlich behauptet. Dem nächsten Concerte würde jedoch eine kleine Abkürzung zur Schonung der Stimmen und vielleicht eine Verlegung auf eine andere Stunde (es ging diesmal Nachmittags um 2 Uhr an) vortheilhaft sein. — Mit unserm Theater steht es beim Alten; es fährt fort, uns immer das Neueste im Fache der Opern des Auslandes, besonders solcher, die in Paris gefallen haben, zu geben. Nur an teutschen neuen Opern leiden wir auch hier Mangel; unsere vaterländischen Komponisten können nicht sagen, dass sie von unsern Intendanzen und Theaterdirektoren einiger Aufmunterung sich zu rühmen haben. Es ist dies eine alte Sünde, für deren Busse schon mancher Anton den Fischen gepredigt hat. Eine neue teutsche komische Oper ist aber doch zur Aufführung gekommen: „Die beiden Schützen" in 3 Akten, frei bearbeitet nach Cord's Lustspiele: „Die beiden Grenadiere", Musik von Albert Lortzing, einem guten und sehr vielfach verwendbaren Mitgliede unsers Theaters. Die Oper hat nicht allein hier, sondern auch in Dresden gefallen, weshalb der Verf. jetzt mit einer zweiten beschäftigt ist. Wir werden um so lieber unsere Aufmerksamkeit darauf richten, da es an komischen Opern lange gefehlt hat. Der Postillon von Lonjumeau, von Adam, hat hier nicht gefallen; es fehlt an einem dazu nöthigen Tenor. Gäste haben wir nicht wenige gehabt, z. B. Mad. Mink, Opernsängerin aus Wien, besonders als Donna Anna ausgezeichnet; Herr Eichberger, bekannt und hier sehr beliebt; eben so Hr. Hammermeister. Ueber Fräul. v. Fassmann haben wir kein Urtheil, da wir sie nur als Donna Anna hörten, welche Rolle entweder nicht zu ihren Glanzpunkten zu rechnen ist, oder durch zufällige Hinderungen, die nur zu leicht eintreten, schwächer als gewöhnlich ausfiel. Dennoch sang und spielte das Fräulein so, dass ihr sehr lebhafter Beifall zu Theil wurde. Als Agathe im „Freischütz" wurde sie uns auch von Kennern als bedeutend gerühmt. — Weiteres wir endlich noch von unsern vielen Gartenconcerten berichten, deren Mehrzahl so vortrefflich ist, dass sie sich manchem anderweitig grossen Concerte siegreich an die Seite stellen können, so finden wir so bald kein Ende, denn ihrer ist Legion und alle besucht. In einigen Tagen fangen unsere Winterconcerte wieder an, von denen wir gewiss vielfach Anziehendes zu melden haben werden, was ohne Zögerung geschehen soll.

Im Laufe dieses Monats erscheinen bei uns mit Eigenthums-Recht:

Chopin, Frédr., Oeuvr. 30. Quatre Mazarkas pour le Piano.
— — Oeuvr. 31. Scherzo pour le Piano.

Leipzig, im October 1837.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ 8.** **1837.**

Meine Erklärung über die Berichte in No. 20 u. 22 dieser Zeitung, betreffend meine Oper Undine.

In No. 22 ist ein Schreiben des Ex-Musikdirektors des Danziger Theaters Hrn. Friedrich Hieronymus Truhn abgedruckt, in welchem derselbe mich auf eine sehr zarte und humane Weise angreift. Er sagt u. a. darin:

»Ich finde es wirklich etwas inhuman, einem Menschen, dem »die Kunst und die Musen so wenig hold sind, sein Bischen »mühsam errungenen Ruhm schmälern zu wollen.«

Hrn. Truhn's Oper Teylbi (oder Tribby, es wäre ein Unglück, wenn ich den Namen eines so bedeutenden Werkes falsch schriebe, dies könnte in späteren Jahrhunderten Streitigkeiten veranlassen) — also Hrn. Truhn's Oper lief so zu sagen in Berlin durch, denn sie wurde nur 2 Mal, und fast ohne Zeichen des Beifalls gegeben; ein noch schlechteres Loos ward ihr hier in Danzig; sie machte fiasco. Mad. Kleinschmidt, welche dies Riesenwerk zu ihrem Benefiz gab — musste noch zuzahlen, um die Kosten der Aufführung zu decken; spaterhin verkaufte die Direktion die Orchester-Stimmen als Kassepapier. Meine Oper Undine hat sich in Berlin in mehrfachen Concertaufführungen des allgemeinen Beifalls zu erfreuen gehabt; hier ist sie mit sehr günstigen Erfolge gegeben, und mir wurde zum Schluss die Ehre des Hervorrufs, eine Ehre, die wenigen Componisten hier zu Theil geworden ist. — Wem mögen wohl die Musen holder sein — Hrn. Fr. H. Truhn, dem unendlich Bescheidenen — oder mir? —

Ferner sagt Hr. Truhn: »Ich selbst habe in gar keinem »Verhältnisse zu dem Hrn. Girschner gestanden, da mir der»selbe als Künstler, wie als Mensch zu unbedeutend ist. »Einige unwürdige Intriguen, die Hr. G. und seine Commi»litonen (Choristen des Danziger Theaters) gegen mich ver»suchten, waren Alles, was mich scheinbar in ein Verhält»niss zu Hrn. G. stellen konnte.«

Ich muss dem Hrn. Tr. früher in Berlin doch wohl weder als Mensch noch als Künstler so unbedeutend gewesen sein, denn er suchte dort meine Bekanntschaft sehr eifrig, damit ich vielleicht seine Compositionen in der damals von mir herausgegebenen Berl. Musik. Zeitung günstig beurtheilen möchte. — Die vermeintlichen Intriguen, von denen Hr. T. spricht, gingen **nicht** von den Choristen, sondern von den **ersten** Mitgliedern der Oper aus, indem die letzteren in einem Schreiben der Direktion anzeigten, dass sie unter Hrn. Tr. Leitung nicht mehr singen könnten, indem derselbe **nicht allein** gar nicht am P. F. einstudiren könne, **sondern** er auch mit der Leitung des Orchesters durchaus nicht vertraut sei, aus welchen Gründen die Opern-Aufführungen so sehr schlecht ausfielen. Dass Hr. Tr. am P. F. nicht einstudiren konnte, bewies er dadurch ganz klar, dass er den Organisten der hiesigen Pfarrkirche Hrn. Markull zum Accompagniren in den Proben engagirte, denn der von den Musen so hoch begabte und überaus gelehrte Hr. Musikdirektor und Componist Truhn konnte ja weder eine Partitur lesen noch schreiben! mirabile dictu! — Das Orchester gab ihm oft genug, und ganz unzweideutig seine Ansicht zu erkennen, dass er nämlich seiner Stellung in demselben durchaus nicht gewachsen sei; Hr. Truhn hat aber den ihm so unendlichen Bescheidenheit gar nicht verstanden! Sollte der von den Musen so hoch begabte und gelehrte Hr. Tr. das oben Angeführte bestreiten wollen, so kann ich ihm öffentlich und vor Gericht die nöthigen Beweise liefern.

Da es sich nun ereignete, dass Hr. Tr. aus den angeführten Gründen plötzlich seiner Dienste entlassen werden musste, und ich meine frühere Stellung, aus welcher ich durch ihn verdrängt war, wieder einnahm, so scheint Hr. Tr. die ganze Schaale seines gewaltigen Zornes auf mein unschuldiges Haupt ausschütten zu wollen.

Dies mir! kann ich, dem die Musen so wenig hold sind, denn dies für, dass das Meisterwerk Tribby fiasco gemacht hat, — oder dass der bescheidene Hr. Tr. ein **höchst unbrauchbarer Musikdirektor** ist? —

Was den anonymen Hrn. Einsender in No. 20 betrifft, so erkläre ich denselben hiermit öffentlich für einen **böswilligen Lügner**, wenn er behauptet, »Nachdem jedoch ein paar Proben »von dieser Oper (der Undine) abgehalten worden waren, fanden »Sänger und Sängerinnen die Musik derselben so fade und trivial, »dass sie dem Hrn. v. Zieten unumwunden erklärten, dass sie um »keinen Preis in der Welt die ihnen in dieser Oper angetheilten Parthien singen würden.« — Kein einziges Mitglied der Oper hat dies erklärt, oder seine Partie zurückgeschickt! Diese Behauptung ist eine **freche** Lüge, und der anonyme Verfasser des betreffenden Aufsatzes in No. 20 ein **frecher Lügner**! er nenne sich, und ich werde mich ihm dreist und offen gegenüber stellen! — Dass sowohl den Sängern als auch dem Orchester meine Musik gefiel, bewies die Aufführung der Oper selbst, bei welcher alle wetteiferten, um die Darstellung zu einer sehr gelungenen zu machen. Das Publikum verlangte allgemein eine Wiederholung der Oper, da jedoch Dem. Scheinzer, welche die Undine darstellte, schon bei der ersten Aufführung unwohl war, und kurz darauf sowohl ihr, als Hrn. Büchler's den ersten Tenoristen Contrakt abgelaufen war, und beide Danzig verliessen, so konnte keine Repetition statt finden. — Sie ist das Faktum in dieser Angelegenheit, dies kann ich auf meine Ehre versichern.

Danzig, den 24. August 1837.

C. Fr. J. Girschner,
Musikdirektor des Danziger Stadt-Theaters.

Novitäten
bei
Friedrich Kistner.
Leipzig 1837.

		Conv. Münze. Thlr. Gr.
Bennett, W. St., Op. 9. Troisième Concerto pour Piano avec Orchestre	C moll.	5 6
— Op. 9. Le même avec Quatuor	C moll.	2 6
— Op. 9. Le même sans Accompagnement	C moll.	1 12
— Op. 10. Three Musical Sketches for Pianoforte, entitled: The Lake, the Millstream and the Fountain.	E, E moll, H.	— 14
— Op. 11. Sechs Studien für das Pianoforte		1 —
— Op. 12. Trois Impromptus pour Piano.	H moll, E, Fis moll	— 14
— Op. 13. Sonate für das Pianoforte (Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy gewidmet	F moll.	1 —
— Op. 14. Drei Romanzen für das Pianoforte.	D moll, Es, G moll	1 —
— Op. 15. Die Najaden. Ouverture für grosses Orchester	D.	2 12
— Op. 15. Dieselbe Ouverture für das Pianoforte zu vier Handen, vom Componisten eingerichtet	D.	— 20
Berger, L., Op. 23. »Was ist im Wein,« und »Klage und Trost.« Zwei Humoresken von A. Kopisch für Mannerchor mit Solo-Stimmen. Partitur und Stimmen. (Mit Vignette.		1 12

	Thlr.	Gr.
Brzowski, J., Op. 8. Quatre Mazurkas pour Piano. F, A, F moll, Cis moll	—	12
Fuchs, L., Op. 10. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, avec une Fantaisie sur un Chant russe nationale. C moll.	1	4
— Op. 11. Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle (dédié à G. Onslow). Es.	1	14
Hartmann, J. P. E., Op. 9. Grande Sonate conc. pour Piano et Violon. G moll.	1	6
Heller, E., Op. 7. Trois Impromptus pour Piano. D moll, As, F moll	—	18
— Op. 9. Rondo scherzo für den Pianoforte. G.	—	10
Kalkbrenner, F., Op. 134. Duo brillant pour Piano et Violon sur un Thème algérien. D.	1	4
— Op. 135. Grand Sextuor pour Piano avec 2 Cors, Violon, Violoncelle et Contrebasse. F moll.	2	8
— Op. 153. Le même pour Piano sans Accompagnement. F moll.	1	8
Lipinski, C., Op. 23. Fantaisie et Variations sur des Motifs de l'Opéra: La somnambula, de V. Bellini, pour Violon avec Quintuor. D.	1	—
— Op. 93. Les mêmes pour Violon avec Piano. D.	—	22
Luft, L. H., Op. 3. Variations Scène suisse pour l'Hautbois avec Orchestre.	1	14
— Op. 3. Les mêmes pour l'Hautbois avec Piano.	—	16
Moscheles, I., Op. 94. Hommage caractéristique à la Mémoire de Madame Malibran de Beriot, en Forme de Fantaisie pour Piano. E.	—	10
Onslow, G., Op. 44 Quintette No. 49 pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou Contre-Basse) en Partition. C.	1	—
— Op. 45. Quintette No. 50 pour d:o en Partition. D moll.	1	—
— Op. 51. Quintette No. 51 pour d:o en Partition. G moll.	1	—
— Op. 51. Le même arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. G moll.	1	10
— Op. 53. Vingtsixième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. C.	1	8
— Op. 53. Vingtseptième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. D.	1	8
— Op. 54. Vingthuitième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. Es.	1	4
— Op. 55. Vingtneuvième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. D moll.	1	16
— Op. 56. Trentième Quatuor pour Violon, arrangé pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. C moll.	1	4
— Op. 57. Vingtneuvième Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles ou pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Es.	2	16
— Op. 50. Vingttroisième Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles ou pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. A moll.	2	8
Petschke, H. T., Op. 5. Sechs Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte.	—	14
Romberg, B., Op. 61. Thème avec Variations et Rondeau (Pièce facile) pour Violoncelle avec Quatuor. D.	—	14
— Op. 61. Le même pour Violoncelle avec Piano. D.	—	14
— Op. 62. Grosse Kinder-Symphonie für Nürnberger Kinder-Instrumente (Wachtel, Nachtigall, Kukuk, Schnarre, Triangel, Trompete, Trommel) mit zwei Violinen und Bass oder Pianoforte. C.	1	8

Nächstens erscheinen:

Cherubini, L., Trois Quatuors pour Violon, arrangés pour Piano à quatre Mains par F. Mockwitz. No. 1—3.

Finckhof, J., Op. 38. Stücheben für Tenor mit Violoncello (oder Violine) und Pianoforte-Begleitung.

Liedertafel, Rigaer. Sechs Gesänge für vier Männerstimmen von Dorn, Maczewsky, Pohrt, Scuberlich und Weitmann. Partitur und Stimmen. 3. Heft.

Moscheles, J., Op. 95. Neue characteristische Studien für das Pianoforte.

— Souvenirs de Bellinire. Deux Fantaisies pour Piano sur des Motifs favoris de l'Opera: «Bellinire» de G. Donizetti. No. 1, 2.

Franck, E., 12 Studien für das Pianoforte (F. Mendelssohn-Bartholdy gewidmet). Heft 1, 2.

Kalkbrenner, F., Op. 108. Zweiter Theil der Pianoforte-Schule, enthaltend leichte Etuden für das Pianoforte zu vier Handen.

Die Musikalien- und Instrumenten-Handlung von *C. A. Klemm* in Leipzig

empfiehlt für Sortimentslager der neuesten Musikwerke in allen Zweigen der musikalischen Literatur zu geneigten Aufträgen, und gewährt ihren Abnehmern den möglichsten Rabatt vom Ladenpreise. Ferner findet man daselbst ein vollständiges Lager aller Tasten-, Blas-, Streich- und Janitschar-Musikinstrumente; ächt Römische Darm- und Resonnanz Saiten in allen Stärken, so wie die kleinsten Erfordernisse, deren Musiker bedürfen.

So eben sind erschienen:

Fasch, K. C. F., Sämmtliche Werke.

Herausgegeben von der Singakademie in Berlin.

Erste Lieferung. Enthaltend:

Zwölf Choräle für 4, 5, 6 und 7 Stimmen.

No. 1) Was mein Gott will, geschehʼ allzeit. No. 2) Lass mich den Menschen wahren Werth. No. 3) Wer bin ich? welche wichtge Frage! No. 4) Durch dich, o grosser Gott, durch dich bin ich verbunden. No. 5) Der Herr ist Gott und keiner mehr. No. 6) Wer dieser Erden Güter hat. No. 7) Von allen Himmeln tönt dir, Herr. No. 8) Voll reger Dankbegier, mit freudigem Gemüthe. No. 9) Erhebe dich, mein Lobgesang. No. 10) Dich soll mein Lied erheben. No. 11) Zu Gott o Seele, schwing' dich auf. No. 12) Du, Gott, bist über alles Herr.

Zum ausschliesslichen Debit in Commission bei *T. Trautwein* in Berlin und zu haben durch alle Buch- und Musikalienhandlungen. In Partitur. Pr. 1 Thlr. 16 Gr. In ausgesetzten Stimmen. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Die zweite Lieferung, enthaltend die unter der Benennung: *Mendelssohniana* bekannten Psalmen, ist in Part. und Stimmen bereits unter der Presse.

Im Laufe künftigen Monats erscheinen bei Unterzeichnetem mit Eigenthums-Recht:

12 neue characteristische Studien für das Pfte.

von

J. Moscheles.

Op. 95, Heft 1.

Leipzig, im September 1837.

Friedrich Kistner.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. № 41. 1837.

Zum Besten des Orgelbaues.

(Beschluss.)

Hr. S. wünscht zu wissen, ob und wo ich die mächtigen Wirkungen des Vogler'schen Simplifikations-Systems (muss nach meinem Ausdrucke heissen: ob ich die mächtigen Wirkungen von der Verbindung einer Quinte 10⅔ und Tertie 6⅖ zu 16′) selbst gehört habe? ob sie wirklich so mächtig ist und nicht etwa in der Einbildung liege?

Gern beantworte ich diese Frage, in der Voraussetzung, dass Hr. S. uns Nachricht über den Vortheil gibt, welcher der Orgel zu Görlitz aus dem Evakuanten erwuchs, auch meine hier späterhin vorzulegenden Fragen gütigst beantworten wird.

Die mächtige Wirkung vorgenannter Stimmenverbindung liegt nicht in der Einbildung, denn mit mir hörten sie viele Sachverständige, nicht nur des Sonntags in der hiesigen Kirche, sondern auch an allen andern Orgeln, in denen sich die genannten Stimmen befinden. Wer an der in Rede stehenden Wirkung zweifelt und in seinem Pedale weder 10⅔ noch 6⅖′, wohl aber im Manuale eine Quinte 5⅓′ hat, woran es in grossen Orgeln so leicht nicht fehlt, der ziehe in seinen Manualen sämmtliche zum vollen Werke gehörende Stimmen, halte dann mit einer Hand einen Akkord an und ziehe während dieses Anhaltens mit der andern Hand 5⅓′ hinzu, wiederhole das Anziehen und Abstossen mehre Male langsam hinter einander und er wird schon von dieser einzelnen Quintstimme die mächtige Einwirkung auf Fülle des Orgeltones überhaupt, so wie auch insbesondere auf Unterstützung des Sechzehnfusses, die mächtiger noch durch Hinzufügung der Tertie 3⅕′ wird, selbst bei der stärksten Einbildung, dass sie nicht vorhanden sein kann, gewiss hören.

Nun noch meine Bemerkungen auch über die verschiedenen Bälge und über ihre Aufziehungsart, von der Hr. S. uns Nachricht gab.

1) Bälge, deren Oberplatte beim Aufziehen eine horizontale Richtung behält und die in der Orgelbauersprache Doppelbälge, auch Wiederbläser heissen, in sehr alter Zeit Laternenbälge genannt wurden, nehmen allerdings weniger Raum als unsere gewöhnlichen Spahnbälge ein, vermehren auch, wenn ein solcher statt 2 Spahnbälge gearbeitet wird, den Kostenaufwand nicht, wohl aber wird, wenn daran eine Reparatur vorkommt, diese weit kostspieliger, mühsamer und umständlicher, als an unsern gewöhnlichen Bälgen, weil der Orgelbauer, vermöge den unter der obern Balgabtheilung liegenden Luftschöpfers, nicht so wie bei den Spahnbälgen in ihn hineinkriechen, den vorgekommenen Fehler suchen und ihm oft mit leichter Mühe abhelfen kann. Fällt am Doppelbalg ein Fehler vor, so muss er behufs der Reparatur stets von seiner Stelle gebracht und auseinandergenommen werden. Da dies schon die Erfahrung in sehr alten Zeiten lehrte (s. Adlung's *Musica mechanica Organoedi*, Tom. I. p. 46.), so kamen sie bald ganz ausser Gebrauch und wurden, selbst bis hieher, nur noch in Flötenuhren und Leierkästen, weil sie darin zweckmässig angebracht sind, beibehalten.

2) Das Aufziehen der Bälge durch Kurbeln kann ich eben so wenig, als Bälge durch eine Dampfmaschine regieren zu wollen, für gut und zweckmässig halten; denn je mehr Mechanismus, desto mehr Zerbrechliches, je mehr dies, desto mehr Reparaturen, und diese können nicht zu allen Zeiten vorgenommen werden, weil oft strenger Frost, weite Entfernung eines geschickten Orgelbauers und Mangel an Geld sie verhindern, die Orgel dann bis nach vollendeter Reparatur unbenutzt bleiben muss. Dampfmaschinen setzen Feuerung voraus, die in Kirchen aus mehrfachen Gründen nicht zu empfehlen ist. Weshalb sollen überdies dergleichen Dinge verlangt werden? unsere allgemein angewendeten Bälge und ihre Regierart sind ja so einfach und zweckmässig, dass wir, wenn uns nichts Einfacheres und Zweckmässigeres dafür gegeben wird, vollkommen damit zufrieden sein können. Warum also das längst Veraltete (s. Adlung's *M. m. O.* T. I. §. 71. pag. 48.), das schon vor länger als hundert Jahren als unzweckmässig befunden

kultivirte Instrumente, und eine mehr berechnete, als freye Musik besass —: sie, die Dichter, mussten mithin bey weitem das Uebergewicht behalten, die Musiker sie nur wohl abgemessen begleiten. Ganz anders in Italien. Die Dichter fanden eine Nation, die noch sehr wenig gebildet, dabey phantastisch, heiss und immer leidenschaftlich, und wieder weich, also zum Schwärmen und Träumen geneigt — mithin mehr einer einseitigen Bildung fähig war; eine Nation, die eine Sprache besass, mit welcher sehr wenige glücklich zu ringen erst begonnen hatten; eine Nation, die deshalb eine andere reichere Sprache für ihre Gefühle haben musste —; die Dichter traten auf zu einer Zeit, wo die Nation diese andere reichere Sprache — bey besonders günstiger Organisation für Musik — in der Tonkunst nicht bekam, sondern schon hatte; zu einer Zeit, wo man schon vielvermögender, weitumfassender Instrumente und einer zwar regellosen, aber ausdrucksvollen Behandlung derselben gewohnt war; wo man eine Musik besass, die schon ziemlich weit gebildet und zum Bedürfnis geworden; zu einer Zeit, wo die freyere Musik eben aus ihrer Heimath, der Kirche, gewaltsam verdrängt war, und nun nach einem andern freundlichern Wohnplatz umherirrete —: die Musiker mussten das Uebergewicht behalten, und die Dichter sie fast nur veranlassen und erlautern. Wollen wir noch einen Blick zurück in die Entstehungsgeschichte der Oper werfen, so ergiebt es sich von selbst — die Lebhaftigkeit musste sich jenes Erzählers zwischen den Scenen der Handlung enthoben wünschen; man musste versuchen, das Ganze in Handlung zu setzen: das neuerwachte Schauspiel zeigte und erleichterte den Weg —; da entstand ja nicht sowohl die Oper, als sie war schon da, (weswegen sich auch der Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht mit Gewissheit chronologisch darthun lässt): sie war da, eine reiche, möglichst bunte, allegorisirende, mythologisirende, oder historische Romanze, in Handlung und Musik gesetzt. Das sind denn auch wirklich die ältesten Opern, von denen wir noch etwas wissen, gewesen. (Wer die hierher gehörigen Werke selbst nicht nachsehen mag, dem können allenfalls die historischen Notizen über sie in den Blankenburgischen Zusatzen zum Sulzer (Art. Oper und Musik,) genügen; Urtheile wird er sich jedoch lieber selber abziehen, als den dort gefälleten geradezu beylichten. Nimmt man diesen Gesichtspunkt an, so ergiebt sich das Urtheil über alles andere, was wir bey der frühesten Oper finden, von selbst — so wie sich, unter jenen Voraussetzungen, damals alles jene von selbst machen musste. Wir finden, ausser den Grundlagen, der Poesie, Musik und Schauspielkunst, viel Dekorationswesen —; nun ja, die Prinzen und Götter und Landmädchen wollten denn doch auch in Kleidung unterschieden seyn, wie der öftere Wechsel der Scenen im Orkus, im Tempel, auf der ländlichen Flur u. s. w. durch besondere Vorrichtung der Bühne unterschieden seyn wollte. Und überdies war man solche Verzierungen schon vom Schauspiel her gewohnt. Wir finden Chöre —; sie sind bey den vorgestellten Volksfesten, Opfern u. dgl. nothwendig, man ist ihre musikalische Behandlung und Ausführung schon gewohnt, sowohl von der Kirche, als von den damaligen Schauspielen her, in welchen sie nichts seltnes waren; wir finden Tänze —; in wie vielen Romanzen jener Zeit und jener Nation wird nicht getanzt! und auch Tänze war man aus dem Schauspiel schon gewohnt u. s. w. So weit meine Ansicht der Sache.

Der Hr. Verf. wirft nun einen hellen Blick in die frühere Geschichte der Oper in Frankreich. Die wenigen Zeilen darüber erschöpfen wirklich die Sache. Die Oper fand hier, sagt er, eine wenig accentuirte, flüchtige, fast unmusikalische Sprache und einen verwöhnten Geschmack. Diesem bequemte sie sich; dagegen brachte der rastlos-muntere, raisonnirende Geist der Nation in das, was sonst ein Chaos der Töne und Scenen war, Anstand und Ordnung. Es wird nun Qua-

wurde und deshalb dem Besseren, wie wir es jetzt haben, Platz machen musste —?

Da mehre Sachkenner, mit mir, das Oeffnen der Bälge durch Kurbeln nie zu sehen Gelegenheit hatten, ich nur aus Schriften die Existenz dieser Einrichtung ersah, so würde eine genaue Beschreibung dieser Einrichtung höchst willkommen sein; vorzüglich aber bitte ich den Hrn. S., folgende Fragen, zur Erweiterung des Geschichtlichen in der Orgelbaukunst und um einseitigen Meinungen mit Kraft und Recht entgegentreten zu können, gefälligst zu beantworten: ob und inwiefern sich ein Balg leichter und einfacher durch Kurbeln als durch Treten eines zweiarmigen Hebels öffnen lässt? und welcher Vortheil der guten Sache oder auch der Orgelbaukunst aus dieser Einrichtung erwächst? Nur erst durch genügende Beantwortung dieser Fragen kann der Werth der Sache richtig beurtheilt und für den Orgelbau günstig wirkend werden, was Hr. S. gewiss eben so sehr als ich wünscht und daher gern die Hand dazu bieten wird.

Den Zweifel des Hrn. S. nach der Möglichkeit zu lösen, dass bei Labialpfeifen vermöge eines Compressionsbalges ein *Cresc.* und *Decresc.* hervorzubringen möglich ist, verweise ich denselben auf meinen Aufsatz in der Zeitschrift *Caecilia*, Bd. 16. S. 65, in welchem ich gezeigt habe, dass es möglich ist, durch eine eben nicht schwierige und kostspielige Vorrichtung die Töne der Labialpfeifen um eben so viel zu erniedrigen, als sie durch vermehrte Druckkraft eines Compressionsbalges erhöht werden, wodurch also ein *Cresc.* und *Decr.* ohne Erhöhung der Labialpfeifentöne erhalten werden kann. Sorgfältige Versuche, zuerst an kleinen, späterhin an grösseren Orgeln, möchten wohl zum Ziele führen.

Ferner: Die Art und Weise, Spielventile durch Drahtstifte (Stecher), welche in messingenen Blättchen laufen, zu öffnen, gehört nicht der neueren, sondern der ältesten Zeit an. In jener Zeit, wo man den Spielventilen keine horizontale, sondern eine perpendikuläre Richtung gab, in der sie vor dem Windkasten herabhingen, benutzte man stählerne Stecher, um sie zu öffnen. Wer diese Einrichtung selbst in Augenschein nehmen will und das Dorf Linum bei Fehrbellin, im havelländischen Kreise, passirt, der bemühe sich in die Kirche, wo er sie in der Orgel finden und sich von ihrer Unzweckmässigkeit überzeugen wird.

Der Orgelbauer Hr. von Knobelauch zu Halle fand diese Einrichtung zuerst in einer sehr alten Klosterkirchenorgel in Schlesien, und da sie ihm beim ersten Anblicke zweckmässig zu sein schien, rief er sie ins Leben und führte sie bei seinen Bauten ein. Da sie Mehren neu und zweckmässig zu sein schien, so wurde sie von Einigen gleichfalls verlangt und gearbeitet, jedoch bald wieder von Sachkennern, welche Pulpeten aus Ueberzeugung für zweckmässiger fanden, als unzweckmässig verworfen.

Eben so ist die Art, zwei Manuale auf eine Windlade zu kombiniren (zwei Manuale aus einer Windlade spielen zu lassen), keine neue, sondern eine alte Erfindung. Dies beweise ich damit, dass sich in der hiesigen alten Kirche eine weit über 100 Jahr alte Orgel befindet, aus deren Windlade zwei Manuale spielen. Der Abt Vogler, der so viel Altes gern neu machte, entlehnte aus so gefundenen Windladen die Art und Weise, ein freies Pedal aus mehren Windladen spielen zu lassen.

Ein Beitrag zur leichteren und bequemeren Spielart des Pedals ist der, dass Hr. Turley so wie Hr. Schulze die langen Pedaltasten, da wo sie beim Niedertreten mit den Fersen berührt werden, ein wenig höher arbeitet, welche Erhöhung nach dem Vorsetzbrete hin schräg ausläuft, so dass die Fersen den Untertasten beim Spielen eben so nahe wie die Fusspitzen den Obertasten liegen, was eben so einfach als zweckmässig ist.

Da Herr Socco durchaus weder in die Redlichkeit, noch in die meisterhafte Arbeit des Orgelbauers Herrn Schulze irgend einen Zweifel setzt, dennoch aber schreibt, dass die von Hrn. Sch. an der Domkirchenorgel zu Halberstadt über seinen Anschlag gelieferte Mehrarbeit nur als ein Geschenk öffentlich gepriesen werden könne, wenn nicht die Ehrlichkeit des Meisters verdächtig erscheinen soll; so ist das ein Vorwurf für mich, dem ich aber mit derjenigen Ruhe begegne, die jedem Künstler, wenn er es mit der Kunst gut meint, besonders im freundschaftlichen Kampfe eigen sein muss; indem ich versichere, dass die Ehrlichkeit des Herrn Sch. unter keinem Umstande verdächtig erscheinen kann, da sein Anschlag nicht nur durch die Königl. Preuss. Hochlobl. Regierung zu Magdeburg, sondern auch von mehren Sachverständigen gehörig geprüft und die Anschlagssumme höchst billig befunden worden ist, seine bisherigen Lieferungen ebenfalls von Sachverständigen als meisterhaft anerkannt worden sind, und wenn die Orgel fertig ist, alle seine Arbeit noch einer strengen Prüfung unterworfen werden wird. Sch. lieferte die genannte Arbeit über den Anschlag höchst wahrscheinlich deshalb, weil sie im Anschlage, der nicht erhöht werden sollte, nicht mit aufgenommen war und er dennoch fand, dass durch sie das Ganze gewinnen würde; vielleicht weil er dadurch seinem Namen ein ehrenwerthes Denkmal in Halberstadt stiften wollte, oder auch, weil ihm, wie mir mit Gewissheit bekannt ist, mehr daran lag, das schöne

grosse Orgelwerk umzuarbeiten, als bei der Arbeit viel gewinnen zu wollen. Herr Sucro möge es mir daher nicht übel deuten, dass ich die rühmenswerthe Handlungsweise des Hrn. Schulze öffentlich bekannt machte. Auch der wackere Vater „es Hrn. Buchholz zu Berlin arbeitete ungefähr in den Jahren 1812 oder 1813 für kaum die Hälfte des Preises eine Orgel für die Kirche in Gross-Schönebeck bei Berlin, welche schöne Handlungsweise der Königl. Hochlöbl. Regierung zu Potsdam in den Amtsblättern als eine ehrenvolle und hochherzige Handlung öffentlich bekannt machte. Ein Gleiches oder Aehnliches würde gewiss Hr. Buchholz in Berlin und mit ihm auch noch andere achtbare Künstler gern thun, wenn ihnen besondere Veranlassung dazu würde. Warum sollte so etwas nicht öffentlich mit Dank anerkannt werden dürfen? Es ist ja daraus nicht die Folgerung zu ziehen, dass jeder Orgelbauer verpflichtet ist, Aehnliches zu thun. Auch meine Bekanntmachung der Schulze'schen Handlungsweise hatte nur den Zweck, das schöne und hochherzige Handeln des Herrn Sch. öffentlich zu ehren. Es thut mir nur leid, dass sich Herr S. über meine Anzeige, die mir eine schöne Pflicht zu sein schien, so sehr ereifert hat. — Schliesslich bemerke ich nun noch, dass die von Herrn Sucro in No. 51. aus No. 43. S. 704 allegirte Stelle, so ehrenvoll und aufmunternd sie auch für mich ist, mir dennoch nicht erfreulich zu lesen war, weil ich leider öfter schon die bittere Erfahrung machte, dass der böse Neid dem Lobe auf den Fersen folgt, worüber ich mich auch schon gegen die geehrte Redaktion dieser Zeitschrift ausgesprochen habe.

Wilke.

Nachrichten.

Kassel. In wenigen Tagen, mit dem 1sten Octbr., beginnt ein neues Theaterjahr, und der Unterzeichnete muss sich beeilen, die zweite Hälfte seiner Rechenschaft für das alte gewissenhaft kurz und bündig abzulegen.

Die Mitglieder der kurfürstlichen Hofkapelle gaben weiter, zum Besten ihres Unterstützungsfonds, Spohr's „Heilands letzte Stunden", zu deren vorzüglich gelungener Ausführung der hiesige Cäcilienverein, die Singakademie, die Liedertafel und ein Theil des Hof-Opernpersonals glücklich mitwirkten. Das zweite und letzte Konzert der Hofkapelle, anstatt des vereitelten Musikfestes, fand am ersten Pfingsttage Statt. Der erste Theil bestand aus der Ouverture zu der Oper: „der Beherrscher der Geister", von K. M. v. Weber, einem Duett aus Norma, von Bellini, gesungen von Dorska und Dem. Pistor, und mit reichem Beifalle belohnt; ferner aus einer Arie von Genast, gesungen von Pöppel, und einem Duett aus den Puritanern, von Krieg und Pöppel vorgetragen. Auf ein Concertino, von Spohr komponirt, welches er auch vortragen wollte, musste das zahlreiche Auditorium von Fremden, die ihn noch nie gehört, leider Verzicht leisten, da derselbe plötzlich erkrankt war. Den Schluss des ersten Theils machten Concertant-Variationen von Maiseder, von Concertmeister Wiele, dem Vielliste Dotzauer und Fagottisten Lorenz gespielt und sehr beifällig aufgenommen. Den ganzen zweiten Theil füllte die achte Symphonie von Beethoven (F dur); sie wurde enthusiastisch applaudirt. — Im Mai lockte Madame Anna Fischer-Marsilla eine grosse Zuhörerschaft ins Theater zu einem Vokal- und Instrumentalkonzerte, und erregte solch' einen Enthusiasmus, dass sie später noch drei Mal in der Oper als Gast auftreten musste. Davon weiter unten. Sie zeigte unsern Sängerinnen, was Roloratur, Triller und Vortrag, überhaupt was italienische Gesangsschule, und zwar an der Quelle studirt, sei. Dieser Konzertabend ist denen, welche daran Theil genommen haben, unvergesslich. — Die Economia, der hiesige Instrumental-Musik-Verein des Hrn. Butt, dessen bereits mehrmals mit Anerkennung gedacht worden, gab zum Besten der Armen die gewöhnliches Frühjahrs-Konzert, worin wir die Ouverture aus der Oper „William Shakespeare", von Rakliwa, und die erste Symphonie von Kalliwoda zum ersten Male und zwar mit präziser Ausführung hörten. Auf der Geige liessen sich mit mehr oder weniger Beifall darin vernehmen: der ehemalige Jean Butt, Mausbach und Ditscher; auf der Flote, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott in einem Concertante von Lindpaintner: Wenzel, Heine, Vauth, Dolle und Alt; auf dem Pianoforte in einem grossen Quintett Jean Butt und Andere; endlich trugen die beiden Töchter des hiesigen Kammersängers Lieber mehre Gesangstücke von Bellini vor. — Das letzte Konzert in diesem Theaterjahre veranstaltete Joseph Gettel, Zögling des Prager Blinden-Instituts, im Adolph'schen Saale. Ausser zwei Ouverturen von Kalliwoda und Beethoven trug der Konzertgeber Variationen für das Waldhorn von seiner eignen Komposition, eine Phantasie von Löbeck und ein Concertino von Kalliwoda mit grosser Anerkennung vor; Jean Butt und Ad. Hartdegen ernteten für ein *Rondeau brillant* von Janza für zwei Violinen grossen Beifall. Herr Schwarz vom Hoftheater zu Wien sang 2 Arien und wurde dafür lebhaft applaudirt.

Einem Landsmanne zu Ehren, dem Hamburger Tenoristen Schäfer von hier, veranstaltete die hiesige Liedertafel eine musikalische Abendunterhaltung, worin derselbe mehre Arien und Lieder mit einer vorzüglichen Tenor-Bruststimme zur vollkommensten Zufriedenheit der Anwesenden vortrug; auch entzückten einzelne Männerchöre, von den Mitgliedern der Liedertafel vortrefflich gesungen. —

Die Opern-Direktion wusste sich lange nur mit einer ersten Sängerin, der Dem. M. Pistor, zu behelfen, insofern nur die Bellini'schen Opern und höchstens einige von Rossini — Othello, Barbier etc. das Repertoir meist ausfüllten. Der Opern-Regisseur

Birnbaum hatte zu seinem Benefize Don Juan gewählt, weil Dem. Wettlaufer gerade die Elvire einstudirt hatte, welche diese glückliche Anfängerin bis auf die grosse Arie, wo sie die Angst etwas übermannte, auch ganz vorzüglich durchführte. Nun wurde endlich Dem. Scott aus Detmold hierher berufen, um den Platz einer zweiten ersten Sängerin auszufüllen; wen lernten wir aber in ihr kennen? Eine totale Anfängerin mit einer oder zwei Rollen auf dem Repertoir: die Rezia und Pamina. Nachdem sie beide Partieen gesungen und vom Publikum aufgemuntert worden war, sang sie noch in längern Intervallen die Rose in „Adlers Horst" und Alice im „Robert". Inzwischen war Madame Fischer-Marolfa eingetroffen und gastirte in drei Bellini'schen Opern als Romeo, Amine — Nachtwandlerin — und Norma. Als letztere besonders erhielt sie ungemeinen Beifall; allein es kam mit ihr zu keinem Engagement. Mit der Nachtwandlerin und Norma ist seitdem unser Opern-Repertoir bereichert worden, und in der That sind auch diese beiden Opern durch die gute Aufführung zu Lieblingen des hiesigen Publikums geworden. In der Nachtwandlerin excellirten mit Recht Foppel — Graf Rudolph — Amine — Dem. Pistor — und vorzugsweise, Elwin — Derska —, welcher ein wahres Meisterwerk lieferte. Die Hauptpartieen in der Norma — zum ersten Male — Mad. Fischer-Marolfa, zum zweiten Male — Dem. Löw, vom Stadttheater zu Leipzig, für uns endlich eine willkommene Acquisition nach so langem vergeblichen Suchen und Reisen nach einer solchen, — Sever — Derska, Oravist — Krieg, und Adalgisa — Dem. Pistor. Die Oper wurde mit ungemeinem Beifalle aufgenommen, welchen sämmtliche Mitglieder theilen durften. Dem. Löw debütirte ferner noch als Rebekka in Marschner's „Templer und Jüdin" und als Romea, und gefiel eben so wie als Norma. Ihre Stimme ist für uns schön und wohlthuend und nicht ohne Jugendfrische, ihre Intonation namentlich als Rebekka ganz rein, ihr Spiel mitunter den Situationen nicht ganz angemessen. Ausserdem erfreute die Opern-Direktion das Publikum mit noch zwei neuen Opern — am zweiten Pfingsttage mit Auber's schöner Flamänderin oder der Weissmützen, und am 20sten August, dem Geburtsfeste des Landesherrn, mit der Ballnacht. Die schöne Flamänderin — Dem. Pistor — hat noch keinen rechten Eingang im Publikum gefunden; es sind meist Spielrollen, und dazu sind nicht alle Mitwirkende gewachsen. Doch jede Auber'sche Oper findet hier ihr grösseres Publikum und wird sie Fiasco machen. Die übrigen bedeutenden Partieen waren weiter besetzt: Graf von Flandern — Derska — recht brav gespielt und durchgeführt; Gilbert — Krieg, Vanderthal — Birnbaum; Gautier — Damo. Die Ballnacht hat mehrmals ein volles Haus gemacht. Der Text ist verstümmelt, die Balletmusik gestrichen und das Ganze war nicht prachtvoll genug ausgestattet, die Aufführung in Einzelnheiten lobenswerth. Ueber den Werth der Musik selbst hat längst das Urtheil der Sachverständigen entschieden; man glaubt, dass sich diese Oper lange auf dem Repertoir halten werde. — Herzog Otto wird von Derska recht brav gesungen und gespielt; desgleichen Reuterholm von Krieg. — Die Partie der Amalie sang Dem. Pistor und die des Pagen Gustav Dem. Wettlaufer. Letztere sang und spielte, da sie neuerdings weniger beschäftigt wurde, ihre Partie ganz ausgezeichnet und zur vollsten Zufriedenheit des Publikums; jede ihrer Piecen wurde sehr beifällig aufgenommen. Die Ensemble-Stücke der Oper gingen gut und gefielen.

Von einigen unserer Opernmitglieder, welche während der Ferien zu Gastdarstellungen eingegangen waren, gefielen auch bewährten öffentlichen Nachrichten die Herren Derska und Foppel in Mannheim vorzüglich, desgleichen Herr Birnbaum in Berlin. Die Damen Pistor und Leissring gastirten am königstädter Theater und gefielen; gegen die übertreibenen Berichte über Dem. Pistor, welche eine höchst bescheidene, anspruchslose Sängerin ist, hegte das Publikum nicht geringen Argwohn. Alles muss Maass und Ziel haben; doch wurde sie auf diese Nachrichten hin zu dem Range einer Kammersängerin erhoben, und bei einzelnen verdienstvollern Mitgliedern, welche seit einer Reihe von Jahren sich in jeder Hinsicht auszeichneten und in keiner Hinsicht sich einer Auszeichnung erfreuten, verursachte diese Erhebung und mit Recht eine nicht geringe Aufregung. Man mag das Eine thun, aber das Andere nicht unterlassen. — Gegen eine biographische Skizze der Dem. Pistor, aus einem unbekannten Bellettristen, welche neuerdings im Druck erschienen und mit Unwahrheiten und Unrichtigkeiten angefüllt ist, und gegen welche mehre auswärtige Blätter ebenfalls die gegründetes Missfallen ausgesprochen haben, ist die Kammersängerin selbst, wie auch das Publikum, in einem hohen Grade indignirt.

L.

Italien. — Herzogthum Parma.

Piacenza. Die Calleani-Corti, der Tenor Bonfigli und Bassist Biondi waren die Hauptsänger in Donizetti's Gemma di Vergy und in der Norma. Biondini hatte die Grippe und musste bald durch den aus Spanien zurückgekehrten Bassisten Bo So. Nomen Jourdan, ersetzt werden; die beiden übrigen Künstler machten ihre Sache oft gut, zuweilen nicht besonders gut, und die Musik der Gemma behagte überhaupt wenig. Herr Antonio Costmagna aus Mailand, welcher die Musik im Neapolitaner Konservatorium unter Zingarelli studirt, debütirte mit seiner ersten Oper: E pazzo; er zeigt einiges Talent, und die Piacentiner lagen es dem beginnenden Maestro nicht an Aufmunterung fehlen.

Parma. Am 15ten Juni gab hier Herr Catterino Catterini eine musikalische Akademie, in der er sich auf seinem sogenannten Glycharipbon (s. Mailand, Rubini's Theater He) mit Beifall hören liess; die Akademie wurde mit der Gegenwart J. M. der Herzogin beehrt.

Königreich Piemont u. Herzogth. Genua.

Turin. (Teatro Carignano.) Die *F*-Löcher auf den Geigen-Instrumenten heisst man gewöhnlich *ff*; in der

italienischen Theatralsprache heissen letztere *Fiascoissimo*, was einen superlativen Fiasco andeutet, und dieser traf hier die erste Frühlingsoper, Bellini's Puritani, in denen die Vittadini, der Tenor (Dr.) Gumirato nebst den Bassisten Mariani und Guscetti sangen. Die Musik ärgerte die Zuhörer, die Vittadini war ihrer Rolle nicht gewachsen, Gumirato gefiel nicht und sagte sich von seinem Kontrakte los; Guscetti rettete sich mit einer grippischen Unpässlichkeit, und Mariani allein entging der Katastrophe. Einen abermaligen Fiasco machte bald nachher Rossini's Matilde Shabran, in welcher die Bottrigari, die Vietti, die Herren Donzelli, Mariani und Guscetti sangen. Die Musik machte nicht kalt und nicht warm; Donzelli allein erwärmte als Corradino, die Uebrigen thaten ihr Mögliches, Guscetti war noch immer unpässlich. In der Chiara di Rosenberg ging es der Bottrigari etwas besser. Ein anfangender Tenor, Namens Bortolasi, zeigte in Allem eine schöne Stimme. Scheggi (Michelotto) übertrieb Manches, und Guscetti hätte besser sein können, aber er geht langsam vorwärts. Schliesslich gab man Rossini's Donna del lago, aber wie? Die ursprünglich für die Colbrand geschriebene Rolle sang die Vittadini; jene der Pesaroni, die Vietti! jene des Nozzari, Hr. Mariani! aber die ursprünglich für David geschriebene Partie bekam Donzelli, und das war im Ganzen das Beste. Ricci's Scaramuccia machte endlich einen *Demi-succès*.

Romani erhielt von S. M. dem Könige den *Ordine del merito civile*; nun glänzt in allen italienischen Zeitschriften neben dem Cavaliere Rossini, Cav. Parini, Cav. Donizetti, Cav. Bellini auch der Cavaliere Romani. — Ein anderer Cavaliere, er heisst Paganini, gab hier den 9ten und 16ten Juni im benannten Theater zwei musikalische Akademieen zum Vortheile der hiesigen Stadtarmen; die Aufnahme kann man sich denken. Der Nettobetrag war 9885 Piemonteser Lire (eben so viele Franken).

Asti hatte diesen Frühling nicht nur Oper und Ballet, sondern sogar zwei Prime Donne. Ihr Name war Luigia Righini und Margherita Righini; der Tenor hiess Antonio Ghinelli, der Buffo Gaetano Marconi, der Bassist Marco Gherardini, und die Oper Capuleti e Montecchi! Die Kavatinen der Righini und des Ghinelli befriedigten am meisten; alles Uebrige hörte das Publikum mit der grössten Höflichkeit an.

Crescentino (ein Marktflecken unweit Vercelli). Hier wurde ein neues Theater mit dem Barbiere di Siviglia eröffnet und mit dem Elisir d'amore geschlossen. Eine löbliche Erwähnung verdient die Prima Donna Mollo und der Buffo Di Franco; die übrigen Sänger gingen mit für dies Theater. Herr Di Franco ist ein Neapolitaner und ergötzt schon, wenn man ihn sprechen sieht und hört; sein ganzes Wesen ist dabei in Bewegung.

Nizza. Nicht nur die kleinern Orte Piemonts, sondern auch unsere Stadt wird blos mit angehenden Sängern versehen. Diesen Frühling hatten wir einzig und allein den erfahrenen Buffo Pietro Negri, sonst die Prima Donna Luigia Tosco, die Altra PD. Teresa Mantegazza, den Tenor Giuseppe Devesa und Bassisten Gaetano Nulli, sämmtlich junge Künstler. Die gegebenen beiden Opern Furioso und Norma gingen mit vollen Segeln. Nulli gefiel ungemein als Furioso und wurde bereits für nächsten Herbst und Winter engagirt; ihm zur Seite gab Professor Negri den Caidana vortrefflich; die Tosco, welche in ihrer wenig bedeutenden Rolle wenig glänzte, machte darauf in der Norma Furore.

Genua. (Teatro Carlo Felice.) Donizetti's Belisario, mit welchem die Stagione eröffnet wurde, fand eine laue Aufnahme, weil man in der Musik nichts Neues fand, und seine Kardinalsäulen: Marcolini (!), die Schoberlechner u. Pedrazzi, nicht die besten waren. Schnell darauf gab man Donizetti's Gemma di Vergy, in welcher, wie die hiesige Zeitung bemerkt, alle Reminiscenzen und auch die Sänger gefallen haben. (Schreiber dieses fügt hinzu: Pedrazzi am besten, nach ihm die Schoberlechner.) Oberitalien hat diesen Frühling fünf neue Maestri der Welt geschenkt, als da sind: die Herren Costamagna (s. Piacenza), Levi (s. Venedig), Malazardi und Bazzoni (s. Mailand), und der Genueser Giocondo Degola. Seine erste so eben gegebene Oper, Adelisa betitelt, ist eine wahre Olla potrida aus Rossini, Donizetti, Bellini und — Coppola, wofür Maestro und Sänger 6 bis 7 Mal hervorgerufen wurden... Zur Lebensgeschichte des Herrn Degola gehört noch, dass er ein Schüler des hier ansässigen Polacken Mirecki (Klavierspieler und auch Komponist) ist.

Prag. Eine musikalische Neuigkeit unserer Bühne, welche in mehrfacher Beziehung die Aufmerksamkeit schon im Voraus anregte, war „Der Berggeist", romantische Oper in 3 Aufzügen von Georg Döring, in Musik gesetzt von Louis Spohr, welche (zum Vortheile des Hrn. und der Mad. Podhorsky) unter persönlicher Leitung des Tonsetzers in die Scene ging. Nach zwei sorgfältigen Generalproben, die der Komponist ebenfalls selbst geleitet hatte, wurde der Berggeist auf unsere Bretter eingeführt. Das Haus war gedrängt voll — Alles in gespanntester Erwartung, die Blicke gegen das Orchester gerichtet, da schlug die Uhr 7 — und herein trat ein Mann von hoher Gestalt mit männlichem Ernste und freier Stirne. Die sämmtlichen Orchestermitglieder standen von ihren Sitzen auf, und das Publikum begrüsste mit einem rauschenden Beifalle, der gar nicht enden wollte, den hochverehrten deutschen Meister. Diese Vorstellung war eine der abgerundetsten, die wir je hier gehört haben. Das Orchester accompagnirte die Solopartien sehr delikat, während es in den Ensembles zweckmässig hervortrat, die Blechinstrumente traten bestimmt ein, ohne dass sie, wie sonst, Unglück gehabt hätten, ein reges Leben war in den so heterogenen Theilen unseres Orchesters allgemein verspürbar. Auch die Gesangpartien waren zweckmässig vertheilt. Mad. Podhorsky sang die Alma, Dem. Rettig die Ludmille, Hr. Strakaty den Domoslaw, Hr. Emminger den Oskar, Hr. Pöck den Berggeist, Hr. Podhorsky den Troll. Die Wiederholung der Ouverture wurde stürmisch begehrt, und vorzüglich gefielen: Der Idyllenchor der Landmäd-

-hen, das Duett zwischen Mad. Podhorsky und Hrn. Zimminger, die Arie der Alma, reich an echt drastischen Momenten — unendlich genial sind darin die beengenden Ankündigungen des Berggeists, die zwar wieder in die vorige Ruhe verschwimmen, doch wieder rege werden, bis er endlich erscheint; im 2ten Akte ist der Gesang der Blumengestalt, die die Freundin der Geraubten vorstellen soll, von magischer Schönheit, das Duett zwischen Troll und Ludmille recht elegant und fasslich, und die Balletmusik beim Feste sehr edel. Im 3ten Akte zeichnet sich vorzüglich die Unterbrechung des durch das Wiedersehen der Geliebten herbeigeführten freundlichen Motivs aus, wie der Berggeist aus der Tiefe herauffährt, wo dann zum Schlusse dasselbe Gesangmotiv wiederkehrt. Das Textbuch ist sehr flach und splitternackt, arm an Verkettungen und interessanten Episoden, und nicht würdig, dass ein grosser Meister es veredelte. Uebrigens ist Spohrs Genius nicht für die Menge, nur die musikalischen Auserwählten sind für die Genüsse geeignet, welche Spohr darbietet; seine Musik kann daher nie allgemein ansprechen, weil Spohr eine Sprache spricht, in welcher der musikalische Jargon der meisten jetzigen Opernkomponisten durchaus nicht zu finden ist. Einige Tage nachher wurde diese Oper unter seiner Direktion mit gleichem Erfolge wiederholt, und er sowohl das 1ste als das 2te Mal so lange gerufen, bis er endlich auf den Bretern erschien; das zweite Mal nahm er Mad. Podhorsky mit, die es wirklich verdiente, so von ihm ausgezeichnet zu werden.

Dem. Grosser setzte ihre Gastrollen mit der Rezia (Oberon) und Jessonda fort und beschloss dieselben mit der Alice (Robert der Teufel), worauf sie engagirt wurde. Eine ausgezeichnete Leistung war ihre Rezia, in welcher Partie sie manche berühmte Nebenbuhlerin nicht zu fürchten haben dürfte. In der grossen Arie des 2ten Aktes („Ocean, du Ungeheuer") exponirte sie nicht allein klar und richtig, sondern sammelte auch die Strahlen ihrer Begeisterung zu dem entscheidenden Brennpunkte: „Huon, mein Gatte!" Dieses Allegro sang sie mit dem Adel einer Königstochter wie mit der Innigkeit eines liebenden Weibes, und wurde zweimal gerufen. Zu ihrem Benefice gab sie die „Jessonda", welche Partie sie hier erst und in dem kurzen Zeitraum von 3 Tagen einstudirt hatte. Hier muss vorzüglich rühmend ihres Recitativs erwähnt werden. Sie deklamirte richtig und wahr, schied die Sätze gehörig, hob die entscheidenden Momente hervor, was ihr vorzüglich zweimal so entschieden schön gelang, dass das Publikum in lauten Beifall ausbrach. In der ersten Arie war sie elegisch, und in der des 3ten Aktes tragisch. Eine solche Steigerung zeigt von dem richtigen Auffassen des Charakters der Jessonda, in der diese beiden Elemente ruhen. Auch das Blumenduett, welches diesmahl zweckmässigerweise langsamer gegeben wurde, erhielt lebhaften Beifall, und musste wiederholt werden. Die höchst schwierige Stelle: „Leben will ich! ich muss leben!" im Finale des 2ten Aktes sang sie mit charakteristischem Ausdruck; sie fand ungetheilte Anerkennung, und erfreute sich sogar des Beifalls des Tonsetzers, der, eben angekommen, der Vorstellung beiwohnte. Nicht minder gelungen war die Alice, mit der einzigen Ausnahme, dass sie in manchen einzelnen Stellen ihre Stimme bis ins Unschöne forcirte. Die erste Arie: „Geh! geh! sprach sie", sang sie mit Glockenreinheit und Gemüthlichkeit, die zweite ebenfalls recht gut; doch fiel uns auf, dass sie, die sonst so gewissenhaft ist, einige Stellen variirte. Die Scene und das Duett zwischen ihr und Bertram und das Terzett zwischen ihr, Bertram und Robert im letzten Akte gehören zu den Glanzpunkten dieser Partie, und sie erwarb sich in allen lebhaften Beifall. Als sie zum Schlusse gerufen wurde, liessen sich deutlich Stimmen hören, die den Wunsch aussprachen, dass sie hier bliebe, welchem die Direktion alsobald entsprach. Dem. Grosser ist auf drei Jahre engagirt; aber so sehr wir uns ihres Besitzes erfreuen, so sehr wir die Schönheit ihrer Stimme wie ihres Talentes und dessen bereits vorhandene Ausbildung für den deutschen Gesang anerkennen, müssen wir doch nichts desto weniger wünschen, sie möge unsern freundschaftlichen Rath befolgen und sich dem kolorirten Gesange mit Ernst und Fleiss widmen; bei der Bildungsfähigkeit ihrer Stimme wird sie in Kurzem auch darin bedeutend vorwärts schreiten, und dann Portamento und Koloratur vereinigen.

Herr Staudigl, Mitglied des Hofoperntheaters am Kärnthnerthore zu Wien, eröffnete die Reihe seiner Gastrollen mit dem Kaspar (Freischütz). Der grosse Ruf, den ihm voranging, spannte die Erwartungen, welche er wohl befriedigte, obwohl wir nicht einsehen, warum er nicht in einer grössern Partie aufgetreten sei, um sich so zu introduciren, wie er es im Stande ist, was er im Bertram glänzend bewies. Diese Partie ist unstreitig eine der schwierigsten der neuesten Zeit, weil sie nicht allein einen ungemessenen Umfang erheischt, da der Komponist oft aus dem Bass-Gebiete in das des Baritons übertritt, sondern auch, weil sie eine ungemein richtige Intonation, die oft schwer zu treffen, verlangt; mit einem Worte, weil sie einen dramatischen Sänger fordert, welcher uns durch Vortrag und Benutzung guter Momente mit dem häufigen Unisono, der darin zu finden ist, versöhnen soll. All' diese Anforderungen erfüllt Herr Staudigl auf das rühmlichste, und dürfte in dieser Partie in Deutschland wenige Nebenbuhler finden. Sein Kaspar ist wohl auch interessant, allein die häufigen Dialoge stören und mindern den Eindruck. Sein Trinklied war — besonders bei der verlangten Wiederholung, genial; auch nahm er bei der Wiederholung der Schlusspassage den Terzgang, den der Komponist blos für die Instrumente vorgeschrieben, und wir hörten bei dieser Gelegenheit das eingestrichene fis, so wie in Robert das grosse Es (zweimal). Dem. Grosser gab die Agathe zum ersten Mal als neuengagirtes Mitglied. Sie wurde lebhaft empfangen, und sang das Gebet in der grossen Arie mit rührender Einfalt und Gemüthlichkeit, nur das Allegro hätten wir lebhafter gewünscht. Ein kleiner Unfall gab ihr Gelegenheit, ein Pröbchen ihrer Geistesgegenwart zu geben. Als sie nämlich ihrem Bräutigam zuruft: „Die Flagge

der Liebe mag weh'n", winkt sie mit dem Sacktuch, und in der Wärme des Moments wirft sie dasselbe auf die auf dem Teppiche stehende Lampe. Wir glaubten, das Licht sei erstickt. Mit einem Male hört man ein Murmeln im Parterre, und bald darauf sieht man die Flamme ausbrechen. Dem. Grosser, nicht ahnend, was geschehen, singt im Enthusiasmus weiter, endlich hört sie die Worte: Licht! Licht! sie wendet sich um, sieht das brennende Schnupftuch, erdrückt die Flamme mit der Hand, wirft das Schnupftuch zu Boden, und, — bei all diesem sang sie fort, ohne im Geringsten aus dem Takte zu kommen, oder eine Note Preis zu geben. Das Publikum nahm diese Unerschrockenheit und Festigkeit sehr beifällig auf, und sie wurde nach der Arie zweimal stürmisch gerufen. Ihre Cavatine: „Und ob die Wolke sie verhülle" war noch besser. — Die 3te Rolle des Hrn. Staudigl war Leporello im Don Juan. Die Register-Arie war ausgezeichnet, und musste wiederholt werden. Gegen die Auffassung der Rolle erhoben sich manche Bedenken — namentlich in der Schlussscene, wo der Geist erscheint, und Herr Staudigl wohl in den Fehler verfiel, die Aufmerksamkeit der Zuschauer mehr als billig auf sich zu lenken. Das Publikum war indessen sehr zufrieden, weil ein Leporello mit Stimme an unserm Theater zu den Seltenheiten gehört, und dass Hr. Staudigl Stimme habe, bewies er in jeder Nummer, wo er zu thun hatte; in dem Sextett trat er sehr hervor, so wie in der Scene: „Ach, habt Erbarmen!" Dem. Grosser übernahm die Zerline, und wiewohl sie nur zum Grossartigen geeignet ist, so zeigte sie doch in dieser Rolle die gehörige Naivetät. Vorzüglich sang sie ihr Arietchen: „Schmäle! Schmäle!" — Hierauf hörten wir Hrn. Staudigl in einem Quodlibet; dieses bestand aus dem ersten Akt des Fidelio, worin er den Kerkermeister Rokko gab, eine ganz vorzügliche Leistung. Noch mehr effektuirte er aber in einer Arie des Wirths aus den Falschmünzern, die er mit vorzüglicher Lebendigkeit und Laune sang, und besonders rein die kleine None (b — a) abwärts intonirte. Zum Schluss hörten wir die Introduction aus Norma und ihn als Orovist. Da es hier minder auf Vortrag, als auf das Schwellen der Stimme und das Durchgreifen im Chore ankommt, und wir diese Scene als einen Glanzpunkt des Hrn. Pöck kennen, so blieb er diesmal hinter unsern Anforderungen zurück. In einer Wiederholung des „Don Juan" gab Hr. Staudigl den Protagonisten, worin zwar manche Einzelheiten vorzüglich gelangen, das Ganze blieb aber weit hinter dem Leporello zurück.

(Beschluss folgt.)

Hechingen. Das am 6ten und 7ten Sept. hier gefeierte dritte Musikfest des Schwarzwald-Vereines ist sehr glücklich ausgefallen. Am ersten Tage wurde Händel's Messias recht gelungen aufgeführt. Der Hof-Kapellmeister in Stuttgart Hr. Lindpaintner dirigirte; die Solopartieen wurden von den K. Würtemberg. Hofsängern: Frau v. Knoll, Fräul. Haas, den Herren Vetter, Dobler und Pezold gesungen; der Chor war 430 und das Orchester 120 Personen stark. Diese Massen machten in unserer Stadtkirche, welche zu solchen Produktionen nichts zu wünschen übrig lässt, eine wahrhaft imposante Wirkung. Am zweiten Tage fand ein sogenanntes weltliches Konzert in moderner Form Statt. Es wurde zuvörderst die C moll-Symphonie von Beethoven gegeben und K. M. v. Weber's Ouverture zur Oper „Oberon". In Solostücken liessen sich die Herren Reuther, Schunke, Pechatschek aus Karlsruhe und Max Bohrer hören; ein Concertante von Lindpaintner spielten die Herren Krüger, Ruthart, Neukirchner u. Schunke aus Stuttgart; ferner trugen die oben genannten Sängerinnen und Sänger Opernsachen von Mozart, Spontini und K. M. v. Weber vor. Die angekündigte Concertante für 4 Violinen von Maurer, welche von Kalliwoda, Mohique, Pechatschek und Täglichsbeck gespielt werden sollte, konnte leider nicht zu Gehör gebracht werden, da Hr. Molique sich unwohl befand. Das Nähere, was etwa für's Allgemeine Bedeutung haben möchte, melde ich Ihnen später: das glückliche Gelingen unsers Festes wollte ich vor der Hand nicht unerwähnt lassen. —

Leipzig, den 2. October. Gestern fingen unsere Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses wieder an. Der Saal war so gefüllt wie früher. Unser geehrter Musikdirektor Hr. Dr. Mendelssohn-Bartholdy hatte des Musikfestes in Birmingham wegen erst an demselben Tage hier eintreffen können, dirigirte aber dennoch und wurde bei seinem Auftreten von der Versammlung mit freudigem Applaus empfangen. Die Jubelouverture von K. M. v. Weber eröffnete, wurde stattlich exekutirt und nach Verdienst mit lebhaftem Beifalle begrüsst. Fräulein Schlegel aus Lübeck, eine Schülerin unsers Musikdirektors Hrn. Aug. Pohlenz, sang: „Wie nahle mir der Schlummer" und erfreute sich der günstigsten Aufnahme. Den früher an ihr bemerkten Fehler des Ueberziehens hat die junge Sängerin, die eine ganz vortreffliche Stimme besitzt, durch Sorgfalt ihres Lehrers und guten Fleiss bereits abgelegt; die Intonation war glockenrein, ein bedeutender Gewinn, der möglichst schnell errungen worden ist. Es wäre ein grosser Nachtheil für die junge Sängerin und für die Kunst, wenn sie zu früh die Schule verliesse und sich, wie verlauten will, vor der Zeit auf das Theater begeben wollte. Noch sind Koloraturen zu üben, und vor Allem muss eine gute Aussprache, die bis jetzt noch sehr fehlt, erlernt werden, ein Hauptpunkt, der Zeit und Sorgfalt verlangt. Wir bemerken dies nicht zum Tadel der Sängerin; wer wird von solcher Jugend schon alle Vollkommenheit fordern? sondern einzig aus der besten Absicht. Möge die vielversprechende, von der Natur sehr gut begabte Sängerin ihre Schule nicht zu früh unterbrechen; es ist Gefahr dabei. Hält sie aus und macht sich erst mit dem unumgänglich Nothwendigen recht vertraut, so wird nicht allein der Kunstgewinn, sondern auch der äussere Vortheil ein weit grösserer sein. So viel der guten Sache wegen. — Herr Concertmeister David trug darauf ein von ihm selbst

komponirtes neues Concert in 3 Sätzen für die Violine, eine treffliche und sehr ansprechende Arbeit, in welcher der Bravour des Vortragenden nicht wenig zugemuthet wird, mit gewohnter Meisterschaft und gewohntem Erfolge zum Vergnügen der Hörer und zu des Meisters Ehre vor. Der oft und stets gern gehörte Chor von J. Haydn: „Des Staubes eitle Sorgen" wirkte auch diesmal herrlich, so wie die C moll-Symphonie Beethoven's, welche den zweiten Theil füllte und mit Freuden, wie immer, gehört und mit dankendem Applaus bewillkommt wurde.

Mozart und Meyerbeer.

(Eingesandt.)

Vorwort. Unterschreiben wir auch keineswegs Alles, was im folgenden Aufsatze behauptet wird, so ist doch das Ganze so anregend zum eigenen Bedenken einen Jeden, dass diese rund und kurz hingestellten Ansichten eines Teutschen mit italienischem Namen ihre Stelle nicht ohne Nutzen einnehmen werden. Oefter war schon ein gutes Zutrauen von guten Folgen; wir wünschen es auch hier. Uebrigens wird sich Gelegenheit finden, über den eben so leidenschaftlich belobten als betadelten Komponisten Meyerbeer und seine Stellung zur Zeit, die nicht unberechtet zu lassen ist, unsere Meinung gleichfalls vorzulegen. Die Redakt.

Ein Doppeltes ist es, was uns im Reiche der Töne bezauberend entgegentritt: die Harmonie und die Melodie; und beide eng verbunden und verschwistert, geben uns erst einen vollständigen Genuss der musikalischen Schönheit. Die Melodie ist der fortlaufende Faden, an welchem die Gefühle hin und her tändeln; die Harmonie ist der Rosen- und Veilchenschmuck, der diesem Faden Breite und Fülle verleiht. Welche von beiden ist nun höher zu stellen? — Die Melodie bewegt sich in die Länge, die Harmonie geht in die Breite; die Harmonie ist das Volumen, allein so unentbehrlich auch dieses ist, um die Melodie fasslich und hörbar*) zu machen, so bleibt die Melodie dennoch immer die Seele, die dem Ganzen das Leben, das Gefühl gibt. Harmonie ohne Melodie (wie z. B. die Töne der Aeolsharfe) ergötzt blos auf eine Weile unser Ohr, aber das Herz bleibt kalt; — Gefühle erregen kann sie nicht, ja wenn wir anhaltend den harmoniosesten Akkord vernehmen, so tritt er zuletzt mit unserem Gefühle in Disharmonie. Das, was uns bei Mozart am meisten anzieht, ist die enge Verschwisterung beider. Ohne die Rechte der jüngeren Schwester zu schmälern, erkennt er jedoch stets die Melodie, als die ältere, als Herrscherin an; ja, seine Art und Weise zu instrumentiren hat vorzüglich das Eigenthümliche, dass immer jedes Instrument seiner eigenen Nebenmelodie folgt, diese alle aber auf das Angenehmste zur Hauptmelodie sich verbinden. Mozart hascht nicht nach Knalleffekten in der Harmonie: bei ihm ist die Instrumentation blos das Mittel zum höheren Zwecke. Freilich konnte Mozart eher zu seiner Zeit durch Melodieen gross werden, da er ja einen noch ungeschöpften Quell vor sich hatte: heutzutage hält es schwerer, originell zu bleiben. Das ist wohl wahr, allein ob man deswegen berechtigt sei, die Nebensache zur Hauptsache zu machen, das mag ich stark bezweifeln. „Mozart" — sagen Viele — „würde auch so gehandelt haben, wenn ihm damals die Mittel zu Gebote gestanden hätten, die uns heute zu Gebote stehen." — Nein, ich bin überzeugt, wenn Mozarten schon zu seiner Zeit jene vollkommenen Instrumente zu Gebote gestanden hätten, die uns jetzt in hundertfachen Schlangenwindungen entgegentreten, er würde vollkommener instrumentirt, Besseres noch geleistet, aber deswegen nun und nimmermehr zu Knalleffekten seine Zuflucht genommen und die Instrumentation zur Hauptsache gemacht haben.

Und wer wollte es denn bezweifeln, dass der Quell der Melodieen, aus dem Mozart schöpfte, nicht auch heute noch unerschöpft fliesst? — Freilich, etwas seicht scheint er geworden zu sein; aber nein, es ist dem nicht so. Er ist ja der ewig wechselnde Strom, der stets sich erneuernde Ocean Geist. Aber getrübt ward dieser Quell, das ist nicht zu leugnen, und zu wünschen ist, dass er sich nicht allzusehr von seiner ursprünglichen Reinheit entferne. Es nahm Jemand einige grosse Steine, lange Stangen und anderes Geräth und wollte ihn damit aufrauhen machen, — da ward er trübe.

Dass man auch heute noch in der Melodie gross und originell sein könne, das beweist ohne Zweifel Niemand besser, als Meyerbeer; allein er würde grösser sein, wenn er uns Zeit liesse, seine Schönheiten zu geniessen. Nur zu schnell werden sie bei ihm durch Instrumental-Curiosa verdrängt, ja sie verrauschen selbst oft ganz unbemerkt in dem Chaos, das sie umgibt. Aber Betäubung ist doch unmöglich der Zweck der Harmonie, eben so wenig als die Melodie da ist, um die Instrumente hören zu lassen. Wer möchte nicht lieber einen Don Juan oder eine Zauberflote, als einen Robert den Teufel oder die Hugenotten komponirt haben? — Was ist es aber, was diese alten Stücke so lange auf dem Repertoir erhält? — Ein Effekt wird durch einen andern verdrängt, verwischt, vernichtet; — aber wahre Schönheiten laufen auf der Spiegelfläche des Geistes wie sanfte Wellen in einander, ohne dass die eine die andere stört.

Es sagt Niemand, das Publikum verlange heutzutage dergleichen Spektakel; das ist eine leere Ausflucht. Das Publikum nimmt das Gute und Schöne, wo es sich ihm bietet, allein es greift auch nach dem minder Guten. Daher sind es die Künstler, welche das Publikum herabziehen; der ächte Künstler aber soll sich selbst nie herabziehen lassen. Wiederum sind es aber auch dann die Künstler, die das Publikum zu heben vermögen, und dies ist ihre höchste Aufgabe als Weltbürger. Möchten doch Leute, wie Meyerbeer, die das Talent, diese Aufgabe zu lösen, in sich tragen, dazu auch den Willen haben. *Ed. Marelli.*

*) Vielleicht schmackhafter? Anm. der Red.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. № 42. 1837.

ABSALON.

Oratorium von Adolph Brüggemann, in Musik gesetzt von Friedr. Schneider. Partitur. Dessau, bei dem Verfasser. Pr. 15 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Namentlich als Oratorienkomponist ist *Dr.* Fr. Schneider so allgemein anerkannt, dass wir keine Vorrede nöthig haben. Wir freuen uns, die Partitur eines Werkes vor uns liegen zu sehen, das wir 1835 am achten Elb-Musikfeste zu Dessau unter des Komponisten Leitung mit grossem Antheil hörten und die Wirkung desselben öffentlich besprachen (s. 1835. uns. Bl. S. 410). Jetzt sind wir nun eine genauere Darlegung schuldig, wenn auch die getheilte Geschmacksrichtung unserer Zeit im Allgemeinen, die veränderten Liebhabereien der Dichtungen und das Emancipirte der Instrumentation selbst in Gesangwerken jene sorgfältigere Darlegung weit weniger nöthig machten, als sie dieselbe in Wahrheit erheischen, wenn Kunst und Willkür nicht gleichbedeutend werden soll. Zuvörderst Einiges über die Art der Textdichtung. Der Verf. hat die Geschichte selbst als hinlänglich bekannt vorausgesetzt und nur die Hauptmomente derselben wiedergegeben, um in Schilderungen der Gefühlszustände sein Eigenes daran zu knüpfen. Ist dies letztere naturgetreu, so ist dagegen nichts einzuwenden, vielmehr muss ein solches Verfahren in den meisten Fällen dem Komponisten nur Vortheile bringen, weil er dadurch von Erzählungen wenig oder gar nicht gehindert, vielmehr in seine Empfindungswelt sich versetzt sieht, in welcher die Musik sich heimisch fühlt. Der materielle Halt, den eine als bekannt vorausgesetzte und darum in den Hintergrund gestellte, ja meist vermiedene Erzählung nicht mehr geben kann, der jedoch von anderer Seite geradehin nothwendig ist, muss in solchen Fällen ganz besonders durch eine feste Zeichnung der Charaktere verstärkt werden, so dass die auseinander gehaltenen Figuren klar in den Sinn springen und ihre Geschichte gleichsam ohne Worte, wie in einem guten Bilde, ausreden. Das ist unserm Dichter am meisten im David und in der Thamar gelungen, viel weniger im Absalon, der nur im doppelten Umrisse, einmal vor, das andere Mal nach dem Beginne seiner Meuterei vorkommt, in beiden Situationen nicht jugendlich leidenschaftlich genug, mehr reflektirend dasteht, was dem Musiker ein grosses Hinderniss ist, und wären Worte und Gedanken so schön wie bei Schiller. Mit Joab aber muss sich der Hörer erst bekannt machen; es ist nicht der bekannte, trotzig tapfere Feldherr, der ohne viele Worte eisenfest selbst gegen Davids Willen seinen eigenen setzt. Hier spricht er viel und verspricht sogar, was er nicht halten will. Der allgemein gekannte Hauptzug in den Charakteren muss in Oratorien vorzüglich in Ehren gehalten werden, damit die Hörer, welche die Handlung sich vorzustellen haben, nicht sehen, wie auf der Bühne, was für viele schon seine Schwierigkeiten hat, nicht zu sehr und ohne Noth in eine ihnen fremde Welt versetzt werden, in die sie sich erst finden sollen. Wo es also möglich ist, behalte man die historisch beglaubigten oder angenommenen Charaktere der Personen bei. In diesem Falle wäre es offenbar dem Ganzen weit zuträglicher gewesen, hätte der Dichter den Joab biblischer geschildert. — Der Komponist hatte demnach Manches zu überwinden, was ihm auch möglichst gelungen ist. Dass aber der Dichter dem Menschen noch eine Geisterwelt zur Seite gehen liess, als Personifikation des guten und bösen Princips, ist in solcher Auffassung gut und dem Musiker vortheilhaft. Die bösen Gewalten stehen auch nicht als blose Beobachter da, sondern als geschäftige Förderer des Bösen, wenn gleich ihr geheimes Einwirken nicht zum Bewusstsein der Handelnden gelangt. Dieses Einwirken in die Handlung ist aber im Oratorium so nothwendig, als im Drama, ich möchte behaupten, noch nothwendiger, weil die Handlung hier der versinnlichten Darstellung ermangelt und dem Hörer doch lebendig gemacht werden soll. Wäre das nicht, so müssten wir den bisherigen Begriff vom Oratorium, der aus den grössten Meisterwerken abgezogen worden ist, ohne Grund aufgeben und das Bestimmte in ein Unbestimmtes umwandeln, was nie gut ist. Es wäre daher zu wün-

schen, der Dichter hätte die Engelchöre eben so geheim förderlich in die Handlung eingreifen lassen; sie reflektiren blos und erklären nur, ohne für die handelnden Menschen Tröster zu sein, dass des Herren Auge in alles Dunkel blickt und seine Macht Alles herrlich hinausführt. Trotz dieser Einwendungen gehört dennoch Auffassung und Darstellungsweise des Dichters zu den musikalisch bessern Texten, für welche freilich der Tonsetzer immer das Meiste und Beste erst hinzubringen muss. Das ist hier vom Komponisten geschehen. Von des Meisters Tüchtigkeit in allem Technischen seiner Kunst braucht nicht mehr die Rede zu sein, sie ist bekannt: allein von der besondern Verwendung dieser Fertigkeit, von Erfindung, Haltung und Art eines jeden neuen Werkes muss stets die Rede sein, wenn nicht leere Worte gemacht werden sollen. Von der Instrumentation des Werkes würde nichts Neues gesagt werden, wenn wir sie meisterlich nennten: sie sondert aber das Prunkhafte der neuern Effektmittel am rechten Orte vortrefflich vom einfach Schlichten, noch mehr als in manchem der frühern Werke dieses geachteten Komponisten, und steigert an nicht wenigen Stellen das Glänzende bis nahe an das Theatralische, ohne sich je zu verlieren, was kein geringer Vorzug ist. Alles Uebrige der besondern Art dieses Oratoriums im Musikalischen lässt sich nicht deutlicher und kürzer zugleich vorlegen, als wenn wir Satz für Satz dem Komponisten folgen und die Art der Behandlung genau vorzubilden suchen.

Das Einleitungs-Grave besteht nur aus 58 Takten, dennoch hat es das Unheimliche der Geisterwelt in das Wesentlichste der irdischen Handlungsandeutung gemischt, so dass es hinlänglich spannt und auf das Kommende vorbereitet. Es erfüllt also ganz seinen Zweck, und würde, breiter ausgeführt, zu viel thun. Sehr selten ist es wohlgethan, wenn in einer Einleitung Alles zu weit ausgesponnen wird. Die Geister, die das Unheil fördern, sind mit Recht die ersten, die sich herandrängen. Wir bemerken an ihnen nicht die geringste Feindschaft gegen den Rhythmus, nicht einmal besondere Verwickelungen desselben erlauben sie sich weder hier, noch irgendwo im Werke. Wäre nun der Rhythmus in irgend einer Partie unklarer, als in dieser diabolischen, so wäre dies ein Fehler. Allein im ganzen Werke steht das Rhythmische so leicht und ebenmässig, dass es auch vom musikalisch Ungebildeten sogleich gefasst werden muss, gewiss nicht zum Nachtheile des Werkes. Dennoch unterscheidet sich der Schwarm des Verderbens hinlänglich von allen Andern: erstlich haben sie keinen Diskant in ihren Chören, der Pfuhl der Tiefe vernichtet das Zarte; dann lieben sie den $^6/_8$ Takt, den getheilten zwischen gleich und ungleich, der den Ernst flieht und vom Tändelnden leicht in's Wilde sich wirbelt; nur einmal, wo sie ihres Sieges gewiss sind, schlagen sie den leichten $^2/_4$ Takt an (in No. 6.), den nah verwandten; endlich und am schönsten unterscheiden sie sich durch eine scheue Flucht vor aller vollkommenen Harmonie; vom Unisonen streifen sie nur in's Reich absichtlich unvollkommener Consonanz- und roher Dissonanz-Accorde, was ihr Selbstsüchtiges, Verletzendes und Widerspenstiges unfreundlich eindringlich und schneidend bezeichnet. Dabei muss jedoch bemerkt werden, dass der Komponist auch in diesem mit Wahl Wüstem nirgend den Anforderungen anerkannter Kunstverhältnisse etwas vergab. Das Alles ist durch das ganze Werk als Abzeichen der Geister der Nacht treulichst festgehalten. Dagegen ist volle, edel geregelte Harmonie, als schönster Kontrast, in allen Engelchören fühlbar, was sich sogleich in No. 2. bewährt. Das rein Vierstimmige, meist im Schwunge seliger Anbetung, lässt nichts Leeres, nichts Halbes, nichts Eigensüchtiges ein. Selbst die Kürze der Engelchöre ist löblich und vermehrt ihren einfach edeln Schwung, der im ganzen Werke nicht vom ganzen Takte weicht. — Das Menschliche, das in alle Taktarten wechselnd greift, am meisten jedoch im $^4/_4$, dann zunächst im $^4/_4$ Takte sich gefällt, hätte nicht schöner eingeführt werden können, als es in No. 3., einem Psalme Davids, geschehen ist. Die Harfenbegleitung, die hier zum vollen Orchester tritt, ausser Hörnern ohne Blechinstrumente, ist nicht schwer, so dass sich auch in Teutschland, wo die Harfe nicht sonderlich gepflegt wird, wohl überall ein Ausüber findet, der so viel zu leisten vermag. Aber auch ohne Harfe spricht dieser Gesang zu Aller Herzen; wir zählen ihn zu dem Schönsten, was der Komponist je lieferte. Nicht minder meisterlich in jeder Hinsicht ist der Preisgesang des Volks. Es ist ein glücklicher Griff des Dichters, der am Schlusse des Chores zum Heil des Königs Liebe des Volks zu Absalon laut werden lässt, was die Scene ändert und die heimliche Gier des Jünglings nach vorzeitiger Herrschaft zügelloser macht, was er im Recitativ und in der Arie N. 5. ausspricht. Bei Wendepunkten liegt gewöhnlich eine Klippe; hier auch. Nach so höchst wirksamen Gesängen vierfach verschiedener Art, und unmittelbar nach einem so kräftigen Volksjubel, einer Prachtscene musikalischer Kunst, soll Absalon's Verlockung laut werden. Die Stellung ist ganz gut: aber der Dichter hätte ihn nicht so breit und der Komponist im Recitativ weniger melodisch, mehr wie für sich sprechend, einzuführen gehabt. Absalon's Gesang musste sich vom vorigen auf das Bestimmteste, in die Ohren

Fallendste unterscheiden. Viel Eintönigeres, das Stürmende der Bewegung, wo nöthig, in die Begleitung gelegt, wäre zuverlässig wahrer und daher auch schöner. Bei allem Reichthume des Modulatorischen wird dieser Gesang die Seele der Hörer gewiss am wenigsten treffen. Nach der Teufelsfreude, deren Wesen geschildert und wohl gehalten worden ist, athmet die Brust schon bei den ersten Tönen des Liedes der Thamar in N. 7. wieder frei aus. Es ist so einfach als lieblich, nur durch eine einzige harmonische Wendung zwischen froher Unschuld und klagendem Sehnen getheilt, ein vortreffliches Lied, das, gut vorgetragen, überall ansprechen wird. Eben so richtig griff der Komponist, dass er den folgenden Engelchor nur kurz behandelte. Der Dichter hat den Himmlischen nur eine passive Bemerkung über Tugend und Laster zu singen gegeben, wie er sie überhaupt nicht gerade in das Menschliche eingreifend hingestellt hat. Davids Bitte zum Herrn ist ein sehr freundliches, an sich sehr gutes Musikstück: aber der Vaterschmerz müsste vorherrschen; und so verringert das Angenehme selbst die tiefere Wirkung, die der Wahrheit der Situation überall folgen muss. Joab's Aufruf zum Kampfe für den König und der Volkschor sind frisch und kräftig bis dahin, wo sich Joab an David wendet, wo wir den $^3/_4$ Takt nicht beibehalten und Alles in einer parlanten Weise in freierer Bewegung gewünscht hätten. Dadurch würde sich nach unserer Ueberzeugung nicht nur die erste grössere und vortreffliche Hälfte dieser Nummer bedeutend heben, sondern auch der Anfang der folgenden, ein Bittgesang des Volkes, der im zuversichtlichen Allegrosatze sich mächtig steigert und einen preiswürdigen Schluss des ersten Theiles schafft. — Im wilden Graus, Lust an Unlust tosend, leitet der Höllenschwarm abermals auch den zweiten Theil schauerlich gehalten ein. In erquicklicher Würdigkeit sangen die harmonischen Kinder des Himmels in wohlgehaltener Kürze. David's Arioso ist an sich eine schöne Musik: aber der $^3/_4$ Takt gibt der Betrachtung etwas Spielendes, was nicht hieher gehört. Man kann sagen, der Gesang ist harmonisch ausgezeichnet und gefällt. Ganz gewiss! Die Kunst will und soll jedoch im Gefallen auch tiefer fesseln, erheben und seelenbewusster machen. Gilt das, so ist psychologische Haltung das Erste und Letzte, die auch das Wohlgefallen noch erhöht. Der tröstende Volkschor No. 15. ist vortrefflich in jeder Hinsicht und die Fuge eben so kunstgehaltig als eindringlich. Den Joab hat der Dichter so gebildet, wie ihn die Musik gibt, also zweckmässig vom Tonsetzer behandelt. In diesem Sinne ist auch das Terzett zwischen David, Thamar und Joab sehr schön, überaus freundlich ansprechend. Gleich darauf (N. 19.) der Chor der Emoriter. Für Kontraste ist bedeutend gesorgt, wie es denn zeitgemäss ist. Dieser dreistimmige Männerchorgesang (2 Tenore und 1 Bass) gehört zuverlässig unter die glücklichsten. Das Mischen des Unisonen mit dem Harmonischen im Gesange, das wilde Wogen und rhythmisch schlagende Bewegen der Streichinstrumente zu den vollen Akkordmassen der Bläser — dies Alles bringt ein so kampflustiges Steigern, dass er zu den prächtigsten und effektvoll gewichtigsten Sätzen gerechnet werden muss. Dennoch hebt sich die Schlachtsymphonie noch brausender hervor. Einerlei Bewegung bleibt, als Absalon, sich vom Schlachtfelde entfernend, sein Recitativisches dazwischen singt; man glaubt das Treffen aus der Ferne zu hören. Als sich der Unglückliche wieder in den Kampf stürzt, tobt es von Neuem auf und verliert sich im Tode des verlockten Sohnes. Das Ganze trefflich. Und an diese beiden Kraftsätze reiht sich noch unmittelbar der Siegesgesang No. 21.; keine geringe Aufgabe. Soll er wirken, muss noch mehr gesteigert werden, und es ist geschehen; der Chor ist pomphaft. Fast überwiegt die Kraft der Instrumentation den Sängerchor, ist dieser nicht ausserordentlich stark besetzt. Dann aber muss er auffallend glanzvoll wirken. Die Geister der Hölle entfliehen in ihre Nacht, gehalten wie vom Anfang; schade, dass der Dichter sie nicht sinnklarer sich entfernen lässt. Mit guter Wahl liess sie der Komponist schnell dahin fliehen und hielt auch den Gegenchor der Engel in angemessener Kürze. Nur noch eine Klage David's und Thamar's über des Feldherrn Bericht vom Tode Absalon's wird laut, worin sich eine schön veränderte Strophe des Liedes der liebenden Thamar auszeichnet, deren Schlusszeile David statt aller weitern Klage rührend wiederholt. Es folgt der Schlusschor. Dass diesem der Komponist eine sichere Kraft verliehen haben wird, setzen Alle mit Recht voraus, die aus seinen frühern Werken der Art die Erfahrung und das Geschick in wirksamster Handhabung der Massen und der Fugen kennen. Und so haben wir denn im Absalon ein Oratorium erhalten, das sich unbedingt der Komposition des Weltgerichts an die Seite stellen kann. Möge es so oft ausgeführt werden als das Weltgericht. Der Verf. hat auch die Chorstimmen drucken lassen, von denen ein vollständiges Exemplar aller 4 Stimmen 1 Thlr. kostet, jede einzelne Stimme 6 Gr. Die Orchesterstimmen sind beim Verf. korrekt geschrieben für 15 Thlr. zu haben.

Druckfehler. S. 670 Z. 1 v. u. lies: „für das" statt „des".

naults Verdienst gewürdigt, (vielleicht nach Manches Urtheil etwas zu hoch angeschlagen,) und ihm sein Lob zugetheilt.

Hier lasst nun der Verf. den Faden fallen, (um ihn zu anderer Zeit — möchte es bald geschehen! — wieder aufzunehmen,) und gehet über zu einer kraftigen und in vielen Zügen ausserst treffenden Schilderung unsrer gegenwärtigen Oper. Wir können dieses sehr gelungene Stück, unsern Lesern gerade, am allerwenigsten vorenthalten; geben also des Verf. eigene Worte, und erlauben uns nur einige Bemerkungen.

Wie die Oper jezt stehe, sagt er, wissen wir: auf dem Kunstgipfel der Tonkunst und Dekoration, fast mit Vernachlässigung des Inhalts und der Fabel. Den Operndichter nennet man jezt kaum; seine Worte, die man auch selten verstehet, und die noch seltner des Verstehens werth sind, geben dem Tonkünstler nur Anlass zu seinen — wie er's nennet — musikalischen Gedanken, dem Dekorator zu seinen Dekorationen. Musikalische Gedanken ohne Worte, Dekorationen ohne verständige Fabel sind freylich sonderbare Dinge, wir denken aber einmal in der Oper rein-musikalisch. (Das ware wohl recht gut, wenn es so ware — das Wort nämlich im bessern, seinem wahren Sinn genommen. Aber der Verf. scheint damit sagen zu wollen — ganz gemein ausgedrükt: wir sehen die Musik der Oper an nur als Instrumentalmusik; und dann ist es freylich übel.) Sie ist der Ort, (nach des Verf. Uebersetzung der französischen Verse):

> Wo wie von süssen Zaubereyen
> Der Bürger seinen Gram versäumt;
> Vergisset Krieg, und Plackereyen,
> Und was er selbst an Pflicht versäumt,
> Haus, Vaterland und Schuldereyen
> Des Rechts, Auflagen — ach er träumt
> In einem trunknen Augenblick
> Sich seines Lebens — Operglück.

(Was gar so übel nicht wäre; aber man könnte ihm dies gönnen und lassen, und zugleich einen hohern Zweck erreichen — scheint des Verf., und ist unsre Meynung.)

Hat der Tonkünstler durch diese Zurücksetzung des poetischen Stoffs gewonnen oder verlohren? fährt Herr H. fort. Für seine Kunst glaubt er gewonnen zu haben; er darf seine Arien drehen und wenden nach Herzenslust; höchstens passet er sie der Kehle an, die sie hinwirbelt. Als Tondichter aber, als Sprecher und Würker der Empfindung, hat er gewiss verlohren. (Gerade als Tondichter mochte er doch wohl gewonnen haben; aber darum hat er doch, wie es der Verf. in der Folge ausdrückt, an höchster Einwürkung auf's menschliche Gemüth verlohren. Wie? und warum? Das erfordert eine eigene Abhandlung; hier nur das Wort: Der Komponist, der die Worte nur als Vehikel gebraucht, giebt weder ein einfaches, noch ein gleich-zusammengesetztes Werk, sondern immer etwas Zerstückeltes und Schiefes, das durch geschickte Ausführung u. s. w. zwar recht sehr interessant werden, aber nie eine „höchste Einwürkung u. s. w." erreichen kann.) Spazieren seine Töne in der Luft, verschlingen sie sich nicht unmittelbar mit Worten und Scenen der Empfindung; so dringen sie nie ans Herz, sie bleiben im Ohre. (Man vergesse nicht, dass der Verf. nur von Opernmusik spricht, und ein Urtheil über Instrumentalmusik daraus gewiss nicht abgezogen haben will.) Bearbeitet er einen unwürdigen, oder gar schandlichen Stoff, muss er seine süssen Töne an Laffereyen, an ein Persifflage alles Grossen, Guten und Schönen verschwenden; o wie bedauern wir den Tonschöpfer! Wie bedauern wir, zauberischer Mozart, dich in deinem Così fan tutte, Figaro, Don Juan u. s. w. (Auch im Don Juan? Die Worte sind schlecht, und in so fern bedauern auch wir Mozarten; aber was der Verf. selbst Scenen der Empfindung nennet, hat das Stück in nicht ärmlichem Maasse. Ueberhaupt scheint uns D. Juan (wie Faust) ein für alle Zeiten fest stehender, unerschöpflicher Stoff zu seyn, dem selbst die vollkommenste Ausführung

Nachrichten.

Paris. Das ist eben das grosse Uebel einer grossen Stadt, dass sie in mancher Hinsicht auch klein ist und das Kleine gross erscheinen lassen möchte. Es gibt da Manches, was im Auslande grossen Lärm macht, mehr als das Grosse. Lassen wir den übersichtlichen Bericht mit dem grossen Musard und seinen Thätigkeiten beginnen, die von der Haarkunst zur Tonkunst übergegangen sind und es bis zur Virtuosität im Vortrage der Tänze gebracht haben, gleich dem Wiener Strauss. Wenn ein Mann es so weit zu treiben versteht, dass er an der Spitze eines Orchesters von 100 Mann den ersten Fastnachtsball in der grossen Oper, glänzend erleuchtet, durchzusetzen und die Neugier der vornehmen und geringen Menge so zu reizen weiss, dass das gedrängt überfüllte Haus, von tobender Verwirrung und wildem Lustgebrüll gestachelt, verbotene Tänze taumelt, dass man ihn, Hrn. M., auf den Schultern mit furchtbarem Geschrei: „*Vive le Napoléon de la contredanse!*“ herumträgt und baechantisch rasend selbst von vielen der Frauen aller Anstand weicht: so muss der Mann so gross als seine Einnahme sein, die jährlich auf einige hunderttausend Franken sich belaufen soll. Doch nicht allein durch Galoppen und dergl. will er glänzen, sondern er benutzt sein Glück auch zu Unternehmungen, die der Tonkunst und dem Geschmack am Vortrefflichen in derselben wirkliche Dienste thun. So hat er z. B. ein *Concert spirituel* errichtet, wo grössere Gesangwerke, z. B. Haydn's Schöpfung, aufgeführt werden, in welchen unter Anderem Lamartine's und Neukomm's *Hymne à la nuit* den lebhaftesten Eindruck machte. Das erste dieser spirituellen Konzerte hörte der 20ste März, wenn auch mit noch schwachem Gesange, der jedoch unter M.'s Veranstaltung in der heiligen Woche Händel's Alexanderfest, Etwas aus Händel's Messias und sogar ein Werk Palestrina's nicht übel herzustellen vermochte. Auch durch Ausführung grösserer Instrumentalwerke von Mozart, Beethoven, Spohr und Weber macht er sich um Verbreitung des Tüchtigsten im Fache der Tonkunst zur Ehre der Teutschen verdient. Allerdings ist es wahr, dass die Franzosen neuester Zeit einen andern und weit vortheilhafteren Begriff von dem Geiste und der wissenschaftlichen und künstlerischen Bildung Teutschlands und mehr Gerechtigkeit im Urtheilen über das Ausland im Allgemeinen gewonnen haben, als ihre zuweilen übermüthig einseitigen Väter; nur muss man sich doch auch die Gerechtigkeit für Fremdes und namentlich die Liebe für Teutsches nicht so gross und so weit verbreitet vorstellen, als man durch mehre Zeitschriften und einzelne Erscheinungen zu glauben sich veranlasst fühlen könnte; im Ganzen stehen die Dinge so materiell, als sie standen, und die Liebe ist öfter nur eben Spiel und Mode, nichts mehr. Desto herrlicher sind die Ausnahmen, und dass es nicht zu wenige derselben gibt, ist schon des Dankes und der Liebe werth. — Hr. Faubel, Klarinett-Virtuos aus München, wird mit seiner Aufnahme und dem Beifalle, den er erhielt, gewiss zufrieden sein; ist aber auch ein Bläser, der unter die vortrefflichsten gezählt werden muss. Auch Hr. Kapellmeister Täglichsbeck aus Hechingen kann sich der ehrenvollsten Aufnahme seiner glanzvollen und herrlich ausgeführten zweiten Symphonie zu seiner Freude rühmen. Und was soll ich von Ferd. Ries sagen? Er gehörte hier vergangenen Winter unter die Häupter der Tonkunst und machte, wie Sie wissen, mit seinen neuen Kompositionen remarkables Aufsehen. Nicht nur seine Symphonie wurde mit Begeisterung gehört, sondern auch Vieles aus geistlich-weltlichen Werken, ein Sextett und selbst seine kleineren Werke. Wie viel der Umstand, dass er mit Beethoven in einem genauen Verhältnisse stand und der Einzige heisst, dem B. erlaubte, sich seinen Schüler zu nennen, dazu beigetragen haben mag, wer mag das bestimmen? So viel ist aber gewiss, dass Beethoven hier der Höchste ist, der alle Andern, selbst die übrigen Heroen der teutschen Tonkunst, Haydn und Mozart nicht ausgenommen, verdunkelt. Alles, was Beethoven's Namen trägt, kann des grössten Beifalls, des Enthusiasmus gewiss sein, versteht sich, wenn es präcis, fertig und kräftig ausgeführt wird. In der Darstellung seiner Symphonieen leistet das Orchester in den Konzerten des hiesigen Konservatoriums immerfort wahrhaft Ausserordentliches. Selbst B.'s 9te Symphonie mit dem Chore ging überaus rund und vortrefflich, was das Instrumentale betrifft; die Sänger dagegen zeigten sich schwach. Ueberhaupt ist der Gesang immer noch die schwache Seite dieser Lehranstalt und ihrer Konzerte, und vor der Hand wird es nicht so leicht besser damit werden. Hr. Mainzer hat daher mit seiner praktischen Singschule, die unentgeltlich ist und schon bekannt gemacht wurde, etwas sehr Nützliches und Förderliches gethan, und die Fortsetzung derselben gereicht ihm zur Ehre. Die jährliche Preisvertheilung des Konservatoriums scheint mir für das Ausland keine so wichtige Sache, dass man ausführlich darüber zu berichten nöthig hätte. Weit weniger ist es zu verschweigen, dass sich neuerdings wieder manche Stimmen gegen das Direktionstalent des vielfach verdienten Greises Cherubini erklärt haben. Ist denn aber diese Anstalt für den Gesang jemals so ausgezeichnet gewesen? Wird Jemand alt, so lebt er Manchem zu lange. Indessen gibt es nichts auf Erden, was nicht der Verbesserung bald hier bald dort bedürfte. Warum nicht auch das Konservatorium, auf dessen Leistungen Paris in vieler Hinsicht mit grösserem Rechte stolz sein kann, als auf manches Andere in der Tonkunst, wovon man viel Wesens macht. So ist z. B. das Theater hier sowohl, als aller Orten, seit lange im offenbarsten Rückschreiten, und zwar von allen Seiten her, nicht blos in der Oper, die uns hier allein beschäftigt. Einzelnes Vortreffliche ist da, aber das Ganze ist gesunken. Das hat die vergötterte Schau- und Augenlust gethan, die wahrhaft gierig geworden ist und weit mehr verschlingt als die Kassen der Theaterdirektoren. Neue Opern kommen freilich von Zeit zu Zeit, und Niemand wird es tadeln, wo und wie man sich versucht. Aber Teutschland kennt die meisten derselben, welche hier besonders gefallen oder auch wohl als beifällig an-

erkannte ausposaunt werden, recht wohl: denn fast alle unsere Theaterunternehmer machen darauf Jagd und führen sie den Teutschen vor. So wissen Sie also aus Erfahrung, was Auber, Halévy, Adam etc. schaffen; Ihre Leser kennen es aus Nachrichten teutscher Städte, welche mir und Andern der Vergleichung wegen sehr unterhaltend und oft nützlich sind. Von andern neuen Opern ist durch französ. Blätter bereits berichtet worden, z. B. von Victor Hugo's und des Fräulein Bertin „Esmeralda", woran man sich ein Beispiel nehmen kann. Früher wurde der beharrlich ausgeführte Versuch der komponirenden Dame von mehren artigen Federn nicht wenig belobt. Als aber das Werk durch standhaftes Wiederholen die Geduld der Hörer immer mehr ermüdete und bei der fünften Repetition förmlich ausgepocht wurde, gestand einer und der andere Schreiber, er sei in seinem frühern Urtheile aus Rücksichten nachsichtig gewesen. Je mehr die Leute gegen oft vermeintliche Rücksichten Anderer sich ereifern, desto tiefer liegen sie gewöhnlich in der Sünde. Auf eine andere neue Oper, „Stradella" von Niedermayer, die leicht und gefällig gehalten ist, werden teutsche Theaterintendanzen wohl nicht Rücksicht nehmen, denn sie ist von einem Teutschen. Der treffliche Nourrit sang darin die Hauptrolle. Wer sollte es nicht beklagen, dass der Allbeliebte und Hochgeehrte, der in alte und neue Musik gleich mächtig Eindringende, in der Blüthe des männlichen Alters das Theater verlassen hat? In der Darstellung des Raoul in den Hugenotten, womit er Abschied nahm, fand er den stürmischsten Beifall. Man kann ihn nicht vergessen, und Hr. Dupré, so geschickter und stimmbegabter Sänger er auch ist, empfindet es immer noch, was es heisst, der Nachfolger eines so gefeierten Vormannes zu sein. — Eine andere Neuigkeit war „Remplacant", komische Oper in drei Akten, von Scribe und Bavard, komponirt von Batton. Der Text soll schlecht sein, die Musik Anlagen verrathen. — Mit der komischen Oper steht es überhaupt jetzt so so. Seitdem die Opéra comique oder Feydeau verschwunden ist, seit 1832, scheint die französische Muse der komischen Oper sich gleichfalls zurückgezogen zu haben. Nur die grosse Oper (*Académie de musique*), und vor Allem die italienische, der bekannten und berühmten Sänger wegen, sind noch zu rechnen. Es gibt freilich eine komische Oper, aber sie ist nicht immer komisch und die Darstellungen selbst sind nicht besonders ausgezeichnet. So wurde z. B. eben jetzt im Theater der komischen Oper das neueste Bühnenwerk von Onslow: „*Guise, ou les Etats de Blois, en trois actes et en cinq tableaux, paroles de MM. Planard et de Saint-Georges*" zur ersten Aufführung gebracht. Der geschichtliche Inhalt, die Verschwörung des Herzogs G. gegen Heinrich III., welcher von Vitet sehr gut geliefert worden ist, bildet die Grundlage; was hinzugethan wurde, ist weder von Bedeutung, noch sonderlich musikalisch. Das Ganze passt für ein Trauerspiel und mit mehr Lyrischem, als hier gegeben ist, zu einer grossen, aber nicht zu einer komischen Oper, die es auch deshalb, weil sie auf dem Theater der komischen Oper gegeben wurde, nicht geworden ist. Der Komponist stand also im Nachtheile und hatte sehr viel zu überwinden, wenn ihm auch mehre Sätze nicht beschnitten worden wären, was hier unerlässlich gewesen sein mag. Nimmt man Rücksicht auf die Kräfte dieser Bühne, so kann man nicht sagen, dass die Oper schlecht ausgeführt worden wäre; besonders gelang ein Quintett, ein Trio, ein Duett zwischen Paulette (Mad^me^ Jenny Colon) und dem Geliebten; Hr. Condere ergötzte, und die Meisten strengten sich an, ihr Bestes zu thun. Es hat lange genug gedauert, ehe die Oper zur Aufführung kam, deren Verfasser in solchen Ehren stehen, dass sie nach dem Spiele gerufen wurden. Die italienische Oper, welche, wie bekannt, die besten Sänger und Sängerinnen zu hören gibt und für den nächsten Winter zu den übrigen oft genannten noch die Damen Tacchinardi und Persiani, auch den Tenor Zamboni bringt, wird wohl wieder neue Wunder ihrer Art thun. Neu sind auch diese Namen Ihren Lesern nicht im Geringsten, und so haben wir nur zu wünschen, dass es die Opern sein mögen und dass uns die Akademie der Musik Bedeutendes liefere, damit die Opernfreunde viel Vergnügen und wir viel zu berichten haben.

Leipzig, den 9. Oct. Unser zweites Abonnement-Konzert brachte uns gestern Louis Spohr's schöne C moll-Symphonie. Sie wurde so meisterlich vorgetragen, als man es nur wünschen kann. Das Werk, in gediegenster Haltung ein Ganzes für sich, ohne die heftigen Aufmunterungshiebe der Zeitgewöhnung, liess nach dem ersten Satze die Versammlung ruhig; der zweite, sehr zart gefühlte, erhielt mässigen Beifall; der dritte, ganz besonders treffliche und reizende, ging still vorüber und der letzte, ein abgerundeter Schlusssatz eines innig empfundenen und kunstschön gehaltenen Ganzen, erfreute sich eines zwar nicht enthusiastischen, doch würdigen Antheils; und die stillen Gemüther, die ein gehaltenes ächtes Kunstbild in sich aufnehmen können, dankten im Herzen mehr, als durch laute Zeichen, dem Schöpfer des Werkes und den Ausübenden, welche sich in der Einleitung des andern Theils eben so tüchtig zeigten; Auffassung und Darstellung der Beethoven'schen Ouverture zu Leonore (No. 2.) waren sich völlig gleich und der Eindruck so gewaltig, dass nach stürmischem Applaus bald darauf ein zweiter ausbrach, zum Zeichen, dass man die Ouverture wiederholt wünschte, was aber mit Recht nicht erfolgte, denn die Anstrengung ist zu gross, man kann sie einem ganzen Orchester nicht wohl zumuthen. Nach Spohr's schöner Symphonie hatten wir das Vergnügen, wieder einmal Mad. Johanna Schmidt aus Halle hier zu hören. Der Vortrag dieser auch von uns vielfach besprochenen und unsern Lesern sehr bekannten Sängerin ist noch lebendiger geworden und ihre ausgezeichnet schöne und bedeutende Stimme ist dieselbe geblieben. Sie trat mit K. M. v. Weber's „*Misera me!*" — und im andern Theile mit Mozart's „*E Susanna non vien!*" — auf, und nach beiden Vorträgen folgten lebhafte Beweise allgemeinen Wohlgefallens nach Verdienst. Fräul. Klara Wieck, die Einige mit Applaus zu empfan-

gen suchten, trug ihr Konzert (Concertino) für das Pianoforte vor, was am Schlusse mit mässigem Beifalle aufgenommen wurde. Dagegen wurden die im zweiten Theile von dem Fräulein vorgetragenen Introduct. und Variat. für das Pianoforte allein, von A. Henselt, wie wir es uns im Voraus dachten, da wir sie genau kennen, nach der letzten äusserst brillanten und von der Virtuosin ganz besonders vollendet ausgeführten Variation mit allgemein starkem und verdientem Beifall aufgenommen, der sich erneuerte, worauf das Fräulein die letzte Variation, dem Wunsche der Versammlung gemäss, wiederholte und stürmisch ausgedrückten Dank empfing. Das erste gedruckt erscheinende Werk dieses auch in unsern Bl. längst bezeichneten Klaviervirtuosen werden wir näher besprechen, sobald das Publikum fertige Exemplare erhalten kann. Es erscheint bei Breitkopf und Härtel. Wenn aber irgend eine Komposition nicht als MS., sondern als numerirtes Opus mit Angabe der Verlagshandlung angezeigt wird, müssen sich unserer Meinung nach die Kunstfreunde auch darauf verlassen können, dass es käuflich zu haben ist. Den völligen Beschluss des Konzerts machte Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt", gelungen, besonders die erste Hälfte ganz vortrefflich gesungen. Alles herrlich gespielt, ohne mit dem Zeichen des Beifalls begrüsst zu werden. Man war, scheint es, müde vom Applaudiren u. Hören.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Venedig. Der Operanzweikampf zwischen den beiden Theatern Apollo (vorhin S. Luca) und Gallo (ehemals S. Benedetto) entschied sich in der so eben verwichenen Stagione di Primavera gar bald. Ersteres unterlag ganz und das andere hielt sich auf den Beinen, das war Alles. Der Impresario des Apollo hatte eben nicht zu verachtende Sänger (die Marai, die Altistin Bordogni, den Tenor De Gattis, den Bassisten Alberti); aber die Trojani in Laurento (bekanntlich die musikalischen Erstlinge des Mro. Barbiroli, die unlängst in Rovigo durch wohlwollende Hände Furore gemacht) langweilten, Orchester und Kleider waren schlecht, und das Theater wurde gleich darauf geschlossen. Der Impresario des T. Gallo brachte vor Allem neue Verzierungen darin an, gab aber mit der Fontana, der Viale, dem Novelli und Balestracci den Belisario, welcher hier voriges Jahr mit ganz andern Sängern gegeben den jetzigen verdunkelte. Wegen einer der Fontana zugestossenen Krankheit half einstweilen der Barbiere di Sivigha aus der Noth (die Viale machte die Rosina). Indessen wurde die neue und erste Oper eines hiesigen wohlhabenden Hebräers, Samuel Levi, mit der aus Mailand eigens verschriebenen Prima Donna Marianna Franceschini einstudirt. Diese Oper heisst Iginia d'Asti, hat Manches nach den Recepten der neuern raffinirten musikalischen Kochkunst zubereitet; allein die Viale etwa abgerechnet liess die erste Aufführung am 6ten Juni gar viel zu wünschen übrig. Das ganze Singpersonal schien unpässlich gewesen zu sein, und so liess denn Hr. Maestro Levi nach der zweiten und dritten Vorstellung, welche der ersten ganz glichen, einen Brief an den Impresario des T. Gallo in die hiesige Zeitung einrücken, welcher im Wesentlichen dahin lautet, er möchte seine Oper nicht mehr geben, weil ihre Aufführung nicht am besten ginge (*esecuzione poco perfetta*); sollte er jedoch Schaden dadurch leiden, so könnte er sie nächsten Sonntag noch einmal geben.

Unlängst erschien hier folgende Schrift: *Della vita e delle opere del prete Giuseffo Zarlino, maestro celeberrimo nella cappella ducale di Venezia. Narrazione di Francesco Caffi. Venezia, presso Giuseppe Orlandelli.* 1836. 32 S. in 8. Dass fast alle Biographen und Bibliographen, selbst Apostolo Zeno, Zarlino's Geburts- und Todesjahr verfehlt haben, ist in *D.* Lichtenthal's *Dizion. e Bibliografia della Musica*, 4ter B. S. 282 zu lesen, wo Alles berichtigt wird. Hr. Caffi gibt ebenfalls das Geburtsjahr 1517 an. Sonst sagt er im Wesentlichen noch Folgendes von ihm: Z. wurde von seinem Vater Giovanni zum Priesterstande bestimmt. Den 3ten April 1537 erhielt er in seiner Vaterstadt Chioggia die vier Ordini minori, und 22sten März 1539 das Diakonat. Zwei Jahre darauf (1541) setzte er seinen Aufenthalt in Venedig fest und studirte die Musik unter Hadrian Willaert, Kapellmeister an der Kathedralkirche S. Marco. Was nun von ihm als Musiker gesagt wird, ist meist bekannt. Z. war sonst ein sehr gelehrter Mann von ausgebreiteten Kenntnissen, schrieb ausser seinen musikalischen Werken noch: *De vera anni forma, sive de recta ejus emendatione*, 1580. — *Origine della congregazione de' Reverendi Frati Capucini*, 1579. Er war Mitglied der im Januar 1558 errichteten berühmten Venetianer *Accademia della Fama*. Er wurde zum Kapellan des Klosters S. Lorenzo und zum Kanonikus der Kathedralkirche seiner Vaterstadt erwählt, auf welche letztere Stelle er jedoch verzichtete. Was nun die wahre Sterbezeit dieses sehr berühmten Mannes betrifft, so fand der gelehrte Venetianer Antiquar Emanuele Cicogna, der Alles mit seinen eigenen Augen selbst sehen will, unter den Todtenregistern der Pfarrkirche des heil. Zacharias zu Venedig Folgendes: „*A dì 4 Febraro 1590 è morto il R. do Ms. p Iseppo Zarlin capelan de S. Seuero de etta 69 amalato de mal de gotte et cataro da mesi 3.*" Am Rande heisst es: „*M°. d. cap. de S. Marco.*" In seinem auf einer Folioseite geschriebenen Testamente, das sich im Notararchiv von Venedig befindet, sagt er anfänglich: Nachdem er (Iseppo Zarlino von Chioggia, Kapellmeister der berühmten Signoria di von Venezia) nicht ohne Testament sterben will, so hinterlässt er seine Bibliothek seinem Neffen Iseppo Colonna, mit dem Bedinge, dass er studire, sonst hinterlässt er sie den Bartüssermönchen des heil. Franziskus u. s. w. Das Ganze der Schrift schliesst mit der verdriesslichen Bemerkung, dass in Venedig keine einzige autographische Note von Zarlino zu finden ist. Es ist zu wünschen, dass Hr. Caffi, dermalen Appellationsrath zu Mailand, welcher bereits eine Lebensbeschreibung Furlanetto's (Venedig, 1720) bekannt gemacht, und seit vielen

Jahren an einer musikalischen Geschichte Venedigs (wovon die so eben angezeigte Schrift ein Bruchstück ist) arbeitet, sie bald vollenden möchte. Eine gut bearbeitete Geschichte der Musik von Venedig wäre unstreitig interessant, höchst interessant wäre aber eine von ganz Italien; sie zu bearbeiten erfordert jedoch vor Allem teutonischen Fleiss und Gründlichkeit. Hr. Caffi hat mir selbst eingestanden, dass er bei deutschen Schriftstellern so Manches über Venedigs Musik gefunden, wovon seine eigenen Landsleute gar nichts wissen.

Padova. Nachdem die hiesige sogenannte *Fiera del Santo* (nämlich *Antonio*) die grösste Theaterepoche des Jahres, also mit grossen Opern und Ballets feiert; diese Messe aber um die Hälfte Juni's Statt findet, so gibt man hier gewöhnlich vorher blos Komödien. Dieses Jahr war der Durst nach Opern so heftig, dass man erwähnte grösste Theaterepoche nicht abwarten und sich einstweilen mit einem Singspiele laben wollte. Wie nun dieses bewerkstelligen?... Nichts leichter. Hier im Venetianischen laufen einige verirrte Sänger herum, unter ihnen dem Vernehmen nach eine Französin, die Marie Louise Adeline heisst und sich Maria Luigia Edelini nennen lässt; eine Italienerin, Nameus Cavedoni; ein Tenor Mazzoni und ein Bassist Rossi (Giovanni Napoleone). Was zu geben?... Auf der Stelle aufgefunden: die unfehlbare, immer siegreich hervorgegangene Norma. Und die Norma ist diesmal nicht allein mit einem Fiasco abgezogen, sondern erlebte sogar die Schande, dass ihr Nachfolger Belisario eine gute Aufnahme gefunden. Während diese Sängergesellschaft nach Mantua abging, öffneten sich am 11ten Juni die grossen Pforten des Teatro Nuovo mit Gemma di Vergy von Donizetti und mit Viotti's Ballet Fedora. Die Gemma fand keine gute Aufnahme und die Fedora wurde in den Himmel erhoben. Hauptsänger der Oper waren: die Palazzesi, die Herren Bonfigli und Cartagenova. Von Allen wurde bereits in diesen Blättern gesprochen.

Treviso. Grande opéra, wie die Franzosen sagen, oder nach der neuern Benennung Romani's, *tragedia lirica*, Mordscenen, Vergiftungen, Augenausstechen, Brand und dergleichen Schönheiten der heutigen grossen Oper sind jetzt sogar auf den kleinern Theatern Italiens an der Tagesordnung. Die heutige heroische Jugend mit Schnurr- und Bocksbart, die jungen Maestri mitbegriffen, singen und komponiren sie sehr leicht: erstere mit einem Bischen Stimme und Muth, letztere mit einem oberflächlichen Generalbass, dem Rehricht alles modern musikalischen Zeugs und Madame Trommel. Dass die grosse Oper der Eitelkeit des schönen Geschlechts mehr zusagt, als die Opera buffa, hat ebenfalls seine Richtigkeit. Aber die Opera seria ist auch leichter zu singen und bezahlt dem Künstler mehr als die Op. buffa. Aus dem Gesagten ersieht man leicht, warum letztere bei uns heutzutage so selten geworden. Treviso hatte diesen Frühling grosse Oper und heroisches Ballet; die Sänger (die Ferrarini, die Ratti, die Herren Tommasi und Maspes) waren freilich nicht gross, aber der Belisario lief von Stapel. Hierauf folgte Ricci's Scaramuccia, worin der bekannte Buffo Spada den Tommaso und die in der komischen Oper noch wenig erfahrenen Sänger abrichtete, die alle ihre Kräfte zusammenrafften, und das Ganze fiel leidlich aus.

Verona. (Teatro filarmonico.) Hier wollte man anfangs die Straniera geben, da aber die Scheggi von der Grippe befallen wurde, gab man am 20sten April den Barbiere di Siviglia. Die Marietta Biondi machte die Rosina, ihr Mann den Don Bartolo, Hr. Boccio den Almaviva, Fachini den Figaro und Catalano den Basilio. Man klatschte nicht viel. Hierauf folgte die neue Operette des hier gebürtigen jungen Maestro Pietro Candio, il Duello betitelt, worin die Rabalettes, ein Terzett und das Finalrondo Applaus erhielten. Von Herrn Candio war schon bei einer andern Gelegenheit in diesen Blättern die Rede.

Prag. (Beschluss.) Ein zweiter Kunstgast, der mit Hrn. Staudigl zusammen wirkte, war Hr. Dams vom churfürstlichen Theater zu Cassel. Hr. Dams war einmal ein Mitglied unserer Bühne, und zeigte damals eine wohlklingende Stimme und wenig künstlerische Ausbildung — die letztere ist ihm geblieben — und dazu viel Muth; denn der gehört dazu, den Robert und Massaniello (die Stumme von Portici) ohne Mittel und ohne Studium auf der Bühne einer grossen Stadt zu spielen. — Ein Hr. Scharff, dem Vernehmen nach von dem hiesigen Artillerie-Regimente, der die Fahne des Mars mit dem Kranze des Musenpriesters zu vertauschen gedenkt) hat als Waldeburg (die Unbekannte) seinen ersten Versuch im Bühnengesange gemacht. Das Haus war gedrängt voll, und der Novize entsprach wirklich allen Anforderungen, die man billigerweise an ein erstes Auftreten machen kann. Nicht nur, dass er richtig intonirte, präcis eintrat, entwickelte er, trotz seiner grossen Befangenheit, ein inniges Gefühl. Seine Stimme ist nicht grossartig, aber weich und zum Herzen sprechend. Etwas zu viel Gaumenmanier hat er noch, doch diess wird sich schon legen. Das: „Komm mit mir, du Arme" sang er recht gefühlvoll, und musste es wiederholen. Er wurde durch das Publikum sehr aufgemuntert. Hr. Emminger (Arthur) war ausgezeichnet. Dieser Sänger ist wegen seines musterhaften Fleisses und seiner grossen Fortschritte, die er in der Gesangskunst macht, und sich dadurch immer mehr in der Gunst des Publikums befestigt, sehr zu loben. Dem. Rettich war Isoletta, und auch an ihr ist ein fleissiges Studium nicht zu verkennen, welches sich durch rasche Fortschritte und eine bedeutende Herrschaft über ihre zwar kleine, aber reine und metallreiche Stimme kund gibt. Sie sang ihre grosse Arie ausgezeichnet gut und mit stürmischem Beifall, und wurde auch als Aennchen (Freischütz), Marcelline (Fidelio), und sogar als Elvira (Don Juan) recht gerne gesehen, oder wenigstens — gehört, denn Sprache und Spiel lassen noch immer viel zu wünschen übrig.

Wir haben nun Dem. Grosser auch als Elvira (die Puritaner) gehört, was wohl unter ihre grössten Wagestücke gezählt werden dürfte, und der Erfolg übertraf

die Erwartungen. In der Polonaise sang sie zwar mit halber Stimme nur die Passagen, die wir so meisterhaft von Dem. Jenny Lutzer zu hören gewohnt waren, und wir vermissten die Nettigkeit und Rundung, welche diese Piece vorzugsweise verlangt; in den übrigen dramatischen Scenen, wo sie die Kraft ihrer Stimme und das Verschwimmen und Verhauchen der Töne zeigen kann, entsprach sie mehr, und wurde durch öfteres Hervorrufen ausgezeichnet.

Weimar, im September 1837. Das Grossherzogl. Hoftheater gab in dem Zeitraume September 1836 bis Ende Juni 1837 folgende Vorstellungen: Entführung aus dem Serail; Fidelio; Figaro's Hochzeit, zwei Mal; Freischütz, drei Mal; Iphigenia in Aulis; Iphigenia in Tauris, zwei Mal; die Neger auf St. Domingo, von A. F. Häser, zwei Mal; Robert der Teufel; der rothe Domino, von C. Lebe, zwei Mal; Schweizerfamilie; Titus; Vampyr, zwei Mal; Zauberflöte, drei Mal; Zemire und Azor, vier Mal; Alpenkönig, zwei Mal; Bauer als Millionär; Belisar; Dorfbarbier; Erinnerung (Liederspiel); Faust; die Glocke (von Schiller), zwei Mal; Götz von Berlichingen; Gutenberg; Laurette, drei Mal; Ludwig XI., zwei Mal; Lumpaci Vagabundus; Mary Max und Michel, drei Mal; Pfefferrösel, zwei Mal; Preciosa, zwei Mal; Räuber; Reisende Student, zwei Mal; Rothe Käppchen, drei Mal; Rückkehr in's Dörfchen, Stalnixe, erster Theil, zwei Mal; Stalnixe, zweiter Theil; Schülerschwänke; Schutzgeist; Ueberraschung; Wiener in Berlin; Wilhelm Tell (Schauspiel); Ballnacht (Maskenball); Blitz, zwei Mal; Eherne Pferd, zwei Mal; Fra Diavolo, vier Mal; Jacob und seine Söhne, zwei Mal; Johann von Paris; Maurer; Stumme, drei Mal; Weisse Dame; Zampa; Zauberglöckchen, zwei Mal; Barbier von Sevilla, zwei Mal; Norma; Romeo und Julie (Montecchi und Capuleti), zwei Mal; Vestalin; Wilhelm Tell (Oper).

Neu waren: die Neger auf St. Domingo, Text von Wilhelm Häser, Musik von A. F. Häser; — der rothe Domino, Text vom Verfasser von Wahrheit und Lüge, Musik von C. Lebe; — Zemire und Azor, von Spohr; — das Zauberglöckchen, von Herold; der Blitz, von Halévy; Mary Max und Michel, von C. Blum; Laurette; die Ueberraschung; Ludwig XI.; die Glocke, von Schiller, dramatisch ausgeführt mit Musik von Götze.

Die Neger auf St. Domingo, nach einer Novelle von Victor Hugo höchst gelungen im Ganzen und Einzelnen bearbeitet, mit trefflicher Musik, fand gerechte Anerkennung, machte aber kein besonderes Glück, weil das Sujet sehr ernst ist, Buch und Musik nicht auf Theatereffekte haschend ausgehen, obwohl beide deren so viele haben, als es durch die Handlung möglich ist, weil Aeusseres, als Decoration, Costume, Aufzüge und drgl. zwar nicht unbeachtet geblieben, aber nicht nach dem neuesten Geschmacke zur Hauptsache gemacht worden sind, und endlich, weil so viele schwarze Gesichter erscheinen. Je vernünftiger und echt dramatisch das Buch ist, dessen Verse sich durch Anmuth und Leichtigkeit sehr auszeichnen, und je solider und mit tiefem Gefühl gearbeitet die Musik ist, desto mehr ist zu bedauern, dass sie wegen des oben verzeichneten Fehlenden, das man wohl kaum Mangel nennen kann, nicht weit verbreitet werden wird. Ist das nun nicht zu ändern, so ist wenigstens zu wünschen, dass der Komponist die Oper im Klavierauszuge bekannt mache, an dem Viele sich erfreuen werden. — Der rothe Domino, eine komische Oper, nach einer Erzählung von Zschokke vom Verfasser von Wahrheit und Lüge mit vielem Glücke bearbeitet, in Musik gesetzt von unserm braven Lebe, gefiel sehr und das mit vollem Rechte. Dass ein Maskenball die ganze Oper hindurch die Hauptsache bleibt, ist allen denen, die gern tanzen sehen, und überhaupt gern recht viel sehen, lieb und werth, kommt aber Andern doch als des Guten zu viel gethan vor. Die Musik ist frisch und lebendig, oft höchst originell, meist dem Sujet gemäss heiter und leicht gehalten, und nur in ein paar Sätzen etwas zu gewichtig. Wir sind so arm an komischen Opern, dass diese gewiss jedem Theater angenehm sein wird. Wir wünschen recht herzlich dem ausgezeichneten dramatischen Talente unsers wackeren Lebe immer weitere und höhere Anerkennung, ihm selbst aber eine im Aeussern bessere Stellung, damit er frei und ruhig einen Weg wandeln könne, der ihm offenbar angewiesen ist, und auf dem er ganz gewiss immer Höheres leisten wird. — Die anderwärts längst bekannte Oper des trefflichen Spohr, „Zemire und Azor", war für uns neu. Sie erhielt grossen und verdienten Beifall. — Das Zauberglöckchen ward sehr beifällig aufgenommen, und der Blitz machte Glück. Mary Max und Michel gefiel, wohl hauptsächlich wegen der höchst glücklichen Darstellung. — Die Glocke, von Schiller, dramatisch bearbeitet mit neuer Musik von unserm braven Musikdirektor Götze, wurde bei Gelegenheit der Anwesenheit der Naturforscher mit der höchsten Sorgfalt gegeben und erhielt ausgezeichneten Beifall. Manche waren vorher von einem gewissen Vorurtheil gegen die dramatische Ausführung des herrlichen Gedichts eingenommen, gestanden aber später, dass ihnen die dürchaus gelungene Darstellung und die sehr zweckmässig angewandte schöne Musik einen hohen Genuss gewährt habe. — Die übrigen oben genannten Stücke enthalten nur einzelne musikalische Sätze, die recht gut waren, von denen jedoch nichts Besonderes zu sagen ist.

(Beschluss folgt.)"

Notiz. Am 4. d. erschien die erste Nummer einer neuen Zeitschrift für Musik: „Hamburger musikalische Zeitung", im Verlage von J. F. Rayser u. unter Redact. des Hrn. G. A. Gross. Wöchentlich wird ein halber Bogen ausgegeben, der „im zeitgemässen Gewande Thatsachen und Raisonnements" liefern will. In dem Prospekt für die Herren Künstler etc. wird ausdrücklich darauf aufmerksam gemacht, dass d. Z. „ein Unterhaltungsblatt für das musikalische Publikum" sein soll.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 9.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. **№ 9.** **1837.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von Moritz Westphal in Berlin erscheint nachstens:

DER KLEINE EDUARD.

Lied für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte oder Guitarre componirt und dem königl. Hof-Opern-Sänger Herrn Eduard Mantius gewidmet

von

Gustav Füller.

Preis 4 Ggr.

Bei Artaria u. Comp. in Wien erscheint den 1sten November d. J. mit ausschliesslichem Eigenthumsrechte:

Jos. Mayseder.

24 *Concertino*	pour le	Violon	avec	Orch.	Op. 53.
— do.	—	do.	avec	Quat.	—
Air varié	pour le	Violon	avec	Orch.	Op. 54.
— do.	—	do.	avec	Quat.	—
— do.	—	do.	avec	Pfte.	—

Die wohlfeilste Ausgabe von

Bellini's Opern

im vollständigen Klavierauszug mit deutschem und italienischem Text

erscheint auf Subscription im Verlag der unterzeichneten Handlung, und zwar bis Weihnachten oder Neujahr:

Die Unbekannte — La Straniera — in 3 Lief. à 20 Gr.
Der Pirat — Il Pirata — in 3 Lief. à 20 Gr.

Nach dem Erscheinen hört der höchst billige Subscriptionspreis auf und es tritt der erhöhte Ladenpreis ein.

Die Namen der respectiven Subscribenten werden dem Werke vorgedruckt.

Alle solide Musikhandlungen nehmen Bestellung an.

Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.

Gesuch.

Ein junger Mann in dem Alter von 24 Jahren, der neither sowohl als Concert-Solospieler, als auch im Orchester gewirkt hat, sucht unter nuständigen Bedingungen als Flötist eine Stelle, am liebsten bei einer Hofkapelle. Derselbe kann die empfehlendsten Zeugnisse von allen den grösseren Städten, in denen er auftrat, beibringen. Auf frankirte Anfragen theilt das Nähere mit

Engelmann in Leipzig, wohnhaft in No. 1182.

So eben ist fertig geworden und in allen Buchhandlungen zu haben:

Fr. W. Schütze, Seminarlehrer, Generalbass für Dilettanten.

Die Harmonielehre fasslich und nach pädagogischen Grundsätzen, für sich bildende Pianoforte-Spieler und deren Lehrer dargestellt. Nebst einem Beispielbuche. gr. 8. 2 Thlr. 3 Gr.

Wegen der sehr fasslichen Darstellung der Lehrsätze der Harmonie und wegen vieler praktischen Winke für den Lehrer wird dies Werk sich selbst Unterrichtenden, wie Lehrern des Klavierspiels gleich willkommen sein. Die Beispiele sind für's Pianoforte gesetzt, fast jedes bildet einen kleineren oder grösseren musikalischen Satz, nur das enthaltend, was nach der dargewiesenen Theorie verständlich sein muss. Durch sie wird der Schüler recht stufenweise zu einem bewusstvollen Phantasiren geführt.

Arnoldische Buch- und Musikalienhandlung in Dresden und Leipzig.

In unserm Verlage erschien und ist durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Bank, C., 6 Lieder für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 23. Pr. 20 Sgr.
Buschinsky, Costumetten-Schottisch für das Pfte. Pr. 2½ Sgr.
Chwatal, Fr. X., Introduction et Variations emmanrées sur l'Air tres-fameux: „Was soll ich in der Fremde thun?" pour le Pfte. à 4 mains. Oeuv. 20. Pr. 15 Sgr.
— 2 Sonatinen für Pfte. Op. 38. Pr. 12½ Sgr.
Ehrlich, C. F., 3 Lieder für eine Stimme mit Begl. des Pfte. Op. 14. Pr. 20 Sgr.
— 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Part. und Stimmen Pr. 20 Sgr.
— Schottischer Walzer für Pfte. Pr. 2½ Sgr.
Erfurt, C., Pièces faciles à 4 mains. Oeuv. 40. Pr. 20 Sgr.
Flügel, C. G., Mondwalzer (in Strauss'scher Manier) für Pfte. Pr. 12½ Sgr.
Gautsch, A. v., Liebeständelei (Cotillon in beliebten Melodien) für Pfte. Op. 10. Pr. 10 Sgr. (Mit Text und Vignette).
— Winterballtanze (Walzer, Schottische und Galoppe) für Pfte. Op. 11. Pr. 7½ Sgr.
— Contretänze nach Motiven der Oper: „Lestocq." f. Pfte. Pr. 5 Sgr.
Hausmann, Standchen von Rückert, für 1 Singstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 5 Sgr.
Hünten, Fr., 4 Rondos f. Pfte. Op. 21. Pr. 7½ Sgr. (einzeln No. 1. 2. à 3½ Sgr.).
— 4 Rondos f. Pfte. Op. 30. Pr. 12½ Sgr. (einzeln No. 1—4. à 3½ Sgr.).
Körner, W., Schottischer Walzer über Lanner's beliebten spanischen Galopp für Pfte. Pr. 2½ Sgr.
— Innungsballtanze (Walzer, Schottische und Galoppe) für Pfte. Pr. 10 Sgr.
— Straussfedern, Cotillon nach Strauss'schen Motiven für Pfte. Pr. 7½ Sgr.
— Schottischer Walzer über Curschmann's beliebtes Lied: „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein," für Pfte. Pr. 2½ Sgr.

Mehlhorn, H., Dessauer Marsch-Walzer (der regierenden Herzogin von Anhalt-Dessau gewidmet) f. Pfte. Pr. 12½ Sgr.

Patzger, Sonnabend-Ball-Tänze (Schottische, Walzer und Galoppe) f. Pfte. Pr. 7½ Sgr.

Magdeburg, im Septbr. 1837.

E. Wagner u. *Richter.*

In Kurzem erscheint in Warschau auf Kosten des Herausgebers das I^te^ u. 2te Heft von einem sehr wichtigen Werke, unter dem Titel:

Sammlung von Kirchenmusik der alten polnischen Compositeurs,

in Partitur herausgegeben von *Joseph Cichocki.*

Das I^te^ Heft enthält 8 Psalmen von Gumutha, komponirt im Jahre 1580. Das 2te Heft eine Messe von Gregor Gorczicki. Der Umfang des ganzen Werkes kann noch nicht bestimmt werden.

Bestellungen für feste Rechnung nimmt Herr F. Hofmeister in Leipzig an.

Bei Joh. Fr. Harthnoch in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Theoretisch- praktische Orgelschule in Uebungen nebst Anweisung

von

Ludwig Ernst Gebhardi,

königl. preuss. Musikdirektor, Organist etc.

gr. querfol. 28 Bogen, feines Velin-Papier. Preis Rthlr. 2. —

Diese Orgelschule beginnt mit den ersten Elementen, führt stufenweise bis zu den schwersten und höchsten Tonstücken hinauf und entspricht vollkommen den Anforderungen an ein gründliches und gediegenes Spiel; auch enthält dies Werk die Geschichte der Orgel, Struktur derselben und eine vollständige Registrirung in deutscher und französischer Sprache.

CORDE ARMONICHE di ROMA.

Aecht römische Darm- und besponnene Saiten erster Qualität, für alle Bogen-Instrumente,

die allen Anforderungen, hinsichtlich der Haltbarkeit und Tonreinheit auf das Vollkommenste entsprechen, sind zu haben in der Musikalien- und Instrumentenhandlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

Preislisten werden unentgeltlich ausgegeben.

Neue Musikalien

im Verlage von *Fr. Hofmeister* in Leipzig.

Becker (Jul.), 8 Lieder v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. 12 Gr.

Becker, 4 Gesänge f. Bariton od. Alt m. Pfte. Op. 12. 16 Gr.

— 1ste Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 14. 1 Thlr. 16 Gr.

Hartmann (J. P. E.), Fantasie f. Orgel. Op. 20. 10 Gr.

Herz (H.), Rondeau brillant sur un Air français p. Pfte. Oeuv. 16. 6 Gr.

Hesse, 1ste Sinfonie arr. p. Pfte à 4 mains. Oeuv. 35. 1 Thlr. 12 Gr.

Kalkbrenner, Fantaisie et Variations sur le Duo de Mozart: La ci darem la mano p. Pfte. Oeuv. 53. Nouv. Edit. (avec Viga.). 12 Gr.

Lindpaintner, Ouverture zu der Oper: „Die Macht des Liedes" f. grosses Orchester. Op. 84. 2 Thlr. 8 Gr.

— Auswahl beliebter Stücke a. dens. Oper f. Pfte allein. 16 Gr.

— Ballet aus derselben Oper f. Pfte zu 4 Händen. 12 Gr.

Liszt, Rondeau fantastique sur un Thème espagnol (El Contrabandista) p. Pfte. Oeuv. 5. No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Reissiger, 6 Liedertafel-Lieder v. W. A. Wohlbrück f. Mannerstimmen. Op. 115. Partitur u. Stimmen 1 Thlr. 16 Gr.

Romberg (B.), Pièce facile, Cantabile et Variations sur deux Airs Westphaliens pour Violoncelle av acc. de 2 Violons, Alto et Basse. Oeuv. 65. 20 Gr. Avec acc. de Pfte. 14 Gr.

Singer et Fessy, Variations brillantes sur un Thème Grolien de Herz p. Pfte et Violon. 18 Gr.

Weber (Fr. Ant.), Deux Rondeaux mignons p. Pfte. Oe. 7. 10 Gr.

In meinem Verlage sind so eben erschienen:

Kummer, F. A., Amusements pour les amateurs de Piano et de Velle, sur des thèmes de l'Opéra: „La juive." Oeuv. 68. No. 6. Allegretto. No. 6. Duolo. No. 7. Leggerezza. 1 Thlr. 6 Gr.

Ferner wird im Laufe dieses Jahres noch fertig:

Hänsel, A., Gesellschafts-Tänze auf das Jahr 1838. XI. Jahrg. f. Orchester.

— — f. Pianoforte.

— — Dresdener Favorit-Märsche f. d. Pianoforte No. 9. Ghelio. Marsch. No. 10. Marsch nach dem beliebten Liede a. d. alten Feldherrn: „Denkst du daran."

Kummer, F. A., Amusements pour les amateurs de Piano (ou Harpe) et Velle. Oeuv. 38. No. 8. Potpourri. No. 9. Divertimento sur des motifs de l'Opéra: „Les Puritains" de Bellini.

— Amusements p. les amateurs de Piano et de Velle. Oeuv. 39. No. 10. Divertissement sur des motifs de l'Opéra: „L'Ambassadrice." No. 11. Variations sur des chansons russes.

Dresden, 20 Octbr. 1837.

C. F. Meser.

Neuigkeit.

Dr. Ferdinand Hand,

Prof. und Geh. Hofrath,

Aesthetik der Tonkunst.

Erster Theil.

26 Bogen. gr. 8. geheftet. Preis 2 Thaler.

Eine Aesthetik der Tonkunst wurde seit langer Zeit gewünscht und von vielen Seiten angeregt; denn unsere Wissenschaft besass noch keine vollständige und wissenschaftlich durchgeführte Untersuchung. Was wir hier darbieten, soll darauf hinwirken, dass in die ästhetischen Grundansichten von der Musik Einheit und Klarheit kommen; so wie es überhaupt bestimmt ist, den Freunden der Tonkunst das Urtheil über musikalische Werke und Meister zu befestigen, und das Schwanken in den Grundbegriffen zu mindern. Fern von aller Polemik will das Buch als ein Produkt der reinsten Liebe für die Sache der Kunst aufgenommen sein, und eine lebendigere Begeisterung für das Schöne vermitteln.

Leipzig, im Octbr. 1837.

C. Hochhausen u. *Fournes.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten October. № 43. 1837.

Für Violine.

Premier Concertino pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. composé — par F. David. Oeuvr. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix av. Orch.: 3 Thlr.; av. Pfte.: 1 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Einleitung des Andante Sostenuto, ¾, A dur, ist ganz kurz und ungesucht, wie sie in einem Concertino sein soll, wenn nicht ganz besondere Umstände, die aus dem Folgenden sich erklären und rechtfertigen müssen, eintreten, was der Natur der Sache nach nur sehr selten geschehen kann. Die Cantilene der Prinzipalstimme kündigt sich eben so schlicht als melodiös in unverkümmerter Natürlichkeit zu ganz einfacher Begleitung an, wodurch sie sich dem Hörer lieber macht, als wenn sie ihn in allerlei Irrgewinde oder grausige Verbrämungen führte, die nicht hieher gehören, folglich auch nichts taugen würden, weil sie eben nicht am Orte ständen. Je schlichter etwas ist, desto mehr gehört dazu, es anziehend zu machen. Das hat der Verf. gethan durch seinen Zwischengesang auf der vierten, dann weiterhin auf der dritten Saite, so dass der nothwendige Wechsel mitten im gehaltenen Einfachen nicht im Geringsten fehlt. Von der Dominante aus geht der Komponist sogleich, ohne alle Unterbrechung, wie es die Form des Concertino mit sich bringt, in's Allegro, ¾, A moll, und lässt nach abermals ganz kurzer Orchestereinleitung einen stark bewegten Sologesang hören, dessen *con passione* sich mehr auf den Vortrag des Spielenden als auf irgend eine Wildheit melodischer oder rhythmischer Sonderbarkeiten bezieht, worin jetzt verschiedentlich die Passion gesucht, aber auch mit dem Jammer verwechselt wird, der sich überall nicht lange suchen lässt. Die beiden Tuttitakte zwischen dem ersten und zweiten Solo heben das Melodische des Hauptsatzes durch ihre 3 synkopirten Stellungen und durch ihr Unisono des ganzen Orchesters sehr bedeutend heraus. Das könnte Manchem eine Kleinigkeit scheinen: sie ist es aber nicht. Man könnte sagen: „das rauscht sehr schnell vorüber.“ Der Zeit nach, ja: aber die Hörer haben einen neuen Anstoss erhalten, der Sinn ist neu geweckt und gibt sich munterer und beifälliger dem Folgenden hin; es braucht nicht selten eines einzigen Tones, um solche Erregung zu bewirken. In solchen gut gewählten, natürlich herbeigeführten und doch unerwarteten Einschnitten liegt ein sehr grosser Theil der schönsten Wirkung eines Tonstücks. So auch hier. Der unmittelbar darauf folgende Solosatz wendet sich nun aus seinem A moll sogleich auf das Natürlichste in F dur, C dur und die nächsten harmonischen Verwandtschaften, also in aller Ordnung ohne die geringste Prunksucht, die auch einem Concertino bei weitem in den allermeisten Fällen nur sehr übel, oft lächerlich ansteht. Wer dagegen glauben wollte, man könne mit den ungesuchtesten Akkordverbindungen nichts Tüchtiges anfangen, der versteht gar nichts von Musik, sonst würden ihn unzählige Beispiele eines Andern belehrt haben. Welches grosse Feld aus den einfachsten Ordnungen der nächsten Harmonieenverbindungen sich auftut, ist ja Jedem zur Genüge bekannt, der die Grammatik der Tonkunst nicht einmal bis auf das Letzte studirt hat. Man mag also nur mit Sinn und Verstand gebrauchen und seine harmonischen Folgen mit den melodischen Erfindungen geschickt zusammenreihen, oder vielmehr die ersten aus den letzten sich gebührend entwickeln und gewissermaassen nothwendig werden lassen, und man wird weit schönere Effekte gewinnen, als mit den verzwicktesten Modulationen. Hier ist Alles in der grössten Ordnung verwendet, und gerade dadurch wird das Ganze um so angenehmer. Und dennoch ist die Freiheit der Wahl nicht beengt, denn das Feld ist gross. Der Komponist hat sogar mit Geschmack einen Orgelpunkt auf der Quinte (*G*), nicht zu lang für ein Concertino, sehr wirksam benutzt und durch eine Reihe chromatisch aufsteigender Sextakkorde in ein neues Tutti geführt, dessen Inhalt vortrefflich in eine neue kantable Solopartie einleitet, die, richtig gefühlt, nicht zu lange festgehalten wird, sie würde sonst erschlaffend wirken, während sie bei mässiger Durchführung ergötzt. Der baldige Wechsel

mit dem Markirten ist hier sehr wohlgethan. Auch ist es gleichfalls sehr gut, dass dieses Markirte um der Einheit willen wohl an das Vorhergegangene erinnert, deutlich darauf anspielt, aber es nicht blos wiederholt, sondern in demselben allerlei neue Wendungen entwickelt, der eben so nothwendigen Mannichfaltigkeit zum Besten. Diese bald melodischen, bald harmonischen kleinen Aenderungen, der Wechsel des Gesang- und Bravourmässigen, der Passagen bald in den tiefen, bald in den hohen Tönen, nicht minder der rhythmischen und figurativen Verhältnisse und das nicht zu lange Verweilen in einer und derselben Richtung, was den geselligen Verhältnissen überall, also auch der geselligen Musik vortheilhaft ist — dies Alles, geschickt und munter verbunden, bringt bei aller Schlichtheit und Ordnungsmässigkeit ein überaus Glückliches und Ergötzliches, ohne dass sich der Vf. auch nur einmal in die neue libysche Wüste der Tonkunst verlaufen oder zu verlaufen nöthig befunden hätte. Auf diese Weise schreitet das Concertino, ohne jemals die Uebersicht zu erschweren und das Spiel für den Hörer zur Arbeit zu machen, im freundlichsten Wechsel fort durch ein Andante in das Schluss-Rondo, A dur, ⅔, Vivace, das der Bravour und überhaupt der Reizmittel, die einem solchen Werke wohl anstehen, auf keine Weise entbehrt, ohne dass es die Krankheit der epidemisch gewordenen Originalsüchtelei an sich trüge, die einem Concertino so leicht lebensgefährlich werden kann und oft schon geworden ist. Ein Concertino ist kein Konzert; es unterscheidet sich etwa (freilich nicht ganz; das Concertino ist mannichfacher und kann, ohne sich zu schaden, tiefer in das Grossartige des Inhaltes sich erheben) wie Operette und Oper, nicht blos durch kürzere und längere Dauer, sondern wesentlich in sich, im Charakter und in der Form. Das Einzige, was uns, nicht den andern Hörern, zu lang gehalten öder zu viel im letzten Satze kommend, erschien, lag in den der Violine gewöhnlichen Bravourfiguren, die arpeggirend die Melodie den Nebeninstrumenten überlassen.

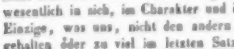

u. s. f.

Dagegen ist das Melodische sonst überall trefflich beachtet, auch die Instrumentation sehr erfahren gearbeitet, eben so schlicht als eindringlich stark, beides für gute Wirkung am rechten Orte. Wir sahen die Partitur. Die Klavierbegleitung ist leicht. Hr. Louis Spohr, dem das Werk gewidmet ist, hat sich auch dieses tüchtigen Mannes als seines gewesenen Schülers zu erfreuen.

Achte grosse Symphonie
von *Ludw. van Beethoven.*

93stes Werk. Partitur. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 5 Thlr. 8 Gr.

Ueber manches hochwichtige Werk ist nichts mehr zu sagen, weil Alles, was von Bedeutung ist, bereits darüber gesagt wurde. Ueber Manches Andere liesse sich, trotz vielfacher Betrachtung, noch Verschiedenes vorbringen, was nicht blos zu nützlichen Vergleichungen dienen, sondern noch neue Ansichten eröffnen könnte, wenn die einmal gewonnene Ansicht nicht so sehr zur Lieblingsrichtung geworden wäre, so dass jede Abweichung davon, wäre sie auch noch so begründet, für jetzt nur Schaden, aber keinen Nutzen bringen könnte, weil sie von vorn herein als völlig unstatthaft verworfen werden würde. Das Vergnügen der Gegenwart wäre also ohne Vortheil von Seiten des Denkens und anderweitigen Idealisirens durch unzeitigen Eingriff gestört, und der naturgemässe Gang des Fortbildens mitten im Genusse des geliebten Besitzes, der doch irgend einmal durch Gewöhnung daran theils mit Recht, theils mit Unrecht, seinen irgenderan Reiz abstumpft und endlich verliert, würde durch aufgewiegelte Leidenschaftlichkeit, die den Trotz zum Feldherrn hat, so beständig und ausdauernd gemacht, wie ein junges Mädchen, dem man sich, meist zu ihrem Unglücke, unklug widersetzt. Dennoch muss dieser zweite, nicht selten eintretende Fall, besonders wenn der augenblickliche Nachtheil mehr den sich Widersetzenden als Andere trifft, geradsinnig gewagt werden, und wäre es nur der Bewahrung des eigenen Gewissens und offenkundiger Redlichkeit wegen. In diesem zweiten Falle sind wir aber hier gar nicht, sondern nur im ersten. Es wäre also nach so mancherlei Besprechungen solcher Meisterwerke und bei so allgemeiner Bekanntschaft derselben ein aufdringliches Unterfangen, zu erörtern, was keiner Erörterung bedarf, ja wir hielten es für eine Anmassung, wenn wir auch nur die Partitur einer Beethoven'schen Symphonie angelegentlich empfehlen wollten. Sind sie doch die Lieblinge Teutschlands und Frankreichs, selbst Englands. Und irgend ein Komponist, und wenn er sich den Besitz solcher Partituren durch Entbehrungen erringen sollte, irgend ein wahrer Musikfreund, der Partituren zu lesen versteht, sollte sie nicht für einen Schmuck seiner Bibliothek, für eine Nothwendigkeit zu seiner Belehrung für genauere Kenntniss des Baues jedes einzelnen dieser Riesenwerke, oder für einen Vergnügungsgewinn in freien Stunden halten? es sollte irgend Einer der tausend Freunde der Tonkunst noch erst einen Empfehlungssporn zum

Ankaufe derselben nöthig haben, in einer Zeit, wie die unsere? Mit nichten! Wenn solche Werke nicht für sich selbst sprechen, so spricht keines. Es wäre mit der blossen Titelanzeige genug. Wir haben auch mit unsern Worten nur dem Werke unsere Hochachtung und der thätigen Verlagshandlung unsern Dank für die Herausgabe im Namen Vieler damit bezeigen wollen. An Käufern solcher Ausgaben und solcher Ausstattungen kann es nicht fehlen.

Lieder und Gesänge.

Sechs deutsche Lieder mit zwei- und 4händiger Pianoforte-Begleitung in Musik gesetzt von Louis Spohr. 101. Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Es ist dies die sechste Sammlung der Gesänge dieses geehrten teutschen Meisters, dessen Eigenthümlichkeit vielfach auseinandergesetzt wurde und jedem Freunde teutschen Gesanges aus Erfahrung bekannt ist. Dieses schön ausgestattete Heft bringt N. 1. Frühlingsglocken, von R. Reinick, melodisch leicht und dem hübschen Gedicht entsprechend zwischen Freude und Sehnsucht spielend. Die Begleitung ist zweihändig und leicht, nicht leer an harmonischen Durchführungen. No. 2. Sangeslust, von J. Eberwein, hat vierhändige Begleitung, treu freundlich der Weise des Sängers, im Instrumentale voll und reich geschmückt. No. 3. Nichts Schöneres („als wie mit seinem lieben Weib zu sein so ganz ein' Seel', ein Leib"), von R. Reinick, mit zweihänd. und leichter Begleitung, $^2/_4$ Takt, wie das vorige Lied. In dieser Taktart liegt das Tändelnde, in die natürliche Melodie ist das Innige und in die Begleit. das Färbende gelegt. Diese drei Nummern sind echte Lieder in des Meisters Ton; die folgende No. ist ein durchgeführter, 4händig begleiteter Gesang: „Trostlos", von Alb. vom Hochwald. Und der verzweifelte Sinn, der die Ueberzeugung gewonnen hat, dass der Schmerz nicht tödtet, vielleicht das Lachen, weshalb er denn, der Hölle zur Lust, in die Sturmnacht hinauslacht, ist abermals in $^2/_4$ gesungen. Man könnte erinnern, es sei entweder die vorige Bemerkung falsch, oder der $^2/_4$ Takt nicht an der Stelle; aber die Verzweiflung ist bis zum Spiel mit dem Schmerz, bis zum wilden Gelächter über ihn gekommen; und das Wilde geben Allegrobewegung und Modulation. Es ist ein Schauergesang, der nur im Ermatten und in der Hoffnung *morendo* sich verliert, dass endlich doch die Brust springen muss. — N. 5. Schweigen ist ein schönes Ding, von R. Reinick, ein scherzhaft feines Lied, durch das „zum Exempel" ganz besonders hübsch gewendet. Auf diese zweihändige Begleitung kommt zu N. 6. „Gondelfahrt" von Em. Giebel, wieder die vierhändige, wogend, plätschernd und tändelnd im $^6/_8$ Takt, am besten von einem feurigen Tenor vorzutragen. — Man sieht, die Sammlung hat viel Mannichfaltigkeit auch in der Wahl der Texte, die uns bisher sämmtlich zu den unbekannten gehörten, in sich gehalten und gut musikalisch sind. Die vielen Freunde des Meisters werden, jeder seiner Individualität oder Stimmung gemäss, manchen Lieblingsgesang daria finden.

Zwei Romanzen von Lord Byron für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von F. Mendelssohn-Bartholdy. Ebendas. Pr. 8 Gr.

Es sind dies die schönen Romanzen, die im diesjährigen Album vorkamen und S. 26 besprochen wurden. Die Ausgabe ist also für diejenigen, denen das musikalische Album entweder zu theuer ist, oder die diese Romanzen auch einzeln zu besitzen wünschen.

Die Wahnsinnige (la Folle de St. Joseph), Romanze mit deutschem und französischem Texte, für eine Singst. mit Pianof.-Begleit. von Giac. Meyerbeer. Op. 77. Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.

Dieser Gesang ist einfach bis zum Unerwarteten, wahr und eindringlich, mit dem Lieblichen eines liebenden und durch Liebe wirren Sinnes Schmerz und Schauer in wenigen Akkorden sehr getroffen verbindend. Diese Romanze ist für Alle empfehlenswerth, die Charakteristisches der Art gern oder zum Studium des Ausdrucks singen. Das Letzte ist Bühnensängern nothwendig.

Drei Quartetts für Männerstimmen mit Begleitung der Pianoforte componirt von Aug. Bergt. Bautzen, bei F. A. Reichel. Pr. 1¼ Thlr.

Was der nun von uns geschiedene Aug. Bergt in seinen Terzetten und Quartetten mit Pianoforte-Begleit. der musikalischen Welt gethan, wie viele Genüsse er Sängern und Hörern damit bereitet hat, sollte nicht vergessen sein. Man hat seine schönen Werke der Art lange in Ruhe gelassen, von Neuem zu Neuem gezogen, dem Gesetze des kreisenden Wechsels gern dienstbar. Dennoch würde man sich nun wohl auch wieder neues und nicht das flüchtigste Vergnügen schaffen, wenn man die älteren, von Vielen schon nicht gekannten, namentlich die Terzetten, von Neuem sich anschaffte und zu Gehör brächte. — Hier erhalten wir uns dem Nachlasse des Verewigten nur seinen nächsten Umgebungen bekannte, der grössern, ausgebreiteten Musikwelt völlig unbekannte Gesänge für Männerstimmen, die jetzt über-

nicht ganz entstellen kann, denn er selbst stehet rein da — personificirte Sinnlichkeit.) Lasst der Tonkünstler sich gar hinreissen, seiner musikalischen Drehbank zu Gefallen, die Empfindungen zu zerstücken, zu kauen und wiederzukauen, zu kadenziren — Unmuth erregt er statt Dank und Entzückung in unserer Seele! Schnürt er endlich seine Kunstmaschine Sangern und Sangerinnen so an die Kehle, dass Held und Heldin darüber zu Spott werden, folgt er dem Trödelkram sogenannt-weicher Empfindungen bis zu Scenen ausgelassener Frechheit — wie? hatte er gewonnen? und nicht das Beste, den Zauber seiner Kunst, die höchste Einwürkung aufs menschliche Gemüth, verlohren?

(Der Beschluss folgt.)

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, composés et dédiés à Jos. Haydn par Andreas Romberg. Oeuvre II. Livre II. à Paris, aux Addresses ordinaires. à Bonn, chés l'Editeur, N. Simrock. Propriété de l'Editeur et enregistré à la Bibliotheque Nationale. (Pr. 9 Francs.)

Die kurze Dedikation lautet also:

A Joseph Haydn.

C'est à l'homme de génie, à l'immortel Haydn, dont l'approbation seul est l'éloge le plus flatteur, que je dédie un oeuvre de Musique auquel j'ai donné tous mes soins. J'ose le lui présenter comme un hommage que je dois à ses talens sublimes.

A. Romberg.

Wenn ein wahrhaft grosser Künstler, der einen geläuterten Geschmack mit ungewöhnlichen Kenntnissen vereinigt, versichert, dass er sich bey der Verfertigung eines Kunstwerks Mühe gegeben und möglichsten Fleiss angewandt habe; wenn dieser Künstler sein Werk noch überdies dadurch vorzüglich selbst zu schätzen scheint, dass er es dem grossten, geliebtesten musik. Genie seiner Zeit, einem Jos. Haydn, zueignet: so darf man auch von einem solchen Werke etwas Vorzügliches mit Recht erwarten. Wie gross aber auch die Erwartung irgend eines Künstlers oder Kenners seyn mag, so glaubt Rec. doch, dass sie durch die vor uns liegenden Quartetten eher übertroffen, als unbefriediget gelassen werde, vorausgesetzt, dass sie gut, insbesondere mit dem gehörigen Vortrage und im rechten Tempo u. s. w. gespielt werden, wozu aber bey diesen Quartetten ein ungewöhnlich sorgfältiges Studium sowohl des Ganzen, als der einzelnen Stimmen höchst nöthig ist. Originalität, Geschmack, Einheit und doch Mannichfaltigkeit der Gedanken, Bestimmtheit des Charakters und der Empfindungen u. s. w. sind die unverkennbaren Vorzüge, wodurch sich diese Quartetten über alle dem Rec. bekannte gleichzeitige so sehr erheben. Was sie aber diesem noch überdies und insbesondere schätzenswerth macht, ist die, jedem Komponisten nie dringend genug zu empfehlende, so oft vernachlässigte, von unserm Verf. durchaus angewandte Sorgfalt auf Reinheit des Satzes. Vergebens wird man sich bemühen, ihnen in dieser Hinsicht unter denen, seit des unsterblichen Mozarts Tode neu herausgekommenen Quartetten, irgend welche an die Seite stellen zu dürfen. Einige, jedoch nur sehr wenige und leicht zu berichtigende Druckfehler, wird man hoffentlich nicht, der beliebten Sitte gewisser wohlbekannter Rec. zu folge, dem Verf. zur Last legen. Dahin gehört z. B. in der ersten Violine, Seite 5, System 13, Takt 3 das fehlerhafte $\bar{d}$ anstatt $\bar{c}$; S. 5, Syst. 5. T. 3 und 4 das fehlende $\sharp$ vor g; S. 5, Syst. 7, T. 3 der überflüssige Queerstrich u. s. w. Bey der übrigens sehr genauen und sorgfältigen Bezeichnung in Hinsicht des Ausdrucks durch Bogen, Punkte, Striche, calando, crescendo, forte, piano etc. ist es gleichwohl sehr auffallend, dass sich Hr. Romberg zur Bezeichnung mehrerer

aus zahlreiche Vereine und somit vielfache Bedürfnisse für musikalische Unterhaltung und Bildung haben. Wir wollen diese neuen Gaben schildern, wie wir sie erkennen, kurz und bündig. Die Opus-Zahl ist nicht angegeben. Der erste Gesang ist von Göthe: Grenzen der Menschheit. Die Erfindung ist eben so einfach als wahr, aus dem Wesen der Dichtung geschöpft; die Haltung fest, würdig, gediegen, fliessend und doch zuweilen überraschend; der Eindruck des Ganzen grossartig. — No. 2. Zufriedenheit, von Langhein: „Du Glück, wir sind geschieden, gib wo du willst Bescheid" etc., ganz ungesucht, frisch, schlicht und recht, und doch so gearbeitet, dass man den Meister erkennt und fühlt. — No. 3. Die Pflichten des Mannes, von Carlos: „Des Lebens Bürde tragen und dennoch nie verzagen" etc. Im rechten Tone, ungeheuchelt natürlich, fest männlich, ohne alle Anmassung irgend eines Erhebens seiner selbst, nur so viel und eben das gebend, was das nächst Beste ist, wozu aber freilich mehr gehört, als es das Ansehen hat, ja mehr als Mancher kann, der viel zu können meint — das ist der allgemeine Charakter dieser leicht auszuführenden Gesänge, die ich am liebsten mit dem Namen ehrlicher bezeichnen möchte, wenn man es für eine Bezeichnung gelten lassen will. Ich wünsche dieser Sammlung fleissige Sänger und den früher so beliebten Terzetten erneuten Versuch. Vielleicht hat der Tod, wie er es oft schon that, auch den Namen Bergt wieder lebendiger gemacht. Er aber ruht sanft.

Literatur.

Ueber die wechselseitigen Anforderungen zwischen Eltern, Lehrer und Schüler behufs des Musikunterrichts. Von *F. A. Werner.* Berlin, b. Alex. Duncker. 34 S. 8.

Der Gegenstand ist wichtig genug und verlangt von Zeit zu Zeit eine neue Besprechung. Das Vorwort hat Recht, wenn es eine übereinstimmende Thätigkeit der Eltern und Lehrer bei Unmündigen für unentbehrlich hält. Die mündliche Verständigung ist meist höchst ungenügend. Zuerst wird der Schüler beleuchtet. Zu den innern Kunstanlagen wird gerechnet: Kunstsinn, Eifer, Fleiss, Geduld, Gehorsam; zu den äussern: musikalisches Gehör, angeborenes Taktgefühl, Stimme oder zweckmässige Bildung der Hände zur Erlernung eines Instruments, die mit den innern gewöhnlich im genauen Zusammenhange stehen. Sind die Anlagen verschieden, so darf nicht ein Schüler mit dem andern verglichen und nach dieser Vergleichung über ihn bestimmt werden. Sie werden getheilt 1) in solche, die können und wollen, 2) die können, aber nicht wollen, und 3) die wollen, aber nicht können. Die erste Klasse ist natürlich nicht stark besetzt, aber nicht „leider"! wie der Vf. schreibt, denn wo sollten wir mit allen Virtuosen hin? Aus den Andern lässt sich auch etwas Gutes bilden; dazu braucht es Hilfsmittel und Beharrlichkeit. Vom Kinde darf der Erziehungsplan nicht abhängen. Sind also die Anlagen nicht unbedeutend, so ist es gut, früh anzufangen, wobei Strenge nicht am unrechten Orte ist, was die Geschichte nicht weniger tüchtiger Künstler beweist. Bei schwachen Anlagen muss man die reifere Periode abwarten. Den Anfang des Unterrichts setzen wir in der Regel zwischen das 6te und 7te Jahr. — Wo Eltern thätig eingreifen wollen, müssen sie es verstehen und mit dem Lehrer einig sein, dass sie nicht zu viel thun, oder andere Wege einschlagen. Beachten, ermahnen, ermuntern muss die Mutter vorzüglich, wenn es Etwas werden soll; sie muss sehen, ob und wie das Kind übt, nicht blos zu seinem Vergnügen spielt. Das Bestreben, es immer besser zu machen, kann nie vom guten Leben getrennt werden. Die wahre Geschicklichkeit besteht im Vermeiden der Fehler. — So wie Mangel an Theilnahme schadet, so schaden auch Genusssucht, Anreizung zur Eitelkeit, zu frühzeitige Entwickelung der Gefühle durch schlechte Wahl der Stücke. Was das Kind nicht verstehen kann oder soll, muss ausgeschlossen bleiben. — Missverständnisse zwischen Eltern und Lehrer müssen (durchaus) in Abwesenheit der Kinder ausgeglichen werden. — Die Alleinübung des Schülers darf nie nach der Uhr abgemessen werden, er muss seine Lection gut und sicher lernen; denn eine Viertelstunde gut geübt, ist besser als eine Stunde schlecht. — Der Lehrer gebe Zeugnisse, nach denen sich die Eltern zu richten haben, auch mit Strenge, ist sie nöthig. Sie müssen sich mit dem Lehrer verständigen. — Aufmuntern ist besser als tadeln, am meisten anfangs, bis dahin, wo die Eitelkeit sich regt. Vor Allem lerne der Schüler folgen, wie wir oft gesagt haben. Gehorsam ist das Hauptsächlichste aller Erziehung und alles Glücks. — Das Kapitel vom Lehrer klagt zuvörderst, dass jeder verunglückte Kandidat etc., kann er klimpern, Musik lehrt. Vom ächten wird Unverdrossenheit in und für seine Kunst verlangt, technische Behandlung seines Instrumentes, Kunstbildung, auch für vorgeschrittene Schüler genügend, Lehrfähigkeit (Methode, psychologische Kenntnisse) und sittliche Güte. — Darauf werden Ungeübtere noch auf verschiedene Täuschungen aufmerksam gemacht, z. B. der Preis für den Unterricht, den Mancher hoch anschlägt, der doch nicht viel leistet etc. Wem dergleichen nicht bekannt ist, der lese das kleine Buch; übrigens laufen die Täuschungen auf falsche Titel, neue

Methoden, pomphafte Prüfungen, Vornehmthuerei, Herabsetzen Anderer, Grossthuerei mit gedruckten Werken, deren Verlegern man noch Geld zugibt, dass sie die Sächelchen nur drucken, und auf Nahrungsverlegenheiten hinaus. — Auch von Kennern empfohlene Lehrer muss Jeder erst der eigenen Beachtung bis zur völligen Ueberzeugung unterwerfen, da weder guter Wille noch Kenntnisse die Lehrtüchtigkeit verbürgen. Man beachte des Lehrers Streben und seine Mittel, die er anwendet. Lässt er sich öfter verleiten, einseitig bildende und blendende Stückchen zu wählen und zu begünstigen, so ist er gewissenlos. Wir haben das „Oefter" hinzugesetzt und unterstrichen. Man sieht, die Sache bleibt auch nach der Erörterung schwierig und es wird hierin immer heissen: da siehe du selbst zu. — Das dritte Hauptstück betrifft die Tonkunst in Hinsicht des Zweckes, der Würdigung und Schwierigkeit. — Grundübel sind hier freilich immer Ruhmsucht und Eigennutz, wie überall. Daraus ist auch der verkehrte Geschmack unserer Zeit an Kunststückchen hervorgegangen. — Nicht einzelne Anlagen zum äussern Schein, sondern alle Anlagen zum Gefühle des Wahren und Schönen sind zu entwickeln u. auszubilden; keine blose Abrichtung. Daher muss die Methode aus dem Wesen des Schülers hervorgehen; die Schwierigkeiten sind den Kräften des Kindes anzupassen. Was soll's werden, wenn die Eltern immer entgegenwirken wollen? — Eigene Thätigkeit des Schülers zu erregen, ist das Beste. Dazu braucht es nicht zu vieler Worte, denn die Kunst besteht im Thun, nicht im Reden. — Nutzen muss dem Vergnügen vorgezogen werden. Beim Vortrage berücksichtige man den kindlichen Charakter und wolle nicht über die Jahre und Fähigkeiten hinaus. Keine Treibhauspflanzen. — Auf Sinnenreiz verzichte man. — Man bedenke noch: Die Wirkung jedes Kunstwerkes kommt weit mehr von innen heraus, als von aussen hinein. Ferner: die Kunst verschönert das Leben, aber sie darf es nicht beherrschen. — Das wohlwollende und wohldenkende Büchlein kann bedächtigen Lesern Manches nützen. Vielleicht thut es unsere Darlegung auch. Wir wünschen Beides. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Leipzig. Unser drittes Abonnement-Konzert am 19ten d. erheiterte uns mit Mozart's sonnenklarer D dur-Symphonie, sehr schön vorgetragen und am Schlusse mit den Zeichen des Beifalls verdient gewürdigt. Madame Bünau-Graban trat das erste Mal in dieser Konzertreihe mit Rossini's Arie aus Semiramis auf: *„Serena i vaghi rai"*, wurde mit Freudenbezeugungen empfangen und am Schlusse des Gesanges, wie immer, dankbar geehrt. Hr. Musikdirektor *Dr.* Fel. Mendelssohn-Bartholdy erfreute dann die zahlreiche Versammlung durch den Vortrag eines neuen Pianoforte-Konzerts seiner Komposition (noch MS.). Der erste und zweite Satz desselben, *All. appassionato* und *Adagio*, waren genau mit einander verbunden und von der Art, dass das Orchesterspiel durchaus nicht als blose Begleitung, sondern eingreifend in das Wesen der Komposition behandelt war, nach Beethoven's Vorgange. Der letzte Satz, *Scherzo giojoso*, natürlich in derselben Weise, nur als Schlusssatz und seinem humoristischen Wesen nach mit mehr Bravouren für das Soloinstrument gehalten, wurde gleich nach dem ersten Solo applaudirt, was sich am Schlusse rauschend wiederholte. Ist es also auch in diesem neuen Werke nicht ausschliesslich darauf angelegt, dass sich das Pianoforte allein glänzend zeige, am wenigsten im Mittelsatze, so gehört doch eine ungemeine Behendigkeit und ein *à plomb* der Sicherheit dazu, die bekanntlich beide dem Meister im hohen Grade eigen sind. Den zweiten Theil leitete der junge, schon sehr tüchtig gebildete und Bedeutendes leistende Violinspieler Nikolai Dmitrijeff-Schäfer mit einem Divertimento von Beriot, das er mit reinem, schönem Tone, jugendlich frischem Leben und eindringlicher Bravour vortrug. Gleich nach dem Thema erwies ihm das Publikum sein Wohlgefallen, nach der ersten Variation und am Schlusse noch weit lebhafter. Er gefiel allgemein und wir unterschreiben das Urtheil, was von Dresden aus über diesen sehr hoffnungsvollen und von Natur kunstbegabten Zögling des Hrn. Haase S. 273 dieser Blätter ausgesprochen worden ist, nur mit dem Unterschiede, dass wir in dem Ausdrucke des Gefühls noch etwas Kindliches finden, was wir zum Gewinn und zur Hoffnung für die Folge rechnen. „Der glorreiche Augenblick", Kantate von *Dr.* M. Weissenbach und L. van Beethoven (vor Kurzem im Druck erschienen und S. 617 angezeigt), also mit dem ursprünglichen Texte für den Wiener Kongress 1814. Mad. Joh. Schmidt aus Halle sang die schwierige Partie der Vienna kräftig und schön, Mad. Bünau die Scheria gleichfalls, den Genius ein guter Tenor der Thomasschule und den Volksführer Hr. Weiske, beide Herren sicher und gut. Chöre und Orchester griffen mächtig ein und das Ganze wurde beifällig aufgenommen. Es ist sehr löblich, dass eine solche vielfach merkwürdige Musik, die der musikalischen Welt ausser Wien eine Neuigkeit ist, so schnell dem Publikum zu Gehör gebracht worden ist.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mantua. (Teatro sociale.) Die Sängergesellschaft von Padua (s. d.) begann hier am 15ten Mai ihre Vorstellungen mit dem Belisario. Der Theater-Cartellone, welcher diese Begebenheit ankündigte, war ansnehmend gross: 20 Choristen beiderlei Geschlechts, Kostüme, Dekorationen und manches Andere prangten dabei mit grossen Lettern. Die Adeline oder Edelini, wie sie heissen

will, hat eine schöne Sopranstimme, eine nicht gute und nicht schöne italienische Aussprache, aber einen kräftigen Gesang. Hr. Rossi in der Titelrolle und Hr. Mazzoni als Alamiro befriedigten ebenfalls die in grosser Anzahl herbeigelaufenen Zuhörer. Nun kam die eigentliche Sängergesellschaft der Stagione an: die Triulzi, der Tenor Gamberini, der Buffo Torri; benannter Bassist Rossi sammt der Altra Prima Donna Cavedoni und dem Altro Bassisten Bien der vorigen Gesellschaft wurden beibehalten. Am 27. Mai begannen sie ihre Vorstellungen mit der Cenerentola. Das ist eine Oper für den lachenden Frühling, das eine alte Oper, welche alle heutige sogenannte *Tragedie liriche* überleben wird, das eine Oper, welche die Zuhörer ganz aufgeräumt machte. Aber die Triulzi gab die Titelrolle köstlich, Gamberini hat eine schöne Stimme und gute Schule (er ist ein Bologneser), Torri (*D. Magnifico*) ist ein bekannter guter Buffo, und Rossi war ein wackerer Dandini; das Ganze ging trefflich und gefiel sehr. Die nachher gegebene Oper Ferramondo von Hrn. Buzzola (bekanntlich voriges Jahr für's Venetianer Theater neu komponirt), in welcher wieder die Edelini sang, machte Fiasco. Man sagt, der 18- oder 20jährige Maestro sei nach Neapel gegangen, um in dem dasigen Konservatorium unter Donizetti einen regelmässigen musikalischen Kursus zu machen. — Nun soll die Sonnambula mit der Triulzi gegeben werden.

Bergamo. Während meines jüngsten Aufenthaltes zu Mailand besuchte ich den berühmten Alessandro Rolla. Der 80jährige Greis hatte so eben seine 12 Intonazioni für die Violine in allen Molltönen beendigt, und spielte mir eine sehr schöne davon in H minor, mit jugendlichem Feuer vor. Da die allgem. musik. Zeit. (Jahrg. 1828. S. 347) seine 12 Intonazioni in den Durtönen besonders anrühmte, so wird ihr hoffentlich diese Nachricht nicht unwillkommen sein. Der arme Mann klagte mir, dass er für diese 12 neuen und schwer zu komponirenden Moll-Intonazioni, die ihm zwei Jahre Studium und Arbeit gekostet, auch nicht einen Heller vom Musikverleger ... erhält. Das in mancher Hinsicht paradiesische Italien ist wieder in manchen Punkten, besonders für Schriftsteller und Instrumental-Komponisten, eine wahre Hölle, und während das hochgebildete Deutschland Tausenden derselben reichliches Brot gibt, darben sie beinahe Alle in den hesperischen Gefilden. O wie elend ist der Buch- und Musikhandel in diesem Lande!

Weimar. (Beschluss.) Gastrollen waren folgende: Fräulein v. Fassmann in Iphigenia auf Tauris, Ballnacht (Maskenball), Fra Diavolo, Titus, Fidelio. Ihre Leistungen fanden, besonders als Iphigenia, Sextus, Fidelio, die vollste Anerkennung. — Hr. Pögner gab Osmin, den Oberpriester in der Vestalin und Sarastro mit Beifall. Herr Schäfer (Regisseur des Fürstl. Lipp. Hoftheaters) gab den Engländer in Fra Diavolo, Jacob in Jacob und seine Söhne, und Pietro in der Stummen. Vielleicht lag es an der Wahl der Rollen, oder an einer lange anhaltenden Unpässlichkeit, dass Herr Schäfer zwar Beifall erhielt, aber doch nicht völlig dem guten ihm vorangegangenen Rufe entsprach, vielleicht trug die Schuld der weniger warmen Aufnahme das gleich vorhergegangene Gastspiel des Herrn Bunsi, der in einigen Rollen, besonders in der letzten, seiner Persönlichkeit ganz zusagenden Rolle des Karl Moor in den Räubern gewaltigen Effekt gemacht hatte.

Von Instrumental-Virtuosen liessen sich theils im Theater, theils nur in den Hofkonzerten folgende hören: Herr Deckert, braver Flötist, Herr Seemann von Hannover (nur im Privatkreise), einer der ausgezeichnetsten Klarinettisten, Herr Mus.-Dir. Molique von Stuttgart, der bekannte Meister seines Instrumentes, der Violine, zugleich trefflicher Komponist und höchst achtungs- und liebenswürdiger Mensch, die sehr brave Violinspielerin Fräulein Oswald, die als ausgezeichnete Künstler auf der Violine bekannten Herren Mus.-Dir. Möser und Sohn, und Gebrüder Ganz von Berlin, der treffliche Violoncellist Herr Konzertmeister Bohrer von Stuttgart, der grosse Klavierspieler Herr Henselt von München, drei Geschwister Mollenhauer von Erfurt (noch sehr jung), von denen der kleine Violoncellist vorzüglich brav zu werden verspricht, der wackere Harfenist Morandi von Florenz, mit ihm die Sängerin San Felice, deren kräftige, schöne Altstimme aber schon etwas veraltet ist, eben so wie ihre Methode), und der Bassist Herr Wölfel von München, über dessen Leistungen wir später mehr werden sagen können, da er, durch seinen ersten Auftritt und sonst empfohlen, engagirt worden ist.

Von unsern einheimischen Künstlern, sowohl Sängern als Instrumentisten ist früher öfter die Rede gewesen, wir nennen daher nur noch den hier lebenden Musiklehrer Herrn Montag (einen Schüler unsers Professor Topfer), der ein Pianofortekonzert bei Hofe mit ausgezeichnetem Beifalle vortrug.

Die beiden gewöhnlichen jährlichen Kapellkonzerte brachten zu Gehör: Beethoven's Sinfonie Nr. 8., Mozart's Sinfonie in D, Cherubini's Ouverture zu Faniska, Berlioz Ouverture zu den Vehmrichtern, Beethoven's Meeresstille und glückliche Fahrt, Schubert's Erlkönig, von Herrn Genast sehr effektvoll für grosses Orchester mit Chor bearbeitet, Anacker's Bergmannsgruss und mancherlei Opernsachen. Von Instrumental-Konzerten u. dergl. waren vorzüglich zu beachten: Erinnerung an die Schweiz, Fantasie für's Violoncell, gespielt vom Kammermus. Herrn Ulrich; Konzert für 4 Violinen von Maurer, gespielt von den Herren Kammer- und Hofmusikern (Mus.-Dir.) Götze, Müller, Stür, Götze d. j.; Konzert für Oboe, Fagott, Horn von Max Eberwein, geblasen von den Herren Hofmusikern Hüttenrauch, Hochstein, Sennewald; Konzert für das Pianoforte von J. N. Hummel (E dur), gespielt von Eduard Hummel (Sohn des Komponisten), und eine Fantasie von dem Meister J. N. Hummel.

Im Theaterpersonale haben keine bedeutenden Veränderungen Statt gefunden. Nur Demois. Hey ist abgegangen. Mehre Herren und Damen des Chors haben zuweilen kleinere und grössere Solopartien und nicht ohne aufmunternden Beifall gesungen. Die nächsten Neuigkeiten werden sein: die Jüdin, die Puritaner, die Berg-

knappen von Oesterreich, der Verschwender, Blumen und Schmetterlinge vom Mus.-Dir. Götze, Hinko mit Chören, Tänzen u. drgl. von demselben.

Die Kirchenmusik, die mit seltenen Ausnahmen jeden Sonntag Statt findet, ist so gut, als sie unter den im vorigen Jahresberichte erzählten Umständen sein kann, würde aber und könnte sehr viel besser sein, wenn mehr dafür von oben herab geschähe. — Der Singverein unter Häser's Direktion gedeiht, leistet sehr Achtungswerthes und hat schon mehre Male der Auszeichnung sich erfreut, vor den höchsten Herrschaften zu singen. Es wäre wohl zu wünschen, dass bald einmal ein öffentliches Konzert von demselben veranstaltet würde. Die Liedertafel wird nach den gewöhnlichen Sommerferien im October ihre Versammlungen wieder beginnen. Wir wünschen der so interessanten Anstalt fröhliche Fortdauer.

Berlin, den 6ten Oktober 1837. Nur ein neues Werk von Bedeutung lernten wir im September kennen; dies war das Oratorium „Paulus" von Felix Mendelssohn-Bartholdy, welches der jetzt vom Königl. Ministerium des Unterrichts zum Musikdirektor ernannte Komponist und Organist der Friedrichswerderschen Kirche, Hr. Julius Schneider, in der fast überfüllten Garnisonkirche zu wohlthätigem Zwecke mit allgemeiner Theilnahme so gelungen aufführte, als dies nach zwei vollständigen Proben möglich war, da diese Komposition häufig sehr komplizirt und deshalb für die Ausführung mit Schwierigkeiten verbunden ist. Ueber die Tondichtung selbst kann ich nur dem in dieser Zeitung so überaus gründlich und umsichtig ausgesprochenen Urtheile beistimmen. Dieser Paulus eines ehrenwerthen Kunstjüngers hat sich unverkennbar Sebastian Bach und Händel zu Grundpfeilern festgestellt, welche das neue Kunstgebäude nicht sinken lassen werden, wenn man gleich theilweise mehr Originalität der Erfindung wünschen dürfte. Der Totaleindruck, welchen hier das Oratorium — eines der gehaltvollsten Werke neuester Zeit — bewirkte, war durchaus befriedigend; nur wurde theils die zweite Abtheilung an sich weniger anziehend, als die erste, und das Ganze zu lang gefunden, da die Aufführung fast 3 Stunden währte. Diese Länge entsteht indess meistens nur durch eine gewisse Breite der Ausführung, in der fast alle Kunstmittel erschöpfenden, kontrapunktischen Behandlung der Chöre. Im Verhältniss gegen die vielen Recitative vermisste man eine grössere Mannichfaltigkeit von Arien. Die vorhandenen sind meistens mehr Arioso's von durchaus neuer Form und vorzüglichem Ausdruck, wenn gleich im Allgemeinen weniger der melodische, als der harmonische Theil der Komposition vorherrschend ist. Die häufig angebrachten Choräle machten nächst mehren Chören, von denen besonders der erhabene Anfangs-Chor No. 2., der vortrefflich in der Instrumentation durchgeführte Chor No. 11. „Siehe, wir preisen selig" etc., der prachtvolle Chor No. 15. „Mache dich auf, werde Licht", der liebliche Chor No. 26., der Heiden-Chor No. 35., wie der kunstvolle Schluss-Chor des ersten Theils ansprachen, den tiefsten Eindruck. Am meisten der treffliche Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme" etc., mit den imposanten Zwischensätzen der Blech-Instrumente, welche an die alterthümliche Begleitung des Choral-Gesanges christlicher Gemeinden an hohen Festtagen, von Zinken und Posaunen u. s. w. ausgeführt, zweckgemäss erinnern. Doch auch die figurirte Begleitung nebst Zwischen-Ritornellen im Choral: „O Jesu Christe, wahres Licht" wurde in der Erfindung neu und sehr effektuirend, wiewohl schon etwas weltlicher gefunden. Die Ausführung des Oratoriums war im Ganzen recht gelungen, obgleich wahrscheinlich der Komponist selbst manche Zeitmaasse lebhafter sich gedacht zu haben scheint. Die Soli wurden von Fräulein v. Fassmann und Herrn Zschiesche (welcher die Gesänge des Paulus vortrug), Dem. Hähnel und Herrn Mantius mit vielem Ausdrucke gesungen. Ganz besondern Eindruck machten: die Sopran-Arie No. 7. „Jerusalem!" die zweite Bass-Arie des Paulus No. 18. „Gott sei mir gnädig" (vortrefflich durchgeführt und voll Zerknirschung), und die Tenor-Kavatine No. 40. „Sei getreu bis in den Tod". Die Chöre waren von dem Gesang-Institute des Hrn. MD. Schneider mit vielem Fleiss eingeübt, theilweise nur für den grossen Raum der ganz gefüllten Kirche nicht stark genug besetzt. Die Königl. Kapelle befeierte sich, die zahlreichen Schönheiten der Instrumental-Begleitung genügend hervortreten zu lassen. Sehr interessant wird die Wiederholung dieses geistvollen Oratoriums in den diesjährigen Winter-Konzerten der Sing-Akademie sein, deren Mittel in Hinsicht der Besetzung der Chöre wohl so leicht anderweitig nicht zu erreichen sind. — Nachträglich bemerken wir noch, dass die „Stimme des Herrn" bei der Erscheinung auch hier insofern auffiel, als solche durch einen Chor weiblicher Stimmen hörbar wird; die musikalische Wirkung ist indess auf diese Weise allerdings die lichtvoll angenehmste, indem doch nicht entschieden werden kann, ob „der Herr" im Tenor, Bass oder Sopran sprechen sollte, da seine Stimme im Universum, im Posaunenschall wie im Flötengeflüstel, im Brausen des Gewitterssturms wie im leisen Rauschen des Wiesenbachs sich kund gibt, Idealisirung mithin allein dem Tondichter übrig bleibt.

Eine anderweitige Aufführung geistlicher Musik fand am 27sten September in der Dreifaltigkeits-Kirche, zum Besten der durch die Cholera-Epidemie hilfsbedürftig gewordenen Waisen, auf Veranstaltung des Hrn. Musik-Direktors C. Kloss Statt. Zur Einleitung spielte derselbe ein Präludium und Fuge von Joh. Seb. Bach auf der leider nicht ganz rein gestimmten, nur mässig starken Orgel, worauf eine evangelische (?) Kantate von Gellert, von der Komposition des Herrn Kloss, mit Orgelbegleitung folgte. Die bereits gedruckte Komposition ist in einfach edlem Styl, theilweise nur zu einförmig und durch langsame Bewegung etwas gedehnt. Einige Soli und Chöre waren von guter Wirkung, und wurden von zwei Dilettantinnen (Sopran), Mad. Thorschmidt, den Herren Eichberger und Böttcher, wie von mehren Gesangsfreunden gelungen vorgetragen. Der 2te Theil

dieser Kirchenmusik wurde durch eine vierstimmige Fuge von J. S. Bach nebst Choral von Kloss, eigenthümlicher Weise auf einem Kenthorn und drei Posaunen von Hrn. KM. Belcke u. s. w. stark und rein ausgeführt, der Heiligkeit und dem Umfange des Lokals angemessen eingeleitet. Hierauf folgte ein vierstimmiger Männer-Chorgesang, „den Entschlafenen geweiht", welcher als besonders zeitgemäss und ungemein melodisch vorzüglich gefiel. Der Komponist war nicht genannt. Zum Schlusse trug Hr. Kloss noch im neuern Styl 1) ein Grave und Fuge, 2) Variationen auf *God save the King* von Rink, auf der Orgel korrekt und fertig vor. Die Kirche war, des eingetretenen Regenwetters wegen, nur mässig besucht.

Eine dritte Aufführung eines neuen Oratoriums: „Bonifacius, der deutsche Apostel", gedichtet von *Dr.* Kahlert, in Musik gesetzt von K. Musikdirektor A. W. Bach, hat am 5ten d. in der Garnisonkirche beifallig Statt gefunden. Das Nähere darüber künftig. Erfreulich ist die Theilnahme, welche sich in gesteigertem Maasse, sowohl von Seiten der Tonsetzer, als der Musikfreunde, für diese Gattung ernster Gesangmusik zeigt.

Wenig ist von den Leistungen der hiesigen Bühnen im Opernfache zu berichten. Im Königlichen Theater zeichnete sich, von Seiten der klassischen Komposition, nur die Aufführung von Spontini's „Vestalin", wie von Gluck's „Alceste" und „Iphigenia in Tauris" aus. Sowohl in letztgenannten Opern, wie als Julia in der „Vestalin" that sich Fräulein v. Fassmann durch grossartig edeln Ausdruck, Feuer der Empfindung und würdige Darstellung hervor. Im Gesange ist freilich öfters grosse Anstrengung des Organs, zumal in der höheren Stimmlage, wahrzunehmen. Das erste Mal sang Herr Bader, von seiner Urlaubsreise zurückgekehrt, die für ihn jetzt schon zu hoch liegende, höchst anstrengende Partie des Licinius, in deren feuriger Darstellung dieser Sänger exzellirt. Bei der Wiederholung der Oper hatte Herr Eichberger den Licinius übernommen und solchen beifallig ausgeführt. Ausserdem beschränkte sich das Opern-Repertoir auf Wiederholungen des „Liebestrank" von Donizetti (2 Mal), „Bergamo" von C. Blum (1 Mal), „Postillon von Lonjumeau" (3 Mal hier und 2 Mal in Potsdam, also 5 Mal!), „Johann von Paris", „die Stumme", „Fra Diavolo", „Freischütz" und das Ballet „der Aufruhr im Serail". Dem Löwe bezauberte jedes Mal das enthusiasmirte Publikum, und wenn diese angenehme Virtuosin sang, war das Opernhaus stets gefüllt. Ist nun für gute Einnahmen gesorgt, was gelten da weitere Kunstrücksichten! — Was für eine Menge der trefflichsten ältern Opern, grosse und kleinere, liegt nicht ganz unbenutzt, der Vergessenheit übergeben! Wir erwähnen nur Axur, von Salieri, sämmtliche Mozart'sche Opern (welche ganz vom Repertoir verschwinden), Lodoiska, der Wasserträger, und Ali Baba von Cherubini, selbst „das unterbrochene Opferfest" von Winter, die Boyeldieu'schen und Nicolo Isouard'schen Operetten, etc.! Dagegen erhalten sich ganz werthlose Kompilationen, wie „der Kapellmeister von Venedig" und Konsorten, stereotyp auf dem Repertoir. Wäre man nicht berechtigt, hier eine kunstgemässere und auch der Kasse vortheilhaftere, abwechselnde Auswahl von der Umsicht einer so hochgestellten, mit den liberalsten Mitteln ausgestatteten Behörde eines der ersten Kunst-Institute Deutschlands zu erwarten? — Doch, Hamlet sagt: „Worte, nichts als Worte!" also hiemit Punktum. Es bleibt doch beim Alten. — Die Proben zu der neu umgearbeiteten Oper „Agnes von Hohenstaufen" haben begonnen. Die Aufführung ist auf den 13ten November festgesetzt. Zum 13ten Oktober, dem Geburtsfeste des Kronprinzen von Preussen, wird eine neue französische Operette: „*L'Ambassadrice*" eingeübt, welche durch Scribe's anziehendes Stück und Auber's leichte Musik von gefälligem Eindruck sein soll. — *Dem.* Hähnel, jetzt krank, ist als Norma, der Baritonist Hr. Ecke als Sever, Figaro im Barbier von Sevilla, Waldenburg in der „Unbekannten" und Richard in „Adlers Horst" mit vielem Beifall auf der Königsstädtischen Bühne aufgetreten. — Auch dort ist die Oper, aus Mangel einer ersten Sopran-Sängerin, in völlige Lethargie versunken.

Die Kgl. Akademie der Künste hat, ausser einigen Ehrenmitgliedern, die Herren *Dr.* Friedrich Schneider in Dessau und *Dr.* Löwe in Stettin zu Mitgliedern der musikalischen Sektion erwählt. Beide berühmte Komponisten hatten hierauf wohl schon früher vollgiltige Ansprüche! —

Nachschrift. Noch ist zu erwähnen, dass sich der Pianist Hr. Gerke aus St. Petersburg hier im Kgl. Opernhause mit Beifall hören liess. — Auch Marschner's Oper: „des Falkners Braut" soll in diesem Herbst zur Aufführung gelangen. — Hoffentlich wird die Jubelfeier von Mozart's Don Juan — zu Prag im November 1787 zuerst gegeben — doch nicht versäumt werden? —

Joh. Nepomuk Hummel,

Grossherzogl. Weimar. Hofkapellmeister, ist am 17ten d. an der Brustwassersucht im 60. Lebensjahre gestorben. Als tüchtiger Komponist und Pianof.-Virtuos wird sein Andenken in Ehren bleiben. Im Improvisiren auf seinem Instrumente war er der Erste. Durch seine Pianoforte-Schule hat er sich gleichfalls um Alle verdient gemacht, die das an Beispielen reiche Werk gehörig zu gebrauchen verstehen und die Mühe des Auslesens nicht scheuen. Der Mann hat viel gewirkt und viel erfreut, was ihm nicht Undankbare auch im Tode danken.

Gesuch.

Ein junger Violoncellist, welcher mit guten Zeugnissen versehen und gegenwärtig ausser Engagement ist, sucht bei einem Orchester angestellt zu werden. J. W. Heyer's Hofbuchhandlung, J. Jonghaus in Darmstadt, gibt gegen **frankirte** Briefe weitere Auskunft.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten November. № 44. 1837.

Für das Pianoforte.

XV Études composées — par Louis Berger (de Berlin). Oeuvr. 22. Cah. I. et II. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. jedes Heftes: 1 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Vielfach haben wir, durch wahre Meisterwerke dieser Gattung veranlasst, Gelegenheit gehabt, über Wesen, Art, Nützlichkeit und Mannichfaltigkeit der Etüden zu sprechen. Von den ersten bedeutenden Meistern an bis auf unsere neueste Zeit, welche Reihenfolge des Vortrefflichen in dieser Gattung haben wir aufzuweisen! Fast auf keinem Felde der Tonkunst ist der Beweis, wie mannichfach und unerschöpflich die Kunst ist, thatsächlich schlagender geliefert worden, als auf diesem, das neuerdings wieder mit solchem Eifer bebaut wird, als hätte es nicht fast jährlich so überaus reiche und herrliche Früchte getragen. Und immer scheint es noch, als gewönne es mit jeder neuen Spende nach so reichen Ernten an frischer Lebenskraft, wenn nur der rechte Mann es pflegt und baut. Unter diese gehört Herr L. Berger gewiss und anerkannt. Wer seine ersten 12 Studien (Op. 12) benutzt hat, weiss aus Erfahrung, was er diesen Uebungen in Kunstförderung und Genuss verdankt; wer sie zufällig ungebraucht liess, muss doch von einem Manne, der, aus der vortrefflichen Clementi'schen Schule hervorgegangen, so manchen tüchtigen Schüler zog und so manches Andere ausgezeichnet leistete, überaus zu Beachtendes und Nutzreiches erwarten. In der Sache selbst wird sich auch Niemand irren, aber im Höhegrade des erfahren Nutzreichen und ausgezeichnet Schönen werden sich Viele noch überrascht sehen und werden weit Vortrefflicheres in den Händen halten, als sie voraussetzten. Es sind die dankenswerthesten Gaben, die allen tüchtigen Klavierspielern empfohlen werden müssen, mögen wir sie auch, von welcher Seite wir wollen, betrachten.

Nehmen wir zuvörderst das Wichtigste an allen Kunstwerken, und das sollen auch die Etuden sein, Erfindung und schöne Ausführung. Die erste finden wir sehr oft ganz originell, und zwar in liebenswürdiger, nicht in barokker Originalität; die andere mangelt nirgend, überall ist die Ausführung gediegen gehalten vom Grössten bis zum Kleinsten, stets dem Gegenstande angemessen, recht u. wohlgeformt, charakteristisch, folglich schön. Nennen wir zuerst diejenigen, welche bei der gediegensten Haltung in aller Mannichfaltigkeit und Abrundung jedes Einzelnen die fühlbarste Originalität in sich tragen und wahre Musterbilder eigenthümlich schöner Art sind. Gleich N. 1, A moll, muss Jeden wahrhaft grandios ansprechen, dazu mit so lieblichem Cantabile in A dur, das vortrefflich in den grossartigen Mollsatz wieder übergeht. No. 2, C dur, ein köstliches Musikstück, die rechte Hand akkordvoll Melodie-führend, die linke in feurig rollenden ungleichen Tonpartieen. N. 4, G dur, überaus lieblich und heiter, mit einer bewegteren, besonders für die linke Hand ausgezeichneten Episode in E moll. N. 6, *Maestoso patetico*, D moll, ein Satz für die linke Hand allein, wahrhaft grossartig und so eigenthümlich, wie nur einer, der meisterlich zu heissen ein Recht hat. N. 8, *Allegro*, B dur, so gediegen humoristisch durch und durch bis auf den etwas schmerzlichen Ausgang, der in Erinnerungen verschwundener Tage sich versenkt und in frommer Ergebung schliesst, wie der Humor nicht selten. — N. 10, A dur, *Gigue*, so überaus reizend und allgemein menschen-ansprechend, dass es gut geartteten Empfindungen gar bald ein Liebling werden wird. N. 14, H dur, ein überaus schönes Cantabile, in der Rechten mit Triolen, in der Linken mit gerader Eintheilung, mit gesteigert kräftigem Schlusse. — N. 15, *Allegro eroico*, in welchem der Komponist ein Gegenbild zur 12. Etüde seiner frühern Studien (Op. 12) geben wollte, allerdings ein Satz voll Energie und Würde, des rechten Vortrags bedürfend, wie im Grunde Alles, doch Eines vor dem Andern. Indessen bekennen wir, dass eben jene No. 12 in der frühern Sammlung ein Liebling von uns ist, der sich nicht leicht verdrängen lässt. — Den nicht genannten Nummern wollen wir damit nicht im Geringsten nachgesagt haben, als seien sie nicht vortrefflich oder in

sehr hohem Grade zweckmässig; sie sind beides: sie schliessen sich nur näher als die genannten in verschiedener Hinsicht an die Cramer'schen an, was wohl Niemand für einen Tadel ansehen kann, um so weniger, da sie in der Regel neue und schöne Melodieen mit den nützlichsten Figuren verbinden. Setzen wir nun noch hinzu, dass in diesem bedeutenden Werke, was bei dieser Schule und diesem Komponisten freilich vorauszusetzen ist, die vortrefflichste Applikatur Statt findet und dass die Hand durch das Gegebene, nur mit seltenen Ausnahmen, fast gezwungen wird, in der gehörigen Lage zu bleiben: so wird hoffentlich jeder Klavierspieler ohne Weiteres erkennen, was Alles er an diesem Werke besitzen wird oder schon besitzt. Wer sich an mehren andern Etüden und Tonstücken die Hand ungraziös verschoben und die Finger etwas verrenkt hat, kann sie sich hier sehr gut wieder einrenken. Für guten Geschmack, so verschieden er auch von Verschiedenen angesehen und ersehen werden mag, ist doch hier im Ganzen so sehr gesorgt, dass auch in dieser vielseitigen Hinsicht Keiner leer ausgehen wird. Und so wird man auf alle Fälle wohlthun, wenn man sich diese Etüden nicht entgehen lässt.

Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans.

Trois Marches militaires pour le Pianoforte comp. par J. Rossini. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

Dieselben Märsche für vier Hände. Ebendaselbst, in 3 Heften, jedes zu 12 Gr.

Dass Rossini wohlklingende, geschickt rhythmisirte und populär wirksame Märsche, besonders zu einer solchen Gelegenheit geschrieben haben wird, kann Jeder mit Grund voraussetzen. Gerade diese Punkte sind es ja, deren leicht eindringliche Handhabung ihn zum Volkslieblinge auf lange Zeit gemacht hat. Er weiss das Gewöhnliche pikant zu würzen und es von aussen schmackhaft zu umkleiden, dass es im flimmernden Glanze sinnlich lockend dasteht. Dazu hat er noch in seiner feinen Weltbildung die Gabe, das verändert Zeit- und Volksgemässe scharf zu bemerken und sich schnell und sicher anzueignen, was er namentlich in seinem Tell, wo er das Italienische mit dem Französischen auf das Engste zu vereinigen wusste, bewiesen hat. Dass nun der weltkluge, vielgewandte Mann diesen Vortheil auch im gegenwärtigen Falle sich nicht entgehen liess, kann man versichert sein. Seine Melodieen sind so leicht und volksthümlich, dass sie auch der geringste Laie sogleich auffasst, dass sie Jeder ohne Umstände zu schreiben sich zutraut, wenn er nur das, was man schon oft gehört zu haben glaubt, niederzuschreiben kein Bedenken tragen wollte. In den einzelnen Theilen derselben sind sie auch wirklich schon dagewesen, wie Redensarten in einem Aufsatze, der aus der Volkssprache im Ausdrucke entnommen ist, weil er für das Volk berechnet ist und es für sich gewinnen will. Aber in der Zusammensetzung dieser Redensarten, dieser Volkssprüche, im Resultate, das daraus hervorgeht, worauf geschickt hingearbeitet wird, in der Wirksamkeit des Ganzen — da liegt es! Das muss doch Etwas erfordern, was nicht Jeder besitzt; wir würden sonst viel mehr solcher Volkslieblinge haben, als in Wahrheit da sind, obgleich nicht Wenige, die Vortheile wohl begreifend, sich bestreben es zu werden. In und mit diesen allbekannten und darum allfasslichen Redensarten muss nämlich etwas Anregendes, Aufreizendes liegen, was mitten im Gebräuchlichen oder Gewohnten frappirt, aufstachelt, ohne das Leichte auf irgend eine Art zu stören. Das sind bald harmonische Seltsamkeiten, vorübergehende Wunderlichkeiten, die am stärksten einschlagen, wenn sie zugleich den Rhythmus, dessen Gewalt gross ist, noch verstärken. Bald ist es das Unerwartete in den Uebergängen und Verwebungen einer volksthümlichen Phrase mit einer andern, worin das durchdringend würzende Salz, das dem Ganzen einen Schmack gibt, sich auflöst. Passen auch zuweilen die Theilsätze zusammen, wie in dem bekannten: Gleichwie der Löwe ein grimmiges Thier ist, also sollen wir auch in einem neuen Leben wandeln —, so hat das in der Musik für die Menge um so weniger zu bedeuten, da ihre Sprache nicht so klar und verständlich ist, als die Begriffssprache; genug, es wirkt auffallend, ohne dass man sagen kann, es wäre etwas Unklares in jedem Komma des Sätzchens, dessen nicht Zusammengehörendes man nicht überschaut; ja es wird zum genialen Streich, wenn es der Komponist versteht, die seltsame Folge im Fortgange ungesucht mit dem Dagewesenen wieder zu verknüpfen, als müsst' es eben so sein. Das sind Kunstgriffe, die ihr Geld werth sind und noch doppelt so viel werth wären, käme nicht der fatale Unkenruf mitten zwischen das Wissen und das Thun: „Soll's taugen, lern's brauchen.“ In der Verbindung der Dinge, auch der allergewöhnlichsten, liegt viel Geheimniss, was sich zum Glück nicht leicht erschöpft. Wer aber auch das Pulver aus Zufall erfand, musste doch mindestens auf eine andere Erfindung mit Ueberlegung zugesteuert sein, und Geist der Unternehmung konnte ihm nicht mangeln. — Aber Rossini weiss auch, was er thut. Er ist hier in Durchgangs-Harmonieen ordentlich chromatisch geworden, doch nicht mehr als *quantum satis*, insofern er hier namentlich für

Franzosen schrieb; es sind solche frappante Zwischenwürfe darin, ungefähr in der Auber'schen Manier, nur dass sie R. noch viel besser macht und mit dem leicht Fasslichen noch anmuthiger zu vereinen versteht. Was hingegen Auber von Rossini gelernt und sich angeeignet hat, das ist ein Glück, dass es hier nicht am rechten Orte stehen würde; es reichte sonst das Blatt nicht. Es wäre jedoch der Mühe werth, diesen Gegenstand zum Thema eines eigenen Aufsatzes zu machen. Rossini hat weit mehr Angeborenes, mehr Erworbenes, ein reicher inneres Leben, mehr Konsequenz der Ansichten und mehr Muth im gewandten Durchführen des klug Leichtfertigen. Das beweist er auch von Neuem in diesen Märschen. Es wäre sehr seltsam, wenn die Liebhaber des italienisch u. französisch vereinten Geschmacks, ja wenn die Liebhaber überhaupt diese, keineswegs mit einiger Anstrengung, vielmehr ganz leicht vorzutragenden und doch eine gehörige Aufmerksamkeit beim Vortrage erfordernden Märsche, die sich auch noch politisch empfehlen der Heirath wegen, nicht sehr gern und häufig spielen sollten. Vierhändig sind sie natürlich noch leichter und zu vielfachem Gebrauche, auch für Schüler gut anwendbar. Die 4händigen sind sämmtlich in tiefere Tonarten transponirt. — Den militärischen Musikchören wird es eine gute Nachricht sein, dass sie diese Märsche auch für ihre Blasinstrumente in derselben Verlagshandlung für 1 Thlr. 12 Gr. käuflich an sich bringen können. Sie werden Glück damit machen.

Les Huguenots.

Grand Opéra en 5 actes par Giac. Meyerbeer, arrangé pour le Pianof. à 4 m. par F. L. Schubert. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 8 Thlr.

2) Dieselbe Oper *en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Vcelle arrangé par Ch. Schwencke.* Livr. I., II., III., IV. Ebendaselbst. Pr. jeder Lief. 2 Thlr.

3) *Ouverture et Orgie de l'Opéra: les Hugenots, à grand Orchestre.* Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

In wie vielen Ausgaben sind nicht bereits die Hugenotten erschienen?! Rechnet man noch die Divertissements, Potpourri, Fantaisies etc., die aus ihnen geschöpft und nach ihren Themen bearbeitet wurden, so dürfte sich wohl nicht leicht eine Oper finden, die ihr hierin gleichgestellt werden möchte. Ein Klavierauszug mit und ohne Worte für 2 Hände ist den Freunden solcher Unterhaltungen mit Opern auf ihrem Zimmer schon bekannt. Wem dieser irgend zu schwer auszuführen wäre, oder wer sich dieses Vergnügen lieber in Vereinigung mit einem zweiten Pianofortespieler bereiten, oder zwischen beiden gern abwechseln will, für den und für alle diese Liebhaber, denn gewiss sind deren Viele, ist durch die neue Ausgabe für 4 Hände bestens gesorgt. Der Bearbeiter hat sie gut und leicht spielbar eingerichtet und die Verlagshandlung hat sie schön ausgestattet. — Für 2 Violinen, oder in einer andern Ausgabe für 2 Flöten ist sie gleichfalls schon bekannt gemacht worden: hier empfangen sie die Freunde der Streichinstrumente als Quartett für ihre häuslichen Musikunterhaltungen eingerichtet, und zwar von einem Manne, dem sie gute Arbeit zutrauen dürfen. Die Ouverture und Orgie empfiehlt sich den Orchestern. Die Verbreitung der Oper in den mannichfaltigsten Ausgaben ist also fast so gross, als der Ruhm, den sie sich in ganz Frankreich erworben hat. Eine solche Oper, die so bedeutenden Einfluss gewonnen hat und immer mehr gewinnt, ist des sorgfältigsten Besprechens in vielfacher Hinsicht werth. Das ist aber keine Kleinigkeit, wenn Gerechtigkeit und möglichst allseitige Berücksichtigung nothwendig in Anschlag zu bringender Dinge darin herrschen sollen und nicht blos Leidenschaft, die ohne Beweis auf ein paar hier belobenden, dort betadelnden Seiten viel reden kann. Sobald wir Zeit und Muse genug dafür gewinnen, so dass wir uns selbst von Seiten des Rechts gegen die Kunst und Jedermann genug gethan haben, werden wir ausführlich darüber unsere Meinung abgeben. Unterdessen mache man sich durch die vielfältigen Ausgaben genauer mit dem Werke bekannt.

Musikalische Theater-Bibliothek für die Jugend.

Kleine Potpourri's nach beliebten Motiven aus den neuesten Opern für das Pianof. von Carl Czerny. 1—6 Heft. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. jedes Heftes: 8 Gr.

Was wir von den vielen Werkchen und Werken dieses allbekannten und oft besprochenen Komponisten, ausdrücklich für die Jugend bestimmt, kennen, hat ihn stets als geschickten und sehr erfahrenen Lehrer bethätigt. Für gewisse Fälle, für mancherlei Standpunkte der Schüler lieferte er bereits überaus Nützliches. Der Lehrer muss sehen, wo Eines und das Andere am zweckmässigsten anzuwenden ist; wer kann die Eigenheiten der Zöglinge sämmtlich in einen Katalog bringen? Dass aber Hrn. Cz.'s Bemühungen für die Jugend häufig genug förderlich sind, haben wir aus Erfahrung. Zum Ernst des Unterrichts muss auch Ermunterung kommen. Takt und Rhythmusverhältnisse sind namentlich gar nicht selten am besten durch solche Ergötzlichkeiten in Ord-

nung zu bringen. Des Lehrers Sache ist es, klug einzutheilen, damit durch Alles, was er vorlegt, die besondern Individualitäten seiner Zöglinge gefördert werden. Man erhält hier:

Erstes kleines Potpourri nach beliebten Motiven aus Bellini's Sonnambula. 463stes Werk.

2tes und 3tes Heft: desgleichen.

4tes, 5tes und 6tes Heft: nach den „Puritanern".

Alle diese Potpourri's sind mit Bezeichnung des Fingersatzes versorgt; alle leicht in jeder Hinsicht und doch übend. Man muss dergleichen Gaben einschieben, nie hinter einander weg spielen lassen, oder sie gar zur Hauptsache des Unterrichts machen; dazu sind sie nicht da und wollen es nicht sein. Wer aber dies und Aehnliches ganz verwirft, thut nicht allein sich selbst, sondern auch, mit nur sehr seltenen Ausnahmen, der Jugend Schaden. Oft gehört es unter die grössten Fehler, wenn man dem Zöglinge zu viel Geist und gefühlvolle Fassungskraft zutraut und vor der Zeit sie zu wecken sich beeifert. Man bedenke, dass die Jugend nicht alt ist, sondern es nach und nach wird.

Adolph Henselt.

Variations de Concert pour le Piano sur le motif de l'Opéra „le Philtre" de Donizetti: „Io son ricco e tu sei bella" composées — par Adolphe Henselt. Oeuvr. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix: 1 Thlr. 8 Gr.

Erst vor wenigen Tagen sind vollständige Exemplare des genannten Werkes fertig geworden, und wir beeilen uns, es dem musikalischen Publikum, das vielfältig auf diesen jungen Komponisten und sein eben im Druck erschienenes Erstlingswerk schon im Voraus aufmerksam gemacht wurde, in möglichster Schnelle anzuzeigen. Viele, ja die meisten Pianofortespieler werden begierig darauf sein, wie wir selbst es waren, und die Mehrzahl wird noch eine weit angenehmere neue Bekanntschaft daran machen, als sie, gerade der angelegentlichen Vorbereitungen wegen, vielleicht geglaubt haben möchte. Was an diesen Variationen zunächst bis zur Ueberraschung auffällt, ist das ungesucht Freundliche, das schlicht Beibehaltene jener alten Variationenweise, die das gewählte Thema stets klar durchklingen lässt oder es ganz vollkommen in irgend einer Stimme wiederbringt, dann gleich mit und in dieser gefällig leichten Verständlichkeit das schwer zu treffende und hier so wohlgetroffene Mass, mit diesem sonst Gewohnten alle Vortheile des neuen Klavierspiels in Figuren, Spannungen und überhaupt im Bravourmässigen, wie im Harmonisch-Vollen so schön und sicher zu verbinden, dass Beides vereint ein abgerundetes Ganze in scharf bestimmten und doch auch am rechten Orte eben so zarten Zeichnungen liefert, so dass es Jeder überblickt und von der Symmetrie des Bildes, wie von der natürlich frischen und doch kunstfertigen Ausführung sich angezogen fühlt. Bei aller Fülle ist nichts Ueberladenes im Ganzen, bei aller Einheit des Grundgedankens sehr viel Mannichfaltigkeit, die sich oft in zierlichen, oft in prunkvollen Wendungen, ja selbst in den kleinen Veränderungen des Nachspiels zeigt, welches das Tutti des Orchesters vertritt. Mit einem Worte, es ist Geschmack darin und viel natürliche Anmuth, ohne dass sie des Glanzes ermangeln, den man, und nicht mit Unrecht, an Variationen liebt. Das ist es, warum diese Veränderungen eines überaus hübschen Thema's, auf dessen geschickte Wahl bedeutend viel ankommt, so allgemein ansprechen und ergötzen. Wäre es auch nicht so oft und mit so offenbarer Zuneigung der musikalischen Welt bekannt gemacht worden, dass der junge Mann unter die tüchtigsten Klavierspieler unserer Zeit gehört, so wird man doch nach Ansicht, noch mehr nach Vortrag dieser Variationen dessen gewiss, und begierig, ihn zu hören. Und so haben wir nichts weiter hinzuzufügen; wir sind überzeugt, dass dieses Werk Freude bringen, sich weit verbreiten und die Aufmerksamkeit auf den jungen Mann verdoppeln wird. Das Werk ist I. Maj. der Königin von Baiern gewidmet.

Allgemeines Schul-Choralbuch,

oder 80 der gangbarsten Choräle für Schulen, ein-, zwei- und dreistimmig bearbeitet von A. W. Hinneburg, Lehrer an der höhern Bürgerschule und Kantor zu Jüterbog. Jüterbog, bei A. M. Colditz. 1836.

Das Wort „allgemein" will der Verfasser nur auf Bürger- und Landschulen seiner teutschen Provinz bezogen wissen, woran er wohlthut: an ein allgemeines Choralbuch für ganz Teutschland, auch nur für das evangelische, ist kaum zu denken, es wäre denn ein historisches, nicht für die Gegenwart liturgisches. Die Aufgabe, diese Choräle zwei- und dreistimmig zugleich gebrauchen zu können, ohne dass man beim ersten Etwas vermisst und das Dreistimmige doch kräftiger wirkt im guten Stimmenflusse, ist nicht leicht: aber des Mannes Liebe für das Beste des Schul- und Kirchengesanges hat sehr Dankenswerthes geleistet. Ueberhaupt kann man unsern Schullehrern das Zeugniss nicht versagen, dass sie für den Gesang und namentlich für den Kirchenchoral sich redlich mühen. In den letzten Jahren sind

verhältnissmässig recht viele solcher Druckwerke erschienen, bei denen von äusserlichem Gewinn offenbar nicht die Rede sein kann: es ist Pflicht- und Berufseifer, was die Unternehmer dazu treibt. Wer sollte sich darüber nicht freuen? Der Segen wird nicht fehlen. — Fleiss und Einsicht kann man dem Verfertiger des nützlichen Buches ohne Ungerechtigkeit gar nicht absprechen; der Verfasser gehört unter die rechten Kantoren. Es wäre Eigensinn, der dem Manne in keinem Verhältnisse ziemt, wenn man an einigen Tönchen, die freilich noch wohl anders gestellt werden könnten, nur darum noch nicht besser, viel weniger nothwendig anders, Etwas mäkeln wollte; es ist eben gut gemacht. Alle Stimmen, sowohl eine, zwei oder drei auf 2 zusammengeklammerten Liniensystemen aus der Partitur zu singen, ist gleichfalls gut. Die Kinder gewöhnen sich bald daran und haben Nutzen davon. Auch der Druck ist sehr gut und deutlich, so dass das Buch ein allgemeines für die Schulen dieser Provinz zu werden verdient. Das angehangene Melodieen-Register hat 4 Abtheilungen hinter einander in einer Linie. Die erste Abtheilung liefert alphabetisch und nach den Versfüssen die Anfänge der Lieder; die zweite nennt die Bibelstellen, die dem Liede zum Grunde liegen; die dritte den Dichter und die vierte den Komponisten, wo die beiden letzten bekannt sind oder dafür angenommen werden. Hierin sind nun dem Vf. einige neuere Untersuchungen unbekannt geblieben. Das sind aber für solchen Zweck doch nur Nebensachen, die der Fleiss des achtbaren Mannes in einer zweiten Auflage, die das Buch zu erleben verdient, schon von selbst berichtigen wird. So ist z. B. W. Dachstein nicht blos der Dichter des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon“, sondern auch der Komponist (nicht Luther oder Walther). Auch könnten dann die Vornamen mit einigen Buchstaben mehr näher bezeichnet werden, da Raum genug dazu da ist. *G. W. F.*

Nachrichten.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. (Teatro alla Canobbiana.) Unsere Canobbiana war diesen Frühling die lebendige Miniaturgeschichte der heutigen Oper in Italien: ein Kotzebue'scher Don Ranudo de Colibrados mit einem Riesenstammbaum erlauchter Ahnen, und Dürftigkeit in allen Ecken. Italien hat dermalen weit mehr als 2000 aktive Primär- und Sekundär-Operusänger (Schreiber dieses hat deren allein gegen 1800 aufgezeichnet), und an 150 Opernkomponisten, aber nur eine einzige Prima Donna (Tacchiuardi), einen einzigen Tenoristen (Rubini), einen einzigen Buffo (Lablache), einen einzigen Bassisten (etwa Tamburini), und einen einzigen ziemlich ausgeschriebenen Opernkomponisten (Donizetti — Mercadante schreibt selten, und Rossini mag jetzt von Musik nicht einmal sprechen, sondern — schachern); die Zahl der übrigen bessern und etwas bessern Sänger ist verhältnissmässig unbedeutend, und alle insgesammt können brav distoniren. Mit einem Worte gesagt, die Oper ist jetzt bei uns Merkantil- und Spekulationssache. Man baut immerwährend neue Theater; es entstehen neue Theatersensale, welche Sänger auf 1 — 2 — 3 Jahre einkaufen und wieder rechts und links weiter verkaufen; es entstehen Künstler, die kaum ein Bischen Skalen und einige Stückchen aus Rossini, Bellini u. s. w. erlernt, sogleich auf's Theater laufen und singen; andere, die mit einer oberflächlichen Akkordeulehre sogleich Opern schreiben. Bei diesen musikalischen Wirren bereichern sich Manche, Andere leben gemächlich oder haben kaum zu leben, oder verhungern gar dabei, wie das sonst in so vielen Dingen auf dieser schönen Welt der Fall zu sein pflegt. Was die Kunst bei diesem modern-musikalisch-theatralischen Spekulationsschwindel gewinnt, ist unnöthig hier auseinanderzusetzen; jedenfalls liefert dieser Gegenstand Stoff genug zu ernsthaften Betrachtungen. — Was nun die Mailänder Canobbiana insbesondere betrifft, so könnte ihre überschwängliche Sängerzahl, vier ältere Opern, zwei neue Opern und zwei neue Operetten, dies Unerhörte in einer Frühlings-Stagione für ein Sekundär-Theater, Manchen in Verwunderung setzen; allein es lohnt sich kaum der Mühe, es, wie folgt, flüchtig zu durchlaufen. Da Mercadante's neue Oper *il Giuramento* unlängst auf der Scala so gefallen, so begann man die Frühlings-Stagione mit dessen Gabriella di Vergy, die bereits voriges Jahr auf dem Theater Carcano wenig, nun aber noch weniger gefiel. Auch diesmal war die brave Santolini die Prima Donna, der Tenor aber Hr. Conti (ein Anfänger) und der Bassist Herr Cartagenova. Um die Hälfte April gab man die neue Opera semiseria *Maria di Provenza*, von Maestro Rustici, worin die Santolini, der Tenor Milesi, der Buffo Galli und Cartagenova sangen. Die Musik litt am Uebel aller neuesten italienischen Opern: schwacher Grund und Boden, ein Gemisch von modern italienischer, französischer, deutscher Musik, zuweilen Blitze von anscheinenden Eigenheiten, dabei grandios in den gemeinsten Situationen, Vernachlässigung der Charaktere, beständiger Lärm u. s. w. Die Maria di Provenza hat um so weniger angezogen, als die Santolini mit der Grippe auf dem Nacken, und Milesi sich in nichts auszeichnen konnten. Gegen Ende desselben Monates verhunzte man den Turco in Italia. Die Prima Donna Camilla Sodesi, und Herr Minoja, ein reicher Mann aus Mailand und vom hiesigen Teatro filodrammatico, welcher die Rolle des Selim übernahm, sagten sich bald von ihren eingegangenen Verbindlichkeiten los. Nun ging's über die bekannte alte Oper Prova dell' opera seria von Gnecco her; da aber die Santolini noch nicht ganz hergestellt war, konnte sie auch ihre Rolle Tortorini nicht zum Besten geben, die Aufnahme des Ganzen wankte, und auch die Santolini entledigte sich ihrer Verbindlich-

Manieren, namentlich der gewöhnlichen Triller mit und ohne Auflosung, der Pralltriller, prallender Doppelschlage u. dgl. fast durchgehends nur dieses Zeichens ⁕ bedient hat; denn nur selten siehet man einmal ein ∾ oder *tr*. Rec., der mehreremale das Vergnügen genoss, Hrn. Romberg selbst unter andern auch diese Quartetten spielen zu hören, kann daher mit Gewissheit bestimmen, dass z. B. in der ersten Violine S. 2, Syst. 11, Takt 9 und 13; Syst. 12, T. 1, 2 und 5; S. 3, Syst. 14; S. 4, System 1 u. s. w. dieses Zeichen: ⁕, Seite 2 im lezten Takte; Seite 4, Syst. 10. T. 7; S. 11, Syst. 13, Takt 4 u. s. w. dieses ∾, und S. 3, System 5, Takt 5 und 6, S. 4, System 6, T. 1, 2, 4, 5, 3 und 9, Syst. 8, Takt 2, 3, 5, 6, 7 u. 12; S. 5, System 1, Takt 3 u. s. w. entweder dieses: ⁕, oder: ∾, oder: ⁕, oder: ⁕, oder auch: *tr* anstatt: ⁕ stehen muss. Auch wäre zu wünschen, dass Hr. Romberg und andere ihm ähnliche Tonsetzer die zwar neue, aber nach des Rec. Ueberzeugung sehr üble Sitte: die Versetzungszeichen vor solchen Tönen, die in demselben Takte schon in der höheren oder tiefern Oktave da waren, zu ersparen, nicht nachahmen, sondern auch darin die fast übertriebene Vorsicht des unerreichten Mozarts zum Muster nehmen möchten. Obschon die wirklich grossen und seltenen Kenntnisse des Hrn. Romberg, durch die Herausgabe mehrerer frühern Werke von ihm, bereits hinlänglich bekannt sind; so wird es doch hoffentlich mehreren unserer Leser, die nicht Gelegenheit haben, sich mit dem vor uns liegenden Werke genau bekannt zu machen, lieb seyn, hier einige der darin enthaltenen Seltenheiten zu finden. Dahin gehört z. B. folgender aus sieben Takten bestehender erste Theil der Menuett im ersten Quartett:

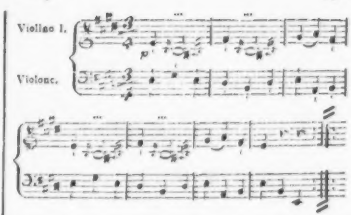

Ferner auch die im Kontrapunkt der Oktave al roveracio gesezte Menuett des 2ten Quartetts, von der Rec., des eingeschränkten Raums wegen, nur den Anfang herseczt:

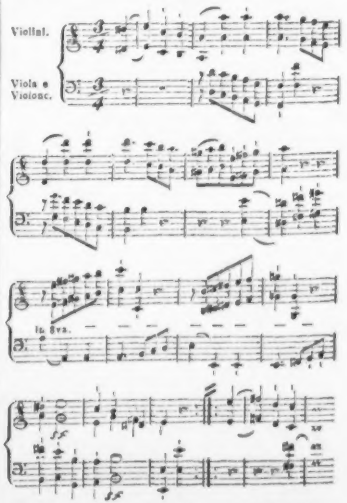

Statt der üblichen Wiederholung nach dem hierauf folgenden sehr gefälligen sogenannten Trio

keiten mit der Theater-Direction. Ueberhaupt wechselte in dieser Stagione ein immerwährendes Abgehen mit dem Eintreffen der Sänger ab. Die Santolini ersetzte in der Prova dell' opera seria die bekannte Melas, die aber das Publikum nicht allzu sehr ergötzte; indess Galli (Campanone), Leone (Poet) und Milesi (Mordente) machten ihre Sache leidlich. Cartagenova ersetzte auch nachher Herrn Minoja im Turco in Italia, und die Melas die Sodesi. Hierauf langten abermals neue Sänger an: die kaum das Theater betretende Prima Donna Elisabetta Barozzi-Belteami (Benetianerin von vornehmen Aeltern), die vorigen Karneval auf dem Theater Apollo zu der Seite der Unger sang, und der aus London zurückgekehrte Ronconi (Sebastiano). Man gab Donizetti's Torquato Tasso, welche Titelrolle bereits vor einiger Zeit Ronconi's Bruder (Giorgio) auf dem hiesigen Theater Carcano gab. Beide Brüder sind Baritoni, und ihre Gesangsschule ist die ihres Vaters: trefflich. Die Barozzi singt Mezzosopran, hat nicht die angenehmste Stimme, singt aber con anima. Die Oper ging im Ganzen ziemlich gut: Giorgio übertraf aber den Sebastiano. Den 14. Juni ging die neue Oper: *la bella Celeste degli Spadari*, von Herrn Coppola, in die Scene und fand ziemlichen Beifall. Der allzu einfache Stoff ist aus einer Mailänder Chronik entlehnt. Ein Schwertfeger (in Mailand gibt es eine Schwertfegerstrasse: Contrada degli spadari) hatte eine Tochter, Celeste genannt, die einen seiner Gesellen heirathen sollte, dafür aber mit einem jungen in sie verliebten Spanier, Don Rodrigo, das Eheband schliesst. Die Musik des ersten Aktes dieser Oper hat einiges Gemessbare. Nun kommen zwei nagelneue Maestri. In den letzten acht Tagen der Stagione gab man die neue Operette *l'Ammalata e il consulto*, von Herrn Cesare Malusardi, dem Sohne eines Pächters in der Provinz Lodi und Organisten zu Lodogno; dito, die neue Operette *Salvator Rosa*, von Herrn Giovanni Bazzoni aus Mailand (der schon voriges Jahr für das hirsige *Pio Instituto musicale* eine Operette geschrieben, die nicht gefiel). Erstere erlebte eine einzige, die zweite eine halbe Vorstellung (auch der beiden Buffi wegen), denn beim Duette zur Hälfte des Stückes schrien die Zuhörer *basta! basta!* Von den zuletzt wieder neu aufgetretenen, jenes Duett vortragenden Buffi Cipriani und Boccomini dankte Letzterer dem Publikum mehrmals mit den Händen unter vielen Bücklingen für solche Ehre, und — der Vorhang fiel.

(Teatro Re.) Hier gingen die Sachen besser. Die in der vorigen Stagione unter der Rubrik Pisa belobte Forconi betrat hier zum dritten Male die Scene in der Sonnambula, und bestätigte ganz das von ihr Gesagte. Sie ist mit einem Worte ein Diminutiv der Taccinardi; bei ihrem Anblicke auf der Scene erweckt die Ideenassociation sogar jene Künstlerin. Die Forconi machte Glück, aber der Tenor an ihrer Seite, Professor Genili, missfiel (die Rolle des Elvino passte nicht für ihn), verliese bald Mailand und wurde durch den angekündigten Tenor Conforlini ersetzt. In der Lucia di Lammermoor, von Donizetti, erwarb sich die F. abermals die Gunst des Publikums, ja oft zu viel, denn sowohl bei ihr als bei der Gabussi wurden zuletzt auch manche nicht trefflich vorgetragene Sachen stark beklatscht. Die Gabussi sang in der Gazza ladra, Nina pazza per amore, und Elisir d'amore, ebenfalls mit starkem Beifalle, an der Seite des benannten Tenors, der Bassisten Ambrosini, Zucconi, und des hinzugekommenen jungen Buffo Nicolao Fontana, der im Elisir den Dulcamara machte; jene Oper aber wurde überhaupt hier bei andern Gelegenheiten weit besser gegeben. In ihrer freien Einnahme spielte die Gabussi auch ein Konzertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Herz mit Fertigkeit. — Herr Catterino Catterini aus Monselice liess sich einige Male in den Zwischenakten, ein Mal in einer besondern Akademie auf dem von ihm erfundenen, die Klarinette und das Fagott nachahmenden Glockbaritono, für welche Erfindung er die goldene Medaille erhielt, mit Beifall hören. Es ist über dieses Instrument zu seiner Zeit in diesen Blättern (Jahrg. 1834. S. 571) bereits gesprochen worden; damals bei seiner ersten Erscheinung hiess es Polifono (vielstimmig), nun Glycibariphon (süsschwerstimmig).

Triest. Der bekannte Opernkomponist Luigi Ricci wurde an des verstorbenen Farinelli Stelle zum Kapellmeister der hiesigen Kathedralkirche und Musikdirektor des hiesigen Theaters ernannt.

London. Nach Allem, was uns über den Musikzustand dieser Weltstadt in der letzten Zeit bekannt wurde, haben sich dort im Ganzen keine wichtigen Veränderungen hervorgethan; die vielen bekannten Gesellschaften für Musik bestehen fort, die Theater thun das Ihre vor wie nach, Fremde strömen zu, wie sonst, und die Ausgezeichneten machen ihr Glück, wenn sie es klug anzufangen und gehörige Gönner sich zu verschaffen wissen; der Konzerte gibt es eine Menge, und manche dauern länger als 5 ganze Stunden, Alles wie längst bekannt und oft berichtet. Die philharmonische Gesellschaft lässt Haydn's, Mozarts, Beethovens grosse Werke (diesmal auch Beeth.'s 9te Symphonie) meist gut hören, auch Instrumentalstücke von Ferd. Ries werden gegeben, und Vieles von Mendelssohn-Bartholdy wird grösstentheils sehr gelungen zu Gehör gebracht; eine Ouverture vom Kapellm. Reissiger aus F moll gefiel gleichfalls. Nur Herr Berlioz beklagt sich, dass seine Ouverture „das Vehmgericht" nicht ordentlich aufgefasst und ganz entstellt worden sei. Die Direction dieser grossen Konzerte wechselt, wie früher, unter den Herren G. Smart, F. Cramer, Mori und Moscheles, welcher Letztgenannte auch nicht selten Pianofortewerke darin vorträgt. Von den Fremden liessen sich unter Andern die Gebrüder Ganz aus Berlin und Herr Rosenhain aus Frankfurt a. M. beifällig hören. Frau Schröder-Devrient sang mit grossem Erfolge und musste Manches wiederholen, was in England überhaupt, wie wir schon wissen, nicht ungewöhnlich ist. Herrn Sigism. Thalbergs Spiel, der auch nach beendeter Saison noch in England blieb, erregte wie anderwärts den lebhaftesten Beifall. — Ferner werden die Concerts of ancient Music gerühmt, wie vor-

mals. Ihre geehrten Unterhaltungen mit alten Meisterwerken begannen im März und brachten auch dieses Mal Vortreffliches. Dass auch in dieser das Alte fördernden Gesellschaft die deutschen Heroen nicht fehlen werden, setzt Jeder, wer es kennt, was in früheren Jahren geschehen und berichtet worden ist, ohne Fehl voraus. Unter Anderem trug Herr Moscheles das Konzert aus D moll von Seb. Bach mit ausserordentlichem Antheil vor. Der Meister hatte zu dem Werke eine Begleitung von Blasinstrumenten gesetzt, die als überaus wirksam und verschönernd gerühmt wird. Namentlich wurde auch Einiges von Cimarosa, Abt Vogler und Winter zu Gehör gebracht. Unter den Solo-Singenden zeichneten sich aus die Damen Caradori-Allan, Bishopp, Knyvett, Shaw und Pasta; dann die Herren Braham, Philipps u. s. w. — Die Konzerte der Society of british Musicians bringen bekanntlich nur Kompositionen engländischer Tonsetzer, nur von inländischen Musikern aufgeführt, und werden mit dauernder Liebe gepflegt. Es ist also darin Alles britisch, auch was die lange Dauer dieser Konzerte betrifft. Dass sie von den Engländern mit vollem Rechte, denn sie sind ihnen höchst nützlich, sehr geliebt werden, ohne allen Vergleich mehr als von den Fremden, ist natürlich. — Die musikalischen Soireen des Herrn Moscheles erfreuten sich eines zahlreichen Zuspruches, und viele Morgenunterhaltungen, die meist von Damen besucht werden, geben eine Weide für Augen und Ohren. Im Mai und Juni hauptsächlich ist der Konzerte Blüthenzeit, und blühen viele ohne Frucht zu bringen. Dagegen sind andere, die hundertfaltigen Gewinn tragen, z. B. solche, wo für den Eintritt eine Guinee angesetzt wird, was Signora Pasta forderte, welche einige gestürzte Handelshäuser wieder singen gemacht haben. Neben und mit ihr liessen sich im Saale des Kingstheaters die einfach herrliche Grisi, die anmuthige Caradori-Allan und die Triumvirn des Bühnengesanges: Rubini, Tamburini und Lablache hören; dazu der gefeierte Pianist Thalberg. Mit solchen Mitteln und zu solchen Preisen lässt sich etwas ausrichten. Setzen wir noch die schon erwähnte Frau Schröder-Devrient hinzu, welche im Drurylane-Theater besonders als Fidelio entzückte, ob sie gleich, von der engländischen Sprache gehindert, die den Engländern nur selten von Fremden wohlgesprochen erscheint, nicht so seeleninnig sang, als wir es in Deutschland an ihr bewundern: so haben wir zugleich die Hauptsänger der Theater genannt, zu denen noch die Albertazzi und die schöne Assandri genannt werden müssen. Die Grazien des Tanzes, Taglioni und Fanny Elsler entzückten, die erste idealischer, die andere berauschender. — Aber von neuen Opern ist doch nichts zu sagen, obschon neue zum Vorschein gekommen waren. Don Juan und Fidelio blieben auch hier die Häupter der Häupter und erfüllten die Hörer. Nirgend sieht man einen tiefer und geistreicher gehaltnen Fidelio und nirgend einen echteren Leporello als in der Schröder-Devrient und im Lablache. Die Besetzung des Don Juan ist merkwürdig: Donna Anna, die Grisi; Donna Elvira, die Assandri; Zerline, die Albertazzi; Don Juan, Tamburini; Don Ottavio, Rubini; Lablache, Leporello. — Uebrigens thun sich jetzt unter den Eingeborenen selbst weit mehr als sonst zahlreichere praktische Musiktalente hervor, sowohl in Gesang und Instrumentenspiel als auch in Komposition, wenn schon in der letzten noch nicht oft ausgezeichnete. Da jetzt die Nachricht aus einer Zeitschrift in die andere läuft, dass die ganze königliche Familie sehr musikalisch ist, so konnte vielleicht auch dieser Umstand zum Steigen ernster Tonkunst im Ganzen beitragen. — Das Musikfest zu Birmingham am 19ten bis 22sten September wird zu dem Glänzendsten der Art gezählt. Am 21en Tage wurde Mendelssohn-Bartholdy's Paulus gegeben vor überaus zahlreichen Hörern, leider im zweiten Theile mit Weglassungen, wie berichtet wurde. Der engländische Berichterstatter meint, die darin vorkommenden Chorale wären von Samuel (doch wohl Druckfehler) Bach entnommen. Das Ganze fand ungetheilten Beifall, die Chöre wurden mit ungewöhnlicher Kraft gesungen, wenn auch nicht immer sorgfältigst genau; M.-B.'s Erscheinen im Orchester gegen das Ende des Stücks wurde mit stürmischem Beifalle begrüsst. Der zweite Theil gefiel weniger (weil zerstückelt) als der erste. Am Donnerstage wurde der Messias gegeben, der Alles verdunkelte. Das Fest wurde mit Häser's Oratorium: „der Triumph des Glaubens", das man sehr schön, doch in Spohr's Manier fand, beschlossen. Auch soll es nicht an fanatischen Stimmen gegen die Musikfeste gefehlt haben.

Leipzig. Am 23sten Oktober gab unsere Euterpe unter der Direktion des Herrn C. G. Müller ihre erste musikalische Unterhaltung dieses Winterhalbjahres und ergötzte die zahlreiche Versammlung in durchaus gelungener, ja vortrefflicher und allgemein beifallig aufgenommener Darstellung folgender Werke: Die Vehmrichter, Ouverture von H. Berlioz; Militär-Konzert für Violine von Lipinski, vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Uhlrich; Ouverture zu Oberon von K. M. v. Weber; im zweiten Theile: Symphonie von Beethoven in B dur, N. 4. — Hatten wir Ursache, uns über gediegene Ausführung aller Orchesterstücke zu freuen, so hatten wir zwiefache Ursache zur Freude, theils wegen guter Begleitung, theils wegen überraschend tüchtigen Vortrages der Solopartieen des höchst schwierigen und schönen Konzerts, an dem sich alle hinlänglich geübte Violinspieler versuchen mögen; es ist bekanntlich bei Breitkopf u. Härtel im Drucke erschienen. Herr Uhlrich hat uns abermals bewiesen, mit welchem Eifer er fortfährt, nach dem Höchsten zu streben, und wie weit es Beharrlichkeit und Talent bringen. Das zahlreiche Publikum bezeugte ihm den lebhaftesten Antheil nach Verdienst.

Am 26sten d. kam in unserm vierten Abonnement-Konzerte Folgendes zu Gehör: Ouverture zum Vampyr von H. Marschner, die wir nicht hörten; Recitativ und Arie aus Figaro von Mozart, gesungen von Dem. Schlegel, deren bereits geschilderter Gesang volle Anerkennung fand. Hr. C. Grenser, unser erster, längst als ausgezeichnet bekannter Flötist, blies ein neues, recht

wohlgefälliges *Rondeau* von Kalliwoda, und erntete, wie immer, verdienten Beifall. Ein löblicher Gedanke der Pietät war es, Hummels Graduale (Op. 88., F dur), gleichsam als zur wehmüthigen Feier seines Todes, aufzuführen: „Christus schenkt Frieden und ewiges Heil dem, der zum Kreuze voll Glauben hinblickt". Die Versammlung überliess sich in sinniger Stille dem frommen Eindrucke. — Das vortreffliche, symphonische Tonbild unsers Spohr: „die Weihe der Töne", eben so meisterlich ausgeführt als komponirt, ergötzte alle Hörer; nur der erste Satz ging still vorüber, jeder der drei folgenden empfing gerechte Huldigung.

Strassburg. Nachträglich zu dem Berichte in No. 37. des v. J. über religiöse Musik bemerkt Ref., dass die dort angezeigte Hauptreparatur der Orgel in der Thomaskirche seitdem beendigt worden ist. Das dritte Manual (Echo), welches vorher nur zwei Oktaven umfasste, ist nun ganz von C bis ē durchgeführt und mit 2 neuen Registern, Viola di gamba und einem Salicional, vermehrt, auch die Trompete durch einen Fagottbass ergänzt worden. Durch diese Verbesserungen ist nun die Orgel zu einer der vollständigsten allhier geworden; mit Kraft und Fülle des Tons vereinigt sie nun auch das Zarte und Liebliche, was der geschickte Organist Herr Stern in der Begleitung der Solopartieen bei Aufführung seiner Kantaten stets glücklich zu benutzen weiss. Er brachte nämlich am Ernte- und Herbstfest eine neue Kantate zu Gehör: Lobet den Herrn, lobsinget seinem Namen etc. Sie beginnt mit einem Chor All. maestoso in D moll, welcher durch ein Terzett, Alt, Tenor und Bass, unterbrochen wird, und dann durch einen Schluss auf der Dominante in den Choral: Lobt Gott, ihr Christen, D dur, übergeht; der erste Vers, fünfstimmig von Solostimmen, der zweite vom Chor, jeder durch kurze kontrapunktische Sätze verbunden, worauf der Schluss kräftig und feurig folgt. Auch für diesen neuen Beitrag danken wir dem thätigen Komponisten. Die Leistungen des Singpersonals liessen zu wünschen übrig.

Auf dieser Orgel nun hatten wir den hohen Genuss, am 7ten Decbr. 1836 den Hrn. Ritter S. Neukomm in einem zum Besten der Armen gegebenen, stark besuchten Konzert zu hören. Bekanntlich befindet sich in dieser Kirche das Monument des Marschalls von Sachsen. Diesen Umstand benutzend, eröffnete Hr. N. das Konzert mit einem Trauermarsch zum Andenken des Marschalls; darauf folgte eine Improvisation über das Motiv: Wie hat er die Leute so lieb.... aus seinem Oratorium: Die zehn Gebote oder der Berg Sinai; — dann eine Improvisation über das Lied von Haydn: Gott erhalte den Kaiser. Den Beschluss des ersten Theils machte der Triumphmarsch aus seinem Oratorium David. Die zweite Abtheilung eröffnete eine Improvisation über: Nun beut die Flur.... aus Haydn's Schöpfung; dann folgte eine dramatische Phantasie: „Das jüngste Gericht", und eine Improvisation über das Motiv aus Händel's Messias: „Er weidet seine Heerde." Den Schluss machte eine Phantasie nebst Schlussfuge aus seinem grossen Orgelwerke. In dieser herrlichen Auswahl von Kompositionen bewährte der grosse Meister sein ganzes Kunsttalent, seinen schaffenden Genius und seine besondere Virtuosität in Behandlung der Orgel und besonders des Pedals. Auch die beiden grössern Silbermann'schen Orgeln der neuen Kirche und des Münsters hatten sich seines Spiels zu erfreuen, zur Bewunderung der kleinen Anzahl Auserwählter, welche das Glück hatten, davon Kunde zu erhalten. Endlich hatten noch andere Auserwählte den hohen Genuss, in einer musikalischen Abendunterhaltung bei dem Musiklehrer Hrn. Laucher der Aufführung der Hymne: An die Nacht, durch dessen Schüler, unter der Begleitung des Pianoforte von gefeierten Komponisten selbst, beizuwohnen.

Hinsichtlich der Aufführung religiöser Musik kann endlich Ref. die an Vollkommenheit immer wachsenden Leistungen des kleinen Seminars nicht unberührt lassen, wo der kunstsinnige und thätige Prof. Meyer fortdauernd bemüht ist, gediegene Werke zu Gehör zu bringen und selbst zu dirigiren. So hörten wir mit Vergnügen eine Messe in D von Beethoven, und 2 Mal jene von Haydn No. 4. in B, am 17ten August d. J. — Auch Instrumental- und Vokal-Konzerte werden von Zeit zu Zeit in dieser Lehranstalt gegeben. So hörten wir z. B. mit wahrem Interesse unter andern aus den Hugenotten den Finalchor des 3ten Akts, das Septett bei dem Duell und das Duett des 4ten Akts. Der Chor ist vortrefflich, und merkwürdig ein Knabensopran in den Solo's.

Gelegenheits-Konzerte hatten seit dem letzten Berichte nur wenige Statt. Der hier angestellte Violinlehrer Bley liess sich am 9ten, und der in Paris sich aufhaltende Basssänger Geraldy aus Kolmar, am 28sten Nov. 1836 hören. In dem ersten erkennen wir einen fertigen Geiger; er spielte mit Geschmack Kompositionen von Kalliwoda und Bériot; sein Ton ist spitz. Der andere ist ein angenehmer Sänger, seine Stimme hat Rundung, Fülle und eine merkwürdige Tiefe; sein Vortrag eignet sich besonders für die Romanze. — Endlich liess sich am 16. Juni Hr. Joseph Lewy, welcher sich *premier Cor solo de la cour de Vienne* nannte, in einem Konzert auf dem chromatischen Waldhorne hören. Er blies ein Divertissement eigener Komposition, dann verschiedene Motive aus den Puritanern. Er besitzt eine ungemeine Fertigkeit in Passagen, seine Kraft in Höhe und Tiefe ist eben so merkwürdig, als das leiseste Pianissimo, welches er denn doch nur in der Tiefe und dem Medium hervorbringt, nie aber in der Höhe, wo es bekanntlich eine schwerere Aufgabe ist. Herr L. erntete lauten Beifall in diesen beiden Stücken, so wie in dem von ihm begleiteten Duett für Pianoforte und Horn, ohne Angabe des Komponisten, worin sich eine Dilettantin als fertige Klavierspielerin zeigte.

(Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 10.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. **№ 10.** **1837.**

Neue Musikalien
im Verlage
von
BREITKOPF & HÄRTEL
in Leipzig.

Michaelis-Messe 1837.

Für Orchester.

	Thlr.	Gr.
Meyerbeer, G., Ouverture et Orgie de l'Opéra les Huguenots à grand Orchestre	2	12
Rossini, J., Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans. Trois Marches militaires, en Harmonie	1	12

Für Bogeninstrumente.

David, F., Premier Concertino pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre. Oeuv. 5	3	—
— Le même avec Pianoforte	1	12
Dotzauer, J. J. F., Collections d'Airs d'Opéras favoris, pour le Violoncelle avec Accomp. de Basse, à l'usage des Amateurs et des Commençans. Cah. V.	1	—
Gross, J. B., Variations de Concert sur un Thème de l'Opéra: „Les Huguenots" pour le Violoncelle avec Accomp. de Quatuor. Oeuv. 50	1	—
— Les mêmes avec Accomp. de Piano	—	16
Mazas, Quatre Airs variés — faciles — pour le Violon avec Accomp. de Piano.		
No. 1. Chansonette Tyrolienne	—	10
- 2. Thème de Mercadante	—	10
- 3. dto. de Donizetti	—	10
- 4. dto. de Bellini	—	10
Meyerbeer, G., Les Huguenots. Opéra arrangé en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violonc. par Ch. Schwencke. Liv. 1—4 à	2	—
Mollique, B., Variations et Rondo sur un Thème original, pour le Violon av. Accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 11	2	8
— Les mêmes avec Pianoforte	1	4

Für Blasinstrumente.

Bärmann, H., Exercices pour la Clarinette av. Accomp. de Piano	2	4

Für Guitarre.

Carulli, F., Trois Divertissements p. Guitare et Flûte ou Violon, sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer	1	4

Für Pianoforte mit Begleitung.

Mozart, W. A., Six Sonates pour le Pianoforte avec Accomp. de Violon No. 1—6. Nouvelle Edition.		
No. 1. 2. 3 et 6 à	—	20
- 4 à	1	—
- 5 à	—	16
Spohr, L., Duo concert. p. Pianof. et Violon. Oeuv. 96.	2	—

Für Pianoforte zu vier Händen.

	Thlr.	Gr.
Meyerbeer, G., Les Huguenots, Opéra en 5 Actes arrangé par F. L. Schubert	8	—
Rossini, J., Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans. Trois Marches militaires. Liv. 1—3 à	—	12

Für Pianoforte allein.

Bennett, Wm Sterndale, Fantaisie. Oeuv. 16	2	—
Brzowski, J., Deux Polonaises. Oeuv. 7	—	20
Burgmüller, Fr., Les fleurs d'Italie. Petites pièces sur des motifs favoris de Donizetti. Liv. 1—3. à	—	16
— Mon retour de la Suisse. Variations brill. sur un Thème favori. Oeuv. 35	—	16
— Il Contrabandista. Caprice sur un air espagnol chanté par Mme Malibran. Oeuv. 34. Liv. 1.	—	10
— Les Amores de Jitano. Cancouetta Andaluzina. Oeuv. 34. Liv. 2	—	14
— Heures de Loisir. Douze mélodies favorites. Oeuv. 35. Liv. 1—4 à	—	16
— La Cachucha. Divertissement brill. sur un Air Espagnol. Oeuv. 36	—	16
Chopin, F., Douze Etudes. Oeuv. 25. Liv. 1. 2 à	1	12
— Impromptu. Oeuv. 29	—	14
— Quatre Mazurkas. Oeuv. 30	—	20
— Scherzo. Oeuv. 31	1	4
Henselt, A., Variations de Concert. Oeuv. 1	1	8
Hünten, F., Variations sur une Valse favorite (Alexandre-Walzer) de Strauss. Oeuv. 99	—	20
Kalkbrenner, F., Le Feu. Scène dramat. Oeuv. 136	—	20
— Pensées fugitives. Oeuv. 139. Liv. 1	—	20
— Grande Fantaisie et Variations brillantes sur un Thème de la „Norma". Oeuv. 140	1	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sechs Präludien und Fugen. Oeuv. 35	2	8
Pixis, J. P., Caprice dramatique sur des motifs de l'Eclair de Halevy. Oeuv. 134	1	—
Rossini, J., Mariage de S. A. R. le Duc d'Orléans. Trois Marches militaires	—	16
Schumann, Rob., Le Carnaval. Scènes mignonnes, sur quatre notes. Oeuv. 9	1	12
— Phantasiestücke. Oeuv. 12. 1e u. 2^r Heft. à		
Siegel, D. S., Introduction et Variations sur un Air de l'Opéra: i Montechi e Capuleti. Oeuv. 63	—	12
Thalberg, S., Douze Etudes. Oeuv. 26. Liv. 1	1	12

Für die Orgel.

Becker, C. F., Choral „Christ d. d. todt" etc. mit 50 bezifferten Bässen	—	8
Mendelssohn-Bartholdy, F., Drei Präludien und Fugen. Oeuv. 37	1	12

Für Gesang.

Fischhof, Jos., Fünf Gesänge für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. 36^s Werk		
Haydn, J., Chorstimmen zum Oratorium „die Jahreszeiten" mit franz. und deutschem Texte	2	16
Marschner, A. E., Sechs vierstimmige Lieder für Männerstimmen		
Mendelssohn-Bartholdy, F., Zwei Romanzen von Lord Byron für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. (Aus dem Album musical besonders abgedruckt.)	—	8

		Thlr.	Gr.
Meyerbeer, G.,	Chant du mai (Maillied) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	8
—	La fille de l'air die Tochter der Luft), Ballade für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte.	—	6
—	La Folle de St. Joseph (die Wahnsinnige), für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte	—	6
Müller, Elise,	Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Erstes Heft	—	10
Petschke,	Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianof. Oeuv. 6	—	18
Spohr, L.,	Sechs deutsche Lieder mit zwei- und vierhändiger Pianoforte-Begleitung. 104ste Werk. 6te Sammlung d. Gesänge	1	4
Truhn, F. H.,	Liebeslust und Leid. Gedichte von H. Heine. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18te Werk	—	14

Theorie.

Marx, A. B.,	Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. gr. 8. 1r Band	3	—

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheinen zum 15. November (mit Eigenthumsrecht):

Franchomme (Aug.), 3 Nocturnes pour le Violoncelle av. Acc. de Pfte. Oeuv. 14.

In der Musikverlagshandlung des Kupferstecher **Moritz Westphal in Berlin**, Breite Strasse No. 20, erschienen so eben:

Fäller, G.,	Der kleine Eduard. Lied für eine Tenorstimme, mit Begl. des Pfte od. der Guitarre. (Dem königl. Hof-Opern-Sänger Herrn Eduard Mantius gewidmet.) Op. 3. Preis 3 Sgr.
—	Euelinen-Galopp. Preis 3 Sgr.
Nohr, Fr.,	Vier deutsche Lieder von Tieck, für eine Singstimme mit Pfte-Begl. Op. 9. 3tes Heft der Gesänge. Pr. 20 Sgr. 1) Der Trostlose. 2) Schlaflied. 3) Lockung. 4) Glück.
Oelschläger, F.,	Hohenzollern, von L. Giesebrecht, für vierstimmigen Männerchor. (Sr. königl. Hoheit dem Kronprinzen von Preussen gewidmet.) Preis 7½ Sgr.
Taubert, W.,	Cinquième Sonate pour le Pfte seul. Oeuv. 35. Preis 25 Sgr.
—	Quatre Caprices brillantes pour le Pfte. Oeuv. 34. No. II. Preis 10 Sgr.

Für einen tüchtigen **Solo-Violinisten**, der auf seinem Instrumente vollkommen den Anforderungen der Zeit entspricht, und zugleich Pianist wäre, um auch Pianoforte- und Gesang-Unterricht ertheilen zu können, würde sich in **Elberfeld** eine Stellung von jährlich 800—1000 Thaler Einkommen gewinnen lassen, wobei nach Umständen für das erste Jahr ein Fixum angeboten werden könnte.

Die Concert-Direktion in Elberfeld nimmt unter Adresse „Herrn **Moritz Simons** daselbst" gerne frankirte Offerten hierüber an, auf deren diskrete Behandlung man sich verlassen darf, und macht es sich zum Vergnügen, Näheres darüber mitzutheilen, erlaubt sich aber die Bemerkung, dass nur auf einen Musiker ersten Ranges Rücksicht genommen werden kann, und man sich daher nähere Anfrage zu Erkundigungen verbitten muss.

Von unserer elegantesten, billigsten und korrektesten Ausgabe von

Glucks Opern,

Text deutsch und französisch (in 4.)

sind bis jetzt erschienen Iphigenie in Tauris. Subscriptionspr. 1 Thlr. 16 Gr. Alceste, Subscriptionspr. 2 Thlr. Armide, Subscriptionspr. 2½ Thlr., und werden erscheinen Orpheus, 2 Lief. à 20 Gr. Iphigenie in Aulis, 2 Lief. à 22 Gr.

Wir bitten, unsere ganz neu arrangirte Ausgabe nicht mit andern veralteten Arrangements im neuen Gewande zu verwechseln.

C. A. Challier u. Comp. in Berlin.

Zwei Geigen

von alter italienischer Arbeit, sehr schönem reichhaltigem Tone und bester Erhaltung sind (mit Kasten) zu 60 und 25 St. Friedrichsd'or zu verkaufen. Nähere Auskunft ertheilt die Vossische Zeitungs-Expedition in Berlin.

Am 18. December dieses Jahr. beginnt in **Dresden** die Auction von einer bedeutenden Sammlung von Musikalien vorzüglichster älterer und neuer Compositionen für Orchester, Harmonie, alle Gattungen Blas- und Saiten-Instrumente (namentlich reichhaltig für Pianoforte) und Vocal-Musik jeder Art. Kataloge sind durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen bei Herrn **R. F. Köhler** in Leipzig zu haben.

In der **C. F. Müller'schen** Hofbuchhandlung in Karlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Elementar-Gesang-Lehre

für

Stadt- und Landschulen

nebst einer Sammlung neuer Schullieder und kurzer Anleitung, die Violine zu spielen.

Mit Beiträgen von Hofkapellmeister Joseph Strauss, den Musik-Direktoren Brandl, Gassner, Marx, Kriegsrath Heinrich von St. Julien, den Professoren Weber und Gerspach, Heinrich Schütz, Herion, u. A.

Von

Joseph Stemmler.

Der Preis ist 2 Thlr. sächs. oder 3 Fl. 36 Xr.

Daraus einzeln:

Sammlung neuer Schullieder.

Preis 12 Gr. sächs. oder 45 Xr.

Dieses Werk, ein Resultat langjähriger Erfahrungen, welches vielen anerkannten Kunstrichtern vor der öffentlichen Verbreitung zur Begutachtung zugegangen ist, erfreut sich allgemeiner Anerkennung; überdies haben Recensionen in der Leipziger musikalischen Zeitung, Gersdorfs Repertorium, der allgemeinen Schulzeitung, und andern kritischen Blättern, sich bereits so günstig über dasselbe ausgesprochen, dass eine weitere Empfehlung überflüssig wäre.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. № 45. 1837.

Ueber den Musikzustand und namentlich über die Orchester in St. Petersburg.

Petersburg. Immer kommen noch, namentlich aus Teutschland, theils von dort verschriebene Musiker, theils und noch mehre auf eigenes Risiko, auf gutes Glück hieher, im besten Glauben, man könne hier auch mit wenig Talent, oder mit nur halb ausgebildetem, leicht sein Glück machen. Darin irren sie aber gewaltig, und möchten höchstens einiges Recht zu diesem Glauben haben, wenn sie den Maassstab dafür in Beschreibungen suchen, die etwa vor 30 bis 40 Jahren gegolten haben mögen, jetzt durchaus nicht mehr. Man fordert hier von einem Künstler, dass er in seiner Kunst etwas Tüchtiges leistet, dass er mit ihr bis auf einen guten Punkt fertig geworden ist. Wer sich noch erst hier auszubilden nöthig hat, wer gar noch erst Unterricht zu nehmen Ursache hätte, wäre auf immer verloren sein. Wer nicht bereits einen guten Ruf aus dem Auslande mitbringt, wird sich hier selbst dann schlecht stehen, wenn er auch nur Mitglied eines Orchesters werden wollte. Ein Paganini, eine Sonntag, Taglioni und Alle, die den Namen einer ausgezeichneten Meisterschaft hieher tragen, füllen ihre Kassen allerdings: für Mittelmässige ist der Ort gefährlich. Man prüfe sich also selbst, ehe man die Reise antritt, die Viele schon zu bereuen Ursache fanden. Herein kommt man leicht, heraus nicht immer gut. Dann lasse sich auch Niemand von den Tausenden täuschen, die geboten werden; sie haben einen grossen Namen, stehen aber oft im schlechten Vergleiche mit den teutschen Hunderten; die Lebensart ist hier so kostspielig, dass man in Teutschland weit eher mit 400 Thalern jährlich auskommen kann, als hier mit 4000 Rubel Bank-Assignationen. Mancher, der freiwillig mit nicht bedeutender Kasse und nicht ganz ausgezeichneter Kunstfertigkeit kam, musste gar bald sich mit dem geringsten Gehalte anstellen lassen und sich fort und fort plagen, um nur das liebe Leben zu fristen; er verliert dabei, sieht er keine Besserung seiner Lage, die unter solchen Umständen selten eintritt, allen Muth, wird zum Handwerker und nimmt bessern Subjekten, die nur mit einem höhern Gehalte zu gewinnen wären, die Anstellung weg. So kommt es, dass die Orchester zwar mit Musikern überhäuft sind, wenn sie nur auch alle den Namen der Kammermusiker verdienten! — Ich habe mich von Allem ganz genau unterrichten lassen und bin im Stande, alle hiesigen Orchester, deren es im Ganzen 3 gibt, mit Zuverlässigkeit zu beschreiben, und die vorzüglichsten Mitglieder, denn die andern interessiren nicht, namentlich aufzuführen. Wir haben ein Nationaltheater, also ein russisches, ein teutsches und ein französisches; alle 3 sind kaiserliche. Mit dem Nationaltheater wollen wir den Anfang machen.

An der Spitze sämmtlicher Orchester steht Herr C. Cavos, so zu sagen als General-Musikdirektor, der die ganze Gewalt an sich gezogen hat, annehmen und entlassen kann, wen er will; er hat mehr Routine als Kenntnisse und verwaltet diesen Posten fast 40 Jahre. Er ist ein geborener Italiener, dirigirt die russische Oper und hat vor Zeiten einige Opern in russischer Sprache komponirt, die nicht übersetzt und daher auch nicht weiter bekannt geworden sind. — Herr Bohm, ein Teutscher, hat den Titel eines ersten Konzertisten der kais. Theaterdirektion, spielt nur Solo auf seiner Violine, sei es im Konzert, in der Oper oder im Ballet. Er ist bereits mehr als 20 Jahre in Diensten und sein Ruhm dauert fort, obgleich mehre neue Violinmeister hier lebhaft gefallen haben, denn das Neue gefällt auch hier. Dennoch hat ihm Keiner Schaden gethan, obgleich weder sein Staccato noch sein Triller ausgezeichnet sind: aber sein Spiel, zart, fein nüancirt, auch im Quartett meisterlich, spricht zum Herzen, so dass man jene Mangel kaum fühlt, er mag spielen was er will. — Herr D. Mess, ein Teutscher, steht im Orchester an der Spitze der ersten Violine, gleichfalls seit länger als 20 Jahren, verdiente höher zu stehen und würde es vielleicht, wenn er nicht zu viele Kenntnisse hätte. Sein ganzes Wesen ist Rechtlichkeit und Kunstliebe, welcher nur der Sporn mangelt. Herr Weitzmann, ein Teutscher, an der Spitze der zweiten Violine, besitzt mehr theoretische Kenntnisse als praktische Fertigkeit und Festigkeit, 12 andere Violinen zu leiten. Der Italiener Hr. Vitalari, erster Bratschist, hat zu wenig Musik, allein man scheint die Viola wenig zu berücksichtigen; sie soll oft ausser Verhältniss spärlich besetzt sein. Hr. A. Meinhardt, ein Teutscher, erster Violoncellist, der seinen Posten seit lange würdig und ruhmvoll bekleidet, ein ganzer Musiker. Hr. Memel, ein Teutscher, erster Contrabassist, sehr brav im Orchester, aber zu wenig Musiker, der die Töne mehr herausreisst als herausspielt, was die Uebrigen von ihm angenommen zu haben scheinen. Unter allen Streichinstrumentisten verdienen noch genannt zu werden die Violoncellisten C. Schubert, ein grosses Talent und eben so ausgezeichneter Konzert- als Or-

chester-Spieler, und Knecht, ein noch junger Mann, der seine Studien im Konservatorium zu Paris gemacht haben soll. — Hr. Brodt, ein Franzos, Oboenbläser, recht schön als Konzertspieler, weniger im Orchester; der Ton ist nicht voll genug und sein Staccato nicht sonderlich. Hr. H. Soussman, ein Teutscher, erster Flötist, dessen Name auch in Teutschland berühmt ist. Herr F. Bender, ein teutscher Klarinettist mit einem sehr seltenen, schönen Ton, den nur das herantückende Alter etwas beschränkt. Hr. Wagner, gleichfalls erster Klarinettist, ein Teutscher, hat viel Fertigkeit, aber lange nicht den schönen Ton des Hrn. Bender, dessen Bruder, J. Bender, als erster Fagottist glänzt; sein Ton ist von seltener Schönheit; auch er altert. Sehr brav sind die Hornisten Gugel, Vater und Sohn, Teutsche. Hr. Madlung, auch ein Teutscher, erster Trompeter, nicht mehr ausgezeichnet, man sagt, der eingesetzten Zähne wegen, welche die natürlichen nicht ersetzen. Die zweiten Stimmen sind nicht besonders; die Theaterdirektion scheint ihnen keine Wichtigkeit beizumessen, und so verderben sie nicht selten, was die ersten gut machen, die jene noch zum Glück in Zaum und Zügel zu halten wissen.

Das Orchester der teutschen Oper ist eben so stark besetzt, als jenes, allein an guten Subjekten ist es geringer. Kapellmeister ist Hr. Keller, ein Teutscher, liebenswürdig, mit vortrefflichen theoretischen und praktischen Kenntnissen ausgerüstet, nur nicht kräftig genug, gehörig durchzugreifen, weshalb denn auch das Orchester manchmal wankt. Uebrigens hat Herr K. schon mehre Opern geschrieben, die mit Beifall aufgenommen wurden. An der Spitze der ersten Violine steht Herr H. Romberg, Sohn des verstorbenen Andreas Romberg, kenntnissvoll und guter Orchestergeiger. Als Dirigent des Don Juan, was er neulich aus Gefälligkeit übernahm, zeigte er sich weniger gut. Der zweiten Geige steht Hr. Drobisch vor, allein der junge Herr Schmidekampf würde diese wichtige Stelle gewiss besser ausfüllen. Der erste Bratschist, Hr. Treder, ein Teutscher, ist ein tüchtiger Streicher, keineswegs Künstler. Hr. Ciprian Romberg, Bruder jenes, erster Violoncellist, ein ausgezeichneter Solospieler, nicht Orchesterspieler. Beides ist nicht immer beisammen, und der Stolz auf den Namen der Vorgänger der Familie macht das Fehlende nicht gut. Die Contrabässe sind alle zusammen höchstens mittelmässig. Alle übrigen Streichinstrumentalisten sind theils Greise, theils junge Musiker, die sich erst einen Namen machen müssen. — Unter den Bläsern nennen wir: Hrn. Petz, als ersten Hoboisten; sein Ton ist nicht gut, er hat aber guten Willen, und der kann viel. — Hr. Adner, ein Teutscher, erster Klarinettist, nicht ohne Talent, hat sich jedoch auf seinen Reisen nicht nach den Teutschen, als Hermstedt, Bärmann, Tausch u. A. gebildet; an Ton und Vortrag ist noch Manches auszusetzen. — Herr Guillou, Franzos, erster Flötist, besitzt viel Fertigkeit, nur wenig Ton, und beim Spielen zu viel auffallende Thuerei. — Hr. Tümmler, ein Teutscher, erster Fagottist und nach Bender der erste im schönen Ton, dazu ein tüchtiger Orchesterbläser. Nennen wir noch die teutschen Waldhornisten, die Herren Reiser und Teich, so haben wir die vorzüglichsten Künstler und Stützen des Orchesters der teutschen Oper genannt.

Vom Orchester des französischen Theaters ist wenig zu sagen. An der Spitze desselben steht als Musikdirektor L. Maurer. Es ist Schade, dass er hier nicht Gelegenheit hat, sein schönes Talent als Komponist geltend zu machen, da hier nur Vaudevilles gegeben wird. Hr. Maurer ist übrigens als Komponist und als Künstler auch im Auslande bekannt genug, als dass noch Etwas über ihn zu sagen nöthig wäre. Sein Orchester besteht meist aus Kammermusikern, welche Alters und Kränklichkeits halber an der grossen Oper nicht mehr zu gebrauchen sind und hier einen viel leichteren Dienst haben. — Das Ballet-Orchester wird grösstentheils aus den andern zusammengesetzt, so dass es eigentlich nicht für sich besteht: nur Hr. Beer, ein tüchtiger Geiger, früher Konzertmeister in Stockholm, ist als Vorgeiger der ersten Violine eigens angestellt, desgleichen Herr Luft für die Oboe, ein braver und fertiger Bläser, dem es nur an Schönheit des Tones noch gebricht, und der Flötist Herr Wangenheim, dessen Fertigkeit bedeutend, das Staccato schön und leicht, aber der Ton spitzig ist. Rechnen wir alle Orchester zusammen, so stehen hier im Ganzen ungefähr 160 bis 180 Musiker im Dienste, und vielleicht noch mehre auf dem Papiere, wenn die Angestellten dazu gezählt werden, die keinen Dienst thun, weil sie nicht brauchbar sind und lieber anderwärts verwendet, als aus der Liste gestrichen werden. Ueber die hiesige Theaterschule und die Theater selbst nächstens.

Sommer-Stagione in Italien. Anfang der Herbst-Stagione.

Das cholerische Plagethier, von dem man heut ein Jahr geglaubt, es sei bei uns auf einmal verschwunden, durchstreift abermals dies herrliche Land, entvölkert Städte, verbreitet allenthalben Elend, Theater liegen in der Brache und sehr viele Tonkünstler darben. Der heutige Bericht bringt daher abermals so manches Negative, wobei jedoch zu bemerken ist, dass die sonst so ultra-cholerascheuen Italiener sich allmälig an das asiatische Uebel gewöhnen, und hier und da, auch während es seine Geissel schwingt, die Musik im Gleise bleibt.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Siziliens Hauptstadt unterlag, nächst Brescia in der Lombardei, der grössten Wuth der Cholera: sie lieferte ihr 30 000 Opfer, den vierten Theil ihrer Bevölkerung, in weniger als zwei Monaten. Die Oper, welche, wie bereits gemeldet, im Mai schloss und bald mit dem neuen Theaterjahre beginnen sollte, machte Scenen Platz, die im übrigen Europa, selbst unter den rohesten Völkern, Grauen erregen würden: die Unmenschlichkeit wucherte dergestalt, dass die Natur vor ihren scheusslichen Auswüchsen zurückschauderte.....

distonirte, Hr. Bignami *ut supra*, Hr. Fiori ist Anfänger, Hr. Rivaroli so so; die Castellaner waren mit dem Ganzen ebenfalls so so zufrieden, machten aber mehre ehrenvolle Sonetten auf die Centroni.

Ferrara. Mehre Schauspieler-Dilettanten der hiesigen *Società Filodrammatica* sind diesen Sommer auf einmal Sänger-Dilettanten geworden; da sie es aber zum Vortheile des hiesigen Waisen-Instituts thaten, so muss die Kritik schweigen. Sie gaben nämlich eine vom Herrn Grafen Aventi neu geschriebene Opera buffa, *L'Amor multinaro*, wozu der von Rossini vorgeschlagene Maestro Capelletti aus Bologna eigens die Musik komponirte. Die erste Vorstellung hatte am 15ten Juli im hiesigen Teatro communale Statt, und wurde mit der glänzendsten Aufnahme gekrönt. Der erste Akt insbesondere hat wirklich manches Hübsche in der Musik aufzuweisen. Die allerliebste Prima Donna Giuditta Castagnari machte die Rosina meisterhaft; der junge Landi, mit einer hübschen Tenorstimme, wusste als Lubino gar oft die Hände der Zuhörer in Bewegung zu setzen; Hr. Giovanni Fabbri war ein lustiger Silvestro, und der wirkliche Bassist von Professione, Giuseppe Guglielmini, gab die Rolle des Giorgio vortrefflich. Der ruhmlich bekannte Petrini-Zamboni leitete das Orchester und musste gar oft des Beifalls wegen stille halten. Maestro und Sänger wurden mehrmals auf die Scene gerufen und die Oper einigemal wiederholt.

Bologna. Gegen Ende Juni und bis zur Hälfte Juli liefen hier Coppola's Nina und Donizetti's Esiliati di Siberia über die Bühne. Es war sehr warm im Theater, das Ganze ging aber bei alledem lau vorüber. Unter den Sängern war auch die 21 Jahre alte Prima Donna Dabedeilhe.

Der Tenor Lodovico Brizzi, Singmeister am hiesigen Liceo musicale, starb hier am 29. August Abends, in einem Alter von 72 Jahren.

Wien. Musikal. Chronik des 3ten Quartals.

Nachdem die fremden Sänger wieder dem heimathlichen Süden zugeflogen, wurde im Hofoperntheater am 5. Juli das sogenannte deutsche Abonnement eröffnet mit Bellini's: Montecchi und Capuleti, durch nachstehende Individuen ausgeführt: Giulietta, Dem. Lutzer, — vortrefflich; — Romeo, Dem. Clara Heinefetter, nunmehr Gattin des Tänzers Stöckl; vielleicht, aus natürlichen Ursachen, gegenwärtig nicht im vollen Besitz ihrer schönen Mittel; — Capulet und Lorenzo, die Herren Just und Seppelmann; Tebaldo, Herr Tichatscheck, erster Tenor der Grätzer Bühne, vor wenig Jahren noch Mitglied der hiesigen Chor-Branche, hat sich inzwischen sehr vortheilhaft ausgebildet und erhielt, so wie die ganze Vorstellung, enthusiastischen Beifall; auch war das Haus an diesem, so wie an den meisten folgenden Abenden, weit zahlreicher besetzt, als bei den früheren, durch die hohen Eintrittspreise gar manchen unzugänglichen, italienischen Repräsentationen. Zu den Debuts der übrigen neuengagirten, so wie auf Gastpartien verschriebenen Künstler und Künstlerinnen kam alsdann an die Reihe: Norma; die Titelrolle: Madame Mink, von ihren vormaligen, enthusiastischen Verehrern in Pesth, Pannoniens Philomele, die deutsche Malibran, getauft, — zwar brav, in Einzelheiten vorzüglich, — aber — aber bis zum Superlativ sind denn doch noch einige Stufen; — Adalgisa, Dem. Mayer Charlotte, die reichbegabte, aus vielen Liebhaber-Concerten wohlakkreditirte Dilettantin, welche in dem erwähnten Berufsstande zu erfreulichen Resultaten berechtigt; — Orovist, Herr Kaler, — herrliches Bassorgan; — musterhafte Schule und Methode; — Sever, Herr Tichatscheck gefiel in diesem ihm besonders zusagenden Genre, und desgleichen als Georges Brown; minder jedoch im Robert dem Teufel und Herzog Olaf; zwei Kraftaufgaben für Sientorlungen berechnet, Dem. Lutzer, Isabella, und Mad. Mink, Alice, stehen noch vom vorjährigen Besuche her in bestem Andenken; — Herr Draxler, Bertram, hat eine gewaltig tiefe Stimme, der es jedoch zur Zeit noch an Biegsamkeit und Geschmeidigkeit fehlt; mit einem Worte: Gebrauch und Anwendung muss erst erlernt werden. Als Raimbaut wurde ein junger Anfänger, Herr Pfister, vorgeführt, welcher nicht unbedeutende Anlagen gewahren liess. — In der Ballnacht wollten sämmtlich Beschäftigte nicht ansprechen. Mad. Stöckl-Heinefetter — Amalie — musste zum störenden Forciren ihre Zuflucht nehmen; Herr Kaler, — Graf Reuterholm — liess im Spiele kalt; Dem. Dielen Page Gustav — hatte mit einer allbeliebten Vorgängerin, Dem. Henkel, zu rivalisiren, und musste, unter Carls Direction in jüngster Epoche blos als Localsängerin verwendet, bedeutend im Nachtheil stehen. — Das Nachtlager, mit der Lutzer, mit Wild und Schober, gehört abermals zu dem makellosen Glanzvorstellungen, und gleiche Triumphe feiert das genannte Kleeblatt fortwährend in Spohr's hochfavorisirter Jessonda. — Maurer und Schlosser war mit Reserve-Truppen besetzt; zwei Tenoristen, die Herren Hoppe und Löwe, gehören zum Mittelgut; Dem. Goldberg sang die Irma verdienstlich. — Der Reproduction des Rossini'schen „Wilhelm Tell," nach neuer Bearbeitung in drei Acten, gebührt unbedingtes Lob; als Matadore sind zu nennen: Dem. Lutzer — Mathilde; — Wild, Arnold; Schober, Tell, und Standigl, Walterfürst. Gemmy, Dem. Spatzer, ein junges Mädchen, gehört zu den freundlich anregenden, lieblich zarten Erscheinungen. — Den bisherigen, gänzlichen Mangel an Novitäten entschuldigt wohl zum Theil die schon Monate währende Krankheit der beiden Sängerinnen Mink und Heinefetter, wodurch die Administration nothgedrungen auf eine einzige Primadonna sich beschränkt sieht; was allerdings nicht anders, denn nachtheilig auf den Geschäftsgang einzuwirken geeignet ist. — Kleine Singspiele gingen in die Scene: Das Lotterieloos, — der Schatzgräber, — zwei Worte, — der Seecadet von Labarre, und der Wahrwolf, worin ausschliesslich nur die schöne Musikkomposition des grossherzogl. Badenschen Hofkapellmeisters Hrn. Joseph Strauss für die beispiellose Albernheit des Stoffes zu entschädigen

vermag. — Auch ganze Opern wurden in Akte zerstückt, zum Besten gegeben, z. B. Die Stumme von Portici, — Johann von Paris u. A.; — in beiden versuchte sich mit geringem Erfolge Dem. Holzel, welche bei ihrem ersten Erscheinen in den Mignon-Räumen der Josephstädter-Bühne allerdings befriedigen konnte, während diese Hallen weit bedeutendere Kunstmittel erheischen. — Herr Breiting, nunmehr kaiserl. russischer Hofsänger — gastirte wie gewöhnlich unter rauschendem Applaudissement, als Sever und Robert; Mad. Rosner gab die Alice sonder Beifall. Dagegen machten die Schwestern Fanny und Therese Elssler ganz Wien gleichsam halb verrückt; für solchen Jubel müsste erst ein vollkommen bezeichnendes Wort erfunden werden; — es fehlte nichts, als dass unsere fanatischen Dansomanen jedesmal den nach Hause fahrenden Tänzerinnen die Pferde ausspannten; — das Rosse-Lenker-Officium usurpirten ohne ihn junge Cavaliere, während andere, so viele, als nur immer Platz fanden, auf dem Hinterbrett den Lakaiendienst versahen, oder, an den Wagenfenstern sich anklammernd, die Kutschentritte zu beiden Seiten in Beschlag nahmen. Die durch ihre Mitwirkung wirklich regenerirten Ballete: Sylphide, das Schweizermädchen, Nina, ein geschmackvoll arrangirtes Divertissement zum Schlussakt der Ballnacht, — vor allen aber die spanischnationale *Cachucha*, brachten der Direktion enorme Summen ein, und wer durch splendide Bestechungen einen Sperrsitz eroberte, durfte überglücklich sich schätzen. Dass die bald darauf im „Ottavio Pinelli" debutirende Dem. Dane eine schwierige Aufgabe zu lösen hatte, unterliegt keinem Zweifel. Die Musik zur *Cachucha* ist wahrhaft unbedeutend; indessen, wenn die reizende Nymphe dahinschwebte im aetherischen Fluge, vergass man allewege die triviale Walzermelodie, welche, übrigens für die Musikverleger ein ergibiger Handelsartikel, schon auf allen Drehorgeln, zur Ohrenqual aller Wohnparteien, täglich und stündlich heruntergeleiert wird. Kapellmeister Adolph Müller hat sogar ein Lied daraus geformt, und item kann man bereits darnach galloppiren. (Fortsetzung folgt.)

Jahres-Uebersicht des Musikzustandes in Darmstadt.

Unsere Opernbühne wurde im vergangenen Wintersemester am 9. Oktober 1836 eröffnet und die Vorstellungen darauf, diesmal länger als im vorhergehenden Jahre dauernd, wurden erst gegen April wieder geschlossen. — Das Personal bestand aus den frühern Mitgliedern, den Damen: Marra, Kronfeld und Lauberau-Finke; den Herrn: Birnstill, Delcher, Michel, Döring, Kronfeld und Hoffmann; dann aus den Neuengarten: der Frau Quien und den Herren Watzinger und Benesch; ausserdem trat noch für beständig Fr. Hoffmann, von hier, auf, was früher nur versuchsweise geschehen war.

Fr. Quien, Mezzosopran, ist eine sehr gewandte Sängerin, besonders sagt ihr das naive Fach zu. — Fr. Hoffmann, auch Mezzosopran, scheint sich besonders dem kaum gedachten Fache widmen zu wollen, worin sie auch nicht ohne ermunternden Beifall blieb; doch dürften ihrer Persönlichkeit ernstere Partien angemessener sein; beide besitzen schöne Stimmmittel, die schon namentlich bei der Fr. Quien eine bedeutende Stufe der Ausbildung erlangt haben. — Herr Watzinger, erster Tenor, hat bei einer metallreichen Stimme viel Schule, und singt mit Gefühl. Auf der Bühne muss man sich erst etwas an seine Persönlichkeit gewöhnen, die dem ersten Eindruck wohl nicht so ganz günstig ist; daher kam es, dass er später im Beifall des Publikums bedeutend stieg und jetzt sehr beliebt ist. —

In dieser Saison wurden zu Gehör gebracht: 3 mal das unterbrochene Opferfest, von Winter, worin Fr. Quien mit ausgezeichnetem Beifall als Myrrha auftrat; 2 mal Fidelio, von Bethoven, Herr Watzinger war als Florestan sehr brav, Fr. Hoffmann, die Marzelline: 1 mal Zauberflöte von Mozart, die Damen: Marra (Königin der Nacht), Kronfeld (Papagena), und die Herrn: Birnstill (Papageno) und Delcher (Sarastro) waren alle ausgezeichnet; 1 mal Johann von Paris, von Boieldieu, die Rolle des Seneschall ist eine der ausgezeichnetsten Partien des Herrn Delcher, Herr Birnstill (Pedrizzo); 1 mal die Montechi und Capuleti, von Bellini; 2 mal Fra Diavolo, von Auber; 2 mal Robert der Teufel, von Meyerbeer; 2 mal die weisse Dame, von Boieldieu, Herr Watzinger (Georg) und Madame Lauberau als Anna hatten sich besonderen Beifalls zu erfreuen; 2 mal Norma, von Bellini, Fr. Quien (Adalgisa) sprach sehr an, was um so bemerkenswerther, da in dieser Rolle den vorhergehenden Winter von Fr. Madler viel geleistet wurde; 1 mal die Entführung aus dem Serail, von Mozart, Herr Delcher (Osmin), Mad. Marra (Konstanze); 2 mal die Schweizerfamilie, von Weigl; 2 mal Maurer und Schlosser, von Auber; 2 mal Cortez, von Spontini, Fr. Madler als Amazilly und Herr Döring als Telasko sind hervorzuheben; 1 mal Don Juan von Mozart, Fr. Quien als Zerline und Mad. Marra als Anna; 2 mal Barbier von Sevilla, Rossini, Mad. Lauberau (Rosine) versetzte uns in dieser Rolle in die affektvolle Zeit ihres ersten hiesigen Auftretens, Herr Watzinger (Almavira); 2 mal die Nachtwandlerin, von Bellini; 1 mal Euryanthe, von Weber, Herr Watzinger (Adolar), Herr Delcher (Lysiart), Fr. Madler (Euryanthe), Mad. Marra (Eglantine) waren alle recht brav; 1 mal der Freischütz, von Weber, Herr Birnstill den Kaspar. —

Ausserdem kamen noch mehrere Schauspiele zur Aufführung, worunter die bemerkenswerthen: der Bauer als Millionär, Musik von Drechsler; der böse Geist Lumpaci-Vagabundus, Musik von A. Müller, und Preciosa, Musik von Weber. Die Stütze dieser Gattung sind die Herren Birnstill und Kronfeld und dessen Frau bei unserm Theater. —

An Gästen traten auf: Herr Neufeld vom Theater zu Mainz (unser früherer zweiter Tenor) als Dikson in der weissen Dame und als Roger im Maurer und Schlosser, und wurde besonders in letzterer Rolle beifällig aufgenommen; Fr. Meisselbach, vom Theater zu Düs-

in A dur, folgt freylich auch hier die ebenbenannte Menuett wieder, aber wirklich versetzt in den Kontrapunkt der Oktave. Fast das Einzige, was dem Rec. in diesem übrigens so vortrefflichen Werke nicht ganz hat gefallen wollen, sind die drey kurz auf einander folgenden Tonschlüsse in die Tonika oder den Hauptton zu Anfange des zweyten Quartetts. Stich und Papier sind, wie alles, was seit einiger Zeit bey Hrn. Simrock in Bonn erscheint, vorzüglich schön.

Nachrichten.

Paris, den 28sten Apr. Dass ich Ihnen in einem halben Jahre nichts Ausführlicheres über die hiesigen Opern geschrieben habe, ist nicht meine Schuld; man gab diese Zeit über von grossen Werken fast nur Wiederholungen, besonders von Glucks Iphigenia, der Zauberflöte, (die beyden Herren Umarbeiter werden ihre Leibrenten nun wohl bald verdient haben) und den lezten Opern von Cherubini oder Mehül. Von den kleinen Neuigkeiten der Operetten- und Vaudevillen-Theater ist nicht viel zu sagen. Sie schiessen auf, wie Pilze, sehen hübsch bunt aus, und stehen keck da, wie diese, fallen aber gemeiniglich auch schnell wieder um, wie diese ebenfalls. Eine einzige sehr hübsche Operette, den Mahler in London, kann ich ausheben, die ungemeines Glück gemacht hat, theils wegen der sehr hübschen Ausführung von Seiten der Dichter, deren sich vier dazu vereinigt hatten, theils der historischen Beziehungen halben. Ein junger franz. Künstler hat sich nämlich vor den Bedrängnissen der Revolution nach London geflüchtet, nachdem er alle seine Habe verlohren und auch sonst viel erlitten hat von seinem Vaterlande; er gerath in London, seiner Armuth wegen, in die traurigsten Verlegenheiten: da lernt ihn ein reicher Lord kennen, und will ein grosses Gemählde von ihm haben. Wie glücklich ist der junge Bedrängte. Aber nun erfährt er, der Lord verlangt, er soll die für sein Vaterland so verderbliche Schlacht bey Abukir mahlen; das kann er nicht, schlägt es aus, und duldet lieber das Härteste, als dass er den Triumph einer fremden Nation über die seinige verherrlichen helfen sollte. Der Lord erfährt die Ursache, warum er seine Bestellung ausgeschlagen habe, kann dem Patriotismus des jungen Mannes seine Achtung nicht versagen, hilft ihm aus allen seinen Nöthen und verlangt dafür nichts, als sein eigen Portrait. Die Musik ist nicht ausgezeichnet gut, das Stück würde aber nicht ohne Effekt gewesen seyn, wenn es auch gar keine Musik gehabt hätte. Aber ein grösseres, neues, und vortreffliches Produkt von Mehül, unter dem Titel Une folie vor kurzem auf das Theater der komischen Oper (Opéra comique, zu unterscheiden von der Opéra buffa) gebracht, darf ich nicht übergehen. Es hat nicht nur ausgezeichnetes Glück gemacht, und macht es bey den öftern Wiederholungen noch immer, sondern hat auch sein Glück vollkommen verdient. Der Text ist von dem nicht unbekannten Bouilly, und hat eine zwar in der Hauptsache oft dagewesene, aber hier allerliebst geführte und besonders auf gute musikalische Situationen angelegte Intrigue. Man kann gegen nichts etwas einwenden, als gegen den Titel. Warum den Scherz an die Stirn eines Werks schreiben, mit welchem es der Dichter, und noch mehr der Musiker, meistens so ernstlich gemeynt hat? Es war ein verdientes, aber etwas bittres Lob, womit die hiesigen Kenner diese Musik aufnahmen, indem sie sagten, sie zeichne sich vor den meisten Arbeiten Mehüls dadurch aus, dass sie ganz sein eigen sey. Und wirklich, Mehül scheint sich hier das Benutzen Anderer selbst unmöglich haben machen wollen, indem er es auf einen ganz neuen Weg angelegt hat. Man findet hier auf die seltsamste, aber durch seine Ausführung nicht nur äusserst pikante, sondern auch wirklich schöne Weise, das Kühnste und zuweilen Groteske mit dem Anmuthigsten und Zartesten gepaart. Spielte das Stück nicht in

seldorf, als Agathe im Freischütz; Mad. Pirscher, vom Theater zu Mannheim, als Norma und Fidelio. Der uns schon durch frühreres hiesiges Auftreten wohlbekannte Gast riss zur allgemeinen Bewunderung hin, und wird bei uns in nicht so leicht zu verwischender Erinnerung bleiben; Herr Marder vom Frankfurter Theater gab den Don Juan, den Figaro im Barbier von Sevilla, und den Zampa. Dieser ausgezeichnete Künstler nöthigte uns das Geständniss ab, diese Rollen so trefflich lange nicht ausgeführt gesehen zu haben. — Fr. Madier, obgleich hier wohnhaft, ist gleichsam als Gast, wenigstens vergangenen Winter, zu betrachten, da mit ihr nur Uebereinkunft für einzelne Partien getroffen wurde; im Interesse der Theaterdirektion wie des Publikums wäre es übrigens wünschenswerth, dass mit dieser Sängerin ein auf längere Zeit gehender Kontrakt abgeschlossen würde. — Nachdem schon über einen Monat das Theater zu Ende, überraschte uns Herr Wild, gegenwärtig Regisseur am Hoftheater zu Wien, durch die Aufführung der Vestalin und des Zampa. In erster Oper trat er als Licinius, in der zweiten mit der Titelrolle auf und erregte, wie anderwärts, auch hier grossen Enthusiasmus.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Am 28. Oktbr. gaben die beiden jungen Violinvirtuosen Nikolai D. und Edmund Schäfer aus St. Petersburg, beide Schüler des Konzertmeisters Hrn. Haase, „unter gütiger Leitung des Hrn. Musikdirektors Pohlenz und des Hrn. Konzertmeisters David“ Konzert, worin nach der Ouverture zu Hiltrude von Lindpaintner von Nik. Dmitrijeff Schäfer das 3te Concertino von Kalliwoda für die Violine so schön, bravourkraftig und umgend vorgetragen wurde, dass der lebhafteste Beifall nicht aussenblieb und kaum fehlen konnte. Das Concertino ist das neueste des gefälligen Komponisten und ist bei Peeters allhier im Druck erschienen. Eben so schön und anerkannt trugen die beiden nahe verwandten Virtuosen Kalliwoda's älteres Concertante für 2 Violinen vor, so trefflich eingespielt, dass Alles auf das Rundeste in einander griff. Zum Schlusse gab der zwölfjährige Nik. Dmit. noch Variationen von Mayseder (Op. 45.), so glänzend, dass über die Fertigkeiten und Vorzüge des schon früher gerühmten und höchst beachtenswerthen jungen Künstlers nur eine Stimme des allgemeinsten Beifalls sich aussprach. Dazwischen trug Fräulein Schlegel eine Cavatine von Rossini, und der Studios Hr. Prosch aus *la Gazza ladra* das bekannte „*il mio piano è preparato*“, Beide mit Applaus, vor. Am Ende des ersten Theiles spielte Hr. Edmund Schäfer ein von ihm selbst komponirtes Divertissement auf seinem Instrumente mit grosser Fertigkeit und Reinheit des Tones, auch mit Beifall, den er verdiente. Der junge Mann ist ein tüchtig gebildeter Geiger, dessen sicheres, ruhiges Wesen ihn für jedes Orchester zu einem sehr achtbaren Mitgliede machen wird; gegen seinen jüngern Vetter gehalten fehlt seinem Charakter jenes eindringliche Attakiren, jenes Aufreizen der Hörer, was dem Konzertüsten so vortheilhaft ist, wenn es mit dem Soliden sich verbindet, was an beiden Spielern zu rühmen ist. Wir haben von dem jungen Manne recht wackere Kompositionsversuche, aber in ernsterer Art gesehen, wofür er sich im Ganzen weit mehr eignen möchte, als zum blosen Divertimento, das nicht aus seinem Innern geholt, sondern als zu gemachter Versuch erschien, der noch den Nachtheil hatte, zwischen lauter Süssigkeiten, sie imitirend, zu stehen. Ist es nun überhaupt nicht rathsam, zu früh mit seinen Kompositionen in die Oeffentlichkeit sich zu wagen, am wenigsten bevor man als Virtuos sich bereits volle Anerkennung gewonnen hat, weil die Komposition dem Spieler und dieser der Komposition hinderlichen Einfluss bringen kann: so war es hier noch weit misslicher, da lauter Gefälligen ohne Unterbrechung schlechthin abspannen muss. Wir bemerken dies zum Besten folgender Konzerte, nicht dass sich Herr Edm. Schäfer dadurch entmuthigen lasse, sondern dass er in seinem Eifer fortfahre, seine Stellung erkenne und das Lob empfange, das er bereits verdient und auch als Komponist auf eigenthümliche Weise sich verdienen wird, wie wir es dem tüchtigen Spieler mit Vergnügen nicht im Geringsten versagen. Beiden wünschen wir auf ihrer Kunstreise den besten Antheil des Publikums, das wir nochmals auf sie aufmerksam machen.

Am 30sten Oktober gab die Euterpe ihre zweite musikalische Unterhaltung vor einer überaus zahlreichen Versammlung, wie in der Regel, und führte zuerst die Ouverture zu Spohr's Jessonda vortrefflich auf. Wir freuten uns, Hrn. Karl Wittmann in Variationen für das Violoncell von J. Merk, seinem Lehrer, nachrühmen zu können, dass er bedeutende Fortschritte in Fertigkeit und gutem Vortrage gemacht hat, was auch von den Hörern laut anerkannt wurde. Nach der wohlgelungenen Ouverture Beethoven's, Op. 124, zeigte in Mendelssohn-Bartholdy's Capriccio für das Pianof. der junge Alfred Dörfel, ein Schüler des hiesigen Musiklehrers Herrn Günther, gleichfalls glückliche Fortschritte guter Fertigkeit, und erhielt von der Versammlung aufmunternde Beweise freundlichen Antheils, die allen Emporstrebenden so erwünscht als förderlich sind. Der zweite Theil brachte die wirklich ausgezeichnet schöne Symphonie unsers C. G. Müller's, Op. 12, in C moll, ein Werk, das alle Aufmerksamkeit der Orchester im hohen Grade verdient, das wir S. 137 d. Jahrganges mit Vergnügen gewürdigt haben; wir wiederholen unsere Empfehlung, der wir nichts beizufügen haben als den Wunsch, dass auch auswärtige Orchestervereine das gelungene und im Druck erschienene Werk nicht unbeachtet lassen; wir sind es der teutschen Kunst schuldig, neue Symphonische Schöpfungen solcher Art nicht zu vernachlässigen. Woher soll sonst Aufmunterung kommen, wenn solche Werke sie nicht erhielten? Sind doch neue und glückliche Symphoniecn-Komponisten keineswegs überhäuft.

Am 2ten November hörten wir in unserm fünften Abonnement-Konzerte bei fast überfülltem Hause zum Anfange Beethoven's achte Symphonie aus F dur in gewohnt gelungener Ausführung und mit gewohntem Erfolge, worauf Dem. Klara Novello aus London zum er-

sten Male hier als Sängerin in Mozart's Scene und Arie aus Titus: „*Ecco il punto, e Vitellia*“ auftrat. Ihre ausgezeichnet schöne Stimme, gute Methode, reine Intonation, ihr sehr sicherer Vortrag und *à plomb*, vornehmlich am Schlusse der Phrasen, was einen so guten Eindruck macht, dass nicht genug darauf Rücksicht genommen werden kann, verbunden mit jenem gewinnenden Anstande äusserer Haltung und Ruhe bei innerm Antheil an der Sache, erwarben ihr einen so starken und verdienten Beifall, dass er sich auch beim Vortrage der Arie aus Norma von Bellini: „*Casta Diva*“ wiederholte. Schien uns der erste Vortrag gelungener als der zweite, so war es zu unserer Freude, denn wem das Gediegene und Geistige reiner und echter gelingt, als das mehr äusserlich Glänzende, von dessen Kunstlaufbahn darf viel erwartet werden. Wir wünschen uns daher Glück zu dieser Sängerin, die auf sechs Konzerte engagirt sein soll. Einen andern grossen Genuss gewährte uns der vortreffliche Klarinettist der Dresdner Kapelle, Hr. Kammermusikus Kotte, in einer Fantasie über Themen aus Capuleti e Montecchi, komponirt von dem Violoncell-Virtuosen Kummer, einem Manne, der auch dieses Blasinstrument, wie das Horn etc. sehr gut praktisch kennt. Die Komposition gefiel uns durchaus, und der Bläser, den wir das erste Mal hörten, erwies sich als vollkommenen Meister seines Instruments. Sein Ton ist von ganz besonderer Zartheit und Lieblichkeit, ohne Fehl im Höchsten und Tiefsten der Tonreihe, die das Instrument beherrscht, seine Fertigkeit die vollendetste und sein Vortrag voll Rundung und von eigenthümlichem Schmelz. Eine gute Aufnahme kann also dem tüchtigen Künstler, der unter die ersten Klarinettisten gezählt werden muss, nirgend fehlen. Wir freuen uns, ihn und Hrn. Kummer, dazu noch Hrn. Vieuxtemps in einem Extrakonzerte zu hören, worüber wir das nächste Mal berichten werden. Die Ouverture zu Oberon von Weber, die den zweiten Theil eröffnete, ging glänzend und wurde eben so begrüsst. Den Beschluss machte Beethoven's feierlicher Marsch mit Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen.

Dresden. Am 1sten d. ist unser bisheriger Vice-Konzertmeister Hr. Morgenroth in Anerkennung seiner langjährigen trefflichen Dienste bei Leitung der Königl. Kapelle zum wirklichen Konzertmeister, und der talentvolle Konzertist Hr. Schubert zum Vice-Konzertmeister ernannt worden. Der Kammermusikus Hr. Winterstein, welcher noch ein halbes Jahr bei L. Spohr unermüdlich studirt hat, ist ein trefflicher Geiger mit starkem Tone geworden. Auch der talentvolle Sohn des Kammermusikus Poland ist bei der Violine als Expektant eingetreten. So werden wir denn in kurzer Zeit bei der Violine wieder mit jungen kräftigen Armen bestens versehen sein. Unsers Kapellmeisters Hrn. Reissiger's Messe N. 5, die ganz im doppelten Kontrapunkte und im möglichst einfachen Kirchenstyl, im Bau an Palestrina erinnernd, gehalten ist, hat bereits eine dreimalige Aufführung erlebt und Sensation gemacht.

Prag. Mad. Podhorsky brachte uns zu ihrer Benefice-Vorstellung zum Erstenmale: „Elisa und Claudio,“ Oper in 2 Aufzügen nach dem Italienischen von Grünbaum, Musik von G. A. Mercadante, welche wenigstens einen halben Fiasko machte. Mercadante ist oft — wenn gleich mit grossem Unrecht — Rossini vergleichend an die Seite gestellt worden, aber nach den zahlreichen, ja zahllosen einzelnen Konzert-Arien, die wir von ihm hörten, ergab sich wohl, dass er mit dem Schwan von Pesaro den italienischen Glanz, ja selbst (wenn er gleich das Eigenthumsrecht des Vorstehers der neuen italienischen Schule nicht immer streng ehrte) den Reichthum lieblicher Melodien theilte; doch haben wir nie in einer seiner Kompositionen den Funken des Genie's, den dramatischen Ausdruck gefunden, der auf eine seiner Opern begierig machen könnte, und trotz des künstlerischen Leichtsinns doch aus allen Werken Rossini's hervorblitzt. „Elisa und Claudio“ ist die erste Oper von Mercadante, welche hier gegeben wurde, und dürfte nach dem Erfolge derselben wahrscheinlich auch die letzte sein, welche über unsre Bretter wandelt, da sie ganz in dem Geschmack des „Tancredi“ oder „Turco in Italia“ geschrieben, recht eigentlich *post festum* kommt. Auf seinen „Schwur“ wären wir jedoch begierig. — Die Kälte, womit diese Oper aufgenommen wurde, war ein Triumph für die Bellinianer, durch nichts getrübt, als durch den Umstand, dass wir hier manche Motive hörten, welche jener in mehrere seiner Opern, vorzüglich die Montechi e Capuleti, ja selbst in die „Puritaner“ aufgenommen. Wie sollte aber auch dem gemüthvollen Tondichter einfallen, dass man auf irgend einer Bühne wieder einmal nach der längst verschollenen „Elisa e Claudio“ greifen würde, welche die italienischen Direktoren nur dann und wann noch aus dem Reservoir ihrer Partituren herausfischen, wenn eine Primadonna, die einst darin glänzte, sich in die Zeit ihrer Jugendblüthe zurückzuträumen wünscht. Was das Buch betrifft, so scheint die Handlung anfangs zwar alltäglich und uninteressant, doch klar und deutlich. Die Oper ist übrigens die erste italienische der neuern Zeit, die wir ohne Recitative vortragen hören; das sollte die Deutlichkeit befördern; aber unsre Sänger haben sich bereits die Kunst im hohen Grade erworben, eben so verständlich zu sprechen als zu singen, und man muss alle seine Aufmerksamkeit zusammennehmen, um hie und da ein Wort aufzuhaschen, das uns wie ein Blitz momentan das tiefe Dunkel erhellt. Wenn diese Oper mit ihren ungeheuren musikalischen Lücken, wie bei ihrem Mangel an Energie und Ausdruck einst in den italienischen *stagioni* Glück machte, so war das wahrscheinlich blos das Werk der italienischen Gesangsvirtuosen, welche die einzelnen concertanten Stücke mit grosser Bravour vortrugen.

(Forts. folgt.)

Kurze Anzeigen.

Hymne, Gedicht von L. Hellatab, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Bernhard Klein. Betzhold in Elberfeld. Preis ¼ Thlr.

Der Text ist eine rhetorische Ausführung des Gedankens, dass der Mensch, den Schrecken der Natur

gegenüber, im Gefühl seiner Ohnmacht, durch einen Blick nach oben Hoffnung und Frieden findet. Der Aufruhr der Natur wird in der ersten Hälfte des Gedichts gemalt, die andächtige Wendung am Schlusse ausgesprochen. — Gern wollen wir annehmen, dass die Verse gar nicht bestimmt waren, als selbständiges Werk, als wahres Gedicht zu gelten, sondern dass der Verfasser sie zur Komposition und für den Komponisten, seinen Freund, geschrieben hat. Allein dann hat er das Wesen der Musik (der solche rhetorische Antithesen, der Verein einer mit breitem Pinsel ausgeführten Schilderung mit einem entgegengesetzten Empfindungsmomente, fremd sind) und noch mehr die Eigenthümlichkeit seines Komponisten aus den Augen verloren, dem Deklamatorisches und Lyrisches, in einzelnen Momenten erfasst und durch solide Arbeit zu einem Technisch-Ganzen verbunden, eher gelingt, als die innerlich einheitsvolle Auffassung ganzer Zustände. Das Gedicht hat die Musik ebenfalls in die kalt-rhetorische Sphäre hinübergezogen, und seine Spaltung in eine schildernde und eine der Empfindung zugewendete Hälfte macht sich hier nur materieller fühlbar. Der Komponist hat zwar die Malerei des Sturms u. s. w. (die hier weder am Orte, noch ausführbar gewesen wäre) mit Recht unterlassen, er hat aber nicht umhin gekonnt, mit breiten und heftig bewegten Massen und Phrasen deklamatorisch anzuheben, und erst bei der Wendung des Gedichts (auf der drittletzten Seite) ist auch ihm die Wendung in eine empfindungsvollere musikalische Sphäre möglich geworden. Zu einer innern, psychologischen Einheit ist es nicht gekommen; sie wäre einem in andrer Weise auffassenden Komponisten nicht unerreichbar gewesen, ist aber zunächst durch Schuld des Dichters verfehlt worden.

Die zweite Hälfte der Komposition wird allgemeiner ansprechen; doch lässt sich auch der ersten durch einen wohldachten pathetischen Vortrag Interesse abgewinnen, und so sei das Werkchen Sängern, die dies verstehen oder noch lernen wollen, empfohlen.

Von demselben Verfassern liegt uns vor:

Donna Lombarda, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von B. Klein. Berlin bei Trautwein. Pr. 8 Gr.

Hier zeigt sich noch deutlicher, was wir oben vom Komponisten ausgesprochen, und was an so manchem seiner Werke wahrgenommen worden ist: dass sich ihm seine Aufgabe selten zu einem vollen Lebensbilde beseelet, es vielmehr seine Weise ist, von Moment zu Moment, ja sogar von Satz zu Satz in Vereinzelung fortzuschreiten. Wo aber jene innere Anschauung fehlt, wo der Vorgang und die Personen des Gedichts uns nicht zu einem Lebenssaki werden, bleibt auch künstlerische Einheit, Wahrheit und Wirkung unerreicht, und alle äussern Mittel (z. B. die stete Wiederkehr gewisser Motive ohne andern Grund, als: weil man sie einmal ergriffen hat) bleiben — leeres Spiel.

Dieses innerlich lebendige und einheitsvolle Auffassung von Seiten des Musikers war dem Gedichte vorzüglich noth, das sich rapsodisch von einem Schlagmomente zum andern bewegt, in der Weise mancher ältern nordischen Ballade (z. B. Edwards), obwohl in übertriebener Lückenhaftigkeit, der nicht blos die Ausführung, die Neben- und Zwischenmomente, sondern wesentlich nothwendige Züge zuheim fallen. — An Lombardas Hochzeitfeste erscheint der früher, allein Geliebte; Lombarda theilt seinen Schmerz. Er gibt ihr eine Schlange, den Gatten zu tödten; sie wirft sie in seinen Becher. Der Gatte weigert den Trunk, er erkennt ihn für Gift. Nun leert Lombarda selbst den Todesbecher, — ob in Hoffnungslosigkeit, oder Reue oder Furcht vor dem Gatten, ist nicht klar. Man sieht, die Aufgabe ist für ein musikalisches Effektstück nicht ungünstig. Aber — der Komponist hat nicht verstanden, zwischen den Zeilen zu lesen. Manches Wort des Dichters, z. B. Lombardas Klage:

Ich habe geharrt und mit Thränen —

ist ihm gelungen zu erfassen, auch der trübe Ton des Ganzen ist nicht verfehlt. Aber seine Hauptaufgabe war es, den Seelenzustand zu entwickeln, uns fühlen zu lassen (was der Dichter nur, und zu wenig, angedeutet hat), wie jene unseligen Wesen aus der Liebesnoth zu Gift und Verrath und in den eignen Tod hingezogen werden, und davon ist nichts zu vernehmen. Wie nichtssagend ist der Uebergang vom Antrag zu der Vollführung des Verrathe, wie ganz unbezeichnet jeder Wendepunkt in so gewaltsamen Seelenbewegungen, die hier sich in wenige Zeilen drängen!

Das Gedicht hätten wir etwa in Löwes Hände, und dem Komponisten ein ausgeschwebeneres, ruhiger bewegtes Gedicht gewünscht. Indess hat er uns deren mehr als eines, und gelungener, komponirt, und so wollen wir uns nicht mit anzufriedenen Wünschen plagen.

In unserm Verlag erschien so eben:

DIE LEHRE
VON DER
MUSIKALISCHEN KOMPOSITION
praktisch-theoretisch
zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privat-Unterweisung und öffentlichen Vorträgen
von
A. B. MARX,
Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirektor an der Universität zu Berlin.

Erster Band. XVI und 446 Seiten in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen.
Preis: 3 Thlr.

☞ Der zweite Band, mit welchem das Werk geschlossen ist, erscheint Ostern 1838.

Leipzig, am 1. November 1837.
Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. № 46. 1837.

Das Konservatorium der Musik zu Prag.

Dieses Institut wurde, nachdem der nöthige Fonds durch die patriotischen Beiträge eines Privatvereins herbeigeschafft war, im J. 1810 begründet. Die unmittelbare Leitung des Konservatoriums ist seit dessen Errichtung in den Händen des unermüdlich thätigen Direktors Fried. Dionys Weber, welcher einem Ausschusse des Vereins zur Beförderung der Tonkunst, aus Mitgliedern des höheren böhmischen Adels unter dem Vorsitze eines gewählten Präsidenten bestehend, untergeordnet ist. Der Zweck dieser Lehranstalt ist hauptsächlich die Ausbildung von Schülern für alle im Orchester übliche Instrumente, wenn alle 3 Jahre 44 neue Zöglinge aufgenommen und einem 6jährigen Lehrkurse unterzogen werden. Sowohl um die jungen Musiker gründlicher auszubilden, als auch um zufällig vorhandene Kompositionstalente zu entwickeln, ertheilt der Direktor sämmtlichen Schülern auch Unterricht in der musikalischen Theorie. Ausser den Lehrstunden für die verschiedenen Instrumente, deren jedes einen eigenen Professor hat, sind eigens festgesetzte Stunden zur Orchesterübung unter Weber's Direktion, wobei er von Professor der Violine, Friedr. Pixis, unterstützt wird. Im 3ten Jahre nach der Aufnahme steht dem Direktor — da der ganze sechsjährige Lehrkurs in 2 Klassen zu 3 Jahren abgetheilt wird und die Fortschritte der ersten Klasse bis dahin schon ziemlich vorgerückt sind — durch Vereinigung beider Klassen ein Orchester von mehr als 80 Schülern zu Gebot, welches durch die Professoren der Anstalt und freiwillig mitwirkende absolvirte Zöglinge bis über die Zahl von 100 Musikern verstärkt werden kann. Nebst dem Instrumental-Unterricht wird auch Gesang im Konservatorium gelehrt, und zu diesem Zwecke findet alle 3 Jahre die Aufnahme von 6 Mädchen, 6 Knaben und eben so viel Jünglingen Statt. Der Lehrkurs für die Singschüler dauert gleichfalls 6 Jahre und wird in 2 Klassen zu 3 Jahren abgetheilt. Lehrer der männlichen Schüler für den ganzen Kurs und der Mädchen für die erste Klasse ist gegenwärtig J. Gordigiani; Lehrerin der Gesangschülerinnen ist in der zweiten Klasse, für den höheren Gesang, Mad. Sandrini, geb. Caravoglia. Auch diese Zöglinge erhalten, so wie die übrigen, theoretischen und den nothwendigsten literärischen Unterricht; überdies lernen die Schüler des Gesanges noch die italienische Sprache und das Pianofortespiel so weit, um sich im Nothfalle selbst akkompagniren zu können.

Einige Zeit vor ihrem Austritt aus dem Institute machen die Zöglinge ihre ersten öffentlichen Versuche im Vortrage von Solostücken bei den Konzerten des Konservatoriums; auch werden bisweilen Opern-Aufführungen auf einem kleinen, der Anstalt gehörigen Haustheater versucht, um die Sänger und Sängerinnen zum Auftreten auf der Bühne vorzubereiten. Es wäre nur zu wünschen, dass diese nothwendige dramatische Vorübung öfter Statt fände, damit die Zöglinge mit mehr Selbstvertrauen und weniger Befangenheit aus dem Konservatorium zur Operubühne übergehen könnten.

Den Glanzpunkt unserer besprochenen Kunstanstalt findet man in ihren Orchester-Produktionen. Starke Besetzung, feurige Ausführung von lebhaften jungen Leuten, und die grösstmögliche Präcision unter der festen Leitung Weber's, der einen Kern tüchtiger Professoren und bereits ausgebildeter Künstler unter seinen Jünglingen vorfindet hat, und dem es nicht darauf ankommt, zahlreiche und sorgfältige Proben von einer einzustudirenden Komposition zu machen, haben es dahin gebracht, dass nicht so leicht ein anderes Orchester gegen jenes des Prager Konservatoriums in die Schranken zu treten vermag. Symphonieen von Haydn, Mozart und Beethoven hören wir von den Konservatoristen mit einer Vollendung spielen, die nur durch grossen Fleiss und Künstlereifer zu erreichen ist. Eine Schwäche des Konservatoriums besteht darin, dass auch hier die chromatischen Trompeten und Hörner, der immer allgemeiner werdenden Mode zufolge, die Naturinstrumente verdrängt haben, wodurch besonders bei älteren Kompositionen, wo die Tonsetzer auf Naturtrompeten und eben solche Hörner zählten, die ursprüngliche Wirkung an manchen Stellen geschwächt wird.

Mit den Orchesterübungen des Instituts ist noch ferner der Nutzen verbunden, dass hierdurch manche durchreisende Künstler bereitwillig unterstützt und so in den Stand gesetzt werden, im Probesaale des Konservatoriums sogenannte Privatkonzerte zu geben, wobei sie das Orchester sowohl als das Lokale unentgeltlich haben. Auch brachte der würdige Direktor schon mehre Werke der talentvollsten jungen Komponisten Prags zur Aufführung, welche ohne seine und seiner Zöglinge Mitwirkung weder so bald noch so gut der Oeffentlichkeit übergeben werden konnten. So hörten wir in letzterer Zeit unter Weber's Leitung eine gute Ouverture von unserm wackern Dilettanten *Dr.* Kleinwächter, eine tüchtige Symphonie von J. F. Kittl, und mehre Arbeiten des jungen Sokol, welcher letztere Schüler der Anstalt ist.

Aber nicht nur im Zusammenwirken, sondern auch im Solospiele bewähren die jungen Konservatoristen erfolgreichen, durch brave Lehrer wohlgeleiteten Fleiss. Die Blasinstrumente thun sich recht lobenswerth hervor, am rühmlichsten zeichneten sich aber von jeher die Violinisten aus. Die bedeutendsten unter den letzten waren bisher: Slawik (zu früh gestorben), Bartak, Bezdek, Mildner, Fortner, welcher letzte, so wie Slawik und Bezdek, auch für ihr Instrument Kompositionen schrieben; Sokol erregt schon jetzt als Violinspieler und Komponist Aufsehen; der beste Tonsetzer aber, der aus der Schule des Konservatoriums hervorging, ist der in Deutschland hinlänglich bekannte Kalliwoda. (Beschluss folgt.)

Ueber Theatersänger, Ballet und Militärmusik in St. Petersburg.

Petersburg. Der Zustand der russischen Theaterschule, einer Art Konservatorium, ist im Musikalischen nicht der beste. Der an der Spitze stehende Lehrer der Blasinstrumente hat eine Methode, die nicht zu den erfolgreichsten gehört, abgesehen davon, dass sie veraltet genannt werden muss; dazu ist sein Lehrtalent nicht ausgezeichnet. Auch die Sänger und Sängerinnen, die dort für das russische Theater gebildet werden sollen, erfreuen sich keines vorzüglich wirksamen Unterrichts; wenigstens sind bisher nur 2 Sängerinnen aus ihr hervorgegangen, die für die Zukunft etwas Tüchtiges versprechen und jetzt noch auf der Bühne vorherrschen. Es sind die Fräulein Stephanoff und Vorobieff; die erstgenannte geht bereits mit der Stimme rückwärts und besitzt nicht mehr die Kraft, grosse Partieen durchzuführen; die letzte ist zwar noch ziemlich bei Stimme, hat aber eine veraltete, fehlerhafte Singmethode; das Heulen und Suchen nach dem rechten festen Tone nimmt kein Ende, so dass es denen, die guten Gesang kennen, oft ganz unheimlich zu Muthe wird. Das liegt aber grösstentheils an dem frühern Unterrichte, den die Lehrer nicht besser zu geben im Stande sind, da kein einziger von ihnen seit langen Zeiten das Ausland besucht hat und mit der Zeit fortgeschritten ist. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn bei allen angewandten Mitteln, deren die Theaterschule sehr viele besitzt, nichts Höheres geleistet wird. Dazu kommt noch, dass ein solches, auf Kosten der Theaterschule erzogenes Mädchen, das einiges Talent für die Bühne besitzt, sobald sie die Anstalt verlassen hat, gleich vom Anfange ihres öffentlichen Auftretens auf dem Theater so stark als möglich beschäftigt wird, so dass in der Regel von diesem Augenblicke an das ganze Studium liegen bleibt, weil die ganze Zeit mit Einstudiren von Chören oder von Rollen zugebracht wird, oft bis zu gänzlicher Ermüdung. Ferner ist eine solche Elevin verpflichtet, der Direktion eine ziemliche Anzahl von Jahren, ich glaube 10, für eine nur geringe Entschädigung zu dienen; erst nach Verlauf dieser Zeit ist es ihr vergönnt, um Zulage anzusuchen. Es ist ein Glück, wenn sie alsdann noch im Besitz ihrer vollen Stimme ist. Wie leicht aber tritt bei der ungeheuren Anstrengung der Fall ein, dass unterdessen auch die beste Stimme zu Grunde geht! Was dann anfangen, da gewöhnlich die so Erzogenen nichts Anderes gelernt haben, womit sie sich im unglücklichen Falle ernähren könnten? — Jetzt ist Hr. Solivi, früher Direktor vom Theater, von Warschau aus hieher gekommen, als Lehrer des Gesanges und des Generalbasses angestellt. Es steht zu erwarten, was er auf seinem schwierigen Posten leisten wird.

Das teutsche Theater ist nichts weniger als gut besetzt. Namentlich wurde der Don Juan, der neulich gegeben ward, übel aufgeführt. Hr. Holland, früher ein tüchtiger Tenorist und talentvoller Musiker, hat keine Stimme mehr. Sein Spiel ist in mehren Rollen gut, oft vorzüglich, in der Rolle des Don Juan war es ganz vergriffen, viel zu wenig Leben und Feuer. Hr. Hofmann (Don Ottavio) machte gern, kann aber mit dem besten Willen nicht mehr singen. Hr. Langenhaun (Leporello) wird als guter Musiker geschätzt, soll auch Gelegenheit gehabt haben, den in dieser Rolle berühmten Wauer in Berlin zu sehen und zu hören; dennoch war weder sein Spiel noch sein Gesang gut, vielmehr das Gegentheil. Herr Rocher (Masetto) ist kein Sänger. Dem. Neureuther (Donna Anna) singt unrein und besitzt so ziemlich alle Tugenden, eine Rolle unkenntlich zu machen. Mad. Leonhard (Donna Elvira) singt rein, hat aber wenig Stimme mehr. Mad. Langenhaun (Zerline) ist eine Schauspielerin, die nicht leicht eine Rolle verdirbt, war aber diesmal nicht bei Stimme, so dass die Arie: „Schmäle, schmäle, lieber Junge" weggelassen wurde. — Durch das Engagement der Herren Breiting und Versing ist Etwas gewonnen worden.

Gegenwärtig ist Mme Taglioni hier und macht natürliche Furore. Man sagt, dass die berühmte Tänzerin für ein Jahr 150,000 Rubel Bank-Ass. erhält. Deshalb sind auch die Preise der Logen, Lehnstühle etc. so hoch

gestiegen, dass ein weniger bemittelter Theaterfreund nicht im Stande ist, sie zu bezahlen. Der erste Logenrang kostet 75 Rubel (etwa 22 Thaler); *belle étage* 100 Rubel (30 Thlr.); zweiter Rang ebenfalls 75 Rubel u. s. w. Dennoch sind alle Plätze schon im Voraus bestellt, so gross ist der Zudrang. An Tanzmeistern und Balletmeistern ist hier überhaupt kein Mangel; wir nennen nur den Herrn Titus. Es ist, als ob in die Zöglinge der Tanzschule ein neues Leben gekommen wäre, seit die Taglioni hier ist. So viel wirkt ein gutes Beispiel. Dagegen ist die Ausführung der Balletmusik nicht die beste; die Direktoren lassen zu viele Fehler in den Orchesterstimmen unverbessert, so dass fast jedes Mal ungebührliche Dissonanzen nicht fehlen. Indessen ist die Musik Nebensache, wo man gekommen ist, die geschickten Füsse der Tänzerinnen zu bewundern. Manches Orchestermitglied mag daher seine Stimme auch gleichgiltiger behandeln, als es sollte; dazu wechseln die Dirigenten nicht selten, und alle 3 oder 4 scheinen nicht besondere Direktionsgaben zu besitzen, so sehr sie sich auch beim Taktschlagen abarbeiten. — Die hiesige Militärmusik hat seit dem Tode des Hrn. Dorfeldt und seit dem Abgange der HH. Mess und Soussman auch nicht gewonnen. Man vermisst unter der neuen Direktion das vorige schöne Ensemble, die reine Stimmung und namentlich den vollen Klarinettenton, der schwach und schneidend geworden ist, der Schalmei ähnlich, wahrscheinlich der zu schwachen Klarinettenblätter wegen.

Italien. — Herzogthum Lucca.

Lucca. (Teatro del Giglio.) Dieselbe Gesellschaft von Sinigaglia (s. d.) gab im August die Puritani, deren Musik hier gar nicht gefiel, wohl aber *in grado superlativo* Hr. Moriani und die Tadolini.

Viaregio. Das so eben fertig gewordene neu errichtete schöne Theater wurde am 22sten Juli mit Hrn. Pacini's Talismano eröffnet, worin die Zöglinge des Konservatoriums abermals Beweise ihrer in so kurzer Zeit gemachten grossen Fortschritte abgelegt haben. Hr. Pacini, Direktor dieses Instituts, verdient das grösste Lob. Er war es, welcher den Vorschlag zur Errichtung jenes Theaters dem hiesigen Stadtmagistrate machte und sein Vorhaben mit solchem Eifer betrieb, dass es wirklich zu Stande kam; nun benutzt er's für seine Gesangszöglinge, die dadurch ihren Lehrkursus selbst als praktische Künstler verlassen. Viaregio hat auch in der neuesten Zeit durch seine neu zugerichteten Seebäder viel gewonnen, und erfreut sich besonders im Sommer eines ziemlich zahlreichen Fremdenbesuches. Die drei im Talismano singenden, den Lesern schon bekannten Zöglinge waren: die Prima Donna Madamigella Teodolinda del Broglio, aus Macerata; der Primo Tenore Vincenzo Marchetti aus Lucca; der Primo Basso Marco Arati aus Parma. Jene, welche die natürliche Anlage des Italieners zum Gesange kennen, werden sich über das schnelle Gedeihen dieser drei guten Sänger nicht viel wundern, aber gewiss erstaunen, sie in so kurzer Zeit auf dem öffentlichen Theater so wacker in einer Oper auftreten zu sehen, die ursprünglich für Rubini komponirt worden ist. Die Aufnahme war auch im ganzen Sinne des Wortes enthusiastisch; die Musik, worin die Zuhörer die oft besprochene Hauptperle der Puritani gefunden, die braven angehenden Sänger (vorzüglich der Tenor), und Hr. Pacini abermals für das Ganze feierten drei glänzende Triumphe. Schade, dass die grossen Konservatorien von Neapel und Mailand nur unbedeutende Theaterchen besitzen, die noch dazu äusserst wenig benutzt werden. Pacini, der erfahrene Theaterkomponist, hat als Direktor des jüngsten italienischen Konservatoriums seiner Anstalt die schönste praktische Schule zu verschaffen gewusst, ein sehr wesentlicher Vortheil, dessen sich ihre ältesten Schwestern nicht rühmen können.

Nachschrift vom 2ten September. Den 21sten August wohnte S. K. H. der Herzog einer Vorstellung des Talismano bei beleuchtetem Theater bei, und äusserte dem Direktor seine besondere Zufriedenheit mit dessen Leistungen. Am 26. August fand die Prämienvertheilung Statt. Erstes Pr. I. Klasse, der zum Maestro ernannte Monsieur Hilaire Cellerier. — Erstes Pr. mit Dekoration. II. Klasse, fugirter Kontrapunkt, Herr Graf Carlo del Medico, aus Carrara. — Zweites Pr. III. Klasse, einfacher Kontrapunkt, Hr. Raffele Castelli aus Florenz. Folgen die Prämien der übrigen mit einer ziemlichen Zahl Schüler besetzten Klassen. Wenn auch die deutschen Leser dieser Blätter beim Worte Viaregio kein musikalisches Athen sich vorstellen dürften, so ist es jedenfalls zum Erstaunen, wie Herr Pacini, der ein reicher Mann ist, mit einer solchen Beharrlichkeit in so kurzer Zeit so viel geleistet hat.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Derjenige, welcher diesen Sommer von Florenz nach Mailand gereist ist und dabei in den grössern Städten die Theater besucht hat, traf überall, Modena ausgenommen, zu seinem grössten Aerger, lauter wahnsinnige Prime Donne: in Florenz, Nina; in Bologna, Nina; im sehr nahe gelegenen Castel San Pietro, auch Nina; in Parma, Piacenza, Nina, Nina; da möcht' einem doch die musikalische Geduld vergehen. Hier fand die Beltrami-Barozzi in der Titelrolle und der beliebte Buffo Cambiagio den meisten Beifall. Der Bassist Ferretti hat eine schöne Stimme, der Tenor Giovanpini einiges Verdienst. In der nachher gegebenen Mercadante'schen Oper Elisa e Claudio war die Beltrami der Titelrolle nicht besonders gewachsen; das Ganze ging daher so so, aber Rossini's nachher gegebene Opeette Inganno felice weit besser.

Auf dem Teatro Alfieri gab man zu Anfange des Sommers den Elisir d'amore, mitunter in Gesellschaft des Barbiere di Siviglia. Prima Donna war die Gebauer, Tenor der Zögling der berühmten Bertinotti, Hr. Zamboni, der, nach Paris engagirt, bereits dahin abgereist ist.

Livorno. Die Damen Unger und Mazzarelli, der Tenor Morini und Bassist Cosselli begannen am 18ten Juli die Stagione mit Donizetti's Belisario, worauf sie

dessen Lucrezia Borgia gaben. Beide Opern gefielen; die beiden Matadores Unger und Cosselli waren, wie sonst, vortrefflich; die Mazzarelli wacker und Morini's Gesang angenehm.

Im hiesigen Lazareth S. Giacomo sind aus dem von der Cholera so hart mitgenommenen Palermo die Prima Donna Spech-Salvi, ihr Gatte (Tenor Salvi), der Tenor Biacchi und die Bassisten Rinaldini und Botelli, vollkommen gesund, angekommen. Das Schönste bei der Sache ist, dass wir auch hier die Cholera haben; aber in Italien sperrt sich ein Ort gegen den andern ab, wenn auch in beiden Orten das Uebel in gleichem Grade herrscht.

Siena. Rossini's Guglielmo Tell erregte hier mit einer Pygmäen-Gesellschaft grossen Fanatismus, wobei die Prima Donna Schulz Beifall erhielt, der Tenor Mori einige Hoffnung guter Zukunft hervorschimmern liess, der Bassist Linari-Bellini seiner schönen Person, Stimme und Methode wegen oft gerufen, und die Choristen und Choristinnen auch mit ihrem Distoniren beklatscht wurden.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die Krone, mit welcher die Unger unlängst auf dem hiesigen Theater gekrönt wurde (s. den vorigen Bericht), kostete 80 römische Scudi (ungefähr 164 Augsb. Gulden). Für Teutschland ist es interessant, zu wissen, dass die hiesige Stadtgemeinde in ihrem vom 8ten Juni 1837 datirten Schreiben an Impresario Carlo Redi, worin sie ihm für die gute Leitung des Theaters dankt, die Unger ganz besonders erwähnt, von ihrer „*straordinazia maestria e soavità del canto la più raffinata, maestosa e filosofica mimica*“ spricht, zuletzt auch sagt, „sie ersetze den durch den Tod der Malibran erlittenen Verlust.“ Das Schreiben ist für die ganze Gemeinde von dem Podestà (Bürgermeister) Grafen Sormani Moretti unterzeichnet. Die Unger ist bereits für die nächste hiesige Frühlingsmesse 1838 auf's Neue engagirt.

Modena. Die im vorigen Berichte angezeigten Sänger gaben Anfangs Juli noch einige Vorstellungen in der Beatrice di Tenda, worin die Unger abermals Alles elektrisirte.

Herzogthum Parma.

Parma. Die im Frühlingsberichte, Rubrik Ravenna, erwähnte Gesellschaft mit dem Prädikate „gar nicht üble“ erfreute die Parmesaner in der Sommerhitze mit Ricci's Scaramuccia. Schade, dass diese für die Opera buffa gemachten Sänger keine zweite und dritte gegeben und dafür die dumme Nina und das so selten gehörte Singspiel Sonnambula gewählt haben; das grausame Geschick wollte, dass auch diese beiden Opern gefielen.

Piacenza. Abermals Nina. Zwar bis auf den etwas ältern mittelmässigen Buffo Marconi von lauter Anfängern und mittelmässigen Sängern (Fanny Maray, Conti, Setti) vorgetragen; zwar in einer Jahreszeit, wo die Lufttemperatur im Theater nicht sehr erquickend ist, aber ohne Oper wollten die Piacentiner auch im Sommer nicht bleiben, sie hatten sie, und die Nina ging einige Grade weniger als leidlich.

Wien. Musikal. Chronik des 3ten Quartals.

(Fortsetzung.) Im Theater an der Wien dominirt gegenwärtig die Bestialität: Direktor Carl hat mit der Kunstreitergesellschaft des Alexander Guerra sich associirt, welche zeither abwechselnd in den Spektakelstücken: „Die Räuber in den Abruzzen“ — „Ein Uhr“ — „Die Brigittenau“ und „Das treue Pferd“ ihre persönliche Geschicklichkeit nebst der bewundernswerthen Dressur der vierfüssigen Akteurs produzirt, welche freilich nur in der Reitbahn am eigentlichen Platze ist, hier aber höchstens ein Mal die erregte Neugierde zu fesseln befähigt sein kann. — Der Pagliasso Viool jedoch muss ein wahrer Hexenmeister genannt werden; sein Körper gleicht einer Gliederpuppe; keine Stellung, selbst die allerbizarreste, ist ihm unmöglich, und die angestaunten Leistungen eines Klischnigg, eines Lawrance und Rodisha erscheinen dagegen blos wie Schülerübungen. So heisst es denn auch hier: Die Kunst duldet keinen Stillstand; und: *altius!* bleibt ihr Wahlspruch!!! — Die dazwischen geworfene Lokalposse: „Laufer und Jäger“ oder: „Die lebendigen Haubenstöcke“, mit Musik von Ott, konnte natürlicherweise gegen die obwaltende Athletenkraft der Quadrupeden nimmermehr aufkommen. —

Die Leopoldstädter-Bühne behalf sich im Durchschnitte grösstentheils mit älteren, beliebten Reprisen. Neu war: „Das Abenteuer am Brunnen“, oder: „Das Portrait“, Posse nach einer Spindler'schen Erzählung, mit Musik von Hebenstreit; ferner zwei Pantomimen: „Perseus und Andromeda“, von Rainoldi, und: „Der vertauschte Talisman“, von Schadetzky, mit dazu arrangirten Kompositionen verschiedener Meister. — Am 8ten September feierte Hr. Direktor v. Marinelli „Raimund's“ Todestag. Er führte einen Theil seines Sänger- und Orchester-Personals hinaus nach dem 9 Stunden in der Gegend des Schneeberges gelegenen Gattenstein, des Verewigten Lieblingsaufenthalt und letztem Domicil. Dort wurde, nach dem kirchlichen Funeralfunctionen, der kürzlich vollendete Grabstein enthüllt, eingesegnet und zum Schlusse des liturgischen Ceremoniells eine rührende, von Hrn. v. Marinelli in Musik gesetzte Trauerhymne abgesungen. Viele theilnehmende Freunde hatten dabei aus der Kaiserstadt sich eingefunden, und manche Wehmuthszähre floss auf den blumenumkränzten Hügel, der die irdischen Reste des zu früh Heimgegangenen birgt.

(Beschluss folgt.)

Jahres-Uebersicht des Musikzustandes in Darmstadt.

(Fortsetzung.) In dem Vereine für Wissenschaft, Literatur und Kunst wurden im vergangenen Jahre neun Abendunterhaltungen gegeben. Die erste war zur Feier der Heimführung I. K. H. der Frau Prinzessin Karl von Hessen, und brachte mehre für diese Festivität gedich-

tete und komponirte Werkchen, welche in Verbindung mit Tableaux (lebenden Bildern) nicht ohne Unterhaltung und Interesse waren. Zu dem Tableau „Glaube, Liebe, Hoffnung" eine musikalische Einleitung, Chor und Sologesang mit Begleitung von Horn, Flöte und Harfe, komponirt von W. Niederhof; zu dem Tableau „die heilige Elisabeth und die Armen" ein Chor der armen Kinder; zu dem Tableau „die Schutzengel" Duett mit Begleitung von zwei Hornern und Harfe, von Karl Mangold; der heilige Rupert, Legende mit melodramatischer Begleitung von W. Mangold; zum Schlusse während des Tableau's „die heilige Familie" ein Chor von Mozart.

In der zweiten Abendunterhaltung wurde eine Arie aus der Oper Olympia, von Spontini, von Fr. Fischer gesungen, und zum Schlusse der Gang nach dem Eisenhammer, von Schiller, unter Begleitung der Anselm Weber'schen Musik, von Hrn. Fischer gesprochen.

Die dritte brachte uns ein angenehmes Violinquartett von W. Mangold. Die vierte ein Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, von L. Schlösser. Diese Komposition ist im modernsten Geschmack und wird daher ihre Liebhaber finden, um so mehr, als sie dem Klavierspieler Gelegenheit verschafft, sein Talent glänzen zu lassen, was Herr Posno benützte, um sich als fertigen und geschmackvollen Pianisten zu beurkunden. — Die fünfte war eine Huldigungsfeier, Se. Hoheit unserm Erbgrossherzog und Hochstdessen Gemahlin, als den Beschutzern des Vereins, unterthänigst dargebracht. Ein populäres Lied mit Chor, komponirt von W. Mangold und gesungen von Herrn Watzinger, eröffnete sie mit vieler Wirkung. Ausserdem wurden an Musikstükken darin noch zu Gehör gebracht: ein Madrigal von Dowland, ein Chor von Konstantius Festa (beide von 1541), die Harmonie der Liebe, Chor von Neukomm, und zum Schlusse die uns in neuerer Zeit schon mehrmals vorgeführte Phantasie für Pianoforte, Solo und Chorgesang von Beethoven. —

In der sechsten wurde die herrliche Komposition des Gedichtes: „das Grab", von Salis, für 4 Singstimmen, von Schnyder von Wartensee, von den Fr. Reck und Fischer und den Herren Kassella und Michel vorgetragen; ein Chor von Palästrina; dann trug Hr. Kill in einem Sextett von Ries für Pianoforte, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Bass die Klavierstimme sehr ausgezeichnet vor; und zuletzt sangen die Fr. Fischer und Reck recht befriedigend ein Duett aus Tankred. — Die siebente Abendunterhaltung brachte uns ein Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, welches die Herren Harbordt, Niebergall II., Reitz, Soistmann und Paul Mangold vortrugen. Wenn auch in diesem Tonwerke gerade kein besonders origineller Schwung herrscht, so lässt sich doch bei einem fliessenden Style der gründliche Tonsetzer darin nicht verkennen; der Komponist ist Hr. W. Mangold. Auch trug an diesem Abend Hr. Schlösser eine Abhandlung über Palästrina und die Musik der Alten vor. — Das grosse Nonett von Spohr, ausgezeichnet vorgetragen von den Herren Niederhof, Bickel, Büchler, A. Müller, Harbordt, J. Bickel, A. Reitz, O. Haller und Soistmann, dann aus der hier noch nicht gegebenen Oper: „die Hugenotten", von Meyerbeer, mehre Tonstücke mit Klavierbegleitung, brachte uns die achte Abendunterhaltung, wobei in letzteren Frau Neukäuffer durch eine grosse Bravourarie sich besonders auszeichnete; auch trug Hr. W. Mangold einige nicht uninteressante Bemerkungen seines gegenwärtig sich in Paris befindenden Bruders über kaum gedachte Oper und deren dortige Aufführung vor. — Die letzte brachte uns nur im Musikalischen ein Soloquartett für Violine, von Mayseder, welches Herr Schlosser recht gewandt vortrug. — Es wäre zu wünschen gewesen, dass der Choral: „Befiehl du deine Wege", von Schicht, mit unterlegter Fugen- und Kanon-Begleitung von Schnyder von Wartensee, dies Mal auch zur Aufführung gekommen wäre, welches durch unharmonische Quer — stände leider unterbleiben musste.

(Forts. folgt.)

Prag. (Fortsetzung.) Hier haben (in Mercadante's Oper: Elisa und Claudio) Mad. Podhorsky (Elise) und Demois. Rettig (Charlotte) wohl kunstgerecht gesungen, von allen übrigen aber stand Niemand an seinem Platze. Herr Preisinger (Marquis) kann singen, doch fehlt ihm die Stimme, welche diese Partie anspricht; dagegen hat Herr Strakaty (Graf) wohl Stimme, doch liess er sie — wie gewöhnlich — nicht heraus, so dass er in dem Duett mit Herrn Eminger (Claudio) von dessen nicht sehr starker Stimme ganz gedeckt wurde. Ein Paar der schönsten Nummern der Oper sind die beiden Duetten zwischen dem Grafen und dem Marquis, und dem letzten mit Elise, doch gingen beide verloren, und wenn nach dem letztern die Sänger verlangt wurden, so galt das mehr ihrer sonstigen als der heutigen Leistung. Ob Sylvia (Mad Schumann) und Celso (Hr. Podhorsky) wirklich nichts zu singen haben, oder ihre Nummern wegliessen, können wir nicht entscheiden, da uns die Partitur unbekannt ist.

Eine mehr wichtige als erfreuliche Neuigkeit unserer Oper ist diejenige, welche uns der Theaterzettel seit 5 Wochen täglich in grossen Buchstaben wiederholt: „Der Sänger Herr Pöck hat seinen Urlaub eigenmächtig überschritten." Der widerrechtliche Abgang des Herrn Pöck ist ein Schlag, von dem sich unsere Oper lange nicht erholen dürfte, und ein neuer Beweis, dass die *Kontrakte der Theaterleute* eigentlich immer nur für die Direction bindend sind, jene aber stets dem Grundsatze treu bleiben: „Wir halten unsere Verbindlichkeiten gewissenhaft, so lange wir kein Engagement finden, das uns in irgend einer Hinsicht annehmlich scheint." In dieser traurigen Lage scheint die Direction wieder nach älteren Meisterwerken greifen zu wollen, und hat Mozart's melodieenreiche und charakteristische „Entführung aus dem Serail" neu in die Scene gesetzt; Mozarts Geist wird aber kaum mit Wohlgefallen aus dem Elysium auf diese Production herabgeschaut haben. Dem. Grosser war wenige Tage vorher nach einer beinahe sechswöchentlichen Unpässlichkeit zum ersten Male wieder als Jessonda aufgetreten, doch schien sie noch angegriffen und des Singens im grossen Raume des The-

aters ungewohnt, daher schwach bei Stimme, und alle Kenner stimmten darin überein, dass sie diese Rolle früher nicht allein mit grösserer Energie, sondern auch mit mehr Ausdruck gesungen habe. In der „Entführung" gab sie die Constanze. Dem. Grosser ist eine schätzbare *deutsche* Sängerin für den einfachen getragenen Gesang; aber Mozart's Constanze ist eine *Bravourpartie*, die wenigstens eine eben so grosse Kunstfertigkeit erfordert, als die schwierigsten Rollen in den neuen Opern. Der Dem. Grosser verunglückten die meisten Verzierungen, und mitunter beherrschte sie ihre starke — doch jetzt etwas schärfer klingende — Stimme so wenig, dass sie im vollen Sinne des Wortes *schrie*, und dadurch zwar den Beifall des vierten Stockes, doch auch Zeichen der Missbilligung im Parterre erregte. Auch die zu scharfe Betonung des *r*, welche in dem berühmten: „Martern aller Arten mögen mich erwarten" einen freien Spielraum fand, war auffallender als je, und wir müssen Dem. Grosser nochmals dringend zu fleissigem Studium der Kunst und zum Kampf gegen üble Gewohnheiten ermahnen, denn es wäre Schade, wenn sie, mit Talent und schönen Mitteln ausgestattet, den Rang unter den deutschen Sängerinnen nicht erreichen sollte, auf welchen jene ihr Anspruch geben. Auch Hr. Emminger war dem Belmonte nicht gewachsen, und Herr Demmer (Pedrillo) täuschte die Erwartungen grausam, die man von ihm gehegt hatte. Herr Demmer gab nämlich die launige Rolle des Dickson (die weisse Frau) so brav, dass man hoffte, er werde nun nach und nach in das Fach übergehen, wohin ihn auch der Zustand seiner Stimme hinweiset — denn der Tenor muss ja rückwärts avanciren — doch er schwankte in der Partie des Pedrillo zwischen Ernsthaftigkeit und einer höchst unangenehmen affektirten Naivetät hin und her, und sang z. B. das Liedchen: „Soll ich zittern, soll ich zagen" u. s. w. so heroisch, als wäre es das Duett im zweiten Acte des „Otello"; auch in dem Duett mit Osmin fehlte Humor, und am besten im Mozart'schen Geiste gab das Schumann'sche Ehepaar den Osmin und das Blondchen. Vorzüglich sang Mad. Schumann ihre Arietie mit Charakteristik, Fertigkeit und Reinheit, und Herr Schumann, wenn auch seine Stimme mehr an Kraft als an Metall reich ist, hielt wenigstens die komische Gravität des boshaften und verliebten Türken vortrefflich.

Tags darauf erschien Dem. Grosser als Agathe im „Freischützen". Eine ungewöhnlich lange Pause zwischen dem ersten und zweiten Akte schien etwas Unheimliches anzukündigen, endlich wurde gemeldet, Dem. Grosser sei heiser und bitte um Nachsicht. Wie aber oft ein Unfall auch seine gute Seite hat, so zwang dieser die Sängerin, mit Vorsicht zu singen, und sie sang weit besser als in der Jessonda und Konstanze. Wenn Dem. Grosser ihr Organ in gesundem Zustande mit gleicher Besonnenheit behandelte, sie würde weit weniger Stoff zum Tadel geben. Freilich ist sie in Weber'scher Musik in ihrem eigentlichen Elemente, und Rhesia und Agathe bisher noch ihre besten Partieen. Nachdem sie noch die „Norma" gesungen, worin ihr nur wenige Nummern, vorzüglich das Duett mit Adalgisa im zweiten Akte, gelangen, sie aber im Ganzen in Gesang und Darstellung zu viel that, erkrankte sie auf's Neue und steht schon wieder seit ungefähr vier Wochen auf der Krankenliste.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Das erste unserer öffentlichen Winter-Quartette der Herren Konzertm. David, Uhlrich, Queisser und Grabau war verhältnissmässig überaus zahlreich besucht und die Freude der Liebhaber dieser soliden Musik-Unterhaltungen so allgemein als verdient. Wir wurden mit einem äusserst lieblich humoristischen Quartett Haydn's, dem 33sten nach der bei Peeters erschienenen Sammlung, ergötzt, dann mit dem gewaltigen aus F moll von Beethoven, und endlich mit einem aus D moll von F. Schubert, das nach des Komponisten Tode in Wien gedruckt wurde, eine frappant eigenthümliche Komposition, so reich an wirksamen Einzelnheiten und so mannichfaltig, dass wir vom Gesammtwesen des Ganzen noch kein klares Bild gewonnen haben, so sicher und rund es auch vorgetragen wurde, wie Alles an diesem Abende, an welchem vorzüglich die erste Violine hervorstechend beschäftigt war.

Am 6ten gaben die Königl. Sächs. Kammermusiker, die Herren F. A. Kummer und J. G. Kotte, ein Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Gewandhauses, unter Leitung der Herren *Dr.* Mendelssohn-Bartholdy und Konzertm. David, was hinsichtlich der Leistungen so glänzend ausfiel, als irgend eines. Die Zahl der Zuhörer war zwar nicht gering, würde aber noch stärker gewesen sein, wenn nicht gerade an diesem Tage die Feier der Enthüllung und Einweihung des Gustav Adolph-Denkmals bei Lützen, wo auch unser Thomaner-Chor und unser Pauliner Sängerverein mitwirkten, eine Menge unserer Stadtbewohner angezogen hätte. Dennoch hatten sich mehre Theilnehmer an genannter Feierlichkeit beeilt, auch noch dem Konzerte beizuwohnen, das, wenn nicht von so anerkannten Meistern gegeben, wohl schwerlich zu Stande gekommen wäre. Wir hörten die Ouverture zu Faniska von Cherubini; Concertino für die Klarinette von Kummer (neu), vorgetragen von Kotte; Arie aus Torquato Tasso von Donizetti, gesungen von Mad. Franchetti-Walzel; Fantasie für das Violoncell, komponirt u. gespielt von Kummer. Im zweiten Theile: Solo für die Violine, komp. und gespielt von H. Vieuxtemps aus Brüssel; Wanderlied mit Violoncellbegleitung von Proch, gesungen von Hrn. Pögner; Introdukt. und Variationen für das Vcell von Kummer (neu); Adelaide, von Beethoven, für die Klarinette, vorgetragen v. Kotte. Alles ohne Ausnahme ging trefflich und wurde auch mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen; es war an diesem Abend eine Ausnahme, wenn ein Satz nur ein Mal applaudirt wurde. Die Ouverture wurde herrlich ausgeführt; Frau Franchetti-Walzel war sehr gut bei Stimme, sang schön und die Arie selbst gehört unter die wirksamsten und frischesten dieses Komponisten; Hrn. Pögner's Vortrag war nicht minder schön, und von den übrigen Herren, als Häuptern des Konzerts, viel Worte zu machen, wäre bei der Anerkennung, die sie genies-

sen, wohl überflüssig. Sie sind Meister, Jeder auf eigenthümliche Weise. Herrn Kummer's Fertigkeit und Sicherheit in dem Schwierigsten, dem nie voller und reiner Ton abgeht, kennt die Musikwelt; er bewährte sie glänzend und wurde eben so glänzend und wiederholt applaudirt. Die Fantasie (Op. 26) ist eine joviale, erheiternde Komposition, gedruckt bei Frdr. Hofmeister, und die Variationen (Op. 39), nächstens bei Breitkopf u. Hartel, haben so viel Imposantes, dass beide Werke den Violoncell-Virtuosen bestens empfohlen werden müssen. Ueber Hrn. Kotte's Klarinett-Virtuosität haben wir in der vorigen Nummer bereits gesprochen; unser Urtheil bestätigte sich im hohen Grade. Im Vortrage der Adelaide liefen natürlich die bisher auf der Klarinette hier noch ganz unerhörten Doppeltöne auf, deren Hervorbringung der Meister noch als Geheimniss für sich behält; nur einem Blinden unter seinen Schülern hat er dieses Kunststück mit auf die Reise gegeben. Er blies völlig rein und lang gehalten die beiden Sexten der Mitteloktave $c^{des}_{as}{}^{1}$. Hrn. Vieuxtemps ausgezeichnet brillantes Bravourspiel wurde mit oft wiederholtem und stürmischem Beifalle gewürdigt; überhaupt unterschreiben wir das Urtheil über den jungen Mann, das uns von Dresden aus in der nächsten Nummer mitgetheilt werden soll. Wir haben Hoffnung, die drei Meister nächsten Montag noch ein Mal zu hören, worüber wir sogleich berichten werden.

Im sechsten Abonnement-Konzerte am 9ten bekamen wir zum Eingange eine Neuigkeit, noch MS., zu hören, Symphonie No. 2 von Th. Täglichsbeck, Kapellmeister in Hechingen, welcher sein neues Werk selbst dirigirte. Bekanntlich hat seine erste Symphonie, im Conservatoire zu Paris wiederholt aufgeführt, Aufsehen erregt, ist auch dort im Druck erschienen und hat dem Komponisten die Ehrenmedaille des Konservatoriums verdient. Die zweite, hier zuerst, ausser Hechingen, gegebene, noch nicht besprochene, ist ein überaus klares, wohlgedachtes, tüchtig gehaltenes, brillant instrumentirtes Werk, das sich sogleich die Gunst des Publikums gewann, und in allen Sätzen, mit Ausnahme des Menuett-Scherzo's, das jedoch gleichfalls anziehend nach Beethoven's Vorbilde gearbeitet und schön gehalten ist, mit Applaus bewillkommnet wurde. Wir freuen uns über diesen erwünschten Erfolg und werden zu seiner Zeit ausführlicher über das interessante Werk berichten, was wir nach einmaligem Hören nicht genau genug vermögen, ja was wir in den meisten Fällen für eine Anmaassung halten. Fräulein Klara Novello sang darauf Recitativ und Arie aus Abramo von Cimarosa: „*Chè per pietà mi dice*"; wir haben nach dem vorigen Berichte kaum nöthig, das „beifälligst" zu wiederholen. Desgleichen ernteten unsere beiden Hornisten, die Herren Pfau und Steglich, in einem gefälligen *Duo concertante* von Kalliwoda, so wie Hr. Diethe in einem neuen, angenehm und bravourvoll gehaltenen und dabei charaktermässigen Konzertino für die Hoboe vom Kapellmeister Reissiger wohlverdienten Anerkennungsgewinn ihres redlichen Fleisses. Die Ouvertüre zur Vestalin von Spontini wurde glänzend ausgeführt und eben so glänzend aufgenommen. Zum Schlusse sang Dem. Klara Novello Bellini's Polacca aus den Puritanern: „*Son vergin vezzosa*" so anmuthig und zierlich, dass die enthusiasmirte Versammlung nicht eher mit lauten Beifallsbezeigungen ruhete, als bis der Schluss wiederholt und die Unterhaltung zum Vergnügen Aller lebhaft-froh beendet wurde.

Berlin, den 4. Novbr. Meinen Bericht über die im October d. J. hier Statt gefundenen Musikleistungen beginne ich mit der Aufführung des neuen Oratoriums: „Bonifacius, der deutsche Apostel", in 3 Abtheilungen von August Kahlert, in Musik gesetzt vom Musikdirektor A. W. Bach. Je getheilter sich das Urtheil über dies achtbare Werk von einigen Stimmen hat vernehmen lassen, um so unbefangener beabsichtigt Ref. sich darüber auszusprechen. Was zuvörderst das Gedicht betrifft, so ist der Gegenstand wohl gewählt, meistens für den Componisten günstig behandelt, und als lyrische Poesie von *ausgezeichnetem* Werthe. Die musikalische Komposition zeugt von verständigem Auffassen des Textes, getreuer Charakteristik und gründlicher Kenntniss der Harmonie. Auch in der oft nur zu schwer auszuführenden Instrumentation ist der Tonsetzer nicht unerfahren, wiewohl derselbe die Blechinstrumente zu freigebig bedacht und so die ältere Form (besonders der Arien) mit moderner Manier vermischt hat. Am gelungensten treten die Chöre und mehre ausdrucksvolle Recitative hervor. Von den Solosezsängen ist die Bassparthie des Winfried oder Bonifacius die bedeutendste, und dem Componisten das letzte Recitativ desselben, seine Ermordung dramatisch schildernd, mit dem sich anschliessenden Heidenchore vorzüglich gelungen. Recht angenehm sind auch die Engelschöre, melodisch licht gehalten. Die letzte Sopranarie des Engels: „Triumph! Du hast's errungen!" erinnert zu sehr an die Form der ältern Bravourarien, wie ein Terzett mit Chor Reminiscenzen von Spohr'scher Cantilene enthält. Nicht unwichtig sind auch die Tenor-Solo-Partie Theodors und des heidnischen Priesters. Im Ganzen verdient das Streben des Componisten nach Wahrheit des Ausdrucks, Würde des Styls und korrekten Satz ehrende Anerkennung. Die Ausführung der Musik war von Seiten der Chöre (durch Mitglieder der Sing-Akademie) vorzüglich. Die Soli sangen Dem. Lenz, die Herren KM. Braun und Böttcher, wie einige Dilettanten genügend. Die Orchesterbegleitung hätte wohl noch einer sorgfältigen Probe bedurft. Der grosse Raum der Garnisonkirche war aus mehren Ursachen wenig gefüllt, daher der gemeinnützige Zweck der Veranstaltung, Besserung der Strafgefangenen, durch diese Aufführung wenigstens nicht hat erreicht werden können. — Sonst haben im October weiter keine grössern Musik-Aufführungen Statt gefunden, als am 30sten v. M. eine Wiederholung des Faust von Goethe, mit Musik des Fürsten A. Radziwill, worüber eine besondere Mittheilung erfolgt.

Beide Bühnen haben zur Feier des Geburtsfestes Sr. K. H. des Kronprinzen am 15. October neue Opern

einer Bürgerfamilie, sondern hätte es ein romantischeres, phantasiereiches Süjet, so müsste die Musik, eben jener Eigenheit wegen, auch vor der höhern Kritik ganz zu rechtfertigen seyn und noch mehr bezaubert haben. Sie ist eben so voll von grossen, äusserst kräftigen Partien aus den Tiefen der Harmonie geschöpft, als von kleinen artigen Details und höchst einfachen Melodien. Bey den erstern hat jedoch M. das an ihm mit Recht so oft getadelte Stürmen und Toben glücklich vermieden; dessen ungeachtet ist die Orchestermusik sehr reich und giebt den Musikern alle Hände voll zu thun. Die franz. Kunstrichter werfen ihm vor, dass er sich zu hoch über seinen Dichter gehoben habe, dass zuweilen mehr Arbeit als Begeisterung, mehr Künstlichkeit, als Gefühl hindurchblicke: ich aber, als ein Deutscher, bin das von unsern Komponisten zu gewohnt, als dass ich gerade hier sehr streng seyn könnte. Die Ausführung auf dem Theater war meisterhaft. Vom Orchester erwarten Sie das ohnehin; aber auch das singende Personale that alles Mögliche, um dem Werke Ehre zu machen, und Mehül hatte freylich die Rollen gerade an die allerbesten Subjekte vertheilt. Martin (auch als Komponist beliebt) war jedoch nicht ganz an seinem Platze. Er versiehet es, wie viele der geschicktesten Sänger: er glaubt, weil er mit seiner angenehmen und äusserst biegsamen Stimme alles machen kann, was er will, dürfe er alles wollen, was er kann. Da brachte er denn viele Eleganzen an, die gerade bey einer so gearbeiteten Musik keineswegs zu loben waren. In den Ensembles, wo Mehül das durchaus nicht duldete, war Martin liebenswürdig. Auch spielt er recht gut. Solié, der so hübsche Operetten und Vaudevilles geschrieben hat, hat keine vorzüglich gute Stimme: aber seine vortreffliche Methode, und seine Einsichten, nach denen er jede Komposition, wie sie gerade zu nehmen ist, zu behandeln weis, machen ihn mir von dieser Seite schätzbarer, als irgend einen der so hochgepriesenen franz. Sänger — Garat nicht ausgenommen. Die als Sängerin und Schauspielerin nicht mit Unrecht so sehr beliebte Dem. Philis verirret sich ebenfalls auf jenem Wege, und sucht Schwierigkeiten. Dass sie sie hernach fast immer sehr glücklich überwindet, ist dem gebildeten Zuhörer kein Ersatz für das Gewaltsame und Erkünstelte dabey, noch weniger für Vernachlässigung des Einfachen und Rührenden — ein Fehler, von welchem ich sie nicht immer frey sprechen möchte. — Von der Aufführung des D. Giovanni von Mozart auf dem Theater der Opéra buffa ist es ganz still geworden. Die verwünschte Hasselmayersche deutsche Oper und deren schnelles Verscheiden an Wassersucht, scheint die heisse Lust eines grossen Theils des Publikums nach deutschen Opern plötzlich ausgegossen zu haben; und man weiss ja, wie sehr die Direktionen überall nach der Stimme lauschen, die ihnen volle Kassen verspricht. Vormals hiess es, das Personale wäre noch nicht beysammen; jetzt aber wüsste ich nicht, an wem es fehlen sollte. Besonders würde die vor kurzem engagirte Dem. Rollandeau, ein schönes Mädchen, voll Feuer im Gesang und von kräftiger, weitausgreifender Stimme, nur, wie mirs scheint, noch nicht gebildet und sicher genug — eine herrliche Anna geben. Dem. Strinasacchi, die wir schon vor 11 bis 12 Jahren so oft gemeinschaftlich in Leipzig bewunderten, erhält sich noch immer in Achtung und Beyfall, und stellte uns gewiss eine treffliche Elvira dar. Unter den neuen Opern, die dies Theater in diesem Winter gegeben hat und noch giebt, sticht hervor: Le nozze di Dorina, von Sarti. Die früheren Werke dieses Mannes sind bekannt und er ist sich in diesem neuen gleich geblieben; doch finde ich an diesem vorzuziehen, dass der Komponist sich gewisser Lieblingsideen, die man sonst oft in seinen Werken wiederkommen hört, nicht zu sehr, wenigstens nicht so in die Länge und Breite überlässt, wie in einigen frühern Opern. Einige Ensembles vornehmlich sind die Anmuth und Freundlichkeit selbst. Die Oper wird sehr gut gegeben, und macht, ohn-

zur Aufführung gebracht, welche mit allgemeinem Beifalle aufgenommen und seither wöchentlich mehrmals wiederholt worden sind. Das Königliche Theater hatte eine französische Operette: „L'Ambassadrice" („Die Gesandtin"), von Scribe und St. Georges, mit Musik von Auber, gewählt, zu deren günstiger Aufnahme, nächst dem (auf die Verhältnisse einer berühmten dramatischen Sängerin Bezug habenden) interessanten Stoff und dessen überaus gewandter Benutzung für die Bühne, die leichtfertige, pikante Musik (an Tanz-Rhythmen reich), wie die treffliche Darstellung durch die ersten Talente, z. B. Dem. Löwe und Grünbaum, die Herren Bader, Mantius und Zschiesche, mitwirkte. Von eigentlichem Kunstwerthe kann hier nicht die Rede sein, da nur heitere, leichte Unterhaltung, jedoch in fein graziösem Gewande, bezweckt ist. — Durch starke Effekte und Popularität der Musik ist derselbe Zweck auch in der deutschen Original-Oper: „Der Rattenfänger von Hameln", gedichtet von C. P. Berger, mit Musik vom Kapellmeister Gläser, erreicht. Die romantische Komik dieses Sujets beschränkt sich auf die unästhetische Erscheinung einer Ratten- und Mäuseschaar und die oft recht belustigenden Späße eines zweiten Kaspar Larifari in der Figur eines furchtsamen Rathsdieners, welchen Hr. Bachmann mit vielem Humor darstellt. Die musikalische Composition ist an hübschen, wenn gleich nicht immer originellen Melodien reich, enthält artige Romanzen, Lieder, Cavatinen, sehr stark gesungene Chöre, und ist mit möglichstem Aufwande, nach Art der neuesten italienischen Musik instrumentirt, sehr effektvoll, wiewohl etwas überladen, im Style bald populair, bald sich in höherm Schwunge erhebend, wie es die wunderlich gemischte Dichtung mit sich bringt. Die Aufführung dieser Zauber-Oper war vorzüglich und erhielt ein besonderes Interesse dadurch, dass Dem. Hahnel (einmal als Debüt auch Hr. Eicke, welcher jetzt bei der Königsstädtischen Bühne angestellt ist) die Hauptrolle des zaubernden Rattenfängers übernommen hatte, und die vorkommenden, hübschen Gesänge durch ihren Vortrag verschönte. Die eigentlich ernste Tendenz der Handlung, welche auf eine Volkssage gegründet ist, wird durch den komischen Gegensatz der Scenen des Rathsdieners gemildert, welchen der beliebte Komiker Beckmann durch volksthümliche Improvisationen, Scherze und natürlich leichte Darstellung sehr ergötzlich in das Leben treten lässt. Von den übrigen Personen ist nichts Ausgezeichnetes zu bemerken. Die Chöre sind sicher, werden indess mehr geschrieen, als gesungen. Auch die Orchesterbegleitung ist für den kleinen Raum oft viel zu stark. Eine Arie mit obligater Violine wird vom Hrn. Concertmeister St. Lubin sehr geschmackvoll begleitet. Einen eigenen Zauber scheint übrigens dieser Rattenfänger auszuüben, denn nicht allein Ratten, Mäuse und Kinder, fast sämmtliche Einwohner Berlins weiss derselbe in das Theater zu locken. Welcher bessern Empfehlung bedürfte diese Oper demnach bei den Direktionen! —

Sonst ist auf der Königl. Bühne Bellini's „Nachtwandlerin", Gluck's Armide und Alceste, Spontini's Cortez und „Die Vestalin", auch Fidelio und das Ballet Undine gegeben worden, nachdem die tiefe Hoftrauer, wegen Ablebens I. M. der Königin von Holland, beendet war. Hr. Mantius ist in eigenen Angelegenheiten abwesend, daher auch seit 14 Tagen Dem. Löwe hat feiern müssen. Diese allgemein beliebte Sängerin soll ferner auf 3 Jahre mit 3000 Rthlr. Gehalt, 2000 Rthlr. Gold als Kammersängerin, 12 Rthlr. Spiel-Honorar und 2 Monate jährlichen Urlaubs hier engagirt sein.

Das Jubilaeum der ersten Aufführung von Mozart's Don Juan vor 50 Jahren, (angeblich der 6te November) ist nicht gefeiert, überhaupt auch im Oktober keine Mozart'sche Oper gegeben worden. Die Proben von Agnes von Hohenstaufen nehmen ausschliesslich Zeit und Kräfte der K. Oper in Anspruch.

Zum Glück beginnen nun am 8ten d. die Moeserschen Symphonie- und Quartett-Soiréen, welche bereits 25 Jahre bestehen. Auch die Quartett-Unterhaltungen des tüchtigen Violinisten Zimmermann beginnen am 6ten d.

Zum Besten der durch die böse Cholera (die uns noch immer nicht ganz verlassen will, obgleich sehr vermindert sich zeigt) Verwaisten sind im vorigen Monate mehrere Militair-Concerte gegeben worden, wofür sich stets rege Theilnahme zeigte. Der ausgezeichnete Violin-Virtuos Herr Concertmeister Gerke aus Cassel hat sich im Königsst. Theater mit vielem Beifalle hören lassen.

Ueber das neueste Produkt der K. Bühne: Wohlgemuth, ein musikalisches Quodlibet, würde ich am liebsten schweigen, wenn nicht einige hübsche Lieder Erwähnung verdienten. Was die Handlung dieser Posse betrifft, so ist es nicht wohl begreiflich, wie diese Kopie des sich doch in den Grenzen des Schicklichen bewegenden Quodlibet's „Frohlich" auf derselben Opern-Bühne hat erscheinen können, wo Gluck's Iphigenie, Alceste und Armide nebst Spontini's heroischen Tongebilden zu Gehör gebracht werden. Dass vollends der letztgenannte Meister, wegen seiner zu starken Instrumentirung persiflirt wird, dünkt uns nicht passend.

Agnes von Hohenstaufen soll nun den 1sten December zur Aufführung gelangen, und sowohl das Gedicht ganz umgearbeitet als ein grosser Theil der Komposition neu sein.

Erklärung. In No. 39 der allg. musikal. Zeit. wird meiner Oper: „*Der Geistesthurm*" auf eine Art gedacht, die es dem Sachkenner äusserst leicht macht, den Verfasser jenes ganzen Aufsatzes zu errathen. In dieser Voraussetzung halte ich es unter meiner Würde, auf die daselbst an den Haaren herbeigezogenen Beleidigungen gegen mich etwas zu erwidern, und bemerke blos, dass ich nicht Gesangslehrer an der dramatischen Schule (welches Amt mir übrigens so wie mein wirkliches nur zur Ehre gereichen könnte), sondern kraft königl. Dekrets vom 7. April 1835 als Musikdirektor an hiesiger Hofkapelle angestellt bin. *Ig. Lachner.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten November. № 47. 1837.

BELSAZAR.

Oratorium in 3 Abtheilungen. Musik von G. F. Händel. Uebersetzt und bearbeitet von J. F. v. Mosel. Partitur. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 20 Gulden.

Angezeigt von G. W. Fink.

Zwei Parteien unter den Tonkünstlern unserer Zeit, die doch wohl alle Händel's Verehrer sind, wenn namentlich von ihm als Oratorien-Komponisten die Rede ist, gibt es; eine strenge, an Händel's Werken Note für Note hangend, die nichts ausgesondert und nichts hinzugethan wissen will, als was sie nach dem Vorbilde des würdigen Mannes für wichtig, gewissermaassen für unerlässlich halten muss, die Begleitung und Verstärkung der Orgel, wovon man weiss, dass sie H. selbst zu seinen derartigen Werken meisterlich spielte; eine andere Partei, die Auswahlen und Orchesterbearbeitungen für zulässig nicht blos, sondern selbst für zeitgemäss und förderlich erachtet. Wir wollen den Kampf beider Parteien nicht weitläufig auseinandersetzen; was würde es fruchten? wir wollen nur darauf aufmerksam machen, dass es unter die Scheinschlüsse gehört, wenn man der ersten Partei eine grössere, tiefere Liebe für Händel beimessen wollte, als der zweiten. Wenn vom geschichtlichen Studium der Werke dieses Heros die Rede ist, sind beide Theile vollkommen einig; man hat da H.'s Kompositionen vorzunehmen, wie sie geschrieben wurden. Der Zwiespalt der Meinung herrscht nur in der Art, wie sie der Masse der Hörer unserer Zeit am wirksamsten vorgeführt werden sollen, mit oder ohne Veränderung der Instrumentation, mit verschiedenen Weglassungen einzelner Nummern oder ohne sie. Alle Rigoristen fragen nach Niemand, ihre Meinung dünkt sie unverbrüchliches Gesetz, von der sie nicht wanken, wenn auch noch so viel Gutes darüber zu Grunde gehen sollte. Sie würden es lieber sehen, wenn Händel's Oratorien gar nicht zu Gehör gebracht werden könnten, oder nur vor einem kleinen Kreise der Kenner, als dass sie ein Jota nachlassen sollten. Im Grunde steht es aber doch mit der hinzu erlaubten Begleitung der Orgel etwas misslicher, als es Manchem scheinen dürfte. Wie Händel selbst sie handhabte, ist verklungen, ist nur Tradition; Registrirung, Fülle, Akkordenlage der Begleitung wollen gar sorgfältig ausstudirt sein, wenn sie recht wirksam und nicht im Gegentheile schädlich hinzugethan werden sollen. Jeder dünkt sich darin Recht zu haben, und nur die Wirkung beweist am Ende, wer mehr oder weniger Recht hat. Ist es mit hinzugefügter Instrumentation anders? — Ich selbst bin in manchen Fällen für die Benutzung der Orgel, und habe darauf aufmerksam gemacht, vorausgesetzt, dass nicht nur ein tüchtiger und kenntnissreicher, sondern auch ein geschmackvoller Orgelspieler vorhanden ist. Aber Händel's Oratorien, wie jedes andern noch so grossen Mannes Werke, sind nicht alle ohne Ausnahme von einerlei innerer Grösse und Vollendung. Manches, namentlich unter seinen Arien, trägt die Form seiner Zeit, die nun so sehr sich änderte, so stark und scheint uns das Ganze zu sehr und ohne nöthigenden Grund in die Länge zu ziehen, dass ein Ausscheiden solcher Einzelnheiten uns keine Ketzerei, noch weniger eine Geringschätzung des grossen Mannes, vielmehr eine Förderung des Echten und ewig Grossartigen jener Werke sein möchte. Mindestens ist es eine Ungerechtigkeit der Uebereilung und des jugendlichen Aufbrausens, wenn man Männern der andern Partei eine geringere Verehrung des mit Recht gefeierten Grosskomponisten deshalb vorwerfen wollte. Bezeugen sie nicht durch solche Bearbeitungen ihre Liebe zu dem Komponisten und ihre Vertrautheit mit seinen Werken, ohne welche sie dergleichen gar nicht unternehmen, noch weniger glücklich vollbringen könnten? Sie thun es in der Ueberzeugung, dass die Richtung des Geschmackes der Menge eine ganz andere geworden ist und dass man dem Grossen der Vorzeit auf alle möglichste Art den Eingang erleichtern müsse. Ist denn das eine Sünde? Im Gegentheil ist es eine That der Liebe, die nur von einem andern Standpunkte die Sache ansieht. Bei diesem Oratorium spricht die Erfahrung für des Hrn. v. Mosel Bearbeitung. Denn als gegen das Ende des Jahres 1836 dieses Oratorium

nach der vor uns liegenden Bearbeitung in Wien aufgeführt wurde, strömte die Menge zu und das Werk wurde mit glänzendem Beifall aufgenommen. Als darauf und bald hernach dasselbe Werk, nach Schaum's Verteutschung, und doch auch schon mit Ausscheidungen und mit Hinzufügung von Posaunen, in Berlin gegeben wurde, fand man es dort zu lang und zu einförmig. Das ist es aber in der Bearbeitung des Hrn. v. M. gar nicht. Halten wir es mit der Darstellung in Berlin zusammen, so ist hier gleich der Anfang ein anderer. Dort fing es mit Recitativ und Arioso an, hier gleich nach der Einleitung mit einem herrlichen Chore. Es wird zuträglich sein, wenn wir den Gang dieses noch wenig bekannten und in Teutschland nur selten bisher aufgeführten Oratoriums, das eine weitere Verbreitung verdient, kurz vorlegen.

Scherzend und höhnend singen die Babylonier im originellen Chore zur Schmach der Belagerungsanstalten des Cyrus (Alt), der im kurzen, nur vom Basse begleiteten Recitativ in jener Sicherheit Hoffnung des Sieges sieht, von einem Traume belehrt, den er im folgenden akkompagnirten Recitativ erzählt. Seine Perser, dadurch ermuthigt, singen: „An's Werk! nicht zaudert mehr!“ Der Chor ist kurz, kräftig und heiter. Cyrus fährt fort, im einfachen Recitativ seinen Plan zu verkünden, den Fluss in den westlichen ungeheuren See zu leiten und alle sein Werk mit Gott zu thun. Der Chor der Perser stimmt in sein Gottvertrauen ein und singt unter Anderm, dass der Staaten Geschick in Gottes Händen steht. Belsazar (Tenor) zeigt sogleich in seiner Arie, ¾, B dur, einen ganz andern, unmännlich spielenden Sinn; mit Wein will er die Sorge scheuchen und singt: „Ein freudig Fest lasst uns begehen.“ Die Arie ist originell und sehr charakteristisch ansprechend. Uebermüthig, wie das stolze Glück der innerlich Schwachen, befiehlt er im folgenden Recitative, die goldenen Tempelschaalen des zerstörten Heiligthums Jehova's in Baal's Tempel zu bringen zur Lust des Gelages, was Nitokris (Mutter Belsazar's, Sopran) zum Schlusse für unerhörten Frevel erklärt. Der Chor der Israeliten bittet, dieses Gebot zurückzunehmen. Nitokris stimmt mahnend ein, was der übermüthige Sohn für Volksmährchen erklärt, die einer Königin nicht anstehen. Beider Gesinnung spricht sich noch näher im Duett aus. Der Chor der Israeliten: „Allmählig steigt Jehova's Zorn“ ist voll schauerlicher Mahnungsgewalt in erschütternder Beklommenheit und zugleich mit fester Zuversicht vereint. Daniel, der prophetische Greis (Bass), verkündet den Brüdern im akkompagnirten Recitativ, welches, wie alle Recitative, vortrefflich gesungen ist, die Nähe der Erlösung aus der Haft in's Vaterland, was noch in einer Arie vertrauungsvoll bekräftigt wird. Im Doppelrecitativ weissagt der Prophet, was der Herr mit Cyrus vorhat zur Errettung seines Volkes aus der Gefangenschaft. Gläubig und dankesfroh nimmt das Volk Israel's die Verheissung auf und jubelt im Chor (No. 9) seines Herzens Zuversicht, als wäre die Rettung schon vollbracht, Erd' und Himmel zu Theilnehmern seiner Wonne aufrufend. Ein prachtreicher Gesang, dem das fugirte „Halleluja, Amen!“ die Krone des Erhabenen aufsetzt. — Die zweite Abtheilung führt uns zunächst wieder zu den Babyloniern, die im Chore rauschender Lust, ¼, ihren Göttern zechend und schmausend danken. Der König ermuntert zum üppigen Festgenuss und die Seinen stimmen ein: „Sesach, die Nacht ist dir geweiht, die freundlich gab den goldnen Wein.“ Noch einmal ermahnt Nitokris den Sohn vergebens, der das Gelag fortzusetzen befiehlt und in einer leichtfertigen Arie zum schwelgenden Genuss aufreizt, woran sich im kurzen Recitativ sein Hohn Jehova's reiht. Da erscheint die schreibende Hand. Belsazar und der Chor schaudern (No. 13): „Ha! helft dem König, helft!“ Die Bestürzung ist allgemein und höchst wahr gesungen. Der König ermannt sich und beruft seine Magier, ihm die fremden Züge zu deuten. Im kurzen dreistimmigen Satze bekennen sie ihr Unvermögen. Nitokris erinnert den Sohn an seinen sonst bewährten Muth und gedenkt des Daniel. Ungläubig drückt der Chor der Babylonier seine Trostlosigkeit aus. Belsazar verheisst dem herbeigeholten jüdischen Sklaven, wie er den Daniel nennt, dass er der Dritte im Reiche sein solle, wenn er ihm die Schrift zu deuten vermag. Der Greis, den Preis des Königs für eitela Tand erklärend, nach welchem er nicht verlange, liest ihm die geheimen Züge, was sehr eindringend in einem verlängerten Takt geschieht, und verkündet ihm den Sturz seines Reiches und das nahe Ende seiner Tage. Nitokris in Recitativ und Arie ermahnt zur Reue, die allein Gnade findet. Darauf werden wir in das persische Lager versetzt, wo Cyrus die Seinen recitativisch ermuthigt, sie an den Schlafrausch der wehrlosen Stadt erinnernd, was er in einer Arie eindringlicher macht, worauf er ihnen erklärt, dass er nur den Tod des Tyrannen suche. Froh singen die Perser das Glück ihres tapfern Fürsten und ihren Theil an seiner Macht, was einen imposanten Schluss des zweiten Theiles bildet. — Die dritte Abtheilung lässt zuerst die Babylonier im Chore singen: „Seht, wie so schnell Euphrates weicht, der Strom nimmt weg sein Waffenschild.“ Ein Theil der Bewohner schilt den Fluss treulos, der andere erkennt ihn treu der Pflicht auf Gottes Wink, und endlich einigen sie sich in dem Aus-

spruche, dass nur der Mensch in seinem Stolze Falschheit hegt. Nikotris wird von Daniel zur Flucht ermahnt, da Cyrus schon im Palaste als Sieger herrsche. Der Israeliten-Chor singt den Sturz Babylon's und erhebt die Macht des Herrn, der nach Gefallen thut. Cyrus gebietet dann den Seinen, die Königin und den Propheten Daniel sicher und ohne Leid zu ihm zu geleiten. Im Duett mit Cyrus klagt Nitokris ihren Schmerz über den Tod ihres Sohnes, und der Sieger zeigt sich gütig gegen sie; dem Propheten aber spricht er im Recitativ verehrungsvoll und verheissend zu, und Daniel verkündet ihm hohe Gewalt, als dem Erwählten des Herrn. Nitokris Frömmigkeit leitet darauf den Chor ein: „Singt es überall den Heiden, dass der Herr ist König!“ Cyrus verheisst den Gefangenen, ihre Stadt wieder aufzubauen und freizugeben das gefangene Volk: „Doch mir dankt nicht, zu Gott kehrt euren Dank, wie ich es thu'; es setzt uns seine Güte in tiefe Schuld; zu ihm erschall' unser Lob.“ Ein Preisgesang Jehova's beschliesst in gewohnter Kraft.

Wir sehen, der Zusammenhang ist klar und lückenlos; dennoch ist Manches ausgeschieden, und Gabrias (Bass) kommt in dieser Bearbeitung nicht vor, in welcher die Kraft der Chöre näher an einander gestellt erscheint. Die Länge ist gewiss den meisten Hörern unserer Zeit eben deshalb noch mehr zusagend. Die Partitur zählt 293 Folioseiten. Die Uebersetzung ist sehr sangbar und würdig, was aus den wenigen Aufführungen schon hervorgeht; eben so würdig ist die verstärkte Instrumentation, so dass gewiss Alle, die nicht wider jede verstärkte Instrumentation solcher Werke sind, dem für Händel's Oratorien begeisterten Bearbeiter dafür danken und sich seiner durchaus wohlgemeinten Mühe erfreuen werden. Wir haben durch diesen Druck ein originelles Kraftwerk Händel's mehr nach Teutschland übergesiedelt erhalten, was den Antheil an edler Tonkunst verbreiten helfen muss. Es gehört zu dem Vorzüglichen des Vorzüglichen, dessen Genius wir nicht erst zu beschreiben benöthigt sind. Und so haben wir denn alle Zuversicht, dass auch diese Bereicherung unserer musikalischen Schätze ein Segen für echte Kunst sein werde, der weithin reicht und der Verbreitung im hohen Grade würdig ist.

Der Choral-Gesang

nach dem Kultus der katholischen Kirche für Geistliche, Kantoren und Organisten. **Mit besonderer Berücksichtigung des neuen Diözesan-Rituals nebst einer erklärenden Einleitung, herausgegeben von *L. Lump*, Dompräbendar u. Domkantor. Zweite, durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage. Freiburg, bei Herder. 1837.**

Die erste Auflage dieses Werkchens, das zunächst für katholische Kandidaten des geistlichen Standes bestimmt ist, haben wir 1831 S. 841 angezeigt und dort genau angegeben, was man hierin findet und in welcher Folge. Wir verweisen darauf, da die Gesangweisen in derselben Uebersicht gelassen worden sind, nur dass sie hier vermehrt und die deutschen, die in der 1sten Auflage einen Anhang bildeten, nun in die Reihe aufgenommen und zahlreicher geliefert worden sind. In der erklärenden Einleitung sind die allgemeinen Bemerkungen diesmal absichtlich übergangen und dafür die besondern Bemerkungen vervollständigt und durch beigefügte Notentafeln erläutert worden. Der römische Choral liegt auch hier wieder zum Grunde; in melodischen Abweichungen ist der Einfachheit der Vorzug gegeben worden; nur kleine Veränderungen erlaubte sich der Herausgeber da, wo ihm der Gang der Melodie zu schwerfällig schien. Für die katholische Geistlichkeit hat die neue Ausgabe bedeutende Vorzüge vor der ältern, mit Ausnahme der Uebergehung der allgemeinen Bemerkungen, die für ein folgendes Werk: „Kurzgefasster Unterricht im Choralgesange“ aufbewahrt worden sind. Nichtkatholiken, die sich mit dem Gesange des römisch-katholischen Ritus bekannt machen wollen, haben an der ersten Auflage genug und noch mehr, jener allgemeinen, hier weggelassenen Bemerkungen wegen. Das schön ausgestattete Ganze der Gesangweisen ohne die Einleitung und Notentafeln zählt 128 Oktavseiten, während die erste Auflage 86 Oktavseiten derselben zählte.

Repertorium

für Teutschlands Kirchenmusik, für den vierstimmigen Gesang mit Orchester-Begl. **I. Bd. No. 4. enthält: *Leicht ausführbare Kantate am Dankfeste nach der Ernte.* Worte von *J. H. v. Wessenberg*, Musik von *Joseph Wolfram.* Meissen, bei F. W. Goedsche. Pr. 22 Gr.**

Aus den Anzeigen der vorhergehenden Nummern dieses Repertoriums weiss man, dass diese Kirchenwerke in Partitur gedruckt erscheinen und dass dabei auf leichte Ausführbarkeit gesehen wird. Es wird in dieser Sammlung auf alle Festlichkeiten der Kirche Rücksicht genommen. Hier erhalten wir also eine Kantate für das Erntefest. Die Sologesänge für den Sopran, Bass und Tenor sind melodisch einfach, ohne künstliche Verbrämungen und Bravourgänge, stets mit kurz gehaltenen

und wirklich leicht ausführbaren Chorgesängen im freundlichen Style wechselnd. Dem Orchester sind eben so wenig Schwierigkeiten zugemuthet worden, so sehr es auch den Gesang, ohne ihn zu verdecken, schmücken wird. Die Besetzung ist folgende: Flöten, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten, Pauken, Bass-Posaune, Streichquartett und Orgel. Der Druck ist sehr reinlich, nur sind 3 bis 4 Druckfehler übersehen worden, die vor der Aufführung berichtigt werden müssen, was nichts weiter als der allgemeinen Angabe bedarf. Die Kantate ist zu empfehlen. Die Freunde dieser Sammlung werden sich freuen, wenn wir ihnen mit Bestimmtheit voraussagen können, dass das bald erscheinende 5te Heft, womit der zweite Band beginnt, eine Dank-Kantate von A. Bergt enthalten wird, welcher bei seinem Leben die Uebereinkunft traf, dass mehre seiner vorzüglichsten Kirchenwerke in dieser Sammlung veröffentlicht werden sollen.

---

24 Choral-Vorspiele

in drei- und vierstimmigen Adagio's für angehende Organisten componirt — von Karl Geissler. Op. 4. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 18 Gr.

Das Werkchen gibt als Einleitung eine Uebersicht der Tonarten, worin immer Dur und Moll gleicher Vorzeichnung im vollen Akkorde wechselt und eine Tonart in die andere geführt wird, so dass der Zirkel mit *C* beginnt und durch alle 24 in *C* zurückläuft; zugleich dient diese Uebersicht als Inhaltsverzeichniss, da die Vorspiele in der Ordnung der numerirten Akkorde auf einander folgen. Die Vorspiele selbst sind sämmtlich kurz, jedes derselben 3 bis höchstens 4 Klammern lang im Querfolioformat deutlich gedruckt, kirchlich und leicht; sie erfüllen also ihren Zweck und sind angehenden Organisten nützlich.

Brand-Messe von Mariazell,

komponirt für 4 Singst. mit Begl. des Orchesters — von Jos. Widerhofer, Regens chori in Mariazell. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 5 Thlr. 8 Gr.

Leider können wir für diese Messe und unsere Leser nichts thun, als dass wir ihre Herausgabe in gewohnt deutlichem und schönem Druck anzeigen, da sie nur in Stimmen erschienen ist, welche, so eingänglich und leicht ausführbar sie sich auch einzeln ansehen, doch durchaus kein Urtheil zulassen, worauf etwas zu geben wäre. Die Orchesterbegl. besteht aus 2 Violinen und Bass, 2 Klarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, nebst einer bezifferten Orgelstimme. Die Messe aus *C* ist Sr. Kais. Hoheit dem Erzherzog von Oesterreich Johann gewidmet und hat Antheil gefunden.

Nachrichten.

Dresden. Am 15ten Oktober erschienen auf dem Königlichen Hoftheater zum ersten Male: Die beiden Schützen, komische Oper mit Musik von Lortzing. Das Sujet ist nach dem Französischen, *les deux grenadiers*, nicht eben übermässig fein, dean eine Prügelei in der Schenke und die Verwechselung der Tornister sind die beiden Hauptpointen — aber das Ganze ist anspruchslos, heiter, mitunter recht ergötzlich, und das thut einem wohl heut zu Tage, wo man die *tragedie lirique*, in denen sich die erste Sängerin um wahrer Albernheiten willen, und auf eben so alberne Musik, Nacken, Brust und Hals blau schreit, von Herzen satt hat. Hrn. Lortzing's Musik ist sehr hübsch, sehr heiter, ganz passend zum Text, und zeigt, dass der Komponist, wenn er gewollt, wohl hätte manchmal tiefer greifen können, allein es aus edler Selbstbeherrschung nicht gethan hat. — Am 19ten ward Figaro gegeben, und zwar sehr gut und mit lebhafter Anerkennung. Am 22sten Okt. ging der langbesprochene Postillon von Lonjumeau in die Scene. *Parturiunt montes!* könnte man hier sagen. Eine Oper, die in Paris Furore gemacht haben und dreihundert Mal gegeben worden sein soll, musste grosse Erwartungen erregen. Die meinigen wurden nicht befriedigt und die des Publikums schienen es mir auch nicht. Das Stück wurde von Seiten der Künstler gut gegeben, bietet aber weder von Seiten des Textes — eine wahre Gesellschaft von Galgenstricken — noch der Musik, die unzählige Reminiscenzen von Auber, aber nichts von seiner Laune zu Gehör bringt, Interesse, und wurde daher, wie es verdiente, lau aufgenommen. — Am 4ten Novbr., zur 50jährigen Jubelfeier des Werkes, gab man den Don Giovanni, der, wie der sehr gut gesprochene und gedichtete Prolog sagte, gewiss nach 50 Jahren noch als ein Jünglingswerk an Kraft und Feuer dastehen wird.

Von Konzertisten hörten wir einen Waldhornbläser, Schunke aus Berlin, auf dem Tenorhorn, der Fertigkeit und einen angenehmen Ton zeigte. Am 18ten Oktober gab der bekannte Virtuos Vieuxtemps, 17 Jahre alt, sein 2tes Konzert in der Harmonie. Sein erstes habe ich nicht gehört. Den Anfang machte die schon oft gehörte Ouverture zur Oper „Libella" von Reissiger. Dann eine Arie von Mercadante, gesungen von Madame Schubert. Concertino für Violine No. 2. komponirt und vorgetragen (auf Verlangen) von Hrn. Vieuxtemps. Vokalquartett, gesungen von den HH. Babnigg, Schuster, Wächter und Risse. *Zweiter Theil.* Tartini's Traum, von Panseron, gesungen von Mad. Schubert, mit obligater Violine und Pianoforte, gespielt vom Konzertgeber und Hrn. Hoforganisten Eisert. Launiges Vokalquartett, gesungen von den schon erwähnten Herren. Brillante Variationen für Violine, komponirt und vorgetragen vom

Konzertgeber. Die Gesangstücke wurden sämmtlich gut vorgetragen. Die Arie von Mercadante war denn auch wieder *à la Mercadante*, so wie auch das Panseron'sche Musikstück, ohne grosse Bedeutung. Das Duo concertant für Klarinette und Pianoforte von K. M. v. Weber, vorgetragen vom Kammermusikus Rotte und Hoforganist Eisert, das wir im zweiten Theile zu erwähnen vergassen, ist ein sehr schön geschriebenes Konzertstück, das von beiden Künstlern meisterhaft gespielt ward. Ganz vorzüglich schön gearbeitet ist der letzte Satz. Was nun den Konzertisten Hrn. Vieuxtemps betrifft, so bekennt Einseder gern, dass er manchen Virtuosen von 27 Jahren gehört hat, der das nicht auf der Violine herausbrachte, was der 17jährige Vieuxtemps leistete. Und das geht ganz natürlich zu. Jene Virtuosen waren Männer, die von ihrem zehnten Jahre an ihr Instrument tüchtig studirt, ihr Bravourstück tüchtig eingeübt hatten, Alles mit treuem, ausdauerndem Fleisse. Das gibt denn Sicherheit in der gewohnten Bahn, aber der Geist feiert dabei, wenn er nicht ein selbstthätiger, feuriger, schaffender ist, mit einem Worte, ein genialer. Vieuxtemps ist dies in hohem Grade. Er spielt, was alle Virtuosen spielen, aber auf eine andere, ganz eigenthümliche Weise, und gehört zu den glücklichen Organisationen, die, mit eben so viel geistiger Fassungskraft als körperlicher Nachahmungs-Geschicklichkeit begabt, in einem halben Jahre das meisterhaft machen lernen, was Andere in einem Jahre nur eben mit Mühe herausbringen. Dass seine Intonation vollkommen rein, sein Bogenstrich aller gebräuchlichen Abwechselung in Binden, Schleifen, Staktiren und Piquiren herauf und herunter fähig ist, lässt sich bei einem Künstler, wie ihn die Natur in Vieuxtemps organisirte, voraussetzen. Er ist seines Instruments ganz Meister; Doppelgriffe, Arpeggio's, die schwierigsten Einsätze, Flageolettöne, Alles gelingt ihm, und man möchte fast glauben, sein Bogen habe ein Gelenk, mit solcher Geschicklichkeit weiss er die vier Saiten zusammen zu nehmen. Sein Ton ist schön, sein Vortrag geschmackvoll und auch seine Kompositionen graziös. Einseder hatte noch Gelegenheit, ihn am Hofe Sr. M. des Königs in einer freien Phantasie zu hören, und fand sein Urtheil über alles Technische durchaus bestätigt. Demnach ist er vollkommen — wird man sagen. Das ist er noch nicht; allein wenn er leben bleibt und so fort sowohl sein Instrument als den Satz studirt, so kann er wohl so vollkommen werden, als es ein Musiker vermag. Jetzt fehlt seinem Satze noch die gehörige logische Durchführung und Klarheit, so wie seinem Spiele die Tiefe der Empfindung, die Leidenschaftlichkeit des Vortrags, die allerdings entzückend ist, die aber ein Jüngling von 17 Jahren, wenigstens ein Nordeuropäer, weder haben kann, noch haben darf. Sehr zu rühmen an ihm ist seine ausserordentliche Bescheidenheit. Sein Instrument, eine Geige von Maxini, dem Vorgänger Stradivari's, interessirte die Kenner durch ihr Alter und ihr herrliches *G*.

Der Fürstlich Hohenzollern-Hechingen'sche Kapellmeister Tägtsbeck, als Violinspieler und Komponist rühmlichst bekannt, spielte im Theater ein Concertino und einen Satz Variationen, und erhielt den verdienten Beifall. Die Komposition des Concertino's war fast etwas zu düster; die Ausführung vollkommen.

K. B. von Miltitz.

Wien. Musikal. Chronik des 3ten Quartals.

(Beschluss.) Das Josephstädter Theater in seiner prekären Stellung, ohne ausreichende Subsidien, konnte unmöglich den Sommer über länger sich erhalten. Am 5. Juli schlug endlich das letzte Stündlein. Kapellmeister Adolph Müller, bevor er wieder zurück in die kaum vor wenig Monaten verlassene Bühne an der Wien einwanderte, gab als Abschieds-Benefice den Zampa, welchen Herr Cramolini mit gastlicher Gefälligkeit repräsentirte. Nun blieben die Tempel-Pforten geschlossen bis zum 19ten September. Herr Pokorny, Unternehmer der Theater in Pressburg und Baden, erbarmte sich der armen verlassenen Waise und unternahm den gewagten Versuch, die in gänzlichen Misskredit gesunkene Anstalt neu regenerirt emporzuheben. Nebst mehreren zweckmässigen Vorbereitungen liess er auch den äussern Schauplatz zierlich anschmücken, die Logenreihen geschmackvoll dekoriren, und eröffnete sodann unter ziemlich günstigen Auspizien seine Entreprise mit einem allegorischen Vorspiele: „Vertrauen gibt Muth," worauf das auch „le Gamin de Paris" wirksam bearbeitete Drama: „Julius" folgte. Die musikalischen Beigaben waren nur Ouverturen vom Herrn Kapellmeister Heinrich Proch, und Franz Krenn. Das zahlreich versammelte Auditorium sprach sich durchweg sehr beifällig aus, und zeigte einen noch gesteigerten Antheil bei den späteren Darstellungen des „Verschwenders", welche auch für die Kasse höchst ergiebig waren. Kleine Mängel abgerechnet war in der That nur wenig daran zu tadeln, Ensemble und scenische Ausstattung wirklich lobenswerth, und gemeinsinniger Fleiss, das sichtbare Bestreben einer bestmöglichen Gesammtleistung unverkennbar. Herr Wallner, den wir bereits im Theater an der Wien als Raimunds glücklichen Nachahmer — der Aussenseite nach — kennen lernten, gab den Valentin mit besonders glänzendem Erfolge. Er ist nunmehr auch tiefer ins innere, geistige Wesen seines Prototyps eingedrungen, hat dessen individuell-charakteristische Züge mit psychologischer Wahrheit aufgefasst, und erinnert in vielen Momenten bis zur täuschendsten Aehnlichkeit an das unvergessliche Vorbild. Aber auch einen reichen Quell eigenen, selbstständigen Fonds liess derselbe gewahren, und diesen wolle er emsig pflegen, weil denn doch ein mittelmässiges Original immerdar schätzbarer bleibt, als die allerbeste Kopie. — Madame Jäger, für das Soubrettenfach engagirt, exemplirte als Rosa; Herr Kunz sang den Bettler mit seinem herrlich tönenden Organ schöner, als wir ihn jemals hörten; für den mimischen Theil jedoch ist sein Schauspielertalent noch lange nicht ausreichend. — Mehrfältigen Hervorrufen lohnte sowohl den Direktor als sämmtliche in den Hauptpartieen Beschäftigte. — Dem Vernehmen nach

soll den Winter hindurch mit Pressburg, die Sommermonate über mit dem Kurorte Baden. Oper, Posse, Lust- und Schauspiel fortwährend gewechselt werden; eine Manipulation, welche allerdings Verminderung des Personals bezweckt, aber dessenungeachtet mit keineswegs unerheblichen Separatspesen verknüpft sein möchte.

Im Konzertwesen herrschte, wie gewöhnlich, Waffenstillstand. Der einzige Gast war Hr. Prosper Sainton, erster Preisbethelter am Pariser Konservatorium und erster Violinspieler an der Königl. Akademie der Musik. Er liess an drei Abenden im Hofoperntheater und zwar mit nachstehenden Tonstücken sich hören: 1) *Fragment d'un Concerto de Viotti*; 2) *Septième air varié, par de Beriot* (2 Mal); 3) *Deuxième air varié, du même*; 4) selbst komponirte Variationen; 5) Concertino von Spohr. Der Beifall war allgemein, gerecht und wohlverdient, ganz entsprechend einem so ausgezeichneten Talente, in trefflicher Schule bereits zu einer bedeutenden Virtuosenstufe ausgebildet. Bei dieser Veranlassung wurde auch die Ouverture zu den Vehmrichtern von Hektor Berlioz vorgeführt. Man hörte die sonderbare Geschichte schweigsam an; es schien, als ob Niemand recht klug daraus werden könnte; selbst die Protektoren einer bizarren Originalität wagten nicht, ihre Meinung zu verlautbaren. Vierundzwanzig Stunden später war Alles schon wieder rein vergessen.

Das Prüfungskonzert der Zöglinge des vaterländischen Konservatoriums zum Schlusse des jährlichen Lehrkurses, verbunden mit der statutenmässigen Preisvertheilung, brachte zu Gehör: 1) Ouverture zu Macbeth, von Chelard; feurig, haarscharf, aus einem Gusse, mit streng nüancirter Präcision vorgetragen. 2) Violoncell-Concertino von Romberg, recht anstellig gespielt von Joseph Huber. 3) Recitativ und Introduktions-Arie der Oper: „Joseph und seine Brüder", gesungen mit schöner Stimme, Gefühl und richtigem Ausdruck von Franz Mum. 4) Concertante für Hoboe und Klarinette, rühmlich wetteifernd ausgeführt von Ferdinand Furig und Winterle. 5) Arie mit Chor von Pacini, unter rauschenden Beifalls-Akklamationen gesungen von Therese Heft. 6) Violinkonzert von Lafont, gespielt seines Meisters würdig von Michael Hauser. 7) Chor aus Bernhard Klein's Kantate: „Hiob"; eine grossartige Schöpfung, von gewaltig imposanter Kraftwirkung.

Dem tanzlustigen Wien droht ein schmerzlicher Verlust; — Johann Strauss hat uns peremptorisch verlassen und befindet sich auf einer Kunstreise nach Paris, versteht sich, mit Gefolge, 30 Mann hoch, um dort gegen seinen Doppelgänger Musard rivalisirend in die Schranken zu treten.

Wien. Im November d. J. feierte die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ihr 25jähriges Jubiläum; denn gerade ist ein Viertel-Jahrhundert in den Strom der Zeiten versunken, seit der Begründung dieses segenbringenden Vereines und dessen vielfach verzweigten, rastlos thätigen Wirkens. Ein bezüglich dieses denkwürdigen vaterländischen Festes unter dem Präsidium Se. Excellenz des Herrn Landgrafen Friedrich Egon von Fürstenberg, k. k. Oberceremonienmeisters etc. etc., zusammengetretenes Comité erwählte Jos. Haydn's „Schöpfung" zur zweimaligen Aufführung in der kolossalen k. k. Winterreitbahn, welche wahrhaft majestätische Lokalität Se. Majestät dem erhabenen Zwecke huldreichst zu bewilligen geruhten. Die an alle heimische Künstler, Liebhaber und Kunstfreunde publizirte Aufforderung erfreute sich binnen kurzer Frist eines solch regen, allgemeinen Antheils, dass den Wünschen der zur Mitwirkung Subscribirten nicht einmal unbeschränkt willfahrt werden konnte, und die Gesammtzahl hinsichtlich des, obschon bedeutend erweiterten Raumes, auf 1011 aktive Individuen festgestellt werden musste; nämlich: 223 Sopran-, 153 Alt-, 158 Tenor- und 160 Bass-Sänger; 120 Violinen, 42 Bratschen, 40 Violoncelles, 24 Kontrabässe, 12 Flöten, 12 Hoboen, 12 Klarinetten, 12 Fagotts, 12 Hörner, 12 Trompeten, 6 Pauken, 4 Kontrafagotts, 9 Posaunen, 1 Ophicleide; dazu: als Oberleiter Herr Kapellmeister Ignaz Ritter v. Seyfried; Herr Johann Schmiedel, k. k. Hofkanzellist, zweiter Dirigent; Herr Professor Hellmesberger, Orchesteranführer; Herr Mickschick, Magistratssekretär, Cembalist; und das Tricinium der Solopartien: Fräulein Charlotte Mayer, die Herren Wild und Staudigel. — Sechs vorausgegangene, mit strengster Observanz abgehaltene Proben verbürgten voraus einen nie erlebten, kaum geahneten Kunstgenuss, welchen jedoch der Erfolg bei weitem noch überflügelte. Die erste Produktion, am 5. November, versammelte ein warm empfängliches Auditorium von beiläufig 6000 bis 7000 Personen; Bewohner der Residenz, und aus einer Umgebung von 12 — 16 Meilen; das erlauchte Herrscherpaar nebst vielen Familiengliedern des Kaiserhauses verherrlichten durch ihre Anwesenheit dieses ächte Nationalfest; aber auch noch manche ungeladene Theilnehmer hatten sich eingefunden, so dass die Totalmasse der Streitkräfte wohl leicht auf 1100 Köpfe sich belaufen mochte; also eine Vokal- und Instrumentalarmee, wie Europa, die zu Prag unter Kaiser Karl dem Vierten im Freien dargestellte Krönungsoper: „Costanza e Fortezza" etwa ausgenommen, schlechterdings keine ähnliche aufzuweisen haben dürfte. Was zudem bei diesem grossartigen Problem den höchsten Bewunderungszoll erheischte, war die deukbar möglichste, haarscharfe Genauigkeit, womit der Riesenkörper das Ganze durchführte; alles in dem vom verklärten Meister beabsichtigten, durch Tradition fortgepflanzten Zeitmasse, mit den feinsten Nuancen schattirt, aus einem Flusse fortströmend, in reinsten Zusammenklang und felsenfester Präcision. Aeusserst diskret, sinnig zart wurden die Arien und Solosätze begleitet, wogegen die donnernden Chöre gleich gewaltigen Orkanen daher brausten. Fräulein Mayer ist aus der Schule des vaterländischen Konservatoriums hervorgegangen und löste ihre Aufgabe überraschend befriedigend; Wild, glücklicherweise im vollen Besitze seiner herrlichen Kunstmittel, enthusiasmirte in vielen Stellen die ganze Versammlung; Staudigel verdient ein Oratoriumssänger *par excellence* genannt zu werden; oftmals schon entzückte er als Ra-

phael und Adam; doch diesmal übertraf er sich selbst; in diesen grandiosen Hallen war jeder Ton gediegen Erz; sein Vortrag korrekt sonder gleichen, ein spiegeltreuer Reflex der Originalintention des Tongedichtes. Bei der zweiten Aufführung, am 7. Novbr., war das genannte, auf der Bühne vielbeschäftigte Sängerpaar an der Mitwirkung behindert; als deren Ersatzmänner erschienen der k. k. Hofkapellist Herr Lutz und der Hofopernsänger Drechsler, welchen für die Bereitwilligkeit, einem solch gefährlichen Supplentendienste sich zu unterziehen, dankbare und auch wohlverdiente Anerkennung zu Theil ward. — Die Gesellschaft der Musikfreunde hat durch dieses, in seiner Art wirklich einzige Unternehmen sich selbst das schönste Ehrendenkmal gesetzt, ihren Ruhm dauernd in den Annalen der Tonkunst begründet; und Vater Hayden's in wenig Monden vier Dezennien altes Meisterwerk begeistert auch heute noch die jüngere Generation, wie es damals seine Zeitgenossen in ein Meer von Entzücken versenkte, — denn diese, gleich Prometheus Feuerstrahl, dem Himmel geraubten Melodien waren, sind und bleiben „jedem Ohre klingend, — keiner Zunge fremd!“ —

Leipzig. Der Chor unserer Thomaner gab am 10. d. sein zweites Kirchenkonzert, seitdem die Kurrende etc. abgeschafft wurde, und brachte bei ziemlich gefülltem Raume zu seinem Ruhme und zur Freude der Hörer folgende vortreffliche Werke zu Gehör, die immer lebendigen Antheil finden, so oft sie auch gesungen werden: von Schicht die zweichörige Missa aus C (noch MS.), welche ohne alle Weglassungen vorgetragen wurde; dann Seb. Bach's „Singet dem Herrn“ (in der Ausgabe bei Breitkopf u. Hartel, Nr. 1.). — Am 11. hatte Fräul. Luise Schlegel eine musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung veranstaltet, die vom Musikdir. Hrn. Aug. Poblenz, ihrem Lehrer, dirigirt wurde. Die Wahl der Ouverturen (von Beethoven u Mozart) und der Gesangstücke war vorzüglich, die letzten namentlich für den Zweck, die Fortschritte der jungen Sängerin in verschiedenen Gattungen zu bewähren. Sie sang die grosse Scene und Arie aus *Così fan tutte*, das bekannte und beliebte Duett aus Mathilde von Schabran mit Madame Franchetti-Walzel, die immer gern unterstützt, wo sie nur kann; die Scene und Arie aus Sargino und das Schweizerlied von Karl Blum; Alles mit lautem Antheil der Hörer, die nicht blos gerade Gelegenheit hatten, den Umfang und die Kraft der schönen Stimme der Konzertgeberin, sondern auch die wirklich auffallend schnellen Fortschritte derselben unter Hrn. Poblenz Leitung zu bewundern. Koloraturen und Verzierungen sind ihr schon wieder weit geläufiger und runder geworden, so dass es eine Freude ist. Nur hat die Sängerin noch ganz besonders auf jenes volltönige und freiathmige Ausklingen der Stimme an den Einschnitten der Phrasen zu achten, was in einer guten und sichern Eintheilung des Athems u. s. w. liegt und was sie in ihrer so offenbar vortheilhaften Schule schnell genug zu dem Vielen erlernen wird, was sie schon in ganz ausserordentlicher Schnelle gewonnen hat. Alles auf einmal kann und darf weder vom Lehrer auf's schärfste berücksichtigt, noch vom talentvollsten Schüler gefasst und in's Leben getragen werden. Je mehr wir also Stimme und Fortschritte rühmen, desto mehr müssen wir unsern schon ausgesprochenen Rath wiederholen, nicht zu früh einen Unterricht zu verlassen, dem das junge, noch vor kaum einem Vierteljahre unrein intonirende Fräulein so ungemein viel zu verdanken hat. — In demselben Konzerte hörten wir auch wieder zum ersten Male seit der Zeit seines Abganges von hier den Violinisten Hrn. Musikdir. Eichler in von ihm selbst komponirten Variationen über das Aschenlied aus dem Bauer als Millionär. Er wurde zum Schlusse mit Beifall begrüsst, hätte jedoch zuverlässig einen reichern Antheil sich verdient, wenn er ein anderes Stück seiner Komposition gewählt hätte. Er hat Gediegeneres komponirt und geigt auch besser, als es an diesem Abende, sicher aus Befangenheit, der Fall war. An seinem Können und Vermögen liegt es nicht; er wird sich wiederholt und ohne Befangenheit zeigen. Noch deklamirte die Schauspielerin Mad. Dessoir beifälligst Saphirs „der Liebe Macht und ihre Schmerzen,“ und Hr. *Dr.* K. Herlossohn, welcher eine humoristische Vorlesung hielt, wurde gleich mit Applaus empfangen. — Am 13. erfreuten wir uns eines grossen Vokal- und Instrumentalkonzerts, gegeben von Hrn. Vieuxtemps aus Brüssel im Saale des Gewandhauses unter Leitung der Herren *Dr.* Mendelssohn-B. und Konzertmeisters David. Auf die Ouverture zu Leonore, von Beethoven (Nr. 1.) folgte ein neues Konzert für die Violine, komponirt und gespielt von Hrn. Vieuxtemps; Arie von Pacini, gesungen von Mad. Franchetti-Walzel; Solo für das Violoncell, komponirt und vorgetragen von Hrn. Kammermus. Kummer aus Dresden. Dieses Solo wird nächstens als Op. 36 bei Frdr. Hofmeister gedruckt erscheinen unter dem Titel *Pièce fantastique*. Nach der Ouverture von Cherubini im zweiten Theile hörten wir „Grosses Duo“ für Pianof. und Klarinette, von K. M. v. Weber, vorgetragen von Fräul. Charl. Fink und Hrn. Kammermus. Rotte aus Dresden; Duett aus den Puritanern von Bellini, gesungen von Mad. Franchetti-Walzel und Herrn Pögner; endlich Variationen für die Violine, von Ernst, vorgetragen vom Konzertgeber, welcher bei seinem zweiten Auftreten gleich mit lautem Applaus empfangen wurde. Von seinem meisterlichen Spiele ist eben in diesem Blatte unter Dresden ausführlich gesprochen worden, was wir unterschreiben. Herrn Kummer's Meisterschaft auf dem Violoncell ist aller Welt bekannt; von Hrn. Rotte's gediegener Virtuosität und seiner schönen Vortragsart haben wir berichtet; von den Uebrigen der Vortragenden haben wir nichts zu sagen. Es war kein einziges Stück, das nicht mit anerkennendem Beifalle aufgenommen worden wäre. — Am 15. gab die Euterpe ihre dritte musikal. Unterhaltung, worin vorkamen: Ouverture zu Lodoiska von Cherubini; Konzert für Violine von *L.* Maurer, vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Inten; Ouverture „Fingals-Höhle“ von Mendelssohn-B, und im zweiten Theile Symphonie von Beethoven Nr. 2 in D. Alles mit gewohntem Antheil der Versammlung. — Am 16. er-

neute sich uns der Genuss, in der erleuchteten Paulinerkirche, Händels Messias unter Leitung des Herrn *Dr.* Mendelssohn-B. zu hören. Der Steinboden der Kirche war, wie bei früheren derartigen Aufführungen, mit wärmenden Teppichen belegt worden. Mehr als 300 Sänger und Sängerinnen waren in den Chören mit einem verhältnissmässigen Orchester thätig; die Soloparticen hatten zu übernehmen die Güte gehabt: Fräulein Clara Novello, Mad. Bünau-Grabau (Diskant), Fräulein Mollinger (Alt), eben als Theatersängerin gegenwärtig, die Herren Gebhardt (Tenor) und Pögner (Bass). Das Meisterwerk wurde nach Mozart's Bearbeitung gegeben und an mehren, nicht zu vielen, meist an den choralmässig gehaltenen Stellen und zum Schlusse auserlesener Chöre mit Orgelbegleitung zweckmässig verherrlicht. Alles ging so rund und schön, als man es nur wünschen kann; das Feuer der Vortragenden nahm immer mehr zu; die Chöre und das Orchester leisteten überaus Wirksames und die Solostimmen beeiferten sich fühlbar, ihr Schönstes in das Gediegene der Komposition zu tragen, was auch nach jedes Vortragenden besonderer Eigenthümlichkeit so wohl gelang, dass von den zahlreichen Hörern kaum einer hinweggegangen sein kann, der nicht befriedigt, nicht ergriffen worden wäre. Es war ein hoher Genuss für Alle, die echte Kunst lieben, und deren waren abermals sehr Viele.

Jahres-Uebersicht des Musikzustandes in Darmstadt.

(Fortsetzung.)

Musikverein für Dilettanten. Die erste Aufführung war ebenfalls ein Festkonzert, und zwar zur Nachfeier der Vermählung Sr. Hoheit unsers Prinzen Karl. — Es wurden darin aufgeführt die bekannte Jubel-Ouverture und Jubel-Kantate von Maria von Weber, mit zweckmässig verändertem Text von Karl Bauer; eine neugriechische Melodie mit darunter gedichtetem Schlachtgesang von Leizterem; und zum Schlusse ein *Te Deum laudamus* von Dr. Gottfr. Weber. — Das zweite Konzert fand am Charfreitage Statt und wurde mit einem Adagio für Violine, Viola, Violoncell, Bassethorn, Horn und Fagott von Beethoven eröffnet; hierauf: *Stabat mater* und *Quando corpus morietur* von Pergolesi für Sopran und Alt mit Klavierbegleitung; dann ein vierstimmiges, tief ergreifendes *Benedictus* von André; dann das Vaterunser von Risk. In der zweiten Abtheilung dieses Konzerts wurde eine Auswahl von Tonstücken aus dem „Tod Jesu", von Graun, aufgeführt. — Das dritte Konzert bestand aus einem Quartett für Klavier und Streichtrio von M. v. Weber, einem Duett für Sopran von Gabusi, einem Vokalquartett von Costa, einem vierstimmigen Chor von Vaccaj, einer Bassarie von Bellini, einer Hymne von Mozart, einer Serenade für vier Violoncelle von Lachner, einem Vokalquartett aus den Puritanern, einem Chor-Kanon: *Domine deus* von M. Haydn, einer Serenade für vier Singstimmen mit Harfe und Hornbegleitung von Paer, und den Schluss bildete die Kantate: „In deinen Tiefen, deinen Höhen", von Lohmann. — Dass in diesem vergangenen Jahre nur 3 Aufführungen Statt fanden (sonst gewöhnlich 8), daran war leider das bedauerliche Unwohlsein des Musikdirektors dieses Vereins schuld; bekanntlich ist dies Herr Kammersänger Böhnle. —

Unter den sonstigen musikalischen Aufführungen verdient schon um des Zweckes willen die Mozarts-Feier zuerst genannt zu werden. Der von Salzburg ausgehende Aufruf an alle Tonkünstler und Musikfreunde, zur Errichtung eines Denkmals für Mozart beizutragen, fand auch bei uns die regste Theilnahme, und diese Stimmung unsers Publikums kennend, unternahmen mehre hiesige Mozart's-Verehrer, eine Feier zu veranstalten, deren Ertrag zu obigem Zwecke verwendet werden sollte. Se. K. H. der Grossherzog erlaubte dafür das Theatergebäude; dieselbe ward uns zum Doppelfeste, da sie an Namenstage I. K. H. der Frau Erbgrossherzogin Statt fand, nämlich am 14ten März; Musik, Poesie und lebende Plastik reichten sich die Schwesterhand dazu; das Leben Mozart's ward uns in poetischen Schilderungen, Tableaux, dramatischen Scenen und in seinen Tondichtungen von seiner Jugend bis an sein Sterbebette vorübergeführt; und den Schluss bildete die Apotheose des gefeierten Meisters, umrauscht von einer Symphonie Beethoven's. Die Dichtung hatte zu Verfassern die Frau v. Ploenies und die Herren Dr. Duller und Dr. Künzel, welche auch die Haupttriebfedern der ganzen Unternehmung waren. — Die ausgezeichnete Schauspielerin Frau Limbuer vom Frankfurter Theater war so gefällig, die Rolle der Muse zu übernehmen, so wie Herr Hoffmann von Mainz die des Don Juan. Sonst wirkten noch mit von unserm Schauspielpersonale die HH. Fischer, Reck und Fuchs, von unsern Sängern die Herren Watzinger, Birnstill, Delcher, Michel, und die Damen Marra und Madler, der ganze Hofchor unter Leitung des Chor-Direktors Hrn. Neukäuffer, und die Hofkapelle, an deren Spitze Herr Hofkapellmeister Mangold die Obermusikdirektion führte. Die Arrangements der Tableaux waren von den Herren Regisseur Fuchs, Hofmaler Schillbach, Lucas und F. Rauch; die Scenerie von Hrn. Maschinenmeister Dorn. — Die Geldeinnahme davon gewährt unserm Publikum ein schönes Zeugniss: sie betrug über 1200 Fl., welche rein nach Salzburg abgeliefert wurden, weil unser allergnädigster Grossherzog alle Ausgaben dieses Unternehmens auf sich genommen, auch alle Mitwirkende alles Privatinteresse bei Seite gesetzt hatten.

(Beschluss folgt.)

Todtenfeier für J. N. Hummel

hat am 17. d. in der Kirche am Hof zu Wien von Hrn. Tob. Haslinger veranstaltet und unter der Direktion des Kapellm. Hrn. Ritter v. Seyfried Mozart's Requiem aufgeführt worden. Den Manen des hochverdient Entschlafenen, einem der letzten Meister der Schule Mozart's, gebührte solche Feier.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten November. № 48. 1837.

Valentino Fioravanti,

Kapellmeister an St. Peter zu Rom.

Dieser ausgezeichnete Tonsetzer der ältern italienischen Schule, der aber in mancher Beziehung den Uebergang zu der neuern Art und Weise bildet, wurde im Novbr. 1764 zu Rom geboren. Sein Vater, ein redlicher Kaufmann, bemerkte schon in der ersten Jugend einen lebhaften Geist an dem Knaben, den er durch sorgfältigen Unterricht auszubilden suchte, und als sich eine besondere Vorliebe für Musik an Valentino bemerkbar machte, verschaffte man ihm den Unterricht des Tonkünstlers Jannacconi, der zu jener Zeit für den ersten Kontrapunktisten Italiens gehalten wurde. Der Knabe machte so grosse Fortschritte, dass ihn der Vater zu seiner weitern Ausbildung nach Neapel sandte, welches damals als der Sitz der höhern, zumal dramatischen Musik anerkannt, und der Aufenthalt der ersten Heroen der Kunst: Cimarosa, Paesiello, Guglielmi u. s. w. war. Bald zeigte sich Fioravanti als ein würdiger Kunstgenosse dieser Meister, und mit munterer Laune, scharfem Verstande und richtigem Gefühl begabt, wandte er sein Talent vorzüglich auf die komische Oper, und trug nicht wenig zur Reinigung des Geschmackes in diesem Genre bei. Er eröffnete seine Laufbahn als dramatischer Tonsetzer 1797 zu Turin mit der Opera buffa: „*Il furbo contro il furbo*“, welcher: „*Il fabro Parigino*“ folgte. „*Le cantatrici villane*“ machten nicht allein in Neapel Sensation, sondern wanderten von dort auf alle Opernbühnen Europa's.

Fioravanti wurde zum Intendanten des italienischen Theaters zu Lissabon ernannt, und, sich dahin begebend, verliess er nur ungern seine zweite, selbstgewählte Heimath Neapel, wo König Ferdinand I. ihn zum Ehrenbürger ernannt hatte. In Portugal komponirte er: „*La Camilla*“, damals sehr geschätzt, wenn gleich gegenwärtig total vergessen. Auf seiner Rückreise (1807) empfing er in Spanien, noch mehr in Frankreich, die ehrenvollste Auszeichnung. Für Paris, wo schon 1805 seine „*Cappriccioso pentito*“ mit grossem Beifalle gegeben worden, komponirte er: „*I virtuosi ambulanti*“, die, gleich den „*Cantatrici villane*“, bald einen europäischen Ruf erwarben.

Nach Neapel zurückgekommen, übergab er der Scene die Oper: „*I raggiri ciarlatanesch*i“, der selbst seine Feinde, welche dagegen Intriguen angesponnen, ihren Beifall nicht versagen konnten. Nach einer längern Pause, welche eine bedeutende Krankheit herbeiführte, schrieb er den „*Raoul de Crequi*“ und „*Gli amori di Comingio e d'Adelaide*“, und als er von Napoleon nach Paris berufen wurde, die Kapelle in seinem Palaste einzurichten, lehnte er, seinen Grundsätzen getreu, diesen Antrag ab. Im J. 1816 ernannte ihn der Papst zum Kapellmeister von St. Peter, worauf sich Fioravanti längere Zeit weigerte, weltliche Musik zu komponiren, bis er endlich dem allgemeinen Dringen nachgab, und für das *Teatro nuovo* zu Neapel sein letztes Werk: „*Il ciabattino*“ schrieb. Späterhin beschäftigte er sich ausschliessend mit der Kirchenmusik, und vorzüglich wurde von ihm ein Miserere für drei Stimmen gerühmt, welches er für drei römische Fürstinnen komponirte.

Hochbejahrt und vom Schlagflusse getroffen, war er seit längerer Zeit schon schwach und hinfällig, und wollte, den Wunsch seiner Kinder zu erfüllen, seine Tage in Neapel beschliessen, von dessen gesunder Luft er neu belebt und gestärkt zu werden hoffte; aber der Himmel hatte es anders beschlossen. Voll der schönsten Hoffnungen machte sich der betagte Künstler auf den Weg nach seinem zweiten Vaterlande, doch erlag er den Anstrengungen der Reise und starb zu Capua am 10ten Juni d. J. Seine irdischen Ueberreste wurden in der dortigen Domkirche ehrenvoll zur Ruhe bestattet.

Das Konservatorium der Musik zu Prag.

(Beschluss.)

Ueber dem Gesangunterrichte walteten nicht immer so günstige Gestirne, als über der Instrumentalmusik. Es verdient zwar dankbar anerkannt zu werden, dass Mad. Caravoglia Sandrini, unterstützt von ihrer Toch-

geachtet der sehr häufigen Wiederholungen, immer ein volles Haus. — Es freut mich sehr, dass man an allen namhaften Orten Deutschlands, wie Sie schreiben, Cherubini kennen lernt, und was Eins seyn muss, ihn hochachtet und lieb gewinnet, und auch ihm wird es nicht gleichgültig seyn, da er deutsche Musik und deutsche Musiker (vor Allen, Mozarten) so sehr hochschätzt. Aber kennt man denn auch seine Oper: l'Hôtellerie portugaise? Das sollte man doch; wenn auch nur, da das Werkchen an sich freylich nicht allzu hoch anzuschlagen ist — um sich die Vielseitigkeit dieses grossen Mannes, oder vielmehr, wie er Alles kann, was er will, denken zu lernen. Es kann wohl keine leichtere, gefälligere und lustigere Musik geben, als die zu diesem possierlichen Produkt, wo Ch. mit sich selbst Spass getrieben zu haben scheint; und man kann die Extreme in der Erfahrung nicht schärfer finden, als in der Medea und in diesem Werkchen Eines Künstlers. Jedes ist ganz das, was es seyn soll; der Kontrast ist auf das vollkommenste durchgehalten, und wirklich noch schneidender, als wenn etwa Schiller, bey der Ausarbeitung des Dom Karlos, zwischendurch pour la bonne bouche, die offene Fehde, oder so Etwas geschrieben hätte. — Paisiello's Reise hierher zum Friedensfeste ist, besonders in Etrurien und der italienischen Republik, einem kleinen Triumph ähnlich gewesen. An allen Hauptorten ist er äusserst ehrenvoll aufgenommen worden, und er, als ein angenehmer und für die beste Gesellschaft gebildeter Mann, wusste sich recht gut dabey zu nehmen. Hier, scheint es, findet er mehr Anhänglichkeit in der lextern Rücksicht und als Schöpfer eines der Lieblingsstücke der Pariser, der Nina, denn als Komponist der Friedens-Te Deum.

Berlin, d. 4ten May. Im Monat April sind folgende Konzerte gewesen: 1) Den 1 Apr. gab der Kammerm. Möser ein treffliches Konzert, in dem sich besonders ein von Seidler, Gros und Möser gespieltes Tripelkonzert auszeichnete. Ausserdem verschönerten es die Hrn. Giornowick u. Hummel; und Mad. Eunike durch ihren hinreissenden Gesang. 2) Der Kantor Ziegenfuss in der Jerusalemer Kirche führte den 6ten Haydns 7 Worte auf: die Hrn. Franz u. Weizmann und Dem. Böheim hatten die Solopartien übernommen, und reizten daher viele hinzugehen: aber die erstern verliessen bald die Kirche, und sezten daher den unglücklichen Kantor in die Nothwendigkeit, wider seinen Willen ein musikalischer Proteus zu werden. Hr. Birnbach spielte ein Konzert auf dem Fortepiano, und zum Schluss gab man das Hallelujah aus Händels Messias. 3) Den 8. gab der Kammerm. Westenholz, von dessen Mutter ich Ihnen neulich schrieb, ein interessantes Konzert in der Stadt Paris, unterstüzt von Hrn. und Mad. Eunike, Hrn. Gern, Hummel und Möser. Ein würdiger Schüler des Herrn Ritter, Bärmann, blies mit vieler Präcision und Schönheit ein Fagottkonzert. 4) Den 11ten gab der pfalzbaiersche Kammermus. Eck, ein sehr ausgezeichnetes Konzert im Opernsaal. Viele stritten sich, ob Eck nicht Giornowick überträfe. Die Sache müsste weitläuftig auseinander gesezt werden und es wäre erst die Frage, ob so etwas überhaupt auseinander zu sezten wäre. Beyde Virtuosen sind ihres Namens würdig, jeder auf seine eigene Weise. In dem, was sie öffentlich gaben, würde ich Giorn. vorziehen: aber Eck soll privatim Manches noch weit schöner vorgetragen haben, als diesmal öffentlich.

(Die Fortsetzung im nächsten Stück.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ter, mit dem redlichsten Eifer bemüht ist, ihren Schülerinnen die geeignete Ausbildung für theatralischen Gesang zu geben; aber bei dem Umstande, dass Herr Schnepf, der erst kürzlich durch Gordigiani ersetzt wurde, während der drei Jahre der ersten Klasse dem anfänglichen Singunterrichte mit geringem Erfolge vorstand, kamen die Mädchen mit so mangelhafter Vorbereitung zu Mad. Sandrini, dass diese ihnen vor allem Andern die angewöhnten Fehler abgewöhnen, und der Unterricht in der zweiten Klasse eigentlich als die ganze nützliche Lehrzeit der jungen Sängerinnen betrachtet werden musste. Gordigiani ist zwar seit vielen Jahren als ein sachkundiger, tüchtiger Singmeister bekannt, und es lassen sich von seinem neuerlichen Eintritte in die Lehranstalt vortheilhafte Folgen erwarten; aber dennoch bleibt ein Uebelstand in der einseitigen Richtung des Gesanges, dessen Abstellung sehr zu wünschen wäre. Wenn nicht bei den selten vorkommenden Aufführungen von Opern die Wahl auf eine Mozart'sche fällt (wie man z. B. jetzt mit dem Einstudiren von *Così fan tutte* beschäftigt ist), so wird in der Regel kaum etwas Anderes gesungen, als die Erzeugnisse der modern-italienischen Autoren, wie das Repertorium der Konzerte des Instituts leider hinlänglich darthut, und die deutsche Musik wird von den Lehrern des Gesanges so zu sagen unter das Pult geworfen. Es will zwar Niemand die Ursache davon sein, und Einer schiebt die Schuld auf den Andern; aber sei dem wie ihm wolle, bei einem deutschen Konservatorium kann es durchaus nicht gebilligt werden, dass die deutsche Tonkunst gerade in ihrem edelsten Zweige so wegwerfend behandelt, und nicht wenigstens eben so sehr als die fremde gepflegt werde.

Auch Chöre werden zuweilen in den Konzerten der Anstalt gegeben; da sie jedoch nie stark genug besetzt sind, so werden sie vom zahlreichen und kräftigen Orchester jedes Mal sehr gedeckt.

Die bedeutendste Sängerin, welche je in unserm Konservatorium gewesen, war die berühmte Henriette Sonntag; es ist jedoch nicht unbekannt, dass sie das Institut vor Beendigung des Lehrkurses verliess und deshalb von der Direktion förmlich ausgeschlossen wurde. Die letzten Zöglinge, welche aus der Lehranstalt hervorgingen, sind: Dem. Wilhelmine Proksch, in Dresden engagirt, über welche Sie bereits Nachrichten haben — Dem. Marie Müller, gegenwärtig in Frankfurt an der Oder, welche durch eine ausgezeichnet schöne, kräftige und umfangreiche Stimme, so wie durch Fleiss und guten Willen günstige Erwartungen erregt — und Dem. Balser, die einen guten Contralt hat und an unserer Bühne engagirt ist. Der Tenorist Duban, welcher nächstens absolvirt sein wird, dürfte sich durch angenehme Stimme und gefühlvollen Vortrag als schätzbares Mitglied für die Oper eignen.

Präsidenten des Eingangs besprochenen Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen waren: Der General Johann Graf Nostitz-Rineck (selbst ein eifriger Dilettant im Komponiren); nach dessen wegen Kränklichkeit erfolgter Abdankung wurde Graf Pachta, und als dieser starb, der gegenwärtige Präses, Graf Friedrich Schönborn, erwählt.

Ausser den bereits genannten besitzt das Konservatorium noch folgende Professoren der Instrumentalmusik: für das Violoncell: Joh. Hüttner; für den Kontrabass: Wenzl Hause; für die Flöte: Ant. Eiser; für den Fagott: Jos. Bettlach; für die Oboe: Joh. Friedr. Bauer; für die Klarinette und das Basselhorn: Wenzl Farnik; für das Waldhorn: Joh. Janatka; für die Trompete und Posaune: Jos. Kail; für das Pianoforte: Dem. Elise Barth. Adjunkt des Direktors ist Thadd. Blatt.

Einer der freigebigsten Gönner des Konservatoriums war der vor einigen Jahren verschiedene, allgemein betrauerte Graf Franz Joseph Wrtby, welcher zur Einrichtung der Lehranstalt die Zimmer seines eigenen geräumigen Hauses unentgeltlich hergab; seit dem Tode dieses edlen Kunstbeschützers ist das Institut bei den PP. Dominikanern in der Miethe. Bei den Anwesenheiten des verstorbenen und des jetzigen Kaisers zu Prag hatte das Konservatorium die ehrenvolle Gelegenheit, sich jedes Mal bei Hofe in Konzerten hören zu lassen; auch wurde der verdienstvolle Direktor zum Beweise der allerhöchsten Zufriedenheit von weiland Kaiser Franz durch Ertheilung der goldenen Ehrenmedaille ausgezeichnet. Trotz dem blieb zu wiederholten Malen, zur grossen Kränkung des braven Weber, das Konservatorium von der Rekrutirung nicht verschont, was wohl um so mehr unterbleiben könnte, da ohnehin viele Zöglinge der Anstalt, wenn ihre Ausbildung nicht auf solche Art gewaltsam unterbrochen wird, nach vollendetem Lehrkurs als Militär-Kapellmeister freiwillig bei den Regimentern eintreten. *Alfred.*

Nachrichten.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Den 8ten und 10ten Juli gaben die Damen Pixis und Forconi, der Tenor Milesi und Bassist Galli Bellini's Capuleti (mit Vaccaj's drittem Akte), zum Vortheile der beiden *Pii Instituti Filarmonico e Teatrale* dieses Theaters. Das Wohlthä-

tige dieser Handlung kann diesen Künstlern nur zur grossen Ehre gereichen. Das Ganze war so zu sagen auf ein Scala-Experiment der beiden Damen abgesehen; allein obgleich der Beifall reichlich ausfiel, so schien doch die Wahl der Oper, worin man noch unlängst die Malibran-Romeo vor sich hatte, nicht die glücklichste gewesen zu sein. Die Pixis (Romeo) hat unstreitig als Sängerin und Actrice schöne Vorzüge; es fehlen ihr aber einige, die sie durch Studium bei guten italienischen Singmeistern erlernen muss, darunter besonders der Gebrauch ihrer tiefern, schwächer scheinenden Chorden. Da vom trefflichen Gesange der Forconi in diesen Blättern bereits die Rede war, so wird hier blos bemerkt, dass ihre Stimme auf der grossen Scala vernehmbarer war als auf dem sehr kleinen Theater Re; wie löst man dies akustische Phänomen?.... Milesi sang recht brav, und der mehr zum Buffo geschaffene Galli war in den Capuleti ein wackerer Basso serio.

(Teatro Re.) Dies so eben verjüngte, sehr verschönerte Theater gab einige Vorstellungen mit einer *Tragedia lirica*, mit Romani's und Bellini's Apotheose, mit der Norma. Wer machte aber diese Norma? Die Engländerin Ferron... Den Pollione? Der nicht üble, dieser Rolle nicht besonders gewachsene Tenor Tati. Die Adalgisa? Die junge, bescheidene Anfängerin Smolensky. Die *Tragedia lirica* hatte sehr kurze Dauer.

Hr. Basily, Censor am hiesigen Konservatorium, ist im August nach Rom abgereist, wo er bekanntlich zum Kapellmeister der Basilica di S. Pietro ernannt wurde. Wegen der daselbst ausgebrochenen Cholera machte er in Foligno Halt.

Como. Die hübsche Mailänderin Luigia Schieroni, mit angenehmer Stimme, guter Gesangsmethode u. Aktion, die vor nicht langer Zeit das dasige Konservatorium verliess und unlängst aus Paris zurückkam, erwarb sich hier als *Nina pazza per amore* allgemeinen Beifall, der auch dem Bassisten Ambrosino, Buffo Fontana, und in der Folge dem Tenor Confortini in ziemlicher Dosis zu Theil wurde. Die nachher gegebene alte, aber als alle neuern Opern, die *Tragedie liriche* mitbegriffen, stets jüngere Cenerentola, und ihre Protagonistin liessen sich tüchtig beklatschen; erwähnte männliche Sänger, wiewohl ihnen die Rollen nicht allzusehr anpassten, thaten dasselbe. Eine Opera buffa ist doch etwas Erheiterndes, etwas Lachendes, so wie das Klima, wo sie zu Hause ist. Hier in Como mit dem entzückenden Comersee zusammenaddirt macht sie eine der genussreichsten musikalischen Summe. Nicht zu übergehen die am 28sten August zum Vortheile einer hiesigen Wohlthätigkeitsanstalt gegebene musikalische Akademie, worin der rühmlich bekannte Tenor Poggi, die artige Corinna di Franco, Tochter des bekannten Buffo dieses Namens (diesmal hier Impresario), der wackere Klarinettist Cavallini und brave Flötist Raboni (Beide vom Mailänder Orchester) und einige andere minder bedeutende Künstler mehr oder weniger den Lohn ihrer schönen Handlung durch starken Beifall belohnt sahen.

Brescia. Eine gewiss vorzügliche Sängergesellschaft (die Boccabadati, die Marietta Brambilla, die Herren Paganini und Marini) zog auf der diesjährigen Messe, nach der ersten Aufführung von Donizetti's Lucrezia Borgia, mit einem Fiasco ab; die Künstler thaten ihr Mögliches, aber die Musik, wahrscheinlich auch das Buch, gefiel nicht. Der Belisario, ebenfalls von Donizetti, als zweite Oper, ging etwas besser, wiewohl keine einzige Hauptrolle darin für benannte Sänger passend war. (Beschluss folgt.)

Amerika.

Mexiko. Verwichenen Frühling gab man hier die Norma mit allgemeinem Beifall, zu welcher guten Aufnahme die Prima Donna Marietta Albini und der von hier gebürtige Bassist Luigi Spontini das Ihrige beitrugen. Auf das Ganze wurde von dem bekannten Dichter Pietro Gonzales de la Vega folgendes Sonett bekannt gemacht:

En el drudico templo el bronce suena;
La hoguera en la floresta se prepara;
La victima se ofrece en cruenta ara,
Y á Norma el pueblo bárbaro condena.
Esta escena de horror, de fiera pena,
Con gracia, con destreza y maestria rara,
La Albini celestial ejecutara,
Y Orovesso tambien que asi le ordena.
De un padre tierno, caro y respectable
Imitados se ven por Spontini
El dolor y la pena inexplicable.
Salve, esforgado actor, salve Bellini,
Y salve á tu tambien incomparable,
Bella, expresiva, encantadora Albini.

Stuttgart. (Nachtrag.) Was die Kultivirung des Klavierspiels betrifft, so möchte dieselbe schwerlich irgendwo eine so glänzende — nur leider Aussenseite haben, als hier. Alles spielt; kein Haus, wo nicht ein Fortepiano oder ein Flügel steht. Schiedmaier's herrliche Instrumente mögen nicht wenig zu dieser Aufnahme beitragen, die natürlich dann auch Reichthum an Musiklehrern zur Folge hat. Und dennoch, Sie glauben es wohl kaum, besitzen wir unter der ganzen grossen Masse kaum drei wahrhaft tüchtige Lehrer — und wenn nur auch so viele wahre Virtuosen! — Männlichen Geschlechts wüsste ich in der That für den Augenblick nur Einen, den ich mein Kind anvertrauen möchte. Das ist der Korrepetitor Schmidt, der Ihnen auch als glücklicher Liederkomponist neuerdings bekannt geworden sein wird. Einen glänzenden Beweis seines pädagogischen Talents hat er in der Bildung einer jungen Virtuosin, der Tochter des Theatermagazin-Verwalters Reichmann, abgelegt. Dieses ungefähr 16 oder 17 Jahre alte Mädchen spielte kürzlich im Königl. Hoftheater, und verspricht sehr viel für die Zukunft. Unter den weiblichen Meatoren verdienen nur eine Madame Sick (geb. Mahr, früher Hofpianistin), und die Gattin des Konzertmeisters Bohrer (jetzige Hofpianistin) Erwähnung. Das übrige grosse Heer — macht gewaltigen Lärm, wird aber schwerlich einmal etwas Gediegenes zu Tage fördern.

Prag. (Beschluss.) Unsere Bühne, die sich schon öfter das Verdienst erworben, jugendliche Gesangstalente auszubilden und in die Welt zu senden (man erinnere sich der Grünbaum, Sontag, Franchetti-Walzel, Podhorsky, Lutzer u. s. w.), führt jetzt eben wieder eine junge Sängerin vor, deren Stimme sich zwar kaum eignet, neben jene gestellt zu werden, deren Fortschritte in der neuesten Zeit jedoch die Erwartungen weit übertreffen, die man von ihr hegte, und ihr ein günstiges Prognostikon stellen lassen. Dem. Rettig, bis vor wenigen Monaten nur in Nebenrollen beschäftigt, hat in der letzten Zeit als Isoletta (Unbekannte), Donna Elvira (Don Juan), und zuletzt Zerline (Fra Diavolo) und Adalgisa (Norma) bewiesen, dass sie den beiden herrlichen Vorbildern, die sich ihr darboten (Mad. Podhorsky und Dem. Lutzer), mit regem Eifer nachstrebte; auch hat ihre zwar noch immer nicht starke, doch reine, schöne und klangreiche Stimme durch sorgfältige Uebung bedeutend an Kraft gewonnen, und wenn gleich die beiden letzten Rollen noch etwas gewagt erscheinen, da insbesondere die Zerline beinahe eben so sehr die Schauspielerin als die Sängerin in Anspruch nimmt, so sang sie dieselben doch richtig, wenn gleich nicht immer mit dem gehörigen charakteristischen Ausdruck, und besonders trug sie in dem ersten Duette der „Norma" den Sieg über die Darstellerin der Titelrolle davon. Auch in Sprache und Spiel hat sie unter der Leitung der Dem. Herbst bedeutende Fortschritte gemacht, doch dürfte es vor der Hand für sie noch vortheilhafter sein, sich in Opernpartieen zu versuchen, die nur gesungen sein wollen.

Ein neuer Verlust — der jedoch kaum so tief gefühlt werden dürfte, als jener der Dem. Lutzer und des Hrn. Pöck — steht unserer Oper bevor. Hr. Demmer hat seinen Kontrakt gekündigt und geht mit Ostern 1838 von unserer Bühne ab.

Eine französische Schauspielergesellschaft unter der Direktion der Herren Doligny und Alix gibt jetzt auf unserer Bühne Lustspiele und — Vaudevilles. Wir werden nach dem Schlusse ihrer Gastdarstellungen auf die letztern zurückkommen. Das erste Vaudeville, welches unsern Erwartungen nicht sehr hoch spannte, war „*Moiroud et Compagnie*", von den Herren Bayard und Devorme.

Der bekannte Violinspieler Prof. Jansa aus Wien gab ein Privatkonzert im Saale des Konservatoriums, worin er ein Violinkonzert und ein Impromptü für die Violine, beide von seiner eigenen Komposition, vortrug. Hr. Jansa hat, seit wir ihn nicht hörten, sehr an Präcision und Ausdruck gewonnen, und sowohl er als seine Kompositionen gefielen, insbesondere der pikante und originelle dritte Satz des Konzerts.

In dem Konzerte zum Vortheile des Hospitals der Elisabetherinnen, welches während der Versammlung der deutschen Naturforscher und Aerzte das Konservatorium der Musik im Saale des Gräflich Waldstein'schen Hauses veranstaltete, lernten wir in Miss Adelheid Kemble eine merkwürdige Erscheinung der neuesten Gesangswelt kennen. Miss Kemble hat von der Natur eine Stimme erhalten, die zwar nicht kräftig und grossartig genannt werden kann, doch besitzt sie dagegen einen wunderbaren Schmelz und eine Lieblichkeit und Innigkeit, die unwiderstehlich zum Herzen spricht. Noch ausgezeichneter ist ihre Gesangsbildung, und noch nie ist uns eine so geistige, tief empfundene Auffassung der Tondichtungen vorgekommen, in welcher Beziehung die bewunderte und gefeierte Schröder-Devrient weit hinter der jungen Sängerin zurückbleibt. Mad. Devrient paraphrasirt die Gefühle, wodurch sie nicht selten verdüstert werden; Miss Kemble konzentrirt selbe und leitet sie zum Brennpunkt ästhetischer Rührung. Vorzüglich ist das Schwellen und Verhallen ihrer Stimme, das nach den feinsten und kaum fühlbaren Nüancen geschieht, merkwürdig. Ihre Koloratur ist leicht und zwanglos, ihre *messa voce* unübertrefflich, und das korrekte Athmen und Tonverbinden zeugt von einer trefflichen Schule. Miss Kemble sang zwei Bellini'sche Arien aus den „Puritanern" und „*Beatrice di Tenda*", dann einen Boleros und eine Romanze von Joseph Dessauer, und diesmal trug der teutsche Tondichter den Sieg über den italienischen davon. Die übrigen Stücke des Konzerts waren drei Ouverturen (aus Lindpaintner's „Vampyr", Mozart's „Don Juan" und Rossini's „Wilhelm Tell"), die wir schon zu oft von dem Orchester des Konservatoriums gehört und besprochen haben, als dass es nöthig wäre, noch etwas zum Lobe dieser Produktionen zu sagen. Ausser diesen hörten wir noch ein Weber'sches Sextett für chromatische Hörner, und Hr. Mildner trug Beriot'sche Violinvariationen mit grosser Nettigkeit und Reinheit vor.

Jahres-Uebersicht des Musikzustandes in Darmstadt.

(Beschluss.)

Herr Kapellmeister Thomas gab den 18ten Novbr. ein Konzert ebenfalls im Theater. Es bestand aus einem Festchor mit Bassarie von ihm, gesungen von seinem Sohne, einem talentvollen jungen Manne mit einer angenehmen und kräftigen Stimme; einer Arie von Pacini, vorgetragen von Mad. Ernst aus Frankfurt; einem Divertissement für Flöte von Kalliwoda, vorgetragen von Hrn. Harbordt; einer Arie von Rossini, gesungen von Hrn. Watzinger; einem Duett aus dem Puritaner, gesungen von Frau Neukäufler und Herrn Thomas d. j.; der Arie des Sextus aus Titus, vorgetragen von Mad. Ernst. — Sämmtliche Künstler blieben nicht ohne den ihren Leistungen gebührenden Beifall, doch am meisten interessirte die Gewandtheit, mit welcher der Hr. Konzertgeber das Ganze leitete.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05418/079

Zwischen den Akten bei Theatervorstellungen liessen sich nach und nach hören: die Familie Matweitsch, russische Nationalsänger, mit heimathlichen Liedern, gefielen nicht sonderlich; der Kammermusikus Thomas nebst zwei Söhnen, sie trugen ein Concertino von Dauprat und Variationen von Kreutzer beifällig auf dem Horn vor; Herr Leuchtweiss von hier mit der Arie „In diesen heil'gen Hallen — " es wäre zu wünschen, dass derselbe seine ganz schöne Stimme erst in etwas ausbildete, ehe er wieder damit die Oeffentlichkeit betritt; Hr. Weber mit einem Concertino für die Violine von Pechatscheck, der Vortrag dieses Tonstücks war sehr ausgezeichnet: Hr. Weber ist ein Schüler des Hrn. Konzertmeister Schlösser; die Herren Bickel III. und Reitz III. mit einem Duettconcertant für Oboe und Klarinette, sie erregten angenehme Hoffnungen; Hr. Büchler mit einem Adagio und Rondo für Violoncelle von Romberg, worin er sich die höchste Anerkennung des ganzen Publikums erwarb; und Fr. Oswald mit einem Rondo für Violine von Kalliwoda, ihr Spiel ist rein und geschmackvoll und fand um so williger Anerkennung, da eine Violinspielerin immer zu den seltenen Erscheinungen gehört. —

Herr Markwort (Vokal-Musikdirektor) gab am 10ten März eine musikalische und deklamatorisch-mimische Abendunterhaltung in dem Saale eines hiesigen Gasthauses. Das Interessanteste dabei für die musikalische Welt war wohl das Darthun der Verwandtschaft der mimischen mit den musikalischen Bedeutungen und die Aufstellung einer mimischen Interpunktion, wodurch es einem dramatischen Komponisten möglich wird, seine Werke mimisch zu bezeichnen, und dadurch mit Leichtigkeit die Bedeutung mancher Stellen genauer zu bestimmen. Die Sache scheint sehr beachtenswerth, was auch von den meisten urtheilsfähigen Anwesenden erkannt wurde. — Die Herren Liebel, Löffler, Lang und Triebert hielten diesen Sommer über, wie in früheren Jahren, wöchentliche Abendunterhaltungen, worin sie sehr kunstgerecht Männerquartetten zu Gehör brachten; es ist Schade, dass in neuerer Zeit der Sinn des Publikums nicht dafür geneigt scheint. —

Desto besser steht sich Hr. Herz (unser Johann Strauss), welcher den Sommer über auch mehre musikalische Unterhaltungen gab, worin nicht allein Tänze, Märsche, sondern auch Mode-Ouvertüren und andere dergleichen Dinge, von einem über 30 Mitglieder zählenden Orchester gut vorgetragen wurden; diese Unterhaltungen sind, ganz natürlich, immer in Ueberfülle besucht. —

Unsere Militärmusik erhebt sich eben immer mehr, da sie sich der höchsten Aufmerksamkeit zu erfreuen hat und von einem Officier beaufsichtigt wird, der selbst gründliche musikalische Kenntnisse besitzt. — Schlüsslich noch etwas von unserer Kirchenmusik, die, wie schon in einem früheren Bericht erwähnt, noch sehr im Argen liegt. — Dieses Jahr vielleicht noch werden wir endlich das Vergnügen erleben, eine bessere Einrichtung dieses wichtigen Musikzweiges hier zu erleben; denn sicherem Vernehmen nach ist es im Werk, einen wissenschaftlichen Künstler als Gesanglehrer für die höheren Stadtschulen anzustellen, welchem zugleich die Obliegenheit würde, mit einem aus diesen erwählten Chore den Kirchengesang der Stadtkirche zu leiten, was nicht ohne erfreulichen Erfolg bleiben dürfte. — Privatkonzerte und musikalische Gesellschaften gab es auch vergangenes Jahr hier eine Menge, die natürlich ihrer Stellung nach nicht nähere Betrachtungen erlauben.

Carl Thurn.

Strassburg (Fortsetzung). Noch hat Ref. von dem Konzert zu sprechen, welches Hr. Täglichsbeck, Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, am 21sten April bei seiner Durchreise von Paris gab; er spielte ein Concertino von Rovelli, ein Divertissement über polnische Lieder, und von eigener Komposition Variationen über ein deutsches Motiv. Mit einer musterhaften Bogenführung und sicherem geschmackvollen Spiel zieht Hr. B. einen breiten Ton aus seinem Instrument, welcher jedoch stets fein nuancirt ist, sowohl in schnellen Passagen, als im Adagio. Er begleitete ferner Variationen, welche Hr. Stern auf dem Pianoforte mit seiner bekannten Virtuosität mit vielem Beifalle vortrug. In einem Lied: „Das Heimweh", welches Hr. Löwe mit Gefühl und besonderm Ausdrucke sang, lernten wir Hr. T. als angenehmen Lieder-Komponisten kennen. (Man findet dieses schöne Lied, nebst andern eben so vorzüglichen in einem Heft unter dem Titel: Sechs deutsche Lieder von Friedr. Grafen v. Zeppelin, in Musik gesetzt von Ch. Täglichsbeck, München bei Falter u. S.)

Theater. Die Theaterdirektion war für das Jahr 1836—1837 von Hr. Carmouche (Peter Franz), welcher das vorige nach dem Abgang des Hrn. Brice beschlossen hatte, fortgesetzt worden. Er ist weder musikalisch noch selbst Schauspieler, kam von Versailles zu uns und hat einige Vaudeville's geschrieben. Durch seine vielversprechenden Leistungen bewogen, willigte die Behörde ein, das Theatergebäude, welches 2,147,612 Fr. gekostet und worin erst seit dem 23sten Mai 1821 gespielt ward, zu renoviren, wozu abermals 20 und einige Tausend Franken verwendet wurden.

Die Gesellschaft des Hrn. C. eröffnete demnach ihre Darstellungen in dem erneuerten Hause am 4ten Septbr. 1836 mit dem „Barbier von Sevilla" und schloss dieselbe am 9ten April 1837. Unter den empfehlungswürdigen Mitgliedern derselben können wir nur die Sängerinnen Sallard, Roux und Bienvenu, letztere vordem erste Choristin bei der grossen Oper in Paris, nennen, welche sich hier vortheilhaft bildete; der Tenorist Viguerot, der Baryton Roger und der Bassist Bance. Unter der erfahrnen Leitung des Musikdirektors Demonchy wurden neben dem gewöhnlichen Opern-Repertoire neun hier neue Opern gegeben, was in einem Zeitraume von 7 Monaten von vielem Fleiss zeugt; nämlich: *Les deux Reines*, Musik von Monpou, 5 Mal; — *la prison d'Edinbourg*, 4 Mal; *l'Eclair*, 6 Mal; — *Tell* (nur in 3 Akten), 5 Mal; — *Gustave III.*, 8 Mal; — *le Postillon de Longjumeau*, 4 Mal; — *la juive*, 4 Mal; — *Casimo* von *Prévost*, 1 Mal. — Unter den hohen Gästen, welche uns während dieses Theaterjahres genussreiche Abende

verschafften, hörten wir von der grossen Oper den Tenoristen Lafon in Massaniello, dem Grafen Orv, Robert und der Vestalin, und Mad. Dorus-Gras blos als Rosine im Barbier und als Alice in Robert, indem sie erkrankte und ihre Rückreise nach Paris wieder antreten musste. Ersterer, ein gebildeter Sänger von besonderer Korpulenz, ist besonders in leidenschaftlichen Partieen an seiner Stelle; seine Stimme ist kräftig, es geht ihr aber der sonst Tenorstimmen eigene Schmelz ab; letztere ist eine sehr brave Sängerin, mit ihrer besondern Fertigkeit verbindet sie einen guten Vortrag, ihre Fioriturен sind ungemein geschmackvoll; eigenthümlichen Klang hat ihre Stimme in dem Medium, erst von dem mittlern D an, abwärts ist sie gedeckt und wenig vibrationsfähig; desto klangvoller sind aufwärts die Tone e. f. g. a. h. und das obere c, höher hat sie Ref. nicht singen hören. Dass man bei namhaften Bühnen Deutschlands Sängerinnen wie Mad. D. G. findet, ohne dass ihnen, wie es hier die Direktion that, das Prädikat *célèbre cantatrice* beigelegt werde, braucht wohl keiner Erwähnung. —

(Fortsetzung folgt.)

Faust von Goethe

mit der musikalischen Komposition des Fürsten *Anton Radziwill*

ist ein zu allgemein anerkanntes und beliebtes, geniales Dicht- und Tonwerk, als dass nicht jede wiederholte musikalisch-deklamatorische Aufführung desselben, einen neuen geistigen Reiz auf unser kunstgebildetes Publikum ausüben sollte. So war auch die Erreichung des wohlthätigen Zweckes, zu welchem die Vorsteherschaft der hiesigen Sing-Akademie die Aufführung des „Faust“ am 30sten Oktbr. mit edlem Sinn veranstaltet hatte, im voraus sicher zu verbürgen. Bald nach der ersten Anzeige waren die Billette zum Saal bereits vergriffen, und auch die Logen, der Balkon und Vorsaal wurden benutzt. Die Wahl der Musikstücke und vorgelesenen Scenen war ganz dieselbe, wie bei der letzten, bereits durch die schöne Gartenscene bereicherten Aufführung, und nicht minder gelungen. Sehr zu bedauern war es nur, dass durch ein Versehen der reizende Geister-Chor: „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen droben!“ nicht allein ganz ausbleiben musste, sondern auch eine unvermeidliche Pause vor dem Eintritt des folgenden Chors: „Weh, weh! Du hast sie zerstört etc.“ eintrat.

Die erschütternde Wirkung brachte auch diesmal das wunderbare Requiem in seiner vielseitigen, kirchlich dramatischen Gestaltung hervor. — Der so wirksam hinzugefügte Choral-Schluss ist so grossartig, dass das früher bereits gehörte, übrigens sehr schöne Nachspiel im ⅔ Takt fast entbehrlich für den imposanten Schluss der Tragödie erscheint. — Die Violin- und Violoncell-Soli wurden von den Herren Concertmeistern Ries und Mö. Ganz mit schönem Ton und Vortrag ausgeführt. Dem. Lenz, die Herren Bader, Zschiesche und Devrient wirkten, wie früher, nebst den ausgezeichneten Chören zur vorzüglichen Ausführung wesentlich mit. Wir enthalten uns des schon mehrmals vergeblich geäusserten Wunsches, dass es möglich wäre, auch die noch nicht ausgeführten, nur durch den Klavierauszug allgemeiner bekannt gewordenen, nicht minder genialen Gesangstücke und Melodramen, z. B. die Bauern- und Kerker-Scene u. s. w., der Intention des Tonsetzers gemäss, hören zu können. Freilich bieten hier wichtige Rücksichten, wie auch die Länge des ganzen Werks wie es scheint unbesiegbare Hindernisse dar. Sollte es indess keiner Bühne möglich sein, den Versuch einer dramatischen Aufführung (wenn auch mit unbedingt nöthigen Verkürzungen des Gedichts und der Musik) zu wagen? — Und, stehen auch dieser hier nicht zu beseitigende Hindernisse entgegen, könnten nicht wenigstens als Concert auch die übrigen, noch nicht gehörten Musikstücke zu Faust in einem andern Lokal zu Gehör gebracht werden, da die Partitur im Stich erschienen ist, und diejenigen Stücke ausfallen könnten, welche die Sing-Akademie zu ihren Aufführungen, zur Benutzung der trefflichen Chöre mit Recht vorzugsweise gewählt, und daraus auf sinnige Weise ein Ganzes gestaltet hat?—

Da sonach die Reihefolge der diesjährigen Winter-Concerte der Sing-Akademie auf so würdige und edle Weise eröffnet ist, so versprechen auch die vier gewählten Oratorien: „Joseph,“ „Der Messias“ und „Salomon“ von Händel, wie „Paulus“ von Felix Mendelssohn-Bartholdy, welche vom November d. J. bis Februar k. J. aufgeführt werden sollen, einen ernsten nachhaltigen Geistesgenuss, um zum wirksamen Stützpunkte gegen zu sehr vorschreitende Verflachung und Frivolität des zeitigen Musikgeschmacks zu dienen.

Berlin, im November.

J. P. Schmidt.

Magdeburg. Auch hier sammeln sich beim Beginn der längern Abende kunstsinnige Freunde gern in den glänzenden Sälen unserer Stadt und freuen sich der gewohnten Genüsse, welche ihnen Konzerte darbieten.

Den Reihen eröffnete diesmal am 21. Oktbr. der Seebach'sche Gesangverein, der im Lauf des Winters vier Konzerte in dem Saale der Stadt London veranstalten will, und es gab da des Erfreulichen mancherlei. Mit der neuesten (3ten) Ouverture Kalliwoda's wurde der Anfang gemacht, und wenn auch dieses Tonstück nicht an seine trefflichen Sinfonien anreicht, so war es doch des in Magdeburg besonders beliebten Meisters nicht unwürdig. Sodann trug Frl. Karsch, eine zu vielen erfreulichen Hoffnungen berechtigende junge Sängerin von der k. Hofoper in Berlin, eine brillante Arie von Rossini vor mit grosser Kraft und Reinheit. Wenn sie auch den Koloraturen noch nicht völlig gewachsen war, so sah man ihr das gern nach, da ihre Stimme körnig und glockenrein ist, was in der zweiten Piece, der heroischen Arie der Sophia aus Paer's Sargin, um so glänzender hervortrat. Hierauf überraschte uns ein junger ausgezeichneter Virtuos auf dem Violoncello, k. Kammerm. Jul. Stahlknecht aus Berlin, durch den so

fertigen als geschmakvollen Vortrag des Fis moll Konzerts von B. Romberg, was er durch ein selbst komponirtes Adagio einleitete. Er sowohl als sein etwas älterer Bruder A. Stahlknecht (Violinist), mit welchem er später ein Duo vortrug, was in dem wahrhaft brüderlichen Geiste, der die beiden Instrumente zu beseelen schien, die Zuhörer bezauberte, ernteten den verdienten rauschendsten Beifall. Jetzt folgten zum Schluss des ersten Theils Haydn's „Sturm," der treffliche und gediegene Chor von dem Gesangverein vorgetragen, der so eingeübt und wiedergegeben nimmer seine Wirkung verfehlen wird. Der 2te Theil wurde mit Ouverture und Introductionschor aus Meyerbeers „Robert der Teufel" eröffnet, und 40 kräftige Männerstimmen machten ihn zu einem grossartigen Effektstück. Zum Schluss aber wurde, nach den oben erwähnten Vorträgen der Frl. Karsch und der Br. Stahlknecht, das Finale aus dem 2ten Akt von Spohrs „Jessonda" gegeben, und es war fast nur eine Stimme in dem gefüllten Saale, dass dies eins der ansprechendsten Konzerte gewesen sei, die je hier waren, und der Seebach'sche Gesangverein sich ein wahres Verdienst erwürbe, dass er Gelegenheit gebe, gebildeten Chorgesang hören zu können, da unser einziger Chor — der Dom-Chor — nur mit der Liturgie oder hie und da mit einem Choralvers beim Gottesdienste, oder zuweilen in sogenannten Schulkonzerten mit schwacher Instrumentalbegleitung sich hören lässt. Die Direktion dieses Konzerts so wie fast aller übrigen hier hatte der als Komponist und ausgezeichneter Orgelspieler rühmlich bekannte Mus.-Dir. A. Mühling, dem sein Sohn Jul. Mühling als tüchtiger Helfer thätig zur Seite steht.

Am 25sten Oct. war das erste Abonnementkonzert in der grossen Logengesellschaft, wo die klare C dur Sinfonie Beethoven's ihren gewohnten Eindruck machte und Spontini's glänzende Ouverture aus Olimpia vorkam. Unser Orchester, obgleich nicht zu einer Kapelle vereinigt, executirt, wie uns unbefangen fremde Kunstkenner oft versichern, die grossen Tonstücke mit Feuer und vieler Präcision. Fräulein Karsch erfreute auch hier wieder durch ihren Gesang und trug besonders ein Lied von Lachner am Pianoforte mit Violoncellobegleitung reizend vor. Wie wir vernehmen, wird sie einige Zeit hier verweilen und wir dürfen noch auf manche Freude an dieser klangreichen Stimme hoffen. Die Hrn. Stahlknecht nahmen ebenfalls thätigen Antheil an diesem Konzert und der ältere trug Variationen von Leon de St. Lubin mit so viel Kühnheit als Sicherheit vor. Die jungen Virtuosen wollen eine Kunstreise über Dessau, Leipzig und Dresden machen und dürfen gewiss überall auf eine um so freundlichere Aufnahme rechnen, je mehr sie sich hier durch ihre Bildung im Allgemeinen und eine liebenswürdige Bescheidenheit ausgezeichnet haben, die der wahre Schmuck des Künstlers sind.

Zur Geschichte des Niederrheinischen Musikfestes.

Vorwort. In den Mittheilungen aus der kleinen Schrift: „*Das Niederrheinische Musikfest ästhetisch und historisch betrachtet von Dr. jur. A. J. Bocher*" findet sich — siehe No. 3. dieser Blätter — die irrige Meinung weiter verbreitet: dass schriftliche Statuten (für das Niederrheinische Musikfest) nicht entworfen wurden und noch bis jetzt fehlen. Das verdient eine Berichtigung der Geschichte wegen; theils mögen auch die hier mitgetheilten Urkunden andern Gesellschaften ähnlicher Art zu Vergleichungen oder für neue Gründungen zum Bedenken dienen.

I. *Niederrheinisch-Westphälischer Musikverein.*

Was von jeher geschah, um das Bessere zu erhalten und zu fördern, es ging aus von denen, die lebendig es fühlten, wie es Pflicht sei, zusammen zu stehen in Einigkeit; wie der Einzelne und sein Streben erst dann die Weihe empfange, wenn er, ein Glied der grossen Kette, lebhaft es empfinde, dass er dem Ganzen und darum das Ganze ihm angehöre.

An uns, die wir, ergriffen von der Macht der durch die hohe Himmelssprache in uns geweckten Stimme, es begreifen, dass ein Band bestehen kann und besteht, der, frei von den Fesseln der bedingten Aussenwelt, dem Geist und dem Gemüth allein angehört; an uns, die wir uns nahe stehen, weil wir das Bedürfniss, ein Ganzes zu bilden, lebhaft empfinden, an uns ist es, heute es auszusprechen, dass „*der Niederrheinisch-Westphälische Musikverein*" sich bildete.

Ein Verein wie dieser bedarf keiner Statuten (dazu achten wir ihn zu würdig); als allgemeine Bestimmungen, welchen wir durch unsere Unterschriften beitreten, nehmen wir an:

§. 1. Der Zweck des Vereins ist Erhalten und Fördern der edlen Tonkunst, in Verbreitung ihrer vollendetsten Schöpfungen.

§. 2. Es soll daher jährlich irgend eins der grössten Meisterwerke aufgeführt werden.

§. 3. Diese Aufführung findet abwechselnd Statt in den Hauptorten des Vereins, und bestimmt der Generalvorstand sowohl den Ort, als das jedes Mal zu erwählende Werk, bei dem letzten Zusammentreffen.

§. 4. Der Generalvorstand wird aus der Gesammtheit der Mitglieder des Vereins nach §. 12. und 13. gewählt; die Dauer seiner Funktion ist drei Jahre.

§. 5. Er besteht aus einem Vorsitzer, einem ersten Sekretair als Stellvertreter des Vorsitzers, einem zweiten Sekretair, zwei Kassenführern, zwei Archivaren. Er entwirft selbst die Statuten seines innern Haushalts. Zu diesem Generalvorstande gehören ferner:

§. 6. Die Ortsvorsteher und deren Sekretaire.

§. 7. Diese Ortsvorsteher und Sekretaire erwählt die Mitgliedschaft eines jeden Ortes ebenfalls auf drei Jahre als ihre Repräsentanten.

§. 8. Der Sitz des Generalvorstandes ist für das laufende Jahr jedes Mal dort, wo die letzte Aufführung Statt fand.

§. 9. Die Einnahmen werden angewandt zur Deckung der Kosten der Aufführung; der Ueberschuss zu allem Guten, was in dem Zwecke des Vereins sich ausspricht.

§. 10. Der Generalvorstand hat hierüber zu bestimmen und über Alles bei jedesmaligem Zusammentreten zu berichten.

§. 11. Nöthig erachtete einzelne Bestimmungen werden durch den Generalvorstand nachgeholt.

§. 12. Die Wahl der Ortsvorsteher und Sekretaire geschieht sogleich.

§. 13. Diese Gewählte wählen aus der Gesammtheit der Mitglieder des Vereins den Vorsitzer des Generalvorstandes, die Sekretaire und Archivare.

Damit ein freundliches Denkmal an die beiden Tage hohen Genusses sich bilde, werden auch die Frauen und Jungfrauen, welche sie verherrlichten, durch ihre Theilnahme es uns nicht abschlagen, diese Bundesakte mit zu unterzeichnen, denn sie stehen ja überall oben an, wo das Zartere und Edlere sich ausspricht.

Auch die Freunde, welche vielleicht nur für die gegenwärtige Feier Theil nehmen, und gehindert sind, dem Vereine für immer beizutreten, werden gebeten, uns diese Erinnerung zu hinterlassen.

Elberfeld, 31. Mai 1819.

(Folgen 88 Unterschriften, mit Ausschluss der Frauen und Jungfrauen, welche die Unterzeichnung der Bundesakte nicht genehmigt.)

(Beschluss folgt.)

Dell' opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi difetti. Opuscolo di Niccola Tacchinardi, artista toscano. Seconda edizione. Firenze, presso Giovanni Berni. 1833. 78 S. in kl. 12.

(Vom Mailänder Korrespondenten angezeigt.)

Die etwas späte Anzeige dieser interessanten Schrift, wozu der elende Zustand des italienischen Buchhandels das Seinige beitrug, ist gewissermaassen Gewinn für sie, weil es sich hier von der Oper auf dem italienischen Theater und von ihren Mängeln handelt, die bekanntlich mit jedem Jahre zunehmen. Die in der vorigen Stagione mitgetheilten autobiographischen Notizen des Herrn T. haben die Leser mit dessen 27jähriger theatralischer Laufbahn und sonstigen Lebensverhältnissen bekannt gemacht. Was er hier als denkender praktischer Künstler geliefert, ist beachtungswerth und lehrreich, enthält hier und da auch einige neue Ansichten, wie aus den folgenden wesentlichsten Punkten der Schrift zu ersehen ist.

Erster Artikel.

Die Oper, ihr Anfang in Italien, ihre Fortschritte, Entstehen ihrer Mängel.

Die Oper ist eine für den Gesang mit Begleitung des vollständigen Orchesters verfasste dramatische Vorstellung. Sie entstand zu Florenz gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts, und erreichte nach und nach ihren höchsten Glanz in Betreff des Reichthums der Orchesterinstrumente und der Kleidung. Allein die aus Unwissenheit, Eigensinn, Neid u. s. f. hervorgegangenen pedantenitalienischen *Convenienze teatrali* machen das grosse Bild in vielen Theilen fehlerhaft (*scorretto*). Die Oper wird dermalen eingetheilt in *seria, buffa* und *semiseria*; die Sänger in Sopran, Contralt, Tenor, Bass und Buffo. Die Operasänger sollten unumgänglich folgende Eigenschaften besitzen: eine hellklingende, reine Stimme, deutliche gute Aussprache, kunstvollen Gesang, richtige Deklamation, Bühnenkenntniss, Anständigkeit in der Kleidung, edle Aktion, wenigstens eine oberflächliche Kenntniss der Geschichte und Götterlehre, Bildung überhaupt, um die Affekte und Leidenschaften richtig darzustellen. Die Oper sollte mit der grössten Genauigkeit in die Scene gesetzt werden, wozu ein mit darauf Bezug habenden praktischen Kenntnissen versehener Direktor erfordert wird. Die Kleidung sollte immer der Epoche und dem Kostüm der Nation des vorzustellenden Gegenstandes angemessen, nie aber den Sängern erlaubt sein, sich nach ihrer Laune zu kleiden; eine ähnliche Bewandniss hat es mit den Dekorationen, Geräthschaften u. s. w.

Zweiter Artikel. — *Von der Aussprache.*

In diesem wichtigen Artikel werden alle die Missgeburten der Aussprache unserer Opernsänger dargestellt. Hier nur das Wesentlichste davon. Da es nicht so leicht ist, den Endmitlauter eines Wortes in grossen Theatern hören zu lassen, so wird hierzu eine angemessene richtige Zungenbewegung erfordert. Um das *R* gut in *amor, furor* etc. hören zu lassen, stosse man die Zunge gegen den Gaumen und die obern Zähne, ohne sie da verweilen zu lassen, um nicht *amarre, furarre* u. s. w. zu sagen. Das *L* verliert sich noch leichter zu Ende des Wortes, oder wird gar verdoppelt (*ciò, ciello*, anstatt *ciel*); die Zunge muss hier also noch mehr als beim *R* gegen den Gaumen gestossen werden. Um das Final-*M* bei *audium, corrium* etc. richtig auszusprechen, sperre man den Mund gut, athme durch die Nasenlöcher, sonst würde man sagen *audiamme, corriamme* u. s. w. Die heutigen Opernsänger behalten gewöhnlich auf der Bühne die Aussprache und Accente ihrer Landesmundart bei, weswegen man oft *rrabia, furror, peta, ano, ecelso, erroe, helo, vento, mio-s-sangue, questo-f-ferro* u. dgl. anstatt *rabbia, furor, pette, anno, eccelso, eroe, bello, vento, mio sangue, questo ferro* hört. Einige verwandeln das *O* in *U*: anstatt *furore, candore* sagen sie *furrure, candure* u. s. w. Es könnte Jemand einwenden, in der Oper sei es genug, wenn man gut singt: wie kann aber derjenige gut singen, der die Worte brandmarkt, da die gute Aussprache der Sylben einen Theil des schönen Gesanges ausmacht? wie kann man die Schönheit, die Philosophie eines Musikstückes beibehalten, wenn man den Theil, der dessen Sinn ausdrückt, misshandelt? u. s. w.

Dritter Artikel.

Von der Singschule und ihrer Anwendung auf die Opera seria, semiseria und buffa.

Drei Gesangschulen dienen zur Oper: der kraftvolle (*di forza*) oder deklamatorische, der zärtliche (*affettuoso*) oder gebundene, und der brillante oder geläufige (*di agilità*) Gesang; es gibt noch einen sprechenden oder syllabischen (*parlante o sillabico*) Gesang, der aber keine Schule bildet.

Der kraftvolle oder deklamatorische Gesang gehört meist dem Tenor und Sopran an, kann aber auch dem Kontralt und Bassisten nützen. Beim Tenor erfordert

er, ausser einer kräftigen Stimme, einen gehörigen Umfang der Brusttöne; beim Sopran Umfang und Kraftgleichheit in allen Chorden; beim Contralt Kraft und Klarheit der Centraltöne; beim Bassisten eine hellklingende, imponirende Stimme. Der mit den Eigenschaften zu einem deklamatorischen Gesang begabte Tenor muss seine Schule damit anfangen, den Umfang seiner Stimme und überhaupt die verschiedene Kraft eines jeden einzelnen Tones desselben zu prüfen; findet er einen schwächer als den andern, so muss er ihn ja nicht erzwingen wollen, sonst könnten einige andere dadurch leiden. Ueberhaupt müssen Zeit und Studium die Haupttriebfedern sein, um die Stimme nachgeben zu machen und zu bilden, die erste Sorge des Sängers aber, sie zu erhalten und nicht abzunutzen. Man singt mit ganzer Kraft nur da, wo es Worte und Action erheischen, und der Sänger wirklich fühlt, was er sagt (wehe, wenn man es mit kaltem Blute thun wollte). Auch die stärkste Tenorstimme wird immer ihrer Natur nach zart sein, weil sie vielmehr auf die Brustorgane gestützt ist; die Bassstimme widersteht schon mehr, obgleich auch sie bei alle dem die Brust anstrengt, weil ihr Umfang beschränkt ist; die Sopranstimme verliert noch weniger, weil ihr deklamatorischer Gesang Kopftöne benutzen kann; die Contraltstimme ist von kurzer Dauer: weil sie ihres beschränkten Umfangs wegen oft aus ihrem Register treten und andere Töne erzwingen muss. (Folgen allgemeine Regeln über den deklamatorischen Gesang auf der Bühne.)

Der zartliche Gesang ist geeignet für jenen, der mit einer biegsamen, delikaten Stimme ein lebhaftes und natürlichen Gefühl verbindet, die Leidenschaften des Herzens auszudrücken; hierher gehören die Sopran-, Tenor- und Alttstimmen. Die Grundlagen bei diesem Gesange sind das Tragen der Stimme (*portamento di voce*), die Bindungen, die *Forti* und *Piani*; sie darf man die Stimme auf schwache oder kreischende Tone stützen, und trachte durch Studium solche möglichst zu verbergen. Der zärtliche Gesang stützt sich auf den Mittelpunkt des natürlichen Stimmenumfangs, ist jederzeit gebunden; der Schüler muss immer mit den *Piani* und *Forti* vocalisiren und selbst in den hohen Tönen sich mit dem Angenehmen (*dolcezza*) neutralisiren. Ein vollendeter Künstler dieser Gesangsgattung ist selten, hat keinen Preis: er ist es, welcher der Zuhörer Herzen mächtig ergreift.

Der brillante Gesang eignet sich für geläufige, umfangreiche Stimmen, und zwar in der *Opera buffa* für Soprane und hohe (*sfogati*) mit guten Falsetten versehene Tenore. Die Vocalizzen des Schülers müssen hier immer wellenförmig sein $\lessdot\ \gtrdot$; hierauf muss er hohe Noten und Geläufigkeit zu erlangen trachten. Dieser Gesang erfordert ein anmuthiges Gesicht, nie darf man das Schwere blicken lassen, sondern eben so thun, als singe man scherzend.

Bei all diesen Schulen muss man den Spiegel zu Rathe ziehen. Jeder Gesangszögling sollte ihn besonders bei Erlernung der Anfangsgründe vor Augen haben; die einmal, ohne es zu merken, angenommenen Fehler sind schwer zu lassen. Den Mund verdrehen oder stark aufsperren, den Nasenflügel erweitern, die Augen in die Höhe richten, den Hals vorwärts strecken, den Gesang mit Erheben und Erniedrigen der Schultern begleiten, u. s. w. sind lauter Fehler, die man zu Anfang der Schule annimmt, und deren bester Corrector der Spiegel ist.

Die wenigsten Singmeister berücksichtigen die Beschaffenheit und Neigung ihrer Zöglinge; sie haben nur eine Methode für alle. Andere lehren den Gesang, weil sie die Musik können; auf Qualität, Umfang, Intonation der Stimme sehen sie nicht, lehren blos die Anfangsgründe der Musik, darauf solfeggiren (wenn der Schüler distonirt, verbessert ihn der Meister und distonirt noch ärger als der Zögling), sodann Cavatinen, Duetten u. s. w.: der Künstler ist gemacht, er singt bald in Gesellschaften und — auf der Bühne .... Der Singmeister soll gar keine festgesetzte Methode haben, sondern eine der natürlichen Neigung und Eigenschaft der Stimme des Zöglings angemessene zu schaffen verstehen.

Vierter Artikel.

Von der Figur und der Art, sich im Theater zu kleiden.

Der Sänger sollte weder zu gross noch zu klein, weder fett noch mager sein; die *Opera seria* insbesondere verlangt Künstler mit einer vortheilhaften Figur. Da aber diese nicht immer zu finden sind, so müssen jene, denen die Natur nicht diese Gabe verliehen, die Kleidung zu Hilfe nehmen. Versteht der Sänger nichts von Zeichnung, so wende er sich nicht zum Schneider, sondern zum Maler (Figuristen) oder Bildhauer. Hier zeigt der Verf. das Unrichtige der Anwendung hoher Absätze unter den Ferseu und langer Helme bei kleinen Sängern, gibt hierauf weitläufige Regeln, wie sich Sänger von niedriger und hoher Statur in der ernsthaften Oper zu kleiden haben, und macht auf die hierbei in den Theatern gewöhnlich stattfindenden Fehler aufmerksam.

Fünfter Artikel.

Von den Geberden und der Action (sceneggiamento).

Die Geberde ist die Bewegung der Glieder zur Nachhilfe des Wortes, und um es mit grosser Empfindung auszudrücken. Unter *Sceneggiamento* versteht man das Hin- und Hergehen beim Recitiren, oder die Aktion der ganzen Figur. In der ernsthaften Oper, in der gewöhnlich Personen von hohem Range vorgestellt werden, sollen Geberden und Aktion ernsthafter sein; der Sänger muss alle überflüssige vermeiden, er kann sie bei Wiederholung der Verse oder Worte abermals wiederholen, oder auch variiren. Der Sänger muss stets sich und der ihm anvertrauten Rolle gegenwärtig sein, und sich nie vom Aeussern zerstreuen lassen; in der Contrascena, oder wenn ein Anderer spricht, muss er durch die Physiognomie den Sinn der angehörten Worte bemerken lassen, als wäre er im wirklichen Falle, der erdichtet vorgestellt wird. Die Geberden müssen jederzeit edel und markirt sein, die Figur gut gezeichnet, sowohl im Reden als im Anhören, alles muss natürlich

scheinen. Den gebildeten Menschen, welcher die Macht der Leidenschaften fühlt, lässt die Natur Geberden machen, die alle studirten übertreffen. In der *Opera buffa* vermeide man alle ernsthaften und heroischen Geberden, und agire ganz vertraulich, als wäre man zu Hause; das Frauenzimmer verfalle nicht in's Gemeine und Unanständige; der *Buffo* beobachte stets eine edle Aktion, besonders wenn er den Herrn vorstellt.

Die Fechtschule ist nöthig für Jene, die auf dem Theater Männerrollen machen. Alle schon fertigen Sänger insgesammt dürfen nie die Deklamationsschule vernachlässigen, sie ist für sie gleichsam ihr Alphabet, lasst die Figur und alle Glieder, lehrt gehen, die Arme bewegen, den Kopf drehen, sich mit Anstand zeichnen, und die Stimme gehörig gebrauchen. Hierauf macht Herr T. aufmerksam auf die heutige allgemeine Vernachlässigung der guten Aktion, und schliesst diesen fünften Artikel damit, dass jeder Sänger, bevor er seine Rolle zu studiren anfangt, die ganze Oper lesen, und sich mit ihrem ganzen Inhalte bekannt machen soll.

Sechster Artikel. *Analogie, Illusion, und geräder Sinn.*

Der Verf. zeigt durch stattgefundene Ungereimtheiten auf dem Operntheater, wie diese drei Rubriken hintangesetzt werden. Eine Idomeneo's Sohn vorstellende Sängerin sollte bei ihrer ersten *Sortita* am Meeresufer das feste Land betreten; da ihr aber das hierzu bereitete Schiff nicht gefiel, passirte sie die Wellen zu Fuss in seidenen Stiefeln unter lautem Gelächter des Publikums; sie würde diese Landung zu Fuss bei alledem bis zur letzten Vorstellung fortgesetzt haben, wäre sie nicht von der Theaterdirektion genöthigt worden, im Schiffe zu erscheinen. Ein Sänger reichte seinem Sohne den mit dem Blute seiner Mutter befleckten Dolch, um sich an ihrem Mörder zu rächen, mit einer solchen Gleichgültigkeit, als gäbe er ihm den Kellerschlüssel, um eine Flasche Wein zu holen, u. dgl. m. Der Unsinn mit den eingelegten fremdartigen Stücken in die Oper ist bekannt, ihre Zahl geht ins Unendliche; das Publikum duldet, aber billigt nicht eine scherzende Cavatine in der *Opera seria*, ein Martialduett mit verliebten Worten, ein tragisches Rondo in der *Opera buffa*, und ähnliche Pasteten; so geht's mit den Kleidungen, Dekorationen, Geräthschaften: ein gothischer Tempel in der *Semiramis*, alte griechische Helme auf den Köpfen der Soldaten in den Kreuzzügen etc. etc. Jenseits der Berge leiden die Zuhörer nicht solch widersinniges Zeug; man verlangt Genauigkeit, Anstand, wodurch alles im gehörigen Charakter und Kostüm beobachtet wird.

Siebenter Artikel. *Die Convenienze teatrali.*

Sogrtill hat die *Convenienze teatrali* an den Pranger gestellt, indem er eine Komödia daraus gemacht. Was sind aber in der That *diese Convenienze?* das Wort *Convenienza* sagt soviel als Pactum, Convention, Capitulation, Ceremonie, Billigkeit u. s. w. Hat ein Sänger mit dem Impresario seinen Kontrakt in gehöriger Form gemacht, so werden alle Bedingnisse streng beobachtet, und es ist keine Ursache zum öftern Zanken vorhanden; allein die *Convenienze teatrali* sind ganz was anders, ihre Ingredienzien sind: Neid, Eigendünkel, Ränke und Unwissenheit. Fragt man die Sänger, was *Convenienze* bedeutet, so antworten sie: sich keinen hinterlistigen Streich spielen lassen; da nun alles das, weil man ihrem Eigendünkel nicht bewilligt, Hinterlist wird, so entstehen daraus alle die *Convenienze*, Umänderungen und immerwährende Zankereien. Schon der Cartellone, welcher die Oper ankündigt, gibt hierzu Anlass. Die *Prima Donna assoluta*, zuweilen mit dem Titel *Accademica*, nimmt die Mitte des Theaterzettels ein, und hat sie einen grossen Ruf, so erhält ihr Name eine Einfassung; andere Einfassungen sind verboten. Rechts findet sich der *Primo Soprano* oder *Contralto assoluto*, links der *Primo Tenore assoluto*, unten der *Primo Basso assoluto*, seitwärts die *Altri Primi* u. s. f.; hierauf die Tänzer, das Orchester, der Maler, Souffleur, Maschinist, Schneider. Manchmal trifft es sich, dass ein mit den Frauenzimmern wenig galanter Tenor, oder ein rühmlich bekannter Kontrakt, den mittlern Platz der Prima Donna mit Einfassung im Cartellone einnehmen, alsdann findet während der ganzen Stagione ein ewiger Krieg statt: *Convenienze* oder beständiger Hader wegen der Opernwahl, *Convenienze* wegen der Anordnung der Stücke in ihnen, *Convenienze* wegen Ungleichheit der Rollen, *Convenienze* wegen der Ratsche, welche die Sänger in die Probe führt, *Convenienze* wegen der Ankleidungs-Kabinette und ihrer Beleuchtung, *Convenienze* wegen Etiquettensache des Impresario, des Direktors, des Maestro, des Primo Violino u. s. w. Manchmal kann ein *Impresario* nicht drei ausgezeichnete Künstler honoriren, und muss sich daher mit einem Einzigen als Stütze der Oper begnügen; die übrigen, also minder guten und minder bezahlten Individuen erheben gewöhnlich laute Klagen, betrachten sich als vom *Impresario* aufgeopfert, nennen das Publikum ungerecht und unwissend, weil es den Beifall einem Einzigen zollt. Die *Convenienze teatrali* haben ihr Bollwerk an den Eltern und Gatten der Sängerinnen, besonders an Letzteren (gewöhnlich Müssiggänger). Beide haben ihr Kathedet im Kaffeehause, wo getadelt, gemurmelt, gespottet, gezankt, und der Lästerzunge freier Lauf gelassen wird. Diese sprechen über Musik, ohne eine Note zu kennen, wollen Verlängerungen und Abkürzungen in den Stücken vornehmen, Rollen wechseln u. dergl.; schreibt der *Maestro* eine neue Oper, so soll er sich stets dem Urtheile des Gemahls der Prima Donna unterwerfen, welcher immer in der vielfachen Zahl spricht, als hätte auch er ein Engagement: „Diese Rolle taugt nicht für uns, wir können sie nicht singen, sie ist zu hoch, zu tief; diese Farbe des Kleides steht uns nicht gut; wir wollen die Arie nicht auf dieser Stelle singen"; und ist der *Maestro* nicht geduldig und tolerant mit diesen Wesen, Weh' seiner Musik! (Beschl. folgt.)

(Hieran das Intelligenz-Blatt No. II.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. Nº. 34. 1802.

Recension.

Adrastea. Herausgegeben von J. G. Herder u. s. w.

(Beschluss.)

Der Fortgang des Jahrhunderts, fährt der Verf. fort, wird uns auf einen Mann führen, der diesen Trödelkram wortloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigern Verknüpfung rein-menschlicher Empfindung und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, so weit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten der Empfindung, der Handlung selbst, seine Töne nur dienen. (Wo Gluck — denn nur diesen kann der Verf. meynen — seine Töne nur dienen liess, scheint er uns eben so gefehlt zu haben, als die Getadelten, die das entgegengesezte Extrem verfolgen. So lange überhaupt von einem Dienen und Herrschen die Rede ist, giebt es keine vollendete Oper. Alle Theile dieses sehr zusammengesezten Ganzen müssen einander ganz durchdringen und eben dadurch Eins werden; alle müssen einander zu dem Ende gegenseitig dienen, oder, was dasselbe ist, vereinet herrschen. So meynet es gewiss auch der Verf. Er sezt hinzu, jener grosse Mann habe Nacheiferer — sehr wenige, so viel uns bewusst ist; vielleicht eifere ihm bald Jemand zuvor — Wir kennen nur Einen, von dem das zu hoffen stünde: aber, traurig, dass gerade gegen diesen ein unerbittliches Schicksal streitet! traurig, dass man, um ein glücklicher Reformator zu werden, auch einen tüchtigen — Körper haben muss! Glucks Weisheit in der Behandlung des Dichters mit der, seit seiner Zeit, so mächtig gehobenen freyen Musik: dies möchte wohl der Kranz seyn, nach welchem die Künstler der gegenwärtigen Zeit zunächst ringen sollten. Doch wir unterbrechen unsern Autor allzuoft, und wollen ihn nun fast allein vollenden lassen. Er fährt fort:) Jener grosse Mann hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald Jemand zuvor. Dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opernklingklangs umwerfe, und ein Odeum aufrichte, ein zusammenhängend-lyrisches Gebaude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration Eins sind.

Bey den Griechen war die ganze Sprache Gesang (μέλος); in die kleinsten Theile und Wortfügungen derselben, in die verschlungensten Gänge der poetischen Erzahlung erstreckte sich die eben so verschlungene Kunst des Rhythmus und der Metrik. Leset Pindar, Aeschylus, ja alle tragische und komische Chore. Wer Euren getrauet sich, verschlungene Erzahlungen solcher Art mit Würkung zu komponiren? Die Griechen thaten's, und mit grosser Würkung. Euch müssen die Empfindungen abgerupft und ausgepflückt in die sanftesten Perioden verfasst, oder gar in einzelnen Worten als Interjektionen aufgetragen werden. Das mio ben, das Idolo mio, mia sposa, oder die fedeltà, il sà, felici, amici u. s. w. Die Au-Au- und Wau-Wau-Arien, die Niese- und stummen Hum-Hum, dummdumm-Duette, auch die Liedchen:

Hurre, Rädchen, hurre,
Schnurre, Mädchen, schnurre —

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. **№ 11.** **1837.**

Neue Musikalien,
bei B. Schott's Söhnen in Mainz
mit Eigenthumsrecht erschienen.

Pianoforte.

	Fl. Xr.
Adam, A., Le postillon de Lonjumeau, opéra arrangé pour Piano seul	1 48
— id. id. arrangé à 4 mains pour le Piano	— —
— Ouverture de l'opéra: le postillon de Lonjumeau, pour Piano seul	— 40
— id. id. à 4 mains pour le Piano	1 12
Aulagnier, Le Talisman, 2 rondeaux p. Piano avec acc. de Flote ou Violon, sur des motifs de Schubert. Op. 54, 1 et 2 à	1 12
Benedict, J., 2de concertino pour Piano seul ou avec acc. d'orchestre. Op. 29	— —
Benedict et Cottignies, Grand duo brillant p. Piano et Flute sur les motifs du postillon de Lonjumeau.	2 24
— Le même duo arrangé pour Piano et Violon, par J. B. Anton	2 24
Burgmüller, Capriccio pour Piano sur la ronde de postillon de Lonjumeau. Op. 50	1 —
— Rondeau elegant pour Piano sur des motifs de l'op. la double echelle. Op. 57	1 12
Czerny, Ch., Introd. et Variat pour Piano sur des motifs de l'op. I Puritani. Op. 370	1 48
— Introd. et Variat pour Piano sur un motif de l'op. I Puritani. Op. 373	1 48
— Fant. et Variat. à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'op. le cheval de bronze. Op. 395	2 —
— Rondeau p. Piano sur un air fav. de l'op. l'Ambassadrice. Op. 402	1 12
— 2 Rondinos brill. p. Piano sur des motifs de l'op. l'Ambassadrice. Op. 404, 1 et 2 à	1 —
— Fant. brill pour Piano sur des thèmes fav. de l'opera l'Ambassadrice. Op. 405	— —
— Divertissement à 4 mains pour le Piano sur un motif de l'op. l'Ambassadrice. Op. 409	1 36
— Fant. et Var. pour Piano sur des motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 474	— —
— Divert. à 4 mains pour le Piano sur un motif de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op 476	— —
— Introd. et Variat. à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 477.	— —
— Rondeau brill. à 4 mains pour le Piano sur un motif de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 478.	— —
Forelt, Le postillon de Lonjumeau, Walzer mit Introd. u. Coda für das Piano	— 48
Grisar, Mosaique d'airs fav. de l'op. Sarah, pour Piano, par A. Adam	1 12
Herz, H., Fantaisie brill p. Piano sur des motifs de l'op. l'Ambassadrice. Op. 95	1 48
Herz, H., et Lafont, Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op 96	2 24
— Le même duo arrangé pour Piano et Flûte, par L. Drouet	2 24
Hünten, F., Galop tiré d'un ballet anglais, pour Piano	— 36
Kuffner, J., Die Amazonen, Galopade mit Intr. u. Coda für das Piano	— 30
Kuffner, J., Jubelgruss an den Rhein, Walzer mit Intr. u. Coda für das Piano. Op. 274	48 —
— Dieselben für das Piano zu 4 Handen	1 12
Lemoine, 25me bagatelle pour Piano, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau	— 48
— 25me bagatelle pour Piano (avec Flûte ou Violon ad libit) sur des motifs de l'op. l'Ambassadrice.	1 —
Loewe, C., Ouverture des Oratoriums „Gutenberg" für das Piano	— 40
Osborne et de Beriot, Variations de concert pour piano et Violon sur un motif de l'op. l'Ambassadrice	2 24
Rummel, J., 12 pièces faciles pour Piano tirées de l'op. l'Ambassadrice	1 12
Rummel, Chr., 2 nocturnes pour Piano et Clarinette sur des motifs de l'op. Robert le diable. Op. 85, 1 et 2 à	1 12
— Souvenir de la fête de Gutenberg, fantaisie pour le Piano sur le Te Deum de S. Neukomm. Op. 94.	1 —
Schoberlechner et de Beriot, Duo brillant sur des motifs de l'op. l'Elisir d'Amore, arr. pour Piano et Flûte par Tulou	2 24
Schunke, Ch., 3 Fantaisies pour Piano, sur des motifs de l'op. les Huguenots. Op. 81, 1, 2 et 3 à	1 24
— Le postillon de Mme Ablon, rondoletto suivi d'un galop, pour piano	— 48
Spamer, L., Fant. pour Piano sur des motifs de l'opéra Acteon. Op. 46	1 —
— Die Gemüthlichen, Walzer mit Intr. et Coda, für das Piano. Op. 48	— 48
— Weinsüdern, Walzer, mit Intr. u. Coda für das Piano. Op. 49	— 48
— Jugendreizenungen, Walzer mit Intr. u. Coda für das Piano. Op. 50	— 48
Thalberg, S., Grande Fantaisie pour Piano, sur les airs nationaux anglais, God save the queen et Rule Britannia. Op. 27	2 6

Harfe.

Labarre, Fantaisie p. la Harpe, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 78	1 24
— Duo pour Harpe et Piano, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 79	2 6
— Fant. pour la Harpe, motifs de l'op. l'Ambassadrice. Op. 82	1 12
— Mosaique pour Harpe et Piano, motifs de l'opéra l'Ambassadrice. Op. 83	2 6

Guitarre.

Carcassi, Fant. pour la Guitare, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 64	— 42

Violon.

Adam, A., Airs de l'op. le postillon de Lonjumeau, arr. p. 2 Violons, 1 et 2 à	1 12
Mazas, F., Grande Fant. pour Violon avec acc. de Piano, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 89.	2 6

Violoncelle.

Batta, A., Fantaisie pour le Violoncelle avec acc. de Piano, motifs de l'op. I Puritani	1 48

Orchester.

Loewe, C., Ouverture des Oratoriums „Gutenberg" für grosses Orchester	3 —

Flöte.

		Fl.	Xr.
Cottignies,	Airs de l'op. le postillon de Lonjumeau, arr. pour 2 Flutes		24
—	6 fantaisies pour Flûte seule, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 46. 1 et 2 . . . à	—	36
—	Fantaisie pour Flute avec acc. de Piano, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau. Op. 49.	1	48
Perelli,	18me choix d'airs pour Flute, motifs de l'opera l'Ambassadrice	—	24
—	id. id. pour Flûte et Guitare	—	24
—	17me choix d'airs pour Flute, motifs de l'op. le postillon de Lonjumeau	—	48
—	id. id. pour Flûte et Guitare	—	48

Gesang.

Almenraeder, C.,	Gutenbergs Bild für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	—	48
Czerny, Ch.,	Gutenbergs Bild, vierstimmig mit Orchester- oder Klavierbegleitung	—	24
Garcia de Beriot Malibran,	Dernières pensées musicales, 12 romances et chansonettes avec acc. de Piano	—	—
Loewe, C.,	Das Muttergottesbild, Moosröschen und das Paradies in der Wüste, 3 Legenden für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Op. 37	1	12
Neukomm, S.,	Messe für 3 gleiche Singstimmen mit Orgel- oder Klavierbegleitung (lateinisch u. deutsch).	3	36
—	Messe für 2 gleiche Singstimmen mit Orgel- oder Klavierbegleitung (lateinisch u. deutsch)	3	—
Raper, Ch.,	Das Seelenschiff von Zeidlitz, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung	—	36

Orgel.

Rinck, Ch. H.,	Uebungen in kurzen Sätzen durch die 12 Dur- und Moll-Tonarten und 24 fugirte Orgelstücke für angehende, wie für geübtere Orgelspieler. Op. 120. 4 Hefte	à —	36

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn a. R.

Der Preuss à 8 Sgr. preuss. oder 28 Kreuzer rhein.

		Fr.	C.
Spohr, Louis,	Op. 96. Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächs. Schweiz. Duetto für Pianoforte und Violine	1	—
F. Mendelssohn-Bartholdy,	Lieder ohne Worte für Po., arr. à 4 mains von C. Czerny. Heft 1 à 24	4	50
Czerny, Ch.,	Op. 440. Mélodies choisies. No. 4. Thème de la Sonnambula varié pour Po	2	—
—	Op. 435. 24 pet. pièces en rondeaux et Variat. p. Piano. Cah. 1. 2. 3. 4. 5. 6 à	3	—
—	Op. 436. Rondeau brillant sur le Rom. fav. „Son nom" p. Piano	2	—
—	Op. 439. Deux Quadrilles royales p. Piano à 4 mains. No. 1. La Victoire. No. 2. L'Alexandrine. à	2	50
—	Op. 461. 3 Duos p. Po. à 4 mains. No. 1. Rondino: Non più andrai. No. 2. Air tyrolien av. Var. No. 3. The plough boi, av. Var	2	—
—	Op. 466. Hommage à Beethoven. 6 Fantaisies en forme de Rondeaux sur des mélodies choisies des compositions vocales de Beethoven. No. 1—6. mit der Abbildung von Beethovens Geburtshaus. à	4	50
Hünten, Franç.,	Galop de Paris p. Po. à 4 mains	2	—
Heinck, L.,	„Meine Ruh ist hin" aus Faust von Goethe für eine Singstimme mit Po	1	25

Anzeige.

Von der romantisch-komischen Oper:

Der Rattenfänger von Hameln,

Gedicht von Berger, Musik von Glaser,

wird in meinem Verlage ein vollständiger, vom Komponisten selbst gefertigter Klavierauszug mit meiner in alleinigen Eigenthumsrechte erscheinen. Mehreren Wünschen zu genügen, sollen Favorit-Gesänge und die Ouverture dieser Oper zunächst einzeln ausgegeben werden.

Berlin, 27. Oktober 1837.

T. Trautwein, breite Strasse No. 8.

Aufforderung an brauchbare Musiker.

Zur neuen Organisation eines militärischen Musik-Corps werden unter vortheilhaften Bedingungen folgende brauchbare und moralische Individuen gesucht:

1) Zwei Solo-Klarinettisten;
2) Drei zur ersten Klarinette;
3) Zwei Ober-Bläser;
4) ein Tenor-Posaunist;
5) ein guter Fagottist und
6) ein guter Bassethornist.

Wenn die Gesuchten nebst ihren Haupt-Instrumenten noch im Violin-, Viola-, Violoncello- und Contrabass-Spielen Gehöriges leisten können, so sind sie um so willkommener. Auf frankirte Briefe oder persönliches Melden gibt näheren Aufschluss

Fulda, den 16. Oktober 1837.

M. Henkel, Stadt-Cantor.

Anzeige

für auswärtige Bühnen-Direktionen.

Buch und Partitur der seit dem Esten dieses Monats mit grossem Beifall auf dem Königstädtischen Theater aufgeführten Oper: „Der Rattenfänger von Hameln," Gedicht von C. F. Berger, Musik vom Unterzeichneten, ist rechtmässig nur von Letzterem selbst zu beziehen, weshalb sich die resp. Bühnen-Direktionen mit ihren Anträgen an denselben in frankirten Briefen zu wenden belieben wollen. Berlin, den 25. Oktober 1837.

Franz Glaser, Kapellmeister.

Der Unterzeichnete empfiehlt seine Noten- und Schrift-Stecherei, nebst Druckerei, verspricht vorzügliche Güte der Platten-Masse, so wie Sauberkeit u. Korrektheit der Arbeit und möglichst billige Preise.

Hintze in Berlin,
Sebastianskirchgasse No. 43.

Ich kann den Herrn Hintze, dessen Anstalt ich mich bei Herausgabe meiner Verlags-Musikalien ausschliesslich und zu meiner Zufriedenheit bediene, mit Ueberzeugung empfehlen.

T. Trautwein.

Im Verlag von J. P. Diehl in Darmstadt erscheint auf Subscription (Voranszahlung wird nicht verlangt):

Theoretisch-praktische
Anleitung zum Orgelspielen,
besonders für angehende Orgelspieler, auch für Geübtere, in drei Theilen
von
Ch. H. Rinck.

Die ausführliche Subscriptionsanzeige ist durch die oben bezeichnete Buchhandlung gratis zu erhalten und empfiehlt sich dieselbe zu zahlreichen Subscriptionen.

Binnen Kurzem erscheint bei Unterzeichnetem:

Jubel-Cantate

für das zweite Saecularfest der Universität zu Utrecht,
von M. M. C. von Hall. Mit deutschem Text vom Baron von Eichstorff. In Musik gesetzt durch J. H. Kufferath, Stadt-Musik-Direktor von Utrecht, Ehrenmitglied der Niederl. Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst.

Klavierauszug in 5 Abtheilungen.

Utrecht, 1. Novbr. 1837.

Robert Natan, Universitäts-Buchhandlung.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. № 49. 1837.

Für Violine.

Variations et Rondo sur un thème original pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Piano composé par Bernard Molique. Oeuvre 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch.: 2 Thlr. 8 Gr.; av. Pfte.: 1 Thlr. 4 Gr.

Es ergibt sich schon aus dem Titel, dass hier für Violinisten ein Bravourstück zum Besten der Konzerte und häuslich geselliger Musikunterhaltungen geliefert wird. Da es von Molique kommt, den man als Violinvirtuosen hinlänglich kennt, weiss auch Jeder schon im Voraus, dass geschickte Violinspieler zur Ausführung desselben gehören, und dass noch nicht ganz fertige es besser zu ihrer Uebung als für öffentliche Leistungen zu nützen haben. Diejenigen, die ihn als Komponisten kennen, und es sind nicht Wenige, dürfen auch vom Verf., ob er hier gleich ein Unterhaltungsstück beabsichtigt, mit gleichem Rechte voraussetzen, dass sie etwas Wohlgearbeitetes, nicht einmal in den Begleitungspartieen Vernachlässigtes erhalten werden. Was wir über ihn, als Komponisten, urtheilen, haben wir zu wiederholten Malen unsern geehrten Lesern ausgesprochen; namentlich verweisen wir deshalb auf unsere Auseinandersetzung seines dritten Konzerts 1836 S. 569 u. fg. Die Musikfreunde solcher Bravourwerke werden etwas solid Gearbeitetes selbst in seinen Unterhaltungssätzen, und in diesem nicht im Geringsten vermissen. Es ist Molique's Art, in Allem, was er gibt, auf angemessenen Gehalt zu sehen, so weit es gerade diese Musikgattung, der er sich eben hingegeben hat, zulässt. Weit eher könnte man glauben, er würde in dergleichen leichten, d. h. leicht zu hörenden, nicht immer leicht vorzutragenden Unterhaltungen nicht leicht ansprechend und eingänglich genug für den grössern Theil der Hörer sein. Darin würde man sich jedoch, diesmal besonders, irren. Der Mann hat seine Aufgabe, den Zweck seiner Komposition, nicht aus den Augen gelassen; er hat durch seine Erfindung und Zusammenstellung zugleich für gut Unterrichtete und für Laien gesorgt; Beide werden dabei geniessen, ein Theil mit mehr, der andere mit weniger Bewusstsein dessen, was sie vernehmen. Der Vortragende, der sich der Sache bemeistert, wird also Erfolg davon haben. Soll nun Beides zu gleicher Zeit möglich gemacht werden, und zwar so, dass auf Genuss der Musik von beiden Seiten, nicht auf Verblüffung durch sie Rücksicht genommen wird, so muss die Erfindung in Hinsicht des Rhythmischen und Melodischen nicht zu weit vom Natürlichen, Singbaren und leicht zu Fassenden abweichen: es muss aber auch in beiden Hauptpunkten solcher Unterhaltungsmusik ausser dem leicht Gefälligen noch ein eigenthümlicher Reiz liegen, der mitten im natürlich Fliessenden etwas Pikantes einzuweben weiss, doch so, dass es den natürlichen Fluss nicht stört, nicht unterbricht, sondern nur mannichfaltiger, frischer und aufregender macht. Das versteht nun Herr M. durch kleine Rhythmeneigenheiten, namentlich gegen die Einschnitte hin, wo sie überall, auch im Vortrage, am besten wirken, zu erreichen; dann durch leichte Verzierungen, Durchgangsnoten, Taktrückungen u. dergl.; ferner durch wechselnde Harmonieen, die oft ganz unerwartet und doch geregelt in den Wiederholungen der Melodieen fremdartig eingreifen, dabei nie zu lange anhalten, wodurch sonst der Ernst zu vorherrschend würde; dazu gesellt sich eine in jedem neuen Abschnitte veränderte, dabei nie überladene Instrumentation, die mit den genannten kleinen Reizmitteln immer in dem rechten Verhältnisse steht, d. h. etwas für sich gilt, aber doch nicht zu viel, damit sie sich nicht voreilig und für den Hörer unbequem über das herrschende Soloinstrument erhebt, sondern ihm ein treuer Gehilfe und Freund ist. Die Melodieen dagegen sind ganz leicht und ungesucht, aber frisch; keine einzelne für sich wird auffallen, allein durch ihre Verbindung unter einander zu einem freundlichen Ganzen helfen sie sich gegenseitig, machen sich und andere zu etwas und erscheinen oft durch unverhofftes Ineinanderklingen als originell bei aller Freundlichkeit. Auf diese Weise wird natürlich am treffendsten für den Kenner und für den Laien gesorgt, so dass Beide zugleich geniessen, sich erlabt füh-

len, ohne zu der oft nur leeren Ausflucht stutzig gemachter Betäubung ihre Zuflucht zu nehmen, die am Ende ausruft: Das versteh' ich nicht! Von diesem Bravourwerke wird dies nur höchst selten Jemand sagen, und gewiss Keiner, der nur einige musikalische Gewandtheit im Auffassen besitzt. Es wird aber auch Jeder etwas darin finden, was ihn angenehm ergreift. Das Stück ist demnach für Alle, die auf der Violine etwas leisten, zum Studium und zur Veröffentlichung sehr empfehlenswerth. Es beginnt mit einem angenehm gehaltenen Andante, $^6/_8$, A dur, das dem Solospieler schon in der Einleitung gute Gelegenheit gibt, sich zu zeigen. Ein hübsches Allegretto-Thema, $^2/_4$, in derselben Tonart, dient zur freundlichsten Grundlage für zwei Variationen, deren zweite in eine Soloverlängerung bis zur Dominantenruhe erweitert wird, damit das Schluss-Rondo, $^6/_8$, A dur, sich desto stärker in seinen freundlich spielenden Rhythmen heraushebe. Dieser, länger als alles Vorhergehende zusammen ausgeführte Satz bietet in seinen Verbindungen und in seinen Bravouren das Mannichfaltigste, ohne von der Tendenz des Ganzen sich zu entfernen, so dass er bei gutem Vortrag in seinen Steigerungen bis zum Ende die Hände der Hörer gewiss in Bewegung setzen wird. Die Klavierbegleitung ist für solche Werkchen immer von Nutzen, nicht blos darum, dass sie durch dieselbe auch für häusliche Zirkel ausführbar gemacht werden, welcher Vortheil jedoch auch nicht gering ist. Das Orchester besteht aus dem Streichquartett, einer Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Wir sahen die Partitur, was wir überall in Stimmenabdrücken wünschen müssen.

Gesänge von Giac. Meyerbeer.

1. *Die Tochter der Luft (la fille de l'air)*, Ballade für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Ebendaselbst. Pr. 6 Gr.
2. *Mailied (Chant de Mai)*. Wie oben. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Der Text ist in beiden französisch und teutsch, die Uebersetzung ist nicht blos singbar, sondern schön; die Melodie aus As dur, $^4/_4$, ist so freundlich als anspruchlos, in Art einer französischen Romanze, was sich auch in der vorübergehenden Einwebung von Des moll kund gibt; die Begleitung wiegt sich meist, nur mit wenigen, dafür um so wirksameren Ausnahmen in tiefern Tönen, in 32theil-Brechungen der 2- und 3 Mal gestrichenen Oktave, und verschönert den anmuthig leichten Gesang eines sehr hübschen Gedichts, dessen Original von Méry ist. Das Gedicht von No. 2. ist von H. Blaze. Es ist französ. Naturmalerei vom schönen Frühling und von der Liebe; der Uebersetzer versteht beide, es ist wahrscheinlich einer und derselbe in beiden Gedichten. Eben so malend hat es auch der Komponist aufgefasst, und dazu so zierlich einfach in Noten und so bunt, jedoch immer lieblich bei allem Pikanten des Harmonie- und Taktwechsels gehalten, welcher letzte im $^3/_4$ Takt nur durch wesentlich gewordene Triolen angedeutet wird, dass es Allen, die nicht im Voraus dem Komponisten abgeneigt sind, was immerhin eine Ungerechtigkeit bleibt, die nur denen schadet, die sie begen, sehr wohlgefällig spielend eingehen und ihnen zur anmuthigen Unterhaltung gereichen wird. Nichts aber ist leichter, als ein solches Spiel zu karrikiren, den ganzen Reiz, den es durch geschickte Behandlung gewinnt, durch Derbheiten, bald auch wohl durch witzelnde Zierereien zu verwischen und in's Lächerliche zu ziehen. Je geringer diese Kunst ist, die besonders der Missgunst vortrefflich gelingt, desto weniger hat sie auf sich und desto öfter kann sie mit vorgefasst gutem Willen in Ausübung gebracht werden. Dawider ist nichts zu eifern, es ist nur zu sagen; es bleibt dergleichen der Beschaffenheit der Herzen und des Geschmackes überlassen. Es ist nicht immer Alles für Alle; ja es gibt sogar für manche Dinge Bildungslücken, die nicht durch die Gegenstände, sondern durch einen selbstsüchtigen Eigensinn herbeigeführt werden, der sehr bald in ein Gebiet überschlägt, vor welchem sich ein gesund an Leib und Seele organisirter Mensch verwahren sollte. Ich wüsste nur nicht, warum man sich die Freude an solchen zierlichen Tändeleien verbittern und in seiner Missstimmung sie Andern, die sie reizend finden, vergällen sollte, wenn man auch zur rechten Zeit Bach's „Singet dem Herrn" viel lieber hört. Alles hat seine Zeit, und zur rechten Stunde ist auch ein solches französisches Mailied sehr zweckmässig und ergötzlich. Jedem das Seine.

Neue Orgel.

Einige Tonsätze für die Orgel componirt — durch *Mich. Henkel*, Stadtkantor und Organist zu Fulda. Daselbst lithographirt.

Diese Orgelsätze, die aus einem lang ausgeführten Choral für das volle Werk, und aus 3 Sätzchen, Andante für sanfte Stimmen, Moderato für das volle Werk und einem Cantabile für 2 Manuale (oder auch 1) nebst Pedal bestehen, sind gut, nicht im zu hohen Schwunge, nicht schwer, obgleich meist sehr vollgriffig, können daher sehr Vielen brauchbar werden. Dass die meisten dieser Orgelspiele eine gewisse Familienähnlichkeit, die

sich in einigen wiederkehrenden Phrasen ausspricht, an sich tragen, macht sie mittelmässigen Organisten, die sie einüben wollen, um so leichter, und in Hinsicht auf den Komponisten beweist es nichts weiter, als dass sie wohl alle hinter einander in kurzen Zwischenräumen gesetzt wurden. Der Verf. wollte nämlich sobald als möglich die neue Orgel in Fulda der Welt bekannt machen und seine Dankbarkeit gegen den Domkapitular und Stadtpfarrer Hrn. Joh. Hohmann, dem das Werk ihen gewidmet ist, weil er mit beharrlichem Eifer den Neubau der Orgel betrieb, an den Tag legen. Die Herausgabe wird ausser ihrer Brauchbarkeit der Orgelkompositionen besonders noch dadurch für die Freunde des Orgelbaues anziehend, dass auf dem Titel der Prospekt der neuen grossen Orgel in der Stadtpfarrkirche zu Fulda geliefert worden ist. Sie ist von G. F. Ratzmann und dessen Söhnen F. Heinr. und August, aus Ohrdruff, erbaut worden. Die Erbauer werden als sehr geschickte, fleissige, gewissenhafte und billige Künstler gerühmt. Die Disposition des neuen Werkes ist folgende: Hauptwerk, unteres Manual (weite Mensur): Principal 16′ und 8′, vom feinsten Zinn, in's Gesicht; Oktave 4′ (Zinn), 2′ (Zinn), 2′ und 1′ auf einem Stock; Quinte, 6′, die tiefe Okt. von Holz, die oberen von Z.; Viola di Gamba, 8′, wie Quinte; Bordun, 16′ und 8′ (Holz); Hohlflöte, 8′ und 4′ (H.); Quinte, 3′ (Z.); Cornett, 8′, die 2 tiefen Okt. gedackt, von H., die oberen dreifach v. Z.; Cimbal, 1½′, v. Z. dreifach; Mixtur 2′, vierfach; Trompete 8′, von Z. mit durchschlagenden Zungen. — Zweites Werk, mittleres Manual (schneidende Mensur): Prinzipal, 16′ und 8′, v. Z., nur die tiefen Okt. 16′ v. H.; Gemshorn 8′, die tiefen Okt. v. H., die oberen v. Z.; Waldflöte 4′, v. Z.; Still-Gedackt 8′, v. H.; Klein-Gedackt 4′, v. Z.; Flöte 4′, v. H.; Oktave 4′, v. Z.; Superoktave 2′, v. Z., 2′ und 1′ auf einem Stocke; Quintatön 8′, v. Z.; Mixtur 2′, vierfach, von Z.; Quinte 3′, von Z. — Drittes Werk, oberes Manual (liebliche Mensur): Geigenprincipal 8′, v. feinstem Z. in's Gesicht; Salcional, 8′, die tiefe Okt. v. H., die oberen v. Z.; Schweizerflöte 8′, wie Salcional; Flötraversi 8′ u. 4′, v. H.; Oktav 4′, v. Z.; Spitzflöte 4′, v. Z.; Flageolet 2′, v. Z.; Clarioline 8′; Gedackt 8′, von H.; Siffläte 1′, von Z.; Quintatön 16′, die tiefe Okt. v. H., die oberen v. Z.; Mixtur 1′, dreifach, v. Z. — Pedal (weite Mensur): Untersatz 32′, v. H.; Principalbass 16′, v. H.; Oktavenbass 8′, v. H.; Violon 16′, v. H.; Subbass 16′, v. H.; Posaunenbass 16′, die Körper v. H.; Traversenbass 16′ und 8′, v. H.; Violoncello 8′, von H. — Nebenzüge: Tremulant; 2 Manualkoppeln zum 2ten und 3ten Klaviere; 2 Pedalkoppeln zum 1sten und 2ten Klaviere und Calcantenwecker. — Dazu ist noch bemerkt, dass das Werk 6 Bälge hat, jeder 12′ lang und 6′ breit; 14 Windladen mit Hangventilen, höchst bequem herauszunehmen; der ganze Mechanismus so einfach, dass man zu jedem einzelnen Theile leicht gelangen kann. Die Stimmung Kammerton. Auch die inneren Zinnpfeifen sind fein polirt. Die Pfeifenzahl, einschliesslich der 60 blinden Gesichtspfeifchen, beträgt 3199. Die Manual-Tasten gehen vom Contra-*C* bis zum 3mal gestrichenen f_3 das Pedal *C*, *Cis* — zum eingestrichenen *d* (mit). Endlich 4 Fusstritte, nämlich Fortepiano zum ersten, zweiten und dritten Klaviere und zum Pedal. — Das Ganze ist vom 1. Okt. d. J. unterschrieben.

Nachrichten.

Leipzig. Am 19ten Novbr. brachte unser zweites Abonnement-Quartett zur Freude Vieler in sehr gelungener Ausführung ein Quartett von Haydn No. 46 der Leipziger Ausgabe, das 1. Terzett von Beethoven Op. 9. und ein neues Quartett von F. Mendelssohn-B. (noch MS.), das nach allen Sätzen sehr lebhaft aufgenommen wurde, am lautesten der zweite und der Schlusssatz. Der zweite wurde *da capo* verlangt und gegeben, so sehr sprach er allgemein an. Die folgende Woche ging des Busstages wegen im Oeffentlichen still vorüber, nur musikalische Privatgesellschaften hatten Statt. Am 26. wurde auf einem Privattheater eine neue und zwar die erste Oper des noch jungen Hrn. Poley aufgeführt und des folgenden Tages wiederholt. Auf alle Fälle verdient der Versuch des fleissigen Jünglings Aufmunterung und Erwähnung, wenn wir auch nur Einzelnheiten hören und wegen Ueberfüllung des kleinen Raumes nichts sehen konnten. Am 27sten hätten wir uns zertheilen mögen; ausser der Operwiederholung gab die Euterpe ihre 4te musikalische Unterhaltung, worin sie Folgendes zu Gehör brachte: Ouverture aus der Oper „Vampyr" von Lindpaintner; Adagio und Polonaise für Waldhorn von Krause, vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Pfau; Ouverture zu Omar und Leila von Fesca; Fantaisie für Violoncello von Kummer, vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Winter *jun.*; Symphonie von Mozart aus Es dur. — An demselben Abende gab Hr. Wilh. Taubert aus Berlin im Saale des Gewandhauses eine musikal. Abendunterhaltung ohne Orchester. Dahin gingen wir, dem Gaste den Vorzug zu geben. Der Konzertgeber spielte mit der Fertigkeit, die wir vor etwa 4 Jahren hier an ihm kennen lernten, ein uns noch unbekanntes, bei Wagenführ in Berlin gedrucktes Trio, Op. 32, worin er trefflich von dem Herrn Konzertmeister David und Hrn. Andr. Grabau unterstützt wurde. Es wurde mit Beifall aufgenommen. Von noch ungedruckten charakteristischen Etuden für das Pianof. gab er zum Besten: Eroica; Geisterreigen; die Libelle; Canzonette für die linke Hand allein; Victoria, von denen uns die beiden

letzten am meisten gefielen. Die Variationen für das Pianoforte über ein schottisches Volkslied, Allen eigene Komposition, noch MS., fanden gleichfalls Beifall und wurden sehr fertig vorgetragen. Nur scheint uns ein so eigenthümlicher Rhythmus für Variationen im Ganzen eine undankbare Wahl. Ist sie einmal getroffen, so ist es durchaus nothwendig, dass die Besonderheit des Rhythmischen höchst bestimmt und abgerundet schon in der Komposition gehalten und im Spiele weit markirter in die Seele der Hörer gelegt wird. Ueberhaupt schien es uns, als ob Hr. T. in diesen neuen Kompositionen zu sehr die Eigenheiten verschiedener neuer geltender Tonsetzer für sich und seine Weise in Anspruch genommen habe. Wir wünschen, Unrecht zu haben, und erinnern es nur, damit wir nicht Recht bekommen, da wir von Herrn T. manches Gelungene kennen. Auch war an diesem Abend ein böser Geist in die Klaviersaiten gefahren; sie rissen gewaltig und mussten oft neu aufgezogen werden, was nicht sehr kurzweilig und wohl dem Herrn Konzertgeber selbst verdriesslich war. Fräulein Mollinger aus Berlin unterstützte ihn mit der bekannten grossen Scene und Arie von Beethoven. Das Fräulein ist eine recht hoffnungsvolle Anfängerin: allein dieser Komposition ist sie noch nicht gewachsen, am wenigsten, wenn sie, wie hier, nur mit dem Pianoforte begleitet wird, das keine Mängel deckt, wie es zuweilen ein volles Orchester thut. Dann sang sie noch: „Jetzt geh i an's Brünndl", von Pixis, gleichfalls nicht rein, wurde aber nicht nur ungemein applaudirt, sondern man verlangte das Werk auch *da capo*. Das war freilich zu viel, und das Publikum war ohne Zweifel in dem sonderbaren Falle, wie jener Officier in der Bundesfestung: es war verwechselt worden. —

• Unser 7tes Abonnement-Konzert am 30sten Nov. war unter den besuchtesten das allerbesuchteste; sogar die Logen im Rücken des Orchesters musste noch geöffnet werden, und dennoch war trotz der Menge der Hörer nur eine Stimme, dass es auch zugleich unter die vorzüglichsten in jeder Hinsicht gerechnet werden müsse. Die Symphonie von Haydn, G dur, Op. 91, wurde von unserm trefflichen Orchester wahrhaft meisterlich vorgetragen, konnte also auch den Eindruckes auf die reiche Hörerzahl gewiss sein. Mozart's so oft gehörte Arie aus Titus, mit obligater Klarinette, gesungen von Dem. Clara Novello, gleichfalls herrlich ausgeführt, entzückte; Lipinski's Militär-Konzert, gespielt von Herrn Uhlrich, setzte die Hände gleich nach dem ersten Solo in lebhafte Bewegung und steigerte das Wohlgefallen bis zum Schlusse. Wir haben von den bedeutenden Fortschritten des Hrn. Uhlrich schon berichtet und sind über den grossen Antheil des Publikums an seinen Leistungen sehr erfreut. Das Duett aus Norma von Bellini: „*Deh con te, con te li prendi*", gesungen von Dem. Clara Novello und Mad. Bünau-Grabau, entzückte abermals und mit Recht. Mad. Bünau schmückte die jugendliche Stimme der überaus beliebten Sängerin so reizend, dass das Ganze im schönsten Flusse und in der glänzendsten Anmuth dahin wogte. Nicht minder erfolgreich und schön wurde Beethoven's Ouverture aus C dur, Op. 124, ausgeführt. Der junge, hier noch ganz unbekannte Violoncellist, Hr. Theodor Sack aus Hamburg, ein Schüler des vielgenannten Merk aus Wien, trug seine Variationen seines Meisters mit bescheidener Furchtlosigkeit und runder Sicherheit so beifällig vor, dass wir auf den jungen Mann mit Vergnügen aufmerksam machen. Das Finale aus Titus: „*Oh dei*", gesungen von den beiden genannten Sängerinnen, Hrn. Weiske und dem Chore, gab den herrlichsten Schluss, den man wünschen konnte, und vollendete einen höchst genussreichen Abend.

Prag. Der 4. November bot allen Freunden der Tonkunst ein durch die Erinnerung an eine schöne Vergangenheit erfreuliches Fest dar; es wurde nämlich Mozart's „Don Juan" bei Beleuchtung des äussern Schauplatzes, zur fünfzigjährigen Feier der ersten Production dieser Oper auf der Prager Bühne im Jahre 1787 aufgeführt. — Mozart, der Stolz der deutschen Tonkunst, hatte im Jahre 1786 in Wien seine Oper „Le Nozze di Figaro" geschrieben, welche auch in Prag gegeben und mit einem Enthusiasmus aufgenommen wurde, welcher den Meister zu der merkwürdigen Aeusserung bewog: „Die Böhmen verstehen mich, ich muss eine Oper für sie schreiben." — Der damalige Operndirektor Bondini unterhandelte mit Mozart, der Theaterdichter der Wiener italienischen Oper, Abbate da Ponte, bearbeitete Tirso de Molina's „El Convidado de piedra" und lieferte ihm „Il dissoluto punito, ossia il Don Giovanni", welchen Mozart in Prag setzte; doch war der Tondichter am Abende vor der ersten Aufführung in einer fröhlichen Gesellschaft, wo ihn ein Freund erinnerte, dass er noch keine Ouverture zu seiner Oper geschrieben habe; Mozart begab sich in's Nebenzimmer, begann das Werk um Mitternacht, und am Morgen war die ausdrucksvollste aller Ouverturen vollendet. Als die Oper beginnen sollte, hatten die Kopisten die einzelnen Stimmen noch nicht fertig geschrieben. Um ein Viertel nach Sieben erschien Mozart, die erste Vorstellung zu dirigiren, und das Prager Orchester spielte die Ouverture **ohne Probe**. „Es sind freilich," sagte der Tondichter, „viele Noten unter die Pulte gefallen, es ging aber doch gut." — Die Ankündigung meldete uns, dass die Oper mit allen ursprünglich dazu komponirten Gesangstücken gegeben werden solle, von welchen folgende seit Jahren ausgelassen wurden: Im ersten Akte: Arie der Elvira und des Masetto (Vengo, vengo, resta, resta u. s. w.), Arie des Don Ottavio (Dalla sua pace). Im zweiten Akte: Arie des Leporello (Ah pietà, Signori miei), Duetto zwischen Zerline und Leporello (Per queste tue manine), Arie der Elvira (Mi tradì quell' alma ingrata), und der Schluss des zweiten Finales. Der Anfang war diesen Tag auf halb 7 Uhr angesetzt, und schon eine halbe Stunde früher hatten sich alle Räume gefüllt und überfüllt, so dass viele Personen umkehren mussten, und eine Einnahme, wie sie noch niemals in dem vergrösserten Hause gemacht worden, den Beweis lieferte, dass der Zeitraum eines halben Jahrhunderts den Enthusiasmus für den ersten aller Tondichter

nicht geschwächt hatte, obschon unser schwaches Opernpersonale keine des grossen Geistes würdige Jubelfeier hoffen liess. Von den heute im Don Juan beschäftigten Mitgliedern war auch nur Mad. Podhorsky (Donna Anna) ihrer Aufgabe vollkommen gewachsen, und gewiss kann die strengste Kritik in dieser Rolle keinen Tadel an ihr finden und muss ihr willig den Kranz lassen, den sie sich im Vortrage deutscher Musik erworben hat. Da Mad. Podhorsky überdies diesen Tag sehr bei Stimme war, und die anstrengende Partie mit beinahe ganz gleicher Kraft bis an's Ende durchführte, so war diese Leistung des stürmischen Beifalls vollkommen würdig, der sich durch 2- bis 3maliges Hervorrufen nach jeder Nummer aussprach. Auch Dem. Rettig (Donna Elvira) verdient ehrenvolle Erwähnung, denn wenn gleich ihre Mittel für diese Rolle nur schwer ausreichen, so entsprach sie doch allen Forderungen durch kunstfertigen Gesang und reine Intonation, zumal in der schwierigen Arie des 2ten Aktes (Es dur) mit obligater Klarinette. Da Hr. Strakaty (Don Juan) nicht aus freier Wahl, sondern aus Pflicht, und um diese Produktion möglich zu machen, eine Partie übernommen hatte, welche seine Kräfte in jeder Hinsicht übersteigt, so darf die Kritik keinen allzustrengen Maassstab an seine Leistungen legen, und wir müssen ihm ehrlich zugestehen, dass er seit langer Zeit in keiner Rolle so vortheilhaft erschien, als in dieser grossen Aufgabe. Auch er wurde mehrmals hervorgerufen, und als die Wiederholung des Champagnerliedes verlangt wurde, sang Hr. Strakaty die Apotheose Mozart's, welche der geistreiche Blum aus Berlin uns zuerst kennen lehrte, und die hier einen neuen Beifallssturm erregte. Hr. Emminger (Don Ottavio), der in Mozart's Geist einzudringen versteht, war nicht bei Stimme. Die erste Arie (G dur) sang er innig und rührend, und wenn wir es durch seine Heiserkeit entschuldigen wollen, dass er sich in der zweiten, zumal bei der Passage mehr als billig der mezza voce bediente, so ist ihm doch nicht zu verzeihen, dass er hier und da den Mozart verbesserte und willkürliche Verzierungen anbrachte, was sich auch Mad. Schumann (Zerline) erlaubte. Diese und ihr Gatte (Don Pedro) brachten heute Mozart's Manen minder erfreuliche Opfer dar, als neulich in der „Entführung aus dem Serail". Leporello und Masetto werden in der Regel unter die komischen Spielrollen gezählt, sie sind aber auch — zumal die erstere — Singpartieen. Nun hat aber Hr. Preisinger viel Humor und gar keine Stimme, Hr. Podhorsky sehr wenig Stimme und gar keinen Humor. Beide jedoch viel musikalische Kenntnisse, und bestreben sich — wenn gleich mit schwachem Erfolge — den Mangel der Mittel durch Kunst zu ersetzen. — An der Seite des Kapellmeisters sass ein altes Orchestermitglied, welches schon bei der ersten Produktion des „Don Juan" mitwirkte, und das gesammte Personale des Orchesters war festlich in Schwarz gekleidet. Was die Instrumentalproduktion betrifft, so war jene der Ouverture nicht eben sehr lebhaft und feurig, wenn gleich ihre Repetition verlangt wurde. Im Verlaufe der Oper wurden einige Tempi zu schnell genommen und einige Ritardando's übersehen. Hr. Prof. Pixis spielte sein Violinsolo (beim Ständchen) sehr rein und elegant. Was die Ergänzung des zweiten Finales betrifft, so machte es — wie mehre der Nummern, die aus ihrem langen Schlummer erweckt und auf's Neue in die Oper eingeführt wurden — nicht den Effect, den man vielleicht erwartet hatte. Die Erzählung Leporello's, wie sein Versprechen tugendhaft zu werden, geben der Sache eine zu komische Wendung, und selbst die Vereinigung von Anna und Ottavio ist zu heiter, um nach einer so furchtbaren Katastrophe, wie jene des Don Juan, noch bedeutend wirken zu können. Am folgenden Tage wurde auf allgemeines Verlangen die ganze Vorstellung wiederholt, nur gab statt Mad. Podhorsky Dem. Grosser die Donna Anna, und hätte nicht leicht eine unglücklichere Wahl zur ersten Auftrittsrolle nach einer langwierigen Krankheit treffen können, zumal da das Publikum eine scharfe Parallele zwischen zwei Talenten von so verschiedener Kunstbildung zu ziehen schien, deren Resultat eine sehr kalte Aufnahme und entschiedene Opposition gegen alle Beifallsbezeugungen war, welche ihr gespendet wurden. Da Dem. Grosser die Probe für Don Juan's Jubelfeier nicht mitgemacht hatte, so trat der Höllenschluss diesmal wieder in seine verjährten Rechte. Ein Prolog von einem Anonymus, mit dem die Vorstellung eröffnet wurde, war ein Aussenwerk, und — bei einer Oper, deren Ouverture ein so unerreichbarer Prolog ist — ein Ueberfluss! Als der Vorhang hinaufrollte, war Mozart's Büste von Emanuel Max auf einem Piedestale aufgestellt, die Damen Herbst, Frey, Bayer, und die Herren Fischer, Dietz und Bayer hatten sich zu beiden Seiten gereiht, jeder von ihnen sprach einige Verse zu Mozart's Lob, und — der Vorhang fiel wieder.

(Beschluss folgt.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Bergamo. Eine höchst glänzende Epoche bildet die Oper der diesjährigen Messe in den hiesigen Annalen. Der Landsmann, der König der jetzt lebenden Tenore, Giovanni Battista Rubini, schon ziemlich lange von der italienischen Bühne abwesend, kam eigens von London hierher, um im Pirata einige Vorstellungen zu geben. Stark war der Zulauf von allen nahe und weit gelegenen Umgebungen, und die Beifallsbezeigungen waren ein Quadratfurore mit einem kubischen Fanatismus multiplizirt. Aber der herrliche, gutmüthige und bescheidene Sänger ist stets derselbe. Seine theatralisch kraftvolle Brust- und Kopfstimme, die er so gut zu vereinigen versteht, seine energischen Forti und zartesten Piani, seine erstaunliche Stimmgeläufigkeit, seine zu rechter Zeit angebrachten geschmackvollen Verzierungen: Alles trägt er mit einer erstaunenden und entzückenden Geläufigkeit vor. Seine letzte Vorstellung hatte Sonntags den 10. Juli Statt; nachdem der Beifallssturm und die ungeheure Blumen- und Sonettenfluth sich gelegt hatte, fuhr der gefeierte Apollo aus dem beleuchteten Theater nach Hause durch ihm zu Ehren beleuchtete Strassen. Die Munizipalität, welche die Impresa

hatte, beschenkte Rubini mit einem sehr kostbaren Rubin, nach Andern mit einer brillantenen Brustnadel, 400 Dukaten an Werth. Die eigentlichen Sänger dieser Stagione waren: die Grisi (Giuditta), die Herren Reina und Badiali. Sie eröffneten am 12. August ihre Vorstellungen mit Donizetti's Belisario, in welcher Oper Musik und Sänger gefielen. — Rubini, der in seinem hier nahe gelegenen Geburtsorte Romanò viele Landgüter besitzt, sang am 14. September in einem daselbst Statt gefundenen Kirchenfeste; die Musik von Mayr ging unter seiner eigenen Leitung trefflich.

Cremona. Die zu Paris unlängst mit Lorbeern gekrönte, den Lesern längst bekannte Prima Donna Taccani sang diesen Sommer nach ihrer Rückkunft in's Vaterland zum ersten Male bei Gelegenheit der diesjährigen Messe auf der Cremoneser Bühne, und ihr zur Seite der Tenor Winter; wir können demnach mit edlem Stolze ausrufen: gran Cartello! Leider zog aber die Musik von Bellini's Beatrice di Tenda wenig an; bei alledem wurde die Taccani oft stürmisch beklatscht. Winter und der Bassist Paltrinieri, so wie das Ballet überhaupt, fanden ziemlichen Applaus. Otello, worin die Taccani eine Pacini'sche Arie einlegte, machte hierauf die Beatrice ganz und gar vergessen.

Padova. Die zweite Oper der bereits angezeigten Stagione der Fiera del Santo, worin Hr. Tommasi den unpässlichen Tenor Bonfigli ersetzte, ging dieses Ersatzes wegen ebenfalls nicht gut. Hr. Tommasi machte aber dem aus Mailand schnell berufenen braven Milesi Platz: man gab Mercadante's Emma d'Antiochia, die bei ihrem Entstehen zu Venedig wenig, darauf in Mailand gar nicht, hier aber nach zwei Fiasco gefiel, in ihr die Palazzesi, die Wanderer, Milesi und Cartagenova. Ein italienischer Journalist, Pirata genannt, kündigte in seinem Blatte vom 28. Juli letztere Oper folgendermaassen an: „Emma d'Antiochia, Musik des unerreichbaren Meisters Mercadante, jenes Grossen, der mit seiner Melodie (?!) die Wiege der Grazien, das Vaterland der Genien, den heitern Himmel Italiens angenehm macht (sovizza). Die Worte sind vom Ritter Felice Romani, dem Schöpfer des musikalischen Drama's.“ Wie kann man die arme Menschheit so zum Besten haben? heisst das nicht phantasiren oder irre reden? Aber der Pirata trägt auch einen grossen Schnurrbart, der heutiges Tages in Italien auf Gesang überhaupt und auf die Oper und ihre Artikelschreiber insbesondere mächtig wirkt. Man kann wirklich sagen, dass, seitdem die Oberlippe unserer Jugend, unserer Journalisten und Maestri mit einer ausgeschweiften Perücke versehen ist, Gesang, Musik und die Orakelsprüche der Theaterzeitschriften einen grossen Aufschwung erlangt haben. Doch hierüber bei einer andern Gelegenheit vielleicht Mehres.

Anfang der Herbstopern.

Mailand (Teatro alla Scala). Den 19. Aug. wurde die Stagione autunnale mit Donizetti's für die Grisi (Giulietta), Rubini, Lablache, Tamburini zu Paris komponirten, hier für die Schoberlechner, die HH. Pedrazzi, Cartagenova und Marcolini zugestutzten Marino Faliero begonnen und Fiasco gemacht. Die Schoberlechner, die in ihrer Kunst, vielleicht auch in der Aussprache, immer zunimmt, hat in ihrer langen Arie rauschenden Beifall gehabt, und abermals bewiesen, dass sie eine verzügliche Scala-Primadonna ist, d. h. von grossem Kaliber. Nur ist leider vorauszusehen, dass auch sie es nicht lange aushalten kann; zuletzt unterliegen alle unsere Sänger dem Schreien. Pedrazzi wird von einigen Journalisten der Sympathische genannt; transeat. Antipathisch ist er keineswegs, und wenn er nicht distonirt, was jetzt nicht so häufig wie sonst der Fall ist, ist sein Gesang auch angenehm. Aber die Schoberlechner ist nicht die Grisi, Pedrazzi hat Rubini's Stimmengeläufigkeit und Falsette nicht, Lablache ist ein Bassist und Cartagenova Bariton, Tamburini ein vortrefflicher und Marcolini ein armer Bassist: wie kann also der Marino Faliero in Mailand gefallen? worauf wieder Andere fragen, warum gefallen denn Rossini'sche Opern sogar mit schlechten Sängern?... Beide Frager kommen indessen darin überein, dass diese Oper die gewöhnlichen Reminiscenzen und gar zu wenig musikalisch Merkwürdiges aufzuweisen hat. — Anfangs September gab man eine neue Oper: Odio ed amore betitelt, von einem Spanier Namens Mariano Obiols, angeblich einem Schüler Mercadante's. Fiasco No. II. Das Buch, das allerneueste vom Cavaliere Romani, ist ein armes Zeug, das dem nicht reichen Maestro netto 1500 Franken gekostet haben soll (?). Die Musik, worüber Hr. Obiols drei Jahre gearbeitet, ist ebenfalls ein armes Zeug, ohne Ouverture, ohne Gesang und Neuheit, meist das alltägliche Brot, blos im zweiten Akte ein hübsches, an Mercadante erinnerndes Duett. Der hiesige Zeitungsschreiber fand auch in dieser Oper eine gelehrte Instrumentation, schöne Harmonie und eine wunderbare (!!!) Ausführung (mirabile condotta). Im Odio ed amore singt auch der wackere Neapolitaner Buffo Gennaro Lozio. Heute (den 19. September) ist es gerade ein Monat, dass die Scala eröffnet wurde; bisher gab es aber immer leere Theater.

Turin (Teatro Carignano). Auber's Muta di Portici, in welcher die Streponi, die Herren Donzelli, Galli, Antoldi sangen, gefiel nur theilweise. Die hiesige obere Behörde verbot bald die Oper, weswegen man den Furioso gab, der Fiasco machte. Der Impresario ging zum König, der, wie man sagt, Auber's Oper wieder zu geben erlaubt hat.

Dell' opera in musica sul teatro italiano, e de' suoi diffetti. Opuscolo di Niccola Tacchinardi etc.

(Beschluss.)

Auch der *Impresario*, der sich geneigter für einen als für den andren zeigt, ist stets in der Klemme. Kaum zeigt sich in der Probe ein überwiegender Effekt in irgend einer Rolle, so wird sie gleich von der Froute mit allen Waffen der Verfolgung, unter dem Vorwande der verletzten *Convenienze*, angegriffen, die es manchmal so weit treiben, dass die Oper zum Nachtheile des *Impresario* und des Publikums hat gewechselt werden

müssen. (Herr T. erzählt ein hiervon zu Rom vorgekommenes Beispiel, bei welcher Gelegenheit er, *fra i due litiganti il terzo gode*, einen Monat Ruhe genoss; zwei ähnliche Beispiele fanden in Paris und Wien Statt, als er daselbst in der italienischen Oper sang.) Alle gut denkende, mit Liebe zu ihrer Kunst ausübende Sänger sind von der Ansteckung der *Convenienze* frei.

Achter und letzter Artikel.

Allgemeines Bild der heutigen italienischen Oper.

Das Bild der dermaligen italienischen Oper ist fast immer dasselbe. Beim Aufziehen des Vorhanges sieht man eine Zahl Choristen im Halbzirkel gereiht. Ist es eine Opera seria, so bilden diese Leute Völker, Krieger, Grosse des Reichs u. s. w.; in der Opera semiseria Pagen, Holleute, Vasallen; in der Opera buffa Bauern, Handwerker, Dienerschaft u. s. w., aber immer in gleicher Anzahl, in derselben Stellung und mit derselben Bewegung, d. i. sie heben kaum den halben Arm empor. Nach der ersten Periode des Chores hat in der Opera seria fast immer der Bass, die Seconda Donna, der Secondo Tenore die erste Sortita; oft kommt nach ihm auch der erste Tenor heraus. Da die modernen Introduzioni die Hälfte des ersten Aktes einnehmen, so fängt, nachdem sie beendigt zu sein scheint, abermals ein Chor an, worauf die Prima Donna mit einem Gefolge von 4 oder 6 Frauenzimmern (wenn keine Choristinnen da sind) erscheint, die immer, blos aus Zierde, mit ihr gehen und kommen. Der Bass, der meist einen Priester vorstellt, bekommt andere 2 oder 4 Individuen als Begleiter. Vor der Erscheinung des Tenors gehen ihm die Choristen mit einem „vieni, vieni etc.“ entgegen; ihm selbst folgt eine kleine Abtheilung Soldaten, zuweilen auch eine Militärbande, womit sich nun die ganze Scene füllt, und das gewöhnlich festgesetzte Bild der Introductionen fast aller Opere serie beschliesst. Die Opera semiseria ist hiervon wenig verschieden; die Opera buffa hat eine kürzere Introduction und die Scene ist minder voll. Das Finale der Ersteren beginnt mit einem Chore, die zur Hälfte der Scene angelangten marschirenden Choristen theilen sich in zwei Theile und stellen sich zur Seite auf. Dieser Chor geht Verbeugungen, feierlichen Versammlungen oder Festen, die sodann obligat unterbrochen werden, voraus. Hierauf kommen gewöhnlich der Bass, der Tenor, die Prima Donna und Sekundärpartieen. Nach einem kurzen Recitativ wird ein Terzett oder Quartett gesungen; zu Ende desselben zwingt man die Tochter zu einer ihr verhassten Vermählung, diese wird von dem so eben angelangten Musico unterbrochen, worauf er eingekerkert wird u. dgl. Nach einem Wortwechsel herrscht Ruhe, und ein allgemeiner Zwischensatz, der zu einem Largo cantabile dient. Nun geht's abermals über den bestrittenen Punkt her, und man endigt mit einem: All' armi, cadrete oh perfidi; oder mit Blitzen: Trema il suol, s'apre l'averno u. dgl., das ist der gewöhnliche Schluss jedes ersten Aktes einer Opera seria und semiseria. Weniger monoton sind die Finale der Opera buffa, aber alle schliessen auf dieselbe Art. Selten gibt es in den heutigen Opernbüchern eine oder zwei interessante Scenen. Alles wird bei den Haaren hergezogen: da, wo ein Terzett sein soll, findet man eine Arie, ein Duett, wo sich kaum eine Cavatine hinschickt, ein Quartett, wo kaum Drei auf der Scene beisammen sein sollen.

Nun jede einzelne Rolle. Der Musico hat fast immer zwei festgesetzte Situationen. Eine ist seine erste Sortita mit einem sehr langen Ritornell, nach welchem er allein erscheint, entweder unter den Mauern einer feindlichen Stadt, wo seine Flamme oder heimliche Braut haust, oder wird als flüchtig in einen königlichen Palast oder Tempel eingeführt; hier wird ein Recitativ, darauf eine halb schmachtende und halb lustige Cavatine gesungen. Die andere ist das Rondo des zweiten Aktes, welches fast immer in einem Kerker Statt findet, zu dessen Hülfe sich ein Chor Freunde innerhalb hören lässt, worauf er auf die Scene ihn zu befreien kommt, und ihm den rächenden Dolch darreicht. Die Rolle des Musico schliesst damit, dass er über den Tenor siegt, dem immer aus Gnade das Leben geschenkt wird.

Die Prima Donna muss drei Duetten haben, meist zwei mit dem Musico und eins mit dem Tenore; auch diese haben ihre bestimmten Posten. Manchmal wird eins weggelassen, das zu sehr ermüdende, oder auch das dem Publikum minder gefallende; Dichter und Maestro müssen jedoch immer drei schreiben, wenn auch zu einem keine Situation ausfindig gemacht werden könnte. Jetzt muss jede Oper mit einer grossen Arie der Prima Donna, oder wenn es nicht thunlich wäre, mit einer des Musico, Tenors, oder auch des Basses endigen.

Der Tenor hat fast immer eine Cavatine in der Introduction, oder gleich nachher; ein Duett zur Hälfte des ersten Aktes, eins zu Anfange des zweiten und eine Gran scena ed aria mit Chören.

Liest man also ein Opernbuch, so hat man sie fast alle gelesen; die obligate Situation und Aehnlichkeit der Vokalstücke verursachen ihre Aehnlichkeit unter sich. In den Duetten des ersten Aktes dasselbe Metrum, derselbe Szenenpunkt, dieselben Kadenzen, die Aehnlichkeit in den Cantabili und sogenannten Cabaletten, so dass man in allen Opern dasselbe Stück zu hören glaubt. Das Nämliche gilt von allen Kavatinen und besonders von den Rondo's im Kerker, die sich alle ähnlich sind. Wenig Schuld haben die Maestri, wenn sie Plagia begehen, weil sie die Noth dazu treibt, alles das zu thun, was ein Anderer gethan.

Hier wäre also das allgemeine Bild der modernen Oper. Schlüsslich protestirt der Verf. dagegen, Jemanden mit dieser, den angehenden Sängern, den Theatervorstehern und Impresari gewidmeten Schrift beleidigen zu wollen, sondern blos die Mängel der Oper, die er auf seiner 26jährigen Theaterlaufbahn kennen gelernt, bekannt zu machen; ein jeder Künstler wird in ihnen mehr oder weniger den seinigen finden und sie zu verbessern trachten, die Oper selbst möge dadurch eine heilsame Verbesserung erhalten.

Zur Geschichte des Niederrheinischen Musikfestes.

(Beschluss.)

II. *Bestimmungen des Kongresses zu Opladen.*

1. Der Verein nennt sich Niederrheinischer.

2. Zu den jährlichen Aufführungen werden klassische Meisterwerke älterer und neuerer Zeit gewählt.

3. Hauptorte des Vereins sind Köln, Elberfeld und Düsseldorf. Die jährlichen Aufführungen werden in dieser Reihenfolge fortwährend gehalten.

4. Der Verein hat eine gemeinschaftliche Kasse.

5. Der Bestand dieser Kasse bildet sich:
   a) aus dem Beitrage, welchen jedes eintretende Mitglied ein Mal entrichtet, und welcher vorläufig auf 1 Thlr. Berl. Cour. bestimmt wird.
   b) aus den Ueberschüssen der jährlichen Aufführungen.

6. Der Bestand wird verwendet zur Deckung der gegenseitigen Defekte und zur Beförderung gemeinnütziger Zwecke für die Tonkunst.

7. Die in jeder einzelnen Stadt zur Bildung einer Hauptdirektion zu erwählenden Mitglieder des Vereins haben die Einnahme und sind für die Verwendung der Ueberschüsse, welche den Direktionen wechselseitig jährlich angezeigt werden müssen, verantwortlich.

8. Die Direktion des Hauptvereins besteht aus 9 Mitgliedern desselben, wozu von den Mitgliedern jeder Stadt drei aus ihrer Mitte gewählt werden.

9. Diesen 9 Vorstehern steht die Disposition über den gemeinschaftlichen Fonds nach den §. 6. angedeuteten Zwecken einzig zu. Jeder genehmigende oder verwerfende Beschluss derselben muss von 5 wenigstens gebilligt sein; sind die Vorsteher alle 9 versammelt, so muss die Einstimmung von ⅔ vorhanden sein.

10. Sollte sich der Fall ereignen, dass bei Erschöpfung des gemeinschaftlichen Fonds sich ein Defekt ergäbe, so wird derselbe in drei gleiche Theile auf jede der drei Hauptstädte vertheilt, hier von den Gliedern des Vereins beigeschafft und aus dem ersten Ueberschusse des gemeinschaftlichen Fonds erstattet.

11. In dem gemeinschaftlichen Fonds muss ein baarer Bestand von 300 Thalern vorhanden sein, welcher nur zur Deckung der Defekte (§. 6.) von den Vorstehern nach Maassgabe der §. 8. und 9. angegriffen werden darf.

12. Die 3 Vorsteher der Stadt, wo die nächste Aufführung Statt finden soll, schlagen den Vorstehern der andern Städte diejenigen Stücke vor, welche aufgeführt werden sollen. Die Vorsteher zusammen beschliessen darüber in der Form, wie der §. 9. bestimmt. Der Vorschlag muss seine endliche Bestimmung wo möglich vor dem 1sten Oktober und nicht später als bis zum 15ten November erhalten haben.

13. Der Vorstand des Vereins entscheidet über die Vertheilung der einzelnen Stimmen für die jährlichen Aufführungen unter die mitwirkenden Mitglieder. Diese Entscheidung ist unbedingt.

14. Ausser den aktiven Mitgliedern des Vereins können von den drei Vorstehern jeder Stadt 12 Ehrenmitglieder aufgenommen werden, welche sich durch Liebe zur Sache und Beförderung der Kunst auszeichnen wollen.

15. Ausser der Schadloshaltung für den Aufenthalt und die Reise wird keinem Mitgliede des Vereins eine Belohnung bewilligt. Hiernach sind also aus den Tonkünstlern, welche die Musik als Gewerbe treiben, die Mitglieder nach §. 14. aufzunehmen.

16. Die Vorsteher aus der Stadt, wo die Aufführung sein soll, schlagen den Vorstehern der übrigen Städte diejenigen vor, welche die Aufführung leiten sollen. Der gesammte Vorstand vereinigt sich darüber nach Maassgabe des §. 9. Der allgemeine Vorstand vereinigt sich gleichermaassen über die den Direktoren zu leistenden Vergütungen.

Zur Redaktion der Statuten nach Maassgabe und unter Festhaltung dieser Grundsätze sind gewählt worden:

1) von Köln Herr Richter Verkenius und Hr. Adolf Steinberger;
2) von Elberfeld Herr Karl Hecker und Herr Direktor Schornstein;
3) von Düsseldorf Hr. Advokat Hoffmann und Hr. Reg.-Referendar Brockhoff.

Opladen, den 25. Juni 1820.

(Folgen die Unterschriften der Musik-Vorstände und mehrerer Mitglieder früherer Musikfeste.)

Der Salzburger Verein für Mozart's Denkmal hat uns eine ausführliche Berechnung über die bisher eingegangenen Beiträge und einen Dank für Alle, die etwas dazu gethan haben, eingesendet. Auch die Zeitschriften, welche den Aufruf des Comité unentgeltlich haben abdrucken lassen, sind nicht vergessen worden. Vorläufig machen wir bekannt, dass bis heute eine Summe von 6512 Fl. 22 Kr. eingegangen ist. Dabei ist die neulich in Berlin zum Besten des Denkmals gehaltene 50jährige Jubelfeier des Don Juan noch nicht mit eingerechnet. Da nicht wenige Städte, die zuverlässig nicht zurückbleiben wollen, noch nicht Zeit und Gelegenheit fanden, etwas für die Sache zu thun, dürfen wir noch manchem Nachtrage zuversichtlich entgegen sehen. Wir wünschen und erwarten guten Fortgang eines Unternehmens, das allen Verehrern der Tonkunst am Herzen liegen muss.

N o t i z.

Die durch Hrn. Tob. Haslinger in Wien veranstaltete *Todtenfeier für J. N. Hummel* ist eingetretener Hindernisse wegen auf den 27. Nov. verlegt worden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

habt ihr so gern! Vor allem die Liebestoleyen:

Reich mir dein Händchen,
O süsses Pfändchen;
Gieb mir dein Mündchen,
O süsses Kindchen u. s. w.

In wie anmuthsreichen Zeiten leben wir! in süchtig-unsüchtigen, musikalisch-theatralischen Zeiten, da der Tonkünstler seine musikalischen Gedanken und Empfindungen, mir nichts, dir nichts, jedem Unsinn anpasset, und der dekorirte Schauspieler sein:

Gieb mir ein Schmätzchen,
O du mein Kätzchen,
Gieb mir ein Mäulchen,
O du mein Eulchen —

ohne alles Erröthen singt, indess Parterre und Galerie (die Logen nicht? wahrhaftig, meistens diese vor jenen) in Empfindungen lieblicher Töne zerschmelzen. —

Wer siehet nicht, ohne weiteres Erinnern, das Wahre und gerade auf die unter sich fressende Wunde Einschneidende dieser Apostrophe? Indess scheint es mir doch, als ob oben, wo von den Griechen die Rede ist, jene im Anfang dieses Aufsatzes angemerkte Vermischung der eigentlichen Ton-Kunst und der mehr figürlich also genannten, zu Grunde liege. Das *μέλος*, die Berichte über die gewaltige Würkung der Gesänge der Alten u. dgl. können leicht dazu veranlassen. Aber was hiess nicht alles *μέλος*? *) und wo ist denn von den Alten bestimmt angegeben, was von jener Würkung der Musik angehörte? Dass unsre Musiker Laffereyen, wie die angeführten „so gern haben," geschiehet, weil sich damit leicht und nach Willkühr umspringen lässt, weil bey weitem die meisten nur nach dem Jubel der Menge geizen und diese so Etwas haben will u. s. w. — dass aber unsre Musik auch „die verschlungenen Gänge der poetischen Erzählung" nachwürkung wiedergeben könne, dass also bey jener Zusammenstellung mit der alten, unsre Musik nichts verliere, könnte aus der Natur der Sache erwiesen werden; da sich aber dies nicht in der Kürze abthun liess, mag es sein Bewenden haben mit Anführung dessen, was unsre verständigsten und unterrichtetsten Mu-

*) Da auch dies hier nicht angeführt werden kann, begnüge ich mich mein Resultat herzusetzen. *Μέλος* heisst überhaupt, wie etwa unser „Gesang" in der gemeinen Rede gebraucht, das gesungene Gedicht, Poesie und Musik verbunden; so wird es der *ἁρμονία* entgegengesetzt, welche die Instrumentalmusik bedeutet, wenn sie nicht den Gesang, sondern etwa den Tanz, oder auch gar nichts begleitet. Ist Harmonie und Metrum zusammengestellt, so zeigt das Erste die Instrumentalmusik an, welche, (wie ich oben bemerkt habe) zur abgemessenen Deklamation erklang; wird Harmonie und *λόγος* zusammengesetzt, so ist es soviel, als *μέλος*. Da nun aber von den Griechen die Musik sehr selten als selbstständig, sondern meistens nur als Aggregat einer andern Kunst betrachtet wird, so halten die an dieser bestimmtern Bedeutung der Worte nicht immer fest, sondern — verwechseln sie nicht etwa willkührlich, gebrauchen sie aber oft im weitern Sinn, so dass z. B. *μέλος* die *ἁρμονία* mit einschliesst. Stellen gesammlet haben Viele, unter ihnen Türnhitt zu seiner Ausgabe der Poetik des Aristoteles (Oxonii, 1794.) Seite 114. folg. Man hat bekanntlich in Weimar den Versuch gemacht, die Komödie der Alten auf unsere Bühne zurückzurufen, und, auch sogar zur Freude der Menge, die Brüder des Terenz gegeben; sollte man — was wahrscheinlich von noch grösserem Einfluss auf das heutige Theaterwesen wäre — den Versuch auch mit einer Tragödie der Alten machen, so würde man mit der Musik wohl am glücklichsten auf die im Vorhergehenden angegebene Art verfahren, und damit, meines Erachtens, nicht nur der Weise der Alten am nächsten kommen, sondern auch auf ein gebildetes Publikum ungemein viel würken. Dem Künstler, der seine Kunst wirklich studirt, und Männer als Rathgeber an der Seite hätte, wie sie Weimar besitzt, könnte es nicht allzu schwer werden, eine Tragödie (besonders des Sophokles) auf die angegebene Weise musikalisch zu bearbeiten, und seinem Namen ein sehr würdiges Denkmal zu stiften.

d. Red.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. № 50. 1837.

Nicolo Zingarelli,

Direktor des Konservatoriums der Musik zu Neapel.

Dieser letzte Sprössling der alten echten Neapolitanischen Kunstschule war zu Rom am 4ten April 1752 geboren. Schon im 7ten Jahre verlor er seinen Vater und wurde in's Konservatorium der Musik nach Loreto geschickt, wo Cimarosa und Giordanello seine Mitschüler waren und er mit ihnen gemeinschaftlich unter Fenaroli die Kunst studirte; um sich aber in der Theorie der Musik noch mehr zu befestigen, nahm Zingarelli auch bei dem Abbate Speranza Unterricht. Als er das Konservatorium verliess, erhielt er die Kapellmeisterstelle zu Torre dell' Annunziata. Im Jahre 1781 komponirte er für das Teatro S. Carlo zu Neapel die Oper „Montezuna", die Haydn sehr gefiel.

1785 liess er im Teatro alla scala die Oper „Alzinda" aufführen, die, in einem leichten Style geschrieben, bedeutendes Glück machte, und schrieb noch „*Il Telemaco*" und „*Il Ricimero.*" Von dieser Zeit an schrieb er für alle italienischen Bühnen, vorzüglich aber für Mailand und Venedig. 1787 „*Ifigenia in Aulide*"; 1789 machte Zingarelli eine Reise nach Paris, um die erste Aufführung seiner „*Antigone*" (von Marmontel) zu dirigiren, welche aber wegen der politischen Unruhen nur zwei Vorstellungen erlebte. 1791 lieferte er „*La morte di Cesare*" — 1792 „*Il Pirro*" und die Buffa: „*Il mercato di Monfregoso*" — 1793 „*La secchia rapita*" — 1794 bis 1796 den „*Conte di Saldagna*", ferner „*Apelle e Campaspe*", „*Anibale*" und die berühmteste seiner Opern: „*Romeo e Giulietta*", aus welcher die schöne Arie: „*Ombra adorata aspetta*" durch Crescentini's Vortrag einen europäischen Ruf erlangt hat. 1798 „*Meleagro*" — 1790 „*Il vitratto*" — 1800 die Oratorien „*La distruzione di Gerusalemme*" und „*Il trionfo di Davidde*" — 1801 „*Clitennestra*" — 1803 „*Ines de Castro*" und „*Il berittore fortunato*", und 1805 „*l'Oracolo de Sanniti.*" Ausser diesen komponirte Zingarelli mehre Stanzen des XV. Gesanges aus Tasso's *Gerusalamme deliberata*, einen Monolog, betitelt „*Ero*", dann „*Saul*", eine italienische Paraphrase des „*Stabat mater*", die Episode des Ugolino aus Dante's Hölle (XXXIII. Gesang) für mehrstimmigen Gesang, welche er 1808 dem Musik-Konservatorium zu Paris zur Beurtheilung einsandte, und viele Kirchenmusiken. Die Italiener schreiben ihm auch die österreichische Volkshymne: „Gott erhalte unsern Kaiser!" zu, welche ihm aber Wiener Blätter streitig machen und Haydn's Recht auf dieses Tonstück vertreten. *)

Der Charakter von Zingarelli's Musik ist grossentheils ernst, weshalb auch seine *Opere buffe* die schwächsten seiner Werke sind. Carpani sagte von ihm: „Die Lesung einer Stelle aus einem lateinischen Klassiker ist Zingarelli nothwendig, um einen Akt des „*Pirro*" oder „*Romeo e Giulietta*" zu improvisiren und dann in weniger als 24 Stunden vollkommen auszuführen."

Nach Guglielmi's Tode 1806 wurde Zingarelli als Direktor der vatikanischen Kapelle in Rom vorgestellt, 1811 aber von Napoleon nach Paris berufen, oder vielmehr gefordert, weil er sich geweigert hatte, ein *Te Deum* auf die Geburt des Königs von Rom aufzuführen. Zingarelli wurde dem Kaiser vorgestellt, dessen Lieblingskomponist er nächst Paesiello war, und von ihm höher geschätzt wurde, als der genialere Cherubini; er nahm auch jetzt ein Exemplar der Partitur der Oper „*Romeo e Giulietta*" freundlich von ihm an. Von dieser Zeit an bewies Zingarelli grosse Ergebenheit für die Familie Buonaparte, war zur Zeit der Regierung Murat's einer seiner wärmsten Anhänger und komponirte

*) In der Polemik des zu Mailand erscheinenden „*Cosmorama Teatrale*" mit dem Wiener „Wanderer" hat jenes folgenden Titelblatt: „Gott erhalte Franz den Kaiser! *Dio Salvi L'Imperatore Francesco! inno Patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana, Da Giuseppe de Carpani, nobile Milanese. P. A. e posto in Musica dal Sig. Nicolò Zingarelli a Vienna, Presso Artaria e Comp.*" abdrucken lassen, und sagt überdies: „Nach diesem authentischen Aktenstücke, welches wir zu unserer Rechtfertigung in Händen haben, fügen wir nur noch hinzu, dass diese Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von 2 Flöten, 2 Hörnern, 2 Violinen, Viola und Bass komponirt wurde. Gerber gibt in seinem „musikalischen Lexikon" 1798 als das Jahr ihrer Entstehung an."

eine Kantate auf seinen Tod, deren Exemplare nachher durch die Neapolitanische Polizei eingezogen wurden.

Zingarelli komponirte zu Paris eine Messe und wurde im folgenden Jahre zu Rom zum Direktor eines Konservatoriums der Musik ernannt, welches man daselbst begründen wollte; statt dessen wurde er Kapellmeister an der St. Peterskirche, musste aber schon 1813 auf Befehl des Kaisers Rom verlassen und sich als Direktor des neuerrichteten Konservatoriums nach Neapel begeben. Seit dieser Zeit widmete er sich fast ausschliessend der Kirchenkomposition und führte ein Mönchsleben, welches — nachdem die Zeitschriften seines Landes den Nestor der italienischen Tonsetzer schon mehre Male hatten sterben lassen *) — am 5ten Mai d. J. endigte. Zingarelli entschlief im Beginne des 80sten Lebensjahres, und hatte für seinen Ruhm und sein Glück zu lange gelebt, denn ihm wurde der schmerzlichste Leidensbecher zu Theil, der einem Künstler auf Erden gereicht werden kann — sich selbst zu überleben.

Obschon Zingarelli tiefer als seine jüngern Landsleute in das Wesen des Gesanges eingedrungen war, und solide Sänger noch immer seine Werke schätzen und sie wegen ihres Ausdrucks mitunter gern vortragen, konnten sie doch dem Wechsel des Kunstgeschmacks nicht widerstehen; der Tondichter musste eines nach dem andern und zuletzt auch seinen „*Romeo e Giulietta*“ von den italienischen Repertorien verschwinden, und neue Namen und neuen Ruhm erstehen sehen, die das Andenken seiner Werke zu vernichten drohten. Von allen Heroen der neuern italienischen Musik war es vorzüglich Rossini, dessen Triomphe den alten Künstler tief kränkten, und seine grösste Qual war es, von dem Ruhme des Pesareser bis in das Konservatorium von Neapel verfolgt zu werden, da alle seine Schüler Rossini's Werke producirten.

Ein Strahl des Trostes für Zingarelli war es, als sein Zögling Bellini seine glänzende Laufbahn begann, und man glaubte, sein Talent werde Rossini's Glanz ganz verdunkeln. „Geh, mein Sohn!“ sagte der Greis zu ihm, „Du wirst mich rächen.“ — Aber diese Rache, in zu schwache Hand gelegt, verunglückte ihm, da er kurze Zeit nachher eine Todtenmesse für seinen geliebten Schüler halten musste.

Ausser Bellini trug Zingarelli's Lehre zur Bildung der vorzüglichsten Stützsäulen der heutigen italienischen Musik bei. Lablache, Tamburini, Duprez, Mercadante, Donizetti, Costa und die Malvielle-Fodor waren seine Schüler, oder erhielten wenigstens Rath von ihm.

Das Requiem, welches zu Zingarelli's Todtenfeier abgehalten wurde, war von ihm selbst zu diesem Behufe gesetzt, und in Neapel will man behaupten, es sei erst in der letzten Zeit komponirt, also im vollen Sinne des Wortes sein Schwanengesang gewesen.

Kirchenwerke.

2 *Tantum ergo* für 4 Singst. mit willkürlicher Orgel- oder Instrumenten-Begl. von *Ignaz* Ritter *v. Seyfried*. Wien, bei Tob. Haslinger. *Pr.* 1 Thlr. 8 Gr.

Diese beiden kirchlich gehaltenen Chorgesänge sind leicht auszuführen, kurz und gut; der erste in fromm arietten-ähnlicher Bewegung, der andere choralmässig, beide andacht-fördernd und allen katholischen Kirchen bestens zu empfehlen. So kurz die Sätze sind und so fliessend in Melodie und Harmonie, entbehren sie doch nicht einer eigenthümlichen Zusammenstellung, die aus der Einheit des Ganzen sich von selbst zu runden scheint. Es wird bemerkt, dass diese *Tantum ergo* 1) mit vier Singstimmen, Orgel und Violine, 2) mit 4 Singstimmen, 2 Violinen, Contrabass, Trompeten und Pauken, 3) mit Singst. und den Blasinstrumenten allein, oder diese auch akkordirend zur Verstärkung aufgeführt werden können. Ohne Fleiss und ohne Liebe zur Sache ist das Werkchen nicht geschrieben, so anspruchlos und wie zum Gelegenheitsgebrauch es sich auch darstellt.

Christus factus est pro nobis etc. und *Miserere* für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt im J. 1832 für die Zöglinge des K. Konservatoriums der Musik zu Neapel von dem Direktor desselben Cav. D. Nic. *Zingarelli*. Mit Begl. des Pianof. herausgegeben von *C. W. Teschner*. Berlin, b. T. Trautwein. Pr. 16 gGr.

N. 1. ist ein ganz kurzer und schlicht 4stimmiger Satz. Das Miserere besteht aus 11 gleichfalls sehr kurzen Sätzen, nur der letzte ist etwas länger, aber deshalb nicht ausgeführter gehalten; alle gehen aus F dur, bis auf einen, der F moll nimmt, mit dem Schlusse in F dur. In No. 1. ist die Harmonisirung noch am gewähltesten, wenn gleich nicht reich. Kommt auch zuweilen eine alt harmonische Wendung vor, so ist doch das Uebrige ziemlich gleichförmig und ohne tief kirchliches Gefühl, mehr für das Ohr und für eine leicht befriedigte Andacht. Wir kennen nichts von Z., was ihm Anspruch auf den Namen eines grossen Kirchenkomponisten geben könnte. Wollen wir auch Fortschrittsorgen

*) Auch das Brockhaus'sche „Konversations-Lexikon“ (8te Aufl.) meldet seinen Tod im December 1834.

wie S. 7 dieser Ausgabe, so wenig wir sie auch lieben, in gar keinen Anschlag bringen,

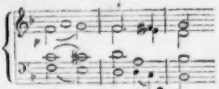

so können wir doch in der ganzen Anlage und Haltung nur etwas Klingendes, aber durchaus nichts Grossartiges oder Seelenvolles finden. Freilich muss seine Kompositionsweise Vielen eingänglich und anmuthig gewesen sein, woher käme sonst sein Ruf? der in der letzten Zeit seines Lebens aber auch so bedeutend gesunken war, dass der Kummer darüber seine Seele stark genug belastete. Er ist entschlafen. Auf andern Wegen und namentlich als Lehrer mag er sehr viel Gutes für Italien gewirkt haben, und sangbar leicht sind seine Werke gewiss; sie sind also für Chöre, die noch nichts Grosses auszuführen im Stande sind, brauchbar.

Lieder und Gesänge.

Liebeslust und Leid. Gedichte von *Heinr. Heine*, für eine Singstimme mit Pianof.-Begleitung komponirt — von *F. H. Truhn.* 18. Werk. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 14 Gr.

No. 1. „Ich lieb' eine Blume, doch weiss ich nicht welche" ist anspruchlos und schlicht in Melodie und Harmonie, so dass bei gutem Vortrage eine glückliche Wirkung mit dem in allgemeine Sehnsucht spielenden Gesange hervorgebracht werden kann. No. 2. „Gekommen ist der Maye" in eben so unbestimmter Sehnsucht träumend, liedermässig leicht. No. 3. „Die schlanke Wasserlilje schaut träumend empor aus dem See", höchst einfach und angemessen gut gesungen, nie vom Grundtone *des* weichend. No. 4. „Leise zieht durch mein Gemüth liebliches Geläute" mag wohl den Meisten behagen, ist aber doch schon etwas gesucht und in der Malerei etwas zu bunt gerathen für ein so kleines Lied. No. 5. „Was treibt dich umher in der Frühlingsnacht?" ist am eigenthümlichsten unter diesen allen. No. 6. „Es war ein alter König" ist mehr balladen- als liedermässig, und mit Recht; wenn auch die Wiederholungen im Texte nicht gerade fördern, so stören sie doch nicht sehr und die Meisten wohl gar nicht. No. 7. Ständchen eines Mauren, zeichnet sich aus durch tief schmerzliche Haltung bei aller Einfachheit, die mit leicht Melodischem vereint in allen diesen Liedern vorwaltet. Man übersehe sie nicht und versuche sie.

Sechs Lieder für eine Singst. mit Pianoforte-Begl. in Musik gesetzt — von Elise Müller. 1. Heft. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Wir erhalten das Wanderlied von Lyser; Abschied, von Heine; „Und wüssten's die Blumen"; des Stromes Liebe, von Rückert; gute und schlechte Zeit, von Rückert; Schlummerlied, von C. Stieglitz. — Die Komponistin dieser Lieder ist die Tochter des verstorbenen Wilh. Christian Müller, der in derselben Verlagshandlung „Aesthetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst" in 2 Theilen drucken liess. Die Lieder sind grösstentheils recht hübsch und gefällig gehalten, so dass z. B. dem Heine'schen „Und wüssten's die Blumen, die kleinen" ein bewegterer Schmerz zu wünschen wäre. Nicht immer spricht von Frauen Gesungenes oder Komponirtes Frauen an: hier möchten wir es glauben, versteht sich mit Ausnahmen, die der Verschiedenheit der Frauen und der Lieder wegen nicht fehlen können.

6 *Gesänge für eine Singst. mit Pianof.-Begl. komp. — von Friedr. Krug.* Magdeburg, b. Creutz. Pr. 20 gGr.

Die Sammlung fängt an mit einer Trauüberschrift: „Hass allen Weibern"; es ist aber ganz anders gemeint, wie recht und billig. Dieses Rechtes wegen mag der Sang wohl gefallen, aber etwas zu prosaisch ist er doch. No. 2. „Im Winter" ist auch mehr beschreibend und erzählend, darum auch so allgemein gehalten, dass es nichts Tieferes in Anspruch nehmen kann; übrigens ist Alles in der Ordnung. No. 3. „Des Mädchens Sehnsucht", von Frdr. Rind, walzt glücklich dahin, ohne Tadel in seiner Weise, die von Geschick, aber nicht von Eigenthümlichkeit zeugt. No. 4. „Das rechte Mittel", von H. Born, wird den Meisten des Textes wegen, gegen welchen die Komposition nichts hat, gefallen. No. 5. „Trennung." Bisher sind alle durchkomponirt. Es folgt noch „Matrosenlied" von H. v. Fallersleben, das wohl das charaktervollste der Komposition nach unter allen ist; es trifft, wird's recht vorgetragen. Die andern sind sehr allgemein, aber geschickt gemacht.

Nachrichten.

Strassburg. (Beschluss.) Kaum war die französische Bühne geschlossen, so eröffnete die deutsche Gesellschaft am 23. April unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Dir. Hehl, welcher seine zwei Gesellschaften von Basel und Freiburg hier versammelt hatte, ihre Vorstellungen; zu seinem vollständigen Personale gesellten sich dann die hohen Gäste Madame Beatrix Fischer

(Schwarzbück) vom Karlsruher Hoftheater und Fräul. Agnese Schebest. Alles war von Seiten der klugen, sachverständigen Direktion des Hrn. H. aufgeboten, seine Opernd arstellungen so glänzend, wie wir sie hier nie gesehen, zu machen; seine Sorgfalt erstreckte sich sogar auf das Orchester, welches er durch ein tüchtiges Streich-Quintett, das er mitbrachte, merklich verbessert hatte, so dass unter der geschickten Leitung des ausgezeichneten Musikdirektors Hrn. Reiber (Komponisten und vorzüglichen Geigers, Schülers von Spohr, aus Wertheim im Badischen) auch in musikalischer Hinsicht die Darstellungen bis zur höchsten Vollkommenheit gebracht worden. Mit solchen Mitteln wurden nun, ausser 3 Schauspielen, 25 Operndarstellungen, worunter fünf hier neu waren, gegeben, nämlich: Adlers Horst v. Gläser, die Nachtwandlerin, Norma, Romeo v. Bellini, jede der beiden letztern 3mal und die Hugenotten 4mal. Ferner wurden aufgeführt: Tell, Robert, D. Juan jede 2mal, die Entführung, Aschenbrödel, Moses, Freischütz, Fidelio, Otello und die Zauberflöte. — Unter den Mitgliedern der Gesellschaft nennen wir Mad. Brückner für hohe Partieen, als Königin der Nacht und Konstanze. Dem. Stein, als Rosa in Adlers Horst, Thisbe in Aschenbrödel, Amaltea in Moses, Adalgisa in Norma; Mad. Hehl, in allen Partieen ausgezeichnet, besonders als Aschenbrödel, Marzeline, Valentine in den Hugenotten, Alice u. s. w. Hr. Stüger, erster Tenorist, ist ein gebildeter Sänger und besonders in Spielpartieen an seiner Stelle; obwohl sein Organ unter den Mitteltönen etwas gedeckt ist, so haben diese selbst und seine Höhe klang genug, um es mit starken Orchester-Effekten aufzunehmen; in der Partie des Arnold u. a. hörten wir das hohe a mit voller Brust-stimme. Sein Vortrag ist geschmackvoll, was er als Robert, Osiris, Raoul in den Hugenotten und Otello bewiesen hat, nur sollte er den zu häufigen Gebrauch der Mordenten unterdrücken. Der zweite Tenorist Hr. Behringer, ein Anfänger, welcher sich auch in ersten Partieen versuchte, besitzt eine wunderschöne klangvolle Stimme von grossem Umfange. Bei seinen guten Anlagen kann es ihm nicht fehlen, wendet er den gehörigen Fleiss an, ein ausgezeichneter Sänger zu werden; hier fehlte es ihm durchaus noch an Methode und Bildung, was namentlich das grelle Anschwellen der Halstöne beweist. Nichts destoweniger sang er mit Auszeichnung Partieen wie den Fischer in Tell, und Raimbaut in Robert; ferner nicht ohne Beifall erste Partieen wie D. Ottavio in D. Juan, Tibaldo in Romeo, Sever in Norma, Belmonte in der Entführung u. s. w. — Als erster Bass erwarb sich Hr. Rieger ungetheilten Beifall als Tell, Bertram, Osmin, Moses, Capulet, Pizarro, Marcel in den Hugenotten. — Hr. Kissner, zweiter Bassist, welcher auch erste Partieen mit wahrer Auszeichnung sang, gefiel besonders als Fürst Walter, Alidor, Leporello, Lorenzo in Romeo, Orovist in Norma, Rocco in Fidelio, St. Bris in den Hugenotten u. s. w. Auch der Bassist Bahel leistete als Gessler, Rudolph in der Nachtwandlerin und Graf v. Nevers in den Hugenotten alles Mögliche. — Der vortreffliche Chor bestand gewöhnlich aus 30 Personen. — Die obengenannte Mad. Fischer (geb. zu Temeswar am 4. Febr. 1809, deren interessante Biographie in dem „Biographischen Taschenbuche deutscher Künstler und Künstlerinnen" v. Alvensleben, Jahrg. 1836 zu finden ist) erfreute uns in 8 Vorstellungen: 2mal als D. Anna und Norma, als Agathe, Fidelio, Alice und Pamina, und bewährte ihren Ruf als grosse dramatische Sängerin; ihre schöne klangvolle Stimme, ihr klarer Vortrag, ihre edle Haltung erwarben ihr bei ihrer geziemenden Gestalt allgemeinen Beifall, der ihr übrigens durch öfteres Hervorrufen und Kronen hinlänglich bewiesen wurde.

Der zweite Gast, Fräulein Agnese Schebest, erfreute uns in fünf Vorstellungen, dreimal als Romeo, einmal als Desdemona und als Norma, und brachte hier zum ersten Male ihre Schwester Nina auf die Bühne, als Julie in Romeo, Emilie in Otello und Adalgisa in Norma. Da von der grossen Künstlerin, ausser dem Karlsruher Berichte in No. 24, bis jetzt wenig in diesen Blättern gesprochen worden, so schickt Ref. einige Notizen über sie voraus. Fräul. Agnese Schebest wurde im Jahre 1815 in Wien geboren. Als Tochter eines österreichischen Militärs, verlebte sie ihre erste Jugend, in Folge des häufigen Garnisonwechsels ihres Vaters, an verschiedenen Orten, und kam auf diesen Zügen sogar nach Italien. Hier war es vorzüglich, wo die ersten Spuren ihres ausserordentlichen Gesang-Talentes hervortraten. Als sie wieder nach Deutschland zurückgekehrt war, hatte sie das Glück, unter die Leitung des berühmten Gesanglehrers Miecksch in Dresden, aus dessen Schule die Funk, Hase, Veltheim und Schr.-Devrient hervorgegangen sind, zu kommen, der die Ausbildung ihres Talentes übernahm. Während dieser Zeit schon übernahm sie kleine Rollen und sang zu gleicher Zeit im Chore. Im Jahre 1832 trat sie aus der Schule ihres Lehrers und begann auf der Bühne zu Pesth die ruhmvolle Laufbahn, die sie seitdem auf den Theatern zu Wien, Grätz, Stuttgart und Karlsruhe mit überraschend glänzendem Erfolge durchlief. Hier waren ihre Gastspiele wahre Feste, und nie konnte das grosse Haus die herbeigeströmte Menge fassen. Ihre Stimme ist ein klangvoller Mezzo-Sopran; ihr mächtiges Organ vereinigt alle glänzenden Eigenschaften, die man so selten vereinigt findet. Der dramatische Sänger opfert beinahe allgemein die Wahrheit der Deklamation oder der Situation den Forderungen des Gesanges: bei Frl. Sch. einet sich die Schönheit des einen mit der Wahrheit des andern, wodurch sie auf den Zuschauer oder Zuhörer die nämlichen Gefühle überträgt, deren man sich selbst bewusst ist; sie lässt keinen Vergleich zu, man ist bei ihr genöthigt, sich den Eindrücken des Augenblickes hinzugeben. Erreicht ihr leidenschaftliches Spiel den höchsten Grad, so wird nicht selten bei ihr der musikalische Ton zum Schrei, was Manche tadeln wollen; allein bei ihrem Erscheinen vergisst man die Sängerin und die Schauspielerin. Sie ist es nicht mehr, sondern es ist z. B. Romeo, der von Liebe für seine Julie erglühte Held; es ist Desdemona, die von ihrem Vater verstossene Tochter, die von ihrem eifersüchtigen Gatten mit Tod bedrohte Gattin, deren Angst wir mitfüh-

len; es ist Norma, die von ihrem Geliebten verlassene, deren Entrüstung und Schmerz wir theilen. Ihre Gesang-Methode gehört keiner Nation an, es ist die des Wahren, des Natürlichen und Schönen, wodurch sie so zart und tief eindringend wirkt. Der Enthusiasmus, den sie hier erregte, lässt sich kaum beschreiben, es war den öftern Hervorrufens in derselben Vorstellung, der Kronen und Blumen, der Gedichte und Serenaden kein Ende.

Fräul. Nina Schebest, deren Befangenheit bei ihrem ersten Auftreten in Strassburg durch öfteres Sinken des Tones vernehmlich war, vereinigt mit ihrer jugendlichen Blüthe einen silber-hellen hohen Sopran; in ihrem Vortrage erkennt man die Meisterhand der Schwester, und auch sie verspricht unter solcher Leitung viel für die Zukunft.

Endlich wurden mehre Vorstellungen noch durch das Gastspiel d. Hrn. Watzinger, ersten Tenoristen des Hoftheaters zu Darmstadt, verherrlicht. Er sang mit Auszeichnung die Partieen des Tibaldo in Romeo, des Rodrigo in Otello und des Florestan in Fidelio. Er singt mit Geschmack und befleissigt sich besonders der Deutlichkeit in der Aussprache des Textes; sein Organ ist etwas dünn und artet oft in einen störenden Nasenton aus; sämmtliche Rollen gab er übrigens mit vielem Anstande und dramatischer Bildung.

Für alle diese herrlichen Genüsse haben wir Hrn. Dir. Hebl den verbindlichsten Dank zu zollen; durch seinen unermüdlichen Fleiss, seine sachkundige Auswahl der zu Gehör gebrachten Opern und des dazu erforderlichen Personals hat er in der undankbarsten Jahreszeit grosse, sonst nicht leicht zu bekämpfende Schwierigkeiten, ohnerachtet einer lästigen Abgabe von circa 3000 Fr., glücklich überwunden, und neuerdings das Zutrauen in seine Geschäftsführung gerechtfertigt.

Leipzig. War das letzte Abonnement Concert unter die ausserordentlich besuchten zu zählen, so übertraf doch die ungemeine Theilnahme einer höchst seltenen Hörermenge das am 4ten d. im Saale des Gewandhauses gehaltene Concert zum Besten des Institutsfonds für alte und kranke Musiker jenes noch bei Weitem; selbst der Vorsaal und alle Logen waren mit Herren und Damen, einige allein mit Herren überfüllt. Mendelssohn-B.'s Ouverture zum Sommernachtstraum, sehr schön ausgeführt, versetzte die Gemüther der Anwesenden zuerst in eine freudig bewegte Stimmung, welche der gelungene Vortrag des Concertante für 4 Prinzipal-Violinen von L. Maurer, gespielt von den Herren Concertmeister David, Uhlrich, Wintee und Inten, zu erhalten wusste. Recitativ und Arie aus Judas Maccabäus von Händel wurde mit der Originalbegl. und dem Pianof. statt der Orgel von Dem. Clara Novello auf die englandischen Worte: „O let eternal honours crown his name" etc. ausgezeichnet trefflich vorgetragen. Das Capriccio brillante für Pianof. mit Orchester (H moll), componirt und gespielt von F. Mendelssohn-B., brachte einen diesem Meister gewohnten Erfolg. Die Tyrolienne variée von Hummel, gesungen von Dem. Clara Novello, gefiel so, dass der immer von Neuem losbrechende Beifallssturm der Hände so lange anhielt, bis die sehr beliebte Sängerin statt der Wiederholung des eben Gesungenen ein neues Lied, sich selbst am Klaviere begleitend, zum Besten gab, wodurch sie sich die Dankbarkeit der erfreuten Versammlung noch vermehrte. Den zweiten Theil füllte die meisterliche Musik Beethoven's zu Egmont. Die beiden Lieder sang Dem. Luise Schlegel, die sich seitdem auf unserm Theater versucht hat, und wurde in. „Freudvoll und leidvoll" lebhaft applandirt. Das bekannte Gedicht des Hrn. Mosengeil zu dieser Musik sprach Hr. Schenk, der Held unsers Theaters. Wir sind ihm für diese Gefälligkeit sehr verpflichtet und dürfen ihm versichern, dass er es besser, als einst Hr. Rott gesprochen hat, würden aber kein Zutrauen zu ihm beweisen, wenn wir ihn nicht auf die Verwöhnung der Aussprache seines r und seines u, so wie im Allgemeinen auf die Eigenheit aufmerksam machen wollten, die wir bisher an allen auf dem Theater beschäftigten Sprechern dieses Gedichts bemerkten, dass auch das Epische in ein Dramatisches mit Unrecht verwandelt wird. Das höchst zahlreiche Publikum erwies sich für alle diese Genüsse sehr erkenntlich und gedachte noch oft des schönen Abends. — Die 5. musikal. Unterhaltung der Eterpe am 5ten führte eine neue Ouverture zu Schiller's Räubern von Eduard Weber (MS.) recht sicher aus, nur wollte die Komposition den meisten Kennern nicht recht zusagen, was dagegen mit folgendem neuen Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello von C. G. Müller, Direktor des Instituts, wirklich der Fall war; man fand die Kompos. (noch MS.) wertlvoll und den Vortrag der Herren Uhlrich, Inten, Hunger und Wittmann sehr schön. Die neue, bei Schott's Söhnen gedruckte Ouverture zu dem Oratorium Guttenberg v. Dr. C. Loewe verdient der Gesellschaft, dass sie nicht blos gedruckte Neuigkeiten, sondern auch MS. selbst angehender Komponisten, die nicht jeder Concertverein zur Ausführung bringen kann, als Versuche übernimmt. Die heroische Symphonie Beethoven's bewährte sich in ihrer Kraft, wie immer. — Unser 8. Abonnement-Concert am 7ten war wieder überaus besucht, so dass alle Seitenthüren nach den Vorsälen, der Menge der Hörer wegen, offen stehen, und dennoch war die Hitze noch drückender, als am Montage. Gegeben wurde: Symphonie von Beethoven No. 2. Ddur; Concertino für Waldhorn über Themen aus Tell, componirt von Ch. Schunke, vorgetragen von Hrn. C. Schunke, KM. und erstem Waldhornisten der K. Preuss. Kapelle zu Berlin. Recitativ und Arie aus Don Juan von Mozart: „Crudele! Ah nò, mio bene", gesungen von Dem. Clara Novello; Adagio und Rondo für Waldhorn, comp. und vorgetragen von C. Schunke. Im 2. Theile: Ouverture, Introduction, Duett und erstes Finale aus Don Juan von Mozart; der Text italienisch; die Singenden: Dem. Clara Novello — Donna Anna; Mad. Fraschetti-Walzel — Elvira; Mad. Bünau-Grabau — Zerline; Hr. Gebhardt — Ottavio; Hr. Richter — Don Juan; Hr. Pögner — Leporello; Hr. Weiske — Comthur und im Finale Masetto. — Es war

eine Jubelfeier des Don Juan, wie sie in einem Concerte nur gefeiert werden kann. Im Finale waren die 3 Orchester an verschiedenen Stellen des Saales vertheilt, nämlich in den beiden Seitenlogen im Rücken des eigentlichen Orchesters. Man sieht, die Einrichtung war lokkend und hatte gewirkt. Alles ging sicher, einige Kleinigkeiten und die besser zu wünschende Aussprache des Italienischen eines und des andern Sängers billig weggerechnet. Der Beifall entsprach dem Werthe der Sache. Eine sonderbare, bisher nie bemerkte Erscheinung in unserm sehr akustisch gebauten Concertsaale, welcher in dieser Hinsicht zu den schönsten gehört, die es gibt, fiel uns gleich in der Symphonie auf; es klang Alles dumpfer als sonst, selbst die Pauken, und der Pauker ist sehr gut. Wir trauten unsern eigenen Ohren nicht, allein mehre Männer unserer Umgebung machten dieselbe Bemerkung. Ob dies nun allein auf unserm Standpunkte oder überall der Fall war, können wir freilich eben so wenig sagen, als woran es lag, ob an den vielen Oeffnungen der Thüren u. s. w., oder an der fühlbar dicken Luft, oder an Beiden zugleich, was das Wahrscheinlichste ist. Gewiss ist, dass es nicht an den Ausführenden lag, denen die Ehre des Eifers und der Geschicklichkeit bleibt, wie sonst und wie sie öfter geschildert worden ist. Hr. C. Schunke war der einzige, den wir noch nicht gehört hatten, und wir lernten in ihm einen so meisterlichen Hornisten kennen, dass er selbst unsere Erwartungen übertraf, so hoch sie auch durch den Ruf gesteigert worden waren, der ihm voranging. Sein Ton ist ausserordentlich schön; zur Fülle des Horns bringt er noch etwas eigenthümlich Liebliches, einen Schmelz, der ganz besonders wohlthut. Dazu sind seine Fertigkeit und Sicherheit nicht minder ausgezeichnet. Es gehört viel dazu, in solcher Hitze so viel Herrliches zu leisten. Der Mann gehört unter die ersten Künstler auf seinem schwierigen Instrumente. Wir können es uns nicht versagen, über seine Behandlung des Ventilhornes in einem besondern Aufsatze zu reden. Dass der Meister wiederholt verdienter Anerkennung sich zu erfreuen hatte, darf der Ordnung wegen nicht unerwähnt bleiben. Er reist von hier nach Dessau und wird den 15ten wieder in Berlin sein.

Jubelfeier des Don Juan in Berlin.

Berlin, den 23. November 1837. Die *fünfzigjährige* Jubelfeier der herrlichen Oper Don Juan von Mozart hat dennoch, zwar nicht am 4. November, als dem Tage ihrer ersten Aufführung in Prag, jedoch um acht Tage später, Sonnabend den 11ten d., im überfüllten Königl. Opernhause, und zwar, in Folge besonderer Genehmigung, zum Besten des, Mozart in seiner Vaterstadt Salzburg zu errichtenden Denkmales, auf glanzende Weise Statt gefunden. Zunächst ist der Zweck durch eine Einnahme von mehr als 1600 Rthlr. bestens erfüllt, dann aber auch dem Andenken des unsterblichen Meisters auf wahrhaft würdige Weise durch die bestmögliche Aufführung seines grössten dram. Werkes gehuldigt worden. Die Besetzung der Oper war folgende: Donna Anna, Fräul. v. Fassmann, im deklamatorischen Ausdrucke und durch edle Haltung höchst ausgezeichnet; selten nur (wie im Maskenterzett) etwas zu tief intonirend. Die letzte grosse Arie gelang der Künstlerin ganz vorzüglich, sowohl im Portament, als in den Koloraturen. Donna Elvira, Dem. Sophie Löwe. Diese, in der italienischen Oper und französischen Operette durch Kunstfertigkeit, Grazie und Humor der Darstellung so sehr ausgezeichnete Sängerin scheint weniger für den Ausdruck tiefer Empfindung und seelenvoller Gemüthlichkeit geeignet, wie solche Mozart's Melodieen bedingen. Ueberdies soll Dem. L. in Wien die Donna Anna gesungen, und hier in kurzer Zeit die gewichtige Partie der Elvira eingeübt haben, da ohne ihre Mitwirkung schwerlich die Aufführung der Oper hätte zu Stande kommen können. Einige Unsicherheit und Beeilen mancher Stellen lässt sich daher billig entschuldigen. Was indess theilweise störender wirkte, war zu hohe Intonation und Veränderungen der Töne, Fermaten in der Singstimme u. s. w., welche hier nicht wohl angebracht waren. Dagegen trug die ehrenwerthe Künstlerin die später eingelegte Mozart'sche Arie in Es dur, bis auf eine unglückliche None des hohen e im Schlusstakte, einfach und sehr gelungen, mit schöner Verbindung der Cantilene vor. — Dass die zahlreichen Verehrer der gefeierten Sängerin ihre ganze Leistung mit überschwenglichem Beifalle auszeichneten, konnte als Tribut des Dankes für die bereitwillige Uebernahme der zweiten Sopran-Partie gelten, welche hier nicht minder wichtig, als die erste ist. — Zerline, Dem. Grünbaum. Durch Gesang, Spiel und Persönlichkeit ganz zu dieser Rolle geeignet. — Don Juan, Hr. Blume, ist im Besitze dieser Rolle, seitdem der Veteran Beschort solche niederlegte, welcher in früherer Zeit, neben einer Schick als Donna Anna und Hellmuth-Müller als Elvira den Kavalier im Wüstlinge hervortreten liess. Hr. Blume ist seit länger als 20 Jahren durch seine Persönlichkeit, gewandtes Spiel und kräftige Baritonstimme sehr zur Darstellung des dissoluto punito geeignet gewesen, und noch jetzt (obgleich durch Abnahme der Stimme behindert) der einzige Repräsentant dieser Rolle bei der Königl. Bühne. Mit Bezug auf die Jubelfeier hatte der beliebte Darsteller des Don Juan der Champagner-Arie: „Fin ch' han dal vino" passende Worte von Dr. Th. Mügge untergelegt, welche folgen sollen. Der Gesang wurde durch eine vorbereitende Anrede eingeleitet, mit Jubel aufgenommen und wiederholt. Noch feierlicher wäre wohl ein eigener Prolog oder Epilog an diesem Abende gewesen. Es geschah indess weiter nichts von Seiten der Bühnenintendanz, so dass das bewegte Publikum sich mit dem Herausrufe der Frl. v. Fassmann nach ihrer letzten Arie und der Forderung des Erscheinens „aller" Darsteller nach der Oper begnügen musste. Eine Bekränzung von Mozart's Büste hätte doch mindestens Statt finden können! — Don Ottavio wurde von Hrn. Eichberger mit Ausdruck und sonorem Klange der Stimme sehr gut gesungen. Eben so der Comthur von Hrn. Böttcher und Masetto von Hrn. Zschiesche. Leporello wird von Hrn.

Wauer freilich mehr gesprochen, als gesungen; jedoch spricht seine natürliche Komik, wie die drollige Gutmüthigkeit seines Humors in seinem Spiele, ungemein an. Dem. Lehmann, die Herren Bader, Mantius, Fischer u. m. wirkten an diesem Festabende zu ihrer und des Meisters Ehre im Chore mit. Spontini leitete das vortreffliche Orchester, welches sich besonders beeiferte, die ewig schöne Komposition in höchster Vollkommenheit anszuführen. — Zu wünschen wäre nur noch, dass die ganz entbehrlichen Dialogscenen mit dem Ernsten und Signor Martes, wie die Ermordung Ottavio's weggeblieben, und dafür der beste Text von Fr. Rochlitz gleichförmig eingeführt würde, statt dass jetzt Jeder nach Belieben die Worte dem Gesange unterlegt, auch der Dialog häufig improvisirt wird. — Den Anführer der Gerichtsdiener stellte diesmal wieder Hr. Gern mit gemässigter Komik sehr ergötzlich dar, indem er sich beim Abgehen die Erlaubniss erbat, nach 50 Jahren wieder erscheinen zu dürfen. Don Juan wird sicher auch dann noch seinen Ruhm behaupten. — Diese Oper ist auf der hiesigen K. Bühne zuerst im Jahre 1790, überhaupt über 200mal gegeben. Die Preuss. Staatszeitung theilte ein interessantes Verzeichniss sämmtlicher hiesigen Darsteller in dieser Oper mit. Noch wichtiger für die Kunstgeschichte wäre eine Zusammenstellung aller Aufführungen des Don Juan im In- und Auslande, wenn solche möglich wäre. Welche Oper kann sich (vielleicht mit Ausnahme der „Vestalin" und „Stummen") eines gleichen — zwar spätern, doch um so dauerndern Triumphes rühmen? — . —.

Dresden, Montags am 13. Nov. Die Dreyssig'sche Singakademie gab heute Abend das Oratorium: „Paulus" von Mendelssohn-Bartholdy. Da die Instrumentalpartie wegblieb und das Ganze vom Hoforganisten Schneider, dem bekannten Orgelvirtuosen, nur am Pianoforte geleitet wurde, so müssen nothwendig grosse Schönheiten weggeblieben sein, denn sicher hat der Komponist in die Instrumentalpartie grosse Effekte gelegt. Die Ouverture musste demnach matt klingen. Trotz dem sind wir aber Hrn. Hoforganisten Schneider sehr vielen Dank schuldig, denn er hat uns mit einem Tonwerke bekannt gemacht, das wir wahrscheinlich sobald hier nicht vollständig besetzt hören werden, und das im Oratorienfache gewiss zu dem Allerausgezeichnetsten gehört, was in neuester Zeit in dieser Gattung geschrieben worden. Wir wissen keinen passenderen Ausdruck dafür, als dass wir es durchaus grossartig nennen. Musterhaft ist die Deklamation, und indem sie dies ist, hat sie dem Komponisten auch grösstentheils neue und originelle Motive eingegeben, die er geistreich aufgefasst und kunstreich durchgeführt hat. Hierher gehört gleich zu Anfange der Chor No. 3 des Volkes: Dieser Mensch hört nicht auf etc. Das darauf folgende Recitativ No. 6: Und sie sahen ihn alle etc. ist vortrefflich, so wie No. 7 Arie: Jerusalem, die du tödtest etc. voll Wahrheit und Innigkeit ist. Das Volkschor No. 8: Steiniget ihn etc. ist von eminenter Wirkung und machte sichtlich grossen Eindruck. Dass die sanften Choräle nach den kräftigen Sätzen unbeschreiblich wohlthuend und rührend klingen, wissen wir schon aus Bach's grosser Passion, welchem kolossalen Werke das obenbesprochene sehr oft bis zum Nachweisen ähnlich in Styl und Haltung folgt. Es würde über die Gränzen eines Berichts führen und doch auch höchst ermüdend für den Leser sein, wollten wir jeden Satz angeben und dabei die Gradation anmerken, in der er ausgefallen ist. Missfallen hat uns kein einziger, im Gegentheile haben sie uns alle gefallen, nur einer mehr als der andere. Und dabei fehlte die Pracht der Instrumentirung. Summa, es ist ein grossartiges, geniales, andächtiges Werk, geistvoll gedacht und kunstvoll ausgeführt, eine unschätzbare Bereicherung dieser Gattung. Ueber die Art, wie die „Stimme des Herrn" behandelt ist, sind mancherlei Zweifel erhoben worden. Da aber, wenn Gott der Herr Bass oder Tenorstimme sänge, auch hierbei nach dem Grunde hätte gefragt werden können, so scheint uns die Idee des Komponisten, die Stimme des Höchsten gleichsam durch den Reflex eines Engelchores von Sopran und Altstimmen wiederzugeben, eine der glücklichsten.

Eine andere Frage war, nach der gemachten Beobachtung, dass der zweite Theil in Beziehung auf den Text weniger Interesse enthalte, als der erste, ob es nicht besser gewesen sein würde, mit Pauli Bekehrung, als der eigentlichen Haupthandlung, das Gedicht geschlossen zu haben? Wir erwidern darauf, dass, wenn man blos den Text im Auge behält, der Vorschlag allerdings zu beachten wäre. Jetzt aber, da das Werk vollendet ist, würde doch wohl kein Vernünftiger, wegen etwas belehrter Handlung, die mancherlei prächtigen Sätze des zweiten Theiles entbehren wollen, und eine Umschmelzung des Gedichtes und Anpassung des Textes wäre nur eine Arbeit des Komponisten, und unsers Bedünkens eine sehr gewagte, wie Alles, was ex post geschieht. — Se. Maj. der König, so wie die Königin waren gegenwärtig und bezeugten ihre Zufriedenheit und ihr Wohlgefallen an dem schönen Werke. —

C. B. v. Miltitz.

Prag. (Beschluss.) Die Lücken unsers Operapersonales zwangen die Direktion, sich in der letzten Zeit blos mit Repetitionen und Ergänzungen älterer Werke zu beschäftigen. Donizetti's komische Oper: „L'Elisir d'Amore" ist mit veränderter Besetzung zweier Hauptrollen neu in die Scene gesetzt worden. Mad. Podhorsky gab nämlich die Adine und Hr. Strakaty den Sergeanten. Da die Erstere eine Künstlerin der ernsten Gattung ist, so verdiente sie durch das Bestreben, auch in einem ganz entgegengesetzten Genre wirksam zu werden, im vollen Maasse den rauschenden Beifall, der ihr gezollt wurde, und man kann mit Fug und Recht sagen, dass Dem. Lutzer weniger, als Hr Pöck vermisst wurde. Mad. Podhorsky war nur in der Introduction etwas zu ernst im Gesange, und brachte hier einige Verzierungen an, die in die Opera seria gehören. In diesen Fehler verfiel sie aber im Laufe der ganzen Oper kaum noch

einmal, und bemühte sich mit Erfolg, in den launigen Ton des Ganzen hineinzustimmen. Hr. Strakaty dagegen spielte mit einem solchen falschen Pathos, als gäbe er einen der Hoflente in der „Turandot", und sang mehr als je matt und unklar. An Dem. Rettig (Jeanette) bemerken wir mit Bedauern, dass sie, seit ihr einige grössere Rollen zugefallen, die kleinern mit grosser Nachlässigkeit behandelt. So sehr wir ihre Fortschritte im Gesange anerkennen, so halten wir das doch noch — für zu früh. Eine junge Sängerin, die in bedeutenden Partieen die Liebe und Nachsicht des Publikums noch immer in Anspruch nehmen muss, darf nichts versäumen, sich durch den regsten Fleiss auch in den geringsten Aufgaben jene zu erwerben und zu bewahren, wenn sie nicht fürchten will, bei den wichtigern statt freundlicher Aufmunterung eine strenge und rücksichtslose Kritik der Zuhörer zu erfahren, welche in der Regel den Kunstbeflissenen noch schmerzlicher, als die geschriebene zu sein pflegt. — Auch Fioravanti's „Ressende Komödianten" sind wieder auf unsere Bretter eingezogen, eine Oper, die uns immer nicht allein durch Laune und echte Charakteristik, sondern noch mehr durch den Umstand sehr interessant war, dass sie eigentlich die Revolution der italienischen Musik, die sich von Rossini herschreibt, im Voraus verkündete, und Fioravanti nicht allein als ein Vorläufer des Schwanes von Pesaro angesehen werden kann, sondern Letzterer es keineswegs verschmähte, in die Fusstapfen des freundlichen Römers zu treten. Die heutige Produktion muss nach den Kräften unserer Bühne gut genannt werden, da sowohl Mad. Podhorsky (Laurette) als Dem. Rettig (Rosalinde) ihre Piecen mit viel Virtuosität vortrugen. Hr. Preisinger (Schönblüth) ersetzte den Mangel an Stimme meist durch seine drastische Laune. Hr. Scharff (Wachtmeister Hubert) hatte zu wenig zu singen, und mimische Darstellung kann man doch von einem jungen Manne nicht erwarten, der die Bühne zum sechsten oder siebenten Male beschreitet. Hrn. Demmer (Tenorist Fröhlich) kamen die in seiner Rolle absichtlich angebrachten Detonationen sehr gut zu Statten. Was seine Toilette betrifft, so schien er vergessen zu haben, dass er einer wandernden Truppe angehörte. Z 17.

Ueber Fagott-Instrumente, welche von Herrn Joh. Stehle, Kais. Hofinstrumentenmacher in Wien, verfertigt werden.

Hr. Stehle hat mir vor Kurzem einen Fagott zur Ansicht eingesandt, welchen ich sogleich in Besitz genommen und mehre für meine Schüler nachkommen liess; eines wie das andere hat mich immer mehr befriedigt. Diese Fagotte sind erstens von einem ganz ausgezeichnet schönen Ahornholz, äusserst geschmackvoll gearbeitet, ich habe noch nie ein schöneres Holz gesehen; 2) bleibt nichts zu wünschen übrig in Hinsicht der ganz vorzüglich bequemen Lage der Klappen, welche mit vieler Sorgfalt gearbeitet sind, alle Klappen gehen auf Walzen, was ich für die zweckmässigste Einrichtung halte; 3) die Hauptsache, der Ton in seinem ganzen

Umfange von bis ist ein hellvoller, singender, welcher sich mit jedem andern Instrumente gut vereinbart, und mit einer Leichtigkeit anspricht sowohl in der Tiefe wie in der Höhe, wie man es selten findet. Ich bin so zufrieden damit, dass ich dieses Zeugniss nicht allein Hrn. Stehle schuldig bin, sondern auch denen, welche in früherer Zeit schriftliche Anfragen deshalb an mich richteten. Ich wünsche, dass Hr. Stehle, welcher dieses Instrument noch mehr zu vervollkommnen sich bestrebt, auch im Auslande bekannt wird zum Besten aller Fagottisten.

C. Schmitbach,
Königl. Hannöv. Kammermusikus.

Mancherlei.

Die Musikschule zu Dessau. Von Frdr. Schneider. Unter diesem Titel hat der Unternehmer dieser nützlichen Anstalt 1837 ein kleines Schriftchen drucken lassen, das die Gegenstände des Unterrichts und den Ordnungsgang angibt, damit den häufigen Anfragen abgeholfen werde. Man erhält es bei Dr. Schneider in Dessau unentgeltlich. Unsere Leser werden sich erinnern, dass wiederholt in unserm Bl. davon die Rede gewesen und das Hauptsächlichste gemeldet worden ist. Das Institut, wie es jetzt noch besteht, begann Ostern 1829. Sowohl der Lehrplan des Kursus in der Theorie der Tonsetzkunst, als den Praktischen im Instrumentenspiel und im Gesange ist von uns bereits mitgetheilt worden. Alles dies wird in diesem Büchelchen neu auseinandergesetzt. Dazu ist noch ein Nachtrag geliefert worden, der einige historische Notizen über diese Musikschule enthält. Bis jetzt ist 78 Schülern Unterricht ertheilt worden. Von 64 abgegangenen sind 2 gestorben und 40 leben bereits in bestimmten Verhältnissen. Diese sind mit Namen angeführt worden. Das Schriftchen wird also Vielen höchst interessant, denen aber, die Zöglinge dahin senden wollen, überaus lieb sein.

Am 11. November sind die Hugenotten von Meyerbeer zum ersten Male auf dem Nationaltheater zu Haag mit grossem Erfolge gegeben worden. Der Direktor Duverney, der das Werk mit ausserordentlicher Sorgfalt in Scene gesetzt hatte, wurde herausgerufen, desgleichen die Darsteller der Hauptrollen, Alb. Domange, Tenor, Payen, Bass, Mad. Minoret, erste Sängerin.

(Hiezu das Intelligenz-Blatt No. 12.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. **№ 12.** **1837.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in Berlin erschienen so eben:

Fürstenau, A. B., Gage d'amitié. Concertino p. la Flûte avec acc. d'Orchestre. Oe. 119. No. 11 de Concerts. Pr. 2 Rthlr.
— La même avec acc. du Piano. 1 Rthlr.

Bei **Knop** in Basel erscheinen in einigen Wochen mit Eigenthumsrecht, wovon vorläufige Bestellungen bei **B. Friese** in Leipzig angenommen werden:

Keller, Charles, Op. 44, Liv. 1—3. (Souvenire de la Suisse.) Trois Divertissements sur des airs suisses. Suisses p. Flûte avec accomp. de Pianoforte..... 4 Thlr. 16 gGr.
— Le même p. Flûte avec Guitare..... 4 Thlr. 8 gGr.
— id. - Flûte seule..... 20 gGr.
Spaeth, A., Op. 148. Les jeunes Pianistes.
— Cah. 4. Le Bijou, thème orig. p. Pfte à 4 mains. 20 gGr.
— - 5. Thème varié..... id..... 16 gGr.
— - 6. No. 1. Trois Pièces tirés d'Operas de Bellini p. Pfte à 4 mains..... 16 gGr.
— Cah. 7. No. 2. Idem..... 1 Thlr.

In der **Arnold**'schen Buchhandlung in Dresden und Leipzig wird in Kurzem von F. W. Schütze, Verfasser der Harmonielehre und des Generalbasses für Dilettanten, erscheinen:

1. Praktische Orgelschule.

Enthaltend Uebungen für Manual, Pedal, Chorale mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, figurirte Chorale, Fugen und canonische Tonstücke von verschiedenen Meistern. Nach pädagogischen Grundsätzen geordnet und in den „Handbuche zur praktischen Orgelschule" mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen u. s. w. versehen. Nebst einer methodischen Anleitung zum Phantasiren. Für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Orgelunterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen bearbeitet.

2. Handbuch zur praktischen Orgelschule.

Die Orgelschule wird 90 bis 96 Bogen Noten, das Handbuch zwischen 10—14 Bogen Text enthalten. Der Bogen Noten (gr. Notenformat) ist im Preise für jetzt auf 2 gGr., der Bogen Text (gr. 8., enger Druck) auf 1 gGr. gestellt. In allen bamhaften Buch- und Musikalienhandlungen ist eine ausführlichere Anzeige unentgeltlich zu haben.

☞ Unter der Presse.

Vollständige Aesthetik der Tonkunst
von
Dr. *Gustav Schilling*.

Mainz, bei B. Schott's Söhnen,
Grossh. Hess. Hofmusikhandlung.

Neue Gesanglehre für Schule und Haus.

Bei **J. Dalp** in Bern ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Theoretisch-praktische Anleitung
zum
Schulgesange.

Verfasst von J. Mendel, Gesanglehrer am Gymnasium und der bürgerlichen Mädchenschule, Organist an der Hauptkirche und Musikdirektor in Bern. gr. 8. geh. Preis: 54 kr.

Mit schönem Erfolge wirkt der Herr Verfasser seit Jahren für musikalische Bildung, insbesondere für den Schul- und Chorgesang; als Resultat seiner Erfahrungen übergibt derselbe nun hiermit seine Anleitung den Beförderern eines zweck- und zeitgemässen Schul- und Volksgesanges. Die charakteristischen Merkmale derselben sind: Eigenthümlichkeit der Auffassung, naturgemässe Anwendung der Materien, Klarheit und Kürze der Darstellung, als Hauptzweck die Heranbildung eines guten Chorgesangs. Man darf demnach hoffen, diese im Interesse der Sache gereichte Gabe, besonders von Schulmännern, wohlwollend aufgenommen zu sehen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Pietro Mechetti qm. Carlo in Wien.

	Conv.-Fl. Xr.
Amtmann, Fr., Air varié p. la Flûte avec Accomp. du Pfte. Oe. 3.....	1 —
Aurora d'Italia e Germania, eine Sammlung der beliebtesten Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.	
No. 339. Paziani, Scena e Cavatina nell' Opera: Ines di Castro, per Soprano: Quando il core (Wenn dein Athen).....	1 —
No. 340. Peruleni, do. do. per Alto.....	1 —
No. 341. Donizetti, Cavatina nell' Opera: Lucia di Lammermoor, per Soprano: Tornа, o tornа (Theurer, kommt).....	— 45
Baroni-Cavalcabò, Julie, Sämt Capriccen p. le Pianoforte. Oe. 10.....	1 45
Beethoven, L. van, 3 Sonates p. le Pfte. Oe. 10, No. 1, 2, 3. Nouvelle Edition originale..... à	— 45
— Grande Sonate pathétique p. le Pfte. Oe. 13. Nouvelle Edition originale.....	1 —
— Quatuor p. 2 Violons, Alto et Vcelle, arr. d'après la Sonate pathétique p. le Pfte. Oe. 13 par J. de Blumenthal.....	2 —
Blumenthal, J. de, 2 Sonatines à 4 Mains. Oe. 76.....	— 45
Chotek, F. X., Fantaisie sur des Motifs favoris de l'Op.: Le postillon de Lonjumeau, d'Ad. Adam, p. le Pfte. Oe. 23.....	1 —
Czerny, Charles, Souvenir de mon second Voyage. Mon séjour à Paris. Fantaisie brillante p. le Pfte. Oe. 471.	2 —
Fahrbach, Fr., Lyra-Walzer für das Pfte. Op. 28.....	— 45

(Beschluss folgt.)

Neues Abonnement

auf

J. N. Hummel's grosse Pianoforte-Schule.

In monatlichen Lieferungen.

Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung

des Tobias Haslinger in Wien,

und in dessen Verlags-Expedition bei Hermann und Langbein in Leipzig

so wie in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes

wird abonnirt

auf die zweite, vermehrte und im Styl des Textes verbesserte Auflage des ausgezeichneten Lehrwerkes:

Ausführliche

Anweisung zum Pianoforte-Spiele

vom ersten Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung

von

Joh. Nep. Hummel.

Mit allerhöchsten Privilegien.

In monatlichen Lieferungen zu 6 Hoch-Folio-Musikbogen.

Preis für die Lieferung 1 fl. C. M. (oder 16 gr.).

Hummel ist nicht mehr; aber sein Name, mit so zahlreichen seiner klassischen Werke, darunter seine Klavierschule, wird nimmer vergehen. Dieses letztere Werk hat sich durch einen Absatz von mehr als 4000 Exemplaren, wie durch die Stimmen unparteiischer Beurtheiler, als eine wahre Meisterarbeit ausgewiesen; leicht fasslich und gründlich, als der verlässlichste Führer für Lernende und Lehrer. In dieser Pianofortesehule ist Alles zusammengefasst, und Jedes mit praktischen Beispielen belegt und veranschaulicht, was in den jetzt so überaus weiten Kreis des echten und vollkommenen Klavierspiels gehört, wenn der Schüler von den ersten Elementen an in wohlgemessenen Fortschritten allmählig, aber sicher und möglichst erleichtert, bis zur wahren Meisterschaft gelangen soll. Dass das Werk wahrhaft hierzu diene und ausreiche, das hat sich durch den Gebrauch desselben an Vielen schon bewährt, und wenn an ihm noch Etwas zu wünschen befunden wurde, so betraf es den erläuternden Text; denn Hummel war kein eigentlicher Schriftsteller. Auch diesem Mangel ist jetzt abgeholfen.

Die zweite Auflage nun, welche der Verleger hiermit ankündigt, hat, im Vergleich mit der ersten, folgende Vorzüge:

Der Text ist von einem der geachtetsten musikalischen Schriftsteller (im Einverständnisse mit Hummel selbst) durchgängig redigirt, und so, dass das Werk an Deutlichkeit und Geschmack des Vortrages wesentlich gewonnen hat. Es ist aber auch im Texte vermehrt worden, und unter diesen Vermehrungen tritt ganz besonders hervor das Kapitel: „Vom freien Fantasiren", welches in der ersten Ausgabe nur eine Seite betrug, nunmehr aber ganz ausführlich bearbeitet ist, so dass es nun, am Schlusse des Ganzen, 7 Folio-Seiten einnimmt.

Zur Erleichterung des Ankaufs ist von jetzt an ein neues Abonnement eröffnet:

Jeden Monat, vom Jänner 1838 angefangen, erscheint eine Lieferung von 6 Hoch-Folio-Musikbogen, und kostet die Lieferung 1 fl. C. M. (oder 16 gr.) ohne alle Pränumeration: demnach um ein Drittel wohlfeiler, als die gewöhnliche bogenweise Berechnung der Musikalien.

Titel, Vorrede, Portrait, Umschlag etc. werden der letzten Lieferung beigegeben.

Diesem nach lässt sich erwarten, dass Jeder, der eine ausführliche Klavierschule wünscht, und sich die Hummel'sche noch nicht angeschafft hat, die gegenwärtige Gelegenheit benutzen werde, sich auf dies in seiner Art einzige und bereits bewährte Werk zu abonniren.

Nach Erscheinung der letzten Lieferung tritt unabänderlich der gewöhnliche Ladenpreis ein.

Der Stich wird auf ausgewählt reinen, gehämmerten Zinnplatten von dem kunstfertigen Noten-Graveur Joh. Schönwälder ausgeführt, und an jenen Stellen, wo die doppelten Beslferungen der ersten Ausgabe gedrängt waren, etwas weiter gehalten; der Druck auf schönem guten Papier in des Verlegers Officin besorgt werden. — Die Korrektur hat der erfahrene und umsichtige Herr Fr. X. Chotek auf sich genommen. — Man darf somach auf eine korrekte und in jeder Hinsicht auf eine würdige und elegante Auflage rechnen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

siker auch in diesem schwer zu bearbeitenden Felde wirklich geleistet haben — was z. B., um einen Beleg zu geben, den jedermann bey der Hand haben kann, Reichardt in Stellen der Gotterschen Geisterinsel geleistet hat, wo die freylich recht hübschen Worte doch alle musikalische Behandlung auf den ersten Anblick zu verschmähen scheinen. Und überdies — woher weis man denn mit Sicherheit, dass die Griechen in ihren Dramen Etwas, ausser dem lyrischen Chor, eigentlich gesungen und mit Instrumenten begleitet haben? Sollte der dramatische Chor, und von Monologen oder Dialogen nur das, was in Strophen und Gegenstrophen abgetheilt, und durch Wechsel des Metrums, durch Verlassen der gewöhnlichen Jamben, wie durch Erhebung der Empfindung gesondert ist — sollte das nur nach den Regeln der Deklamation, aber bey forttönenden Instrumenten recitirt worden seyn; welche Instrumente schwiegen, wenn die gewöhnlichen Jamben wieder eintraten, die allein gesprochen wurden — eine Ansicht, durch welche mir alles klar und in den ganzen Lauf dieser Dramen eine vortreffliche Harmonie gebracht wird; eine Ansicht, mit welcher keine der verglichenen Hauptstellen des Aristoteles, Plato, Plutarch und Aristides Quintilianus, die denn doch noch am bestimmtesten über diese Sachen sprechen, streitet: so wären ja auch „die verschlungensten Gänge der poetischen Erzählung" nicht eigentlich musikalisch behandelt gewesen, wie viel weniger gesungen worden. Denn obgleich auch der lyrische Chor zuweilen erzählt, so ist doch hier die Diktion weniger verschlungen, und selbst die Hochzeitsfeyer der Thetis beym Euripides würde auch von unsern Komponisten als Chor mit wechselnden Solopartien sich recht gut musikalisch behandeln lassen. Sollte aber doch zuweilen bey den Alten eines Flötenspielers Erwähnung geschehen, der auch die gewöhnlichen Jamben begleitet habe; so kann ja dies der Flötenspieler seyn, der den natürlichen Grundton des Deklamators angab, um diesen, bey der nothwendigen Anstrengung, der Grösse der Theater wegen — eben so vor dem, was wir das Uebernehmen der Stimme nennen, als vor dem Sinkenlassen derselben zu verwahren; der Flötenspieler, dessen sich bekanntlich auch andere öffentliche Redner zu demselben Zweck bedienten. Es wäre wohl gut, wenn Kenner des Alterthums, nachdem sie so lange Stellen zusammengetragen haben, auch anfingen, das Zusammengetragene zusammenzufassen und diese Sache ins Klare zu setzen, so wie das Kapitel von der Theatermusik der Römer, von der ich mir, nach Erwägung des Vielen, was von Antiquaren (und zuweilen recht thörigt) gesagt worden, keinen andern Begriff bilden kann, als dass sie in eigentlich-musikalischen Zwischenakten bestanden habe, und dass höchstens nur manche Monologen des Plautus (des Terenz schwerlich) musikalisch begleitet, nicht aber gesungen worden sind.

Um nun das Verhandelte noch mehr zu belegen und es auch dem Unbelehrtesten anschaulich zu machen, fügt der Verf. ein Olla potrida solcher „musikalischen Gedanken und Empfindungen" der neuesten Oper bey. Wir wollen nur einige Brocken aus dieser Olla hervorlangen.

Duett.

1. In lieblichen Flammen
Treten wir zusammen.
2. Zusammen,
In Flammen,
1. Herzlich,
2. Schmerzlich.
1. O süsser Schmerz!
2. O süsses Herz!
1. Schmachtend, sehnend,
2. Seufzend, thränend.
1 2. O Liebespein!
1. Muss es so seyn?
2. Es muss so seyn.
1. So geb' ich mich drein.
1. 2. Drein.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten December. № 51. 1837.

Ueber das Institut der Stadtmusiker.

Von C. B. von Miltitz.

Es kann der Zweck der vorliegenden Zeitschrift nicht sein, eine juridische Untersuchung aufzunehmen, ob jeder Taugenichts oder Müssiggänger, der nur nothdürftig ein Instrument streichen oder pfeifen könne, sich die Musik als Beruf zu erwählen und sich als Musikant zu geriren berechtigt sei. Ja, es könnte sogar inhuman scheinen, eine freie Kunst wie die Musik einem Handwerke gleich zu stellen, zu dessen Ausübung man nur durch zunftgemässen Lernen als Lehrling, Geselle und endlich losgesprochener Meister berechtigt wird. Sentimentale Gemüther könnten es wohl auch grausam finden, irgend Jemand an der Ausübung der *gaya scienza* der Musik, der sich ja überall Herzen, Thore und Beutel öffnen, hindern und somit diese drei Eingänge verschliessen zu wollen. Wir wollen, aus unserm Gesichts- und Standpunkte als Musiker ausgehend, alle diese juristischen und sentimentalen Bedenklichkeiten unerörtert lassen und lediglich die artistische Beziehung festhalten, und da lehrt denn die Erfahrung, dass die Freilassung der Musik als Erwerbmittel, ohne eigentliche Erlernung derselben, weder der Kunst noch ihren Ausübern, die man wohl auf keine Weise Künstler nennen kann, Nutzen, sondern vielmehr Schaden bringt, ja auch noch dem Geschmacke und dem Gehöre des Publikums Nachtheil zufügt. Man darf nur die auf Jahrmärkten und im Lande umherziehenden Spielleute ansehen und anhören, um sich von ihrer Erbärmlichkeit zu überzeugen. Verabschiedete Soldaten, abgelohnte Bergleute, grösstentheils aber junge kräftige Müssiggänger, die das ehrwürdige Grubenleder des ächten Bergmannes mit dem grössten Unrecht tragen, den Feldstein vom Backstein kaum zu unterscheiden wissen, und in ihrem Leben keine Grube befahren haben — bilden diese Gesellschaften, die mit ihrem ohrenzerreissenden Gelärme allen Gebildeten höchst lästig werden und doch auch den Mindergebildeten wenig Beifall ablocken müssen, da sie in einem erbärmlichen Aufzuge umhergehen und eben so schlechte Instrumente führen. Was bei diesem eigentlichen Vagabundenleben für Moralität und Redlichkeit der auf dieser Bildungsstufe stehenden Individuen gewonnen werde, darüber werden die Erfahrungen der Polizeibehörden am Besten Auskunft ertheilen. Dass aber für die Musik in keiner Hinsicht, weder in ihrer Ausübung noch in ihrer Wirkung etwas Vortheilhaftes bezweckt werde, liegt am Tage. Diese Menschen treten in der Regel ohne alle musikalische Bildung zusammen. Es ist hinreichend, dass Jeder, der sich mit dem Waldhorne, der Klarinette oder Geige unterm Arme als Spielmann ankündigt, dies Instrument von einem Dorfmusikanten ein paar Wochen lang habe treiben lernen. Daher ist denn von Reinheit der Stimmung gar keine Rede. Wenn aus Es dur geblasen wird, so bläst der Eine As, der Andere A, Dieser streicht B, Jener H in derselben Scala. Dazu sind die Instrumente unregelmässig gearbeitet, weil sie um den wohlfeilsten Preis gekauft werden, die Hörner alle zu tief, die Piccolflöten und Fagotts alle zu hoch, die Es-Klarinetten durchaus falsch. Da diesem zusammengelaufenen Gesindel nie ein Wort von Güte des Tones, von Forte oder Piano gesagt worden ist, so werden Fagottröhre und Klarinettblätter so dünn als möglich gemacht, damit sie nur recht gellen. Aus Leibeskräften hineinblasend, um den Lärm der Jahrmarktsleute, das Schreien der Ausrufer, das Fluchen der Fuhrleute zu übertäuben, ziehen diese Banden bei Sonnenschein, Sturm und Regen, bei Frost und Hitze durch die Strassen und heulen theils die geschmacklosesten Tanzweisen, theils Rossini'sche, Weber'sche und anderer Meister Melodieen ab, bis entweder die Dunkelheit ihrem Unwesen ein Ende macht, oder irgend eine mitleidige oder in Hoffmann-Kreisler'scher Verzweiflung gelangtete Seele ihnen ein paar Stücken Scheidemünze aus irgend einem Fenster herunterwirft. Dass bei dieser wüsten Lebensart, bei diesem kargen Erwerbe, bei diesem gänzlichen Mangel aller musikalischen Vor- und Fortbildung vom Studiren eines Instrumentes keine Rede, ja auch gar die Möglichkeit nicht gegeben sei, leuchtet Jedem ein. So wird denn auch nie eine nur mittelmäs-

sige Geschicklichkeit von diesen Leuten erworben, und man kann im eigentlichsten Sinne sagen, dass sie zu gar nichts taugen. Aber nicht genug, sie schaden auch unmittelbar — abgesehen von ihrem Lebenswandel, schlechten Beispiele und der Verlockung für leichtsinnige junge Menschen, auf diese Weise durch die Welt zu ziehen — dem musikalischen Geschmacke des Publikums. Die Masse gewöhnt sich, allbekannte und allbeliebte Melodieen falsch, unrein und geschmacklos vortragen zu hören, und die immer mehr überhandnehmende Unempfindlichkeit des menschlichen Ohres gegen unreine Töne, die Gleichgiltigkeit gegen schöne Musikstücke, die auf das Schändlichste ohne Ton, Zusammenstimmung und Takt abgeleiert werden, nimmt so zu, dass das völlige Verschwinden eines gesunden Gehörsinnes die nothwendige Folge davon ist. So wird denn hier der Gehörsinn eben so vorsätzlich ausgerottet, als in der vornehmen Welt der Gesichtssinn durch die Lorgnetten, Brillen und Operngucker der Modenarren, wonach denn auch die Zahl der achtzehnjährigen Dreischritttorber Legio heisst. Wie ganz anders und wie unendlich zweckmässiger und folgenreicher gestaltet sich das Verhältniss der jungen Leute, die sich unter den Stadtmusikern (Stadtpfeifern) zur Kunst ausbilden wollen. Dass eine, wenigstens von groben Flecken reine Aufführung der Aufnahme als Bedingung vorausgeht, versteht sich von selbst; aber das ganz innungsmässige Aufrücken vom Lehrburschen zum Gesellen, und das Losprechen nach einer Lehrzeit von 5 Jahren bewährt seine Zweckmässigkeit auch bei einer Kunst, wie es sich in der glänzendsten Epoche der Malerkunst im Mittelalter in Italien als ein höchst wohlthätiges und patriarchalisches erwiesen hat. Einige Musikkenntniss wird vorausgesetzt, und bei einer bestimmt ausgesprochenen Vorliebe des aufzunehmenden Lehrburschen für irgend ein Instrument wird ihm dies zugetheilt. Hindert seine Konstitution ihn nicht, so muss er ein Blasinstrument und ein Streichinstrument neben einander treiben, z. B. Waldhorn und Violoncell, Trompete und Bratsche, Contrabass und Posaune. Violine müssen Alle lernen. Die Fortschritte des jungen Menschen werden genau beobachtet, und sowohl der Lehrherr als die Gesellen sind verpflichtet, den Burschen praktisch und theoretisch, so weit dies letztere verlangt wird, zu unterrichten. So lernen die Zöglinge Ton, in seinen verschiedenen Beziehungen, Takt und Stimmung kennen. Das öftere Zusammenspielen macht sie im Treffen und in der Intonation so sicher, dass sie für ihr ganzes Leben einen unschätzbaren Besitz daran haben. Da ferner der Stadtmusikus überall die Besorgung der Kirchenmusiken hat, so bekommen sie vom Wesen und der Würde dieses Gegenstandes einen angemessenen Begriff, und manch junges tieffühlendes Gemüth mag an hohen Festen oder in der Weihnachts- und Neujahrsnacht mit andächtiger Rührung die schönen Choräle vom Thurme herabgeblasen und sich mit Recht etwas darauf eingebildet haben, zur Erbauung der Gemeine mitzuwirken. Bei den vielen Dienstgeschäften des Stadtmusikers, zumal in etwas grössern Städten oder gar in Residenzen, wo die Stadtmusiker mit zu Theater und Concerten gezogen werden, gibt es wenig oder keine Gelegenheit zum Müssiggange und durchaus keine solchen abscheulichen Exzesse von Trunkenheit und dergleichen, als man bei den gewöhnlichen Dorf- und Jahrmarktsfiedlern so häufig sieht. Da nun die in dieser Schule gebildeten Leute alle sehr tüchtige und feste Musiker sind, so werden die ausgezeichnetsten unter ihnen, die sich zu Virtuosen bilden wollen, gern und häufig in die fürstlichen Kapellen aufgenommen, wo sie sich in der Regel durch Bescheidenheit und Submission empfehlen. Aber auch in kleinen Städten werden, wenn der Prinzipal nur selbst ein geschickter Mann war, selbst unter sehr beschränkten Umständen, die tüchtigsten Leute gezogen, und ich selbst habe in einer ganz erbärmlichen Provinzialstadt, wo ich in meiner Jugend als Offizier im Quartiere stand, einen Stadtmusikus gekannt, der von dem Magistrate des Ortes nicht mehr als freie Wohnung, ein Stück Feld, *sechs Thaler jährlichen Gehalt* und, als ob er ein Eichhörnchen oder ein Nussknacker wäre, zu Weihnachten einen Scheffel Nüsse bekam, und nicht nur selbst ein trefflicher Waldhornist war, sondern auch einen jungen Mann zu einem der besten Contrabassisten ausbildete, die ich je gehört habe. In grossen Städten ist nun natürlich die Gelegenheit zu vielseitiger Ausbildung noch weit mannichfaltiger, und wenn der Lehrherr nur einigermassen billig ist, so haben es Lehrburschen und Gesellen nicht eben schlimm. Wenigstens ist ihre Existenz mit der jener buschkleppernden Fiedler in keiner Art zu vergleichen.

Ich hoffe, dass es mir gelungen sein möge, die unverkennbaren Vorzüge des Stadtmusikerinstituts so hell hervorgehoben zu haben, als ich sie empfinde. Von ganzem Herzen wünsche ich daher ihr fröhlichstes Fortbestehen, fest überzeugt, dass sie eine Hauptstütze der musikalischen Bildung ausmachen. Schliesslich erwähne ich noch, dass die berühmte Dresdner Kapelle aus den Stadtmusikern von jeher treffliche Mitglieder in ihren mit Recht so berühmten Verein aufgenommen hat und und noch fortnimmt. — Von ganzem Herzen sei daher allen tüchtigen Stadtmusikern und ihren eben so tüchtigen Leuten ein fröhliches und glückliches Neujahr gewünscht. *C. B. v. M.*

Literatur.

Generalbass für Dilettanten. Die Harmonielehre fasslich und nach pädagogischen Grundsätzen, für sich bildende Pianoforte-Spieler und deren Lehrer dargestellt. Nebst einem Beispielbuche. Von *Frdr. Wilh. Schätze.* Dresden u. Leipzig, bei Arnold. 1837. (8.)

Der Hr. Verf., Lehrer am v. Fletcher'schen Schullehrerseminar in Dresden, hatte 1835 „Praktisch-theoret. Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre für Seminarien" in derselben Buchhandlung herausgegeben, worüber im vorigen Jahrg. d. Bl. S. 236 empfehlend gesprochen wurde. 1836 erschien ein kurzer Auszug aus dieser Schrift unter dem Titel: „Hand- und Wiederholungsbüchlein für den Schüler", was gleichfalls S. 392 angezeigt wurde. Jetzt ist nun dieselbe Schrift wieder für Dilettanten als Generalbass umgearbeitet worden. Da aber von Bezifferung der Akkorde das Wenigste, fast gar nichts darin vorkommt, so ist der Haupttitel im Grunde falsch; es ist nichts Anderes, als eine Harmonielehre nach jenen Grundsätzen und *grösstentheils* nach jener Folge. Des Verbesserten und anders Gestellten ist dem Wesen nach nicht genug, als dass wir das Buch für ein nothwendiges ansehen könnten. Auch scheint uns die Form desselben für Dilettanten nicht die erwünschteste. Die katechetische Behandlung der diatonischen und chromatischen Tonleiter und das häufige Analysiren der Akkorde hat für diesen Zweck doch etwas zu Trockenes. Auch wird es im Ganzen mehr für nicht gut unterrichtete Lehrer, als für Liebhaber der Tonkunst sich eignen, da öfter angegeben worden ist, wie der Lehrer etwas angreifen soll. Der Verf. sagt in der Vorrede selbst: „Das Werk bietet sich *Musiklehrern* als ein Leitfaden und Führer für den Unterricht in der Harmonielehre an, wie solcher Dilettanten am Klaviere zu ertheilen ist." Das Buch ist also geradehin mehr für Lehrer als Schüler, wenigstens nicht zum Selbstunterrichte. Wehe dem Lehrer, der für *alle* seine Schüler aus Mangel an Uebersicht nur eine Form hat; er wird nicht viel nützen, denn ein Schüler ist nicht wie der andere zu behandeln. Daher soll ein guter Lehrer keine feststehend steife Form haben; seine Methode muss sich nach dem jedesmaligen Wesen des zu Unterrichtenden richten, folglich mit Verstand ändern. Es gehen viele Wege in's Holz, und für Dilettanten wird der angenehmste und fasslichste der beste sein. Wem nun diese Form eingänglich erscheint, für den ist das Buch. Das muss aber Jeder selbstthätig selbst versuchen; wer kann das bestimmen? Hätte ich nach dem Ganzen für diese Richtung eine andere Form gewünscht, nach *meinen* Erfahrungen: so sind *mir* doch die Erfahrungen nicht allein gegeben. Nur kann ich nicht anders reden, als ich denke; mir scheint es für Dilettanten namentlich weder bündig noch unterhaltend genug. Dass sich hingegen sehr viel Nützliches in diesem, wie im frühern Buche findet, ja dass in dem neuen sogar Einiges verbessert worde, z. B. was die Verdoppelung der grossen Terz betrifft, ist gewiss. Um dieses Nützlichen willen mache man sich also damit bekannt. Das Buch ist 208 Oktavseiten lang und die Notenbeispiele in Querfolio füllen 39 eng und deutlich gedruckte Seiten. Im Verhältnisse wird man der Einwendungen bestimmter Art nicht zu viele finden, vorausgesetzt, dass man mit dem gedruckten Analysiren der harmonischen Fortschreitungen im Allgemeinen einverstanden ist, was ich in dieser Ausdehnung nicht bin, obschon ich diese Angelegenheit dem Ermessen jedes Einzelnen anheim stelle. Mir für meine Person kommt Manches zu wiederholt vor. Das mag für gewisse Köpfe nicht übel sein, für andere dagegen ist es nicht. Im Lehren muss nach meiner Meinung alles Ueberflüssige vermieden werden. So ist z. B. S. 2 erörtert worden, was ein tiefer und hoher Ton ist; es wird aber S. 4 wieder gefragt: „Was ist ein tiefer, was ein hoher Klang (Ton)? was ein starker und schwacher? was ein kurzer und langer?" Das ist mir zu viel; ich denke, das weiss auch der Schwächste von selbst, und das Erste war schon gesagt. — Das Liniensystem an sich wird mit Unrecht italienische Tabulatur genannt, die bezifferten Bässe hiessen so. — Der Zusatz, dass 5 schwächer fortlaufende Linien über und unter die 5 Hauptlinien gesetzt werden könnten, ist völlig überflüssig, da er noch obendrein als untauglich sogleich verworfen wird, und mit Recht. Was soll es also in einem Lehrbuche für Anfänger und Dilettanten? — S. 10 heisst die Mehrzahl von Spatium „Spatien", warum nicht Spatia oder Spatien? Ueberhaupt ist die Episode von dem 13linigen Notensysteme viel zu lang gehalten. Auch die Rede gegen die Schlüsselzeichen ist hier unnütz; eine ganz kurze Bemerkung wäre genügend, wenn es ja sein sollte. Dass die Geschichte mit dem *b* S. 13 u. 16 nicht ganz genau ist, hat hier nicht viel auf sich. Die Entstehung des ♮ hätte dagegen der Verf. durch ein altes Beispiel nachzuweisen gehabt; es wird sonst zu viel dem Glauben überlassen. — S. 20 wird gesagt: „Die erste Pauseuform des Viertels (𝄽) ist die gewöhnliche." Ja, in Teutschland! nur nicht in Frankreich etc. Diese Bemerkung wäre nöthiger gewesen, als manches Andere. S. 23 ist Versmass und Versfuss für eins genommen, dagegen sind beide S. 37 gehörig geschieden. — Ob im ⁹/₈ Takte das 3. Viertel

noch leichter zu betonen ist, als das zweite, wäre doch noch die Frage. — S. 50 ist der Einwurf des Schülers, warum er in der B-Scala als achten Ton nicht *b*, sondern *h* schreiben soll, folgerechter als die Antwort des Lehrers. Denn es ist ja dem Schüler früher schon ganz richtig gelehrt worden, dass der 8. Ton nur *Wiederholung des ersten* ist. Das musste also festgehalten werden. Das Durchnehmen der Doppel-*b*- und +-Scalen ist für den Anfang zu viel, wenn sie zugleich eingeübt werden sollen. S. 59 steht Dur- und Moll-Terz zu früh; es ist noch nichts davon gelehrt worden. Dagegen hätte S. 66 die Benennung „Subdominante" erklärt werden sollen; es hätte auch schon früher geschehen können. — S. 78 ist es nicht klar genug entwickelt, warum die Dominantenharmonie eines Mollakkordes den Durakkord wohlklingender findet, als den Mollakkord der Dominante. Ferner dürfte es nicht das Zweckmässigste sein, die Molltonleiter aus der harmonischen Kadenz zu entwickeln, weil Melodie und Tonleitern eher waren, als die Gesetze der Harmonie und noch dazu unserer heutigen. — S. 115 u. 116 wird behauptet: „Der kleine Nonenakkord löst sich in den Molldreiklang der Quarte auf," allein er thut es auch sehr oft und sehr wohlklingend in Dur; ja es wird sogar S. 117 gelehrt, ob es gleich kurz vorher anders lautete. Das liegt in der seltsamen Bevorzugung der leitereigenen Akkorde, die, zu weit ausgedehnt, Nachtheil bringen muss. Man soll nichts ohne Grund zur Regel machen, was im nächsten Falle sich selbst widerspricht. In solchen Dingen ist Beschränkung der Regel durchaus nothwendig. — Wenn es ferner wahr wäre, dass sich ein Septakkord *immer* auf den Grundton einer Quarte höher auflösen müsste: so wäre es auch wahr, dass z. B. der verminderte Septakkord ein unvollständiger Nonenakkord von einem Terzbasse tiefer sei (also der verminderte Septakkord von *gis* wäre dann nichts, als die erste Umkehrung des Nonenakkordes von *e* mit weggelassenem Grundtone, folglich ein unvollständiger Akkord). Allein da die erste Annahme durchaus unrichtig ist, so ist es auch die zweite. Wir sind daher gegen die Lehre des 72. §. S. 116, wo von den Umkehrungen des kleinen Nonenakkordes gehandelt wird. — Bei den Modulationen hat sich der Verf. viel zu lange aufgehalten: die Sache wird auf diese Weise zu mechanisch und macht den Geist der Meisten eher dumpf als hell. — Auch den Ausspruch S. 187 unterschreiben wir nicht, so oft er auch gethan worden ist: „In einer Ferne von 1½ Ton (*f—gis*) darf keine Hauptnote von ihrer Nebennote stehen." Die Annahme hat keinen Grund, es wäre denn ein Grund, dass es von den Alten gesagt worden ist. Gerade diese Schärfe des übermässigen Tonverhältnisses wirkt in den rechten Fällen ganz vortrefflich. U. s. w. Kurz, im Ganzen ist uns das frühere Werk des Verf. lieber, weil nützlicher, als dieses neue, aus jenem genommene, obgleich in Einigem verbesserte. Für Dilettanten scheint uns der Weg weder der nächste, noch der angenehmste.

Nachrichten.

Berlin, den 1. December 1837. Bei den täglichen anstrengenden Proben der Spontini'schen Oper: „Agnes von Hohenstaufen," in welcher, ausser Dem. Löwe und Herrn Mantius das ganze Gesang-Personal beschäftigt ist, hat die königliche Bühne sich auf unaufhörliche Wiederholungen der „Gesandtin" von Auber und des „Postillon von Lonjumeau" von Adam, sowie auf die Vorstellungen des „Freischütz", „Joseph in Egypten," „der Capuletti e Montecchi," auch einiger Ballette und der Bellini'schen „Nachtwandlerin" beschränken müssen. Den ganzen Monat hindurch wurden also nur zwei teutsche Opern gegeben! — Die Königstädter Bühne wiederholte wöchentlich neuangesetzt Glaser's „Rattenfänger" (von welchem Singspiel auch ein Klavierauszug bereits angekündigt ist) und hat auch Raimund's „Verschwender" mit Conradin Kreutzer's gemüthlicher Musik neu besetzt mit Glück renovirt. Der Komiker Beckmann gibt den, von Rott in Pest so ergreifend dargestellten Valentin mit stark aufgetragener Komik sehr beifällig. Uebrigens auch lauter Wiederholungen der Norma und andrer bekannten Opern.

Bei dieser Konstellation am Theaterhorizont ist es wahrhaft erquickend, dass die Soireen der Herren MD. Moeser und KM. Zimmermann achten Musikfreunden Gelegenheit gewähren, sowohl die ältern klassischen, als auch neuere instrumental-Kompositionen vorzüglich ausgeführt zu hören. In 4 Moeserschen Abend-Unterhaltungen wurden zwei der grossen Londoner Symphonien von *J. Haydn* in D dur, die zwei ersten Beethovenschen Symphonien (einschliesslich der herrlichen Eroica), Mozart's Es dur Symphonie, zur 50jährigen Jubelfeier die Ouverture zu Don Juan, dann die Ouverturen zu Euryanthe von C. M. v. Weber und zum „Wasserträger" von Cherubini, ferner ein J. Haydnsches Quartett (E dur), das dritte Mozartsche in Es dur und das Beethovensche Quartett in A dur von den Herren MD. Moeser, KM. Zimmermann, Lenss und Kelz, zu allgemeiner Befriedigung grösstentheils sehr gelungen ausgeführt.

Der vorzüglichste Zögling der Moeserschen Violin-Schule, Herr KM. Zimmermann, welcher sich zu wahrem Gewinn für seine Kunstbildung den vergangenen Winter in Paris aufgehalten, hat in der diesjähri-

gen Saison hier auch eine Quartett-Unterhaltung veranstaltet, wobei derselbe von den jüngeren talentvollen Kammermusikern den Herren Ronneburger, Richter und J. Griebel bestens unterstützt wird. Dies Quartett-Personal zeichnet sich durch genaues Zusammenspiel und frische Jugendkräfte, dagegen das Moesersche Quartett durch geistreiche Nüancirung im Vortrage besonders aus. In den Zimmermann'schen Soiréen wurden ausgeführt ein Quartett (E moll) und ein neues Quintett von Onslow (Es dur), Beethovens Quartette No. 6. B dur (die treffliche Malinconia), No. 2. in G dur und das grosse C dur Quartett mit dem die Spieler fast erschöpfenden originellen Finale, ferner Quartett von F. Schubert in D moll (geistreich, theilweise nur zu gesucht), Quartett von C. Decker in C moll nach Beethovens Vorbild, doch ohne Excentrizität (bereits gedruckt), endlich das schöne Quartett von J. Haydn in D moll mit dem Quintenthema und ein, von dem K.-M. Winzer fertig und sicher ausgeführtes Pianoforte-Quartett von Felix Mendelssohn-Bartoldy in F moll, elegisch und feurig, voll Geist und Empfindung. Virtuosen-Konzerte fanden im November nicht statt. Jetzt ist Herr Vieuxtemps hier eingetroffen. — Die Singakademie wiederholte in ihrem ersten diesjährigen Abonnements-Konzert die Aufführung des im vorigen Jahre zum erstenmale hier mit teutschen Worten gegebenen Oratoriums Joseph von Händel, von Seite der Chöre vorzüglich gelungen. Weniger glücklich, obgleich theilweise ausgezeichnet, konnten diesmal die Soli ausgeführt werden, da die Alt-Partie des Joseph (wegen plötzlicher Krankheit der Dem. Lehmann) erst am Konzerttage von einer achtbaren Dilettantin, ebenso die Sopran-Partie der Asseuath von einer jungen Sängerin fast unvorbereitet übernommen werden musste. Ganz vorzüglich sang Herr Mantius den Simeon, auch Herr Böttcher den Pharao völlig befriedigend. In diesem Monat wird Händel's „Messias" nach der Mozart'schen Bearbeitung aufgeführt werden, und im Januar Mendelssohn's Paulus folgen. Später soll auch das Elkamp'sche Oratorium Paulus folgen.

Jena. Nach den reichen musikalischen Genüssen im September vorigen Jahres bei Gelegenheit der Naturforscher-Versammlung schienen auch unsere gewöhnlichen Winterkonzerte unter Leitung unseres neuen Musikdirektors, Hrn. Reichardt, eines geschickten Violinisten, einen neuen Aufschwung gewinnen zu wollen; allein die diesfallsigen Hoffnungen wurden uns leider durch langwierige Erkrankung des Letztern bald getrübt. Sein mit Eifer und Geschick begonnenes Wirken gerieth dadurch in's Stocken und an mehrern Konzerten konnte er gar nicht Theil nehmen. Dies wurde um so schmerzlicher empfunden, da auch die Mitglieder der Grossherzogl. Weimarschen Kapelle, welchen wir früherhin so manche tüchtige Kunstgabe zu verdanken hatten, durch ein unglückliches, die Konzertdirektion gar nicht berührendes Missverständniss veranlasst, diesmal ihre Mitwirkung versagten. Obwohl dafür einzelne ausgezeichnete Mitglieder der trefflichen Rudolstädter Kapelle eintraten, so blieb doch, bei der weitern Entfernung dieser Stadt, die Ausfüllung der Konzerte mit manchen Schwierigkeiten verbunden, für deren glückliche Ueberwindung wir uns der Oberdirektion um so mehr zum wärmsten Danke verpflichtet fühlen, je mehr wir Gelegenheit hatten, die Geduld und Ausdauer derselben zu bewundern.

Wir hörten Symphonieen von Kalliwoda, Haydn, Krommer, Beethoven, Ries und Romberg, und Ouverturen von Lindpaintner, Boyeldieu, Kalliwoda, Mozart, Vogel u. a. Dazu kamen Pianoforte-Konzerte von Ries und Beethoven, tüchtig gespielt von den Hrn. Montag und Schmidt in Weimar. Erstrer ist bereits öfter von uns mit Auszeichnung in diesen Blättern genannt worden. Letzter, der früherhin hier studirte und sich erst seit einem Jahre unter der Leitung Professor Töpfers in Weimar ganz der Musik gewidmet hat, verspricht ein sehr tüchtiger Virtuos auf dem Pianoforte zu werden und zeigte bei vollem, runden Tone ausgezeichnete Fertigkeit. — Solopartieen gaben sonst noch, grossentheils mit sehr lebhaftem und wohlverdienten Beifalle, Hr. Musikdirektor Reichardt, Hr. Nietzsche (dieser des Augenlichts beraubte Flötist trat, ausser in einem der akademischen Konzerte, auch noch in einem eignen auf), Eberwein (Violinist), Buchmann (Flötist), Schmidt und Franke (Hornisten), Degen (Violoncellist), die beiden erstgenannten ausgenommen, sämmtlich Hofmusiker aus Rudolstadt. Von dorther erfreute uns auch Fräul. Wettich, Hofsängerin, und die zwölfjährige Buchmann, letzte indess mehr als Klavierspielerin, denn als Sängerin, als welche sie dem Vortrage einer grossen Scene von Marschner durchaus noch nicht gewachsen war. Sämmtlichen Künstlern und Künstlerinnen statten wir hiermit für die uneigennützige und gefällige Theilnahme, durch welche sie unsere Winterkonzerte verherrlichten, hiermit öffentlich den wärmsten Dank ab.

Ausserdem hörten wir Hummels dritte herrliche Messe, vom Hand'schen Gesangverein in einer Weise ausgeführt, welche ein lebhaftes Verlangen nach weitern Gaben dieser Art erregte, welche vielleicht der bevorstehende Winter bringt.

Die Musikabende in den Privatzirkeln gewannen durch die gegenwärtig hier weilenden kunstsinnigen Familien eines ebenso berühmten als genialen Staatsmannes und eines aus dem musikalischen Heidelberg zu uns gekommenen Akademikers neue Belebung, und vielleicht noch nie zuvor hatte sich Jena einer glücklicheren Konstellation von ausgezeichneten Dilettanten und Dilettantinnen im Fache des Gesanges zu erfreuen. In mehrern dieser Privatzirkel erfreute uns Herr Täglichsbeck aus Hechingen durch sein solides Violinspiel, und bei seinem längeren Aufenthalte hier lernten wir in ihm einen jener tüchtig gebildeten, einem ernstbesonnenen Streben huldigenden Künstler verehren, welchen man in der nefesten Zeit nicht gar zu häufig begegnet. Wir hoffen, ihn nach einer Kunstreise über

Leipzig, Dresden, Dessau und Halle wieder bei uns zu sehen und dann eine und die andere seiner trefflichen Symphonieen zu hören, zu deren Aufführung in Weimar der Meister keine Gelegenheit fand.

Ein halb und halb für den August beschlossenes Sängerfest kam nicht zu Stande, indem sich in den letzten Jahren in den Städten der Umgegend solche Feste zu sehr gehäuft hatten, als dass es möglich gewesen wäre, ein Jenaisches im Umfange der früheren zu veranstalten. Dagegen denkt man für 1838 auf ein umfassenderes Musikfest, zu welchem in der That Jena's Lage inmitten mehrerer Städte mit trefflichen Kapellen und tüchtigen Gesangvereinen eine sehr günstige Gelegenheit darbietet.

Für den Verlust des Sängerfestes entschädigte uns — ein Sänger: Hr. *Dr.* Löwe, der nach einer grossen Kunstreise über Greifswalde, Stralsund, Lübeck, Hamburg, Münster, Elberfeld, Düsseldorf, wo er in gewohnter Weise Balladen- und Legenden-Cyklen gegeben, von Mainz, welches bereits aus der Offizin der Hrn. B. Schott's Söhne in Mainz in trefflicher Ausstattung in Partitur und Klavierauszug m's Licht getreten ist, als erselnter, mit dem freudigsten Beifalle aufgenommener Gast zu uns kam. Bevor wir weiter über ihn sprechen, berichtigen wir einen Irrthum, den wir in sämmtlichen belletristischen Journalen und politischen Zeitungen, welche über das Gutenbergerfest Korespondenzartekel gegeben haben, vorgefunden. Es hat nicht, wie es dort behauptet worden, der Vf. selbst, sondern Hr. Musikdirektor Messer bei der grossen Festaufführung das Oratorium dirigirt, indem jener zu spät in Mainz eingetroffen war, um die Proben — und folglich auch die Aufführung leiten zu können. Sie hat in sich indess, nach des Komponisten Versicherung, in sehr geschickter Hand befunden und dieser sprach sich mit der wärmsten Anerkennung darüber aus.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Das dritte Abonnement-Quartett am 9. d. liess uns vom Neuen das gediegene, durch und durch grossartige Meisterquartett Mozarts aus C dur bewundern. Es wirkte zu unserer besondern Freude durch seinen im gehaltenen und sichern Vortrag der 4 genannten Herren nicht nur unverkümmerten, sondern herausgehobenen und eingänglich gemachten Gehalt so mächtig auf die ganze Versammlung, dass es abermals mit lebhaftem Gefühl aufgenommen wurde. Hr. Fétis, der Vater, würde sich gewundert haben, wenn er den Eindruck des Ganzen erlebt hätte, den es auf teutsche Hörer macht, und würde vielleicht seine Anklage der von ihm für höchst ausgegebenen Querstände der Einleitung heimlich zurückgenommen haben, denn laut würde er es zu thun doch wohl nicht über das Herz bringen, da er es nicht vermochte, ob er gleich bündig und treffend widerlegt worden ist. Eins der 3 bei Hrn. Kistner gedruckten Quartetten Cherubini's, aus Es, was hier noch nicht öffentlich zu Gehör gebracht worden war, wurde zwar eben so schön vorgetragen, auch origineil befunden, wollte aber doch nur theilweise und nicht allgemein so ansprechen, wie das vorher genannte; es machte zum Theil u. mit Recht der pikanten Rhythmen wegen Glück, zum Theil schien es jedoch auch gesucht und zerstückelt, was vielleicht bei genauerer Bekanntschaft sich besser in Sinne der Hörer gestalten kann. Dennoch ist es sehr anziehend, ob wir es gleich noch nicht für das schönste unter den 3 gedruckten halten, weshalb wir Alle, die diese Quartetten von Cherubini noch nicht kennen, von neuem darauf aufmerksam machen. Den Schluss machte Fel. Mendelssohn-B.'s, auf Verlangen wiederholtes, Quartett aus E moll (noch Ms.), das nicht weniger bei fast noch besorgterem Vortrage wirkte, als das erste Mal. Das Ganze gefiel, am lebhaftesten jedoch auch bei der Wiederholung wieder die beiden überaus freundlichen Mittelsätze. — Am 11. d. hörten wir in der 6. musikal. Unterhaltung der Euterpe die hier lange nicht gegebene Jagd-Ouv. von Méhul; sie ging unbemerkt vorüber. Die Hornisten waren aber auch nicht bei gutem Ansatz, was bekanntlich von Zeit zu Zeit überall einmal vorfallen kann. Das Concertino für Fagott von Maurer gehörte nicht zu den vorzüglichsten Kompositionen dieses oft interessanten Komponisten. Der Bläser, Hr. Weissenborn, wusste sich durch seine Fertigkeit den Antheil der Hörer zu gewinnen und wird ein tüchtiger Meister werden, wenn er noch für gleichmässig schönen Ton sorgt. Beethoven's Ouverture zu König Stephan erhielt Applaus, desgleichen der junge Violinspieler Eduard Simon, welcher Variationen von Beriot für sein Alter recht geschickt vortrug. Es wäre aber gewiss besser, wenn er noch einige Jahre fleissig fortstudirte, ohne sich durch öffentliches Hörenlassen zu unterbrechen; Anlagen sind da. Der zweite Theil frischte in unserer Erinnerung eine Symphonie aus C dur von W. Sörgel (jetzt in Nordhausen) auf, ein vortrefflich instrumentirtes Werk, dessen Andante als wahrer Meistersatz in jeder Hinsicht sich auszeichnet. Zwar sind alle 4 Sätze schön an sich, scheinen uns aber nicht in dem nothwendigen Zusammenhange zu stehen, der ein abgerundetes Ganze von festem Charakter bildet. So ist z. B. der letzte Satz noch von besonderer Schönheit, aber nicht sowohl als Schlusssatz, sondern mehr als Anfang einer grossen Symphonie. Das Werk erhielt jedoch mit Recht erwünschte Anerkennung. — Alles was im ersten Theile des 9. Abonnements-Konzerts im Saale des Gewandhauses am 14. d. gegeben wurde, konnte um der Werke und der Vortragenden willen schon im Voraus der lebhaftesten Theilnahme einer zahlreichen Versammlung gewiss sein. Wir hörten die zweite Ouverture von Fel. Mendelssohn-B. (die Hebriden), vortrefflich aufgeführt, wie Alles an diesem Abend; Arie mit obligatem Pianof. von Mozart: „Ch'io mi scordi te," vorgetragen von D. Clara Novello und Hrn. MD. Mendelssohn-B.; Concertino für die Posaune, von Ferd. David, vorgetragen von Hrn. Queisser (neu und der Würde des Instruments angemessen); endlich auf Verlangen Recitativ und Arie aus

Judas Maccabäus, von Händel, wiederholt gesungen von Dem. Clara Novello. Minder als das eben Genannte sprach im zweiten Theile die sehr gut ausgeführte Symphonie von Onslow, No. 2, D moll, an, über welche bereits ausführlich gesprochen worden ist.

8. *allgemeine Versammlung der holländischen Gesellschaft: Zur Beförderung der Tonkunst*

ist zu Rotterdam am 31. August v. J. gehalten worden. Das Ergebniss der Verhandlungen war in den Hauptpunkten folgendes, dass der werkthätige Verein auch in diesem Jahre durch Vertheilung von Prämien, durch Ankauf und Herausgabe von Musikwerken der Komposition bestens aufhilft; dass er verschiedene mus. Institute und talentvolle Jünglinge des In- und Auslandes unterstützt; dass endlich die Tonkunst in den mannigfachen Abtheilungen des Vereins immer mehr geübt und geliebt wird, weshalb denn die Gesellschaft auch im Auslande mit Recht eines grossen und wachsenden Anschus sich erfreut. Zur Errichtung einer Schule für Organisten in Utrecht hat die löbliche Regierung und der Kirchenrath dieser Stadt mitzuwirken versprochen. Ferner ist von der Gesellschaft ein drittes allgemeines Musikfest, das im nächsten Jahre zu Utrecht gehalten werden soll, beschlossen worden. Noch sind die Herren C. J. Schulten van oud Haarlem in Batavia, R. Schumann in Leipzig und L. Rellstab in Berlin zu korrespondirenden Mitgliedern ernannt, und die Herren A. ter Cate J. A. Zoon zu Amsterdam und M. Hauptmann in Kassel zu Verdienstmitgliedern der Gesellschaft erhoben worden.

Nekrolog.

Benjamin Beutler, geboren in Mühlhausen am 2. December 1792, starb am 25. Januar 1837 als Musikdirektor und Subrektor des Gymnasiums daselbst. Seine Eltern verlor er früh und verdankte sein ferneres Fortkommen und seine weitere Ausbildung grösstentheils seinem Oheime Beutler, dem damaligen Konrektor des Gymnasiums und Organisten an der Marienkirche. Beutler besuchte die gelehrte Schule seiner Vaterstadt und nahm am Singchore daselbst Theil, welcher sich bis jetzt noch erhalten hat. Nach vollendetem Schulkursus bezog B. die Universität Göttingen, um sich dem Studium der Theologie zu widmen. Die Liebe zur Musik führte ihn zu Forkel, in dessen Konzerten er als Tenorist mitwirkte, und dem er im Gebiete der Tonkunst viel verdankte. Ein eifriger und dabei talentvoller Verehrer der Musik, versäumte er seine theologischen Studien keineswegs, denn er meinte, dass man das Eine thun könne, ohne das Andere zu unterlassen; ein Grundsatz, welchen sich jeder Theologe, dem die Natur Talent zur Musik gegeben hat, auf der Universität zu eigen machen möchte, da nach Luthers Ausspruche die *Musica* mit der Theologie verwandt ist. Im Jahr 1814 starb sein Oheim, und B. wurde nicht nur zu dessen Nachfolger als Organist in der Marienkirche ernannt, sondern man übertrug ihm auch das Kantorat an derselben Kirche und etwas später eine Kollaboratur am Gymnasium. Nach einigen Jahren wurde er vom Magistrate zum Musikdirektor und Subrektor des Gymnasiums erhoben mit Beibehaltung der Organistenstelle. Auf diese Weise verwaltete B. drei Aemter, welche einen kräftigern Körper erforderten, als dem Seligen von dem Schöpfer gegeben worden war. Dennoch hat er, freilich bei einer höchst mässigen Lebensweise, fast ein Vierteljahrhundert segensreich in seiner Vaterstadt gewirkt. Seine Verdienste als Lehrer am Gymnasium möge ein der Pädagogik gewidmetes Blatt würdigen und nicht vergessen, dass der Bischof Dräseke bei einer Schul- und Kirchenvisitation in Mühlhausen dem Verewigten als Schulmanne ein ausgezeichnetes Elogium in Gegenwart der übrigen Lehrer gab; hier soll nur das erwähnt werden, was B. als Musiker leistete. Um den Sinn für Tonkunst in seiner Vaterstadt zu beleben, stiftete er Elementar-Gesangsschulen für Knaben und Mädchen, brachte einen Verein für Männerchöre zu Stande, und war die Seele des ausgezeichneten Männer-Quartetts, bei welchem Heinrichshofen als erster Tenor glänzte. Besonders aber verdankt ihm Mühlhausen seit 1830 den Musik-Verein und einige Jahre später den Gesangsverein, für welche Institute er lebte und webte, jedes Opfer brachte, und wodurch er vermochte, die grössten Symphonien und Oratorien den Freunden der Tonkunst in und um Mühlhausen zu Gehör zu bringen, und wodurch seine Vaterstadt mit in die Reihe der Städte des Elb-Musik-Vereins trat. Unter seiner Direktion wurden beifällig aufgeführt: Haydns Schöpfung und Jahreszeiten, Rombergs Glocke u. s. w. Auch hatte er mit unsäglicher Mühe Mozarts Requiem einstudirt, allein an dem Tage, für welchen öffentliche Blätter die Aufführung ankündigten, wurde dasselbe theilweise an B.'s Grabe gesungen, auf welches wir einige Blumen streuen wollen, die nicht dem Schulmanne, nicht dem Musiker, sondern allein dem Menschen gewidmet sein sollen. Benj. B. war ein Mann von echter Religiosität und echter Frömmigkeit, Tugenden, welche von seinen Eltern und Grosseltern ihm als das schönste Erbe mitgegeben waren; ein Erbe, welches er bis zum letzten Hauche seines untadelhaften Lebens treu bewahrte. Sein für alles Schöne und Edle empfängliche Herz umfasste alle Menschen mit Liebe und Sanftmuth; freundlich kam er jedem entgegen, der sich ihm näherte, und da, wo er gefällig sein konnte, war er es mit der grössten Bereitwilligkeit und Aufopferung; ein innig liebender Gatte und Vater sorgte und strebte er unablässig für das Wohl der Seinigen. Hat er in seinem Geschäfts- und Familienkreise bisweilen gefehlt, so geschah dies nur aus bloser Gutmüthigkeit, welche ungern ein hartes Wort aus seinem Munde gehen liess.

So schlummere denn, braver Mann, bis dich ver-

klärt deine Freunde einst wiederseben, welche du noch in den letzten Augenblicken deines Scheidens herzlich grüssen liessest. *Direktor Dr. Heinroth.*

Mancherlei.

Am 1. d. ist in Breslau von dem K. akademischen Institute für Kirchenmusik im Vereine mit der dortigen Singakademie in der Aula Leopoldina das Oratorium Paulus von Fel. Mendelssohn-B. zum Besten des Vereins für die durch die Cholera verwaisten Kinder aufgeführt worden. Nach zuverlässigem, vorläufigem Bericht ist diese Aufführung durch 400 thätige Mitglieder ganz gelungen ausgefallen. Genaueres steht zu erwarten.

In Greiz haben die vereinten Männer-Singgesellschaften von Greiz, Weida, Werdau, Reichenbach, Lengenfeld, Mylau, Netzschkau und Elsterberg, denen sich noch die Seminaristen von Plauen anschlossen, am 18. Juli in der Stadtkirche ein erstes Gesangfest mit mehr als 200 Sängern gefeiert. Es begann mit einem Choral, dessen Worte von dem Hrn. Archidiakon Ackermann in Elsterberg gedichtet worden waren. Die Motette von Schicht: „Hingesunken unter Dank und Freude" folgte; dann der 8. Psalm mit Instrumentalbegleitung, komponirt und dirigirt von Bräuer, Kantor in Werdau. Nach einem zweiten Chorale zur Einleitung des andern Theils wurde die Hymne von Neithardt: „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht" aufgeführt, endlich die Motette von B. Klein: „Preis, Leb, Ruhm, Kraft" u. s. w. Hauptdirektor war der Kantor in Greiz, Hr. Hermann. Von der Einnahme sind 100 Thaler nach Schleiz zur Unterstützung der Abgebrannten gesendet worden. Die Vereine beabsichtigen im folgenden Jahre ein ähnliches Fest in einer andern Stadt zu feiern.

Das dritte Musikfest des Schwarzwald-Vereines. Abgehalten in Hechingen den 6. und 7. Septbr. 1837. Unter diesem Titel ist in Hechingen bei F. X. Ribler eine ausführliche Beschreibung im Drucke erschienen. Die Hauptsachen sind unsern Lesern bereits davon mitgetheilt worden S. 673. Das Merkwürdigste der dreizehn Octavseiten langen Besprechung ist: „In unserer mit sich selber zerfallenen farb- und tonlosen Zeit ist es preiswürdig, durch die Kunst harmonischer Klänge die Herzen zu versöhnen und für Höheres empfänglich zu machen." Es folgt die kurze Geschichte des Vereins, die wir schon kennen. (1835, S. 754.) Der kunstsinnige Erbprinz von Hechingen versprach, das etwaige Deficit zu decken, und der dortige Kapellm. Täglichsbeck unterzog sich insbesondere den angestrengtesten Mühen. Man wählte zum Festlokale die herrliche Stiftskirche, und fand es in der Ordnung, beim Erzbischoff. Ordinariate zu Freiburg darum anzuhalten. Es wurde zweimal abgeschlagen und endlich einem Abgesandten für diesmal noch erlaubt. — Der Regen schwand und der Himmel bezeigte sich günstig; unter Kanonendonner rückten die Gesangvereine in die Stadt. Um 3 Uhr Nachmittags wurde Handel's Messias sehr gelungen aufgeführt, auch in Gegenwart mehrer geistlichen Herren. Etwas vor 7 Uhr war die treffliche Produktion zu Ende. Darauf 2 Bälle, denen auch die hohen Herrschaften beiwohnten. Das Konzert des andern Morgens leitete Kapellm. Täglichsbeck; Beethoven's C-moll-Symphonie begann und die Ouvert. zu Weber's Oberon schloss. Frau v. Knoll, die Herren Vetter, Dobler und Pezold sangen, Chr. und G. Schunke bliesen, Bohrer spielte; auch der Oboenbläser Hr. Reuther wird als Meister belobt. Darauf zogen die Liederkränze mit ihren Fahnen Nachmittags nach dem Stammschlosse Hohenzollern. Den Schluss der Gesänge machte eine Festhymne, gedichtet v. G. Schwab, komp. v. Täglichsbeck (gedruckt). Abends zog man mit Fackeln heim, und ein Feuerwerk mit einer kolossalen Lyra, auch illuminirte Häuser verschönten das glänzende Fest, an welchem nicht der geringste Exzess vorfiel. Man sehnt sich nach Wiederholung. Auch eine Münze ist zur Erinnerung an das Fest auf englisches Zinn geprägt worden. Man vergl. 1836. S. 416 u. 575.

Zur Jubelfeier des Don Juan in Berlin wurde zum Champagnerliede Folgendes gesungen:

Heut gilt es Mozart dem göttlichen Meister,
Ihm, der unsterblich unter uns lebt;
Der aus dem Kreise seliger Geister
Himmlisch entzückend uns Alle umschwebt.

Was wir empfunden in göttlichen Stunden,
Was uns zum höchsten Entzücken erregt,
Jubeln und Bangen, Lust und Verlangen,
Wer hat wohl tiefer das Herz uns bewegt!!

Heute, ja heute vor funfzig Jahren
Klangen zuerst jene Töne der Lust,
Spätе Geschlechter werden sie wahren,
Preisen den Sänger aus jubelder Brust;

Ewige Jugend und ewige Schönheit
Krönten, was tief er in Tönen gedacht,
Fliesst um den Frühentschwundnen die Thräne,
Sei ihm doch donnernd ein Vivat gebracht!

Kurze Anzeigen.

Souvenir de mon premier Voyage (en Saxe). Fantaisie brill. p. l. Pianof. comp. p. Ch. Czerny. Wien b. Mechetti u. Comp. Pr. 1 Thlr.

Das „en Saxe" findet sich mit Recht auf dem Titelblatte ganz klein gedruckt und in Klammern geschlossen, denn im Innern des Werks haben wir keinen Grund gefunden, weshalb es uns mehr an das einen Grund erinnern könnte, als einige Hunderte gute Sachsenland erinnern könnte, als einige Hunderte andrer Werke desselben talentvollen Vf., dem wir es zutrauen, dass er mit grösster Leichtigkeit noch sehr viele solcher Souvenirs aus den Aermeln seines Schlafrocks schütteln werde. Die Musterkarten, nach welchen er solche Stückchen zu machen pflegt, sind bekannt genug. Er selbst wird nicht behaupten wollen, dass dieses op. No. 413 ein Kunstwerk sei. — Herr Czerny schüttelt: es fällt elegante Waare heraus, item

sie wird gut bezahlt, item es finden sich Käufer, item — nach 10 Jahren wird Niemand glauben, dass Hr. Czerny wirklich ein Dutzend tüchtige Sachen geschrieben habe, weil man sie nicht aus dem Notenberge herauszufinden vermag. — Rec. bittet Hrn. Czerny aufrichtig um die Gewogenheit, dass er öffentlich diejenigen seiner Werke namhaft machen möge, auf welche er selbst etwas gibt, und die er sich wohl, wären sie von Anderen geschrieben, ankaufen möchte? Dass dazu diese zusammengewürfelte Fantasie nicht gehöre, wird er uns leicht einräumen. R. S.

---

1) *Introduction, Variations et Finale sur l'air Russe — pour le Pianoforte à 4 m. comp. p. H. W. Stolze.* Op. 27. Wolffenbüttel, b. Hartmann. Pr. 18 Gr.

2) *Introduction et Variations sur l'air Russe — p. l. Pianof. comp. p. H. W. Stolze. Op.* 29. Celle, b. Oetling. Pr. 16 Gr.

Beide Variationenhefte sind im modischen Geschmacke sehr gefällig geschrieben, und wer Czerny, Herz, Hünten u. a. m. wohl leiden mag, der wird auch hier seine Rechnung finden, indem es weder an Zucker noch Pfeffer in beliebiger Mischung fehlt. — Die Introductionen nehmen einen gewaltigen Anlauf, als sollte es auf Symphonieen oder Ouverturen losgehen, und es finden sich darin einige gute Wendungen, welche bezeugen, dass der Vf. Geist und Talent hat, wiewohl mein kleiner Scholar, mit welchem ich die artigen Sächelchen durchspielte, bei einigen Stellen behauptete: das muss falsch gedruckt sein, denn es will gar nicht recht klingen. Kinder sind keine ganz üblen Richter in solchen Dingen, und ihre unverderbten Ohren tadeln immer aufs Neue, was die besten Lehrbücher längst verworfen haben. Wenn man so pfeffert und platzt in kleinen Dingen — was soll da am Ende den Opernkomponisten übrig bleiben? — Auf die mächtigen Introductionen folgen sehr nette russische Themen, und mit den Variationen, die in der That recht munter und frisch gesetzt sind, war mein kleiner Scholar ausserordentlich zufrieden, zumal mit denen unter No. 1. Höheren Anforderungen genügen indess beide Werke weder in formaler noch idealer Hinsicht. In formaler Hinsicht gehen die Variationen den Themen eben nicht sehr tief zu Leibe, und in idealer Hinsicht findet sich die Grundempfindung, die jenen einwohnt, so ganz und gar nicht entwickelt, erweitert und tiefer und allseitiger ausgeprägt, dass beide Werke lediglich den Eindruck eines rein sinnlichen Wohlgefallens zurücklassen. Die oft, ja tausendfach gemissbrauchte Form der Variation lässt eine Behandlung zu, in welcher sie allerdings den wesentlichen Anforderungen der Aesthetik genügen kann; während die gewöhnliche Behandlungsweise, vor welcher wir den talentvollen Vf. hiermit warnen, an das Handwerksmässige streift und endlich ganz handwerksmässig betrieben werden kann. Die Kunst gewinnt dabei nichts.

Der Preis beider Werke ist bei so weitläuftigem Drucke zu hoch gestellt, weit höher als der der besten in diesem Fache. R. S.

Fantaisie et Variations p. l. Pianoforte p. W. Ekkamp. Oeuvre 15. Pr. 16 Gr. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Zu einem hübsch erfundenen, durch Frische der Melodie, Charakter und einen Anstrich von Schwermuth anziehenden Thema in H moll, von dessen 1r Klausel die Hälfte hier stehen mag,

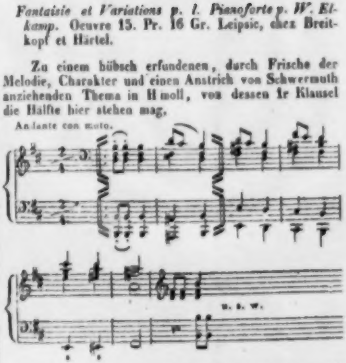

und auf welche die ersten Takte der 2. folgendergestalt antworten:

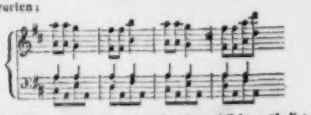

wird ernst, gefühlvoll und nicht ohne Affekt präludirt. Die hierauf folgenden durch Tempo und Charakter scharf unterschiedenen freien Veränderungen, von denen das feurig fortströmende Vivace con fuoco

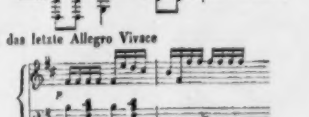

und das letzte Allegro Vivace

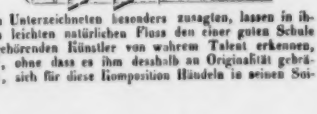

dem Unterzeichneten besonders zusagten, lassen in ihrem leichten natürlichen Fluss den einer guten Schule angehörenden Künstler von wahrem Talent erkennen, der, ohne dass es ihm deshalb an Originalität gebräche, sich für diese Komposition Händeln in seinen Soi-

ten zum Muster genommen zu haben scheint. Wir können sie daher Freunden gediegener und doch auch gefälliger Musik, die durch eine falsche Bravour nicht schon für gemüthlichere Eindrücke abgestumpft sind, nur warm und aufrichtig empfehlen und wünschen nur: der gewiss noch junge, wenn auch schon durch grössere Werke bekannte Komponist möge durch die Anerkennung, die sein Talent und sein achtbares Streben verdient, sich zu recht frischem Schaffen aufgemuntert fühlen. Dann wird er sich schon von selbst eine noch etwas concisere Form zu eigen machen und die Wiederholung kurzer Rythmen, deren er sich öfter bedient, meiden, wenn diese auch gerade nicht ein Fehler, sondern eben nur jugendlich zu nennen ist.

J. A. L.

Frauenliebe (und Leben), Liederkranz von Adalbert von Chamisso, für die Altstimme mit Begleitung des Pianoforte komponirt von Dr. C. Löwe. Sechstes Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Pr. 1 Thlr.

Es scheint, die Gesangkomponisten haben in Deutschland nicht an Allem zu viel Ueberfluss, als an Zeit und der Freiheit sich ihrer zu bedienen. Denn da Niemand grössere Werke von ihnen verlangt, — so wie es etwa die Impresari von den Maestri thun (es fiele denn einmal einer Akademie der Künste ein, Preisaufgaben zu stellen oder einer Korporation ein Denkmal mit Musik aufrichten zu wollen) — u. da schon ein guter teutscher Operntext, um wie viel mehr gar die Aufführung einer deutschen neuen Oper eine Seltenheit und es auch nicht des besten Oratorienkomponisten Sache jederzeit ist, Oratorien zu schreiben, — so bleibt ihnen ja meistens nichts anderes übrig, als Liedertexte aufzutreiben, wo sie nur können, und Talent und Geschicklichkeit an ihnen zu versuchen.

Bei so bewandten Umständen kann dem teutschen Gesangkomponisten freilich nichts erwünschter sein, als dass die Kraft der deutschen Poeten sich ebenfalls vorzugsweise der musikalischen Poesie in ihren kleineren Gattungen zugewandt und dass in neueren Zeiten durch die weitere Verbreitung der Poesie und der Musik im Volke die Neigung des Publikums zu Liedern wieder einen lebhafteren Aufschwung genommen hat, wenn die geist- und kunstreichere Behandlung des Liedes und der Ballade mit Beethoven gewiss auch das Ihrige beigetragen. —

Zu bedauern ist nur, dass auf diese Weise die Kraft der bedeutenderen Künstler versucht wird, sich zu sehr im Kleinen zu zersplittern, und da gute Liedertexte sich nicht nach Maassgabe des Bedürfnisses der Komponisten vermehren, von ihnen auch die zur Komposition weniger geeigneten, wenn sie nur von anerkannten Dichtern herrühren, mit herangezogen werden.

Manche, besonders von den neueren Kompositionen unsers geistreichen Löwe, mögen wohl auch mehr auf diese Art, als durch wahrhaft innere Bestimmung und Anregung entstanden sein, und ich möchte dahin auch die vorliegende rechnen.

Denn wenn auch einzelne Lieder dieses Liederkranzes zu musikalischer Bearbeitung gar wohl auffordern, wie denn auch No. 3 und 7, besonders erstern Nummer unter der Ueberschrift: Mein Traum, schon von Lachner in seinen Liedern mit Violoncell trefflich komponirt worden, — so sind sie doch in ihrer Reihenfolge ein nichts weniger als günstiger Stoff für den Gesangkomponisten. Die Empfindungen, die das Mädchen beim ersten Erblicken des Geliebten gehabt, ihr demüthiges Hinaufblicken zu ihm, ihr Bangen und Zagen, ihr Entrücken, als er ihre Liebe erwidert, ihre Seligkeit, als sie sich Braut sieht, das ruhigere Glück der Gattin, das leise Geständniss der Schwangerschaft, das Wonnegefühl beim Stillen des ersten Kindes — Alles dies, wie es sich in diesen 7 ersten Blumen des Kranzes vom Dichter innig und lieblich, nur wohl zu individuell, auch wohl nicht frei von Manier ausgedrückt findet, ist theils zu beschränkter, theils zu dehnbarer Natur, bewegt sich auch zu sehr in der engen Sphäre der Häuslichkeit und des täglichen Lebens und entbehrt zu sehr der 7 auf einander folgenden Gesangstücken nöthigen Steigerung und aller Kontrastirung, deren sie bedürfen, um nicht monoton zu werden, als dass einem noch so bedeutenden Talente möglich sein sollte, diesem Stoffe wahres Leben einzuhauchen. — Dies ist denn auch unserm Löwe keineswegs gelungen, und wenn auch Einzelnes in dieser Komposition, namentlich No. 6 und 7, wohlgetroffen, interessant, gefühlvoll und des Meisters würdig ist, so musste doch das Meiste, schon um der künstlich herbeizuführenden Mannigfaltigkeit willen, einer manierirten Behandlung unterliegen. —

Einen Umstand aber vermag ich mir durchaus nicht zu erklären. Wie mochten wohl Worte wie die folgenden brüstlichen in No. 5:

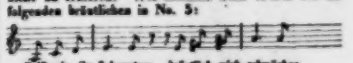

zu einer so trüben Mollmelodie in so tiefer Stimmlage, und zu letzterer auch die Schlüsse von No. 1. „Glaub' ich blind zu sein" und von No. 3 „Thränen unendlicher Lust" Gelegenheit geben? und wie mag überhaupt vorzugsweise eine tiefe Altstimme dazu kommen, diese Selbstgespräche und Herzensergiessungen, diese weiblichsten Weiblichkeiten des weiblichsten Weibes aus den teutsch-ängstlichen Zeiten des Befreiungskrieges singen zu sollen? Hierüber wünschte der Unterzeichnete wohl Aufschluss.

Berlin. J. A. Lecerf.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Sextett (aus dem Finale!)

1. O welch ein Lärmen!
2. Ich beschwöre den Himmel!
1. O welch ein Schwärmen!
2. Welch ein Getümmel!
3. Hört ihr die Lüfte pfeifen?
4. Hört ihr die Liebende keifen?
5. Die pfeifen!
   Die keifen!
6. Das Kätzchen ächat, Miau!

Alle: Die Hunde heulen, Wau!
Wau! Wau!

(Und so fort bis zu Ende des Finale. Es verstehet sich, alle das Pfeifen, Miau und Wau im Orchester möglichst nach der Natur kopirt. Und nun noch ein Meister-Duett, (Duetto d'un maestro) in welchem uns der Verf. verstatten wird hin und wieder die Personen zu verändern und die Schlüsse „musikalischer" zuzuschneiden; denn also würde der Komponist, Meister Schlendrian, seinem Dichter hier — nachhelfen.)

Duett

1. Und horch, da schlägt die Nachtigall!
   O welch ein Schall!
2. Und dort ertönt des Hirten Flöte:
   Sie kömmt, die holde Abendröthe.
1. 2. Süsse Flöte!
   Abendröthe!
1. Ach, er singt so schöne Lieder!
2. Und sie glänzt so lieblich süsse.
1. Göttin Echo, blasse wieder!
2. Hört, die gute Göttin bliess!
1. 2. Süss, süss.
1. Und wie der Mond
   Am Himmel thront,
2. Wo Lieb' und Treue wohnt.
1. 2. Wo Lieb' und Treue wohnt.
1. Reich mir dein Händchen,
2. Gieb mir dein Mündchen,
1. O welch ein Pfändchen!
2. O süsses Kindchen!
1. 2. O süsses Kindchen!
   O Paradies!
   Wie süss! wie süss! *)
1. Doch sieh, da kommen die Feen schon'
   Titania ist auf dem Thron.
   Wie sie in die Blüthen schlüpfen!
2. Wie sie auf den Wiesen hüpfen!
1. Sie singen ihrer Königin
   Mit munterm Tritt und leichtem Sinn
   Ihr Schlaflied: Lullabey!
1. 2. Lulla - lulla - lullabey! —
2. Und der Käfer summt: Day! Day!
1. 2. Summt, summt, summt: Day! Day!
2. Aufgeschaut!
1. Liebchen, mich graut.
2. Der Mond scheint hell!
   Der Tod reit't schnell.
1. Huh! huh!
2. Komm, Liebchen, komm zur Ruh?
1. 2. Komm, Liebchen, komm zur Ruh!
   Zur Ruh! zur Ruh!

Der Verf. giebt nun noch in einem Anhange eine kurze Beantwortung der Frage: Ob die Musik auf Denkart und Sitten würke? Wir übergehen dies, da wohl jeder Verständige längst mit dem hier Bemerkten einverstanden

*) Jener Komponist wird nicht übersehen, dass, wenn er hier den Schluss (Corni soli, pianissimo) hat machen lassen, sich nun Tempo, Taktart und Grundton plötzlich ändern. Wahrscheinlich wird er zum neuen Grundton die grosse Terz abwärts wählen, wo er dann, wenn es wieder ins Lullabey fällt, desto bequemer durch die übermässige Septime nach Hause schleichen kann. Es versteht sich auch, dass er nach „süss" ein Ritornell eintreten lässt, hübsch feyerlich, (etwa in synkopirten Noten in der Tiefe der Geigen) und den Bässen eine pathetische Figur giebt. Ich würde ihm unmassgeblich rathen, das Duett in A dur zu schreiben und hier also mit F drein zu schlagen; damit er aber hier das schneidendere Es gewinne, wird er's wohl mit G dur bewenden lassen müssen.

d. Rec.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten December. № 52. 1837.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Bei der Geltung dieses gefeierten Komponisten, die sich nach der Veröffentlichung seines Oratoriums Paulus noch bedeutend gesteigert und erweitert hat, würden wir alle Ursache haben, unsern geehrten Lesern etwas Ausführlicheres über ihn und seine Werke mitzutheilen, als es sonst zum Titelkupfer eines Jahrganges uns. Bl. zu geschehen pflegt, wenn uns auch weniger Berichtigungen der durch den Druck in Teutschland bekannt gemachten Lebensumrisse dieses Mannes und weit weniger Unbeachtetes oder Neues zu Gebote ständen, als es wirklich der Fall ist. Wir müssen daher eine sorgfältige Auseinandersetzung nicht nur für eine Pflicht halten, sondern dürfen auch hoffen, der musikalischen Welt damit einen willkommnen Dienst zu thun.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Enkel des Philosophen Moses Mendelssohn, wurde am 3. Febr. 1809 zu Hamburg geboren. Erst im 4. Jahre kam der Knabe mit seinen Aeltern nach Berlin, wohin sein Vater, ein sehr bemittelter Kaufmann,*) der Geschäfte wegen sich zog. Der sehr talentvolle, sehr früh schon ausserordentliche musikalische Anlage verrathende Knabe hatte das nicht genug zu schätzende Glück, in seiner Mutter seine erste Lehrerin, auch im Klavierspiel, zu finden, und der Vater, eben so streng als liebevoll, sorgte eifrigst, allen seinen Kindern die möglich beste Erziehung zu geben und geben zu lassen. Sein zweiter Lehrer im Pianofortespiel wurde Ludwig Berger, unter dessen Leitung er so grosse Fortschritte machte, dass er schon im 9. Jahre das *Concert militaire* von Dusseck öffentlich mit grossem Antheil des Publikums sehr geschickt vortrug. Namentlich war es ein ausserordentlich musikalisches Gedächtniss, was man neben der Fertigkeit an ihm bewunderte. In den Jahren 1816 und 1817 hatte ihm der Klavierunterricht der Mad. Bigot, der er selbst sehr viel zu verdanken bekennt, und Baillot's Meisterschaft, von welchem er Anweisung im Vortrage erhielt, indem ihn B. auf der Violine begleitete, Bedeutendes genützt. In der Harmonielehre war er der Leitung Zelters anvertrauet worden, der ihm den Generalbass und was dahin gehört, nicht durch lange Worterklärungen, sondern mehr praktisch dadurch beibrachte, dass er seinen Zögling schreiben und viel harmonische Sätze aller Art ausarbeiten liess. Auf diesem Wege machte der reichbegabte Knabe bewundernswerth schnelle Fortschritte und erhielt zeitiger als die Meisten eine grosse Gewandtheit und Leichtigkeit in harmonischen Arbeiten u. im Lesen vom Blatte. Die Freude seiner Lehrer und Freunde über ihn war also gerecht, und es war ihnen um so weniger zu verdenken, dass sie die grössten Hoffnungen auf seine Zukunft setzten, da der Knabe sich nicht nur durch Talente, sondern auch durch Fleiss auszeichnete. In den letzten Monaten des Jahres 1821 liess ihn sein guter Stern Goethe's Bekanntschaft machen und in ihm einen väterlich Theilnehmenden finden. Am 26. Okt. schrieb Zelter an Goethe: „Morgen früh reise ich mit meiner Doris und einem 12jährigen muntern Knaben, meinem Schüler, dem Sohn des Hrn. Mendelssohn, ab nach Wittenberg, um dem dortigen Feste beizuwohnen. Von Wittenberg aus sollst du erfahren, ob ich diese 3 Mann hoch nach Weimar komme. — Meiner Doris und meinem besten Schüler will ich gern dein Angesicht zeigen, ehe ich von der Welt gehe, worin ich's freilich so lange als möglich aushalten will. Der Letztere ist ein guter hübscher Knabe, munter und gehorsam." In Weimar zogen M.'s Munterkeit und vielfache Fertigkeiten ungemein an. Dort war es auch, wo er in einem Klavierkonzerte von Bach beim Spielen einmal einige Quintenfolgen in der Abschrift bemerkte. Uebrigens benutzte er die Zeit in Weimar auch dazu, dass er im Pianofortespiel Unterricht von Hummel nahm.

*) Eine engländische Lebensbeschreibung nennt ihn zu unsinnet Berlin Merchant in dem Musikwerk The Musical Gem, a souvenir for 1834. Edited by Nicholas Mori. London by Mori and Lavens. Das dazu befindliche Bildniss des Hrn. Fel. M. gehört nicht zu den besten.

Am 17. März 1822 schrieb Zelter abermals an Goethe: „Felix ist brav und fleissig; seine dritte Oper ist fertig und soll unter Freunden aufgeführt werden.“ Glücklich, wer sich in der Lage befindet, seine Jugendarbeiten zu Gehör bringen zu können! Auch hierdurch bestätigt es sich von Neuem, was Zelter von F. M.'s Vater schrieb: „Er hat mit bedeutender Aufopferung seine Söhne etwas lernen lassen und erzieht sie wie sich's gehört.“ 1823 arbeitete der im 15. Lebensjahre stehende Knabe bereits an seiner 4. Oper. Es war „die Hochzeit des Gamacho“, die im Sommer 1827 in Berlin gegeben wurde. Damals (1823) hatte er eben sein zweites Quartett für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncell fertig, was Zelter in einem Schreiben an Goethe (3. Thl. S. 300) für noch besser erklärt als das, was der junge M. in Weimar hatte hören lassen. — M.'s Vater wollte sich jedoch mit dem Lobe der Freunde nicht zufrieden stellen und unternahm daher 1825 mit dem Sohne eine Reise nach Paris, um von einem Unparteiischen und Zuverlässigen zu erfahren, ob es wohlgethan sei, dem Wunsche des Sohnes, sich der Musik ganz zu widmen, beizustimmen. Cherubini sollte entscheiden. Nach der ersten Vorstellung des jungen F. M. forderte ihn Ch. auf, ein Kyrie für Chor und Orchester zu schreiben. Anfangs weigerte sich der junge Mann. Als ihm aber Ch. mit seinem gewöhnlichen Ernst sagte, er verlange es auf den ausdrücklichen Wunsch seines Vaters, war F. M. sogleich bereit und vollendete das aufgegebene Werk in einigen Tagen. Dieser 5stimmige Satz erwarb sich Ch.'s Beifall so sehr, dass er sich nicht nur für die musikal. Laufbahn des Jünglings erklärte, sondern auch dem Vater vorschlug, ihn in Paris zu lassen und seine Weiterbildung ihm selbst anzuvertrauen. Der Vater hingegen meinte, hätten die bisherigen Lehrer seines Sohnes ihn auf den rechten Weg gebracht, so wäre es angemessener, sie auch das Werk vollenden zu lassen. — Daheim angekommen, wollte es sein gutes Schicksal, dass F. M. den Pianoforte-Virtuosen Moscheles kennen lernte, der ihm 1825, 1826 u. folg. Lehrer und Freund zugleich wurde. Nun wurde besonders Vielfaches komponirt; Alles was bis Op. 12 später im Druck erschienen ist, gehört zu seinen in Berlin geschriebenen Kompositionen. Auch das Octett und die Ouverture „der Sommernachtstraum“ sind dort komponirt worden, und zwar 1826. Im Jahre darauf wurde sie unter Andern mit grossem Beifall in Löwe's zu Stettin gegebenem Konzerte aufgeführt. Da seine Kompositionen der Zeitfolge nach nirgend gehörig geordnet sind, so viel auch für den Bildungsgang eines Mannes darauf ankommt, so wollen wir fortfahren sie mit seinem Lebensgange in Verbindung anzugeben.

Von 1829 an besuchte er das Ausland. Seine Reise ging zuerst nach London. Hier wünschte er zunächst in den philharmonischen Konzerten sich zu zeigen, was anfangs Schwierigkeiten fand, die besonders sein Freund Moscheles, der ihn bei allen dort bedeutenden Musikern einführte, beseitigte. Seine Symphonie in C moll, am 25. Mai, und darauf die Ouverture „der Sommernachtstraum“ machten so grosses Aufsehn, dass man ihn unter die Komponisten des ersten Ranges zählte und ihn zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft ernannte. Im Grunde war man jetzt erst, nachdem er in sein Vaterland zurückgekehrt war, in Teutschland recht willig und bereit, seine Kompositionen durch den Druck zu veröffentlichen; und er wählte dazu seine früheren Werke, die er gedruckt wünschte. — Ueber München und Wien wendete er sich darauf nach Italien. Auf dieser Reise schrieb er sein Quartett in Es dur und sein Capriccio in H moll. — In Rom 1831 wurde das 1. Heft der Lieder ohne Worte komponirt; dann die zweite Ouverture „die Hebriden,“ die oft irrig für die erste der Zeit nach ausgegeben wird und von welcher man wohl auch meint, des Namens wegen, sie sei auf Isles of Fingal geschrieben worden. Ferner wurde in Rom der später bei Simrock gedruckte Psalm (Op. 31), 3 kleinere Kirchenmusiken, auch bei Simrock gedruckt, unter denen ein Ave Maria und „Mitten wir im Leben sind“ sich findet, endlich 5 noch ungedruckte Kirchensätze und die Walpurgisnacht von Goethe komponirt. — Auf der Herumreise nach Paris schrieb er sein Pianofortekonzert in G moll und die bei Breitkopf und Härtel gedruckten Gesänge Op. 19. — Nachdem seine Kompositionen in den Konzerten des Konservatoriums zu Paris Ehre erworben hatten, begab er sich 1832 abermals nach London, wo er seine neue Ouverture „die Hebriden“ oder „Isles of Fingal“ in den Versammlungen der philharmonischen Gesellschaft aufführte und sich als Virtuos auf dem Pianoforte rühmlichst hervorthat. Seine Werke vermehrten auch hier seinen Ruhm und wurden im Harmonicon mit grosser Achtung besprochen. Hier erhielt M. die Nachricht von Zelters Tode, der am 16. Mai erfolgt war, zugleich mit dem Wunsche seines Vaters, er möge nach Berlin zurückkommen und sich unter die Bewerber um die erledigte Direktorstelle der dortigen Singakademie aufnehmen lassen. Sowohl der Thätigkeit wegen als auch, und vorzüglich, um mit den Seinen vereint zu leben, wünschte er die Sache selbst: man wählte aber bekanntlich Hrn. Rungenhagen zu Zelters

Nachfolger. Gerade in dieser Zeit erhielt er den Auftrag, das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf zu dirigiren, worauf er sogleich als Musikdirektor dort angestellt wurde und als solcher von 1832 bis 1835 einflussreich wirkte. Hier schrieb er zunächst sein zweites Heft der Lieder ohne Worte, und da er in demselben Jahre 1832 von der Londoner philharmonischen Gesellschaft den ehrenvollen Auftrag erhalten hatte, mehre Kompositionen für sie zu verfassen, so beschäftigte er sich unmittelbar darauf mit der Tondichtung einer Symphonie, einer Ouverture und einer Arie, die als Eigenthum der genannten Gesellschaft nach London gesandt wurden. Ferner arbeitete er hier seine schon zu Berlin 1826 angefangene Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt“ völlig um und komponirte seine vierte Ouverture „zur Melusine,“ fing auch dort die Komposition seines Paulus an, die jedoch erst 1836 in Leipzig vollendet wurde, wo er seit Michael 1835 als Musikdirektor der Abonnement-Konzerte die grösste Ehre geniesst. Bald nach dem Antritte seines neuen Amtes starb ihm sein trefflicher Vater. Gleich im Laufe des ersten Halbjahres seiner hiesigen Thätigkeit ernannte ihn die Universität zum Doktor der Philosophie. Ostern 1836 vermählte er sich mit Fräul. Cécile Jeanrenaud aus Frankfurt a. M. Ueber seine einzelnen und im Ganzen sehr einflussreichen und hoch anerkannten Leistungen ist sorgfältig in u. Bl. berichtet worden, desgleichen über die meisten seiner Werke. Ausser der Vollendung seines Oratoriums, dessen Aufführung er selbst in Düsseldorf, Leipzig und Birmingham dirigirte, verfasste er hier noch 3 Capricen Op. 33 und Alles, was nach dieser Nummer seiner Werke folgt. Der ehrenvollen Auszeichnung von der Düsseldorfer Malerakademie müssen wir später gedenken.

Da es jetzt durchaus nicht unsere Absicht sein kann, das zu wiederholen, was über seine bedeutenden und allgemein hochgeschätzten Leistungen hier bereits gesagt worden ist, so wollen wir uns nur noch gegen das Unrecht der Weihsagung Einiger erklären, die aus dem Geleisteten sich zu mancherlei Schlüssen über den Gang seiner künftigen Wesenheit in seinen musikalischen Erzeugnissen verleiten liessen. Welche Wege ein so junger, thätiger und immer strebsamer Mann gehen, welche Richtung er nehmen wird, vermag kein Mensch voraus zu sagen. Es wird besser sein, sich an seine Werke selbst zu halten, was wir mit aller Unbefangenheit und Redlichkeit jederzeit thun werden. Und so folge nur noch zum Wunsche eines fortgesetzt guten Glückes in rüstiger Gesundheit die Reihenfolge seiner gedruckten Werke, die Vielen willkommen sein wird.

Opus 1 Quartett in C moll für Pianof., Viol., Bratsche u. Vcello. 1 Thlr. 20 Gr.
- 2 Quartett in F moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Vcello. 2 Thlr. 4 Gr.
- 3 Quartett in H moll für Pianoforte, Violine, Bratsche und Vcello. 2 Thlr. 12 Gr.
- 4 Sonate in As dur für Pianoforte und Violine. 22 Gr.
- 5 Capriccio für das Pianoforte. 14 Gr.
- 6 Sonate in E, für das Pianoforte. 1 Thlr. 2 Gr.
- 7 7 Charakterstücke für das Pianoforte. 1 Thlr. 8 Gr.
- 8 12 Gesänge mit Begleitung des Pianof. 2 Hefte. à 16 Gr.
- 9 12 Gesänge mit Begleitung des Pianof. 2 Hefte. à 16 Gr.
- 10 Die Hochzeit des Camacho, Oper, im Klavierauszug. 7 Thlr. 12 Gr.
- 11 1. Symphonie in C moll für grosses Orchester. 5 Thlr. Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 1 Thlr. 20 Gr.
- 12 Grosses Quartett in Es für 2 Violinen, Bratsche u. Vcello. 1 Thlr. 8 Gr. Grosse Sonate nach dem Quartett arrangirt für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. 4 Gr.
- 13 Quartett in A f. 2 Violinen, Bratsche u. Vcello. 1 Thlr. 16 Gr. Dasselbe arrangirt für Pianof. zu 4 Handen. 1 Thlr. 16 Gr.
- 14 Rondo capriccioso in E für das Pianof. 12 Gr.
- 15 Fantasie üb. einen irländ. Gesang in E f. 4. Pianof. 8 Gr.
- 16 3 Fantasieen oder Capricen in A. G. E. für das Pianof. 12 Gr.
- 17 Konzert-Variationen in D für Pianof. u. Vcello. 1 Thlr.
- 18 Quintett in A für 2 Violinen, 2 Bratschen und Vcello. 2 Thlr. 6 Gr.
- 19 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. 16 Gr.
- 19 Lieder ohne Worte für das Pianof. 1a Heft. 18 Gr. Dieselben für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 1 Thlr. 4 Gr.
- 20 Octett in Esdur für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Vcellos. 3 Thlr. 12 Gr. Dasselbe für das Pianof. zu 4 Händen. 2 Thlr.
- 21 Ouverture zum Sommernachtstraum in Partitur. 2 Thlr. Dieselbe für Orchester in Stimmen. 3 Thlr. Dieselbe für Harmoniemusik. 2 Thlr. 8 Gr. Dieselbe für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. Dieselbe für das Pianof. zu 2 Händen. 12 Gr.
- 22 Capriccio brillant in H für das Pianof. mit Orchester. 2 Thlr.
- 23 Kirchenmusik für Chöre in Partitur. 3 Hefte. 1 Thlr. 15 Gr. Dasselbe in Stimmen. 1 Thlr. 8 Gr.
- 24 Ouverture zur Fingalshöhle (Hebriden) für Orchester in Partitur. 1 Thlr. 8. Gr. Dieselbe für Orchester in Stimmen. 2 Thlr. Dieselbe für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. Dieselbe für das Pianof. zu 2 Händen. 12 Gr.
- 25 1e Concert für das Pianof. 3 Thlr.
- 26 (Vacat.)
- 27 Ouverture zu Meeresstille und glückliche Fahrt f. Orchester in Partitur. 1 Thlr. 16 Gr. Dieselbe für Orchester in Stimmen. 2 Thlr. 8 Gr. Dieselbe für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. Dieselbe für das Pianoforte zu 2 Händen. 12 Gr.
- 28 Fantasie in Fis moll für das Pianof. 21 Gr.
- 29 Rondo brillant in Es für das Pianof. mit Orchester. 2 Thlr. 12 Gr.
- 30 6 Lieder ohne Worte f. d. Pianof. 2a Heft. 18 Gr. Dieselben eingerichtet für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. 4 Gr.
- 31 Psalm, in Partitur. 2 Thlr. Derselbe in Orchesterstimmen. 2 Thlr. Derselbe im Klavierauszug. 1 Thlr. 6 Gr. Derselbe in einzelnen Singstimmen. 12 Gr.

Opus 32 Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine für Orchester in Partitur. 1 Thlr. 16 Gr.
Dieselbe für Orchester in Stimmen. 2 Thlr. 12 Gr.
Dieselbe für das Pianof. zu 4 Händen. 1 Thlr. 8 Gr.
Dieselbe für das Pianof. zu 2 Händen. 20 Gr.
- 33 3 brillante Capricen für das Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.
- 34 Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianof. 20 Gr.
- 35 6 Etuden und 6 Fugen f. d. Pianof. 2 Thlr. 8 Gr.
- 36 Paulus, Oratorium, in Partitur. 20 Thlr.
Dasselbe in Orchesterstimmen. 18 Thlr.
Dasselbe im Klavierauszug. 6 Thlr.
Dasselbe in Singstimmen. 3 Thlr.
- 37 Präludien und Fugen für die Orgel. 1 Thlr. 12 Gr.
- 38 Lieder ohne Worte, 3s Heft. 16 Gr.
- 39 3 Motetten für weibliche Stimmen.

Lieder und Gesänge.

Lieder und Gesänge mit Begleitung von Pianof. oder der Guitarre, komponirt von M. Henkel. 1. Heft. Kassel, in Kommission der Luckhard'schen Hofbuchhandlung. Pr. 18. Gr.

Alle diese Lieder sind einfach in Melodie, Harmonie und Begleitung; alle haben eine Aehnlichkeit mit einander im Ganzen, wenn auch nicht in einzelnen Zügen; alle sind in einem früheren Zeitgeschmacke, den wir selbst für verklungener gehalten hätten, als er es ist, wie es sich durch die e Sammlung, die am Ende des vorigen Jahres uns zugesendet wurde, nicht allein erweist, da wir mehre neue Abdrücke, die einer ältern Zeit ihre Liebe schenkten, erst vor kurzem erhielten. Nicht das Charakteristische, nicht eine subjektive Erfindung herrschen vor, sondern eine gewisse Klanghaftigkeit und, wir möchten sagen, höfliche Nettigkeit einer Art schäferlich-sentimentaler Aeusserlichkeitsform, die selbst in der Verzweiflung noch zierlich bleibt. Nr. 1. „Meine Bitte an Gott" ist überschrieben mit „erhaben", es ist aber weit eher spielend, oder höchstens alt-ausmuthig. Man sehe selbst:

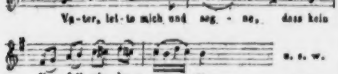

Das zweite „Sonst und jetzt" ist ganz in derselben Art, ob es sich auch wegen des schmerzlichen Jetzt ein baldiges Ende wünscht. Auch sogar im Titel ist diese Sammlung gerade das Gegenstück der neuen, die oft Lieder nennen, was Gesänge sind, während diese Gesänge dazu setzt und sind Lieder. Nicht geringer zeigt sich noch die Verschiedenheit in der Wahl der Gedichte; nur das letzte: „Des Hauses letzte Stunde" kann zum herrschenden Geschmacke gerechnet werden. Dazu sind alle trüben Sinnes und mitten im gewöhnlich deutlichen Wortausdruck fast verkümmert. So singt z. B. das 6. Lied „Ergebung" im ⅔ T. A dur unter Andern:

Setzt auf Menschen nie Vertrauen,
Selbst was Liebe dir verspricht —
Niemals magst du hierauf bauen,
Glaube nie mit Zuversicht,
Denn man gibt für Herzensmorde
Süsse Reden, schöne Worte.

Kann man Trostloseres singen? als etwa noch im Liede „an die Liebe":

Liebe, Liebe! selten gibst du Glück,
Aber tausendfachen Fluch;
Gabst du einen schönen Augenblick,
War's doch nichts als Lug und Trug.

Die Durchsicht dieser Lieder hat uns nicht wohlgethan. Nur „der Musik" im 10ten Liede ist etwas Tröstendes in Schmerzen gelassen. Ist der Verf. selbst ein sehr gebeugt unglücklicher Mann, dem wirklich, wie es im zweiten Liede heisst, Trost und Zuversicht fehlen, so wünschen wir ihm vom Herzen höheren Lebensmuth, der sein „Vertrauen auf Gott" nicht in A moll und überhaupt fester, sieghafter erklingen lasse. Ist aber ein Menschenherz nicht seltsam verdüstert, so ist es uns unerklärlich, wie man mit offenbarer Vorliebe solche Texte wählen und musiciren kann, die, bei Weitem der Mehrzahl nach, Betrübte vernachten, Schwache herabziehen und Frohe kränken. — Es sollte uns Leid thun, wenn der Verfasser den Missgriff unglücklicher Wahl nicht selbst fühlte. Dagegen ist es uns eine Freude, von demselben Komponisten noch folgende Werkchen anzeigen zu können:

Drei Gesänge für Solo- und Chorstimmen (zunächst für Gymnasien) komponirt durch M. Henkel, Gesanglehrer am Gymnasium zu Fulda. Offenbach a. M., bei J. André. Preis 20 Kr.

XIII zweistimmige Lieder von M. Henkel.

Das sind nützliche Gaben, gut harmonisirt, stimmgerecht und leicht gehalten, für Gymnasien und allerlei Singvereine, die noch nicht das Grösste leisten, recht zweckmässig und allgemein eingänglich. Die kurzen und schlicht wirksamen Gesänge sind: Gott ist die Liebe; der Wunderbare; Auferstehung und ewige Harmonie. Wir empfehlen sie mit Vergnügen. Auch die

2stimmigen Lieder für Sopran und Alt sind zu empfehlen, den gut gewählten Texten und den schlichten Weisen nach, unter denen mehre sich auszeichnen. Druckort und Preis sind nicht angegeben. Das Ganze nimmt einen vollen Bogen ein.

Die Vorzüge, ein Gedicht von H. Welker, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in Musik gesetzt von M. Joh. Christ. Fleischmann, Dom- und Stadtkantor in Meissen. Meissen, bei C. E. Klinkicht u. S.

Der in seinem Amte thätige Mann zeigt durch diese Komposition, dass er das Wesentliche seiner Kunst wohl versteht und im Satze sich gute Uebung erworben hat. Melodie und Begleitung sind ungezwungen, zusammenhängend, das Ganze durchkomponirt, jede Strophe nur so viel musikalisch gemalt, dass es den Wortausdruck versinnlicht, ohne den natürlichen Fluss der Tonverbindungen zu hemmen oder auch nur etwas gesucht Auffallendes hineinzuschleudern. Der Gesang ist also in seiner Weise gut gehalten. Die Art selbst gehört einer frühern Zeit, die jedoch auch jetzt noch nicht ohne Freunde und Liebhaber ist. Schon die Wahl des didaktischen Gedichts wird Jedem, der einige Bekanntschaft mit den Hauptveränderungen des Zeitgeschmacks hat, es nicht unklar lassen, in welcher Manier die Musik gehalten ist. Wir können nichts Besseres thun, als wenn wir die erste Strophe des an sich kräftig moralischen Gedichts hersetzen:

Wer ist am herrlichsten geehrt?
Der nicht, der Pöbelbeifall hört;
Nicht Jener dort im Goldpallast,
Der von des Landes Segen prasst;
Nicht diese Herrn von Dienerschaaren,
Die stets mit Gnadenketten fahren:
Die sind es nicht!
Wer in sich selbst ist ehrenwerth,
Ist auch am herrlichsten geehrt.

Wer solche gewissermassen belehrende Gedichte, die nicht vorzugsweise die Phantasie, sondern die moralische Erhebung des Menschen verständig ansprechen wollen, gern singt, wird seine Rechnung finden, denn die Komposition ist diesem angemessen, schlicht und in früherer Weise wohlklingend, der Betrachtung und dem angegebenen Standpunkte völlig zusagend. Jedes Ding muss seiner Art gemäss beurtheilt werden. Wo Liebhabereien für eine oder die andere Art in der Kunst und im Leben sich die Beurtheilung anmassen, können nur Ungerechtigkeiten und jene tyrannische Lächerlichkeit zum Vorschein kommen, die von allen Menschen verlangt, sie sollen allesammt einerlei Sinn und einerlei Geschmack haben, wenn sie nicht bewitzelt werden sollen. Die Beurtheilung hat nichts weiter zu thun, als die Art der Sache genau zu bezeichnen und ob sie in sich selbst abgerundet ist. Das ist auch in der Regel das Schwere. Die Wahl ist Sache der Liebhaber, und die besten sind, die sich selbst nicht betrügen. Auf diese Weise bleibt die Welt, was sie ist, anmuthig, bunt und mannigfach, in welcher Verschiedenheit sich auch die wahrhaft innere Bildung eines jeden Einzelnen am frühlichsten und reinsten wesentlich fördert.

---

1) *Feier der Töne, Gedicht von Christian Schreiber, in Musik gesetzt für eine Sopran- und Tenorstimme, mit Begleitung des Pianof., von Friedr. Buchmayer, Organisten in Nordhausen. Op. 2. Eigenthum des Komponisten.* Nordhausen, gedruckt bei H. A. Busse. Pr. 1 Thlr.

2) *Die Grazien, ein idyllisch-romantisch-mythologisches Gedicht, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begleitung des Pianof., von demselben. Op. 3.* Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Ueber diese durchkomponirten Gesänge, ungefähr, soweit es die Form der Gedichte erlaubt, in der Manier, die man sonst in Kantaten für eine Stimme anwandte, wäre viel zu sagen, wenn darüber in d. Bl. nicht öfter gesprochen worden und die ganze Art zum Geschichtlich-Bekannten zu rechnen wäre. Das erste Gedicht von Ch. Schreiber ist beschreibend. Wer von den Jüngern diese Weise nicht kennt, kann in früheren Jahrgängen d. Bl. Manches lesen, z. B. 1804 S. 634 „die äolische Harfe". Die Komposition des obengenannten, sehr lang angeführten Gedichts nimmt 26 Folioseiten ein und erklingt in der malenden und sentimental lieblichen Zusammenfügung, wie sie etwa noch vor 20 und mehren Jahren herrschend war. Wir möchten behaupten, die Komposition sei in jener Zeit verfasst, wenigstens bleibt sie durchaus jenen Formen treu. Wir hören, dass die Ausgabe nicht weniger Liebhaber zählt, nur gewiss keinen romantischen. — No. 2. ist musikalisch in derselben Art, wie das erzählende Gedicht gleichfalls die Manier und Liebhaberei einer frühern Zeit abspiegelt. Die Musik ist an manchen Stellen etwas geschraubter und verzierter, als die vorige. Es scheint, als ob sie später, doch mit gehalte-

ner Vorliebe zur alten Weise gesetzt worden wäre, aber auch, als ob es nicht recht sehr habe fliessen wollen. Wir selbst begreifen die Lust, jetzt noch ein solches Gedicht in Musik zu setzen, nicht; allein geschehen ist es, zum Zeugniss, dass die Geschmäcke sehr verschieden sind. Auf alle Fälle ist jetzt eine solche Ausgabe etwas Seltenes.

Nachrichten.

Jena. (Beschluss.) Hr. Dr. Löwe hatte bereits früherhin Jena und die Umgegend so ganz für sich eingenommen, dass es nur der allereinfachsten Ankündigung bedurfte, um dem in die Heimath zurückeilenden Sänger in der kürzesten Zeit ein Publikum zu versammeln, wie es hier noch kein fremder Künstler so zahlreich gesehen hat. Die tiefste, aufmerksamste Stille machte es dem Sänger möglich, auch in den zartesten Tiefen seines eigenthümlichen Gesanges verschwelich zu werden. Prof. Wolff schrieb auch diesmal, nach einem gegebenem Stoffe, eine Ballade *ex tempore* und Löwe sang und spielte sie so neu eigenthümlich gefasst, rund und frisch weg, dass auch die kältesten Hörer den Grundsatz: *Nil admirari!* aufgeben mussten. Löwes diesfallsiges Talent, welches er auch diesmal wieder mehrfach privatim bewährte, ist in der That ganz ausserordentlich und wohl einzig in seiner Art. Es bedarf für ihn nur weniger Minuten und er hat sich die umfassendsten und schwierigsten Gedichte so überdacht, dass sie bei einem runden, fliessenden, von Gemeinplätzen sich fern haltenden Vortrage und origineller Auffassungsweise in einem so trefflichen musikalischen Gusse hervortreten, als sänge und spielte sie der Improvisator vom Notenblatte. Wir haben bereits oft Gelegenheit gehabt, Löwe bei solchen Improvisationen zu beobachten und sind fest überzeugt, dass er dabei selbst auch den eminentesten Talenten die lebhafteste Bewunderung abnöthigen wird, wie sich denn auch schon Zelter im Briefwechsel mit Göthe anerkennend darüber ausgesprochen hat, was er unstreitig in noch höherem Masse gethan haben würde, wenn er Gelegenheit gehabt hätte, Wolff und Löwe zusammen zu beobachten.

Wenn es wahr ist, dass zur Wiederbesetzung der durch Hummels Tod erledigten Kapellmeisterstelle an Löwes Berufung gedacht werde, so dürften wir von der näheren Verbindung jener beiden Männer tüchtige Ergebnisse im Fache der Oper erwarten, da Löwe, wie es bereits auch anderweit anerkannt worden, alle Hauptelemente, die einen tüchtigen Opernkomponisten machen, im hohen Maasse in sich vereinigt, und es für ihn, um als solcher mehr als bisher hervorzutreten, nur einer umfassenderen Kenntniss des Bühneneffekts zu bedürfen scheint, zu deren Erlangung er die Gelegenheit, welche in seiner bisherigen Stellung ihm abging, allerdings in Weimar in der allergünstigsten Weise finden würde.

Wie dem auch sein oder werden möge: Löwe hat in seinem neuesten grossen Oratorium „Die festlichen Zeiten," welches ebenfalls bald in Mainz bei Schott's Söhnen erscheinen wird, demnach was wir davon kennen gelernt, eine so erhabene und wahrhaft grosse und ausgezeichnete Arbeit geliefert, dass er sie schwerlich durch weitere Schöpfungen in diesem Fache zu überbieten vermag und wir ihm zum Besten der der Kunst eine Stellung wünschen müssen, in welcher er sein entschiedenes Talent für Gesangkomposition nach einer neuen Richtung entfalten könne. — Der Text jenes Oratorium ist von einem hochstehenden Geistlichen unter eigener Mitwirkung des Verf. in äusserst gelungener Weise aus der heil. Schrift zusammengestellt worden. Die erste Abtheilung umfasst in prophetischen Andeutungen und Freudenblicken die Adventszeit und schliesst sich mit der Herrlichkeit des Weihnachtsfestes ab. Die zweite bringt in grossartigen Zügen die Passionszeit mit dem Auferstehungsmorgen des Osterfestes, die dritte gibt die heiligen Thatsachen des Himmelfahrts- und Pfingstfestes und endigt mit dem Trinitatisfeste. — Man erkennt hieraus leicht die kolossale Anlage des Werkes, welches sicherlich 3 volle Stunden ausfüllen wird. Die Musik, an welcher der Vf. schon seit vielen Jahren mit Vorliebe und besonderem Fleisse gearbeitet hat, ist die eines Genius, der mit voller, origineller Kraft in die Höhen und Tiefen des christlichen Wesens und Lebens eingedrungen ist. Es finden sich in dieser Komposition, der erhabensten, durchdachtesten und vollkommensten unter allen, welche der Verfasser bisher geschaffen, die herrlichsten Momente, und nur ungern steht Ref., um den Lesern nicht die Freude der Ueberraschung zu verderben, von einer ausführlicheren Schilderung der Anlage einzelner Partieen ab.

Nach freilich nur erst flüchtiger Durchsicht des Oratoriums Gutenberg, welches in Partitur und Klavierauszug uns vorliegt, können wir einstweilen versichern, dass es eine festlich frische, sehr ansprechende Arbeit ist, die bei einer so grossartigen Aufführung, wie die in Mainz, allerdings von elektrischer Wirkung gewesen sein muss. Das Gedicht trägt bei lebendig dramatischer Anlage und sinnvoller Ausführung, im geringeren Masse die Mängel an sich, welche an den sonstigen Giesebrecht'schen Gedichten dieser Art mehrfach gerügt worden sind, ist aber eine so geniale Arbeit, dass wir nicht wüssten, wie man die Aufgabe hätte besser lösen mögen — und die Musik wird sich allenthalben Freunde erwerben.

Prag. Zum Vortheile des Hrn. Strakaty wurde ein musikalisch-dramatisches Quodlibet in zwei Abtheilungen (in böhmischer Sprache) arrangirt, welches mit dem dritten Akt aus der Meyerbeer'schen Oper: „Robert der Teufel," übersetzt von Joh. Nep. Stěpanek,

eröffnet wurde. Nebst einigen Schauspiel-Fragmenten sangen auch die Hrn. Strakaty und Scharf das beliebte Duett aus den „Puritanern," und selbst Dem. Grosser musste böhmisch (die grosse Scene und Arie der Agathe aus dem Freischütz) singen, den Schluss machte das zweite Finale aus Don Juan. Das Ganze war eine der unterhaltenderen Opernvorstellungen der letztern Zeit; das Haus in allen Räumen überfüllt. — Auch Adolph Adams „Postillon von Lonjumeau" wurde wieder in die Scene gesetzt, und Mad. Podhorsky sang die Madelaine vortrefflich. — Ein Novize der Opernbühne, Hr. Grünbaum (der Sohn der einst so geschätzten Primadonna) hat seine ersten Versuche bei uns als Nadori (Jessonda) und Tebaldo (die Montechi und Capuleti) gemacht. Seine Stimme ist noch schwach und hat nicht viel Metall, doch scheint er auch noch sehr jung zu sein; und hat schon eine gute Schule, sehr präcise Vocalisation, richtiges Athemholen, verständiges Abtheilen der Sätze, gutes Portamento, und leichte ungezwungene Verbindung der Register. Er nimmt das A mit der Brust, und wenn auch nicht voll, doch noch hörbar, womit man bei dem Anfänger zufrieden sein kann. Sein Spiel ist anständig und ungezwungen und er fand eine beifällige Aufnahme, zumal in den Solostellen. Die Edur-Arie des Nadori schien ihm viel Anstrengungen gekostet zu haben, doch verunglückte er nicht. Von Ensemble-Gesängen gelang ihm das Männer-Terzett im dritten Akte der „Jessonda" am Besten. In den Duetten und Terzetten mit den beiden Damen deckten die klangvollen Stimmen der Mad. Podhorsky und Dem. Grosser die seinige zu viel. — Endlich hat Dem. Klara Wieck, deren Namen wir seit Jahren fast eben so oft lasen, als wir eine deutsche Zeitschrift aus Sachsen und Preussen in die Hand nahmen, uns doch einmal mit einem Besuche erfreut. Das Klavierspiel hat durch seine Allgemeinheit und die Unzahl der Dilettanten auf diesem Instrumente, viel an Reiz und Interesse verloren; überdies besitzt unsre Stadt mehrer bedeutende Klavierspieler, als: Dreischock, Kolln, Kittl, Habern, Kleinwächter, Dem. Elise Barth, Mad. Skraup u. s. w. und wir haben die meisten Heroen dieses Instrumentes gehört; es gehört also in der That unter die schwierigsten Aufgaben, auf dem Pianoforte noch eine bedeutende Sensation zu machen, wozu noch kam, dass ein grosser Theil des musikalischen Publikums wenig oder gar keine Zeitschriften liest, sie also für diesen eine fremde Erscheinung war, doch müssen wir gestehen, Dem. Wieck hat sich mit vielem Glück behauptet. Wahrscheinlich vorbereitet auf die schwierige Stellung, welche sie hier einnahm, gab Dem. Wieck ihr erstes Konzert um die Mittagsstunde im Uebungssaale des Konservatoriums, und durch die Gefälligkeit des Direktor Weber mit dem Orchester des Instituts unterstützt, welches zur Ausfüllung der Zwischenräume einen Mozartschen Symphoniesatz und die Ouverturen aus der Zauberflöte und „La Violette" von Carafa vortrug. Obschon der kleine Saal, in welchem sich der Ton des Pianoforte sehr gut ausnimmt, überfüllt war, so bestand die Zahl der Zuhörer doch meist nur aus Kunstkennern und Klavier-Dilettanten, die das Lob der Virtuosin so sehr in der Stadt verbreiteten, dass sie sodann im Konviktsaale ein sehr zahlreich besuchtes Abend-Konzert gab und sodann noch einmal im Theater in den Pausen zwischen zwei kleinen Lustspielen spielte. Dem. Wieck spielte im ersten Konzert: Variationen über ein Motiv aus dem Liebestrank von Adolph Henselt; Rhapsodie von Tomascheck; Notturno (in Fis), dann Andante und Allegro von Ad. Henselt; grosse Harppeggien-Etude von Chopin; und endlich Konzert-Variationen über die Cavatine aus Bellini's „Pirat," von ihrer eignen Komposition. Die letztern und das Andante und Allegro von Henselt machten das meiste Glück, weshalb sie auch beide in dem zweiten Konzert wiederholte, worin wir überdies von ihr noch ein Divertissement über die Cavatine von Paccini: „*I tuoi frequenti palpiti*" von F. Lisst hörten; dann Präludium und Fuge (Cis dur) von J. S. Bach; Etude von Ad. Henselt mit dem Motto: „Wenn ich ein Vöglein wär', flög' ich zu dir;" und endlich Mazurka (Bdur) u. Etude No. 5. (Gis dur) (?) von Chopin. Dem. Wieck spielte abermals ohne Begleitung, und hatte nicht einmal ein kleines Orchesterpersonal versammelt, um zwischen den Konzertnummern einige Ensemblestücke aufzuführen, was in dem grossen Saal etwas leer aussieht. Die Ausfüllung bildeten zwei Vokalquartetten für Männerstimmen, komponirt vom Kapellmeister Skraup; vorgetragen von den Herren Emminger, Fleischmann, Podhorsky und Strakaty. Die einzige Gesangnummer war: Sangeslust von J. Eberwein für eine Singstimme mit vierhändiger Klavierbegleitung, komponirt von Louis Spohr, vorgetragen von Mad. Podhorsky, Herrn C. L. Hoffmann und der Konzertgeberin. Im Theater repetirte Dem. Wieck die Henseltschen Variationen, und spielte ein Concertino für das Pianoforte (zum Erstenmale mit Orchesterbegleitung) von ihrer eignen Komposition. Dem. Wieck hat einen sehr kräftigen Anschlag, und überwindet grosse technische Schwierigkeiten, wenn auch nicht immer mit Zartheit und Nettigkeit, doch mit so grosser Leichtigkeit, dass der Laie nicht ahnet, was sie in diesem Augenblick geleistet hat. Ihr Vortrag ist gediegen und ohne Manier, ohne Ziererei. Recht angenehm ist es auch, dass sie Alles par coeur spielt, was dem Ganzen das Ansehn einer musikalischen Improvisation gibt. Doch soll sie eine eben so ausgezeichnete Vista-Spielerin sein, und wir wissen aus zuverlässiger Quelle, dass sie Manuscripte von Tomaschek, Weber und Kittl mit derselben Präcision vortrug, wie ihre für das Konzert einstudirten Piecen. Ihre Kompositionen sind zwar ein wenig ultraromantisch, das Concertino mitunter etwas zerrissen, doch mit Geist und Phantasie entworfen.

Dem. Wieck geht von hier nach Wien, gewiss wird ihr Talent auch dort anerkannt werden; doch dürften die Werke aus der teutschen (?) Kunstschule in der Kaiserstadt nicht allgemein ansprechen.

Leipzig. Unser 4. Abonnement-Quartett am 16. d. ergötzte eine zahlreiche Versammlung mit einem überaus lieblichen Quatuor von Haydn, was Vielen unbekannt war, da es in der Leipziger Ausgabe fehlt. Es geht aus C dur und ist zu Amsterdam gestochen worden. Kaum wäre es möglich gewesen, dieser einfachen Klarheit etwas Spannenderes durch wunderbare Stimmenverschmelzung und geniale Anlage entgegenzusetzen, als Beethoven's Op. 127 aus Es dur, was auf öffentlich ausgesprochene Bitte gewählt worden war. Die Ausführung gehörte zu den gelungensten, so überaus schwierig das Werk bekanntlich auch ist. Von Spielern und Hörern wird nicht wenig darin verlangt, und wir würden es ein Wunder nennen, wenn es bei einer solchen Hörerzahl irgendwo ungetheilten Eingang, selbst bei der besten Darstellung, finden könnte. Hier wenigstens waren Viele so ehrlich, das Geständniss abzulegen, dass sie es noch nicht zu fassen vermöchten. Allgemeine Ansprache fand darauf Mozart's oft gehörtes Quintett aus D dur. — Am 18. gab die Euterpe in ihrer 7. Unterhaltung: Ouverture von A. Romberg, Op. 60 (D dur), welche still vorüberging; Alles Andere erwarb sich verdient lebhaften Beifall. Hr. Goseburch trug mit grosser Fertigkeit schwierige Variationen für die Flöte v. Heinemeier vor, und der Direktor der Anstalt, Hr. C. G. Müller, liess uns eine frische Ouverture zu seiner neuen Oper „Oleandro" und eine Cavatine daraus hören, welche bei schneller Unpässlichkeit des Hrn. Swoboda von dem Tenoristen Hrn. Nakonz übernommen und schön ausgeführt wurde. Die Weihe der Töne, von L. Spohr, gefiel hier immer, so oft sie gegeben wurde.

In diesem Jahre sind noch verstorben:

Jean François Lesueur

wurde 1763 in der Grafschaft Ponthieu geboren, aus einer alten Familie stammend, die viele verdiente Männer im Militär-, Civil-, geistlichen und gelehrten Stande, nicht minder unter Künstlern aufzuweisen hat, denen er frühzeitig nachzueifern sich bestrebte; vorzüglich hatte er sich den berühmten Maler der Karthäuser Eustache Lesueur, seinen Grossonkel, zum Vorbild genommen. Seine sehr jung sich entwickelnden Anlagen zur Musik wurden in der Schule zu Amiens gebildet. Nachdem er das Amt eines Kapellmeisters an der Kathedrale zu Sozz, einige Jahre darauf eines Vorstehers der Musikschule zu Dijon verwaltet hatte, wurde er durch Grétry, Philidor und Gossec 1784 als Direktor der Schule des Saints-Innocents zu Paris angestellt, und 2 Jahre später erhielt er die Stelle der Kirche Notre-Dame, wo er seine vielstimmigen Kirchenwerke, Oratorien, Messen, Motetten schrieb, aus deren einfacher, wenig chromatischer, meist diatonischer Akkordfolge die melodische Zeichnung hervorgeht, ohne deshalb für die Ausführenden leicht zu sein, weil die Harmonieen oft frappant sind. Oberaufseher der Kapelle der Tuilerieen unter der Kaiserherrschaft, theilte er das Amt mit M. Chérubini unter Ludwig XVIII. und Karl X., die ihm eben so wohlwollten und Orden verliehen, wie früher Napoleon. Sein erstes Theaterwerk war „La Caverne" (die Höhle), Oper in 3 Akten, 1793 auf dem Theater Feydeau gegeben, und machte 15 Jahre lang Glück. In der ernsten Oper „Paul et Virginie" (3 Akte, gegeben 1794) zeichnete sich besonsonders die Hymne an die Sonne aus, die ohne Umkehrung der Akkorde und ohne Dissonanzen geschrieben ist: „Telemaque" in 3 Akten 1796, worin hauptsächlich die Arie: „Je veux voir à mes pieds" als sehr ausdrucksvoll und dramatisch gerühmt wird. „Les Bardes", in 5 Akten, 1804 zum ersten Male aufgeführt mit ungeheuerm Erfolge; Napoleon, der diese Oper sehr liebte, übersendete ihm eine goldene Dose etc. In der Oper „La Mort d'Adam" (3 Akte, 1809) wird Kain's Arie als eine der furchtbarsten Eingebungen gepriesen. Seine letzte 3aktige Oper „Alexandre à Babylone" kam nicht zur Aufführung; nur mehre glanzvolle Chöre derselben wurden mit untergelegten lateinischen Worten in Notre-Dame zu Gehör gebracht. Man rühmt seine Arbeiten als naiv einfach, ruhig kräftig und originell, so dass er Niemand nachahmte und von Keinem nachgeahmt wurde. Paesiello soll ihn hochgeschätzt und Hasse'n gleichgestellt haben. Noch beschäftigte er sich viel mit der Geschichte der Musik und erwarb sich das Lob eines rechtschaffenen und liebevollen Mannes. Seine Lehrstelle im Pariser Conservatorium verwaltete einstweilen der Schüler und Schwiegersohn des Verstorbenen, Hr. Brisselot. Jetzt ist Hr. Caraffa als ordentliches Mitglied des Conservatoriums an seine Stelle getreten und hat den Vorzug vor den drei andern Mitbewerbern Adam, Blangini und Onslow erhalten.

Plaise Martin, vormals berühmter Tenor in Paris, welcher in seinem Alter viele tüchtige Schüler bildete, ist vor Kurzem gestorben. Noch in diesem Jahre waren alle Schüler des Conservatoriums, die den Preis als Sänger erhielten, von ihm gebildet worden. Dem Todten zu Ehren führten die besten Künstler zu Paris Chérubini's Requiem auf.

Auch *Gasikow*, der Virtuos auf der Strohfidel, starb in Aachen. Als sein Nachfolger in dieser Kunst trat in diesem Jahre Jenkel Eben auf.

Altböhmisches, utraquistisches Gesangbuch.

Auf dem altstädter Rathhause zu Prag befindet sich in der Verwahrung des Magistrats ein grosser Foliant mit alten Kirchengesängen in böhmischer Sprache, auf Pergament geschrieben, in einem sehr starken, mit massiven Messingbeschlägen versehenen Einbande. Das erste Blatt ist zwar nebst einigen der mittleren, vermuthlich wegen einer schönen Malerei oder reichen Vergoldung, herausgerissen, und das später eingelegte Titelblatt hat wenig Werth; aus einem Beisatze am Schlusse des Werks geht jedoch hervor,

dass es der zweite Band eines Gesangbuches sei, welches der Bürgermeister, die Räthe, und die Gemeinde der Prager Kleinseite zusammentragen liessen, und dessen Aufschreibung im Jahre 1573 beendet wurde, welche Jahrszahl vollständig in Worten ausgeschrieben ist. Auch ein Blatt in der Mitte des Buches, worauf die Zunftfahne der Fleischhauer abgemalt ist, trägt die Jahrszahl 1573 in Ziffern; gegenüber ist die Vertreibung der Kärnthner und das Aufsprengen des Stadtthors durch die Prager Fleischer vor dem Einzuge des Königs Johann von Luxenburg dargestellt.

Der Inhalt der aufgezeichneten Gesänge, nebst wenigen kurzen historischen Bemerkungen, welche mit rothen Lettern zwischen die Chorale geschrieben wurden, beweist, dass dieses Gesangbuch ein hussitisches war; die Gesänge sind zwar grösseren Theils in einfachen Melodien niedergeschrieben, es findet sich aber auch eine bedeutende Anzahl drei- und vierstimmiger Choräle darunter, welche zum Theil sogar förmliche Canons bilden, und jedenfalls älter sind, als das Jahr der beendigten Aufschreibung des zweiten Bandes, 1573. Vom ersten Band hat sich leider keine Spur vorgefunden, übrigens führt das grosse Volumen des 2ten Bandes, die äusserst fleissige, durchaus gleiche Handschrift, und die für damalige Zeit sehr schöne, mit reichen Vergoldungen gezierte, und (der ausgerissenen Blätter nicht zu gedenken) häufig angebrachte Malerei zu der Vermuthung, dass die Aufzeichnung dieser Gesänge länger als ein Jahr gedauert haben möchte, auch war es ohne Zweifel eine Sammlung von Kompositionen aus seitdem verloren gegangenen, noch älteren Gesangbüchern, mit einigen neuen Zugaben vermehrt. Nur bei einem der darin enthaltenen Lieder findet sich die bestimmte Angabe, dass die Melodie von Johann von Hussinec (Huss) selbst komponirt sei; der Verfasser des Textes, welcher Hussens Leidensgeschichte enthält, ist blos durch einen Anfangsbuchstaben bezeichnet. Das Lied selbst, welches 25 Seiten einnimmt, beginnt mit der in die Verse einbezogenen Jahrszahl 1415 (das Verbrennungsjahr des Huss). Die mehrstimmigen Gesänge sind nicht partiturmässig, sondern eine Stimme nach der andern ausgeschrieben, im ganzen Buche sind meistens 9 Zeilen auf einer Seite, die Notensysteme roth, die Noten, Pausen und Schlüssel dagegen schwarz. Taktstriche kommen nicht vor. Die Noten sind nirgends über die 5 Linien des Notensystems hinausgeschrieben, um dieses zu vermeiden, wechseln die Schlüssel sehr oft ihren Standpunkt. Durchgängig sind nur zwei Schlüssel angewendet, und zwar so, dass der Buchstabe f den uns bekannten C-Schlüssel, der Buchstabe c dagegen den F-Schlüssel vorstellt. Am Schlusse jeder Zeile ist ein Zeichen, welches den Standpunkt der ersten Note in der nächstfolgenden Zeile andeutet, um beim häufigen Wechsel der Schlüssel das Lesen zu erleichtern. Die Buchstaben des Textes sind die sogenannten gothischen.

Auch der Einband ist von geschichtlichem und künstlerischem Interesse. Unter den Bildnissen, welche in das Leder eingepresst sind, erkennt man die Evangelisten, den königlichen Sänger David, die Reformatoren Huss, Luther, Melanchthon u. A. Die starken Messingbeschläge bilden ausgezeichnet schöne Arabesken.

So viel von der äussern Ausstattung. Von den einfachen Melodien nähern sich einige dem gregorianischen Kirchengesange, durchgehends sind sie würdevoll und eigenthümlich, die mehrstimmigen Gesänge haben bei denselben Vorzügen der Oberstimme eine kräftige, grossartige Harmonie, und eine überraschende, edle Originalität.

Mit vieler Mühe und Ausdauer hat es der Stadtrath Johann Schütz dahin gebracht, diese alten Kompositionen in unsre heutige Notenschrift zu übertragen, und so für jeden Musikfreund zugänglich zu machen; einigen von den einstimmigen Chorälen unterlegte er als ein Organist von langjähriger Uebung und Erfahrung Harmonien, die mit dem Geiste des Originals möglichst übereinstimmen, und mit der Zeit dürften die Ergebnisse seines Fleisses der Oeffentlichkeit übergeben werden. L*. R*.

Kurze Anzeigen.

Grand Caprice concertant p. Piano et Violon sur des Motifs des Huguenots de Meyerbeer p. N. Lovis. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Nach unsern Begriffen ist diese Komposition weder eine Caprice, noch viel weniger eine grosse, sondern ein Potpourri, ziemlich zahmer Natur, das sich leicht hinspielen lässt, zumal in der Klavierpartie. Das Wörtlein „Grand" passt zu dieser Komposion in keiner Hinsicht. Sie ist lediglich ein angenehmes Unterhaltungswerk für den Augenblick und als solches dürfen wir es Liebhabern wohl empfehlen. Ein guter Geiger wird es schon zu heben wissen. K. S.

Die Löwenbraut, Ballade von A. v. Chamisso, für eine Altstimme (Mezzo-Soprano) mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt v. E. Sallenewe.

Salva sit!

Die Braut ist mir noch allzu jung,
Auch ist sie mir nicht hübsch genug,
Als dass ich mich der Eifersucht befasse,
Und wie der Löwe sie zerrisse! —

Berlin. *J. A. Lecerf.*

Lieder und Gesänge für Tenor, Bariton oder Bass, mit Begl. des Pianof. v. J. B. Gross. 35. Werk. Dorpat, bei C. A. Kluge. Pr. 12 Gr.

No. 1. Aus der dritten Lese von Rückert's östlichen Rosen. No. 2. Aus Heinrichs Dichten und Trachten von C. L. Blum. No. 3. Der Apotheker als Nebenbuhler von Gruppe. No. 4. Liebesklage v. Heine. No. 5. Friedrich Barbarossa v. Rückert. No. 6. Aus den hebräischen Gesängen Byron's.

Von diesen Liedern des als Violoncellvirtuos rühmlich bekannten Tonsetzers möchte No. 5, an Zelter's

Kompositionsweise erinnernd, von einer guten Basstimme vorgetragen, sich besonders wirksam erweisen. Unter den übrigen sticht No. 6 als das interessanteste und gefühlvollste hervor. Es bezeugt, dass Hr. Gross, welcher wohl vorzugsweise zum Instrumentalkomponisten Beruf haben mag, auch für Gesang Gelungenes zu geben vermöchte, wenn er sich auf werthvolle, seiner Eigenthümlichkeit zusagende Gedichte beschränkte und die Stunde wirklicher Inspiration abwarten wollte. Nichtsdestoweniger ist gerade diese kleine Komposition durch mehrfache Härten entstellt, wie unter den Worten: „Blutiger Fuss" durch den Secundakkord mit der kleinen Sept *f* statt der grossen *fis*, da letztere dem Ohre durch Mel. u. Begl. nothwendig geworden war. *f* durfte erst in der zweiten Hälfte des Taktes über *gis* eintreten:

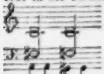

Eben so hart ist das 2mal unter den Worten: „des Liedes Erguss" und „wo findet ihr nur Rast" in der Begleitung vorkommende *C* nach dem im Gesange unmittelbar vorher durch drei Viertel ausgehaltenen *Cis*. Dergleichen sollte in Liedern wohl um so mehr vermieden werden, als bei ihrem nur flüchtigen Verweilen und ihrer gemüthlichen Bestimmung Wohlklang eines ihrer ersten Gesetze bleibt. No. 1 ist für den orientalisch charakteristischen Text wohl nicht sprechend genug, No. 2 besonders in den letzten 4 Takten des Gesanges zu gesucht, während No. 3 in Text und Gesang nur einen frostigen Spass abgibt. No. 4 sollte wohl eine das Gemüth inniger bewegende Melodie haben, ist aber doch eigenthümlicher behandelt, als die vorhergehenden. *J. A. L.*

Variationen für das Pianoforte über das Thema: „Zu Steffen sprach im Traume", komponirt von Joh. Ludw. Böhner. Op. 99. Hildburghausen, in der Kesselring'schen Hof-Buchhandlung.

Böhner, der bei seinen Lebzeiten für einen ausgezeichneten Klavierspieler von genialer Eigenthümlichkeit galt, beurkundet sich als solcher auch in diesen Variationen von ächtem alten Schrot und Korn. Nicht so zuckersüss, ausgeputzt oder gesucht wie so manche neuere Productionen dieser Art, bewegen sie sich frei und kräftig und nicht ohne originelle Lebendigkeit, und lassen einen Komponisten erkennen, der sein Thema fest zu halten verstand. Bei sehr mässiger Schwierigkeit können sie Klavierspielern, die dergleichen lieben, bestens empfohlen werden. — *J. A. L.*

Acht Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Gustav Flügel. Op. 1. 4. Heft *der* Gesänge. Magdeburg, bei Ernst Wagner und Richter. Pr. 15 Sgr.

Fünf Texte aus den Blüthen des bekannten gemüthlichen Jugendschriftstellers C. Schmid: Trost in Leiden, Trost, der Bauernknabe, Friedensliedchen, Waldhornlied, und 3 von C. Müller: die Schnitterin, der Rosenstrauch und Einladung sind hier in Melodie und Begleitung sehr einfach, aber nicht ohne Eigenthümlichkeit wiedergegeben. Dieses sowohl, als die unschuldig kindlichen, idyllischen Gedichte machen sie empfehlenswerth für die Jugend. *J. A. L.*

Balladen u. Romanzen für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt von Gustav Nicolai. Op. 3 bis 7. Berlin, bei Gustav Crantz. Pr. jedes Heftes 12 gGr.

Op. 3 enthält „Siegfried's Schwert" und „Die drei Lieder", 2 Balladen. Op. 4. „Die Vätergruft"; „Die Nonne"; „Das Ständchen". Op. 5. „Der Abschied"; „Das Reh". Op. 6. „Des Knaben Tod"; „Der Sieger". Op. 7. „Die Rache"; „Der Traum"; „Der gute Kamerad". Alle Gedichte von Uhland. — Der Komp. geht überall auf ungekünstelte Melodieen aus, die mit einer nicht zu bunt malenden Begl. geschmückt werden sollen. Sobald man auf die Ballade vorzüglich Rücksicht nimmt, ist ihm das Letzte auch nicht zu selten gelungen. Weniger Begleitungsschmuck verträgt schon die Romanze, noch weniger das Lied, so wenig die neue Zeit dies auch beachtet. Um Beiden genug zu thun, hat Hr. N. das Bunte mit dem Einfachen zu verbinden gestrebt und um des Letzten willen selbst gewöhnliche Tongänge und bekannt Melodisches nicht verschmäht, was nicht zu tadeln ist, sobald die Verbindung der Phrasen etwas Inneres gewährt. In manchen Fällen wird man dies finden, in andern weniger, z. B. in der Ballade „Die drei Lieder"; besser ist „Die Vätergruft", wenn auch nicht tief, was öfter zu wünschen bleibt, z. B. im Gesange „Die Nonne", der etwas geziert Einfaches an sich trägt. Gerade das Einfache erfordert die meiste Tiefe und Wahrheit. Schon Carissimi, wenn man ihn deshalb pries, pflegte zu sagen: „O wie schwer ist es, so leicht zu sein!" Nimmt man es ehrlich mit der Würde des Einfachen, so darf man nicht eher schreiben, als bis man selbst von seinem Gegenstande durchdrungen ist. Hier verdeckt sich nichts; es muss Alles echt sein. — Hin und wieder kommen für solche Kompos. auch wohl noch zu harte Durchgangsharmonieen vor, die mehr stören als aufreizen; desgleichen gefallen uns manche Sylbendehnungen am Schlusse rhythmischer Einschnitte nicht, gegen welche wir öfter bereits gesprochen haben; endlich verstärken auch manche Textwiederholungen, z. B. in des Knaben Tod, den Ausdruck nicht. Dennoch sind diese Bestrebungen der Anerkennung und um des Gelungenen willen der Beachtung der Freunde solcher Gesänge werth. *F.*

(Hierzu das Portrait von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy und das Intelligenz-Blatt No. 13.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ist, und beschliessen mit der Uebersetzung der (S. 283) angeführten und vortrefflich auf unsre Operntheater vor und hinter den Orchestern angewendeten Stelle aus Petronius: „Die Künstler haben hierbey die geringste Schuld. Sie müssen mit Unsinnigen rasen. Wollen sie nicht, wie Cicero sagt, im Theater allein gelassen werden, so müssen sie es wie die Schmarozer machen, die, weil ihnen nach den Mahlen der Reichen lüstet, auf Nichts so sehr denken, als den Anwesenden das Gefälligste zu sagen. Dies können sie nicht anders, als wenn sie ihren Ohren irgend nachstellen (insidiäs auribus fecerint). Hängt nicht auch der Fischer eben das an den Hamen, was den Geschmack der Fische reizet? Thut er's nicht, so sizt er hoffnunglos am Felsen. Wer ist also zu schelten? Die Aeltern, die nicht wollen, dass ihre Kinder unter einem ernsten Gesetz fortschreiten sollen.“ So weit der alte Satyriker; und nun des Verf. Zusatz: „Wer für die Oper diese Aeltern und Kinder sind, ist nach jedes Orts Weise leicht zu erörtern“ — Und: „Hängt gute Speisen an den Hamen, ihr Fischer; die Fische (pisciculi) werden schon beissen“ —

Briefe über die Harfe.

Dritter Brief.

(Die ersten zwey s. im 5. Jahrg. d. Z. S. 697. folgg.)

Mit meinem Harfenunterrichte gehts vortrefflich. Meine gelehrige Schülerin ist schon so weit, dass sie einige Uebungsstücke aus Backofen mit einer Leichtigkeit und Anmuth vorträgt, die alle Zuhörer in Verwunderung sezt. Die Noten kannte sie, ehe sie noch anfing, auf der Harfe zu spielen. Ich brauchte also nach einer kurzen Anleitung zum guten Fingersatze nichts weiter, als dass ich, um ihre Lust zu wecken, einige leichte Noten mit eigner Hand abschrieb und ihr ein Geschenk damit machte. Binnen wenig Wochen hatte sie die Stücke vollkommen begriffen und es fehlt ihr jezt nichts mehr, als eine fortgesezte Uebung, um in Kurzem auch den Versuch zu machen, ob sich die Noten vom Blatte spielen lassen. Schon jezt braucht sie zum Greifen nicht mehr das Auge, seitdem sie meinen Rath befolgt, die bekannten Stücke zuweilen im Dunkeln zu spielen, und bald wird ihre Linke auch die entlegenen Töne finden lernen, deren Aufsuchen ihr anfänglich die meiste Mühe verursachte. Ich habe ihr gegenwärtig einige leichte Melodien aufgegeben, zu denen sie den Bass und die Mittelstimmen suchen soll, und ich bin gewiss, dass sie mich nächstens mit der gelungensten Auflösung meiner Aufgabe überraschen wird. Und was mich bey der Sache am meisten freut, das ist der geringe Aufwand von Zeit und Mühe, den mir dies alles verursacht. So wahr ist und bleibt es doch, dass der Mensch am meisten lernt, dem man eine vernünftige Anleitung giebt, wie er sein eigner Lehrmeister werden könne. Lust und Liebe setze ich bey jeder Art des Lernens voraus. Wer diese nicht hat, der sollte auch nicht anfangen zu lernen. Aber nach meiner Erfahrung, die ich an jungen, unverdorbnen Menschen gemacht habe, ist es beynahe auch nicht möglich, dass jemand nicht gern und mit Vergnügen alles lernen sollte, wenn es ihm nur nicht verleidet wird. Die ganze Kunst des guten Unterrichts besteht also darin, dass man dem innern Antriebe des Menschen immer neue Nahrung gebe, ohne die Selbstthatigkeit des Lernenden auch nur im geringsten zu beschränken.

Wie sehr das Gute wuchert, davon habe ich bey dieser Gelegenheit wieder einen neuen Beweis erhalten. Die Fortschritte meiner jungen Schülerin haben ein andres Frauenzimmer von reifern Alter zur Nacheiferung erweckt. Sollte ich denn nicht auch noch Harfe lernen können, dachte sie in sich selbst und heute stellte sie sich schon bey mir zur Probe ein, ob ihr wohl die Ausführung eines solchen Gedan-

DR FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

December. **№ 13.** **1837.**

Anzeige
Verlags-Eigenthum.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Album des Pianistes composé par H. Herz; enthält:
No. 1. Variations et Coda sur la Romance Tout pour toi de Loise Puget.
No. 2. Introduction et Polonaise de l'Opéra Faust de Spohr.
No. 3. Rondoletto à 4 mains, sur un motif de L'Elisir d'Amore de Donizetti.
No. 4. Melange sur l'Opera Elisa e Claudio de Mercadante.
No. 5. Introduction et Rondo sur l'Opera Torquato Tasso de Donizetti.
No. 6. Fantaisie à 4 mains sur une Barcarole célèbre de Weber. Prix 4 Fl.

Herz, H., Variations brillantes avec Introduction et Finale pour le Piano, sur une marche autrichienne. Op. 97. 1 Fl. 30 Kr.

Hünten, Fr., Trois Rondeaux de Salon pour le Piano. Op. 93.
No. 1. Thème de Bellini. 54 Kr.
No. 2. id. Herold. 54 Kr.
No. 3. id. Masini. 54 Kr.

Hünten, Fr., Trois Thèmes élegants variés pour le Piano. Op. 94.
No. 1. Marche de la Norma. 54 Kr. No. 2. Thème de Meyerbeer. 54 Kr. No. 3. Tyrolienne. 54 Kr.

Hünten, Fr., Les jeunes compagnons. Trois quadrilles de Contredanses pour le Piano avec Flute ou Violon ad lib. Op. 95. Liv. 1. 2. 3. Chaque 1 Fl.

Hünten, Fr., Airs favoris de L. Puget, à 4 mains pour le Piano. Op. 96. Liv. 1. 2. 3. 4. Chaque 1 Fl.

Hünten, Fr., Trois Cavatines italiennes de Bellini, Donizetti et Meyerbeer variées à 4 mains pour le Piano. Op. 97.
No. 1. Anna Bolena. No. 2. La Norma. No. 3. Il Crociato. Chaque 1 Fl. 21 Kr.

Hünten, Fr., Les Brillantes. Variations faciles pour le Piano. Op. 98. No. 1. Invitation à la Valse de Weber. No. 2. Romance de Rossini. No. 3. Thème de Mercadante. No. 4. Air suisse. No. 5. Thème autrichien. Chaque 54 Kr.

Hünten, Fr., Les Sylphes. Cinq Airs de danse en Rondeaux pour le Piano. Op. 99. No. 1. Galop. No. 2. Thème d'Auber. No. 3. Polonaise de Spohr. No. 4. Air de Ballet de Mercadante. No. 5. La Valse. Chaque 54 kr.

Hünten, Fr., Trois Bagatelles de Bochsa arr. pour le Piano. 1 Fl.

Hünten, Fr., Rondo pastorale de Bochsa arr. pour le Piano. 1 Fl.

Album pour le Piano composé par François Hünten.
No. 1. Rondeau sur un thème de Bellini. No. 2. Rondeau sur un thème de Herold. No. 3. Rondeau sur un thème de Masini. No. 4. Variations sur la marche de la Norma. No. 5. Les jeunes Compagnons. Trois Quadrilles. No. 6. Trois Walses. 3 Fl. 36 Kr.

Thalberg, S., Grande Fantaisie sur les airs nationaux „God save the Queen" und „Rule Britannia." Op. 27. Arr. à 4 m. par G. W. Marcks. 3 Fl.

Neues Verzeichniss der seit Ostern dieses Jahres erschienenen Verlagswerke.

Mainz, den 8. December 1837.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Pietro Mechetti qm. Carlo in Wien.
(Beschluss).

	Conv.-Fl. Xr.
Giuliani, Michele, Il Trovatore (Der Troubadour). Arietta coll' Accomp. di Pianoforte	— 45
Gordigiani, L., Duetto da Camera p. Sopr. e Tenore coll' Accomp. di Pianoforte	1 15
Gross, J. B., Larghetto et Variations p. le Violoncelle avec Accompagn. d'Orchestre. Oe. 28	2 —
— Les mêmes avec Accomp. de Quatuor	1 —
— Les mêmes avec Accomp. de Pfte	1 —
Hartinger, J., Divertissement p. le Violoncelle avec Accomp. de Quatuor	1 30
— Le même avec Accomp. de Pfte	1 —
Herz, Leon, Introduction et Variations brillantes sur un Thème original p. Violon et Pfte. Oe. 9	1 15
Hummel, J. N., 3 Sonates p. le Pianoforte. No. 1, 2, 3, in G, As, C. Nouvelle Edition originale	h — 45
Ilinski, le Comte Jonas d', Ouverture à grand Orchestre de Romeo e Giulietta. Oe. 19	2 30
— do. do. de Marie Stuart. Oe. 20	2 30
— Der blinde Mann. Gedicht von J. P. Vogl, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21	— 45
— Messe à 4 Voix et Chœur avec Accomp. de grand Orchestre. Oe. 22	3 —
Jullien, Francesca. Grande Valse espagnole p. le Pianof.	— 30
Lanner, Jos., Die entflohene Phantasie, Potpourri zur Erinnerung an Ferdinand Raimund, für das Pianof. Op. 117	1 —
— Melodien, grosses Potpourri für das Pianof. Op. 119.	1 30
— Sommernachts-Traum-Galoppen für das Pianof. zu 4 Handen. Op. 120	— 45
Leidesdorf, M. J., Tutti Frutti, Divertissement p. le Pianoforte. Cah. 1, 2	h — 45
Liehl, F. C., et Léon Herz, Fantaisie et Variations sur des Motifs de l'Opéra: Giulietta e Romeo, de Vaccaj, p. Pianoforte et Violon concertans	
Massak, F., 4 Mazuren für das Pianoforte	— 30
Merk, J., Introduction et Variations sur une Valse favorite de François Schubert (Trauer-Walzer) p. le Violoncelle avec Accomp. d'Orchestre. Oe. 14	3 —
— Les mêmes avec Accomp. de Quatuor	1 30
— Les mêmes avec Accomp. de Pianoforte	1 —
Plachy, W., Fantaisie sur la Cantilène favorite: Jo soffrii tortura, de l'Opéra: Beatrice di Tenda, de V. Bellini, p. le Pfte. Oe. 85	— 45
Preindl, J., Offertorium (in te Domine speravi) für 4 Singstimmen, 2 Viol., Bass u. Orgel	— 45
Scavarelli, A., Polonaise p. le Violon avec Accomp. de Pfte. Oe. 34	1 15

	Conv. Fl.	Ngr.
Spohr, L., Introduction et Rondeau p. Pianoforte et Violon. Oe. 46. Nouvelle Edition	1	50
— do. do. arr. p. le Flte a 4 Mains par Ch. Czerny.	1	—
Thalberg, S., 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Deutsch u. italienisch. 3tes Heft, 25stes Werk	1	15
Tolbecque, J. B., Quadrille sur des Motifs de la Norma de Bellini p. le Flte (avec Violon ou Flûte ad libitum).	—	45
— Souvenir du 30 Mai. Quadrille militaire p. le Flte.	—	50

Encyklopädie
der
gesammten musikalischen Wissenschaften
oder
Universal-Lexikon der Tonkunst.

Herausgegeben von
Fink, Fouqué, Gross heim, Heinroth, Kefersteln, Kretschmar, Marx, Sauenburg, Rellstab, Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Weber, v. Winzingerode u. s. w.
redigirt von
Dr. *Gustav Schilling.*
Fünfter Band. M—R.

Wir erlauben uns nur einige Artikel aus dem reichen Inhalte dieses Bandes namhaft zu machen:

Morlacchi. — Moscheles. — Motette. — Mozart. — Müller (23 versch.). — Musik. — Musikvereine. — Nationalmusik. — Nauenburg. — Naumann. — Neukomm. — Niederländische Musik. — Noten. — Onslow. — Oper. — Oratorium. — Orchester. — Orgel. — Orientalische Musik. — Ouverture. — Pacini. — Pär. — Paganini. — Paisiello. — Palestrina. — Partitur. — Pedal. — Pellegrini. — Pianino. — Pixis. — Pleyel. — Poissl. — Porpora. — Portamento. — Portugiesische Musik. — Posaune. — Quanz. — Rameau. — Rastrelli. — Recitativ. — Reicha. — Reichardt. — Reissiger. — Rellstab. — Rhythmus. — Riet u. s. w. u. s. w.

Seit dem Erscheinen des ersten Bandes dieses Werkes, welches als eine Fundgrube des musikalischen Wissens einzig in der Literatur dasteht, ist die Anerkennung wie die Theilnahme daran fortwährend gestiegen. Der sechste Band, mit dem das Werk beendigt wird, ist bereits im Druck weit vorgeschritten.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in Berlin erschien so eben:

Lieder-Tempel.
Album für Gesang mit Begleitung des Pianoforte
mit ganz neuen Compositionen von
Banck, Huth, Marschner, Loewe, Reissiger, H. Schmidt, Spontini, Taubert etc. etc.
Prachtausgabe. Preis 4½ Rthlr.

Aufforderung an brauchbare Musiker.

Zur neuen Organisation einer militairischen Musik-Corps werden unter vortheilhaften Bedingungen folgende brauchbare und moralische Individuen gesucht:

1) Zwei Solo-Klarinettisten;
2) Der zur ersten Klarinette;
3) Zwei Oboe-Bläser;
4) ein Tenor-Posaunist;
5) ein guter Fagottist und
6) ein guter Bassethornist.

Wenn die Gesuchten nebst ihren Hauptinstrumenten noch im Violin-, Viola-, Violoncello- und Contrebass-Spielen Geborgtes leisten können, so sind sie um so willkommener. Auf frankirte Briefe oder persönliches Melden giebt näheren Aufschluss

Fulda, den 16. Oktober 1837.

M. Henkel, Stadt-Cantor.

Zum Besten eines Fonds für mildthätige Zwecke

sind unsere die beiden ersten Hefte des „Liedersegens" (einer bereits unterm 22. März angekündigten Sammlung Stimmiger Gesänge für Canto, Alto, Tenore und Basso) sowohl in Partitur mit Begleitung des Pianoforte, als auch in den 4 Singstimmen erschienen und vermittelst der Musikalienhandlungen von Unterzeichneten, oder von Herrn Friedrich Hofmeister in Leipzig, welcher die Güte hatte, das Commissionslager zu übernehmen, zu bekommen. — Ein der Sammlung beigegebener Vorbericht enthält das Nähere über deren Einrichtung, und ich bemerke hier nur noch:

1) dass dieselbe in zwanglosen Heften fortgesetzt wird und, (in so weit es nicht meine eigenen Kompositionen betrifft, worüber mir kein Urtheil zusteht,) eine Auswahl von, in Text und Musik guten, ältern und neuern Liedern, Männchen und Chören darbieten soll; mithin den verschiedenen Stimmungen des Gemüths entsprechen und sich für einen allgemeinen Gebrauch, in frohen und ernsten Zirkeln eignen wird.

2) Dass das Arrangement der Gesänge so eingerichtet ist, dass sie nach Belieben mit oder ohne Begleitung des Pianoforte gesungen werden können; weshalb sowohl die Partitur als die 4 Singstimmen auch allein zu haben sind.

3) Dass sich solche, mit Begleitung des Pianoforte, fast sämmtlich für den Vortrag von nur einer Stimme eignen, und daher auch diejenigen Liederfreunde, welche seltener Gelegenheit finden, mehrstimmige Gesänge auszuführen, deren Anschaffung um so weniger beirren dürften, als besonders nachstehen

4) der billige Ladenpreis von 3 Groschen (2½ Sgr.) pressa. Courant für den Bogen Partitur in Quart von 8, oder von 10 bis 12 Seiten Stimmen in Oktav, auf gewöhnlichem, und von 2½ Groschen (3¼ Sgr.) auf feinem Papier, so wie

5) der oben angedeutete Zweck noch ausserordentliche Veranlassung hierzu geben möchten.

Mit dem Vertrauen, welches eine gute Sache einflösst, habe ich dieses Unternehmen auf eigene Gefahr und Rechnung begonnen, und übergebe sowohl diese Sammlung, als auch noch eine andere für 4 Männerstimmen (ganz wie jene eingerichtet und „Liederfreund" benannt, wovon das erste Heft binnen wenigen Wochen erscheint) dem Wohlwollen des geehrten Publikums, hoffend, dass es Vielen eine willkommene Gabe sein, und so auch der zunächst mit beabsichtigte wohlthätige Zweck erreicht werden möge.

Naumburg a. d. Saale, den 1. December 1837.

Carl Overweg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

AUBER.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

D. F. E. Auber.

LEIPZIG,

Breitkopf & Härtel.

1838.

Universitäts-
Bibliothek
München

L 21 396

INHALT

des

vierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1838.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Alfred, Der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag. S. 677; Beschluss S. 695.

Althöhmisches strophisches Gesangbuch, aufgefundener erster Theil desselben (Vergl. 1837 S. 860, über den zweiten Band dieses Gesangbuchs). S. 98.

Biographische Notizen, ausgerichtetster italien. Gesanglehrer der neuern und neuesten Zeit. Nach Originalquellen mitgetheilt u. gelegentlich mit Anmerkungen begl. vom Mailänder Korresp.

I. Lehrer der berühmten Bergomasker Gesangschule. S. 5.

II. Ausgezeichnete Lehrer der Bolognaser Gesangschule. S. 69. Fortgesetzt S. 206.

III. Am Mailänder Konservatorium. S. 227.

Enthaltend folgende Lebensbeschreibungen:

Lanzi, Carlo. S. 3.

Solari, Francesco. S. 4.

Marchesi, Tommaso. S. 69.

Secchi, Antonio. S. 227.

Ray, Pietro. S. 227.

Mazzi, Luigi. S. 228.

Bertinotti, Teresa. S. 348.

Der Eralthlando, Harmonikon oder Klavier-Hoboe, ein neues Instrument. S. 256.

— Original des Liedes: Heil dir im Siegerkranz etc. (und über den Verf. desselben) S. 809.

Feierliche Einweihung der neuerbauten Domorgel zu Halberstadt. S. 659.

Fink, G. W., Einleitung. S. 1.

— Warum will die teutsche Oper in der Mehrzahl nicht empor, und was ist für sie zu thun? S. 59.

— Einiges über Verschiedenheit der Kunstansichten und Einsichten, so wie darüber, was für unsere Mittheilungen daraus folgt. S. 74.

— Verbesserung des Pianoforte. S. 169.

— Kurze Lebensbeschreibungen: Joh. Chr. Heinr. Rinck, S. 187; — Reinh. Köhler, S. 188; — Ferd. Ries, S. 220; — J. Christoph Bach, S. 251; — J. Gottlieb Graun, S. 252; — Joh. Pachelbel, S. 252; — C. A. Bertelmann, S. 622; — Burck, Joachim von, S. 669; — Ahle, Joh. Rud., und Joh. Georg. S. 669; — Bergmann, Adolph Gottlr., S. 669; — Beutler, J. Ge. Bernh., S. 670; — Harries, Heinr., S. 809; — Kolz, Joh. Fridr., S. 856; — Fred. Berr, S. 885; — Auber, Dan. Franç. Esprit, S. 886.

— Ueber die Pianoforte des Hrn. Pape in Paris. Nach Fétis, S. 817.

Fink, G. W., Das beste Dichtungsmittel zu den Klappen der Blasinstrumente. S. 219.

— Berichtigung der Berichtigung über das Prager Konservatorium. S. 252. Vergleiche: S. 430.

— Ueber einiges besondere Merkwürdige in den diesjähr. 4 geschicht. Abonnement-Konzerten in Leipzig. S. 268. (eine Suite für Orchester von J. Seb. Bach) Forts. (enthaltend: Ueber Mozart's ungedruckte und unvollendete Oper: Zaide; über Mehul, dessen Oper „Uthal" u. eine seiner Symphonieen). S. 287.

— Neue Thätigkeit für Kirchen und Orgeln (in Sulzwedel). S. 332. Vergl. S. 630.

— Auszüge aus: Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. S. 465.

— Uebersicht der in den ersten 6 Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien. S. 495.

— Auszug aus den Statuten der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M. S. 511.

— Neue Operntexte, gefertigt von J. D. Anton. S. 585.

— Ueber die Preisaufgabe des Musikvereins in Mannheim. S. 635.

— Die neu-romantische Schule, die Neuromantiker u. Fr. Chopin. S. 665.

— Uebersicht der vom ersten Juni bis zum letzten Sept. d. J. herausgekommenen Musikalien. S. 681.

Folgen der Aufhebung der Stadtmusiker in Schlesien. S. 703. Vergl. 1837. S. 642.

Fürstenau, A. B., Historisch-kritische Untersuchung der Konstruktion unserer jetzigen Flöte. S. 646. Forts.: Mundloch, Gehäuse. S. 706. — Beschluss: Tonlöcher und Klappen, Mittelstücke, Ausrug und Holzarten. S. 730.

Geschichte des Denkmals für W. A. Mozart in Prag. Von Alfred. S. 191.

Gewitter, Ueber den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter. Mit musikal. Beilagen. S. 233.

— Ueber die Lebensperiode Franco's, des bekannten literärischen Schriftstellers über die Mensural-Musik; in Beziehung auf Hrn. Fétis: Recueil philosophique de l'histoire de la musique. S. 377; Beschluss S. 393.

Konservatorium der Musik zu Prag. Mancherlei Berichtigungen des Aufsatzes darüber 1837. S. 761 u. 774. — S. 76. Vergl. S. 254; endlich S. 430.

Lebensbeschreibung: Anna Maria Wilh. von Hasselt, Sängerin in München. S. 772.

Liszt in Mailand (vom Korrespondenten). S. 302. — Liszt in Wien. S. 319. Forts. über ihn: S. 561.

— abermals u. zuletzt in Mailand. Vom Mailänder Korrespondenten. S. 735.

Meistersänger in Strassburg. Gesch. derselben nach Urkunden. S. 703; Forts. S. 737.
Militz, C. R. v., Anfrage, Beethoven betreffend. S. 300.
— Ueber Originalität in der Musik. S. 601.
— Ueber Meyerbeer's Oper: Die Hugenotten. S. 697; Forts. S. 713, Beschluss S. 737.
Molitor, Simon, Ehrenrettung des weiland kaiserlichen Hofkomponisten in Wien, Francesco Conti, gegen eine ehrenrührige Anekdote etc. S. 153.
Nachricht von dem Musikwesen an der Universität zu Berlin, bei Gelegenheit der Feier am 3. Aug. S. 606.
Pfeifer-Innung im Elsass. Geschichte derselben. S. 752.
R., Musik in der Schweiz (Allgemeiner Zustand derselben bis auf jetzt). S. 585.
Reissiger, C. G., Musikschule der Mad. Schindelmeisser in Berlin. Mit Nachschrift der Redakt. S. 657.
Rosalien. Was sind welche? Gegen das Stuttgarter Universal-Lex. der Tonkunst in diesem Artikel. Eingesandt. S. 147.
Schmidt, J. P., Ueber die neu bearbeitete Oper „Agnes von Hohenstaufen" von Spontini. S. 25.
Topographie, musikalische: Rudolstadt. S. 526; vergl. 568. — Von Strassburg. S. 702; Forts. S. 727; Beschluss S. 752. — Leipzig, Forts. in den Nachrichten. S. 877.
Ueber Männergesang und Männergesangfeste, mit besonderer Beziehung auf das Quedlinburgsche am 5. Sept. d. J. S. 649. Vergl. S. 678 u. 774.
Wedel, Gottschalk, Die Vehmrichter-Ouverture und ihre Bewunderer. S. 7.
— Reiseblätter. Ein Kranz auf's Grab. S. 229. Forts. S. 260 u. 277. Beschluss S. 293.
Zur Lebensgeschichte Simon Mayr's in Bergamo. S. 869.

II. Gedichte.

Abschieds-Gedicht für Fräulein Clara Novello, in Leipzig. S. 30.
Altes teutsches Volkslied mit Melodie. S. 768.
Atterbom, Tausendschön (aus: Insel der Glückseligkeit). S. 637.
Fornasi, Abt, Latein. Ged. zu Ehren Simon Mayr's. S. 869.
„Heil Dir, dem Liebenden" etc., Dänisches Volksl. S. 809.
Italienisches Lobgedicht auf Eugenia Garcia und einige teutsche Sängerinnen. S. 872.
Rückert, Hinkende Jamben. S. 438.
Stephan v. Breuning, Gedicht auf Beethoven's Leonore (Fidelio). S. 471.

III. Nekrolog.

Bariola, Buffo zu Nizza. S. 864.
Beleke, Christian Gottfr., Stadtmusikus (mit kurzer Lebensbeschr.). S. 648.
Berbiguier u. Hus Des-Forges in Paris. S. 115.

Berr, Frédr., in Paris (mit Lebensbeschreibung). S. 883.
Blasis, Virginia, Sängerin (mit Lebensbeschreibung). S. 898.
Burgmüller, Norbert (Freund Grabbe's), st. 1836. S. 67.
Cavaceppi, Giov., Buffo. S. 443.
Chamisso, Adelbert v., Dichter. S. 885.
Crescini, Adele. S. 576.
Duvernoy, Frédr., Hornvirtuos u. Lehrer in Paris. S. 885.
Fioravanti, Valentino, Zusatz zur Lebensbeschr. im vor. Jahre. S. 115.
Galvi-Neuhaus, Sängerin in Lissabon. S. 864.
Hellwig, Ludw., Musikdir. in Berlin. S. 858.
Klemm, Prof. u. Gesangdilettant in Berlin. S. 544.
Lafont, Tenor zu Paris. S. 883.
Milael, J. Nep. (mit kurzer Lebensbeschr.) S. 676.
Milder, Anna, Sängerin in Berlin. S. 413. (Ausführl. Lebensbeschr. S. 449.) Ferner S. 513.
Mutzenbecher, Dr. Ludwig Samuel Dietrich, (ausführliche u. erste genaue Lebensbeschr.) S. 445. (Vergl. S. 515.
Panny, Joseph, Komponist (mit Lebensbeschr.). S. 883.
Pilotti, Gius., Prof. der Komposition zu Bologna. S. 576.
Pissoli, Maria Luigia, gebildete Sängerin und Künstlerin überhaupt. S. 445.
Ponte, Lorenzo da (mit Lebensbeschr. und letztem Briefe). S. 679.
Reichardt, Heinr. Ernst, Univers.-Musikdir. zu Jena (mit Lebensbeschr.). S. 663.
Ries, Ferd., in Frankfurt a. M. S. 68, Lebensbeschr. S. 220.
Rovello, Pietro, Violinist (mit Lebensbeschr.). S. 871.
Scheible in Frankfurt a. M. S. 68.
Scheibler, Joh. Heinr., in Crefeld. Mit Lebensbeschreibung. S. 32.
Schneider, Matthias, Orgelbauer in der Schweiz. S. 883.
Severini, Direktor des italien. Theaters in Paris (kurze Lebensbeschr.). S. 115.
Spada, Filippo, Buffo. S. 443.
Spohr, Therese, jüngste Tochter des Kapellm. Louis Spohr. S. 595.
Talestri Fontana, Prima Donna in Mailand. S. 626.
Torsiani, Pietro, Komponist (mit Lebensbeschr.). S. 803.
Wettich, Konzertmeister in Rudolstadt. S. 568.

IV. Recensionen und beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Albrechtsberger, J. G., Sämmtliche theoretische Schriften. Herausgeg. von Ign. v. Seyfried. Neue Aufl. S. 597.
Andrade, Aug., Nouvelle Methode de Chant et de Vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris etc. Neue Ausgabe vermehrt und für Teutsche von Aug. Gathy. S. 852.
Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik etc. 6., 7. u. 8. Lief. S. 550. 9. Lief. S. 836.
Baillot, P., Die Kunst des Violinspiels. Ausgabe in 4, teutsch. 1., 2. u. 3. Lief. S. 635.

Boutler, Benj. Frdr., u. Hildebrand, Ge. Christoph, Choralmelodieen für das Mühlhäuser Gesangbuch etc. (Mit mancherlei lokalgeschichtlichen u. andern Erläuterungen.) S. 668.

Brüner, Karl, Leitfaden beim ersten Unterricht im Singen nach Noten für Schulen etc. 2. Aufl. 1837. S. 415.

Catalogo dei Maestri compositori e dei Professori di musica della Congregaz. ed Accademia di Santa Cecilia di Roma etc. per l'anno 1838. S. 558.

Claudius, Otto, Studien für den Gesang, als Fortbildung nach jeder Elementarschule etc. 1. Bd. 1. und 2. Lief. Op. 19. S. 189.

Decker, C. v., Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten, od. Gedächtnistafel zur Versinnlichung der Tonarten, ihrer Harmonieen, Modulationen etc. S. 2646

Der Musikverein „Euterpe" in Leipzig. 1837 in 8. S. 80.

Erk, Ludw., u. Irmer, Wilh., Volksliedersammlung, teutsche, mit ihren Singweisen. 1. Heft. S. 767.

Fink, G. W., Wesen und Geschichte der Oper. Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst. S. 685.

Gebhardi, Ludw. Ernst, Theoretisch-praktische Orgelschule in Uebungen, nebst Anweisung. S. 509.

Geissler, Karl, Choralmel. (einst.) für Schulen in Sachsen etc. (Mit wenig Lehrtext.) 3. Aufl. S. 662.

Giordani, Petro, Ringraziamenti de' Parmigiani a Carolina Unger. S. 864.

Hand, Ferd. Dr., Aesthetik der Tonkunst. 1837. 1. B. S. 21.

Kastner, G., Traité général d'instrumentation etc. S. 212.

Kieswetter, R. G., Ueber die Musik der neuern Griechen etc. 1838. S. 761.

Klaviatur, gedruckte, mit den Anfangsgründen zu einer neuen Unterrichts-Methode. S. 655.

Kraushaar, Otto, Konstruktion der gleichschwebenden Temperatur ohne Scheiblersche Stimmgabeln etc. 1838. S. 798.

Krotzschmer, A., Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen etc. 3 Hefte. 1838. S. 769.

Kühnstedt, Frdr., Theoretisch-praktische Harmonieun- u. Ausweichungslehre etc. 1838. in 4. S. 73.

La France musicale, neue musikal. Wochenschrift in Paris. S. 52. Ausführliche Darstellung der 1. Nummer. S. 85.

La Lyre d'Alsace, Journal de musique etc. (Neu.) S. 145; 544.

Marx, Adolph Bernh., Die Lehre von der musikal. Komposition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht od. als Leitfaden etc. 1. B. 1837. S. 101; Beschluss S. 117. (Erklärung über dieses Werk von K. Borrom. v. Miltitz. S. 200.) 2. Bd. 1838. S. 850; Beschluss S. 845.

Mendel, J., Theoretisch-praktische Anleitung zum Schulgesange. S. 268.

Müller, Johannes, Dr., Handbuch der Physiol. des Menschen. 2 Bände. Der Untersuchungen wegen über die menschl. Stimmorgane. S. 484.

Neubert, Joh., Sammlung 1-, 2-, 3- und 4stimmiger Lieder, nebst Andeutungen, wie diese Samml. auch beim Sprach- und Religionsunterrichte benutzt werden könne. Für Schule und Haus. 1838. S. 508.

Nouvelle Gazette musicale, zugleich mit Lyre d'Alsace erscheinend. S. 147 u. 544.

Reinhold, Guido, Allgemeines deutsches Liederbuch, oder vollständige Sammlung der bekannten und beliebten deutschen Lieder und Volksgesänge, gesammelt u. geordnet etc. (Mit Melodieenbuche.) S. 892.

Rochlitz, Frdr., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprunge gesetzmässiger Harmonie etc. Mit deutschem und französischem Text. 1. Bd., 1. u. 2. Abtheilung. S. 895.

Schilling, Gust., Dr., Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst. 2. B. 1838. — Vorläufiges darüber. S. 807.

Schütze, Frdr. Wilh., Handbuch zur prakt. Orgelschule. 1. Abtheilung. S. 634.

Statuten der Mozart-Stiftung, genehmigt vom Senate zu Frankfurt a. M. 1838. S. 511.

Stein, K., König Mya von Fidibus, oder 5 Jahre auf der Universität. 1. B. S. 42. 2. Theil. 1838. S. 848.

Verslag van de allgemeene Vergadering der Mattschappij tot Bevordering der Toonkunst 1838. S. 880.

Wachsmann, Elementarschule für das Pianof. (mit wenigem Text). 1. u. 2. Heft. S. 633.

Wegeler, F. G. Dr., und Ferd. Ries, Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven. 1838. Mit Schattenriss und Facsimile B.'s. S. 465.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Assmayr, Ign., Te Deum laudamus, für Chor u. Orch. 48. Werk. Partitur. S. 72.

Banks, Ferd., Salve Regina, für 4 Singstimmen mit Orgel. S. 854.

Bergt, Aug., Der Glaube, Kantate für Kirche mit Orchesterbegleitung. No. 1 des 2. Bandes: Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik. S. 171.

Busschop, Jules, Musique sacrée. VI Chants religieux à I, II, III et IV voix av. acc. d'Orgue obligé, Veelle et Contrebasse ad lib. S. 161.

Cherubini, Louis, Messe pro defunctis, Requiem für Männerst. No. 2. Klavierausz. u. einzelne Singst. S. 519.

Fasch, Christian Friedr., Sämmtliche Werke. Partitur. 1. Lief. 12 Chorlie; 2. Lief. Mendelssohnius. S. 249. 3. u. 4. Liefer. Partitur und Stimmen. S. 510. 5. Liefer. S. 855.

Gleichmann, A., Cantate zur Feier des Reformationsfestes. Mit Orchester. S. 855.

Gross, G. A., Psalm 91, nach der Bearbeitung von W. M. L. de Wette, in Musik gesetzt für eine Singst. mit Pfte (oder Orgel) u. obligatem Vcell. 4. Werk. S. 436.

Huhn, Bernard, Mes-e. Partitur. S. 517.

Hummer, Georg, Kirchengesänge für die Handwerksschüler zu Würzburg bei ihrem Früh- und Nachmittags-Gottesdienste etc. (mit Gebeten) — Ferner: 8 religiöse 4stimmige Chorgesänge bei verschiedenen Kirchenfeierlichkeiten. Op. 2. S. 781 u. 782.

kens gelingen werde. Ich gab ihr meine gestimmte Harfe. Mit dem Zeigefinger der Rechten durchlief ich die Töne einer Oktave und forderte sie auf, das nämliche zu thun. Halt! So müssen Sie den Finger ansetzen — so müssen Sie ihn abschnellen. Nicht spitz, nicht schneidend, nicht schnarrend, nicht verdämpft, sondern hell, rein, lieblich, sanft muss jeder Ton hervorgehn. Der Finger muss nicht von ohngefähr abgleiten. Er muss die Saite sicher fassen und sie nicht eher loslassen, bis er des besten Erfolgs gewiss ist. Nun hören Sie einmal, wie voll und klar und doch wie weich und anmuthsvoll! Gewöhnen Sie sich nun erst an diesen Ton, so werden Sie in der Folge mit keinem zufrieden seyn, der in Ihrem Ohre nicht dieselbe Würkung thut. Schöne Töne, das ist das erste, was der Musikus hervorbringen muss. Deswegen kann in den Tönen selbst, die man schön nennt, immer noch ein grosser Unterschied liegen. Versuchen Sie es nur einmal und greifen Sie die Saite hier oben an, oder dort unten. Der Ton wird anders und bleibt doch schön. Lassen Sie die Saite früher und loser, oder später und fester los, so empfinden Sie zwischen Schwäche und Stärke des Tons die auffallendste Verschiedenheit, und der Ton bleibt doch in beyden Fällen schön. Meine Schülerin begriff, was ich sagen wollte, und brachte bald mit ihrem weichen Finger, den ich anfänglich mit meiner Hand regierte, einen so lieblichen Ton hervor, als ich ihr schwerlich durch meinen männlichern Griff hätte vorzeigen können.

Nun liess ich die Töne der Oktave auf- und abwärts nacheinander folgen. Keiner durfte den andern hindern, keiner in der Zeit dem andern voreilen oder hinter ihm zurückbleiben. Das nämliche versuchten wir nun auch mit dem dritten und vierten Finger; und nun kam die Reihe an den Daumen. Der Länge nach musste ihn die junge Spielerin anlegen und abschnellen lernen, damit der Ton von diesem unbehülflichen kurzen, dicken Finger sich eben so leicht und anmuthsvoll ablösen lernte, wie von den übrigen. Unsre Versuche gelangen so wohl, dass wir es schon wagen konnten, mit dem Daumen und Zeigefinger zugleich in Terzen auf- und abzugehen. Aber unsre Sorgfalt musste sich nun verdoppeln, dass keiner von beyden Tönen in Reinigkeit und Anmuth dem andern den Vorzug streitig machen möchte. Auch dies gelang. Nun wenn alles so gut geht, so dürfen wir es auch wohl versuchen, die Terzen nach einer bessern Applikatur abwechselnd mit dem Zeige- und Mittelfinger zu greifen — ein Vortheil, den die Harfenspieler besser in Acht nehmen sollten, denen etwas daran gelegen wäre, sich gleich von Anfange an eine sanfte, leichte und gefällige Spielart zu gewöhnen. Wer es hierin durch Fleiss und Uebung nur zu einiger Fertigkeit gebracht hat, der wird den Unterschied zwischen dieser Art zu spielen und der gewöhnlichen, wo die Terzen immer nur am Daumen und Zeigefinger abgleiten, fast eben so auffallend finden, als wenn jemand auf dem Fortepiano alle Terzenläufe nur mit zwey und den nämlichen Fingern spielen wollte.

Genug für heute! Sie haben schon so viel gelernt, dass Sie wochenlang sich mit der Harfe beschäftigen können, ohne Ueberdruss und Langeweile zu fühlen, besonders wenn Sie bald in der höhern, bald in der tiefern Oktave, bald mit der Rechten, bald mit der Linken spielen. Aber Sie haben auch in Ihrer Probe so wohl bestanden, dass Sie sich unbedenklich eine Harfe bestellen können. Sobald Sie wiederkommen, sollen Sie mehr von mir erfahren.

Nachrichten.

Berlin, d. 4. May. (Fortsetzung.) 5) Den 14. April gab der Musikdir. Lehmann zu seinem jährlichen Benefiz Grauns Passionsmusik in der Nikolaikirche von Hrn. Fischer u. Hurka, Dem. Boheim und Mad. Bergling unterstützt. Schöner und imposanter in jeder Hinsicht ward aber

Hanssens, C. L., Te Deum laudamus, editum a Societate Hollandica etc. S. 433.
Kästner, Fr., Hymne für 4stimm. Männerchor mit Blasinstr.: „Danket dem Herrn." S. 465.
Neukomm, Sig., Te Deum mit grossem Orchester, Flinten u. Kanonen. S. 171.
Orlandus de Lassus, Psalmes VII poenitentiales modis musicis adoptavit etc. S. 333.
— Magnificat sex vocum primi toni etc. S. 849.
Richter, Ernst, 2 relig. Gesänge für 2 Tenore und 2 Bassstimmen mit Orgel. Op. 12. S. 797.
Schicht, J. G., Hymne für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. S. 687.
Schneider, Friedr., Gethsemane u. Golgatha, Charfreitags-Oratorium. S. 777.
Schulze, H. B., 140 Choralmelodieen, nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Responsorien etc. für Sing- und Posaunenchöre. S. 156.
Seyfried, Ignaz, Ritter v., 8. Offertorium u. 8. Graduale für Singst. u. Orchester. S. 188.
— Requiem (mit Libera) für 4 Chorst. u. Orchester. In Stimmen. S. 296.
Wolf, Jos. Franz, Te Deum laudamus. — 5. Heft der Sions (neue). Sammlung leicht ausführbarer Kantaten u. Kirchenstücke mit Orchesterbegl. etc. S. 553.

b) Oper.

Berlioz, Hector, Benvenuto Cellini, en II Actes etc. S. 675.
Clapisson, La Figurante, ou l'Amour et la Danse. S. 648 und 671.
Eugen, Herzog von Würtemberg, Die Geisterbraut. Romantische Oper in 2 Abtheilungen und 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von K. Muschner. S. 417.
Glöser, Franz, Der Rattenfänger von Hameln, romantisch-komische Oper in 3 Akten. Vollständiges Klavierauszug vom Komponisten. S. 869.
Lortzing, G. A., Cäsar und Zimmermann, oder die beiden Peter. Komische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug. S. 501.
Marschner, Hein., Das Schloss am Aetna, grosse romantische Oper in 3 Akten, von A. Klingemann. 95. Werk. Vollständiger Klavierauszug. S. 281.
Meyerbeer, Die Hugenotten. Zweite ausführliche Beurtheilung S. 697; 713 u. 737.
Müller, C. F., Die Maskerade, ein musikalisch-theatral. Scherz in 2 Aufz. Klavierauszug. Op. 110. S. 457.
Weyse, „Floribella." Texten af C. J. Boye. 1837 (dänisch u. deutsch). S. 53.

c) Concert.

Löwe, C., Fridericus Rex. General Schwerin (mit Militär-Orch.). Op. 61. S. 457.
Müller, C. F., Cantatus generalis populi vocibus virorum in magna musica militari et in Orchestro. Op. 120. — Festgesang für Männerchor, für Infanterie- und Kavallerie-Musik u. für grosses Orch. Op. 121. S. 458.
Spohr, Louis, 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. u. der Klarinette. 103. Werk. 7e Samml. der Ges. S. 865.

Spontini, Preussischer Kriegergesang (mit Orch.). S. 252.
Stein, Karl, Die Nachtigall, für eine Singst. mit Pianof. u. oblig. Klarinette oder Flöte. S. 854.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

André, Jul., An die Natur, vom Grafen von Stollberg, mit Solo- u. Chorges. zum Pianof. Op. 10. S. 798.
Banke, Ferd., Salve regina, auch mit deutschem Texte, für 4 Singst. mit Pianof. oder Orgel. S. 854.
Becker, Jul., Lied auf der Alm, für Alt u. Tenor, mit Pfte. Op. 1. — 3stimmige Lieder für Alt, Tenor u. Bass, mit beliebiger Begl. des Pfte. Op. 2. S. 35.
Bertelsmann, C. A., Sammlung von Chören für Männerst. von verschiedenen Komponisten. 1. Heft. S. 621.
Cherubini, L., Missa pro defunctis. Requiem für Männerst. No. 2. Klavierauss. u. einzelne Singst. S. 819.
Ehrlich, C. F., 6 Lieder für 4stimmigen Männerges. Op. 17. S. 550.
Fasch, Chr. Frdr., Sämmtliche Werke. 1. Lief. 12 Chorale; 2. Lief. Mendelssohniana. S. 249. 3. u. 4. Lief. in Partitur u. Stimmen. S. 510. 5. Lief. S. 835.
Fischer, E., 100 Choräle in 3 Abth., 1-, 2- u. 3stimmig, zum Gebrauche in Schulen. 1—3. Heft. S. 556.
Gährig, W., 6 Lieder für Männerstimmen. Op. 8. Partitur und Stimmen. S. 134.
Grell, A. E., 3 mehrst. Weihnachtslieder für gesellige Kreise mit Pianof. Op. 16. S. 557.
Höllerer, F. X., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 5. S. 136.
Leonhard, J. E., 6 Gesänge für 1 Bariton- u. 3 Bassstimmen. Op. 4. S. 525.
Löwe, C., Fridericus Rex. General Schwerin. Op. 61. Für Männerst. S. 457.
Mendel, J., 4stimmige Lieder für den Männerchor. Op. 9. S. 270.
Mendelssohn-B., Fel., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41. S. 525.
Metz, Jul., Der Feldmarschall, preuss. Volkslied. für 4 Männerst. — u. 6 Lieder gemüthlichen Inhalts für 4 Männerst. 2. Werk. S. 619.
Musikal. Spass, Männerquartett. S. 136.
Nägeli, Hans Georg, Neue Sammlung 2stimmiger Chorlieder für d. Jugend. Nachgelassenes W., 1. Heft. S. 837.
Nyubert, Joh., Sammlung 2-, 3- u. 4stimmiger Schullieder etc. S. 508.
Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges etc. 1ster Bd., 1. u. 2 Heft. S. 617.
Overweg, Karl, Liederrosen, 4stimm. Gesänge, 2 Hefte. Partitur. Op. 8. S. 36. 3. Heft. 1. B. S. 623.
Reissiger, Fr. Aug. 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 26. S. 525.
Reissiger, C. G., Freude am Dasein. Op. 129 a) — Nach dem 98. Psalm von Hohlfeldt. Op. 129 b). Zwei Hymnen für den Männerchor. Partitur u. Stimmen. S. 660.
Richter, Ernst, 2 religiöse Gesänge für Männerst. mit Pfte oder Orgelbegl. Op. 12. S. 797.

Schmidt, J. P., Sternenhelle Nacht, von Mahlmann, für 4 Männerst. S. 34.

— **Preussenlied für eine Bassstimme mit Begl. von 4 Männerstimmen.** S. 252.

Schramm, Wilh., 190 leichte 1-, 2- u. 3stimmige Schulgesänge, Chorläle, Lieder u. Kanons etc. S. 204.

Siegel, G., 120 (früher 100) 3stimmig gesetzte Chorläle für Schulen. 3te Aufl. S. 153.

Spontini, Preuss. Kriegergesang (für Solostimme und Chor). S. 252.

Tauwitz, Eduard, 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 538. **Zweite Reihe.** S. 797.

Theune, Theod., Diana, Allgemeines Liederbuch für Forst- u. Waidmänner (mit 2 Hörnern). Op. 53. Heft 1 u. 2. S. 797.

Wagner, Franz, 8 vierst. Ges. für Singvereine und Schulchöre. S. 360.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Alberti, C. E. R., Der Krieger. 6 Gesänge für Bariton mit Pianof. 3. Samml. der Ges. S. 491.

Album, verschiedene, in Paris herausgekommene. S. 90 u. 116.

— **für Gesang (u. Pfte) für das Jahr 1839.** S. 811.

Aufsess, Hans v., 3 deutsche Lieder mit Pfte. Op. 3. S. 172.

Banke, Ferd., Leiden- u. Beglückungswalzer, für Gesang u. Pianof. — Dann: Junge Leiden. Gedichte von Heine, mit Pianof. Op. 13, No. 1 u. 2. S. 824.

Becker, Jul., Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 172.

— **5 Lieder von H. Heine, mit Begl. des Pianof.** Op. 41 **Loreley, Romanze von Böttger, u. Gedichte von Chamisso u. A.** Op. 7. S. 252.

— **3 Reiterlieder mit Pfte, Op. 5; — Lieder mit Pfte, Op. 6; — Schifflieder von Nic. Lenau, mit Pfte.** Op. 8. S. 671.

Bellini, Vinc., Soirée musicale, oder Sammlung sämmtlicher Arietten u. Romanzen, mit teutscher Uebersetzung von Aug. Kopisch zu italien. Text. S. 250.

Beutler u. Hildebrand, Choralmelod. (einstimmig) für das Mühlhäuser Gesangbuch, zum Gebrauch in Schulen, Kirchen u. bei der häusl. Andacht. S. 668.

Braune, F. W., Otto, Noah's Testament, komisches Lied mit Pianof. Op. 28. S. 923.

Buchmann, Frdr., Vermählungsfeierlied für Sopran od. Tenor mit oblig. Pianof. Op. 4. S. 815.

Claudius, Otto, Deutsche Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 18. S. 82.

— **Studien für den Gesang, besonders der Tenor- u. Sopranstimmen. B. 1. Heft 1 und 2.** Op. 19. S. 189. **Stimmenabdruck der 1. und 2. Lief.** S. 575. 1. Bd. S. —8. Lief. S. 620.

— **Dichtungen v. Hoffmann v. Fallersleben.** Op. 22. S. 638.

— **Gesänge u. Lieder mit Pianof.** Op. 21. S. 814.

Decker, Constantin, 4 Gesänge für eine Bariton- oder Altstimme mit Pianof. Op. 12. S. 203.

Ehrlich, C. F., 5 Lieder mit Begleitung des Pfte. Op. 14. S. 173.

Erk u. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen etc. 1. Heft. 1838. S. 767.

Fischer, E., 200 Chorläle (50 einstimmige). 1-, 2- u. 3stimmig, zum Gebrauche in Schulen. 1., 2. und 3. Heft. S. 536.

Fischhof, Jos., 5 Gesänge für Bariton mit Pianof. 3ter Werk. S. 491.

Geisler, Karl, Chormelod. (einstimmige) für Schulen etc. besonders in Sachsen. 3. Aufl. S. 662.

Genast, Eduard, Erinnerungsklänge, 3 deutsche Lieder mit Pianof. Op. 9: — 2 Gesänge, Op. 11: Schwerting, der Sachsen Herzog. Ballade (Klavierauszug.) S. 639.

Graun, C. H., Aria nell' Opera „Britannico" coll' acc. di Pianof. S. 638.

Grisar, Alb., Seconde Collection de 5 Romances et un Nocturne av. acc. de Piano ou Guitare. S. 639.

Gross, G. A., Psalm 91 für eine Singst. mit Pfte und oblig. Vcell. 4 Werk. S. 436.

Hauptmann, M., Dodici Ariette per voce di Mezzo-Soprano con acc. di Pfte. Op. 24. in 2 Heften. S. 591.

Hering, K. Eduard, Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 22 und 23. S. 253.

Hetsch, L., und E. F. Kaufmann: Lieder schwäbischer Dichter mit Pfte oder Guitarre. 1. Heft. S. 173.

Huth, Louis, 2 Ges. mit Pianof., Flöte u. Vcell od lib. Op. 8. S. 135.

Jäger, Ehrenfried, 7 Gesangstücke für eine Sopran- oder Tenorst. mit Pianof. Op. 1. S. 823.

Julien, H. v. St., 6 deutsche Gesänge für 1 Stimme mit Pfte. Op. 6. S. 320.

Kittl, J. Frdr., wilde Rosen von Hertha. S. 790.

Klage, Karl, 2 Lieder für Maurer, mit Pianof. Op. 36 und 37. S. 815.

Kloss, Karl, Nachtreise von Uhland, mit Begl. des Pianof. Op. 29. S. 35.

Kretschmer, A., Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen. 1. u. 2. und 3. Heft. 1838. S. 789. 4. Heft. S. 857.

Kücken, Fr., 8 Lieder mit Begl. des Pianof. und ein 8stimmiger Kanon. Op. 17. S. 135.

— **Lieder u. Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianof.** Op. 19. S. 492.

Lecerf, J. A., 12 Balladen u. Lieder für eine Singst. mit Pianof. In 4 Heften. S. 492.

Lehmann, Lorenz, 6 Lieder ernsten u. scherzhaften Inhalts mit Pianof. Op. 57. S. 812.

Lemcke, Heinr., Die Mondnehr u. das zerbrochene Ringelein, mit Pianof. Op. 1. S. 172.

— **Der arme Peter. 3 Lieder von H. Heine, mit Pianof.** Op. 2. S. 173.

Löwe, C., Dr., Friderieus Rex. General Schwerin, &c. W.

— **Rückert's Gedichte für eine Singst. mit Pfte.** 02. W. Heft 1. S. 437.

Lortzing, Alb., Figaro. Sammlung launiger und scherzhafter Ges. mit Pianof. 1. u. 2. Heft. S. 923.

Louise, reg. Gräfin von Stolberg-Stolberg, Gesänge aus Atterbom's „Insel der Glückseligkeit." S. 639.

Lump, L., 4 Ges. mit Pianof. 9. Werk. Heft 1 u. 2. S. 186.

Marschner, A. E., 6 Lieder für eine Bass- oder Baritonst. mit Pianof., Op. 31 — 6 Lieder für eine Tenor- od. Sopranst. mit Pfte, Op. 4. S. 672.

Mathieux, J., 6 Lieder für eine Singst. mit Pianof. Op. 7. S. 524.
— 6 Gedichte von Em. Geibel. Op. 8. S. 637.
Mosche, C., 6 deutsche Lieder von Em. Geibel, für mittlere Singst. mit Pianof. Op. 4. S. 670.
Müller, C. G., 4 Lieder für Bass mit Pianof. S. 814.
Nicolai, Otto, Variationen für Sopran mit Pianof. über M. v. Weber's Wiegenlied: „Schlaf, Herzensöhnchen.“ 19. Werk. S. 814.
Paer, Ferd., Vocalises (Solfèges) pour voix de Basse-taille ou Contre-Alto avec accomp. de Pianof. Liv. II et III. S. 554.
Petschke, H. T., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. 6. W. S. 134.
— Der Erlkönig, mit Pianof. Op. 3. — 5 Gesänge für Sopran- oder Tenorst. mit Pianof. Op. 7. S. 493.
Philipp, B. E., Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. Op. 18. S. 82.
Reinhold, Guido, Vollständiges Melodienbuch zu den bekannten und beliebten deutschen Liedern und Volksgesängen (mit 4stimmigen Ständchen) etc. S. 592.
Ritter v. Rittersberg, Ludw., 4 Ges. mit Pfte. S. 813.
Salon de Chant. Sammlung von Originalkompositionen mit Pfte. S. 251.
Schmidt, J. P., Preussenlied für eine Baststimme mit Begl. von 4 Männerst. S. 252.
— Der Einsiedler, für eine Alt- oder Baritonstimme mit Pianof. S. 523.
Singlust. Auswahl vorzüglicher Gesänge. 22. Heft von J. W. v. Voltmar. S. 83.
Spohr, Louis, 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. und der Klarinette. 102. W. 7. Samml. der Ges. S. 868.
Stahlknecht, A. H., 6 Gesänge für Bariton oder Alt mit Pianof. Op. 12. S. 82.
Stein, Karl, Die Nachtigall, für eine Singst. mit Pianof. und Klarinette. S. 856.
Tauwitz, Eduard, Gesänge für eine Singst. mit Pianof. Op. 7. — Ferner: Worte der Liebe, mit Pianof. oder Guitarre. 3te Aufl. S. 524.
Titl, A. Emil, Gesänge für eine Singst. mit Pfte. 2. und 3. Heft. S. 521.
Truhn, F. H., Deutsche Lieder für eine Singst. mit Pianof. Op. 21 —; Liebeswunsch (Tenor) u. Liebesleid (Sopran) mit Pianof. Op. 23. S. 492.
Weyse, C. E. F., 9 Songe med accomp. af Pianof. S. 415.
Weiss, Jul., Erklärung. Ged. von H. Heine (für Basst.). — Gesänge u. Lieder für Sopran oder Tenor, mit Pianof. 5. Werk. S. 638.
Zimmermann, S. A., 4 Lieder mit Pfte. Op. 18. S. 813.

B) Instrumental-Musik.

a) Sinfonieen und Ouvertüren für Orchester.

Dotzauer, J. J. F., Grosse Symphonie in D moll (noch MS.). S. 315.
Kalliwoda, Ouverture, Op. 85. S. 704.
Lortzing, G. A., Ouverture zur komischen Oper: Cäsar u. Zimmermann. S. 508.
Marschner, Hein., Ouverture zur Oper Hans. S. 879.

Müller, C. F., Ouverture triomphale pour grand Orch. Oeuv. 107. S. 457.
Verhulst, J. H., Ouvert. zu Gysbrecht van Amstel. S. 877.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

David, Ferd., Concertino für die Violine in A moll. S. 877.
Fürstenau, A. B., Gage d'amitié, für Flöte mit Orch. Op. 113. S. 756.
Gans, M., 2me Concerto pour le Violoncelle av. acc. d'Orch. Op. 21. S. 199.
Herz, Henri, III Concerto pour le Pfte. av. acc. d'Orch. Op. 87. S. 455.
Lindpaintner, P., Concertino pour le Cor av. acc. de l'Orchestre ou de Pianof. S. 189.
Mendelssohn-B., Felix, IIme Concert pour le Pianof. av. acc. d'Orchestre. Oeuv. 40. S. 588.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Henning, C., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. II. S. 511.
Müller, C. F., VII Marches triomphals. Oeuv. 101. — Grande Musique militaire, Op. 108. S. 457.
— Ouverture triomphale (für Militärmusik in MS.). Op. 107. S. 457.
— Völkergesang (für Infanterie- und Kavallerie-Musik). Op. 120. — Fortgesang (ohne no). Op. 121. S. 458.

d) Kammermusik.

α) für mehre Instrumente.

Baermann, H., Exercices pour la Clarinette av. accomp. de Piano ad lib. S. 621.
Benedict, J., et C. de Beriot, Duo brillant p. Pfte et Violon sur „Sonnambula.“ S. 39.
Berr, Frdc., Petites Soirées dramatiques, 4 Fantaisies sur des motifs favoris de Meyerbeer, Hérold, Adam, Bellini pour la Clarinette av. acc. de Piano. Liv. I—IV. S. 884.
Dotzauer, J. J. F., Collection d'Airs d'Opéras favoris pour Vcelle av. acc. de Basse. Cah. V. S. 206.
— 4 Exercices sans application du Pouce. Oeuv. 121. S. 206 u. 280.
Gross, J. B., Exercitien in Form von Variationen für Vcelle mit einem zweiten. 34. W. S. 206.
Helm, Antoine, Grand Trio pour le Pianof., Violon et Vcelle. Oeuv. 57. S. 137.
Hauptmann, H., III Sonates pour le Pianof. et Violon. Oeuv. 23. — S. 345.
— III Sonates pour le Pianof. et Violon. Oeuv. 5. S. 346.
Haslinger, Karl, Grande Fantaisie et Bolero pour Pianof. et Flûte. Op. 12. S. 456.
Hors, les frères, Second grand Duo concertant pour II Pianos (auch für Pfte u. Harfe eingerichtet von Bochsa). Op. 72. S. 455.
Kalkbrenner, Fr., et C. F. Lafont, Grande Fantaisie brillante pour Piano et Violon. Op. 135. S. 39.

Kalkbrenner, Frdd., Grand Sextuor pour le Piano avec accomp. de Violon, Vcelle, Contreb. et II Cors. Oeuv. 155. S. 40.

Kummer, F. A., 3 grandes Etudes pour le Violoncelle av. accomp. d'un Second Vcelle (ad lib.). S. 690.

Nohr, Friedr., Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Vcell. 7. Werk. S. 590.

Proch, Henri, Grand Trio p. Pfte, Violon et Vcelle. Oeuv. 27. S. 40.

Romberg, Bernh., Pièce facile pour le Vcelle, accomp. de II Violons, Alto et Basse ou Pfte. Op. 65. S. 576.

Spohr, Louis, Duo concertant pour Pfte et Violon. Oeuv. 58. S. 37.

Täglichsbeck, Th., III Duos pour II Violons. Oeuv. 11. S. 160.

β) Für ein Instrument.

Album für Pianof. (u. Gesang) für das Jahr 1839. S. 811.

Aufsess, Hans v., 5 Walzer für das Pianof. Op. 4. S. 128.

Bach, J. Seb., Le Clavecin bien tempéré, ou Preludes et Fugues etc. Neue Ausgabe mit Bezifferung etc. von Karl Czerny. S. 297.

— Toccata in Fis moll. Grosse Fuge. S. 680.

Baermann, H., Exercices pour la Clarinette (av. accomp. de Piano ad lib.). S. 621.

Baillot, P., Die Kunst des Violinspiels. Ausg. in 4; teutsch. 1., 2. u. 3. Lief. S. 635.

Beroni-Cavalcabò, Julie, Deuxième Caprice pour le Pfte. Oeuv. 12. S. 690.

Becker, C. F., Choral mit 50 bezifferten Bässen (zu harmonischen Uebungen). S. 512.

Beethoven, L. v., Sinfonie No. 1. in C dur, rechtmässige Ausgabe und sechsarbeitete. S. 737.

Blahetka, Leopoldine, VI Valses à la Viennoise p. Pianof. Op. 42. S. 490.

Brunner, C. T., Klänge für Kinder, leichte Uebungsstücke zu 2 u. vierhändig. 12. W. 1. Heft. S. 511.

Burgmüller, Frdr., Mon retour de la Suisse. Variat. brill. p. Pianof. Oeuv. 55. Liv. 1—IV. S. 128.

— Für Pfte: Op. 5; 6; 10; 21; 34 No. 1 u. 2. S. 455.

— La Cachucha. Divertissement brill. p. le Pfte. Oeuv. 36. S. 869.

Canthal, Aug. M., Hamburger Gesellschafts-Tänze f. Pfte. Op. 62. S. 456.

Chopin, F.; XII Etudes pour le Piano. Oeuv. 25. Liv. I et II. S. 361.

— Impromptu pour le Pianof. Oeuv. 29; — IV Mazurkas p. le Pfte. Oeuv. 30; — Scherzo p. le Pianof. Oeuv. 31. S. 668.

Chwatal, F. X., Introd. et Variat. concertées p. Pianof. à 4 m. Oeuv. 29. S. 127.

— Amusements pour la jeunesse. III Sonatines pour le Pfte. Oeuv. 32; Variations agréables et non difficiles. Oeuv. 35; Variat. agréables etc. Oeuv. 36. S. 481.

Compositions modernes et brillantes etc. (f. Pfte, 2. Samml. für 2 u. 4 Hände) S. 456.

Czerny, Ch., Fantaisie et Variat. brill. p. Pfte. Op. 394.

Czerny, Karl, Studien des Anfängers u. des Vortrags auf d. Pfte etc. Schule des Virtuosen. 585. W. 1., 2., 3. und 4. Lief. S. 555.

Czerny, Joseph, Marienbader Kreuzherrnen-Walzer u. andere Tänze für Pfte. Op. 3—5. S. 481.

Decker, Constantin, Grande Sonate pour le Pianof. Oeuv. 10. S. 160.

Des Domes Wiederhall im Hause des Christen. 2. Lief. enthaltend Mozart's Requiem f. Pfte. S. 41.

Dotzauer, J. J. F., Exercices pour le Vcelle seul. Oeuv. 148. S. 620.

Duvernoy, J. B., XXIV Etudes mélodiques faciles etc. Oeuv. 61. Liv. 1 et 2; Variat. p. Pfte. Oeuv. 65; 2 Thèmes favoris variés etc. Oeuv. 65. S. 385.

— La Cachucha. Cr. Valse espagnole p. le Pfte. Oeuv. 81. S. 868.

Ehrlich, C. F., Marsch aus dem Festspiele: „Das Wiesenfest," f. Pfte. S. 456.

Flügel, Gustav, Musikwalzer für das Pfte. Op. 2. S. 127.

Gonlschke, Joseph, Sonate pour le Pianof. Oeuv. 9. — II Pièces détachées pour le Pfte. Oeuv. 8. S. 867.

Gressler, Albert und Gerver, Anthologie, enthaltend die beliebtesten Opernmelodien u. Volkslieder etc. in method. Stufenfolge für's Pianof. allein. 3e Aufg. S. 535.

Haslinger, Karl, Die Luftschiffer. Rondo f. Pfte. Op. 114 Rondino, Op. 13. S. 464.

Henselt, Adolph, XII Etudes caractéristiques de Concert pour le Pianof. Oeuv. 2. S. 201.

— Souvenir de Varsovie, Walzer für 2 u. 4 Hände. S. 575.

— XII Etudes de Salon pour le Pfte. Oeuv. 5. Liv. I et II. S. 690.

— Variations de Concert etc. Oeuv. 1, arrangées à 4 m. S. 592.

Herz, Jacques, Grand Rondo brillant pour le Pfte. Oeuv. 25. S. 455.

Hünten, Franç., Exercices p. Pfte, Op. 80; Etudes mélodiques, Op. 81. S. 305.

— Collection de Marches, Danses etc.; Vivsley et Rondo martial etc. Op. 100; L'alliance. III airs français. Op. 101, S. 384.

Kalkbrenner, Frdd., La Paix, Scène dramatique pour le Pianof. Oeuv. 136. S. 865.

— III Pensées fugitives. Oeuv. 138. 2. Suite. — Grande Fantaisie et Variations brillantes sur un Choeur de la Norma. Oeuv. 40. S. 867.

Kalliwoda, Ouverture, 4händig für Pfte. Op. 85. S. 734.

Kittl, J. F., 6 Idyllen für das Pianof. S. 225.

Krause, Ida, Duo Allegri di Bravura. Op. 5. S. 489.

Kummer, Casp., Musikstücke in allen Dur- u. Molltonarten, nebst den 24 Tonleitern etc. Zur weitern Ausbildung etwas vorgeschrittener Pfte-Schüler. Op. 94. S. 481.

Kummer, F. A., 3 grandes Etudes pour le Vcelle etc. S. 690.

Liszt, Franz, Schubert's Lieder für d. Klav. allein. S. 697.

— Lieder von Fr. Schubert, für das Pianof. übertragen, 16 Stück — S. 796.

— Soirées musicales de Rossini, transcrites pour le Pfte. S. 796.

Lortzing, G. A., Ouvert. zur Oper: Czar u. Zimmermann, für 2 u. 4 Hände. S. 528.

Manuel des jeunes Pianistes. Cah. 3 et 4 (Jos. Küffner; Jos. Schad). S. 452.
Marschner, A. E., Introd. et Polonaise pour Pianof. à 4 m. Oeuv. 2. S. 127.
Mendelssohn, Fel., Var. pour Pianof. et Vcelle, Oeuv. 17, arr. à 4 m. par Ch. Czerny. S. 592.
Moscheles, Ign., Studien für das Pfte. Op. 70. Neue Aufl. S. 414.
— Karakteristische Studien für das Pfte. Zur höhern Entwickelung des Vortrags und der Bravour. 95. W. 1. Heft. S. 553.
Mozart, W. A., Sinfonie No. VII, arrang. à 4 m. par F. L. Schubert. S. 591.
Müller, C. F., Ouverture triomphale, für 4 Hände arrang. Op. 107. S. 457.
Pesadori (geb. Pechwell), Antoinette, Introd. et Rondeau agréable pour Pianof. (Original-Bibliothek, Heft 47). S. 490.
Pixis, J. P., Caprice dramatique p. le Pfte. Oeuv. 134. S. 785.
— Grandes Var. brill. sur la Vision du grand Trio des Huguenots pour le Pfte. Oeuv. 132. — Fantaisie av. Var. sur un Duo de l'Eclair de F. Halévy p. le Pfte à 4 m. Oeuv. 133. S. 868.
Scarlatti, Domenico, Klavierwerke, neue Ausg. S. 802.
Schunke, C., Fantaisies brillantes pour Pfte sur des motifs des Opéras. Oeuv. 41. No. 1—4. S. 128.
Siegel, D. S., Introduct. et Variations pour le Pianof. Oeuv. 64. S. 160.
Sponholtz, A. H., Etudes caractéristiques. Nocturnes romantiques pour le Pianof. Oeuv. 9. S. 868.
Taubert, Guil., Camera obscura. Etrenne aux jeunes Elèves pour Pfte. Oeuv. 38. Cah. I et II. S. 600.
Thalberg, S., Fantaisie sur les Huguenots arr. à 4 m. Oeuv. 30. S. 592.
— Trois Nocturnes pour Piano. Oeuv. 21; — Grande Fantaisie pour Piano. Oeuv. 22. S. 793.
— Deuxième Caprice pour Pfte. Oeuv. 19; — Divertissement pour Pfte sur les Soirées musicales de Rossini. Oeuv. 18; — XII Etudes pour le Piano. Oeuv. 26. Liv. 2. S. 794.
Voss, Charles, Fantaisie, Var. brillantes et Rondeau pour le Pfte. Oeuv. 30. S. 600.
Wachsmann, Elementarschule für das Pianof., zur Erleichterung etc. 1. u. 2. Heft. S. 633.
Weber, Ant., Variat. p. Pfte, Oeuv. 6; 2 Rondeaux mignons, Oeuv. 7. S. 456.
Weyse, C. E. F., Etüden für Pfte. Op. 60. S. 415.
Wolfermann, M., Begrüssung Altenburgs. Galopp für Pfte. Op. 6. S. 855.
Wolff, Edouard, 4 Mazurkas pour le Pfte. Oeuv. 5. S. 600.

γ) Für die Orgel.

André, Jul., 9 Orgelstücke verschiedenen Karakters, 16. W. — 3 Adagio's u. 2 Trio's. 19. Werk. S. 680.
Bach, J. Seb., Toccata in Fis moll — Grosse Fuge — S. 680.
Choräle nebst Vor- und Nachspielen für die evangelisch-protestantische Kirche im Grossherzogthum Baden. S. 376.
Gebhardi, Ludw. Ernst, Theoretisch-praktische Orgelschule in Uebungen u. Anweisung. 12. W. S. 809.
Geisler, Karl, Neueste Orgelkompositionen verschiedenen Karakters etc. Op. 46. S. 247.
— Neueste, leicht ausführbare Orgelstücke verschiedenen Karakters zum Studium u. für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 53. S. 736.
Grosse, Aug. Gottl. Wilh., 4 leichte Choralvorspiele u. 4 Trio's etc. 2. W. S. 139.
Hahn, Th., Variationen über ein Originalthema. S. 312.
Meister, J. G., 6 Orgelstücke für den Gottesdienst. Op. 11. S. 376.
Museum für die Orgel, neues vollständiges etc. 1837. 5r Jahrgang in 6 Heften. S. 187.
Schramm, Wilh., Mustersammlung für Choralspieler. Ein Hülfsbuch für Organisten etc. S. 205.
Schütze, Frdr. Wilh., Praktische Orgelschule, mit Handbuch. 1. Abtheil. S. 634.
Trutschel, A. L., Vorspiele zum Gebrauch beim öffentl. Gottesdienste, 9. u. 10. Werk. S. 680.

V. Korrespondenz.

Augsburg. S. 664.
Bayreuth. S. 552.
Bennungen (in Thüringen). S. 161.
Bergamo. S. 326, 869.
Berlin. S. 25, 47, 131, 194, 209, 272, 292, 334, 376, 408, 499, 513, 542, 606, 623, 692, 785, 840, 856.
Bologna. S. 178, 197, 444, 576, 823.
Brescia. S. 527.
Breslau. S. 389, 407.
Coburg. S. 858.
Cremona. S. 326.
Darmstadt. S. 775 u. 776.
Dessau. S. 17, 712, 820.
Dresden. S. 208, 275, 350, 799, 838, 874.
Düsseldorf. S. 327, 542.
Florenz. S. 143, 405, 598, 824.
Frankfurt a. M. S. 231, 515.
Freiberg. S. 630.
Genua (mit Zubehör). S. 337, 614.
Gera. S. 839.
Halle a. d. Saale. S. 112, 194, 388.
Halberstadt. S. 659.
Hamburg. S. 19.
Hechingen. S. 484.
Hildburghausen. S. 194.
Jena. S. 573, 663.
Jesi. S. 144, 443.
Italien. S. 100, 113, 143, 178, 196, 325, 355, 374, 385, 405, 428, 441, 460, 555, 575, 598, 614, 624, 645, 733, 773, 803, 822, 862, 869.
Kassel. S. 141, 162, 595, 611.
Köln. S. 438.
Königsberg. S. 79, 306, 375.
Leipzig. S. 30, 49, 67, 81, 91, 111, 128, 165, 182, 206,

225, 262, 341, 372, 458, 484, 584, 640, 672, 695, 708, 754, 792, 819, 876.
Livorno. S. 430, 862.
Lodi. S. 325.
Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 325, 355, 643, 864, 869.
London. S. 547.
Lucca (mit Herzogthum). S. 144, 430, 599, 883.
Magdeburg. S. 120, 140, 475.
Mailand. S. 179, 198, 587, 625, 733, 864, 873.
Mainz. S. 561.
Mantua. S. 199, 355, 643.
Messina. S. 461.
Mexiko. S. 863.
Modena (mit Herzogthum). S. 179, 585, 618.
Moskau. S. 270, 527.
München. S. 375.
Neapel (mit Königreich). S. 113, 197, 461, 555, 773.
Osnabrück. S. 66.
Palermo. S. 100, 460.
Paris. S. 51, 84, 85, 116, 183, 631, 648, 674, 677.
Parma (mit Herzogthum). S. 574, 616, 863.
Pavia. S. 526, 627, 869.
Petersburg. S. 93, 483.
Pisa. S. 428.
Prag. S. 43, 64, 76, 98, 191, 221, 258, 339, 353, 431, 459, 559, 576, 628, 646, 756, 789, 858, 881.
Quedlinburg. S. 418, 683, 698, 774.
Rom (mit Kirchenstaat). S. 143, 197, 441, 557, 575, 803, 822.
Rostock. S. 176, 630.
Rudolstadt. S. 526.
Sardinien. S. 143.
Schweiz. S. 365.
Siena. S. 429, 863.
Strassburg. S. 145, 212, 544, 585.
Stuttgart. S. 805, 821.
Toscana, Herzogthum. S. 143, 405, 428, 824, 862.
Triest. S. 182, 359.
Turin. S. 179, 587, 599.
Utrecht. S. 100, 483, 880.
Venedig. S. 181, 198, 356, 645, 872.
Verona. S. 198, 355, 645.
Wien. S. 96, 108, 135, 141, 164, 174, 319, 337, 358, 369, 426, 559, 567, 578, 595, 772, 787, 801, 857.
Wittenberg. S. 585.
Zeitz. S. 651.
Züllichau. S. 676.

VI. Miscellen.

Album des Cent-Un, zur Hilfe d. Hrn. Pacini in Paris. S. 116.
Alscher, Jos., Virtuos auf dem Kontrabass. S. 80.
Anzeigen vor Verlags-Eigenthum. S. 56, 68, 84, 248, 344, 416, 464, 632, 648, 696, 758, 759, 792, 808.
Bajaderen in Paris u. in London. S. 664, 678.
Bausch, Hofinstrumentenmacher in Dessau — Violinbogen der besten Art. S. 712.
Befehl gegen die Musiker d. Königl. Theater in Paris. S. 51.

Belcke, Frdr., Neue Kunstreise u. Kompositionen. S. 216 u. 482.
Beriot, Charles de, u. Pauline Garcia, Concert gehend in Berlin. S. 411, 677.
Bianchi, Eliodoro, Gesangmeister, ist nach Brescia gezogen. S. 827.
Blagrove, Violinist der verwittweten Königin von England. S. 68.
Botgorschek, Karoline, Altsängerin in Dresden. S. 226.
Bott, musikal. Familie in Kassel. S. 595.
Büsten Simon Mayr's, Rossini's u. Liszt's. S. 864.
Camploy, Joseph, Neue Musikschule in Venedig. S. 872.
Donizetti in Neapel, über ihn u. seinen Lobredner in „Omnibus." S. 113. Vergl. S. 774.
Drieberg, Frdr. v., Wegen seiner Schriften über altgriech. Musik u. eines deshalb eingesendeten Aufsatzes. S. 568.
Druckfehler. S. 312, 888.
Ehrenbezeigungen. S. 36, 51, 116, 144, 150, 179, 200, 264, 359, 374, 388, 411, 443, 568, 576, 616, 624, 773, 871, 885.
Erfinder der Rohrstimmen mit frei schwingenden Zungen u. erster Erörterer dieses Gegenstandes. S. 280.
Euterpe. Erste Versammlung der 2. Sektion. S. 81.
Fink, G. W., Vorwort zu Liedern u. Gesängen. S. 341 — Nachschrift über Nachrichten zu Petersburg. S. 95; — Zur Ehrenrettung Francesco Conti's. S. 166; — Vorwort zu: Ein Kranz auf's Grab. S. 229; — Einleit. zur Uebersicht für das Pianof. S. 385; — Ueber v. Drieberg's Schriften, die altgriechische Musik betreffend. S. 568; — Ueber zweierlei Arten Concerte. S. 588; — Ueber Schicht's gedruckte u. ungedruckte Motetten. S. 656; — Erörterung über eine neue Methode des Musikunterrichts. S. 657; — Nekrolog. S. 885; — Sonderbares. S. 884; — Zum Titelkupfer. S. 886.
Floravanti, Valentino, Zusatz, Verbesserungen u. Testament. S. 118.
Für Gesanglehrer. Aufforderung. S. 216. Anstellung des Hrn. Kupsch. S. 375.
Geschichtl. Concert in Dresden. S. 276.
Glasharmonika, verbessert von Mertlick in Prag. S. 801.
Göbel, Klavierlehrer in Moskau, als Instrumental-Komponist. S. 531.
Halévy u. Scribe's Oper: Guido u. Ginevra. Uebersicht der Fabel, S. 183.
Henselt, Adolph, reist nach Russland. S. 85.
Hesse, Adolph, als Orgelspieler u. Orgelkomponist. S. 547.
Hummel's, J. N., Todtenamt, in Wien gehalten. S. 175.
Kastner, Joh. Georg, Lebensbeschreibung. S. 146.
Kunz, Sänger in Prag. S. 224.
Lanner, Joseph, in Mailand (auch von Joh. Strauss aus Wien). S. 893.
Lowy, musikal. Familie. S. 576, 673, 695.
Lindpaintner, auf einige Zeit in Wien. S. 176.
Lipinski reist von Dresden nach Kiew u. Petersburg. S. 84; in Dresden. S. 856 u. 875.
Lithokymbalon, eine neue Art Instrument, ähnlich der Strohfidel. S. 174.
Mancherlei. S. 80, 85, 115, 264, 280, 296, 312, 574,

414, 489, 515, 546, 568, 585, 630, 647, 664, 676, 713, 757, 774.
Mannheimer Musikverein. S. 574.
Meister, J. G., Organist u. Komponist. S. 647.
Marsand, Anselmo, als Komponist. S. 872.
Mode der musikal. Album in Paris. S. 116.
Möser, Aug., sehr junger Geiger, Sohn des Berl. Musikdir. S. 275.
Monument Beethoven's, in Bonn zu errichten. An die Verehrer Beethoven's. S. 841.
Mozart's Rechtfertigung. S. 677.
Musikfeste.
In Königsberg, 2tes ostpreuss. Musikfest. 1837. S. 80.
In Bennungen, in Thüringen, das erste auf einem Dorfe. S. 161.
In Frankfurt a. M. Ankündigung und Einrichtung. S. 231. 515.
In Schmölln. 5tes Gesangfest des Osterland. Singvereins. S. 544, 415.
In Magdeburg. S. 393 u. 475.
In Quedlinburg. S. 415, 652, 678 u. 774.
In Köln (niederrhein. Musikfest). S. 438.
In Taucha (1e Schullehrer-Gesangfest daselbst). S. 516.
In Bayreuth (Gesangfest für Mozart's Monument). S. 551.
In Jena. Viertes Sängerfest. S. 573.
In Wittenberg, grosses Musikfest. S. 583.
In Zeitz. S. 631.
In Dessau. S. 776.
In Carolath (in Schlesien), erstes Musikfest. S. 776.
In Bensheim (Bergstrasse). S. 776.
In Stuttgart S. 805.
In Wien. S. 837.
Neuer Opernd ichter (Buchschreiber) in Italien. S. 587.
Notizen. S. 36, 68, 150, 168, 184, 200, 216, 232, 296, 600, 856.
Ole Bull, Violin-Virtuos. S. 308, 310, 483, 529.
Opern, in Nachrichten besprochen:
NB. Die neuen Opern in Italien s. in den Nachrichten.
Donizetti, Hugo, Graf von Paris (in Prag). S. 43.
Adam, Postillon von Lonjumeau (in Wien). S. 96; (in Kassel) S. 162; (in Mainz) S. 563.
Kreutzer, Gang nach dem Eisenhammer (in Wien). S. 97.
Französische Vaudevilles in Wien. S. 109.
Das Haus der Temperamente, dazu andere Lokalpossen in Wien. S. 109.
Auber, „Domino noir." S. 116; (in Berlin) S. 514; (in Leipzig) S. 600.
Parodieen u. Possen auf dem Josephstädter Theater in Wien. S. 141.
Auber, „Die Cesandtin" (in Kassel). S. 162.
Muller, C. G., Oleandro, neue Oper (MS.). S. 165.
Mozart, W. A., Zaide, unvollendet hinterlassene Oper. S. 168.
Méhul, Uthal, Oper. S. 188.
Halévy, Guido u. Ginevra. S. 183 u. 648.
Donizetti, Gaetano, Belisar, lyrische Tragödie (in Prag). S. 221. (in Berlin) S. 338.
Hérold u. Halévy, Ludovico (in Prag). S. 225.
Donizetti, Der Wahnsinnige auf St. Domingo (in Berlin). S. 275.
Marschner, Vampyr (in Dresden). S. 276.
Hiller, Die Jagd (in Dresden). S. 276.
Meyerbeer, Hugenotten (in Dresden). S. 277.
Marschner, H., Des Falkners Braut (in Berlin). S. 334.
Méhul, Je toller, je besser (in Berlin). S. 335.
Operetten u. Possen des Theaters an der Wien. S. 338.
Operetten und Possen des Leopoldstädter Theaters in Wien. S. 339.
Gluck, Orpheus u. Euridice (in Dresden). S. 352.
Dessauer, „Ein Besuch in St. Cyr," komische Oper in Dresden). S. 352.
Neuigkeiten in Wien. S. 352 etc.
Radziwill, A., Fürst, u. Lindpaintner's Komposit. des „Faust" von Göthe (vereint in Berlin). S. 408.
Mercadante, Il Giuramento (in Wien). S. 539. (Auch einige andere ital. Opern.)
Donizetti, Gemma di Vergi (in Wien). S. 541.
Balfe, M. W., Ivan of Arc. S. 547. (Auch: Amalie, or the Love Test — in London.) S. 547.
Benedict, Gipsy's warning, in 2 Akten (in London). S. 548.
Halévy, Die Jüdin. S. 559; (in Mainz) S. 562, 646, 648, 821.
Wiener Neuigkeiten. S. 567 u. 578.
Balfe, Fallstaf, Oper nach italien. Texte. S. 632.
Clapisson, La Figurante, ou l'Amour et la Danse. S. 648 u. 674.
Berlioz, Hector, Benvenuto Cellini, Opéra en II Actes etc. S. 675.
Adam, Le fidèle berger („der treue Schäfer," in Berlin). S. 693; 858.
Wiener neue Operetten etc. S. 773, 788.
Das Schloss am Rhein, Oper von Otto, Kantor in Dresden. S. 799.
Die Genueserin, Oper von Lindpaintner. S. 805.
Donizetti, Lucia von Lammermoor (in Berlin). S. 785; (in Prag) 859.
Bellini, Puritaner (in Berlin). S. 786.
Thomas, Ambroise, Die Dorfpoli-Leiter, Singspiel in 1 Akte (in Berlin). S. 786.
Eckert, Karl, Der Laborant im Riesengebirge, Operette (in Berlin). S. 857.
Donizetti, Anna Bolena (in Berlin). S. 857.
Lorming, Albert, Die beiden Schützen (in Prag). S. 858.
Spohr, Louis, Der Alchymist, romantische Oper in 3 Akten. S. 881.
Oratorien u. geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Elkamp, Oratorium: „Die heilige Zeit" (in Hamburg). S. 20.
Fasch, Der 91e Psalm (in Leipzig). S. 82.
Mendelssohn, Fel., 42. Psalm (neu, in Leipzig). S. 111.
Würfel, der 29. Psalm (in Urtexte vorgetragen in Prag). S. 258.
Beethoven, „Der glorreiche Augenblick" (in Berlin). S. 274.
Händel, Alexanderfest (in Moskau). S. 271; (in Berlin) S. 274.

Mosel, J. F. v., 121. Psalm (in Dresden). S. 275.
Mendelssohn, Paulus (in Breslau). S. 391; (in Prag) S. 628; — (in Leipzig, 2tes Mal) S. 662.
Hauptmann, Messe in Gmoll. S. 427.
Mühling, Aug., Abbadona, Oratorium (neu). S. 475.
Schnyder v. Wartensee, X., „Zeit u. Ewigkeit," Orat. f. Männerst. (neu). S. 515.
Spohr, Louis, „Vater Unser" von Klopstock, f. Männerst. (neu). S. 515.
Schiffer, Heinr., Kantate: „Lob der Eintracht" (in Kassel). S. 595.
Alvensleben, Gebh. v., Zum Geburtstage des K. von Preussen am 3. Aug. 1838 für Männerst. und Orch. S. 607.
Erfort, C., Der 104. Psalm für Männerst. und Orch. S. 654, 678 u. 774.
Heinrich, J. G., Kirchweih-Kantate mit Orch. S. 677.
Reissiger, Kapellm. in Dresd., Psalm (Klopstock's Paraphrase). S. 800.
Romberg, Andr., 110. Psalm (in Berlin). S. 787!
Vaccai, Kantate in Mailand zu den Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers. S. 874.
Orgel der Frauenkirche in Kopenhagen. S. 547.
Paganini, der Tenor, in Mailand, geht zurück in der Kunst. Warum? S. 180.
Parish-Alvars, Harfenvirtuos. S. 174.
Pavesi, Verzeichniss seiner Opernkompositionen. Hinweisung in d. Blättern. S. 326.
Piatti, Carlo, sehr hoffnungsvoller Violoncellist. S. 181, 801.
Piermarini, Franc., mit Familie aus Madrid verwiesen. S. 774.
Pique, Eduard, junger Guitarren-Virtuos. S. 648, 673, 695, 800.
Pott, Aug., Violinvirtuos. S. 680, 708, 712, 802, 885.
Preisaufgaben vom Direktor der Gazette musicale und Quartett-Einrichtung. S. 651.
Quartett-Morgenunterhaltungen in Paris. S. 91.
Rietz, Jul., Musikdir. in Düsseldorf. S. 328 u. 342.
Romberg, Bernh., schreibt eine Violoncellschule. S. 20.
Rolla's, Ant., a trefliche Geigen verkauft. S. 84.
Rossini in Mailand. S. 180.
Rubini, Joh. Bapt. (Tenor), Briefe von ihm. S. 823.
Rückblick auf die Thätigkeit der Prager Bühne im J. 1837. S. 65.
Sämann, Nöthige Erklärung gegen Hrn. Sobolewski in Königsberg. S. 149.
Schicht's ungedruckte Motetten. Mit Nachschrift. S. 656.
Schlafwandler, tendenziöser. S. 864.
Schoberlechner dell' Oca, Sofia, Sängerin. S. 540. Ebendaselbst Beschreibung anderer italien. Sänger.
Seydelmann, als Sprecher des Gedichts von Mosengeil zur Musik Beethovens zu Egmont. S. 711.
Shaw, Mrs. Alfred, Sängerin aus London in Leipzig. S. 710, u. in den Nachrichten aus Leipzig.
Sieben in diesem Jahre neu entstandene Opernkomponisten in Italien. S. 442. Vergl. S. 804.
Singverein, neuer, tentscher in Moskau. S. 270.
Sonderbarer Sänger auf dem Theater zu Neapel S. Carlo, Dokt. Lorenzo Borsini. S. 556.

Spontini, neueste, noch unvollendete Oper. S. 515.
Strauss, Organist in Neustrelitz, Tonsetzer von Militairmusik. S. 176.
Symphonieen, Ouverturen u. Konzertwerke für Instrumente, in Nachrichten besprochen:
Dürner, erste Symphonie in Fmoll (in Dessau). S. 18.
Vieuxtemps, Concertino für Violine in Hmoll. S. 47.
David, Ferd., Introd. u. Variationen für die Violine (MS.). S. 49.
Burgmüller, Norbert, Symphonie (in Leipzig). S. 67.
Schuberth, Louis, Symphonieen in Es u. Adur (in Königsberg). S. 79.
Sämann, Symph. (in Königsberg). S. 80.
Vogler, Abt, Symph. (in Leipzig). S. 82.
v. Klein, vierte Symph. in Hmoll (in Mainz). S. 84.
Stegmayer, Ferd., neue Ouverture (in Leipzig). S. 92.
Onslow, G., Ouverture zur Oper: Der Herzog von Guise (in Leipzig). S. 111.
Hartmann, Musikdir. in Kopenhagen, neue Symphonie. S. 143.
Müller, C. G., neue Symphonie in Fdur (in Leipzig). S. 166.
Kleinwächter, L. Dr., Ouverture (neu, in Leipzig). S. 225.
Müller, C. G., Concertino für Fagott (in Leipzig). S. 226.
Skraup, G., neue Ouverture (in Prag). S. 258.
Lachner, Franz, Preissymphonie (in Prag vorgetragen). S. 259.
Müller, C. G., und Th. Täglichbeck, 2 Symphonieen (in Berlin). S. 273.
Kittl, Frdr., Jagdsymph. in Es (neu). S. 554 u. 577.
Spohr, L., 8te Symphonie (in Wien). S. 570.
Lachner, Franz, neueste Symphonie in Ddur. S. 571.
Schols, Fr., Ouvert. in Cdur (neu; in Wien). S. 427.
Müller, F., (in Rudolstadt) Sinfonie, MS. S. 482.
Reissiger, C. G., Symphonie. S. 655.
Eberwein, Max Karl, Trennung u. Wiedersehn, Fantasie für's Pfte mit Orch. (MS.). S. 696.
Pott, Aug., Fest-Ouverture, Edur, MS. S. 708.
Möhring, F., Symphonie (MS.), neue. S. 820.
David, F., neues Violin-Concert (in Leipzig). S. 821.
Molique (in Stuttgart), Violin-Concert in Ddur. S. 822.
Willmers, Rudolph, erste Ouverture. S. 875.
Lobe, J. C., Tonbild für das grosse Orchester (in Leipzig). S. 878.
Toccata, von Simon Mayr 1838 komponirt. S. 626.
Vaccai (!) wurde Prof. des Kontrapunkts in Mailand, an Basily's Stelle. S. 359.
Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen:
Kleinwächter, L. Dr., neues Quartett in Amoll (Prag). S. 65.
Veit, W., neues Quartett in Edur (Prag). S. 65.
Genast, E., „Schwerting, der Sachsenherzog," Ballade mit Orchester. S. 68.
Müller, C. G., neues Quartett in C. (in Leipzig). S. 91.
Stegmayer, Ferd., „der Frühlingsabend" von Matthison, mit Orchester (in Leipzig). S. 92.
Ballete, neue, in Wien. S. 108.

Kastner, Joh. Georg, Romanze, französische. S. 146.
Liebau, W., Orgelvariationen mit 3 Pomenen auf: Jesus, meine Zuversicht; dann Konzertstück für Orgel u. Tenorposaune. S. 161 u. 162.
Mozart, W. A., in die Oper Idomeneo eingelegte Arie. S. 168.
Dreischock (junger Pianof.-Virtuos), Variationen für das Pianof. für die linke Hand allein. S. 225.
Reissiger, Kapellm., Scena u. Arie: „Basta così di gloria!" mit Orch. für Alt. S. 226.
Strauss, J., neues Quartett in Es dur (Leipzig). S. 263.
Mendelssohn, Fel., neues Quartett in Es dur (Leipzig). S. 265.
Corelli, altes Trio (in Berlin). S. 275.
Reuling, Musik zum „Kobold," Feenballet von Perrot (in Wien). S. 338.
Veit, erstes Quintett in F dur. S. 340.
Rietz, 2 Hefte Lieder, gedruckt. S. 343.
Liedpainter, Lied von der Glocke; melodramatische Komposizion. S. 426.
Mayr, Simon, Scherzo in forma di Toccata, 1858 geschrieben (mit Notenanfang). S. 626.
Gährich, K. Franz. Kammermusikus, Ballet: Die Seeräuber (in Berlin). S. 692, 857.
Schubert, Franz, nachgelassenes Quartett (in Dresden). S. 875.
Warnung. S. 807.
Weber, F. D., Direktor in Prag, Erklärung. S. 430.
Wien, italien. Oper u. Sänger das. S. 659.
Wieprecht, Wilh., in Berlin. S. 200.
Willmers, F. J., junger Pianofortespieler und angehender Komponist. S. 712.
Zum Titelkupfer. S. 886.

Zur Beherzigung für manchen Rezensenten der neuesten Zeit. S. 218.
Zwecke des Theaterbesuches in Italien. S. 385.

VII. Musikalische Beilage.

Zu No. 15. Gesänge der französ. Meloden nach der Zeitfolge ihrer Entstehung von 1180 bis 1580 in der Notenschrift des Originals u. in der Entzifferung nach moderner Notenschrift.

VIII. Intelligenzblätter.

No. 1 zu No. 8 der Zeitung.
Intelligenzen zu No. 9 d. Z.
No. 2 zu No. 12 der Zeitung.
- 3 — 17 —
- 4 — 20 —
- 5 — 22 —
- 6 — 25 —
- 7 — 30 —
- 8 — 32 —
- 9 — 33 —
- 10 — 36 —
- 11 — 37 —
- 12 — 40 —
- 13 — 44 —
- 14 — 46 —
- 15 — 49 —
- 16 — 51 —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. № 1. 1838.

Einleitung.

Wer das Höchste in Kunst und Wissenschaft erreicht zu haben wähnt, ist in Anmassung und blinder Selbstsucht befangen, und bläht sich auf, verderblich gegen sich selbst und gegen die Sache. Alle andere Uebel sind geringerer Art und haben weit mehr Hoffnung zur Errettung in sich, weil die Verblendung geringer ist. Nur im unermüdlichen Streben nach dem Höhern wohnt unsere Glückseligkeit und ist ausser ihm weder ein Heil des Bewusstseins, noch des vortheilhaft einflussreichen Wirkens zu wachsender Erhebung. Das Vollbrachte ist in keinen Vergleich mit dem zu setzen, was noch im eifrigsten Bemühen errungen werden muss. Ob und wie wir streben, mag allein die That auch in diesem Jahre lehren, nicht ein wortreiches Versprechen, worin die Kleinsten in der Regel die Grössten sind.

Sind die Schwierigkeiten eines genügenden Gelingens bedeutend gewesen, so vervielfältigen sie sich nur immer mehr, je weiter Anfange und Fortschritte der Bildung sich verbreiten und auf den mannigfachen Stufen die verschiedensten Bedürfnisse und den verschiedensten Geschmack natürlich machen. Das Vorherrschende der Richtung unserer Zeit und der Uebergangszustand, in welchen dadurch auch unsere Kunst der Gegenwart getrieben worden ist, müssen diese Schwierigkeiten verdreifachen. Dahin rechnen wir jedoch die Leidenschaft der Parteiung, so schwer sie auch lastet und hindert, gar nicht. Denn wenn auch die neueste Zeit keiner der entschwundenen hierin etwas nachgibt, ja wenn sie die Vergangenheiten alle noch überbieten dürfte, so wissen wir doch recht wohl, dass es gerade unter den Männern der Tonkunst noch nie eine Zeit gab, die davon frei zu bleiben so glücklich gewesen wäre. Sobald der erste Ton erklungen war, hat die Parteisucht ihre Galle in den Labungsbecher der Kunst gegossen, damit die Freude nicht zu gross werde. Was immer war, muss doch nicht so bleiben. Wer wird sich darum beklagen? Es bleibt nichts übrig, als dem Unerlässlichen mit gutem Muth entgegen zu treten und die Freude am Schönen und Guten sich nicht verbittern zu lassen. — Man hat mich „den Vermittelnden" genannt; ich nehm' es als Ehrenwort und will es bewahren: das hindert aber nicht, dass wir uns stellen, wo es noth ist. Ein Kampf für das Recht ist ein Gesetz des Friedens und ein Opfer der Liebe. Ein unvermeidlicher ist Pflicht und Lust zugleich. Und so sei er! jedoch ein ordentlicher, wo es Wunden setzt im ehrlichen Streit. Denn wir schämen uns, wie Kinder mit bleiernen Soldaten zu spielen, oder mit Zeugendrescherei. Gründe verlangen wir und dann wollen wir dienen. Wer die besten bringt, wird der Beste sein.

Das ist auch das Hauptsächlichste, worauf wir jederzeit zu achten bitten, nicht auf Bulletins, wie die Unüberwindlichen sie schrieben und schreiben, wo 20,000 Feinde auf dem Platze geblieben und 12,000 gefangen wurden, während sie mit 150 Todten und 200 Verwundeten die Ehre des Schlachtfeldes wundersam behaupteten. Also um rechtschaffene Kugeln bitten wir, nicht um Bulletins und blosen Pulverqualm, und geben unser Wort, dass wir gleichfalls mit den ersten bestmöglich zu Diensten stehen wollen, so lange es die Einfälle erfordern, die uns gut sind, weil sie Gelegenheit bieten zu einem Recht des Gegenkampfes, der ohne erlittene Ungerechtigkeiten ungerechter Angriff heissen müsste. Thatmonterer als je, wünschen wir Allen ohne Ausnahme recht gesunde Kraft guten Willens, Freude an der Wahrheit und dem Recht und alles Segens Fülle, die aus jenem fliesst. Das Uebrige kommt von selbst, denn es kommt von oben.

G. W. Fink.

diese Nationalmusik 6) den 16. im Opernsaal von Mad. Bachmann gegeben, wo Dem. Schmalz und die Herren Franz und Eunike die Solopartien übernommen hatten. Vorzüglich gefiel diese Aufführung wegen der Chöre, die von den sämmtlichen Mitgliedern der von Fasch gestifteten Singakademie mit der ihr eigenen Präzision gesungen wurden. 7) Den 23. gab der Kammerm. Tausch, unter Direktion des Musikd. Weber und des Kammerm. Schick vor einem grossen Auditorium ein treffliches Konzert in der Garnisonkirche. Eröfnet ward es durch eine wackere Ouvertüre von Weber: dann folgte eine Arie von Mozart mit obligatem Bassethorn, vorgetragen von Mad. Schick und Hrn. Tausch: hierauf ein Quartett-Konzert von Winter für Violine, Klarinette, Fagott und Bassethorn, exekutirt von den Herrn Möser, Bahr, Ritter und Tausch. Das Hallelujah und Amen aus Händels Messias machten den Beschluss des ersten Theils. Im zweyten Theile gab man Haydns 7 Worte, wo die Solopartien von Mad. Schick und Lanz und den Herren Eunike und Gern übernommen waren. Die Besetzung des Orchesters mit Inbegriff der Chöre betrug an 250 Personen. 8) Endlich gab Mad. Bergling den 30. in dem grossen Saal der Loge Royal York ein Konzert, wo sie von den Königl. Sängern Hrn. Gern, Hurka und Lattig, so wie von den königl. Kammermus. Bohrer, Marquardt und Gradolf unterstüzt ward.

Von Theatermusik ist in diesem Monat nur Ein neues Produkt erschienen: das Melodrama, auf welches auch in Ihren Blattern schon im Voraus hingewiesen war — Herkules Tod, für Hrn. Dir. Iffland nach Einigem aus Sophokles zugerichtet, und mit Chören, vom Herrn Kapellm. Reichardt in Musik gesezt. Man gab es den 10ten u. 12ten; dann nahm man es zurück, und da es schwerlich hier oder anderswo wieder erscheinen wird, so wäre es unnüz, mehr davon zu sagen.

Berlin. Am 7ten May gab die Wittwe des verstorbenen Kapellmeisters Naumann aus Dresden, in der hiesigen Garnisonkirche ein Concert Spirituel, worin zwey Stücke des verewigten Naumann aufgeführt wurden: das Vaterunser nach Klopstocks Paraphrase und der 103 Psalm nach den Worten der Lutherschen Bibelübersetzung.

Das Vaterunser ist für zwey vierstimmige Chöre komponirt und Stellenweise achtstimmig; da aber die Chöre zu nahe an einander standen und die Instrumentalmusik einen bedeutenden Theil dieses kunstreichen Werks ausmacht, so verlor dasselbe manches von seiner Intention. Die Einrichtung ist folgende: Eine prächtige Einleitung aus C dur eröffnet das Stück. Darauf folgen die sieben Bitten des Vaterunser, in den sieben Molltönen der diatonischen Tonleiter, a Capella gesungen: nämlich die erste Bitte in C mol, die zweyte in D mol, die dritte in E mol, die vierte in f mol, die fünfte in G mol, die sechste in A mol und die siebente in H mol. Zwischen diesen sieben Bitten wird die Paraphrase, von Solostimmen gesungen, die von Zeit zu Zeit, durch den ganzen Chor, recht kräftig unterbrochen werden. Den Beschluss macht endlich eine achtstimmige Fuge, auf den Worten: „Denn dein ist das Reich und die Macht und die Herrlichkeit, Amen.“ Diese Fuge hat ein einfaches Thema und gewinnt dadurch und durch die reine, meisterhafte Arbeit eine überaus durchsichtige Deutlichkeit und Klarheit, die man an allen Werken des verewigten Naumann gewohnt ist. Die Beurtheilung eines so fleissig gearbeiteten und gleichsam kalkulirten Werks ist, bey einmaliger Anhörung, ohne nähere Ansicht, fast unmöglich, indem es schon viel ist, den Geist desselben sogleich zu erkennen und zu fassen: wir ersparen uns also dieses Urtheil, das nicht anders als günstig ausfallen kann, bis zu der öffentlichen Erscheinung der Partitur, zu der sich die Witwe des verewigten Komponisten wahrscheinlich entschliessen wird. Das Orchester war stark und mit tüchtigen Subjekten besezt, allein der Ausführung fehlte manches, um vollkommen zu seyn. Die Bewegungen waren unsicher und

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer der neuern und neusten Zeit,

nach Originalquellen mitgetheilt, und gelegentlich mit Anmerkungen begleitet.

Vom Mailänder Korrespondenten.

(Fortsetzung.)

Von den angezeigten ausgezeichneten italienischen praktischen Sängern und Singlehrern geschieht nun hier in chronologischer Ordnung der Uebergang zu den in diesem Jahrhunderte errichteten italienischen Musikschulen.

I.

Lehrer der berühmten Bergamasker Gesangschule.

Folgenden höchst interessanten Aufsatz verdanke ich meinem berühmten Freunde, dem um das im Jahre 1805 zu Bergamo errichtete Instituto musicale so hoch verdienten Simon Mayr.

Gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts konnte Bergamo sich mehrer vortrefflicher Sänger rühmen, als: eines Carlo Nicolini (Kastraten, mit dem Zunamen Cadenza, weil er sich in dieser Gattung durch Erfindung, Ausführung und Mannigfaltigkeit auszeichnete); eines Rotigni (Contralt-Kastraten) mit einer anziehenden Stimme und vortrefflichen Methode, besonders im Canto spianato; eines Cantoni (Bernacchi's Schülers), der ein trefflicher Bassist war.

Nach diesen folgten die berühmten Giuseppe Trata, Giacomo David, Adamo Bianchi, Andrea Nozzari, und andere minder berühmte, lauter Sänger ersten Ranges, die auf den ersten Theatern Italiens, von Lissabon, Madrid, Paris und London die ehrenvollste Aufnahme fanden. Sie waren Zöglinge des Herrn Carlo Lenzi, Kapellmeisters an der Kirche S. Maria maggiore. Lenzi erhielt seine musikalischen Lehren am Neapolitaner Conservatorium unter Sala, und machte seinen Meistern Ehre, indem seine Kirchenkompositionen nicht nur in Italien, sondern auch in der Schweiz, in Polen, in Portugal und im Pariser Concert spirituel bewundert wurden. Er war überdies ein fertiger Orgelspieler, besass vortreffliche Kenntnisse in der Singkunst, die er sich in der Neapolitaner Schule, damals der besten Singlehrerin in Italien, erworben hatte. Er wurde geboren zu Azzone in der Provinz Bergamo, den 11. Juli 1735, hatte das Unglück, 1800 das Gesicht zu verlieren, und starb den 23. März 1803.

Gleichzeitig mit obgenannten Künstlern, und nicht minder berühmt, war Giuseppe Viganoni. Er erlernte die Anfangsgründe der Musik in seinem Geburtsorte Almenno im Bergamaskischen bei einem Augustinermönche, dann aber den schönen Gesang bei Herrn Barnaba Bonesi, Zögling des oberwähnten Cantoni, welcher die Komposition unter Fioroni, Chef der Lombarder Schule, studirte, darauf in Paris sich mit dem Gesangunterrichte beschäftigte, mehre Opern komponirte, und gab daselbst im Jahr 1806 im Drucke heraus: *Traité de la mesure, ou de la division du temps dans la musique et dans la poesie.*

Kaum ward Simon Mayr zum Nachfolger Lenzi's erwählt, so dachte er daran, den Mangel der weissen Stimmen (So nennen die Italiener die Sopran- und Altstimmen. — Der Korresp.) durch Knaben zu ersetzen, und machte den Herren Rektoren der Kirche S. Maria maggiore und den Deputirten der Wohlthätigkeitsanstalt den Vorschlag, eine Musikschule zu errichten, worin 12 arme Knaben unentgeltlich in der Musik (Gesang, Klavier, Violine u. s. w.) und andern Wissenschaften (Grammatik, Arithmetik, Geschichte u. s. w.) unterrichtet werden möchten. Der Vorschlag wurde angenommen und das noch bestehende Instituto musicale (1805) errichtet, zum Singmeister aber ein vaterländischer Künstler erwählt, der sich zu Venedig als vortrefflicher Gesanglehrer einen Ruf erworben hatte. Es war

Francesco Salarj, geboren 1758 zu Bergamo von einer musikalischen Familie, studirte die Komposition im Neapolitaner Konservatorium unter Picinni, und als dieser nach Paris ging, unter Fioroni zu Mailand. Hier ist nicht der Ort, von seinen Theater- und Kirchenkompositionen zu sprechen, sondern von seinem ausgezeichneten Werthe als Lehrer der schweren Gesangkunst, wodurch er alle seine Nebenbuhler übertraf, und von allen Musikliebhabern, besonders aus dem Adelstande, begierig aufgesucht wurde. Denn er hatte einen eigenen Takt, jeden Fehler der Stimmorgane bei den Zöglingen verschwinden zu machen, wusste alle Eigenheiten der verschiedenen Eigenschaften der Stimme mittelst einer eigenen Methode zu entwickeln und die natürlichen Anlagen eines jeden Zöglings der ihm eigenen Gesangart anzupassen; kurz, er bildete vor allen den sichern und genauen musikalischen Leser, darauf den gebildeten, gefühl- und geschmackvollen Sänger mit einer deutlichen gut accentuirten Aussprache, und mit manchen Vorzügen der beiden Sterne erster Grösse jener Zeit, Pacchiarotti und Babbini, seiner innigsten Freunde. Schon die anfangs ihm anvertrauten Sopran- und Kontraltknaben erregten überall, wo sie sich in den Kirchen hören liessen, grosses

Aufsehen; allein bald gingen aus seiner Schule auch Tenore und Bassisten hervor, welche auf den vornehmsten Theatern Italiens und auch anderwärts sich Ruhm erwarben, als: Trezzini zu München, Cadix, Barcelona und Madrid; Bolognesi zu Neapel, Palermo, Mailand und Madrid; Pagliaroli und Meneghini, beide leider durch einen frühzeitigen Tod weggerafft (Letzterer erhielt einen Ruf als Singlehrer am Würtemberger Hofe); die noch lebenden Sänger Giordani, Morali, Storti, Pasini, Alberti, Arrigoli, Savio, Zambaiti, erhalten in Italien und auswärts den Ruf ihres Lehrers, und werden allenthalben ihres, aus einer wahrhaft klassischen Schule hervorgegangenen Vortrags und wahrhaft italienischen Gesanges wegen gelobt. Der grosse Ruf der Bergamasker Gesangschule lockte viele Ausländer dahin, aber Salarj starb in seiner schönsten Laufbahn den 27. December 1828.

Seine herrliche Methode lebt aber noch fort in zweien seiner Schüler, die sein Amt bekleiden, einer für die weissen Stimmen, ein anderer für die Tenor- und Bassstimme. Der erstere, Giuseppe Pontiroli, welchem die Kinder anvertraut sind, scheint zu ihrem Lehrer geboren, denn in weniger als drei Jahren sind sie fertige Leser, versehen den Dienst der einheimischen Kapelle, glänzen in den ausserstädtischen Kirchenfunktionen, und singen recht gut prima vista. Herr P. war auch der Lehrer der Sänger Martinelli, Bosio, wie auch des Dilettanten Foresti, der eine so schöne Tenorstimme als Donzelli besitzt, dessen Familie aber nicht erlaubt, dass er die Theaterlaufbahn betrete. Der zweite, Girolamo Forini, der schon als Sopran Bewunderung erregte (Schreiber dieses, der ihn mehrmals gehört, bestätigt es), war nicht so glücklich, in der Mutation eine auserlesene Stimme zu erlangen, bewahrt aber Salarj's herrliche Methode auf, und da er eine glänzende Phantasie, vielen Geschmack und Kenntnisse in der Komposition besitzt, so wurde er zum Lehrer des schönen Gesanges erwählt, und seine Lehren trugen die schönsten Früchte, denn aus seiner Schule gingen bereits hervor: Marini (Ignazio), Milesi, Mignani, Mazzoleni, Valtellina u. A. m. Seine Schülerin ist auch die Colleoni-Corti, die bereits auf den Theatern zu London, Bergamo, Mailand und Piacenza gesungen hat. Andere wackere Sänger sind in verschiedenen Kapellen angestellt.

Ein anderer Schüler Salarj's, Giovanni Battista Rossi, ehmals als erster Tenor in der Kapelle von S. Marco zu Venedig angestellt, ist der Lehrer des Tenoristen Anton David, Enkel des grossen Giacomo, der in diesem Jahre 1837 zu Florenz und Rom die Bühne betrat.

Giovanni David, in ganz Europa bekannt, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei einem Organisten Maldura, und den schönen Gesang bei seinem Vater, dem so eben erwähnten Giacomo.

Aber auch ausserhalb des Vaterlandes pflanzen die Bergamasker Künstler den schönen Gesang fort. Nozzari vervollkommnete zu Neapel den so sehr berühmten Gio. Battista Rubini im Gesange, stand auch mit lehrreichem Rathe dem Donzelli (der auch einige Lektionen bei Salarj nahm), Ciccimara, Iwanoff und Andern bei.

Gio. Battista Bordogni erlernte die Anfangsgründe der Musik bei Hrn. Gallo, einem blinden Organisten und Komponisten zu Gazzaniga in der Valle Seriana, Provinz Bergamo, der seit vielen Jahren eine Musikschule unterhält; genoss auch den Unterricht der Herren Lenzi und Gonzales, und nachdem er in der Kapelle von Novara angestellt war und auf mehren Theatern Italiens gesungen hatte, wurde er für's Pariser italienische Theater engagirt, und seine Gesangsmethode gefiel so sehr, dass er zum Lehrer des königl. Gesanghstitutes ernannt wurde, worauf er eine Menge andere Schüler bildete und seine Vocalizzi drucken liess.

Adamo Alari, Salarj's Schüler, ist Direktor des Theaters und der Accademia filarmonica, auch Gesanglehrer zu Cuneo in Piemont. Andere pflanzen Salarj's Lehren in andern Städten fort: Corini zu Turin, Parietti zu Venedig, Bosio zu Majorka etc. Der junge Francesco Pezzoli, aus der Bergamasker Schule, wurde verwichenen November (1836) zum Kapellmeister in der Stadt Monza erwählt, mit der Verbindlichkeit, Knaben im Gesange zu unterrichten.

Anmerkung des Korrespondenten. Dieser mit der Redlichkeit eines Teutschen, die der Herr Kapellmeister in seinem ganzen Wesen verräth, italienisch verfasste Aufsatz wurde hier beinahe wörtlich in's Teutsche übertragen. Von dem grossen Giacomo David angefangen, hat Schreiber dieses die meisten benannten Gesangsheroen gehört, und bekennt aufrichtig, dass Bergamo als Sängerstadt einzig auf Erden dastehl. Welchen Impuls aber Mayr's 1805 hier errichtetes Musikinstitut überhaupt und dessen unermüdete Thätigkeit als Chef desselben insbesondere dem hiesigen Singwesen gegeben, leuchtet aus dem Gesagten hervor; so viel ist gewiss, dass diese sonst nur ihrer zahlreichen Wundertenore wegen berühmte Stadt seit der Errichtung jenes Instituts auch vortreffliche Bässe geliefert hat.

*Die Vehmrichter-Ouverture und ihre Bewunderer.**)

Dann lernten zuvor sie vom Meister ein Lied in gesonderter Haltung der Schenkel,
Bald Pallas, die städtebeunruhigende Macht, bald ferntönhallende Lyra,
In der Keramelodie anhaltendem Ton, wie er fort sich geerbt von den Vätern!
Wenn einer davon einst Teidioge trieb mit mancherlei Lauf und Geschnörkel,
Wie die neuere Kunst nach Pryais Manier halabrechende Schnörkel daherrollt,
Dann bläst er es derbe geklopft vielmal, weil Musengesang er verhandelt.
Aristofanes Wolken 361.

Schon vorlängst ward die musikalische Welt durch Aufsätze einiger Ungenannter auf eine Ouverture von Hektor Berlioz aufmerksam gemacht, die alles in ihrer Art je Geschriebene weit übertreffen sollte, was meine Erwartung gewiss auch nicht ungespannt liess. Das Kunstwerk kam endlich an, wollte aber nicht allein meine ausserordentliche Spannung nicht befriedigen, sondern nicht einmal meiner Anforderung, wie ich sie an ein gewöhnliches derartiges Werk stelle, entsprechen; ich liess mich jedoch nicht von der ersten Regung hinreissen, hörte zu wiederholten Malen, und nachdem mich keine Aufführung befriedigen konnte, nahm ich das Werk vor und studirte Takt vor Takt, ohne dass ich etwas entdeckt hätte, das mir den Meister verrathen. Gerade in dieser Zeit erschien Hrn. Lobe's Sendschreiben an den Tonsetzer Berlioz selbst in der 37. Nummer des 6. Bandes der neuen musikal. Zeitschrift, und machte mich an meinem Urtheile auf's Neue zweifeln. Hr. Lobe, ein Künstler, der mir selbst durch wirkliche Kunstwerke, unter andern für die Tonbühne, von der vortheilhaftesten Seite bekannt war, sprach sich in diesem Aufsatze über das betreffende Werk mit solcher Bewunderung, solcher tiefen Verehrung aus, dass ich nicht umhin konnte, noch einmal jede Note mir zu entwickeln. Da aber nun noch immer das Verständniss, wenn man will, oder der Geist nicht über mich kommen will, so werfe ich mich aus Verzweiflung als Advokatus Diaboli, als Teufelsanwalt auf, um an der Heiligsprechung des neuen Tonheiligen das Meinige zu thun. Treuherzig kann ich dabei versichern, dass ich weder gegen Hrn. Berlioz, noch gegen seinen Anwalt den mindesten Groll hege, ja dass ich Beiden recht wohl will, und während meiner ganzen Verhandlung hier blos die Ouverture vor Augen habe und halte.

Um über die Vehmrichter-Ouverture irgend ein Urtheil fällen zu können, lasst uns zuvor untersuchen, was bisher unter Ouverture verstanden wurde, und welche Anforderungen man an ein Tonstück dieses Namens billigerweise stellen kann.

Ouverture, welches man, wie ich denke, mit „Eröffnung" oder „Eröffnungspiel" eben gut wiedergeben kann, ist ein Tonstück, welches von der Tonbühne aus ein Singspiel oder auch eine andere Bühnenvorstellung einleiten soll. Aus dem Zwecke ergeben sich die Anforderungen von selbst. An Inhalt soll es auf das erwartete Schauspiel oder dessen Hauptmomente vorbereiten, soll den Zuschauer in die dazu erforderliche Stimmung versetzen, woraus wieder für den Umfang die Richtschnur abzumessen: dass es nicht zu kurz sein darf, um zu einer Stimmunggabe noch hinzureichen, und nicht zu lang, weil es sonst leicht als selbstständiges Tonstück sich von der Hauptsache lostrennen und des Horchers Aufmerksamkeit in überhäuftem Maasse in Anspruch nehmen würde. Am nächsten wäre es mit dem ersten Satze eines freien Tonspieles, einer Sinfonie, mit dem es in frühern Zeiten häufig verwechselt wurde, zu vergleichen, nur dass es wo möglich noch kürzer und gedrängter gehalten erscheint, und daher auch nicht wohl das Zerfallen in zwei Abschnitte und die sich daher ergebende Wiederholung des ersten Theiles zulässt. Ob nun das Tonstück mit einigen getragenen Klängen, mit einzelnen abgebrochenen Schlägen, mit geheimnissvollem Gezitter beginne und sich erst nach und nach zur Weise gestalte, oder ob der Tonschöpfer gleich den vollen Strom der Weisen und Klänge ausgiesse: dieses hängt einzig von dem Gedanken ab, den der Meister zu Grunde legt, wie er auch durch diesen eben die Eröffnung in ihrem Flusse unterbrechen und selbst am Ende, ganz gegen die gewöhnliche Steigerung, wieder in obengenannte spannende Sätze umgiessen kann, wie mehre derartigen Werke, unter andern die Don Juan-Ouverture vom ewigjungen Mozart nicht ausdrücklich für sich schliesst, sondern sich mit der Einleitung des Singspieles selbst verwebt.

Um den Horcherkreis würdig auf ein bevorstehendes Kunstwerk unserer Gattung vorzubereiten, gibt es einen doppelten Weg: dadurch, dass ich überhaupt nur Tonwogen, Sammtklänge und Weisen seiner Seele vorführe, die ihn spannen, die ihn in eine ernste, launige oder heitere Stimmung versetzen; oder dadurch, dass ich mich schon der Hauptgedanken des folgenden Stückes bediene, um aus ihnen das Gewebe der Eröffnung zu flechten, dass ich die Ouverture dem Spiele vorausschicke, wie ehemals die Pantomime dem Trauerspiele vorausschritt. Beide Wege können zur Vollkommenheit führen. Weber lässt in seiner Freischützeröffnung schon den Kern des ganzen Singspieles noch einander klingen und zeigt die verschiedenen Auftritte des Stückes nach einander, wie die Geschichte auf einem Titelkupfer, das der altdeutschen Schule entstammt; ja in Mozart's Don Juan scheint der Geist in dem ersten langsamen Satze an uns vorüber zu gehen, und später der Lüstling in dem feuersprühenden raschen Satze in seinen Bankette hinzutaumeln, während die Fuge der Zauberflöteneröffnung unsere Seele in die Zauber schon verschlingt, die der Dichter später nur vergeblich vorzuspielen versucht.

Diese Form der Eröffnung, für das Bühnenspiel und vorzugsweise das Singspiel erfunden, ist aber auch benutzt worden, um irgend ein Fest, besonders aber ein Tonfest einzuleiten; und mehre herrliche Meister haben uns um die Reihe mit Fest- und Tonfesteröffnungen beschenkt, von denen ich hier nur Schneider's (wegen

*) Durch Zufall verspätet, aber wichtig. *Die Redakt.*

seiner über „Heil Dir im Siegerkranz“), Ries (wegen mehrer zu den grossen Rheinischen Tonfesten), Hummel, Feska, Romberg nenne. Ja, ein grosser Tondichter unserer Tage hat versucht, zu einem Mährchen eine Eröffnung zu schreiben, und hat in der Melusinenanleitung ein Werk geliefert, dessen Weisen einen Zauber süsser Anmuth hauchen, dessen innerer Bau solche Meisterhand verräth, dass wir nach der Eröffnung auf eines der herrlichsten Singspiele rechnen könnten. Weiter aber, denke ich, wird sich die Muse wohl nie versteigen dürfen, und nie sollte es einem Tonkünstler einfallen, eine Eröffnung für das zu schreiben, was deren nicht bedarf, wo sie nicht passt. Eine Eröffnung zu den Vehmrichtern würde ebenso viel heissen, als eine Eröffnung zu den Viertelsmeistern, zu den Tempelrittern, zu den Grenzjägern oder zu jedem andern beliebigen Stande. Es mag wohl von den Vehmrichtern sich manches Abenteuerliche erzählen lassen, manches Schaurige sich im Volke herumtragen, aber dies ist der Fall von vielen Ständen, die Vehme ist selbst in Deutschland zu keiner bestimmten abgerundeten Sage geworden, hat sich nicht zum Volksmährchen gebildet, und somit scheint es mir schon ein unglücklich überschwenglicher Gedanke, unter diesem Namen ein solches Werk vom Stapel zu lassen. Gesetzt aber, es wäre nicht, der Tonsetzer könnte ja ein vollständiges Singspiel des Namens noch in seinem Pulte vorräthig und uns nur mit dessen Vorrede vorbedacht haben; gesetzt, es gälte etwas, wofür wir wirklich dichterisch zu stimmen seien: geben wir uns dem Künstler hin und lassen seine Zauber uns umspielen.

Er beginnt sein Werk mit einem langsamen Satze, der folgendermaassen anhebt:

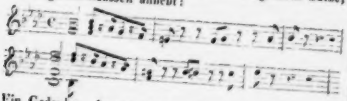

Ein Gedanke, der an sich weder schön noch unschön ist, und daher erst durch Bearbeitung wichtig werden könnte, der Tonsetzer lässt ihn aber gleich fahren, um zu einem andern überzugehen, der nur noch weniger Verdienst als sein Vorgänger zu haben scheint; er lautet:

u. s. w.

Nachdem diese Tonbildungen sich abgesponnen, taucht wieder eine neue hervor, die ich gleichfalls hier hervorhebe,

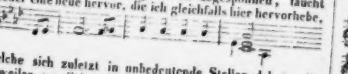

welche sich zuletzt in unbedeutende Stellen dehnt, die zuweilen von Schreckschüssen durchbrochen werden. Als Formen, in denen einiges von Gesange enthalten, erwähne ich noch diese:

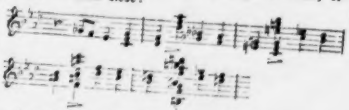

nach welcher zuletzt diese Form, welche wieder einige Aehnlichkeit mit der ersten hat, auftaucht und sich im Schlusse ausspinnt:

u. s. w.

Betrachte ich nun alle diese Stellen mit dem, was zwischen ihnen liegt, so kann ich weder einen neuen kraftigen, geschweige schöpfungsgewaltigen Gedanken, wie ich etwa bei Mozart sie treffe, herausfinden, und was die Verarbeitung dieser Gedanken anlangt, mit der man heut zu Tage sich schon begnügen muss, so ist all mein Suchen darnach vergeblich gewesen. Mit einer beispiellosen Nachlässigkeit folgt einer dem andern, und alle sind leicht hingeworfen, hingewürfelt, ohne allen Anschein innern Zweckes, künstlerischer Besonnenheit. Dies soll aber, weit entfernt, unsere Geduld zu ermüden, sie noch spannen und uns nur noch aufmerksamer auf das Folgende machen. Dann ja der Tonsetzer absichtlich den Eingang so abgerissen, so ärmlich und fade geschaffen haben, um uns in seinem raschen Satze durch die Fülle um so mehr in Wohlbehagen oder Begeisterung zu setzen.

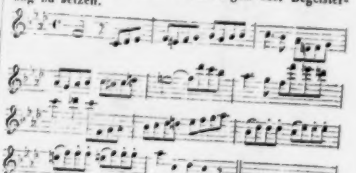

Dieses ist der Gedanke, womit der rasche Satz anhebt, der sich mehre Male wiederholt und mit einem andern Hauptgedanken abwechselt, den ich auch ganz hier anführen will.

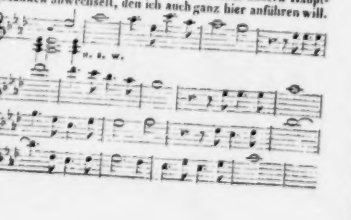

u. s. w.

Doch wozu weiter hinschreiben? genug, dass diese Weise sich ihre 55 Takte ununterbrochen fortspinnt, ohne Neues zu entfalten, ohne durch Bearbeitung irgend eine Wirksamkeit zu erlangen. Beide Gedanken scheinen mir für künstlerische Bearbeitung sogar widerhaarig und schlecht gewählt, abgesehen davon, dass sie überhaupt weder neu noch auffallend schön klingen. Der erste ist hundertmal dagewesen, und hat sich von den Zeiten Pleyel's bis auf die unsrige in Sinfonieen, Quartetten und andern Werken wiederholt, mit dem Unterschiede, dass er dort als Lückenbüsser, hier aber als Hauptgedanke gebraucht worden ist. Der zweite aber, der mehr Gesang und Fluss allerdings erhält, eignet sich doch nicht mehr zur Bearbeitung, ist viel zu lang, zu schleppend und gar zu gassenhauerartig, wie ich denn ein deutsches Bänkelsängerlied (wohl von Volkslied zu unterscheiden) kenne, welches ungefähr dieselbe Weise hat, unter der die Worte „Heinrich schl... bei seiner Neuvermählten" liegen. Diese beiden sich wiederholenden Stellen sind hinlänglich durch lange Oeden von Geräusch und Gedröhne geschieden, woher sie denn zuletzt dem Horcher erfreulicher klingen mögen, als sie sich hier auf dem Blatte darbieten, sowie selbst ein Dornstrauch schon willkommen ist, wenn man lange über eine dürre Sandsteppe gezogen. Was sonst an Gedanken irgend noch aufzugabeln, will ich gewiss nicht übersehen, und so Alles, was nur irgend Weise ist, anführen.

u. s. w.

Eben so

u. s. w.

Dann hebt die Schlussbewegung, bei der das Stück aus der weichen in die harte Tonart überspringt, auch wieder mit etwas Gesangähnlichem an, das seine 48 Takte fortklingt und gewiss nicht von uns übergangen werden soll.

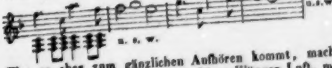

u. s. w.

Ehe es aber zum gänzlichen Aufhören kommt, macht sich der Tonsetzer auch in gewaltigen Klängen Luft, mit denen wir auch unsere Musterstellen beschliessen wollen.

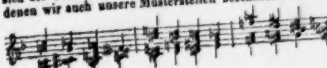

u. s. w.

Nun mag der geneigte Leser die Lobpreisungen lesen, mit denen Hr. Lobe den Tonsetzer überschüttet; ich will einige aus dem Aufsatze aufgreifen, auf dass sie mit den gebotenen Blüthen desselben verglichen werden mögen:

Es ist das Werk eine tiefe, originelle, naturwahre, den ganzen Menschen emporwirbelnde Schöpfung.

Ferner sind in dieser Ouvertüre mehr Regeln beobachtet, als wir bis jetzt kennen, und sie zeigt mehr Studium, als die gelehrten Theoretiker aus Büchern in ihren Kopf gestopft haben. In dem Werke findet sich eine neue, überraschende, wunderbar ergreifende Harmonieenfolge, eine in Erstaunen versetzende Geistersprache der Instrumente, grossartige prägnante Perioden, schlagende Kontraste u. s. w.

Dann wird Hrn. Berlioz noch gelobt ein Stein, und zwar einer aus den Marmorbrüchen von Karrara.

Mit einem Tonwerke ist es beschaffen, wie mit der Nacht, die weiland von drei schottischen Barden, die abwechselnd hinausgingen, dann in die Halle zurückkamen, besungen wurde, wo Jeder ein anderes Lied, ganz andere Gedanken, Gefühle und Empfindungen in den besungenen Gegenstand hineinlegte. Wir können so das Werk Alle schön finden, aber auch nur im Einständnisse seiner Schönheit übereinkommen, Jeder fasst das Kunstwerk wieder anders auf und gewinnt ihm seine eigenen Seiten ab, und schwer ist's da und unfruchtbar, mit einander zu streiten. Dies gilt von einem würdigen Tonwerke; — von einem stümperhaften — — Nun, ich habe einen Gefühl-überschwenglichen Vetter, den ich oft bewundert habe, wie er Abends in der Stube unbeweglich sass und auf seiner Zither sich sein *G* und *D* abwechselnd abharfte, und mir von seiner Seligkeit vorredete, so im Mondscheine zu sitzen und in Akkorden zu schwelgen. Ja, das Herz kann einem mitunter einmal mit dem Kopfe davongehen. Mir scheint nun Hr. Lobe in der besagten Vehmrichtereröffnung geschwelgt zu haben, wie mein armer Vetter in *G* und *D*, denn ich, wie mehre andere Tonkünstler, die ich, da ich meinen eigenen Sinnen nicht mehr traute, zu Rathe zog, konnten von allem Genannten nichts im Werke finden, und wir standen vor dem Notengewühle des gepriesenen Hektors, wie Sancho Pansas vor den Hämmeln weiland, die ein Kriegerheer vorstellen sollten. Wir haben Hrn. Lobe's Berichte wie die von Justinus Kerner, Jung Stilling, Swedenborg oder andern Männern gelesen, vor deren Leumund wir die höchste Achtung haben, deren Urtheil wir aber im betreffenden Punkte nicht für unbefangen halten können. Wirklich steht zu vermuthen, dass in dem Werke etwas aus dem Nachtgebiete der Natur vorwaltet, das sich in Weimar entfaltet, wenn anders dort der Beifall so allgemein gewesen, als der Berichterstatter uns versichern will, indem das Publikum

einer Pulvermine verglichen wird; und wie bei der neu berüchtigten Weinsbergerin hat das Geisterschen angesteckt, und ist nicht blos auf den Einzelnen beschränkt geblieben, vielleicht würde es uns gar auch einmal dort angekommen nicht besser gehen, vielleicht würden wir dort auch mit von dem Strome ergriffen werden, die wir hier noch recht kalte Zweifler sind und bleiben müssen.

In keinem aller dieser Gedanken habe ich etwas Ausserordentliches, ja nicht einmal etwas alltäglich Gutes finden können; ich vermisse überall Schönheit, Geist, Kunst in der Bearbeitung und Verwebung, und kann keine der angepriesenen Eigenschaften herausfinden. Hr. Lobe ruft mir nun da freilich zu, dass in dem Werke mehr Regeln beobachtet seien, als wir bisher kennen, dass mehr Studium darin sei, als durch Bücher zu erlangen. Alles gut! aber doch will dieser Zuruf mir nicht frommen in meiner Entdeckungsreise, ihm nicht in der Bewährung der Meisterschaft. Ich will gewiss keine staubigen Bücher zum letzten Quell aller Meisterschaft machen, ich bin lebendig überzeugt, dass der gesunde Sinn des Menschen ein viel ergibigerer, reichhaltigerer ist, und dass Jener, dem in der Wiege nicht schon gute Elfen in die Seele gesungen, ewig alle Bücher vergeblich um Rath fragt. Ich finde aber nichts in der ganzen Ouverture, keine noch so kleine Stelle, die mir einem natürlichen Fluss aus dieser Quelle, einem geistreichen, kunstvoll wiedergegebenen Gedanken ähnlich sähe, Alles was ich aufgegriffen, Alles was ich nur gehört, ist alltäglich, ja schülerhaft, ja steht noch unter demselben. Verzeihe mir Hr. Lobe, wenn ich es eingestehen muss.

Ein Maler, welcher ein verzerrtes schlechtes Bild gemalt, ein Dichter, der ein nichtssagendes fades Gedicht geschrieben, ja jeder Pfuscher, könnte der nicht auch sagen: ich habe mehr Regeln beobachtet, als ihr Alle kennt; ich bin ein schöpferischer Geist und stehe über allen Kunstrichtern!

Ich bin fest überzeugt, dass, wenn ein armer deutscher Anfänger solche Eröffnung zusammengeschrieben hätte, er nicht einmal bis zu einem öffentlichen Urtheile damit durchgedrungen wäre, ein oder der andere Kapellmeister hätte das Haupt geschüttelt, und die Sache dabei bewenden lassen, und Hrn. Lobe in Weimar wäre auch wohl nicht die Naturwahrheit und Kraft wie rothe Burgunderfluth zugeströmt, dass er aufgeflogen gerade auf die brennende Sonnenkugel zu, in die prachtvoll wüthende Gewitternacht. Da aber Hektor Berlioz in Paris sitzt, wo man jetzt die wahre Romantik gefunden, da Georg Sand so viel Preiswerthes von ihm gesagt hat, so muss doch wohl etwas daran sein, und so sollen wir treuherzigen Deutschen denn auch diesmal diese Kothpillen des grossen Dalai Lama hinunterschlucken.

Nach allem, was mir aber von dieser neuen überschwenglichen Schule zu Gesichte gekommen, kann ich keine unbedingte Anerkennung, sondern nur die genaueste Prüfung aller ihrer Erzeugnisse fordern; ich will gewiss nicht das, was aus ihr Gutes hervorgeht, getadelt wissen, sondern unparteiisch soll Alles gewürdigt werden. Kann ich daher auch vorliegendes Werk nicht einmal für bedeutend und mittelmässig erkennen, und muss ich mich Hrn. Lobe gegenüber dem Tadel bloss stellen, der Hrn. Fétis schon getroffen hat, so will ich Hrn. Berlioz gewiss nichts Uebles, und ich will der Erste sein, der ihm huldigt, sobald er nur irgend ein Werk schreibt, das nach meiner innern Ueberzeugung Huldigung verdient. Vorab aber soll mir der karrarische Marmorblock liegen bleiben, wie jener, den die Perser mit nach Marathon brachten; und soll er einmal behauen werden, so bestimmen wir ihn eher Hrn. Lobe, sobald er uns Alles, was er Schönes und Erhabenes von der Ouverture sagt, einigermassen nachweist. Selbst dann, wenn ihm dies unmöglich wäre, gönnte ich ihn Lobe'n eher, denn seinem Rhenten, da ich ihn aus seinen Quartetten, wie aus seiner Ouverture „Die Reiselust" als einen tüchtigen Tonsetzer kenne, und zwar als einen solchen, der nach den Regeln setzt, nach denen wir Alle Gott sei Dank noch schreiben und urtheilen; die mich aber in den Lobpreisungen, die er Berlioz spendet, auch um so mehr verwirren. Setzte nämlich Hr. Lobe nach Berlioz'schen Regeln, wäre mit einem Schlage Alles klar.

Wenn ich nun annähme, ich ginge hier in meinem Tadel zu weit, was ich weder eingestehen will noch einzugestehen brauche, da ich mich oben schon als Advoc. diaboli bei unserer Heiligenwahl angemeldet habe, die Wahrheit läge in der Mitte, und das Werk sei ein mittelmässiges, gar ein gutes, was könnte daraus erwachsen? Ich sah nichts daraus hervorgehen, als Verdriesslichen für meinen gegnerischen Anwalt, und wünsche ihm zu Liebe eher Recht als Unrecht zu behalten. Wie will er nämlich von Mozart reden, wie von Beethoven, wie von den andern berühmten Meistern, die Eröffnungen schrieben, und welches Lob will er nach dem an Berlioz vergeudeten noch ersinnen? Eine Fluth von Burgunder und ein Hopps in die feuerflammende Sonne hinauf ist ziemlich das Aeusserste, wozu sich menschliche Einbildungskraft verstiegen hat, und wenn auch darauf von Sprüngen in den Uranus hinüber, oder gar auf den Antares die Rede wäre, so würden dies nach solchem Vergleiche nur hohle Worte scheinen. Ich denke, mein Gegner hätte hier seinen Karren verfahren.

Ich glaube auch Meisterwerke von Eröffnungen gekannt zu haben. Ich habe schon Mozart's Don Juan und seine Zauberflöte genannt, eben so Weber's Freischütz und unsers Mendelssohn's Melusine; Beethoven's Koriolan bleibt zu erwähnen übrig. Hier ist Grossartigkeit der Gedanken in meinem Sinne, hier Fluss, hier neue Taktformen, neue Klänge, hier Feuerströme, die in einer Römerseele gequollen haben könnten; uns bleibt Egmont, in deren Bau dieselbe Meisterschaft sich bewährt. In ihr klingt die Nachtigallweise der Liebe, bald süss, bald klagender, bis sie vom Freiheitsjubel des sich entfesselnden Volkes überklungen wird. Ich denke, der Umstand, dass ich diese Werke anerkenne, tief verehre, wird mich nicht völlig zum Barbaren und zum Unwissenden in unserer Kunst herabsinken lassen. Ob ich sie aber nun tief verehre, und für das Höchste halte, was von Menschen in der Art geschrieben ist, wenn ich noch Cherubini's Medeaeröffnung hinzuzähle, so will ich doch nicht behaupten: dass sie die grössten sind, die geschrieben werden können. Wer weiss, was die Folgezeit uns bringen kann? Bis sie aber uns gebracht hat, sollen

uns die alten Mustersterne leiten, und selbst dann noch, wenn sie übertroffen würden, wollen wir ihr Verdienst anerkennen und sie als die Grundlagen ehren, auf denen ihre Nachkommen gefusst haben.

Unter den Lobpreisern der Berlioz'schen Ouverture haben wir neben Hrn. Lobe vorzüglich auch noch den ehrenwerthen Hamburger Korrespondenten zu erwähnen. Dieser aber ist viel spitzfindiger, als mein ehrenwerther Gegner, ja er hat den Witz, seinen Mann so zu loben, dass er hinter'm Rücken alles Lob wieder in Tadel verzerren kann. So nennt er z. B. alle Klänge der Eröffnung ehern, was nach meiner Meinung recht doppelsinnig klingt. Ehern will ich sie auch nennen. Das goldene Zeitalter der Tonkunst ist vorübergegangen, das silberne neigt sich seiner Auflösung entgegen, und in diesem Werke ragt schon das eherne Alter in unseren herein. Aber in diesem Sinne hat es der Verf., unser Hamburger, nicht gemeint, er scheint mir ein Freund des Bleches, wie Horatius sagt, des Erzes, und spielt gewiss mit dieser Stelle auf die Stimmen-, die Tonzeugvertheilung an. Und hier glaube ich auf der Spur zu sein, die grösstentheils auch unsern wackern Gegenanwalt irre geführt.

In diesem Zweige unserer Tonsetzerwirthschaft ist heut zu Tage so viel Unzucht verübt worden, dass ich schwerlich anzugeben wüsste, was uns noch bevorstände, und in vielen unserer neuesten Werke sind wir von aller Grundlage, vom Grunde weggewichen und tanzen auf dem Schlappseile. Ist man aber einmal vom Gesunden gewichen zum Krankhaften, so kann dieses, wie aller Ueberreiz, nur auf kurze Dauer kitzeln, und schnell springt man von Einem zum Andern, bis man gänzlich abgespannt ist. So zwingen wir den Trompeter, es dem Geiger gleichzuthun, verlangen vom Horne, mit der Klarinette zu schreiten, und glauben durch diese Kunstkniffe alle alte Kunst hinter uns zu lassen. Wenn nun zufällig einmal Einer, der gar keinen Begriff von Stimmenvertheilung hat, sich an die Arbeit macht und darauf los schreibt, so bringt er am Ende noch Wirkungen hervor, mit denen er verwöhnte Ohren eine Weile recht angenehm kitzelt; dieses Verhältniss scheint mir in der Ouverture zu walten, und wenn Hr. Berlioz etwas von Stimmenvertheilung versteht (ich kenne bis jetzt nur das eine Werk von ihm), so ist er ein rechter Schlaukopf, der in vorliegendem Versuche das witzigste Zerrbild auf die neuromantische Schule geschrieben, das mir noch vorgekommen.

Es gibt einen Unterschied zwischen Farbenreichthum und Farbengrelle, und einen grösseren zwischen Farbenreichthum und Buntheit. Jedes geübte Auge wird in einer Bildersammlung gleich die betreffenden Stücke herausfinden und jeder gesunde Sinn ein Gemälde von bunt durch einander geklexten Farben unterscheiden können, wenn diese auch oftmal aus der Ferne gesehen auf den ersten Blick das Auge zu täuschen vermögen, dass es ein Bild zu schauen wähnet. Sollte sich dieses in der Schwesterkunst anders verhalten? Von Natur aus sind unsre Sinne alle gleichmässig ausgestattet, durch unsere Lebensart aber wird der eine sorgfältiger und genauer ausgebildet als der andere, und so mag denn das Auge an Bildung gewöhnlich dem Hörsinne überlegen sein. Durch unsre Kammermusik ist uns Teutschen aber Gottlob doch eine Schule aufgethan, in der wir so gar weit nicht zurückbleiben können, und wenn auch einmal etwas Farbenschiller uns begaukeln könnte, so werden wir den Farbenklex doch gar bald ausfindig machen und ihn den Rücken zuwenden. Ja, diesen Farbenklex auch, den der Hamburger Korrespondent so bezeichnend ehern nennt, ein Wort, das meine Trommelhaut schon beim blosen Niederschreiben unangenehm erschüttert. Was mir zu erörtern übrig bliebe, wäre hier noch der wunderliche Zustand, wie ein Meister, der selber Gutes geliefert, von einem Werke begeistert sein kann, das unter der Mittelmässigkeit steht. Ich bin weit entfernt zu glauben, dass hier *cameraderie* (mit einem rheinischen Worte „Klüngel" zu übersetzen) im Spiele sei, dass es unserm Meister darum zu thun gewesen, die Aufmerksamkeit der Pariser Schule auf sich zu ziehen, und, nach dem Sprichworte: eine Hand wäscht die andere, von dieser dann auch an der Seine als einer der Lichter der tönlichen Welt neben Beethoven und Liszt gepriesen zu werden, was für mich keine*) grosse Genugthuung wäre. Zu gutem Glück fällt mir bei, dass Herr Lobe ausübender Tonkünstler, und dazu an der Weimarer Tonbühne selbst thätig ist, dass er folglich die Vehmrichtereröffnung mit eingeübt und aufgeführt hat. Durch diese Einübung und Aufführung aber geht das Werk selbst in den Künstler über, und dies immer in so höherem Grade, als dessen Schwierigkeiten schwer zu überwinden waren. Der Künstler bleibt nicht blos kalter Beurtheiler, sondern wird Abschöpfer, und fällt, wenn auch nicht in demselben Masse, in alle Schwachheiten des ersten Schöpfers. Diese aber sind von jeher, trotz ihrer Geistesüberlegenheit, über den Gehalt ihrer Leistungen in Unklarheit gewesen, indem sie oft Zufälligkeiten, ihre Schöpfermühen und Geburtswehen, ihre eigenthümliche Launen in Anrechnung brachten und als Werth dem Kunstwerke beizählten, indess sie das, was ihrem Geiste freier und mühelos entsprungen, gering achteten. So glaubte sich schon Bocaccio, seinen Dekameron übersehend, durch seine Fiametta unsterblich zu machen, so wollte Petrarka durch seine lateinischen Gedichte, die keiner mehr liest, unter uns bleiben, was er nicht von seinen Sonetten erwartete, und so mag noch mancher Meister den Eckstein, der seinem Ruhme zur Grundlage dient, selber verworfen haben. Dies scheint mir der Schlüssel zu dem Begebnisse. Herr Lobe hat seine Mühe, die Schwierigkeit der Ausführung mit in Anschlag gebracht und mit in Rechnung gesetzt. Zudem hat ihn die Weimarer Tonbühne, der ein Hummel vorstand, verwöhnt; und wenn man des Guten zu viel geniesst, so klingt einem vielleicht einmal etwas ganz Schlechtes als etwas neues Sinnreiches; welche Täuschung doch nur für einige Zeit anhalten kann, nach welcher der Getäuschte wieder mit erfrischtem Fass-

*) Alle Bewunderung selbst für die Bewunderer Beethovens; indessen pauren die heutigen Pariser Tonangeber den heiligen Namen mit so unbedeutenden, dass ich schwerlich glauben kann, sie wüssten, was hinter ihm für Geist sich berge.

ungsvermögen zu dem Preiswürdigen zurückkehren muss. Nachdem mein Gegner ein paarmal die Ouverture noch angehört, wird er gewiss über seine eigne Begeisterung sich verwundern, u. mit unendlich tieferer innerer Anregung und wenigern Worten des verewigten Hummels Eröffnung zu Joh. von Finnland, oder ein andres mustergiltiges Werk der guten alten Schule anhoren.

So blieb mir hier weiter nichts zu thun übrig, als mein Advokatengewand von mir zu werfen und meinem geachteten Gegner freundschaftlich die Hand zu reichen. Ich kann irren wie jeder Mensch, kann selbst zu weit gehen in meinem Rechte, aber mit Wissen ist dies nicht geschehen, und dem, der mich dessen zeiht, will ich vom Herzen Dank sagen. Was ich sagte, quoll aus einem tiefen Gefühle für die Kunst und ihren Meisterbund, der leider, indem ich schrieb, wieder um einen grossen Genossen ärmer geworden, entsprang aus Eifer für die gute Sache, die durch den Geist der Gemeinheit, Rohheit und Unzucht leider jetzt genug beeinträchtiget u. gefährdet ist, u. ging nur gegen eine Sache, nie aber gegen irgend einen Menschen. *Gottschalk Wedel.*

Nachrichten.

Dessau. 1837 fanden hier 23 Konzerte Statt, wobei stets die ganze Herzogl. Kapelle mit Zuziehung der dazu befähigten Musikstudirenden mitwirkte, ein Personal für 12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 6 Vcelle, 5 Kontrabässe und sämmtliche Blasinstrumente. Unter jenen 23 Konzerten waren 19 Abonnement-Konzerte, die sich im Verhältniss zur Einwohnerzahl einer grossen Theilnahme erfreuten; 4 waren Extrakonzerte. Folgende fremde Künstler liessen sich theils in eigenen, theils in Abonnement-Konzerten hören: 1) Konzertmstr. Molique aus Stuttgart, der auch hier durch sein meisterliches Spiel allgemein erfreute; 2) Kammermus. Peschel d. j. aus Dresden, Fagottist, früher hier angestellt, erregte wenig Theilnahme; 3) Musikdir. Dürrner aus Anspach zeigte sich als wackerer Violinspieler; 4) die beiden Schäfer, die das in d. Ztg. gefällte Urtheil von Leipzig aus vollkommen bestätigten, der jüngere erwarb sich im Konzerte und am Hofe lebhafte Theilnahme; 5) die Gebrüder Stahlknecht aus Berlin, welche einige Duette auf Violine und Vcello (ohne Begleitung) zum Besten gaben, trugen sehr dürftige Kompositionen vor, auch tob sich ihr Vortrag keineswegs über das Gewöhnliche, so dass es schien, als wären sie noch nicht auf der Stufe, wo man jetzt als Virtuos mit Erfolg reisen kann; 6) Kammermus. Schunke aus Berlin fand dagegen seine trefflichen Leistungen wegen vollkommne Anerkennung, wie nur wenige; 7) Kammermus. Kummer aus Dresden entfaltete seine glanzende Kunstfertigkeit und Gediegenheit des Violoncellspiels zu Aller Freude, obwohl Mancher finden wollte, dass unser ausgezeichneter Vcellist Drechsler im Seelenvollen des Vortrages Vorzüge habe; 8) Kammermus. Kotte erfreute uns durch sein treffliches Klarinettspiel: nur wollte der Vortrag der Adelaide von Beethoven nicht ganz zusagen, die man doch lieber gesungen hört, — und mit den mancherlei Verzierungen der einfach schönen Melodie, die freilich J. Müller zur Last fallen, konnte man sich vollends gar nicht befreunden. — Zu den Fremden ist auch noch der hier Musik studirende Willmers aus Riopenhagen zu zählen, früher Hummels Schüler im Pianofortespiel, ein ausgezeichnetes Talent; er zeigte sich einige Male als trefflicher Pianist.

Von den hiesigen Künstlern traten folgende im Laufe des Jahres auf: 1) Hr. Fischer trug das herrliche Pianoforte-Konzert in Es von Beethoven exakt vor, aber nicht mit dem Geiste, der ganz in den Sinn des Komponisten eingegangen war; 2) Konzertmstr. Lindner spielte 3 Mal; am meisten wissen wir es ihm Dank, dass er das in jeder Hinsicht einzige Violinkonzert von Beethoven trefflich vortrug; 3) Hr. Drechsler erfreute jedes Mal bei seinem dreimaligen Auftreten mit seinem Vcello; 4) Hr. Appel, eins der jüngern Mitglieder des Orchesters, hat seit einiger Zeit bedeutende Fortschritte im Vcellospiel gemacht, gibt auch achtbare Beweise seiner Kompositions-Fertigkeit. Ebenso zeigte sich 5) Bartels I. als wackerer Geiger, so wie dessen Bruder gleichfalls mit guten Anlagen auf demselben Instrumente hervortrat. Ein Gleiches ist von den beiden Söhnen des Kapellmeisters Dr. Fdr. Schneider, Bernhard und Hermann, zu sagen, von denen der erste, in trefflicher Schule von Drechsler gebildet, schon jetzt durch sein Violoncellspiel grosse Hoffnung gibt, ein ausgezeichneter Spieler zu werden, so wie der andere viel Anlage zum Violinspiel verräth; auch dessen Tochter Elise zeigte sich als fertige Pianofortespielerin und erhielt Anerkennung. Ausserdem liessen sich hören die Kammermusiker: Fr. Schletter auf der Flöte, Hr. Fuchs auf dem Horn, die Gebrüder Lorenz auf der Oboe, Klarinette und dem Fagott; Hr. Tausch auf der Klarinette, Hr. Körting auf dem Horn, Hr. Kahle auf dem Pianoforte.

An Ouverturen und Symphonieen, welche stets mit grösster Präcision ausgeführt werden, welches Zeugniss alle hier anwesende fremde Künstler der hiesigen Kapelle jederzeit gaben, wurden folgende dargeboten: Ouverture von Beethoven zu Egmont, Leonore, Fidelio und Festouverture Op. 120; von Mozart zu Titus, Figaro, Zauberflöte, Don Juan; von Mendelssohn-B. zur Melusine; von C. M. von Weber zu Oberon und die Jubelouverture; von Fesca zu Omar; von Fdr. Schneider zur Braut von Messina, in Emoll und Cmoll; von Spontini zur Olimpia und zum Cortez; von Rossini zur Belagerung von Corinth; von Cherubini zum Wasserträger; von Lindpaintner zum Vampir; von B. Romberg zum Ulisses. — Symphonieen von Beethoven No. 1, 2, bis 8 (mit); von Mozart in Gmoll, in C und D; von Haydn Militärsymphonie, in D und Es; von Spohr No. 3 und 4; von Kalliwoda No. 2 und 3; von Fdr. Schneider in Hmoll; von Ries No. 2; von A. Romberg in C.; von Dürrner in Fmoll. Da diese letztgenannte Symphonie (nach 38.) hier überhaupt zum ersten Male gespielt wurde, so möge wenigstens gesagt werden, dass sie ein gediegenes Werk

ist, sollte es auch zu sehr das treffliche Vorbild der ersten Symphonie von Kalliwoda hören lassen. Dürrner war früher Schüler des Kapellmstr. Schneider.

In Beziehung auf Gesangleistungen in diesen Konzerten war es sehr erfreulich, dass durch Anschliessung einiger kunstliebenden und kunstförderoden jungen Dilettantinnen und Dilettanten manche grössere Ensembles zu Gehör gebracht werden konnten. Am 5. Nov., wo zufällig ein gewöhnliches Abonnement-Konzert fiel, wurde z. B. durch Aufführung aller Ensembleatücke des 1. Aktes von Don Juan nach vorangegangener Ouvertüre eine würdige Gedächtnissfeier Mozarts begangen. Das Finale bei so stark besetztem Orchester und angemessenem Chor erschütterte. In andern Konzerten kamen noch die beiden Finalen aus Figaro und zu andern Sätzen das Finale des zweiten Aktes des Don Juan vor, wo man sich vorzüglich des ganzen Finalschlusses erfreute, da auch hier bei den Bühnenvorstellungen, die nur den Winter über dauern, stets mit dem Untergange des Don Juan geschlossen wird und die folgenden Sätze wegbleiben. — Unsere beiden angestellten Solosänger, die Herren Kammermusiker Diedicke und Krüger, sangen stets mit verdientem Beifalle. Fräul. Rust sang, ausser in den vorher genannten Ensembleatücken, einige Male Solosachen. Sie hat eine treffliche Stimme, jetzt schon viel Sicherheit und Gewandtheit und verspricht, wenn sie, wie wir hören, einer guten Schule anvertraut wird, die dieses unbestrittene Talent mit solchen Naturanlagen ganz gewiss verdient, ausgezeichnet zu werden.

Alle andern musikalischen Dinge gingen ihren gewöhnlichen ordentlichen Gang fort, so die regelmässigen Kirchenmusiken und die Singakademie, die sich grosser Theilnahme und regen Besuches erfreut. Schade war es, dass im verflossenen Jahre, ausser der Aufführung des Graun'schen „Tod Jesu" am Charfreitage beim Nachmittaggottesdienste in der Schlosskirche, keine öffentliche Aufführung ihrer Leistungen zu Gehör kam — Die vom Kapellm. Dr. Schneider gegründete und geleitete Musikschule und die damit verbundenen Uebungen geben in der Art und Weise fort, wie Fdr. Schneider selbst in einem herausgekommenen und in d. Bl. angezeigten Schriftchen dies erörtert hat.

Hamburg. Wenn gleich unser Hamburg in der merkantilischen Welt eine wichtige Stellung einnimmt, so dürfte es doch in Beziehung auf Tonkunst einen nur untergeordneten Rang behaupten. Dazu kommt, dass unsre hohe Behörde seit Jahren die einzige Bildungsanstalt für den edelsten Zweig dieser schönen Kunst, die früher blühende Kirchenmusik, welcher Männer wie Ph. Emanuel Bach und andere tüchtige Meister vorstanden, gänzlich aufgehoben und aus unsern evangelischen Tempeln entfernt hat. Aus dieser Bestimmung ist zugleich der Nachtheil entsprungen, dass der musikalische Geschmack an ernsten und erhebenden Werken untergraben und auf den Thermometer Lanner und Strauss gesunken ist. Hat jedoch Jemand den Muth, inhaltreiche Werke, die der Kunst und dem Kunstgeschmack als Stütze dienen sollten, mit fast erschöpfender Mühwaltung und Risiko in's Leben zu rufen, so wird eine Lethargie des Publikums bemerkbar, die irgend anderswo ihres Gleichen in der Art kaum finden dürfte, und die Hörsäle bleiben leer. Den Beweis hierfür lieferte vorigen Monat von Neuem die Aufführung des Oratoriums „Die heilige Zeit", von unserm jungen Landsmann Hrn. Eikamp in Musik gesetzt und in der Petrikirche gegeben. Das Werk zeugt von Talent und Kenntniss des Tonsatzes. Ein Orgelkonzert, von dem Organisten der Nikolaikirche, Hrn. Schwenke, gegeben, war noch weniger besucht. Einem Orgelkonzert, dem die eigentliche Weihe, das Fugenspiel, mangelt, wie hier, dürfte ein nur subordinirter Rang anzuweisen sein. Hr. Karl Kloss aus Berlin gab im englischen Freimaurer-Logensaale eine geistliche Kantate eigner Komposition, eine Vorlesung über den ersten Abschnitt der Tongeschichte mit Ausführung praktischer Beispiele, und Kompositionen von Haydn, Mozart und ein Pianof.-Trio v. Beethov., dessen Pianofortepart er selbst vortrug. Derartige Dinge, die nicht auf den Walzerrhythmus basirt sind, machen jedoch wenig Spass bei uns. Mocheles war vor einigen Wochen hier, trat aber, eine geringe Theilnahme schreuend, leider nicht öffentlich auf. Neue grosse Etuden, deren einige dieser Meister hier geschrieben hat, sind vortrefflich. Ein junger Pianist aus Wien, Hr. Tausig, spielte einige Piecen v. Talberg u. Herz ohne alle Begleitung im Apollosaal, und reisete weiter. Von vier Abonnementsconcerten, die im Laufe des Winters, unter dem Namen „philharmonische Konzerte", unter der technischen Direktion eines Hrn. Dr. Busch, und unter der artistischen des Musiklehrers Hrn. Grund gegeben werden, hat das erste bereits Statt gefunden. Aus der Anordnung des Programms wird die Einsicht der Direktion zu erkennen sein. Es bestand aus zwei (sage zwei) Symphonien, von Spohr (Weihe der Töne) und C moll v. Beethoven, zwei Arien von neuern italienischen Komponisten, von Mad. Fischer-Maraffa u. Hrn. Wurda gut gesungen, und zwei Partien Variationen für Violoncell u. Klarinette, wacker vorgetragen von den Hrn. Leo von hier u. Hrn. Trettbar aus Braunschweig. Die Spohr'sche schöne Symphonie wurde lobenswerth exekutirt, die poesiereiche Beethovensche mangelhaft. Die Oper des Stadttheaters leistet Lobenswerthes, wird indess vom Zeitgeschmack getragen. Die Hauptparte der Tenöre u. der Bässe sind würdig besetzt durch die Hrn. Wurda, Schäfer, Uetz u. Wolterek. Das zweite Theater gewinnt erhöhtes Interesse durch die witzvollen Vaudevilles-Dichtungen des talentbegabten jungen Musikers Hrn. David, Bruders des Leipziger Konzertm. und der berühmten Pianistin, Mad. Tulken in London. Eine Wochenschrift „Der Freischütz" beschäftigt sich viel mit Recensionen über Musik, deren Fassung den Dilettanti imponirt, und mitunter auch Belehrendes bringt. Der würdige Nestor der Vorlisten, Hr. B. Romberg, welcher hier in seinem Familienkreise zurückgezogen lebt, schreibt fleissig an einer Violoncellschule, worauf Alle, die sich für dieses Instrument interessiren, aufmerksam gemacht werden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. № 2. 1838.

Aesthetik der Tonkunst

von *D. Ferd. Hand*, Prof. und Geh. Hofrath. 1. Th. Leipzig, bei C. Hochhausen und Fournes. 1837. S. VIII und 416 (8.).

Der geehrte Verfasser, welcher sich seit Jahren schon grosse Verdienste um die Tonkunst seiner Universitätstadt Jena erworben hat, erwirbt sich durch Herausgabe der *ersten* Aesthetik für Tonkunst ein noch weit höheres, was alle Musiker und Freunde der Tonkunst ihm nicht genug verdanken können. Wäre es ein Dank zu nennen, wenn wir etwas thun, was uns selbst nützt, so würden wir ihn zunächst in einem freudig ernsten Studiren des Lehrbuches suchen, dem Alle sich eifrig unterziehen, denen die Tonkunst etwas gilt. Dennoch sind wir gewiss, dass der Verf. des höchst gewünschten Werkes den Vortheil, den Jeder dadurch sich selbst bringt, für den besten Dank annehmen wird, denn was er that, hat er aus redlicher Liebe für Kunst und Künstler gethan. Die Liebe aber hat keine grössere Freude, als dass sie wohlthut. Diese Freude erkenntlicher Aufnahme seines zum wahrhaft Besten der Kunst liebevoll dargereichten Werkes wird er schon jetzt reichlich empfinden, denn wir sind gewiss, dass es nur selten einen denkenden Musikfreund, wie viel weniger einen denkenden Künstler geben wird, der entweder das viel gewünschte Buch nicht schon besitzt oder es sich anzuschaffen sich beeilt, damit er mit den Lehren desselben zu seinem und der Kunst Gewinn eifrig sich bekannt mache. Dass aber ein solches Werk ein wahres Bedürfniss für uns ist, in einer Zeit, wo vom Aesthetischen der Kunst so ungemein viele Worte, oft ohne Halt und Bedeutung, gemacht worden sind, so dass die Sprachverwirrung fast grösser als beim Thurmbau zu Babel geworden ist, braucht keines Beweises. Freilich muss ein Anfang gemacht werden und mit Ernst, der allein nützt. Den aufrichtigsten, gefühltesten Dank für seine trefflich geordnete, überaus hilfreiche und frommtreue Gabe nehme der würdige Verf. von uns zuvor freundlich auf und besorge sich nicht des Bannspruches, den Nägeli einst gegen das Sprechen der Dilettanten in Sachen der musikalischen Kunst ausgehen liess. Ganz im Gegentheile waren wir längst schon überzeugt, dass eine Aesthetik der Tonkunst, käme sie einmal, zuverlässig nicht von einem Musiker von Profession, sondern eben von einem eifrigen und tüchtigen Dilettanten kommen werde. Ich bin sogar noch jetzt ziemlich gewiss, dass ein thätiger, selbstschöpferischer Musiker oder Tondichter weder Zeit noch Lust, ja kaum die rechten Anlagen zur Abfassung eines solchen Lehrbuches in sich tragen werde, so lange er nämlich seine Schöpferkraft eigener Tongebilde nicht verliert oder matt werden fühlt. Beides zusammen, Dichten und philosophisches Betrachten, was strenge Ordnung und System fordert, ist unter Tonkünstlern ohne Beispiel, sollen nicht geringe Versuche im Dichten oder im Philosophiren dafür genommen werden. Damit kann und soll nicht gesagt sein, als werde ein trefflicher Tondichter nicht auch zuweilen herrliche und überaus anregende Gedanken in Aphorismen und einzelnen Gefühlslichtern zur Sprache bringen: aber mit einem System wird er sich schwerlich zu befassen aufgelegt fühlen, so wenig als ein Beschauer der Kunst, der gar wohl zuweilen überaus schöne Kleinigkeiten von bedeutendem Werthe zu komponiren sich begeistert fühlen kann, für grosse, ausgeführte Tonwerke Lust und Beruf in sich empfinden dürfte. Beide Thätigkeiten sind zu verschieden, als dass sie zu gleicher Zeit schöpferisch vollbracht werden könnten. Es ist also ganz in der Ordnung, dass das Geschenk der ersten Aesthetik der Tonkunst uns von einem Gelehrten gemacht wird, dessen Lehrberuf durch die innigste Liebe zur Kunst und durch vieljähriges Einwirken für sie sich verherrlicht hat. Was aber in der Ordnung der Dinge begründet ist, kann nur als ein Glück zum Besten der Sache betrachtet werden und muss darum über jede Entschuldigung erhaben sein, in welcher wir bei unserer Freude über das vorliegende Werk nur eine Bescheidenheit des Verfassers verehren, die stets gefunden wird, wo in schwierigen Unternehmungen Tüchtigkeit mit reiner Liebe für das Werk sich verbindet.

schwankend, wie die Intonation, und der Ausdruck war nirgends so, dass man den Komponisten hatte darauf einladen können.

Nach dem Vaterunser folgte der 103 Psalm, der eine Arbeit aus der besten Zeit des Komponisten seyn muss. Einige Stücke darin sind von ganz besonderer Vortrefflichkeit. Die Fuge, auf den Worten: „Der Herr schaffet Gerechtigkeit und Gericht allen die Unrecht leiden" kann den besten Händelschen an die Seite gesetzt werden und wurde auch gut aufgeführt. Das Bass-Solo: Der Herr hat seinen Stuhl im Himmel bereitet, und sein Reich herrschet über alles, ist von grosser Kraft und Wahrheit und wurde von dem königl. Sänger, Herrn Fischer, unvergleichlich schön gesungen. Der letzte Chor ist über eine Choralmelodie fugirt und that, der schlechten Aufführung wegen, keine Würkung.

Dresden, den 10ten May. Seit dem Osterfeste hat man auf dem italienischen Operntheater Lodoiska gegeben, aber nicht die Cherubini'sche, sondern mit Musik von Mayr. „Eine Emilia; aber eine Emilia Bruneschi, keine Galotti!" musste man mit mit Lessings Prinz sagen. Mayr ist nicht ganz ungekannt und unbeliebt. Er hat geraume Zeit in Italien gelebt, und sich nach guten Italienern der neuesten Zeit zu bilden gesucht. Angenehm, schmeichelnd und sehr leicht zu seyn, scheint sein Augenmerk, und ist die Sphare, worin er, auch in dieser Lodoiska, sich artig zu bewegen und Beyfall zu finden weiss. Dass man auf diesem seinem Wege leicht gemein wird, oder in Wasser geräth, ist bekannt, und wird auch durch mehrere Stellen dieser Lodoiska bewiesen. Wo es kräftiger hergehen und der Komponist tiefer eingreifen, entscheiden soll, da scheint es Hrn. Mayr zu gehen, wie den feinen Leutchen, die nur die amüsirende Unterhaltung der Theezirkel gewohnt sind, und nun eine ernsthafte Versammlung von Mannern nicht vermeiden können; sie sind in Verlegenheit, sind genirt, und suchen endlich sich an einen Kreis angesehener und beliebter Männer anzuschliessen und ihnen nachzusprechen. So hat auch Herr Mayr in solchen Scenen angesehene und achtungswerthe Freunde um sich her versammlet: Ideen aus andern, besonders aus Mozartschen Opern. Sonach ist diese Lodoiska als durchgehaltene Antithese der Cherubini'schen anzusehen — womit ihr nun nicht etwa der Stab gebrochen, sondern nur angegeben seyn soll, was sie ist oder nicht ist. Die Oper scheint hier wohlzugefallen, und man kann es weder uns Dresdnern, noch den Wienern (in Wien ist sie ebenfalls gegeben und nicht ohne Beyfall aufgenommen worden) verübeln, dass man sie gern hört: denn Leichtigkeit, Freundlichkeit und Artigkeit bleibt doch wohl immer besser, als ewiges Sauersehen und Lermen ohne Grund und ohne Zweck, worin sich manche andere deutsche Opernkomponisten unsrer Tage zu gefallen scheinen. Hr. Kapellm. Paer und seine Gattin sind nun eingetroffen. Man sichet dem öffentlichen Hervortreten Beyder mit grossen Erwartungen entgegen. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Die Schwierigkeit eines solchen Werkes, welches als erste Aesthetik der Tonkunst die Bahn bricht, wird selbst der Neid nicht in Abrede stellen wollen. Wie viel Lehrbücher der allgemeinen Aesthetik seit der teutschen Begründung dieser Wissenschaft geschrieben worden sind, kann Keinem unbekannt sein, eben so wenig, wie viel höchst Schätzbares, ja zuweilen Geniales wir in diesem Fache besitzen, dessen Studium nur darum noch nicht auch für den gebildetsten Musiker verständlich und segensreich genannt werden kann, wie die Erfahrung bezeugt. Alle diese preiswürdigen Leistungen im Fache allgemeiner Aesthetik haben dennoch unter den Gelehrten, die neuesten Werke der Art durchaus nicht ausgenommen, gar mancherlei, nicht selten wahrhaft fördersliche Einwendungen und ganze Gegenschriften veranlasst, die den Werth der besten Systeme nicht im Geringsten verkleinern, sondern nur beweisen, wie überaus schwer ein Vollkommenes und Allgenügendes in diesem Fache, selbst nach so vielen Leistungen, zu erreichen ist. Wie sollte es nun irgend einem, auch dem vortrefflichsten Manne, möglich sein, in einem ersten Werke der Art, in der ersten auf Musik angewandten Aesthetik gleich von allen Seiten das Höchste, das Vollendetste zu liefern, was gedacht werden kann? Wo in irgend einer Sache das Unmögliche gefordert werden könnte, da würde der thörigste Undank sich selbst zu verklagen und dennoch anmassend zu bleiben keine Scheu empfinden und um so ungerechter und unbedachter sich blosstellen, je mehr er es hier mit einem eben so bescheidenen als redlich liebevollen und tüchtigen Manne zu thun hat, der mit der wohlthuendsten Offenheit von seiner überaus nützlichen und allen denkenden Musikfreunden empfehlenswerthen Leistung unter Anderm Folgendes vorausschickt: „Niemand wird mir so nachdrücklich sagen, an welchen Schwächen dieser mein Versuch noch leide, als ich mir selbst. Die Begründung scheint nicht umfassend genug, die Nachweisung der Beispiele sollte reichlicher und ausführlich sein, der Darstellung geht Gewandtheit und Eleganz ab.“ Je schärfer nun hier der geehrte Verf. sein eigenes, bahnbrechendes Werk in's Auge fasst, je stärker und offener er selbst sich Mängel zuschreibt, die wir für unsere Person ihm nicht so im Allgemeinen, als er selbst es thut, zugeben können, um so liebenswürdiger und anziehender steht er und sein Werk für uns da, für welches wir den aufrichtigsten Wunsch hegen, dass es nicht blos als Abhilfe eines bedauerlichen Nothstandes im Wesentlichsten unserer Kunst, sondern als festere Grundlage einer höchst wünschenswerthen systematischen Ordnung in den Händen aller Musiker und Freunde der Tonkunst sich finden und von ihnen wohl benutzt werden möge.

Wenn dagegen irgend ein im Fache der allgemeinen Aesthetik Belesener, was der Verf. selbst mit vollkommenem Rechte als etwas Nichtiges bezeichnet, bemerken wollte, „das Buch enthalte Vieles, was man schon gewusst habe, oder was als ausgemachte Wahrheit gelte,“ so muss dies in Bezug auf Musiker und Musikfreunde eher für einen Vortheil als für einen Tadel einer Schrift genommen werden, „welche eben bemüht war, allgemein Anerkanntes zu sammeln und auf festere Grundlagen zurückzuführen.“ Denn wann hätten sich wohl Tondichter und Liebhaber der Tonkunst so eifrig mit dem Studium ästhetischer Philosophie vertraut gemacht, wann hätten wohl Viele unter ihnen z. B. das System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit von Christian Hermann Weisse und andere Werke der Art bemeistert und verstanden, dass ihnen allgemein Giltiges und Anerkanntes als bekannt vorauszusetzen wäre? Gerade das Nichtübergehen unter Philosophen anerkannter Wahrheit ist für diesen Zweck und in dieser Anwendung ein Nothwendiges, ohne welches kein Gewinn erreicht werden könnte, ein Lob für die Umsicht des Verf. und ein Segen für die Sache, die eben dadurch erst recht empfehlenswerth wird. Dagegen dürfen wir mit Zuversicht voraussetzen, dass es jetzt in unserm Vaterlande wohl kaum einen tüchtigen Liebhaber der Tonkunst geben wird, der das Erscheinen eines solchen ersten Werkes nicht als etwas höchst Zeitgemässes mit Freudigkeit begrüssen und für die darin enthaltenen Belehrungen dankbar sein werde. Denn so viel auch in Dingen der Tonkunst das Gefühl und der Glaube an ein Unendliches, das nicht demonstrirt werden kann, gilt, so wähnen doch auch Viele, nicht allein im Mangel, sondern sogar in einer gewissen Flucht vor klaren Begriffen, zu empfinden, was ihnen nicht einmal fühlbar gemacht werden kann, und verlieren sich dann im Leeren, im farbigen Schein, der ohne Wesenheit und Leben auch keinen Wahrheitsgewinn des erhebenden Genusses gewähren kann, wozu allerdings „ruhige Theilnahme an Befestigung der Grundansicht“ nothwendig kommen muss. Und diese gibt das von uns längst erwünschte Werk in vielfachster Hinsicht und hilft auf segensreiche Weise einem Bedürfnisse ab, das um so drückender und nachtheiliger fühlbar werden musste, je mehr nichtiges Geschwätz aufgeblüht phantastischer Ueberreizung in den letzten Zeiten laut zu werden sich erdreisten durfte. Sind wir nun zwar in unserer wahrhaften Freude über das Erscheinen des Werkes und in lebendiger Scheu vor jeder Anmassung und jedem mög-

lichen Unrecht, sei es im Besondern vorschnell bejahend oder verneinend, jetzt noch durchaus nicht im Stande, eine uns selbst nur einigermassen genügende, tiefer eingehende und umfassende Beurtheilung der Welt zu übergeben, was wir jedoch nicht von uns abwenden mögen, so sind wir doch auch nicht im Stande, unsere aus Ueberzeugung hervorgehende Empfehlung des wichtigen Buches, und unsern Dank, den wir dem geehrten Verf. aus voller Seele bringen, länger aufzuschieben. Möge das nutzreiche Werk ihm und der musikalischen Welt die Freude und den Segen geben, die wir davon erwarten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Ueber die neu bearbeitete Oper

Agnes von Hohenstaufen

von Raupach und Spontini.

Ausschliesslich hat der Unterzeichnete sich nicht bereit, über die bezeichnete Oper ein vorschnelles Urtheil abzugeben, welches nach einmaligem Hören einer so komplicirten dramatischen Komposition unmöglich mit gehöriger Reife und Gründlichkeit ausfallen kann. Ueberdies ist in keinem Falle mehr, als bei der Beurtheilung des in Rede stehenden Werkes, völlige Unbefangenheit und Leidenschaftlosigkeit erforderlich, um mit Beiziehung aller persönlichen Verhältnisse sich ruhig an die Sache zu halten, um so mehr, als sich schon seit längerer Zeit ein gewisses Vorurtheil gegen jene Oper verbreitet hat, das auf eine gerechte Würdigung derselben durchaus keinen Einfluss ausüben kann. Zur Sache.

Als der gedachte Dichter der historischen Hohenstaufen-Dramen, Professor Ernst Raupach, im J. 1827 eine Episode dieses an Handlung überreichen Stoffes auf den Wunsch des General-Musikdirektors Ritter Spontini zur Oper gestaltete, war die Aufführung zu einem Befreste bestimmt. Der bedachtsam arbeitende Komponist konnte von den damals bestimmten 2 Akten der Agnes von Hohenstaufen nur den ersten Akt vollenden, welcher zwar bereits eine Probe von dem grossen Ernst und Fleiss lieferte, welchen der berühmte Tonsetzer der drei unvergänglichen Opern: die Vestalin, Fernand Cortez und Olympia, auf Charakterisirung und dramatischen Ausdruck mit allen ihm zu Gebote stehenden Geistesmitteln verwendet hatte, dennoch aber, theils wegen der Ueberhäufung von weniger zum lyrischen als recitirenden Drama geeigneten Personen, theils wegen des fehlenden Schlusses, nur die Skizze eines halb fertigen Tongebildes aufstellte, welche keinen Totaleindruck bewirken konnte. Mehr war dies der Fall bei der im J. 1829 Statt gefundenen Aufführung der Oper in drei Akten. Doch auch in dieser Gestalt genügte dem Komponisten Vieles nicht, und auch längerer Ruhe bedurfte derselbe eine neue Umarbeitung der Dichtung und Komposition. Die erstere erfolgte nach den Ideen des Tonsetzers, meistens durch den höhenkundigen und musikverständigen Freiherrn von Lichtenstein. Spontini ging mit regem Eifer an die kolossale Arbeit einer gänzlichen Reform, vorzüglich des zweiten Akts, komponirte den dritten Akt ganz neu, und so entstand die jetzige Form der wesentlich verbesserten historisch-romantischen Oper, aus welcher nun die Kaiserin, wie der Pfalzgraf Konrad von Hohenstaufen, als entbehrlich verschwandn, dagegen Heinrich der Löwe am Schlusse derselben hinzugetreten, und der dritte Akt auch in der Handlung völlig umgestaltet ist. — Wir wenden uns nun zur musikalischen Komposition, welcher wir jedoch, in Ermangelung der Partitur, nur im Allgemeinen von der blossen Erinnerung folgen können, um so mehr, als in dieser grossartigen Komposition sich oft Massen häufen, welche nur mit Mühe Einzelnes herausklären lassen. Vorweg ist indess die ganze Tendenz der Musik als erhaben, pathetisch und würdig zu bezeichnen, wenn auch der erfahrene Meister in der Anhäufung der Effekt-Mittel durch Orchester und Chöre oft zu weit geht, und die Länge mehrer Gesangstücke, wie der ganzen Oper, nach vorhergegangener gewaltsamer Aufregung zuletzt einen abspannenden Eindruck zurücklässt.

Die Ouverture beginnt mit einem angenehm melodischen Einleitungssatze in D dur, welcher dem Gefreiten nicht grossartig genug erscheint und überhaupt die Steigerung verringert, welche sonst der in Dur übergehende Schluss des leidenschaftlich bewegten, etwas langen Allegro-Satzes in D moll (dessen Motiv an die Ouverture zur „Vestalin“ erinnert) bewirken müsste. Die sehr feurige, heroische Introduktion beginnt im Thronsaale des Kaisers Heinrich VI. zu Mainz, welcher im Begriff ist, sich nach Italien zu begeben, um den dort ausgebrochenen Aufruhr zu dämpfen. Der Erzbischof segnet die Fahnen der Krieger. Die Pfalzgräfin Irmengard versucht es vergeblich, den Kaiser zu bewegen, die über Heinrich von Braunschweig ausgesprochene Reichsacht zu widerrufen und das Bündniss zwischen ihm und ihrer Tochter Agnes zu genehmigen. Ein Abgesandter Frankreichs wird gemeldet. Unter einem lieblich melodischen Chor der Troubadours, französischer Ritter und Edelknaben, welcher ganz im provenzalen Styl des Mittelalters gehalten ist, erscheint Philipp August, der König von Frankreich selbst, incognito als sein eigner Gesandter, und wird vom Kaiser nach der Bewillkommnung zum Feste geladen. Sie schliesst die lange Introduktion. Philipp, der Bruder des Kaisers, bleibt zurück und erkennt in dem sich nahenden Troubadour, welcher eine elegische Romanze zur Laute singt, den verkappten, in die Acht erklärten Heinrich von Braunschweig, seinen theuren Waffenbruder und Freund. Ein sehr wirksames Duett für Tenor und Bariton (zu den erste Duett von Licinius und Cinna in der „Vestalin“ erinnernd) endet die Scene beider Freunde. Agnes erscheint mit ihren Begleiterinnen in ihrem Gemach, zur Laute ein melodisch einfaches Lied mit Refrain und weiblichen Stimmen singend, welches die Sehnsucht nach dem Geliebten ausdrückt. Irmengard, die theilnehmende Mut-

ter, erscheint tröstend. In einem vorzüglich schönen, nur am Schlusse sich zu oft wiederholenden und den Sopranstimmen wenig Ruhepunkte zum Athemholen gönnenden Duett vereinen sich Mutter und Tochter zu anziehendem, gefühlvollen Wechselgesange. Heinrich erscheint plötzlich, von seinem Freunde heimlich eingeführt. Freude und Glück der Liebenden, wie die Besorgniss der Mutter und Philipps, wird in einem ausgezeichnet wirksamen Quartett geschildert, welches wir für eines der gelungensten Stücke der Oper halten. Das Zeichen zum Feste wird durch Trompetenschall gegeben. Heinrich entflieht, da die Fürsten sich nahen, Irmengard zu geleiten. Geheimnissvoll wird die wichtige Kunde mitgetheilt, dass Heinrich der Löwe sich feindlich mit furchtbarer Heeresmacht dem Rheine nahe. Die Bühne verwandelt sich in den glänzend erleuchteten Festsaal, eine prachtvolle Dekoration von blendendem Effekt darbietend. Das Fest beginnt mit einem allgemeinen Chor, worauf in einem nicht zu langen Ballet die Vermählung des Rheins mit der Seine allegorisch dargestellt wird. Heinrich ist schwarz verlarvt mit andern Masken erschienen. Der Kaiser steigt vom Thron in den Saal herab und stellt Agnes als Braut des um sie werbenden Königs von Frankreich der festlichen Versammlung vor. Dann fordert der Kaiser auf, den deutschen Reigen zu beginnen.

Es fängt das Finale nun mit dem Chor der Deutschen an:

„Der fremde Tanz verrinnt, die fremden Töne schweigen,
Die alte Weise klingt, die deutsche Lust erfand."

Doch lässt es sich nicht behaupten, dass durch diesen rhythmisch lebhaften Tanz der „ächte deutsche Reigen feierlich" wiedergegeben wäre, zumal für die Zeit des Mittelalters. An sich indess ist diese Tanzmusik sehr hinreissend, und besonders künstlich in der Art konstruirt, dass die Hauptmotive derselben auch während der folgenden sehr verwickelten Handlung stets mit durchtönen, wozu freilich eine lebhaftere Bewegung nothwendig war. Der König von Frankreich bewirbt sich nun persönlich immer dringender um das Wohlwollen der bedrängten Agnes, welche ihm auszuweichen sucht. Heinrichs Eifersucht wird immer heftiger rege; er vergisst sich so weit, das Schwert zu ziehen und auf den König einzudringen. Der Kaiser tritt dazwischen, erkennt den Geächteten und lässt Heinrich verhaften. Unter allgemeiner Bestürzung und wildem Tumult endet so der erste, 1½ Stunde dauernde, an starker Musik überreiche, dramatisch meisterhaft behandelte, erste Akt. Auf die Betäubung, in welche unvermeidlich durch das stete Fortdrängen heftiger Affekte der Zuhörer versetzt werden muss, thut die Ruhe sehr wohl, mit welcher der ächt dramatisch gediegene zweite Akt beginnt. Der eingekerkerte Heinrich drückt seine Empfindungen in einer, am Schlusse wieder heftig aufgeregten Arie aus. Ein vertrauter Diener gelangt durch Aufbruch einer Fallthür zu Heinrich und stürzt sich aus dem Fenster in den vorüberfliessenden Rhein, um Heinrich des Löwen Hilfe zu bewirken. Der Burggraf kündigt dem Gefangenen ewige Verbannung oder Tod an; er wählt das Letztere und wird durch einen geheimen Ausgang fortgeführt. Die Fürsten und deutschen Ritter, über Heinrichs Verurtheilung zum Tode empört, dringen gewaltsam, doch zu spät in das Gefängniss ein, um ihn zu befreien. Der Kaiser überrascht sie, wird indess selbst dadurch überrascht, dass der König von Frankreich den bereits todt geglaubten Heinrich zurückbringt und darauf besteht, dass er mit ihm kämpfen solle, da er den König und das Volk der Franken geschmäht habe. Den als Kampfes Pfand hingeworfenen Handschuh hebt Philipp, des Kaisers Bruder, auf. Der Kaiser genehmigt den Kampf und übergibt Heinrich zur Verwahrung an Philipp, tyrannisch indess seinen geheimen Tod befehlend. Die Fürsten, davon unterrichtet, rathen Heinrich zur Flucht, der solche indess verschmäht. Diese ganze Scenenfolge ist in der That bei weitem mehr für ein recitirendes Drama, als zur Oper geeignet. Der Komponist hat indess seine volle Geisteskraft daran gesetzt, und der Schwung seiner Phantasie hat alles nur Mögliche gethan, um Charakteristik mit feuriger Kraft des Ausdrucks ausdauernd zu verbinden.

Die Bühne stellt nunmehr die Kirche eines Frauenklosters vor. Im Hintergrunde erblickt man den Hochaltar, darüber den Chor und die Orgel. Die Nonnen singen eine lateinische Morgen-Hymne, ächt kirchlich gehalten und von Blasinstrumenten auf der Bühne begleitet, deren Zusammenstellung die Orgelklänge täuschend nachahmt. Agnes erscheint, in einer gefühlvollen Arie ihre Klagen ausströmend. Der Erzbischof tröstet sie in wahrhaft frommen Tönen, denen sich der Nonnenchor anschliesst. Diese Szene ist ein Meisterstück von Erfindung und kunstvoller Ausführung in der Musik mit Recht zu nennen. Irmengard und Heinrich erscheinen in der Kirche. Es folgen nun zwei der vorzüglichsten Gesangstücke der Oper, ein Terzett und Quartett, nachdem die Liebenden am Altare durch die Trauung, auf Begehren Irmengard's, verbunden sind und ihr Glück preisen. Philipp mahnt Heinrich, zu fliehen; allein dieser wird zum zweiten Male vom Könige von Frankreich aufgehalten. Ein furchtbares Gewitter treibt das geängstete Volk in das Heiligthum, um den Schutz des Höchsten anzuflehen. Das wild bewegte Finale beginnt mit dem Chore des Volkes, welchem sich das Gebet der Nonnen anschliesst. Zugleich stürmen Philipp, der König und Heinrich auf einander ein. Alle ziehen die Schwerter, während das Tosen des Gewitters vom Orchester in fortwühlenden Figuren angedeutet wird. Der Erzbischof stellt den beginnenden Kampf der Parteien durch Vorhaltung des Kreuzes endlich ein. Der Nonnenchor ertönt versöhnend: „Omnibus, o Domine, dona pacem. Amen." Alle bestätigen: „Fried' in Gottes Namen!" So schliesst der durch Handlung und dramatisch musikalische Combinationen höchst ausgezeichnete zweite Akt, nach der Ansicht des Ref. der gediegenste und eigenthümlichste der von hier ab fast ganz neu umgestalteten Oper. — Der dritte Akt beginnt im Vorhofe des Frauenklosters mit einem ungemein lieblichen Chore der Ritter, Troubadours und Frauen aus Irmengard's Gefolge, welche Frankreichs königliche Verlobte begrüssen.

Agnes fleht den Schutz der Mutter an, welche die Ueberlästigen entfernt. Heinrich erscheint, um Agnes in Sicherheit zu bringen und dann zum Kampfe zu eilen. Die Bühne verwandelt sich in einen festlich geschmückten Platz ausserhalb der Thore von Mainz. Unter allgemeinem Chore erscheinen der Kaiser, König v. Frankreich, Philipp, die Ritter, Kampfrichter, Herolde, zuletzt Irmengard. Tanz und Waffenspiel beginnt. Die Musik des Ballets zeichnet sich durch Charakteristik, wie der Chor, an welchem die Kampfrichter Theil nehmen, durch grossartige Auffassung und ein mächtig wirkendes Unisono der Singstimmen aus. Hier waltet unverkennbar Genialität der Erfindung vor. Noch ehe Philipp mit dem Könige den Zweikampf beginnen kann, erscheint Heinrich mit Agnes, welche von den französischen Rittern (und zum dritten Male) auf der Flucht eingeholt sind. Ein schwarzer Ritter beobachtet in der Ferne den Vorgang. Heinrich und der König kämpfen mit einander. Das Schwert des Königs zerspringt. Die französischen Ritter, um das Leben ihres Monarchen besorgt, entdecken nun: „Der König ist's“! Heinrich, der als Gefangener in Frankreich mit Edelmuth behandelt war, wirft sich lebhaft die begangene Undankbarkeit vor. Die heimliche Vermählung Heinrich's mit Agnes wird von Irmengard laut verkündet; der Kaiser wüthet. Da erscheint plötzlich Heinrich der Löwe, welchem Mainz bereits die Thore geöffnet hat, und in dessen Macht sich der Kaiser jetzt befindet. Doch der Löwe legt grossmüthig als Sieger sein Schwert dem entthronten Kaiser zu Füssen. Dieser ist versöhnt, und genehmigt die Verbindung der Liebenden, indem er sich mit dem edelmüthigen Feinde versöhnt. Ein heroischer Schlusschor endet die imposante, fast 4 Stunden währende, doch stets in Spannung erhaltende Oper, welche von Seiten der musikalischen Komposition mit völliger Unparteilichkeit als ein Werk erster Grösse in seiner Gattung anzuerkennen ist. Die Ausführung war so ausgezeichnet, wie solche sich nach vielen Proben, unter der sorgfältigsten Leitung des Komp. und von einem solchen Künstler-Vereine der Königl. Oper erwarten liess. Frl. v. Fassmann als Irmengard, Agnes (Dem. Grünbaum), Kaiser Heinrich VI. (Hr. Fischer), Philipp (Hr. Bader), König Philipp August (Hr. Böttticher), Heinrich der Löwe (Hr. Blume), dessen Sohn (Hr. Eichberger), der Erzbischof von Mainz (Hr. Zschiesche), das Neben- und zahlreiche Chor-Personal, Corps de Ballet, wie das überaus stark besetzte Orchester (in welchem auch die mächtig durchtönende, nur fast zu häufig benutzte Bass-Tuba nicht fehlte) beeiferten sich, dem kolossalen Kunstwerke die angestrengtesten Bemühungen zu widmen. Da nun auch durch Tänze, prachtvolle Aufzüge und ausgezeichnet schöne Dekorationen für Befriedigung des Sinnenreizes und der Schaulust in reichem Maasse gesorgt ist, so konnte es an einem glänzenden Erfolge der Oper, bei den bis jetzt Statt gefundenen vier Vorstellungen, bei überfülltem Hause und hohen Preisen nicht fehlen. Am Abende der ersten Aufführung (den 6. Decbr. v. J.) wurde Spontini nach dem zweiten Akte und nach beendeter Oper mit Enthusiasmus gerufen, mit Gedichten und Kränzen geehrt, auch bis zu seiner Wohnung von seinen Verehrern geleitet und dort mit einer Nachtmusik, aus seinen Kompositionen gewählt, und häufigen Vivats begrüsst.

Ob die Opposition begründet ist, welche auch dies, dem Zeitgeschmacke freilich wenig entsprechende, lyrisch dramatische Werk betroffen hat, wird die Folgezeit lehren. Jedenfalls ist solches keine gewöhnliche Erscheinung, und das Erzeugniss unermüdlicher Beharrlichkeit und grossartiger Konzeption, wie die Preuss. Staatszeit. darüber umsichtig geurtheilt hat, womit der unterzeichnete Ref. ganz unbefangen nur übereinstimmen kann.

Berlin, d. 27. Dec. 1837.

J. P. Schmidt.

Leipzig. Am 22. Decbr. wurde zum ersten Male eine neue komische Oper, und zwar die zweite, von G. A. Lortzing, aufgeführt: „Czaar und Zimmermann, oder die zwei Peter“ in 3 Akten. Sie gefiel wie die erste; nicht Weniges wurde lebhaft applaudirt und der Komponist, der zugleich den jungen Zimmermann, Peter Iwanow, recht gut, wie immer, spielte, wurde zum Ende des Stückes herausgerufen. Er erschien mit Dem. Günther, deren Naives sehr beliebt ist, und mit Hrn. Berthold, der den Bürgermeister in Saardam, auf dessen Komik die ganze Oper weit mehr, als auf den Gang der Handlung basirt ist, in bester Laune mit dem glücklichsten Erfolge vortrug. Mit einem solchen Bürgermeister wird das Stück, das mit vielen Schlageffekten ganz im Geschmacke der Zeit wirksam gehalten ist, überall gefallen. Hr. Lortzing versteht das Theater und den Lauf der Welt, der er mit klugem Fleisse nichts Anderes gibt, als was sie schmackhaft findet. Wir tadeln dies nicht im Geringsten, im Gegentheile erkennen wir des Mannes Gewandtheit nach Verdienst an; er weiss zu wohl, dass auf teutschen Bühnen von einem Teutschen eben nichts durchgeht, als was sich dem Behagen mit heiterem Sinne fügt. Das will und das versteht er, und darum ist die Oper bestens zu empfehlen. — Am 29. Decbr. hatten wir das Vergnügen, in einem durchaus, auch in den Nebentheilen sehr anziehenden grossen Vokal- und Instrumental-Konzerte im Saale des Gewandhauses Hrn. Adolph Henselt zu bewundern. Sprechen wir zuvor von den Beihilfen, die diesmal nicht übergangen werden können. Die beiden Ouverturen zu Fidelio von Beethoven und zu „Was ihr wollt“ von Ferd. Hiller wurden unter anerkannt meisterlicher Leitung unsers Musikdir. *Dr.* Mendelssohn-B. in gewohnter Tüchtigkeit und Rundung bestens aufgeführt. Die zweite Ouvertüre liess das Publikum auch diesmal still vorübergehen. Mir gefiel sie abermals. Mad. Bünau-Graban sang vortrefflich und mit grossem Beifalle, wie stets, die grosse Arie aus Titus und 2 Lieder, ganz andere, als auf dem Programme angegeben standen; das erste von *Dr.* Mendelssohn-B., welcher auch auf dem Pianof. begleitete: Frühlingslied No. 3 aus Op. 34, stets und überall hell und frisch wirkend (statt des angezeigten altteutschen Minneliedes); das andere mit Be-

gleitung des Pfte und Vcello, vom Bruder der Sängerin, Andreas Grabau, schön gespielt, war nicht von Lachner, sondern von Hrn Dürrner, der erst vor Kurzem sich bekannt zu machen anfing. Das Lied (MS.) ist schön und wurde von Allen, die wir sprachen, dafür erkannt, wie auch von der Versammlung, wenn anders die lebhaften Beifallszeichen nicht vorzüglich den Darstellenden galten. Noch lernten wir einen jungen talentvollen Kammermusiker der Fürstl. Hohenzollern-Hechingen'schen Kapelle, Hrn. Fr. Seudelbeck, im Vortrage seines dritten Concertino für das chromat. Waldhorn kennen. Er ist beachtenswerth als Virtuos und Komponist, der redlich seinen eigenen Weg in jeder Hinsicht geht. Er behandelt das Instrument als ein für sich dastehendes, vom natürlichen Waldhorn verschiedenes. Seine Fertigkeit in Schnellgängen und kühnen Sprüngen, wie der ganz eigene Ton in Melodieführungen erhielt zweimaligen Applaus, obgleich viele Hörer sich in das Befremdende seiner eigenthümlichen Weise nicht finden konnten, um so weniger, da die Komposition gleichfalls nicht gewöhnlich und zu lang war. Ueberhaupt fehlt seinen Tondichtungen bis jetzt noch Eins, das ist Welt: im Uebrigen ist er tüchtig. Es ist noch nichts von ihm gedruckt; sein idyllisches Concertino halten wir unter denen, die wir kennen, für sein bestes. Der Konzertgeber selbst, ein Feuergeist, der durch und durch für die Kunst glüht, bewährte seinen ungemeinen Ruf, der überaus schnell und weit sich verbreitete. Die Freude, ihr zu hören, gab sich sogleich bei seinem Auftreten kund, verdoppelte sich nach jedem Vortrage folgender Sätze: Konzertstück mit Orchester von K. M. v. Weber; Etüde von Chopin (No. 1 der ersten Sammlung); Andante in H; Etüde mit dem Motto: „Wenn ich ein Vöglein wär'" (entzückte so, dass er sie wiederholte); Etüde in Des und Andante und Allegro in H, sämmtlich vom Konzertgeber, theils gedruckt, theils bald erscheinend. Die Schlussvariationen über ein Thema aus „Robert der Teufel" erhält die musikal. Welt auch bald. Sein Spiel ist ungeheuer, wie der Antheil und die wachsende Lust der Versammlung es war; einzig in seiner Art und somit ausser allem Vergleiche, der überhaupt etwas Missliches, oft Ungerechtes hat, wenn Meister mit Meistern verglichen werden. Sollten wir aber das Eigenthümliche, Mächtige und Geniale seines Vortrages nach einmaligem Hören in Worte fassen, wir wären verlegen und die Bewunderung der Ueberraschung würde kaum das Rechte treffen; kurz, das redlich Kunstdurchglühte seines Wesens spricht eindringlich stark aus seinem wunderbaren Spiele, das man hören und öfter hören muss, wenn ein Bild davon gezeichnet werden sollte, das ihm ähnlich ist und nichts in's Allgemeine der Meisterschaft sich verliert. — Unser 10tes Abonnement-Konzert am 1. Januar weihete das neue Jahr mit dem 42sten, hier zum ersten Male, gehörten Psalm: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", von Fel. Mendelssohn-B. würdig und dankbar gewürdigt ein. Die Solopartieen trugen Dem. Novelle, die Herren Gebhard, Kürsten und Weiske vor. Ueber das Werk selbst nach genauerer Bekanntschaft mit ihm. Noch der immer gern gehörten und sehr gut ausgeführten Ouvert. zum Wasserträger v. Cherubini sang Dem. Clara Novello die 2. Konz.-Arie von Mozart und wurde, wie stets, von der sehr zahlreichen Versammlung geehrt und diesmal mit zwiefachem Rechte, da Fräul. N., nicht völlig wohl, dennoch ihren Antheil der Feier des Tages nicht entziehen wollte. Ein drittes von Frl. N. auszuführendes Gesangstück aus La gazza ladra musste jedoch wegfallen. Dafür wurden wir nach gelungenem und beifällig aufgenommenem Vortrage eines v. F. David neu komponirten Konzertstückes für Fagott v. Hrn. Inten, durch die oft gerühmte Sommernachtstraum-Ouvert. v. F. Mendelssohn-Bartholdy lebhaft erfreut und zum Schlusse von Mozart's grosser Symph. in C dur mit der Fuge, deren Ausführung wiederum, wie schon oft gerühmt, nichts zu wünschen übrig liess. So begann denn auch dieses Neujahr höchst ehrenvoll für die Kunstleistungen unserer Stadt und für Alle sehr erquicklich.

Nekrolog.

(Eingesandt.)

Am 20. Nov. v. J. erlitt unsere Stadt Crefeld einen schmerzlichen Verlust durch den Tod des Seidenmanufakturisten und ersten Beigeordneten der hiesigen Gemeinde, Hrn Johann Heinrich Scheibler, dessen Name nicht blos als liebenden Gatten und Vaters, als gemeinnützigen Bürgers und pflichttreuen Vorstehers der Gemeinde unter uns in dankbarer Erinnerung fortleben wird, sondern auch überall, wo Künste und Wissenschaften gepflegt werden, ehrenvoll genannt zu werden verdient. — Geboren zu Montjoie am 11. Nov. 1777, woselbst er seine Jugendjahre verbrachte, und durch mehrjährige Reisen besonders in Italien vielseitig ausgebildet, fand er durch glückliche Familienverhältnisse und einen zahlreichen Freundeskreis in Crefeld eine zweite Heimath, der er mehr als 30 Jahre ganz angehört hat. Schon früh war er mit leidenschaftlicher Liebe der Musik zugethan, durch deren glückliche Ausübung, verbunden mit einem seltenen Humor, er das gesellige Leben auf eine wohlthuende Weise zu erheitern verstand. Seine gleichzeitige Neigung zu physikalischen Untersuchungen führte ihn bald zu tiefern Forschungen über das Wesen der Töne, und die nächste Frucht seiner Arbeit war die Ermittelung einer bessern Eintheilung des Griffbrettes der Guitarre für eine gleichschwebende Temperatur, als sie bisher üblich war. Bald nachher bereicherte er das musikliebende Publikum mit einem neuen Instrumente, der Aura (Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrg. 1816. No. 30), indem er den gewöhnlichen Maultrommeln eine kunstgerechte Stimmung gab und sie bis zu 20 auf 2 Scheiben durch eine besondere Vorrichtung zusammenstellte, wodurch nicht nur eine leichtere Handhabung derselben, sondern auch das Uebergehen in alle Tonarten möglich wurde, die durch ihre vollkommene Reinheit und durch die eigenthümliche Gesangsweise das Gemüth wunderbar zu ergreifen vermögen.

Allein alle diese Erfindungen waren mehr zufällige Entdeckungen, die Scheibler machte, während er ein

bestimmtes unabänderliches Tonmaass aufzufinden sich bemühte. Zwanzig Jahre lang verfolgte er mit allem Eifer und aller Beharrlichkeit seinen Plan, bis es ihm endlich nach unsäglichen Versuchen und Anstrengungen gelang, der Natur ein Gesetz abzulauschen, das zuerst von ihm erkannt und ausgesprochen, zu den schönsten Entdeckungen im Gebiete der Akustik gezählt werden darf. Die wellenförmigen Tonschwingungen, die, wenn man zwei fest im Einklang stehende Töne erklingen lässt, auch dem ungeübten Ohre sehr vernehmbar sind, waren es, die schon früher seine Aufmerksamkeit erregt hatten. Er entdeckte zuerst ihr Verhältniss und Gesetz und benutzte es zu einem Tonmaasse, vermittelst dessen er nicht nur die Bestimmung der Schnelligkeit der Tonvibrationen auf eine bis jetzt noch nie gekannte Genauigkeit bringen konnte, sondern auch im Stande war, Orgeln, Klaviere und andere Instrumente zu jeder Zeit von allen Dispositionen und Zufälligkeiten unabhängig, mit mathematischer Gewissheit in einer solchen Reinheit zu stimmen, wie es bisher mit allem Fleisse, aller Kunst und Uebung nicht möglich war.

Von seinen Freunden dringend aufgefordert, machte er seine Entdeckung zuerst durch die Schrift: „Der physikalische und musikalische Tonmesser“ (Essen, bei G. D. Bädeker, 1834) allgemein bekannt, die seitdem durch mehre andere Schriften und Aufsätze von ihm selbst und von dem *Dr.* Joh. Jos. Löhr hierselbst näher entwickelt und begründet worden ist:

„Anleitung, die Orgel vermittelst der Stösse (vulgo Schwebungen) und des Metronoms korrekt gleichschwebend zu stimmen, von Heinrich Scheibler.“ (Crefeld, bei C. M. Schüller, 1834.) Mittheilung an die Versammlung der deutschen Naturforscher in Bonn im September 1835 über das Wesentliche des musikalischen und physikalischen Tonmessers von Heinrich Scheibler.“ (Crefeld, bei C. M. Schüller, 1835.)

„Anleitung, die Orgel unter Beibehaltung ihrer momentanen Höhe oder nach einem bekannten a vermittelst des Metronoms nach Stössen gleichschwebend zu stimmen, von Heinrich Scheibler.“ (Crefeld, bei C. M. Schüller, 1836.)

„Ueber die Scheibler'sche Erfindung überhaupt und dessen Pianoforte- und Orgel-Stimmung insbesondere, von *Dr.* Joh. Jos. Löhr.“ (Crefeld, bei C. M. Schüller, 1837.)

„Ueber mathematische Stimmung, Temperaturen und Orgelstimmung nach Vibrations-Differenzen oder Stössen, von Heinrich Scheibler.“ (Crefeld, 1837.)

Schon 1832 war die Wichtigkeit der Entdeckung ausser Zweifel gestellt. Damals schrieb der gelehrte Hofrath und Professor Munke in Heidelberg an den Erfinder:

„Mittlerweile habe ich jetzt gerade Gelegenheit, die Hauptsache Ihrer trefflichen Arbeit, die einmal unerschütterlich fest steht, in England, namentlich in London bei der Königl. Societät bekannt zu machen, und eben so werde ich derselben in Petersburg erwähnen. Endlich werde ich in Poggendorff's Annalen eine Notiz einrücken lassen, wodurch Ihnen die Priorität gesichert ist.“

Seitdem haben unsere grössten Musiker und Physiker sich gleich anerkennend darüber ausgesprochen, besonders Cherubini, Spohr, Ries, Weber und der Ritter Neukomm, welcher Letztere in dieser Beziehung im Septbr. 1836 an den beständigen Sekretair der Königl. Akademie der Wissenschaften in Stockholm bei Uebersendung der zuerst erwähnten Scheibler'schen Schrift schrieb: „In diesem Büchlein ist mehr enthalten, als alle übrigen Schriftsteller über diesen Gegenstand jemals geschrieben haben.“ Ferner: „Man hat unter meinen Augen ein Piano und eine Orgel nach dieser Theorie gestimmt, und Sie müssen erstaunen, wenn Sie die Stösse mit einer mathematischen Genauigkeit nach dem Metronompendel regulirt sähen“, und weiter: „Es ist leicht, nach diesem Verfahren zu stimmen, weil man nach einfachen und bestimmten Gesetzen verfährt. Auf der so temperirten Orgel kann man auf die kühnste Weise moduliren, was nach der Stimmung nach dem Gehöre nie der Fall ist.“

(Allgemeine Musikalische Zeitung, Jahrgang 1835, No. 29.)

(Caecilia, Zeitschrift für die musikalische Welt, 1837, 19ter Band, S. 217.)

Das anhaltende und tiefe Nachdenken hatte Scheibler ein unheilbares Leiden zugezogen, und wohl kann man von ihm sagen, dass er selbst mit Aufopferung seines Lebens sein Ziel verfolgt hat, das, einmal vorgezeichnet, ihn nicht ruhen liess, bis es endlich ruhmvoll errungen ward.

Lieder und Gesänge.

Lieder werden in Masse gedruckt; die meisten finden ihr Publikum, wenn auch selten ein grosses, eben um der Menge und der Verschiedenheit des Geschmacks willen, die nirgend so auffallend mannichfach, oft sogar geradezu widersprechend sich erweist. Was hier reizend heisst, wird dort belächelt. Jeder hält aber seinen Geschmack für den rechten und schüttelt den Kopf über einen andern. Der Beurtheiler mag also loben oder tadeln, anzeigen oder tadeln lassen, es finden sich Leute, die jedesmal ihm das Eine und das Andere erwidern. Aber Anzeige muss sein und zwar von dem Verschiedensten, weil Geschmack und Bedürfnisse es sind. Damit die Wahl zur Selbstansicht Jedem erleichtert werde, sind bündige Beschreibungen der Art des Geleisteten das Zuträglichste; das Uebrige ist Sache der Liebhaber und Nichtliebhaber, welche letztere freilich in der Regel die Mehrzahl bilden. Für diese ist nichts zu thun, als dass man die Masse in kleinen Abtheilungen vorführe. Wer noch mehr fordert, ist unbillig und denkt, er und seine Partei sind allein in der Welt.

Sternenhelle Nacht, Lied von *A. Mahlmann*, für vier Männerstimmen in Musik gesetzt von *J. P. Schmidt*. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 6 Gr.

Die Melodie ist ansprechend wirksam, ohne einen

höhern Schwung zu nehmen, als ihn gesellige Zirkel auch im Ernsten gewöhnlich wünschen; die Stimmenführung in demselben Sinne und leicht treffbar, in der Mitte des Liedes mit gut gewählter Ausweichung. Diese beiden vielgewünschten Angemessenheiten für Unterhaltungsgesang werden dem Liede wohl Eingang verschaffen. Nur mit der Anfangsharmonie und mit der Schlussdehnung des Textes in den Mittelstimmen sind wir auch für diesen Zweck nicht einverstanden; die Gründe sieht Jeder von selbst, wenn wir Anfang und Schluss hersetzen:

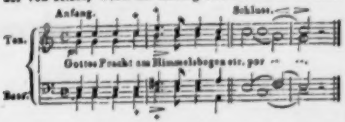

Nachtreise von *L. Uhland*, zunächst für eine Tenorst. mit Begl. des Pianof. — von *Karl Kloss*. Op. 29. Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 8 Gr.

Ein gefällig eingehender Gesellschaftsgesang, klingend und leicht zu singen und zu spielen, eben so leicht in seinen schmerzlichen als in seinen erquicklichen Erinnerungssätzen, die mit einander nach Massgabe des Gedichts wechseln. Die Art und Weise erinnert an Kreutzer, nur dass Einiges hier zu viel in Tönen gemalt wurde, z. B. „Die welken — — Blätter fallen." Dass diese Art malender Musik nicht das Tiefste geben kann, nur einen Anklang des Gefühls, mit artigem Spiel umwoben, weiss der Verf. selbst und hat eben nichts Anderes zu geben beabsichtigt, weshalb auch nichts weiter zu erinnern ist; seine Absicht wird er leicht damit erreichen.

1) *Lied auf der Alm*, für Alt und Tenor mit Begleit. des Pianof. — von *Julius Becker*. Op. 1. Leipzig, bei Jul. Wunder. Pr. 10 Gr.

2) *Dreistimmige Lieder* für Alt, Tenor und Bass mit beliebiger Begleitung des Pianof. — von Demselben. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Das erste Duett ist im ⅔ Takt und mit Lala, eben in der Weise, wie auf der Alm, und artig genug. In No. 2 wiederholt, vereinfacht und verschönert sich das Lied auf der Alm so, dass es, gut vorgetragen, wozu besonders ein Alt gehört, der vom kleinen *f* zwei volle Oktaven beherrscht, überall wohlgefallen wird. Es folgen: Wanderers Nachtlied, von Goethe; der Abendstern, von Hebel, in allemannischer Mundart, so wie „der Sommerabend", alle im ⅔ Takt, alle klingend, nicht tief. Zuletzt im ⅔ T.: „Bin ich nicht ein frisch Mädel im Thal?" von Tenor und Bass begleitet, meist mit Lala. Also zur Unterhaltung für kleine Gesellschaften recht hübsch.

Liedersegen. Gesänge für Canto, Alto, Tenore und Basso mit Begl. des Pianof. ad lib. Herausgegeben von *Karl Oesterreich*. Op. 5. Partitur, Heft 1 und 2. Zweite Auflage. Naumburg a. d. Saale.

Der Herausgeber hat hier zum Besten vieler Sängervereine eine Anthologie geliefert, die meist auf Lieder, aber auch auf Motetten und Choräle zuweilen Rücksicht nimmt, so dass sie den verschiedensten Seelenstimmungen entsprechen soll. Die meisten sind daher vierstimmig u. gut arrangirt, doch auch mit eigenen Kompositionen bereichert. Die Partituren sind allein zu haben und so eingerichtet, dass sie auch für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte verwendet werden können. Die einzelnen Stimmen, die wir nicht sahen, sind gleichfalls gedruckt und möglichst billig von Hrn. Hofmeister und Hrn. Heiniz zu beziehen, wie die Partituren. Der Ertrag von diesen beiden Sammlungen ist mildthätigen Zwecken gewidmet und unter „Controlle des Magistrats zu Naumburg gestellt"; öffentliche Berechnung wird nach beendigtem Geschäft nicht fehlen. Die Herausgabe hat also einen zweifach wohlthätigen Zweck. Die Wahl der Gesänge und Lieder ist mannichfach aus ältern und neuern Werken. Und so sei denn das Ganze den Sängerkreisen bestens empfohlen.

Notiz.

Hr. Karl Kloss ist von Sr. K. Hoheit, dem Kronprinzen von Preussen nach Ueberreichung einer Kantate durch ein huldvolles eigenhändiges Schreiben, dergleichen von Sr. K. Hoheit, dem ehemaligen Vicekönig von Hannover, Herzog von Cambridge auf Veranlassung einer überreichten Hymne geehrt worden, welchem letztern eine Pistole L.d'or beigefügt worden war. Herr Kloss reist von Hamburg wieder nach Berlin zurück.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Hünten, Franz., Oeuv. 100. Virelay et Rondeau martial pour Piano sur l'Opéra: Le Guise ou les Etats de Blois de G. Onslow. 2 Livraisons.

— Oeuv. 100. L'Alliance, 3 airs favoris pour le Piano.
No. 1. Variations sur un air italien.
No. 2. Rondeau sur la Cachucha.
No. 3. Variations sur un air allemand.

Leipzig, im Januar 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. № 3. 1838.

Instrumental-Werke.

Angezeigt von G. W. Fink.

Duo concertant pour Pianof. et Violon par Louis Spohr. Oeuv. 95. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr.

Mit etwas geringen Schönerem könnten wir unsere Anzeigen neuer Tondichtungen schwerlich eröffnen, als mit diesem Meisterwerke unseres Spohr, dem wir hiermit unsern Dank für den Genuss öffentlich abstatten, den wir beim Vortrage und Hören dieses vortrefflichen Duos empfunden haben. Wir sind gewiss, dass Alle mit uns übereinstimmen, welche die Kunst in ihrer Würde und Mannigfaltigkeit eigenthümlich geistdurchdrungener Gebilde, und nicht blos in irgend einem, wenn auch schmackhaften, doch beschränkt einseitigen Jugendtraume, oder gar nur in irgend einem Schimmer der Neuheit und der Seltsamkeit mit Vorliebe verehren. Freilich gibt es Zeitgemässes, das nach dem Schnitte der Mode gestutzt und verbrämt, dem Sinne der Mehrheit so lange angenehm eingeht, als dieser Zuschnitt und die Frische des Neuen währt, der wir auch ihren Reiz nicht absprechen, nicht einmal einen gewissen äusserlichen Vortheil kurzweiliger Unterhaltung, so lange die lockende Gewalt der Mode ihren sieghaften Einfluss behauptet. Aber es gibt etwas Ehrfurchtgebietendes, was ohne Modeputz, ohne irgend einen von Aussen hinzugebrachten Schmuck glänzender Bekleidung, in schlichter, anständiger und wohlgeordneter Tracht durch edle Haltung eines gesund kräftigen Leibes, durch Feuer und liebevolle Würde des Blickes, so wie durch anspruchlos männliche, sichere und inhaltreiche Rede, ohne Floskelschein und gesuchtes Verzieren, unmittelbar in's innere Leben greift und Herz und Seele füllt. Unter diese, dem innern Leben entquellenden und so einem jeden, der selbst innern Leben hat und es in der Art, wie es sich in Andern ausspricht, zu fassen versteht, wohlthuenden Werke der Kunst gehört uns auch dieses Duo, das, fern von aller Prunklust, nur allein dem Ausdrucke der Wahrheit und jener herrlichen Schönheit des Wesens huldigt, die im Weben der Begeisterung des äusserlichen Tandes *funkelnder* Umhüllung nicht mehr gedenkt. In solchen Werken kommt gar nichts darauf an, wie gross oder wie klein dem Ellenmasse oder der Rangordnung nach im Vergleiche mit andern derselben oder einer andern Art sie sind, sondern einzig und allein, ob sie das, was sie sind, völlig wahr, treu und naturwesenhaft schön in und für sich selbst sind und abgeschlossen ganz und rund sich selbst in die Erscheinung vor Andere hinzustellen anspruchslos vertrauende Lebenskraft haben. Von einem Vergleiche mit Beethoven oder mit wem man sonst will, kann und soll also gar nicht die Rede sein, vielmehr haben wir dem Himmel und den festen Bewahrern eigenthümlicher Kunstnatur zu danken, dass in höchst verschiedener Weise rein und liebevoll seelensichere Gemüthlichkeit und edle Selbstständigkeit, mit dem adeludem Zeichen allgemein nothwendiger Bildung geschmückt, sich in den mannigfachsten Gebilden ausspricht, in welcher Mannigfaltigkeit, immer jedoch auf ein und dasselbe Geistesgesetz gestützt und aus ihm hervorgehend, eben das Heil wechselvoll anregender und doch stets erhebender Lebensheiterkeit sich förderlich bewegt. Wenn also hier Niemand an eine Symphonie oder an ein anderes als an ein Duo von Spohr zu denken hat, so ist das in der Ordnung und eben das Rechte an der Sache. Aber es ist Musik im vollen Sinne des Wortes, so dass wir in dankbarer Anerkennung eine beschreibende Auseinandersetzung des trefflichen Erzeugnisses der Spohr'schen Muse für unnöthig erachten. Nur eine Bemerkung scheint uns zachgemäss: Es gibt eine Menge Kompositionen unserer in mechanischer Ueberwindung ungeheurer Schwierigkeiten ausserordentlich vorwärts gegangenen Zeit, die ungleich mehr technische Fertigkeit oder Virtuosität erfordern, und dennoch kann dieses Duo manchen Virtuosen und Dilettanten, wenn von guter Ausführung, wie billig, die Rede ist, weit schwerer fallen, als irgend ein ungemessen Glanzstück der mächtigsten Bravouren, denn es hat Charakter, in den man erst eingehen muss, was oft mehr Geist verlangt, als das Einstudiren einer noch so halsbrechenden Bravour. Wir

haben nichts gegen die Bravour, vielmehr sind wir für sie. Wenn wir aber den Geist über sie stellen und behaupten, dass sie sich eben nur als Dienerin des Geistes anzusehen hat, dessen Aussprüche sie in vollendeter Schönheit in's Leben führen soll, dass sie also nur Mittel zum Zweck und nichts weiter ist, so meinen wir mit allen Vernünftigen übereinzustimmen und sind gewiss, dass dadurch der Segen der Tonkunst weit leuchtender werden müsste. Aus diesem Grunde warnen wir auch gewisse Spieler, die Sache nicht so fahrlässig zu nehmen, als es ihre Fingerlust ihnen einflüstern möchte, denn ein erkannter und gehalten wiedergegebener Charakter will ein wenig mehr bedeuten und ist mehr werth, als der geschickteste Purzelbaum. Schlüsslich hoffen wir, dass Alle, die am Echten und gediegen Schönen Lust haben, sobald sie diese werthvolle Gabe nur einmal angemessen ausgeführt vernahmen, nicht umhin können werden, sich das Werk anzuschaffen und zu ihren Lieblingen zu legen, mit deren Wiederholung sie gute Stunden feiern.

Grande Fantaisie brillante

pour Piano et Violon sur des Huguenots — par Fr. Kalkbrenner et C. P. Lafont. Oeuv. 133. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Man hat uns schon längst gewöhnt, unter dem pomphaften Titel „Grande Fantaisie" ein gut oder übel zusammengemischtes Potpourri zu verstehen; wer das thut, wird sich jetzt unter 20 Malen kaum einmal irren. Es ist mit diesem Werke auch nicht anders, es ist ein rechtschaffenes Potpourri, aus einem namhaften Theile der beliebtesten Motive aus Meyerbeer's Hugenotten, nur mit weniger Zuthat zusammengereiht. Dass aber ein paar Männer wie Kalkbrenner und Lafont ohne viel Kopfbrechen gut und wirksam zusammensetzen können, brauchen wir nicht erst zu sagen. Sie haben ein Salonstück geliefert, das am rechten Orte brillant amüsiren wird. Dass auch die besten Musiker, die nicht aus der Welt laufen wollen, solche Stücke brauchen, weiss gleichfalls Jeder. — Ein ähnliches ist:

Duo brillant

pour Piano et Violon sur les Motifs de l'Opéra: La Somnambula — par J. Benedict et C. de Beriot. Mainz, bei Schott. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Noch viel brillanter, freilich auch noch mehr Bravour in Anspruch nehmend, als jenes. Es ist so glänzend und dankbar, dass es sich Jeder, der es übersah und doch öfter in grössern Zirkeln zur Unterhaltung zu spielen hat, anschaffen mag; er findet sicher, was er will, und sogar etwas, das auch der Gebildete recht gern einmal mit Vergnügen hört.

Grand Trio

pour Pianof., Violon et Vcelle — par Henri Proch. Oe. 27. Vienne, chez P. Mechetti. Pr. 2 Fl. 30 Kr.

Der Komponist dieses Trio's gehört, so viel uns aus guten Quellen über ihn mitgetheilt wurde, zu den vielgewandten, mit den mannigfachsten Talenten ausgestatteten und daher sehr beliebten Männern; er besitzt wissenschaftliche Bildung, dichtet, komponirt sehr eingängliche Gesänge, singt, spielt Instrumente und setzt für Instrumente. Bei dem Meisten, was er schafft, sieht er hauptsächlich auf das Vergnügen der Dilettanten, und das ist namentlich mit diesem Trio der Fall. Man muss also das sehr fleissig gebrauchte Beiwort „grand" nicht zu genau nehmen; es ist eine leichte Arbeit für Alle, die gern Leichtes und Gemischtes hören, wie es eben in bunten Gesellschaften häufig gilt, und zwar von der Art, dass leidlich geübte Dilettanten unschwer damit fertig werden.

Grand Sextuor

pour le Piano av. accomp. de Violon, Vcelle, Contrebasse et II Cors composé — p. Frid. Kalkbrenner. Oeuv. 135. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. av. acc. 2 Thlr. 8 Gr.; sans acc. 1 Thlr. 8 Gr.

Wer weiss, was Klavierspielen heisst, und nicht in einer einzigen und zwar immer der neuesten Art des Pianofortespiels befangen ist und neben ihr nichts weiter unter der Sonne mehr gelten lassen will, wird auch zuverlässig den genannten Komponisten unter die ersten Virtuosen, unter die Heroen des Klavierspiels zählen; er wird zugestehen, dass dessen Mechanik die vollendetste der vorneuesten Art ist, die in Gleichmässigkeit des Anschlags, eines überaus wichtigen Punktes, einzig dasteht. Wie er sein Instrument versteht, beweist auch seine Klavierschule, in der schon einige Blätter mehr Werth haben, als manche ganze Schule. Was er also für sein Instrument schreibt, das nicht der blosen Unterhaltung wegen, und zwar für minder Geübte, da ist, und selbst das in dieser Hinsicht kaum ausgenommen, muss für den Pianisten, der noch nicht grösster und eigenthümlicher Meister ist, schon um des Komponisten gehaltenen schöner Beherrschung des Instrumentes willen, von Nutzen und Interesse sein. Nun sahen wir an seinem meisterlichen Septuor (Op. 132), dass seine

Erfindungs- und Darstellungs-Gabe sich noch bedeutend erhöht, an Klarheit, Schönheit und eigenthümlichem Gehalt noch gewonnen hatte. Wie sollten nicht Alle, die nicht blos von Liszt und Chopin zu zählen anfangen, auf dieses neueste grösseren Werk begierig sein? In Hinsicht auf Schwierigkeit ist die Pianofortepartie jener des Septuors an die Seite zu stellen; in Ausarbeitung der Motive und in der Instrumentirung wird man dieselbe Gewandtheit und Sicherheit mit Vergnügen anerkennen. Die Beschaffenheit und den Gehalt des Ganzen wollen wir in einer kurzen Beschreibung der einzelnen Sätze vorzutragen uns bestreben. Der erste Satz, molto All., $^4/_4$, F moll, ist ein grossartiger, bravourreicher, das Kräftige mit ausdrucksvoll Gesangmässigem verbindender, schön modulirter Eingangssatz, der sich in F dur trefflich steigernd und glänzend abrundet, so dass er ein Ganzes für sich bilden kann. Das Scherzo, F dur, $^3/_4$, Presto, hat etwas Stürmendes, stark Modulirtes, doch Geordnetes; das Trio in B dur, poco più lento, tanzlich und sanfter. Das Adagio, $^3/_4$, Des dur, melodisch und gefällig. Der Schlusssatz lässt ein markirt vorzutragendes Marschtempo (ma allegro) kräftig wirksam erklingen, woran sich ein echt russisches Nationalthema anschliesst, das zweimal vom Pianof. und zum dritten Male von den Hörnern schön variirt wird. Unmittelbar darauf tritt der kräftige Marsch wieder ein und geht auf der Dominante in einen rauschenden, gewitterähnlich in prestissimo und accelerando sich hebenden Zwischensturm über, der auf der Dominante tremulirend und ersterbend ruht. Ein Presto mit stakkirten, 2 Seiten langen Oktavengängen, vom Basse herrlich gehoben, endet auf das Glänzendste. Es wird also eine meisterliche brillante Ausführung dazu gehören, besonders in der Partie des Pianisten, für dessen Bravour es berechnet ist, ohne dass die übrigen Instrumente als blose Harmonieverstärker behandelt worden wären; sie sind als nothwendige Verschönerer des Ganzen da. Es wird jedem tüchtigen Klavierspieler nützen, wenn er sich selbst daran versucht.

Des Domes Wiederhall

im Hause des Christen. Klassische Kirchenwerke und Oratorien für das Pianoforte mit Hinweglassung der Worte. 2. Lieferung. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Diese zweite Lieferung enthält das Requiem von W. A. Mozart, das allbekannte, vielgesungene und beliebte. Welcher Klavierspieler sollte es nicht gern in seiner Stille oder vor den Seinen sich wiederholen? Wir hoffen, die Ausgabe wird Vielen erwünscht sein, um so mehr, da der Auszug durchaus nicht übermässig voll- und schwergriffig, sondern, ohne die Sache zu verletzen, so leicht spielbar eingerichtet ist, dass auch Dilettanten von mässiger Fertigkeit sich daran erlaben können.

Literatur.

König Mys von Fidibus oder drei Jahre auf der Universität. Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künstlers von *K. Stein.* 1. Band. Gera, bei C. G. Scherbarth. 1838. S. 311 u. IV. (8.).

Die Handzeichnung vom weisspelzigen Könige kennt man aus der Cäcilia: hier wird im vergrösserten Maassstabe ein erweitert buntes Gemälde geliefert und das Mährchen noch schmuckhafter mit vermehrten Zaubereien ausgeziert, durch welche laut der Vorrede ein ganz ernstes Angesicht aus dem Hintergrunde blicken soll. Wollen sehen, wie es uns anzieht. Die Portionseintheilung ist geblieben, Tonleben und der Bratschen-Baron mit den übrigen Hauptrollen natürlich gleichfalls, nur Alles bunter, wie gesagt; gut zu lesen, behaglich zu verstehen und auch nicht zu verstehen, wie es in einem Mährchen von geschichtlicher Wahrheit sein muss, wenn ihm nicht das grösste Unglück zustossen soll, besonders der ernsten Physiognomie im Hintergrunde wegen. Die Universität H., oder wie sie heisst, spielt nothwendig eine tüchtige Rolle für den jungen Tonleben, den der Verf. überall recht lieb hat, auch ausser dieser Geschichte. Er commercirt eben so brav, als er die schönsten Lieder improvisirt und sich musterhaft duellirt. Der Hr. Vetter behauptet zwar, der verdolmetschte Leo habe eine Stimme wie ein Löwe, und will sogar aus den blonden Locken auf leibhafte Abkonterfeiung schliessen: es ist aber ein Compositum, wie es Wahrheit und Dichtung fordert, in welchen sich auch der angenehme Studiosus Pfiffrecht sehr ergötzlich ausnimmt. Erst in der 5. Portion, nach etlichen Luftschlössern im Lande der Liebe, singt ein seltsamer Zauberchor den Jüngling in die Bekanntschaft des Königs Mys, der in Leo's Silbermann gebannt, leicht aus dem Schallloche des Klaviers zu erretten ist, wofür ihm die niedliche Majestät Geld, Orden oder Gemse verspricht. Er wählt natürlich das Letzte und der kleine König beehrt ihn mit allerlei Offenbarungen, die man, wie die ganze Geschichte, selbst lesen muss, wenn man Alles gründlich erfahren will. Dazu erzählt der Verf. sogar Dinge, die eigentlich gar nicht gedruckt werden sollten: er hat sie aber doch drucken lassen. Zuweilen kommt so Gewöhnliches vor, dass man es sich ordentlich merken möchte; z. B.: „Es thut den Leuten weh, wenn man ihnen einen hohlen Weis-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten May. Nº. 35. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Von Dr. F. A. Weber.) [1]

§. I.

Das Thema zu dieser Abhandlung ist nichts weniger, als neu. Es ward schon im sechzehnten Jahrhunderte bearbeitet von Rolfink, einem Manne, der für seine Zeiten beynahe zu gross war [2]; dann auch von dem in der Philologie sowohl, als in der Medicin, vortrefflichen Camerarius [3]; und, was bey den Alten sich Zerstreutes findet, hat bereits der fleissige Roderich a Castro gesammelt [4]. Im verflossenen achtzehnten Jahrhundert waren meine Vorgänger Ettmüller [5]) und Brendel [6]), Unzer [7]) und Weikard [8]).

§. II.

Der Einfluss der Tonkunst, welchen sie sowohl direkt in den Hörorganen, als indirekt im Nervensystem überhaupt äussert, scheint so mechanisch zu seyn, als der Einfluss der Farben auf den Sehnerven, der von flüchtigen oder chemischen Geistern und Oelen auf den Geruchsnerven und das Werkzeug des Geruches, und von Salzen auf die Zunge und den Geschmacksnerven und seine Verbreitungen [9]). Die Ideenassociation, die Vater Haller als das Produkt dieses Einflusses angiebt, ist deswegen nicht minder in der Natur der Sache gegründet [10]).

---

1) Zuerst bearbeitet in Bern 1781 und in Heilbronn 1782. Von dort an mit Nachträgen und Berichtigungen versehen bis 1801. Völlig umgearbeitet 1802.

2) Method. medendi. L. XIV. Sect. III. cap. 19. de musica morborum medela.

3) Memorabil. med. Cent. IV. part. 4.

4) Medic. polit. L. IV. c. 15.

5) Diss. effectus musicae in hominem. v. Joecher. Lips. 1714.

6) Walther im musikalischen Wörterbuche und Adlung in der Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit (neue Auflage durch Hiller 1783.) nennen ihn fälschlich Bendel. Allein seine 1706 zu Wittenberg erschienene Diss. de curatione morborum per carmina et cantus musicos giebt uns den wahren Namen: Adam Brendel.

7) Im Arzte. Th. 4. St. 92. Th. 6. St. 141 und 146.

8) In der ersten Auflage des philosophischen Arztes in unten anzuführenden Stellen.

9) Man kann die Musik bey Menschen und Thieren eben sowohl unter die physischen Bedürfnisse rechnen, als Essen, Trinken, Bewegung, Ruhe u. s. w. Man vergl. die alte Pariser Encyclopédie. T. XXII. Part. II. Artic. Musique.

10) Certum est in omni homine, etiam quam maxime musices ignaro, alios sonos et sonorum successiones

heitssahn auszieht"; zuweilen dagegen so Ungewöhnliches, dass es für die Kunstjugend ein ordentliches Beispiel abgeben könnte, z. E., wie der Hr. Leo mit des Magnificus schönem Töchterlein, die im naiven Mundwinkel vielleicht ein wenig verzeichnet ist, sich in's Vertrauen musizirt u. dergl. In einer der vielen Episoden, die auf Rechnung des ernsten Gesichts laufen, wird Beethoven's Es dur-Konzert mit Wieland's Oberon verglichen, manches Bedenkliche über Genie verhandelt etc. Hat das ernste Gesicht hin und wieder auch seine schwachen Portionen, die ihm zu gesättigt vom Gelehrsamen etwas Verzogenes in die Mienen prägen, so bleibt es doch überall anziehend genug, bis auf die Vertheidigung S. 132 und einiges Uebertriebene in Belobungen, und möchten es nicht entbehren. Der tragische Schluss des ersten Bändchens hätte spannender für den zweiten aufbewahrt werden sollen, für welchen übrigens Mys, Harpfenbrand und der Magnificus das Ihre schon thun werden, dass er so unterhaltend ausfällt, als der geschilderte.

Nachrichten.

Prag. Zum Vortheile der Mad. Podhorsky ging zum ersten, vielleicht auch zum letzten Male „Hugo, Graf von Paris", lyrisches Drama in 2 Akten, Musik von Donizetti in die Scene. Der, wenn auch nicht eben merkwürdige, doch höchst drollige Inhalt des Libretto lässt sich ungefähr auf Folgendes reduziren. Es war einmal ein König von Frankreich mit Namen Ludwig der Karlinger (Mad. Podhorsky), mit dessen Regierungsantritte die Oper beginnt; seine Tante Emma (Mad. Schumann) ist nämlich durch die Theilnahme an einem Morde Reichsverweserin von Frankreich geworden, und setzt dem geliebten Neffen — im vollen Sinne des Wortes — die Krone auf. Diese einfache und hinlängliche Zeremonie scheint alle die unnützen und weitläufigen Feierlichkeiten zu ironisiren, womit wir selbst noch in unserm erleuchteten Jahrhunderte ein solches natürliches Ereigniss in die Länge ziehen und ungeheure Summen dabei veroplittern. Nun will der neue König gleich die Prinzessin von Aquitanien, Blanka (Dem. Grosser), heirathen; er war aber so unvorsichtig, die Braut durch einen getreuen Pair des Reiches, Graf Hugo von Paris (Hr. Emminger), abholen zu lassen, und unglücklicher Weise verliebt sich die Prinzessin in diesen — wahrscheinlich, weil er eine Mannsperson, und S. M. der König nur ein Frauenzimmer ist. Davon hat nun Hugo nichts gemerkt, aber mit Blanka's Schwester Adele (Dem. Rettich) hat er ein geheimes Liebesverständniss angezettelt, welche nun auch ankommt, und um einer verhassten Verbindung zu umgehen, bittet Blanka die Schwester, sie solle sagen, die Mutter sei krank und verlange nach der ältesten Tochter. Blanka will fort, der König, von dem scheinheiligen Foulques d'Anjou (Hr. Schumann) aufgehetzt, der lieber selbst König wäre und es durch die Verwirrungen, die er verursacht, zu werden hofft, gibt ihr Hausarrest, Ludwig will Hugo mit Adele verheirathen, diese aber, welche fürchtet, dass ihre desperate Schwester einen Skandal macht, bittet ihn, er solle Nein sagen. Die entsetzlichste Konfusion ist fertig, und Hugo wird eingesperrt. Nun machen ihm beide Schwestern im Kerker die Cour, Blanka wird eifersüchtig und will, in Gemeinschaft mit Foulques, Adele ermorden, begnügt sich aber am Ende, nachdem Hugo wieder befreit und mit Adele'n verheirathet wird, selbst ein Gift aus einem Ringe zu saugen, und stirbt nach verschiedenen Rezitativen und einer kolossalen Bravour-Arie. Friede sei mit ihrer Asche!

Sehr gewissenhaft meldet uns der Zettel: Die Szene ist in Laen (Caen?), der Hofstadt der Könige von Frankreich. Zeit: Ende des 9ten Jahrhunderts. Diese sorgfältigen Angaben von Zeit und Ort sind bei der Oper, wo es weder Publikum noch Dichter mit der historischen Richtigkeit in Sitten und Gebräuchen so genau nehmen, vollkommen überflüssig, und geben höchstens Manchen Gelegenheit, gute oder schlechte Witze über das Ganze zu reissen; denn wie die Leute sich hier geberden und sprechen, könnten sie eben so gut im vierzehnten oder siebzehnten Jahrhunderte sich benehmen. Ferner bringt uns der Zettel ein Programm. — Es hat sich aber seit der Straniera schon mehrmals bewährt, dass diese Programme (wenn sie wirklich den Zweck haben, uns mit dem Stoffe bekannt zu machen) demselben mehr schaden als nützen, da sie gewöhnlich die wichtigeren Motive übersehen, und gerade so viel Licht ertheilen, dass man die Dunkelheit nicht erkennen kann. So lange das Publikum noch keine Programme erhielt, gab es hübsch Acht, verstand, was zu verstehen war, und das Unbegreifliche legte sich jedes Individuum nach seiner Art und Weise aus, wo freilich mitunter gar abenteuerliche Ansichten herauskamen; doch kaum etwas so Ungereimtes, als die Operntexte der neuesten italien. Libretto-Fabrikanten Gaetano Rossi oder Felice Romani, dem sogar die Mailänder Bühnen-Referenten schon darauf gekommen sind, dass er manchmal *infelice* sei. Als Dem. Lutzer noch hier war und meistens die Hauptrollen gab, von welcher man jedes Wort, oft sogar im koloriirten Gesange, verstand, vermochten wir aus ihrem Antheile an der Handlung das Ganze so ziemlich zu entnehmen oder wenigstens zu errathen; seit sie uns aber verlassen hat, und man höchstens Mad. Podhorsky und die Herren Emminger und Demmer theilweise versteht, bleiben wir über die Thaten und Gesinnungen der Opernhelden in tiefem Dunkel, was vielleicht absichtlich geschieht, um unsere Aufmerksamkeit einzig und allein auf Beurtheilung und Genuss der Musik zu konzentriren. Hugo, Graf von Paris, ist unstreitig eine der ältern Opern Donizetti's — der seitdem seine Mittel besser zu verwenden gelernt hat, wie uns „Anna Bolena" und zumal der „Liebestrank" bewiesen — und er kommt uns hier noch vor wie ein Dieb, der auf unrechtmässigem Wege grosse Reichthümer gesammelt, sie aber nicht recht zu zeigen wagt, um nicht ertappt zu werden; denn er

greift wohl nach pathetischen Situationen, doch fanden wir nirgend einen wahrhaft ergreifenden oder kräftigen Moment in der Musik. Uebrigens entsteht schon eine grosse Monotonie in der Oper durch den Umstand, dass 8 bis 9 Nummern entweder in B dur oder in G moll sind. Gewiss aber hat es noch nie eine Oper gegeben, deren Entstehung sich so klar ausgesprochen hätte, als dieser „Hugo". Es ist unläugbar, dass diese Oper ganz auf die Gesang- und Darstellungskunst einer grossen Künstlerin berechnet war,*) welcher das Gewicht des Ganzen fast allein auferlegt wurde; nur eine zweite brauchbare Sängerin und der Tenor unterstützen sie einigermaassen, der Bass und Alt ist schwach bedacht, und insbesondere der Umstand, dass König Ludwig den ganzen Abend geschont wird, um gegen das Ende noch für ein Solostück, welches den ganzen Reiz dieser Partie ausmacht, gerüstet zu sein, scheint auf eine schwache Besetzung dieser Stimmlage hinzudeuten.

Da nun das Verhältniss unseres Opernpersonales ganz das Gegenstück zu dem bildet, wofür die Oper geschrieben zu sein scheint, so kann die Wahl der Mad. Podhorsky unmöglich gut geheissen werden. Dem. Grosser hat zwar eine bedeutende Energie der Stimme, aber noch zu wenig Herrschaft über ihre Mittel, zu wenig Erfahrung und Kunstfertigkeit, um diese italienische *tiranna amorosa* zu singen, ohne sich zu übernehmen, und solche Partieen können nur dazu dienen, ihre Stimmkraft, wie ihren ohnehin wankenden Kredit beim Publikum vollends zu untergraben. Schon die berühmte Kavatine, der Glanzpunkt der ganzen Oper, die wir als Einlage- und Konzertarie von den Dlle. Lutzer und Heinefetter und Mad. Podhorsky auf dreifach verschiedene Weise, aber jedesmal mit grosser Virtuosität, singen gehört haben, liegt so durchaus jenseits des Bereiches der Dem. Grosser, dass sie, zumal durch die ganz verunglückte Trillerkette, das Publikum in die übelste Stimmung versetzte und sich dann, mit Ausnahme der Arie des 2ten Aktes (A moll und A dur), die sie auch am gelungensten vortrug, den ganzen Abend fruchtlos anstrengte, noch einen Beifall ohne Opposition zu erwerben. In dem Duette zwischen den Dlle. Grosser und Rettich stellte jede der beiden Sängerinnen die schwache Seite der Andern in's hellste Licht, statt sich gegenseitig zu tragen und zu heben. Die Nettigkeit und fleichlen-Volubilität der Letztern verdunkelte die Leistung der Erstern, deren starke schmetternde Stimme in den Ensemblestellen Jene wieder ganz deckte; doch war der Sieg auf der Seite der Dem. Rettich, die laute Beifallszeichen erhielt. Dem. Grosser ist ein weiblicher Pöck, und ihre starke Stimme so lange angenehm, als sie deren Kraft nicht über die Schönheit und Möglichkeit hinaus potenziren will, und in diesem Falle schlug Pöck's Stimme oft um; jene der Dem. Grosser wird scharf und grell und verirrt sich über die Grenze der reinen Intonation. Störender als je fiel uns diesmal die scharfe Aussprache des r und s bei Dem. Grosser auf, die sich eben nicht viele Mühe zu geben scheint, diesen Fehler, so wie die schleppenden Tempi, die wir — wie jenes — gleich bei dr. ersten Erscheinung an ihr rügten, abzulegen. Dem. Grosser sollte einen Dichter in Sold nehmen, der ihr Rollen ohne r schriebe, leider aber scheint der Uebersetzer des „Ugo" sehr freigebig mit diesem Buchstaben gewesen zu sein, gleich als wollte er sie zwingen, eine üble Angewöhnung zu besiegen; aber Dem. Grosser ist konsequent und — lässt sich nicht zwingen, weder durch den Dichter, noch durch das Publikum, das jetzt schon eben so strenge gegen sie ist, als es sie anfangs freundlich behandelte, so lange sie Aufgaben übernommen hatte, denen ihre Gesangsbildung gewachsen war.

Was den Besuch des Theaters an diesem Abende betrifft, so rechtfertigte sich zum Vortheile der Mad. Podhorsky das Sprichwort: „Ein gebranntes Kind fürchtet das Feuer!" diesmal nicht, denn dasselbe Publikum, das vor sechs Wochen in „Elise und Claudio" (dem vorletzten Benefize der geschätzten Künstlerin) am Feuer der Langeweile gerösted worden, hatte sich diesmal in weit grösserer Anzahl eingefunden, und war im vollen Sinne des Wortes aus dem Regen in die Traufe gekommen. „Hugo" hat vor jener Oper nur einen Vorzug, dass er moderner ist; dagegen enthält „Elise und Claudio" viel mehr schöne und — eigene Motive, und die nachfolgenden Opernkomponisten werden gewiss dem „Hugo" keine Melodie entlehnen; die darin enthaltenen können sie anderswo aus der ersten Hand erhalten.

Opergäste hatten wir in der letztern Zeit bald einzeln, bald paarweise nicht weniger als Vier. Der erste und wichtigste derselben war Hr. Schmezer, Herzoglich Braunschweig'scher Hofsänger, den wir als Chapelou (Postillon von Longjumeau), Nemorino (Der Liebestrank), Nadori (Jessonda), und Sever (Norma) zu hören das Vergnügen hatten. Hr. Schmezer gehört auf jeden Fall unter die interessanten musikalischen Erscheinungen unserer Zeit. Seine äusserst kräftige Stimme ist frisch und sonor und in allen Lagen gleich. Seine Tiefe besitzt eine seltene Annehmlichkeit und die Höhe, welche bis a, auch bis b geht, ist wohl etwas gepresst, doch für einen deutschen Tenoristen noch immer plausibel. Sein Spiel, zumal in der komischen Oper (denn in der ernsten Oper fehlt es an Adel der Bewegung), ist für einen Sänger ausgezeichnet zu nennen. Vorzüglich gelingt ihm die Darstellung einfacher Naturmenschen, z. B. Nemorino und Chapelou im ersten Akte (was auch sein Triumph war und ihm nicht nur das Publikum gleichsam im Sturmschritte eroberte, sondern das Entzücken des Marquis über den Gesang des Postillons wurde hier zum ersten Male motivirt, während es sonst wie Ironie klang). Für den St. Phar ging ihm Eleganz und Sicherheit des Benehmens ab, und hier kann nicht geläugnet werden, dass die Darstellung des Hrn. Demmer dem Charakter und der Situation angemessender war. Hr. Schmezer hat übrigens eine Eigenschaft mit Hrn. Wild gemein, dass er das, was man italienische Manier nennt, durchaus nicht besitzt, und doch durch seine Eigenthümlichkeit

*) „Ugo, Conte di Parigi" wurde im J. 1829 für das Teatro alla Scala zu Mailand, die ungeheure Partie der Bianca für die Pasta geschrieben, doch war selbst diese grosse Künstlerin nicht im Stande, dieses Werk aufrecht zu erhalten, welches dort einen kompleten Fiasco machte.

sich in italienischer Musik zu behaupten versteht. Mehr vermissten wir im Nadori den Schmelz morgenländischer Poesie. (Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 31. Decbr. 1837. Zum Jahresschlusse erhalten Sie, hochverehrtester Herr und Freund, diesen December-Bericht in möglichster Kürze, da ausser „Agnes von Hohenstaufen" beide hiesige Bühnen nichts von Bedeutung geliefert haben. (Das Königsstädter Theater hat Halévy's „Jüdin" neu besetzt gegeben.) Nur Konzerte und musikalische Soiréen bieten noch Stoff zum Berichte. — Das erste diesjährige Winter-Konzert hatte die Direktion des Friedrichsstifts am 9ten d. im Saale des K. Schauspielhauses, unter Mitwirkung ausgezeichneter Kunsttalente, mit günstigem Erfolge für den wohlthätigen Zweck veranstaltet. Dem. Löwe und Fräul. v. Fassmann, wie auch Hr. Montius, trugen sehr ansprechende Lieder von Truhn, Rücken und Franz Lachner (das Waldvöglein, mit Violoncell- und Pianof.-Begl.) mit Ausdruck vor. Der höchst ausgezeichnete Violin-Virtuos H. Vieuxtemps und der 13jährige talentvolle Aug. Moeser exekutirten Variationen von eigener Komposition und von Beriot mit verhältnissmässig gleich vollendeter Kunstfertigkeit, vorzüglicher Bogenführung und gutem Tone. Der sehr fertige Pianist Worlitzer spielte Variationen von Dohler mit Präcision. Die Kinder des Friedrichsstifts sangen ein von Karl Blum für sie komponirtes, recht wirksames Danklied, und die Ouverturen zu Euryanthe und Olympia leiteten die beiden Konzerttheile imposant ein. Zum zweiten Abonn.-Konzerte führte die Singakademie Händel's erhabenen „Messias" mit Mozart's trefflicher Instrumentation, besonders von Seiten der Chöre, sehr gelungen aus. Zu bedauern ist nur, dass eine ausgezeichnete Sopran-Sängerin sich als Dilettantin ganz der öffentlichen Mitwirkung entzogen hat. Dem. Lenz, wie die Herren Mantius und Zschiesche führten den grössten Theil der Sologesänge sehr gut aus. Das zahlreich besuchte Konzert, welches Hr. Vieuxtemps im Saale der Singakademie am 18ten d. veranstaltet hatte, gab diesem soliden Virtuosen erst die rechte Gelegenheit, sein reines, gediegenes und fertiges Violinspiel geltend zu machen. In einem Concertino von seiner eigenen Komposition in H moll exzellirte der junge Tonkünstler besonders in grosser Reinheit der Intonation, trefflich langer Bogenführung, vollkommenem Staccato und Legato, Sicherheit der Doppelgriffe, gesangvollem Tone und ausdrucksvollem, am meisten sich zum Elegischen hinneigendem Vortrage. Auch die Komposition des sehr schweren, etwas düstern Concertino's zeugte von Talent der Erfindung und Originalität. Im Adagio waltete schöne, einfache Kantilene vor, und das Rondo gefiel durch ein pikantes Thema sehr. Hr. Vieuxtemps fand ausgezeichnete Anerkennung, sowohl beim Vortrage der drei Concertino-Sätze, als der Variationen für die Violine von Ernst und eines Duetts für Pianof. und Violine von Benedict und von Beriot, welches ein junger Zögling der Kunstakademie und Schüler des Hrn. Taubert, Hr. A. Fesca, ein talentvoller Sohn des früh verstorbenen Komponisten, mit Hrn. Vieuxtemps sehr fertig ausführte. Fräul. v. Fassmann sang die Ravatine aus Euryanthe: „Glöcklein im Thale", und Hr. Mantius eine Arie von Marschner aus der Oper Hans Heiling mit Geschmack. Hr. Fesca zeigte in einer Pianof.-Phantasie von Thalberg besonders wohlgeübte Technik und Fertigkeit der linken Hand. Nicht minder zeichnete sich der Klarinettist Hr. KM. Gareis durch schönen, vollen Ton und Virtuosität in einem nicht eben sehr dankbaren Concertino von L. Maurer aus. Das ganze Konzert gehörte sonach zu den nicht gewöhnlichen Musikgenüssen. Hr. Vieuxtemps ist bereits nach St. Petersburg abgereist. Am 19ten d. hatte der Hr. MD. Moeser eine Nachfeier des Geburtstages Beethoven's veranstaltet, welche durch die Auswahl und Ausführung der Kompositionen dieses Meisters ungemein befriedigte. Nach der tragischen Ouverture zu Coriolan trug Hr. Taubert das schöne Pianof.-Konzert in G dur mit vieler Delikatesse und Fertigkeit vor. Auch die von ihm selbst hinzugefügten Kadenzen zeigten, dass der Spieler in den Geist der Komp. eingedrungen war. Das beliebte Septett wurde von acht Violinisten (die beiden Moeser, Vater und Sohn, an der Spitze), vier Bratschisten, vier Violoncellisten, zwei Kontrabassisten und den einfach besetzten Blasinstrumenten mit ausserordentlicher Präzision im Ensemble (sogar die Kadenz der ersten Violinstimme im Finale) ausgeführt. Es ist nicht zu läugnen, dass die verstärkte Besetzung der Saiteninstrumente für manche Sätze, z. B. das erste Allegro, günstig wirkt. Bei Stellen indess, welche auf ein einzelnes, obligates Instrument berechnet sind, ist die grössere Tonfülle, auch bei der übereinstimmendsten Ausführung, weniger wirksam. Dagegen gewinnen im Ganzen die Streichinstrumente über den vollen Ton der Blasinstrumente auf günstige Weise die Oberhand. — Die herrliche C moll-Symphonie, ganz vollkommen ausgeführt, beschloss das reiche Kunstfest auf würdige Weise.

Der Oper Agnes wegen konnten im December nur zwei Soiréen des Hrn. MD. Moeser Statt finden. In der 3ten Versammlung wurde Mozart's schöne D dur-Symphonie, die Ouverture zu Oberon von K. M. v. Weber und die Pastoral-Symphonie von Beethoven, in der 6ten Versammlung das kunstvolle und gesangreiche Quartett v. J. Haydn in F moll mit der meisterhaften Schluss-Fuge, das schöne C dur-Quartett von Mozart und das erste Beethoven'sche Quartett in F dur von dem noch immer höchst geistreich vortragenden Meister im Quartettspiele Hrn. Moeser und seinen wackern Mitspielern ausgeführt. Die 4. Soirée des Hrn. KM. Zimmermann wurde durch ein grossartiges Quartett von F. Schubert in A moll, das den Gebrüdern Müller zugeeignete Quartett von Onslow in B dur (eine anziehende Komposition) und das 10. Quartett von Beethoven in Es dur interessant ausgefüllt. Das ausgezeichnete Ensemble dieser vier Spieler bewährte sich von Neuem.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass die Königl. Bühne am 17. d. das 30jährige Jubiläum der Spontinischen Preis-Oper: „Die Vestalin" durch eine vorzügliche Darstellung dieses Meisterwerkes, unter Leitung

das Komponisten, feierte. — Jetzt wird Norma von Bellini einstudirt, um Dem. Löwe in der Hauptrolle glänzen zu lassen. Von Mozart'schen Opern ist keine Rede, obgleich solche trefflich besetzt werden könnten. Möge denn der echten Tonkunst das neue Jahr gedeihlich sein!

Leipzig. Am 8. d. Konzert im Saale des Gewandhauses, gegeben von Dem. Clara Novello. Es war das Abschieds-Konzert der hier überaus beliebten Sängerin, dem an und für sich ein zahlreicher Besuch vorherzusagen war; das anziehende Programm musste die Erwartung fast zur Gewissheit erheben. Gegen Mittag wurden schon keine Einlasskarten mehr ausgegeben. Früher als gewöhnlich war der Saal gefüllt, obgleich das Konzert erst um 7 Uhr seinen Anfang nahm. Nach der Ouverture zur Zauberflöte trat die Konzertgeberin auf, sogleich mit lautem Beifalle empfangen; auf das Geländer des Orchesters war der Gefeierten ein Kranz gelegt, wir wissen nicht; aus wessen Händen. Eine Arie von Händel, mit englischem Texte: „*Ye sacred priests*", wurde vorzüglich schön von dem Fräulein vorgetragen und wie natürlich mit stürmischem Applaus verdientermassen aufgenommen. Auf dieses Hauptstück von echtem Werthe in sich und im Vortrage folgte ein anderes Hauptstück: Konzert für das Pianof. von Beethoven (Cmoll), gespielt von Hrn. *Dr.* Fel. Mendelssohn-Bartholdy, worüber wir kaum etwas zu berichten haben. Dass es Eingang fand und lauten Wohlgefallen erregte, setzt Jeder des Werkes und des Spielers wegen voraus. Die Kadenz war ausgeführt, die Themen schön und mannigfach verwebend. Eine Arie von Parisi: „*Somno cielo*" mit obligater Violine, vorgetragen vom Hrn. Konzertmeister David und der Konzertgeberin, ergötzte auf andere Weise ihrer Art gemäss. Den zweiten Theil eröffnete Fel. Mendelssohn-B.'s Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine, die, gelungen ausgeführt, wie immer vom Publikum freudig aufgenommen wurde. Ueberhaupt können wir im Folgenden die Anerkennungsworte sparen, da Alles ohne Ausnahme die Hände der erfreuten Versammlung in Bewegung setzte. Nach Beethoven's Meisterarie: „Abscheulicher", von der Konzertgeberin gesungen, erwarb sich unser Konzertmeister, Hr. David, durch neue Introduktion und Variationen über ein russisches Nationallied, für die Violine von ihm komponirt und gespielt, neue Ehre. Die Komposition ist so glänzend und in dieser brillanten Unterhaltungsweise so erfindungsreich und treffend, dass wir ihm und den Violinisten, die sie zu bemeistern im Stande sind, dazu Glück wünschen. Der Vortrag selbst war nicht minder zu rühmen. Den Schluss machte die Konzertgeberin mit einem irischen und einem schottischen Nationallede (nicht in der Art der ältesten), unter welchen wir dem schottischen den Vorzug geben. Da der Applaus kein Ende nahm, fügte die junge Sängerin noch *God save the king* hinzu. Unter donnerndem Schalle der Hände flogen aus mehren Logen bedruckte Blätter auf die Häupter derer, die zeitig genug für einen Sitz im Saale gesorgt hatten. Das Blatt enthielt ein italienisches Motto und folgende Strophe:

Se ascolto il suo cantar,
il rossignol mi par.

Du bist die Nachtigall, mit Zauberton
In's trunk'ne Herz der Hörer eingedrungen,
Im Blüthen-Haine glaubt sich Jeder schon,
Wenn Du aus Händel's frommen Lied gesungen;
Doch nur zu sehr gleichst Du der Philomele,
Nach kurzem Rausch verstummt die Silberkehle!

Der 11. Januar brachte uns das 11. Abonnement-Konzert, das mit K. M. v. Weber's Ouverture zur Eryanthe eröffnet wurde. In einer Fantasie über ein französisches Lied für die Flöte von Guillou zeigte Hr. W. Hauke, Mitglied unsers Orchesters, dass er zu Fertigkeit und Vortrag abermals gewonnen hatte, was das Publikum zu schätzen wusste. Darauf trat Mad. Bünau-Grahau in einer *Scena* und Arie aus Crociato in Egitto von Meyerbeer: „*Eccomi giunto omai*" auf und wurde mit lautem Beweise verdienter Anhänglichkeit des Publikums empfangen, der sich auch nach dem Gesange, wie in der Regel, wiederholte. Etwas Seltenes, was uns seit Hindle's Anwesenheit nicht wieder vorgekommen ist, brachte uns Hr. Musikdir. Jos. Alscher, der 6 Jahre in Oberitalien sich aufhielt und nun in seinem Vaterlande zu bleiben wünscht; es waren von ihm komponirte und vorgetragene Variationen für den Contrabass über ein russisches Lied (Schöne Minka). Der Mann hat eine ungemeine Fertigkeit auf dem grossen Basse und bringt besonders Flageolettöne von ausgezeichneter Schönheit darauf hervor. Sein Spiel wurde viel applaudirt. Er behandelt seinen Grundbass als solchen, nicht nach Hindle's Vorgange wie eine Violine, worin er sehr wohl that: nur dass die flüchtigen Schnellgänge für das ernsthafte Instrument der Bestimmung desselben nicht ganz angemessen sind, wenigstens nicht in den tiefsten Lagen. Dagegen bleibt seine Fertigkeit immerhin ausgezeichnet und selten. Ein Chor und Quartett aus Rossini's Semiramis beschloss den ersten Theil, und der zweite gab uns unerwartet anstatt einer angekündigten neuen Symphonie von Norbert Burgmüller, die für die nächste Zeit aufbewahrt wurde, da Hr. *Dr.* Mendelssohn-Bartholdy an der Leitung dieses Konzertes sich verhindert sah, die Eroica von Beethoven, welche wie immer glücklich ausgeführt und mit lebhaftem Vergnügen gehört und aufgenommen wurde.

Mancherlei.

Der Musikverein „Euterpe" in Leipzig. Unter diesem Titel ist gegen Ende des eben verflossenen Jahres eine kleine Schrift erschienen, deren Hauptinhalt auch auswärtigen Freunden der Musik nicht ohne Interesse sein kann, da dieser Verein als ein thätig nützlicher sich bereits hinlänglich bewährt hat. Die Einleitung erzählt die Geschichte desselben, die einen Beweis liefert, wie viel jugendliche Kunstliebe vermag, wenn sie eine ernste und beharrliche ist. Zum Anfange des Winters 1825 verbanden sich sechs junge Künstler und Dilettanten zu gemeinschaftlichen Musikübungen in

den Winterabenden, ohne irgend einen Nebenzweck zu haben. Bald gesellten sich sechs Andere bei. Ihre Zusammenkünfte fanden zuerst in dem Hause eines Mitgliedes Statt, wo gediegene Orchesterwerke mit schwacher Besetzung aufgeführt wurden. Schnell verstärkte sich der Verein; ein geräumigeres Lokal wurde nothwendig, man war froh, ein Gewächshaus dafür zu erhalten. Statuten wurden entworfen und die Ordnung half dem Vereine auf. 1826 konnte man einen Saal miethen, wo die Uebungen mit weit stärkerer Besetzung Sonntags nach dem Frühgottesdienste gehalten wurden. Unaufgefordert fanden sich einige Kunstliebhaber als Zuhörer ein, deren Zahl bald wuchs. Man entwarf neue Statuten, wählte einen Vorsteher (Hrn. Hermsdorf) und einen Kassirer; das Musikalische besorgte eifrig Hr. Sipp. Vom Kassenüberschusse wurde am Schlusse des Winters Ball und Abendessen für die Mitglieder bestritten. Man wechselte den Saal, und 1829 wurde ein Musikdirektor gewählt, Hr. Reichardt, welcher 1831 als Hoforganist nach Altenburg abgerufen wurde. Von jetzt an wurden Proben zu den Musikaufführungen gehalten, und da der Saal des Petarschiessgrabens eine grössere Zuhörerzahl gestattete, wurden freiwillig sich Meldende angenommen, was den Fleiss der aktiven Mitglieder verstärkte; zuweilen wurden auch Solostücke vorgetragen. Die Tendenz hatte sich unwillkürlich erweitert, aus Privatübungen waren gemeinschaftliche Uebungen vor Zuhörern geworden. Von 1832 stiegen die Leistungen der Gesellschaft bedeutend, die Mitglieder vermehrten sich, und an die Stelle des Hrn. Reichardt war Hr. C. G. Müller zum Musikdir. gewählt worden, welcher noch jetzt an der Spitze des Vereins steht. Seit 1835 wurden die sich hebenden Musikaufführungen in den Saal des Hôtel de Pologne verlegt, wo sie noch jetzt Statt finden. Der Saal ist von Zuhörern fast stets überfüllt. 1836 wurden neue Statuten entworfen, die das Ziel der Gesellschaft dahin abänderten, dass überhaupt für musikal. Ausbildung der Mitglieder durch Errichtung einer zweiten Sektion gesorgt werden sollte, was der Orchesterverein, als erste Sektion, bestätigte. Der Zweck der zweiten Abtheilung ist gegenseitige Belehrung der Mitglieder in Kunsttheorie, Kunstgeschichte und Literatur, so wie Fortbildung durch Vorträge von Kammer- und Salonmusik. Es folgen nun die neuen Statuten beider Abtheilungen. Der Redakteur d. Bl., G. W. Fink, ist vor Kurzem durch Diplom zum Ehrenmitgliede dieser verdienstlichen Gesellschaft ernannt worden, wofür er dem Vereine seinen öffentlichen Dank abstattet. —

In No. 53 der Gazette musicale de Paris vom 31. Dec. 1837 ist unter Andern ein Schreiben eines Künstlers der K. Akad. der Musik zu lesen, dessen Inhalt merkwürdig ist. Der Brief ist an den Red. des genannten Bl. gerichtet und v. 20. Dec. datirt. Die Hauptsachen sind folgende: In verflossener Woche hat der Hr. Minister des Innern einen Befehl ertheilt, welcher den Direktoren der öffentlichen Konzerte bei Strafe der Einbusse ihrer Privilegien die Verpflichtung auflegt, keinen Musiker in ihren Konzerten mitwirken zu lassen, der bei den K. Theatern angestellt oder es gewesen ist, es sei denn, dass er bereits vor 3 Jahren seine Stelle verlassen habe. Man kann nicht glauben, dass dieser Befehl aus dem Herzen des Hrn. de Montalivet gekommen sei, da er sich erst vor Kurzem für die Kunst so wohlgesinnt bewiesen habe. Man vermuthet, die HH. Direktoren der Theater haben diese Maassregel erlistet, schreibbar aus Interesse für die Kunst, während sie nur ihr eigenes materielles Interesse dabei im Auge gehabt haben. Dieses Gesetz, welches den HH. Musard, Valentino etc. nur durch einen Polizeikommissair bekannt gemacht wurde, kann, wie es dort heisst, etwa so übersetzt werden: Berücksichtigend, dass die Mehrzahl der Musiker an den K. Theatern sich beklagt, mit 800 Fr. und noch weniger jährlich, was ihnen von den Direktoren gezahlt wird, nicht leben zu können; abgesehen davon, dass manche, wenn auch tüchtige Künstler, unter dem frivolen Vorwande, Familienväter zu sein, die Prätension haben, wie andere Menschen leben zu wollen, weshalb sie die K. Theater, wo sie wie Musikanten bezahlt werden, aufgeben und in Konzerten spielen, wo man sie wie Talente behandelt, beschliessen wir, dass es jedem Künstler, welcher die K. Theater verlassen will, frei stehen soll, in 3 Jahren zu verhungern, worauf er sich bei Hrn. Musard etc. vorstellen kann. — Eine solche Maassregel, findet der Briefsteller, würde selbst bei dem Grosstürken nicht gebilligt werden; er findet sie nicht allein abscheulich, sondern auch die Künstler erniedrigend, die sie trifft, denn es gibt welche, die gezwungen sind, gegen ihre eigene Achtung zu handeln und sich noch geringere Bezahlung gefallen zu lassen, wenn es den HH. Severini, Dupuonchel und Crosnier gefällt, ihnen ihren an sich schon mässigen Gehalt noch mehr herabzudrücken. — Der Briefsteller gibt sich selbst als einen an den K. Theatern angestellten Künstler an, aber als einen dabei unbetheiligten, da er noch in keinem öffentlichen Konzerte mitwirkte, auch es nicht beabsichtigt. Seine Protestation geschah also aus Liebe für das Recht. Die Red. der Zeit. erklärt sich darauf gleichfalls in den stärksten Ausdrücken gegen diese Maassregel, die widerwärtig willkürlich und ein Vandalismus gegen alle Kunst genannt wird, den ein allgemeiner Schrei der Entrüstung gewiss zum Widerrufe bringen wird. — Was doch für Dinge in der Kunstwelt vorfallen! —

Seit dem 31. Dec. 1837 erscheint in Paris ein neues Journal für Musik unter Mitwirkung der berühmtesten Musiker Frankreichs und des Auslandes unter dem Titel: *La France musicale*. Alle Monate soll an die Abonnenten ein nicht unbedeutendes Musikstück für das Pianof. geliefert werden; auch sollen neue Romanzen und Portraits berühmter Künstler folgen. Ueber die Beschaffenheit dieser neuen musikal. Wochenschrift, die jeden Sonntag ausgegeben wird, werden wir sprechen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 1.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Januar. **№ 1.** **1838.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

In meinem Verlage erscheint so eben mit Eigenthumsrecht:

Liszt (F.), Reminiscences des Huguenots. Grande Fantaisie dramatique p. Pfte.

Leipzig, d. 1. Jan. 1838. *Fr. Hofmeister.*

Von der kürzlich in Paris mit allgemeinem Beifall aufgeführten Oper:

Le Domino noir.

Opéra comique en 3 actes.

Paroles de Scribe.

Musique de Auber.

haben wir das Eigenthums-Recht erworben und werden unverzüglich die gebräuchlichen Ausgaben davon besorgen.

Die deutsche Uebersetzung hat Freiherr von Lichtenstein übernommen.

Mainz, d. 18. Decbr. 1837. *B. Schott's Söhne.*

Bei Unterzeichnetem erscheint mit Eigenthums-Recht die neue Oper:

„Guise ou Les états de Blois."

Drame lyrique en trois actes.

Paroles de M. M. de Panard et de Saint-Georges.

Musique de George Onslow.

Zunächst der Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte, die Ouverture für Orchester, für Pianoforte etc. und später die üblichen Arrangements. —

Die Partitur nebst dem Textbuche von Dr. O. L. P. Wolff ist behufs der Aufführung durch mich zu beziehen.

Leipzig, im Januar 1838. *Friedrich Kistner.*

In der Musikverlagshandlung des Kupferstechers **Moritz Westphal** erschien:

1) **Dammas**, Klänge der Liebe in sechs Gesängen, gedichtet vom Componisten mit Begleitung des Pianof.; dem K. H. O. Sänger Hrn. E. Montius gewidmet. Pr. 12 Gr.
2) **Schmidt, Hermann**, Hofkomponist, der beliebte Marsch aus dem Militair-Befehl, welcher bei jeder Vorstellung da Capo verlangt wurde, für Pianof. Pr. 6 Gr.
3) **Taubert**, Six airs nationaux, variés p. le Pianof. Cah. 3 et 4 des Miniatures à 12 Gr.
4) **Weller**, Delices de Berlin, enthält die beliebtesten Tänze, welche auf allen Hof- und Privatballen mit Beifall aufgeführt, für Orchester in Partitur. I. Heft 16 Gr. II. Heft folgt nächstens (mit Glockenspiel).
5) **Wielhorski** (de), Joseph le Comte, Six Mazurkas p. le Pfte; dediés à Monsieur Guillaume Taubert. Pr. 8 Gr.

Neue Musikalien im Verlage von *Fr. Hofmeister in Leipzig.*

Blahetka (Leopoldine), Second Quatuor p. Pfte, Violon, Alto et Vcelle. Oc. 44. 2 Thlr.

Burgmüller, 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 3. 14 Gr.

Dotzauer, Violoncell-Flageolet-Schule, ein Hülfsmittel zum Studium reiner Intonation, nebst Anhang über das Pizzicato mit den Fingern der linken Hand. Op. 147. 1 Thlr. 8 Gr.

Franchomme, Thème varié p. Violoncelle av. Acc. de Quatuor. Oc. 4. 14 Gr., av. Pfte 10 Gr.

— 3 Nocturnes p. Violoncelle av. Acc. de Pfte. Op. 14. 20 Gr.

Kreutzer, 40 Etudes ou Caprices p. Violon av. Acc. d'un second Violon arr. p. C. Eichheim. Liv. 1. 20 Gr.

— Idem av. Acc. de Pfte. Liv. 1. 1 Thlr.

Kummer, Pièce fantastique p. Violoncelle av. Acc. d'Orchestre. Oc. 36. 1 Thlr. 12 Gr., av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte 18 Gr.

Lemoine, Ah! lorsque la Mort. Romance de Méhul varié p. Pfte. Oc. 5. 12 Gr.

Liszt, Apparitions p. Pfte. Liv. 2, Fantaisie sur une Valse de Fr. Schubert. 12 Gr.

Maurer (L.), Ouverture sur l'Hymne nationale: Dieu garde l'Empereur, arr. p. Pfte p. Ch. Mayer. 20 Gr.

Mayer (Ch.), Les Papillons. Rondo brillant p. Pfte. Oc. 33. 20 Gr.

— Grande Fantaisie dramatique p. Pfte. Oc 34. 1 Thlr.

Soussmann (H.), Trio concertant p. 2 Flûtes et Pfte. Oc. 30. 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 Solos p. Flûte. Oc. 31. 1 Thlr.

Neue Musikalien im Verlage der Hofmusikalienhandlung von *Adolph Nagel in Hannover.*

Deppe, F., Souvenir au chateau de Bentheim. Gr. Valse p. Pfte. Op. 14. 10 Gr.

Kastendieck, R., 3 Lieder mit Pfte u. obl. Flöte. 12 Gr.

Krollmann, A., Polonaise für Pfte. Op. 20. 4 Gr.

— Sonatine für Pfte. Op. 24. 10 Gr.

Kulenkamp, G. C., Einleit. u. Var. über das russ. Volkslied: Gott erhalte, für Pfte u. Fl. Op. 44. 20 Gr.

Leplus, L., Fant. et Var. brill. p. Fl. av. Pfte sur la Rom. La Folle. Op. 6. 18 Gr.

Marschner, H., 6 Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pfte. Op. 94. 20 Gr. Einzeln No. 1. In die Ferne. (Dasselbe Lied hat der Musik-Verein in Mannheim zur Preisbewerbung gewählt. 5 Gr. No. 2. Aufforderung. 6 Gr. No. 3.Ständchen. 5 Gr. No. 4. Nachtlied. 4 Gr. No. 5. Ueberfahrt. 4 Gr. No. 6. Bauernregel. 4 Gr.

Mozart, W. A., Fantasie und Sonate zu 4 Händen. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.

Nicola, C., 4 Gesänge mit Pfte. 7tes Werk. 16 Gr. Etudes No. 4 — 3 à 4 Gr., No. 4: 8 Gr.
Volkslieder mit Pfte od. Guit. No. 15 — 18 à 4 Gr.
Wallerstein, A., Kronprinzen-Marsch für Pfte. Op. 9. 6 Gr.
Wenzel, E., Augusten-Walzer für Pfte. Op. 17. 8 Gr.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen:

Jubel-Cantate für das zweite Säcularfest der Universität zu Utrecht von M. C. van Hall, Musik von J. H. Kufferath, Stadtmusikdirector. Klavier-Auszug mit deutschem Texte vom Baron von Eichstorf. Op. 4. 1. Abtheilung. 4 Rthlr. 12 Gr.
Das Ganze wird aus drei Abtheilungen bestehen.

Utrecht, d. 23. Decbr. 1837.

Robert Natan,
Universitäts-Buchhändler.

So eben ist bei uns erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Mustersammlung für Choralspieler.

Enthaltend:

die gangbarsten, mit sehr vielen, der Kirche angemessenen Zwischenspielen versehenen Choräle, vierstimmig gesetzt, nach: Seb. Bach, Dolce, Fischer, Hiller, Kellenbach, Knecht, Kühnel, Rink, Schicht, Umbreit, Vierling und andern vorzüglichen Choral-Componisten älterer und neuerer Zeit.

Ein Hilfsbuch für Organisten

und die es werden wollen. Zugleich zum Gebrauch in Präparanden-Anstalten und Seminarien. Herausgegeben von W. Schramm.
4s Heft. Preis eines Heftes in Umschlag nur 4 Gr. Das ganze Werk ist mit 10 Heften geschlossen. Von 14 zu 14 Tagen erscheint ein Heft.

Leipzig, d. 9. Decbr. 1837.

H. Franke'sche Verlags-Expedition.

Bei **Franz Heinrich Köhler** in Stuttgart ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Die Volksharfe,

Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen.

6s Bändchen; Taschenformat. Subscr.-Preis auf Druckp. 24 kr. oder 6 gr., auf Velinp. 30 kr. oder 8 gr.

Mit diesem 6ten Bändchen ist diese in ihrer Art einzige Sammlung der geistreichsten, gemüthlichsten und nationellsten Volkspoesieen beendigt, und bietet einen Schatz der interessantesten und grösstentheils noch unbekannten Stoffe dar. Auf den grossen Reichthum aller 6 Bände kann man aus folgender Uebersicht des Inhalts schliessen, denen 379 Gedichte in folgende Abtheilungen zerfallen:

164 deutsche Lieder, 7 schweizerische; — sodann in den gelungensten Uebertragungen 3 englische, 8 schottische, 3 gälische (aus Ossian), 9 französische (darunter die Marseillaise im Original), 33 spanische, 4 baskische, 30 italienische, 25 neugriechische, 6 aus Kreta, 4 slowakische, 3 mährische, 7 serbische, 15 böhmische, 2 wendische, 6 polnische, 18 russische, 2 esthnisches, 1 lithauisches, 7 von der Insel Rügen, 10 dänische, 22 schwedische (darunter aus der Frithiofssage), 3 isländische (Edda), 5 holländische.

Vergleicht man hiermit z. B. Herder's Sammlung, so ergibt sich, dass diese der Zahl nach kaum den sechsten Theil enthält, und die meisten Nationen gänzlich übergeht. — Leicht hätte sich der Umfang vorstehender Sammlung auf das Doppelte vermehren lassen, wenn es nicht der Herausgeber vorgezogen hätte, nur allgemein ansprechende Stoffe aufzunehmen, und aus diesem Grunde auch alle nach Sprache und Stoff veralteten Poesieen wegzulassen.

Der Preis für alle 6 Bändchen in grossem Taschenformat beträgt auf Druckp. 2 fl. 24 kr. oder 1 Rthlr. 12 gr., auf Velinpapier 3 fl. oder 2 Rthlr.

In unserm Verlage erschien so eben:

DIE LEHRE
VON DER
MUSIKALISCHEN KOMPOSITION

praktisch-theoretisch

zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privat-Unterweisung und öffentlichen Vorträgen

VON

A. B. MARX,

Professor und Doctor der Musik, auch Musikdir. an der Universität zu Berlin.

Erster Band. XVI und 446 Seiten in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen.

Preis: 3 Thlr.

☞ **Der zweite Band, mit welchem das Werk geschlossen ist, erscheint Ostern 1838.**

Leipzig, im Januar 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens:

Douze
E t u d e s
caractéristiques de Concert
composés p. Piano par
Adolphe Henselt.
— Oeuvre 2. —

Die neue Zeitschrift für Musik,

herausgegeben v. Robert Schumann,

beginnt jetzt ihren **achten Band**, liefert als artistische Zugabe bei der fünften Nummer neue Kompositionen von A. Henselt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles und L. Spohr, und ist für 2 Thlr. 8 Gr. in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben.

Robert Friese in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Januar. № 4. 1838.

Oper.

Floribella af Weyse, Texten af C. J. Boye. Arrangeret for Pianof. af Componisten. Musikforeningen i Kiöbenhavn. 1837.

Schon öfter haben wir über mancherlei Tondichtungen des um die Musik im Allgemeinen, wie um Dänemark im Besondern sehr verdienten und hochgeschätzten Komponisten Weyse in Kopenhagen, dem Werthe seiner Werke angemessen, gesprochen. Namentlich waren es Kirchenwerke, die bis zu uns gelangten, die wir mit Vergnügen lasen, empfahlen und nur höchst selten, und zwar nicht die wichtigsten, in Teutschland hörten. Wir haben es zu beklagen, dass im Musikalischen die Verbindung beider Länder mit einander nicht lebhaft genannt werden kann, was bei der Verwandtschaft beider Völker um so mehr zu bedauern ist. Nur selten gelangen grössere dänische Werke, auch der bedeutendsten Musiker, und gerade dieser am seltensten, bis zu uns. Längst war es uns aus zuverlässigen Nachrichten bekannt, dass W. nicht allein im Kirchenstyle überaus Beachtenswerthes und Meisterliches leistete, sondern dass er auch im Fache der Oper unter die Gefeiertsten des Volkes gehört, dem er sein wirksames Leben von den Jünglingsjahren an kräftig gewidmet hat: allein ein Bühnenwerk seiner Muse mit eigenen Augen zu sehen, blieb uns bis auf die neueste Zeit ein unerfüllter Wunsch. Um so grösser war unsere Freude, endlich einmal ein solches vor uns zu sehen, wenn auch nur im Klavierauszuge, ohne Partitur und ohne Textbuch, die beide zu vollkommener Einsicht in das Wesen einer Oper, bekannt genug, von Gewicht sind. Dennoch ergibt sich schon aus dem geschickt und nicht überladen verfassten Klavierauszuge, dass des Mannes Ruf auch in diesem Fache durchaus auf festen Füssen steht. Eine übersichtliche Darlegung des Werkes und der Art der Tondichtung mit Berücksichtigung der Fabel, so weit sie sich aus den Gesangstücken entnehmen lässt, dürfte daher den Allermeisten unserer geehrten Leser, um der Neuheit und Seltenheit, wie um des geachteten Mannes willen, von Interesse sein, selbst im Falle, wenn sich weniger Empfehlenswerthes darin vorfände, als wir ihm aus voller Ueberzeugung zuzusprechen uns genöthigt sehen.

Die ausgeführte, nicht schwer zu fassende Ouverture und der Anfang der Oper sind kriegerisch; die Melodieen sehr klar, wirksam rhythmisirt und, damit die einfach natürlichen Gesangsweisen bei der eingänglichsten Leichtigkeit treffend gehoben werden, geschmückt und geschmackvoll instrumentirt, was sich gleich im einstimmigen Kriegerchore der Mauren, der den Gesang eröffnet, und in Almanzor's, des Maurenhauptes, Romanze schon im Klavierauszuge deutlich ausspricht. Der Gang und Fluss der Harmonie ist nicht minder schlicht und doch eigenthümlich bei aller Ordnung und leichten Verständlichkeit. Besonders aufregend und angenehm treffend lassen sich unerwartete Harmonieschritte vor dem Ende und zum Anfange neuer Phrasen oder Einschnitte vernehmen, also gerade da, wo am Meisten auf Eigenthümlichkeit und Abrundung ankommt, soll irgend ein Tonwerk durch Gestaltung des Komponisten und sogar durch den Vortrag der Darstellenden die bestmögliche Wirkung ohne zu grosse Anstrengung der Hörer hervorbringen. Alle diese nicht genug zu beachtenden Eigenthümlichkeiten, die immerhin vom Eingedrungensein in das Wesen der Tonkunst zeugen, bewähren sich im erwünschten Vereine in der lieblichen Arie des alternden frommen Burgvogtes eines anmassend und wüst kräftigen Ritters: „Heil dem Ort, wo Elfen wohnen“ etc. Die Begleitung ist malend, nicht zu bunt. In einen Chor der Mauren: „Weh Dir, Tyrann!“ singen die vorüberziehenden, die Burg verlassenden Elfen nur zwei Akkorde hinein, die eben nicht graus und abgerissen des Auffallenden wegen uns barsch in eine andere Welt reissen: aber von welcher Wirkung müssen sie sein! unerwartet, fremdartig und doch geregelt; ein Beweis, dass Effekt lange nicht so viel Abnormität braucht, als Viele wähnen, die den Effekt in harten Schlägen suchen zur Abstumpfung der Nerven. — Floribella, ein sanftes, treuliebendes Fräulein, das in der Gewalt des bösen Ritters sich befindet, singt in einer schlicht lieblichen

und doch überaus sehnsuchtklagenden Romanze die hinsterbende Hoffnung ihrer Liebe. Der Elfen-Chor singt ihr Tröstung zu und mahnt sie dann zur Flucht. Der Chor der Knappen naht singend: „Der edle Herr (Don Juan) gebietet, im Schlosse wartet er.“ Die Elfen wiederholen: „Floribella, fasse Muth!“ und in einem All. spricht sich die Kraft ihres Glaubens an den Beistand höherer Mächte aus, wohinein der Chor der Knappen, dreistimmig, ausgeführter sich vernehmen lässt. Es muss durchgreifen, obgleich bisher nicht das Geringste von Koloraturen im Gesange angebracht wurde. Eben so volksthümlich dramatisch ist der Chor der Knappen und Mädchen, welche in der Burg den siegreichen Don Juan begrüssen, welcher dann im Duett mit Chor die Schöne anregt, seine Lanze zu bekränzen, die für sie gesiegt; sie gesteht, dies einem Andern aufzubewahren, wovon sie durch kein Ermahnen des Chores und durch kein Drohen des Ritters abzubringen ist. Fernando, ihr gefangener Geliebter, wird vom Burgvogte herbeigeführt; Quartett, in welchem der Burgvogt um des Gefangenen Freiheit vergebens fleht. Die Leidenschaft steigert sich. Floribella kann endlich den Geliebten nur dadurch vom Tode retten, dass sie sich dem Verderber verspricht. Die Charaktere sind wohl gehalten, ohne Durcheinandertoben, ohne Koloratur, nur durch angemessene Tonfolgen und figurirtes Instrumentale, sehr ausdrucksvoll. Wie schön kontrastirt dagegen der leichte, hüpfend umspielte Elfenchor, der sich als Helfer treuer Liebe ankündigt. Dem dänischen Texte ist durchweg eine teutsche Uebersetzung untergelegt. Damit wir ein Beispiel davon geben, stehe der Gesang der Oberons-Kinder vierstimmig für weibliche Stimmen:

Zum Werke wohlauf
Mit fliegendem Lauf!
Wir flechten zum Tanz
Den freudigen Kranz.
Bald rückende Elfen
Den Liebenden helfen.
Schon glühen im Haine
Die fliegenden Scheine.
Zum Werke wohlauf
Mit fliegendem Lauf!

Dort schüttelt der Mohn
Sein Köpfchen mit Hohn;
Mit qualmigem Duft
Erfüllend die Luft.
Der Schlummer umspinne
Die trotzigen Sinne!
Nur Liebesverlangen
Schlaf nicht gefangen
Zum Werke wohlauf
Mit fliegendem Lauf!

Fernando, zwar frei gelassen, aber unglücklich und nicht zur Flucht geneigt, kampflustig vielmehr auf Tod und Leben, drückt sich in seiner Tenorarie zum ersten Male in der Oper auch mit Passagenwerk aus, das mehr einer alten Form angehört, aus welcher sich zwar gleichfalls etwas machen lässt: dennoch scheint uns die ganze Erfindung dieser Arie matter oder manierirter, als alles Vorige. Wieder in schöner Weise folgt das Terzett zwischen ihm, dem Burgvogt und Floribellen, die von dem ihr getreuen Alten dem Geliebten zugeführt wird; Beiden räth er die Flucht. Dazwischen lassen sich die schützenden Elfen hören: „Heil Dir, Floribella, Du bist treu!“ und zum Schlusse als Zustimmung: „Fahret wohl!“ —

Den zweiten Akt leitet Almanzor mit einer ernst erregten Arie ein, die den Kummer seines Herzens schildert und sich selbst zum festen Ertragen ermahnt und zum fortgesetzten Rachekampfe. Unmittelbar darauf folgt ein stark kontrastirendes Duett zweier bethörten Bauern, die in der Nacht vom Wege abgekommen sind, sich streiten, ob sie Klippen oder Wald vor sich sehen. Aber auch Floribella findet keinen Ausweg aus dem Labyrinthe, ruft die unsichtbaren Stimmen zu Hilfe, die ihr schweigen; sie endet in beliebter Polonaisenform mit eingemischten, nicht übertriebenen Rouladen. Fernando forscht vergebens nach dem Ausgange. Die bang Duettirenden werden von den Mauren überrascht, die Fernando's Schwert verlangen; er rüstet sich zum ungleichen Streite. Zum Glück kommt bald Almanzor dazu, der Ruhe gebietet und sich der Verlassenen annimmt. Man hört hinter der Szene den Knappenchor, der die Flüchtigen zu suchen ausgesandt wurde. Ihr Heufe vertheilt sich auf 2 Seiten, in 2 Chören singend, denen der Elfenchor wie ein Echo antwortet, was vortrefflich wirken muss. Don Juan selbst wird von den verkehrten Antworten der beiden bethörten Bauern komisch aufgehalten, bis er seinem Zorne in einer Arie voll wilder Entrüstung und mit Flüchen des Verderbens, charaktergemäss und eigen gehalten, austobt. Im Finale werden die ersten Strahlen der aufdämmernden Morgenröthe von aufsteigenden Gewitterwolken verdunkelt. Das Orchester leitet angemessen geheimnissvoll ein, was ganz besonders durch ungewöhnlich schöne Rhythmik, wie an vielen Stellen dieser Oper, herrlich bezweckt wird. Und in das nächtliche Murmeln des nahenden Wetters tanzen und singen Elfenreigen ein froh hüpfendes Lied, Floribellen zum Troste: „Nun, Floribella, kämpfe mit Muth! Liebest Du treu, sind Elfen Dir gut!“ Sturm und Gewitter brechen los. Auf dem Meere erscheint ein Schiff, aus dem ein banger Chorgesang der Verzweiflung tönt. Nur dem liebenden Paare bleibt es verborgen, so ängstlich sie es suchen. Almanzor sendet die Mauren, ein Boot zu erspähen. Im steigenden Brausen der Natur nahen die Knappen, nehmen Floribellen gefangen, sie unter Bewachung auf der Szene lassend und die Männer aufsuchend. Ausserhalb des Theaters Kampf. Das Mitleid der Wache will der Unglücklichen zur Flucht behülflich sein; sie schlägt es aus. Der Kampf wächst, der Ritter siegt, Fernando und Almanzor sind

gefangen und werden mit Floribella zur Burg geführt. Das Finale ist trefflich.

Jetzt beginnt ein Zwischenspiel (Intermezzo), das aber nothwendig zum Ganzen gehört und sowohl vom Dichter als vom Komponisten reizend gehalten ist. Fast sind wir versucht, die schöne Episode, auch in der Vertonschung schön, in ihren wohlgebauten Versen und ihrem dramatischen Schwunge herzuschreiben. In einer grossen und tiefen Felsenhöhle ist eine Elfenschaar damit beschäftigt, 2 Schwerter, Helme und Panzer zu schmieden, Zaubersprüche singend, geborene Dichter, denen das Werk unter Gesang und Tanz schnell und köstlich gelingt. König und Königin erscheinen, sehen und preisen das Werk, ihre Lust am Schutze des Rechtes und der Treue bezeugend. Sie beordern ihre Schaaren zu schnellem Fluge nach der Burg mitsammt den Zauberwaffen, und frisch und froh gaukelt der flüchtige Schwarm durch klingende Lüfte.

Der dritte Akt der Oper beginnt nach kurzem Vorspiele mit einem Chore der Mauren (stets unisono), die sich der Burg nahen, ihren gefangenen Almanzor zu befreien. Der Burgwächter ruft zu den Waffen. Die Knappen sind bereit. Don Juan wird benachrichtigt und will gegen die Feinde. Im Gefängnisse beklagt Almanzor nichts, als den frühen Verlust seines Sohnes; Fernando will es sein. Der Gesang ist überaus weich in As dur, am Schlusse mit den gewöhnlichen Rouladen, die vermuthlich einen Uebergang in's Folgende bilden sollen. Denn während eines Vorspieles in E dur verschwindet die Hinterwand des Gefängnisses, wie von mächtiger Hand geräuschlos weggehoben; man blickt in einen gewölbten, von Lampen erleuchteten Gang. Die Schaar der Elfen tritt herein, an ihrer Spitze das hohe Königspaar; freudig singend stellen sie Waffen und Rüstungen auf, deren Herrlichkeit sie im Gesange bezeichnen, nichts dafür verlangend, als eine Kleinigkeit, wenn es immer helfen soll, nämlich reinen Sinn und redlichen Gebrauch. — Der Elfenspruch ist gut und die Musik ist reizend. Wie es aber geht, wenn man das Beste erhält: Almanzor und Fernando waren beim Nahen der hilfreichen Macht entschlummert; erst bei ihrem Entschwinden rufen die Geflügelten zum Wachen und zum Kampfe auf. Wie aus schönem Traume erwacht, erstaunen sie ob der Wirklichkeit der Gaben. Ihr deklamatorischer Gesang ist reich und froh von Instrumenten umspielt. Almanzor's Schild trägt sein altes Wappen, Fernando's ein gleiches. Die bemerkt geöffnete Wand und der Hilferuf der zurückweichenden, bedrängten Mauren bringt sie zur Besinnung; gerüstet stürzen sie in die Schlacht, um mit den Freunden zu siegen oder zu fallen. Während draussen der Kampf tobt, singt der Burgvogt eine fromm ergebene Kavatine, innig und meisterlich schlicht gehalten: „Eitles Träumen ist des Lebens Loos, Grüsend auf der Hoffnung Bäumen Keimt des Grabes Moos. Todesschrecken Stürmen wogend her, Bald mit tiefem Graun wird decken Mich ein wildes Meer. Fort, o Zagen! Weg vom rauhen Strand Engel werden sanft mich tragen Hin in's bess're Land". — Auf diesen stillen Abschluss mit dem Leben folgt im All. agitato ein ängstlicher Chor der Burgmädchen, unter denen Floribella unverzagt dem Tode entgegensieht. Juan erscheint, schwer verwundet. Mit ihm zugleich soll Floribella fallen; mit gezücktem Schwerte dringt er auf sie ein. Im rechten Augenblicke stürmt Almanzor herbei, dem Wüthrich das Schwert aus der Hand schlagend, und gibt sich, den Helm abnehmend, zu erkennen. Und mit den Worten: „Weh! Almanzor!" stürzt Juan entsetzt fort. Der Burgvogt, der den alten Ritter wohl kennt, klärt Alles kurz und befriedigend auf. Die beiden Liebenden, der glückliche Vater und der Burgvogt geben in einem sehr freundlichen Quartett das Heil ihrer Herzen kund, dem sich der Mädchenchor anschliesst, darauf ein allgemeiner, in welchem sich auch die Elfen noch einmal freudig hören lassen.

Wir sollten meinen, dass eine solche teutsch gediegene, dazu volksmässig eingehende, leicht überschaubare und durch den romantischen Schmuck der Elfen ansprechende Oper auch auf teutschen Theatern den besten Anklang finden werde, wie sie ihn in Dänemark gefunden hat. Dass dieses Werk in dichterischer und musikalischer Hinsicht gar viele italienische und französische Neuigkeiten, an welche man ohne Zandern geht, und für deren Aufführung nicht unbedeutende Summen verwendet werden, bei Weitem überragt, ist noch das Wenigste, was man zur Empfehlung dieses Werkes sagen kann. Wir würden also zur Verpflanzung dieser Oper auf unsere teutsche Bühnen rathen, wenn wir nicht wüssten, dass die meisten Intendanzen und Theatervorsteher eine ganz eigene Religion haben, in deren Geheimnisse ein anderer Mensch nicht leicht eingeweiht wird. Nur so viel scheint uns klar, dass Apoll gewöhnlich der Letzte ist, der ihre Tempel ziert. Merkur steht oben an. Es wäre aber leicht möglich, dass Beide hier zusammen stehen könnten. Vielleicht beliebte es einmal, auch etwas Gutes zu versuchen, um so eher, da der Elfenapparat kein unerhörter und kostspieliger, und doch ein hübsch zweckdienlicher und augengefälliger ist. Wir sind begierig, was die Herren mit dieser teutsch verwandten Oper, die zuverlässig dann in geselligen Zirkeln viel Antheil finden würde, zu thun be-

Auch andere gründliche Tonkenner haben den Einfluss der Musik hierauf beschränkt und lassen keinen intellektuellen gelten [21]).

§. III.

Die Würkung, welche Musik auch in den nicht zum Hören bestimmten Organen hervorbringt, ist theils eine simple Fortpflanzung des Eindrucks, wie in Entkräftungen eine auf analeptische Arzneien entstehende Erholung, die auch schon zu folgen pflegt, wenn solche Arzneyen kaum die Geschmackkörner der Zungennerven als diffusible Reize, im Sinne John Brown's, berührt haben, oder sie ist consensuell [22]).

§. IV.

Die Geschwindigkeit, Lebhaftigkeit, Dauer und Tiefe des Eindrucks musikalischer Vorstellungen hängt sowohl von der Musik selbst, als auch von der individuellen Beschaffenheit des Zuhörers ab. Je vollkommener in Satz und Ausführung jene, je musi-

alios in anima adfectus generare; neque dubium est, celeritatem, sonosque acutiores laetitiam, sonos vero graues et lentum melos tristitiam efficere, vt in his exemplis maneamus; alios fortes et vna veloces sonos animum, etiam animalibus, addere. Ipsi barbari (teste Gumila in Hist. naturelle de l' Orenoque T. I. p. 320.) fluuii Orenoko accolae grauissimis sonis, quos ventribus repetitis ad eandem tubam adaptatis producunt, adeo triste faciunt melos, vt nemo moestitiae possit resistere, quae ex eo instrumento nascitur. Ipsi musici (observante Berard in Art de chanter p. 28. seqq.) docent lactos, teneros, plenos maiestate, aliosque modos certa vocis temperatione producere, methodumque ergo docent, qua desideratus animi adfectus obtinetur. — — — Mihi quidem res non adeo difficilis videtur. Laetitiam nempe homines excitatis et celeribus sonis, tristitiam lentis et grauibus ab ipsa natura docti exprimunt: omnino vt in laetitia frontem explicant, caperant iidem in ira. Quae ex lege adsociationis idearum, celeres soni eum in cerebro et in mente statum renocant, cuius signa sunt ii celeres soni, et graues pariter eum animi adfectum restituunt, cuius dilectus in grauibus tonis est. Haller Element. physiol. Tom. V. L. XV. Sect. III. §. 14.

21) Fibrae nerui qui ad auditum facit, ad septum cochleae tensae sunt; animoque ad sonos placentes attendente, tensionem hanc augeri pene certum retioni est; sagt Kloeckhof de morb. anim. p. 32. Und: Ipsa autem haec animi attentio ponit intensionem staminum medullae cerebi, continuorum fibris extremis aut papillis neruorum, quibus placens mutatio imprimitur, pag. 53. Auch Rousseau im Dict. de Musique ist meiner Meynung. Il est vrai, sagt er, que ce n'est que dans leur action physique qu' il faut chercher les plus grands effets des Sons sur le coeur humain. Unter allen übrigens, die sich mit einer mechanischen Erklärung der Einwürkung der Tonkunst auf das Gehör bemühet haben, ist keiner so umständlich gewesen, wie Albrecht in seiner bekannten Abhandlung de effectibus musices vom §. 113 an bis zu §. 192. Allein seine Darstellung der Sache kann hier nicht gegeben werden: 2) weil sie zu weitläuftig, 2) im Geist einer medicinischen Sekte abgefasst ist, die schon im achtzehnten Jahrhundert ihren Credit verlor, und 3) weil sie dreyerley Arten von Nerven supponirt, folglich auf eine noch lange nicht erwiesene Hypothese sich lehnet. Auch fehlt seiner Erklärung die Hauptsache, nämlich zu zeigen, wie es zugeht, dass man musikalisch hört. Vielleicht wäre ihm nicht möglich, hierüber sich genugsames Licht zu verschaffen, weil, wie er auch selbst im Eingange seiner Schrift gesteht, er kein Tonkünstler war. Dass diese Erklärung ihre eigenen Schwierigkeiten habe, wird wohl niemand läugnen.

22) Man nehme die Tabelle der Anastomosen des siebenten Nervenpaares zur Hand, welche Tissot in seinem Werke von den Nerven (Band II. S. 599. f. nach meiner Uebersetzung) am Ende seines Kapitels vom Consensus angebracht hat, und man wird sich sowohl die Fortpflanzung musikalischer Eindrücke, als auch das Consensuelle derselben vollkommen begreiflich machen. In iugunti voluptate nixa est nerucrum pene omnium συμπαθεια, sagt schon Kloeckhof w. o. p. 53.

schliessen werden. Endlich ist dieser teutsche Komponist ein im Auslande längst anerkannter, was dem Wunsche des Versuches noch am Besten einen glücklichen Ausschlag geben könnte. — Diese Gedanken bringen uns auf einige missliche Fragen, deren sehr gedrängte Behandlung des kleinen Raumes immer noch nicht ganz unwerth sein möchte, sollten sie auch nur Einiges anregen, was durch näheres Bedenken dem Stande der Dinge nützlich werden könnte.

Warum will die teutsche Oper in der Mehrzahl nicht empor und was ist für sie zu thun?

Dass Teutsche den Teutschen nicht sonderlich begünstigen, sobald irgend ein Fremder sich stellt, hat sich längst, vorzüglich im Fache der Oper, bewährt. Es gehörte fast stets entweder Nachahmung des Auslandes oder ein schon gefeierter Name dazu, wenn ein Operawerk eines Teutschen nur bis zur Aufführung gelangen sollte. Geschah es dennoch einmal ausser Gewohnheit, so gingen die wenigen glücklichen, welche sich irgend wo auf den Brettern sahen, doch bald wieder in ihre stille Kammer. Ist es nun auch im Allgemeinen kein Unheil, sondern vielmehr eine Ehre für ein Volk, wenn man von ihm nur Tüchtiges erwartet und nur ganz Ausgezeichnetes gelten lässt, denn dadurch gesteht man ihm stillschweigend zu, dass es dergleichen gar wohl zu leisten Kraft hat, was hinlängliche Beispiele allerdings gründlich beweisen: so ist es doch für jeden Einzelnen, so lange er im Aufbilden seiner Kraft begriffen ist, ein beklagenswerthes Hinderniss, und Viele gehen auf dem Wege nach der Höhe des Meisterlichen, ermattet von der Gleichgiltigkeit, beim gänzlichen Mangel jeder Aufmunterung, verloren. Die Menge der von Teutschen geschriebenen Opern, die nicht das Tageslicht erblickten, mag ich nicht zählen; sie ist nicht gering, und die Ausländer sind im grossen Irrthume, wenn sie sagen, es würde in diesem Fache unter den Teutschen wenig gethan. Wie viele Opern hatte z. B. K. M. v. Weber geschrieben, ehe sein Freischütz kam und allgemein durchgriff! Die frühern wurden kaum beachtet, ob sie gleich vorzüglicher waren, als manche gefeierte eines Ausländers, mit denen man immer bei Weitem freundlicher umgeht, als mit den Landsleuten, denen man das Leben lieber schwer genug zu machen versteht. Gewöhnlich klagt man dabei die Hartherzigkeit der Theaterdirektoren an: aber diese guten Leute haben es mit dem Gusto des Publikums und mit ihrer Kasse zu thun, und können in der Regel selten weicherziger sein, als sie sind, wenn nicht Sänger und Spielleute wegen schlechter Zahlung auf und davon laufen sollen. Die Hilfe für solche, die noch im Emporstreben begriffen sind, könnte also nur von fürstlichen Intendanzen kommen, deren Beutel durch Zuschuss des Hofes gesichert ist. Sie kommt aber auch nur äusserst selten, und die Klage über sie hat kein Ende. Sollte es denn wirklich immer nur böser Wille gegen ihre Landeskinder sein, der die Intendanzen zu solcher Handelsweise anregt? sollte nicht vielmehr in den allermeisten Fällen der Grund zu solchem Benehmen in ihren Verhältnissen, im Geschmacke der Höfe oder des Publikums im Allgemeinen und am Ende wohl gar in der Eigenthümlichkeit der teutschen Opernschreiber zu suchen sein? Wir wollen uns blos an das Letzte halten, vielleicht geht das Andere von selbst mit. Einen wenn auch noch so liebenswürdigen Tick, den nur die Masse durchaus nicht gelten lassen will und grösstentheils höchst langweilig findet, glaube ich an den allermeisten teutschen Opernkomponisten, und zwar gleich von ihrem ersten Bühnenwerke an, in den meisten MSS., die ich sah, bemerkt zu haben. Jeder will gleich ein ganz originelles Meisterstück liefern, etwas Anderes als jede andere Oper; eine neue Seite will er der Sache abgewinnen, eine Charakteristik oder noch besser einen werthvolle Individualität will er entwickeln, die, aus der Tiefe seines Wesens hervorgehend, möglichst in die Höhe steigt, nach unerreichter Höhe, die sein Werk merkwürdig machen soll; er will gleich für die Ewigkeit arbeiten, erschöpft sich im Aufsuchen neuer Motive, und wenn das schwer hält, in sonderbaren und wühlenden Akkordverschränkungen und tief liegenden Beziehungen des Einen auf das Andere, dass er die Arbeit in der Arbeit immer lieber gewinnt und den Papiereffekt für den Gehöreffekt ansieht. Dabei bedenkt er ganz und gar nicht, Allen so viel Liebe und Vorliebe für diese seine Dichtungen andichtend, als er sich selbst angedichtet hat, dass die Leute in's Theater gehen, um sich angenehm unterhalten zu lassen, nicht, um mit ihm auf ungewohnten Wegen beschwerlich und mühevoll im ernsten Nachdenken und sonderbaren Nachfühlen sich anstrengen und ermüden zu lassen. — Will nun die unterhaltungslustige Menge von seinem tiefsinnigen Werke sich nicht so, wie es ihm sein Ideal der Hörer, auch wohl im Ueberschätzen des neu geachteten Weges, vormalte, bis in's Innerste berühren lassen, so sucht er den Grund nicht im wahren Stande der Sache, nicht in sich und seiner allerdings sehr wohlgemeinten, treuen und doch verfehlten Arbeit, sondern in Ungerechtigkeiten und Zurücksetzungen aller Art, fühlt sich unglücklich und wird

es wirklich und immer mehr, je mehr er gleich anfangs viel zu viel verlangt und das Ziel über seine Kräfte hinaussteckt, ja am Ende sogar über den Werth der Sache. — Die Oper ist ein an eine dramatische Handlung gereihetes Empfindungsspiel musikgerechter Freuden und Leiden, d. i. solcher, die sich in ein Ueberschwengliches oder Unnennbares tauchen, worin der grösste Reiz desselben liegt. Wird des Handfesten und Soliden in der Oper zu viel, so wird dem Schmetterlinge die Farbe abgewischt, dass er weder fliegen noch gefallen kann. — Darum soll der teutsche Mensch, der den gespitzten Riel für Opernstriche eintaucht, die Leichtfertigkeit zum Ernste rufen und ihr den Besuch so angenehm machen, dass sie nicht einschläft; er soll nicht bei jedem Rhythmus und jeder Redensart lange nachforschen, ob er wohl schon irgend einem Riele entwischt ist, sondern soll ihn so munter hinschreiben, als müsste es so sein. Wenn es auch einmal nicht recht passt, was thut's, wenn es klingt? Man sehe Auber und vor Allen Rossini; man wird finden, es hilft. — So willst Du uns den Leichtsinn zu einer Tugend machen und fürchtest Dich der Sünde nicht? Ja freilich! weil ihr meist gar zu ernst und originell-lustig seid und zwar am Orte, wo man es nicht mag und wo man es lästig, zuweilen wohl sogar abgeschmackt findet. Ein gebührendes Quantum hübsche, leichte Melodie ist doch auch nicht zu verachten. Ihr glaubt gar nicht, wie den Leuten auf dem Theater und im Parterre und in den Logen die schweren Harmonieen und wunderlichen Melodieen schwer und wunderlich fallen. Rechnet man denn tiefe Exempel aus, wenn man in Gesellschaft kurzweilt? Wenn ihr eine Oper schreibt, müsst ihr gar nicht auf eurer Stube mehr sein, immer unter den Leuten. Jede Note muss reizend einem Jemand in die Augen lachen, entweder dem Pauker oder dem Trompeter oder der ersten Sängerin und immer so weiter; die ganzen Reihen der Notenzeilen müssen wie wohlgeputzte, aber ja nicht überputzte, am liebsten wie jugendlich frische Gesellen und Gesellinnen aussehen, die sich gegenseitig etwas Angenehmes zu sagen haben, damit Alle etwas darin finden, was ihnen zu Sinne ist. — Wo bleibt denn aber der Geist? — Ja den müsst ihr eben für euch selber behalten; mit dem müsst ihr sinnig zwischen den Phrasen herumwandeln; er wird sich dem Klugen in den Verbindungen, Erweiterungen, Versenkungen und Erhebungen der Gliederreihen und der Empfindungsfolgen offenbaren, ohne dass die Geisterscheuen seine heimliche Gewalt merken, ihn aber lieb gewinnen im Champagner, den er ihm gewöhnlich vor der Höllenfahrt aufzutischen weiss, womit denn Jedermann sehr zufrieden sich erzeigt. — „Wie heisst der Zauberspruch, dass man den Banne, der unsichtbar zwischen und über den Notenköpfen wandelt?“ Schaffe Dir drei Dinge an, wenn Du willst, dass er auf Deinen Wink in jeden Deiner Zirkel treten soll: Einmal recht viele Kenntnisse der Harmonie, der Melodie, der Instrumente, der Kehlen und der Bretter, welche die Kehlen tragen; dann noch zweimal so viel Munterkeit als Kenntnisse, und endlich noch dreimal so viel Welt — damit ist Alles gethan. Willst Du es jedoch etwas leichter haben, so horche nur immer wohl auf, was die Leute wollen, merke Dir das rechte Gemisch und koche es wohl zusammen: es geht auch. — „Wie ist das eigentlich? Hätten besonders den letzten Punkt gern ein wenig expliziter.“ Da ist es am Besten, es lässt sich Einer seine Oper von einem Andern schreiben, der es versteht, und setzt seinen Namen darunter. Das ist der beste Nürnberger Trichter, den ich kenne; die andern taugen alle nichts, wenn ihr nicht die drei genannten Dinge habt. Auch ist es Jedermann erlaubt, so viel Genie zu haben, als möglich, zum wenigsten Verstand, wie der ungerechte Haushalter, der, wenn es noth thut, 100 für 50 und 50 für 100 schreibt. Man muss wissen, wo man etwas hernimmt, wenn es fehlt. Mit diesem Kunststücke ist schon viel und sogar von den renommirtesten Leuten gewonnen worden. Nur zerarbeitet und zerklügelt euch nicht zu viel im Einzelnen und paukt nicht so mächtig hintereinander fort, damit den Hörern nicht zuletzt die Ohren wehe thun; lasst fein Sanftes dazwischen klingen, dass die Leute von schönen Kontrasten reden, den beliebten; dann wird Alles wunderschön auffallen, dass ihr und die Hörer ihre Freude daran sehen werden. „Sehen?“ Ja freilich! darauf muss ein vernünftiger Mensch in der Oper jedenfalls und allemal Rücksicht nehmen, wenn's recht sein soll. „Wer hat denn jemals die Töne gesehen?“ Aber doch die Kleider, die Sängerinnen, Dekorationen, Situationen, und wie das Schenswerthe sonst noch heissen mag! Das sucht recht derb und recht fein, hübsch im angenehmsten Kontraste, der viele Wunder thut. „Das gehört ja nicht für uns Komponisten; das macht der Dichter oder der Buchmacher!“ Erstlich ist in Teutschland euer Wort nur halb wahr; ihr müsst euch mit dem Herrn Buchmacher fein verständigen und mit ihm übereinkommen, was ihr haben wollt und wie es hier und dort abzuschleifen und umzuwandeln ist, damit was Rechtes werde, das euren Tönen lieb und werth ist. „Wenn wir das aber nicht verstehen?“ So müsst ihr's lernen: es hilft Alles nichts. Nehmt ihr aber das erste das beste Opernbüchlein her und seid nur froh, dass euch eins einmal glücklicher Weise in die Hände gerathen ist: so sind

Hopfen und Malz und alle Notenköpfe verloren, ihr mögt sie schwänzen, wie ihr wollt. Das Ding fällt durch und mit Recht, denn die Oper verlangt nicht Eine Kunst, nicht blos Musik, sondern auch einen frischen Text, schlagende Situationen, bunte Dekorationen, einen geschickten Maschinisten u. s. w. „So wären ja die andern Künste in der Oper so viel werth, als die unsere?“ So ist es auch, wenigstens in der teutschen Oper. Darum sollt ihr euch nicht überheben und nicht über sie wegsehen, als wären sie blos eure gehorsamen Diener, mit denen ihr umspringen könnt, wie's beliebt. Wo es gilt, müsst ihr die Töne so gut andern Künsten unterordnen, als diese es für die Töne thun. Das wäre auch nicht einmal etwas Neues, nur ein vergessen Erneuertes, was die besten Komponisten, freilich etwas bemooster Zeiten, längst gewusst und geübt haben; ja die goldenen Opernage Italiens haben darin ein merkwürdiges Vorbild gelassen, so wenig das neue Hesperien auch sich nur besinnt, dass es einst so war. „Und dennoch bringt das Opernland seine Maestri zu Dutzenden hervor, und haben es Alle besser als wir. Jeder weiss dort, was er zu thun hat; jede Arie, jedes Duett mitsammt der Introductionsform und den Finalen hat seine bestimmte Stellung und seinen gleichen Schnitt; eine Oper ist wie die andere, und darum gerade sind sie alle den Leuten recht, wenn sie nur klingen.“ So lasst euch degradiren, wie sie, und schreibt italienische Opern, wenn ihr könnt. Wir sollten aber froh sein, dass man von uns etwas Besseres voraussetzt, weil hier noch etwas zu erwarten ist, was dort längst verblühte. Oder wirgen nicht ein paar gute teutsche Opern hundert neuitalienische auf? Haben wir übrigens keine Libretto-Fabriken, so haben wir doch Textfabrikanten. — „Wo sollen wir aber gute Operntexte hernehmen? Hat man uns nicht schon rund heraus erklärt, dass ein grosser, d. i. ein wahrhafter Dichter gar keine guten Opern schreiben kann?“ Das mag wahr sein oder nicht, ich glaube aber, dass das Letzte wahr, folglich das Erste nicht wahr ist: so muss doch immerhin der Text gut, d. i. bretterhaft elastisch sein. „Also ein guter Canevas, wie Göthe will.“ Den könnt ihr leicht aus jeder Fabrik bekommen; auch den Gegitter schön bunt aussticken. Wenn aber nicht mit tüchtig scharfen Strichen stark markirte Figuren in wohlgeordneten Gruppen und kräftigen Umrissen darauf gezeichnet sind, was nützt der Canevas? Das farbenreich Gemalte und fein Schattirte gibt der Ton, das scharf Gezeichnete das Wort, die Situationsverbindung. Das hat vor Allem der Dichter zu thun. „Wer bringt nun aber das Gefällige hinein?“ Das Leben, das eben lebt und gilt. „Das wär' am Ende Scribe! und Scribe scribirt frivol.“ Gut, so frivolisirt! Haben die Recensenten seiner Bajadere übel mitgespielt: das Publikum läuft zu und freut sich, wie schön sie gen Himmel führt. Und endlich, wer wird denn gerade das Aergste nachmachen? kann auch ein Teutscher sein Heimathland so ganz und gar verleugnen? Und ob er's könnte, wär' es darum nur doppelt mehr zu viel. Allein das Leichte, das Mantere, das frisch Lockere leicht überschaubarer Handlung ohne viele Worte, die alle Sänger heute doch zersingen, und das bunt Phantastische und Phantasiereiche, das Mittel zwischen Beiden, muss in die Oper doch hinein, wenn sie mit ihren Tönen schlagend ergötzlich spielen soll. So lernt denn spielen und nehmt das Beste aus dem Umrisse euch heraus. Vor der Hand wäre es vielleicht nicht ganz übel, wenn wir die Oper, wie sie ist, mit Ausnahmen, versteht sich, ein wenig wohlgemuth zu persifliren anfingen. Das gäbe reichen Stoff und wäre zu bedenken. Das Uebrige ist lang und Länge klingt nicht gut. Zwei und drei Akte sind genug; was über drei geht, ist für das Ausland besser, als für uns. Wer aber für die teutsche Oper etwas thun will, der gebe Stunden, dass er Geld gewinnt, und spare es auf, damit er es beim Operaschreiben ein paar Jahre zusetzen kann, wenn er nicht verhungern will. Denn der Weg bis zur guten Arbeit und bis zur Aufführung ist etwas weit. Also Muth, musikalische Dichter und dichtende Musiker, damit wird es gelingen, ohne auf andere Hilfen zu hoffen, auf die zunächst, wohl nimmer, viel zu hoffen ist. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Prag. (Fortsetzung.) Hr. Kunz, vom Stadttheater zu Pressburg, gab bisher drei Gastrollen, den Orovist (Norma), Kaspar (Freischütz) und Waldeburg (Die Unbekannte). Hr. Kunz hat eine sehr kraftvolle, jugendliche, und wenn auch noch nicht vollkommen gebildete, doch bildungsfähige Stimme, scheint aber in der mimischen Darstellung noch ganz Anfänger. In letzter weiter vorgeschritten ist wohl Hr. Sesselmann vom k. k. Hofoperntheater in Wien, den wir gleichfalls als Orovist zum ersten Male sahen; doch scheint seine Stimme (was freilich bei einem ersten Debut Folge von Zufälligkeiten sein kann) an Klang und Kraft jener des Hrn. Kunz nachzustehen! Noch ein Tenor, Hr. Tichatscheck, neuengagirtes Mitglied des Dresdner Hoftheaters, erschien auf seiner Durchreise als Arthur („Die Unbekannte“) und „Robert der Teufel“. Hr. Tichatscheck hat eine angenehme Gestalt, hübsche, in den meisten Chorden kräftige Stimme und scheint italienische Sänger gehört zu haben, von welchen er manche ihrer Eigenheiten angenommen hat; doch fehlt die systematische Verbindung derselben; es sind Manieren, doch nicht Manier.

Was sein Spiel betrifft, so hätten wir oft gewünscht, er besässe dessen weniger, da doch Ausdruck und Wahrheit fehlen.

Der heurige Quartetten-Cyklus des Hrn. Prof. Pixis erhielt dadurch ein erhöhtes Interesse, dass er den Liebhabern dieses Genre zwei vaterländische Novitäten vorführte. Das erste war ein Quartett in A moll von *Dr.* L. Kleinwächter, welches unstreitig als eine sehr gediegene, mit viel Instrumentalkenntniss gearbeitete und bis in die feinsten Nuancen gefeilte Komposition anerkannt werden muss. Das Adagio und letzte Stück sprachen am meisten an, das Scherzo ist der schwächste Satz, das Trio mahnt zu sehr an ein Spohr'sches. Wir können aber dem Komponisten nur Glück wünschen, so ehrenvoll mit seinem Werke aufgetreten zu sein, und ungeachtet dieser Reminiscenz hat er in den übrigen Stücken bewiesen, wie sehr er Form und Materie zu beherrschen im Stande sei. Das zweite war ein Quartett von W. Veit in $\mathfrak{E}$ dur, dessen ersten Satz und Andante unstreitig der Vorzug gebührt. Das letzte Stück hat eine zu vage Form, um gleich verstanden zu werden; doch ist auch das Scherzo voll Leben und Feuer. Ausserdem hörten wir an den drei Quartett-Abenden ein Quartett von Haydn, eines von Fesca, ein Quartett und ein Quintett von Onslow, ein Quintett von Spohr und, um das „*Finis coronat opus*" zu bewähren, das unübertreffliche Mozart'sche Quintett in D dur. Die Ausführung sämmtlicher Quartetten und Quintetten durch die Herren Prof. Pixis und Hüttner, nebst den Herren Bartak, Mildner, Wittich und Langweil, war, wie immer, musterhaft zu nennen. Will man aber unter dem Ausgezeichneten noch etwas auszeichnen, so dürfte man das begeisterte Spiel des Hrn. Prof. Pixis in dem Kleinwächter'schen Quartett und dem Mozart'schen Quintett hervorheben. — Von vielen Seiten sprach sich der Wunsch aus, dass unser Kittl auch ein Quartett schreiben möchte; wir wissen aber nicht, ob diese Musikform seinem Talente zusage, das sich lieber in einem grossen Genre zu bewegen scheint. Dem Vernehmen nach soll Kittl mit der Komposition einer zweiten Symphonie beschäftigt sein.

Wenn wir rückwärts blicken, was unsere Bühne in der Oper in diesem Jahre leistete, so können wir die Thätigkeit unsers ständischen Theaters eben nicht sehr loben. Im ganzen Jahre wurden nicht mehr als sechs Opern neu einstudirt, wovon nur eine (Bellini's Puritaner) zwölfmal, eine zweite (Adam's Postillon von Longjumeau) fünfmal repetirt wurde. Spohr's Berggeist wurde nur einmal wiederholt, und drei andere (Donizetti's „Verwiesener aus Rom", Mercadante's „Elise und Claudio" und „Hugo, Graf von Paris") fielen dermaassen durch, dass die Direktion gar keine Reprise wagte. Von ältern Opern wurden nur zwei einstudirt, „Die reisenden Komödianten" von Fioravanti, und am 4. Nov. (zum 50jährigen Jubiläum) „Don Juan". Wenn man vielleicht die Direktion durch den Abgang der Dem. Lutzer und den Durchgang des Hrn. Pöck entschuldigen wollte, so geben wir zu bedenken, dass eine Direktion, die durch den Verlust ihrer zwei besten Mitglieder in Verlegenheit gesetzt wird, mit doppelter Sorgfalt darauf sehen sollte, ihr Repertoir neu zu gestalten, um den drohenden Parallelen auszuweichen; und wäre die Zeit zum Einstudiren guter Opern angewandt worden, die man an zehn bis zwölf Possen mit schlechter Musik verschwendete, so dürfte Publikum, Direktion und — selbst die Kasse ihre Rechnung besser dabei gefunden haben.

(Beschluss folgt.)

Osnabrück, am 8. Jan. Auszug aus einem Briefe. Sodann muss ich Ihnen noch Bericht erstatten über zwei Konzerte, welche der Hr. Prof. und Kapellm. A. Pott aus Oldenburg, der vor Kurzem von seiner grossen Kunstreise nach Wien zurückkehrte, hier veranstaltete. Alle hiesigen Musikfreunde und Kenner, die ihn hörten, stimmen mit mir darin überein, dass wir hier seit mehren Jahren nicht viele ähnliche Konzerte gehört haben. Ohne Zweifel ist Hr. Pott einer unserer ersten Violinvirtuosen. Mit dem schönsten, vollsten Metalltone, den er seiner Geige zaubrisch zu entlocken weiss, mit einem poetischen Vortrage, der mit sich fortreisst, verbindet er ein Feuer, eine Kraft in seinem Spiele, die selten genug sind; dazu die grosse Mannigfaltigkeit des Tones, die in geeigneten Fällen wie ein Flötenton erklingt. Bei dem Allen ist Hr. P.. was man nicht an allen Virtuosen antrifft, der bescheidenste und liebenswürdigste Mann von der Welt, der sich auch hier Aller Vertrauen erwarb, die sich seiner nähern Bekanntschaft zu erfreuen hatten, wodurch auf die beste Weise widerlegt wurde, was Neid und böser Leumund Einiger, unter denen sogar Manche ihm zum grössten Danke verpflichtet sind, gegen diesen braven Künstler ausgestreut hatten. Sein erstes hiesiges Konzert am 28. Dec. war im grossen Schlosssaale sehr gefüllt, obgleich der Subscriptionspreis, wenn auch nicht hoch, doch höher als gewöhnlich angesetzt war. So oft er auftrat, ward ihm stürmischer Beifall zu Theil. Mit vollendeter Meisterschaft trug er die beiden ersten Sätze aus jenem wundervollen Concert militaire von Lipinski vor, und von demselben Komponisten Variationen in E. Auch zeigten sich seine beiden Neffen, August und Theodor Krollmann, von denen der jüngste, Theodor, Violoncellist, zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigt, im Solo- wie im Zusammenspiele ihres Lehrers würdig und ernteten aufmunternden Beifall. Vortrefflich wurden von den Dreien die bekannten Variationen von L. Maurer für 2 Violinen und Volle über: „Ich war Jüngling" ausgeführt.

Nach diesem Konzerte begab sich die Künstlerfamilie nach Münster, wo sie sich zweimal hören liess. Auf ihrer Rückkehr wurde auf vieles Verlangen hier ein zweites Konzert veranstaltet, welches noch, trotz der Ränke Einiger, wovon ich Ihnen mündlich mehr mittheilen werde, am 7. d. zu Stande kam. Der Zufall wollte, dass in diesem Konzerte auch der Hr. Musikdir. Arnold aus Münster, ein recht solider und fertiger Klavierspieler, wie wir ihn, seit dem Auftreten des Frhl. Leopoldine Blahetka, hier nicht hörten, in der berühmten A moll-Sonate von Beethoven, und seine Gattin, eine ausgezeichnete

Sängerin, in mehren hübschen Liedern mit Pianof.-Begl. sich hören liess, was den Genuss um ein Bedeutendes erhöhete. Hr. Pott spielte diesmal den ersten Satz des beliebten Violinkonzerts aus A von Rode, worin er durch eine neue Kadenz überraschte; dann ein schönes Adagio von Lipinski, mit seelenvollem Vortrage. Wir Alle haben diesen hochgeehrten Künstler mit dem herzlichsten Danke und den besten Segenswünschen aus unserer Stadt entlassen.

Leipzig. Unser 12. Abonnement-Konzert am 18. d. war abermals höchst anziehend, wie schon das Programm anweist: Symphonie von Norbert Burgmüller (neu). Schwerting, der Sachsenherzog, Ballade v. E. E. Eberl, in Musik gesetzt und vorgetragen von Hrn. E. Genast, Regisseur des Grossherz. Weimar. Hoftheaters (neu). Konzertstück für die Violine von de Beriot, vorgetragen von Hrn. Blagrove, Violinisten Ihrer Maj. der verwittweten Königin von England. Im zweiten Theile Ouverture zu Schiller's Tragödie „Die Jungfrau von Orleans", von J. Moscheles. Variationen für die Violine, komponirt und vorgetragen von Hrn. Blagrove. Duett aus Matilde von Rossini, gesungen von Mad. Bünau-Grabau und Hrn. Genast. — Schwerlich mögen sich Viele finden, die den Komponisten der Symphonie mit F. Burgmüller verwechseln, der sich durch eine Anzahl Kompositionen für das Pianof., grösstentheils für Schüler, in den letzten Jahren bekannt machte und darin fortfährt. Norbert Burgmüller, dessen symphonisches Werk uns zum ersten Male sehr gelungen, keine geringe Aufgabe, vorgeführt wurde, war der innigste Freund des seltsamen, genialen Dichters Grabbe, ziemlich in einem Alter mit ihm, Beide einander ähnlich durch eigenthümlich sonderbare Lebensweise, von ähnlich wunderbar hochstrebendem Geistesfluge und fast gleichmässig zerrütteter Leibesgesundheit. Er ist derselbe, welchem der Dichter, als mehre Freunde jenen nur zu spät dahin gebracht hatten, dass er sich eine Reise nach Wiesbaden seiner Gesundheit wegen gefallen liess, auf welcher er aber 1836 starb, öffentlich nachrief: „Norbert, Du hast nicht Wort gehalten! Du wolltest wiederkommen" etc. Von der Zeit an war Grabbe's letzte Lebensfreude gewichen, sein Körper verfiel immer mehr und noch in demselben Jahre folgte er dem Freunde nach. Wir werden uns Mühe geben, die Lebensumstände dieses Norbert B., dessen auch im Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst nicht gedacht wurde, genauer zu erfahren, um sie unsern Lesern mitzutheilen. In ihm ist ein Genius der Tonkunst dahingeschwunden, ehe er seine Flügel vor der Welt zu entfalten Zeit und Glück gefunden hatte. Auf einem düstern, wunderbar spukhaften Hintergrunde bewegen sich starke, bald mehr bald weniger lebenskräftig ausgeprägte, kernhafte Gestalten in vielfach wechselnden, reichen Gruppirungen, nicht selten von einem eigenthümlich romantischen Nebel umzogen, den bald die Sonne, bald der Mond durchbrechen; und alle diese Gruppen poetischer Natur, die aus dem Haine Beethoven'scher Zaubereien hervorgegangen sich verkünden, singen einen Gesang, der wie ein Mährchen Psyche's klingt, das sie dem Orkus bald und bald den Hesperiden erzählt von ihrer Sehnsucht und Lust, mit welchen sie den verlorenen Amor sucht. Es ist Poesie, wie sie das Reich der Töne liebt, nur darum auch nicht gleich völlig zu erfassen, und wäre gut, wenn sie wiederholt gegeben würde, worauf wir hoffen. Der dritte und letzte Satz wurde lebhaft applaudirt, aber die beiden ersten sind nicht minder schön; und ist ein Werk eines Jünglings, den die Nacht zu früh in ihren Mantel nahm. — Der Schwerting von Hrn. Genast, der sehr ehrenvoll fortfährt, auch im Fache der Komposition sich zu heben, wurde mit rauschendem Beifalle aufgenommen. Das neue Werk des vielfach gewandten und überaus thätigen und strebsamen Mannes ist nicht allein eingänglich, sondern hat auch überaus Tüchtiges. Wir haben Hoffnung, das Ganze näher kennen zu lernen. Hr. Blagrove besitzt sehr viel Fertigkeit und Zierlichkeit fast französ. Art, reinen Ton, besonders lieblich in den hohen und höchsten Bezirken. Der Beifall war ungemein rauschend und wollte nicht enden. Die Komposition des Hrn. de Beriot war flach. Ueber die Ouverture zur Jungfrau von Orleans haben wir in unsern Blättern bereits mehrfach gesprochen; der Beifall war mässig. Die Variationen verwandelten sich in ein Rondo von de Beriot, das sehr lebhaft vom Publikum verdankt wurde. Rossini's Duett, so oft es auch gehört worden ist, wirkt, gut vorgetragen, immer.

Notiz.

Kaum hat der Singverein zu Frankfurt a. M. am 7. August v. J. seinen redlichen und überaus geliebten Gründer und Erhalter, Hrn. Scheible, dessen schwaches Leben ein Blutsturz endete, verloren, so hat er jetzt schon wieder den Tod seines neuen Dirigenten, Hrn. Ferd. Ries, zu beklagen. Der vielgerühmte Komponist scheint längst körperlich gelitten zu haben; er war in der letzten Zeit sehr misstrauisch geworden und sah überall Neider und Gegner. Sein grosser Vater ist am meisten zu beklagen. —

Anzeige.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in kürzester Frist:

Cherubini, Requiem No. II. für Männerstimmen im vollständigen Klavierauszuge.

Dasselbe in einzelnen Singstimmen.

Leipzig, im Januar 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Januar. № 5. 1838.

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer u. s. w.

(Fortsetzung.)

II.

Ausgezeichnete Lehrer der Bologneser Gesangschule.

In Bologna's rühmlich bekanntem, ebenfalls 1805 errichteten Liceo musicale existirt noch bis jetzt — *incredibile dictu* — keine eigentliche Lehrkanzel für den Gesang (man sagt, nächstens soll sie endlich förmlich zu Stande kommen). Der aber seit langer Zeit hier mit dem besten Erfolge sowohl die Komposition als den guten italienischen Gesang fortpflanzt, ist der unermüdete Tommaso Marchesi, und seit einigen Jahren zeichnet sich die berühmte Bertinotti ebenfalls als vorzügliche Gesanglehrerin aus. Da mir aber von Letzterer noch bis jetzt (September) die versprochene Autobiographie nicht zugekommen ist, so wird sie, sobald sie anlangt, nachträglich geliefert werden. Hier folgt also jene von

Tommaso Marchesi.

(Aus seiner brieflichen Mittheilung, Bologna 18. Apr. 1837. Übers.)

Tommaso Marchesi, geboren den 7. März 1776 zu Lissabon, zu welcher Zeit sein Vater Antonio, ein Bolognese, als Bassist auf dem dasigen italienischen Theater sang. Nach dem Vaterlande zurückgekehrt, liess er den Sohn Tommaso die Elementarstudien erlernen, worauf dieser von eigenem Antriebe der Musik sich widmete, den Gesang anfänglich bei dem Maestro Grazioli, darauf durch fleissiges und aufmerksames Anhören der berühmten Sänger jener Zeiten erlernte. Marchesi hatte besondere Anlagen zum Klavier- und Orgelspiele, und zeichnete sich in der Folge als eleganter Spieler dieser Instrumente und vorzüglicher Begleiter aus. Nach seines Vaters Tode, der in Spanien (wo er auf dem italienischen Theater sang) erfolgte, verliebte sich M. in die musikalische Komposition und erhielt die Aufnahme in die berühmte Scuola di Contrappunto des Paters Mattei; nach vollendetem Kursus legte er seine strenge Prüfung bei der Accademia filarmonica ab, die ihm das Patent eines Maestro Compositore Accademico Filarmonico verlieh; im J. 1793 hatte M. in derselben Akademie als Princeps den Vorsitz. Kaum zum Meister ernannt, musste er für mehre Kirchenfeste die Musik komponiren, welche des neuen und blühenden Styles wegen sehr gefiel und dadurch den Neid seiner Kollegen erweckte. Hierauf leitete er die Aufführungen der Oper in den benachbarten Orten; da er aber seine verwittwete Mutter nicht verlassen wollte, blieb er stets in Bologna, sich mit dem Komponiren für die Kirchenfeste beschäftigend. Hier wurde er zum Theater-Musikdirektor ernannt, ein Amt, das er 22 Jahre bekleidete, während welcher Zeit er Gelegenheit hatte, viele einzelne Stücke für berühmte Sänger zu schreiben, die nicht allein in Bologna, sondern auch anderwärts, von diesen Sängern vorgetragen, gefallen haben. Marchesi erhielt Einladungen, Opern für Rom, Venedig, Turin u. s. w. zu komponiren, aber fest entschlossen, kein Opernkomponist zu werden, begnügte er sich damit, im Vaterlande zu bleiben, wo er, von seinen Mitbürgern geachtet, oft genug bei mehren Gelegenheiten sowohl für Letztere, als für die Regierung Kantaten, Hymnen u. dergl. zu schreiben, auch gesetzt hat. Akademieen bei der Durchreise regierender Fürsten zu leiten hatte. Er gab auch im schönen Gesange Unterricht, den er aber wegen anderer überhäuften Geschäfte und einer dadurch erlittenen geschwächten Gesundheit oft ganze Jahre unterliess, nachher aber beim gänzlichen Aufgeben der Theater-Musikdirektion sich ganz dem Unterrichte in der Komposition und im schönen Gesange widmete.

Marchesi, der auch von Deutschland, Frankreich, England und Russland Einladungen erhielt, war stets gesonnen, eine eigenthümliche Sammlung all' seiner eigens komponirten Musik anzulegen und nie etwas von ihr drucken zu lassen, schickte jedoch auf Verlangen dem Hofe von Palermo eine ganze Messe mit Begleitung des vollen Orchesters von sich, desgleichen eine nach Bahia in Brasilien; das Archiv der Santa Casa di Loreto und andere Archive öffentlicher Musiken besitzen ebenfalls Kompositionen von ihm. Viele berühmte Mu-

siker haben M., während ihrer Durchreise zu Bologna, mit ihrem Besuche beehrt, oder ihm viel Schmeichelhaftes bei Anhörung seiner Musik gesagt. Kurz zuvor, als der berühmte Pater Mattei verschied, umarmte er Marchesi und sagte laut in Gegenwart mehrer Anwesenden: „Ihnen empfehle ich die Lehre unserer Schule, Ihnen, dem Einzigen unter meinen vielen Zöglingen, der sie nie verläugnet hat.“

Verzeichniss der Kompositionen Marchesi's: 20 vollständige Messen für's grosse Orchester, meist mit fugirten Finalen. — 1 vollständiges Requiem für do. — 3 Vespern mit ganzem und 4 mit kleinem Orchester. — 1 Ufficio della Madonna und 1 Salve Regina mit Instrumenten. — 24 Graduali mit ganzem Orchester. — 16 Tantum ergo für 1—3 Stimmen, mit Orchester. — Die sieben Worte des Heilandes mit Begleitung der Blasinstrumente. — Verschiedene andere Kirchenmusik. — 2 Symphonieen (Ouverturen) für's ganze Orchester. — 28 Solfeggien. — 87 Serio- und Buffoarien, 7 Terzetten für's Theater. — 2 Kantaten. — Verschiedene Volksgesänge mit grossem Orchester und Banden, auf hohen Befehl.

Gesangzöglinge: Caranti Clorinda, Sopran aus Bologna. — Zamboni Giuseppe, Rubbi Luigi, Beide Tenore und aus Bologna. — Brida Maria, Sopran, eine Sizilianerin. — Corelli Gaetano, Tenor aus Ravenna. — Muratori Anna, Babbi Giovanna, Anti Luigia, sämmtlich Soprane und aus Bologna. — Marchesi Carlotta (Nichte des Hrn. Marchesi), dermalen Gesangslehrerin in Rom. — Fosconi Giuseppe, aus Ravenna, Tenor. — Bondi Carlotta, Sopran, aus Forli. — Gherardi Galeotto, Bassist, ebendaher. — Roser Catterina, Sopran, aus Bologna. — Marchesi Rosa, Sopran, aus Lugo. — Rosi Settimio, Bassist aus Jesi. — Pancaldi Marianna, Carli Fortunata, Beide Soprane und aus Bologna. — Sansoni Filippo, Bassist aus Comacchio.

Kompositionszöglinge: Don Giuseppe Malerbi, aus Lugo. — Pacini Giovanni (den er in den Anfangsgründen der Musik, im Gesange, im Generalbasse und in der Komposition unterrichtete), bekannter Komponist vieler Opern und jetzt Direktor des Konservatoriums zu Viareggio. — Azalli Ignazio, aus Faenza. — Busi Giuseppe aus Bologna, Pereyra Rebouças Jose aus Bahia in Brasilien, Caravita Giuseppe aus Lugo, Bonfiglioli Giuseppe aus Bologna, Loor Eugen aus Amsterdam, Mici Nicola aus Fossombrone, sämmtlich Maestri patentati Accademici Filarmonici di Bologna, davon Bonfiglioli und Mici Kapellmeister anderwärts, und Pereyra nach Amerika zurückgekehrt. — Coni Marchese Gaetano, Insom Giuseppe (Dilettant), Beide aus Bologna, und Biscottini Casimiro aus Mantua. — Gegenwärtig ist Marchesi Kapellm. von 32 (zweiunddreissig) Kirchen zu Bologna.

Anmerkung des Korrespondenten. Ein mir von Hrn. Marchesi aus einer seiner Messen gefälligst zugeschicktes Kyrie mit Begleitung des ganzen Orchesters ist in der That ein schönes Musikstück. Ohne eben zuletzt fugirt zu sein, wie er mir in seinem beigefügten Briefe sagte, ist es zuletzt vielmehr mit Realstimmen gearbeitet, hat im Ganzen schönen Gesang, und würde bei all' seiner italienischen Physiognomie auch die Kenner in Deutschland ergötzen.

Kirche.

Te Deum laudamus, für 4 Singstimmen mit Begl. des Orchesters komponirt — von Ignaz Assmayr. 48. Werk. Partitur. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 2 Thlr. 16 Gr.

Der geehrte Komponist, Hoforganist und Stift-Schottenscher Kapellm. in Wien, hat das vorliegende Werk zur feierlichen Grundsteinlegung des neuen Stiftgebäudes der Benediktiner-Abtei zu den Schotten in Wien geschrieben und aufgeführt, bei welcher Gelegenheit es seine Wirkung nicht verfehlte. Der Eindruck war so bedeutend, dass irgend ein Berichterstatter die Gelegenheitskomposition mit „grandios“ bezeichnete. War dies nun im Vergleiche mit dem Dettinger Te Deum Händel's allerdings zu viel, so war die Folge ziemlich im Laufe der Dinge, dass man sich dagegen auflehnte und das viel gebrauchte Blech im muntern Spiele zu einem frisch forteilenden, auf Klang berechneten Gesange persiflirte. Es ist wahr, das All. vivace tönt stark, vom ganzen Orchester massenhaft umspielt, nur von einem kurzen Andante unterbrochen, in einem Laufe vorwärts, ohne dass auf kunstvoll tiefere Verwebung der Singstimmen, vielmehr auf leicht auffassende Zusammenreihung nicht ungewöhnlicher Klangsätze Rücksicht genommen worden ist, bis auf eine Fugenanlage gegen das Ende hin, die dem Ganzen gemäss, durchaus nicht mehr durchgeführt und künstlicher gehalten werden durfte, wenn das Stück nicht jeden Halt in seiner Weise verlieren sollte. Unter die Hauptwerke tiefsinniger Tonkunst gehört es also keineswegs: es ist aber ganz sichtbar, dass es gar nicht unter sie gerechnet sein will, deshalb ist auch mit Recht ein solcher Massstab nicht anzulegen. Wenn mir ein Mantel, der gut aussieht, gefällt und nicht viel kostet, angeboten wird, kann ich nicht verlangen, ein Purpurgewand an ihm zu besitzen; es fragt sich immer zunächst, ob er seinen Zweck erfüllt und ob dieser ehrlich angegeben wird. Geschieht das, so hat sich Nie-

mand zu beklagen, vielmehr dafür zu danken, dass ihm für gewisse Fälle auf leichte Art vor dem Volke aus der Noth geholfen worden ist. So lange es noch ganze Gegenden gibt, wo man am Besten fährt, solche Gaben zu verwenden, so lange werden sie auch am Orte zweckmässig sein und sogar nützlich, wenn man nur nach und nach zu Gediegenem sich wendet. Für Viele wird das Werk, das sich der Kunstwelt nicht für das Höchste ausgibt, eine Hilfe sein, die an der Stelle steht. Es ist ein Gelegenheitsstück, massenhaft klangvoll und in jeder Hinsicht leicht. Mehr hat der Verf. offenbar nicht bezweckt, und für einen andern Zweck wird und kann er Tieferes geben. Jedes am Orte.

Theoretisch-praktische Harmonieen- und Ausweichungslehre

für Alle, welche ohne mündlichen Unterricht eines Meisters sich die nöthige praktische Fertigkeit im reinen Satz und harmonische Gewandtheit in kurzer Zeit aneignen wollen etc. von Frdr. Kühmstedt, Musikdir. und Seminarlehrer zu Eisenach. Eisenach, bei J. Fr. Baerecke. 1838. S. 130 in 4.

Dieses Handbuch ist vorzüglich zum Selbstunterrichte bestimmt, so dass dem Anfänger genügende Gelegenheit gegeben werden soll, sich eine gewisse praktische Fertigkeit anzueignen. Dazu soll nur die Hauptsache kurz und populär vorgetragen werden mit Ausscheidung alles nur Wissenschaftlichen. Originell will der Verf. nicht sein, noch weniger ein neues System liefern; er folgt den Grundsätzen Gottfr. Weber's; er will nur dadurch nützen, dass das als wahr Erkannte, auf zweckmässige Weise wiedergegeben, durch Vereinfachung wirke. — Auf Begriffsauseinandersetzung, die dem Praktischen nicht ganz nahe steht, ist hier am wenigsten zu sehen. Zuvörderst sollen alle in der Musik gebräuchliche Akkorde (?) gelehrt werden. Die Dreiklänge werden nun auf allen diatonischen und chromatischen Tönen von C angeführt; in harte, weiche und verminderte getheilt — worauf die Vierklänge eben so durchgegangen werden. — Das Nöthigste von der Bezifferung (Signatur). Die von den 3 verschiedenen Dreiklängen und 4 Vierklängen abgeleiteten Akkorde (durch Umkehrung, willkürliche Erniederung, Hinzufügung oder Weglassung eines Intervalles). — S. 21 folgen die Nonenakkorde. S. 25 vom Vierklange mit erniedrigter Quinte; vom übermässigen Sextenakkorde, Vorhaltsakkorde, Durchgänge — Auflösung einer Dissonanz in einen Dreiklang oder in einen neuen Vierklang. — Hier sind die Beispiele vorzüglich praktisch gut zusammengestellt und durch viele vierstimmige Choralsätze ist Alles gut erläutert. — Erst S. 88 von der Ausweichung. — Damit schliesst das übersichtliche Ganze der Lehre.

Aus diesem kurz angedeuteten Umrisse sieht jeder Erfahrene, was der Verf. dieses Auszuges für den ersten Unterricht für angemessen hält. Daraus kann Jeder ungefähr schliessen, für welche Art Schüler das Buch zweckmässig sein möchte. Es kann keinen Auszug, keine mehr auf das Praktische zielende Harmonielehre geben, die für alle Köpfe ohne Unterschied die verständlichste sein könnte. Für Alle hingegen, die Gottfr. Weber's Theorie am leichtesten fassen lernen und sich mit ihrer Hilfe weiter bilden wollen, ist das Werkchen ganz besonders wichtig. Sie mögen es als eine Vorschule beachten, deren Studium ihnen die ausgeführtere Lehre bedeutend erleichtern wird.

Einiges über Verschiedenheit der Kunstansichten und Einsichten, so wie darüber, was für unsere Mittheilungen daraus folgt.

Von G. W. Fink.

Wer nicht ganz in dem, was unsere Zeit thut und thun möchte, zurückgeblieben ist; wer den schwankenden Zustand der Dinge, den eine Uebergangsperiode nothwendig mit sich bringt, nur einigermaassen begreift, muss wissen, dass die Aussprüche über ein Kunstwerk oft ganz entgegengesetzt ausfallen müssen, wenn anders die Besprecher desselben nur das Allernothwendigste haben, was man von ihnen verlangen kann, nämlich Ehrlichkeit, die Unehrlichkeit gar nicht einmal angenommen. In solchen Zeiten ist es zwiefache Pflicht, jedes Urtheil möglichst zu begründen, wenn nicht leeres, wenn auch zuweilen schimmerndes, Geschwätz blose Erlustung des Beifalls und darum nur einen Köhlerglauben erzielen soll, der nie die Wahrheit, nur stets unverdienten Vortheil einer bevorzugten Partei beabsichtigt, durch deren auf Wahn gestellten Hochmuth alles Uebrige herabgedrückt leidet und fast geistig verhungert, während die listig Erhobenen sich blähen und schwelgen. Wer also in solchen Zeiten, wie die unsern sind, in Allem, was sich begründen lässt, keine Gründe gibt, der ist nicht blos ein unwissender Schwätzer, sondern ein parteisüchtiger Verführer der Unmündigen zum Verderben der Kunst der Gegenwart, oder er ist so frech, über etwas zu sprechen, wovon er nicht das Geringste zu verstehen sich selbst sagen muss. Dass wir uns mit dergleichen

nie um ihretwillen einlassen, wird man in der Ordnung finden, denn diese Art ist unverbesserlich und zu gering in sich. Zuweilen wird es jedoch nöthig, um des Schadens willen, den sie der Sache und zu vielen Unbedachten bringen, dass man schon einmal thun muss, was an sich widerwärtig ist. Solche Fälle sind längst da, und es ist möglich, dass wir uns deshalb offen an das Publikum wenden müssen, was mit aller Geradheit geschehen würde, wäre es ja nicht zu umgehen. — Begründetes dagegen ist uns jederzeit ehrwürdig und es ist mir willkommen selbst im Falle, dass es meine eigenen Gründe zu Boden schlüge. Hab' ich doch niemals den Untrüglichen gespielt, fällt mir auch nicht ein. Vielmehr fordern wir von Jedem, dass er sich begründetem Widerspruche willig unterwerfe, ohne häkelig zu werden oder halsstarrige Redensarten zu machen um seiner werthen Person, nicht um des Besten der Sache willen, die er ruhig derb allerdings zu vertreten hat. — Nur verlange Niemand von uns, dass wir Widerlegungen auf Angriffe seiner Person, die ihm in irgend einem andern Blatte unbequem fielen, in das unsere aufnehmen sollen; wir würden sonst mit dergleichen gar nicht fertig und das Wichtigere würde endlich darüber vernachlässigt werden müssen. Das können wir aber nicht wollen. Sind es Gegenstände von allgemeinem Einflusse, so werden sie aufgenommen, wo nicht, so bleiben sie weg.

Es gibt aber nicht wenige Kunstgegenstände, sowohl im Wissenschaftlichen als im Geschichtlichen der Kunst, die zum Theil noch nicht gehörig begründet, zum Theil noch gar nicht in Ordnung und im Zusammenhange bekannt gemacht worden sind. Machen wir nun selbst in solchen Dingen einen Anfang, oder regen wir Andere dazu an: so sind wir natürlich keineswegs der Meinung, dass durch einen solchen Anfang in einer oft nur umsichtlich kurz hingestellten Darlegung die ganze Angelegenheit vollkommen erschöpft und bis auf die letzten und tiefsten Gründe durchdrungend mit einem Male der Welt zu einem unverbesserlichen Evangelium gemacht worden wäre, oder auch nur gemacht werden könnte, sondern wir halten es für einen nützlichen Anfang, der eben deshalb des Dankes werth ist, weil ohne Anfang an keinen Fortgang und an keine Vervollständigung zu denken ist. Da mag denn ein Anderer, der irgend einen Punkt besser weiss, seine hierin genauere Einsicht der Welt zum Nutz und Frommen auf humane Weise bethätigen; er thut damit nichts, als was wir wünschen und weshalb die Sache in Anregung gebracht wurde. — Namentlich muss sich jede Redaktion im Zeitgeschichtlichen auf ihre Korrespondenten verlassen, da sie, Gott sei Dank, kein Ueberall und Nirgends sein kann. Sie hat genug gethan und das Beste, wenn sie Männer wählt, die ihre Sache verstehen, nicht bramarbasiren und im Geruche der Redlichkeit stehen. Für die Richtigkeit jedes Einzelnen und vollends dafür, ob das, was sie berichten, jeder am Orte existirenden Partei recht dünkt oder nicht, kann sie nicht stehen. Es kann sogar Halbwahres, ja Einseitiges und Ungerechtes unterlaufen, ohne dass der Berichterstatter es beabsichtigt, oft nur, weil er es nicht besser oder genauer sieht, oder auch von einem andern Standpunkte es beurtheilt. Hat doch jetzt überhaupt ein gar böser Geist seine Hand darüber ausgestreckt, dass sich nicht Weniges darüber sagen liesse, wenn wir es vor der Hand nicht lieber unberührt lassen wollten. — Hat nun Einer in Darlegung eines Zeitgeschichtlichen, sei es im Ganzen auch noch so verdienstlich, wofür ihm dennoch Alle zu danken haben, weil er einen Anfang der Erkenntniss einer noch unbekannten Sache gab, in Manchem geirrt, so ist es uns lieb, wenn dies ein Anderer berichtigt. So und dabei mit Dank gegen den ersten Verf. haben wir das gleich Folgende der Berichtigungen über das Prager Konservatorium der Musik anzusehen und jedes Andere der Art. *Virat sequens.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Konservatorium der Musik. Dieses Institut, welches gegenwärtig seine beiden Prüfungen im Mai und December hält, hat uns in der letzten derselben die angenehme Hoffnung gegeben, dass die gegenwärtige zweite Klasse, nach ihrem ersten Solospiele zu schliessen (von der Ersten, welche erst seit 5 Monaten im Institute ist, kann natürlicher Weise noch keine Rede sein), eine nicht minder grosse Ausbeute an wackern Instrumentisten darbieten dürfte, als der Austritt im heurigen Mai. Nicht minder lässt die theoretische Prüfung des Hrn. Direktor Weber auf Kompositionstalente unter den Jünglingen schliessen. Im Gesange hat sich heuer die bisher noch nicht dagewesene Erscheinung gezeigt, dass diesmal das männliche Geschlecht das Uebergewicht über das weibliche davon zu tragen verspricht. Zumal zeichnen sich ein paar junge Bassisten aus, die leicht an Kraft und Fülle eine allgemein bewunderte (seit einiger Zeit als unersetzlich beklagte) Stimme einst übertreffen dürften. Vorzüglich gibt der Eine dieser Jünglinge die Hoffnung, unter Hrn. Gordigiani's Leitung künftig ein sehr braver italienischer Buffo zu werden.

In den Nummern 46 u. fg. Ihres geschätzten Blattes befindet sich ein mit Alfred unterzeichneter Aufsatz: „Das Konservatorium der Musik zu Prag", der vielleicht in einem andern Blatte genügen könnte. Ihre gediegene und gründliche „Musikalische Zeitung" hat

aber ihre Leser so sehr daran verwöhnt, nur Wahres und Richtiges in ihren Spalten zu finden, dass eben diese achtungsvolle Anerkennung, die ihr Jedermann zollen muss, die Versuchung erregt, jenem theilweise recht gut und mit Sachkenntniss geschriebenen Aufsatze durch einige Berichtigungen seine volle Giltigkeit zu geben. Hr. Alfred sagt nämlich (S. 741): „Ausser den Lehrstunden für die verschiedenen Instrumente, deren jedes einen eigenen Professor hat, sind eigens festgesetzte Stunden zur Orchesterübung unter Weber's Direktion, wobei er vom Prof. der Violine, Frdr. Pixis, unterstützt wird", und einige Zeilen tiefer: „Es steht dem Direktor zu den Konzerten durch Vereinigung beider Klassen ein Orchester von mehr als 80 Schülern zu Gebote, welches durch die Professoren der Anstalt und freiwillig mitwirkende absolvirte Zöglinge bis über die Zahl von 100 Musikern verstärkt werden kann." Beides sind falsche Angaben; denn Prof. Pixis dirigirt zwar in den Konzerten des Institutes an der ersten Violine, unterstützt aber eben so wenig den Direktor in den Orchesterübungen, als einer der übrigen Professoren je in einem Konzerte mitwirkt. Es ist dies gerade ein Umstand, wodurch sich das Prager vor den Konservatorien von Mailand, Paris und Wien auszeichnet, dass sein Orchester, Ripien- und Konzert-Instrumente, blos mit Schülern besetzt ist.

Nicht nur „die Gesangschüler (S. 742) und Schülerinnen", sondern auch die Instrumentisten lernen die italienische Sprache, da nach den Grundsätzen des Institutes bei dem gegenwärtigen Zustande der Kunst kein Musiker, der sich über das Gewöhnliche hinaufschwingen will, die Bekanntschaft mit diesem Idiom entbehren kann. Auch lernen die Gesangschüler nicht nur „für den Nothfall das Pianoforte", sondern um sich in jedem Falle akkompagniren zu können. Eben so werden die Schüler nicht erst „kurze Zeit vor ihrem Austritte" zum Orchester- und Solospiele versammelt, sondern gleich wie sie (im vierten Lehrjahre) in die zweite Klasse eintreten, ja in Ausnahmsfällen haben sich schon Schüler im dritten, ja sogar im zweiten Jahre ihrer Lehrzeit als Konzertisten, z. B. Leppen, Sokoll, Pilat, Witek u. s. w. öffentlich hören lassen.

Wenn Hr. Alfred über die Aufführung von Opern auf dem Haustheater des Konservatoriums (S. 742) sich ausspricht: „Es wäre nur zu wünschen, dass diese nothwendige dramatische Vorübung öfter Statt finde, damit die Zöglinge mit mehr Selbstvertrauen und weniger Befangenheit aus dem Konservatorium zur Opernbühne übergehen könnten", so bitten wir ihn, zu beherzigen, dass die dramatischen Vorübungen, als ein Theil der Bildung der Gesangschüler, sich nach den Gesammtverhältnissen des Institutes richten und so oft Statt finden, als selbige abgehalten werden können, ohne dem fortlaufenden systematischen Unterrichte störend in den Weg zu treten und auf der einen Seite einzureissen, was sie auf der andern aufbauen. Es ist schon einmal der Fall eingetreten, wo mehre schnell vorgerückte Talente vorhanden waren, dass in einem Jahre drei Opern: Feodora, La Clemenza di Tito und Don Giovanni (die beiden letztern in italienischer Sprache) aufgeführt wurden. Jetzt ist längere Zeit keine Opernvorstellung gegeben worden, doch ist man eben mit dem Einstudiren von Mozart's „Così fan tutte" beschäftigt.

So dankbar wir die vielfältigen Verdienste des Prof. Pixis um die Tonkunst Böhmens und das Konservatorium anerkennen, so gewiss würde es selbst seine Bescheidenheit verletzen (S. 740), ein Lob zu lesen, das ihm auf Kosten all' seiner Kollegen ertheilt wird. Das Konservatorium würde gewiss keines so guten Rufes im In- und Auslande geniessen, wenn es nur Violinspieler, keine vorzüglichen Instrumentisten auf den übrigen Orchesterinstrumenten geliefert hätte.

Die Bemerkungen über den Gesang enthalten (S. 773) eine grosse Ungerechtigkeit gegen ein bereits verstorbenes Mitglied des Lehrerpersonales, Prof. Schnepf, der keineswegs sich durch grossen Geschmack auszeichnete; doch war er für den ersten Gesangsunterricht ein wahrhaft gründlicher Lehrmeister, der insbesondere auf die reinste Intonation, richtiges Athemholen und Oeffnung und Haltung des Mundes Rücksicht nahm. Es ist also kaum glaublich, dass die Mädchen mit so mangelhafter Vorbereitung zu Mad. Sandrini kommen, dass diese „ihnen vor allem Andern die angewöhnten Fehler abgewöhnen, und der Unterricht in der zweiten Klasse eigentlich als die ganze nützliche Lehrzeit der jungen Sängerinnen betrachtet werden müsste". Wir können übrigens unmöglich glauben, dass diese Anklage von Mad. Sandrini (die sie doch, falls sie wahr wäre, allein aussprechen könnte) herrührt. Noch ein „Uebelstand", den Hr. Alfred ebendaselbst rügt und dessen „Abstellung" er wünscht, betrifft die Wahl der Gesangstücke, und er sagt über diesen Punkt (S. 775): „Wenn nicht bei denselben vorkommenden Aufführungen von Opern die Wahl auf eine Mozart'sche fällt, so wird in der Regel kaum etwas Anderes gesungen, als die Erzeugnisse der modern-italienischen Autoren, wie das Repertorium der Konzerte des Instituts leider hinlänglich darthut, und die deutsche Musik wird von den Lehrern des Gesanges so zu sagen unter das Pult geworfen" u. s. w. Da Mad. Sandrini und Hr. Gordigiani (die zwar nicht ohne Bewilligung des Direktor Weber wählen dürfen) Italiener sind, was einer solchen Beschuldigung einige Wahrscheinlichkeit ertheilen könnte, so halten wir es doppelt für unsere Pflicht, diesen Punkt aufzuklären. Wenn die Zahl der italien. Gesangstücke auf den Programmen der Konservatorien-Konzerte (welche Hr. Alfred jedoch weder vollständig zu besitzen, noch auch die „Mus. Zeitung" regelmässig und aufmerksam zu lesen scheint) wirklich überwiegend ist, so erklärt sich das zum Theil schon durch den Umstand, dass viel mehr italienische als deutsche Opern geschrieben werden, überdies auch die Gesangstücke der Erstern besser für das Konzert geeignet sind. Hr. Direktor Weber hält es übrigens eines Theils eben so für seine Pflicht, als Vorsteher des Konservatoriums die neuen Produkte jedes Genre's dem Publikum vorzuführen, wie er andern Theils als tiefdenkender und gelehrter Tonkünstler Jedes zu gut an seinen Platz zu stellen weiss, um grosse dramatische Szenen im Konzerte auf-

kalischer dieser ist, desto besser wird sich auch erwähnter Eindruck verhalten. Leute, die aus Idiosynkrasie eben so wenig Musik vertragen, als manche Rhabarber einnehmen, oder Knoblauch riechen können, sind gewiss eine seltne Erscheinung.

Krankheiten, Alter, Gemüthsverfassungen, Geschlecht und Gewohnheit modificiren die Geschwindigkeit, Lebhaftigkeit, Dauer und Tiefe des musikalischen Eindrucks nicht allein in einzelnen Subjekten, sondern auch in ganzen Völkerschaften [13]). Daher hat der Russe, der Franzose, der Italiener, der Deutsche, der Spanier, der Türke u. s. w. seine Nationalmusik: daher bekömmt der in fremden Landen weilende Aelpler beym Kühreigen, den Rousseau [14]) und Hofenreffer [15]) haben in Kupfer stechen lassen, das Heimweh, während alle Kühhirten andrer Nationen ihn ohne alle Rührung hören: daher munterte sich noch vor der Alles umwälzenden Revolution der Franzose mit einem Trinkliede aus der weichen Tonart zur Fröhlichkeit auf, bey welchem ein Deutscher gähnen möchte: daher seufzt ein Pietist nach der Geige, nach welcher das Weltkind muthig herumspringt, daher tönt lieblicher

— — — die hole Maultrompete
Des Bauern Ohr, das die gelehrte Laute
Gröblich beleidigt [16]).

§. V.

Dass ein Arzt, welcher nicht roh empirisch, sondern rationell die Musik zu Radicalkuren oder palliativen Behandlungen von Krankheiten anwenden will, mehr als Halbkenner im musikalischen Fache seyn müsse, versteht sich von selbst. Die Tonkunst hat in dieser Hinsicht ihre eigene Materia medica, ihre eigene Pharmacie und ihr eigen Formular. Man könnte sagen: sogar auch ihre eigene Semiotik, die man zu Hülfe nehmen muss, um die Krankheiten zu erkennen, in welchen sich aus einer bestimmten Anwendung der Musik Hülfe hoffen lässt, oder nicht; deren man sich bedient, um den Grad der Receptivität des Kranken gegen das Genesmittel oder Palliativ zu bestimmen.

Dieses Feld ist in den abgewichenen Jahrhunderten noch nicht so bearbeitet worden, wie es verdient, und ich kann nicht umhin, meine jüngern medicinisch-musikalischen Zeitgenossen zu dieser Bearbeitung im neunzehnten

---

13) Lentilius gedenkt in M. N. C. Dec. II. Ann. II. Obs. 149. einer Jungfrau, die beym Glockenläuten Convulsionen bekam. Peter Forestus L. X. Obs. 54. in seinen Scholiis, eines Bettlers, der epileptisch ward, wenn er eine Nürnberger Kindertrompete hörte. Paullini Obs. Cent. IV. Obs. 72. eines Mannes, der sich auf alle Musik erbrach. Lipsius, Gomarus und Ritter Michaelis in Göttingen hatten ebenfalls eine decidirte Antipathie gegen die Musik, allein bekanntlich nicht aus physischen, sondern aus moralischen Gründen: sie hiessen Pedanterei, Polemik und Geldgeiz.

14) Im Dictionnaire de Musique. Pl. N.

15) Im Tractate de cutis affectibus. Ob Rousseau unmittelbar aus dieser Quelle geschöpft hat, lässt sich zwar nicht bestimmen, gewiss ist aber, dass dieser Ulmische Arzt aus einem der vorigen Jahrhunderte der älteste Schriftsteller ist, welcher ihn schriftlich mittheilet.

Bekanntlich hat Graf Stollberg in seinen Reisen durch die Schweitz und Italien in den letzten Jahren des achtzehnten Jahrhunderts einen Kühreigen mit Gesang mitgetheilt, dessen Kenntniss er sich im Appenseller Lande verschafte. Allein diesen kennt man in andern helvetischen Alpen nicht, und er scheint eine Art von altem Volksliede zu seyn, das nur in gedachtem Lande ausschliesslich beym Viehhüten im Gebrauch ist.

16) Von Gemmingen in einer seiner Oden, S. 117. der durch Gottsched herausgegebenen Briefe nebst andern poetischen und prosaischen Stücken. (Frf. a. d. O. 1763.)

zuführen, deren Spielraum die Bühne, deren unentbehrliche Begleiterin die szenische Umgebung sein muss. Uebrigens enthalten (abgesehen von den Opernd arstellungen) die Konzertprogramme alljährlich neben den italienischen auch Arien, Duetten und Ensemblestücke von W. A. Mozart, so wie Gesangskompositionen von Winter, Aiblinger, Seyfried, Mozart Sohn und andern deutschen Tonsetzern. Der auffallendste Tadel war uns aber (S. 742) die Stelle: „Eine Schwäche des Konservatoriums besteht darin: dass auch hier die chromatischen Trompeten und Hörner, der immer allgemeiner werdenden Mode zufolge, die Naturinstrumente verdrängt haben, wodurch besonders bei ältern Kompositionen, wo die Tonsetzer auf Naturtrompeten und eben solche Hörner zählten, die ursprüngliche Wirkung an manchen Stellen geschwächt wird." Es musste auch in der That überraschen, dass als Vorwurf hier angeführt zu sehen, was seit Jahren alle Kunstkenner dem Konservatorium nur als ein grosses Verdienst anrechneten, eine Beförderung der Kunstmittel, deren Vortheile gar nicht genug anzuerkennen seien. Hr. Alfred scheint jedoch in dem Wahne zu stehen, es sei im Konservatorium die gewöhnliche Klappentrompete in Gebrauch mit Seitenöffnungen, welche den Ton ausströmen lassen, die man hier und da noch bei Regimentsmusiken findet, und bei welcher der Naturton allerdings verändert wird. Die chromatischen Trompeten und Hörner, welche vom Prager Konservatorium ausgegangen, und an deren Verbesserung beständig fortgearbeitet wird, so dass sie noch in der letzten Zeit eine neue, ausserhalb des Institutes unbekannte Veränderung erhalten haben, sind mit einer Maschinerie versehen, welche bewirkt, dass ein jeder Ton durch den Schalltrichter herausgehen, folglich der Naturton wie der erst eroberte stets von gleicher Beschaffenheit sein muss.

Königsberg. **Bericht aus den Jahren 1836 und 1837.** Das Jahr 1836 brachte uns an neuen Opern Bellini's Romeo und Julie (gefiel ziemlich), den Gallego von Götz (sprach nicht besonders an), die Jüdin von Halévy (gefiel). Hr. Schauspieldirektor Hübsch veranstaltete 4 glänzende Redouten. Die Tänzerfamilie der Herren Kohler und Bernadelli und 4 spanische Nationaltänzer (die Herren Fort, Compurvi, Mad. Dubinnon und Dem. Serral) fanden viel Beifall, besonders auch die spanische Nationalmusik. Ein Hr. Riehm und Hr. Louis Hübsch, Bruder des Direktors, traten als Gäste (Figaro, D. Juan, Tancred) auf. Letzterer ist noch Mitglied. Die Gesellschaft machte im Sommer Exkursionen nach Memel etc. An den abgegangenen Hrn. Köhler's Stelle wurde Hr. Wendt engagirt (Masaniello, Zampa, Otello). An die Stelle der abgegangenen Dem. Ackermann trat Frau von Zieten und bald darauf Mad. Hammermeister. Hr. Lanz übernahm eine kleine Gesellschaft in Westpreussen. Gestorben sind die HH. Siemaring und Smolian. Nestroy's flache Posse: Zu ebner Erde und im ersten Stock fand ziemlichen Beifall. — Vom Mus.-Direktor Louis Schuberth, der auch ein tüchtiger Violoncellspieler ist, hörten wir 2 Sinfonieen in Es und A dur, beide ausgezeichnet schön. Hr. Mus.-Dir. Sämann führte im Dome einen Psalm von Fasch, Durante's Magnificat und Seb. Bach's zchörige Motette: „Ich lasse Dich nicht" auf, Hr. Mus.-Dir. Riel am Charfreitage die Graun'sche Passion und im Herbste Haydn's Jahreszeiten. Fräulein Bertha Dorn gab ein Konzert, was das Eigenthümliche hatte, dass nur Damen dabei mitwirkten, zum Theil Schülerinnen der Konzertgeberin, die sich als ausgezeichnete Pianoforte-Spielerin zeigte. Hr. Kammermusikus Eduard Maurer aus Berlin erfreute uns durch sein Violinspiel. Für Beethoven wurde im Theater eine Gedächtnissfeier veranstaltet. Hr. MD. Sämann führte uns eine von ihm komp. grosse Sinfonie in 4 Sätzen vor, die ehrende Anerkennung fand.

1837 brachte Bellini's Puritaner in Schottland und Norma. Hrn. Breiting's aus Wien Gastspiel füllte das Haus, sein Masaniello, Georg i. d. w. D., Zampa enthusiasmirte. Bei unserer Bühne waren angestellt eine Dem. Loewe von Leipzig, Hr. Schmitt von Dresden, nur auf kurze Zeit. Die unvergessliche Grosser ging nach Prag. Jetzt ist das Personal der Oper: Mad. Pollert, geb. Zeibig, aus St. Petersburg, erste Sängerin, Dem. Ackermann, zweite Sängerin. Hr. Johannes aus Koburg, erster, Hr. Schmidt, Hr. Jensen, zweite Tenoristen; Hr. Fischer, erster Bassist. Hr. Bachmann, Hr. L. Hübsch, Bassisten. Die Gesellschaft hörb den Herbst und halben Winter hindurch in Danzig. Es hiess, Hr. Hübsch wolle dem Hrn. von Kestelloot, Gemahl der Mad. Kainz-Holland, die Direktion abtreten. Hr. Richard Wagner und nach ihm Hr. Albrecht aus Düsseldorf (dessen Frau als erste Sängerin) waren nur kurze Zeit hier. Gegenwärtiger Musikdir. des Theaters ist Hr. L. Schuberth. Am 17., 18., 19. Mai zweites Ostpreuss. Musikfest unter Direktion der Herren Sämann und Sobolewski. Erster Tag: Händel's Judas Maccabäus im Dome. Zweiter Tag: im Dome verschiedene Sing- und Orgelsachen und Lazarus, Kantate von Sobolewski. Dritter Tag: im Schauspielhause Beethoven's Sinf. aus A dur u. v. a. Die Orch.-Mitglieder führten Lachner's Sinf. passionata aus. Sie sprach nicht besonders an (was kein Beweis ihres Unwerthes sein soll). Konzerte gaben hier Hr. Max Bohrer, Violoncellist, Hr. W. Gabrielsky, Flötist. Hr. Julius Egersdorff, norddeutscher Liedersänger aus Lüneburg, sprach durch den Vortrag einfacher gemüthlicher Lieder sehr an; er gab drei sehr besuchte Konzerte und sang in vielen Privatzirkeln. Rabbi Jankel Eben aus Wilna, ein zweiter Gusikow auf der Holz- und Strohharmonika, die leider sehr tonlos ist. Von hiesigen Konzertgebern kann ich Frl. Bertha Dorn, Frl. Laidlaw, Frl. Rousseau, Frl. Schweitzer nur nennen. Hr. Riel gab den Tod Jesu, Christus am Oelberge und Löwe's Oratorium: die Siebenschläfer (2mal). Hr. Sämann nochmals seine Preis-Symphonie aus C moll und seine Preis-Kantate Ino für die Altstimme, Hr. Sobolewski den ersten Theil von F. Mendelssohn's Paulus, Hr. L. Schuberth seine vierte Symphonie B dur und Ouverture zur Schlacht bei Murten. Fräul. Clara Stich, in Begleitung ihrer berühmten Mutter, Mad. Creluger, und ihrer Schwester, trat in kleinen Singrollen

auf: in Boieldieu's Rothkäppchen und in Mary, Max und Michel von K. Blum. Mad. Emilie Pohlmann-Kressner gab in Begleitung einer Dem. Bennett ein Konzert und 2 theatral. Vorstellungen mit Beifall. Mad. Marianna Kainz- v. Kesteloot gab 4 theatral. Vorstellungen mit grossem Beifall, bei vollem Hause, und zeigte sich als gewandte Schauspielerin und kunstgebildete wackere Sängerin. Sie will vor der Hand hier bleiben und sich dem Singunterrichte widmen. Glück zu! aber wird sie Schülerinnen finden, die tüchtig Scala singen und solfeggiren wollen, ehe sie sich an Bravourarien machen? Denn eine Kainz-Kesteloot ist nicht im ersten Jahre Meisterin geworden; der Pfad der Kunst ist schwierig zu erklimmen. — Die 8 Konzerte des Orchestervereines wurden jeden Winter in gewohnter Weise gegeben, aber über zu wenig Gesang geklagt.

Hiermit schliesse ich meine seit einer langen Reihe von Jahren in diesen Blättern gegebenen Berichte. Möge mein Nachfolger sie wie ich, *sine ira et studio*, fortsetzen und nur die Kunst, nicht Persönlichkeiten im Auge haben. Freundlichen Gruss allen Lesern dieser Zeitung!

Joh. Frdr. Dorn.

Leipzig. Nach beendigter Messe, welche unsere Musiker jeden Abend in unserm Theater etc. in Anspruch nimmt, gab die Euterpe am 22. Jan. ihre achte musikal. Unterhaltung, worin vorkam: Ouverture zur Zauberflöte; Concertino für die Violine von Ferd. David, vorgetragen vom Mitgliede Hrn. Sipp; Jubelouvert. von K. M. v. Weber; Introdukt. und Variationen für die Klarinette über ein Thema v. Fr. Schubert, komp. v. Ferd. David, vorgetragen v. Hrn. G. Heinze; Symphonie v. Beethoven in C moll. — Da wir uns einigermaassen mit der ersten neuen Oper des jungen Hrn. Poley, die an diesem Abende wiederum probirt wurde und in der wir nicht allein sehr fleissig Gearbeitete, sondern auch recht gut Dramatisches, nur noch für das Theater oft zu schwer Gehaltenes, wie in ersten teutschen Versuchen gewöhnlich, vorfanden, so dass recht Glückliches von dem jungen Manne zu erhoffen ist, bekannt machen wollten: konnten wir dieser Unterhaltung nicht beiwohnen. Es wurde uns darüber von einem kundigen Ohrenzeugen berichtet, dass wegen des in der bedeutenden Kälte nicht wohl durchheizten Saales die Blasinstrumente nicht völlig reine Stimmung zu erzwingen im Stande gewesen waren, was keinem Menschen zur Last fallen kann, was jedoch als Hinderniss durch Umstände redlich angegeben werden muss. — Ferner feierte die Euterpe am 26. d. ihre erste Versammlung der zweiten Sektion (vergl. No. 3, S. 51), welche zur Förderung der Tonkunst den grössten Nutzen verspricht. — Am 25. d. wurde unser 13tes Abonnement-Konzert mit der Ouverture zu den Najaden von W. Sternedale Bennett wirksam eingeleitet, worauf Scene und Kavatine aus: „Il Conte di Parigi" von Donizetti folgte, reizend und mit Beifall gesungen von Mad. Bünau-Grabau. Hr. J. Schapler aus Magdeburg liess sich dann hier zum ersten Male, so viel wir uns besinnen, auf dem Violoncell hören, nicht sein eigenes, selbst komponirtes Konzert, nach Angabe des Programmes, sondern Adagio und Rondo von Bernh. Romberg vortragend, wovon das Publikum durch eine gedruckte Beilage benachrichtigt worden war. Der fertige und geschickte Violoncellist erwarb sich verdienten Antheil der Versammlung. Den Schluss des ersten Theiles machte der 98e Psalm von Fesca. Mad. Bünau und unsere öfter genannten Solosänger Bessen es, so wie der Chor und das Orchester, unter unsers Musikdir. Dr. Mendelssohn's Direktion an nichts fehlen, was dem gediegenen Werke Eingang verschaffen konnte, und so wurde es denn auch vom Publikum mit lautem Danke aufgenommen. Symphonie vom Abt Vogler füllte den zweiten Theil und sprach bei tüchtiger Durchführung allgemein an; mit Ausnahme des ersten Satzes wurde jedes einzelne Stück lebhaft applaudirt. Das Werk ist aber auch so trefflich, dass es von guten Orchestern auch an andern Orten mehr beachtet werden sollte, als es, den Nachrichten zufolge, zu geschehen scheint.

Lieder und Gesänge.

Sechs Gesänge für eine Bariton- oder Altstimme mit Begl. des Pianof. komp. von A. H. Stahlknecht. Op. 11. Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 14 Gr.

Lieder für die Welt, zum Vorsingen in allerlei Kränzchen, absonderlich für einen hübschen Bariton, weniger, der Mehrzahl nach, für einen Alt. Man findet: „Rionat' ich's lassen"; Marie (von Reb. Heller); „Hab' ich tausendmal geschworen, dieser Flasche nicht zu trauen" (aus Goethe's Nachlass); der Schweizerhirt (v. Ernst Gust. Lässig); „Einst lief ich meinem Mädchen nach" (aus Goethe's Nachlass); Waldhornruf (v. Schneider). Das Lied von der Flasche und der Waldhornruf sind den Texten und der Komposition nach die besten; alle für geselligen Zeitvertreib und leicht.

Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. — von B. E. Philipp. Op. 18. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 12 Gr.

Das erste, ein durchkomponirter und recht gut erfundener, auch mit schön gehaltenem Pianofortespiel wohlgeschmückter Gesang im Sinne eines Rätsels der Liebe: „Drei Worte an ' von B. — Darauf 2 kleine, leichte Lieder, das erste von Heine: „Schon wieder bin ich fortgerissen"; No. 3 von H. Wenzel, „Liebeslied"; beide gut und einfach, ungesucht und nicht zu gewöhnlich. No. 4. Rose und Lied, von A. Kahlert, gewöhnlich heiter, die Melodie, anspruchlos natürlich, ist hübsch begleitet. Aus dem Buche der Liebe, von Hoffmann von Fallersleben, recht sanft und einfach zierlich. Das Hinneigen des Gesanges an eine gewisse schäferliche Galanterie in etwas älterer Form passt zum Texte.

Deutsche Lieder für eine Singst. u. Pfte v. Otto Claudius. Op. 18. Schleusingen, b. K. Glaser. Pr. 12 Gr.

Gleich das erste, „Der Vogelein Rath" v. B. Heinick, ist geschickt gefasst, in seinem natürlichen Wesen

so ungezwungen an das Gesuchte gelehnt, dass die Noth des naiven Sängers sich recht getroffen und anklingend darin ausspricht. No. 2. Frühlingslied v. L. Rellstab, lebhaft wogend in der Begleitung, mit leisen Vorhalten seltsam und passend bereichert, zu einer frischjugendlichen Melodie. — No. 3. Lob des Frühlings v. Uhland, ein Gesang eigener Art, rund, aber etwas künstlich gehalten, der darum seine eigenen Liebhaber verlangt; einem Theile wird er zu künstlich sein. No. 4. Frühlingsgedränge v. N. Lenau, in schnsüchtig heiterer Jugendliebe. No. 5 u. 6. Frauenliebe und Leben v. Chamisso, beide Lieder schlicht und empfunden. Die Sammlung ist vorzüglich zu beachten.

Singlust. Auswahl vorzüglicher Gesänge mit Pianof. Leipzig, Hamburg und Itzehoe, bei Schuberth u. Niemeyer. Pr. jeder Nummer 3 Gr.

Unter diesem Titel sind schon vorher Heftchen Lieder und Gesänge von verschiedenen Komponisten erschienen, z. B. von Methfessel, Schmitt, Chwatal, Röcken, Schuberth, Catelli, Zöllner u. s. w. Das vorliegende Heftchen (22.) enthält Melodieen von J. W. v. Follmar auf 3 Gedichte vom Grafen Platen Hallermünde. Die Gedichte sind gut gefasst, gut deklamirt, mit leicht anklingenden, der Empfindung nahe liegenden Melodieen versehen, in welche jeder Sänger sein Eigenes nur durch Ausdruck im Tone ohne Kunstaufwand hineinlegen kann. Dem gemäss ist auch die Begleitung, ohne zu dürftig zu sein. Beides wird nicht zu brausenden Gemüthern diese Lieder lieb machen; schwunghaftern werden sie zu still sein. Nur sind mehre Druckfehler darin, die leicht dem Komponisten zur Last fallen könnten, wenn sie uns nicht bei Zusendung derselben vom Verf. selbst genau berichtigt worden wären. Jeder nicht unerfahrene Spieler bemerkt sie ohne Angabe und verbessert sie ohne Mühe.

Mancherlei.

Der berühmte Pianoforte-Virtuos und Komponist, Adolph Henselt, vor Kurzem noch in Dresden, wo er Konzert gab, beeilte seine Abreise, bald in Moskau und Petersburg anzukommen.

Francilla Pixis, welche den Sommer über sich in Como aufhielt, ist für diesen Winter von Hrn. Meselli, dem Impresario des grossen Theaters in Mailand, nebst zwei andern Sängerinnen als Prima Donna angestellt worden. Es war bestimmt, dass sie am 22. Januar zuerst in einer kleinen Opera buffa von Donizetti: „L'inconvenienze teatrale" mit dem berühmten Buffo Luzio auftreten sollte, darauf mit der Schoberlechner in einer neuen Oper von Coccia.

Vom Abbrennen des italienischen Theaters in Paris und vom Unglücke, was dabei vorgefallen ist, haben die politischen Zeitungen Ausführliches berichtet, was wir nicht zu wiederholen haben. — Weniger bekannt möchte es sein, dass italien. Opern von einer Gesellschaft, die aus Südamerika ihre Heimfahrt über Ostindien machte, zum ersten Male in China und zwar zu Macao ein halbes Jahr lang bei ausserordentlichem Zulauf der Chinesen, denen Alles überaus seltsam vorkam, besonders dass auch Frauenzimmer mitspielten und mitsangen, was unter ihnen bekanntlich nicht Sitte ist, gegeben worden sind. Auch am Vorgebirge der guten Hoffnung haben die wandernden Sänger mit ihren Vorstellungen bestens unterhalten.

Der veränderte Text zu Beethoven's Gelegenheits-Kantate: „Der glorreiche Augenblick", die bei Hrn. Tob. Haslinger in Partitur und Klavierauszuge erschien, ist nicht von einem Wiener Dichter, wie es irgendwo heisst, sondern von einem Sachsen, der sie in „Preis der Tonkunst" zum allgemeinern Gebrauche verwandelte, der aber nicht genannt sein will, wir würden es sonst thun. Man sehe übrigens unser Bl. 1837, S. 617.

Lipinski, der sich eine Zeit lang bis nach dem Neujahr in Dresden verweilte, reist nach Kiew, um den 18. oder 19. Febr. Konzert zu geben. Von da beabsichtigt er, nach Petersburg zu gehen. Seine neuen Kompositionen, die er in Dresden vortrug, haben mehre Hörer, die wir sprachen, entzückt. — Die beiden vortrefflichen Violinen des sel. Ant. Rolla, welche Lipinski selbst überaus hoch schätzt, sind nun für etwa 2000 Thlr. Eigenthum des Hrn. Moritz Simons, eines Kaufmanns in Elberfeld, geworden. Eine dieser Geigen, welche der Vater, Alex. Rolla, seinem verewigten Sohne einst zum Geschenk machte und welche von ganz besonderer Schönheit ist, trägt die Jahreszahl 1715, die andere 1722.

Der Freiherr v. Klein in Mainz hat seine 4. Symphonie in Hmoll vollendet. Sie wird von dortigen Kennern für noch grösser und gelungener gehalten, als seine frühern, deren einige bei wiederholten Aufführungen sich in der Gunst des Mainzer Publikums festsetzten.

Anzeige.

Im Verlag des Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Davidsbündlertänze
für das Pianoforte
von
Florestan und Eusebius.
Zwei Hefte, jedes 16 Groschen.

Leipzig, Januar 1838. *Robert Friese.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. № 6. 1838.

La France musicale

sous le patronage des célébrités musicales de la France et de l'étranger.

Das Dasein dieses neuen Journals, des musikalischen Frankreichs, das jeden Sonntag, vom 31. Decbr. 1837 an, auf 8 Folioseiten erscheint, haben wir bereits angezeigt. Wir wollen nun unsern Lesern den Inhalt der ersten Nummer vorlegen. Geschieht das nur mit Aushebung des Wissenswerthesten in Hinsicht auf Sachgehalt, wird doch die Darlegung für Teutsche dadurch hoffentlich nichts verlieren. Der Prospekt spricht sich offen dahin aus, dass die Erscheinung eines neuen, nur der Musik gewidmeten Blattes in dem heutigen Frankreich wohl kaum einer besondern Empfehlung benöthigte, da die Kritik der Kunst mehr rück- als vorwärts gegangen sei, während die Kunst selbst einen bewundernswerthen Aufschwung gewonnen habe. Die Kritik liege darum völlig darnieder, weil sich der verderblichste Grundsatz eingeschlichen habe, als sei jeder Mensch mit 2 Ohren auch zum natürlichen Richter musikal. Kunstleistungen berufen. Daher komme es, dass, während die Musik unter das Volk drang, während Frankreich eine Menge Künstler des ersten Ranges zählt und 3 grosse Musikschulen in wenigen Jahren entstehen sah, die musikal. Kritik noch im Entstehen blieb, ja dass es sogar noch an einer Grammatik der Tonkunst fehle. Orakelsprüche, unter dem Namen Feuilletons bekannt, werden freilich alle Tage gegeben: es ist aber nichts daran, denn diejenigen, die dergleichen Orakel erlassen, verstehen nicht das Geringste von Musik, oft nicht einmal ein wenig Klimpern. Wenn auch einige grosse Journale zuweilen davon eine Ausnahme machen und einzeln Solides liefern, so sind solche Erscheinungen doch nur Ausnahmen von der Regel. Willkürlich werden manche, freundlich bevorzugte Künstler bis in den Himmel erhoben und andere nach Belieben heruntergemacht (oder auch mit grosser Klugheit ganz übergangen). Dass dergleichen Schwätzereien allen Verständigen ein Ekel sein müssen, wäre kaum zu erwähnen. (Aber man liest solche Leerheiten doch, und das Geschrei macht sich breit zum Nachtheile der Kunst, der Künstler und der Menschen.) Man füllt die Blätter mit Mährchen und skandalösen Geschichtchen(!), aber zur Erhebung der Kunst ist nichts zu finden. — (Da die Dinge der Gegenwart Jedem offen vorliegen, mag Jeder sich selbst überlegen, ob dies recht oder unrecht geredet ist.) Der Prospekt behauptet sogar, selbst die musikal. Zeitungen (d. i. die französischen, oder sollten auch andere mit gemeint sein?) sprächen fast niemals von Musik, und es sei im Grunde zwischen den jetzigen musikal. Zeitschriften und zwischen grossen politischen Journalen nur der einzige Unterschied, dass die letzten doch wenigstens manchmal über Musik redeten. (Die Behauptung ist bitter und bedenklich. Es mag sich rühren, wen es trifft, wenn er es anders für klug hält. Wir für unsern Theil hätten keinen liebern Wunsch in dieser Sache, als dass Alle, die dies etwa treffen möchte, sich zur Ueberlegung und vielleicht zur Besserung wendeten. Denn es wäre eine Schande für die Musiker, wenn sie von musikal. Schriften nichts Anderes und Kunstgemässeres verlangten, als eine kurzweilige Unterhaltung nach Tische und vor dem Schlafengehen, was sie in jedem andern Zeitblatte noch viel bunter und spasslicher haben können.)

Dagegen verspricht dieses neue musikal. Blatt: Hier soll Kritik herrschen, und dies ohne Vorurtheil für irgend eine Schule; persönliche Feindseligkeiten sollen hier keinen Einfluss haben, auch keine Handwerkseifersucht soll sich einmischen. Alle, welche Kunst verstehen, sind zur Mithilfe hiermit aufgerufen. (Nur lassen sich die Rechten mitunter lange bitten, ehe sie kommen, denn die Meisten fürchten sich des Feuers und löschen keins, bis es ihnen selbst gefährlich wird. Die Liebe zur Kunst ist in Vielen geringer, als die Liebe zur Ruhe etc.) Das musikal. Frankreich will teutsche, französische und italienische Schule auf gleiche Weise bedenken und studiren. Man will Lebensbeschreibungen tüchtiger Künstler liefern; von der Erziehung verschiedener Völker zur Musik handeln; ältere Hauptwerke, welche die Mode des Tages uns zu rauben sich beeifert, wieder neu in's

Leben führen; den Geschmack am lyrischen Drama zu verjüngen und geltender zu machen sich bestreben; kurz Alles, was der Tonkunst von Bedeutung und Wichtigkeit sein kann, soll nicht vernachlässigt werden. Dabei will man seine Urtheile begründen. (Das wäre ja vollends ein ganz alter Grundsatz! wie kommt der in's Neue? Uebel ist er freilich nicht, nur hat er seine besondern Schwierigkeiten nicht blos in sich selbst, sondern auch, und noch vielmehr, in manchen Lesern, so dass wir begierig sind, wo das hinaus will!) Endlich will man auch sogar von tüchtigen Künstlern mehr fordern, als von jungen Talenten, die man, mit Rücksicht auf ihre Anfänge und manche Schwierigkeit der Stellung, nachsichtiger zu behandeln und ihnen eine freundliche Hand zur Erleichterung ihres Aufstrebens zu reichen gesonnen ist. (Himmel! den Grundsatz sollte ich kennen! Dürfte den Herren manchmal vorkommen, als hätten sie wider den Stachel geleckt. Nur frisch darauf; es thut nur ein paar Male weh. Hernach ist man gepanzert gegen solche Spitzen, und werden lächerlich, denn sie verwunden nicht und brechen wie Glas. Von Eisen sind sie nicht. Eins ist dennoch schlimm; sie zerkratzen und zerbäkeln vor der Menge leicht das Blatt, in dem solche Grundsätze aufrecht erhalten werden sollen. Was geht die Leute die Kunst an, wo es einer Partei oder der Ehrsucht gilt? Dafür sind aber wiederum Verständige und die Gewissen da, die sich am Ende selbst verklagen. Es ist rechtlich nichts zu thun, als was die Herren wollen. Darum Wort gehalten und ohne Nebenrücksicht vorwärts. Das Beste bleibt Recht und Billigkeit ohne Furcht und Wankelmuth. Wir werden uns freuen, wenn uns das musikal. Frankreich seine Nummern auch ferner zur Ansicht gönnen will, denn was es hier verspricht, ist jetzt nöthiger, als je. Auch das Folgende ist männlich brav.) Durch That wollen sie auch selbst ihren Gegnern, die sie in's Gefängniss zu bringen versuchen, imponiren. Es gibt hier (in Paris) Förderer der Kunst genug. Dreist und offen soll das für Recht Gehaltene ausgesprochen werden. Von allen neuen Opern und Kgnzerten versprechen sie zu berichten? Notenbeilagen und Portraits berühmter Künstler sollen nicht mangeln. — Man sieht, Grundsätze und Absicht sind vortrefflich. Wir haben nun im Umrisse darzulegen, was die erste Probenummer weiter bringt. Das Nächste führt den Titel: *Esquisses.* Diese

Skizzen

sind geschichtlicher Art, und zwar über das 17. Jahrhundert unter Ludwig XIV. zunächst. So viel auch damals in andern Dingen geschah, so viel auch die italienische Oper in Paris heimisch wurde, kam doch, bei allem Erfolge, den der Florentiner Lully erlangte, in der Musik keine Umgestaltung zum Vorschein. Die Musik behauptete erst den vierten Rang nach dem Gedichte, den Dekorationen und dem Ballet, und zwar nicht mit Unrecht. Die dramatische Musik und die Symphonie (in welchem Sinne?) waren noch nicht vorhanden; sie waren eine Art Parodie der heiligen Tonkunst. Die Instrumentalmusik war wegen noch mangelnder Blechinstrumente sehr gering. Das Konzert der 24 Violinen konnte für einen solchen König nur für etwas Trauriges gelten. Man hat das 17. Jahrh. etc. als einen Uebergangszustand in der Musik bis auf Gluck 1774 anzusehen. Die Uebergangszeit dauerte also lange. Seit dieser Zeit veränderte sich die Musik in 50 Jahren mehr, als früher in 2000, so dass man die Musik die älteste und die jüngste Kunst mit gleichem Rechte nennen kann. Der Darsteller weiss nicht, ob es erlaubt ist, der Musik der Alten den Namen einer Wissenschaft beizulegen. Nach Allem, was er über griechische, römische und ägyptische Musik gelesen hat (der chinesischen und hindostanischen wird nicht gedacht), kann er ihr doch den Kontrapunkt nicht zusprechen; er gesteht, dass es sehr schwer ist, sich eine genaue Idee von der Rolle zu machen, welche die Tonkunst in Griechenland und Italien spielte; die Auseinandersetzungen der Gelehrten (und wir setzen hinzu, ihr Streit unter einander) genügten ihm nicht; um richtig zu urtheilen, fehlen die Werke der alten Tonkunst; die wenigen Bruchstücke reichen nicht aus (das wäre also die alte Klage). — Die grösste Umwälzung, heisst es weiter, erlebte die Tonkunst im Mittelalter, aber es ging unbegreiflich langsam vorwärts und die Fortschritte waren höchst unbestimmt. Keine Wissenschaft hat einen furchtsamern und mühsamern Gang genommen, als die Musik, so dass man es jetzt kaum begreift. Man lacht jetzt über den Mann, der doch der Kunst viel genützt hat, über Rameau und über sein Schrecken, als er an den Sprung in die Sexte dachte. Aber Rameau würde vor unserer heutigen Musik, hörte er sie zum ersten Male, ganz gewiss davon laufen, jedoch sich hineinfinden, hätte er sie öfter gehört und in ihren Abweichungen erfasst. Denn seit der Entdeckung des Kontrapunktes ist die Musik eine wahrhafte Sprache geworden, deren ursprünglicher Typus niemals verschwinden, der man aber immer neue Worte und Phrasen hinzufügen (und neuen Geist in ihr aussprechen) kann. Dieser Kontrapunkt hält sie schön, sie mag sich im Aeussern ändern, wie sie will. Im 16. und 17. Jahrh. herrschte die heilige Musik, und zwar originell; im 18ten die dramatische, im 19ten die Instrumentalmusik (doch wohl etwas früher). Die Haupt-

werke jeder Art werden bleiben, nachdem sich einmal die musikal. Sprache festgesetzt hatte. — Diese europäisch musikal. Sprache war gegeben von dem Tage an, als die diatonische Leiter angenommen worden war, was nicht so lange her ist. Die Tonleiter der Schweizer: *c d e fa* u. s. f. (wohl eher der natürliche Hornton der Quarte etc.); die Folge des alten Choralgesanges: *c d e f g a b c*, welche zu unisonischen Gesangen gebraucht wurden, beweisen die Neuheit des Kontrapunktes (?). — Weichen Asien und Afrika in ihren Tonleitern und ihrer Musik gänzlich ab, so werden sie sich unter Europens Uebergewalt fügen müssen. — Uebrigens soll künftig das Geschichtliche genauer, mit mehr Ausdehnung und Methode geliefert werden, was gut sein wird, denn so sehr kurz gefasste Uebersichten nützen zu wenig.

Der Aufsatz: Ueber den Unterricht in der Musik ist mehr Unterhaltung und Einleitung für künftige Artikel der Art. Man beklagt sich seit lange, heisst es, über den Unterricht in gelehrten Schulen, wo man alte Sprachen schreiben lernt und die Landessprache vernachlässigt. In der Musik macht man es nicht besser. Man lehrt singen und spielen und ignorirt die ersten Elemente der Musik. — Sänger und Komponisten leben daher im beständigen Kriege mit einander, auch mit den Begleitern, von denen sie nicht selten verlangen, sie sollen transponiren! Wie schrecklich! Nun entstehen Szenen, die nicht zu beschreiben sind; sie werden aber doch beschrieben und ein wenig karikirt. — Die ganze Verlegenheit wird daher abgeleitet, weil die Lehrer der Musik eben auch nichts weiter als spielen können und die Kunst selbst nicht verstehen; man betrachtet sie als eine Sache der Routine. Hat sich die Kunst auch popularisirt, man versteht sie doch nicht; höchstens den Marsch, einen Kontretanz und Galopp. Die Studien müssen also wieder gehoben werden, die vernachlässigten; dadurch wird sich auch der Geschmack bessern. Der schlechte Geschmack soll bekämpft werden bald ernst, bald lachend und wie es nur möglich ist.

Variétés musicales, also Vermischtes, Mancherlei, Buntes, Feuilleton und wie es sonst noch genannt werden mag, sollen nicht fehlen. Jedes Journal, heisst es, bedarf eines Feuilletons zur Erholung der Leser (und nebenbei zum Verderben der Augen), ein Stück Zuckerpapier mit kleinen Lettern gespickt, für Alle, die Geduld und ein gutes Mikroskop besitzen. Es gibt Rechenschaft von Allem, was es nicht versteht und nicht gesehen hat. Hier soll es eine Kritik der Kritik der Feuilletons werden, damit man sieht, wie man die Leser solcher Herrlichkeiten mystifizirt. — Unter dem Titel: *Beethoven et Goethe* wird ein vielangeführter Brief von Bettina von Arnim (hier Bettina Darnin genannt) übersetzt und das Versprechen gegeben, öfter Ausflüge nach Teutschland zu machen. Unsere Leser kennen den Briefwechsel eines Kindes mit Goethe und wissen, dass er auch in das Englische übersetzt wurde, wo er sich nicht recht liebenswürdig machen will. — Die erste Probe der Kritik dieses neuen Blattes ist freundlicher Art; sie hat sich einen beliebten Modeartikel gewählt: *Les Album de* 1838. — Um ein Album zu beschreiben, müsste man erst, wie der selige Diderot, seine Feder in Regenbogenfarben tauchen. Das Album hat alle Farben, es ist blau, rosenroth, violet, lieblich gescheckt, vergoldet, versilbert, mit hübschen Bildercben aller Art geziert; es liefert Tänze, Tarantellen, Cachucha's, Poesie und Alles. — Damit unsere Leser erfahren, wie mannigfaltige in Paris erschienen sind, stehe eine kurze Uebersicht: Das erste ist prächtig, blassweiss gekleidet, es ist das Album von Schubert. Sein Weiss ist charakteristisch, es bezeichnet alles Jungfräuliche und Melancholische seines Genius. Seine Melodieen sind Monumente moderner Musik von einem so reinen, einfachen und gelehrten Style, dass man ein neues Genre hat erfinden müssen, um sie zu klassifiziren; sie zeichnen sich aus durch tiefen Nationalcharakter, man athmet darin jene Ruhe und Heiterkeit der patriarchalischen Sitten Teutschlands. (Man bedenke das.) Verzierungen und Gesangpassagen finden sich nicht, Alles ist der Einheit des Gedankens und der Korrektheit der Zeichnung geopfert. 12 Melodieen sind nicht schwer auszuführen, wenn man etwas von dem feierlichen Glauben und von der erhabenen Inspiration besitzt, die ihnen eingeprägt sind. — Von dem teutschen Aesthetismus gehen die Darsteller zu dem italienischen Epikureismus und nehmen das Album von Masini vor, was uns nach Venedig, Neapel und Palermo mitten unter die Gondeln und sizilianischen Ständchen versetzt. 12 neue Romanzen sind mit ausgezeichnetem Geschick geschrieben, wie die Natur es italienischen Meistern verlieh, in den Mitteltönen gehalten mit trefflicher Vokalisation, ohne Anstrengung zu singen und ohne Ermüdung zu hören. Dieses Album ist blassroth. — Das lebhafteste und schelmischste *(plus malin)* unter allen, das 12 kleine, sehr kokette Romanzen enthält, ist von Mlle. Loisa Puget. Ohne von ihren Annehmlichkeiten zu verlieren, hat sie Kraft erhalten; sie hebt sich. — Das Album von Clapisson, einem jungen Tonsetzer, von dem für das Theater zu hoffen ist, liefert in Romanzen, die erweitert und mit glänzender Begleitung, ohne Schwierigkeiten zu bieten, versehen sind, fast eine Art kurzer Dra-

men von 2 Seiten. Der Mann gehört unter die Neuerer. — Was sollen wir aber von dem Album sagen: *Les dernières pensées musicales de Marie Félicité Garcia de Beriot?* Ein Berglied und ein Gebet der Maria haben uns vorzüglich bis zu Thränen gerührt. Es ist das letzte Lebewohl unserer unvergleichlichen Sängerin. — Das Album von Concone bringt Duetten und lyrische Szenen, ist gut gemacht, von elegantem Style und leichter Ausführung, so dass der Verf. lebhafte Aufmunterung verdient. — Das *Bijou musical*, herausgegeben von Schoeneberger, durch Geist und Anmuth in Worten und Musik ausgezeichnet; unter den zahlreichen Stücken wird eine Ballade von E. Scribe hervorgehoben „*Mon ami Pierre*"; eine Romanze von Belmontet: „*Qui veut m'aimer?*"; eine Cantatille von Barateau: „*Mon espingole*". Hr. Labarre ist einer der beliebtesten Romanzenkomponisten; sein neues Album ist, wie die vorhergenannten, für glänzende Saloserfolge bestimmt. — Darauf wird gewiesen, dass Bellini's Somnambula in das Französische von Louis de Tavernier übersetzt, gut arrangirt bei Launer herausgekommen und bereits von vielen Provinzialstädten verlangt worden ist. — Ein Concert de la ville wird beschrieben, was uns weniger anzieht, als die Schlussbemerkung, dass musikal. Morgenunterhaltungen in den Sälen des Hrn. Petzel gegeben werden, die erste am 7. Januar, worin Quartette und Quintetten v. Beethoven, Mozart, Haydn, Spohr, Fesca und Schubert wechseln. Musikalienanzeigen sind das Letzte. —

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig. Unser 5. Abonnement-Quartett am 27. Jan. vergnügte wieder die zahlreichen Liebhaber solcher Musikunterhaltungen, die zum Besten der Kunst in keiner nur einigermaassen ausgezeichneten Stadt Teutschlands fehlen sollten, sowohl durch Wahl als treffliche Ausführung auf ausgezeichnete Art. Nach einem herrlichen Quartett Haydn's, das bei aller Einfachheit und Durchsichtigkeit den erfreulichsten Eindruck hinterliess, folgte ein neues Quartett in C von unserm C. G. Müller, eine ganz vorzüglich gelungene, klare, schön erfundene und in bester Durchführung gehaltene, in jedem neuen Satze mit gesteigertem Antheile gehörte, nach jedem lebhaft applaudirte Komposition, deren MS. wir gedruckt wünschten zum Vergnügen Aller, denen gute Quartettmusik etwas gilt, was hoffentlich Viele sind. Wir halten dieses neue Quartett, namentlich in seinen 3 letzten Sätzen, für noch besser, als die 3 gedruckten des genannten Mannes. Den Schluss machte das B dur-Quartett Beethoven's, das sechste der ältern Sammlung, sehr schön ausgeführt, wie Alles. — Am 29. Jan. hatte Hr. Ferd. Stegmayer, Musikdir. unsers Stadttheaters, eine grosse musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung im Theater veranstaltet, die nicht wenig besucht war. Sie wurde mit einer neuen, ausgeführt gearbeiteten, voll instrumentirten und zeitgemäss eingänglichen Ouverture von Konzertgeber eröffnet, die so sehr ansprach, dass zu dem lauten, gewöhnlichen Beifallsbezeigungen noch ein vielstimmiges Bravo erscholl, was auch allen übrigen Sätzen zu Theil wurde, mit Ausnahme der 4. und 5. Nummer des ersten und des Anfanges des zweiten Theiles. Frau Franchetti-Walzel trug mit gewohnter Gelänfigkeit und besonders guter Stimme eine Arie aus „Ines de Castro" von Donizetti vor, worauf die Herren Konzertmeister David und Uhlrich ein Doppelconcertante für Violine von Maurer wie in einem Striche und Gusse zu allgemeinem Wohlgefallen hören liessen. Die vierte Nummer, „Der Frühlings-Abend", Gedicht von Mathisson, vom Konzertgeber in Musik gesetzt und wie eine grosse, durchkomponirte Szene behandelt, trug Hr. Freimüller (Tenor) gut und beifällig, aber mit noch fühlbarer Aufmerksamkeit auf das Treffen, also noch nicht mit der über dem Ganzen siehenden Leichtigkeit vor, welche jedem Vortrage erst jene anmuthige Eingänglichkeit verleiht, die spielend wirkt. Es mag ihm dies aber nicht mit Fug angerechnet werden, da die Komposition durchaus nicht leicht ist und eine längere Vertrautheit mit ihr verlangt. Die beliebte Mad. Dessoir deklamirte ein gut gewähltes Gedicht „Wohin?" recht gut und zur Freude der Versammlung. Das Septett aus „Lestocq" von Auber, gesungen von den Damen Franchetti-Walzel, Günther und Limbach und den Herren Lortzing, Pögner, Richter und Swoboda, erregte wieder Furore. — Nach Spontini's wohlausgeführter Ouverture zur Vestalin sang Hr. Berthold eine komische Arie mit Chor aus „Graf Ory" von Rossini, die schon vor dem Anfange durch den Schwank des beliebten Komikers, dass er sich, wie früher die Damen, hereinführen liess, die Gemüther heiter stimmte. Das vor Kurzem schon angezeigte, neue Concertino für die Basposaune, von F. David, brachte Hrn. Queisser, dessen Meisterschaft allbekannt ist, neuen Lorbeerkranz. Die humoristische (schon gekannte) Vorlesung von Hrn. *Dr.* Herlossohn, nicht von ihm, sondern von Hrn. Baudius gehalten, that das Ihre und ergötzte. Beethoven's Schlacht von Vittoria, die sich auf dem Theater ungleich besser ausnimmt, als im Konzertsaale, wurde mit bedeutend verstärktem Orchester sehr gut und wirksam ausgeführt und veranlasste ein oft wiederholtes Bravo. — Am 1. Februar wurden wir im 14. Abonnement-Concerte mit der Ouverture zu Lodoiska von Cherubini erfreut, worauf Introduktion, Quartett und Chor für Männerstimmen aus derselben Oper folgte, die Soloparticen vorgetragen von den Herren Gebhard, Pögner, Richter und Weiske. Es wurde sehr freudig von der Versammlung aufgenommen, nicht allein der guten Ausführung wegen, sondern auch, weil wir hier diese vortreffliche Oper lange nicht hörten. Nachdem Hr. Louis Anger, der sich viel Mühe gibt und an Fertigkeit gewonnen hat, das Adagio und die Polonaise aus dem Es dur-Konzerte von Moscheles auf dem Pianoforte mit Antheil

vorgetragen hatte, machte das Finale des zweiten Aktes aus der genannten Oper einen sehr wirksamen Schluss. Jeder Freund echt theatralischer und grossartiger Musik war zuverlässig für diese Wahl besonders dankbar, was sich auch laut bemerklich machte. Den zweiten Theil füllte die überaus herrliche A dur-Symphonie Beethoven's, die so meisterhaft ausgeführt wurde, dass nicht nur alle Sätze auf das Lebhafteste applaudirt wurden, sondern man wünschte sogar den zweiten und dann im neuen Versuche durch wiederholten Beifallssturm den dritten Satz wiederholt zu hören. Der Wunsch wurde nicht erfüllt und mit Recht. Denn wenn es auch von einem jeden Orchester und ganz vorzüglich dann, wenn ein solches Werk mit allem Feuereifer ausgeführt wurde, nicht zu viel verlangt heissen müsste, so sehr es auch wirklich der Fall ist, so würde doch durch zu langes Verweilen bei einem Theile des Werkes dem wohlthätigen Eindrucke eines solchen Ganzen offenbar mehr Schaden als Nutzen gebracht werden. Die Freude am Einzelnen muss dem höhern Genusse des Ganzen aufgeopfert werden. Bei blosen Bravourleistungen mögen Wiederholungen gelten, wo sie gewünscht werden: in solchen Gipfelwerken, wo ein hoher Geist im Ganzen lebt, sind sie bedenklich, ja unstatthaft.

St. Petersburg, den 28. December 1837. Die Nummern 45 und 46 dieser Zeitung (1837) bringen einen Bericht über den hiesigen Musikzustand, dessen Inhalt in mehrfacher Beziehung einige Bemerkungen nothwendig macht. Es ist unerklärlich, weshalb darin von der Existenz der hies. Singakademie, der philharmonischen Gesellschaft und der Hofsängerkapelle keine Notiz genommen wurde, da das jahrelange Bestehen und die Wirksamkeit dieser Kunstanstalten von grosser Wichtigkeit für eine Mittheilung sind, deren Zweck es sein soll, das Ausland mit den Musikverhältnissen in Petersburg bekannt zu machen. Bei der Scheinausführlichkeit des anonymen Verf.'s ist es ferner auffallend, dass er von dem Pianofortespiele und dessen Repräsentanten ebenfalls nichts erwähnt, als wäre eine solche Erwähnung ungehörig, wenn vom Musikzustande die Rede ist. Der Herr ist wohl gar ein Sarkast? — Aber er hätte dennoch seine Meinung dem allgemeinen Interesse unterordnen müssen und den Herren Ch. Meyer, Gerke, Reinhard, Beeling, Schreinzer etc. mindestens durch Anführung ihrer Namen die Achtung beweisen sollen, die ihrem künstlerischen Rufe gebührt. Für Unterlassungssünden wie diese kann Lokalunkenntniss keine Entschuldigung sein; sie erwecken einen gerechten Verdacht gegen die Gewissenhaftigkeit des Berichterstatters. Um wie viel mehr trifft diesen der Vorwurf der Mangelhaftigkeit und Einseitigkeit, wenn man noch hinzufügt, dass er selbst von dem Standpunkte aus, in dem sein Bericht Sachkenntniss verräth, parteiisichtig nur die Leistungen Einzelner lobt oder verdammt, dagegen die Fahrgkeiten Anderer ganz übergeht. Dass eine solche Anklage begründet ist, wäre leicht zu erweisen, wenn es in dem Zwecke dieser Zeilen läge, speziellier den in Rede stehenden Bericht zu beleuchten. Man wird versucht, zu glauben, derselbe sei in der Absicht verfasst worden, einer kränkelnden Kritiklsucht zu dienen; auf diese Weise können denn auch die darin leider vorhandenen herben Urtheile über hies. Musiker erklärt werden. Ist es doch, als spräche ein lange verhaltener Groll aus jenen Sentenzen. Wenn hinhken nicht, wie es doch sein müsste, *sine ira et studio* verfasst werden, so kann es nicht anders geschehen, als dass dieselben von Manchen überall für unstatthaft gehalten werden, weil sie mehr Erbitterung erregen, als Nutzen stiften. Eine solche Meinung, wie sie schon bei einem grossen Theile der ausübenden Musiker besteht, ist aber eben so beklagenswerth, als ein Missbrauch der Kritik selbst. Die Wissenschaft, so wie die Kunst, sind Gebiete, in denen sich das höhere Leben bewegt. Die Wissenschaft fügt das Wort zur verständigen Rede und leiht dem Denken die Sprache, die Kunst schafft dem innern Leben die mit den Sinnen wahrnehmbare Form: so weicht der Marmor unter den Schlägen des Bildners und erhält Rundung und Form, der Maler ruft auf der todten Leinwand ein Gebild aus Himmelshöhen hervor, und der Meister der Töne eröffnet dem Ohre die Welt der Melodieen und Harmonieen. Und Eins ist's, das alle Kunst und Wissenschaft bewegt: es ist der Geist, der im Menschen lebt, und eben deswegen nicht regungslos verschlossen liegen kann, sondern in selbstthätiger Bewegung unwiderstehlich nach Aussen wirkt; er ist es, welcher sich in den mannigfaltigsten Erscheinungen offenbart und dieselben bedingt, und der, wie alles Lebende, Blüthen und Frucht trägt! Je freier sich dieser Geist bewegt, je mehr er in seiner Objektivität Herr ist der Subjektivität des Individuums, desto vollkommener reift die Frucht, desto näher liegt die Erscheinung der Wahrheit, als dem alleinigen Ziele alles geistigen Strebens; und auf der andern Seite, je mehr die einzelnen Erscheinungen einer Kunst aus der reinen Liebe zu ihr hervorgehen, desto selbstständiger und gesunder ist das innere Leben, aus welchem sie hervorgegangen sind. Die äussere Form lässt sich nicht vorschreiben, es darf nicht gesagt werden: „So und nicht anders soll die Kunst geübt werden, nur in dieser Methode liegt alle Wahrheit und Vollendung, wer einer andern Schule folgt, ist auf dem Irrwege"; denn in ihrer originellen schaffenden Kraft geht sie in der Entwickelung den eigenen Weg und wirkt das Gewand, in welchem sie in die Erscheinung tritt. —

Wo nur die Liebe zur Musik Jeden, der sie übt, durchdrungen hat, wo sie, erhaben über alle irdische Rücksichten, ungehindert durch Fesseln, die Egoismus ihrem Flügelschritte so oft anlegt, alle, auch die verschiedenartigsten Kräfte zu einem harmonischen Ganzen verbindet, da hat sie ihre Heimath gefunden, und nur auf solchem Boden kann sie die Fülle ihrer Lebenskraft entfalten. Unternimmt es daher Jemand, den Zustand der Musik bei einem Volke, in einem Orte etc. zu schildern, so thäte es, meiner Ansicht nach, zuvörderst Noth, mit ruhigem, von keiner Parteilichkeit getrübten Blicke einzudringen in den Geist, der die Kunst dort bewegt, zu erkennen, in welchem Grade derselbe zum Bewusst-

sein erwacht ist, und dann zu zeigen, wie sich diese geistige Thätigkeit geltend macht, in welcher Gestalt sie auf das Aussenleben einwirkt, gemessen nach dem Maassstabe der Liebe zur Kunst, die in Jedem wohnt und Alle zu gemeinsamem Zusammenwirken verbindet. In diesem Sinne muss es jedem Freunde der Kunst erfreulich, ja es muss ihm Bedürfniss sein, über Zustände der ihm verwandten Kunst von nah und fern in Kenntniss gesetzt zu werden; ist es doch, als wenn ein Freund Auskunft erhält von der ihm fernen Freundschaft. Und wie ist dieses anders möglich, als durch schriftliche Mittheilungen in Form von Berichten und Kritiken? Wo solche daher aus dem aufrichtigen Streben hervorgehen, die Wahrheit zu fördern und eine Gemeinschaft zwischen dem Fernliegenden hervorzurufen, da dienen sie nicht nur zur Befriedigung der Theilnahme, sie sind auch hochwichtig für die Heranbildung eigener Meinungen und für die freie Entwickelung der Kunst. In unserer Zeit, wo sich Alles in Parteien spaltet, ist es um so nothwendiger, dass Jeder sich deutlich dessen bewusst wird, was in ihm lebt, dass er sich eine klare, vielseitig begründete eigene Meinung verschafft. Nicht nur die Erscheinungen, welche ihn umgeben, soll er seinem geistigen Auge vorführen, auch was fremdem Boden entkeimt und unter fremder Sonne aufgewachsen ist, erwäge man sorgfältig, damit man der Gefahr entgehe, in eine kraftlose Unbestimmtheit zu verfallen, deren ganze Thätigkeit in einem Spiele mit unklaren Gefühlen besteht, und durch so gewonnene Vergleiche die erkannte Wahrheit entweder bewährt oder vervollständigt werde. Uebertreibung und Animosität können der guten Sache keinen Abbruch thun, vielmehr wird das Recht durch den Gegensatz nur um so eindringlicher, und offenbart sich dann in seiner ganzen Würde. *Joh. B. Gross.*

Nachschrift der Redaktion.

Wir sind dem geehrten Hrn. Einsender für diesen Bericht über einen Bericht sehr verbunden, nichts Anderes wünschend, als die genaueste Wahrheit, die leider jetzt im Lobe wie im Tadel seltener als je gefunden wird. Im Allgemeinen wissen wir freilich nur zu gut, dass man in Beiden jetzt in vielen Fällen nicht wenig zu übertreiben sich erlaubt, streichen auch das Widerwärtigste zu offenbarer Ueberspannungen auf eigene Gefahr zum Vortheile der Sache oft genug, sobald wir von dem Geschilderten Kenntniss haben; was ist aber zu thun, wenn von Künstlern und von Zuständen einer Stadt die Rede ist, die wir nicht kennen? — Für solche Fälle haben wir sehr vielfaltig bekannt gemacht, dass uns Berichtigungen von tüchtigen, glaubwürdigen Männern allerwege höchst willkommen sind. Wir bitten daher, uns diejenigen Künstler, die im vorigen Berichte übergangen oder zu absprechend behandelt wurden, wahrheitstreu zu schildern, ohne Erbitterung gegen die zweifelhaften Verf. des vorigen Berichtes, wünschend, dass man nicht Unschuldige in's Spiel ziehe und dem Rechte nütze, ohne im Eifer sich das Gewissen zu beschweren, was nur zu leicht geschehen könnte. Jede treue Ehrenrettung Einzelner oder ganzer Anstalten, nur präzis, sachgemäss und human verfasst, werden wir stets mit Freuden aufnehmen. Es wäre uns daher lieb gewesen, wenn schon in diesem Schreiben das Einzelne berichtigt worden wäre; möge es bald folgen. — Dass übrigens in einem Berichte nicht Alles auf einmal besprochen wird, hat nichts zu sagen, kann auch nicht immer geleistet werden. Es ist dann nur zu wünschen, dass Renner das übergangene Wichtige hinzufügen. Unsern Lesern sind die Theater in St. Petersburg, die Schule für das russische Theater, die philharmonische Gesellschaft, die Singakademie unter Hrn. Berling, die Kaiserl. Hofsänger etc. nicht unbekannt; man vergl. nur die umsichtigen Nachrichten 1831, No. 41 u. ff. Welche Veränderungen seitdem mit diesen Instituten vorgegangen sind, kurz Alles, was allgemeines Kunstinteresse hat, möge uns eine andere Feder zum Vortheile der Sache gefälligst übersenden und unseres Dankes dafür im Voraus gewiss sein. Anregungen dazu sind demnach genug vorhanden.

Die Redaktion.

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals. (1837).

Endlich ist der bereits auf mehren deutschen Bühnen herumkutschirende „Postillon von Lonjumeau" auch bei uns vorgefahren; aber nicht sonderlich aufgenommen. Adam's Komposition, in einem leicht gefälligen, vaudeville-artigen Style, sprach nur theilweise an. Nicht mag geleugnet werden, dass eine durchgehends zweckmässige, in jeder Beziehung vollständig ausreichende Besetzung der Titelrolle keineswegs unter die leicht zu lösenden Aufgaben gehöre; jugendliche Persönlichkeit, ein hohes, klangreiches Tenororgan sind jedenfalls Hauptpostulate, und der routinirte Mime muss schlechterdings befähigt sein, so manche Unwahrscheinlichkeiten und Inkonvenienzen der Herren Poeten zu bemäntelo. In Ermangelung eines mit solchen Eigenschaften ausgerüsteten Individuums sah unser trefflicher Wild sich gleichsam nothgedrungen, die Doppelpartie des Chapelou und St. Phar zu übernehmen; er leistete, was in seinen Kräften steht; — allein sich zu verjüngen, liegt ausser dem Bereiche der Möglichkeit. Zudem mag es für einen Sänger, der gewohnt ist, stets im Kothurn tragischer Heroen Lorbeern zu ernten, keine geringfügige Aufgabe sein, plötzlich aus seiner eigenthümlichen Sphäre sich geschleudert zu sehen, um aus der Maske eines lustigen Dorfbräutigams nach einem Jahrzehent in einen bornirt süffisanten Pariser Artisten sich metamorphosiren zu müsen. Hr. Staudigel repräsentirte den Bijou und exzellirte, trotz dem, dass Humor keineswegs seine starke Seite ist, besonders als Alcindor in der wirklich köstlichen Buffo-Arie der zweiten Abtheilung. — Hr. Forti, Marquis von Corey, lieferte ein glücklich karikirtes Bild dieses Impresario; die Krone jedoch gebührt diesmal unbestritten der als Sängerin und Schauspielerin gleich unvergleichlichen Lutzer; eben so Madelaine'n, derniedlichen Grisette, wie der noblen Tour-

nüre der Mad. de Latour. — Uebrigens thut dem Gange der Handlung die vorschriftsmässige Abänderung wesentlichen Eintrag, dass hier nicht, wie im Originale, die Hochzeit selbst, sondern blos der Verlobungsakt Statt finden darf, wodurch denn auch die Todesangst der vermeinten Doppelehe wegfällt und die wahrhaft drastisch wirksame Situation des höchst gelungenen Terzetts, mit dem monotonen Jammergeschrei der beiden Chorführer: „Alles ist aus!“ die spezielle Pointe einbüsst. —

Eine zweite Novität, Kreutzer's lange und sehnlich erwarteter: „Gang zum Eisenhammer“, romantische Oper, gedichtet von Friedrich Reil, theilte beinahe dasselbe Geschick, und sogar die sorgfältigste Rollenvertheilung — Graf Savern, Hr. Wild; Gräfin Adelgunde, Dem. Lutzer; Junker Fridolin, Dem. Karoline Mayer; Burgvogt Robert, Hr. Schober; der schwarze Hans, Hr. Just; der Klausner Romuald (Fridolin's ungekannter Vater), Hr. Staudigel — und eben so wenig die preiswürdigen Gesammtbemühungen solcher Meisterkünstler vermochten einen zweifelhaften Erfolg abzuwenden. Unverkennbar jedoch hatte sich schon zum Voraus eine eifrig kabalirende Gegenpartei gebildet, deren unredliche Absichten störendes Schwätzen, persiflirendes Bespötteln und tumulterregende Umtriebe nur gar zu deutlich kund gaben. Die Karten waren aber nicht fein genug gemischt, um die geheimen Machinationen zu verschleiern, und alle Anstrengungen waren nicht im Stande, die warme Empfänglichkeit für so viele eminente Kunstschönheiten zu schwälern, welche durch laute Beifallszeichen und wiederholtes Hervorrufen des Tondichters belohnt wurden. Die bedeutendsten Mängel liegen schon in der theilweise missrathenen Bearbeitung des Sujets, der es nicht selten an ächt dramatischer Haltung und Regsamkeit gebricht, wozu noch der Hauptübelstand gerechnet werden muss, dass die handelnden Personen viel zu wenig in effektvolle Gesangsituationen verflochten, und somit dem Komponisten die gewünschten Anlässe benommen sind, sein bewährtes Schöpfungstalent in üppig reicher Fülle zu entfalten. Wo nur irgendwo ein Moment hierzu sich darbot, hat er ihn mit geistig sinniger Kraft erfasst, wofür so manche harmonisch reizende Stellen, Ensemble's und wunderherrliche Chorsätze den eklatantesten Beweis liefern. Nach der dritten Produktion, in welcher die schon ohnmächtig werdenden Schlangen nochmals, obschon fruchtlos, ihr geiferndes Gift auszuspritzen versuchten, hat der Meister seine Partitur zur Revision zurückgenommen und gedenkt, alles Ueberflüssige auszuscheiden, zu verkürzen, zusammenzudrängen und passende Einschaltungen zu machen; so wird denn das musikalisch gewiss hoch stehende Werk im neuen Jahre auch neu regenerirt an's Licht treten und in seiner verjüngten Gestalt durch nähere Befreundung hoffentlich für die Dauer allgemeiner Anerkennung würdig, fortwährend noch fester sich stellen. —

Ein komisch sein sollendes Operettchen: „Der Liebhaber als Kontrebande“ verblich schon am ersten Abende. Kotzebue's Posse: „Die englischen Waaren“, als Grundlage, muss eine unglückliche Wahl genannt werden; wenn nun aber noch Leute singen sollen und wollen, die keinen hörbaren Ton in der Kehle mehr besitzen, dann hört Alles auf, und die langmüthigste Geduld muss endlich reissen. Schade um manches artige Musikstück, welches der wackere Orchesterdirektor Grutsch daran verschwendete, und um die unwiederbringlich verlorene Zeit. —

Zwei wahrhaft interessante Besuche werden noch lange im freundlichen Andenken fortleben. Mad. Pirscher gastirte als Iphigenia und Fidelio mit einem Beifalle, vergleichbar dem Enthusiasmus für die Kunstleistungen der gefeierten Schröder-Devrient. Hr. Schmetzer sang den Sever, Nadori, Max, Gomez und Nemorino (im Donizetti'schen Liebestrank) zur allgemeinsten Zufriedenheit; die gütige Natur hat ihm eine äusserst liebliche, klangreiche, biegsame, zum Herzen dringende Stimme verliehen, welche sonderlich in allen Partieen, die vorzugsweise keine Kraftanstrengung bedingen, zur bezaubernden Wirksamkeit sich eignet, und deren Anwendung nach guten Vorbildern noch zur höhern Vervollkommnung befähigt sein dürfte. Die letztgenannte Oper hatte sich Dem. Lutzer als Benefize erkoren und rivalisirte darin ohne Nachtheil mit der unvergesslichen Tadolini. Die melodisch eingängliche Komposition gefiel auch in deutscher Zunge, obschon Staudigel, als Wunderdoktor Dulcamara, in den welschen Buffonaden sich etwas linkisch ausnahm und es demnach am räthlichsten war, blos zu hören und nicht zu sehen. — Auch desselben Maestro „Wahnsinniger in St. Domingo“ ging wieder in die Szene; vermuthlich blos, um Hrn. Schober Gelegenheit zu verschaffen, den Cardenio, eine seiner Glanzrollen, vorführen zu können. — Der von der Josephstädter Bühne her noch in wohlwollender Erinnerung stehende Tenorist Dobrolly debutirte im Wilhelm Tell und Nachtlager von Granada; die Aufnahme war erwunterad in Einzelnheiten; zur Hervorbringung eines Totaleindrucks reichen, wenigstens auf diesem Standpunkte, weder die physischen noch die geistigen Kräfte aus. — Endlich — nach mehren Monaten — verschwanden die Damen Mink und Klara Stöckl-Heinefetter von der Krankenliste; beide Leidensgefährtinnen betraten im Don Juan als Anna und Elvira zum ersten Male wieder den Schauplatz ihrer einstigen Siege; Beide sichtlich noch im Rekonvaleszentenstande, mussten einstweilen das grossmüthigen Publikums nachsichtsvolle Huld in Anspruch nehmen. —

(Fortsetzung folgt.)

Aufgefundener erster Theil des altböhmischen utraquistischen Gesangbuches.

Prag, den 20. Januar 1838. Hochgeschätzter Herr Redakteur! Auf Veranlassung des mit L. B. unterzeichneten Aufsatzes in No. 52 der Allg. Mus. Zeit. gebe ich mir die Ehre, Ihnen anzuzeigen, dass ich so glücklich bin, eine Spur von dem ersten Bande des dort beschriebenen Gesangbuches aufweisen zu können. Es befindet sich nämlich in unserer Bibliothek ein wahrhaft prachtvolles Manuskript, enthaltend gegen fünfthalbhun-

Jahrhundert aufzumuntern, damit eine Sache ins Reine komme, die bis daher noch nicht dahin gediehen ist.

Musikalische Aesthetik ist eine Vorkenntnis, die sich jeder eigen machen muss, der sich hiermit zu beschäftigen Lust und Beruf hat.

Damit muss die historische Kenntniss aller der empirischen Versuche verbunden werden, die bisher mit der Musik in der Behandlung von Krankheiten unternommen sind.

Meinem Vortrage der Lehren der musikalischen Aesthetik habe ich, um der Weitschichtigkeit des Gegenstandes willen, ein eigenes Werk bestimmt, die erwähnte historische Kenntniss will ich aber hier mittheilen, soviel es die Subsidien zulassen, die mir in dieser Absicht zu Gebote stehen.

Bevor ich aber dieses thue, muss ich einige Lehren über die medicinische Anwendung der Musik überhaupt vorausgehen lassen.

§. VI.

So wie durch den Brownianismus manches andre dunkle und halbdunkle Distriktchen der Heilkunde aufgehellt worden ist, kann es auch beym medicinischen Gebrauche der Musik geschehen.

Nur in Uebeln aus der Klasse der Nervenkrankheiten läßt sich von der Anwendung der Musik etwas Gedeihliches hoffen. Nervenkrankheiten sind aber, ihrer Form nach, so gut sthenisch oder asthenisch, wie andre.

Demnach muss die medicinische Musik entweder antisthenisch oder antiasthenisch seyn. Tissot, welcher vom Brownischen System und seiner Terminologie nichts wissen konnte, war gleichwohl mit der Sache selbst nicht unbekannt. Er bringt nämlich die medicinische Musik unter zwey Klassen oder Rubriken: nämlich die erweckende (incitative) und die beruhigende (calmante) [17]). Jene könnte man antiasthenisch, diese antisthenisch nennen. In diesen Kunstausdrücken sind zugleich die zwey Heilanzeigen enthalten.

Die Nervenschwäche ist so gut, wie eine andre, direkt oder indirekt, oder von einem Zustand übergehend in den andern, welches einige Brownianer mit dem einen Widerspruch in sich haltenden Ausdruck die gemischte Schwäche nennen. Die Hebung der direkten Schwäche fordert permanente (fortdauernde), die der andern diffusible (schnell verbreitete) Reize. Der Uebergang von der einen Schwäche zur andern fordert einen Uebergang von der einen Art Reizes zur andern. Kennt nun der Arzt den jedesmaligen Schwächestand seines Kranken, so wird er auch diejenige Gattung von Musik wählen, die diesem Schwachestand gemäss ist.

Ein Hauptpunkt bey der medicinischen Anwendung der Musik ist die Receptivität des Kranken gegen dieselbe. Sie hat so gut ihre Grade, als die Brownische Erregbarkeit, und es liesse sich eine Skale davon fertigen, bey welcher mit No. 1. angefangen, und mit Zero, — als der höchsten und inkurabelsten Gehörlosigkeit — aufgehört werden könnte.

Die Musik muss analogisch auf diese Receptivität würken, wie die Erregung auf die Erregbarkeit.

Ein Iatromusiker, welcher mit dem Brownischen Systeme bekannt ist, wird sich durch

17) „Die grössten Würkungen, welche die Musik macht, gehen inzwischen hauptsächlich auf die Leidenschaften und auf die eigentlichen und wahren Nervenkrankheiten; daher hat man sie auch in medicinischer Rücksicht in zwey Klassen, nämlich die erweckende und beruhigende Musik (incitative und calmante) eingetheilt“ W. o B. III. p. 266. m. V.

dert Pergamentblätter in grösstem Folioformat. Auf dem ersten Blatte ist das Wappen der kleinern Stadt Prag abgemalt mit der Aufschrift *Arma minoris civitatis Pragensis* in Goldbuchstaben; unter dem Wappen befindet sich dieselbe Inschrift in böhmischer Sprache mit der Jahreszahl 1572. Auf der Rückseite des Blattes liest man die Abschrift der Schenkungsurkunde, vermöge welcher *liber hic magnis sumtibus Micro-Pragensis Senatus totiusque communitatis ad cultum divinum pro fidelibus sub utraque specie communicantibus et asseclis Magistri Joannis Huss bœmico idiomate confici — variis insignibus multisque aliis picturis artificiosissime olim exornari jussus, duobus abhinc saeculis a praefato Senatu inter multa belli discrimina sedulo asservatus in perpetuam rei memoriam majusque decus publicae ac regiae Bibliothecae Universitatis Caesareo-regiae Carolo-Ferdinandeae ..... dono offertur ..... anno* 1783 ..... Hierauf folgen die Unterschriften des Primas, der zwölf Rathsherren und drei Syndici der kleinern Stadt Prag. — Das letzte Blatt gibt in böhmischer Sprache Nachricht, dass Bürgermeister, Räthe und die Gemeinde der obgenannten kleinen Stadt Prag dieses „Gradual" anfertigen liessen, und nennt als Schreiber den Kantor Ján Starý, Bürger der Neustadt Prag, mit Angabe der Jahreszahl 1572. Dieses Gradual enthält ein vollständiges Kirchenjahr von Choralmessen, wovon, wie ich vorerst vermuthe, da ich mir die nähere Untersuchung auf spätere Zeit aufspare, der grösste Theil nichts Anderes sein dürfte, als die gregorianischen Sangweisen mit in's Böhmische übersetztem oder ganz verändertem Texte; doch ist bestimmt ein grosser Theil der Melodieen neu. Einige wenige Hymnen kommen in 2- und 3stimmiger Abfassung vor, wovon erstere für Diskant und Tenor bestimmt sind, bei letztern noch der Bass dazu kommt. Die Aufschrift: „von Mag. Joh. Huss" findet sich sehr häufig, doch dürfte sie wohl nur auf den Text Bezug haben. Uebrigens passt die in dem oben angezogenen Aufsatze gegebene Beschreibung mit Einschluss der schönen, mit reicher Vergoldung versehenen Malereien ganz genau auf unsern Band, nur dass hier jedesmal die Schlüssel mit ihren gewöhnlichen Zeichen angezeigt und auch keine histor. Anmerkungen vorhanden sind. Die Messingbeschläge von den Ecken und aus der Mitte der Deckel sind abgerissen, und das gepresste Leder sammt den Evangelisten, dem königlichen Sänger David, den Reformatoren, der schönen Lucretia und was sonst noch der Kunstfleiss vergangener Jahrhunderte den Esels- und Schweinshäuten aufzuprägen pflegte, grossentheils ganz eigentlich aufgerieben. — Von der grossen Schönheit der weltverschrieenen Gesänge der Hussiten, Utraquisten, mährischen Brüder u. s. w. wird bei uns und anderwärts viel gefabelt — und ich werde ein andermal mir Gelegenheit nehmen, diesen Punkt weiter zu besprechen. — Die viele Mühe und Ausdauer, welche der sehr verehrte Hr. Magistratsrath Schütz auf die Uebertragung dieser Notenschrift verwendet haben soll, kann nur von dem mechanischen Theile der Arbeit verstanden werden, wie denn allerdings Notenschreiben ein sehr beschwerliches Ding ist, sonst aber bietet die Ueberschreibung einer ganz einfachen Choralschrift, wo blos die allergewöhnlichsten Ligaturen vorkommen, dem, der so etwas nicht zum ersten Male in Händen hat, durchaus keine Schwierigkeiten.

Beschluss der Herbstopern und Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

Palermo (Teatro Carolino). Diese von der Cholera und andern Gräueln unlängst so hart mitgenommene Hauptstadt begann mit genauer Noth die Herbstopern sehr spät. Die für's Theaterjahr (bis Ende des Frühlings 1838) engagirten Hauptsänger sind die auf dem Cartellone diplomatisch genau angegebenen: Enrichetta Lalande, Prima Donna seria assoluta; Irene Sesi-Corsi, Prima Donna seria e buffa assoluta; Giovanni Battista Milesi, Primo Tenore serio assoluto; Ambrogio Dagnini, Primo Tenore di mezzo carattere; Giuseppe Guscetti, Primo Basso cantante; Eugenio Mazzotti, Paolo Casali, Bassi cantanti. Entsteht nun die Frage, vor wem von diesen Absolutisten und Komponisten man eigentlich den Hut abnehmen sollte, so ist die Antwort: vor dem einzigen jungen Milesi, aber ja nicht tief. Die Lalande, welche längst weder mit ihrer Jugend noch mit ihrem Gesange mehr entzückt, auch vorigen Frühling in Wien kein Glück gemacht, machte bei alledem einen Sprung von zehn geographischen Graden (so viel ist nämlich von Oesterreichs Hauptstadt) hierher und gefällt so ziemlich, wenigstens bis jetzt; alle übrigen Künstler und aus Ihren Blättern bereits bekannten Anfänger gefallen ebenfalls mehr oder weniger. *Post nubila Phoebus.* — Die Stagione wurde erst am 29. Oktober mit Donizetti's Betly (in zwei Akten) begonnen, worin die Sesi, die Herren Dagoini, Mazzotti und eine vom Maestro Direttore Andrea Montelcone eingelegte Arie Beifall fanden. Hierauf gab man im November die Gemma di Vergy, ebenfalls von Donizetti, worin die Lalande, Milesi und Guscetti — in der Folge — beklatscht wurden. Die Musik beider Opern gefiel desgleichen, jene von der Gemma ebenfalls erst in der Folge, was nun alles und sämmtlich nach betrübten Zeiten desto erfreulicher ist, da auch die im Dezember gegebene Cenerentola glücklich von Stapel ging.

Utrecht. Am 25. Novbr. 1837 wurde unter Leitung des Hrn. Musikdir. J. H. Kufferath für die Mitglieder des Vereins „zur Beförderung der Tonkunst" hier ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert ausgeführt, worin unter Anderm eine Symphonie von Onslow, der Psalm: „Nicht unserm Namen, Herr!" von Fel. Mendelssohn und das Alexanderfest von Händel vorkamen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. № 7. 1838.

Die Lehre von der musikalischen Komposition,

praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen, von Adolph Bernhard Marx, Prof. und Doctor der Musik, auch Musikdirektor an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin. Erster Bd. Leipzig, 1837, bei Breitkopf u. Härtel. XVI u. 445 S. in 8. Pr. 3 Thlr.

Ein Werk, von dem der Verf. sagt, dass er etwas ganz Anderes gewollt und geleistet, als seine Vorgänger, nämlich eine wirkliche Kompositionslehre, an der es noch fehlte; ein Werk, das in Wahrheit einen ganz eigenen Gang nimmt, kann nur vom Leichtsinne oder von der Anmaassung sogleich, nach ein- oder zweimaligem Durchlesen, vor der Welt beurtheilt werden; es braucht näheres und wiederholtes Bedenken, da der Fleiss des Verf.'s unverkennbar ist und die sorgfältigste Berücksichtigung von allen Seiten verdient. Geht es also mit einer förmlichen Beurtheilung nicht so schnell, so wird doch ein aufmerksam machendes Wort um so weniger fehlen dürfen, je mehr der musikalischen Welt an einer vorläufigen Uebersicht des Weges gelegen sein muss, den der Verf. einschlug, um zu seinem Ziele zu gelangen, zur praktischen Anleitung, die er selbst in den besten und dankenswerthesten frühern Schriften der Art nicht fand. Eine solche Uebersicht wird nicht nur den Lesern die Einsicht in das Wesen des Werkes erleichtern, sondern auch zum Grunde jeder Beurtheilung dienen, folglich zweifachen Nutzen haben.

Inhalt und Form, Schaffen und Mechanik sollen sich hier vereint sehen, Lehre und Schaffen einander nicht entgegengesetzt betrachtet werden; „die rechte Theorie ist nichts anderes, als das Bewusstsein von der Kunst, das niemals dem rechten Künstler, wohl aber dem Routinier und Handwerker fehlt. Die Vorqualen sollen dem Kunstjünger enthoben, die kostbaren Tage gespart, seine Kräfte ungesäumt und unzersplittert an die rechten, so unerschöpflichen Aufgaben herangeführt werden." Der nächste Zweck ist also ein praktischer, Anleitung zur musikal. Komposition. „Sie zeigt, wie aus den gegebenen Grundlagen alles Tonwesens — der diatonischen Tonleiter und dem ersten harmonischen Zusammenklange von Tönen — unter Mitwirkung des rhythmischen Elements, nach einander und in steter Folgerichtigkeit alle möglichen musikalischen Gestaltungen sich entwickeln und endlich durch das zuletzt noch zur Betrachtung tretende Element des Klanges, die Instrumentalmusik, sowie durch das in Musik aufgenommene Wort des Gesangtextes die Vokalmusik sich aufbaut und vollendet." Damit diese vollständigen Entwickelungen klar werden, bringt die Kompositionslehre von der ersten gegebenen, durch alle fernern selbst hervorgerufenen Gestaltungen zur Anschauung: welches der Sinn einer jeden sei, — oder gibt wenigstens Anlass, diesen Sinn aus vorausgegangenen Entwickelungen selbst zu erfassen. Dabei beruft sich diese Lehre auf eines Jeden unmittelbares Gefühl und Bewusstsein, was man das künstlerische Gewissen nennen könnte; die tiefere wissenschaftliche Begründung und Rechtfertigung muss sie sich versagen und der Musikwissenschaft überlassen, die in den beiden ersten Theilen (in diesem ersten Bande), welche nur von der allgemeinen Musiklehre begleitet werden, nicht gegeben wird. Zwischen der Thätigkeit der Künstler und der Kompositionslehre soll nur der Unterschied Statt finden, dass der Künstler nur mit einem einzigen (eben zu schaffenden) Kunstwerke, die Lehre dagegen mit dem Ganzen der Kunst es zu thun hat, weshalb sie in ihren Entwickelungen vom Anfange beginnen und zu vollkommenem Genügen für ihren allgemeinen Zweck nach allen Seiten und ohne Lücke und Sprung das Ganze ausführen muss. Dass Schritt vor Schritt, und in nicht zu grossen, hier vorwärts gegangen wird, darauf kann man rechnen. Von der gewöhnlichen Stoffeintheilung der Kompositionslehre in Rhythmik, Melodik, Harmonik, Kontrapunkt, Kunstformlehre etc. sagt der Verf., dass, da diese Trennung in der Kunst selbst nicht besteht, diese Disziplinen nicht gesondert werden sollen, weil

sich die abgesonderte Betrachtung nicht einmal theoretisch durchführen lässt.

„Die Lehre von der Melodie hängt nicht nur unzertrennlich mit Rhythmik und Formlehre zusammen, sondern beruht auch mit auf der Harmonie und dem Kontrapunkte, so wie dieser ohne alle genannten Disziplinen unmöglich ist. Nur ein Theil des Musikstoffes, das Element des Klanges und das Wort des Gesangtextes, kann eine Zeit lang unerwogen gelassen werden; und dies benutzen wir, um nicht die Masse des unzertrennt zu Beobachtenden unnöthig noch mehr zu häufen. So tritt also die Kompositionslehre vor Allem in 2 grosse Theile auseinander, in die „reine" und die „angewandte". (Man bedenke das genau.) Der letzte Theil enthält also die Lehre vom Instrumental- und Vokalsatze, von der Verbindung der Musik mit kirchlichen oder dramatischen Zwecken; der erste begreift, mit Ausschluss des die Instrumental- und Gesangbehandlung Angehenden, den übrigen gesammten Inhalt der Kompositionslehre. Der Weg der reinen Kompositionslehre wird nun so angegeben: Mit der einfachen Tonreihe, welche um der Ordnung und Abgränzung willen die distonische Tonleiter und zwar in Dur nöthig macht, fühlen wir sogleich den Rhythmus verbunden. Beide vereint geben die Melodie, in welcher zugleich die Grundformen aller Musikbildungen erscheinen, nämlich Periode, Satz und Gang. Die Tonika gibt Ruhe, die Tonleiter Bewegung nach Ruhe. Diese verlangt den Grundton und die Oktave betont. Im Aufsteigen spannt sie, im Heruntergehen spannt sie ab. Wollen wir nun unser Gefühl nach jenen Anforderungen völlig befriedigen, erhalten wir die steigende und fallende Richtung so:

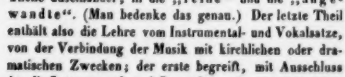

Die ersten 4 Takte geben Erhebung aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis in ihren natürlichen Gipfel. Das ist der Satz, der seinen Gegensatz im Zurückgange nach voller Ruhe fordert. Beide, Vorder- und Nachsatz, bilden die Periode. Beide enthalten einen bestimmten Abschluss und befriedigen. Nicht so der Gang, der eines solchen Abschlusses entbehrt und nur ein Bruchstück jener Bildungen ist. Daraus lassen sich nun schon durch veränderten Rhythmus der Töne, durch Vergrösserungen und Verkürzungen des Tonwerthes, durch Erweiterungen (über die Oktave) und Verengungen, durch Wiederholungen auf denselben Tonstufen, auf andern oder in entgegengesetzter Richtung (Verkehrung), durch Taktverrückung u. dergl. eine Menge Veränderungen bilden, wozu der Schüler deutliche Anleitung erhält, so dass gleich von vorn herein die eigene Thätigkeit desselben in Anspruch genommen wird. Dabei wird der oben angegebene Satz in kleinere Theile oder Formeln zerlegt, die bald mehr, bald weniger das Ohr befriedigen, z. B. die 3 ersten Viertel jenes Satzes, der erste Takt desselben, die beiden letzten Takte u. s. w. Solche Formeln, welche den Keim und Trieb eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes enthalten, werden Motive genannt. Jede Fortführung eines Motivs erzeugt einen Gang, der nach dem Frühern wiederum vielfach geändert werden kann, woraus neue Motive und aus beiden wieder neue Sätze hervorgehen, deren grössere Abtheilungen den Namen Abschnitte erhalten, die kleinern sollen Klauseln heissen. — Aus der Erkenntniss des Motivs, der Klausel, des Abschnittes, des Ganges, Satzes und der Periode werden nun neue Wege angebaut zu unerschöpflichen Neubildungen. Das geschieht durch veränderten Takt und Geltung einzelner Töne, durch Wiederholungen, Einführung von halben Tönen und von Pausen u. s. f. Die Ausbildung und Bereicherung oder Umwandlung einer Tongruppe durch zugesetzte, ausgetauschte, ausgelassene Töne wird Figurirung genannt, wodurch immer neue Motive und Gänge hervorgerufen werden. Der Vortrag ist klar, ohne Sprung, vielmehr in kleinen Schritten Eins aus dem Andern entwickelnd. — In der zweiten Abtheilung wird aus dem einstimmigen der zweistimmige Satz hergeleitet und zwar zunächst durch Hinzufügung der Oktave, wodurch freilich nur eine grössere Tonfülle, weniger mehr geistiger Inhalt gefördert wird. Dennoch kann diese Tonform als Grundlage zu mannigfachen einstimmigen Sätzen dienen, was auseinandergesetzt wird. Die eigentliche Zweistimmigkeit wird nun aus der Naturharmonie entwickelt, was von der Akustik bestätigt wird. Der Dreiklang (mit der Oktave) wird gefunden und harmonische Masse genannt, welcher sich eine zweite auf der Quinte entgegenstellt, wie früher Tonika und Tonleiter sich einander gegenüber stellten. Nachdem der melodische Gebrauch beider Massen gezeigt worden, wird die Grundform der Zweistimmigkeit in tieferer Begleitung so gezeigt:

Hier wechseln also beide harmonische Massen, doch so, dass die erste herrscht. Daraus bilden sich harmonische Motive aus beiden Massen gesondert und beide gemischt. Die Tonika gibt den Schluss, die Dominante den Halb-

schluss. Darauf wird nun weiter gebaut und die beiden harmonischen Massen zu einer zweistimmigen Periode verwendet, deren Ausfüllung immer besser versucht wird. Das Schema ist:

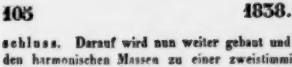

In verschiedenen Taktarten und mit Benutzung aller frühern Entwickelungen, die darum etwas ausführlicher angegeben worden sind, werden Perioden ausgefüllt, die darauf zu Tonstücken in 2 und 3 Theilen verlängert werden; Alles sehr fasslich, was beim Ende eines Lehrabschnittes noch durch einen Rückblick auf das Dagewesene der Hauptsache nach eindringlicher gemacht wird. Die Grundbegriffe: Anfang, Fortgang, Ausgang — oder Ruhe, Bewegung, Ruhe, die sich in Tonika, Tonleiter und Tonika darstellen, verdeutlichen sich in den Perioden so:

Ruhe.	Bewegung.			Ruhe.
Ruhe,	Bewegung,	Ruhe,	Bewegung,	Ruhe.
Tonika,	Tonleiter,	Tonika in 8ve,	Tonleiter,	Tonika,
Tonische Masse,	Bewegung,	Halbschluss,	Bewegung,	Ganzschluss.

Für Tonstücke in 2 und 3 Theilen heben wir aus:

Ruhe.	Bewegung.	Ruhe.
Erster Theil.		Zweiter Theil.
Vordersatz.	Nachsatz.	Vordersatz.	Nachsatz.
4 Takte.	4 Takte.	4 Takte.	4 Takte.
Erster Theil.	Zweiter Theil.	Dritter Theil.
8 Takte.	8 oder 16 Takte.	8 Takte.
Ruhe.	Bewegung.	Ruhe.

Der 5te Abschnitt lehrt den doppelzweistimmigen Satz, der noch kein vierstimmiger ist, aber uns darauf bringt durch entgegengesetzte Richtungen (Gegenbewegung) und durch Zusammenfügung verschiedener Intervalle der Stimmpaare, endlich durch Haltetöne (Tonika mit der Oktave und verdoppelte Dominante, also ein kleiner Orgelpunkt). Hier hört die Formlehre eine Zeit lang auf und wird Akkordauffindungs- und Verbindungslehre in der dritten Abtheilung, mit der Harmonie der Durtonleiter beginnend. Mit dem noch hinzugefügten Dreiklange der Unterquinte (und dem Verdoppelungstone der Vierstimmigkeit) ist die ganze Tonleiter harmonisirt, also mit den nächstverwandten (welche Begriffe aus der allgemeinen Musiklehre vorausgesetzt und nur in Anmerkungen kurz auseinandergesetzt berührt werden). Die beiden Dominantenakkorde sind aus andern Tonarten entlehnte. Wo die Dominante das Band der Harmonie ist, sind die Akkorde sich die nächsten. Von der 6. zur 7. Stufe der harmonisirten Tonleiter fehlt dieses Band; man sieht fehlerhafte Oktaven- und Quintenfortschreitungen, deren Vermeidung für den Anfang gelehrt wird. Die Septharmonie tritt ein (auf der Dominante), die nach der Tonika zurückführt. Nach diesen Lehren wird die Begleitung gegebener Melodieen geübt. Bei der Harmonisirung der abwärts gehenden Tonleiter zeigen sich bei diesem Verfahren noch grössere Unvollständigkeiten als nöthig, die gern vermieden würden. Es wird daher ein veränderter Fortschritt des Basses versucht und darauf ein Dreiklang mit der kleinen Terz auf das Geradewohl gebaut; ausser *a* wird noch *e* moll hinzugethan als Versuch. In schwierigen Fällen ist die entgegengesetzte Führung der Stimmen noch empfohlen. Hierbei ist nur einige Rücksicht auf die melodische Gestaltung dadurch genommen worden, dass es bei weiten Schritten der Stimmen heisst: „Wir wollen jede Stimme in denjenigen Ton des folgenden Akkordes führen, den sie am bequemsten erreichen kann.“ Diese Rücksicht wird später eine hauptsächliche werden. — Drei Durdreiklänge werden mit 3 Moll-Paralleltonarten verbunden, nämlich der ersten mit der sechsten (*C* mit *a*), der fünften mit der dritten (*G* mit *e*) und der vierten mit der zweiten Stufe (*F* mit *d*). So gut man aber von Dur zu Dur ohne das Band eines liegenden Tones fortschreiten kann, eben so gut geht es in Moll und gemischt z. B. aus *a* in *G*; aus *C* in *d*; aus *a* in *e* etc. — S. 90 wird der Dominantenakkord frei angewendet zu harmonischen Motiven gezogen und daraus grössere Bildungen versucht, indem man den Wechsel zweier Akkorde durch alle Lagen derselben zu Hilfe nimmt; dann zu kurzen Vorspielen (Präludien) angewendet, die Satzbildung wieder erneuert und zu freierer Harmonisirung gegebener Melodieen fortgeführt. Im Fortgange wird der verdeckten Quinten und Oktaven gedacht mit der Schlussbemerkung: „Nicht auf der ängstlichen Beseitigung solcher Schritte beruht die Reinheit des Satzes, sondern darauf, dass man sich vernunft- und kunstgemäss fortbewege, erst zum Verwandten und Folgerichtigen und so in stetigem Vordringen allmälig auch zum Entfernten gelange, ja endlich auch das Fremde und Unzusammenhängende an seinem Orte, nach seinem Sinne für die Idee des Kunstwerkes heranbewege.“ — Nach näherer Betrachtung des Dominantakkordes wird in der 5. Abtheilung die Umkehrung der Akkorde behandelt. Dabei von der Generalbassschrift. — Anwendung der Umkehrungsakkorde. — Einführung des verminderten Dreiklanges, ein unvollkommener Septakkord, seines Grundtones beraubt. — Enge und weite Harmonielage. — S. 123. Bildung der Molltonleiter (*a h c d e f gis a*). — Harmonisirung derselben, wo im Heruntergehen zu dem bedenklichen *f* (nach *gis*) der kleine Nonenakkord als ein gewonnener angesehen wird, aus welchem am Besten die Quinte wegbleiben kann. Ueber diesen Akkord wird weiter

gesprochen, so wie darüber, dass wir mit Weglassung des Grundtones neue Septakkorde erhalten, wie bekannt — Gebrauch derselben. — Die 7. Abtheilung behandelt die harmonische Figurirung, welche nichts anderes ist, als eine Umwandlung der Akkorde in melodische Form. Natürlich finden sich so viel, als es Möglichkeiten gibt, die Töne eines Akkordes unter einander zu versetzen. Sie erweist sich thätig in Begleitung fester Melodieen und in Erhebung der Figur zum Hauptinhalte der Komposition, was häufig in Vorspielen, Variationen und Etüden benutzt wird. — Die 8. Abtheilung entwickelt die Modulation in fremde Tonarten, also Ausweichung, die vom Uebergange in eine neue Tonart, in der man einen wesentlichen Theil des Ganzen erblickt, verschieden ist. Beides ist nur in der Anwendung verschieden; es wird also gelehrt, wie man Uebergänge macht; vor Allem durch den Dominantakkord und seine Herleitungen. — Diese Modulationen werden 1) als Mittel angesehen, die Harmonieen mehrer Tonarten in einem Tonsatze vereint zu gebrauchen; 2) bilden wir mit ihnen neue Gestaltungen (in freiern Harmonieschritten, wo bei der Stimmführung auf den Querstand Rücksicht genommen wird) in neuen Gängen; 3) bedienen wir uns ihrer zu ausgedehnteren und wohlgegliederten Konstruktionen oder Kunstformen. Hierher wird der Trugschluss gerechnet, worauf die sprungweise Modulation durch Fortklingen eines einzigen Tones des Schlussakkordes. — Die Modulationsordnung für grössere Kompositionen gibt für Dur folgenden Grundriss:

Dur.	Moll.	Dur.
C dur, D dur, G dur,	E moll, A moll, D moll,	F dur, C dur,

Die Modulationsordnung für Moll widerstrebt von Haus aus einer so sichern und einfachen Zusammenordnung; dies ist auch dem trüben, unsichern Charakter der Molltonarten wohl angemessen. Etwa: A moll, C dur, G dur, E moll, F dur, D moll, A moll. — Beide (und andere) Modulationsordnungen haben noch eine Eigenschaft, welche ihrer Wirkung Frische und Entschiedenheit ertheilt: Jede Tonart, ausser dem anfangenden und schliessenden Haupttone, erscheint nur einmal. Dann wirke sie, was sie kann. Man verlasse sie nicht voreilig und komme etwa wieder auf sie zurück. Wird der letzte Satz festgehalten, so kann jene oben angegebene Ordnung verschieden gestaltet werden, z. B. C dur, A moll, D moll, G dur, E moll, F dur, C dur. Natürlich sind Gänge nicht an diese Modulationsordnung gebunden, die durch Harmonieen verschiedener Tonarten führen; denn in ihnen ist ja gar nicht die Absicht, eine Tonart festzuhalten, sondern eben, durch alle durchzugehen. Tonarten, die nur im Vorbeigehen berührt, durchgangen worden sind, können auch unbedenklich noch anderwärts, vor oder nachher zu einem Sitze der Modulation werden. Das ganze Tonstück ist gewissermassen ein grösserer Gang, nur zu bestimmten Zielpunkten — Schlüssen gelenkt und eingerichtet. Es können daher auch Gänge aus Sätzen gebildet werden; jeder Satz kann durch Wiederholung auf andern Stufen zu einem Gange, zu einer Satzkette werden. Solche Satzketten, Gänge, von grössern Sätzen gebildet, erhalten leicht eine zu grosse Ausdehnung. — Es folgt der Orgelpunkt, das letzte und stärkste Mittel, einen modulationsreichen Satz entscheidend, gewaltig, mit voller Sättigung in den Hauptton zurück und zum Schlusse hinzuführen. Mit bester Wirkung wird er auch zum Anfange eines reichmodulirten Satzes gebraucht, wo ein würdiger Anlass vorhanden ist; wo nicht, wirkt der liegende Bass, wie in manchen französischen Opernouverturen, träge und faul. — Der 9. Abschnitt gibt Schlussbetrachtungen, die einen Rückblick auf die Entfaltung der Harmonie nöthig machen, da wir nun an einer wichtigen Scheide stehen, an der Grenze rein harmonischer Entwickelungen, welche das melodische Element, die Stimmführung unterordnen, und die weitere Entfaltung der Rhythmik und Konstruktion zurücksetzen mussten. Das Verhältniss der Stimmen in ihrem Fortschreiten mit einander wird näher betrachtet, besonders der Parallelismus der Stimmen (Fortschreiten in gleichen Intervallen, z. B. Quinten, Oktaven etc.), dessen Häufung zu viel Eintöniges und Mattes bringen würde etc. Wollen wir die Stimmen nicht alle gleichzeitig im Akkorde fortschreiten lassen, so kommen wir auf die Vorhalte, Ueberbleibsel aus dem vorigen Akkorde (vorbereitet), die sich dem folgenden fügen müssen (Auflösung) etc. — So antizipiren wir auch Töne aus dem folgenden Akkorde. Daran schliesst sich der Durchgang, in der 10. Abtheilung ausführlich besprochen und zur Figurirung hingewendet. — Die 11. Abtheilung setzt die Behandlung von mehr oder weniger als 4 Stimmen auseinander. Der Doppel- oder mehrchörige Satz endet in kurzen Andeutungen das erste Buch.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals.

(Fortsetzung).

Die Ballete finden seit der Anwesenheit des trefflichen Tänzers Alberi, Sohn, und der Wiederkunft Perrot's, sammt Gattin, grösseren Zuspruch. Neu war das Feenballet: Oberon, König der Elfen, von Aniel in

Szene gesetzt, mit Musik von Hypolit Somet. Wir haben diesen ächt romantischen Stoff vormals durch Horschelt's genialen Pflanzschule weit phantasiereicher und zu einem ungleich charakteristischeren Tonsatze ausgeführt gesehen; im gegenwärtigen waltet prävalirend eitel moderner Instrumentallärm in seiner ganzen farblosen Verflachung, ohne die leiseste Spur jenes ätherisch zarten Kolorits, welches die reizende Mährchenwelt mit mildem Hauche durchweht. — Die hier durchreisende französische Schauspielertruppe der Herren Doligny und Alix ist von der Pachtadministration für eine Reihe von Gastdarstellungen gewonnen worden, und die Spekulation rentirt sich ziemlich vortheilhaft. Besonders warmen Antheil nimmt der Adel; die Logen sind stets besetzt; aber auch Gallerien und Parterre bevölkert eine gewisse Klasse, die der *haute volée* zugezählt werden möchte; die aus Leibeskräften darauf losklatscht, und bei manchem, der ehrlichen deutschen Seele rein unverständlichen Witzworte oder Calembour in Extase geräth, aus purer Affektation, um auch für etwas zu passiren und den noblen Ton möglichst nachzuäffen. Was vorgeführt wird, beschränkt sich meistens auf die Originalien der durch Uebertragungen uns bereits schon bekannt gewordenen Dramen, Vaudeville's und Lustspiele; z. B. Malvina, Le Chaperon, Le mariage de raison, Michel et Cristine, Valerie, Les deux menages, Elle est folle u. s. w., ein Umstand, der jedenfalls einer leichteren Auffassung zu Statten kommt; — die kleine Gesellschaft zählt einige recht brave Sujets; auch gebührt dem fleissigen Zusammenspiele ungetheiltes Lob; mit dem Singsange der Couplets aber wünschten wir unser armes Gehör für ewige Zeiten verschont; ein *bon mot* mundet in schlichter Prosa viel besser, als herabrezitirt in einem Konvolut ohrenzerfleischender Mistöne; — ländlich, sittlich! Ueber dem Rheine mag man daran gewöhnt sein; für uns taugt es nun und nimmermehr. —

Im Theater an der Wien kam zur Aufführung: 1) Die Cachucha, oder Er ist sie, und sie ist er; Posse mit Musik von Adolph Müller, geßel einzig nur durch die wirklich zwerchfellerschütternde Idee, durch Scholz, den Matador unserer Komiker, einer Fanny Elsler nymphenhaften Grazientanz parodiren zu lassen. 2) Der glücklichste Mensch. Der grösste Narr. Das beste Weib, Zauberposse von Frdr. Hopp. Ein schales Machwerk erster Sorte. Als Anhang hat des Autors Sohn die analogen Musikpiecen beigesteuert. 3) Der Fluch des Goldes, oder Der Schatz, Melodrama, komponirt vom Kapellmeister Ott. Variation eines oftmals wiedergekäueten Thema's, dass Mammon nicht beglückt. Frostige Aufnahme. 4) Barbier und Seiler, oder Die Steckbriefe, Lokalposse, in Musik gesetzt von Adolph Müller. Totaler Schiffbruch; die höchste Indignation bezweckte den Fall der Cortine noch vor dem wirklichen Ende. Mit diesem Erstlingsprodukte hat sich der neu engagirte aus der Fremde sogar verschriebene Theaterdichter absonderlich kurios introduzirt. 5) Das Haus der Temperamente, Posse von Nestroy, mit allgemeinem Brillo aufgenommen und vielfältig wiederholt. Die Bühne ist in 4 Quartiere abgetheilt, welche von eben so vielen Familien bewohnt werden, deren sanguinisch-cholerisch-phlegmatisch-melancholische Gemüthsstimmungen zu den ergötzlichsten *Qui pro quo's* Veranlassung geben, und zwar um so mehr, als auch die Söhne und Töchter an dem älterlichen Erbübel laboriren, die gegensetzigen Herzensneigungen antipodischer Temperamente aber Kontraste der barokkesten Art in Hülle und Fülle herbeiführen, während zwei Intriguenmacher, pfiffiger und tölpischer Natur, ein Stiefelputzer und ein Barbierscherer, den Knoten schürzen, mehr und mehr noch verwirren und zuletzt, unter dem mächtigen Beistande des gepriesenen Zufalls, endlich, wenn gleich nach Alexander's Vorbild, etwas gewaltsam, doch glücklich zur gemeinsamen Zufriedenheit lösen. Ohne diesem rein aus dem wirklichen Leben gegriffenen Charaktergemälde alle Vorzüge der Neuheit in der Erfindung beizumessen, muss dennoch zugestanden werden, dass die allerdings sehr bedeutende Summe von Schwierigkeiten, welche in der Grundidee einer vierfach verzweigten Handlung basirt liegt, wohl kaum genügender beseitigt, und die Entwickelung der Fabel nicht leicht in mannigfaltigeren und dabei auch möglichst klaren Wechselbildern zur Anschauung gebracht werden konnte. Nestroy hat hier neuerdings seinen wahren Beruf zum Volksdichter beurkundet, der, obschon auf andern Wegen als sein Vorgänger Raimund mit der ihm innewohnenden, tiefer eingreifenden, hochpoetischen Gemüthlichkeit, ebenfalls in populär anregenden Weisen die Gunst der Menge erobernd zu fesseln versteht, und, was gesunden Mutterwitz, humoristische Laune und einen nie versiegenden Born volksthümlicher Wortspiele betrifft, alle lebenden Nebenbuhler weit hinter sich zurücklässt; als geistreicher, psychologisch treuer Karikaturkolorist aber, so wie durch die Unerschöpflichkeit in seinen drastisch pikanten Strophenliedern höchstens den reichbegabten Bäuerle als ebenbürtigen Kollegen begrüssen könnte, wenn dieser nicht schon lange und wohl auch für immer von einem Schauplatze abgetreten wäre, woselbst er als Geschmacks-Reformator und Begründer einer veredelten Volkspoesie, wär' es auch nur durch die drollige Figur der für mehre Dezennien stereotyp gewordenen Staberl-Maske, sein Andenken bleibend verewigte. — Mit sichtbarer Lust und Liebe hat Kapellmeister Adolph Müller die musikalischen Beigaben geliefert, nachdem er leider so oft die Feder mit dem entmuthigenden Vorgefühle ansetzen gezwungen ist, dem erbärmlichen Gegenstande als Sühnopfer mit anheim zu fallen. Die recht geschmackvoll und flotzig durchgeführte Ouverture, so wie zwei Coupletgesänge und das effektvolle Quodlibet-Trio sind bei Haslinger im Klavierarrangement gedruckt. — Da diese Bühne in ihrer gegenwärtigen Stellung nun einmal Varietät als Grundtypus angenommen hat, so sahen wir denn auch einige Produktionen der Beduinen Rhigas und Abdala aus dem Stamme Betjas, deren athletisch-gymnastische Muskelkraft noch ungleich mehr Bewunderung erregt haben würde, wenn die jüngste Vergangenheit nicht so viel Ausserordentliches in dieser Art gebracht hätte. —

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Am 5. d. hielt die Euterpe ihre 9te musikalische Unterhaltung, worin alles Vorgetragene mit mehr oder minder Beifall vom Publikum aufgenommen wurde, so dass wir nur das Programm mitzutheilen haben. Nach einer neuen, zeitgemässen und leicht fasslichen Ouverture: „Liebeszauber", von Fr. Nohr, sang Hr. Gebhard ein Frühlingslied von Lachner, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells, das letzte gespielt von Hrn. Andr. Grabau; Variationen für Pianoforte von Herz (auf den Marsch aus Otello), vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Pohley; Bewusstsein, Lied von Lachner, wie oben; Divertimento für Viola von W. Eichler, vorgetragen von dem Mitgliede Hrn. Hunger. Symphonie von Mozart aus C dur, mit der Schlussfuge. — Die Versammlungen der zweiten Sektion dieses Vereines gehen regelmässig fort und die Mitglieder desselben mehren sich. — Am 8. d. Konzert zum Besten der Armen im Saale des Gewandhauses unter Direktion des Hrn. Musikdir. *Dr.* Mendelssohn. Das Konzert war seines Inhaltes und der Ausführenden wegen anziehend. Die Vokalpartie hatte eine Anzahl hiesiger Dilettanten, darunter sehr ausgezeichnete und oft genannte, zu diesem Zwecke gütigst übernommen. Die Ausführung war in Solegesängen und Chören vortrefflich. Der bei Simrock gedruckte 113te Psalm von Fel. Mendelssohn begann und wurde mit lautem Beifalle am Schlusse aufgenommen. Die Komposition ist gekannt; wir brauchen nur den Anfang des Psalmes noch herzusetzen: „Nicht unserm Namen, Herr" *(Non nobis, Domine).* — Die Ouverture zur Oper: „Der Herzog von Guise" von Georg Onslow war uns neu, gefiel und scheint uns zu den vorzüglichsten Orchesterkompositionen des beliebten Quartettkomponisten zu gehören. Darauf hatten wir das Vergnügen, den Hrn. Konzertmeister Hubert Ries aus Berlin als tüchtigen Violinvirtuosen kennen zu lernen, der sich auch eines frischen Beifalles der Versammlung verdient zu erfreuen hatte. Er trug ein neues Konzert aus A moll, noch MS., seiner eigenen Komposition vor, ein solides, würdig gehaltenes, in einem Gusse sich fortbewegendes, zuletzt in A dur sich wendendes Werk, dessen Partitur wir längere Zeit in den Händen hatten. Der Werth desselben, so wie die Schwierigkeiten der Ausführung an manchen Stellen schienen uns nicht gering. — Sehr anziehend war uns die Wiederholung des neuen, am Neujahre zum ersten Male hier aufgeführten 42sten Psalmes von Fel. Mendelssohn: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser", dessen Ausführung so gelungen, als der Beifall gross zu nennen war. Viele, die wir sprachen, haben besonders das Quintett, Männerstimmen und Sopransolo, hervor, und die Meisten gaben diesem neuen Werke noch den Vorzug vor dem durch den Druck bekannten Psalm. Die ganze Anlage desselben geht offenbar vom ernsten, im ersten Chore Handel'schen Style, im Fortgange nach und nach in einen immer freundlicheren über bis zum erfreulich Zeitgemässen im letzten Chore. Den zweiten Theil leitete Hr. Hubert Ries mit einem Potpourri über Themen aus Spohr's Jessonda ein, was ihm dieselbe Anerkennung wie sein erster Vortrag brachte. Es folgte die vor Kurzem so meisterlich dargestellte A dur-Symph. von Beethoven, deren Wiederholung man eifrig wünschte. Auch diesmal wurde jedem einzelnen Satze des genialen Werkes rauschende Zustimmung der erfreuten Versammlung zu Theil.

Halle an der Saale. Die Ausübung der Musik geht hier vielfach vorwärts. Die Singakademie unter Leitung des Musikdirektors Hrn. Georg Schmidt bethätigt im grossen Eifer anhaltende Liebe zur Sache, ist unermüdlich in Abhaltung der Proben und leistet höchst Lobenswerthes in den Aufführungen, was noch besonders darum sehr hoch zu schätzen ist, da das Hauptstreben des Direktors möglichst auf Kunsttüchtiges gerichtet ist. Am 25. Nov. 1837 hörten wir in der Marktkirche nach der Einleitung mit dem Chorale: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" den 4stimmigen Gesang von Jakob Gallus *„Ecce, quomodo moritur justus"*; die 5stimmige Motette von Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", von Dilettanten lobenswerth ausgeführt; nach Bach's Fuge in G moll auf der Orgel den 4stimmigen Gesang von Astorio: *„Christus factus est pro nobis"* und Arie und Chor aus dem Messias von Händel: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt", gesungen von Frau Johanna Schmidt, zu deren besten Leistungen diese Arie gerechnet werden muss. In der zweiten Aufführung, die das berühmte Te Deum von Händel, die Motette von Bach No. 6 und das Stabat mater von Astorga brachte, hatten abermals Dilettanten den Solegesang übernommen, die Basspartie im Te Deum Hr. Nauenburg. Das Werk von Astorga sprach ganz besonders an (im Januar 1838). Ausser den Wiederholungen kamen bis zum Februar noch vor: eine Motette von Palestrina und nach und nach die Jahreszeiten von Haydn. — Die Konzerte der vereinten Berggesellschaft und des Museums haben uns bereits die Symphonieen von Beethoven aus C moll und F dur und von Onslow aus D, so wie ein neues Konzert für die Violine von Georg Schmidt komponirt und vorgetragen, gebracht. Den Solegesang leisteten Frau Joh. Schmidt und Hr. Nauenburg mit bekanntem Erfolge. Im Museum ist unter Anderm aus Spohr's Faust das Septett mit der Polonaise, von Dilettanten ausgeführt, gegeben worden. — Ferner hat Hr. Musikdir. G. Schmidt musikalische Abendunterhaltungen unternommen, die im Saale des Kronprinzen gegeben werden und sich einer bedeutenden Theilnahme des Publikums erfreuen, obgleich für den gewöhnlichen Konzertgeschmack nichts gethan wird. Die erste Unterhaltung am 6. Jan. brachte die Beethoven'sche Ouverture zu Coriolan, desselben Meisters C moll-Konzert für das Pianoforte und Ouverture, Zwischensätze und Gesänge zu Egmont mit deklamatorischer Begleitung von F. Mosengeil, gesprochen von Hrn. Regisseur Herrmann. In der zweiten am 13. Jan. wurden zu Gehör gebracht: Quartett von Haydn (Gott erhalte Franz den Kaiser), Quartett von Mozart aus A dur und Quintett von Onslow aus C moll. Ueberhaupt wird in der Regel die Quartettmusik in diesen Unterhaltungen den Vorrang behaupten. Jetzt ist Hr. G. Schmidt

eifrig mit Proben für eine Aufführung des Radziwill'schen Faust beschäftigt, welches Werk noch im Laufe dieses Monats veröffentlicht werden soll.

Beschluss der Herbstopern und Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

Neapel. Die seit einem Vierteljahrhunderte in diesem angeblich musikalischen Vaterlande entstandene sogenannte Rossini'sche Schule und die aus ihr hervorgegangene grosse Zahl Anhänger kann man sich füglich als auf einem Rade dicht an einander gedrängte Maestri vorstellen. Auf diesem sich immerwährend drehenden Maestro-Rade, von dem seither so viele, die unterste Stelle einnehmend, in den Abgrund hinabgepurzelt sind, stand am allerlängsten ganz oben Papa Rossini, darauf Pacini, sodann Bellini, zu Donizetti. Er ist jetzt in ganz Italien, besonders aber in der stolzen Parthenope gang und gebe. Ausser seinen diesen Herbst meist aufgeführten Opern: Assedio di Calais, Belisario, Lucia di Lammermoor, Betly, Furioso hörten wir noch eine neue Oper von ihm: Roberto d'Evreux (eigentlich Il Conte d'Essex). Hr. Torelli, Redakteur der hiesigen Zeitschrift Omnibus und erschrecklich grosser Freund Donizetti's, drückt sich in einer in seinem Orakel (Theaterartikel) auf diese Oper Bezug habenden Stelle so aus: „Grosse Musik eines grossen Meisters, im grössten Theater der Welt, vor dem strengsten und imposantesten Publikum der Erde." Die Väter der Schädellehre, Gall und Spurzheim, würden schwerlich das Organ einer solchen Verrücktheit aufgefunden haben, welche den Namen „der verblasteten" verdient. Die hiesigen Bewohner lachten auch über diese Narrheit, nannten den Artikel des Hrn. Torelli *troppo caldissimo* (man merke diesen superlativischen Superlativ), worauf er einen zweiten schrieb, gestand ein, dass sein erster *un poco caldo* abgefasst war, aber ..... Nun beurtheilt er insbesondere die Stücke der Oper, wonach die Leser leicht den Corollarius finden werden. Erster Akt: Frauenchor und Romanze der Gracchi (Sara) heissen wenig! *(di poco conto).* Kavatine der Ronzi (Elisabetta), artig, sehr gut vorgetragen, Beifall und Hervorrufen der Sängerin und des Maestro. Duett zwischen der Ronzi und Hrn. Basadonna (Roberto), schwaches Stück! *(pezzo debole).* Kavatine des Baroilhet, von Wirkung *(di effetto)*, Hervorrufen. Finalduett zwischen der Gracchi und Basadonna mit Kobolette im Unisono (welch' eine neu erfundene Wallnuss!), von grosser Wirkung *(di molto effetto;* Hr. T. sollte hinzufügen: so sage ich). Zum Schlusse Hervorrufen des Maestro und der Künstler. — Zweiter Akt besteht blos aus einem Chore und Terzett zwischen der Ronzi, Basadonna und Baroilhet, hat ein überraschendes, ganz neues Largo, das dem Maestro und dem Sänger ein Fiore gewann. — Dritter Akt: Duett zwischen der Gracchi und Baroilhet mit ausdrucksvoller Musik; Basadonna's Arie mit schönem variirtem Gesange, den Elogio pastoral finden, der aber unstreitig sehr künstlich ist; die von der Ronzi prächtig gesungene, etwas zu lange Schlussarie. Sonst wird noch unter Anderm behauptet, Donizetti's unerschöpfliche Phantasie nehme immerwährend an Meisterschaft zu, er sei nicht nur der erfahrenste und gelehrteste Kapellmeister, sondern der höchste *(supremo)* Kenner des Theatergeschmacks u. s. w. Was D. geleistet, kennt die gebildete musikalische Welt hinlänglich, und das hat er auch in dieser seiner neuesten Oper — die, im Vorbeigehen gesagt, eine bedeutende mängelhafte Abweichung erlitt, d. h. wenig anzog — bewiesen: sehr wenig Neues, viel längst Gehörtes, mitunter manches Gute. D. ist ein Bergamasker, in der Mayr'schen Schule erzogen; hier hörte er von Kindheit auf deutsche klassische Kirchen- und Kammermusik, hat also ohne Weiteres die beste Milch eingesogen, und würde unstreitig ein italienischer Winter geworden sein, hätte er sich vor der Ansteckung des eingebrochenen musikalischen Uebels bewahrt. Sehr erfreulich ist es indessen, dass nebst Romini und Bellini auch Donizetti unterblieb geworden. Ein anderes hiesiges Blatt entblickt unlängst unter der Aufschrift: „Der Maestro Donizetti und sein Schuster" eine das Gähnen erweckende Einleitung mit einem darauffolgenden ziemlich langweiligen Gespräche, welches damit schliesst, dass der in diesem Dialoge mitagirende, in die Musik närrisch verliebte Lehrjunge des Schusters, bei Anhörung des Belisario in S. Carlo geklatscht hat, weswegen er, weil der Hof zugegen war, wo nicht Jeder für sich Beifall geben kann, arretirt worde, er aber sagte: „Ihr glaubt mit einem jungen Burschen des Pöbels zu thun zu haben, ich bin ja der Lehrjunge des Schusters des unsterblichen Donizetti! Durch sein mir gemachtes Geschenk konnte ich heute das Entresegld bezahlen." Dies zu Neapel gedruckte merkwürdige Memorandum wurde sogleich den Zeitschriften des übrigen Italiens zur Bekanntmachung mitgetheilt, somit besagte Unsterblichkeit bereits über einen Theil der Erde verbreitet.

Noch war neu Raimondi's Palmitella maritata, eine Fortsetzung seines Ventaglio, die aber in Allem kaum fünfmal gegeben wurde. Das Duett der beiden Buffi Salvotti und Tauro und ihr Terzett mit Fioravanti abgerechnet, fand alles Uebrige eine laue Aufnahme. Die Teldi war nicht der Titelrolle, am allerwenigsten der Buffopartie mit Neapolitanischem Dialekte gewachsen. Dito: L'Americano in Fiera, von Grafen Nicola Gabrielli, worin kaum die beiden Kavatinen der Boccini und des Salvi nebst der Schlussarie der Ersteren einigen Beifall fanden, die von Reminiszenzen wimmelnde Musik aber schnell aus der Szene verschwand. Wiederholt wurden nebst den Donizetti'schen Opern: von Bellini die Beatrice di Tenda mit der von einer schweren Krankheit befreiten Monassi; die Norma, im Dezember mit dem angekommenen Tenore Reina, der nicht bei Stimme war, und die Sonnambula. Von Rossini die Semiramide, sodann Raimondi's Ventaglio.

Das längst geschlossene und schon todt geglaubte Teatro Nuovo eröffnete Ende Oktober abermals seine Pforten mit den neuesten Opern Conversetoli's, Elisir, Torquato Tasso, Prova dell' opera seria, Sordello u. s. f. Conversetoli zu meinten. Sänger: die Méloti, die Ber-

trand, der Tenor Alberti, die Bassisten Cioffi, Barbieri &c. &c.

Der rühmlich bekannte Kapellmeister an der Peterskirche zu Rom, Valentino Fioravanti, geboren daselbst 1768, welcher bekanntlich seit langer Zeit kränkelte, unternahm verwichenen Sommer eine Reise hierher, um vielleicht durch Klimaveränderung seine zerrüttete Gesundheit wieder herzustellen; allein zu Capua angelangt, wurde er vom Schlage gerührt und starb daselbst am 16. Juni.

Erst am 19. Dezbr. wurden in der Kirche S. Pietro a Majella von den Zöglingen des Konservatoriums Zingarelli's Exequien gefeiert, bei welcher Gelegenheit des Verblichenen letztes Requiem, eine von Maestro Florimo mit Bellini'schen Melodieen komponirte Ouverture, und die von Marchese Basilio Puoti eigens verfasste Lobrede zu hören waren.

Das so eben in hiesigen öffentlichen Blättern und auch im Omnibus No. 34 im Drucke bekannt gemachte sehr kurze, vom 16. März 1836 datirte Testament Zingarelli's besteht aus 2 Abschnitten. Im grössern, wo er sich als streng treuen Katholiken bekennt, will er, dass er in der Congregazione de' Musici dell' Ecce Homo de' Banchi Nuovi, deren Mitglied er war, begraben werde. Im zweiten Abschnitte vermacht er den Gebrüdern Antonio und Pasquale Magnone, und dem Benedetto Vita sein ganzes Vermögen, und zwar Letzterm, seinem treuen Bedienten, seine Bücher und Kompositionen (die er nach und nach mit Vortheil verkaufen möge), das Pianoforte und die musikal. Bücher dem Pasquale, und das andere Klavier dem Antonio Magnone. Alles Verkaufte soll von ihnen in drei gleiche Theile getheilt werden. — In No. 29 v. J. ist März in Mai zu verbessern auf der 478. Seite.

Mancherlei.

Berbiguier, einer der fruchtbarsten Komponisten, besonders für die Flöte, und Rue-Des-Forges, bekannt durch seine Werke für das Violoncell, sind kürzlich zu Paris verstorben.

Beim Brande des K. italienischen Theaters zu Paris, in der Nacht vom 14. zum 15. Januar, kam bekanntlich der in französischen Blättern sehr belobte Direktor desselben (*Régisseur général*), Hr. Severini, um. Er wurde zu Bologna 1780 geboren, erhielt eine glänzende Erziehung, kam 1822 nach Paris, verlor sein Vermögen durch einen Bankbruch, begab sich als Lehrer der italienischen Sprache in das Institut des Hrn. Choron, wurde dann Unterschreiber am Theater Louvois und 1830 erhielt er die Stelle eines Direktors am italienischen Theater, welcher er mit ausgezeichneter Thätigkeit vorstand. Eben als dieser gewandte Mann die Früchte seines langjährigen Fleisses geniessen wollte, ereilte ihn der Tod.

Durch die Unerschrockenheit eines Choristen der italienischen Oper des Hrn. Grimaldi, sind fast alle neue Partituren und Stimmen gerettet worden, so dass die Vorstellungen im Saale Ventadour bald darauf fortgesetzt werden konnten.

Zur Hilfe des Hrn. Pacini, des Herausgebers des Boulevard des Italiens, hat sich eine bedeutende Anzahl ausgezeichneter Komponisten entschlossen, ein *Album des Cent-Un* herauszugeben. Hr. J. Adrien de Lafage schlägt deshalb in der Gazette musicale de Paris vor, es möge jeder Komponist sein übrigens beliebiges Stück nach irgend einem gegebenen italienischen oder französischen Gedichte, Alles nach demselben, komponiren. Das werde die Sammlung pikant und selbst nützlich machen. Er sagt selbst, dass der Mailänder Joseph Corpani schon vor beinahe 30 Jahren (er starb 1825) diesen Gedanken gehabt und in Wien, wo er sich aufhielt, ausgeführt habe. Das Werk ist aber nicht sehr bekannt geworden, weil die Welt damals mit ganz andern Dingen vollauf beschäftigt war.

Wie verschieden die Aufnahme nicht weniger Musikwerke an verschiedenen Orten und unter entgegengesetzten Verhältnissen ist, wird keinem Beobachter entgangen sein. Besonders häufig findet es sich, dass eine musikal. Kunstleistung in Norddeutschland und überhaupt im Norden schlecht und im Süden gut aufgenommen wird. Dasselbe bestätigte sich z. B. an Liedpainter's Oper: „Die Macht der Töne", welche in Aachen fast durchfiel, in Graz hingegen (Stuttgart nicht zu nennen) mit grossem Beifalle gehört wurde. Der Komponist, der sie selbst dirigirte, wurde sinfmal gerufen.

Die zweite Sektion der Euterpe in Leipzig hat zum folgende Herren zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: C. F. Becker, G. W. Fink, Dr. Mendelssohn und B. Schumann; ferner die auswärtigen Herren V. J. Fétis in Brüssel und den Hoforganisten Reichardt in Altenburg, welcher Letzte vormals Dir. der Gesellschaft war.

Auber's neue Oper: „Domino noir" macht in Paris ausserordentlichen Glück. Die Verlagshandlung Schott in Mainz wird auch diese Oper den Teutschen zugänglich machen.

Die musikalischen Albums sind dieses Jahr in Paris ausserordentlich Mode. Ausser den angeführten sind noch viele erschienen, z. B.: *Album Amb. Thomas. VI Chansonettes italiennes, traduction française d'Eug. Delcuze; Album de Chant; Hommage aux Dames; Album du Pianiste* mit Stücken von Kalkbrenner, Liszt, Chopin, Czerny, Thalberg und Schunke; *Album Thalberg; Les Soirées des Tuileries. XII mélodies allemandes, pour le chant, paroles de M. Creuzé de Charlemagne, musique de S. Thalberg.* Das Portrait des Komponisten ist beigegeben.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Februar. № 8. 1838.

Die Lehre von der musikalischen Komposition,

praktisch-theoretisch u. s. w. v. Adolph Bernh. Marx.
1ster Band. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel.

(Beschluss.)

Das zweite Buch der reinen Kompositionslehre schickt folgende kurze Einleitung voraus, die wir zum Voraus bedenken mittheilen: „In dem ersten Buche haben wir uns die Mittel angeeignet, die das Tonwesen und der Rhythmus darbieten für künstlerische Aufgaben. Nun ist die Anwendung dieser Mittel Gegenstand unserer Betrachtung und Uebung. Wir gehen hierzu alle Aufgaben, die sich dem Künstler stellen können, durch, trachten aber wiederum, mit dem Leichtesten anzufangen. Dies ist die Begleitung gegebener Melodieen. — Hier haben wir an der gegebenen Melodie einen Anhalt für unsere Arbeit; in ihr ist uns sogar das Wichtigste gegeben. Wir nehmen aber als Gegenstand unserer Arbeit nicht mehr blos zur Uebung gemachte, sondern wirkliche im Volks- und Kunstleben bestehende Weisen, und behandeln diese nicht behufs einseitiger Uebung, z. B. in der Harmonieführung, sondern nach den wirklichen Bedürfnissen und Ansprüchen der Kunst und des Lebens. — Melodieen aller Art können sich uns hier als Aufgaben darbieten, weltliche und kirchliche. Unter den letztern stellen sich uns die Choralmelodieen als die einfachsten dar. Hier also beginnt unser neues Werk.“ — Also die Begleitung des Chorals, der Einfachheit und Wichtigkeit wegen; es wird zunächst auf harmonische Behandlung geachtet, nicht auf rhythmische, wofür der Choral zu wenig darbietet, desto bedeutender steht er als Volksgesang, Orgelstück und Chorgesang. Für die Gemeinde ist er einfach würdig, aber nicht trivial zu begleiten; höher steht die Herausstellung des typischen Charakters für eine Gesammtrichtung im Ganzen und in einzelnen Strophen. Vor der Hand wird auf das Höchste noch nicht gegangen, sondern in der leichtern Weise auf eine mehr- oder wenigerstimmige, meist vierstimmige Arbeit, mehr oder minder harmonisch reich, die Stimmen mehr oder minder melodisch ausgebildet. — Indem nun über allgemeine Auffassung der Melodie und Einrichtung der Modulation gesprochen werden soll, stösst der Verf. sogleich auf die Schwierigkeit der von unserm Dur und Moll abweichenden Kirchentöne, auf welche die bisherigen Grundsätze keineswegs sofort anwendbar sind. Die Lehre von den Kirchentonarten wird aufgeschoben und zur Uebung werden einige taugliche Chorale angezeigt. Mehr wird über Modulation der einzelnen Abschnitte der Choralmelodieen verhandelt, nämlich welcher Anfang der Modulation dabei möglich, welcher für das Ganze der nächste und natürlichste, endlich welcher der vorzüglichste für diesen Fall dem Charakter nach ist. In den durchgenommenen Chorälen wird hinsichtlich vor Monotonie gewarnt, die dennoch zuweilen unvermeidlich ist. Zuvörderst sind also die folgerecht und frisch, aber nicht ordnig sich entfaltenden Modulationsschlüsse jeder Choralzeile festzustellen, worauf die übrige Anlage der Harmonie zusammenhangend hinzuarbeiten hat, wobei wieder das Weichliche und Triviale zu vermeiden ist. Alles wird ausführlich analysirt und dann erst zur Bearbeitung geschritten, wobei der bezifferte Bass bestimmt und erhärtet wird, warum er gerade so und nicht anders steht, ausführlich genug. Darauf vom Charakter der Stimmen, wovon Vorläufiges schon da war und wobei das Vierstimmige als Normalsatz, also für 2 Aussen- und 2 Mittelstimmen gilt; die äussersten haben den freiesten Spielraum, treten am stärksten hervor und verlangen demnach die vorzüglichste Sorgfalt; die Mittelstimmen gebundener, haben daher kleinere Schritte, liegen bleibende Töne und Verhalte zu ihrem Eigenthume. Nur der Tenor tritt als oberste männliche Stimme zuweilen über den Alt hinaus, der sich leidend verhält; der Bass liebt kühnen Eintritt, entscheidend eingreifend und den Gegensatz gegen alle übrige Stimmen überschwenkend. Aehnliches finde beim Saitenquartett Statt, auch für Blasinstrumente, nur nicht beim Klaviere, dessen Stimmen gar keinen bestimmten Charakter haben, ihn nur durch die Kunst des Spielers erhalten. Dies wird auf Orgel und Choral angewendet, wobei stets wieder auf

diese wenigen Sätze schon orientiren können; einem andern ist auch durch diese schon zu viel gesagt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1) *Sonate pour le Pianoforte avec un Violon compos. et déd. à Mons. le Comte Maurice de Fries Chambellan de S. M. I. et R. par Louis van Beethoven.* Oeuvr. 23. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Guld. 30 Xr.)

2) *Sonate pour le Pianoforte* — (wie oben). Oeuvr. 24.

Es macht viel Freude, wenn man eine Menge neugedruckter Klaviersachen durchgegangen ist und bey den meisten immer und immer wieder dasselbe, höchstens zuweilen mit einem flüchtigen, neuen Einfall ein wenig gewürzt, gefunden hat, und nun endlich auch auf etwas Neuerfundenes, wie diese zwey Sonaten von B. sind, kömmt. Rec. zählt sie unter die besten, die B. geschrieben hat, und das heisst ja wirklich, unter die besten, die gerade jezt überhaupt geschrieben werden. Der originelle, feurige und kühne Geist dieses Komponisten, der schon in seinen frühern Werken dem Aufmerksamern nicht entgehen konnte, der aber wahrscheinlich darum nicht überall die freundlichste Aufnahme fand, weil er zuweilen selbst unfreundlich, wild, düster und trübe daherstürmte, wird sich jezt immer mehr klar, fängt immer mehr an, alles Uebermass zu verschmähen, und tritt, ohne von seinem Charakter zu verlieren, immer wohlgefälliger hervor. Und gewiss, je strenger gegen sich selbst ein Künstler, wie B., auf diesem Wege der eigenen Bildung fortgehet, je weniger er nur zu imponiren und sich selbst zu verherrlichen strebt, je sicherer wird er für das Wohlgefallen der Bessern und zugleich für seinen feststehenden Ruhm arbeiten. Diese beyden Sonaten zeichnen sich unter den andern, die dem Rec. von diesem Komponisten bekannt sind, ausser strenger Ordnung, Klarheit und sich selbst gleich und treu bleibender Ausführung, noch durch die heitern, aber keineswegs flachen Scherzo's aus, die, sehr zweckmässig, in der Mitte angebracht sind. Endlich so sind beyde, und ist besonders die erste (Oeuvr. 23. A moll) auch bey weitem nicht so schwer auszuführen, und also einem grössern Publikum zu empfehlen, als manche frühere Arbeiten Beethovens, Nur mit Charakter und Genauigkeit wollen sie vorgetragen, nicht flüchtig durchlaufen seyn.

Grande Sonate pour le Fortépiano avec accomp. d'un Violon obligé, composée et dédiée à Mr C. Meyer p. I. C. Hanff. Op. III. Gravé chez F. A. Dittmar, à St. Petersbourg.

Rec. macht durch diese Sonate die erste Bekanntschaft mit diesem Komponisten, und er freuet sich dieser neuen Bekanntschaft. Wessen erste Probestücken ausfallen, wie das hier angezeigte, von dem lässt sich gar manches Schöne erwarten. Die Sonate ist nicht sowohl, was der Titel sagt — grosse Sonate, womit man doch wohl bezeichnen will, dass sie in grossem Charakter, erhaben oder prächtig, wie z. B. M.s Sonate aus A moll (Werke, 1ster Heft) oder aus F dur für vier Hände, oder wie verschiedne von Beethoven, geschrieben sey; sondern sie hält sich, in den Ideen und der Ausführung, mehr in anständiger Freundlichkeit und Munterkeit, und ähnelt ohngefähr den bessern Sachen von Pleyel. Das scheint dem Rec. nicht nur überhaupt recht gut, da ein grosser und schätzenswerther Theil der Liebhaberwelt gerade so etwas bedarf und guten Grund hat, es zu lieben; sondern auch besonders jezt, da ja fast Alles obenaus will, auch mit matten Kräften und gestutzten Fittigen, und da Pleyel selbst seit geraumer Zeit nichts mehr bekannt gemacht hat. Der erste Satz hat, bey seiner Freundlichkeit, etwas Kräftiges und Rasches,

das Nächste und Einfachste hingewiesen, dann aber das Höhere, dagegen nicht überall Zulässige und Rechte, betrachtet wird (als Verein von 4 möglichst selbstständigen Melodieen, so weit es sich mit dem einfachen Charakter der Hauptmelodie verträgt). Sind die beiden Zielpunkte die Schlüsse aller einzelnen Zeilen im Verhältniss zum Schlusse des Ganzen, so werden alle einzelne Ruhepunkte ihre Bewegung gegen das Ende hin zu steigern, reicher, d. h. in mehren Stimmen bedeutender durch grossartigen melodischen Inhalt, vorwaltender und ununterbrochener zu entfalten haben. Dies wird auf einige Choräle angewendet, die wieder analysirt werden. — Bei Berücksichtigung des künstlerischen Zieles der Choralbehandlung heisst es: Sie ist kein Werk der freien Kunst, denn sie geht nicht aus dem freien Geiste des Künstlers hervor; die gegebene Melodie bedingt alles Uebrige. Man kann nur aussprechen, wozu der Cantus firmus Gelegenheit und Anlass gibt, nicht den vollen Sinn des Liedes, sondern wie weit der Cantus firmus ihn gefasst hat. Stets gilt kirchliche Erbauung, kraftvolle Harmonie und eine geradsinnige Stimmführung. — Der Cantus firmus in andern als in der Oberstimme wird nun vorgenommen, zu minder und mehrstimmiger Behandlung der Choräle fortgeschritten, was weniger für das Bedürfniss des Gottesdienstes, als für freie Kunst ist, die sich selbst genügen, nicht fremden Zwecken dienen will. — Im Abschnitte (S. 323): „Prüfung harmonischer Fertigkeit am Choral“ heisst es: Wir haben überall hingewiesen, dass jeder Choral, wie jede Melodie, auf gar mannigfache Weise behandelt werden kann, und dass es nicht eine absolut beste Behandlung, oder gar eine einzig richtige, gibt, sondern dass ein anderer Zweck für andere Umstände eine andere Behandlung bevorzugen kann. Der Schüler mag sich daher an bestimmten Melodieen versuchen, wie vielfache Behandlungen ihm wohl gelingen möchten. Dazu kurze Anleitung, wovon das Widrige, Schwächliche, Erzwungene, kurz alles Misszubilligende fern bleiben soll. Man hat dies also nicht zu früh zu versuchen, weil man sonst leicht über die Grenze des Unlöblichen schreiten könnte. Dabei wird äussere und innere Mannigfaltigkeit unterschieden, auf die letzte allein und zwar 4stimmig Rücksicht genommen (Modulation, Harmonie und Stimmführung), wobei im Allgemeinen nur das Bekannte zu wiederholen ist. — Doch das Höchste überall gibt nur Liebe, die nicht ohne Ehrfurcht besteht. — Die zweite Abtheilung behandelt S. 334—369 die Choräle in den Kirchentonarten, was ganz übergangen werden darf, da das Hauptsächliche des Verf.'s schon im Universal-Lexikon der Tonkunst von G. Schilling den meisten Lesern bekannt ist. — In der dritten Abtheilung folgt die Begleitung anderer Melodieen, also weltlicher, die nur wenige Bemerkungen erfordern, immer den Sinn der Aufgabe berücksichtigend, was sich eben hier vervielfacht der Beziehungen und der grössern Freiheit wegen. So wird denn zunächst die Zahl der Begleitungsstimmen beachtet; dann Maass und Inhalt der Harmonie, wo als Grundsatz für die Begleitung festgestellt wird: Je leichter wir ein Tonstück ausführen wollen, desto einfacher und steliger muss unsere Harmonie sein; umgekehrt: je mehr Harmonie, je reichern Akkordwechsel wir aufwenden, desto schwerer wird das Ganze sich bewegen. Dasselbe gilt vom Abmessen der Modulation. — Die Form der Begleitung, entweder in gleichzeitigen Akkorden mit oder ohne Vorhalte, oder in harmonischer Figurirung, wobei zunächst das Nöthigste, die fliessende Bewegung festzuhalten ist.“ Ihr zu Gunsten darf hier und da ein Akkord unvollständig bleiben, ein falscher Stimmschritt durchschlüpfen, auch wohl das Motiv umgekehrt und ganz aufgegeben werden, so lange es nöthig ist, wovon sich Beispiele in jedem Lieder- und Sonatenhefte finden. — Anwendung auf die Begleitung der Volkslieder, der im Volksmunde bekannten, der Kunstbeachtung nützlichen und hier poetisch beschriebenen. — Ein Anhang bringt von S. 387 an nähere Winke und Zusätze für die praktische Durcharbeitung des ersten Theiles. Nach der Beschreibung der grossen Vortheile des lebendigen Wortes vor der Schrift, will der Verf. gern auch dem Buche diese Anschmiegsamkeit geben, so weit es möglich ist. Das ist der Grund und die Absicht dieser Nachträge oder Beiträge zum Besten derer, denen sie wünschenswerth sein können. Neues bringen sie also nicht, sondern schliessen sich kurz den einzelnen Abschnitten des Werkes an zur Befestigung im Ganzen und Einzelnen. — Zuvörderst wird zugegeben, dass die Aufgaben und Resultate der ersten Abtheilung (nach S. 38) nur geringfügig erscheinen können, wenn man sie mit dem vergleicht, was in Werken der Tonkunst schon geleistet ist, oder was auch nur ein begabter Dilettant aus eigener Phantasie (und unbewusster Erinnerung!) erfinden kann. Doch wird gerathen, diese Uebungen nicht zu versäumen, des vielfachen Gewinnes wegen. Der Schüler lernt am leichtesten Stoffe die unerlässliche Ordnung und Zucht sich an, ohne welche es überhaupt keine rechte und fruchtbare Unterweisung gibt; lernt sich beschränken und aus einem Gegebenen die vielseitigsten Folgen entwickeln und aus einer hundert Gestalten gewinnen; man lernt daran die Musik innerlich hören, was später schwer fällt. Stetiges Fortschreiten ohne ungeduldiges Springen auf Entferntes ist noth. —

Vielmehr wird der vielfach gegebene Rath wiederholt, alle Uebungen in allen Tonarten zu unternehmen und zwar so, dass der Schüler keine Form, die schon dagewesen ist, in einer andern Tonart wiederholt; endlich soll es in allen üblichen Schlüsseln geschehen, sobald die Arbeit selbst und die Methode begriffen ist. — Eine andere Warnung für lebhafte Gemüther ist, nicht zu unstät von einem Motive zum andern zu greifen, worüber das methodische Bilden, die Entwickelung eines Satzes aus dem andern verloren geht. Und doch sind solche gewöhnlich die hoffnungsvollern. — Dabei werden noch mehr Beispiele zur Weiterbildung gegeben und erklärt. — Das Transponiren soll zeitig, schon nach dem Begreifen des zweistimmigen Satzes geübt werden u. s. w. — Zur 5. Abtheil. (S. 122) wird die Bemerkung gemacht: Es gibt Wenige, die ihre Erfindungen in der rechten Weise spielen können: allein die Kompositionslehre darf durchaus keine abstrakte Verstandesübung werden; dies ist der Tod aller Kunst. Sinnlich frisch und vollkommen muss der Künstler und Kunstjünger aufnehmen, mit Sinn und Geist, nicht mit dem kalten trockenen Regelverstande muss er prüfen und dann mit Sinn und Seele geniessen, was er hervorbringt. (Man überlege das genau.) Der Verf. fährt fort: Wir haben viel fertige Spieler, gewiss mehr Bravourspieler als sonst; aber das sinnvolle Spiel scheint um so seltener, (das Letzte glauben wir nicht) — Wiederholungen mit Wort und That werden empfohlen, damit der Erwerb befestigt werde. — Zur Lehre von der Figurirung wird bemerkt: Konsequente Durchführung der Lehre vorausgesetzt, mag sich hier der regsamere Schüler einmal wieder an Präludien und Etüden ohne nähere Anleitung versuchen, seinen Instinkt und Muth prüfen, bis späterhin die Lehre selbst auf diese Form zurückkommt. Solches Wagespiel ist dem künstlerischen Naturell eigen und günstig; man muss ihm Raum gönnen, — nur zu rechter Zeit und an rechter Stelle, und mit der Gewissheit, zeitig wieder in den Lehrplan einzulenken. — Noch wollen wir zum Beschluss eine zusammenhangendere Hinzufügung (S. 419) mittheilen:

„Die Behandlung des Chorals ist die wichtigste Aufgabe, die der erste Theil der Kompositionslehre darbietet; und nur, wer sie vollkommen nicht blos begriffen, sondern auch zu gänzlicher Sicherheit und Geläufigkeit sich angeeignet hat, ist reif zu den Aufgaben des zweiten Theiles, nur ihm kann das Versprechen erfüllt werden, dass keine Kunstform eine grössere Schwierigkeit an ihrer Stelle haben wird, als die einfachsten vorhergegangenen an der ihrigen. Die Erfahrung an ganzen Reihen von Jünglingen, die sich dem Verf. anschlossen, hat erwiesen: dass ohne Ausnahme jeder, der den ersten Kursus (den Inhalt dieses ersten Theiles) sich vollkommen angeeignet hatte, auch im zweiten eine Aufgabe nach der andern ohne Schwierigkeit und mit Glück löste, und so dem dritten Kursus (Vokal- und Instrumentalsatz) entgegenreifte. Dagegen hat es freilich auch nicht an dem Beispiel Einzelner gefehlt, die den ersten Kursus vernachlässigt hatten, oder aus einem unzulänglichen fremden oder Selbstunterrichte zu dem zweiten Kursus herantraten, und bei aller Anstrengung nicht mit den Kommilitonen Schritt halten konnten. — Wer nur eine Vorstellung von systematischer Entwickelung hat, wird diese Erscheinung schon voraussagen; den Mathematiker möchten wir sehen, der etwa den pythagorischen Lehrsatz beweisen könnte, ohne zuvor die Lehrsätze von der Kongruenz der Dreiecke etc. begriffen zu haben. Leider ist aber die Kompositionslehre bisher noch so unvollständig und unsystematisch behandelt worden, dass es Vielen gar nicht einfällt, von ihr etwas Anderes, als eine grössere oder geringere Masse einzelner Kenntnisse zu erwerben, die man nach Belieben ganz oder theilweise, bald hier, bald da anknüpfend gewinnen könne. Es versteht sich aber von selbst, dass unsere Forderung nicht durch jede dürre und geistlose Handhabung des Chorales befriedigt ist, die von so manchem Organisten geübt und weiter gelehrt wird, die auch wohl dem Bedürfnisse des Gemeinedienstes mehr oder weniger genügen mag. Für diesen an sich wichtigen und würdigen, für Kunst aber und Kunstübung nur äusserlichen Zweck bedarf es zunächst einer wohlgeordneten Modulation und einer den Gesang einfach unterstützenden und leitenden Harmonie, und man thut, besonders einer unsichern Gemeine gegenüber, wohl, sich an das Nächste und Einfachste zu halten (wenn es nur nicht gar trivial ist) und lieber zu wenig, als zu viel zu geben. — Ganz anders stellt sich die Aufgabe für Komponisten; und beiläufig gesagt, wir würden mehr gute Organisten haben, wenn auch die für solche Stellung sich Vorbereitenden zuerst trachteten, die Aufgabe des Chorals rein zu lösen, und erst später sich nach dem augenblicklichen Bedürfnisse der Gemeine umzusehen und zu bequemen. Der Komponist fasst ohne alle äussere Rücksicht den Choral als eine Kunstaufgabe; er bestimmt Modulation, Harmonie und den Gesang der Stimmen nur nach dem Sinne der Choralform im Allgemeinen und des gewählten Liedes; sein letztes und höchstes Trachten ist, jede seiner Stimmen zu dem vollkommensten Gesange auszubilden, den die Form und die besonders gewählte Aufgabe zulassen, — gleichviel, ob eine solche Stimmführung einer Gemeine in jedem Momente des Gottesdienstes

‚zusagt oder nicht. Hierhin zu führen, ist die Tendenz unserer Lehre, und diese Kunst ist es, deren Gewinnung wir als Bedingung höhern Fortschreitens im zweiten Theile ausgesprochen haben. — Zur Befestigung der Grundsätze lenken wir die ernste Aufmerksamkeit auf einige fremde Arbeiten, und zwar zunächst auf Choräle von Seb. Bach, der in diesem höhern Sinne der Choralbehandlung als Meister und ewiges Muster dasteht. Gleichwohl darf man den Schüler nicht ohne folgende Bemerkung auf seine Arbeiten hinweisen. Bekanntlich sind mehre hundert Bach'scher Choräle gesammelt und mehrmals herausgegeben worden. Allein diese Choräle (oder doch der grösste Theil) sind aus verschiedenen Kirchenmusiken des Meisters herausgehoben, keineswegs von ihm selbstständig behandelt worden. Man kann sie also, wie Jedem gleich einleuchten muss, nicht ohne Weiteres als ein freies Kunstwerk im Choralfache aufnehmen und beurtheilen, sondern muss bedenken, dass sie unter dem Einflusse dieser oder jener bestimmten Kirchenmusik, besonderer Stimmung etc. gesetzt sind, dass man also keineswegs überall reine Muster freier Choralbehandlung vor sich hat, vielmehr, um recht zu urtheilen, auf den Ort zurückgehen muss, wo Bach mit seinem Chorale wirken wollte. So findet sich nun öfters nicht blos die Taktart verwandelt (2- oder 4theilig in 3theilig), sondern auch die Tonfolge des Cantus firmus in einer Weise geändert, die an ihrem Orte in einem grössern Kunstwerke durchaus zulässig und meist tiefsinnig, bisweilen von wunderbarer Wirkung ist, aber weit hinausgehend über die Befugnisse einer freien Choralbehandlung. Aus gleichem Grunde ist die Tonart der Choräle oft verändert, haben die Stimmen oft eine so reiche oder eigene Entwickelung, wie man wiederum nur unter dem besondern Einflusse eines grössern Kunstwerkes, in dem der Choral auftritt, statthaft finden kann. Will der Schüler daher Bach's Choräle gründlich verstehen, so muss er sie an Ort und Stelle, im Zusammenhange der Kirchenmusik auffassen, in der sie der Meister eingeführt hat.“

Nach dieser längern Styls- und Darstellungsprobe fügen wir nur noch übersichtlich hinzu, dass darauf einzelne Choräle Bach's ihrer Stellung gemäss analysirt werden; zuvörderst aus der Passion nach dem Matthäus, wobei es S. 426 heisst: „Es bleibt einmal ausgemacht, mit dem blosen Verstande ist noch Niemand ein Künstler gewesen, hätte er auch alle Kenntniss und Geschicklichkeit der Welt besessen. (Aber doch ein Lehrer des durch Verstand zuvörderst zu Begründenden.) Wem sich das Herz nicht bewegt im tiefsten Grunde, wer nicht mit allen Fasern seines Gefühls in einem Kunstwerke Wurzel fasst und mit seiner innersten Seele den Pulsschlag des Künstlers belauscht, in seiner innersten Seele ihn wiederfühlt: der weiss noch gar nicht, was ein Kunstwerk ist und will. Zwei Zauberinnen haben den Schlüssel zur Pforte, Liebe und Glaube.“ Dabei wird jedoch bald hernach erinnert, dass sich der Schüler immer sagen müsse, dass das Vollkommene in aller Kunst, selbst in der einfachen Choralform, nicht erhascht oder ertappt, noch weniger durch Nachahmung gewonnen oder dem glücklichen Naturell geschenkt wird, sondern dass es errungen sein will durch tiefes Sinnen, innigste Versenkung und rastlose Arbeit. Das Typische der Choralbehandlung bleibt also die erste Hauptsache, die zur Vollkommenheit führt. S. 428 wird darauf die Sammlung besprochen: 12 Choräle von Seb. Bach, umgearbeitet von Vogler, zergliedert von K. M. v. Weber. Dem Letzten wird neben seiner damaligen Ueberzeugung und Pietät gegen seinen Lehrer noch nicht gehörige Reife des Urtheils beigemessen, doch ihm Recht gegeben, wenn er vom Vergleiche beider Arbeiten eine interessante Ausbeute für das Studium der Harmonie verspricht, was auch der Grund ist, warum die letzte Betrachtung hier gleichfalls angeknüpft wird. Die Durchführung muss im Buche nachgelesen werden. Wird auch Vogler's Einfall, als Verbesserer Bach's aufzutreten, ein wunderlicher genannt, so wird doch bei dem Allen zugestanden, dass Vogler's sauber und sorgsam geführte Arbeit nach Bach mit Nutzen und Antheil aufzunehmen sei, wenn er auch im Vorhaben und gegen solchen Meister unterliegen musste.

Diesen sorgsam von uns dargelegten Weg dieser neuen Kompositionslehre rechtfertigt der Verf. selbst vorläufig in der Einleitung so. „Eine Frucht der vollständigen (noch durch den bald folgenden zweiten Theil der reinen Kompositions- oder Formlehre) und systematischen Entwickelung ist: dass keine der spätern Formen (selbst nicht Fuge und Kanon) schwerer erreichbar ist, als jede vorhergegangene; denn jede ist nur eine weitere Folge der vorigen; jede erscheint zwar zusammengesetzter, zahlreichern Rücksichten unterworfen, findet aber in demselben Grade geübtere Kräfte und genügenden Vorhan. Indem sich nun eine Form aus der andern durchaus vernunftgemäss entwickelt, zeigt sich auch jede als vernünftiges, sinnvolles Kunstgebäude und als unentbehrliches Glied in der Unterweisung des Kunstjüngers; — und zwar das Letztere theils um ihrer selbst willen, theils wegen des weiter daraus Folgenden. Es fallen also jene von Halb-Unterrichteten angeregten Vorurtheile, dass gewisse Kunstformen, etwa die Fuge u. s., veraltet seien, ganz weg. Sie sind für sich an ihrer Stelle unersetzlich, und für weitere Entwickelungen und die

vollendete Künstlerbildung unentbehrlich. In dieser Vollständigkeit und Folgerichtigkeit legt die Kompositionslehre ihre zweite Rechtfertigung ab. Denn sie erreicht damit eben ihren vorausverkündeten Zweck (was die Erfahrung zu bestätigen hat)." Die Vollständigkeit wird natürlich nicht im materiellen Sinne, nicht so verstanden, als ob irgend eine Lehre alle möglichen Gestaltungen geben könnte, sondern sie weist nur alle wesentlichen Gestaltungen auf und bahnt die Wege an, auf denen man zu allen übrigen gelangen kann; sie muss eine organische Anbildung sein, der sich jeder Fortschritt der Kunst anschliessen kann, ohne zu einer Widerlegung zu werden. Der Verf. hält es fest, dass die getroffenen Eintheilungen in Melodik, Harmonik, Formlehre etc. nicht festzuhalten sind, dass dies keine Verstösse gegen die aufgestellte Ordnung, sondern vielmehr Beweise für den leitenden Grundsatz sind: dass nicht abstrakte Verstandeseintheilung, sondern das Wesen der Kunst selbst uns leiten und bestimmen darf. Der Schüler muss sobald als möglich zum Selbstbilden, zum Schaffen gefördert werden. Das Können, die That ist in der Kunst die Hauptsache, nicht das Wissen. — Man muss also viel thun und sich streng der Ordnung des Lehrganges bequemen, um erst nach und nach von den engen Schranken des Anfanges in der Fortschreitung befreit zu werden.

Eine solche übersichtliche, nicht aus trockener Inhaltsanzeige, sondern aus wiederholter Lesung des Werkes hervorgegangene, mit reichlichen Beispielen der Ausdrucksweise des Verf.'s versehene Darlegung des Lehrganges wird hoffentlich jeden bedachtsamen Leser besser und selbstständiger in die Sache führen, als jede voreilige Recension, die schon darum nutzlos für den Leser wäre, weil er, ohne alle Bekanntschaft mit der Sache, derselben nur zu gläubig folgen müsste, was nach Erörterungen dieser Art, die eher die Leser auf eigene Beurtheilung leiten, ganz wegfällt. Ferner wird dadurch das Studium eines derartigen Buches ungemein erleichtert. Darauf aber, dass Jeder sich bewogen fühle, mit der Arbeit des Verf.'s sich vertraut zu machen, wollen wir durch unsere Angabe führen. Dann erst kann eine Beurtheilung sich wahrhaft nützlich erweisen; und selbst dann würden wir rathen, den hier gegebenen Umriss unmittelbar vor dem Lesen der Beurtheilung sich genau zu wiederholen, damit die Beurtheilung sogleich wieder der eigenen Beurtheilung der Leser unterworfen werden könne. Am übelsten ist eine schnelle Beurtheilung gerade bei Büchern des Unterrichts angebracht, die sich auf glückliche Erfahrungen berufen, welche die Verf. in Anwendung ihres Weges erlebten. Solchen Erfahrungen ist eben so wenig zu widersprechen, als es der Satz ist, dass nicht alle Zöglinge auf einem und demselben Wege am leichtesten und erfolgreichsten an das Ziel geführt werden können. Jeder muss also selbst nachsehen, desto aufmerksamer, je wichtiger der Gegenstand ist. Und so sind wir gewiss, das Beste und Rechtlichste für ein Werk gethan zu haben, das in seiner Eigenthümlichkeit sich der Beachtung Aller werth macht. Ist das geschehen und ist der andere Band, der zugleich wissenschaftliche Begründung zu geben verspricht, erschienen, was nächstens erfolgen wird, dann erst kann eine sorgsame Besprechung von unserer Seite, nach unsern persönlichen Ueberzeugungen, die wir uns selbst nothwendig durch vielfältige Beschauung sicher machen müssen, den Vortheil bringen, den wir allen unsern Bedenken wünschen. Man mache sich also mit dem Werke bekannt, was es zuverlässig verdient.

G. W. Fink.

Für das Pianoforte.

1) *Mon Retour de la Suisse.* Variations brillantes pour le Pianof. sur un thème favori — composées par *Fréd. Burgmüller.* Oeuv. 33. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Gr.

2) *Heures de Loisir.* XII Mélodies favor. Oeuv. 35. Liv. I, II, III, IV. Von demselben. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes 16 Gr.

Diese Rückkehr aus der Schweiz hat nichts, was an die Alpen erinnert; sie ist so allgemein, dass sie jeden andern beliebigen Titel führen könnte, der deutlichste wäre: leichte Variationen auf ein volksthümliches Thema nach einer kurzen Einleitung. Auf 3 Veränderungen folgt ein verlängertes Finale, Alles so, dass es auch von Schülern, die noch nicht weit vorgeschritten sind, gespielt und sogleich gefasst werden kann. — Die müssigen Stunden enthalten noch Leichteres, für Jedermann brauchbar, der ohne Anstrengung solche Stunden auszufüllen hat. Der Komponist ist namentlich in England bei Dilettanten beliebt. Er weiss sich zu akkommodiren und zu geben, was noch nicht geübten Spielern in der Regel lieb ist, sobald sie nicht mit aller Gewalt über ihre Kräfte hinaus wollen. Man klagt nicht selten, dass die neuern Kompositionen für das Pianoforte so überaus schwierig wären, dass sie von keinem Dilettanten, der nicht das Klavierspiel zur Profession machen könne, bezwungen werden könnten. Aber man bedenkt nicht, dass diese Kompositionen gar nicht für sie geschrieben wurden. Will man sie nun dennoch überwältigen, so thut man sich selbst und der Sache zugleich Unrecht.

Es ist dies eine Strafe des Stolzes, die nicht ausbleiben kann. Aber man hört dergleichen von Andern, die sich mit mehr Eifer und Talent auf das Klavierspiel legten, füllt sich die Ohren und verlangt nun nicht selten, dass das Leichte und für geringe Kräfte Passende auch so voll und brillant klingen soll, als das Schwierigste; will also den Erfolg des Virtuosenhaften, aber nicht die Mühe und Anstrengung, die zum Ueberwinden desselben gehört. Beides kann nicht zusammen bestehen. Wessen Kräfte noch schwach sind, der begnüge sich mit Leichtem, auch dem Gehalte nach. Hier wird ihm dergleichen angeboten; er mag es zu Vergnügen und Uebung gebrauchen, bis er Schwereres auszuführen im Stande ist. Es sind jetzt Werkchen und Werke für alle Bildungsstufen da. Was am zweckmässigsten für Jeden ist, erfährt man von tüchtigen Lehrern und musikalisch geübten Freunden, die mit der Literatur der Musikalien nicht unbekannt sind. Ihnen folge man, und man wird wohlthun.

Introduction et Polonaise pour le Pianof. à 4 m. — par A. E. Marschner. Oeuv. 2. Leipzig, bei Jul. Wunder. Pr. 10 Gr.

Auch diese Gabe ist leicht, hübsch und für Schüler und Dilettanten von nicht besonderer Fertigkeit sehr geeignet, auch unterhaltend genug.

Introduction et Variations amusantes sur l'air très favori: „Was soll ich in der Fremde thun" pour le Pfte à 4 m. — par F. X. Chwatal. Oeuv. 29. Magdebourg, chez Ernesto Wegner. Pr. 12 Gr.

Diesen jungen Tonsetzer haben wir schon früher dem Publikum als einen geschickten Mann bekannt gemacht, der sich mit Glück befleissigt, Angenehmes mit Nützlichem für Schüler und mässige Kräfte zu liefern. Es ist ihm auch diesmal wieder so gut gelungen, dass wir auf das Heftchen aufmerksam machen. Besonders werden es Lehrer mit Vortheil ihrem Unterrichtsgange einschieben.

Mond-Walzer für das Pianof. von Gustav Flügel. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 12½ Sgr.

Wäre es unnütz, wenn wir zu viele Tanzheftchen berücksichtigen wollten, die ihre Abnahme meist unter denen finden, die keine Zeitschriften über Musik lesen: so wäre es doch unrecht, wenn wir solche Ausgaben von Verfassern übergehen wollten, die sich damit in die Kunstwelt einführen, nicht immer darum, weil sie nichts Wichtigeres geben könnten, sondern häufig, wie im vorliegenden Falle, weil die Verleger bei der Unbekanntschaft des Namens nichts Grösseres wagen wollen. Oft ist es das Einzige, was die jungen Anfänger davon haben, dass sie genannt werden, was wir ihnen nicht verdenken. So leicht, als die eben angezeigten Werkchen, sind diese Tänze nicht, aber man wird aus ihnen ersehen, dass der Verf. Grösseres zu geben im Stande ist. — Der Komponist der folgenden hübschen Tänze:

5 *Walzer für das Pianof. von Hans v. Aufsess.* Op. 4. München, bei Falter. Pr. 8 Gr.

ist uns gleichfalls noch nicht vorgekommen, weshalb wir seiner gedenken. Er scheint Dilettant, aber mit guten Anlagen versehen.

Fantaisies élégantes pour Pianof. sur les plus jolies motifs des Opéras No. 1. *Norma de Bellini;* No. 2. *Anna Bolena de Donizetti;* No. 3. *La Pirate de Bellini;* No. 4. *Emma di Resburgo de Meyerbeer — composées par C. Schunke.* Oeuv. 41. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. jedes d. 4 Hefte 14 Gr.

Hr. C. Schunke, Pianist der Königin von Frankreich, ist gewiss ein geschickter Klavierspieler, ob wir dies schon nicht aus Erfahrung, nur nach Andern sagen; er hat auch als Komponist seine Partei, die ihm das Wort redet und seine meisten bekannt gewordenen Kompositionen gern spielt, was wir ihr keineswegs verbieten wollen: wir können jedoch nicht umhin, zu gestehen, dass uns bisher nicht die meisten, sondern nur wenige seiner Kompositionen zugesagt haben, die sich über das Potpourri verstiegen. Hier gibt er aber nichts Anderes; man weiss, dass „Fantasie" jetzt selten eine höhere Bedeutung hat, namentlich wenn „elegant" ausdrücklich dabei steht. Die beliebtesten Melodieen aus Chören und Solegesängen sind also geschickt verwebt bald mit, bald ohne Variationen, mit und ohne Kadenzen, so dass alle nicht zu anfertige Pianisten, welche jene Opern sich gern am Klaviere, und am liebsten mit etwas Bravour geschmückt, wiederholen oder ihre Freunde damit ergötzen, in diesen Heften ihnen Wohlgefälliges finden werden.

Nachrichten.

Leipzig. Unsere Quartettunterhaltung brachte am 10. d. von den oft genannten Herren trefflich ausgeführt ein Quartett von Haydn aus G dur, darauf von Beethoven Op. 74 aus Es dur, in welchem Hr. KM. Hubert Ries aus Berlin die erste Geige übernommen hatte. Wir freuten uns über den äusserst gelungenen Vortrag dieses schwierigen Werkes im Ganzen ungemein, im Besondern lernten wir in Hrn. Ries einen herrlichen Quartettspieler

kennen, eben so ausgezeichnet, als im Konzertvortrage; die meisten Sätze wurden applaudirt. Das erste Doppelquartett von L. Spohr, aus Dmoll, worin Hr. Ries die erste Violine des ersten Quartetts übernommen hatte, ging so rund als alles Vorige und wirkte erfreulich. Ausser den gewöhnlich Vortragenden waren noch dabei thätig die Herren Klengel, Hunger und Grenser. — Das Programm unsers 15. Abonnement-Konzertes am 15. d. wurde durch folgende Anzeige eingeleitet: „Die nächstfolgenden Abonnement-Konzerte sind nach der Reihenfolge der berühmtesten Meister, von vor 100 Jahren bis auf die jetzige Zeit, angeordnet.“ Dass jeder Kunstfreund dergleichen von Zeit zu Zeit liebt; dass jetzt an nicht wenigen Orten auch das Altmeisterliche wieder in's Leben gerufen wird; dass solche historische Konzerte nicht erst durch Hrn. Fétis in Paris (damals) ihren Anfang genommen haben, sondern in Teutschland bereits verschiedentlich dagewesen waren, darüber, als über Bekanntes, haben wir keine langen Worte nöthig: dass aber dieses Konzert ausserordentlich besucht war, und dass Alles ohne Ausnahme, nur Eins mehr als das Andere, applaudirt wurde, ist bemerkenswerth. Man kann sich denken, welche Kunstheerführer es waren, die den Zug eröffneten. I. Seb. Bach, Händel, Gluck. Den Anfang machte eine, Vielen noch unbekannte Suite für das Orchester von Seb. Bach, bestehend aus Ouverture, Arie, Gavotte und Trio, Finale (Bourrée und Gigue). Man kann diese Suite eine Art Symphonie nennen, so gut wirkend, dass wiederholte Beifallszeichen gegeben wurden. Das Werk ist einer gesonderten Besprechung werth, als sie auch einmaligem Hören gegeben werden kann. Hoffentlich wird sich Niemand an den Ausdruck „Arie“ für Instrumente stossen; das war damals ganz gewöhnlich. Die Hymne von Händel: „Gross ist der Herr“ erneute die Verehrung, die dem Meister des heiligen Gesanges gebührt. Von Seb. Bach's berühmten Sonaten für Klavier und Violine, vorgetragen von Hrn. MD. Mendelssohn-Bartholdy und KM. Ferd. David, war No. 3 aus E dur gewählt worden, ganz gewiss eine der wundersamsten, weshalb ihr von nicht wenigen Kennern der Vorzug selbst vor den übrigen zuerkannt wird; die eingängigste ist sie eben deshalb nicht, worauf auch hier nicht gesehen worden war. Dennoch wurde dem ausgezeichnet eigenthümlichen Werke, ob um des Vortrags allein willen, oder auch aus Geschmack an der Sache, kann nicht unbedingt bejaht werden, am Schlusse der lauteste Beifall zu Theil. Die Ouverture zu Iphigenia in Aulis von Gluck leitete den andern Theil ein, worauf Introduktion und erste Szene aus Iphigenia in Tauris von Gluck folgte. Den Gesang der Iphigenia, der, wie man weiss, eine sehr starke und volle Stimme erfordert, wenn er überall durchdringen soll, hatte Mad. Johanna Schmidt aus Halle übernommen, welche Sängerin eine vortreffliche, überaus kräftige Stimmfülle besitzt und öfter in unsern Blättern rühmlich besprochen worden ist. Die meisten Gesangchöre, am meisten im Diskant und Alt, drangen diesmal weniger durch, wenn es nicht an unserm etwas unvortheilhaften Standpunkte lag. Der Beifall blieb nicht aus. Am lautesten unter Allem erhielt ihn ein Konzert für Violine von Viotti, das sehr schön von Hrn. KM. Ferd. David vorgetragen wurde. Wir sind auf die Folgereihen dieser anziehenden Konzerte sehr begierig.

Magdeburg, im Febr. Beim Jahreswechsel das Fortschreiten unserer Kunst überall, also auch in unserer Stadt wünschend, wozu öffentliche Anerkennungen der Leistungen das Ihre beitragen, gebea wir von hier folgende Uebersicht: Im Laufe des vorigen Sommers besuchte uns ein früherer Liebling des hiesigen Publikums, Hr. Schmuckert, von dessen Glanzpartieen als Georg Brown, Sargin etc. unsere Damen noch jetzt mit Entzücken sprechen: dennoch war seine, freilich zu ungünstiger Jahreszeit gegebene Abendunterhaltung wenig besucht; der Beifall hingegen war rauschend und das mit Recht. Ist er kein grosser Sänger im koloristen Gesange und halten wir ihn auch jetzt nicht mehr für einen Bühnentenor, da ihm in der Höhe nur leise Fisteltöne zu Gebote stehen, so ist er doch ein reizender Liedersänger. — Unser Musikfest, wozu schon Proben gehalten wurden, vereitelte leider die Cholera. Die wiederholten Einübungen des Oratoriums vom Musikdirektor A. Mühling dauern fort, wornach zu Hoffnung kömmt, das von Vielnern gerühmte Werk bald zu hören. — Seit dem Spätherbste haben die seit vielen Jahren bestehenden Abonnement-Konzerte der Loge, Harmonie, des Kasino etc. wieder begonnen und schon manchen Genuss durch gute Aufführung grösserer Orchesterwerke gebracht. Ausser den bekannten klassischen Symphonieen und Ouvertüren hörten wir eine Symphonie und die Ouvertüre zu Oscar und Lula von Vesca mit wahrem Entzücken. Es ist eine traurige Erfahrung, dass in Teutschland die grossen Männer erst sterben müssen, um die ihnen gebührende Anerkennung in vollem Masse zu finden; dass ferner von den gleichzeitig lebenden Künstlern Einer des Andern Werke oft nur, vom Publikum gedrängt, zur Aufführung bringt und dass wir über ausländischen Flitterstaat einheimische Kunstwerke so oft vergessen! Selbst hier in Vesca's Vaterstadt gehören die Aufführungen seiner Werke zu den Seltenheiten. — Ausser jenen Instrumentalstücken gab der Musikverein in seinem Weihnachtskonzerte zum Besten armer Kinder den herrlichen Psalm in Edur: „Lobe den Herrn, meine Seele“, den Vesca nach der Genesung von einer schweren Krankheit schrieb. Jede Nummer zeugt von Kunstgenie und religiöser Begeisterung. Die tiefe Auffassung der Textesworte, die Behandlung der Singstimmen, die Instrumentation, Alles zwingt uns, diesen Psalm als ein Meisterwerk anzuerkennen und den Singvereinen, die nicht blos strenge alte Kirchenmusik lieben, zu empfehlen. Die Aufführung war durchaus lobenswerth; es gebührt dem Dirigenten Hrn. Ehrlich, dem Chore und Orchester (unter Aufführung eines Bruders des sel. Vesca) eine ehrenvolle Erwähnung. Eröffnet wurde dieses Konzert mit der Ouverture zur Zauberflöte, worauf der erste Satz des Hummel'schen Amoll-Konzerts folgte, von Hrn. Ehrlich vorgetragen, einem

Schüler des entschlafenen Meisters. Stets bewunderten wir die bedeutende Fertigkeit desselben: diesmal machte aber sein Vortrag eine Wirkung, wie nie. Lag das in unserer Stimmung oder in dem Spieler, wir wissen es nicht: das Publikum brach aber in einen Beifallssturm aus, welcher darauf auch Hrn. Röchy aus Braunschweig zu Theil wurde, der ein Concertino von Kalliwoda für die Violine meisterlich durch Fertigkeit, Reinheit und ausdruckvolles Spiel vortrug. Noch erwähnen wir ein Duo für Pianoforte und Horn von Beethoven. Vom reichen Ertrage des Konzertes fand 2 Tage vor Weihnachten eine Bescheerung für etwa 50 arme Kinder Statt. — Auch die Loge gab, wie schon in frühern Jahren, ein Konzert zu wohlthätigem Zwecke, worin der Seebachsche Singverein, Hr. Röchy, der Alles bezauberte, und eine junge Sängerin wirkten. Der Singverein hat vor Kurzem wieder ein Konzert für arme Holzbedürftige veranstaltet. Die Thätigkeit des Singvereins ist in diesem Winter bemerkenswerth; noch erfreulicher würde sie sein, wenn sie sich auch auf einem andern Felde, als bisher zeigte und uns ein vollständiges Oratorium, am liebsten Mendelssohn's Paulus, hören lassen wollte.

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 8. Februar 1838. Wenig Stoff zu Berichten hat die Oper im Januar d. J. dar. Bellini's Norma und „Nachtwandlerin", wie „Der Liebestrank" von Donizetti überwogen der Zahl der Vorstellungen nach die Gluck'sche Iphigenia in Tauris und Spontini'sche Agnes von Hohenstaufen. Neues wurde von beiden Bühnen nicht geliefert. Dem. Löwe entzückte die Verehrer des italienischen, fioritten Gesanges, wogegen Frl. v. Fassmann durch ihren dramatischen Ausdruck geistig erwärmte. Im Vergleich gegen Dem. Löwe in dieser ursprünglich hohen Sopranpartie glänzender hervor, dagegen der tragisch edle, einfache Ausdruck der Darstellung der erstgenannten Künstlerin einen mehr elegischen Charakter verleiht.

Das höchste Konstinteresse gewährte die Aufführung des Oratoriums Paulus von F. Mendelssohn im dritten Abonnement-Konzerte der Singakademie, welche mit grosser Sorgfalt geleitet, besonders von Seiten der Chöre ganz vorzüglich gelang. Auch die Soli erhielten durch die Mitwirkung des Fräuleins v. Fassmann, der Herren Zschiesche (Paulus) und Bader volle Bedeutsamkeit, so dass das Werk noch tiefern Eindruck als bei der frühern Aufführung in der Kirche hervorbrachte. Wir hoffen dasselbe wiederholt zu hören. Miss Klara Novello, über deren Gesang der Februar-Bericht ein Mehres enthalten wird, liess sich zuerst im K. Opernhause mit der letzten grossen Szene der Vitellia: „Non più di fiori" mit obligatem Bassethorn aus Mozart's Titus, und mit einer Arie aus Norma: „Casta Diva" mit lebhaftem Beifalle hören. Die goldreine, umfangsreiche und gleichmässige Stimme der jungen Sängerin zog besonders durch den anmuthigen Vortrag derselben an. Etwas erkältend wirkte nur die persönlich ruhige, fast bewegungslose Haltung der ohne Notenblatt auswendig auf der grossen Bühne singenden Künstlerin, welche in Gesellschaften ungemein anziehend gefunden wird. Denselben Abend liess sich auch der Waldhornist KM. Schuncke mit einem Concertino von Panny beifällig hören. Sein schöner Ton, wie seine Fertigkeit fand verdiente Anerkennung. Früher hatte ein eilfjähriges Mädchen, Sidonie Senger, wohl noch zu vorzeitig den ersten Satz des Pianofortekonzerts von Beethoven in Es dur zu ihrem Debüt gewählt, zeigte indess guten Anschlag und verhältnissmässige Fertigkeit. Ein Waldhornist aus St. Petersburg, Hr. Eisner, trug Variationen sehr sicher und kunstfertig, noch dazu bei 14 Grad Kälte, im Theater ganz rein vor. — Es bleiben nun nur noch die Soireen der Herren MD. Morser und Zimmermann zu erwähnen.

Erstere wurden dreimal durch Quartette ausgefüllt, unter denen sich die grossen Quartette von Beethoven No. 7 in F dur, No. 8 in E moll und die Maliuconia in B dur besonders auszeichneten, obgleich auch die Quartette von J. Haydn in C dur (mit den Variationen auf das Oesterreichische Nationallied), in G dur No. 55, und von Mozart in G und A dur, wie in D moll, die Musikfreunde nicht minder erfreuten. In zwei Symphonie-Soireen wurden eine Haydn'sche Symphonie, die Beethoven'sche B- und F dur-Symphonie, die erste Symphonie von C. G. Reissiger (hier neu), wie die Ouverturen zur Zauberflöte von Mozart und zu Egmont von Beethoven, mithin lauter klassische und gediegene Werke, vorzüglicher als je von den kunsteifrigen Kapellisten und Accessisten ausgeführt. Ungemein anziehend war die Geburtstagsfeier Mozart's am 27sten v. M., welche durch die Ouverture zu Così fan tutte eingeleitet, ausserdem das selten gehörte C moll-Konzert für das Pianoforte, von Hrn. Taubert ganz vorzüglich ausgeführt, das unübertroffene Quartett in G moll, wie die herrliche C dur-Symphonie mit dem fugirten Finale mit grosser Theilnahme hören liess. An zwei Abenden trugen die fleissigen Quartettspieler KM. Zimmermann, Rouneburger, W. Richter und Jul. Griebel wiederholt das Cherubini'sche Es dur-, ein Beethoven'sches und J. Haydn'sches D dur-Quartett, wie das neueste Quintett von Onslow in A moll, und die Quintette von Mozart in G moll und Beethoven in C dur sehr gelungen war. In diesem Monate fangen die Konzerte an sich zu häufen. Die K. Oper bereitet Rossini's „Belagerung von Korinth" (Dem. Löwe als Pamyra) vor. Der italienisch-französische Geschmack prädominirt daher entschieden, da Wiederholungen von Fidelio, Agnes und Iphigenia in Tauris allein nicht das Uebergewicht der grossen, ernsten Oper begründen können. Weshalb aber verschwinden denn Mozart's, Cherubini's und neuere Opern deutscher Meister, wie Spohr und Marschner, Ferd. Ries und Konradin Kreutzer, ganz vom Repertoir? — Miss Novello verweilt noch hier und singt sowohl im Königlichen Theater, als in Konzerten und Gesellschaften mit gesteigerter Theilnahme.

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals.

(Fortsetzung).

Die Neuigkeiten des Leopoldstädtertheaters bestanden in folgenden: 1) Ein Traum des Grafen Rudolph von Habsburg; dramatisches Gedicht von Karl Meisl, mit Musikbegleitung von Hrn. v. Marinelli. Ein chronologisches Zeitgemälde, rein patriotischer Tendenz, in drei Rahmen, worin zuerst der Stammhalter des Erzhauses, dann der ritterliche Theuerdank, Maximilian der Erste, als Hauptfigur glänzt, der dritte Abschnitt jedoch in die Gegenwart verlegt ist und nebst sinnreichen Anspielungen auf manche uns so nahe gerückte Erlebnisse, auch allegorisch versinnlicht sämmtliche Nationen Oesterreichs personifizirt vorführt. 2) Salerl, die schöne Wienerin, oder Frühling und Herbst einer stolzen Schönen, Original-zauberspiel von Ed. Golden; den Inhalt verräth schon der Titel; die Ausführung ist theilweise gelungen; eben so die Komposition, als Erstlingsversuch eines angehenden Tonsetzers, Friedrich Müller. Anhaltender, bei jeder Reprise wachsender Beifall. 3) Musiker und Friseur, Zauberposse von Reiberstorffer; blos auf Unterhaltung berechnet und solchen Zweck vollständig erfüllend; gelacht wurde unbändig; Hebenstreit's Musik zu den witzsprühenden Liedertexten ist durchweg heiter, gefällig und fasslich melodiös. 4) Harlekin als Adept, oder Pierot, im Feuer vergoldet; parodirende Pantomime von Fenzel; reich an Abwechselungen, Ueberraschungen und komischen Situationen, mit analoger, ausdrucksvoll charakterisirender Musikbegleitung von obengenanntem Komponisten. 5) Die Herbstrose, oder der Gemsenjäger am Steinalp-Gletscher, melodramatisches Schauspiel von Told; Ouverture und Entreactes von Gyrowetz; bereits an der Wien ohne besondern Erfolg zur Darstellung gebracht worden, theilte dasselbe Loos auch hier. 6) Die neuen Zwillingsbrüder; lokale Posse von Karl Meisl, Musik vom Kapellmeister Görgel. Ein oft dagewesener, meist noch wirksamer benutzter Stoff; würdiger Pendant zum „Barbier und Seiler" (siehe oben) auf der Nachbarbühne; — solenniter ausgepocht, unter Pfeifen und Zischen begraben und nicht wieder auferstanden. —

(Fortsetzung folgt.)

Lieder und Gesänge.

Einhundertundzwanzig (früher 100) dreistimmig gesetzte Choral-Melodieen. Ein Beitrag zur Beförderung und Erleichterung des Gesanges in Schulen, von *G. Siegel*, Kantor an der Bernhardinerkirche zu Breslau. In Kommission bei Grass, Barth u. C. zu Breslau. 3te Aufl.

Die Auflage ist abermals vermehrt, vortheilhafter eingerichtet und im Preise ermässigt. Abweichungen in den Melodieen sind nicht beigefügt, es ist die örtliche Form beibehalten worden und Alles im Satze so einfach geblieben, als es für den Anfang der Kinderstimmen und für den beschränkten Kreis der Schule nothwendig war. Der Satz ist gut. Um das Mitbringen des Gesangbuches entbehrlich zu machen und die Schulstunden mit passenden Gesängen anfangen und beschliessen zu können, hat der Hr. Rektor Morgenbesser eine Sammlung von Liedern nach diesen Melodieen veranstaltet unter dem Titel: Schulgesänge, bei Grass etc. Der Preis eines Heftes der Choräle kostet im Buchhandel 15 Sgr. Wer sich an den Hrn. Hospital-Inspektor Knoll am Schweidnitzer Thore in Breslau mit baarer Zahlung wendet, erhält sie für 10 Sgr., das eilfte frei; für Zahlung auf 100 erhält man 115 Exemplare.

6 Lieder für Männerstimmen komponirt von W. Gährich. Op. 8. Berlin, bei Mor. Westphal. Partitur u. Stimmen. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Die Sammlung soll für heitere Leute sein und sie wird den Meisten behagen; es geht leicht und heiter darin um. Zuvörderst 3 muntere Weinlieder mit lebenslustigen Worten ungenannter Zecher; dann ein walzermässiges Tanzlied, Frühlingsmahnung und Frühling und Liebe. Also zwischen Wein, Tanz und Liebe, Alles zu Dreien und stets munter, wie es zugesagt wurde. Bei Weitem der Mehrzahl sagen sie sicher zu; brauchen auch keines langen Studirens.

Sechs Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. komponirt v. H. T. Petschke. 6. Werk. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. Pr. 18 Gr.

Wir haben dem genannten Komponisten bei Anzeige seines 5. Werkes einen pikanten Phantasieschwung namentlich für leidenschaftlichen Gedichtsinhalt, für stark Bewegtes, innerlich Unruhiges, Grossartiges zugesprochen, was sich in dieser Sammlung wiederholt und noch bestimmter herausstellt. Man wird hier auf noch tiefer Gegriffenes, als in den frühern Leistungen des begabten Mannes stossen. Nicht selten ist das Eigenthümliche besonders seiner ausgeführteren Gesänge in eine reiche, schmückende Klavierbegleitung gelegt, die frisch den Gesang umspielen muss, wenn die rechte Wirkung hervorgebracht werden soll. In dieser Sammlung werden jedoch selbst mässig fertige Begleitungsspieler nur etwa den ersten und vierten Gesang etwas schwieriger als die übrigen finden. Der Sänger hat auf Melodisches zu rechnen, muss sich aber auf chromatische Wendungen und auf leidenschaftlichen Ausdruck verstehen, was gleich in No. 1, „Abendgedanken" von H. Heine, einem sehr gelungenen Gesange, gefordert wird und noch mehr in No. 2 „Der Abschied" von demselben Dichter. Die ausgeführtere Musik wird noch glänzender im Rausche des Trübsinnes wirken. Auch No. 3 „Ihr Bild" ist von Heine, welchem der Komponist vorzüglich huldigt und dessen Trauer er hier einfach und ergreifend auszusingen verstand. In ganz anderer Weise ist No. 4 „Frühlings Ankunft" von Hoffmann v. Fallersleben, ein Aufmunterungsruf an das eigene Herz, dass es froh und kühn werde, was die frische Musik rüstig zu erhöhen weiss. „Das Spinnerliedchen" von G. Reil ist in der Melodie recht hübsch, dem Volksmässigen oder Naiven heimlichen Gefühls angemessen: nur einige pikante, öf-

ter wiederkehrende Durchgangstöne, die der Komponist in der Begleitung scharf liebt, werden durch ihr Querständliches in solchen Fällen doch zu scharf, wenn sie der Spieler nicht sehr diskret zu mässigen, nur wie angedeutet oder hingehaucht anzugeben sich bemüht. No. 6 „Liebesliedchen" von G. Reil, in voriger Art, lebhaft. Allen, die reiche und schmückende Begleitung lieben, wie jetzt die Meisten, ist diese Sammlung zu empfehlen.

Fünf Lieder für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianof. und ein Stimmiger Kanon in Musik gesetzt von Fr. Rücken. Op. 17. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. 20 gGr.

Der Komponist hat in der neuesten Zeit namentlich in Berlin sich manchen Antheil erworben; mögen also die Freunde des Liedergesanges seine Leistungen versuchen. Wir haben kurz zu schildern, was wir hier finden und wie es uns erscheint. No. 1. „Ach, wenn Du wärst mein eigen", von der Gräfin Hahn-Hahn; das innige Gedicht ist hübsch in Töne gebracht, nur etwas zu düster durch As dur, Zwischenharmonieen und tiefe oder fallende Melodielage; etwas leidenschaftlicher wäre mehr am Orte. No. 2. „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein", von H. Heine; kennen wir auch tiefere Melodieen zu diesem Gesange, so ist doch diese nicht blos angemessen, sondern gibt auch bei der Leichtigkeit der Begleitung und des Melodischen, vorzüglich durch manche Harmonieenverbindungen, dem Sänger Gelegenheit, etwas hineinzulegen. No. 3. „Im Mai", Lied nach Heine; unterhaltend, äusserlich geschmückt. No. 4. „Kuriose Geschichte", mag mit Humor vorgetragen wohlgefallen; Ausweichungen und Vierteltriolenbegleitung in $^2/_4$ Takt machen es bunt. No. 5. „Rückkehr", von A. Licht, einen Wanderer singend, der keine Andere lieben will, ob Sie gleich bei seiner Heimkehr einen Andern liebt, mag das Geringste sein; das Auffallende wird in Akkordfolgen gesucht. Der Kanon: „Mädchen, mein Herz ist Dein" ist gut. Die Sammlung ist mehr für Tenor als Diskant.

Zwei Gesänge vom Freiherrn Joseph von Eichendorff für eine Singst. mit Pianof., Flöte und Violoncell ad lib., in Musik gesetzt von Louis Huth. Op. 8. Ebendaselbst. Pr. 20 gGr.

Der erste Gesang „Die Mühle im Thale" wieder von einem ungetreuen Liebchen. Wie kommen nur die Dichter auf so Unerhörtes! — Der zweite: „Nachtall", Aufruf an das Herz, die Trauer zu lassen und zu hoffen, dass fern von diesen Felsenmauern noch gar manches Glück blühe. — Die Musik ist klingend, die Begleitung leicht malend, zu Salon-Unterhaltungen. Flöte und Violoncell können zwar recht gut wegbleiben, es wird jedoch unterhaltender ausfallen, sind sie dabei.

Vier Gesänge für eine Singst. mit Pianof. gesetzt von L. Lump. 9tes Werk, Heft 1 u. 2. Freiburg, bei Herder.

Wir kennen den Mann als musikalischen Schriftsteller für den Gesang des katholischen Kultus, als Komponist machen wir hier zum ersten Male seine Bekanntschaft. Er bringt uns wirklich durchkomponirte Gesänge kleiner Art, keine Lieder. Das erste Heft enthält: „An den Abendstern", von Matthisson; „Im Frühling 1810", von Th. Körner; „Das Abendglöckchen", von Frdr. Diez, und „Das Andenken", von Matthisson, sämmtlich sehr bekannte Gedichte. Wer deklamatorisch gehaltene, dabei eines natürlich frischen Melodieenflusses nicht entbehrende, zum Inhalte passende Weisen liebt, die mit leichter, aber nicht uninteressanter Begleitung versehen sind, wird in diesen Gesängen seine Rechnung finden. Das gewaltsam Aufregende, was oft als das Originelle der Zeit auftritt und von Vielen zum Wohlgefallen für unentbehrlich gehalten wird, ist hier durchaus ausgeschlossen. Jeder muss wissen, was er liebt und was er will: aber in der beschriebenen schlichten Art sind die Gesänge recht gut und den Freunden derselben gewiss sehr willkommen und ihnen also bestens zu empfehlen. Das zweite Heft ist nicht anders; es singt folgende Gedichte: No. 1. „Des Kriegers Gebet" vom Ritter v. Prokesch; No. 2. „Meine Bäume", von Joh. Ladisl. v. Pyrker; No. 3. „Alles kann sich umgestalten", von Matthisson; No. 4. „Des Pilgers Klage", von Frdr. Diez. — Der Mann hat lauter ernste Gedichte erlesen und scheint sich zum Motto gewählt zu haben: Die Welt täuscht oft — Natur ist treu. Das meinen nicht Alle, und selbst, die es meinen, legen es sich doch verschieden aus, ein Recht, was Jeder treu für sich zu pflegen hat.

Das schöne Riamili-Lied. Ein musikalischer Spass für Männerquartett. Pr. 12 Kr.

Ein sonderbarer Spass! Es steht nicht einmal darauf, wo er zu haben ist, also wohl in allen soliden Verlagshandlungen. Uebrigens macht es nichts aus, wenn er auch in einer und der andern nicht zu haben ist.

Sechs Lieder in Musik gesetzt für 4 Männerst. von F. X. Höllerer, K. Würtemb. Hofmusiker. Op. 5. München, bei Falter u. S. Pr. 18 Gr. (1 Fl. 21 Kr.)

Die Ausgabe ist nur in Stimmen, aber es ist Alles übersichtlich leicht in Liedern der Liebe, des Weines und der Jägerlust, wo mancher Unisono-Rhythmus mit unterläuft. Die meisten dürften zusagen; man versuche sie demnach, schwer sind sie durchaus nicht. Die Gedichte der 3 ersten Lieder sind von Epple und es möchte Manchem nicht unangenehm sein zu erfahren, dass gleich das erste, „Abendlied", diesem Dichter zugeschrieben wird: „Der Mond ist aufgegangen, die goldnen Sternlein prangen am Himmel hell und klar, der Wald steht schwarz und schweiget, und aus den Wiesen steiget der weisse Nebel wunderbar."

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Februar. № 9. 1838.

Grand Trio

pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle; composés par Antoine Halm. Oeuv. 57. Vienne, chez Diabelli. Pr. 5 Fl.

Der Verf., bereits in's reife Mannesalter vorgerückt, gehört nicht unter die Vielschreiber; was er veröffentlicht, ist geprüft, gefeilt und sein Bestes. Er geniesst daher namentlich in Wien, seinem vieljährigen Wohnorte, die allgemeinste Achtung sowohl als schaffender wie als ausübender Meister, dessen Unterrichts-Methode sich eines grossen Rufes erfreut. Unter seine Schüler gehören z. B. eine Perthaler, Emma Klier und Sprinz; ein Legrand (sammt Schwester Helene), Hubovsky, Maglo, Pirkbert, Professor Fischhof und viele And. — Dies vorausgesetzt, gingen wir mit ziemlich hoch gestellten Erwartungen an die kritische Durchsicht und fanden uns dennoch freudig überrascht. Zuvörderst gebührt der wahrhaft poetisch geistreichen Erfindung, dem reinen Ideenflusse, der durchaus klaren, plangerechten Ausarbeitung Achtung gebietendes Lob. — Das erste Allegro, in der Haupttonart A dur, besitzt einen freudigen, schwunghaften, Sehnsucht athmenden, bald ernsten, bald melodisch zarten Charakter, will auch einzig nur in solchem Sinne aufgefasst und wiedergegeben werden. Bezüglich der technischen Struktur gibt das Violoncell gleich im Anfangstakte das blos auf vier Noten begränzte Thema an, welches zum Grunde des ganzen Satzes dient und jetzt in der Umkehrung oder Gegenbewegung, dann wieder durch interessante Modulationen verschönt, imitatorisch allen drei Instrumenten ebensowohl vereint, als alternirend, zugetheilt wird; — demnach bedingt es ungleich weniger mechanische Fertigkeit, als vielmehr einen höchst ausgebildet vollendeten Gefühls-Vortrag, worauf jeder klassische Tondichter zu rechnen befugt ist.

Der zweite Satz, Adagio, E minore, gemahnt an Beethoven's grossartigen Geistesflug, ohne dessen formeller Manier zu huldigen. Es beginnt leidenschaftlich schwermüthig, mehr und mehr bis zum Ausbruche tiefsten Schmerzes anschwellend, endlich (Maggiore) in sanft feierliche Klänge sich auflösend; neu dem organischen Baue nach, streng konsequent in Durchführung der Grundidee, verschönt durch reizende Stimmenvertheilung und ausgeschmückt mit neubelebender, zwanglos kontrapunktischer Kunst. Zu den wundersam ergreifenden Stellen gehören jene, wo beim 16ten Takte mit überraschender Wirkung C dur, und in der zweiten Hälfte nicht minder frappant G dur eintritt; wo ferner das Violoncell mit Achteltrioletten den von der Violine aufgenommenen Hauptgedanken begleitet; wie denn überhaupt diese elegische Ode durch mächtigen Einfluss auf Herz und Gemüth der Tonkunst Allgewalt zu verkünden geschaffen zu sein scheint.

Das humoristische Scherzo, A dur, ist ungemein pikant, im neu-romantischen Style kolorirt; abermals begründet blos ein Notenkleeblatt das Hauptmotiv, von der Violine angegeben, vom Pianoforte übernommen, welches im 2ten Theile dem Basse zugetheilt und unter einer wirksamen Steigerung des springend figurirten Akkompagnements fortgeführt wird. Freundlich kontrastirt dazu des Trio's (E dur) ruhig sanfte Haltung, der schön markirte Gesang der Bogeninstrumente und die erfrischende Wiederkehr des jovialen Minuetto. — Die Ueberschrift des Rondo: Allegro grazioso, erweist sich vollkommen entsprechend; ein süss schmeichelnder, ätherischer Farbenton durchweht das Ganze; fünf Grundnoten geben das Thema, und diese erscheinen — die Zwischenkantilene ausgenommen — festgehalten bis zum Schlusse, in einer Durchführung, welche durch reizenden Wechsel und mannigfaltige Gestaltung als musterhaft gelten kann. Die Begleiter bilden den effektvollsten Gegensatz zur Prinzipalstimme; — diese grazienhaft tändelnd, jene ernst pathetisch darein sprechend; — das Minore ziert eine schöne, dreifache Nachahmung mit kanonischen Reperkussionen; in der Finalperiode werden beide Motive zusammengewebt und ungesucht in Eins verschmolzen; und so — unter feurig bewegten Passagen des Pianoforte und den kräftigen Unisono's der Begleiter, eilt Alles im drängenden Fluge der Begeisterung zum Ende.

das wohlthut; der kecke Ausfall in das recitativische Grave, S. 5., ist originell und angenehm überraschend; der romanzenartige zweyte Satz ist sehr hübsch angelegt, man wird ihm aber mehr gleichartige Ausführung im zweyten Theile wünschen, als ihm hier gegeben worden; der dritte Satz ist ein munteres, flinkes Rondo, das sich recht gut ausnimmt. Ohngeachtet der Spieler Gelegenheit hat, einige Fertigkeit zu zeigen, und, was man ja so gern will, hin und wieder zu glänzen, ist die Sonate doch gar nicht schwer, und liegt gut in der Hand, auch sind die Bezeichnungen des Vortrags, so weit sich dieser überhaupt bezeichnen lässt, mit vieler Genauigkeit angegeben. Gewiss wird der Verf. in Zukunft gewisse, an sich keineswegs zu verwerfende, aber durch zu häufigen Gebrauch etwas gemein gewordene Folgen, (wie Seite 4. Syst. 5 und Hälfte des 6ten, S. 6. Syst. 2. zweyte Hälfte, und Syst. 3.) so wie, unter dem Geiste des Hauptgedanken zu weit zurückbleibende Nebenideen (wie im zweyten Theile der Romanze, S. 8.) in Zukunft noch sorgfältiger vermeiden; und dann werden seine Arbeiten eben so gewiss desto willkommner seyn. Stich und Papier sind schön.

Skizzen für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine und (eines) Violoncells. Erster Theil. Von Joh. Nep. Zapf. Wien, bey Eder. (Pr. 2 Gulden 20 Kr.)

Der Gedanke, musikalische Skizzen, zu Studien, oder auch zum Genuss für Gebildetere, die einer weitern Ausführung allenfalls entbehren und sie sich selbst hinzudenken oder hinzusetzen können, herauszugeben, ist, so viel dem Rec. bewust, neu, und gewiss zu loben. Nur müsste er von wahrhaft grossen Künstlern ausgeführt werden, indem es ja bekanntlich weit schwerer ist, eine gute Skizze zu liefern, als ein ziemlich hübsches, ganz ausgeführtes Werk, dem durch interessante Ausführung und gefälligen Sel. nicht aufgeholfen werden kann. Was hier unter jenem Titel gegeben wird, erhebt sich nur hin und wieder über das Alltägliche, ist nicht gerade ganz zu verachten, aber noch weniger Skizze in jenem Sinn; sondern es sind Sonaten-, oder eigentlich Sinfoniensätze, ohngefähr in Geist und Manier der ältern Vanhall'schen, die jetzt entschlafen sind. Die erste Nummer ist die beste, die fünfte und sechste sind gar zu gemein. Wenn aber der Titel nicht undeutsch ist, so lässt sich erwarten, dass die folgenden Theile von andern Komponisten ausgearbeitet werden; und wenn da der Verleger die rechten Manner zu gewinnen weiss, kann das Werkchen allerdings schätzbar werden. Stich und Papier sind sehr gut.

Nachrichten.

Paris, d. 10ten May. Ich kann schon wieder von zwey neuen musikalischen Produkten zu Ihnen sprechen, die nicht nur hier viel Glück machen, sondern von denen auch in Deutschland, wenigstens von dem ersten — mit Vortheil Gebrauch gemacht werden kann. Doch zuvor zwey charakteristische Bestrebungen der vornehmen französischen und englischen Musikfreunde, ihre Liebhaberey zu Tage zu legen. In Paris ist es eben jetzt Ton, Paesiello zu verherrlichen (besonders seitdem er bey der feyerlichen Audienz Bonaparte'n vom neapolitanischen Gesandten vorgestellt wurde und der Consul mit besonderer Freundlichkeit sich mit ihm unterhielt) und über Mehül's neulich genanntes neues Produkt, Une folie, zu streiten. Dieser Streit — das ist der eine charakterische Zug, ist bis in die Journale vorgedrungen und betrifft namentlich zwey Sylben, (sa und la) die kurz sind und von Mehül lang gebraucht worden wären. Mehül hat allerdings sich nicht die Mühe genommen, darüber laut zu werden: aber der Dichter des Stücks, der Bürger Hoffmann, ist aufgetreten, und hat erklärt, dass diese tiefe Kritik nicht einmal Grund habe, son-

Es thut ordentlich wohl, wenn man — fast abgestumpft, verblüfft, ja erdrückt durch jene Unzahl gekünstelter Schwierigkeiten, durch jenen aberwitzigen Schwulst, welcher in so vielen Erzeugnissen der Gegenwart meistens, und leider oft nur die einzige Rolle spielt, wieder einmal einem kerngesunden Tongebilde begegnet, das einfache Wahrheit, klare Verständlichkeit und strenge Enthaltung von abnormen Auswüchsen jeder Art festhält. Denn — man sage, was man will — der Tonsetzer, des Malers und Plastikers natürlicher Antipode, arbeitet nun einmal schlechterdings nicht für das Auge; Musik muss vom Gehörsinn empfangen, beurtheilt, gerichtet werden, und, wie zahllose Beispiele genügend lehren, gar Manches nimmt auf dem Papiere gewaltig gelehrt und künstlich sich aus, was beim Anhören unser armes Trommelfell grausam unbarmherzig zerfleischt; — darum also: Thue das Rechte, und lasse Jedem das Seine. —S.

(Eingesandt.)

Orgelstücke.

Vier leichte Choral-Vorspiele und vier Trio's für die Orgel für weniger geübte Orgelspieler entworfen von Aug. Gottl. Wilh. Grosse, Bakkalaureus und Organist zu Cahla. Cahla, Verlag von der Ludwigschen Sortiments- Buch- u. Kunsthandlung. S. 16. Fol. Illtes Werk.

Der Titel vorliegender Orgelstücke nennt ihren Inhalt. Also genug. Die Vorspiele selbst aber sind nach den Melodieen: „Kommt her zu mir, spricht" etc. — „O heil'ger Geist, o heil'ger Gott" etc. — „Lebt Christus, was bin ich betrübt" etc. — „Wer nur den lieben Gott lässt walten" etc. in leichter und einfacher Form und darum zweckmässig bearbeitet. Zu billigen ist es auch noch, dass die eingewebte Choralmelodie nur immer in keiner andern Stimme, als dem Diskant erscheint, wodurch dem Anfänger die Ausführung erleichtert wird. Beifalliger dürften übrigens diese Vorspiele mehr noch von Seiten ihrer Ausführung durch einen natürlichen und fliessenden Gang, als in Ansehung ihrer uns fast zu einförmig scheinenden Erfindung (s. No. I. und II.) sein, deren Unvollkommenheit der Komponist gewiss durch fleissige Betrachtung guter Muster hierin zu beseitigen im Stande sein wird. Mehrmals kommt e

vor: ist aber wohl nur auf den wenigsten, neu erbauten umfassendern Orgelwerken anwendbar. Unter den Trio's ist No. 1 (A dur) durch gemüthliche Ansprache empfehlenswerth. No. 2 u. 3 dagegen hat manches Gewöhnliche, No. 4 aber (As dur) stellt sich unter allen durch würdevolle Einfachheit für die Orgel heraus. Durch Beibehaltung und Erweiterung dieser Form aber wird sich der Komponist gewiss das Rechte sichern. Wir wünschen ihm nur einen rüstigen Fortgang auf dem betretenen Wege.

Z. *D. R.*

Nachrichten.

Magdeburg. (Beschluss.) Von den in den 3 ersten Konzerten des Singvereins aufgeführten Stücken heben wir besonders die Missa von Righini, die Ouverture und Introduktion zur Jessonda und das Finale des 2ten Aktes derselben Oper hervor. Als Solosängerinnen traten Fräul. Karsch und Fräul. Stilke auf, als Virtuosen, ausser Hrn. Rochy, die Gebrüder Stahlknecht aus Berlin. Wie man die jungen Berliner überschätzt hat, so hat man Frl. Karsch zu wenig anerkannt. Erst jetzt, nachdem sie uns verlassen hat, sieht man, was sie im Vergleiche mit ihrer Nachfolgerin gewesen und was man an ihr verlor. Sie besitzt eine gute Stimme, die sich unter der Leitung eines tüchtigen Mannes rasch ausbilden wird. Alle Arien, die wir von ihr vernahmen, sang sie mit Sicherheit und Reinheit. Das bereits in dieser Zeitung von Dessau aus mitgetheilte Urtheil über die Herren Stahlknecht unterschreiben wir ganz, doch verkennen wir nicht die bedeutenden Anlagen des Violoncellisten, der bei fortgesetzt ernstem Studium ein Meister zu werden verspricht. Diese Herren traten auch in den schon erwähnten Abonnementkonzerten der Loge, der Harmonie etc. auf, in denen sich auch mehre hiesige Orchestermitglieder beifallig hören liessen. Unser Violoncellist Hr. Schapler ist eben so ausgezeichnet als Konzert- wie als Orchesterspieler, und kann mit den besten uns bekannten Virtuosen in die Schranken treten. Frl. Siegfried spielte das D moll-Konzert von Kalkbrenner, Variationen von Herz etc. Die zu starke Begleitung des Orchesters schadete dem Konzertvortrage. Um bei so hitzigen Bläsern durchzudringen, dazu war entweder der Flügel oder das Spiel zu matt. — Wir haben nun noch des vom Musikal. Vereine zur Feier des 50jähr. Jubiläums des Don Juan veranstalteten Privatkonzertes zu erwähnen. Man gab die grosse Symphonie in C dur, die Doppelsonate in D und den ersten Akt des Don Juan. Die Versammlung war die glänzendste dieses Winters, Alle, von der Gewalt dieser Töne ergriffen, drückten ihren Dank durch einen Beifallssturm aus. Die Solopartieen, der Chor und einige Hauptstimmen im Orchester waren von Dilettanten besetzt. Einige Tage nach dem Konzerte erschien eine Lobrede auf dasselbe, worauf die Vereinsdirektion erklärte, dass sie alle kritische Anzeigen über Dilettantenleistungen, zumal in Privatkonzerten, für unangemessen halte, wodurch sich die Kürze des Berichts über das bedeutendste musikal. Ereigniss dieses Winters erklärt. Die Veranstaltung dieses Konzertes, zu dem die Einlasskarten gratis ausgegeben wurden, gereicht dem Vereine zu besonderer Ehre. Der Wunsch, auch den 2. Akt dieser Meisteroper von ihm zu hören, war allgemein. Die

Doppelsonate für 2 Claviere war uns neu; sie wurde von den Herren Ehrlich und Chwatal vortrefflich ausgeführt. Das alte gemüthliche Andante sprach allgemein an. Wir schliessen, da wir keinem Bedeutenden weiter beigewohnt haben. Von guten Opernaufführungen kann wohl nicht die Rede sein, wenn eine erste Sängerin, ein erster Tenor und ein tiefer Bass fehlen. Dem talentvollen Theaterdirektor Wunderlich wünschen wir einen grossern Wirkungskreis und machen daher die Theatervorstände auf diesen Mann aufmerksam. Mögen die Dilettantenvereine und unsere wackern Künstler in ihren Bestrebungen fortfahren und sich von Seiten des Publikums einer immer wachsenden Theilnahme erfreuen!

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals.

(Fortsetzung.)

Dem Josephstädtertheater ist mit der neuen Direktion zugleich auch ein neuer Glücksstern aufgegangen, dessen ungetrübtem Schimmer nur eine recht lange Dauer zu wünschen bleibt. Binnen drei Monaten gingen blos drei Pieçen in die Szene, und darunter sogar zwei schon von anderwärts her gekannte, welche jedoch, mit geringen, blos zur Erholung der angestrengt darin Beschäftigten nothwendig gewordenen Unterbrechungen, alle Spielabende zum ergiebigen Nutzen der Kasse ausfüllten. Solche waren: 1) Reserl, die Nachtwandlerin, Parodie, mit der schönen, gesangreichen Musik von Glaser; — 2) Die elegante Bräutmeisterin, lokale Posse, Musik von Scutta; und 3) ein Original-Scherzspiel von Told unter dem Titel: „Liebeleien in Linz, Neckereien in Wien, Foppereien in Nussdorf", wozu Kapellmeister Heinrich Proch die allgemein ansprechenden Gesangstücke beisteuerte, welches allein gegen 40 Wiederholungen erlebte und stets ein zahlreiches, dankbar empfängliches Auditorium herbeizog. Nicht nur die bis in das kleinste Detail von sorgfältiger Genauigkeit und lobenswerthem Fleisse zeugenden Gesammtdarstellungen, die musterhafte Ausführung der Hauptpartien durch Mad. Zöllner und Jäger, durch die HH. Wallner, Heichlinger, Koch, Regisseur Zöllner u. A., sondern auch der Geschmack, die Eleganz und Nettigkeit der Szenerie beweisen das unermüdliche Streben, die Zufriedenheit des theilnehmenden Publikums zu erringen, welches denn auch bei jeder Veranlassung an beifälliger Anerkennung es nimmer ermangeln lässt. Einem Gerüchte zufolge sollen nach und nach mehre Raimund'sche Mährchen an die Reihe kommen, um Hrn. Wallner Gelegenheit zu verschaffen, sein wirklich interessantes Nachahmungstalent vielseitig zu erproben. —

(Fortsetzung folgt.)

Kassel, im Februar. I. Konzerte. In dem ersten Monate des neuen Theater- und Musikjahres, Oktober, wurde den Freunden der Instrumentalmusik ein hoher Genuss zu Theil, indem die Pianistin Fräul. Katharina Bott aus Darmstadt sich zweimal auf dem Pianoforte hören liess. Im ersten grossen Instrumental- und Vokalkonzerte am 30. Oktober im kurfürstlichen Hoftheater spielte die Konzertgeberin folgende 3 grosse Musikstücke: ein Konzert von Chopin, eine grosse Fantasie von Kalkbrenner, und eine dergleichen von Thalberg. Zur Ausfüllung des genussreichen Abends hörten wir noch eine Ouverture von Beethoven hier zum ersten Male, das neunte Violinkonzert von Spohr, von dem bereits in diesen Blättern schon erwähnten eilfjährigen Knaben Juan Bott von hier mit seltener Virtuosität vorgetragen und mit reichem Beifalle von Seiten der staunenden Hörer belohnt; dann eine Arie von Piccini von Dem. Löw und eine aus der Zauberflöte von Dams gesungen. Das zweite Konzert fand am 8. November im neuen Adolphi'schen Saale am Königsplatze Statt, und bestand aus folgenden Pieçen: aus einem Capriccio brillant von Mendelssohn, aus einem dergleichen von Thalberg, und auf vielstimmiges Verlangen noch einmal aus der bereits oben erwähnten grossen Fantasie von Thalberg. Auch dieses glänzende Konzert ward mit Quartett- und mehrstimmigen Gesängen von Mitgliedern aus der hiesigen Liedertafel und mit Variationen für die Violine von Neumeyer und einem Divertissement für dasselbe Instrument von Jansa, gespielt von Juan Bott, sehr vortheilhaft unterstützt. Schon aus diesen obengenannten Musikstücken, bei deren Ausführung dem Kenner auch zugleich die Schwierigkeiten ganz besonderer Art nicht entgehen werden, lässt sich auf das schöne Talent der jungen Künstlerin schliessen. Und in der That, der Sieg war vollkommen, den sie vor Kennern und Dilettanten davon trug. Den einen Theil bezauberte die Leichtigkeit und der meisterhafte Mechanismus der Pianistin, den andern riss ihr seelenvoller Vortrag hin, Alle aber stimmten darin überein, dass die Genüsse eben so selten, als das Spiel der Konzertgeberin höchst ausgezeichnet zu nennen sei, und dass ihr überall auf ihren Konstreisen eine eben so allgemeine Anerkennung und reicher Beifall zu Theil werden möchte, als wir hier in Kassel. — Von den gewöhnlichen vier bis fünf Abonnementkonzerten, welche die Mitglieder der hiesigen Hofkapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds, der leider nur zu wenig vom Publikum unterstützt wird, alljährlich im kurfürstlichen Hoftheater geben, hörten wir bereits zwei; das erste am 29. November wiederholte zur Einleitung Mendelssohn's Ouverture zum Sommernachtstraum, dann spielte Konzertmeister Wiele ein Konzert von de Beriot mit gewohnter Virtuosität und mit allgemeinem Beifalle; Dem. Pistor sang eine Arie von Personi, und der erste Bassist Foppel die nächtliche Heerschau von Zedlitz, komponirt von Canthal, mit Beifall; den Schluss der ersten Abtheilung machten Variationen für Fagott von Jacobi, geblasen von Lorenz. Die Pastoral-Sinfonie von Beethoven machte die zweite Abtheilung des Konzertes aus. Das zweite Abonnement-Konzert am 20. Decbr. wurde mit der Ouverture zur Alruna von Spohr eröffnet. Eine Arie von Vaccaj, vom ersten Tenor Dorska vorzüglich gesungen, gefiel sehr. Sehr beifällig aber wurden die Variationen für die Harfe von Bertrand, gespielt von Dem. Löw, aufgenommen. Eine Arie von Kreutzer, von unserm Bassisten Krieg vorgetragen, gefiel, desgleichen

chen die Variationen für Violoncello von Ganz, gespielt von Dotzauer. Den Inhalt der zweiten Abtheilung machte eine neue Sinfonie vom königlich dänischen Musikdirektor Hartmann aus. Sie gefiel grösstentheils und namentlich wegen vieler effektvollen Stellen, war aber im Ganzen doch zu lang. Dies verzeihen wir nur grossen Meistern. Endlich gab am 4. December die hiesige Sing-Akademie unter Direktion des Gesanglehrers Wiegand zur Unterstützung der Nothleidenden Händel's Oratorium Salomon im neuen Stadtbau-Saale. Die Theilnahme war ungemein gross und die Ausführung dieses einzigen unsterblichen Musikwerkes höchst lobenswerth; denn dieser grosse Dilettanten-Verein hat fast für jede Stimme einzelne vorzügliche Subjekte. Ob wir am diesjährigen Charfreitage endlich Mendelssohn's „Paulus", im Einzelnen und im Ganzen schon lange vorbereitet, hören werden, ist noch ungewiss; die hiesigen Lokalblätter unterlassen es nicht, immerwährend den Wunsch auszudrücken. Ausser Spohr's neuester Sinfonie, welche noch nicht öffentlich aufgeführt, sondern nur einigemale probirt wurde, ist keine Komposition von Bedeutung zwischen diesem und meinem letzten Berichte vom Oktober vorigen Jahres erschienen.

(Beschluss folgt.)

Beschluss der Herbstopern und Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

Insel Sardinien. In der Hauptstadt Cagliari waren die Sänger die beiden Prime Donne Pastori und Mazza, die Altistin Grandolfi, die Tenore Ricciardi, Rinaldini, der Buffo Hilaret und die Bassisten Colini und Balzer. Mercadante's Briganti machten den Anfang der Stagione, deren Musik wenig anzog, jedoch gefiel die Pastori, Ricciardi und die beiden Bassisten. Nach ungefähr 15 Vorstellungen gab man Ricci's Chiara, worin sich der Buffo Hilaret auszeichnete; darauf die Norma, worin neben der Pastori die Tonelli und Hr. Rinaldini stark beklatscht wurden. — In der Stadt Sassari war die Sängergesellschaft die Prima Donna Mollo, die Altistin Dabadia, der Tenor Michelini, der Buffo Ranfagna und der Bassist Solari. Rossini's Semiramide ging so so, weit besser Ricci's Esposti, in ihnen besonders die Mollo und Ranfagna.

Hom. Die Cholera mit ihrem Appendix waren Ursache, dass wir auch im Herbste keine Oper hatten.

Florenz (Teatro alla Pergola). Bekanntlich hat der Maestro Lillo zu Neapel bis jetzt zwei Opern komponirt, nämlich: Il Giojello und Odda di Bernauer; bekanntlich war beider Musik schon vor ihrem Debut bekannt. Hier eröffnete erstere Oper die Stagione mit einem feierlichen Fiasco. Ricci's Esposti rückten darauf schnell mit einem grossen Triumphe vor: die Aman, die Piombanti, Hr. Morini und ganz besonders die beiden Buffi Frezzolini und Cambiagio erheiterten Alles, und man wusste gar nicht, dass ein Giojello existirt habe. Nun machen diese Sänger den mit grossen Lorbeerkränzen aus Sinigaglia und Lucca (s. diese beiden Rubriken der vorigen Stagione) angekommenen Künstlern Tadolini und Moriani Platz, die vereint mit den Herren Scalese und Varese, Bellini's Puritani und Donizetti's Lucia di Lammermoor gaben. Dass die Tadolini hier gefällt, ist nichts Neues; dass aber unser Landsmann Moriani mit seiner angenehmen, umfangsreichen und geläufigen Stimme sich schnell zu einem der ersten Tenore bildet, das mögen Sie mit schwabacher Schrift in der allg. mus. Zeit. drucken lassen. Bei Paganini ist leider, wie Sie wissen, alle Hoffnung verloren, dass er je ein grosser Sänger wird. Nicht so unser Moriani, der bei seinem ersten Auftreten als Secondo Tenore zu Mailand wenig versprach, und als solcher, ganz entgegen der heutigen leidigen Mode, gleich als erster Sänger glänzen zu wollen, eine geraume Zeit seine Schule machte; nun erntet er Ruhm und reichlichen Lohn dafür. Aus dem Gesagten erhellt Moriani's vaterländischer Furore klar. Die Musik der Puritani überraschte die Zuhörer, die sich wohl in Acht nahmen, zu sagen: sie gefällt uns nicht, oder etwa gar: Ricci's Esposti gefallen uns weit mehr; eine solche Behauptung wäre eine wahre Schande gewesen.

Auf dem Teatro della Piazza vecchia sang die Engländerin Corry Rossi (d. h. verheirathet mit dem Bassisten Napoleone Rossi — ihre Schwester heisst Corry-Paltoni, weil sie mit dem Buffo Giuseppe Paltoni verehelicht ist) mit schöner Sopranstimme; der Tenor Scavarda und .... Auf diesem Sekundärtheater hört man zuweilen die neuesten Tragedie liriche um einige Kreuzer. Diesmal gab man sogar eine neue Oper, Amelia betitelt, von dem angehenden Maestro Maestrini: was dieser Diminutiv geleistet, mag hier übergangen werden.

Auf dem kleinen Theater Borgo Ogni Santi regnet es ebenfalls grosse und kleine Opern um denselben Eintrittspreis. Hier sang die Prima Donna Fiascaini, der Tenor Rossi (Felice) und ... Auf diesem Theater gefällt gewöhnlich Alles. Die Fiascaini fand eine solche glänzende Aufnahme, dass man ihren Namen ganz vergass und glaubte, sie hiesse Trionfini.

Lucca. Hr. Pacini, Direktor des Konservatoriums zu Viareggio, wurde zum Direktor der Kammer- und Kapellmusik des Grossherzogs ernannt.

Jesi. Im jetzigen Säkulum der Sänger und — Maurer reichen sich Beide, wenigstens in Italien, gar oft die Hände. Neue Theater werden immerwährend errichtet und ältere ausgebessert oder verschönert, wobei die Maurer die Tasco, ja oft Furore machen. Bei dergleichen Gelegenheit wird gewöhnlich an grosse Spektakel, mit einem Worte, an eine glänzende Eröffnung (Apertura) gedacht, und selbst kleinere Ortschaften, auch auf Gefahr Schulden zu machen, wollen wenigstens einen Sänger di gran Cartello in der Oper haben. Unser so eben ausgebessertes und verschönertes Teatro alla Concordia besass diesen Herbst den klassischen Bassisten Giordani, den romantischen Buffo Zampettini, den kernfesten Tenor Balestracci und die wackere Mazzarelli als Prima Donna. Die gegebenen Opern waren Bellini's Beatrice di Tenda und Coppola's Nina. Giordani war der Glanzstern des Ganzen. In ihrer freien Eionahme am 5. Okt. erfreute sich die Mazzarelli aller bei dieser Gelegenheit Statt habenden Ehrenbezeugungen, worauf sie nach Bologna abreiste.

Strassburg, im Januar. „Literarische Arbeiten werden in den kleinsten Städten durch den Druck verbreitet, und ein Jeder findet dadurch ein schnelles und wenig kostspieliges Mittel, seine Gedanken zu veröffentlichen. Die musikalische Presse im Gegentheil scheint bestimmt, blos in Hauptstädten wirksam zu sein und ausserhalb derselben das Genie der Komposition nicht unterstützen zu wollen. Wenigstens ist in Frankreich die Herausgabe von Musikalien auf eine einzige Stadt beschränkt, und wenn auch ausser der Hauptstadt Versuche gemacht worden sind, so haben diejenigen, welche den Muth hatten, sich damit zu befassen, ihre Rechnung nicht dabei gefunden. — Sollte nicht der Kunst ein wichtiger Dienst geleistet werden, wenn den Komponisten, deren Anzahl wohl grösser ist, als man glaubt, und welche in vielen Theilen Frankreichs unbekannt leben, ein Feld zur Veröffentlichung ihrer Werke dargeboten wird?"

Mit dieser Einleitung beginnt der vor Kurzem hier verbreitete Prospektus eines musikalischen Blattes, unter dem Titel: *La Lyre d'Alsace, journal de musique, contenant des compositions inédites ou étrangères pour orgue, piano, flûte et pour tous les instrumens, morceaux de musique vocale, religieuse ou profane etc. Cantates, Romances, Nocturnes etc.* Mit diesem Blatte erscheint zugleich unter dem Titel *Nouvelle Gazette musicale* ein *Journal de critique musicale* am 1sten und 16ten eines jeden Monats zu Paris und zu Strassburg bei dem Herausgeber, der Musikalienhandlung L. Pitois Frost.

Zur Beseitigung der etwa zu schwachen oder der Publizität nicht würdigen Arbeiten ist ein Jury von Sachverständigen aufgestellt, welches aus den Herren Berton, Mitglied des Instituts und Prof. der Komposition am Konservatorium; Batton, dramatischer Komponist, Schüler von Cherubini; Benoist, Lehrer der Orgel am Konservatorium; Bienaimé, Prof. daselbst und ehemal. Chef der Zunft an der Kathedral-Kirche zu Paris; Despréaux, dramatischer Komponist, Schüler Berton's; Elwart, Prof. am Konservatorium; G. Kastner, einer der Redaktoren der (Pariser) musikalischen Zeitung und Verfasser eines *Traité d'instrumentation*; Lafont der Geiger; Mainzer, Stifter der unentgeltlichen Singschulen in Paris; A. Panseron, Prof. am Konservatorium u. s. w. besteht. Der literarische Theil der musikalischen Zeitung ist dem Hrn. Fr. Gail als Haupt-Redakteur anvertraut; Mitarbeiter sind die Herren Benoist, Elwart, Ed. Monnais, G. Kastner, Mainzer, Edmond Viel und Edme Saint-Hagué. Die Musikalien sollen vermittelst des autographischen Verfahrens der Herren Bobeuf u. C. gedruckt werden. Als Muster dieses Druckes ist dem Prospektus eine von G. Kastner komponirte Romanze beigefügt.

Zur Würdigung der Arbeiten obiger zum Theil unbekannter Komponisten und Literatoren, welche zum Theil als Kunstrichter aufgestellt sind, findet sich Ref. berufen, rücksichtlich des Elsasses, dessen Titel die Zeitschrift führt, einige Bemerkungen über die Prose-Romanze und deren Verfasser beizufügen.

Johann Georg Kastner, Sohn des hiesigen Bäckers Joh. Georg K., wurde zu Strassburg am 9. März 1810 geboren; neben seinem Studium der Theologie beschäftigte er sich aus Liebhaberei mit Musik, er spielte etwas Klavier und einige Blechinstrumente, wozu ihn die Musik der National-Garde zu Pferde, deren Mitglied er war, antrieb. Er machte Bekanntschaft mit den Musikdirektoren der deutschen Operngesellschaften, den Herren J. C. Roener, jetzt todt, und Michael Maurer, jetzt in Bamberg, bei welchen er die Anfangsgründe der Komposition lernte. Im Jahre 1829 komponirte er zu dem hier aufgeführten Trauerspiele: „Die Belagerung von Missolonghi" Ouverture, Märsche, Chöre und Zwischenakte (s. Allg. Musikal. Zeit. 1830, S. 474), und im Jahre 1834 wagte er sich an eine grosse Oper in fünf Akten: La Reine des Sarmates. Da sie aber bei der französischen Gesellschaft nicht zur Aufführung gebracht werden konnte, so lieferte ihm der Verf. einen deutschen Text, und so wurden die drei ersten Akte von der deutschen Gesellschaft aufgeführt. (S. Mus. Zeit. 1835, S. 686.) Hr. K. warf nun seine Blicke auf Paris, wo jedoch unsers Wissens die Oper nicht zur Aufführung gekommen ist. Er entsagte der Theologie, und nachdem ihm aus der Stadtkasse eine Unterstützung zur Ausbildung seiner Anlagen in dem Konservatorium bewilligt worden war, begab er sich in die Hauptstadt, wo er sich 1837 mit einem Fräulein Boursault vortheilhaft verehlichte.

Was nun die vorliegende Romanze betrifft, gedichtet von dem oben genannten Hrn. Edmond Viel unter dem Titel: L'Orphelin, Die Waise, so hat sie folgende Geschichte zum Gegenstande.

Ein verwaister Knabe hatte sich bei einem schrecklichen Wetter verirrt. Durchdrungen von Kälte, irrt er umher, als in dem Sturme ein Schloss, funkelnd von Glanz, sich seinen Blicken zeigt. Er eilt dahin. Doch seine Thränen und Bitten verhallen in den Gesängen, die in den festlichen Sälen erklingen. Er legt sich nieder auf einen Stein, und murmelnd: mich hungert! schläft er ein.

Auf diesen Gegenstand hat Hr. K. eine Romanze in einer marschartigen Bewegung komponirt, deren düstere Tonart G moll und langsame Bewegung And. Sost. nicht vermögen, dem uncharakteristischen und falschen Ausdrucke abzuhelfen. Unter Romanze denken wir uns eine lyrische Erzählung einer Begebenheit. Warum nun Hr. K. gleich anfangs seiner Erzählung in jedem der 3 Strophen die beiden ersten Zeilen 2mal erzählt, begreifen wir nicht. Besonders widersinnig ist diese Wiederholung in dem 2ten Verse: *Quand à ses yeux s'offrit dans la tempête, tout étincelant de clarté et de feu*, was? dieses erfährt man erst, wenn dieselbe Phrase akandirt Hr. K. gegen den Rhythmus folgendermaassen: *wiederholt ist, — un vieux manoir!* — In dem 3. Verse

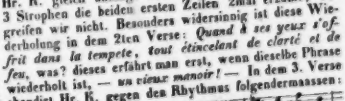

Uebelstände, welchen leicht abzuhelfen wäre. — In der Harmonieführung ist er nicht glücklicher. Ob er gleich durch einige überraschende Uebergänge Interesse erregen wollte, so ist doch hier seine Ungewandtheit unverkennbar. Man urtheile selbst, welchen Effekt hier der übermässige Sext-Akkord nach der Es dur-Harmonie und der ⅔ Akkord auf der leichten Hälfte des Taktes machen:

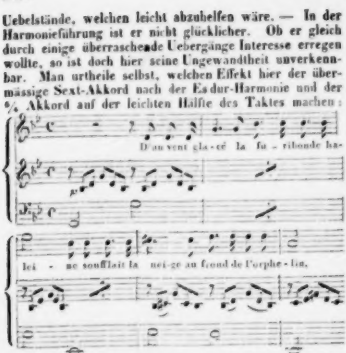

Die gleichförmige Triolenbegleitung ist übrigens weniger geeignet, Einheit des Ausdrucks zu bezwecken, als Monotonie zu erregen.

Die erste Nummer der *Nouvelle Gazette musicale* ist so eben erschienen und enthält 1) Anzeige über die Aufführung des Requiem von Berlioz in dem Invalidenhause bei Gelegenheit der Beerdigung des Generals Damremont. Die Leser werden auf den Bericht vertröstet, den Hr. Kastner, welcher die Partitur vor sich hat (also das MS., da sie auf Subskription herauskommen soll) und sie sorgfältig studirt, darüber machen wird. 2) Ueber die Gesanguterrichtsanstalt des Hrn. Mainzer, worin über 1000 Arbeiter in Zeit von 6 Monaten in den Stand gesetzt sein sollen, die Komposition der ersten Meister zu singen! 3) Vergleichung zwischen A. Nourrit und Duprez. 4) *Six méthodes élementaires de chant, piano, violon, flûte, flageolet et cornet à piston, par G. Kastner*, rezensirt von Edmond Viel, dem Dichter obiger Romanze, welcher das Werk unvergleichlich findet. 5) Uebersicht musikalischer Begebenheiten während der ersten Hälfte des Monats.

Was sind Rosalien?

Mit der im Universal-Lexikon der Tonkunst VI. Bd. 1. Lief. S. 55 vorgefundenen Erklärung des Wortes „Rosalie" bin ich nicht einverstanden; der Hr. Verf. dieser Worterklärung sagt nicht bestimmt, ob es eine musikalische Sünde sei, Rosalien zu machen; es bleibt demnach der Willkür eines Jeden überlassen, sie dafür zu halten oder auch nicht. Er sagt, sie verriethen eine **ungemeine Armuth an Empfindung**, und ein Kritiker legt ihnen irgendwo wieder Armuth an **Erfindung** bei. Der Hr. Verf. meint, sie wären am schicklichsten in komischer Darstellung anzuwenden; ich will aber einige Stellen von ernstem Charakter anführen, wo derartige sein sollende Rosalien den herrlichsten Effekt hervorbringen.

Man schlage Mozart's Requiem nach, und folgende Stellen: *Ingemisco tanquam reus, culpa rubet vultus meus, supplicanti parce Deus*; desgleichen: *Qui Mariam etc.*, und zu Ende derselben Nummer das Mark und Bein erschütternde: *Oro supplex etc.* wären nach der Meinung des Hrn. Verf. die remarkabelsten Schusterflecke. Aber auch seine **Zerline** müsste — im Duett mit Don Juan — geflickte Schuhe, wie auch **Pamina, Tamino** und **Sarastro** im Terzett: Soll ich Dich, Theurer etc. geflickte Sandalen tragen. Sollte auch Meister Spohr an Flickerei gedacht haben, als er das zweite Finale zum Faust schrieb? Dergleichen Stellen mehr von andern musikalischen Dichtern anzuführen, halte ich für überflüssig. Mir ist es nie eingefallen, bei den eben angeführten an einen Schusterfleck oder an Armuth der Empfindung oder Erfindung zu denken, geschweige sie wahrzunehmen. Ohne an sich nichtssagende, harmonisch fade und mehrmals auf- oder abwärts wiederholte Phrasen zu billigen, halte ich sie dennoch für keine Schusterflecke.

Meiner unvorgreiflichen Meinung nach ist ein Fleck, sei er ein Schuster-, Tinten- oder anderer Fleck, immer etwas, das nicht dasein sollte. Demnach wäre ein musikalischer Schusterfleck oder Rosalie ein in einer **Phrase zu viel angebrachter, die rhythmische Gleichheit störender ganzer oder halber Takt**. Weil aber ein solcher übel angebrachter Takt eine linkische Hand verräth, heisst er auch „Hans Michel". **Solche** Rosalien sind und bleiben immer ein grober Fehler. Einige Beispiele mögen den Begriff eines Schusterflecks verdeutlichen.

Man lasse die Antwort in einer Fuge, nach Beschaffenheit des Subjekts, um einen ganzen oder halben Takt später eintreten, und der Schusterfleck ist fertig. Z. B.

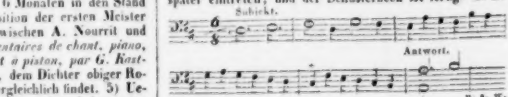

Die Antwort muss mit dem fünften Takte eintreten. Ebenso würde ein Schusterfleck entstehen, wenn man einen rhythmischen Satz **ganz** ausschreiben wollte, wo eine Taktersticking eintreten sollte. Z. B.

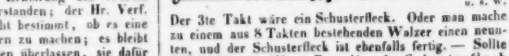

Der 3te Takt wäre ein Schusterfleck. Oder man mache zu einem aus 8 Takten bestehenden Walzer einen neunten, und der Schusterfleck ist ebenfalls fertig. — Sollte Jemand mit dem Worte **Rosalie** oder **Schusterfleck** noch einen andern Begriff verbinden, so will ich mich gern belehren lassen. *H.*

(Eingesandt).

Nöthige Erklärung.

(Eingesandt.)

So gern ich Berichtigungen wie die gegenwärtige vermeide, so sehe ich mich gleichwohl durch einen Artikel aus Königsberg in der Leipz. neuen Zeitschrift für Musik (No. 47 und 48 v. J.) und durch die in demselben enthaltenen Unrichtigkeiten in Bezug auf eine von mir verfasste Komposition hierzu veranlasst. Hr. Sobolewski, der früher die Oper beim hiesigen Theater dirigirte, jetzt designirter Kantor bei der Altstädt'schen Kirche, ist, seitdem er diesen Posten erhielt, Schriftsteller geworden und schreibt unter dem Namen Fe-ki. Wie? Das ist den Lesern seiner Aufsatze bekannt, jedoch nicht immer, wie viel Richtiges seinen Behauptungen zum Grunde liegt. Hiervon aus dem bezeichneten Artikel einige Proben. Zuerst heisst es daselbst: Hr. Spontini habe über meine Komposition geurtheilt: „aben keine 'itze." Das ist grundfalsch! Es wurde Hrn. Sob. im vertraulichen Gespräche von mir mitgetheilt: „Hr. Spontini habe sich über den Ramler'schen Text, ob mit Grund oder Ungrund, bleibe ununtersucht, dahin geäussert: dass er nicht leidenschaftlich genug sei. Diesen subjektiven Ausspruch über den Text wendet Hr. Sob. mit absichtlicher Verfälschung auf die Musik an. Ferner spricht er: „Die Worte „Nein, weiter nicht! hier muss ich ruhn" etc. sollten mit bewegtem, abgerissenem (soll wohl heissen: unterbrochenem) Vortrage dargestellt werden, und die Stelle: Ihr Götter! Ach, rettet mich! etc. mit dem höchsten Affekte und allen Mitteln der Stimme und des Akkompagnements" etc. Das erste Erforderniss eines Berichterstatters über Musik dürfte ein gutes Ohr sein. Hr. Sob., der, wie wir so eben zeigten, Anderer Urtheile unrichtig anwendet, hört auch nicht richtig. Sonst würde er bemerkt haben, dass in beiden Stellen in der angeregten Beziehung Alles geschehen ist, was geschehen konnte, ohne in die heut zu Tage leider! nur zu sehr beliebte Manier der Uebertreibungen zu verfallen. In der ersten Stelle ist der unterbrochene Gesang angewendet und in der zweiten durch starke und leidenschaftliche Akzentuation — der für die Altstimme beschränkte Umfang durfte nicht überschritten werden — der Vortrag begünstigt, was eine tüchtige dramatische Sängerin wohl zu benutzen verstehen wird. Was aber die Mittel des Akkompagnements betrifft, so sind, ausser den gewöhnlichen Orchesterinstrumenten, Hörner und Posaunen aktiv. Was könnte Hr. Sob. noch wünschen? Etwa englische Basshörner, Ophikleiden, oder Janitscharenmusik? — Wie unrichtig Hr. Sob. auch den Text verstanden, geht aus folgender Aeusserung hervor: „In dem 'Arioso fällt die nicht beachtete Frage störend auf: Wo bin ich? o Himmel! ich athme noch Leben, o Wunder! ich walle im Meere, mich heben die Wellen empor", und Hr. Sob. tadelt, dass das Arioso mit einer vollkommenen Schlusskadenz endigt. Die Frage: Wo bin ich? ist allerdings fragweise gegeben, aber mit ihr ist die Frage auch so gut als beendet; es folgt Staunen und der Ausruf: o Himmel! und die nächsten Worte enthalten gleichsam die Antwort auf die Frage. Es würde demnach lächerlich sein, alles dies fragweise zu setzen und besonders das Arioso mit einer Frage zu schliessen. Auch in dem, was Hr. Sob. von den Pausen im Rezit. vor Beendigung des Satzes spricht, fehlt es an irrthümlichen Angaben nicht. Ausserdem beweist seine Behauptung Unkunde in dem Gebräuchlichen, indem dergleichen bei den grössten Meistern fast in jedem Rezitative vorkommt. Von den unzähligen Beispielen, die wir geben konnten, des geringen Raumes wegen nur eins. Gleich im ersten Rezit. der Schöpfung von Haydn heisst es nach den Worten: Am Anfange schuf Gott Himmel und Erde

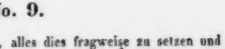

Hieraus ersieht man deutlich, dass Hr. Sob. nur in der Absicht zu tadeln schrieb. Doch die Krone setzt er seiner Weise zu rezensiren durch die Bemerkung auf: „Zu auffallend Händelsch (?) und fast ermüdend ist die Koloratur auf athmen: „Weil mein Busen a-a-a-a-athmen kann." — Wo kommt in der Komposition eine so ekelhafte Wiederholung des einzelnen Vokals a vor? Nirgend! Und Hr. Sob. nennt das Händelisch. Man sieht, in welcher Gattung von Witzen er einheimisch ist, Witze, die eben so sehr des Beifalls jedes Gebildeten entbehren, als sie dem Schreiber zur Unehre gereichen. Und dieser Mann gibt sich für das Organ des musikalisch-ästhetischen Geschmacks hierselbst aus. Welche Meinung muss das Ausland über unser gutes Königberg bekommen, das als die *Ultima Thule* betrachtet und fast kaum gekannt oder besonders geachtet wird? Gewiss ist es ein schlimmes Zeichen unserer Zeit, dass, mit Ausnahme einiger ehrenwerthen Männer, das musikalische Rezensentenwesen sich grossentheils in den Händen unmündiger Jugend oder solcher Leute befindet, die mehr Keckheit als Kenntniss, weniger den Willen zu nützen als zu verletzen besitzen. Aber ein noch schlimmeres Zeichen ist es, dass Niemand solchem Unwesen kräftig entgegentritt. Darf die Liebe zum Frieden so weit gehen? Gewiss nicht! Möge indess Hr. Sob. fortwirken in der Würde eines Kunstrichters, zu der sich zu erheben er sich geeignet fand, möge er immerhin nach dem Beifalle der ihm Gleichgesinnten geizen. Ich werde ihn darum nie beneiden, aber bitten muss ich ihn, mich und meine Leistungen seiner Beurtheilung ferner unwerth zu halten und einen Streit zu meiden, den ich in jeder Weise fern zu halten wünsche. In solchem Sinne, und weil ich mich so hohen Anforderungen nicht gewachsen glaubte, habe ich denn auch mehrseitige ehrenwerthe Aufforderungen, unter andern eine der resp. Redaktion der Leipz. Neuen Zeitschrift für Musik, die ich unterm 25. Oktbr. 1834 erhielt, abzulehnen mich bewogen gefühlt. Erst später erging dieselbe an Hrn. Sobolewski. Hr. Sob. hat sie angenommen.

Sämann.

Notis: Die zweite Sektion der Euterpe in Leipzig hat, ausser den genannten Herren (S. 116), die Kapellmeister H. Marschner, C. G. Reissiger, Frdr. Schneider und Louis Spohr zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt.

INTELLIGENZEN.

Neue Musikalien im Verlage von *Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

	Thlr.	Gr.
Duvernoy, J. B., Variations sur un thème favori de Bellini p. le Piano à 4 mains. Op. 79	1	4
— La Cachucha. Grande Valse espagnole pour le Piano. Op. 81	—	16
Hünten, Fr., Vierter et Rondeau martial sur des thèmes de l'Opéra: Le Guise ou les Etats de Blois de Georges Onslow pour le Pianoforte. Op. 100. Liv. 1 et 2 à	—	16
— L'Alliance. 3 Airs favoris pour le Piano. Oeuvre 104.	1	—
Manns, 4 Airs variés faciles pour le Violon av. Piano.		
No. 1. Chansonette Tyrolienne	—	10
No. 2. Thème de Mercadante	—	10
No. 3. Thème de Donizetti	—	10
No. 4. Thème de Bellini	—	10

Musikalische Werke zu herabgesetzten Preisen.

Von nachstehenden Werken rühmlichst bekannter Verfasser sind, so lange es der Vorrath erlaubt, durch alle Buch- und Musikhandlungen Exemplare zu den beigefügten sehr ermässigten Preisen zu beziehen:

Für Freunde der Tonkunst von *Friedrich Rochlitz.*

4 Bände, 8. cart. früher 8 Thlr., jetzt 4 Thlr. 12 Gr.

Koch, H. C., Versuch einer Anleitung zur Composition. 3 Bände. 8. früher 5 Thlr. 20 Gr., jetzt 1 Thlr. 12 Gr.

Kirnberger, J. P., Gedanken über die verschiedenen Lehrarten in der Composition, als Vorbereitung zur Fugenkenntniss. 4. früher 6 Gr., jetzt 4 Gr.

— Kunst des reinen Satzes in der Musik, aus sichern Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beispielen erläutert. 4. 1. Band, II. Band, 2te u. 3te Abthl. (II. Bd. 1. Abthl. fehlt.) früherer Preis obiger 3 Abtheilungen 7 Thlr. 12 Gr. — jetzt: 1. Bd. 4 Thlr. 12 Gr. II. Bd. 2te Abthl. 4 Thlr. III. Bd. 3. Abthl. 12 Gr.

Tromlitz, J. G., Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen. 2 Bände, gr. 8. früher 4 Thlr. 4 Gr., jetzt 2 Thlr.

2r Band auch unter dem Titel:

Ueber die Flöten mit mehren Klappen, deren Anwendung und Nutzen. früher 1 Thlr. 12 Gr., jetzt 16 Gr.

Hiller, J. A., 3 Melodien zu: Wir glauben All' an einen Gott. 4. früher 4 Gr., jetzt 2 Gr.

Graun, C. H., ehemal. Königl. Preuss. Kapellmeister, Duetti, Terzetti, Quintetti, Sestetti ed alcuni chori delle opere. Vol. I. II. (Vol. III. u. IV. sind vergriffen.) Berlin. Folio. früher 9 Thlr., jetzt 4 Thlr. 12 Gr.

Leipzig, im Februar 1838.

Carl Cnobloch.

Nachstehende Musikalien sind in den Jahren 1836 und 1837 bei

C. G. Friedrich Birr in Zittau

erschienen:

Choral-Melodien, neue, für das Budissiner, Dresdner und Zittauer Gesangbuch, vom Cantor Aug. Bergt und M. Hering. 4 Bogen. 3 Gr.

Hering, Mr. C. G., Instructive Variationen, als Hülfsmittel zur leichten Erlernung des Klavierspiels, so wie auch zur Selbstübung. 7e Aufl. 6 Notenbogen und 1 Bogen Text. geh. 9 Gr.

Müller, C. F., Nouveau Rondeau tact, pour le Pianoforte. Op. 89. früher 12 Gr., jetzt 8 Gr.

— Sonatine moderne dans le genre d'un petit Trio, pour Pianoforte, Violon et Violone. Op. 75. früher 1 Thlr. 8 Gr., jetzt 20 Gr.

— Petit Trio pour la jeunesse très facile, pour Pianof., Violon et Flöte. Op. 67. früher 1 Thlr. 2 Gr., jetzt 18 Gr.

Zimmermann, Carl, 6 Pièces für 3 Posaunen, 2 Trompeten und Pauken ad lib. Op. 4. 16 Gr.

In Kurzem verlässt die Presse:

August Bergt,
weil. Cantor und Organist zu Bautzen,
Briefwechsel eines jungen und alten Schulmeisters über allerhand Musikalisches. gr. 4. Nebst Musikbeilagen und einem Nekrolog von Mr. Hering.

Es bedarf wohl nicht erst einer prahlenden Anpreisung, da der Verfasser in der musikalischen Welt bereits rühmlichst bekannt ist, — Möge das Werkchen die Aufnahme finden, die es seiner Einfachheit und Gediegenheit nach verdient. Die Ausstattung wird dem innern Gehalte entsprechend, und der Preis überaus mässig sein.

Bei **T. Trautwein** in Berlin, breite Strasse No. 9, erschienen so eben:

J. Mathieux,

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Pr. 16 Gr.

Inhalt: 1) Nachtlied von E. Geibel. 2) Wunsch von A. Kopisch. 3) Versöhnerfahrt von J. Mathieux. 4) Die Lorelei von Heine. 5) An den Mond von Goethe. 6) Die Zugvögel von E. Geibel.

Das nachstehende Urtheil eines bewährten Kunstkennern, welchen derselbe zu publiciren erlaubt hat, wird geeignet sein, diesem Liederhefte den verdienten Eingang zu verschaffen:

„Sehr gern erklärt der Unterzeichnete, wenn „seine individuelle Meinung dabei etwas gelten „kann, dass er diese Lieder zu den eigenthümlich„sten und schönsten zählt, die ihm neuerlichst „vorgekommen sind. Eine nähere Motivirung sei„nes Urtheils wird er in der von ihm redigirten „musikalischen Zeitschrift „**Iris**" geben."

L. Rellstab.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. № 10. 1838.

Ehrenrettung
des weiland kaiserlichen Hofkompositeurs in Wien
Francesco Conti
gegen eine in Mattheson's „Vollkommenem Kapellmeister" überlieferte ehrenrührige Anekdote.

Es dürfte den Lesern musikalischer Schriften, darunter auch solchen, die sich nicht eben besonders mit musikalischer Literatur, Kunst- und Künstlergeschichte befassen, manchen Personen vielleicht auch im Wege mündlicher Tradition, eine ärgerliche Anekdote irgend einmal vorgekommen und in Erinnerung sein, welche Mattheson in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" (1739), auf den Grund eines angeblich aus Regensburg erhaltenen Briefes, von weiland dem kaiserl. Hofkompositeur in Wien Francesco Conti, lange nach dessen Tode mit selbstgefälliger Umständlichkeit eingerückt hat, und welche von da an und auf desselben Autorität von einigen spätern Schriftstellern nacherzählt, obgleich auch von andern geleugnet worden ist.

In neuerer Zeit ist jene Anekdote durch Hrn. Fétis in der *Revue musicale* (1827, No. 3) nach der alten Lesart aufgefrischt worden. Unter den Biographieen, welche dieser erstaunlich thätige Schriftsteller aus dem Schreine seiner für das beabsichtigte biographische Tonkünstler-Lexikon aufgesammelten Artikel in jener Wochenschrift öfters mitzutheilen pflegte, gab derselbe seinem Lesepublikum auch jene des einst berühmten Francesco Conti zum Besten. Seinem Gewährsmanne Mattheson (oder dessen Nachbeter Hawkins) folgend, erzählt er die Anekdote, getreu genug übereinstimmend, folgendermassen: „Die zahlreichen Werke dieses Mei„sters hatten demselben die Achtung des Publikums und „die Gunst des Kaisers gesichert. Ein unerwartetes Er„eigniss musste, im Jahre 1730, das Gebäude seines „Glückes zertrümmern und ihn selbst in eine beklagens„werthe Lage stürzen. Diese Geschichte ist sonderbar „und verdient erzählt zu werden.

„In einem Streite, der zwischen einem Geistlichen „und Conti entstanden war, wurde Letzterer von dem „Manne der Kirche schwer beleidigt, und rächte sich „durch eine Ohrfeige. Die Geistlichkeit bemächtigte sich „dieser Sache, und der Kompositeur wurde verurtheilt, „an drei Tagen an dem Portale der Kathedralkirche „S. Stephan Kirchenbusse zu thun. Wie sehr der Kai„ser seinem Kapellmeister*) gewogen war, vermochte „er es doch nicht, dieses Urtheil zu annulliren, viel„leicht glaubte er, es stünde dies nicht in seiner Macht: „er beschränkte sich darauf, die Station vor der Kirche „auf ein einmaliges Stehen herabzusetzen. Aufgereizt „durch die Härte der Geistlichen und durch die Demü„thigung, zu der man ihn verurtheilt hatte, wendete „aber Conti seine Zeit an dem Kirchen-Portale nur da„zu an, Schimpfreden gegen seine Richter auszustossen. „Diese skandalöse Szene hatte die Folge, dass Conti „verurtheilt wurde, die Busse von vorne (den 17. Sep„tember) wieder zu beginnen mit einem härenen Ge„wande angethan, mit einer Kerze in der Hand, um„geben von zwölf Mann Wache. Unmittelbar darauf „ward er von dem weltlichen Gerichte zu einer an die „Geistlichkeit zu zahlenden Geldstrafe von tausend Gul„den, zu vierjähriger Einsperrung und dann zur Ver„bannung aus Oesterreich verurtheilt. Man glaubt (setzt „Hr. Fétis seinerseits hinzu), der unglückliche Mann „sei in seinem Gefängnisse gestorben." —

Es wäre Unrecht, Hrn. Fétis darüber zu tadeln, dass er in seine Biographie von Conti diese Anekdote aufgenommen; leider durfte seit Mattheson's boshafter Indiskretion**) kein Biograph Conti's dieselbe mit Stillschweigen übergehen; aber auffallen muss es, dass es

*) Francesco Conti war nicht, wie seine Biographen bisher angegeben, Vice-Hofkapellmeister, wohl aber Hof-Kompositeur, zugleich Theorbist in der Hofkapelle.

**) Man darf Mattheson's Vorgang in diesem Falle wohl so bezeichnen, indem die Erzählung nicht etwa in einem biographischen Artikel, sondern in einem theoretischen Werke eingerückt war, wo hierzu schlechterdings keine Veranlassung gegeben war; sie erscheint darum nicht blos überflüssig, nicht blos unpassend, sondern auch tadelnswürdig, nur vom persönlichen Hasse und klinischer Schadenfreude diktirt. (Andeutungen über den Ursprung dieser Gehässigkeit gibt Gerber im neuen Lex. Art. Conti.)

Hrn. Fétis unbekannt geblieben war, dass doch auch Stimmen sich erhoben hatten, welche das Faktum, wenigstens sofern es auf den Hofkompositeur Francesco Conti bezogen worden war, in Abrede stellten, indem nach ihrer Erklärung die Geschichte nicht diesen, sondern desselben Sohn, Ignazio Conti, gewöhnlich Contini genannt, betroffen haben sollte, der damals als sogenannter Hofscholar in der kaiserl. Hofkapelle stand. Hr. Fétis kannte also, sonderbar genug, im Jahre 1827, wo muthmaasslich die meisten seiner Biographieen für sein damals schon angekündigtes Lexikon zur Herausgabe bereit lagen, noch nicht einmal unsers braven Gerber's neues Lexikon vom Jahre 1812. Dass er dieses Lexikon nicht kannte, darf man um so zuversichtlicher voraussetzen, weil er sonst als ein ehrlicher Mann den gegen Mattheson's Erzählung hervorgekommenen Widerspruch allerdings nicht mit Stillschweigen übergangen haben könnte.

Gereizt durch eine anzügliche Bemerkung in dem Artikel Conti des neuern Stuttgarter Universal-Lexikons hat nun Hr. Fétis in dem letztlich (1836) erschienenen 3. Bande seiner *Biographie des musiciens*, in dem gleichnamigen Artikel, unsern Gerber (ehrenvollen Andenkens) zwar nicht mehr ignorirt, wohl aber den Versuch gemacht, die Glaubwürdigkeit der Vertheidiger des Francesco Conti anzufechten, die Richtigkeit der Erzählung Mattheson's zu behaupten und die Beschuldigung der Leichtgläubigkeit auf die Stuttgarter zurückzuschieben.

Die Einwendungen, die Hr. Fétis diesen Letztern entgegensetzt, beruhen darauf: dass der Widerspruch erst 20 Jahre nach dem Erscheinen des „Vollkommenen Kapellmeisters" erhoben, auch nicht von solchen Zeugen ausgegangen sei, die von dem Sachverhalte Kenntniss haben konnten; zudem sei es ja auch gar nicht ausgemacht, dass Francesco Conti wirklich einen Sohn gehabt habe.

Was nun die erste dieser Einwendungen betrifft, so ist es freilich wahr, dass der erste und frühe Widerspruch von Wien hätte ausgehen sollen; allein in Wien wurden damals die Schriften des gelehrten Auslandes über Musik wenig gelesen, und der „Vollkommene Kapellmeister" des allzu fruchtbaren Hamburgers mag nach Wien, wo man der vollkommenen Kapellmeister und Lehrer so viele hatte, spät genug gekommen sein, um für die künftige Zeit in einer Bibliothek, noch ungelesen, hinterlegt zu werden.

Was die andere Einwendung betrifft, so muss Hrn. Fétis erinnert werden, dass Marpurg (welchem die Anmerkung unter Quanzen's Lebenslauf in den kritischen Beiträgen I. B. S. 219 angehört) sich auf „glaubwürdige Personen, die damals in Wien gegenwärtig gewesen sind", beruft; und dass Marpurg mehr Glauben verdient, als der Anonymus, der Mattheson mit der saubern Anekdote bedient hatte; dass übrigens nach einer allgemeinen Rechtsregel das Faktum, nicht der Widerspruch, des Beweises bedürfe.

Endlich, was das dritte Bedenken des Hrn. Fétis betrifft, ist es bei uns eben so notorisch, als es auf Verlangen mit Dokumenten stündlich erwiesen werden kann, dass der kaiserliche Hofscholar und Kompositeur Ignazio Conti der Sohn des Francesco gewesen.*)

Ich gestehe indess, dass mir die ganze Geschichte, man mochte sie auf den Vater oder auf den Sohn beziehen, von je her wenig wahrscheinlich, vielmehr mit manchen innern Gründen gerechten Zweifels behaftet erschienen war; und ich würde mit meinen Bedenken schon vor mehren Jahren hervorgetreten sein, wenn ich nicht immer noch gehofft hätte, einst den „schlagenden Gegenbeweis" führen zu können.

Vor Allem schien mir zwischen dem Vergehen und der angeblichen Strafe kein erklärliches Verhältniss obzuwalten, und diese meine Meinung wurde mir auch von rechtskundigen Männern bestätigt.**)

Vollends wurde mir die ganze Geschichte unglaublich, als ich bei meinen Forschungen zur Geschichte der kaiserl. Hofkapelle nicht nur keine Spur von einem solchen Vorfalle entdecken konnte, sondern vielmehr beide Conti, Vater und Sohn, im gleich folgenden Jahre 1731, dann 1732, und (nach Ableben des Vaters im Jahre 1732) in allen folgenden Jahren den Sohn Ignazio, bis zu dessen im J. 1759 erfolgtem Ableben, in den Staats-

*) Alle bisher irgendwo erschienenen Biographieen dieses merkwürdigen Mannes waren unvollständig, entstellt, voll irriger Angaben; von seinen ausgezeichneten Kompositionen ist kaum der vierte Theil angezeigt, und die Urtheile darüber oft sehr schief. Ich gedenke eine gereinigte und aus authentischen Quellen geschöpfte Lebensgeschichte dieses vortrefflichen Tonsetzers, welche auch bereits in meinem Pulte fertig vorliegt, in Kurzem zu veranstalten.

**) Nach dem kanonischen Rechte wurden, wie man mir es erklärte, mit Kirchen-Censuren nur sehr schwere Vergehen, welche von der höchsten Irreligiosität zeugen, bestraft; als solche werden angeführt: Blasphemie, Meineid, Sacrilegium, Zauberei und Simonie. Auf Sacrilegium (worunter die Verletzung oder Verunehrung Gott geweihter Personen, Sachen und Oerter verstanden wird) waren aber nicht öffentliche Kirchenbussen, sondern Exkommunikation gesetzt. — Der weltliche Richter endlich, wenn der Fall auch zu seiner Entscheidung gelangte, würde die mildernden Umstände abgewogen, auch den bereits ausgestandenen Arrest und die erfolgte öffentliche Strafe berücksichtigt haben.

schematismen unter dem Personale der kaiserl. Hofkapelle verzeichnet gefunden hatte; wie denn auch von Francesco Kompositionen von den Jahren 1731 und 1732, von Ignazio von 1733 und ff. bei uns vorliegen.

Doch suchte ich noch immer den direkten, daher „schlagenden Beweis" durch Herstellung des eigentlichen Faktums aus einer authentischen Quelle: ich habe solchen gefunden, und schätze mich glücklich, das Andenken eines achtungswürdigen Mannes und in der Kunstgeschichte berühmten Meisters vollkommen rein herzustellen, und von dem andern, einem sonst achtbaren Künstler und Diener des kaiserl. Hofes, wenigstens einen grossen Theil der Makel zu tilgen, die, auch nach den für den Vater günstigen Aussagen der Schriftsteller, noch auf dem Sohne haftend gelassen worden war.

Die Geschichte ist in Kürze folgende:

Ignazio Conti, kaiserl. sogenannter Hofscholar — Sohn des kaiserl. Hofkompositeurs Francesco Conti — zur Zeit des Vorfalles 31 Jahre alt, gerieth zu Anfange des Monats August 1730 mit einem Geistlichen aus Sizilien, Namens Steffano Bertoni, in einen Wortstreit, in dem er sich so weit vergass, den Letztern thätlich zu misshandeln. Dieser forderte ihn vor das geistliche Gericht, welches nach gepflogener Verhandlung über den Ignazio, dem kanonischen Rechte gemäss, den Kirchenbann aussprach, von welchem derselbe jedoch schon am 18. September, auf seine demüthige Bitte, die Absolution erlangte. Ignazio Conti war übrigens gegen geleistete Bürgschaft während der Untersuchung auf freiem Fusse, und es kommt hervor, dass gegen denselben das *Brachium saeculare* nicht aufgerufen worden war.

Alle übrigen von dem anonymen Briefschreiber aus Regensburg dem Hrn. Mattheson erzählten Umstände sind eine schändliche Erfindung, nach aller Wahrscheinlichkeit von einem Neider oder Feinde des würdigen Vaters Francesco herrührend, der an der Geschichte gar keinen Theil hatte. Aber auch der Sohn Ignazio war nicht im geistlichen Gefängnisse; er war nicht am Kirchenthore von S. Stephan als Büsser ausgestellt; von Schmerzengeld, von Gerichtskosten kommt nichts vor; er war nicht zu Festungsarrest, und eben so wenig zur Landesverweisung verurtheilt; und das witzige Epigramm in dem Briefe des Regensburgers, von einem schadenfrohen Lateiner verfertigt, der dem Unglücklichen Uebles zugedacht, glücklicher Weise aber nicht über ihn zu verfügen hatte, war *avant la lettre*, das ist vor dem Ende, ausgegeben worden.

Dies ist, was ich zur Steuer der Wahrheit hier mit der Unterschrift meines Namens zu erklären mich verpflichtet halte. Ist auch dieser Name kein berühmter, und vielleicht in der jetzigen musikalischen Welt, wegen unbekannt oder vergessen*), so ist doch der Mann, dem er angehört, in Wien nicht schwer zu erfragen.

Simon Molitor.

Nachschrift der Redaktion.

Zwar ist die Ehrenrettung dieses achtbaren Komponisten gegen die erneuerten Angriffe des Hrn. F. J. Fétis schon 1828, S. 322 d. Bl. von G. W. Fink geliefert worden, was damals Hr. Fétis übel zu vermerken schien, wie die Folge lehrte: dennoch wird diese neue, aus dem Wiener Archive weiter geförderte Ehrenrettung jedem Freunde der Geschichte unserer Kunst höchst willkommen sein, um so mehr, da Hr. Fétis immer noch fortfährt, seine unrichtige Meinung standhaft festzuhalten. Ist auch die Standhaftigkeit in Dingen guter Ueberzeugung eine überaus vortreffliche Eigenschaft, so ist sie es doch keineswegs in erwiesenen Irrungen, wo sie in Trotz und Rechthaberei ausarten würde, die wir Hrn. Fétis nicht zutrauen wollen. Es wäre in der That unbegreiflich und nicht einmal klug, wenn er noch länger auf seinem irrigen Ausspruche beharren und Zeit und Papier zum Nachtheile eines Ehrenmannes mit Scheingründen verderben wollte, was nicht zu erwarten ist: vielmehr wird er dankbar sich mit uns über bessere Belehrung freuen.

---

140 Choralmelodieen,

nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Communionsgesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Possumenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze.* Zwickau, Buch- u. Steindruck v. R. Zückler. Pr. 16 Gr.

Hiller's Choräle sind vielfach besprochen, auch Jedermann bekannt; Jeder hat sich seine Meinung darüber gebildet. Wir haben daher nicht viel mehr nöthig, als zu versichern, dass der Partitursatz nach dem gewählten Vorbilde gut eingerichtet worden ist, was sich von einem kunsterfahrenen Manne, wie der Herausgeber, Kantor und Musikdir. am Gymnasium zu Zwickau, gleichfalls voraussetzen lässt. Was sonst noch über die Einrichtung zu sagen wäre, gibt der kurze Vorbericht des Buches: „Die Choräle sind, um nicht noch mehr Verwirrung in den Choralgesang zu bringen, ohne alle Abweichung nach Hiller ausgesetzt, weil dessen Choralbuch sich fortwährend, besonders in unserm Vaterlande,

*) Den Artikel Sebastian Molitor, in dem Universal-Lexikon von Stuttgart, kann ich nicht auf mich beziehen.

dern das leidige es und la kurz gebraucht sey, und man also nicht recht gehört haben müsse. Die Partitur solle bald gedruckt erscheinen und dann werde man den Beweis in die Hände bekommen. Das, denk' ich, heisst die Musik mit einer sehr angelaufenen Brille ansehen. Die englischen Liebhaber hingegen äussern so eben ihre Freundschaft gegen Musik an — ihren Prunkstühlen. Diese sind, der neuesten Mode gemäss, schwarz lakirt, mit reicher Vergoldung, und die Lehne hat die Form einer Zither (oder vielmehr der Sister, der kleinen französischen Guitarre, die der Lyra der Alten nachgebildet ist) mit Saiten von Golddrath: wo denn Ein Stuhl etwa 50 Thaler kostet. Das, denk' ich, heisst recht eigentlich die Musik mit dem Rücken ansehen. Nun zu den zwey neuen bedeutenden Opern.

Die erste, auf dem Theater der ital. Opéra buffa gegeben, gehört eben zu den Verherrlichungen Paesiello's. Sie ist seine neueste Arbeit für das Theater, soll aber, wie ich höre, schon in Neapel und London mit ausgezeichnetem Beyfall gegeben seyn. Sie heisst: I Zingari in fiera (die Zigeuner auf der Messe) in vier Akten. Das Stück gleicht den meisten ital. kom. Opern; das Süjet ist sehr lustig, aber auch sehr läppisch, die Worte sind es auch, aber die meisten singenden Personen sorgen dafür, dass das unter ihnen bleibe, indem sie so vortragen, dass man die Worte nicht verstehet — was auch hier recht gut ist. Die Historie läuft darauf hinaus, dass ein junges schönes Zigeunermädchen, Lukretie, einen albernen Pandolph, einen Philosophen, Astrologen u. s. w. (denn was heisst in Italien nicht ein Philosoph!) zum Narren hat und dahin bringt, dass er sie heyrathet, wo sich's denn glücklicher Weise findet, dass sie ein aus nobler Familie gestohlnes Kind ist. Aber desto trefflicher ist die Musik: leicht, und doch sehr bedeutend; gefällig, und doch keinesweges flach. Das, was jetzt über den Erfolg der Opern entscheidet, die Finalen, sind sehr schön. Von den andern Sätzen sind vornehmlich auszuzeichnen: dass Quintett im ersten, das so ganz neue Duett im zweyten Akt, und die äusserst komische grosse Arie Pandolphs im dritten Akt: Sei morelli etc. Sie ist ein Seitenstück zu der bekannten Arie des Notario in der Molinara, wo dieser Abschied nimmt von Pandekten und Corpus Juris; aber sie scheint mir noch mehr Werth zu haben. Das ganze Stück ist bey jeder Wiederholung mit lebhaftem Beyfall aufgenommen worden, aber diese Arie mit Triumph. Die Aufführung gelang sehr gut; vor Allen aber zeichnete sich die liebenswürdige Signora Bolla als Lukretie aus. — Die zweyte neue Oper will ich nur mit einigen Worten ankündigen. Sie ist ernsthaft, und ernsthafte Opern will man ja in Deutschland fast nirgends mehr: man wird sie also schwerlich auf jenen Boden verpflanzen. Sie heisst Sémiramis, und ist nach Voltaire's bekannter Tragödie bearbeitet. Sie wird auf dem grossen Nationaltheater (Théatre des arts) mit vielem Pomp und Anstand gegeben. Ich nenne sie Ihnen nur, weil die Musik das erste Probestück im ernsthaften Styl des Bürgers Catel, Professors am Conservatorium, und, besonders für einen ersten Versuch, so sehr auszeichnenswerth ist. Das ganz Eigene, Genialische, das man hier darin findet, entdecke ich zwar nicht; aber ich erkenne das mit Liebe gezeugte und mit grosser Sorgfalt herangezogene Kind eines Musikers von Talent, nicht ohne Erfahrung und von wissenschaftlicher sowohl, als allgemeiner Bildung. Auch das ist wohl anzuführen, dass ein Zögling des Conservatoriums, Bürger Roland, in dieser Oper, und zwar als Arsace, zum erstenmal eine Bühne betrat, und lauten Beyfall seines Spiels und Gesangs wegen erhielt und verdiente. Wer es weiss, was es heisst, seinen ersten Versuch gerade auf diesem Theater machen, wo jede Vorstellung von Vielen wie eine feyerliche Sitzung einer Akademie angesehen wird, zu welcher sich die ernsthaftesten Kenner und besonders Leute der vorigen strengen Zeit versammlen, wo kein Wort, keine

der allgemeinsten Verbreitung erfreut; nur No. 138 u. 140 sind nach Schicht. Von meinen verehrten Herren Kollegen in Freiberg und Plauen sind No. 25, 72, 101 u. 135 mitgetheilt und nebst No. 41, 42 u. 100, als an vielen Orten gangbare und beliebte Melodieen, aufgenommen worden. Diese nicht nach Hiller ausgesetzten Choräle sind mit * bezeichnet.“ Der C-Schlüssel ist für Sopran und Mittelstimmen beibehalten worden. Das Register ist mit vielem Fleisse bearbeitet. Der Druck ist eng, Raum-ersparend und sehr gut leserlich. Die im Anhange befindlichen Chorgesänge bestehen aus einem zwiefachen „Denn dein ist das Reich“ etc.; dann „Heilig“ zwischen und nach den Einsetzungsworten; 3 Responsorien und mehren Amen in Zwickau, Dresden und Leipzig. Die leeren Notensysteme zum Eintragen eigenthümlicher Melodieen werden als Zugabe Manchem nicht unwillkommen sein. Es sind bereits bedeutende Partäen Exemplare an die Seminarien nach Freiberg, Plauen, Dresden, Bautzen und Gera zur Einführung abgegangen. Um diese andern Gesanginstituten zu erleichtern, will der Verf. bis auf Pfingsten das Exemplar zu 12 Gr. ablassen. Die Ausgabe ist korrekt, und es ist keine leere Versicherung, wenn der Herausgeber sagt: Kosten und Mühe sind nicht gespart worden, um das Ganze so vollständig und nützlich als möglich zu machen. Dass sich Alles leicht singen und blasen lässt, ist aus dem Frühern einleuchtend. Das Buch zählt, ausser der Vorrede und dem Register, 71 Quartseiten.

Vermischte Anzeigen.

Concertino pour le Cor avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano composé par P. Lindpaintner. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 2 Thlr. 4 Gr.; av. Pianof. 1 Thlr.

Das einleitende Andante hat für das Soloinstrument eine sehr schöne Cantilene, hinlänglich, aber nicht zu lang ausgeführt. Aus dem ⅔ Takt derselben in F moll, was in Des dur schliesst, leitet das Orchester ein All. assai in ¾ Takt ein, was bald in Andante maestoso in F dur übergeht, dem Horne einen rezitativähnlichen Gesang bietend, der mit Leidenschaft ausgeführt werden muss, und angemessen eingängliche Bravourstellen einmischt bis zum einfachen Thema Allegretto in F dur, ⅔, worauf 3 ansprechende Variationen gebaut worden sind zum Vortheile der Kunstfertigkeit des Bläsers, von dem jedoch nichts Uebertriebenes verlangt wird. Ein Allegretto vivo in ⅔ schliesst in Form eines Rondeau das gefällige Konzertstück, das auch nicht zu lang gehalten worden ist.

III Duos pour II Violons composés — par Th. Täglichsbeck. Oeuv. 11. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Gut gearbeitete, für beide Stimmen gleichmässig vertheilte Duetten, die sowohl zur Unterhaltung, als zur Uebung zu berücksichtigen sind. In beiden Fällen nicht für Anfänger; es gehören schon vorwärts geschrittene Spieler dazu.

Introduction et Variations pour le Piano sur l'Air de l'Opéra: I Montecchi e Capuleti: „Theurer noch, als dieses Leben“ composées — par D. S. Siegel. Oeuv. 64. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Der kurzen und ganz leichten Introduktion folgt das Thema mit Gesang und einfacher Begleitung, dann sieben sehr leichte Veränderungen, deren letzte eine sehr hübsche, ausgeführte Polonaise bildet. Das Ganze ist für Kinder und Schüler vorzüglich brauchbar.

Grande Sonate pour le Pianof. par Constantin Decker. Oeuv. 10. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Wäre auch die Zeit der Sonate genetzigert, als sie es ist, so würde es doch immerhin nach solchen Vorbildern, wie wir sie besitzen und wornach wir messen gelernt haben, für jeden Kunstjünger unter die schwierigen Aufgaben gehören, eine durchaus gute, in sich abgerundete und die Kenner völlig befriedigende Sonate zu schreiben. Diese Kompositionsgattung hat aber so viel Werth in sich, dass es wünschenswerth bleibt, wenn sie trotz der jetzigen Schwierigkeiten nicht vernachlässigt wird. Wir wissen es daher zu schätzen, finden wir einen jungen Komponisten, der sich an diese Form wagt. Lässt sich auf solchem Wege das Höchste nicht sogleich erreichen, so ist doch das solide Streben allerwege hochzuachten; es wäre kunstsiniger und kunstfördernder, wenn solche lobenswerthe Versuche sich einer grössern Beachtung zu erfreuen hätten. Der erste Satz, All. agitato, ⅔, F moll, hält sein Thema fest und führt es geschickt durch, wenn auch den Verbindungssätzen zuweilen mehr Eingreifendes und Gedankenvolles, weniger Formelartiges zu wünschen wäre. Das Adagio, ⅔, F dur, ist weit eher ein Andante dem Sinne und der etwas bunten Durchführung nach, die das con molto espressione kaum fühlbar machen wird. Am gelungensten und erquicklichsten, schon in der Anlage, ist der Schlusssatz, Rondo All. ⅔, F moll, der auch dem Vortragenden manches nicht zu schwer Glänzende bietet.

Musique sacrée. VI Chants religieux à un, deux, trois et quatre voix avec accomp. d'Orgue obligé, Violoncelle et Contrebasse ad lib. — composés par *Jules Busschop*. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Fl. 15 Kr.

Der einzige einstimmige, kurze Sopransatz mit leichter Orgelbegleitung: „Tu das ad astra" ist im ⅔ Takt etwas spielend und mitunter seltsam deklamirt. Der zweistimmige (Sopran und Bass): „O salutaris hostia", wieder ⅔, wie das vorige, zuweilen scharf querständlich. „Da pacem Domine", 3stimmig, der erste Theil gut und wirksam, der zweite weniger und Einiges falsch skandirt. Das dreistimmige Laudate Dominum zeigt dasselbe, wie Pange lingua, worin das Meiste in etliche Ausweichungen gelegt worden ist. Der letzte Chorgesang „Verbum supernum" ist vierstimmig, auch im ⅔ Takt, wie die meisten dieser sehr gebräuchlichen Kirchengesänge (nur einer ⁴⁄₄), die für Gegenden, wo man etwas an das Weltliche Streifende im Kirchlichen liebt, wohl passen mögen: uns hingegen haben sie kein frommes Gefühl erregt.

Nachrichten.

Musikfest auf dem Dorfe Bennungen in Thüringen.

Das gräflich Stolberg-Rossla'sche Dorf Bennungen in der goldenen Aue, unweit der alten Kiffhäuserburg, macht auf die Ehre Anspruch, das erste Musikfest auf einem Dorfe am 5. Oktbr. 1837 veranstaltet zu haben. Kleinere Musikaufführungen haben in Thüringens Dörfern schon öfter Statt gefunden, nur kein Musikfest, dem so viel fremde Mitwirkende thätig beiwohnten. Der Kantor Hr. Hädler, der mit seinen Schulkindern und seinem Adjuvantenchore (so heissen in Thüringen die Musikgehilfen) schon manche Kirchenmusik von Bedeutung zu Stande brachte, vereinte einen Knabenchor von 160 und einen Männerchor von 60 Sängern, worunter die Kantoren der Umgegend. Besonders hatten sich noch der Musikmeister Hr. Richter aus Nordhausen, ein fertiger Pianist, und der Organist Hr. Liebau aus Quedlinburg dazu eingefunden. Im ersten Theile des Kirchenkonzertes hörten wir eine freie Phantasie auf der Orgel; Choral: „Eine feste Burg", abwechselnd vom vierstimmigen Kinder- und Männergesange, dann vom vollen Chore mit Begleitung der Orgel und der Blasinstrumente; eine Hymne von Drobisch für 4 Kinderstimmen; einen variirten Choral für Orgel und drei Posaunen, zu diesem Feste besonders geschrieben von Hrn. W. Liebau; Psalm von Schnabel für Kinderstimmen; Cantate Domino von Haslinger für 4 Männerstimmen. Im 2. Theile Präludium und Fuge von J. S. Bach (G moll); Hymne für Kinderstimmen von Neithardt; Orgelphantasie; Psalm für 4 Kinderstimmen von Berner; Konzertstück für Orgel und Tenorposaune von Liebau, zum ersten Male in Kopenhagen am 31. Mai 1837 vorgetragen; „Der Herr ist Gott", Kantate von Berner für Männergesang mit Orgel und Blasinstrumenten. — Lässt sich auch bei der Aufführung der Knabengesänge nicht der höchste Maassstab anlegen, so muss man dennoch Fleiss und Ausdauer des Kantors Hrn. Hädler und selbst der Kinder bewundern. Hrn. Liebau's Orgelspiel ist von ganz eigenthümlicher Art. Bei allem thematisch Gearbeiteten behält doch die Phantasie ihre Rechte und es ist alles Trockene und Unfügsame daraus verbannt. Das nicht zu schwere Musikstück für Orgel und Posaune brachte auch hier, wie in Kopenhagen, eine grossartige Wirkung hervor, desgleichen seine Variationen über: „Jesus meine Zuversicht" für Orgel und 3 Posaunen, frei vom Schleudrians und im echten Kirchenstyle gehalten, steigerten das Interesse bis zur Schlussfuge. Beide wären der Veröffentlichung durch den Druck ausgezeichnet werth. — Die Dorfbewohner hatten die fremden Sänger und die wenigen Musiker aus Sangerhausen unentgeltlich aufgenommen und verpflegt. Ein kleines Festmahl, an welchem noch manches Lied ertönte, beendete den angenehmen Tag, den Musikfreunde aus der Nähe und Ferne verschönten, welche das nicht sehr günstige Wetter nicht gescheut hatten. Möge sich solche Liebe zur Musik in Thüringens Gauen erhalten.

Kassel. (Beschluss.) II. Die Oper. Das Opernrepertoir wurde nur mit einigen Neuigkeiten bereichert, an ergibigsten war es mit Wiederholungen der Bellini'schen und Auber'schen Werke. Neu war Adam's Postillon von Lonjumeau, welcher fast mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen wurde; dies lag nun theils an der leichten melodiösen, wenn auch nur theilweise originellen Musik, dann aber auch an der meist guten Besetzung. Die drei Hauptrollen in den Händen dreier vorzüglich guter Kräfte unserer Oper: der Postillon (Hr. Derska), Bijou (Hr. Birnbaum), Madelaine (Dem. Pister) halten die Oper und geben derselben schon von vorn herein eine Art Relief. Hätte nur der zweite Akt nicht einige ermüdende Längen. — Eine zweite Novität war Auber's Gesandtin. Ein sonderbares Machwerk mit einem unpassenden Titel, hat bis jetzt noch keinen rechten Eingang bei unserm Publikum finden können. Es scheint aber auch, als wenn diese Oper unserm Gesangspersonale nicht recht zusagen wollte, denn ich wüsste von der Besetzung keinen und keine vor dem und der andern auszuzeichnen. Es ist aber auch eine nicht geringe Forderung, sich selbst mit seinem Thun und Treiben so ungeschminkt, mehr oder weniger wahr und getroffen, hinzustellen vor ein dafür empfängliches Publikum. Die Titelrolle sang Dem. Pistor, Graf Valberg (Hr. Dams), Fortunatus (Hr. Füppel), Mad. Varnecke (Dem. M. Schmidt), Charlotte (Dem. Löw), Gräfin Westerburg (Dem. Leisering), Benedikt (Hr. Derska). — Nach einem langen Zwischenraume von beinahe einem Jahrzehent hörten wir auch einmal Weber's Euryanthe wieder. Ueber Text und Musik sind die kritischen Akten

längst geschlossen, wir wollen sie nicht wieder aufwärmen; aber über die Aufführung und Besetzung erlauben wir uns noch einige Worte, und legen ersterer gleich von vorn herein das Prädikat „gut" bei, die letztere, die Besetzung nämlich, war folgende: die Titelrolle sang Dem. Pinter. Fleiss und Studium bringt diese Sängerin fast zu jeder Gesangspartie, folglich auch zu dieser mit. Wer sie singen hörte und spielen sah, wird wohl auch wissen, ob sie eine Euryanthe ist oder überhaupt sein kann. Wir vermeiden gar zu gern auch den schwächsten Schein von Parteilichkeit und mögen darum nicht apodiktisch absprechen, aber so viel bleibt unbezweifelt fest stehen, dass die Schröder-Devrient eigentlich erst diese Partie zu einer stereotyp-poetischen und grossartigen erhoben hat, und alle diejenigen daran mehr oder weniger scheitern, welche sich nicht einer ähnlichen plastischen Darstellungsgabe und dramatischen Gesangsweise zu erfreuen haben. Und weder Sabine Heinefetter mit ihrer damals jugendfrischen schönen Stimme, welche wir in früherer Zeit hier als solche sahen, noch auch die Roland konnte in dieser Partie genügen. — Auch über die Leistung der Dem. Pinter als Euryanthe sagt ein hiesiges Blatt: „In ihrem Willen lag ihr Triumph, lag ihr Sieg." Adolar (Hr. Derska) war glücklich in den Geist der Rolle eingedrungen und lieferte eine gediegene Leistung, es kam ihm dabei auch Vieles von der Natur zu Statten. Ein ausgezeichneter, vielleicht unser bester Lyriart, den wir je hatten, war Hr. Töpfel; reine Intonation, kräftige schöne Stimme, treffliche Individualität für diese Partie und lebendiges Spiel, Eigenschaften, welche sich selten so vereinigt in Einem finden, rechtfertigen wohl unsere Behauptung hinreichend. Eglantine (Dem. Löw) sang rein und entsprach auch dieser Rolle durch ihre Gestalt, wenn sie derselbe nur mehr plastisch in ihrer Gewalt hätte. Man hält hier die Eglantine der Dem. Löw, trotz des Mangels an innerer Wärme, für eine ihrer besseren Leistungen. Die Partie des Königs sang Hr. Krieg lobenswerth, desgleichen die Bertha (Dem. Wettlaufer), welche rein intonirte und überhaupt die an sich nicht leichte, wenn auch kleine Partie, ganz zur Zufriedenheit durchführte. — Endlich wurde auch C. Lebe's Fürstin von Granada, oder Der Zauberblick, nachdem sie beinahe vier Jahre geruht, wieder gegeben. Das Arrangement und die Ausstattung waren glänzend; trotz dem, dass die ganze Balletmusik aus Mangel an einem Ballet weggelassen werden musste, verfehlte sie dennoch ihre Wirkung nicht. Dem. Pinter ist und bleibt eine liebenswürdige Solabella, die Nadire sang Dem. Löw und die Estrella Dem. Leisring. Die übrige Besetzung war wie früher. — Das sind, auf das Sorgfältigste referirt, die wichtigsten musikalischen Neuigkeiten, welche einen Zeitraum von 3 bis 4 Monaten umfassen. Kapellmeister Spohr lenkt und leitet die Oper mit jugendlicher Energie, Kraft und Ausdauer, und wird dabei durch wackere Musiker und Solospieler wie Wiola, Duchert, Hasemann, Bänder sen., Hauptmann und Andere, die auch durch das hiesige Publikum gebührig gewürdigt und aufgemuntert werden, in jeder Hinsicht thätig unterstützt.

L.

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals.

(Fortsetzung.)

Die feierliche Eröffnung der Winterkonzerte durch das grosse Musikfest ist in diesen Blättern bereits berichtet worden. Die vorgefasste Meinung, dass nur Händel'sche Werke in ihrer erhabenen Simplizität zum Vortrage mit solch gewaltigen Tonmassen geeignet seien, wurde durch die That widerlegt, und diese beiden Glanz-Produktionen drängten alle frühern weit in den Hintergrund zurück. Freilich aber musste das Ganze mit solcher treuen Sorgfalt, mit solcher künstlerischen Umsicht eingerichtet und geleitet, jede Solostelle so zart begleitet, so ausdrucksvoll nuancirt werden, um alsdann im Gegensatze die Allgewalt des 800stimmigen Riesenchores in einer Gigantenkraft heraustreten zu lassen, welche die Grundfesten der kolossalen Hallen zu erschüttern drohten. Unmöglich konnte den Massen des musikalischen Tonfürsten eine würdigere Apotheose bereitet, unmöglich von der hochverdienten Gesellschaft der Musikfreunde das 25jährige Jubiläum ihrer Begründung feierlicher begangen werden, als durch die allergrossartigste Aufführung eines Meisterwerkes, in dessen höhrer Anlage die reinste Poesie, der höchste Adel der Gedanken, die grösste, zum Herzen sprechende Einfachheit und Anmuth sich spiegelt. Ja, hätte Vater Haydn seine Schöpfung nur einmal so gehört, mit solch begeistertem Inzusammengreifen, mit jenem, in Tausenden von Geschöpfen fortklingenden Prometheusfeuer, das er selbst in gläubig frommen Sinne vom Himmel herabgeholt, — wahrlich, er müsste diese wenigen Stunden als die seligsten seines ganzen, ruhmbekrönten Lebens gepriesen haben, dass er so erfasst, so verstanden, so verherrlicht ward. Es herrschte darüber nur eine Stimme, dass sogar die an erlesensten Kunstgenüssen in allen Zeitepochen wirklich fruchtreich gesegnete Kaiserstadt niemals noch Aehnliches geboten hat. S. das Weitere 1837, S. 767. — Wenige Wochen später lieferte die Tonkünstlersocietät ein Seitenstück im verjüngten Massstabe, und veranstaltete während der Weihnachtsferien bei den jährlichen Akademieen zum Besten der Witwen- und Waisenfonds eine treffliche Aufführung der „Jahreszeiten", jener nachgeborenen Schwester der Schöpfung; welches reizende Zwillingspaar, obwohl erst an den Grenzmarken des herannahenden Greisenalters erzeugt, dennoch in ewig klarer, herrlich blühender Jugendschöne prangend, in solcher Annäherung einen Hochgenuss sonder Gleichen bereitete, wie ihn das, unweilen auf Abwege sich verirrende, dennoch nachsichtsvoll, wenn es darauf ankommt, immer noch kunstinnige und kunstliebende Wien vielleicht einzig nur in solcher imposanten Vollendung zu bieten erwöchtigt sein dürfte. — Ich komme nunmehr auf einen liebwerthen Gast, der uns freundlich von der Pleisse her zugesendet wurde; Klara Wieck hat ebenowohl bei dem allerhöchsten Hofe, als in verschiedenen musikalischen Familienzirkeln und bisher zweimal in ihren eigenen Konzerten gespielt; hier zu wiederholen, mit welcher entzückten Virtuosität, wäre bei einer Künstlerin, deren Ruf schon in ganz Deutschland verbreitet ist, baarer Ueberfluss; nur darf nicht verschwie-

gen werden, dass ihr Vortrag, weit weniger noch in Hinsicht technischer Bravour, als ungleich mehr bezüglich der stets individuell geistreichen Auffassung und Charakterisirung des gewählten Tonstückes jedesmal eine Sensation bewirkte, welche höchstens mit der enthusiastischen Verehrung für einen Paganini oder Lipinski, für einen Thalberg oder die Gebrüder Müller verglichen werden könnte. Die gewählten Gegenstände waren: Konzertrondo von Pixis; Etude, Andante und Allegro von Henselt; Notturno, Fis dur, Etude No. 5 und 11, Mazurka, Fis moll, von Chopin; Variationen und Concertino von eigener Komposition; Präludium und Fuge, Cis dur, von Sebastian Bach, und Bravourvariationen von Henselt. — Die originelle Zusammenstellung mehrer kurzen Sätze, gleichsam in eine Saitenreihe, zeigt schon genügend den beabsichtigten Standpunkt, von welchem die Beurtheilung vorzugehen hat, die prävalirende Hauptintendanz nämlich, die Eigenthümlichkeit eines jeden Meisters zur klaren Anschaulichkeit zu bringen, ihn selbst, sein innerstes Wesen mit Verstand, Gefühl und aus voller Seele wiederzugeben; das Instrument unter solcher Behandlung erscheint nur als Mittel zum Zweck, dem die geistige Konzeption erst warm glühendes Leben einhaucht; sogar ein Bach'sches Orgelstück war im Stande, das höchste Interesse zu gewähren, und zwar bei einem Publikum, dem in der Regel meist nur Flitterwerk, Rondo's, Fantasieen, Capriccio's und dergl. gebeten zu werden pflegen, so dass jener schwierige Vorsatz, selbst einigen hier unbekannten Bagatellen (versteht sich, dem Anscheine nach) von Chopin und Henselt, die Sehnsucht des wiederholten Hörens erregte, ein Wunsch, welchem die gefeierte Künstlerin mit zuvorkommender Bereitwilligkeit entsprach und dadurch den solcher Meisterschaft gespendeten Bewunderungszoll nur höher noch steigerte. —

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 19. d. gab Hr. C. G. Müller, Direktor der *Euterpe*, ein conservatoriumsmässig besuchtes Extrakonzert, das mit der Ouverture seiner neuen Oper „Olexandro" eingeleitet wurde. Sie gefiel, wie auch der ersten Aufführung derselben. Hr. Uhlrich setzte sich durch überaus gelungenen Vortrag sehr schwieriger Variationen für die Violine von R. Lipinski von Neuem in der Gunst des Publikums fest, das auch jeder Variation dem unermüdlich vorwärts schreitenden und tüchtigen Virtuosen durch laute Beifallsbezeigungen sein Vergnügen zu erkennen gab. Eine Aria und ein Duettino aus der genannten Oper des Hrn. Konzertgebers, gesungen von Mad. Frauchetti-Wolzel und Hrn. Pögner, wurden gleichfalls sehr freundlich aufgenommen. Die Art der Komposition dürfte, ohne dass sie Nachahmung genannt werden kann, zwischen Weber's Euryanthe und Freischütz gestellt werden. Als einen sonderbaren Zufall erwähnen wir, dass Beethoven's gut aufgeführte Ouverture zu Coriolan lautlos vorüberging. Hr. Queisser blies dann das schon besprochene Concertino des Konzertgebers für die Posaune mit dem Chorale: „Wachet auf, ruft uns die Stimme". Dass dem anerkannten Meister verdiente Ehre nicht fehlte, ist kaum zu erinnern, wohl aber, dass diesesmal ein Chor unserer Thomaner den Choral vortrug. Es ist etwas Eigenes um Wirkung und Anwendung der Chorale.(!) Den andern Theil füllte eine neue Symphonie (F dur) des Konzertgebers. Allegro und Andante erhielten allgemeinen Beifall, das Scherzetto, als dritter Satz, ging still vorüber, und das Finale wurde sehr lebhaft applaudirt. Die ganze Haltung dieser Symphonie ist neu und eigen; um so weniger ist noch ausmachen Herrn darüber zu urtheilen. Wollten wir auf den Eindruck etwas geben, den sie auf unser Gefühl hervorbrachte, so müssten wir den beiden ersten Sätzen den Vorzug vor den beiden letzten zuschreiben. Unwillkürlich fiel uns dabei Göthe's Ausspruch ein: Originelles Streben hat zwar sein Gutes, es führt aber gar zu leicht in die Irre. Nur dass man dies nicht für ein Urtheil, sondern blos für ein Bekenntniss des ersten Eindruckes zu halten hat, worauf wenigstens nicht immer sicher zu bauen ist. — Am 23. d. kamen im 16. Abonnement-Konzerte im Saale des Gewandhauses folgende Meister zu der Reihe: H. Jos. Haydn, Cimarosa, Naumann, Righini. Im ersten Theile: Ouverture zu Tigranes von Righini; Arie aus Armida von demselben, gesungen von Mad. Joh. Schmidt; Ouverture zu Matrimonio segreto von Cimarosa; Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von J. Haydn (C dur), vorgetragen von den Herren MD. Dr. Mendelssohn, Konzertm. David und Grosser; Introduktion, Recitativ und Schlusssatz des ersten Theiles aus der Schöpfung von Haydn. Im zweiten Theile: Quintett und Chor aus: I Pellegrini al sepolcro di nostro Redentore von G. A. Naumann (der einfache Gesang), und Abschiedssymphonie von J. Haydn. Das Konzert war wie gewöhnlich sehr zahlreich besucht und Alles wurde mit Beifall, am meisten das Trio, aufgenommen. Es gehört aber auch dieses Trio zu den schönsten, die Haydn schrieb. Die Wahl war also nicht minder trefflich. Dass von die aus der Schöpfung gewählten Stücke, besonders der gewaltige Chor: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes", Haydn's ewiges Preislied, von unserm Orchester vorgetragen, ergreifend wirken musste, wäre vorherzusagen gewesen. Unter Kennern und Laien war nur eine Freude. Die folgenden, gleichfalls aussprechenden Werke verlangen einige geschichtliche Erörterungen, welche wir uns, der Wichtigkeit dieser historischen Konzerte wegen, für einen ausführlichen Aufsatz, der die ganze Reihenfolge in ihren Hauptwerken berücksichtigen wird, aufbewahren. — Die 10te musikal. Unterhaltung der *Euterpe* am 26. Febr. brachte unser den beiden oft und immer gern gehörten Orchesterwerken, der Ouverture zu Sauvet von Vogler und der Pastoralsymphonie von Beethoven, manches Neue, worunter sich für uns Thalberg's Phantasie für das Pianoforte über Themen aus den Hugenotten gehörte, von Hrn. Decker aus Berlin nicht ohne Beifall vorgetragen, obgleich die Tasten der zu spät gestimmten Flügel schwiegen, was bekanntlich den Spieler nicht wenig hindert. Zwei neue Lieder (Mſs.), Sehnsucht und Aufforderung, mit Begleitung des Pianof., komponirt v. A. E. Marschner, von einem Dilettanten vorgetragen, gefielen.

Den grössten Beifall dieses Abends erwarb sich Hr. Schramm aus Altenburg mit noch nie hier gehörten Variationen für die Klarinette von Wieprecht (in Berlin), die gleich einer Szene sehr unterhaltend gesetzt sind. Hr. Schramm besitzt nicht nur gute Fertigkeit und Geschmack, sondern zeichnet sich auch durch besondere Lieblichkeit des Tones aus, womit er lebhaft an unsern jungen, äusserst geschickten und durch weichen Ton höchst angenehmen Klarinettisten, .. Rosenhain, erinnerte, der leider im verflossenen Jahre in der Blüthe seiner Tage hinüberschlummerte. — Den Tag darauf, am 27. Febr., veranstaltete Hr. Konstantin Decker eine eigene Musikunterhaltung, welche mit Fr. Schubert's Trio für Pianof., Violine und Vcelle (Op. 100, Es dur) den Anfang machte und mit Hilfe der Herren Uhlrich und Grabau dankenswerth ausgeführt wurde. Es erhielt Applaus, obgleich es nicht allgemein anzusprechen schien. Sehr laut wurden die Gesangvariationen v. Pixis: „Steh nur auf, Du Schweizerbub", gesungen von Mad. Franchetti-Walzel, applaudirt. Darauf spielte der Hr. Konzertgeber 2 Studien von Moscheles (Op. 70, No. 3 u. 11), die erste No. ohne, die zweite mit Applaus; des Abends, Fantasiestück von R. Schumann, ging still vorüber; Etüde No. 12 von Chopin und Andante und Etüde concertante (Poème d'amour, in Schlesinger's diesjährigem Album gedruckt) von Henselt erhielten einigen Beifall. Zwischen den beiden, wohlaufgenommenen Gesängen „Nachts auf dem Meere" von Heine, und „Graf Eberstein", Ballade von Uhland, komponirt vom Konzertgeber, vorgetragen von Hrn. Pögner's trefflichem Basse, gab Hr. Wittmann, dessen Spiel sich bedeutend vervollkommnet hat, Variationen für das Violoncelle seines Lehrers Merk zum Besten und erhielt einstimmigen Beifall. Den Beschluss machte nicht die Fantasie für das Pianof. von Thalberg nach den Hugenotten, wie das Programm verkündete, sondern Op. 83 von Kalkbrenner. Im Ganzen ist dem jungen Manne nicht geringe Fertigkeit, besonders der linken Hand und eine gewisse Frische des Spiels nachzurühmen, die beide bleibender wirken würden, wenn das Rhythmische, was so viel thut, bestimmter und abgerundeter beachtet und genauer hervorgehoben eindränge. Erst nach dem Gewinne einer deutlichen Interpunktion kann jene Gefühlsschattirung sicher in's Leben treten, die sich am meisten die Herzen gewinnt. Am Besten unter allen genannten Stücken trug der Konzertgeber die Etüde No. 11 von Moscheles vor, die auch mit Recht am lebhaftesten applaudirt wurde. — Unser 17tes Abonnement-Konzert am 1. März, das 3te der historischen, worin nur Werke bereits entschlafener Meister zu Gehör gebracht werden, brachte Auserlesenes von folgenden Männern: Mozart, Salieri, Méhul, Andr. Romberg. Von dem letztgenannten Meister leitete eine schön vorgetragene Ouverture ein, die mit wohlverdientem Beifalle aufgenommen wurde. Einen etwas geringern Applaus erhielt zwar Quartett und Chor aus Palmira von Salieri, gesungen von den Herren Gebhard, Pögner, Richter und Weiske: allein auch dieses Stück: „O delle umane sorti" anhebend, wurde von den allermeisten Hörern mit Vergnügen und Dank aufgenommen, den Wahl und Ausführung verdienten. Dass die trefflich gegebene Ouverture zur Zauberflöte Mozart's Freude erregte, ist kaum nöthig zu bemerken; desgleichen erfreuten wir uns der Arie mit obligater Violine von Mozart: „Genug, ich bin entschlossen" (eingelegt in Idomeneo), vorgetragen von Mad. Joh. Schmidt und Hrn. Konzertmeister David. Aeusserst willkommen war uns ein bis jetzt uns und bei Weitem der Mehrzahl der Kunstfreunde noch ganz unbekanntes, zum ersten Male hier von Mad. Schmidt und den Herren Gebhard, Pögner und Richter gesungenes Quartett aus Zaide von Mozart: „Freundin, stille Deine Thränen". Diese unvollendet hinterlassene Oper des unvergesslichen Meisters erscheint nächstens bei Hrn. André in Offenbach; wir werden nicht unterlassen, auch darüber mehr zu sprechen, sobald wir uns genauer mit dem Werke bekannt gemacht haben werden, als es nach einmaligem Hören irgend einem Gewissenhaften möglich ist. Das Konzert für das Pianof. (C moll) von Mozart, vorgetragen vom Hrn. Musikdir. Mendelssohn, bildete entschieden den Glanzpunkt dieses Abends und zwar in jeder Hinsicht. Ueber das Werk selbst noch jetzt etwas zu sagen, wäre Ueberfluss; jeder wahre Künstler kennt es und weiss, was er daran besitzt: aber auch der Vortrag desselben war so vortrefflich, dass ihm der lauteste Beifall nirgend hätte entgehen können, als wo der Sinn für echte Musik erschöpft ihren Mittagsschlaf hielte. Besonders erregte die freie Kadenz, die der Vortragende, Hr. *Dr.* Mendelssohn, im ersten Satze hören liess, einen Beifallssturm. Sie war aus Themen des ersten Satzes mit gekannter Umsicht und mit sicherm Geschmacke schön zusammengewebt und mit immer steigender Bravour, steigend anziehend, je länger, desto glänzender ausgeführt. Wiederholt gab sich zum Schlusse des letzten Satzes der volle Dank der versammelten Menge stürmisch kund. Der zweite Theil brachte, den Allermeisten so gut wie neu, ein Ensemble aus „Uthal" von Méhul, worin Hr. Richter den Larmor, Hr. Pögner den Ullin sangen. Es beginnt mit den Worten: „Ihr tapfern Rächer meiner Schmach". Das Programm bemerkte: „Diese Oper wurde auf Napoleon's Befehl auf ein Sujet aus dem Ossian und ganz ohne Violinen komponirt." Auch Méhul's Symphonie aus G moll wurde mit Dank aufgenommen und gereichte den Kennern zum besondern Vergnügen. Sie zeigt so schöne Arbeit, der jetzt wohl schwerlich irgend ein geborener Franzose nachkommen dürfte. Wir wiederholen übrigens, dass wir über diese historischen Konzerte noch besonders sprechen werden.

Ein unverheiratheter Mann von 30 Jahren, welcher mit einer den Anforderungen jetziger Zeit entsprechenden Fertigkeit Violoncell und Pianoforte spielt, Kenntniss in der Komposition besitzt und vollgültige Zeugnisse seiner Brauchbarkeit und Moralität beibringen kann, sucht zu Ostern d. J. eine Anstellung, sei es als Musiklehrer oder in anderer ihm Gelegenheit zur Thätigkeit in den hier angeführten Branchen darbietenden Weise. Nähere Auskunft ertheilt gefälligst die Musikalienhandlung von Herrn Fedr. Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. № 11. 1838.

Verbesserung des Bassethornes.

Je mehr die Vortrefflichkeit des vollen, rührenden, sehnsuchterregenden Tones und das Umfangreiche dieses Instrumentes, worin es alle andere Blasinstrumente übertrifft, anerkannt wurde, desto lebhafter wünschte man schon längst einige Unvollkommenheiten entfernt, die oft störend wurden. Haben auch mehre Männer, z. B. Theodor Lotz in Pressburg, Anton und Joh. Stadler in Wien, welche die 3 fehlenden Halbtöne in der Tiefe demselben beifügten, sich bereits um die Verbesserung desselben verdient gemacht, so mögen doch diese Vervollkommnungen noch Manches zu wünschen übrig gelassen haben, wenigstens griffen sie nicht durch. Dies Letzte beweist die sehr verschiedene Angabe des Tonumfanges, die A. Sundelin vom *f* der kleinen Oktave (dem Klange nach) bis zum zweimal gestrichenen *g* bestimmt, während Andere den Umfang auf 3 Oktaven und darüber angeben. Oefter werden auch die Komponisten zur Vorsicht bei Anwendung der tiefen Töne ermahnt, weil diese „nicht schnell ansprechen und leicht einen sonderbaren Ton annehmen". Das kommt daher, weil das Instrument bisher keinen Wasserabfluss hatte, der durch seine immer, noch zu gekrümmte Bauart, weshalb es auch anfangs Krummhorn hiess, verbindert wurde. Das sich anhäufende Wasser musste sich unter den Klappen durch die Löcher seinen Ausweg suchen, wodurch freilich die Ansprache der tiefen Töne oft misslich und sonderbar ausfiel. Besonders durch Backofen's Klage darüber (in seiner ältern Klarinettenschule) angeregt, gab sich Hr. Gottlieb Lindemann in Leipzig alle Mühe, dem Uebelstande abzuhelfen, den er auch glücklich beseitigte. Vermittelst einer geschickt angebrachten Klappe kann nun das hindernde Wasser durch einen leichten Druck des Fingers auf die Klappe beliebig herausgelassen werden, wodurch auch die tiefsten Töne, und namentlich das As der grossen Oktave, das in den bisherigen meisten derartigen Instrumenten gar nicht zu haben ist, stets rein und schön erklingen. Die Vorrichtung zu dieser Klappe, welche nach Angabe und Zeichnung des Hrn. Lindemann der hiesige Instrumentenmacher Hr. Uhlrich zur grössten Zufriedenheit des Erfinders gefertigt hat, ist folgende: In der ersten Bohrung des Klötzchens (auch Buch genannt, nämlich das untere Stück Holz mit den 3 Bohrungen, wohin das Messing-Schallstück kommt) ist unten anstatt des Korkes ein Holz eingedreht worden, wodurch ein trichterartiges Loch geht, in welches ein Cylinder von Messing befestigt ist, von der Weite, dass das tiefe As rein herauskommt. Dieser Cylinder geht durch die Messingplatte am Klötzchen, etwas Weniges hervorstehend, damit die Klappe winddicht decken kann. Die Klappe selbst läuft auf der Messingplatte in einem Kästchen, hat hier ihren Federdruck, ist dann im Winkel gebrochen, 2 Zoll am Kästchen, etwas abstehend in die Höhe laufend. Zum leichten Niederdruck derselben geht oben an der tiefen C-Klappe eine lange herunter, angelegt wie die übrigen. Diese hebt beim Niederdruck einen Hebel, welcher in einem Messingkästchen geht, das in der Mitte des Holzkästchens aufgesetzt worden ist. Drückt man mit dem Daumen der rechten Hand die Eaklappe allein, so fliesst das Wasser ab. Drückt man mit demselben Daumen die D- und Es-Klappe zugleich (die darum einander nahe liegen), so erhält man das tiefe Es (dem Klange nach bekanntlich As, denn die F-Stimmung ist als die gewöhnliche beibehalten). Zum guten Abflusse des Wassers dient noch die neue Bauart, wo das Knie nicht mehr wie sonst, sondern nur sehr wenig im Winkel geht, so dass das Instrument beinahe wie die Klarinette, gerade vor dem Bläser herunterläuft, was nicht nur bequemer für den Bläser ist, sondern auch den Lauf des Wassers nach unten fördert. — Der Umfang des verbesserten Instrumentes hat 4 volle Oktaven, vom grossen F bis zum dreigestrichenen, deren tiefste und höchste Töne auf dem verbesserten Instrumente des Hrn. L., der ein geschickter Bläser ist, gleich gut ansprechen. Je ausdrucksvoller das Instrument ist, um so mehr Aufmerksamkeit verdient die Verbesserung des Hrn. Lindemann. Mögen sie Bläser und Komponisten beachten.

G. W. Fink.

Kirche.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik, für den 4stimmigen Gesang mit Orchesterbegl. II. Bd. No. I, enthält: *Der Glaube, Kantate von Aug. Bergt.* Meissen, bei F. W. Gödsche.

Wie beliebt der sel. Bergt nicht nur in Bautzen und in der Umgegend war, wie viel seine Gesänge, kirchliche und andere, namentlich seine Terzetten mit Begl. des Pianof., wirkten, weiss Jeder meist aus Erfahrung oder doch durch Hören und Lesen; auch in diesen Blättern ist öfter davon die Rede gewesen. Viele haben sich auf die versprochene Herausgabe mehrer Kirchenwerke des Abgeschiedenen gefreut. Hier ist nun ein Anfang des Druckes der vielen MSS. B.'s mit einer Kantate gemacht worden, die sich durch ausserordentliche Leichtigkeit der Aufführung für Sänger und Instrumentalisten, und doch zugleich durch würdig kirchliche Haltung allen Musikchören, selbst in den kleinsten Städten und auf dem Lande, bestens empfiehlt. Man kann kaum etwas Leichteres und dabei freundlich Zweckmässigeres der Art finden, als was in diesen kurzen Sätzen geliefert worden ist. Eine so einfache und so eingängliche Partitur eines Kirchenwerkes neuerer Zeit sahen wir lange nicht. Das erste vierstimmige, mit den Streichinstrumenten, einer Flöte, 2 Klarinetten, Fagotten und Hörnern schlicht begleitete Andante ¾, A moll, wird sogleich Jeden davon überzeugen. Das Terzett, All. con spirito, ¾, D dur, für Sopran, Tenor und Bass, gibt seinem Vorgänger in den angezeigten Eigenschaften nichts nach, nur dass es etwas länger gehalten worden ist. Darauf folgt ein stärker besetzter Chor, welcher zu den angezeigten Instrumenten noch eine Trompete und Basspaussune bringt, denen die Pauken nicht fehlen. Ein kurzes Adagio non tanto, ¾, A dur, leitet ein, führt zu einem Quasi Allegretto ¾, dessen Fugenartiges, das bald eintritt, so klar und leicht bleibt, als alles Vorhergegangene bei aller, wenn auch nicht zu langen Ausführung des Fugensatzes, denen für jede Stimme ein Instrument zur Unterstützung beigegeben worden ist. Das Fugirte verliert sich ganz ungesucht in das schlicht Harmonische, das durch lebhaftere Bewegung der Seiteninstrumente gehoben wird, einen sehr freundlichen Schluss des Ganzen bietend, das 46 gut gedruckte Partiturseiten zählt. Kleinere Chöre besonders mögen sich das sehr angenehme Werk nicht entgehen lassen. — Das gerade Gegenstück dieser ganz schlichten Komposition ist:

Te Deum, von Sig. Neukomm. Mainz, bei Schott. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Das Werk, für die Feier des Denkmals zu Ehren Gutenberg's bestimmt (im August vorigen Jahres), kann und soll freilich in keiner Kirche aufgeführt werden; sie würde einstürzen wie Jericho; im Freien soll es dienen. Alle Sänger singen unisono; alle mögliche Tonwerkzeuge in Masse sind mit Trommeln und Triangeln im Aufruhr; Flinten- und Kanonenfeuer donnert dazu nach dem Takte und der Lärm ist riesenmässig. Gott behüt' uns vor Schaden!

Lieder und Gesänge.

Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. komp. von Jul. Becker. Op. 3. Leipzig, bei Jul. Wonder. Pr. 12 Gr.

„Frühlingswehmuth", gedichtet von L. Biene, trifft bei aller Einfachheit; „Der Schmidt", von Uhland, ist bekanntlich schon öfter und gut in Musik gesetzt worden; auch diese Komposition ist den gelungenen beizuzählen; „Hedwigs Lied von der Mühle", Text und Musik sehr hübsch; „Schön Hedwig am Ufer" gefällt uns weniger; die Wiederholungen verstärken nicht genug und das Drängende wohnt mehr in der Begleitung, als im Wesen der Melodie; „Hedwig's Lied am Bächlein", ein zärtliches Spiel für zärtliche Seelen; „Schiffbruch", von Seidel, beschreibend, aber empfunden gehalten. Alles einfach genug und nichts überkünstelt, dass mässig Geübte daran Wohlgefallen finden können. Der junge Komponist meint es offenbar mit der Kunst gut, die Empfindung vor Allem achtend.

---

3 *deutsche Lieder für eine Singst. mit Pianof. — von Haus v. Aufsess.* Op. 3. München, bei Falter u. Sohn. Pr. 6 Gr.

„Erste Liebe", von Göthe, ist im Ganzen getroffen; nur stören rhythmische Abschnitte, wie folgender:

Gisch.

man sollte sie vermeiden. „Im Leiden", von Knapp, schlicht, ernst und gut. „Sehnen", von Heine, in edler Einfalt. Man sieht, hier waltet der Ernst, durch kein Gesuch des Auffallenden gestört.

Die Monduhr, Gedicht von Heinrich; Das zerbrochene Ringelein, Gedicht von Eichendorff, in Musik gesetzt für eine Singst. mit Pianof. — von Heinr. Lemcke. Op. 1. Leipzig, b. Jul. Wunder. Pr. 16 Gr.

Der erste Gesang, Schauer wirkend, führt den Komponisten mit guten Hoffnungen nicht nur, sondern selbst mit lebhaftem Antheile in die Welt der Lieder. Der zweite Gesang widerspricht nicht. Dabei ist Alles un-

schwer auszuführen auch für mässig Fertige, wenn sie nur Gefühl für Schmerzliches mitbringen. Und so machen wir denn mit Vergnügen auf diese Erstlingsgaben aufmerksam, zugleich eines zweiten Versuches gedenkend:

Der arme Peter. 3 Lieder von *H. Heine*, für eine Singst. mit Pianof. von *Demselben*. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Gesang und Begleitung spielen mit einem untergeordneten Schmerze komisch, aber doch auch wie mitleidig. Diese ganze Art kann schwerlich allgemein ansprechen. Manchen wird das Spiel zu unbedeutend sein, und Andere werden, welcher gestimmt, meinen, dass man mit solchen Dingen gar nicht spielen soll, wenigstens nicht im Gesange. Ist nun auch die Art für Viele nicht, so ist sie doch nicht übel behandelt, kann darum wohl ihre Liebhaber finden, die sich an Peters verlorener Liebe ergötzen, wohl gar im Ernst. Doch scheint es, sagt ein besserer Ernst dem jungen Komponisten auch besser zu.

Lieder schwäbischer Dichter, komponirt für eine Singstimme mit Pianof. und (oder) Guitarre-Begleitung von L. Hetsch und E. F. Kaufmann. 1stes Heft. Stuttgart, bei Imle u. Krauss.

Da sind recht treue, ohne Ziererei und Eitelkeit, aber mit anspruchloser Empfindung geschriebene Lieder für eben solche Sänger. Die Gedichte, von C. Grüneisen, von Uhland (3), von J. Kerner (3) und von E. Mörike, sind gut gewählt. Beide Komponisten haben eine und dieselbe Ansicht und schliessen sich einander in Freundschaft an. Es braucht also keiner weitern Beschreibung dieser gemüthlichen Gaben; es ist klar, für wen sie sind und sein wollen.

---

5 *Lieder für eine Singst. mit Pianof. komponirt von C. F. Ehrlich.* 14. Werk. Magdeburg, bei E. Wagner u. Richter. Pr. 16 gGr.

Diese Lieder der Zärtlichkeit und Liebe unter den Ueberschriften: Liebe; in der Fremde, von G. Hindersin; Wiederhall, von Matthisson; an die Laute; endlich: „Liebchen, kommen diese Lieder jemals wieder Dir zur Hand" etc. sind zwar etwas modischer, als die eben genannten, aber doch ohne allen Schwulst. Von vielen Seiten kommt man von den Ueberladungen wieder zurück, ist auch der Schritt in's Tiefe nicht überall leicht und sicher zu thun. Es wird. —

Nachrichten.

Wien. Musikal. Chronik des 4. Quartals.

(Beschluss.)

Der pens. Hoftheaterkapellmeister Gyrowetz führte in seinem Benefizkonzerte die Ouverture zum Schauspiele: Die Templer auf Cypern, Introduktion und Finale der Oper: Hans Sachs, Duetto aus Federica ed Adolfo sammt einem melodieenreichen Knabenchor auf, und erntete wohlverdient lohnenden Beifall. — Der Harfenvirtuos Parish-Alvars, welcher nach London, seiner Vaterstadt, zurückzukehren gedenkt, trug in seinem Abschieds-Konzerte zwei höchst brillante Fantasieen mit jener stupenden Meisterschaft vor, welche den drohenden Verlust nur um desto fühlbarer macht. — Ein junger Studiosus, Namens Franz Weber, produzirte sich auf dem von ihm erfundenen Lithokymbalon, eigentlich die modifizirte Strohfidel, woselbst statt Holz, allerdings zur wesentlichen Verschönerung des Tones, Stäbe aus Alabaster geschnitten, substituirt sind. Durch rastlosen Fleiss und angestrengte Uebung hat er im Technischen bereits einen hohen Grad von Fertigkeit errungen, wofür der exakte Vortrag sehr schwieriger Variationen von Czerny und Mayseder zeugte. — Zwei Mitglieder des Hofburgtheaterorchesters und Professoren am Konservatorium, die Herren Aloys Khayll und Anton Friedlovsky gaben ein gemeinschaftliches Konzert, worin sie mehre Flöten- und Klarinett-Kompositionen in ihrer bekannten, künstlerisch vollendeten Virtuosität zu Gehör brachten. — Noch ein paar Mittags-Unterhaltungen des Violoncellisten Bauer und eines Klavier-Dilettanten, Karl Wittmann, boten manche, nicht uninteressante Einzelnheiten; der Letzte, zum Vortheile des adeligen Damen-Vereines, erfreute sich besonders eines zahlreichen Besuches. — In den beiden ersten Gesellschafts-Konzerten hörten wir mit sorgfältiger Präzision ausgeführt: Beethoven's 7te Symphonie und No. 4, von Lachner, in E dur; die Ouverture aus Ferdinand Cortez und zum Vampyr von Lindpaintner; Spohr's Konzertszene und Capriccio von Thalberg; Glaube, Hoffnung und Liebe vom Abbé Stadler; eine Bellini'sche Arie; endlich Chöre von Bernhard Klein und Friedrich Schneider, aus deren Oratorien: David und Absalon. — Die 8te Prüfungs-Akademie der Zöglinge des Vereinsdirektors Leitermayer enthielt eine gefällige Ouverture aus Franz Schubert's überreichem Nachlasse; die Klarinettarie aus Titus; Gloria von Seyfried; ein schönes Vokalquartett von Proch u. m. a. — Derselbe Unternehmer führte auch im Apollosaale Beethoven's Christus am Oelberge und die Kantate: „Lobgesang an die Gottheit" von Stunz auf, wozu die hier nie gehörte Ouverture zur „Felsenmühle" von Reissiger die Einleitung bildete. Ueber 200 Kunstgenossen und Dilettanten wirkten dabei mit, und namentlich dem energischen Vortrage der Chöre gebührt das ehrenvollste Lob.

Die Unternehmer der Concerts spirituels haben auch das Arrangement der diesjährigen Abendunterhaltungen, und Hr. Professor Jansa die artistische Leitung derselben übernommen. Vier fanden bis zum Jahresschlusse Statt, worin, nach wohlberechneter Abwechslung, Spohr's

Oktett, zwei Quintetts von Mozart und Beethoven, dessen Es dur-Quatuor, Fantasieen von Liszt und Hummel, desselben Fis moll-Sonate, Spohr's C moll-Quintett, Konzertsätze für Violine und Flöte, Romanzen, Duetten, Solo- und Chorgesänge vorkamen. — Die Privat-Unterhaltung des Hrn. Archivar Glöggl erhielt durch die gefällige Mitwirkung des Fräuleins Klara Wieck, der so eben erst wieder eingetroffenen Gebrüder Eichhorn und des Hrn. H. Blagrove, ersten Violinspielers Ihrer Maj. der verwittweten Königin von England, abermals einen besondern, die wünschenswertheste Anziehungskraft bewährenden Reiz. —

Das für J. N. Hummel von seinem wahlverwandten Geschäftsfreunde, dem k. k. Hofmusikalienhändler Hrn. Tobias Haslinger, veranstaltete Traueramt musste nothwendigerweise bis zum 27. November verschoben werden, weil gerade eben an dem früher bestimmten Tage in der k. k. Burgkapelle die Exequien für den in Pesth verstorbenen zweiten Sohn Sr. kais. Hoheit des Erzherzogs Palatin abgehalten wurden, wobei gleichfalls sämmtliche Hofkapellisten pflichtgemäss beschäftigt waren. Am obenerwähnten Morgen konnte die grandiose Pfarrkirche zu den neun Chören der Engel am Hofe kaum die Menge fassen, welche aus allen Theilen der innern Stadt, und selbst der entfernteren Vorstädte herbeiströmte, um beizuwohnen den Funeralien für den verewigten Meister, der Allen als Landsmann, Mitbürger und Künstler unaussprechlich theuer geworden. Der Schwanengesang seines verklärten Lehrers und Verbilder, Mozart's Requiem, wurde ausgeführt, und zwar von einem mit dieser Tonschöpfung also innig vertrauten Orchester, dass jeder Einzelne dabei ohne Hyperbel gar leicht seine Auflagstimme entbehren konnte. Zwei Sängerknaben des k. k. Konvikts, die Herren Titze und Borschitzky entzückten im wunderherrlichen Vortrage der Soloparthieen; Hr. Kapellmeister von Seyfried hatte die Direktion übernommen; mit welchen Wehmuthsgefühlen, lässt nur dann sich ermessen, wenn man erwägt, dass diese Todtenfeier dem Andenken des ältesten Jugendfreundes galt. Schon als Knaben lernten sich Beide in Mozart's, des gemeinschaftlichen Mentors, Hause kennen; die Folgezeit brachte sie immer mehr noch in kollegialische Berührungen, und jene in zarter Jugend gewundenen Bande umschlangen sie dauernd, beinahe ein halbes Jahrhundert. Es müssen traurige, darniederdrückende Empfindungen sein, welche ahnungsvoll den alternden Künstler erfassen, wenn er an ein Blatt nach dem andern abfallen, einen Genossen nach dem andern die dunkle Strasse voraus wandern sieht, deren Schatten ihm jedesmal lockend zur baldigen Nachfolge zu winken scheinen. Wohl Allen, die wenigstens mit dem lohnenden Bewusstsein jenem ernsten Rufe gehorchen können, in der Erinnerung dessen, was sie geleistet nach bestmöglichen Kräften, auch über das Grab noch fortzuleben. —

Auch in der Kreuzherrn-Kirche zu St. Karl Borromäus veranlasste der grossmüthige Protektor des Wiedner Kirchenmusik-Vereins, Graf Ferdinand Stockhammer, k. k. Kämmerer, eine ähnliche Trauerandacht, wobei die Dlls. Karoline Maier und Dinolt, die Herren Wild und Standigel, nebst dem Chorpersonale des Hofoperntheaters, unter Kreutzer's Anführung, mitwirkten. In demselben majestätischen Gottestempel wurde zugleich, vom 4. November angefangen, neun Tage hindurch, das 100jährige Säkularfest mit solennen Musikproduktionen gefeiert; die höchsten geistlichen Dignitäten, Prälaten, Bischöfe, Domprobste pontifizirten wechselweise unter prunkvoller Assistenz dabei, und der dortige Chorregent, Hr. Rupprecht, Kenner, unterstützt von der Musikszene des obenerwähnten Mixen, an keiner Sorgfalt fehlen, um sämmtliche, vom religiösen Kultus vorgeschriebene Funktionen durch eine splendide Aufführung klassischer Tonwerke — Messen, Litaneien, Te Deum laudamus, Motetten u. s. w. von Mozart, Beethoven, Cherubini, Hummel, Righini, Jos. u. Mich. Haydn u. A. — in würdevoller, andächtig erbebender Weise zu verherrlichen.

Der königl. Würtembergische Hofkapellmeister Lindpaintner hat uns im vorletzten Monate des entwichenen Jahres endlich einmal mit dem lange versprochenen Besuche erfreut, und Alles beeiferte sich, dem trefflichen, als Mensch gleich liebenswürdigen, deutschen Meister die herzlichsten Beweise inniger Hochachtung und Verehrung zu entrichten. Mehre seiner Kompositionen wurden während der leider nur allzukurzen Anwesenheit bei verschiedenen Gelegenheiten, auch sogar in einem Hofkonzerte, zu Gehör gebracht; der sehnlichste Wunsch jedoch, das jüngste Geisteskind: „Die Macht des Liedes" auf der Bühne zu erblicken, ging nicht in Erfüllung; die Administration entschuldigte sich mit der Unmöglichkeit, erbat sich dagegen für die nächste Saison eine neue Oper. Was aber vorgeblich in der Residenz für unaufführbar erklärt ward, vollbrachte ein beschränktes Provinz-Theater. Direktor Pellet zu Grätz invitirte den Tonsetzer, unter dessen Aegide das Werk binnen 11 Tagen eingeübt und dargestellt wurde, zum Entzücken des dadurch enthusiasmirten Publikums und zu des Autors vollster Zufriedenheit, welcher persönlich durch reichliche Beifallszeichen sich belohnt sah. Wieder ein schlagender Beweis, dass der Mensch Alles vermag, wenn er nur ernstlich will und jedes Ding am rechten Flecke zu erfassen versteht. —

Rostock, 1837. Der Sommer ging, in musikalischer Hinsicht, wie gewöhnlich still vorüber. — Fremde Künstler von Bedeutung besuchen uns schon lange nicht mehr, weil äusserst selten die Kosten eines Konzertes bei der meist geringen Theilnahme gedeckt werden. Hr. Feldt, Klarinettist aus Petersburg, diesmal der einzige fremde Gast, gab daher, weil auch er kein Konzert zu Stande brachte, im Logensaale vor einer kleinen Versammlung eine Abendunterhaltung, und entzückte die Zuhörer durch schönen Ton und höchst delikaten Vortrag des Concertino von Weber u. a. Kompositionen. Einen bedeutenden Zulauf erfreute sich dagegen Hr. Strauss, Organist aus Neustrelitz, welcher im Garten des Hrn. Hädge Militärmusiken eigener Komposition produzirte und vorzüglich durch grosse Trommel und gläserne Glocken Furore machte. Das Beste, aber auch Lustigste bei der ganzen Geschichte war der feste, süsse

Glaube Vieler, den allgefeierten Wiener zu hören. — Beim Beginne des Herbstes zeigte sich eine grössere musikalische Lebendigkeit. Es wurde, meist ohne Tadel, Mancherlei zu Gehör gebracht, darunter nicht wenig Ausgezeichnetes, wofür wir den Gebern nur dankbar sein können. Unser Publikum besucht indessen die Konzerte nicht der Musik wegen, sondern um zu plaudern, zu sehen und gesehen zu werden. Nur solche Kompositionen erregen Interesse und Vergnügen, welche für die Füsse geschrieben sind, und dann ist die Aufmerksamkeit wohl nirgends so gross, wie bei uns. Bei so bewandten Umständen ist die Zahl derjenigen höchst gering, welche noch Empfänglichkeit für gediegene Musik besitzen, solche gern hören und selbst üben. Der grössere Theil zeigt aber gegen derartige Tonstücke eine grenzenlose Lethargie, die sie Grossen aufkommen lassen wird, wozu hier übrigens die Mittel keineswegs fehlen. — Heben wir jedoch jetzt die bemerkenswerthesten Leistungen kurz hervor. — Durch ausserordentliche Bemühungen von mehren Seiten war das von unserm braven Stadtmusikus Weber zum Besten des Monumentes für Mozart und Beethoven veranstaltete Konzert ziemlich besucht, so dass nach Salzburg circa 83 Thaler und eine ähnliche Summe nach Bonn gesandt werden konnte. Zur Aufführung kamen 2 Sinfonieen, die Mozart'sche in C mit der Fuge, und die Beethovensche No. 7; sodann die Ouvertüren zur Zauberflöte, Lenore und endlich einige Gesangspiecen, ebenfalls von der Komposition der beiden grossen Meister. — In den drei auffallend wenig besuchten Abonnement-Konzerten des Hrn. Weber am 2. u. 16. Decbr. und am 20. Jan. hörten wir die 4. u. 5. Sinfonie von Beethoven und die 21te von Onslow (D moll); ferner Ouvertüren von Lindpaintner, Beethoven (Fidelio), Reissiger (Nero) und das herrliche Nonett von Louis Spohr Oeuv. 31. Als Solospieler zeigten die Herren Scholtz (Violine), A. Reese (Horn) u. A. sich beifallswürdig. Die vorgetragenen Gesangspiecen von Winter, Marschner, Mehul, Kreutzer, Haydn waren in den Händen unserer Dilettanten. Möge unser Publikum das Streben des Hrn. Weber, der unverdrossen bemüht ist, stets das Schönste und Beste in würdiger Gestalt zu geben, in den noch Statt findenden drei Konzerten durch vergrösserte Theilnahme anerkennen; der thätige Mann verdient es. Obige Leistungen verdienen im Ganzen nur das beste Lob, was bei so verschiedenartigen Kräften viel sagen will. — Als bemerkenswerth erwähne ich noch das Konzert des Hrn. Weidemann (hier wohnhaft), worin dessen 12jährige Tochter Auguste, Schülerin unsers geschickten Musiklehrers Zerk, zum ersten Male auftrat. Die kleine Künstlerin bewies im Vortrage des Mendelssohn'schen Konzertes Oeuv. 25, des Rondo brill. *(Les trois Clochettes)* von Pixis und des Adagio und Rondo von Kalkbrenner Op. 127, dass man gute Erwartungen hegen dürfe; wir wünschen aufrichtig, dass die spätere Zeit diese erfüllen möge. Unser Publikum geriet diesmal aus seinem ihm eigenthümlichen Phlegma und gab der kleinen Virtuosin lebhafte Theilnahme zu erkennen. — Der Gesangverein ist auf's Neue, jedoch jetzt unter Direktion des Hrn. Syndikus Böckler (Komponist der Bergknappen, Klaviersonzeg Berlin bei Fröhch) zusammengetreten. Von Zeit zu Zeit werden jetzt grössere Vokalkompositionen mit Orchesterbegleitung privatim aufgeführt, und ist mit Mozart's Requiem der Anfang gemacht. Die frühern Uebungen des Vereins wurden blos mit dem Pianoforte begleitet. — Unser Schauspiel-Direktor Bethmann, seit Dezember wieder hier verweilend, begann die Reihe der Opernvorstellungen mit Weigl's Schweizerfamilie. — Der Postillon von Adam gefällt unserm Publikum ganz besonders, die Folschmäxer dagegen gar nicht. In Mad. Klieger besitzen wir eine ausgezeichnete Sängerin; wir sind überzeugt, dass sie eine Zierde jedes grössern Theaters sein würde. — Der Bau der grossen Orgel in der Marien-Kirche zu Wismar, worüber in diesen Blättern mehrmals gesprochen, ist vor einem Vierteljahre Hrn. Scholtz aus Halberstadt kontraktlich, bei seiner Anwesenheit dasselbst, übertragen. Wir hatten das Vergnügen, diesen anerkannt geschickten, dabei höchst anspruchlosen Mann bei seiner Zurückreise hier kennen zu lernen, und erinnern uns seiner mit wahrhafter Hochachtung. — Betrübend ist es, dass Partheisucht und Neid jetzt ihre Galle gegen diesen Künstler richten. —

Beschluss der Herbstopern und Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

Bologna (Teatro comunale). Die zu Anfang der Stagione zu Florenz agirende Sängergesellschaft, als die Donzo Amat und Piombanti, der Tenor Moriani und Buffo Frezzolini bildeten im Vereine mit den Bassisten Rosconi und Cenconi die hiesige Gesellschaft und begannen die Herbstopern am 17. Oktbr. mit Donizetti's Torquato Tasso. Die Wahrheit zu gestehen, gefällt diese Oper hier sehr wenig, Frezzolini und Moriani machen nicht die beste Figur in ihr, und Rosconi (der Protagonist) singt gewiss gut, aber auch etwas einförmig mit einer nicht allzu angenehmen und wenig glänzenden Stimme. Bei alledem verkündeten sowohl hiesige als auswärtige Blätter mit langen Posaunen eine enthusiastische Aufnahme. D.'s am 1. November gegebener Elisir d'amore war weit glücklicher. Vor Allem Frezzolini als Dulcamara, für den diese Rolle ursprünglich geschrieben wurde, war die Krone des Ganzen. Ihr aber den Raffaelli unserer Zeit zu nennen, wie dies hiesige Blätter zu thun beliebten, möchte beinahe unverschämt klingen. Die Mazzarelli als Adina und Moriani als Nemorino erwarben sich ebenfalls reichlichen Beifall. Beide, nebst Rosconi, zeichneten sich abermals in der darauf gefolgten Beatrice di Tenda von Bellini vortheilhaft aus. — Am 3. und 12. December hatten im hiesigen Kasino die gewöhnlichen, meist aus Vokalstücken bestehenden, von Marchese Sampieri gegebenen musikal. Akademieen Statt. In der zweiten spielte Hr. Leo Herz aus Lemberg meisterhaft Violinvariationen und ein Potpourri von seiner eigenen Komposition; er wurde dafür zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademia Filarmonica ernannt. — Die Herren Cesare Aria, Antonio Cresseuti und Vincenzo Tabellini, Zöglinge des hiesigen rühmlich bekannten Pro-

Manier, keine Geste auf die Erde fällt, sondern alles beobachtet, über alles raisonnirt und streng geurtheilt wird; der wird den Musikliebhabern recht geben, wenn sie nach diesem glücklichen Versuche des sehr jungen Mannes hohe Erwartungen von ihm für die Zukunft schöpfen.

Berlin, den 12ten May. Madam Mara aus London wird hierher zurückkommen. Ihr Mann, der schon vor einiger Zeit nach Deutschland zurückgekommen war, ist von ihr getrennet, und, keineswegs ohne eigne Schuld, in schlechten Umständen. In der von ihr gelieferten Biographie im 29sten und 30sten Stück dieser Zeitung finden Leute, die sich des Aufenthalts dieser, damals allerdings unvergleichlichen Sängerin und ihrer hiesigen Angelegenheiten genau erinnern, eine gewisse Dinge allzuleise berührende und sie, die Mara, noch mehr aber ihren Mann allzusehr schonende Hand. Hingegen können einige Ausdrücke des Verfassers, vielleicht gegen seinen Willen, ein nachtheiliges Licht auf Friedrich II. in Anschung seiner Behandlung dieser beyden Personen werfen. Der König verfuhr aber wirklich keinesweges hart mit ihnen. Dass sie in den ersten Zeiten ihres hiesigen Engagements nur 2000 Thaler jährlich erhielt, davon war die Ursache, dass sie nicht mehr verlangt hatte. Dass Hr. Mara nach einem Garnisonregimente abgeliefert werden sollte, geschahe, weil er sich — wenigstens äusserst unbesonnen, in die Angelegenheiten der Sängerin gemischt hatte, und dies verdiente darum desto strengere Ahndung, weil er damals noch nicht ihr Mann, sondern nur ihr Liebhaber war. Unterdrückt ist sie von Niemand worden, auch hat ihnen der König bey ihrer Flucht nicht eigentlich Wache nachgeschickt, obgleich in Nachrichten über sie im ersten Theile von Schubarts englischen Blättern aus einem englischen Journale stehet, es habe sie ein Kommando Reuter einholen sollen. Der Rec. der Righinischen Lieder in der Musikal. Z. nennt den Gedanken, Lieder mit Variationen für die Singstimme zu schreiben, neu; er ist es wohl, doch nicht so neu, dass er von Righini zuerst ausgeführt wäre. Als vor einigen Jahren hier die Jagd hervorgenommen und aufgeführt wurde, hatte Hr. Ambrosch ähnliche Variationen über das Liedchen: Als ich auf meiner Bleiche, geschrieben, welche auch von der Sängerin vorgetragen, und seitdem hier sehr bekannt worden sind. Auch hatte ein hiesiger Liebhaber, Herr D. Fliess, schon früher, als Righ., ital. Arietten mit Variat. für die Singstimme geschrieben und bekannt gemacht.

Leipzig. Hier liess sich der königl. preus. Kammerm. Herr Semler in einem eigenen Konzert am 15ten May auf der Viola hören. Hr. S. ist ein Virtuos, im bessern, als gewöhnlichen Sinne des Worts, und erfüllt wirklich die Ansprüche, die man an einen solchen macht. So rein, rasch, präcis und sauber sein Allegro ist, so wird man, gerade auf diesem Instrumente, sein zartes, geschmack- und ausdruckvolles Adagio doch noch lieber hören.

Anekdote.

Der vormals berühmte Komponist Abel ging im Ranelagh spazieren, als man eben eine seiner Sinfonien, und zwar sehr schlecht ausführete, weil der Direktor falsche Tempo's nahm.

Wer dirigirt heute? fragte Abeln einer seiner Bekannten.

Kain! —

Kain? wie, Kain? Den kenn' ich nicht —
Der den Abel tod schlug? —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

fessors der Komposition, Giuseppe Pilotti, wurden zu Maestri numerarj besagter Accad. Filarmonica ernannt.

S. Giovanni in Persiceto. Dieser unweit Bologna gelegene, unlängst zum Range einer Stadt erhobene reiche Flecken feierte diese Begebenheit mit einer Oper bei Gelegenheit seines September-Jahrmarktes. Hierzu wählte man Ricci's Nuovo Figaro, die Albertini als Prima und die Combi als Seconda Donna, Hrn. Sangiorgi als Tenor und die Herren Negri-Lipparini und Guglielmini als Buffi. Die so ausgerüstete Bühne ging mit vollem Segel, der Zulauf von allen Seiten und der Beifall war gross; die Albertini (Amalia) erregte Fanatismus, Hr. Sangiorgi (Andrea) Enthusiasmus, Negri (Leporello) wetteiferte mit Letzterm, Guglielmini (Baron) war als unpässlicher Sänger sogar leidlich, und die Marina Combi (Putzhändlerin) etwas mehr als 2te Sängerin.

Modena. Die Herbstsaison begann hier am 2. Oktober im Hoftheater mit Coccia's Clotilde und endigte mit Bellini's Puritani. Sänger waren: die Prima Donna Amalia Agliati (aus Mailand, betrat zum ersten Male die Bühne und lässt hoffen), der Tenor Confortini (leidlicher Anfänger), der Buffo Lauretti (ein bekannter Professor), Hr. Carlo Ottolini Porto (ein bekannter respektabler Bassist), Hr. Gherardi (ein angehender guter Bassist aus Marchesi's trefflicher Schule zu Bologna). Sämmtlichen Sängern fehlte es nicht an Beifall, den meisten erhielt aber Ottolini-Porto in den Puritani, bei welcher Oper es ohne ihn finster ausgesehen haben würde; er und Gherardi sangen das Hauptstück (das Duett) trefflich. Die Clotilde gefiel nur theilweise.

Turin (Teatro Carignano). Nachdem Gnecco's alte Prova dell' opera sera als zweite Oper so ziemlich die Zuhörer befriedigte, wurden die hiesigen Bewohner und Theaterartikelschreiber in eine erstaunungsvolle Bestürzung versetzt. Bellini's Pirata machte einen Fiasconе und Rossini's Barbiere erlebte darauf eine einzige Vorstellung. Nergedachte Theaterartikelfabrikanten zerbrachen sich die Köpfe, wiemassen dem weltberühmten Pirata ein solches Unheil widerfahren konnte. Der hiesige Messagiero torinese warf vor Allem, der Himmel weiss warum, den Handschuh der armen ultramontanen Musik zu, die einheimische wird als die einzige, und Bellini als Muster der Opernkomponisten erklärt, hierauf der Sturz des Pirata dem berühmten Donzelli zugeschrieben, der seine für Rubini's hohe Chorden geschriebene Stücke tiefer singen musste. Beim Barbiere standen die Ochsen am Berge, Niemand wusste einen solchen Fall zu erklären. Romani machte sich kurz aus dem Staube. Nach einem sehr kurzen Preambolo sagt er in seinem Artikel: „Meine Herren! Nachdem sich das Publikum leidend und höllisch bezeigt, erlauben Sie mir, dass ich ebenfalls schweige und nicht die Asche eines Barbierers störe, der nach einmaligem Bartabscheeren starb."

Mailand (Teatro alla Scala). Am 14. Oktober gab man das Buffo Lucio Steckenpferd, L'Ajo nell' imbarazzo v. Donizetti, worin eine für diesen Genre nicht üble französische Sängerin, Nanesas Deraconrt, zum ersten Male diese Bühne betrat und mit Lucio den meisten Beifall erhielt. Pedrazzi und Marini traten nicht in den Hintergrund. Die am 6. November als letzte Herbstoper gegebenen, ursprünglich von Mercadante zu Paris komponirten, nun von ihm für die Scala umgearbeiteten Briganti (Schiller's Räuber) fanden eine kalte Aufnahme. Welch' ein nichtssagender, mit Gedankenarmuth gepaarter Notenkram und Instrumentalluxus! M. martert sich jetzt auch mit Harmonieen ab, und die Italiener behaupten gar, er sei der grösste Harmoniker der heutigen Maestri. Aber du lieber Himmel, aus all' seinen Harmonieen guckt nicht einmal der mindeste künstliche Satz hervor. Von der Anwendung und dem Gebrauche der Dissonanzen, Bindungen u. dgl., mit einem Worte, von der schönen, eleganten (nicht sogenannten zierlichen) kontrapunktischen Schreibart, welche allein guten deutschen Meistern so eigen und geläufig ist und die Meisterschaft des Komponisten beurkundet, findet man hier nichts. Bei all' diesem Ungemache sang in dieser Oper der in Abnahme begriffene, noch dazu mit unpässlichem Stimmorgan behaftete Tenor Paganini, die zum Serio wenig geeignete Deraconrt und der einförmige Cartagenova. Schon von den Proben der heutigen abschreckend mühsamen Opera seria ermüdet, musste die Aufführung der Briganti um einige Tage verschoben, zuletzt aber doch bei aller Unpässlichkeit P.'s gegeben werden, der noch dazu zum ersten Male auf der Scala singend etwas befangen war. Worin liegt nun das Uebel des einst so hoffnungsvollen, nun aber bei all' seiner schönen Stimme und einigen andern Vorzügen für verloren gegebenen Paganini?... Die kürzeste Antwort scheint zu sein: im Herzen. Hat ein Sänger auch eine mit den besten Vorzügen begabte Stimme und gute Gesangsmethode, und ist sein Wesen nicht ganz ergriffen von dem, was er singt, dann ist das erste Ziel aller schönen Künste, die Täuschung, in der Musik insbesondere, ihre so mannigfaltige Wirkung dahin. Mit diesem sei nicht gesagt, dass P. ein kalter Sänger sei, aber das tiefe, grossen Sängern eigene Fühlen in ihrer Kunst fehlt ihm, was allerdings sehr zu bedauern ist. — Mailand besitzt diesen Winter einen, versteht sich für Mailand seltenen, musikalischen Künstlerverein. Vor Allem Rossini mit seiner Schönen, Madame Pellissier. Er sieht recht gut aus, man möchte fast sagen der alte lustige Bruder, gab ungefähr anderthalb Monate bis gegen die Hälfte Januar alle Freitage in seiner Wohnung musikalische Soiréen, mitunter Einiges aus der Schöpfung etc. Unlängst sang der Bassist Reichel daselbst „In diesen heil'gen Hallen" auf deutsch; Rossini begleitete dabei am Pianoforte. — Nach Rossini kommt Liszt, nach diesem sehr berühmten Namen: die Herren Pixis, Hiller, obenbenannter Bassist Reichel, Schoberlechner (der Klavierist und Komponist), Hr. Mortier, ein Franzose, ebenfalls Klavierist, und der unlängst aus Paris angekommene Nourrit. Liszt und Reichel sind zwei Ungarn, Pleyel, Weigel, Hummel und einige andere berühmte Musiker ebenfalls, ja die Familie Bach stammt aus Pesth her. Dies im Vorbeigehen für Jene, welche glauben, das Land der Magyaren habe gar keinen ausgezeichneten Tonkünstler aufzuweisen. — In einer am 3. Dec. im Redoutensaale von Hrn. Mortier gegebenen musikal-

Akademie spielte dieser mit Liszt Variationen für zwei Pianoforte von Hrn. Pixis mit Beifall. Die Krone der ganzen Akademie war die von den (in folgender Ordnung gesessenen) Herren Liszt, Hiller, Schoberlechner, Pixis, Mortier, Origgi vorgetragene, für drei Pianoforte eingerichtete Ouverture der Zauberflöte; sie wurde stürmisch beklatscht und musste wiederholt werden. Mozart's älterer Sohn, Karl, der zugegen war, vergoss bei diesem Unisono-Beifallssturme Thränen. Tauseudmal gesegnet sei der, welcher auf den Gedanken kam, uns dies Götterstück hören zu lassen. Was mag wohl Rossini gedacht haben, der, neben der Pasta sitzend, auch gegenwärtig war? ... Am 10. December gab der Impresario der Scala eine musikal. Akademie in diesem Theater, worin, wie er auf dem Ankündigungszettel sagte, der sehr ausgezeichnete Pianofortespieler Liszt sich hören lassen wird. Er spielte eine von ihm komponirte Phantasie über ein Pacini'sches Thema (grosser Beifall); ein Gran Studio, ebenfalls von seiner Komposition (grosser Fiasco); La Serenata e l'Orgia, aus Rossini's Soirées musicales (musste wiederholt werden). Eine zweite Akademie gab der Impresario nicht; in der gegebenen machte er jedoch gute Geschäfte. Ref. kennt Liszt persönlich, hatte aber bisher noch nicht das Vergnügen, ihn eigentlich spielen zu hören, weil L. sich meist auf dem Comersee aufhält (er hat sich am 29. December in Como zum Benefize einer Wohlthätigkeits-Anstalt öffentlich hören lassen); in benannter Akademie war er nicht zugegen. Uebrigens wird er im Allgemeinen als einer der grössten Pianofortespieler anerkannt. — Da gerade von musikal. Akademieen die Rede ist, so verdient die verwichenen Herbst im hiesigen Konservatorium bei Gelegenheit der jährlichen Prämienvertheilung Statt gehabte Akademie eine besondere Erwähnung, weil zu dieser Zeit ein Zögling aus jenem Institute ausgetreten ist, der ein ganz eigenes Talent im Violoncellspiele besitzt, und einst der Paganini auf dem Violoncell zu werden verräth. Er heisst Carlo Piatti und ist aus der berühmten Sängerstadt Bergamo. Anfangs erlernte er sein Instrument unter dem braven Violoncellisten Zanetti in seiner Vaterstadt, darauf lange Zeit im benannten hiesigen Konservatorium unter dem Hrn. Merighi.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Dies kleinere Theater hatte diesen Herbst den Balletmeister Cherubini zum Impresario, grosse Opern und vier respektable Künstler: die Triulzi, die Altistin Brambilla, den Tenor Storti und den Bassisten Ronconi. Mercadante's Briganti, in welcher die Prima Donna Angela Veggetta sang, begannen mit einem kleinen und endigten mit einem grossen Fiasco; hierauf machten die Capuleti einen halben Fiasco, weil die Rolle des Romeo der Brambilla nicht anpasste. Nun kam die Reihe an die neue Oper des Hrn. Alessandro Nini aus Fano, der unlängst aus Petersburg, wo er sich einige Zeit aufhielt, ankam. Diese Oper hiess Ida della Torre, und fand mit einigen hübschen Stücken eine sehr gute Aufnahme. Vorzüglich gefielen die Cavatina der Brambilla (Alfredo), die Arie des Storti (Visconti), ein Frauenchor, das Largo des Finale, das Duett zwischen der Triulzi (Ida) und der Brambilla, der Triulzi und Storti, Storti und Ronconi (Guido), die Romanze der Triulzi und das Rondo der Brambilla. Sänger und Maestro wurden öfters hervorgerufen.

Triest. Mit den drei Hauptstützen Unger, Poggi, Cosselli und der Viale stürzte Bellini's Musik der Beatrice di Tenda zusammen, aber die Stützen blieben aufrecht und erregten allgemeines Gefallen. Leider befiel die Unger eine bedenkliche Krankheit, weswegen die beabsichtigte Aufführung des Marino Falliero von Donizetti unterbleiben musste, und da die erkrankte Künstlerin erst spät genass, so gab man den Barbiere di Siviglia und den Belisario; in ersterem machte die Marietta Biondi die Rosine, in letzterm die Antonina und die Viale die Irene. Poggi und Cosselli waren in beiden Opern trefflich.

Leipsig. Am 3. d. fand die letzte Quartettunterhaltung dieses Winters Statt, von den Herren Konzertmeister David, Uhlrich, Queisser und Grabau veranstaltet und jedesmal zur Freude Vieler ausgeführt. Alle drei Quartette, eins von Onslow, das Kaiserquartett von Haydn und aus Cismoll von Beethoven, gewannen sich lebhaften Antheil, am meisten die beiden letztgenannten, die vortrefflich gegeben wurden. Als ganz vorzüglich muss die Ausführung des Beethoven'schen Quartetts gerühmt werden, in dessen Geist sich die vier Ausübenden so versenkt hatten, als wären sie eins. Auf diese Weise vorgetragen, werden die Quartettunterhaltungen in unserer Stadt wohl in Ehren und Ansehen bleiben, was der Kunstförderung überall zu wünschen ist. — Im 18., wie immer sehr besuchten Abonnement-Konzerte erfreute sich Alles, was gegeben wurde, einer dankbaren Aufnahme der zahlreichen Versammlung. Folgende Ehrenmänner unserer entschlafenen Komponisten bildeten die vierte Reihe: Abt Vogler, Beethoven und K. M. v. Weber. Die Ouverture zur Oper Samori von Vogler, deren Bearbeitung eines so überaus kleinen Thema's wahrhaft merkwürdig ist, so dass ihr nirgend, wo sie so aufgeführt wird, wie hier, das Interesse der Hörer fehlen kann, auch nicht nach vielfachen Wiederholungen, behauptete auch diesmal ihr verdientes Recht. Die beiden Männergesänge von Th. Körner und Weber: „Gebet vor der Schlacht“ und das Schwertlied, von dem letzten nicht alle Strophen, bekanntlich ohne Instrumentalbegleitung, wurden sehr schön vorgetragen und gingen behaft ein. Mehre tüchtige Dilettanten hatten sich unsern gewöhnlichen Sängern angeschlossen und trugen nicht wenig zu volleindringlicher Wirkung dieser immer mit Liebe gehörten Gesänge bei, deren letzter eins auf dem Programm nicht bemerkte Zugabe war. Die vortreffliche Ouverture zum Freischützen von Weber erregte nach ganz ausgezeichnetem Vortrage unter dem Ausgezeichneten einen Beifallssturm, der nicht enden wollte; Bravo und da capo wurde dazwischen gerufen und die Lust der Versammlung befriedigt, was bei einer Ouverture weit eher geschehen kann, als bei einem Satze einer Symphonie. Auch die zweite Darstellung war überaus schön und der Dank angemessen. Nicht minder wirkte der Jägerchor aus Euryanthe, worin sich auch

die Hörner rühmlich auszeichneten. Etwas weniger sprach der, obgleich sehr gelungen gehaltene Chor der Gefangenen aus Fidelio an, wahrscheinlich des stillen, oder doch zum Applaus nicht sehr aufregenden Schlusses wegen. Das berühmte, in seiner Weise ganz einzig stehende, eben so köstliche als schwierig auszuführende Violinkonzert von Beethoven trug Hr. Ühlrich so meisterlich vor, dass es ihm nicht allein vor allen Kennern zur grössten Ehre gereichte, sondern dass es ihm auch mit den lebhaftesten Beifallsbezeigungen der ganzen Versammlung wiederholt und fühlbar aus innerm Antheile entsprungen nach Verdienst gelohnt wurde. Dass übrigens dieses Meisterkonzert im Ganzen so selten zu Gehör gebracht wird, ist kein Wunder; um so mehr sind wir für Wahl und Ausführung verbunden. Im zweiten Theile wurde nach Beethoven's elegischem Gesange: „Sanft, wie Du lebtest, hast Du vollendet" die Pastoralsymphonie gegeben. So oft wir sie auch hier gehört haben, und so vielfältig wir uns auch einer gelungenen, ja vortrefflichen Ausführung erfreuten, so können wir doch zu unserer Freude versichern, dass sie nur äusserst selten in solcher Vollendung, wie dieses Mal, gehört wurde, was auch von der Versammlung bestens gewürdigt wurde.

GUIDO UND GINEVRA,

Oper in fünf Aufzügen von Scribe, Musik von Halevy.

Diese neueste Oper Halevy's ist am 5. März d. J. zum ersten Male auf dem Pariser Théatre de l'Académie Royale de Musique gegeben worden. Sie hat ausserordentliches Glück gemacht und dürfte deshalb bald auch auf deutschen Theatern erscheinen; es wird daher unsern Lesern von Interesse sein, vorläufig den Gang der Handlung wenigstens im gedrängten Umrisse kennen zu lernen. Wir geben die Skizze davon nach dem vor uns liegenden Buche. Die Oper spielt in Toskana im J. 1452.

Erster Aufzug. Landleute feiern das Fest der Madonna del Arco. Ein Haufen Condottieri, verzweifelnd über die Friedensliebe Kosmus' von Medicis, beschliesst, eine der vornehmen Damen, welche gewöhnlich verkleidet zum Feste kommen, zu rauben, und so ein bedeutendes Lösegeld zu erpressen. Ricciarda, eine Sängerin, und ihr sklavischer Anbeter, der Herzog Manfred von Ferrara, treffen mit Guido, einem jungen Bildhauer, zusammen, welcher von seiner Liebe zu einer Unbekannten singt, die er beim vorjährigen Feste sah, und die ihm versprach, das nächste Fest wiederzukehren. Jetzt naht Ginevra, Kosmus' Tochter, in ländlicher Verkleidung; entzückt erkennt Guido in ihr seine Unbekannte, gesteht ihr seine Liebe, wird aber von den Condottieri unterbrochen, welche Ginevren entführen wollen. Bei ihrer Vertheidigung verwundet, sinkt er nieder; das Gefolge eilt herbei — sie ist gerettet.

Zweiter Aufzug. Guido ist an den Hof berufen, wo man Ginevrens Vermählung mit dem Herzoge von Ferrara feiert. Eine zweite Erkennungsszene, seine Unbekannte ist die Prinzessin; Beide sind heftig erschüttert, denn auch sie liebt ihn heimlich. Der Bräutigam schöpft Argwohn, und dingt den in Kosmus' Diensten stehenden Condottiere Fortebraccio, den Bildhauer zu erdolchen; dagegen dingt ihn Ricciarda, die von Manfred verlassene Sängerin, die Prinzessin zu morden. Er benutzt dazu die sich in Florenz schon zeigende Pest und überbringt beim Hochzeitfeste als Träger der Hochzeitgeschenke einen vergifteten Schleier; Ginevra erkrankt plötzlich: der Schleier ist aus der Levante, wo die Seuche wüthet, angekommen, die Prinzessin hat die Pest. Alles entflieht; sie bleibt sterbend mit dem Vater und dem Geliebten zurück. —

Dritter Aufzug. Die Verschiedene wird in der Kathedrale zu Florenz beigesetzt; Guido darf sie, trotz seinem Flehen, nicht noch einmal sehen. In der nächtlichen Einsamkeit erwacht die Unglückliche von ihrem Scheintode, ruft umsonst nach Hilfe, und während sie ohnmächtig daliegt, brechen Banditen unter Fortebraccio's Anführung, herein, um den kostbaren Schmuck der Todten zu rauben. Die Verbrecher werden in ihrem Unternehmen durch die plötzliche Erscheinung Ginevrens gestört, welche zu sich gekommen ist und durch die vor Schreck niedergeworfenen Banditen hinausschreitet; dazu tönt von Ferne der Gesang betender Weiber.

Vierter Aufzug. Manfred feiert mit seiner von Neuem gewonnenen Ricciarda ein wüstes Gelag. Es klopft; Ginevra, die in der durch die Pest verödeten Stadt kein Unterkommen findet, bittet auf der Strasse um Aufnahme. Manfred, vor Schreck und Gewissensbissen ausser sich, schiesst nach dem vermeintlichen Gespenst — ein Schrei — das Gelage wird fortgesetzt. Plötzlich ergreift den Herzog tödtlicher Schmerz, es ist die Pest; wiederum flieht Alles, nur die verzweifelnde Ricciarda wird von ihm gewaltsam festgehalten; sie sterben zusammen. — Die Szene verwandelt sich. Banditen stürzen sich rauhlustig in die öden Häuser, Mord und Brand verbreitend. Ginevra irrt umher, vergeblich sucht sie ein Asyl, endlich findet Guido die Ohnmächtige und zieht sie mit sich fort, während die Banditen den Palast der Medizeer anzünden. —

Fünfter Aufzug. In einem Dorfe am Fusse der Apenninen ist ein ehrwürdiger Greis angelangt, der seine verlorene Tochter sucht — es ist Kosmus von Medicis. Guido und Ginevra sind hieher geflohen und leben glücklich als einfache Landleute; zwar trauert sie um den Vater, schwört aber dem Gatten, stets ihr Loos mit ihm zu theilen. Kosmus erscheint, erzählt von seinem verschwundenen Glück, von seinem verlorenen Kinde; da bricht das kindliche Herz, sie eilt in seine Arme — der Vater erkennt den Retter der Tochter als seinen Sohn an, und eine brillante Dekoration, die Apenninen mit dem Kloster Camaldoli, macht den Beschluss. —

Für Deutschland hat die Musikhandlung Breitkopf und Härtel das Eigenthum der Oper an sich gekauft.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ſten März. № 12. 1838.

Kirche.

Fünftes Offertorium (Cum sumpsisset eor ejus audaciam) für 4 Singst. und Chor mit Begl. des ganzen Orchesters — von Ignaz Ritter v. Seyfried. Wien, bei Tob. Haslinger. In St. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Fünftes Graduale (Nudus eram, et cooperuistis me) für Basso solo, den 4stimmigen Chor mit Begl. des ganzen Orchesters — von Demselben. Ebendaselbst. In Stimmen. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Da wir von diesen Werken die Partituren in den Händen haben, können wir nach Wunsch darüber berichten. Ist auch der erfahrene und namentlich in Kirchenwerken längst angesehene Komponist gekannt und beliebt genug, so wird doch selbst in solchem Falle eine genaue Anzeige, aus sorgfältiger Prüfung hervorgegangen, jedem Freunde der Kunst ungleich lieber sein müssen, als eine leere Ankündigung der Druckausgabe, die nach bloser Ansicht der Stimmen mit dem besten Willen des Darstellers nichts als eine Notiz für ein Intelligenzblatt werden kann. Bei guten Werken ist dies ein Nachtheil nicht allein für den Komponisten und den Verleger, sondern auch für die Kunst selbst. Es ist daher zu verwundern, dass zum Behuf der Kritik die Partituren nicht immer mit eingesandt werden.

Das Offertorium ist in jeder Hinsicht vortrefflich; wir freuen uns, versichern zu dürfen, dass selten ein Musikchor und eine Hörerversammlung sich finden werden, die es nicht mit lebhafter Freude und mit angemessener Erhebung vortragen und hören sollte. Das Ganze ist in kirchlich würdiger Freundlichkeit eben so übersichtlich klar als anziehend durch unerwartete und doch leicht zu fassende und nicht schroffe Wendungen, die nur gerade so viel anregen, als es sich mit dem Heiligen verträgt, das alle Rauhheit, Härte und Selbstsucht gesuchten Glanzes verbannt wissen will. Die Instrumentation ist so einfach schön, die Singstimmen im unverkünstelten Flusse gebührend unterstützend, nicht verwirrend, noch überdeckend, und doch dabei so hebend und schmückend, als man es nur in den besten Kirchenstücken neuerer Zeit findet. Ganz schlicht leitet allein das Streichquartett ein, wozu nach 4 Takten einige Blasinstrumente treten, die zum Gesange überaus wirksam unter einander wechseln. Je mehr Singstimmen eintreten, desto mehr vervielfältigt sich das Instrumentale, nicht plötzlich und knallend, sondern so sehr Schritt für Schritt und an der rechten Stelle, dass das Gefühl nie in irgend einen weltlichen Anklang mit Gewalt hineingezogen wird, sondern sich Stufe für Stufe in gleicher, nur immer stärkerer, erhabenerer Richtung belebt. Im Moderato cantabile ¾, C dur (♩ = 80) beginnt der Tenor eine schöne Melodie auf der Terz von C dur, welche im 20sten Takte vom Alt auf der Terz von G dur ergriffen und durchgeführt wird, worauf kanonisch der Diskant und zuletzt der Bass sie im gleichen Wechsel, von den übrigen trefflich begleitet, erklingen lassen. Nach Beendigung dieses angenehm kanonischen Solosatzes, zu welchem sich die Instrumentation, wie gesagt, immer mehr verstärkt, schreitet das Stück vom Dominantenakkorde (also Septimenakkord auf G) *pp* in As dur (ohne die Vorzeichnung zu ändern, also vorübergehend) mit poco con più moto (♩ = 100), wozu der Chor, gleichfalls *pp*, eintritt, wie im Wechselgesange mit den Solostimmen, Alles von voller, immer kräftigerer Orchesterunterstützung, der nun auch die Orgel und 3 Posaunen nicht fehlen, gehoben. Die Rundung des Ganzen ist in die Augen springend, so dass wir vieler Worte zur Empfehlung nicht nöthig haben. Der Gesang empfiehlt sich selbst, sobald man ihn nur beachtet.

Das Graduale, zu dem gerühmten Offertorium gehörend, beginnt sein All. maestoso ¾, E moll (♩=96) mit vollem Orchester in aller Kraft, 20 Takte gehalten, worauf zum Basssolo natürlich eine gemässigte Begleitung in angemessenen Figuren der Streichinstrumente zu den einfach nachgeschlagenen Akkorden gut gewählter Blasinstrumente, sich fortbewegt, nur an schicklichen Stellen die Fülle des Orchesters auf kurze Zeit wirksam benutzend. Der Gesang selbst ist leicht und wie erzählend, erinnernd an Jesu Ausspruch, nicht wie dramatisch, den Herrn selbst singend einführend, gehalten.

Der Chor, erst zweistimmig im Wechsel der weiblichen und männlichen Stimmen, dann verbunden, singt Alleluja! dazwischen. Der Solobass wiederholt seine Melodie zu völlig gleicher Begleitung etwas figurirter bis zum „Dico vobis", was durch das Orchester 2 Takte vor dem Gesange in E dur gewendet wird, worauf der Chor sein Alleluja wieder erschallen läßt, welches der Solobass risoluto, con fuoco (♩= 144) zwischen dem Chore bewegter aufnimmt und mit ihm fortsetzt bis zum Schlusse, in Solofiguren durchgreifend. In geschickter, erfahrener Durchführung sind beide zusammengehörende Werke sich gleich: in der Erfindung und für kirchliche Innigkeit geben wir unbedingt dem Offertorium den Vorzug vor dem Graduale, das vorzüglich Rücksicht auf das Hervorheben der Bassstimme nimmt.

Neues vollständiges Museum für die Orgel zum Gebrauch für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelkomponisten. 1837. 5ter Jahrgang in 6 Heften. Meissen, bei Fr. W. Goedsche. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Die frühern Jahrgänge, für denselben Preis, sind besprochen worden und haben sich durch den Gebrauch zweckmässig erwiesen. Wir haben daher des Gehaltes der Kompositionen wegen nichts mehr zu thun, als die Tonsetzer zu nennen und zu versichern, dass dieser neue Jahrgang den vorigen mindestens nicht nachsteht. Geliefert haben: Adam, ein Stück; G. Albrechtsberger, ein nachgelassenes Werk; J. G. und M. G. Fischer, Jeder eine Nummer; C. Geissler, 4 Sätze; A. Hesse, 2; A. Höpner, jetzt angestellter Organist an der Kreuzkirche in Dresden, 3; B. Jucker, 5; E. Köhler, 2; J. L. Krebs, 2; A. Löwe, 2; G. Muffat, 1; J. Pachelbel, 1; Reichs, eine Doppelfuge; Chr. H. Rink, 2 Nummern; Rudolph, 1; G. Schicht, 1; E. Schönfelder, 3; J. F. Schwenke, 2; H. W. Stolze, 1; A. Theophile, 7; Wagner, 2; F. W. Zachau, 1. — Das Titelblatt ziert eine Ansicht der schönen Orgel in der St. Nikolai-Kirche zu Stockholm; auch ist das lithogr. Bild des Hrn. Ch. H. Rink beigefügt worden, was vielen Organisten und Freunden des Orgelspiels angenehm sein wird. Eine ausführliche Biographie dieses verdienten Mannes (Johann Christian Heinrich Rink's) macht den Anfang der diesmaligen Aufsätze, die, einen Bogen lang, jedem Bande zugegeben werden. R. wurde den 18. Febr. 1770 zu Elgersburg im Herzogthume Gotha geboren, wo sein Vater Schullehrer war. Nach vielfachem Unterrichte kam er 1786 zu Küttel nach Erfurt, vom Theoretischen fast noch nichts wissend. Hier blieb er 3 Jahre, musste zuerst Uebungssätzchen und Choräle 4stimmig aussetzen, dann Bässe zu einer gegebenen Melodie finden lernen; darauf wurden Choräle 4stimmig gesetzt, Note gegen Note, dann in Achteln, Sechzehntheilen, Trioten bearbeitet, auch wohl in den Tripelsatz gebracht, oder dass die Melodie zum Basse genommen wurde. Desgleichen im 3- und 4stimmigen Kontrapunkte, so dass viele Choräle 20—30 Male variirt wurden. Nach diesen Uebungen kam die Lehre von 2-, 3- und 4stimmigen Nachahmungen und dann die Fuge; anfangs wurden die Themen gegeben, darauf musste der Schüler den Geführten selbst suchen. Wenn ein gegebenes Thema streng bearbeitet werden sollte, wurde zuerst untersucht, ob sich das Thema in die Engführung bringen lasse und auf wie vielerlei Arten die Eintritte desselben geschehen könnten. Dieser Unterrichtsgang dürfte für manchen Lehrer und noch mehr für Schüler beachtenswerth sein und auf manche Gedanken bringen. — Das Spiel des gerühmten Wilh. Hässler und das Hören der Kapelle in Weimar unter der Leitung Wolf's wurden ihm gleichfalls nützlich. 1790 wurde er Stadtorganist zu Giessen mit 50 Gulden Gehalt, half sich durch Unterricht und studirte Nachts; 1792 gab man ihm dort noch eine Stadtschullehrerstelle, 1793 die eines Schreiblehrers am Gymnasium und 1805 des Musiklehrers. In demselben Jahre erhielt er den Ruf als Stadtorganist, Kantor und Musiklehrer am Pädagogium, wobei er die Schulkandidaten der Provinz Starkenburg zu prüfen hatte, nach Darmstadt. 1813 wurde er dort zum Hoforganisten und 1817 zum wirklichen Kammermusikus ernannt. Noch jetzt wirkt er als Vater tüchtiger Organisten in Ehren. — Es folgt Ernst Köhler's Biographie; wir verweisen auf 1835, S. 259 dieser Blätter, und haben nur noch hinzuzufügen, dass er 1829 eine zweite Kunstreise nach Wien, 1830 nach Hamburg, um die dortigen Orgeln kennen zu lernen, und 1834 nach Berlin, Potsdam (zum Musikfeste), Leipzig und Dresden unternahm. 1837 reiste er über den Harz, das Erzgebirge etc., manche neue Erfahrung machend. Im sächsischen Erzgebirge fand er in den grössern Orten, Freiberg ausgenommen, meist schlechte Orgeln, und in den Mittelstädten gute. In Breslau wirkt er noch, nicht blos als Organist, sondern auch als Mitglied der Singakademie, als erster Violinist bei den feststehenden Winterkonzerten und als Bratschist bei dem stehenden Quartettvereine. Das Verzeichniss seiner Kompositionen ist, wie bei Rink, angehangen. — Weil dieses Museum mehre gediegene Orgelkompositionen des allbekannten Joh. Ludwig Krebs aus dem Staube rettete, folgen einige Nachrichten aus dem Leben dieses

vorzüglichen Schülern Seb. Bach's: sie sind aber bereits hinlänglich bekannt. — Möge die Redaktion wie bisher im Streben nach möglicher Erreichung des Zieles nicht nur in umsichtiger Wahl des Neuen, sondern auch in Mittheilung alter, noch ungedruckter oder selten gewordener Werke gediegener Meister fortfahren.

Studien für den Gesang,

insbesondere der Sopran- und Tenorstimmen, zur Begründung einer sichern Anschauung der Tonschrift, einer reinen Intonation, zur Uebung der Stimmorgane und als Fortbildung nach jeder Elementarschule, mit Pianofortebegl. von Otto Claudius, Kantor am Domgymnasium zu Naumburg a. d. Saale. Op. 19. Erster Bd., 1. u. 2. Lieferung. Schleusingen, bei Konr. Glaser.

Bei der Menge und zum Theil auch Vortrefflichkeit der Gesangstudien sind die Vorreden der neuen doppelt zu beachten, damit der Leser so genau als möglich erfahre, was der Herausgeber beabsichtigt und ob er mit den Ansichten des Verf.'s übereinstimmt. Die Hauptsachen des Vorwortes sind: „Diese Uebungen sind Materialien, vermittelst welcher man das durch den Elementarunterricht Erlernte weiterhin, in andern Gewande, üben, befestigen und überhaupt zu einem klaren Bewusstsein alles dessen kommen soll, was man eben thut. Zur Erreichung dieses Zweckes wird der Lehrer beim Unterrichte immer erklärend und hinweisend verfahren, die angegebenen Uebungen bald in die eine oder die andere der nächstliegenden Tonarten, wie dies bei den Singstimmen bereits geschehen ist, transponiren, und ehe er zum Vokalisiren schreitet, die Töne nach ihren deutschen Namen so lange aussprechen lassen, bis der Lernende die Tonverhältnisse erkennt und in seinem Ohre sicher begründet hat. Diese deutsche Solmisation ist das beste Mittel, die Aufmerksamkeit beständig festzuhalten und jenes gedankenlose Hinsingen nach dem Gehöre zu verhüten. Sie gewährt den wesentlichen Vortheil, für jeden abgeleiteten (versetzten) Ton einen eigenen Namen zu haben, und selbst der Uebelstand, den die Doppel is- und es-Zeichen in der Zweisylbigkeit ihrer Aussprache veranlassen, wie z. B. cis-is oder hes-es, wird leicht durch doppeltes Anschlagen des fraglichen Tones gehoben. Zudem übt sie die Schwierigkeiten, die zu überwinden unsere Sprache uns alle Augenblicke auffordert. Die Beschränktheit der neuern italienischen Solmisation gewährt die Vortheile nicht, und die alte italienische ist hier ganz unbrauchbar, weil ihre Anwendung allemal die sicherste Kenntniss der Ausweichungen voraussetzt. — Alles ist anfangs langsam einzuüben, um dem Schüler Zeit zur Auffassung seiner Aufgabe zu lassen, und nur nach und nach zu schnellern Zeitmasse zu führen. Die spätere Anwendung des *Portamento*, und die Folge aller andern Modifikationen der Töne nach Stärke und Schwäche, bleibt natürlich der Einsicht jedes Lehrers überlassen. Anfangs sollen aber diese Sätze mit festem, gleichmässig starkem, vollem Tone vorgetragen werden. Hinsichtlich des Athemnehmens ist grösstentheils die Einrichtung getroffen worden, dass entweder Pausen (wie gewöhnlich) die Perioden trennen, oder wo dies nicht der Fall ist, sie doch leicht zu erkennen und in kleinere abzutheilen sind. (?) Uebrigens versäume man nicht, wenn durch das Singen auf A eine sichere, feste Stellung des Mundes erzielt worden ist, auch auf gleiche Weise die übrigen Vokale einzuüben; verbinde sie fernerhin mit Konsonanten theils um der Nothwendigkeit selber willen, theils um Ermüdung zu verhüten; lege dann späterhin, wenn die Aussprache eines Textes die Aufmerksamkeit von den Noten nicht mehr abzieht, ganze Worte, oder dem Charakter der Uebung entsprechende kleine Sätze unter; verweise bei den Doppelselbstlautern immer auf die Zusammensetzung, da sie eine gute Aussprache vorzugsweise begründen. Immer aber sehe der Schüler bei seinem Privatfleisse, dass die Zunge ruhig unteneliege, da im Gegentheile, wo sie sich hin- und herbewegt, unmöglich ein runder, fester Ton hervorgebracht werden kann, eben so wenig, als wenn die Oeffnung des Mundes zu weit oder zu enge ist." — Man sieht daraus, was der Verf. will und dass er Erfahrung hat, selbst da, wo Einer und der Andere in Kleinigkeiten anderer Meinung sein sollte, was jedoch auf die Uebungen selbst nicht den geringsten nachtheiligen Einfluss haben könnte, da alles durchaus Nothwendige in bester Ordnung ist. Nachgeahmt sind diese Uebungen nicht; der Verf. nimmt durchaus einen eigenthümlichen Gang, der Reinheit des Tones und sicheres Treffen vorzüglich berücksichtigt. Folgen in halben Tönen und selbst enharmonische Versetzungen sind gleich anfangs mit Bedacht und Konsequenz gewählt worden, z. B. in folgender Art, die stets geschickt akkompag. ist:

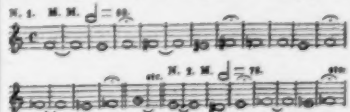

No. 3 ist in F, G und Es zu singen und in 3 Liniensysteme go geschrieben, das Klavier hat die Begl. in F.

Das geht in andern Tönen so fort bis No. 8 (mit). Erst in No. 11 erlaubt sich die Begl. gebrochene Akkorde; der Stimme wird erst in No. 20 einige vorübergehende Achtelbewegung zugelassen; etwas mehr in No. 25; kurze Schnellgänge No. 27 und Vorübung zum Triller No. 30. Uebrigens verlangt der Verf. nicht, dass Jeder gerade streng die Reihenfolge ohne Ausnahme durchsingen lassen sollte; der Lehrer hat freie Wahl nach dem jedesmaligen Bedürfnisse. Nur um der Ordnung und des leichten Auffindens willen sind die Nummern für einen Zweck zusammengestellt worden. Die Sache ist also wohl werth, dass sie Jeder mit seiner Lehrart vergleicht und das Vortheilhafte aufnimmt.

Nachrichten.

Denkmal für W. A. Mozart in Prag.

Die besondere Verehrung, welche das Andenken Mozart's noch immer unter den musikalischen Bewohnern Prags geniesst, so wie der Umstand, dass dieser herrliche Meister die Oper Don Juan, dieses bisher von keinem seiner Nachfolger erreichte Vorbild dramatisch klassischer Tonkunst, und den majestätisch schönen, im edelsten Geiste der Antike komponirten Titus für Prag schrieb, veranlasste gegen das Ende 1836 einige hiesige Kunstfreunde, zur Errichtung eines eigenen Denkmals für den unvergesslichen Tonmeister zusammen zu treten. Zur Bildung des ersten Fonds gab zuerst der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik im Frühlinge des Jahres 1837 ein Concert spirituel, welches mit einer von Führer (Professor an der Orgelschule des Vereins) komponirten Kantate eröffnet wurde. Der Gegenstand dieser Kantate, welche eine gute Wirkung machte, obwohl die Originalität der Musik eben nicht sehr hervortrat, war ein Gedicht über Mozart's Requiem. Darauf folgte eine Auswahl Mozart'scher Kompositionen im ernsten Style, unter andern die fugirte Fantasie in F moll, trefflich instrumentirt vom Ritter v. Seyfried und recht brav gespielt von unserm Orchester unter der Direktion des Domkapellmeisters J. Wittasek.

Nicht lange nachher gab das Konservatorium zu demselben Zwecke eine seiner glänzendsten Akademieen im Saale des gräflich Waldstein'schen Palastes. Dir. Weber führte mit seinen feurigen jungen Zöglingen, die an diesem Tage durch alles was von bereits ausgetretenen Konservatoristen in Prag aufzutreiben war, verstärkt wurden, Mozart's Symphonie in Es dur, und die Ouverturen zu Così fan tutte und zur Entführung aus dem Serail mit solcher Energie aus, dass alle Anwesenden zur Begeisterung hingerissen wurden. Mad. Podhorsky, von der Feierlichkeit des Momentes tief ergriffen, sang zwei Arien von Mozart, worin sie die Vorzüge ihres trefflichen Gesanges auf das Ausgezeichnetste geltend machte. Dem. Elise Barth spielte ein Klavierkonzert und Professor Farnik ein Klarinettkonzert von Mozart.

Nachdem auf diese Art der erste Theil des Fonds herbeigeschafft war, verständigte man sich erst näher über die Art und Weise, das Denkmal auszuführen, und bildete nun zur Leitung dieser Angelegenheit ein förmliches Comité. Beiläufig um diese Zeit wurde auch ein nicht unbedeutender Beitrag vom Auslande her angetragen, man vermuthete jedoch eine Verwechselung mit dem für Salzburg projektirten Monument, und zur Beseitigung aller Konkurrenz erklärte das Comité, nur böhmische Beiträge zu seinem Zwecke anwenden zu wollen.

Mitglieder des Comité's sind: Ignaz Kleinwächter, Präses des hiesigen Tonkünstler-Vereins, Orchesterdir. Professor F. Pixis, Hauptmann J. Ritter v. Rittersberg, Stadtrath J. Schütz, k. k. Bibliothekar Spirk, Direktor F. D. Weber und Domkapellmeister J. Wittasek. Professor Pixis wollte sich zwar aus Anlass eines zwischen dem Comité und dem Theaterdirektor Stöger entstandenen Missverständnisses wieder zurückziehen, man hofft jedoch, dass sich die Sache ausgleichen und dieser hochgeachtete Künstler Mitglied des Comité's bleiben werde.

Das projektirte Denkmal selbst zerfällt nun in zweierlei Unternehmungen. Die erste davon ist die Aufstellung sämmtlicher Werke Mozart's zu öffentlicher Benutzung der Kunstfreunde in einer hierzu eigens eingeräumten Abtheilung der k. k. Bibliothek im *Collegium Clementinum*, mit der Büste des Meisters in doppelter Lebensgrösse auf einem Piedestal mit passender Inschrift. Zu diesem Zwecke wurden bereits viele Werke des grossen Tonsetzers (über achtzig Bände) nebst solchen Schriften, die sich unmittelbar auf ihn beziehen, wie z. B. seine Biographie, die Texte seiner Opern u. s. w. angeschafft, und die gänzliche Vervollständigung der Sammlung verzögert sich nur dadurch, dass manche seiner selteneren Kompositionen theils nicht sogleich aufgetrieben werden können, theils nicht im Druck zu bekommen sind, und daher abgeschrieben werden müssen, was natürlich viel Aufenthalt verursacht, obgleich mehre Kopisten fortwährend fleissig damit beschäftigt sind.

Die Büste wurde von unserm braven Bildhauer Emanuel Max nach der besten vorhandenen Büste in Wien erst lebensgross kopirt, hierauf nach Prag transportirt und hier, um den dazu bestimmten Platz in der k. k. Bibliothek nicht allzulange unbesetzt zu lassen, einstweilen in Gyps nach vergrössertem Maassstabe ausgearbeitet und an ihrem Bestimmungsorte schon seit mehren Monaten aufgestellt. Nun ist er jedoch beauftragt, die Büste nach denselben kolossalen Verhältnissen aus karrarischem Marmor zu verfertigen. Dieses Bildwerk wird endlich in der Bibliothek definitiv bleiben, und die jetzt vorhandene Gypsbüste sodann ein Eigenthum des hiesigen Konservatoriums der Musik werden. Um dem Wunsche vieler Verehrer Mozart's zu entsprechen, hat Eman. Max überdies die ausgezeichnet schöne Büste in Lebensgrösse abgeformt, und liefert nun Gypsabgüsse von derselben auf Verlangen in beliebiger Anzahl. Die Mitglieder des Comité's wollten diesem Theile des Denkmals dadurch eine fortdauernde Obsorge sichern, dass sie das bleibende Eigenthum der Büste und der angeschafften Werke der Prager Stadtgemeinde übertrugen.

Das in Thon poussirte Modell der Büste erfuhr ein so besonderes Schicksal, dass ich mich nicht enthalten kann, diese Anekdote mitzutheilen. Am 4. Nov. 1837 wurde im hiesigen Theater die funfzigjährige Jubelfeier der ersten Aufführung des Don Juan gehalten, wobei ein zu der Oper passender Prolog gesprochen und ein Tableau zusammengestellt wurde, worin Genien Mozart's Bildniss bekrönten. Zu diesem Tableau hatte die Theaterdirektion das besprochene Thonmodell ausgeliehen; als aber nach beendigtem Tableau die Büste wieder fortgetragen wurde, liess man dieselbe aus Ungeschicklichkeit fallen und — Mozart brach den Hals. Ein böses Omen für die darauf folgende Produktion des Don Juan, wobei ich kaum behaupten möchte, dass man dem armen Mozart nicht noch einmal den Hals gebrochen habe. Als am folgenden Tage die Jubelfeier, welche Cassa gemacht hatte, wiederholt wurde, musste man zum Tableau in aller Eile ein Brustbild auf Leinwand (oder Pappe) grau in grau malen lassen. Einige hatten erwartet, dass Hr. Direktor Stöger nach dem Beispiele anderer Bühnen, welche vom Ertrage der Jubiläums-Vorstellung bedeutende Summen dem Salzburger Monumente zuwendeten, einen Theil der sehr bedeutenden Einnahme, welche ihm die wiederholte Jubelfeier am 4. und 5. November eingetragen hatte, entweder für das genannte Denkmal, oder für das Prager bestimmen würde; Stöger that aber noch mehr, er gründete dem unvergesslichen Mozart ein ganz neues, abgesondertes Denkmal — in seiner eigenen Tasche.

Nebst der obenerwähnten Aufstellung in der k. k. Bibliothek hat das Comité noch eine andere Absicht. Es sollen nämlich von Zeit zu Zeit bedeutende Kompositionspreise für grössere Tonwerke (Opern oder Symphonieen u. s. w.) ausgeschrieben und ein Institut zur Ausführung dieses Planes mit Mozart's Denkmal zu Prag in Verbindung gebracht werden. Die Deckung der beträchtlichen Geldmittel, welche das gesammte Unternehmen erfordert, geschah nach den früher besprochenen zwei Konzerten durch Sammlung freiwilliger Privatbeiträge, wobei sich bisher vorzüglich unser Bürger- und Handelsstand auszeichnete. Der Adel ist bisher mit einigen Ausnahmen noch nicht herausgerückt. Auch auf dem Lande und in den kleineren Städten Böhmens fand die Idee des Denkmals für Mozart in Prag die eifrigste Theilnahme; so wurde z. B. in Königgrätz durch Zusammenwirken des Militär-Musikkorps und mehrer Dilettanten ein Konzert veranstaltet und dessen Ertrag dem Comité gesandt. Andere Kunstfreunde unternahmen Sammlungen, Ausspielungen u. s. w., und trugen so nach ihren Kräften zu der Huldigung bei, welche unser Vaterland dem grossen Künstler darzubringen gesonnen ist. Gerade die kleinsten Beiträge sind oft um so mehr zu schätzen, als sie von den kunstjüngern, mitunter wenig bemittelten Gebern nicht ohne Opfer gesendet werden konnten. Zu seiner Zeit sollen auch nach Erforderniss des Bedarfes neue Konzerte in Prag zu diesem Zwecke gegeben werden.

Ich schliesse diesen Bericht mit der Bemerkung, dass sich selbst hier mehre Stimmen gegen die Errichtung des Denkmals in Prag insofern ausgesprochen haben, als sie meinten, man hätte sich lieber dem Salzburger Monumente anschliessen sollen. Manche von den gemachten Einwendungen ist zwar vielleicht nicht ohne allen Grund; ich dächte aber: in einer Zeit, wo so viele aus reinem, uneigennützigem Eifer für die Kunst gar nichts thun wollen, könnte man allenfalls jene zufrieden lassen, welche, ihrer eigenen Ansicht folgend, zur Verherrlichung hochgestellter Heroen der Kunst und zur Aneiferung ihrer Nachfolger etwas thun wollen.

Alfred.

Hildburghausen. Seit mehren Jahren besteht hier ein Musikverein unter der Leitung des Hrn. Musikdir. Mahr, dessen Eifer so gross ist, als die Pünktlichkeit der Dilettanten, aus denen der Verein der Mehrzahl nach besteht. In den diesjährigen Abonnementkonzerten sind zur Aufführung gekommen: Lachner's Preissymphonie, mit anerkennungswerther Präzision ausgeführt, von Beethoven die 7te und von Mozart die Symphonie aus D dur. Ouverturen: zum Sommernachtstraum von Fel. Mendelssohn; zu Szipio von A. Romberg; zur Zauberflöte von Mozart; zu Oberon von Weber u. A. Ferner Finale aus der Entführung von Mozart, unter Mitwirkung des vor Kurzem von einigen Gesangsfreunden gegründeten Liederkranzes; Terzett aus dem Don Juan; Arie aus dem Freischützen; Duett aus der Schweizerfamilie etc. Variationen von Beriot spielte der junge Hr. Mahr. Mögen beide Vereine erfreulich vorwärts und zusammenwirken.

Halle a. d. Saale. Am 13. Febr. veranstaltete Hr. Konst. Decker, Pianist und Komponist aus Berlin, ein zahlreich besuchtes Konzert, in welchem zu Gehör gebracht wurden: Chor der Geusen aus der hist.-romant. Oper „Die Geusen in Breda", komp. von Decker; Fantasie von Thalberg; „In die Ferne", Gesang für Bariton, komp. von Decker, vorgetragen von Hrn. G. Nauenburg; grosse Sonate von Beethoven; Chor der Spanier, aus der genannten Oper; 3 Etüden von Moscheles, Chopin und Henselt; Ballade von Uhland und die Sommernacht, komp. von Decker, vorgetragen von Hrn. Nauenburg. Bravourvariationen von Kalkbrenner. Alles mit allgemeinem Beifalle aufgenommen. Die Ballade und der Chor der Spanier mussten auf Verlangen wiederholt werden. — Am 16ten gab Hr. Musikdir. Georg Schmidt Goethe's Faust, komp. vom Fürsten Radziwill. Die Aufführung war sehr gelungen und fand lebhaften Eingang unter den zahlreich versammelten Hörern.

Berlin, den 6. März 1838. An Konzerten ist der Faschings-Monat Februar überreich gewesen, und was noch seltener sich ereignet, so waren fast alle Konzerte und musikalische Unterhaltungen sehr zahlreich besucht, einzelne selbst mit Zuhörern überfüllt. Die grösste Sensation erregte Miss Novello, welche am 1. Februar ihr erstes eigenes Konzert im Saale des K. Schauspielhauses mit grosser Theilnahme gab, dann 3mal im K. Opern-

hause sich hören liess, am 21sten v. M. ihr Abschiedskonzert veranstaltete und nun nach Dresden abgereist ist. Selten hat eine Sängerin, und nach der Catalani und Sontag keine einzige, als allenfalls Dem. Löwe in der italienischen Oper, solche allgemeine Anerkennung gefunden, als die junge, anmuthige Engländerin. Der wesentliche Reiz ihres Gesanges liegt in der goldreinen Intonation, der gleichmässigen und naturgmässen Ausbildung ihrer, in den Mitteltönen vorzüglich klangvollen Sopranstimme, der Freiheit von jeder Manier und Affektation im einfach erhabenen, wie im mässig fiorirten Vortrage. Edle Ruhe und völlige Sicherheit verleiht dem Gesange der Miss Novello die Freiheit und Anmuth, welche auf den Zuhörer so durchaus befriedigend wirkt. Zur Kammer- und Konzertsängerin ist daher diese angenehme Sängerin, welche in der Regel die Gesänge aus dem Gedächtnisse vorträgt, vorzugsweise geeignet, da ihr zur dramatischen Sängerin noch mehr belebendes Feuer des Ausdrucks nöthig sein dürfte, auch die Volubilität im kolorirten Gesange noch vollkommenerer Ausbildung fähig ist, welche bei so gründlicher Methode in der Tonbildung und dem Portamento sich Miss Novello in Italien, wohin sie zu reisen beabsichtigt, ohne Zweifel bald verschaffen wird. Mehr, als ihr Gesang Mozart'scher und Bellini'scher Arien wirkte der Vortrag Händel'scher Oratoriengesänge und englischer Nationallieder, von welchen das auch deutsch gesungene God save the Queen und Rule Brittania den ergreifendsten Eindruck bewirkte. Auch eine ziemlich matte Arie von Pacini mit obligater Violine, vom Hrn. KM. Leopold Ganz rein und zierlich begleitet, gefiel allgemein. Grössere Sensation erregte indess ein mit Frl. v. Fassmann in schöner Uebereinstimmung von Miss Novello gesungenes Duett aus Norma von Bellini, wie die Händel'sche Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" aus dem „Messias" englisch gesungen, und ein Duett mit einem vorzüglichen Tenoristen aus den Puritanern. Die Variationen von Pixis auf das Schweizerlied: „Steh nur auf" wurden zwar geläufig und angenehm, doch nicht mit dem Zauber der Naivetät und vollendeten Virtuosität ausgeführt, wie wir solche einst von Henriette Sontag gehört haben. Grossartig und voll Würde des Vortrags sang Miss Novello auch die Arie aus Judas Makkabäus von Händel: „From mighty Kings", sehr anmuthig dagegen englische und schottische National-Lieder in englischer Sprache. In den Konzerten der Miss Novello liessen sich auch zwei junge Klavierspielerinnen, Dem. Lüssig (welche später selbst eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltete, und in Pianofortekompositionen von Herz, Beethoven und Thalberg guten Anschlag und bedeutende Fertigkeit zeigte) und Dem. Girschner hören. Zum Besten hilfsbedürftiger Krieger hatte der junge Tonkünstler Karl Eckert, gleichsam als eine Nachfeier des Freiwilligen-Festes am 3. Februar, eine musikalische Morgenunterhaltung im dekorirt gebliebenen Saale des Hoftraiteurs Jagor veranstaltet, in welcher der Konzertgeber sich als Komponist einer Pianofortesonate und als gründlich gebildeter Violinspieler von gutem Tone und Geschmack produzirte, was um so mehr Anerkennung verdient, als der talentvolle Jüngling früher das Klavierspiel mit gutem Erfolge geübt hatte, und erst seit einiger Zeit Unterricht im Violinspiele bei dem Hrn. KM. Ries nimmt. Auch Miss Novello, Dem. Loewe und Hr. Mantius trugen zur Unterhaltung wesentlich bei, wie auch Hr. A. Fesca, ein talentvoller Pianofortespieler, und der ausgezeichnete Violoncellist Jul. Griebel. Die Herren Gebrüder Ganz benutzten die hiesige Anwesenheit der Miss Novello zu einem übermässig besuchten glänzenden Konzerte am 12. v. M., welches, in ganz ungewöhnlicher Weise, von dem Hrn. GMD. Ritter Spontini persönlich gefeitet und durch die Ausführung der grandiosen Ouverture zur Oper Agnes von Hohenstaufen und des Festmarsches mit verstärktem Orchester besonders ausgezeichnet wurde. Miss Novello sang in diesem Konzerte eine Arie von Händel, mit Frl. v. Fassmann mit vorzüglicher Wirkung das bereits erwähnte Duett aus Norma und zwei englische Nationallieder. Der Violinist Hr. KM. Leopold Ganz trug ein Concertino von de Beriot rein, zierlich und mit Fertigkeit beifallswerth vor. Ausgezeichnet war die Ausführung einer Phantasie und der Variationen auf ein Thema aus der „Nachtwandlerin" für das Violoncell, von dem eminenten Virtuosen Hrn. KM. Moritz Ganz, welcher auch ein Trio für zwei Violoncelle und Contrabass von Corelli (als interessante Antiquität im strengen Style) mit den Herren KM. Kelz und Eisold, wie mit seinem Bruder eine Concertante über ein slavisches Volkslied für Violine und Violoncelle sehr gelungen ausführte. Das ganze Konzert würde überaus befriedigt haben, wenn nicht über die Zahl von 1200 Personen, welche der Konzertsaal mit seinen Nebenräumen fasst, mehre hundert Billete zu viel ausgegeben oder wenigstens Personen zugelassen wären, so dass die Vorzimmer, Gallerieen und Treppen mit Hör- oder Schaulustigen überfüllt waren, welche indess wenig hören und gar nichts sehen konnten. Fast eben so zahlreich besucht, wenn gleich nicht in solchem Grade überfüllt, war das Abschiedskonzert der Miss Novello am 21sten v. M., welche darin die rührende Arie aus Händel's Messias: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" in englischer Sprache, demnächst eine Arie alla polacca aus Bellini's „Puritaner" (welcher Kontrast!) Die Variationen von Pixis auf das bekannte Schweizerlied deutsch und recht geläufig, zuletzt das Rule Britannia englisch und „Heil Dir im Siegerkranz" mit gleich enthusiastischem Beifalle deutsch vortrug. Hr. KM. Moritz Ganz spielte ein Violoncellkonzert eigener Komposition mit Geschmack, schönem Tone und seltener Fertigkeit. Konzertvariationen auf den Volksgesang: „Borussia" für Violine und Violoncell sprachen weniger an. Die Ouverturen zu Ali Baba von Cherubini und Oberon von K. M. v. Weber wurden unter Leitung des Hrn. KM. Leopold Ganz feurig und wirksam ausgeführt. So befriedigte auch dies Konzert ungemein.

(Beschluss folgt.)

Italien. Karnevalsopern.

Mit dem Beginne des Jahres 1838 tritt in den Annalen der modern italienischen Oper die grosse Geduld-

Epoche ein. Zu den höchst erstaunungswürdigen Dingen auf dieser Erde gehört unstreitig die dermalige musikalische Geduld der Tausende von Zuhörern der Oper in Italien. Wenn der weise Salomo, der eben kein grosser Naturforscher zu sein schien, den Ausspruch thut: eine Generation geht, die andere Generation kommt, und die Erde wird ewig bestehen, so könnte man dermalen bei uns von gewissen Opern und Sängern sagen: sie gehen nie, sie kommen immer, und langweilen ewig. Freilich sieht es im heutigen Ozeane der Virtuosi di Canto und Maestri betrübt trübe aus, und der etwas Brauchbares herausgefischt, behält es lange lange mit einer Art Eifersucht; aber ist denn auch die italienische Oper überhaupt die *Conditio sine qua non?* Sind Deutschland, Frankreich und andere gebildete Völker nicht weit besser daran, indem sie an der Oper aller Nationen Geschmack finden? wäre es in Italien nicht rathsam, das Theater zwei ganze Jahre zu sperren, und es dann in dieser Hinsicht wie andere Nationen zu machen? Nun ist aber so etwas gar nicht denkbar, denn erstens hier zu Lande die Oper aussetzen, würde sporadische, endemische und epidemische Krankheiten erzeugen; zweitens behaupten die Italiener, ihre Melodieen seien das Ideal aller Melodieen, und Opern, die keine solche aufzuweisen haben, ein Unding; drittens hat sich die liebreiche, liebäugelnde und wollüstige Harmonia der neuern Zeit bis in die feinsten Haargefässchen der jetzigen Generation verkrochen, mit ihrem Ich ganz amalgamirt, und keine physische und chemische Kraft vermag sie herauszuscheiden. Dem verständigen Zuhörer bleibt dermalen also nichts übrig, als Betrachtungen über die Geduld seiner Kollegen zu machen; diese Betrachtungen könnten auch erbaulich ausfallen, würden sie nicht durch manches Unangenehme gestört. Besucht man jetzt selbst die ersten Theater Italiens, so glaubt man in einem Dorfe zu sein, d. h. unter Neulingen: gemeine, nichtssagende, selbst von aller Schönheit entblöste Dinge werden beklatscht u. s. w. u. s. w. Um aber auf die besprochene liebe Geduld zurückzukommen, folgen hier vorläufig einige erste allerneueste Karnevalsopern.

Neapel. Bis jetzt als Neuigkeiten die auch in der vorigen Stagione oft gegebenen Donizetti'schen Opern Belisario und Assedio di Calais, nach ihnen die liebe Norma und die allerliebste Nina. Reina, welcher den nach Rom abgereisten Basadonna ersetzte, distonirte anfangs schreckbar, in der Folge etwas minder schreckbar.

Rom. Während man die Norma längst verschollen glaubte, erklang sie abermals in unsern Mauern; die geduldigen Zuhörer zischten, pfiffen ziemlich stark; applaudirten äusserst mässig die — Schütz, Hrn. Basadonna, Porto und die Agliati.

Bologna. Die längst aus den Theatern verschwundene Straniera begann hier den Karneval mit einem lustigen Fiasco, wozu der Tenor Giuseppe Carboni das Seinige, und die ihm zur Seite ganz erschrockene Prima Donna Emilia Boldrini das Ihrige beitrug. Hr. Cappelli ersetzte darauf den verunglückten Tenor, und die Sachen schienen nicht so bedenklich wie zuvor.

Turin. Bei aller Bewunderung, welche das verschönerte Teatro Regio erregte, machte die Lucia di Lammermoor einen Semifiasco; die Palazzesi, Donizelli und Negrini retteten sich. — Auf dem Teatro Sutera erwarb sich die Anaide Castellon mit ihrer schönen Stimme als Nina Pazza per amore besondern Beifall.

Verona. Der Belisario, mit ihm der einst berühmte David (Giovanni) verschwanden nach der ersten Vorstellung aus der Szene. Der Impresario ging eiligst nach Mailand, um Hrn. Poggi zu engagiren. Dieser verlangte für den Karneval 20,000 österreichische Lire oder Zwanziger; der Impresario bot ihm 15,000 an, also 5000 Augsb. Gulden. Aber Hr. Poggi beharrte bei seiner Zahl und kommt also nicht hierher.

Venedig. Das von den Gebrüdern Tommaso und Giv. Battista Meduna (Ersterer Ingenieur, der Zweite Architekt) und dem Maler Tranquillo Orsi wieder hergestellte, verbesserte und verschönerte, voriges Jahr abgebrannte Teatro Fenice wurde am Stephanstage wieder eröffnet. Der Zulauf war natürlicherweise ungeheuer. Logen u. s. w. wurden mit hohen Summen bezahlt und sämmtliche Zuhörer waren gut gelaunt, beklatschten vor Allem wüthend das Theater, sodann die Oper und Sänger (die Unger, Moriani, Ronconi, Morini). Die Oper war neu und hiess Rosamunda, tragedia lirica von der Frau Luisa Amalia Palladini (aus Lucca). Die Musik vom Maestro Lillo. Die Verse der Frau Palladini sind oft gut, sonst kann man von dem ganzen Buche nicht viel Rühmliches sagen. Die Musik des Hrn. Lillo hat blutwenig Eigenes aufzuweisen, er ist grösstentheils Bellinischer Affe, also Enkel des Grosspapa Rossini. Indess Alles erhielt Beifall, am meisten aber, und mit grossem Rechte, die Sänger; unter diesen am meisten die Unger und Moriani. Mit wenigen Worten gesagt: Die Unger ist weder eine Pasta, eine Tacchinardi, noch eine Malibran, aber vielleicht die erste jetzt lebende „dramatische" Sängerin. Moriani, mit einer bessern Aktion, wäre schon jetzt einer der ersten Tenore Italiens. Leider ist die Unger noch nicht ganz von ihrer Krankheit hergestellt; um sie ausruhen zu lassen, gab man mit der Tadolini Bellini's Puritani, die aber ein fl, d. i. einen Fiascone machten. — Donizetti und Mercadante komponiren die zweite und dritte neue Oper dieser Stagione.

Mailand (Teatro alla Scala). Zu den ganz neuen Hauptsängern Schoberlechner, Pedrazzi, Brambilla, Derancourt, Paganini, Luzio, wurden neu engagirt die bekannten Bassisten Badiali, Balzer nebst dem Buffo Rovere, endlich einige Tage vor Eröffnung des Theaters die Francilla Pixis (welche bis jetzt kein anständiges Engagement fand), um in einer Donizetti'schen Operette, wie auch in der fast gänzlich nach Mozart für die Scala umgearbeiteten „Entführung aus dem Serail" die Rolle der Blonde zu singen. (Ueber letztere Oper soll der Allg. Mus. Zeit., falls sie gegeben wird, zu seiner Zeit ein umständlich genauer Bericht mitgetheilt werden.) Die weltberühmte Scala, die gewöhnlich im Karneval mit einer neuen Oper und wenigstens nicht mit Sängern der vorhergehenden Stagione eröffnet wird, öffnete diesmal

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. N°. XIV. 1802.

Ankündigung.

Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803: herausgegeben von Julius Werden und Adolph Werden, mit Musik von Wilhelm Schneider.

Die grösste Anzahl von Taschenbüchern, welche alljährlich mit widersprechenden Titeln herausgegeben werden, scheint den Namen Taschenbücher nicht sowohl darum zu verdienen, weil ihr Inhalt sie würdig macht, wenigstens für das bestimmte Jahr als treue Geführten ihre Dienste zu leisten, als vielmehr darum, weil sie Bücher sind, welche einzig die Taschen der neugierigen Käufer zu beabsichtigen pflegen. Diese Absicht zu erreichen, suchten die Verfasser alles mögliche hervor, wovon sie meynten, dass es irgend ein Interesse erregen könne. Künste, Wissenschaften, Gewerbe, selbst Thorheiten sollten ihren Tribut stellen, bedeutende und unbedeutende Gegenstände wurden ergriffen, am Ende mussten sogar Satyre und Tabak Stoff zu Taschenbüchern hergeben und fanden ihre Liebhaber; jene, weil sie kraftlos genug waren, um neumodisch zu werden, das heisst, Leute anfallen und beissen wollten, aber nicht konnten, diese, weil es doch noch manchen kraftvollen Alten gab, der an gehörigem Beissen sich erlustigen mochte.

Um so mehr ist es zu verwundern, dass unter der unendlichen Menge neuester Taschenbücher noch immer kein einziges ist, welches ausschliessend der Musik bestimmt worden wäre. Dieser Mangel ist um so auffallender, da die Kunst, welche er betrift, in mancherley Hinsicht die erste unter den Künsten genannt zu werden verdient und nur durch die Schwierigkeiten und Widersprüche, welche diesem Theile der Kunstphilosophie mehr als jedem andern, zum theils objektiven, theils und insonderheit aber subjektiven Gründen zum Vorwurf und mit Recht gemacht werden können, erklärlich ist. —

Die genannten Herausgeber sind durch diese und andere Betrachtungen darauf geleitet worden, ein Werk, oder wenn dieser Titel für ein Taschenbuch zu bedeutend scheinen möchte, eine Sammlung von Aufsätzen in der angezeigten Art herauszugeben, deren Tendenz ist, dem erwähnten Mangel abzuhelfen und ihre Meynung über die Kunst der Musik, gestützt auf die Resultate der neuesten Philosophie, darin niederzulegen, in einem ihrem Objekte angemessenen Gewande. Der jetzige Zustand der Musik, so wie diese Kunst überhaupt, erfordern einmal eine Revision und Sichtung, welche nicht anders als heilsam und dem Publikum fruchtbringend seyn können.

Die Theorie der Kunst lässt sich am besten philosophisch-historisch entwickeln; eine Geschichte der Musik in einer gedrängten Uebersicht ist daher zur Erreichung des vorgesetzten Zweckes durchaus dienlich: eine Charakteristik unserer vorzüglichsten Tonkünstler, mit kurzen Nachrichten aus ihrem Leben, wird hoffentlich den Lesern um so willkommener seyn, da man dergleichen nicht häufig beysammen, am wenigsten aber eine Vereinigung der angezeigten Art findet, woran doch allen Ausübern und Freunden der Kunst, die zugleich Sinn für die Urheber haben, gelegen seyn muss.

Eine Uebersicht des jetzigen Zustandes der Musik, ohne Rücksicht auf Verhältnisse und schlecht begründete Meynungen, Ideen über Tanzmusik, ein Aufsatz über Volkslieder mit Melodien der schönsten, Nachrichten von chinesischer Musik, eine Geschichte der Guitarre und ihrer verschiedenen Arten, eine Legende von einem Musikheiligen, musikalische Poesien, Miscellen und ein Notizenblatt werden den übrigen Raum füllen, um das Interessante mit dem Heilsamen und Frommenden abwechseln zu lassen; auch werden dem Kalender die Namen bedeutender Theoretiker und Praktiker in der Kunst statt der Heiligen Namen beygefügt werden.

Die Musikalien von Wilhelm Schneider, für dessen Gründlichkeit und Geschmack sowohl seine treffliche Komposition des Arion von Schlegel, als auch der Gesänge zu dem Roman Friedrich Julius Lebensjahre und endliche Bildung, welcher gleich nach der Ostermesse 1802 in unserm Verlage erscheint, dem Publikum hinlänglich Bürge seyn werden, enthalten einige Tänze und mehrere

seine Pforten mit dem voriges Jahr gegebenen Giuramento von Mercadante und denselben Sängern; der einzige Cartagenova wurde durch Badiali ersetzt. Die Zuhörer applaudirten geduldig, verloren aber die Geduld in der bald nachher gegebenen ältern Opera buffa Gli Aragonesi in Napoli del Sig. maestro Conti mit neu komponirten Stücken von den Maestri Panizza und Coppola; worin die Musik, die Derancourt, der Tenor de Gattis (welcher Paganini, der sich von seinem Kontrakte losgesagt und abermals nach Lissabon ging, ersetzte), die beiden Buffi Luzio und Rovere, eine totale Niederlage erlitten, und der einzige Balzer nicht mit unterlag: man liess die Oper nicht endigen. Was nun indessen anfangen? Rossini muss heraushelfen. Man lud die Pixis ein, die Cenerentola zu singen, die auch am 16. Januar in die Szene ging, und worin der erste Akt nicht anzog, der zweite besser ging, die Pixis das famose Rondo finale recht hübsch sang und zuletzt die Sänger insgesammt (Pedrazzi, Badiali, Rovere, Pixis) mehrmalen und endlich die Pixis allein hervorgerufen wurde. Ich begegnete Rossini auf der Strasse nahe bei meinem Hause. Er versicherte mich, er wäre bis zum 17. Januar blos ein einzigesmal in der Scala gewesen, um Mercadante's Giuramento zu hören, und dabei fünfmal aus der Loge gelaufen. Er hat schon oft geäussert: für wen soll ich schreiben? es gibt keine Sänger mehr. Was war die Scala noch vor 20 Jahren, und was ist sie jetzt! ....

Im Teatro Re gibt man den Barbiere di Siviglia und Elisir d'amore. In ersterm singt Madama Professora Ferlotti, die zwei Kapitalfehler hat: sie ist weder jung noch schön. In dem andern singt Madama non professora Giannone, zwar jung und schön, aber keine lustige Buffosängerin (die Arme ist aus Neapel, von ihrem Manne getrennt, welcher Eifersucht halber ein Verbrechen beging und im Gefängnisse sitzt). Die übrigen Sänger Comfortini, Ambrosini Fontana u. s. w. Ambrosini ist den Lesern noch im Andenken vom vorigen Jahre.

Mantua. Hier ging's etwas toll zu. Donizetti's Gemma di Vergy machte ⅞ Fiasco mit der Taccani, die noch unlängst in Paris Aufsehen erregte. In der darauf folgenden Lucia di Lammermoor wurde aber nicht allein jämmerlich gepfiffen und geheult, sondern, da es in Virgil's immerwährendem Frühling Italiens gerade stark geschneit hatte, so übten einige wohlerzogene Zuhörer ihre Rache an der Impresa aus und warfen Schneeballen in ihre Loge.

Für das Violoncelle.

2me Concerto pour le Violoncelle avec accomp. d'Orchestre — par M. Gaus. Op. 21. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 5 Fl. 6 Kr.

Zu diesem in Auflegestimmen herausgekommenen Werke haben wir leider keine Partitur. Der Komponist ist zwar allerdings als Virtuos rühmlich bekannt und dies wird die Violoncellisten schon auf sein Werk begierig gemacht haben: allein uns bleibt nichts übrig, als das Vorhandensein dieses Konzertes wieder in Anregung zu bringen, um sowohl der Verlagshandlung als dem Komponisten unsere Bereitwilligkeit zum Besprechen desselben zu bethätigen. Wir erneuern daher für solche Werke unsere Bitte um Einsendung der Partitur, oder man rechne es uns nicht als Unachtsamkeit an, wenn wir im entgegengesetzten Falle darüber schweigen.

Erklärung.

Körperliches Unwohlsein und Geschäfte haben mich verhindert, die Anzeige von *Dr.* Marx trefflicher Kompositionslehre zu übernehmen, was ich so gern gethan. Indess hat der Hr. Herausgeber der Musikal. Zeitung, W. Fink, diese Arbeit übernommen und bereits geliefert. Das Publikum hat bei diesem Wechsel nur gewonnen, allein es ist mir Pflicht der Ueberzeugung geworden, auch für mein Theil dies treffliche Werk Jedem, dem musikalische Theorie am Herzen liegt, auf's Dringendste zu empfehlen. Es ist eine Gemüthlichkeit, eine Wärme des Vortrags neben Tiefe und Klarheit der Anschauung darin enthalten, die einen eben so anzieht als festhält. Und daran schliesst sich eine Menge neuer und origineller Auffassungen, die in Erstaunen setzt und über Gegenstände Licht verbreitet, die sonst in mystischem Dunkel lagen. Wird der 2te Band die Lehre von der Fuge und dem Kanon in derselben Weise behandeln — wie zu erwarten steht — so wird jeder Einsichtige und Vorurtheilsfreie Hrn. *Dr.* Marx'ens Werk für eine der erfreulichsten und schätzbarsten Bereicherungen der musikalischen Literatur dankbar anerkennen müssen, wie ich es denn meinerseits hiermit von ganzem Herzen thue.

Dresden, am 25. Febr. 1838.

K. Borrom. v. Miltitz.

Notizen. Hr. Ferd. Deppe, Lehrer der Musik am K. Hannöver'schen Pädagogium in Ilfeld, ist von Ihrer Durchlaucht, der Frau Landgräfin Sophie zu Hessen, in Folge der Uebersendung einer Komposition für das Pianoforte mit einem eigenhändigen, sehr gnädigen Schreiben beehrt, auch ist ihm dabei ein ansehnliches Geschenk zugestellt worden. (Eingesandt.)

Der K. Preuss. Kammermus. Hr. Wilh. Wieprecht in Berlin ist in Anerkennung seiner vielfachen und langjährigen Verdienste um die Militärmusik zum Direktor sämmtlicher Musikchöre des Gardecorps, an die Stelle des nun pensionirten K. Kapellmeisters Hrn. A. Schneider ernannt worden. Hr. Wieprecht hat sich unter Anderm auch durch nützliche Erfindungen zur Verbesserung verschiedener Blasinstrumente rühmlich ausgezeichnet.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 3.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. **№ 2.** **1838.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Neue Verlagswerke, mit Eigenthums-Recht, von **B. Schott's Söhnen** in Mainz:

	fl. kr.
Adam, Le postillon de Lonjumeau. Airs arr. en quatuor pour flûte, violon, alto et basse, 2 suites, chaque	4 30
Airs arr. en quatuor pour 2 violons, alto et basse, 2 suites, chaque	4 30
Airs arr. pour harmonie militaire par F. Berr, 2 suites, chaque	7 12
Auber, L'Ambassadrice, Airs arr. pour 2 flûtes, 2 suites, chaque	2 6
id. id. pour 2 violons, 2 suites, chaque	2 6
Ouvert. id. pour id.	— 54
id. id. pour 2 flûtes	— 54
Ouvert. et Airs arr. pour piano seul	—
id. arr. à 4 mains pour piano	—
Berr et **Fessy**, 24me Fantaisie pour piano et clarinette, motifs de l'Ambassadrice	—
Böhm, Th., Variations sur un air tyrolien, pour flûte avec acc. d'orchestre. Op. 20	2 24
Avec acc. de piano	1 48
— Fantaisie sur une valse de Beethoven, pour flûte avec acc. d'orchestre. Op. 21	2 42
Avec acc. de piano	1 48
Burgmüller, Rondo valse sur un motif de l'op. Piquillo. Op. 30	— 54
Czerny, C., 110 leichte und fortschreitende Uebungsstücke für das Klavier. Op. 453. (Anfang zu jeder Klavierschule.) 4 Hefte. Jedes	1 48
Eykens, Souvenir de l'Ambassadrice, fantaisie pour le piano. Op. 11	1 12
Franchomme et **Mr. Servais**, Variations brill. pour violoncelle et piano sur des motifs de l'op. La double échelle	2 6
Forcit, Postillons-Walzer mit Introd. u. Coda. Für grosses Orchester (auch 8- oder 7stimmig)	2 24
Herz, H., Fantaisie brillante pour le piano sur des motifs de l'op. La double échelle. Op. 98	1 48
Hünten, F., Galop pour le piano, motif de l'op. Piquillo.	—
Kalkbrenner, F., Recordanza dell'Ambassadrice, Melange pour le piano sur les plus jolis motifs de cet opera. Op. 139	—
Küffner, J., 40me Potpourri pour piano et flûte ou violon, motifs du postillon de Lonjumeau. Op. 92	—
— Humoreske, Walzer mit Introduction u. Coda für das Klavier. Op. 276	—
Lafont, C. P., Duo et variations pour piano et violon sur une romance favorite	1 48
Liszt, F., Les Soirées musicales de Rossini, transcrites pour le piano	4 —
Mainzer, J., Singschule für Kinder	1 21
— Gesangbibliothek für Schulen, 4te Lief.	— 24
Mercadante, Les Soirées musicales arr. pour le piano, par Rummel, 2 suites	—
Mompou, Piquillo, opera comique en trois actes, Klavierauszug und einzeln	—
Osborne et **De Beriot**, 2 nocturnes pour piano et violon, sur les Soirées musicales de Rossini, 2 suites, chaque	1 48
Schunke, Ch., Trois divert. caract. en forme de rondos brillants, pour le piano, Op. 35. 3 suites, chaque	1 12
— Le postillon de Mr. Adam, rondoletto et galop à 4 mains pour le piano	1 12
Thomas, La double échelle, opera comique en un acte. (Klavierauszug und einzeln.)	—
Caecilia, 90r Band. Heft 77. p. Band	3 —
Choralfreund, der, von Rink. 6r Jahrgang	1 48
Fétis, Biographie universelle, tome 4	3 48
Gesellschafter, der, für Klavier, 8r Jahrgang	6 —
Minnesänger, der, 6r Jahrgang	6 —

Neue Musikalien
im Verlage
von
Julius Wunder in Leipzig.

Für das Pianoforte allein.

	Thlr. Gr.
Marschner, Heinr., Das Schloss am Aetna, romantische Oper in 3 Akten, vollständiger leichter Auszug ohne Worte	4 —
— Ouverture aus derselben Oper	— 16
Marschner, A. E., Potpourri nach den beliebtesten Themen, aus der Oper „das Schloss am Aetna"	— 16
Tänze, 4 Polon. und 2 Gallop. nach Melod. aus der Oper „das Schloss am Aetna" arrangirt	— 8

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Genast, Ed., Divertissement. Op. 10	— 20
Marschner, Heinr., „das Schloss am Aetna", für das Pianof. zu 4 Händen eingerichtet von F. L. Schubert.	2 —
— Ouverture zu derselben Oper	1 —
Marschner, A. E., Introduction et Polonaise	— 10

Gesang-Musik.

Becker, J., Reiterlieder von Lamparius für eine Singst. mit Pianof. Begl. Op. 8	— 12
— Lieder von Chamisso etc. für eine Singst. mit Pianof.-Begl. Op. 6	— 14
Genast, Ed., 2 Gesänge, der Thürmer von Sänglitz; Mönch und Schäfer v. Uhland, mit Pianoforte-Begl. Ihrer Kaiserl. Hoheit, Maria Paulowna, Grossherzogin von Sachsen-Weimar und Eisenach gewidmet. Op. 11	— 12

Thlr. Gr.

Genast, Ed., Schwerting, der Sachsenherzog, Ballade von K. E. Ebert, mit Pianoforte-Begleitung. Ihrer Kaiserl. Hoheit gewidmet. Op. 12 ..... — 20
(Die geschriebene Partitur ist für 2 Thlr. 12 Gr. netto zu haben.)

Irische Volkslieder, gesungen von Miss Clara Novello, und ihr gewidmet ..... — 12

Lemcke, Heinr., Nic. Lenau's Schilflieder, mit Pianof.-Begl. Op. 4 ..... 1 8
(Die Singst. liegt auch besonders abgedruckt bei.)

Marschner, H., „Das Schloss am Aetna", grosse romantische Oper in 3 Acten, das Buch von Klingemann, vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten, Seiner Majestät Friedrich II., König von Dänemark, gewidmet. Op. 93 ..... 6 —
Sämmtliche Piecen daraus einzeln:

No. 1.	Introduction: Golden brennt	— 12
— 2.	Duettino: Mild auf rosigem (Sopran und Bass)	— 8
— 3.	Chor und Tanz: Evan Evoe!	— 20
— 4.	Recit. u. Cavat.: Wie fühlt ich sonst (Sopran)	— 4
— 5.	Recit. u. Ductt: Hinweg den Blick (Tenor u. Sopran)	— 8
— 6.	Recit. u. Arie: Um meine Wiege (Sopran).	— 12
— 7.	Finale: Ha, sieh!	— 8
— 8.	Scene u. Arie: Das griff mir nun an's Vaterl. (Bass)	— 12
— 9.	Duett: Flieh' die Lust (Sopran und Bass)	— 8
— 10.	Recit. u. Arie: Traum' ich zurück (Tenor).	— 8
— 11.	Finale: Hier ist der Aufenthalt	1 12
— 12.	Romanze: Rödlein hold in Liebe (Sopran).	— 8
— 13.	Recit. u. Arie: Mein Schloss liegt (Bariton).	— 8
— 14.	Terzett: Tauch' diese goldne Feder (Sopr., Tenor u. Bass)	— 20
— 15.	Duett: Willst du mir nicht (Sopr. u. Barit.).	— 12
— 16.	Lied: Hier Schatzchen (Tenor)	— 8
— 17.	Scene u. Duett: Gesunken ist der (Sopr. u. Tenor)	— 12
— 18.	Finale: Wie pocht mein Herz	— 16

Marschner, A. E., 6 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 3 ..... — 14

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Bohrer (Max), Duo concertant p. Pfte et Violoncelle. Oe. 20. 1 Thlr. 8 Gr.

Franchomme (Aug.), Variations sur la Romance: Un Soupir de Mendfort p. Violoncelle av. Acc. d'Orchestre. Oe. 11. 1 Thlr. 8 Gr., av. Quatuor 20 Gr., av. Pfte 16 Gr.

Gross, Pièces lyriques p. Violoncelle av. Acc. de Pfte. Oe. 26. 20 Gr.

Liszt, Reminiscences des Huguenots. Grande Fantaisie dramatique p. Pfte. 1 Thlr. 8 Gr.

Lithorama. Auswahl beliebter Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pfte. (Mit Vign.) No. 20. Reissiger, Lied der Nacht. No. 21. Marschner, Wanderlied. No. 22. Dorn, Das Griechen Abschied. à 4 Gr.

Marks (G. W.), 3 Fantaisies libres des Operas de Bellini p. Pfte à 4 Mains. Oe. 64. No. 1. Somnambula. No. 2. Norma. No. 3. Puritani. (Mit Vign.) à 16 Gr.

Mayer (Ch.), Grandes Variations sur la Polonaise de l'Opera: I Puritani, p. Pfte. Oe. 80. 20 Gr.

Reissiger (C. G.), Gesänge und Lieder für Bass (oder Bariton) mit Begl. des Pfte. Op. 124. 35ste Liedersammlung. 10te Samml. für Bass. 16 Gr.

Schicht, Hingesunken unter Dank und Freude. Hymne für Männerstimmen (ohne Begleitung). Partitur und Stimmen. (Mit Vign.) 20 Gr.

Truhn, Lieder der Nacht für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Op. 17. (Mit Vign.) 20 Gr.

Neue Musikalien
von
Gustav Crantz in Berlin.

Lennox, Walzer für das Pianof. à 2 m., comp. von Sr. Königl. Hoheit dem Kronprinzen von Hannover. Pr. 8 gGr., à 4 m. Pr. 12 gGr.

Parade-Marsch von demselben à 2 m. Pr. 4 gGr., à 4 m. Pr. 6 gGr.

Nicolai, G., Balladen. 3 Hefte à 12 gGr., compl. geb. Pr. 2 Thlr. 12 gGr.

— **Bagatellen. 3 Hefte, compl. 1 Thlr. 12 gGr., auch einzeln zu haben.**

Reissiger, F. A., Duettini. Op. 27. Pr. 12 gGr.

Bach, J. S., Cantate No. 1. Pr. 1 Thlr. 8 gGr. No. 2. Pr. 1 Thlr. 8 gGr.

Teschner, Ital. Volkslieder für Alt. II. Pr. 16 gGr.

— — — **für Bass. 2. Pr. 16 gGr.**

Geissler, Orgelcompositionen. Pr. 1 Thlr.

Martini, G., Messe für 2 Tenore und Bass. Partitur u. Stimmen. Pr. 2 Thlr.

Schärtlich, 4st. Gesänge. Pr. 1 Thlr.

Stümer, Gesänge für 4 Männerst. Op. 2. Pr. 1 Thlr.

Möhring, F., 6 Gesänge für Sopran. Op. 2. Pr. 12 gGr.

Tichsen, O., 5 Gesänge für Sopran. Op. 2. Pr. 12 gGr.

Schärtlich, Der Abschied, mit Pfte. Pr. 2 gGr.

Spontini, Kriegergesang für eine Stimme mit Chor. Pr. 16 gGr.

So eben ist erschienen:

Anacker, F. A., VII volksthümliche Bergmannslieder aus dem vaterländ. Schauspiele mit Chören u. Gesängen:

Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue
von
Moritz Döring.

Klavier-Auszug arrang. vom Komponisten. 20 Gr.

Freiberg, d. 26. Febr. 1836.

J. G. Engelhardt'sche Buch- u. Musikhandlung.

Nothwendiges.

Ueber den Verkauf der kürzlich in der Leipz. neuen Musik-Zeitschrift genau beschriebenen ausserordentlich kostbaren und seltenen Geige — im Preise von 250 Friedrichsd'or — hat lediglich der Hr. Kapellmeister und Hof-Komponiteur C. F. Müller in Berlin zu disponiren, an dessen Adresse man sich unter andern auch nöthigenfalls ganz direct wenden kann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten März. № 13. 1838.

Für das Pianoforte.

XII Etudes caractéristiques de Concert pour le Pianof. dédiées à Sa Maj. Louis, Roi de Bavière et composées par Adolphe Henselt. Oeuv. 2. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 3 Thlr.

Keinem Freunde der Tonkunst ist es nach so vielen Aussprüchen über die technischen Leistungen des Verfassers dieser Etüden unbekannt, dass der junge Mann unter den vorzüglichsten Pianofortespielern unserer Zeit eine der ersten Stellen einnimmt. Wer ihn hörte, weiss, welche Tonausbildung er mit der ausserordentlichsten Fertigkeit verbindet, wie leidenschaftlich und doch stets besonnen und sicher seine Art des Vortrages ist. Dass er die neue Behandlung des Instrumentes, die in weit auseinander gelegten und gebrochenen Akkorden begleitet, dadurch die ganze Klaviatur fast gleichzeitig beherrscht, was sehr grosse Ausdehnung der Finger und gewaltige Spannungen voraussetzt, gleichfalls begünstigt und es darin bis zum Meisterlichen und Erstaunungswerthen gebracht hat, ist nicht minder bekannt, obgleich hier erst das zweite Werk des so jung hochgefeierten Mannes vorliegt. Die Konzertvariationen für das Pianoforte über ein Thema aus „Le Philtre" von Donizetti, welche bei Breitkopf und Härtel erschienen, haben wir im vorigen Jahrgange S. 715 besprochen und ihm dort zu dem harmonisch Vollen eine ungesuchte Freundlichkeit und Klarheit der Haltung, bei allem Bravourglänzenden eine erquickliche Frische, bei aller Einheit geschmackvolle Mannigfaltigkeit nachgerühmt. Alle diese Vorzüge finden sich in diesem zweiten Werke wieder. Man sieht daraus deutlich genug nach unserer Ueberzeugung, was wir auch bereits ausgesprochen haben, dass Hr. H. aus der guten Wiener Schule hervorgegangen ist und im Wesentlichen sich an sie hält, ohne die Vorzüge der Neuern zu vernachlässigen. Das gereicht ihm gewiss eben so wenig zum Nachtheile, als wenn wir behaupten, dass er bis jetzt noch auf keine Weise der sogenannten romantischen Schule angehört, ob man es gleich hier und da behauptet hat. Der Gang seiner Kompositionen ist einfach und klar, die süsse Sehnsucht in seinen Melodieen mit der gesteigertsten Leidenschaft wechselnd: aber nirgend wird man bei ihm durch gesuchte Effekte oder qualvoll in einander geschichtete Vorhalte u. s. f. auf die Tortur gespannt. — Die diesmaligen Stücke sind charakteristische Konzertetüden benannt, also solche, die eben sowohl zur häuslichen Uebung tüchtiger Klavierspieler, als auch, sind die bedeutenden Schwierigkeiten völlig überwunden, zu jedem Kammer- und Konzertvortrage dienen können und sollen. Für beide Zwecke sind sie gleich empfehlenswerth.

Vielen dieser Etüden liegt irgend eine reizende Melodie zum Grunde, entweder in der Ober- oder Mittelstimme, oder im Basse, auch wohl abwechselnd in beiden Händen, von ausdrucksvollen Figuren in verschiedenartig gebrochenen Akkorden bald von der linken, bald von der rechten Hand begleitet. Von dieser Art sind die Nummern: 1, 2, 3, 5, 10 und 11. Damit wir ein Beispiel geben, setzen wir ohne weitere Auswahl, die hier kaum nöthig ist, gleich den Anfang der ersten mit der Ueberschrift: Orage, tu ne saurais m'abattre.

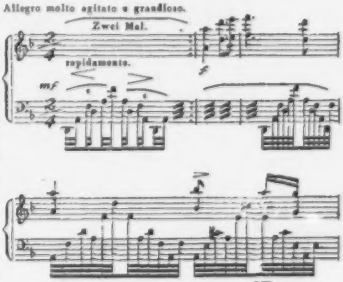

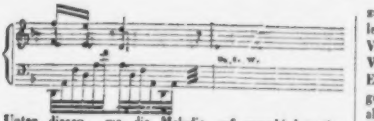

Unter diesen, wo die Melodie auf verschiedenartige Weise in allerlei Figuren umspielt wird, ist uns die dritte die schönste unter den schönen. Die vierte Nummer bringt ein herrliches Duo, einen reizenden Gesang, dessen Melodie meist von nachgeschlagenen Achtelharmonieen zum fortlaufenden Basse, oft mit nicht geringen Spannungen, verschönt wird. No. 6 ist das berühmte Vöglein, von der Ueberschrift so genannt: „Wenn ich ein Vöglein wär'", was keiner weitern Auseinandersetzung bedarf, da es überall, wo es gehört wurde, Lieblingsstück geworden ist. Die 7te Nummer, Presto animoso, ⅔, D dur, gibt ein lebendiges Bild in einer schon gekannten Figur. Die achte, aus Es moll, All. agitato ed appassionato ⅔, durchaus vier- und mehrstimmig gehalten, ist von bedeutender Schwierigkeit, so wie die 9te, deren Anfang hier stehen mag:

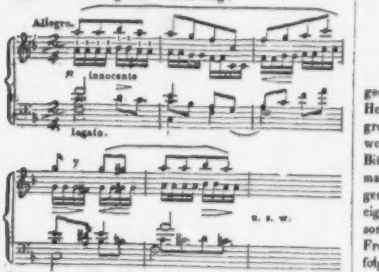

Cramer hat eine ähnliche, die jedoch, wie sich das erwarten lässt, kürzer gehalten und bei Weitem leichter zu spielen ist. Die zwölfte Nummer hat in der Figur Aehnlichkeit mit dem All. concert. desselben Meisters in Schlesinger's diesjährigem Album, wo das Stück als H.'s drittes Werk bezeichnet ist. So hört man wohl, dass der junge, durchaus melodievolle Komponist auch gute ältere Muster kennt, namentlich Cramern, und unter den neuern vorzüglich Chopin, was wohl allen jungen Komponisten zum Vortheile kommen und als Lob angenommen werden muss, sobald sie sich dadurch nicht zu sehr zur Nachahmung ohne inneres Selbstgefühl verleiten lassen. Und davon ist hier keine Spur; was der Verf. gibt, hat das Gepräge eigenthümlicher, schöner Weise, und jede dieser Etüden athmet frisches Leben. Einer weitern Empfehlung bedarf das Werk nicht. Nur gehören zum guten Vortrage dieser Etüden, ausser den allgemein bekannten und vorauszusetzenden Erfordernissen eines guten Vortrages, nicht blos besonders gut geformte, sondern hauptsächlich ausdehnbare Finger, der häufigen, ungewöhnlich grossen Spannungen wegen, die sich nicht immer ohne jene bezeichneten Finger vermittelst des Pedals gut effektuiren lassen, wenn den Noten ihr voller Werth gelassen werden soll. Endlich ist es bei vielen dieser Etüden mit der blossen Bravour nicht gethan. Wie sie tiefem Gefühle entsprungen zu sein scheinen, so wollen sie auch vorgetragen sein.

G. W. Fink

Schulgesänge.

100 *leichte, ein-, zwei- und dreistimmige Lieder, Canons und Choräle für Volksschulen, nach Hentschel's kurzem Leitfaden beim Gesangunterrichte, in geordnete Stufenfolge gebracht von Wilhelm Schramm*, Lehrer in Freiburg. Leipzig, bei H. Franke. Pr. 12 Gr.

Das Vorwort berichtet: Eine Herausgabe methodisch geordneter Gesangstücke von dem Hrn. Musikdirektor Hentschel ist schon längst von vielen Lehrern als ein grosses Bedürfniss der Volksschule gefühlt und gewünscht worden. Da aber derselbe auf wiederholtes Anfragen und Bitten sich nicht dazu geneigt fand, so hielt es ein ehemaliger Zögling desselben nicht für unerlaubt, es zu wagen. Veranlasst wurde der Herausgeber nicht blos durch eigenes Bedürfniss seiner sehr zahlreichen Schulklasse, sondern vorzugsweise auch durch Aufforderung vieler Freunde und Amtsgenossen. — Die Einrichtung ist folgende: Von No. 1 bis 11 werden die Töne des Akkordes $\bar{c}\ e\ g\ \bar{c}$ eingeübt, stets auf passende Texte, z. B. „Der Herr ist gross in seiner Macht". No. 7 und 8 sind sehr leicht zweistimmig und No. 11 ist dreistimmig. Uebungen mit den Tönen $\bar{c}\ e\ f\ g\ a\ \bar{c}$ bilden von No. 12 —16 die zweite Folge, worauf drittens alle Töne der Oktave von No. 17—43 in Chorälen, Kanons und Liedern berücksichtigt werden. Alles ist in C dur gesetzt, dabei aber zuweilen die Tonhöhe von *F, G, E, D* etc. über den Nummern angezeigt worden, so dass der Lehrer diese Sätzchen in die angegebenen Töne zu transponiren hat. Einige Melodieen auf bekannte Texte sind

beibehalten, andere um der Leichtigkeit willen anders gesetzt worden. Die vierte Abtheilung (No. 44—74) bringt Uebungen mit den Tönen über die Oktave hinaus. Die ersten Sätzchen stehen ohne Text, werden also auf die Sylbe la oder *a b c*-dirend gesungen, worauf bald das Zweistimmige besonders herrschend wird. — Uebungen mit den Tönen durch Versetzungszeichen, wobei die verschiedenen Tonarten in Dur nach ihren Vorzeichnungen und Oktaven in Noten gebracht stehen. Kanons, Lieder und Choräle aus den leichten Tonarten nehmen nun natürlich einen grössern Raum ein, von No. 75 —181. Dass darunter auch sehr bekannte Melodieen vorkommen, als: Bekränzt mit Laub; Gesang verschönt das Leben; Heil Dir im Siegerkranz; Wonne schwebet, lächelt überall; Wenn ich ein Vöglein wär'; Freut euch des Lebens etc., die Texte in der Regel für Kinder umgeändert, wird Allen recht sein, die auf dergleichen Rücksicht zu nehmen haben. Der Anhang gibt noch Etwas von der Molltonart. In den Vorübungen Dur und Moll vergleichend zusammengestellt, worauf einige Lieder und Choräle von No. 182—190 beschliessen. Die Beschreibung ist genau und deutlich; Jeder wird nach seinem Bedürfnisse wählen. — Von demselben Verf., in derselben Verlagshandlung ist noch erschienen:

Mustersammlung

für Choralspieler. Ein Hülfsbuch für Organisten und die es werden wollen. Zugleich zum Gebrauch in Präparanden-Anstalten und Seminarien.

Die Sammlung enthält die gangbarsten, mit sehr vielen, der Kirche angemessenen Zwischenspielen versehenen Choräle, vierstimmig gesetzt nach Seb. Bach, Doles, Fischer, Hiller, Kellenbach, Kurow, Kittel, Rinck, Schicht, Umbreit, Vierling und andern vorzüglichen Choralkomponisten älterer und neuerer Zeit. Die Männer, nach denen die Choräle ausgesetzt werden, sind anerkannt; es kommt also noch auf die vielen Zwischenspiele an, die alle kirchlich und nicht zu lang sind. Für solche, die noch nicht eigene Zwischenspiele wagen können, ist die Sammlung nützlich, damit die Gemeinde nicht in allen Strophen durch dieselben Zwischenstückchen eingeschläfert wird. Sie sind nach den Manieren eines Kurow, Hiller, Rinck, Heutschel, Zachiasche etc. verfasst. Bis jetzt sind 4 Hefte erschienen; in 8—10 Heften soll das Ganze beendet sein. Jedes Heft kostet 4 Gr.; jeden Monat erscheint ein neues. Sie sind also für Anfänger, und diese werden Vortheil davon haben. Besser wäre es freilich, wenn jeder Organist seine Zwischenspiele selbst machen könnte. Da es aber nicht überall so ist, so mag man an solchen Unternehmungen lernen. Wer auch das nicht kann, thät besser, er lässt die Zwischenspiele lieber ganz weg.

Für das Violoncelle.

Collection d'Airs d'Opéras favoris pour le Violle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans par J. J. F. Dotzauer. Cah. V. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Zwar haben wir davon auch keine Partitur: allein Duetten und noch dazu zur Uebung für Liebhaber und Anfänger lassen sich schon übersehen; auch haben sich bereits 4 Hefte beliebt gemacht, und die Liebhaber wissen, was sie hier zu erwarten haben. Wir haben also diesmal Alles leicht und nur zu sagen nöthig, dass die 6 ersten, meist kurzen Sätze nach Melodieen von F. Herold eingerichtet worden sind; No. 7 u. 8 von Bellini; No. 9 u. 10 v. Donizetti, und No. 11 u. 12 v. F. Halévy. Wie gern Hrn. Dotzauer's Kompositionen gespielt werden, ist bekannt. — Von demselben sind noch erschienen:

Quatre Exercices sans Aplication du Pouce. Op. 121. Halle, chez H. Hellmuth. Pr. 10 Gr.

Diese Uebungen eines fortlaufenden, ununterbrochenen Spieles sind nützlich für Leute, die keine Anfänger sind und für ihre Vervollkommnung arbeiten wollen. — Daran schliessen sich:

Exercitien in Form von Variationen über die russische Volkshymne: „Schütze den Kaiser, Gott!" für Violoncello mit Begl. eines zweiten v. J. B. Cross. 34. Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Pr. 12 Gr.

Nach einer Einleitung und dem Thema folgen drei Uebungen mit Coda ebenfalls für solche Violoncellisten, die schon Manches geübt haben. Diese mögen sich daran versuchen. Sie sind Hrn. Karl Schubert, dem Konzertisten der K. K. Theater in Petersburg, gewidmet. Nützlich sind sie gewiss.

Nachrichten.

Leipzig. Am 20. März brachte die Euterpe in der 11. Unterhaltung eine neue Ouverture von Conrad zu Gehör, die sich eines guten Beifalles zu erfreuen hatte. Ein paar Lieder mit Begleitung des Pianoforte vom Mitgliede des Vereines L. Plaidy, ein paar andere mit Pianoforte und obligater Violoncellbegleitung von Eugen Petzoldt und das zweite von Lachner; die Phantasie und Variationen über ein Thema aus Norma von Thalberg, mit sorglicher Reinlichkeit und besonnt-

zur Fertigkeit gut und anerkannt vorgetragen von Hrn. Anders, so wie ein Divertimento für Ventil-Trompete von C. G. Müller, mit bedeutendem Geschick und wünschenswerther Tongleichheit vorgetragen von Hrn. Burkhardt, Mitglieds des Vereines, gefielen sämmtlich bald mehr bald weniger. Im zweiten Theile wurde Hrn. C. G. Müller's neue Symphonie aus F dur auf Verlangen wiederholt. Abermals waren es wieder die beiden ersten Sätze, die besonders die Kenner mehr als die beiden letzten ansprachen. Der Arbeit und den überhaut Originellen ist im Intermezzo und Finale zu viel, so dass es drückt, was zu grosse Länge nur zu leicht thut. Es ist Stoff zu 2 Symphonieen darin. Dennoch macht dem thätigen und mit dem Orchestersatze völlig vertrauten Manne das Werk alle Ehre, wäre auch weniger hier offenbar zweckmässiger. — Am 22. d. wurde unser 19. Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses mit einer neuen Symphonie von Gährich, sonst Mitglieds des hiesigen, jetzt des Berliner Orchesters, eingeleitet. Die historischen Konzerte dieses Winterhalbjahres sind also geschlossen und unser versprochener Aufsatz über mehre Violen unbekannte Hauptwerke der trefflichsten Meister, die in dieser Reihe in's Leben gerufen wurden, wird sogleich folgen, wenn uns die dazu nöthigen Partituren zur Einsicht freundlich vergönnt worden sind. Hrn. Gährich's neue Symphonie (irren wir nicht, so gehörte sie zu den Wiener Preisübersendungen) erfreute sich einer ausgezeichneten Theilnahme, da alle Sätze ehrenvoll begrüsst wurden. Das ganze Werk ist lebhaft und sehr eingänglich. Als vorzüglich gelungen heben wir nach unserer Ueberzeugung den ersten und dritten Satz hervor, an welchen sich unmittelbar der Schlusssatz reiht. Die immer gern gehörte Meisterarie Mozart's aus Titus: „Ecco il punto, o Vitellia" wurde von Dem. Auguste Werner von hier mit lebhaftem Beifalle gesungen. Die junge, viel versprechende, mit schöner Stimme und bereits guten Fertigkeiten ausgerüstete Sängerin hat diesen Winter ihre zweite Schule bei dem trefflichen Gesanglehrer Hrn. Micksch in Dresden gemacht, wohin sie zu völliger Ausbildung sich wieder begibt. Hr. Wittmann, Mitglied unsers Orchesters, trug neue Variationen für das Violoncell von Franchomme vor, deren Ausführung ihm verdiente Ehre brachte, obgleich die Komposition den meisten Hörern nicht recht zu gefallen schien. Wir haben von diesem jungen Manne schon berichtet, dass er sowohl in Fertigkeit, als auch und vorzüglich im schönen Tone bedeutende Fortschritte gemacht hat. Das Duett aus Bellini's Puritanern: „Il rival salvar tu devi", gesungen von den Herren Pögner und Richter, Mitgliedern unsers Theaters, wurde gleichfalls mit Vergnügen und Anerkennung der Sängerleistungen gehört. Noch lebhaftere Freude erregte die sehr gelungene Ausführung der Ouvertüre zu den Abencerages von Cherubini, worauf Fräulein Werner die beliebte Kavatine aus dem Barbier von Sevilla von Rossini: „Una voce poco fa" sehr beifällig sang. Auch ein Potpourri für die Klarinette über Motive aus Jessonda und Zemire von Spohr, komponirt von O. Gerke, schön und gediegen vorgetragen vom Mitgliede unsers Orchesters, Hrn. Heinze, hier zum ersten Male, wurde so freundlich aufgenommen, als der Schluss, Finale des zweiten Aktes aus Rossini's Wilhelm Tell, dessen Solopartieen von den Herren Gebhardt, Pögner und Richter wirksam gesungen wurden. So wurde denn abermals Alles ohne Ausnahme von der stets sehr zahlreichen Versammlung nach Verdienst mit verhältnissmässigem Beifalle geehrt und gereichte zu voller Ergötzung.

Dresden, 23. März. Ich komme so eben, nach 10 Uhr, aus der ersten Vorstellung von Meyerbeer's „Hugenotten" auf dem hiesigen königlichen Hoftheater und kann mir es nicht versagen, noch ein paar Worte über dieses treffliche Werk und dessen Aufnahme beim Publikum Ihnen zu schreiben. Es war diese aber eine so ausserordentliche, wie wohl seit langer Zeit keiner Oper des Repertoirs zu Theil geworden. Der Enthusiasmus, welchen besonders der vierte Akt dieses wahrhaft grossartigen Werkes hervorbrachte, ist nicht zu beschreiben und suchte sich im dreimaligen Herausrufen der Darstellenden Luft zu machen. Schade, dass der Tonsetzer nicht selbst zugegen war, um den Triumph seines Werkes mit anzusehen, denn wir erfahren beim stürmischen Rufe nach demselben am Schlusse der Oper, durch den Regisseur, dass er nicht in Dresden gegenwärtig sei, man aber hoffen dürfe, ihn bei der zweiten Vorstellung hier zu sehen. Besonders erfreulich war es, dass wir die Oper ohne irgend eine wesentliche Veränderung hier wiedersahen und selbst der Titel derselben beibehalten worden war; auch bewirkte der ganze königliche Hof die Darstellung mit seiner Gegenwart, und der König soll seinen Beifall über mehre Musikstücke lebhaft geäussert haben. Das Werk selbst ist zu bekannt, als dass hier eine Analyse desselben noch nothwendig wäre, aber aus ihm selbst geht hervor, dass es entweder mit ausgezeichneten Mitteln und dem sorgfältigsten Studium aufgefahrt werden muss, oder gar nicht, indem bei einer mittelmässigen Darstellung seine grandiosen Eigenthümlichkeiten gar nicht hervortreten können. Beides Ersteres wirkte aber hier zusammen. Mad. Schröder-Devrient als Valentine, Hr. Tichatscheck als Raoul, Mad. Schubert als Königin und Hr. Risse als Marcel bildeten eine Grundlage für die Hauptcharaktere, auf welche alles Andere um so sicherer gebaut war. Denn wo Kräfte wie die der Herren Zezi, Wächter, Vestri, Schuster, Adler, Fischer, Böhme u. s. w. für die Nebenrollen mitwirken, kann der gute Erfolg nicht ausbleiben. Dazu kam, dass der geniale Meyerbeer selbst acht Tage lang sich während der Proben in Dresden aufgehalten und damit auf das Sorgfältigste beschäftigt hatte, und nun die Oper unter der sichern, kunstgerechten und in die Ideen des Tondichters ganz eingehenden Leitung des Kapellmeisters Reissiger durch ein Orchester, wie das der königlichen musikalischen Kapelle, ausgeführt ward. Der Beifall begann schon nach der ersten Romanze Raoul's: „Ihr Wangenpaar" u. s. w., und stieg von Nummer zu Nummer, so dass das Publikum mit kunstsinniger Würdigung jede einzelne der so mannigfaltigen Schönheiten dieser

Partitur anerkannte. Von der Schröder-Devrient liess sich bereits alles Ausgezeichnete in ihrer Valentine erwarten, und sie leistete es auch, aber auch Tichatschek konnte für sein Wiederauftreten nach einem längern Unwohlsein keine seiner herrlichen Tenorstimme mehr zusagende Partie wählen: sie rinn durch Schmelz und Wohllaut hin, und erhob sich wieder zu männlicher Kraft und inniger Wärme. Auch die in dieser Oper so schwierigen Chöre verdienten unter Leitung des Chordirektors Fischer das grösste Lob, der zugleich die Oper als Regisseur mit geschickter Anordnung und ungemeinem Fleiss in die Szene gesetzt hatte, wie denn auch hinsichtlich der äussern Ausschmückung alles geschehen war, was nur die Handlung wie die Bühnenregel erforderte. Die „Hugenotten" werden noch lange eine Zierde des hiesigen Repertoirs bleiben. *(Leips. Allg. Zeit.)*

Berlin. (Beschluss.) Nicht minderes Interesse erregte das zum Besten der Armen an dem erhöheten Eintrittspreise von 2 Rthlr. von einer Gesellschaft von Musikfreunden veranstaltete Dilettanten-Konzert, welches sehr zahlreich besucht war. Die Auswahl der Gesangstücke war etwas zu sehr im neuesten Zeitgeschmacke, um viele Dilettanten von Zuhörern anzuziehen, welcher Zweck denn auch, wie der wohlthätig edle, bestens erreicht wurde. Rossini's Ouverture zu Wilhelm Tell eröffnete den ersten Theil, worauf ein Duett aus Corradino folgte, von zwei Damen gesungen, welche Beide mit vollem Rechte den Künstlernamen beigezählt werden können, wie die erste es denn auch wirklich früher gewesen, durch ihre Verheirathung indess in den Privatstand getreten ist. Ein melodischer Chor aus der angenehmen Operette Abdul von Fr. Curschmann (welcher die Orchesterbegleitung der Gesänge leitete) schloss sich wirksam an. Hierauf trug eine Schwester des Komponisten das Konzert für Pianoforte von F. Mendelssohn-Bartholdy in G moll rapid und sicher vor. Ein ungarisches Nationallied wurde in deutscher Sprache von einem kräftigen Baritonisten gesungen, worauf ein komisches Duett mit Chor aus Abdul den ersten Theil schloss. Den zweiten eröffnete die gehaltlos klingende Ouverture zu Zampa von Hérold. Das darauf von Miss Novello und einem vortrefflichen Tenoristen von weicher, klangvoller Bruststimme gesungene Duett aus Bellini's „Puritanern" war die Hauptzierde der Kunstleistungen dieses schönen Vereines. Zu ernst war der hierauf folgende, dramatische Chor aus Mozart's Idomeneo, passender die Introduktion aus Rossini's „Belagerung von Korinth" und die von oben erwähnten Tenoristen angenehm und ausdrucksvoll gesungene Arie aus dem „Pirater" mit Chor. Den Schluss des Konzertes machte Gross's Bravourarie, für die Marx geschrieben: „Mi parvenii", ein Konzertstück für eine geläufige Sopranstimme, welches die vorerwähnte künstlerische Dilettantin meisterhaft zu den Bravouren und Trillern durchführte.

Die Singakademie führte zu ihrem 4. Abonnement-Konzerte das etwas einförmige Oratorium Salomo von Händel auf, welches wohl erst einer Bearbeitung in der Weise des Hrn. von Mosel bedurfte, um auch in den Solosängen mehr zu interessiren. Vortrefflich sind auch hierin die Chöre. Besonders sind mehre Doppelchöre voll kunstvoller Arbeit. Das Gedicht ist im ersten Theile fast zu einfach. Lob der Gottheit und Preisgesänge auf das beglückte Königspaar machen den alleinigen Inhalt der ersten Abtheilung aus. In der zweiten belebt sich die Handlung durch das Erscheinen der beiden Frauen, deren jede sich als Mutter ein und desselben Kindes zeigt. Vortrefflich charakterisirt sind in dem Terzett die wahre Mutter, voll tiefen, innigen Gefühls, dagegen die Keckheit der falschen Mutter und Salomo's ruhige Würde, mit welcher er das bekannte Urtheil der Theilung des Kindes spricht, und so weise als gerecht der wahren Mutter, welche lieber ihr Kind entbehren, als es tödten lassen will, dasselbe wiedergibt. Dem. Rhra Stich, Dem. S. und Hr. Büttcher sangen diese drei Partieen mit richtigem Ausdrucke, wie überhaupt der Letztere die des Salomo mit schöner, klangreicher Bassstimme und sicher vortrug. Unbedeutend ist der Solotenor (Zadock), von Hrn. Mantius gut ausgeführt. Beide Königinnen sang Dem. Lenz. Der dritte Theil des Oratoriums enthält mit die schönsten Chöre, wie z. B. der Chor: „Musik, hebe die fühlende Brust", der Schlachtruf, der Ausdruck des Schmerzes unglücklicher Liebe, der vor Allem herrliche Chor: „Lobt den Herrn mit Harfenspiel". Zu schätzenswerth muss auch die Wiederholung dieses, im Jahre 1832 hier zuerst bekannt gewordenen Werkes ist, wäre doch zu wünschen, dass die Singakademie sich nicht fast ausschliesslich auf Händel'sche Oratorien beschränkte (dieses Winter sind drei und Pasios aufgeführt), sondern auch andere Werke alter und neuerer Meister zur Kenntniss der Verehrer ernster Gesangmusik gelangen liesse. So haben wir hier z. B. noch kein Oratorium von L. Spohr, keine der genialen Messen und das Requiem von L. Cherubini, kein Oratorium von Hasse, Naumann u. A. gehört, wäre doch die Mittel vorhanden wären und das nächstens Institut wesentlich dazu berufen ist, zum Gewinne für die höhere Tonkunst thätig und ohne Einseitigkeit, wo der für alte noch neuere Musik ausschliesslich zu wirken. Dass die beiden Passionsmusiken von Joh. Seb. Bach und Graun als klassische Nationalwerke alljährlich zur Aufführung bestimmt sind, lässt sich nur billigen. Zu wünschen wäre auch, dass das Vorurtheil besiegt würde, welches bis jetzt die Aufführung sämmtlicher Kompositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust verhindert hat. Es versteht sich, dass dies an zwei Abenden geschehen müsste, mit analoger Verbindung der Dichtung, welche wir durch Seydelmann's Gewinn für die Königliche Bühne bald in der eigentlichen dramat. Gestaltung wahrhaft würdigen zu können Hoffnung haben. Leider wird es indess nicht möglich sein, dass sämmtliche Radziwill'sche Kompositionen zu benutzen, indem solche, ausser der zu langen Dauer der Vorstellung, auch noch andere Schwierigkeiten der Ausführung darbieten, besonders in Hinsicht der mimischen Darstellung der Hauptrollen.

Wir haben nun noch die musikalischen Unterhaltungen der Herren MD. Mosser und KM. Zimmermann ei-

rend zu erwähnen. In der 12ten Moeser'schen Soirée des ersten Cyklus wurde J. Haydn's lebensfrische Es dur-Symphonie, Spohr's Ouverture zur (leider von den deutschen Opernrepertoiren ganz verschwundenen) Oper Faust und Beethoven's treffliche A dur-Symphonie vorzüglich ausgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Zwei Versammlungen des zweiten Cyklus wurden durch die 4 klassischen Quintette von Mozart in Es dur, G moll, C- und D dur, wie durch das grosse Quartett von Beethoven in C dur mit fugirtem Finale und dessen Quintett in C dur, Op. 29, würdig ausgefüllt. Der Vortrag des Hrn. MD. Moeser zeichnete sich fortwährend durch geistiges Leben und Ausdruck aus, wie auch die Herren Zimmermann, Lenss und Kelz den Meister im Quartettspiele trefflich unterstützen. Hr. KM. Zimmermann, der gediegenste Zögling der Moeser'schen Schule, liess uns in zwei Versammlungen Quartette von Onslow (in B dur), Mozart (D dur), Beethoven (F moll), Fesca (in derselben Tonart), Haydn (D dur) und Beethoven (B dur, Op. 130) sehr präzis im Ensemble ausgeführt hören. Besonderes Interesse erregte das letztere, selten und lange nicht gehörte, sehr schwere und originelle Quartett.

Die beiden Theater brachten im Februar keine neuen Opern zur Ausführung. Auf der Königlichen Bühne debütirte eine angehende, junge Sängerin, Dem. Hussack, in Spontini's Oper Agnes von Hohenstaufen in der Hauptrolle mit ziemlich günstigem Erfolge. Die Stimme der Dem. H. ist stark und rein, und kann bei guter Ausbildung sich wohl für dramatischen Gesang eignen. Sonst beschränkte sich das Opernrepertoir auf Wiederholungen des „Liebestrunks" von Donizetti, die Restauration der „Belagerung von Korinth" von Rossini, in welcher Oper Dem. Löwe (wie als Norma) als Pamyra zwar als kunstfertige Sängerin glänzte, unsers Erachtens indess in tragischen Charakteren weniger an ihrer rechten Stelle ist, als in der komischen italienischen Oper oder französischen Operette, da sowohl ihre Darstellung, als ihr Gesang sich durch grosse Lebhaftigkeit auszeichnet, welche im Tragischen sich leicht in zu grosse Leidenschaftlichkeit versteigt, in der komischen Oper indess von der schlagendsten Wirkung ist. Hr. Böttticher sang die schöne Basspartie des Mahomet sehr wohlklingend und geläufig; die Herren Bader, Mantius und Zschiesche waren gleichfalls als Cleomenes, Neokles und Patriarch höchst ausgezeichnet, so dass die ganze Vorstellung lebhaften Eindruck hervorbrachte. Die Amina in Bellini's „Nachtwandlerin" war die letzte Rolle der Dem. Löwe, welche am 1. März ihre zweimonatliche Urlaubsreise, zunächst nach Hamburg, angetreten hat. Auch Hr. Mantius verlässt Berlin auf einige Zeit. So werden denn mehr die ernsten Opern durch Fräul. v. Fassmann zur Darstellung gelangen, welche im vorigen Monate ausser der Irmengard in Agnes von Hohenstaufen, die Leonore in Fidelio und Armide mit vielem Ausdrucke gesungen und grossartig dargestellt hat. Auch Bergamo von Karl Blum wurde zweimal mit Beifall wiederholt. Die Königsstädtische Bühne hat mit ziemlich gutem Erfolge am 1sten d. Donizetti's „Wahnsinnigen auf St. Domingo" neu gegeben. An Ballen und Redouten war im Februar gleicher Ueberfluss, wie an Konzerten. Jetzt beginnt die stillere Zeit, obgleich noch ein neues Ballet: „Der hinkende Teufel" und Anderes erwartet wird.

Strassburg, im Februar. Folgendes ist der Titel des früher schon genannten Werkes des Hrn. Kastner: *Traité général d'instrumentation, comprennant les propriétés et l'usage de chaque instrument, précédé d'un résumé sur la voix, à l'usage des jeunes compositeurs, par G. Kastner.* Paris, chez Philippe et C. Fol. 63 S. (15 Fr.).

Der junge Strassburger Komponist Hr. K. will zum Gebrauche junger Komponisten eine allgemeine Abhandlung über die Instrumentirung liefern, welche das Eigenthümliche und den Gebrauch eines jeden Instrumentes lehren soll; besonders, sagt er in dem Vorworte, will er eine wichtige Lücke ausfüllen, indem er ein fehlendes Werk herausgibt, welches speziell über die Instrumentirung mit Orchester handelt, da die vorhandenen Methoden zu kurz abgefasst, mithin unzureichend sind! Ohne die Lehre der Instrumentirung in Methoden suchen zu wollen, haben wir doch in Frankreich darüber Werke, wie *Essai sur la musique* von Grétry; — *La pratique de la musique* von de Lacepede u. a. m.

Der Verf. theilt das Werk in fünf Kapitel ein: I. Die Stimmen. Da er für Frankreich schreibt, so gibt er den jungen Komponisten wohl eine irrige Anleitung, wenn er ihnen für den Bariton das tiefe *B* und für den Bass das tiefe *F* anzeigt. Französische Komponisten setzen nie, oder äusserst selten, vielleicht für bestimmte Individuen, für diese Tiefe, wohl aber für den Bariton das obere *fis*, und für den Bass in der Höhe, nothwendig bis *e*, auch *f*, was er nicht anzeigt, vielmehr den Bariton auf das obere *f* und den Bass auf *es* beschränkt.

II. Saiten-Instrumente. Der Verf. handelt von 31 derselben. Da er die Lehre der Instrumentirung für Orchester schreiben will, so ist nicht wohl einzusehen, was er hier mit der Aeolsharfe, mit dem Guddok, einer in Russland bei den Landleuten gebräuchlichen Violine, mit der Viola di spala, über deren Stimmungsart man, wie er selbst sagt, keine Spuren findet u. s. w. will. — Bei der Violine hält er sich am kürzesten auf, „weil sie, wie alle Saiteninstrumente, allgemein bekannt ist, und weil heutiges Tages unsere Künstler die Passagen auf derselben vom ersten Blatte abspielen; daher, fährt er fort, ist es leichter, für diese, als für Blasinstrumente zu schreiben." *(Sic.)* Er will sich desto länger bei letztern aufhalten, weil sie die schwache Seite der jungen Komponisten sind!

Folgende Akkorde, die der Verf. als Beispiele zu Schlusskadenzen oder Harpetschen angibt, mögen wohl einen andern Grund für die flüchtige Behandlung des Quartetts vermuthen lassen.

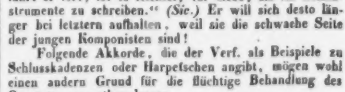

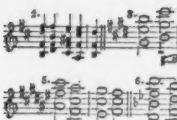

Wie schwierig und beinahe unausführbar die meisten dieser Akkorde sind, sieht jeder Violinspieler; es erfordert grössere Kunstfertigkeit, als von einem gewöhnlichen Orchesterspieler verlangt werden kann, um sie rein und sicher vorzutragen. Verstösse gegen den reinen Satz, wie die, welche hier vorkommen, hätten wohl in einer solchen Abhandlung, wie die vorliegende, vermieden werden sollen. Der Verf. wollte Beispiele von 4stimmigen Akkorden geben, anders kann man sich die unnöthigen Verdoppelungen nicht erklären; warum im 3ten Beispiele das *e* und im 7ten das *es* nicht folgen, lässt sich nicht einsehen, denn es ist wohl nicht, um die Oktavenfortschreitung zu vermeiden, da deren im 4ten und 6ten Beispiele sehr auffallende vorkommen, auch kann es nicht der Schwierigkeit halber sein, denn im 2ten Beispiele sind Akkorde, die weit unausführbarer sind. Der Querstand im vorletzten Takte des 1sten Beispieles ist auch nicht zu loben, denn durch den Sprung des Schlussakkordes entsteht unnöthigerweise eine Quintenparallele und das *cis*, anstatt nach dem *d* fortzuschreiten, springt in das *fis*; im 6ten Beispiele hätte müssen *f* statt *es* gesetzt werden, oder es hätte müssen *b* und *d*, statt *d f b* folgen. Zum Beweise der Unkenntniss des Vf. in der Behandlung des Violinsatzes führen wir noch folgendes Muster eines Doppeltrillers an, wobei man schnell am Schlusse die Position verändern muss:

— Nun kommt die Viola, welcher er zumuthet, bis in das hohe *a* der 4ten kleinen Oktave zu gehen, doch im Orchester nur bis in das *g* der 3ten kleinen Oktave. Schon im mittlern *c* schreibt er den G-Schlüssel vor, es wird daher dem jungen Komponisten nicht kund, wie im Altschlüssel die Noten *c d e* aussehen. Nun, sagt er, gibt es noch andere Violen, die aber ausser allem Gebrauche sind. Nichts desto weniger schreibt er darüber zum Zweck der Instrumentirung über 3 Folioseiten.

Bei dem Kontrabasse spricht er nicht von dem 5saitigen, welcher *F, A, d, fis a*, noch von dem sehr gebräuchlichen, welcher *G, D, g* stimmt. — Wie getreu übrigens der Verf. nach Schilling's Universal-Lexikon übersetzt hat, davon mag hier ein Beispiel stehen.†

Doppelgriffe sind bei diesem Instrumente nicht gebräuchlich, eben so wenig die Anwendung der Sordine, dagegen benutzt man auf demselben — das pizzicato. Beim Quartett — bildet der Kontrabass das fünfte unumgänglich nöthige Instrument.

† Uebersetzung bei Bro. K.
Sur la Contrebasse on n'emploie ni les doubles cordes ni la sourdine, mais on se sert très souvent du pizzicato. — Dans le quatuor — la Contrebasse forme la cinquième partie nécessaire.

Bei der Guitarre hat er sich die unnöthige Mühe gegeben, „zur Bequemlichkeit der jungen Komponisten, welche das Instrument nicht kennen", eine Menge Schluss-Kadenzen in allen Dur- und Molltonarten zu schreiben, obgleich die Tonarten, die mehr als 3 oder 4 chromatische Vorzeichnungen haben, auf diesem Instrumente nicht gebräuchlich sind, und ereignet sich der Fall, so hat man ja das *Capo tasto*, franz. *barre*, anzuwenden, wovon der Verf. nicht die geringste Meldung thut.

III. Tasten-Instrumente sind deren 15 aufgezeichnet. Das Pianoforte wird blos der Vollständigkeit halber erwähnt, weil es „in jeder ein wenig begüterten Familie zu einem nothwendigen Möbel geworden ist." Damit können sich nun die jungen Komponisten begnügen. — Länger hält er sich bei der Orgel auf, wo er Vieles beschreibt, nur von der Seele der Orgel, dem Winde, den Blasbälgen und Windladen spricht er nicht; auch fehlt eine Beschreibung der Flöten und Zungenregister, welche bunt unter einander gemischt sind. Bei Aufzählung der Register wird die Bombarde zu den 8füssigen und die Trompete zu den 2füssigen gerechnet; die Cymballe ist unter die 1füssigen gezählt und das Cornet findet sich sowohl unter den 8- und 4füssigen, als auch unter den Mixturen. Es werden Register angeführt, z. B. *la Cornemuse* (Sackpfeife, Dudelsack), *le chalumeau*, die Schalmei, und eine grosse Anzahl von Flöten, welche längst ausser Gebrauch sind; andere Register, wie Quinta-Töne, Doublette u. s. w. werden ganz vermisst. Die Mixturen sind nach ihm unerträglich, würde man sie ohne das volle Werk anwenden; doch, sagt er, geben sie letzterm Kraft und Lieblichkeit *(suavité)*; es sollte im Gegentheile heissen Schärfe.

IV. Blasinstrumente sind deren 56 angeführt, wovon ein grosser Theil weder für Orchester, noch für Militärmusik gebräuchlich sind. Bei dem Ophikleide und der Schlüsseltrompete, bemerkt man aus Gründen, ist der Verf. zu Hause; übrigens ist dieses ganze Kapitel weit gründlicher behandelt, als alle andern Theile. — Bei dem Horne und der Trompete erwähnt er der Sordine nicht. — In der französischen Kunstsprache ist er noch nicht sehr bewandert; so sagt er bei dem Horne *jouer* statt *donner*, bei der Trompete ebenfalls *jouer* statt *sonner*, sogar bei der Pauke *jouer* statt *bélouser*.

V. Schlaginstrumente sind deren 14 aufgezeichnet. Zuerst hält sich der Verf. lange bei den Pauken auf, um die Schreibart im Basse oder Violinschlüssel durch Beispiele zu erläutern; der junge Komponist erfährt aber nicht, wie das Instrument nach der Tonart gestimmt werden soll, in Quarten oder Quinten? Z. B. aus G-Pauken *d, g*. Aus A-Pauken *e, a*. Aus F-Pauken *f alto, c*. Zu dieser Stimmung können nur Pauken von kleiner Dimension dienen; aus B-Pauken *b, f basso*, wenn nur grosse Pauken angewendet werden können. Auch bei diesem Instrumente besteht die Sordine in einem aufgelegten Flore, was die Komponisten mit *Tymp. coperti* anzeigen. Irrig meldet der Verf., Hr. Meyerbeer habe in seinem Robert für 3 Pauken geschrieben, es sind deren 4, nämlich *e, d, c, g*. Die Wirkung nennt er *superbe! (Sic.)*

Lieder von Göthe, Tieck und andern mit Recht beliebten Dichtern.

Um den innern Werth nicht durch ein schlechtes Aeussere zu entstellen, lassen wir dieses Taschenbuch mit ganz neuen schönen Lettern auf sehr schönes Velinpapier drucken, haben eine Allegorie zum Titelkupfer von einem der besten Zeichner und Kupferstecher besorgt und geben es in einem sehr eleganten Einband. Der Druck der Musikalien ist ganz nach den Musikbeylagen der Zeitung für die elegante Welt gemodelt und das Format des Taschenbuchs ist, um es in Rücksicht der Stärke nicht unförmlich zu machen, ziemlich gross.

Der Preis desselben ist 1 Thlr. 16 Gr. sächs. oder 3 Fl. rhein., ein Preis, der für die Stärke dieses Taschenbuchs, für dessen schönen Druck, Papier und die vielen Musikbeylagen gewiss äusserst billig ist. Die Bestellungen darauf erwarten wir so zeitig wie möglich, weil sonst vielleicht die Stärke der Auflage nicht hinreichend seyn möchte, alle spätern Bestellungen zu befriedigen; in Seide gebunden ist der Preis 2 Thlr. 8 Gr., diese müssen ausdrücklich bestellt seyn. Privat-Interessenten, die 4 Exemplare von uns selbst postfrey für baares Geld verschrieben, erhalten, wie von allen unsern Artikeln, das 5te frey, oder 20 pCent Rabatt. Es erscheint unverlässig zur Michaelis-Messe dieses Jahres.

Leipziger Ostern-Messe 1802.

Ferdinand Dienemann und Compagnie
in Penig bey Leipzig.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bruni, Ouv. et airs du Major Palmer arr. pour le Pianof. par I. B. Aurray. 2 Thlr. 4 Gr.

Le Brun, L. S., Airs et Romances de Renelle, Roman Pastoral de Mr. Colleville, pour le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Dalayrac, Ouverture et airs du Rocher de Leucade, arr. pour le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Ouvert. et airs de Maison à vendre, arr. p. le Pianof. p. A. E. Trial. 2 Thlr. 6 Gr.

— —Ouv. et airs de l'Actrice chez elle, arr. p. l. Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Dalayrac, Ouv. et airs de l'Ambroise ou voilà ma Journée, arrangés pour le Pianoforte par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Solié, Ouvert. et airs du Chapitre second, arr. p. le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

Cherubini, Ouv. et airs de Médée arr. p. l. Pianof. par l'Auteur. 2 Thlr. 6 Gr.

Dalayrac, Ouv. et airs de Gulnare ou l'Esclave Persane, arr. p. le Pianof. 2 Thlr.

Méhul, Airs et Duos d'Ariodant arr. p. le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr. 6 Gr.

Berton, Ouv. et airs de Montano et Stephanie, arr. p. le Pianof. 2 Thlr.

Ouverture et Airs du Ballet de Paris, arr. pour le Pianof. par Lachnitt. 2 Parties. 4 Thlr. 12 Gr.

Bruni, Ouv. et airs de l'Auteur dans son ménage, arr. p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Berton, Ouv. et airs du Délire, arr. p. le Pianof. par H. Jadin. 2 Thlr.

Wachler, P., 3me recueil de Romances av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 5 Romances de 4e Livre. 1 Thlr. 6 Gr.

Adrien Païné: 5e recueil de Romances av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Le Brun, 6 Romances avec acc. de Pianforte. No. 1. 1 Thlr.

— — — do — No. 2. 1 Thlr.

Boieldieu, A., 2e Duo pour la Harpe et Forté-p. 1 Thlr. 6 Gr.

Le Moine, nouvelle méthode pour la Guitarre. 1 Thlr. 4 Gr.

Steibelt, D., Quintetti p. le Pianof., 2 Viol., A. et Basse. Op. 28. No. 1 et 2. à 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. d'un Viol. ad lib. Op. 35. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3me Concerto pour le Forté-piano. (Op. 38.) 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Divertissemens faciles av. 3 Rondeaux p. le Pianof. Op. 36. 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. ad lib. Op. 37. 2 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. de Fl. ou Viol. Op. 39. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Sonates d'une difficulté progressive pour le Pianof. Op. 41. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. de Fl. ou Viol. Op. 42. 2 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Bei Gelegenheit der Glocken meldet er ebenfalls irrig, Hr. Meyerbeer habe in Robert (?) eine Glocke in *h* angewandt; er wollte sagen, in den Hugenotten in *F*.

Schliesslich bemerkt der Verf., dass er noch die Beschreibung einer Menge Instrumente aus der alten und neuen Zeit hätte geben können, dass ihn aber dieses zu weit geführt hätte; sein Zweck, sagt er, war blos, den jungen Komponisten ein vollständiges Werk zu liefern. Man fragt sich bei alle dem, was denn eigentlich der Verf. liefern wollte, denn er gibt sogar Abbildungen von Instrumenten. Sein Werk ist nichts anderes, als eine kompilirte Nomenklatur von gebräuchlichen und ungebräuchlichen Instrumenten, wenn man anders Dinge, die keinen musikalischen Ton von sich geben, wie Kastagnetten, Instrumente nennen kann, deren Umfang mehr oder weniger richtig angezeigt ist. Geht man aber auf den Titel des Werkes zurück: Allgemeine Abhandlung über die Instrumentirung, worin man eigentlich die Art und Weise eine Partitur zu schreiben sucht, so findet man das Versprochene nicht. Unter Instrumentation versteht man nämlich: die Kunst der Ausarbeitung eines dem Hauptsächlichsten und Wesentlichsten nach schon erfundenen Musikstückes für alle dazu gehörige Instrumente. (G. W. Fink, im Univ.-Lexikon d. Tonkunst.) Vergebens sucht man nun das Geeignete über die Charakteristik der Instrumente, deren Anwendung zu gewissen Effekten, ihre Behandlung, Zusammenstellung und die Anordnung einer Partitur.

Doch wir wollen uns trösten; was das Werk nirgends sagt, kündigt uns die neue zu Paris mit der *Lyre Alsacienne* erscheinende *Gazette musicale* an; durch sie erfahren wir eben, dass Hr. K. an einem 2ten Theile der vorliegenden Abhandlung arbeite, worin er hoffentlich Alles geben wird, was wir hier vermissen. —

N. S. Fräul. Agnese Schebest hat uns abermals in 3 Vorstellungen, am 30. Januar, 1. und 4. Februar, worunter zwei als Romeo, bei übervollem Hause erfreut, und ist am 7ten dieses nach Paris abgereist. Ueber ihre Leistungen und das Theater nächstens.

Zur Beherzigung für manchen Rezensenten der neuesten Zeit.

(Eingesandt.)

Die objektive ästhetische Wahrheit, welche dem Kunstwerke beigelegt wird, unterscheidet sich von der subjektiven, welche dem Urtheile über ein Kunstwerk zukommt. — Wenn ein solches Urtheil geschmackvoll ist, zeugt es von einem schönen Geiste, beurtheilte dieser auch nur fremde Kunstwerke. — Denn wie des Künstlers Einbildungskraft im Augenblicke der Begeisterung ein Bild entwirft, welches der Idee des Ideals der Schönheit völlig entsprechen soll, so lässt sich der Beurtheiler durch das Kunstwerk begeistern, er richtet die in seinen selbstbewussten Geist aufgenommenen Gefühle nach den Gesetzen der Kunst, und sein Urtheilsspruch ist ein ästhetisch-wahrer. — Die Kunst geht nur auf ästhetische Belustigung aus und behauptet für sich schon einen selbständigen Werth, daher sowohl künstlerische Täuschung, als ästhetische Treue zur Versinnlichung des Ideals der Schönheit dienen können. Moralische Zwecke zu befördern, ist daher nicht die einzige Aufgabe der Kunst, obgleich das höchste Interesse der Vernunft verletzt würde, wenn die Kunst der Unsittlichkeit zum Deckmantel diente. *R* (a.)

Notiz. Hr. Friedrich Belcke, K. Preuss. Kammermusikus, befindet sich seit dem 3. Februar wieder auf einer neuen Kunstreise. Am 7. Februar blies dieser geachtete, längst vortheilhaft bekannte Posaunist vor dem kunstsinnigen Grossherzoge in Neu-Strelitz und am 8ten in dem dortigen Abonnement-Konzerte der Stadt; am 14ten wurde er zu einem Extrakonzerte zu Gustrow eingeladen; am 24sten gab er ein sehr besuchtes Konzert in Rostock unter des Musikdirektor Weber's Leitung; am 2. März zu Wismar; am 7ten vor dem Grossherzoge zu Mecklenburg-Schwerin; am 14ten im Hamburger Stadttheater, wo er mit Applaus empfangen wurde, der ihm auch, wie überall, während seiner Vorträge zu Theil wurde; am 20sten ebendaselbst im Apollosaale des philharmonischen Konzertes, wo auch Dem. Löwe aus Berlin mitwirkte. Von hier reiste er am 23sten nach Lübeck und wird noch Kopenhagen, Gothenburg und Stockholm besuchen. Ueberall wurde er freundlich und herzlich aufgenommen. Die Solosätze, die ihn auf dieser Reise begleiten, sind sämmtlich von seiner Komposition: ein Konzert in 3 Sätzen; Fantasie über schwedische Volkslieder; Fantasie über „Heil Dir im Siegerkranz"; Introduktion und Variationen über „An Alexis send' ich Dich"; Schweizerklänge; Variationen über „Mich fliehen alle Freuden". Auf seiner Rückreise will er, um mehren Kunstfreunden zu genügen, in einer Kirche Hamburgs Konzert geben. Alle öffentlichen Bl. jener Gegenden haben ehrenvoll von ihm gesprochen.

Für Gesanglehrer.

„Die Rotterdamer Abtheilung des holländischen Vereines: Zur Beförderung der Tonkunst erachtet es als eine Pflicht, hiermit bekannt zu machen, dass das allgemein gefühlte Bedürfniss eines geschickten Singlehrers, sowohl für den Klassenunterricht in den Singschulen, als für das höhere Studium des Gesanges einem Manne, der selbst ein guter Sänger ist, die allergünstigsten Aussichten zu einer anständigen Existenz in hiesiger Stadt eröffnet. Die befähigten Personen belieben sich in portofreien Briefen zu wenden an den Allgemeinen Sekretär des Vereines, Herrn *A. C. G. Vermeulen* in Rotterdam.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. № 14. 1838.

Ueber die Pianoforte des Herrn Pape in Paris.

Als Hr. Pape vor etwa zwölf Jahren auf den Gedanken kam, den Mechanismus seiner Pianoforte über die Saiten hin anzubringen, erklärten mehre Künstler und Pianofortebauer, dass er damit nie zu einem befriedigenden Resultate kommen würde. Vorzüglich befürchtete man eine schwere Spielart, was von Hrn. Fétis in seiner damaligen Revue mus. in verschiedenen Aufsätzen widerlegt wurde; er bewies, dass die Töne viel reiner und heller erklingen, wenn die Hämmer beim Anschlage gegen den Resonanzboden die Saiten berühren, als wo sie nach gewöhnlicher Weise die Saiten von unten aus ihrer Lage heben. Der letzte Aufsatz darüber erschien im November vorigen Jahres in der Gazette mus. de Paris, woraus das Wichtigste bekannter gemacht zu werden verdient. Hr. Pape hat seine Erfindung durch fortgesetztes Nachdenken ganz eigenthümlich vereinfacht und für die grösste Dauerhaftigkeit dadurch gesorgt, dass er den Resonanzboden mehr auf den Grund des Instrumentes senkte, so dass nun der Zug der Saiten an der kräftigsten Stelle des Kastens angebracht ist und oberhalb der volle Raum für eine bestmögliche Disposition des Mechanismus zu ungehindert freier Wirkung benutzt werden kann. Diese Vervollkommnung hat den Vortheil gebracht, dass die bei anderer gewöhnlicher Bauart der Pianoforte angewandten schweren Gestelle und eisernen Stangen in Hrn. Pape's Instrumenten ganz wegbleiben. Die frühern Einwendungen gegen die vorgegebene Schwerfälligkeit seines Mechanismus sind nun völlig niedergeschlagen, da seine Klaviaturen in der Behandlung eben so leicht sind, als die der allerleichtesten Piano's, und sie haben noch dazu den Vorzug, dass man jeden beliebigen Grad der Stärke darauf hervorbringen kann. Der Ton derselben ist voll, kräftig und schön. Man ist gezwungen, das Vorurtheil aufzugeben, als müsse die Schneckenfeder, welche die Hämmer aufhebt, durch den Gebrauch bald geschwächt werden. Von der Dauerhaftigkeit dieser neuen Bauart liefert Hr. Fétis folgenden Erfahrungsbeweis: Seit 5 Jahren befindet sich ein tafelförmiges Pianoforte des Hrn. Pape im Konservatorium zu Brüssel, welches täglich 8 Stunden gebraucht und manchmal ganz mitleidlos behandelt wird; dennoch ist es im Mechanismus und Ton völlig unverändert geblieben, Alles so genau und deutlich wie anfangs. — Bei dem Allen fuhr der rastlose Eifer des Erfinders der neuen Bauart fort, seine Aufmerksamkeit auf die geringsten Einzelnheiten zu richten, um Allen der Vollkommenheit möglichst nahe zu bringen. Eine seiner letzten Verbesserungen besteht darin, dass der Theil, wo die Taste gegen die Stifte sich bewegt, mit einem Lederchen belegt ist, das durch eine Schraube regulirt wird, wodurch das Geräusch, das die Tasten leicht verursachen, gänzlich verhindert wird. In der That erfreuen sich seine tafelförmigen Pianoforte einer grossen, sehr verbreiteten Anerkennung. Seine flügelförmigen und sein neuerfundenes Piano table sind von gleicher Trefflichkeit. Das Ziel seines immer fortgesetzten Strebens ist Vereinfachung und Festigkeit der Bauart mit Rücksicht auf schönen und vollen Ton. — Auf einem ebenen Boden ohne Höhlungen, Gestelle und eiserne Stangen läuft der Steg, worauf die Saiten von einem Ende des Instrumentes bis zum andern gespannt sind, durch welches Mittel sogar der Kasten verkürzt und doch die Länge der Saiten beibehalten werden kann. Ferner wird durch diese Bauart die Zieh kraft beinahe um ¼ vermindert, wenn die Saiten an der Stelle angebracht sind, wo der Widerstand am stärksten ist, was zugleich die grösste Bürgschaft für die Dauerhaftigkeit dieser Instrumente leistet, die so verkürzt und von allem Ueberflüssigen befreit, beinahe um 200 Pfund leichter sind als die gewöhnlichen. Der ganze Mechanismus ist bewundernswerth einfach, so dass kaum die Hälfte der Stücke und ihres Gewichtes, gegen die gewöhnlichen gehalten, herauskommt. Die Tasten sind nicht halb so lang, als die frühern; die Hämmer, welche unmittelbar vermittelst eines Schwengels auf die Saiten schlagen, haben nur eine einzige Reibung, während andere Bauarten deren 5 bis 7 haben. Bei dieser Einrichtung gewährt der Mi-

telpunkt, der ganz nahe an der Stelle der Tasten angebracht worden ist, wo sie der Spieler berühret, einen eben so präzisen als leichten Anschlag. Dazu vermag jeder Stimmer diesen einfachen Mechanismus in einigen Minuten wegzunehmen, wieder hinzustellen und zu ordnen. Ja wenn durch einen fast nicht vorherzusehenden Zufall irgend etwas darin verstellt oder zerbrochen werden sollte, so lässt sich dieser Mechanismus ohne alle Vorbereitung und Veränderung durch einen andern aus dem ersten besten Pianoforte dieser Bauart sogleich wieder ersetzen. — Solche Vorzüge sind wohl allgemeiner Beachtung werth. — Hrn. Pape's kleines Piano table gleicht in Form und Umfang einem achteckigen Tische. Hebt man den obern Theil desselben auf, so sieht man die Klaviatur, welche bis auf den Punkt, wo man spielt, auf Rollen hervorgezogen wird. Der Anschlag ist leicht und bequem; der Ton weit voller und singender, als in den kleinen vertikalen Piano's, und überraschend im Verhältnisse zu der Kleinheit des Instruments; der Mechanismus ist so einfach und dauerhaft, als in seinem flügel- und tafelförmigen. Dieses nördliche Instrument würde für Salons sehr vortheilhaft sein, weil es auch zugleich als Möbel dienen kann. — Hr. Fétis hält die jetzige Beschaffenheit der Pianoforte des Hrn. Pape für so vollendet, dass er meint, es sei ihnen, mit Ausnahme einzelner Kleinigkeiten, nichts mehr hinzuzufügen. Und so verdient denn diese Bauart des Hrn. Pape die sorgsamste Untersuchung aller geschickten Pianofortebauer und die Aufmerksamkeit aller Spieler.

Das beste Deckungsmittel an den Klappen der Blasinstrumente.

Dass die Klappen an Holz- und Messinginstrumenten winddicht aufliegen müssen, ist so allgemein bekannt, wie die Belederung der Klappen, welche die Instrumentenmacher noch immer anwenden, wenn nicht eine ausserordentliche Bestellung des Bläsers ein Anderes ausdrücklich verlangt und vergütet. Die Belederung hält nicht lange vor, wie jeder Bläser aus Erfahrung weiss. Versuche vielfacher Art, dem Uebel abzuhelfen, fruchteten nicht viel; selbst die Cylinderklappen bleiben nicht lange winddicht, wenn sie nicht sehr gut angefertigt worden sind. Unter allen Deckungsmitteln ist der Kork das beste. Die Sache ist nicht mehr neu, aber doch viel zu wenig im Gebrauche; sie scheint also Vielen entweder unbekannt geblieben zu sein, oder sie sind mit der Vorrichtung nicht vertraut, es würden sonst die meisten Blasinstrumente nicht belederte, sondern bekorkte Klappen haben, da man sich auf die letzten lange verlassen kann und manchen Gefahren mitten im Solo entgeht. Hr. Lindemann, der Verbesserer des Basstrombones, hat sein Instrument vor acht Jahren bekorkt, es ist noch im besten Zustande und wird es noch lange bleiben. Diese dauerhaft winddichte Deckung ist zu vortheilhaft, als dass sie nicht einmal genau besprochen werden sollte. Die ganze Vorrichtung, mit welcher ich mich sorgfältig bekannt machte, empfiehlt sich noch dazu durch ihre Einfachheit; Jeder lernt das Verfahren leicht. Hr. L. nimmt nicht durchlöcherten, am besten weissen Kork, selbst gewöhnliche Korkstöpsel sind gut; lässt ihn eine Zeit lang kochen, gehörig trocknen, klopft ihn darauf mit einem Hammer, jedoch vorsichtig, damit der Kork nicht Risse bekommt. Dann werden mit einem scharfen Messer Scheiben abgeschnitten, wie man sie auf eine Klappe nöthig hat. Sind die Stücke nicht von ganz gleicher Stärke, wie sie sein müssen, so werden sie mit einer feinen Feile oder auf einem ganz geraden Stück Bimsstein abgeschliffen. Der Kork muss freilich trocken sein, nicht feucht, wenn er abgeschliffen wird. Dann wird das Korkstückchen gerade wie das Leder mit Siegellack auf der Klappe befestigt. Es wird jetzt wohl Niemand mehr Gummi oder dergleichen anwenden, der Feuchtigkeit wegen, die sich an den Klappen unvermeidlich sammelt. — Man nimmt immer nur eine Klappe heraus, um sie zu bekorken. Ist der Kork aufgeklebt, bestreicht man ihn mit Oel und setzt die Klappe in das Instrument, fest aufgedrückt, die Klappe mit Bindfaden umwickelt, lässt sie so eine Zeit lang stehen, bis sich der Kork in das Tonloch eingepresst und die rechte Deckform angenommen hat. Dann geht man zur zweiten Klappe über u. s. f. *C. W. Fink.*

Ferdinand Ries.

Die Lebensumstände des vor Kurzem Hingeschiedenen sind allgemein bekannt und in mehrfachen tonischen Blättern, namentlich in dem Stuttgarter Universal-Lex. der Tonkunst berichtet und über die Werke des Verstorbenen ist zu seiner Zeit in diesen Blättern gehandelt worden. Es dürfte jedoch Vielen anziehend sein, zu erfahren, was das Ausland von ihm meldet. Wir geben daher den Nekrolog, der sich in der 10. Nummer der Wochenschrift „La France Musicale" vom 4. März vorfindet: Ferd. Ries starb zu Frankfurt a. M. den 13. Jan. 1838 in einem Alter von 54 Jahren. Sein Vater und Grossvater waren gelehrte Komponisten. Franz R. wendete viel Sorgfalt auf die Erziehung des talentbegabten Ferdinand, der ihm zu Bonn 1784 geboren wurde. Im 15. Jahre wurde er der ausgezeichnetste

Schüler Beethoven's und der latiine Freund Salieri's (?). 1806 verliess er seinen grossen Lehrer, um sich nach Petersburg zu wenden, wo er bewundert wurde(?), Tag und Nacht arbeitend, seinen Ruhm zu vergrössern. Nach einigen Jahren nahm er die grösste Achtung der grössten Künstler mit sich. Einige Zeit darauf wendete er sich nach England. London zahlte ihm seinen Tribut. Hier verdoppelte er seinen Fleiss als geschickter Lehrer, ausübender Künstler und gelehrter Komponist. Seine Konzerte machten dort Aufsehen, vorzüglich seine Symphonieen, die er vor einer grossen Hörerzahl gab. Zwölf Jahre blieb er daselbst und hatte sich ein bedeutendes Vermögen gesammelt. Er kehrte in seine Vaterstadt zurück und kaufte sich in dem nahe gelegenen Godesberg ein prächtiges Landhaus um 1825, wo er nur für seine Kunst leben wollte. Hier komponirte er seine Oper „Die Räuberbraut" (was später in Frankfurt und auf seinen Reisen geschah, nachdem er einen grossen Theil seines Vermögens verloren hatte, was dort übergangen ist). Darauf setzte er sich wieder in Frankfurt a. M. fest, das er als seine zweite Vaterstadt betrachtete. Seine Reisen nach England, Italien und Frankreich waren nur von kurzer Dauer. (Dass er im Frühjahre 1834 als Direktor des Orchesters und der Singakademie nach Aachen ging, wo er bis 1836 wirkte, ist gleichfalls unerwähnt gelassen.) Endlich (nach Frankfurt zurückgekehrt) ernannte ihn der Cäcilienverein zu seinem Direktor, welcher Arbeit ihn der Tod entriss. Alles, was er komponirte, in jeder Art, war äusserst geschickt, doch bleiben seine Symphonieen die schönsten Denkmäler unserer Zeit. Seine Quartetten und Quintetten sind alle ernst und tief; seine vielen Sätze für das Pianoforte, gefühlt und entwickelt, zeugen von einem klaren Geiste, der die Seele erhebt und ergötzt, der Schule Beethoven's sehr würdig. — So und so weit der kurze Nekrolog und die Ansicht des Auslandes, das noch mehr über R.'s Werke berichten will, die wir schon kennen und gewürdigt haben.

Nachrichten.

Prag, März. Unsere Theaterdirektion brachte uns zwei musikalische Novitäten: „Belisar", lyrische Tragödie in drei Akten von Salvatore Cammerano, übersetzt von W. A. Swoboda, Musik von Gaetano Donizetti, und „Lodovica", Oper in zwei Akten aus dem Französischen übersetzt von J. Kupelwieser, Musik von Herold und Halévy. Neu in die Szene gesetzt wurde aber „Così fan tutte" von Mozart, und ist gleich diese Oper eines Theils Mozart's schwächstes Werk, und war andern Theils die Besetzung in den meisten Theilen sehr mangelhaft, so gewährte sie doch den Freunden der Kunst einen höhern Genuss, als die beiden neuen Opern aus Italien und Frankreich.

Das Faktum, dass „Belisar fast ohne Ausnahme auf allen italienischen Bühnen Glück gemacht", liess hoffen, dass der junge vielschreibende Maestro in der letztern Zeit sich auch einigermassen zum tragischen Komponisten herausgeschwungen. Der geringe Erfolg, dessen sich die Oper in Wien erfreute, schien freilich dahin zu deuten, dass sie dem deutschen Ohre minder als dem welschen zusage; doch sind wir in den letzten Jahren genügsam genug geworden, um unsere Ansprüche leicht befriedigen zu können; leider aber können wir uns unmöglich ableugnen, dass dieser „Belisar" der Idee der tragischen Oper noch weit ferner steht, als „Anna Bolena" oder „L'Esule di Roma". Ganz abgesehen von den zahllosen Reminiszenzen an Bellini, wie von dem anachronistischen Missbrauche der Janitscharenmusik, die sich leider heut zu Tage von ihren eigentlichen Schauplätzen (der Wachtparade und dem Zapfenstreiche) unabweislich auf die Bretter eindrängt, die die Welt bedeuten, und dort mit solcher Festigkeit Posto gefasst hat; dass es vielleicht Jahrzehente brauchen wird, ehe sie wieder in ihre Grenzen zurückgeführt wird. Es ist daher kein Wunder, wenn ein so leichtfertiger Komponist wie Donizetti meint: Konstantinopel ist heut zu Tage der Herd der Blechinstrumente, warum soll ich nicht in poetischer Lizenz selbige im 6ten Jahrhunderte (für eine so rohe Musik passender als das 19te) dort erschallen lassen? Nicht minder abstossend ist ein Triumphmarsch, der an Trivialität seines Gleichen nicht leicht finden dürfte, wie auch das zahlreiche Galopp- und Walzertempo mitunter das Zwerchfell erschüttert. Sehr wirksame Musikstücke sind: die Kavatine der Irene, und selbst die RacheArie der Antonina, wenn wir es übersehen wollen, dass sie im Walzerrhythmus und Walzerschwung geschrieben ist. Ferner das Schlussensemble des ersten Aktes, das Duett des geblendeten Belisars mit seiner Tochter im zweiten, und im dritten sowohl das Terzett zwischen Belisar, Irene und Alamir, als der Abschiedchor, der sogar charakteristisch genannt werden kann. Die Behandlung des Stoffes schmiegt sich, wie alle plastischen, poetischen und musikalischen Belisare, der Fabel von der Blendung des Feldherrn an, welche Tacitus, ein obscurer Skribent des 12ten Jahrhunderts, der wahren Geschichte einschmuggelte, und die, als drastisch wirksam, alle folgenden Poeten und Maler festhielten, so dass sie noch gegenwärtig von den meisten Leuten für ein echtes historisches Faktum gehalten wird. Der Gang der Oper läuft fast durchaus mit dem Schrak'schen Trauerspiele parallel, und, wo der italienische Dichter einen andern Weg einschlug, ist die Differenz von keiner Bedeutung. — Die Aufführung war grösstentheils lobenswerth. Vortrefflich war Mad. Podhorsky als Irene, und auch Dem. Grosser (Antonina) müssen wir zugestehen, dass sie in der letzten Zeit wacker Studien gemacht zu haben scheint, das Athemholen besser einzutheilen lernt, rein intonirt, die Perioden gut exponirte und ihre Stimme so gut im Zaume zu halten wusste, dass sie ihr ein ein-

ziges Mal entschlüpfte und über die Grenzen des Gesanges sich verstieg. Nur das unangenehme verstärkte r und s kann sie bisher weder im Gesange noch im Rezitativ besiegen. Sie erntete reichen Beifall und wurde gerufen, dankte aber mit einem gewissen schmollenden Wesen (wie wir das schon öfter an ihr bemerkt haben), womit ein Künstler, dem Publikum gegenüber, nie und nimmer etwas ausrichtet. Hr. Kunz (auf den wir zurückkommen werden) gefiel sehr als Belisar. Hr. Emminger (Alamir) war seiner Stimme nicht mächtig, die überhaupt zur Durchführung dieser Partie zu wenig Glanz und jugendlichen Schmelz besitzt.

Der ungenannte Dichter des „Ludovico" schien die Tendenz gehabt zu haben, er wolle beweisen, auch ein Franzose könne so gut wie die Italiener ein ganz leeres, seichtes und abgeschmacktes Libretto fabriziren, und wir können ihm nicht ableugnen, dass er sein Ziel vollkommen erreichte. Wir lernen hier in der Introduktion die Pächterin Francesca kennen, das leibhafte Geschwisterkind der Müllerin in der „Sonnambula", die jedoch hier selbst die Geliebte und Hauptperson ist. Diese Pächterin hat einen Bräutigam, eine Base und einen rabbiaten Schaffner, der heimlich in sie verliebt und entsetzlich grob gegen den Bräutigam ist, deshalb soll er aus dem Dienste gehen, als eben ein Exekutionskommando wegen der Rückstände der Pächterin ankommt. Der Schaffner verschliesst die Thüre und droht den Soldaten, und wegen dieser ungeheuern Tapferkeit soll er im Dienste bleiben, obschon sie zu nichts hilft, denn die Soldaten sprengen die Thüre und quartieren sich mit ihrem versoffenen Hauptmanne ein. Nun ist aber der Bräutigam geloost worden und muss Soldat werden, wenn ihn die Pächterin nicht heute noch heirathet; damit der Schaffner keinen Skandal mache, wird er fortgeschickt, kommt aber noch vor der Hochzeit zurück, schiesst die Pächterin an und läuft davon. Im Zwischenakte ist nun der Schaffner zum Tode verurtheilt, der Bräutigam Soldat und die Pächterin geheilt worden; es scheint aber, Jener habe einen Pfeil des Liebesgottes in sein Pistol geladen, denn Francesca ist ganz närrisch in ihn verliebt, und ruht nicht eher, bis er in dem Augenblicke begnadigt wird, wo ihn der Hauptmann zusammenschiessen lassen will, und die gute Haut von Bräutigam ein Held wird und dem Hauptmann droht, ihn niederzuschiessen, wenn er „Feuer!" kommandirt. — Die Komposition — in welcher man umsonst nach einem einzelnen verwandten Zuge von dem „Pré aux clercs" oder selbst „Zampa" suchen wird — ist ganz so, wie ein solcher Stoff den Tondichter begeistern konnte, und die fade und geschmacklose Ouverture ein würdiger Prolog zu dem ersten Akte, in welchem blos ein (ziemlich gemeines) Quartett zwischen Francesca, Rosa, Gregorio und Ludovico mit Beifall ausgezeichnet und das Rondo wiederholt werden musste. Es scheint fast, Herold sei lieber gestorben, um diese Oper nicht fertig zu machen, von der er ahnte, dass sie seinem Ruhme einen gewaltigen Stoss geben würde. Auch Halévy hätte wohl gethan, dieselbe mit ihrem Meister ruhen zu lassen, insbesondere, da er sie nicht nur in demselben Geiste fortsetzte, sondern seinen Vorgänger an Leerheit noch zu übertreffen beflissen schien. In diesem zweiten Akte sprach eine einzige Arie, die Mad. Podhorsky sang, durch ihren herrlichen Triller und die elegant ausgeführten Triolenpassagen an, aber — diese Arie war aus Auber's „Lestocq" eingelegt. Ein paar andere alltägliche Tonstücke, die ganz mit dem Tone — wenn auch nicht mit dem Werthe — des Ganzen kontrastiren, dürfen nicht auf Halévy's Rechnung kommen. In der Produktion war blos Mad. Podhorsky (Francesca) lobenswerth, wie immer, doch konnte sie den Sturm nicht beschwören, der sich während der beiden Akte der Oper zusammenzog und am Ende furchtbar losbrach. Mad. Schumann (Rosa) distonirte gewaltig, Hr. Emminger (Gregorio) war heiser und schien alle Geistesgegenwart verloren zu haben, und auch Hr. Kunz (Ludovico) ist der Aufgabe, diese unangenehme Gestalt geniessbar zu machen, nicht gewachsen. Dieser von der Natur mit einer wahrhaft energischen Stimme begabte junge Sänger, erinnert mitunter an Pöck, der ihm freilich an Schmelz und Metall weit überlegen war, dagegen hat Hr. Kunz einen bedeutenderen Umfang und kann bei seiner Jugend, wenn er fleissig studirt, einst ein bedeutender Sänger werden. Bis jetzt fehlt es ihm noch an Modulation, Nuancirung, echter Aussprache, und wo er heftiges Gefühl ausdrücken will, wird er zu materiell; doch scheint er fest musikalisch und versteht sich vor dem Hauptfehler des Hrn. Pöck, dem Ueberschlagen der Stimme bei allzugrosser Anstrengung, zu hüten. Er erwarb sich die Gunst des Publikums vorzüglich als Waldeburg in der „Unbekannten", und Schütz im „Nachtlager in Granada", auf welche Rolle er engagirt wurde; auch „Belisar", wie wir schon oben bemerkt, fand freundliche Anerkennung, dagegen schadete ihm „Zampa" — der wahrlich schülerhaft war — und jener „Ludovico" sehr, und wir wünschen ihm, dass er recht bald eine dankbare Rolle bekomme, um die doppelte Scharte wieder auszuwetzen.

Wir haben schon oben bemerkt, dass die Besetzung von „Cosi fan tutte" viel zu wünschen übrig liess, und in der That stand auch nur Mad. Podhorsky (Laura), die in Mozart's Musik immer ihre schönsten Siege feiert, ganz an ihrem Platze, und der Vortrag ihrer beiden grossen Arien darf als Norm gelten, wie selbige gesungen werden sollen. Ihr zunächst stand Dem. Grosser (Isabelle), welche überhaupt in der deutschen *Oper*, wo diese nicht Bravour und grosse Fertigkeit erfordert, am besten gestellt ist. Sie sang sehr gut und stellte die Rolle mit viel Humor und feiner Koketterie dar. Auch Mad. Schumann (Rosine) trug charaktergemäss vor, wenn gleich ihre Intonation nicht immer ganz fest war. An den Herren war jedoch weder die steife Haltung des Hrn. Strakaty (Carlo), noch die Affektation des Hrn. Demmer (Fernando), der im Detoniren das Höchste zu erstreben schien, zu loben. Auch Hr. Preisinger (Doktor Alfonso) ist zwar ein wackerer Buffo, aber eine Mozart'sche Oper will doch auch — etwas Stimme!

Eine echt erfreuliche Erscheinung im Gebiete der musikalischen Literatur sind: „Sechs Idyllen für das

Pianoforte“ von J. F. Kittl, der Fürstin von Thurn und Taxis gewidmet. Diese neuen Tondichtungen des Verfassers der beliebten „Eclogen“ zeichnen sich abermals durch eine frische Erfindung, sprudelnde Lebhaftigkeit und innige Zartheit aus. Jede Nummer hat eine Ueberschrift: 1) Trost im Scheiden; 2) An der Grenze der Heimath; 3) Wiedersehen; 4) Morgenszene in der Erntezeit; 5) Erntetanz; und 6) Abendszene (Erwartung, Abendläuten). Sie drücken sehr befriedigend die betreffenden Situationen aus. Es herrscht darin ein sehr gediegener, fest ausgesprochener Styl. Dem Klavierspieler sind sie eine willkommene Erscheinung, weil sie nicht sehr schwer sind, und doch ungemein wirksam. Der Verleger M. Berra hat sie sehr hübsch ausgestattet und verdient dafür volle Anerkennung.

Das erste Konzert der heurigen Fastenzeit war die musikalische Akademie unsers wackern Pianisten Alex. Dreyschock. Die Kunstfertigkeit und Energie dieses jugendlichen Virtuosen ist wahrhaft staunenswerth, und es kann kaum eine Passage erfunden werden, welche seinem Talente und seiner Beharrlichkeit zu schwer wäre. Sein Spiel trägt den Charakter der frischen vollkräftigen Jugend; doch hat er in der letzten Zeit viel an Anmuth, Eleganz und Delikatesse gewonnen und entspricht immer glänzender den schönen Erwartungen, zu welchen sein erstes überraschendes Debut berechtigte. Hr. Dreischock spielte zuvörderst: Romanze und Finale des Emoll-Konzerts für das Pianoforte von Chopin, dann ein Allegro capriccioso di bravura von W. G. Tomaschek (dem Lehrmeister des Konzertgebers), und zum Schlusse Variationen für die linke Hand allein über ein Original-Thema, von ihm selbst komponirt. Dieses letztere Stück enthält die riesenmässigsten Schwierigkeiten und für den Laien durchaus unbegreifliche Kunststücke; doch würden wir als freie Komposition viel dagegen einzuwenden haben, da die Kunst sich nicht gerne mit einer Halbheit, sei es auch die gewandteste, begnügt, wenn nicht Miss Fama verkündet hätte, dass Hr. Dreischock diese Variationen blos komponirt, um die falsche Beschuldigung eines Kritikers, seine linke Hand sei ungewöhnlich schwach, zu entkräften. — Viel Ehre für den namenlosen Notizenschreiber! — Mad. Podhorsky sang die grosse Arie aus der Oper „Anna Boleua“, und theilte den lebhaften Beifall des zahlreich versammelten Publikums mit dem Konzertgeber. Ein Antheil desselben fiel auch Hrn. Mildner anheim, der ein Konzertstück in Ddur für die Violine von Beriot vortrug; eine langweilige Komposition, voll der schwierigsten Seiltänzereien, die nur zum Theil gelangen, und wir müssen offen gestehen, wir haben Hrn. Mildner schon viel besser und — reiner spielen gehört. Den Prolog des Konzertes bildete die Ouverture aus der Oper Seraphine von W. G. Tomaschek, die nur geringe Theilnahme erregte.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Das 20ste Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses machte uns am 29. März mit einer neuen Ouverture von *Dr.* L. Kleinwächter bekannt, derselben, die im vorigen Jahre bereits in Prag, dem Wohnorte des talentvollen Komponisten, aufgeführt, wohl aufgenommen und als edel gehalten in d. Bl. besprochen worden ist. Auch hier wurde das schön gedachte und trefflich instrumentirte Werk, noch MS., sehr wirksam befunden und rühmlich anerkannt, von Vielen zugleich eine starke Hinneigung zu Spohr herausgehört, die wir zwar keineswegs in Abrede stellen, jedoch durch eigenthümliche Freundlichkeit und einfachere Instrumentalverwebung gemässigt erachten. Das Ganze ist gefühlt, leicht verständlich und eingänglich, rund gehalten und gereicht dem Manne zur grossen Ehre. Es ist ihm überall eine so gelungene Ausführung wie hier zu wünschen, dann sind wir gewiss, dass sein Werk überall mit Vergnügen gehört werden wird. Ein Mitglied unsers Orchesters, Hr. Weissenborn, trug darauf ein dem Instrumente sehr angemessenes, melodiervolles Concertino für das Fagott von C. G. Müller vor und gewann sich erwünschten Antheil der Versammlung. Sein Ton ist schön und voll, die Fertigkeit bedeutend und der Vortrag präzis: nur zuweilen fehlt diesen Vorzügen noch das meisterhafte Ineinandergreifen, was vollen, ununterbrochenen Genuss gewährt, der um so leichter sogar durch Kleinigkeiten beeinträchtigt zu werden pflegt, je näher die Kunst jener Höhe steht, auf welcher allein das Vollkommene in's Leben gerufen werden kann. Sind die letzten Schritte die schwierigsten, so sind sie auch die entscheidendsten und die dankbarsten. Wer bereits so viel errungen hat, wie Hr. W., hat Ursache, seinen Eifer zu verdoppeln zur Erreichung eines Zieles, dem nicht Jeder so nahe steht. Fräulein Karoline Botgorschek, königl. Hofopernsängerin in Dresden, gab uns eine uns bis hierher unbekannte, überaus wirksame Szene und Arie von Reissiger: „Basta così di gloria!“ zum Besten und erntete einstimmigen, lauten und wohlverdienten Beifall. Die Stimme ist ausserordentlich, die Kraft einer höchst seltenen Tiefe einzig, die Lieblichkeit mit Fülle und grossem Umfange von mehr als drittehalb Oktaven schön verbunden; die Intonation rein, die Fertigkeit sicher und der Vortrag eben so feurig, als an den rechten Stellen zart. Uebrigens unterschreiben wir das Urtheil, das in d. Bl. von Dresden aus über die junge, höchst beachtenswerthe Künstlerin ausgesprochen worden ist. Hr. Konzertmeister David erfreute dann die zahlreich Versammelten mit seinen Variationen auf ein russisches Lied für die Violine, über welches Werk wir unser Urtheil S. 49 d. Jahrgangs schon abgegeben haben, und erhielt wiederholte Beweise ausgezeichneten Wohlgefallens. In der Kavatine aus Donna Caritea von Mercadante: „Ah s'estinto ancor mi vuoi“ erwies sich Fräul. Botgorschek des echt italienischen Gesanges so völlig mächtig, dass wir den Beifallssturm, den ihr reizender Vortrag erregte, so verdient als natürlich nennen müssen. Der Wunsch des entzückten Publikums, dass der Gesang wiederholt werde, wurde gefällig erfüllt, und ein neues Furore dankte der trefflichen Sängerin. Im zweiten Theile ergötzte sich Alles an der meisterlichen Ausführung der Meistersymphonie Beethoven's aus Bdur, welcher die freudigsten Zeichen inniger Erlabung gar

nicht entgehen konnten. Wir schieden abermals dankbar für vielfache und sehr verschiedenartige Genüsse, die der nahende Frühling nach und nach mit andern vertauschen wird, denn noch einigen wichtigen Kunstgenüssen sehen wir vor dem Kommen der blühenden Zeit entgegen.

Biographische Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer u. s. w.

Mailänder Konservatorium (errichtet 1807).

III.

Antonio Secchi.

(Aus der handschriftlichen Mittheilung seines Sohnes [v. 6ten Mai 1837] übersetzt.)

Antonio Secchi, geboren zu Concorezzo in der Mailänder Provinz im J. 1761, studirte den Gesang in Mailand und den Kontrapunkt im Neapolitaner Konservatorium unter Sala. Nach Mailand zurückgekehrt, hatte er viele Schüler und Schülerinnen der vornehmsten Familien dieser Hauptstadt. Im J. 1808 wurde er allda als Prof. des schönen Gesanges für's weibliche Geschlecht im neu errichteten Musikkonservatorium ernannt. Bald nachher erhielt er dasselbe Lehramt im Mailänder Collegio di S. Filippo. Er hatte ebenfalls die Ehre, Singmeister der ehemaligen Vizekönigin des Königreichs Italien und der dermaligen Vizekönigin des Lombardisch-Venetianischen Königreichs zu sein. Im J. 1831 wurde er pensionirt, und im J. 1833 starb er. Secchi's Singmethode wurde allgemein geschätzt, und er hat viele gute Sängerinnen gebildet, darunter die Fabré, die Bonini, die Schira, die Fabbrica, die Brambilla (Marietta), die Tavola u. A. m.

Pietro Ray.

(Aus dessen schriftlicher Mittheilung [v. 14ten Mai 1837] übersetzt.)

Pietro Ray, geboren zu Borghetto in der Provinz Lodi (Lombardisch-Venetian. Königr.) im J. 1775, studirte die Anfangsgründe der Musik in Lodi, den Generalbass und die Komposition in Crema unter Gazzaniga, sodann den Gesang und abermals die Komposition im Neapolitaner Konservatorium Della Pietà de' Turchini, anfangs unter Sala, darauf unter Piccinni. In's Vaterland zurückgekehrt, ward er Kapellmeister in der Incoronata zu Lodi, im J. 1805 setzte er sich zu Mailand fest, um der Ausübung seines Talentes mehr Spielraum zu geben. Im J. 1808 schrieb er auf Befehl des damaligen Vizekönigs eine Kantate, Alessandro in Armonia betitelt, die auf der Scala aufgeführt wurde. In demselben Jahre wurde er zum Prof. des Gesanges für's männliche Geschlecht im neu errichteten Mailänder Conservatorio di Musica ernannt. 1810 bei Gelegenheit des Wiener Friedens komponirte er eine andere, im damaligen Palazzo del Senato von den Zöglingen des Konservatoriums und dem Tenoristen Siboni (Giuseppe) aufgeführte Kantate, wozu Graf Paradisi, Präsident des Senats, die Worte schrieb. Ein Jahr nachher komponirte er eine dritte auf die Geburt des Königs von Rom, die in demselben Senatspalaste von den Zöglingen des Konservatoriums und dem Tenore Francesco Fiorini aufgeführt wurde. 1813 komponirte er auf Befehl des Vizekönigs auf den Namenstag der Prinzessin Amalie, dessen Gemahlin, eine auf dem königlichen Privattheater zu Monza aufgeführte szenische Komposition, Il Tempo d'Imeneo betitelt. Bei der Rückkehr der Oesterreicher in die Lombardei komponirte er 1815 für die Stadt Lodi die Kantate: Il Trionfo della pace, deren Aufführung im Theater daselbst von der Gegenwart II. KK. MM. beehrt wurde. Bei derselben Gelegenheit zu Mailand ein Inno für die Scala, ebenfalls in Gegenwart II. MM. aufgeführt. 1816 die Kantate: La Contesa für das Mailänder Theatro Filodrammatico. 1828 eine szenische Vorstellung für den Grafen Borromeo, zur Zeit, als der König und die Königin von Piemont dessen Villa auf den berühmten borromäischen Inseln besuchten. (Ray erhielt damals ein eigenes Geschenk von II. MM.)

Die aus Ray's Schule hervorgegangenen vorzüglichen Sänger sind: der Bassist Luigi Zuccoli, der Bassist Fascioli (gestorben in Amerika), der Tenor Giovanni Maria De Capitani (gest. zu Bergamo), der Tenor Francesco Boccacini, der Buffo Agostino Rovere, der Tenor Antonio Triulzi, der Bassist Antonio Zezi (in königl. Sächsischen Diensten), Luigi Mauri (dermalen Professor des schönen Gesanges am Mailänder Konservatorium), Antonio Bruschetti (Supplement des Vorigen), Giov. Battista Croff (Gesanglehrer zu Mailand), Bassist Luigi Valli, Tenor Loira (gest. nach einem langjährigen Aufenthalte in Spanien).

Anmerkung des Korrespondenten. Hr. Ray hat auch viele Kirchenmusik geschrieben, und ist überhaupt ein gründlicher, zur alten italienischen Schule gehöriger Komponist.

Luigi Mauri.

(Aus dessen schriftlicher Mittheilung [v. 27. Mai 1837] übersetzt.)

Luigi Mauri, geboren zu Mailand den 29. Septbr. 1804, erlernte die Anfangsgründe der Musik bei seinem Vater, einem Pianoforte- und Orgeldilettanten, und da er als Knabe eine schöne Sopranstimme besass, liess er ihn den Gesang im Mailänder Konservatorium studiren, dabei erlernte er ein wenig die Violine, verliess aber bald benanntes Institut und frequentirte die Singschule am Mailänder Dome, wo er die Kirchenkompositionen von Pergolesi, Fioroni, Santi, Monza u. A. durchsingen musste und dadurch ein fertiger Leser wurde, wovon er als Sänger im Dome selbst und in andern Kirchen öfters Beweise gegeben. Hierauf trat er abermals als Zögling in's Konservatorium, erlernte den Generalbass und die Kompositition unter Piantanida und Federici. Nach beendigten Studien verliess er es in einem Alter von 20 Jahren, gab sich mit dem Gesangsunterrichte ab, und wurde im J. 1831 an den pensionirten Secchi Stelle als Lehrer des schönen Gesanges für's weibliche Geschlecht im benannten Konservatorium erwählt, welches Amt er noch jetzt bekleidet. Ausser dem vollendeten Gesangkursus in Ray's Schule, erhielt er mehre vortreffliche Lehren über den Gesang vom ehe-

maligen Censor Ambrogio Minoja, der in diesem Fache ein grosser Kenner war. Obwohl seit vielen Jahren mit dem Gesangsunterrichte beschäftigt, komponirte er doch mehr Kammermusik, als Arietten u. dgl., wovon einige gedruckt sind. — Zu seinen vorzüglichsten Zöglingen gehören die Sängerinnen: Clelia Placci, Giuseppina Strepponi, Talestri Fontana, Laura Assandri, Luigia Schieroni, Carlotta Griffini, Carlotta Vittadini, Amalia Pasi, Teresa Brambilla, Adelaide Moltini, Clementina Richelmi.

Ein Kranz auf's Grab.

Reiseblätter Wedel's.

Vorwort der Redaktion.

Diesen Kranz auf's Grab legen wir sehr spät und doch sehr früh nieder, denn die Kränze haben ihre Schicksale, wie die Menschen und ihre Schriften, oft noch glücklich, wenn sie den Staub von ihren Füssen schütteln und weiter wandeln können. Wohl rühmen sich die Leute, jede Meinung hören zu lassen: und doch ist dieser Kranz erst jetzt zu uns gekommen! Ob um der Meinung oder um wessen willen, wer vermag es auszusprechen? Der Kranz ist anders gewunden, als wir selbst ihn winden würden. So bezeuge er denn, dass wir in der That die Meinung Anderer achten, sollte sie auch nicht ganz mit der unsern übereinstimmen. *Die Redakt.*

Wir waren all' guter Dinge im weiten Saale, ein duftendes Abendmahl stand auf dem Tische, auf dessen rautenförmig gewebter Spreite, wie Steine eines Schachbrettes, Gläser und Flaschen kunstrecht aufgestellt waren. Eben waren die Geigen weggelegt worden, die in einem Mozart'schen Gefünfe (Quintett) widerhallt und uns in eine noch fröhlichere Stimmung hinaufgewirbelt hatten. Uns war zu Muthe, wie dem Könige Belsazar im Gelage, und wirklich fehlte diesesmal die schreibende Hand nicht einmal. Es war dies keine Schrift, die unheimlicher Weise von der Wand strahlte, noch Buchstaben, die sich unter einer gespenstigen Hand bildeten, nein, viel alltäglicher lief der Zufall ab, aber nicht minder ergreifend. Fritz zog nämlich ein schlichtes Zeitungsblatt aus der Tasche, da er uns guten Abend bot, und las uns mit wenigen dürren Worten ab, dass Hummel in Weimar gestorben sei! Wie ein Wort, ein leichter Schall doch Alles um uns umgestalten kann. Der Saal, der früher ein so heiteres Stillleben geboten, das in so erquicklichem Lichte wiederstrahlt, war nun mit einem Male von einer dunkeln Wolke überschattet, jeder der Anwesenden stand in sich gekehrt und getraute sich nicht, die heilige Stille, die auf die Todeskunde folgte, mit einem unheiligen Laute zu unterbrechen. Jeder stand auf dem Grabsteine des Hingeschiedenen und schaute in sein eigenes offenes Grab hinein. Ich ward im Geiste nach Weimar hinüberversetzt, auf den Hügel, wo die Kapelle steht, wo Deutschland so viele heilige Gräber schon zählt, wo Schiller ruht, die himmelanstrebende Lerche, und Goethe, die süsse Liedernachtigall, wo Wieland schlummert, und der gewaltige Bramine Herder, wo jetzt auch der letzte grosse Junger und Meister der guten alten Schule, der Schöpfer unseres heutigen Klavierspieles, hineinsank, und es kam mir fast vor, als ob ich das umgekehrte Wappen*) an das offene Thor anzunageln hätte, da in den meisten neuern Künstlern ein ganz anderer Geist, ein entgegengesetztes Streben rege geworden. Ueber das Grab folgte ich im Geiste dem Meister, und schaute ihn im Reigen seiner Zeitgenossen, die ihm vorangegangen, und der Liederrunde aller jener herrlichen Meister, deren Namen uns schon hohe Klänge hervorrufen. Salieri und Haydn, welche die Jugend des Verblichenen mit Lob und Zurechtweisung nährten, und der herrliche Mozart, der ihm wie jener himmelfahrende Seher den Mantel zuwarf, dass er wandle vor den Menschen in seiner Herrlichkeit. Den tiefen Dussek, den gewandten Kramer, den in seiner Zeit geschätzten Wölfl, Klementi's und Beethoven's selbst, welche in ihm ihren Genossen, ihren Ebenbürtigen erkannten und ihn drüben mit herzlichen Bruderkusse empfangen haben.

Jetzt werden wir erst erkennen, was wir verloren an ihm, seufzte Fritz; da er lebte, suchte blasser Neid seinen Glanz zu zerstreuen und die Strahlen, die alles Unbedeutende unsichtbar machten, abzuhalten; jetzt aber werden selbst die Gegner des Mannes dem Todten seinen Ruhm geben und seine Geisterherrschaft anerkennen, wenn seine Verehrer bekümmert im Kreise umherschauen nach dem, der uns über seinen Verlust trösten soll.

Nach Mozart und Beethoven, hob ein Anderer unserer Gesellschaft an, kannte ich keinen Tonkünstler, und besonders keinen Klavierkünstler, der in Bildung vielseitiger, umfassender in seinen Schöpfungen gewesen. Was Klavierspiel betraf, nahm er den Faden auf, wo der scheidende Salzburger ihn fahren gelassen, wie er auch in seinen Werken für die Tonbühne stets Mozartsche Kraft, Mozartsches Licht in der Stimmenvertheilung und im Ganzen in allen Werken Mozart'schen Fluss glänzend bekundet.

Manch' Konzert hab' ich begleiten helfen, sagte unser alter Kniegeiger, sich über sein Tonzeug lehnend, aber welch' ein Unterschied, welch' ein Abstich zwischen einem Hummel'schen und zwischen einem jener andern Klimperer des Tages! Was sind die Gesammt- und Vollstellen in solchen anderes, als Lärm, um dem Fingerkünstler einige Ruhezeit zu lassen, Flickstücke, die in's Ganze passen, wie es sich eben nur schicken will, und welche Jammerrollen spielen wir erst, wenn das Geklimper beginnt, indess in den Werken des geschiedenen Meisters alle Tonzeuge sich zu einem Kunstwerke verflechten und die Vollstellen aus den Einzelnstellen (Solo) und diese wieder aus jenen hervorgehen, wie Knospen aus Blüthen, indem alle sich zu leuchtenden Fruchtschnüren vor dem innern Auge dahinziehen.

Und ihn als reinen Klavierkünstler betrachtet, begann unser Friedrich wieder, wie rein, wie hoch steht er da über all' dem, was ich von seinen Kunstgenossen kenne. Jeder Gedanke, der in seinem Gedankenmeere

*) Bei Adel ein Zeichen, dass das Geschlecht ausgestorben.

auftaucht, ist mir neu und schön, ist geistreich und mit Bedächtigkeit verarbeitet. Alles was er gesetzt hat, ging aus dem Wesen seines Tonzeuges hervor, war ihm natürlich, und ist somit von der schlagendsten Wirkung. In jedem Satze bekundet er seine Meisterschaft, und in dem Grade, dass viele unserer gefeierten Meister, die ihre Hexensachen, ihre halben und ganzen Unmöglichkeiten uns vorspielen, noch Bedenken tragen werden, die betreffenden Hefte aufzuschlagen. Wenn ich mich in dem Kreise, der uns geblieben, umschaue, finde ich manche erquickende Naturgabe, manche durch Uebung Bereicherten, keinen aber, der aufsteht wie er, der wie er Alles in sich vereinigte; der letzte König des Flügels ist hinüber, scheint mir, der Thron verwaist. Es lässt sich nicht läugnen, dass es Spieler gibt, deren Fertigkeit an das Wunderbare gränzt, deren Leistungen auf den ersten Augenblick Staunen erregen; so wie man sie aber aufmerksamer würdigt, wird man finden, dass sie mehr von mühsam eingelernten Kunststückchen, als von freier frischer Fertigkeit haben, wird man gewahren, dass sie mehr durch einseitiges handwerksmässiges Bearbeiten hervorgegangen, dass sie mehr Kunstkniff (Manier) als Kunstprage (Styl) sind. Sehen wir nur die neuern Werke durch, um uns davon zu überzeugen. Noten finden wir genug, Schwierigkeiten sind da, an denen es sich versuchen gilt, Glanzstellen (Passagen) die Hülle und Fülle. Aber das muss man sich auch gestehen, dass diese ihrer selbst wegen nur da sind. Diese verzwickten Lauf- und Sprungketten hat der Künstler mühsam auf den Tasten zusammengesucht und ihnen zu Liebe dann die ganze Folge hingeschrieben, statt dass bei Hummeln, wenn einmal Schwierigkeiten sich bieten, diese aus den Blüthen der Gedanken sich ergeben haben. Die erstern haben die Schwierigkeiten selbst herbeigesucht, haben sich alle Mühe gegeben, sie zu suchen, wo hingegen sie bei unserm Meister sich blos aus den Gedanken ergaben, daher unwillkürlich herbeiströmten; bei Erstern ist gemacht, bei dem Andern geschaffen worden. Aus eben dem Grunde sind die Schwierigkeiten der neuen Klavierkünstler einseitig, es sind gerade die, in denen sie sich gefallen, die ihren Fingern die geläufigsten geworden, indess die alte Schule über diese Fingerkünstelei erhaben dastieht. Einerseits haben wir die lebendigen Gedanken, andererseits die lebendigen Finger zu bewundern, und kein Mensch wird mir verargen, dass ich mich zu ersteren halte.

(Fortsetzung folgt.)

Grosses Sängerfest in Frankfurt a. M.

In d. Bl. darf die Ankündigung des vom dortigen Liederkranze eingeleiteten Männergesangfestes, das den letzten Sonntag in im Monat Juli und den folgenden Tag gefeiert werden soll, nicht fehlen. Bei der überaus grossen Verbreitung der Liedertafeln und Liederkränze in allen teutschen Gauen und dem daraus hervorgehenden Aufschwunge des vielfach erregenden Männergesanges wäre das Unternehmen schon an sich merkwürdig genug. Das Fest soll in möglich grösster Ausdehnung gehalten werden. Man hat daher ein Festcomité ernannt, dessen Präsident Schnyder v. Wartensee ist, Vizepräs. W. Speyer und Sekretär die Doktoren A. Gier und Martin. Die Obrigkeit hat genehmigt, der Kirchenvorstand für den ersten Musiktag eine der protestant. Kirchen verwilligt, wozu die geräumigste und akustisch beste, die Katharinenkirche gewählt worden ist; der gedruckte Aufruf an sämmtliche Sängervereine des Vaterlandes ist ausgegeben. Am ersten Festtage sollen grössere geistliche Tonwerke und namentlich eigens dazu komponirte zur Aufführung gebracht werden. An des entschlafenen Ries Stelle hat Kapellm. Spohr die Leitung seiner eigenen Komposition und aller nicht anwesenden Meister übernommen. L. Spohr komponirt für diesen Zweck die bekannte Paraphrase des Vater Unser v. Klopstock: „Um Erden wandeln Monde“; Schnyder v. Wartensee ein aus geistlichen Liedern Klopstock's zusammengestelltes Oratorium. Diesen neuen Tondichtungen wird sich ein Choral und eine Motette von B. Klein anschliessen und dazwischen werden Präludien und Fugen v. Seb. Bach auf der Orgel erklingen. Schon der Tag vor dem Feste und nach dem ersten Konzerte werden feierliche Mahle die Sänger einander näher bringen, was der zweite Tag, der ein Liederkonzert freundlicher Art im Freien unter Leitung des Hrn. Just, Direktors des Liederskranzes, beabsichtigt, fortsetzen wird. Das nahe gelegene Wäldchen, das Forsthaus und der Sandhof bieten hinreichenden Raum. Aber nicht allein veredelnde Gesangeslust und gesellige Freuden sind Zwecke dieses Sängerfestes, sondern es soll vom Ertrage der Konzerte der Grund zu einer Stiftung für teutsche Musiktalente gelegt werden, welche Mozart-Stiftung genannt und ein allgemeines teutsches Musikkonservatorium werden soll. Der grosse Meister soll zum Patrone unserer musikalischen Talente gemacht werden. Die Statuten sind bereits entworfen, sollen nächstens dem Magistrate zur Genehmigung vorgelegt und dann bekannt gemacht werden. Die baldige Mittheilung derselben ist uns zugesagt. Gediegene Musiker aus allen Gegenden sollen zu Rathe gezogen werden zum Vorschlag und zur Annahme zu unterstützender Talente: nur soll Frankfurt der Mittelpunkt, die ständige verwaltende Behörde bleiben. In einer Zeit, wo Mozart überall neue Triumphe feiert, hofft man mit Grund auf ein Fest, das diesen Genius auf würdige Weise verherrliche und der Welt ein unvergängliches Zeugniss gebe, wie Teutschland seine grossen Geister zu ehren versteht. Bei dieser Gelegenheit bemerken wir zugleich, dass am Donnerstage nach Ostern in Leipzig ein grosses Konzert zum Besten des Mozart-Denkmales in Salzburg gegeben werden soll, wovon zu seiner Zeit das Nähere bekannt gemacht wird.

Notiz. Der allbekannte Pianist Friedrich Kalkbrenner ist eben im Begriff, eine grössere Kunstreise anzutreten, auf der er nächst München, Wien und Berlin, auch unser Leipzig besuchen wird.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. № 15. 1838.

Ueber
den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter.

Von
R. G. Kiesewetter.

Mit musikalischen Beilagen.

Die Geschichte der Musik hat sich in dem Abschnitte, welcher die lange Periode des Mittelalters begreift, überall nur mit dem römischen Choral-Gesange und mit dem damals beginnenden Kontrapunkte (im ausgedehntesten Sinne: Verbindung mehrer gleichzeitig verschieden singender Stimmen) beschäftigt; die profane Melodie, der volksmässige einfache Gesang, fand kaum eine Erwähnung. Nicht als ob die Geschichtschreiber diese Musik (denn Musik war es doch) schon *a priori* von dem Bereiche ihrer Forschungen auszuschliessen beabsichtigt hätten: aber sie vermochten davon nur Erzählungen, und nur literarische, auf die Poesie der damals in ihrer Bildung begriffenen neuen Sprachen bezügliche Notizen zu überliefern; es mangelten beinahe gänzlich die geschriebenen Proben, welche uns die Beschaffenheit der populären Melodie hätten versinnlichen können. Das Aelteste, aber auch das Einzige dieser Gattung waren einige notirte Lieder der provenzalischen und französischen Troubadours aus dem Ende des 12. und theils noch aus dem Anfange des 13. Jahrhunderts. Allein diese wenigen Gesänge stellten sich nur wie eine vorübergehende, völlig isolirte Erscheinung dar; der geschichtliche Faden war von da an gerissen, und gerade aus einem Zeitraume, in welchem die musikalische Wissenschaft, in bedeutendem Fortschreiten begriffen, mit erneuertem Eifer gepflegt wurde, und der musikalische Sinn auch unter den Laien geweckt und geübt, muthmasslich bessere Gesangweisen, dem Charakter der Nation entsprechend, hervorgebracht haben musste, schienen alle Ueberbleibsel, welche uns den Zustand der profanen Melodie dieser Zeit darstellen konnten, völlig verloren gegangen zu sein.

Unser Forkel wollte auf die Gesänge der Troubadours in musikalischer Beziehung keinen sonderlichen Werth gelegt wissen; „ihre Gesänge" — sagt er in der Vorrede zu dem zweiten Bande seiner G. d. M. — „so wie jene der deutschen Minnesänger und der sogenannten Meistersänger, sind für die Ausbildung und Vervollkommnung der Kunst bei Weitem nicht so wichtig gewesen, als man gewöhnlich (?) glaubt; sie waren nicht Produkte der Kunst, sondern Früchte der Natur; — erst dann, wenn bei den Melodieen derjenige Grad von Kunst angewendet wird, welchen man in einem gewissen Zeitalter erreicht hat, fangen sie an, ein Gegenstand der Kunstgeschichte zu werden." *)

Bekanntlich ist von den Melodieen unserer Minnesänger (Zeit- und Kunstgenossen der Troubadours) bisher keine Spur aufgefunden worden; wir sind in völliger Unkenntniss über ihre musikalische Kunst; alle bisherigen Nachrichten und gelehrten Abhandlungen über dieselben haben sich nur auf ihre Poesie beziehen können: vielleicht (wir wollen es als deutsche Patrioten gern glauben) haben sie den Troubadours an Kunst, Geschmack und Erfindung, auch in musikalischer Beziehung nicht nachgestanden; sie hatten sich ja, wie schon die Benennungen ihrer Lieder zeigten, nach den provenzalischen Sängern gebildet. Was die spätern sogenannten Meistersänger betrifft, reichsstädtische Handwerker, welche Dichtung und Musik handwerksmässig trieben und unter sich eine privilegirte Zunft bildeten, so würden ihre Weisen nicht minder als ihre „Baren" (Liedertexte) auf einen tiefen Verfall des einst durch die Minnesänger veredelten Geschmackes unter der Nation schliessen lassen, wenn man annehmen müsste, es hätte ihre „holdselige Kunst" **) anderwo, als in der Zunft, und bei Vetter Weber und Gevatter Handschuhmacher eigentlichen Anklang gefunden. Wohl aber dürfte eine genauere Prüfung der wenigen bisher bekannt gewordenen Gesänge der Troubadours zu dem Ergebnisse führen, dass die Hervorbringungen dieser, durch den Instinkt einer glücklichen Natur geleiteten, ungelehrten, das heisst, nicht schulmässig, sondern nur technisch unterrichteten Liederdichter und Sänger nicht so kunst- und werthlos waren, als man nach obigem Ausspruche unsers Forkel zu glauben versucht sein könnte. Ja, schon in jener Periode hätte aus den Liedern dieser Naturalisten die „Schule" einigen Nutzen ziehen kön-

*) Nach seiner Meinung in dem Zeitalter Josquin's, Isaak's u. A. Aber diese Meister, so wie deren Lehrer und Nachfolger, waren mit aller Achtung sei es gesagt) nur Kontrapunktisten; mehr als hundert folgende Jahre verflossen, ehe den gelehrten Musikern (die sich per excellentiam Sänger, cantores nannten) der Sinn für Gesang (Melodie) kam.

**) Wagenseil (Joh. Chr.) Buch von der Meistersänger holdseliger Kunst, Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehrsätzen. Altorf. 1697. — Forkel, G. d. M. II. Bd. Seite 767 u. f. Beispiele daselbst.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Junius. Nº. 36. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Fortsetzung.)

§. VII.

Ich gehe nun zur historischen Aufzählung der musikalisch-medicinischen Versuche und Wahrnehmungen über, und bringe sie in gewisse Klassen und Ordnungen.

I. Fieber.

a) Hitzige. (Acutae.)

Hierher gehört die Geschichte des Tonkünstlers, welcher durch angehörten Gesang genass [1]), und die des Tanzmeisters von Alais, den man gesund geigte [2]); wie auch die Wahrnehmung des D. Werlosch-

1) „Ein berühmter Tonkünstler und Tonsetzer bekam ein hitziges Fieber, woraus nach und nach ein anhaltendes mit Exacerbationen der Paroxysmen entstand. Am siebenten Tage verfiel er in heftigen und beynahe ununterbrochenen Wahnwitz, wobey Schreien, Weinen, Erschrecken und beständige Schlaflosigkeit sich einfanden. Ein Instinkt, gleich dem Instinkte, der die kranken Thiere die Kräuter aufsuchen heisst, welche sich für ihren Zustand schicken, liess ihn verlangen, ein kleines Konzert in seinem Zimmer zu hören. Sein (vermuthlich unmusikalischer) Arzt willigte mit Mühe in dieses Begehren. Man sang ihm die Kantaten des Bernier. Sobald er nur die ersten Laute dieser Musik vernahm, ward sein Gesicht heiter; seine Augen wurden ruhig; er hatte ganz und gar keine Zuckungen mehr; er weinte Freudenthränen und war damals für die Musik so empfindlich, als er es zuvor und nachher nie wieder gewesen, als er zu seiner Gesundheit gelangt war. So lange das Konzert dauerte, hatte er kein Fieber, und sobald es aufhörte, fiel er wieder in den vorigen Zustand zurück.

„Man unterliess nicht in dem Gebrauch eines Mittels fortzufahren, dessen Würkung so gavernathet als glücklich war; Fieber und Delirium hielten jederzeit inne, so lange das Konzert währte, und die Musik war dem Kranken so sehr zum Bedürfnisse geworden, dass er die Nacht durch eine Verwandtin, die bey ihm zuweilen wachte, singen und sogar auch tanzen hiess, ob ihr schon diese Gefälligkeit gegen den Kranken durch das gefühlte Mitleiden mit seinem Zustande sehr schwer gemacht wurde. In einer andern Nacht, wo er niemand, als einen Krankenwärter um sich hatte, der nichts als einen elenden Gassenhauer singen konnte, musste er sich mit diesem Geleyer begnügen, und dennoch spürte er einige Würkung davon. Zehn Tage lang fortgebrauchte Musik heilte ihn endlich vollkommen, und alle Beymittel bestanden in einer Aderlasse auf dem Fusse, welche die zweyte war, die man vornahm, und auf welche die Natur eine grosse Ausleerung folgen liess." Tissot w. o. S. 283 bis 285. aus Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences An. 1707. p. 8. wo Dodart die Krankengeschichte erzählt.

2) „Ein Tanzmeister von Alais hatte sich während des Carnevals von 1708 um so mehr in der Ausübung seines Berufes ermüdet, als zu einer solchen Zeit die Leidenschaft für den Tanz heftiger und allgemeiner ist, und wurde davon mit Anfange der Fasten krank. Er ward mit einem heftigen Fieber befallen, und fiel den vierten oder fünften Tag seines Erkrankens in eine Schlafsucht, aus der er nur mit Mühe erweckt werden konnte. Er ward es und fiel in stumme Raserey, während welcher er sich beständig an-

nen, wenn sie denselben, und überhaupt der populären Melodie, mehr Aufmerksamkeit gewidmet hätte.

Aber die Melodie, von den gelehrten Musikern über den Studien des Chorals, dann des Kontrapunktes, noch Jahrhunderte lang übersehen, misskannt oder missbraucht, blieb ganz den Laien zu eigen: der Gesang, den die Kontrapunktisten, d. i. die Tonsetzer, welche für mehre Stimmen komponirten, hervorzubringen meinten, ging entweder aus der Weberei der Stimmen, zufällig, an sich bedeutungslos hervor,

— — — — — — — — — — Amphora coepit
Institui, mutante rota demum urceus exit;

oder es diente ihnen eine gewählte Melodie als Motiv, daraus ein künstliches harmonisches Gewebe durch Zuthat mehrer Stimmen zu schaffen.

In den ersten Epochen des (geregelten) Kontrapunktes — von Dufay gegen Ende des 14., bis auf Palestrina, d. i. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts — waren nicht blos kirchliche Melodieen, sondern leider fast noch öfter Volkslieder, darunter die trivialsten und frivolsten Gassenhauer, die „Motive", die sie besonders bei der Komposition der Messe gern als „Tenor" verbrauchten, indem sie das Thema, zu langgedehnten Noten verzerrt, als eine Mittelstimme betrachteten, über und unter welche sie ihre kunstreichen Kontrapunkte für verschiedene Stimmen bauten. Bei diesem Verfahren war das Lied selbst dergestalt verdeckt und unkenntlich gemacht, dass der Bruder Lüderlich dasselbe, welches er am Vorabende in der Kneipe unter seinen Kameraden gekrächzt, sicherlich nicht herausgefunden haben würde. Melodie, als solche, galt den Tonsetzern für Nichts; sie brauchten endlich dergleichen auch nicht selbst zu erfinden: das Repertorium der *Chansons érotiques* und *à boire* bot einen Vorrath von „Tenoren" für Jahrhunderte; und nicht in die Erfindung von Melodieen setzten sie ihren Stolz, sondern in die kunstreiche kontrapunktische Verarbeitung des gewählten „Tenors" oder eines Fugen-Thema.

Jene französischen so betitelten *Chansons*, weltlichen Inhalts, welche von Josquin und dessen Nachfolgern bis auf Orlando Lasso nicht über bekannte Volksmelodieen, sondern von freier Erfindung, für 2, 3 bis 4 Stimmen häufig komponirt worden, waren nicht in populärem Style geschrieben, sondern kontrapunktische Produkte nach Art der Motetten oder Madrigale, für vornehme Salons bestimmt, in welchen man sich überredet haben mochte, daran ein Vergnügen zu finden. In den Kreisen von Personen minderer Ansprüche (vielleicht besseren Geschmackes) sang man lieber Chansons im Volkstone, einstimmig, ohne Begleitung oder mit der Laute oder Guitarre, wie in Italien die (im Gegensatze der *cantori a libro*) so genannten *cantori a liuto*.

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts schien sich in Italien der Melodie, als solcher, und zwar völlig in der Form des Volksliedes, der Eingang in die gebildeteren Kreise der Musikfreunde und in die Hallen der Kunst eröffnen zu wollen: ermüdet durch die unaufhörlichen Motetten und Madrigale, die bis dahin das Vergnügen der musikalischen Salons ausgemacht hatten, verlangte man eine lebhaftere und gemeinverständlichere Musik, wie man sie oft unter dem ungelehrten Volke, ob auch kunstlos, vielleicht sogar in roher Form, auf den Strassen mit Vergnügen vernommen hatte. Nun wurde unter verschiedenen Namen — als: *Villanelle, Canzoni villanesche, Filote alla Napoletana, Barcaruole, Ballate, Fa la* u. dgl. — eine Gattung von Gesängen eingeführt, welche, theils wirklich aus dem Volk-leben entlehnt, theils den Volksweisen nachgeahmt, von den gelehrtesten und geschätztesten Komponisten damaliger Zeit mit einem ziemlich vereinfachten Kontrapunkte mehrer Stimmen ausgestattet, und, nebst den (noch vorherrschenden) Madrigalen, durch den Druck verbreitet wurden.*) Man war (abgesehen von der Frivolität der Texte) auf gutem Wege: die Kantilene lag in dieser Gattung von Komposition ganz und sichtlich in der Oberstimme, obgleich nicht durchaus unbeeinträchtigt, ja oft verdunkelt durch das ihr übergeworfene kontrapunktische Gewand. Auch andere, populär, wenn auch nicht durchaus national oder lokal sein wollende Canzoni für 2, 3 oder mehr Stimmen, von freier Erfindung, wurden von mitunter sehr berühmten Tonsetzern geliefert, an welchen man nur die Unbeholfenheit bewundern kann, mit der sich die „Meister" bewegten, wenn sie sich es einmal in ihrem Leben beifallen liessen, populär und wohl gar „locker und lose" sein zu wollen.**)

Aber diese neuen Gattungen waren — hauptsächlich wohl wegen der unedlen und oft anstössigen Texte — noch im Laufe des Jahrhunderts aus der Mode gekommen und in Verfall gerathen; das edlere Madrigal überwog in den Kreisen der wahren oder vorgeblichen Kenner; und insgemein hatten die Musiker das Wesen der Melodie noch so wenig begriffen, dass (um nur ein Beispiel anzuführen) der Florentiner Jacopo Peri, einer des nachmaligen Erfinder (oder ersten Bearbeiter) des dramatischen, d. i. rezitirenden, Styles, bei einem Hoffeste zur Feier der Vermählung des Grossherzogs von Toskana im J. 1591, indem er den bei einem Manne seiner Art, wie es scheint, damals noch unerhörten Versuch machte, sich mit einem Liede von eigener Komposition hören zu lassen, ein Ding sang, welches nichts anderes war, als ein nach Motettenart, und nicht besonders sinnreich gearbeiteter vierstimmiger Kontrapunkt, dessen (wie natürlich) ganz bedeutungslose Oberstimme der Komponist allein vortrug und mit der Laute, so gut es das Instrument vermochte, begleitete.***)

Melodie, als solche gedacht und harmonisch begleitet (nicht aus dem Kontrapunkte her-

*) Beispiele dieser Art — von guten Meistern, wie Perissone Cambio, Giacomo Gastoldi, Baldassarre Donati — findet man in Burney's *Gen. Hist. of Mus. Vol. III.*

**) Ich habe dergleichen von dem berühmten Luca Marenzio (*il cigno più dolce dell' Italia* genannt) vor mir liegen.

***) F. S. Kandler: Ueber das Leben und die Werke Palestrina's (nach Baini); herausgegeben von Riesewetter. Leipz. 1834. S. 22. Anmerkung. In der dort angezeigten Festmusik befindet sich das hier erwähnte sein sollende Lied in der Partitur gedruckt.

vorgegangen oder demselben als Motiv dienstbar) findet sich — unter den eigentlichen, d i. gelehrten Musikern — meines Wissens nicht früher, als um das Jahr 1600, bei Ludovico Viadana in den (wie er sich in der Vorrede des Werkes berühmt) von ihm seit 1595 erfundenen, also betitelten *Concerti sacri* für eine oder zwei Stimmen, und zwar in dieser neuen Art gehangen genug. Letzteres kann den (gleichzeitigen) Monodieen des Giulio Caccini unter dem Titel: *Nuove musiche* (profanen Inhaltes) nicht nachgerühmt werden; aber die Idee war einmal erfasst.*)

Dass im Verlaufe der Zeiten die Fortschritte der musikalischen Kunst und Wissenschaft einen Einfluss auch auf die Verbesserung des Volksgesanges ausgeübt hatten, ist nicht blos glaublich, sondern auch erweislich; aber die Melodie war unter den Laien viel früher als unter den Schulgelehrten auf den wahren Weg gerathen; und wie viel der volksmässige Gesang nachmals der „Schule" schuldig geworden sein mochte, so war in der eben angedeuteten Epoche desselben Rückwirkung auf die Kunst desto bedeutender, indem diese, bis dahin durch ein grossentheils nur konventionelles System in ihrem Wachsthume aufgehalten, ihrer Vollendung in der That erst damals entgegen ging, als sie sich, im Anfange des 17. Jahrhunderts, der Melodie, mit Bewusstsein und Absicht, zuwendete, die sogenannten alten Tonarten unbedingt dem Chorale heim gab, in der beginnenden dramatischen und Kammermusik aber die Tonalitäten des Volksgesanges in sich aufnahm; welche letzteren endlich in der eigentlich sogenannten Arie (in der Oper und in der Kantate) ausschliessend herrschend wurden, und auf welchen seit dieser Epoche das ganze System unserer Musik beruht.

Eine zusammenhängende Reihe von Volksliedern (im ausgedehnteren Sinne populäre Melodieen) bis zu dieser Epoche fortgesetzt, würde die eben angedeutete Wechselwirkung und den endlich überwiegenden Einfluss der Volksmelodie auf die Gestaltung der neuern Musik und ihres Systemes vollends versinnlichen und die Kunstgeschichte in der That erst vervollständigen: das frühe Vorhandensein der (irrig so genannten) „modernen Tonarten" in der populären Melodie des Mittelalters lässt sich aber schon in den Gesängen der Troubadours des 12. Jahrhunderts, und nunmehr auch in den durch die Bemühungen einiger französischen Literaten neulich aus dem Schatze der Handschriften der königlichen Pariser Bibliothek ausgebeuteten Gesängen ihrer Trouvèren (Lieder- und Melodieen-Dichter) des 13. und 14. Jahrhunderts hinlänglich nachweisen.*)

* * *

Es war immer zu erwarten, dass zur Geschichte der populären Melodie aus Frankreich, dem Vaterlande der Chanson und des Vaudeville's, der erheblichste und erste Beitrag kommen werde: der Hang der Franzosen zu der leichtern Liedergattung ist vorlängst sprichwörtlich geworden, und scheint dort durch die Trouvèren — eine gebildete, auch in der Musik nach dem damaligen Standpunkte der Wissenschaft nicht ganz ununterrichtete Klasse von Dichtern und Sängern — schon vom 13. Jahrhunderte an eine ziemlich geregelte Richtung erhalten zu haben, während die Literatur in Italien und in Deutschland (obgleich es ohne Zweifel auch da wie überall vorlängst Volkslieder, wie sie auch gewesen seien, gegeben haben muss) das Dasein ähnlicher Volksdichter und Erfinder von Melodieen in so früher Zeit, meines Wissens, bis jetzt noch nicht nachgewiesen hat.

Eine Mustersammlung weltlicher und volksmässiger Gesänge in Frankreich, wie sie uns jetzt ungefähr vom Jahre 1180 bis 1380 vorliegen, nach der Zeitfolge geordnet, wie ich sie hier in der Beilage zusammenstellen will, dürfte meines Erachtens eben sowohl dem Liebhaber musikalischer Kuriositäten, als jenem der Kunstgeschichte willkommen sein, indem er die hier in wenigen Blättern vereinigten Proben sonst in mehren, zum Theil ziemlich seltenen, zum Theil nicht in den Buchhandel gekommenen Werken aufsuchen müsste.

Die Reihe der kleinen Sammlung eröffnen die ältesten bekannt gewordenen (obgleich gewiss nicht die ersten) dieser Gattung, dieses Styles und dieser musikalischen Einrichtung: die Lieder aus der Periode der insbesondere sogenannten Troubadours; sie reichen beiläufig vom Jahre 1180 bis 1230.

Man hat bis auf die neueste Zeit von diesen Gesängen nur sechs gekannt, davon fünf durch Burney in dessen *History of Music* zur Ansicht gebracht worden waren, nämlich: ein Trauerlied des Provenzalen Faidit, zwei Chansons des Châtelain de Coucy, und zwei dergleichen von Thibaut, König von Navarra. Burney hatte diese Gesänge mit dem Facsimile der alten Notation und mit beigefügter Uebersetzung in moderne Notenschrift mitgetheilt, auch dieselben, um sie seinen Landsleuten eingänglicher zu machen, mit einer von ihm dazu gesetzten modernen Klavierbegleitung und einem frei in's Englische übersetzten Texte ausgestattet.**)

*) Die Erfinder des eigentlichen und durchaus musikalischen Drama (um ebendieselbe Zeit): Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri, Giulio Caccini und zunächst Claudio Monteverde, suchten nicht die Melodie, sondern einen Styl, der zwischen gemeiner Rede und Gesang das Mittel halten sollte: sie brachten (ob zwar in einer noch sehr unvollkommenen Gestalt) das Rezitativ, *stile parlante*, *stile recitativo*, hervor. Aber auch die Erfindung der Monodieen würde dem Viadana und Caccini von Vincenzo Galilei, und allen Dreien von den viel früheren (ihrer ungelehrten) *cantori a liuto* streitig gemacht werden können.

*) Die Melodieen, welche Hr. Fétis aus den sogar noch mit Neumen notirten Gesängen aus dem 10. Jahrh. zu entziffern versprochen hat, sind mir eben noch nicht zu Gesichte gekommen; diese Gesänge waren ohne Zweifel Versuche von gelehrten Mönchen in lateinischer Sprache, durch ihr Alterthum immerhin merkwürdig, obwohl mit den Gesängen der Troubadours (in den neuern Sprachen) in keiner geschichtlichen Verbindung.

**) Zwei hiervon hat Forkel in seiner G. d. M. im II. B. S. 737 und ff. als Proben von dem Gesange der Troubadours abdrucken lassen.

Der sechste dieser Gesänge aus der Periode der Troubadours — ebenfalls eine Chanson des Châtelain de Coucy — im Facsimile der alten Notation und mit einfacher Uebersetzung in neuere Notenschrift, ohne Begleitung, befand sich in *La Borde Essay sur la musique.**)

Erst vor einigen Jahren (1830) hat Francisque Michel die sämmtlichen Chansons des Châtelain de Coucy, nämlich dessen Gedichte, in einer eigenen Sammlung herausgegeben, zu deren 20 der gelehrte Perne die in der Manuskr.-Sammlung der königl. Pariser Bibliothek vorgefundenen Melodieen entziffert und mit einer Klavierbegleitung versehen hat.**) Das Facsimile der Originale ist denselben nicht beigefügt; der Leser mag die Entzifferung auf die Autorität des sehr achtbaren Gelehrten annehmen. Ich bedaure, dass ich dieses nicht unbedingt vermag: P. hat diese Melodieen unter der Voraussetzung einer Regelmässigkeit der Mensur entziffert, welche im 12. Jahrhunderte selbst nicht bei schulmässig erzogenen Musikern zu suchen ist, viel weniger bei Troubadours, Naturalisten in Dichtung und Musik, Personen, die durch ihre Beschäftigung und Lebensweise, meist Edle und Ritter, zu musikalischen Studien (wie solche damals die „Schule" bot) weder berufen, noch nach dergleichen besonders begierig waren. Zwar war im 12. Jahrh. die Notenschrift schon erfunden, aber noch in ihrer Kindheit; ihre Ausbildung erhielt sie nur allmälig mit dem Mensural-Systeme, dessen Verbreitung ziemlich langsam vor sich ging. Die Originale, welche Burney und Laborde zur Anschauung gebracht haben, zeigen nichts von einer solchen kunstgerechten Regelmässigkeit; man erkennt darin nicht mehr als eine Notation, jener des Chorals ähnlich, mit langen und kurzen Noten, ohne besondere Rücksicht auf innern Rhythmus; auch konnte damals alle Kenntniss der Dichter und der Laien, die sich mit profaner Musik befassten, sich nicht weiter erstreckt haben, als auf das Vermögen, „Töne" zu bleibender Erinnerung aufzuzeichnen. Es drängt sich darum die Vermuthung auf, entweder: dass die Notationen, welche P. vor sich hatte, einer wieder etwas spätern Zeit angehören, und zum Theil mit den Melodieen selbst schon von Halbgelehrten zu den aufbewahrten Poesieen der Troubadours erfunden, oder bei der Umschreibung in beliebiger Art modifizirt worden waren; ***) oder: — dass diesen Melodieen, eben in Folge der darin gesuchten Regelmässigkeit, bei der Entzifferung einiger Zwang angethan worden sein möchte. Wirklich finde ich die Melodieen der Troubadours bei P. jenen, welche Burney und Laborde entziffert haben, vermuthlich in Folge des Verfahrens, hinsichtlich natürlichen Flusses, Anmuth und Leichtigkeit der Kantilene weit nachstehend. Eitel erscheint auch meines Bedünkens der Versuch, in diesen Liedern Kirchentonarten und sogar altgriechische Modos herausfinden zu wollen: der Erklärer hat dem Troubadour (oder dem Notisten) eine ganz unverdiente Ehre erwiesen, indem er ihm seine im 19. Jahrh. gereifte Gelehrtheit zuschrieb.

Die am wenigsten gekünstelte Auslegung der Notationen jener frühern Periode ist meines Erachtens diejenige, die sich am meisten der Wahrheit nähert. Ich nehme daher in die Mustersammlung, die ich hier biete, immer noch nur die, jedenfalls echten, von Burney und Laborde mitgetheilten 6 Chansons auf.

* * *

Ob diese Melodieen von den Dichtern selbst (von deren einigen angeführt wird, dass sie ihre Gesänge auch aufzuschreiben verstanden) oder noch unter ihren Augen schon so, wie man sie gefunden, aufgezeichnet worden: ob solche erst noch einige Zeit hindurch nach dem Gehöre fortgeerbt und dann von einem Musikkundigen niedergeschrieben, vielleicht von einem solchen erst zu dem Texte erfunden worden: dies kann uns insofern gleichgiltig sein, als wenigstens an der Echtheit und dem hohen Alterthume der Original-Manuskr., daher an dem Alterthume der Melodieen zu zweifeln kein Grund gegeben ist. Dass diese Gesänge frühzeitig, und zudem an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten, notirt oder umgeschrieben worden sind, ist gewiss: es zeigt dies die Verschiedenheit der Figuren, der merkbare Mangel eines Systemes, und die Willkür, welche man besonders in den Ligaturen wahrnimmt. Die Uebersetzer mussten daher wohl in vielen Stellen sich gleichergestalt Freiheiten gestatten, oft mehr das poetische Metrum, als die Geltung der Figur berücksichtigen; Einschnitte, Pausen oder Suspirien unterschieben, wo dergleichen im Originale nicht angezeigt sind u. s. w. Im Ganzen haben sie den muthmasslichen Sinn des Zeichners, meines Erachtens, getroffen; und in dieser Beziehung fand ich kein Bedenken, ihre Lesart (nur mit einigen von mir versuchten Verbesserungen) anzunehmen.

Die zu diesen Liedern von Burney gesetzte Klavierbegleitung lasse ich mit Absicht hinweg; ich kann solche „Appretirung" nicht gut heissen: wir wissen (und bilden uns was Rechtes darauf ein), dass wir mit unserer heutigen Harmonie einer und derselben Melodie bald diese, bald jene Farbe zu geben vermögen; jene Weisen waren aber an und für sich blos als Melodieen, ohne Begleitung (oder wenigstens nicht mit fortgesetzter harmonischer Begleitung) erfunden. Zudem drängt sich der Verdacht allzu leicht auf, dass bei solcher Bearbeitung die Original-Melodie in manchen Stellen, der Begleitung zu Liebe, einigen Zwang habe erleiden müssen.

*) Die französische Literatur hat wohl frühere Sammlungen der Lieder ihrer alten Dichter (wie z. B. eine solche von Rocquefort) zum Theil mit beigefügten Melodieen, welche jedoch vermuthlich keinen Anspruch auf Echtheit machen, auch allzudeutlich die Kennzeichen moderner Erfindung an sich tragen.

**) *Chansons du Châtelain de Coucy, revues sur tous les manuscrits, par Fr. Michel, suivies de l'ancienne musique mise en notation moderne avec accomp. de Piano par M. Perne, Correspondent de l'Inst. royal de France. A Paris etc.* 1830.

***) Je mehr die irgendwo vorkommenden Gesänge der Troubadours in der Urform der Note nach Art des simplen Chorals erscheinen, desto mehr streitet, meines Bedünkens, die Vermuthung für das höhere Alter der Schrift, daher die grössere Wahrscheinlichkeit sogar für die (mögliche) Echtheit der überlieferten Melodieen der Troubadours. Jedenfalls finde ich keinen Grund, die Genauigkeit der von Burney und Laborde gelieferten kunstlosen Abschriften (als solcher) darum in Zweifel zu ziehen, weil die von Perne benutzten Codices anders notirt gewesen.

Der Leser wird bei der Durchsicht dieser ältesten auf uns gelangten Liederweisen der Troubadours darüber nicht im Zweifel sein, dass in denselben durchaus schon unsere sogenannte Dur- oder Moll-Tonart, und keine andere, zu erkennen ist; auch wird er darin schon die Modulation der Dur-Tonleiter in jene der Unterquarte (Dominante), wie auf jene in die verwandte Moll-Tonleiter der Unterterze (Mediante) — und eben so in den Weisen der Moll-Tonart die Modulation in die verwandte Moll-Tonleiter der Unterquarte und in die verwandte Dur-Tonleiter der Oberterze (Mediante) ausgesprochen finden.

Die Uebersetzer (Burney und Laborde) haben allerdings diese Modulationen in manchen Stellen, ja öfter die Tonart schon von vorn hinein, übersehen, was dann nothwendig auf die dazu erfundene Begleitung einwirkte, in welcher der Irrthum gleichsam stereotyp gemacht wurde. Wenn sie sich in einigen Stellen, um sich die Begleitung zu erleichtern, einige Freiheiten herausnahmen, so hielten sie sich in andern zu genau an die Note, und bedachten nicht, dass nach der alten und bis tief in das 17. Jahrhundert üblichen Schreibart, die der Tonart eigenen, oder durch die Modulation geforderten Erhöhungen oder Erniedrigungen des Tones (von uns Accidentalen genannt, ♯ oder ♭) nie oder selten gezeichnet, wohl aber nach gewissen, in den Schulen gelehrten Regeln, oder nach dem Gehöre, von den Sängern errathen wurden; so wurde z. B. schon in der frühesten Zeit in dem 5. und 6. Tone *(F)*, desgleichen in dem 1. und 2. Tone *(D* mit kleiner Terze) in gewissen Fortschreitungen das *b rotundum*, folglich auch bei der Versetzung des 1. und 2. Tones in die Oberquarte *(G* mit kleiner Terze) der Ton *e*, als vermindert *(es)* supponirt, um den Missklang einer übermässigen Quarte *(f* zu *h*, oder *b* zu *e)* zu vermeiden. Eben so wurde in den Kadenzen, in den Einschnitten und am Schlusse, auch selbst im Fortgange der Kantilene, der Ton unter dem jedesmaligen Haupttone immer als ein Halbton (Leitton, *note sensible)* supponirt, daher, wo es nöthig ward, erhöht, wenn auch die Erhöhung nicht angezeigt war. *)

Die nach diesen Regeln oder nach den natürlichen Forderungen des musikalischen Ohres einzuschiebenden Zeichen wird man in den Beispielen bei der betreffenden Note über der Zeile angemerkt finden; wer damit nicht einverstanden ist, halte sich an die in der Zeile unverändert gelassene Abschrift der Burney'schen Uebersetzung.

Das anscheinend Harte einiger Stellen, was wohl unsern Forkel (in der oben angeführten Vorrede) veranlasst haben konnte, diese Gesänge geringer zu achten, als sie es verdienen, wird durch die Berichtigung der Tonart und Beifügung meiner Konjekturalzeichen beseitigt sein; nicht billig eben wäre es, an diesen alten Gesängen den uns heut zu Tage auffallenden Mangel an melodischem Rhythmus zu rügen; war ja dieser auch in viel spätern Werken (guter Meister) und bis tief in das 17. Jahrhundert wenig geregelt; ja wir würden vielleicht der Wahrheit noch näher kommen, wenn wir bei der Entzifferung dieser Lieder es über uns vermöchten, von Takt ganz zu abstrahiren, oder nach Umständen mit geradem und Tripeltakte zu wechseln.

Die Lieblingstonarten und Leitern in den Liedern der Troubadours sind F dur, D moll und G moll, und nicht ohne einige Verwunderung (mit Rücksicht auf die Zeit) findet man sogar schon eine versetzte Tonleiter: G dur. — Sie stehen hier (nach Burney und Laborde) im geraden Takte, und ich meine, die Entzifferung sei in dieser Beziehung richtig. *)

Die zu jedem Liede gehörigen folgenden Strophen lasse ich überall hinweg; sie gehören der Literatur der mittelalterlichen Poesie an, und der Liebhaber kann sie sich aus Burney oder Laborde ergänzen.

* * *

An die Lieder der ritterlichen Troubadours schliessen sich die erst in unsern Tagen bekannt gemachten notirten Gesänge einiger, im 13. und 14. Jahrhundert blühenden Trouvères (Dichter und Sänger) der Zeit nach unmittelbar an.

In der *Revue musicale* vom J. 1827 (Prospectus) hat Hr. Fétis eine Probe — obgleich nur von 12 Takten — aus dem Liederspiele (einer Art Vaudeville) *Robin et Marion* des Dichters Adam de la Hale oder de la Halle, beiläufig vom J. 1280, zuerst mitgetheilt. **)

Eine ausführlichere Beschreibung dieses Liederspieles, mit mehr Beispielen aus dem Kodex der Gedichte dieses Adam de la Halle und mit schätzbaren Bemerkungen über die diesem Trouvère zugeschriebenen (zum Theil kontrapunktischen) Kompositionen, hat Hr. Bottée de Toulmon — Bibliothekar des Konservatoriums in Paris und Mitglied der königl. Gesellschaft französischer Alterthumsforscher — in einem Artikel der in Paris im J. 1836 begonnenen *Encyclopédie catholique* (d. i. *universelle)* veröffentlicht, welcher unmittelbar auch in der *Gazette musicale de Paris* 1836 No. 51 abgedruckt erschienen ist. ***)

Seither hat eben dieser so emsige als geistreiche Musikgelehrte und Forscher noch mehre interessante Notizen und Beispiele von Liedermelodieen mitgetheilt, in einer kleinen Abhandlung unter der Ueberschrift: *De la chanson musicale en France au moyen âge;* sie ist

*) In der Original-Notation ist kaum irgendwo ein ♮ oder ♭ sichtbar; die höchst seltenen Ausnahmen findet man in den Beispielen von mir angezeigt.

*) M. Perne will in den Gesängen des Chastelain de Coney überall den Tripel-Takt erkannt haben.

**) *Li Gieus de Robin et Marion par Adam de la Hale précédé du Jeu de Pelerin, avec un glossaire* war im J. 1823, ohne Druckort und Verleger, auf Veranstaltung der *Société des Bibliophiles*, das erstere auch mit den dazu gehörigen einfachen Noten des Originals, im Druck ausgegeben worden, obwohl nicht in den Buchhandel gelangt; es sollen davon nur 35 Exemplare abgezogen worden sein.

***) Hr. G. W. Fink hat von diesem Artikel in der „Allg. Mus. Zeit." 1837 No. 4 eine Anzeige gegeben, welche indess weniger die dort mitgetheilten Liedermelodieen, als die ebendaselbst enthaltenen Beispiele eines sehr frühen, aber auch noch sehr ungeregelten Kontrapunktes berücksichtigt hat. Jene ersteren sind daher dem deutschen Publikum (meines Wissens) bis jetzt noch nicht vorgelegt worden.

in dem *Annuaire historique pour* 1837 *publié par la société de l'histoire de France* eingerückt, und es ist mir davon zufällig ein besonderer Abdruck zu Handen gekommen. Ich kann mir es nicht versagen, auch aus dem Texte derselben hier Einiges anzuführen.

Hr. B. d. T. handelt darin von den, unter so mannigfaltigen Benennungen in der Literatur der französischen Poesie vorkommenden Gattungen des Liedes, welche zwar in musikalischer Beziehung nicht eben so viele Gattungen liefern, sondern so ziemlich in der Form der gewöhnlichen Chanson übereintreffen. Was die *Chanson de geste* betrifft, so ist Hr. B. d. T. der Meinung, dass sie (schon ihrer Ausdehnung nach) nicht eigentlich für Gesang bestimmt gewesen sein könne.*) Die *Chanson amoureuse*, die *Servente*, die *Rotruenges*, die *Pastourelles* oder *Bergerettes*, die *Partures* oder *Jeux partis* sollen in musikalischer Beziehung ungefähr alle gleichen Charakters, durchaus im Tripeltakte gewesen sein.**) Das *Lay*, ebenfalls ein Liebeslied, und das *Descors*, ein anderes dieser Gattung, sollen sich von der gewöhnlichen *Chanson* nur dadurch unterschieden haben, dass jede Strophe (Couplet) ihre eigene Melodie hatte; obwohl die letzte Strophe am öftersten wieder mit der ersten übereinkam. In der *Chanson balladée*, welche der poetischen Form nach mit dem *Virelay* übereinkommt, soll zuerst der ⅔ Takt (doppelter Tripel-Takt) erscheinen, davon, nämlich von einer Kombination des zweizeitigen mit dreizeitigem Rhythmus, Hr. B. d. T. die erste Idee bei Jean de Muris (im 14. Jahrhunderte) angedeutet zu finden meint.***)

Allerdings muss, wie es schon die Literatur der altfranzösischen und provenzalischen Poesie ausser Zweifel setzt, das Lied, „dieses Spiel musikalischen Witzes“, unter den Vorfahren der heutigen Franzosen schon früh beliebt und ausgebildet gewesen sein; und wir werden Hrn. B. d. T. nicht widersprechen, wenn er seinen *Discours* mit den Worten schliesst: er meine, „ohne einer nationalen Ruhmredigkeit beschuldigt zu werden“, hinzufügen zu dürfen, „dass kein anderes Volk so wie sie sich darin hervorgethan habe.“

Die Proben, welche Hr. B. d. T. diesem seinen Aufsatze beigefügt hat, bestehen in noch einer *Chanson* aus dem oben erwähnten Liederspiele des Adam de la Halle; dann in zwei *Chansons* von einem, sowohl in der französischen Literatur als Dichter, wie in der Geschichte der Musik als einer der frühen Kontrapunktisten genannten Guillaume de Machault, in der Mitte des 14. Jahrh. — Der Herausgeber hat seinen Entzifferungen diesmal auch die Original-Notation im Facsimile vorgesetzt.

Schon die Gesänge Adam's sind regelmässiger notirt, als jene der Troubadours; dieser Sänger, der in seiner Jugend für den geistlichen Stand bestimmt gewesen, scheint einige musikalische Studien (so gut solche damals die Schule geben konnte) gemacht zu haben: die Kontrapunkte, die man in dem Kodex seiner Gedichte aufgezeichnet gefunden hat, wenn er wirklich der Autor derselben ist, wollen wir ihm um seiner witzigen Lieder willen — verzeihen.

Viel geregelter in der Notation erscheint das *Lay* des etwa 80 Jahre spätern Dichters und Komponisten (auch Kontrapunktisten) Guillaume de Machault; und in der *Chanson balladée* (*Dame à vous sans repartir*), angeblich von demselben Autor, obwohl anders und neuer notirt, findet man sogar zuerst den Gesang auf die rautenförmige Note (eine Semibrevis und eine Minima) reduzirt, und dabei alle Regeln von der Perfektion und von der Imperfizirung der Noten je nach ihrer Stellung gegen die folgenden, wie auch das *punctum divisionis*, nach der damals schon bedeutend ausgebildeten Mensural-Theorie sorgfältig beobachtet.

In diesen Liedermelodieen der zweiten Periode ist der Tripel-Takt der herrschende. Vergleicht man sie mit jenen der ältern Troubadours, so wird man bemerken, dass sie viel genauer dem Metrum und dem Rhythmus der Poesie folgen, als jene, in welchen die Summe öfter auf einer Sylbe eine melodische Figur ausführt. Die Lieder dieser zweiten Periode sind daher lebhafter und für Volksgesang besser geeignet. Wenn endlich zwar auch an ihnen noch eine gewisse Monotonie bemerkt werden mag, so wird man doch darin nicht minder eine angenehme Naivetät, und besonders auffallend schon den Charakter wahrnehmen, der die *Chanson* der Franzosen auch noch bis auf unsere Zeit unterscheidet.*) Sie sind meistens in F dur, seltener in C dur geschrieben. Es mag wohl nur ein zufälliger Umstand sein, dass eben unter den von Hrn. B. d. T. mitgetheilten Beispielen dieser Periode keines in der Molltonart vorhanden ist, welche doch schon den Troubadours geläufig war, und in sehr alten französischen Volksliedern (wie z. B. in dem seit Dufay von so vielen Tonsetzern und letztlich sogar noch von Palestrina, als „Tenor“ verbrauchten *L'homme armé*, welches im

*) Hr. B. bezieht dies insbesondere auf das vielbesprochene (verlorene) Rolandslied, welches der Menestrel Taillefer vor der Schlacht bei Hastings an der Spitze des normännischen Heeres Wilhelm des Eroberers gesungen haben soll; was aber nach Hrn. B.'s Meinung dahin zu berichtigen wäre, dass Taillefer sich in Beziehung auf das Rolandslied noch eine andere Ausdrücke (bei Burney, *Hist. of Mus. Vol. II. p.* 275.). Dieses Lied soll noch in der Zeit K. Johanns und der Schlacht von Poitiers (1356) unter den französischen Soldaten, da sogar gewesen sein: der König Johann habe nämlich einen der Sol- daten gefragt, wie er wohl dies Lied singen möge, da es keine Rolande mehr gebe; worauf der Soldat freimüthig erwiderte: die Rolande würden sich unter ihnen wohl finden, wenn sie einen Karl den Grossen an der Spitze hätten. Das Rolandslied mag also doch wohl ein singbares Lied gewesen sein; ein Heldengedicht, aus welchem einzelne bedeutende Strophen, unter der Nation verbreitet, nach bekannten Weisen mögen gesungen worden sein.

**) Die Benennungen der französischen Liedergattungen des Mittelalters sind zum Theil unübersetzbar, ja der etymologische Ursprung der meisten vermuthlich nicht erweislich. Die *Partures* oder *Jeux partis* waren eine Art Liederspiel, zwischen mehren singenden Personen „vertheilt“.

***) Doch findet sich dieser Rhythmus (was Hr. B. wohl übersehen haben mag) schon in Robin u. Marion. Wir werden auch dieses Beispiel an seinem Orte anführen. (M. s. Beil. No. 8.)

*) Dieser National-Charakter ist aber auch schon in den Liedern des Königs von Navarra deutlich ausgesprochen; ja zum Theil in jenen der frühern Troubadours.

14. Jahrh. schon im Schwange gewesen sein muss), sehr häufig vorkommt; die wir auch in dem (ausgezeichnet schönen) Gesange an die heilige Jungfrau Maria *(Glorieuse vierge*, hier Beilage No. 11 in der von uns mit dem Sternchen bezeichneten Stelle, einem modernen Minore im Mittelsatze nicht unähnlich) deutlich ausgesprochen finden.*)

* * *

Folgendes ist das Verzeichniss der in der Beilage enthaltenen Mustersammlung, welchem ich hier zugleich die biographischen Notizen über die Autoren und einige Anmerkungen in Beziehung auf die einzelnen Gesänge beifüge:

I. No. 1. Ein Trauerlied auf den Tod König Richard 1., genannt Löwenherz, von Gaucem Faidit (auch Gauceln, Gonselm oder Anselm Faidiz). Dieser provenzalische Troubadour war bei Richard in besonderer Gunst, als Letzterer, noch bei Leben seines Vaters, Heinrich 2., Graf von Poitou war und sich an dem Hofe in der Provenze aufhielt. Faidit begleitete auch diesen Fürsten auf dem Zuge in das heilige Land. Richard starb 1198.

Von Faidit sagte man, er sei ein Dichter, *der de bons mots et de bons sons* (Texte und Weisen) zu erfinden und letztere auch zu schreiben verstehe. Burney bemerkt, diese Melodie sei die älteste, die er von einem Provenzalen, d. i. zu provenzalischen Worten, habe auffinden können (vielleicht auch überall die einzige). Das Facsimile nahm Burney von einem Kodex der Vatikanischen Bibliothek. — Die Notation mit lauter Longen ist zwar sehr veraltet; doch scheinen die fünf Linien eine spätе Abschrift, etwa aus dem 14. Jahrhunderte, anzudeuten.

Die Komposition ist in Fdur, modulirt an den mit dem Sternchen bezeichneten Stellen in die Unterquarte C und in Dmoll.**)

II. No. 2. 3. 4. Drei Chansons von dem berühmten Châtelain de Coucy, einem französischen Ritter aus dem Vermandois in der Picardie, dessen unglückliche Liebe für die Dame Fayel den Dichtern einer spätern Zeit Stoff zu Romanen und Tragödieen gegeben hat. Er war mit seinem Könige Philipp 2. in den heiligen Krieg gezogen, wo er an empfangenen Wunden starb. Diese Lieder gehören daher in die Zeit etwa von 1180 bis 1192.

Die Melodie in No. 2 scheint zwischen G und Dmoll zu schweben, in welchem letztern Tone sie, nach gelegentlicher Ausweichung in den Ton F, schliesst.

No. 3 ist, meines Bedünkens, in Dmoll gedacht, mit der Modulation in das verwandte *F*. Sie schliesst hier mit dem Gesange auf dem Tone *e*, um in jedem folgenden Couplet gleich wieder die vorige Melodie *da capo* aufzunehmen;*) im letzten Couplet musste die Stimme natürlich auf dem angezeigten Tone *D* schliessen.

In No. 4 ist die Tonart Dmoll deutlich ausgesprochen, obwohl in der Entzifferung (von La Borde) nirgends angezeigt.

Zu beliebiger Vergleichung habe ich eben dieselben Nummern (2. 3. 4.) des Châtelain de Coucy auch nach der Uebersetzung von Perne beigefügt, nur in den Ton des Originals zurück versetzt.**)

III. Thibaut (Theobald), König von Navarra; geb. 1201, gest. 1254, einer der letzten erlauchten Troubadours. Er war mit König Ludwig 9. von Frankreich im heiligen Kriege. Seine Gesänge waren der Königin Blanka von Kastilien geweiht. Die hier mitgetheilten (No. 5 und 6) fand Burney in einem Kodex der Vatikanischen Bibliothek unter den Handschriften der Königin Christine von Schweden; sie sollen in den ältesten Mskr. der Poesieen Thibaut's überliefert und dieselben sein, die von ihm selbst dazu gesetzt worden. Beide, No. 5 und 6, stehen in Gdur; ein Umstand, dessen Seltenheit bereits oben bemerkt worden ist; letzteres hat vortrefflichen Rhythmus, und die heitere Melodie, ganz zu dem Gedichte passend, findet man sehr ähnlich bei spätern, und theils sehr neuen Autoren.

IV. No. 7. 8. 9. 10. 11. — Adam de la Halle oder de la Halle, auch le Bossu (der Bucklige) d'Arras genannt, ein geschätzter Trouvère (Dichter und Sänger) in dem letzten Drittel des 13. Jahrhunderts, geboren zu Arras um das Jahr 1240. Er war zum geistlichen Stande bestimmt, änderte jedoch seinen Sinn, verheirathete sich, fand in der Ehe nicht das geträumte Glück, ging nach Paris und kam daselbst in das Gefolge des Prinzen Robert Grafen Artois; begleitete diesen Herrn im J. 1285 auf einem Zuge nach Neapel und starb daselbst im folgenden Jahre 1286 oder 87.

Von ihm sind die oben angezeigten Nummern, welche von Hrn. Bottée de Toulmon theils in dem erwähnten Artikel der *Gazette mus. de Paris*, theils in dem hier angezeigten Aufsatze *La chanson mus. etc.* bekannt gemacht worden sind. Sie sind (mit Ausnahme der No. 11) aus dem schon genannten Liederspiele *Robin et Marion* genommen. Die Original-Mskr. befinden sich auf der königl. Bibliothek zu Paris *(Cotés 65 et 66 fonds de Cangé*, und 2736 *fonds de la Vallière)*.

V. No. 12 und 13. Zwei in ihrer Art sehr wohl geregelte Lieder unter der Sammlung der Poesieen von

---

*) Hr. B. d. T. führt bei Gelegenheit dieses Gesanges einen sonderbaren Umstand an: er gedachte denselben (den er in dem Mskr. 2736 der königl. Bibl. gefunden) mit einem andern Mskr. 7222 zu vergleichen; dort heraus war er aber entführt worden! (*Enlevé*, zu deutsch: gestohlen.) Zu welcher Spezies des zahlreichen Geschlechtes der Verbrechen gegen das Eigenthum hinsichtlich wohl die Kriminal-Gesetze ein solches — Plagiat?

**) Das in den Beispielen oft vorkommende Sternchen deutet eine an der bezeichneten Stelle eintretende Modulation in eine verwandte Tonleiter an.

*) Mit Rücksicht auf unser harmonisches System würden wir sagen: die erste Strophe schliesst in der Dominante.

) Es ist augenscheinlich, dass Perne einen ganz andern Kodex vor sich gehabt haben musste, als Burney und Laborde, aus deren vorliegendem Facsimile Perne's Lesart nimmer heraus zu finden wäre. (S. die Anm. *) S. 239.) Seine *Tripolas*, eine Art *Prolatio perfecta*, waren aber auch in seinem Originale gewiss nicht angezeigt; sie sind nur im Kontrapunkte, d. i. im mehrstimmigen Satze, denkbar, in der simplen Melodie ein Unding.

Guillaume de Machault, einem Dichter und Komponisten um die Mitte des 14. Jahrhunderts (Mskr. in der königl. Bibliothek zu Paris, 3609 Fol. 370 No. und 7609 Fol. 74 No.), mitgetheilt von Hrn. Bottée de Toulmon in dem letztgedachten Aufsatze.

* * *

Möge der von mir hier gelieferte (an sich gar nicht schwierig gewordene, daher auch nicht auf Verdienst Anspruch machende) Versuch, den Forschern musikalischer Alterthümer, desgleichen Sammlern und Besitzern authentischer (aus zuverlässigen Quellen geschöpfter) alter, volksmässiger Gesänge, es seien diese weltlichen oder geistlichen Inhaltes, den Anlass geben, die Geschichte der Melodie auch von andern zivilisirten Völkern unseres Welttheils herzustellen, oder doch mit ihren Beiträgen vorzubereiten.*)

Für die Orgel.

Neueste Orgelkompositionen verschiedenen Charakters zum Studium und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst komponirt und seinem verehrten Gönner und Freunde Karl Czerny hochachtungsvoll zugeeignet von Karl Geissler. Op. 46. S. 24. Berlin, bei Gustav Kranz. Pr. 1 Thlr.

Der durch ähnliche Arbeiten schon rühmlich bekannte Verf. dieser neuesten Orgelkompositionen hat durch letztere deutlich gezeigt, dass es ihm an Lust und Liebe zur Kunst so wenig fehlt, als nur immer sein Fleiss und Streben in derselben wächst und sich vermehrt. Die Sammlung enthält 9 Nummern. Voran steht eine Fantasie mit Fuge in drei Sätzen (Allegro, Es dur; Andante, C moll; Fuge, Es dur), in einer glänzenden Haltung und heitern, anziehenden Form. In der Fantasie tritt das Prächtige und Lebensvolle mehr hervor, was das Orgelspiel für Viele um so anziehender macht. Das in der Mitte stehende, aber das Ganze eng verbindende und ernste Andante mit dem Thema:

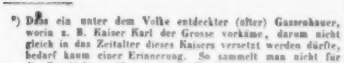

hat manche und nicht alltägliche kontrapunktische Wendungen mit der schliesslichen Andeutung des Thema's zur Fuge. Diese mit dem Thema:

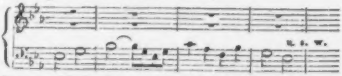

u. s. w.

bewegt sich in einer natürlichen, dem Ohre leicht erkennbaren Stufenfolge und immer angemessener, fliessender Begleitung und in den naheliegenden Nebentonarten. Irren wir nicht, so möchte No. 1 die Krone des Ganzen sein. Das Andante No. 2 (C dur) ist ein einfaches, in harmonischen Nachahmungen sich bewegendes und wirksames Vorspiel. No. 3 und 8 sind Vorspiele zu den Choralmelodieen: „Allein Gott in" — „Schmücke Dich, o liebe Seele" — in antiker, d. h. mehr figürlicher Form gehalten, die dem zum Einfachen mehr Geneigten überraschend, aber auch instruktiv sein werden. Zwei Trio's, No. 3 und 7 (Es dur und A dur), dienen zur angenehmen Abwechselung und sind in leicht gefälliger Manier. Das unter No. 5 (C dur) und etwas gravitätisch harmonisch gehaltene Allegretto und die No. 6 (C moll) befindliche Fughette nach einem Thema von Graun werden ihre Wirkung nicht verfehlen. Das Ganze (No. 9) schliesst mit einer kräftigen Fuge (F dur), die die Gewandtheit des Komponisten darthut. Eine beifällige Anerkennung dieser werthvollen Orgelkompositionen wird gewiss nicht fehlen.

Z. *D. R.*

*) Dass ein unter dem Volke entdeckter (alter) Gassenhauer, worin z. B. Kaiser Karl der Grosse vorkäme, darum nicht gleich in das Zeitalter dieses Kaisers versetzt werden dürfte, bedarf kaum einer Erinnerung. So sammelt man nicht für die Geschichte. Aber auch die Tradition durch Abschriften, die unter den Sammlern von Hand zu Hand gehen, erfordert eine desto strengere Kritik, je mehr die Besorgniss Platz greift, dass letztere schon von dem ersten Finder oder Erwerber ausser Acht gelassen worden sein könnte.

Verlags-Anzeige.

In unserm Verlage erscheint in Kurzem mit Eigenthums-Recht:

CZAAR UND ZIMMERMANN,
komische Oper in drei Akten.
Musik von
Albert Lortzing.

Nächst dem vollständigen Klavierauszuge werden auch sämmtliche Nummern daraus einzeln, die Ouverture für Pianoforte zu 2 und 4 Händen, so wie für Orchester in Auflegstimmen, ferner Potpourri's, Variationen und Fantasien über die beliebtesten Themen von verschiedenen Autoren erscheinen.

Die vollständige Partitur der Oper ist vom Komponisten selbst zu beziehen.

Leipzig, im April 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Beilage zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1838. №. 15.

Gesänge der französischen Melodien

nach der Zeitfolge ihrer Entstehung vom Jahr 1180 bis beiläufig 1380. in moderne Notenschrift übersetzt.

I. Provenzalisches Lied von **Gaucelm Faidit** 1198.

(Im Original ohne Vorzeichnung.) *Entziffert von Burney.*

№. 1.

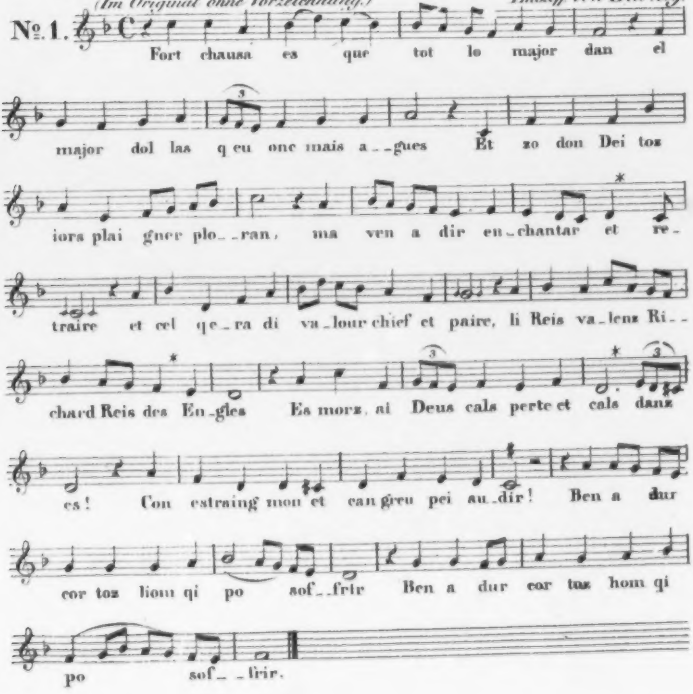

II. Drei Lieder des **Chatelain de Coucy**. † 1192.

Enzziff. v. Burney

(b im Orig. vorgezeichnet)

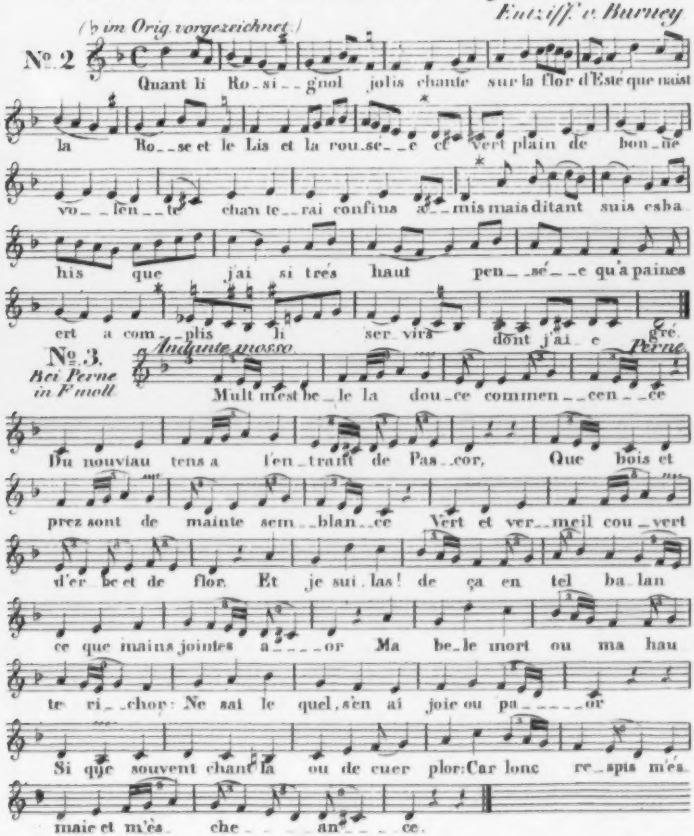

II Eben dieselben Gesänge nach der Uebersetzung von **Perne**, 1830

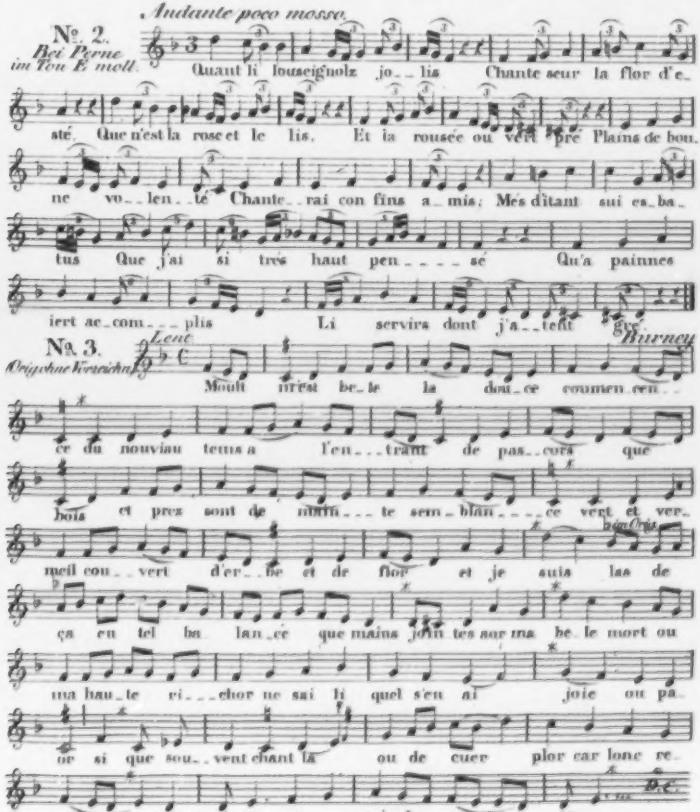

nigg [3]) von einem Frauenzimmer, mit einem Nervenfieber (Typhus), wobey alle Arzneyen vergeblich gebraucht worden und die Musik allein half. Sperling gab schon 1696 zu Wittenberg eine Dispüte aus, worin er die Musik gegen das Delirium in hitzigen Fiebern pries [4]). Asklepiades bediente sich, schon, nach Censorinus Zeugnisse, der Musik für die Hirnentzündung als Palliativ [5]). Thales aus Creta soll die Pest zu Lacedämon mit Musik geheilt haben, vermuthlich indem er durch dieses Zerstreuungsmittel die Furcht vor der Ansteckung vertrieb [6]). Auch ein Fieber mit Starrsucht (Catalepsis) complicirt heilte Doktor Denis zu Douai bey einem Kranken, dem die genommenen Arzneymittel, ob sie schon in der Heilanzeige gegründet waren, die übelsten Würkungen gemacht hatten [7]).

b) Wechselfieber.

Namentlich das Quartanfieber [8]). Vermuthlich nur als Beyhülfe, nicht als Hauptmittel.

„strengte, aus dem Bette zu springen, und mit seinem Kopf und Angesicht gegen, die ihm dasse ver„hinderten, Drohungen zuwinkte, so wie allen Umstehenden ohne Ausnahme der Person, und, ohne je zu „reden, sich beständig dem Einnehmen aller dargebotenen Arzneyen widersetzte. Hierr von Mandajor sah „ihn in diesem Zustande, und ihm fiel ein, dass die Musik vielleicht diese zerrüttete Einbildungskraft „wieder zurechtbringen könnte. Er that hierüber dem Arzte einen Vorschlag, der denselben zwar nicht „verwarf, aber nicht ohne Grund befürchtete, man möchte die Ausführung desselben, insonderheit im Fall „der Kranke während derselben sterben sollte, liederlich finden. Ein Freund des Tanzmeisters, welcher „dergleichen Bedenklichkeiten nicht unterworfen war, und geigen konnte, nahm die Geige des Patienten, „und spielte die Stückchen darauf, die ihm am geläufigsten waren. Man glaubte, er sey noch ein grö„berer Narr, als der, welcher im Bette lag, und fing an, auf ihn recht altvettelisch zu schimpfen; aber kaum „fing der Fiedelbogen seine Operationen auf der Geige an, so richtete sich der Kranke mit der Miene eines „angenehm überraschten Menschen im Bette auf; wollte mit den Armen die Tanzbewegungen, die auf die „gespielten Stückchen passten, nachmachen; weil man ihn aber an denselben mit Gewalt hielt, konnte er „nur durch Kopfnicken das darüber empfundene Vergnügen zu Tage legen. Inzwischen spürten doch nach „und nach auch die, welche ihn hielten, die Würkung der Geige, liessen von der Gewalt, womit sie „den Kranken hielten, etwas nach, und hinderten ihn, so wie sie erkannten, dass er nicht mehr wü„thete, immer weniger in den Bewegungen, welche er machen wollte. Endlich schlief der Kranke, nach„dem er eine Viertelstunde die Musik angehört hatte, tief ein, und im Schlaf erfolgte eine Krisis, wo„durch er ausser aller Gefahr gesetzt wurde.“ Tissot w. o. S. 286, 287. Hist. de l'Acad. des Sc. w. o. Ann. 1708. p. 172. Art. 6.

3) M. N. C. Dec. III. Ann. IX. et X. Obs. 27.

4) Bey Eisenhart w. o. §. 9. Vergl. Bourdelot Hist. de la Musique.

5) Bey Eisenhart. Vielleicht gedenken dessen auch Boyer de effectibus musices, Nicolai von der Musik, und Güns de humorib., deren Einsicht ich mir bis jetzt nicht habe verschaffen können.

6) Boëthius de Music. L. I. Auch Homer (Iliad. A.) schreibt die Freyheit von der Pest im griechischen Lager der Tonkunst zu. Damit vergleiche man, was Diemerbroek de peste Neomagensi L. II. cap. 7. in einer Note schreibt.

7) Gentzel Sammlung merkwürdiger Fälle. Erster Theil. (Frft. und Leipzig. 1780.) S. 80, 81.

8) Avicolden de villa graeca in a. Tractat. de regimine quartanae, und Hensmans Bemerkungen B. I. S. 29. welcher die Geschichte des Freyherrn von Holberg anführt, womit auch der Ungerische Arzt B. VI. 256. bekannt macht.

Andante. Perne.

№ 4.

Bei Perne in G moll

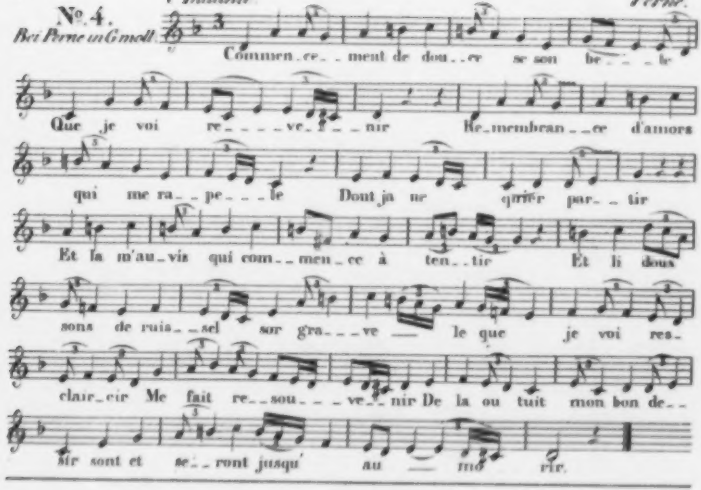

III Zwei Lieder von Thibaut, König von Navarra. (Geb. 1201. Gest. 1254.)

(Orig. ohne Vorzeichn.) Burney.

№ 5.

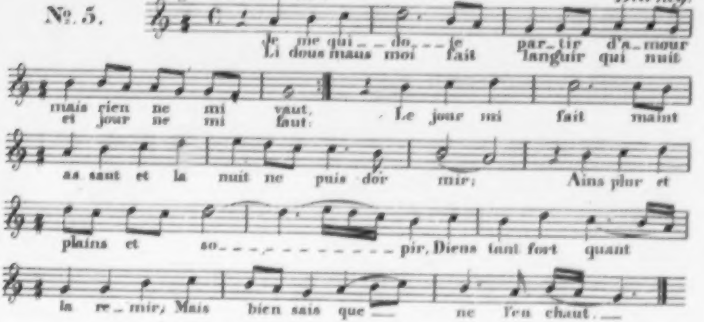

Nº 4. *(Orig. ohne Vorzeichn.)* *Lent.* *La Borde.*

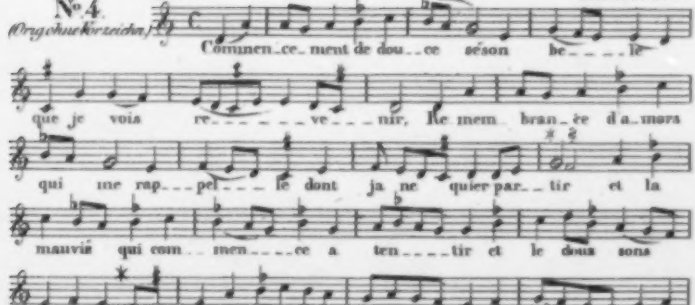

Nº 6. *(Orig. ohne Vorzeichn.)* *Burney.*

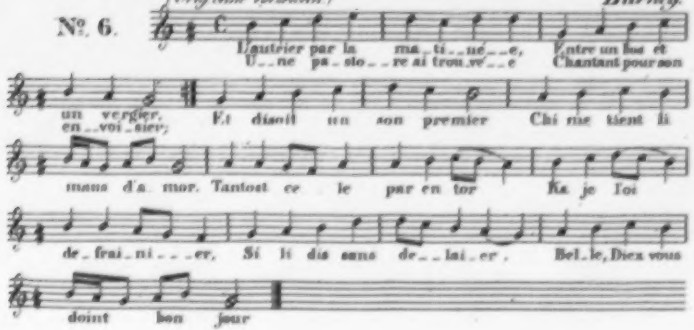

IV. Lieder und Gesänge von **Adam de la Halle**, um's J. 1280.

Aus dem Liederspiele: le Jeu de Robin et Marion.

(Orig. ohne Vorzeichn.) *Bottée de Toulmont.*

№ 7.

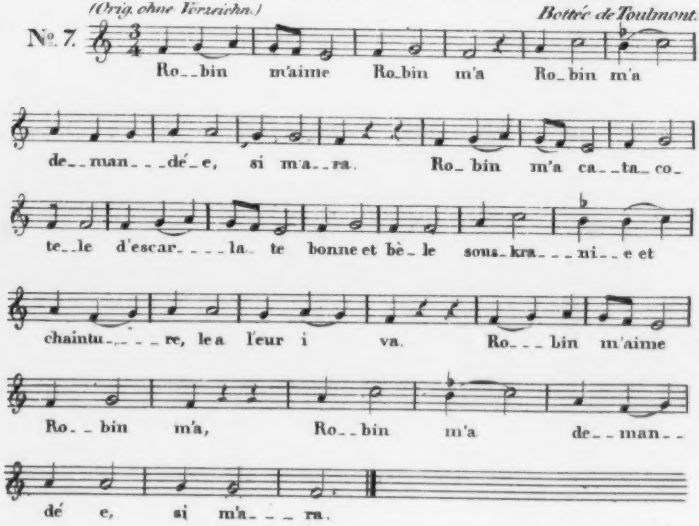

№ 8. *Fétis.*

Eben daher

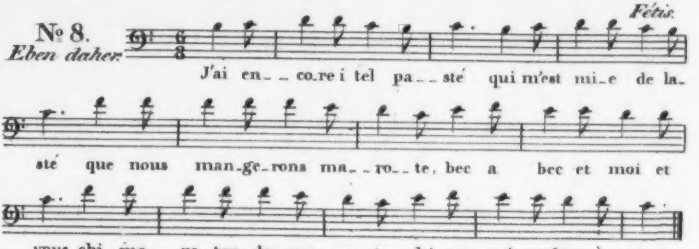

№ 9. *Bottée de T.*

Fragm. eben daher.

№ 10. *idem.*

Eben daher.

bois

№ 11. (*Servente.*) *(Orig. ohne Vorzeichn.)* *B. de T.*

(Ala sainte vierge.)

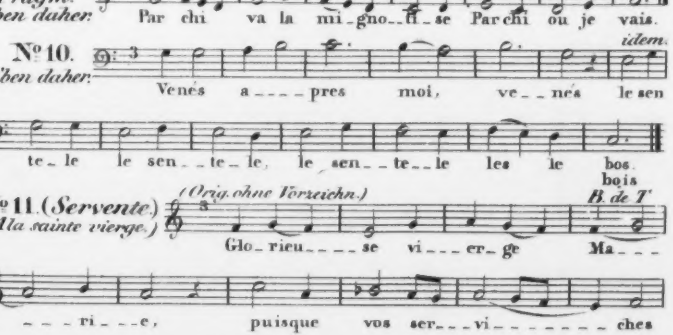

V. Lieder von **Guillaum de Machault** aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

(b im Original vorgezeichnet.) *B. de T.*

№ 12. (*Lay.*)

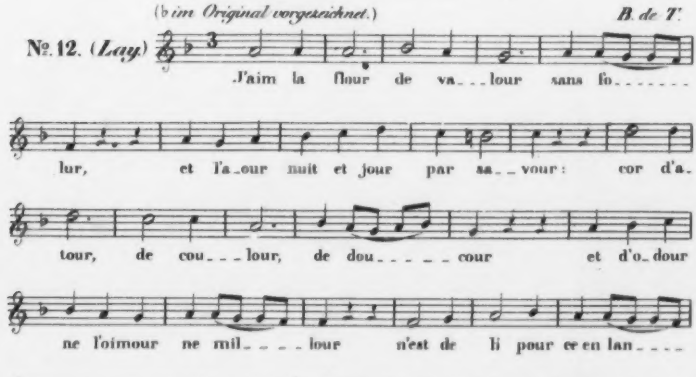

(b im Original vorgezeichnet.) *B. de T.*

№ 13.
(*Chanson balladée.*)

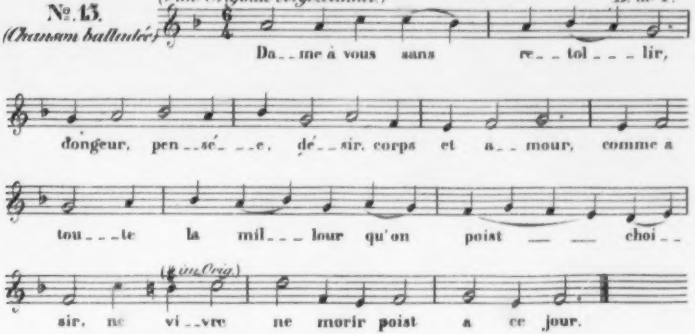

Beilage zur musikalischen Zeitung 1838. №15.

Gesänge der französischen Meloden

nach der Zeitfolge ihrer Entstehung.

vom Jahre 1150 bis beyläufig 1380 in der Notenschrift des Organals.

I. №1. Provenzalisches Lied von Gaucelm Faidit *1195. Cod. d. Vat. 3208.*

(Mitgeth. v. Burney.)

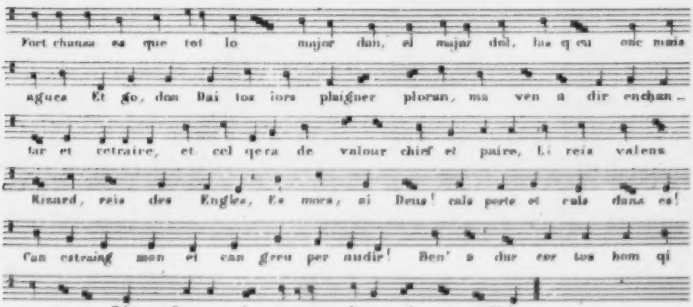

II. Drey Lieder des Châtelain de Coucy. † *1192. (Mitgeth. v. Burney.)*

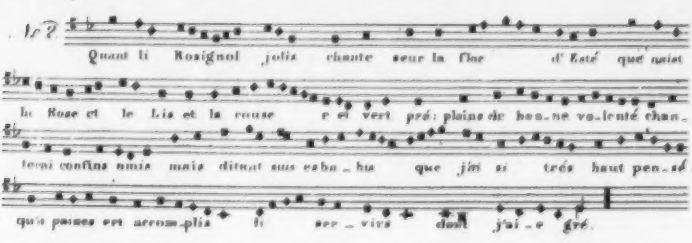

(Burney)

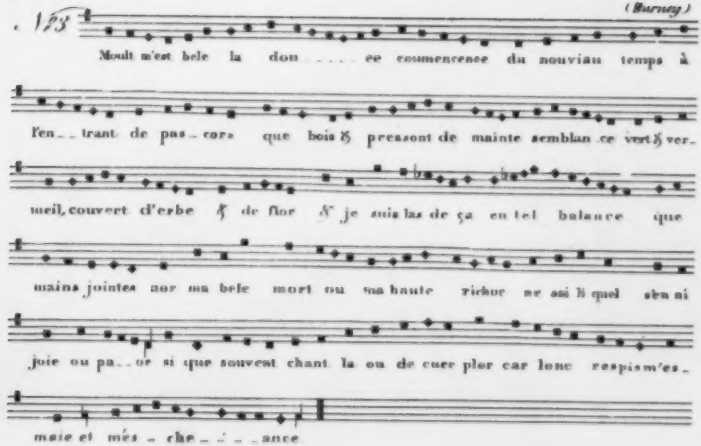

(La Borde)

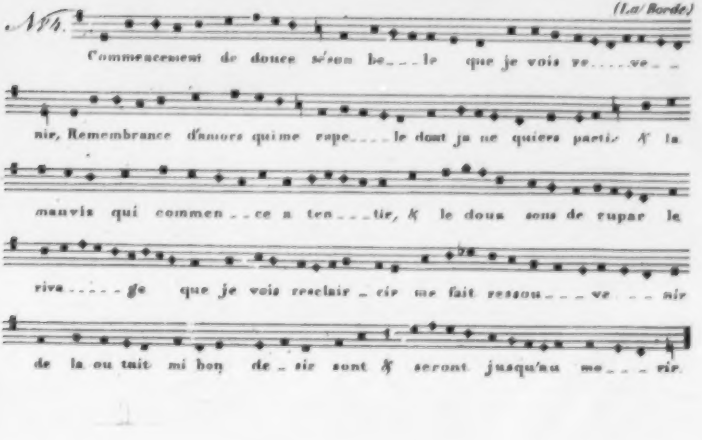

III. Lyrey-Lieder von Thibaut König von Navarra.

Geb. 1201 gest. 1254.

(Burney)

No 5

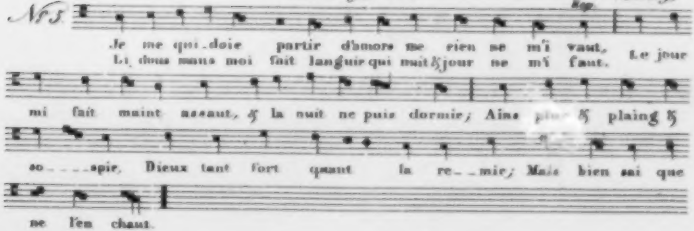

(Burney)

No 6

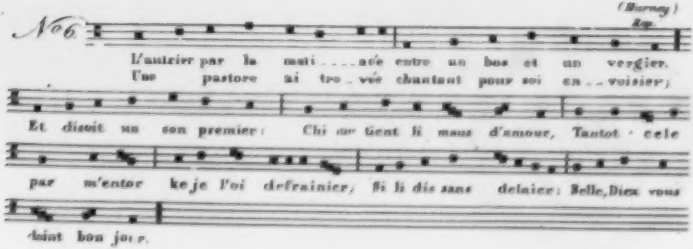

IV. Lieder u. Gesänge von Adam de la Halle. (Um das J. 1280.)

(Bottée de T.)

No 7. aus dem Liederspiel Le Jeu de Robin & Marion.

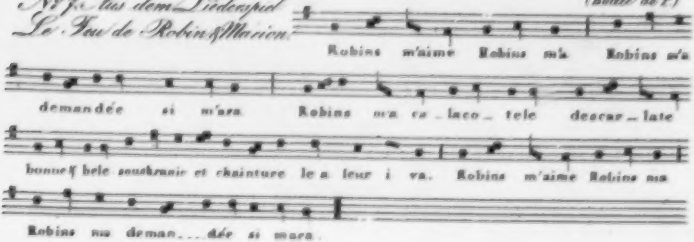

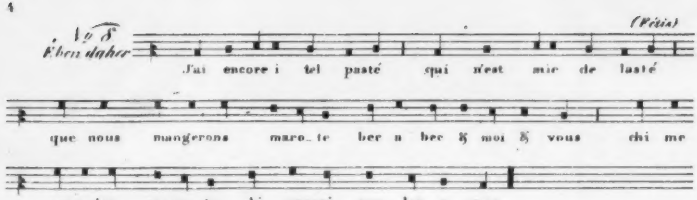

V. Lieder von Guillaume de Machault

aus der zweyten Hälfte des XIV. Jahrhunderts.

(Bottée de T.)

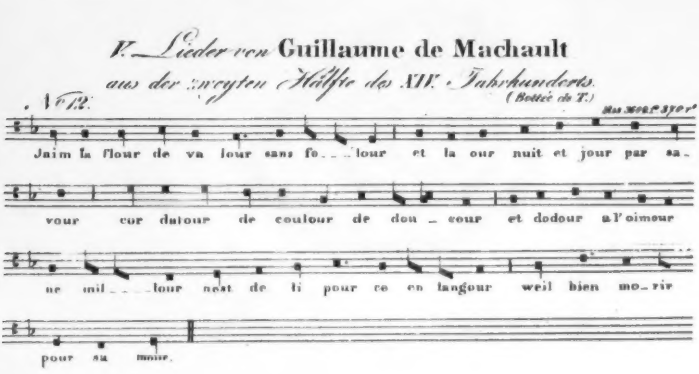

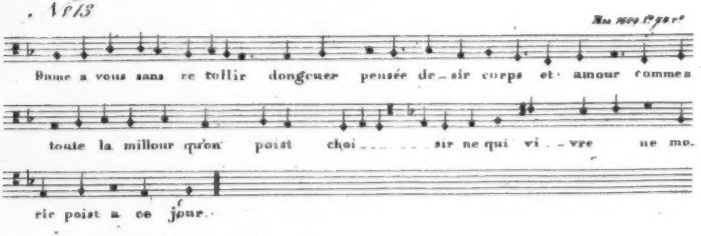

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. № 16. 1838.

Sämmtliche Werke von Christian Friedrich Fasch, herausgegeben von der Singakademie in Berlin. Partitur. 1. Lieferung. 12 Choräle. In Commission zum ausschliesslichen Debit bei T. Trautwein. Pr. der Part 1 Thlr. 20 Sgr.; der Chorstimmen: 1 Thlr. 5 Sgr. — 2. Lief., Mendelssohniana. Psalm 30. Partitur: 25 Sgr. Chorst. 17½ Sgr.

So wichtig und längst erwartet das Werk ist; so sehr die Musikwelt sich auch für die endliche Herausgabe der Meistergesänge des vortrefflichen Mannes, dem wir nicht erst noch eine Lobrede zu halten genöthigt sind, der geehrten Berliner Singakademie zum Danke verpflichtet fühlt, so wenig haben wir doch und eben deshalb hier zu rezensiren, wo die Zeit und fortdauernde Liebe aller Teutschen den gediegensten Ausspruch tausendfältig zum Ruhme des Entschlafenen abgegeben hat. Kaum werden es uns Wenige unter den nicht völlig jungen Gesangfreunden zu verdanken Ursache haben, wenn wir es berühren, dass jeder Choral mehre Bearbeitungen für Solostimmen besitzt und dass diese meist dreistimmig sind, wenn der Chorgesang des Chorals vierstimmig gehalten ist, welche Regel freilich auch ihre Ausnahmen hat. So ist z. B. der 5., 8., 9., 10. Choral sechsstimmig im Tutti, u. dergl. Veränderungen sind mehr. Nicht zu selten sind zwar Abschriften, besonders der kleineren Gesänge des gefeierten Stifters der Berliner Singakademie in die Welt gelaufen, aber auch meist fehlervolle, da sie meist nur mit List erlangt werden konnten. Verbesserungen machten sich nothwendig und der Lesarten wurden viele. Dem Uebel ist nun durch diese authentische Ausgabe bestens abgeholfen. Man sollte jede Singakademie stets mit einem Chorale eröffnen, was auch in den vorzüglichsten grösstentheils geschieht. Um so zweckmässiger ist es, dass diese Lieferungen mit den Chorälen beginnen. — Die zweite Lieferung enthält Mendelssohniana und zwar den 30. Psalm nach der Uebersetzung von Moses Mendelssohn: »Ich will dich, Ewiger, erheben, dass du mich aus der Tiefe hast gezogen« etc. Nicht zu lang ausgeführte Chöre wechseln mit Sologesängen, und die sechste Nummer schliesst mit einer kurzen, schön gehaltenen Fuge, deren Text lautet: »Lauter Güte und Wahrheit ist des Ew'gen Führung denen, die ihm Bund und Zeugniss halten.« — Früher, als die Musikwelt mit Sehnsucht auf die Herausgabe dieser Werke hoffte, als öfter Anregungen dazu auch in diesen Blättern von bedeutenden Männern laut wurden und stets vergebens, musste es Vielen eine Freude sein, auch uns, dass die Verlagshandlung Breitkopf und Härtel nach einem Manuskript aus Berlin die Mendelssohniana herausgab in Singstimmen mit einer Pianofortebegleitung, welche die Stelle der Partitur vertrat. Vergleichen wir nun diese Ausgabe mit der neuen, so zeigt sich zuvörderst, dass der zweite Satz: »Ich flehte zu dir« dort zum vierten Satze gemacht worden ist. Die folgende Ordnung ist die richtige bis auf den Schlusssatz, der in der Leipziger Ausgabe ein ganz anderer ist: »Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben.« — Mögen recht viele Freunde des Gesanges, vorzüglich alle Singinstitute zu ihrer eignen Erhebung den lebhaftesten Antheil an einem Werke nehmen, das Teutschland ehrt. Gutes kommt nie zu spät. Es ist nicht blos die 16stimmige Messe, auf die wir uns freuen; auch die kleinen Gesänge, so weit wir sie aus Handschriften kennen lernten, sind vortrefflich und werden es bleiben. Die Partitur ist schön ausgestattet; den Stimmenabdruck sahen wir nicht.

Lieder und Gesänge.

Soirée musicale oder Sammlung sämmtlicher Arietten und Romanzen in Musik gesetzt vom Ritter Vinzenz Bellini. Herausgegeben mit italienischem Text und einer deutschen Uebersetzung von *Aug. Kopisch*. Berlin, bei Gustav Crantz. Pr. 1 Thlr. 15 Sgr.

Von dem todten Bellini, viel besprochen, viel verglichen, überliebt und übertadelt, ist nichts Neues mehr zu sagen; man kennt die Art seiner Gesänge. Hier also nur die

In beyden Klassen von Fiebern ist es mehr nun besänftigende, selten um erweckende Musik zu thun.

Wider die Schlaflosigkeit in Fiebern überhaupt empfiehlt auch eine gute Musik Oosterdyk Schacht [9]).

II. Krankheiten der Seele.

a) Schwermuth. (Melancholia.)

Die Schwermuth Sauls [10]). Ein geheilter schwermüthiger Goldschmidt, mit Voraussendung von Purganzen zur Reinigung der ersten Wege [11]). Von einer bis zur Lust nach Selbstmorde gestiegenen Schwermuth sagt Weikard: „man sollte diese Kleinmüthigkeit der Unglücklichen bedauern, und sie durch physische „und sittliche Mittel zu ermuntern oder zu heilen suchen. Der Schwarze vergisst bey der „Musik seine Lust zum Selbstmord" [12]).

b) Raserey. (Mania.)

„Manchen hat eine angenehme Musik in „seiner Wuth besänftigt, manchen die Ankunft seines Mädchens" schreibt ebenderselbe [13]). Ein Weib, welches ins Feuer und ins Wasser springen wollte, ward auf Anrathen eines Kapuziners durch Geigen und Gesang geheilt [14]). Das Exempel des rasenden Sultan Amurath des Vierten [15]).

---

9) Malum hoc — — curatur — — sono aequabili et ad numeros composito. Instit. medicin. practic. cap. 11. §. 39. Vermuthlich nach der Analogie schlafloser Kinder, welche die Ammen in den Schlaf zu singen pflegen. Das symptomatische Kopfweh in einem Wechselfieber ward durch Trommeln erleichtert. S. Sauvages Nosol. meth. T. II.

10) I. B. Sam. cap. 16. V. 14 bis 23. und Caspar Löscher in der diss. historico-theolog. de Saulo per musicam curato. Vitemb. 1688. die auch Albrecht w. o. §. 241. anführt. Vergl. wegen eines Königs zu Anfange des 18ten Jahrhundert Matthesons vollkommenen Kapellmeister S. 14.

11) Oetheus Obs. propr. bey Büttmüller l. cit. §. 5. Albrecht citirt §. 314. aus M. N. C. Dec. II. Ann. 1682. ein hierher gehöriges Factum mit folgenden Worten: „quidam temperamenti admodum melancholici, Musicae non „prorsus expers, variis medicamentorum generibus adeo fatigatus erat, vt plura tandem admittere recusa„ret; donec aliquando grauissimo paroxysmo detentus, anxie a me rogaret, vt vnicum et optimum prae„scriberem remedium. Cui nihil aliud adhibui, quam sequentem clausulam musico concinnatam: Gedul„dig, fröhlich allezeit. Quam simulac audiret, in tantum cachinnum effusus est, vt exultans de lecto de„siliret, et a morbo plenarie esset liberatus." Die Melodie, wovon hier die Rede ist, findet sich in Noten bey Prinz Hist. music. cap. 14. §. 53.

12) Phil. Arzt w. o. St. I. S. 216. womit verglichen zu werden verdient, was in der zweyten Auflage von 1798 auf S. 254. ausführlicher über ebendenselben Gegenstand zu lesen stehet.

13) Phil. A. w. o. St IV. S. 187. Auch die religiose Raserey, die Aretaeus Acut. L. I. cap. 6 beschreibt, wird durch Musik gemildert. Vergl. auch Galen de sanitate tuenda L. I. cap. 8. Schon der alte Latinobarbar Platearius von Salerno empfiehlt Musik in der Manie und Melancholie in seiner Practica breuis im fünften Kapitel de aegritudinibus capitis (p. 173. der Venezianischen Ausgabe von 1497. fol.) Adsint, spricht er, soni musicorum instrumentorum, cantilene iocunde: si his delectari consueuerunt sani: et formose mulieres: et his quandoque vtantur: quia moderatus coitus spiritum mundificat et malas suspiciones remouet, quae verborum dulcedine et omnimodo artificio sunt remouende. Vergl. Eysel de aegro affectu maniaco laborante Erf. 1695. und Harper vom Wahnsinne.

14) Treasure of ancient and modern times. Book VIII. chapt. 28.

15 Amurates IV. saeuus fratrum exterminator, teste Demetrio Cantemir in historia turcica, a perito Psalterii magistro eo est redactus, vt ei ei, et amicis vitam condonaret, et ipse demum lacrumas non contineret. Haller Elem. physiol. w. o. T. V. p. 304. §. XIV.

Versicherung, dass die Verteutschung mit Fleiss und Geschick gearbeitet und gut gerathen ist. Die Töne sind bellinisch und musikalischen Zirkeln, in denen am liebsten italienisch gesungen wird, günstig. — Eine Sammlung anderer Art in derselben Verlagshandlung ist:

Salon de Chant. Sammlung von Originalcompositionen für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

Jede Nummer daraus ist auch einzeln zu beziehen.

Nr. 1 ist der einzige italienische Gesang in dieser Sammlung, eine Ariette für Mezzosopran mit Pianof., komponirt vom Ritter *Corigliano di Rignano* zu Neapel, mit deutscher Uebersetzung versehen von Hrn. A. Kopisch. Im artigen Walzerstyl mit ehrlichem Text. Nr. 2 ist ein Schifferlied von *A. E. Grell*, Op. 12, hübsch fröhlich und kurz. Nr. 3. Der Reiter und sein Liebchen. Romanze von *Luis Huth* — eine ausgeführtere, wohlgerathene und rührende Romanze, die Anklang gewonnen hat; die Textwiederholungen stören die meisten Hörer nicht. Nr. 4. Lied für Tenor von Hoffmann v. Fallersleben, komp. von *F. W. Jähns*, ein gutes Lied der Einsamkeit. Nr. 5. Der See, von A. Glasbrenner, comp. von *F. A. Reissiger*, ein wohlgetroffener Schmerzensgesang. Nr. 6. Suum cuique, von *Schärttick*. Der Text betrachtend, die Melodie gewöhnlich, aber Beides nicht übel zur Tafel. Nr. 7. Töchterleins Meinung, Musik von *F. W. Otto Braune*, naiv und im Wunsche artig genug; die ungleiche Ordnung zweier bezüglicher Rhythmen mag Manchem auffallen, sie gibt aber der in Hoffnung Träumenden gerade so viel Sorglosigkeit und Versunkensein, dass es Andere sogar reizend finden mögen. — Nr. 8. Zwei Gesänge (Lieder) von Berger und Vogel, Musik von *Gustav Crants*. Beide Bilderchen leicht und anspruchlos. — Wanderlieder von Wilh. Müller, Musik von *Theodor Derège*. Op. 2. Es sind 6 Lieder: Wasserfluth; gute Nacht; die Wetterfahne; gefrorne Thränen; Erstarrung; der Lindenbaum. — Die Texte sind bekannt und es gibt manche Kompositionen darauf. Diese Melodien sind alle von der Art, dass der Sänger etwas daraus machen kann, aber es auch muss, wenn das darin schlummernde Gefühl in's Leben treten soll. — Die ganze Sammlung ist für eine Singstimme, bald besser für Sopran, bald für Tenor; gesellige Unterhaltung mag sich die meisten empfohlen sein lassen.

Preussischer Kriegergesang, von Dr. *J. F. Sobernheim*, *Musik* von Dr. *Ritter Spontini*. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Rthlr.

Ein tüchtiger Marsch, volltönend, eine starke und hohe Tenorstimme erfordernd, welcher ein kurzer, in der Oberstimme etwas verzierter Chor antwortet; ein längeres Ritornell zwischen jeder Strophe kommt dem Solosänger sehr zu statten, denn es ist vorgeschrieben: Con esaltazione e forza. Es ist ein Gesang für das preussische Heer und diesem zugeeignet. — Ferner aus A. Mahlmanns Sachsenliede gemacht:

Preussenlied für eine Bassstimme mit Begl. von 4 Männerst. componirt von J. P. Schmidt. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

Wirksam und gut für einen umfangreichen und starken Bass. Das Gedicht ist allgemein bekannt.

1) *Fünf Lieder von H. Heine, in Musik gesetzt für eine Singst. mit Begleitung des Pianof. von Jul. Becker.* 4. Werk. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Pr. 12 Gr.

2) *Lorelei, Romanze von Adolph Böttger*, und *Gedichte von H. v. Chamisso, Adolph Fischer und H. Heine. Von demselben.* Op. 7. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. 16 Gr.

Es ist eigen genug, dass sich so viele Komponisten so gern in Heine's Texte versenken, es dürfte aber auch manches Eigenthümliche der Zeit erklären; es herrscht eine gewisse Versinnlichung der Sehnsucht darin vor, was den Tönen überhaupt nicht unlieb sein kann. Es ist eben recht, wenn Heine singt: „Das Meer hat seine Perlen, der Himmel hat seine Sterne; aber mein Herz hat seine Liebe. Gross ist das Meer und der Himmel; doch grösser ist mein Herz, und schöner als Perlen und Sterne leuchtet und strahlt meine Liebe.“ Es ist aber auch recht, wenn er nun gleich fortfährt: „Du kleines, junges Mädchen, komm an mein grosses Herz! Mein Herz und das Meer und der Himmel vergehen vor lauter Liebe.“ — Sollte auch Manchen diese artige Wendung ein schnelles Lächeln in's Gesicht treiben, sollten auch Andere die erste Versicherung vom grossen Herzen etwas ironisch und deren Schluss ein wenig prätiös unwahr finden: das thut nichts, und die unempfindlichen und oberflächlichen Zweifler mögen sich hüten, dass sie nicht der Abgeschmacktheit und Philisterei bezüchtigt werden. Hat Jemandes grosses Herz an einem kleinen jungen Mädchen genug, so ist er noch bescheiden für seine Grösse; wer hat etwas dagegen? Die Kompositionen selbst sind so leidenschaftlich gefühlt und so seltsam schweifend, oft originell und stets malerisch ge-

gehalten, dass sie Allen lieb sein müssen, die Heine's Dichtungen gern singen, und es sind bei weitem die Allermeisten; ja wir gestehen willig, dass wir nicht zu wenige seiner Werke gesungen ungleich lieber als gesprochen haben. Wir empfehlen also die erste Sammlung mit Ueberzeugung. — In der andern Sammlung ist Lorelei klingend, malend, weniger eigenthümlich; die Kirchhofsscene steht etwas äusserlich in rauschender Lust des Lebens, als wolle sie die Furcht übertönen, in welcher sich der Schluss verfängt, „uns wallt noch Leben in den Gliedern, nur unten die sind starr und stumm.“ Frisch tanzend hüpft das Frühlingslied. Weit charaktervoller ist der Spottgesang der Verzweiflung gehalten, Heine's „Du hast Diamanten und Perlen;“ es mag Vielen zu den vorzüglichen gehören: aber zum Glück für den Komponisten ist das nicht blos ein gemachter Charakter, sondern ein angeborgter, den er schon wieder zurückgeben wird. Eben so eigen ist das Lied aus der Wanderschaft von Chamisso, aber es steht dem Komponisten besser oder der Komponist ihm. Beide Sammlungen sind der Aufmerksamkeit werth.

---

4 *Gesänge für eine Bariton- oder Alttstimme mit Pianof. von Constantin Decker.* Op. 12. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 14 Gr.

Nr. 1. Beruhigung, von E. Hecker. Das schöne Gedicht ist nicht gut gefasst; die Töne klingen mehr Weh, als Trost. Nr. 2. Das Ständchen, von Uhland, klingend. Nr. 3. „Bist du wirklich mir so feindlich? Bist du wirklich ganz verwandelt? Aller Welt will ich es klagen, dass du mich so schlecht behandelt.“ Nr. 4. Das Schloss am Meer, von Uhland, ist das schönste unter allen, gefühlt und dramatisch, dabei ohne Aufwand, wie im Rechten zu Hause. Wären alle von gleichem Werthe, so fiele uns gewiss der alte gute Rath nicht ein: Erst gefühlt und dann gesungen. Dann geht's, wenn es je geht.

---

1) *Lieder für eine Singstimme mit Pianof. von Karl Eduard Hering.* Op. 22. 3. Heft der Lieder. Leipzig, bei A. R. Friese. Pr. 8 Gr.

2) *Lieder von demselben.* Op. 23. Ebendas. Pr. 8 Gr.

In beiden Sammlungen geht keins über das Liedermässige hinaus; die Melodieen sind durchaus ungesucht, dem Inhalte angemessen, gut deklamirt, und bleiben in den Mittellönen; die Begleitung ist leicht und doch nicht leer. Im 22. Werkchen empfiehlt sich gleich das erste: „Gruss an das Vaterland,“ von Ferd. Hauthal, auch der Dichtung nach. „Meine Liebe,“ von Karol. Leonhardt, hat mehr Weiches im Text als in der Harmonisirung, gefällt aber den Meisten. „Die lustigen Weiber,“ nach dem Serbischen von W. Gerhard, sind scherzhaft und besonders hübsch begleitet. Weniger gefällt uns „Gruss an Madonna,“ von Karol. Leonhardt, und „Da drüben,“ von Jul. Mosen; es liegt auch zu wenig im Gedicht. Viel besser ist von demselben Dichter, der sehr schöne Lieder zu geben verstand: „Brennende Liebe.“ Die einfache Komposition ist eben so gelungen, als die zu den beiden hübschen Wiegenliedern, von Ed. Muhl und Dorsmund. — Im Op. 23 zeichnen sich in ihrer Schlichtheit viele aus. Wer einfache Lieder liebt, versuche sie sich, oder sich an ihnen. Einige werden vielleicht Manchen zu einfach scheinen: dafür werden ihm andere desto besser gefallen.

Berichtigung der Berichtigung über das Prager Konservatorium.

Es ist mit der Wahrheit ein eigenes Ding unter den Menschen. Selbst die Liebe zu ihr hat nicht stets so helle, starke Augen, dass sie den reinen Lichtglanz ihres Wesens ungeblendet zu ertragen vermöchte. Ein Abglanz ihres Scheins, der gebrochen und gefärbt sich in den Nebeln der Selbstgefälligkeit und der Leidenschaften wiederspiegelt, gilt oft den Menschen mehr, als die Erhabene selbst, die die Nebel zerstreut, der Welt zum Segen, dem Einzelnen nicht immer erwünscht um des Nimbus willen, der dem stolzen Wesen gefällt und die Eigensucht verklärt. Es würde nicht überraschend sein, wenn mehr als ein grossgewordener Mann gestanden hätte: hätte ich nicht heucheln und lügen gelernt, ihr hättet mir den Rock vom Leibe abgerissen und den dummen Bettler noch mit Hohn verfolgt. Wer gelten will, muss übertreiben lernen; und wo die Wahrheit sich opfert, wird sie die Frage hören: Was ist Wahrheit? Indessen ist die Antwort leicht und die Betrachtung mag verstummen. Nur sei man so gerecht, Unwahrheit und Unrichtigkeit nicht mit einander zu verwechseln, und wer verbessert, sei nicht allzu hart und nehme sein eignes Wort in jeder Kleinigkeit genau.

Wir hatten in No. 46 des vorigen Jahrganges, beeifert, die wichtigsten Zustände unsers Musikwesens mög-

lichst aus den ersten Quellen darzulegen, einen sehr dankenswerthen Aufsatz über die Geschichte und den Sachbestand des Prager Konservatoriums der Musik mitgetheilt. Es erfolgte eine Berichtigung dieses Aufsatzes, dem selbst von dem Hrn. Berichtiger zugestanden wurde, dass jener Aufsatz theilweise recht gut und mit Sachkenntniss geschrieben sei und der geehrte Einsender wolle durch Einiges jener ersten Schrift nur ihre volle Giltigkeit geben. Dafür dankbar und beide Verfasser nach Verdienst ehrend, schickten wir den Verbesserungen in No. 5 dieses Jahrganges einen kurzen Aufsatz voraus: Einiges über Verschiedenheit der Kunstansichten und Einsichten, so wie darüber, was für unsere Mittheilungen daraus folgt. — Je mehr die Berichtigungen in das Einzelne gingen, je offenbarer sie von Selbstprüfung zeugten und je sorgfältiger sie manchen wichtigen Punkt erläuterten, desto vollständiger und zuverlässiger glaubten wir Alles in treuester Begründung, so dass auch nicht der geringste Zweifel mehr übrig bliebe. Und siehe, da kommt uns brieflich Folgendes zu, was wir aus Liebe zur Wahrheit nicht unerwähnt lassen dürfen:

„In den Berichtigungen über das Prager Konservatorium der Musik in No. 5 d. J. wird auch behauptet S. 77, keiner der Professoren wirke je in einem Concerte mit, und gerade durch den Umstand, dass sein Orchester blos mit Schülern besetzt ist, zeichne sich das Prager vor den Konservatorien von Mailand, Paris und Wien aus. — Nun besteht aber seit Einsenders Gedenken das Orchester des Prager Konservatoriums aus Schülern, Lehrern, absolvirten Zöglingen, und es muss dies Jedermann bezeugen, der je einer Produktion des Konservatoriums beiwohnte. So spielten auch in der ersten und zweiten Akademie der diesjährigen Fastenzeit bei der ersten Violine Hr. Prof. Pixis, Hr. Bartak und Hr. Mildner (beide letztere einstige Zöglinge des Konservatoriums, jetzt der Kunstwelt rühmlichst bekannt), und bei der zweiten Violine Hr. Jos. Fischer mit, der nicht einmal Schüler des Konservatoriums war, sondern den Privatunterricht des Hrn. Pixis genoss; und vermuthlich wird es bei der dritten Akademie nicht anders sein. Auch bestätigen dies die Worte des Referenten in unserm Lokalblatte, „Bohemia", des hochgeschätzten Hrn. Prof. Ant. Müller in seinem Bericht über die erste Akademie (No. 28 von 1838): „Das volle Orchester bestand, wie immer, aus Lehrern und Zöglingen der Anstalt." — Mit welcher Stirne kann man also eine solche offenbare Unwahrheit der musikalischen Welt aufbürden wollen?" —

Der letzte Ausspruch des dritten Einsenders, eines mit vollem Rechte von uns hochgeehrten Mannes, welcher hier den ersten Darsteller gegen den Berichtiger, Beide gleichfalls sehr geehrte und ehrenwerthe Männer, vertheidigt, ist vorzüglich um deswillen hart, weil das anderweitig Treffliche und wahrhaft Gute der Berichtigung gar nicht erwähnt wird. Sollte der Hr. Berichtiger in No. 5 im angegebenen Punkte, was wir fast glauben, auch wirklich Unrecht haben, so nimmt dies doch den übrigen guten und recht menschenfreundlichen Bemerkungen nichts und wir haben auch ihm immerhin dafür zu danken, hätte ihn auch die Liebe zum Glauben an einen Vorzug des Prager Konservatoriums gebracht, den wir nicht einmal so hoch anschlagen könnten, wenn er auch wirklich vorhanden wäre, was jedoch nicht so scheint. Die unbezweifelte Ehre des Prager Konservatoriums liegt in viel wichtigern Dingen und hebt sich immer mehr. — Also hier 3 wackere Männer, alle 3, so weit wir sie nur kennen gelernt haben, das Gute wollend, sogar Gutes und sehr Dankenswerthes gebend, und doch scharf gegen einander! — Es geschieht um der Wahrheit willen und so ist es gut. — Damit wir aber über Einzelnes nicht in's Grenzenlose gerathen, so sei hiermit dieser Kampf für Wahrheit beschlossen, und damit die Wahrheit dabei nichts verliere, auf diese Weise: Wir halten uns vergewissert, dass die Zöglinge des Prager Instituts, gleich denen zu Wien, Paris etc., ihren Vorzug nicht darin zu suchen haben, dass sie immer ohne Beihilfe der Lehrer und anderer in ihren öffentlichen Aufführungen wirkten, es wäre denn, dass der Direktor der Anstalt Hr. *Dion. Weber* mit seines Namens Unterschrift uns eines Andern belehrte. Schweigt der Mann, so ist die Sache entschieden in das Reine gebracht, wofür wir den 3 andern Kämpfern unsern aufrichtigen Dank sagen, sie freundlich bittend, auch in andern wichtigen, noch schwankenden oder falsch angesehenen Dingen unsern Eifer für Wahrheit redlich zu unterstützen.

Die Redaction.

Harmoniphon, oder Klavier-Hoboe,

ein neues Instrument, erfunden von *J. P. Panis.*

Die Beschreibung dieses neu erfundenen Instruments haben wir der neuen Pariser Zeitschrift für Musik „La France musicale" (No. 14) zu verdanken. Nebenbei wird uns die Einleitung zu einem neuen Beweise dienen, wie viel reicher Teutschland an guten Blässern ist, als Frankreich. Den Hauptsachen nach heisst es in der erwähnten

anziehenden Zeitschrift: Die Hoboe ist das schwierigste unter allen Blasinstrumenten und gewährt im Verhältniss zur Mühe doch den wenigsten Erfolg (das muss so scheinen, hört man keine Meister erster Grösse). Physische Bedingnisse sind hier unerlässlicher als bei jedem andern Instrumente, daher gibt es in Paris nur wenig Hoboisten, noch weit weniger in den Provinzen. Doch ist die Hoboe in den neuern Opern unentbehrlich (war es auch sonst und früher noch als die Klarinette). In den Provinzen ersetzt man sie durch die C-Klarinette: aber welcher Unterschied zwischen beiden! Ein Instrument, wie das neue Harmoniphon, das die Eigenschaften der Hoboe ersetzt, ohne die Unbequemlichkeiten derselben zu haben, ist also Bedürfniss und ein wahres Glück für gute musikalische Leistungen; es kann daher nicht genug gerühmt werden.

Das Harmoniphon ist ein Blasinstrument mit Klaviatur, 15 Zoll lang, 5 breit und 5 hoch; seine Töne gleichen der Hoboe genau, die es in den Orchestern ersetzen soll. Man spielt es mit dem Munde vermittelst eines elastischen Rohres, wodurch die Luft hineingebracht wird, während die Finger sich auf der Klaviatur bewegen, die eben so eingerichtet ist, wie auf dem Pianof. Ausser seiner Zweckmässigkeit, die es zum leichtesten aller Blasinstrumente macht, hat es noch ganz eigenthümliche Eigenschaften: es ist nicht allein ausdrucksvoll, denn man kann die Töne nach Belieben anschwellen und abnehmen lassen, sondern es erlaubt auch eine gute Artikulation. Man muss bemerken, dass die Bewegung der Tasten nur dazu dient, dem Tone seinen Ausgang zu schaffen. Der Ausdruck liegt allein im Munde; der Hauch des Ausübenden modificirt die Töne, lässt alle Schattirungen zu und einen Ausdruck des Gefühls, der durch das Spiel der Hände nicht zu erreichen ist. Dazu ist das Harmoniphon mit Ausnahme des Flageolets das einzige Blasinstrument, dessen Ansatz gar keine Schwierigkeiten macht, das einzige, auf dem man (nämlich ohne Künstelei) 2 Töne zugleich angeben kann, so dass ein einziger Bläser 2 Hoboenparteien ausführen kann, man braucht nur beide Notensysteme zusammenzuklammern. Doch muss man nicht vergessen, dass es vorzüglich bestimmt ist, als Soloinstrument behandelt zu werden. Der Erfinder hat ganz vor Kurzem noch einen Blasbalg, beinahe so gross als das Instrument, angebracht, welchen man nach Belieben abnehmen kann; er ist dazu da, die Luft der Lungen zu ersetzen. Der Tonumfang kann sehr erweitert werden, doch beschränkt er sich zunächst auf den Umfang der Hoboe oder des Bassethorns, dessen Nachahmung dem Verfertiger vollkommen gelungen ist. — Wir glaubten anfangs, es müsse den Spieler sehr ermüden, fanden aber sehr bald, dass dem nicht so ist. Bei der Vollkommenheit dieses neuen Instrumentes muss man ihm einen glücklichen Erfolg voraussagen. Mehre philharmonische Gesellschaften sind bereits damit versehen, und das Athenäum der Künste hat so eben dem Erfinder Hrn. Panis eine silberne Medaille zuerkannt, welche ihm (er ist gegenwärtig in Paris) den 8. April nach einem Concerte, worin er verschiedene Sätze seiner Komposition vorträgt, übergeben werden soll. Von dem letzten haben wir noch keine Nachricht.

Der Erzählende.

Nachrichten.

Prag. (Schluss.) Die musikalische Akademie zum Besten des israelitischen Hospitals wurde mit einer recht lebendigen und wirksamen Ouverture vom Kapellmeister G. Skraup eröffnet, die insbesondre durch eine eingeflochtene sehr anmuthige Volksmelodie ein eignes Interesse erhält. Hierauf folgte ein Prolog von Dr. Gottfr. Schmelkes, *gelesen* von Mad. Binder, und zwar, wie es scheint, *prima vista*, da sie zwar das gedruckte Gedicht in der Hand hielt, dennoch aber mehrmals stecken blieb. Ein Gesangstück aus den „Hugenotten“ von Meyerbeer (zum erstenmal), vorgetragen von Mad. Podhorsky, Mad. Schumann, Dem. Balzer und Siegfried Rosenberg, Sopranisten an dem neuen israel. Bethause, gehört unstreitig unter die schwierigsten Gesangsnummern, die je geschrieben wurden; aber wenn gleich Mad. Podhorsky, welche die Solostimme übernommen hatte, ihre ganze Kunst aufbot, so war doch der Erfolg nicht in Uebereinstimmung mit der Leistung, und sowohl dieser dreistimmig begleitete Sologesang, als das Duett aus der Oper „Die Jüdin“ von Halévy (zum erstenmal), vorgetragen von Dem. Grosser und Mad. Podhorsky, thaten aufs Neue die Wahrheit kund, dass die Arien und Duetten weder der französischen noch der neuern deutschen Musik sich für das Concert eignen.

Ein drittes Gesangstück war: Der 29. Psalm, komponirt von Würfel, im Urtexte vorgetragen von den Herren Emminger, Kunz, Strakaty und dem Chorpersonale des neuen israelitischen Bethauses. Eine recht wackre solide Komposition und sehr brav ausgeführt, die sich jedoch im Tempel besser als im Concertsaale ausnehmen muss.

Eine ausgezeichnet schöne Fantasie über Motive aus der „Unbekannten“ von Bellini, für das Pianoforte, komponirt von Tholberg, wurde von Hrn. Ignaz Tedesco recht ruhig und klar, doch nicht immer ganz rein vorgetragen. Hr. Franz Hegenbart, absolvirter Zögling des Prager Konservatoriums, spielte mit Auszeichnung, Geist und Gefühl ein Potpourri über beliebte Motive aus „Preciosa“ für das Violoncell, komponirt von G. A. Kum-

mer. Eine ziemlich buntscheckige Komposition, die jedoch dem jungen Virtuosen Gelegenheit gab, zu beweisen, dass die schönen Hoffnungen, die er als Schüler des Institutes erregte, schon zum grossen Theile in Erfüllung gegangen sind. Den Beschluss machte die Ouverture aus Meyerbeer's „Hugenotten", eine zu kompliz irte, aus den widerstrebendsten Tonmassen bestehende Komposition, um nach einmaliger Anhörung ein Urtheil darüber abgeben zu können; doch scheint sie sowohl, als das obenerwähnte Gesangstück auf's Neue den Satz zu bestätigen, dass Meyerbeer der originellste unserer heutigen Tonsetzer sei, aber in seinem reichen Melodieenschatz mitunter mehr sucht als wählt, und, um stets neu und einzig zu sein, oft in Bizarrerie ausartet.

Die erste musikalische Akademie des Konservatoriums der Musik brachte eine wahre Novität der musikalischen Literatur, die *Sinfonia passionata* von Franz Lachner, welcher unter 57 eingesandten Sinfonien von 7 zu Schiedsrichtern erwählten Kapellmeistern in Wien der Preis zuerkannt worden ist. Doch müssen wir offen gestehen, der Umstand, dass der Lachner'schen Symphonie der Preis ertheilt werden musste, sei eben kein Beweis für den Flor dieses Musikgenre's in Teutschland. Es ist freilich daran ein ausserordentliches Streben des Tonsetzers unverkennbar, etwas Ungewöhnliches und Grossartigen zu liefern; er hat sich auch des grössten Theiles der kontrapunktischen Mittel zur Durchführung seines Werkes bedient, wodurch vielleicht die Schiedsrichter, welche die Symphonie in der Partitur lasen, wo sich Manches gar kunstgerecht ausnimmt, was in der Produktion durchaus weniger effektuirt, als der Partiturenleser meint, sich irre führen liessen. Ein Hauptfehler des Werkes ist eine durch allzuviele Wiederholungen erzeugte Riesenlänge desselben, welche das Maass der längsten uns bekannten Symphonien weit überstreigt, und wodurch auch der innere Zusammenhang leidet. Auch die Gesangstellen — in welchen wir vielen guten Bekannten selbst aus älteren und neueren Opern begegnen — sind zu lang gedehnt, und nicht selten wird der Tonsetzer gerade da monoton, wo er mannigfaltig zu werden strebt. Ueberdies hat Hr. Lachner nicht darauf Rücksicht genommen, dass zur Aufführung dieser Symphonie ein Koloss von einem Orchester nöthig ist, wodurch alle Städte, denen ein solches nicht zu Gebote steht, entweder ganz von der Produktion ausgeschlossen werden, oder dieselbe nur höchst unvollständig und mangelhaft geben können. Die Aufführung war voll Präzision, Feuer, Sicherheit und Geschmack, und wenn man bedenkt, dass Hr. Direktor Weber hier mit einem Orchester von Jünglingen und Knaben wirkt, die erst seit 1834 im Konservatorium sind, seit dem Julius 1837 zusammen spielen, so muss man bei einer solchen Leistung wirklich eingestehen, dass er Wunder gewirkt hat.

Die Concertante's dieser Akademie waren: ein neues Divertimento für die Hoboe von Kummer, vorgetragen von Joseph Gehlarz, und Concertante für zwei Violinen von Wassermann, gespielt von Johann Göbel und Eduard Pleiner.

Hätte der Anschlagzettel diese Solospiele auch nicht als erste Versuche angekündigt, so hätte gleichwohl die billige Kritik der hoffnungsvollen Kunstjünger nur mit Lob erwähnen können, bei jenem Umstande aber ist um so mehr der schönen Hoffnung Raum zu geben, dass alle Drei einst unter die vorzüglichsten Schüler des Institutes gezählt werden dürften. Wenn die Lachner'sche Symphonie den Beweis lieferte, dass die Direktion des Konservatoriums es sich zur ersten Pflicht macht, dem musikalischen Publikum alles Neue vorzuführen, so spricht der vortrefflich und energisch ausgeführte Chor mit vorangehendem Marsch aus der Oper: „Idomeneo" von W. A. Mozart das schöne Streben aus, auch die Meisterwerke früherer Zeiten der Vergessenheit zu entreissen.

Ein Kranz auf's Grab.

Reiseblätter Wedel's.

(Fortsetzung.)

Wenn einer unter den jungen ist, der über die bezeichnete Menge hinausragt, dem der Geist eine edlere Laufbahn vorgezeichnet, der uns den Hingegangenen ersetzen könnte, ich rede blos von denen, die ich kenne, und hier wieder von den Klavierkünstlern, fiel der Geiger ein, so ist dies Ferdinand Hiller in Frankfurt; in ihm finden wir eine glänzende Kunstfertigkeit und Reichthum der Gedanken gepaaret, von einer gründlichen Schulbildung erhoben, und ihn möchte ich gerne ermuntern können, sich der tieferen und ernsteren Seite der Kunst zuzuwenden, als ihrer Flackerseite, die ihn verderben und mit den andern Fingerhelden spurlos verschwinden machen könnte.

Ich erinnere mich hier gerade, da von Fingerfertigkeit die Rede, versetzte der Kniegeiger, eines Besuches, den ich einem unserer neuesten gefeiertsten Künstler jüngst abstattete. Ich fand den jungen Mann in seinen Schlafrock eingewickelt, mit einer Hand seine Pfeife haltend, indess die andere auf einem kleinen Tastenbrette unablässig trillerte. Als ich eintrat, erhob sich der Jüngling halb, hielt die Pfeife gewohntermassen, trillerte fort und gähnte gewaltig, so dass ich mich über dem sonderbaren Bilde, um nicht Zerrbild zu sagen, kaum des Lachens entwehren konnte. Da ich dem Herrn meinen Empfehlungsbrief überreichte, war er genöthiget, beiden Händen eine andre Lage zu geben, den Brief zu erbrechen und ihn zu lesen. Ueber dem Lesen aber schien er wieder in seine vorige Zerstreuung fallen zu wollen und begann abwechselnd mit beiden Händen auf der Stuhllehne zu fingeriren und spannend die Hand auszurecken, wobei der Daumen so gewaltsam von den andern Fingern abgedreht und den entgegengesetzten Weg gezwackt wurde, dass ich dachte, er hätte das eine oder das andere Glied zerbrechen müssen. Auf das Lesen folgte ein Gespräch, in dem ich aber manchmal den Faden schiessen lassen musste, weil die riesenhaften Spannungen des Meisters meine Aufmerksamkeit ableiteten und mich gänzlich irre führten; indessen merkte den Künstler meine Verlegenheit, meine unpassenden Antworten nicht im

Mindesten, sondern an meiner Seite im Zimmer auf und abwandelnd, spannte er unablässig, griff vor sich in der Luft umher, reckte dort vorbeigehend seine Hand über den Tisch, oder machte irgend eine Stuhllehne oder eine Thürleiste für sie zu einem Prokrustesbette. Ich durfte nicht von einem solchen berühmten Manne scheiden, ohne irgend eine hörbare Probe seiner Kunst vernommen zu haben, ohne über den Erfolg all dieses Spannens ins Reine gekommen zu sein, ich bat ihn daher, mir zu gefallen irgend etwas zum Besten zu geben, und er war gutmüthig genug, nachdem er meine Bitte begriffen, sich an seinen Flügel zu setzen. Am Flügel selbst aber gerieth der Meister wieder in seine vorige Zerstreuung des Spannens, indem er über dem Oeffnen an dem Deckel herumspannte, und darauf wieder die weit aufgegrätschte Hand mit innerlichem Wohlgefallen über die Tasten hielt, beifällig lächelnd, als ob jetzt zum Nonplus-ultra-Griffe nicht weit mehr sei. Als ich ihn mit meiner wiederholten Bitte aus seinen Betrachtungen weckte, begann er wirklich das Spiel, und spielte reizend eine Vorübung (Studie), die er gesetzt. Ich hatte noch keinen Klaviersatz gehört, in dem die Klänge so zerstreut gelegen. Es kam mir oft vor, als ob vier, und noch mehr Hände, in Bewegung gewesen, wenigstens als ob der Meister seine Hände bis an den Ellnbogen hinauf spalten könne. Nicht läugnen will ich auch, dass durch diese Klangzerstreuung der Satz einen eignen Reiz gewann, dass alles viel neuer, viel voller erklang, und die verschiedenen Stimmen deutlicher hervortraten. Was aber die Weisen und deren Fluss anbelangt, so war nichts Neues gewonnen, so blieb alles beim Alten, ja im Gegentheile wurden diese mir zu oft durch den Riesenspanner auf die wunderlichste Weise gebrochen und aus einander gezerrt, so dass ich schon die unsägliche Mühe des Künstlers und sein namenloses Leid zu bedauern anfing. Nichts desto weniger dankte ich ihm, da er geendet, auf das Verbindlichste, und sagte ihm über sein Spiel manches Schmeichelhafte, wozu er leise den Kopf wiegte und auf dem Deckel des Flügels wieder seine Spannungen begann, die er wohlgefällig lächelnd über den Tasten abmass, was er während des Laufes der ganzen Unterhaltung fortsetzte; ja als er bei meinem Abschiede auf der Schwelle mir vertraulich auf den Rücken klopfte, und mich bald wiederzukommen bat, fühlte ich ganz deutlich: wie er mir bis auf die Schulter hinaufspannte und dorten einen solch behenden Triller schlug, dass ich kaum zu sagen gewusst, ob er die Finger wirklich aufgehoben oder mit ihnen fortwährend gedrückt habe.

Mit diesem fingerrädernden Ueben, sprach ein andrer, hängt denn nun auch die Erscheinung aller unserer neuen Vorübungen und Finger- und Handstücke (Studien, Etüden) zusammen, welche jetzt unser Messverzeichniss bis oben anfüllen.

Alle Gedanken, welche unsern Meistern auftauchen, bestehen aus Fingerwechsel und Trillerketten und lassen sich nur zu solchen Vorschularbeiten durchfügen, jeder Meister will den andern durch unerhörte Griffe, durch neue Unmöglichkeiten schlagen, will der Menge durch solche Künsteleien Sand in die Augen streun; an Schönheit des Dargebotenen zu denken, hat er keine Zeit, und diese Anforderung darf ihm von dem Kunstfreunde nicht gemacht werden. Ich habe oft gedacht, dass eine Zeit kommen wird, in der man, wie man heute schon, Uebungen auf einem stummen Tastenzeuge vornimmt, der Saiten ganz entbehren kann, und auf blosen Tastzeugen seine Uebungen und Fertigkeit bewundern lässt.

Ob ich schon die Sache nicht von dieser schroffen Seite betrachte, hob unser alter Bratscher an, so muss ich doch zugeben, dass man heutigen Tages etwas auf Abwege gekommen ist; die übergrosse Fertigkeit vieler Meister hat die Menge nur auf solche aufmerksam gemacht und hat im fertigen Spiel vielfältig alles Spiel zu suchen bewogen. So sind denn die Tonkünstler, vorzüglich die Klavierspielenden in den nämlichen Fehler gefallen, in dem die Maler weiland befangen, da sie, um ihre Fertigkeit im Zeichnen ans Licht zu bringen, für ihre Bilder die verzwicktesten Lagen und verschrobensten Stellungen aussuchten, und dann diese Verkürzungen bekämpften, über denen freilich die sanften Wellenlinien der Schönheit ganz vergessen wurden. So möchte ich das gepriesene Künstlerkleeblatt in Paris auch das zeichnende nennen, das heute mit seinen Klangzeichnungen alle Lusttragenden entzückt, bin aber gewiss, dass innerhalb eines Jahrzehntes schon alle ihre Schöpfungen vergessen und übersehen sein werden, wenn Hummel in seinen Werken noch jeden Fühlenden entzücken wird.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Den 2. d. gab die vortreffliche k. Sächsische Hofopernsängerin Fräulein Karoline Botgorschek mit ihrem Bruder, Hrn. Franz B., früherem Mitgliede des k. k. Hofoperntheaters in Wien, im Saale des Gewandhauses ein gut besuchtes Extraconcert, worin sie, nach der Ouverture zu der Oper: „Der Beherrscher der Geister“ von K. M. v. Weber, eine Arie aus der Oper: „Donna Caritea“, von Mercadante so schön in italienischer Weise und mit so grossem Beifall vortrug, als wir es in unserm vorigen Bericht bereits gerühmt haben. Ein Concertino für die Flöte, komponirt von A. B. Fürstenau, gewann sich, wie im zweiten Theile Variationen von Drouet, beifälligem Antheil, doch geringeren, was in der Ordnung war, obgleich der Bläser recht hübsche Fertigkeit entwickelte. Eine Deklamation von Mad. Schenk über Nichts wurde freundlich aufgenommen. Im zweiten Theile hatten Viele sich vergebens auf das Duett aus Semiramis von Rossini gefreut, welches die herrlich begabte und ausgezeichnete Sängerin mit Hrn. Pögner vortragen wollte, welcher aber leider unpass geworden war. Es wurde eine Arie aus Nitocri von Mercadante eingeschoben, die von der Kunstfertigkeit der Sängerin bedeutend gehoben und mit lebhaftem Applaus beehrt wurde. Nach den oben genannten Flötenvariationen trug Hr. Dr. Mendelssohn ein von ihm selbst componirtes Adagio und Rondo für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung zur grossen Freude der Versammlung vor, dem nach

jedem Satze der gewohnt rauschende Dank eines stark erregten Wohlgefallens zu Theil wurde. Den Beschluss machten 3 Lieder mit Begleitung des Pianoforte und theils des Violoncells, theils der Flöte, in deren Vortrage sich die geehrte Concertgeberin von einer neuen Seite höchst vortheilhaft zeigte. Das Gefühl, was sich in jedem Tone ihrer seltenen, grossartig schönen Stimme ohne allen theatralischen Schmuck, so weit er nicht für das Concert gehört, ausspricht, geht unmittelbar an's Herz und wirkt innigen Mitgefühl. Besonders war dies in dem schönen Liede von Hrn. Proch: „Das Erkennen" der Fall. Es gab viele, denen es die Thränen in die Augen trieb, und der Beifallssturm ruhte nicht eher, bis sich die Sängerin trotz der Anstrengung, die ein so gefühlter Vortrag mit sich bringt, entschloss, es zur Freude Aller zu wiederholen. Wir rufen ihr für diese Genüsse unsern herzlichen Dank nach.

In einer unsrer letzten Anzeigen haben wir das letzte unsrer diesmaligen Abonnement-Quartette angegeben und jetzt sehen wir uns genöthigt, das allerletzte dieser Reihenfolge bekannt zu machen, was am 3. d. gehalten wurde. Wir hatten uns also verzählt, was diesmal leicht geschehen konnte, da die 8 Quartettunterhaltungen ganz natürlicher und keineswegs unwillkommener Ereignisse wegen weit auseinander gelegt werden mussten. Ausser der Fuge von Mozart in C-moll, die lauten Dank erhielt, hatten wir noch das Vergnügen, mit zwei ganz neuen Quartetten, beide aus Es-dur, eins von J. Strauss, das andere von Fel. Mendelssohn bekannt zu werden. Das erste von unverkennbar tüchtiger Arbeit und schöner Stimmenverwebung hat einen eigenen, wir möchten sagen stillen Charakter, der noch weniger als jeder andere nach einmaligem Hören gewürdigt werden kann, wenigstens getrauen wir uns dies nie und versparen uns das Urtheil stets bis auf nähere Bekanntschaft mit jedem Kunstwerke. Die Versammlung nahm es mit ruhiger Aufmerksamkeit auf; dem langsamen Satze wurde von mehren Stimmen ein auszeichnendes Bravo zugerufen. Das weit lebendigere neue Werk von Dr. M. erhielt nach jedem einzelnen Satze den lautesten Beifall Aller, am allerlebhaftesten griff allgemein das Scherzo durch. Schade, dass nun wirklich das allerletzte Quartett dieser Reihe vorüber ist, wir könnten sonst auf Wiederholung rechnen und mit beiden noch ungedruckten Werken näher bekannt werden. — Am 5. gab auch die Euterpe ihre 12. Beschlussunterhaltung dieser Folge. Eine sehr stark instrumentirte neue Overture von Jul. Mühling, dem Sohne des Magdeburger Musikdirektor's, ging still vorüber. Hr. Andr. Grabau erwarb sich darauf durch den Vortrag von Variationen über ein Thema aus Norma für das Violoncello von Kummer verdient lebhaften Beifall und noch lebhafteren in einem schwierigen Duett concertante über Themen aus Wilh. Tell für Violine und Violoncello von Schubert und Kummer. Die Violine spielte Hr. Uhlrich, von dessen Virtuosität wir öfter zu sprechen Gelegenheit hatten. Auch Hr. Grabau spielte ausgezeichnet. Eine Arie aus der neuen Oper: „Florette", von Rudolph Poley wurde von dem guten Bass des Hrn. Anschütz sicher und lebhaft vorgetragen und erwünscht für den jungen Komponisten und Sänger aufgenommen. Die A-dur-Symphonie Beethovens wurde trefflich ausgeführt und gewährte einen sehr ehrenvollen und fröhlichen Schluss.

Mancherlei.

Vor Kurzem wurde uns folgendes Werkchen zur Durchsicht übergeben:

Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. Oder: *Gedächtnisstafel zur Versinnlichung der Tonarten, ihrer Harmonieen, Modulationen und Verwandtschaften; basirt auf die musikalische Kompositionslehre des Hrn. Prof. Dr. Marx.* Zum Gebrauch in Schulen, für Lehrer der Musik, zur Unterstützung des eigenen Studiums und für angehende Komponisten. Entworfen von *C. v. Decker.* Berlin, bei Ernst Siegfr. Mittler. 1838.

Es umfasst 31 Oktavseiten, ist dem Hrn. Dr. Marx gewidmet und bezweckt eine neue Gedächtnisshilfe zu schnellerer Gewinnung des nothwendig Technischen, also für Anfänger in der Komposition und für Dilettanten. Sie erhalten noch dazu eine bildliche (lithographirte) Tafel, welche alle für die Praxis brauchbare Akkorde und noch manches andere Nützliche enthält. Anfängern und Dilettanten wird darauf erklärt, wie diese Tafel zu gebrauchen ist. Hierbei ist die Verbindung der Akkorde, wie sie Dr. M. in seiner neuen Kompositionslehre vorträgt, als eine, die den Verfasser am meisten angesprochen hat, zum Grunde gelegt worden, eine Thatsache, die so früh einem theoretisch-praktischen Werke nur selten zu Statten kommt. Das Uebrige gibt der Titel genau.

Am Palmensonntage ist in Dresden unter Leitung des Kapellmeisters Reissiger das Oratorium „Paulus" von Dr. Mendelssohn sehr gelungen und ansprechend aufgeführt worden. Die Solosegesänge waren ganz ausgezeichnet in allen Partieen besetzt; man braucht nur Frau Schröder-Devrient, Fräulein Botgorscheck, die Herren Zezi und Wächter zu nennen; auch die Tenorstimme wird als eine vorzügliche gerühmt. Die Chöre wurden gleichfalls sehr gut gegeben, nur wurden sie von der Kraft der herrlichen Kapelle zuweilen übertönt, wie uns von Ohrenzeugen versichert wurde. Es folgte noch die B-dur-Symphonie Beethovens, dirigirt vom Kapellmeister Morlacchi.

Der Kantor an der St. Petri und Pauli-Kirche zu Görlitz Hr. *A. Blüher* ist von dem k. Preussischen Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten zum Musikdirektor ernannt worden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten April. № 17. 1838.

Ueber einiges besonders Merkwürdige in den diesjährigen 4 geschichtlichen Abonnement-Concerten in Leipzig.

Von den Vortheilen solcher Concerte für höhere Bildung in der Musik wollen wir hier nichts reden; sie leuchten zu sehr ein, als dass noch ein Wort darüber zu sagen nöthig wäre. Mag es auch sein, dass es überall unter den vielen Hörern welche gibt, die Eins und das Andere nicht nach ihrem Geschmacke und daher, die Tonkunst nur als Sache ergetzlicher Unterhaltung betrachtend, wohl auch langweilig finden, so ist doch selbst für diese der Schaden nicht gross, während der Nutzen für viele Andere bedeutend genug ist. Wir gehen darum sogleich zu kurzer Beschreibung einiger vorzüglich merkwürdiger Stücke über, die von den Wenigsten, selbst manchen Unterrichteten mit eingerechnet, gekannt sein dürften. Dahin möchte zuvörderst die *Suite aus D dur von J. Seb. Bach* gehören. Des Grossmeisters Motetten, Kantaten, Passionen u. s. w., überhaupt seine Gesangwerke mit und ohne Orchester sind zum Theil durch den Druck verbreitet; es gibt keinen tüchtigen Musikfreund, der nicht Bachs Styl solcher Art kennen sollte: mit des Meisters Instrumentalsätzen, etwa die Violinsonaten und die Sonaten für Klavier und Violine ausgenommen, steht es anders. Ist doch überhaupt für eine geschichtliche Entwickelung des Ganges und Fortschrittes der Instrumentalmusik fast nichts geschehen. Der gedruckten Werke dieser Gattung sind äusserst wenige; selbst handschriftliche Sammlungen, die irgend eine Folge der Arbeiten auch nur der vorzüglichsten Männer besässen, möchten nicht aufzufinden sein, wenigstens kennen wir keine, und doch ist die Kenntniss dieses Gegenstandes von nicht geringer Bedeutung, namentlich für Teutsche, die als Instrumentalisten sich von je her auszeichneten und nun entschieden unter allen Völkern den ersten Rang hierin einnehmen. Es wird daher hoffentlich unsern Lesern nicht unwillkommen sein, wenn wir von der am 15. Februar in Leipzig ausgeführten Suite Seb. Bachs einige Andeutungen geben. Eine solche Orchester-Suite kann füglich die Stelle der Symphonie jener Zeiten vertreten. Ist auch Form und Folge der Sätze ganz anders beschaffen, als in der nachfolgenden grossen Symphonie, so ist doch die Hauptsache, eine charakteristische Reihe zusammenhangender Gefühlsentwickelungen darin, so dass der Uebergang nicht gar zu abgerissen erscheint. Je mehr man in allen Dingen mit dem geschichtlichen Gange vertraut wird, desto mehr ergibt sich auch, dass die Sprünge im Fortschreiten der Bildung des menschlichen Geistes überall so selten sind, als im Leben und Weben der uns umgebenden grossen Natur selbst. — Den ersten Satz des Werkes nennt Bach Ouverture, welcher Name durch Lully herrschend geworden war, den Mann, den selbst Mattheson für den Meister aller Ouverturenschreiber erklärt. Wir haben schon einmal die Geschichte der Ouverture auseinander gesetzt, wollen deshalb hier nichts davon wiederholen. Welcher Unterschied zwischen Bachs und Lully's Ouverturen! Das Ganze ist viel ausgeführter, reicher und besonders geistvoller. Der erste Theil der Bachschen Ouverture besteht aus 24 Takten ¾, der zweite Theil hat deren 82 bis zum Adagio von 16 Takten, mit welchem sie nach Wiederholung des zweiten Theiles schliesst. Die benutzten Instrumente sind ausser dem Streichquartett eine Solo-Violine, Hoboen, drei Trompeten in D und Pauken. Der Anfang soll in Noten hier stehen, damit Jeder das Werk desto sicherer wieder erkenne, kommt es ihm einmal zu Gesicht, oder besitzt er es etwa selbst, denn zu selten ist es nicht; irren wir nicht sehr, so ist es sogar in Amsterdam im Drucke erschienen:

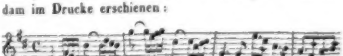

u. s. w.

Darauf folgt ein kurzer Satz, Air genannt, ein Modeausdruck jener Zeit für allerlei kleine melodische Instrumentalstückchen. Man trifft nicht wenige dergleichen, nicht allein für Violinen, sondern auch für Blasinstrumente, so viele deren im Gebrauche waren, abson-

derlich für Hoboen oder Flöten in vielen Opern Lully's. Die französische Benennung hatte sich damals, in den grossen Respektzeiten der Franzosen und in dem Nachsprechungseifer der Teutschen, überall Eingang verschafft; am besten könnte man Air mit dem Cantabile vertauschen. Bach fand diese Benennung im Gebrauche, behielt den Namen, wie andere desgleichen, ohne Weiteres bei und machte sein Eigenes daraus, das Hergebrachte der Form ehrend. Es ist in dieser Reihenfolge der Sätze der einzige, in welchem die Prinzipal-Violine mit ihrer Melodie über dem Streichquartette schwebt, während die andern genannten Instrumente schweigen. Der erste Theil, der sogleich folgt, enthält 6 Takte, der zweite das doppelte, 12. In welcher Art, beweisen die Noten:

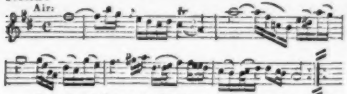

Der dritte Satz, die Gavotte, nimmt wieder alle Instrumente in Beschlag, die für die Ouverture genannt worden sind; sie werden eben so für die noch zu nennenden Sätze beibehalten. Diese für eine Suite, nicht für den Theatertanz verfasste Gavotte gehört also zu den freieren, fängt aber wie in der Regel im Auftakte an, nur dass sie die sonst gebräuchlichen 8 Takte des ersten Theiles in 10 verwandelt; ihr zweiter Theil hat 16 Takte. Ward nun ein Tanzgavotte mit zwei Wiederholungstheilen beschlossen, so setzt diese noch zwei andere Reprisen, die erste mit 16, die andere mit eben so vielen Takten dazu, in Art und Weise eines sogenannten Trio, worauf die Gavotte selbst da Capo gespielt wird. Da man den Rhythmus solcher Dinge besser und leichter durch Noten als durch Beschreibungen kennen lernt (und es gibt zu jeder Zeit solche, die keinen genauen Begriff davon haben), so setzen wir den ersten Theil dieser mit 2 Takten verlängerten Bachschen Gavotte her:

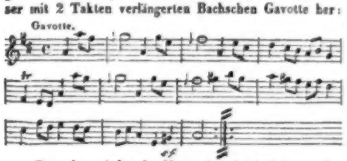

Bourrée, wieder der Name eines leicht heitern, aber nicht zu schnellen französichen Tanzes, hat hier im ersten Theile ganz den gewöhnlichen Zuschnitt, so dass das Beispiel das Wesentliche desselben sehr anschaulich macht. Der zweite Theil dagegen ist, wie es in Partieen zu geschehen pflegte, in 24 Takte verlängert, aber äusserst gefällig gehalten, wie es das Wesen dieses Tanzes mit sich brachte. Dass Bach Bourré, anstatt Bourrée schrieb, wird keinem auffallen.

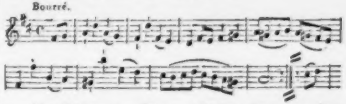

Der Schlusssatz, Gique, steht in seiner geregelten Taktart $^{6}/_{4}$, welche in Partieen sich zuweilen in $^{12}/_{8}$ verlängert oder in $^{3}/_{4}$ verkürzt vorfindet, und ist bei aller Ausarbeitung so frisch und fröhlich gehalten, als es diese sonst überaus geliebte Tanzgattung nur verlangt. Der erste Theil enthält hier, anstatt der 8 Takte zum Behufe des Tanzes, 24 und der andere 48 Takte.

Man sieht, kein einziger Satz dieser Partieen entfernt sich von der Haupttonart D dur; immer auch sind dieselben Instrumente, nur den zweiten Satz (Air) ausgenommen, auf eine und dieselbe Weise, freilich dem wechselnden Charakter jeder Nummer gemäss, beschäftigt. Die Hoboen geben grösstentheils mit den Violinen, selten anders; die Trompeten spielen eine eigenthümlichere und wichtige Rolle, gehen bis in's zweimal gestrichene d, also in eine Höhe, die jetzt selten Einer zu schreiben wagt, und bringen einen lebhaften Glanz in das sehr anziehende Ganze.

G. W. Fink.

(Beschluss folgt.)

Theoretisch-praktische Anleitung zum Schulgesange.

Verfasst von J. Mendel, Gesanglehrer am Gymnasium u. s. w. zu Bern. Bern und Leipzig, bei J. F. J. Dalp. 1836. S. 103 in 8. Pr. 54 Rr.

Zunächst ist das Werkchen den Schülern des Verfassers bestimmt, damit sie zu Hause wiederholen und

üben können, ohne die wenigen Gesangstunden durch Abschreiben zu verkürzen. Von der gewöhnlichen Eintheilung solcher Anweisungen in Melodik, Rhythmik und Dynamik ist hier abgegangen, das Hauptsächlichste aus diesen 3 Abschnitten vermischt zusammengestellt, wie es die fortschreitende organische und Verstandesentwickelung des Schülers erfordert. Der Verf. fängt mit dem Kennenlernen der Noten an, bringt die Durskalen und bemerkt, dass der Ton auf dem Vokale, nicht auf dem Konsonanten ausgehalten und der erste ohne Beimischung fremder Laute ausgesprochen werden muss, z. B. u-i, re-. Nun folgen die ersten Anfangsgründe jeder musikal. Grammatik, so weit es zur Noth für den Gesang reicht. Es ist schon oft von Vielen erwähnt worden, man thue besser, diese Gegenstände einer kurzen, leicht fasslichen allgemeinen Grammatik der Tonkunst zu überlassen und in den Gesang- und Instrumentenspiellehren sich blos auf sein Fach zu beschränken, damit nicht zu Oberflächliches tausendfältig wiederholt werde etc. Man findet aber den Wiederholungsweg bequemer, wenn man ihn auch nicht gerade nützlicher finden dürfte. Nach Intervallübungen der Normalleiter werden den kleinen Melodieen Worte untergelegt, gut gewählte, ohne Taktberücksichtigung, weil erst Gestalt und Dauer der Noten und Pausen, dann die Taktarten erklärt werden. (Es wird wohl manches mündlichen Zusatzes bedürfen, wenn es fruchten soll. Andeutungen hätten wenigstens gegeben werden sollen, da nicht vorauszusetzen ist, dass jeder Lehrer sich ohne dergleichen darauf besinnt. Man weiss ja, wie es geht.) Das Allgemeine vom Athemholen, was in den Beispielen durch 2 Zeichen angezeigt wird, wo man Athem holen kann (÷) und wo man es soll (+). Dann erst werden alle Vokale singend geübt, dann Worte mit Schleifung zweier und mehrer Töne, doch nicht so, dass alle Beispiele in Einem fort hinter einander eingeschärft werden sollen. Es kommen jetzt die Versetzungszeichen; Tonleitern, Dur und Moll, Verwandtschaft der Tonarten. Darauf wird die Lehre vom Takt fortgesetzt mit Notenbeispielen zum Singen. Einstimmige Lieder beginnen S. 61. S. 68 Choräle und 70 ein Beispiel vom Figuralgesange. Zweistimmige Gesänge S. 72. Mit verschiedener Stärke und Schwäche der Töne zu singen S. 78 etc. — Es geht freilich auch auf diese und ähnliche Weise; geradezu verwerfen kann man also weder diesen noch andere solche Wege. Dennoch wäre es zweckmässiger, wenn die allgemeinen Kenntnisse des Notenlernens, Lesens, Eintheilens etc. einem dafür bestimmten allgemeinen Werkchen überlassen blieben, Gesanglehren und Spielmethoden hingegen nur behandelten, was ihnen zukommt. So lange dies aber ein frommer Wunsch bleibt, so lange ist auch dieses neue Anweisungsbuch so gut zu brauchen und zu empfehlen, als die besseren seiner vielen Geschwister, die sich mehr oder weniger ähnlich sehen, nur dass sich Eins in dieser, das Andere in jener Eigenschaft vortheilhaft auszeichnet. Die Ausstattung ist lobenswerth, Alles deutlich und hübsch gedruckt und die wenigen Hauptdruckfehler sind berichtigt. — In derselben Verlagshandlung sind von demselben Verfasser noch erschienen:

Vierstimmige Lieder für den Männerchor. Op. 9. No. 1 der Männerchöre.

Das Werkchen ist aber nur in Auflegestimmen gedruckt. Die Melodieen sind leicht, fliessend und ungesucht; keiner Stimme ist etwas Bedenkliches zugemuthet. Die Texte sind gut gewählt und von allgemein ansprechendem Inhalt, bis auf das erste Lied im Volkstone: „Gruss an die Heimath".

Nachrichten.

Moskau, den 14. März 1838. Es ist eine erfreuliche Erscheinung, wenn Deutsche, auch fern von ihrem Vaterlande, auf fremdem Boden verpflanzt, eingedenk bleiben der heimischen Sitte und heimischer Liebe für die Kunst, und wenn sie sich zu Erhaltung dieses Sinnes freundlich die Hande reichen. Eine solche Erscheinung bot, während der vor- und diesjährigen Wintersaison auch die alte Zarenstadt Moskau. — Es hatte nemlich mit dem Anfange der vorjährigen Saison der eben so thätige als talentvolle Musikdirektor Herr *Karl Gödike* den in ihm entstandenen Gedanken eines deutschen Gesangvereins in Moskau in Ausführung zu bringen versucht, und in der That war es ihm nach mannichfacher Mühe und Anstrengung gelungen, eine Gesellschaft von 40 bis 50 deutschen Musikfreunden zu diesem Zwecke zu vereinen. Opernmusik blieb und bleibt vorläufig ausgeschlossen; der Gesangverein beschäftigte sich bis jetzt nur mit Ausführung von Oratorien und Kirchenmusiken. Wenn man bedenkt, wie viele Schwierigkeiten es hat, in einer so ausgedehnten Stadt eine solche Anzahl von sich grossentheils unbekannten und grossentheils musikalisch weniger ausgebildeten Individuen zu einem, mindestens genügenden Ensemble zu vereinigen; wenn man bedenkt, was es bedeuten will, mit einem noch nicht zusammen eingesungenen Personal sogleich schwierige Chöre und Fugensätze auszuführen, so glaubt Referent Hrn. *Karl Gödike* hier öffentlich seinen und des moskowitischen Publikums Dank und volle Anerkennung seiner Bemühungen und Leistungen mit Recht und im Sinne aller moskowitischen Musikfreunde aussprechen zu müssen, so wie auch Dank und Anerkennung den braven Musikern Hrn. *Felsmann*, *Jaenischda* und *Pohl*, welche die Bemühungen des Dirigirenden auf das kräftigste unterstützten.

Die Gesellschaft versammelt sich (auch jetzt noch)

c) Trägheit des Geistes. (Ingenii hebetudo.)

„Pythagoras, spricht Weikard, wusste „die Beweglichkeit der Hirnfasern bey seinen „Schülern durch die Morgenmusik zu ermun„tern“ [16].

d) Poltronerie. (Pusillanimitas.)

Bekanntlich vertreiben sich Leute, die sich vor Gespenstern oder allein zu seyn fürchten, die Furcht mit Singen oder Pfeifen.

e) Dummheit. (Stupiditas.)

„Ein Kind, welches die beste Anlage zum „Witze hat, kann dumm werden, wenn es un„ter langsamen dummen Mägden erzogen wird. „Man wird aber seinen Nervenfasern eine „schickliche Bewegung angewöhnen, wenn „muntere scherzende Leute sich viel mit ihm „zu schaffen machen. Man lasse die Kinder „oft Musik hören, witzige Werke lesen „u. s. w.“ [17].

f) Hypochondrie.

Wenn nämlich der Hypochondrist musikalisch ist. Sowohl durch Selbstgeigen, statt des Holzsägens, als auch durch Zuhören.

g) Nymphomanie.

Bourdelot heilte eine damit behaftete junge und hässliche Weibsperson durch Konzerte, die aus lauter sanften Stücken bestunden, und dreymal täglich aufgeführt wurden [18].

III. Schmerzen.

a) Gicht.

Athenaeus [19]), Plinius [20]), Diogenes Laertius [21]), Epiphanius Ferdinandus [22]), Joh. Heurnius [23]), Vossius [24]), Aeneas Sylvius [25]), Conrad Gesner und andere [26]).

b) Das Podagra.

Freylich so gut nur als Palliativ, nach

16) W. o. S. 103. Vergl. Ettmüller w. o. §. 5. Alten Leuten empfiehlt sie aus ähnlichen Gründen Galen de sanit. tuenda L. I.

17) Phil. Arzt w. o. St. IV. S. 150.

18) Histoire de la Musique chap. III. p. 48.

19) Deipnosoph. L. XIV. c. 5.

20) H. N. L. XXVIII. c. 2. Womit auch Bonnet (Bonetus) einstimmt.

21) De vitis phil. L. V.

22) Histor. med.

23) Method. ad prax. III. 28.

24) De quatuor scientiis popularibus cap. 4. §. 13.

25) Europ. cap. 34. und Albrecht w. o. §. 310.

26) Im Briefe an den berühmten Augspurger Arzt Achilles Gasser: „Scio quendam, qui per annum (arthri„tide scil.) laboravit, remediis frustra tentatis, saltationibus musicis per aliquot dies (octo circiter) quotidie „ad sudorem usque peractis, sanitati restitutum: cuius filius, vir nobilis Italus, mihi hic familiaris est.“ Unter diesen saltationibus musicis verstehe ich mit Albrecht w. o. §. 310. nicht das Tanzen, sondern eigene Musikübung. Vergl. Rümleri Obs. Cent. Obs. 98. wiewohl ich es mit Albrecht w. o. §. 311. auch nicht verwerfe, dass das Tanzen selbst im Hüftwehe nicht ganz undienlich seyn möchte. Man ziehe zum obigen noch das vom Chrysipp bey Apollon. Alexandrin. Histor. comment. cap. 49. wie auch Brodaei Miscell. cap. XXXI. mit der Ueberschrift: an musicis cantibus sanentur ischiadici? In gleicher Rücksicht führt Mattheson im vollkommenen Kapellmeister den Le Motte le Vayer, den Champlain, den Sagard und den Boëthius de musica L. I. an.

jeden Sonnabend Abend in dem damals von dem hiesigen Herrn Kollegienrath und Ritter Dr. *Küster* zu diesem Zwecke nach seiner bekannten Humanität bewilligten Lokal, und nachdem ein Musikstück in 3 oder 4 Abenden eingeübt war, wurde es vor einem grösseren Publikum (dem Entré-Billette unentgeltlich verabfolgt wurden) mit vortrefflicher Begleitung des Pianoforte (durch Hrn. *Jaenischda*) aufgeführt.

Der Gesangverein eröffnete die Reihe seiner Aufführungen mit Rombergs Glocke, welchem ein paar fugirte Motetten (C dur und A moll) von Rolle, dem Komponisten von „Abraham auf Moria", hinzugefügt waren, und die Präzision, mit welcher, von einem so *jungen* Verein, die Chöre, selbst der durch sein Tempo schwierigere Feuerchor, ausgeführt wurden, fand billig Anerkennung.

Die nachfolgenden Werke waren:

Die Schöpfung. Hier wurde Refer. am meisten angezogen von dem Chor aus C dur: Die Himmel erzählen etc., dem grossen Terzett aus A dur, der Arie mit Chor: Mit Staunen etc. und endlich dem Duo aus Es dur. Die Schöpfung liess zuerst ahnen, was aus dem Vereine werden könne! — *Christus am Oelberge*. In dem Chor alla Marcia aus C dur war Licht und Schatten. Die erste Sopranarie mit Chor aus G dur wurde mit Präzision und zum Herzen sprechend ausgeführt. Die Tenorsolos wurden von einer kräftigen und angenehmen Stimme vorgetragen, jedoch vermisste man bei dem Sänger musikalische Ausbildung, was besonders bei dem letzten Solo mit dem Chor der Krieger bemerkbar wurde. — Der angeschlossene vierstimmige Psalm von Marcello machte dagegen weniger Effekt, weil es den Altstimmen dazu an Tiefe fehlte, da doch dieser Psalm kräftige Altstimmen erfordert. — Am meisten haben Ref. *die sieben Worte* angesprochen, abgesehen von der unsterblichen Komposition, vielleicht auch deshalb, weil dem jungen Verein seine Leistung durch das langsame Tempo des Stücks erleichtert wurde. Solostimmen sowohl als Chöre waren ausgezeichnet und des grossen Komponisten nicht unwürdig. — Das *Requiem* hat Ref. leider nicht gehört.

Zum Schlusse der vorjährigen Saison (1836—1837) wagte sich der durch den Beifall des Publikums ermuthigte Verein an Händels *Alexanderfest* und — Wagen gewinnt! Ref. hörte dieses Kunstwerk zum ersten Male; vielleicht könnte er den Eindruck beschreiben — den Seelen erschütternden — welchen dieses Riesengebilde in Tönen auf ihn machte, wenn es überall möglich wäre, Musik in Worten zu schildern. Bis zur Begeisterung erregten die Chöre, besonders der aus E dur (Die ganze Schaar erbebt etc. — (vortrefflich ausgeführt!), und in der darauf folgenden Fuge riss die Gluth des Komponisten auch die Sänger zu einem Feuer hin, welches, mit Genauigkeit gepaart, den grössten Effekt machte. Um so billiger mochte man es übersehen, wenn bei der Fuge in F dur der *schwächere* Sängerchor gegen das *kräftige* Orchester in Missverhältniss stand, und wenn die etwas veralteten Arien kräftigere und geübtere Stimmen wünschenswerth machten.

Obgleich nun Hr. *Gödike* — von Geschäften vielfältig bedrängt — sich in der diesjährigen Saison nicht mehr dazu verstehen konnte, an der Spitze des Oekonomischen und Künstlerischen der Gesellschaft stehen zu bleiben, so hatte *seine Stiftung* doch schon die erfreulichste Anregung gegeben; denn es hat sich nunmehr ein Vorsteheramt für die Gesellschaft gebildet, bestehend aus *drei* Musikern von Fach für die Leitung des Künstlerischen, und drei anderen Individuen für die Leitung des Oekonomischen. Die Gesellschaft hat sich für diese Saison bedeutend vermehrt; der gebildete russische Adel hat sich um die Theilnahme beworben, und es ist möglich geworden, bei so vermehrten Kräften in diesem Winter nächst der Wiederholung des Requiem, *die Jahreszeiten* aufzuführen, ja sich sodann an das Einstudiren des „*Paulus*" von Mendelssohn-Bartholdy zu machen, dessen Aufführung im Saale der adlichen Assemblé (beiläufig gesagt, dem grössten Saale in Europa) die Musikfreunde mit Erwartung entgegensehen. —

Dass aber Hrn. *Gödike's Stiftung* bei so manchen entgegenstehenden Schwierigkeiten in diesem Winter ihre Stellung behauptet hat und kräftig fortdauert, dafür gebührt der Dank hauptsächlich zweien Männern, den hiesigen Negotianten Hrn. *Schinkel* und *Veh*, deren grosse Liberalität schon im vorigen Winter so manchen Stein des Anstosses aus dem Wege räumte, denen auch das *Alexanderfest* sein Orchester zu verdanken hatte und welche der Gesellschaft in diesem Jahre auch eine *äussere* Gestaltung zu verschaffen wussten, welche dieselbe des Namens einer „*Singakademie*" nicht unwürdig macht. So sei denn dieser Dank auch ihnen hier im Namen aller gebildeten Deutschen in Moskau öffentlich ausgesprochen, im Namen der hier fern vom deutschen Vaterlande weilenden Deutschen, denen auch fernerhin im russischen Norden die Muse des Gesanges lächeln möge.

Ernst.

Berlin. Den 6. April 1838. Obgleich die Theater und die vielen musikalischen Unterhaltungen zahlreich besucht wurden, so ist doch von beiden Bühnen nur wenig zu berichten. Das königliche Theater stellte ein neues Ballet: „Der hinkende Teufel", nach Le Sage's *Diable boiteux* in gewöhnlicher Weise zugerichtet, mit grosser Pracht und vielem Geschmack der Dekorationen von C. Gropius, als ächtes Schaauwesen auf. Die Musik dazu von Casimir Gide ist unbedeutend, jedoch dem Zweck entsprechend. Da Dem. Löwe und Hr. Mantius auf Urlaub abwesend sind, so wurden fast nur grosse, ältere Opern, wie Iphigenia in Tauris, Alceste, Armide, auch Fernand Cortez, Agnes von Hohenstaufen, Fidelio und Joseph in Egypten, unter rühmlicher Mitwirkung des Fräuleins v. Fassmann, wie der Herren Bader, Eichberger, Zschiesche u. a. w. wiederholt.

Mit den Proben der hier noch neuen Oper: „Des Falkners Braut", von der Komposition des jetzt hier anwesenden Kapellmeisters Marschner, ist man fortwährend schon lange beschäftigt. Eine vielversprechende

Schülerin der Mad. Marianne Sessi, Dem. Emma Freyse, versuchte sich zum erstenmale auf der Bühne als Agathe im „Freischütz“ mit glücklichem Erfolg. Nicht allein der reine, mit Geschmack gebildete Gesang der, mit guter, geläufiger Sopranstimme begabten Debütantin gefiel, sondern noch mehr überraschte ihr freies, natürliches Spiel, augenscheinlich dramatisches Darstellungs-Talent andeutend. Die junge Sängerin erhielt besonders nach der grossen Scene des zweiten Akts, in welcher ihr der kindliche Vortrag des Gebets und der feurige Schluss der Arie am meisten gelang, wiederholt aufmunternden Beifall. Bei fernerem Fleiss und guter Anleitung lässt sich die höhere Ausbildung dieses Talents nicht bezweifeln.

Die Königstädtische Bühne hat eine neue Oper von Donizetti: „Der Wahnsinnige auf St. Domingo“ ohne besondern Erfolg gegeben, obgleich Dem. Hähnel und Hr. Ecke in den Hauptrollen das Möglichste leisteten. Die Manier des Komponisten ist schon zu viel verbraucht für deutsche Zuhörer, und der Unsinn des Stücks übertrifft alles, was italienische Libretti in dieser Hinsicht zu leisten vermögen. Ueberdies fehlt dem Opern-Personal dieses, mehr auf Volksstücke und Possen angewiesenen Theaters sehr eine erste Sopran-Sängerin. Ein Baritonist, Hr. Schoberlechner, wird erwartet. — Die Concerte zeichneten sich im vergangenen Monate durch interessante Auswahl und vorzügliche Ausführung der Musikstücke besonders aus. Den Anfang machte Herr Musikdirektor Moeser, oder vielmehr dessen Sohn August, der ausgezeichnet talentvolle, eilfjährige Violinist, welcher so eben in Hamburg sich mit Beifall hören lässt. Er spielte ein Violin-Concertino von Kalliwoda, Variationen von Mayseder, und mit seinem väterlichen Lehrer eine Concertante für zwei Violinen so rein, mit schönem Ton, freier Bogenführung, natürlichem Vortrage und so vervollkommneter Fertigkeit, dass man den Knaben sehen musste, um es zu glauben, dass in solchem Alter bereits so Bedeutendes nicht blos mechanisch, sondern auch mit Geist und Empfindung im Violinspiel geleistet werden kann. Die bereits erwähnte Dem. Freyse sang in diesem Concert eine etwas veraltete Scene von Nicolini noch zu belagen, um ihre Stimme völlig frei gebrauchen zu können. Auf der Bühne war dies bei weitem mehr der Fall. Ein Sohn des Gründers einer neuen Unterrichts-Methode im Pianoforte-Spiel, Hr. Theodor Logier, zeigte guten Anschlag und viel Fertigkeit im soliden Vortrage einer schweren Phantasie für Pianoforte von Thalberg, auf Themen aus der Oper: „Die Hugenotten“. Die Ouverturen zum „Sommernachtstraum“, zu Leonore und „Die Schlacht bei Vittoria“ von Beethoven hatten für die Musikfreunde gleichfalls viel Interesse. — Wir gedenken hier zugleich der drei Soireen, welche Hr. Moeser im März veranstaltete. In denselben kamen zwei neue Symphonien, von C. G. Müller und Th. Taeglichsbeck zur Aufführung. Die letztere sprach, ihrer abgerundeten Form und ungesuchten Haltung wegen, am meisten an, wenn sich gleich die kunstmässige Arbeit, wirksam starke Instrumentation und (fast zu) reiche Modulation der ersten Symphonie als höchst achtbar geltend machte. Ausserdem hörten wir Beethovens Eroica, die BDur und Cmoll Symphonieen, wie die Ouverturen zu Faniska von Cherubini, Faust von Lindpaintner und „Des Falkners Braut“, von Marschner mit Vergnügen. Den tiefsten Eindruck bewirkte Cherubini's feurige Tondichtung. — Ein in der Auswahl sehr gediegenes Concert hatte der k. Concertmeister Hr. Hub. Ries am 17. v. M. im Saale der Sing-Akademie veranstaltet, und liess sich darin mit einem Concert für die Violine von eigner Komposition (in A moll), wie mit sehr schweren, eigenthümlichen Variationen von Ferdinand David auf ein russisches Thema, mit vielem, wohlverdienten Beifall hören. Die Korrektheit und Solidität dieses fleissigen Violinisten aus guter Schule ist in jetziger Zeit um so höher zu schätzen, wo fast allein die Ausführung technischer Schwierigkeiten noch etwas gilt. Sehr interessant war es, die erste Ouverture zu Leonore von Beethoven, im Jahre 1805 komponirt, hier zum erstenmale zu hören und mit der zweiten Ouverture zu vergleichen, welche unbedenklich höhern Kunstwerth hat, obgleich auch die frühere Ouv. an genialen Zügen reich, anspruchloser gehalten und kürzer ist. Eine Bass-Arie aus Euryanthe, von Hrn. Böttticher sehr energisch, und ein liebliches Duett für Sopran und Tenor, von Fr. Curschmann, „Der Wald“, von Dem. Grünbaum und Hrn. Eichberger gesungen, gewährten wirksamen Kontrast. Die bisher ungekannte Kantate: „Preis der Tonkunst“ (oder: „Der glorreiche Augenblick“) von Beethoven, gefiel meistens nur durch die imposanten Chöre. Die Soli wurden zu ausgedehnt, theilweise nicht der grossartigen Erfindungsweise dieses Meisters völlig entsprechend befunden. Das Schicksal der Gelegenheits-Arbeiten ist in der Regel das gleiche: dem Augenblick zu genügen, und später vergessen zu werden.

Zum Besten der hiesigen Armen hatte der Hr. G.-MD. Spontini, unter Mitwirkung des Hrn. MD. Rungenhagen, der k. Kapelle und mehrer Mitglieder der k. Oper und Singakademie eine vorzügliche Aufführung des Alexander-Festes von Händel veranstaltet, welche leider nicht sehr zahlreich besucht war. Die Sopran-Soli wären besser durch Fräul. von Fassmann allein vorgetragen worden, statt dass dieselben an drei Sängerinnen vertheilt waren, denen zum Theil diese Gattung getrags. Gesanges nicht zusagte. Den grössten Eindruck bewirkten die vortrefflichen Chöre. Dasselbe war der Fall bei der von der Singakademie veranstalteten Aufführung der Passions-Musik von Joh. Seb. Bach. Die Recitation des Evangeliums hatte diesmal Hr. Eichberger übernommen, und führte solche rein, deutlich und ausdrucksvoll durch. Unter den übrigen Solostimmen zeichnete sich eine junge Sopran-Sängerin, Dem. S., besonders durch ihre volltönende Sopranstimme aus. Am Charfreitage wird, wie alljährlich, Grauns Passions-Kantate: „Der Tod Jesu“ wieder aufgeführt werden, wie auch von dem Gesang-Institute des Hrn. MD. Julius Schneider, am Mittwoch der Charwoche. Das Concert des Fräuleins v. Fassmann enthielt eine reiche Auswahl gediegener Gesangstücke, von welchen die schöne Arie der Fiordiligi im 2. Akt der Oper Così fan tutte von Mozart, das erste Finale der Oper Euryanthe, Sacchini's

treffliches Duett aus Oedip, von der Concertgeberin und Hrn. Zschiesche mit wahrem Ausdruck und Empfindung vorgetragen, am meisten gefiel. Ein Flötist der Münchener Kapelle, Hr. Louis Leeb, liess in einer nicht besonders dankbar komponirten Fantasie für die Flöte schönen Ton, besonders im piano, hören; auch angemessne Fertigkeit fehlte nicht, nur war zuweilen die Intonation nicht ganz rein, woran die Hitze im Saal Schuld sein mochte. Ganz vorzüglich wurden die Ouverturen zur „Vestalin" und zum „Sommernachtstraum" unter Leitung des Hrn. Concertmeisters Leopold Ganz ausgeführt. Eine Arie aus Catels Oper „Semiramis" kontrastirte durch einfache Grösse mit der bedeutungslosen Leere eines sogenannten grossen Septetts aus Donizetti's Lucrezia Borgia, welches zwar hübsche Melodieen enthält und effektvoll, worin die Singstimmen jedoch meistens unisono angewandt sind. Das früher erwähnte Trio von Corelli, für zwei Violoncelle und Contrabass ist doch mehr eine kuriose Antiquität, als für den Concertsaal geeignet.

(Beschluss folgt.)

Dresden. Der am 3. Jan. 1837 erfolgte Tod des Prinzen Maximilian hielt natürlich Schauspielhaus und Concertsaal eine zeitlang verschlossen. Am 31. Jan. 1838 ward Marschner's Vampyr gegeben. Die Zeit, in welcher der Vampyrismus durch Byron interessant gemacht worden war, ist vorüber. Die Intrigue des Stücks hat eben durch den blutgierigen Vampyr etwas Widerwärtiges, mehr noch Ekel als Grausen erregendes bekommen. Die Musik ist in des Komponisten bekannter Weise, mit sehr viel Reminiszenzen aus des sel. Weber's Werken. Am 16. Feb. gab man die Vestalin mit gewohntem Beifall. Am 19. Feb. gab der beliebte Clarinettist Hrn. KM. Rotte ein Concert, dem ich beizuwohnen verhindert ward. Am 28. Feb. ward im k. Hoftheater eine musikalische Akademie zum Besten der Armen aufgeführt. Sie begann mit einer Ouverture von Cherubini. Schön gedacht und schön ausgeführt. Introduktion aus dem Renegaten, von Morlacchi, gesungen von Dem. Bolgorschek, Hrn. Vestri und dem Theaterchor-Personale. Concertino für zwei Klarinetten von F. Kummer, vorgetragen von den beiden Kammermusikern Hr. Rotte und Hr. Lauterbach jun. Der erste ist ein bewährter Virtuos, dem zweiten gebricht es nicht an Fertigkeit, auch sein Ton ist angenehm, aber dem Vortrage fehlt Kraft und Gefühl. Der 121. Psalm, metrisch übersetzt von Cramer, in Musik von Hrn. J. F. von Mosel. Wollte nicht ansprechen. Aus der Oper Così fan tutte — wunderliche Zusammenstellung nach dem 121. Psalm — Chor, Quintett, Terzett, Sextett. Zweite Abtheilung. Neue Sinfonie von dem k. Kammermusikus Botzaner. Ein sehr ausgeführtes Werk, über welches ich mir einen ausführlichen Bericht vorbehalte. — Im Theater hatte man am 27. Feb. Hiller's Jagd zweimal gegeben. Sie war gut besetzt, ward gut gegeben und mit ihrer naiven, ansprechlosen Musik freundlich aufgenommen. — Am 7. März Concert der Miss Clara Novello. Das unmusikalischste aller Länder, England, hatte zwei Sängerinnen in kurzer Zeit auf den Continent geschickt. Die erste Miss Adelaide Kemble trat nicht öffentlich auf. Die zweite dagegen, Miss Clara Novello, gab am erwähnten Tage im Saale des Hôtel de Saxe Concert. Von einigen Nachbarstädten waren Anpreisungen der Sängerin gekommen, die nur in Zweifel liessen, ob man sie über die Sonntag, Malibran u. s. w. oder daneben stellen sollte. Darunter war kein Platz für sie. Wenn solche Ankündigungen immer misslich sind, so sind sie es zumal in Dresden, wo seit so langen Zeiten die italienische Singmethode bekannt und beliebt ist und wo man fast alle berühmte Sänger und Sängerinnen von Europa gehört hat. Das Concert begann mit einer guten Ouverture, von Rastrelli. Dann sang die Concertgeberin Mozarts: *Non più di fiori* etc. Hierauf spielte Hr. Kammermusikus Polandt jun. Variationen für die Violine, von David. Accessert brav. Ihm folgte Handels: From mighty kings, aus Judas Makkabäus, gesungen von Miss Novello. Die zweite Abtheilung bunt durcheinander. Hr. KM. Hiebendahl, der ein Solo für die Hoboe hatte blasen sollen, war krank geworden. Wunderlich genug schob man die Ouverture aus Sargino ein, die nun jetzt etwas abgeblasst erscheint. Dann sang Hr. Zezi eine andere Arie als auf dem Zettel stand. Was nun die Sängerin betrifft, so waren Enthusiasten und Landsleute genug vorhanden und sie ward rauschend applaudirt. Die Kenner fanden an ihr eine wohlklingende Sopranstimme von gewöhnlichem Umfange, rein intonirt, aber noch gar nicht völlig ausgebildet. Dazu eine Kälte und Empfindungslosigkeit, die höchst ungraziös war und auch schon in Berlin vielfältig war bemerkt worden. Von einem Vergleichen mit jenen Heldinnen des Gesanges konnte, unter Vernünftigen, nicht die Rede sein. Der geringe Erfolg, den die Sängerin, die von hier nach Italien reist, in Wien gehabt, beweist, dass man sie dort richtig beurtheilt hat. Sie kann unter guter Leitung eine Sängerin werden, noch aber ist sie es nicht.

Das Theater wiederholte am 20. März die schon früher gegebene und beurtheilte Oper „Beatrice", von Wolfram. Es ist eine seiner besten Arbeiten. Die Proben zu den Hugenotten wurden mit grossem Eifer betrieben. — Die Dreyssig'sche Singakademie gab am 28. März ein historisch-cyclisches Concert, nämlich Gesangstücke aus mehren Jahrhunderten, nach dem Vorgang der Pariser Concerte ähnlicher Art. Es begann mit Palestrina's Ostergesang (geb. 1524. † 1594). Warum aber mit deutschem Text? II. Kirchengesang von Viltoria (zwischen 1550 u. 1560): Vere langueres etc. III. Magnificat von Orlando di Lasso (geb. 1520. † 1595). IV. Ostergesang von Perti (geb. 1656. † 1744.): Adoramus te etc. V. Zweiter Theil. Missa von Haydn. No. 4. (geb. 1732. † 1809.) VI. Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven (geb. 1779. (?) † 1827). Was nun die alten Musikstücke betrifft, so sind sie recht schön, andächtig und würdevoll, gleichen sich aber, der Natur des damaligen Kirchenstyles gemäss, so sehr, dass man den Gang der Harmonie, wenn man deren mehrere gehört hat, im Voraus errathen kann. Die Missa von Haydn war nicht glücklich gewählt, um den Kirchenstyl

seiner Zeit darzustellen. Er hat weit würdigere Messen komponirt, als diese, die, wenn schon auf Verlangen so geschrieben, doch gar zu frivol ist. Nur das Benedictus ist würdig gehalten. Naumann's Messe in As wäre besser an ihrem Platze gewesen. Gegen Beethoven's Meerestille etc. lässt sich nichts einwenden, als dass es kein Kirchenstyl ist und also nicht in diese Reihe gehörte. Warum nicht einen Satz aus seinem Oratorium, oder die früher von ihm komponirte Hymne, die bei seinem Begräbnisse gesungen ward?

Die vier Kapellmusiker, die uns vorm Jahre mit Quartetten erfreut hatten, traten auch dies Jahr wieder zu drei Abendunterhaltungen zusammen, die jedesmal sehr besucht waren. Wir hörten Quartette von Mozart, Haydn, Onslow, Reissiger und Beethoven, mit anerkannter Meisterschaft vorgetragen. Zu den brillantesten Leistungen gehörte das schöne Doppelquartett von Spohr und Beethoven's grosses Quartett in Cismoll, das wir hier, auch von den Gebrüdern Müller aus Braunschweig, noch nicht hatten öffentlich vortragen gehört. Es ward trefflich gegeben und mit lebhaftem Beifalle aufgenommen.

Am 23. März gingen dann endlich die Hugenotten in Scene. Seitdem sind sie fünfmal bei immer übervollem Hause und stets mit lebhaftem, oft enthusiastischen Beifall gegeben worden. Ueber den Unwerth des Textes so wie über den Werth der Musik ist schon so viel gesprochen worden, dass alle Wiederholungen unnütz wären. Was man auch mit mehr oder minderm Rechte hier und da an der Komposition aussetzen will, es bleibt immer so viel gewiss, dass es ein sehr grossartiges Werk voll grandioser und origineller Ideen, in einer höchst wirksamen Instrumentirung ist. Man möchte den Splitterrichtern immer zurufen: „Geht erst hin und thut desgleichen.“

K. B. von Miltitz.

Ein Kranz auf's Grab.

Reiseblätter Wedel's.

(Fortsetzung.)

Hummel, so ergriff unser Friedrich den Faden, schrieb auch dieser Vorübungen, schrieb eine Klavierschule, brauchbar, verständig und lehrhaft, aber diese schon in seinem Alter, in diesen Werken suche ich nicht den hohen Geist, in diesen mag er vielleicht von den spannenden, fingernden Herren bald übertroffen werden; mögen sie aber ruhen, da wir die volle reiche Ernte des herrlichen Unvergesslichen vor uns haben. Würdigen wir zuerst die Sonaten, die der Meister geschrieben, vor allen die beiden aus Es, und halten sie gegen alles, was der Art nur geschrieben ist; dann sein 20. Werk F (weichen), und vor allen die grosse Sonate aus fis (weich), Alles Werke, in denen Mozart seinen Jünger, und Beethoven selber einen Nebenbuhler erkennen wird. Seine vierhändige Sonate aus As (harte Tonart) wird eben so lange schön befunden werden, als es einen Flügel im Vaterlande gibt.

Unter seinen herrlichsten Werken darf seine grosse Fantasie aus Es nicht vergessen werden. In dieser treffen sich die überraschendsten Gedanken mit Ueppigkeit der Formen gepaart, dass gewiss manche der bedeutendsten Schwierigkeitssucher und Setzer ihre Mühe und Noth damit haben werden. Glänzendes Spiel, eine blütheureiche Erfindung, Alles ist in ihr vereinigt, und in ihr hat, wie es mir scheinen will, der Tonsetzer ein Bild hinterlassen, das uns von seinen Siegreichtantasieen, in denen er so gross war und so unbezweifelten Ruhm erntete, einen Begriff, eine Erinnerung gewähren kann. Jeder, der Hummel gehört hat, wird lange harren, bis er in freiem Vortrage wieder einen solchen sprudelnden Dithyrambus vernimmt, wie von seinen Fingern und aus seinem reichen Geiste floss, der unbezweifelt eine höhere Meisterschaft, eine Fülle der Begeisterung uns verkündet, als alle schwierigen Sätze der Welt darthun mögen. Denken wir jetzt der beiden Trio's (Jedreie) aus Es, wie jenes aus E (hart), jenes Gefünfe (Quintett) aus E (weich) und des Septettes (Jesiebne), und können wir hier laugnen, dass der Verewigte in jedem der genannten Werke eine reiche Fülle schöner Gedanken entwickelte, und jede mit dem Reiz eigenthümlicher Neuheit, der Erfindung geschmückt hat? Welche Behandlung des Klavieres! Hier ist reiche Ziermusik und tiefbedeutende! Und welche Tonzeugbehandlung! wie ein Mozart ist er in den Geist jedes Tonzeugers gedrungen, und weiss, wie er, die schwierige Linie des richtigen Massses zu finden, über das hinaus so leicht Verzerrung und Abstumpfung eintritt, welche Linie man unsern heutigen Tonsetzern nie genug empfehlen kann.

Einen viel höhern Namen erwarb sich Hummel noch in seinen Konzerten, wie er auch in diesen beinahe ohne Nebenbuhler dasteht, da Beethoven, den ich unbezweifelt höher stelle, doch einen ganz andern Weg eingeschlagen. Man darf wohl sagen, dass Mozart so seine Konzerte geschrieben haben würde, wenn er noch gelebt hätte; das Konzert aus A, aus H (weich) und aus As (hart) werden uns auf ewige Zeiten den fertigen geschmackvollen Spieler bekunden, und uns ein Eden schöner tonlicher Gedanken entfalten können.

Ich gestehe es ein, entgegnete der Kniegeiger, die genannten Tonschöpfungen lassen alles Andere weit hinter sich, und doch mögen sie wohl einen Theil der Schuld tragen, dass ich in dieser Zeit so manches Schlechte, Unbedeutende, mit schwerem Herzen begleiten muss. Die vortrefflichen Werke scheinen mir, ihre Herrlichkeit unbestritten, das Mass zu überschreiten, das derartigen Kunstwerken von der Natur vorgezeichnet ist, sie scheinen mir etwas gar zu lang. Nicht als ob sie, wie manche gelehrte Werke von heute, zu lang ausgesponnen, als ob in ihnen ein karger, dürrer Stoff zu einem schwachen, langen Faden gezogen sei, nein! ich gestehe, dass in ihnen stets voller lebensfrischer Strom quelle, ja aufsprudele, aber das mein' ich bemerkt zu haben, dass er selbst für Kunstverständige zu verschwenderisch, zu reich ausgegossen, dass die Blüthen durch ihre Menge, durch ihre Länge, wenn auch nicht erdrücken, doch zu drücken begannen. Weil daher die nachfolgenden Künstler

eine gewisse Kälte in der Menge gegen diese Meisterwerke verspürt haben, weil sie die Möglichkeit nicht einsahen, Aehnliches zu schaffen, geschweige sie zu übertreffen, so haben sie sich auf das entgegengesetzte Aeusserste geworfen, und bieten so ihrem Hörcherkreise leichte klingende Waare, taube Nüsse, auf deren Schale sie wie auf jenen Rieschkern so viele wunderliche Fratzen eingeschnitten. Seit jener Zeit setzt es so viele nichtsbedeutende Klingeleien, so viele bunt an einander gewirkte Musikbilder fremder Gedanken, so viele matte Brühen über irgend einen abgetragenen Fetzen eines abgespielten Singspieles, ja eines abgedroschenen Walzers, und ich möchte sagen: seit jener Zeit giebt es so viele untonliche Tonstücke.

Dass diese Richtung einmal überhand genommen, will ich nicht leugnen, fuhr Fritz fort, aber dass der Meister diese gerade durch seine tiefen glutsprühenden Werke verschuldet haben sollte, möchte ich gerade nicht behaupten, da er zumal, neben diesen grossartigen Musterwerken eine Form aufstellte, in der er selbst das Anmuthige, Gefällige, Geistvollscherzende uns dargeboten, in dem er seine herrlichen Ringelreihen (Rondos brillanta) aus A. B. und A. (bart) setzte, die so oft schon dieser Tage nachgebildet, aber leider noch gar nicht erreicht sind. Hier haben wir einen beschränkteren Raum, und demselben entsprechende Gedanken; gewiss nicht minder blühend, wie in seinen grösseren Werken, aber noch anmuthiger, leichter, heiterer, und was das Glänzende seines Spieles anbetrifft, so kann sich in ihnen eben auch der Meister immer noch kund geben. An tüchtigen Mustern für das Tändelnde, Anmuthigere fehlt es also wohl nicht, und von dieser Seite ist das sinnlose Zusammenflicken abgedroschener Gedanken gewiss schlecht zu entschuldigen, wenn es überhaupt nur zu entschuldigen ist.

Der Bratscher hub so an: Hat der Verewigte für unsere Kammer wie für den Tonsaal uns unbezweifelte Muster aufgestellt, so schuf er mit seltener Velocität auch für andere Zweige Gutes, und so wenige ich denn hier, wo wir uns seines Wirkens erinnern, auch seine Werke für die Kirche, seine Messen. Lebt in ihnen nicht jener einfache, gewaltige Geist, wie er in den Werken der niederländischen und altitalienischen Schule vorwaltet, so gleichen sie doch den einnigeren Schöpfungen Vater Haydns, und fern ist ihnen der neueste Tonzeugklärm, der die Stimme, die doch den Höchsten preisen soll, ganz verdrängt, und an dessen Stelle das Holz oder das Blech drängt, so wie bei den Tibetanern *) das Gebet durch den bekannten Gebethaspel verdrängt worden ist.

*) Weil bei diesen Leuten nämlich die schuldigen Gebete so viel der Zeit erfordern würden, haben sie solche sauber geschrieben an einen Haspel befestigt. Einmal Umdrehen gilt für Abbeten, und so können die guten Leute fertig werden.

(Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Quatre exercices pour le Violoncelle sans application du Pouce, (richtiger sans employ du pouce, oder sans employer le pouce), composés par J. J. F. Dotzauer. Halle, chez H. Hellmuth. Pr. 10 Gr.

Die Violoncellspieler erhalten hier von dem als Komponist und Virtuos gleich vortheilhaft bekannten Autor vier Studien, an denen die Meister eine angenehme Uebung und die Gesellen ein tüchtiges Stück Arbeit haben werden. Für diese letztern reicht zumal No. 3 einige angenehme Nüsse zu knacken dar. Die Sätze bieten, wie wir es von Hrn. Dotzauer gewohnt sind, harmonisches und melodisches Interesse. Auch können wir den Verf. nicht darum tadeln, dass er die vor fünfzig Jahren sehr beliebte Figur

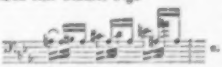

u. s. w.

wieder aufgenommen hat; denn ernstlich macht sie sich in der That auf dem Violoncell sehr brillant, und dann ist sie eine treffliche Uebung für das Handgelenk und das Ruhigbleiben des Spielers. Sicher sind diese vier Etüden den Violoncellisten eine willkommene Erscheinung und sie werden, wie wir, die Fortsetzung wünschen.

K. B. v. Miltitz.

Mancherlei.

Ueber die Erfindung der Rohrstimmen mit frei schwingenden Zungen ist Verschiedenes geschrieben worden, sowohl über die Erfinder als über die Männer, welche zuerst Licht darüber verbreiteten. Nun steht aber bereits 1823 in der 10. No. unserer Zeitung ein vortrefflicher Aufsatz darüber von unserm um Orgelbau und Orgelgeschichte überaus verdienten *Prdr. Wilke*, Musikdir. in Neu-Ruppin, woraus sich ergibt, dass wir diesem trefflichen Manne die Erörterung dieses Gegenstandes zu verdanken haben. Ihm zufolge ist weder Hr. Uthe noch Hr. Strohmann, noch nicht Hr. Grenié (von Porno dafür ausgegeben), noch Abt Vogler, sondern *Fr. Kirnick*, der in Petersburg in den letzten Regierungsjahren Katharinen II. lebte, der erste Erfinder; Backwitz in Stockholm ahmte es zuerst nach. Wir erwähnen dies auch deshalb, weil im angeführten Jahrgange der Name des Erfinders verdruckt wurde. Man muss für Kratzenstein „Kirsnick" lesen. Ehre, dem Ehre gebührt, dem Erfinder und dem Erörterer, der auch das Thema über zweckmässige Orgeldisposition zuerst wieder in Anregung brachte.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 3.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

April. **№ 3.** **1838.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheinen mit Eigenthumsrecht:

	fl.	kr.
Adam, A., *Le fidèle berger, opera comique en 3 actes de Scribe* (deutsch vom Freiherrn von Lichtenstein). Die gebräuchlichen Ausgaben.		
Auber, *Le domino noir* (Der schwarze Domino). Klavierauszug	—	9
id. id. Ouverture pour le Piano	—	8
id. id. id. à 4 mains pour le Piano	1	48
id. Mélange de l'op. l'Ambassadrice pour le Piano par Adam	1	12
Burgmüller, Bolero pour le Piano sur un motif de l'op. *Le domino noir*. Op. 30	—	36
— Les Soirées de Venise, 4 mélodies pour le Piano tirées des opéras l'Elisir d'Amore et Parisina de Donizetti. Op. 89. 4 Suites, chaque	—	54
Czerny, Ch., Cinquantes grandes Etudes spéciales pour le Piano. Op. 600. 2 Suites, chaque	4	30
Gregoire et Vieuxtemps, Fantaisie concert. pour Piano et Violon sur des motifs de l'op. les Huguenots	—	
Hünten, Fr., Second Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 91	—	3
Kaffner, J., 44me Potpourri pour Piano et Flûte ou Violon, motifs de l'op. l'Ambassadrice. Op. 504		
Servais, F. A., *Fantaisie* pour Violoncelle avec acc. de Piano ou Harpe	1	48
Suel, F., 2 grandes marches funèbres pour grande harmonie militaire	—	

Im Verlage der k. k. Hof- und privileg. Kunst- und Musikalien-Handlung
des Tobias Haslinger
in Wien, am Graben, im ersten Freihofe. Edlen von Trattnern'schen Hause, No. 612,
ist erschienen:
Die 1., 2. und 3te Lieferung
der
Ausführlichen
Anweisung zum Pianofortespiele
vom ersten Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung,
von
Joh. Nep. Hummel.
Zweite, vermehrte und rücksichtlich der Textbezeichnung ganz neue Auflage.

In monatlichen Lieferungen zu 6 Hoch-Folio-Musikbogen.
Preis für die Lieferung 1 fl. C.M. (16 Gr.)
Die P. T. Herren Abonnenten belieben obige Lieferung in Empfang zu nehmen.
Ein ausführlicher Prospekt dieses gemeinnützigen Werkes wird unentgeldlich in diesem Verlag und in allen Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes ausgegeben, wo man sich auch noch auf dieses ausgezeichnete und bewährte Lehrwerk abonniren kann.
Für den innerordentlich schmeichelhaften Eingang, welchen dieses Unternehmen bei dem geehrten Publikum schon jetzt gefunden hat, halte ich mich verpflichtet meinen geehrtesten Dank zu sagen.
Wien, *Anfangs* März 1838.
Tobias Haslinger.

Im Verlage der Buch- und Musikalien-Handlung von Gustav Crantz in Berlin erscheinen folgende Kompositionen nach dem beliebten Liede: **Der Reiter und sein Liebchen** von H. Heine.
Geschwind-Marsch. Preis 2½ Sgr., — Polonaise. Preis 5 Sgr.
Ferner erschien daselbst:
Spontini, G., Ritter, Dr., Königl. Preuss. General-Musik Direktor, Kriegergesang für einen Tenorstimme und Chor ad libitum mit Begleitung des Pianoforte. Preis 20 Sgr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn a. R.
Jubiläe 1838.
Der Franc zu 8 Sgr. preuss. od. 28 Kreutzer rhein.

		Francs. Cs.
Bonch, C., Op. 28. Liebesglück und Schmerz, für Gesang und Piano. No. 1. Zwischen Blumen schlief ich. 2. Romanz vom Garten. 3. Ist mir so still und bang. 4. Das Posthorn ausgeschellt		5 50
Czerny, Ch., Op. 454. 48 Rondeaux et Variat. sur des thèmes fav. composés à l'usage des élèves avancés. No. 1. Valse de Preziosa de Weber	1	50
— No. 2. Zigeunerthema de Preziosa de Weber	1	50
— — 3. Thème de l'Op. Anna Bolena de Donizetti.	1	50
— — 4. 2 thèmes de Zauberflöte de Mozart	1	50
— — 5. Menuet de Don Juan	1	50
— — 6. Will einst das Gefühle, de Figaro	1	50
— — 7. Zauberflöte: Das klinget so herrlich	1	50
— — 8. Don Juan: La ci darem la mano	1	50
— — 9. Tancredi: Di tanti palpiti	1	50
— — 10. Thème de Zampa de Herold	1	50
— — 11. La Morte de Portici	1	50
— — 12. „ O süss, schon strahlt der Morgen"	1	50
— — 13. Le bal masqué de Auber	1	50
— — 14. „ „ „ „ „	1	50
— — 15. Sonvi immagini d'amor, du Mercadante	1	50

	Francs.	Cs.
Czerny, Ch., No. 16. Cavatina: Se m'abbandoni.....	1	50
— No. 17. Stanco di più combattere da Martini.....	1	50
— — 18. Voi mirate in ai bel giorno de Ricci.....	1	50
— Op. 438. 3 Rondeaux à 4 mains. No. 1. Der Wachtelschlag.....	2	—
— Op. 438. No. 2. Das Glück der Freundschaft.....	2	—
— — — — 3. Was sieht mir das Herz so?.....	2	—
— — 460. Rondeau: Des Adlers Horst.....	2	—
— — 470. Souvenir du Rhin, Fantaisie brillante sur plusieurs motifs nationaux du Rhin p. Piano.....	3	—
— Op. 473. Rondeau élégants sur une Romance franç.....	2	50
— Op. 402. Invitation à la Danse, Divertissement élégant.....	2	—
— Op. 483. 2 Esquisses caractéristiques. No. 1. Allegretto Sentimental.....	1	50
— Op. 483. No. 2. Allegro passionato.....	2	—
— — 487. Rondeaux brillant sur la Marche du mariage du Duc d'Orleans deRossini p. Piano.	2	50
— Marche du Couronnement de S. M. Victoria, reine de Bretagne p. Pian. à 4 mains.....	2	—
— — — p. Piano. seul.....	1	25
— Op. 489. Pas redoublé de S. M. Victoria p. Pian.	1	25
— — 490. Intr. et Variat. brill. s. le Galop fav. di Lucia du Lammermoor de Donizetti p. Piano.....	3	—
— Op. 491. Rondeau brill. sur des Walses fav. de Lanner.....	2	50
— Op. 492. La Rose, Variat. brill. sur des motifs de Rosa-Walzer de J. Strauss.....	2	50
Bériot, C. de, 12 Mélodies italiennes p. Violon et Piano. No. 1—6 à.....	1	50
Bellini, V., Vaga luna che inargenti, Silbermond mit bleichen Strahlen, Romanzetta.....	—	65
Caraffa, M., Duetto I. 2 Soprane: Semprepiù t'amo— Dir allein mit Pian.....	1	—
Damcke, 6 Gesänge mit Pian. Op. 9. und Op. 11. à..	2	50
Feska, C. A., Op. 1. Rondeau brill. p. Pian. av. Orch.	8	—
— Op. Dasselbe für Piano solo.....	3	—
Händel, 6 Chöre f. Pferte à 4 mains par Czerny 1—6 à	1	25
Herz, H., Op. 15. Variat. sur un air Tyrolien fav. à 4 mains.	4	50
— Op. 38. Sul margine d'un rio, Variat. à 4 mains.	3	—
— — 39. 3 airs variés. No. 1. Air français. No. 2. La Suissesse au bord du lac. No. 3. Air Ecossois à 4 mains à.....	2	50
— Op. 46. Variat. brill. av. Intr. et Finale alla Militare de la Violette de Caraffa à 4 mains.	4	50
Hünten, Fr., Op. 30. 4 Rondeaux à 4 mains. Liv. 1 u. 2.	2	50
— F. E., — 36. Variat. s. u. Walse fav. de Strauss: Souvenir de Berlin.....	2	—
— Op. 37. Rondo s. u. Walse: Das Leben ein Tanz.	1	50
— — 38. Variat. — — Mein schönster Tag in Baden.....	2	—
Felix Mendelssohn Bartholdy, Op. 38. 6 Lieder ohne Worte. 3. Heft à 4 mains.....	4	50
— 3 Motetten für weibliche Stimmen mit Orgel oder Pforte-Begl. 1. Heft 2 Fr.—2. Heft 3.50.— 3. Heft 4 Fr. Op. 39.		
— — Die Singstimmen dazu No. 1. 1 Fr.— No. 2. 2 Fr. — No. 3. 3 Fr. 50.		
— Ouverture p. Orchestre u. Orat. Paulus.....	7	50
Mozart, Händel u. Bach, 6 Fugen für Pianoforte...	3	—
Osborne, Op. 16. Air fav. varié de Anna Bolena p. Pian.	3	—
Riess, Jul., Op. 8. 12 Gesänge mit Pforte-Begl. 1. u. 2. Heft à.....	3	—
Spohr, L., Op. 96. Hymne f. 4 Chor- und 4 Solostimmen mit Orch. Partitur.....	12	—
— Op. 98. — — Klavierauszug..	3	—
— — 98. — — Die 4 Singstimmen dazu.	3	—

Bei J. M. Dunst u. Co. in Bonn ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

Todtenfeier

für

Ferdinand Ries.

Ein Gedicht von

Dr. J. B. Rousseau.

Eleg. geh. Preis 5 Sgr.

Dasselbe

mit einem Anhang:

3 Lieder mit Pianoforte-Begleitung,

componirt von Ferd. Ries.

Opus 180. No. 1.

Preis 15 Sgr.

Interessante Neuigkeit!

Dr. Ferdinand Hand,

Prof. und Geh. Hofrath,

AESTHETIK DER TONKUNST.

Erster Theil.

20 Bogen. gr. 8. Geheftet. Preis 2 Thaler.

Eine Aesthetik der Tonkunst wurde seit langer Zeit gewünscht und von vielen Seiten angeregt; denn unsere Wissenschaft bedarf noch keine vollständige und wissenschaftlich durchgeführte Untersuchung. Was wir hier darbieten, soll darauf hinwirken, dass in die ästhetischen Grundansichten von der Musik Einheit und Klarheit kommen; so wie es überhaupt bestimmt ist, den Freunden der Tonkunst das Urtheil über musikalische Werke und Meister zu befestigen, und das Schwanken in den Gesetzbegriffen zu mindern. Fern von aller Polemik will das Buch als ein Produkt der reinsten Liebe für die Sache der Kunst aufgenommen sein, und eine lebendigere Begeisterung für das Schöne vermitteln.

(Der zweite (letzte) Band binnen Kurzem.)

C. Hochhausen u. Fournes
in Leipzig.

Diejenigen löbl. Theaterdirektionen, welche gesonnen sind, meine neueste Oper: **Der Rächer**, kom. Oper in 3 Aufzügen von W. A. Wohlbrück, zur Aufführung zu bringen, wollen sich gefälligst an mich, den Unterzeichneten wenden, von dem allein auf rechtmässigem Wege Buch und Partitur dieser Oper zu beziehen sind.

Hannover, d. 4. April 1838.

Dr. H. Marschner,
Königl. Hofkapellmeister.

Für eine herzogl. Kapelle wird ein tüchtiger Trompeter, der aber zugleich auch ein brauchbarer Violinist sein muss, gesucht, derselbe darf indessen höchstens 34 Jahr alt sein. Auf portofreie Briefe ertheilt die Musikalien Handlung C. T. Woltmann in Hannover nähere Auskunft.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Mai. **№ 18.** 1838.

Oper.

Das Schloss am Aetna, grosse romantische Opér in 3 Akten von *A. Klingemann*, in Musik gesetzt von *Heinr. Marschner*. 95. Werk. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei *Jul. Wunder*. Preis 6 Thlr.

Bekanntlich erwarb sich der Komponist einen Namen durch seinen Vampyr, und mit Recht. Es sind in demselben so infernalische Sätze aus der Tiefe des Spukes und des Schaudererregenden, dabei andere eines so übermüthig frisch sinnlichen Lebens gerade zu einer Zeit auf die Bühne gebracht, wo Beides ganz besonders anziehend befunden wurde, so dass die Verführungen der wandelnden Leiche wohl wirken mussten. Auch war lebendige Erfindung und viel charakteristische Haltung darin, so viel, dass wir im Ganzen den Vampyr immer noch für dieses Mannes gelungenstes Werk halten müssen, so gut wir auch wissen, dass solcher Spuk nicht für immer in der Zuneigung des Publikums sich erhalten kann. Das liegt aber nicht an der Musik, sondern an der widrigen Leiche, die dem Grabe und nicht dem Leben angehört. Dennoch hat jene Tondichtung gethan, was sie sollte, und die musikalische Welt ist seitdem auf diesen Komponisten aufmerksam geworden und hat seine folgende Oper „Templer und Jüdin“ mit gesteigerter Liebe aufgenommen. Das Werk verdiente es. Fand auch die Kritik nicht die Charaktertreue im Ganzen, nicht den völlig reinen Ausbau der Harmonisirung, und eine zu starke Instrumentation darin, so hat doch das Werk so viel Frische der Färbung und so viel Erfindung, dass es noch immer gefällt, wo es gut aufgeführt wird. Seine folgenden Opern gewannen sich gleichfalls vielen Antheil, sind jedoch nicht so oft dargestellt worden, als die ersten. Woran mag das liegen? Wir glauben an den Texten, die alle etwas Wildes und zu viel Gleichmässiges in sich tragen, sobald man eine Textform gegen die andere hält, oder doch zu nahe an schon dagewesene Opernfabeln anderer sich anschliessen. Denn Erfindungsgabe frischer Melodieen kann man Hrn. M. nicht absprechen, und diese thut auf der Bühne stets das Ihre und ersetzt Manches, was im Grunde nur von Wenigen erkannt und gewünscht wird. So mag es sich auch mit diesem Textbuche verhalten. Die Höllenfahrt steht dem Don Juan gar zu nahe, und dass ein hoffärtiges Weib vom Satan geholt wird, hat sein Widriges und reicht der allbekannten des Wüstlings kaum das Wasser; ja man könnte es dem Teufel ordentlich übel nehmen, dass er sich so viele Mühe um eine Frau gibt, die ihm nicht fehlen kann und am Ende selbst an sein glühendes Herz gesunken wäre. Don Juan zieht durch seine ungeheure Frivolität und Keckheit an: wodurch soll ein solches weibliches Wesen anziehen? Das mag der Hauptgrund sein, weshalb diese Oper an einigen Orten so wenig Glück gemacht hat. Dass sie an andern Orten noch so sehr gefallen hat, wie berichtet wurde, liegt keineswegs am Texte, sondern gewiss allein an der Eingänglichkeit und melodischen Leichtigkeit der Musik, worauf man jetzt in vielen Gegenden das Meiste gibt. Hier haben wir es nun nicht mit dem Bühnenwerke zu thun, sondern mit dem Klavierauszuge, der zum Gebrauche für häusliche Musikunterhaltung bestimmt ist, wo einmal zu Opern am liebsten gegriffen wird. Wir haben also die Musik nicht als ein Kunstwerk für das Theater, wo auf Zusammenhang und Charakteristik u. s. w. zu sehen wäre, zu betrachten, vielmehr darauf zu sehen, ob und wie viel die einzelnen Sätze zur Unterhaltung solcher Zirkel mit Rücksicht auf den herrschenden Geschmack beitragen werden, so weit man dies bei dem grossen Wechsel der Liebhabereien dieser Art zu bestimmen im Stande ist. In Dänemark, wo der Komponist selbst dieses Werk dirigirte und grosse Ehre erntete, fand jedoch das Ganze auch von der Bühne aus so frischen Beifall, dass es dem Könige von Dänemark Friedrich 6. gewidmet werden durfte. Dieses Inselland und das nördlichste Teutschland hat also der Klavierauszug gewiss für sich. Und die meisten Musiknummern sind für den angegebenen Zweck, den wir hier vorzüglich im Auge behalten, auch im Allgemeinen zu empfehlen. Die Ouverture ist in der Manier seiner übrigen, aber geringer schon dadurch, dass

jene früher waren und die Würze den Reiz des Ungewohnten verlor. Die Introduktion mit dem Chore der Winzer und der Ritter, Helenens Kummer und dem tröstenden Oheim Wratislaw werden Alle sehr ergetzlich finden. Das kleine Duett der beiden Genannten ist es gleichfalls, wenn es auch weniger Erfindung als das Vorige hätte, was zuweilen mehr ein Hinderniss des Wohlgefallens als eine Förderung desselben ist, wo es sich um gesellige Unterhaltung handelt, die nicht erst lange üben, sondern sich leicht in das Gegebene schicken mag. Die Dithyrambe des Bacchantenchors mit Soli und Tänzen thut, was sie soll, in tanzlicher Lust, mit Adelheid, Wilhelm und den Rittern, stürmisch genug. Darauf folgt ein Balletstück, nach welchem sich der Chor- und Sologesang italienisirend vernehmen lässt, also erwünscht. No. 4. Helena's Recitativ und Cavatine sind sehr angenehm für Theater und Gesellschaftsang. Das Duett zwischen Helenen und Wilhelm, dem Treulosen, erklingt ziemlich italienisch und immer mehr, je näher es zum Schlusse geht. Hat sich der Komponist auch nicht von seinem Eigenen völlig losgesagt, so scheint es uns doch, als habe er mit allem Fleisse nach Bellini's damals noch mehr als jetzt beliebter Weise sich gerichtet; und geschah es nicht mit klarem Wissen und Willen, was Niemand als der Komponist sicher wissen kann, so geschah es doch um des Weltgeschmackes willen in der That. Wäre nun in der Geselligkeit Folgerichtigkeit, so sänge sie diese Musik vor vielen andern Opern. Dasselbe zeigt sich im Recit. und der Arie der stolzschönen Adelheid. No. 7 Finale hebt mit einem kurzen Melodram an. Adelheid liest Blandinen brennende Reime eines Unbekannten vor, die in's Zimmer gekommen sind, man weiss nicht wie. Der „Ueberbringer" verlangt um Mitternacht „den Ring vom Herzensfinger". Da singt hinter der Szene der Marchese del Orco (man merkt den bösen Feind), der ihr Kron und Thron bietet. Nach einigem Bangen entschliesst sie sich; das Bild der Mutter erscheint warnend im Graus der Mitternacht. Die Stimme hinter der Szene erklingt von Neuem. Die Krone lockt, sie reisst den Ring vom Finger. „Ein einziger, aber fürchterlicher Donnerschlag erschüttert das Theater. Der Rabe schiesst auf den Ring und fliegt davon." Sie entsetzt sich und singt ff. „Wehe mir!" Der Akt ist aus und es kommt der zweite. Kasper, der komische, singt Recit. und Arie, mit etwas zu schwerer Begleitung, was nicht italienisch ist und nicht sein soll, da es sich hier vom teutschen Trinken handelt, was freilich jetzt nicht mehr Alle so meisterlich können, weshalb denn auch Mancher den Spass breit finden möchte. Darauf ein komisches Duett Kaspers und Blandinens, die sich einander gute Lehren geben. Folgt auf dem Theater das Komische zu schnell auf einander, so hat dies für gesellige Unterhaltung nichts zu bedeuten; man lässt aus, was man gern mag. Wilhelm lässt uns dann seinen Gefühlskampf und seine Bethörung von Neuem hören, ein wenig geschraubt, was freilich in der Verzauberung liegen mag, wie der vielfach harmonische Wechselflug, über welchem die Melodie nicht originell steht; ein hoher Tenor wird eher darin heimisch sein als der Begleiter, gehört er nicht zu den übersichtlich gewandten. Das Finale fängt mit einem preisenden Chore an; Adelheid begrüsst die zum Feste Versammelten, deren Hauptpersonen bald ein Quartett bilden; der Chor wiederholt sich verkürzt, Alles ansprechend. Die Musik verändert sich; Flammetto, man merkt am Namen den infernalischen Diener, meldet artig singend seinen Herrn, worüber Alle erstaunen; Adelheid gewährt, Wilhelm wird eifersüchtig, der Fremde erscheint und singt seinen Brand, für so einen Herrn hübsch genug. Sie verzeiht seiner Kühnheit, Wilhelm ist ausser sich, und dem Wratislaw wirds unheimlich, dem Chore auch, und ein Fackeltanz beginnt im Tempo di Polacca, wozu bald der Gesang des Marchese, der Adelheid und der Uebrigen frisch und sachgemäss erklingt; auch der Dichter hat hier sehr treffend geschildert, desto übler passt der Gesang des letzten Chores im Polnischen, wollte man die Situation in Betracht ziehen; übrigens klingt es recht hübsch. Während eines Solotanzes italienischer Masken führt der Marchese Adelheid auf den Thron; Beide unterhalten sich lebhaft durch Pantomimen, worüber Wilhelm aufstürmt, mehr in Worten als in Tönen. Gelassen nimmt der Marchese die Ausforderung auf, spottet und singt: „Weckst du meines Zornes Flammen, stürz' den Erdbau ich zusammen!" Das hätt' er aber nicht nöthig, um einen Wilhelm zu überwinden. Geräuschvoll wiederholt es sich viel bis zum Schluss, der über den Ausgang ungewiss lässt. — Der dritte Akt eröffnet sich mit einer gesucht hübschen, nicht fördernden Romanze der Blandine. In No. 13 vernehmen wir den wilden Unbekannten, der seine Braut aufruft, sich zur Reise in sein fernes Land zu bereiten. Alles unheimlich genug. Der Sang wird zum Duett mit Adelheid, die mit ihrem Herzblut den Bund unterzeichnen soll. Im Terzett (No. 14), wo ihr der Gluthbräutigam diktirt, auch dem Himmel entsagen zu wollen um seiner Liebe willen, zaudert sie. Wilhelm stürzt herein, sie im Presto vor des Fremden Tücke zu warnen. Im Andante hebt Adelheid an, was die beiden Andern ähnlich im Terzett fortsetzen:

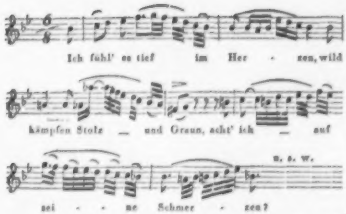

Also südlich geblümelt, nicht eben der Situation angemessen, sondern für Klang sorgend. Der Verführer regt ihren Stolz auf und sie unterschreibt. Natürlich folgt All. agitato, worin es scharf genug geht. Wenn wir nur an rythmischen Einschnitten nicht solche Sylbenzerrungen hören sollten, wie folgende:

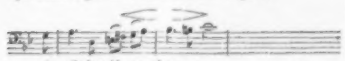

sie sind unschön, und hätten noch so Viele Aehnliches sich erlaubt. Das Uebrige ist wirksam. Im Recitativ sucht sie der Böse zu Wilhelms Mord zu verführen. Im Duett, wo er sie zu verlassen und schreckliche Rache droht, was nicht immer in der Melodie, noch weniger in fester Abrundung der Harmonie ausgedrückt ist, mehr in starker und wechselnder Instrumentation, was nur zuweilen gut wirkt, gelingt es der Lügenmacht, die durch Verheissung äusseren Glanzes um alles innere Heil betrügt. Das Lieblingsthema unserer Zeit, als hätte sie's aus Erfahrung. Es fängt aber eben deshalb an, langweilig zu werden, und das Duett ist nicht das beste. In No. 16 sucht Flammetto, der dienende Teufel, das Kammermädchen in einem artigen Liede zu verlocken. Hätt' es nicht nöthig gehabt, es hält die Episode, viel zu spät eingeführt, nur die Handlung auf. Der Unterhaltung am Klaviere, wo Einzelnes beliebig herausgewählt wird, thut dies freilich keinen Schaden. Die Szene und das Duett No. 17 belehrt uns, dass die kronen-süchtige Adelheid den gefährlichen Ring wirklich an Wilhelm sandte und dass er verderbenden Einfluss hervorbrachte. Die treue Helene steht dem Gequälten bei und wendet sich, da Menschenhilfe nicht retten kann, glaubensvoll an den Himmel, um ein Wunder bittend. Das geschieht; dem Wilhelm wird es wohl: „Himmelsmilde strömet nieder, der Ring am Finger, sein Gift erbleicht, zersprungen ist sein glühend Band!“ Dank und freudige Wiedervereinigung folgen. Die Musik ist weit weniger auf Wahrheit der Situation, als auf Klang berechnet, den beliebten. Im Finale drückt Adelheid ihre Begier nach dem grossen Augenblick aus, der sie zu Macht und Grösse führt, mag auch deshalb alles Andere verderben. Wratislaw versucht noch einmal zu warnen; er hält ihr vor, dass schon Alle sie verlassen haben und aus dem Schlosse geflohen sind. Sie mahnt ihn dafür, bei Wilhelms vermeintlichem Tode zu denken, dass auch er verwundbar sei. „Wohl!“ sagt er, „ich gehe, Frevlerin! und du, fahr' in Sünden hin.“ — Kaum ist er fort, so singen die bösen Geister im Presto ⅔ unisono einen höllischen Jubel, dazwischen werden sie wohl auch harmonisch in einer Art, dass selbst Adelheid davor erschrickt; der Marchese ist so galant, die Leute fortzuschicken, die ihr das Herz schwer machen. Aber im Augenblick darauf ruft er seine luftigen Gesellen; „lass; die Töne hoch im Jubel schwellen, Tänze mischt in unsre Hochzeitlust.“ Es fängt ihr an zu grausen; sie macht sich späte Gedanken über das, was sie gethan. Die Furien tanzen mit Fackeln; Donnerschläge fehlen nicht und die Mitternacht ist nicht stumm. Adelheid bereut, aber der Marchese holt sie.

Hat nun der Komponist, der sich in allen Eigenheiten seiner Harmonisirung treu geblieben ist, mit diesem Erzeugnisse seiner Muse seine früheren Theaterwerke keineswegs übertroffen; hat er auch auf Klang, Schimmer und Seltsamkeit weit mehr als auf echten Situationsausdruck geachtet; scheint er mit allem Fleisse nach einer bellinisirenden Manier gestrebt zu haben, ohne sich selbst und seine frühere Art zu versäumen, was etwas Buntes geben muss; kann man daher die Oper in ihrem Zusammenhange weder eine tief gefühlte, noch tief gedachte nennen, da ihr für ein eigentliches Kunstwerk die einheitsvolle Haltung abgehen muss: so hat sie doch an den genannten Orten, selbst als ein Ganzes vom Theater herab, lebhaft gefallen, zum Beweis, dass der heutige Geschmack sehr verschieden ist und auf die Bedingnisse höher strebender Geisteerichtung der Minderzahl kaum mehr besonders gesehen wird. Wie vielmehr wird also dieses günstige Geschick den Klavierauszug treffen können, der für Unterhaltung geselliger Zirkel bestimmt ist, wo man ausser dem Zusammenhange nur Einzelnes auswählt und theils einem leicht erfasslichen und doch schimmernden Klange, so wie dem Auffallenden und frisch Aeusserlichen sich am liebsten hingibt! Dafür ist aber so reichlich gesorgt, dass wir dem Klavierauszuge und dem angegebenen Unterhaltungszwecke ihr Glück unter Vielen gar nicht absprechen. Auch hat sich

Sinapius und meiner eigenen Wahrnehmung [27]).

c) Das Hüftweh.

Philistion beym Caelius Aurelianus [28]). Aulus Gellius [29]). Porta führt in seinem natürlichen Zauberbuche aus den Alten den Thebaner Ismenias an, welcher gleichfalls das Hüftweh durch die Musik heilte. Nicht minder gedenkt Pechlin in seinen bekannten Beobachtungen, eines Gichtbrüchigen, den die Musik erleichterte. Auch Theophrast der Eresier empfiehlt in ähnlichem Uebel die Musik, besonders Stücke in der phrygischen Tonart. Allein, soviel uns die vier Tonarten der Alten bekannt sind, scheint es, dass die Empfehlung einer davon zur Heilung und Erleichterung arthritischer Beschwerden mehr eine blosse Einbildung, als eine in der Natur der Töne selbst gegründete Sache war [30])

d) Augenweh.

Chasteluc. Und meine Wahrnehmung an mir selbst [31]).

e) Die Qualen des Todes.

Des Iteaux, Lehrer König Ludwigs XIII. liess sich im Sterben eine Sarabande vorgeigen, afin, wie er sagte, que son ame passât plus doucement, et allegramente. Die alte Jungfer und Königin von England Elisabeth, welche wie Cromwell, aber nicht aus gleichen Gründen, von heftiger Todesfurcht

27) Sinapius de remedio doloris cap. IV. §. 4. „Clivius ante aliquot annos degens et per otium Musicam, „in qua tunc temporis excellui, inprimis testudinem tractans, saepeque Dominum Baronem de Wachten„donk frequentans, alioquin podagra diu exactum, audiui, ipsummet fateri, sese magnum ex auditu meae „testudinis percipere dolorum leuamen.“ Und ich wohnte vom Sommerhalbjahre 1771. bis ebendahin 1772. bey dem berühmten Geschichtslehrer und Publicisten Joachim Erdmann Schmidt in Jena, und leistete ihm als Solospieler auf der Violin öfters bey heftigen Anfällen vom Podagra gleiche Dienste, wie Sinapius seinem Gönner in Cleve. Gugus Variar. Lect. L. III. c. 14. erwähnt eines Weibes, die die Gicht sich durch den Gebrauch der Trommel und Pfeife zu vertreiben pflegte.

28) Chronic. pass. L. V. p. I. p. m. 555. Alii cantilenas adhibendas probauerunt, vt etiam Philistionis frater idem memorat libro XXII. de adiutoriis scribens quendam fistulatorem loca doleutia decantasse, quae cum saltum sumerent palpitando, discusso dolore mitescerent.

29) Noct. attic. L. IV. c. 13.

30) Das Schema der phrygischen Tonart findet sich gegeben und abgebildet in Walther's musikalischem Lexicon S. 410. 411. und in den Kupfern Tab. 14. fig. 2. Rousseau sucht in seinem Dictionnaire unter dem Artikel Phrygien uns eine Idee davon zu geben. Daraus erhellet nun, dass die phrygische Tonart einen Ton höher anfängt und aufhört, als die Dorische, und dass, wie die Alten letztere vornehmlich zu religiösen Musiken verwendeten, sie von der ersten bey militärischen Gebrauch zu machen pflegten. Wenn schon in ästhetischen Rücksichten es nichts gleichgültiges ist, in welcher Tonart ein Musikstück geschrieben ist, so kömmt es doch in medicinischen Beziehungen darauf nicht an, sondern welche Tonart dem Ohr des Kranken am besten behagt.

31) Ueber die Musik, S. 37. Ein durch unvermeidlichen und schnellen Wechsel zwischen heisser und kalter Luft versetzter Schnupfen zog mir eine acute Ophthalmie im Spätjahre 1782. zu. Es fügte sich, dass in dieser Zeit sich ein Virtuose aus Mainz, Nemens Pfeifer, hier auf dem Fagotte hören liess. Ich wohnte seinem Konzerte bey, und hatte, so lange es dauerte, die bedeutendsten Gefühle von Erleichtrung der Schmerzen. Als aber des Konzert zu Ende war, gieng es wie oben (Note 2.) beym Tonsetzer. Mein Klavier war ehemal mein bester Trost, bis sich die acute Augenentzündung in eine chronische, minder schmerzhafte verwandelte. Als ich mich, um ebenderselben willen, mit Blasenpflastern quälen musste, war ebenfalls Klaviermusik mein vornehmstes Anodynum.

der Komponist viele Freunde erworben, die wir kaum erst noch zum Selbstversuche dieser Oper aufzumuntern nöthig haben.

Ueber einiges besonders Merkwürdige in den diesjährigen 4 geschichtlichen Abonnement-Concerten in Leipzig.

(Beschluss.)

Unter den am 1. März vorgetragenen Stücken war eins von unserm Mozart, was Allen unbekannt geblieben, ob es gleich aus einer seiner Opern genommen wurde, aus „Zaide". Die Meisten werden bereits vergessen haben, dass eine Oper dieses Namens von unserm Unübertrefflichen vorhanden ist. Nähere Nachricht über das Werk fehlte immer bei aller Anfrage, die auch in diesen Blättern gethan wurde. Was wir davon erfahren, ist Folgendes: Zaide ist zweiaktig nach einem teutschen Buche, dessen Verf. noch bis jetzt unbekannt blieb. Das Textbuch ist verloren. Wüsste Jemand, wohin es gekommen ist, er sei um Anzeige gebeten. Hr. Hofrath André in Offenbach besitzt die volle Partitur, an deren Beendigung nicht viel fehlt. Es ergibt sich daraus eine auffallende Aehnlichkeit mit „der Entführung aus dem Serail" sowohl dem Texte nach, als in der Musik. Einrichtung und Personenvertheilung, so dass Zaide als Vorläuferin der letztgenannten angesehen werden muss. Die Zeit der Komposition der Zaide hat sich bis jetzt geschichtlich genau gleichfalls nicht ermitteln lassen. Indessen urtheilt Hr. Hofr. André aus der Musik selbst, wie aus Vergleichung der Handschrift mit andern Mozartschen Manuskripten, dass sie in den Jahren 1778, 79 oder 80 geschrieben sein dürfte. Aus dem Zusammenhange des zum Theil melodramatisch behandelten Textes folgert er ferner, dass nur noch ein kurzer Schlusssatz zu völliger Beendigung erforderlich gewesen sei. Die Ouverture, die M. gewöhnlich zuletzt schrieb, fehlt auch. Warum mochte nun M. eine so weit gediehene Oper zurückgelegt haben? Dass dem Komponisten der Text nicht ganz zugesagt habe, möchte kein vollgiltiger Grund sein, da M. bekanntlich darin nicht sehr wählig war. Wahrscheinlich erhielt er inzwischen „Belmont und Konstanze" (Entführung), die ihm schon um des Namens seiner damaligen Braut willen, Konstanze Lange, lieber sein mochte. Da der Stoff beider Opern sich ähnelt, musste es auch mit der Musik so sein. Zweierlei ähnlicher Art wollte der reiche Meister wohl nicht geben, und darum hielt er am wahrscheinlichsten die Zaide zurück. In Hinsicht auf die grosse Aehnlichkeit dieses anziehenden MS. mit der Entführung führen wir folgende Mittheilungen an: Der Anfang des Schlusssatzes der Zaide hat mit dem ersten Mittelsatze in Konstanzens Arie: „Traurigkeit ward mir zum Loose" die auffallendste Aehnlichkeit, auch in der Instrumentation, nur dass hier $^2/_4$, dort bekanntlich $^3/_4$ Takt notirt steht; ferner schliesst der erste Akt die Oper mit einem Terzette und der zweite mit einem Quartette, wie in der Entführung; endlich findet sich unter den Hauptpersonen auch ein Sultan, gleichen Charakters, wie in der Entführung, nur mit dem merkwürdigen Unterschiede, dass dieser Sultan nicht als Schauspieler, sondern als Tenorsänger auftritt. — Da diese unvollendet hinterlassene Oper M.'s vermuthlich gedruckt wird, wir rathen auf Subskription, wird sich aus der Vergleichung mit der Entführung das Uebrige herausstellen. Doch ergibt sich aus diesen Andeutungen für M.'s Ehre schon genug, auch dass Zaide, würde sie bekannt, kein Bühnenwerk werden kann. Der Meister wollte der Welt nicht 2 Werke ähnlicher Art geben, ob ihn schon das Vaterland nicht selten um die Nothwendigkeiten des Lebens kämpfen liess. —

In demselben Konzerte hörten wir noch 2 Merkwürdigkeiten von Méhul. Dieser Mann und seine Werke sind um so beachtenswerther, je mehr die Meinung darüber auch in unsern Zeiten von Neuem wieder auf die entgegengesetzten Seiten übertreibend hinausläuft, so dass eine sorgfältige Betrachtung seiner Leistungen unumgänglich nöthig geworden ist, wenn ein gerechtes Urtheil über einen verdient Entschlafenen nicht unter das Gleichgiltige gerechnet werden soll, was doch Vernünftigen schwerlich einfallen kann. Der Mann ist bei seinem Leben übertrieben gelobt und übertrieben getadelt worden; Beides, wie es sich traf, hat sich wechselnd fortgesetzt. Erst neuerlich warf man ihm wiederholt vor, er sei bei allem Geist und vielen Kenntnissen gezwungen, hypersyntheisch, bizarr u. s. f.; „Joseph und seine Brüder" sei eine nothgedrungene Ausnahme von der Regel, um nicht ganz in der Meinung des Volks, das seine Revolutionshymnen vergessen hatte, zu sinken; dennoch sei auch diese Oper matt, einförmig, lethargisch, psalmodirend. Ja man hat gestussert, „Méhuls rein künstlerisches Schicksal bleibt bis zur Stunde noch immer ein Räthsel." Zur Lösung des Räthsels ist nichts besser, als gerade das, was unter sein Bizarres gerechnet wird, möglichst zu Gehör zu bringen, oder doch genau zu erforschen und sie auf Sagen und Nachsprechen sich einzulassen, was in übersichtlichen Darstellungen nur zu oft geschieht. Desto angenehmer war es uns,

dass gerade dieser Mann für die Reihe der hiesigen historischen Concerte mit gewählt worden war, von dem es heisst, er sei ein Schüler Glucks in der höhern Kunst und habe beabsichtigt, teutsche Musik seinen Landsleuten näher zu bringen oder beide, die teutsche und französische Kunst, mit einander zu verbinden, weshalb eben Teutschland so sehr für ihn eingenommen gewesen sei. Dazu ist nun jetzt keine Ursache mehr vorhanden, und die Wahrheit wird sich nun so eher ermitteln lassen. Freilich gehört zu einem vollendeten Bilde des künstlerischen Wesens Méhul's ein sorgfältiges Erörtern aller seiner Hauptwerke der Zeitfolge nach. Das gäbe eine Monographie über ihn und seine Werke, die hier nicht beabsichtigt werden kann: aber einen Grund dafür wollen wir legen durch kurze Besprechung derjenigen Werke, die hier zur Aufführung kamen.

Das erste Stück war ein Ensemble aus seiner Oper Uthal: „Ihr tapfern Rächer meiner Schmach". (Bravos vengeurs d'une juste querelle.) Es ist ein Zufall, dass gerade diese seiner Opern in dem neuesten Lexikon nicht mit angeführt worden ist. Man weiss schon, dass sie auf Napoleon's Befehl ohne Violinen komponirt wurde. Wer Lust hat, kann sich leicht mit ihr bekannt machen, sie ist gedruckt unter dem Titel: Uthal, Opéra en un Acte, imité d'Ossian, paroles de Mr. St. Victor. (A Paris.) Die Personen sind Larmor, Fürst von Dunthalmon; Malvina, seine Tochter; Uthal, ihr Gemahl; Ullin, Barde des Larmor; Haupt der Barden Fingals; Barden- und Krieger-Chöre. Die Scene ist in einem Walde. Unter den Instrumenten findet sich eine Harfe, die für Bardengesänge in Frankreich kaum fehlen durfte. Statt der Violinen spielen 2 Bratschen eine wichtige Rolle, in der Partitur „Quinte" genannt. Die Ouverture ist charakteristisch, nicht überladen, grösstentheils geistreich und harmonisch teutsch bis auf einige einförmige Wiederholungen. Ich würde aus eine Beschreibung der Gesänge liefern, wäre das gedruckte Werk nicht leicht zu bekommen und wäre es nicht wünschenswerther, dass sich Jeder mit eigenen Augen überzeuge, was überall besser ist, als nachgesprochen. Für Alle, die nicht Zeit und Lust zu eigener Prüfung des Werkes haben, reicht ein allgemeines Urtheil über das Ganze hin, was ich hier hauptsächlich zur Anregung für Andere niederlegen will, damit sie den immer noch so verschieden beurtheilten Mann in seinen eigenen Werken kennen lernen, besonders in solchen, die nicht zu den bekanntesten gehören, wie„ Je toller, je besser" u. s. f. Ich sehe in der ganzen vorliegenden Oper, die aus 9 Gesangnummern besteht, deren jeder die Textesworte, des Zusammenhanges wegen, vorgedruckt stehen, nichts Erzwungenes, Barockes, noch Ueberladenes, im Gegentheil ist der Gesang wie die Instrumentation einfach, natürlich, dabei am rechten Orte gedacht harmonisirt, allerdings nach teutschen Vorbildern, vorzüglich Gluck zum Muster nehmend, also vor allen Dingen auf Wahrheit des Ausdruckes achtend. Dennoch wird man nicht sagen können, dass er den Franzosen dabei ganz verleugnete: nur scheint mir tiefere Empfindung und anziehendere Auffassung, als die gewöhnlich spielenden jener Volkszeit hervor, was man ihm doch wohl nicht zum Vorwurfe zu machen berechtigt ist. In dieser Oper steht also der Mann gerechtfertigt, und man mag dieses Wenige als einen Anfang seiner Ehrenrettung ansehen.

Weit weniger bekannt ist die von seinen Instrumentalwerken zu Gehör gebrachte Symphonie, die schwerlich jemals im Drucke erschienen ist. Wie von diesen seinen Instrumentalsätzen neuerdings geurtheilt worden ist, gehe voraus. Man sagte: „Die Klavier- und übrigen Instrumentalsachen, die Méhul schrieb — und ihrer ist eine ziemliche Anzahl — ruhen längst als Reliquien alter Liebe, die man mit einem gewissen Erröthen betrachtet." Das ist eben so hart als ungerecht; wenigstens kann diese von uns in Partitur (mit Ausnahme eines Theiles des Andante) gesehene Symphonie nicht im Geringsten zur Bestätigung des Ausspruche dienen. Es mag sein, dass sich allerlei Sätze für Instrumente von ihm vorfinden, die einzig der Liebhaberei und dem herrschenden Geschmacke jener Zeit und sogar seiner nächsten Umgebung angehören, die also bei veränderlem Geschmacke — und wie sehr hat er sich nicht in den letzten Zeiten verändert! — den heutigen Liebhabern ein Lächeln abgewinnen und mit Recht zurückgelegt werden müssen. Wo, bei welchem Meister und wann wäre das nicht der Fall? Selten ist Einer, der nicht, gerade in Tonsätzen für Instrumente, seiner Zeit gehuldigt und auch zuweilen Modesächelchen geliefert hätte, von denen er selbst wusste, dass sie, menschlich geboren, nothwendig der Sterblichkeit nach kurzem Lebensrausche verfallen sind. Solche Beispiele eignen sich daher nicht im Geringsten, der gesammten Thätigkeit irgend eines Mannes allen Gehalt und allen Einfluss auf Förderung der Kunst abzusprechen. Sie beweisen nur, dass der Künstler auch ein Mensch ist und menschliche Bedürfnisse hat, die er bei aller Liebe für seine Kunst zuweilen zu befriedigen gezwungen ist. Und wie viele unserer jetzt nicht unbeliebten Instrumentalsätze mag es wohl geben, die nicht bald genug den einsamen Todesschlaf schlummern? Keine Unsterblichkeit steht misslicher, als die der Instrumentalwerke, von denen nur das Höchste bleibt, und selbst die oft genug mehr geschichtlich als für's Le-

ben, das auf Wechsel und Veränderung gebaut ist, wie Blumen, die auf Gräbern wachsen.

Dennoch steht unser Mann in diesem symphonischen Werke als ein sehr achtbarer da, der im Allgemeinen jene Vorwürfe durchaus nicht verdient. Die erste Nummer, All., $^4/_4$, G moll, ist überaus klar in Zusammenstellung der Gedanken und in Instrumentation, die zu dem Streichquartett Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Pauken in Anspruch nimmt. Die Behandlung derselben ist so wenig verwickelt, dass die Blasinstrumente meist blose Verstärkungen des Streichquartetts geben, nur selten, und auch dann nicht bedeutend, von demselben abweichend. Das Gemälde des ganzen Satzes ist so ungesucht natürlich, so mannigfach gruppirt und so wirksam, dass es seinen Eindruck auf unbefangne, nur nicht gar zu ungeübte und einseitige Hörer kaum verfehlen kann. Freilich muss recht und billig vorausgesetzt werden, dass man von ihm nicht ein Bild der Art fordert, wie es Beethoven geliefert hat.

Andante, $^2/_4$, B dur, mit denselben Instrumenten, noch schlichter und vereinzelter, aber auch gemischter angewendet. Der Dursatz hat 3 einfach melodische, gut an einander gereihete, nicht wiederholte kurze Theile, der erstere von 8 Takten, der zweite von 20, und der dritte von 16. Darauf erklingt ein Minore in B moll mit einfach schönen Nachahmungen der Violine und des Vcell's, die sich weiter hin auf alle 4 Streichinstrumente erstrecken, ohne die geringste Verkünstelung und Ueberladung, so fliessend als möglich. Endlich treten die Blasinstrumente ein, das Ende in B dur.

Menuetto, All. moderato, G moll, tragen die Streichinstrumente pizzic. vor. Im Trio, G dur, lassen sich zuerst Klarinette und Fagott in einer hübschen unisonen Melodie hören, wozu sich bald einige andere verstärkend gesellen, im 4. Takte die Streichinstrumente mit Weglassung der Bratsche, welche dann den unisonen Anfangsgang mit der Hoboe aufnimmt; das Ganze höchst durchsichtig, schön und leicht verwebt, oft 3—, ja 2stimmig und doch wechselnd genug. Das Minore der Menuett wiederholt sich zum pizzic. der Streicher mit Verstärkung der Bläser, bis der Satz gegen das Ende gemischter und voller sich hebt und in G dur sehr kräftig schliesst.

Das Finale, All. agitato, $^4/_4$, G moll, ist so feurig, dabei so klar und fest gehalten, dass man wünschen muss, es mögen sich alle Zweifler an den guten Eigenschaften Méhul's daran versuchen. — So viel glaubten wir den Manen des Entschlafenen und der Geschichte der Kunst schuldig zu sein.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Noch sind einige musikalische Abendunterhaltungen zu erwähnen, welche von mehrem oder minderem Kunstwerth waren.

1) Eine „Concert-Akademie" von Herrn MD. Kloss veranstaltet, in welcher die historische Tendenz sich wieder durch eine Vorlesung über die Musik der Hebräer kund gab, praktisch indess mehr ein neues Violin-Konzert, vom Hrn. KM. Ries komponirt und gespielt, wie ein Divertissement für 4 Pianoforte von C. Czerny, von den Hrn. Th. Logier, Fesca, Schumann und Kloss vorgetragen, ansprach.

2) Die dritte und letzte Quartett-Soirée der Hrn. KM. Zimmermann, Ronneburger, Richter und J. Griebel, in welcher ein Pianoforte-Trio von Beethoven von Hrn. Th. Kullak etc., wie auch das Mendelssohnsche A moll Quartett und ein Quintett von Onslow in E dur vorzüglich ausgeführt wurde.

3) Die von Hrn. E. Zimmermann ausserordentlich veranstaltete Abend-Unterhaltung, deren Hauptstücke das geistreiche Octett von F. Mendelssohn-Bartholdy und Variationen für die Violine aus dem D moll Quartett von F. Schubert und von David waren. Eine französische Romanze von Clapisson „Je Fou" mag dem französischen Zeitgeschmack sehr entsprechen; der Deutsche ist indess noch nicht so weit in der Kultur vorgeschritten, um den Wahnsinn zum Gegenstande einer musikalischen Unterhaltung zu benutzen. Uebrigens sang Hr. Zschiesche dieses hors d'oeuvre mit vieler Kunst und Wahrheit des Ausdrucks für den widrigen Gegenstand. Erheiternd wirkten dagegen die von Hrn. Bader gesungenen Lieder von Curschmann und ein Gesang von Prosch mit Waldhornbegleitung, welche Hr. KM. Schunke, wie auch Variationen für Pianoforte und Horn von Czerny mit Hrn. KM. Winzer, mit schönem Ton, rein und fertig ausführte; Hr. KM. Griebel trug ein Rondoletto aus der soliden Musikzeit für das Violoncell von Bernh. Romberg mit vielem Geschmack und vorzüglicher Bogenführung vor. Auch wurde ein überaus schönes, nur zu langes Adagio von Beethoven als Quartett ganz vorzüglich nach einem gesprochenen Gedicht: „Das Grab des Herrschers" vorgetragen. Die ganze Soirée enthielt demnach viel Werthvolles und Interessantes.

4) Ein junger Klavierspieler, Hr. Gustav Schumann liess sich in einer selbst veranstalteten Soirée mit einem Pianoforte-Trio von Beethoven, einer Fantasie mit Variationen auf Themen aus Don Juan von Thalberg, mit der beliebten Henselschen H dur Etüde und selbst komponirten Konzert-Variationen mit Beifall hören. Die Zahl der Klavierspieler vermehrt sich mehr und mehr!

Zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmungen des Oderbruchs und Schlesischer Ortschaften Nothleidenden werden bereits mehre Konzerte und theatralische Vorstellungen vorbereitet. — Jetzt wird die dramatische Aufführung des Goetheschen Faust, hoffentlich mit theilweiser Benutzung der fürstlich Radziwillschen Komposition, vorbereitet, in welcher Tragödie der be-

reits hier anwesende berühmte Mime Seydelmann als Mephisto debütiren wird. — Marschner's „Falkners Braut" soll noch vor dem Osterfest zur endlichen Aufführung gelangen. So lässt denn auch der Aprilmond viele anziehende Kunstgenüsse erwarten.

Ein Kranz auf's Grab.

Reiseblätter Wedel's.

(Beschluss.)

Dass Hummel auch für die Stimme zu schreiben verstand, fiel der Kniegeiger ein, das würde man gewiss heller eingesehen haben, wenn sein Singspiel Mathilde, was die Worte betrifft, nur einen gefälligeren Zuschnitt gehabt, wenn es bühnengerechter gedichtet wäre. Ich habe nie der Gesammtaufführung beiwohnen können, und nur einige Bruchstücke des Ganzen im Tonsaale gehört, muss aber bekennen, dass diese zu dem günstigsten Urtheil auf das Ganze berechtigten. Ich fand einen immer schönen Fluss kräftigen Gesanges, bühnliches Leben soviel es von der Bühne fern zu erkennen, und eine passende, das Ganze tragende Stimmvertheilung. Vielleicht wird sich in diesen Tagen ein Dichter finden, der das Stück neu bearbeitet, der ihm, dem Tonwerk gegenüber, eine passendere Bedeutung gibt, dass auch das Vaterland hier seinen Meister erkennen kann, wie seine Jünger in Weimar ihn kennen gelernt. Welche Mühe gibt man sich nicht oft, die geringfügigsten Sachen aus Paris zu verschreiben, und trotz dem, dass sie an Dichtung wie an Tonsetzung reine Mondkälber sind, in unbegreiflichem Wetteifer auf unsern Bühnen zur Schau zu stellen. Endlich wird der Tag wohl kommen, wo wir unsern Meister zu würdigen wissen. Was die Werke des tüchtigen Feska betrifft, sind schon mehre Stimmen laut geworden, Gluck hat in Berlin neue Siegerlorbeere gefunden, Mozarts Don Juan ebendaselbst seine goldene Hochzeit mit der Horcherschaft gefeiert: weshalb sollen wir verzweifeln, dass die Mathilde unsers Meisters von irgend einem Dichter neu überarbeitet ans Licht trete, und dem Vaterland einen nicht geahnten Schatz verkündige, dass auch die kleineren Singspiele wieder gegeben werden, denen gewiss der reichste Beifall nicht fehlen wird —?

Von den Werken für die Tonbühne unsers Meisters, hob einer der Geiger an, ist fast Alles bekannter, und doch sind mehre Eröffnungen lange nicht so gewürdiget, als sie wohl verdient, unter andern halte ich die Eröffnung zu Johann von Finnland *) für eine der kräftigsten, sinnigsten derartigen Tondichtungen, durch die ein süsses Heimweh, eine edle Ritterlichkeit in jeder fühlenden Brust entflammt werden wird, und die besonders durch Stimmenvertheilen eine so seelenvolle Färbung, einen solchen Schmelz gewinnt, dass sie jedes grosse Tonfes würdig einleiten könnte. — In vielem gut und in manchem ausgezeichnet war der Verherrlichte, sprach Friedrich, in keinem grösser als in den Werken für Klavier. Er war durchdrungen für die Würde dieses Tonzeuges und hatte den Einfluss vor Augen, den er auf die ganze gesammte tonliche Bildung äussert. Ich möchte fast sagen, dass durch ihn das Klavierspiel zu seiner vollen, höchstmöglichen Ausbildung gekommen, dass die Kunst des Klavieres durch ihn vollendet, die gegen die gesammte übrige Tonkunst sich verhält, wie die Kupferstechkunst zur Malerei und den ihr verwandten Künsten. In ihr ist eine Kunst geschaffen, die geeignet ist, jede schlummernde Naturgabe für den Satz zu wecken, im engsten entlegensten Kreise Sinn für die grössten mannichfachsten Meisterwerke zu erregen und dort von den zusammengesetztesten Werken Kenntniss zu verbreiten, wie einen Vorgeschmack derselben zu geben. Durch sie ist dem Gesange eine tüchtige Begleitung, jedem Gesangvereine eine kräftige Stütze, und jedem Hause eine Tonbühne im Kleinen gewährt, die weit entfernt, abzuschliessen und alle andre Kunst zu verdrängen, nur anregt, vorbereitet und alles höhere Streben einleitet und befestiget.

Obschon das Vaterland noch gar zu viel des Fremden nachäfft, hob der alte Bratscher an, und viel des guten Einheimischen ungeachtet vorüberziehen lässt, so will mir doch scheinen, dass der Deutsche allgemach zu einigem Selbstgefühl zurückkomme, und eine bessere Meinung von sich gewönne, wenigstens sollten die vielen Bildsäulen, die man rings im Lande unsern hochverdienten Bürgern und Künstlern setzt, einen auf diese Meinung bringen. So werden wir denn auch mit vielen andern den heute Betrauerten anerkennen. Dass man ihm eine Bildsäule setze, oder ein Denkmal errichte, darauf wage ich jetzt noch nicht anzutragen, nur mein' ich, thät man wenig, wenn man auf dem Fussgestelle des Mozartmales in Salzburg und in Prag die Namen der Schüler des Meisters eingrübe, und unter andern auch den Namen Hummel.

Jeder stimmte diesem bescheidenen Wunsche bei, und die Gesellschaft trennte sich ernster wie sie zusammengekommen, und ich bin gewiss, dass, wenn jeder herzige Gedanke von guten Feen beachtet worden, das frische Grab des Meisters, wie fern es entlegen, am andern Morgen mit reichen Blüthen überwuchert gewesen.

Gottschalk Wedel.

*) Bisher ist sie blos als Handschrift in einem kleinen Kreise, so viel ich weiss, bekannt geworden, zu hoffen steht aber, dass sie ausgeschrieben oder in der Gesammtstimme jetzt im Stich erscheinen werde. —

Requiem

(5 Hymnen sammt Libera) für 4 Chorstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Vcello, Contrebass und Orgel, (2 Hoboen, Fagott, Trompeten und Pauken ad lib.) in Musik gesetzt von Ign. Ritter von Seyfried. In Stimmen. München, bei Falter und S. Pr. 2 Thlr. 5 Gr.

Wir haben die geschriebene Partitur vor uns. No. 1. *Requiem* und *Kyrie* aus E moll $^4/_4$, Lento ($\frac{1}{2} = 66$), ein angemessen kirchlicher, in Demuth bittender, Andacht wirkender Satz, ohne viele Wiederholung der Worte, mehr

mit verstärkender, als schmückender Instrumentation, wie es Sinn und Haltung des Gesanges hier nothwendig machte. No. 2. *Dies irae*, E moll, ²/₄, *All. moderato* (♩=116). In diesem Satze erwartet man die Führung der Instrumente bewegter, und so ist sie auch. Die Worte der Hymne gehen in ihren dreizeiligen Strophen ohne jede Wiederholung hinter einander fort, bis zu dem *Salva me, fons pietatis!* womit dieser gut deklamirte Satz in E dur mit einer Fermate schliesst, in der dritten überleitend in A dur, ⁴/₄, Andante (♩=92): *Recordare Jesu pie*; der schlichte, harmonisch gut geführte Bittgesang wird anfangs von den Instrumenten nur einfach unterstützt, geht aber nach und nach bei den Worten „*Ne perenni cremer igne*" in lebhaftere Bewegung. Der Text würde fast Kirchenlieder-mässig behandelt heissen dürfen, wenn nicht im ganzen Andante des Rhythmischen wegen einzelne bedeutende Worte wiederholt worden wären, was aber dem Gesange mehr chorkräftiges Leben gibt; er schliesst mit *Voca me cum benedictis*. Im Tempo des Dies irae tritt nun „*Lacrimosa dies illa*" ein, in der beschriebenen Weise geführt, die erste Melodie ganz beibehalten, dann verändert, dem Sinn des Gedichts zufolge und mit einem nur aus 3 langgehaltenen, feierlichen Akkorden schliessenden Amen. — No. 3. Offertorium: „*De profundis*", Alla breve (𝄵=96), A moll, sehr kirchlich und würdig gesungen, einfach instrumentirt, sicher und tief harmonisirt ohne Schärfe und Schwulst, die hier auch widrig sein würden. Der wechselnde Zwischengesang einer Chorstimme hebt die Wirkung nicht wenig. No. 4. *Sanctus et Benedictus*, E dur, ⁴/₄, Molto maestoso (♩=52), nur 8 Takte, aber würdig. Nach einer Generalpause tritt più mosso mit bewegter Instrumentation ein zu einem lebhaften Gesange, kurz und ohne Verwickelung. Das *Benedictus* ist in E moll, ⁴/₄, poco All. (♩=88) gesungen. Unserm Gefühle nach müssen wir diesem Satze mehr Innigkeit wünschen: Andern wird er sich durch seine Freundlichkeit empfehlen. Das daran gehangene *Osanna*, ⁴/₄, All. maest. ist, wie gewöhnlich, sehr kurz. — No. 5. *Agnus Dei*, Andantino cantabile (♩=60), ³/₄, G dur, durch den Chor der Bässe wird immer das *Dona eis Requiem* zwischen dem vierstimmigen Gesang eindringlicher; jeder Abschluss des Textes schreitet in eine andere Tonart, in H dur mit der Fermate endend und im Lento des Anfangs *Requiem aeternam* neu ergreifend und schön weiter führend, kurz und würdig. — Das *Libera*, A moll, ⁴/₄ (♩=120), zeichnet sich ausser seiner trefflichen Harmonisirung noch dadurch aus, dass es nach jedem Texteinschnitt, bald nach 6, bald nach 4, 10 oder 16 Takten eine Generalpause setzt, was dem Ganzen mit Hilfe der gewählten Harmonisirung eine eigenthümliche Feierlichkeit gibt. Auch dadurch gewinnt es, dass die auf den früheren Text anspielenden Worte auch stets auf die dagewesenen Sätze deutlich und doch neu gewendet anspielen. Die 2 langen Gräve-Takte mit D moll, Sextenakkord von G moll und dem A dur-Schlusse, vollenden höchst befriedigend. — Aus dieser bündigen Schilderung wird man erkennen, dass es kein Konzert-Requiem, sondern eins für den Kultus in katholischen Kirchen ist und sein soll, für welchen Gebrauch es bestens zu empfehlen ist, um so mehr, da die Aufführung bei so fliessender Stimmenführung und bei gut unterstützender Instrumentation keine besondere Schwierigkeiten hat. Solopartieen kommen nicht darin vor.

Mancherlei.

Altes. Die Eitelkeit, schreibt schon Arteaga, der es eigen ist, einer Menge von Vergnügen zu entsagen, um das grösste Vergnügen unter allen, sich Andern überlegen zu glauben, desto besser zu schmecken, ist nun zugleich die Ursache, warum Vielen ein gesuchter und schwerer Styl so wohlgefällt. Begierig, gross zu sein, sucht er sich in seinem Laufe durch Wege zu erheben, die seine Mitbewerber noch nicht betreten haben. Daher die Neigung zur Sonderbarkeit, die Verachtung der alten Methoden, die Entfernung von den Vorgängern und der Glaube, es besser gemacht zu haben, wenn man es blos auf eine andere Art gemacht hat. Dies ist das Schicksal aller Künste, so wie es gegenwärtig (also 1783, wo er dies schrieb) das Schicksal der Musik ist. —

Hr. Louis Huth, der sich bereits durch Lieder und Romanzen bekannt machte, besonders durch das „Hindumädchen" und „der Reiter und sein Liebchen", hat in Neu-Strelitz im Februar und März seine erste Oper auf das Theater gebracht, selbst dirigirt und allgemeinen Beifall eingeerntet. Der Komponist wurde nach Beendigung derselben gerufen. Hr. Schauspieler Görner hat nach Tieks Mährchen den Text dazu geliefert: Genoveva, Oper in 4 Akten. Das Ganze sprach lebhaft an, ein Hochzeitchor wurde wiederholt verlangt. Das Werk ist frisch und dramatisch gesungen, nicht übermässig instrumentirt und überhaupt nicht verkünstelt. Wir sahen die Partitur und machen mit Vergnügen auf den jungen Komponisten aufmerksam. Möchte man sich einmal auch eines teutschen Talentes annehmen.

Gesuch.

Bei dem hier in Garnison liegenden Kurhessischen 2ten Infanterie-Regiment können noch:

1) ein Bassposaunist,
2) ein Klappenhornist,
3) ein Soloklarinettist,

welche Fertigkeit auf ihren Instrumenten besitzen, sofort mit einem ihren Leistungen entsprechenden Gehalt angestellt werden. Die näheren Bedingungen werden den Bewerbern auf frankirte Briefe vom Regiment mitgetheilt.

Fulda, am 23. April 1838.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Mai. № 19. 1838.

Joh. Sebastian Bach's Klavierwerke.

Le Clavecin bien tempéré, ou Préludes et Fugues dans tous les tons et demitons sur les Modes majeurs et mineurs par Jean Sebastian Bach. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps (d'après le Metronome de Mälzel) et accompagnée d'une préface par Charles Czerny. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. *Partie* I. *et* II. Preis jedes Theiles 3 Thlr.

Oft schon ist es in d. Blättern ausgesprochen worden: Möge doch bald eine Zeit kommen, wo das teutsche Volk auch in Bach seine eigne Würde anerkennt und dessen unsterbliche Werke für die Nachwelt rettet. — Der Wunsch geht immer mehr in Erfüllung. Von den grossen Mannes Gesangwerken mit und ohne Orchester haben wir schon höchst Bedeutendes gedruckt in den Händen und wird uns gewiss noch manches Hauptwerk seiner unerreichten Arbeit durch den Druck zu Tage gefördert und zum Nationaleigenthum werden, was bisher nur in Abschriften in den Händen der eifrigsten Sammler zu finden ist. Hier wird zunächst auf die klassischen Klavier-Werke des unschätzbaren Meisters Rücksicht genommen, die nach und nach in gewählter Folge den jetzt wieder neu anwachsenden Freunden der ehrwürdigen Muse Sebastians übergeben werden sollen. Mit Grund ist in diesen beiden Anfangsheften zuvörderst auf das berühmte „wohltemperirte Klavier" gesehen worden. Man weiss, dass bereits mehre und für den Kenner sehr gut zu gebrauchende Ausgaben vorhanden sind. Wurde früher Zelter von Goethe befragt, welche dieser Ausgaben die beste sei, so erklärte er sich bekanntlich für die Zürcher. Das würde er jetzt nicht mehr können, wenn er diese neue Ausgabe zu Gesicht bekommen hätte, welche die Züricher bei Weitem und in vieler Hinsicht übertrifft.

Hr. Karl Czerny, dem das Werk zur Revision und Vergleichung theils aller früheren Ausgaben unter einander, theils mit den wichtigsten ältern Handschriften, ferner zur Angabe des Fingersatzes und zur Bestimmung des Zeitmasses anvertraut worden ist, hat seine gar nicht leichten Aufgaben mit grossem Fleiss und liebender Sorgfalt als ein Mann von Erfahrung und von Kenntnissen rühmlich und zum reichen Gewinn für die neue Ausgabe gelöst. Durch die Vergleichung aller Druckausgaben und mehrer Handschriften konnte einzig und allein die so wünschenswerthe Korrektheit und Vollständigkeit erreicht werden, die nun den neuen Druck vor allen früheren auszeichnet. Dass der beste Fingersatz in so vollstimmigen und gebundenen Tonstücken, die genaues Herausheben der Hauptsätze und fliessend leichtes Umspielen derselben von den Nebenstimmen zur Erreichung angemessener Wirkung nothwendig erfordern, keine Kleinigkeit ist, weiss Jeder, der diese oder ähnliche Fugensätze spielte, aus eigener Erfahrung, oder kann es aus der Zeit abnehmen, die Field darauf beim Einüben Bachscher Fugen verwendete. Der weniger Erfahrene, der keinen rathenden Freund an der Seite haben kann, der darin Meister ist, wird auf mancherlei Schwierigkeiten stossen, die er sich durch leicht möglich falsche Wahlen nur noch vergrössert, statt dass sie ihm nun, so weit es geht, durch den trefflich angegebenen Fingersatz gehoben sind. Dadurch sind diese herrlichen grossartigen Stücke wirklich erst recht gemeinnützlich für Alle geworden, die Lust haben, sich erst bis auf die Höhe des Vortrags strenger Werke zu erheben. Die beiden Rücksichten, die hier beachtet worden sind: „die Hände auch in den verwickeltsten Fällen möglichst ruhig zu halten; 2) jede einzelne Stimme von der andern unabhängig, streng gebunden und folgerecht ausführen zu können", sind so offenbar die rechten, dass gar nichts dagegen erinnert werden kann. Wenn der Meister des Fugenspiels zuweilen seiner Eigenthümlichkeit oder Bequemlichkeit wegen einen andern Finger nimmt, oder manche Stelle mit einer andern Hand einsetzt, so hat das nichts zu bedeuten, er wird nichts Ungeschicktes unternehmen: dem weniger Geübten ist aber zu rathen, dass er sich genau an die sehr guten und zweckdienlichen Vorschriften halte; es wird sich lohnen. Das Zeit-

maass, in dem nicht selten Missgriffe sehr störender und zerstörender Art vorfallen, ist eben so wie der Vortrag zuvörderst nach dem unbezweifelten Charakter eines jeden Satzes, dann nach wohlbewahrter Erinnerung, wie Beethoven eine grosse Anzahl dieser Fugen vortrug, endlich nach der Ueberzeugung aufgezeichnet worden, welche sich Czerny durch mehr als 30jähriges Studium dieses Werkes erwarb. Die Bezeichnung muss dem Gehalte der Sätze und dem Genusse der meisten Spieler und Hörer die schönsten Vortheile bringen. Nur rathen wir bei manchen schwierigen Fugen, auch nach gehörigem Einüben doch ein etwas gemässigteres Tempo, wenigstens eine Zeit lang, beizubehalten, so wie von dem Bezeichner selbst zugestanden wird, dass diese Stücke, auf der Orgel vorgetragen, wohl ein langsameres Tempo erfordern. Es ist demnach für das Beste dieser Ausgabe von Seiten Hrn. Cz.'s Alles geschehen, was nur zu erwarten ist, aber auch von der Verlagshandlung, die sich dadurch wahrhaft um die Kunstwelt verdient gemacht hat. Die Korrektheit ist, so viel wir nur bis jetzt sahen, und es ist nicht wenig, höchst rühmenswerth, nicht minder die Deutlichkeit, bequeme Lesbarkeit und Schönheit des Stiches, worauf die grösste Mühe und Aufmerksamkeit verwendet worden ist. Kurz, das preiswürdige Unternehmen und die vortreffliche Ausführung verdient die Beachtung der ganzen Musikwelt. Da die Vorrede und Einleitungs-Anmerkung des Herausgebers teutsch und französisch neben einander stehen, ist die Ausgabe beiden Völkern gleich vortheilhaft. Die Engländer haben bekanntlich eine andere Fingerbezeichnung eingeführt. Deshalb wird in London nach genommener Uebereinkunft mit der teutschen Verlagshandlung eine besondere, ganz nach dieser gestochene, nur in der Zahlenangabe für die Finger verschiedene Auflage nächstens erscheinen, wozu Hr. Czerny eine ausführliche, sehr zweckmässige Vorrede schrieb. So werden denn Bach's unvergängliche Werke auch den Engländern zugänglich, und zwar nicht mehr, wie bisher, nur den Meistern, sondern auch einer grossen Zahl jüngerer Talente und gebildeter Dilettanten aller Völker, die auf Bildung in der Tonkunst Anspruch machen dürften. Mit Vergnügen sehen wir dem Fortgange dieses einflussreichen Unternehmens entgegen und hoffen auf zahlreiche Theilnahme der Musikfreunde, vorzugsweise der teutschen, die alle Ursache haben, sowohl dem Hrn. Herausgeber als der Verlagshandlung für überaus gelungene, schwierige Arbeit dankbare Anerkennung nicht zu versagen. Es ist der höhern Tonkunst mit dieser Ausgabe ein guter Dienst geleistet worden.

Anfrage, Beethoven *betreffend.*

Bekanntlich gehört die Anforderung, über ein gegebenes Thema musikalisch zu improvisiren, zu denen, welche — sollen sie anders Werth für den Kenner haben — nicht ohne Kenntniss der fugirten Schreibart und kontrapunktische Geschicklichkeit gelöst werden können. Ist das gegebne Thema im sogenannten freien Styl, so wird eine thematische Behandlung, kräftige und kunstreiche Imitationen hinreichend sein. Ist aber das Thema aus dem Gebiet des strengen Styles, enthält es sogar in sich eigentliche Kunststücke dieser Gattung, so gehört ein Meister auch in der kontrapunktischen Schreibart dazu, um diese zu entziffern und gehörig hervortreten zu lassen. Eine Fuge auf dem Papier niederzuschreiben, wo man Zeit zur Ueberlegung und Verbesserung hat, ist, dagegen gehalten, fast eine Kleinigkeit zu nennen. Wenn nun ein Jüngling von achtzehn Jahren von einem Meister wie es Mozart war, ein chromatisches Fugenmotiv, worin *al rovescio* zugleich das Kontrasubjekt zu einer *Doppelfuge* verborgen liegt, zum Improvisiren erhält, und nicht nur das darin versteckte Problem alsogleich erräth, sondern auch drei Viertelstunden also strenge, mit solcher Originalität und wahrhaft genial darüber fantasirt, dass Mozart darüber in Bewunderung geräth, so setzt dies eine Gewandtheit im Kontrapunkt und der fugirten Schreibart voraus, wie sie Bach und Mozart nicht glänzender besessen haben. Dieses Meisterstück wird in Beethoven's Biographie von ihm, S. 4 in der Note mit den obenangeführten Worten erzählt. Demnach wäre Beethoven in seinem achtzehnten Jahre bereits einer der grössten Kontrapunktisten gewesen. Gleichwohl sagt der musikalische allgemeine Anzeiger (Wien, 5. Jahrgang, No. 14, d. 4. April 1833) in einem Aufsatz mit der Chiffre H unterzeichnet: „Beethoven war mit gü„hender Phantasie, mit schon weit fortgeschrittner Bil„dung nach Wien gekommen, schon weit über zwanzig „Jahr alt — er war demnach dem Unterricht weit ent„wachsen, wie er denn auch in spätern Jahren sich oft „äusserte, um ein tüchtiger Tonsetzer zu werden, müsse „man die Harmonielehre und die Kunst des Kontrapunk„tes schon mit sieben bis eilf Jahren lernen .... Dem„nach fühlte er eine Lücke in seinem Wissen, und durch „einen unglücklichen Zufall wurde dem kenntnissreichen, „jedoch trocknen und erfindungsarmen Albrechtsber„ger die Aufgabe zu Theil, den jungen Aar zu unter„richten ..... Referent behauptet auch, dass Beetho„ven nie ein guter Kontrapunktist im gewöhn„lichen Sinne des Wortes war, wiewohl er sich öfter „kontrapunktische Aufgaben stellte; er war aber mehr, „ein grosser Tondichter!" — Ja, die Cäcilie, Heft 26. und nach ihr die Abendzeitung No. 247. 15. Oct. 1834. berichtet unter der Aufschrift: Beethoven soll Mühe gehabt haben, eine Fuge zu schreiben, Folgendes: „In der Missa, welche er (Beethoven) 1819 ar„beitete, kostete ihm die Fuge im *Credo* den sauersten „Schweiss. Mit Händen und Füssen schlug er den Takt, „eh' er eine Note niederschrieb. Der Hausherr kün-

„ligte ihm die Wohnung auf, denn alle andern Bewoh„ner des Hauses beschwerten sich, dass ihnen Beethoven „durch sein Stampfen und Schlagen Tag und Nacht keine „Ruhe lasse. Er schien während dieser Zeit ganz be„sessen zu sein.“

Was soll man nun von der Sache, bei so widersprechenden Berichten, glauben, und was soll zumal der junge, studirende Tonsetzer, dessen Vorbild doch gewiss Beethoven sein wird, von seinem Ideal denken? Es wäre wohl der Mühe werth, dass diese beiden Berichte, zumal in der Biographie, chronologisch geprüft und bestätigt oder widerlegt würden.

Ist es mir erlaubt, meine, ich möchte sagen, vermittelnde Meinung hierüber zu sagen, so gestehe ich, dass ich dem Urtheil im Wiener Anzeiger beipflichte. Ich glaube, Beethoven war nie so grosser Kontrapunktist wie Bach, Haydn und Mozart, aber er war mehr als Kontrapunktist, er war ein grosser Tondichter, und deswegen steht er mit Recht neben den genannten Heroen. Dass ihm die kontrapunktische Schreibart nicht fremd war, beweist nicht nur sein Studienbuch, sondern auch der wunderschöne Kanon im Fidelio, und unzählige schöne Imitationen und kanonische Eintritte in seinen Quartetten, Trio's u. m. a. Solche kontrapunktische Kunststücke wie Bach, Haydn und Mozart, nicht gelegentlich, sondern als für sich bestehende Sätze schrieben, hat Beethoven — meines Wissen's — nie geliefert, und ohne das Verdienst jener grossen Männer schmälern zu wollen, die auch hierin gross waren, wird doch kein Einsichtsvoller deshalb geringer von Beethoven denken.

Wenn der Referent in der Abendzeitung so fortfährt: „Ein Gegensatz zu der Mühe, die Beethoven bei „einer Fuge hatte, ist die Leichtigkeit, womit sie der „alte Schicht in Leipzig niederschrieb. Hatte er ein„mal das Thema gefunden, was ihm gewöhnlich auch „leichte Sache war, so konnte er mitten im grössten Ge„räusch, allenfalls im Kreise seiner Schüler, an der Fuge „fortschreiben, als ob es der kunstloseste Satz wäre. „Sie wäre noch länger geworden“ — sagte er einmal bei einer solchen Gelegenheit — „aber's Papier war „alle!“ — so enthält dies gar nichts Unglaubliches. Schicht war, wie wir aus seinen Werken wissen, ein gelehrter Kontrapunktist. Solche Männer denken gar nicht anders als in kontrapunktischer Form, und daher wird ihnen auch das Schwierigste, nämlich die Erfindung eines guten Fugenthema's nicht so schwer wie Andern. Ist aber einmal ein gutes Thema gefunden, in dem, wie der Abt Vogler es nannte, die ganze Enucleatio Fugae steckte, dann ist auch das Fortarbeiten für einen Kontrapunktisten keine Hexerei. Uebrigens werden auch die wärmsten Verehrer des würdigen Schicht ihn in Hinsicht der Fantasie nicht neben Beethoven stellen wollen. Beides, nämlich die reizendste Fantasie mit tiefster kontrapunktischer Gelehrsamkeit zu vereinigen, scheint nur Mozart und Haydn beschieden gewesen zu sein.

K. D. v. Miltitz.

Liszt in Mailand.

Vom Mailänder Korrespondenten.

Liszt ist ein physiologisch-psychologisch-artistischer Dreiklang, dessen Grundton die Objektivität, die Terz die Subjektivität, die Quint das Künstlertalent bilden, alle drei aber von einander bedingt sind und ein absolutes Ganzes ausmachen. Die Phrenologen mögen auf dem Schädel herumtappen und Organe träumen wie sie wollen: die Erscheinungen des lebenden Menschen sind auf das Aggregat aller in seinem Organismus in besondern Verhältnissen wirkender Kräfte, worunter vielleicht Elektrizität und thierischer Magnetismus bedeutende Rollen spielen, gegründet.

Physiologisch betrachtet ist Franz Liszt ein hageres, 26 Jahr altes, nervöses Männchen von mittler Grösse, mit länglich zugespitztem blassen Gesichte, grauen Augen, vielen blonden Kopfhaaren *à la renaissance*, markirten Augenbrauen, kleinen Händen und länglichten Fingern, die blos eine Nonе spannen können. — In physiologischer Hinsicht schrint L. stets seinen eigenen Mikrokosmus vor Augen zu haben, ganz in ihm zu leben, überhaupt innern Betrachtungen nachzuhängen; schmiegt sich aber bei allem recht gut an die äussere Welt. Ein auffallendes Beispiel hiervon mag mein erster Besuch bei ihm sein. Er logirte zu Mailand bei einem Pianofortehändler. Auf meine Anfrage im Vorzimmer, welches Liszt passiren musste, um in sein Studienkabinet zu gelangen, ob er zu Hause sei, bedeutete mir die Hausfrau, er werde sogleich erscheinen. Während wir hierauf mit einander schwatzten, kam ein in eine rothbraune wollene Jacke mit Kappe gehülltes Männchen herein, und ging langsamen Schrittes mit hinabhängenden zusammengefügten Händen, ab- und einwärts gezogenen Augenbrauen und finstern Blicke in benanntes Kabinet. Ohne nur zu ahnen, dass es Liszt sei, fuhr ich in meinem Gespräche fort, aber die Hausfrau sagte auf einmal: *entri pure!* (Spazieren sie nur hinein), und ich that es augenblicklich. Nach meinem geäusserten Wunsche, die persönliche Bekanntschaft eines so seltenen Künstlers zu machen, fragte er, ob ich musikalisch sei; als er hierauf die Bejahung und meinen Namen hörte, stand auf einmal ein metamorphosirter Liszt vor mir: seine Stirne wurde sehr heiter, seine Augen munter und offen, die Stimme äusserst geschwätzig, und die wellenförmig schnell hintereinanderfolgenden französischen Galanterien häuften sich zu Bergen an: es war ein förmlicher konvulsivischer Uebergang aus As-dur in C-dur, alle Saiten des neuen Seelenzustandes waren in freudigen Unisono gestimmt.

Mit diesem flüchtig hingeworfenen Lisztschen objektiven und subjektiven Ich ist ein ewiges Streben nach Superiorität im Pianofortespiele, dem er sich mit allen Leibes- und Seelenkräften hingibt, ein leidenschaftliches Ausweichen aller Vergleiche mit seinen Kollegen, ein ganz für sich bestehendes Künstlertalent innigst verbunden, wovon hier, soviel mir aus meinem Umgange mit L. kund wurde, die Rede sein soll.

Die musikalische Laufbahn L.'s (er ist bekanntlich

den 22. October 1811 zu Raiding, einem zu den fürstlich Esterhazyschen Gütern gehörigen ungarischen Dorfe, geboren) bilden drei verschiedene Perioden, während welcher sein musikal. Talent sich verschieden und stets in wechselndem Glanze zu erkennen gab. Schon als 11jähriger Knabe durchläuft er Europa's Hauptstädte, die er durch seinen wunderbaren Vortrag auf dem Pianoforte und die unerhörte Leichtigkeit, mit welcher er die Musik aller Meister spielt, in Erstaunen setzt. Neider versagten überhaupt einem so schönen Frühlinge einen darauffolgenden ergibigen Sommer, aber nach einer Abgeschiedenheit von wenigen Jahren erscheint der Jüngling abermals auf der Kunstbühne, reiht sich dem Range der ausgezeichnetsten Klavierspieler an und gibt hiermit seinen Neidern die beste Antwort. In jenen Jünglingsjahren, wo Alles im menschlichen Körper sprudelt, Leidenschaften aller Art sein ganzes Wesen durchwühlen, und oft ein wilder Stolz mit einem unbändigen Willen Hand in Hand geht: in jener Epoche gerieth L.'s schönes musikalisches Talent freilich auf Abwege, und unterlag öfters einem gerechten Tadel. Zu dieser Zeit wandelte den Künstler auf einmal die Lust an, ein spekulativer Philosoph, ein ausgezeichneter Literator zu werden, dabei jedoch die Musik mit der wärmsten Liebe zu pflegen. Er machte hierauf die Bekanntschaft mit dem famosen Abt Lamenais, mit Lamartine, Victor Hugo, Ballanche, George Sand (bekanntlich Mad. Dudevant), und andern gebildeten Franzosen, mit denen allen er in innigster Verbindung stand; dabei las er Rousseau, Voltair, Helvetius, Volney, u. dgl. A., war überdies noch verliebt in ein Mädchen, deren Eltern eifrige Katholiken waren. Dass Liszt, dessen von Kindheit an zarter und nervöser Organismus, durch langjähriges musikal. Studium geschwächt, nun in diesen buntscheckigen literarischen Schwarm gerathen, nebstbei in eine echt katholische Jungfrau verliebt, auch ein religiöser Schwärmer werden konnte, ist nicht zu verwundern: sein Pianoforte blieb mehre Monate lang geschlossen, dafür brachte er die Zeit mit dem Euangelium und in den Kirchen zu. Dieser krankhafte Zustand löste sich endlich auf, Pazient genas, allein es blieben in ihm manche Reste wissenschaftlicher Gelehrsamkeit zurück, derowegen er eine weit geschicktere Feder als seine Herren Kollegen zu führen versteht, nur lässt er ihr zuweilen einen allzu freien Lauf, sie wird öfters beissend, was ihr sehr schadet. Aber Schaden macht klug, und L. wird hoffentlich hinführo seine Kritiken oft mit Ruhe überlesen, bevor er sie der Oeffentlichkeit übergibt.

Nach jener zweiten fieberhaften Epoche machte sich L. abermals sehr ernsthaft an seine musikal. Studien, und scheint jetzt im Pianofortespiel den *Statum status* erreicht zu haben, denn es in diesem Spiele noch weiter zu bringen, übersteigt, wenigstens dermalen, die menschlichen Begriffe.

Was für ein Pianofortespieler ist nun Liszt und was ist dieser Künstler überhaupt als Mensch? Folgende Antwort dürfte vielleicht die passendste hierauf sein. Vor allem ist L. in keiner Hinsicht Jemands Schüler; sein menschliches und künstlerisches Ich sind Eins und bilden ein für sich abgeschlossenes Wesen; sein Talent ist der Ausdruck seiner Individualität, und dieser Ausdruck ist das bekannte *Libera per vacuum posui vestigia etc.* Aber das worin L. als Pianofortespieler wahrscheinlich einzig dasteht, ist „das nette Hervorheben der Einzelnheiten bei den schwierigsten Stellen im allerschnellsten Zeitmaasse.“ Wer kennt nicht die dermalige überschwere romantische Klaviermusik! Mozarts überaus schöne, höchst poetische Phantasie für Pianoforte in C minor ist z. B. für die heutige Welt allzusehr abgemessen, monoton, und lässt kalt; der korrekte elegante Vortrag eines Hummel, Pollini u. A. ist ebenfalls einförmig und eisig. Etwas ganz anders ist hingegen eine moderne Pianofortephantasie. Schon der Anblick ihres Notendruckes, der sich als eine von Bergen, Thälern, Bächen und Baumgruppen romantisch wild gebildete, so eben von Blitzen durchkreuzte Landschaft ausnimmt. Nebst dieser Ergötzung des Auges harrt aber auf das Ohr bei ihrem Vortrage ein gar wunderlicher Schmaus. Die fast immer zehngriffig beschäftigten Hände laufen schneller als ein Dampfwagen, springen auf und ab über Berg und Thal, plumpen oft in einen trüben Bach, tauchen abermals in reizender Gestalt hervor, verbreiten sodann ein entsetzliches Gewitter, das Wunderwerk ist zu Ende, und Alles beklatscht die radikal-romantische Komposition und das liberal-romantische Spiel.... Scherz bei Seite und auf L. zurück. Man hat ihm zum Vorwurfe gemacht, er schlage oft allzusehr drein bei seinem Vortrage, er singe nicht, halte keinen Takt u. s. w. Das Alles hat seine Richtigkeit und seine Unrichtigkeit. Wehe dem Fortepiano unter L.'s Händen, das mit schwachen Saiten bezogen ist; bei seinem Spiele ist aber gewiss die Seelenkraft herrschend, diese wirkt natürlicherweise dann und wann auf die physische, weswegen man den so eben genannten ersten Fehler zu bemerken glaubt, der aber nicht wesentlich und habituell, sondern zufällig und dem Impuls des Seelenergusses zuzuschreiben ist. Dass L. auch singen kann, hat er mehr als einmal in seinem Spiele bewiesen, und es wäre wahrhaft lächerlich, ihm dies Attribut abstreiten zu wollen; die Schuld des armseligen oder auch Nichtgesangs liegt aber hauptsächlich in den heutigen arabisch-koptischen Klavierkompositionen, die vor lauter Bravour das Herz so rühren, dass man den Gesang darüber vergisst. Die Rüge, dass L. keinen Takt hält, ist abermals lächerlich. Freilich gibt es Geschöpfe, die selbst mit zwei Malzel'schen Metronomen vor beiden Ohren den Takt nicht halten: ihnen hat die Natur das Taktgefühl versagt; das sind jedoch Seltenheiten und bei grossen Künstlern, die blos bei eigenen Formen ihres Vortrages Taktfesseln verachten, kaum denkbar. Mit zwei Worten: Liszt ist ein kolossaler, allmächtiger (nach einigen sogar der erste aller jetzt lebenden) Klavierspieler, und als solcher kann er allen Anforderungen seines Berufes *cum singulari eminentia* entsprechen.

Dieser Grossfürst in Harmonias Reich zeichnet sich als Mensch in mancher Hinsicht vortheilhaft aus. Vor allem behauptet man, habe er ein sehr gutes Herz und

sei wohlthätig *). Sein Umgang ist im Allgemeinen angenehm, mitunter herzlich und vertraulich. Nach dem bereits oben Gemeldeten der gebildeten Klasse angehörig, ist bei ihm von Stolz keine Rede, wiewohl er bei den Reichen und bei der sogenannten vornehmen Welt öfters seine Rechte als grosser Künstler — mitunter auf eine originelle Art — geltend zu machen weiss. Bei allem langen Aufenthalt in Frankreich spricht L. das Teutsche doch sehr geläufig, und stellt er sich auch bei seiner ersten Zusammenkunft mit einem Germanen, als könne er mit seiner Muttersprache nicht recht fort, so verfällt er doch unwillkürlich in sie im Verlaufe des Gesprächs, und fährt bis zu Ende desselben teutsch fort. Dies sei hier darum bemerkt, weil einige seiner Landsleute behaupten, er gebe sich jederzeit für einen Franzosen aus und wolle nicht teutsch sprechen.

Als Komponist kann L. nicht bestimmt beurtheilt werden. Bis jetzt hat er blos einige Phantasieen und Capricen über bekannte Themas drucken lassen, die sich von andern ähnlichen Kompositionen eben so unterscheiden, wie L.'s Spiel von jenem seiner Kollegen. Im Portefeuille hat er seine Studien, mehre symphonieenartige Stücke, und ein gar grosses Stück, welches gewissermassen den poetischen Theil seines Lebens malt, aufbewahrt.

Liszt erregte zu Mailand grosses Aufsehen, wenn auch nicht als Sänger, was in Italien erste Bedingung der Musik ist, doch als ein für sich bestehender ganz ausserordentlicher Künstler, dessen äusseres und inneres Wesen schon individuelle Formen in der Virtuosität errathen lassen. Ausser der bereits angezeigten, in der Scala gegebenen Akademie gab er noch zwei andere im Redoutensaale. In der vom 18. Februar spielte er Hummels Septett und sogenannte Bravourvariationen, ursprünglich über ein Thema aus den Puritani, zum Vortheile der italienischen Flüchtlinge, für die Fürstin Belgioso zu Paris von den Herren Liszt, Thalberg, Pixis, Herz, Chopin komponirt. Hummel's Septett ist freilich brillanter für's Klavier geschrieben, steht aber in Betreff der Originalität dem Beethovenschen Septett weit nach; man könnte beinahe wetten, dass Letzteres in Italien auch seines schönen Gesanges und seiner Kürze wegen mehr gefallen muss; in der That klagten die Mailänder, das Hummelsche sei gar zu lang. Die Variationen (nach der Einleitung von Liszt war die 1. Variation von Thalberg, die 2. von Liszt, die 3. von Pixis, die 4. von Herz, die 5. (Adagio) von Chopin, und die 6. (Finale) von Liszt) zogen wenig an, und heissen auch, die von Liszt und Chopin etwa ausgenommen, sehr wenig. Das *Finis coronat opus* dieser Akademie war abermals das auf drei Pianoforten mit 12 Händen, von den Herren Liszt, Hiller, Pixis, Schoberlechner, Origgi und Pedroni vorgetragene Götterwerk, die Ouverture der Zauberflöte, bei deren letztem Takte ein allgemeines *Bis* unisono einfiel. In der am 15. März gegebenen dritten und letzten Akademie spielte Hr. L. mit Hrn. Pixis ein Gran Duetto für zwei Pianoforte von Letzterem, eine Fantasia und *Variazioni di bravura* von seiner eigenen Komposition, zuletzt ein sogenanntes Improviso, d. h. er phantasirte über ein von den Zuhörern gegebnes Thema. Hat Konzertgeber in dieser Abschiedsakademie im Allgemeinen durch sein ausserordentliches Spiel Erstaunen erregt, so muss man gestehen, dass sein *Improviso* ganz und gar nicht diesen Namen verdient; es war höchstens ein ohne grosse Kunst zu Stande gebrachtes Potpourri. Zum Phantasiren gehören wieder ganz eigene Geister, die gerade aus einem Nichts von ein Paar Noten das höchste musikalische Gebäude zu errichten wissen. Meinerseits kenne ich nur drei solche spezielle Geister: Abt Vogler, seinen würdigen Schüler Meyerbeer, und Hummel, deren persönliche Bekanntschaft mir jederzeit im theuren Andenken ist.

Liszt reiste den 16. März nach Venedig ab, von wo er Toscana und das übrige Italien zu besuchen, künftigen Herbst aber zur Kaiserkrönung wieder nach Mailand zu kommen gedenkt; sodann will er eine grosse Reise nach England und Deutschland unternehmen.

*) So eben erfahre ich aus Venedig, dass Liszt, kaum als er das mehren Städten Ungarns durch Überschwemmungen betroffene Unglück vernahm, nach Wien eilte, um zum Benefice seiner Landsleute eine musikal. Akad. zu geben.

Nachrichten.

Königsberg. April. Indem ich mich beehre, Ihnen, verehrter Herr, der erhaltenen Aufforderung gemäss, nachstehende Zeilen für Ihre Zeitschrift zu übersenden, bestimmt mich hierzu von meiner Seite vorzüglich der Wunsch, zur Förderung der Wahrheit und richtigen Erkenntniss, und dadurch zu einem gedeihlichern Fortschritt in der Musik, sei es durch Ernst oder im Gewande des Scherzes, mein Scherflein nach Kräften beizutragen. Möge dieser Gesichtspunkt sowohl von Ihnen, als auch von Jedem, der diesen Blättern Aufmerksamkeit widmet, erfasst und unverrückt bewahrt werden; möge er den Mangel äussern Schmucks in der Darstellung vergessen, dagegen des Verfassers Absicht, um jeden Preis und in jeder Form sein Streben auf die Sache hinzurichten, nicht unbemerkt bleiben lassen. Diese wenigen Worte werden genügen, um die Idee, die ihn leitete, anzudeuten.

* * *

Natur und Kunst erfreuen in stetem Wechsel und beseligen das menschliche Herz, die erste durch die Wunder der Schöpfung, die andere durch Werke des schöpferischen Geistes im Menschen. So oft der Herbst sammelt und vereint, was die Natur seit ihrem ersten Erwachen in ihre freiern Gefilde lockte, so oft sehnt sich der menschliche Geist nach den Genüssen der Kunst, die ihn der Reiz der erstern so lange entbehren liess. Nichts ist empfindlicher, als gerade dann getäuscht zu werden, wenn die rauhere Jahreszeit auf die Freuden und Genüsse des heimischen Zimmers, des Konzert-Saals und

besonders des Theaters hinweist. Das letztere ist zumal für grosse Städte unentbehrlich, und es gehört wahrlich nicht zu den gewöhnlichen Seltenheiten, dass Königsberg im vorigen Herbst ohne Theater blieb. Nachdem nämlich der frühere Comité — ich möchte ihn den blauäugigen nennen, indem beim Auseinandergehn Jedes der Mitglieder mindestens ein blaues Auge davon trug — die Direktion niedergelegt hatte, bewarb sich Hr. Hübsch, Mitglied des Theaters, um die Konzession. Er erhielt sie, und es ist längst entschieden, ob zum Glück, oder nicht. Zwar ging in dem Anfange Alles vortrefflich. Die Gastspiele ausgezeichneter Personen, z. B. des Haitzingerschen Ehepaars, die Spanischen Tänzer, die Maskerade u. dgl. m., verschafften bedeutende Einnahmen, die den Unternehmer an sparsame Verwendung und kluge Vorsicht für die Zukunft hätten mahnen sollen. Wozu stellt uns die Geschichte Beispiele gewichtiger Thatsachen hin, wenn wir die aus ihnen zu folgernden Erfahrungen ungenutzt lassen? Für Hrn. Hübsch existirt kein Joseph, für ihn ist die Lehre von den sieben fetten und den sieben magern Jahren werthlos, und doch sollte ihm die Geschichte der Urväter nicht gleichgiltig sein. Eine andere Unvorsichtigkeit war es, dass Hr. H. in der in Kön. einträglichsten Theaterzeit, nemlich im Herbst, nach Danzig ging, und erst Neujahr 1838 zurückkehrte. Mittlerweile war die strenge Kälte eingetreten, und selbst das letzte Mittel, auf den Affichen die Heizung des Theaters mit Spiritus zu verkünden, konnte nicht verhindern, dass die Zuschauer, die nicht für eigen Geld einheizten, im Theater froren, und lieber daheim blieben. Auch hatten unterdessen sich eine Menge Familien-Zirkel gebildet, und die sogenannten Revenge-Gesellschaften bereits begonnen. Ferner — und dies war die dritte Unvorsichtigkeit — hatte Hr. H. es versäumt, in guter Zeit neue Opern herbeizuschaffen. Alles dies wirkte nachtheilig, und so sank denn das Theaterschiff, nachdem mehre will- und wildfährige Kapitalisten mit angebundenen Bären hinlänglich versehen worden, immer tiefer, und alle Versuche, durch ferneres Pumpen dasselbe flott zu machen, blieben fruchtlos. Doch bevor ich zur Katastrophe übergehe, sei es erlaubt, einen kursen Ueberblick von dem zu geben, was wir nach Rückkehr der Gesellschaft im Theater zu hören bekamen. Von neuen Opern machte der Postillon von Adam wenig, und die Gesandtin von Auber gar kein Glück. In der ersteren findet man, das artige Liedchen des Hauptheldes abgerechnet, das Uebrige leicht, fast leichtfertig und voller Reminiszenzen an Auber, und, wie bei diesem, viel Tanzmusik. Die zweite der genannten Opern möchte wohl das Schwächste sein, was der sonst nicht geistlose Komponist zu Tage gefördert hat. Ueberhaupt scheint er die Stumme in der Zeit seines Kulminationspunktes geschrieben zu haben, und von hier an immer abwärts zu schreiten. Von alten Opern wurden wieder vorgeführt: Rob. d. Teuf., der Barbier, Romeo. In der letzteren gab Mad. Pollert die Julia ausgezeichnet brav, und Frau von Kestelot, die schon vor Ankunft der Theater-Gesellschaft in Kön. erschienen war, und bereits einige mimisch-plastische Gesangs-Vaudevilles-Lieder-Scenen in Verbindung mit ihrem Gatten gegeben hatte, den Romeo. Diese Dame besuchte Kön. zum drittenmal, doch jedesmal unter anderm Namen (Rainz. Holland, v. Kestelot). Jetzt ist sie nach Reval, um mit ihrem Gemahl die Leitung des dortigen Theaters zu übernehmen, und es steht dahin, wann und wie sie bei einem vierten Mal unter uns auftreten wird. In Hinsicht ihres Gesanges muss anerkannt werden, dass sie ungemeine Routine, bedeutenden Umfang und trotz dem herannahenden Alter, was an der Ungleichheit der Töne und der nicht immer reinen Intonation merklich ist, eine ziemlich klangreiche Stimme hat. Auch ist sie dramatische Sängerin, jedoch mit Gesten, die das ehrwürdige Haupt der Capuleti, welches ihnen mehrmals auszuweichen genöthiget war, erzittern machten. Das sichtliche Bestreben der Fr. v. K., Mad. Pollert, die mehr durch angemessenes Spiel, jugendlich frische Stimme und schönen Vortrag auf den gebildetern Theil siegend wirkte, mit einem sich selbst überbietenden Kraftaufwand in Gesang und Spiel zu übertreffen, schadete ihr und bewirkte durch das Zuviel gerade das Gegentheil. Mad. Pollert verliess uns zu allgemeinem Bedauern und ging zu Gastspielen nach Riga. Es blieb uns Fr. v. Kestelot. Doch bevor ich diese abreisen lasse, muss ich vorher über eine Erscheinung berichten, die unser Theaterschiff auf Augenblicke etwas flott machte, wenigstens einige Schäden momentan verstopfte. Dies ist der berühmte und viel besprochene Violin-Virtuose Ole Bull. Dass er in Kön. war und 4 Konzerte hier gegeben, ist durch öftere Meldungen bekannt. Mit Uebergehung des Pro und Contra wenden wir uns zur Beurtheilung selbst. Diese wird sehr schwierig, wenn gefordert wird, dass sie mit dem übereinstimmen soll, was Jeder für sich urtheilt. Der grosse Haufen, und unter ihm das Heer der Exaltirten erfüllen die Luft mit dem Rufe: „Hört, hört! — Staunt, betet an! — Ein zweiter Paganini und mehr, als er!“ — Der ruhige und unbefangene Beurtheiler, der den innern Gehalt prüft, ohne sich durch blendende, den Uneingeweihten so leicht verführende Aeusserlichkeiten täuschen zu lassen, verhält sich zu jenen, wie ein Tropfen Wasser zum Ozean; er geht unbemerkt in ihn unter. Und doch höhlt der Tropfen einen Stein aus, d. h. *saepe cadendo*. Er besitzt also eine Kraft, eine nicht wirkungslose. Darum höre man auch den leidenschaftsfreien Beobachter; sein Urtheil wird, je öfter man es der Aufmerksamkeit würdigt, durch die Kraft der Wahrheit gewiss sicherer, wenn gleich in anderer Weise wirken, als der verheerende Strom, der den dürstenden erstäuft, statt ihn zu erquicken. Ohne zu dem Panegyrikus über O. B. ein Exirem bilden zu wollen, will ich gleichwohl versuchen, in der Kürze den Eindruck zu schildern, den dieser Mann auf einen Theil, der freilich auch hier, wie überall der kleinere ist, durch sein Spiel hervorbrachte. Bei jedem Virtuosen sind jedoch zwei Personen wohl zu unterscheiden, einmal der mechanische Künstler, und dann der schaffende, der Komponist. In der erstern Beziehung leistet O. B. viel, sehr viel. Seine Bogenführung ist ausgezeichnet schön, seine Fertigkeit, besonders in Oktavengängen, im

Staccato beiderlei Art, in Arpeggien und im Flageolet bewundernswerth. Bei allen diesen Vorzügen vermisst man jedoch an dem Komponisten jene geistige Eigenschaft, die ihn zum Virtuosen im höhern Sinn erheben würde. Das Streben nach diesem Ziel war sonst bei allen grossen derartigen Künstlern, die zu ihrer Zeit Aufsehn machten, sichtbar, und sie leiteten bei ihrem Auftreten durch das erste Konzert Stück den Hörer gleich von vorn herein auf den Standpunkt hin, von welchem aus man den Künstler und seine geistigen Gaben erkennen und achten lernte. Bei O. B. ist es anders. In seinen Kompositionen, die nicht selten in's Kuriose, um nicht zu sagen, Barokke, streifen, zeigt sich überall ein Mühen nach dem, was bei der Menge Effekt macht und zugleich die mechanische Fertigkeit in das hellste Licht stellt. Auf solche Weise hörten wir Variazionen, Cappriccios, Polonaisen etc. Ein eigentlich solid durchgeführtes Konzert, wie es uns jene grossen Geigenheiden (Rode, Kreutzer, Viotti u. a.) vorführten, fehlte, wenn nicht ein von ihm so genanntes Musikstück, welches sich jedoch nur in der Form, nemlich durch die Eintheilung in drei Sätze, nicht aber im Charakter wesentlich von dem Uebrigen unterschied, dafür gelten sollte. Zu den Curiosis rechnen wir das wilde, fanatische Anstreichen der tiefern Saiten, dann ein jäher Sprung in die höchsten Flageolet-Töne, dann ein Sprung zurück, u. s. f. Häufige Wiederholungen solcher ihrer Bedeutung nach unerklärlicher Stückchen amüsiren höchstens die, welche dergleichen als das Höchste in der Kunst anzustaunen gewohnt sind. Je nun, hoch genug sind die hohen Töne schon, auch tief die tiefen; dennoch mangelt bei alle dem die Tiefe. Allerdings verschmähten jene erwähnten Musterbilder ausgezeichneter Virtuosen es keineswegs, nebenbei auch leichtfertige Scherze, Variazionen, Rondos, Polaccas und andre artige Skurrilitäten (der berühmte Romberg ahmte in einer Piece auf dem Violoncell den Dudelsack nach) vorzutragen, jedoch geschah dies *cum grano salis* und wurde für die letzten Nummern des Konzerts reservirt. Ueberhaupt wird ein Virtuose, der selbst nicht geistlos ist, solche Dinge mit Geist und Geschmack anzuwenden wissen. — Ob eine Vergleichung O. B.'s mit Paganini statthaft sei, kann Ref. nicht entscheiden, da den letztern zu hören ihm nie zu Theil geworden ist. Indess hält unser Gast mit demjenigen Bilde, welches vielseitige Berichte und Mittheilungen über jenen Heros, jenen Kolumbus in der Kunst, bei ihm feststellten, durchaus keine Vergleichung aus. Nebenbei gesagt, soll Paganini auch oftmals Kompositionen andrer Meister mit genialer Auffassung des Charakteristischen vortragen. Das Einzige, was O. B. in dieser Weise spielte, waren Variationen von Paganini, die ihm jedoch nicht besonders glückten. Soviel zu etwas genauerer Würdigung dieses an und für sich ausgezeichneten Virtuosen, und zur Berichtigung der vielseitigen Rodomontaden, womit die Leser unterhalten wurden. — Bald nach Ole Bull's Abgange nach Riga erschien unter neuen Hoffnungen für die Direktion ein neuer Gast. Herr Hammermeister, Königl. Hofopernsänger von Berlin, wie ihn die Annoncen mit vielem Pomp verkündigten, vermochte weder jene Hoffnungen, noch die Erwartungen des Publikums zu befriedigen. Bei mässig starker, wiewohl nicht unangenehmer Stimme wurde es jedoch sehr störend, selbst für die nachsichtigsten Hörer, dass Hr. H. in den höher liegenden Regionen seiner Stimme in einer Weise unrein und zwar zu hoch sang, die an einem richtigen Gehör desselben zweifeln liess. Er trat als Don Juan (wo ausserdem sein Spiel nicht zusagte), Zampa, Gaveston, Jakob, Barbier, Seneschal und zuletzt im Templer von Marschner in der Titelrolle auf. Diese Oper, unverkennbar mit grosser Vorliebe für K. M. v. Weber geschrieben, war hier neu und insofern eine angenehme Erscheinung. Sie würde auch für die Theater-Kasse ergibig geworden sein, wenn Hr. H. nicht gar zu hoch hinaus gewollt hätte. Man weiss, was böse Beispiele wirken. Frau von Kestelot (als Jüdin) begann ebenfalls unrein zu singen. Dass es aber das Publikum merkte, nahm sie übel, und verweigerte jedes fernere Auftreten. Erzürnt ist sie abgereist, und der Tempelherr liegt nun auf dreifache Weise darnieder und harrt der Auferstehung. Denn auch Hr. H. ist seitdem krank und leidet angeblich am Gehör. Möglich! Indess wird dadurch das Unreinsingen der höhern Partieen nicht entschuldigt, da Hr. H. die tiefern stets rein sang. Jetzt, da die gefürchtete Theaterkrisis eingetreten ist, wo das Schiff mit Mann und Maus festsitzt, will die Gesellschaft, jedoch ohne den Führer, von dem sie angeführt wurde, noch einige Nothschüsse versuchen, um sich wo möglich auf's Trockne zu bergen. Sie hat eine Theater-Lotterie angekündigt; ob indess diese Spekulazion glücken wird, muss die Zukunft lehren.

Nachschrift. Indem ich Vorstehendes absenden will, erhalte ich aus Petersburg folgende Nachricht:

„Ole Bull hat hier nicht Glück gemacht. Er hat seine beiden Akademieen im Theater nicht gefüllt gesehn. Oben ein bekam er im zweiten Konzert Händel mit Konzertmeister Mees und kündigte kein drittes an. Zuletzt sollte er in L. Maurers Konzert spielen. Allein in der Probe begann ein neuer Zwist mit Konzertmeister Romberg, in Folge dessen er, ohne zu spielen, und voll Aerger nach Moskau abreiste." — (Dagegen ist Hr. Ole Bull von Hrn. Heinr. Dorn in Riga als Virtuos erster Grösse, neben Paganini stehend und mit ihm um die Palme ringend, geschildert worden; auch die *Polacca guerriera* aus Ddur von seiner Komposition wird als höchst mannigfach und phantasiereich dargestellt, so dass sie alle Stufen der Empfindung durchläuft und Erstaunen erregt. Wie verschieden! Die Red.)

Sechs deutsche Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof., komp. und der hohen Künstlerin Fräul. Agnese Schebest verehrungsvoll gewidmet von H. v. Sl. Julien. Op. 6, in 2 Heften. *Karlsruhe, bei W. Harper.*

Bei Lesung dieses Titels wird sich vielleicht der Leser erinnern, wie hoch derselbe Verf. in dichterisch schön

gehaltener Rede eine Künstlerin ehrte, die er als eine echte Priesterin im Tempel der Kunst erblickt. Seine Ansichten sind in d. Bl. niedergelegt worden. Hier ehrt er sie mit Gesang, mit Tönen, die dem Gemüth entstiegen sind. Die Melodieen sind einfach und sinnig, die Begleitung ist es gleichfalls; kein Verlangen nach irgend einer Seltsamkeit weder im Rhythmischen noch im Harmonischen spricht sich darin aus; Alles ist schlicht und leicht aus der Empfindung geflossen, und doch lässt sich die führende Hand eines liebenden Verstandes nicht verkennen. Aus der Verbindung des Verstandes mit dem Gefühle geht aber nach unserm Glauben erst das wahrhaft Gemüthliche hervor. Es ist nicht der neue Schimmer des Tages, was diese Gesänge zierl; es ist ein Sinn verklungener Zeiten, der in ihm lebt und zugleich etwas Wehmüthiges in sich trägt. Dem Sänger muss jene Dichtung des Gesanges eigen geworden sein, die sonst den Gesang adelte. Es wird also darauf ankommen, wer diese Balladen und Romanzen vorträgt und wie er es thut. Wir sagen darum nicht, dass sie Jedem gefallen werden; nur dass sie uns gefallen, das versichern wir und ermuntern die Andern zum Selbstversuche. Die Ausstattung ist geschmackvoll.

Klänge für Kinder

oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 und 4 Händen von C. T. Brunner. 12. W. 1. Heft. *Leipzig, bei C. A. Klemm.* Pr. 12 Gr.

Hr. Brunner hat sich durch seine früheren Werkchen der Jugend und den Lehrern schon hinlänglich empfohlen. Durch diese Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianof., nach deren Fortsetzung bald Viele verlangen werden, vermehrt er sein Verdienst in diesem Fache, wofür im Grunde nur Wenige sich so sehr eignen, als dieser Mann, der ganz dazu geschaffen scheint, von reichen Erfahrungen unterstützt, die hierin unentbehrlich sind, wenn etwas Zweckmässiges zu Stande gebracht werden soll. Gewöhnlich wird zu viel übersprungen, zu hastig fortgeschritten; nicht Klänge für die Jugend, sondern Stückchen geliefert, die sich nicht genug entäussern; man gibt etwas, mehr für die Bedürfnisse der Lehrer und Aeltern als für den kindlichen Sinn und die schwachen Kräfte der Kleinen Passendes. Ja es trifft sich nicht selten, dass man gerade das Passendste und Beste, weil man nicht das Wesen der Jugend, sondern mehr sich selbst in's Auge fasst, unbeachtet vorüber gehen lässt. Mit diesem Fehler plagt man sich oft genug und die Kinder doppelt. Wir sind gewiss, dass diese schlichten Anfänge den meisten kleinen Schülern überaus nützlich sein werden. Die Vorschläge, welche der erfahrene Mann in einigen Worten der Vorrede den Lesern macht, unterschreiben wir aus eigener Erfahrung. Der Erfolg wird bei gutem Gebrauch, der sich fast von selbst ergibt, ein glücklicher sein.

Variationen für die Orgel

über ein Original-Thema komponirt — von Th. Hahn. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Das Thema sehr freundlich und einfach, die Veränderungen sehr gut gearbeitet, wechselnd in den Figuren, in harmonischen Verbindungen und durch Anwendung verschiedener Stimmen; die zweite und vierte bilden ein schönes Trio; die fünfte ist für das Manual in Moll, worauf die sechste das Pedal bravourmässig verwendet; die siebente und letzte behandelt das Thema choralmässig und verarbeitet es dann geschickt zu einer guten Fuge. Die Variationen sind den Liebhabern bestens zu empfehlen.

Choral

„Christ, der du bist der helle Tag" mit 50 bezifferten Bässen bearbeitet und seinen Schülern gewidmet von C. F. Becker. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Gr.

Solche Bearbeitungen sind für Uebungen der Schüler in der Harmonieführung sehr nützlich; Gewandtheit im Satze wird dadurch bedeutend gefördert. Zugleich wird dem Lehrer die Mühe des Beispielschreibens erspart und Zeit gewonnen. Die Vortheile leuchten ein und empfehlen die Arbeit von selbst.

Mancherlei.

Hr. Joseph Alscher, Virtuos auf dem Kontrabasse, welcher sich nach seiner Rückkehr aus Oberitalien eine Zeitlang in Leipzig aufhielt, ist in Prag angestellt worden, wohin er bereits abgegangen.

Adolph Henselt hat in Petersburg ausserordentliches Glück gemacht, sowohl in seinem überaus besuchten Konzert als in Gesellschaften. Ein Gleiches erfuhr Lipinski, dessen Meisterspiel nach jedem Vortrage drei bis vier Male applaudirt wurde.

Mad. Schröder-Devrient ist seit einer Woche in Leipzig, wo sie bei sehr gefülltem Hause Romeo, Norma und Fidelio mit gewohntem Beifalle gab. Namentlich freut man sich auf ihre Darstellung in den Hugenotten, die in Dresden immer mehr Furore machten.

Adolph Lübke, Musikdirektor in Koburg, dessen Leitung der Oper in Gotha besonders gerühmt wird, ist vor Kurzem gestorben, als Mensch und Künstler höchst achtbar. Das Wichtigste über ihn wird folgen.

Druckfehler. S. 18 Z. 11 v. o. lies Fritsch statt Fischer; Z. 21 v. o. Violinspiel statt Veellospiel; Z. 27 v. o. Schlotter statt Schletter; S. 170 Z. 14 v. 20 v. o. lies Klitzchen statt Kätzchen. — Nach 1837 S. 815, Z. 9 v. o. lies Reiter statt Reiber.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Mai. № 20. 1838.

Ueber die grosse Sinfonie

VON DOTZAUER,

aufgeführt in Dresden am 9ten Febr. 1838.

Es kann einem aufmerksamen Beobachter nicht entgangen sein, dass in der Literatur wie in den Künsten jetzt ein wunderlicher Geist herrscht, der, einige wenige Heroen der alten Zeit ausgenommen, alles Alte niederwirft und nur das Neue und folglich sich selbst für klassisch hält. In der Musik hat diese Geistesverirrung noch eine andere Gestalt angenommen, indem sie Bach und Händel, Mozart, Beethoven und natürlich sich selbst einzig und allein anerkennt, alle Zeitgenossen aber ohne Unterschied für Nonenase, wie Musäus im Volksmährchen spricht, und keiner Betrachtung noch Beachtung würdig erklärt. Das grosse Publikum nimmt natürlich von dieser lächerlichen Prätention keine Notiz, verehrt Bach, Händel, bewundert Mozart und Beethoven und hört mit Entzücken Auber und Meyerbeer und wer sonst es versteht ihm zu gefallen. Und das mit Recht, denn Boileau's Wort bleibt ewig wahr: *Tous les genres sont bons, hormis l'ennuyeux!* — Die ächte Kritik, die sich nicht an Namen und Parteien, sondern an die Sache hält und vor allen Dingen die Kunst selbst und ihr Bestes im Auge behält, kann eben so wenig von diesem Treiben Notiz nehmen, als es billigen, eben weil es ein einseitiges ist. Jene Monopolisten, die auf ihren selbstgeschaffenen Wolken einherschreiten, vergessen ganz, dass, wenn man zu Bach's oder Mozart's Zeit ihre Grundsätze hätte anwenden wollen, weder diese Männer, noch späterhin Beethoven, sich so vielseitig hätten entwickeln können. Nein, Freiheit und Anerkennung gebührt jeder Zeitepoche, in der sich Talente entwickeln sollen, Freiheit und Anerkennung hat jedes Talent das Recht zu verlangen. Der Weg zur Höhe der Kunst ist breit genug, um unzählige Pilger darauf wandeln zu lassen, und keiner ist befugt, den Andern aus eigener Machtvollkommenheit herabzudrängen. Wie schön ging Mozart in dieser Beziehung mit nachahmungswürdigem Beispiele vor, mit welchem hellen Blick unterschied er das ächte Talent und mit welcher freudigen Hast eilte er, es anzuerkennen und ihm Anerkennung zu verschaffen! — Nach dieser Herzenserleichterung gehen wir zur Beurtheilung des obengenannten Musikwerkes über, und wollen uns dabei jener Freimüthigkeit, aber auch jener Billigkeit befleissigen, die sich jeder Beurtheiler zur Pflicht machen soll, wenn er der Kunst und dem Künstler nützen will. Zuerst ein paar Worte über die Ankündigung auf den hiesigen Konzertzetteln, die manche bittre Bemerkung über sich ergehen lassen musste. Der Komponist nannte nämlich sein Werk: charakteristisches Tongemälde, und bezeichnete die Sätze folgendermaassen: No. 1. Kraftvolle Einleitung, leidenschaftliches Andante; No. 2. religiöses Andante; No. 3. heitre Menuett; No. 4. Pastorale, Jagdscene, Gewitter und Triumphmarsch. Man fand das preziös und anmassend. Der Unbefangene sieht nichts darin als die deutsche Uebersetzung von italienischen Ueberschriften, die keinem Menschen anstössig sind. Denn wer hat etwas gegen *Sinfonia eroica, pastorale, militare*, gegen ein *Allegro energico, feroce, con spirito*, gegen ein *Andante innocente, semplice* und d. gl. einzuwenden? Es sind Titel, die hundertmal vorkommen und dem ausübenden Musiker nur den Geist anzeigen sollen, mit welchem der Komponist sein Werk vorgetragen zu sehen wünscht. Ein charakteristisches Tongemälde soll also nur bezeichnen, dass der Komponist Charakter in jeden Satz zu legen gesucht hat, und diesen vom Publikum und dem Orchester aufgefasst wünscht. Ein Pastorale, eine Hirtenscene kann leicht ihrer Natur nach von einer Jagdscene und einem Gewitter unterbrochen werden. Schwieriger wäre zu erklären, wie der Triumphmarsch hierher käme, da man vorher nichts von Kampf und Sieg gehört hat! — Nun zu der musikalischen Darstellung dieser Sätze. Die Sinfonie beginnt mit einer *Introduzione energica, Largo, D moll*, ¾. Hörner in *D* und *F*, Fagotte, Posaunen und Bässe schla-

gen eine punktirte Figur an, die von den Violinen und Blasinstrumenten mit so beantwortet wird:

Diese Figur kehrt, von reichen harmonischen Zwischensätzen durchwebt, immer wieder, und schliesst in einer Fermate und halben Kadenz auf *A*♯. Hierauf beginnt das *Allegro appassionato*, *D moll*, ⁴⁄₄, dessen Thema auf eine Weise erfunden ist, die zu harmonischen und kontrapunktischen Ausschmückungen, Verwechslungen und Verkehrungen geschickt ist, wie man es von Herrn Dotzauer schon erwarten kann. Es sieht so aus:

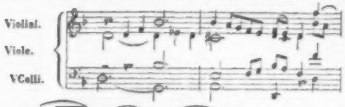

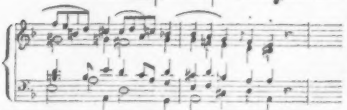

Man kann nicht läugnen, dass es reich und edel erfunden ist, wenn es auch nicht gerade das Gepräge auffallender Originalität trägt. Bei der Reprise ist die Oberstimme kontrapunktisch in den Bass verlegt, worauf das ganze Orchester verstärkend hinzutritt. In harmonischem Gewebe und guter Abwechslung zwischen der Masse der Tutti und reichen Zwischensätzen von den Blasinstrumenten allein, spinnt sich der Satz lebhaft und kräftig, bisweilen an Spohr, bisweilen an Cherubini oder Weber von fern erinnernd, in mancherlei, aber nicht überladenen Modulazionen, überall zweckmässig, gut harmonisch und rhythmisch geordnet fort. Nachdem im 39sten Takte von den Violinen eine angenehme gesangreiche Figur ergriffen wird, der wir auch, ohne sie charakterisiren zu können, doch schon als einer nicht unbekannten begegnen, wird

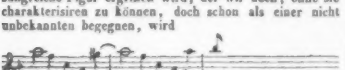

sie im 54sten Takt von einer Triolenfigur abgelöst, zu welcher die blasenden Instrumente sehr gut gestellt harmonisch, bald in liegenden, bald in bewegten Noten, bald mit gewaltigen Schlägen, Alles wie es jetzt Modo ist und recht gut effektuirt, kontrapunktiren. Der Affekt steigert sich, die Massen machen sich geltend, bis bei Takt 136 das einfache Thema piano von den Violinen, wieder ergriffen wird, was eine sehr angenehme Wirkung thut. Hierauf hebt der Instrumentalsturm noch einmal an und wogt bis zum 247sten Takte, wo er in der Tonika schliesst. Auf diesem weiten Gange ist manche schöne, harmonische Kombinazion, manche glücklich gefundene und gelehrt ausgeführte kontrapunktische Versetzung zu finden, die wir, um den Raum zu schonen, nicht alle nahmhaft machen. Die Imitazionen zwischen den Streichinstrumenten vom 194sten Takt an, scheinen uns für einen Kontrapunktisten von Hrn. Dotzauers Gründlichkeit und Fleiss zu gewöhnlich, doch sind auch sie dem Thema nicht fremd, und stehen keinesweges als blose Lückenbüsser da.

Das *Andante religioso*, als der zweite Satz, ist in *B dur* ³⁄₄ geschrieben. Hier das Thema:

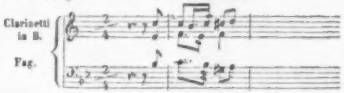

Die Streichinstrumente nehmen den Bläsern dies Motiv ab, und führen es in mancherlei kunstgerechten Imitazionen, Synkopen und Bindungen recht tüchtig durch, wobei sich Repriesen bilden, die wiederholt werden müssen, um das Gefühl der Tonart festzustellen. Eine punktirte Sechszehntheilfigur, die das ganze Orchester aufnimmt und wozu die Bässe Sechzehntheiltriolen haben, setzt sich mehre Takte lang auf der Harmonie fest und tritt durch den Unisonusgang auf das *G*. Nach einer Viertelpause beginnen nun die Bläser die Choralmelodie (in ⁴⁄₄takt notirt): „O Haupt voll Blut und Wunden“:

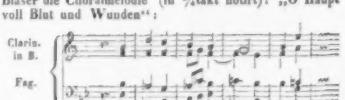

wogegen die Violinen, Violen und Bässe pizzicato so kontrapunktiren, dass die Violinen und Violen die Figur nur zwei Takte lang angeben, die Bässe dagegen einen laufenden *Basso continuo* bilden. Weiterhin führen die Violinen und Blasinstrumente den Gesang in abgebrochenen Noten an, während die Violen und Violoncelle eine Figur ergreifen, was sich so gestaltet:

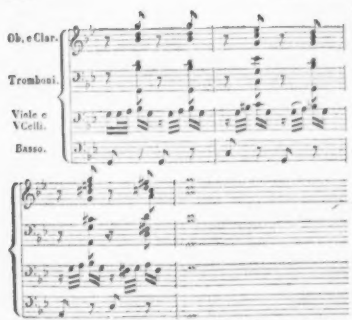

Im 116ten Takte wird der choralmässige Charakter aufgegeben und das erste Thema des Satzes wieder von den Bläsern ergriffen, wozu die Streichinstrumente in Sechszehntheiltriolen harmonisch beitreten. Nach einer kräftigen Ausweichung nach *Des* wird durch enharmonische Verwechslung des in und in durch nach *D* zurückgekehrt und beruhigend geschlossen. Diesem ganzen Satze ist harmonischer Reichthum, eine würdige Haltung und höchst schätzbare Arbeit und Durchführung nicht abzusprechen.

Hierauf folgt No. 3, heitere Menuett. *Minuetto Allegro Dmoll*, mit folgendem Thema, das in Moll geschrieben, lebendig, aber nicht eben heiter zu nennen wäre:

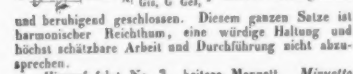

Das Thema ist im Verlaufe des Satzes kunstverständig und effektuirend bald ganz bald abgebrochen zwischen Blas- und Streichinstrumente so vertheilt, dass diese bald in liegenden Noten die Harmonie aushalten, während jene in bewegten Figuren das Thema anklingen lassen, bald umgekehrt. Das Trio in *D dur* beginnt mit einem sanfteren Gedanken in den Blasinstrumenten, der im 3ten Takt in der Oktave kanonisch imitirt wird. Später theilt sich das ganze Orchester in diese Nachahmung, was gute und kräftige Wirkung thut. Mit mehrern modulatorischen Veränderungen kehrt dieser Hauptgedanke bis zum Ende, mannigfach unter die Instrumentalmasse vertheilt, immer wieder und gibt die wohlthuende Empfindung von Durchführung und Einheit. Die Minuett wiederholt sich und schliesst den Satz.

Das Finale No. 4. beginnt mit einem Pastorale in *A dur* $^6_8$, das sich in sanfter Bewegung fortspinnt und in guter Abwechslung bald das Thema in den Blasinstrumenten anschlägt, bald in den Streichinstrumenten lebendig bewegtere Figuren einführt. Das Motiv ist zwar der Ueberschrift gemäss, auch singbar, aber nicht von ungewöhnlicher Struktur in der Erfindung. Hier ist es:

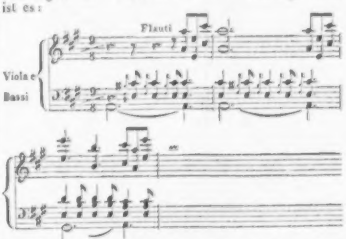

Es geht hier alles, wie überall in des Komponisten Arbeiten, höchst regelrecht und ehrbar zu, und spinnt sich bis zum 63sten Takt fort, wo unter der Ueberschrift *la chasse* ein Hornthema im Fanfarenstyl mit lebhafterer Bewegung sich vernehmen lässt. Mit dem 80. Takte tritt eine murmelnde Bassfigur mit *forte* ein,

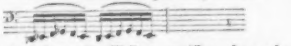

die abwechselnd von den Violinen ergriffen, dann wieder den Bässen überlassen wird, und endlich unter harmonischem Beitritt in's *ff*. übergeht. Obgleich gar keine Ueberschrift dabei steht, so möchten wir doch glauben, dass damit eine Schilderung des Gewitters beabsichtigt sei. Jedenfalls ist es kein schweres, denn weder dauert es sehr lange, noch stellt es sich sehr gefährlich an, was auch sehr gut ist, da Gewitterscenen durch Musik immer eine höchst schwierige, wo nicht ganz ausser den Grenzen der Kunst liegende Aufgabe sind. Mit dem 138sten Takte tritt der Triumphmarsch ein, von dem wir schon gesagt haben, dass er hier ein wenig wie Pilatus in's Credo komme und eigentlich nicht in den Zusammenhang des Ganzen gehöre. Er ist in *D dur* $^4_4$ und gibt Gelegenheit zu kräftiger Instrumentirung. Dies ist der Hauptgedanke:

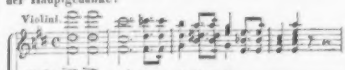

Nach einer Reprise von zwanzig Takten geht der Komponist durch *D moll* und *F dur* nach *B dur*, wo die Instrumente einen Gedanken einander imitirend abnehmen. Im Trio ist ein dem Thema ähnliches Motiv, in Sechszehntheilfiguren verziert, den Bläsern zugetheilt, indess die Geiger die Grundharmonie in abgestossnen Achteln angeben. Im Takte 274, ohne Repetizion gerechnet, tritt ein beschleunigtes Tempo, *Allegro* $\mathbb{P} = 88$ *D dur* mit dieser Figur ein:

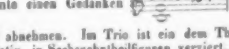

welche von der zweiten Violine angefangen, von der ersten wiederholt wird. Nach kurzem Verlaufe fällt ein dem Marsche ähnliches Thema in D moll ein, und führt das Ganze, nachdem das Gefühl der Tonart recht festgestellt worden, zu dem breit und zweckmässig basirten Schluss. — Somit hätten wir denn das Werk hinlänglich ausführlich angezeigt und könnten es seinem Schicksale überlassen; allein wir fühlen uns gedrungen, noch ein paar Worte darüber zu sagen, wozu wir durch manche allerneueste Erfahrung veranlasst werden. Ueber die musikalische Korrektheit ist kein Wort zu verlieren, da der Komponist seit Jahren in dieser Hinsicht vortheilhaft bekannt ist. Wir behaupten keineswegs, dass Herrn Dotzauer's Sinfonie ein durch und durch geniales Werk sei, wie man dergleichen lange nicht gehört habe, wir geben sogar manche Reminiscenzen zu, und wollen nicht in Abrede stellen, dass in Hinsicht auf Werth der Erfindung wir den dritten Satz am schwächsten finden, allein den ersten, zweiten und vierten halten wir in der Erfindung für würdig, in der Ausführung kunstreich und in der Instrumentirung vortrefflich. Nach unserer Ansicht wäre es zu wünschen, dass dieses Werk, wenigstens in Stimmen, gestochen erschiene. Die nicht zu grosse Anzahl guter Sinfonien würde dadurch vermehrt, und manchem Virtuosen, der, nach der heillosen Prätension aller Virtuosen, selbst zu komponiren, höchst unverdaute und unverdauliche Produktionen zu Markte bringt, die Gelegenheit gegeben, sein Konzert mit einem tüchtigen Sinfoniesatz zu eröffnen.

K. B. v. Miltitz.

Franz Liszt in Wien.

Wien, Ende April. — Ungewöhnliche Ereignisse fordern auch eine aussergewöhnliche Berichterstattung. — Den diesmaligen Impuls gibt die ganz unverhoffte Ankunft des berühmten Pianisten Franz Liszt, welchen Wien seit seinem 12ten Lebensjahre nicht wieder gesehen, und der nun, wie ein *Deus ex machina*, urplötzlich zu uns über die Appeninen kam. —

Oeffentlichen Nachrichten zufolge befand er sich wohlbehalten, bewundert, vergöttert und gleich dem achten Weltwunder angestaunt in Mailand, durch geleistete Zusage noch für längere Zeit an Italien gefesselt. Kaum aber hatte er das Unglück erfahren, welches Pannonien, sein theures Vaterland, betroffen, als ihm sein edles, vom reinsten Patriotismus glühend beseeltes Herz einen argen Streich spielte, und alle früheren Projekte sammt den glänzend sich rentirenden Verbindlichkeiten annullirte. — Wenige Zeilen an seinen Geschäft freund, Herrn Tobias Haslinger, waren nur die Vorläufer seines eigenen Ichs, die Ankunft in den ersten Tagen der Charwoche verkündend, nebst Ersuchen, alles Zweckdienliche zu arrangiren, um unverzüglich ein Konzert zum Besten der Bewohner der Nachbarstädte Pest und Ofen geben zu können. Das geschah denn auch pünktlich und eifrig im thätig wirksamen Einvernehmen mit den hochverdienten, zu jedem wohlthätigen Kunstzweck freudig die Hände bietenden Unternehmern der *Concerts spirituels*; und der Ersehnte liess wirklich keine Stunde auf sich warten. — Wir haben ihn nun gehört, den wunderbar Eigenthümlichen, welchen der Aberglaube entschwundener Jahrhunderte, befangen von dem Irrwahne, dass Aehnliches, ohne durch Pakt mit dem Bösen im Bunde zu stehen, nimmermehr geleistet werden könne, ganz sicherlich ohne Gnad' und Barmherzigkeit zum Scheiterhaufen verdammt haben würde; — wir haben ihn gehört; — aber auch gesehen, — was allerdings mit zur Sache gehört und, zusammengestellt mit forschenden Rückblicken auf sein zwar kurzes, doch wirres, exzentrisch wechselndes, vielbewegtes Künstlerleben jedenfalls zu psychologisch-interessanten Resultaten führen muss. Man betrachte nur einmal den blassen, schlanken Jüngling, in seiner, den Sonderling signalisirenden Kleidung; das schlichte, langherabwallende Haar, die dünnen Arme, die kleinen, zartgeformten Hände; das fast düstere und dabei dennoch kindlich gemüthliche Antlitz; — diese bedeutsamen, scharf ausgeprägten Züge, durch analoge Aehnlichkeit an Paganini gemahnend, welchen er sich auch, vom Momente des ersten Eindrucks hingerissen, zum Vorbilde einer zuvor nie geahnter Virtuosität im Bravour-Mechanismus auserkor; — man erinnere sich des Knaben, wie er zu Oedenburg und Pressburg noch unter der väterlichen Aegide schon Lorbeeren erntete, in Wien Karl Czerny's Schüler wurde, und das früh gereifte Talent alle stimmbefähigten Autoritäten der Kaiserstadt in überraschendes Erstaunen versetzte; wie das 12jährige Wunderkind den gallischen Boden betrat, und halb Paris verrückt machte; wie seine Reisen in die Provinzen und über den Kanal nach Albion den Triumphzügen römischer Caesaren glichen; man gedenke, dass er die Juliustage mit erlebte; dass Chateaubriand der erste, seinem frommen Pietismus zusagende Schriftsteller war; dass er jetzt in den Rosenbanden schwärmischer Liebe seufzte, und dann wieder von den trügerisch gewobenen Schlingen des Simonismus sich umgarnen liess; dass er nicht einmal von düsterer Melancholie zur lasziven Ausgelassenheit übersprang, dass er durch den vertrauten Umgang mit Victor Hugo, Delamenais, Georges Sand, Bal-

lauche, Alexandre Dumas, de Vigny, Lamartine, mit seinen Kunstgenossen Hector Berlioz, Urhan, Chopin, Mendelssohn, Hiller und And. ein glühender, fast zelotisch eifriger Partisan der neufränkischen Romantik wurde, und Alles, was seiner Vorliebe für Letztere in kolossaler Genialität erschien, vereint umfassend in sich selbst aufzunehmen strebte; — man führe so manche bekannt gewordene Anekdote aus verschiedenen Epochen in's Gedächtniss sich zurück, — z. B. wie er den damaligen Duc d'Orleans (Louis Philippe) so sehr bezauberte, dass dieser die Wahl irgend eines Cadeau's ihm freistellte, der Kleine aber mit kindisch-naiver Sehnsucht nach einem aufgehängten Hampelmann wies und lüstern ausrief: „Jenen Hanswurst dort möcht' ich haben"! — oder: wie er einstmals die Malibran aus dem Konzert-Saale begleitete, beim Durchpassiren des Foyer Lafayette, den ehrwürdigen Kommandanten der Nationalgarde, gewahrte, alles vergessend, seine Dame stehen liess, und auf jenen hinstürzte, um den greisen Feldherrn, das Idol beider Hemisphären, nach Herzenslust abzuhalsen; — wie ihn zuweilen der Spleen erfasste, von aller Welt gesondert, ein halbes Jahr über zwischen seine vier Pfähle eingeschlossen, blos mit der Lektüre des theosophischen Buches: „*Les pères du desert*" sich beschäftigte; — wie er, im schroffen Gegensatze, ein andermal wieder „Anthony," und „Marion de Lormes" zu seinen Lieblingsdramen erhob; dann einzig nur von heiligen Tonwerken sich angezogen fühlte, in fanatisch religiöser Begeisterung Messen zu schreiben begann, jedoch durch überreizte Abspannung auf's Krankenlager geworfen, nie zu deren Vollendung gelangte; — wie es endlich zu seinen Haupt-Passionen gehört, ganz mittelmässige Kompositionen zum Vortrage zu wählen, und diesen durch eine eigenthümlich aufgefasste Behandlungsweise gerade eben ein fremdartiges Kolorit zu verleihen, dass sie auch wirklich aus seinen zauberischen Schöpferhänden als neugeborne, ideale Fantasiegebilde hervorgehen. — Wer nun aber eingeweiht in jene, chamäleontisch wechselnde, blos fragmentarisch hier angedeutete Verhältnisse, welche die feurige Jünglingsseele beinahe schon von der Wiege an bald als Dämonen, bald als gute Geister auf dem ergebnissreichen Lebenspfad begleiteten, — wer, von solchem leitenden Anhaltspunkte ausgehend, das erwähnte erste Debut besuchte, — der allein nur war befähigt, die ganz abstrakt individuelle Kunstleistung nach richtig angelegtem Massstabe, in ihrem vollsten Umfange bis ins genaueste Detail zu verfolgen, zu ermessen und zu beurtheilen. — Liszt introduzirte sich mit dem Weber'schen Konzertstück, in F moll. — Karl Maria hat uns diese schöne, tief gedachte Komposition vor beiläufig einigen 20 Jahren selbst vorgespielt; man blieb aber indifferent, wo nicht gar kalt dabei. In verschiedenen Zwischenräumen wagten sich mehre Pianisten beiderlei Geschlechts daran; doch nur dem tüchtigen Bocklet gelang es, für die Sache selbst eine speziell erhöhtere Theilnahme zu erringen. Dieser aktorische Thatbestand war unserm werthen Gaste nicht unbekannt geblieben, er wollte, der eigenen Aeusserung zufolge, das Lieblingskind des verklärten Meisters auch bei den Wienern zu Ehren bringen; — und also geschah es! — Niemand wähnte das öfters Gehörte wieder zu hören; die nämlichen Töne zwar, vielleicht besser mehr oder weniger, — und doch so unendlich verschieden! Durch einen ganz eigenthümlichen Fingersatz, wobei der Daumen die mannigfaltigsten Rollen übernimmt, — durch eine, bis zur Unfehlbarkeit ausgebildete Technik, — durch einen Anschlag, welchen er in allen denkbaren Graden, vom leisesten Athemzuge zum erschütterndsten Gewitterssturme abzustufen versteht, bringt er in der That die stupendesten Wirkungen hervor; ja Effekte in Einzelheiten, die man sogar dem Instrumente nur zuzumuthen sich nimmermehr getrauen möchte. Im Eingangs-Largo war sein Vortrag voll schwermüthigen Pathos, leidenschaftlichen Gefühls, zum innersten Herzen sprechend; jeder Ton eine Klage des geistig niedergedrückten Gemüthes, ein Seufzer der bangsten, tief bekümmerten Seele; — das Zeitmass des ersten und Finalallegro's beflügelte er in einer Art und Weise, dass man für das Ausreichen beinahe zitterte; — aber weit gefehlt! der schmächtige David ward zum riesigen Goliath; vielmehr schienen die verschwenderisch hingeopferten Kräfte fortwährend zu wachsen, und aus einem Ganze, doch schlechterdings nicht auf Kosten der Verständlichkeit, strömte der Töne Fluth dahin bis zum letzten Akkord, in welchen ein Beifallsjubel sich mischte, der nimmermehr zu enden drohte, und für den der Ausdruck „enthusiastisch" nur ein leerer, nichtssagender Schall ist. Als das Orchester in dem herrlichen Marciale allmählig zum Fortissimo anschwoll, und der Gewaltige mit darein donnerte als Selbstherrscher, die gesammten instrumentalmassen siegreich durchdringend, — ein Wogenbändiger, dem das brausende Element unterthänig gehorcht — da musste man sich lebhaft die Glanzepoche einer Angelica Catalani vergegenwärtigen, wenn diese im Londner Opernhause Rule Britania oder: *God save the King* intonirte, und ihr mächtiges Glocken-Organ den 1000stimmigen Volkschor übertönte. Hier schon durchbrach stürmischer Applaus alle Dämme; und eine solche anerkennende Würdigung soll den Virtuosen, der doch an Huldigungstributen von der Seine, Loire, Garonne und Themse her gewöhnt ist, so tief ergriffen haben, dass ihm heisse Dankesthränen über die Wangen rieselten. — Die folgenden Solostücke waren *Reminiscences des Puritains*, grosse Fantasie; *Valse de Bravoure* und *grande Etude*; höchst sonderbare Tongebilde, — wahre *facsimile's* ihres Erzeugers, die vielleicht nur durch solchen Vortrag interessiren können, unter seinen Händen, und durch dessen Geist belebt erst recht eigentlich ins Dasein treten, dagegen aber in jenem, durch die gewöhnlichen Zeichen angedeuteten Sinne erfasst, sehr wahrscheinlich zu einem verworrenen Chaos sich gestalten würden. Sie enthalten eine Summe von Schwierigkeiten, die sogar den geübtesten Spielern wie böhmische Dörfer erscheinen, Passagen und Weeh-

seelgüren blos für eine Hand, dass man wirklich die Andere unthätig ruhend sehen muss, um von den Mirakel's Möglichkeit mit Augen sich zu überzeugen. Obwohl der Virtuos mit Leib und Seele seine gigantischen Aufgaben vollführte, so war demungeachtet nicht die geringste Spur irgend einer physischen Abspannung zu bemerken; ja, er entsprach dem fast tumultuarischen Wunsche einer Wiederholung der Schluss-Etude in noch höher potenzirter Exaltation mit einem Kraftaufwand, der beinahe zu einem neuen Wunder sich gestaltete. — Dass aber Liszt Alles kann, was er immer nur will, hat er vollends durch die Begleitung der Beethovenschen Adelaide beurkundet, welche der geschätzte Dilettant Herr Benedikt Gross mit seelenvollem Ausdruck vertrug, dessen Stimme zwar äusserst wohltönend, dabei aber nicht besonders stark ist, somit durch einen minder diskreten Begleiter leicht beeinträchtigt werden könnte; das durfte er jedoch hier keineswegs besorgen; denn sein Gefährte subordinirte sich freiwillig, schmiegte innig zart dem Gesang sich an, trat nur selbstständig heraus, wenn freier Raum ihm gegönnt, — dann aber ebenfalls als Sänger, dem Instrumente süsse Zauberklänge entlockend, mit der Stimme in Eins verschmolzen, dass die Wirkung wahrhaft ätherisch genannt werden musste und vielleicht kein Auge trocken blieb. — Die Ankunft dieses Phänomens unter den Pianisten erfolgte so ganz unerwartet, und die Dauer seines Aufenthaltes ist viel zu kurz gemessen, um nicht die Sehnsucht, ihn zu hören und zu bewundern, verzeihlich zu machen. So drängen und kreuzen sich denn täglich, ja stündlich Einladungen über Einladungen des höchsten Adels, der angesehensten Familien; und der anspruchslos bescheidene, durch zuvorkommende Gefälligkeit doppelt liebenswürdige Künstler, der Niemanden etwan abschlagen kann, kommt vor lauter Produziren fast gar nicht zu Athem; ja, es thäte Noth, sich oftmals zu zertheilen. — In einer interessanten Soirée, bei dem k. k. Hofmusikhändler Herrn Tobias Haslinger, vor einem erlesenen Zirkel geladener Kunstfreunde, spielte Liszt mit Mayseder und Merk, Beethoven's B dur Trio, schöner als schon, — knechtisch treu dem Original, aber in einen Rahmen gefasst, welcher, als Folie, des Gemäldes unvergängliche Reize nur mehr und mehr noch heraushob; — es war in der That eine Dreieinigkeit sonder Gleichen, zum Entzücken vollendet, und deutlich zu lesen in Aller Züge: dass keiner die wohlbekannte Tonschöpfung jemals in solch geistreicher Akkordanz vernommen. — Als Intermezzo gab er einige Schubert'sche Lieder zum Besten, von ihm selbst, mit Hinweglassung der Singstimme für's Piano arrangirt; Kleinigkeiten zwar, doch schwerer ins Gewicht fallend, als manches bogenreiche grosse Werk. Für diese Nuancirung gibt es keine Worte; es ist der Triumph der Grazie, wenn die rechte Hand so wundervoll lieblich singt, vermisst man wahrlich nicht den Abgang der Menschenstimme, und trunknen Blickes würde der Italiener dabei ausrufen: „*ah! questo tocca!*“ — Dass die, verhältnissmässig nur Wenigen, welche bisher den Wunderjüngling gehört, noch öfters eines solch seltenen Genusses theilhaft zu werden wünschten, — dass die weit überwiegende Mehrzahl, die nicht jenen Glücklichen sich anreihen durfte, von gleicher Sehnsucht erfasst wurde, — ging sehr natürlich zu; die natürlichste Folge davon war ein zweites, fünf Tage später am 23sten d. M. arrangirtes Konzert, welches gewiss nicht das Allerletzte sein wird. Also vollgedrängt hatte man den Saal selbst bei seiner Einweihungsfeier nicht gesehen; die Hitze gränzte an's Unerträgliche; Wasser quoll vom Plafond und von den Seitenwänden herab; ja, man wähnte beinahe verschmachten zu müssen. Der Festgeber spielte, begleitet von den Herren Zierer, Uhlmann, König, Holz, Merk und Slama, das Hummel'sche Septett in D moll; dann ohne Begleitung: „das Ständchen,“ und „Lob der Thränen,“ von Schubert; zuletzt eine grosse Fantasie über ein Pacini'sches Kavatinen-Thema. Die ersitzenannte Komposizion schmückte er durch eine Vollgriffigkeit, durch Oktavenverdoppelungen in den schwierigsten Passagen, dass man zwei Ausführende und zwei Instrumente zu vernehmen glaubte; in den Liedern verblüffte und entzückte zugleich die höchste Originalität des Vortrags, sonderlich jene Stelle, wo die überschlagende linke Hand, als Oberstimme, die ganze Melodie immer um einen Takt später nachahmte; — das frappirend überraschende Kolorit der Fantasie, in sie vernommenen Effekten und Wendungen, erregte eine Beifalls-General-Salve, die vor Mitternacht nicht zu enden drohte, und mit so oftmals wiederholtem Hervorrufen verbunden war, dass Nachzuzählen eitle Mühe gewesen wäre. — Ob dieses Meteor alle schreibseligen Federn der Kaiserstadt in Bewegung setzte, wer zweifelt daran? Kriehuber hat ihn lebensähnlich lithographirt (die Original-Zeichnung davon war bereits, als Entwurf weniger Stunden, bei Haslinger's Soirée aufgestellt); — am charakteryollsten aber hat ihn Saphir portraitirt, der zwar kein Musiker vom Metier, doch Dichter ist. „Liszt,“ sagte er, „kennt keine Regel, keine Form, keine Satzung; er schafft sie alle selbst! Das Bizarre wird genial, das Befremdende zur Lebensbedingniss, das Verdutzende zum unerreichlichen Anmuthsgürtel um den eigenthümlichen, wundergefügten, unbegreiflichen Bau seiner ganzen, eben so eigenthümlichen Kunstgestaltung! Es gränzt bei ihm das Sublimste an das Barockste, das Erhabene an das Kindische, die ungeheuerste Kraft an die innigste Zartheit, der unerreichbare, tausendgliedrige Mechanismus an das zarte Geheimniss des Seelenvermögens, der Krampf aller höchsten Gewaltsamkeit an das süsse Traumleben der allerinnigsten Gefühlsweise. Er bleibt eine unerklärbare Erscheinung, eine Komposizion von also heterogenen, wundersam zu einander gefügten Stoffen, dass sie unter der Analyse unfehlbar das verlieren würde, was ihr den höchsten Reiz, den individuellen Zauber verleiht, nämlich das unerforschliche Geheimniss dieser chemischen Mischung genialer Koketterie und kindlicher Einfalt von Caprice und Götter-Adel. — Nach dem Konzerte steht er da, wie ein Sieger auf dem Schlachtfelde, wie ein Held auf der Wahlstätte; — bezwungene Klaviere liegen um ihn herum, — zerrissene Saiten flattern als

Trophäen wie Pardonsfahnen, — eingeschüchterte Instrumente flüchten erschrocken in ferne Winkel, — die Zuhörer, verstummend, sehen sich an, wie nach einem Ungewitter aus heitern Himmel, wie nach Donner und Blitz, vermischt mit Blumenregen und Blüthenschnee und schimmernden Regenbogen, — und Er, der Prometheus, welcher aus jeder Note eine Gestalt schafft, — ein Magnetiseur, der das Fluidum aus den Tasten zaubert, — ein Kobold, ein liebenswürdiges Ungethüm, welches seine Geliebte, das Piano, bald zärtlich behandelt, bald tyrannisirt, mit ihr kost, mit ihr schmollt, sie schilt, anfährt, bei den Haaren fasst, sie wieder desto inniger, feuriger, liebeglühender, hochaufjauchzend umschlingt, und hinfortrast mit ihr durch alle Lüfte, — Er steht da, gesenkt das Haupt, und lehnt sich, wehmüthig, sonderbar lächelnd an einen Stuhl, wie ein Ausrufungszeichen, nach dem Ausbruche der allgemeinsten Bewunderung. — So ist *Franz Liszt!* —"

Fortsetzung und Schluss der Karnevals- und Fastenopern in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Lodi. Der bei der sonstigen Aufzählung des Singpersonals einer Stagione stets zuletzt genannte Künstler, der Bassist nämlich, macht hier diesmal billig den Anfang. Der Maler *Gierzo*, längst aus diesen Blättern als Bassist und Pseudo-Komponist bekannt, war der beste unter unsern diesjährigen Karnevalssängern. Ein so eben zur Welt gekommener Tenor, *Eugenio Fornarini*, bis jetzt Architekt, der bald zur grössten Konfusion der italienischen Theaterartikelschreiber den Namen Fortunato Lodi annahm, aber weder Fornarini noch Lodi heisst, denn bis nicht etwas Gutes aus ihm wird, — was schwerlich der Fall ist — will er wenigstens unter seinem wahren Namen nicht als schlechter Sänger figuriren, dieser pseudonymische Virtuos singt weder schön noch gut, aber ganz unbefangen, wodurch er die Zuhörer dann und wann belustigt. Die Grisi ist zwar keine superlative und komparative Prima Donna, kennt aber die Szene und ist in dieser Hinsicht eine brauchbare Sängerin. Die Teresa Luigia Sasso, ebenfalls Prima Donna und zum erstenmal die Bühne betretend, macht ihrem Lehrer dem Herrn Vaccai wenig Ehre, versteht sich bis jetzt. Wie nun mit diesem Ensemble die beiden Opern Belisario und Lucia di Lammermoor gegeben worden, kann man sich denken. Hätten sie doch wenigstens Opere buffe gegeben!

Crema. Mit der minder bekannten Prima Donna Teresa Manelli, mit dem bekannteren Tenor Gumirato und Bassisten Novelli, von denen Ersterer wenige, beide Letztere aber etwas mehr Mittel zur Bühnengesangsvirtuosität besitzen, gab man den Belisario, und die Beatrice di Tenda. Der Belisario zog erst in der Folge an, die Musik der Beatrice behagte gar nicht, und so herrschte überhaupt bei allem entgegengesetzten Geschwätz der Zeitschriften und bei aller Beifallsaufmunterung ziemlich grosse Langweile im Theater, bis endlich Pavesi's ältere, von ihm nach vorhergegangener Umarbeitung selbst in die Szene gesetzte Oper Bianca d'Avanello, in welcher auch der Buffo Desiro sang, die erste Sylbe von Langweile in Kurz verwandelte. Pavesi, noch der alten italienischen Schule angehörig, ein braver und bescheidener Mann, bekanntlich von hier gebürtig und dermalen Kapellmeister an der hiesigen Kathedralkirche, hat diese Oper vor mehren Jahren für die Mailander Canobbiana geschrieben (s. auch dessen Opernverzeichniss Allg. mus. Zeit. 1820. S. 446—47), wo sie nicht sonderlich gefiel, diesmal aber mit angebrachten Veränderungen und neu komponirten Stücken in der Vaterstadt eine glänzende Aufnahme fand. Die in's bessere Licht gestellten Sänger und Herr P. wurden gar oft beklatscht. Letzterer nach der Vorstellung von einer musikal. Bande und einer Menge Menschen unter aufjauchzenden Evviva's nach Hause begleitet; zwar schneite es sehr stark, was machen sich aber die feurigen Italiener aus dem Schnee?

Cremona. Der nichts weniger als trefflich gegebene Scaramuz eröffnete die lustige Karnevalsstagione traurig. Die Leva ist zwar eine leidliche Sängerin, dem Genere buffo aber nicht sehr gewachsen. Der Tenor Devesa ergötzt wenig, der Bassist Ferretti etwas mehr, und der Buffo Boccomini weit mehr, somit ging denn der Scaramuz in der Folge etwas besser. Nach ihm folgte die von dem Mailander Maestro Costamagna unlängst komponirte, zu seiner Zeit in diesem Blättern angezeigte und hier von ihm selbst in die Szene gesetzte Oper Epaza. Den Tenor, welcher — man sagt Unpässlichkeit halber — seine Stücke wegliess, abgerechnet, ging alles Uebrige zur Zufriedenheit der Zuhörer, die Maestro und Sänger oft mit dem Hervorrufen beehrten.

Paria. Zwei artige Personen aus dem schönen Geschlechte, eine Elisabetha Parepa (ist eine zu London geborne Französin und soll eigentlich Seguin heissen), eine Rosina Picco, beide ganz Anfängerinnen, der Neapolitaner Tenor Filippo Tati, und der Bassist Francois Bourdin, ein Franzos mit nicht üblen Theatersänger-Eigenschaften, fanden im Pirata, in den Capuleti und in den Puritani (in welcher letztern Oper der eigens engagirte Bassist Facchini hinzugekommen) starke Aufmunterung. Die sogenannte Parepa hat übrigens eine schöne, reine und geläufige Stimme, einen ziemlich guten Gesang; nur fehlt Letzterm, ebenso wie der Aktion, das, was die Italiener *anima* nennen.

Bergamo. Inmitten der Fiasco's rechts und links, gab es hier drei Furori und nur einen Fiasco. Zu den drei ersteren gehören der umgearbeitete Mosè, die Puritani (oh!), der Barbiere di Siviglia: zu letzterm der Nuovo Figaro. Von den Sängern vor allem der Landsmann Tenor Storti. Wenn jetzt ein neuerer Tenor-Landsmann auf dem hiesigen Theater singt, so wird er etwas streng beurtheilt, weil man die ältern allervortrefflichsten kennt. Da nun Storti im Allgemeinen so sehr ge-

lang des Gehörs vollkommen beraubt. Mein Vater war einer von den praktischen Aerzten, die nicht meynen, dass das Studiren mit den akademischen Jahren aufhöre, und hatte demnach aus einer Dissertatio *) ersehen, dass eine Elle von Holz zwischen die Zähne gesteckt, und mit dem andern Ende auf einen klingenden Gegenstand gelehnt, den Ton fortpflanze. Dem zufolge musste ich, wenn ich Lektion im Klavier zu nehmen hatte, eine Elle von Fichtenholz mit den Zähnen halten, ohne darauf zu beissen, und diese ruhte auf dem Resonanzbrete des Klaviers, und machte mir alle Töne so verständlich, als wenn mein Gehör keinen Fehler hatte.

b) Schwere Verdauung. (Dyspepsia.)

Diese ist bekanntlich nicht selten eine Folge geschwächter Empfindlichkeit der Magennerven. Der Consensus derselben mit den Gehörnerven ist anatomisch erwiesen. Folglich kann schon die Theorie darauf fallen, die Musik zur Heilung der Dyspepsie zu gebrauchen. Zudem ist tägliche Erfahrung auf der Seite der Theorie: Studenten, Mönche und Handwerksbursche singen zum Trinken, damit sie mehr trinken, und das getrunkene leichter verdauen. Und wer ist nicht inne worden, dass man bey einer wackern Tafelmusik besser isst und leichter verdaut, und wenn diese Tafelmusik auch nur in lustigen Liedchen besteht, die, nach der alten und gewiss löblichen Sitte im Canton Leman, von einem Gaste nach dem andern gesungen zu werden pflegen? Falscher Wohlstand, der uns um so manches Gute auf dieser Welt bringt, hat uns in den meisten Provinzen Europens auch diese kleine Wohlthat entzogen.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Diss. sistens novam methodum surdos reddendi audientes rationem. Praes. Büchner respond. Jorissen. Halae 1737.

Nachrichten.

Berlin. Am 12ten May d. J. gab Herr Gern, Bassänger beym hiesigen königlichen Nationaltheater ein grosses Konzert zu seinem Benefiz im königlichen Opernsaale. Den Anfang machte eine Ouverture aus Es dur von Mozart, die bey ihrer vielen Schwierigkeit, vortrefflich exekutirt wurde. Darauf folgte eine deutsche Kantate: die Auferstehung von Zacharias, vom Kapellmeister Winter in Musik gesetzt. Diese Kantate scheint für Herrn Gern besonders komponirt zu seyn, denn alle Solostücke sind für die Bassstimme eingerichtet. Die Worte sind vom Komponisten mit Glück und Verstand behandelt; die Musik der Recitative grossentheils richtig und die Chöre lebhaft, interessant und fleissig gemacht. Es ist eine Freude, einmal wieder auf eine Musik zu stossen, die eine so zweckmässige Intention des Komponisten verräth.

Im zweyten Theile wurde ein Kyrie nebst Credo vom Abt Vogler aufgeführt, welches ohne Zweifel das Beste ist, was mir von diesem Komponisten bis daher bekannt worden. Es scheint zu einer solennen und brillanten Feyerlichkeit gemacht zu seyn, denn die Trompeten und Pauken, wie nicht minder andere hervorstechende Instrumente, machen eine ansehnliche Figur in dieser Messe. Ausser dem ersten Kyrie ist die Behandlung des Credo meisterhaft. Die Worte in diesem Credo werden auf fortgehende Achtelnoten, sehr einfach vom ganzen Chor gleichsam hergebetet und die Violinen contrapunktiren mit überaus angenehmen Figuren dagegen, und nach jedem Absatz eines Glaubensartikels ruft der Chor sehr laut und kräftig das Wort: Credo! dazwischen. Auf den Worten: Pleni sunt coeli et terra, ist eine einfache Fuge, gut und kräftig gearbeitet

fallen, so war sein Beifall gewiss verdient. Nach Storti nimmt gleich Botticelli den Platz ein: die Leser kennen ihn längst. Die angehende hübsche Sängerin Vittadini trug zur guten Aufnahme benannter Opern das Ihrige bei. Nicht zu vergessen Rigamonti, der zum Total-Gaudium Einiges beisteuerte.

Brescia. Unsere Nachbarstadt Bergamo war dem Vernehmen nach verwichenen Karneval meist guter Laune im Theater; hier liefen die Sachen nicht so fröhlich ab. Zwar hatten wir die vortheilhaft bekannte Anfängerin Forconi, Cavalli als Buffo; aber der Tenor Tosi und Bassist Maspes. . . Derohalben wusste man anfangs gar nicht, welche Oper geben; man loste und zog den hier so oft gehörten *Elisir d'amore*, dazu einen *Fiasco* heraus. Die Forconi sang wie sonst allerliebst, Professor Cavalli war ein wackerer *Dulcamara*, aber der Tenor Tosi und Bassist Maspes. . . Nach zehn Vorstellungen gab man die *Ines di Castro*. Auf dem Buche stand: *del celebre maestro Persiani*, man fand aber die Musik des berühmten *Persiani* dem Texte sehr wenig anpassend, und die so oft hier zu Land verunglückte *Ines* gefiel auch hier nicht, es sei denn die Forconi, welche sich in der Titelrolle vortheilhaft hervorthat. Wer vermag aber den Enthusiasmus zu beschreiben, den sie nachher in der Sonnambula erregte? Hier stand sie strahlend am Gipfel des Opernolymps.

Der rühmlich bekannte Tenor und Gesanglehrer Elodoro Bianchi hat seinen Wohnsitz — vielleicht für immer — seines nahe gelegenen Landgutes wegen, hier aufgeschlagen. Wer noch den wahren, guten, besonders Theatralgesang erlernen will, der komme auch von der entlegensten Entfernung hieher.

Düsseldorf, April 1838. Auffallen muss es allen denen, die Theil nehmen an guter Musik, in dies. Bl. nichts über hiesigen Musikzustand zu finden. Wir versuchen es daher, den Geist zu schildern, der das hiesige musikalische Wesen belebt, ob wir gleich, halb fremd hier, uns der Gefahr aussetzen, in Manchem zu irren.

Von der Oper ist freilich nicht viel zu sagen: und doch kann nirgend weniger eine solche entbehrt werden, wie hier; der grosse Besuch derselben in dem nunmehr freundlichen Hause ist sprechender Beweis für allgemeine Theilnahme an derselben, die oft gut, noch öfterer schlecht ist, sie huldigt dem Zeitgeschmack, wie allenthalben, der Kasse wegen, doch wird eine Mozart'sche immer besucht sein, während die Opern neuerer Zeit bald vernachlässigt werden; der jetzige Musikdirektor leistet mit den vorhandenen bescheidenen Mitteln das Mögliche.

Ein Orchester von städtischen Musikern, Dilettanten und Mitgliedern von hier stazionirten Militair-Musikchören zusammengesetzt, bietet ganz tüchtige Mittel, wenn nur guter Wille und Fleiss immer zu Hause wären; mit diesem gewährte uns vor einigen Jahren Mendelssohn herrliche Genüsse. Nicht allein aber sein Wirken ist es, was ihn uns in lebhaftem Andenken erhält, dankbar sind und bleiben wir ihm ganz besonders dafür, in seinem Nachfolger uns einen Mann gegeben zu haben, der so ganz geeignet ist, das begonnenne Werk würdig weiter zu führen. Julius Rietz aus Berlin kam schon während M.'s Anwesenheit auf dessen Veranlassung nach D., um die Direktion der Oper zu übernehmen; mit bester Lust ging er an's Werk, und es wurde Gutes geleistet, während das Theater ein auf Aktien begründetes städtisches Unternehmen war. Auch mit ihm konnte es indess abermals nicht lange währen, noch Rietz zog sich, nach vielen musikalischen und aussermusikalischen Leiden, von der Oper zurück. Die Direktion des Gesangvereins und die Leitung der ausgezeichneten musikalischen Aufführungen des „Vereins für Tonkunst" in Mitwirkung des ersteren, sind nun der Wirkungskreis für Rietz, der dabei einige Unterrichtsstunden für Gesang und Forteg. gibt. Durch seine Thätigkeit haben diese nun Aufführungen ein sich steigerndes Interesse gewonnen, sind wirklich ausgezeichnet, und stehen bei weitem über Allem, was wir in Nachbarstädten und in fernern zu hören Gelegenheit hatten, obwohl in Betreff der Gesangmusik nur Dilettanten mitwirken. Im Orchester ist ein tüchtiger Geiger, Hr. Waidmüller, seit einiger Zeit als erster Violinist angestellt und von der Stadt besoldet; der frühere erste Geiger ist durch zerrüttete Gesundheit an der Mitwirkung längst verhindert; man beabsichtigte auch einen tüchtigen Violoncellisten anzustellen, um grossen Unannehmlichkeiten überhoben zu sein, es scheint indess noch nicht zu gelingen. Das Orchester zählt tüchtige Leute, sowohl Dilettanten wie Musiker vom Fach unter seinen Mitgliedern: Geige, bei der der jetzige recht tüchtige Direktor der Oper, C. G. Bürger, mitwirkt, Klarinette, Posaune, Horn, Contre-Violon. u. s. w. sind vortheilhaft besetzt, und unter Rietz kräftiger, sicherer Führung erfreuen wir uns hoher Genüsse. Der Verein für Tonkunst gibt nämlich von Herbste bis zum Sommer etwa acht musikalische Aufführungen, in denen die gediegensten Sachen zum Vortrage kommen; Vielseitigkeit der Leistungen ist gleichfalls zu rühmen. In vergangenen und diesem Jahre kamen zum Vortrag an Sinfonien: die Eroica, *D dur* (No. 2), aus C moll 2 mal, die Pastoral-Sinfonie von Beethoven, eine in Manuskript von Mendelssohn, die allgemein anprach, eine von Jos. Haydn, eine von Mozart in C dur mit der Fuge, und eine von Norb. Burgmüller, dem jungen, im vor. Jahre verstorbenen hiesigen Künstler, der in Betreff der Komposition, wie auch diese Sinfonie uns erneut zeigte, zu den besten Erwartungen berechtigte, nebst noch einigen andern. An Oratorien hörten wir: Mendelssohns Paulus, hier gewissermassen heimisch, 2 mal und durch die Mitwirkung des ausgezeichneten ersten Bassisten der vorjährigen Oper, Hrn. Versing, der leider nach Russland auswanderte, vortrefflich, und wurde mit stets erhöhtem Interesse aufgenommen; denn Jephta, hier zum ersten Male, Judas Maccabäus, das Alexander-Fest und die Krönungsmotette von Händel; Theile aus seinem Oratorium „Salomon", einen Psalm von Mendelssohn und Einzelnes aus Fidelio, Wasserträger, Vestalin, Idomeneo, Don Juan, Euryanthe, Jessonda, das *Dies irae* aus dem Requiem (mit deutschem Text, was wir tadeln möchten, es ist uns aber vielleicht zu fremd und deshalb nicht angenehm) u. s. w. An Ouvertüren wurden uns von Mehul, von Gluck Iphigenie in Aulis, von Weber Freischütz, von Beethoven zu Coriolan, von Cherubini die zum Wasserträger, eine von dem obengenannten Dirigenten der Oper zu seiner mit Beifall aufgenommenen Oper: „Donna Juana", ein religiöser Marsch von Cherubini, von Mozart die Ouvertüre zur Zauberflöte und von Beethoven noch die zum Egmont mit den Entreactes und mit erklärendem Gedicht von Moscagni, von einem Mitgliede der Oper vortrefflich gesprochen, würdig vorgetragen; letztere Aufführung, ganz neu und eigenthümlich hier, hat so gefallen, dass um Wiederholung öffentlich gebeten wurde. Die hinein gehörenden Lieder wurden von einem Sopran des Gesangvereins naiv lieblich, ganz im Charakter Klärchens vorgetragen. Die letzte Aufführung brachte noch das Sextett aus Don Juan, Ouvertüre zur Zauberflöte und Beethoven's Pastoral-Sinfonie, ein Lied von Lachner mit Vocal-Begl., Weber's Jubel-Ouvertüre und eine Kantate von J. S. Bach.

(Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 4.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. **№ 4.** **1838.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

So eben erschien die wohlfeilste Ausgabe von

Bellini's Opern,

im vollst. Klavierauszug mit deutschem und italien. Text:

Der Pirat. (Il Pirata.) Lief. I. Subs.-Pr. 20 Gr. Die 2te und 3te Lief. erscheint in 4 Wochen.

Die Unbekannte. (La Straniera.) complet 2 Thlr. 12 Gr.

Früher erschien der Klav.-Auszug ohne Finale von: Die Nachtwandlerin (La Sonnambula). 2 Thlr. 4 Gr.

Berlin, Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung.

Neue Musikalien im Verlage von *Fr. Hofmeister in Leipzig.*

Bohrer (M.), Fantaisie sur des Airs russes pour Violoncello. Oeuv. 24. av. Acc. de gr. Orchestre. 2 Thlr.; av. Acc. de Pfte. 20 Gr.

Kreutzer, 40 Etudes pour Violon. 2ième Edit. rev. et corr. 1 Thlr. 8 Gr.

Liszt, Grand Galop chromatique p. Pfte. Oeuv. 12. 12 Gr. Idem pour Pfte à 4 mains. 16 Gr.

Litherama, Auswahl bel. Gesänge für eine Singst. mit Pfte. (M. Vign.) No. 25. Löwe, Graf Eberstein. 6 Gr. No. 24. Löwe, Gretchen aus Göthe's Faust. 4 Gr. No. 25. Bauch, Das Mädchen von Amalfi. 4 Gr.

Le jeune Pianiste. Choix des Compositions amusantes pour Pfte. Cah. 1. Vollweiler, Rondino sur un Air russe. 10 Gr. Cah. 2. Weber (F. A.), 3 Rondinos. Oeuv. 8. 14 Gr.

Pixis, Souvenir de Tradate. Nocturne et Variations sur un Thème fav. de la Pazza per Amore, Opera de Coppola p. Pfte. Oeuv. 135. 18 Gr.

— Allemannisches Volkslied (Jetzt geh' i an's Brünnele) f. eine Singst. m. Begl. der Guitarre. 4 Gr.

Reissiger, Ouverture zu der Oper: Der Absentschatz für gr. Orchester. Op. 80. 2 Thlr.

— Auswahl beliebter Gesänge f. eine Singst. mit Begleit. der Guitarre. No. 5. Der Fischer. No. 6. Mailied. No. 7. Vater Noah. No. 8. Der Abschiedsabend. à 4 Gr.

Verroust et Fessy, Variations brill. et conc. sur des Motifs fav. de l'Opera: La Norma p. Pfte et Hautbois. 18 Gr.

Weinlig, 30 kurze Singübungen f. d. Tenorstimme mit Begl. d. Pfte. 1 Thlr. 12 Gr.

Bei Tobias Haslinger in Wien

sind erschienen und in denen Verlags-Expedition bei Hermann und Langhein in Leipzig, so wie auch in allen Musikhandlungen zu haben:

PARIS,

neueste Walzer von Johann Strauss.

16tes Werk.

	Thlr.	Gr.
Für das Pianoforte allein	—	12
Für das Pianoforte zu 4 Händen	—	16
Für Violine und Pianoforte	—	12
Für 3 Violinen und Bass	—	16
Für die Guitarre	—	8
Für die Flöte	—	4
Für den Cotkan	—	4
Für das ganze Orchester	1	16

(Eigenthum des Verlegers.)

Bei N. Simrock in Bonn ist erschienen:

PAULUS.

Oratorium von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 36.

Der Franc zu 8 Sgr. Preuss. Cour.

	Francs. Cs.
Die vollständige Partitur	80 —
Die Orchester-Stimmen complet	72 —
hiervon einzeln Violine primo	7 —
Violine secondo und Viola, jede	6 —
Violoncelle	3 33
Basso	4 65
Der vollständige Klavier-Auszug	24 —
Die vier Chorstimmen	12 —
jede Chorstimme einzeln	3 —
Die Ouverture aus Paulus für Orchester	7 50
— — — — für Piano und Violine	1 75
— — — — für Piano à 4 mains	3
— — — — für Piano Solo	1 50

Binnen Kurzem erscheint:

Paulus vollständiger Klavier-Auszug ohne Text für Piano zu 4 Händen.

Paulus vollständiger Klavier-Auszug ohne Text für Piano zu 2 Händen.

Bei **N. Simrock** in **Bonn** ist erschienen:

Praktische Orgelschule

von

Ch. H. Rink,

Grosh. Hess. Kammermusikus und Hoforganist zu Darmstadt.

Opus 55. 15te Sammlung der Orgelstücke in 6 Theilen.

Neue Ausgabe.

	Der Franc zu 8 Sgr. Fr. Cts. Francs. Cs.
1ster Theil. 12 kurze und leichte zweistimmige	
12 — — dreistimmige	
12 — — vierstimmige Sätze	
als Vorübungen und 36 Praeludien in allen Tonarten...	3 —
2ter Theil. Pedal-Uebungen und 12 Choräle mit mehreren Veränderungen.....	7 —
3ter Theil. 15 Nachspiele mit abwechselnden Manualen.	4 50
4ter Theil. 15 fugirte Nachspiele mit abwechselnden Manualen.....	3 —
5ter Theil. Mehrere Präludien und Fugen in gebundener, ferner: ein Flöten-Concert mit Variationen in freier Spielart.....	3 50
6ter Theil. Mehrere Präludien und Fugen in gebundener, und eine Fantasie in freier Spielart für Geübtere...	3 50

Bei **N. Simrock** in **Bonn** sind erschienen:

Lieder ohne Worte

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

1tes, 2tes, 3tes Heft.

	Der Franc zu 8 Sgr. Fr. Cts. Francs. Cs.
Für Piano Solo jedes Heft.....	3 —
Für Piano à 4 mains arrang. v. C. Czerny, jedes Heft....	4 50
Für Piano und Violine, jedes Heft.....	4 —

Mit Eigenthum erscheinen bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz:

Le Fidèle Berger **(Zum treuen Schäfer).**

Opéra comique en trois actes

par MM. Scribe et de Saint-Georges.

(In's Deutsche übertragen von Freiherrn von Lichtenstein.)

Musique d'Adolphe Adam.

Le Péruquier de la Régence.

Opéra comique en trois actes.

Les Paroles par

MM. E. de Planard et Paul Duport.

(Wird in's Deutsche übertragen vom Freiherrn von Lichtenstein.)

Musique d'Ambroise Thomas.

Von beiden Opern erscheinen unverzüglich die vollständigen Partituren, Orchesterstimmen, Klavierauszüge und

Textbücher, vorher die Ouvertüren und einzelne Gesänge.

In Kommission der Unterzeichneten ist erschienen und bei denselben, wie durch alle Musik- und Buchhandlungen zu erhalten:

100 Uebungsstücke

für

2 Violinen mit Bezeichnung des Bogenstriches und Fingersatzes. Zunächst für Schullehrer-Bildungsanstalten zusammengestellt von C. H. Hohmann, Lehrer des Violinspiels am k. Schullehrer-Seminar in Altdorf. 3te Abtheil. 1 fl. 48 kr.

Die freundliche Aufnahme, welche bereits die I. Abth. (Preis 1 fl. 30 kr.) in ihren 4 Ausgaben gefunden hat, wird sich hoffentlich auch auf die II. Abth. erstrecken, welche durch ihren noch reichern Uebungsstoff Lehrern und Schülern des Violinspiels wohl ganz besonders empfohlen zu werden verdient.

Riegel und Wiessner in Nürnberg.

Vom Liederseegen,

Gesänge für Canto, Alto, Tenore und Basso, mit Begleitung des Pianoforte, ad libitum:

Zum Besten eines Fonds für wohlthätige Zwecke

vom Unterzeichneten herausgegeben, ist die Partitur des IIten Heftes erschienen, und bei Herrn Fr. Hofmeister in Leipzig, Herrn T. Trautwein in Berlin und andern soliden Musikhandlungen zu 20 Gr. Ladenpreis zu erhalten.

Die Ausgabe in Stimmen wird nächstens erfolgen.

Naumburg, d. 10. Mai 1838. *Carl Overweg.*

Violoncell von Stradivarius zu verkaufen. — Ein Künstler in Paris ist durch Umstände genöthigt, sich seines vortrefflichen Violoncells zu entledigen; es ist ein ächter Stradivarius aus der besten Epoche, sehr gut erhalten, mit rollen, reinen, lieblichen Tone, zu Concerten, Solospiel und Vortrage in Salons geeignet. Das Haus Desforges et Comp. garantirt die (übrigens durch Zeugnisse bewährte) Herkunft des Instruments. Offerten werden bis Ende Oktober l. J. angenommen: in Paris von Desforges et Comp. Rue du Pont-de-Lodi No. 8., in Leipzig von J. J. Weber; doch kann keine unter tausend Thaler Pr. Cour. berücksichtigt werden.

Stuttgart. (Flöten-Empfehlung.) Während meines Aufenthalten hier hatte ich Gelegenheit, aus der Werkstätte des durch seine vorzügliches Fagotte längst rühmlich bekannten Herrn Hof-Instrumentenmachers C. Schaeffer Flöten kennen zu lernen, deren Vortrefflichkeit mich so sehr anzog, dass ich mich aufgefordert sehe, das kunstliebende Publikum auf dieselben aufmerksam zu machen und sie angelegentlichst zu empfehlen. Ich habe diese neu verbesserten, bis in's H gehenden Flöten durch alle Tonarten probirt und fand an ihnen alle wünschenswerthen Vorzüge auf eine ausgezeichnete Weise vereinigt; sie haben eine eben so einfache als zweckmässige Mechanik, sprechen ungemein leicht an und geben einen schönen, ganz reinen und durchaus gleich starken Ton.

L. Drouët.

In einer Pianoforte-Fabrik nach englischer Art wird ein geschickter Fertigmacher (Zusammensetzer) gesucht. Anerbietungen in Briefen E. und C. erbittet man sich franco durch Herrn

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Mai. № 21. 1838.

Choräle

nebst Vor- und Nachspielen für die evangelisch-protestantische Kirche im Grossherzogthum Baden. Karlsruhe, bei Chr. Theod. Groos. Preis 3 Thlr. 8 Gr.

Schon als neues Choralbuch eines ganzen Landes, noch mehr um mancher Abweichungen willen, die hier vorgenommen worden sind, und wegen rühmlichster Sorgfalt aller Behörden und der Gewissenhaftigkeit der dazu angestellten Redaktionskommission verdient das Werk alle Aufmerksamkeit. Die Verordnung des Ministeriums des Innern, welche, nach höchster Genehmigung vom 26. Mai 1835, erfolgte, mag zum nähern Bedenken aller Freunde des Kirchlichen auszüglich hier stehen:

Die Zahl der Melodieen ist auf 74 beschränkt worden, weil eine zu grosse Anzahl einem guten Kirchengesange nicht förderlich befunden wurde. Es ist verboten, die Lieder des Gesangbuches im öffentlichen Gottesdienste und in den Schulen nach andern Melodieen zu singen. 2) Nur wo ein Lied nach zwei aufgenommenen Melodieen gesungen werden kann, ist dem Organisten freie Wahl zwischen der einen und der andern Weise gelassen, jedoch auch selbst in diesem Falle erst nach erlangter Genehmigung des Pfarrers, damit die Erlaubniss nicht gemissbraucht wird. 3) Der Organist ist verpflichtet, die Chorälе stets gewissenhaft gerade so zu spielen, wie sie gedruckt ihm übergeben wurden; nicht einmal im Vorspiele eines Chorals sollen sie von der gewählten Harmonisirung derselben abweichen, wie viel weniger beim Gesange der Gemeinde. Damit der Organist immer sicher sei, ist es ihm zum Gesetz gemacht, das Choralbuch während des Spieles jedesmal vor sich zu haben. Auch in den Tonarten soll er sich keinen Wechsel erlauben; die vorgeschriebenen müssen beibehalten werden. 4) Alle Zwischenspiele sind streng verboten, wie im Chorale selbst alle Verzierungen, Schnörkel, Zwischentöne, Triller, Vorschläge und überhaupt jedes Variiren in der Begleitung. 5) Der Organist soll den Gesang durch sein Spiel feierlich zu machen suchen und vor Allem gehörig langsam, nicht gejagt spielen; selbst freudige Erhebungen z. B. an Festen sollen der Würde nicht ermangeln. 6) Im Registriren soll er vorsichtig sein, die stärksten Register nur selten anwenden, als bei übergewöhnlich zahlreichen Versammlungen, beim Singen einer noch nicht völlig bekannten Melodie, oder an Freudenfesten. In allen andern Fällen sollen die sanften Register gezogen werden, die das menschliche Gemüth im Allgemeinen mehr zur Andacht stimmen. 7) wird der Organist verpflichtet, sich das Kirchenlied vom Pfarrer Tags vor der Kirche zu erbitten, damit er sich selbst damit vertraut mache und es mit der Schuljugend möglichst einübe. 8) sollen die Organisten, unterstützt von den Pfarrämtern und höheren Behörden, zur Verbesserung und Erhebung des Kirchengesanges auf Bildung von Sängerchören achten, die aus den besten Schülern und Schülerinnen der Sonntagsschulen und aus gesangfähigen erwachsenen Mitgliedern der Gemeinden gebildet werden sollen. Diese Singchöre sollen dann anstatt des Orgelvorspiels den ersten Vers des Kirchenliedes vierstimmig vorsingen, worauf ihn die Gemeinde in einstimmig gewöhnlicher Kirchenweise mit Orgelbegleitung wiederholt und so das Lied fortsetzt. 9) Auch in den Vor- und Nachspielen ist der Organist an diejenigen gebunden, die im Choralbuche ihm übergeben worden sind. Aus diesen hat er die jedesmal passenden zu wählen: alle andern sind untersagt, so lange ihm nicht Erlaubniss der Behörden für vorgeschlagene neue Vorspiele ertheilt worden ist. 10) Während der Kommunion sollen Orgelspiel und Liederverse mit einander wechseln. 11) Nur vorzüglich befähigten Organisten und selbst diesen nur auf besonderes Ansuchen oder nach abgelegter Prüfung ihrer Fähigkeiten kann es gestattet werden, sich ausnahmsweise und bei besonderen Vorfällen, auch anderer als der vorgeschriebenen Orgelstücke zu bedienen. Damit man aber sicher ist, dass sie im reinen Kirchenstyl geschrieben sind mit Vermeidung aller schwülstigen Harmonieen, müssen die Sätze selbst der Behörde zur Würdigung vorgelegt worden

sein. Man will ernstlich, dass in den Kirchen nur einfach Gemüthliches, Würdevolles und Erhabenes zu Gehör gebracht werde. 12) werden die Organisten noch auf die am Ende des Choralbuchs beigedruckten technischen Bemerkungen der für die Bearbeitung gewählten Kommission zu genauer Berücksichtigung aufmerksam gemacht. — Alle diese Vorschriften sollen mit dem grössten Ernst und aller Schärfe aufrecht erhalten werden.

Die Redaktionskommission hat mit bester Treue und Sorgfalt gearbeitet. Die Choräle sind umsichtig gewählt, gut harmonisirt, stets vierstimmig, so dass sie auch für den Gesang dienen. Der Satz ist fliessend, rein, volksmässig, also unverkünstelt, wobei jedoch alle, so leicht daraus hervorgehende Einförmigkeit möglichst vermieden worden ist. Die 73 gewählten Choräle machen den kleinsten Theil des Werkes aus; sie füllen 5 Bogen, überaus deutlich gedruckt. No. 74 ist ein „Heilig" von Anton Gersbach, dem Bruder des verstorbenen Joseph, dessen vor etwa 12 Jahren herausgegebenes Choralbuch für das vorliegende benutzt worden ist. Der Satz ist vierstimmig und das kurze Ganze überaus zweckmässig. — Die Vor- und Nachspiele für die Orgel nehmen 228 Quartseiten ein, während die Choräle nur 41 Seiten einnehmen. Auch hier ist die Wahl sehr gut, immer nur auf mittelmässig geübte Organisten Rücksicht nehmend. Deshalb ist auch von Sebastian Bach kein einziges Vorspiel aufgenommen worden; dagegen hat die Redaktionskommission diesen Meister ausdrücklich den höher Strebenden zum Studium empfohlen. Die Zahl der Hauptpräludien ist 105, der kleineren Vorspiele 89 und der Nachspiele 25, wozu mehre von den Vorspielen verwendet werden können. Die Bemerkungen des Redaktionsvereins zu den Chorälen und Orgelstücken füllen mit den Registern 3 Druckbogen und werden Nutzen bringen. Nur in den kurzen historisch-biographischen Nachweisungen über die Melodieen des gegenwärtigen beachtenswerthen Choralbuches und deren Komponisten hätten wir in wenigen Fällen Einiges anders gewünscht, namentlich über Hermann Finck. Das Meiste ist aus J. Ernst Hänser's Geschichte des geistlichen Kirchengesanges (1834) und aus Frdr. Joh. Albr. Muck's biographischen Notizen über die Komponisten der Choralmelodieen im Baierischen neuen Choralbuche (Erlangen 1823) genommen, wozu neuere Berichtigungen, besondere Mittheilungen und eigene Vergleichungen gekommen sind.

Nach Berichten der allgem. Kirchenzeitung vom 27. März 1838 wird jetzt in Wismar lebhaft an einem neuen Gesangbuche gearbeitet, dem die Koch'sche Sammlung (verstorb. Konsistorialrath) zum Grunde gelegt bleiben soll. Die Regierung hat es als ein vorzügliches bestätigt. Auch der musikal. Theil soll sachverständigen Männern übergeben worden sein. Glück zum Werke!

G. W. Fink.

Neue Thätigkeit für Kirchen und Orgeln.

Es gibt jetzt viele wackere, umsichtig thätige Männer, welche sich um Kirchen- und Orgel-Verbesserungen lebhaft mühen. So eben erfahren wir aus zuverlässigstem Munde, dass der Bürgermeister in Salzwedel Herr v. Benningsen und der dortige Superintendent Herr Oldecop sich diesen Verdienstvollen anreihen. Durch ihren unermüdlichen Eifer wurde die fast zerfallene Mönchskirche, ein Meisterstück alter Zeit, wieder in guten Zustand gebracht, desgleichen die herrliche Kirche in der Altstadt, so wie die schöne Orgel derselben von Wagner wieder hergestellt; durch den ersten erhielt das dortige Gymnasium eine zweckmässige und schöne Orgel, und auf seinen Betrieb wurde die Katharinenkirche so trefflich wieder umgebaut, dass man es fast einen Neubau nennen könnte. Der Orgelbau in dieser umgestalteten Kirche wurde von Frdr. Wilke geleitet und von Turley brav ausgeführt. Die alten noch schönen Stimmen wurden beibehalten, jedoch Pfeifen für Cis, Dis, Fis, Gis und für cis bis f hinzugefügt, die sich vollkommen an die Klangfarbe der alten Pfeifen anschmiegen. Das Hauptmanual hat 16 klingende Stimmen, das Oberwerk 13, das Pedal 14, worunter auch eine Kompensazionsmixtur, eine Erfindung Wilke's, die im 16. B. der Cäcilia 1834 angezeigt wurde, deren Zweck ist, selbst den tiefsten Pedaltönen, sogar in schnellen Sätzen, Präzision und Deutlichkeit zu geben, was hier bestens gelungen ist. Der Ton der Orgel ist würdevoll, höchst kräftig und deutlich; für geschmackvolle Verzierung der Fronte, Alles im gothischen Style, hat besonders Hr. v. Benningsen gesorgt. Hr. Musikd. Wilke wurde für die vortreffliche Leitung des Orgelbaues nach vollbrachter Revision, die er am 19. 20. u. 21. April hielt, ausgezeichnet geehrt durch Bekränzung seines Bildes u. s. w. Schon wird wieder an einen Orgelbau in der hergestellten Mönchskirche gedacht. Die Aufbringung des nöthigen Geldes macht jetzt noch einige Schwierigkeit, da die die Kirche arm ist. Herr Musikd. Wilke wird zum Besten dieses neuen Orgelbaues eine nähere Beschreibung der schön gelungenen besprochenen Orgel mit Bemerkungen über den rechten Gebrauch ihrer Stimmen, auch auf andere Orgeln anwendbar, herausgeben. Die Einweihungsrede der genannten Orgel,

gehalten vom Superintendent Herrn Oldecop, ist zum Vortheile des neuen Orgelbaues in der dortigen Mönchskirche bereits im Drucke erschienen.

Psalmos VII poenitentiales modis musicis adoptavit Orlandus de Lassus, publici juris fecit et Friderico Guilelmo Principi Borussiae haereditario artium fautori sacros esse vult S. W. Dehn. Berolini, sumtibus Gustavi Crantzii bibliopolae. Preis 4 Thlr.

Im vorigen Jahre gab Hr. Dehn eine Uebersetzung aus dem Französischen mit trefflichen Anmerkungen über Orland de Lassus in derselben Verlagshandlung heraus, worüber S. 313. des vorigen Jahrganges gesprochen wurde. In dieser sehr empfehlenswerthen Monographie wurde unter Andern auch das Vorgeben berichtigt, als habe Orlandus seine berühmten Busspsalmen in Folge einer Aufforderung Karl's 9. von Frankreich in Musik gesetzt, zur Aussöhnung und Busse für die Gräuel der St. Bartholomäusnacht. Je artiger dieses Geschichtchen erfunden war, desto nothwendiger war eine schlagende Widerlegung, die in dem angeführten Buche von S. 27 an gegeben worden ist. Es ist erwiesen, dass der erste Band der Handschrift, welcher die Musik enthält, wie auch die Erklärung der Bilder in der Handschrift, von à Quikelberg, bereits 1565, und der zweite Band 1570 vollendet ist. Das schauderhafte Blutbad fiel dagegen erst 1572 vor, wie bekannt. Ferner ist es gewiss, das Orlandus den Auftrag zur Komposizion dieses Werkes vom Herzoge Albert 5. erhalten hat. Später sind aber diese 7 Busspsalmen vor Karl 9. von seiner Kapelle aufgeführt worden, so dass der König eine Wiederholung derselben unter Leitung des Komponisten wünschte. Das Uebrige gehört nicht hierher. Kann wird sogar die Bemerkung nöthig sein, dass diese Busspsalmen das gefeiertste Werk eines so gefeierten Komponisten sind, der neben Palestrina gesetzt wird und zu werden verdient, auch derselben Ehre, wie Palestrina gewürdigt wurde, Fürst der Tonkunst genannt zu werden. So wie Palestrina als Oberhaupt der italienischen Schule glänzte, eben so muss Orlandus als Oberhaupt der damaligen teutschen Schule anerkannt werden. Wie sollte nun das Hauptwerk desselben besonders teutschen Freunden alter Kirchenmeistermusik nicht höchst willkommen sein? Wenn aber die Ausgabe von einem Manne besorgt worden ist, der sich als sorgfältig, treu u. fleissig, erfahren und seinem Altmeister mit inniger Liebe zugethan, wie in diesem Falle Hr. Dehn, gezeigt hat; ja wenn einem solchen noch die besten, selten zu erlangenden Hilfsmittel, wie ihm, zu Diensten gestanden haben: so wird jeder Liebhaber alterthümlicher Glanzwerke dankbar gegen den geehrten Herausgeber und die Verlagshandlung sich über das Veröffentlichen dieser höchst berühmten Psalmen freuen und dergleichen Unternehmungen durch Ankauf unterstützen helfen, was Jeder nur zu seinem eigenen und zum Vortheil der Kunst im Allgemeinen thun wird. An eine nähere Besprechung und wortreiche Empfehlung einer Ausgabe, die sich in jeder Hinsicht selbst empfiehlt, ist in solchem Falle kaum zu denken. Theilnahme wird nicht fehlen.

Nachrichten.

Berlin, den 30sten April 1838. Häufige Kunstgenüsse, grossen Theils zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmungen Nothleidenden, wurden im April veranstaltet. Den Anfang damit machte die sehr ehrenwerthe philharmonische Gesellschaft, ein Privat-Verein von Musik-Dilettanten zur Uebung im Orchesterspiel, unter Leitung der Herren MD. Henning und KM. Ries. Diese Gesellschaft führte den ersten Satz der Mozart'schen D dur Symphonie und die Fest-Ouvertüre von Beethoven sehr präzis aus. Sonst zeichnete sich noch der Vortrag eines Concertino's für die Violine von F. David, sowohl durch die Eigenthümlichkeit und Solidität der Komposizion, als durch das schöne Spiel des Herrn KM. Ries aus, worauf mehre gut ausgeführte Gesänge u. s. w. folgten.

Tages darauf wurde im k. Opern-Hause zu gleich wohlthätigem Zwecke die Ouvertüre, ein Ballet und der dritte Akt der Oper Agnes von Hohenstaufen nebst französischem und deutschem Lustspiele gegeben, in welchem letztern auch Seydelmann mitwirkte. So waren demnach alle Kräfte der k. Bühne in Bewegung gesetzt, um ein günstiges Resultat zu erzielen, welches denn auch nicht ausblieb. Die sämmtlichen Mitglieder der königl. Schauspiele hatten zu gleich edlem Zwecke eine deklamatorisch-musikalische Mittags-Unterhaltung an einem Sonntage veranstaltet, deren Ertrag höchst reichlich war.

Zwei neue Opern lernten wir kennen, welche zwar von verschiedenem Werth, jedoch beide dramatisch wirksam sind. Die k. Bühne brachte die längst hier angenommene, auf andern Theatern bereits wieder zurückgelegte Oper: „Des Falkners Braut" von Marschner mit Beifall zur Aufführung. Besonders effektuirten die Chöre und Ensemble-Gesänge. Die Instrumentazion ist in dieser Komposizion fast den Gesang überwiegend. Doch trat auch Johanna's Sopran-Partie durch den edlen Vortrag des Fräuleins v. Pasmann wirksam hervor. Die Dichtung wurde nicht bedeutend, oft langweilend befunden, obgleich es zu Kontrasten nicht fehlt. Dem. Grünbaum gab die kokette Rosine im Spiel und Gesange sehr gut. Nicht günstig ist öfters die Stellung der Ge-

sänge, da z. B. im ersten Akt fast lauter Ensemble's und im zweiten Akt mehrere Arien und Duette auf einander folgen. Herr Eichberger sang die anstrengende Rolle des Falkners energisch und mit Empfindung. Die Herren Böttticher und Fischer genügten im Gesange ebenfalls den Baritou-Partien des Letellier und Jaquifannes; nur im Spiel wäre noch grössere Gewandheit für die Darstellung französischer Militairs zu wünschen. Die Chöre waren sehr exakt eingeübt und das Orchester beeiferte sich, dem achtbaren Werke eines deutschen Meisters seine besten Kräfte zu widmen. Die Oper ist im April dreimal mit Anerkennung ihres Werthes gegeben worden, ohne jedoch einen besonders nachhaltigen Eindruck zu bewirken.

Die zweite neue Oper: Belisar von Donizetti, welche das Königstädtische Theater mit besonderm Aufwand in Szene setzte, ist ganz im Styl der modern italienischen Musik gehalten, jedoch sowohl von Seiten des Stoffes interessant, als auch vor den übrigen Opern des vielschreibenden häufig sehr flachen Maestro durch Karakteristik, schöne Melodien und eine ungeheuer lärmende Instrumentirung sich auszeichnend. Mit Glanz der Szenerie und Kleidung vereinigte sich die angemessenste Besetzung der Hauptrollen, um die Wirkung der Oper zu erhöhen, welche mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde. Herr Eicke sang und stellte den Belisar kräftig und würdevoll dar. Antonina, seine verrätherische Gattin, wurde zur tragischen Heldin durch die vortreffliche Darstellung und den Gesang der Dem. Hahnel erhoben, da ausserdem dieser Karakter leicht einen widrigen Eindruck bewirken kann. Dem. Dickmann zeigte als Irene bedeutende Fortschritte in der Ausbildung ihrer natürlichen Fähigkeit, obgleich eine gewisse Schärfe der Stimme schwer zu beseitigen ist. Herr Erl sang den Alamir mit heroischer Kraft und Tonfülle, Herr Höfer den Kaiser Justinian ebenfalls ganz genügend. Einige Rauhheit im Vortrage der (meistens zweistimmigen) Chöre abgerechnet, wirkten auch diese, wie das Orchester und die bei italienischen Opern nun einmal unerlässliche zahlreiche Bande von Blech-Instrumenten auf der Bühne, bestens mit zum guten Erfolge der Oper.

Sonst ist von Seiten des königl. Theaters nur noch zu erwähnen, dass Auber's „Maurer" wieder auf dem Repertoir erschien, und Dem. Klara Stich darin die Henriette (sonst die Rolle der in den Ruhestand tretenden Mad. Seidler) angenehm spielte und sang. Dennoch würde Dem. Grünbaum zu dieser Rolle wohl noch geeigneter erscheinen, da Dem. K. Stich durch ihr Gesangorgan weniger begünstigt ist, als durch Darstellungs-Talent für naive Rollen im Lustspiel und interessante Persönlichkeit.

Noch eine ältere beliebte Operette: „Je toller, je besser" von Méhul wurde der Vergessenheit entrissen, um eine junge, angehende Sängerin, Dem. Eichbaum, darin in der vortheilhaften Rolle der Armantine debütiren zu lassen. Die frische, in der Höhe leicht ansprechende Stimme, wie die angenehme Gestalt der Debütantin, welche auch Talent zur Darstellung zeigt und im Gesange eine Schülerin des Herrn Beutler ist, verschaffte derselben sehr günstige Aufnahme, ja sogar die Ehre des Hervorrufens.

Auch Armide und Fidelio wurden wiederholt. Im Mai kehrt Dem. Löwe zu den bevorstehenden Festlichkeiten zurück, welche die Anwesenheit der Kaiserin von Russland und mehrer hohen Herrschaften veranlassen wird. Für jetzt zieht Seidelmann durch seine Debüt's die Freunde mimischer Kunst und des rezitirenden Drama's an.

Graun's Passions-Kantate wurde in der Garnison-Kirche und im Saale der Sing-Akademie mit lebhafter Theilnahme ausgeführt. In der ersteren Aufführung sang eine junge Sängerin, Dem. Schneider, beide Sopran-Partien allein, da Frl. v. Fassmann an der Theilnahme verhindert war; bei der durch die Chöre besonders ausgezeichneten Aufführung der Sing-Akademie hatten sich 4 Sängerinnen in die Sopran-Partien getheilt. Am gelungensten war der Vortrag der Arie der Dem. S. und der Bravour-Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" durch Dem. Lenz, deren hohe Töne öfters nur ziemlich unsicher sind.

Der Herr MD. Moeser hatte, wegen seiner Reise nach Hamburg mit seinem talentvollen Sohne August, die letzte seiner Abonnements-Soirées bis zum 18ten d. aussetzen müssen. Für die längere Entbehrung wurden die Musikfreunde indess reichlich entschädigt durch die höchst präzise Ausführung der Mozartschen G moll Symphonie, Ouvertüre zur Oper Elisa von Cherubini und der 9ten Symphonie von Beethoven, mit Ausnahme des letzten Satzes. Am 26sten d. wurde von dem Herrn Moeser nachträglich noch Beethovens Gedächtnissfeier durch vorzügliche Ausführung einiger seiner Meisterwerke begangen. Die *Sinfonie pathétique* (nach der Pianoforte-Sonate Op. 13. für grosses Orchester von J. P. Schmidt bearbeitet) eröffnete die überreiche Kunstfeier. Die grossartig einfache Anlage und Durchführung dieser geistreichen Komposizion eignet solche recht wohl für eine gewählte Zusammenstellung von Instrumenten, wenn gleich manche, für das Pianoforte erfundene Stellen für die Orchester-Bearbeitung grosse Schwierigkeiten darbieten, welche jedoch glücklich beseitigt zu haben der Bearbeiter sich erfreuen darf. Der erste feurige Allegro-Satz mit dem imposant einleitenden und wiederholt dazwischen tretenden Grave machte einen ergreifenden Eindruck. Sehr wohlklingend war das schöne, melodische Adagio in As dur, dessen kantables Thema bei der mehrmaligen Wiederkehr durch den Wechsel der Instrumente neuen Reiz erhielt. Auch das Rondo, obgleich am meisten klaviermässig gehalten, effektuirte nach Wunsch. Besonders hat der Bearbeiter es sich zur Aufgabe gestellt, die Instrumentazion ganz in Beethoven's Weise zu gestalten, und die ursprüngliche Tendenz der meisterhaften Sonate so wenig als möglich hervortreten zu lassen. Nach dem Urtheil vieler Musikkenner scheint ihm dies gelungen zu sein. Es wäre daher zu wünschen, dass auch an andern Orten, wie z. B. in dem kunstliebenden und übenden Leipzig und Dresden, die *Sinfonie pathétique* zur Ausführung ge-

langte. Der Bearbeiter ist zur Mittheilung der Partitur, gegen Vergütung der Kopialien, bereit, insofern sich kein Verleger zur Herausgabe dieses Arrangements im Druck geneigt finden sollte.

Der Ausführung der *Sinfonie pathétique* folgte das bekannte, glänzende Pianoforte-Konzert von Beethoven in Es dur, von Herrn Taubert eben so fertig, als geschmackvoll vorgetragen. Hieran schloss sich das erste F dur Quartett von Beethoven, von dem jungen August Moeser rein, sicher und ganz in des Vaters geschätzter Weise genial ausgeführt. Die Herren KM. Zimmermann, Ed. Richter und Kelz hatten die Begleitung übernommen. Den Schluss machte die herrliche A dur-Sinfonie, mit Feuer und Präzision ausgeführt.

Ueber die theatralische Aufführung des Faust von Goethe im nächsten Bericht.

Wien, musikalische Chronik des ersten Vierteljars. Die Administrazion der Hofoperbühne — vermuthlich um uns recht lüstern auf die mit Ostern wieder beginnende italienische *Saison* zu machen — gab im Verlauf der letzten drei Monate gar keine Novität zum Besten und liess blos Halévy's „Jüdin" wieder in Szene setzen. Die jedenfalls verdienstliche, wenn auch zuweilen bizarre Komposizion erfreute sich auch diesmal der beifälligsten Anerkennung; ja, sie fesselt durch öfteres Hören immer bleibender das Interesse. Der musterhaften Aufführung gebührt indessen auch kein geringer Antheil am entschiedenen Gelingen. Isabella, früher eine Glanzpartie der Dlle. Löwe, wurde gegenwärtig durch Dlle. Lutzer vertreten; ohne das eminente, noch unvergessene Talent der Ersteren nur im Geringsten schmälern zu wollen, kann nicht geleugnet werden, dass wir bei dem Tausche wenigstens nichts verloren haben. Mad. Stöckl-Heinefetter — Rachel, Hr. Staudigel — Kouthur, und Herr Binder — Graf Arnauld, blieben im Besitz ihrer Rollen; letzterer abermals im Schatten, saft- und farblos; sein vorgenanntes Paar ausgezeichnet trefflich. Wild war Eleazar. Auch Breiting hatte imponirt durch den Kraftaufwand einer Stentorlunge. Jetzt aber lehrte der Thatbestand, dass jener Nimbus wohl bestechen und blenden könne, doch vor der Wahrheit Allgewalt in Nichts zerstieben müsse. Wild lieferte ein dramatisches Kunstgebilde erster Grösse, dem selbst seine bisher gekannten, allervollendetsten Darstellungen nicht gleichkommen. Es war kein Spiel mehr — es war die mächtig hinreissende, ja gewaltsam erschütternde Wirklichkeit, in welche der Meisterkünstler uns einführte; es war eine ganze, rein abgeschlossene Karakterzeichnung mit nazionellen Zügen aus dem Leben gegriffen; jetzt mit höchster Leidenschaftlichkeit die innersten Gefühle anregend, jetzt durch die erhabenste Seelengrösse Bewunderung hervorrufend, jetzt durch den Ausdruck des Vaterschmerzes Thränen der Rührung entlockend. Man vergass, was naturbedingt die Zeit dem Wohllaut der Stimme geraubt, bei einem solchen Gebrauche der immer noch vorhandenen Kunstmittel; man fühlte sich hinausgerückt über die Grenzen szenischer Täuschung, und alle Urtheile vereinten sich in dem Ausspruche: dass nicht nur kein jetziger Sänger, sondern vielleicht auch nur wenige der berühmtesten deutschen Mimen zu ähnlicher Leistung im vollsten Umfange berufen sein dürften. — Als werther Gast ward Herr Haizinger aus Karlsruhe empfangen und der freudige Bewillkommungs-Gruss galt zugleich dem lieben, alten Bekannten, der unter unsern Augen zu den schönsten, auch bald realisirten Hoffnungen berechtigend, seine artistische Laufbahn begann. Er sang jede Partie mehre Male: den Arnold von Melchthal, den Masaniello, Rodrigo im Otello, Don Ottavio, George Brown, den Postillon, und Robert den Teufel, und errang, während seine Gattin mit ihren beiden Töchtern im nachbarlichen Hofburgtheater glänzende Triumfe feierte, ungetheilten Beifall, sonderlich in jenen Rollen, welche ihm Gelegenheit boten, durch seine ausserordentlich hohen, und dabei dennoch kraftvoll sonoren Tenor-Register, so wie mit einer seltenen Kehlenfertigkeit wirken zu können. —

Der beliebte Tanzkünstler Perrot brachte zwei choreographische Komposizionen in die Szene: 1) Der neapolitanische Fischer, ein sogenanntes Karaktergemälde, oder eigentlicher: mimisches Duodrama, da er ganz allein, blos von seiner Gattin unterstützt, die kleine episodische Handlung ausführte; und 2) „Der Kobold," ein äusserst graziöses Feenballet, welches einen ungeheuren Zulauf findet. Herrn Kapellmeisters Reulings Musik ist aber auch eine sehr wirksame Beigabe, und wir freuen uns aus Herzensgrunde, dass er sein schönes Talent nicht abermals an einen undankbaren Stoff verschleudern musste. — Fräulein Klara Wieck spielte, nach Beendigung ihrer Extrakonzerte, an drei Abenden verschiedene Intermezzo's: *Les trois clochettes* und Konzert-Rondo von Pixis, — Variazionen, Notturno, Allegro und Lied ohne Worte von Chopin und Henselt; ein Capriccio von Mendelssohn; eigene Variazionen u. A., und hier nun konnten Viele sie bewundern, denen früher der hohe Eintrittspreis hindernd entgegen trat. — Auch Herr Professor Lewy sammt Familie gab zu seinem Vortheile eine Akademie, welche wie immer zahlreich besucht war und deren Bestandtheile mit rauschendem Beifall aufgenommen wurden. —

Das Theater an der Wien brachte folgende Neuigkeiten: 1) Die Glücksjäger, oder: die silberne Hochzeit, romantisches Zauberspiel; Musik von Adolph Müller; — 2) Don Juan und Faust, Melodrama, ein nacktes Skelet des Grabbe'schen Gedichts; — 3) Adam Hascherl, oder: das Tabakshüttel am scharfen Eck, Lokal-Posse von Hopp. Musik von Ott; — 4) Eine Hand wäscht die andere, oder: Die Freier im Dampfschiff, Posse; — 5) Die Fahrt auf der Eisenbahn, Fresko-Schwank; — 6) Glück, Missbrauch und Rückkehr, oder: Das Geheimniss des grauen Hauses, Lustspiel mit Gesang von Nestroy, die Musik zu allen Letztgenannten von Adolph Müller. — Da bewahrheitete sich wieder einmal Kaspar's Beschwörungsformel: fünf äffen, nur Sechs kann treffen. Nestroy hat hier mit Benutzung des Paul de Kok'schen Romans ein ächtes Lustspiel geliefert, frei

von jeder Trivialität, voll Leben, Witz und Humor, bis zum Schlusse sich steigernd und erheiternd, dass das Ganze selbst vor strengem Tribunal Gnade fand, und dauernd auf dem Repertoire sich erhalten wird. —

Direktor Carl war einer der Ersten, welcher den unglücklichen Bewohnern der Städte Pesth und Ofen mittelst einer Benefice-Vorstellung die nicht geringfügige Unterstützung von beiläufig 1700 Silbergulden verschaffte. Er arrangirte nämlich ungesäumt, unter dem entsprechenden Titel: „Jeder thut sein Möglichstes" ein Quodlibet aus den beliebtesten Szenen, und wirkte, nach mehrjähriger Zurückgezogenheit, als Staberl selbst darin mit, wodurch er bei dem bereits etwas kühler gewordenen Publikum neuerdings einen mächtigen Stein im Brette gewann. —

Im Leopoldstädter Theater kam zur Darstellung: „Die Grotte der Wahrheit", Zauberspiel, mit Musik von Scutta; — „die drei Wahrzeichen", scherzhaftes Gemälde, nach Holbein, Musik von Görgl; — „der Phantast", Mährchen, Musik von Scutta; — „die Komödie ohne Titel", musikalisch-dramatischer Faschingsschwank, von verschiedenen Dichtern und Komponisten; — „die Familie vom Lande", eine in Kapellmeisters Wenzel Müllers Nachlasse vorgefundene Posse, welche zum Nachruhme des Entschlafenen besser unveröffentlicht hätte bleiben sollen; — „Harlekin als Katze," komische Pantomime von Schadetzky, Musik von Görgl — machten sämmtlich blos ein kurzes Glück, und verschwanden schnell wieder. —

(Fortsetzung folgt.)

Prag, April. Zum Vortheile der Dem. Grosser ging: „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart nach längerer Ruhe wieder einmal in die Szene, doch leider auf eine sehr wenig befriedigende Weise. Die Rolle des Figaro musste nach dem schwachen Stand unseres Personals Hrn. Kunz zufallen: allein es zeigt sich nun, wie sehr es ihm noch an höhern Kunstansichten und Studium klassischer Musik gebricht. Wir können weder mit Körperhaltung und Aktion, noch mit dem Gesange zufrieden sein. Hr. Kunz ist unstreitig von der Natur sehr begünstigt, da er das hohe *g* besitzt, und bis ins *b* hinunter geht, gewiss für einen Bariton ein sehr bedeutender Umfang; leider aber scheint sein musikalisches Studium ganz einseitig zu sein, er vernachlässigt gänzlich die Mittellinien, und dieses ewige Einerlei gibt seiner Stimme einen gewissen rohen Anstrich. Das „*Se vuol ballare il Signor Contino*" u. s. w. und „*Non più andrai, farfallone amoroso*" u. s. w. trug er mit hölzernem Dilettantismus vor, und zum Untergange des herrlichen Finale des ersten Aktes trug er redlich das Seinige bei. Dem. Grosser (Susanne) hat von Natur eine schöne kräftige Stimme, doch durchaus nicht jene Leichtigkeit und Anmuth, welche dieses Genre erfordert. Schon ihr Retardiren im Tempo annullirt dergleichen musikalische Karaktere, und nur die Nummern, welche einen dermassen langsamen Gesang vertragen, z. B. die letzte Arie und das Briefduett, müssen als vorzüglich lobenswerth erkannt werden. Die übrige Besetzung war, bis auf Marcellina (Dem. Balzer), die gewöhnliche, die heutige Aufführung eine der schwächsten Leistungen unserer schwachen Oper. — Zum Vortheile der durch Ueberschwemmung verunglückten Bewohner Pesth's wurde im Theater ein grosses musikalisch-dramatisches Potpourri in drei Abtheilungen gegeben, dessen Wahl im höchsten Grade unglücklich und geschmacklos war, weshalb es denn keiner Erörterung werth ist.

In den drei Fasten-Quartetten des Prof. Pixis, deren Publikum mit jedem Jahre grösser und theilnehmender wird, hörten wir Kompositionen von Mozart, Haydn, Beethoven, Onslow, Spohr, Fesca und Veith. Das Publikum zeichnete von dieser Reihe vorzüglich Folgendes aus: die Quartetten von Haydn (C dur), Beethoven (C moll), von Mozart (C dur), Quintett von Veith (F dur, eine Reprise seines ersten Werkes), und das Doppel-Quartett von Spohr (D moll). Wenn man in den Veithschen noch Selbstthätigkeit im Schaffen vermisst, da das Vorbild (Onslow) im Nachbilde nicht zu verkennen ist, so zeichnet sich doch Veith durch liebliche Motive und Klarheit der Idee, Frische und Lebendigkeit vor seinem Muster aus, da leider Onslow in seinen letztern Kompositionen anfängt, gesucht, überspannt und schwülstig zu werden. Spohr's Doppelquartett gehört unstreitig zu den interessantesten Erscheinungen in diesem Kunstgebiete. Hier liegen die Geheimnisse des Quartettsatzes ganz erschlossen, und die Aufgabe der Gedanken-Durchführung ist unübertrefflich gelöst. Die Produktion dieser Quartett-Komposizion war, wie gewöhnlich, rein, nett und präzis (eine kleine Unaufmerksamkeit des Secondspielers in den Haydn'schen Variazionen über „Gott erhalte" abgerechnet), und ausgezeichnet war unter den wackern Künstlern, welche den Helden dieser musikalischen Abende unterstützten, der Vortrag des Professor Hüttner in dem Veithschen Quintett.

Konzertmusik. In der zweiten musikalischen Akademie des Konservatoriums der Musik erwarb sich Direktor Weber ein besondres Verdienst um die Freunde klassischer Musik, indem er ihnen zum Erstenmale die meisterhafte, eben so grossartige als klar gedichtete Mozart'sche Sinfonie in *D* vorführte, die zu den am wenigsten bekannten Werken des grossen Tonmeisters gehört, der sie selbst zuerst in einer Akademie aufführte, die er zu derselben Zeit gab, als er hier seine „*Nozze di Figaro*" dirigirte, und bejahrte Musiker behaupten, er habe sie auch in Prag komponirt. — Das zweite grosse Ensemble-Stück war die Ouvertüre aus der Jüdin von Halévy. In der That ein gar sonderbares Werk! Im Anfange weiss man nicht recht, ob uns der Tonsetzer etwa mystifiziren will; endlich scheint er mitten in dem musikalischen Scherz zufällig ein schönes Motiv gefunden zu haben, an dem er dann so fest hält, dass er gar zu keinem Ende kommen zu können scheint. Die Instrumentazion ist sehr wirksam, oder wenigstens angreifend, wozu — die grosse Trommel das Ihrige redlich beiträgt. Die Konzeriante's waren: Variazionen für das Klarinet von Bärmann, vorgetragen von dem Zög-

ling Sawerthal; Konzertante für zwei Trompeten von Kreutzer, geblasen von Waniek und Ronjcek. Alle drei Zöglinge zeigten gute Anlagen und, insbesondre der erste, schon eine grosse Kunstfertigkeit, fast noch mehr sprach jedoch durch ausserordentliche Zartheit und Reinheit der Zögling Langweil mit einem Divertimento für das Violoncell von Hrn. Merk an. Drei Gesangschüler: der Tenor Joseph Duban, und die Bässe Franz Vogel und Joseph Schütky sangen (die beiden letztern als ersten Versuch) das Schlussterzett des ersten Aktes aus „Wilhelm Tell" von Rossini, und zeigten drei kräftige hoffnungsvolle Stimmen.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 13. d., früh von 10 Uhr an, feierten wir auch hier ein grosses Konzert zum Besten des dem Andenken Mozarts in Salzburg zu errichtenden Denkmals. Die Herren des Comité: Kammerrath Frege, Raimund Härtel, Frdr. Hofmeister, Direktor Kunze, Baumeister Limburger, Musikdirektor Pohlenz, und Dr. Wendler jun., hatten sich, trotz aller angewandten Mühe, an früherer Ausführung verhindert gesehen. Das verehrte Konzertdirektorium hatte ihnen zu diesem Zwecke den Saal des Gewandhauses ohne irgend eine Vergütung überlassen.

Nach Trompeten- und Paukenschall sprach Hr. Schenk, Schauspieler unseres Theaters, ein von Hrn. Hermann Marggraf eigens für dieses Fest verfasstes u. gedruckt vertheiltes Gedicht, das mit Beifall aufgenommen wurde. Mozarts Meistersinfonie in C mit der Schlussfuge wurde von unserm Orchester unter Leitung des Musikdir. Hrn. Aug. Pohlenz vortrefflich und zur Freude aller Hörer ausgeführt. — Die Chöre aus *Davide penitente*: „*Alzai*;" „*Cantiam le glorie*;" „*Pusisci mi*" (Doppelchor) und „*Chi in Dio sol spera*" (mit der grossen Fuge) wurden von der Singakademie und andern kunstgeübten Dilettanten höchst gelungen vorgetragen. Wer das Schwierige der beiden letztgenannten Chöre kennt, wird sowohl die Mühe des Hrn. Pohlenz, der alle Gesänge einübte, als auch die Kunststufe unserer Singvereine gebührend zu würdigen wissen. Das versammelte Publikum schätzte die treffliche Leistung nach Verdienst. — Darauf trug Fräul. Charlotte Fink den ersten Satz aus des gefeierten Meisters D moll-Konzerte für das Pianof. vor, und erfreute sich eines lebhaften Beifalls. Wir bedauerten nur, dass das Werk, der Zeit wegen, nicht ganz gegeben werden konnte. — Aus Idomeneo folgte das Terzett: „*Pria di partir*," gesungen von Mad. Harkort, Dem. Schreck, einer Schülerin des Hrn. Pohlenz, und Hrn. Hering, welcher auch nach dem Chore „*O qual nuovo terrore*" das Rezitativ „*Eccomi*" trefflich vortrug, worauf der Schlusschor des 2. Aktes: „*Corriamo*" den ersten Theil, Alles überaus gelungen, endete.

Die zweite Abtheilung leitete der Chor aus der Zauberflöte: „O Isis und Osiris" wirksam ein. Der überaus schöne Vortrag der Ouverture zu Figaro's Hochzeit und das Quintett aus *Così fan tutte*: „*Sento o Dio*," gesungen von Dem. Schlegel, Frau Dr. Carus, den Herren Gebhardt, Th. Weber und Baumeister Limburger, eben so Chor und Abschiedsquintett ergetzten. Aus derselben Oper sang Dem. Schlegel, jetzt wieder unter uns, um unter ihrem früheren Lehrer, Hrn. Pohlenz, weiter zu studiren, Rezitativ und Arie: „*Come scoglio*" mit lebhaftem Beifalle, den sich ihre starke, wohlklingende und bereits trefflich gebildete Stimme überall erwerben wird. — Das erste Finale aus Don Juan, gesungen von Fräul. Schlegel — Anna; Mad. Harkort — Elvira; Mad. Pohlenz — Zerlina; Hrn. Gebhardt — Ottavio; Hrn. Weber — Don Juan; Hrn. Baumeister Limburger — Leporello, und Hrn. Weiske — Masetto, — wobei noch zu bemerken ist, dass der Chor an geeigneten Stellen in Manches wirksam eingriff, was gewöhnlich von den Solosängern vorgetragen wird, beendete das vortreffliche Ganze, das mit allgemeiner Freude aufgenommen und dankbar anerkannt wurde.

Ein früheres, sehr besuchtes Konzert des Hrn. Musikdir. Pohlenz am Charfreitage in der Paulinerkirche hatte sich mit demselben Rechte gleicher Gunst der zahlreichen Versammlung zu erfreuen. Leitung, Instrumentale und Gesang verdienten es. Die Solosänger waren nicht genannt worden; wir hörten nur die kunstgebildete Stimme der Frau Dr. Frege, deren Ausgezeichnetes hinlänglich bekannt ist, und den schönen Tenor des Hrn. Wolf in Halle heraus. Alle Uebrigen leisteten Treffliches.

Und so wird denn die Ausführung dieser Festchöre, so wie der frühern bei der Charfreitagsmusik, auch der Chöre im Armenkonzerte, wo die beiden Psalmen von F. Mendelssohn vorgetragen wurden, wohl allen Unbefangenen zum Zeugnisse dienen müssen, dass die Singakademie unter Hrn. Pohlenz Leitung äusserst thätig ist und Ehrenwerthes leistet. Ausserdem ist im Laufe dieses Winters noch Händels Belsazar eingeübt worden; ferner: Verschiedenes von Seb. Bach, Hayda, Rolle, Naumann, Fasch, Vogler u. s. w. In den weltlichen Uebungen wurden vorgenommen: Opferfest, Zemire u. Azor, Don Juan, Idomeneo u. s. f. Thatsachen beweisen am besten.

Düsseldorf. (Beschluss.) Julius Rietz, dessen Hauptinstrument neben dem Fortepiano das Violoncell ist, trug polnische Lieder und eine selbstkomponirte, höchst schwierige Fantasie für dies Instrument, mit Orchester, so eigenthümlich neuer Art vor, dass wir uns jedes Urtheils enthalten und es der Zeit überlassen, was darüber gesagt werden wird, aber zugestehen wollen wir, dass sie trefflich schien und sehr gefallen hat; auch gab er uns Variazionen von Mendelssohn für Fortepiano und Vcell. Der angestellte erste Violinist spielte ein Concertino mit Beifall, ein tüchtiger Klarinettist das F moll-Konzert von Weber, und Rietz die Fantasie für Fortepiano mit Chor und Orchester von Beethoven. Der Besuch dieser Konzerte, zu denen auch Auswärtige, wie wir, herbeiströmen, ist ausserordentlich, und immer mehr ler-

und könnte auch ohne das viele Getüsch der Trompeten und Pauken, welche der Organisation der Fuge Abbruch thun und das Ohr zerreissen, ein gutes Stück genannt werden. Die Ausführung kann man, trotz kleiner Mangelhaftigkeiten, vortrefflich nennen. Die Solopartien der Flöte, Klarinette, Oboe und des Fagotts kamen ungemein meisterhaft heraus, und der Chorus that seine Schuldigkeit. Mad. Kunicke sang ihre Parthie sehr schön und Herr Gern desgleichen. Es kann nicht leicht eine angenehmere Bassstimme und einen solidern Vortrag geben, als Herr Gern hat, aber sein Ausdruck ist zu zahm und moderat. Lebhafte Stücke verlangen einen lebhaften und geistvollen Vortrag, den sich dieser brave Sänger, bey seinem Talent und seinen übrigen nicht gemeinen musikalischen Kenntnissen, leicht wird aneignen können, wenn er diese wohlgemeynte Erinnerung gütig aufnehmen will. — —

Als Paesiello in der Vorstellung seiner neuen Oper Gli Zingari in fiera in Paris erschien, empfingen ihn die lautesten Beyfallsbezeigungen des Publikums. Er verbarg sich in den Winkel einer Loge. Aber auch hier entdeckte man ihn; die Personen, die vor ihm in der Loge sassen, nöthigten ihn hervorzutreten, und nun erhoben sich die Zurufungen von neuem. Er erwiederte diese ausgezeichnete Aufnahme mit Rührung und Anstand. Bey einem Zwischenakt nahete sich ihm die erste Sängerin der Opéra buffa, Sign. Strina-Sacchi, von den vorzüglichsten Mitgliedern des Theaters begleitet, und überreichte ihm einen Kranz. Er war mit der Ausführung seines Werks ausserst zufrieden. — Der churfürstl. Kirchenkomponist, Hr. Rastrelli, ist von Dresden abgegangen, und gedenkt sein Glück, wie man sagt, in Petersburg zu machen. Herr Kapellm. Paer ist mit der seinen Talenten gebührenden Aufmerksamkeit und Achtung aufgenommen, und, bis auf weiteres, für zwey Jahr engagirt worden. Er hat sich anheischig gemacht jährlich zwey Opern für das hiesige Theater zu schreiben. Seine Gattin, die einen sehr ansehnlichen Gehalt bekömmt, wird nächstens in Pillnitz, als Griselda, in ihres Mannes Oper gleiches Namens, debütiren.

Kurze Anzeige

Grands Sonats pour le Fortepiano avec l'accompagn. d'un Violon, composés et dédiés à Madame la Baronne de Ball par Antoine Eberl. Oeuvre 16. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Rec. hat vor einiger Zeit frühere Arbeiten des Hrn. Eberl in diesen Blättern anzeigen und Vieles daran tadeln müssen; desto angenehmer ist es ihm, sagen zu können, dass die meisten der dort gerügten Verirrungen hier vermieden sind. Die Sonate ist überdies lebhaft, hin und wieder imponirend und brillant; ein fertiger Klavierspieler wird sie mit Vergnügen durchgehen: nur dass der Komponist zuweilen zu wild darauf losgehet, und es aufs Herbe recht angelegt zu haben scheint. Es versteht sich, dass grosse und kühne Ideen nicht wie ein Anderer ausgeführt werden können und sollen: aber wenn, was doch hier zuweilen der Fall ist, der Gedanke nicht bedeutend und erlesen ist, so wird der grosse Apparat um ihn her mehr lastig. Der Stich ist gut, aber nicht ganz fehlerfrey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

nen wir Rietz als tüchtigen Chorführer und Dirigenten kennen, wie wir Gelegenheit hatten, ihn als Komponisten für das Veil sowohl, wie für den Gesang hochachten zu lernen; von seinen Liedern sind die ersten 2 Hefte, von Simrock schön gedruckt und ausgestattet, erschienen; wir haben sie bereits sehr lieb gewonnen, um so mehr, da sie, durchaus eigenthümlich, doch unverkennbar in Mendelssohns, bei uns so beliebter Weise geschrieben sind. Der Gesangverein leistet unter Rietz kräftiger Führung Ausgezeichnetes, und befähigt sich immer mehr; der Geschmack für gute Musik ist so begründet in demselben, dass alles Andere verbannt ist; von Handel, Bach, Fasch, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Weber sind die Werke, die am meisten und mit Theilnahme geübt werden; vor nicht zu langer Zeit waren ganz andere Sachen an der Tagesordnung, deren Titel wir gern unterdrücken. Wöchentlich versammelt sich der Verein einmal von 6 bis 9 Uhr Abends, und mit dem grössten Interesse haben wir Ernst und Würde mit Liebe zur Sache und Tüchtigkeit vereinigt gefunden; die männlichen Stimmen sind fast ausschliesslich von Mitgliedern der Malerschule besetzt.

Es versteht sich, dass neben den Aufführungen des Vereins für Tonkunst auch andere Konzerte von hiesigen und durchreisenden Künstlern, unterstützt von Rietz, dem Orchester und den Mitgliedern der Oper, selbst von Dilettanten, vorkommen; wenn sie gleich stets gegen jene zurückstehen, so haben sie doch auch ihr Gutes. So gab ein hiesiger junger Pianist mit einem Klarinettisten ein besuchtes Konzert, in welchem ausser Variazionen von Weber für beide zusammen: A. Schmitt's *Retour à Francfort*, für Piano, ein Divertissement für Klarinett selbstkomponirt, einige schöne Lieder von Rietz und Mendelssohn, aber von einem Anfänger schlecht gesungen, die Cherubini'sche Ouvertüre zu Lodoiska, die Jagdouvertüre von Michul, Rezit. u. Arie aus dem Freischütz für Tenor blos mit Klavier, Terzett aus Fidelio u. A. gegeben wurde. Ein anderer junger Pianist und Violinist, eines der sogenannten Wunderkinder, gab ebenfalls, wie alljährlich, ein Konzert, bei dem wir indess die schöne Zeit und die Resignation der Musiker bedauerten und bewunderten! Der allerdings talentvolle junge Mann brachte nur vier eigene Kompositionen, eine Ouvertüre, ein Konzert, und eine Fantasie für Pianoforte, eine Goethesche Ode für Solo und Männerchor, ausserdem Variazionen für die Violine von Beriot und Variazionen für Piano von Ries zum Vortrag; es wurden noch einige Musikstücke von Rossini und Curschmann gegeben. Wir meinen es gut mit dem 13- bis 14jährigen Knaben, wenn wir ihm von dem betretenen Wege, auf dem er sich zu gefallen scheint, auf das Dringendste abrathen, sonst geht hier durch Eitelkeit, Ueberschätzung, und täuschende Freunde ein hoffnungsvolles Talent verloren. Weg mit den Kompositionen, in's Feuer mit ihnen, sie sind ohne allen Werth, ohne Musik; zu einem tüchtigen, strengen Meister, entfernt von allem bisherigen, durchaus verderblichen Einfluss! Der Wahrheit, die in der schönen, heitern Kunst nicht unterdrückt werden darf, sind wir es schuldig, uns auszusprechen. — Von dem thätigen Dirigenten des Musikchors des hiesigen Infant. Regiments, unterstützt von den Chören der ebenfalls hier stazionirten zwei Kavallerie-Regimentern und andern Musikfreunden wurde ein Konzert zum Besten der durch die Rheinüberschwemmungen Beschädigten gegeben, es war ein schönes Konzert zu nennen, wenn es gleich Schwierigkeit hat, so verschiedene Kräfte zu vereinigen; die Kavall.-Musikchöre, nur Blasinstrumente, führten ein Potpourri aus W. Tell von Rossini aus; die Ouvertüre zu Emma von Antiochien von Mercadante, zu Don Carlos von Ries, zu den Hugenotten von Meyerbeer und die zur Olympia von Spontini, eine Hymne aus der Vestalin, Sextett aus Don Juan, Arie aus Faust von Spohr und ein Duett aus Armida von Rossini wurden u. A., die Gesangstücke von den Mitgliedern der Oper, vorgetragen; es fand dies Konzert, ungewöhnlich hier, am Nachmittage Statt, und wäre Abends wohl noch besuchter gewesen; indess ist man, schon des milden Zweckes wegen, dem Hrn. Klotz dankbar.

Wenn unser Darstellen musikalischen Treibens in Düsseldorf keineswegs erschöpfend ist, so zeigt es doch, wie es damit beschaffen, und es wäre zu wünschen, dass in gewissen Zeiträumen Berichte gegeben würden, wie sich das musikalische Leben hier bewegt; Düsseldorf, in Malerei und Poesie einen bedeutenden Rang behauptend, ist in Betreff der heitersten Kunst, der Harmonie der Töne, keineswegs gänzlich in Vergessenheit zu lassen.

A. . . . . n.

Fünftes Gesangfest
des
Osterländischen Sängervereins.

Donnerstag nach Pfingsten, den 7. Juni d. J. wird das Fünfte Gesangfest des Osterländischen Gesangvereins in der Stadtkirche zu Schmölln, von 11 Uhr Vormittags an, gehalten werden, wobei unter den schon gewählten Kompositionen auch Werke von Fr. Schneider, C. G. Müller, C. Hössler u. s. w. zur Aufführung kommen.

Freunden des Gesanges wird solches hiermit bekannt gemacht.

Schmölln, den 17. Mai 1838.

Comité des zu haltenden Gesangfestes.

Neue Werke für das Pianoforte
von
Sigismund Thalberg,
welche im Verlage der Unterzeichneten mit Eigenthumsrecht erscheinen werden:

Opus 28. Phantasie über Themen aus Moses von Rossini.
— 29. Adagio und Scherzo in Des.
— 32. Phantasie über Themen aus Oberon von Weber.
— 33. Rondo in Des.
— 34. Phantasie über Themen aus *Donna del lago* von Rossini.
— 35. Zwölf Etudes.

Leipzig, im Mai 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Mai. **№ 22.** 1838.

Trois Sonates

pour le Pianoforte et Violon, comp. par H. Hauptmann. Oeuvre 23. Leipzig, au bureau de musique. Preis (jeder einzelnen Sonate) 1 Thlr. 4 Gr.

Pianoforte-Sonaten, zumal mit Begleitung, gehören jetzt, im Zeitalter der Etüden, Capricen, Fantasien u. s. w., zu den Seltenheiten überhaupt, insbesondere aber so gut gerathene wie die oben genannten. —

Wie's doch wohl kommen mag — haben wir schon bei andern Gelegenheiten gefragt und fragen jetzt nochmals — dass den Musikfreunden so selten Werke in dieser Form — die doch gewiss eine höchst beachtenswerthe ist und immer bleiben wird — geboten w rden? — Hat denn das fast alles Andere ausschliessende Streben nach Virtuosenglanz und das stete sich Ueberbieten in Besiegung erstaunenswürdiger technischer Schwierigkeiten alle Komponisten, auch die talentvollen, an denen, Gott Lob, noch keineswegs so grosser Mangel ist, als Mancher zu behaupten wagt — von dem so anmuthigen Sonaten-Gange (wie mancher ergötzliche Spazierweg in dichtem Gehölz den Namen Poetengang führt) — verscheucht und auf die grosse Chaussee gejagt, wo der Sonnenschein die Augen blendet, wahrhaft erquicklicher Schatten nicht zu finden und meistens viel Staub ist? — Sollte wohl ein Grund, dass so wenige wahre Sonaten erscheinen, in dem Umstande liegen, dass der Bildungsgang sehr vieler junger Komponisten der Jetztwelt von dem in älterer Zeit abzuweichen pflegt? — Sonst, nachdem der angehende Komponist seine Kontrapunktschule durchgemacht, entliess ihn der Meister (der überhaupt, in jener Zeit, den frühern Malermeistern glich) gleichsam aus seinem Atelier, mit der Aufgabe, sich nun demnächst an die Komposizion einiger Streichquartetten, Sinfonien, mehrstimmiger Vokalsätze für die Kirche u. dergl. zu machen. Diese Art fortzuschreiten musste gewissermassen, war der junge Komponist zugleich Pianist, diesen auf die Ausarbeitung von Sonaten für sein Instrument, mit und ohne Begleitung führen; und so ist uns auch, aus jener Zeit, kaum ein Komponist bekannt, der, als er selbstständig zu schaffen begann, sich mit Liederkompozizionen, Variazionen, Potpourris u. dergl. „Genrebildern," nach einer neuern, wie uns dünkt, glücklichen Bezeichnung, begnügt gehabt hätte; ja es war, damals, gewissermassen Ehrenpunkt, dass der junge Künstler sagen konnte: meine Sonate, mein Quartett, meine Motette. — An die Komposizion einer Oper zu denken, fiel demselben kaum zehn Jahre später ein. — Es will in der That uns nicht gelingen, den Zweifel ganz zu beseitigen, ob wohl gar mancher, der allerliebste Liederhefte, interessante Variazionen mit und ohne pathetische Introdukzionen u. dergl. herausgegeben und damit auch gerechtes Lob erworben hat, eine wahrhaft gute Sonate, ein tüchtiges Instrumentalquartett schreiben kann. — Jedenfalls wird nicht zu besorgen sein, dass die Freunde von Pianoforte-Komposizionen überladen werden möchten mit Sonaten vom Werthe der oben genannten. Denn es ist nicht so leicht, einfach, anspruchslos, leicht und dabei doch interessant, Gemüth und Geist tief ansprechend, kurz, gediegen zu schreiben. — Herr H. hat uns schon vor mehrern Jahren drei Sonaten geschenkt (3 *Sonates pour Pfte. et Violon. Op.* 5. *Bureau de musique de Peters*), die sich durch Erfindung, tüchtige, ganz korrekte Struktur und trefflichen Fluss in kurzer Zeit viele achtungswürdige Freunde erwarben. — Wem sie nicht bekannt geworden sein sollten, dem empfehlen wir sie aus voller Ueberzeugung; man wird es uns Dank wissen. Auch die, welche für ihre Virtuosität gern einigen Spielraum finden mögen, werden dieses Opus 5 sich gewinnen; wenigstens erfordern diese früher erschienenen Sonaten des Komponisten beträchtlich mehr technische Finger-Gewandtheit, als die neuern oben bezeichneten drei Sonaten. Mit sehr mässiger Hand- und Finger-Ausbildung können diese letztern sauber und exakt ausgeführt, werden darum aber noch keineswegs

mit Geist und Gefühl vorgetragen werden. — Es sei uns vergönnt, bei dieser Gelegenheit ein paar Worte aus Kahlerts Tonleben pag. 168 — einem so eben erschienenen, sehr lesenswerthen Werkchen — einzuschalten: „Zum geistigen Erfassen gehört so gut Talent als zum Schaffen selbst. Es ist eine Reproduktionsfähigkeit, die nicht selten die Idee des Komponisten selbst an innerer Gewalt überflügelt.“ — Der ächte, karaktertreue Vortrag der hier besprochenen Sonaten möchte aber vielleicht gerade denen nicht ganz leicht fallen, die in dem Ueberkünstlichen, zum Theil Verkünstelten unserer Zeit so recht zu Hause sind. — Wird doch auch der, welcher sich in den Glanz des Salon-Getreibes grosser, üppiger Städte recht eingelebt hat, in dem stillen Familienkreise einfacher, schlichter Menschen auf lange Zeit sich gar unbehaglich, vielleicht niemals heimisch fühlen. — — Nun, man versuche diese Sonaten — und wir richten diese Worte auch an die, welchen der Vortrag der neuesten Mode-Studien vollkommen gelingt und die vielleicht meinen, es gebe nichts Höheres als dergleichen Pianofortewerke — und man wird nicht in Abrede stellen können, dass deren Ausführung — vorausgesetzt, beide Spieler (der Geiger ist vortrefflich bedacht) gehen unbefangen, ohne Prunksucht, mit wahrer, reiner Liebe an die Sache — jedem nicht Verbildeten wahre Freude, wahren Genuss bereitet. — Auch dass diese Sonaten das rechte Maass halten in dem, was man Ausarbeitung und Durchführung nennt, rechnen wir ihnen zum grossen Verdienst. — Eine jede derselben hat drei Sätze; zwei in lebhafter Bewegung und in deren Mitte ein *Andante*. Die erste Sonate geht aus *B dur*, die zweite aus *G dur* und die dritte aus *D moll*. Die ersten zwei Sonaten schliessen mit wahren Rondo's. Einer jeden der drei, unter sich gleich langen Sonaten ist ein eigenthümlicher Karakter aufgeprägt, der nirgends durch etwas Fremdartiges im mindesten gestört wird. — Uns sind alle drei gleich lieb. —

Wollte man übrigens, nach der aus guten Gründen abgeschafften alten Sitte, Tonwerke, gleichsam Schritt für Schritt, melodisch, modulatorisch und rhythmisch zu analisiren, auch diese Sonaten kritisch zerpflücken, so hätten wir, sie unter diese drei Gesichtspunkte gestellt, aus ihnen gar manches Pikante hervorzuheben. Indessen erhält der Leser durch dergleichen Vereinzelungen — das Ganze kann man doch nicht abschreiben — niemals ein klares Bild, und selbst die aus dem Zusammenhange gerissenen Belege irgend eines Tadels können diesen nur einseitig, nicht erschöpfend rechtfertigen. Es mag uns indessen vergönnt sein, ein paar Stellen hervorzuheben, die uns, bei jeder Wiederholung der Sonaten, besonders erfreuen. Wir meinen, auf der 7. Seite der dritten Sonate oben, wo die Violine dem Thema des Pianofortes, als hätte sie's versäumt, um eine Viertelnote nacheilt; und die letzten vier Zeilen derselben Sonate, S. 21, um des Nachdrucks willen, mit welchem das Intervall der wesentlichen Septime und der kleinen None, im Basssysteme, an drei Stellen hervortritt. Die Steigerung der Schlusskraft wird allein durch diese Kleinigkeit bewirkt.

Möchte Herr H. uns recht oft durch Kompositionen für Pianoforte mit Begleitung von seiner Erfindung erfreuen! Er ist im Besitz aller hierzu erforderlichen Kunstmittel bei grossem Talent.

Papier und Druck des besprochenen Werkes sind vortrefflich.

Beschluss der autobiographischen Notizen ausgezeichnetster italienischer Gesanglehrer der neuern und neuesten Zeit.

Teresa Bertinotti (zu Bologna).

Teresa Bertinotti, geb. im J. 1780 zu Savigliano in Piemont, von vornehmen Eltern, die sie in einem Alter von zwei Jahren nach Neapel, wohin sie häuslicher Geschäfte halber sich begaben, mitnahmen. Da sie sehr bald grosse Anlagen zur Musik zeigte, und so zu sagen von der Natur selbst dazu bestimmt war, studirte sie diese Kunst vier Jahre lang unter der Leitung des rühmlich bekannten Labarbiera, und trat in ihrem eilften Jahre als Prima Donna im Theater San Carlino in Gesellschaft anderer Kinder mit ausserordentlichem Erfolg auf. Die Impresarj jener Hauptstadt wetteiferten sodann, sie zu besitzen, und ihre jedesmalige gute Aufnahme verbreitete sich bis nach dem Norden der Halbinsel, so dass sie bald darauf auf den Theatern zu Florenz, Venedig, Mailand und andern vornehmen Städten Italiens mit vielem Beifalle sang. Nun erhielt sie Einladungen vom Auslande, von wo aus ihr sogar eine reiche Heirathpartie vorgeschlagen wurde (die Bertinotti war damals nicht allein als vortreffliche, sondern auch als schöne Sängerin bekannt. — Der Korresp.); allein da ihre Eltern sich nicht in den besten Umständen befanden und ihrer Hilfe bedurften, so wollte sie Italien nicht verlassen, und heirathete hierauf den zu jener Zeit beim Turiner Hof angestellten Violinisten, ihren Landsmann Felice Radicati, bei welcher Gelegenheit sie ihr bisher erworbenes Vermögen ihrer Mutter und andern Verwandten überliess. (Gewiss ein grosser edler Zug im Leben der Bertinotti, und wenn sie die Italiener *Angelo del canto*, *Angelo di bellezza* nannten, so besass und besitzt sie unstreitig auch ein Engelsherz. — Der Korresp.) Eine von Wien erhaltene Einladung nahm sie um so lieber an, da ihr Gatte als Konzertist und Quartettenspieler

komponist daselbst aufzutreten wünschte. Während eines sechsmonatlichen Aufenthalts in Oestreichs Hauptstadt fand ihr Gesang bei Hof, beim Adel, und besonders bei den Kunstkennern die glänzendste Aufnahme. Nach einem kurzen Ausfluge nach München kehrte sie nach Wien zurück, von wo aus sie auf eine erhaltene Einladung von Seite des Königs Ludwig Buonaparte nach Holland ging, und als Letzteres mit Frankreich vereinigt wurde, erhielt sie ein vortheilhaftes Engagement für's italienische Theater zu Paris, was sie nicht annahm, dafür aber nach England ging, wo sie bis Ende 1812 blieb, in Gesellschaft der berühmten Catalani auf dem italienischen Theater Haymarket, und in Mozarts *Così fan tutte* und Zauberflöte mit dem glänzendsten Erfolge sang, der ihr auch in ihren in Schottland und Irland gegebenen Akademien zu Theil wurde; vor ihrer Abreise aus England erhielt sie vom Prinzen von Galles ein mit Brillanten besetztes Kreuz. Bei ihrer Rückreise nach Italien studirte sie zu Genua unter Federici die Komposizion, und komponirte nachher mehre Kavatinen. Federici komponirte hier für sie die Opern Zaira und Virginia.

Ihr Bildniss wurde zu London von Bartolozzi gestochen. In Italien malte sie der berühmte Landi, und der unsterbliche Canova liess unter seiner Leitung ihre Büste von seinem Lieblings-Zöglinge Baruzzi verfertigen.

Auf dem italienischen Theater San Carlos zu Lissabon erhielt sie ebenfalls die glänzendste Aufnahme. In dieser Hauptstadt blieb sie zwei volle Jahre bis 1814, gab nebstbei musikalische Akademien in eigener Wohnung, die zahlreich und auch von den vornehmsten Höfleuten besucht wurden.

Als sie Geschäfte halber in diesem Jahre nach Bologna ging, erhielt sie abermals eine Einladung nach Paris, wohin sie bald reiste und mit ihrem Gesange vielen Beifall einerntete. Hierauf setzte sie sich zu Bologna fest, wo sie ihre Kapitalien angelegt hatte, und ihr Gatte zum Primo Violino und Orchesterdirektor des grossen Theaters und der Kirche S. Petronio, wie auch zum Prof. der Violin am *Liceo filarmonico* ernannt wurde.

Als eine fatale Katastrofe ihr den Gatten raubte, verliess sie das Theater ganz in einem noch frischen Alter, besorgte ihre Familiengeschäfte und unterrichtete im Gesange. Letzteres that sie auch im Auslande, und vergisst noch jetzt nicht des artigen ihr von der *Principessa Stefania di Mannheim (sic)* anempfohlenen Mädchens, die nachher auf dem Münchner Theater mit Beifall sang. Ihre dermaligen Zöglinge: Rita Gabussi und Luigi Zamboni machen sich allenthalben Ehre. Unausgesetzt beschäftigt sie sich noch jetzt mit dem Unterrichte sowohl im Gesange als in der Aktzion, und unter ihren neuesten Zöglingen zeichnet sich die Ottavia Malvani von Turin aus.

Anmerkung des Korresp. Wie höchst erwünscht in jeder Hinsicht wäre es, eine solche Künstlerin in den Musikkonservatorien fürs weibliche Geschlecht angestellt zu sehen! .... Gerber, im Anhange seines neuen Lexikons, Bd. IV. S. 777, lässt die Bertinotti im J. 1806 sowohl ihrer Kunst als ihrer guten Eigenschaften wegen allgemein betrauert sterben. Dasselbe thut das Universal-Lexikon der Tonkunst 1835!! Der Himmel verleihe ihr noch lange Jahre die dauerhafteste Gesundheit!

Was ihren Gatten, den oberwähnten *Felice Radicati* betrifft, so war er zu Turin 1778 geboren, und stammt von einer armen adeligen Familie De Radicati ab. Er erlernte die Violin bei dem berühmten Pugnani, war anfangs Kammermusiker des Königs von Piemont, Vittorio Emanuele, und nach seiner Heirath und gemachten Reisen mit der Bertinotti ward er zu Bologna den 31. März 1815 zum Orchesterdirektor der Kirche S. Petronio und zum Prof. der Violin am *Liceo filarmonico* daselbst ernannt. Im April 1823 endigte er sein Leben auf eine sehr traurige Weise. Während er zwei Pferde, die er kaufen wollte, probirte, warden sie scheu; er stürzte aus dem Wagen und gab bald nachher seinen Geist auf. Radicati's Sohn Karl besitzt folgende Werke von ihm — Opern in zwei Akten: 1) *Il Sultano Generoso*, 2) *il Biondello*, 3) *Coriolano*, 4) *Catone e Polluce*, 5) *l'Intrico fortunato*, 6) *la Lezione singolare, ossia un giorno a Parigi*. — Operetten: 1) *I due prigionieri*, 2) *il Medico per forza*. — Kavatinen, Arien, Duetten, Terzetten, Kantaten u. s. w., 180 an der Zahl. — 9 Violinkonzerten, 24 gedruckten Duetten, Terzetten, Quartetten und Quintetten, nebst andern ungedruckten und unbeendigten. — 13 *Concertoni* und *Sinfonie* (wahrscheinlich Ouverturen). — Dies Wenige ist das Wesentlichste, entlehnt aus den zu Bologna im J. 1828 gedruckten sehr unvollkommnen *Cenni istorici Felice Radicati*.

Nachrichten.

Dresden. Konzerte und Opern im April. Konzert im Saale der Harmonie, gegeben vom k. KM. und Violoncellisten Kummer. 1) Dritte Ouverture zu Leonore (Fidelio) von Beethoven. Es wäre wohl interessant zu wissen, was den unsterblichen Tonsetzer veranlasst haben möchte, nach zwei bereits existirenden so schönen Ouvertüren zu derselben Oper noch eine dritte zu schreiben? Wie dem auch sei, so ist sie, wie jedes Werk Beethoven's, ein Geschenk. Sie ist in Partitur gestochen, ich glaube bei Breitkopf und Härtel, und trägt unverkennbar das Gepräge ihres grossen Meisters. Indessen schien sie nicht recht anzusprechen, was vielleicht an dem öftern Tempowechsel liegt, den man hier in Ouverturen nicht liebt, und der allerdings öfter gehört sein will, um verstanden zu werden. 2) Arie von Mozart, aus der Oper *Così fan tutte*, von Madame Schröder-Devrient gesungen. Ein bekanntes schönes Musikstück, und Dank der Sängerin, dass sie uns nicht mit irgend einem Gelleir von Mercadante und Konsorten heimsuchte. 3) Concertino, komponirt und gespielt vom Konzertgeber. Wie immer, mit Vollendung vorgetragen. Auch die Komposizion interessant und ge-

haltvoll, nur, dünkt uns, etwas zu düster für's Konzert. 4) Konzert-Variazionen für Pianoforte von Ad. Henzelt, über ein Thema aus dem „Liebestrank" — vorgetragen von Ed. Buddeus, einem 14jährigen Dilettanten. Aeusserst brav und bedeutende Erwartungen erregend. Ilter Theil. 1) Ouverture zur Braut von Messina von Miltitz. 2) Divertissement für die Violine über Themen aus Robert dem Teufel, komponirt und gespielt vom Vizekonzertmeister Schubert. Referent zieht einen tüchtigen Konzertsatz allen diesen Pasticcio's, welche die Mode und die ungezogene Ungeduld der Salons, die nichts kurz genug haben können, aufgebracht haben, unendlich vor. Will man aber dergleichen, so ist das gegenwärtige eines der brillantesten und schwierigsten. Es ward trefflich gespielt. 3) Duett aus Andronico von Mercadante, gesungen von Madame Schubert und Fräulein Botgorscheck. Gut gesungen, im übrigen ein alter Mercadantescher Sündenbock. 4) Duo über steierische Nationallieder für Violin und Violoncell, komponirt und vorgetragen von den Herrn Schubert und Kummer. Sehr melodisch zusammengestellt und ausgezeichnet schön gespielt.

Den 30. April. So ungünstig die jetzige Jahreszeit in der hiesigen Residenz den Konzerten ist, so liess sich doch ein junger französischer Pianist, Herr Lacombe aus Paris, nicht abhalten, sein Glück zu versuchen. Der Erfolg war der erwartete, und ich glaube der Konzertgeber hat noch aus eigenen Mitteln zuschiessen müssen. Ister Theil. 1) Ouverture. Die Mitternacht. Komponirt von Herrn Lacombe. 2) Sonate (?) und Adagio aus der Sonate in *Emoll* vom Konzertgeber. 3) Arie für den Alt, vom Herrn v. Miltitz, gesungen von Fräulein Botgorscheck mit viel Kraft und Bravour. 4) Fantasie von Osborne und Beriot über Motive aus Tell von Rossini, für Piano und Violine, vorgetragen von Herrn Schubert und Lacombe. IIter Theil. 1) Ouvertüre aus Euryanthe. Trefflich gegeben, aber zu geschwind im Tempo. 2) Nocturne und Teufelstanz, komponirt und vorgetragen von Herrn Lacombe. 3) Adagio und Rondo für die Klarinette, vorgetragen von Herrn KM. Kotte, dem bekannten, trefflichen ersten Klarinettisten der hiesigen Kapelle. Die Komposizion gehörte nicht zu den brillantesten dieses Tonsetzers. 4) Duett aus Adriano in Siria, von Mercadante, gesungen von Fräulein Botgorschek und Herrn Zezi. Schade um die Mühe der braven Sänger. Die Komposizion gehört zu den elendigsten ihrer Gattung. In der Probe lachten die Musiker fast laut über dies Machwerk, das wie eine Wurst, bald Speck, bald Fleisch, bald Haut — und alles dreies schlecht — vorsetzte. 4) Fantasie von Thalberg über Motiven aus den Hugenotten, vorgetragen von Herrn Lacombe. Herrn Lacombe's Spiel ist fertig und geschmackvoll, indess mit Henselt und ähnlichen Spielern nicht zu vergleichen. Seine Komposizion ist von der Art, dass ihm zu rathen ist, davon abzustehen oder einen andern Weg einzuschlagen, wenn er dadurch Effekt machen will. —

Den 4. Mai liess sich der Guitarrespieler Leganani im Theater hören und leistete, was nur auf diesem Instrumente möglich ist. Seine Geschicklichkeit ward mit Recht applaudirt, aber gefallen konnte das Ganze nicht, und — gefiel auch nicht. So viel von Konzerten.

Im Theater gab man am 19. April Glucks Orpheus und Euridice. Die Intrigue des Stückes ist heut zu Tage, wo leider kein Mensch mehr daran glaubt, dass der Gatte die Gattin, ist sie einmal todt, wiederholen werde, matt und ohne Interesse, auch bieten zwei Soprane und ein Alt (Amor, Euridice, Orpheus) ein sehr dürftiges Ensemble. Einige Frauenchöre sollen das Ganze beleben. Die Musik hat alle Vorzüge dieses Meisters, und die bekannte Arie: *Tai perdu mon Euridice etc.* ist ein Muster von Deklamazion, allein sehr vieles ist veraltet und heut zu Tage geschmacklos. Fräulein Botgorscheck, diese fleissige und begabte Künstlerin, gab ihre Rolle, den Orpheus, mit aller Anstrengung und verdiente den Beifall ganz, den ihr das schwach besetzte Auditorium spendete. — Meyerbeer's Hugenotten wurden neunmal hinter einander bei stets überfülltem Hause gegeben. Da ich mir eine genauere Betrachtung dieses Werkes in diesen Blättern vorbehalte, so sei mir erlaubt, es hier nur zu erwähnen. Man hatte schon fleissig eine neue komische Oper von Dessauer: „Ein Besuch in St. Cyr" einstudirt und ging damit den 6. Mai in Szene. Die Oper gefiel und der Komponist ward gerufen. Beides nicht unverdient. Das Stück macht sich sehr hübsch und ward vortrefflich gegeben. Vorzüglich zeichnete sich Madame Schubert aus. In der Musik ist eine Menge angenehmer Motive enthalten. Das Ganze ist im leichten französischen Styl Auber's gehalten, ohne doch geradezu daran zu erinnern. Viele tadelten dies; mich dünkt mit Unrecht. Hat nicht Mendelssohn-Bartoldi in seinem Paulus offenbar Bach zum Muster genommen, und wer tadelt gleichwohl dieses schöne Werk? Uebrigens kann man Herrn Dessauer offenbare Reminiszenzen nicht nachweisen. Dabei schreibt er korrekt und instrumentirt brillant — vielleicht für das Dresdner kleine Theater zu stark. Ganz vorzüglich gefielen No. 3. Duett im 1sten Akt, dann No. 4. Ensemble. Im 2ten Akt No. 6. Chor, die Musikprobe, im 3ten Akt No. 14. Duett und No. 15. Kavatine. Auch das Finale des 2ten Aktes ist ein sehr tüchtiges, gut und effektvoll gearbeitetes Musikstück. Endlich sollten unsere allzu strengen Aristarchen bedenken, dass eine komische Oper in dieser trocknen, praktischen Zeit ein wahrhaft heroisches Unternehmen ist, und dem Komponisten dafür Dank wissen. Wir glauben dass: „Der Besuch in St. Cyr" für jedes Theater eine höchst willkommene Erscheinung sein und überall, wo das Stück so wie in Dresden gegeben wird, eine gute Aufnahme finden muss.

K. B. v. Miltitz.

Wien. (Fortsetzung.) Die Josephstädter Bühne setzte mit lobenswerther Umsicht, liberal glänzender Ausschmückung und sorgfaltigstem Zusammenspiel folgendes Neue in Szene: 1) „Der Postillon von Stadel-Enzersdorf", eine sehr gelungene Parodie von Gleich, dem

Nestor unserer Volkspoesie, welche allgemein ansprach und der Unternehmung eine lange Reihe tagtäglich überfüllter Häuser verschaffte. Madame Jäger, als Pächterin Magdalena und später als italienische Gutsbesitzerin Signora Rondina, war wieder ganz allerliebst, im Spiele wie im Gesange; ja, ihr Vortrag des grossen Quodlibet, worin tiefer Ernst die schroffsten Gegensätze zur ausgelassensten Jovialität bildet, verdient wirklich einzig in seiner Art genannt zu werden. Ihr Bräutigam Egydy, Herr Wallner, stand mit ihr im harmonischen Einklang und belebte seine Partie durch viele drastische Momente. In der Einlegeszene, als Herr von Schneeweiss, gab er abermals eine treue Kopie des verewigten Raimund. — Herr Zöllner, Regisseur auf Reisen, und Herr Feichtinger, expedirender Postschreiber, wirkten mit trockener Komik, und Ersterem gebührt noch das Verdienst geschmackvoller Anordnung des Ganzen. An Herrn Riotte's Musik wäre nichts zu tadeln, als dass sie etwas reicher begabt an populair-eingänglichen Melodien sein dürfte. — 2) „Werther's Leiden", die zwar oft, doch stets gern gesehene Posse von Karl Meisl und Wenzel Müller, worin dem Fleisse der Darstellenden dankbare Anerkennung zu Theil wurde. — 3) „Das Todeshorn", Drama mit Musik und Tänzen, auch aus früheren Zeiten bekannt. 4) „Das Geisterschloss", Zauberspiel; 5) „Die Pantoffelmacherin", Lokal-Gemälde; zu beiden schrieb Herr Kapellmeister Proch die grösstentheils sehr gelungene Musik, welche jedoch leider mit dem dem Untergange verfallenen Stücke, wovon Letzteres nicht einmal Madame Jägers unversiegbare Laune erretten konnte, gemeinschaftlich zu Grabe ging. Zwei ältere Stücke und erklärte Lieblinge: „Das Mädchen aus der Feenwelt" und „der Alpenkönig" wurden vortheilhaft für die Kasse nachstudirt. Direktor Pokorny und sein Kollege Herr von Marinelli widmete den unglücklichen Pannoniern gleichfalls einen ganzen Spielabend kostenfrei mit ansehnlichem Ertrage.

Prag. (Beschluss.) Die dritte Akademie wurde mit der Symphonie in *Es* von Johann Kalliwoda eröffnet. Nach dem Beifall zu urtheilen, hat das Larghetto und die Minuette am meisten angesprochen. Die Konzert-Ouverture von weil. Ferd. Fränzl, königl. Baierschem Kapellmeister, ist ein solid gearbeitetes Werk, welches, um seinen Effekt zu erreichen, ein Orchester wie das hiesige braucht. Adagio und Polonaise für den Fagott von C. Kreuzer, vorgetragen von dem Zögling Cerha, erfreute um so mehr, als wir seit mehrern Jahren kein Fagottsolo in den Konzerten des Konservatoriums hörten, und dieser junge Mensch durch einen kräftigen kompakten Ton und eine seltne Höhe (bis ins zweigestrichene *C*, das er, so oft es vorkam, mit der höchsten Sicherheit und Kraft anschlug, wo doch selbst tüchtige Tonkünstler oft schwanken) sich auszeichnete. In dem Konzertante für zwei chromatische Waldhörner (die Jagd) von P. Lindpaintner, geblasen von den Zöglingen Wittek und Pilat, zeigten Beide die Bravour und Sicherheit, zu welcher sie ihre Anlagen schon beurkundeten, da sie noch in der ersten Klasse waren, und das musikalische Publikum erfreute sich ihrer bisherigen Fortschritte herzlich. Das letzte Solostück waren Variazionen für die Violine von Beriot, vorgetragen von Eduard Wittich, dessen Spiel sich nicht sowohl durch Kraft und grossen Ton, als Klarheit, Reinheit und Anmuth karakterisirt. — Zwei Chöre (der Frühling und die Jagd) aus den Jahreszeiten von Joseph Haydn beweisen, wie ganz Direktor Weber den Umfang seines Wirkens erkennt, da er seit ein paar Jahren grosse Chöre aufzuführen begonnen hat, wozu ihm so grosse Kräfte zu Gebote stehen. Bisher hatten wir in diesen Konzerten weder aus der „Schöpfung" noch aus den Jahreszeiten einen Chor gehört, bis die obigen zwei uns mit einem Personale von ungefähr 50 Individuen (eine Seltenheit in Prag) vorgeführt wurden, und ihre Wirkung nicht verfehlen konnten.

Die musikalischen Akademien zum Vortheile des Privat-Vereins zur Unterstützung der Hausarmen in Prag haben von jeher einen eignen Reiz dadurch erhalten, dass die Zöglinge des Konservatoriums unter der Leitung ihres Direktors und des Professors Pixis die Ausführung der Ensemblestücke und der Begleitung (doch nicht der Konzertante's) übernommen haben. Die heurige Akademie wurde mit einer sehr interessanten Neuigkeit, der Jagd-Sinfonie in *Es* von Joh. Friedrich Kittl eröffnet, welche in vier Theile zerfällt. (Erster Satz: Aufruf. Beginn der Jagd. — Larghetto: Jagdruhe. — Scherzo: Gelage. — Finale: Schluss der Jagd.) Diese Sinfonie ist die zweite, welche der junge Tonsetzer geliefert hat, und wenn wir ihm schon in der ersten bedeutende Anlage zur höhern Komposizion, sowohl in Erfindung von Melodieen, als auch in der Anordnung und Führung der Instrumente zugestehen mussten, so bekennen wir eben so willig, dass diese letztere die erste an Werth noch übertrifft und sich unter vielen neuern Sinfonien sehr vortheilhaft auszeichnet. Eine genaue Uebersicht folge, wenn die Sinfonie im Stich erschienen ist, was wahrscheinlich bald der Fall sein wird. Uebrigens wird sich der bescheidene Tonsetzer gewiss zu dem Umstande Glück wünschen, dass sein Werk von dem Orchester des Konservatoriums aufgeführt wurde, da dasselbe nicht leicht ist und zahlreiche und sorgsame Proben erfordert. Unter den vier Sätzen hat das Scherzo und das zweite Trio am meisten angesprochen, vorzüglich aber der letzte Satz durch den Feuerstrom, in dem er daher rollt.

In den Variazionen für das Pianoforte (Ueber ein Thema aus dem „*Pré aux clercs*") von Herrn Herz, vorgetragen von Demoiselle Anna Pixis, Tochter unsers wackern Professors P., Schülerin der Demoiselle Elise Barth, lernten wir ein neues jugendliches Musiktalent kennen, welches das brillante Tonstück mit bedeutender Kunstfertigkeit (vorzüglich die Variazion in Dezimen), Reinheit und Präzision vortrug. — Das Potpourri für die Violine, komponirt und gespielt von Jos. Sokoll, absolvirtem Zöglinge des Konservatoriums, ist eigentlich nicht mehr und nicht weniger als eine Mosaik von Bolliaden u. dergl., und wenn gleich die Variazionen

darin sehr künstlich, vor allen die pizzikirte Ausführung eines Thema's aus dem „*Elisir d'amore*“ pikant und sogar originell ist, so hätten wir doch lieber etwas Eigenes von dem jungen Kunsttalent gehört, das mit so schönen Hoffnungen begann, und müssen, was die Ausführung betrifft, mit Bedauern bemerken, dass Herr Sokoll seit der Zeit seines Austrittes aus dem Konservatorium nicht vorwärts gegangen ist, ja diesmal sogar an Reinheit Manches zu wünschen übrig liess. — Die Ouverture aus Don Juan von Mozart war das glänzendste und hätte gewiss wiederholt werden müssen, wenn es nicht die Schlussnummer gewesen wäre.

Italien.

(Fortsetzung.)

Mantua. Nach dem bereits angezeigten Sturme wollte es lange noch nicht hell werden, man fuhr zwar fort, die Lucia di Lammermoor, sehr abgekürzt und verstümmelt, zu geben, es bliesen und heulten keine Winde mehr; allein die Zuhörer klagten über ein unangenehmes Gefühl, Langeweile genannt. Die zur Benefice der Taccani am 11. Februar gegebene neue Oper *Esmeralda* (nach Viktor Hugo's *Notre Dame de Paris!*) von Herrn *Mazzucceto* lebte nur kurze Zeit; in allem gefiel darin die Romanze der Taccani, ein *a tre* im Finale, Biacchi und Baltrinieri fanden Beifall, man rief Maestro und Sänger hervor; Maestro hat sogar einiges Scholastische und Romantische in dieser seiner neuen Musik vernehmen lassen; die Langeweile kehrte jedoch abermals zurück, und nach sehr wenigen Vorstellungen verschwand die Esmeralda. Nun gab man am 22. Februar die vierte Karnevalsoper, Mercadante's Donna Caritea, worin die Altistin Chiara Gualdi mit Beifall sang, und das Rondo Finale der Taccani am meisten gefiel, aber nurgedachtes unangenehmes Gefühl stellte sich zum grössten Verdrusse der Zuhörer wieder ein und plagte sie noch einige Tage, während der Karneval zu Ende ging.

Verona. Im vorigen Berichte wurde schon gemeldet, dass Herr Poggi die ihm für die Karnevals-Stagione angebotenen 5000 Augsb. Gulden, um Herrn David zu ersetzen, nicht angenommen. Statt seiner sang also einstweilen ein gewisser Manfredi, bis endlich Herr Deval engagirt wurde. Nach dem, wegen Unpässlichkeit der Colleoni, abgekürzten Belisario verunglückte die Norma, darauf die Sonnambula mit der eiligst von Mailand abgeholten Franceschini-Rossi; darauf gab man aber die neue und erste Oper *Iginia d'Asti* (nach Pellico's Trauerspiele diesesNamens) von dem von hier gebürdigen Maestro *Giovanni Faccioli* — Notabene instrumentirt von seinem Bruder Giuseppe — mit alltäglichem musikalischen Zeug, Reminiszenzen in allen Ecken, Neuheit nirgends, und mit einem grossen vaterländischen Furore. Die Colleoni, wiewohl etwas unwohl, Deval, der Bassist Rossi (Napoleone), Herr Manfredini, der Landsmann, wurden geräuschvoll applaudirt und mehrmals auf die Szene gerufen. Am 19. März endlich gab man noch als Opera buffa den Elisir d'amore mit der von der Mailänder Impresa dazu gelichenen Prima Donna Derancourt, und mit gutem Erfolge.

Vicenza. Donizetti's Marino Falliero mit dem Kleeblatte Carobbi (Altistin), Debezzi (Tenor) und Cosselli (respektablem Bassisten) eröffnete die Karnevals-Stagione fröhlich; die Oper gefiel so sehr, dass ihr der nachher gegebene Barbiere di Seviglia nach vier Vorstellungen die Bühne räumen musste. Auch Donizetti's Parisina, wiewohl für Sopranstimme geschrieben, erfreute sich eines reichlichen Beifalls.

Venedig. Die dritte, von *Donizetti* neu komponirte Oper *Maria di Rudenz* erlebte nur drei Vorstellungen. Das Buch von Camerano, ein Gemisch von modernmelankolisch-wild-romantisch Tragischem, worin von fünf Personen drei sterben (eine sogar zweimal, auch als aus dem Grabe aufstehender Schatten) ist nicht in Akte, sondern nach der neuesten Mode der *Tragedia lirica* in Theile eingetheilt, wovon der erste *il Testamento* (das Testament), der zweite *un Delitto* (ein Verbrechen), der dritte *lo Spettro* (das Gespenst) heisst. Wie belustigend für die Erzählungszeit!... Dies Gräuliche und dies Elend in Musik zu setzen, dass es nur einigermassen erträglich wird, ist keine leichte Aufgabe, und das ist wahrscheinlich die Hauptursache, warum D. gescheitert ist. Doch gibt es auch in dieser, wie fast in all seinen Opern, hübsche und gute Stücke. So z. B. die Introdukzion, zwei Chöre, Einiges im Finale. Was man besonders übel nahm, war die Einführung einer Orgel im dritten Theil. Moriani hatte in der Maria di Rudenz wenig zu thun. Ihr folgte die Parisina, worin die Unger in ihrem Elemente war. In der ersten Hälfte März ging *Mercadante's* neue Oper: *Bianca di Navarra, o le due illustri Rivali*, von Rossi, mit einem grossen Furore in die Szene. Bianca, Königin von Kastilien, und Elvira, Tochter des Gusman, Prinzen von Pardos, beide verliebt in Armando von Foix, den Sohn eines französischen Flüchtlings, der bei Hofe aufgenommen von Bianca's Vater grosse Ehrenstellen erhält. Die Königin liebt ganz allein für sich, während Elvira liebt und mit heissester Gegenliebe belohnt wird. Das ist der kurze Inhalt des in's Grosse gesponnenen Gegenstandes. Grosse Meister geben sich mit Kleinigkeiten nicht ab, und so hat denn auch diese Oper keine Ouvertüre, dafür, so wie im vorletzten M.'schen Giuramento, eine sogenannte imponirende Introdukzion, im Allgemeinen Sing- und Orchestermassen, Banden, Instrumentensolos (wieder Orgel), nichtssagenden Harmonieschwulst, Knall und Dampf besonders zu Ende der Stücke; nichts Neues, nicht einmal eine gelungene Kabalette. Es gefielen — mehr oder weniger — im ersten Akte, ausser besagter Introdukzion, ein Terzett zwischen Elvira (Tadolini), Gusmano (Marini) und Alvaro (Balestracci); ein von der Bianca (Unger) trefflich gesungener Bolero, ein Duett zwischen der Bianca und Armando (Moriani) mit schönem Adagio, das Finale (worunter in der heutigen Oper kaum der Diminutiv der Finali der vorigen Oper zu verstehen ist). Im 2ten Akte Moriani's Arie, ein Duett zwischen ihm und der Tadolini, ein Duettino zwischen dieser und der Unger (in einem einzigen Tempo und

weit schöner), Moriani's Gebet, Finale (wie oben). Im dritten Akte, ein Terzett zwischen den beiden Tenoren Moriani und Balestracci und dem Bassisten Marini, ein Duett zwischen den beiden Damen. Da die Tadolini nach Wien gehen musste, so gab man Bellinis Beatrice di Tenda, nur einmal, weil man sie nicht zweimal hören wollte, und die Stagione schloss mit Donizetti's Parisina.

Nachdem Liszt sich bereits in der im Saale der Società Apollinea gegebenen Akademie, worin die Unger, Moriani und Roncoui sangen, hatte hören lassen, gab er den 1. April eine Akademie im Teatro S. Benedetto, wo er ein *Tema con variazioni, la Tarantella* und *la Tirolesa* vortrug, mit seinem Spiele Alles in Erstaunen setzte und geräuschvoll applaudirt wurde.

Mailand (Teatro alla Scala). Dies prächtige Theater, das nächstens neue Verzierungen erhalten soll, wie tief ist es mit seinem Nebenbuhler, dem Theater S. Carlo, herabgesunken! Ohne auf die grossen Sängerheroen der ältern Zeit zurück zu gehen, was war die Scala noch vor 20 Jahren, und was ist sie jetzt! .... Nebst dem ewigen Giuramento, den verunglückten Aragonesi und der zur Aushilfe gegebenen Cenerentola liefen zwei andere neue Opern mit einem leidlichen Fiasco über die Bühne. Die erste hiess: *Le Nozze di Figaro*, Buch von Rossi, fast gänzlich nach jenem von Da Ponte, wozu ein gewisser Mozart die Musik schrieb, bearbeitet; Musik von dem sehr bescheidenen weltberühmten Kontrapunktisten und Maestro *Luigi Ricci*, der vor lauter in seine Offizin gar nicht gehörgem Gelehrtseinwollen was Ernsthaftes hingeschmiert, wonach der Gegenstand seine eigentliche Physionomie verlor *). Die Schoberlechner (Susanna) hatte viel zu singen, die Brambilla (Cherubino) zeichnete sich in einer Romanze aus, Pedrazzi (Almaviva) that sein Mögliches, Badiali (Figaro) so so, Luzio (D. Basilio), Leoni (D. Pasquale) ... Der eigentliche Buffo dieser Oper war Ricci selbst, der *Le Nozze di Figaro* komponirt. — Die zweite neue Oper, *Le Solitaria delle Asturie, o sia la Spagna ricuperata*, hat einiges Gute, ist aber im Ganzen sehr einförmig, wozu das Buch das Seinige beitrug. Es ist von Romani und zum erstenmal (mit einer prahlenden Vorrede) ganz von ihm erfunden, aber ebenso wie sein vorletztes: *Odio ed amore*, die schönen Verse ausgenommen, kein lobenswerthes Erzeugniss. Die Last lag hier wieder auf der Schoberlechner, die besonders in den Ensemblestücken für die Scala geschaffen ist; die Pixis hatte sich in nichts auszuzeichnen. Zum Schlusse gab man noch, anstatt der versprochenen neuen Oper von Herrn Schoberlechner, Rossini's Semiramide, die aber Rossini, der überhaupt die Scala fast nie besuchte, gar nicht anhören wollte, und er hatte Recht. Eine hiesige Zeitschrift sagte zwar ganz naiv: die Rolle der Semiramis wurde hier nie so gut als jetzt von der Schoberlechner gegeben; allein ohne der grossen Pasta zu gedenken, hat man auch andere viel bessere Semiramide in Mailand gehört. Dasselbe gilt noch im höhern Grade von der Brambilla (Arsace) und Balzar (Assur). O du mein Gott! Mit einem Worte, diese Oper wurde im Ganzen genommen verhunzt. Von der — vielleicht ja, vielleicht nein — beabsichtigten Aufführung der im vorigen Berichte erwähnten, fast gänzlich nach Mozart umgearbeiteten Entführung aus dem Serail war wegen beendigter Stagione keine Rede mehr.

(Teatro Re.) Die dritte Oper, Cimarosa's Matrimonio segreto, stürzte bei ihrem Erscheinen und stand nicht mehr auf. Die vierte Oper, Chiara di Rosenberg, ging ziemlich gut; in ihr zeigte sich die Giannoni (nicht Giannone) in einem weit bessern Lichte; in ihr betrat zum erstenmal die Bühne der noch sehr junge, von hier gebürtige Tenor Annibale Brambilla (Sohn des Maestro Paolo dieses Namens), der eine gute Schule hat und, so wie seine ganze musikalische Familie (nicht mit der vorigen bei der Scala genannten zu verwechseln) sich auszuzeichnen verspricht. Die fünfte und neue Oper, vom Tenore *Antonio Bonzi*: *I Rossiniani in Parigi* betitelt (nach einem ähnlichen Vaudeville von Scribe), worin absichtlich Rossinische Motive benutzt wurden, zog wenig an. Sie huldigt überhaupt dem heutigen Opern-Schlendrian, hat aber Einiges nicht zu verachtende, und R. ist als Maestro nicht ganz zu verdammen, wie unwissende Journale behaupten möchten. Hieher gehört z. B. die Romanze mit Begleitung des Pianoforte, welche die Ferlotti gleich zu Anfang der Oper hinter den Kulissen singt; Musik und Gesang athmen hier die schöne alte italienische Schule; und wie vortrefflich hat sie die schon etwas bejahrte Ferlotti vorgetragen! Ach Himmel, dieser gute und schöne Gesang ist jetzt gar selten; die Brambilla auf der Scala, einst der Pasta Satellit, mahnt zuweilen daran. Die sechste, für Mailand neue Oper, *Roberto d'Evreux*, welche *Donizetti* verwichenen Herbst für S. Carlo komponirte (s. Neapel im vorigen Berichte) fand eine gute Aufnahme. Ohne das zu sein, was der Napolitaner Omnibus von ihr zu sagen beliebte, übertrifft sie in jeder Hinsicht beide neue Opern in der Scala von Ricci und Coccia. Die Ferlotti in der Rolle der Elisabetta, Königin von England, war als Sängerin und Schauspielerin ganz ausgezeichnet; der Tenor Conforlini und der Bassist Ambrosini wirkten mit schöner Stimme und nicht üblem Gesange zum Gelingen des Ganzen, und *Roberto d'Evreux* war die eigentliche Oper der Stagione auf diesem Theater. In der siebenten Oper, in Paccini's Barone di Dolsheim, sang am 24. März nach vielen Jahren wieder der von hier gebürtige Buffo ohne Stimme Giuseppe Corbetta. Viele Freunde beklatschten ihn vom Anfange bis zu Ende, mitunter zum Spasse, und die Vorstellung fiel überhaupt sehr lustig aus; da aber die neutralen Zuhörer des Spasses bald satt wurden, so hatte auch die Glorie eine kurze Dauer. In seiner freien Einnahme (der Mann ist sonst nicht arm) sang er in einem Akte des Barone di Dolsheim, und in Rossini's Inganno felice: Beifall wie oben, Corbetta gab aber einen Theil seiner Einnahme dem hiesigen *Pio Instituto teatrale*, für welche edle Handlung er ein besonderes Lob verdient.

*) Die Revue mus. de Paris No. 10. S. 111 sagt: *Le maestro a obtenu un plein succès.* Das ist eine förmliche Unwahrheit. *Der Korresp.*

Die Ferlotti wurde bereits für's Lissaboner italienische Theater auf ein Jahr, man sagt für 50,000 Franken, engagirt.

Herr Pixis gab am 12. März eine musikalische Akademie in der Scala, worin unter andern eine Ouverture für's ganze Orchester vom Konzertgeber, ein Gran Duetto für zwei Pianoforte über die Vision in Meyerbeers Hugenotten, und eine Fantasia militare für zwei Pianoforte mit grossem Orchester, beide von seiner Komposizion, von ihm und Liszt gespielt, und die letzte Szene der Somnambula im Kostüm von Dem. Francilla Pixis vorgetragen wurden. Ich war gerade jenen Abend im Theater Rè, hörte aber allgemein, dass diese nicht sehr besuchte Akademie im Ganzen eine laue Aufnahme gefunden. Wie kann man aber auch Dem. Francilla, der gewiss gute Vorzüge im Gesange nicht abzusprechen sind, in Mailand, wo die Somnambula für die Pasta komponirt wurde, in welcher Oper die Malibran auf der Scala, ganz besonders in jener Szene, so viele entzückte, eben diese Szene auf jenem Theater im Kostüm vortragen lassen!

Der unlängst aus dem hiesigen Konservatorium ausgetretene, 15½ J. alte Violoncellist Alfredo Piatti aus Bergamo, von dessen ausserordentlichem Kunsttalente im vorigen Berichte die Rede war, gab am 7. April, ebenfalls in der Scala, eine musikalische Akademie, worin der ihm gezollte verdiente Beifall weit grösser war, als die Anzahl der Zuhörer.

Herr Vaccai, seit kurzem Professore di Contrappunto am hiesigen Konservatorium der Musik, wurde an Basily's Stelle zum Censore daselbst ernannt.

Der hiesige Musikhändler Ricordi hat von dem Kaiser Ferdinand einen reichen brillantenen Ring mit Chiffre für die ihm zugezeignete Komposizionslehre von Asioli erhalten. Herr Ricordi hat bereits vom verstorbenen Kaiser Franz eine goldene Medaille von ungefähr 30 Dukaten im Werth für die ihm bei Gelegenheit des Kongresses zu Verona persönlich überreichte Ross. Oper *Donna del lago*, desgleichen einen brillantenen Ring mit Chiffre von der Herzogin von Parma für eine ihr dedizirte Czeruy'sche Phantasie empfangen.

Die in der 50 No. S. 910 des vorigen Jahrg. dieser Bl. in einer Note angezeigte Bekanntmachung der Polemik zwischen dem Mailänder Cosmorama teatrale und dem Wiener „Wanderer" in Betreff des Zingarelli'schen östreichischen Volksliedes: „Gott erhalte Franz den Kaiser" ist durch mich, der ich diese „magere" Z. Komposizion besitze, entstanden.

Triest. Der Karneval begann mit der immer grünen Cenerentola. Die Titelrolle gab die wackere Gabussi. Bonfigli ist als guter Tenor den Triestinern längst bekannt; leider ist er auf der Neige. Der angehende Bassist hat manches Gute, Herr Colini ist aber als Dandini nicht auf seinem wahren Posten. Der Buffo Scheggi übertreibt mit seinen Lazzi, und es schadete gar nicht, wenn er zuweilen seiner Stimme die Sordini aufsetzte. Da nun die Cenerentola nicht zum Besten gegangen war, so gab man ihr zur Nachfolgerin die Somnambula, weil diese aber Fiasco machte, so kehrte man alsbald, wegen *ex duobus malis minus eligendum* wieder zur Cenerentola zurück. Eine artige Spanierin betrat hierauf am 1. Februar unter dem Namen Giuseppina Armenia als Semiramide zum erstenmal die Bühne mit schöner Stimme und etwas grandiosem Gesange. Bonfigli (Idreno) etwa ausgenommen, war die übrige Umgebung der Königin von Babilonia gar nicht glänzend. Eine Annetta Lusa, aus Lugo, hatte den Muth, zum erstenmal die Bühne in Arsace's wichtiger Rolle zu betreten. Colini war noch muthiger, die schwere Rolle des Assur zu übernehmen; das Ganze ging demnach wie Gott wollte, das Publikum war nachsichtig und klatschte. — Neun Tage nachher eine neue Opera seriseria, *Adelaide di Franconia*, vom jungen Maestro *Combi* mit sehr vielen modernen Reminiszenzen, aber ohne Salz und Schmalz; ein grosser Lärm, d. h. stets lärmender Beifall, und öfteres Hervorrufen wechselten mit den immerwährenden Verbeugungen des Maestro und der Sänger ab. Die ganze Last der Oper lag auf der Gabussi, die, halb unpässlich, Wunder wirkte. — Ungefähr einen Monat hernach machte die neue Oper des Maestro *Federico Ricci* (Bruder des bekannten Luigi dieses Namens) *Le prigioni di Edimburgo*, nach Walter Scott vom Dichter Rossi bearbeitet, einen, wie billig, weit grössern Lärm, weil ihr die vorhergegangene weit nachsteht. Wohl lässt sich in dieser Oper Einiges anhören, ohne dass ihre Musik jene auserwählte sei, für welche sie besonders einheimische Blätter ausposaunen. In ihr sangen die Gabussi und die Armenia. Alles wurde mit Jubel empfangen, und der Maestro hatte überdies in seiner Benefiz-Vorstellung eine reichliche Einnahme.

(Fortsetzung folgt.)

Mehrstimmiger Gesang.

Acht vierstimmige Gesänge für Singvereine und Chöre auf Schulen und Seminarien von Franz Wagner. Eigenthum und Verlag der *Richel*'schen Hofbuchhandlung in Schwez. Preis 16 Gr. S. 17. IV.

Neuer Beitrag zu der in neuerer Zeit ziemlich reich ausgestatteten Klasse mehrstimmiger Gesänge. Die Gesänge selbst aber werden denen mehr willkommen sein, die eine einfache, natürliche, obgleich nicht besonders hervortretende und in ähnlichen Formen wohl gern sich wiederholende Melodie mehr lieben, als solchen, denen nur das Originelle, Ergreifende und Frappante derselben zusagt; die fast durchgängig beobachtete Führung der Harmonie in gerader Richtung von der Tonika zur Dominante gibt den Gesängen freilich ein etwas einförmiges, jetzt wohl weniger beliebtes Gepräge. Für Gesangvereine, die noch auf einer niedern Stufe der Kunstbildung stehen, werden sie jedoch, der leichten Ausführung halber, angemessen und bequem sein. Die Texte, meist von Hohlfeldt und Th. Hell, sind gut gewählt. No. 5 und 6 — Friede in Gottes Obhut — und Vertrauen — zeichnen sich im Ganzen aus.

D. R.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mai. **№ 5.** **1838.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

NEUE MUSIKALIEN
im Verlage
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.
Ostern-Messe 1838.

Für Orchester.

	Thlr.	Gr.
Lortzing, A., Ouverture zur Oper: Czaar und Zimmermann	1	10

Für Blasinstrumente.

Berbiguier, T., 3 petites Soirées dramatiques pour Flûte et Piano. No. 1. Mélange de Meyerbeer	—	10
No. 2. Chœurs d'Adam	—	10
No. 3. Rondo d'Herold	—	10
Burr, Fr., Petites Soirées dramatiques. 4 Fantaisies sur des motifs de Meyerbeer, Herold, Adam et Bellini pour la Clarinette avec accompagnement de Piano. Liv. 1—4 à	—	10
Kochen, 3 petites Fantaisies pour Basson av. accomp. de Piano sur des motifs favoris de Meyerbeer, Herold etc. Liv. 1—3 à	—	10

Für Pianoforte mit Begleitung.

Lasckk et Kummer, Variations pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 41	—	12
Mendelssohn-Bartholdy, F., 2d Concerto en re min. (D moll) pour le Piano avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 40	3	16
— Le même avec accomp. de Quatuor	2	8

Für Pianoforte zu vier Händen.

Duvernoy, J. B., Variations sur un thème favori de Bellini. Oeuv. 79	1	4
Henselt, A., Variations de Concert. Oeuv. 5. arr.	1	12
Lortzing, A., Ouverture zur Oper: Czaar und Zimmermann, eingerichtet von F. L. Schubert	—	16
— Potpourri aus derselben Oper	1	8
Mozart, W. A., 7me Sinfonie en re (D dur) arr	1	12
Thalberg, S., Fantaisie sur un motif des Huguenots. Oeuv. 20. arrangée	1	12

Für Pianoforte allein.

Duvernoy, J. B., La Folle, Fantaisie. Oeuv. 80	—	12
— Cavatine de Donizetti variée. Oeuv. 74	—	16
— La Cachucha. Grande Valse Espagnole. Oeuv. 81.	—	10
— Mélange sur Pipelle. Oeuv. 85	—	16
Hünten, Franc., Vierter et Rondo martial sur des thèmes de l'Opéra: le Guide ou les Etats de Blois de George Onslow. Oeuv. 100. Liv. 1 et 2 à	—	16

Lasckk, C., 3 Morceaux détachés. Oeuv. 2	—	16
Lortzing, A., Ouverture zur Oper: Czaar und Zimmermann	—	8
— Potpourri aus derselben Oper	1	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., 2d Concerto en re min. (D moll) Oeuv. 40	1	16

Für die Orgel.

Geissler, C., Orgelstücke, Opus 33. No. 19 der Orgelstücke	—	20

Für Gesang.

Cherubini, 2a Requiem für 3 Männerstimmen, im Klavier-Auszug	2	—
— Dasselbe in Singstimmen	1	—
Hauptmann, M., 12 Ariette per voce di Mezzo-Soprano con accompagnamento di Pianoforte. Parte prima. 6 Anacreontiche del Vittorelli	1	4
— Idem. Parte seconda. 6 Canzonette del Metastasio	1	4
Hetsch, L., Gedichte für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4s Heft	—	16
Lortzing, A., Czaar und Zimmermann, kom. Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug	6	—

Daraus einzeln:

No. 1.a Introduction. *Chor:* Greifet an und rühret die Hände etc.	—	12
. 1.b Zimmermannslied. (*Bass*) Auf, Gesellen, greift zur Axt etc.	—	6
. 2. Ariette. (*Sopran*) Die Eifersucht ist eine Plage etc.	—	10
. 3. Aric. (*Bass*) Verrathen! von Euch verrathen etc.	—	8
. 4. Aric. (*Bass*) O sancta Justitia, ich möchte rasen etc.	—	12
. 5. Chor u. Ensemble. Laut rufen die Arbeit, das Zeichen ertönt etc.	—	14
. 6. Duett. (*Tenor u. Bass*) Darf ich wohl den Worten trauen etc.	—	16
. 7. Finale. Das Fest beginnt, seid ihr bereit und fertig	—	20
. 8. Chor. Hoch lebe die Freude etc.	—	8
. 9. Romanze. (*Tenor*) Lebe wohl, mein fromdrinch Mädchen etc.	—	6
. 10. Sextett. (*Männerstimmen*) Zum Werk, das wir beginnen etc.	—	18
. 11. Lied. (*Sopran*) Lieblich röthen sich die Wangen etc.	—	6
. 12. Finale. Schon seit geraumer Zeit bemerk' ich hier Gesichter etc.	—	20
. 13. Ensemble. Den hohen Herrscher würdig zu empfangen etc.	—	20
. 14. Lied. (*Bass. Sonst spielt' ich mit Scepter*, mit Krone und Stern etc.	—	4
. 15. Duett. (*Sopran u. Tenor*) Darf eine niedre Magd es wagen etc.	—	12
. 16. Finale. Freunde, hört, das Mittel ist gefunden etc.	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, G., 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 41s Werk	1	8
Paer, F., Vocalises (Solfeges) pour voix de Basse taille ou Contre-Alto avec accompagnement de Piano. Liv. 2 et 3 à	2	—

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Junius. Nº. 37. 1802.

ABHANDLUNG.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Fortsetzung.)

c) Geschwächte Zeugungskraft.

Vollständige Impotenz ist wohl durch Musik nicht heilbar. Denn in solchen Fällen geht es, wie dorten bey dem guten ausgedienten Emir [35]). Auch hilft die Musik nichts gegen temporäre Impotenz, wenn die Ursache derselben ein um Liebe werbendes altes, hässliches und ekelhaftes Frauenzimmer ist. Allein als Erwärmungsmittel erkaltender ehlicher Zärtlichkeit mag Musik in Konkurrenz mit andern anlokkenden Umständen immer vieles leisten.

d) Grobheit in der Art zu empfinden überhaupt.

Weikard hat es im philosophischen Arzte hinlänglich bewiesen, dass dieser sich durch die Art des Betragens äussernde Fehler im Charakter nicht allein moralischer, sondern weit mehr physischer Abkunft sey. Der dumme Vorwurf der Effemination, den sich die Musik, zum wenigsten einige Arten derselben, von den Lacedämoniern, Egyptern, ältern Russen, dem Plato, Sultan Solymann II., dem heil. Hieronymus, und andern musste machen lassen [36]), beweist, wie alt die Erfahrung ist, dass Musik fähig sey, ein plumpes Nervensystem in ein feineres umzuschaffen, und aus groben Kerls gesittete Menschen zu bilden. Wenigstens sehen wir ihren Gebrauch um so mehr vernachlässigt, und sie selbst dem Zustande ihrer Kindheit in eben dem Verhältnisse näher, in welchem eine Nation minder policirt ist.

Auch Feder in Göttingen, welcher mit dem Exjesuiten gleiches Namens bey Leibe! nicht für einerley gehalten werden darf, bestätigt dieses. „Gewisse Beobachtungen, sagt er [37]), „können vielleicht auf die Gedanken bringen, „dass bey schwächlichen Körpern die Feinheit „der innern Empfindungen grösser ist. Allein „andre Beobachtungen beweisen, dass feine „Köpfe und robuste Körper auch beysammen „seyn können. Den Körper mit Fleisse verzärteln, wäre also nicht vernünftig. Es giebt „schon andre Mittel, die innern Empfindungen „zu erwecken und zu verfeinern. Früher Umgang mit Personen von feinen Gefühlen, „Lektüre, Musik, endlich gewisse Leidenschaften, sind solche Mittel.“

e) Unempfindlichkeit als Folge durch anhaltenden Kummer geschwächten Nervensystems.

Wie sehr in diesem höchst asthenischen Zustande die Musik ein vortreffliches Beymittel

35) Wie es diesem ergieng, liest man ausführlich in Wieland's goldnem Spiegel. Th. I. Kap. 3. am Ende.

36) Die Quellen dieses Vorwurfes hat Ettmüller w. o. §. 4. und 5. umständlich angeführt.

37) Im neuen Emil Kap. V. in einer Note unfern vom Schlusse.

Neue Verlagswerke mit Eigenthums-Recht

von

B. Schott's Söhnen in Mainz.

	Fl.	Kr.
Adam, C. Airs favoris de l'Opera Le Domino noir, arr. pour le Piano	1	—
— Mélange pour le Piano sur des motifs du Domino noir	1	12
Auber, L'Ambassadrice (Die Botschafterin). Airs arrangés en Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle en deux suites, chaque	3	18
— id. id. en Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle en 2 suites, chaque	3	18
— Airs avec accomp. de Guitarre de l'Opera Le Domino noir. Nr. 252—291, chaque	—	9
Becher, C., Ungebetene Heiterkeit, Galopp für das Piano	—	18
Berr et A. **Fessi**, 17me Fantaisie pour Piano et Clarinette sur des motifs de l'Opera 1 Puritani de Bellini	1	30
— — Le même Fantaisie arr. pour Hautbois par A. Fessi	1	30
Beyer, F., Domino-Walzer mit Introduction und Coda für das Pianoforte, nach Melodien aus der Oper: Der schwarze Domino	—	42
Burgmüller, Ferd., Divertissement facile et brillant pour le Piano sur des motifs de Fidelio Berger. Op. 42.	1	12
Czerny, C., Impromptu brillant et militaire pour le Piano sur la marche favorite du Sultan Mahmoud II. Op. 401	1	12
Gaus, Moritz, 3 Gesänge, Der Stern der Liebe. Mignons Lied. Geheimniss, mit Piano u. Violoncelle	—	48
Goetschy, J., 2 Rondos Walses faciles à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'Opera Le Domino noir. 1. L'Arragonaise. 2. Le Jaloux. Op. 18	1	12
Herz Frères, Fantaisie pour 2 Pianos sur les marches favorites d'Alexandre et de la Donna del Lago, pour Harpe et Piano, Op. 72, par Henri Herz et Bochsa	3	30
— Henri, Grande Fantaisie pour le Piano sur Lucia di Lammermoor de Donizetti. Op. 102	1	48
— — Crâche: Trio de l'Opera Stradella, musique de Niedermeyer, en Rondeau pour le Piano	1	12
Labarre, Th., Les Soirées musicales de Rossini, Fantaisie pour la Harpe. Op. 73	1	12
— Fantaisie Ecossaise, Caprice pour la Harpe. Op. 100.	1	—
— Les Danses nationales de l'Europe variées pour la Harpe. Op. 93. Liv. 1	1	30
Manns, 3 Duos brillants pour 2 Violons. Op. 66	3	—
Osborne, G. A., Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs favoris de l'Opera Le Domino noir. Op. 20.	1	12
Rinck, Ch. H., Der Chorsilbrand, oder Studien für den Chorsingverein. Vier und letzter Jahrgang	1	48
Thalberg, S., Divertissement pour le Piano, sur les Soirées musicales de Rossini. Op. 16. Arrangé à quatre mains par Ch. Rummel	1	48

Neue Musikalien im Verlage

von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Alkan, Trois grandes Etudes dans le Genre pathétique pour Pianoforte. Oeuv. 15 (ded. à Mr. F. Liszt). 2 Thlr.

Anlagnier, Un premier Succès. 3 petites Fantaisies sur les plus jolies Valses de Strauss p. Pfte. Oeuv. 56. No. 1. La belle Gabriele. No. 2. Un Hommage. No. 3. Philomele. à 10 Gr.

Fessi, Trois Morceaux de Salon p. Violon av. Acc. de Pfte. Liv. 1. 2 Nocturnes. Oeuv. 3. Liv. 2. Thème allemand varié. Oeuv. 9. Liv. 3. Elegie. Chant. Oeuv. 10. à 19 Gr.

Franchomme, 3 Nocturnes p. Violoncelle av. Acc. d'un second Vcelle. Oeuv. 14. 19 Gr.

— 3 Nocturnes p. Violoncelle av. Acc. de Pfte. Oeuv. 15. Liv. 2. 18 Gr.

Henzelt, Souvenir de Varsovie. Valse brillant p. Pfte. 4 Gr. p. Pfte. à 4 Mains. 4 Gr.

Lubin, Polonaise brillant p. Violon av. Acc. de Pfte. Oeuv. 7. 14 Gr.

Marschner, H., 6 Wanderlieder von Marsano für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 55. 2. Aufl. 18 Gr.

Le jeune Pianiste. Choix de Compositions amusantes p. Pfte. Cah. 3. Dessauyoski, Variations sur un Thème original. 10 Gr. Cah. 4. Burgmüller, 2 Melodies variées. Oeuv. 10. 6 Gr.

Veit, Second Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 8. 4 Thlr. 12 Gr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien so eben:

Frühlingsglaube. — Mein Lieb. — Der Traum. — Gute Nacht.

Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Eduard Tauwitz. Preis 15 Sgr.

Tauwitz — Dirigent des akademischen Musik-Vereins zu Breslau — durch seine vortrefflichen vierstimmigen Männergesänge, von denen wir nur die Worte der Liebe, der Tischlergesell, Lebewohl an's Vaterland, an Ottilie, Wanderlied etc. erwähnen, bereits bei allen Freunden der Musik rühmlichst bekannt, hat durch Herausgabe der oben genannten Lieder auf's Neue sein entschiedenes Talent als Liedercomponist bewährt.

Tiefgefühlte, klare, nicht gehäufte Melodie, richtige Auffassung der ausserlesenen Texte, und eine ungewöhnlich Begleitung ruhen diese Lieder zu dem Besten, was in dieser Gattung erschienen, ehrenvoll an.

Die sorgfältige geschmackvolle äussere Ausstattung, Seitens der Verlagshandlung, verdient eine besondere belobende Erwähnung.

VI. A.

(Mitternachtzeitung 1838 No. 34.)

Von der höchst in London mit ausserordentlichem Beifalle gegebenen grossen romantischen Oper:

THE GIPSY'S WARNING,

(Zigeuner's Warnung)

Text von G. Linley, Musik von Jul. Benedict,

haben wir das Verlags-Eigenthum für Deutschland gewonnen, und solche wird bei uns binnen Kurzem in vollständigem Klavier-Auszuge mit deutschem Text, so wie in einzelnen Nummern und den gewöhnlichen Arrangements erscheinen.

L. O. M., 1838.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Violoncell von Stradivarius zu verkaufen. — Ein Künstler in Paris ist durch Umstände genöthigt, sich seines vortrefflichen Violoncells zu entledigen; es ist ein echter Stradivarius aus der besten Epoche, sehr gut erhalten, mit vollem, reinen, lieblichen Tone, zu Concerten, Solospiel und Vortrage in Solone geeignet. Das Haus Desforges et Comp. garantirt die übrigens durch Zeugnisse bewahrte) Herkunft des Instruments. Offerten werden bis Ende Oktober l. J. angenommen in Paris von Desforges et Comp. Rue du Pont-de-Lodi No. 8., in Leipzig von J. J. Weber, doch kann keine unter tausend Thaler Pr. Cour. berücksichtigt werden.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juni. № 23. 1838.

Douze Etudes

pour le Piano — par F. Chopin. Oeuv. 25. Liv. I et II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jeder Lieferung 1 Thlr. 12 Gr.

Nach dem glänzenden Erfolge der ersten Lieferung von *Chopin's* Etüden wurde dieser zweiten Sammlung mit grosser Erwartung entgegengesehen. Wenn irgend ein Meister in irgend einer Kompositionsgattung so viel Aufsehen gemacht hat, wie *Chopin* mit seiner ersten Etüdensammlung, so hat man gar nicht nöthig, mit beurtheilender Anzeige seines nächsten Werkes derselben Art sich zu beeilen; im Gegentheil möchte der zu schnell abgegebene Ausspruch eines einzelnen Mannes, wer es auch sei, in den meisten Fällen mehr hinderlich als förderlich sein, und zwar in vielfacher Hinsicht. Die rechten Liebhaber und Freunde greifen darnach, sobald das Erscheinensein eines solchen Werkes angekündigt wird, und warten nicht erst, bis eine Beurtheilung erfolgt. Daran thun sie auch ganz recht. Es bildet sich, wenn nicht in der Mehrzahl, doch in nicht zu Wenigen ein eigenes, unabhängiges Urtheil, was jedenfalls viel werth ist. Jetzt muss sich nun ein solches selbstständiges Urtheil in Allen, die eines solchen fähig sind, festgesetzt haben; man ist im Stande, seine eigene Erfahrung mit der Beurtheilung zusammen zu halten, wodurch Nutzen und Unterhaltung zu gewinnen. Die übrigen nicht so eifrigen Liebhaber, die das Werk noch nicht kennen, empfangen stets in der Besprechung etwas Neues zur Stärkung ihres Glaubens, der sich nach dem Vertrauen richten wird, das derjenige geniesst, welcher seine Ueberzeugung ausspricht. Der Unterzeichnete bekennt daher, diesmal mit Bedacht seine Anzeige bis jetzt verschoben zu haben, ob er gleich recht wohl weiss, dass auch diese Etüden, wie die ersten, ihre Bewunderer und Gegner finden werden. Ja, wir sind überzeugt, dass sie, wie jene, Erzeugnisse sind, die eben so entzückte Bewunderer als entschiedene Gegner haben.

Hier kann nur von *Chopin's* Etüden gehandelt werden, und diese rechnen wir zu dem Vortheilhaftesten unter Allem, was er schrieb. Dennoch ist die Meinung selbst seiner Freunde über diese neue Sammlung verschieden; nicht Alle sind darüber so entzückt, wie über seine erste Sammlung. Wer aber zufahren und sagen wollte, sie sind nicht so gut, als die ersten, der hätte sich schlecht aus der Sache gezogen. Die Gründe eines getheilten Wohlgefallens liegen öfter nicht im Werke selbst, sondern in dem Menschen und seinen vorgefassten Anforderungen. Man verlangt immerwährende Steigerung; das Pikanteste ist bald nicht pikant genug; man will noch mehr Seltsames, wunderlich Eingreifendes u. s. f. Ist nun schon Alles auf die höchste Spitze, die irgend ein Mann in dieser Art zu erreichen vermag, getrieben, wo soll es noch hin? Aber man verlangt, dass Berg auf Berg gesetzt werde, wie von den Giganten, und bedenkt nicht, dass selbst die Riesen im Himmelsstürmen ihren Untergang fanden. Dann ist auch der Begriff von Etüden in unserer Zeit so gestört und unsicher, wie manche andere Begriffe, was neuen Zwiespalt bringt. Wir wollen hier nur an den Unterschied der neueren Uebungsstücke, die zunächst *nur für die* Spieler und Kenner bestimmt sind, und derer, die zugleich als Salon- und Konzertstücke dienen sollen, erinnern. Beide Zwecke sind nicht immer auf einmal, in einem und demselben Stücke zu erreichen. Fordert oder wünscht einer einzig Konzert- und Salonetüden, so sieht er sich getäuscht, aber ganz ohne Grund und Recht, wenn er solche Sätze empfängt, die eben den Spielern nützen und einem kleineren Kreise von Kennern des Pianofortespiels unterhaltend sein sollen. Alles dies wird auf das vorliegende Werk recht gut angewendet werden kön-

sie auch ein Lied ohne Worte nennen. Sie bringt in der Höhe einen ganz einfachen Gesang mit gebrochener, über die Klaviatur hinfluthender Akkordbegleitung, wenig hervorgehobenen Bassnoten und nur zuweilen mit einigen durchklingenden Tönen in den Mittelstimmen. Diese Etüde, einen guten Vortrag natürlich vorausgesetzt, verfehlt nie einen guten Eindruck zu machen und kann mit keiner von denen in Op. 10. verglichen werden. Sie schliesst sich an die Art der Henseltschen an. — Dankbar ist auch die vierte in *A moll*, dazu den Musikkundigen mannigfach interessant. Der synkopirten, noch mit — bezeichneten Akkordgänge wegen, welche die rechte Hand gegen die gleichmässig fortlaufenden Sprünge abgestossener Achtel der linken Hand auszuführen hat, haben wir schon manchen freundschaftlichen Streit unter recht gebildeten Pianisten erlebt, der sich jedoch durch gesundes Markiren von der einen Seite, und durch unzerstreutes Hören auf der andern bald genug ausglich und zum Vortheil der Nummer endete.

Eine ähnliche Bewandtniss hat es mit der zweiten, Presto, $^4_4$, *F moll*. Diese Etüde bringt für die rechte Hand ununterbrochen fortlaufende Achteltriolen, während die linke, nur von zwei rhythmischen Einschnitten unterbrochen, unausgesetzt Viertteltriolen hören lässt. Sie ist also dazu da, beide Hände völlig unabhängig von einander zu machen. Dazu gehört nicht allein ein Spieler, dem jede Hand wie zu einer besondern, selbstständigen Person geworden ist, sondern es gehören auch Hörer dazu, die Beides auf einmal sicher aufzufassen wissen. Dann wird es schon wirken und Freude machen. Ueberaus nützlich aber ist die Uebung gewiss.

Als höchst brillant und grossartig bezeichnen wir die 10. in *H moll* mit einem Zwischenspiele in *H dur*, ein Bravourstück, das für die meisten Spieler, die es damit genau nehmen, wie sie sollen, schwer zu überwinden sein dürfte, nicht etwa der Oktavengänge, sondern der dabei auszuhaltenden Noten wegen. Es wird aber Ehre bringen. — Sehr nützlich und praktisch finden wir die 8 und 9, von denen wir die Anfänge hersetzen wollen:

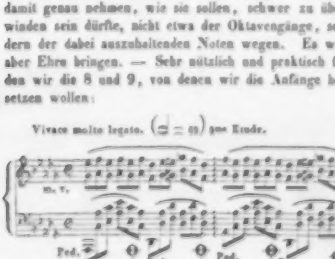

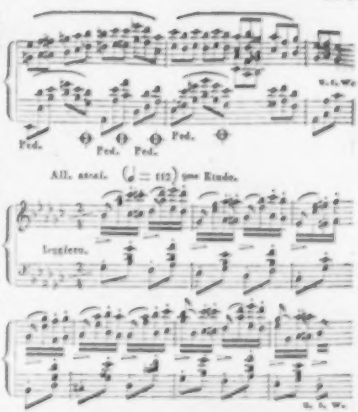

Als eben so nützlich stellen wir No. 6 und 11 zusammen; die erste übt im Allegro mit der Rechten Sechzehntheil-Terzengänge, oft in chromatischen Windungen, meist zu einem fortlaufenden Achtelbasse; die andere hat einförmig chromatisches Laufwerk bald in der rechten, bald in der linken Hand, bald in beiden zugleich. Es wird schon klingen, wenn es geht. Wer aber keiner der ersten Schwernotentreffer ist, der lasse um aller Liebe zum Wohlklange willen kein Menschenohr an seinen ersten Versuchen Theil nehmen, wenn er nicht will, dass man vor ihm und seiner Chromatik davon läuft. — Dagegen wollen uns No. 3 und 5 nicht ansprechen. *Chopin's* gekannte Eigenheiten finden sich in beiden Nummern reichlich, aber für uns ohne rein Anziehendes. — No. 12. behandelt eine Figur, die wir aus seinem *Krakowiak* schon kennen. Es bleibt also nur noch No. 7. zu erwähnen. Hier ist nun der Begriff der Etüde, an und für sich schon weit genug, doch gar zu weit ausgedehnt, bis zur Vernichtung. Man kann diese Nummer nur dann eine Etüde nennen, insofern jedes neue Musikstück ein Studium genannt werden kann. Es ist ein *Notturno*, eine *Reverie*, an der man einen nächtlichen Monolog schreiben möchte. Es gehört also im Grunde gar nicht hieher. Nichts aber ist merkwürdiger, als der höchst verschiedene Eindruck, welchen einer und derselbe vortreffliche Vortrag diesen Stückes auf die verschiedenen Hörer machte. Einige schüttelten

das Haupt und fanden es vollkommen unverständlich, d. h. bekanntlich in der Musik nicht viel mehr als langweilig oder wider ihren Geschmack laufend; Andere dagegen nannten es sublim poetisch und himmlisch. — Daraus folgt, man trage dieses Stück nicht im Salon, nicht vor gemischter Gesellschaft vor; dann behandle man es seiner Art gemäss, denn Takt und Noten thun es hier nicht allein, es will ganz besonders aufgefasst und gefühlt karakteristisch dargestellt sein, zum Besten solcher, die keiner Manier irgend einer Empfindungsweise als der einzig möglichen oder erlaubten huldigen und dem Traume seinen Poetengang im Reiche der Tonkunst gönnen.

Wie sehen aus dem Ganzen, dass diese zweite Sammlung weit gemischter ist, als die erste, weshalb ihr leicht Unrecht geschehen kann. Jedes Stück ist seinem Zwecke nach zu beurtheilen und zu wählen. Eins bleibt gewiss: Für Pianofortespieler, die schon manches Bravourmässige überwältigten, ist die Besiegung der meisten dieser Etüden von Nutzen. Viele werden dies bereits aus Erfahrung bestätigt haben; Andere, die sie noch unversucht lassen, mögen ihre Kräfte daran erstärken.

C. W. Fink.

Musik in der Schweiz.

In diesem interessanten Lande war bis jetzt gar Manches vorhanden, was dem Aufkommen der Musik unter seinen Bewohnern nur hinderlich sein konnte. In keinem Kanton wurde eine der drei hiesigen Schriftsprachen rein gesprochen; überall nur in Dialekten, jeder so rauh und unmelodisch wie möglich; nirgends war Musikunterricht in den sehr mässlich bestellten Gemeindeschulen aufgenommen, oder doch nur in sehr beschränktem Maasse, überall war der Tanz fast ganz verboten, nur an wenigen Tagen im Jahr erlaubt; dann in den reformirten Kantonen eine Geistlichkeit, welche es sich zur Gewissenspflicht macht, die Musik aus ihren Kirchen zu verbannen! Man höre daher hier Jahrhunderte hindurch nur die sogenannten Kuhreigen, schrecklich gegurgelt und auf den bekannten Alphörnern noch schrecklicher geblasen. Nur selten vernimmt man unter diesen rohen Tönen etwas Melodisches. Nicht viel mehr musikalischen Werth haben die Chorale (Psalmen) der Kirchen.

Doch das mit der fortschreitenden Zivilisation auch hier erwachende Bedürfniss nach Musik schaffte sich allmälich Befriedigung, und zwar lediglich durch private Bemühungen. Das Volk erlernte mehr und mehr die besseren Melodieen, welche herumreisende Tyroler und Steyermärker öffentlich sangen. Mehrere solcher Fremde zwar zu Hunderten, welche sie zu wohlfeilen Preisen drucken liessen, um desto leichter Singvereine in den Landgemeinden damit zu stiften.

Aber noch mehr wirkte das Jahr 1830, das überhaupt der Schweiz unendlich mehr Vortheile brachte, als irgend einem andern europäischem Lande. Die Männer des alten Patrizierregiments, die an nichts dachten, als sich Bauch und Taschen zu füllen, die wahre und alleinige Ursache der tiefen intellektuellen Erniedrigung der Schweizer seit Jahrhunderten, wurden beseitigt, und — was nur durch diese Beseitigung möglich war — *die Presse wurde frei*. Seitdem lernte das Volk etwas mehr *lesen*, was jetzt vielleicht kaum nur die Hälfte desselben versteht, da es durch die sich jährlich mehrenden neuen Blätter erst etwas zu lesen bekam, was früher, zumal in den katholischen Kantonen, in höchst beschränktem Maasse der Fall war. Mit dem Lesen lernte man — alle Klassen — von Woche zu Woche auch etwas besser *aussprechen*, das wesentlichste Erfordernis für den Gesang. Viele fremde „Flüchtlinge" sowohl, wie freiwillige Auswanderer brachten mit ihren besseren Mundarten sehr häufig auch grössere musikalische Bildung mit ins Land, und nun erst machte auf einmal die Musik ihre Fortschritte, wie vielleicht kaum irgendwo. Jetzt zeigt sich's, wie das früher so rauhe, schwerfällige, fast tauthose Volk der Schweizer, hauptsächlich in den deutschen Kantonen, so reiches Talent für Musik hat, wie alle Völker überhaupt. Fast zuverlässig ist es, wie häufig sich in jedem Städtchen, eben so in vielen Dörfern *Gesangvereine* bilden.

Diese Vereine begannen gewöhnlich mit „Nägeli-Liedern"; doch bald findet man sie zu einförmig und geschmacklos, was sie in der That sind, besonders alle, die der sonst so achtbare *Nägeli* seit der Zeit setzte, wo sich sein Verstand in den verwirrten religiösen Fantasieen *Jakob Böhm's* und Konsorten zu verlieren anfing. Bald aber grefen diese Vereine nach besseren Kompositionen; und jetzt singen schon mehrere die Glocke, die Harmonie der Sphären, den Ostermorgen und Lobgesang der Nacht, sogar die Schöpfung, die Jahreszeiten und einzelne Chöre aus Handel's *Messias*.

Mehrere Männer, geborene Schweizer, selbst Geistliche, wirken mit musterhafter Anstrengung, um mit Lehrern und Landleuten grosse, recht gut organisirte Vereine der Art zu bilden. Diese feiern schon grosse Gesangfeste einzeln schon vor 1830, an welchen diese Vereine freilich immer noch kleine Lieder singen, welche aber, zweckmässig fortgeführt, in kurzer Zeit auch grössere und bessere Sachen ausführen werden. Schmäuse, die stets mit einem Regen von Liedern begleitet sind, beendigen diese Feste. Ich war Theilnehmer eines solchen, welches der grosse *Burgdorfer Gesangverein* in *Irgensdorf*, eben weit *Bern*, für das Jahr 1837 veranstaltet hatte. Auch hier wurde, *unser Binks* Weihnachtskantate, nur kleines Gut gesungen; die Auswahl war abendrein geschmacklos, was selbst in hiesigen Blättern öffentlich gerügt wurde. Dennoch war ich wahrhaft ge-

Bäuerinnen, gemischt mit einigen Städtern, namentlich aus Burgdorf, zusammen singen zu hören, und das sogar einen fugirten Satz, der in jener Kantate vorkommt. Das Fest wurde übrigens auf das Anständigste begangen. Die einzelnen Abtheilungen des Vereins kamen in bäuerlichen „Omnibus", die sämmtlich mit Guirlanden von Laub, Moos und Blumen geschmückt waren, angefahren; Irgensdorf, so auch die nächst darum liegenden Gemeinden, welche sie passirten, hatten Ehrenpforten errichtet; der Schmaus war fröhlich und fast übergesangreich, Tanz schloss den ersten Tag des Festes; denn es währte noch den nächsten Tag über.

Auf's Lebhafteste musste man sich an diesen Tagen überzeugen, dass Musik nicht nur erheitert, sondern durch Beförderung der reinsten Geselligkeit auch *sittlich veredelt*, wie sonst keine Kunst. Ehre daher allen Personen, welche, um solche Feste zu stiften, willig Zeit, Mühe und Geld zu opfern nicht scheuen. Mit Auszeichnung verdient deshalb unter mehreren gleich verdienten Männern besonders Herr *Müller*, Predigergehilfe (Helfer) in Burgdorf, genannt zu werden. Er ist geborener Schweizer, und hat, obschon bei nur geringer musikalischer Bildung und Fertigkeit, doch höchst ehrenwerthe Verdienste um die Beförderung der Musik unter seinen Landsleuten. Solche Vereine bilden und bessern sich in allen deutschen Kantonen mit jedem Jahre.

Gesangvereine für höhere Musik bestehen in allen Städten; doch sind nicht alle gut geleitet, und nur wenige weit genug, um regelmässig nur Musik bester Gattung zu üben. Dazu fehlt es hier noch zu sehr an tüchtigen *Klavierspielern*. In der Schweiz, wie in allen Ländern ausser Deutschland, hatte man bis jetzt die sonderbare Meinung, als sei das Klavier mehr ein Instrument für Frauen als für Männer. Die Knaben werden daher nur erst in neuester Zeit, wo durch eingewanderte Deutsche dieses Vorurtheil allmälich verbannt wird, zum Klavierspiel angehalten, allein leider viel zu spät, als dass in der gegenwärtigen Generazion noch hinreichend tüchtige Spieler gedeihen könnten. Ich weiss nur von einem Luzerner, Herrn *Weber*, jetzt in Bern, der ein wackerer Pianist sein soll. Die besten Spieler sind alle Deutsche, so *Müller* in Zürich, *Mendel* in Bern, und wenige Andere. Kein Wunder, dass der höhere Chorgesang deshalb hier noch wenig gedeiht; denn wo sich ein Spieler findet, der die Meisterwerke älterer und neuerer Zeit zu spielen versteht, sammeln sich auch bald Sänger und Sängerinnen um ihn, die seinem Spiele nachsingen, was bekanntlich im Grunde überall der Fall ist, wo Singvereine sich bilden und gedeihen.

Der kunstgerechten Ausbildung der Orchestermusik steht überall, wenigstens in den reformirten Kantonen, entgegen, dass man hier so wenig tanzt und dass der Sonntag allzu „heilig", fast so pharisäisch wie in England begangen wird. Nirgends hört man hier an den Sonntagnachmittagen Musik an öffentlichen Plätzen, in Gärten und Sälen, wie in Deutschland; nirgends hat man an den öffentlichen Orten der Musik einen bestimmten, den Gesellschaftsraum beherrschenden Platz angewiesen; noch weniger errichtet man derselben irgendwo oft so geschmackvolle Tempelchen, Hallen, Säulendächer u. s. w., wie das in den grösseren Städten Deutschlands so gewöhnlich ist. Dass in den Kirchen noch weniger ein Platz für Orchester und Singchöre, zu Ausführung von Oratorien und grösseren Musikstücken, vorhanden ist, versteht sich nach Obigem von selbst.

Folglich kann die Musik hier den Musiker nur kümmerlich nähren; arme, aber talentvolle Menschen sind hier nur sehr schwer im Stande, die Musik von Jugend auf zu ihrer Hauptbeschäftigung zu machen, um sie später als tüchtige Praktiker ausüben zu können. Alle Orchestermusik ist daher fast nur Privatsache, und kann daher nur sehr mittelmässig gedeihen. Privatorchester können bekanntlich nur bestehen, wenn sie von Männern geleitet werden, welche Partituren zu arrangiren verstehen, eine eben so mühsame wie zeitraubende Beschäftigung. Diese wird aber hier nirgends belohnt, wenigstens nicht entsprechend. Und die gedruckt vorhandenen Partituren auszuführen, dazu finden sich vielleicht nur in *Zürich*, *Basel* und *Genf*, kaum selbst in *Bern*, ausserdem wohl nirgends in der Schweiz, die erforderlichen Instrumente und Spieler.

Doch gibt man sich viel Mühe, auch diese Gattung von Musik, die überall mit dem Gesange Hand in Hand gehen sollte, auszubilden. Der unglückliche *Fröhlich*, ein Schweizer, that in Aarau viel dafür; viel wirken auch *Edele* und *Mendel*, beide aus Deutschland gebürtig, in Bern. Doch liess sich jener, und lassen sich leider auch diese wackeren Männer zum Selbstkomponiren verleiten. Ist es auch Pflicht für Musiker mittlerer Gattung, wie sie hier nur sein können, — denn die der ersten finden hier zur Zeit allenfalls Anerkennung, gewiss aber keinen entsprechenden Lohn — dann und wann etwas Eigenes zu komponiren, so sollten sie das doch nur zur Uebung thun, nicht aber, um die vorhandenen musikalischen Schöpfungen zu bereichern. Das können doch nur Männer, welchen die Natur dazu den nöthigen Genius verlieh, und welche ausserdem von Jugend auf nur gute Musik hörten und von tüchtigen Meistern unterrichtet und gebildet wurden. Denn das sollte doch jeder Musiker wissen, dass zu Erzeugung einer guten Komposizion unendlich mehr gehört, als zu der irgend eines anderen Kunstproduktes. Es gab vor Jahrtausenden schon Gedichte von klassischem, ewigen Werthe; allein gute Musikerzeugnisse erst kaum seit Jahrhunderten.

Wahrhaft beklagenswerth ist es daher, dass Herr *Edele* in Bern seine schöne Zeit zur Komposizion einer wahrhaft kläglichen Oper, genannt „*Rübezahl*" (Text ohne allen musikalischen Werth von *Lohbauer*), und Herr *Mendel* daselbst zur Abfassung einer *Sinfonie* von gleichem Werthe vergeuden konnten. Wie weit nützlicher und wohlthätiger für Bern's Musikfreunde hätten sie gethan, wenn sie, statt diese unreifen Früchte ihres Fleisses in die Welt zu setzen, beflissen gewesen wären, gute bereits vorhandene Musikstücke in den dortigen musikalischen Zirkeln einzuführen! Es ist etwas Ausserordentliches, dass der dortige von Herrn *Mendel* geleitete Gesangverein einmal *Neukomm's* „Ostermor-

gen" am Charfreitage dieses Jahres aufführte. Wie viel mehr müssie dieser Verein, der recht wackere Mitglieder zählt, leisten, wenn Herr *Mendel* seinen Fleiss und seine Zeit, statt des Selbstkomponirens, wodurch er so wenig, wie Herr *Edele*, seinen Ruhm befördert, der höheren Ausbildung dieser Vereine widmete! In Burgdorf und Thun, beide zehnmal kleiner als Bern, wird weit mehr verhältnissmässig in Musik gethan, als in Bern, lediglich weil die Leiter der dortigen Vereine nicht selbst komponiren, sondern, dies den Berufenen überlassend, nur arrangiren, einstudiren und aufführen.

Von einigen anderen Gegenständen, welche zur Würdigung der Musik in der Schweiz gehören, als z. B. von der grossen helvetischen Musikgesellschaft, von Theater, Konzerten u. s. w. nächstens mehr.

R.

Nachrichten.

Wien (Fortsetzung). Die diesjährigen Winterkonzerte waren überabreich. Fräulein *Klara Wieck*, gegenwärtig ernannte k. k. Kammervirtuosin, gab deren noch vier im Saale der Musikfreunde, wiederholte auf Verlangen mehreres, und fügte noch Neues hinzu, z. B. Beethoven's F moll-Sonate, dessen B dur-Trio, ihren Hexentanz, die Mazurka, das Capriccio von Mendelssohn, und Thalberg's Opus 15.; die Variazionen: „*La ci darem*", von Chopin; dessen Etüden, Notturno's u. s. w., desgleichen von Liszt und Henselt; auch eine Sechter'sche Fuge u. A. — Von wegen der F moll-Sonate hat *Grillparzer* die sogar besungen in einem: „*Klara Wieck und Beethoven*" überschriebenen Sonette, was Herr *Vesque von Püttlingen* in Musik setzte, mit Beibehaltung stimmlicher aus dem fraglichen 57sten Werke gezogener Motive. Bezüglich des Vortrags schüttelten Manche missmuthig die Köpfe, behaupiend: so habe es der Meister wahrlich nicht gemeint. Die jugendliche Künstlerin, falls auch ihr Aehnliches zu Ohren gekommen sein sollte, mag dabei des Trostspruches gedenken: Niemand kann es Allen recht thun. — Noch gaben Konzerte die Violinisten *Henry Blagrove*, *Joseph Goldberg* und Professor *Janso*; der Organist an der hiesigen evangelischen Kirche, *Gottfried Preyer*, der wieder eigene Kompositionen vorführte, darunter auch seine vorlängst mit um den Preis konkurrirende Sinfonie. Weil nun die Freundeschaar aus Leibeskräften bei jeder Gelegenheit darauf losapplaudirt, so meint der gute, in Selbsttäuschung verfallene Mann alles Ernstes, dass was Rechtes in ihm stecken müsse. Indessen, Fleiss und gründliche Kenntnisse lassen sich nicht absprechen. — Ferner: der junge Klavierspieler *Heinrich Ehrlich*, welcher durch anstellige Beharrlichkeit keine unbedeutende Kunststufe erklimmen möchte; — Professor *Schubert*, zum Vortheile des Pensions-Fonds für Schullehrer-Wittwen und Waisen, neuere Motetten aus dem Nachlasse seines Bruders, Sänger-Arie aus Titus: „*Non più di fiori*", Bellini' Polacca: „*Son vergine vezzosa*", und: „*National airs Scotch and English*", dann *Song*: „*From mighty kings*", aus Händel's: „Judas Maccabäus", die Arie: „*Sommo ciel*", von Pacini, und zuletzt: „*Romances françaises, Suisses, et Rule Brittania*" vortrug. Der vorhergegangene Ruf verkündete eine Sängerin ersten Ranges; solche fanden wir freilich nicht; dagegen aber entzückte uns die glockenreine Silberstimme, der innige, zum Herzen dringende Ausdruck, das wohlthätig erwärmende Gefühl, und diese vollkommen gesicherte, durch nichts gestörte, ächt britische Ruhe. Der Eindruck war neu, überraschend, aber von höchst beruhigender Wirkung; der Beifall, schlechterdings nicht vom Verstande diktirt, entsprang aus dem Gemüth. — In den nachträglichen Abendunterhaltungen hörten wir: Onslow's neuestes Quintett in *A moll*; das Haydn'sche C dur-Quartett; ein handschriftliches von W. H. Veit in Prag, durch harmonische Reinheit und geschmackvolle Ausarbeitung interessirend, und Spohr's 3tes Doppel-Quartett; nebst einzelnen Gesängen, Chören und Solostücken für verschiedene Instrumente. — Die von dem gegenwärtigen Vorsteher des Konservatoriums, Herrn *Friedrich Klemm*, veranstalteten Zöglings-Konzerte gaben rühmliches Zeugniss von dessen bewährtem Kunstsinn und hochverdienstlicher Obsorge für das Gedeihen des preiswürdigen Institutes. Es waren vier, von Herrn Professor Kellner nach sorgfältigen Vorübungen musterhaft geleitet, darin: Sinfonien von Fesca, Haydn in *D*, Beethoven in *Es*, Spohr in *C moll*; — Ouvertüren zu Anacreon, Egmont, Semiramis, Pietro d'Abano, Faust (von Lindpaintner), Carlo Fioras, Cantemire, und eine unbezeichnete, gleichfalls von unserm trefflichen Lindpaintner; — Lieder, Arien und Gesänge von Proch, Ricci, Schubert, Donizetti, Lachner und Kreutzer; — Chöre: von Seyfried (aus Abasverus), Weber (erster Ton), Gyrowetz (für Knabenstimmen), Beethoven (Meeresstille und glückliche Fahrt); — Konzert-Pieçen für Flöte, Violine, Klarinette, Violoncell, Oboe und Horn. — Fünf ausgewählte Stücke des letzten Konzertes wurden zum Besten der Ueberschwemmten zu Pesth in einer Nachmittags-Akademie wiederholt. — Auch die *Concerts spirituels* fanden diesmal in besagter Lokalität statt, weil dem neuen östr. Landhause eine ausgedehnte Baureform bevorsteht. Das erste wurde mit Spohr's 5ter Sinfonie eingeleitet, gemäss seiner mündlich geleisteten, wahrhaft ehrenden Zusage für dieses Kunstinstitut bestimmt, und den artistischen Direktoren desselben, Freiherrn von Lannoy, Ritter von Seyfried, Karl Holz und Ludwig Titze zugeeignet. Auch diese neueste Tonschöpfung durchweht der idyllisch-romantische Geist des herrlichen Meisters in seiner prägnanten Eigenthümlichkeit; — der erste Satz, *C moll*, leidenschaftlich bewegt, jetzt kräftigen Aufschwungs, und dann wieder in Anmuth und Lieblichkeit verschmelzend; — das Adagio, *As dur*, ein Muster harmonischer Schönheit, voll ätherreiner Klarheit; — das Scherzo, *C moll*, launenhaft, grollend, —

zu erwarten war. Herr Frdr. Schubert hat einen sehr guten Ton (sein Instrument ist ganz vortrefflich) und verspricht Ausgezeichnetes, was wir hauptsächlich darum hoffen, weil er, auch in Schwierigkeiten, Alles sorgfältig genau nimmt, auf Deutlichkeit und Bestimmtheit sieht und lieber einen Effekt opfert, der mit Vernachlässigung des Gediegenen gar nicht schwer zu erzielen ist.

Am 26. Mai gab Herr *Adolph Glassbrenner* im Hôtel de Pologne eine humoristische Vorlesung, worin die Stücke im Berliner Dialekt vorzüglich ansprachen. Uns kann nur der musikalische Theil beschäftigen. Dem. Schlegel sang eine Arie, von ihrem Lehrer Herrn Pohlenz schön begleitet, trefflich und mit lautem Beifall, dem auch ein von Herrn Pögner gesungenes Lied von F.H. Truhn „Wanderschaft und Heimath" erhielt. Ganz besonders erwünscht wirkten „Die Käferknaben", komisches Quartett von F.H. Truhn, gesungen von den Herren Swoboda, Lortzing, Pögner und dem Komponisten. Es ist eigenthümlich, schön und ergötzlich gehalten und sehr zu empfehlen.

Am 30. Mai gab der Organist an der Nikolaikirche, Herr *C.F. Becker* zum Besten der Anstalt für Augenkranke ein Orgelkonzert. Nach einem kurzen Präludium *(Fmoll)* von Beethoven Bach's Fmoll-Fuge; Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden", für Flöte (Herr C.G. Belcke) und Orgel von C.F. Becker (schon früher besprochen); Bach's Motette: „Ich lasse dich nicht", gut vorgetragen von dem Thomaner-Chore; Fuge in *Cdur* von Krebs. — Bach's Präludium und Fuge in *Bdur* über den Namen Bach; Adagio für Flöte und Orgel; Motette: „Wir preisen deinen Ruhm", von C.F. Becker; freies Präludium; Fuge in *Gdur* von Krebs. — Der Vortrag der gekannten Meisterfugen war kräftig und klar; eben so schön Herrn Belcke's oft besprochenes Flötenspiel, dem das Adagio mit langer Einleitung viel Konzertirendes gegeben hatte, was bei allem modern Melodischen den Ort nicht ausser Acht liess. Dennoch will eine konzertirende Flöte, so voll auch der Ton des Herrn Belcke ist, zur Orgel und in der Kirche nicht Jedermann zusagen. Die Motette vom Konzertgeber begann mit dem Choral: „Nun danket alle Gott", welcher ganz taktmässig, auch an den Einschnitten, vorgetragen wurde (der frei gesungene Choral, ist er nicht fugirt, wirkt uns viel andächtiger), und ward in den folgenden Strophen ariettenmässig fortgeführt bis auf den nur etwas bewegteren Schlusssatz, Alles einfach und vom Thomanerchore gut gesungen. —

Frau Schröder-Devrient hat uns nun wieder verlassen. Ausser den drei schon erwähnten Rollen (Romeo, Norma und Fidelio) sang und spielte sie noch: Euryanthe, Vestalin, Nachtwandlerin und Valentine in den Hugenotten drei Male. In dieser letzgenannten Rolle ist sie unübertrefflich, jedes Wort ein Nerv, jeder Ton Gefühl, jede Stellung und Miene Natur und Wahrheit. Der Beifall ungemessen. Zum Abschied wiederholte sie den Romeo. Laute Beweise des Entzückens priesen die Gefeierte, der es nicht an Kränzen fehlte. Sie lebt un-

Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Parma.

Parma. Die Beatrice di Tenda, die nur in Rom, Florenz und Reggio, sonst aber nirgends in Italien gefallen hat, weil sie aber unglücklicher Weise von Bellini ist, doch hier und da aufgetischt wird, verunglückte auch hier als erste Karnevalsoper. Die Garcia, welche die Zeitschriften ihrer seligen Schwägerin, der Malibran, immer näher rücken, und nächstens dieselbe ersetzen lassen, rettete sich in der Titelrolle; Winter und Cartagenova zogen mit langen Nasen ab. Am 17. Januar ging die zweite Oper, Rossini's Otello in die Szene, die Garzia machte die Desdemona, Winter den Otello und Cartagenova den Jago: zweiter Fiasco. Man gab den Otello wenige Male, weil er zu alt ist, und kehrte wieder zur Beatrice zurück, weil sie jünger war. Nun wollte diese Junge bei der Reprise abermals nicht gefallen, und man gab das Junge mit dem Alten, d. h. eine Porzion des Otello mit einer Porzion der Beatrice, bei stets leerem Hause. Als aber Donizetti's Belisario am 12. Februar mit Beifall aufgenommen, alle Sänger, sogar der Impresario und der Theatermaler herausgerufen wurden, da füllten sich die Theater wieder.

Die Herzogin Maria Luise hat die Garcia zu ihrer Kammersängerin ernannt und derselben bei Gelegenheit ihrer Benefiz-Vorstellung einen mit einem schmeichelhaften Schreiben begleiteten kostbaren Kopfschmuck geschenkt. Die adeligen Vorsteher des Theaters liessen ihr Bildniss in Steindruck verfertigen.

Piacenza. Zwei Fiascos. In Bellini's Puritani gefiel nichts als eine Kabalette, in Rossini's Assedio di Corinto gar nichts, doch etwas — die hübsche Altistin und Anfängerin Aspetti. Nebst ihr waren Hauptsänger: die Micciarelli, der Tenor Genero, der Bassist Antoldi und der Maestro Gerli, ebenfalls Bassist. Von letzten Vieren gefiel einer weniger als der Andere, Gerli und Genero etwas mehr. Donizetti's Lucia di Lammermoor war etwas glücklicher, als die vorausgegangenen Schwestern.

(Fortsetzung folgt.)

Mancherlei.

G.W. Fink ist von dem geehrten Musik-Verein in Mannheim durch Diplom zum Ehrenmitgliede desselben ernannt worden, für welches Wohlwollen er seinen öffentlichen Dank abzustatten sich verbunden fühlt. Der Verein hat 1837 sein achtes Jahresfest gefeiert. Aus der gedruckten Uebersicht ergibt sich, dass es mit dem Vereine in künstlerischer und ökonomischer Hinsicht gut steht. Sein Musikalieneigenthum ist bereits nicht unbedeutend, die Bibliothek im Entstehen. Zu Dirigenten wurden gewählt Herr Hoforchesterdirektor Leppen und Herr Hofmusikus Neher. Die Generalversammlung am 20. Oktober 1837 genehmigte die dritte Auflage der Sta-

nale, *Cmoll*, ein ruh- und rastloses Ankämpfen der gewaltigen Massen; drei Themata um den Preis buhlend, und dessen zuletzt nur im gemeinschaftlichen Bunde errungen. — Das Höchste, was vielleicht durch kontrapunktische Kunst erzielt werden mag; jeder Abschnitt für sich ein Charakterbild, aber alle verbunden, durch geheim fortgesponnene Fäden im Zusammenbange stehend und demnach vereint erst zum vollendeten Ganzen sich gestaltend. Mit Liebe wurde das treffliche Werk aufgefasst, vorgetragen, und von der warm empfänglichen Versammlung anerkannt; das Scherzo musste sogar wiederholt gespielt werden. Die Beigaben waren: Fuge von Albrechtsberger „*Diffusa est gratia*", — Beethovens B dur-Konzert, von Herrn Rabel ausgeführt; — Mozart's Ouverture zum Schauspieldirektor, äusserst selten mehr zu Gehör gebracht, obwohl den alten, über ein halbes Jahrhundert zählenden Patron immer noch ungeschwächte Jugendkraft befeuert, was dann auch hier einen Da capo-Ruf unisono zur Folge hatte; — endlich: Händel's Messias-Halleluja. — Im Zweiten kamen ebenfalls auserlesene Gegenstände vor. Die bilderreiche Pastoral-Sinfonie; ein höchst melodischer Kirchenchor von Sacchini, voll edler, innig rührender Einfachheit; Mozart's Pracht-Konzert in *C dur*, op. posth., gespielt von Herrn Püttler, und die Schlussfuge aus dem Te Deum von Neukomm. — Zur Eröffnung des Dritten war Lachner's neueste Sinfonie in *D dur*, No. 6., gewählt, von dem Meister, welcher die Urlaubsferien sammt Gattin und Sohn hier im Familienkreise seiner Schwiegereltern zubrachte, persönlich dirigirt. Der erste Satz ist ein ruhiges, mässig bewegtes Allegro, reich an interessanten Harmonien und originellen Instrumental-Effekten, mitunter düster, sogar melancholisch, bis endlich, erst gegen Ende der zweiten Hälfte das Ganze einen allmählich hoher gesteigerten Aufschwung nimmt und zuletzt in eine wahrhaft majestätische, die gesammten Orchestermassen konzentrirende Doppelfuge sich auflöst. Das Andante, *H dur*, athmet eine idyllische Sentimentalität; Perioden voll Ausdrucks und inniger Zartheit wechseln mit leidenschaftlich anregenden Phrasen; nur wenige kräftige Einschritte erscheinen, momentan auftauchend, um gleich wieder in den schwärmerischen Farbenton zurückzusinken. — Das Scherzo, *H moll*, möchte einem brausenden Giessbache zu vergleichen sein, der im tollkühnen Uebermuthe über Stock und Stein fortstürmt, Alles verhöhnend, was hemmend ihm entgegen zu treten wagt. — Im Finale, *D dur*, $^2/_4$ Takt, ist vorzugsweise auf eine polyphonische Instrumental-Wirkung gerechnet, und jene Stelle, wo zuerst nur weiche Bläser, dann getheilte Violinen die Zwischen-Kantilene ausführen, oder vielmehr flüstern, kontrastirt imposant mit dem vollstimmig energischen Schluss-Refrain. — So erfüllt uns denn auch dieses Werk mit achtungsvoller Bewunderung für den Fleiss und das ausgezeichnete Talent des rüstig thätigen Verfassers. Eben aber weil wir ihn von Herzen hochschätzen und gewiss in die Zahl seiner wärmsten Verehrer gehören, können und wollen wir den frommen Wunsch, sich etwas kürzer zu fassen, keineswegs bergen. Die Kunst, in Allem und Jedem gehörig Mass und Ziel zu halten, mit einem Worte: zur rechten Zeit aufzuhören, ist und bleibt immerdar eine schwere, seltene, aber zugleich auch unschätzbare Kunst. — Noch erlauben wir uns eine Meinung auszusprechen, ob es nicht vielleicht, als Gewinn für das Ganze, zuträglich wäre, die Reihenfolge der Abschnitte zu verändern, und nach dem ersten Allegro unmittelbar das Scherzo einzuschalten, weil dadurch zwei Sätze in der analogen Tripel-Taktart getrennt würden, und das sanfte Andante alsdann, mitten inne stehend, als milder Versöhner zwischen dem wildstürmenden Scherzo und dem jauchzenden Jubel des Finale erscheinen müsste. Jedenfalls könnte die Bemerkung in Ueberlegung genommen werden. — Die Folgestücke waren: Motette: *Diffusa est gratia*, von Mich. Hayda; Hummels H moll-Konzert, gespielt von Herrn Pukhert, und Anthem von Händel aus der Kantate auf den Dettinger Sieg.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 21. März gab Herr *Franz Schubert*, Konzertmeister bei der k. Sächs. Hofkapelle in Dresden, im Saale des Gewandhauses eine überaus besuchte musikalische Abendunterhaltung, worin vorkamen: Ouverture zu Prometheus von Beethoven; Arie aus Nitocri von Mercadante, gesungen von Maschinka Schubert, geb. Schneider; *Souvenir de Norma*, Variazionen für die Violine, komponirt und vorgetragen vom Konzertmeister Schubert; Adelaide, von Beethoven, gesungen von Madame Schröder-Devrient (gut begleitet von Hrn. Anger). Im zweiten Theile: Adagio und Variazionen für Violle über ein Thema von Bellini, komponirt von Kummer, vorgetragen von Herrn Frdr. Schubert, Mitglied der Dresdner Hofkapelle; Lied von Karl Bank, und *la Contrabandiera*, Romanze von J. Dessauer (von ihm selbst begleitet), gesungen von Madame M. Schubert; Rondoletto für Violine, komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber; der Wassermann, Lied von J. Dessauer, und Lied aus dem Erbvertrag von Spohr, gesungen von Madame Schröder-Devrient; Arie aus *Pré aux clercs* von Herold, mit obligater Violine, vorgetragen von Madame Schubert und dem Konzertgeber. — Alles ohne Ausnahme erhielt Beifall; am allgemeinsten sprachen die Lieder (meist Gesänge) an, unter welchen stürmisch das Lied von Spohr ausgezeichnet und da capo verlangt wurde, welcher Bitte die Gefälligkeit der Frau Schröder-Devrient auch Genüge leistete, was um so mehr erkannt werden muss und erkannt worden ist, weil sie an diesem Abend wirklich unwohl war, so wenig man dies auch ihrem herrlichen Vortrage abmerken konnte. Ueber Herrn Schubert's Violinspiel haben wir nichts zu sagen; es ist bekannt und hier ofter besprochen worden. Die Kompositionen schienen für den hiesigen Geschmack zu modern. Die Gesangfertigkeit der Gattin des Konzertgebers ist neu-italienisch und bedeutend. Es wäre ungerecht, über ihre Stimme urtheilen zu wollen, da die Sängerin, die wir zum ersten Male hörten, sich unwohl befand. Dennoch trug sie, besonders das Lied von Bank, so lebendig vor, als es unter diesen Umständen kaum

Von dem berühmten Pianoforte-Virtuosen *Adolph Henselt* ist bei Frdr. Hofmeister in Leipzig und bei G. Sonnewald in Warschau erschienen: *Souvenir de Varsovie*, Valse brillante für 2 und 4 Hände, jedes zu 4 Gr. Der bei seiner Abreise von Warschau geschriebene Walzer ist mehr ein elegischer, als ein brillanter. Den vielen Freunden des jungen Komponisten wird die Anzeige dieses Impromptu's lieb sein.

Zu *Otto Claudius* Studien für den Gesang, als Fortbildung nach jeder Elementarschule u. s. w. (angezeigt S. 189), liegt zur 1. und 2. Lieferung die besonders abgedruckte Singstimme vor, Preis 5 Sgr. oder 18 Kr. Rhein. — Die Fortsetzung ist nächstens zugesagt.

Der Komponist des Zauberkessels, des bleichen Fremdlings u. s. w., Musikdirektor *C.G. Kupsch*, früher in Berlin, Leipzig und Dresden, zuletzt in Lübeck bei'm Theater fungirend, hat einen vortheilhaften Ruf nach Rotterdam, als Lehrer des Gesanges daselbst, erhalten; es ist ihm zugleich die Reorganisirung und Leitung der dortigen Nazional-Singschule übertragen worden. Den 15. Juni wird er in Rotterdam eintreffen.

In *Königsberg* hat unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *Simann* die Aufführung des Alexanderfestes von Händel in dem neu erbauten Saale der deutschen Ressource ausserordentlichen Antheil gefunden, noch lebhafter als frühere Aufführungen sowohl desselben Werkes als anderer von Händel und Bach. Sollen wir, heisst es in der Meldung darüber, unter dem durchgängig Guten das Beste herausheben, so war es die Macht, in der die von Mozart dem Werke zu nicht geringer Zierde beigegebene Instrumentirung hervortrat; dann die akzentuirte und empfindungsvolle Deklamazion, mit der die Chöre ausgeführt wurden, unter welchen besonders der im *ppp.* gehaltene Schluss des „Seht an den Perser, gross und gut" von tief erschütternder Wirkung war; endlich der seelenvoll gehaltene Vortrag der Sopranpartie. Mehrseitige Bitten um Wiederholung sind öffentlich und dringend ausgesprochen worden.

In einem Schreiben vom 20. Mai aus *München* wird berichtet: Dem. *Klara Novello* hat zweimal im Theater gesungen und ein sehr besuchtes Konzert gegeben. Sie erhielt den lautesten einstimmigsten Beifall. Ihre Erscheinung, ganz engländisch, ihre Stimme, durch Reinheit und Wohlklang, erregte Sensazion; ihre Lieder, Arien von Haydn und Händel erhielten den einstimmigsten Beifall. Freunde des italienischen und überhaupt des neuesten Gesanges vermissten die neuere Schule, darum gefielen die italienischen Arien von Rossini weniger, und minder als z. B. die von Mozart aus Titus. Fast wollte sie hier gar nichts von Haydn und Händel singen, nur auf besonderes Dringen gab sie nach. Sie geht nach Italien. Was sie dort wird und ob darüber nicht die Originalität ihrer Erscheinung zu Grunde geht, lässt sich kaum vorraussagen. — Auf den 22. Mai sind die *Hugenotten* angesetzt (mit verändertem Text), deren Ausstattung und Arrangement alles Frühere überbietet. Die Oper ist vortrefflich einstudirt; Fräulein von Hasselt die Königin, Madame Mink die Valentine, Pellegrini den Marcell, Diez den Raoul. Man ist ungemein darauf gespannt.

Das erste Konzert des Herrn *de Beriot* und der Dem. *Pauline Garcia* ist in Berlin mit ausserordentlichem Entzücken aufgenommen worden, wovon das Nähere eingesandt werden wird, weshalb wir nicht vorgreifen. Zum folgenden Konzerte sind alle Einlasskarten ausgegeben, so gross ist der Zudrang. Wahrscheinlich kehren Herr de B. und Fräulein G. nach Leipzig zurück, auch unserm Publikum solche Genüsse nicht zu entziehen.

Sechs Orgelstücke

zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, komponirt von J. G. Meister. Op. 11. Schleusingen, bei *Conr. Glaser.*

Der Komponist ist Organist an der Haupt- und Stadtkirche zu Hildburghausen und gibt sich in No. 1. als einen guten Fugensetzer kund. Seine nicht zu lang ausgesponnene, aber sehr geschickt durchgeführte Fuge für das volle Werk ist überaus empfehlenswerth, nicht sehr schwer auszuführen und wird Jedem genügen. No. 2. Vorspiel zu dem Choral: „Christus der ist mein Leben", abermals zweckmässig und geschickt. No. 3. Vorspiel für 2 Manuale und Pedal zu: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und No. 4. desgleichen zu: „Befiehl du deine Wege". Beide Vorspiele sind also eigentliche Trios mit zum Grunde gelegtem Anfange der Choralmelodieen. No. 5. Mit vollem Werke und abwechselnd schwachem Manuale, gut gearbeitet, weniger gut erfunden, der zu vielen Abschnitte wegen, die in der Länge ermüden. No. 6. Vorspiel für 2 Manuale und Pedal, wie die vorigen Trios, doch etwas viel modulirt, immer mit Kenntniss und nicht schwülstig oder zu prappant. Die Kompositionen sind gut, ohne Vergleich besser als der Notendruck, der wirklich schlecht ist.

Pièce facile pour le Violoncelle

accompagnée de 2 Violons, Alto et Basse ou de Pianof. composé par Bernard Romberg. Oeuv. 65. Leipzig, chez *Fred. Hofmeister.* Pr. av. Quat. 20 Gr.; av. Pfte. 14 Gr.

Der geehrte Name des grossen Violoncellisten empfiehlt das Werkchen an sich. Alle Liebhaber des Instrumentes, die einige Fertigkeit erlangten, werden sich daran erfreuen; schwächere Spieler mögen es sich zu leichter Uebung dienen lassen. Es besteht aus einem Kantabile und aus Variazionen über 2 westfälische Lieder.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juni. **№ 24.** 1838.

Ueber die Lebensperiode Franco's,

des bekannten ältesten Schriftstellers über die Mensural-Musik; in Beziehung auf Herrn *Fétis: Résumé philosophique de l'histoire de la musique.*

Von R. G. Kiesewetter.

Die Frage, in welchem Zeitalter *Franco*, den man gewöhnlich *Franco von Köln* nennt, gelebt habe, ist keine einfache Frage der Biografie; es ist eine Frage der musikalischen Kunst- und Literär-Geschichte. Seine Lebensperiode verrücken, heisst zugleich eine der wichtigsten Entwickelungs-Perioden musikalischer Kunst und Wissenschaft verrücken.

Seit der Zeit, als die musikalische Partie der Literatur gepflegt worden — das ist, etwa seit zweihundert Jahren — haben die musikalischen Gelehrten, Literatoren, Bibliografen, Schriftsteller im Fach der Geschichte u. A. jenen *Franco*, den Verfasser des ältesten auf uns gelangten Werkes über die Mensural-Musik, in der Person eines in Annalen und Gelehrten-Geschichten wohl schon lange angezeigten Geistlichen gleiches Namens zu erkennen geglaubt, der um das Jahr 1047 wegen seiner Gelehrsamkeit berühmt, und noch um das Jahr 1063 in Lüttich am dortigen Dome als Scholastikus angestellt war.

Nicht ohne einige Schüchternheit, doch mit der ruhigen Zuversicht, der man sich überlassen darf, wenn man über die Erkenntniss der Umstände des Ortes und der Zeit, und über die hieraus zwanglos sich ergebenden Folgerungen mit sich selbst im Reinen zu sein glaubt, habe ich, wenn ich nicht irre, zuerst *), in der allgem. musik. Zeitung, Jahrgang 1828, No. 48, 49 und 50, es unternommen, meine Zweifel an der Richtigkeit jener Angabe der Literatoren laut werden zu lassen, und meine Meinung zu entwickeln, nach welcher *Franco* der Mensuralist kaum früher als im Anfang des 13. Jahrhunderts geblüht haben könne. Und da mir von einer anderweitigen Erörterung der Frage, nur Berichtigung meiner möglicher Weise doch irrigen Hypothese, ungeachtet meiner hierauf gestellten Bitte und Aufforderung, immer nichts bekannt geworden war, durfte ich wohl, meiner einmal gefassten Ansicht folgend, in meiner kurzgefassten „Geschichte der europäisch-abendländischen d. i. unserer heutigen Musik" (Leipzig, bei *Breitkopf* und *Härtel* 1834) der noch *Franco* benannten Epoche das 13. Jahrhundert zuweisen, in dessen Anfang dieser hochverdiente Mann noch geblüht haben musste, und in dessen weiterem Verlauf kein berühmt gewordener oder Berühmtheit verdienender Name zunächst mehr glänzt hatte.

Die Gründe für meine Meinung in Ansehung dieses *Franco* hatte ich, besonders rücksichtlich der Quellen ziemlich ausführlich, in der oben gedachten Abhandlung vom Jahr 1828 entwickelt, in der oben erwähnten „Geschichte unserer heutigen Musik" aber, in gedrängter Kürze, in folgenden Sätzen zusammengefasst:

Es sei aus den älteren Annalisten und Verfassern von Gelehrten-Geschichten kein Zeuge aufgerufen, noch auch ein solcher zu finden, der es bestätiget hätte, dass *Franco* der Scholastikus zu Lüttich in der musikalischen Wissenschaft excellirt und ein Werk dieses Faches hinterlassen hätte. An sich aber sei es unglaublich, dass ein Mann mit so wohl geordneten Kenntnissen selbst schon von Mensur, dem in Absicht auf die Kenntniss der geringsten Elemente der Musik noch so kindlichen (ja kindischen) Zeitalter *Guido's von Arezzo*, fast noch dessen Zeitgenosse, so nah' gelebt haben könne *). Zudem sei unser *Franco* nicht etwa der Erfinder und der erste Lehrer im Fache der Mensural-Musik gewesen; er sage vielmehr ausdrücklich, dass darüber schon mehre andere vor ihm, „Aeltere und Neuere", recht gute Regeln gegeben haben; dass dieselben aber gleichwohl in verschiedenen Nebendingen in Irrthümer verfallen seien, denen er (*Franco*) abhelfen wolle. Nach solchen Prämissen, und wenn man erwäge, welche Stadien die Wis-

*) Den ersten Zweifel hatte schon Marpurg erhoben, der diesen Franco gegen das 14. Jahrhundert gesetzt haben wollte, aus dem (allerdings unrecht erscheinenden) Grunde, weil derselben zuerst bei Marcheltus Erwähnung geschehe, welcher letztere im 14. geblüht habe; von den Schriftstellern über Mensural-Musik das 13. Jahrhundert benutzte Marpurg zu seiner Zeit noch keine Kenntnisse haben.

*) Die rechte Wirksamkeit Guido's fällt beiläufig in das Jahr 1024 bis etwa 1037. — Die grosse Unwissenheit in musikalischen Dingen noch im 11. Jahrhundert kann aus der Begierde schliessen, mit welcher die Theorie Guido's damals überall aufgenommen wurde. Noch gegen Ende dieses Jahrhunderts wurde ein zu S. Trond, in der Diözese von Lüttich, eingeführt, in welcher kurz vorher jener Franco gelebt hatte, welchem man so gehaltreiche Schriften, sogar über Mensural-Musik beimisst. Und dies wäre kein Anachronismus? (Forkel G. d. M. II. 344.)

ist, hat sich Weikard nicht entgehen lassen [58]). „Man weiss, spricht er, dass kein besseres „Mittel ist, uns gesund und schön zu erhal„ten, als Munterkeit und gemässigte Freude. „Kummer und Traurigkeit machen frühzeitig „alt und missfarbig; daher giebt es manche „Leute, die man für so viel älter oder jünger „hält, als sie wirklich sind. Die Ursache liegt „in dem Temperamente und der Gemüthsver„fassung. Die Kraft der festen Theile muss „hier erweckt, und die flüssigen müssen freyer „bewegt werden. Gemeiniglich sind sie einer „Verdünnerung bedürftig, es sey denn, dass „eine Wassersucht schon auf dem Wege ist. „Man suche ihnen das Geistige oder Phlogisti„sche zu ersetzen. Der Geist muss zerstreut „und ermuntert werden. Man darf ihm nicht „Zeit lassen, sich immer mit dem unange„nehmen Gegenstande zu beschäftigen. Gesell„schaft, Geschäfte, Musik, Liebe, können „hier vortreffliche Dienste leisten."

Aus ähnlichen Gründen lobt Berdolt, ein Mümpelgardischer Arzt, die Musik in der Niedergeschlagenheit, welche von einem schleichenden Nervenfieber beym Abtrocknen der Kinderblattern herkömmt, und von der Beschädigung des Nervensystems durch das Blatternmiasma wahrscheinlich herstammt [59]).

Folgende Wahrnehmung des englischen Wundarztes Lucas zu Leeds verdient hier eine Stelle, obschon die Musik in diesem individuellen Falle keine Radicalkur bewürken konnte. „Ein zwey und zwanzigjähriger Sohn eines Pach„ters wurde von einem schleichenden Fie„ber befallen, das ihn in Zeit von acht Wo„chen sehr schwächte. Als von ungefähr eine „Gesellschaft junger Leute mit Musik bey sei„ner Wohnung vorbey zog, fuhr er im Bette „zusammen, und rief einmal über das andre: „Tanzen! Tanzen! um Gotteswillen, „lasst mich tanzen! Er spielte zwar sonst „auf der Flöte, tanzte aber nie. Alle Abmah„nungen halfen nichts: er zog sich langsam „an. Als ein herbeygerufener Spielmann die „Violinsaiten zu berühren anfing, fuhr er zu„sammen und blieb eine Weile starr; dann „aber, als gespielt wurde, tanzte er mit vieler „Leichtigkeit, doch auf eine wunderliche, ge„zwungene und schaudervolle Art. Zuweilen „machte die Musik, dass er zuerst die Hand, „dann den Fuss bewegte, und endlich mit dem „Kopfe nickte; ein andermal geschah es, „dass er schnell vom Stuhl aufsprang, und „die lächerlichsten Verziehungen des Ge„sichts und aller Gliedmassen machte, nicht „anders, als wollte er geflissentlich die Rolle „eines Harlequins spielen. Wenn er zuweilen „fiel, so brachte ihm die fortgesezte Musik „wieder auf die Beine, und nur, wenn „er äusserst ermüdet war, würkte sie nicht „mehr auf ihn. Alle seine Bewegungen waren „viel zu hastig, als dass man solche für will„kührlich halten konnte. Als einstens mitten „im Tanzen eine Saite auf der Geige sprang, „und der Spielmann auf den noch übrigen „dreyen fortspielte, blieb der Patient unbeweg„lich stehen, wurde auf kurze Zeit sehr ärger„lich, und konnte die höchst unangenehme „Empfindung, die dieser Zufall in ihm her„vorbrachte, nicht genug beschreiben. — „Diese Bewegung ermüdete ihn nicht wenig, „er schwizte viel dabey, schlief aber gut, und „erholte sich nach wenigen Tagen so, dass er „im Stande war, in die eine halbe Meile entle„gene Kirche zu gehen. In der Folge aber „wurde er anstatt dieser Neigung zur Musik „und zum Tanze mit konvulsivischen Bewe„gungen befallen, unempfindlich, sprachlos, „und hatte einstens über 24 Stunden lang die

58) Im phil. Archiv w. o. St. IV. S. 219, 220.

59) Tissot w. o. §. 82. S. 290, 291.

senschaft durchgegangen sein musste, bis ein auch noch so „scharfsinniger Kopf im Stande war, sie in einem zusammenhängenden und konsequenten Systeme darzustellen, als *Franco* von Köln, besonders in Absicht auf die Mensur und deren Zeichen, wirklich gethan; so dränge sich, allen Autoritäten zum Trotz, die Ueberzeugung auf, dass dieser vortreffliche Mann der Epoche Guido's sehr ferne gestanden haben müsse, und kaum früher als in den ersten Dezennien des 13. Jahrhunderts geblüht haben könne; in dieser Epoche, in welcher überhaupt die frühesten Traktate über diese Materie vorkommen, deren Verfasser dennoch unsern *Franco* an zugewachsenen Kenntnissen nicht so übertroffen haben, als dies der Fall sein müsste, wenn, zwischen ihnen und *Franco*, fast zwei Jahrhunderte an der Ausbildung der Mensural-Theorie und des Kontrapunktes schon gearbeitet hätten.

Es ist mir seither die Genugthuung geworden, zu erfahren, dass Herr *v. Winterfeld* und weiland *Perne**) ebenfalls die Identität der Person jenes Domherrn und dieses musikalischen Schriftstellers bezweifelt haben, und dass auch der Verfasser des Artikels *Franco* in dem zu Stuttgart erscheinenden Universal-Lexikon (Herr *G.W. Fink*) sich in diesem Sinne ausgesprochen hat. Wie selbständig ich nun auch in meinen Meinungen sonst immer zu sein glaubte, der ich niemals ein sonderliches Bedenken getragen, irgend einer sich vorstellenden sogenannten Autorität die kritische Leuchte unter das Gesicht zu halten: so gesteh' ich doch an diesem Orte, dass ich eine gewisse Beruhigung darin fand, ja dass ich nicht unempfindlich bin für die Ehre, eine sonst nicht rezipirte Ansicht mit Männern zu theilen, deren grosse Superiorität ich anerkenne.

Aber es widerfährt mir endlich auch die Ehre, einen eben so achtbaren Gegner auftreten zu sehen: es ist Herr *Fétis*, welcher in der nunmehr erschienenen *Biographie des musiciens* (I. und II. Band, Paris 1835, Buchstaben *A* und *B*) und eigentlich in einer dem ersten Bande vorgesetzten Abhandlung, betitelt: *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*, auch von der Bildung des Systemes der Mensural-Musik handelt, und in dem betreffenden Artikel seine neuesten Entdeckungen mittheilt, zum Beweise: dass *Franco* der Scholastikus zu Lüttich allerdings in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts die bekannten Traktate über Discantus und Mensural-Musik habe schreiben können und wirklich geschrieben habe **).

Die Darstellung des Herrn *Fétis*, mit mancher interessanten Neuigkeit unterstützt, heischt von mir irgend eine Erklärung: ich müsste ja diese auch dann geben, wenn ich mich eines Irrthumes überführt erkannte; — was jedoch dieses Mal der Fall noch nicht ist. Ich trete mit meiner Gegenerklärung um so unbedenklicher hervor, da ich überzeugt bin, der Leser dieses meines gegenwärtigen Aufsatzes werde mir dafür Dank wissen, dass er hier, und zwar in einem ziemlich vollständigen Auszuge, jenen ganzen sehr merkwürdigen Artikel erhält *). Und wenn zwar dieser zur Erhöhung seines Interesse meiner Bemerkungen allerdings nicht bedarf, so meine ich doch, dass man auch diese — oft zur besseren Aufklärung, oft zur Berichtigung angeführter historischer Daten, mitunter gewagter Behauptungen und verführerischer Schlüsse dienend — weder überflüssig, noch alles eigenen Interesse bar finden wird.

Bei den Griechen — so beginnt Herr *F.* — war die Mensur in der Musik blos das Resultat des prosodischen Gefühls, eines Bedürfnisses, welches aus dem poetischen Rhythmus entstanden war. Dieses rhythmische Maass hatte *S. Ambros* in der Kirche aufrecht erhalten, obwohl schon geschwächt durch den Verlust des Akzentes; zumal da das Ohr der Völker Italiens sich schon gewöhnt hatte, die rauhen, der Tonfälle *(cadences)* ermangelnden Sprachen der Barbaren des Norden zu hören. So schnell aber erfolgte, von da an, der Verfall des Gesanges in dieser Beziehung, dass ungefähr zweihundert Jahre nach dem Ableben des h. Ambros kaum noch eine Spur der alten gesungenen Prosodie mehr übrig war, und *S. Gregor* das Wenige, was sich etwa davon erhalten hatte, verschwinden lassen konnte, ohne das Ohr seiner Zeitgenossen zu beleidigen. Die Gleichheit der Sylben im Gesang, sagt Herr *F.*, sei so vollkommen begründet gewesen, dass man in der Zeitfolge nur mit Mühe zu dem prosodischen Gesange habe zurückkehren können; wie denn in allen Antiphonaren und Gradualen vom 8. bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts kein Zeichen des Zeitmasses entdeckt werde.

---

*) *Perne*, einer der Kustoden der königl. Bibliothek in Paris, Korrespondent des Institutes, gest. im J. 1833, ein Mann von eben so vielseitiger als gründlicher Gelehrsamkeit, vorzüglich thätig im Fache der altgriechischen Musik und jener des Mittelalters, dürfte vielen unserer Leser durch verschiedene wertheVolle Aufsätze in der *Revue musicale* bekannt geworden sein. Bei seinem Leben klagte dieser ausgezeichnete Gelehrte, dass er — wegen Mangels an Unterstützung — seine Arbeiten nicht herausgeben könne. Sein literarischer Nachlass muss sehr bedeutend gewesen sein; welches Schicksal dieser gehabt, ist uns nicht bekannt geworden.

**) Der betreffende Artikel dieser Abhandlung ist überschrieben: *Formation d'un Système de musique mesurée.* Der Begriff einer *musique mesurée* ist in der französischen Sprache ungedehnter als jener, den wir mit dem bei uns technisch gewordenen Ausdrucke „*Mensural-Musik*" verbinden, indem mit dem Worte *mesure* auch der *Takt* bezeichnet wird; daher jeder rhythmische, mit einem Takte messbare Gesang im ungedehnteren Sinne schon eine *musique mesurée* ist, der wir darum noch nicht das Prädikat einer Mensural-Musik beilegen würden. Im engeren Sinne aber bedeutet *musique mesurée* wohl auch die eigentliche *Mensural-Musik*. Die Verwendung beider Begriffe wiederholt sich in dem betreffenden Artikel an mehr als einem Orte.

*) Noch ist, meines Wissens, von dem *Résumé philosophique* bei uns keine Uebersetzung erschienen. Diese in vielfacher Beziehung höchst merkwürdige Abhandlung (wie wir versichern, das Programm einer von Herrn *F.* verheissenen umfassenden „allgemeinen Geschichte d. M.") — jetzt einem beginnenden biographischen Lexikon eingerückt, das, wie zu besorgen, bei uns nicht sehr gemeinnützig werden dürfte — verdiente wohl eigens in einer Uebersetzung herausgegeben zu werden, und könnte, mit kritischen Noten begleitet, ein sehr lehrreiches Werk werden.

Was nun den *ambrosianischen Kirchengesang* und dessen Verschiedenheit von dem *gregorianischen* betrifft, so könnte es zwar scheinen, dass eine Erörterung dieses Thema nicht in den Kreis meiner gegenwärtigen Aufgabe gehörte, welche sich angekündigter Maassen wesentlich auf die Mensural-Musik bezieht; indem aber Herr *F.* in dem ambrosianischen Gesange gewisser Maassen den Uebergang zu dem rhythmischen Volks- oder weltlichen Gesange einer spätern Zeit anzunehmen scheint, und in einem verschiedenen Sinne im weiteren Verfolg noch öfter auf den gregorianischen Gesang zurückdeutet, so muss es mir wohl — eben wie auch Herrn *F.* — gestattet sein, diesem Gegenstande einige Worte zu widmen.

Allzu zuversichtlich haben, meines Befindens, die Schriftsteller, wenn sie eigens oder gelegentlich von dem ambrosianischen Gesange gesprochen, denselben mit dem Prädikate eines rhythmischen bezeichnet. Gestehen wir uns und der Welt endlich aufrichtig, dass wir von demselben so viel als Nichts wissen: seine Beschaffenheit hat so wenig der emsige *Gerbert* mit allen seinen Zitaten, als unser trefflicher *Forkel* mit seinem vermittelnden Raisonnement in's Klare zu bringen vermocht; den Nachfolgern wird es nicht besser gelingen. Rhythmisch kann er nicht gewesen sein: rhythmischer Gesang setzt rhythmische Texte voraus; solche aber gab es in der lateinischen Kirche damals nicht: ob die wenigen Hymnen des h. *Ambros* selbst, und etwa einige, die den ältern h. *Hilarius* oder den ungefähr gleichzeitigen h. *Prudentius* zu Verfassern gehabt haben sollen *), zur Zeit des ersteren in dem Ritus eingeführt waren, ist nicht bekannt **); auch würden sie für das heilige Jahr ohnehin nicht hingereicht haben. Die Psalmen, Antiphonen, Gradualen, Responsorien, Episteln, Euangelien, die Theile der Messe u. s. w. waren durchaus blose Prosa, und deren Vortrag kann nur ein prosodisch betonter gewesen sein, und auch dies vermuthlich nur mit Beobachtung der Quantität der *penultima* in mehrsylbigen Wörtern.

Dass der gregorianische Gesang, im Gegensatz des angeblich rhythmischen (oder metrischen) des h. *Ambros*, ursprünglich, mit Verstossung aller Prosodie} aus gleich langen Sylben oder Tönen bestanden haben soll, geht nirgends hervor, und den Beweis habe ich auch bei unserm emsigen *Forkel*, welcher der Vergleichung beider Gesangarten einige Paragraphe gewidmet hat, nicht herausfinden können. Was nach Art der Kollekten vorgetragen wurde — und dies ist bei Weitem das Meiste — gestattete, ja erforderte, schon wegen der Oekonomie der Zeit (und um die Gemeinde nicht einzuschläfern) einen lebhafteren, der gewöhnlichen Rezitazion angenäherten Vortrag, mit Beobachtung der prosodischen Quantität, gewisser Maassen selbst des deklamatorischen Akzentes. Dasselbe mag von einigen mehr melodisch-modulirten Gesängen gelten, z. B. von der Präfazion, dem Paternoster, den Antiphonen u. v. a. Wohl gibt es aber Texte, in denen der prosodisch-fortschreitende Gang durch die Modulazion unterbrochen wird, wenn auf eine Sylbe mehrere Töne, ja bisweilen, besonders in *jerialibus*, eine Reihe von Tönen zu singen kam; und dies vielleicht war das Unterscheidende des gregorianischen Gesanges *). Wurden endlich Gesänge von der ganzen Gemeinde gesungen, so entstand das Fortschreiten in gleich langen Sylben von selbst, eine Wirkung der Nothwendigkeit.

Der gregorianische Gesang, von dem Stifter nicht sowohl reformirt als geordnet und in eine feste und allgemeine Vorschrift gebracht, war also ein die Prosodie nicht ausschliessender Gesang. Eine wesentliche Reform in dieser Beziehung müsste von gleichzeitigen Schriftstellern, oder doch gewiss von den Biografen S. Gregors angezeigt worden sein. Aus dem Mangel aller Bezeichnung eines Unterschiedes langer und kurzer Sylben in den liturgischen Büchern vom 8. (?) bis gegen Ende des 13. Jahrhunderts auf einen aller prosodischen Betonung ermangelnden Gesang zu schliessen, wäre ein Irrthum; von da her den Beweis zu führen, kann auch Herrn *F.* Meinung nicht gewesen sein: die *nota romana* (Neumenschrift) hatte für solche Unterscheidungen so wenig ein Zeichen als die antike griechische Notazion; die Geistlichen, mit den Regeln der lateinischen Sprache vertraut, bedurften derselben beim Gesange so wenig, als im gewöhnlichen Lesen oder im mündlichen Vortrage. Dass bei Einführung der Nota (gewöhnlich, aber irrig, gregorianische Nota genannt) in den liturgischen Büchern zugleich (obschon nicht überall) Noten von verschiedener Dauer aufgenommen wurden **), geschah zur Erleichterung für die, seit Einführung des Figural-Gesanges auf den Chören häufiger verwendeten, zum Theil des Lateins nicht genug kundigen Musiker (*cantores* und Chorknaben), vielleicht auch aus besonderer Rücksicht für gewisse auswärtige Nazionen, welche (wie *Glarcanus* den alten niederländischen Kontrapunktisten nachgesagt) mit der lateinischen Prosodie immer etwas brouillirt waren. Jedenfalls zeigten jene Ausgaben, in welcher Gestalt die Kirche den gregorianischen Gesang vorgetragen haben wollte, und es ist kein Grund vorhanden, zu zweifeln, dass die damals vorgezeichnete Art des Vortrages aus

*) M. s. Antony Lehrbuch des gregor. Kirchengesanges, S. 158 u. ff.

**) Auch S. Gregor M. war ein Hymnendichter; man findet 8 seiner Hymnen in der Sammlung seiner Werke; aber er führte sie nicht in der Kirche ein (Forkel, II. 438); und nach Mabillon sollen die Hymnen überhaupt erst im 12. Jahrh. rezipirt worden sein.

*) Das von *Forkel*, II. 483. nach Franchinus eingetragene Beispiel scheint mir den Unterschied beider Gesangsarten, sowohl was den prosodisch-metrischen Vortrag, als was die Modulazion betrift, am richtigsten darzustellen.

**) *Forkel*, II. 480. hat ein Beispiel aus einem nach dem Beschlusse des Tridentinischen Konzilliums wieder hergestellten Missal (Auflage von 1687) zur Ansicht gebracht, worin eine gewöhnliche lange und kurze Note vorkommt, dann eine dritte, länger als jene, auf welche der Rede-Akzent fällt. Der *Cantorinus romanus*, dessen erste Auflage in Venedig 1518 erschien, das Altare mit Chorknaben gebrauchte Buch, hat nur eine Longa und eine Brevis.

der Zeit des Stifters, im Wesen unverändert, überliefert worden war.

(Beschluss folgt.)

Uebersicht für das Pianoforte.

Bei der Fluth von Komposizionen für das Pianoforte ist es an und für sich eine Sache der Unmöglichkeit geworden, auch nur so viele gedruckte Werke ausführlich zu besprechen, als uns zu diesem Behufe eingesandt worden sind; es wäre aber auch öfter unnütz, ja sogar nachtheilig, wenn man sich dafür überbieten wollte.

Es gibt theils recht gute und beliebte Komponisten, die sich einen grossen Anhang des Publikums erworben haben, immerfort gekauft und daher immerfort zum Vielschreiben aufgemuntert werden. Diese sind nun so ausführlich und mehrseitig bereits besprochen worden, dass sich, bleiben sie, wie gewöhnlich, ihrer beliebten Art treu, nichts Neues mehr über sie sagen lässt, es wären denn Redensarten, die allewege nichts werth sind. Was hilft es, wenn witzige Leute über den jüngsten Tag reden, während man etwas von einem Rondo hören will? Dergleichen ist vom Uebel; Wiederholung des Bekannten wäre es nicht weniger. Dennoch gebührt es sich, um solcher Männer und um des Publikums willen auf solche Ausgaben aufmerksam zu machen. Da sind nun kurze Anzeigen am rechten Orte, ja mehr werth, als lange Worte von allerlei Zeug, das nicht zur Sache gehört.

Theils gibt es junge Komponisten, die sich vor den Augen des Publikums heranbilden, ihre Kräfte auf vielfache Art versuchen und bei der Unsicherheit des vielbeweglichen Geschmacks noch nicht zu einer bestimmt selbstständigen Richtung gelangt sind. Diesen würde man mit zu voreilig scharfem Richten in den natürlichen Verlauf ihres Bildungsganges nur hinderlich, keineswegs fördernd, eingreifen, da man ihnen in den meisten Fällen einen Weg als den besten anweisen würde, der für ihre Wesenheit sehr leicht geradehin der falsche sein könnte. Andere sind in ihrer Jugend so überschwenglich und so brausend, wie Most, worüber nichts zu sagen ist, als dass der Most im Brausen sei. Wie der Wein werde, das muss die Zukunft lehren. Wer aber störend in den Gährungsprozess eingreifen wollte, würde darum nicht zu loben, sondern zu tadeln sein u. s. w. Alle aber haben ein Recht zu verlangen, dass sie genannt werden, dass auf ihre Wirksamkeit aufmerksam gemacht werde. Geschieht das mit klaren Hinweisungen auf Beschaffenheit der Gaben, mit Andeutungen, für welche Bildungsstufe der Vortragenden und der Hörer die Werke am zweckmässigsten zu verwenden sind: so hat auch das Publikum Nutzen davon. — Diesen Erklärungen zufolge nennen wir zunächst mehre Werke eines sehr bekannten Mannes:

1) *XVIII Exercices progressifs pour le Pianof. à l'usage des jeunes Elèves — par Franç. Hünten.* Op. 80. *Mayence, chez les fils de B. Schott.* Preis 1 Fl. 30 Kr.

2) *XII Etudes mélodiques etc.* Op. 81. Ebendaselbst 2 Fl.

3) *No.* 21. *Un moment de récréation. Collection de Marches, Danses et autres pièces etc.* Ebendaselbst. Preis 18 Kr. oder 4 Gr.

4) *Virelay et Rondeau martial sur des thèmes de l'Opéra „le Guise ou les Etats de Blois" de George Onslow, comp. par —.* Oeuv. 100. Liv. I et II. Leipzig, chez *Breitkopf et Härtel.* Preis jedes Heftes 16 Gr.

5) *L'alliance. Trois airs francais. No.* 1. *Variations sur un air allemand. No.* 2. *Variat. sur un air italien. No.* 3. *Rondo sur la Cachucha.* — Op. 101. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Zu dem, was über diesen Komponisten gesagt worden ist, haben wir kein Wort hinzuzufügen, als dass er sich fortwährend in der Gunst eines nicht kleinen Publikums erhält. Kurze Andeutungen sind wir den Lesern schuldig. Die 18 Uebungen bestehen aus kurzen melodiösen Sätzchen, die ein hübsches Ganze bilden, auf Terzengänge, Bindungen, Anhalten der Töne, Zusammenziehung und Ausdehnung der Finger, auf Unabhängigkeit derselben unter einander, auf singenden Vortrag u. s. w. Rücksicht nehmen. Alles dies mit Kenntniss des Instruments und so, dass dieses Heft, wie das gleichfolgende, allen Freunden dieses Mannes ganz vorzüglich empfohlen werden muss. Die Etüden sind ausgeführter, aber nie über 2 Seiten lang. — No. 3. ist ein nicht schwer gehaltener Walzer, der brillant genannt wird und zur Erholung dienen soll. Man sieht aus dem Titel, dass eine ganze Sammlung von allerlei Tänzen und andern einzelnen Unterhaltungsstücken da ist. — Das Neueste der beliebten Komposizionen dieses Mannes liefern die beiden letztgenannten Nummern, die ihm seine Freunde gewiss nicht verringern werden. Sie werden sie sämmtlich unterhaltend und gefällig finden, oft brillant in willkommener Weise und Fingergewandtheit fördernd, ohne dass grosse Anstrengung gefordert würde. Kurz, sie werden in ihrem Kreise erfreuen und selbst nützen. Geschickte und erfahrene Lehrer unterlassen es gewiss nicht, sich mit solchen Gaben bekannt zu machen. Zur rechten Zeit gebraucht werden sie damit mehr fördern, als wenn sie trotzig oder pedantisch nur immer auf ihrem Kopfe bestehen und nichts als ihren Geschmack zu Rathe ziehen wollten.

Fantaisie et Variations brillantes sur le thème national russe: Dieu conserve l'Empereur — par C. Czerny. Op. 394. Leipzig, chez *Breitkopf et Härtel.* Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Dieses Werk eines noch länger vielbeliebten Mannes, an dessen Erzeugnissen noch kein Verleger etwas eingebüsst hat, verdient nicht übersehen zu werden; es gehört unter seine vorzüglichern, erfordert aber wohlgeübte, fingerfertige Spieler. Wer es von *Cz.'s* Freunden und Liebhabern noch nicht kennt, versuche daran seine Kräfte.

1) *XXIV Etudes mélodiques faciles et doigtées composées pour les petites mains — par J. B. Duver-*

noy. Oeuv. 61. Liv. I et II. Leipzig, chez *Breitkopf et Härtel.* Preis jedes Heftes 20 Gr.

2) *Variations pour le Pianoforte sur un thème favori de la Norma de Bellini.* Von demselben, ebendaselbst. Oeuv. 63. Preis 19 Gr.

3) *II thèmes favoris variés.* Von demselben, ebendaselbst. Oeuv. 65. Preis 16 Gr.

Die 24 Uebungen sind für Anfänger, sobald sie die ersten Nothwendigkeiten erlernt haben, recht brauchbar. Die Ueberschriften geben sorgfältig an, wozu jede Nummer hauptsächlich dient, z. B.: Um Gleichheit im Spiel zu erlangen; die Finger unabhängig von einander zu machen; für die linke Hand; für die rechte; Untersetzung des Daumens bei der Sekunde, bei der Terz; um arpeggiren zu lernen; die Akkorde fest, doch gehörig geschieden vortreten zu lassen u. s. w. Da diese Uebungen in nicht ganz kurzen Sätzchen bestehen, meist eine oder zwei Folioseiten einnehmen, können sie auch für etwas weiter Vorgeschrittene zum Lesen von Noten und zu Wiederholungen nützlich verwendet werden. Die leichten Etüden des zweiten Heftes haben keine Ueberschriften, verarbeiten das Dagewesene gemischt und nehmen, immer für Gefälliges sorgend, auf wachsende Fingerfertigkeit Rücksicht, soweit sie kleinen Händen ohne zu grosse Anstrengung zugemuthet werden kann. — No. 2. ist für Dilettanten, die etwas Bravourmässiges leichter Art zu Gehör bringen oder sich selbst damit vergnügen wollen, sehr passlich und empfehlenswerth. No. 3. desgleichen. Man findet *Mazurka nationale* mit fünf, und *Chansonette Sicilienne* mit eben so vielen gefälligen und leichten Variazionen.

Caprice dramatique pour le Piano sur des motifs de l'Eclair de Halevy par J. P. Pixis. Oeuv. 134. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Das Stück ist kapriziös genug, modulirt und wechselt im Tempo erwünscht für Viele und erfordert ein frisches gewandtes Spiel, wenn es das Seine angemessen wirken soll. Dass der Komponist sein Instrument zu behandeln verstehe, weiss man: dennoch ist er uns in seinen Trios lieber, als in den meisten seiner derartigen Kompositionen, die uns weniger aus seiner Eigenthümlichkeit hervorgegangen zu sein scheinen. Man versuche sich am Werke, wir sind gewiss, dass diese Art nicht Wenigen gerade recht lieb sein wird; der Geschmack eines Jeden hat für sich immer Recht.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Modena.

Modena. Denkt man sich das Wort „Theater" in Italien, welches allda mit *Conditio sine qua non* gleichbedeutend ist; denkt man sich das kolossale Wort „Oper", welches in Italien Jahr aus Jahr ein so viele Millionen, so viele Sorgen, Reisen, Ränke, Hader, Unterhandlungen u. s. w. kostet; denkt man sich den feierlichen Stephanstag, mit dem die Opern des Jahres und Karnevals beginnen, an dem man nach genossener köstlicher Tafel sich in Polyhymnia's Tempel begibt, sich da erst recht gütlich thun will, nun aber ein unverdaulicher Fiasco der Oper und Sänger saure Gesichter erzeugt und gewissermassen entmuthigt; fallen sogar die nachher gegebenen Opern durch, so ist das zwar verdriesslich, aber nicht das grösste Unglück. In Italien ist die Oper, oder mit andern Worten das Operntheater ein Konversazionsplatz, wo gar vieles erlaubt ist: hier kann man zuhören und schlafen, laut aufschwatzen und stockstill sein, aus- und eingehen nach Belieben; jene, welche eine sitzende Lebensart führen, kommen hieher, um Bewegung zu machen, d. h. auf- und abzugehen, wie dies selbst die Müssiggänger zu thun pflegen; hier werden Besuche abgestattet, Geschäfte abgemacht, geliebäugelt fast immer; von hier geht man während der Akte der Oper oder des Ballets, in den Zwischenakten, nach vollendetem Favoritstücke, in die nahe herumgelegenen Kaffehäuser u. s. w., oder macht den Zuschauer und gähnt dabei; durch die Oper und den wohlfeilen Abonnementspreis — Letzteres ist der allerwichtigste Artikel — erspart man zu Hause Beleuchtung, Heizung, Abendgesellschaften, Bälle; hiezu kommt noch — ein abermals beachtenswerther Artikel — dass sich die Italiener auch mit einem einzigen, für sie hübschen Stücke, ja mit einer Kabalette in der Oper begnügen, und gefällt auch gar nichts, so ist bei alldem das Unglück nicht so gross: Zeitvertreib, Schwätzen, Nichtsthun und notabene Ersparniss fehlen nie. Nach diesem nicht ganz *Non erat hic locus* folgt hier in wenig Worten die *Storia dolorosa* unserer ersten Karnevalsoper. Die famose *Nina passa per amore, del celebre maestro Coppola* ist an ihrer Liebeskrankheit musikalisch gestorben. Die mehr fürs Buffo geeignete Demery war eine Pseudo-Verrückte; der Tenor Alexander hat zwar eine schöne mit Falsett ausgestattete Stimme, sang aber die Musik seines Parts recht ungern; der Buffo Profeti und der junge Bassist Raffaele Ferlotti (Bruder der rühmlich bekannten Santina) haben unbedeutende Rollen; an der ganzen Musik der Oper fand man nichts Besonderes, somit trachtete man Rossini's *Turco in Italia* nachfolgen zu lassen. Diese klassische Opera buffa magnetisirte, elektrisirte und galvanisirte Sänger, Zuhörer, und Alles war — auf eine Zeit — lustig und aufgeräumt.

Herr *Catterino Catterini* gab am 13. Februar auf dem grossen Theater in Gegenwart des Hofes und vieler Zuhörer eine musikalische Akademie, worin er sich mit drei Stücken auf dem von ihm erfundenen Glycibariphon mit Beifall hören liess. Eine ähnliche Akademie gab er vorigen Monat zu Reggio.

Reggio. Unser Impressario war der Buffo *Carlo Poggiali*, sein Neffe *Giuseppe Poggiali* der Bassist, die Französin *Gebauer* die Prima Donna, und *Tommasoni* der Tenor. Die gegebenen Opern waren von drei Maestri in in: *La Schiava di Bagdad* von Pucini, der *Barbiere*

di Siviglia von Rossini und die *Sonnambula* von Bellini. In der ersten stand der Beifall auf der Grundstufe (positivus), in der zweiten sprang er auf die Höherstufe (comparativus), und in der dritten flog er bis zur höchsten (superlativus), weil die Sonnambula weit jünger ist als ihre beiden Schwestern, und die neuen Moden stets mehr gefallen. Da wollte aber der Impresario, der ein guter Freund von Ini No. II. ist, die *Cenerentola* zur vierten Oper geben, und musste wieder bis zum Barbiere zurückmarschiren, der zuletzt am meisten gefiel. Von den Sängern war die *Gebauer* die am meisten begünstigte.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Die zweite und neue Oper *Marco Visconti*, von Herrn *Vaccaj*, fand der armseligen Musik wegen eine so kalte Aufnahme wie der diesjährige Winter in Norditalien war. Die *Manzocchi* (Ottorino) und Herr *Negrini* (Lodrisio) wurden vernachlässigt; die *Palazzesi* (Bice), Herr *Donzelli* (Marco) erhielten einigen Beifall. Da es sich hier aber von einem ganz neuen Theaterdichter, von dem Gelehrten *Luigi Toccagni* aus Brescia handelt, so folgt hier, um doch etwas zu sagen, der gedrängte Inhalt dieser Oper. Sie ist aus dem vor zwei Jahren vom Mailänder Dichter *Tommaso Grossi* im Druck bekannt gemachten sehr komplizirten historischen Romane gleiches Namens entlehnt, in zwei Akte, und jeder Akt in zwei Tage abgetheilt. Am ersten Tage verliebt sich Visconti in Bice und will sie dem Ottorino entreissen, um sie zu seiner Gemahlin zu machen; am zweiten ladet er die Geliebte zu einem Feste in seinem Pallaste ein, erklärt sich als ihren Geliebten, als er aber eine abschlägige Antwort von ihr erhält, verlässt er wüthend das Fest, nachdem er schon zuvor seinem Vertrauten Lodrisio befohlen hatte, ihre Hochzeit mit Ottorino zu verhindern; am dritten Tage verirrt sich Visconti auf dem Wege nach einem seiner Schlösser in einem Walde, hat von seinen ungerechten Ansprüchen ein Vorgefühl, und das bereits verbundene Ehepaar wird auf dem Wege nach Ottorino's Schlosse von Häschern unter Lodrisio's Begleitung überrascht. Ottorino wird verwundet, Bice von den Entführern nach Rosate gebracht, und Marco, der Ottorino's Unglück vernimmt, will sein Vergehen wieder gut machen, indem er die Verhelichten wieder vereinigt, und den nicht anbefohlenen Anfall bestraft. Am vierten Tage vollzieht Visconti das Werk seiner Sinnesveränderung.

Genua. Donizetti's *Lucrezia Borgia* zog kaum etwas in der Folge an. Die *Boccabadati* wurde auch hier als eine jener Sängerinnen anerkannt, von denen es dermalen allzuwenig gibt. Der Landsmann Tenor *Salvi* nahm zur Freude der Zuhörer seit seiner Abwesenheit in der Kunst zu, und man bedauerte, dass er wieder nach Neapel engagirt ist. *Mariani's* schöne Stimme gefiel wie gewöhnlich. Die *Boccabadati* zog nachher ein schönes Loos in der Anna Bolena, worin die *Vietti* den Pagen machte. *Mercadante's Giuramento* gefiel endlich hier ebenso wie zu Mailand.

Alessandrien. Vorerst begnügte man sich hier blos auf dem Herbstmarkte mit einer Oper, und gab im Karneval Komödien; jetzt will man auch im Karneval grosse Spektakel. Im gegenwärtigen hatten wir sogar eine *Tragedia lirica* und eine *Opera buffa* mit, den Tenor *Boerio* etwa abgerechnet, bester Anfängern, einer Prima Donna *Emilia Tosi* (ja nicht mit der rühmlich bekannten *Adelaide Tosi* zu verwechseln) und einem Bassisten *Leonardi*. Es gab überhaupt in Italien mit dem Anfange dieses Jahres eine solche Menge Sänger-Anfänger, dass die Ohren beim Genusse dieser unreifen Früchte ordentlich zusammenschrumpften. Hier war das weniger der Fall. Glücklicherweise wählte man Mercadante's melancholische *Gabriella di Vergy* zur ersten Oper der Stagione, die von unsern Veteranen zum Lachen vorgetragen wurde. Der hierauf gefolgte *Barbiere di Siviglia* mit dem *Buffo Cipriani* gönnte einige Erholung; allein die nachher gegebene *Agnese* von Pär marterte dergestalt, dass man sie augenblicklich zum Theater hinauswarf. Zuletzt gab man noch Gnecco's *Prove dell' opera seria. Transeat.*

Herr *Filippo Perico*, Zögling des berühmten Violinisten *Rovelli* und *Mayr's* zu Bergamo, wurde zum Maestro der hiesigen Unione Filarmonica und zum Primo Violino der Kathedralkirche und des Theaters ernannt.

(Fortsetzung folgt.)

Halle an der Saale. Am 16. Februar fand unter Leitung des Herrn Musikdir. *Schmidt* die Aufführung des ersten Theiles der Kompositionen zu Goethe's Faust vom Fürsten A. Radziwill statt und wurde am 18. wiederholt. Am 16. März wurden beide Theile aufgeführt. Ueber das Werk selbst ist hier vielfach gesprochen worden. Die Chöre waren mit grosser Theilnahme einstudirt und mit dem Orchester hatte man Ursache sehr zufrieden zu sein. Die Lieder im zweiten Theile, von Frau *Johanna Schmidt* gesungen, sprachen besonders an. Die Deklamazion war von Dilettanten gefällig übernommen worden. — Am 5. März die Jahreszeiten, deren Solegesänge von mehren hochgeschätzten Dilettanten, Frau *Joh. Schmidt* und Herrn *Nauenburg* sehr gut ausgeführt wurden, wie das Ganze unter der Direktion des Herrn *Schmidt*. Nur war zu bedauern, dass den Chorpassen kein grösseres Lokal zu Gebote stand. — Am Charfreitage wurde unter dem Herrn Musikdir. *Dr. Naue* in der Marktkirche die Passion von Graun aufgeführt, die jährlich wiederkehrt, diesmal sich aber besonderer Theilnahme zu erfreuen hatte. Die Solopartieen sangen Fräul. *Hagedorn*, die Herren *Berger* und *Greiner*, Mitglieder der anwesenden Oper, und Herr *Nauenburg*; die Basspartie gehört unbedingt zu seinen Hauptvorträgen. — Dazwischen fielen einige Bergkonzerte unter Leitung des Universitäts-Musikchores Herrn *Helmholz*, und einige Museums-Konzerte unter Leitung des Musikdir. Herrn *Schmidt*, welche viel Gutes brachten; dann noch drei Unterhaltungen des Herrn MD. *Schmidt*, unter denen sich die letzte am 8. April vorzüglich auszeichnete. Wir hörten die Ouverture zu Leonore No. 2., die A dur-Sinfonie und die grosse Sonate in A dur von Beethoven, gespielt von Herrn v. *Lehmann* und *C. Schmidt*, sehr

lebhaft applaudirt, was hier in Konzerten gar nicht üblich ist. Nach einer Arie aus Camilla (*Johanna Schmidt*) und einem Duett aus dem Berggeist (Mad. *Schmidt* und Herr *Nauenburg*) beschloss eine Kantate: Weihe an die heilige Cäcilie, komponirt von *Georg Schmidt* (für den Musikverein in Münster). Das Orchester bewährte sich in den schweren Aufgaben dieses Abends so tüchtig, dass es der rühmlichsten Erwähnung verdient; unleugbar sind die Fortschritte, die einem redlichen Eifer und dem Vertrauen zu seinem Direktor zuzuschreiben sind. Solospieler sind: Herr *Hermann Wolff*, ein Schüler Spohrs, der aber bald als Musikdirektor einem Rufe nach Arensberg folgen wird; Herr *Sturm*, ein tüchtiger Violinspieler und Hauptstütze des Orchesters; Herr *Kabisius*, Violoncellist, ein Schüler des trefflichen Knoop; Herr *Groache*, Klarinettist, der jedem Orchester Ehre machen würde, selten hört man einen so schönen Ton; Herr *Schreiber*, tüchtiger Fagottist; die Herren *Küttel*, Schüler Fürstenau's, und *Wildschauer*, Flötisten, wie sie selten gefunden werden. — Die jetzt hier thätige Opergesellschaft zählt recht wackere Mitglieder, die uns vielfach erfreuen.

Historischer Bericht über sämmtliche Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1837 — 1838.

(Ausgeschlossen das Theater.)

I. Die Deutsch- und Richter'sche Konzert-Gesellschaft (vor einigen 60 Jahren durch die Herren *Deutsch* und *Richter* begründet) veranstalteten auch dieses Jahr, erstere 12, letztere 8 Konzerte. Das Orchester, unter der Leitung des Herrn Musikdirektor *Schnabel*, besteht aus 9 ersten, 9 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 4 Vcello's, 3 Kontrabässen und der vollständigsten Blase-Musik.

Folgende *Sinfonien* kamen zur Aufführung: Beethoven No. 2 bis 8; Mozart G moll und C dur; Spohr 1ste, 3te; Feska No. 3; A. Hesse No. 4; Kalliwoda No. 1; Haydn B dur. — *Ouverturen*: Beethoven aus Fidelio und Leonore; sämmtliche von Mendelssohn-Bartholdy; Reissiger „Yelva"; Moscheles „Jungfrau v. Orleans"; Cherubini „Faniska"; Jubel-Ouv. von M. v. Weber, „Oberon"; Kirchhof; Lindpaintner „Vampyr"; Berner; Löwe „Guttenberg"; W. Bennet „Najaden".

Konzertirend auf dem *Fortepiano* traten auf: 1) Herr Oberorganist *Hesse* im Septett von Hummel d*b*; Bravour-Variazionen von Herz; 2 Notturnen von Chopin; B♯-Rondo von Hummel. — 2) Herr Oberorganist *Köhler*, As dur-Konzert von Hummel; Konzert von Chopin No. 2; Beethoven G♯-Konzert; Variazionen von Henselt Op. 1; Fantasie über ein Thema aus dem „Templer" von E. Köhler; „*Le retour de Londres*" von Hummel. — 3) Herr Musiklehrer *C. Schnabel*, Adagio und Rondo von Thalberg; Fantasie von Liszt und Rondo von eigner Komposizion. — 4) Die Geschwister *Mulder* aus Amsterdam, Konzert G moll von Mendelssohn; Adagio und Rondo aus dem D moll-Konzert von Kalkbrenner. — 5) Herr *C. Decker* aus Berlin, Konzert von Beethoven; Es dur und Andante und Etude von Henselt.

Konzertirend für *Violine*: 1) Herr Musiklehrer *Lüstner* in Konzerten von Lipinsky und Molique No. 2. — 2) Herr *Vieuxtemps*, Konzert von Beethoven; Variazionen von demselben. — 3) Ein paar Dilettanten (Schüler von Herrn Lüstner), Konzert von Cremont und Fantasie von Molique. — — Konzertirend für *Vcello*: 1) Herr Kantor *Kahl* in Bal-masqué von Romberg; Duo von Kummer; Konzert von Hus-Desforges; Concertino von Romberg. — 2) Herr Musiklehrer *Bröer*, Adagio und Rondo von Kummer. — — Konzertirend für *Klarinette*: Herr Musiklehrer *Wolff*, in Konzerten von Bärmann und Reissiger. — — Konzertirend für *Flöte*: Herr *Puchsdel* (Schüler von Herrn Gohl), Konzertino von Keller. — — Für *Horn*: Herr *Olbrich jun.*, Potpourri von Kühn. — — Für *Bass-Posaune*: Herr *Cunis* (Schüler des Herrn Quriesser in Leipzig in Variationen von Meier*).

Gesänge (Szenen, Lieder, vierstimmige Männer-Gesänge) wurden meist durch die Gefälligkeit ausgezeichneter Dilettanten und der Theatermitglieder Madame *Meier*, Fräulein *Fanny Mejo*, der Herren *Schmidt*, *Seiler* und *Hauser* übernommen.

Nachträglich veranstaltete die Deutschische Konzert-Gesellschaft am 29. März zum Besten der Glogauer Wasser-Verunglückten in der Aula Leopoldina ein grossen Vokal- und Instrumental-Konzert. 1) Ouverture aus „Medea" von Cherubini und zum Schluss „Vestalin" von Spontini. — 2) Arie aus „Sargino", gesungen von Madame *Meier*. — 3) Tripel-Konzert von Beethoven (Pianoforte Herr *E. Köhler*, Violine Herr *Lüstner*, Vcell Herr *Kahl*). — 4) „Adelaide" von Beethoven; Lieder von Carschmann, Taubert und Philipp, gesungen von Herrn *Mantius* (Gast). — 5) Variazionen von Maiseder, gespielt von Herrn *Lüstner*. — 6) Rondo b♯ von Hummel, gespielt von *A. Hesse*.

Der Saal war gefüllt und die Gesammteinnahme von 604 Rthlrn. wurde unverkürzt an den Komité abgeschickt.

II. Oeffentliche Konzerte des akademischen Vereins der Studirenden fanden sechs statt. Herr Stud. *Tauwitz* (bekannt als Gesangs-Komponist) steht als Dirigent an der Spitze; zur Aufführung kamen: 1) *Ouverturen* von Lindpaintner, Löwe, Kirchhof, Lobe, Ries, E. Scholz (aus Breslau). — 2) *Männer-Chöre* aus Opern „Falschmünzer" von Auber; „Puritani" von Bellini; „Schloss Candra" von Wolfram; „Belagerung von Korinth" von Rossini; „Der Gang nach dem Eisenhammer" von A. Weber; Psalmen von Berner, Enkhausen, Tauwitz und Sadebeck; Kantate von E. Köhler (Hymnus der Liebe, Gedicht von Nicolai); vierstimmige Männer-Gesänge von Otto, Tauwitz, Blum, Spohr, Marschner. — Ferner konzertirend auf dem *Fortepiano* traten auf: Herr *A. Hesse* in Bravour-Variationen von Herz. — Herr *E. Köhler* in eigner Komposizion Fantasie, „*Souvenir de*

*) Auch wurde das treffliche Septett von Beethoven zu Gehör gebracht. Herr *Lüstner* (Violine), Herr *Köhler* (Viola), Herr *Kahl* (Vcello), Herr *Czerwenka* (Kontra-Bass), Herr *Wolff* (Klarinette), Herr *Schindler* (Fagott), Herr *Olbrich* (Horn).

Normat". — Herr Stud. *Gukrauer*, Konzert-Stück von M. v. Weber. — Herr Stud *Viol*, Le rève von Kalkbrenner. — — Für *Klarinette*: Herr *Wolf*, Konzert von Reissiger. — — Für *Horn*: Herr *Olbrich*, Potpourri von Kühn.

Im letzten Konzert in der Aula zum Vortheil des Dirigenten: Aufführung der Oper „Der Vampyr" von Marschner. Die Solopartieen wurden von den Theatermitgliedern Madame *Meier*, Fräulein *Fanny Mejo*, Herrn *Anschütz*, Herrn *Prawit* und Herrn Stud. *Reps* vorgetragen.

III. Die Abonnements-Quartetten des Breslauer Künstlervereins kamen diesen Winter wieder zu Stande; sie fanden an neun Abenden im Hôtel de Pologne statt, und erfreuten sich vielfacher Theilnahme. Das Quartett war permanent durch Herrn *Lüstner* (Violine I), Herrn Musiklehrer *Klingenberg* (Violine II), Herrn Oberorganist *Köhler* (Viola) und Herrn Kantor *Kahl* (Vcello) besetzt. Bei Quintetten und Doppel-Quartett wirkten Herr Oberorganist *Hesse* (Viola), Herr *Bröer* (Vcello), die Herren *A. Schnabel* und *Katsch* (Violine) mit.

Zur Aufführung kamen: 4 Quartetten von Beethoven, d♯, f♯ Op. 59; Es♯ 74; F♯; Quintett, C dur. — 2 Quartetten von Mozart in C♯, A♯; Quintetten in G♭ und D♯. — 6 Quartetten von Haydn in b♯, d♯, g♯; f♯, d♭, d♯. — 2 Quart. von Onslow in C♯ u. B♯. — 1 Quintett in C♯. — 1 Quintett B♯ von Feska Op. 20. — 1 Quartett von Mendelssohn-Bartholdy Es♯. — 1 Quintett von Spohr Es♯; Doppel-Quartett in *Eb*. Ausserdem wurden Klavier-Trio's eingeschoben. Die Klavier-Partie wurde bei dem Trio von Beethoven, Op. 70, No. 2, und bei dem Quartett von Mendelssohn-Bartholdy (H moll) Op. 3, von Herrn *Köhler*, — Trio von Beethoven, Op. 70, No. 1, von Herrn *A. Hesse*, — Trio von Beethoven, Op. 97, von Herrn *E. Frank* (Schüler von Herrn Mendelssohn-Bartholdy) vorgetragen.

Die sämmtlichen Aufführungen wurden durch 4 bis 5 Proben vorbereitet. Geistige Auffassung der Komposizion, — Ueberwindung der technischen Schwierigkeiten, um dadurch Präzision, Glätte, Sauberkeit und Sicherheit in den Vortrag, und so Einheit in das Ganze zu bringen, dies ist die Aufgabe des Quartett-Vereins!

Anmerk. Der gedachte Künstler-Verein besteht bereits, einschliesslich der Ehrenmitglieder, aus 174 Mitgliedern. Jede der drei Abtheilungen (*literarische*, für *zeichnende* und *bildende* Kunst, und endlich die *musikalische*) hat einen Repräsentanten. — Vorsteher des ganzen Vereins ist Herr Doktor *A. Kahlert*.

IV. Am 1. December wurde zum Besten des Vereins für Erziehung der Cholera-Waisen vom königl. akademischen Institut für Kirchen-Musik im Verein mit der Breslauischen Sing-Akademie unter ihrem Direktor Herrn *Mosevius* das erste Mal das Oratorium „*Paulus*" von *Mendelssohn-Bartholdy* aufgeführt. Fürwahr die grossartigste Aufführung im ganzen Jahr! Sehr viele Vorbereitungen fanden statt, denn nicht blos den grössten Theil des Sommers und Herbstes wurde das Werk mit der Sing-Akademie einstudirt, sondern es fanden dann auch mit dem vollsten Orchester vier Generalproben statt. Doch eben durch diese genaue Bekanntschaft konnte die geistige Auffassung dieses geistreichen Werkes erstrebt werden, und brachte eine seltene Präzision in der Ausführung hervor. Kurz, jeden Mitwirkenden beseelte Liebe und Eifer für die Sache.

Dank dem unermüdlich-thätigen Musikdirektor Herrn *Mosevius* für diesen Genuss.

Diese Aufführung erregte bei dem Publikum einen solchen Enthusiasmus und solche Theilnahme, dass auf allgemeinen Wunsch nach 14 Tagen eine Wiederholung statt fand.

Anmerk. Die Breslauische Sing-Akademie besteht nach dem neuesten gedruckten Verzeichniss aus 145 wirklichen Mitgliedern. Ausserdem nehmen noch 10 Exspektanten und 26 Seminaristen an den Singübungen der Akademie Theil.

V. Von fremden Künstlern besuchten uns diesen Winter und traten öffentlich auf: Herr *Vieuxtemps* (Violine) aus Brüssel; Herr *C. Decker* (Piano) aus Berlin; die Geschwister *Mulder* (Piano) aus Amsterdam.

Vor allem enthusiasmirte Herr *Vieuxtemps*, der mehre Konzerte (5) binnen kurzer Zeit gab. Der Saal war jedesmal gefüllt. Seelenvoller Vortrag, Reinheit und Sicherheit, kraftvolle Bogenführung! — Alles vereint bei solcher Jugend — ist wahrlich zum Erstaunen!

Auch Herr *A. Henselt*, dieser Zauber-Sänger auf dem Pianoforte, war hier, erfreute aber leider das hiesige Publikum durch kein öffentliches Konzert. Doch ewig unvergesslich wird er den hiesigen Künstlern bleiben, die er zu mehren Malen auf sein Zimmer einlud. Noch an dem Tage seiner Abreise nach Warschau und Petersburg bereitete er uns durch den Vortrag seiner neuesten Komposizionen diesen Zaubergenuss. Welches tiefe Gemüth in seinen Melodieen, aber auch wie bedeutungsvoll seine Begleitung — und überhaupt seine Harmonieführung!

(Beschluss folgt.)

Ankündigung eines Musikfestes.

In *Magdeburg* wird am 28. und 29. Juni d. J. ein Musikfest statt haben, in welchem am ersten Tage ein Sängerchor von ungefähr 200 Personen mit einem verhältnissmässigen Orchester in der St. Ulrichskirche das von dem Musikdirektor *August Mühling* daselbst neu komponirte Oratorium „Abbadonna" unter Leitung des Komponisten aufführen, und am zweiten Tage nebst mehreren Solo-Sachen die C moll-Sinfonie von Beethoven auf dem Rathhaussaale gegeben werden wird. Virtuosen von Ruf für Gesang und Instrumente aus Berlin, Braunschweig, Dessau, Halle und Leipzig sind bereits zur thätigen Theilnahme an der Ausführung gewonnen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Juni. № 25. 1838.

Ueber die Lebensperiode Franco's u. s. w.

Von R. G. Kiesewetter.

(Beschluss.)

Herr *Fétis* stellt zunächst eine „in Beziehung auf Mensural-Musik fundamentale" Frage auf, welche, wie er sich ausdrückt, durch eine unerklärbare Sonderbarkeit, noch keines Geschichtschreibers der Musik Aufmerksamkeit auf sich gezogen, oder wenigstens zu keiner ernstlichen Untersuchung die Veranlassung gegeben habe; nämlich: ob es denn im Mittelalter keine andere Gattung der Musik gegeben habe, als die Kirchenmusik? ob denn nicht die Völker Kriegs- und Liebeslieder, Freuden- und Trauergesänge gehabt haben, welche des Rhythmus nicht, wie die Kirchengesänge, entbehrten? Er meint, man hätte nie zweifeln sollen, dass eher noch als es Minnesänger (*Troubadours* und *Trouvères*) gab, die Völker das Bedürfniss gefühlt haben mussten, ihre Freuden oder Leiden in etwas belebteren Tönen, als in jenen des Gebetes, zu singen. Doch, wofür vermuthungsweise sprechen, wo Monumente vorliegen? Als solches führt Herr *F.* eine Handschrift der königl. Bibliothek zu Paris an: sie enthält einen lateinischen Gesang von Engelbert, auf die Schlacht von Fontenay (842) komponirt; er ist überschrieben (wörtlich): *Versus de bella qui fuit acta Fontaneto*; das Stück ist in sächsischer Notation geschrieben; es lautet:

Aurora cum primo mane — *Bella clamant hinc et inde,*
Tetram noctem dividens, — *Pugna gravis oritur,*
Sabbatum non illud fuit — *Frater fratri mortem parat,*
Sed Saturni dolium. — *Nepoti avunculus,*
De fraterna rupta pace — *Filius nec patri suo*
Gaudet Daemon impius. — *Exhibet quod meruit.*

Der Rhythmus dieser Verse, sagt Herr *F.*, sei jener des reinen Jambus, und die Melodie könne in keinem andern als dem Tripeltakte unserer modernen Musik übersetzt werden*). Diese Art rhythmischer Einrichtung sei lange nachher als eine Neuerung angesehen worden.

*) Die Musik dieses Gesanges in notirter Uebersetzung sollte sich dem ersten Bande der *Biographie univ.* Tafel *d* beigeschlossen befinden; der Herausgeber der Tafeln muss aber Schwierigkeiten gefunden haben; wir haben sie erst mit dem dritten Bande (1837) erhalten, und vermissen dabei die Planche *D*, welche eben jenen Gesang zur Anschauung bringen sollte. Indessen haben wir uns doch die Proben der (von Herrn *F.* sogenannten) *lombardischen, sächsischen* und *celtischen Notazion* zur Hand, worüber hier nur Folgendes zu erinnern erlaubt sei. Die bekannte *älteste* Form der *nota romana* oder sogenannten *Neumen* mangelt bei Herrn *F.* gänzlich. Die sein sollende *lombardische* Notazion ist aber eben auch nur die *nota romana*, kräftiger im Strich und nach Art einer Frakturschrift an den Enden der Zeichen verziert, sie gehört Jahrhunderten an, welche das Lombardenreich nicht mehr sahen, und ist analog der sogenannten lombardischen Lateinschrift. Die sein sollende *sächsische* (?) zeigt eben wieder die römischen Neumen, mit Varianten, wie solche nach Zeit und Ort verschieden, auch in der Lettern-Schrift abweichend vorzukommen pflegen, das System bleibt darum dasselbe. Die Entstellungen in Walters *Lex. dipl.* (von daher auch in Burney's und Forkel's *G. d. M.* aufgenommen) halten wir für getreuer, wenigstens über den Vorwurf von Willkür und Chimäre erhaben. — Von der auf einem allerdings ganz verschiedenen Systeme beruhenden *celtischen* Notazion, deren sich die *cambro-britischen Mönch-ele* noch bedienen sollen, wird im Verfolg des gegenwärtigen Aufsatzes ein Mehreres gesprochen werden.

*) *Boëtius* wurde nach einem halbjährigen Gefängniss, im J. 524, auf Befehl des Gothenkönigs Theoderich zu Pavia enthauptet.

Dieses Beispiel einer durch die Poesie rhythmirten Musik sei aber nicht das einzige in jener Handschrift: es finde sich daselbst auch ein Trauergesang auf das Ableben Karl des Kahlen (879), nach sächsischer Art notirt; die Klage des Abtes Hugo ebenfalls notirt; das Lied von Godschalk; die Klage des Lazarus von Paulinus; das Lied Herzogs Heinrich von eben diesem Dichter; und — was von noch höherem Interesse sei, die notirte Melodie der anapästischen Verse aus *Boëtii* erstem Buche *De consolatione Philosophi*:

O stelliferi conditor orbis etc.

dann der siebenten Ode des vierten Buches desselben Werkes:

Bella quis quinis operatus annis
Ultor Atrides etc.

Wer weiss, sagt Herr *F.*, ob die rhythmirte Melodie (*mélodie mesurée*) des ersten dieser Gesänge, worin der Minister Theodorichs die Armseligkeit des menschlichen Lebens beklagt, nicht dieselbe ist, die er selbst komponirt hat*), und ob wir nicht in diesen Gesängen kostbare Ueberbleibsel der Musik Italiens unter der Herrschaft der Gothen verwahren? Jedenfalls gewähren die hier angeführten Stücke, so wie auch ein notirtes erotisches Lied in lateinischer Sprache in einem andern Kodex (nach seinem Ausdrucke), *unwiderlegliche Beweise von dem Vorhandensein eines gemessenen rhythmischen, und wahrscheinlich volksmässigen Gesanges im* 9. *und* 10. *Jahrhundert*, eines Gesanges, der von jenem der Kirche wesentlich verschieden war.

Herr *F.* verzeihe, wenn wir vor allem unsere würdigen Geschichtschreiber der Musik, worunter, wie natürlich, noch jetzt nur *Burney* und *Forkel* verstanden sein können, gegen die Behauptung verwahren, als ob dieselben die weltliche Musik des Mittelalters aus dem Kreise ihrer Untersuchungen ausgeschlossen oder gar dieselbe vergessen hätten.

Burney hat diesen Theil seiner Nachrichten in das höchst interessante Kapitel von dem Ursprunge der neueren Sprachen verwebt (T. 2. Chap. 4.), und besonders über die Musik der Cambro-Briten, Sachsen und Dänen (das. S. 351 u. ff. dann vorher S. 107 u. ff.) viel Wichtiges und vermuthlich noch nirgends so kritisch Gewürdigtes beigebracht.

Unser verdienstvoller *Forkel* handelt im 2. Bande seiner Geschichte von der Volksmusik der europäischen Völker des Mittelalters; und zwar: der Briten, Kap. 2. §. 6. 7; — von den Volksgesängen in Frankreich, das. §. 18 bis 20; von den Volksliedern der Deutschen aus Karls d. Gr. Zeitalter und später, das. §. 26. — An letzterem Orte zeigt er die verschiedenen Gattungen der Volkslieder unter den Deutschen an, als: Minne- oder Liebeslieder, Spottlieder, schändliche und unzüchtige Lieder (auf Konzilien verboten), Lob- und Ehrenlieder, Teufelslieder, endlich Schlacht- und Siegesgesänge. Von der letzteren Gattung bringt er selbst Beispiele bei, und zwar: einen Gesang auf den Sieg König Ludwigs 3. in Frankreich über die Normannen im Jahr 882, in deutscher Sprache:

Einen Kuning weis ich,
Heisset Herr Ludwig u. s. w. S. 236.

einen andern aus Frankreich, aus der Zeit Chlotars 2. (reg. 584—628) am Ende des 6. Jahrhunderts, in lateinischer Sprache, bezogen auf einen Sieg dieses Königs über die Sachsen:

De Clotario est canere Rege Francorum
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum u. s. w. S. 221.

Noch mehr: dieser in Aufsuchung der Quellen unermüdete Geschichtschreiber kennt das von Herrn *F.* entdeckte, oben angezeigte Manuskript der königl. Bibliothek zu Paris; er führt die darin enthaltenen Gesänge mit ihren Titeln auf; von der Elegie Godschalks († 868) gibt er selbst den recht artigen (gereimten) Text:

Ut quid jubes pusiole,
Quare mandas filiole
Carmen dulce me canere etc. S. 222;

und von dem berühmten, aber noch nicht wieder gefundenen *Rolands-Liede* endlich bringt er wenigstens alle darauf bezüglichen historischen Anekdoten bei.

Leider konnte freilich der treffliche Mann von den angeführten Gesängen, insbesondere von jenen notirten in der Pariser Bibliothek, zu seinem grossen Bedauern nicht nach einer Anschauung sprechen; er kannte nur deren Vorhandensein durch die französischen Schriftsteller *Raraibre* und *Le Beuf.* — Desto grösser wird das Verdienst des Herrn *F.* sein, wenn er der Welt dereinst diese so lange verborgenen, bisher noch von keinem Literaten aus dem Gesichtspunkte der Musik beschriebenen Schätze zu sein, wenn er dieselben in einem treuen Facsimile, und mit einer genauen Beschreibung und der Geschichte des Kodex selbst mittheilen wird, da von dem Alter der Dichtung der Schluss auf die Zeit der dazu gesetzten Musik doch wohl trüglich sein könnte.

Übrigens liefern mehrere der oben angeführten lateinischen und deutschen Texte den Beweis, dass die rhythmische Einrichtung im frühen Mittelalter kein wesentliches Erforderniss eines für Gesang bestimmten Textes war; und es ist mehr als wahrscheinlich, dass zumal die eigentlichen Volksgesänge, in der rohen Sprache aus dem Volke selbst hervorgegangen, und nicht, wie die lateinischen, von gelehrten Geistlichen verfasst, noch lange der Form nach völlig prosaisch gewesen seien, auch blos der Prosodie gemäss (denn eine Prosodie und Tonfalle musste die roheste Sprache haben) gesungen, oder mit einigen Inflexionen der Stimme, ziemlich dem Gesange ähnlich, den das Volk in der Kirche immer hörte, rezitirt wurden; mit der Erfindung eigener Melodieen war es unter den wenig gebildeten Völkern damals noch nicht zum Durchbruch gekommen.

Ob der von Herrn *F.* oben angeführte Text Engelberts jambisch ist und, wenn man die dazu gehörige Melodie in moderne Noten setzt, nothwendig unsern Tripeltakt fordert, und ob die Verse des Boëtius anapästisch sind, dies lassen wir hier unerörtert: nur meine ich, dass eine solche Einrichtung des Textes, wie jene Engelbertische, noch nicht auf musikalischen Takt, viel weniger auf Mensural-Musik deutet: oder man müsste Beides schon von den alten Griechen und Römern her datiren, deren lyrische Gedichte ohne Zweifel in einem höheren Grade rhythmisch waren.

Man erlaube, dass wir uns über den Begriff von *Mensur* und *Mensural-Musik* näher erklären. Um die Prosodie oder das poetische Metrum für den musikalischen Vortrag zu bezeichnen (wenn es ja für so beschränkten Zweck eigener Zeichen bedürfte), würden zwei Zeichen, eines für lange, das andere für kurze Sylben, für immer hingereicht, und diese Unterscheidung nur im allerausgedehntesten Sinne den Namen Mensur verdient haben. Im Sinne der heutigen Musik entstand die Mensur erst, als man anfing, zwei oder mehrere Stimmen in verschiedenem harmonischen Intervallen zu einem gleichzeitigen Gesange zu verbinden, weil es sich ergeben konnte, dass eine Stimme auf dem Tone liegen bleiben sollte, indess die andere zwei oder drei nach Verhältniss kürzere Töne sang. Aber auch in dieser Gestalt war der Begriff von Mensur noch sehr eingeschränkt; ein sogenanntes *Organum*, selbst noch ein einfacher *Discantus* mochte sich mit Noten von zweierlei Geltung behelfen: man hat in der lateinischen Kirche Gesänge selbst für vier Stimmen, welche taktlos, blos prosodisch, daher blos mit langen und kurzen Sylben, in dieser Art sehr gut ausgeführt werden; und auch ein solcher Gesang kann noch nicht mit der Benennung eines Mensural-Gesanges belegt werden. Erst aus Veranlassung und zum Behuf eines, wie man ihn jetzt nennt, gemischten Kontrapunktes, worin nicht Note gegen Note,

gen einander gesetzt werden, entstand das Bedürfniss mehrfacher Abstufungen der Zeitdauer oder sogenannten Geltung, und eben so vielerlei Zeichen, Noten oder Figuren; man erfand eine *Maxima*, die zwei oder drei *Longis* gleichgalt, und die *Breeis* wurde untergetheilt durch *Semibreves*, *Minimas*, *Semiminimas* u. s. w. Dies ist, nach unsern Begriffen und unserer Terminologie, das System der Mensural-Musik, welche *Franco* lehrte, welche aber nicht von ihm erfunden, sondern schon vor ihm von gelehrten Meistern des Kontrapunktes (damals noch Discantus genannt), nebst den dafür erforderlichen Zeichen, wenn gleich noch in einer minder vollkommenen Art, erdacht und gelehrt worden war.

Die Versuche der *Melodien*, welche zu den *rhythmischen* Texten einiger Dichter des 9. oder 10. Jahrhunderts (gleichzeitig oder später) einen Gesang ersannen, und, so gut sie es vermochten, in der (damals allein gekannten) Neumenschrift notirten, wird man bei uns — um das Aeusserste zuzugestehen — als den Beginn einer des Taktes fähigen, oder, wie Herr *F.* es richtiger bezeichnet, als eine „durch die Poesie rhythmirte" Musik, gewiss aber nicht als den Beginn einer Mensural-Musik gelten lassen.

Wenn, so fährt Herr *F.* fort, eine dem Vorhandensein eines solchen (rhythmischen, weltlichen) Gesanges in so früher Zeit entgegengesetzte Meinung unter den Geschichtschreibern der Musik sich festgestellt hat, so sei dies daher entstanden, dass sie unter allen dem 12. Jahrhundert vorhergegangenen Traktaten keine andern fanden, als solche, welche den Kirchengesang betreffen; deren Verfasser waren Mönche oder Geistliche, die von Standes wegen nur über den Choralgesang schreiben konnten. So sei es geschehen, dass die Herren *Kiesewetter*, *Winterfeld* und *Perne* dafür hielten, es sei unmöglich, dass in dem kurzen Zeitraume, welcher von dem Datum der Werke *Guido's* von Arezzo verflossen, das von *Franco* von Köln dargestellte System der Mensural-Musik sich habe entwickeln können; zumal da derselbe sich nicht für dessen Erfinder gibt, sondern davon als von einer schon vor ihm bekannten Sache spricht. Dies sei sie allerdings und seit lange gewesen; denn die Grundlage des Systemes der Mensural-Musik bestehe nicht in der Form der Notazion, sondern in der Theilung der Zeit. Nun habe man gesehen, dass — während im Kirchengesang die Zeit in einer durchaus gleichen und absoluten Art getheilt wurde — dies nicht eben also im weltlichen Gesange galt *). Was die Art und Weise betrifft, die Modifikazionen der Dauer des Tones (Geltung) durch Zeichen auszudrücken, so konnte diese im Mittelalter von *Franco*, und selbst vor *Guido* **), sehr verschieden gewesen sein. Denn, wenn man einen Rückblick gethan hätte auf die Beispiele einer Instrumental-Musik der Cambro-Briten, welche von *Burney* und *Walker* mitgetheilt worden, und welche dem 11. Jahrhundert angehört, würde man sich überzeugt haben, dass, bevor *Franco* schrieb, alle Theilungen der musikalischen Zeit schon gekannt, geübt und durch Zeichen vorgestellt waren. — Herr *F.* hält es für wahrscheinlich, dass die Umwandlung, in deren Folge „die Aenderung an der auf weltliche Musik angewendeten lombardischen Notazion" dem von *Franco* erklärten Systeme der Mensural-Musik das Dasein gegeben habe, in irgend einer besonderen Schule Deutschlands, spätestens gegen die Mitte des 10. Jahrhunderts vor sich gegangen sei, von da aber sich desto langsamer weiter verbreitet habe, als die meisten Musikschulen sich blos mit dem Choralgesange befassten. Im Mittelalter habe es, bei der Schwierigkeit der Mittheilung, so viele Systeme gegeben als Schulen; in der einen war man auf der Bahn des Fortschrittes, während man in einer andern sich noch in Unkenntniss desjenigen befand, was vor mehr als hundert Jahren geschehen war. So z. B. ist es nicht sonderbar, sagt Herr *F.*, dass in derselben Zeit, in welcher die „lombardische Notazion, mittelst Linien modificirt", in einem grossen Theil Italiens im Gebrauch war, Guido von Arezzo keine andere als jene des Papstes Gregor *) kannte, mit der Anwendung auf Linien, die für ihn ohne Nutzen waren?

Was von den weltlichen Gesängen (des 9. und 10. Jahrhunderts), auf welche Herr *F.* auch in der oben angeführten Stelle zurück deutet, hinsichtlich ihrer rhythmischen Einrichtung zu halten sei; — dass deren frühes Dasein den Geschichtschreibern der Musik gar nicht unbekannt gewesen; — dass wir aber dort den Ursprung des Systemes einer Mensural-Musik nicht zu erkennen vermögen; — darüber haben wir uns bereits oben ausgesprochen. Wäre die weltliche Musik wirklich viel besser beschaffen gewesen, als wir sie, in jenem Zeitalter noch, irgendwo zu vermuthen gar keinen Grund haben, so bedurfte sie noch lange keiner Mensur, und der Volksgesang zumal bedurfte damals so wenig als später irgend einer auch noch so kompendiosen Theorie. Dass damals schon in irgend einer Schule für den weltlichen Gesang gearbeitet worden, davon findet sich auch nirgends eine Spur, und an sich ist es wenig wahrscheinlich "; die

*) Beiden Voraussetzungen haben wir bereits oben S. 384 u. 394 widersprochen; in dem weltlichen wie in dem Choralgesange konnte nur die Prosodie die Norm geben; Zeichen hierfür gab es noch nicht, und es waren solche, dort wie hier, überflüssig gewesen.

**) *Guido*, und ein viel späterer Commentator desselben, *Joannes Cottonius* (muthmasslich im Anfange des 12. Jahrhunderts), kannten nur die alten Neumen, der Name Note kommt bei ihnen gar nicht vor. Von Zeichen für Dauer des Tones ist, im 11. Jahrhunderte wenigstens, noch nirgends eine Spur gefunden worden. (Von der cambro-britischen Tabulatur wird einstehet die Rede sein.)

*) Herr *F.* versteht unter der Notazion P. Gregors die Buchstaben *a b c d e f g*, die aber weder unter P. Gregor noch später in der Liturgie eingeführt waren; es ist noch nirgends ein liturgisches Buch oder Fragment mit Buchstaben-Notazion vorgekommen, und es ist noch kein alter Schriftsteller zitirt worden, der es gesagt hätte, dass S. Gregor eine solche Notazion eingeführt habe. (M. s. m. Abhandlung über die Tonschrift P. Gregors M. in der allgem. mus. Zeit. Jahrg. 1838. No. XI. 168. ff.)

**) Die Kunst, aber richtiger die Fertigkeiten der wandernden Musikanten, fahrenden Leute, Spielleute, Menestriers, Jongleurs u. dergl. waren von je her nicht in Schulen gelehrt, sondern handwerksmässig fortgepflanzt worden. Auch die edeln Glieder der Minnesänger, provenzalischen Sänger, Troubadours des 12.

„völlige Mundsperre. Diese Konvulsionen „waren anfangs gering, und bald vorübergehend, wurden aber täglich anhaltender und heftiger; und endlich starb er ganz abgezehrt.“ [40]).

V. Krämpfe.

(Spasmi tam tonici quam clonici.)

Auch diese Klasse von Krankheiten gehört nicht immer in die asthenische, sondern auch zuweilen in die sthenische Rubrik, und muss dem zufolge nicht immer mit einerley Gattung von Musik behandelt werden. Da ich ein Kind war, das die Amme noch auf dem Arme tragen musste, verursachte mir die Orgel, die Trompeten und Pauken, überhaupt alle Musik, wie eine militairische Regimentsmusik, zumal in geschlossenen Räumen, Konvulsionen. Aber der Zauber einer Harfe, eines Klaviers, einer Guitarre zog mich unwiderstehlich an sich, und war meinem Nervensystem höchst wohlthätig. Man würde also gröblich irren, wenn man ohne Unterschied der Individuen Krämpfe wie Anaesthesien musikalisch behandeln wollte. Die spasmodischen Uebel, worinn sie versucht worden ist, sind folgende:

a) Fallende Sucht.

Apollonius [41]). Bey einem Frauenzimmer wurden Anfälle davon durch Musik praeservirt. Quarin [42]).

b) Wasserscheue vom Bisse des tollen Hundes.

Hunauld [43]). Desault [44]).

c) Blasenkrampf.

Wie sich aus der von Scaliger [45]), Boyle [46]), Bonet [47]) und Goulard [48]) gepriesenen harntreibenden Kraft der Musik präsumiren lässt. Ich selbst befand mich einst in den Jahren, worin ich noch tanzte, bey einer Tanzpartie auf dem Lande, wo man sich in Ermanglung anderer Spielleute eines Sackpfeifers bediente. Die Sackpfeife zeigte auf die Frauenzimmer in kurzer Zeit die hier angeführte Kraft. Dass insonderheit die Harmonica sehr diuretische Würkung thut, kann man leicht inne werden, wenn man zuletzt aus einem Konzertsaale herausgeht, worinn sich jemand auf diesem Instrumente producirt hat.

d) Hysterische und hypochondrische Krämpfe.

Bourdelot [49]) heilte eine durch Untreue ihres Geliebten hysterisch und wahnwitzig gewor-

---

40) The London Medical Journal for the Year 1790. Vol. XI. Part II. und in der Salzburg. medic. chir. Zeit. Jahrg. 1791. B. I. St. 23. S. 407, 408.

41) Hist. mirabil.

42) Animadv. practicae.

43) De la rage p. 306.

44) Desault, médecin de Bourdeaux, assure s'en être servi avec succès dans la morsure des chiens enragés. Encyclopédie w. o.

45) Exercit. p. 610. Wo ein blinder Geiger einem Gascogner das Wasser abtrieb.

46) Languid and unheeded motions ch. o. wo es die Flöte that. Vergl. Magenius Theorie der Entz. nach meiner Uebers. S. 115.

47) Medicin. septentrional. coll. p. 610.

84) W. o. S. 79. und République des Lettres Année 1687. p. 180.

49) Hist. de la Musique chap. 3. p. 48.

Wissenschaft der Musik wurde damals nur mit Beziehung auf den Kirchengesang gepflegt; den geistlichen Schulen verdankt man ihre erste Ausbildung; selbst die Lehre von der Konsonanz und Dissonanz der Töne (die Harmonie) erhielt dort ihre Begründung, und zwar anfänglich noch mit beabsichtigter Anwendung auf Organum und Discantus *ad majorem Dei gloriam*. Dass der Discantus sich bald lieber den weltlichen Gesängen zuwendete, lässt sich daraus erklären, dass die Häupter der Kirche an der Neuerung Anstoss nahmen und deren Zutritt erschwerten. Auch scheint es, dass die mehrstimmigen (geschriebenen) *Motetten* eben so wohl, als die weltlichen Gesänge, *Rondelli* und *Cantilenae*, deren *Franco* erwähnt, mehr als Schulübungen denn als gebräuchliche Gesangstücke anzusehen, auch wohl nur in den Schulen, vielleicht hier und da von Dilettanten (deren jetzt so ausgebreitete Zunft von dort her ihre Entstehung datirt) versucht worden seien. Das Volk nahm in keiner Weise daran Theil; unter den Franzosen vorzüglich, deren Neigung für Gesang sprichwörtlich geworden, ersann sich das Volk, unabhängig von den Schulen, von deren angeblichen alten Tonarten und ihren Regeln, dem natürlichen Sinne folgend und darum desto glücklicher, seine Lieder, welche, als zumal sich Volksdichter für rhythmische Texte fanden, allmälig eine gewisse symmetrische Form und einen unverkennbaren nazionalen Charakter annahmen. Aber diese eigentlichen Volksgesänge (*Lais, Chansons*) wurden zu alten Zeiten nur einstimmig gesungen; die gelehrten Musiker bemächtigten sich wohl in der Folge dieser Lieder, solche als Substrat leidiger Kontrapunkte missbrauchend; das Volk aber, ungebildet, doch unverdorbenen Sinnes, nahm sie in dieser Gestaltung oder Verunstaltung nicht wieder auf.

Was Herr *F.* über die muthmassliche Entstehung des Mensural-Systems in irgend einer besonderen Schule (ob eben Deutschlands, mag dahin gestellt bleiben), dann von der Schwierigkeit einer schnellen Verbreitung neuer Erfindungen in damaliger Zeit überhaupt anführt, ist gewiss richtig und wohl öfters gesagt worden; allein Herr *F.* setzt offenbar den Zeitpunkt der Erfindung des Mensural-Systems zu weit zurück, und schlägt die Schwierigkeiten der Verbreitung der musikalischen Erfindungen doch wohl zu hoch an; die Traktaten vor und aus Guido's Zeit, ja noch solche aus dem 12. Jahrhundert, von Verfassern der verschiedensten Nazionen herrührend, zeigen uns sehr zuverlässig den noch sehr tiefen Stand der Musik und der musikalischen Kenntnisse in ganz Europa. Durch Guido, dessen Methode durch seine Schüler im Laufe seines Jahrhunderts weithin verbreitet wurde, war zwar kein helles Licht gekommen, aber es war der Sinn für musikalische Wissenschaft angeregt; man war empfänglich geworden für jegliche Verbesserung, und von da an war die Verbreitung auch neuer Erfindungen nicht mehr so schwierig. Man stelle sich nur nicht vor, als habe damals unter der Geistlichkeit kein Zusammenhang bestanden; von je her (und es scheint dies eine Maxime der Oberhäupter der Kirche gewesen zu sein) fanden Aussendungen und Versetzungen unter der Geistlichkeit von einem Lande zum andern statt; die Mönche lebten und wirkten unter dem Volke; war unter den Laien ihres Bezirkes (was gar wohl möglich ist) in deren Naturgesängen etwas für die musikalische Wissenschaft Brauchbares entstanden, war es der Geistlichkeit bald bekannt und weiter verbreitet.

Dass die Grundlage des Systems der Mensural-Musik nicht auf der Form der Notazion beruhe, ist sehr richtig bemerkt; allein es mussten Zeichen, wie immer geformt, für die verschiedenen Geltungen (Zeitdauer der Töne) angenommen werden, um die Idee einer Mensur in das Leben treten zu lassen; so lange man keine andere Tonschrift kannte, als die Neumen (Herrn *F.'s* lombardische oder sächsische Notazion), welche nur Tonzeichen, aber keine Dauerzeichen bot, so lange gab es keine Mensur, kein System der Mensural-Musik.

Was aber die Hinweisung auf die *cambro-britische Notazion*, angeblich *aus dem* 11. *Jahrhundert*, betrifft, davon in Burney's Gen. Hist. T. 2. S. 112 u. f. einige Beispiele vorliegen, worin wirklich so ziemlich alle Theilungen der musikalischen Zeit späterer Jahrhunderte vorkommen, so scheint es mir vorbehalten gewesen zu sein, daran eine Entdeckung zu machen; — eine Entdeckung, die der Beobachtung nicht nur des würdigen Dr. Burney (dessen Entzifferung ich übrigens als richtig erkenne), sondern auch jener der englischen Alterthumsforscher, wie man sieht auch jener des Herrn *F.* und vermuthlich der aller bisherigen Leser dieses grossen Geschichtwerkes, entgangen ist; nämlich: dass diese cambro-britische Notazion, dem Systeme und den Zeichen nach, mit unbedeutenden Varianten, keine andere ist, als unsere veraltete deutsche Tabulatur; dieselbe, die in Deutschland unter den Instrumentisten (Stadtmusikanten, Stadtpfeifern, Thürmern) besonders für akkordenfähige Instrumente, aber auch unter den achtbaren Organisten, bis in das 17. Jahrhundert im Gebrauche war. Wie alt diese Tabulatur auch bei uns gewesen sein mag, in das 11. Jahrhundert reichen unsere Urkunden nicht; und wir haben auch nicht faktisch jemals für unsere Stadtpfeifer ein so hohes Alterthum kontrapunktischer Kenntnisse in Anspruch genommen *).

and 13. Jahrhunderts waren nicht aus eigentlichen Schulen hervorgegangen, sondern von einem Meister der Kunst technisch unterrichtet.

*) Vergl. m. Abhandl. über die Tabulaturen der ält. Praktiker in der allg. mus. Zeit. Jahrg. 1834, und zwar den ersten Artikel: die deutsche Tabulatur. M. s. auch einiges bei Forkel, 2. 739. — In den Singschulen Deutschlands war, seit der Einführung der Guidonischen Methode, neben der Solmisation (und zwar mit der leidigen Mutazion) zugleich das Abecediren im Gebrauch, welches letztere sich, als die offenbar beste Methode, das Treffen zu lernen, bei uns bis jetzt erhalten hat, und hoffentlich der italienischen oder französischen (fasten, Solmisazion nicht weichen wird. Es ist glaublich, dem das *abc*, von Guido selbst zur Notazion empfohlen, in den Schulen Deutschlands noch hierfür, zum Behuf des Einsolfirens, für die in den Kirchen üblichen Instrumente, besonders für die Orgel, früh, und geraume Zeit üblich war, und erst als die Mensural-Note mit dem Figural-Gesang in Aufnahme kam, unser Gebrauch geartet wurde, und nur bei den Organisten verblieb, die in ih-

Vernehmen wir indess die Geschichte des Fundes der uns vorgewiesenen cambro-britischen (celtischen?) Tabulatur. Das Manuskript, woraus jene Beispiele im Facsimile genommen sind, war, zufolge einer von dem Doktor darin gefundenen Anmerkung, um-geschrieben worden (*transcribed*) in der Zeit Karls I., durch Robert ap Huw, von Bodwigen, auf der Insel Anglesea, nach dem Buche William Ponlynn's. Der Titel dieser Musik-(Harfen-)Stücke lautet: *Musica neu Berotiaeth*; und eine Anmerkung in englischer Sprache belehrt den Beschauer: es enthalte dieses Manuskript „die Musik der Briten, wie solche bei einem Kongress oder *meeting* der Meister der Musik festgesetzt worden, nach Anordnung Gryffids ap Cynan, Fürsten von Wales, um das Jahr 1100, nebst einigen der ältesten Tonstücke der Briten, von welchen vermuthet wird *(supposed)*, dass solche von den britischen Barden auf uns überliefert worden."

Ich kann nicht bergen, dass mich dieses, aus der Regierungszeit Karl I. (1649—1685) herrührende renovirte Manuskript, und dessen angebliches Original im einstigen Besitz William Ponlynn's (dessen Vorname jedenfalls auf einen von dem Zeitalter William des Eroberers, 1087—1100, sehr entfernt lebenden Minstrel deutet), endlich die erklärende Notiz des englischen Alterthümlers, unwillkürlich (obwohl im Kleinen) an die Erzählungen der egyptischen Priester erinnert, die den reisenden Griechen die Liste ihrer „menschlichen" Könige (früher war Egypten ein Paar tausend Jahre hindurch von Göttern regiert) bis auf 11,000 Jahre zurück einsehen liessen; und ich unterschreibe unbedingt, nur noch entschiedener, das Urtheil des kritischen Dr. Burney: „Dass die alten Einwohner von Wales (sagt dieser würdige Geschichtschreiber) grosse Beförderer der Poesie und der Musik gewesen, kann nicht in Abrede gestellt werden, indem viele Proben cambro-britischer Versifikazion" von unbezweifelt hohem Alterthum noch übrig sind; und dass diese Gedichte, eben so wie jene des alten Griechenlands und Roms, ursprünglich gesungen und mit Instrumenten begleitet wurden, ist sehr natürlich und vernünftiger Weise zu glauben: dass aber ein rohes unzivilisirtes Volk, in sein gebirgiges und dürres Land gedrängt, ohne Handel und Verkehr mit dem übrigen Europa, den Kontrapunkt erfinden und die Harmonie ausbilden sollte, in einer Zeit, in welcher diese Dinge den aufgeklärtesten und gebildetsten Einwohnern des Erdbodens unbekannt waren, bleibt ein Problem (?) von schwerer Auflösung."

ren Tabulaturen daraus gewählet worden. Die eigentlichen Instrumentisten, von den Schulen der sogenannten Cantores hinweg geschreckt, und nach Art der Handwerkszünfte für sich konstituirt, blieben bei der althergebrachten Buchstaben-Tabulatur, welche nachmals durch Annahme der Geltungszeichen über den Tonzeichen noch einige Verbesserung erhielt; bis sie endlich, mit der Verdrängung der Instrumental-Musik, vollends durch die Mensural-Note verdrängt wurde. Am längsten noch hatten die Organisten diese Tabulatur aufrecht erhalten. Wie weit man auch, nach aller Wahrscheinlichkeit, diese Tabulatur in Deutschland zurück datiren: Belispiele derselben, die über das 15. Jahrhundert zurückreichten, sind mir nicht vorgekommen.

Was endlich *die Notazion Guido's* betrifft, so erlaube ich mir — mit Beziehung auf desselben bekannte *Epist. ad Michaelem* und auf die (bei Gerbert so betitelten) *Regulae rhythmicae* — in Erinnerung zu bringen, dass Guido zwar die Notazion mit den Buchstaben besonders anempfiehlt, aber auch die Neumen gar nicht verwirft, wenn sie deutlich geschrieben werden. Es ist ganz und gar nicht ausgemacht, dass Guido zur Buchstaben-Notazion die Linien angewendet haben wollte, welche dabei allerdings völlig überflüssig gewesen wären; man weiss, am meisten von den *Guidonischen Traktaten*, davon so vielerlei Abschriften existiren, welche Freiheiten sich die *Transcribers* so oft erlaubt haben, auch dass beinah' in jedem Exemplare die Beispiele anders, mitunter sogar ziemlich neu, notirt sind. Die Kritik muss in diesem Falle sich an den Text halten, welcher nirgends von dem Gebrauch der Linien bei der Buchstaben-Notazion spricht. — Wohl aber spricht Guido von den verschiedenen Methoden, welche zu seiner Zeit mit der Neumenschrift, mit einer, zwei, auch drei Linien, im Gebrauche waren; auch kennen wir ja diese Umstände nur aus Guido's Traktaten. Und von ihm kommt endlich der glückliche Gedanke (bei der Neumenschrift), zwischen die zwei insgeheim angenommenen Linien, welche, roth und gelb, als F- und C-Schlüssel galten, und in deren Zwischenraum noch die drei Töne *g a b* (nach dem Augenmaass) ihren Platz nehmen mussten, eine Linie zu ziehen, und dann, nach Erforderung des Ambitus, über C oder unter F eine vierte; sodann die Linien und die Zwischenräume für Eine Neuma zu benützen; wodurch jeder Ton, für immer, seinen bestimmten, unveränderlichen und unverkennbaren Platz finden würde. Und dies ist die einzige ganz unleugbare, aber auch nicht genug zu preisende Erfindung des ehrwürdigen Guido: es ist das System, mit welchem zunächst jenes der Note, und bald, mit Einführung der verschiedenen Notenfiguren, das Mensural-System, endlich unser ganzes heutiges Musik-System vorbereitet, ja möglich gemacht wurde.

Doch, ich bemerke erst jetzt, dass ich den Leser um Verzeihung bitten muss, hier Dinge angeführt zu haben, die Jedermann, der sich nur jemals einigermassen um den Ursprung unsers heutigen Systems bekümmert hat, vorlängst bekannt sind.

Man sei nicht gewahr worden, sagt Herr *F.* weiter, dass, indem man den Zeitpunkt, wo das System der Mensural-Musik *(musique mésurée)* gebildet worden, unserer Zeit annähert, man die Schwierigkeit nur verrückt: Ehe er (Herr *F.* in der *Revue mus.* vom Jahr 1827) die „regelmässigen" Kompositionen für drei Stimmen von *Adam de le Hale*, einem Trouvère des 13. Jahrhunderts, und einiger italienischen „Meister" des 14. bekannt gemacht, — zu einer Zeit, wo man beinah' keine frühere Arbeit dieser Art als vom Jahr 1450 kannte, möchte es erlaubt gewesen sein, zu glauben, das System der Mensural-Musik habe sich erst in einer dieser letzteren Jahreszahl näher liegenden Epoche entwickelt; aber wie konnte man glauben, dass dieses System erst

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05419/080

zu Ende des 12. oder im Anfange des 13. Jahrhunderts entstand (?), wenn es im Jahr 1150 *) schon Musiker gab, die in der vulgären Sprache für drei Stimmen Lieder schrieben, *welche in Absicht auf die Kunst, die verschiedenen Gattungen von Noten zu verbinden, weit über den Stand der in Franco's Schriften angezeigten Kenntnisse erhaben waren?* Die Schwierigkeit, diese Thatsachen zu vereinigen, werde noch grösser werden, wenn er (Herr *F.*) in seiner „allgemeinen Geschichte der Musik" den Inhalt zweier Manuskripte der k. Bibliothek zu Paris zur Ansicht bringen werde, deren eines vom Jahr 1187 zwei Traktate über den damals gebräuchlichen Dechant, theils in romanischer, theils in lateinischer Sprache **), mit drei Gesangstücken für zwei und drei Stimmen, das andere eine grosse Zahl sonderbarer Motetten für zwei Stimmen enthalte. Zudem verspricht Herr *F.* Auszüge aus einem andern, sehr wichtigen (einst dem Abbé Tersan gehörigen) handsche. Traktate vom Jahr 1226 mitzutheilen, welcher alle Regeln der Mensural-Musik, wie auch Motetten und Lieder für drei Stimmen enthalte. Diese und andere von ihm entdeckte Monumente sollen auf die unzweifelhafteste Weise die Fortschritte der Mensural-Musik, und die Art für mehrere Stimmen zu schreiben, darstellen, vom 11. bis zum 13. Jahrhundert, wo für alle Geschichtschreiber der Musik das Licht zu leuchten beginnt.

Da wir annehmen dürfen, dass jene Vorgänger *Franco's*, die dieser selbst, im Gegensatz der neuern, als *Antiqui* bezeichnet (auch nach unserer Hypothese), in den Anfang des 12. Jahrhunderts zu stehen kommen, so könnten wir uns nicht eben verwundern, zu erfahren, dass sogar damals schon Versuche gemacht worden seien, einen Discantus zu schreiben; um so natürlicher müssen wir finden, dass es am Schluss des 12. Jahrhunderts, gewiss aber im Anfang des 13. (nach unserer Hypothese dem Zeitalter Franco's) schon Lehrer gegeben habe, die auch wohl bessere Schüler erzogen haben könnten, als den Verfeuiger jenes dem Adam de le Hale zugeschriebenen dreistimmigen Fragmentes, auf welches der Zensor, schon damals, gewiss nicht sein *Bene* gesetzt haben würde ***). Die *Florentiner*, wieder beinah hundert Jahre später, durften, obwohl wie es scheint mit Ausnahme des *Franc. Landini* blos Dilettanten, schon etwas korrekter komponiren als jener; obgleich an der allein beigebrachten Probe jenes Franc. Landino auch nicht mehr zu loben ist, als dass darin wenigstens Quinten und Oktaven in gerader Bewegung vermieden sind.

Herr *F.*, dem wir schon dermalen für die Mittheilung der eben erwähnten Reliquien aus einer noch Verhältniss ziemlich frühen Zeit Dank wissen, wird durch die Mittheilung jener uns angekündigten, bisher verborgen gebliebenen Schätze der k. Bibliothek zu Paris die Welt gewiss sehr verpflichten: allein, je besser es ihm gelingen wird, die stufenweisen Fortschritte der Musik vom 9. bis in das 15. Jahrhundert — wo, wie er sich ausdrückt, für alle Geschichtschreiber das Licht beginnt — in authentischen Monumenten anschaulich zu machen, desto gewisser wird sich dem Beurtheiler das nothwendige Resultat darstellen: dass die musikalische Kunst und Wissenschaft, von rohen Anfangen nur allmälig, und langsam genug, in ihrer Ausbildung vorwärts kam; und dass, von dem Organum und dem Discantus (oder, sei es, von dem populären Gesange) ausgehend, noch manches ungebrochte Stadium zurückzulegen war, ehe die Idee einer Mensural-Musik erfasst und nur erst nothdürftig in eine Art von System gebracht werden konnte.

Ein Lehrgebäude aber, wie jenes unseres Franco, welches nicht blos die Regeln der Harmonie und die Lehre von den Figuren (Mensural-Noten), sondern auch die, nur durch ein weitvergwegtes Uebereinkommen der Lehrer möglich gewordene Regelung der sehr sinnreich erdachten mannichfaltigen Ligaturen *), dann die so subtile als schwierige Lehre von der Perfektion und Imperfektion der Figuren, so folgerecht und so vollständig darstellt, dass in dieser Beziehung die Folgezeit darin kaum noch etwas zu bessern fand, — ein solches Lehrgebäude konnte nur das Ergebniss des Nachdenkens und der Bemühungen mehrerer, in der Zeit auf einander gefolgten Lehrer gewesen sein. Und darauf eben deutet unser Franco, der in diesem Moment zugleich als Zeuge zu betrachten ist, wenn er von alten und neueren Lehrern spricht, die vor ihm an dieser Wissenschaft mit gutem Fortgange gearbeitet hatten.

Das noch sehr trübe Zeitalter Guido's konnte hierzu noch nichts beiern; die unbekannten Erfinder der Note, dann die ältesten Lehrer einer Art Mensur, hierauf jene

*) Anderwärts, *Revue mus.* vom Jahr 1827 No. 4, setzt Herr F. das Geburtsjahr Adam's de le Hale auf 1240.

**) Auch *le Beuf* schon zeigt einen solchen alten Traktat an; er hat folgenden Anfang: *Quisquis vult discantare, id dest primier scavoir qu'est quant est double; quant est la quinte et double est la Willisme; et doit regarder se le Chant monte ou avale. Se il monte nous devons prendre le double note. Se il avale nous devons prendre le quinte note etc. Le Beuf* setzt diesen Traktat in das 15. Jahrhundert. Ueberhaupt ist dieser sehr schatzbare Autor ein vortrefflicher Wegweiser zu Entdeckungen für spätere Forscher.

***) Dieser *Adam de la Hale*, auch *le Bossu d'Arras* genannt, hat sich bei mir durch das ebenfalls z. 3. eingereichte (einstimmige Liedchen so in Gunst gesetzt, dass ich ihn gerne von der Sünde losgesprochen haben möchte, damals noch so seltbeliebten Kontrapunkt gemacht zu haben; der Mann war zu gemüthlich, um sich mit dergleichen zu befassen; der Kodex, woraus das Beispiel genommen, ist aus dem 16. Jahrhundert, und jener Kontrapunkt wahrscheinlich das Machwerk eines der damals beginnenden Dilettanten der neuen Kunst, vor dem Händen nicht geistliche nicht weltliche Gesänge sicher waren, sie spurten nach *Tenaritas*, wie ein Paar Jahrhunderte später nach Fugen-Themen für Exercitien. — Ich erinnere hier nur noch, da die Revue mus. bei uns ziemlich selten ist, dass die gedachten Beispiele sich auch in meiner kurzgefassten Gesch. der europ. Musik, dargestellt in meiner Promenade über die Verdienste der Niederländer um die Tonkunst, abgedruckt befinden.

*) Man stelle sich ja nicht vor, als ob die mannichfaltigen, ihre Bedeutung nach so verschiedenen Ligaturen von der Willkühr irgend eines ersten Lehrers diktirt worden seien; sie waren das Produkt vielfältigen Nachdenkens und der scharfsinnigsten Ueberlegung, ja es lässt sich nachweisen, dass die Ligaturen um dem Zwecke eines vollkommenen Mensural-Systemes zu genügen, nothwendig die Gestalt und die Bedeutung erhalten mussten, welche in die Lehre aufgenommen worden und mit dem Systeme innig verwebt war.

Antiqui, welche das System einiger Maassen geordnet, erweitert, und zuerst Regeln abgezogen hatten, können gar nicht früher als im Verlauf des, wie man fast glauben sollte, hiefür kaum hinreichenden 12. Jahrhunderts gearbeitet haben; und ihr Zögling und Nachfolger Franco, gewöhnlich mit dem Beinamen von Köln, ist sodann mit einiger Wahrscheinlichkeit erst am Ende desselben Jahrhunderts, oder im Anfange des folgenden 13. zu vermuthen *).

Je mehr ich, angeregt durch den hier besprochenen Artikel des Herrn F. mich neuerdings im Nachdenken in jene frühe Zeit versenke und alle Umstände erwäge, desto lebhafter nur wird in mir die Ueberzeugung: *dass unser Franco, der Mensuralist, jener Dom-Scholaster zu Lüttich nicht gewesen sein kann.*

Die Bestimmung seiner wirklichen Lebenszeit nach meiner obigen Angabe kann ich selbst nur als eine Hypothese ansehen, gegen welche jedoch, wie ich meine (um Dezennien möcht' ich nicht markten), kaum etwas Statthaftes einzuwenden sein dürfte.

Nachrichten.

Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. Es folgen hier absichtlich beide Haupttheater zweimal hinter einander, um ihren Wetteifer desto deutlicher zu zeigen.

(Teatro della Pergola.) Die beiden Damen Virginia Blasis und Ersilia Ranzi (eine Parmesanerin, die zum ersten Mal die Bühne betrat), die beiden Bassisten Felice Varese und Ettore Profili (letzterer kaum zwei Jahre in der Profession) und der Tenor Zoboli gaben am Stephanstage Bellini's Beatrice di Tenda. Die Blasis, die weit weniger schrie als Herr Varese, gefiel am meisten, und auch die Musik, in welche die Florentiner, wie ehedem die Römer, ohne zu wissen warum, verliebt sind.

(Teatro Cocomero.) Die zum ersten Male die Bühne betretende Prima Donna Erminia Frezzolini, eine Schülerin Tacchinardi's, die andere Prima Donna Marianna Fiascani, der Tenor Giuseppe Mori, der Bergamasker Bassist Giordani u. s. w. gaben am Stephanstage Bellini's Beatrice di Tenda mit einem Quadrattorore, welcher aber grösstentheils der Frezzolini, Tochter des bekannten Buffo's dieses Namens, galt, die überdies mit weit bessern Sängern als die Blasis in der Pergola umgeben war. Sie hat allgemein überrascht, und berechtigt zu den besten Hoffnungen (In diesen Blättern war bereits im vorigen Jahrg. von ihr die Rede.)

(Teatro della Pergola.) Am 31. Januar gab man die neue Oper des Parmesaner Maestro *Luigi Saej, Catterina di Cleves* betitelt (eigentlich Catterina di Guisa von Romani, worüber Herr Coccia die Musik geschrieben). Diese Oper, worin die Altistin Sudetti anstatt der Ranzi sang, und welche Oper in musikalischer Hinsicht den zweiten Rang unter den modern-italischen Singspielen einnimmt, wenig Gesang, fast keine Kabaletten, dafür das seit Bellini, auch aus Gedankenarmuth, zur Mode gewordene — sogenannte — Deklamatorische: diese Oper hat bei alldem, und zur grössten Galle der Rossinianer und Donizettisten, Bellinianer und Ricciisten, sehr gefallen und wurde oft gegeben. Dass man viel geklatscht, Maestro und Sänger zum Gähnen oft hervorgerufen, versteht sich ohnehin.

(Teatro Cocomero.) Sehr verdrüsslich war es, dass uns die Pergola um einen Tag vorweggekommen ist, aber 24 Stunden mehr oder weniger thut nichts zur Sache. Also am 1. Februar gab man die neue und erste Oper des Florentiner Maestro *Ermanno Picchi*, betitelt: *Marco Visconti*, nach Grossi's historischem Romane des gleichen Namens. Diese Oper, welche in musikalischer Hinsicht zwischen dem zweiten und dritten Range der modern-italischen Singspiele wackelt, aber mehr Fantasie als ihre Schwester in der Pergola aufzuweisen hat, machte Furore. Die Frezzolini hat abermals überraschend gut gesungen und gespielt. Giordani glänzte in der Titelrolle mit seltener Pracht, und Mori ergetzte mit seinem gewöhnlichen angenehmen Gesange. Maestro und Sänger enteten reichlichen Ehrenlohn für ihre edlen Bemühungen.

(Teatro Pergola.) Um als ersten Theater der Hauptstadt doch etwas vorauszuhaben, wurde hier in der Fastenzeit die von *Donizetti* diesen Karneval zu Venedig komponirte neue Oper *Maria Rudenz*, wo sie bekanntlich ganz verunglückte, heldenmüthig gegeben; da aber der Heldenmuth, oder besser zu sagen die Tollkühnheit mit einem Fiasco bestraft wurde, so verfiel man bald auf

*) Die Unterstellung, dass unser Franco, der Mensurist, aus Köln gewesen, wird (unser einigen über Anfechtung gut nicht erhabenen Autoritäten) in neuerer Zeit hauptsächlich auf ein — wenn ich nicht irre, unter der Manuskript-Sammlung der Königin Christine von Schweden in der Vatikanischen Bibliothek gefundenes *Compendium de discanto* gegründet, welches mit den Worten beginnt: *Ego Franco de Colonia.* Eine nähere Nachweisung über diese Handschrift ist nicht gegeben, auch deren Text nicht bekannt geworden. Ich kann mir nicht vorstellen, dass Franco seine Lehre vom Discantus zu so oft wiederholten Malen und mit Variation verfasst haben könne, als in verschiedenen Bibliotheken mehr oder minder verschiedene angebliche Traktate desselben angezeigt sind. Und denke ich daran, wie Abschreiber (Transcribers — Lehrer, Schüler, Antiquitäten-Krämer und Sammler, mit wirklichen oder angeblichen Guido's verfahren und bedient worden sind, kann ich mich des Zweifels an der Aechtheit jenes *Ego Franco* nicht erwehren. Der Urheber jenes Kompendiums, der für gut fand, dies Mal seinen Franco (gegen dessen sonstige Gewohnheit!) *in prima persona singularis* sprechen zu lassen, hatte natürlich den Scholastikus zu Lüttich im Sinne, in welchem man schon früh (und vielleicht nicht ohne Grund) einen Kölner vermuthete, weil er dem Erzbischof von Köln ein mathematisches Werk zugeeignet haben sollte. Meines Orts gestehe ich, dass ich eher geneigt bin, jenes Kompendium für apokryph zu halten, als zwei gelehrte Franco von Koln anzunehmen; obgleich ich es nicht eben für unmöglich erklären kann, dass diese altberühmte Stadt in verschiedenen Zeiträumen auch wohl zwei Gelehrte gleichen Namens hervorgebracht haben könnte. Ich halte dafür, dass die Herkunft unsers Franco noch problematischer ist, als desselben Lebensperiode. Sein Name *Franco*, d. i. *Franke* zeigt übrigens ohne Zweifel einen Deutschen an.

den Gedanken, aus den vier Todesfällen in dieser Oper eine Heirath zu veranstalten, und siehe da, die Metamorphose gelingt, das Ganze endigt lustig und die Akzien der Kasse steigen. Es ist in der That höchste Zeit, alle Schlachtbänke, Scheiterhaufen, Galgen, Augenausstechen, Narrenhäuser, Dolche, Gifte, Hexen und Teufel sammt der heutigen Tragedia lirica aus dem Theater hinauszuwerfen.

(Teatro Alfieri.) Am 12. März wurde zur Benefiz-Vorstellung der Cassa di deposito zur Errichtung der Statuen von 28 berühmten Toskanern, die neue Oper *Emma* (ein Familiengemälde) vom Maestro *Alessandro Giorgetti*, meist von Dilettanten mit vielem Beifall aufgeführt. Da von einer schönen Handlung hier die Rede ist, so mögen letztere hier eine Stelle einnehmen. Prima Donna: Ester Corsini und Clementina Bartolini, (Tenor Luigi Denati, ausübender Künstler,) Leopoldo Cini, Buffo, und Riccardo Del Vico, Bassist.

Nebst dem Opern-Jubel und drei neuen Opern in dieser Stagione waren noch vier andere Theater offen, wo Komödien gegeben wurden. In Venedig waren in den ältern Zeiten sogar sieben Operntheater offen, und im 17. Jahrhundert sind da gegen 700 Opern meist von venezianischen Dichtern und Maestri komponirt worden.

(Fortsetzung folgt.)

Breslau (Beschluss). *VI.* Donnerstag, den 22. März, Einladung der beiden Universitäts-Musikdirektoren Herrn *Moswius* und *Wolf* zu einer Aufführung von den Zöglingen des königl. akademischen Instituts für Kirchen-Musik und von einigen Theilnehmern am Orgel-Unterricht dieser Anstalt vorzutragende Gesänge und Orgelstücke im Universitäts-Saale gegen freien Eintritt. Folgendes Repertoire: Präludium für Orgel „Wir glauben all an u. s. w.“ von Seb. Bach; Choral von Johannes Eckardt, 5stimmig, „Ich will dich all u. s. w.“; Choral von Seb. Bach „Mein Jesu schmücke mich u. s. w.“; Präludium zum Choral „Wenn wir in höchsten u. s. w.“ von Seb. Bach; Salve Regina von Rovetta; Präludium von Fischer; Motette von Joh. Michael Bach „Nun hab' ich überwunden u. s. w.“; Toccata von Krebs; Motette von Johann Christ. Bach „Lieber Herr Gott, wecke u. s. w.“; Präludium und Fuge g♯ von Seb. Bach; Magnificat von Leonardo Leo.

VII. Sehr bemerkenswerth waren die Musik-Aufführungen vergangener Charwoche:

1) In der Bernhardiner Kirche wurden von der Sing-Akademie unter der Leitung ihres Direktors, Herrn Kantor *Siegert*, folgende Musik-Stücke aufgeführt: *a)* Lamentationes Jeremiae von Francesco Durante; *b)* 4stimmige Choräle „Herzlich lieb hab' ich dich u. s. w.“ nach Bearbeitungen von Joh. H. Schein und S. Bach; *c)* 2chörige Motette „Fürchte dich nicht u. s. w.“ von Seb. Bach.

Als Einleitung dieser Aufführungen und zum Schluss derselben wurde vom Herrn Oberorganist *Hesse* als Präludium eine Ausführung des Chorals „Freu' dich sehr u. s. w.“ und eine Fuge eigner Komposizion auf der Orgel vorgetragen.

2) Donnerstag Abends in der Aula Leopoldina unter der Leitung des Herrn Musik-Direktors *Schnabel* „Die Schöpfung“ von Haydn.

3) Freitag Nachmittags 5 Uhr in der Elisabeth-Kirche das Oratorium „Der Tod Jesu“ von Graun, unter der Leitung des Herrn Kantor *Pohsner* und des Herrn Ober-Organisten *Köhler*.

Letzterer leitete das Oratorium auf der Orgel mit einem Präludium — Ausführung des ersten Chorals „Du dessen Augen u. s. w.“ nach eigner Bearbeitung — ein.

Herr Kantor *Siegert* führt in kurzer Zeit mit seiner Sing-Akademie das Oratorium „Belsazar“ von Händel in der Bernhardiner-Kirche auf, und beschliesst auf diese Art dieses Wintersemester auf die würdigste Weise.

Zum 8. Mai hat Herr *Moswius* Seb. Bachs Passionsmusik, vorgetragen von der Singakademie im Musiksaale der Universität, angekündigt. *K.*

Berlin, den 6. Juni 1838. Ein ungewöhnlicher Reichthum von musikalischen Kunstgenüssen hat sich hier im Mai d. J. aufgehäuft. Von 19, als dem Tage der Ankunft Ihrer Majestäten des Kaisers und der Kaiserin von Russland, leben wir in beständigem Freudetaumel und schwelgen in Kunstgenüssen mancherlei Art, welche die Anwesenheit einer grossen Menge hoher Herrschaften und Fremder veranlasst. Um übersichtlicher zu bleiben, berichten wir in der Zeitfolge über das Wesentlichste, zunächst vom Theater. Auf der königl. Bühne wurde Joconde von Nicolo Isouard neu besetzt zweimal mit Beifall gegeben, welchen vorzüglich die anmuthige Persönlichkeit und das naive Darstellungs-Talent der Dem. Klara Stich als Rosenmädchen verdiente. Herrn Bader als Joconde zugenommen, bot die Vorstellung übrigens kein schönes Ensemble dar. Dem. Löwe trat nach ihrer Rückkehr aus Frankfurt a. M. als Norma mit enthusiastischer Begrüssung und lebhaftem Beifall wieder auf. Dem. Botgorschek vom königl. Theater zu Dresden debütirte in der unpassend gewählten Rolle des Otello, welchen wir von Wild, Bader und Eschberger mit männlicher Kraft dargestellt zu sehen und vom Bariton gesungen zu hören gewohnt sind, dennoch mit Beifall, da ihre schöne, volltönende Altstimme von bedeutendem Umfange, wie ihr Vortrag allgemeine Anerkennung fand. Hätte Dem. B. als Romeo oder Tancred debütirt und nicht an Dem. Pauline Garcia eine mächtige Rivalin gefunden, so würde ihr Gesang noch mehr interessirt haben. Ueberdies war Dem. Löwe als Desdemona zu sehr im kunstfertigen Gesange prädominirend, um auf den weiblichen Otello ungetheilte Aufmerksamkeit zu verwenden. Am 20. Mai, als dem Tage des ersten Erscheinens der fürstlichen Gäste im königlichen Opernhause, in Anwesenheit Sr. Maj. des Königs, des königlichen Hauses, wie des ganzen königlichen Hofes, des Corps diplomatique (worunter auch der türkische Gesandte bemerkt wurde) und einer glänzenden Versammlung, wurde nach dem festlichen Empfange des Kaiserpaares durch Trompeten-Fanfare und Jubelruf des Publi-

kums das Ballet „Undine", am 22. v. M. „der Postillon von Longjumeau", Tags darauf und den 30. Mai das Ballet: „Der hinkende Teufel", Spontini's Prachtoper: „Agnes von Hohenstaufen", nochmals „Norma" auf Befehl am 29. und am 26. zum Benefiz der, vom 1. Juni c. ab pensionirten Madame Seidler-Wranitzky, Cherubini's „Wasserträger" und der vierte Akt von „Robert der Teufel" bei vollem Hause gegeben. Am 15. Mai schritt hier zum ersten Male Goethe's „Faust" in dramatischer Gestaltung über die Bühne. Obgleich mit dem grössten Kunsteifer vorbereitet, erreichte dennoch die materielle Verkörperung eines so tief gedachten, geistigen Fantasie-Gebildes nicht ganz die Tendenz des Dichters, noch die hochgespannte Erwartung der Zuschauer, wenn gleich einzelne Szenen von ungemeiner Wirkung waren, wie z. B. der Spaziergang und die Zech-Szene in Auerbachs Keller. Was die zur Aufführung des Faust gewählte Musik betrifft, so fehlte derselben die Einheit, da man mit Kompositionen von Lindpaintner und dem Fürsten A. Radziwill abwechselte, und letztere noch obendrein verkürzte und zerstückelte. So konnte denn die Wirkung auch nur getheilt und unvollständig sein. Die Ouverture von Lindpaintner ist bekannt, eine wirksame Opern-Introduktion, zum ernstsinnigen Anfange des Drama's mit Faust's Monolog keineswegs 'so passend,' wie der sinnige Schluss der F. Radziwill'schen Einleitung nach Mozart's C-moll-Fuge. Die übrigen Zwischenakte von L. sind effektvoll instrumentirt; doch wäre es gerathener, den bereits so vielfach aufgeregten Zuschauer in den 5 Akt-Pausen ganz ruhen zu lassen, ohne die Sinne unausgesetzt in Anspruch zu nehmen. Zum ersten Monologe des Faust war die in ihrer Einfachheit so sehr wirksame Musik des Fürsten Radziwill beibehalten, wie auch der Gesang des Erdgeistes, den Herr Zschiesche kräftig vorstellte. Der Chor der Engel: „Christ ist erstanden" wurde effektvoll hinter der Szene gesungen und von einem zweiten Orchester begleitet. Durch die grosse Entfernung, und da Faust (gegen die Intenzion des Dichters und Komponisten) während des Gesanges der Frauen, des Zeitgewinns halber, den Dialog fortsetzte, waren leider nur Fragmente der Musik vernehmlich. Nach dem Frauen-Chor wurde der Engel-Gesang wiederholt. Der schöne, tröstende Gesang der Jünger, wie der letzte, so wirksam bis zum Schlusse: „Euch ist der Meister nah!" gesteigerte Chor der Engel, welcher das Auferstehen des Erlösers so ergreifend bezeichnet — fiel aus! Der allgemein beliebte, karakteristische Soldaten-Chor vom Fürsten R. wurde nicht, dagegen der von Lindpaintner gesungen, der zwar ganz zweckmässig, doch weniger anziehend, nur kürzer und lustig gehalten ist. Die Choralmusik des Fürsten R. während der Verwandlung ist beibehalten, dagegen wurde das so schön rhythmisch verkürzte Melodram: „Verlassen hab' ich Feld und Auen" ohne Musikbegleitung gesprochen. Die folgende Musik ist benutzt, auch der Anfang des Melodrams: „Im Anfang war das Wort". Die folgende Musikbegleitung, wie der wesentliche Chor der bösen Geister: „Prinzen gefangen ist einer" blieb aus. Dagegen hörten wir zum ersten Male die effektvolle melodramatische Musik zu Faust's Beschwörung.

Auch der Geister-Chor: „Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen", durch lebende Bilder verschönt, wurde hinter der Szene sehr wirksam, unverkürzt gesungen. Nach Faust's Entschlummern folgte die Beschwörung des Mephistopheles: „Der Herr der Ratten u. s. w." zu der Fürsten R. höchst origineller Musikbegleitung, halb gesprochen, halb gesungen. Der schöne Geister-Chor: „Weh! weh!" blieb weg. Die erheiternde Szene in Auerbach's Keller wurde theils zur Musik des Fürsten R., theils nach Lindpaintnerscher Komposizion, z. B. das von Herrn Seydelmann gesungene Lied: „Es war einmal ein König u. s. w." sehr belustigend dargestellt. Bei der ersten Vorstellung wollte nur der vergossene Teufels-Wein nicht in Flammen aufgehn, und das Verschwinden des Zauberers hätte wunderbarer anschaulich gemacht werden können. Die Hexen-Szene erscheint in der Darstellung zu gross (weniger wirksam als die im Macbeth); die Lindpaintnersche Musik ganz hinter der Szene ist ganz zweckmässig. Margarethens Eintritt in ihr Zimmer wird durch den Anfang des Fürst R.'schen Melodrams bezeichnet. Auch die Musik zu den Worten: „Es ist so schwül, so dumpfig hie" ist beibehalten. Das Lied: „Es war ein König in Thule" wurde theils zu lang, theils zu schwer für die Darstellerin der Margarethe (Fräul. v. Hagn) befunden, welche keine Sängerin ist. Es war demnach eine leichtere Melodie auf diese Worte (angeblich von Karl Blum) komponirt, deren Vortrag dennoch missglückte. Die Garten-Szene wurde ohne Musikbegleitung dargestellt, und Gretchens Monolog: „Meine Ruh' ist hin" gesprochen. Das Gebet vor dem Bilde der Mater dolorosa blieb ganz weg. Die so höchst ergreifende Szene im Dom verlor sehr an Wirkung dadurch, dass solche, ohne weitere Umgebung, von Gretchen (neben Valentin's Leiche) und dem bösen Geist, hinter ihr kniend, auf der Strasse ausgeführt, und dazu ein kürzeres Requiem von Lindpaintner hinter der Szene gesungen wurde, welches zwar ganz zweckmässig gesetzt ist, jedoch an Genialität der Erfindung das Fürst Radziwill'sche bei weitem nicht erreicht. Die tragische Kerker-Szene wurde (ohne Musikbegleitung) von Fräulein v. Hagn und Herrn Grua mit erschütternder Wahrheit dargestellt. Dass Herr Seydelmann in seiner Weise ein ausgezeichneter Darsteller des Mephistopheles ist, lässt sich von einem so denkenden Künstler nicht anders erwarten. Nur dürfte die Ansicht des Dichters, in Hinsicht der Karakteristik dieses die Menschen hassenden bösen Geistes durch die stark aufgetragene Darstellungsweise des Herrn S. schwerlich ganz erreicht sein. — Die szenische Ausstattung des Faust war sehr glänzend.

Die Königstädter Bühne hat im Mai durch debütirende Gäste einige anziehende Opern-Vorstellungen bewirkt, unter denen sich besonders die Leistung des k. k. Hofopernsängers Herrn Schober aus Wien, als Cardenio und Belisar in Donizetti's Furioso und Belisar, wie den Assur in Rossini's Semiramis (italienisch) auszeichnete. Madame Ernst-Seidler aus Frankfurt a. M. hat als Norma mit weniger Erfolg, als in den „Purita-

nern" und besonders als Semiramis debütirt. Die Stimme dieser Sängerin hat viel Geläufigkeit, indess wenig Frische mehr, und besonders mangelt reine Intonation. Der Bariton des Herrn Schober ist sehr stark, volltönend (zuweilen etwas Kehlton), und die Kunstfertigkeit bedeutend. Im Spiel chargirt (?) der übrigens sehr effektuirende Sänger etwas zu sehr. In diesen Tagen wird derselbe als Wilhelm Tell in der Rossini'schen Oper debütiren. Herr von Lisler, neu engagirtes Mitglied, ist im Besitz einer wohlklingenden, reinen Bassstimme, hat indess bis jetzt noch wenig Gelegenheit gehabt, sich in dankbaren Rollen zu zeigen. Fräul. v. Baja aus Pesth ist nur einmal als Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla aufgetreten, worin Herr Eicke als ein guter Figaro erscheint.

Konzerte gab es einige sehr interessante im Mai. Am Busstage führte der Herr GMD. Spontini Haydn's nie veraltende, herrliche „Schöpfung" mit allen ihm zu Gebote stehenden Kunstmitteln würdig auf. Zu bedauern war nur, dass Dem. Löwe, Unpässlichkeit halber, nicht die Sopran-Partie des Gabriel sang, welche schnell von Fräulein v. Fassmann und Dem. Eichbaum, einer talentvollen Anfängerin, übernommen wurde. Ausgezeichnet schön sang Herr Zschiesche den Gabriel, wie die Herren Bader und Mantius den Uriel. Die Chöre waren, im Verhältniss gegen das ungemein starke Orchester, fast zu schwach, indess sehr präzis. Die zum Besten eines Unterstützungs-Fonds veranstaltete Aufführung war sehr zahlreich besucht. Die Ouverture zu Oper Olympia ist zwar ein sehr effektvolles Musikstück, eignete sich indess, in Hinsicht der starken Instrumentazion, nicht dazu, vor dem Oratorium ausgeführt zu werden, da das Chaos weislich sehr gedämpft beginnt, um den Glanzpunkt bis zur Stelle: „Es werde Licht!" aufzusparen. — Der, an die Stelle des pensionirten verdienstvollen Kapellmeisters G. Abr. Schneider als Direktor der Militär-Musik angestellte k. Kammermusikus Wieprecht hatte zum Besten der durch Ueberschwemmung Nothleidenden ein Konzert von Militär-Musik und Chorgesang im k. Opernhause veranstaltet, welches durch die Theilnahme der hohen Gäste, des königl. Hofes und vieler Fremden sehr ergiebig ausfiel.

Herr Charles de Beriot und Dem. Pauline Garcia trafen zu ihren zwei Konzerten am 21. und 28. v. M. einen sehr günstigen Zeitpunkt, da fast sämmtliche hohe Herrschaften, wie der königl. Hof den sehr zahlreich von einer glänzenden Versammlung besuchten Konzerten ebenfalls beiwohnten. Beide Konzerte waren, unter Leitung des Herrn Konzertmeisters Leopold Ganz, sehr anziehend zusammengestellt, und sowohl der berühmte Violinist, wie die talentvolle Sängerin, Schwester der zu früh der Kunst entrissenen Malibran, erhielten enthusiastischen Beifall. In der That leistet aber auch Herr de Beriot in seiner Weise das Vollkommenste, was sich von einem Violin-Virtuosen ersten Ranges erwarten lässt. Sowohl die Reinheit und der Wohlklang des Tons, als die überaus leichte, freie Bogenführung und die durchgebildetste Fertigkeit, Korrektheit, Solidität, Eleganz und Anmuth im Vortrage bezeichnet die Individualität dieses Meisters, der auch für sein Instrument und seine Spielart vortrefflich und höchst geschmackvoll komponirt. Herr de Beriot trug in beiden Konzerten zwei Airs variés, ein Adagio et Rondo Russe, eine neue Caprice für die Violine aus das reizende Thema des Andante der A moll-Sonate von Beethoven für Pianoforte und Violin, „le tremolo" von dem Virtuosen bezeichnet, das erste Allegro des ersten Violin-Konzertes in D dur, mit wahrer Meisterschaft vor, und entzückte allgemein durch die, auch für das zweite Konzert begehrte Tremolo-Caprice. Bewundernswerth ist hierin die Ausdauer der springenden, vibrirenden Arpeggien-Bewegung über alle vier Saiten, wie die seelenvolle Cantilene, während der mehrstimmigen Begleitung des einzigen Spielers, welche bis zur höchsten Täuschung drei bis vier verschiedene Violinisten zu hören glauben lässt. Eben so vollkommen werden Doppelgriffe, Doppeltriller, Trillerketten, abgestossene und gebundene Läufe im Auf- und Herunter-Streich ausgeführt. Mit einem Wort: Vollendung in der Technik, von künstlerischem Geiste beseelt, ist im Beriot'schen Violinspiele so herrschend, dass der lauschende Zuhörer die innigste Befriedigung fühlt. Die Kunst erscheint hier ganz naturgemäss, und die Musik wird Sprache der Empfindung. Dem. Pauline Garcia ist von der freigebigen Natur mit einer Stimme von seltenem Umfange, vom F der kleinen Oktave bis zum dreigestrichenen C (mithin über 2½ Oktaven) begabt, welche in der Tiefe etwas gepresst, in den Mitteltönen voll Wohllaut, in der Höhe schwächer klingt. Die Intonazion ist goldrein, das Portamento vortrefflich, auch die Volubilität bereits sehr ausgebildet. Der Vortrag ist in einfacher Cantilene sehr schön und tief empfunden, die Aussprache der Worte sehr deutlich (Dem. Garcia sang nur italienischen, französischen und spanischen Text); in den Donizetti'schen Arien nähert sich indess die Art des Trilleransatzes und der Colaturen sehr der karikirten Weise neuester italienischer Meister. Vielleicht hat auch Dem. Garcia manche Eigenheit ihrer berühmten Schwester sich angeeignet, welche zu deren extravaganter Genialität unerlässlich gehörte. Die gewählten Gesänge waren: eine von Costa für Madame Malibran de Beriot höchst fantastisch komponirte, ziemlich unklare, mehr dramatische Scene, ein allerliebst vorgetragenes französisches und spanisches Nazionallied, eine Arie von C. de Beriot zur Donizetti'schen Oper: „Der Liebestrank" in Mailand komponirt (von glänzender Wirkung), zwei Szenen von Donizetti aus dessen Opern Torquato Tasso und Anna Bolena, das beliebte Duett aus Norma von Bellini, mit Dem. Löwe, bis auf eine von letzterer verfehlte Kadenz, sehr übereinstimmend gesungen, eine Bravourarie aus Ines de Castro von Persiani, von Dem. Löwe mit vollendeter Virtuosität gesungen, und endlich die zwei Mal von Dem. Garcia gesungene Ballade von Panseron: „*Le Songe de Tartini, ou la Cadence du Diable*", von der Sängerin selbst am Pianoforte feurig, und von Herrn de Beriot mit der Violine begleitet. Die letztere Begleitung gibt dem ausgezeichneten Spieler besonders Gelegenheit, die seltensten Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit zu be-

siegen. So zugeführt ist das acht französische Salon-Produkt der neuromantischen Schule von ekletanter Wirkung. Zur Erholung der Konzertgeber sangen noch Herr Mantius Beethovens „Adelaide“ und Herr Zschiesche Meyerbeer's „le Moine“ mit Beifall. Die Ouvertüren von Spontini zu Nurmahal, von Leopold Ganz zu König Konradin, von Beethoven zum Ballet Prometheus und zu Mozart's Don Juan leiteten die Konzert-Mittheilungen effektvoll ein.

Die Sing-Akademie hatte am 31. Mai auch zum Besten der durch Ueberschwemmung Nothleidenden eine sehr zahlreich besuchte Aufführung von den Kompositionen des Fürsten Radziwill zu Goethe's Faust veranstaltet, welche vollständiger als die vorhergehenden Aufführungen dieser interessanten Musikstücke, und besonders durch die neu hinzugekommene Produktion der Beschwörung des Mephistopheles: „Der Herr der Ratten und der Mäuse“, wie der Kerker-Szene mit dem Schlusschore, ausgezeichnet war. Demoiselle Klara Stich sprach Gretchens Reden während des erschütternden Requiem's und die Kerker-Szene mit Herrn Devrient ganz vortrefflich. Der monotone Gesang der wahnsinnigen Margarethe, mit dem Melodram wechselnd, ist von wahrhaft tragischer Wirkung. Geistreich kombinirt und höchst analog ist die theilweise Rekapitulazion aller vorherigen Melodieen, welche als Spiegelbilder der Haupt-Situazionen der Handlung vorüberschweben. So deutet z. B. die Musikbegleitung zu den Worten: „Bin ich doch noch so jung“ Gretchens harmlose Unschuld ihres früheren Lebens, die Reminiszenz des Gebets, die fromme Empfindung der reuigen Sünderin an. Als Gretchen im lichten Momente Faust erkennt, kehrt die süsse Melodie der Garten-Szene wieder, eine Stelle des Requiem's bei der Erinnerung an den Mord des geliebten Bruders, wie der tragische Schluss des Duetts, und mehrere Erinnerungen des Requiem's, bis zuletzt das lichte *Gloria in excelsis* den erschütternden Eindruck dieser Szene etwas mildert, obgleich der früher hinzugefügte Choral-Schluss für die Konzert-Aufführung doch noch beruhigender wirkte. — Mit einer Trauer-Nachricht muss ich dies Referat schliessen. Frau *Anna Milder*, pensionirte königliche Sängerin, früher durch den herrlichen Wohlklang ihrer Stimme und die schöne Plastik ihrer Darstellungen als Emmeline, Fidelio (beide Partieen für sie komponirt), Medea in Cherubini's Oper, Lodoiska, Semiramis (von Catel), Iphigenie in Tauris, Alceste, Armide, Dido, Athalia (von v. Poissl), Namuna in Nurmahal und Statira in Spontini's Olympia, als wahrhafte Meistersängerin in hoch tragischen, deklamatorischen Gesange, so auch als treffliche Oratorien-Sängerin in Handel's erhabenen Tonschöpfungen, z. B. im Messias und als Jephta, auszeichnet, ist der Tonkunst und ihren Freunden nach viertägiger Krankheit am 28. Mai durch einen sanften Tod entrissen worden. Am 1. Juni wurde ihre irdische Hülle unter frommen Gesängen einfach, doch feierlich, mit frischem Blumenschmuck und unter Thränen wehmüthiger Theilnahme, zur ewigen Ruhe geleitet. Die Sing-Akademie wird dem Gedächtnisse einer ihrer würdigsten Mitglieder eine eigne Feier weihen. Nach dem Universal-Lexikon der Tonkunst war Frau Milder (ihr Geburtsname, nach welchem die Entschlafene sich später nach ihrer Verheirathung nur nannte) 1785 zu Konstantinopel geboren, und noch in den letzten Jahren im fast unverändertem Besitz ihrer sonoren Stimme. Zu strenge dünkt uns das über diese, allerdings mehr von der Natur begünstigte, als durch beissige Kunst-Uebung gebildete, dramatische Sängerin Seite 697 des erwähnten Lexikons ausgesprochene Urtheil: „dass ihre Iphigenie, ihre Armide und Elvire in „Don Juan“ in allen Beziehungen verfehlt, ja oft wahre Karrikaturen“ gewesen sein sollten. Auch ohne die Rücksicht: „*de mortuis nil nisi bene*“ muss doch hier ein gemässigteres Urtheil der entschlafenen Sängerin zu Theil werden, welche zwar nie von heftigem Affekt beseelt erschien, deren Ton indess, auch bei allerdings vorwaltender Indolenz, stets die innersten Saiten der Empfindung berührte. Ein ehrenvolles Andenken und wohlwollende Erinnerung bleibe daher einer der ersten deutschen Sängerinnen dankbar und theilnehmend bewahrt!

N.S. Die berühmten Tonsetzer *Meyerbeer* und Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* sind bereits, Ersterer nach Paris, der Andere nach Köln zum Musikfeste abgereist. Dem. Botgorscheck hat nach die Ober-Vestalin in Spontini's „Vestalin“ gesungen. Morgen wird hier zum ersten Male auf der Königstädtischen Bühne Rossini's „Wilhelm Tell“ gegeben. Der General-Intendant der königlichen Schauspiele Herr Graf v. Redern hatte eine musikalische Soiree in seinem Palais veranstaltet, welcher der ganze königl. Hof beiwohnte, und worin auch Herr C. de Beriot, Dem. P. Garcia, der Guitarren-Virtuose Legnani und „mehrere unserer ausgezeichnetesten Sänger und Sängerinnen sich hören liessen.

Mancherlei.

I. Moscheles Studien für das Pianoforte zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, *Op.* 70, in 2 Heften, Leipzig, bei *Frdr. Kistner*, sind in einer neuen, vom Verfasser selbst bearbeiteten Ausgabe erschienen. Man vergleiche unsere Beurtheilung der ersten Auflage 1828 S. 702, deren Anfang sich dahin aussprach: Wir haben es hier mit wahrhaft klassischen Werken zu thun (*J. B. Cramer's* Etüden in neuer Auflage waren dazu genommen). Sie werden bleiben, und künftigen Zeiten Zeugniss geben, was unsere Tage in solcher Kunst vermochten.

Friedr. Kuhlau und *C.E.F. Weyse*, zwei auf Dänemarks Musikförderung sehr einflussreiche, anerkannt verdiente Deutsche, von denen nur der letztgenannte noch jetzt wohlthätig wirkt, sind vor Kurzem in der Verlagshandlung *Lose* und *Olsen* in Kopenhagen lithographirt erschienen und nach mehrfachen Zeugnissen ihrer nächsten Freunde und Bekannten sprechend ähnlich. — Zum Besten Aller, die sich für dänische Gesänge interessiren, machen wir hier zugleich auf ein treffliches neues Liederwerk des ungemein thätigen und vielseitigen

Weyse aufmerksam, das in der genannten Handlung eben erschienen ist: *Ni Sange med accompagn. af Pianof.* (18 Gr.), welches 5 Gedichte von Oehlenschläger, eines von Heiberg, von C. Winther, J. Ewald und von Grundtvig enthält. Auch an seine nützlichen und schönen, dabei nicht übermässig schweren Etüden, *Op.* 60, Preis 20 Gr. in demselben Verlage, erinnern wir Alle, die Klaviermässiges und angenehm Bildendes mit Ausschluss des Schwierigsten der neuesten Bravour lieben.

In *Quedlinburg* haben sich die Musikdirektoren Herr *Bose* und Herr *Erfurt* mit dem Oberlehrer am dortigen Gymnasium Herrn *Adalb. Schmid* zur Veranstaltung eines grossen Vokalkonzertes für Männergesang verbunden. Die Aufführung soll an einem Augusttage d. J. Statt finden, wozu hauptsächlich folgende zwei Musikwerke bestimmt wurden: „Die Apostel von Philippi, Vokal-Oratorium von Dr. *Löwe*“ und „Ein Psalm für Männerstimmen, nach Inhalt des 104. Psalms verfasst und komponirt von dem mitwirkenden Musikdir. *Erfurt*.“ Das Unternehmen hat die lebhafteste Theilnahme der Stadt und der Umgegend erregt. Das Sängerpersonal wird aus etwa 300 Mitwirkenden bestehen. Ausser den beiden Hauptchören, von denen das Querfurter 70, das Halberstadter 120 Mitglieder zählt, die beide ihre Proben schon begonnen haben, nehmen noch fünf kleinere Chöre der Umgegend unter Leitung tüchtiger Musiker Theil. Der Ueberschuss der Einnahme wird für einen wohlthätigen Zweck verwendet.

Das am 7. d. in der Stadtkirche zu *Schmölln* gefeierte fünfte Gesangfest des Osterländischen Männervereins brachte folgende Werke zu Gehör: eine Pfingstkantate von Sachse, komponirt von C. R. Hössler; eine Hymne von H. Ullrich jun., componirt von Voigt; Kyrie und Gloria aus einer Messe von C. G. Müller; einen gereimten Psalm von C. H. Bischoff, componirt von A. Feller, und die bekannte Hymne von Dr. Frdr. Schneider: „Jehovah! Die frohlockt der König u. s. w.“ Jeder der anwesenden Komponisten dirigirte sein Werk selbst. Der Sängerchor war ungefähr 200 stark. Alles wurde gut vorgetragen. Trotz der üblen Witterung, die nicht Wenige abgehalten hatte, war der Antheil doch lebhaft, wie die Freude der Vereine. Künftiges Jahr wird das Fest in Ronneburg gefeiert.

Herr *C. G. Müller*, Mitglied des Leipziger Orchesters und Musikdirektor der Euterpe, ist zum Stadtmusikus in Altenburg ernannt worden und wird seine neue Stelle im nächsten August antreten.

Leitfaden

beim ersten Unterricht im Singen nach Noten für Schulanstalten und Singvereine, von Karl Brüuer. 2te Aufl. 1837. Altenburg, bei *Jul. Helbig*. Pr. 6 Gr.

Zweckmässig, kurz und bündig das Nöthige erklärt und nützliche Beispiele zur Einübung daran gereiht. Der Text ist wie geschrieben gedruckt, was Vielen so unbequem sein wird als das graue Papier. Das Buch wäre einer besseren Ausstattung werth. Nur der letzte dreistimmige Gesang hätte mit einem andern vertauscht werden mögen: „Im Grab ist Ruh, da schläft sich's süss, im Grab ist ewger Fried. Der Friedhof ist ein Paradies, wo sanfter Schlummer blüht.“ — Wir dächten, es wäre besser, man lehrte die Kinder erst leben in Recht und Heiterkeit. Dergleichen Sentimentalitäten schaden mehr, als Mancher denkt.

Im Verlage
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig
erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., grand Galop de l'Opéra: Guido et Ginevra de Halevy pour le Piano.
— — Mosaique. Quatre Suites de Mélanges de l'Opéra: Guido et Ginevra de Halevy.
Banck, C., Matinées musicales. Gesänge mit Pianoforte-Begleitung. Liv. 1—3.
Czerny, C., Oeuv. 516. No. 1 u. 2. Reminiscenses de l'Opéra: Guido et Ginevra de Halevy.
Duvernoy, Oeuv. 85. Trois fantaisies pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Guido et Ginevra. Liv. 1—3.
Halevy, F., Guido und Ginevra oder die Pest in Florenz. Grosse Oper in 5 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. Auch in einzelnen Nummern. Liv. 1—17.
Henselt, Ad., Oeuv. 5. Douze Etudes pour le Piano. Liv. 1 u. 2.
Hünten, Fr., Oeuv. 102. Trois petits Rondos pour le Piano sur le ballet: Le Diable boiteux.
— — Oeuv. 103. Les Concurrentes, Rondo sur un thème favori du ballet: La Chatte métamorphosée en femme, pour le Piano. Liv. 1 u. 2.
— — Oeuv. 104. Quatre Airs de Ballet, de l'Opéra: Guido et Ginevra de Halevy.
— — Rondo alla Polacca pour le Piano.
Kalkbrenner, Fr., Oeuv. 142. Souvenir de Guido et Ginevra. Fantaisie brillante pour le Piano.
— — La Femme du Marin. Pensée fugitive pour le Piano.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Oeuv. 40. Grand Concerto pour le Pianoforte, avec accomp. de l'Orchestre.
— — Op. 42. Der 42. Psalm für 4 Singstimmen mit Chor- und Orchesterbegleitung. Partitur, Klavierauszug und Stimmen.
Schwencke, Ch., Oeuv. 53. Trois Divertissemens pour le Piano sur des Motifs de Guido et Ginevra. Liv. 1—3.
Wolff, Ed., Oeuv. 9. Valses brillantes pour le Piano.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

dene Frauensperson, durch Konzerte, die er ihr, ohne dass sie die Tonkünstler zu sehen bekam, täglich dreymal auf ihrem Zimmer geben liess. Ein hysterisch-kataleptisches Frauenzimmer, deren Geisteskräfte während des Paroxysmus ausserordentlich erhöhet und zu poetischen Inspirationen gestimmt waren, wurde nach dem Rathe von Pomme mit Violinspiel während der Anfälle regalirt und merklich erleichtert [50]). Wie viele von unsern armen Mitbrüdern und Mitschwestern in der hypochondrischen Innung könnten nicht hier auch ihre guten Erfahrungen beysetzen lassen.

e) Der sogenannte Tarantismus.

Haller [51]), Tissot, Volkmann [52]), ein anonymischer polnischer Magnate [53]).

f) Der sogenannte Veitstanz.

Ludwig Malcanus [54]), Bodinus [55]).

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

XII Ariettes Italiennes, compostes par Jerôme Crescentini, arrangées pour la Guitarre et dédiées à Madlle la Comtesse de Nadasty par L. Rennar. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Diese Ariettеn zeichnen sich unter der Masse neuer und arrangirter Musikalien, womit man die gegenwärtige Liebhaberey an der Guitarre zu sättigen bemühet ist, sehr zu ihrem Vortheil aus. Der Gesang ist leicht, fliessend und ausdrucksvoll; das Akkompagnement ist ebenfalls leicht, zweckmässig, und dem Instrument angemessen. Vorzüglich nehmen sich No. 2 und No. 9 aus. Auch ist zu loben, dass in der Singstimme überall Rücksicht genommen worden, dass die meisten, welche so etwas lieben, keine geübten Stimmen, und also weder Etwas in der Höhe, noch in der Tiefe zu suchen haben: die Melodien halten sich immer in der Mitte, und wo sie ja etwas höher, als

---

50) „La puissante harmonie du violon acheva de rétablir les fonctions du cerveau, de l'oeil, de l'oreille etc. schreibt er in seinem Traité des vapeurs, T. I. p. 16. Bey ihr that also die Geige, was der Thiermagnetismus bey dem Clairvoyanten.

51) Solent huc demorsorum a tarantula exemplum referre (Hist. de l'acad. 1707. p. 7. 1708. p. 23.) qui solo certo sono ad saltandum incitati consalescant. Sed tarantulae quidem morsu nullas habet eiusmodi vires, etc. Kähler (in Swenska Academien handlingar 1758. Trim. I. (pag. 54. etc.) dudum ostendit, innocentem ab eo vitio esse bestiolam, atque melancholiae genus esse, qua Hydrophobi afficiuntur. W. o. p. 305.

52) W. o. B. III. Th. I. S. 280. und die Autoren, die er anführt, wie auch Volkmann's historisch-kritische Nachrichten von Italien. B. III. S. 197.

53) Vorzüglich wegen der genauen Beschreibung der Tarantelspinne selbst, und der damit gemachten Experimente und einer sehr sinnreichen Erklärung der Liebhaberey der Italiener zur Tarantella muss nachgeschlagen werden: Mémoires sur la tarantule, par Mr. le Comte B. Staroste de Pologne. Man findet es im Esprit des Journaux 1787. mois de Septembre S. 306. u. f. — Schöngast will diese Art von Tanzsucht sogar auch in Persien finden. S. Schöngast diss. de Enkurek Persarum, sive morsu tarantulae, Lipsiae 1668.

54) Annal. Flandriae L. XIV. Dem zufolge soll diss spasmodische Uebel im Jahre 1373. den Rhein und die Mosel hinab geherrscht haben.

55) De republ. L. V. c. 1. meldet, dass die Musik die Kranken anfänglich zum Tanzen gereizt, und, nachdem sie sich satt getanzt, von dieser Art Tanzsucht vollkommen geheilt habe.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Juni. № 26. 1838

Oper.

Die Geisterbraut. Romantische Oper in 2 Abtheilungen und 3 Aufzügen vom *Herzog Eugen von Würtemberg*. Vollständiger Klavierauszug vom Musikdirektor *K. Muschner*. In Kommission bei *Karl Cranz* in Breslau. Preis 6 Thlr.

Jede Kunst ist glücklich, die sich eines lebendigen Antheils der Grossen der Erde erfreut. Sie braucht erhabenen Schutz innerer und äusserer Art, und die Sonne des Lichts von oben darf ihr im Geistigen und Leiblichen nicht fehlen, wenn sie im ganzen Umfange ihres Wesens gedeihen soll. Wissen wir auch Alle, dass selbst der Erde Höchstes von Gottes Gnaden ist und dass ohne Kraft und Huld des unsichtbar Segnenden jedes Aussenglück verdorrt oder erstarrt, dass also des Geistes Macht über alles Kreatürliche den unvergänglichen Sieg feiert und im bürgerlich Niedrigen sich gewaltig erweist: so wissen wir doch auch, wie selten so hoch begabte Geisterwählte sind, denen das Heldensiegel als Wiegengeschenk von Innen heraus wunderbar auf die Stirne gedrückt wurde, dass sie bahnbrechende Kämpfer werden, Trotz bietend jedem Ungemach, ja selbst dem irdischen Verderben. Solche seltene Geistesfürsten, denen das Widerstrebende der Welt nichts anhat, werden dann aber auch, wenigstens nach ihrem Tode, sogleich vom Geistesaristokratismus als ehrenfeste Würdenträger anerkannt und dadurch beglaubigt, dass selbst in Kunst und Wissenschaft das Aristokratische, aus dem Gesetze der Natur hervorgehend, unzerstörbar und etwas Wünschenswerthes ist, für Alle, die keine Cherubsflügel, nur höchstens Adlerschwingen haben, die gestutzt und geknickt werden können. Dieses Amt übernimmt oft genug Sorge und Mangel. Sie entfliehen, sobald sich das irdisch Hohe der Kunst und Wissenschaft freundlich annimmt. Erwünschter noch, wenn die Liebe der Grossen der Erde sich selbst, in den Zeiten der Erholung vom Geschäft, die Kunst zur Freundin wählt. Sie werden ihr dann um so geneigter helfende Gönner sein. Wir können uns also Glück wünschen, wenn wir Fürsten haben, die für teutsche Tonkunst thätig sind, selbst dann, wenn sie dieselbe auch nur unterstützen und ihren Werth anerkennen, wonach sich unsere Vorältern lange vergeblich gesehnt haben; wie viel mehr, wenn sie sich liebevoll als Selbstschöpfer und damit als Doppelförderer verkünden? Denn weder Kunst noch Wissenschaft reisst sich hier vom Leibe gänzlich los und braucht des äussern Glücks. Und so haben wir denn, selbst abgesehen vom Werke, die Erscheinung dieser Fürstenoper als ein gutes Glück der Kunst zu begrüssen und ihrem hohen Verfasser mit Dank ehrerbietig entgegen zu treten.

Niemand dankt den Fürsten besser und hält sie höher, als wenn er, in welchem Stande er stehe, mit gebührender Verehrung die Treue seiner unmassgeblichen Wahrheit nicht verletzt und den Werth des Menschlichen, das stets um so höher steht, je höher der Mensch ist, nicht durch Schmeichelei erniedrigt. In diesem Sinne wollen wir das höchst erfreuliche Werk besprechen, wenn wir zuvörderst, was zur Geschichte dieser Oper und selbst zur rechten Einsicht in dieselbe nothwendig, vorausgeschickt haben, was uns von Herrn K. Muschner, dem Verfertiger des Klavierauszuges, mitgetheilt worden ist. Der Mann schreibt: „Die erste Idee zu einer Bearbeitung des Bürger'schen Gedichts *Lenore* zur Oper und zu deren Komposition fasste der Herzog Eugen schon 1805 mit 17 Jahren; so viel mir bekannt ist, kam Beides aber erst etwas später zur Vollendung und blieb dann im Drange von Berufsgeschäften auf lange Zeit bei Seite gelegt. Erst viel später bewirkte die Berücksichtigung einiger der Maschinerie zu hoch gestellten Aufgaben und der eingesehene Mangel in der dramatischen Form des ersten Aktes eine Umgestaltung der Szenerie, wovon der Verfasser das Schema entwarf, dessen Ausführung aber nebst einer allgemeinen Verbesserung des Textes anderen Händen überliess. Diese neue Bearbeitung erfolgte im Jahre 1830 mit vollkommener Berücksichtigung des bereits vorhandenen musikalischen Antheils, welcher ausser wenigen zu diesem Behufe neu eingelegten, jedoch ebenfalls schon weit früher

entstandenen Gesangstücken des Verfassers nur einige unwesentliche Versetzungen erheischte. — Der Klavierauszug war mangelhaft, und nach den erfolgten Abänderungen unbrauchbar befunden worden, weshalb K. Mischner den Auftrag erhielt, einen neuen zu bearbeiten, in welchem ein möglichst treuer Wiederhall der Partitur das Hauptaugenmerk blieb. Dies geschah aber noch nicht ohne wesentlichen Einfluss des erlauchten Verfassers. — Zufrieden mit dem Erfolge, ertheilten mir Se. Hoheit die Genehmigung, eine Auflage von 200 Exemplaren dieses Auszuges zu meinem Vortheil veranlassen zu dürfen." —

Der Gedanke des Fürsten, Bürgers Lenore zu einer Oper zu verwenden, fällt, wie wir sahen, in eine Zeit, wo ein vorherrschendes Spiel mit der Schattenwelt auf den Brettern nur noch in jugendlich aufgeregten Fantasieen dämmerte, noch nicht zur Lieblingserscheinung geworden war, was erst später erfolgte. Die Oper ist also auch schon als eines der Einleitungswerke in die sich neu hebende Vorliebe zur Heraufbeschwörung der Schatten merkwürdig. Dass hingegen nur eben die Vorliebe dafür, nicht die Sache selbst in der Oper, die von allem Anfange an das Zauberreich heimlicher Gewalten bevorzugte, neu sein konnte, weiss Jeder, der sich an Euridice, Alceste, an Gotters oft komponirte Geisterinsel u. s. f. erinnert. Damals leitete sich aber ein eigen fantastischer, das Geheimnissvolle seltsam umwogender Ton der Musik ein, der dem Wirken und Walten der Nacht eindringlichere Rhythmik und unstät bezeichnendere Harmonieen schuf. Auch diese Rücksicht muss die Oper, als eine in die Einleitungszeit jener Richtung fallende, merkwürdig machen. Noch mehr zeigt sich dies in der Verwendung und Behandlung des gegebenen Textstoffes, welcher der Oper als Unterlage dienen sollte. Das müssen wir uns zunächst verdeutlichen.

Die erste Abtheilung bringt ein Vorspiel, worin ausser den 2 Hauptleuten der Schweden, Wilhelm von Walburg und Erich von Hohnstein, noch 3 Personen spielen, Baron Otto, dessen Tochter, und Erichs Waffenträger Kuno, welche in der zweiten Abtheilung im 2. und 3. Aufzuge, Lenorens Träume überschrieben, als Handelnde nicht wieder vorkommen. In diesen beiden Aufzügen sind thätig: Heinrich v. Salden, Stadtrath in Stralsund; Dorothea, seine Frau; Lenore, ihre Tochter; Erich v. Hohnstein; Gotthold, Walburgs Waffenträger; Wachtmeister der Walburg'schen Schwadron; Chöre der Krieger, der Bürger und Frauen; Geistererscheinungen und Chöre. — Der Schauplatz des Vorspiels ist Böhmen im Jahr 1645; dann Stralsund zu Ende des 30jährigen Krieges. Eine Anmerkung des Klavierauszugs belehrt uns, dass die Zeit des 7jährigen Krieges, die Bürgers Ballade annimmt, „aus Rücksichtigungen von Kostüme und Handlung für diese Oper nicht passend gehalten wurde". Diese Zeitverlegung ist ein Beweis von grosser Vertrautheit mit dem Theater und von richtigem Takt. Auf Kostüme kommt für die Oper sehr viel an und der 30jährige Krieg ist in vielfacher Hinsicht dem Ganzen für die Bühne weit vortheilhafter.

Im 17. Jahrhunderte, als in der Aufblühezeit der Oper, waren Vorspiele etwas ganz gewöhnliches; sie gehörten zur Mode: allein sie waren nichts anderes, als dramatisirte Vorreden, in Szenen gebrachte Komplimentirartigkeiten, die mit dem eigentlichen Singspiele im allerdürftigsten, oft in gar keinem Zusammenhange standen. Das ist hier ganz anders. Der Inhalt des Vorspiels hängt nicht allein mit der Entwickelung des Balladenstoffes auf das Genaueste zusammen, sondern es gibt nach der szenischen Handlung etwas überaus Spannendes und bereichert die ganze bekannte Fabel so ungemein durch ein neu zugefügtes Interesse, welches diese Art der Umarbeitung eines so volksthümlichen Gedichtes, wie Bürgers Lenore ist, geradehin zu einer musterhaften erhebt. Man urtheile selbst aus der skizzirten Darlegung der Ergänzung:

Der Baron, Emilie und die Dienerschaft stehen bei fernem Kanonendonner im Saale des Schlosses ängstlich und bitten Gott um Abwendung der Gefahr im Chor und Sologesange. Nachdem sich die Dienerschaft entfernte, erfahren wir in der 2., gesprochenen Szene (also nach teutscher Opernart), dass die Familie vor einigen Jahren in Stralsund sich aufhielt, wo sie die beiden schwedischen Hauptleute kennen lernte. Emilie liebt Wilhelm, den sich jetzt der Vater als Schutzwacht erbat. Hohnstein warb um sie und wurde von ihr verstossen, ihn noch für einen gehassten Heuchler erklärend. Wilhelm tritt auf und erklärt, dem Hohnstein die Schutzwacht überlassen zu müssen. Unverholen bekennt Emilie ihre Besorgniss und ihre Verachtung Hohnsteins, den Wilhelm vertheidigt und edel schildert. Alles kurz und treffend. Sie übergibt ihm eine Scherpe, die sie einst von ihrer Freundin Lenore als Andenken erhielt, wohinein Emilie dann Wilhelms Namen webte und die vorher mit geweihetem Wasser benetzt wurde. Er soll sie als Talisman und zum Andenken an — Lenoren tragen, worüber Wilhelm entzückt ist u. s. w. Dieses Doppelverhältniss, so bündig dargelegt, muss anziehend wirken und auf den Fortgang gespannt machen. Nach einem Terzett verwandelt sich das Theater. Man erblickt ein Wachtzelt; eine Kompagnie Fussvolk zieht ab und Kürassire lagern sich um ein Feuer, unter ihnen

Erich, theilnahmlos und finster, in seinen Mantel gehüllt. Die Soldaten singen und legen sich schlafen. Im Zwiegespräch mit seinem Waffenträger erfährt Erich, dass Wilhelm bei dem Fräulein war. Kuno macht ihn eifersüchtig wild und rachsüchtig; er will Walburg, der auch dem Kuno verhasst ist, vernichten und Emilien mit ihm. — Man hört einen fernen Marsch und Trompetensignale. Erich führt seine Soldaten nach dem Schlosse und singt: „Bald wird die Rache siegen, die dunkle Stunde naht" u. s. w. Wilhelm kommt vertrauungsvoll zu ihm, besorgt um Lenoren, die er noch im Tode lieben und sich mit ihr vereinen will. Erich scherzt darüber und zeigt sich durchaus als Bösewicht ersten Ranges. Signale rufen zur Schlacht. Nach einem Soldatenchor Verwandlung des Theaters zum *Finale*: Grosses Dorf. Rückwärts zur Seite des Barons Landhaus. Im Hintergrunde ein Schloss. Man hört Kanonendonner und das ferne Toben der Schlacht. Der Chor der Landleute singt von Flucht zur Rettung des Lebens. Erich mit Kuno tritt rasch auf, befiehlt seinen Soldaten Feuer und Plünderung, schleppt selbst Emilien aus dem Landhause und übergibt sie dem Kuno. Der Baron mit entblösstem Schwert stürmt dem Wüthrich entgegen, dessen Füsse Emilie umklammert, dass er nicht fortkann. Der Baron fällt von Erichs Hand. In diese Schrecken tritt Wilhelm, zu dem sich die Unglückliche flüchtet, und dem der Obrist befahl, das Plündern zu verhüten und die Soldaten zur Schlacht zu beordern. Erich stürzt nach kurzem Streitgesange mit dem Schwert auf Wilhelm ein; sie kämpfen; Offiziere und Fussvolk trennen Beide, Wilhelm für schuldig haltend, was Erich zu fordern weiss. Die Soldaten eilen zum Kampfe, auch Erich und Kuno, welchem der Bösewicht zuletzt heftig zusetzt, nicht eher zu ruhen, bis an dem Frechen (an Wilhelm) die blutige That verübt ist. Noch beim Fallen des Vorhangs hält Wilhelm die unglückliche Emilie in seinen schützenden Armen. — — Hatten wir uns auch nach dem Terzett und Soldatenchor von der 5. Szene an einen ganz verschiedenen Gang der Begebenheiten, von einem entgegengesetzten Karakter Erichs bedingt, in unserer Fantasie vorgebildet, so ist doch gewiss dieser heftigen und massenhaft raschen Folge entwickelnder Vorbegebenheiten bis in den Eintritt der Balladenhandlung das wirksam Theatralische keineswegs abzusprechen. Dagegen würde die Wirkung des Vorspiels ungleich eindringlicher geworden sein, wenn Erich nicht als Tenor, sondern als Bass eingeführt worden worden wäre, was der Karakter des Bösewichts in den allermeisten Fällen an und für sich erheischt und wodurch hier im Zusammentreffen mit Wilhelm (Tenor) eine eingehendere Verschiedenheit erzielt worden wäre.

Der zweite Aufzug, „Lenoren's Träume", also die eigentliche Nachbildung der Ballade anhebend, lässt uns nach einer recht fliessenden Orchestereinleitung Lenoren auf einem Ruhebette schlummernd erblicken. Das Orchesterspiel geht fort. Der Traum spiegelt ihr die Fortsetzung der Schlussszene der ersten Abtheilung vor: sie sieht ihren Wilhelm, Emilie im Arme haltend und sie wehmüthig anblickend; dann gibt er sie durch Pantomimen in den Schutz Gotthold's, seines Waffenträgers. Der Hintergrund verfinstert sich; sie glaubt Wilhelm untreu, stöhnt auf, kann sich aber der Gewalt des Traumes nicht entringen. Das zweite Traumbild zeigt ein nächtliches Gefecht bei Mondschein. Wilhelm wird von Kuno im Rücken angegriffen und erstochen. Beide im Pferd, Wilhelm im Herabsinken. Gotthold sprengt aus der Ferne herbei. Das Traumbild schwindet, und das Ruhebett ist unterdessen von dunkeln Nebeln umhüllt worden. Lenore tritt von der Seite her auf das *Proscenium*; das Zimmer erhellt sich allmälig. Leidenschaftlich singt sie: „Bist untreu, Wilhelm, oder todt? Wie lange willst du säumen?" an welche Balladenworte, die im Fortgange der folgenden Szenen immer sehr zweckmässig und schlagend benutzt worden sind, sich eine sehr Karakter-gehaltene und ausgesponnene Durchführung der erregten Situazion reihet, die auch musikalisch vortrefflich gehalten worden ist, mit einer Gewandtheit und Sicherheit, welche in sonst noch so empfänglichen und gebildeten Jünglingsseelen sehr selten genannt werden müssen. — Die Eltern treten ein, ihr die Kunde vom Frieden bringend, was die Arme nicht ihrer Angst entnimmt u. s. w. Das Uebrige, geschickt ausgeführt, ist bekannt, oder wird doch leicht geahnet, wenn wir noch hinzusetzen, dass Gotthold dem Wachtmeister erzählt, dass Wilhelm gespenstisch erscheine und nicht eher Ruhe finde, als bis der Mord, den er selbst gesehen und den der von seinem Gewissen gequälte Kuno bekannt, an dem Bösewicht gestraft sei. — Die Soldaten haben unmittelbar hinter einander zu viel zu singen vor dem ausgezeichneten Finale dieses Aktes. Das Theater stellt einen freien Platz vor dem Dome der Stadt vor. Das Friedensfest wird gefeiert. Die Eingänge der Kirche sind mit Fahnen geziert. Auf beiden Seiten marschiren Reihen von Soldaten auf, hinten eine festlich geschmückte Volksmenge, Mädchen mit Blumenkränzen u. s. w. Die Handlung geht sehr lebendig vorwärts und die Musik schreitet vom Festlichen bis zum Leidenschaftlichen der Verzweiflung. Es ist in diesem Finale die Steigerung im Gange der Verwickelung bis auf den höchsten Gipfel getrieben, und zwar in so feierlichen Umgebungen, wodurch das Entsetzliche noch tiefer einschneidet, dass

schlechthin der Wendepunkt hier eintreten muss. Bekanntlich ist dies die wohlbegründete Vorschrift für eine dreiaktige Oper, dass das zweite Finale den Kulminationspunkt des Ganzen im grössten Widerstreit der Gefühle abgibt. Dem ist hier also treu nachgekommen, als einer Regel, die sich aus Verstand und Empfindung gleich stark erhärtet. Wo dies der Fall ist, kann auch die Wirkung nie fehlen, selbst wenn einige blosse Effektgriffe, wie hier, mit unterlaufen müssen, da die Aufgabe auch von den genialsten Gemüth eines Jünglings unmöglich bis zum tiefsten Kern innerster Wahrheit aufgefasst werden kann. Es ist hier sogar wünschenswerth, dass sie zuweilen etwas unspielt worden ist; das Ganze bleibt leidenschaftlich und stark genug. Für den dritten Akt ist Stoff genug übrig bis zum Eintritt der Besänftigung oder der Ruhe. — In der ersten Szene des letzten Aktes sehen wir Lenoren im offenen Saale (im Hintergrunde eine Kolonnade und ein eisernes Gitter), weiss gekleidet mit einem Ueberwurfe von schwarzem Krepp, die Haare aufgelöst, bleich in einem Sessel, von Freunden, Freundinnen und Eltern umgeben. Die Klagen sind hoffnungslos, aber weicher. In gesprochenen Szenen trösten die Eltern, und Erich überbringt Wilhelms Brief an Lenoren, sich ihr zum Freunde anbietend. Das darauf folgende Quartett No. 16. dehnt diese, an und für sich nicht sehr anziehende Episode zu lang aus, wenn selbst der Gesang Lenorens besonders noch weit mehr mit ihrem Gemüthszustande übereinstimmte. Der Schluss ist höchst überraschend. Indem es Erich wagt, Lenorens Hand zu ergreifen, tönt die Abendglocke. Er schaudert zusammen, gestehend, dass dieser Ton des Todes „schaurig Bild" geweckt habe. Lenore erkennt, dass ihn die Hölle gesandt habe und zie zu bitterer Schmach von ihm bedroht sei. Ein kurzer, vierstimmiger sanft bewegter Gesang (*Fmoll*) macht dem Gespräche Platz, worin Erich wieder gefasst ist und von ihn begünstigendem Vater der Leidenden unterstützt, so viel Keckheit gewinnt, der Dulderin, die ihm offen ihren Abscheu bekennt, die Scherpe zuzuwerfen, welche er dem Wilhelm entriss, wodurch er den Beweis der Untreue Wilhelms zu führen gedenkt. Das Gespräch ist so gedrängt, dass es nicht schlagender sein könnte: dagegen ein abermaliges Quartett derselben Personen nicht am rechten Orte. Es ist eigen genug und mag zu manchen Bedenken Veranlassung geben, dass dergleichen Szenen auch grösstentheils nicht aus dem Innern heraus in Musik gebracht werden können. Auch hier wird die Musik äusserlicher, als die übrige in den Hauptszenen der Leidenschaft, so anziehend auch Manches gewendet ist, namentlich das *Andante* S. 163, wo doch die folgende Seite schon sich wieder in das Klingende verliert —, eben weil eine gewisse Nothwendigkeit der Situazion dem Festhalten innerer Begeisterung zur Leuchte dienen muss, was dieser Situazion mangelt. — Erichs boshafte Frechheit foltert bis zum Uebermaass, zum Beweis, dass diese Oper im jugendlichen Herzen entstand. Die Strafe Erichs folgt. Die von ihm erfasste Lenore will sich ihm entringen, zieht ihn so bis an die Kolonnade, wo der Wachtmeister, Gotthold und Offiziere mit Wache vorüberziehen, in ihrer Mitte der bleiche, gefesselte Kuno. Das Finale hebt an: „Rache, Walburgs Mörder!" Man sucht den Hauptmann Erich und will ihn gefangen nehmen. Mit dem Trotze der Verzweiflung stösst er noch einen Fluch aus, ersticht sich und wird von der Wache aufgefangen und fortgeschleppt. Lenore ruft niederkniend: „Wilhelm!" neigt ihr Haupt und erbleicht. Ein schweres Gewitter zieht heran. Die Eltern klagen, sie todt wähnend. Ein Nebel verhüllt die Gruppe und durch die Gewitternacht ertönt noch fern ein Geisterchor von Bedeutung. Immer näher tönt der Graus, vor welchem die Eltern entsetzt endlich entfliehen. Da schwinden die Nebel; der Mond scheint und Lenore steht im weissen Kleide mit gelöstem Haar, den stieren Blick nach der Kolonnade gewendet. Da erscheint Wilhelm am Gitter, gehelmt und in den Mantel gehüllt. Duett — meist nach den Worten der Ballade. Bei den Worten: „Die Kammer steht uns offen" reicht ihm Lenore die Hand und verschwindet mit ihm hinter Gazewänden. Die Bühne verfinstert sich; Leichenzug, Geisterchor — gespenstische Gestalten folgen dem Zuge und erfüllen die Bühne unter Gesange. In augenblicklicher Beleuchtung sieht man Wilhelm und Lenoren auf dem Rappen vorübersausen u. s. f. mit phantastisch grausen Erscheinungen. — Nach allem höchst fertig und schaurig recht durchgeklungenen Graus zeigt sich der Himmel in blendender Erleuchtung; Wilhelm und Lenore in verklärter Gestalt (zuerst unsichtbar) entschweben langsam zur Höhe. Dazu singen die Cherubim: „Die Allmacht hat verziehn, für Treue Heil verliehn u. s. w." Gegen den Schluss dieses Chores der Himmlischen erheben sich die Nebel im Hintergrunde und gewähren den Anblick, der wie im Anfange der zweiten Abtheilung auf dem Ruhebette sanft schlummernden Lenore, welche kurz vor dem Falle des Vorhanges die Augen aufschlägt und erwacht. — Gewiss eine höchst überraschende Wendung, die mit dem Erwachen Lenorens aus ihren schweren Träumen wie durch Zauberschlag ein neues Traumspiel in den Gemüthern der Hörer aufthut. Es ist einer von den Griffen, die das erste Mal gethan, vortrefflich wirken und Preis verdienen, der dem Nachahmer entgehen müsste; hier ist er originell und in der

grössten Mehrzahl der Zuschauer Hoffnungsfreuden für Leonoren erweckend. Schwerer als ihre Träume kann die Wirklichkeit sich kaum gestalten: so werden Wunsch und Antheil an der Liebe der Liebenden glückliche Lebensbilder schaffen. Und so wäre die Wendung auch in ihren Folgen gut, und nicht nur für diejenigen, welche der Oper durchaus einen fröhlichen Schluss für nothwendig erachten, oder doch nicht zugeben können, dass ein Singspiel jemals befähigt sei, die Stelle eines guten Trauerspiels einzunehmen. Für ein eigentliches Trauerspiel würden wir zwar den Balladenschluss darum auch nicht halten, weil Leonoren bei solcher Zerfallenheit des Gemüthes und ihres Erdenlebens nichts Glücklicheres treffen kann, als die Hand des Führers zu ruhigem Schlummer: zum Trauerspiele gehört nothwendig rüstig erstrebender Kampf kräftig selbstständigen Muthes gegen der Schickung Gewalt, an deren Unbezwinglichkeit des Menschen kühnster Wille wider Willen, oft schuldlos, sich zermalmt. — Es wäre nach dieser Ansicht also auch der Balladenschluss beruhigend genug im Laufe eines unglücklichen Erdenschicksals: doch macht ihn Leonoren's Erwachen noch freundlicher in Lebenshoffnungen für Vereinigung. — So schön und fantasiereich Bürgers Gedicht benutzt und ergänzt worden ist, eben so begabt, kunstgewandt und gebildet erweist sich auch der damals, in den Zeiten der Bearbeitung dieser Oper noch so jugendliche Verfasser im Musikalischen. Je höher die Situazionen stehen, je wahrer sie sprechen, desto getroffener und geistreicher ist die Musik, die sich im Leidenschaftlichen und im Sange der Geisterwelt am höchsten steigert. Je mehr sie dagegen dem gewöhnlichen Leben angehören, desto weniger sind sie musikalisch beachtet. Das ist begabter Jugend eigen. Sie strebt ins Unendliche, fasst nach den Wolken, fürbt das Unerschaute, Geheimnissvolle, sich selbst Erträumte so schön als möglich aus und verschmäht des Lebens Wirklichkeit um so mehr, je zuvorkommender und reicher sie ihr lacht. Dieser Bestand der Komposizion gibt also ein inneres Zeugniss, dass das Allermeiste dieser merkwürdigen Oper in den Grundzügen feuriger und hochgebildeter Jugendlichkeit geblieben ist, in deren Schöpfungen jedoch eine sicherer gewordene Hand aus den Jahren höherer Reife manches Gewichtige hinzugethan haben mag. Wir würden in diesem Falle etwas ganz Ueberflüssiges thun, wenn wir die einzelnen Nummern durchgehen und mit Bemerkungen versehen wollten, die sich der Verf. über sein Jugendwerk schon selbst zu geben vermag, bekennen vielmehr, dass uns Anlagen und Musikkenntnisse sehr bedeutender Art wahrhaft überrascht haben. Wäre der Fürst nicht Herzog von Würtemberg, so könnte er ein Kapellmeister werden. Fürsten mit solchem Kunstsinn und selbsteigener Schöpferkraft sind geborene Gönner und Förderer der Kunst, auf welche, und nicht in Träumen, gute Hoffnung zu bauen ist. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Wien. (Beschluss.) Das vierte Konzert brachte: Beethoven's C moll-Sinfonie; dessen Klavier-Fantasie mit Orchester und Chören; eine Arie aus Cimarosa's Oratorium: *Il sagrifizio d'Abramo*, gesungen von Miss *Klara Novello*, und Schiller's „Lied von der Glocke", melodramatisch in Musik gesetzt von Lindpaintner, exklamirt von den k. k. Hofschauspielern Herrn und Madame *Rettich*; eine Komposizion, die wir den gelungensten Arbeiten des trefflichen deutschen Meisters zuzählen, voll Feuer, Leben und seelenvollen Ausdrucks, schön instrumentirt, in karakteristischen Formen genau der Dichtung sich anschmiegend. — Dieses ganze, durch unbeschreiblichen Beifall belohnte Konzert wurde, mit Ausnahme der Gesangpiece, statt welcher Klara Novello Cherubini's: „*O salutaris hostia*" sang, wenige Tage später auf allgemeines Verlangen nochmals wiederholt, und die reine Einnahme, da alle Mitwirkende zur unentgeltlichen Leistung sich erboten, den unglücklichen Pesthern zugewendet. — Alles, was in dem diesjährigen Cyclus zu Gehör gebracht wurde, trug den unverkennbaren Stempel der Vollendung, jeder Einzelne war seiner Aufgabe mächtig im ganzen Umfange; ergriffen und beseelt von derselben. Herr Kapellmeister *v. Seyfried* führte wie gewöhnlich die Oberleitung mit der ihm eigenen, ruhig besonnenen Umsicht und jener vieljährig erprobten Sicherheit, welcher seine Untergebenen jederzeit vertrauen. Herr *Holz*, ein unerschütterlicher Grundpfeiler, stand an der Spitze der Instrumental-Elite; Freiherr *v. Lannoy* aber und Herr *Ludwig Titze* erwählten bescheiden sich die Chorführer-Rollen, um von diesem Standpunkte erfolgreich zum Ganzen mitzuwirken.

Im dritten Gesellschafts-Konzerte: *Mozart's* Sinfonie in *Es*; Chor von *Händel* aus Samson; Violin-Variazionen von *Mayseder*; Weihnachts-Ouverture von *Otto Nicolai* (spurlos, sogar unter missbilligenden Stimmen vorübergehend), und: Chor aus Castor und Pollux von *Winter*. — Das vierte und letzte wurde für diesmal aufgeschoben, weil die Gesellschaft freiwillig diese Lokalität einem wohlthätigen Zwecke abtrat. — Die jährliche Akademie zum Vortheile des Bürger-Spital-Fonds enthielt: Oberons-Ouverture von Weber; Arien und Gesänge von Mercadante, Donizetti, Kreutzer und Generali; Solostücke für die Physharmonika, Pianoforte, Violine, Flöte und Horn, von *Lickl*, *Chopin*, *Mayseder* und *Fahrbach*, worin Dem. Lutzer und Klara Wieck, die Herren Staudigel, Mayer, König und Haitzinger sammt Gattin, welche *Mahlmann's* „Vaterunser" sprach, für den löblichen Zweck ihre Kunsttalente vereinten. — Auch in dem Konzerte zum Besten des Wittwen- und Waisen-Fonds der juridischen Fakultät, im grossen Universitäts-

Saale gehalten, wirkten Fräulein Wieck, das Haitzingerscie Ehepaar, der k. k. Hofschauspieler Löwe, so wie unser vielversprechender Violinist Hafner bereitwillig mit, und *Cherubini's* Ouverture zur *Medea* wurde vom Hofopernorchester höchst energisch ausgeführt. — In dem Konzerte des Kirchenmusik-Vereins der Alservorstadt machten wir die interessante Bekanntschaft eines, uns wenigstens, gänzlich fremden Komponisten *W. E. Scholz*, Tonkünstler in Breslau, von dessen Arbeit eine grosse Ouverture in *C dur* gespielt wurde, welche des ehrenden Beifalls aller Kunstkenner sich erfreute. Die eigentliche Grundbasis derselben bildet *Haydn's* Melodie zu: „*Gott erhalte den Kaiser*", und alle Nebenideen, sogar das Hauptthema des Presto sind damit in harmonischen Anklang gebracht, so abweichend sie auch ihrer intensiven Natur nach immerhin zu sein scheinen. Schon die Anfangstakte der feierlichen Introdukzion deuten mit vereinzelten Akkorden jenes Motiv, gleichsam nur zum Errathen hingeworfen, an; erst später tritt es in deutlichen Umrissen hervor, wird in Gesellschaft eines rasch bewegten Kontrasubjekts fugenmässig behandelt und sogar durch den doppelten Kontrapunkt *alla Decima* ausgeschmückt; endlich, der Epilog, ein *Adagio religioso* in breiten ⅔ Takt, bringt es vollständig, von der dröhnenden Masse aller Rohr- und Blechinstrumente angestimmt, durch den vollendeten Fundamentalbass des vereinten Bogen-Orchesters begleitet, zuletzt aushaltend, in erhabener Majestät mit einem imposanten Kirchenschluss. Man glaubt den tausendstimmigen Chorus der Völker Oestreichs zu hören, wie sie aus treuen Herzen fromme Gebete zum Allmächtigen emporschicken. — Die technische Arbeit in diesem Tonwerke zeugt von gründlichem Studium, Geschmack und schöner Erfindung; die Ideen sind eben so glücklich gewählt, als geistreich durchgeführt, nicht minder die Instrumentaleffekte sachverständig angewendet; somit ist dem wahrscheinlich noch jugendlichen Verfasser der wünschenswertheste Fortgang auf der so rühmlich begonnenen Laufbahn zu weihsagen. — Diesem würdigen Prologe folgte Schubert's Lied: „Der Hirt auf dem Felsen", gesungen von Herrn Benedict Gross, zart, innig gefühlvoll, wie man es vielleicht noch nie gehört; der 12jährige Alexander Leitermayer akkompagnirte mit seiner obligaten Klarinette, dass man den kleinen Virtuosen wirklich sehen musste, um diesen sonoren, rund vollen Ton, diese zwanglose Geläufigkeit, diesen selbstempfundenen Ausdruck in den mannigfaltigsten Abschattirungen nicht irrigerweise einem gereiften Künstler vom Fache zuzuschreiben. Der glücklich zu preisende Vater des talentbegabten Knaben, Herr Musikdirektor Leitermayer spielte recht gefällige Viola-Variazionen über ein Thema aus Fra Diavolo von W. Al. Kariger, rein, korrekt, mit anspruchloser Kunstfertigkeit. Der daran sich reihende *Psalm* von *Jos. Schnabel* wurde durch 30 erlesene Männerstimmen, sämmtlich Vereinsmitglieder, ganz unvergleichlich in herrlichster Vollendung vorgetragen. Nun kamen Kummer'sche Violoncell-Variazionen, gespielt von Herrn Karl Linke, dem Sohne; „Das Ständchen", Vokal-Quartett von Schubert, und zum Beschluss das Gloria in Es dur, aus der G moll-Messe von *M. Hauptmann*, welches eine wohlverdiente Oberstelle in den kirchlichen Erzeugnissen neuerer Zeit einnimmt. — Dem obenerwähnten MD. Leitermayer verdanken wir auch gegenwärtig die Begründung eines Institutes, das seit lange ein ersehnter, gewissermaassen zum Bedürfniss gewordener Wunsch war. Er eröffnete nämlich eine allgemeine Leihanstalt von Musikinstrumenten aller Art, Orgeln, Pianoforte, Guitarren, Violinen, Bratschen, Violoncello's, Kontrabässen u. s. w., wovon jede Gattung bezüglich des höhern oder geringeren Grades innerer Güte in drei Klassen zerfällt, und jedes einzelne Tonwerkzeug für Tage, Wochen, Monate, oder auch auf ein ganzes Jahr gegen verhältnissmässige Kauzion des Nominal-Werthes und eine äusserst billige, abonnementförmig stipulirte Vergütung ausgeborgt werden kann. Die Einrichtung hat sich schon jetzt vortheilhaft erwiesen. — *Joh. Strauss* befindet sich fortwährend in Frankreich, und Wien steht dennoch am alten Flecke.

Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. Furore über Furore! Unglück über Unglück! Ende gut, alles gut. Man höre. Die Ferrarini war die Prima Donna, Ziffoli der Tenor, Leonardis, Rivarola die Bassisten, Donizetti's Parisina die erste Karnevalsoper, die Furore machte (in ihr besonders die Ferrarini), wiewohl keiner von den Sängern seiner Rolle gewachsen war. Nach wenigen Vorstellungen erkrankte Leonardis, und das Theater musste geschlossen werden. Die Impresa liess sogleich den Bassisten Paganini (Cesare) aus Florenz und die Anfängerin Archibugi aus Bologna kommen. Paganini ersetzte Leonardis in der Parisina und fiel ganz durch. Am 23. Januar ging darauf die erste und neue Oper *Iginia d'Asti* von Maestro *Luigi Ferdinando Casamorata* mit dem genesenen Leonardis in die Szene, und erregte grossen Enthusiasmus, obgleich man das Meiste davon längst gehört, das Uebrige den alltäglichen Stempel getragen hatte. Die Arie des Evrardo in der Introdukzion, sein Duett mit der Iginia, das sogenannte Finale, die Arie des Tenors, ein Gebet im dritten Akte machten einen solchen Lärm, dass man gar nicht wusste, wo man in der Welt ist. Dieser abscheuliche geräuschvolle Beifall, selbst für unbedeutende Sachen, ist jetzt allerneueste Mode in der Oper, und man hat erzählt, dass der Beifall, den man einer Unger, einer Schütz in Triest zollte, der homöopathische Diminutivus von dem sein soll, den jüngsthin die ungefähr zweijährige Sängerin Gabussi bei Gelegenheit ihrer Einnahme in Illyriens Hauptstadt erhielt. Obiger Lärm war aber noch gar nichts gegen den, mit welchem man Maestro Casamorata beschenkte, als er nach Hause ging; ungeachtet es stark regnete, begleitete ihn eine zahlreiche Schaar junger Pisaner jauchzend und schreiend bis nach seiner Wohnung, wo abermals geklatscht und erst recht tüchtig geschrieen wurde. Am 24. Januar, also am Tage nach der Aufführung der neuen Oper, hatte Leonardis keine Stimme mehr, er konnte gar nicht reden; also abermals die Parisina mit dem durchgefallenen Paganini. Archibugi hatte indessen Montalbano's Part ein-

studirt, man machte Proben, und als man mit Ricci's Chiara di Rosenberg in die Szene gehen wollte, befällt Archibugi ein starkes Fieber. Leonardis hat kein Fieber, sagt die Impresa, man gehe sogleich in die Szene, und die Chiara geht im Februar in die Szene. Die Ferrarini eine hübsche Chiara, die Zambelli eine brave Marcella, Zilioli ein superlativer Valmor, Rivarola ein wackerer Michelotto, der arme Leonardis ein recht unpässlicher Montalbano; die Oper wankt zuweilen, aber die gesunden Sänger thun ihr Aeusserstes und werden auf die Szene gerufen; Tags darauf wird die Chiara wiederholt, aber Leonardis kann nicht fort. Der genesene Archibugi übernimmt in der dritten Vorstellung seine Rolle, und kann in der Kunst nicht fort. Nun nahte sich die Benefiz-Vorstellung der Ferrarini, zu welcher sie den Barbiere di Siviglia bestimmt hatte. Da wurde denn grosser Rath gehalten: die Ferrarini = Rosina, Zilioli = Almaviva, Rivarola = Figaro, Zamelli = Berta, und Don Bartolo? ... Don Basilio? ... Leonardis ist krank, mit Paganini und Archibugi kann man es füglich nicht wagen.... Man gebe den Barbiere ohne Don Bartolo und ohne Don Basilio, sagte die Prima Donna. Wie gesagt, so gethan; die Sentenz wurde befolgt, der Barbiere ohne jene beiden Rollen gegeben, und die übergebliebenen drei Hauptrollen machten drei Furori. In den folgenden Vorstellungen wechselte die verstümmelte Chiara mit der verstümmelten Iginia d'Asti ab.

Bei all diesem Ungemache, und bei all diesen Furori fehlte aber eine in Italien rühmlich bekannte Sängerin di Cartello. In der Faste kam auch diese von Rom auf ihrem schon etwas verrosteten Steckenpferde an. Die Schütz als Romeo in den Capuleti machte den dritten Furore, ein Viertel gab sie davon dem mit ihr angekommenen Bassisten Porto, und die Fiascaini (Giulietta), der Tenor Mori liessen sich ebenfalls beklatschen. Das war alles nicht genug; man gab noch Persiani's Ines di Castro, die in der ersten Vorstellung einen ganz ehrenwerthen Fiasco, und in der zweiten einen unsinnigen Furore machte, das Hervorrufen der Schütz, besonders nach ihrem Rondo finale, nahm kein Ende. Wie geht das zu? ... Wir sind in Italien ....

Siena. Grosse Oper: Donizetti's Marino Falliero; keine grosse Sänger, kleiner Beifall. Die Camilla Sodese vereinigt mit einer schönen Person einen angenehmen Gesang und eine gute Erziehung; der sehr befangene Tenor Fagnani, welcher sein Blasinstrument mit seinem Kehlinstrumente umtauschte, hat eine blos hübsche, der Bassist Del Vivo eine hübsche und geläufige Stimme. Courage! Courage! sagten die hiesigen guten Freunde zum hiesigen Maestro *Rinaldo Ticci*, schreibe auch eine Oper, an Aufmunterung soll es dir nicht fehlen, an das Verunglücken ist gar nicht zu denken. Und Maestro Ticci wählte ein älteres Buch, *il Solitario*, vom Dichter Bassi, Sohn des allzufrüh verstorbenen berühmten Buffo dieses Namens. Dieser Bassi war mehrere Jahre unter Barbaja in den Theatern von Neapel und Wien, nun ist er seit einigen Jahren in der Scala zu Mailand angestellt; das Theater kennter also gut, schreibt auch zuweilen ein besseres Opernbuch als manche andere seinwollende Theaterdichter; allein er wird stets, der Himmel weiss warum, von den Journalen verfolgt, was ihm gewiss keinen Nutzen bringt. Der fertig gewordene Solitario bewährte sich indess als schwaches Produkt, das zwar die versprochene Aufmunterung fand, aber schwerlich das hiesige Stadtthor passiren wird.

Livorno. Die Griffini Prima Donna, der brave Cambiagio Buffo, da kann es nicht schlecht gehen; der bassist Constantini kann nicht missfallen, und der Tenor Borioni lässt hoffen, also .... Coppola's Nina pazza per amore eröffnete die Karnevalssstagione. In die arige Närrin Griffini waren die Zuhörer närrisch verliebt, Cambiagio war ein weit besserer Doktor als mancher hochgepriesene Arzt; Borioni und Costantini gaben ihre Rollen befriedigend. Auf die Nina folgte die klassisch-famose Chiara di Rosenberg. Die Griffini wird eine gescheite interessante Chiara, Cambiagio wirft seinen Haarbeutel weg und belustigt als Michelotto, die übrigen tragen ihr Bestes bei, und so gingen denn beide Opern mit vollen Segeln.

Herzogthum Lucca.

Lucca. Keine brillanten Nachrichten können von unsern diesjährigen Karnevalsopern berichtet werden, also in wenig Worten: Mit der Mazzarelli, dem etwas kalten und einförmigen Tenor Morini, dem rühmlich bekannten Buffo Frezzolini, dem zum Uebertreiben stets aufgelegten Bassisten Scalese, fand die Italiana in Algeri eine laue Aufnahme. Ricci's Nuovo Figaro ging hierauf besser, aber die zuletzt gegebene verstümmelte Oper E pazza von Herrn Costamagna, machte ein *ff*, in der Taeatralsprache Fiascone.

Viareggio. Für die Zöglinge des hiesigen Konservatoriums wurde am 11. Februar im Teatro Ludovico die neue Oper *La secchia rapita* von dem in den vorigen Berichten dieser Blätter bereits erwähnten wackern Zögling *Hillaire Cellerier* mit vielem Beifalle gegeben. Dieser Maestrino ist aus Frankreich zu Bessan (Dep. de l'Herault) geboren, und lebt einstweilen in Livorno.

(Fortsetzung folgt.)

Erklärung.

Aufgefordert durch die „Berichtigung einer Berichtigung" in No. 16. der „Musikalischen Zeitung" nehme ich keinen Anstand, zu bezeugen, dass Herr Prof. Pixis seit dem Beginn des Institutes als Führer des Orchesters bei *allen* öffentlichen Produkzionen desselben, sie mögen in welchem Lokale immer Statt haben, mitwirkt. Nur in Krankheitsfällen vertritt der fähigste unter den hier anwesenden absolvirten Schülern seine Stelle. Dagegen ist Prof. Pixis bei den theatralischen Vorstellungen, wobei nur die besten Schüler unter meiner Direkzion mitwirken, niemals beschäftigt, und eben so wenig bei den wöchentlich dreimal festgesetzten Orchester-Uebungen, welches Letztere auch ganz unmöglich wäre, da er um dieselbe Stunde den Unterricht auf der Violine in der ersten Klasse ertheilt. Die übrigen Instrumental-Professoren bleiben aber von jeder öffentlichen Produkzion *ganz frei*; ausgenommen bei der jährlichen feierlichen Kirchenmusik (Veni Sancte Spiritus!) zur Eröffnung des Lehrkurses

in der Kirche der P. P. Dominikaner, wo das Orchester, um die Wirkung dem grossen Lokale angemessen zu erhöhen, bis auf 100 Individuen verstärkt wird. Höchstens, wenn ein Schüler kurz vor der Produkzion erkrankt (was jedoch sehr selten vorkommt) oder aus dem Institut aus was immer für einer Ursache entlassen wird, ergänzt der Lehrer seine Stelle, sollte es auch nur eine Sekond-Stimme sein, um das Verhältniss des Ganzen nicht zu stören. Ausser diesen Fällen fand nur noch *eine* Ausnahme bei der grossen musikalischen Akademie für das Mozart-Denkmal statt, welche, in dem kolossalen Saale des Waldstein'schen Pallastes abgehalten, ebenfalls ein Orchester von gleicher Stärke erforderte. Was den Punkt betrifft, dass die ausgetretenen Zöglinge, die Herren Partak und Mildner in den Konzerten des Konservatoriums beschäftigt waren, so bestätige ich, dass nicht nur diese beiden, sondern *alle* hier anwesenden absolvirten Schüler, zumal jene der Violine, stets mitzuwirken *wünschen*, um so lange als möglich mit einem Institute in Verbindung zu bleiben, dem sie ihre Bildung verdanken.

Dass der *Privatschüler* des Prof. Pixis, Herr Fischer, sich dem Orchester des Konservatoriums anschloss, geschah, weil ihn sein Lehrer, und zwar zum Ersatz für einen kurz zuvor abgegangenen absolvirten Schüler, vorschlug, woraus das Resultat sich ergibt, dass durch diese Mitwirkenden das Orchester zwar verstärkt, aber nicht in seiner Wesenheit vervollkommnet wird. Aus dieser treuen Darstellung wird eine löbliche Redaktion von selbst erkennen, welcher von den „drei Kämpfern für die Wahrheit" der leidenschaftlichste ist, und welcher wirklich die Wahrheit gesprochen hat.

Prag, den 28. Mai 1838.

F. D. Weber, Direktor.

Prag, Mai. Unsere Bühne hat in der letzteren Zeit durchaus keine musikalische Neuigkeit gebracht, als etwa ein Paar schlechte Possen: „Der Postillon von Biechowitz" (Stadtl Enzersdorf), Musik von Riotte, und Nestroy's „Glück, Missbrauch und Rückkehr", von Adolph Müller komponirt. Dagegen erschienen einige Gäste, denen interessantester Herr Schober, k. k. Hofopernsänger vom Kärnthner Thor-Theater, war. Er sang den Jägr in Kreutzers „Nachtlager von Granada" (zweimal), Baron von Waldeburg in der „Straniera" und Tristan d'Acunha in Spohr's „Jessonda". Man wunderte sich sehr, dass Herr Schober den Jäger zur ersten Gastrolle gewählt hatte, da er in dieser Partie so wenig Gelegenheit findet, seine grossen Vorzüge als ein vollendet italienisch gebildeter Gesangskünstler geltend zu machen. Diesen Jäger schrieb Herr Kreutzer blos für eine Stimme, die gewiss unter die wohlklingendsten der Welt gehört, aber nur den Umfang weniger Chorden und gar keine höhere Kunstbildung besitzt. Was ein Sänger an Umfang und Methode zu derselben mitbringt, ist Ueberfluss. Man kann diese Wahl nur durch den Umstand erklären, dass Herr Schober, auf den alten Ruhm des Prager Musikgeschmackes bauend, das Interesse von Vorstellung zu Vorstellung steigern wollte, denn schon die ersten Töne (wenn sie gleich in die am mindesten wohlklingende Lage des Künstlers trafen, und etwas schnarrend klangen) zeigten den gebildeten Künstler, dessen musterhaftes Rezitativ schon verbürgt, dass er seine Schule im Lande des Gesanges gemacht. Im Vortrage des bekannten: „Ein Schütz bin ich u. s. w." war allerdings eine Art von Luxus, ja sogar etwas musikalische Koketterie nicht zu verkennen. Herr Schober singt die deutschen Partien auf italienische Weise, was sich zwar recht gut anhört; doch ist es nicht ganz an seinem Platze, und that insbesondere in der „Jessonda", welche einen entschiedenen teutschen Karakter hat, nicht gut. Ganz in seinem eigenthümlichen Gebiete war der Künstler in der „Straniera" und, so viel Glück bereits mehrere Darsteller in der Partie des Waldeburg gemacht, so haben wir doch eigentlich dieselbe erst von Herrn Schober im Geiste Bellini's und seiner Musik gehört. Wenn nun der geschätzte Gast diesmal weniger rauschenden Beifall erntete als im „Nachtlager", so ist dafür wohl nur ein Erklärungsgrund aufzufinden, dass unser Publikum durch die Natursänger, welche wir seit langer Zeit anhörten, so ganz aller Kunstmethode entfremdet worden, dass es dieselbe nicht mehr zu fassen vermag, und eigentlich erst wieder daran gewöhnt werden muss. Möchte Herr Schober doch seine Zusage erfüllen und bei einer längern Anwesenheit auf der Rückreise das Erziehungsgeschäft übernehmen. Uns war noch der „Tell" versprochen worden, es kam aber leider nicht dazu. Eine Lokalsängerin, Dem. Löffler aus Grätz, gab bisher 4 Gastrollen, Nettchen in „Sylphide", Sophie in „Herr Joseph und Frau Baberl", Rosa im Verschwender, und Rosa in Nestroy's „Nagerl und Handschuh". Sie hat eine recht gesunde Stimme und den gewöhnlichen Waldgesang der Schauspielerinnen dieses Genre. Eine zweite Grätzer Sängerin, Dem. Eschen (gegenwärtig hier engagirt), debütirte als Adine im „Liebestrank". Von der Stimme der Dem. Eschen möchten wir dasselbe sagen, was die Berliner über Pöcks Stimme äusserten, sie sei mehr gut als schön, dagegen fehlt es ihr noch an aller Kunstbildung, und wenn Herr Schober deutsche Musik italienisch vortrug, so sang Dem. Eschen die italienische nicht nur teutsch, sondern die humoristische ganz ernsthaft, und brachte in den munterstan Stellen Passagen an, die durchaus nur in der seriösen Oper an ihrem Platze sind. Sie ist ebenfalls eine Natursängerin mit meist (doch nicht immer) reiner Intonazion und ziemlicher Biegsamkeit der Kehle; doch darf sie an der Seite einer Mad. Podhorsky kaum wagen, erste Partieen zu singen. Ihr sowohl, als Dem. Grosser wäre (zumal für Partieen der komischen Oper) der Unterricht der Gesanglehrerin des Konservatoriums, Mad. Caravoglia-Sandrini, anzurathen. Dem. Eschen wurde anfangs mit einem Beifallssturm aufgenommen, der nicht natürlich schien, und von Szene zu Szene abnahm. Dergleichen Claqueurs schaden immer mehr als sie nützen!

(Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 6.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juni. **№ 6.** **1838.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

In unserm Verlag ist erschienen:

Die Lehre
von der
musikalischen Komposition,
praktisch-theoretisch.
Zum Selbstunterricht,
oder
als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen,
von
Adolph Bernhard Marx,
Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirektor an der Friedrich-Wilhelm-Universität in Berlin.

Erster Band.
Preis 3 Thlr.

Der zweite Band wird in Kurzem vollendet.

Leipzig, im Juni 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Neuer musikalischer Verlag
von
T. Trautwein in Berlin.

1) *Gesang-Musik.*

Brauns, F. W., Noah's Testament. Komisches Lied für 1 Singstimme (jeden Umfangs) mit Pianoforte. Op. 38. 6 Gr.
Carschmann, Fr., Der kleine Wanderer, Romanze von Seidel. Mit Pianoforte. 4 Gr.
Fasch, K. C. F., Sämmtliche Werke in sieben Lieferungen. In Kommission.
Erste Lieferung. 19 Choräle. Partitur 1 Rthlr. 10 Gr. Chorstimmen 1 Rthlr. 4 Gr.
Zweite Lieferung. Meadelssohniana (Psalm 30). Partitur 20 Gr. Chorstimmen 14 Gr.
Dritte Lieferung. 1) Inclina Domine. 2) Requiem. 3) Trauermotette. Partitur 16 Gr. Chorstimmen 8 Gr.
Vierte Lieferung. Davidiana. Partitur 20 Gr. Chorstimmen 12 Gr.
(Die 8e *Lief.*, den 119. Psalm, und die 6e *Lief.*, das Miserere enthaltend, erscheinen im Laufe des Sommers in Partitur und Chorstimmen.)
Siebente Lieferung. Die 16stimmige Messe. Nebst dem Portrait des Komponisten und einem fünffachen Kanon für 25 Stimmen. Partitur 8 Rthlr.
Fischer, E., Einhundert Chorale in drei Abtheilungen, ein-, zwei- und dreistimmig zum Gebrauche in Schulen auf Veranlassung des königl. Schul-Collegii der Provinz Brandenburg herausgegeben. 1e Heft 50 einstimmige, 2e Heft 25 zweistimmige (Sopran u. Alt), 3e Heft 25 dreistimmige Chorale (2 Sopr. u. Alt) enthaltend. In quer 8. Schreib-Velinpapier. 3 Bogen à 16 Seiten. Subscriptionspreis 16 Gr. (Jedes Heft auch einzeln zu haben.)
Glässer, F., Der Rattenfänger von Hameln. Romant.-komische Oper in drei Akten. Vollst. Klav.-Auszug von Komponisten 6 Rthlr. 12 Gr. (Sämmtliche 17 Nummern und die Ouverture sind einzeln zu haben.)
— — Mein Vaterland. Preussisches Volkslied von A. Cosmar. Für 1 Singstimme und Chor, mit Pianoforte-Begleitung. 6 Gr.
Graun, C. H., Aria nell' Opera Britannico: „*Mi parendi il figlio indegno*" coll' Acc. di Pianof. da L. Hellwig. 10 Gr.
Grell, A. E., Drei mehrstimmige Weihnachtslieder für gemischte Kreise mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. 12 Gr.
Gréban, J. Comte de, Bouquet musical pour les Amateurs du Chant et du Piano. Cah. 1. Chansons. (9 Lieder mit deutschem Text.) 16 Gr.
Hahn, Th., 16 zweistimmige Lieder für Schulen. 3e Heft. 2 Gr.
Jäger, E., 7 Gesangstücke für eine Sopr.- oder Tenor-Stimme mit Pianoforte. Op. 1. 12 Gr.
Mathieux, Johanna, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 7. 16 Gr.
Nicolai, Otto, Variationen für die Sopranstimme mit Pianoforte über C. M. v. Weber's Wiegenlied. Op. 10. 6 Gr.
Reissiger, C. G., Freude am Dasein. Gedicht von Elias von der Recke. Hymnus für 4stimmigen Männerchor. Op. 129a. Partitur 12 Gr. Stimmen, Subscr.-Preis 6 Gr.
— — Hymnus für 4stimmigen Männerchor: „Auf, singt Jehova ein Lied" nach dem 98. Psalm. Op. 129b. Partitur 16 Gr. Stimmen, Subscr.-Preis 9 Gr.
Sämann, C. H., Die sterbenden Helden. Ballade von Uhland für 4 Singst. mit Begleitung des Orchesters. Op. 7. Partitur und Klavierauszug 16 Gr. Chorstimmen, Subscr.-Preis 2 Gr.
— — Freie Kunst. Gedicht von Uhland für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung. Op. 8. Partitur und Klavierauszug 1 Rthlr. Chorstimmen, Subscr.-Preis 4 Gr.
Schmidt, J. P., Der Einsiedler. Für eine Alt- oder Bass-Stimme mit Pianoforte. 4 Gr.
— — Sternenhelle Nacht. Lied von Mahlmann für 4 Männerstimmen. 6 Gr.
— — Preussen-Lied von Mahlmann für eine Bassstimme mit Begleitung von 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen 8 Gr.
Werke, klassische, älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. Zu wohlfeilen Subscriptionspreisen à Musikbogen 2 Gr. 23. Lieferung. Ziegarelli, N., „*Christus factus est pro nobis*" et „*Miserere*". 8 Gr. 24. Lieferung. Reissiger, C. G., Hymnus für 4stimmigen Männerchor: „Auf, singt Jehova ein Lied", nach dem 98. Psalm. Op. 129b. 9 Gr.
Ziegarelli, N., „Christus factus est pro nobis" et „Miserere" für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur u. Pianofortebegl. von G. W. Teschner 16 Gr. Chorstimmen, Subscr.-Preis 4 Gr.

2) *Instrumental-Musik.*

Bach, J. S., Grosse Fuge für Orgel oder Pianoforte. (Einzeln aus A. W. Bach's Orgelstücken für das Konsert. 6 Gr.
— — Toccata in Fis moll für Orgel oder Pianoforte. 12 Gr.
Cachucha, Spanischer Nationaltanz für Pianoforte. 2 Gr.
Glässer, Fr., Ouverture aus der Oper: Der Rattenfänger von Hameln. Für das Pianoforte. 10 Gr.
Gréban, J. Comte de, Bouquet musical pour les Amateurs du Chant et du Piano. Cah. 2d. Danses pour Pianoforte. 12 Gr.
Hahn, Th., Variationen über ein Original Thema für die Orgel. 12 Gr.

Lubin, Leon de St., Six Exercices amusants en forme de concerto pour le Violon. Op. 41. 16 Gr.

Tanzeri, Guill., Camera obscura. Etrenne aux jeunes Elèves contenant dix Bagatelles pour le Pianoforte. Op. 38. Cah. 1 et 2. à 12 Gr.

— — Alla Turca. Composition brillante et non difficile pour le Pianoforte. Tirée de l'op. 24. 8 Gr.

Teichmagel, Fabr. v., 5 Tänze nach Motiven aus Liebestrank für Pianoforte. 4 Gr.

— — 4 Tänze aus Liebestrank und Postillon für Pianoforte. 4 Gr.

— — 7 Tänze aus der Botschaftern (l'Ambassadrice) für Pianoforte. 6 Gr.

3) *Zum Musik-Studium*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit (Sammlung von Gesang- und Instrumental-Fugen). Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik mit Genehmigung des königl. Preuss. Ministeriums unter Aufsicht der musikalischen Section des königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. 6. Lieferung. Fuge von Johann Christoph Bach. Fuge von Joh. Gottl. Graun. Fuge für Pianoforte von G. P. Telemann. 7. Lieferung. Fuge von J. A. Hasse. Fuge von M. Haydn. Fuge für Pianoforte von W. A. Mozart. 8. Lieferung. Motette von H. Schulz für 8 Stimmen und Basso contin. Figurirter Choral von C. F. Zelter. Fuge für die Orgel von J. Pachelbel. Subscr.-Preis jeder Lieferung 8 Gr. (Wird fortgesetzt.)

4) *Musikalische Literatur.*

Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Wochenschrift, redigirt von L. Rellstab. 9r Jahrg. für 1838. 1 Rthlr. 12 Gr.

Neue Musikalien im Verlage von *Hans Georg Nägeli in Zürich.*

Nägeli, H. G., Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für die Jugend, in Stimmen, Jede 1½ Gr.

— — Der Schweizerische Männergesang. 8s Heft. Partitur 12 Gr.

Dasselbe. Jede Stimme einzeln 4 Gr.

— — Germania. Sammlung von Gesängen für den Männerchor. 1s Heft. Partitur 18 Gr.

Dasselbe. Jede Stimme einzeln 4 Gr.

— — Schulgesangbuch, 1e Abtheilung, enthaltend 100 zweistimmige Lieder für die Heranbildung im Figural-Gesang, stufenweise geordnet;

— — Schulgesangbuch, 2e Abtheilung, enthält 50 Gesänge aus dem Nägeli'schen Choralwerk, nebst einer Auswahl älterer Kirchenlieder. Jede Abtheilung einzeln 12 Gr.

— — Dasselbe complet 18 Gr.

Dieses Werk ist obligatorisch eingeführt in den Kantonen Zürich, St. Gallen und Baselbadschaft.

— — Anleitung zum Gebrauche des Schulgesangbuchs. 8 Gr.

Neue Musikalien im Verlage von *C. A. Klemm in Leipzig.*

Beckov, Julius, Op. 7. Lorelei, Romanze von Ad. Böttger, und Gedichte von A. v. Chamisso, A. Fischer und H. Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. 16 Gr.

— — Op. 8. Schilflieder von N. Lenau für do. 12 Gr.

Bennett, C. T., Op. 11. Bouquet musical, contenant: 6 Pièces divertissantes et instructives pour le Piano à 4 mains. 12 Gr.

— — Op. 12. Klänge für Kinder oder erste Belehrung für kleine Anfänger auf dem Pianof. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 und 4 Händen. Erstes Heft. 12 Gr.

— — Drei schottische Walzer für Pianoforte allein. 4 Gr.

Dotzauer, J. J. F., Op. 148. 12 Exercices pour le Violoncelle seul (mit einem Vorworte von Borromäus v. Miltitz). 1 Thlr. 4 Gr.

Lachner, Franz, Op. 54. Sechs deutsche Gesänge für eine Bariton- oder Alt-Stimme mit Pianoforte. 3 Hefte à 16 Gr.

Reisiger, C. G., Op. 103. Acht Lieder für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte. 3t. Liedersammlung. 8. Sammlung der Bassgesänge. 16 Gr.

Im Laufe dieses Monats erscheinen bei Unterzeichnetem mit Eigenthumsrecht des Arrangements:

Mozart's sechs grosse Sinfonieen

für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet

von

Karl Czerny.

Leipzig, den 1. Juni 1838.

Friedrich Kistner.

Ende Juni erscheint bei Unterzeichneten mit Eigenthums-Recht:

MOSAIQUE MUSICALE

composé de

18 *morceaux à 2 et à 4 mains*

faisant suite à ses Récréations pour le Piano

par

Henri Herz.

Op. 101. — Divisé en 12 livraisons.

B. Schott's Söhne in Mainz.

So eben ist bei **Orell, Füssli u. Comp.** in Zürich erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Dreistimmige Gesänge für die reifere Jugend,

von

J. U. Wehrli, Gesanglehrer.

1s u. 2s Heft. quer 8. br. 3te Aufl. Jedes Heft à 3 Gr. oder 12 Kr.

Im Verlage von **Karl Weinhold** in Breslau ist neu erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Wolf, Joh. Franz (königl. Musikdirektor und Dom-Organist), Te Deum laudamus. Der ambrosianische Lobgesang, für vier Singstimmen mit Orchester und Orgel. Partitur mit lateinischem und deutschem Text. 1 Thlr. 12 Gr.

In meinem Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Döhler, Th., Nocturne pour le Pianoforte. Oeuvre 24.

Seechter, S., Contrapunktische Studien für das Pianoforte, Herrn Siegmund Thalberg gewidmet. 65s Werk.

Wien, im Juni 1838.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Von der in Dresden mit Beifall aufgenommenen komischen Oper von Bauernfeld, Musik von Dassauer, unter dem Titel: „Ein Besuch in Saint-Cyr", hat Hofmeister in Leipzig das Eigenthumsrecht für den Druck an sich gekauft und wird nächstens den vollständigen Klavierauszug herausgeben. Bestellungen auf die Partitur zu Aufführungen werden bei dem Komponisten gemacht.

Ein geschickter Oboe-Bläser kann bei dem Kurhessischen zweiten Infanterie-Regimente dahier, nach Massgabe seiner Leistungen mit einem monatlichen Gehalt von 6 bis 10 Thaler, alsbald noch Anstellung erhalten. Auskunft über die nähern Bedingungen wird den Bewerbern auf frankirte Briefe ertheilt.

Fulda, am 6. Juni 1838.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

aufs äusserste anderthalb Oktaven steigen, sind bequeme Abänderungen beygeschrieben. Das Werkchen gehört durchaus zu dem Besten, was wir für Gesang und Guitarre haben. Auch Stich und Papier sind gut.

Seize Variations sur l'air: Ah! vous dirai-je Maman, pour la Harpe à crochets, composées par Henri Backofen. à Leipsic, au magasin de Musique de Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Obgleich dieses Liedchen schon sehr oft zum Thema für Variationen von Instrumenten aller Arten ist gebraucht worden, so reizt seine Naivität doch noch immer manchen Komponisten, es von neuem zu wählen, wenn er es für sein Lieblings-Instrument nicht bearbeitet findet. Der Harfenspieler, der sich nicht der vollkommenern Pedalharfe bedienen kann, hat besonders Ursache, dasselbe, um seiner Leichtigkeit willen, für sein Instrument zu benützen.

Gerade ein solcher Stoff, und nur ein solcher, schickt sich für die Haakenharfe. Nicht alle Opernarien oder Lieder, welche sich leicht singen und fassen lassen, dienen ihr zum Gebrauch. Wenn man sich der halben Töne nur langsam, und immer nur so bedienen kann, dass eine Hand im Spiel unbeschäftigt bleibt: so ist man in der Melodie sowohl, als in der Harmonie sehr beschränkt; der Mangel abwechselnder harmonischer Fortschreitungen fällt in unsern Tagen um so empfindlicher, weil frappante Ausweichungen in allen Arten von Tonstücken zur Mode geworden sind, man aber bey der Haakenharfe keinen Gebrauch von dieser wahrhaft angenehmen Würze machen kann. Demnach versteht es sich von selbst, dass der Komponist auf andere Mittel zur abwechselnden Unterhaltung denken muss, besonders bey Variationen; er findet sie aber auch, wenn er sein Instrument genugsam kennt: dieses beweisen die vor uns liegenden Variationen, die so reich an angenehm und stark wirkenden Veränderungen sind, als vielleicht keine, die für die Harfe gesezt worden. Mit immer neuem Vergnügen kann man sie hören. Der sanfte, unschuldige Geist, den das Thema athmet, würkt durch alle Veränderungen mit immer neuen Reitzen fort. Die Einheit wird nicht unterbrochen. Man wird im Genusse nicht durch mühsame Künsteleyen (die man so gern Originalität genannt wissen will) gestört, sondern sehr abwechselnd und angenehm unterhalten, überrascht und ganz in die angenehme, behagliche Stimmung versezt, in die ein Kunstwerk solcher Art den Hörer versetzen soll. Da schon zuweilen in musikalischen Blättern über den Mangel guter Kompositionen für die Haakenharfe mit Recht geklagt worden: so muss das Daseyn eines so vorzüglichen Produkts, wie das gegenwärtige ist, die Aufmerksamkeit der Liebhaber reitzen.

Nachrichten.

Es gehört zur Bezeichnung der Stuffe, auf welcher sich Londons Kunstliebhaber, Kunstgelehrte, Kritiker und Mäzene zur Zeit befinden; es giebt einen nicht uninteressanten Moment in der englischen Kulturgeschichte, was wir hier anzuführen haben, und darum führen wir es an — aber nicht nach der ausführlichen Darlegung der Sache, wie sie uns unser Korrespondent, mit, zum Theil, nur allzuthörigten und schmuzigen Belegen, gegeben hat, sondern nur so kurz, als zur Erreichung jenes Zwecks nöthig ist.

Es ist nämlich in London Jezt Sitte, „den Gott der schwerfälligen Deutschen," den Mann, „der einen Namen führt, welcher sich, wie die ganze Sprache seiner Nation, nur von dieser aussprechen lässt" u. s. w., unsern würdigen Jos. Haydn nicht nur in der — feinen Gesellschaft, sondern auch in Journalen und Bro-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juli. № 27. 1838.

Te Deum laudamus

Auctore C. L. Hanssens, editum a Societate Hollandica Musicae promovendae. Hagae Comitis apud Fr. Beuster. 1837. Preis 8 Fl.

Wo Vaterlandsfreunde eines ganzen Landes zur Förderung irgend einer Kunst oder Wissenschaft sich in so grosser Zahl und mit so viel thätigem Eifer vereinen, als es in Holland geschehen ist, da muss das Unternehmen gelingen, natürlich stets im Verhältnisse zu den Kräften, die gerade für den gewählten Gegenstand im Volke vorhanden sind. Dass aber in Holland und in den Niederlanden die Gaben der Tonkunst nicht mangeln, ja nicht einmal spärlich ausgetheilt sind, hat die Vorzeit bewiesen, und die Gegenwart, mit der nächsten Zukunft im Bunde, beweist es von Neuem. Es wäre eine sehr anziehende und nützliche Untersuchung, wenn klar, geschichtlich begründet dargethan würde, welche Umstände das Sinken musikalischer Kunst in den genannten Ländern nach und nach herbeiführten. Zum Nachtheile des teutschen Einflusses würde eine solche Erörterung gewiss nicht ausfallen. — Hier haben wir uns nur zu erfreuen, dass der verehrliche Verein zur Beförderung vaterländischer Tonkunst schon jetzt ersehnte Früchte seiner rühmlichen Thätigkeit vor sich sieht. Die neue Ausgabe bezeichnet in der That einen löblichen Fortgang zum Bessern, womit Jeder übereinstimmen muss, der das Gesetz der Natur, welches Aufsteigen von Stufe zu Stufe schlechthin gebietet, auf seine eigene Gefahr nicht verkennt.

Gleich die Einleitung des vollen Orchesters zum ersten Chor, *Al[illegible]on brio*, $^6/_4$, *D dur*, stellt einen ganz einfachen Gedanken hin, der in der Regel fehlt und mit einem zu bunt geschmückten vertauscht wird, wenn es im Sinne des Tondichters noch nicht hell geworden ist. Er wird aber auch geschickt benutzt, hebt sich selbst nach und nach, nicht zu langsam, in's Vollere, ja bald ins einfach Fugenartige, auch dies nur andeutend und in's allgemein Einleitende sich wieder verlierend bis zum Ertönen des Gesanges, der auf das Genauteste mit dem Vorspiele sich in Verbindung setzt und in glückliche, nicht gewöhnliche Alltagsharmonieen fortschreitet, die das fugenartige Thema immer wieder bringen, hervortretend, deutlich, ohne sich an das Gesetz einer altstrengen Fuge zu binden, was in diesem Satze, als dem ersten, sehr zweckmässig ist und von viel Gewandtheit und Sicherheit zeugt, wie die Instrumentazion, die nichts erdrückt noch verbaut, sondern Form und Inhalt hervorspringender, leuchtender macht, ohne die Schatten zu versäumen, die im guten Wiederscheine stehen. Der Satz verwebt sich unmittelbar mit einem *Andante*, $^4/_4$, *F dur*, zu „*Te aeternum patrem*“, was 4 Solostimmen, in 2 Takten allein vom Basse begonnen, von sehr schlichter Instrumentazion begleitet, bald immer mehr gehoben, gut melodisch und harmonisch vortragen, wozu der Chor, stark unison mit starkem Orchester, höchst wirksam tritt und bald den Sologesang leise begleitet, bald stark im Zwischengesange des Chors jenen antwortet. Es ist schade, dass folgende Stelle vorkommt, die darum noch nicht gut heissen kann, weil es Viele gibt, die sie nicht als störend bemerken, sondern sie als eine nicht ungewöhnliche Floskel, vielleicht sogar mit Wohlgefallen hinnehmen:

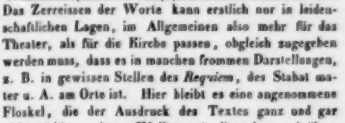

Das Zerreissen der Worte kann erstlich nur in leidenschaftlichen Lagen, im Allgemeinen also mehr für das Theater, als für die Kirche passen, obgleich zugegeben werden muss, dass es in manchen frommen Darstellungen, z. B. in gewissen Stellen des *Requiem*, des Stabat mater u. A. am Orte ist. Hier bleibt es eine angenommene Floskel, die der Ausdruck des Textes ganz und gar nicht nöthig machte. Wollten wir dies aber auch übersehen, und wir würden es, so ist doch die Stellung der drittletzten Sylbe *(ná in venératur)* auf den guten Takttheil, die dadurch zu einer langen, statt einer kurzen, wird, durchaus nicht gut. Wollten wir aber selbst dies, als nicht zu bemerkenswerth, übergehen, so würden wir uns dennoch zu einigen Ausstellungen dieser Art ge-

zwungen fühlen; und so ist es besser, wir nehmen diesen Fall gleich mit. S. 36 der Partitur ist *Dominus* zweimal im Sologesange mit schwacher Begleitung so skandirt:

Desgleichen, und noch auffallender, oft wiederholt und durch den ganzen Satz festgehalten, S. 41 *martirum*, statt *martirum*

— Solche Unachtsamkeiten schneiden zu sehr ein und verderben Andern das Gefühl für den Sprachakzent. Haben wir auch Meister der Komposizion, die solche Fehler begehen und damit beleidigen, so bleiben sie um so viel tadelnswerther, je leichter sie durch Nachfragen bei dem Ersten dem Besten zu vermeiden sind. — Das Musikalische ist trefflich, noch trefflicher von der Rückkehr in das erste *Tempo*, das verkürzt und verändert den ganzen zusammenhangenden Satz wirksam abrundet.

Der zweite Satz „*Tibi omnes angeli*“ gibt dem Tenor, unter Begleitung einer Flöte, 2 Klarinetten, der Fagotte und Hörner zu dem Streichquartett, ein kurzes melodiöses Solo, *Adagio non troppo* ⁶/₈, *A dur*, woran sich ein schlicht kurzer Chor, *Andante*, ⁴/₄ „*Pleni sunt coeli*“ schliesst in guter Folge. No. 3 lässt ein ausgeführtes Soloquartett, nach einer 8taktigen Alleg.-Einleitung, ⁴/₄, *C dur*, mit vollem Orchester, im *Andante*, ⁴/₄, etwas geschmückt mit Gesangkoloraturen, doch nicht übermässig, erklingen, was recht wohlgefällig ist, obgleich nicht ganz kirchlich. No. 4 „*Tu Rex gloriae*“, *All. maestoso*, ⁴/₄, *Es dur*, für 4 Solostimmen und Chor mit dem Orchester. Auch hier ist wieder die unglückliche Skansion

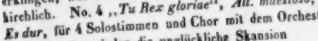

und weiterhin „*utérum*“ hinderlich. Uebrigens ist auch der ganze Satz im Musikalischen der unklarste unter allen, überkünstelt im harmonischen Zusammenhange, mit gewagten, dem Kirchlichen am wenigsten zuträglichen Fortschreitungen überfüllt; man vergleiche vorzugsweise S. 53. Sollten ihn manche Hörer unserer Zeit gerade deshalb um so origineller rühmen und um desto grossartiger gelten lassen, so sind wir eben hierin entgegengesetzter Meinung, halten solches für überschwenglich und nicht zum Guten führend und sind erfreut, dem Verfasser selbst eine viel grössere und schönere Originalität zusprechen zu können, als die ist, welche ihm ein zu weit greifender Drang nach Ungewöhnlichem in diesem Satze in die Seele geraunt hat. — No. 5. „*Tu ad dexteram Dei*“ ist bei allem Wechsel des Zeitmasses und einiger Anomalie in Führung der Stimmen, mit Ausnahme eines abermaligen Skansionfehlers, ohne Vergleich deutlicher und schöner gedacht und empfunden; gleich der Uebergang ist umsichtig und gewandt. Noch eigenthümlicher ist No. 6. „*Salvum fac populum tuum*“; aber es ist bei aller besondern Verwebung, ja selbst in seiner willkürlichen Orthographie, die nun einmal jetzt sich ausserhalb der Gesetze erklärt hat, zusammengehalten und darum verständlich und aufregend wirksam; die Skansionen nur weggerechnet, die zu gehöriger Geltung gebracht werden müssen, wenn dem Ohre nicht Gewalt angethan werden soll. Es blitzt aber aus der ganzen musikalischen Erfindung, Fassung und Haltung, welche letzte durchaus überall, also auch hier, geübte Fertigkeit im äusserlich Technischen voraussetzt, jenes Kernhafte und selbständig Eingreifende, das schon bei manchen Ecken und einigem Zuweitschreiten erfreulich wirkt, der Hoffnung schmeichelnden Antheil gewinnt und eine gute Strecke aufwärts führt zur Freude aller Liebhaber der Kunst und vor Allen derer, die durch rastlose Thätigkeiten des Vereins schon belohnte Verdienste sich erworben haben.

Den Zwecken der solche Werke fördernden Gesellschaft ist es zuträglich, dass die Jahreszahl unter die Ausgabe gesetzt wird. Das wäre der Geschichte der Musik überall erspriesslich, ist daher auch oft genug gewünscht worden: wir werden es doch nicht erleben. Gewöhnlich legt man dies, wie manches Andere, dem Musikalienhändler zur Last und verlangt damit, was kaum zu verlangen ist, so lange der grösste Theil des Publikums sich nicht ändert. Kaufen die meisten Liebhaber der Musik nur immer nach dem Neuesten, so wird kein Musikalienverleger die Jahreszahl unter das Werk setzen. Es wäre freilich besser, man kaufte lieber das Gute und fragte nicht nach dem Jahre.

G. W. Fink.

Psalm 91

nach der metrischen Bearbeitung von *W. M. L. de Wette*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianoforte und obligater Violoncell-Begleitung von *G. A. Gross*. 4s Werk. Hamburg, bei *J. Aug. Böhme*. Pr. 14 Gr.

Das gut deklamirte Rezitativ ist wirksam mit ariosen Sätzen durchwebt, worauf ein wohlgesungenes *All. con fermezza e vivace* nach der Weise der ältern Komponisten nicht zu lang gehalten wird, in *meno All.*, *tonisten nicht zu lang gehalten wird, in meno All., tonisten nicht zu lang gehalten wird, in meno All., tonisten nicht zu lang gehalten wird, in meno All.,

sich am meisten hervorthut. Nur die 2½ Zeile lange Koloratur S. 6. auf das Wort „nein“ hätten wir wegzuwünschen. Erfordert sie auch keine bedeutende Kehlenfertigkeit und mag sie Einigen um Händels Vorgang willen, in dessen Art sie ist, sogar werth sein: der meisten Hörer Gefühl wird doch nicht damit einverstanden sein. Es ist etwas Anderes, eine herrschende Form früherer Zeit in den Werken alter Meister hinzunehmen und sich daran zu erfreuen, und etwas Anderes, in veränderter Zeit einen Schnitt nachzuahmen, der neu Manches gegen sich hat. Der Gesang hält sich stets in den Tönen, die in jeder Stimme liegen, ist nicht schwer, so wenig als die Begleitung, selbst das obligate Violl nicht. Er kann also in jeder musikalischen Familie, die fromme Unterhaltung liebt, leicht ausgeführt werden. Vereinen empfehlen wir ihn; auch in sogenannten Singkränzchen wird er gute Wirkung thun.

Gesänge von Dr. C. Löwe.

1) *Friedericus Rex.* General Schwerin. Gedichtet von Dr. *G. W. H. Häring* (aus den Balladen von *W. Alexis*). 61s Werk. Berlin, bei *H. Wagenführ.*
2) *Rückert's* Gedichte — für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 62. Heft 1. Berlin, bei *Morits Westphal.* Preis 16 Gr.

Die beiden unter No. 1. genannten Volksballaden der Preussen sind in 5 verschiedenen Ausgaben erschienen, damit sie auf vielfache Weise bequem zu Gehör gebracht werden können. Herr *Devantier,* Staabshoboist, hat sie für volle Militärmusik arrangirt. Die Partitur dieser guten Bearbeitung kostet 20 Sgr. — Die Ausgabe für 4 Männerstimmen hat denselben Preis; jede Stimme zu 5 Sgr. ist in beliebiger Anzahl zu haben; eine Partitur ist nicht dabei, that aber nichts, die Marschgesänge sind volksmässig und treffen sich so leicht, als es in solchen Weisen sein muss. Endlich ist die erste Ballade in doppelter Ausgabe zu haben für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, nämlich für einen Tenor und für einen Bass. Beide unterscheiden sich nur in den Tonarten; der Tenor singt aus *G dur* und für den Bass ist *E dur* gesetzt worden. Der General Schwerin ist für jede Stimme, die einen Umfang vom *A* der grossen Oktave bis zum *e* der eingestrichenen besitzt, also eine kleine Terz über eine Oktave, in einem Abdrucke sehr wohl zu verwenden. Jedes Heft kostet 7½ Sgr. Der Volkston ist getroffen.

In den Kompositionen der Rückert'schen Gedichte spielt das „Zeislein“ recht artig und einfach, wenn auch etwas geblümelt; No. 2. „Bescheidung“ ist bescheiden und wird zufrieden sein, wenn es Einigen gefällt; No. 3. „O süsse Mutter“ hat viel Karakteristisches und ist musikalisch in Erfindung und Durchführung ausgezeichnet; No. 4. „Süsses Begräbniss“, ein eigenes Gedicht, eine eigene Musik, ein Rührungsspiel, das nicht Alle rühren wird; No. 5. „Hinkende Jamben“! Wie kann man nur solche Dinge in Musik setzen? und ein Mann, wie Löwe! Freilich soll es gemalter Spass sein, und die Malerei ist für eine Karrikatur gut genug: aber — Hier ist das Gedicht, das der Herr Doktor in Musik gesetzt hat:

Ein Liebchen hatt' ich, das auf einem Aug' schielte,
Weil sie mir schön schien, schien ihr Schielen auch Schönheit.
Eins hatt' ich, das beim Sprechen mit der Zung' anstiess;
Mir war's kein Anstoss, stiess sie an und sprach: Liebster!
Jetzt hab' ich eins, das auf einem Fuss hinket;
Ja freilich, sprech ich, hinkt sie, doch sie hinkt zierlich.

Jeder wählt sich sein Liebchen, wie er will und kann: aber ich suche mir andere. Es folgen No. 6. „Irrlichter“. Wirklich eine Irrlichtsmalerei. Wer solche Dinge liebt, der singe zu: uns aber kommt es seltsam vor, dass Herr Löwe nur zu oft sein Kompositionstalent auf Gedichte wirft, die für alles Mögliche besser sind, als für Musik. Für uns ist nur sehr Weniges in diesem Hefte, das schwerlich nicht einmal von seinen treuesten Bewunderern unter seine verzüglichsten gerechnet werden kann.

Nachrichten.

Musikfest in Köln.

Das 20. niederrheinische Musikfest wurde am 8. Juni unter Leitung des Herrn Dr. *Fel. Mendelssohn* glänzend gefeiert, so dass man die Ausführung unter die ausgezeichnetsten dieser Feste setzt. Nahe an 700 Sänger und Instrumentalisten hörte man zu einem vortrefflichen Ganzen vereinigt, obgleich vom Dirigenten selbst nur wenige Proben der Zeit wegen gehalten werden konnten, wobei nicht unerwähnt zu lassen ist, dass die Chor- und Instrumental-Vorproben von dem Kölner Domkapellmeister Herrn *Leibel* mit Eifer und Anstrengung geleitet worden waren.

Am ersten Tage, den die Sinfonie von F. Ries *(Cmoll)* einleitete, waren es vornehmlich die grossartigen Chöre des Oratoriums *Josua,* welche, gehoben durch die majestätisch mitwirkende Orgel, den tiefsten Eindruck machten. Die Wirkung der Orgel war diesmal noch ungleich ergreifender und mächtiger, als im Jahr 1835, was der Vervollständigung des benutzten Orgelwerks durch ein 16füssiges Posaunen-Register zuzuschreiben ist. Hat sich Herr Dr. Mendelssohn durch Einführung der Orgel bei dem niederrheinischen Musikfest, wie überhaupt um Händels Werke ein unsterbliches Verdienst erworben, so gebührt auch dem dortigen Domorganisten Herrn *Weber* der innigste Dank, welcher die schwierige Orgelpartie mit so viel Diskrezion als Kunst und Gewandtheit

ausführte. — Ausser den Chören hatten sich auch die Solopartieen, vorgetragen von Mad. Eschborn aus Amsterdam (Achsa), Fräul. Welly aus Köln (Engel), Fräul. v. Ribbentrop aus Koblenz (Athniel), Herrn de Vrugt aus Amsterdam (Josua) und Herrn M. Du Mont aus Köln (Kaleb) des ungetheilten Beifalls der Versammlung zu erfreuen. Ungeachtet der fast vierstündigen Dauer des Konzertes herrschte doch bis zum letzten Augenblicke die regste Aufmerksamkeit im Publikum. Dabei muss der meisterhaften Solobegleitung zweier Arien des Oratoriums durch die Herren Konzertmeister *David* aus Leipzig (Violine), welcher mit den Herren *Präger* aus Bielefeld und *Rufferath* aus Utrecht die erste Geige im Orchester anführte, *B. Brauer* aus Köln (Vcelle) und *Ruhland* aus Elberfeld (Flöte) rühmend erwähnt werden.

Der zweite Tag brachte vor einer noch zahlreicheren Versammlung die vollkommen ausgeführte Sinfonie Mozarts aus *D dur*, worauf die Himmelfahrts-Kantate von Seb. Bach die Musikkenner wunderbar ergriff. Auch hier wirkte nach Mendelssohns Angabe die Orgel mit. Den andern Theil eröffnend wurde der reizenden und lebendig ausgeführten Ouverture zu Cherubini's Abencerragen die günstigste Aufnahme. Beethovens Kantate „Preis der Tonkunst" verfehlte durch die Abwechselung in den Chören und die ansprechenden Solo's, sowie durch effektvolle Instrumentirung ihre Wirkung nicht.

Für den Dienstagsmorgen gelang es dem Comité, den allgemein laut gewordenen Wunsch durch ein Konzert zu befriedigen, welches Herr Dr. Mendelssohn durch den Vortrag eines noch ungedruckten, von ihm komponirten Adagio und Rondo für das Pianoforte zu verschönen sich bereitwillig finden liess; er riss durch Komposizion und Vortrag die überaus zahlreiche Versammlung zu freudigem Applaus hin. Neben ihm errang Herr Konzertmeister David die Palme, welcher nächstens erscheinende Variazionen seiner Komposizion auf seinem unvergleichlich schönen Instrumente mit einer solchen Vollendung vortrug, dass das Publikum in einen einstimmigen Beifallssturm ausbrach. Unzweifelhaft ist Herr F. David einer der bedeutendsten jetzt lebenden Violin-Virtuosen. Fräul. v. Ribbentrop und Herr de Vrugt sangen ein Duett von Rossini (aus Tankred), Herr de Vrugt eine Arie von Spohr (aus Zemire und Azor) und Mad. Eschborn eine Arie von Mozart (aus Don Juan), welche Gesänge ihren Talenten wiederum laute Anerkennung brachten. Ausserdem wurde die Ouverture von Cherubini und ein Chor aus Josua (No. 55.), die beide an den vorigen Abenden sehr gefallen hatten, wiederholt. — Das Comité hatte die sinnige Idee gefasst, dem hochverdienten Leiter des Festes, Herrn Dr. Mendelssohn nach der Zeichnung des Herrn Bauinspektor Biercher einen kunstreich gearbeiteten Pokal, den Bayenthurm, das Markzeichen der Stadt, darstellend, mit der Umschrift zu verehren: „Dem verdienten Leiter des 20. niederrhein. Musikfestes, Herrn Dr. F. M.-B., die dankbaren Theilnehmer. Köln, 3. u. 4. Juni 1838". (Nach der Kölnischen Zeitung.)

Prag. (Beschluss.) Herr Schmezer vom Braunschweiger Hoftheater hat einen abermaligen Gastrollen-Cyclus mit dem Postillon Chapelou eröffnet, und bisher noch den Waldeburg in der „Unbekannten" und Masaniello in der „Stummen von Portici" gegeben. Wir werden nach dem Schlusse seiner Darstellungen auf ihn zurück kommen.

Herr Demmer, welcher in Gräfenberg Genesung gefunden, trat nach seiner Rückkehr als Chapelou im „Postillon" und Nemorino im „Liebestrank" wieder auf und fand eine sehr freundliche Aufnahme. Herr Demmer behandelt jetzt seine Stimme mit grosser Vorsicht, was seinem Gesange von bedeutendem Vortheil ist.

Das Konservatorium der Musik, welches seit längerer Zeit keine Opernvorstellung mehr gegeben, machte vor Kurzem einen neuen Versuch mit Mozarts „Cosi fan tutte", welche in italienischer Sprache in die Szene gesetzt wurde. Wenn man die Anforderungen, welche ein Mozart'sches Werk an die Sänger macht, bedenkt, und sich zugleich erinnert, wie weit vor Kurzem die Darstellung durch die Sänger der hiesigen Bühne hinter denselben zurück geblieben war, dem Direktor Weber aber (bis auf zwei Rollen) nur Schüler zu Gebote standen, welche ihr erstes Debüt sogar in einer fremden Sprache machen sollten, so schien der Versuch gewagt zu sein, und es ist eine um so erfreulichere Erscheinung, dass er gleichwohl vollkommen gelang, und die Verehrer von Mozart's Muse einmal wieder das Vergnügen hatten, eines seiner Werke in seinem Geiste *) in dem ursprünglichen Tempo, das wir so selten vernehmen, zu hören.

Die Rollen der Despina und des Guglielmo waren mit den beiden Lehrern des höheren Gesanges, Mad. Caravaglia-Sandrini und Herrn Gordigiani besetzt, welche durch wahrhaft italienische Lebhaftigkeit, ein Mienenspiel, das selbst Zuschauern, die nicht italienisch verstehen, den Gang der Handlung verdeutlichte — während in der teutschen Oper manchmal kein Mensch aus dem Texte klug wird — und vortrefflichen Gesangvortrag Ausgezeichnetes leisteten. Die übrigen Rollen waren folgendermaassen besetzt: Fiordiligi, Johanna Gewinner; Dorabella, Anna Dubsky; Ferrando, Joseph Duban; Alfonso, Franz Vogel. Wir wollen uns in kein Detail der Leistungen der Schüler und Schülerinnen einlassen; doch müssen wir ihnen zugestehen, dass sie mehr leisteten, als man von ihnen zu fordern ein Recht hat, dass sie, würdig an der Seite ihrer vorzüglichen Lehrer stehend, ein vortreffliches Ensemble mit diesen bildeten, und die meisten derselben erfreuliche Hoffnungen für die Zukunft geben, als alle frühern Gesangszöglinge des Institutes.

Höchst lobenswerth war auch das Orchester, welches, von Feuer und Präzision abgesehen, auch in Hinsicht der eben so bescheidenen als genauen Begleitung nichts zu wünschen übrig liess.

Der grösste Triumph, welchen aber Herr Direktor Weber mit seinen Zöglingen errang, war wohl der Umstand, dass selbst die eigensinnigsten Verehrer der neue-

*) Direktor Weber hörte als Jüngling alle Vorstellungen mit an, welche Mozart hier selbst leitete, und hat, von seinem Genius begeistert, ihn so aufmerksam verfolgt, dass wohl kein lebender Tonkünstler in Prag mit solcher Genauigkeit anzugeben vermag, wie seine Werke vorgetragen werden müssen.

sten *) Musik, welche der klassischen Werke total entwöhnt sind, durch diese Vorstellung ganz hingerissen wurden, und dieselbe wiederholt besuchten. Viel mag freilich zu diesem Erfolge beigetragen haben, dass diese Oper zum ersten Male seit mehr als 30 Jahren wieder in der Ursprache, und mit den Rezitativen gegeben wurde, welche doch eigentlich erst Einheit in das Ganze bringen und gleichsam das Singspiel zur Oper machen.

Es wäre zu bedauern, wenn die Oper nach diesen 5 Vorstellungen, welche zwar stets gefüllt, doch nicht allen Freunden der Mozart'schen Musik die Freude verschaffen konnten, dieselbe mit anzuhören, wieder ganz vom Theater des Konservatoriums verschwinden sollte, und man hofft, dass nach den Ferien noch eine oder ein Paar Reprisen veranstaltet werden dürften. Dem Vernehmen nach soll nächstens Cimarosa's „*Matrimonio segreto*" einstudirt werden, und das Institut es sich zum löblichen Vorwurf gemacht haben, nach und nach jene Meisterwerke der ältern Oper in die Szene zu setzen, welche das ständische Theater seinen Besuchern niemals darbringt.

Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom. (Teatro di Apollo.) Nach der verunglückten Aufführung der Norma gab man am 20. Januar den von Donizetti vorige Stagione für S. Carlo komponirten Roberto d'Evreux, der, ungeachtet Basadonna unpässlich war, und die Rolle der Elisabetta nicht ganz zu der Stimme der Schütz passte, eine ziemlich gute Aufnahme fand. Der Bassist Porto wurde besonders beklatscht, er erfand ganz neue Passagen, sang zuweilen wie ein Bariton, einmal glaubte man sogar, er sei ein Tenor, was eine ähnliche Wirkung wie die die Klarinette oder Hoboe nachahmende Klappentrompete hervorbrachte. Um die Hälfte Februar gab man die dritte und letzte Oper, Bellini's Puritani, worin Bassist Riccardi hinzugekommen war, nach dessen hergestellter Gesundheit das Ganze viel gewonnen hatte, und von den Zuhörern etwas mehr als stark beklatscht wurde.

(Teatro Valle.) Nachdem das Teatro di Apollo, vulgo Tordinona, das Etiquettentheater, das Teatro di gran cartello, mit Opera seria und heroischem Ballette seine Pforten am San Stefano den in elegantester Toilette erschienenen zahlreichen Damen und Herren eröffnete und am selben Abend mit einem Fiasco der Norma wieder zuschloss, so dachte man ernstlich daran, mit der vorgehabten hier zu gebenden Opera buffa bei Zeiten in die Szene zu gehen, was aber erst am 11. Januar statt finden konnte. Nach zehnjähriger Abwesenheit begrüssten wir Mademoiselle Cenerentola mit einem solchen Jubel, dass Alles betäubt aus dem Theater ging. Es thut einem ordentlich wohl, nach so vielen Erbärmlichkeiten der heutigen düstern und winterlichen musikalischen Muse wieder anlachende, mit Frühlingsblumen ausgeschmückte Gesänge zu hören. Die Hauptkünstler in dieser Oper waren: die Viale (Cenerentola), Pietro Rossi (Ramiro), Lauretti (D. Magnifico), Rinaldini (Dandini), Statuti (Alidoro). Die Viale hübsche Person, hübsche Stimme, guter Gesang, gute Aussprache. Der zum ersten Male die Bühne betretende, von hier gebürtige Tenor Pietro Rossi zeigt gute Anlagen zur Profession. Rinaldini hat keine starke, aber eine angenehme, geläufige Stimme und bewegt sich gut. Lauretti gehört zu den wenigen noch vorhandenen italienischen Buffi guten Schlages; somit war die Aufführung der Cenerentola ein von heiterer Witterung begünstigter langer Triumphzug mit beständigen Beifallssalven. Diese feierliche Lustbarkeit wurde bald von aufsteigenden trüben Wolken gestört. Ein zu Trevi, einem unweit Foligno im Kirchenstaate gelegenen Flecken, geborner *Tiberio Natalucci*, Schüler des Neapolitaner Konservatoriums, erschien als Maestro. Meteor zum ersten Mal am Opernhorizont und brachte Unheil. Herr Natalucci glaubte vielleicht schon mit dem Titel seiner Oper zu gefallen, — sie hiess nämlich: *Il Viaggio di Bellini* —; allein weder der sentimentale Gegenstand, noch die Erstling-Musik zog an, und da überdies die Viale und Herr Rossi etwas unwohl waren, die Chöre zum Davonlaufen dissonirten, so war Buch, Musik und Gesang ein wahres Recipe von Wermuth, Rhabarber und Bittersalz. In der That, als Lauretti (Don Geronimo) einmal sagte: „*Voi stonate quando ardite di parlar*" schrie das Publikum einstimmig, er habe Recht. Dass nach einem solchen betrübten Vorfalle Fräulein Cenerentola mit ihrer Gegenwart alle Zuhörer auf's Neue beglückte, ist ganz und gar überflüssig zu vermelden.

Etwas mag bei dieser Gelegenheit zum Schlusse doch erwähnt werden. Wahrscheinlich ist es für die zahlreichen Leser dieser Blätter, dies und jenseits der Meere, interessant zu vernehmen, dass im schönen Italien diesen Karneval erstens 7, sage *sieben neue Opern-komponisten* entstanden sind, die in alphabetischer Ordnung heissen: *Luigi Ferdinando Casamorata, Pietro Cutrera, Giovanni Faccioli, Alessandro Giorgetti, Tiberio Natalucci, Antonio Ronzi* und *Rinaldo Ticci* (s. die Rubriken Pisa, Palermo, Verona, Florenz, Rom, Mailand und Siena); zweitens dass wenigstens 20, sage *zwanzig neue Opern* komponirt wurden. Hiervon gehören Neapel 3, Mailand 3, Venedig 2, Triest 2, Rom, Turin, Pisa, Siena, Mantua, Verona, Viareggio, jeder Stadt eine.

Ancona. Hauptsänger: Teresa Donelli, Prima Donna assoluta, Margherita Donelli Piccinini, Primo Contralto, Accademica Filarmonica di Bologna; Domenico Giovannini, Primo Tenore assoluto; Jacopo Mancinelli, Primo Buffo; Lodovico Lodovici, Primo Basso assoluto. Gewöhnliche in der kalten Jahreszeit unter den Sängern statthabende Unpäßlichkeiten waren schuld, dass der anfangs gegebene Elisir d'amore nicht am besten, in der Folge aber, bei hergestellter Gesundheit der Prima Donna, gut ging. Die am 17. Januar mit der Altistin in die Szene gegangene Cenerentola vom unsterblichen Rossini füllte die Kasse weit mehr; die Protagonistin wurde mit Beifall überschüttet, Giovannini tüchtig beklatscht,

*) Wir haben Operliebhaber, bei welchen selbst Rossini schon wieder flokste ist, und die nur für Bellini und Donizetti leben und sterben. Singt aber der letztere (was häufig geschieht) ein Rossinisches Motiv, dann ist es modern!

die übrigen Virtuosi etwas weniger. Somit war diesen Karneval der im Theater geäusserte Beifall, anfangs piano, darauf crescendo und endlich forte.

Der so eben aus Corfu zurückgekehrte bekannte Buffo *Filippo Spada* starb im hiesigen Lazareth am 19. März, 49 Jahr alt. Ein heftiger Seesturm auf der Reise hieher zog ihm eine heftige Krankheit zu, die ihm das Leben kostete.

Ein anderer bekannter Buffo, unsern von hier aus Loreto gebürtig, *Giovanni Cavaceppi*, starb zu Madrid verwichenen 29. Januar an einer Lungenentzündung, etliche und dreissig Jahr alt.

Macerata. Ein zum ersten Mal diesen Karneval in der Sonnambula diese Bühne betretender, 22 Jahr alter Bassist, *Ignazio Patrizzi*, aus Loreto, verdient hier darum Erwähnung, weil er der Schule seines Vaters, des Bassisten Domenico, folglich der alten guten angehört. Herr Domenico ist Kapellsänger in der Santa Casa di Loreto, und die Allg. Mus. Zeit. hat von ihm längst als Theatersänger vortheilhaft gesprochen. (S. unter andern Jahrg. 1817 S. 174.) Nächst der Ferlotti (Claudia) und dem Tenor Bignanni wirkte er doppelt zur guten Aufnahme der Oper mit, weil er als gründlicher Musiker auch das Ganze so zu sagen leitete. Da er sich überdies im Saale der hiesigen Accademia Filarmonica auf dem Pianoforte mit Variazionen hören liess, so wurde er von ihr zum Ehrenmitgliede ernannt.

Jesi. Bei aller schlechten und, besonders in Nord- und Mittelitalien, kalten Witterung war der diesjährige Winter sehr ergibig an neuen Maestri und Sängern. Hier betrat die Prima Donna *Teresa Asdrubali* zum ersten Male das Theater in der Norma, in welcher Oper die Adalgisa von der Halb-Altistin *Adelaide Morelli*, ebenfalls Anfängerin mit einer unvernehmbaren Aussprache, gegeben wurde. Der mit schwacher, aber ziemlich angenehmer Stimme begabte Tenor Pietro Gasparini machte den Polione. Wie die Norma mit diesen Hauptsängern gegangen ist, kann man sich denken; der weit ältere Bassist Gio Lauri war der Beste von allen und erhielt folglich den meisten Applaus. In der nachher gegebenen Chiara di Rosenberg kam noch der ebenfalls ältere Buffo Zampettini hinzu und theilte mit Herrn Lauri den meisten Beifall. Die dritte und letzte Oper der Stagione war der Furioso. Beide Damen besserten sich ein wenig in der Folge.

St. Angelo in Vado. In diesem zwischen Fano und Urbino gelegenen Orte gab die Società de' Dilettanti Filarmonici verwichenen Karneval abermals Opern, und zwar drei: Turco in Italia, Sonnambula, Torquato Tasso. Da in Italien Alles singt, so wurden die Herren Dilettanten von ihren Kollegen, d. h. Zuhörern, stark beklatscht. Dies würde hier aber gar nicht zur Sprache gekommen sein, wäre nicht in jenen Opern eine eigentliche sogenannte Prima Donna assoluta zum ersten Mal öffentlich aufgetreten. Sie heisst *Giuditta Giacometti*, aus Pesaro, und da sie gute Anlagen zur Kunst, auch sonst gute Eigenschaften besitzt, so plagte man sie von allen Seiten, erstens die Eltern, zweitens die Verwandten, drittens die Freunde, sie möchte doch ihre Talente in der jetzt für die Sängerprofession so günstigen Epoche benutzen; sie that es und ist mit ihrer ersten Aufnahme zufrieden.

Ferrara. Da die Beisteuer zur Oper von Seite der hiesigen Stadt klein, die Ansprüche des Publikums zu sie aber gross sind, so bildeten diesen Karneval die Eigenthümer der Logen die Impresa, und sie haben, was unbegreiflich ist, alles wie ein erfahrner Impresario zu leiten verstanden. Sänger waren die beiden Damen Del Sere und Fanti (Annunziata, Schwester der Clementina und Paolina dieses Namens), der Tenor Peruzzi und Bassist Gastaldi. Die erste gegebene Oper war die so oft in Italien verunglückte, hier aber mit Furore aufgenommene Ines di Castro, von Herrn Persiani. Zu diesem Furore trug aber die wahrhaft gute Sängerin Del Sere, die Ihre Leser auch von Messina aus in dieser Rolle kennen, am allermeisten bei. Man muss besonders die letzte Szene von ihr vorgetragen hören, die Zuhörer brachen dabei mehrmalen fanatisch in einen Beifallssturm aus. Peruzzi ist ein alter Professor. Die zum ersten Male die Bühne betretende *Fanti* hat eine durchdringende Sopranstimme, und macht ganz artige Dingerchen. Der Eindruck dieser Ines war so stark, dass die nachher gegebene Norma weit weniger gefiel. Noch weniger zog die am 3. Februar als dritte und letzte Oper gegebene Beatrice di Tenda, meist der Musik wegen, an.

Bologna. Der bereits gemeldete Fall der Straniera, der beiden Anfänger wegen, und der misslungene Austausch des Tenors Carboni mit dem Tenor Cappelli (Ersterer sang um ¼ Ton zu hoch, der Andere um ¼ Ton zu tief) hatte die traurige Folge, dass jene Oper vom 26. Dezember bis 27. Januar blos fünf Mal gegeben werden konnte; um aber auch diese Vorstellungen nicht zu verleiden, gab man in den Zwischenakten Lustspiele in einem Akte. Am 27. Januar ging nun Donizetti's für die Ronzi zu Mailand komponirte Gemma di Vergy in die Szene, worin der Tenor Mazzoni den Cappelli ersetzte. Wie die 15jährige Boldrini die schwere Rolle der Gemma vorgetragen habe, braucht hier nicht erwähnt zu werden, heut zu Tage ist in der Oper alles erlaubt; sie war auch sehr befangen, und wurde sogar in gewissen Momenten, wo ihr einiges quasi zu gelingen schien, stark applaudirt. Herr Mazzoni und der Bassist Battaglini waren die beiden einzigen leidlichen in diesem Jammerthale, welches mit dem 21. Februar für die Abonnenten endigte. Tags zuvor hatte besagte, von hier gebürtige 15jährige Prima Donna Emilia Boldrini ihre freie Einnahme, bei welcher Gelegenheit ihr Geschenke und auf sie Gedichte gemacht wurden.

Die von ihrer Kunstreise aus England, Schottland und Irland zurückgekehrte adelige Prima Donna *Clementina Botti Degli Antonj* trat dem hier angekommenen schottischen Pianofortespieler *Robert Miller*, aus Dankbarkeit für das ihr von den Britten jener drei Reiche bezeigte Wohlwollen, nicht nur einen Theil ihres Hauses, sondern auch einen grossen Saal ab, worin derselbe am 20. Februar in einer von ihm gegebenen musikalischen Akademie sich als vorzüglicher Künstler auf seinem Instrumente, desgleichen am 6. März in einer zweiten musikalischen Akademie im Privattheater der Fürstin Maria Malvezzi Hercolani bewährte.

Herr *Catterino Catterini*, Erfinder des Glycibaripbon, von dem schon öfters in Ihren Blättern die Rede war, liess sich am 16. März in der Wohnung der berühmten Sängerin und Gesanglehrerin Teresa Bertinotti in Gegenwart zahlreicher Zuhörer auf seinem Instrumente mit vielem Beifalle hören.

Am 19. Januar starb hier Fräulein *Maria Luigia Pizzoli*, 21 Jahr alt, die mit einer trefflichen Seele und Erziehung grosse musikalische Kenntnisse verband. Seit geraumer Zeit erlitt sie mehrere Krankheiten, so dass sie endlich unterlag. Sie war eine gute Klavierspielerin, als Schülerin des berühmten Pilotti, auch eine ziemlich gute Komponistin, war nahe daran, als Maestro di Contrappunto in die hiesige Accademia Filarmonica aufgenommen zu werden, aber ach, der Tod raffte sie hin.

Rossini ist den 1. April von Mailand zurückgekommen.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

L. S. D. Mutzenbecher.

Am 23. Mai verlor unsere Nachbarstadt Altona einen um Wissenschaft und Kunst, vorzüglich aber um die Tonkunst hochverdienten Mann, den königl. Justizrath und pensionirten Postmeister Dr. med. *Mutzenbecher*. Ist gleich sein Name in der musikalischen Welt bekannt, und wird derselbe von vielen der fremden Künstler, die seiner freundlichen Bereitwilligkeit und Unterstützung in frühern Jahren schnelle Verbreitung ihres Rufs und somit um so günstigere Aufnahme in Nordteutschland verdankten, noch jetzt mit Verehrung genannt, so reicht doch zu einem wohlverdienten bleibenden Andenken in der Kunstgeschichte stumme Verehrung nicht hin, und es muss auffallen, dass der unermüdlichen Thätigkeit des Verstorbenen zu kunstfördernden Zwecken nirgends mit gebührender Anerkennung gedacht wird, ja nirgends eine, wenn auch nur oberflächliche Skizzirung seiner äussern Lebensumstände, geschweige eine vollständige Biografie, vorhanden ist; weder in „Rassmann's Pantheon“ (wo ohnehin jede richtige Angabe als Anomalie erscheint), noch in „G. W. Müller's Einleitungen“, und eben so wenig im „Universal-Lexikon der Tonkunst“, das noch am meisten über ihn berichtet, wenn auch das Wenige mit Unrichtigem vermischt, und selbst das Wahre nicht mit grösster Genauigkeit der Angabe. Darf man sich aber über diesen gänzlichen Mangel an Materialien wundern, wenn, merkwürdig genug, selbst die „Allg. Leipz. Mus. Zeitung“, von der doch sonst über musikalische Vorgänge aller Art berichtet wird, auch nicht das Geringste der Art darbietet und des Dahingeschiedenen mit keiner Sylbe erwähnt! *)

Hier, zur Ergänzung des Lückenhaften und als Leitfaden für den künftigen Biographen, eine übersichtliche Notiz, die ich aus des Verstorbenen eigenen Mittheilungen geschöpft.

Ludwig Samuel Dieterich Mutzenbecher, am 4. Februar 1766 zu Bordeaux geboren, war ein Sohn Sam. Dietr. Mutzenbecher's aus Hamburg, der sich in Bordeaux als Kaufmann etablirt und eine Französin Namens Jeanne Rey (aus der vormaligen Gascogne) geehelicht hatte. Im Jahre 1769 fand sich der Vater, theils durch Familienverhältnisse, theils aus Fürsorge für des Kindes Erziehung veranlasst, den dreijährigen Knaben zu Schiffe nach Altona an eine dort verheirathete leibliche Schwester, Johanne Elisabeth verehelichte Rode zu schicken, wo eine liebevolle, dabei aber eingezogene Pflege und Behandlung, sowohl von Seiten der Vater-Schwester als des Gatten, des nachmaligen Vizebürgermeisters Peter Rode, seiner wartete, und wo er am 7. Juni ankam. Schon früh verrieth der muntere Knabe einen offenen Kopf, glückliche Anlagen, die unter einer guten Leitung viel zu versprechen schienen, und dabei eine grosse Vorliebe für Musik. Vom sechsten Jahre an genoss er hierin den Unterricht des damaligen ausgezeichneten und sehr geschätzten Organisten an der lutherischen Hauptkirche, Christian Friedrich Endter's, unter dessen Leitung er so gute Fortschritte machte, dass er nach vollendetem zehnten Jahre den Gemeindechoral mit der Orgel begleiten konnte, ja etwas später hin wohl gar, so gut es ging, während der Kommunion oder bei sonst im Verlaufe der gottesdienstlichen Handlung sich darbietenden Gelegenheiten, des Lehrers anziehende und erbauliche Vorspiele und Spielweise, und zwar nicht ohne Glück, nachzuahmen sich bestrebte.

Seines entschiedenen Berufs zum Musiker ungeachtet, sollte sich der talent- und geistvolle Jüngling doch den Wissenschaften widmen. Wohl ausgerüstet und vorbereitet bezog er daher im Jahre 1784 die Universität Göttingen, wo er drei Jahre mit medizinischen Studien zubrachte, ohne jedoch die geliebte Kunst aus den Augen zu verlieren. Im Spätjahr 1787 reiste er nach Kopenhagen, und fand daselbst unter andern Gelegenheit, sich mit der „sächsisch-italienischen“ Gesangmethode und deren Lehrweise unter dem Kapellmeister Schulz, mit dem Hoforganisten Zieck, dem nachmaligen Kapellmeister Kunzen, dem ersten Hoboisten Barth und andern Kapellisten bekannt zu machen. Die zu jener Zeit in Kopenhagen zahlreichen Klubbkonzerte verstatteten ihm zugleich eine praktische Ausübung des Gesanges, zu welchem er bereits früher durch den tüchtigen Kirchensänger Illert in Hamburg einige richtige Vorbildung erhalten hatte. Im Frühjahre 1790 promovirte er zu Kiel als Doktor der Medizin und Chirurgie, und zog alsdann nach Altona, woselbst er sich als Arzt niederliess.

Schon um diese Zeit stellte sich allmälig bei Mutzenbecher eine Augenschwäche ein, die trotz aller angewandten Mittel auf beunruhigende Weise zunahm und zuletzt in gänzliche Erblindung ausarten sollte. Dies war die Veranlassung seiner Bewerbung um die Postmeisterstelle in Altona, die ihm auch im Jahr 1800 zu Theil ward. Der Besitz eines geräumigen Wohnhauses in Altona und eines reizenden Gehöftes in dem unfern gelegenen Dorfe Ottmarschen, womit ihn seine vor einigen Jahren verstorbenen theuern Pflegeeltern beschenkt hatten, setzten ihn in den Stand, die etwas harten Bedingungen seines Dienstes zu erfüllen. Die geringe Theilnahme, deren sich die Musik in Altona zu erfreuen hatte, entfernte ihn beinah ganz von

*) S. Allg. Register.

aller Musikpraktik, bis endlich ein königl. Reskript, die Feier des Reformationsfestes 1817 betreffend, ihn mit zwei Töchtern dem Gesange wieder zuführt. Da es zur dreitägigen Musikausführung bei dieser Gelegenheit am Orte durchaus an Sängern fehlte, so bemühte er sich, einen Gesangverein zum Behuf der Kirchenmusik, hauptsächlich aber zur Leistung der hier gänzlich erstorbenen Altar- und Chorgesänge zu errichten.

Nun erwachte in dem thätigen Manne der frühere Eifer für die Kunst; während er mit Kraft und Umsicht die Schwierigkeiten, die sich der Bildung des Vereins entgegensetzten, zu beseitigen suchte, benutzte er die Mussestunden, die ihm seine Berufsgeschäfte übrig liessen, zu musikalischen Vorbereitungen und praktischen Uebungen, so wie zum Ordnen gesammelter kunstwissenschaftlicher Materialien.

Unter solchen Beschäftigungen hatte er die Freude, den beabsichtigten Verein zu Stande kommen zu sehen. Doch wurde derselbe, um sich zu erhalten, zu Konzerten genöthigt, die zwar theilweise der Oratorienmusik gewidmet blieben, gleichwohl aber sich auch zu desultorischen Musikvorträgen verstehen mussten.

Bei vorwaltendem Mangel an einem gehörigen Versammlungsorte für die Mitglieder des neu gegründeten Vereins entschloss sich der Stifter desselben zum Aufbau eines zweckmässigen Lokals, und es entstand 1822 (nicht 1821, wie überall angegeben), die sogenannte „Tonhalle", ein nach den Angaben des Verewigten akustisch ausgeführter Konzertsaal, der am 5. Oktober desselben Jahres mit Haydn's Schöpfung eröffnet wurde. Sowohl dieser Bau, als auch die Konzerte selbst, kosteten den Unternehmer ansehnliche Opfer an Geld und Mühe, weshalb denn auch, zu seinem grossen Leidwesen, die Konzerte mit dem Winter 1834—35 aufhören mussten. Noch betrübender, ja entmuthigend musste es für ihn sein, nach so bedeutenden Opfern und so glänzend bethätigtem Eifer für die gute Sache, sogar das ursprüngliche Institut, in welchem befähigte Subjekte beiderlei Geschlechts unentgeltlich unterrichtet werden, durch Mangel an Theilnahme in seinem Fortbestande bedroht zu sehen. Unter dem 2. Juli 1829 hatte sich zwar auf seine Veranlassung eine Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst, in vorzüglicher Beziehung zur Kirche gebildet. Indessen blieben alle Anstrengungen und Versuche, den gedachten Gesang-Dilettantenverein seinem wahren Berufe entgegen zu führen, vornämlich durch einen Theil der Geistlichkeit selbst, vergeblich, so dass dieser Verein bei der stets abnehmenden Zahl der Glieder jener Beförderungsgesellschaft, und vollends durch den Verlust seines Gründers, der Seele und Stütze derselben war, seiner nahen Auflösung leider entgegen sehen dürfte.

Mutzenbecher starb sanft und schmerzlos im kaum angetretenen 73. Lebensjahre, nachdem er die letzten zehn Jahre seines Lebens mit den Seinigen in fast gänzlicher Abgeschiedenheit zugebracht, theils dem Unterricht in seiner Akademie beiwohnend oder ihn auch selbst leitend, theils im Verkehr mit den Wissenschaften, deren Zugang ihm nur noch durch die aufopfernde Ausdauer seiner treuen Tochter und Vorleserin erhalten ward. Nur seine Liebe zur Kunst vermochte ihn auf kurze Zeit seinem häuslichen Kreise zu entreissen. So sahen wir ihn noch in den letzten Jahren am Arme der Tochter und der Gattin, seiner beiden Pflegerinnen, rüstig und wohlgemuth die philharmonischen Konzerte in Hamburg besuchen; so noch am 3. Aug. 1836 auf das blose Gerücht hin, dass *Friedrich Schneider* auf seiner Durchreise hieselbst die Orgel in der grossen Michaeliskirche in Augenschein nehmen werde, von Altona kommen, und, von den Begleiterinnen geführt, mit jugendlichem Muth die Orgeltreppe hinaufeilen, um den berühmten und gefeierten Meister mit Worten der Verehrung zu begrüssen.

Die Leistungen des Verstorbenen im Gebiete der Tonwissenschaft werden vielleicht erst später bekannter und nach Verdienst gewürdigt werden. Siebzehn von ihm in den Jahren 1819—1837 in Druck erschienene Programme enthalten in musikalisch-historischer, sowie in philosophisch-historischer Hinsicht sehr viel Werthvolles, und zeugen von Gründlichkeit des Wissens und von origineller, geistvoller Auffassung des Gegenstandes. An Kompositionen sind von ihm vorhanden: „Frühlingsblumen" (1806), etwa ein halb Dutzend Liedersammlungen, drei „Salomonische Lieder von Tiedge" (seine liebste Arbeit), und einige ungedruckte Sachen. Ausser der Orgel, waren Klavier, Oboe und Violoncell Instrumente, auf denen er eine nicht unbedeutende Fertigkeit besass. „Seine schönste geistige Erholung aber, so erzählt ein sachverständiger Freund, feierte er in den Stunden, wo er als Lehrer in der von ihm gestifteten Gesangschule auftrat. Hier erblickte man den genialen Mann in verklärter Begeisterung; er war ein trefflicher und, wie es sein muss, ein gewissenhafter, sehr strenger Lehrer. So Manche, die aus seiner Schule hervorgegangen, und denen vielleicht diese Strenge oft lästig war, haben Ursache, dem jetzt im Grabe ruhenden Meister für die Zeit ihres Lebens dafür dankbar zu sein! — Merkwürdig war vor Allem seine Behandlung des Rezitativs. Als einst in einer seiner Konzertproben ein namhafter, jetzt im Auslande lebender, berühmter Sänger in einem Oratorium ein Rezitativ sehr fehlerhaft vortrug, und dem verstorbenen Meister bemerklich gemacht wurde, wie nothwendig es wäre, dem Irrenden auf bessern Weg zu verhelfen, trat Mutzenbecher nach einigem Zaudern zu ihm, und rezitirte, wiewohl mit ganz klangloser Stimme, dem Sänger das Rezitativ so meisterhaft vor, dass dieser, Anfangs etwas empfindlich, fast zu Thränen gerührt war, und dem alten Meister, tief ergriffen, mit dankbarer Miene die Hand drückte." *)

Der Eifer dieses Ehrenmannes für die Kunst und seine Freude an ihr erkalteten selbst auf seinem Sterbebette nicht, da er die Singübungen in der Nähe seines Krankenlagers, die seine Frau ihn beschwor unter so bedenklichen Umständen einstweilen einstellen zu lassen, nach wie vor zu halten befahl, und in den zu ihm dringenden Tönen Erquickung zu finden schien. So starb er wie er gelebt: die Kunst hebend, und von ihr gehoben, ein treuer, würdiger Jünger der Kunst.

Im Jahre 1829 ward Mutzenbecher zum Justizrath ernannt; seit Februar 1837 war er pensionirt, seit zehn Jahren völlig erblindet.

Hamburg, im Juni 1838. *Aug. Gathy.*

*) Freischütz vom 2. Juni d. J.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juli. № 28. 1838.

Nekrolog

der am 29. Mai 1838 zu Berlin entschlafenen königl. Hof-Opern-Sängerin

Frau Anna Milder.

Aus authentischen Quellen zusammengestellt

von

J. P. Schmidt.

Pauline Anna Milder wurde den 13. Dezember 1785 in Konstantinopel geboren. Ihr Vater, Felix Milder, ein geborner Salzburger, war damals Konditor bei dem k. k. Gesandten, Baron Herbert, ihre Mutter Kammerfrau der Gemahlin des Botschafters. Die Familie des Baron Herbert war zahlreich, und die kleine Anna wuchs bis zu ihrem fünften Jahre mit den Kindern desselben auf. Zu dieser Zeit verliessen die Eltern der Milder Konstantinopel, indem der Vater als Dolmetscher bei dem Fürsten Maurojeni in Bucharest Dienste nahm. Hier verweilten sie mehrere Jahre, bis der Krieg zwischen Oestreich und der Pforte zum Ausbruch kam. Die Eroberung von Bucharest durch die Oestreicher endigte die vielfachen Gefahren, denen die Familie Milder ausgesetzt gewesen war. Während des Kongresses zu Listova trat Milder, der Vater, wieder in den Dienst des Baron Herbert. Später nach Bucharest zurückgekehrt, verlebte die Familie noch fast ein Jahr im Hause eines Bojaren, bis der Ausbruch der Pest sie nöthigte, abermals diese Stadt zu verlassen. Nach gehaltener Quarantaine in Hermannstadt gelangte unter vielen Gefahren die Familie Milder endlich nach Wien, wo Anna den ersten Unterricht erhielt. Der französischen, italienischen, neugriechischen und wallachischen Sprache völlig mächtig, war bisher die teutsche Sprache der jungen Anna ganz fremd geblieben. Die erste Kirchen- und Opern-Musik machte einen mächtigen Eindruck auf das damals zehnjährige Mädchen, welches die Eltern mit Bitten um Musik-Unterricht bestürmte. Durch das veränderte Klima litt ihre Gesundheit sehr, weshalb der Vater eine ländliche Besitzung in Hütteldorff, eine Meile von Wien, kaufte und sich mit der Familie dahin begab. Der erste Unterricht in der Musik wurde unserer Anna dort vom Dorfschulmeister ertheilt, und konnte nicht anders als sehr mangelhaft ausfallen. Bald darauf indess hörte S. Neukomm (damals Schüler von Joseph Haydn), welcher als geborner Salzburger auch dem Vater Milder empfohlen war, die junge Anna singen, deren Stimm-Umfang*) Neukomm so überraschte, dass er dem 16jährigen Mädchen zwei Jahre gründlichen Gesang-Unterricht ertheilte. Durch Neukomm's Methode gewann Anna's Stimme an Fülle und Klang der nachmals so wunderschönen Mittel- und tieferen Töne. Joseph Haydn, welcher Anna Milder öfters hörte, sagte in seiner treuherzigen Weise einst nach einer ihm vorgesungenen Arie: „Liebes Kind, Sie haben eine Stimme, wie ein Haus.“ Im dritten Jahre des Unterrichts von Neukomm sang Anna Milder Schikaneder die berühmte Zingarelli'sche Arie: „Ombra adorata“ mit so grossem Erfolge war, dass ihr Auftreten auf der Bühne verabredet wurde. Nachdem die Eltern der Milder hiezu ihre Einwilligung ertheilt hatten, übernahm es Mozart's Schwägerin, bei ihrem Abgange von der Bühne, als eine Freundin Neukomm's, die Unterhandlungen mit Schikaneder einzuleiten, deren Erfolg ein Engagement von 500 Fl. WW. war. Zum ersten Debüt der Dem. Milder, am 9. April 1803, wurde die Rolle der Juno in Süssmayer's „Spiegel von Arkadien“ gewählt, und die jetzt 19jährige Debütantin gefiel so allgemein, dass eine von Süssmayer für sie komponirte Arie jedesmal wiederholt werden musste. Nachdem sich in der jungen Künstlerin die körperliche und geistige Ausbildung, besonders auch durch das öftere Anschauen von historischen Gemälden, Antiken und Bildwerken in Wien's reichen Gallerien entwickelt hatte, bekam Anna Milder bald grosse Rollen und wurde nach einem Jahre mit 2000 Fl. WW. bei dem k. k. Hof-Operntheater am Kärnthner-Thor angestellt.

Die lange ruhenden Gluck'schen Opern kamen durch das herrliche Talent der Milder wieder auf die Bühne, und Iphigenia in Tauris war ihre erste wahrhaft grossartige Kunstleistung. Alceste wurde italienisch gegeben. Nach der ersten Vorstellung dieser Oper brachte Dr. Gluck, Neffe des grossen Tonsetzers, ein wohlgetroffenes Miniaturbild des unsterblichen Meisters (welches die Verewigte stets bei festlichen Gelegenheiten, mit Edelsteinen eingefasst, auf einem Armbande trug), und die Partitur der Alceste zum Geschenk.

Eigens für die Stimme der Dem. Milder komponirten in Wien Cherubini seine Oper „Faniska“, Beethoven den trefflichen „Fidelio“, Weigl „das Waisenhaus“ und „die Schweizerfamilie.“ Beethoven äusserte sich noch in einem Schreiben an Mad. Milder nach Ber-

*) Anna Milder sang damals die Bravour-Arien der Königin der Nacht in Mozart's „Zauberflöte“ ohne Anstrengung.

lin, über ihre Leistung in seiner Oper auf das Vortheilhafteste.

Im Jahre 1809 sang die Verewigte zu Schönbrunn vor Napoleon in der Martin'schen Oper „Una cosa rara" (Lilla) und andern Opern, und erregte die Bewunderung des Kaisers in so hohem Grade, dass derselbe ihr ein höchst glänzendes Engagement in Paris antragen liess. Obgleich der hierauf Bezug habende Kontrakt bereits unterzeichnet und der Tag der Abreise festgesetzt war, entschwand dennoch diese vortheilhafte Aussicht durch die im Jahre 1810 erfolgte eheliche Verbindung der gefeierten Milder, welche 1811 von einer (noch lebenden) Tochter genas.

1812 gab Mad. Milder (wie sich die Verstorbene später fortwährend nannte) mit grossem Beifall Gastrollen in Breslau und Berlin. An letzterem Ort trat sie als Emmeline in der „Schweizerfamilie" zuerst auf, und entzückte durch den wunderlieblichen, vollen Ton ihrer wohlklingenden Silberstimme allgemein.

1813 reiste Mad. Milder nach Karlsruhe, Stuttgart und Frankfurt a. M. Ein bei dem königl. Würtembergschen Hoftheater eingeleitetes Engagement kam eben so wenig zu Stande, als die der Künstlerin angebotene Anstellung bei der italienischen Oper zu London. Die Verminderung ihres Einkommens, welche Mad. Milder durch den schwankenden Werth des Oestreichischen Papier-Geldes erlitt, veranlasste sie, die ihr zur Zeit des Wiener Kongresses im Jahr 1814 von hohen Gönnern gemachten Vorschläge zu einer Anstellung bei dem, unter den Auspizien des kunstsinnigen Grafen Karl von Brühl so überaus glänzenden königl. Preussischen Hoftheater zu Berlin zu berücksichtigen. Zunächst sollte Mad. Milder daselbst zwanzig Gastrollen geben. Mit Einwilligung ihres Gatten reiste sie zu dem Behuf, in Begleitung ihrer Schwester Jeannette Milder (jetzige Frau Professorin Bürde, welche als Lieder-Komponistin und Klavierspielerin gleichfalls ihr musikalisches Talent bekundet hat) im Mai 1815 nach Berlin ab, wo die Verewigte bis 1829 in einer reichen Zahl bedeutender Rollen stets die Zierde der königl. Oper war. Von ihren vielen Darstellungen erwähnen wir nur die ausgezeichnetsten, wie: Gluck's Iphigenia in Tauris; Klytemnestra in Iphigenia in Aulis; Alceste, Armide. Ferner in Mozart's Don Juan die Elvira; in Figaro die Susanne; in Beethoven's Fidelio die Leonore; in Lodoiska, Faniska und Medea von Cherubini; in Weigl's Waisenhaus die Therese, und Emmeline in der Schweizerfamilie; Statira, die Ober-Vestalin, Namuna, Oriane in Spontini's Olympia, Vestalin, Nurmahal, Alcidor; Athalia vom Freiherrn von Poissl, und endlich Dido in Bernh. Klein's Oper. Die grossartige Vortragsweise, edle Gestalt und ächt antike Haltung der Verewigten, wie ihr zum Herzen dringender Ton der seelenvollen Stimme, wird Allen, welche die seltene dramatische Sängerin noch in ihrer glänzendsten Zeit gehört haben, unvergesslich bleiben. Die hohe Einfachheit und Würde ihres Gesanges eignete die verewigte Milder auch ungemein zum Vortrage der Sopran-Partieen in Händel's und anderer Meister Oratorien. Im „Messias" rührte z. B. der Gesang der Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" auf das Innigste. Auch Händel's Jephta lernten wir durch ihre Veranstaltung einer Aufführung in der Sing-Akademie kennen, deren treues Mitglied Frau Milder seit einer Reihe von Jahren war.

Am 9. April 1828 wurde der nun Verewigten von ihren Freunden eine Feier ihres 25jährigen Wirkens auf der Bühne gewidmet und ihr dabei eine schöne Vase zum Geschenk gemacht, auf welcher mehrere ihrer Hauptrollen verzeichnet sind. Goethe übersandte der Gefeierten durch Professor Zelter ein Prachtexemplar seiner Iphigenia mit nachfolgender Inschrift:

„Dies unschuldvolle, fromme Spiel,
„Das edlen Beifall sich errungen,
„Erreichte doch ein höh'res Ziel,
„Betont von Gluck, von Dir gesungen.

Nach ihrer, im Jahre 1829 leider viel zu vorzeitig erfolgten Pensionirung reiste Mad. Milder nach Kopenhagen, und zu Anfang des Jahres 1830 nach St. Petersburg, wo die Künstlerin mit der höchsten Auszeichnung aufgenommen wurde.

In den letzteren Jahren ihres Lebens entzog sich die Verewigte, nachdem sie noch einige Gastrollen in Gluck'schen Opern zu Berlin gegeben hatte, ganz der Oeffentlichkeit, wozu unglückliche Familienverhältnisse wohl am meisten beitrugen, welche Mad. Milder auch in den Jahren 1822 bis 1835 fünf Mal die Reise nach Wien zu unternehmen veranlassten.

Im letzten halben Jahre ihres Lebens hatte die, lange Zeit von schmerzlichen Seelenleiden tief bewegte Künstlerin endlich ihre lange entbehrte Gemüthsruhe wieder gewonnen, und erheiterte noch den Kreis ihrer näheren Freunde durch ihren Gesang, bei fast ungeschwächter Kraft der Stimme. Als sie im vergangenen Sommer die Karlsbader Quelle wieder gebraucht, schien ihre Gesundheit neu befestigt zu sein. Sie verlebte diesen Winter im anscheinend dauerhaftesten Wohlsein. Nachdem sie noch am 21. Mai mit höchstem Interesse dem ersten Konzert des Herrn de Beriot beigewohnt, und bis zum 24. Abends in der heitersten Stimmung geblieben, erkrankte sie in der Nacht zum 25. sehr heftig, und entschlief nach viertägiger Krankheit an einem gastrisch-nervösen Fieber sanft am 29. Mai. Allgemeine, ehrenvolle Theilnahme sprach sich sowohl bei dem von der Verewigten selbst angeordneten, einfachen Begräbnisse, wie durch die Gedächtnissfeier aus, welche die Sing-Akademie der Entschlafenen am 12. Juni d. weihete, an der fast alle Kunstgenossen der verewigten Milder und eine grosse Anzahl von Zuhörern tief bewegt Theil nahmen. Und dieser Zoll der Dankbarkeit und Achtung galt nicht allein der gefeierten Künstlerin, sondern auch der edeldenkenden Frau, deren Andenken in Ehren erhalten zu bleiben verdient.

Uebersicht für das Pianoforte.

Manuel des jeunes Pianistes. Cah. 3 et 4. Moyence, chez les fils de B. Schott.

chüren zu verfolgen, und bald mehr, bald weniger grob, ihn zu schmähen. In dem Paket Epigrammen und armsdicker Witze in aller Form und von aller Art, die wir vor uns haben, ist auch nicht ein einziger, nicht gemeiner, und wirklich witziger Einfall — und wie wenig ist es doch verlangt, dass der, welcher einen grossen Mann anfallen will, nur witzig seyn solle! Dagegen ist desto öfter die Rede von plump gearbeiteter deutscher Flöte, sogar vom „deutschen Fiedler" u. dgl. Und warum das alles? Von Allen selbst zugestanden, einzig und allein darum, weil das pariser Nationalinstitut Haydn zuerst unter seine Mitglieder aufgenommen und dem Engländer Sheridan vorgezogen habe — Sheridan, „dies erste Genie, diesen gleich-einzigen Redner, Dichter, und (da sitzt es) dies Parlementsglied." Wie ist es denn mit diesem Herrn Sheridan? Von ihm, als Parlementsglied kann hier eben so wenig die Rede seyn, als von ihm, als Theaterdirektor. Auch der Oppositionsredner bleibt hier billig aus dem Spiele. Künstler gegen Künstler —: was hat er denn da zur Welt gebracht? Nach dem eignen Urtheile seiner Verehrer, vorzüglich: Einen Pizarro, Kotzebue's Rolla nachgebildet und diesen noch verschlechtert; eine Oper, die Duenna, die etwas besser gerathen ist, und das moralisirende Lustspiel, die Lästerschule, das zwar Mehreres sehr Schätzenswerthe hat, aber den Namen eines Werks der Poesie doch nur usurpirt oder erschleicht. Und nun Haydn —! doch wir wollen nicht den Schein haben, Gleiches mit Gleichem zu vergelten oder auch nur Chloën herabzusetzen, indem wir Doris preisen: also sey das weiter nicht ausgeführt, und nur die Historie zu Ende erzählt. Nachdem sich die Journale eine Zeit lang beeifert hatten, eins das andere zu übertrumpfen, trat endlich ein angesehener Kunstrichter in einem der entscheidendsten Blätter auf, untersuchte die Sache mit Ernst, und sprach nun folgendes Resultat der englischen Kritik aus: „Das französische Nationalinstitut hat dadurch, dass es in der Wahl eines ausländischen Mitglieds für die Klasse der schönen Künste Haydn dem Herrn Sheridan vorzog, sich links benommen. Hayda ist zwar ein grosser Musikus; (wirklich?) aber die Musik ist ja doch nur eine Begleiterin der Dichtkunst, und soll nichts, als diese mehr hervorheben. (Da haben wirs ja mit Eins, was die Musik ist und soll — worüber wir unbeholfenen Deutschen noch immer die Köpfe so zerbrechen. Er weis es aber noch anschaulicher zu machen und fährt fort:) Einen Musikus an die Spitze der schönen Künste zu stellen, ist ohngefähr dasselbe, als wenn man dem Weber, der die Leinwand, oder dem Tischler, der den Rahmen zu einem Gemählde gemacht hat, den Preis reichen wollte, der allein dem grossen Mahler gebührt" — Punktum! —

d. Redakt.

Paris, d. 16ten May. Unser vortrefflicher Winter aus München hat sich das verflossne Halbjahr hier aufgehalten, und, dem Auftrage der Direktion gemäss, eine grosse heroische Oper geschrieben. Sie ist nun vollendet, heisst Tamerlan, wird eben einstudirt, und man wünscht allgemein, dass sie bald gegeben werde. Winters Kompositionen für den Gesang sind schon längst den hiesigen Kennern und Musikern bekannt und sehr lieb; er wird aber hoffentlich nicht nur sie befriedigen, sondern auch durch seine ausgezeichnete Gabe, im Zarten und zugleich im Grossen glücklich zu seyn, in dem Urtheil des grossen Publikums über deutsche Opernmusik das wieder gut machen, was die bekannten neuern Versuche mit dieser Musik im Urtheil dieses Publikums nicht gut gemacht hatten. Auch Wölfl aus Wien, der noch hier ist, hat den Auftrag eine Oper zu schreiben, und zwar für das Theater de la rue Feydeau, für welches zu schreiben dem Komponisten in mancher Hinsicht noch angenehmer seyn kann, da ihm hier mehr Freyheit gelassen wird,

Unter diesem Allgemeintitel einer laufenden Sammlung für junge Pianofortespieler liefern hier die Herren *Jos. Küffner* und *Jos. Schad* eine Auswahl von zweimal 12 leichten und sorgfältig bezifferten Stückchen, die für die Jugend sehr zweckmässig, nützlich und angenehm sind, so wenig sich auch von dem Ausführenden die Fortschreitungen ohne bestimmte Aufmerksamkeit auf die Noten instinktmässig, von einem grossen harmonischen Schlendrian erzeugt, der hier nicht Statt findet, errathen lassen. So ist denn auch diese Sammlung vortheilhaft zu benutzen und mag den Lehrern in vielen Fällen erwünschte Dienste leisten. Ueber Mangel am Hilfen aller Art kann sich jetzt der Aufmerksame durchaus nicht beklagen. Wo es doch noch geschieht, liegt der Fehler an einem zu schwachen Gedächtnisse oder am Nichtskaufen, was auch vorfällt. Der Preis jedes Heftes ist 14 Gr.

---

1) *Rondo brillant sur la Tyrolienne de Mad. Malibran — comp. par Ferd. Burgmüller.* Op. 5. *Basle, chez Ernst Knoop.* Preis 1 Fl. 48 Kr. (1 Thlr.)
2) *Variations brillantes sur le thême polonais, par F. B.* Op. 6. Ebendaselbst. Preis 14 Gr.
3) *Var. brill. sur la Romance favorite etc., par F. B.* Op. 10. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.
4) *Grande Valse. Rondeau brillant précédé d'une Introduction, par F. B.* Oeuv. 21. *Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.* Preis 12 Gr.
5) *Il Contrabandista. Caprice sur l'air espagnol — Los Amores del Sitano. Cancion Andaluza. par F. B.* Oeuv. 34. *No.* 1 und 2. *Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.* Preis der ersten No. 10 Gr.; der zweiten No. 16 Gr.

In den drei erstgenannten früheren Heften hatte sich der junge Komponist zur Zahl derer gehalten, welche Bravourmässiges, dem Instrumente Angemessenes schreiben, was nur Fingerfertigkeit in Anspruch nimmt und sonst, ist Geläufigkeit der Finger erruugen, keine weitere Schwierigkeit zu überwinden bringt, dabei auf angenehme in's Gehör fallenden Klang sieht, ohne Gedankenfülle und irgend eine tiefere Kunstforderung zu berücksichtigen. Er schrieb also für fertige, in gewöhnlicher Bravour geübte Dilettanten und Künstler für leichte Unterhaltung der Menge, welche durch Schnellgänge und allerlei hübschen Wechsel der Verzierungs- und Veränderungs-Formen in Bewunderung und Entzücken versetzt werden können. Für solche Zwecke sind diese Werkchen immer noch recht gut zu verwenden und so niedlich, auch Furore erregend, wie andere beliebte Sachen der Art. — Späterhin hat er, wie schon aus einigen Anzeigen seiner neueren Ausgaben erhellete, seine Schreibart in Hinsicht auf ausgezeichnete, oder doch sehr gewandte Fingerfertigkeit verändert; er setzt ganz leicht, so dass sehr mässig geübte Dilettanten, ja Schüler mit seinen blos auf ergetzliche Unterhaltung gerichteten Nummern recht gut und zu ihrem Vergnügen fertig werden. So verhält es sich auch mit den 3 letztgenannten Ausgaben, und er scheint auf diesem Wege, wo sich die Mehrzahl der Käufer findet, mehr Glück zu machen, als auf dem ersten.

1) Die Luftschiffer. Rondo für das Pianoforte von *Karl Haslinger.* 11. Werk. Wien, bei *Tob. Haslinger.* Preis 16 Gr.
2) *Grande Fantaisie et Bolero pour Pianof. et Flûte — par Charles Haslinger.* Oeuv. 12. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 8 Gr.
3) Rondino über Strauss Brüssler-Spitzen-Walzer für das Pianoforte von Demselben. 13. Werk. In demselben Verlage. Preis 12 Gr.

Ist es auch seit langer Zeit anerkannt und von Manchen sogar in's Uebertriebene gespielt worden, dass die Kritik über ihr Recht hinausgreifen und in verkehrter Art ihrer Handhabung mehr als Scharfrichter, nicht als hilfreicher Rath sich zeigen kann, wie sie soll: so scheint man es doch noch lange nicht genug bedacht zu haben, dass es ein grosses Feld in der Komposizion gibt, wo die Kritik fast gar nichts thun kann, als warten und zusehen, wo es hinauslauft. Erst auf einer gewissen Höhe angekommen, zeigt sich, wohin gewisse Richtungen zielen, was sie hervorbringen; man glaubt nicht eher, als bis wenigstens einige Lebenserfahrungen hinzukommen, früher wäre alles Reden umsonst. Das Feld, was wir meinen, lässt die zeitgemässen Salonfrüchte zur Erholung der Geniessenden reifen. Meist werden die Pflegen desselben von jugendlich strebsamen Kräften besorgt, denen das Gängelband fremden Bedenkens ohne Selbsterfahrung eigenen Lebens wenig nützen kann und auf diesem Felde eines zeitgeltenden Lieblingsgeschmackes vollends gar nichts. Das Urtheil wird dem willkürlichen Wohlgefallen der Menge übertragen, woraus für die Kunst wenig, für den Vortheil wie für den Nachtheil Einzelner viel, Alles hingegen auf kurze Zeit folgt, wovon bedeutende Exempel vorhanden sind. Komponisten für den Salon werden an ihrem Orte, im Leben selbst gehoben, am meisten durch Enthusiasten, selten oder nie durch eigentliche Kritiken, die darum nur andeutend verfahren können, wenn sie nichts Unnützes thun wollen. Alle Komponisten dieser Art, und wir mögen sie nicht entbehren, müssen sich daher ihre Geltung im Leben selbst durch Einführung und Vortrag ihrer Stücke, wenn es recht hergeht, erkämpfen, wenn nicht, erkaufen. Das Erste ist unerlässlich, und wird Beides verbunden, was freilich nicht Jedermanns Sache ist, geht es desto besser, nämlich im augenblicklichen Glanze, worauf hierin allerdings etwas ankommt. — Der Bereicherung dieses ausgedehnten Feldes, das den Bedürfnissen einer grossen und sehr verschiedenen Anzahl Unterhalt und Geschmackvolles zu schaffen hat, widmete sich auch der noch sehr jugendliche Komponist genannter Werke; er muss also auch den geschilderten Weg einschlagen, der zu verbreitetem Wohlgefallen führt. Was am allgemeinsten gefällt, ist die Vereinigung des Sanften mit dem Pikanten in schwer scheinender oder doch in auffallender Bravour, die mehr im Bewunderungsmässigen als in jedem Andern sich Liebhaber erwirbt. Das, was zur Pflege dieses Feldes gehört, hat aber augenscheinlich die frische Thätigkeit des jungen Mannes mit jedem Werke mehr zu gewinnen verstanden, so dass wir alle Liebhaber auf diese Gaben aufmerksam zu machen ha-

ben, damit sie selbst nachsehen, ob sie ihrem Geschmacke, der fast in jeder Gegend ein anderer ist, bequem sind. Eine nicht geringe Gewandtheit und gute Fingerfertigkeit müssen aber die Ausübenden sich angeeignet haben, wenn sie damit gut zu Stande kommen wollen. Diesen empfehlen wir die genannten Salonstücke zu eigenen Versuchen, deren sie werth sind. Mit dem verschiedenen Geschmacke der Gegenden und Völker ist aber nicht zu rechten; er kehrt sich eher nach Vorurtheil als nach Kritik, richtet sich nicht nach Grund und Einsicht, sondern nach Mode und Geschrei. Will man also solchen an sich gut durchgeführten Geschmackswerken ihr Recht angedeihen lassen, so bringe man sie in's geselige Leben, was wir wünschen.

Troisième Concerto avec accomp. d'Orchestre — par Henri Herz. Op. 87. *Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. pour Piano seul:* 4 Fl. 12 Kr.

Was wir im J. 1836 über das zweite Konzert dieses Mannes S. 543 vorausschickten, das gilt noch, weshalb wir jede Eingangsbetrachtung übergehen. Das vorliegende Bravourstück ist der philharmonischen Gesellschaft in London gewidmet, ist mit Orchester- und Quartett-Begleitung, auch für das Pianoforte allein zu haben. Bravour ist genug darin, auch solche, an welcher immer noch viele heranstrebende Künstler Manches lernen können. Der erste Satz, All. moderato, Dmoll, ¼, ist dem Gehalte nach völlig in seiner längst besprochenen und gekannten Art, vielerlei, dem Instrumente angemessene, oft wirksame Fingerfertigkeiten in Anspruch nehmend, also für viele nützlich übend. Dass es zuweilen stark walzermässig klingen muss, wird man sich denken. Nach dem geschmückten Cantabile des Satzes in Fmoll wechselt die Vorzeichnung nach der Rückkehr ins erste Tempo einige Male, bevor es sich zum ausgeführten Schluss-Solo in Ddur glänzend genug wendet. Das Andantino, Fdur, ¼, verweilt sich, nach Dmoll, am längsten und mit rauschenden Schnellgängen in Ddur, worauf es kurz vor dem Schlusse wieder in Fdur fällt, ohne die Schnellbegleitung zu versäumen. Das Final bringt endlich ¾ Takt. Es ist ein brillantes Rondo in des Komponisten Art, das auch als besonderes Stück verkauft wird.

---

1) *Second grand Duo concertant pour deux Pianos — par les frères Herz.* Op. 72. Ebendas. Pr. 3 Fl.
2) *Grand Rondo brillant — par Jacques Herz. Oeuv.* 23. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. 36 Kr.

Wenn Zwei, jeder für sein Instrument, gemeinschaftlich ein Tonstück komponiren, hat die Sache einen Sinn, für 2 Pianoforte einen leidlichen: aber es werden Klangstücke für die Liebhaber, die sich zum Glück schon finden. Es sind Variazionen mit einem ausgeführten Finale, worin ein Spieler dem andern die Bravour abnimmt, im Werthe nicht geringer, als andere Gaben dieser Unterhaltungsgattung. Der Umstand, dass Herr Bochsa ein Pianoforte für die *Harfe* spielbar gemacht hat, gibt der Anzeige noch ein besonderes Gewicht, da Bravourkompositionen für Pianoforte und Harfe nicht im Ueberfluss vorhanden sind. — Die andere Nummer ist nicht übel, mag sogar mässigen Spielern recht hübsch erscheinen; gewiss ist es wenigstens, dass viel geringere Klangstücke gespielt und unterhaltend gefunden werden.

Hamburger Gesellschafts-Tänze. Heft 16. *Die Jahreszeiten.* Von *Aug. M. Cauthal.* Op. 62. Leipzig und Hamburg, bei *Schubert u. Niemeyer.* Pr. 16 Gr.

Der Herr Musikdirektor C. hat schon manche gute Tänze geliefert; auch diese sind es, lauter Galopen für Frühling, Sommer u. s. w., jeder mit einem Finale. Die Ausstattung, besonders des Titelblattes, ist anlockend.

Compositions modernes et brillantes à deux — à quatre mains. Leipzig, G. Schubert.

Es sind 2 Sammlungen von verschiedenen Komponisten, eine für 2, die andere für 4 Hände, jedes Heft zu verhältnissmässigen Preisen. Aus der zweihändigen Folge liegen uns 3 Rondoletten von C. Geissler, Op. 45, vor, jedes Heft 8 Gr., alle hübsch, leicht, für Schüler und wenig geübte Dilettanten. Auf dem Titel sind 13 Hefte für 2 Hände z. B. von Bertini, F. Herold, Moscheles, Panseron u. s. w., und 7 Hefte für 4 Hände von Hünten, F. L. Schubert, la Rose u. s. w. angegeben.

---

1) *Variazioni — da Fred. Ant. Weber.* Opera 6. *Lipsia, presso Fred. Hofmeister.* Preis 10 Gr.
2) *Il Rondeaux mignon.* — Von demselben. Op. 7, Ebendaselbst. Preis 10 Gr.

Einleitung und Thema: „An Alexis seufz' ich dich" sind sehr schlicht behandelt, selbst die ersten Variazionen, die sich, stets am Thema festhaltend, immer mehr heben, auch nicht an gewöhnlichen Schlendrian hangen, sondern selbst in den Mittelstimmen gut und angenehm bearbeitet sind, ohne dabei in grosse Schwierigkeiten sich zu versteigen; die 6. Var. ist wieder einfach im gebundenen Styl; die übrigen, mit Ausnahme des Larghetto, sind wieder lebhaft und gut figurirt, ohne gewöhnlich oder schwierig zu werden. — Die beiden Rondoletten, jedes mit kurzer Einleitung, sind sehr hübsch, niedlich spielend, natürlich im Wesen und doch so eigen und launig in kleinen Wendungen, bald im Harmonischen, bald im Rhythmischen, dass sie erfreuen und jungen Schülern, die eben des Sonderlichen wegen ihre Aufmerksamkeit verdoppeln müssen, und ihrer Einfachheit wegen es gern thun werden, sind sie nicht zu sehr verzogen, gewiss recht nützlich. Der Mann hat mit Sinn und Verstand komponirt.

Marsch aus dem Festspiele „Das Winzerfest", Musik von *C. F. Ehrlich,* für das Pianoforte eingerichtet vom Komponisten. Magdeburg, bei *E. Wagner* und *Richter.* Preis 6 Gr.

Wir haben in dem jungen Manne einen guten Klavierspieler und geschickten Gesangbegleiter kennen gelernt, dessen Umsicht und Gewandtheit mannigfache Kenntnisse in der Musik erwarten lassen. Hier liefert er eine Kleinigkeit für Liebhaber, womit jetzt mehre Begabte sich Eingang verschaffen müssen. Man muss sich durcharbeiten, was freilich nicht immer leicht ist.

C. F. Müller, Komponist in Berlin,

hat so Vielerlei, fast in allen Fächern der Tonkunst komponirt und arrangirt, also Fleiss und in den allermeisten Sätzen praktische Fertigkeit, Talent und Kenntnisse bewiesen, auch von Königen und Fürsten nicht wenig Ringe, goldene Dosen u. s. w. zum Geschenk erhalten, nur keine Anstellung, wonach er länger als 10 Jahre verlangte. Woran mag das liegen? — Zu wünschen wäre ihm ein Amt. Für Militärmusik ist er besonders brauchbar; er versteht die Instrumente, und seine Märsche sind meist melodisch fliessend, volksmässig, ja nicht selten eigenthümlich. Unter seinen noch nicht genannten Werken dieser Art führen wir an: *VII Marches triomphales für Kavallerie-Musik*, Op. 105, bei *Momparr* in Bonn, Preis 2 Thlr. 20 Sgr. — *Grande Musique militaire (originale)*. Oeuv. 108. Liv. 3. — aus 9 guten Märschen für mancherlei Vorfälle bestehend. — *Ouverture triomphale pour grand Orchestre*. Op. 107 (Berlin, bei *Th. Brandenburg* in Auflegestimmen); die gedruckten Stimmen sind für Kapellorchester, die vorliegende Partitur für volle Militärmusik. Die Ouverture ist gut gearbeitet, eingänglich wirksam für Volksfeste, in der Mitte mit einem lebhaften Marsch, der in's Hauptthema zurückführt, was verschieden gewendet, immer klar zum rauschenden Ende gefördert wird. Der nicht zu lang gehaltene Satz ist in derselben Handlung auch ständig für das Pianoforte arrangirt gedruckt worden. Nur sind in den gedruckten Orchesterstimmen und im Klavierauszuge nicht wenige Druckfehler untergelaufen, die verbessert werden müssen. Viele, auch bedeutende Komponisten übernehmen selbst eine Durchsicht, und Jedermann wird es loben. Sollte vielleicht eine zu grosse Scheu und Flucht vor gewöhnlichen Arbeiten, die doch nirgend und von Keinem zu vermeiden sind, dem Komponisten manchen Lebensschaden gebracht haben? Wir fragen aus Antheil für ihn und für Andere, die Frage für überlegungswerth haltend. —

Der Komponist hat sich auch an einer Oper versucht, die bei *Th. Brandenburg* in Berlin gedruckt worden ist: *Die Maskerade, ein theatralisch-musikalischer Scherz in 2 Aufzügen*. 110. Werk. Klavierauszug mit Worten: 2 Thlr. 12 Gr.; ohne Worte zu 3 und 4 Händen: 1⅓ Thlr. — Die ganze Oper hat vom Anfange bis zum Ende nichts als Tanzsätze, ¼, ⅓, ½, enthält 14 Musiknummern und lässt 18 benannte Personen handeln nebst einem Offizier, 2 Studenten, einem Postillon, Soldaten, Masken, Domestiken, Bauern und Bäuerinnen. Gleich die erste Ariette des Peter ist ziemlich lang für den Inhalt, die meisten sind leicht und tanzlich. Es soll aber eine Persiflage des grössten Theiles der heutigen Theaterwerke sein, „die das Ziel bezeichnen soll, welches die jetzige Operukomposizion im höchsten Falle noch erreichen kann und wird.“ Eine sehr unglückliche Idee, auf die der Verfasser viele Zeit, und vergebens, verwendet hat. Tanzliebhaber können und mögen zwar zu ihrem Vergnügen die beiden Auszüge sehr wohl brauchen: allein welcher Nutzen soll für die Theater und für den Verfasser daraus erwachsen? Seinem guten Wunsche, angestellt zu werden, kann dies wohl schwerlich förderlich sein. Es ist wahr, er hat dadurch der Satyre in der Tonkunst die Bahn gebrochen und darin, wie in den meisten seiner Leistungen, offenbares Talent bewiesen: ob er es aber in seiner Lage nicht lieber Andern überlassen haben sollte? Wir fragen aus wahrem Antheil. Es gehört ein eigenes Verhältniss dazu, wenn die Satyre durchgreifen soll. Geschickt hat sich der Verfasser jedoch auch hierin gezeigt. Der Mann hat Melodie und weiss sie durch Instrumentazion zu heben. Dies erhellt unter Andern wieder aus: *Cantatus generalis populi vocibus virorum in magna musica militari et in Orchestro*. Op. 120. Ein Volkslied für jedes Land, dessen Musik sehr gelungen ist und wohl überall ansprechen wird. Desgleichen: *Festgesang für Männerchor, für Infanterie- und Kavallerie-Musik und für grossen Orchester*. Op. 121. Für alle 3 Musikchöre ist die Partitur in beiden Liedern besonders gedruckt, so dass sie auf alle Weise zu verwenden sind. Das erste dieser Lieder scheint uns noch gelungener. — Dem Verfasser ist nichts als eine angemessene Anstellung zu wünschen. Bis dahin zersplittere nur der Mann seine Kräfte nicht in zu vielfachen Unternehmungen, denn in Beschränkung zeigt sich der Meister der Kunst und des Lebens.

Nachrichten.

Leipzig. Am 25. Juni hatten wir die Freude, Herrn *Charles de Beriot* und Fräul. *Pauline Garcia* im Saale des Gewandhauses zu hören. Das erste Vokal- und Instrumental-Konzert enthielt Folgendes: Ouverture von Mozart; Air varié für die Violine, komponirt und vorgetragen von C. de Beriot; Szene und Cavatine für Mad. Malibran komponirt von Costa, gesungen von P. Garcia; Adagio und Rondo russe, komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber; Ouvrez, französ. Lied, und „Ay, ay“, spanisches Nationallied, in den Originalsprachen gesungen von Fräul. G. — Ouverture von Feska, le Tremolo, neue Caprice über ein Thema von Beethoven, komponirt und vorgetragen von C. de Beriot; Schlussarie für Donizetti's „Liebestrank“, in Mailand komponirt von de Beriot, gesungen von Dem. G.; la songe de Tartini (der Teufelstriller), Ballade von Panseron, mit obligater Violinbegleitung, vorgetragen von den Konzertgebern. — Im andern Konzerte, am 28. Juni, trug Herr de Beriot von seiner Komposizion vor: Second Air varié; ersten Konzert aus D dur, und wiederholt auf Begehren: le Tremolo. Fräul. P. Garcia sang: Grosse Arie aus „Torquato Tasso“ von Donizetti; Arie von Marliani „Stanca di più combattere“; la leçon tyrolienne, von Amadée Beauplan; des Knaben Berglied, gedichtet von Uhland, in Musik gesetzt von Dem. P. Garcia, und „Katapian“.

Herr de Beriot gehört offenbar unter die Violinvirtuosen ersten Ranges; Alles, was er macht, ist in seiner Weise vollendet, so vollkommen, dass er es ohne Anstrengung beherrscht. Reinheit der Intonation, auch im Schwierigen, meisterliche Bogenführung und geschmack-

voller Vortrag müssen also nothwendig mit einander so vereint sein, dass sie nicht getrennt werden können: er würde sonst nicht unter die Meister ersten Ranges gesetzt werden können. Eine Eigenheit in einem der 3 nicht zu trennenden Hauptpunkte eines meisterlichen Spieles muss folglich dem ganzen Wesen der Wirkung seiner Darstellungen im vorkommenden Falle etwas Eigenes geben. So ist es z. B. mit der von uns noch nicht gehörten Streichart, wo im steten Wechsel des dazu geeigneten Satzes oder Theiles einer Komposizion 2 Töne im Niederstrich und 2 folgende im Aufstrich erklingen, was am rechten Orte sehr pikant wirkt. Uebrigens wüssten wir nichts Gründlicheres über des Meisters Violinspiel zu sagen, als was von Berlin aus in unsern Blättern ganz vor Kurzem S. 411 gerühmt worden ist, worauf wir uns um so mehr berufen können, da Herr Beriot hier wie dort dieselben Komposizionen vortrug. Das Grundwesen seiner Kunst ist französisch in allem Ausgezeichneten des Violinspiels dieser Nazion, damit hat sich etwas Teutsches eng verbunden, in welcher Verbindung sich eben der gebildete Belgier zeigt. Dies und das Individuelle des Meisters muss seiner Art etwas Besonderes geben, was dem pikant Anmuthigen der Bravour eine gewisse Kraft beimischt, die den Enthusiasmus der Hörer in seinen Glanzvorträgen höher steigert. Ist es aber im Allgemeinen überaus schwierig, die Eigenthümlichkeit irgend eines Meisters, das Unterscheidende von Andern in bestimmt bezeichnende, nicht in leere Worte zu fassen: so ist dies nach einmaligem Hören (dem zweiten Konzerte konnten wir einer Reise wegen nicht beiwohnen) rein unmöglich. Unbedingt dagegen verehren wir ihn als einen Mann, der in seiner Weise und in seinem Kreise das Vollkommenste leistet, weshalb wir ihn eben unter die Virtuosen ersten Ranges zählen, und finden es natürlich und recht, wenn das Publikum über seine Leistungen in den lebhaftesten Beifall ausbricht und ihn bei wiederholtem Auftreten gleich mit schallendem Applaus empfängt, was auch hier geschah. Dennoch wird Herr de B., der andere Meister gleichfalls ersten Ranges, die ähnliche oder andere Kreise sich zogen, mit grösster Bereitwilligkeit anerkennt, was ihn ehrt, mit uns zuverlässig übereinstimmen, wenn wir in andern Kreisen andere Violinmeister unserer Zeit in vollkommenster Grösse eigenthümlicher Art anerkennen und noch manchen Grossen verehren, der neben Paganini, welcher sich wiederum mit keinem Andern vergleichen lässt, recht wohl bestehen kann. Man befleissigt sich nur jetzt oft der sonderbaren Manier, alles Andere niederzufallen, um den recht einzig zu erheben, der eben bewundert wird. Der Gegenwärtige ist immer der grösste: kommt ein Anderer, auch gross in seiner Art, ist das Publikum eben so entzückt und mit Recht, zum Beweise, das Viele, unbeschadet, mit und neben einander gehen und stehen können, wie es denn auch in der That und Wahrheit ist. Herr B.'s Komposizionen sind meist französischer Art, so dass sie mehr vom Vortrage, als dieser von ihnen gewinnen; am vorzüglichsten und eigenthümlichsten in Erfindung und Durchführung schien uns Rondo russe (das Rondo selbst) und le Tremolo, was überall Furore machen muss. Unser letzter Ausspruch ist kein Tadel gegen Herrn de B., soll auch keiner sein, sondern nur eine Gerechtigkeit für ihn und für Andere, was der Meister, dem wir für treffliche Genüsse zu Dank verpflichtet sind, gewiss unter den Meisten zuerst anerkennen und billig erachten wird. — Fräulein Pauline Garcia erhielt im ersten Konzert sehr ausgezeichneten Beifall, wurde auch beim folgenden Auftreten sogleich damit empfangen. Ihre Gewandtheit ist schon sehr bedeutend (sie ist 19 Jahr) und die Intonazion sehr rein. Sind auch die 3 Register ihrer umfangreichen Stimme noch nicht völlig gleichmässig mit einander verbunden; hebt sie auch Einzelnes zuweilen noch zu scharf hervor, vielleicht von Nachahmung ihrer meisterlichen Schwester, deren Natur es zusagte, dazu veranlasst: so besitzt sie doch bereits so viel Gediegenes und Schönes, vor Allem so viel Seelenvolles und, was nicht zu häufig ist, eine so vortreffliche Aussprache, dass ihre Leistungen sehr befriedigen und noch weit mehr erwarten lassen. Besonders in den Nazionalgesängen, die sie höchst ausgezeichnet vortrug, entwickelte sie ihr Talent am herrlichsten. Sie besitzt nicht nur jene Lebendigkeit, ohne welche die Kunst nicht gedeiht, sondern auch offenbar sehr viel Musikbildung im Allgemeinen, was sich schon in der Art und Weise deutlich erwies, wie sie zu ihrem Gesange und Herrn B.'s Violinspiel „le Songe de Tartini" auf dem Klavier begleitete. Ihren selbst komponirten Gesang hörten wir nicht, trauen ihr aber auch für Komposizion gute Anlagen zu. — Und so wiederholen wir nur noch Beiden unsern Dank im Namen Vieler.

Italien.

(Beschluss.)

Königreich beider Sizilien.

Palermo. (Teatro Carolino.) Nächst der im vorigen Berichte angezeigten Cenerentola wurden im Karneval von den älteren Opern gegeben: der Barbiere di Siviglia, worin die Lalande-die Rosina, Dagnini den Almaviva, Guscetti den Figaro, Vinco den D. Bartolo machte; hierauf die Anna Bolena (Titelrolle die Lalande), Sonnambula (Titelrolle die Secci) und Capuleti (Romeo die Lalande, zum ersten Mal in Männerrollen, und Giulietta die Secci). Der Tenor Milesi und die beiden benannten Damen erhielten den meisten Applaus. Neu war am 12. Januar, dem Hofgalatage, die allererste Oper des Maestro *Pietro Cutrera*, *Il solitario di Unterlach* betitelt, mit langen Stücken und Musik aus der heutigen Schmiede, ohne Glanzpunkt, welche vaterländische Aufmunterung fand. Besonders beklatscht wurden die Sinfonia (Ouverture), eine wahre italienische Sinfonia; die Arie des Milesi (Erberto), jene des Bassisten Casali (Protagonisten), die Scena ed aria der Secci (Elodia), das Finalduett des zweiten Aktes zwischen Bass und Tenor, und das Duett des dritten Aktes zwischen der Secci und Casali.

Herr Milesi und die Secci wurden bereits für nächsten Herbst und Karneval 1838—39 auf's Neue engagirt, desgleichen für dieselben beiden Stagioni die Prima Donna

Palazzesi, die Altistin Beltramini und die Bassisten Colini und Novelli.

Herr Baron *Giuseppe Corvaja*, von hier gebürtig, Gründer und Direktor der enelogischen Gesellschaft beider Sizilien, als staatsökonomischer Schriftsteller bekannt, entwarf auch einen bereits in französischer und italienischer Sprache in Druck erschienenen, aus 30 Artikeln bestehenden Plan zu einer musikalischen Akzien-Gesellschaft, *Società Rossiniana* benannt, welche Vervollkommnung der Musik, Mimik und des Tanzes, den Pauperismus unter den Künstlern auszurotten, dem Sensalwesen zu steuern, und viele andere gute und nützliche Dinge zum Zwecke hatte. Seit verwichenen November bis 10. Januar d. J. sind sogar einige Nummern in benannten beiden Sprachen (die erste Nummer von d. J. im Französischen allein) zu Paris im Drucke erschienen, unter dem Titel: *La Rossinienne, Annales cosmopolites de la musique, du chant et de la pantomime, in fol.* Diese Gesellschaft kann aber unmöglich zu Stande kommen, und man kann schon sagen, sie existirt nicht. Ihr Hauptfehler ist, dass ihr Hauptsitz zu Paris angegeben wird; was haben die Italiener mit den Franzosen überhaupt und als Musiker insbesondere gemein? Hierauf antwortet man, die auf zwei Millionen Franken festgesetzten Gesellschaftsgelder, nämlich 4000 Akzien zu 100 Fr. in Geld, und 160,000 zu 10 Fr. in künstlicher Dienstleistung u. s. w. können von Italien allein nicht gesammelt werden; also wird *eo ipso* aus der ganzen Sache nichts. Ein anderer weit bedenklicherer Umstand, welcher der Bildung dieser Gesellschaft entgegensteht, mag hier übergangen werden.

Messina. Gianni als Belisario ergetzte weder als Blinder noch als Sänger. Die Fanny Marai (Antonia) und der Tenor Cimino (Alamiro) gaben ihre Rollen befriedigend. Nächstens die Lucia di Lammermoor.

Neapel. Wäre Donizetti nicht, so würde es mit unserm sogenannten Teatro massimo, mit Fondo, ja mit allen übrigen Theatern Italiens finster aussehen. Von ihm werden seit einiger Zeit die meisten Opern gegeben, und die Journale haben ganz Recht, ihm das Prädikat *immortale* beizulegen. Ausser einigen wenigen andern Reprisen von Rossini, Bellini, Raimondi, Coppola, hatten wir auf den königl. Theatern zwei neue Opern, und zwar: auf S. Carlo *La Battaglia di Navarino*, von Baron *Staffa*. Hassan (Barrhoilet), ein französischer Renegat und Generalissimus des Ibrahim Pascha. Unter seinen vielen griechischen Sklavinnen befindet sich eine, Namens Irene (Ronzi), verliebt in Odoardo (Reina), Hassans Bruder in griechischen Diensten, der (im zweiten Akt) in Hassans Lager als Spion entdeckt, von ihm zum Tode verurtheilt wird; als aber die Schlacht von Navarin herannaht, übergibt Hassan der Irene ein Blatt, in welchem er beide Geliebte in Freiheit setzt, falls er in der Schlacht umkommen sollte. Odoardo besiegt hierauf an der Spitze der Seinigen den Bruder, der verwundet und reuevoll stirbt. Dieser wesentliche Inhalt sei hier darum angeführt, weil von der Musik nicht viel Rühmliches zu sagen ist. — Im Teatro Fondo wurde um die Hälfte Marz die zweite neue Oper, *I due Savojardi*, vom Maestro *Appy*, mit einer Transeat-Musik gegeben. Nun ist aber dieses Transeat etwas zweideutig: im guten Sinne versteht man darunter leidlich; im eigentlichen Sinne könnte es auch heissen: es mag dahin gehen, woher es gekommen ist u. s. w. Da sich nun diese Musik in nichts auszeichnet, so würde sich jenes Transeat zur zweiten Bedeutung hingeneigt haben, hätten nicht in den Due Savojardi die beiden Töchter des Balletmeisters Taglioni zum ersten Mal die Bühne betreten. Die Erminia hat eine angenehme, geläufige nicht umfangreiche Sopranstimme; die Marietta eine angenehme umfangreiche Altstimme, und beide besitzen eine gute Schule. Somit gab's Händeklatschen und Hervorrufen in reichlichem Maasse, bezüglich auf Madamigelle Taglioni, auf Reina, Barrhoilet und Maestro. Noch gab man in den Fasten: La morte di Adelaide, ältere Oper von weil. Valentino Fioravanti, worin die Monanni und der aus Bern zurückgekehrte Basadonna, bei aller altertümlichen Musik für modern musikalische Ohren, mit Beifall sangen.

Die häufig gegebene neue Oper *Il ritorno di Pulcinella da Padova*, vom Maestro *Vincenzo Fioravanti* (Sohn des verblichenen Valentino), rettete gewissermaassen das Teatro Nuovo, dessen Geschäfte oft stocken, und von dem überhaupt selten Erhebliches zu berichten ist.

Die Ronzi ist auf's Neue für die königl. Theater für 120 Vorstellungen engagirt worden, und zwar 60 Vorstellungen vom 1. September 1838 bis Ende des Karnevals 1839, und 60 vom 1. September 1839 bis Ende des Karnevals 1840. Die Ronzi ist dermalen für S. Carlo, was die Schoberlechner für die Scala ist, das ewige Einerlei, beide keine Mirakel, aber man findet jetzt für beide Theater nichts Geeigneteres. Ach Gott, geht man noch auf die letzten Zeiten zurück, da gab es eine Balsamini, eine Catalani, Gafforini, Bertinotti, Chabrand, Silva, Belloc, Banti, Festa, Sessi, Pinotti, Colbrand, Marcolini, Correa, Bassi u. a. m. Das waren andere Prime Donne, mit ihnen konnte man bequem abwechseln; aber heut zu Tage, wo Alles schreit, Musik und Sänger, und der schöne gute Gesang allmälig abstirbt, sind etwas bessere und für grosse Theater tüchtig schreiende Sänger eine Seltenheit, weil nicht jeder mit einer eisernen Brust begabt ist und es mit dem Schreien lange aushalten kann.

Teramo (in den Abruzzen). Das hiesige ausgebesserte und verschönerte Theater wurde diesen Karneval mit einem solchen Fanatismus eröffnet, dass das ganze Haus vor Geschrei und Klatschen zitterte, und man befürchtete, es abermals ausbessern zu müssen. Die seit chedem bekannte Prima Donna Annetta Parlamagni trat in der Nina Pazza per amore auf, und die Teramaner gestanden einstimmig, in ihrer Stadt nie eine so grosse Künstlerin gehört zu haben, was sie mit Kehle und Händen gar oft bezeugten, ja während des Delirium mite dieser schon etwas bejahrten Nina in ein Delirium ferox verfielen. Die Protagonistin war aber auch Alles in Allem in dieser Oper; der Tenor Nobili war unpässlich, der Bassist Malagrida nicht bei Stimme und zum Mitleiden befangen, der Buffo Siri nicht bei Kunst. In der Folge — man gab noch die Anna Bolena, den Elisir

d'amore — machte es dies Trifolium masculinum nicht viel besser.

Für die Kirche.

Hymne für vierstimmigen Chor von 2 Klarinetten, 2 Fagotten, Basshorn, 2 Waldhörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken, komponirt und dem Herrn Hofkapellmeister Dr. *Friedrich Schneider* hochachtungsvoll zugeeignet von *Fr. Kästner*, fürstl. Musikdirektor in Schleitz. Neustadt a. d. Orla, 1838. Verlag und Eigenthum von *J. K. G. Wagner*. Pr. 14 Gr. S. 28. Fol.

Die neue, dem Zwecke der Kirchenmusik bestimmte Gabe verräth ihrer innern Beschaffenheit nach hier gewiss eine dankbare Erwähnung. In ihren 6 kleinen Abtheilungen tritt durchgängig der Karakter angemessener Einfachheit und Ungezwungenheit in der Harmonie wie in der Melodieen-Folge deutlich hervor, so dass die Aufführung der Hymne, auch bei beschränkten Verhältnissen, nicht schwierig betrachtet werden kann. Ueberdies macht sie der zum Grunde liegende, mehr allgemeine Text, nicht etwa nur für die besondere Feier z. B. des Erntefestes, sondern auch für manche andere Kirchenfeier anwendbar. Oder läge eine wiederholte Erinnerung und Erweckung zur dankbaren Erhebung des Herzens gegen den Unsichtbaren im Tempel des Herrn ausser der Absicht unserer christlichen Versammlungen?

Nach einer Einleitung von 9 Takten wird das angedeutete Thema:

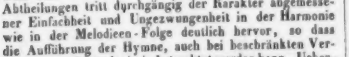

vom Chor wiederholt, an welches sich in sanft gezogener Weise der Satz reihet:

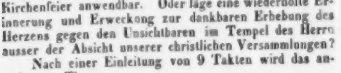

Im folgenden Moderato wird in abwechselnder Stimmennachahmung des Soprans und Tenors, des Altes und des Basses das Thema in einzelnen Stimmen, dann im Chor in kurzer, aber freudiger Empfindung behandelt:

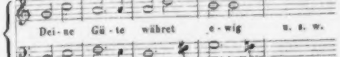

der sich daran schliessende vierstimmige Gesang (*Es*): „Du hörest unser Fleh'n, wenn uns der Schmerz will fassen, und lässest Gnad' für Recht ergeh'n“ ist der Ausdruck des bewegten und hingegebenen Gemüths. Auch das Andante (*F dur*): „Und sinken wir wie Staub anbetend vor deinem Throne hin, so tröstet deine Liebe uns“ ist durch Einfachheit des Gesanges und zweckmässige Begleitung am rechten Orte. Nach dem kleinen Satze:

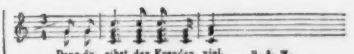

tritt zuletzt der freudig bewegende Schlusschor ein:

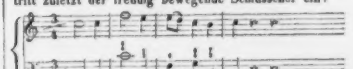

So lobenswerth übrigens diese Hymne nach ihrer Beschaffenheit ist, und so wirksam sie gewiss bei ihrer wirklichen Aufführung auch sein wird, so findet sich doch Rezensent veranlasst, in Beziehung ihrer Einrichtung zwei Punkte dagegen herauszuheben:

1) die Frage: „Ist's wohlgethan, die Instrumentazion auf blose Blasinstrumente, deren hier, ausser Pauken, 12 sind, zu legen, ohne sich hin und wieder der durch Figurirung und Ton sanfter vermittelnden Streichinstrumente zu bedienen, wie es der Komponist gethan?“ Wir glauben nicht. Jedenfalls muss unter solcher Begleitung in dem engen Raume einer Kirche die Anmuth, aber auch die Kraft des Chorgesanges leiden, wie Rezensent dies durch Erfahrung bemerkt zu haben glaubt. Anwendbarer aber scheint diese Art der Instrumentalbegleitung im Freien und mit grossen Gesangchören zu sein, wo sich beide im Hauche der atmosphärischen Luft leichter verschmelzen können.

2) Wird die vom Komponisten gewählte, durch's Ganze sich ziehende Tonart *C dur*, ohne häufige Benutzung der Ausweichung in eine andere, den Mangel der Mannigfaltigkeit decken, und vor dem Gefühle der Monotonie bewahren können? Wir geben dieses, dem sonst wackern Komponisten zur Beherzigung und als Kennzeichen unserer aufrichtigen, wahrheitsliebenden Gesinnung anheim, dem das von uns schon ausgesprochene Lob über seine verdienstliche Leistung zugleich der Ausdruck unserer Achtung gegen ihn sein möge!

Z., den 28. Juni 1838. *D. R.*

In unserm Verlag erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Une fleur sur son Passage

à

LA REINE VICTOIRE

D'ANGLETERRE,

Grande

Valse brillante

pour le Piano

par

Fréd. Burgmüller.

Op. 46.

Leipzig, den 10. Juli 1838.

Breitkopf u. Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juli. № 29. 1838.

Biographische Notizen über *Ludwig van Beethoven*,

von Dr. *F. G. Wegeler* und *Ferd. Ries*. Coblenz, bei K. Bädeker. 1838. S. 164 in 8. Mit Schattenriss und Facsimile B.'s.

Wir haben längst auf Aehnliches gehofft, öfter dafür angeregt; nun da ein Anfang der Erfüllung des Wunsches gemacht ist, greift gewiss jeder Musikfreund von selbst nach dem Büchlein und bedauert nur, dass die zweite Abtheilung der Notizen durch den Tod des Verf. unvollendet blieb. Eine Rezension braucht das Werkchen nicht: wir aber brauchen eine Anzeige desselben, die wir dadurch besonders nützlich und anziehend zu machen hoffen, dass wir das Hauptsächlichste der zerstreuten Bemerkungen und Erzählungen zu leichter Uebersicht unter 3 Gesichtspunkte bringen. Zu dem Ende stellen wir das Wichtigste der sehr unterhaltenden Schrift zusammen, was uns („wahr und ungeschminkt") Aufschluss gibt

1) *Ueber Leben, Wesen und Karakter Beethovens.*

Herr Dr. Wegeler, der schon vom 7. bis 8. Jahre an mit B. verbunden war und das gute Verhältniss mit ihm zeitlebens erhielt, gibt über B.'s Familie, was sich auffinden liess, bestimmt des Tondichters Geburtszeit, wie sie in unsern Blättern schon bestimmt wurde, am 17. Dezember 1770; sein Grossvater, Ludwig, an dem der Knabe innig hing, war Kapellmeister des Theaters in Bonn und starb schon am 24. Dezember 1773; seine sanfte Mutter, Maria Magdalena Kewerich (at. den 17. Juli 1787), liebte er mehr, als seinen strengen, weder geistig noch sittlich ausgezeichneten Vater, Johann, Tenorsänger in Bonn, von dem er den ersten Musikunterricht erhielt, st. den 18. Dezember 1792. Zwei jüngere Brüder werden weiter unten erwähnt. Unsers Ludwigs Erziehung war weder besonders gut, noch auffallend vernachlässigt; er wurde in die öffentliche Schule geschickt. Seine erste Bildung für das gesellschaftliche Leben und die erste Bekanntschaft mit teutscher Literatur, besonders mit Dichtern, erhielt er in der dortigen Familie von Breuning, bestehend aus der Witwe des Hofraths, 3 Söhnen von ähnlichem Alter und einer Tochter Eleonore, jetzige Frau Wegeler, welcher Ludwig später Klavierunterricht gab. Hier brachte er ganze Tage, ja Nächte zu, und fühlte sich frei. Die Hofräthin hatte die grösste Gewalt über den oft störrischen und unfreundlichen Jüngling, der bald einen weit besseren Musikunterricht erhielt vom Musikdirektor und Hoboisten Pfeiffer, einem trefflichen Künstler und höchst genialen Manne, dem Ludwig später Geldunterstützung zukommen liess. Neefe hatte wenig Einfluss auf B.'s Unterricht. Der Kurfürst Max Franz machte ihn, um ihn auf zarte Art zu unterstützen, 1785 zu seinem Kapellorganisten in Gemeinschaft mit Neefe (also gegen v. Seyfrieds Behauptung). Die Orgel der Kapelle war klein und der Dienst leicht. Dazu verhalf ihm sein erster und wichtigster Gönner, Reicher und Ausüber der Musik, und beständiger Gefährte des Kurfürsten, Graf Waldstein, welcher auch später den Kurfürsten veranlasste, den jungen B. nach Wien zu senden. Vorzüglich aber verdankt B. dem Grafen, dass er in der ersten Entwickelung seines Genius nicht niedergedrückt wurde. Er wurde auch zum Kammermusikus ernannt. Sein Klav.erspiel war rauh und hart, bis er den leicht und gefällig spielenden Sterkel hörte, dessen Spielart er augenblicks nachahmte. Seine Abneigung gegen Unterrichtertheilen war schon in der Jugend ausserordentlich, später in Wien wurde sie nur noch von dem Widerwillen übertroffen, den er gegen das Spiel in Gesellschaften zeigte, was oft Zerwürfnisse mit seinen Freunden und Gönnern zur Folge hatte. Gegen Ende 1792 kam B. nach Wien, wohin W. 1794 im Oktober, seiner Aechtung von den Franzosen wegen, sich retten musste. B. selbst erklärt in seinem ersten Schreiben an W. vom 29. Juni 1800 den Fürsten Karl Lichnowsky, der dessen Klavierkompositionen spielte, um ihm zu beweisen, dass er nicht leichter zu komponiren brauche, in dessen Hause die B.'schen Trios von Schuppanzigh, Weiss und Kraft (Vcell) vorgetragen wurden, wo der Graf Appony Beethoven den ersten Auftrag zu seinem ersten Quartett ertheilte u. s. w., für seinen wärmsten Freund, welcher ihm auch jährlich eine Summe von 600 Gulden aussetzte; dabei trugen ihm seine Kompositionen, deren er nicht genug fertigen konnte, viel ein; die Verleger akkordirten nicht mehr, er forderte und man zahlte: nur klagte er schon über sein Gehör. — Von je her kannte B. keinen Mittelweg, war eben so gutmüthig als reizbar, sehr leicht aufgebracht und furchtbar heftig, auch gegen seine besten Freunde. Man musste seinen Zorn verrauchen lassen, dann bat er ab, oft mehr als nöthig. Es gab daher keinen noch so vertrauten Freund, mit dem er nicht gebrochen hätte. Dazu war er sehr misstrauisch, was sich

in den Zeiten seines Gehörunglücks immer vermehrte. Schnell bereit, jedem gänzlich Unbekannten Verläumdungen seiner besten Freunde zu glauben, zeigte er ihnen Trotz und höchste Verachtung, suchte auch wohl die schwächsten Seiten derselben auf, um sich zu rächen, bis sich die Sache aufklärte, die er dann wieder gut zu machen sich beeiferte. Gegen seine beiden Brüder war er schwach. Kaspar Anton Karl starb im letzten Vierteljahr 1815. Er und Johann suchten alle näheren Freunde von ihm abzuhalten und machten sich in seine bürgerlichen Verhältnisse, auch in den Verkauf der Manuskripte, keineswegs zu Ludwigs Vortheil (also auch dies gegen v. Seyfried's Darstellung), so wenig er auch allerdings den Werth des Geldes kannte, woraus nicht selten sogar in Wirthshäusern Unannehmlichkeiten hervorgingen, die man ihm jedoch bald gänzlich übersah und es ihm hingehen liess, wenn er auch einmal in seiner Zerstreuung, ohne bezahlt zu haben, fortging. Die Brüder hätten ihm also wohl helfen können, wenn sie nicht zu sehr für sich selbst dabei gesorgt hätten. Viele von Ludwigs Freunden zogen sich allein um dieser Brüder willen von ihm zurück, da er ihnen immer mehr glaubte als jedem Andern, und sich überhaupt von ihnen lenken liess. Gegen seinen Vater, den er weniger liebte, sprach er wohl selbst zuweilen: allein ein Anderer hätte es in seiner Gegenwart nicht wagen dürfen. Seine Mutter hingegen, die er zärtlich liebte, vertheidigte er nicht, und überliess es seinen Freunden, als er erfahren hatte, dass man ihn für einen natürlichen Sohn des verstorbenen Königs von Preussen wunderlicher Weise ausgab, weil es sein Grundsatz sei, nichts über sich selbst zu schreiben. Briefe besonders schrieb er nur ungern, blos wenn es nicht anders mehr gehen wollte. Er schob daher manches Wichtige bis auf den letzten Augenblick auf. Im Aeussern war er nicht ordentlich, zog sich nicht immer gern gesellschaftlich an und vernachlässigte besonders das Haupthaar und den Bart, bei dessen Selbstwegnahme er sich gewöhnlich schnitt. Ueberhaupt war er „linkisch und unbeholfen, und seinem ungeschickten Benehmen fehlte alle Anmuth. Alles wurde umgeworfen, beschmutzt und zerstört.“ In seine Noten liess sich nur auf ganz kurze Zeit Ordnung bringen; sie wurden bald wieder unter einander geschleudert. Nie konnte er nach dem Takte tanzen lernen. Bequemte er sich einmal in Gesellschaft zum Vorspielen, so schob er sich meist „fast auf eine ungezogene Art“ an's Klavier. Im gereizten Zustande drückte er sich oft rücksichtslos aus. Dabei war er gegen die Artigkeiten der Grossen der Erde nichts weniger als gleichgiltig und hatte äussere Ehrenbezeigungen so gern als ein Anderer. Eben so war er ein Liebhaber der Frauen; besonders gern hatte er junge und schöne Mädchen und war selten ohne irgend eine Liebe (also abermals ganz das Gegentheil der Behauptung v. Seyfried's), nur dass sie nie von langer Dauer war; die Dame, welche ihn am längsten gefesselt hatte, konnte sich rühmen, ihn 7 Monate lang den Ihrigen zu nennen; auch gehörten die meisten von denen, die er bevorzugte, höhern Ständen an. Zuweilen gab er sich unüberlegter Leichtgläubigkeit hin. So hatte er auf einer seiner wenigen und nur kleinen Reisen in Berlin Hummels Bekanntschaft gemacht, ihn gekränkt und sich dann wieder mit ihm versöhnt. Da B. gern Neuigkeiten hörte, hatte er sich in der Folge Himmeln zum Benachrichter ausersehen. Dieser, der zwar vergeben, aber nicht vergessen konnte, schrieb ihm einmal: die grösste Neuigkeit sei die Erfindung einer Laterne für Blinde. B. stand nicht an, dies zu verbreiten, und „die Lächerlichkeit fiel auf ihn.“ — Seitdem der Verlust des Gehörs gar nicht mehr zu verbergen war, wurde er still und finster: kam hingegen einmal im seltnen Falle die Lustigkeit über ihn, so ging sie meist bis zur Ausgelassenheit. Das Uebrige ergibt sich aus den folgenden Abschnitten.

2) *Das Wichtigste der Mittheilungen über ihn als Künstler und über Entstehung, Verbesserung und Veröffentlichung mehrer seiner Kompositionen und was dahin gehört.* — In einem Briefe vom 2. November 1793 schreibt B. an Fräul. Eleonore Breuning über seine derselben gewidmeten Variazionen auf Mozarts Thema des Figaro *Se vuol ballare*: „Die Variat. werden etwas schwer zu spielen sein, besonders die Triller im Coda. Das darf Sie nicht abschrecken. Es ist so veranstaltet, dass Sie nichts als den Triller zu machen brauchen, die übrigen Noten lassen Sie aus, weil sie in der Violinstimme auch vorkommen. Nie würde ich so etwas gesetzt haben; aber ich hatte schon öfter bemerkt, dass hier und da einer in Wien war, welcher meistens, wenn ich des Abends fantasirt hatte, des andern Tages viele von meinen Eigenheiten aufschrieb und sich damit brüstete (z. B. H. Ab. G.). Weil ich nun voraus sah, dass bald solche Sachen erscheinen würden, so nahm ich mir vor, ihnen zuvorzukommen. Eine andere Ursache war auch dabei, die hiesigen Klaviermeister in Verlegenheit zu setzen, nämlich: Manche davon sind meine Todfeinde, und so wollte ich mich auf diese Art an ihnen rächen, weil ich voraus wusste, dass man ihnen die Var. hier und da vorlegen würde, wo die Herren sich dann übel dabei produziren würden.“ — Als Ferd. Ries 1800 seinen Empfehlungsbrief von seinem Vater, der B.'s Familie thätig unterstützt hatte, abgab, war B. mit der Vollendung seines „Christus am Oelberge“ sehr beschäftigt. Gleich nach etlichen Tagen fand er, dass er den Jüngling brauchen könne, und so liess B. ihn auch am Tage der Aufführung früh um 5 Uhr holen. R. traf ihn im Bette, auf einzelne Blätter schreibend. „Als ich fragte, erzählt R., was es sei, antwortete er: „Posaunen.“ — Die Posaunen haben auch in der Aufführung von diesen Blättern geblasen. Wahrscheinlich waren sie ein Nachgedanke, da B. die nichtkopirten Blätter eben so hätte haben können, wie er die kopirten besass.“ — „B. dachte sich bei seinen Kompositionen oft einen bestimmten Gegenstand, obschon er über musikalische Malerei häufig lachte und schalt, besonders über kleinliche der Art. Hierbei mussten die Schöpfung und die Jahreszeiten von Haydn manchmal herhalten, ohne dass B. jedoch H.'s höhere Verdienste verkannte. Bei der *eroica*, 1802 komponirt, hatte er sich Buonaparte als Konsul gedacht, auch den Namen ganz oben auf's Titelblatt ge-

schrieben und ganz unten den seinen. Als jener Kaiser wurde, zerriss B. den Titel und nannte die Sinfonie *eroica*. — Gewöhnlich verschob B. seine Kompositionen die er für eine bestimmte Zeit fertig haben sollte, bis auf den letzten Augenblick. So begann er erst den Tag vor dem Konzerte die Sonate für Klavier und Horn (Op. 17), die er mit dem berühmten Hornisten Ponto spielen wollte. Mit der Sonate in A moll Op. 47, ursprünglich für Bridgetower geschrieben, ging es nicht viel besser. Ein grosser Theil des ersten Allegro war früher fertig. Das wunderschöne Thema mit Var. aus F dur hat Bridgetower aus B.'s eigener Handschrift im Konzerte des Augarten spielen müssen, weil keine Zeit zum Abschreiben da war. Das letzte All. % hingegen gehörte ursprünglich zu Op. 30 in A dur (No. 1.), dem Kaiser Alexander dedizirt. B. setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für die Sonate zu brillant sei, die Var., die sich jetzt dabei finden (die Thatsache könnte zu manchen Gedanken u. s. w. über manche Nicht-Gedanken vielfache Veranlassung geben). — Bei der Aufführung seiner Fantasie für Klavier mit Orchester und Chor machte der Klarinettist da, wo das freundliche Thema schon variirt eingetreten ist, durch Versehen eine Reprise von 8 Takten, was schreiend in's Gehör fiel. „B. sprang wüthend auf, drehte sich um und schimpfte auf die gröbste Art über die Orchestermitglieder, und zwar so laut, dass es das ganze Auditorium hörte. Endlich schrie er: „von Anfang!" und der Erfolg war glänzend." Das Orchester fühlte sich beleidigt, wollte nicht wieder unter ihm spielen, that es aber doch, sobald er wieder etwas Neues komponirt hatte. Als sich eine ähnliche Szene wiederholte, soll sich das Orchester sehr lange fest gegen ihn bewiesen haben. — Unter allen Komponisten schätzte B. Mozart und Händel am höchsten, dann Seb. Bach. Haydn kam selten ohne einige Seitenhiebe weg, woran ein früher eingesogener Groll Schuld war. J. Haydn hatte ihm nämlich nach Anhörung der 3 Trios No. 1. von B. gerathen, das dritte in C moll nicht herauszugeben, B. hielt es für das Beste und mit ihm später alle Musikfreunde. Daher glaubte B., Haydn sei neidisch und übelmeinend, so wenig dies auch in H.'s Natur lag; der vorsichtige Mann hatte nur gefürchtet, das Publikum werde diese Komposizion nicht auffassen können. Diesen Vorfall vergass B. nie und erklärte beharrlich, aus Haydn's Unterricht gar nichts gelernt zu haben. Dagegen sprechen sich B.'s Lehrer, Albrechtsberger, Salieri und selbst Mozart dahin aus, das B. sich stets so eigensinnig und selbstwollend gezeigt habe, dass er gar Manches nur durch eigene herbe Erfahrung habe lernen müssen, was er früher im Unterrichte nie habe annehmen wollen. (Dadurch kommt freilich den Herrn v. Seyfried Versicherung, B. habe sich mit *rastlosem Eifer und aller Beharrlichkeit* 2 Jahre lang unter Albrechtsberger den theoretischen Studien gewidmet, etwas in's Gedränge.) — In B.'s C moll-Quartette für Streichinstrumente, einem seiner ersten, waren ihm 2 reine Quinten entschlüpft, „die auffallend und schön klingen." Dass sie nicht mit Absicht gesetzt waren, sieht man aus B.'s Behauptung, es seien keine Quinten. Als es ihm Ries bewiesen hatte, sprach B.: „Nun, und wer hat sie denn verboten?" Auf die Antwort: Alle Theoretiker! — erwiderte er: „Nun so erlaube ich sie." — Als B. dem Herrn R. eine Anstellung als Klavierspieler beim Grafen Browne verschafft hatte, spielte er oft B.'s Werke theils auswendig vor einer Versammlung von gewaltigen Beethovenianern. Einmal, des Auswendigspielens müde, spielte R. einen Marsch, wie er ihm gerade in den Kopf kam, ohne irgend eine weitere Absicht. Man hielt es ganz entzückt für ein Neues von B., was R. zu schnell bejahte. Da kam B. selbst. R. musste den Marsch wiederholen und spielte verlegen viel schlechter. B. erhielt aber die ausserordentlichsten Lobsprüche über sein Genie, die er ganz verwirrt und voller Grimm anhörte, bis sich dieser, da ihm R. den Verlauf der Begebenheit in's Ohr geflüstert hatte, in ein gewaltiges Lachen auflöste. Später sagte B. zu R.: „Sehen Sie, das sind die grossen Kenner, welche jede Musik so richtig und scharf beurtheilen wollen. Man gebe ihnen nur den Namen ihres Lieblings; mehr brauchen sie nicht." (Eine alte Geschichte, die immer wieder jung wird und die, wie der Schäfer Bendix, auf demüthige Gedanken bringen könnte.) Dieser extemporirte Marsch hatte übrigens das Gute, dass der Graf Browne von B. sogleich die Komposizion dreier Marsche zu 4 Händen begehrte, Op. 45. Einen Theil des zweiten dieser Märsche setzte B., während er R. Lekzion über eine Sonate gab, die er Abends wie die Märsche in einem kleinen Konzerte beim Grafen spielen sollte. Es war derselbe Abend, wo B. da der junge Graf P. mit einer Dame laut plauderte und einige Versuche zur Stille nichts gefruchtet hatten, seinem Musizirer R. die Hand vom Klavier zog, aufsprang und ganz laut sagte: „Für solche Schweine spiele ich nicht." Die Musik hörte zur allgemeinen Missstimmung gänzlich auf. — Bei Sprüngen griff B. öfter fehl. Daher nahm er es auch Andern nicht sehr übel: nur Mangel an Ausdruck konnte er nicht leiden. Sein Fantasiren war ausserordentlich, wenn er gut gelaunt oder gereizt war, wie z. B. bei einer Zusammenkunft mit Steibelt. Reichthum der Ideen, Launen, denen er sich hingab, die verschiedenartigste Behandlung und Schwierigkeiten, die sich theils aufdrangen, theils herbeigeführt wurden, setzten in Erstaunen; er war unerschöpflich. Unter allen Klavierspielern hielt er John Cramern, ob er ihn gleich für seinen Gegner hielt: die andern konnte er alle nicht leiden. —

Arrangirt hat B. nichts, als folgende 4 Stücke: Aus seinem Septett 1) ein Violinquartett; und 2) ein Klavier-Trio; 3) aus seinem Klavier-Quintett mit 4 Blasinstrumenten ein Klavier-Quartett mit Saiteninstrumenten; 4) aus dem seinem Freunde Steph. v. Breuning dedizirten Violin-Konzert Op. 61 ein Klavierkonzert. Das Uebrige hat Ferd. Ries arrangirt, von B. durchgesehen. — Das allererste aller seiner Violinquartetten Op. 18 ist das dritte in D dur, hingegen das voranstehende in F dur war ursprünglich das dritte.

B.'s Leonore wurde bekanntlich 1805 zum ersten Male in Wien aufgeführt, und zwar 7 Tage nach dem Einmarsche der französischen Truppen, also im allerun-

günstigsten Zeitpunkte. Die Theater waren natürlich leer, die Oper sprach nicht besonders an, und B., der zugleich einige Unvollkommenheiten in der Behandlung des Textes bemerkte, zog sie nach dreimaliger Aufführung zurück. Bei der zweiten Vorstellung hatte er den veränderten Titel „Fidelio“ gewünscht, man liess aber den ersten Titel stehen. Das nicht gänzliche Gefallen dieses Werkes und die Kabalen Einiger hatten dem Komponisten Lust und Liebe zur Arbeit genommen und ihn im Oekonomischen zurückgeworfen. Desto mehr Freude machten ihm 2 kleine Gedichte, die sein Freund Steph. v. Br. ohne B.'s Wissen dafür verfertigte und drucken liess. Das erste theilen wir hier mit:

Sei uns gegrüsst auf einer grössern Bahn,
Worauf der Kenner Stimme laut Dich rief,
Da Schüchternheit zu lang zurück Dich hielt!
Du gehst sie kaum, und schon blüht Dir der Kranz,
Und ältre Kämpfer öffnen froh den Kreis.
Wie mächtig wirkt nicht Deiner Töne Kraft;
Die Fülle strömt, gleich einem reichen Fluss;
Im schönen Bund schlingt Kunst und Anmuth sich,
Und eigne Rührung lehrt Dich Herzen rühren.

Es hob, es regten wechselnd unsre Brust
Lenorens Muth, ihr Lieben, ihre Thränen;
Laut schallt nun Jubel ihrer seltnen Treu,
Und süsser Wonne weichet bange Angst.
Fahr' muthig fort; dem späten Enkel scheint,
Ergriffen wunderbar von Deinen Tönen,
Selbst Thebens Bau dann keine Fabel mehr.

Am 2. Juni 1806 schrieb der Verf. des Gedichts an die Seinen: „Lichnowski hat jetzt die Oper (schon in Text und Komposizion überarbeitet) an die Königin von Preussen geschickt, und ich hoffe, die Vorstellungen in Berlin werden den Wienern erst zeigen, was sie hier haben.“ — Als 1807 die Oper in Wien wieder auf die Bühne gebracht werden sollte, fand eine Zusammenkunft beim Fürsten L. Statt, der Verkürzungen wegen. Dabei waren der Hofrath Collin und Steph. v. Breuning, welche die Textveränderungen u. s. w. schon besprochen hatten, der Bassist Meyer, der Tenorist Röckel und Beethoven, welcher anfangs jeden Takt vertheidigte und endlich grob und aufgebracht wurde, da man ihm sagte, dass kein Sänger Pizarro's Arie (No. 7 im Fidelio) mit Effekt singen könne u. dergl. Endlich versprach er, eine andere zu komponiren, wie sie nun steht. Durch Vorstellungen des Fürsten, man könne ja die gestrichenen Stücke immer wieder einlegen oder anders benutzen, und so wie die Sache jetzt stehe, sei doch einmal der Effekt verfehlt, — gab B. nach, und jene Stücke sind nie wieder aufgeführt worden. Die Sitzung dauerte von 7 Uhr Abends bis 2 Uhr. Florestan's Arie No. 11 (Anfang des 2. Aktes) hörte zuerst mit dem Adagio ⁹/₈ auf. Das Allegro in Fdur wurde später von B. dazu gesetzt, weil ein anderer Tenorist sie nicht so, wie sie stand, singen konnte, weshalb auch der Schluss des Adagio das hohe, 4 Takte lang aushaltende F. verlor. — Gegen die Sängerin *Milder* war B. sehr höflich und schrieb unter andern an Röckel, dem er an sie Manches auftrug: „Morgen komme ich selbst, um den Saum ihres Rockes zu küssen.“

Wegen seiner Bdur-Sonate mit der grossen Fuge, Op. 106, schrieb er an Ries nach London: „Setzen Sie zu Anfang des Adagio noch diese 2 Noten als ersten Takt dazu.“ Ich gestehe, fährt R. fort, dass sich mir unwillkürlich die Idee aufdrang: Sollte es wirklich bei meinem lieben alten Lehrer etwas spuken? ein Gerücht, welches mehrmals verbreitet war. „Und nie können ähnliche effektvolle, gewichtige Noten einem schon vollendeten Stücke zugesetzt werden.“ — Dazu folgende Bemerkung: „Ich erinnere mich nur zweier Fälle, wo B. mir einige Noten sagte, die ich seiner Komposizion zusetzen sollte, einmal im Rondo der *Sonate pathétique*, Op. 13, und dann im Thema des Rondo's seines ersten Konzertes in Cdur, wo er mir mehrere Doppelgriffe angab, um es brillanter zu machen. Ueberhaupt trug er das letztere Rondo mit einem ganz eigenen Ausdrucke vor. Im Allgemeinen spielte er selbst seine Komposizionen sehr launig, blieb jedoch meist fest im Takte, und trieb nur zuweilen, jedoch selten, das Tempo etwas. Mitunter hielt er in seinem cresc. mit ritardando das Tempo zurück, welches einen sehr schönen und auffallenden Effekt machte. Beim Spielen gab er bald in der rechten, bald in der linken Hand irgend einer Stelle einen schönen, schlechterdings unnachahmlichen Ausdruck; allein äusserst selten setzte er Noten oder eine Verzierung zu.“ —

Ueber B.'s Nachlass an ungedruckten Manuskripten hat Ferd. R. sehr grosse Zweifel; er will die *Oeuvres posthumes* nur dann als ächt anerkennen, wenn er B.'s eigene Handschrift oder Beglaubigung mit Augen sehe. Denn 1) war B. immer mit bestellten Arbeiten zurück und hatte von 1800 an nie Manuskripte vorräthig; 2) kamen durch seine Brüder sogar Eilfertigkeiten, die er nie herausgeben wollte, in die Welt, selbst in Stammbücher Geschriebenes; 3) hätte B. gewiss Manuskripte an R. zum Verkauf nach London geschickt, wenn er deren mehre gehabt hätte, da fast alle seine Briefe dahin von Geldverlegenheit handeln. Schickte B. doch selbst der philharmonischen Gesellschaft in London, bei welcher es R. nach vieler Mühe dahin gebracht hatte, dass er für diese drei Ouverturen bestellen konnte, die ihr Eigenthum bleiben sollten, 3 solche, wovon dort nicht eine aufgeführt werden konnte. B. liess alle 3 einige Jahre nachher stechen, und die Gesellschaft fand es nicht der Mühe werth, sich darüber zu beklagen. Die Ouverture zu den *Ruinen von Athen* war dabei, die ich (Ries) seiner unwürdig halte.“ (Als wir aber damals die letztgenannte Ouverture als eine Neuigkeit in u. Bl. aus Achtung gegen den von uns, wie natürlich, Hochverehrten nur kurz und bescheiden andeutend anzeigten, unserer nicht leichtsinnig gewonnenen Ueberzeugung gemäss, trat sogleich ein damals fertiger, jetzt gestorbener Nachkritikus mit dem besten Willen gegen uns auf, uns beim Publikum als Todsünder darum zu verdächtigen, dass wir nicht, wie er, den Namen anbeten und uns knechtisch zeigen wollten. Menschlichkeiten, die nur die Zeit richtet; man muss warten lernen.)

indem bekanntlich das grosse Nationaltheater nur grosse heroische Opern aufnimmt, jenes aber gemischte. So schrieben Cherubini seine Les deux journées, und Mehül seine neuern Opern auch für das Theater Feydeau.

Aus einem Briefe von Wien *).

Sie haben es selbst erklärt, dass es einer der Zwecke Ihrer musikalischen Zeitung sey, junge, aufstrebende Künstler dem Dunkel zu entreissen, und Ihre Leser mit deren Talenten bekannt zu machen.

So ist Herr Kapellmeister von Seyfried schon öfters in Ihrer Zeitung genannt worden, hat aber immer das Unglück gehabt, mit Tadel von hieraus genannt zu werden, ohne dass sie selbst Gelegenheit gehabt hätten, über den Werth oder Unwerth seiner Werke Ihr eignes Urtheil zu fällen. Dieser junge Mann, dessen Freund zu seyn, meinen Lebenstagen einen erhöheten Reiz giebt, geniesst die Achtung aller Musiker in Wien, und die Liebe seines würdigen Lehrers, des Herrn Dom-Kapellmeisters Albrechtsberger. Bey der Vorstellung einer seiner frühern Opern: Der Wundermann am Rheinfall, umarmte ihn der grosse Joseph Haydn mit den Worten: „Ich wünsche Ihnen Glück; Sie haben ein wirklich schönes Werk geliefert.“ — Seine Sinfonien werden im Augartenkonzerte mit ungemeinem Beyfall zu wiederholtenmalen aufgeführt, aber selbst dieser Beyfall, und das dringende Zureden seiner Collegen konnte den bescheidenen Mann noch nicht dahin bringen, dieselben dem Stich zu übergeben. Was lässt sich nicht alles von einem jungen Manne von Genie erwarten, der Mozart, Haydn, Cherubini, Reichardt, Gluck, Händel, Bach zum Vorbilde nimmt? — Von alle dem scheint Ihr Korrespondent nichts zu wissen; denn im 48sten Stück des 3. Jahrg. d. Z. sagt er gerade zu von der lezten Oper Seyfrieds, den Druiden, dass sie gemein und alltäglich wäre. Unwahrer ist wohl noch nie ein Wort gesprochen worden. Wäre sein Urtheil gewesen: Die Musik wollte den Wienern nicht ganz behagen, denn sie verstanden sie nicht“ — so wäre er der Wahrheit so ziemlich nahe gekommen. Ich selbst habe die Oper neunmal — öfter wurde sie nicht gegeben — gehört, und wunderte mich keineswegs, dass eine Musik, die tief überdacht, ganz in dem Geiste des Zeitalters gearbeitet; eine Musik, die überall den Stempel des mysteriösen Dunkels an sich trägt, die mit ächtem Kunstfleiss vom Anfang bis ans Ende durchgeführt ist — für die Liebhaberey des lachlustigen Publikums eben nicht willkommen sey. Zur Bekraftigung meines Urtheils lege ich Ihnen hier einen Chor daraus zur Einsicht vor **). Man sollte aber freylich den erschütternden Effekt des Unisono im Gesange der Barden mit eignen Ohren hören, um sich eine würdige Idee von den Schönheiten dieses Werkes zu machen u. s. w.

Man hat, auch in Deutschland, an den lezten Schicksalen des vortrefflichen Cimarosa so vielen Antheil genommen, und glaubt noch fast allgemein, dass er, ohngeachtet seiner Losgebung, keines natürlichen Todes gestorben sey; es sey daher, mit einigen Worten wenigstens, das leste seiner Schicksale hier berührt. Wie es ihm, während der schrecklichen revo-

*) Da der Verf. dieses Schreibens uns nicht aufträgt, ihn zu nennen, haben wir, damit seine Berichtigung die auch von uns gewünschte Würkung thue, hinzuzusetzen, dass er allerdings ein Mann sey, der hier Stimmrecht hat.

d. Redakt.

**) Wir werden diesen schönen Chor einem der nächsten Stücke unsrer Zeitung im Klavierauszuge beylegen.

d. Redakt.

„Hätte B. etwas Besseres in Manuskript gehabt, fährt R. fort, er hätte es sicherlich dieser Gesellschaft geschickt.“ Von der Aechtheit der 3 Klavier-Quartette (Oeuvres posthumes) bei Artaria kann sich daher R. schlechterdings nicht überzeugen.

Und nun noch 3) *einige merkwürdige Auszüge aus B.'s Briefen.* Schon am 29. Juni 1800 schrieb er an Dr. W.: „Seit 2 Jahren meide ich alle Gesellschaften, weil es mir unmöglich ist, den Leuten zu sagen: ich bin taub. Hätte ich irgend ein anderes Fach, so ging's noch eher, aber in meinem Fache ist das ein schrecklicher Zustand; dabei meine Feinde, deren Zahl nicht geringe ist, was würden diese hierzu sagen? — Ich habe schon oft mein Dasein verflucht; Plutarch hat mich zu der Resignazion geführt. Ich will, wenn's anders möglich ist, meinem Schicksal trotzen, obschon es Augenblicke meines Lebens geben wird, wo ich das unglücklichste Geschöpf Gottes sein werde.“ — „Schreiben, das weisst Du, war nie meine Sache. Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft 3, 4 Sachen zugleich.“ — 1801 am 16. November: „Etwas angenehmer lebe ich jetzt wieder, indem ich mich unter Menschen gemacht. Du kannst es kaum glauben, wie öde, wie traurig ich mein Leben seit 2 Jahren zugebracht; wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich floh die Menschen, musste Misanthrop scheinen und bin's doch so wenig. — Diese Veränderung hat ein liebes, zauberisches Mädchen hervorgebracht, das mich liebt und das ich liebe; es sind seit 2 Jahren wieder einige selige Augenblicke, und es ist das erste Mal, dass ich fühle, dass Heirathen glücklich machen könnte; leider ist sie nicht von meinem Stande, — und jetzt — könnte ich nun freilich nicht heirathen; — ich muss mich nun noch wacker herumtummeln. Wäre mein Gehör nicht, ich wäre nun schon lange die halbe Welt durchreist und das muss ich. — Für mich giebt es kein grösseres Vergnügen, als meine Kunst zu treiben und zu zeigen. — Glaub' nicht, dass ich bei Euch glücklich sein würde. — Eure Sorgfalt würde mir wehe thun u. s. w. Jene schönen Gegenden, was war mir in ihnen beschieden? Nichts als Hoffnung auf einen bessern Zustand; er wäre mir geworden — ohne dieses Uebel! — Meine körperliche Kraft nimmt seit einiger Zeit mehr als jemals zu und so meine Geisteskräfte. Jeden Tag gelange ich mehr zu dem Ziele, das ich fühle, aber nicht beschreiben kann. Nur hierin kann Dein B. leben. Nichts von Ruhe! — ich weiss von keiner andern als dem Schlafe u. s. w. Bald darauf: „So glücklich, als es mir hienieden beschieden ist, sollt ihr mich sehen, nicht unglücklich. — Nein, das könnte ich nicht tragen, ich will dem Schicksal in den Rachen greifen; ganz niederbeugen soll es mich gewiss nicht. — O es ist so schön, das Leben tausendmal leben! — Für ein stilles Leben, nein, ich fühl's, ich bin nicht mehr dafür gemacht.“ — 1810: „Hätte ich nicht irgendwo gelesen, der Mensch dürfe nicht freiwillig scheiden von seinem Leben, so lange er noch eine gute That verrichten kann, längst wär ich nicht mehr — und zwar durch mich selbst. — O so schön ist das Leben, aber bei mir ist es für immer vergiftet.“ —

An Ferd. Ries: „Keiner meiner Freunde darf darben, so lange ich etwas hab'.“ — 1816 im Februar: Ich war mehrere Zeit hindurch nicht wohl; der Tod meines Bruders (Karl) wirkte auf mein Gemüth und auf meine Werke. — Von den 10 Dukaten ist bis jetzt noch kein Heller angekommen, und ich fange schon an zu glauben, dass auch die Engländer nur im Auslande grossmüthig sind; so auch mit dem Prinz-Regenten, von dem ich für meine überschickte Schlacht nicht einmal die Kopiatur-Kosten erhalten, ja nicht einmal einem schriftlichen oder mündlichen Dank. — Mein Gehalt beträgt 3400 Florin in Papier, 1100 Hauszins bezahle ich, mein Bedienter mit seiner Frau 900 Fl., rechnen Sie, was also noch bleibt. Dabei habe ich meinen kleinen Neffen ganz zu versorgen; bis jetzt ist er im Institute; dies kostet 1100 Fl. und ist dabei doch schlecht, so dass ich eine ordentliche Haushaltung einrichten muss um ihn zu mir zu nehmem. Wie viel man verdienen muss, um hier nur leben zu können; und doch nimmt's nie ein Ende, denn — denn — denn — Sie wissen es schon. Einige Bestellungen, ausser einer Akademie, würden mir auch willkommen sein von der philharmonischen Gesellschaft. — 1819 am 30. April: Die Berichte, welche mir unterdessen Neate über das beinahe Missfallen der 3 Ouverturen geschickt hat, waren mir verdrüsslich; jede hat hier in ihrer Art nicht allein gefallen, sondern die aus Es- und C dur sogar grossen Eindruck gemacht. Unbegreiflich ist mir das Schicksal dieser Kompositionen bei der philh. Ges. — Sollte die Sonate (Op. 106) nicht recht sein für London, so könnte ich eine andere schicken, oder Sie können auch das Largo auslassen und gleich bei der Fuge im letzten Stücke anfangen, oder das erste Stück, Adagio und zum dritten das Scherzo und das Largo und All. risoluto. — Ich überlasse Ihnen dieses, wie Sie es am Besten finden. — Die Sonate ist in drangvollen Umständen geschrieben. Denn es ist hart, beinahe um des Brotes willen zu schreiben; so weit habe ich es nun gebracht. — Ferner: Vergessen Sie nicht das Quintett und die Sonate und das Geld, ich wollte sagen: das Honorar, *avec ou sans honneur.* — 1823 im April: Meine beständig traurige Lage fordert, dass ich augenblicklich das schreibe, welches mir so viel Geld bringt, dass ich es für den Augenblick habe. Welche traurige Entdeckung erhalten Sie hier!! Nun bin ich auch von vielen erlittenen Verdrüsslichkeiten jetzt nicht wohl, ja sogar wehe Augen! Sorgen Sie unterdessen nicht; Sie erhalten die Sinfonie nächstens (die neunte); wirklich nur diese elende Lage ist daran Schuld.

Das mag als gute Vorkost genug sein; es braucht weiter keines Wortes über das Buch, das wir nur weiter geführt wünschten. Begierig sind wir, was die Bemerkung des Herrn R. und W.'s wirken wird: Einige über gewisse Personen auf's Bestimmteste, jedoch nicht zu ihrem Lobe, sich aussprechenden Briefe B.'s halte ich, wenigstens einstweilen, und wie ich zu deren Besten hoffe, auch auf immer zurück. Warum sollte man

mich auch durch böswilliges Necken und Handeln zum Gegentheil zwingen wollen? — Dazu setzt Dr. W.: Auch ich, vielleicht reizbarer nach dem Tode meines Freundes als er bei seinem Leben war, möchte im obigen Sinne warnen, da mir der Gegenstand so wie der Inhalt der fraglichen Briefe ganz wohl bekannt ist. — Die Deutung scheint Manchen nicht schwer zu sein. Desto gespannter sind wir, was darauf erfolgt. Wo übrigens Rechtlichkeit sich mit Klugheit verbindet, gehen die Dinge am Besten. Auf alle Fälle stehen diese Bemerkungen nicht umsonst. Möchten wir nur noch mehr Authentisches über Beethoven erfahren, dankbar für das Gegebene, das Keiner ungelesen lassen wird. Die Vorrede dieser erwünschten Schrift ist im Mai d. unterschrieben.

Musikfest in Magdeburg.

Am 28. und 29. Juni feierte die Stadt, welche sich schon früher im Elbmusikvereine mehrmals auszeichnete, ein wohlgelungenes Musikfest, unterstützt von Berlin, Braunschweig, Dessau, Halle und Leipzig. Musikdirektor Herr *Aug. Mühling* stand an der Spitze des Musikwesens, während ein thätiger und erfahrener Comité die übrige, nicht unwichtige Besorgung ehrenvoll ausrichtete. Der erste Festtag brachte ein neues, von Aug. Mühling, dem Direktor des Ganzen, das aus etwa 180 Sängern und 80 Instrumentalisten bestand, komponirtes Oratorium „*Abbadona*“ in der St. Ulrichskirche, sehr gefüllt von Theilnehmern aus der Nähe und Ferne, zu Gehör. Der Titel wird Manche an die Episode in Klopstocks Messias erinnern, aus welcher der Stoff in zusammengestellten Hauptmomenten, nicht selten mit wörtlicher Benutzung des Gedichts, genommen ist. Um 3 Uhr begann die Musik, und man muss allgemein gestehen, dass sie, nicht unter die leichten gehörend, nach Einer Gesammtprobe ausgezeichnet gut ging. Die Vorbereitungen der Chöre müssen trefflich gewesen und von den Sängern mit Liebe benutzt worden sein. An der Spitze der Violinen stand Herr Konzertmeister *David* aus Leipzig. Den Solosängern war gleichfalls keine leichte Aufgabe zu Theil geworden. Um so mehr Ehre, dass sie von Allen herrlich gelöst wurde. Abdiel, den guten Engel, Freund des gefallenen Abbadona, sang Frau *Joh. Schmidt* aus Halle; Elon, Alt, Frau *Müller* aus Braunschweig; Abbadona, Tenor, Herr *Diedicke* aus Dessau, und Adramelech, den Fürsten der Bösen, Herr *Krüger* aus Dessau. Auch ein Quartett, von den beiden Fräulein Schröder und Fischer, und den Herrn Conrad und Wehrig, Mitgliedern des Magdeburger Singvereins, vorgetragen, wurde sehr gut gesungen. Die Chöre wirkten bald pomphaft, bald schaurig, bald einschmeichelnd sanft und beruhigend, den jedesmaligen Situazionen gemäss. Unter der letzten Art drang besonders wohlthätig ein der Engelchor No. 18: „Heilge, gottgeweihte Stunde, die sich nun der Erde naht“, aus der zweiten Handlung „die Versöhnung“ (die erste Handlung hat „den Fall“ zum Gegenstande). Ueberhaupt muss dem Komponisten von Jedermann nachgerühmt werden, dass er mit Umsicht und Kenntniss aus dem gegebenen Stoffe, der nicht viel Handlung und dazu nur allgemein gehaltene und oft in Musik gesetzte Situazionen bieten kann, alles Mögliche gemacht hat, so dass es anziehend bleibt bis zum ausgezeichneten Schlusschore. Wir haben auch nicht einen gehört, der anderer Meinung gewesen wäre. Unter den Zuhörern befanden sich auch Musikdirektor Herr Rungenhagen aus Berlin und Kapellmeister Hr. Dr. Frdr. Schneider aus Dessau. Kurz das Oratorium gehört unter die durchaus tüchtigen und macht seinem Komponisten alle Ehre, die ihm auch wohlverdient zu Theil wurde. Am Abend nach der allgemein ansprechenden Aufführung versammelten sich alle thätige Musiker und Musikfreunde, so viele deren dazu eingeladen worden waren, in dem freundlichen Friedrich-Wilhelms-Garten. Beim fröhlichen, mit Gesang und Toasten gewürzten Abendmahle wurde dem Komponisten und der Gesellschaft ein gedrucktes Gedicht, „dem Meister“ überreicht, gedichtet von Herrn Ribbeck, komponirt vom Sohne des Gefeierten, Herrn Julius Mühling, gesungen vom Magdeburg'schen Singvereine; worauf ausgewählte junge Damen dem Meister einen schön gearbeiteten, silbernen Taktstab überreichten und sein Haupt mit einem Lorbeerkranze schmückten. — Der andere Tag brachte, ebenfalls von 3 Uhr an, ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert im Saale des Rathhauses, das nicht minder besucht war. Tüchtige Künstler und Sänger und Instrumentalisten waren so viele da, dass man ohne die geringste Schwierigkeit noch ein zweites Konzert reichlich hätte besetzen gekonnt. Ueber die das Fest verherrlichenden Künstler selbst werden wir hier, ohne Vergebenes zu thun, schwerlich etwas Näheres zu berichten haben; es war kein einziger darunter, den das Publikum nicht schon hinlänglich kennt, und keiner, der sich nicht Ehre und gerechten Beifall verdient hätte. Herr *Drechsler*, Violoncellvirtuos aus Dessau, leitete das Ganze mit einer Komposizion von Merk ein; darauf sang Herr *Zschiesche*, den wir in Gesellschaften als vorzüglichen Gesangdeklamator kennen lernten, eine Arie aus Haydns Schöpfung; Fräul. *Luise Schlegel* aus Leipzig sang die Hauptarie aus Paer's Sargino (sehr gelungen); Herr Konzertmeister *F. David* aus Leipzig spielte in oft besprochener Weise seine über ein russisches Thema komponirten Violinvariationen; Fräulein v. *Fassmann* und Herr *Zschiesche* aus Berlin beschlossen dann den ersten Theil mit einem Duett aus Oedip von Sacchini. Dieselbe geehrte Sängerin leitete darauf wieder den zweiten Theil mit einer Arie aus Catel's Semiramis ein; Herr *Eichberger* aus Berlin liess sich in einer Arie von Rossini hören; das Duett des ersten Ehepaares sangen Fräul. v. *Fassmann* und Herr *Zschiesche*, worauf die gewaltige Bassposaune des Herrn *Quriser* aus Leipzig in einem sehr ansprechenden Concertino von F. David den weiten Saal in Verwunderung setzte; Fräul. v. *Fassmann* gab darauf die Arie der Donna Anna aus dem 2. Akt des Don Juan zum Besten, worauf der Sologesang mit dem grossen Duett aus Wilh. Tell von Rossini, gesungen von den Herren *Eichberger* und *Zschiesche*, sehr

lebendig geschlossen wurde. Den völligen Schluss machte Beethovens Cmoll-Sinfonie. Also ein überreiches Konzert zu voller Freude der zahlreich Versammelten, nach welchem man, bei so vielen und darunter, ja meist ganz ausgezeichneten Leistungen, kaum mit allgemeiner Zustimmung, was schon die Verschiedenheit des Geschmacks bedingt, die Palme des Ruhmes einem Einzigen zu überreichen im Stande sein dürfte, was auch im Grunde um so schöner ist. Fräul. v. Fassmann war jedoch die Einzige, die, ihrer vielfachen Leistungen wegen mit Recht, bei wiederholtem Auftreten mit Applaus empfangen wurde. — Den Abend verherrlichte uns eine Fahrt und Bewirthung auf dem Dampfschiffe, wo Lied und Gesang nicht schwiegen. Und so endete das Fest äusserst vergnügt durch Kunst und Unterhaltung. Allen fremden Theilnehmern am Feste, vorzüglich uns, wurde der Genuss noch verdoppelt durch eine so freundliche Bewirthung, dass unser verbindlicher Dank dafür auch öffentlich nicht fehlen darf.

Der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag.

Von je her war in Böhmen der Sinn für die ernsten, gediegenen Schöpfungen der Tonkunst, und insbesondere für jenen Zweig derselben, der die erhabene Bestimmung hat, auf Verherrlichung des religiösen Kultus und Förderung der Andacht hinzuwirken, bei Vielen verbreitet, und zum lebhaft gefühlten Bedürfniss gesteigert. Ein Beweis davon war die rege Theilnahme, womit jede etwas bedeutendere Produkzion im Fache der Kirchenmusik aufgenommen, und vom grössten Theile unseres Publikums, unter welchem die musikalische Bildung der Einzelnen sehr häufig ist, mit Liebe zur Sache gewürdigt wurde. Auch konnte es nicht fehlen, dass namentlich in Prag, wo stets zahlreiche, fest eingeübte praktische Musiker hinlängliche Kräfte zur Aufführung grossartiger Kompozizionen bieten, von Zeit zu Zeit bedeutende, öfters gelungene Produkzionen dieser Art zu Stande kamen; dennoch blieb im Verhältnisse zu den Ansprüchen auf Kunstgenüsse, welche eine so grosse, und in der Bildung so weit vorgeschrittene Stadt zu erheben wohl berechtigt ist, noch genug zu wünschen übrig, vorzüglich darum, weil die Geldmittel zur Bestreitung grosser Aufführungen von Kirchenmusik, besonders wenn sie mehrere Proben erforderten, im Allgemeinen viel zu gering waren. Die Chorregenten selbst der bedeutendsten Kirchen Prags haben ausser den zufälligen, nicht immer ergibigen Einkünften der Stola, so ärmliche Gehalte, dass sie ohne mühsamen Nebenerwerb durch Lekzionen, wo nicht gar durch Klavierstimmen und Notenabschreiben, um so weniger leben könnten, da ihnen überdies die Verpflichtung obliegt, den Unterhalt der Singknaben und die Bezahlung der übrigen mitwirkenden Musiker aus eigenem Beutel zu bestreiten, mit Ausnahme des Organisten, welchem bei einigen (wenigen) Kirchen ein besonderer Gehalt angewiesen ist. Selbst die Domkirche im Schloss, wo doch ausser dem Kapellmeister (gegenwärtig Herr J. Wittasek) und Organisten (Herr Robert Führer) eine nicht unbedeutende Anzahl von Sängern, Chorknaben und Instrumentalisten durch alte Fundazionen Gehalte bezieht, hat von ihren sonst ziemlich reichlichen Einkünften für das Musikchor durch das bekannte Finanzpatent sehr viel verloren. Die Klöster, welche in früherer Zeit für Kirchenmusik viel thun konnten, sind seitdem alle sehr stark, viele sogar bis zur völligen Dürftigkeit herabgekommen. Auf diese Art ist es leicht einzusehen, dass es den Chorregenten entweder nur durch empfindliche Opfer von ihrer Seite, oder durch die uneigennützige Gefälligkeit mitwirkender Freunde und Dilettanten möglich wird, bei festlichen Gelegenheiten grossartige Kirchenmusik-Kompozizionen zu besetzen und auszuführen. Die Festigkeit unserer Musiker im *prima vista* Singen und Spielen muss hier um so nothwendiger das Beste thun, da nur in seltenen Ausnahmsfällen (eben wegen der Bezahlung, ohne welche wohl mancher Mitwirkende aus Gefälligkeit zur Produkzion, nicht so leicht aber zur Probe kommt) das Abhalten einer Generalprobe möglich ist. Dass aber zur vollkommensten, gänzlich genügenden Aufführung grosser, mit Schwierigkeiten verbundener Werke, wie Oratorien, Messen u. s. w., wobei es nicht nur darauf ankommt, nicht umzuwerfen, sondern auch den Geist des Autors aufzufassen, und die von ihm beabsichtigte Wirkung so genau als möglich hervorzubringen, mehrere Gesammtproben nöthig sind, wusste man seit geraumer Zeit bei uns mehr aus der Tradizion als aus eigener Erfahrung. Die Tonkünstlergesellschaft für Wittwen und Waisen veranstaltet schon lange alljährlich grosse Konzerte, wobei entweder ganze Oratorien, oder einzelne Nummern dieser Kompozizionsgattung, mit andern Musikstücken vermischt, zu hören sind. Bei solchen Gelegenheiten ist die Besetzung allerdings sehr stark, aber gerade bei dem Zusammenwirken so vieler fremdartigen Kräfte zeigt sich oft die Unzulänglichkeit einer einzigen Probe um so auffallender, eine zweite ist dagegen nicht thunlich, weil die Mitwirkenden gratis in Anspruch genommen werden, und viele von ihnen schon durch den Zeitaufwand von einer Probe an ihrem Broterwerb Eintrag leiden. Ueberdies ist bei allen Produkzionen der Tonkünstlergesellschaft das Orchester gegen den Chor zu übermächtig, und im Chor selbst das Verhältniss der Sopranisten und Altisten zu gering gegen die Stärke des Männergesanges.

Unter solchen Umständen war gewiss die Errichtung eines Vereins wünschenswerth, von welchem man hoffen durfte, dass er durch Beischaffung grösserer Geldmittel, durch Veranlassung häufiger gediegener Produkzionen, durch Ausbildung und Unterstützung einzelner Kräfte der Kirchenmusik in Böhmen noch Möglichkeit aufhelfen, überhaupt aber einen Zentralpunkt bilden würde, von welchem aus den verschiedenartigen, manchmal ungereichenden Bestrebungen für diesen edlen Zweck eine feste, erfolgreiche Richtung gegeben, und durch jedes zweckmässig befundene Mittel auf Emporbringung, Veredlung und Förderung dieses erhabenen Kunstzweiges kräftig eingewirkt werden sollte. Dieses war die ehren-

volle, hochwichtige Aufgabe des nunmehr im zwölften Jahre bestehenden *Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik*. Zu untersuchen, und so weit als möglich darzuthun, inwiefern er bis jetzt diese Aufgabe befriedigend zu lösen gewusst habe, ist der Gegenstand des vorliegenden Aufsatzes.

Im August des Jahres 1826, nachdem Se. Majestät weiland Kaiser Franz die Bewilligung dazu ertheilt hatte, trat der Verein in's Leben. Die Mitglieder des leitenden Ausschusses, welche als erste Begründer der Anstalt angesehen werden dürfen, und von welchen es höchst erfreulich ist sagen zu können, dass während der ganzen Dauer des Vereins noch keiner demselben entzogen wurde, waren und sind auch jetzt noch: Ant. Dittrich, Cisterzienser-Ordenspriester; Jos. Heyde, Oberkommissär der k.k. Stadthauptmannschaft; Ign. Kleinwächter, Vorsteher des Handelsstandes; Jos. Freiherr v. Rutschera, k.k. Gubernialrath und Landesunterkämmerer; Wenzel Lichtner, J. U. D. und Landesadvokat; Joh. Ritter v. Rittersberg, k.k. Hauptmann (welcher zugleich seit dem Beginne des Vereins die Geschäftsleitung führte); Joh. Schütz, Magistratsrath; Peter Ritter v. Sporschil, k.k. Appellazionsrath und Bürgermeister, und Joh. Stiepanek, damals Mitdirektor des ständischen Theaters.

Protektoren des Vereins waren: der Fürst-Erzbischof von Prag, Primas regni etc. etc. Wenzel Leopold Glumczansky, Ritter von Przestawlk und Glumczan, und nach seinem Tode die Fürst-Erzbischöfe von Prag: Aloys Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky, Freiherr von Ugezd, und der unlängst verstorbene Andreas Aloys Graf Skarbek Ankwicz von Pohlawice. Als landesfürstlicher Kommissär wurde dem Vereine beigegeben: Joseph Ritter v. Hoch, k.k. Gubernialrath, Polizei-Direktor und Stadthauptmann, und nach dessen Abgange der k.k. Hofrath und Stadthauptmann Peter v. Muth.

Um als wirkendes Mitglied dem Vereine beizutreten, verpflichtete man sich zu einem Beitrage von wenigstens sechs Gulden Konvenzions-Münze für das erste, und vier Gulden Konvenzions-Münze für jedes folgende Jahr; doch gab es bis jetzt immer eine Anzahl Mitglieder, welche ihre Beiträge um ein Bedeutendes erhöhten. Die Zahl der wirkenden Mitglieder betrug im Jahre der Begründung 103 und stieg nach und nach bis auf 253, welche der letzte Jahresbericht des Vereins für das verflossene Jahr 1837, nebst 17 eingegangenen Gesammtbeiträgen, 12 sammelnden und 23 in- und auswärtigen Ehren-Mitgliedern aufzählt. Die Zahl der wirkenden Mitglieder wäre noch viel grösser, wenn nicht jährlich mehrere von ihnen durch den Tod der Anstalt entrissen worden wären. Zu den jetzigen gehören: Se. k.k. Hoheit Karl Ludwig, Erzherzog von Oestreich; die Erzbischöfe von Wien, Olmütz und Lemberg; die Bischöfe zu Budweis, Leitmeritz und Königgrätz; die böhmischen Stände; die prager Stadtgemeinde; Se. Durchl. Clemens Lothar Fürst v. Metternich; Se. Exzell. Karl Graf Chotek, Oberstburggraf des Königreichs Böhmen, und viele der ausgezeichnetsten Männer Böhmens und Oestreichs. Unter den wirkenden und Ehren-Mitgliedern findet man ferner die Namen der Komponisten: Jos. Dessauer; Adalb. Girowetz; Ign. Ritter v. Seyfried; Louis Spohr; Fr. D. Weber; Jos. Weigl; Jos. Wittasek; Jos. Wolfram, und den als musikalischen Literator rühmlichst bekannten Hofrath Raphael Kiesewetter. Zu den liberalsten Unterstützern des Vereins gehören ausser den drei verstorbenen Protektoren und einigen der bereits genannten Mitglieder: Se. Exzell. Christian Graf Clam-Gallas; med. Dr. J. Th. Held; das prager Kirchenamt; Se. Exzell. Franz Graf Salm-Reiferscheid; Franz und Joseph Grafen Thun-Hohenstein; Christian Graf Waldstein-Wartenberg; Se. Durchl. Aloys Fürst Lichtenstein; auch muss der ausgezeichneten Freigebigkeit und der ehrenvollen Theilnahme, welche der zu früh verschiedene Karl Freiherr v. Dobihof-Dier dem Vereine bewies, besonders gedacht werden.

Das erste, wodurch das neue Institut seine Thätigkeit äusserte, waren Produkzionen gewählter Werke aus dem älteren, dann auch aus der neueren Kirchenmusik. Da ich, um identische Gegenstände nicht zu trennen, jedes Unternehmen des Vereins einzeln zu verfolgen gedenke, so bleiben wir vor der Hand bei den Musikproduktionen. Es waren theils selbständige Aufführungen von Messen, welche der Verein ganz aus eigenen Mitteln veranstaltete, theils solche, wozu er, in Verbindung mit einzelnen Chorregenten tretend, dieselben unterstützte. In den Jahren 1830, 1831 und 1832 wurde das Musikchor der Teinkirche, als der Hauptpfarrkirche der Stadt, durch regelmässige Beiträge des Vereins mit einer Anzahl von 18 fortwährend mitwirkenden Musikern verstärkt, nach dem Jahre 1832 aber enthielt sich der Verein, mit den bisherigen Erfolgen nicht ganz zufrieden, jeder Mitwirkung bei solchen Musikaufführungen, die ihm nicht ausschliessend angehörten. Auch mehrere Concerts spirituels wurden vom Vereine veranstaltet, das erste am 21. Dezember 1829, wobei verschiedene Musikstücke von Ph. E. Bach, Cherubini, Gluck, Graun, Händel, Jos. Haydn, Mozart, Neukomm, Righini, Tomaschek, Vogler und Dion. Weber, das zweite am 22. November 1830, wobei Spohr's Oratorium: Die letzten Dinge und eine tüchtige Sinfonie desselben Meisters aufgeführt wurden. Der Ertrag dieser beiden Konzerte floss dem hiesigen Armeeinstitute zu. Das am 5. März 1837 veranstaltete Concert spirituel, wobei eine Kantate von R. Führer und mehrere Kompositionen ernster Gattung von W. A. Mozart zur Aufführung kamen, wurde zum Besten des Fonds für Mozart's Denkmal gegeben. Ausserdem kamen von Zeit zu Zeit unter Mitwirkung achtbarer Dilettanten (von welchen manche, nebst verschiedenen Sängern und Sängerinnen unserer Bühne, und andern tüchtigen Künstlern, auch die öffentlichen Musikproduktionen des Vereins durch ihre Gefälligkeit unterstützten) kleinere Aufführungen oratorischer Gesangskompositionen mit bloser Pianofortebegleitung zu Stande; für Vereins-Mitglieder und besonders geladene Gäste. Jährlich wird vom Vereine ein Requiem für die verstorbenen Mitglieder desselben gegeben; endlich werden bei den öffentlichen Prüfungen der Orgelschüler einige von deren gelungensten Orgelkompositionen gespielt, und jene

Werke, welche in den ausgeschriebenen Preisbewerbungen, wovon wir später sprechen werden, den Vorzug erhielten, den Musikfreunden zu Gehör gebracht. Im Allgemeinen kann man von den Musikaufführungen des Vereins sagen, dass sie, wenn auch nicht ausserordentlich stark, doch mit Rücksicht auf die jedesmalige Lokalität kräftig genug, und nach einem richtigen Verhältniss der einzelnen Stimmen besetzt waren. Im Durchschnitt gerechnet wurden vor einer Produkzion gewöhnlich zwei Generalproben gemacht. Wenn man bedenkt, was eine ganz vollkommene Aufführung grosser, komplizirter Werke erfordert, so muss allerdings, besonders in den feineren Schattirungen des Vortrags, nach zwei Proben noch manches zu wünschen bleiben; doch bei der Festigkeit unserer Musiker und bei der Sorgfalt, womit diese Proben (meistens vom Domkapellmeister Wittasek, manchmal auch von Tribensee oder F. D. Weber) geleitet wurden, waren dennoch diese Produkzionen in der Regel ziemlich gelungen, jedenfalls aber die besten ihrer Art in Prag. Eine grössere Anzahl von Proben hätte schwer zu bestreitende Auslagen herbeigeführt, welches auch dafür als Entschuldigung dienen mag, wenn selbst bei den meisten lobenswerthen Produkzionen des Vereins dann und wann — etwas Menschliches vorfiel.

(Beschluss folgt.)

Uebersicht für das Pianoforte.

1) *Amusements pour la jeunesse. III Sonatines — par F. X. Chwatal.* Oeuv. 32. Preis 22½ Sgr.

2) *Variations agréables et non difficiles.* Von demselben. Oeuv. 33. Preis 7½ Sgr.

3) *Variations agréables etc.* Von demselben. Oeuv. 34. Preis 10 Sgr. Sämmtlich bei *Ernst Wagner* und *Richter* in Magdeburg.

Die Sonatinen für Anfänger sind befingert, überaus leicht und recht nützlich. Die Variazionen setzen zwar etwas Beweglichkeit der Finger voraus, sind aber doch nur für Anfänger und zweckmässig. Der Komponist ist Lehrer des Klavierspiels und hat bisher in allen Druckwerkchen, die wir von ihm sahen, für Schüler und mässig geübte Dilettanten mit Glück gearbeitet.

1) *Marienbader Kreuzbrunnen-Walzer* für das Pianoforte, Op. 1; 2) *Braut-Galopp*, Op. 2; 3) *Gesundheits-Polonaise*, Op. 3; 4) *Missolonghi-Galopps*, Op. 4, und 5) *Erinnerung an Marienbad*, Op. 5. Von *Joseph Czerny*. Pilsen u. Marienbad, bei Reiner u. Schmid.

Wir wollen nicht unterlassen, mit diesen Erstlingskleinigkeiten für Tanzliebhaber einen neuen Komponisten einzuführen in Hoffnung. Anfangen muss Jeder und meist, besonders jetzt, mit Kleinigkeiten. Doch wäre es für Viele besser, nicht zu früh. Die Tänze sind artig, der Satz noch sehr unbeholfen, wie die Notenlithographie der gleichfalls neuen Verlagshandlung.

24 *Musikstärke in allen Dur- und Molltonarten nebst den 24 Tonleitern und den herrschenden Accorden für das Pianoforte.* Zur weitern Ausbildung schon etwas vorgeschrittener Schüler geschrieben von *Kapellmeister Kummer*. 94. W. Bonn, bei F. J. Mompour. Preis 1 Thlr. 2½ Sgr.

Es ist gar kein Mangel an solchen Hilfsarbeiten für Schüler. Hat aber Jemand die Geduld und Gabe, dergleichen neu zu verfassen, dabei gut und zweckmässig, so ist es eben gut und brauchbar. So verhält es sich mit diesen 24 Uebungsstückchen, die an sich recht hübsch, dem jugendlichen Sinne angemessen und in vielfacher Hinsicht nützlich sind. Jugendlehrer mögen sie nicht unbeachtet lassen; sie werden Vortheile davon haben, wie die Schüler selbst. Nur mit den jedem Sätzchen vorausgeschickten Tonleitern ist etwas Eigenes vorgefallen. Der Verf. hatte nämlich alle Tonleitern für beide Hände in gerader Bewegung gesetzt. Dafür hat nun Jemand im Stiche einige Tonleitern in Gegenbewegung gebracht, um Mannigfaltigkeit zu gewinnen. Das wäre auch nicht zu verachten, wenn nur dadurch die in die Gegenbewegung gesetzten Molltonleitern der rechten Hand nicht zur Ungebühr entstellt worden wären. Man sehe z. B. S. 4. Das muss geändert werden, oder man lasse geradehin alle Molltonleitern mit beiden Händen in Oktaven in gerader Bewegung nach Angabe der Bassnoten spielen. — Die Druckfehler sind leicht zu bessern; die bedeutendsten finden sich S. 7, wo in der 2. Klammer von unten die rechte Hand bis auf das erste Achtel des 4. Taktes das Oktavzeichen erhalten muss. — S. 16 sind im letzten Takte der dritten Klammer von oben alle *e* in *es* umzuwandeln. — Lehrer, die das Werkchen verwenden, und sie thun wohl daran, mögen die Berichtigungen besorgen, bevor sie es den Schülern in die Hände geben.

Mancherlei.

Eben lernten wir wieder eine trefflich gearbeitete neue Sinfonie des Herrn Kapellmeister *F. Müller* kennen, des Nachfolgers Eberweins in Rudolstadt, welche dort zweimal mit Beifall zu Gehör gebracht wurde. Die Zahl neuer Sinfonieen, die wir nur in den letzten Jahren in zugesendeten Partituren kennen gelernt haben, ist nicht gering. Weiss auch jeder teutsche Komponist, der nicht schon in grossen Ruf gekommen ist, dass ein solches Werk seines Fleisses schwerlich durch den Druck veröffentlicht wird, ja dass es schwer hält, es in fremden Städten nur zur Aufführung zu bringen: er schreibt sie doch, ist zufrieden, wenn er seine nächsten Umgebungen damit erfreut, hält es für eigenen innern Gewinn, für Bethätigung seiner Kunstliebe, und thut sehr wohl daran. So verhält es sich auch mit Kirchenwerken der verschiedensten Art, unter denen wir im Manuskripte höchst bemerkenswerthe und ausgezeichnete sahen, ohne dass Hoffnung zu ihrer Veröffentlichung vorhanden wäre. Es ist der Mühe werth, dies einmal in Erinnerung zu bringen. —

Herr Kammermusikus *Fr. Belcke*, der in Kopenhagen 4 Konzerte, in Stockholm 2 mit grossem Beifalle gab, ist nach Ablauf seines viermonatlichen Urlaubes wieder in Berlin eingetroffen.

Da eine aus *Nordhausen* eingegangene Anzeige mit keinem Namen unterzeichnet ist, können wir sie nicht

aufnehmen. Die Redakzion muss in jedem Falle wissen, mit wem sie es zu thun hat. Künftig lassen wir solche namenlose Einsendungen, wo sich der Verfasser nicht einmal in einem beigeschlossenen Briefe nennt, ohne weitere Bemerkung ruhen.

Utrecht. In der hiesigen lutherischen Kirche wurde unter Leitung des Herrn Musikdirektor J. H. Kufferath am 1. März zum Besten des lutherischen Waisenhauses ein Vokal- und Instrumentalkonzert gegeben, worin bei stark besetztem Chore und Orchester die Ouverture aus Egmont von Beethoven, der 103. Psalm von Fesca und die letzten Dinge von L. Spohr u. s. w. zur Ausführung kämen.

Petersburg. Die heilige Musik namentlich der griechischen Kirche besteht so würdig fort, wie früher, was hier öfter geschildert wurde. Die philharmonische Gesellschaft gab zwei Konzerte, in welchen *Frdr. Schneiders* Weltgericht und *Mozarts* Requiem unter Leitung des Orchesterdirigenten Herrn Mees vortrefflich ausgeführt wurden. Eben so verdienstlich war die Aufführung des *Tod Jesu* von *Graun*, welche Herr Kapellmeister [illegible] zum Benefize des Theaterpersonals bei der teutschen Oper veranstaltet hatte, bei welcher Gelegenheit ein tüchtig komponirtes Gloria von Keller vorkam. Der Gesangprofessor Herr Rubini gab ein Konzert, in welchem mehre Sätze aus *Mendelssohns* Paulus abwechselnd mit Arien von Donizetti gesungen wurden. — Für das Beste der Oper ist hier auf wahrhaft kaiserliche Art gesorgt, und von der Einsicht und Thätigkeit der kaiserlichen Theateradministration kann man des Erfreulichsten gewärtig sein. Für das Gedeihen öffentlicher Kammermusik ist weniger zu hoffen, so lange es Sitte bleibt, nur die Fastenkonzerte zu besuchen, die in Modesachen höchst glänzend sind, aber für Aufführungen von Sinfonieen und Quartetten eine Lücke lassen. In der diesjährigen Konzertsaison vom 20. Februar bis zum 26. März gaben eigene Konzerte (die Gäste mit „— " bezeichnet): „Lipinski", „Ole Bull", „Vieuxtemps", „Artot", „Prosper Sainton", Bohm, Maurer, Beer, H. Romberg, Kühn — auf der Violine; Meinhard, J. B. Gross (jetzt als Solo-Violoncellist und Kompositeur bei dem russischen Nationalorchester angestellt) und C. Romberg — auf dem Violoncell; Guilleau auf der Flöte; Eisener auf dem Waldhorn; Schlosser, Vater und Sohn, auf der Klarinette; „Adolph Henselt", „Miss Robena Laidlaw", „Tausig", Karl Meyer, Gerke — auf dem Pianoforte; Breiting und Hoffmann, Tenorsänger. Im Konzerte des letztgenannten hiess sich noch der Pianist Leopold von Meyer hören, der keinen Tag zu einem eigenen Konzerte finden konnte. — Ausser diesen öffentlichen Musikgenüssen finden noch eine Menge Privatunterhaltungen Statt unter den Namen Matinées und Soirées. Ole Bull versteht es, Mehre für sich zu gewinnen, besitzt auch grosses Talent, rechtfertigt aber doch noch lange nicht seinen Ruf durch die That. Hier blieb er sehr kurze Zeit, ging nach Moskau und beabsichtigt nach Stockholm zu reisen.

Die bisherige Privatgesangschule des Herrn *G. Wichtl* in *Hechingen* ist zu einer allgemeinen Singschule erhoben worden. Der von demselben thätigen Manne im Dezember 1836 gestiftete Singverein für Erwachsene hat gleichfalls sich gehoben. Es sind jährlich 6 öffentliche Aufführungen bestimmt. Dass diese Liebe zum Gesange der Kirchenmusik gute Dienste thut, liegt am Tage. Der mit dem Singvereine verbundene Liederkranz versammelt sich monatlich einmal, um Gesänge für Männerstimmen auszuführen.

Die Freunde der Untersuchung über die menschlichen Stimmorgane finden in folgendem Werke (2 B. bei Hälscher in Koblenz) sehr viel Anziehendes: „Handbuch der Physiologie des Menschen. Für Vorlesungen von Dr. *Johannes Müller*." Nach öftern Versuchen folgert der Verf., das menschliche Stimmorgan sei ein Zungenwerk mit membranös doppelten Zungen. Der *Gesang* besteht im Hervorbringen von Tönen, die einen bestimmten Schwingungswerth haben. Der Umfang der Stimme beträgt 2 bis 3 Oktaven, selten einige Töne mehr. Die in der Musik unterschiedenen Stimmarten (Bass, Tenor, Alt, Sopran) beruhen nicht blos in der Möglichkeit des leichtern Hervorbringens einer gewissen Tonreihe von bestimmtem Schwingungswerthe, sondern vorzüglich in dem jeder dieser Stimmen eigenthümlichen Klange. Der nämliche Ton, von jeder dieser 4 Stimmen hervorgebracht, klingt doch verschieden. Der Unterschied der männlichen und weiblichen Stimme beruht hauptsächlich auf der verschiedenen Länge der Stimmritze, die sich wie 3 zu 2 verhält. Die Brust- und Falsetstimme beruht nach der interessanten Entdeckung Lehfeldt's (1835) darauf, dass bei den Brusttönen das ganze Stimmband schwingt, bei den Falsettönen nur der Rand; die Gaumbogen haben nicht, wie Bennati behauptete, einen Einfluss auf die Falsetstimme. Der besondere Klang der Stimme, z. B. der Nasenton, hängt von der Form der Luftwege, von den Membranen und ihrer Resonanz ab. Auf die Stärke des Tones influiren die Schwingungsfähigkeit der Stimmbänder, die Resonanzfähigkeit der unterhalb und oberhalb der Stimmritze gelegenen Theile. Stärkeres Blasen oder Ausstossen der Luft macht den Ton bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder stärker, erhöht ihn aber auch allmälig bis über eine Quinte. (Das ist viel, und wir möchten dies an einem Versuche hören.) Daraus folgt, dass, wenn ein Ton bei gleichbleibender Spannung seinen musikalischen Werth behalten soll, die Stärke des Anblasens gleichförmig sein muss. Mithin muss auch beim Schwellen oder Schwächen eines Tones noch ein anderes Moment wirken, z. B. Verengung des untern Zuganges der Rima glottidis durch den Musc. thyreo-arytaenoideus u. s. w. Das wird hinlänglich sein, die Freunde solcher Untersuchungen auf das Werk aufmerksam zu machen.

In *Leipzig* traten als Gäste auf der bekannte Tenor Herr *Schmeser*, dessen Gesang weit besser gefiel als sein Spiel, und Fräul. *Franchetti* aus Hannover, die mehr ihres Spieles als ihres Gesanges wegen ansprach.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Juli. № 30. 1838.

Uebersicht der in den ersten 3 Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien.

1) *Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.*

Sinfonien 2: von *C. G. Reissiger*, erste, in Es, Op. 120; unter denen, die um den Wiener Preis wetteiferten. Vergl. unter Sinfonien: das Register der Miszellen der beiden letzten Jahrgänge, wo das Werk beurtheilt zu finden ist. — Von *Scip. Rousselot*, I. Sinf. dramatique. Oeuv. 27.

Ouverturen 4: von Kalliwoda, sechste, Op. 85; von Beethoven zur Lenore, Op. 138, in C (1805 komp. — in Partitur und Stimmen); von Mendelssohn zum Paulus; von Onslow zur Oper: Guise.

Konzertstücke 2: von Kalliwoda für 2 Violinen, Op. 83; von H. Neumann, für Fagott u. Klarinette, Op. 37.

Harmonie-Musik 9: Unter diesen von C. Hennings, Neithard und Walch.

Tänze 14: Unter diesen hat Jos. Lanner 6, Joh. Strauss 2 Nummern geliefert. Von Strauss finden wir Op. 101, von Lanner Op. 127 angegeben. Eine schöne Anzahl! Dazu kommt noch ein Verzeichniss von 26 Heften, komp. von Jos. Labitzky in Prag, und von A. Emil Titl in Prag, 13 Hefte, die für das Orchester in Abschriften, und für Klavier oder Guitarre, auch für Flöte gedruckt bei Marco Berra zu haben, also hier nicht mitgerechnet worden sind, wie natürlich viele andere gleichfalls, die incognito vergnügen.

Für die Violine mit (selten ohne) Begleitung,

zusammen 60 Nummern, meist Tänze, Fantaseen und Arrangirtes. Das Wichtigste: L. Spohr, Quat. brill., Op. 93; J. Mayseder, second Concertino; R. Kreutzer, 40 Etudes ou Caprices, neu durchgesehen; C. G. Reissiger, 3 Quat., Op. 111. No. 3; C. de Beriot, 12 Mélodies italiennes; Fr. Nohr, Quintett in F., Op. 7; W. H. Veit, second Quatuor.

Für Violoncelle,

zusammen 22 Nummern, worunter das Arrangirte für verschiedene Begleitung. Es sind Konzertsätze und Uebungen. Die Komponisten sind hinlänglich bekannt: J. B. Gross (mit 2 Werkchen); Jos. Merk (2); Aug. Franchomme (2); Max Bohrer (1); J. J. F. Dotzauer (2, das letzte Op. 148), und J. B. Hüttner (1). Zu ihnen gesellte sich Alex. Batta mit 2 Variazionswerkchen.

Für Blasinstrumente (ohne Harmoniemusik).

Für die *Flöte* wird immer noch bei Weitem das Meiste gedruckt; es sind aber auch gewaltig viele Arrangements und Tänze dabei. Zu A. B. Fürstenau (1), Tulou (1) und G. Kummer (1) sind noch namhaft zu machen H. Soussmann (3 Solos, Op. 31), E. Walckiers (1) und Ferd. Wehrle (1). Mit den Tänzen u. dergl. zusammen nicht weniger als 46 Werke! Für die übrigen Blasinstrumente erschienen im Ganzen 9 Nummern, die Meisten für die *Klarinette*, darunter von *P. Bosetti*: indispensabile esercizio; von *H. Bärmann*: Exercices mit Pianoforte; von *H. Neumann*: second Concertante mit Orchester oder Pianoforte; von *F. W. Berr*: 4 Fantaisies mit Pianoforte. — Für *Hoboe*: von *H. Neumann* Concertino mit Orchester oder Pianoforte. — Für *Fagott*: von Kocken, 3 petites Fantaisies mit Pianoforte.

Für Guitarre,

zusammen 13 Ausgaben. Ausser den Tänzen und einer Sammlung aus Opern lieferten: *J. Dorn* Variat. brill., Op. 4; *M. Carcassi*, vollständige Schule in 3 Abtheil., Op. 59; *J. H. C. Bornhardt*, kurze Anweisung die Guitarre zu spielen, nebst einigen Uebungen (vermehrte Auflage); *W. Herz*, Trio für 2 Flöten u. Guitarre, 65. W.

Für Pianoforte.

Hier gibt es immer einzutheilen und viel zu zählen. Nehmen wir zuerst die *Pianoforte-Werke mit Begleitung*. Schon in dieser Abtheilung kommen 50 Nummern heraus. Unter diesen von alten Werken das Konzert in D moll mit Streichinstrumenten von *J. Seb. Bach*; neue Auflagen der *Beethovenschen* Sonaten mit Begleitung; auch das grosse Trio. Von noch lebenden Komponisten heben wir folgende Werke aus: *Leopoldine Blahetka*, second Quat., Op. 44; *Max Bohrer*, Duo concert.,

Op. 20; *J. B. Cramer*, gr. Variat. brill. mit Streichquartett, Flöte und 2 Hörnern, Op. 85; *H. Herz* und *L. Drouet*, Duo concert., Op. 96; *Aloys Schmitt*, Rondo brill. mit Orchester, Op. 101 (zur Erinnerung an Field); *L. Spohr*, Duett mit Violine, Op. 96. — Am meisten haben noch folgende Männer mitgewirkt: J. F. Kelz; Fr. Rücken; H. Soussmann; F. A. Kummer; Benedict; J. W. Kalliwoda; J. Küffner; Osborne; Schoberlechner; Jos. und Phil. Fahrbach; Fr. Hünten; Karl Seyler; M. Singer.

Für 4 Hände sind zusammen 90 Werke erschienen, ohne 12 Ouverturen; also mit diesen 102 Hefte. Unter dieser Anzahl hat *H. Bertini* geliefert Etüden zur Ausbildung des Taktes und des Rhythmus, Op. 97; — *J. B. Cramer*, gr. Duo brill., Op. 88; — *Karl Czerny* 11 eigene Werke und mehres Arrangirte von Beethoven, Haydn, Mendelssohn und Spohr; — *Ant. Diabelli* hat eine ganze Sammlung meist aus neuen Opern gezogene Stückchen in 16 Heften, unter dem Namen Euterpe, geliefert; — *H. Herz*, 4 Werkchen; *Fr. Hünten*, 3; *J. N. Hummel's* Op. 51 hat eine neue Auflage erlebt; — von *F. Kuhlau* sind 2 leichte Nummern geliefert worden, und von *F. Liszt*, gr. Galop chromatique, Op. 12. — Für 2 Pianoforte ist ein einziges Werk, gr. Duetto concertante von *Ant. Fanna*, Op. 35, erschienen.

Für 2 Hände geht es natürlich noch weiter. Da erhielten wir, Variazionen, Tänze, Märsche, Ouverturen und Lehrbücher besonders gezählt, in diesen 5 Monaten 195 Druckwerke. Von K. Czerny sind 34 eigene, meist nach allerlei Themen verfasste und arrangirte, wie auch einige beﬁngerte dabei; eine dieser Sammlungen besteht aus 18 Nummern in einzelnen Heften. Ant. Diabelli hat auch eine 2händige Euterpe in 3 Nummern angefangen. Die namhaftesten der Komponisten, welche mehr oder weniger zu dieser Zahl beigetragen haben, sind: Louis Berger, Bertini, Ludw. Böhner, Chopin, J. B. Cramer, Dussek (la Consolation, neu aufgelegt), John Field, Adolph Henselt, H. Herz, Franz Hünten, F. Kalkbrenner, J. F. Kittl, F. Kuhlau, Lisst, Karl Mayer, Fel. Mendelssohn (Scherzo), Moscheles, J. P. Pixis, C. G. Reissiger, Ferd. Ries, Aloys Schmitt, Rob. Schumann, W. Taubert, C. E. F. Weyse. Das Wichtigste haben wir besprochen oder werden es thun. Unter der Menge heben wir zogleich noch 6 Fugen von Mozart, Händel und Bach (bei Simrock) aus, weil es dabei gar nichts zu besprechen gibt.

Variazions-Spiele, darunter auch von Tüchtigen, zählen wir 52, unter welchen K. Czerny, H. Herz und Franz Hünten nicht fehlen; Ouverturen gerade ein Dutzend, aber Tänze! Wir bringen 152 Hefte heraus, und unter diesen sind ganze fortlaufende Sammlungen. Die Märsche haben es in diesen friedlichen Zeiten doch auf 18 Ausgaben gebracht. —

Lehrbücher für das Pianoforte erschienen von

H. Herz: Praktische Pianoforte-Schule, bestehend in Tonleitern, Uebungen, Passagen, Vorspielen und kleinern Handstücken mit Fingersatz.

L. Adam: Pianoforte-Schule in 12 Lieferungen (wovon 7 erschienen sind).

J. N. Hummel: Anweis. zum Pianofortespiel. Neue Auflage, in Lieferungen (mit umgearbeitetem und sehr verbesserten Text; 5 Lieferungen bis dahin).

G. W. Körner: Der angehende Pianofortespieler. Ganz leichte und gefällige Uebungsstücke nach den Regeln der Applikatur und in methodisch fortschreitender Stufenfolge. Op. 12. Heft 1.

Im Ganzen sind also für Pianoforte in den 5 Monaten 586 Werke und Werkchen erschienen.

Die *Orgel* begnügt sich mit 17 Werken, darunter eine grosse Fuge und Toccata von *Seb. Bach*; Präludium und Fugen von *Fel. Mendelssohn*; der Choralfreund von *Ch. H. Rink*, 6. Jahrgang.

Die *Harfe* erhielt 21 Ausgaben von den Komponisten: *N. C. Bochsa*; T. Labarre; F. Marcucci; Tib. Natalucci, und Parish-Alvars.

Sogar für das *Accordion* wurde eine Unterweisung gedruckt, die es spielen lehrt auch denen, die keine Noten kennen.

An Gesangwerken

sind der *Kirche* 33 gewidmet (die wichtigsten sind besprochen und werden es); dem *Konzert* mit Begleitung mehrer Instrumente 7 (Kleinigkeiten); *mehrstimmige Gesänge* mit und ohne Pianoforte-Begleitung erschienen 45 Hefte; *Opern-Musik* mit Pianoforte-Begleitung 38 Ausgaben, meist bekannte Auswahlen.

An vollständigen Klavierauszügen sind verzeichnet:

V. Bellini: die Unbekannte und der Pirat (bei Schlesinger).

G. Donizetti: Lucia di Lammermoor, Dramma trag. (bei Riccordi).

Eugen, Herzog v. Würtemberg: Die Geisterbraut.

Gluck: Iphigenie in Tauris und Orpheus (teutsch und französisch).

H. Marschner: Schloss am Aetna (bei Wunder).

Fr. Silcher: Die kleine Lautenspielerin, Schauspiel mit Gesang.

C. E. F. Weyse: Floribella (bei Lose u. Comp.).

Auber: Der schwarze Domino; teutsch bearbeitet vom Freiherrn v. Lichtenstein (bei Schott).

Alle diese Opern sind in unsern Blättern ausführlich besprochen, auch kurz die letzte, über welche wir uns jedoch noch ein Wort vorbehalten.

Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte-Begleitung sind immer nicht wenig. Dieses Mal haben wir 220 Hefte und Sammlungen zu nennen. Rechnen wir die Gesänge mit Begleitung der Guitarre (9 Hefte) dazu, so gibt es 229! — An *Gesangunterrichtswerken* fehlt es auch nicht; es sind 17 erschienen; unter diesen von *Aug. Andrade* (in das Pariser Konservatorium eingeführt); *H. K. Breidenstein*; C. Karow; C. Keller; Jos. Mainzer (für Kinder); *H. G. Nägeli*; *F. Paer* (Solfeges); E. Richter; *Ch. Th. Weinlig* (Singübungen für den Tenor).

An *theoretischen und geschichtlichen Werken* lieferte das Ausland 3, Teutschland 15 Werke. Unter den letzten sind die fortgesetzten Hefte des Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst für eine Nummer gezählt worden. Uebrigens heben wir noch aus: Briefe über den Ritter Gluck und seine Werke. Uebersetzung von *J. G. Siegmeier* (2 Aufl., bei Voss in Berlin); Aug. Kahlert: Tonleben (Novellen und Aufsätze); H. G. Nägeli's Biographie — und eine neue Ausgabe von W. Heinse's Hildegard von Hohenthal. — Dabei sind die Zeitschriften nicht, die wie im vorigen Jahre fortgehen; die neuern sind von uns schon angezeigt.

Die Summe aller in diesen 5 Monaten gedruckten Werke, ohne die Zeitschriften, beträgt also

für das Orchester	22
— Violine	60
— Violoncell	22
— Flöte	46
— die übrigen Blasinstrumente	9
— Guitarre	13
— Pianoforte zusammen	586
— Orgel	17
— Harfe	21
Gesangwerke	345
Gesang-Unterricht	17
Theoretische Schriften	18
	1176 Werke.

Frauen-Komposizionen für das Pianoforte.

Due Allegri di Bravura composti — da Ida Krause. Op. 5. Berlino, presso Cosmar e Krause.

Beide Sätze sind so klar und so einheitsvoll, dass Spieler, die der neuern Komposizionsweise ergeben sind, ihnen mehr Mannigfaltigkeit und wechseladere Leidenschaft wünschen werden. Das Fräulein hat sich vorzüglich nach Mozarts Zeit gebildet in Form und Spielart. Liebhaber jener Zeit werden beide Stücke schön und unterhaltend finden. Ueber Schwierigkeit der Ausführung werden sich etwas fertige Spieler nicht beklagen, so brillant sie auch in der geschilderten Weise klingen. Es kann also diesen Sätzen nicht zum Tadel gereichen, dass sie vom neubeliebten Schwunge nichts an sich tragen.

Introduction et Rondeau agréable composé par Antonette Pesadori, née Pechwell. Original-Bibliothek, Heft 47. Leipzig etc., bei Schubert und Niemeyer. Preis 12 Gr.

Die unlängst verstorbene tüchtige Klavierspielerin am Hofe zu Dresden, eine in jeder Hinsicht ehrenwerthe und geehrte Frau, zu bescheiden, um nach Verdienst bei ihrem Leben weit verbreitetes Aufsehen zu machen, mag wohl Manches, namentlich zum Besten ihrer vielen Schülerinnen komponirt haben, was sie verborgen hielt und nur im kleinen Kreise ergetzte. Nach ihrem Tode wird der Musikwelt zur Erinnerung an die überaus gefällige und thätige Künstlerin genanntes Werkchen übergeben, dass in Einigem den neuern Wendungen sich anschliesst, im Ganzen aber gefällig, leicht und einfach gehalten ist, für mässige Spieler und für Schüler sehr brauchbar. Ihre Freunde werden diese willkommene und anspruchlose Gabe in verdienter Ehre halten. Einen Druckfehler in der Einleitung verbessert sich Jeder selbst.

Six Valses à la Viennoise — par Leopoldine Blahetka. Op. 42. Leipzig, chez G. Schubert. Preis 12 Gr.

So lange sich auch die anmuthige Klavierspielerin in Frankreich verweilte, ohne wieder nach Teutschland zurückzukehren, so wenig hat sie doch die Wiener Walzerweise vergessen. Alle 6 Walzer, der letzte wie gewöhnlich etwas ausgeführter, sind ganz im Wiener Geschmacke, also im Geschmacke Aller, welche die berühmten Tanzförderer unserer Zeit zu schätzen wissen, nur noch frauenzimmerlich angenehmer und einfacher, dabei so frisch und tanzlich, dass wir sie allen Liebhabern zum Versuch empfehlen. Anstrengend sind sie nicht; sie sind für Unterhaltung gefälliger und leichter Art geschaffen.

Deuxième Caprice pour le Pianoforte — par Julie Baroni-Cavalcabò. Oeuv. 12. Vienne, chez Tobie Haslinger. Preis 1 Thlr.

Die von Mozart dem Sohne vorzüglich gebildete und geleitete Künstlerin ist unsern Lesern längst bekannt. Schon vor Jahren haben wir auf sie, als eine in die nothwendigen Kunstfertigkeiten eingeweihete und mit Kom-

positionstalent begabte Dame aufmerksam gemacht. Ihre Werke zeichnen sich durch glückliche, wenn auch nicht immer auffallend hervorstechende Erfindung, gesunde und lebhafte Durchführung und sinnigen Schmuck bei wohlbewahrter Einheit, die es ihr unmöglich macht, sich im Behagen des Mannigfaltigen zu weit vom jedesmal gewählten Hauptwege zu entfernen, sehr vortheilhaft aus. Dabei gibt sie sich in allen ihren Leistungen als eine solide, bis zu reicher Fertigkeit gehobene Klavierspielerin kund. Diesen Ruhm wird ihr auch dieses Werk nicht nur nicht schmälern, sondern noch erhöhen. Zur Klarheit der Ideen, zu jenem wesentlichen Zusammenhange derselben, ohne welchen ein Kunstwerk gar nicht bestehen kann, und zu den soliden, keineswegs überladenen Auszierungsmitteln ihrer früheren Gestaltungen hat sie hier eine auffallendere, dem Geschmacke unserer Tage sich anbequemende Bravour, doch immer in guter Mässigung, Manches in der Weise Thalbergs, dem die Caprice auch gewidmet ist, hinzugethan. Eben so sind die durchgehenden, die Harmonie auf kurze Zeit aufhebenden Oktavenschläge, Sekundenschritte und dämmernden Vorhalte, wodurch man sich mystisch zu verhüllen liebt, Alles jedoch nicht in's Uebertriebene gespielt, eingemischt und so dem Zuschnitte des Neuen mit löblicher Vorsicht gehuldigt worden. Das Werk ist zu empfehlen.

Lieder und Gesänge.

Fünf Gesänge für Bariton mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von *Jos. Fischhof*. 37. Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Die Melodieen sind natürlich, die Begleitung leicht, auch wo sie bewegter oder etwas geschmückter wird; beide sind dem Zeitgemässen durch nicht zu oft angebrachte Vorhalte und Uebergänge nahe gebracht; am meisten ist für leicht Gefälliges, nicht für Tiefes gesorgt. Das erste ist „Ständchen aus der Ferne", von Theod. Hell; 2) „der Zigeunerknabe", von C. Baron v. Schweitzer; 3) „der brave Mann", von Heine; 4) „die Beichtung", von Dr. William Riehl; 5) „Lebe wohl", von Heine. Das letzte ist verfehlt, schon des Polonaisenzuschnittes wegen.

Der Krieger. 6 Gesänge für Bariton — von *C. E. R. Alberti*. 3. Sammlung der Gesänge. Berlin, bei H. Wagenführ. Preis 12 Gr.

Lauter eigentliche Lieder, frisch, im Volkston, am meisten die drei lebhaften: 1) „Ausmarsch", von E. M. Arndt; 2) „Soldatenmuth", von Hauff; 6) „des Kriegers Tod", von Göttling —, sämmtlich in ²/₄ Takt. Aber auch die drei ernstern sind ungesucht und leicht gehalten: 3) „Soldatenliebe", von W. Hauff; 4) „Reiters Morgengesang", von demselben; 5) der oft komponirte, hier sehr angemessen schlicht gesetzte „gute Kamerad", von Uhland. Alle Lieder ganz stimmrecht.

Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte — von *Fr. Rücken*. Op. 19. Liederheft 7. Hamburg und Leipzig, bei Schubert und Niemeyer. Preis 18 Gr.

1) „Ave Maria", von Walter Scott, sehr wirksam und sachgemäss, schöner noch von einer Jungfrau gesungen; 2) „Frühlingsglaube", von Uhland. — So oft und gut auch das Lied komponirt worden ist, es ist hier auch gut, fast in der früheren, mit Recht beliebten Manier von C. Kreutzer; 3) Lied: „Ich sass im Grünen am klaren Bach", von L. Rellstab — schön, weit mehr Gesang als Lied, dem Inhalte völlig angemessen, der Empfindung und Erzählung mischt; 4) „Du bist wie eine Blume", von H. Heine — recht schön; 5) Allemannisches Lied, von A. Licht — im Volkston und Walzertakt, zum Schlusse jodelnd.

1) *Deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte* — von *F. H. Truhn*. Op. 21. Preis 17½ Sgr.

2) *Liebeswunsch* (Tenor) *und Liebeslied* (Sopran), Gedicht von R. Burns mit Pianoforte. Von demselben. Op. 23. Pr. 12½ Sgr. Beide: Berlin, bei Stackbrandt.

Unter den teutschen Liedern 1) „Freudvoll und leidvoll", von Goethe, entschuldigt sich durch seine Einfachheit, die auch nicht zu verwerfen ist und ihm manche Freude bringen wird, obgleich es Andere nicht leidenschaftlich genug finden werden; 2) „Da drüben", von J. Mosen — recht hübsch, besonders durch das Hervorheben der Ueberschriftsworte; 3) Lied des Mephistopheles: „Was machst du mir vor Liebchens Thür" — für Liebhaber; 4) Szene. Bauern unter der Linde (Tanz und Gesang), charakteristisch treffend, leicht und frisch; 5) Mutter zur Tochter (zweiter Theil aus Goethe's Faust), etwas zu gesucht und karrikirt; 6) Die Zauberin, von C. Grünbaum — hübsch gemacht, aber doch gemacht, was bei so ländlicher Sprache des Liedes am wenigsten eingreifen kann; 7) Frühlingslied, von A. Kosten — einfach eigen und angemessen; 8) „Die Schöpfung des Weibes", von Karl Simrock — wäre recht niedlich: allein folgender Verseinschnitt singt sich in einem sonst so leichtfliessendem und galanten Liede nicht schön, besonders der gedehnten Zäsursylbe wegen, was sich nur sehr selten mit gutem Geschmacke vereinigen lässt. Hier die Stelle:

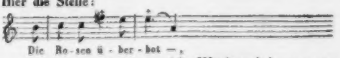

Das andere Heft mag nicht Wenigen behagen: uns ist aber das erstgenannte um mehrerer Sätze willen lieber.

Zwölf Balladen und Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, von *J. A. Leceef*. In 4 Heften. Berlin, bei Kuhr. Preis jedes Heftes 12 Gr.

Ueber diesen Verfasser, der eben so viel Kompositions- als Lehr-Gabe besitzt, haben wir schon zu wiederholten Malen mit Vergnügen gesprochen, auch über Lieder- und Balladen-Hefte. Dennoch können wir uns nicht kürzer fassen, als bei frühern Anzeigen, denn es herrscht bei ihm keine Manier; er setzt eben nach der

lutionairen Auftritte und deren gewaltsamen und plötzlichem Wechsel in Neapel erging, das sey bedeckt, da er nun ruhet. Man gab ihn, nachdem die politischen Verhältnisse ihre lezte Veränderung erlitten hatten, frey, und er ging nach Venedig. Sein zarter Körper erlag da den Folgen der lezten Bedrängnisse, und es bedurfte keines Giftes, um die gefühlvolle Seele gar bald vom Körper zu trennen. Da sich aber das Gerücht seines gewaltsamen Todes in Italien, und von da aus in Deutschland verbreitete, sandte der Arzt, der ihm in Venedig beygestanden hatte, auf Befehl der Regierung, Folgendes an Cimarosa's Verwandten und Freunde nach Neapel, das wir wörtlich wiedergeben, wie es uns anvertrauet ist:

Il fù Sgre Domenico Cimarosa maestro di capella è passato qui in Venezia agli eterni riposi il giorno undici di Gennaro dell'anno corrente, in consequenza di un tumore, che avea al basso ventre, in quale dallo stato scirroso è passato allo stato cancrenoso. Tanto attesto sul mio onore e per la pura verità, ed in fede etc.

Venezia, il 5 Aprile 1801.

D. Giovanni Piccioli,
Reg. Deleg. e medico onorario di sua Santità di N. S. Pio VII.

Berlin. Dem. Schmals ist auf zwey Jahre nach Wien berufen worden, um daselbst in der italienischen und deutschen Oper zu singen. Sie behält während ihrer Abwesenheit die Hälfte ihres hiesigen Gehalts. Auch Dem. Jagemann aus Weimar ist nach Wien gegangen, nicht sowohl um öffentlich aufzutreten, sondern zunächst, um den berühmten Kastraten Marchesi zu benutzen.

Kurze Anzeige.

Zwölf Variationen und einige Tänze für's Klavier oder Pianoforte, in Musik gesezt von K. Heinke. Berlin, bey G. F. Starke.

Diese, der Königin von Preussen zugeeignete, Kleinigkeiten sind als Uebungsstücke für noch nicht weit fortgeschrittene Lehrlinge zu empfehlen. Sie sind nicht nur melodiös und leicht, sondern auch mannichfaltig und gefällig gesezt. Es wäre zu jenem Behuf wohl gut gewesen, wenn der Verfasser für diejenigen angehenden Klavierspieler, die das Werkchen ohne Lehrer, oder was so oft der Fall ist, ohne gründlichen Lehrer benutzen wollen, noch öfter die richtige Applikatur beygeschrieben hätte, als geschehen ist; auch würde er kleine Unebenheiten, wie (ausser den von ihm selbst in der Nachschrift bemerkten) den, für solchen Platz wohl zu fremdartigen Schluss der 4ten Var., oder wie den Gang des Basses, Var. 7., System 3., Takt 3., oder wie das gis im 5ten Takt vor dem Ende der Quadrille S. 14., welcher ungewöhnliche Schluss übrigens recht hübsch in den Anfang leitet, besser vermieden haben. Der Verf. kündigt mehrere ähnliche Variationen und kleine Handstücke für Klavier, Harfe und dergleichen an; da an hübschen Kleinigkeiten zu solchem Gebrauch nicht eben Ueberfluss da ist, kann er wohl hoffen, dass man sie gern aufnehmen werde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

jedesmaligen Auffassung und Empfindung des Stoffes und hält nur bei jedem Kunsterzeugnisse fest, was überall als Grundlage angesehen werden muss, wenn das Werk bei günstigem Schicksale gedeihen soll. Ein günstiges Schicksal gehört aber auch bei Kunstwerken zum Lebensglück, wenigstens in den Zeiten ihrer Jugend, was die eigenthümlich gearteten sogar noch viel nöthiger haben, als die gewöhnlichen, die sich ohne Weiteres nach der beliebten Manier richten, die jedem Hörer und Sänger bekannt, daher leicht, ohne alle Mühe aufzufassen und darzustellen ist, ein Umstand, der mehr zur guten Aufnahme blos äusserlich artiger Werkchen beiträgt, als billig genannt werden könnte, wenn die Konversazion nicht auch ihre Rechte für sich hätte, die ihr, geschützt durch ein zahlreiches Heer Vertheidiger, gar nicht genommen werden können. Sieht man ihr das Unvermeidliche mit Guthmüthigkeit und freundlicher Lebensfrische nach, so lässt sie sich auch Geistreiches, ohne Pedanterie geboten, nicht nur recht gern gefallen, sondern gewinnt es sogar oft recht lieb, und zeigt sich dadurch sinniger und liebevoller, als mancher in anmassendem Eigensinn abstossende Geist, dessen schwerfälliger Stolz die Unterhaltung in Fesseln legt, dass sie ihn schlechthin nicht liebenswürdig finden kann, sondern ihn mit Recht flieht. —

Wir können voraussagen, dass dieser Lebensfehler dem Verfasser nicht eigen ist; er will und liebt die Unterhaltung, will sie aber nicht leer und sucht sie nicht im hergebrachten Floskelwerk. — Das erste Heft ist für Mezzo-Sopran oder Alt bestimmt, ist aber von uns schon nach Verdienst geehrt und das Publikum auf diese Sammlung aufmerksam gemacht worden. Das 2. Heft für zweiten Sopran oder zweiten Tenor (oder Alt und hohen Bass) bringt 1) Eginhard und Emma, von Helmina von Chezy, eben so leicht als trefflich; 2) Lied aus Eginhard und Emma, schön für sehr zärtliche Seelen; 3) die Kapelle, von Uhland, höchst einfach und trefflich; 4) Trautel, von Bürger; des Dichters Weise ist in Tönen so vollsinnig und lieblich gesungen, dass es seltsam wäre, wenn es nicht Jedem wohlgefiele. — Das 3. Heft, für Bariton oder Bass, gibt „den Harfner" von Goethe, bei aller Einfachheit in einer gewissen spielenden Volksfeierlichkeit dramatisirt genug; 2) „Der Alpenjäger", von Schiller, so gut, als dieses Gedicht nur komponirt werden kann. Dennoch wird „Die Sehnsucht", von Schiller, noch allgemeiner ansprechen. — Das 4. Heft, für Sopran oder Tenor, enthält: „Des Knaben Tod", von Uhland —, „Der König in Thule" — und „Das Schloss am Meere". Es sind dieselben Gedichte, die wir im 9. Gesangwerke dieses Komponisten, als karakteristisch wohlgelungen, bereits besprachen. Die Sammlung verdient Aufmerksamkeit.

---

1) *Der Erlkönig*, Ballade von Goethe, für eine Singstimme mit Pianoforte — von *H. T. Petschke*. 3. Werk. Leipzig, bei F. Whistling. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

2) *Fünf Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte* — von demselben. Op. 7. Leipzig, bei Rob. Crayen. Preis 20 Gr.

Ueber das geübte und hinlänglich beglaubigte Kompozizionstalent des genannten, vielfach gebildeten Dilettanten haben wir uns im Allgemeinen wiederholt schon ausgesprochen. Was gleich aus den ersten Druckwerken desselben hervorschimmerte, eine weit grössere Neigung zum Leidenschaftlichen, dramatisirt Durchkomponirten oder doch Geschmückteren in der Begleitung, als zum einfachen eigentlichen Liede, das hat sich mit jeder Herausgabe in immer helleres Licht gestellt. Einen starken Beweis dafür gibt der Erlkönig, der völlig episch-dramatisch gefasst und mit oft glänzender, immer aber mit reicher Klavierbegleitung ausgeschmückt worden ist, so dass sie wesentlich zum Ganzen gehört. In dieser für gute Wirkung nothwendigen Verwebung eines glänzenden, oft malenden Instrumentenspieles mit dem szenenartigen Gesange liegt das Eigenthümliche dieser neuen Komposizion der musikalisch vielseitigen Ballade, die in jeder, nur nicht verunglückten, noch ungünstigen Musikform ihre besondern Freunde sich gewinnen muss, so dass ein Theil diese, der andere eine entgegengesetzte Tonbehandlung vorziehen wird, übereinstimmend mit der Richtung seines Wesens. In allerlei Formen und Haltungen haben wir sie mit Antheil gehört, auch in dieser. Das Einzige, was man an einigen Stellen nicht mit Unrecht einwenden könnte, wäre die öftere Wiederholung mancher Textstellen, sobald man den Gesang der eigentlichen Balladenweise als vorherrschend berücksichtigt. Da hingegen das Vorherrschen des Balladensanges in dieser mehr in's Dramatische gezogenen Form nicht mehr streng gefordert werden darf, vielmehr Stimmton und Pianofortespiel als einander gleichstehend, so wie Wort und Musik überhaupt angesehen werden müssen: so muss folglich der Abrundung der Musik für sich auch ein gleiches Recht, wie dem Worte beigemessen werden, wodurch sich dann auch die Wortwiederholungen hier in dieser Verknüpfung beider Künste durch gute Wirkung entschuldigen. Dazu gehört aber, dass Sänger und Spieler sich verstehen und geschickt sich einen. — Im folgenden Werkchen gibt der erste Gesang sogleich wieder ein Zeugniss von der Vorliebe des Verfassers zum dramatisirten Durchkomponiren und zum Schmücken der Situazionen durch malende Begleitung. G. W. Fink's Lied: „Die Verlassene" ist, mit Weglassung der vorletzten Strophen, auf diese Art und recht wirksam gut behandelt. Die 3 nächsten: „Der Freund", von J. Curtius; „Der Lindenbaum", von W. Müller; „Die Post" von demselben, sind wohlgelungene, hübsche *Kanzonetten*, an denen wir nicht gerade Ueberfluss haben. Das Letzte, „Lauf der Welt", von Uhland, ist das einzige Lied dieser Sammlung und recht artig, gefällt uns aber doch am wenigsten. — Wie die neuere Zeit die Durchgangstöne durch Entfernung von ihren harmonischen Nebentönen zu schärfen und dadurch vorübergehend dunklere Striche in sonst gewöhnliche Partieen zu ziehen liebt, davon enthalten wir uns nicht ein kurzes, aber recht anschauliches Beispiel herzusetzen, nicht um es im Allgemeinen zu tadeln, vielmehr ist es am rechten Orte von sehr guter Wirkung, sondern nur um auf diese Manier aufmerksam zu machen und um zu warnen, dass

sie nicht zu häufig angewendet, sondern mit der älteren wechselnd gebraucht werde, wodurch die Wirkung auf alle Fälle gewinnt, da zu viel Schatten doch auch nicht gut ist. Die Stelle ist ein Theil der Einleitung von No. 2:

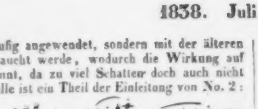

Dass übrigens Op. 6 dieses Verfassers früher gedruckt und auch von uns angezeigt wurde, als Op. 3, geschieht jetzt seit längerer Zeit nicht zu selten.

Der Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Prag.

(Beschluss.)

Vom Jahre 1829 angefangen, wurden jährlich eine Anzahl guter, möglichst leicht ausführbarer Kirchenmusik-Kompositionen zu dem Zweck angeschafft, um dieselben mittelst der Konsistorien Böhmens an solche Kirchen auf dem Lande vertheilen zu lassen, welche derselben am meisten bedurften und doch nicht die Mittel hatten, dergleichen selbst zu kaufen.

Mit Anfang Oktober 1830 wurde die Orgelschule des Vereins eröffnet. Obwohl Böhmen immer vorzügliche Organisten aufzuweisen hatte, so waren dennoch in sehr vielen Kirchen, besonders auf dem Lande, die Orgeln fast ganz unwissenden Menschen anvertraut, welche durch die zweckwidrigste Behandlung dieses Instrumentes ein wahres Aergerniss gaben. Der Verein wollte nicht nur diesen Mangel nach Möglichkeit allmälig abstellen, sondern ging auch von der Ansicht aus, dass gut unterrichtete Organisten, bei der gründlichen Ausbildung, welche ihr Beruf erfordert, wesentlich dazu beitragen würden, musikalische Kenntnisse und einen guten Geschmack durch die Länge der Zeit im Lande immer mehr zu verbreiten. Als Professor der Orgelschule wurde der Organist der Domkirche und des Strahofer Stiftes, Robert Führer (wohl der ausgezeichnetste Zögling unsers verdienstvollen Domkapellmeisters Wittasek) angestellt. Im Jahre 1831 wurde, wegen häufigerer Anmeldungen von Schülern, ein doppelter einjähriger Lehrkurs in zwei getrennten Klassen eröffnet; im folgenden Jahre wurden statt dessen die Unterrichtsstunden vermehrt, und in einem etwas grösseren Lokale alle Schüler zu einer Klasse vereinigt. Um aber dem Unterrichte, welcher sich bisher auf die Lehre der Harmonie und eine Anleitung zum Präludiren beschränken musste, eine umfassendere Ausdehnung geben zu können, erweiterte der Verein, vom Oktober 1833 angefangen, den Lehrkurs der Orgelschule auf zwei Jahre. Hiedurch wurde es möglich, die Lernenden auch im Kontrapunkte und in der Kunst des Fugirens zu unterweisen. Die Aufnahme der Orgelschüler fand sonach nunmehr alle zwei Jahre statt; um jedoch den Zutritt zu derselben den sich immer häufiger anmeldenden Lernbegierigen noch mehr zu erleichtern, wurde, vom Oktober 1836 anfangend, ein doppelter zweijähriger Lehrkurs unter den Professoren Robert Führer und Wenzel Horak, mit alljährlicher Aufnahme von Schülern eröffnet. Da die Mehrzahl der letzteren junge Männer vom Lande waren, die sich dem Schulwesen widmeten, so kam der Unterricht gerade an die rechten Leute, um durch die ihnen beigebrachten Kenntnisse in den verschiedenen Kreisen des Landes auf Verbesserung der Kirchenmusik einzuwirken, überhaupt aber zur allgemeineren musikalischen Bildung beizutragen. Dass viele von den absolvirten Orgelschülern zu den besten Hoffnungen dieser Art berechtigten, bewiesen die von ihnen für die Orgel komponirten Präludien und Fugen, so wie auch die bei jeder öffentlichen Prüfung vorgenommenen praktischen Uebungen. Bei diesen Gelegenheiten machten sich manche recht erfreuliche junge Kompositionstalente bemerkbar, zu deren Aufmunterung der Verein an die ausgezeichnetsten von ihnen Prämien, bestehend aus akkreditirten Werken dieses Kunstfaches, vertheilte. Von einem liberalen, ungenannten Spender wurden übrigens jährlich noch einige Prämien in Gelde beigefügt. Bei Besetzung von Schullehrer- und Organisten-Stellen sehen die öffentlichen Behörden schon vorzugsweise auf die Beibringung guter Zeugnisse aus der Orgelschule des Vereins von Seite der Bewerber.

Um die Anzahl tauglicher Singknaben zu vermehren, errichtete der Verein im Jahre 1832 eine Gesangschule, und ernannte zum Professor derselben Herrn Wenzel Horak, unter dessen Leitung zwei Lehrkurse, jeder durch die Dauer von zwei Jahren, abgehalten wurden. Da jedoch diese Unternehmung einen nicht so günstigen Erfolg hatte, als man sich davon versprechen zu dürfen glaubte, so wurde diese Knabensingschule nach Beendigung des zweiten Lehrkurses im Jahre 1836 wieder aufgelost, und statt dieses Lehramtes Herrn Horak die Professur aus dem neuerrichteten besonderen Jahrgange der Orgelschule, wie schon weiter oben zu ersehen ist, anvertraut.

In der Absicht, durch Verbreitung guter, vaterländischer Kirchenmusikalien gemeinnützig zu werden, veranstaltete der Verein nach und nach die Herausgabe mehrerer Werke dieser Art zu geringen Preisen. Bisher sind davon erschienen: *Kirchengesänge mit Orgelbegleitung*, einzelne davon auch mit beigefügter Begleitung von Blasinstrumenten. In teutscher Sprache wurden bis jetzt zwei, in böhmischer aber vier Hefte herausgegeben; unter den letzteren sind einige aus altböhmischen Gesangbüchern entlehnte (im zweiten Hefte) einer besondern Erwähnung werth. Uebrigens wurden aufgelegt: *Fugen und Präludien für die Orgel*, von böhmischen Komponisten — zwei Hefte, und: *Kurze Belehrung* über die innere Einrichtung der Orgel, und die Art, dieselbe im guten Zustande zu erhalten, wie auch, kleinere Ausbesserungen an derselben in Ermangelung eines Orgelbauers selbst vorzunehmen, für angehende Orgelspieler verfasst von *Joseph Gartner*, k. k. Hof-Orgel- und Pianofortebauer in Prag, mit 3 lithographirten Tafeln. Von dem

letzteren Werkchen wurde auch eine böhmische Uebersetzung von *Norbert Waniek* verfasst und vom Verein herausgegeben.

Zur Anfertigung angehender Tonsetzer und zur Erweckung vermehrter Thätigkeit im Fache der Kirchenmusik-Komposizion beschloss der Verein, Preisbewerbungen für die Lieferung von Werken dieser Art auszuschreiben, die Konkurrenz dazu aber nur jungen böhmischen Komponisten, mit Ausnahme der bereits seit langer Zeit anerkannten älteren Meister, zu eröffnen. Im Jahre 1833 erhielten für die Komposizion einer Figuralmesse Robert Führer den ersten, Franz Drechsler den zweiten Preis, im Jahre 1834 für Komposizion eines Te Deum und eines Veni sancte spiritus Wenzel Horak den ersten, Franz Drechsler den zweiten Preis, im Jahre 1836 für Komposizion einer vollständig instrumentirten, feierlichen Seelenmesse Robert Führer den ersten, Sigmund Rolleschowsky den zweiten und Wenzel Horak den dritten Preis. Im heurigen Jahre erwartet man das Resultat der Preisausschreibung für die besten eingehenden Pastoralmessen. So ehrenvoll und anerkennungswerth auch diese Vertheilung von Kompositionspreisen für den Kunsteifer des Vereins zeugen, so scheint es mir dennoch nicht überflüssig, hier einige Bemerkungen über die Art auszusprechen, wie diese Unternehmungen vielleicht noch nützlicher gemacht werden könnten. An grossen, reich instrumentirten, und daher starke Besetzung erheischenden Tonstücken für die Kirche fehlt es ganz und gar nicht, desto häufiger jedoch an den Mitteln, dieselben würdig aufzuführen. Wichtiger wäre daher wohl das Bedürfniss leichter, einfacher und dennoch wirksamer Kompositionen, besonders für jene Kirchen, denen nur sehr geringe Mittel der Aufführung zu Gebote stehn; um so mehr, da man in solchen manchmal, um sich ohne viel Umstände aus einer Verlegenheit dieser Art zu helfen (meistens doch nur auf dem Lande) die erste beste Opernarie mit hinzugepfuschtem lateinischen Text von irgend einer ländlichen Primadonna auf dem Musikchor der Kirche absingen lässt. Bedenkt man überdies, dass es die Absicht des Vereins ist, durch seine Ausschreibungen von Kompositionspreisen so viel als möglich auf allgemeine Thätigkeit und Aufmunterung jüngerer Talente in Böhmen einzuwirken, welches doch nur dann geschehen kann, wenn auch bei Anfängern die Fähigkeit und nöthige Vorbereitung zu einer genügenden Lösung der gegebenen Aufgaben vorausgesetzt werden darf; dass endlich die ausgesetzten Preise (der höchste zu 15 Dukaten in Gold) für so grosse Werke, als eine stark ausgeführte Messe oder ein dergleichen Requiem, mit vollständig besetzter Instrumentirung doch gar zu gering für die verlangte Arbeit sind: so dürfte es aus den angeführten Gründen sich als zweckmässiger darstellen, Preise auf leichter zu schreibende und auszuführende, kleinere Kirchenmusik-Kompositionen auszuschreiben, die gekrönten Werke aber (wie es z. B. der holländische Musikverein thut) zu grösserer Gemeinnützigkeit, und zur verdienten Bekanntwerdung der Tonsetzer, auch im Druck auflegen zu lassen.

Seit der beinahe zwölfjährigen Dauer seines Bestehens ist der Verein theils durch fortwährende Anschaffungen, theils durch zahlreich dargebrachte Geschenke, endlich auch durch die Preisausschreibungen, nach und nach in den Besitz eines bedeutenden Archivs gekommen, welches zahlreiche Musikalien, theoretische, und überhaupt auf seinen Wirkungskreis Bezug nehmende Werke älterer und neuerer Zeit enthält. Viele klassische Kunstschätze der grössten Meister befinden sich bereits in dieser immer mehr anwachsenden Sammlung, und damit dieser Schatz kein todter bleibe, so hat der Verein schon seit längerer Zeit die Verfügung getroffen, dass, so oft es mit Sicherheit gegen eigenen Schaden geschehen kann, sein Archiv jenen Musikfreunden in der Hauptstadt oder auf dem Lande, welche dessen Inhalt entweder zum Studium oder zu Produkzionen zu benutzen wünschen, jederzeit offen steht; von welcher Bereitwilligkeit auch fortwährend häufiger Gebrauch gemacht wird.

Wenn wir nun die gesammte bisherige Wirksamkeit des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen überblicken, so ergibt sich, dass jene Männer, welche denselben begründeten, durch beinahe zwölf Jahre erhielten, und seinen Einfluss wie seine Thätigkeit durch ihren unermüdeten Eifer beständig vermehrten, sich ein grosses, unbestreitbares Verdienst erworben, und auf jeden Fall sehr viel (besonders im Verhältniss der vorhandenen Kräfte) geleistet haben. So wahr dieses aber auch ist, so könnte man jetzt, da diese Anstalt in ihrer Existenz festgestellt und im Besitze bedeutenderer Mittel als bei ihrem anfänglichen Entstehen ist, wünschen und vielleicht auch hoffen, dass von derselben noch mehr unternommen, und der Kunst in unserem Vaterlande noch mehr genützt werde. Damit will ich auf zweierlei Dinge hinweisen. Erstens darauf, dass die öffentlichen Produkzionen des Vereins (mit Ausnahme des jährlichen Requiems für seine verstorbenen Mitglieder und der Musikstücke, welche am Schlusse der öffentlichen Prüfung der Orgelschüler aufgeführt werden) jetzt ziemlich selten sind, während es doch vielen unserer kunstsinnigen Mitbürger ein wahres Bedürfniss wäre, öfters gediegene grössere Werke der Kirchen- oder Oratorienmusik in möglichst guten Produkzionen zu hören. So lohnenswerth das Hinwirken des Vereins auf Ausbildung und Anfertigung junger Künstler ist, so bleibe es doch auch zu berücksichtigen, dass wir der einzelnen tüchtigen Musiker recht viele in Prag haben, dass es aber viel zu wenig Gelegenheiten gibt, die Kräfte derselben zu grösseren Leistungen zu vereinigen und würdig zu benutzen. Allerdings ist es mir bekannt, dass an der jetzt verminderten Thätigkeit der Anstalt nach dieser Richtung mitunter höchst unerfreuliche Hindernisse Schuld sind, welche man nicht hätte vermuthen sollen; wer sich aber eines guten Zweckes bewusst ist, sollte sich nicht so leicht durch Schwierigkeiten zurückschrecken lassen, welche vor ernster, ausdauernder Entschlossenheit endlich doch verschwinden müssen.

Das zweite, was ich andeuten wollte, ist: dass wir nie im Stande sein werden, es manchen viel kleineren Städten Teutschlands in grösseren Musikproduktionen

gleich zu thun, so lange wir nicht wie diese einen tüchtigen Singverein besitzen, welcher unsere zahlreichen Dilettanten, besonders aber die Damen, für den öffentlichen Chorgesang verwendbar machen würde. Dass ein Unternehmen dieser Art bei uns nicht ganz leicht ins Werk zu setzen wäre, dafür kann ich bei meiner Kenntniss der Verhältnisse so ziemlich gut stehen, doch wo in einer solchen Sache nur ein geringer Anfang gemacht ist, da ist auch meistens das Schwerste überstanden. Eben diesen Anfang zu machen, dazu wäre wohl vor Allen der Verein berufen, durch seinen Musikalienvorrath, durch den Einfluss seiner Mitglieder, durch den innigsten Zusammenhang seines eigenen Zwecks mit dieser Sache, endlich durch seinen Kredit und seine ganze Stellung. Es ist gewiss kein Irrthum, wenn ich behaupte, dass die Anstalt durch ein derartiges Vorwärtsschreiten auch in kurzer Zeit noch viel zahlreichere Mitglieder, mithin eine Vermehrung ihrer Kräfte und einen noch festeren Bestand gewinnen müsste.

Alfred.

Nachrichten.

Berlin. Am 1. Juni wurde bei Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin von Russland das glanzvolle Ballet: „Der Aufruhr im Serail" gegeben, worin sich Madame Taglioni besonders auszeichnet. Der königliche Hof mit seinen hohen Gästen verweilte die Pfingst-Feiertage in Potsdam, wo im neuen Palais Theatervorstellungen Statt fanden, zu denen nur Hoffähige Zutritt hatten. Hier wurde am ersten Pfingsttage Spontini's „Vestalin" gegeben, in welcher Oper Dem. Botgorscheck die Ober-Vestalin mit Beifall sang und darstellte. Am 7. v. M. wurde auf der Königsstädtischen Bühne hier zum ersten Male Rossini's Wilhelm Tell (in 3 Akten, statt 5 verkürzt) gegeben, und diese Vorstellung durch das unverhoffte Erscheinen der russischen Kaiserin verherrlicht. Herr Schober aus Wien gab den Tell mit kräftigem Gesange und lebendiger Darstellung höchst lobenswerth. Desto weniger eignete sich Madame Ernst-Seidler zu der bedeutenden Sopran-Partie der Prinzessin Mathilde. Die Unreinheit der Intonazion, wie das öftere Versagen der Töne konnte durch einige Gesangfertigkeit nicht ersetzt werden. So erregte diese Leistung allgemeines Missbehagen. Mehrere der vorzüglichsten Gesangstücke fielen deshalb ganz aus. Es ist in der That traurig, dass diese Bühne (Dem. Häbael ausgenommen) zu keiner genügenden ersten Sängerin gelangen kann und doch fortwährend italienische Opern gibt, welche wahre Virtuosität des Gesanges erfordern. Arnold von Melchthal wurde von Herrn Erl (der nächstens diese Bühne verlässt) recht gut gesungen. Die übrigen Rollen, ausser noch etwa Walter Fürst, sind nicht bedeutend. Dem. Dichmann sang den Gemmy lobenswerth, wie auch Dem. Hochfellner im ersten schönen Quartett den Fischerknaben. Das Orchester war ausgezeichneter, als der übrigens präzise Chor. Die Szenerie liess, nach Verhältniss des beschränkten Bühnenraumes, nichts zu wünschen übrig. Ueberaus gefiel das Duett von Tell und Arnold, wie das meisterhaft Terzett von Beiden mit Walter Fürst. Rossini ist hier ganz von seiner gewohnten Weise abgewichen, und erscheint — wie überhaupt grösstentheils in dieser Oper — karakteristisch und eigenthümlich, ohne den Reiz schöner Melodieen der Harmonie oder bizarren Effekten zu opfern, wie letzteres so häufig sich in der neuesten französischen Opernmusik vorfindet. Der Schwur im Rütli musste, wie die Ouverture, jedesmal wiederholt werden. Von der Oper haben im Juni viele Wiederholungen mit gleicher Theilnahme Statt gefunden, bis Herr Schober Berlin verlassen hat, nachdem er noch den Jäger in Conradin Kreuzer's „Nachtlager zu Granada" zu seinem Benefiz mit vielem Beifall gesungen hat. Herr Ecke ist, von seiner Reise wiedergekehrt, als Belisar wieder aufgetreten. — Am 8. v. M. sang Dem. Löwe in Donizetti's „Liebestrank". Den 9. hatten Herr de Beriot und Dem. Garcia im königl. Opernhause ein sehr besuchtes Konzert zu milden Zwecken veranstaltet. Der vortreffliche Violin-Virtuos (den Sie ja nun auch dort gehört haben) trug sein 5. Air varié, Adagio et Rondo russe, statt des ausfallenden Gesang-Duetts (welches nicht entschuldigte Ausbleiben den lauten Unwillen des Publikums gegen Dem. Löwe erregte, die sich indess in den Zeitungen dadurch entschuldigte, dass ihr die Probe nicht angesagt worden), das beliebte Tremolo auf ein Beethovensches Thema, und ein Duo für Pianoforte und Violine von Benedict und de Beriot komponirt, mit Mad. Erlanger, einer Pianistin von mässiger Fertigkeit, vor, welche sich auch mit bekannten Herrschen Variazionen beifällig hören liess. Dem. Garcia sang ein grand Air Italien, dessen Grösse in vielen Koloraturen bestand, ein höchst effektvolles, obgleich durchaus dramatisches Duett aus Meyerbeer's „Hugenotten" mit Herrn Zschiesche, wie auch einige Romanzen, von welchen „Rataplan" am meisten durch den pikanten Vortrag gefiel. Die reine Intonazion, der volle Ton und bedeutende Stimmumfang, wie die bereits bedeutend vorgeschrittene Kunstbildung der jungen Sängerin fand auch diesmal lebhafte Anerkennung. In diesem Konzert liess sich auch der vorzügliche Klarinettist Herr Seemann aus Hannover hören. — Am 17. Juni gaben Herr de Beriot und Dem. Garcia ihr letztes Konzert im königl. Opernhause vor einer zahlreichen Versammlung am ersten schönen Sommerabende. Herr de Beriot spielte wieder selbst komponirte Variazionen, einen Konzertsatz und zuletzt die Tremolo-Caprice. Dem. Garcia sang eine italienische Kavatine von Marliani, zwei teutsche Lieder von M. Ganz und Lachner und zwei französische Romanzen. Beide Virtuosen wurden mit Beifall überhäuft und Herr de Beriot nach dem Konzert noch besonders hervorgerufen, worauf ihm ein wohlverdienter Lorbeerkranz des Künstlerruhms zufloß.

(Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No 7.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juli. **№ 7.** **1838.**

Anzeige.

Um fernere Differenzen und Unannehmlichkeiten zu verhüten, zeige ich meinen geehrten Geschäftsfreunden hierdurch nochmals an, dass ich Artikel, welche von meinem Lager in Leipzig durch Herrn Friedrich Hofmeister ausgeliefert werden, mir durchaus nicht remittiren oder zur Disposition stellen lassen kann.

Neue Sendungen à Condition, wenn ich sie nach Umständen für nützlich erachte, werde ich, wie bisher, nur von hier aus expediren, und nur von diesen Sendungen werde ich Remittirade anerkennen, wovon ich Sie ersuche gefälligst genaue Notiz zu nehmen.

Wien, im Juli 1838.

Pietro Mechetti qm Carlo.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage von **Breitkopf u. Härtel** in Leipzig ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

GUIDO UND GINEVRA
oder
die Pest in Florenz.

Grosse Oper in 5 Akten von E. Scribe.

in

F. Halevy.

Einzelne Stücke im Klavierauszug.

No. 1.	Arie. (Tenor)	16 Gr.
	Wir wachen Soldaten sind.	
	Pour moi Condottiere.	
„ 2.	Cavatine. (Sopran)	8 „
	Francaises, Francaises, soll sie euch hoch.	
	Pour Séchir, entendre une heauté.	
„ 3.	Romanze. (Tenor)	8 „
	Ein himmlisch Wesen war erschienen.	
	Pendant la fête une inconnue.	
„ 4.	Duett. (Sopran und Tenor)	16 „
	Gütiger Gott! ha, sie ist erschienen.	
	Ah grand Dieu, qu'ai-je vu? c'est elle.	
„ 5.	Chor	8 „
	Lasst die Beute nicht entrinnen.	
	Nous qui cherchons aventure.	
„ 6.	Arie. (Sopran)	12 „
	Des Vaters Wunsch muss ich erfüllen.	
	A vous j'obéis, o mon père.	
„ 7.	Duett. (Sopran, Tenor)	20 „
	Bleibe hier! Lasst mich fort!	
	Où vas-tu? Je les suis.	
„ 8.	Cavatine. (Bass)	6 „
	Sie wird die das Alter verhüllen.	
	Sa main formera ma parure.	
„ 9.	Arie. (Tenor)	16 „
	Tief fühl' ich's hier an diesem Leben.	
	Quand ranaîtra la pâle aurore.	
„ 10.	Arie. (Sopran)	16 „
	Wie bald! wie eng diese Räume.	
	J'ai froid! à peine je soulève.	
No. 11.	Chor	12 Gr.
	Nur still und ohne Zagen.	
	Sous cette voûte sainte.	
„ 12.	Chor	16 „
	Leeret, o leert, Freunde, die Becher.	
	Verses, versez! au souverain.	
„ 13.	Solo und Chor	16 „
	Auf, lasst uns leben.	
	Vive la peste.	
„ 14.	Couplets. (Tenor)	6 „
	Nur uns gehört die reiche Pracht.	
	A nous ces palais, ces splendeurs.	
„ 15.	Duett. (Sopran und Tenor)	12 „
	Freundlicher Schatten, Bote des Lebens.	
	Ombre chérie, ombre adorée.	
„ 16.	Prophezey. (Chor)	8 „
	Sieh hier die Dräuen dauhver erschienen.	
	Le ciel pardonne, soiste condamné.	
„ 17.	Terzett. (Sopran, Tenor und Bass)	1 Thlr. 4 „
	Mein Kind, du meinen Lebens Segen.	
	Ma fille à mon amour ravie.	

Bei **T. Trautwein** in Berlin erschienen so eben:

Sechs Gedichte von E. Geibel

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt

von

J. Mathieux.

Op. 8. Preis 16 Gr.

Der entschiedene Beifall, mit welchem das vorhergehende Liederheft (Op. 7) derselben Verfasserin aufgenommen worden ist, wird nicht verfehlen auf das obige neue Heft aufmerksam zu machen, dessen Komposition und Text ihm gleich zahlreiche Freunde verschaffen werden.

In meinem Verlage sind so eben folgende Kompositionen erschienen, die insbesondere allen Schullehrer-Gesang-Vereinen, so wie den Universitäten und Gymnasien sehr empfohlen werden können:

C. G. Reissiger,

Königl. sächs. Hof-Kapellmeister,

Freude am Dasein (Gedicht von Elisa von der Recke), Hymnus für einen Männerchor. Op. 139a. Partitur. Preis 12 Gr. Augemeine Chorstimmen. Preis 12 Gr.

Hymnus für einen Männerchor nach dem 98. Psalm (von Rohlfeld). Op. 139b. Partitur. Preis 16 Gr. Augemeine Chorstimmen. Subscr.-Preis 9 Gr.

Beide Werke sind dem pädagogischen Vereine zu Dresden gewidmet.

T. Trautwein in Berlin.

Die **Kayser**'sche Buchhandlung in Leipzig liefert für uns auf feste Rechnung aus:

Andreolang, Ant., Sammlung beliebter Stücke für 2 Hörner, 4 Klappenflügelhorn in C., 4 chromatische Trompete in B alto, 4 detto in Es, 4 ordinaire Trompete, 4 Trombone. Ch. 4 enthält 4 Marsch, 4 Pas redoublé, 4 Polonaise, 4 Walzer, 4 Heldenmuth in Wallhalla, 4 Galopp. 4 Fl. 48 Kr. oder 6 Thlr.

— — detto, detto, detto. Ch. 2 enthält 1 Marsch, 2 Pas redoublés, 1 Walzer, 1 Quodlibet und 1 Galopp. 1 Fl. 57 Kr. oder 1 Thlr. 8 Gr.

*Dausi, Franz, Neun lateinische Vesperpsalmen, Diät. Cantschor, Domine. Laudate Dominum, Lactatus, Nisi Dominus, Credidi, Magnificat, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola und Orgel, 2 Trompeten und Pauken ad libit. 3 Fl. oder 1 Thlr. 16 Gr.

*— — u. P. v. Winter, 2 Lytaneyen für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Viola und Orgel, und 4 Alma Redemptoris für 4 Singstimmen und Orgel ad libit, von P. v. Winter. 1 Fl. 36 Kr. oder 20 Gr.

*— — Winter, P. v., und Haydn, M., 6 Tantum ergo für Sopran, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Alt Viola und Orgel, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. 1 Fl. 30 Kr. oder 20 Gr.

Nohr, Fred., Concertante pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 40. 5 Fl. 24 Kr. oder 3 Thlr.

— — 6 Lieder von W. Gerhard. No. 1. Morgenständchen. No. 2. Matrosenlied. No. 3. Liebes-Katechismus. No. 4. Rundgesang. No. 5. Herein. No. 6. Fussjager. Für 4 Mannerstimmen. Op. 42. Ch. l. 1 Fl. 42 Kr. oder 16 Gr.

Plath, Soph., Funfzig alte und neue deutsche Volkslieder und ihre Singweisen mit Rhein- oder Harfenbegleitung. 2 Fl. 24 Kr. oder 1 Thlr. 8 Gr.

Sintzel, M., Vier feierliche Gesänge bei öffentlichen Schulprüfungen für 3 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass, 1 Flote, 2 Clarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner, 1 principal Trompete und Pauken. Op. 45. 2 Fl. 42 Kr. oder 1 Thlr. 12 Gr.

— — Graduale auf alle Festtage für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten in C, 2 Hörner in G, Contrabass und Orgel. Op. 44. 1 Fl. 30 Kr. oder 20 Gr.

— — Offertorium auf alle Festtage für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Flöten, 2 Clarinetten und 2 Hörner in C, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel. Op. 48. 1 Fl. 54 Kr. oder 1 Thlr. 2 Gr.

*Winter, v. P., Veni sancte Spiritus für 4 Singstimmen, 2 Violinen, alto Viola und Orgel, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken nicht obligat. 1 Fl. 30 Kr. oder 20 Gr.

*— — et Dausi, II Regina coeli für Sopran, Alto, Tenor, Bass, 2 Violinen, alto Viola und Orgel obligat, 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken nicht obligat. 1 Fl. 30 Kr. oder 20 Gr.

Zaininger, Rend., Asperges für 4 Singstimmen mit willkührlicher Orgelbegleitung und Vocalresponsorien zum Hochamte, zur Frohnleichnams-Procession etc., bei welchen im Einklange nach dem Tone des Priesters intonirt und harmonisch geendet wird. 56 Kr. oder 8 Gr.

Die mit * bezeichneten Werke sind autlographirt und deshalb der Preis hiernen billiger gestellt.

Falter u. Sohn, k. k. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung (Residenzstrasse No. 7) in München.

Musikalien zu herabgesetzten Preisen.

Durch einen Partie-Kauf billig in den Besitz nachstehend verzeichneter Werke in noch ganz neuen Exemplaren gekommen, empfehlen wir selbe zur Abnahme bestens zu bedeutend herabgesetzten Preisen, welche jedoch nur während dem Laufe des Jahres 1838 gültig sind, da später für die allenfalls noch vorräthigen Exemplare wieder der frühere Ladenpreis eintritt.

Falter u. Sohn, k. k. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung (Residenzstrasse No. 7 in München.

Verzeichniss.

Blumthal, Rondo und Variationen für Guiteare, Violin, Viola und Violoncello. Sonst 5 Fl., jetzt 1 Fl.

Clesner, J. M., deutsche Messgesänge sammt Segen und Predigtliedern für Orgel und 4 Singstimmen, obligat, 5 Singstimmen, 2 Violinen und 2 Hörner ad libit. Sonst 4 Fl. 30 Kr., jetzt 48 Kr.

Ernst, W. H., Variationen über ein beliebtes Thema von Rossini, für Violine mit Begleitung des Pianoforte. Sonst 4 Fl. 12 Kr., jetzt 30 Kr.

Keller, M., deutsche Lytanei in D für die Orgel und 4 Singstimmen obligat, 2 Violinen, 2 Trompeten oder Waldhörner in B und Violen ad libit. Sonst 6 Fl. 12 Kr., jetzt 42 Kr.

Herz, H., erstes Divertissement für 2 Pianoforte. Sonst 1 Fl. 30 Kr., jetzt 50 Kr.

Kolb, K., deutsche Messe für Sopran mit Orgelbegleitung, dann Alt, Tenor und Bass, nebst 2 Violinen, 1 Flute, 2 Horner und Contrabass ad libit. Op. 2. Sonst 2 Fl. 6 Kr., jetzt 48 Kr.

Neuner, C., Bass-Psalm von J. M. Sailer für 4 Singstimmen und Orchester (in Partitur). Sonst 5 Fl. 30 Kr., jetzt 1 Fl. 48 Kr.

— — die Schöpfungstage von A. Neumacher für 2 Soprane, 2 Tenor und Bass, dann 2 Violinen, Viola und Violoncello. Sonst 2 Fl. 54 Kr., jetzt 1 Fl.

— — dieselben in Partitur. Sonst 2 Fl. 54 Kr., jetzt 1 Fl.

Pasterwitz, P. H., Requiem für 4 Singstimmen und Orgel, 2 Violinen, Alt Viole, 2 Oboen, 2 Clarinetten, Trompeten und Pauken. Sonst 5 Fl., jetzt 1 Fl. 30 Kr.

Vierstimmige Gesänge für Mannerstimmen. Je Heft enthält: No. 1. Lied für Alle. No. 2. Lebenslied. No. 3. Liebes-ABC. No. 4. Der venetianische Schiffer. No. 5. Der kleine Tambour. No. 6. Vom Rummel zu Rom. Sonst 1 Fl. 36 Kr., jetzt 48 Kr.

— — 2e Heft enthält: No. 1. Trobriens. No. 2. Nord oder Süd. No. 3. Povere Signore, Sie leiden Schmerzen. No. 4. Alles aus Liebe. No. 5. Der Matrose. No. 6. Das Wörtchen Du. Sonst 1 Fl. 36 Kr., jetzt 48 Kr.

Vogler, Abt, 12 Kirchenhymnen für 3, 4 und 8 Vocalstimmen. Je Heft in Partitur. Sonst 3 Fl., jetzt 1 Fl. 24 Kr.

— — Rhein-Uebergang, für Chor und Orchester in Partitur. Sonst 2 Fl., jetzt 1 Fl.

TANZMUSIK
für
kleines Orchester.

Tänze im neuesten Geschmack
(fünf-, sechs- und siebenstimmig zu spielen).
Herausgegeben
von
Juliue Hopfe.

Unter vorstehendem Titel wird im Verlag des Unterzeichneten ein Musikwerk erscheinen, welches in vierteljährlichen Lieferungen von je 10 bis 15 Stück neue Tänze für kleinere Musikchore bringen wird, die sich durch Originalität auszeichnen, allgemein ansprechend und gefällig und dabei leicht auszuführen sein sollen. Der Herr Herausgeber, der sich mit andern Komponisten für diesen Unternehmen vereinigte, wird auf die neuesten musikalischen Erscheinungen sein Augenmerk richten und immer schnell das, was allgemein beliebt und ansprechend ist, durch seine Tänze lieblich wiederklingen lassen.

Ein jedes dieser vierteljährlich erscheinenden Hefte soll wenigstens 40, zuweilen aber bis 45 Stück Tänze enthalten, welche

der äusserst billige Preis
3 gGr. — 10 Ngr. — 36 Kr. rhein.

für Subscribenten sein wird. Man verpflichtet sich immer zur Abnahme von je vier nach einander erscheinenden Heften. Das erste Heft ist fertig und durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Kitzleben, im Juli 1838.

G. Reichardt.

In der Musikalienverlagshandlung des Kupferstecher **Moritz Westphal** in Berlin erscheinen so eben:

Ries, H., Premier Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Preis 1 Thlr. 20 Gr., avec Pianoforte 20 Gr.

Lieder-Tempel, Album für Gesang mit Begleitung der Guitarre mit Kompositionen von Bank, Bohmer, Blum, Carcchmann, Huth, Kuchen, Lowe, Marschner, Neithardt, Oelschlager, Reissiger, Spontini, Tauhert etc. etc. 6e Lieferung. Preis 20 Gr.

Schwarzer Domino-Potpourri. Walzer von G. Faller aus der Oper gleichen Namens, für Pianoforte Preis 4 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten August. № 31. 1838.

Czaar und Zimmermann,
oder die beiden Peter. Komische Oper in 3 Akten, komponirt von *G. A. Lortzing* (Regisseur der Oper am Leipziger Stadttheater). Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

In einer Zeit, wo Mord, Pest, Schrecken und Jammer aller Art zu pikanter Erlabung der Opernfreunde von den Brettern herab uns oft in greulichen Dissonanzen vorsingen müssen, damit wir etwas fühlen, ist von einer Seite eine komische Oper sehr erwünscht, von der anderen aber auch schwierig, wenn sie nicht spurlos vorüberrauschen soll. Die Schwierigkeit liegt mehr noch im Text als in der Musik. Gab' es mehr glücklich getroffene Texte für komische Opern, wir hätten auch mehre glückliche Kompositionen derselben. — Indessen machen Schwierigkeit der Auffindung und Durchführung humoristischer Opernfabeln, so wie der Mangel, auch leichter zufrieden. Um deswillen konnte man wohl auch nicht grundlos behaupten, es sei jetzt wieder weit gerathener, als noch vor Kurzem, sich der komischen Oper von Neuem anzunehmen. Das zu Verdüsterte und Schreckenvolle wird doch am Ende, wie alles Einseitige und zu oft Aufgetischte, auch lästig und ruft ein Verlangen nach leichterer Kost hervor. Nur ist dabei immer zu beachten, dass den durch zu starkes Gewürz verwöhnten Zungen nicht auf einmal alles Gewürz entzogen und das Mahl zu sehr vermischt, wenn auch noch so gesundheitgemäss, bereitet werde. Verwöhnung wird zur andern Natur, und eine völlig unverkümmerte Natur ist die menschliche höchst selten, weshalb es denn auch der Geschmack nicht sein kann. Man hat also in allen Dingen, wo auf Behagen und Wohlgeschmack etwas ankommt, dafür zu sorgen, dass die geliebten Beimischungen, die herrschenden, nicht fehlen, damit sich nicht zu wenig Gäste einstellen, was alle Mühe vergebens macht.

Das letzte Uebel hat nun der Verfasser dieser komischen Oper, der die Bretterwelt seiner Stellung nach sehr wohl kennt, geschickt zu vermeiden gewusst. Die beiden Peter sind in Leipzig etwa 15 Male bei gut gefülltem Hause mit Beifall gegeben worden und werden immer noch gegeben. Das dem Zeitgeschmacke Zusagende hat er also getroffen, und das ist bei einer komischen Oper ganz vorzüglich das Zuträglichste, ja das Erwünschteste. Denn mag man auch von der Ewigkeit eines solchen Werkes träumen, was man will, in ernsten Dingen der Kunst lässt sich ein wirksames Fortbestehen, so selten es in der Wirklichkeit vorkommt, doch denken und sogar an wenigen Beispielen nachweisen, hingegen in komischen, dem Wesen der Sache nach, kaum; es wäre denn, dass man geschichtlich Bestehendes und von der Gelehrsamkeit Begünstigtes mit dem Einflussreichen und Festgehaltenen im Völkerleben einer späteren Zeit vermengte. Die eigentlichen Saugwurzeln des Komischen ziehen ihren Lebenssaft aus dem Wesen der frischen Gegenwart, niemals aus dem Grabgefilde der Vergangenheit. Wie käme es sonst, dass weder Matrimonio segreto, noch der Doktor und Apotheker oder dergleichen jetzt noch allgemein ansprechen können, so lebhaft sie auch wirkten und so trefflich sie an sich sind? So ist uns wenigstens auch kein Beispiel bekannt, dass irgend ein Komisches, was seiner Zeit nicht angenehm gewesen wäre, von der Nachzeit zum Volksliebling erhoben worden wäre. Ist nun die Gegenwart überhaupt kein übler Lebensboden, was man auch gegen ihre Beschaffenheit, zuweilen scheinbar genug, ja mit Grund, sobald das Zeitige mit dem Idealen zusammengehalten wird, einzuwenden haben mag, so ist er es dem Komischen doppelt und dreifach. Und so kommt denn hierin auf das Gefallen vorzüglich viel an; und gefallen hat die Oper, hat also das Zeitgemässe gut getroffen, was ihr nur zum Vortheil gereichen kann.

Auf welche Weise hat das der Verfasser nun erreicht? Ist man jetzt ziemlich allgemein damit einverstanden, dass bei einer Oper überhaupt sehr viel auf die Beschaffenheit des sogenannten Buches zu geben ist, so dürfte dies von einer komischen Oper abermals doppelt gelten. Es darf also jetzt bei einer Operbetrachtung der Text gar nicht vernachlässigt werden. Und so ist denn die Beschaffenheit der Wortgrundlage und der szenischen Zusammenstellung das Erste, was wir uns kurz vergegenwärtigen.

Erstlich hat der Verfasser seine Handlung nicht nur auf einen dichterisch schon gegebenen, sondern auch geschichtlichen Stoff gebaut, beiden jetzt nicht ungewöhnlich und, bei vorausgesetzt schicklicher Wahl, meist vortheilhaft. Ein schon bekannter Stoff, der Wesenheit des Inhalts nach, ist von den Hörern leicht aufzufassen und festzuhalten, selbst wenn die Sänger, wie nicht selten, schlecht aussprechen. Dem Anziehenden im Einzelnen, den Ausschmückungen und den Karaktereigenthümlichkeiten bleibt noch genug, was hinzugethan oder anders und neu gewendet werden kann. Ferner gibt das Geschichtliche, wovon das Bekannte der Mythenwelt hier nicht ausgeschlossen sein soll, besonders wenn Personen höhern oder höchsten Ranges mit in's Spiel kommen,

dem Komischen, was im gewöhnlichen Leben sich ergeht, etwas Würdiges, einen Anstrich vom Prächtigen, was die Oper liebt, kurz eine wohlthuende Mannigfaltigkeit. Peter, der Czaar, der sich als Zimmermann-Geselle darstellt, steht hier eben so natürlich mit Personen des alltäglichen Lebens in Verbindung, wie mit dem Peter Iwanow, dem jungen russischen Zimmermann, mit van Bett, dem Bürgermeister von Saardam, Marien, seiner Nichte, und der verwitweten Zimmermeisterin Browe, die Alle etwas verschiedenartig Komisches erhalten dürfen, dann von der andern Seite mit dem russischen (General Lefort), dem englischen (Lord Lindham) und dem französischen Gesandten (Marquis v. Chateauneuf), die das Volksthümliche höherer Stände der verschiedenen Nazionen, bald beliebig ernst, bald komisch, repräsentiren. So ist also schon in der Anlage für leicht übersichtlichen Stoff und in guter Einheit für grösste Mannigfaltigkeit opernhaft bestens gesorgt. — Der Kaiser edel, sein General eine füllende Anstandsperson, der französische Marquis galant verliebt und lebensgewandt, der Lord gravitätisch steif und etwas bornirt; der Bürgermeister ein Geck, dessen Thorheit sich für weise hält, Peter Iwanow, eifersüchtiger Liebhaber der schalkhaften Marie, deren Schutz- und Schirmfrau die Zimmermannwittwe ist. Das Uebrige thun die arbeitenden und feiernden Zimmerleute, eine Volkshochzeit und die hinterbrachte Verschwörung gegen den Kaiser hinzu, der mit List seine Abfahrt glücklich beschleunigt. — Verlangte man Neuheit der Karaktere, so müsste man sich zuvörderst besinnen, dass sie nicht in der allgemeinen Feststellung der Grundart derselben, sondern in den besonderen Beimischungen, Verbindungen mannigfaltiger Eigenschaften und Stufenhaltungen der Grade der Haupt- und Neben-eigenschaften allgemein angegebener Art, sowie nur erst in der Ausführung und den Situazionsfolgen sich zeigen könne, wovon jedoch hier noch gar nicht die Rede sein kann; müsste dann mit sich einig werden, wie weit dies dem leichten Spiele einer komischen Oper, wo nicht sowohl viele Worte, sondern eben nur natürliche Leidenschaften und Grundformen menschlicher Wesen gegeben werden können, vortheilhaft wäre oder nicht; müsste überlegt haben, ob freundliche Unterhaltung mit zwar schon bekannten, aber durch Karikirung aufgefärbten und fernenden Allgemeinkarakteren gerade für die komische Oper nicht besser, d. h. wirksamer und ansprechender sei, als irgend eine tiefer liegende und nur von feinfühlenden und scharfdenkenden Hörern aufzufassende Neuheit. Nichts verdirbt das Komische, das aus dem Leben gegriffen und etwas in's Uebertriebene gezogen sein will, mehr, als zu viel Suchen nach Neuheit und Originalität, die sich nicht breit wichtig machen und anspruchvoll aufdrängen, sondern nur gelegentlich, wie ein zündender Funke, unaufhaltbar hervorglühen muss. — Das ist das Hauptwirksame dieser komischen Oper, dass sie mit Leichtigkeit, ohne alle Anmassung, das Spiel als Spiel hält, ebenen Weg lässt und nicht Gruben gräbt, wo keine nöthig, vielmehr lästig, ja oft ärgerlich sind.

Denselben Vorzug hat auch die Musik. Sie will und sucht nichts, als angenehme, eingängliche Unterhaltung; sie zieht das Natürliche dem Gekünstelten vor, fragt nicht erst lange, ob irgend einmal Jemand eine ähnliche Tonreihe schon gehabt hat oder nicht; sie will durch leichten Fluss der Melodie und des Rhythmus viel lieber gefallen, als durch streng Gearbeitetes auffallen, oder gar durch Bizarres einschneiden; entfernt sich nicht vom beliebt Zeitgemässen, sondern sucht es vielmehr durch gute Benutzung sich zu befreunden und nützlich zu machen; nirgends fühlt man daher die Geissel der Originalsüchtelei, die in der Regel nicht aus angeborener Kraft, sondern im falsch verstandenen Armuthstolze um sich haut u. s. w. Kurz man sieht an dieser Oper, was ungeschminkte Natürlichkeit, mit Talent und Geschick gepaart, für zeitgemässe Unterhaltung auszurichten vermag. Wir werden dies Alles an den einzelnen Nummern bestätigt finden.

Nach einer angemessenen, in öfter wechselnden kurzen Sätzen wohl zusammenhängenden und zeitgemässen Ouverture, deren Art wir mit teutschfranzösisch neuen Geschmacks bezeichnen möchten, tritt die Introdukzion mit einem leicht und volksmässig gehaltenen Chore der arbeitenden Zimmerleute, ¾, All. vivace, Fdur, ein, dazwischen sich in gleich fröhlicher Weise die beiden Peter Solo hören lassen, auch mit einem Liedchen zum Preise des Handwerks. Alles tanzlich bis auf wenige Takte ¼, worin der Czaar als Zimmergeselle zu geschäftiger Arbeit ermuntert; das Melodische frisch und ungesucht, daher schnell zu behalten, das Harmonische ohne Umstände und in der herrschenden heutigen Opernweise, besonders durch hübsche Rhythmisirung lebhaft gemacht. In No. 2. singt die artige Marie ihrem Iwanow zur Kur und dem Hörer zum Vergnügen eine heitere Ariette, ¾, vor: „Die Eifersucht ist eine Plage", oft parlando und zwischen den Absätzen kurz gesprochen, wie es sonst gewöhnlich war und noch ergetzlich ist; besonders komisch gegen das Ende, wo sie den Puls des durch Schäkerei aufgereizten Liebhabers fühlt, und im stringendo die Fagotte die schnellere Bewegung des Pulsschlages auf einem Tone vorbilden, woraus sie schliesst, dass er noch nicht kurirt ist, und ihm gute Besserung wünscht. — In No. 3. singt der Czaar: „Verrathen! von euch verrathen! denen ich Vertrauen und Liebe geweiht." Hier würde Mancher mehr getobt haben mit Instrumenten und Akkorden. Der Verfasser lässt aber auch hier das Melodische vorwalten, nimmt den Karakter überhaupt nicht wild stürmisch, sondern besonnen lebhaft, in sich getröstet durch das Bewusstsein, das Beste seines Volkes zu fördern, dann überlegend, wie sein begonnenes Werk zu schützen sei, und zum Aeussersten entschlossen. Dabei fehlen nun zwar weder die verminderten Septakkorde noch die Nonenvorhalte, die Lieblinge der Zeit, noch einige Koloraturen; das Meiste ist jedoch in klarer Melodie mit öfterem Tempowechsel. — Nach dieser, der komischen Oper angemessen leicht gehaltenen Verwickelungsarie der Handlung, die auf folgende Thaten spannt, beklagt sich nun in No. 4. der komische Bürgermeister über die unerhörten Plagen seines Amtes, mit eingemischt lateinischen Wörterchen und aufgeblasener Lobsucht seines Genies, dass er wisse Akten zu schmieren, zu bombardiren, zu rationiren, expektoriren, inspiziren, echauffiren, maltraitiren, als Saardams grösse-

tes Licht. „O ich bin klug und weise und man betrügt mich nicht“, ein Sprüchlein, das mit seiner Melodie in der Folge öfter wiederkehrt und dadurch das Komische vermehrt. In dem an und für sich zum Gezierten sich neigenden ⅞ Takt kann er nicht Worte genug finden, sein Aeusseres und Inneres zu preisen, „mit einem Wort, er ist ganz netto“. Auf „Wort“ eine nach alter Art durch Sechzehntheilpausen zerhackte Passage, und auf „netto“ vom eingestrichenen *d* in's grosse *B* sich wagend, worauf der Kontrafagott auf der Fermate ganz allein die Oktave tiefer zu des Sängers stutzender Verwunderung stark anbläst. Gleich will er seine Tiefe zeigen, macht eine Kadenz, die bis in's grosse *F* führen soll, kann es nicht erreichen und „sperrt den Mund auf, als sänge er den Ton“. Die Scherze sind nicht neu, der ganze Karakter auch nicht, und dennoch wirkt er, denn er ist in seiner Uebertreibung Allen sogleich fassbar, an einer Rathsperson den Leuten doppelt spasslich, und endlich sind die Ausbrüche der Erheiterung lange nicht dagewesen. Kurz man muss lachen, und der Zweck ist erreicht. No. 5. Chor und Ensemble. Froh schicken sich die Leute zum Hochzeitsfeste, was der Männerchor im muntern ⅞ schlicht ausspricht. Aber der Bürgermeister schreitet zu ausführlichen Staatsgeschäften, den rechten Peter ausfindig zu machen; die gravitätisch plumpe Einfalt, womit er dies anfangt, gibt zu allerlei schnell vorübergehenden, possierlichen Szenen Veranlassung, die von frischer Rhythmik der Musik gehoben werden, so dass es sich bis zum Ende in guter Laune erhält und sie ohne Mühe mitheilt. Im Duett des Bürgermeisters mit Iwanow, der kein ganz reines Gewissen hat, weil er von den Soldaten lief und hier seine Zuflucht suchte, wird die Inquisizion lustig fortgesetzt; die Musik im Allgemeinen sich am nächsten an Auber's Art schliessend. Die Situazionen werden immer durch die Albernheiten des Bürgermeisters possierlich; er will herausgekriegt haben, dass Iwanow geheime Aufträge hat. — Im Finale ruft der Czaar die Menge auf, sich zum Feste zu schicken, da das Brautpaar nahe; Marie bittet ihn, dem Iwanow den Kopf zurecht zu setzen, der Händel mit einem Franzosen habe, welcher sie hübsch finde; der Kaiser stutzt über das Eintreffen eines solchen Mannes, und der Marquis wird vom edlen Anstande des vermeintlichen Zimmermanns auf ihn aufmerksam. Zierlich, wie ein französischer Tenor, singt und entschuldigt er sich und berichtet im Zwiegesang dem Czaar, dass die Russen eine Niederlage erlitten und der Kaiser rettungslos verloren sei; der Kaiser verräth sich. — Alles geht rasch vorwärts; dann dazwischen Volksfreude in kurzen Chören und im Sologesange; höhere und bürgerliche Interessen vermischen sich und lösen einander unterhaltend ab.

Der 2. Akt beginnt mit Festchören des Volks frisch und frohlich, ohne alle Sucherei. Ein Lied des Franzosen zum Abschied vom flandrischen Mädchen geht schnell vorüber. Weit wirksamer ist No. 10, Sextett, vorzüglich im Einleitungsgesang ohne Instrumente. Der Czaar, der russische General und der Marquis sitzen zusammen auf der einen Seite, auf der andern der englische Gesandte, der Bürgermeister und Iwanow, welcher von dem Lord für den Kaiser gehalten wird, was van Bett am Ende auch glaubt. Natürlich gibt dies zu allerlei komischen Szenen Veranlassung. Im più mosso dieses Satzes (S. 100), wo der Dreigesang der rechten und linken Partei gleichmässig geschwätzig wird und im Wechsel in einander greift, kommt zwar Karakter und edle Haltung bedeutend in's Gedränge, ja sie werden geradehin vernichtet, wie dies jetzt in sehr vielen Opern sehr angesehener Männer ganz gewöhnlich geschieht: aber eben das jetzt Herrschende dieses falschen Operneffekts wirkt hier in der komischen Oper, die sich dem Geltenden hingibt, wie Persiflage dieser Verwöhnung, was auch mit manchen zu weit getriebenen Ausdrücken in Worten und in Auber'schen Harmonieschlägen, auch nicht selten in harmonischen Stimmführungen der Fall ist, so dass man hier darüber lächeln muss. Man sieht, welche Vortheile die komische Oper jetzt ihren Verfassern gewährt, selbst in Fällen, wo vielleicht nicht einmal das Komische, sondern nur das gewohnt Zusagende berücksichtigt wurde. Nach einem hübschen Brautliede Mariens, denn die ganze Verhandlung geht am Hochzeitsfeste in der Schenke vor sich, fällt das Finale No. 12. ein. Dem Herrn Bürgermeister ist das Treiben der Fremden verdächtig vorgekommen; er will untersuchen, fängt es plump mit dem Marquis an, der sich als Gesandter Frankreichs meldet; je mehr er in Verlegenheit kommt, desto weniger lässt er sich stören zum Behagen des versammelten Volkes, das ihn neckt. Hartnäckig besteht er endlich darauf, die beiden Peter einsperren zu lassen, die ihm nun Beide als Czaar bezeichnet werden. Das gibt heftige Auftritte, die lebhaft unterhalten.

Der 3. Akt zeigt den Herrn Bürgermeister ganz umgewandelt; er versammelt das Volk, um Veranstaltungen zum würdigen Empfange des Kaisers zu treffen, den er in Peter Iwanow sieht. Der Name ist freilich falsch skandirt; er heisst Iwánow, nicht Iwanów, eine Kleinigkeit, die im Munde des Bürgermeisters und des Volks einen Spass mehr gibt. Er hat ein Lied gedichtet, vom Kantor komponirt, das er den Leuten vorsingt:

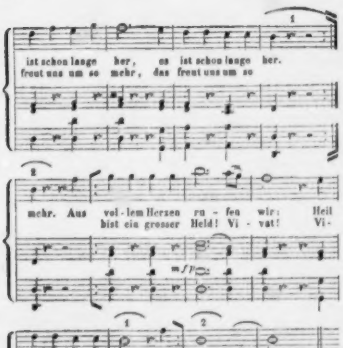

Der Fortgang besteht in Preisungen der schön fliessenden und korrekten Worte. Die Probe dieses Gesanges im Chor ist sehr ergetzlich, besonders S. 140 hübsch gemacht, wo der Vorsänger die Melodie in *d* anhebt, die Soprane in *as* und darauf die Bässe in *f* einsetzen. — Nach einem Streite, wer gefehlt hat, wollen es die Sänger ohne Direkzion versuchen; und da geht es gleich, worüber Alle in Freude sind und grosse Ehre hoffen. — Das Lied des Czaar ist in seinem tanzlichen $^3/_4$ so gefällig und so sentimental zur Abwechselung, wie das in andern namhaften Opern unserer Zeitweise auch ist. Das Duett Mariens mit Iwanow (No. 15.), der wider Willen den Kaiser spielen muss, wohinein er und Marie sich nicht finden können, ist sehr unterhaltend, besonders pikant durch das treffend rhythmisirte „wart nur!“ — Im Finale No. 16. verkündet der Czaar den Seinen baldige Abreise, einen Pass vorzeigend, das Nahen der Menge, der Huldigung wegen, zum guten Fortkommen für dienlich haltend. Iwanow, der seinen Pass lieber selbst wieder in den Händen hätte, wird vom Czaar und seinen Freunden als Kaiser angesungen und dadurch in ängstliche Verlegenheit gesetzt; Alles rasch vorwärts. Der Volksjubel hebt an im einfach zweckmässigen Sange, dem ein Tanz mit Holzschuhen folgt, worauf der Bürgermeister eine Anrede singt, die den armen Iwanow noch mehr ängstigt. Während ihn Marie tröstet und Beide vom baldigen Glücke singen, lässt der Bürgermeister seinen Salm los; umsonst zischelt ihm ein herbeieilender Rathsdiener etwas in's Ohr, er lässt sich nicht stören, bis Kanonenschüsse und Lärm von aussen (più mosso) den Sang unterbrechen und Peter Michaelow an der Spitze einer grossen Mannschaft so eben auslaufen will. Das frappirt den Bürgermeister, er schreit „Rebellion!“, befiehlt, zu den Waffen zu greifen, was der Chor für Pflicht erklärt; Marie und Iwanow halten sich für betrogen; er öffnet die ihm übergebene Schrift und erstaunt, ausrufend (gesprochen): „Heilger Nikolaus! was seh' ich?“ Da tritt der rechte Czaar durch die geöffneten Saalthüren nach dem Hafen zu unter sie, nimmt freundlichen Abschied von ihnen, zum Schlusse in die Melodie seines ersten Liedes einlenkend, das er als Zimmermann im Anfange der Oper sang. Der Chor stimmt dankbar ein: „Kann uns auch Dein Lied nicht mehr erfreun, soll Dein Name doch uns Leitstern sein; über Land und Meer tön' es hinaus, Heil dem Czaar und Segen seinem Haus!“

Die Partitur dieser Oper ist rechtmässiger Weise nur vom Komponisten selbst zu beziehen. Die Ouverture für das Orchester aber ist in derselben, oben genannten Verlagshandlung gedruckt worden und für 1 Thlr. 16 Gr. zu haben.

Ausserdem ist die Ouverture auch noch für 4 Hände, sehr leicht zu spielen, daselbst erschienen, Preis 16 Gr. Alle Nummern sind auch einzeln zu haben.

Fänden sich Dichter, die glückliche Texte komischer Opern lieferten, so erhielten wir zuverlässig auch bald glückliche Kompositionen derselben. An der Zeit ist es. Mögen nur viele teutsche Theater die hier geschilderte Oper in's Leben bringen. Hat die erste dieses Komponisten auch in andern Städten gefallen, so wird es dieser wohl nicht an gutem Erfolge fehlen, da sie zuverlässig noch routinirter ist, als die wohlaufgenommene erste.

G. W. Fink.

Für Schulgesang.

Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder, nebst Andeutungen, worin gezeigt ist, dass die Liedersammlung auch beim Sprach- und Religionsunterrichte benutzt werden könne. Zur Förderung des Gesanges in Volksschulen und im Hause. Herausgegeben von *Joh. Neubert.* Neu-Ruppin, in Kommission bei Oehmigke. 1838.

Der Verfasser ist Lehrer am Grossherzogl. Landschullehrer-Seminar zu Mirow in Meklenburg-Strelitz und hat die fromme Absicht, den Kindern Texte zu geben, „die das wahre christliche Leben entwickeln helfen, es stärken und mehren“, dadurch zugleich zu verhüten, dass sie in der Folge nicht zu leicht verführerische Lieder in sich aufnehmen. In der Schule wird die Sammlung, wie jede andere der Art, neben den eigentlichen *Singübungen* gebraucht werden müssen. Für den ersten Unterricht werden die von *E. Richter* empfohlen. Dem Lehrer bleibt die Anordnung der Wahl der Lieder überlassen. Choralmelodieen wurden weggelassen, weil das Land ein gutes Choralbuch hat; Kanons fehlen, weil sie im Gesangunterricht häufig vorkommen, auch in vielen andern bekannten Sammlungen. Die meisten neuen

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Junius. Nº. 38. 1802.

Abhandlung.

Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihrer medicinischen Anwendung.

(Beschluss.)

§. VIII.

Noch einige Bemerkungen gemischten Inhalts, womit ich ende.

Dass das Glockenläuten die Niederkunft befördern könne, zeigt Hünerwolf[56]) am Beyspiel einer Frau, die viermal nach einander sich in dem Falle befand, nicht gebähren zu können, als bis in der Kirche geläutet wurde. Vielleicht machte man in Belgien ähnliche Bemerkungen, daher in manchen Städten dieses Landes so grosse Carillons errichtet wurden.

Ob die Musik einen Trunkenen nüchtern machen könne, wie Plutarch von den alten Zechbrüdern, den Scythen, vorgiebt, und nebst mehrern alten Weisen auch Boëthius glaubte[57]), muss man, in Betracht der vielen musikalischen Trunkenbolde beyderley Geschlechts, die nie nüchtern werden, billig in Zweifel ziehen.

Gegen den Biss der Nattern lobte die Musik der Blasinstrumente sowohl als Saiteninstrumente Theophrast der Eresier, wie auch Galen, beyde in angeführten Schriften. Lezter findet sie auch im Scorpionstich und Tarantelbisse heilsam.

Als Hülfsmittel zur Heilung der Schwindsucht empfiehlt sie in einer eigenen Abhandlung der von Tissot angeführte Bourdeauxische Arzt Desault.

§. IX.

Unter gewissen Bedingnissen kann die Musik, statt gesund zu machen, auch krank machen. Haller hat dies schon bemerkt[58]) und Tissot führt folgende bemerkenswerthe Beyspiele an: das eine aus Krüger, das andre aus eigener Wahrnehmung. „Ein junger Mensch „ward, ohne merklichen Anlass, zum erstenmale von der Epilepsie angefallen. Am Ende „des Anfalles bekam er Musik zu hören; acht „Wochen nachher hörte er wiederum welche „und bekam einen neuen Anfall darauf. Von „da an hat ihm in dem Zeitraum von acht Wochen die Musik allemal in der lezten Woche „sicher einen Anfall erregt, in den Zwischenzeiten aber nicht die geringste Beschwerlichkeit verursacht[59]).“

56) M. N. C. Dec. II. Obs. 17.

57) De musica v. c.

58) Est etiam mechanicum quid in sonis fortibus, vt cerebrum conturbent, sanguinem exagitent, et denique speciem faciant febris. A tympani pulsatione sanguinis velocitatem augeri, cum qua de vena incisa fluit, vtique legimus apud Blegny Zodiac. med. gallic. T. II. p. 149. Haller v. c. p. 508.

59) Tissot v. c. S. 288, 289. und Krüger de lege naturae §. 22, wie auch in den bekannten Schaarschmidtischen Jahrgängen.

Melodieen sind von Herrn *Schwiening* in Friedland (Meklenburg), dem Musiklehrer zu Mirow, Herrn *Messing*, und dem Herrn Oberlehrer am Seminar zu Bunzlau *Karow*. — Der Ertrag dieser Sammlung soll den Grund zu einer Stiftung legen, um kranke Landschullehrer in Meklenburg-Strelitz zu unterstützen und für Erziehung ihrer verwaiseten Kinder zu sorgen. — Bei Benutzung der Liedertexte z. B. für Religionslehre wird mit Recht gewarnt, solche Stunden nicht in Singstunden ausarten zu lassen. Das Ganze zerfällt in 4 Abtheilungen und einen Anhang.

I. *Sittensprüche*, z. B. „Ein gutes Kind gehorcht geschwind" —, kleine einstimmige Sätzchen gewöhnlicher Art (auch ein zweistimmiges darunter). II. *Pflichtenlehren* nach übergeschriebenen Bibelsprüchen, ein- und zweistimmig ganz klein. III. von S. 8 an: *Kinderlieder* in verschiedenen Unterabtheilungen, nicht blos neue, sondern auch ausgehobene, und zwar die meisten. Wahl und Textveränderungen sind gut. Für erste Anfänger sollen sie nicht alle sein; man muss auslesen. — S. 70 beginnt IV: das *Kirchenjahr*, in ähnlichen Liedern. — S. 100 *Anhang*, welcher zwei-, drei- und vierstimmige Lieder von *C. Karow* komponirt liefert, unter denen nicht wenige schon gute Uebung voraussetzen (S. 103 im ersten Takte der zweiten Klammer ist doch wohl ein Druckfehler?); sie sind fast durchgehends in kleinen kontrapunktischen Nachahmungen gehalten, um einen Uebergang zu ausgeführteren Gesängen zu bilden. Daraus wird Jeder von selbst folgern, dass sie nicht unmittelbar hinter einander eingeübt werden dürfen, es würde sonst die Aufmerksamkeit erschlaffen und die Liebe zum Gesange in den wenigsten Kindern wachsen. Zum Schlusse kommen dann noch einige Kanons. — Gut gebraucht, erreicht das Buch seinen Zweck. Möge es einen guten Grund zur beabsichtigten wohlthätigen Stiftung legen.

Theoretisch-praktische Orgelschule

in Uebungen nebst Anweisung (Cours pratique du jeu d'Orgues en exercices graduels avec les instructions nécessaires) — von *Ludw. Ernst Gebhardi*, Musikdirektor und Organist. 12. W. Erfurt, beim Verfasser; Leipzig, bei J. F. Hartknoch. S. XII und 87 in Fol. Preis 2 Thlr.

Der durch seine Generalbass-Schule u. s. w. hinlänglich bekannte Verfasser beobachtet hier „eine genaue Stufenfolge vom Leichten zum Schweren, damit Anfänger die Sätze spielen können, wie sie auf einander folgen, dann auch damit man etwas habe, woran man sich halten könne, um mit der Zeit — auch bei nicht ausgezeichneten Anlagen — die Stufe zu erreichen, auf welcher wenigstens derjenige sich befinden muss, welcher Vorspiele u. s. w. unvorbereitet geben soll." Mit dem Figurirten ist es eben so gehalten. Die Anfangsgründe des Klavierspiels sind mit Recht weggelassen, dafür die sehr leichten zwei- und dreistimmigen Sätze mit Applikatur versehen worden. — Die ganz kurze *Geschichte der Orgel* kann nichts Besonderes leisten; es sind nur die bekanntesten Hauptmomente, nach herrschender Erzählung zusammengestellt. Von der *Struktur der Orgel* ist, weil es dem Orgelspieler nothwendiger, schon weit genauer, wenn auch kurz gehandelt worden. Auf geschickte *Registrirung* kommt sehr viel an; es folgt also ein Unterricht darüber, der von Erfahrung zeugt, kurz und deutlich ist; jedem Anfänger sehr nützlich. Die *Erhaltung* der Orgel ist in dieser Kürze gut beschrieben, muss aber praktisch erlernt werden. Die Rathschläge über *Orgelbegleitung* sind treffend. — Die zweistimmigen, ganz kurzen Uebungen, fangen vom Leichtesten an, heben sich, gehen so zum Dreistimmigen und werden nach und nach bedeutender. — S. 10 treten die Uebungen auf dem Pedale dazu; erst ganz allein nach zweckmässigem Unterricht, dann leichte vierstimmige Sätzchen mit dem Pedale. S. 21 folgt mit kurzem Vorspiel der erste Choral; „Allein Gott in der Höh sei Ehr" u. s. w. Die Choräle haben Vor- und Zwischenspiele, und gehen bis S. 52. Dann werden sie unterbrochen von einer zweckmässigen Fortsetzung der Pedalübungen, um wieder zu Chorälen mit gesteigerten Präludien überzugehen, wo auch Fugen vorkommen und Durchführungen der Choralmelodieen. Der Fugen sind nicht wenige. Das Orgelspiel ist so weit geführt, dass man mit einem Organisten, welcher das Ganze zu spielen gelernt hat, wohl zufrieden sein kann. Das Werk ist also angehenden Orgelspielern, die sich nach und nach in guter Folge weiter bringen wollen, zu empfehlen.

Karl Christian Friedr. Fasch

sämmtliche Werke. Herausgegeben von der Singakademie in Berlin. Partitur. Berlin, bei T. Trautwein. 3. Lief. Preis 20 Sgr.; 4. Lief. Preis 25 Sgr.

Die lange und viel gewünschte Ausgabe der Werke eines Entschlafenen, der in den Seelen mehrer Kunstfreunde fortlebt, wird zu unserer Freude rasch vorwärts geführt. Es braucht kaum mehr als der Angabe, was die Lieferungen enthalten: alle Singakademieen und häusliche Gesangvereine nehmen von selbst darauf gebührende Rücksicht zu eigenem Gewinn. — Die 3. Lief. gibt: Inclina Domine; Requiem und Trauer-Motette. Der Psalm für Sopran, 2 Alte, 2 Tenore und Bass mit Begleitung eines für das Pianoforte bezifferten Basses, bringt noch einen dreistimmigen Sologesang, der mit vierstimmigem, kurzen Chore das Ganze schliesst. Hier und im achtstimmigen Requiem, das nur den ersten Textsatz bis *Requiem aeternam dona eis Domine* gibt, geben die verwandten Stimmen oft unison, was die leichte Ausführung fördert. Die Trauermotette: „Selig sind die Todten" ist bekanntlich ein kurzer, schlichter und sehr eingänglicher Satz, mit Solo und Tutti wechselnd, wie hier in der Regel. — Die 4. Lieferung enthält Davidiana, aus den Psalmen nach Luther's Uebersetzung; in 8 Sätzen.

Dazu liegen uns von allen 4 Lieferungen die *ausgesetzten Chorstimmen* vor, deutlich und bequem für die Sänger gedruckt, so dass auch von dieser Seite für das Beste der Aufführungen dieser anerkannten Werke gut gesorgt worden ist.

Die Chorstimmen der
1. Lieferung (12 Choräle) kosten: 1 Thlr. 5 Sgr.
2. — (Mendelssohniana) kosten: 17½ Sgr.
3. — (oben besprochen) kosten: 10 Sgr.
4. — — kosten: 15 Sgr.

Pièces d'Harmonie

pour Musique militaire. Pour Clarinette en Es, 3 Clarinettes en B, Flûte, 2 Cors, 2 Bassons (Serpent, 2 Trompettes, 3 Trombones, Trompette chromatique, Tambour grand et petit ad libitum) par *C. Henning*. Liv. II. Leipzig, chez C. A. Klemm. Pr. 2 Thlr.

Ein neuer Komponist für Militärmusik. Die Ausgabe in Auflegestimmen ohne Partitur. Die Stimmen sehen sich gut an, wie von einem Manne, der dergleichen versteht. Man erhält hier einen Marsch mit Trio, einen Geschwindmarsch, eine Polonaise, einen schottischen Walzer, einen Walzer und Galoppe. In solchen Sätzchen will Abwechselung sein, und sind die neuen rhythmisch frisch und melodisch, wie diese, sind sie willkommen. Schwer sind sie nicht.

Auszug aus den

Statuten der Mozart-Stiftung,

genehmigt vom hohen Senate zu Frankfurt a. M. durch Beschluss vom 12. Juni 1838.

1) *Zweck und Ertragsquellen.* Die Mozart-Stiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Kompositionslehre. — Diese Unterstützung können Jünglinge aller Länder, in denen die teutsche Sprache Volkssprache ist, in Anspruch nehmen, wenn sie unbescholtenen Rufes sind und besondere musikalische Fähigkeiten besitzen.

Der erste Fonds der Stiftung soll durch den reinen Ertrag des im Juli (am 29. und 30.) 1838 zu haltenden grossen Sängerfestes in Frankfurt gebildet werden. Es lässt sich aber erwarten, dass dieser Fonds durch freiwillige Beiträge, Vermächtnisse, Konzerte hier und anderwärts u. s. w. bald vergrössert werde. Namentlich wird der Frankfurter Liederkranz zum Besten der Stiftung jährlich eine musikalische Aufführung geben. — Das Kapital darf nie angegriffen werden; vielmehr sollen Beiträge aller Art und was von den Zinsen erübrigt wird, zum Kapital geschlagen werden. — Die Gelder werden einzig und allein auf Hypotheken Frankfurts und zwar als erste Insätze ausgelichen; ausnahmsweise dürfen noch dortige Stadtobligazionen gekauft werden.

Sobald die jährlichen Zinsen 400 Fl. (24 Fusses) betragen, tritt die Stiftung in's Leben. Dieser Betrag soll das Maximum der jährlichen Unterstützung sein für den einzelnen Stipendiaten.

2) *Eigenthums- und Verwaltungsrecht der Stiftung.* Der Frankfurter Liederkranz ist Eigenthümer, kann allein über sie verfügen, Statuten geben und ändern; ihm steht auch zu allen Zeiten die obere Leitung zu. — Zu einem giltigen Beschluss in Betreff der Stiftung muss wenigstens die Hälfte der wirklichen Mitglieder des Liederkranzes anwesend sein. — Zur Vereinfachung des Geschäfts wählt er aus der Zahl seiner wirklichen Mitglieder eine besondere Behörde, welcher er unter dem Namen „Verwaltungsausschuss" die Administrazion der Stiftung überträgt. — Dieser durch absolute Stimmenmehrheit gewählte Ausschuss besteht aus 7 Mitgliedern. Präsident und Kassirer müssen dasige Bürger sein. Sekretair und Buchführer sind noch vorzüglich zu nennen. Die Dauer des Amtes ist auf 3 Jahre festgesetzt, wobei Ausnahmen genau bedacht sind. — Die allgemeinen Funkzionen des Ausschusses sind nicht unbedeutend; sie bestehen in Verwaltung des Vermögens, Bestimmung und Auszahlung der Stipendien, im Wachen über die musikalischen Fortschritte so wie über das sittliche Betragen der Stipendiaten, wovon der Liederkranz von Zeit zu Zeit in Kenntniss zu setzen ist; im Protokoll- und Buchführen, im jährlichen Rechnungablegen u. s. w. Noch wählt der Liederkranz 3 aktive Mitglieder zu Rechnungs-Revisoren, denen der Ausschuss die Dokumente, Kasse, Belege und Bücher vorzulegen hat, wovon sie längstens binnen 4 Wochen dem Liederkranze Bericht zu erstatten haben.

3) *Wirkungskreis der Stiftung.* Annahme der Stipendiaten. Die Bemerkungen in frankirten Zuschriften müssen mit Angabe des Alters und mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein. Sodann zieht der Ausschuss vorerst über den sittlichen Werth und die Verhältnisse desselben möglichst zuverlässige Erkundigungen ein. Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so ersucht der Ausschuss einen im Wohnorte des Bewerbers oder möglichst in dessen Nähe lebenden Meister der Tonkunst, demselben die Komposizion eines vom Ausschusse bestimmten Liedes und eines Instrumental-Quartettsatzes zu übertragen. Jedoch steht es dem Bewerber frei, auch noch andere Kompositionen hinzuzufügen. Die Ausarbeitung geschieht unter Aufsicht des Meisters. Dieser, dem die Sache mit Bitte um Geheimhaltung übergeben ist, bescheinigt nach Empfang der Ausarbeitungen auf Pflicht und Gewissen, dass die Arbeiten unter seiner Aufsicht gemacht worden sind, und sendet sie an den Ausschuss ein. Dann wählt der Ausschuss durch Stimmenmehrheit 3 Musiker von anerkannter Autorität, deren wenigstens 2 ausser Frankfurt wohnen müssen, zu Prüfungsrichtern. — Die Arbeit jedes Bewerbers versieht der Ausschuss mit einem besondern Motto und der Altersangabe und sendet sie sodann einem jeden der Prüfungsrichter gleichzeitig in Abschrift ein. Diese Richter werden um ein motivirtes Urtheil über die Arbeiten gebeten, und sollen, wenn mehrere Bewerber konkurriren, die vorzüglichste und die beiden nächstbesten bezeichnen. Sollte jeder der 3 Richter eine andere als die beste Arbeit bezeichnen, so werden diese 3 Arbeiten einem vierten neu erwählten Richter mit demselben Gesuche übergeben; treffen aber alle 3 oder mindestens 2 Richter in ihrem Urtheile über die beste Arbeit zusammen, so wird der Verfertiger derselben des Stipendiums würdig erachtet und dem Liederkranze davon Anzeige gemacht. Der Stipendiat der Mozart-Stiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers

möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Kompositions-Lehre zum Unterricht übergeben. Die Dauer des Unterrichts bestimmt der Ausschuss von Jahr zu Jahr. Doch darf dieselbe das Maximum von 4 Jahren nicht übersteigen. — Die Erledigung eines Stipendiums macht der Ausschuss durch öffentliche Blätter bekannt und ladet zur Bewerbung ein. Dasselbe geschieht, sobald die Stiftung (nach dem früher Gesagten) in Wirksamkeit tritt.

4) *Erweiterung der Stiftung.* Hat das Kapital der Mozart-Stiftung die Summe erreicht, dass sich die jährlichen Zinsen auf wenigstens 2000 Fl. im 24 Guldenfuss belaufen, so lässt der Liederkranz ein *musikalisches Konservatorium* in dortiger Stadt in's Leben treten. Der Grund dieses Konservatoriums wird gelegt, indem der Liederkranz einen eigenen Lehrer der Komposition anstellt. Von dieser Zeit an hören alle Stipendien auf und die Stipendiaten treten als Zöglinge in die neugegründete Anstalt ein, deren weitere Ausdehnung und Einrichtung dem Liederkranze vorbehalten bleibt.

5) *Eigenthums-Uebergang.* Sollte der Liederkranz im Laufe der Zeit sich auflösen oder die Zahl der wirklichen in Frankfurt a. M. domizilirten Mitglieder auf 15 vermindert werden, so geht die Mozart-Stiftung mit ihrem Gesammteigenthume und mit allen Rechten und Verbindlichkeiten in das Gemeindreigenthum der Stadt Frankfurt a. M. über. Ein hoher Senat wird dann diese Stiftung unter seinen Schutz nehmen und eine Behörde bestimmen, unter deren Leitung die Anstalt nach den bestehenden Statuten auch wie vor erhalten wird.

Möge das Werk gesegnet sein und gleich jetzt ein guter Anfang bei dem ersten grossen Sängerfeste, das der Liederkranz so eben dafür feiert, gemacht werden. — Die Statuten sind in Frankfurt a. M. bei Streng und Schneider im Drucke erschienen.

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Dem. Botgorscheck liess sich in einem Konzert im königl. Opernhause zum vorletzten Male mit einer, für ihre schöne Stimme sehr wohl geeigneten Arie von Mercadante, demnächst mit dem hübschen Liede von Proch: „Das Alpenhorn“ mit Violoncellbegleitung des Herrn KM. Mor[illegible]ano, wie auch endlich mit dem, in de Beriot'schen Konzert ausgeführten (sehr gewöhnlichen) Duett von Mercadante mit vielem Beifall hören, und beschloss ihre Gastrollen mit der wiederholten Darstellung des Romeo in Bellini's Capuletti und Montecchi, welche als ihre vorzüglichste Kunstleistung anzusehen ist. Zu bedauern war es, dass die geachtete Künstlerin nicht als Sextus in Mozart's Titus und in mehreren, für ihre schöne Stimme geeignetern Rollen aufzutreten Gelegenheit fand. Herr Franz Botgorscheck zeigte sich als Flötenbläser von gutem Ton und wohlgeübter Fertigkeit in Variationen von Drouet und einem Duo für Flote und Pianoforte, von Dem. Lässig recht fertig gespielt. — Am 12. Juni hatte die Singakademie eine eigne Feier zum Gedächtnisse der königl. Hof-Opernsängerin Anna Milder veranstaltet und an 300 Zuhörer Einlassbillette vertheilt. Auf der Orchestererhöhung war die der Verewigten zu ihrem 25jährigen theatralischen Jubelfeste von Freunden verehrte Vase aufgestellt und mit einem frischen Lorbeerkranze geschmückt. Ein trefflicher Choral von Fasch, mit figurirtem Sologesang abwechselnd, eröffnete die Feier. Hierauf schilderte Herr MD. Rungenhagen in gedrängter Kürze die Verdienste der Entschlafenen um die Kunst, wie auch insbesondere ihre Anhänglichkeit an die Singakademie, deren Oratorienaufführungen Mad. Milder früher thätig unterstützte. Ein Satz aus S. Neukomm's Stabat mater: „*Quando corpus morietur*“ schloss sich der Rede an, worauf die Motette für zwei Chöre von C. F. Rungenhagen: „Selig sind die Todten“ und Mozart's ewiges Requiem (mit Pianofortebegleitung) folgte. Erfreulich war die Theilnahme fast aller Mitglieder der königl. Oper, wie Frau. v. Fassmann — der würdige Nachfolgerin der Milder in Gluck's Opern — die Herren Bader, Mantius, Devrient, Zschiesche u. s. w. Auch Mad. D. als früheres Mitglied der königl. Bühne liess in dem rührenden Benedictus ihren schönen Gesang zu Ehren der gefeierten Künstlerin uns (als höchst seltene Ausnahme) wieder hören. So bewirkte die ganze Feier einen tiefen, erhebenden Eindruck.

Die königl. Bühne brachte Alceste, Armide und Norma neben den leicht französischen Singspielen zur Aufführung. Neu wurde Auber's „schwarzer Domino“ mit mässigem Beifalle gegeben. Das ganze Interesse beruht auf Scribe's sehr leichtfertigem Stücke. Indess interessirt die frivole Handlung und erhält den Zuschauer stets in gespannter Erwartung, so sehr sich auch die Unwahrscheinlichkeiten häufen. Die Musik ist so wie in allen Auber'schen Opern, melodisch fliessend, reich an Tanzrhythmen und eigenen Reminiszenzen, doch oberflächlich und effektvoll, öfters nur gar zu flach. Der Gesang ist meistens parlant behandelt. Am ausgezeichnetesten erscheinen noch die Romanzen. Die Aufführung des Singspiels war trefflich. Dem. Löwe als Angela zeichnete sich im Spiele vorzüglich aus, im Gesange schwebte die Intonazion oft in die Höhe, wahrscheinlich die Folge vieler Proben. Dem. Grünbaum sang die Couplet's der Brigitte mit Naivetät. Höchst gewandt und karakteristisch stellten die Herren Devrient, Bader, Mantius und Blume die Rollen des Lord Elfort, Grafen Juliano, Massarena und Gil Perez dar. Das aragonische Land der Angela und das Deo Gratias des Gil Perez gefiel vorzüglich. Die grosse Szene der Angela im 3. Akt ist zu wortreich und zuletzt ganz in den modernen italienischen Styl abschweifend, für die Sängerin ungemein anstrengend. Der muntere Nonnenchor persiflirt die Klosterzucht sehr scharf. Von grosser Wirkung ist dagegen das Gebet hinter der Szene, von Angela's und Massarena's Gesang begleitet. Dass die hochwürdigste Aebtissin *in spe* zuletzt sich einen Gatten wählt, dem sie bereits in vielen Gestalten erschienen ist und nächtliche Abenteuer mit dem Geliebten erlebt hat, krönt das Werk. Dass in Teutschland dies Singspiel so dauernden Beifall wie in Paris gewinnen sollte, ist zu bezweifeln, da es zu gute Darsteller erfordert, und eigentlich Lustspiel mit Gesang ist.

Hier ist der „schwarze Domino" bis jetzt drei Mal bei meistens gefülltem Hause gegeben.

Jetzt ruhen die grösseren Opern und Ballette, da der Hof abwesend, und der GMD. Spontini nach London zur Krönungsfeier gereist ist, von wo derselbe sich nach Paris und Italien zu begeben beabsichtigt. Vor seiner Abreise wurde eine Leseprobe des Gedichts seiner nächsten neuen Oper vom Dr. *Sobernheim* in seiner Wohnung gehalten. Der Titel wird verschieden angegeben; „Die Stuart's", Cromwell, Milton u. s. w. Der Dichter soll auch die Ehre gehabt haben, dem Kronprinzen von Preussen das Gedicht vorlesen zu dürfen. Der Stoff der Oper ist der Geschichte Schottlands entlehnt, und der Komponist will diesen klassischen Boden kennen lernen, um sich zu seinen grossartigen Konzeptionen zu begeistern.

Mancherlei.

Zum Nekrolog des Dr. *Mutzenbecher* S. 445 sei der Vollständigkeit wegen noch nachträglich folgender Aufsätze gedacht: „Ueber des Herrn Rieffelsen neu erfundene Melodica" im 11. Jahrgang d. Zeit. S. 625; und „Berichtigung wegen des Leppich'schen Panmelodicon," 13. Jahrgang S. 278.

Wenn es in öffentlichen Musikjournalen heist: „Berlin ist die erste Stadt Teutschlands, welche Beethovens herrliche Kantate: „Der Preis der Tonkunst," die seit 1814 geruht hatte, und jetzt von Haslinger (mit doppeltem Text versehen) herausgegeben wurde, zur Aufführung brachte, und zwar am 17. März d. J." —: so wollen wir nur auf No. 43 d. Zeitung 1837 S. 702 aufmerksam machen; man wird da finden, dass die genannte Kantate, ursprünglich „Der glorreiche Augenblick" betitelt, kurz nach der Herausgabe derselben am 19. Oktober 1837 bereits in Leipzig ausgezeichnet gut zu Gehör gebracht wurde.

Das grosse Sängerfest zu *Frankfurt a. M.*, das eben am 29. und 30. Juli gefeiert worden ist, hat am ersten, in der Kirche festlich begangenen Tage folgende Werke zur Aufführung gebracht: „Zeit und Ewigkeit," ein Oratorium für Männerstimmen mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Waldhörnern, 2 Trompeten, Pauken, 2 Fagotten, 3 Posaunen und Kontrabass. Aus 3 geistlichen Liedern von Klopstock zusammengestellt und komponirt von *Xaver Schnyder von Wartensee* (neu, eigens für das Fest geschrieben); — *Louis Spohr* komponirte dafür den bekannten Psalm von Klopstock, die Paraphrase des Vater Unser, die bekanntlich schon Naumann und A. André in Musik setzten, was für gebildete Musiker eine anziehende Vergleichung dreier verschiedener Kompositionen eines Gedichts bieten wird. — *Ferd. Ries* hatte gleichfalls zugesagt, ein neues Werk für dieses Fest zu verfassen; er starb aber, bevor er nur einen ihm genügenden Text gefunden hatte. Diese Lücke wurde nun mit 2 kleineren Werken von *Bernh. Klein* ausgefüllt: mit dem Choral „Macht auf das Thor der Herrlichkeit" und mit dessen Motette in B dur: „Ich danke dem Herrn." Da man aber auf Schnyder v. Wartensee's Vorschlag für diese Festgesänge die oben angegebene, bisher nur selten vorkommende Instrumentalbegleitung vorzog, die sich auch in den Gesammtproben vortrefflich bewährte; da auch L. Spohr für sein neues Werk den Vorschlag gut fand und nur noch das Bassethorn mit dazu fügte: so setzte Schnyder v. W. zu B. Klein's nur mit Klavierbegleitung herausgekommenen Werken eine ähnliche Begleitung für die genannten Blasinstrumente. — Das Orchester besteht aus ungefähr 20 Klarinetten (erste und zweite), 12 Hörnern, 12 Fagotten, 6 Trompeten, Pauken, 9 Posaunen und 7 bis 8 Kontrabässen. — Zwischen den Gesangstücken werden 3 grosse 5stimmige Präludien und Fugen von J. Seb. Bach auf der Orgel vorgetragen. — Auf die näheren Nachrichten über Ausführung und Antheil an diesem vielfach wichtigen Feste sind wir sehr gespannt. — Die äussern Einrichtungen sind höchst glänzend, besonders für den zweiten Festtag, der mehr volksthümlich ist und im Freien gefeiert werden soll.

Auch in *Taucha*, einem Städtchen nahe bei Leipzig, ist am 19. Juli von den Schullehrern der umfangreichen Ephorie ein kirchliches Männergesangfest ehrenvoll und mit Antheil des Publikums gefeiert worden. Es ist das erste der Schullehrer dieses Bezirks und soll alljährlich wiederholt werden. Lassen sich auch solche kleinere Gesangfeste keineswegs mit denen grösserer Städte vergleichen, was sie auch nicht wollen: so sind sie doch schon der bedeutenden Schwierigkeiten wegen, deren Beseitigung eine nicht geringe Kunstliebe voraussetzt, aller Beachtung werth, die noch durch den Nutzen vergrössert wird, den solche Unternehmungen theils für die Schullehrer selbst, theils für ihre Gemeinden haben. Die ersten gewinnen am Eifer, sich in der nöthigen Uebung eines guten Gesanges zu erhalten und darin Fortschritte zu machen, die andern gewinnen am Genuss, der die Liebe zur Kunst verbreiten hilft. Es wäre also sehr unrecht, wenn man Geringes davon halten wollte: im Gegentheile sind dergleichen Vereine nachahmungswerth. — Den ersten Theil leitete der Kantor Herr *Kriegsmann* aus Röthe, den zweiten der Kantor Herr *Jungk* in Taucha. Die Instrumentalbegleitung hatte das Musikchor des Herrn *Fölck* übernommen. Unterstützt wurde der Gesang von mehren Mitgliedern des Universitätssängervereins und den Herren Schullehrern Gebhardt und Weiske aus Leipzig. Aufgeführt wurden: Choral mit Posaunen; Arie von Kreutzer: „Ich suche dich"; Tenorarie aus Haydn's Schöpfung; Motette von F. Otto: „Das Lob des Herrn"; Hymne von Berner: „Der Herr ist Gott." Im 2. Theile: Choral; Hymne von Neithart: „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht"; Arie von Schicht aus dem Ende des Gerechten; Motette von B. Klein: „Herrlich ist Gott"; Arie von Kreutzer: „Die drei schönsten Lebensblumen." — Ueber das Musikfest in *Zeitz* müssen wir das Nöthige aufschieben.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. № 32. 1838.

Kirche.

Messe, komponirt von *Bernard Hahn*, Kapellmeister am Dom zu Breslau. Partitur. Breslau, bei F. E. C. Leuckart.

Der ganze Titel ist hier nicht überflüssig, da er die Veranlassung zur Komposition angibt: „Messe zur feierlichen Consecration und Inthronisation Sr. fürstlichen Gnaden des hochwürdigsten und hochgeb. Herrn Leopold Grafen v. Sedlnitzky, Fürst-Bischof von Breslau etc.“ Zu ähnlichen Feierlichkeiten wird sie deshalb zunächst zu verwenden sein. Der Komponist ist unsern Lesern bereits bekannt und gehört unter die geschickten. Dies beweist er auch in dieser Arbeit. Wir haben also nicht erst nöthig, die einzelnen und allbekannten Sätze aller Messen hier abermals Stück für Stück durchzugehen. Die ganze Haltung aller Nummern ist überall kirchlich, ohne Schwulst und Uebertreibung, leicht verständlich und ausführbar, nicht zu gering geübte Sänger und Instrumentalisten vorausgesetzt, wie billig. Die Instrumente schmücken das Ganze nicht wenig, ohne zu pomphaft und den Sängern nachtheilig einzugreifen. Die Sätze sind verschieden, mit mehr und weniger Bläsern, immer angemessen instrumentirt. Von Fugen hat sich der Komponist hier fern gehalten und überhaupt das Ganze einfacher genommen, als man es für eine solche, oben genannte Feierlichkeit vermuthen sollte, weshalb sich das Werk auch zu anderen Zwecken vortheilhaft gebrauchen lässt. Freundlichkeit ist vorherrschend und der Schluss sehr sanft und einschmeichelnd. Das Werk ist also katholischen Kirchen zu empfehlen.

Damit wir jedoch sowohl dem Verf. als der Welt beglaubigen, wie genau und pflichtgemäss wir die schätzenswerthe Messe beachtet haben, führen wir einige Kleinigkeiten an, deren näheres Bedenken vielleicht für Manche nützlich werden könnte. Wir sind der Ueberzeugung, dass kurze Sylben auf den guten Taktheilen vermieden werden müssen; sie werden dadurch so gewichtig, dass sie wie lange wirken. Selbst auf dem zweiten guten Taktheile ist es nicht immer zuträglich. Sorgfältige Skansion ist auch hier nicht überall gehalten. Davon finden sich Beispiele gleich im Kyrie, im Credo, das übrigens gut hinter einander fort gesungen worden ist, u. s. w. Folgende Skansionen, gehören sie auch noch nicht zu den schlimmsten, sind uns nicht lieb:

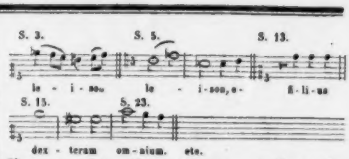

Man muss auf den Akzent nicht zu wenig Gewicht legen; es hilft noch nicht, dass die vorhergehende Note eine längere ist. Wir haben unsere Ueberzeugung ausgesprochen, und Andere haben zu überlegen und zu thun und zu lassen, was sie für gut finden. — Auch folgenden 4stimmigen Satz können wir nicht für gut erklären, und wenn dergleichen noch alltäglicher würden. Der Verfasser gehört übrigens unter die Männer, die nicht aus bloser Willkür alle Regeln über den Haufen werfen; was wir hier anführen, hat er sich in der ganzen Arbeit nur einmal erlaubt. Man sehe die paar Noten, S. 32:

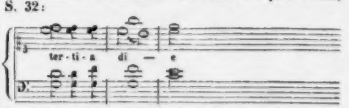

Das Wegschreiten über die im Tenor liegende Septime und die gerade Auflösung des Diskantes und Tenors in die verdoppelte grosse Terz klingt zu leer und zu scharf zugleich; wäre jedoch vielfach leicht zu vermeiden gewesen. — S. 51 wünschten wir gleichfalls, dass Tenor und Bass nicht unison würden, so sehr wir auch wissen, dass Viele sind, die dergleichen nicht nur nicht achten, sondern eine solche Bemerkung für den jetzigen Stand der Harmonisirung, die auch wohl sonst verschiedentlich mit unterlief, geradehin lächerlich finden, was sie für sich haben mögen. Uns bestimmen nur Gründe, dass es auf solche Weise besser und schöner ist. Davon haben wir aber bis jetzt noch nichts gelesen. Freilich ist es gewiss, dass einige solcher Kleinigkeiten einem ganzen an und für sich guten Stücke seinen Werth nicht nehmen, auch nicht im Geringsten nehmen sollen, sobald man nur ähnliche leicht vorübergehende Einmischungen nicht für Gleichgiltigkeiten oder gar für Erlaubnisse und Freiheiten erklärt, die sich Jeder ohne Weiteres nach

Belieben nehmen könne. Das ist es aber, was jetzt nicht Wenige aus solchen kleinen Versehen, die man ausserdem als Menschlichkeiten, die Jedem entschlüpfen, ganz gern übersehen würde, folgern. So lange solche Dinge also als kleine Nachlässigkeiten angesehen werden, legen wir kein Gewicht darauf; sie thun nicht viel zur Sache, weil sie selten vorkommen: sobald man sie aber für unantastbar und geheiligt ansehen wollte, hätten wir Alles dagegen, denn vertheidigte Gesetzlosigkeit zerstört die Ordnung, und Unordnung zerstört die Schönheit. Was demnach darüber gesagt wurde, geschah nicht um des Verfassers willen, der offenbar dem Rechte huldigt, sondern um der Folgerungen der Zeit willen, die Willkür und Freiheit oft nicht zu unterscheiden beliebt, wodurch nur verloren, aber nicht gewonnen werden kann. — In ästhetischer Hinsicht heben wir vorzüglich einen Punkt heraus, der auf das ganze Credo um so grössern Einfluss haben möchte, da er am Ende vorkommt und einen wichtigen Hoffnungsartikel enthält, den Keiner fallen lassen soll. Warum mag wohl der Verf. das „Exspecto resurrectionem“ auf den zweideutigen verminderten Septakkord gestellt — und warum diesen ganzen Glaubenspunkt so düster gehalten haben, als läge er im Grabe bei den Todten? — Das „mortuorum“ macht nichts, sondern die Hoffnung der Lebendigen singt sich in Freudigkeit ihre Todten in's fröhliche Leben neuer Herrlichkeit, und muss frisch und voller Zuversicht geschlossen sein. Diese vorübergehenden Kleinigkeiten hindern jedoch nicht, das Werk als ein tüchtiges sehr empfehlenswerth zu finden.

Missa pro defunctis. Requiem für Männerstimmen, komponirt von *Louis Cherubini*. No. 2. Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. Die einzelnen Singstimmen (gestochen) kosten 1 Thlr.

Wären dieses Meisters Werke nicht so vielfach und fast von allen Seiten her in diesen Blättern besprochen worden, so würden wir hier sehr Mannigfaltiges auseinander zu setzen uns genöthigt sehen, wenn wir ein nicht unklares Bild der Eigenthümlichkeit des geehrten Mannes im Gange seiner Kirchenwerke oder seiner Tondichtungen auf kirchliche Texte liefern wollten. Von solcher ausführlichen Darlegung entbindet uns nun theils das früher Geleistete, theils und noch weit mehr die Bekanntschaft unserer Zeit mit den verschiedenen Messen des Meisters, die immer zugenommen und sich zur Liebe der meisten Singakademien für den Vortrag Cherubinischer Gesänge aufgeschwungen hat. Namentlich ist man, bei der grossen Anzahl und immer noch wachsenden Verbreitung der Männergesangvereine, auf das oben genannte Werk des mit Recht hochgeschätzten Greises äusserst gespannt; wird sich also beeilen, es zu besitzen, um sich möglichst schnell durch lebendige Ausführung damit vertraut zu machen und sich daran zu erfreuen. Das gibt freilich ein helleres und deutlicheres Bild, als es mit Worten, auch den glücklichsten, über musikalische Eigenthümlichkeit jemals zu Stande gebracht werden kann.

Wir haben es also um so mehr vorzuziehen, das neu zu Beachtende in genauen Umrissen zu schildern, je mehr der Meister seiner allseitig gekannten Individualität treu geblieben ist, mag man auf Erfindung, Harmonie- und Stimmenführung, Instrumentazion und selbst Deklamazion Rücksicht nehmen, und je mehr er in seinem Alter bis in's Auffallende und beinahe Wunderbare das Frische kräftiger Jahre sich zu erhalten gewusst hat. Was demnach früher an Cherubini's derartigen Werken gerühmt wurde, was ihnen vorzüglich in allen Singakademieen und häuslichen Gesangvereinen immer zunehmenden Antheil gewann und diese Art seiner Werke beliebt machte, das muss noch jetzt in demselben Grade gerühmt werden und ihnen um der Geschmackrichtung unserer Zeit willen sogar noch gesteigerten und allgemeinern Eingang sichern.

Das Gedrängteste, was davon gesagt worden ist und was noch jetzt sich bewährt, ist Folgendes: „Durch reiche Erfindung, gewählte, oft ganz fremdartige Harmoniefolgen, und eine kluge, durch vieljährige Erfahrung geleitete Benutzung der materiellen Kunstmittel, weiss er so grossartige Effekte hervorzubringen, dass man unwillkürlich mit fortgerissen wird, bald alles Klügeln vergisst und sich nur seinem Gefühle und dem Genusse überlässt.“ — Meint auch L. Spohr, dass der Meister, zunächst für Frankreich schreibend, nicht selten zu weltlich sich zeige und das Theatralische zur Kirchenmusik mitbringe: so ist dies jetzt nicht nur ein weit geringerer Nachtheil, als 1821, wo Spohr dies schrieb, sondern es dürfte sich sogar nach dem Geschmacke der Allermeisten in einen Vortheil für die eigenthümliche Haltung dieser Werke umgewandelt haben. Ganz besonders ist dies in Gesangvereinen aller Art der Fall, die zwar Kirchliches gern und oft mit Vorliebe, aber in geselliger Verbindung, nicht zum eigentlichen Kultus geben, was die ganze Sache ändert. In solchen Verhältnissen ist es sogar noch anregender, wenn zuweilen ein an das Weltliche grenzender Satz mit unterläuft. — Und so wird denn gerade der Klavierauszug dieses Requiem selbst von den Allerstrengsten zum reichen Gewinne aller Männergesangvereine als überaus nützlich und unterhaltend zugleich unbedingt empfohlen werden müssen. Für solche Zwecke ist es geradehin das Vortheilhafteste, was man wählen kann. Denn das Imitatorische und Fugirte, was als Grundlage des Kirchenstyls angesehen wird, ist hier vorwaltend, in erfahrenster Arbeit und doch mit so grosser Freiheit und in Beherrschung der Form höchst wirksam und klar durchgeführt, welche Klarheit noch durch das meist Dreistimmige, das nie bis zu einer strengen Fuge sich versteigt, gehoben wird. Das an geeigneten Stellen hineintönende Vier-, Fünf- und Sechsstimmige bringt natürlich der sonst gewöhnlich tiefen Tonhaltung jenen ergetzlichen Effektglanz, der viel willkommener sein muss, als es die geregelteste Fortführung des gehalten Dreistimmigen jemals ausserhalb der Kirche sein würde. Den Vortheil des zum Grunde gelegten Dreistimmigen, dem eine noch grössere Freiheit, selbst bei noch genauerer Regelmässigkeit, in unerwarteten Harmonieenfolgen, als dem Vierstimmigen

Univ. Bibl. München

eigenthümlich ist, hat der erfahrene Mann nicht selten und überall eindringlich und geschmackgemäss benutzt, dass auch hierdurch das Wohlgefallen und die Freude am Werke ausserordentlich wachsen muss. Mitten in die imitatorische Arbeit stellen sich neben den Glanz lichter Mehrstimmigkeit in einzelnen Partieen noch fast volksmässig schlichte Melodieen, die im Wechsel mit dem Fugirten noch mehr Freundliches gewinnen. Die eigene Behandlung des Textes der Hymne im Andantino S. 19 muss ebenfalls erfreulich ansprechen. Die erste Stimme des Terzetts singt die Strophen: „*Recordare Jesu pie;*“ „*Preces meae non sunt dignae*“ —, während die zweite Stimme singt: „*Juste judex ultionis*“ und „*Ingemisco tanquam reus,*“ die dritte: „*Quaerens me sedisti lassus*“ und „*Qui Mariam absolvisti.*“ Alles ist musikalisch auf das Vortrefflichste zusammengehalten durch eine schöne Melodie, die eine Stimme der andern kanonisch abnimmt, während sie von den beiden übrigen stets streng fugirt begleitet wird. In der dritten Wendung dieses herrlichen Satzes, wo der Bass die Hauptmelodie anstimmt u. s. w., kommen alle Stimmen in dem Texte „*Inter oves locum praesta*“ wieder zusammen. — Doch was hätten wir wohl für einen Grund, die ästhetische und künstlerische Beschaffenheit jedes einzelnen Satzes mit Worten weiter zu beschreiben, da wir nicht nur das allgemeine Wesen dieses Requiem angezeigt haben, sondern auch mit Zuversicht voraussetzen dürfen, dass es nicht leicht einen Männergesangverein geben wird, der sich nicht beeilen würde, das Werk selbst sich anzuschaffen und zu Gehör zu bringen, wogegen alle Wortbeschreibungen in tiefen Schatten treten. Dass es aber für solche Vereine und ihre Zwecke höchst empfehlenswerth ist, wird man aus dem Gesagten abnehmen, wenn auch der Name des Verfassers und die schon verbreitete vortheilhafte Meinung dafür in diesem Falle nicht ganz besonders sprächen. Auch haben wir nicht erst zu versichern, dass der Stich sehr schön ist; man weiss das schon. — Wer das Werk in der Kirche selbst aufführen will, kann die grosse Partitur *geschrieben* in derselben Verlagshandlung für 8 Thlr. netto erhalten. *G. W. Fink.*

Lieder und Gesänge.

Gesänge für eine Stimme mit Pianofortebegleitung von *A. Emil Titl.* 2. und 3. Heft. Prag, bei Marco Berra. Preis jedes Heftes 48 Kr.

So kurze Zeit es auch ist, dass die Presse diesen Gesängen und Liedern zum öffentlichen Leben verholfen hat, so haben sie doch überall, wo sie bis jetzt bekannt wurden und so weit unsere Nachrichten davon gehen, sich so viele Freunde erworben, dass nächstens eine neue Auflage derselben veranstaltet werden muss. Desto anziehender ist es, ihre Beschaffenheit zu beachten. Die Wahl der Texte hat immer viel Einfluss auf das Glück solcher Kompositionen. Das zweite Heft enthält 3 Gedichte von *J. Tandler*, welcher den Inhalt seiner leicht fliessenden Reime in schlichten, unverschrobenen, darum aber nicht unpoetischen Worten aus dem Leben gegriffen, was meist etwas allgemein Ansprechendes hat. Es ist dies eine Bestätigung des Goethe'schen Ausspruches: „Die Wirklichkeit muss Stoff und Veranlassung geben. Allgemein und poetisch wird ein spezieller Fall eben dadurch, dass ihn der Dichter behandelt. Alle meine Gedichte sind Gelegenheitsgedichte und haben in der Wirklichkeit ihren Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen, halte ich nichts.“ — Das erste Gedicht „Die Treibhausblume“ klagt sinnig, dass sie, da der Frühling geflohen, im feuchtbemoosten Hause nur des Lebens Bild heucheln, nicht frisch erblühen könne, und dass ihr die Menschen den Strauss gebrochen. Das Lied vom verwaist armen Mädchen, das rein und gut umsonst nach dem Freier durch das blinde Fenster schaut, hat nicht den geringsten Schwung, ist aber wahr und anspruchlos, was viel allgemeiner zusagt, als Schwulst und irgend eine Thuerei. Die Romanze von der Goldfischerin vereint Natur und Poesie in aller Schlichtheit recht gut. — Das 3. Heft bringt 3 Gedichte vom Maler *C. Krumpigl*, das Leben bald mit höherem Jugendmuthe fassend, bald weicher fühlend, bald trüber den Gedanken nach, im Wortausdrucke eben so schlicht und plastischer, als die vorhergehenden. Das Schwimmerlied trotzt kühnlich dem Untergange selbst, noch mit zerschellter Brust rufend: „O freudig Empfinden, o süsse Lust!“ Die Erinnerung, jugendlich sentimental, doch ohne Ueberspannung. Der Schiffer, dessen Sehnen und Ringen nach fernem Strande von grausen Wogen hinab zur Ruhe des Todes gezogen wird. — Dazu kommt, dass alle diese Gedichte neu, noch nicht komponirt sind, was eine Unterhaltung mehr gibt. — Die Behandlung des Musikers ist dem Sinn- und Wortausdrucke angemessen, ungekünstelt im Melodischen und Harmonischen, nie auf unnöthige Schwierigkeit irgend einer Art ausgehend, so dass Alles von nicht allzudürftigen Dilettanten recht gut ausgeführt werden kann; mit Tönen malend, doch nicht in's Kleinliche, nicht zu viel, nicht vom Allgemeinen noch vom effektvollen Wohlklange sich zu weit entfernend, weit eher darauf hinarbeitend und einem frischnatürlichen Zusammenhange der Tonfiguren und Phrasen sein Recht lassend. Am ungeschminktesten und volksmässigsten sind mit Recht die beiden eigentlichen Lieder vom armen Mädchen (2. Heft) und Erinnerung (3. Heft) gehalten: allein mitten im gewöhnlichen Wellenschlage der schlichtesten Natürlichkeit wogt zuweilen wie aus einem freundlichen Menschengesicht ein Gedanke auf, der dem Ganzen jenen Reiz gibt, der das Wohlgefallen fesselt. Noch mehr findet sich dies in den Gesängen, die mit einem gewissen Rauschen und Tönen Hörer und Vortragende spielend beschäftigen, ohne je unbequem oder mühevoll zu werden, kurz ohne Leerheit und Geistesabwesenheit mit wenigen Mitteln mehr ausrichten, als Manche mit vielen. Originalsucherei ist nicht darin, wohl aber anspruchloses Leben, dessen Art sich ungefähr der früheren Kreutzerschen in seinen Frühlingsliedern nähert. — Bei einer neuen Auflage wird man von selbst schon auf einige Druckfehler achten, die einigen Dilettanten doch wohl nachtheilig werden könnten. —

Die neue Ausgabe soll gleich nach ihrem Erscheinen unsern Lesern angezeigt werden.

Der Einsiedler, für eine Alt- oder Basstimme mit Pianoforte komponirt von *J. P. Schmidt*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Das Gedicht von J. Freiherrn von Eichendorff ist ernst, eine Sehnsucht nach Ruhe; die Melodie schlicht und einfach, vom Instrumente zuweilen eben nur schlicht, zuweilen etwas bewegter umspielt, doch ohne alle Schwierigkeit, für stille Gemüther ansprechend.

---

7 *Gesangstücke für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte*, komponirt von *Ehrenfried Jäger*. Op. 1. In Kommission bei T. Trautwein in Berlin. Preis 15 Sgr.

„Dichterliebe" ist so ungesucht volksmässig, dass man ihr zum Gewöhnlichen noch etwas Besonderes wünschen möchte. No. 2. „Stiller Gram" ist im Musikalischen zwar ohne reiche Erfindung, doch anschmiegend und eingänglich. No. 3. „Sternentanz" brauchte doch mehr Rundung; das Besondere im Einfachen erscheint gesucht und nicht geschmackvoll genug. No. 4. „Der Abschied" hat seinen einleitenden ⅔ Takt in dieser leichten polonaisenartigen Weise nicht gut gewählt und das kurze, zu kurze Zwischen-Allegro ⅔ kann das Ganze nicht heben. No. 5. „Der Wanderstab" kann einige Freunde mehr finden; „Die Bergstimme" ist von Andern schon besser komponirt. No. 7. „Der Liebe Lohn" mag von Bekannten artig gefunden werden, ist auch recht schlicht: das ist aber noch nicht genug; es fehlt das Salz oder mindestens die Gewandtheit, die durch stille Uebung erlangt wird.

Noah's Testament, komisches Lied, ged. von Martinson, für eine Singstimme mit Pianoforte, komponirt von *F. W. Otto Braune*. Op. 28. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ein sehr artiger Schwank, der für jede Stimme passt, die gern vom Weine singt und Johannisberg lieber hat als Grüneberg. Es ist Alles so leicht, wie es sich für solche spassliche Gesellschafts-Unterhaltung eignet.

Figaro. Sammlung launiger und schershafter Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von *Albert Lortzing*. Heft 1 u. 2. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis jedes Heftes 16 Gr.

Ein raschwechselndes Quodlibet von Lortzing; Lied aus Lumpaci-Vagabundus „Süsse Erinnerung" und aus: Zu ebener Erde und erstem Stock: „Es trifft gar häufig sich in unserm Leben;" Duett aus der Operette: Der reisende Student; Lied aus der Oper: Die beiden Schützen — „Es kommt drauf an nur in der Welt, wie man sich dreht, wie man sich wendet" (zwischen jeder Strophe wird gesprochen) — Alle von Lortzing theils verfasst, theils zusammengestellt. „Das bleibt sich gleich," Text von C. Herlossohn, Musik von F. Stegmeyer. Alles leicht, wie billig. Ueber solche Gaben ist nichts zu kritisiren. Einer liebt es so, ein Anderer wünscht es feiner, so wenig auch hier vom Plumpen die Rede ist. Wir hören aber, die beiden Hefte machen Glück, sagen also Vielen zu.

---

1) *Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte* komponirt von *Eduard Tauwitz*. Op. 7. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 12 gGr.

2) *Worte der Liebe für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre*, von *E. Tauwitz*. Zweite Auflage. Ebendaselbst. Preis 4 gGr.

Unter den Gesängen für Sopran oder Tenor ist „Frühlingsglaube" von Uhland der erste, mag Allen gefallen, welche die ältere Komposizion Kreutzers nicht kennen. „Mein Lieb," von J. Müller, gesangmässig ausgeführt durch Wiederholungen, die hieher sich sehr gut schicken, die Melodie fliessend, die Begleitung zuweilen schmückend, aber nicht überladen. „Der Traum," von Uhland, getroffen und eigen, verlangt darum auch eigene Auffassung. „Gute Nacht," der Text an Liebchen gewendet, in guter Weise gedichtet und in sanfte Töne gebracht, wiegend und schmeichend. — Die Worte der Liebe sind die bekannten von Theod. Körner, sehr einfach komponirt, und haben sich viele Freunde gewonnen.

---

6 *Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte*, in Musik gesetzt von *J. Mathieux*. Op. 7. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Reizende Lieder, die bereits viel Anklang gefunden haben. Es ist auch nicht ein einziges darunter, was nicht frisches Leben athmete; ja man sieht ihnen diese Frischheit gleich an. Es ist wie mit einer jugendlichen Gestalt, deren schöne Formen in ungezwungen gebildeter Haltung, vom hüllenden Gewande nur noch lockender gemacht, sich absichtlos in's Wohlgefallen drängen. Wer sie noch nicht kennt, wird wissen wollen, was für Gedichte der Verfasser wählte. Erstlich lauter gute, und zweitens lauter musikalische: Nachtlied, von Em. Geibel; Wunsch, von A. Kopisch; Vorüberfahrt, von J. Mathieux; Loreley, von Heine; An den Mond, von Goethe; Die Zigeuner, von Em. Geibel.

Die Loreley ist oft komponirt, auch gut; an den Mond, von Goethe, gleichfalls: und dennoch hat selten eine von diesen Kompositionen, von denen Manche sich dem innern Werthe nach mit diesen sehr wohl messen können, so schnell und weich in's Gefühl geschlagen, wie diese. Es wird darum vielleicht Manchen die Frage einfallen: Wie hat das der Verf. angefangen? Wahrscheinlich weiss er es selber nicht; es soll Einem beim Komponiren hauptsächlich so gehen. Sollen wir aber eine Antwort geben, so sei sie kurz, vielleicht nützt sie dann am meisten. Karakter treffen und gut Deklamiren wird vorausgesetzt, so wie die Gewandtheit im technisch Musikalischen. Weiter hat er frisch und natürlich rhythmisirt (wohl zu merken), die Melodie nicht verzerrt (wieder wohl zu merken), die Harmonie nicht in's Tollhaus gebracht und die Begleitung nicht zum Seiltänzer ge-

peitscht (Alles wohl zu merken). Uebrigens hat er dabei nicht gegähnt noch geschlafen, und hat seines Wesens Musterkeit mitten durch die Natur gerade an den Stellen leuchten lassen, wo es wohlthut, den Geist zu fühlen. Das sehe man selbst. Man kaufe und singe sie. Eben ist das achte Heft erschienen, und der Verfasser soll eine Verfasserin sein. *G. W. Fink.*

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

6 *vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen*, komponirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy.* Op. 41. *Leipzig*, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1½ Thlr.

Wo, wie bei dem durch grosse und kleinere Werke weltbekannten und beliebten Komponisten dieser Lieder und Gesänge, mit Sicherheit vorausgesetzt werden kann, dass alle Freunde des Gesanges sie gleich nach ihrem Erscheinen sich ankaufen und aneignen werden, da wäre eine ausführliche Beschreibung der eigenthümlichen Behandlungsweise auch selbst dann unnütz, wenn eine solche Darstellung durch Worte nicht zu weit hinter dem lebendigen Hören der *Töne* zurückstehen müsste. Es ist zur Empfehlung dieses neuen Werkes kaum noch etwas nöthig, als dass wir den von selbst begierigen Kunstfreunden berichten, was sie in diesem Hefte finden: „Im Walde," von *Platen*; „3 Volkslieder," von *H. Heine*; die unzertrennlich nach einander zu singen sind, weil sie einen kleinen Liederroman bilden: „Mailied," von Hölty; „Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt;" „Auf dem See," von Goethe. Schwer auszuführen sind sie nicht, sobald man sich nur in den Geist derselben hineingefühlt hat, was bei allen eigenthümlichen Liedern, selbst noch weit leichterer Art, geschehen muss, und sobald sie von Sängern vorgetragen werden, welche die nicht selten verwendeten Vorhaltstöne sicher und rein festhalten. Wir fürchten keine Irre, wenn wir voraussagen, dass sich vorzüglich das erste und letzte bald zu Lieblingsgesängen erheben werden. Sie sind in Partitur und in Auflegestimmen vortrefflich gedruckt.

6 *Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass*, komponirt von *Fr. Aug. Reissiger.* Op. 26. Berlin, bei Moritz Westphal. Preis ⅔ Thlr.

Dieses Heft bringt uns 3 ernste und 3 scherzhafte Unterhaltungen; No. 1. Liebe's Frühling, von Hoffmann v. Fallersleben; No. 2. Der letzte Wunsch, von H. Kletke; No. 3. Frühlingsfreude, von Hoffmann v. Fallersleben — für ernst heitere Stimmung: im Volksdialekt No. 3. Abfertigung der Schwalben; No. 6. Tanzlied, beide von Hoffmann v. F.; No. 4. Jubal, von A. Kopisch. In Partitur und Stimmen gedruckt. Alle gehören unter die gelungensten Kompositionen dieses jungen Tonsetzers, sind frisch und unterhaltend, mögen daher von den Freunden des vollen Gesanges beachtet werden.

6 *Gesänge für eine Bariton- und drei Bass-Stimmen*, komponirt von *J. E. Leonhard.* Op. 4. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 1 Thlr. 6 Gr.

Ebenfalls beachtenswerthe Lieder und Gesänge eines jungen Komponisten, der sich natürlich dadurch, dass er für 2 Bariton- und 2 Bass-Stimmen schrieb, die Stimmenführung nicht erleichterte. Sie ist aber so geschickt gehalten, als man es in solcher Besetzung nur wünschen kann. Denn dass zuweilen eine Stimme mit der andern auf kurze Zeit unison zusammenfällt, was jetzt selbst im natürlich 4stimmigen Satze begünstigt wird, kann auch der Strengste mit Recht nicht tadeln: vielmehr würde er die Gewandtheit zu rühmen haben, die so viel Mannigfaltigkeit als möglich in den natürlichen Fluss der Stimmen legte. Das zeigt sich gleich in No. 1. „Die fünf Gläser," von Arndt, wo in der zweiten Hälfte des Liedes der tiefe Bass seine Melodie recht fest und stark herauszuheben hat zum p. der andern Stimmen. No. 2. Trinkbrauch, in freundlicher, polonaisenartiger Weise, Solo mit wirksamem Schlusschor. No. 3. „An die Teutschen," von Schmidt von Lübeck, ernst und einfach. No. 4. „Die Sänger," von Seeger, gemüthlich; No. 5. „Mein Frieden," von O. Heine, besonders schön; No. 6. „Baierisch Bier," ein recht munterer Scherz, an dessen Ende uns nur das Halleluja nicht passen will. Partitur und Stimmen sind deutlich und schön gestochen, was in hiesigen Verlagshandlungen schon vorauszusetzen ist.

Musikalische Topographie von Rudolstadt.

1) *Fürstliche Kapelle.* Kapellmeister ist Fr. Müller. Sie zählt 6 erste Violinen unter Anführung des Konzertmeister Wettich, 5 zweite, 3 Violen, 3 Violoncelli, 2 Kontrabässe, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 4 Hörner, 3 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken nebst den gewöhnlichen türkischen Instrumenten. Ausserdem eine Sopranistin, einen Tenoristen und einen Bassisten. — Die Hofkonzerte und Kirchenmusiken bilden den Hauptdienst. Dann findet aber auch in der Regel von Mitte August bis Ende Oktober Theater Statt. — Noch gibt die fürstliche Kapelle zu ihrem Besten in der Stadt 6 Abonnement-Konzerte, deren Ertrag zu Vermehrung ihres Wittwenfonds bestimmt ist, und jährlich ein grosses Oratorium zum Besten der Armen. — Die Sinfonien von Mozart, Beethoven und neuerdings von Spohr, Onslow, Maurer, Lachner u. s. w. werden mit seltener Präzision aufgeführt. Auch als Virtuosen sind mehrere Mitglieder vorzüglich.

2) *Hofblasmusik*, aus den sämmtlichen Bläsern der fürstlichen Kapelle und den vorzüglichsten Mitgliedern der Militärmusik gebildet, steht ebenfalls unter dem Kapellmeister Müller. Die Besetzung besteht in der Regel in 2 Flöten, 2 Oboen, 8 Klarinetten, 3 Fagotts, Kontrafagott, 4 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und mitunter den gebräuchlichen türkischen Instrumenten. — Arrangements der beliebtesten Opern werden von derselben öfters im kleinern Hofzirkel wie auch bei Tafel vorgetragen. Sie zeichnet sich besonders durch schönen klangvollen Ton auf ihren Instrumenten und guten Vortrag aus. — Auch diese gibt mitunter im Winter in der Stadt auf ihre Rechnung einige musikalische Abendunterhaltungen.

3) *Militärmusik.* Premier-Hautboist ist Morgenroth. Sie zählt 25 Personen. Die vorzüglichsten Mitglieder thun zugleich Dienste mit in der fürstlichen Kapelle. Die Oberleitung in musikalischer Hinsicht hat Ceserhalb auch der Kapellmeister Müller.

4) *Singechor.* Hat die Verpflichtung, nicht allein bei Kirchenmusiken, sondern auch überhaupt bei grössern Musikaufführungen der fürstlichen Kapelle Theil zu nehmen. Die Annahme der Sänger (zu deren Erhaltung jährlich eine kleine Summe bestimmt ist) hat der Kapellmeister zu besorgen, unter demselben wirken als Lehrer des Gesanges der Kammersänger Schüler und Schullehrer Eschrich.

5) *Liedertafel*, seit 1830 gestiftet, zählt gegen 40 Mitglieder. Vorsteher sind der Landjägermeister von Holleben, Kammerrath von Retelhodt und Kapellmeister Muller. Sie ist in ausübende (singende) und zuhörende Mitglieder getheilt. Die ausübenden versammeln sich gewöhnlich in jeder Woche ein Mal, um neue zweckmässige Gesänge einzustudiren. In der letzten Woche eines jeden Monats aber findet dann eine allgemeine Versammlung bei einem fröhlichen Mahle Statt.

6) *Singverein.* Noch besteht seit einigen Jahren ein zweiter Verein für Mannergesang unter der Leitung des Hofmusikus Brand jun. Der Verein versammelt sich zwar nicht regelmässig, bringt jedoch öfters Motetten und dergleichen Werke zur Aufführung.

Dass im Allgemeinen ein sehr reger Sinn für Musik hier herrscht, zeigt sich ganz besonders bei grössern Musikaufführungen, wo selbst aus den ersten Ständen die Damen und Herren auf die freundlichste und bereitwilligste Weise thätigen Antheil nehmen. — Auch findet man hier nach Verhältniss eine grosse Anzahl guter Wiener und Leipziger Instrumente, und der hiesige Instrumentenmacher Sempert zeichnet sich selbst im Bau von Fortepianos und Flügel sehr vortheilhaft aus.

Für das Neueste und Interessanteste im Gebiete der Musik aber sorgt die G. Müllersche Musik- und Kunsthandlung immer auf das Thätigste und, da hiermit noch besonders eine Leihanstalt verbunden ist, zugleich auf das Wohlfeilste.

Nachrichten.

Moskau. Die Konzerte in den verflossenen grossen Fasten haben uns mit einigen trefflichen Talenten bekannt gemacht und diese haben uns herrliche Genüsse bereitet. Ich theile hier das mit, was bei dieser Gelegenheit ausgezeichnet wurde und auszuzeichnen war.

Herr *Schubert*, vom kaiserlichen Theater-Orchester, aus St. Petersburg, ist ein vortrefflicher Virtuos des Violoncells. Er spielt mit einer genialen Fertigkeit und mit Zartheit, Vorzüge, die ihm neben dem grossen Meister B. Romberg einen rühmlichen Platz anweisen. Warum wohl gab er uns keine von Rombergs Kompositionen zum Besten? Dagegen befriedigten seine eigenen gar nicht, sie sind ohne Gehalt und lassen kalt. Sie sind unklar, ein Bestreben nach Neuheit, nach Schwierigkeiten; das Ohr lauschte und empfing Töne, nichts als Töne. Schade, dass der wackere Künstler nur seine Kompositionen spielte. Sein Portament ist höchst lobenswerth, der Ton stark, rein und wohlklingend. Das Missbehagen an seiner Komposizion that sich besonders in dem Konzert der adlichen Versammlung kund. Herr Schubert führte uns eine junge Künstlerin auf, deren angenehme Bekanntschaft uns kurz vorher, in einem Konzert der adlichen Versammlung, überrascht hatte, Demoiselle *Tautmann*, welche bereits in München, Dresden, in den Jahren 1834, 1836 und 1837 mit Beifall sich hören liess. Wir hörten sie das erste Mal ein Rondo aus dem dritten Konzert von Kalkbrenner und ein Capriccio von Mendelssohn Bartholdy mit Begleitung des grossen Orchesters vortragen. Mit kühnem Gelingen, mit Rapidität und mit höchster Lebendigkeit, Gewandtheit und Fertigkeit spielte Dem. T. beide Stücke. Zartheit und Deutlichkeit im Vortrage, Rundung und Nettigkeit im Anschlage. Der Vortrag war voll Seele und innerer Gluth. Nichts von einer Gewaltanstrengung mechanischer Handarbeit, nichts von sinnlosem Abhaspeln. Ihr reines, deutliches Spiel überraschte alle Hörer auf das Angenehmste. Der Beifall war im Konzert des Herrn Schubert lebhafter, wo sich die junge Künstlerin zum zweiten Male hören liess, und Variazionen von Pixis über ein Thema aus dem Barbier von Sevilla mit Begleitung des grossen Orchesters spielte. Die Anerkennung solcher Leistungen und die freundliche Theilnahme an der Entwickelung solchen Talents sind eben so gerecht als unbedingt nothwendig, um die vom Himmel Beglückte immer auf's Neue zum unermüdeten Vorwärtsstreben aufzumuntern.

Herr *Wangenheim* (Flötist vom kaiserlichen Theater-Orchester, aus St. Petersburg) ist Meister auf seinem Instrumente. Er besitzt grosse Geläufigkeit und hat die Doppelzunge sehr in der Gewalt. Seine Embouchure ist glücklich, der Ton gleich, rein, zart und kräftig, ohne Schneidendes, Schreiendes, immer gleich schön. Was er vortrug, war gefällig, melodiös und geschmackvoll.

Herr *Leopold Meyer*, Klavierspieler. Es ging dem jungen Manne ein Ruf voran, der ihm in seinem ersten Konzerte eine beträchtliche Einnahme verschaffte. Da aber der Ruf nicht immer die Erwartung befriedigt, so musste der Virtuos in seiner Kasse diese Wahrheit bei dem zweiten Konzerte bethätigt finden. Dieses war so leer, dass er schwerlich die Tageskosten damit gedeckt hat. Die meisten der diesjährigen Konzerte fanden im grossen Theater Statt, und hier sind die Kosten nicht unbedeutend. Herr Meyer spielte ohne Orchesterbegleitung. Wir sahen zwei Instrumente auf der Szene neben einander gestellt, im Fall das eine — so hiess es — unter dem schweren Drucke der Arbeit untauglich werde, müsse das andere herhalten. Und so war's. Den Arbeiten des jungen Meyer fehlt es an Melodie, an Klarheit und Schönheit des Gedankens, an Seele! — Es war ein Hin- und Her-, Herauf- und Hinunter- und Uebereinanderwerfen der Hände, ein Trillern und Trommeln, ein Surren und Schnurren, ein Sans und Braus durch alle

„Schon vor zehn Jahren, fährt er fort, „verlangte man aus Hamm in Westphalen mei„nen Rath für ein siebenjähriges Kind, wel„ches etwa seit zwey Jahren am Vermögen zu „sprechen so stark Noth gelitten hatte, dass „es ohne die äusserste Anstrengung auch nicht „eine Sylbe vorbringen konnte. Dies Kind „liebte ausserordentlich die Tonkunst und „brächte oft ganze Stunden am Klaviere zu. „Man bemerkte, dass zu gewissen Zeiten ihm „nur gewisse Töne Vergnügen machten, alle „andre ihm aber so zuwider waren, dass es „davon Zuckungen in den Muskeln der Augen, „des Gesichtes, der Kinnlade, zuweilen auch „in entferntern Theilen des Leibes bekam."

§. X.

Obschon oben (§. VI.) der medicinische Gebrauch der Musik im Allgemeinen angegeben ist, wird es doch nicht überflüssig seyn, hier noch einige specielle Regeln anzufügen.

Auch schon Unmusikalische würden es lächerlich finden, wenn man während dem Sturm eines hitzigen Fieberanfalles (im Stande der Hypersthenie) mit einer lärmenden, feurigen, brillanten Symphonie der Kranken in noch grössere Unruhe wollte zu setzen suchen. Und wer könnte wohl da für die Folgen stehen? Es ergiebt sich von selbst, dass, da sowohl in der Wahl der Instrumente, als auch der Musikstücke, auf das gesehen werden muss, was sich durch beznftigende Eigenschaften auszeichnet.

So wird hinwiederum, wenn die Krankheit aus der Klasse der Gemüthskrankheiten ist, oder aus der Klasse der Schmerzen, der Arzt zu beurtheilen sich angelegen seyn lassen, ob es ihm obliegt, durch die Musik den Kranken in eine Art von Betaubung oder Vergessenheit seiner selbst zu bringen, oder blos seine Aufmerksamkeit durch die Musik zu fixiren, und von dem unangenehmen Gegenstande, der die nächste Ursache der Krankheit ausmacht, abzuziehen.

Nicht minder, wenn ihn die Erfahrung lehrt, dass in einem gegebenen Falle, dieses oder jenes Instrument, diese oder jene Art von Composition, diese oder jene Singstimme etwas Eigenthümliches in ihrer Würkung äussert, den Gebrauch davon vorziehen.

Auch wird er das, was Idiosynkrasie in Rücksicht auf die Musik zu heissen verdient, wie nicht minder die mehrere oder mindere Fähigkeit, das Gute oder Schlechte an einer Musik zu empfinden, seiner grössten Aufmerksamkeit würdigen. Von einer Idiosynkrasie giebt das oben (§. VI.) aus Guyon citirte Weib ein Beyspiel, die sich mit Trommel und Pfeife kuriren liess, während wohl viele Kranke für solch eine Musik dem Arzte würden sehr übel verpflichtet seyn.

Die Erziehung und das Kunstgefühl seiner Kranken kann ihm auch über ihre grössere oder kleinere Fähigkeit, den Werth guter Musik zu schätzen, ziemliche Auskunft geben. Hat er es vollends mit Leuten zu thun, die selbst Künstler oder Dilettanten sind, so bleibe er ja mit seiner musikalischen Kurmethode weg, wenn sie nicht im Stande ist, die selekteste Arzney in ihrer Art aufzutischen. Ein Dilettant oder Künstler wird auf eine schlechte Musik, statt besser zu werden, kränker.

§. XI.

Folgende dem Ritter Jancourt [60]), als Verfasser des Artikels von der Musik in der alten Pariser Encyclopédie, gehörige Anmerkungen stehen hier an rechter Stelle:

Man sehe beym medicinischen Gebrauche der Musik:

60) Encycl. w. o. S. 99.

Tonarten, ein Kraftaufwand von Händearbeit, ein Sturmlaufen der Kunst, zum Betäuben. Durch das Aufhauen sprangen die Saiten. Man sehnte sich nach Musik! — Die Ouverturen stillten diese Sehnsucht. — Wer diese überspannte mechanische Fertigkeit, dieses seelenlose Handarbeiten für Musik hält, ist zu bedauern. Wer Field gehört hat, wird und kann diesen neumodischen Kunststücken keinen Geschmack abgewinnen. Man bewundert die Fertigkeit der Hände, und das ist Alles. Alles Neue gefällt, ob gut, ob schlecht, gleichviel, wenn's nur neu ist. Diejenigen, welche nicht aus eigenem edeln Antriebe zu bewundern wissen, ermüden in der Bewunderung in der Regel sehr schnell.

Herr *Breiting*, Tenorist vom kaiserlichen Theater, aus St. Petersburg, gefiel, besonders wegen der Einfachheit der melodiosen Gegenstände, die er zu seinem Debüt gewählt und die er so einfach und edel vortrug. Vorzüglich gefiel Masaniello's Schlummerlied und eine grosse Szene aus der Jüdin von Halevy. Herr B. bewährte sich als ein Sänger, der Kunstfertigkeit mit Ausdruck verbindet, und der eine eben nicht glänzende Stimme mit aller Geschicklichkeit zu behandeln weiss. Seine Vorzüge sind: Deutlichkeit, Verständlichkeit (die Worte nicht ausgenommen), Reinheit, Einfachheit, ohne Schnörkelei, als die karakteristischen Zeichen seines, wie überhaupt des wahren Gesanges. Die Kraft und Geschwindigkeit seiner Stimme, die Anmuth des Vortrags und Gefühls ergetzten das Gemüth und der Beifall steigerte sich bei jedem Satze. Die Gleichförmigkeit der Falset- und Brusttöne ist bewundernswürdig. Er beobachtet in seinem Vortrage immer die Würde der Komposizion und erlaubt sich keine erzwungene Koloratur, wiewohl es ihm dazu an Fertigkeit nicht fehlen dürfte; und so begrüssten wir freundlich den Landsmann als einen Musikverständigen. In des Sängers beiden Konzerten hatten wir wiederum Gelegenheit, des Flötisten *Wangenheims* Harmonikaglockentöne, so wie seine Leichtigkeit, mit welcher der Virtuos die grössten Schwierigkeiten überwindet, zu bewundern. Der Geschmack liebt immerwährend Veränderung. Auch Breitings zweites Konzert war leer, der Sänger heiser, der Beifall kalt. *Ole-Bull* war angekündigt und der Sänger vergessen. — *Ole-Bull* erregte als Violinist durch die ausgezeichneten Leistungen Bewunderung, die sich bis zum tollsten Enthusiasmus steigerte. Aber auch, welch eine wundervolle Sicherheit, Fertigkeit und Reinheit! welch eine Bogenführung! er bewährte sich als der grösste Meister auf seinem Instrumente. Den Vater Paganini haben wir nicht gehört! — In dem Vortrage seiner Komposizion, Aria religioso, war etwas ungemein Seelenvolles und Wehmüthiges in den reichen Klangen seines Zauberspiels. Er ist gross in Ernst und Scherz, wenn er nämlich in seinem Style und seine Komposizionen spielt. Den Satz von Viotti verlange ich nicht noch einmal zu hören. — Er liess sich in seinen drei Konzerten von niemand andern unterstützen, als von dem grossen Orchester, und es folgte nach jeder Ouverture ein Konzertstück, oder Konzertsatz. So zeichneten sich seine Konzerte nicht blos durch seine individuellen Kunstleistungen aus, sondern auch im Ganzen durch die Präzision des Vortrags, und durch ein stets richtig gewähltes Tempo der mit Kunstsinn gewählten Ouverturen, von Mozart, Boieldieu, Cherubini, Karl v. Weber, Spohr, Beethoven, Reissiger. Vorzüge, deren wir uns nicht immer zu erfreuen haben. Wir lernten also auch hierdurch in Herrn *Pahl*, den wir als ersten Violinspieler des kaiserlichen Orchesters hier schätzen, heute, wie fast in allen Konzerten der fremden Künstler, die er leitete, einen tüchtigen Dirigenten kennen. Willkommen!!

In dem von Herrn *Karl Gödike*, dem beliebten und geschätzten Gesang- und Klavierlehrer, im vorigen Jahre etablirten *Singvereine* haben uns nicht nur die klassischen Werke unserer älteren teutschen Meister: Händel, Mozart, Haydn, Beethoven, Romberg, Freude gemacht, auch das neue Meisterwerk „*Paulus*" von Mendelssohn-Bartholdy ist dieses Jahr zwei Mal in dem Lokale der adligen Gesellschaft mit Beifall vor einer zahlreichen Zuhörerschaft aufgeführt worden. Die Aufführung und der Eifer der Aufführenden war, so wie die Theilnahme der Zuhörer gleich lebhaft und lobenswerth. In historischer Hinsicht ist es wohl bemerkenswerth, dass dieses grossartige Werk hier durch teutsche Dilettanten zum ersten Mal und mit so unerwartet glücklichem Erfolge aufgeführt worden ist. Die Liebhaber des Gesanges — die, wie gesagt, seit dem vorigen Winter unter Herrn Gödike's Leitung, wöchentlich einmal ihren Verein gehalten haben, zu welchem aber nur den Verwandten der Mitglieder der Zutritt unentgeltlich gestattet war — haben also dieses Jahr zum ersten Male ihr Licht unter dem Scheffel weggenommen und es vor aller Welt in dem herrlichen Oratorium Paulus leuchten lassen. Es war ein Wagstück! Das Publikum, das so viel, als geleistet wurde, kaum erwarten konnte, kann dem wackern Vereine seinen herzlichen Dank nicht vorenthalten. Es hat ihn bereits in der Moskowischen russischen Zeitung in einem ausführlichen Artikel ein Kunstkenner sachverständig und unparteiisch ausgesprochen.

Die zweite Aufführung, wenige Tage nach der ersten und zwar in dem grossen Saale der adligen Versammlung, war zur Unterstützung der alten lutherischen Kirche in der teutschen Sloboda veranstaltet. Also — strebet nach dem Schönen, so fällt das Gute euch von selber zu. —

Wir haben uns nunmehr eines vierstimmigen Gesanges und einer vierstimmigen Instrumental-Musik (Quartett) zu erfreuen. Mögen beide Genüsse uns durch nichts verkümmert werden; denn hier haben alle dergleichen Privatunternehmungen einen leichten Anfang, aber auch bald ein leichtes Ende. Möge der Kunstsinn in's Leben treten. Nur wo die Regierung ein Institut im Schutz nimmt, da besteht es. Nun — noch ein paar Worte von unserer Quartettmusik, von der wir, leider! in dem verflossenen Winter wenig oder nichts gehört haben. Ist sie vor dem Gesangquartett verstummt? — wir wünschen es nicht. Es ist allgemein anerkannt, dass der vierstimmige Satz, besonders für Instrumentalmusik, dargestellt durch die Violine in ihren Abstufungen, bis zum Violoncello, dem dichtenden Tonkünstler ein unerschöpf-

liches Feld darbietet, durch lebendigste Vereinigung vollstimmiger Harmonie einer in dem ganzen Umfange des Tonsystems sich frei bewegenden Melodie, und den in seiner höchsten Feinheit und Schärfe darstellbaren Rhythmus die Zauberkraft der Töne zu entwickeln. Reich sind wir an herrlichen Schöpfungen dieser reinsten musikalischen Kunstform, aber nur selten wird den Verehrern der Kunst die Freude, unsere Meisterwerke in vollendeter Ausführung zu hören; selten besonders, seitdem die jetzt beliebte Konzertform kaum noch der nur in dem Ganzen ihrer grossen Massen wirkenden Sinfonie ihr Recht angedeihen lässt, und mehr nach dem Pikanten einer eben so buntgemischten, als oberflächlich tändelnden Künstlichkeit hinstrebt. — Trotz dem hat Moskau schon mehre Winter hindurch sich an einem Zyklus-Quartette zu erfreuen gehabt, welches der wackere Komponist und Klavierlehrer *Göbel* veranstaltete. Wir hörten nicht allein Göbel's des Meisters treffliche Arbeiten, sondern auch die Werke unserer grössten Meister. Die Ausführung, von den Mitgliedern des hiesigen kaiserl. Theater-Orchesters, Herrn *Pahl, Crassi, Schmidt, Amadoff* u. s. w., die auch dann und wann durch die thätige Theilnahme gebildeter Dilettanten Reiz und Mannigfaltigkeit erhielt, mit verdientem ausführlichen Lobe zu preisen, erlaubt die Bescheidenheit nicht, des wahren Künstlers treue Begleiterin. Aber für den Hochgenuss, den der würdige Tondichter Göbel, wenn auch nur einem kleinen und gewählten Zuhörer-Kreise gewährt hat, wenigstens das Wort des Dankes auszusprechen, erkennt gewiss ein jeder für Pflicht, der auch nur ein Mal so glücklich war, die meisterhaften Quartette Göbel's zu hören. Der Wunsch, dass der thätige, musikleidenschaftliche Mann nicht ermüden möge, ferner diesen Kunstgenuss uns wieder zuzuführen, und der Wunsch, dass seine ausgezeichnet schönen Quartette sowohl als seine Ouverturen, Sinfonieen, die wohl im Auslande nur wenigen bekannt geworden, die Aufmerksamkeit aller Freunde der Tonkunst erregen: dies ist es, was uns zu diesem öffentlichen Tribut verdienter Hochachtung ermuthigte.

Ernst.

(Eingesandt.) Es ist eine erfreuliche Erfahrung im Gebiete der Tonkunst, dass die Liebe für sie und der Eifer ihrer Freunde oftens bei wenig Mitteln durch die Zentralisazion der Kräfte Ausserordentliches, in Beziehung auf Mannigfaltigkeit und einsichtsvolle, nicht vom Modegeist beherrschte Auswahl der Tonstücke mehr leistete, als eine nicht geringere Neigung zu dieser Himmelstochter in grossen Städten zu Stande bringt, wo den Koriphäen Massen zu Gebote stehen, und es nur des Willens bedarf, um ohne alle Anstrengung die herrlichsten Werke der Klassiker den Verehrern der Musik vorzuführen, und den Geschmack an den wahren, nackten Idealen dieser Kunst zu bewahren, die wie die römischen und griechischen Antiken — Apollo, Venus, Antinous — jedem Zeitalter und seinen Formen trotzen.

Dieses vorausgesetzt habe ich zu berichten, dass in der Kreishauptstadt *Bayreuth* ein Gesang-Verein besteht, der — von sehr geachteten, verständigen und kenntnissreichen Männern geleitet — durch Leistungen im höhern Styl die Freunde der Kunst erfreut, die interessantesten ernsten Schöpfungen der alten und neuen Zeit, insonderheit eines Händel, Graun, Haydn, Spohr, Mendelssohn, Schneider, Klein, Romberg u. s. w., durch einen Sängerchor von wenigstens 60 weiblichen und männlichen Stimmen zu hören gibt, und vor noch nicht langer Zeit ein Meisterwerk Mozarts zur Produkzion gebracht hat, das in ganz Südteutschland früherhin, meines Wissens, noch gar niemals, in Nordteutschland aber nur in Leipzig, Berlin und Erfurt (?) gehört worden ist. Ich spreche hier von der Kantate: *Davidde penitente* (der Buss-Gesang Davids), bestehend aus 5 Chören, 1 Duett, 1 Terzett und 2 Arien, mit Begleitung des Orchesters, das aber auch, wie es im vorliegenden Fall geschah, durch den Flügel ersetzt werden kann. Dieses im ächten Kirchenstyle mit Kraft und Genialität von diesem über Alle hervorragenden Meister aufgerichtete, aus seiner besten Zeit — der Zeit der Komposizion der Entführung — herrührende Tongebäude hat nach den mir darüber zugekommenen Nachrichten, besonders in seinen Chören, unter denen der aus C moll und G moll wieder besonders sich auszeichnet, die grösste Anerkennung gefunden, und auf die musikalischen Gemüther einen tiefen Eindruck gemacht, und ich glaube den grössern und kleinern Städten Südteutschlands einen Dienst zu erzeigen, indem in sie in einem Augenblick auf dieses fast ganz unbekannte Werk (?) eines Künstlers aufmerksam mache, wo man dessen Andenken in seiner Geburtsstadt Salzburg — obwohl seiner Unsterblichkeit gewiss — jedoch, um nicht undankbar zu scheinen, durch Marmor oder Erz festzuhalten im Begriff ist, und wozu die Mittel herbeizuschaffen vorerst nur das dazu berufene Teutschland sich beeifert, obwohl der längst heimgegangene Genius durch seine unter allen Himmelsstrichen der Erde bekannten Werke ein Weltbürger geworden ist.

Schlüsslich dient den Freunden der Tonkunst zur Nachricht, dass der Eingangs bezeichnete Gesang-Verein in Verbindung mit den sehr schätzbaren übrigen Dilettanten und Kunstfreunden der hiesigen Stadt und der Umgegend die Absicht hat, in dem hiesigen Opernhaus gelegentlich des im Monat August Statt findenden Volksfestes zur Ehre Mozarts, und um auch einen Stein zu seinem sichtbarrn Denkmal in Salzburg zu liefern, eine grosse musikalische Produkzion zu geben, bei welcher lauter Tonstücke aus der Feder des grossen Meisters, die zum Theil dahier, wie z. E. das Ave verum, ein Chor aus Idomeneo, das Finale aus Così fan tutte, noch nie gehört worden sind, zur Aufführung gebracht werden.

Bayreuth, den 22. Juli 1838.

Ein Verehrer Mozarts.

(Hierzu ein Intelligenz-Blatt No 8.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 8.** **1838.**

In unserm Verlag ist so eben erschienen:

GUIDO UND GINEVRA

oder

DIE PEST IN FLORENZ.

Oper in fünf Acten von E. Scribe.

Musik von

F. HALEVY.

Eigenthum der Verleger.

Thematisches Verzeichniss der einzelnen Stücke im Klavierauszuge.

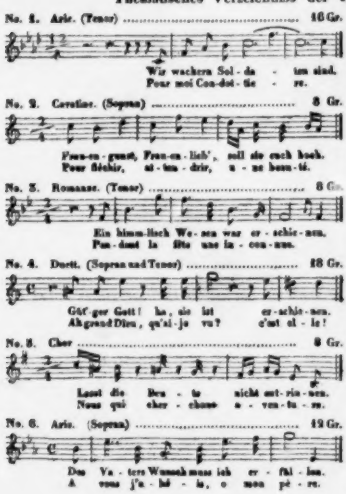

No. 13. Solo und Chor ..... 16 Gr.

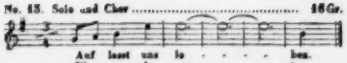

No. 14. Complets. (Tenor) ..... 8 Gr.

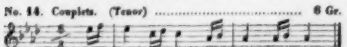

No. 15. Duett. (Sopran und Tenor) ..... 16 Gr.

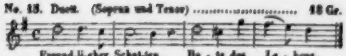

No. 16. Prophezey. (Chor) ..... 8 Gr.

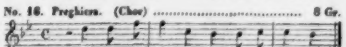

No. 17. Terzett. (Sopran, Tenor und Bass) ..... 1 Thlr. 4 Gr.

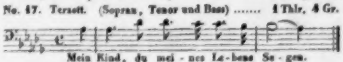

☞ *Der vollständige Klavierauszug erscheint in Kurzem.*

Leipzig, am 1. August 1838. **Breitkopf & Härtel.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Pränumeration auf die vorzüglichsten Tonwerke von

W. A. MOZART,

in Doppel-Klavier-Partitur von

Ludwig Gall,

wird in Wien bei Artaria u. Comp. und bei dem Unterzeichneten, dann in Leipzig bei Fried. Kistner, durch welche auch die **musikfreundlichen Einladungen** zu dieser Pränumeration gratis zu beziehen sind, von jetzt an bis Ende dieses Jahres angenommen.

Den Freunden der klassischen Musik wird durch die Herausgabe dieser Doppel-Klavier-Partituren — bei denen kunst- und mühevoller Verfassung keine einzige Note des Originals ausgelassen, versetzt oder verändert worden ist — die Gelegenheit dargeboten, an zwei Fortepiano's den unsterblichen Mozart vorzüglichste Tonstücke, zu deren Original-Ausführung mehr als zwei Musikkünstler bis ein ganzes Orchester erforderlich sind, vortragen und sich hierdurch auf eine sehr bequeme Weise jenen hohen Kunstgenuss zu verschaffen, welchen immer die präcise Aufführung nur der unveränderten Kompositionen dieses grossen Tonmeisters gewährt. —

Wien, im Juli 1838.

Der Uebersetzer, **Ludwig Gall,**
wohnt in der Vorstadt Landstrasse No. 117.

Neue Musikalien im Verlage von *Fr. Hofmeister in Leipzig.*

Berker (Jul.), 3 Gesänge für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Op. 10. 14 Gr.

Bohrer (M.), Rondoletto pour Violoncelle. Oeuv. 22. av. Acc. de Quatuor 20 Gr. av. Acc. de Pianoforte. 12 Gr.

Dorn, 4 Lieder für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Oeuv. 30. Ein Liederzusammlung. 14 Gr.

Ernst, Variations brillantes sur un Thème de Rossini pour Violon av. Acc. de Pianoforte. Oeuv. 4. 16 Gr.

Franchomme, Chant d'Adieux. Solo de Violoncelle av. Acc. de Quatuor. Oeuv. 9. 16 Gr.

Kummer (F. A.), Sehnsucht nach der Heimath. Canzonette für eine Singstimme mit Begleitung der Flöte (oder Violoncelle) und Pianoforte. Op. 41. 6 Gr.

Rolla (Ant.), 80 petites Exercices progressives pour Violon seul. Oeuv. 20. Liv. 1. 10 Gr. Liv. 2. 12 Gr.

Sousmann, Grande fantaisie pour Flûte av. Acc. de Pianoforte. Oeuv. 28. 1 Thlr. 4 Gr.

Taubert, 12 Etudes de Concert p. Pfte. Oeuv. 40. 1 Thlr. 20 Gr.

Veit, Zième Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou 2 Altos et Vcelle). Oeuv. 4. 1 Thlr. 20 Gr.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Allgemeines deutsches

LIEDERBUCH

oder

vollständige Sammlung der bekannten und beliebten deutschen Lieder und Volksgesänge.

Von

Guido Reinhold.

In 16. 21 Bogen broch. 12 Gr.

Vollständiges

MELODIEENBUCH

oder

vollständige Sammlung der Melodieen zu den bekannten und beliebten deutschen Liedern und Volksgesängen.

In die besten und singbarsten Tonarten gebracht und als Anhang zu jedem Liederbuche dienend

von

Guido Reinhold.

In 16. 11 Bogen broch. 12 Gr.

Der Unterzeichnete zeigt seinen geehrten Geschäftsfreunden hierdurch ergebenst an, dass er von Herrn Giovanni Ricordi in Mailand, als dem Originalverleger, das Eigenthumsrecht der Oper

Belisario, von G. Donizetti,

für ganz Teutschland käuflich an sich gebracht hat, und dass der vollständige Klavierauszug dieser Oper mit italienischem und deutschem Texte noch im Laufe dieses Sommers erscheinen wird.

Wien, im Juni 1838.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. № 33. 1838.

Kirche.

Te Deum laudamus, in Musik gesetzt von *Joseph Franz Wolf*. Breslau, bei C. Weinhold. Partitur. Preis 1 Thlr. 12 gGr.

Dieser Ambrosianische Lobgesang mit lateinischem und teutschem Texte ist zu den Wahl- und Weihe-Tagen des neuen Fürst-Bischofs von Breslau, Leopold Grafen von Sedlnitzky, wie die in der vorigen No. besprochene Messe von *Hehn*, komponirt und aufgeführt worden. Der Verfasser ist königl. Musikdirektor und Domorganist in Breslau. Sie bildet das 5. Heft der neuen *Siona. Eine Sammlung leicht ausführbarer Kantaten und Kirchenstücke für den sonn- und festtäglichen Gottesdienst, von verschiedenen Komponisten der ältern und neuern Zeit.*

Die Instrumentalbegleitung besteht ausser den Streichinstrumenten aus 2 Hoboen, 2 Klarinetten in C, 2 Fagotten, 2 Hörnern, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen und Orgel. Die Behandlung der letzten, die nicht in einem bezifferten Basse, sondern ausgeschrieben auf 2 geklammerten Systemen gegeben, und daher beim Einüben des Gesanges fast durchaus als vollständiger Klavierauszug zu benutzen ist, wird man in einem kurzen Vorworte sorgfaltig angezeigt lesen, dahin schend, dass der Gesang von der Orgel wohl begleitet, aber nicht gedrückt werden darf, was besonders durch zweckmässig vorgeschriebene Registrirung bewirkt wird. Gleich im Voraus bemerken wir noch, dass die teutsche Uebersetzung eine andere als die herrschende und reimlos ist. — Den ersten Satz, Andante maestoso, C dur, $^{4}/_{4}$, ($\frac{1}{4}$=76) hebt der unisone Gesang mit der nur verstärkenden Orgel ohne Vorspiel an; im dritten Takte treten die Instrumente stark und feierlich glanzvoll dazu, worauf der Gesang in harmonischen, schönen, angemessen kirchlichen und durch gut vorbereitete, dissonirend auf kurze Zeit liegen bleibende Vorhalte eng zusammengehaltenen Verbindungen geschickt in reichen und doch nicht überladenen Figurazionen echt fortschreitet, ohne die Klarheit zu opfern, was nicht allein durch Deutlichkeit des harmonischen Gewebes, sondern auch, wie in allen solchen Fällen höchst nothwendig, durch gesunde rhythmische Einschnitte bewirkt worden ist. Damit durch zu viele Abschnitte bei aller Ordnung keine Leerheit fühlbar werde, übernimmt immer, wie es sein soll, das Orchester die Ausfüllung auf vollere und schmuckreicher eingeführte Weise, die sich sogleich wieder in ihre Schranken, wechselnd in sich selbst, stellt, sobald der Gesang wieder vorherrschend wird. Der Satz ist auf diese Art trefflich, aber nur solchen Sängern leicht ausführbar, die an dergleichen Stimmverwebungen, so fliessend sie auch gehalten sind, durch den Vortrag älterer Werke schon gewöhnt sind. — S. 17 wird der Satz unmittelbar ohne Abschnitt in Andantino quasi Larghetto, A moll, $^{4}/_{4}$ ($\frac{1}{4}$ = 84) fortgeführt. Hier treten noch die 3 Posaunen, meist nur in einzelnen, immer jedoch nur in ausgehaltenen Akkorden dazu. Der Gesang weniger figurirt, anfangs harmonisch einfach, aber würdig und ohne liegende Vorhalte und Vorausnahmen aufzugeben, wodurch sich der Satz mit dem vorigen bei glücklicher Verschiedenheit in guter Einheit des Styles erhält. Dasselbe gilt von der Instrumentazion. Auf dem Dominant-Uebergangsakkorde nach C dur schliessend wiederholt sich Tempo und Haltung des ersten Satzes in der unisonen Gesangmelodie, nur rhythmisch bewegter des Textes wegen und stärker gleich vom Anfange (mit den mehr beschäftigten Posaunen) instrumentirt, dann in ähnlichen, noch reicheren Stimmenverwebungen, die bald ruhigern Bewegungen in fortgehaltenem Style Raum lassen in den würdigsten Harmonieenfolgen, den Gesang in voll syllabischen Akkordmassen mit reicher Instrumentazion schliessend. Das Werk ist echt kirchlich und sehr zu empfehlen.

Ferdinand Paer

Vocalises (Solfeges) pour voix de Basse-taille ou Contre-Alto avec accomp. de Pianoforte. Liv. II et III. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 2 Thlr.

Des Meisters Verdienste, die er sich um Bildung des Gesanges im Allgemeinen und im Besondern seit 1812 um die italienische Oper und später um die Akademie zu Paris erworben hat, sind bekannt; seine vorzüglichsten, für den Sänger besonders dankbaren Kompositionen nicht minder. Man wird sich auch wohl erinnern, dass bereits 1822 ein Heft Singübungen für Sopran oder Tenor in derselben Verlagshandlung erschienen unter dem Titel: *XXIV Exercices pour voix de Soprano ou Tenore, contenant Gammes variées et solfeges*, die manchen Sänger bilden halfen und noch immer mit Nutzen zu verwenden sind, auch von umsichtigen Lehrern verschiedentlich noch verwendet werden. Damals schon wurde für die tieferen Stimmen eine Folge

ähnlicher Uebungen zugesagt; sein Versprechen hat der Meister durch oben genanntes Werk ganz vor Kurzem erfüllt. Dies erklärt den Zusatz „Liv. II et III.“ Dass unter dem Ausdrucke Basse-taille ein hoher Bass oder ein tiefer Tenor, nicht der tiefe Bass verstanden wird, der weder in Frankreich noch in Italien heimisch ist, darf gleichfalls als bekannt vorausgesetzt werden.

Diese neuen Gesangübungen schliessen sich dem Wesentlichen nach an jene ältern an, natürlich mit dem Unterschiede, dass die neuen auch und vorzüglich das Herrschende der neuen Zeit berücksichtigen. Aehnlich sind diese neuen Vokalisen den ältern darin, dass alle Nummern mit ihren vorherrschenden Uebungsfiguren der verschiedensten Art mässig ausgeführte, zusammenhangende und angenehm melodische Musikstücke bilden, die ihr Nützliches mit dem Unterhaltenden vereinen, was Schülern und Lehrern gleich willkommen sein muss. Auch darin sind sie den älteren ähnlich, dass die in 2 Systeme ausgeschriebene Klavierbegleitung ganz leicht ist, wie es zu solchen Zwecken immer sein sollte, damit der Lehrer nicht benöthigt ist, seine Aufmerksamkeit der Ausführung der Begleitung mehr, als der Beachtung des Sängers zuzuwenden. Wie der erfahrene Mann in seinem ersten Hefte für den Sopran auf das damals Neueste des Zeitgeschmacks ein Hauptaugenmerk richtete, so hat er es auch jetzt gethan, und mit völligem Rechte, denn der Sänger muss zunächst, nachdem der Ton gehörig ausgebildet wurde, was sich in jeder Zeit gleich bleibt, die auf Gesangkunst Ansprüche hat, in den Figuren, Läufern und Verzierungen geübt werden, die er für gewöhnlich auszuführen bekommt. In diesem letzten Punkte liegt zugleich der Hauptunterschied der neuen Uebungen von den ältern. Dass Paër die Stimmen kennt, haben wir nicht erst zu sagen.

Der ganze Umfang der Stimme ist vom grossen *G* bis ins eingestrichene *e*, das Meiste, wie natürlich, in den Mitteltönen gehalten; selten geht einmal die Tiefe bis in *F*, und die Höhe bis zum eingestrichenen *f*, die höhere Tonreihe noch mehr benutzend als die tiefe, was für französische und italienische Stimmen das Zuträglichste ist. Für den tiefen, eigentlichen Bass hat der Teutsche zu sorgen. Baritonsängern wird also das Ganze am meisten zu empfehlen sein; die Beispiele sind auch sämmtlich im Bassschlüssel gedruckt. Die Ausgabe ist schön, und die wenigen Druckfehler, die darin vorkommen, sind von sehr unbedeutender Art und dazu meist in der Begleitung vorkommend, nur einen Achtel- oder Sechzehntheil-Strich übersehend, z. B. S. 24 erste Note der 3. Klammer; S. 37, 45; in Liv. III. S. 20; eine unrichtige Note steht S. 53 und III. S. 65. Das ist Alles. Es wäre ein schlechter Lehrer, der diese Geringfügigkeiten nicht sogleich selbst berichtigte. — Für die Singstimme sind auch nur wenige Kleinigkeiten anzuzeigen; hier wird es aber zuträglich sein, sie vor dem Gesange zu berichtigen: II. hat 2 falsche Noten: S. 23, Klammer 3, setze man das Achtel des 2. Taktes *es* statt *d*; S. 40, Kl. 3, T. 2 das Viertel *d* statt *e*; III. S. 20, Kl. 2, T. 2 und S. 50, letzte Kl., T. 3 mache man aus dem Viertel ein Achtel, und S. 23 füge man im letzten Takte der 3. Kl. dem *c* einen Punkt bei. — Wo in 2 so starken Heften, das erste von 53, das andere von 52 Folioseiten, nichts weiter fehlt, kann man sich Glück wünschen. Nur bei Ausgaben zur Uebung halten wir uns verbunden, dergleichen anzuzeigen. Lehrer und Schüler mögen um ihres eigenen Vortheils willen die Ausgabe beachten.

Schulgesang.

100 *Choräle in* 3 *Abtheilungen, ein-, zwei- und dreistimmig, zum Gebrauche in Schulen auf Veranlassung des königl. Schulkollegii der Provinz Brandenburg herausgegeben von E. Fischer*, Prof. am Berliner Gymnasium zum grauen Kloster. 1, 2 und 3s Heft. Berlin, bei T. Trautwein. Preis der drei Hefte ¾ Thlr.

Der thätige Verf. erkennt im Vorworte dem Gesange von Kirchenliedern in den Schulen, abgesehen von der möglichen Erbauung, einen doppelten Zweck zu: einmal Grundlage, wenn nicht für die gesammte Gesangbildung (was unmöglich wäre), doch für einen bedeutenden Theil derselben abzugeben; dann dadurch auf die Verbesserung des Gemeindegesanges zu wirken, was um so mehr erreicht wird, je mehr dem ersten, methodischen, Genüge geleistet wird.

Tonrichtig hört man jetzt in vielen unserer Schulen die Choralmelodieen singen, seltener noch mit wirksamer Fülle, Kraft und Anmuth des Tones, die nicht von der Masse der Schüler, sondern vorzüglich von der Art abhängig sind, wie sie den Ton ansetzen, bilden und tragen, worauf ein bedeutendes Gewicht gelegt werden muss. Weniger kommt darauf an, dass die Schüler alle oder die Mehrzahl unserer Melodieen kennen, sondern dass sie die ihnen bekannten mit einer gewissen (nur nicht zu weit getriebenen) Vollkommenheit vortragen, und *dass sie hören lernen*. Darum darf auch die eigentliche Tonbildung über dem Tontreffen und dem taktmässigen Singen nicht vernachlässigt werden. Ein gut geleitetes Choralsingen ist dazu ein sehr geeignetes Mittel, nämlich beim Unterricht eines Chors (bei Ausbildung einer einzelnen Stimme ist es anders). Der Choralgesang wird auch wichtig für deutliche Vokalisirung, gebildete Aussprache und Achtung gegen das Wort. Darauf kann und soll nun bei nicht schwierigen Tonsätzen am meisten geachtet werden. Die Texte sind daher der Fassungskraft und dem jugendlichen Gefühle so angemessen als möglich gewählt worden, stets nach dem Berliner Gesangbuche, was auch im Ganzen von den Melodieen gilt.

Die Sammlung enthält 50 einstimmige Choräle, 25 zweistimmige, für Sopran und Alt, und 25 dreistimmige, für 2 Soprane und Alt; jeder Melodie 3 Strophen untergelegt; die einstimmigen nach wachsender Schwierigkeit geordnet, ohne darin zu ängstlich zu sein, was auch umsonst ist, da andere Schüler andere Schwierigkeiten finden. Die Länge einer Melodie macht auch eine Schwierigkeit, daher anfangs kurz. Es ist nicht rathsam, in einer Gesangstunde mehr als einen Choral üben zu lassen, auch damit die Aufmerksamkeit nicht verdumpfe und

das Singen gedankenlos werde. — Die Tonhöhe ist in der Regel die mittlere. In welchen Schulen Sopran und Alt gleich vom Anfange des Unterrichts getrennt sind, müssen die meisten Melodieen für den Alt einen ganzen Ton oder eine kleine Terz tiefer genommen werden. Immer ist dabei auf die Melodieen gesehen, die am häufigsten vorkommen. — Zum Theil finden sich in den zwei- und dreistimmigen die Melodieen der ersten Abtheilung wieder, vorzüglich die am meisten im Gebrauche und leicht sind. Bei den zweistimmigen ist auf eine gewisse Selbständigkeit und Verständlichkeit der Harmonie gesehen worden, so weit dies nämlich möglich ist. — Wo die Violine, wie in den meisten Schulen, begleitet, ist es am zweckmässigsten, den Alt mitzuspielen. Der Lehrer soll nicht mit seiner Stimme begleiten, es gibt eine schlecht proporzionirte Musik, da die Chorale nicht dazu eingerichtet sind. Ein Tastinstrument ist der Violine vorzuziehen; dann kann der Lehrer zuweilen, besonders bei den Schlusskadenzen einen begleitenden Bass hinzufügen, doch selbst dann mit Vorsicht, oft nur den Alt um eine Oktave tiefer, oder mit Hinzuthun des Grundtones bei Schlüssen, wo der Alt die Terz hat.

Die erste einstimmige Abtheilung braucht nicht erst ganz durchgeübt zu werden, bevor man zum Zweistimmigen übergeht: vielmehr ist es besser, man nimmt nach Einübung einer kleinen Hälfte der einstimmigen die leichteren der folgenden Abtheilung mit dazu.

Das Werkchen wird bei gutem Gebrauche von Nutzen sein und ist bestens zu empfehlen. In den zwei- und dreistimmigen sind die Stimmen besonders für sich gedruckt und zusammen gebunden.

Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für die Jugend von Dr. *Hans Georg Nageli*. Nachgelassenes Werk. 1. Heft. Zürich, bei H. G. Nägeli. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis jeder Stimme 6 Kr.

Diese Sammlung ist in doppelter Auflage gedruckt worden, damit jede Schule und jedes Haus nach Plan und Bedürfniss wähle; einmal sind Diskant und Alt im Violinschlüssel, das andere Mal im Diskantschlüssel erschienen, was Vielen lieb sein wird; es ist gut, wenn die Jugend auch im Diskantschlüssel geübt wird. Das erste Heft enthält 15 sehr leichte Lieder mit gut gewählten Texten von *Dolz* (1), von *Fröhlich* (1), von *Goethe* (2), *Ihling* (1), *Krummacher* (1), *Lieth* (3), *Salis* (2), *Ch. Schmid* (2), *Wessenberg* (1) und ein sehr hübsches altteutsches Lied aus des Knaben Wunderhorn. Alle Melodieen sind sehr ungesucht und die meisten jugendfrisch und rhythmisch anziehend; ein zweckdienlicher Beitrag zur Uebung in der Schule und zum Vergnügen im Freien und im Hause der Familie.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

3 *mehrstimmige Weihnachts-Lieder für gesellige Kreise mit Begleitung des Pianoforte* von *A. E. Grell*. Op. 16. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 15 Sgr.

Das erste: „Wie lieb hat Gott die Welt gehabt," von Karl Seidel, spricht fromme Freude und Dank für die Bescheerung mit Solo- und Chorgesang, wie alle; „Der Weihnachtsmarkt," von demselben Dichter, scherzhaft; „Was spricht der Glocke voller Klang," von Maria W., freundlich und kindlich fromm, daher Pastorale $^6/_8$. Die anspruchlosen Lieder thun zu ihrer Zeit das Ihre. Die Chorstimmen sind auf einem eigenen Bogen abgedruckt.

---

6 *Lieder für den vierstimmigen Männergesang* von *C. F. Ehrlich*. Op. 17. Magdeburg, bei E. Wagner und Richter. Partitur und Stimmen. Preis 20 Sgr.

Eine sanft schmeichelnde Serenade, die sich im Grunde besser mit der Zither als vierstimmig abthut. „Liebe," von Heine, hübsch und wirksam. Auf Fortschreitungen wie im 2. Takt der dritten Klammer hört Niemand so leicht. „Teutschland," das bekannte Lied: „Von allen Ländern in der Welt," ist schon oft recht gut komponirt. No. 4. Trinklied: „Nimmer soll beim frohen Mahle," ist heiter wie billig. Von Rückert's Ständchen gilt dasselbe wie bei No. 1, wird aber gefallen. Lustig schliesst ein Trinklied: „Freunde, seht die Gläser blinken." Zuweilen hätten wir freilich die Stimmenführung harmonievoller gewünscht. Das wünschen und hören aber jetzt Viele nicht, und so hat es ihnen nichts zu bedeuten. Dennoch klingt es am Ende runder, wenn darauf Rücksicht genommen wird in allen Fällen, wo ein unisonisches Zusammengehen sich nicht ästhetisch begründen lässt, was allerdings auch vorkommt. Dann springt aber die Ursache jedem Kenner sogleich in die Augen und in die Sinne. Dann ist es etwas anders.

---

3 *Lieder für* 4 *Männerstimmen*, von *Eduard Tauwitz*. Op. 6. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 12 Gr.

An Ottilie, von Dittrich, will sich auch besser für eine Stimme mit leichter Instrumentalbegleitung schicken, dennoch ansprechend, besonders einiger Stimmeneinsätze wegen, die noch mehr im zweiten Gesange, dem bekannten „Wanderlied" von Uhland, unterhalten. Ueberhaupt ist dieser Gesang in Erfindung und Führung unbedingt der vorzüglichste. Auf diese beiden sentimentalen folgt „Der Unmuth," der sich scherzhaft beklagt, dass er nicht ein Jäger oder Soldat, sondern ein Aktenreiter geworden ist. Die muntere Bewegung des Liedes findet bei kräftigem und feurigem Vortrage gewiss Anklang. In mehren Stellen kommt dieselbe Stimmenvereinigung vor, wie in den vorher angezeigten Liedern. Man sagt, das geht in der engen Harmonie für Männergesang oft nicht anders, wenn man nicht künsteln will. Allein Kunstzwang ist noch nicht Naturzwang. Wo der letzte obwaltet, ist nichts dagegen zu sagen. Er zeigt sich dann, wenn durch eine andere Stimmenstellung die ästhetische Wirkung, die Wahrheit und Schönheit des Ausdruckes verringert würde. Am schönsten, wenn durch eine solche eingewebte unisone Verbindung zweier Stimmen der wirksame Ausdruck noch erhöht wird. Das wird sich nicht zu oft ereignen, und dann wird sich ein solcher Fall schon in der Anlage des Gesanges vorbereitet zeigen, damit die Kunst durch und durch mit der Natur sich freundlich eine, nicht etwa zu sichtlich in

gewissen Nothfällen auf die Seite geschoben werde. Mindestens sind die Andeutungen der Ueberlegung werth. Am Ende kommt auf den Zuschnitt des Ganzen und auf vorsichtiges Beherrschen aller Mittel Alles an. Wo dies erreicht ist, steht ein Meister, wohin wir Alle zu streben haben.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. — Am Ostermontage, 3. April, begann die diesjährige italienische Stagione, bei welcher folgende Gesang-Virtuosen beschäftigt waren. Sängerinnen: Signora Schoberlechner dell'Occa, Sofia; — Tadolini, Eugenia; — Brambilla, Marietta; in zweiten Partieen, Aushilfs- und Nebenrollen: Dem. Goldberg, Nottes, Tuczek und Charlotte Mayer; — Sänger, Tenore: Sign. Poggi, Antonio; — Pedrazzi, Francesco; — Manfredi, Carlo; — Bässe: Sign. Marini, Ignazio; — Cartagenova; Marcolini; Canetta und Benciolini; in Buffo-Rollen: Sign. Scalese, Raffaele, und Frezzolini, Giuseppe. — Wir geben hier in chronologischer Ordnung sämmtliche zur Darstellung gebrachte Opern, von denen die Mehrzahl meist nur neu besetzte Reproduktionen waren, und der kleine Rest in musikalischer Beziehung des besonders Erheblichen auch nur wenig darbot. Den Reigen eröffnete Mercadante's zu Mailand mit unbeschreiblichem Applaus gekröntes Melodrama: „Il Giuramento." Das hochtragische Sujet bleibt ohne erläuterndes Textbuch für Jeden rein unverständlich; ein Uebelstand, der gleichfalls auf die Komposizion theilweise ein- und zurückwirkte; welche denn auch anfänglich blos im geringen Masse ansprach und erst allmälig, bei näherer Bekanntschaft, und wiederholtem Anhören eine gesteigerte Theilnahme gewann. Unbestritten macht Mercadante unter seinen Kollegen, den Anhängern der Rossini'schen Schule und dessen sklavischen, im Durchschnitte geistes- und erfindungsarmen Nachbetern, eine beachtenswerthe Ausnahme. Abgesehen davon, dass er seine Partituren mit sichtlichem Fleisse korrekt bearbeitet, die schönste Wirkung der Instrumentalbegleitung zu erzielen bemüht ist, so geht auch sein verdienstliches Streben auf einen gewissen Grad ästhetisch-dramatischer Wahrheit; wenigstens in solchen Momenten, wo nicht unabwendbare Nothwendigkeit ihn zwingt, dem Moloch „Zeitgeschmack" zu frohnen und Nachgiebigkeit gegen die Anforderungen jener Künstler, deren Loos auch mit dem seinigen innig verzweigt ist, mehr oder minder gewissermaassen zur absoluten Pflicht wird. Auch in diesem Werke fehlen ähnliche Glanzpunkte keineswegs; wie z. B. das durch musterhafte Stimmführung hervorragende Quartett: „*Vicino a chi s'adora!*" — die romanzenartige Erzählung: „*Di superbo viaccitore;*" — das seelenvolle, überaus reizende Duo der beiden Frauen: „*Dolce conforto al mio sero;*" — die rührende Preghiera Elaisa's: „*M' attendi in Paradiso, o madre mia, con te;*" deren energischer Wechselgesang mit Viscardo: *l'adorava, qual s'adora;*" — vor allen aber die psychologisch treu angelegte Sterbeszene: „*Per me già s'apre il cielo,*" wo mit einer klagenden Kantilene das englische Horn die brechende Stimme gleichsam umrankt und unter dem Schreckensrufe Bianca's und Viscardo's: „*Per me tu mori! oh Dio! vittima dell' amor!*" rasch die Katastrophe endet. Wir teutsche Theaterfreunde wissen es dem Tondichter aufrichtig Dank, dass er uns in solch ernster Situazion mit einer gewöhnlichen, bequemen Bravour-Arie verschont und die Seele seiner Heldin nicht unter einem Schwalle von Rouladen und chromatischen Läufen entblichen lässt; obwohl ihm vielleicht gerade eben diese freiwillige, selbstverläugnende Aufopferung von seinen, nach schnöder Sinnenlust geizenden Landsleuten zum unverzeihlichen Vorwurf gemacht werden dürfte. Auf die Prima Donna, Signora Schoberlechner dell'Occa wirft es desgleichen das vortheilhafteste Licht, dass sie sich mit einer Aufgabe begnügte, welche, obschon des täuschend mystifizirenden Flittertandes entbehrend, dennoch vollkommen befähigt ist, bei richtiger Auffassung, unterstützt durch mimische Kunst, das höchste Interesse zu erwecken. Freilich aber muss diese Schluss-Szene nur einer so erprobten Meister-Sängerin anvertraut werden, wie die treffliche Schoberlechner, für welche der Part der Elaisa ursprünglich geschrieben ist, welche zwar schlechterdings nicht durch den Silberklang eines Metallorgans blendet, dagegen des Besitzes einer Methode sich rühmen mag, worin alle Vorzüge, Reinheit, Sicherheit, Biegsamkeit, Kraft, Umfang, Geschmack, Ausdauer, Volubilität der Kehle, Innigkeit des Ausdrucks nach allen Abstufungen, vom erschütternden Pathos bis zum verschmelzenden Aeols-Hauche im schönsten Bunde sich einen. Ihr ächt klassischer, von tiefem Gefühl und innerster Begeisterung ausströmender Vortrag erhielt sogleich die gebührende Anerkennung, welche zunehmend noch sich vergrösserte, je mehr sie in den späteren Bonsstleistungen zumal auch eine seltene Vielseitigkeit der Karakterzeichnungen entwickelte. — Die Marietta Brambilla, deren sonore Altstimme schon voriges Jahr Kenner und Laien entzückte, lieferte als Bianca ein liebliches Bild zarter Weiblichkeit; man konnte sie das zweite Ich ihrer reichbegabten Partnerin nennen, mit welcher sie sich in einer harmonischen Einheit vermählte, die nichts zu wünschen übrig liess. Den wackern Bariton Cartagenova kannten wir ebenfalls von früher her, als routinirten Mimen und verständigen Sänger, der selbst ohne bestechende Naturgaben zu imponiren und jedem seiner Gebilde das eigenthümlich wirksamste Kolorit zu verleihen weiss. In gleicher Kategorie steht der angenehme Tenor Pedrazzi, dessen gediegen ausgebildete Schule immerdar den gesicherten Erfolg verbürgt. — Die zweite in die Szene gegangene Oper war Rossini's *Italiana in Algeri*, worin die Brambilla neue Triumfe als Isabella feierte. Der Mustafa eignet sich vorzugsweise für Marini's Stentorlunge; welcher gewaltige Basssänger vielleicht dereinst den alternden Lablache ersetzen könnte, wenn er nur vorerst die siegende Obergewalt über eine zuweilen sehr schwankende Intonazion errungen hätte. Pedrazzi sang den Lindoro mit süsseinschmeichelnder Eleganz und effektvurte besonders in seiner Sortita; im Duett mit Mustapha und in dem köstlichen Pappatacci-Trio. —

Signore Scalese, Taddeo, zeigte sich als respektabler Buffo cantante, dessen Komik nie die Schranken einer ergetzlichen Dezenz überschreitet. — In Bellini's „Pirata" debütirte der Grazien Schooskind, die Tadolini. Dass die Wahl auf eine sentimental-tragische Partie, wie Imogene, gefallen, möchte um so weniger zu billigen sein, als der Darstellerin lebendiges Talent vorzugsweise für Rollen von *mezzo carattere*, wo Laune, Humor, Schalkhaftigkeit und Etourderie vorwalten, geschaffen ist, kaum aber jemals im Kothurn heimisch sich fühlen dürfte; — gar nicht einmal in Anschlag gebracht die antike Grösse einer Pasta, die gleich einem drohenden Schatten zwischen emporstieg und keineswegs durch unwillkürlich sich aufdringende Vergleichungen günstige Resultate herbeiführte. Ein ähnliches Loos hatte auch Poggi zu bekämpfen, der seinen Gualtiero zwar mit allen, ihm so überreich zu Gebote stehenden Kunstmitteln ausschmückte, aber nichtsdestoweniger das Andenken Rubini's, des Unvergesslichen und Unerreichbaren, zu verlöschen, oder auch nur zu schwächen nicht im Stande war. Cartagenova, als Ernesto, behauptete sich, wie immer, selbstständig und machte so zu sagen diesmal die honneurs des Abends. — Donizetti's gefälliges, lebendig frisches *Elisir d'amore* gab allen darin Beschäftigten Gelegenheit, in ihrem wahren Wesen zu erscheinen; eben so der durch Anmuth bezaubernden Tadolini, als dem seelenvollen Gesange Poggi's, — dem als Wurmdoktor ganz köstlichen Frezzolini, — ja, selbst Scalese, Sergeant Belcore, absehen einer seiner Individualität entfremdeten Sphäre zugewiesen, zog sich recht honett aus der kritischen Affaire. — Rossini's „Mosé" bot zwei anziehende Pole: die herrliche Schoberlechner, als Anaide, und Marini, in der Titelrolle, deren patriarchalische Erhabenheit wohl kaum einen würdevolleren Repräsentanten finden möchte. Auch Pedrazzi — Aaweuoli; Manfredi — Elisero; Marcolini — Faraone; die Dem. Goldberg und Charl. Mayer, — Maria und Sinaide, — befriedigten vollkommen, ihre Aufgaben mit Umsicht und lobenswerthem Fleisse lösend. — Der „Barbiere di Siviglia" hinterliess diesmal keinen besondern Eindruck; nicht blos, weil man ihn vielleicht gar zu oft, sondern vielmehr schon ungleich besser gehört hatte. — Ricci's komisch sein sollendes Singspiel „Il nuovo Figaro" erlitt einen kompletten Schiffbruch; selbst nicht die vereinten Bemühungen der erfahrensten Piloten, — einer Tadolini u. s. w. vermochten das lecke Fahrzeug aus dem Verderben zu retten. — Dagegen gestaltete sich die lyrische Tragödie „Gemma di Vergi" zu einer erfreulichen Neuigkeit. Donizetti hat hier ein Uebriges gethan, — seiner angeborenen Leichtfertigkeit und fast stereotip gewordenen Frivolität wenigstens zeitweilig entsagt und benimmt sich mitunter ganz vernünftig. Stützpfeiler, wie die Schoberlechner, Poggi, Cartagenova und Marini, — unsere rüstig ihre Künstlerlaufbahn fortschreitende Goldberg nicht zu vergessen, — sind aber auch wahre Säulen des Herkules, die selbst Simson's Riesenkraft nicht zu erschüttern vermag, und welche sogar dem allerschwächlichsten Geschöpfe auf die Beine helfen könnten. — Das Favorit-Gericht, die „Sonnambula," nicht aufzutischen, würde ein Majestäts-Verbrechen gewesen sein; beim Tadolini'schen: „m'abbraccia!" sind die Dilettanti wieder in einem Wonnemeere zerflossen; aber auch der gegen Sirenen-Lockungen Gestählte musste wohlthätig sich erwärmt fühlen, und kalt dabei zu bleiben, liegt im Bereiche der Unmöglichkeit. — Im „Barbiere" enthusiasmirten die Schobertechner und Brambilla, Poggi und Cartagenova; das Ganze wollte abermals nicht sonderlich ansprechen. — Zum Schlusse sämmtlicher Vorstellungen kam endlich Rossini's „Semiramide" an die Reihe, deren Länge und ungebührliche Gedehntheit so manchen entschiedenen Schönheiten wesentlichen Eintrag thut, und jedenfalls dadurch auf den Total-Eindruck fühlbar nachtheilig einwirkt. Als Protagonista dürfte die Schobertechner keine Parallele mit den gefeiertesten Notabilitäten scheuen. Ihr zunächst muss die Brambilla genannt werden; es unterliegt keinem Zweifel, dass Arsace nimmer in bessere Hände kommen konnte. Den schwersten Stand hatte Cartagenova. Wien sah und hörte, als ersten Assur, Lablache in seiner Glanzepoche; um einen solchen Vorgänger ist es immer ein gefährlich Ding, und mit ihm rivalisiren zu wollen, gewagtes Spiel; — der gegenwärtige Darsteller hielt sich ferne von jeder Nachahmung, ging seinen eigenen Weg und that wohl daran; denn es steht geschrieben: lieber ein mittelmässiges Original, als die beste Kopie. — Der herkömmlichen Sitte gemäss wurden auch öfters, sonderlich bei Benefizen, einzelne Akte zusammengestellt, und mit Tanzstücken, Arien, Duetten, Scenen im Kostüme u. s. w. untermischt. Die Produktionen gingen meistens präzis; und wenn man auch an den ersteren zuweilen übereiltes Einstudiren und Mangel nothwendiger Proben gewahren konnte, so gewannen doch die späteren an wünschenswerther Abrundung. Die Chöre leisteten, trotz eines, und das Orchester behauptete seinen alten Ruhm. In der Direkzion fungirten abwechselnd die Herren Kapellmeister Kreutzer, Henning und Nicolai; letzterer soll, wie verlautet, seine hiesige Stellung aufgeben und einem aus Turin erhaltenen Rufe Folge leisten. — Das einzige neue Ballet: „*Sophie, Grossfürstin von Russland*" misslieft gänzlich, weil alles darin auf Pantomime berechnet ist, woran unser Publikum wenig Geschmack findet und lieber das Zephir-Paar, Perrot und Gattin, in Lüften schweben sieht. Daher war denn stets beim „Kobold" und „neapolitanischen Fischer" der Andrang ungeheuer, und seit der Elsler'schen Cachucha hat die Choreografie keine solchen Triumphe erlebt. — Was zunächst beim Wiederbeginne der teutschen Oper unser harrt, ist vor der Hand noch mit dem undurchdringlichen Schleier des Geheimnisses bedeckt. — *Wild* soll entschlossen sein, die Bühne nicht wieder zu betreten.

(Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 1. August 1838. Der Juli bezeichnete diesmal recht eigentlich die musikalisch theatralische Fervenzeit, um so mehr da der königl. Hof entfernt war und manche Mitglieder des Theaters, wie z. B. Fräul. Charl. v. Hagn, Dem. Hahnel, die Herren Bader, Blume, Rott u. s. w. auf Urlaub verreist sind oder waren. Eine Reparatur des königl. Opernhauses machte es über-

dies nothwendig, meistens nur im kleineren Schauspielhause die Darstellungen älterer Singspiele und Dramen Statt finden zu lassen. So beschränkte sich denn das Opern-Repertoir auf Wiederholungen des „schwarzen Domino," „Maurer," „Freischütz" (worin ein Tenorist aus Königsberg, Herr Johannes, als Max ohne Beifall debütirte), ferner des „reisenden Studenten," der „Falkners Braut," des „Fra Diavolo," der „unermüdlichen „Nachtwandlerin" und „Norma." Das einzige Kunst-Interesse gewährte die neue Besetzung und nach langer Zeit wieder erfolgte Aufführung des herrlichen Figaro von Mozart. Leider waren nur die weiblichen Rollen nicht angemessen vertheilt, so dass keine ganz befriedigende Wirkung erreicht werden konnte. Fräul. von Fassmann, welcher die Susanne zugetheilt war, hätte die Gräfin, Dem. Löwe die Susanne übernehmen, und Dem. Grünbaum (wie früher) den Pagen darstellen, hauptsächlich aber auch genügend singen müssen. Herr Böttcher genügte im Gesange als Graf vollkommen, nur ist sein Spiel noch nicht beweglich und frei genug. Figaro eignet sich noch weniger für die etwas derbe Darstellungweise des jetzigen Repräsentanten, dessen Bassstimme recht kräftig, nur wenig geläufig, und dessen Dialekt fremdartig ist. Dennoch gewährte auch die nicht ganz vollkommene Aufführung der im fein Komischen so meister- und meisterhaften Oper ächten Musikfreunden einen hohen Genuss nach so vielem leeren Tongeklingel. — Ein neues historisches Drama: *„Adelheid von Burgund"* von Raupach (nach Kotzebue's „Schutzgeist") hat durch Seydelmann's meisterhafte Darstellung eines übrigens höchst grell gezeichneten Karakters viel Effekt gemacht. Auch Goethe's Faust, mit der bekannten Melange-Musik von Fürsten Radziwill und Lindpaintner, ist zwei Mal bei vollem Opernhause in der grössten Hitze gegeben worden.

Die Königstädter Bühne ist in völlige Lethargie versunken, aus welcher sie Auber's „Weinkapper" am 3. August schwerlich erwecken dürften.

Nur ein Konzert bei fast leerem Saale wurde im Jagor'schen Restaurazions-Lokal von dem wenig bekannten Violinisten Max Erlanger aus Frankfurt a. M. und seiner Gattin, der als Pianofortespielerin früher bereits erwähnten Mad. Erlanger aus Amsterdam, mit geringem Erfolge gegeben, und erregte nur Aufsehn durch eine ungewöhnlich strenge Kritik, welche zwar keine Namen nannte, indess in einem Tone abgefasst war, wie solcher seit Müllner selten mehr vernommen wird. Der Violinist zeigte guten Ton und freie Bogenführung, griff indess öfters unrein und übte Beriot in seiner Manier zu auffallend nach, ohne dessen vollkommene Technik erreichen zu können. Mad. Erlanger spielte das Hummel'sche Septuor in D moll (als Quartett arrangirt) richtig und fertig, jedoch ohne geistig belebenden Eindruck. Eine junge Sängerin, Dem. Bloge, hat eine starke, klangvolle Sopranstimme, welche sich zuweilen nur verschleiert und nicht ganz rein vernehmen liess. Ob dies am Organ oder in der Tonbildung liegt, ist schwer zu entscheiden. In der Volubilität leistet dieselbe bereits viel, nur ist die Aussprache der Worte noch nicht deutlich genug, und die manierirten Bewegungen des Kopfs, der Schultern, wie des obern Körpers, müssen ernstlich abgestellt werden, wenn die junge Sängerin auf der Bühne wirken will. Dem. Barocker sang das hübsche Alpenhorn-Lied von Proch mit Pianoforte- und Vcello-Begleitung, einfach und innig, wie Herr Böttcher zwei recht ansprechende gemüthliche Lieder von Truhn mit Ausdruck.

Nachträglich ist noch die zwar nicht öffentlich, doch vor 400 eingeladenen Zuhörern am 24. Juli Statt gehabte Gedächtnissfeier des, in wenigen Stunden, in Folge einer Erkältung im Flussbade verstorbenen Professors *Klesse* (eines hochgeachteten akademischen Lehrers und höchst gemeinnützigen Mannes) zu erwähnen, welche die Singakademie ihm, seit 18 Jahren ihrem Mitgliede, gewidmet hatte. Nach einem Choral von Baumgarten, sprach dieser als Direktor des Instituts einige Worte zu Ehren des Gefeierten, worauf sich das schöne Requiem von Fasch schloss. Eine Kantate von Joh. Seb. Bach, mit schön vorgetragener Sopran-Arie folgte, welche der Verstorbene besonders geliebt hatte, und einzelne Sätze aus Mozart's Requiem schlossen die einfach würdige Feier.

Strassburg. Die *Nouvelle gazette musicale*, von welcher wir in unserm letzten Bericht, als Begleiterin der *Lyre d'Alsace* sprechen, ist nach der Erscheinung ihrer zweiten Nummer mit der ebenfalls zu Paris erscheinenden *Revue ou gazette musicale* in Streit gerathen; Erstere bequemte sich daher mit No. 3 den Titel *Iris, nouvelle gazette musicale*, zu wählen, allein das ältere Blatt nöthigte ihre Mitarbeiter an beiden Blättern, zwischen dem einen oder dem andern zu wählen, und so kam es, dass die Iris mit ihrer vierten Nummer einging. Wir glauben jedoch nicht, dass dieses aus Mangel an Mitarbeitern geschah, sondern aus Mangel an Theilnahme derjenigen Leser der Provinz, hauptsächlich des Ober- und Nieder-Rheins, welche ihre eigenen Geistesprodukte nicht von Paris aus erhalten wollen, da es im Elsass nicht an Publikazions-Mitteln fehlt, und weil das monatlich nur zwei Mal erscheinende Blatt zu Paris, *in gurgite vasto*, unbeachtet bleiben musste. Die Zeiten sind nicht mehr, wo man in der Provinz nur gut fand, was von Paris kam. Die Lyre d'Alsace selbst ist erst bis auf das zweite Heft gekommen, und scheint nicht fortgesetzt zu werden.

Der Theater-Bericht über das verflossene, mit dem 30. April beschlossene Theater-Jahr bietet dieses Mal die bunteste Mannichfaltigkeit dar. Der privilegirte Direktor Carmouche hatte in diesem Jahr den Geschmack aller Klassen in Anspruch genommen. Es galt eine Subvenzion von 20 bis 22,000 Fr. zu gewinnen, was durch seine mittelmässige Gesellschaft unmöglich war; er richtete daher sein Augenmerk auf Gast-Darstellungen, und so hörten und sahen wir französische, teutsche, spanische und italienische Gäste; wohl nahmen diese Fremdlinge den besten Theil der Einnahme weg, allein die Subvenzion, welche nur gegeben wird, wenn die Gesammteinnahmen eine gewisse Ziffer erreicht haben, wurde errungen. Das eigentliche Strassburger Publikum, welches ehedem das französische Theater unaus-

1) Auf die Natur der Krankheit;

2) auf die Neigung des Patienten zur Musik. Es ist gewiss eine seltene Sache, dass der Besitz eines Gutes, wornach man mit Leidenschaft, die in diesem Falle eine Stimme der Natur zum Besten der ihre Bedürfnisse fühlenden Menschheit ist, getrachtet hat, nicht von erwünschter Würkung seyn sollte. Man sehe ferner:

3) auf den Eindruck einer kleinen Musik auf den Kranken, und man wird bald inne werden, was sich von einer längern und fortgesezten musikalischen Unterhaltung erwarten lässt.

4) Lassen sich die auf Musik weisenden Heilanzeigen in den genannten oder ähnlichen Krankheiten aus der Unwürksamkeit anderer bereits angewandter Mittel herleiten.

5) Muss man sich ja gesagt seyn lassen, im (idiopathischen) Kopfwehe und Ohrenschmerz nicht mit Musik heilen zu wollen. Kranke, die an diesen Uebeln leiden, gleichen einem mit entzündeten Augen, (Chemosis) dem sowohl das Licht unerträglich ist, als auch die buntesten lebhaftesten Farben nur grössern Schmerz erwecken würden.

§. XII.

Noch zur Zeit ist, im allgemeinen betrachtet, der musikalische Apparat an den wenigsten Orten so beschaffen, dass er den Wünschen dessen, der ihn bey Krankheiten anwenden will, vollkommen entspräche. Daher sind folgende Vorschläge nicht unbedeutend:

Man bringe aus der Mode gekommene Instrumente aus der Klasse der besänftigender wieder in die Mode. Dahin rechne ich die Laute, die Harfe, die Viole d' Amour, die Gambe, das Baryton, die Hautbois d'amour, den Basson d'amour und die Flûte à bec. Es bedarf bey allen diesen Instrumenten noch lange nicht der Stärke eines Virtuosen, um angenehm darauf zu spielen und medicinische Dienste damit zu leisten: wenn der Spieler oder Bläser nur gut ist, so ist es leicht, dabey nicht daran zu denken, dass es vortrefflich seyn könnte.

Instrumente aus der lärmenden Klasse empfiehlt Wilhelm Amand Schmidt in Wien, Verfasser der philosophischen Fragmente über die praktische Musik, Leuten von hartem und schwerem Gehör: namentlich die Pauken, Trommeln, Trompeten, Triangel und andre Bestandtheile der Janitscharenmusik, und deutsche und englische Tänze damit begleitet. Es hätte dieser Empfehlung nicht bedurft, da diese Instrumente sich jüngern Musikliebhabern von beyderley Geschlecht, zumal den tanzlustigen, von selbst empfehlen.

Noch ist ein Hindernis der medicinischen weitverbreiteten Anwendung der Musik darin zu suchen, dass man sie, aus Schlendrian, bey uns Deutschen, noch allzusehr auf Konzert, Kirche und Theater einschränkt, und ihr das Verdienst, auch in kleinern Zusammenkünften und Gesellschaften allgemeine Unterhaltung seyn zu können, weit weniger zugesteht, als billig ist. Die Art von Leuten, welche, nach Zacharia Ausdruck

— mit Beten den Vormittag schänden, mit Lastern den Abend

haben leider mit ihren Urtheilen noch immer grössern Einfluss, als sie verdienen, und durch sie ist auch der Gedanke ziemlich allgemein verbreitet, Musik sey um deswillen ein tadelhafter Zeitvertreib, weil es von ihrer Natur unzertrennlich ist, dass sie gehört wird. Der ehrliche Roderich a Castro [61]) hat diese Leute schon mit lebenden Farben geschildert, indem

61) Medic polit. v. o. L. IV. cap. 16. pag. 177.

gesetzt besuchte, ist seit der Einführung des Vaudeville's, als grossentheils gehaltlos und unsittlich, daraus verscheucht worden. Wenn sich nun die franz. Direkzion über Mangel an Theilnahme beklagt, so hat sie dieses blos ihrem ungastfreundlichen Benehmen zuzuschreiben, da sie den Geschmack der Einwohner unbeachtet lässt, und die Erfahrung lehrt, dass der hier nicht einheimische Theil der Einwohner aus dem innern Frankreich, worunter sich Beamte und Angestellte aller Art befinden, das Theater nicht hinlänglich unterstützen kann. Eingeborne Strassburger beschränken sich daher blos auf theilweise gehaltvolle franz. Opern und Schauspiele. Nun wurden während dieses Theater-Jahres gegeben:

Operetten in einem Akt	13.
Opern in mehr als einem Akt	23.
worunter die alte gehaltlose Visitandines;	
Schauspiele	12.
Dramen	12.
Vaudeville's	64.

Unter diesen 64 Vaudeville's sind nur 23 mehr als ein Mal wiederholt worden, folglich sind 39 völlig durchgefallen und mit ihnen alle Ankauf-Kosten, Einrichtung der Musik u. s. w. verloren. Dass nun eine Direkzion nicht einsehen will, dass diese letztere Gattung auf classischem Boden nicht gedeihen kann, ist unbegreiflich. Was würde wohl das abonnirte Publikum der grossen Oper, der komischen Oper oder des Théâtre français in Paris sagen, wenn man ihm die für ganz andere Klassen von Menschen geschriebenen Vaudeville's vorführte?

Uebrigens muss man dem Fleisse der Direkzion des Herrn Carmouche, neue Opern zu Gehör zu bringen, alle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Mit seinen beschränkten Mitteln lieferte er hier neu: *l'ambassadrice*, *le Morceau d'ensemble* von Adam, *Sarrah* von Grisar, *double échelle* von Pinard, *la Marquise*, *les Huguenots* (6 Mal), *Une bonne fortune à Florence* von Adam, und *le domino noir* von Auber. Die Opern-Gesellschaft bestand aus folgenden Mitgliedern: Mad. Lamy, erste Rouladen-Sängerin, hat ein dünnes, schneidendes, dabei sehr biegsames Organ; ihre ungeregelte Methode, besonders das grelle, plötzliche Anschwellen und augenblickliche Zurückhalten des Tons, könnte ihr nie, wiewohl oft mit Unrecht, die Gunst des Publikums erwerben, und so wurde sie denn, auf die Erklärung der Direkzion, keine bessere finden zu können, geduldet. Mad. Jolly, zweite Sängerin, ersetzt durch ihr gutes Spiel, was an Klang und Methode ihrer ganz gewöhnlichen, im Sinken begriffenen Stimme abgeht. Dem. Celeste, Adagio-Sängerin, kam erst spät zu der Gesellschaft, sie hat eine angenehme volle Stimme, gute Methode, erreicht mit Mühe das *a*, daher sie als Valentine in den Hugenotten, ihre beste Rolle, manche nachtheilige Abänderung treffen musste. Von dem übrigen weiblichen unmusikalischen Personale kann hier keine Rede sein. Herr Theodore, erster Tenorist, detonirt so sehr, dass er nach 3 Minuten unter dem Vorwand, er sei krank, abgehen musste. Er wurde durch Herrn Adolphe, Zögling des Konservatoriums, ersetzt, welcher am 22. November 1837 als Arnold im Tell debütirte. Auch er detonirt nicht selten, was jedesmal in der Cavatine des Raoul in den Hugenotten unerträglich war; seine Stimme ist gedeckt und geht mit Brust bis in das *a*. Seine Methode ist gut, und durch fortgesetzten Fleiss lässt sich später etwas von ihm erwarten. Herr Sonel, Baritonist, hat ein wohlklingendes Organ und guten Vortrag, er wird überall willkommen sein. Herr Desessart, erster Bassist, hat eine volle Stimme und erwarb sich durch seinen richtigen Gesang die Gunst des Publikums. Herr Lemonnier, zweiter Bassist, hat wohl eine richtige, aber kränkende Stimme, welche das tiefe *f* erreicht. Die Tenor-Buffo's sind unmusikalisch. Bass-Buffo ist keiner vorhanden; die Partie wurde, man denke sich, durch erstere besetzt! Die Direkzion des Orchesters war einem Herrn Bernard anvertraut, dessen Amt oft der ausgezeichnete hiesige Violinspieler Graff mit bestem Erfolge versah. Der Chor war übrigens schwach für die grössern Werke. So sah man z. B. in den Hugenotten ein und dieselbe Person bald als hugenottischen bald als protestantischen Soldaten, bald als Ritter und als Nachtwächter erscheinen. Zu dem Soldatenchore des dritten Akts, in welchem die Bässe obligat sind, waren keine mehr übrig; was war zu thun? Man sang diesen Chor zweistimmig ohne Bässe. Bei der Schwerterweihe im vierten Akt, wo der Chor am Schluss vierstimmig wird, sang man ihn unison. Nun hat sich die Direkzion gar bitter über die Kälte des Strassburger Publikums, in No. 13 der Pariser gazette musicale, beklagt, diese Profanazionen nicht schön finden zu wollen, — ein Flecken, der ausschliesslich auf dem Publikum ewig ruhen würde! Unseres Erachtens aber bleibt der Flecken, Meyerbeer's Meisterwerk entweiht zu haben, auf der Direkzion ruhen, und sie hat ihren Lohn davon getragen.

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Herr *Adolph Hesse*, erster Organist an St. Bernhardin in Breslau, ist etwa seit einer Woche von einer Gwöchentlichen Kunstreise wieder in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Dass er unter die vorzüglichsten Orgelvirtuosen unserer Zeit gehört, ist unsern Lesern längst bekannt. Diesen Ruhm hat er neu bewährt, ja bei seinem regen Vorwärtsstreben noch erhöht. Man bewunderte seine Fertigkeit, Elastizität des Anschlags, orchestermässige Kraft und feine Schattirung im Vortrage; auch seine eigenen neuesten Orgelkompositionen erwarben sich lebhaften Antheil der Kenner, vor denen er sich hören liess. Namentlich waren es folgende seiner Werke: Fantasie und Fuge aus E moll; Präludium und Fuge aus C dur; „Sei Lob und Ehr" mit 3 Bearbeitungen; Fantasie und Fuge in C moll; Variazionen in A dur, und Toccata in A dur. Seine übrigen Vorträge bestanden grossentheils aus Werken von Seb. Bach, als Toccata in F dur; grosse Fugen in C dur, G moll, A-, B- und C moll, G dur, so wie aus dem wohl temperirten Klavier der Fugen aus Dis-, Gis- und Cis moll, D dur u. s. w. Namentlich erfreuten sich Berlin, Stettin und

Kopenhagen seines Meisterspiels und seiner eigenen Arbeiten für sein Instrument. Die Orgel der *Frauenkirche* in *Kopenhagen* ist durch die Umarbeitung der beiden Orgelbauer *Marcussen* und *Reuter* zu einer der schönsten geworden. Sie hat einige 50 klingende Stimmen, 3 Klaviere von *C* bis zum dreigestrichenen *f*, und ein Pedal von drittehalb Oktaven. Alle Stimmen schön, die Intonazion und Stimmung sehr rein und gleichmässig. Die *Rohrwerke* tönen markig und voll; alle Aufsätze von Zinn. Im Hauptwerke: Fagott 16 Fuss, Trompet 8 F.; oben: Dulcian 8 F.; unten: Oboe 8 F.; im Pedal: Posaune 16 F.; Fagott 16 F. und Trompet 8 F. Unter den *Labialstimmen* zeichnen sich aus; Prinzipal 16 und 8 F., Rohrflöte, Salicional, Viola di Gamba; im Pedal durch Würde und Fülle: Untersatz 32 F., Prinzipal 16 F., Violon und Subbass 16 F. — Die Zinnpfeifen werden durch oben angedrehete Schrauben, die offenen Holzpfeifen durch einen oben angebrachten Schieber, und die Rohrwerke durch Schrauben an den Zungen gestimmt.

Von einem teutschen Komponisten, der nach *London* reiste, nicht um sich dort hören zu lassen, sondern um es kennen zu lernen, weshalb er länger, als sonst gewöhnlich, daselbst verweilte, erhalten wir so eben ausführliche Nachrichten über das dortige Musikwesen, wovon wir das Wichtigste auszüglich mittheilen:

Ein Konzert im Vauxhall brachte ihm keine grosse Idee bei. Die Ouverture war für Lustwandler gut genug; dann wurden kleine Liederchen und Duettchen von Frauen nur leidlich gesungen. Besonders machte zum Schlusse ein furios komisches Quartett, worin die Musen sich in die Haare zu kommen schienen, furore; die Sänger, sonst nicht sehr gebildet, hielten doch Ton. Noch schlimmer lief auf einem mittlern Theater die Aufführung des „Freischütz“ ab; das wilde Heer schien sich der ganzen Oper bemächtigt zu haben in unaufgelösten Dissonanzen aller Art. Eine kleine englische Operette mit unzusammenhangenden leichten Melodieen, die ihn sonst gelangweilt haben würde, war ihm darauf Wonne. — Auf dem Drury-Lane-Theater hörte er „*Ivan of Arc*“ von *M. W. Balfe*, welcher als einer der besten engländischen Komponisten bezeichnet wird. Die Ouverture, aus Motiven der Oper zusammengesetzt, ermangelte ihm des geistigen Zusammenhanges und klang zuweilen starr und unbeholfen, wie mehrere grössere vollstimmige Sätze der Oper; dagegen fand sich in den kürzeren Arien und Duetten mancher recht schöne Gesang, der besonders vom Komponisten selbst (als Theodor), von Miss Romer (als Johanna) und von einem Bassisten geschmackvoll und in edler Tonhaltung ausgeführt wurde. Doch wird der schwelrsch lange erhalten. — Bald darauf hörte er im Theater Covent-Garden: „Amalie, or the Love Test.“ Die Komposizion ist mehr als die vorige nach neuern, besonders franz. Mustern mit Geschmack und Talent gebildet. Auch die Aufführung war im Ganzen lobenswerth. — Mr. Puzzi hatte aus Frankreich und Italien ein Personal für italien. Oper zusammengebracht, das, wenn auch nicht vorzügliche, doch immer eine gute Aufnahme finden konnte und trotz einer bedeutenden Opposizion auch wirklich fand. Selbst die junge Königin war hier öfter, als die engländischen Theater wünschten. Immer noch verfehlt der südliche Gesang hier seine Wirkung am wenigsten. — Im Allgemeinen fand er das Studium der Musik in London sehr oberflächlich. „Ueberschwemmt von einer Masse teutscher, französischer und italienischer Musiklehrer, die grösstentheils eigenen Unterrichtes bedürfen, lernt zwar Alles Musik, aber auf eine Art, die mehr zur Verminderung ihres Werthes beitragen muss.“ Es wird zum Theil der Eitelkeit, zum Theil der Sitte gehuldigt. Bei einem reichen Engländer bewunderte der Fremde ein treffliches Pianoforte, das wegen der kostbaren Gemälde und des vielen Goldes, womit es verziert war, über 1000 Guineen kostete. Da zeigte ihm der Engländer noch 5 altitalienische Geigen bester Art. Auf die Frage: Sie müssen wohl sehr musikalisch sein? antwortete der Mann: „O ganz und gar nicht; ich habe aber Vergnügen, so etwas zu besitzen.“ — Die Strassenmusik der indirekten Bettler Londons wird wahrhaft furchtbar beschrieben. — Dazu fügen wir noch: In der letzten Saison gab es wieder, wie gewöhnlich, täglich drei und mehr Konzerte, da sie nur in dem kurzen Zeitraume gedeihen. Das besuchteste aller Konzerte der diesjährigen Saison, das fast alle vorzügliche Talente vereinigte, gab Herr *Benedict*, Schüler K. M. v. Webers, welcher vor einigen Jahren von Herrn und Mad. de Beriot (Malibran) in London eingeführt wurde und sich immer mehr in Gunst setzte. Es sangen die Damen Persiani, Damoreau und Grisi, die Herren Albertazzi, Tamburini und Lablache; mit Enthusiasmus applaudirt. Dennoch wird ein Konzertstück von Bach, auf 3 Pianofortes von den Herren Benedict, Dochler und Moscheles vorgetragen, für die Blume des Abends erklärt. Herr Lablache sang unter Anderm auch eine Arie aus *Benedict's* neuer Oper: „*Gipsy's warning*.“ Diese für das Drury-Lane-Theater komponirte Oper in zwei Akten ist seit etwa zwei Monaten am 22. Juni zum 32. Male gegeben worden und soll das Theater wieder eröffnen. Seitdem diese Oper sich zum Liebling in London aufschwang, werden wenige Konzerte ohne Benedict's Hülfe gegeben. Mad. Cinti-Damoreau ist als Konzertsängerin die Beliebteste. Dagegen behauptet Mad. Grisi de Meley in den Opern den Vorzug vor Allen. Herr Doehler hat auf 3 Themen der beliebten Oper Benedicts eine Fantasie verfasst, welche für seine beste und schwierigste Komposizion ausgegeben wird; er spielte sie in seinem Konzerte mit glänzendem Erfolge. Ueber die Leistungen des Pianisten *Jacob Rosenhain* wird in ausländischen Blättern Ausserordentliches berichtet. — *Joh. Strauss* hätte beinahe bei Gelegenheit der Krönung der Königin auch eine Krönung erlebt. Er war die Seele aller hohen Feste. Sein Bogen herrschte auf dem Balle des Herzogs von Wellington, des Marschalls Soult und selbst der Königin.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No 9.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. **№ 9.** **1838.**

NEUE VERLAGSWERKE
mit Eigenthumsrecht
von
Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

Erschienen.

Bauck, C., Matinées musicales. 10 Gesänge mit italien. u. deutschem Texte u. Begleit. des Pianoforte. 28. W. 4s Heft. 20 Gr.

Berbiguier, Ecrin des jeunes Flûtistes, pour Flûte et Piano. 4 Suites à 10 Gr.

Burgmüller, F., Une fleur sur son Passage. A la Reine Victoria d'Angleterre. Grande Valse brillante pour le Piano. Oeuv. 46. 12 Gr.

— — la même arrangée pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 46. 16 Gr.

Halévy, F., Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: Guido et Ginevra, arr. pour le Piano. 1 Thlr.

— — do. do. arr. pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Henselt, A., Etudes pour le Piano. Oeuv. 5. Liv. 1 et 2 à 1 Thlr. 12 Gr.

Hünten, Fr., 3 petites Rondeaux sur le Ballet le Diable boiteux pour le Piano. Oeuv. 102. 16 Gr.

— — Les Concurrentes. Rondeau sur un thème favori du Ballet: La Chatte métamorphosée en femme et Variations sur un thème italien pour le Piano. Oeuv. 105. Liv. 1 et 2 à 16 Gr.

— — Rondeau à la polacca pour le Piano. Oeuv. 110. 8 Gr.

Kalkbrenner, F., Souvenir de Guido et Ginevra. Fantaisie brillante pour le Piano. Oeuv. 142. 1 Thlr.

Schuncke, C., Le Pensionnat. Pièces faciles et brillantes pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 32 en 12 Cahiers à 12 Gr.

No. 1. Divertissement sur l'Eclair de Halévy.
" 2. Souvenir de la Styrie.
" 3. Fantaisie sur un air russe.
" 4. Fantaisie sur Robert le Diable de Meyerbeer.
" 5. Variations sur la Zelmira de Rossini.
" 6. Bacchanale sur un motif de la Juive de Halévy.
" 7. Rondeau sur les Valses de Strauss.
" 8. Fantaisie sur la Preciosa de C. M. de Weber.
" 9. Fantaisie sur la Norma de Bellini.
" 10. Rondeau français sur un Chant national.
" 11. Variations sur le Duel des Huguenots de Meyerbeer.
" 12. Variations sur un air autrichien.

Spohr, L., 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette. 105. Werk. 7te Sammlung der Gesänge. 1 Thlr. 8 Gr.

Unter der Presse.

Adam, A., Musique sur Guido et Ginevra pour le Piano. Liv. 1. 2. 3. 4. à 20 Gr.

— — Gr. Galop. de Guido et Ginevra pour le Piano. 10 Gr.

Bauck, C., Matinées musicales. 10 Gesänge mit italienischem und deutschem Text und Begleitung des Pianoforte. 28. Werk. 2s und 3s Heft à 20 Gr.

Burgmüller, Reminiscences sur Guido et Ginevra pour le Piano. Oeuv. 44. Liv. 1. 2. 3.

Chopin, F., 4 Mazurkas pour le Piano. Oeuv. 33.

Czerny, C., Reminiscenses de Guido et Ginevra pour le Piano. Oeuv. 310. Rondeau brillant No. 1. 16 Gr. — Fantaisie brillante No. 2. 1 Thlr.

Duvernoy, J. B., 3 Fantaisies sur Guido et Ginevra pour le Piano. Oeuv. 83. Liv. 1. 2. 3. à 16 Gr.

— — 2 Divertissemens sur Domino noir pour le Piano. Oeuv. 80. Liv. 1. 2. à 12 Gr.

— — Fantaisie sur Domino noir pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 87. 1 Thlr.

— — 6 Bagatelles sur des motifs de Rossini et Auber pour le Piano. Oeuv. 88. No. 1. 2. 3. à 12 Gr.

Halévy, F., Guido et Ginevra oder die Pest in Florenz, im vollständigen Klavier-Auszug.

— — Dieselbe Oper für das Pianoforte zu 2 Händen.

Herz, Jacques, Grande Valse sur Guido et Ginevra pour le Piano.

Hünten, F., 4 Airs de Ballet sur Guido et Ginevra de Halévy arranges pour le Piano. 4 Suites. à 16 Gr.

Lortzing, Potpourri aus dem Czaar und Zimmermann für das Pianoforte zu 2 Handen. 20 Gr.

— — do. aus derselben Oper für das Pianoforte zu 4 Handen. 1 Thlr.

Schwencke, C., 3 Divertissemens sur Guido et Ginevra pour le Piano. Op. 35. No. 1. 2. 3. à 12 Gr.

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Im Verlage der königl. Sachs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Barth, W., Die Versuche. Walzer für Pfte. L. M. der Königin Marie von Sachsen zugeeignet. Op. 47. 8 Gr.

Ciccarelli, A., La Prière d'Angèle. Romance avec accomp. de Piano. Oeuv. 11. 4 Gr.

Ciccarelli, A., Chanson pour deux voix. Paroles de Victor Hugo avec accompagnement de Piano. Oeuv. 12. 4 Gr.

— — Goutez mes jours. Romance avec accomp. de Piano. Oeuv. 13. 4 Gr.

Gernlein, R., 2 Lieder: Maria, Liebe Nähe, mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Hänsel, A., Neue Ballfreuden. Zwei Favorit-Schottische für Pianoforte. 4 Gr.

Henselt, Adolph, Rhapsodie pour le Pfte. Oeuv. 4. 8 Gr.

Kummer, F. A., Amusements pour les amateurs de Pianoforte (ou Harpe) et Violoncelle.
No. 8. Potpourri.

No. 9. Divertimenti sur des motifs de l'Opéra: Les Puritains, de Bellini. Oeuv. 58. à 18 Gr.

Kummer, F. A., Amusements pour les amateurs de Pianoforte et Violoncelle.

No. 10. Divertissement sur des motifs de l'Opéra: L'ambassadrice d'Auber.

- 11. Variations sur des chansons russes. Op. 40. à 18 Gr.

— — Trois Morceaux pour les amateurs de Piano et Violoncelle.

No. 12. Allegro maestoso
- 13. Grazioso
- 14. Scherzo

sur des motifs de l'Opéra: „Le Domino noir" d'Auber. Oeuv. 42. à 1 Thlr. 4 Gr.

— — Huit grandes Etudes pour le Violoncelle avec accomp. d'un second Violoncelle (ad libitum) dédiées à Mons. Franchomme. Oeuv. 44. 1. Liv. 1 Thlr. 4 Gr.

Lubomirsky, Prince Casimir, Galop sur des motifs de l'Opéra: „Le Postillon de Lonjumeau," pour le Pianoforte. 4 Gr.

Meyer, G., Neueste Tanzlust. Zwei sehr beliebte Schottische für das Pianoforte. 4 Gr.

— — Carnevals Ende. Zwei mit Beifall aufgenommene Schottische für das Pianoforte. 4 Gr.

— — Saxonia-Galopp für das Pianoforte. 4 Gr.

Reissiger, C. G., Les Caprices. Rondeau capricieux pour le Pianoforte. Oeuv. 78. 2e Edition. 12 Gr.

— — Gesänge und Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte (10. Liedersammlung). Op. 84. 2te Auflage. 18 Gr.

Neue Musikalien im Verlage von *N. Simrock in Bonn.*

Der Franc zu 8 Silbergroschen preuss. Cour.

	Fr.	Ctm.
Beethoven, L. v., Op. 47. Gr. Quatuor p. Piano, V., A. et Vcelle, arr. de la Son. av. Vlon par Fr. Hartmann	9	—
— — Collection compl. des Valses orig. de Beethoven pour Piano reconcilies par Czerny. Cah. 1. 2. à	2	—
Burgmüller, Fr., Heures de récréation pour Piano. Liv. 1. 2. à	1	50
— — Exercices instructives pour le Piano à l'usage des commençans	3	50
Czerny, Ch., Op. 404. Rondino gracieux sur un theme italien favori	2	—
— — Op. 489. Pas redoublé de S. M. Victoria à 4 mains	2	—
— — Marche de Couronnement pour Piano et Flûte	1	50
— — Op. 496. Victoria-Walzer. Rondino sur un air original	1	25
— — Op. 502. 3 thèmes fav. No. 1. La Cachucha. No. 2. Cavatine de Ugo. No. 3. Lucia di Lammermoor. à	2	—
— — Op. 504. Fantaisie et Variations brillantes sur la marche favorite de Mejer	4	50
Forbs, Der Veilchenkranz mit Piano	1	—
Forde, L'anima dell'Opera. 9 Cavat. italiennes pour Piano et Flûte. No. 1. Vivi tu, de Donizetti. No. 2. Stanco di più combattere, de Marliani. No. 3. Se m'abbandoni, de Mercadante. No. 4. Tu vedrai, de Bellini. No. 5. Deh non ferir, de Bellini. No. 6. Casta Diva, de Bellini. No. 7. Languir per una bella, de Rossini. No. 8. Ognor più tenero, de Carafa. No. 9. Alma grande et generosa, de Mercadante. à	1	50
Lütgen, P., Op. 14. 8 Lieder mit Klavier-Begleitung (das 8te auch mit Violoncelle), Sab. Heinefetter gewidmet	3	—
Osborne, Op. 43. Var. brill. sur la Valse du Comte de Gallenberg pour Piano	2	50

	Fr.	Ctm.
Orlowsky, Op. 48. 3 Caprices en forme de Valse pour Piano	2	50
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 46. Gr. Quintuor arr. à 4 mains par Gleichauf	6	—
— — Op. 23. Ave Maria für achtstimmigen Chor mit Orgel und Orchester (2 Clarinetten, 2 Fagotts und Bass). Partitur	4	—
	2	—
— — Die Singstimmen dazu		
— — 6 Lieder ohne Worte für Piano und Violine arr. von Czerny. 1s, 2s, 3e Heft. à	4	—
— — Aus dem Oratorium Paulus sämmtliche Solostücke, Rec., Arien, Duette und Quartette No. 4—44 im Klavier-Auszug einzeln zu verschiedenen Preisen.		

Neue empfehlenswerthe Musikalien im Verlage von *C. A. Klemm in Leipzig.*

Becker, Jul., Schilflieder von Nic. Lenau für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 12 Gr.

— — Frühlingslieder von Alex. Fischer für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. 12 Gr.

Brunner, C. T., Bouquet musical, contenant: 6 Pièces divert. et instruct. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 11. 12 Gr.

— — Klänge für Kinder oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 und 4 Händen. 1te Werk. 1s und 2e Heft. à 12 Gr.

— — Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz für Pianoforte. 13e Werk. 6 Gr.

— — Guirlande musicale, contenant: 4 Pièces amusantes et instructives pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 14. 20 Gr.

— — Drei schottische Walzer für Pianoforte. Liv. 1 et 2. à 4 Gr.

Dotzauer, J. J. F., 12 Exercices pour le Violoncelle seul (mit einem Vorworte von Borr. v. Militz). Op. 148. 1 Thlr. 4 Gr.

Henning, Karl, Pièces d'Harmonie pour Musique militaire (D., auch Ufstimmig). Liv. 2. 2 Thlr.

Müller, Fr., Schottische Walzer für die Guitarre. 6 Gr.

Sammlung, neueste, beliebter und tanzbarer schottischer Walzer für Pianoforte. 1s und 2s Heft. à 4 Gr.

Stein, Eduard, Polonaise mit Introduction und Finale für Pianoforte. 6 Gr.

Zedtwitz, E. T. von, Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1s und 2s Heft. à 12 Gr.

Bei **Fr. Beuster**, Musikalienhandlung im Haag, sind erschienen:

Berteiman, J. G., Missa No. 1. Partitur mit Klavier-Auszug. 6 Thlr.

— — do. do. Die vier Singstimmen. 1 Thlr. 16 Gr.

Hanssens, C. L., Te Deum laudamus, für vier Singstimmen und Orchester. Partitur 3 Thlr. 16 Gr.

Diese beiden Werke sind, wegen anerkannten Werthes, von der holländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst herausgegeben.

Schmitt, Aloys, Op. 101. Souvenir à Field. Rondo brill. pour Pianoforte av. Orchester. 2 Thlr. 18 Gr.

— — do. do. pour Pianoforte solo. 1 Thlr.

Handlungen, mit denen ich nicht in Rechnung stehe, belieben durch Herrn Wilh. Härtel in Leipzig zu beziehen.

H. T. Petschke. Op. 3. Der Erlkönig, Ballade von W. v. Goethe, für eine Singstimme mit Pianoforte. 1 Thlr. 4 Gr.

F. Whistling in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten August. № 34. 1838.

Magnificat

sex vocum (primi toni) Auctore Orlando de Lasso ex veteri manuscripto in partitionem dispositum curis Henrici de St. Julien. Carlsruhe, ex officina Guil. Hasper.

Der um die Tonkunst vielfach verdiente und durch eigene Tonwerke rühmlich bekannte Herausgeber, Herr Heinrich de St. Julien, Ministerialrath in Karlsruhe, hat uns mit dieser Ausgabe ein wichtiges Geschenk gemacht, was uns um so mehr zum Danke verpflichtet, da das Werk höchst wahrscheinlich zum ersten Male im Drucke erscheint, selbst wenn wir die alten, meist sehr selten gewordenen Stimmabdrücke dieser Art Kompozizionen des genannten Meisters mitrechnen, obschon sie für Singvereine oder für das grosse Publikum so gut als nicht vorhanden sind. In der biografischen Notiz über Roland de Lattre, übersetzt von S. W. Dehn, dem Herausgeber der 7 Busspsalmen des Orlandus, finden wir unter den von 1545 bis 1625 gedruckten Werken dieses hochberühmten Komponisten zwar 7 Magnificat; es passt aber kein Titel zu diesem Werke, das vor uns liegt. Selbst unter den nicht wenigen Kompozizionsanzeigen der ungedruckt gebliebenen Magnificat des Orlandus ist keines von der Beschaffenheit, dass es mit diesem völlig übereinstimmte. Es scheint uns also durch diesen Fund ein bisher ganz unbekannt gebliebenes Werk dieses Fürsten der Tonkunst jener Zeit der teutsch-niederländischen Schule zugeführt zu werden, was bei der ausserordentlichen Thätigkeit und dem Reichthume dieses Tondichters überaus denkbar ist. Dafür spricht auch noch der Umstand, dass es der Herr Herausgeber aus einem alten, in der Bibliothek des ehemaligen Klosters Reichenau am Bodensee vergrabenen Kodex in die gebräuchliche Partitur gebracht hat. Wenn es nicht vielleicht in der 1607 zu Antwerpen in 4. gedruckten Sammlung: *„Cantiones sacrae, magnificat vocant, 5 et 6 vocum“* mit begriffen ist, die wir nicht zur Hand haben, so dürfte diese hier bekannt gemachte Komposizion selbst den Manuskriptsammlern bisher unbekannt geblieben sein. — Dennoch können wir nur sagen, es scheint so: denn wer, der nicht mit dem seltensten Fleisse eine ausführliche Monografie über den so reichen Orlandus verfasste und die wichtigsten Bibliotheken deshalb durchsuchte, vermöchte es, alle trefflichen Komposizionen dieses ruhmgekrönten Meisters genau im Sinne zu tragen? — Möchte das Werk aber auch noch in einer und der andern Bibliothek ausser Reichenau ruhen; möchte es also auch einigen Sammlern nicht ganz fremd sein; was hilft das uns und den Singvereinen? Die Veröffentlichung bleibt in jedem Falle ein überaus dankenswerthes Unternehmen des hochgeehrten Herausgebers, dessen Kunsteifer und Kenntnissen wir mit gutem Grund zutrauen müssen, dass er das Werk mit Gewissenhaftigkeit und diplomatischer Treue in seiner ursprünglichen Reinheit wiedergegeben hat. Davon gibt uns auch der korrekte Druck und die sorgfältige Angabe der Akzidentalen (bekanntlich die zufälligen Verseizungszeichen im Laufe des Stückes, die sonst nicht überall von den Komponisten angezeigt, sondern der Kenntniss und Ergänzung der Sänger überlassen wurden) über den zu verändernden Noten, nicht vor denselben, wie es durchaus überall geschehen sollte und jetzt auch gewöhnlich von allen erdenklichen Herausgebern alter Werke geschieht, die erwünschtesten Zeugnisse. Der sorgfältige Abdruck dieses mit Mühe und Gewissenhaftigkeit in Partitur gebrachten, auch uns bisher noch völlig unbekannten Magnificat des Orlandus ist demnach jeden Falles eine sehr dankenswerthe Bereicherung unserer musikalischen Literatur alter Meisterwerke. Wird dieses seltene Stück von Singvereinen, die sich nicht blos an zierliche oder zeitgemässe Opernsachen halten, sondern auch für ernste Chormusik empfänglich und geschickt sind, zur Ausführung gebracht, so kann es nicht anders als trefflich wirken, es würde denn völlig verfehlt, wo freilich das Beste nicht zu wirken vermag. Die Ausführung ist auch nicht zu schwer. Man versuche sich daher mit Ernst an diesem Werke, das ausser seinen 6stimmigen Chören (2 Soprane, Alt, 2 Tenore und Bass) noch zwei 4stimmige Solosätze enthält, den ersten für 2 Soprane, Alt und Tenor, wobei es heisst: „der zweite Tenor fehlt, der Bass schläft“; den andern für Alt, 2 Tenore und Bass, wobei es heisst: „die Knaben singen diesen Vers nicht.“ Zur genauesten Bezeichnung dieses Magnificat haben wir nur noch den Anfang in Noten herzusetzen:

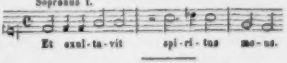

Auswahl

vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung

des höhern Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste in Berlin. 6te, 7te u. 8te Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. Preis jedes Heftes 8 gGr.

Oefter schon haben wir unsere Leser auf diese sehr nützlichen Ausgaben aufmerksam gemacht und sie allen Musikfreunden empfohlen, die an guten Beispielen in der höhern Tonkunst sich fördern wollen. Wir wünschten, es wären recht viele. Junge Männer, die sich der Musik widmen, sollten sich dergleichen Förderungsmittel, die mit so leichten Kosten nach und nach anzuschaffen sind, gar nicht entgehen lassen. Mindestens werden sie klar daraus erkennen, dass unsere Voreltern etwas in der Kunst verstanden, was bei Weitem die Allermeisten unserer jungen Musiker ganz und gar nicht, oder im Vergleiche gegen die Alten äusserst mittelmässig verstehen. Wer aber eine Kunst nicht oder höchstens schülerhaft versteht, muss darüber nicht absprechen, wenn er sich nicht zum Thoren stempeln will. Erst lerne er die Sache, beweise, dass er sie kann, und alsdann rede und thue er, was er für gut erkennt; dann hat er ein Recht dazu. Wenn aber irgend ein junger Mensch, der nichts davon gelernt hat, hintreten und von alten Perücken schwatzen wollte, so bewiese er damit nichts, als eine aufgeblasene Anmassung einer dummen Faulheit, wodurch er sich bei jedem Verständigen nur verächtlich machen müsste. Das Beste wird wohl bleiben, man ist fleissig, menschlich bescheiden und sieht auch hin, was unsere Vorfahren konnten; vielleicht hilft es doch etwas. — Wir empfangen in diesen Heften viel Treffliches, den Kennern zur Freude, den Jüngern zu wohlthätiger Belehrung, die alle Wege zu gebrauchen ist.

Gleich die erste Fuge (No. 16) ist in jeder Hinsicht des Studiums werth und wird den Wenigsten bekannt sein; sie ist von *Joh. Christoph Bach*, 1643 in Thüringen geb., Organist zu Eisenach, wo er 1703, nach langer und rechtschaffener Thätigkeit, starb. Dieser tüchtige und anspruchlose Vorläufer unsers Seb. Bach wird in den kurzen Notizen, die jederzeit in diesen Heften den Tonwerken vorausgeschickt werden, sehr treffend geschildert. Nur über den eingewebten Satz: „Die Werke früherer Jahrhunderte sind vorzugsweise von tieferem Gemüth durchdrungen" — haben wir oft unsere eigenen Gedanken gehabt, die wir hier kurz andeuten wollen. So hoch wir auch unsere Voreltern ehren, so sind wir doch auch der Ueberzeugung, dass jene gewöhnliche Annahme viel zu allgemein ausgesprochen werde. Gehorsamer, frömmer, anspruchloser waren sie in der Mehrzahl sicher: aber darum noch nicht tiefer. Oft will es uns scheinen, als ob das, was uns tief gemüthlich anspricht, eine Folge kindlichen Gehorsams gegen eine hochausgebildete Regel war, die in ihrem Grossartigen eine gewisse Tiefe allgemein giltiger und darum gemüthlich scheinender Art um so mehr ausstrahlt, je weiter wir uns von jenen bürgerlich und christlich tüchtigen Vorzügen jener Zeiten entfernt haben, so weit, dass uns die Form selbst ein ehrwürdiges Mysterium schafft von Tönen, wie aus einem verlorenen Paradiese, das uns seltsam anspricht, ohne dass der einzelne Mann, der Schöpfer solcher Gesänge, nothwendig *tiefer*, wohl aber stets fromm gehorsamen Gemüthes gewesen sein müsste. — Wir stellen das nur zum Bedenken hin, damit auch von der andern Seite Niemand unsere Gegenwart vor der Vergangenheit zu tief herabsetze und gleichfalls Unrecht thue.

Sehr erfreulich und dankenswerth ist die Mittheilung der Fuge No. 17 von *Joh. Gottlieb Graun*, der wenig älter, als sein berühmter Bruder Karl Heinr. sein konnte, also entweder 1700 oder 1699 geboren sein musste, da er 1713 mit seinem Bruder zugleich auf die Kreuzschule in Dresden kam, wo Beide vom Kantor Grundig im Gesange, und von Pezold auf der Orgel unterrichtet wurden. Der Komponist und Violinspieler Pisendel machte sich ihnen gleichfalls sehr nützlich, besonders dem ältern im Violinspiele. Je weniger Kompositionen des Violinspielers *J. G. Graun* im Drucke erschienen sind, im Kirchenstyle gar keine, wenigstens unserm Wissen nach: um so willkommener muss es Vielen sein, den vor dem Glanze seines Bruders zurückgestellten Mann auch in dieser Thätigkeit rühmlich kennen zu lernen. Er starb in Berlin 1771.

Nicht weniger schätzenswerth ist die Fuge *Georg Philipp Telemanns*, des gekannten, eben so gelehrten als vielschreibenden Mannes, der sich freilich durch seine Reisen nach Berlin und Paris, namentlich der letztgenannten Stadt, weiter bildete, aber auch seinen Geschmack durch allzu grosse Vorliebe des lange überschätzten Lully in Nachahmungen verdarb. In Fugen konnte ihn Lully freilich nicht verderben.

Das folgende Heft enthält Fuge aus einem Requiem von *J. Adolph Hasse* auf Christe eleison, von *Mich. Haydn*, von welchem hierin ausgezeichneten Meister viel zu wenig im Drucke erschienen ist, endlich eine Fuge für das Pianoforte von *W. A. Mozart*, über welche Tondichter uns nicht zu bemerken übrig bleibt. Man studire die hier gelieferten Arbeiten.

Das letzte Heft bringt zuvörderst eine Motette von *Heinr. Schütz*: „Was betrübst du dich, meine Seele." Des Mannes Leben und Wirken ist bekannt. Wenn es aber immer noch heisst, dass er auch die erste teutsche Oper geschrieben haben *soll*, so entkräfte man zuvor die klaren Beweise, die für die Aufführung dieser Oper in Dresden im Jahr 1627 in dieser Zeitung 1834 S. 837 von G. W. Fink geliefert worden sind. Kann der Dichter dieser nach Rinuccini bearbeiteten Oper „Daphne," Martin Opitz, nicht als Lügner, und noch dazu in einer damals ganz bekannten Angelegenheit, gebrandmarkt werden: so hat es mit der Aufführung dieser Oper seine vollkommene Richtigkeit. — Es folgt der Anfang einer Motette: „Ewiges Lob sei die gesungen" von *Karl Frdr. Zelter*. Der zu grossen Ausdehnung wegen konnte hier nicht das Ganze, sondern nur ein fugirter Choral „in nicht gewöhnlicher Form und eigenthümlicher Behandlung" mitgetheilt werden. Es ist schade, dass es so abbricht. Den Schluss macht eine kurze Orgelfuge des zu Nürnberg 1706 verstorbenen *Joh. Pachelbel*. Der Mann ist nicht nur als einer der besten Organisten und Komponisten für Orgel und Klavier, sondern auch als

ausgezeichneter Komponist 4- und 8stimmiger Motetten und anderer Kirchenwerke bemerkenswerth und anerkannt. Die königl. Bibliothek des Musikinstituts zu Berlin besitzt viele treffliche Kompositionen eigener Handschrift des gründlichen, im vielstimmigen und Fugensatze sehr gewandten Mannes. — Die Sammlung bietet also überaus Mannigfaltiges und Merkwürdiges. Man benutze sie zu seiner Belehrung nach dem Wunsche und der Absicht der thätigen und erfahrenen Herausgeber.

Charakteristische Studien

für das Pianoforte zur höhern Entwickelung des Vortrags und der Bravour — von Ign. Moscheles. 95. Werk. 1s Heft. *Leipzig, bei Fr. Kistner.* Preis 2 Thlr. 8 Gr.

Zum Motto dieser bedeutenden Sammlung charakteristischer Studien für schon fertige Pianofortespieler wählte der Verfasser ein oft angewendetes und nicht genug zu wiederholendes Wort aus C. Ph. Em. Bach's Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen: „Indem ein Musikus nicht rühren kann, er sei denn selbst gerührt, so muss er nothwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bei seinen Zuhörern erregen will; er gibt ihnen seine Empfindungen zu verstehen, und bewegt sie solchergestalt am Besten zur Mitempfindung." — Gewiss, je inniger der Künstler empfindet, desto schöner und eindringlicher wird sein Vortrag sein und desto mehr wird er den Hörer ergreifen. Aber es gehört noch Eins dazu, was nicht minder nothwendig ist. Die eigene Empfindung des Künstlers darf ihn nicht dergestalt überwältigen, dass er in ihr verschwimmt, sich auflöst und den waltenden Geist verliert, der besonnen und klar über dem Brande der flammenden Zungen wacht, ruhig ordnend, dass nichts über die Schranken lodere und das leicht verletzte Bild der Schönheit versenge. Neben der Wärme der Empfindung muss die Besonnenheit des Geistes stehen, der über dem Ganzen einen reinen, klaren Himmel ausbreitet, von welchem dem irdischen Boden erst das rechte Licht und der bezaubernde Schmelz der Farben mitgetheilt wird.

Zum nähern Verständniss seiner Meinung über das Innere dieses Werkes und seiner Absicht, die der Verfasser mit diesen Karaktersätzen erreichen wollte, gibt er uns ein kurzes Vorwort, das wir nicht fehlen lassen dürfen: „Obschon der Verf., beisstes, dieses Werk nicht als Fortsetzung seiner frühern Etüden betrachtet haben möchte, so übergibt er es doch vorzugsweise solchen Spielern, die sich mit jenen schon vertraut gemacht haben, in der Voraussetzung, dass die höhern Zwecke der Kunstentwickelung, die ihm bei diesem vorgeschwebt, von dergestalt vorbereiteten und eingeweihten Spielern am besten aufgefasst und verstanden werden können. — Da die mechanische Ausbildung der Hand hier nur Nebenzweck ist (indem der Verf. annimmt, dass der Spieler sich diese bereits zu eigen gemacht), so sind die Bemerkungen über die Spielart, welche sich in der frühern befinden, weggelassen, und der Fingersatz seltener angebracht; der Spieler ist besonders darauf angewiesen, durch seinen Vortrag diejenigen Regungen, Leidenschaften und Empfindungen auszudrücken, die dem Verf. beim Schreiben dieser Tonstücke vorgeschwebt und die er durch die karakteristischen Namensbezeichnungen, die einem jeden dieser Stücke vorgesetzt sind, so wie durch die den Vortrag bezeichnenden Kunstwörter, die im Laufe des Werkes vorkommen, nur leise andeuten konnte. — Seine innern Gefühle durch Worte deutlicher erklären zu wollen, schien ihm ein Eingriff in das Wesen der Tonkunst, in deren wackren Verehrern diese Stücke hoffentlich die Phantasie anregen, und, wenn auch nicht dieselben, doch analoge Bilder hervorrufen sollen." —

Wenn der geehrte Herr Verfasser eine nähere Darlegung seiner innern Gefühle für einen Eingriff in das Wesen der Tonkunst erklärt: so ist dies ein Ausdruck seiner Bescheidenheit, unter welchem er nichts Anderes, als einen Eingriff in die Rechte und das Eigenthümliche der Vortragenden verstanden wissen will. Wir wenigstens sind nicht der Meinung, dass die Musik und ihre Wesenheit jenen Isisschleier tragen müsse, der ohne Nachtheil nicht gelichtet werden kann, wissend, dass sie, gleich der Wahrheit, ohne diesen Schleier am schönsten ist. Aber das meint auch der Verf. zuversichtlich nicht; er will vielmehr keinem Vortragenden mit weiteren Auseinandersetzungen vorgreifen, weshalb er auch sogar die Ueberschriften seiner Tonstücke nur für Phantasieanregungen angesehen haben will, an welche Niemand streng gebunden sein soll, so sehr sie auch als Andeutungen des Hauptinhalts und der Ansicht des Verfassers angesehen werden müssen. Diese Scheu vor wörtlichen Erörterungen, z. B. der Art der Zärtlichkeit in No. 7, des Bildes der Versöhnung in No. 2 u. s. w., wie sie der Verf. in seiner Weise durch Töne ausdrückt, ergreift selbst den Berichterstatter über dieses anziehende Werk, der diesmal nicht ohne Grund befürchtet, es könnten sich die Betrachtungen, einmal frei gelassen, leicht in Manches versenken, was mit blos Uebersichtlichem nicht gut abgethan sein möchte. Eins jedoch sind wir zu sagen verpflichtet: Wir empfehlen das reiche Heft allen tüchtigen Klavierspielern, d. h. solchen, die mit der nothwendigen Bravourausbildung bis auf den Grad der Meisterschaft gewissermassen fertig sind und genug innern Regsamkeit besitzen, angelegentlich; die übrigen mögen besser thun, etwas Anderes zu spielen. — Der Komponist hat seine Studien so überschrieben: 1) Zorn; 2) Versöhnung; 3) Widerspruch; 4) Juno; 5) Kindermährchen; 6) Bacchanal; 7) Zärtlichkeit; 8) Volksfest-Szenen; 9) Mondnacht am Seegestade; 10) Terpsichore; 11) Traum; 12) Angst. — Solche und noch ganz andere Ueberschriften sind nichts Neues; sie haben sich in der jüngsten Zeit nur wieder beliebt gemacht. Die meisten der hier gewählten sind auch als andeutende Gefühlsbilder für musikalische Darstellungen recht passlich: nur mit den beiden Ueberschriften „Juno" und „Kindermährchen" können wir uns nicht befreunden. Hätte es der Verfasser nicht darüber geschrieben, es würde schwerlich errathen. Solche Bilder sind viel zu plastisch und bestimmt abgeschlossen, als dass sie gut musikalisch

sein könnten. Und die letzte Ueberschrift „Angst" deutet viel zu einseitig an und zwar zum Glück für die Komposizion, die mehr eine Szene zwischen Verfolger und Verfolgtem trefflich darstellt. Allerdings kommt auf die Musikstücke weit mehr an, als auf die Ueberschriften: allein erstens hat ein so anerkannter Meister dergleichen nicht nöthig, und dann schadet er damit dem Unbedacht, der solches Zuweitgehen, das sich ein Meister erlaubt, bald noch weiter treibt und eine Genialität darin sucht, worin sie nicht liegt. Nur um des Werthes dieser Tonstücke willen wünschten wir auch diese wenigen Kleinigkeiten anders. Im Uebrigen würde sich jeder wahrhaft gebildete Klavierspieler eine Entbehrung auflegen, wenn er diese Komposizionen nicht zu seinem Eigenthume machen wollte. Wer sich unter die tüchtigen Spieler zählen darf und das Heft noch nicht besitzt, der kaufe es und mache sich mit dem Inhalte sorgsam vertraut; er wird sehr viel Schönes, ja wahre Glanzpunkte darin finden und lieb gewinnen. Nur sei er ein Spieler, der eben so viel Energie als Zartheit des Vortrags besitzt. Trägt er sie meisterlich vor, so müssen viele dieser Sätze selbst unter gemischten Hörern Enthusiasmus erregen.

Die Schule des Virtuosen.

Studien der Bravour und des Vortrags auf dem Pianoforte mit Bezeichnung des Fingersatzes, komponirt von *Karl Czerny*. 365s Werk. 1e, 2e, 3e und 4e Lieferung. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jeder Lieferung 1 Thlr. 8 Gr.

War das eben genannte Werk des Herrn Moscheles nur solchen Klavierspielern dringend zu empfehlen, die mechanische Ausbildung der Hände schon überwunden haben: so muss dieses Werk des Herrn Czerny eben so dringend allen denen, als überaus nützlich, angepriesen werden, die noch an der Vervollkommnung des Mechanischen zu arbeiten haben. Diese Klasse ist bei Weitem die zahlreichste. Es gehören Vorwärtsstrebende dazu, welche bereits einen guten Weg der Schule glücklich zurückgelegt, manche Fingergewandtheit und gute Fertigkeit im Lesen schon gewonnen haben. Allen solchen sind diese Uebungen für sich, nicht zum Vorspielen, vortreffliche Erleichterungs- und Förderungsmittel, in möglichst kurzer Zeit die Höhe zu erreichen, die zu wahrer Meisterschaft durchaus gehört. Man hüte sich vor dem Uebereilen und wolle nicht zu frühzeitig glänzen; es wird sonst nicht viel daraus. Darum versäume man solche zweckmässige Hilfen nicht. Wir empfehlen das Werk auch solchen Spielern, die schon etwas zu können glauben.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Sonst kündigte der Cartellone jedes Frühjahr die Zahl der im neuen Theatral-Jahr zu gebenden Opern und Ballets nebst den dazu engagirten Künstlern an; heuer machte das sogenannte Teatro massimo auch mit dem Cartellone eine schlechte Figur. Während die Mailänder Scala dermalen im Frühlinge, wenn auch vor leeren Bänken, wöchentlich fünf Mal Opern und Ballets geben muss, wurde hier bescheidener Weise von Ostern angefangen, ein Abonnement von 40 nach Belieben zu gebenden Vorstellungen ausgeschrieben. Die für dieses Abonnement bestimmten neuen Opern heissen: *Matilde di Lankfort* vom Maestro *Cordella*, und *Il Proscritto di Venezia* vom Maestro *de Mojana* (eigentlich Dilettanten aus Mailand), überdies Demetrio e Polibio von Rossini, sodann zwei neue Ballete. Die Sänger sind: die Palazzesi (vom 12. Mai angefangen), die Monanni (bis Ende August), die Buccini (bis Ende April), die Granchi und die beiden Schwestern Taglioni; die Tenore Basadonna und Reina, die Bassisten Barroilhet und Gianni, sammt dem Buffo Salvetti und den Sekundärsängern; Graf Gallenberg Kompositeur und Direktor der Balletmusik.

Ein neues Abonnement, heisst es, fängt mit September an. Die Ronzi, Prima Donna di prima sfera genannt, sei für 50 Vorstellungen engagirt; die andern Prime Donne seien: die Palazzessi, die Toldi, die Spech und die Granchi. Basadonna und Reina die Tenore bis Ende November, hierauf Nourrit; Barroilhet der Bassist bis zu Ende des Theatraljahres. Donizetti und Mercadante schreiben zwei neue Opern u. s. w.

Bis jetzt (Hälfte Juni) hatten ungefähr 20 Vorstellungen Statt. 1) Benannte Matilde, von der nichts zu sagen ist. 2) (zum Vortheile der Granchi) *Valeria, ossia la Cieca*, nach Scribe, sehr lange Operette und Erstling del Maestro *Salvatore Sarmiento*, Zögling des hiesigen Konservatoriums und Donizetti's. Valeria, ein hübsches Mädchen, verliert ihr Gesicht und ihren Liebhaber, der nach Paris geht, Chirurgie und Okulistik studirt. Die Geliebte glaubt sich verrathen, ist traurig, verabscheut ihren Verräther; allein der Liebhaber kehrt zurück, operirt sie glücklich und heirathet sie. Besonders gefielen die Introdukzion, die Cavatina der Granchi (betrat hier bekanntlich voriges Jahr zum ersten Male die Bühne im Roberto d'Evereux), das Duett zwischen ihr und Basadonna. 3) Von demselben Maestro wurde am 30. Mai, als am Namenstage des Königs, eine kurze dramatische Akzion, *Alfonso d'Aragonia* betitelt, gegeben, die eine laue Aufnahme fand. Eine für Neapel neue Oper war überdies Rossini's Demetrio e Polibio. Von Bellini gab man die Straniera, worin die Palazzesi mit Beifall debütirte, und die Beatrice di Tenda.

Mitten in diesen Miserien sprachen ihres Erstaunens unbekannte Zeitschriften von der ganz ausserordentlichen, diesen Frühling zu Neapel Statt gehabten Erscheinung, dass ein Literator und Journalist Sänger geworden! .... Die Sache aber ist nichts weniger als ausserordentlich, im Ganzen eine ephemere Spekulazion zwischen dem hiesigen Impresario Barbaja und dem vermeinten Sänger, und verhält sich so. Der Herr Doktor Lorenzo Borsini aus Siena, Expriester, Exdichter, Exkomödiant, Ex-

sänger (er sang schon vor mehren Jahren als zweiter Bassist in dem 1¼ Post von Mailand gelegenen Städtchen Monza), auch durch andere Abenteuer bekannt, endlich Direktor der Zeitschriften Globo und Vesuvio, erschien diesen Frühling auf S. Carlo, wahrscheinlich *pecuniarum causa*, als Don Bartolo im Barbiere di Siviglia. Dabei liess er hier ein Manifest in Umlauf bringen, worin es heisst: „*Letterati, Maestri di cappella, Cantanti, Impresarj, poco contenti di quel che vi ho fatto nella mia carriera giornalistica, venite ad udirmi, col pentiero purè di fischiare, ma venite.*“ (Gelehrte, Kapellmeister, Sänger, Theaterunternehmer, die Ihr mit dem, was ich euch während meiner journalistischen Laufbahn gethan, wenig zufrieden seid, kommt und hört mich, sei es auch, mich auszupfeifen, aber kommt.) In der That kam auch eine grosse Menge, um dem Spasse beizuwohnen. Es wurde viel, bei gewissen Stellen auch wüthend geklatscht. Z. B. da, wo Almaviva den D. Bartolo prügeln will, und sagt: „*Questo è il di delle vendette* (Dies ist der Rache Tag); da, wo es im Finale heisst: „*Guarda, D. Bartolo sembra una statua* (Sieh, D. Bartolo scheint eine Statue),“ und Barroilhet das Wort D. Bartolo in Borsini verwandelte. Herr Borsini erhielt für diese Vorstellung 120 Ducati (ungefähr 115 Thaler. Eine Triester teutsche Zeitschrift, Adria genannt, sagt 120 Dukaten!).

(Teatro Nuovo.) Dieses Theater hat fürs neue Theaterjahr (von Ostern 1838 bis Ende der Faste 1839) 220 Vorstellungen, darunter sechs neue Opern und eine neue Operette angekündigt. Die Prime Donne sind: die Riva und Alberti; Tenore: die Herren Mirati und Teperino; Neapolitaner Buffi: die Herren Casaccia und Barbieri, ein anderer Buffo Namens Tauro; Bassist: Herr Fioravanti, nebst den Sekundärsängern. Bereits gab man die neue Oper: *I pirati*, vom jungen Maestro *Enrico Petrella*, worin die Riva und Herr Mirati besonders gefielen, sodann die neue Operette: *Un matrimonio in prigione*, von Herrn *Vincenzo Fioravanti*, nebst den alten Opern: Chiara di Rosenberg, Turco in Italia u. s. w.

Rom (Teatro Argentina). Dies ausgebesserte, verschönerte und harmonischer gewordene Theater wurde diesen Frühling von dem allseitig wirkenden, sehr thätigen und stets eine Schaar engagirter Sänger zu seiner Verfügung habenden Impresario Alessandro Lanari mit besonderer Pracht, und zwar mit der so oft gehörten Lucia di Lammermoor del celebre maestro cavaliere Gaetano Donizetti und mit den Hauptsängern: Madamigella Streponi, Sig. Moriani und Sig. Ronconi (Giorgio) eröffnet. Theater und Sänger glänzten, die Streponi und Moriani entzückten besonders. Weder Bellini's Puritani, noch die ursprünglich zu Venedig von Donizetti komponirte, bald darauf zu Florenz gegebene, aber stets mit einem Fiasco abgezogene Oper: *Pia de'Tolomei*, vermochten in Geringsten den Glanz der *Lucia* zu verdunkeln, die also am meisten gegeben wurde, bis endlich die vom Maestro *Lillo* eigens komponirte Oper *Alsia di Rieux* in die Szene ging und auch nicht gefiel; denn dass sie am ersten Abend im ersten Akte stark applaudirt wurde und dass Journale ganz andere Sachen berichteten, hebt den Fiasco nicht auf.

Herr Lanari hat die Streponi bereits auf zwei Jahre für die verschiedenen unter seiner Impresa stehenden Theater engagirt.

Unlängst erschien hier im Drucke: *Catalogo dei Maestri compositori e dei Professori di musica della Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia di Roma, residente nel Collegio di S. Carlo a Catinari per l'anno 1838, dalla istituzione CCLIV.* Roma 1838. nella Tipografia Perego-Salvioni. 32 S. in gr. 12. Dieser Katalog enthält äusserst wenig bekannte Namen, mitunter sogar Anfänger. Einige berühmte Namen kommen erst spät vor. So z. B. liest man: Mayr, 23. Febr. 1830. Rossini und Unger (die Sängerin), 27. Januar 1837. Spontini, 12. Januar 1838. Cramer (Gio. Batt.), 19. März 1838. Sämmtliche Mitglieder waren bis Ende des so eben verwichenen Februars 401 an der Zahl. Ganz dasselbe Bewandtniss hat es mit andern berühmten italienischen Accademie Filarmoniche, in deren Verzeichniss ihrer Mitglieder die Namen wahrhaft ausgezeichneter musikalischer Künstler und Schriftsteller gar selten sind; dergleichen Ausländer, die wahrlich eine sehr bedeutende Zahl ausmachen, sind darin noch weit seltener; dabei gelangen gewisse Individuen zur Aufnahme, man weiss gar nicht wie.

Sinigaglia. Diese durch ihre grosse Sommermesse bekannte Stadt feiert zu seiner Zeit ihre Oper und Sänger *di gran cartello*. Vor lauter Ungeduld ergriff sie diesen Frühling ein Opernparoxismus; man engagirte die Dati Amadei, den Tenor Moretti, den Buffo Zampettini nebst dem Bassisten Griffoni, und gab 9 Vorstellungen des Furioso. Während dieses kurzen Opergandiums waren noch andere Gaudia in allen Stadtecken und sogar auf dem Meere, als da sind: Wettrennen, Pferderennen, Feuerwerke, Luftballone, Regaten u. s. w. Das Schönste des ganzen Spasses war die Musik der von Rimini hieher berufenen östreichischen Bande, die Alles mit ihrem schönen Spiele erfreute.

Ancona. Die unter dem Namen Armenia vorigen Karneval zum ersten Mal auf dem Triestiner Theater aufgetretene spanische Prima Donna, der unlängst aus Spanien nach Mailand, seinem Wohnsitze, zurückgekehrte Römer Tenor Verger, der Bassist Botelli, eine andere Prima Donna, ein anderer Tenor und Bassist von weit geringerem Kaliber, als da sind: die Fanti (Annunziata), der Tenor Brambilla, und der nach dreijähriger Abwesenheit von den Jonischen Inseln zurückgekehrte Bassist Camillo Parodi, waren die Hauptsänger der Frühlingsstagione. Donizetti's Lucia di Lammermoor machte Furore. Die Armenia imponirte so zu sagen anfangs mit ihrer angenehmen lauten Stimme, zum guten Vortrage fehlt ihr aber noch Manches, was mit der Zeit kommen mag. Schade dass der korpulente Verger nicht mit einem etwas mindern Embonpoint versehen sei: ein hübscher Mann und guter, erfahrner Tenor ist er noch jetzt. Er und Botelli sind alte Bekannte. Die zweite Oper.

Roberto d'Évereux, ebenfalls von Donizetti, gefiel weit weniger als ihre Vorgängerin.

(Fortsetzung folgt.)

Prag, August. Zum Vortheile des Herrn *Friedrich Demmer* wanderte die einzige musikalische Neuigkeit der letzteren Monate: „Die Jüdin," nach dem Französischen des Scribe, von Ritter v. Seyfried und G. v. Hofmann, Musik von Halévy, auf unsere Bretter ein, wo sie eine so ungünstige Aufnahme fand, dass sie sich wieder für einige Zeit von denselben zurückgezogen hat. Wir müssen diese Intervalle und eine zweite — vielleicht dritte Aufführung abwarten, ehe wir ein Urtheil über dieses Produkt der gallischen Muse abzugeben wagen, da eines Theils die Musik der „Jüdin" zu komplizirt ist, um nach einer einzigen Produkzion ohne Gefahr ungerecht zu sein darüber abzusprechen, andern Theils die Besetzung dermaassen verfehlt war, dass man eine Veränderung derselben nothwendig abwarten muss. Es ist gewiss minder ungünstig, eine neue Oper zwei Jahre später zu geben, wie andere Bühnen, als sie in Szene zu setzen, wenn man die Kräfte nicht besitzt, welche sie ihrem innern Wesen nach anspricht. Die Jüdin verlangt zwei bedeutende Tenoristen — wir haben nicht einen solchen, und nach dem Stande unsres Opernpersonals fiel Eleazar an Herrn Demmer, während im Graf Arnauld Herr Beck — ein Anfänger im weitesten Sinne dieses inhaltschweren Wortes — einen theatralischen Versuch machte, und ganz unschuldig blos durch den Fehler der Direkzion — welche hier die Oper und den werdenden Sänger zugleich auf's Spiel setzte, und vielleicht verspielte — das Missfallen des Publikums auf sich zog. Herr Beck hat eine schöne, kräftige, doch noch ganz ungebildete Stimme, und Arnauld ist durchaus nicht zu einem ersten Versuche geeignet. Auch Isabella und Sara fordern ein paar geübte dramatische Sängerinnen und Darstellerinnen; nun ist Mad. Podhorsky zwar eine vortreffliche Bravoursängerin, aber — — und Dem. Eschen taugt durchaus nicht in das höhere Operngenre, wenn man ihr gleich zugestehen muss, dass sie in einem fremden Wirkungskreise so viel leistete, als man nur immer von ihr verlangen kann. Dem. Grosser hat, wenn auch nicht Gluth und Gefühl, doch die äussern und Stimmmittel zu dieser Partie, welche ihr auch nach ihrer Rückkehr wahrscheinlich zufallen wird.

Der letzte Gastrollen-Zyklus des herzogl. Braunschweig'schen Hof-Opernsängers Herrn *Schmezer* füllte 21 Abende, und wir sahen denselben in folgenden Partieen: Chapelou und St. Phare im „Postillon von Lonjumeau," 3 Mal, — Arthur in der „Unbekannten," — Masaniello in der „Stummen von Portici," — Nemorino im „Liebestrank," 2 Mal, — „Zampa," — Elwin in der „Nachtwandlerin," — „Titus," 2 Mal, — Olaf in der „Ballnacht," 2 Mal, — Don Ottavio im „Don Juan," — Sever in der „Norma," — Tamino in der „Zauberflöte," 2 Mal, — „Fra Diavolo," — Blondel im „Richard Löwenherz," — Nadori in „Jessonda," und Licinius in der „Vestalin;" wir glauben daher schon ein umfassendes Urtheil über einen Tenoristen aussprechen zu können, der auf jeden Fall unter die bedeutenderen Erscheinungen in der teutschen Gesangeswelt gezählt werden muss, obschon seine Leistungen — zumal im heroischen Genre — dem Aufrieben nicht entsprechen, welches einige Opern-Enthusiasten von ihm machen. Wenn gleich Herr Schmezer das hohe *A* (diesen Glanzpunkt des „Postillons von Lonjumeau," der ihm bei seiner ersten Erscheinung alle Ohren und Herzen im Sturmschritt eroberte) ohne Anstrengung singt, so macht doch im Ganzen seine Stimme den Eindruck eines Tenor-Baritons. Die Natur eines eigentlichen Tenors ist in der Mittellage gewöhnlich schwächer, als in den höhern Tönen; bei Herrn Schmezer tritt der umgekehrte Fall ein, die Mittellage hat viel mehr Körper und Metall, die höheren Töne aber nicht mehr die intensive Stärke aus sich selbst, sondern müssen mehr forcirt werden, um sich mit der Mittellage zu parallelisiren. Die Verbindung der Brusttstimme mit der Falsette ist sehr bemerkbar, wie dies bei Kernstimmen gewöhnlich der Fall ist; aber es gibt einen Unterschied zwischen *messa voce* aus der Brust und mit der Falsette, und jener ist es, den Herr Schmezer zum Nachtheile seines Vortrages vernachlässigt, indem er sich jede Nüancirung aus der Hand gibt, und den so nothwendigen Unterschied zwischen Licht und Schatten ausser Acht lässt. Es gibt Stellen, die, ihrer Natur nach mit ganzer Stimme gesungen, die Kraft unnütz verzehren, während sie nur in der *messa voce*, welche zugleich den Sänger vor dem so gefährlichen Ueberschnappen sichert, den gehörigen Effekt machen können. Die Gesangökonomie, verbunden mit der ästhetischen Auffassung der Tondichtung, so wie die Natur der vorzutragenden Musikfiguren, müssen dem Sänger die besten Fingerzeige geben, wo er mit ganzer, wo mit halber Stimme singen soll. Herr Schmezer fand im „Postillon" dieselben verdienten Beifallsbezeigungen, wie während seiner ersten Anwesenheit; aber schon in der „Straniera," später in der „Sonnambula" und „Norma" wurde der Mangel der italienischen Methode schmerzlich gefühlt, und sowohl Masaniello als Licinius zeigten deutlich, dass doch eigentlich die komische Oper, und sanfte ruhige Partieen wie Tamino und Don Ottavio der eigentliche Bereich unsers Künstlers sind. Die schwächste aller seiner Partieen war jedoch der Titus, wo mit der angestrengtesten Aufmerksamkeit auch nicht ein Funke des römischen Geistes mehr aufzufinden war, den der grosse Tondichter in so reichem Maasse hineingelegt, und nie ist uns sein Gesang prosaischer vorgekommen, als in diesem Meisterwerke im antiken Geschmacke. Uebrigens gaben uns die Gastrollen des Herrn Schmezer Gelegenheit, ein rühmliches Streben nach Vervollkommnung an Dem. Grosser wahrzunehmen, welche in der Vitellia viel Löbliches leistete, und besonders in der letzten Reprise der „Norma" auffallende Fortschritte in der Bewältigung ihrer Stimme und Bekämpfung böser Gewohnheiten an den Tag legte. Weniger gelang ihr Beides als Margarethe in Grétry's „Richard Löwenherz," wo sie die Stimme wieder bis in's Unangenehme und Unreine forcirte, und in der Julia. Hier gab ihr Herr

ar beybringt, was sie sagen würden, wenn sie von medicinischem Gebrauche der Musik was zu hören bekämen. Hier sind seine Worte: „Scio, quam sit difficile, ab imbutis semel „opinionibus homines diuelleres, non in his „modo, sed in multis aliis, quae luxatis om„nino insistunt fundamentis, quod quidem cor„rigere nimis sit arduum et laboriosum. Si „in bello, ad iugulandos homines, a quibus „nunquam fuerat laesus, ob mercedem con„ductus; aut certe in pace lanatus bacchana„lia celebrando, et in aliis exercitiis plane „belluinis ac gentilitiis, in quibus homines „brutorum naturam induunt, quis occubuisset, „honeste ac pie decessisse putaretur: si quis „vero in morbo musicam adhibet, qua angefis „homines similes fiunt, idque iussu medicorum „et impellente necessitate, ad demulcenda me„lancholiae symptomata, quibus saepe pericli„tatur, parum pius a vulgaribus quibusdam „censetur.“

Es ist inzwischen vom angetretenen neunzehnten Jahrhunderte zu hoffen, dass, je mehr nach und nach Aufklärung in der Denkart und Billigkeit in der Handlungsweise Vorurtheile und Lästerungen verdrängen, je mehr auch die gewiss unter die edlen Künste gehörige Tonkunst in ihre Rechte werde eintreten können. Es bedarf nur des Vorgangs glänzender Beyspiele, die dem Afterredner und der Afterrednerin Zaum und Gebiss anlegen, und ein Siegel auf ihr ungewaschenes Maul drücken.

§. XIII.

Ein ferneres Hindernis, welches durch allen Spekulationsgeist der Notenhändler noch nicht genugsam gehoben worden, liegt in dem noch ziemlichen Mangel an Musikstücken, die auch dem gefallen und interessant seyn könnten, der nicht gerade zum Kenner oder Meister in diesem Fache gebohren ist. Die allermeiste Musik ist zu gelehrt für Ohren, die mit den Geheimnissen der Kunst nicht durch Unterricht und Uebung selbst bekannt sind. Ein Wink zur Auswahl!

Auch alte aus der Mode gekommene Musik ist zu medicinischem Gebrauche nichts weniger, als zu verachten; besonders, wo es nöthig ist, mehr auf das Zweckfell, als irgend ein andres Organ zu würken, und durch heilsame Erschütterungen desselben Anfänge von Verstopfungen in den Eingeweiden zu zertheilen. Es ist im Verlaufe dieser Abhandlung schon ein andres Beyspiel hiervon angeführt worden.

§. XIV.

Ich schliesse mit Tissot's Worten: „Mich „dünkt, man sey berechtigt, zu schliessen, „dass der Eindruck der Musik auf das Nerven„system sich allzudeutlich auszeichne, als dass „ein Zweifel an ihrem Einflusse auf die Gesund„heit und ihrem Vermögen zur Heilung vieler, „insonderheit der Nervenkrankheiten, beyzu„tragen, übrig bleiben könnte. Zu wünschen „ist es allerdings, dass man sich derselben in „verschiedenen Arten des Wahnwitzes, wie „auch in der sogenannten gelehrten Krankheit „bediente; und ohne Zweifel könnte man sich „bessere Würkungen von derselben versprechen, „als von der ganzen Stinkapotheke, womit „man so eigensinnigerweise die armen Hypo„chondristen zu qualen pflegt. Die Tonkunst „ist ein Mittel, welches ohne Zwang kann an„gewendet, und so lange fortgebraucht werden, „als es nöthig zu seyn scheint, und nie ist sie „mit einer Ungemächlichkeit verbunden. Sehr „verdrüsslich ist es fürwahr für jeden recht„schaffenen Arzt, dass durch hundert Ur„sachen er oft ausser Stand ist, seinen Pa„tienten den Gebrauch von ekelhaften und „beschwerlichen Arzneyen zu ersparen, und „angenehm muss es also einem solchen seyn, „zuweilen auch angenehme verordnen zu „können. Und die Musik würde unter Mit„teln dieser Art, was die unmusikalischen „Strohmänner auch einwenden mögen, immer

Schmezer so viel nach, dass sie die stürmisch leidenschaftlichen Stellen mit einer recht schläfrigen Besonnenheit herab sangen.

Herr *Behringer*, vom Darmstädter Hoftheater, war durch seine Gastdarstellung als Don Ottavio im „Don Juan" die unschuldige Ursache einer über allen Begriff unglücklichen Vorstellung dieser Oper. Dass wir keinen andern Don Juan haben als Herrn Strakaty, ist bekannt, und wenn diese Partie gleich seiner Individualität wenig zusagt, so gibt er ihn doch mit grosser Sorgfalt, und auch Leporello verlor nichts dabei, dass ihn Herr Schumann gab, aber unerklärlich ist es, wie die Direkzion den Stadtgouverneur — — Herrn Brava übertragen konnte! Ein Anfänger, wie Herr Kunz, sollte sich glücklich schätzen, in einem Mozart'schen Meisterwerke selbst eine kleine Rolle zu singen, da er zu den beiden grössern durchaus nicht passt, und der Umstand, dass seine tiefen Töne vielleicht nicht so weit reichen, als Don Pedro eigentlich verlangt, entschuldigt in unsern Tagen eine so störende Besetzung nicht, da unsere Kapellmeister (sollen wir sagen Gottlob oder leider?) es in der Kunst des Punktirens so weit gebracht haben, dass der hohe Sopran in den Alt, die Tenor- zur Noth in eine Basspartie verwandelt wird. Was den Gast betrifft, so ist nicht zu läugnen, dass die Wahl dieser Partie im Voraus ein schlimmes Vorurtheil für den Gastdarsteller erregt, denn unsere Sänger schlagen in der Regel den Umfang ihrer Kunstmittel eher zu hoch als zu niedrig an, und wer noch heut zu Tage nach dem bescheidenen Don Ottavio greift, scheint ohne Worte einzugestehen, dass seine Stimme schwach, und er mit der modernen Musik wenig vertraut ist. Herr Behringer hat mitunter schöne Töne, doch sind seine Töne nicht gleich ausgebildet, und an Methode fehlt es auch. Er fand jedoch Beifall.

(Beschluss folgt.)

Rheinische Chronik.

Aus Mainz. Wer den vielen Korrespondenzen von hier trauen wollte, müsste glauben, Mainz sei das gelobte Land der Musik, das Eldorado der Kunst und der Künstler. „Nicht so schnell, liebe Gemeinde" — wir Mainzer sind ohnedies kein Volk, das man so etwa gleich in den ersten 24 Stunden weg hat, sondern wir sind gemüthliche, humoristische Naturen und lieben als solche zuweilen einen vortrefflichen Spass mit Ueberraschung gewürzt; wenn wir zuweilen uns selbst und wohl auch andern räthselhaft vorkommen, so sei man fest überzeugt, dass dann — nach Sterne — immer etwas Absonderliches dahinter steckt und wir was ganz Apartes in petto haben, was schon unsere Lieblieblingdevise anzudeuten scheint: Anders reden wir, anders thun wir, wodurch zugleich unsere Vorliebe für Ironie zart erklärt wird, der wir, auch hierin die Einflüsse der neupoetischen Schule verratbend, vielleicht zu sehr zugethan sind.

Wir wurden sonst von Konzerten, Künstlern, Sängern und Sängerinnen ziemlich stark heimgesucht; jetzt sind jedoch Genüsse dieser Art ziemlich dünn bei uns gesät. — Hören Sie, wie ingeniös wir uns von diesem unfreiwilligen Ueberflusse befreit haben. — Wenn Kunstnotabilitäten oder Gesang-Renomeen wie die Herren Romberg, Bärmann, Gebrüder Müller, die Damen Schodel, Fischer-Achten, Schebest und die Herren Wild, Schmezer u. s. w., durch die Journale in dem Aberglauben bestärkt, in Mainz geschähe etwas für Kunst und Künstler, sich berücken liessen, hieher zu kommen und uns zu ihren Konzerten oder Vorstellungen einzuladen: was thaten wir, um sie aus dieser Verblendung zu reissen? Wir gingen nicht hinein. Ein solches Verfahren hat nun sein unberechenbar Gutes. Alle Künstler, die ein Mal hier gewesen, kommen gewiss nicht zum zweiten Mal her, und Andere, durch einen solchen Empfang geschreckt, wagen sich erst gar nicht hierher; dadurch bleiben wir künftig immer mehr von fremden Zelebritäten verschont, und können uns dann mit mehr Ruhe der Kultur und Bewunderung unserer eingebornen heimischen Talente hingeben. — Diese wenigen Andeutungen vorauszuschicken, hielten wir für nothwendig, um den Standpunkt anzudeuten, von welchem aus die musikalischen Bestrebungen, Leistungen, so wie die artistischen Resultate in unserer Stadt aufgefasst sein wollen.

Unser Bericht wird die Leistungen des Theaters, der Liedertafel und der Konzerte, als der drei namhaften hiesigen Kunstinstitute umfassen.

Ersteres brachte drei Neuigkeiten für uns: Die Jüdin von Halévy; den Postillon von Lonjumeau von Adam, und die Räuberbraut von Ries — in quantitativer Hinsicht wenig, in qualitativer vielleicht desto mehr. Die Jüdin gehört unstreitig zu den bessern, bedeutendern Erscheinungen der neufranzösischen Opern, wiewohl sich nicht in Abrede stellen lässt, dass auch so manche Trivialität, so manche Alltäglichkeit, viel nachgemachter Prunk und falscher Flitter mit unterläuft, und der Komponist, der sich ohnedies zum Schwulst und zum harmonischen Bombast stark hinneigt, dem herrschenden Geschmacke der Ueberladung, dem starken, oft voll sich folgenden Effekte, Kontraste und der Sucht nach Originalität zu viel Konzession gemacht hat. Ein grosser Vorzug der Musik besteht dagegen in der fast durchgängig gelungenen Karakteristik, wobei wir nur der Auffassung des Kardinals, des Juden und der dramatischen, religiösen Fanatismus athmenden Chöre des bigotten Volks gedenken. Auffallend aber und von beeinträchtigender Wirkung bleibt es, wie dürftig die Oper hinsichtlich der Melodie ausgestattet ist. In der That, auf dem steinigen, starren Felsboden der Halévy'schen Musik gedeihen nur spärlich und kümmerlich die wenigen melodischen Blumen, und wo sich ja hin und wieder eine blicken lässt, schnell wird sie von den gewaltigen harmonischen Quadern, oder von der Wucht einer an's Exzentrische streifenden Instrumentalmasse erdrückt. Deshalb wird die Oper nie einen wahren Lieblingdruck hervorbringen können, weil ihr das eigentliche musikalische Talent, der Alles belebende Hauch, die Melodie fehlt. Die Instrumentazion, obwohl hier mit unverkennbarer Ueberlegenheit behandelt, laborirt an einer stereotypen Manier, die

besonders bei den so oft wiederkehrenden rhythmischen Einschnitten der Orchester auf die zweite Takthälfte, durch ihre Monotonie störend wird. Von den Rezitativen, bei denen Spontini's Einwirkung unverkennbar, gilt dasselbe; auch hier begegnet man alle Augenblicke ein und derselben Phrase, die dazu noch das Unglück hat, zu deutlich an die Vestalin zu erinnern.

Ueber den „Postillon von Lonjumeau," der jetzt seine Peitsche beinahe auf allen europäischen Theatern geschwungen, können wir uns füglich kürzlich fassen. Eine wahre Sanskülotten-Musik, die, in ein paar verschossene Auber'sche und Herold'sche Fetzen gehüllt, sich Wunder wie bettelstolz geberdet, dass sie sich so ausschliesslich des Repertoir's, so vollständig der musikalischen Dilettanti zu bemächtigen verstanden; ferner ein Sujet, das mit seiner tief innerlichen Immoralität, seinem, den reinsten, heiligsten Gefühle besudelnden und verhöhnenden Inhalt förmlich Parade macht, und die niedrigsten Komödiantenkniffe, die abgefeimtesten Theaterränke wohlgefällig darlegt, — man weiss nicht, wer, ob Musik oder Text, dem andern den Rang streitig macht. Beide sind wie für einander geschaffen, einander vollkommen werth — es kann keines am andern noch etwas verderben. Wie aber immer, so ging es auch diesmal. — Das französische Wunderkind war kaum beschnallt, besport und bepeitscht der schöpferischen Hirnschaale des Herrn Adam entsprungen, als die teutschen Theaterdirekzionen nichts Eiligeres zu thun hatten, als Hals über Kopf Uebersetzungen des edlen Produkts mit Dampf zu besorgen, und das teutsche Publikum liess sich's in ruhiger Gemüthlichkeit gefallen, während einheimisch Besseres ganz unbeachtet bleibt. Warum verharren das teutsche Publikum und die teutschen Bühnen in ihrer blöden, verhöhnenden Indifferenz, in dieser beleidigenden, vornehm ignorirenden Stellung? warum findet man die Opern unserer teutschen Meister entweder nur höchst selten oder gar nicht auf dem Repertoir? — Um so allgemeinere, lobendere Anerkennung verdient daher die hiesige Direkzion, die es wagte, trotz den Launen und der Theilnahmlosigkeit des Publikums, wieder einmal eine teutsche Oper, die Räuberbraut von Ries zur Aufführung zu bringen. Wir sind nicht blind für die zuweiligen Mängel und Gebrechen dieses Werks; dessen ungeachtet enthält die Partitur grosse, echte Schönheiten, in denen sich Gediegenheit, teutsche Tiefe und Gemüth in ihrer ganzen Bedeutung zeigen. — —

Der Mainzer Gesangverein hat auf einige Zeit die hypochondrisch-mystisch-pietistischen Oratorien von *C. Loewe* beiseite gelegt, und ist zu dem fromm-heitern, kindlich naiven Haydn und zu dem herrlich ernsten, strahlenden Händel übergegangen. — Der Verein gab am 29. Januar 1838 zum Besten der Armen „die Jahreszeiten." Wer versenkte sich nicht gern in jene reizende Idyllenwelt voll Unschuld und ewiger Jugendlust, die uns die anmuthige, ätherische Fantasie Haydn's, wie durch einen Zauberschlag ein verlornes Paradies, zu eröffnen weiss! Bei der Aufführung, die, vom begrenzten Standpunkt des Dilettantismus aus betrachtet, im Allgemeinen sehr befriedigend ausfiel, thaten sich bei den Soli's unter den Damen einzelne erfreuliche Talente hervor, die Leistungen des männlichen Solopersonals erhoben sich jedoch im Durchschnitt nicht über die Mittelmässigkeit. Der unermüdliche Eifer, die grosse Sorgfalt und umsichtige Leitung des Herrn Messer bethätigte sich auch diesmal wieder aufs Erfreulichste und Anerkennungswürdigste. — Am Charfreitag fand eine Art Privataufführung des „Messias" durch den Gesangverein im hiesigen Casinosaale Statt. Jedenfalls eine sehr zweckmässige Wahl, um den hier, so zu sagen, ganz erstorbenen Sinn für die höhere, edlere Musik nach und nach wieder in's Leben zu rufen, und den herrschenden, seichten Geschmack mit der Zeit zu verdrängen; denn es ist unmöglich, dass die gewaltige Grösse, der Feuergeist eines musikalischen Giganten, die dieses Werk durchwehen, allmälich nicht Alles mit sich fortreissen und viele Proselyten in artistischer Beziehung machen sollte. — Die hier zum Besten eines, für die hiesigen Orchestermitglieder errichteten Pensionsfonds bestehenden Konzerts erfreuen sich unter der Leitung des Herrn Hof-Kapellmeisters Ganz einer immer wachsenden Theilnahme. Man beabsichtigt hier vorzugsweise klassische, seltner gehörte Instrumental-Werke, so wie gediegnere Kompositionen neuerer Meister dem Publikum vorzuführen. Im diesjährigen ersten (2. Febr. 1838) hörten wir Beethoven's herrliche A dur-Sinfonie, die aber hier zur Zeit noch von wenigen verstanden und gewürdigt, noch lange eine „Stimme in der Wüste" bleiben wird. Das hiesige Orchester, das einzelne vorzügliche Mitglieder, z. B. die Herren Heinefetter, G. Frisch, Röth, Schippel, Garbe, Schmeer enthält, laborirt an einzelnen nach und nach eingeschlichenen Uebelständen und Gebrechen, die auf sein artistisches Fortschreiten störend einwirken; desto lebhafter verdient die Sorgfalt und ausserordentliche Mühwaltung des Herrn Kapellmeisters bei den vorbereitenden Proben, die trotz den obwaltenden Verhältnissen etwas allgemein Befriedigendes hinzustellen vermochte, anerkannt zu werden. — Das zweite Konzert brachte eine für uns neue Sinfonie von Moscheles — eine gediegene Arbeit voll Tiefe und überraschend origineller Kombinazionen. Das, grossartige Ruhe und einen feierlich ernsten Karakter athmende Andante und das humoristisch-elegische Minuetto sprachen allgemein am meisten an. — Das dritte Konzert wurde mit einer neuen Sinfonie vom Herrn Baron v. Klein eröffnet. — Am ersten Ostersonntag fand im Theater eine Art Concert spirituel Statt, in dem sich z. B. Herr Heinefetter, Sologeiger, durch den eben so gediegenen, als geschmackvollen Vortrag des schwierigen aber dankbaren Konzerts von Beriot vortheilhaft auszeichnete. Wir rathen dem „elegante" Geure, zu welchem er besonders befähigt zu sein scheint, zu berücksichtigen. — *Sophie Löwe* gastirte abwechselnd in Frankfurt, Darmstadt, Biebrich u. s. w. Die Welt war glücklich, wie sich das von selbst versteht; es wurde wieder, wie gewöhnlich, eine Unsumme Enthusiasmus und Begeisterung verbraucht; die herzbrechendsten Tiraden, die wunderlichsten Phrasen sind in Umlauf gesetzt worden; noch nie lachte uns solcher

Ueberfluss. Sollte man in Leipzig an dieser Waare Mangel leiden, man wende sich hier an die Kunstenthusiasten; sie können sie billig ablassen.

(Fortsetzung ad libitum.)

Strassburg (Beschluss). Wir gehen nun zu den fremden Hilfsmitteln über, zu welchen die Direkzion ihre Zuflucht nehmen musste, um die Neugierde des Publikums zu reizen. Wir übergehen die Gastspiele, welche sogar zur Unterstützung des gewöhnlichen Vaudeville's nöthig waren, von Perlet, Herr und Mad. Albert, Lhérie, Mad. Jenny-Vertpré (eigentlich Frau des Direktors Carmouche), Fréderic Lemaitre, sämmtlich von Pariser Theatern, um auf die musikalischen Gäste zu kommen. Unter diesen erscheint:

1) Mad. *Dorus-Gras*, erste Sängerin an der grossen Oper zu Paris. Sie sang vom 18. Oktober bis 5. November 1837 in 8 Vorstellungen, welche fast durchgängig nur in einzelnen Akten und Opern-Scenen bestanden, aus dem Barbier, Robert dem Teufel, La philtre, Tell, Le maitre de chapelle von Paer, dann in kleinern Opern, welche die Mittelmässigkeit der Gesellschaft zu geben erlaubte, im Rossignol, Concert à la Cour, Le houffe et le tailleur u. s. w. Die Leistungen dieser Sängerin waren uns vom vorigen Jahre bekannt; Referent findet das damals über sie gefällte Urtheil nochmals bestätigt.

2) Herr Kapellmeister *Joh. Strauss* gab auf der Bühne am 21. und 23. Oktober seine humoristisch-musikalischen Abendunterhaltungen bei übervollem Hause. Ausser den bekannten Walzern hörten wir von seinem vortrefflichen Orchester aufgeführt die Ouverturen aus dem Schwur, aus dem Nachtlager in Granada von K. Kreutzer und aus dem Chaperon blanc von Auber, letztere hier noch unbekannt, so weit sind wir in der französisch-musikalischen Literatur vorgerückt! Das Mannweib, Dem. Zöhrer, sang in der Lage des Tenors mehrere bekannte Szenen, und Herr Stark, sonst Tenorist, sang Sopran-Arien, sogar allein, das Duett aus Don Juan, La ci darem la mano, mit abwechselnder Tenor- und Sopran-Stimme. Ersteres wollte nicht ansprechen, letzterer erhielt Beifall. Man bemerkte in dem Orchester eine vorzügliche Oboe, Trompete und Bass-Posaune. Einer unserer gelehrten Feuilletonisten lobte sehr ein Trompeten-Solo, dass sich mit einem Triller nach einer Kadenz endet, das Instrument aber nannte er ein Waldhorn. Gott verzeihe dem Kunstrichter!

3) Die Spanierin *Garcia-Vestris*, nachdem sie sich mit Mad. *Fabiani-Garcia* als Tänzerin, wovon hier die Rede nicht sein kann, vortheilhaft gezeigt hatte, trat auch als Sängerin in der diebischen Elster in der Rolle der Ninette auf. Ihre Stimme ist ein Mezzo-Sopran, sie singt mit Methode, doch nicht immer rein.

4) Fräulein *Agnes Schebest* und ihre Schwester Nina traten am 30. Januar und 1. Februar als Romeo und Adalgisa auf. Zur Beförderung dieser teutschen Darstellung hatte Herr Dir. Hehl in Freiburg die Gefälligkeit, der französischen Direkzion den Tenoristen Franke und die Bassisten Pichon und Becker zu überlassen. Die grosse tragische Sängerin erntete auch diesmal wieder stürmischen Beifall. In einer dritten Darstellung sang sie die Partie des Aennchen im zweiten Akt des Freischütz, welche ihr unsers Erachtens nicht zusagte; ferner eine Cavatine aus Ugo di Parigi von Donizetti, ganz in italienischer Manier, mit dem zartesten, geschmackvollsten Vortrag; endlich gab sie die grosse Szene aus Oberon: „Ocean" mit hinreissendem Spiel und Gesang. Kurz darauf reiste sie nach Paris ab, von wo aus sie hier wieder am 31. Mai in einem krankhaften Zustande durchreiste, um sich zu ihrer Mutter nach Nürnberg zu begeben.

5) Eine kleine italienische Opern-Gesellschaft, welche aus folgenden Mitgliedern bestand: 1) Girolamo Pelizzari, Direktor, Komponist und Orchesterdirektor, sehr braver Geiger. 2) Eufemia Cavalletti, erster Sopran; leider ist ihre Stimme bis auf das *a* beschränkt, mithin ein bloser Mezzo-Sopran mit einer klangvollen Tiefe; Schule und Ausdruck sind vortrefflich. 3) Giulietta Bermanini, contralto. 4) Giacomo Antonio Davide, erster Tenorist. 5) Curzio Fiorucci, zweiter Tenor (völlig ungebildet). 6) Giuseppe Visanetti, hoher, und 7) Giovanni Cavalletti, tiefer Bassist. — Mit Hülfe der französischen Choristen gab diese Gesellschaft La Norma und La Semiramide, jede Oper 2 Mal, ferner eine Vorstellung, welche aus Szenen aus dem Barbiere, Gazza ladra, Cenerentola, Niobe und Straniera zusammengesetzt war. Nach der ersten Anhörung dieser Gesellschaft und den vorausgegangenen pomphaften Anzeigen sah man sich bald getäuscht, was die zuerst gegebene bekannte Oper Norma nur noch deutlicher machte. Da Mad. Cavaletti als Mezzo-Sopran der ersten Partie nicht gewachsen war und die höher als *a* geschriebenen Stellen abänderte, so entstand dadurch mit der tiefen Altistin, welche bei ihrer übrigens herrlichen Tiefe, den ziemlich hohen Sopran als Adalgisa zu singen hatte, eine sonderbare Verwirrung durch ihre Abänderungen und besonders ihr Distoniren in der erzwungenen Höhe; nun aber kommt noch das Aergste, der sogenannte Tenorist ist weiter nichts als ein Bassist, da *f* sein letzter Brustton ist und er sorgfältig das *g* vermeidet, seine Bruststimme ist sehr stark, das schwache Falset kann er, um vernehmbar zu sein, blos bei Stellen, wo das Orchester schweigt, anwenden. Dazu ist ihm die, für die Pasta geschriebene Szene aus der Niobe, die er überall einlegt, sehr dienlich. Unter diesen Umständen wird ihm wohl Alles, was er allein singt, transponirt, allein man denke sich die Verwirrung in den Finalen, oder nur in dem Terzett der Norma, *Oh! di qual sei tu vittima*, wo die beiden Sängerinnen und der Tenorist, jedes nach seinem Stimmumfange, abänderten! Sonach konnten auch diese italienischen Darstellungen nur theilweise befriedigen. Die beiden Bassisten haben tüchtige Stimmen, doch weniger gebildeten Vortrag als die übrigen Mitglieder. Endlich war die schlechte Unterstützung der Opern durch den Chor der französischen Gesellschaft keineswegs förderlich, und so kam es, dass die Vorstellungen nach der fünften aufhörten.

Ausser diesen Gastspielen hatten noch andere Statt, wie z. B. jene des Mimen Klischnig, der spanischen Tänzerin Dolores Serral und des Tänzers Camprubi, welche aber nicht in diesen Bereich gehören. Wir nen-

nen blos noch die spanische Guitarre-Spielerin Nevares Gonni, welche in mehren Komposizionen Proben ihrer ausserordentlichen Fertigkeit gab, und den jungen 12jährigen Violinspieler Friedr. Meyer aus München, welcher mit einem hohen Grade von Virtuosität Variazionen von Beriot mit allgemeinem Beifall in einem Zwischenakte spielte. Und so wird denn der Beweis geliefert sein, dass die französische Direkzion des Herrn Carmouche nicht mit ihrer eigenen Gesellschaft, sondern nur mit fremder Hilfe das Ende des am 30. April geschlossenen Theater-Jahrs erreichen konnte.

Für den kommenden Winter haben wir keine französische Oper mehr, die hier gegenwärtige vollständige teutsche Opern-Gesellschaft, unter der Direkzion des Herrn Hebl, wird dieses laufende Theaterjahr, neben einem französischen Schauspiel, allein ausfüllen.

Wien (Fortsetzung). Im Theater an der Wien kam neu zur Darstellung: 1) Der Robold, oder Staberl im Feendienst, parodirende Zauberposse von Nestroy, mit Musik von Adolph Müller. Diesmal hat der Verfasser eine schaale Niete gezogen, und sein Auditorium trotz dem losgelassenen Spuk des gesammten Feenreiches tüchtig hinter's Licht geführt. Ein erbärmlicher Schwank, ohne Witz und Humor, ohne drastischen Effekt; weder Travestie noch Parodie, sondern eine höchst langweilende Null. Nur Direktor Carl, welcher nach mehrjähriger Ruhe wieder seine beliebte Staberl-Maske vornahm, hatte einige glückliche Momente, welche jedoch nur gar zu bald im Ozean des Unsinns untertauchten. — 2) „Schuster, bleib bei deinem Leist!" oder: „Die moderne Patschenmacher-Familie;" — oder: „Gleich und gleich gesellt gern," war ähnlicher Art. Verfasser dieser, einem älteren Sujet nachgebildete Lokal-Posse ist der Schauspieler Stahl; das musikalische Beiessen hat Kapellmeister Ott geliefert. — 3) Käsperle, Eulenspiegel und Klapperl, Burleske in drei Abtheilungen, jede derselben: „Das Donauweibchen" betitelt und möglichst lose verbunden, die erwähnten Volkskaraktere darein gewebt. — 4) Gut Waldegg, die Husaren und der Kinderstrumpf, Posse mit Gesang von Friedrich Hopp; Musik von dessen Sohn, Julius H. — Drei Blätter des Kleeblattes sind frühe verwelkt und über Nacht abgefallen; nur das vierte und letzte, von fleissiger Gärtnerhand gepflanzt, gehegt und gepflegt, grünt lustig noch fort. Hopp, dessen Erstlingsversuche im Volkstone, von der Haupttendenz ausgehend, ohne laszive Trivialität zu unterhalten, sich Beifall erwarben, verfolgt mit Glück die gewählte Bahn. Hier liegt eine bekannte Novelle zu Grunde; er kann daher den Stoff selbst keineswegs als Eigenthum ansprechen; allein im Besitze vielseitiger Bühnenkenntnisse weiss er sein des Reizes der Neuheit entbehrendes Material geschickt zu übertünchen, die handelnden Figuren in wirksamen Staffagen zu gruppiren, Licht und Schatten ebenmässig zu vertheilen, anziehende Situazionen zu erfinden, durch scharfe Kontraste zu effekturen und mit gesundem, derben, doch stachellosen Mutterwitz das Zwerchfell zu erschüttern. Unter solchen Umständen bescheidet sich denn auch gerne die Kritik und drückt gutwillig ein, oder wohl gar beide Augen zu, bei einem Produkte, das nur anspruchlos ergetzen und nicht höher hinaus will, als Lachen zu erregen und die Zeit zu verkürzen. — Julius, der Sohn, verräth Komposizionstalent; nur scheint er in der Komposizion noch nicht sattelfest, auch mit seinem Fundamentalbass oftmals im Zwiespalt zu sein. Das kommt daher, weil das junge Völklein gewohnt ist, gleich die Feder zu ergreifen, den ersten besten herangeflogenen Gedanken auf's Papier niederzukritzeln, und erst hinterher, wenn es aller Orten sitzen bleibt, nothgedrungen in's Schulbuch guckt.

(Fortsetzung folgt.)

Mancherlei.

Am 8. d. starb zu Rudolstadt der Konzertmeister *Wettich*.

Wer unter den heutigen Musikern und Musikfreunden Antheil an den Untersuchungen über altgriechische Musik nimmt, kennt auch die Schriften des Herrn *Friedr. v. Drieberg*, z. B. „Die musikalischen Wissenschaften der Griechen," Berlin, bei Trautwein, 1820; das „Wörterbuch der griech. Musik" u. s. w. Berlin, bei Schlesinger, 1835 (in 4.). Auch sind die Ansichten des geehrten Mannes unsern Lesern aus Aufsätzen bekannt, die mitgetheilt wurden. Am Ende des vorigen Jahres wurde uns von der Güte dieses geschätzten Schriftstellers ein Aufsatz eingehändigt: „An Herrn Prof. Marx über griech. Musik." „Keine Antikritik," schrieb Herr v. Dr., „denn Herr M. hat nicht *mich*, sondern die Grundsätze der griech. Musik angegriffen" (im Stuttgarter Lexikon der Tonkunst). So gewilligt wir auch waren, die Abhandlung abdrucken zu lassen, um so mehr, je wesentlicher sie der Ueberzeugung der Redakzion gleichfalls entgegengesetzt ist: so wenig vermochten wir es *gleich*, gedrängt von Berichten und Aufsätzen, die dem Zeitinteresse viel näher stehen und keinen Aufschub erlauben. Wir beabsichtigten daher, die Vertheidigung des Herrn v. D. im Laufe dieses Sommers in einem Extrablatte zu liefern. Indem wir das Manuskript zu diesem Behufe bereit gelegt hatten, lasen wir den Abdruck derselben im 78. Hefte der Caecilia, wohin wir nun diejenigen unserer Leser verweisen, denen die Sache am Herzen liegt. — Es ist jetzt nicht mehr wie sonst; man muss es schon künstlich anfangen, wenn man über das Unerlässliche hinaus noch Raum für fördernde Abhandlungen über wichtige Gegenstände der christlichen oder abendländischen Tonkunst *in einer Zeitschrift* gewinnen will; an altgriech. Musik, die in einer Abhandl. gar nicht zu erörtern ist, sondern in einem streng wissenschaftlichen Buche, kann es daher noch schwerer kommen. In einer Schrift, die in Heften erscheint, geht das eher. — Was möglich ist, thut die Redakzion auch für solche Gegenstände: aber sie darf das näher liegende, was mit Recht von einer Zeitung zu fordern ist, darüber nicht versäumen; sie muss also die Gelegenheit abwarten, wo sie dergleichen geben kann.

G. W. Fink hat die Ehre, seinen Gönnern und Freunden ergebenst anzuzeigen, dass ihn die hiesige Universität zum Doktor *honoris causa* zu ernennen gewürdigt hat, wofür er seinen Dank durch vermehrt eifrige Bestrebungen zu bethätigen sich verpflichtet fühlt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten August. № 35. 1838.

Der Rattenfänger von Hameln.

Romantisch-komische Oper in drei Akten, Gedicht von C. P. Berger, in Musik gesetzt von Franz Glaser. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 6¼ Thlr.

Wir wissen, dass diese Oper am 15. Oktober vorigen Jahres in Berlin zum ersten Male aufgeführt und mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurde; der Bericht darüber setzte das Werk ausdrücklich unter die leichten Unterhaltungsopern, die, so wenig sie auf eigentlichen Kunstwerth Ansprüche machen, keineswegs zu verachten sind, bezeichnete das Gedicht als wunderlich gemischt und sprach der Musik starke Effekte und Popularität zu, so wie einen Reichthum an hübschen, wenn gleich nicht immer originellen Melodieen, stark gesungene Chöre und eine mit möglichstem Aufwande auf neu italienische Art durchgeführte, zuweilen überladene Instrumentazion. Der Schluss lautete: „Uebrigens scheint dieser Rattenfänger einen eigenen Zauber auszuüben, denn nicht allein Ratten, Mäuse und Kinder, fast sämmtliche Einwohner Berlin's weiss derselbe in's Theater zu locken.“ Die Darstellung wurde als vorzüglich geschildert und namentlich das Verdienst des beliebten Komikers Beckmann (Rathsdiener, viel improvisirend) hervorgehoben. Später wurde diese Oper in Leipzig gegeben und gefiel im Ganzen nur wenig. Gehen wir die Arbeit kurz durch.

Die Ouverture ist im herrschenden Geschmacke; verschiedene Sätze laufen neben einander und wechseln unter sich; die Melodieen klingend ohne besondere Erfindung; namentlich ist das Thema des Hauptsatzes ein zu gewöhnliches, jedoch besser verarbeitet, als es in neuausländischen Opern zu geschehen pflegt. Der Sang der Rathsherrn und Geschworenen, welche sitzen und delibriren, wie sich Sporteln und Gebühren geschickt vermehren, ist walzerartig und volksmässig, was jedoch durch Textwiederholungen etwas gestört wird. Das Sessions-Septett hat manches Komische, dessen gute Wirkung gleichfalls an manchen Wiederholungen leidet, z. B. „was meint ihr nun, Herr Poppendick?“ u. s. w. Dabei ist freilich der Hauptschaden, dass die Situazionen zu oft dagewesen und nicht selten zu gering sind, wie z. B. die Geschichte vom Hammelbraten, „der nicht mehr ist,“ weil ihn die Ratten im Nu aufgefressen haben zum grossen Verdruss des Rathes, worauf Frau Barbara in der weisen Session „dem liebsten besten Herrn Borgemeester“ berichtet, dass der Staat in Gefahr ist, weil die abscheulichen Ratten seine Staatsperücken zu Nestern zerzaust hatten. Der freche Hochverrath reizt die Herren zu Einmischungen lateinischer Floskeln, was abermals verbraucht unmöglich lange unterhalten kann. Das folgende Lied Stenecken's mit dem auch vom Chore wiederholten Niesen macht die Sache nicht besser. Die Szene des gar zu ordinairen Rathes, der auch nicht einen Einzigen aufweist, welcher einer ganzen Korporazion Achtung zu verschaffen im Stande wäre, dauert zu lange, wenn wir es auch nicht misslich finden müssten, ein ganzes Kollegium so fad hinzustellen. Was mit Einzelnen geschehen darf und gute Wirkung macht, wird, auf einen ganzen Stand ausgedehnt, nicht selten dem Komischen hinderlich. Sollte einmal ein solcher Versuch sein Misliches verlieren, so müsste wenigstens dafür gesorgt sein, dass unmittelbar darauf ein Gegengewicht irgend eines in sich Tüchtigen, Achtung Gebietenden hingestellt würde. Statt dessen tritt Meta, Nichte des Bürgermeisters, mit einer gewöhnlichen, nur äusserlichen Bravourarie auf, worin sie von ihrer treuen Liebe singt, die den Sternen vertraut. An einer andern Stelle, z. B. nach irgend einem Kräftigen, würde diese recht hübsche Arie als Erholung sehr gut wirken. Hier wird das blos Sentimentale und noch dazu in gewöhnlicher Bravourweise, nach solchen komischen Szenen doch zu leicht selbst komisch oder wohl gar langweilig, was noch schlimmer ist. Es hat für die meisten Hörer, die schärfer gefasst sein wollen, nicht Mark genug. Das Duett zwischen ihr und dem geliebten Wagmod, einem Bürger der Stadt, ist an sich hübsch, aber es geht in schlichter Weise mit Zärtlichkeitsversicherungen fort, bis Meta vor einem Geräusch auf dem Markte erschrickt und ihn warnt, sich fern zu halten, damit das Volk ihn nicht gewahr wird. Sogleich nimmt er Abschied und verspricht, bald wieder zu kommen. Die schnell gehorsame Entfernung des Mannes muss zweideutig wirken, da noch gar kein Beweis von Kraft gegeben wurde. Darauf persiflirt das Volk seinen Rath im Finale so: „Haha! haha! Vortrefflich weiss der Rath nach langem Delibriren doch seine treue Stadt vor Unheil zu salviren; zerbricht den Kopf sich her und hin, doch kommt nichts Kluges ihm in Sinn, und überlässt nun wohlbedacht, was ihm so viele Sorgen macht, den guten treuen Bürgern. Haha! haha!“ Stenecken (wahrscheinlich der Rathsdiener; es ist dem Klavierauszuge kein Verzeichniss der handelnden Personen beigedruckt) lässt sich Amtes halber mit der Menge ein, verlangt Herr genannt zu werden und bringt es eben auf den Hochpunkt, Prügel zu bekom-

men, als sich in C moll ⅔ eine einfache und kurze Melodie hören lässt, welche die Bürger nicht nur sogleich auf andere Gedanken, sondern sogar zum Entzücken bringt: „Diese Töne, so lieb, so rein! Ach wie sie stillen die zürnende Brust!“ Solche Gemüthsumwandelungen im Ernst durch eine wirklich aufgespielte Melodie, wie sie auch sei, herbeiführen zu wollen, hat ebenfalls sein Missliches; wir erfuhren dies erst vor Kurzem an Lindpaintner's „Macht der Töne“ und jetzt wieder in diesem Falle. Die Leute merken nichts davon und eine nicht kleine Zahl will nicht, weil es ihnen zu ernst vorausgesagt wurde, dass sie so empfinden sollen. Dazu gehört so viel guter Wille, dass man ihn wohl von seinen Freunden, aber kaum von Fremden erwarten kann. Hier bewirkt es ein Fremder, der sich nur durch seine bunte Tracht und sein keckes Einherschreiten der Menge empfiehlt, sonst sich nicht sehr geistreich zeigt, am wenigsten gegen den Rathsdiener, der am Ende die einzige komische Person im ganzen Stücke ist. In einer ⅔ Romanze erzählt der Fremde dem Volke, das ihn vertheidigt, er sei der Rattenfänger und der Minnesänger aus fernem Lande. Auch die Romanze wiederholt zu viel und wird dadurch etwas preziös. Das Volk, das ihn am Schlusse jeder Strophe im Chor begleitete, singt nun erfreut: „Holla, Victoria!“ u. s. w. Wasmod selbst singt erzählend und erklärend sehr bürgerlich und halb spasshaft und das Volk wiederholt Alles, was ihm vorgesungen wird, und zwar meist in andern Tönen, im Chor. Dadurch wird das Finale schleppend, einförmig und für das Volk viel zu gesucht und ausgeführt. Es schwankt fast Alles zwischen Ernst und Spass, und die Situazionen halten sich fortwährend im Gewöhnlichen.

Nach kurzem Vorspiele lässt sich ein Chor der Wein- und Biertrinker zur Eröffnung des zweiten Aktes hören; die Melodie zu tändelnd, zu verschnörkelt, zu wiederholt, nicht volksmässig; die Biertrinker machen es nicht besser, und das lange Glu glu glu am Ende will auch nichts sagen. Am Besten mag Stenecken's Lied behagen vom „kleinen Vidibum, der nicht dumm,“ mehr als das Lied von der Schelle, die überall prangt, auch an der langen Wiederholung des Liedes. Das sind aber lauter Einschiebsel und geht nicht vorwärts. Endlich im Terzett No. 9 hält wenigstens Wasmod in Begleitung des Fremden beim „Borgemester“ um Fräulein Meta an. Es wird lang, weil der gestrenge Herr nicht verstehen und Wasmod mit der Sprache nicht heraus will; kurz es ist die alte Geschichte des übermüthig bürgerlichen Stolzes, zu possenhaft für den Ernst und nicht leicht genug für den Scherz. Eine verliebte Arie Wasmod's klingt, kann aber bei so gewöhnlicher, bis jetzt durch gar nichts pikant gemachter Verbindung der Szenen keinen sonderlichen Antheil erregen. Im nächsten Terzett fordert der Fremde von den beiden Liebenden unbedingtes Vertrauen und treue Freundschaft auch in der grössten Gefahr. Im langen klingenden Gesange verbinden sich diese drei auf Tod und Leben. Im Finale lässt sich der Fremde noch einmal von dem Rathe in Gegenwart des Volkes seinen Lohn für Rettung von der Stadtplage versprechen und bringt nun das Ratten- und Mäuseheer, das aus allen Fenstern ihm nachspringt, mit seiner Pfeife fort bis in die Fluthen der Weser, wozu das Volk sehr viel singt. Der Rath steht verblüfft, erklärt es singend für Hollenwerk und bittet Gott, die fromme Schaar vor Zauberei zu behüten. Stenecken macht die lange Geschichte noch etwas lebendig. Das Volk bringt dem braven Retter ein „donnerndes Vivat,“ wird aber gleich umgewandelt, da der Rath dem Fremden als einem Sohn der Hölle befiehlt, aus der Stadt zu entweichen, und den Bürgern die Sache bestens erklärt (*haec fabula docet*). Wasmod und seine Freunde vertheidigen den Fremden, der endlich Rache droht, und suchen die Andern umsonst für ihn zu bewegen — kurz es wird ein Finale, wie in einer gewöhnlichen grossen Oper, und der Fremde wird in den Hexenthurm geworfen, versteht sich nach gehörigem Lärm, der jedoch nicht im Geringsten weniger gilt, als in andern Zeitopern.

Den dritten Akt eröffnen Stenecken und Wulbecke mit einem kleinen Duett als Helden, deren keiner zuerst in den Hexenthurm will. Sie drücken sich in eine Ecke, während der Gefangene eine betrachtende Arie mit obligater Violine singt, wie anderwärts. Im Terzett suchen ihn die beiden Liebenden zur Flucht zu bereden; umsonst; er verlangt, dass sie bei ihm bleiben, was sie getreulich wollen. Und siehe, jetzt wird's, die Ratten abgerechnet, zum ersten Male romantisch. Der Fremde gebietet den Mauern, zu schwinden, und ruft seine Geister, den treuen Freunden seines Reiches ganze Pracht zu zeigen. Alsbald singen die Geister ein hübsch wiegendes Chörchen im ⅔ Takte, was auch andere ehrliche Leute singen können. Dazu duettiren die Liebenden von der Pracht der Grotte, in die sie versetzt sind, wie sie funkelt von Diamanten und allerlei Edelgestein mit Gold und Silber gemischt. Natürlich findet darauf ein Quartett von Rathsdienern den Thurm leer; man bedauert, um seine Lust, ihn zu quälen, gekommen zu sein, und will es dem Rathe erzählen. Im Finale hätten wir gemeint, erst von der Pfeife des Fremden ein kurzes Vorspiel zu hören, damit der zweistimmige Kinderchor Lust bekäme, dem Geiste in's Freie zu folgen, wo es lieblicher ist, als hinter den dumpfen Mauern; aber die Kleinen singen gleich getrost zu, um des Romantischen willen. Der Eltern Chor läuft und klagt; die Rathsdiener haben den Berges Halle offen gesehen. Der Rath kommt dazu und wird von den Unglücklichen als Urheber ihres Jammers verflucht; Hedwig ermahnt die Frauen, zu bitten. Das geschieht im drei- und vierstimmigen Frauenchore ohne Instrumente, und der Geist erscheint mit den Kindern, ihnen die Gnade zu erweisen, sie zum letzten Male zu sehen, was den Eltern nicht recht ist; sie bitten fort; der Geist ist aber entschlossen, ihren Jammer zu verhöhnen, wie sie es ihm gethan. Da bitten die beiden Liebenden für die Kleinen und für das Volk; der Geist gibt die Beute frei; die Eltern danken demüthig. Jener setzt ihnen auseinander, dass ihr Undank nur durch die bewährte Treue des liebenden Paares und ihrer Freunde gesühnt sei, und verlangt, Wasmod und seine Freunde als neuen Rath der Stadt anzunehmen, denen er seinen Beistand in Tagen der Gefahr verheisst, nachdem die Bürger zugesagt haben. Stenecken bemerkt, dass ein Geist in Hamelns ho-

hem Rathe das achte Wunder sei. Nur 7 Waisen, deren Güter verschleudert wurden, nimmt der Geist zu sich, um sie in ein fernes Land zu versetzen und Siebenbürgen mit ihnen zu begründen. Ein kurzer Dankchor beschliesst nach einer Art Gebet mit Juchhei!

Die Zusammenstellung des Textes ist demnach weder sehr romantisch, noch sonderlich komisch; dazu hält sich das Ganze ohne wirksamen Gegensatz zu frank im Gewöhnlichen und trägt seine Lehrabsicht zu stark und frei ohne Schmuck der Fantasie vor, der zu einer solchen Oper nothwendig gehört. Das hat auch ein Schwanken in den Gang der musikalischen Darstellung gebracht, der bald volksthümlich, bald bravourmässig oder auf gewöhnliche Ausführung Ansprüche machend ist, und oft Alles zusammen in einem und demselben Musiksatze zeigt. Es ist daher weder eine grossartig durchgeführte noch eine eigentlich leichte Volksoper geworden, und kann auf dem Theater unmöglich lange Zeit Glück machen. — Das hat jedoch wenig Einfluss auf den Klavierauszug, der gut und nicht schwer spielbar abgefasst und für häuslichen Gebrauch in einzeln herausgehobenen Nummern da ist. Sind nun auch die Melodieen nicht gerade originell, so sind doch die meisten hübsch und eingänglich, nicht minder die Chöre, so dass sie für solche, die Theatersätze in ihren Gesellschaften am liebsten vortragen, unterhaltend sein mögen, vielleicht noch unterhaltender und nützlicher, als manches fremde Notenwerk, was mit grossem Antheil von Vielen fleissig abgesungen wird. Als Bühnenwerk betrachtet, gehört uns hingegen diese Oper zu den verfehlten, hauptsächlich des Buches wegen, das für uns zu wenig Lockendes hat. Dessen ungeachtet bleibt Jedem seine Meinung für sich; ja wir wünschen, dass man sich am Werke versuche, um aus eigner Ueberzeugung zu sprechen.

Nachrichten.

Viertes Sängerfest in Jena, am 9. August.

Jena gehört zu den Städten, in welchen zuerst Sängerfeste in grösserer Ausdehnung gefeiert und mit andauernder Beharrlichkeit fortgesetzt wurden. Die früherhin gemachten Erfahrungen wurden bei Veranstaltung des jüngsten mit löblicher Umsicht benutzt. Man hatte in 14 verschiedenen Vereinen der Umgegend etwa 250 Sänger zusammengezogen, während die Zahl derselben sich bei früheren Festen auf 400, ja einmal sogar auf 500 belaufen hatte. So gab es diesmal zwar weniger Stimmendonner, allein desto mehr Klarheit in der Ausführung und eigentlichen musikalischen Genuss und, was wir sehr hoch anschlagen, bessere Ordnung und Achtsamkeit auf Schonung der Stimmen. So wie diesmal hier gefeiert, werden solche Feste immer ihren Werth behaupten, ohne irgend einen der Nachtheile herbeizuführen, auf welche wir, nach Anschauung der Missbräuche, welche sich da und dort einschleichen, bei anderer Gelegenheit ernstlich hingewiesen. Ohne Sang und Klang zogen diesmal die Sängerschaaren ein — und das war gut. So wurden die Stimmen geschont und blieben kräftig zur Abhaltung der Hauptprobe, welche am 3. August Nachmittags in der Kirche Statt fand. Die aufgeführten Kompositionen waren mit richtigem Takte und Geschmacke gewählt; es fand sich darunter keine einzige jener unreifen Jugendarbeiten mittelmässiger Talente, durch welche jetzt so oft bei ähnlichen Gelegenheiten Hunderte von Sängern und Tausende von Zuhörern gelangweilt werden. — Solche Sängerkongresse sollen doch wahrlich nicht dazu dienen, Schülerarbeiten und unreife Produkte eines anmaassenden, sich kecklich vordrängenden Egoismus durch den Knalleffekt mächtiger Tonmassen emporzubringen. Sollen jene ihren Werth behaupten und kunstförderlich einwirken, so muss man unstreitig dabei mehr auf die Auswahl wirklich tüchtiger und gediegener Kompositionen sehen, als es neuerdings an manchen anderen Orten, welche wir hier aus Schonung gegen die Betheiligten nicht näher bezeichnen wollen, der Fall gewesen. — Wir hörten hier eine ausgezeichnet effektvolle Komposition von Berner, die eherne Schlange von Löwe (welche vor 4 Jahren für Jena zunächst geschrieben und hier aufgeführt, diesmal auf einstimmiges Verlangen der Vereine wiederholt wurde), ferner zwei tüchtige Werke von B. Klein, eine Motette von Schicht, einen in einzelnen Stellen effektvollen, nur etwas gedehnten Psalm von Girschner, und einen Theil eines Psalms von Lägel. Letzte, wegen allzu grosser Kürze der Zeit (der Herr Verf. hatte dazu kaum eine Woche sich nehmen können) noch unvollendete Komposizion machte sich als glücklicher Versuch geltend, eine einzelne tüchtige Sopranstimme — hier die der trefflich gebildeten Tochter des Herrn Komponisten: Fräul. Elvira Lägel, — mit einem Männerchore zu verbinden. Der Versuch, zu welchem der rühmlichst bekannte Kantatenkomponist wenige Tage zuvor bei einer zufälligen Durchreise veranlasst worden war, zeigte sich von überraschender Wirkung. Die schöne metallreiche, glockenreine Stimme der Sängerin, welcher wir schon so manchen ausgezeichneten Kunstgenuss zu verdanken haben, drang mit siegreicher Kraft durch den sie tragenden Chor hindurch und verlieh der Einförmigkeit des Männergesanges, welche bei einer dreistündigen Aufführung auch der auserwähltesten Kompositionen doch am Ende sich dem Hörer lästig aufdringt, einen neuen, eigenthümlichen Reiz, dessen Genuss sich bald auch wohl an anderen Orten bewähren wird. Dass sich in dieser Weise ganz neue, eigenthümliche Effekte erzeugen lassen, brauchen wir klugen Leuten wohl kaum erst zu sagen. Diesmal fehlte es noch an einem zweckmässig zubereiteten Texte; allein dergleichen werden sich ausserdem allenthalben leicht eher finden lassen, als Sängerinnen von so tonreicher Stimme, welche in den weiten Räumen einer so grossen Kirche, wie die hiesige, die Partie etwa eines Engels am Auferstehungsmorgen (er könnte ja den Kriegerschaaren, den Jüngern u. s. w. das grosse Wort verkünden: er ist nicht hie u. s. w.) so kräftig vertreten, wie hier unsere treffliche Psalmodistin die ihrige.

Leider wurde durch Ungunst der Witterung des Festes Freude sehr gestört. Die Zahl der fremden Zu-

hörer, welche sonst bei ähnlichen Gelegenheiten hier zusammenströmten, wurde dadurch beträchtlich geschmälert. Doch fanden sich der alten Universitätsfreunde gar manche zusammen, und im Lokale der Rasenmühle, in welchem das Festmahl gefeiert wurde, so wie in den reizenden Umgebungen desselben gab es am Nachmittage ein reichbelebtes Menschengewühl. Es brachte uns näher zusammen mit Herrn Organist Ritter, dem jugendlich kräftigen, geist- und kenntnissreichen Organisten aus Erfurt, dessen tüchtiges Orgelspiel das Gesangfest eröffnet und die Pausen in würdiger Weise ausgefüllt hatte. Herr Organist Stoltze aus Celle, der ebenfalls gegenwärtig war, konnte, durch ein Reiseunwohlsein gehindert, leider wenig zur Verschönerung des Festes beitragen, doch erregte das Wenige den Wunsch, sein Spiel auf dem Rieseninstrumente künftig einmal genauer kennen zu lernen. Die Sängersolopartieen waren durch Herrn Kerling, Theatersänger aus Weimar, Herrn Nietzsch (einen Studierenden) und Herrn Kantor Helmuth aus Rudolstadt trefflich besetzt, und sämmtliche Aufführungen gelangen im Ganzen weit präziser und runder, als es früherhin der Fall gewesen. Zwei sehr werthvolle Kompositionen, deren Aufführung diesmal leider nicht Statt finden konnte: einen trefflichen Psalm und ein Oratorium „Johannes der Täufer" von Marx, hoffen wir künftiges Jahr zu hören. *K. S.*

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Ravenna. Wegen Unpäslichkeit einiger Sänger wurde die Stagione am 1. Mai, und zwar mit Donizetti's Gemma di Vergy eröffnet, und da der Tenor Biacchi und Bassist Varese nicht ganz hergestellt waren, so trug die Derancourt in der ersten Vorstellung den grössten Sieg davon; in der Folge konnten sich auch benannte Sänger auszeichnen. Ende Mai's gab man Bellini's Beatrice di Tenda, worin mehre Stücke gefielen, besonders das Quintett im zweiten Akte, wobei die Zuhörer, der Himmel weiss warum, vor lauter Entzücken phrenetisch wurden.

Forli. Prima Donna Eufrasia Borghese (eigentlich Bourgeoise), Tenor Antonio Pompejano, Bassist Natale Constantini; Letzterer der beste von Allen, der Tenor mit schwacher Stimme, die Prima Donna so so. Die gegebenen Opern und die Aufnahme ziemlich dieselben wie in Ravenna, mit dem Unterschiede, dass in der Beatrice di Tenda die Anfängerin Boldrini die Bourgeoise ersetzte, weil diese die Rolle der Beatrice nicht singen wollte oder konnte.

Ferrara. Drei respektable Anfänger: die beiden Prime Donne *Griffini* und *Pancaldi* sammt dem Tenor *Pardini*, dazu der vortheilhaft bekannte Bassist Porto, waren die Hauptsänger der Stagione, die erst am 2. Juni mit Donizetti's Furioso eröffnet und mit vielem Beifall gegeben wurde, Porto in der Titelrolle zeichnete sich am meisten aus. So lang die Griffini nicht schrie, war sie eine allerliebste Antonina. Die Pancaldi, in der Rolle der Irene, machte stets ihrem Lehrer Marchesi Ehre.

Bologna. Die schon jetzt fast rühmlich bekannte Forconi und zwei artige Anfängerinnen, Namens *Casali* und *Combi* (wovon erstere Marchesi's Schülerin), der mit einer hübschen Stimme begabte Tenor Balestracci, der Bassist Vincenzo Winter (Sohn des Tenors Berardo, betrat jetzt zum zweiten Male die Bühne), waren das eigentliche Sängerpersonal der hiesigen Frühlingsoper. Die so oft verunglückte, von den einheimischen Journalen sogenannte klassische Oper Ines di Castro, del riputatissimo maestro Persiani, und der zu meinem grossen Erstaunen aus Recanati im Kirchenstaat, und nicht aus Toscana, wie es allgemein hiess, sein soll, wurde hier in den Himmel erhoben. Versteht sich wohl, dass diese Aufnahme grösstentheils der Forconi zuzuschreiben ist, aber auch die Casali, Balestracci und Winter trugen das ihrige dazu bei. Bei Ankündigung der zweiten Oper Sonnambula bat man, weil diese Rolle hier einst die Malibran und Tacchiardi vorgetragen hatten, um Nachsicht für die Forconi; die Impresa konnte sich aber diese Mühe ersparen, denn das Publikum war schon zum voraus überzeugt, dass auch sie die Sonnambula trefflich geben wird, und beklatschte sie in dieser Rolle stark. Die dritte Oper Iginia d'Asti, bekanntlich vorigen Karneval von Herrn Casamurata zu Pisa komponirt, machte Fiasco, worauf man den zweiten Akt der Ines di Castro mit dem zweiten Akte der Sonnambula gab; eine beinahe ekelhafte Mésalliance.

Die hiesige Fürstin *Teresa Hercolani*, geb. *Angeletti*, und die kaum 15 Jahr alte Madamigella *Clelia Tabanelli*, beide vorzügliche Pianofortespielerinnen, wurden zu Mitgliedern der hiesigen Accademia Filarmonica ernannt.

Den 12. Juni starb hier 53 Jahr alt der berühmte *Giuseppe Pilotti*, von hier gebürtig und Professor der Komposizion am hiesigen Liceo di Musica. Da es dermalen in Italien überhaupt, und in dessen Konservatorien insbesondere mit dergleichen guten Lehrern wahrhaft betrübt aussieht, so ist der Tod dieses Mannes sehr zu bedauern.

Die *Adele Crescini*, die auf ihrer Kunstreise zu Paris, London, auch in Teutschland, Polen und Russland musikalische Akademieen mit Beifall gab, und von welcher auswärtige Blätter mit vielem Lobe sprechen, ist den 26. März d. J. zu Toligoloff, 600 Werste von Moskau, in der Blüthe ihrer Jahre gestorben.

Faenza. Dieselbe Sängergesellschaft von Bologna gab bei Gelegenheit der hiesigen Fiera di S. Pietro (in der zweiten Hälfte Juni's) dieselben Frühlingsopern, mit gleicher Aufnahme.

(Fortsetzung folgt.)

Prag (Beschluss). Professor *Lewy*, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Solospieler des k. k. Hof-Opern-Theaters in Wien, gab, dem Vernehmen nach auf seiner Durchreise nach Deutschland und Russland, mit seinen drei Kindern, Karl, Melanie und Richard, vier musikalische Akademieen im Theater, welche leider weniger besucht waren, als es die gesammten Kunsttalente der Familie Lewy verdienen. Wir hörten darin den Vater mit seinen Kindern vereinigt in einigen recht dank-

baren Quatuors concertants für zwei Waldhörner, Harfe und Pianoforte, welche, da der Tonsetzer bei keinem derselben angezeigt war, vermuthlich Herrn Lewy's eigene Arbeiten sind, in dem wir einen sehr vorzüglichen Hornisten kennen lernten, der sich eben so sehr durch grosse Delikatesse, als posaunenartige Energie in den tiefern Tönen, wie durch den schönen Ton auszeichnet, den er seinem Instrumente abzugewinnen, und zu ergreifen wie zu rühren versteht; seine Embouchure ist vortrefflich, sein Umfang 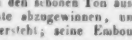 . Der älteste Sohn, Herr Karl Lewy, zeigte sich in Czerny'schen Variazionen über den Othello-Marsch, einem Divertissement von Thalberg und einem paar eigenen Kompositionen für das Pianoforte als gewandter Bravourspieler, den jedoch hie und da die brausende Jugend noch etwas zu hastig mit fortreisst. Die kleine Melanie bewährte auf der Pedalharfe keine so grosse Kunstfertigkeit, dagegen einen sehr zarten und netten Vortrag, und erregt schöne Hoffnungen für die Zukunft; aber der noch nicht neunjährige Richard hatte kaum einige Takte auf seinem Waldhorn geblasen — das im Vergleich zu seiner Kindergestalt wahrhaft kolossal erscheint — als er auch schon der Liebling des Publikums war. Einige Lieder mit Akkompagnement von Pianoforte und Waldhorn, von Kreutzer, Proch und Veit, gesungen von Mad. Podhorsky und Herrn Strakaty, und begleitet von Herrn Lewy und seinem Sohne Karl, bildeten die Gesangnummern; nur in dem Benefize-Konzert sang der musikalische Anfänger Herr Beck, dessen wir schon oben gedachten, mit schöner und bildungsfähiger Stimme eine Romanze von Donizetti, und ein Duett von demselben Meister mit Mad. Podhorsky.

In dem Konzert zum Vortheile der dürftigen Hörer der Philosophie spielte unser wackrer *Alexander Dreischock* Thalberg'sche Variazionen über: „*La ci darem la mano*" u. s. w. mit eben so erfreulicher Präzision und Sicherheit, als Leichtigkeit und Delikatesse. Auf Verlangen vieler Musikfreunde wurde das Finale aus J. S. Kittl's Jagdsinfonie wiederholt und sehr gut exekutirt, bis auf die Stelle, die blos mit 4 Hörnern, 2 Trompeten und einer Bassposaune instrumentirt ist, welche bei weitem nicht so präzis und feurig ging, wie bei der Produkzion des Konservatoriums. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war eben so lebhaft und beifällig, als bei der ersten Aufführung.

Das erste Konzert der *Tonkünstler-Gesellschaft*, welches im gräflich Waldstein'schen Saale mit einem Chor- und Orchester-Personale von 150 Individuen unter der Leitung des Herrn Dion. Weber Statt fand, hatte die besondere Tendenz, die alte Musik mit der neuen in Verein zu setzen, und brachte uns in chronologischer Ordnung ein Resumé der teutschen Tondichtkunst seit 50—60 Jahren. Den Anfang machte in ihrer klassischen Würde die Ouverture aus der Oper „Iphigenia in Aulis" von Gluck, und bestätigte im Ganzen den traurigen Erfahrungssatz, dass wir in der neuern Zeit nicht vorwärts geschritten. — Die Aufnahme war enthusiastisch. Ein Chor aus der „Alceste" musste, rein und vollstimmig besetzt, um so grösseren Effekt hervorbringen, als Gluck's eigentliche Stärke eben in den Chören liegt, die auch von den Tonsetzern unserer Tage nicht mehr mit jener Vorliebe und Sorgfalt gearbeitet werden, als in frühherer Zeit. Die Ouverture aus „Castor und Pollux," von Vogler stellt den Kampf mit den Söhnen des Aphareus vor, und der Trauermarsch bezeichnet den Moment wie Castor fällt, das Kampfgetöse fährt fort, bis Pollux den Bruder durch Ida's Tod rächt *). Die Ouverture ist höchst originell und interessirte besonders jene, die sie unter der Leitung des Tondichters zuerst kennen gelernt hatten. — Der Chor (Schlussfuge) aus Davidde penitente, von Mozart ist längst als die Königin der Fugen anerkannt, und der Berliner Korrespondent der „Neuen musikalischen Zeitschrift" scheint diese nie gehört zu haben, weil er Mozart und Haydn in kontrapunktischer Hinsicht unter Beethoven stellt! — Die Ouverture aus „Zaire" von Winter stand den Werken der ersten Heroen der Tonkunst nicht unwürdig zur Seite. Auch der Effekt war bedeutend, wenn sie auch einigen nervenschwachen Personen, die nahe am Orchester sassen, etwas zu energisch vorkommen mochte. Auf Zaire folgte Chor aus der „Schöpfung" von Haydn (der Schlusschor der zweiten Abtheilung), an welchen sich die Textvolle und gediegene Ouverture aus dem Drama „Faust" von dem vielseitigen Tonsetzer Ritter von Seyfried anschloss. Wenn der Vokal-Chor (Psalm) von L. Spohr bei den Unmusikalischen nicht die volle Wirkung wie die vorhergehenden Nummern hervorbrachte, obschon er mit der höchsten Präzision vorgetragen wurde, so dürfte der Grund dieser Erscheinung wohl in dem Umstande zu suchen sein, dass er das erste und einzige Musikstück ohne Orchesterbegleitung war. Den Schluss machte die Ouverture aus der Oper: „Die Macht des Liedes" von Lindpaintner, an sich ein wacker gearbeitetes Werk; wenn man dieselbe aber mit jener aus dem „Vampyr" und andern Arbeiten desselben Tonsetzers vergleicht, so sucht man umsonst nach einer geistigen Familien-Aehnlichkeit, und es scheint, dass er sich darin absichtlich dem modernen Zeitgeist anzuschmiegen suchte, so wie kein Zweifel bleibt, dass die Direkzion dieselbe zum Schlusstein dieses kunsthistorischen Konzertes wählte, um den Geist der modernen Musik im Gegensatze zur klassischen auf die sprechendste Weise zu bezeichnen. Die Antithese hätte noch pikanter werden können, wenn man sich nicht blos auf teutsche Musik beschränkt hätte. Z. 17.

*) Als Abbé Vogler seine Oper hier selbst dirigirte, liess er, um den Schlachtcharakter noch deutlicher zu bezeichnen, die Militärtrommel fortwährend die Ouverture akkompagniren.

Wien (Fortsetzung). Die Neuigkeiten der *Leopoldstädter Bühne* beschränkten sich auf folgende: 1) „Der Uebermüthige," allegorisches Zauberspiel von J. C. Böhm, Musik von Werle. Magere Variazion eines veralteten Thema's; überhaupt haben die personifizirten Tugenden, Laster u. s. w. ihre klägliche Rollen für immer ausgespielt. — 2) „Der Kobold," romantisch-ko-

misches Feenmärchen, mit Musik vom Kapellmeister Hebenstreit. Der beispiellose Erfolg des gleichnamigen Ballets hat Nacheiferung veranlasst; der Versuch war nicht unglücklich, obschon der momentane Erfolg einzig nur der brillanten Ausschmückung, den wunderschönen Dekorazionen, dem glänzenden Kostüme, den überraschenden Maschinerieen und allen jenen Uebeln, welche der Augenlust fröhnen, zuzuschreiben sein dürfte. Auch dem geschickten Pantomimenmeister Fenzel gebührt volles Lob für das reizende Arrangement des Ganzen, so wie der frappanten Tableaux der Aktschlüsse; wenn aber er selbst, der mit Recht so beliebte Repräsentant des Arlequin, dem Wagestücke sich unterzieht, mit Perrot's ätherischer Grazie zu wetteifern und dessen reinidealen Wellentanz in's Groteske umzugestalten, so heisst solches denn doch der Gönner Langmuth auf die härteste Probe stellen. Die Komposizion bringt, mit Beibehaltung mehrer Originalmotive, einige recht melodischgefällige Arietten und Couplets, welche durch den lebendigen Vortrag des Herrn Weiss und der Mad. Rohrbeck sich geltend machen. — 3) „Erkenne, fühle und bereue," oder „Frühling, Sommer, Herbst und Winter," Zauberspiel mit Musik von Werle. Es gibt Leute, denen sogar der liebe Herrgott nichts recht thut; — hier findet sich ein solcher verschrobener Selbstquäler, die verunglückte Kopie des Raimond'schen „Rappelkopf," der mit den Jahreszeiten so lange grollt, bis sie ihn durch ein *argumentum ad hominem* zur Vernunft bringen. — Ein hiesiges Blatt beurtheilte das saubere Machwerk mit Sallustischer Kürze: Der Dichter (?) *bereuet* allerdings, das Stück geschrieben zu haben; er *fühlt* die verletzende Schärfe der Kritik; allein er *schilt* sie ungerecht und kommt fast *niemals* zur *Erkenntniss*. — 4) „Der Diamanten-Fabrikant," oder „Der Millionär von 24 Stunden," lokales Schauspiel mit Gesang, Musik vom Kapellmeister Görgel. Die Elemente der Handlung sind weder neu noch wirksam, weder Interesse erregend noch die Aufmerksamkeit spannend; hingegen ist die Sprache geglättet und fliessend, so wie der Dialog und die Versifikazion eine gewandte Feder verrathen; freilich nicht ausreichend, wenn die unhaltbaren Gebrechen schon im Urstoffe liegen. — 5) „Lumpari Vagabundus," die über 100 Mal an der Wien wiederholte Posse von Nestroy, that auch hier ihre Schuldigkeit. — 6) „Der magische Stockzahn," oder „Die Wanderung in das Reich der Gegenfüssler." — 7) „Das unzertrennliche Kleeblatt," oder „Armuth, Reichthum und Weisheit," zwei Zauberspiele mit artiger Musik von Hebenstreit; — in beiden waltet das Fatum; in beiden wird Moral gepredigt; in beiden werden die Sünder gebessert und handgreifliche Späße heruntergerissen, wie gewöhnlich. Man sieht, hört, schmunzelt, wenn's hoch kommt, und — vergisst. — 8) „Die Zauber-Ratschen," oder „Zu ebener Erde und im Keller," Pantomime von Fenzel, Musik von verschiedenen Meistern. Die Materie ist erschöpft; die Ideen sind ausgegangen und nicht wiedergekommen; das Erfindungsvermögen hat fallirt und vollends Bankerott gemacht. Was immer neu aufgetischt wird, ist lange schon da gewesen und auch wohl noch besser. Die Pantomime sollte einige Jahre über ausruhen und sich Kräfte sammeln.

Das *Josephstädter Theater*, an Fleiss und Regsamkeit mit seinen Nebenbuhlern rastlos und überwiegend wetteifernd, brachte in die Szene: 1) „Adelaide," oder „Zehn Jahre aus dem Leben einer Sängerin," skizzirtes Zeitgemälde mit Musik von Scutta; obschon bekannt von der Nachbarbühne her, füllte dennoch vortheilhaft einige Abende durch das immer lobenswerthe Ensemble, vereint mit den gemeinsamen Bemühungen der Hauptfiguren, der Damen Jäger und Zöllner, der Herren Wallner und Feichtinger. — 2) „Antonio Grimaldi," Oper von Donizetti. Warum der Original-Titel: „Marino Faliero," abgeändert wurde, ist nicht klar. Der Tonsetzer hat sich selbst und Andere allzuhäufig bestohlen, um das allgemeine Interesse bleibend an sein Werk zu fesseln. So galt denn der gespendete Beifall grösstentheils nur den Darstellenden, worunter wir vorzugsweise Dem. Leeb, Herrn Mellinger und den jungen, vielversprechenden Baryton Hofmann nennen. Herr Binder, dessen Laufbahn bereits ihre Endschaft erreicht zu haben scheint, gastirte in der Tenor-Partie, wurde aber, was ihm öfters zu passiren pflegt, gleich anfangs heiser und musste zunächst durch Herrn Erl ersetzt werden. — 3) „Die Zauberperlen," oder „Nimmersatts Wanderung im Lande der Weisheit." Zu bedauern waren sämmtliche Darsteller, das dritthalb ewige Stunden gelangweilte Publikum, Kapellmeister Proch, der Talent und Zeit fruchtlos versplitterte; und endlich die Direkzion, welche für bedeutende Opfer wohl kaum die baaren Auslagen hereinbrachte. — 4) „Harlekin und Colombine auf den Alpen," oder „Der Zaubergarten," Pantomime nach Schlothauer von Reinold; ein alter, noch nach drei Dezennien nicht ungern gesehener Bekannter, welcher zugleich den Beweis liefert, dass die Nachkommen tapfer daraus fouragirt haben. — 5) „Norma." Diese jedenfalls ungewöhnliche Kunstmittel ansprechende Bellini'sche Oper zur Darstellung zu bringen, war eine vielleicht allzugewagte Aufgabe; dies wohl drängte sich wohl jedem Anwesenden unwillkürlich auf, und hatte jene wohlwollende Nachsicht zur Folge, welche den gut gemeinten Willen für die That selbst hinnimmt. Dem. Leeb, Norma, und Dem. Eder, Adalgisa, leisteten das Möglichste; Herr Hofmann entwickelte als Orovist sein wundervoll klangreiches Stimmorgan; dagegen hatte Herr Erl mit unübersteiglichen Hindernissen zu kämpfen; ja, man durfte gar nicht einmal Wild's gedenken, um alle Blössen dieses Sever zu gewahren. — 6) „Die Reise nach der blauen Insel," Original-Zaubermärchen, mit Musik von Heinrich Proch, erfreute sich des entschiedensten Beifalls, der fortwährend noch wächst; und man kann dieser *pièce à tiroir*, woran die liberale Direkzion namhafte Kosten verwendete, und welcher zugleich eine gut ausgeführte Idee zu Grunde liegt, dauernde Existenz prophezeihen. — Im Don Juan, Nachtlager, Fra Diavolo, Barbier, Castell von Ursino, in der „Ballnacht" und „Nachtwandlerin" gastirten Herr Wächter aus Dresden, Bustmayer aus Braunschweig, Kreipl aus Pesth (beide Tenoristen), und Dem. Dielen, sämmtlich mit günstigem Erfolge; letztgenannte ist seither in fixes Engagement getreten. — Auch hier wurde der lustige „Lumpari Vagabundus" als Benefiz-Stück eingeschoben, und

„den grossen Vortzug haben, dass wenn sie „auch die Ursache des Uebels nicht weg„nehmen kann, sie doch die Empfindung „desselben suspendirt.“

Recensionen.

1) *Variations tirées des derniers Quatuors de Mr. Joseph Haydn, arrangées pour le Clavecin ou Pianof. par Mr. l'Abbé Gelinek.* à Vienne, chez Jean Cappi. (Pr. 24 Xr.)

2) X *Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur une pièce tirée du Ballet d'Alceste, composées et dediées à Madem. Casentini par Mr. l'Abbé Gelinek.* à Vienne, chez Jean Cappi. No. 14. Pr. 1 Fl.)

3) *Grand Trio pour le Clavecin ou Pianoforte avec un Violon et Violoncelle, composé et dedié à Madam. la Baronne Emilie d'Asch, par Mr. l'Abbé Gelinek, Oeuv. 27.* à Vienne, chez Jean Cappi. (Pr. 2 Fl.)

Das sind die neuesten Produkte dieses nicht unbekannten und geschickten Komponisten. No. 1. gehört eigentlich nicht hieher; die Var. sind nämlich nicht, wie man nach dem Titel vermuthen könnte, aus Haydns neuesten Quartetten gezogen, sondern es sind Variat. Haydns in einem dieser Quartetten, ausgezogen, arrangirt, für das Pianoforte. Die Var. sind sehr schön und bekannt, der Auszug ist recht gut gemacht; es ist wenigs verlohren gegangen, und, wie es hier zusammengestellt ist, lässt sich alles ziemlich gut auf dem Pianoforte vortragen.

No. 2. hat nur ein fremdes Thema, die Var. sind von G. Sie sind mit Geschicklichkeit und Erfahrung geschrieben, obschon ohne ausgezeichnete Originalität, und bleiben in Geist und Manier frühern Var.Sammlungen dieses Verf. ähnlich. Sie können als gute Uebungsstücke für Klavierspieler, die schon eine nicht unbeträchtliche Fertigkeit erlangt haben und deren noch mehr erringen wollen, empfohlen werden; denn ohngeachtet nicht wenig eben modisch gewordene Prunkfiguren für Virtuosen vorkommen — wie z. B.:

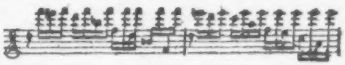

so ist doch nichts gerade gegen die Hand und das Instrument.

Mit No. 3. hat es der Verf. ernsthafter genommen. Das Trio hat, wie sich der Musiker ausdrückt, mehr Gearbeitetes, und, besonders das erste Allegro, eine gute Ausführung der Hauptideen. Nur sollte dieser, so wie viele andere Komponisten, bedenken, ob denn auch die von ihnen künstlich ausgeführten Gedanken einer solchen Ausführung werth wären. So ist es, dem Rec. wenigstens, eine Pein, in gar mancher Kirchenmusik einen wenig bedeutenden Satz, der allenfalls, als Zwischensatz flüchtig berührt, sich hätte leidlich hören lassen, zu einem Fugenthema erhoben und nun durch alle Künste des Fugensatzes durchgeführt zu hören; und ihm fällt allezeit jenes Wort des Franzosen über den Eyerkuchen beym Donnerwetter ein. Weniger, aber denn doch einigermassen ist es derselbe Fall bey freyerer Ausführung der musikal. Ideen in Instrumentalmusik, wie die vorliegende. Es giebt freylich wohl eine sehr angenehme Weise, an sich unbedeutende Ideen kontrapunktisch und künstlich durchzuführen; es ist aber die humoristische, in welcher J. Haydn so einzig ist, und wo Einem, selbst bey dem seriösesten Schein, das Bewusstseyn bleibt, es sey doch nur Scherz damit. Wer davon Beyspiele haben will, die man gleich bey der Hand haben kann, der vergleiche mehrere Finale oder die meisten sogenannten Menuetten in Haydns neuern Sinfonien, oder den, gerade in dieser Rücksicht, allerliebsten

die wirksame Besetzung der drei Handwerksbursche durch so routinirte Mimen, wie die Herren Buel, Feichtinger und Wallner, verschaffte ihm die freundlichste Aufnahme.

Indem wir nunmehr zu den Konzerten uns wenden, beziehen wir uns auf No. 20 d. Blätter, in welcher Liszt's unerwartete Hierherkunft und Aufnahme bereits besprochen wurde, und nehmen den Faden da wieder auf, wo er dort endigte. Liszt gab, nach dem Benefize für die unglücklichen Bewohner der Nachbarstädte Pest und Ofen, noch 6 Konzerte und eine Soirée musicale, deren jedes im Durchschnitt 16 bis 1800 Silber-Gulden einbrachte; dann spielte er zweimal in der Antichambre vor dem allerhöchsten Hofe, eben so oft für wohlthätige Zwecke und zum Vortheile einer durchreisenden Sängerin; in den ersten Familienzirkeln der Residenz, bei vielen Künstlern, in den Ateliers der vorzüglichsten Instrumenten-Verfertiger und in seiner eigenen Stube; denn dem kindlich gemüthlichen Jüngling ist es nicht gegeben, ungefällig zu sein, sich wichtig zu machen und preziös zu thun; nur ein leise hingeworfener Wunsch eines gerade anwesenden Kunstfreundes, und er sitzt auch schon fest am Piano, und fantasirt dem einzigen, hochentzückten Zuhörer eine Stunde lang vor, ohne des Aufhörens zu gedenken. Das Ausserordentliche einer solchen Erscheinung erheischte natürlicher Weise auch ungewöhnliche Vorkehrungen. Haslinger's Offizin war tagtäglich von Abonnenten gleichsam belagert; Alles drängte, geizte und kabalirte, um nur Eintrittskarten zu erobern; jedes Winkelchen des Saales, sogar das ganze, nöthige ausgeräumte Orchester musste in Sperrsitze verwandelt werden und war so vollgepfropft, dass kaum der unumgänglich erforderliche Raum für den Künstler und sein Instrument übrig blieb. Da sitzt denn dieser mitten im auserlesenen Damenkreise, ein Juwel im Juwelenkranze, bald links bald rechts konversirend mit der ihm eigenen Naivetät und jener in den Salons der Pariser Welt gewonnenen Tournure; und eben darin liegt der namenlose nie gekannte Reiz; der höchste Adel fühlt heimisch sich darin; es ist kein öffentliches Konzert mehr, sondern eine Assemblée geladener Gäste zum reinsten Kunstgenusse, wo Einer den Andern kennt, wo theilnehmende Freude aus jedem Auge erglänzt, wo Alle derselbe Zweck vereint, und eben dieses Ziel sogar die Verschiedenheit der Stände ausgleicht. Jetzt aber greift der Meister wieder in die Saiten, und wie auf Neptun's Machtgebot ebnet sich das tosende Meer und Grabesstille kehrt zurück. Er greift in die Saiten, jetzt Klänge aus ihnen zaubernd, welche, ähnlich einem vom Frühlingshauche durchwehten Rosenhaine, mit üppiger Wonne erfüllen, — dann wieder solche, die gleich dem brüllenden Donnersturm und dem das rabenschwarze Nachtgewölke schlängelnd durchzischenden Blitzstrahl, Entsetzen und Grauen verbreiten. Liszt erscheint als Chamäleon; ein wahrer musikalischer Shakespeare; gleich gross und unerreicht im Zarten und Anmuthvollen, im Grossen und Erhabenen, im Süssschmeichelnden und gewaltsam Erschütternden, im Scherz und Ernst, in Sehnsucht und Schmerz, im Kothurn wie im Sokkus; seine geistige Uebermacht, das Genie's Prometheusfunke hat des Klaviers abgesagte Feinde zu Proselyten gemacht; das Instrument ist durch die Tiefe der Empfindung sein Sklave geworden: er bändigt es mit unwiderstehlicher Allmacht und zwingt es zum Singen, wie Keiner noch vor ihm *). Was er während seines kurzen hiesigen Aufenthaltes öffentlich vortrug, lässt sich allerdings namentlich angeben; auf das Wie? müsste man freilich die Antwort schuldig bleiben. — Mit einer jeden Meister speziell karakterisirenden Eigenthümlichkeit spielte er von Beethoven: die As dur-Sonate; jene in Cis moll und das B dur-Trio; — von Hummel: das Septett in D moll; — von Schubert: mehre Lieder, mit eingetragener Singstimme arrangirt; von eigener Komposizion: 1) Fantasie über ein Paciniʼsches Thema; 2) *La Serenata e l'Orgia*; 3) *Reminiscences des Hugenots*; *De la Juive*; *Fantaisie (sur une melodie suisse)*; *Rondeau fantastique*: „*Yo que soy el contrabandista*; *Hexaméron*; *Variations brillantes sur la Marche de Puritains*; *Etude* in As; *Galoppe chromatique*; — von Rossini: die Ouverture von Wilhelm Tell; Il marinari und La Tarantella, aus dessen Soireen übersetzt; — von C. Czerny: die Sonate in As; — Etuden und Fugen von Moscheles, Chopin, Kessler, Händel und Scarlatti; — von Berlioz: *Fragments de la Sinfonie fantastique*: a) *Scène du bal*; b) *Marche de supplice*; — von K. M. v. Weber, nebst dem auf Verlangen noch einmal wiederholten Konzertstück (F moll), dessen „*Invitation à la Valse*," und zwar mit solch hinreissender Energie, dass er dem tausendstimmigen Da capo-Rufe nicht widerstehen konnte, nochmals begann, — aber blos einen Gedanken des Mittelsatzes erfasste und diesen in seiner Weise bearbeitete; in den originellsten Formen, vom leisesten Verschmelzen zum überwältigenden Riesenanschlag; mit dem unbegreiflichen Ineinandergreifen der Finger und pfeilschnellen Durchkreuzen der Hände; — mit der eigenthümlichen Anwendung der Pedale, Verdoppelungen, Oktaven- und Dezimen-Läufe, sein Thema so vielseitig wundersam gestaltend, bis der auf's Höchste gespannte, nimmer zu zügelnde Enthusiasmus der Hörer alle Dämme durchbrach und mit lautaufjauchzendem Jubel Luft sich machte, welcher den in seine Fantasieen versunkenen, Alles um sich her vergessenden Tonsetzer fast gewaltsam emporrüttelte, der urplötzlich wie aus dem Traum erwachte, rasch mit einem Dissonanz-Akkorde abbrach, erschrocken, ja verwundert aufblickte und jetzt erst Zeit, Ort und seine Umgebung wiederzuerkennen schien. — Trotz so vieler, anstrengenden Kunstleistungen begleitete er doch selbst die meisten, als Intermezzo's vorgetragenen Gesänge so innig zart nüançirt, so gesang- und ausdrucksvoll, so tief eindringend, und des Meisters geheimste Intentionen in's verwirklichte Leben rufend, dass man nur diesen zauberischen Zefirklängen lauschte, und darüber die Verdienste der eigentlichen Hauptpersonen beinahe unbeachtet liess. — Dem Selbstgeständnisse zufolge hat Liszt erst hier in Wien die wichtige Erfahrung gemacht, dass seine Kunst, nebst Ruhm und Ehre, auch bedeutende pekuniäre Vortheile

*) Das Letzte ist seltsam; aber wir hörten ihn noch nicht.
Die Redaktion.

einzubringen befähigt sei, nachdem er bisher in Frankreich sich grösstentheils blos zum eigenen und gesellschaftlichen Vergnügen produzirte. Die reichlichen Einnahmen dienten ihm jedoch nur als Mittel zu verborgenen, edlen Zwecken; er übte im Stillen so manche Segen bringende Wohlthat, unterstützte grossmüthig Darbende beschenkte seine Freunde mit werthvollen Andenken und gab mehre glänzende Fêten, denen Fürsten, Grafen, Excellenzen, Staatsdiener, Musiker, Literaten, Maler und Kunsthändler, durch die Bande geselliger Freuden vereint, beiwohnten; welche denn gegenseitig wieder in den geschmackvollen Dommayer'schen Etablissement zu Hietzing ein glänzendes Diner veranstalteten, wobei ächter Sillery in Strömen floss, Saphir seiner poetischen Ader freien Lauf liess und improvisirte Toaste allen Anwesenden zubrachte. — Dort wurden denn auch Pläne für die noch zu gebenden Soireen entworfen; weil nun aber schon des nächsten Tages sehnlich erwartete Briefe aus Italien anlangten, welche des Künstlers schleunige Rückkehr unerlässlich machten, so musste deren erste, den 25. Mai, Abends 10 Uhr, zugleich auch die letzte bleiben. Kurz vor Mitternacht versammelte sich noch einmal die Elite seiner Bewunderer im Hotel zur Stadt Frankfurt, und die Purpurstrahlen der aufgehenden Sonne begrüssten den freundlichen Wirth sammt seinen fröhlichen Gästen. Diese fuhren am kommenden Nachmittag voraus auf die erste Poststazion Neudorf, um den im Eilwagen daher Rollenden unerwartet zu bewillkommnen, und während des Umspannens mit einem kleinen Valete zu begrüssen. Kriehuber entwarf noch mit flüchtigen Konturstrichen den Scheidenden Konterfei im Reisehabit, jeder setzte seine Namensunterschrift darunter, und der Lithograph machte sich anheischig, als Erinnerungsdenkmal die Skizze nebst allen Facsimile's auf Stein zu verewigen. Endlich aber schlug die Trennungsstunde, Aller Augen herbe Thränen der Wehmuth erpressend, einzig nur versüsst durch den Trost des baldigen Wiedersehens, — denn Liszt versprach mit Hand und Mund, im Herbste, nach der Mailänder Rückkehr, einen zweiten längern Besuch, das Projekt eines Abstechers nach Peath damit vereinbarend, um seinen so schwer bedrängten Landsleuten an Ort und Stelle persönlich Hülfe zu bringen. Der Himmel schenke Gedeihen dem frommen Vorsatze, und geleite auf all' seinen Wegen und Siegen den seltenen Künstler-Jüngling, der auch durch Herzensgüte, liebenswürdige Bescheidenheit, sittliche Bildung und anspruchloses Benehmen zum leuchtenden Vorbilde dienen kann. —

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Am 3. d. wurde in der Schlosskirche zu *Wittenberg* ein grosses Musikfest unter des Kapellmeister Dr. *Friedr. Schneider* Direkzion gefeiert. Von 12 bis gegen 2 Uhr fand daselbst die Aufführung des allgemein anerkannten Oratoriums „Absalon" von Frdr. Schneider Statt. Den Kern der ausübenden Musiker bildete die ganze Kapelle und Singakademie aus Dessau, an welche sich noch namhafte Wittenberg'sche Musiker und Musikfreunde angeschlossen hatten. Die Solopartieen hatten die beiden Fräul. Rust und Brückner und die Kapellsänger Diedicke und Krüger übernommen. Man kann sich also schon denken, dass die Darstellung zu den vortrefflichen gehört haben wird. Sie war es auch eben so sehr, als die Aufnahme des Werkes von Seiten der Zuhörer. Schade war es nur, dass die Kirche zu viel Resonanz hat. Erst nach der Aufführung wurde das Festmahl gehalten, wobei es nicht an Toasten noch an Fröhlichkeit fehlte. Dass es zweckmässiger ist, die Musikaufführung dem Mahle vorausgehen zu lassen, leuchtet ein. Der zweite Festtag brachte, wie gewöhnlich, ein grosses Konzert, hier im Lokale des Herrn Meinert. Der Saal war von Zuhörern überfüllt. Alles ohne Ausnahme wurde mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. Man gab die Jubel-Ouverture von K. M. v. Weber, die Ouverture über den Dessauer Marsch von Frdr. Schneider und Beethoven's C moll-Sinfonie. Die Violoncellisten Drechsler und Bernh. Schneider liessen sich in einem Duo von J. J. F. Dotzauer hören (noch Manuskript); L. Maurer's Konzert für 4 Prinzipal-Violinen trugen die Herren Lindner, Bartels I und II und Appel vor; ein Concertino für Klarinette von K. M. v. Weber blies Herr Tausch. Unter den Gesangstücken, welche die Menge der Versammelten erfreuten, waren 2 Lieder neu, eins mit Begleitung des Pianoforte und Horns von Frdr. Schneider, vorgetragen von Herrn Krüger, das andere mit Pianoforte und Violoncell von Appel, gesungen von Herrn Diedicke. Beide genannte Sänger der Dessauer Kapelle gaben noch das grosse Duett aus Wilhelm Tell zum Besten und Fräul. Rust eine Konzertarie von Mozart. Das Fest erfüllte seine Zwecke in jeder Hinsicht.

In *Leipzig* trat Fräul. *Sophie Löwe* am 14. d. als Somnambula, am 15. als Norma, am 17. als Madelaine im Postillon von Lonjumeau auf, welche Vorstellung am 19. auf vielfaltiges Verlangen wiederholt wurde. Das Theater füllte sich bei jeder Gastrolle der vielgenannten und beliebten Sängerin immer mehr. Im Spiel und Gesang leistete sie wirklich Ausgezeichnetes. Mehr als in der ersten gefiel sie in den beiden letzten Rollen. Viele Hörer halten die Norma für ihre vorzüglichste Leistung, so bereitwillig und allgemein auch ihre Vorzüge als Madelaine anerkannt und gefeiert wurden. In beiden Opern wurde die geehrte Sängerin wiederholt stürmisch gerufen. In der Norma wurde das Fräulein besonders trefflich von dem übrigen Personale unterstützt, was im Ganzen auch von den Aufführungen des Postillons zu rühmen ist. Der hier neue Tenor, Herr *Schmidt*, irren wir nicht, früher in Breslau, erhielt als Sever und Postillon gleichfalls lebhaften Beifall, und mit Recht. Stimme, Gesang und Spiel sind gut. Dem gefeierten Fräul. Löwe wurde ausser den Auszeichnungen im Theater nach Beendigung ihrer Gastspiele eine Abendmusik von Sängern gebracht.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. № 36. 1838.

Neue Operntexte.

Nicht selten ist die Klage über Mangel an neuen Opernbüchern. Wir halten es daher für Pflicht, die Komponisten mit einem neuen Verfasser solcher Bühnenstücke bekannt zu machen, von dessen Arbeit uns 2 Manuskripte vorliegen, für welche der Dichter Tonsetzer sucht, die sich mit ihm darüber verständigen wollen. Es sind: „*Bertha oder die einsame Burg*," historisch-romantische Oper in 3 Aufzügen (nach einer deutschen Volkssage gedichtet) von *J. D. Anton* — und: „*Die Verbannten oder die Rumney-Höhle*," *Opera semiseria* (Original) in 3 Aufzügen. Vom Demselben. Der Verf. ist Grossherzogl. Hessischer Kammermusikus in Darmstadt, Herausgeber des „Minnesängers" (bei Schott in Mainz) und Verfertiger eines neuen Textes auf Mozart's Musik zu Così fan tutte, nach welchem die Oper auch bereits in Frankfurt a. M. zur Aufführung kam. — Damit die Komponisten einigermaassen sehen, wie der Mann seine Texte zusammensetzt, geben wir ihnen eine Skizze der Oper „Bertha" in möglichst kurzen Umrissen.

Personen: Heinrich der Finkler, deutscher Kaiser; Bertha, dessen Tochter; Graf von Altenburg; Jaroslaw, Prinz von Böhmen; ein alter Eremit; Konrad, Graf Altenburgs alter Knappe; Benno, des Grafen 5jähriger Sohn; des Kaisers Kämmerling; Ritter, Knappen, Jäger, Hofdamen, Volk, Pagen, Wappenherolde, Elfen. — Die Handlung ist theils im Schlosse des Kaisers, theils im Thüringer Walde und auf Graf Altenburgs Veste. — Die erste Szene im grossen prachtvollen Saale des kaiserlichen Schlosses. Der Kaiser auf dem Throne, Bertha ihm zur Seite, ihr zunächst Pagen mit den Turnierpreisen auf Sammtkissen, dann Hofdamen. Prinz Jaroslaw mit seinen Rittern, Graf Altenburg u. s. w.; alle in Turnierrüstungen. Die beiden genannten erhalten die ersten Preise aus Bertha's Hand, die andern Schärpen von den Hofdamen (es kann Ballet dabei sein). Der alte sohnlose Kaiser sagt seine Bertha dem Prinzen zu; der Graf und dann Bertha bekennen ihre Liebe, worüber der Vater und der Prinz entrüstet sind, befehlend, den Grafen, der das Schwert zieht, in den Kerker zu werfen. Bertha wird von ihren Frauen weggeführt; der Graf erreicht fechtend gegen die Ritter den Balkon und springt hinab; die Ritter eilen mit gezogenen Schwertern in Hast hinaus, der Kaiser traurig in sein Gemach. Zweite Szene: Bertha auf ihrem Zimmer fleht die Gottheit um Hilfe für ihre Liebe, die gern dem Throne entsagt und mit dem Geliebten zu sterben vorzieht. Dritte Szene: Der Vater und der Prinz treten ein. Umsonst sucht sie Beide zu bewegen; der Kaiser droht mit dem Fluche, erschrocken sagt sie Gehorsam zu, worüber sie nach Beider Entfernung trostlos ist. In der vierten Szene kommt der Graf in seinen Mantel gehüllt, mit dem Schwerte bewaffnet durch die verborgene Thüre zur Geliebten, singt seine Todesverachtung und will sie befreien. Bertha schwankt. Da zündet er mit einer von der Wand gerissenen Fackel das Gemach an und trägt die Geliebte fort. Das Theater verwandelt sich. Im Schlosshof versammelt sich eilig das Volk, auf der Seite das brennende Gebäude. Der Kaiser beklagt kurz sein armes Kind und verspricht dem, der sie ihm lebendig bringt, das höchste Erdenglück. Der Prinz will sie retten; der Brand greift um sich, die Retter eilen zurück, das Gebäu stürzt zusammen, das Volk klagt. — Der zweite Akt beginnt mit einem Jagerchore aus dem Jagdlager des Kaisers im dunklen Eichenwalde. Der Kämmerling ermahnt zur Ruhe, bis der Kaiser, der seine Tochter nicht vergessen kann, von dem Eremiten wiederkehrt, den er in schlichter Jägertracht zu befragen ging. In der Felsenwohnung hört man den alten Einsiedlers frommen Gesang; er gedenkt dann sprechend des kaiserlichen Grames, der nicht eher schwinden wird, als bis er seine Rache aufgibt. Der Kaiser tritt ein als Jäger, um Rath und Segen bittend. Der Alte segnet den Herrscher, wenn er auf frommen Wegen geht, und verspricht ihm, dass er heute seine Tochter wiedersehen soll, die am Leben ist. Er gebietet dem Kaiser schweigende Mässigung, wenn er ihr Schicksal ihm im Bilde zeigen solle. Bei feierlicher Harmonie öffnet sich der Hohle Hintergrund in Gewölk gehüllt, aus welchem sich eine kleine Felsenburg erhebt, vor welcher Altenburg und Bertha in einer Rosenlaube sitzen, zu ihren Füssen ein 5jähriger Knabe. Das kurze Entzücken des Kaisers geht in Rachegesang gegen den Grafen über. Er stürzt endlich mit gezogenem Schwerte gegen das Bild, das unter Blitz und Donner schwindet. Verwandlung in den Platz vor Altenburgs Schlosse, wo Konrad mit dem muthigen Knaben spricht und ihn um das Lied von Kaisers Töchterlein bittet, damit unterdessen der Jägertross vorüberziehe. Ein alter Mann steigt zur Burg, Benno ist freundlich; der Kaiser ahnet den Enkel; Konrad geht, den Mann zu melden. Im Zimmer der Burg tröstet Altenburg seine Bertha, die der Kummer ihres Vaters am Tage, wo sie mit dem Geliebten entfloh, schwer ängstet. Ihr

Gemahl verspricht ihr, sie soll den Vater sehen. Im Finale meldet Konrad den Wanderer, der ihn selbst sprechen will. Der Graf erschrickt und ist auf Mord gefasst, ehe er sein Weib verliert. Der Kaiser gibt sich zu erkennen; Altenburg und Konrad prallen erschrocken zurück, Bertha stürzt zu des Vaters Füssen, der ihr verzeihen will, wenn sie ihm folgt. Bertha ist entschlossen, es nur mit Mann und Kinde zu thun. Der Kaiser flucht ihr. Konrad geht, schnelle Hilfe seinem Herrn zu holen; Altenburg legt sein Geschick in der Gemahlin Willen. Der alte Kaiser zieht sein Schwert, die Tochter zu durchbohren; Konrad mit den herbeieilenden Knappen halten ihn ab. Der Kaiser ist von Rache gegen den Grafen erfüllt. Da hört man Jagdhörner. Heinrich lässt am Fenster einen langen Ruf seines Hifthorns ertönen. Chor von aussen und in der Burg. Der Vater schleudert die Tochter von seinen Füssen und eilt hinaus, gefolgt von Konrad und den Knappen. Bertha sinkt in Ohnmacht, Altenburg und der Kaiser auf ihre Knie. — Den dritten Aufzug leitet im dunklen Eichenwalde bei Vollmondschein der Elfenchor ein, bis sie sich vor Menschentritten hinter ihre Eichen bergen. Der Eremit ruft sie zum Dienst herbei, durch ihre Macht ein gutes Werk zu vollenden. Sie gehorchen, sagen Hilfe zu, und als der Hahn kräht, schwindet Alles unter dumpfem Donner u. s. w. Das Theater verwandelt sich in einen Platz vor Altenburgs mit einer Brustwehr versehenen Burg, vom Kaiser belagert. Der Kämmerling erzählt von der Treue Bertha's gegen Mann und Kind trotz allem Drohen des trauernden Kaisers, der zu stürmen befiehlt, Alle dem Tode weihend, nur die Tochter zu schonen. Kriegerchöre von aussen und innen. Der Sturm mit brennenden Fackeln hebt an; Waffengetöse; ein Gebäu im Innern der Burg brennt; Bertha mit Gemahl und Sohn zeigt sich auf der Brustwehr, dem Vater zurufend: „Haltet ein!“ Der Sturm schweigt. Der Kaiser bietet ihr Verzeihung; ihr Gemahl ermahnt sie selbst, ihn zu verlassen, was sie nicht will. Der Kaiser heisst den Sturm neu beginnen; Bertha nimmt Abschied von ihm und alle drei stürzen sich vereint auf der Seite hinab. Blitz und dumpfer Donner. Die Krieger singen Weh; der alte Kaiser stürzt auf seine Knie und will nun gern Allen vergeben, fühlend, dass er solcher Liebe Band nicht trennen durfte. Der Eremit tritt auf, dem Kaiser Heil zu künden, der seinen Hass besiegt. Ein unsichtbarer Elfenchor erschallt. Man erblickt die drei Liebenden lebend in einer Rosenlaube; der Eremit führt sie unter einem *religioso* dem Kaiser zu, der sie umarmt. Freudenchöre, auch Konrad's und seiner Knappen, die aus dem Burgthore treten, beschliessen mit dem Preise treuer Liebe.

Wer von den Tonsetzern darauf eingehen möchte, wende sich an den Textverfasser, welcher auch zuverlässig zu etwa gewünschten Aenderungen einzelner Szenen seine Hand bieten wird. Es ist in solchen Werken nothwendig, dass sich Dichter und Komponist mit einander bis auf Kleinigkeiten verständigen. Herr Anton wird die Manuskripte gern zur Ansicht liefern und dürfte sich auch sehr wahrscheinlich bereitwillig zur Abfassung neuer Opernbücher finden lassen. Wir glauben mit dieser Anzeige manchen Komponisten einen Dienst erwiesen zu haben.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Deuxième Concert pour le Pianoforte avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 40. *Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.* Pr. av. Orch. 3 Thlr. 16 Gr.; av. Quat. 2 Thlr. 8 Gr.; p. Piano seul 1 Thlr. 16 Gr.

Es gibt im Allgemeinen zweierlei Gattungen unter den Konzerten, wie beinahe in allen Musikwerken, nur bei Konzerten und Bravourwerken überhaupt, sobald sie mit Begleitung mehrer Instrumente versehen sind, mit weit grösserem Rechte, nämlich solche, welche die Solostimme als einzige Herrscherin betrachten, der das Orchester oder die begleitenden Instrumente nur dienend, sie unterstützend, in gehorsamer Abhängigkeit zur Seite gehen, und solche, wo das Orchester zu voller Selbständigkeit erhoben ein gewichtiges Wort, einflussreich zum Besten des Ganzen mitzusprechen hat, wo Beide so zusammengehören, dass Eins ohne das Andere wenig vermag, wo Beide für einander ohne herrschsüchtige Anmaassung sich durchdringen und erst im Verein ein allseitig tüchtiges Ganze bilden. Konzerte der letzten Art schufen vorzüglich, wie bekannt, Mozart und Beethoven. Der Abstand zwischen der ersten und zweiten Art ist bedeutend genug, so dass eine nicht kleine Stufenfolge dazwischen besetzt werden kann, bald der ersten bald der zweiten Art sich näherad, ohne sich der ersten oder der letzten völlig anzuschliessen. Wollte man über die Grenzen beider Arten sich in genaue Marken einlassen, so würde dies, wie bei Grenzstreitigkeiten fast immer, einen schlimmen Kampf geben, der viel Mühe und Noth, aber wenig Nutzen brächte. So wie aber der Herrscher, soll er nicht blos den leeren Namen führen, überall der Erste bleiben muss, so muss auch stets dem Bravourinstrumente ein namhafter Vorrang verbleiben, selbst in der zweiten Art, so dass es fühlbar an der Spitze des Ganzen steht, die Hauptbewegung von ihm ausgeht und aller Glanz der Masse ihm zur Verherrlichung dient. Das Monarchische, was in dieser Form die Oberhand behalten muss, würde sonst aufgehoben und in ein Republikanisches verwandelt, wodurch die ganze Musikgattung, in welcher es hauptsächlich auf den Glanz des Hervorragenden abgesehen sein soll, vernichtet würde. — Wie weit aber dieser Alles leitende Herrscherglanz Rechtens ist, wie weit das Orchester einerseits sich unterordnen, andrerseits als selbständige Gewalt eingreifen darf, ohne das Verhältniss zum Herrscher zu beeinträchtigen, darin werden eben die Ansichten so lange verschieden bleiben, so lange die Neigungen hier mehr dem Monarchischen, dort dem Republikanischen sich zugewendet haben. — Wem für diese Musikgattung das Bild, das sich jedoch in mehren Werken selbst rechtfertigt, zu hoch gestellt schiene, der steige zum wohlhabenden Familienleben herab; wird er den Vergleich des Solospielers mit dem Hausherrn und dem Orchester

mit der Hausfrau anerkennen, so sind wir einerlei Meinung. Dabei fällt uns, als hier sehr bezeichnend, Marxsens Wunsch wegen der Ehefrau ein: *Sit non doctissima conjux.* Setzen wir diesem zu: Sei sie aber noch nicht einfältig, vielmehr im Kopf und Herzen gebildet, heiter und rührig, — so wäre nach unserer Ueberzeugung das Verhältniss im Allgemeinen so weit bestimmt, als es sich vernünftiger Weise bestimmen lässt.

Das hier zu schildernde Konzert gehört zur zweiten Art, d. h. es sieht das Orchester nicht blos als dienende Masse an, sondern macht ihm eine Gewalt geltend, die dem Solospiele sich in Anmuth und Würde zur Seite stellt. Es will also nicht blos ein Bravour- und Glanzstück für den Pianofortespieler, sondern es will ein Musikstück sein, worin sich Beide (Orchester und Soloinstrument) der Idee unterordnen und erst dadurch Eins dem Andern. Das *All. appassionato*, $^6/_8$, D moll, verschmilzt beide Gewalten gleich von vorn herein so, dass sie wie in einem Gespräch in kurz wechselnden Sätzen sich antworten, dann im ersten grössern Solo verschieden in einander greifen, doch so, dass dem Solo sein Brillantes bleibt, ohne dass die Hauptkraft allein in dasselbe gesetzt wird. Nur kurze Zeit wendet sich der Satz in D dur, mit einem rauschenden Solo in D moll abschliessend, was das Orchester noch kräftig bestätigt, unmittelbar darauf aber durch eine einfache Uebergangsmelodie, C moll mit D dur für jeden Akkord in 2 Takten wechselnd und den Abschnitt wiederholend, anschlägt, welche das Soloinstrument ergreift und in den Septakkord auf *F* zum Uebergang in das Adagio, $^3/_4$, B dur, länger ausgeführt leitet. Selbst in diesem Anhangsgedanken bestätigt sich das Verhältniss getheilter Herrschaft zwischen Solospiel des Hauptinstruments und des Orchesters. Dasselbe zeigt sich im getragenen zweiten Satze, in welchem die Melodie selbst eigenthümliche Wendungen durch gefälligen Anschmiegen an besondere Zwischenharmonieen zu gewinnen scheint, worauf das Pianoforte stets in gebrochenen Akkorden das einfach Melodische umschmückt. Der Schlusssatz, *Presto scherzando* $^6/_8$, wird Tutti mit 8 Takten in G moll und 4 Takten in Es dur auf dem Sextakkord, dann auf $^6/_8$ D dur, was vorgezeichnet ist, mit D moll wechselnd, eingeführt, worauf das Pianoforte wie anfragend sich mit dem Orchester erst in einem kurzen Wechselgesang einlässt, bevor das lang gehaltene erste Solo (*leggiero*) scherzend losbricht u. s. f. Zuletzt bleibt das Soloinstrument vorherrschend, wie billig, und das Orchester endet nur mit wiederholter Kadenz. — Man wird das Werk, das gehört sein will, sich zu Gehör bringen müssen; es lässt sich von solchen Werken in Worten kein völlig anschauliches Bild liefern, fast noch weniger, als sich bei so verschiedenartigem Geschmack in heutigen Konzertangelegenheiten von einem allgemeinern Wohlgefallen im Voraus sprechen lässt, was noch obendrein mit vom Vortrage, in solchen Gaben noch mehr, als bei andern, abhängt. Als es der Komponist in Leipzig selbst vortrug, wurde es mit rauschendem Beifall aufgenommen. Es kann daher gar nicht fehlen, dass sich gute Klavierspieler damit näher vertraut machen werden, um so mehr, da es ein Konzert- und Musikstück zugleich ist, was als doppelwichtige Hauptsache vorzüglich der Aufmerksamkeit eines Jeden empfohlen werden muss.

Adolphe Hensell,

XII Etudes de Salon pour le Pianoforte. Oeuv. 5. Liv. I et II. Ebendaselbst. Preis jeder Lieferung 1 Thlr. 12 Gr.

Heute erst, als den 27. August, sind diese Etüden, zum Versenden fertig, in unsere Hände gekommen, wovon wir sogleich unsern geehrten Lesern gebührende Anzeige machen. Können wir auch dieser zweiten, der Königin von Sachsen gewidmeten Etüdenfolge vor der Hand noch keine entsprechende Beurtheilung beifügen, was wohl Niemand, der einen Begriff davon hat, von uns verlangen wird, so lässt sich doch voraussetzen, dass diese neu erscheinenen den älteren, S. 201 von uns beurtheilten in keiner Hinsicht nachstehen. Ein genaueres Besprechen derselben, was im Grunde bei solchem Stande der Sache und der Verhältnisse wohl nicht einmal unumgänglich nöthig sein dürfte, behalten wir uns vor, damit gute Klavierspieler und Freunde solcher Bravourunterhaltungen ihre eigene Ueberzeugung mit der unsern zusammenhalten und vergleichen können. Anschaffen wird sich Jeder das Werk aus eigenem Antriebe, eben so wie das vorher genannte.

Friedrich Nohr,

Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell. 7s Werk. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 3 Fl. oder 1 Thlr. 16 Gr.

Der Komponist, einer von Spohr's Schülern, Konzertmeister in Meiningen, gehört unter die Männer, die es mit der Kunst redlich meinen, keine Mühe und Arbeit aus Liebe zu ihr scheuen, ihren persönlichen Ruhm geringer achten als den Vortheil der Kunst, daher das Solide wollen und Dauerndes zu erstreben ringen, ohne sich von dem schwierigen Wege, dem oft vereinsamten, abschrecken zu lassen. Erst als er Kraft und Umsicht genug gewonnen hatte, mit einem tüchtigen Werke vor das Publikum zu treten, wagte er den verhängnissvollen Schritt. Sein erstes veröffentlichtes Werk war eine grosse Sinfonie in *Es*, die 1830 S. 577 in unsern Blättern zur Ehre des strebsamen Mannes besprochen wurde. Schon damals erwies er sich in Verknüpfung der Gedanken und in Instrumentazion sehr erfahren, klar und geordnet in seinen geschickten Verarbeitungen, Vorzüge, die um so höher anzuschlagen sind, je gewöhnlicher junge Komponisten aus überspannter Originalsüchtelei sie einer sonderbaren Wirre und Gefühlszerfleischung aufopfern. Dass sich Herr N. im Herausgeben seiner Werke nicht übereilt, nicht in der Menge derselben sein Heil sucht, dürfte nicht minder zu dem Löblichen gerechnet werden, als dass er sich hier wieder in einer Kompositionsart zeigt, die aus guten Gründen jetzt nicht übermässig gepflegt wird, so wünschenswerth auch ihre Pflege ist. Freilich

kommt es unter Anderm nur daher, dass in der neuesten Zeit weit weniger Privat- und Dilettanten-Quartettvereine bestehen, als noch vor etwa 10 Jahren, was nicht unter die guten Zeichen des Fortschrittes in der Kunst und der Liebe zu ihren sinnigern Gaben gerechnet werden kann. Um so eifriger sollten die Musiker selbst darauf halten, dass in jeder Stadt ein Quartett- und Quintett-Verein in möglichst guter Wirksamkeit stehe; es kommt auf beste Aufrechthaltung dieser Kunstgattung nicht wenig an. Solche Vereine sollten aber auch die neuern Erscheinungen dieses Faches niemals unbeachtet lassen, damit sowohl die Komponisten als die Verleger solcher Werke, die letzten ganz besonders, nicht aller Aufmunterung entbehrten. Wir können nach wiederholter Durchsicht der Partitur versichern, dass die Arbeit des tüchtigen Mannes unter die guten und sehr beachtenswerthen gehört; Klarheit, sichere und schöne Haltung, so wie geschickte Verschmelzung und unterhaltende Beschäftigung der Instrumente machen das Werk sehr empfehlenswerth. Möge man es wohl berücksichtigen und seinen Geschmack, von dem und für den bei jetziger Verschiedenheit kaum noch etwas gesagt werden kann, daran selbst versuchen.

M. Hauptmann,

Dodici Ariette per voce di Mezzo-Soprano con accomp. di Pianoforte composte. Op. 24. Parte prima: *Sei Anacreontiche del Vittorelli*; Parte seconda: *Sei Canzonette del Metastasio.* Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 1 Thlr. 4 Gr.

Der geehrte Komponist hat uns in dieser Sammlung wieder sehr Erwünschtes und in jeder Hinsicht Vortreffliches gegeben. Von teutschen Tonsetzern besitzen wir an schönen Kanzonetten noch keinen Ueberfluss. Gerathen sie ihnen, so sind sie schöner und nachhaltiger, als die meisten von Italienern; sie vereinen mit dem Anmuthigen etwas Gediegeneres, Innigeres. Das gilt im ausgezeichnetem Grade von diesen überaus einschmeichelnden Gesängen, die der Verf. so trefflich deklamirt und so angenehm melodisch gesungen hat, als wäre er im Lande des leicht Gefälligen heimisch, zu welchen Vorzügen sich noch das teutsch Tiefere gesellt, wodurch diese lieblichen Ergetzungen an Werth und Dauer bedeutend gewinnen. Kurz, sie sind reizend und allen Sängern und Sängerinnen bestens zu empfehlen. Sollten wir durchaus unter diesen beiden Theilen wählen, so wählen wir für unsern Geschmack den ersten, was jedoch kein Maassstab für Andere sein soll, hier am wenigsten, denn an sich sind alle schön und wir behalten auch den zweiten Theil. Mögen sie recht viele Freunde haben, wie sie es verdienen.

Vierhändig für Pianoforte Arrangirtes.

Sinfonie No. VII composée par W. A. Mozart, arr. par F. L. Schubert. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Sehr vielen musikalischen Familien, nicht blos der grossen Anzahl, die von Städten, wo solche Orchesterwerke zu Gehör gebracht werden können, fern wohnen, müssen dergleichen Bearbeitungen höchst erwünscht sein. Sind sie noch, wie diese, so leicht vorzutragen, dass sie auch von mässig geübten Dilettanten zum Vergnügen ihrer selbst und Anderer ohne viel Vorbereitung gespielt werden können, ja sogar etwas vorgerückten Schülern zu vielfachem Nutzen gereichen: so dürfen sich solche Werke einen bedeutenden Absatz versprechen, den wir ihnen zum Besten der Tonkunst und der Freude an ihr lebhaft wünschen.

1) *Variations de concert sur le motif de l'Opéra: „le Philtre" arrangées à 4 mains*, composées par *Adolphe Henselt.* Oeuv. 1. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

2) *Fantaisie sur un motif favori de l'Opera: „les Huguenots" arr. à 4 mains*, comp. p. *S. Thalberg.* Oeuv. 20. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Für diejenigen, welche die genannten und schon besprochenen Bravourwerke in erster Form für 2 Hände nicht bezwingen können und sich doch daran ergetzen wollen. Fingerfertigkeit gehört aber doch selbst in dieser ungleich leichteren Form dazu.

Variations pour le Pianoforte à 4 mains par *Fel. Mendelssohn. Arrangées d'après les Var. pour Pianof. et Vcelle* par *Charles Czerny.* Oeuv. 17. Vienne, chez Pietro Mechetti. Preis 1 Fl. 15 Kr.

Mit dieser Ausgabe verhält es sich, wie mit den beiden eben genannten. Die Bearbeitung ist gut, wie man es von Herrn Czerny schon voraussetzen kann.

Allgemeines deutsches Liederbuch

oder vollständige Sammlung der bekannten und beliebten deutschen Lieder und Volksgesänge, gesammelt und planmässig zusammengestellt von *Guido Reinhold.* Leipzig, bei Eduard Eisenach. 1838. Preis 12 Gr.

Dazu:

Vollständiges Melodieenbuch, oder Vollständige Sammlung der Melodieen zu den bekannten und beliebten deutschen Liedern und Volksgesängen. In die besten und singbarsten Tonarten gebracht und als Anhang zu jedem Liederbuche dienend, von *Guido Reinhold.* Ebendaselbst. 1838. Preis 12 Gr.

Das erste Buch enthält die Texte, denen ein alphabetisches Inhaltsverzeichniss zu bequemer Uebersicht beigegeben worden ist, das andere die Melodieen, grösstentheils einstimmig mit Ausnahme der Ständchen, die vierstimmig geliefert worden sind. Beide gehören also zusammen und machen einander erst recht brauchbar. Der Druck beider ist eng, aber gut lesbar. Das Textbuch zählt 328 Duodezseiten, das Melodieenbuch 170. — Den Anfang machen I. *Tisch- und Trinklieder*, deren auf 85 Seiten gerade 100 gegeben worden sind; darauf folgen *Trinksprüche und Gesundheiten* in kurzen Reimen, oft kurios genug, 34 Stück zur Auswahl. II. S. 93: *Bier- und Schmauchlieder*, 12 Nummern. — S. 102:

Commers- und Turnlieder, von den ersten 47, worunter auch mehre lateinische sind, als *Gaudeamus igitur etc.*, *Mihi est propositum etc.*; von den andern 11 Nummern. — S. 150: *Kriegs-*, *Helden- und Freiheitslieder*, 45, darunter z. B. Lützows wilde Jagd, das Schwertlied, „der Himmel unser Hort" u. s. w. S. 189: *Volks- und Vaterlandslieder*, 28. S. 213: *Jagd-*, (8), *Schützen-* (8) *und Schifferlieder* (6). S. 230: 12 *Maurer-*, 6 *Wander-*, 20 *Minnelieder* und 6 *Ständchen*. S. 262: *Lieder im fröhlichen Kreise*, 46. S. 295: *Bundeslieder*, 12; endlich S. 306: Lieder beim *Jahreswechsel*, 10. — Die Liebhaber solcher Sammlungen sehen, was sie in beiden zusammengehörenden Taschenbüchern erhalten; auf bekannte und beliebte Lieder ist dabei Rücksicht genommen worden, wie recht und billig. Ist auch der Herausgeber in Mittheilung nicht weniger Melodieen keineswegs immer genau verfahren: so werden doch die Allermeisten an einzelnen veränderten Tönen keinen Anstoss nehmen. Zweckmässiger fänden wir es, wenn der Herausgeber die Mel. zwei- und dreistimmig auf einem Liniensysteme geliefert hätte, was das Buch nicht umfangreicher und für Viele noch angenehmer gemacht haben würde. Da jedoch für so leichte Weisen die Harmonisirung von jedem einigermaassen Geübten, deren es in jeder Gesellschaft gibt, ohne Mühe zu finden ist, wird auch dies dem vielfachen Gebrauche beider Bücher zum Besten geselliger Unterhaltung kein namhaftes Hinderniss in den Weg legen. Auf Text und Melodie kommt in solchen Gaben bei Weitem das Meiste an.

Nachrichten.

Kassel. Konzerte. Für eine Residenz wie Kassel, die gegen 30,000 Einwohner zählt, und darunter Viele, die sich mit der täglichen Militärmusik, welche zum Theil recht brav ist, und mit der Tanzmusik, für welche nur die tanzlustige Jugend begeistert ist, — die wöchentlichen Musiken à la Strauss auf den hiesigen Felsenkellern und einige Sommer-Konzerte der Euterpe, letztere unter Leitung des Archivars Heylgeist und des Konzertmeisters Wiele, mit eingerechnet — nicht begnügen dürften, werden wir doch im Ganzen sehr spärlich und frugal in dieser Hinsicht bedacht. — Von den gewöhnlichen vier Winter-Abonnement-Konzerten haben wir bereits der beiden ersten gedacht, das dritte fand am 7. März Statt und brachte: Ouverture von L. Kleinwächter zum ersten Male. Sie konnte in keiner Hinsicht die Studien, welche der Komponist in Spohrs Werken gemacht, verleugnen, wurde unter des Meisters Leitung vortrefflich exekutirt und fand eine beifällige Aufnahme. Ebenfalls zum ersten Male die drei Glöckchen, Rondo für Pianoforte von Pixis, gespielt von Scharfenberg jun., welcher damit vom hiesigen Publikum Abschied nahm, um in Amerika sein musikalisches Streben durch Unterrichtgeben fortzusetzen. Nach briefl. Nachrichten hat er dasselbe unter glücklichen Auspizien begonnen. — Ein Concertino für Klarinette von Bärmann, geblasen von Lester, und ein Potpourri über irländische Lieder für Violine von Spohr, vorgetragen von einem Schüler desselben, Haltnorth, fanden lebhafte Theilnahme. Die sechste Sinfonie von Ferd. Ries machte den Beschluss des Instrumental-Konzerts. Dasselbe wechselte ab mit einzelnen Gesangstücken, einer Arie aus Figaro's Hochzeit, gesungen von Dem. Pistor, und mit dem Finale des ersten Akts der Oper Così fan tutte, vorgetragen von den Damen Pistor, Löw, Leissring und den Herren Derska, Föppel, Krieg. —

Das vierte und letzte Abonnement-Konzert am 21. März war eines der reichhaltigsten und genussreichsten. Wir hörten darin fast lauter Neues: die Ouverture aus den Bergkönig von Lindpaintner, ein Konzertante für zwei Violinen von Spohr, gespielt vom Komponisten und dem Konzertmeister Wiele, ein Rondo über Themen aus Norma für zwei Flöten von Fürstenau, geblasen von den hiesigen Orchester-Mitgliedern Blaschak und Bochmann, und endlich ein Divertissement für Fagott von Jacobi, geblasen von Bisantz. Den zweiten Theil des Konzerts füllte eine neue Sinfonie No. 5 von Spohr rühmlichst aus. Zwischen den Musikstücken des ersten Theiles sang Dem. Löw eine Arie von Lafont mit obligater Violinbegleitung des Konzertmeisters Wiele mit einstimmigen Beifall; weniger Anklang fand der Elisabethen-Walzer von Strauss, für sechs Stimmen arrangirt und gesungen von den Damen Löw und Leissring und den Herren Derska, Hoffmann — einem jungen, vielversprechenden Tenoristen — Krieg und Föppel. Alle diese Spenden sollten durch das Oratorium „Paulus" von Mendelssohn-Bartholdy ihren Kulminationspunkt erreichen, welches am Charfreitage — 13. April — nach so langem Harren und Sehnen zum ersten Male in der Hof- und Garnisonkirche Abends bei Beleuchtung aufgeführt wurde. Gelungen musste man unter Spohrs Direktion diese erste Aufführung nennen, zu deren Theilnahme und Mitwirkung die Mitglieder des Cäcilienvereins, der Wiegandschen Singakademie, der Liedertafel und des Hofoperupersonals eingeladen waren. Die Solopartieen hatten die Damen Löw und Pistor und die Herren Derska, Föppel und Krieg übernommen, die Chöre gingen ganz vorzüglich. Lange vorher hatten die genannten Singvereine einzelne Chöre eingeübt, so dass im Ganzen nur wenige Hauptproben gehalten zu werden brauchten. Die Kirche war überfüllt, und der Beifall, welchen diese Zierde geistlicher Musik in der musikalischen Literatur neuester Zeit davon trug, allgemein und ungetheilt. Eine besondere Kritik ist in den hiesigen Blättern nicht erschienen, nur in dem Beobachter — Blätter für Geist und Herz — von Hahndorf, las man eine begeisterte Besprechung dieses Meisterwerks, welche im Allgemeinen die Gesichtspunkte festhielt, von welchen der geehrte Herausgeber dieser Blätter in No. 31. des vorigen Jahres ausgegangen war. Einer weitern Beurtheilung bedurfte es hier auch wahrlich nicht, man kam, hörte und bewunderte diese geniale Schöpfung, welche mit eben so grosser Theilnahme und Begeisterung von Seiten der Mitwirkenden und Zuhörer am 1. Pfingsttage wiederholt wurde, diesmal unter Leitung des Ma-

sikdirektors Baldewein; Spohr hatte nämlich, wie Sie gehört haben werden, gerade an diesem Tage seine jüngste blühende und talentvolle Tochter, Therese, durch einen schnellen und unerwarteten Tod verloren. —

Inzwischen wurde auch am Sonntage Jubilate das erste hundertjährige Jubiläum der hiesigen lutherischen Kirche gefeiert, welche früher eine *ecclesia pressa* gewesen war, und dies gab Veranlassung zur Aufführung von Händels Te Deum laudamus. Die Solopartien sangen die Herren Dersky, Hoffmann und Baldewein, der jüngere Sohn des Musikdirektors, und einige gebildete Dilettantinnen. Kirchenmusiken sind hier eine Seltenheit, und darum gedenke ich derselben, und kann niemals Sachsen vergessen, wo man sogar auf Dörfern einigemal im Jahre sich solcher Genüsse erfreuen kann.

Am 30. Juni endlich wurde im Saale des neuen Stadthaues ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert der beiden Musikvereine Liedertafel und Eunomia zum Besten der Abgebrannten in Rockensüs, einem Dorfe im Rotenburgischen, gegeben, und der Zudrang dazu war ausserordentlich. Die erste Abtheilung enthielt die vierte Ouvertüre von Kalliwoda, mit Präzision und Sorgfalt von dem Vorsteher der Eunomia, dem Orchester-Mitgliede Bott, dirigirt, gefiel sehr; das Posthorn, Lied mit Horn- und Pianoforte-Begleitung, komponirt und vorgetragen von Heinrich Schäffer von hier, vor Kurzem noch erstem Tenor in Hamburg, fand lebhaften Beifall; ein Violin-Konzert von de Beriot, vorgetragen von dem bereits in diesen Blättern mehrmals erwähnten Jean Bott, wurde gleichfalls sehr beifällig aufgenommen. Dieser talentvolle Knabe hatte in den verflossenen Wintermonaten in Begleitung seines Vaters eine musikalische Reise nach Holland unternommen, und hat, wie wir in öffentlichen Blättern über ihn gelesen, in den bedeutendsten Städten nicht geringes Aufsehn erregt und eine ungetheilte Anerkennung seines musikalischen Talents gefunden. Die Cousine dieses jungen Virtuosen, Katharina Bott aus Darmstadt, deren ausgezeichnetes Klavierspiel auch hier eine rühmliche Anerkennung fand, ist gegenwärtig in London und erfreut sich dort der Anerkennung und Theilnahme der berühmtesten Pianisten wie z. B. eines Moscheles, Thalberg u. A. — Den Beschluss der ersten Abtheilung dieses Konzerts machte der „Heldengesang in Walhalla," Männerchor von Stunz, ganz vorzüglich von den Mitgliedern der Liedertafel gesungen. Die zweite Abtheilung füllte das „Lob der Eintracht" aus, eine Kantate, gedichtet von Prätzel, komponirt von Heinr. Schäffer. Diese Erstlingsfrüchte unseres Landsmannes erregten auch hier, wie in Hamburg, wo sie früher geboten wurden, lebhafte Theilnahme und bekunden ein vielversprechendes Kompositionstalent. —

(Beschluss folgt.)

Wien (Beschluss). Ausser den bereits im vorigen Berichte namhaft gemachten Konzerten zur Unterstützung der, bei der jüngsten Donauüberschwemmung Verunglückten, fanden noch sieben Statt, z. B. im k. k. grossen Redoutensaale, wobei die Frau Gräfin von Almásy, Frau von Csuzy, Miss Klara Novello, Fräulein Wieck, Freiherr v. Schönstein, Chevalier Montenegro und Herr Carlo de Besana in Meisterschaft mitwirkten u. s. w. — Den überreichen Ertrag sämmtlicher Produkzionen, ansehnlich noch vermehrt durch grossmüthige Beiträge mehrer Glieder des erlauchten Regentenhauses, wird wohl Niemand bezweifeln, der den angebornen Wohlthätigkeitssinn der braven Wiener kennt und im vollsten Umfange zu würdigen weiss.

Unter den Extrakonzerten zeichneten sich vorzüglich aus:

1) Jenes zum Vortheile der „barmherzigen Schwestern" *(soeurs grises)*, eines erst seit 1832 begründeten und unter dem allerhöchsten Schutze Ihrer Majestät der Kaiserin Mutter, Karoline Auguste, stehenden Instituts. Liszt, der Glanzpunkt desselben, spielte noch am Tage vor der Rückreise und seiner eigenen Abschieds-Soirée das ganze Hummel'sche Septett und die Rossini'sche Canzonette: „I Marinari." Mad. Fichtner deklamirte; die Herren Titze, Lutz, Fuchs und Richling sangen den Schubert'schen „Gondelfahrer;" Ersterer allein, von Merk und Randhartinger begleitet, entzückte durch den gefühlvollen Vortrag des reizenden Liedes: „Liebes-Gedanken" von Konradin Kreutzer.

2) Die alljährliche, zum Besten der Versorgungs-Anstalt für erwachsene Blinde (unter dem Protektorate Sr. kaiserl. Hoheit des durchl. Prinzen und Erzherzogs Franz Karl), gehaltene Akademie, zu welcher die bedeutendsten Kunstkräfte, z. B. die Schobertochter dall Oca, Poggi, Löwe, vor allen aber der anziehende Magnet Franz Liszt, gewonnen worden; dieser wählte, dem einstimmigen Wunsche entsprechend, das Weber'sche Konzert-Stück, und erregte damit neuerdings so beispiellosen Jubel, den nur er selbst dadurch zu stillen vermochte, dass er das ganze tempo di Marcia in noch höher potenzirter Begeisterung unaufgefordert wiederholte. Anfang und Ende formirten Beethoven's „Konzert-Ouvertore" (C dur, $^2/_4$ Takt) und „Lützow's wilde Jagd" mit einem stark besetzten Männerchor.

3) Klara Novello's zweites und letztes Konzert. Sie sang die Arie: „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung, wie selbe noch nie gehört wurde; dann: Lachner's „Wald-Vöglein," — *Romances suisses et françaises*, und das grosse Duett No. 2. aus Don Giovanni, mit Herrn Haitzinger, welcher nebstdem durch den herrlichen Vortrag von Belmonte's Arie: „Konstanze! dich zu sehen" einen schönen Triumf der Wahrheit feierte. Die Mayseder'sche sechste Polonaise, gespielt von Karl Hafner, so wie Harfen-Variazionen, vorgetragen von Melani Lewy fanden wohlverdienten Beifall, und würden noch mehr effektuirt haben, wenn Letztere nicht von dem Missgeschick mehrer springenden Saiten eingeschüchtert worden wäre. Ein halb erwachsener Knabe, Namens Joseph Derffel, hätte uns aber jedenfalls mit dem schülerhaften Herabklimpern der Thalberg'schen Fantasie: *God save the King*, verschonen sollen. — Kaum hatte die liebenswürdige Brittin die Weiterreise über München nach Italien angetreten, um dort in der Pasta-Schule sich auszubilden, womit wir, als unverträglich mit ihrer ganzen Individualität, keineswegs einverstanden

sind, — als schon wieder eine ihrer Landsmänninnen auf dem Schauplatze erschien, deren Pseudo-Name: „*Angelica Lacy*“ eine herabgekommene Lordschaft bergen soll. Dadurch möchten allerdings jene hohen, einflussreichen Konnexionen zu erklären sein, denen sie bei zweien, im Augarten-Saale gehaltenen und meist blos von der Noblesse besuchten Konzerten die Unterstützung eines Liszt, Poggi, Marini, Scalese, Frezzolini u. A. verdankte, mit welchen sie und ihre Schwester das grosse Quintett aus Rossini's Turco in Italia, allein aber die Arien: „Qui la voce,“ von Bellini, — „Di ostili tende,“ von Costa, — den Boleros andalousien: „Ouvrez, ouvrez,“ ein paar Meyerbeer'sche Romanzen und ein Buffo-Duett mit Frezzolini sang; — für eine Dilettantin gar nicht übel.

Das vierte, nachträgliche Gesellschafts-Konzert war ausschliessend Beethoven geweiht: Ouverture zu Coriolan, — Marsch-Chor aus den Ruinen von Athen, — Egmont, mit Deklamazion, — und das war gut, ja, sehr gut! — Die Tonkünstler-Sozietät erwarb sich den wärmsten Dank aller Kunstfreunde, indem sie an ihren beiden Benefizabenden in der Charwoche, Palmsonntag und Montag, Haydn's „7 Worte des Erlösers am Kreuze“ und das Oratorium: „Christus am Oelberg“ nach einer langen Zwischenpause wieder einmal zur Aufführung brachte. Vorzüglich traten die imposanten Chormassen heraus, besonders „das Erdbeben,“ und jener feurige Wechselgesang der Krieger und Jünger: „Ergreift und bindet ihn!“ denen auch die Auszeichnung der Wiederholung zu Theil ward. Die durch hohe Lage ermüdende Arie des Seraph's ist für die meisten Sängerinnen ein wahrer Stein des Anstosses; Dem. Lutzer errang damit einen vollständigen Sieg, sonderlich bei der zweiten Produkzion. Den wichtigen Tenorpart sollte der Hofkapellist Herr Lutz vortragen, ward aber durch plötzliche Unpässlichkeit behindert, es übernahm — sogar ohne Probe — der geschätzte Dilettant Herr Benedikt Gross dessen Stelle, und leistete selbst im deklamatorischen Theile des Rezitativs so Vollendetes, dass der allgemeinste Beifall ihm nicht entgehen konnte. Dem. Hönig fand nur in den sieben Worten Beschäftigung; desgleichen Staudigel auch dort blos seines volltönigen Organes Schönheit zu entwickeln Gelegenheit hatte. Das aushaltende tiefe *Es* bei der Schlussstelle des vorletzten Satzes: „In deine Händ' empfehl' ich meinen Geist!“ hinterliess einen wahrhaft erschütternden Eindruck. — Dass übrigens die Geschäftsführer dieses Pensions-Institutes keinen Fehlgriff gethan hatten, beurkundete eben so wohl die warme Anerkennung, als der erfreuliche, ungemein zahlreiche Besuch.

Die zweite, sorgfältig revidirte und vermehrte Auflage von *J. G. Albrechtsberger's sämmtlichen theoretischen Schriften*, herausgegeben von dessen einstigen Schüler *Ign. R. v. Seyfried*, ist nunmehr vollendet aus Haslinger's Presse hervorgegangen. Das Werk war bereits Jahre lang gänzlich vergriffen und die starke Nachfrage lässt einen schleunigen Absatz erwarten. — In demselben Verlage, so wie bei Diabelli, sind bereits mehrere Schubert'sche Lieder nach Liszt's Umschreibung erschienen. Klavierspieler mögen sehen, wie sie damit zu rechte kommen, und hauptsächlich den von ihm hineingelegten Gesang herausbringen. Sein Hexaméron, Variazionen über den Puritanermarsch, von ihm selbst, gemeinschaftlich mit Chopin, Herz, Czerny, Pixis und Thalberg komponirt, wird ungesäumt folgen. Beim Thema muss man sich freilich die stupende Vollgriffigkeit, seine Verdoppelungen, Terz- und Oktaven-Läufe u. s. w. hinzudenken.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz (Teatro Pergola). Die hier zu Lande hochgepriesene Schütz, die Aghiati, der Tenor Zoboli und Bassist Colini eröffneten die Stagione mit Donizetti's Roberto d'Everreux, und zwar mit einem *ff* oder Quadrat-Fiasco. Die Musik fand man unbehaglich; Zoboli, o du lieber Himmel! Die Sänger überhaupt bildeten ein heterogenes Ganze, dazu noch die ewige Opera seria, auch im Frühlinge, und die Zuhörer stimmten im Unisono ihre Unzufriedenheit an. Die Schütz kam darauf auf ihrem Steckenpferde mit Bellini's Capuleti und Vaccaj's drittem Akte angeritten und verwandelte mit ihrer magischen Ruthe das vorige einstimmige Minore in ein einstimmiges aufjauchzendes Maggiore.

(Teatro Cocomero.) Gescheiter Weise gab man hier Opera buffe. In Ricci's *Eran due or son tre* gibt es zu lachen, zu springen und zu tanzen. Die Prima Donna Elvira Mayer Bonasi machte ihre Rolle recht gut, der Tenor Devesa war etwas befangen, erholte sich aber bald; von den beiden Buffi Cambiagio und Lauretti kann man nur Lobenswerthes melden. Die Gabussi trat nachher als Rosina im Barbiere di Siviglia — auf dem Florentiner Theater zum ersten Male — auf. Cambiagio machte den Don Bartolo, Lauretti den Figaro, Devesa den Almaviva, Nulli den D. Basilio, und die Luigia Branzanti die Berta. Ein wahres Gaudium war Musik, Gesang und Spiel, und die Gabussi, auch gute Klavierspielerin, liess sich im zweiten Akte am Pianoforte mit der weltberühmten, längst in Vergessenheit gerathenen Kavatine „Di tanti palpiti“ aus Rossini's Tancredi hören.

Dieses Gaudium macht leider einen traurigen Uebergang zu dem hier in der Nacht vom 11. auf dem 12. Mai nach einer siebentägigen Pneumonie erfolgten frühzeitigen Tode der rühmlich bekannten Sängerin *Virginia Blasis*. Sie war in Marseille von italienischen Eltern geboren (ihr Vater Francesco ist Komponist, ihre Schwester Teresa Klavierspielerin, ihr Bruder Karl Tanzlehrer in der k. k. Tanzschule zu Mailand, und zugleich Schriftsteller). Nach erhaltenem Unterrichte in der Musik, Aktion und im Tanze ging ihre Familie nach Italien, wo die Virginia in Piacenza zum ersten Mal in Pacini's Sposa fedele und Barone di Dolsheim, und in Mercadante's Elisa e Claudio mit Beifall die Bühne betrat. Hierauf sang sie zu Ferrara, Ravenna, Verona, Padova, Vicenza, Bergamo, Brescia, Turin, Genua, Rom, auf dem Pariser italienischen Theater zu London, in den Meetings von Schottland und Irland, dann abermals zu London in der englischen Oper, in Mozart's Don Juan, wo

sie zu verschiedenen Malen die D. Anna und Zerlina machte, und von den Engländern *the favourite singer* genannt wurde. Nach Italien zurückgekehrt sang sie noch auf einigen Theatern (vorigen Karneval bekanntlich hier noch in Florenz), hatte schon für die nächsten Stagioni mehre Engagements abgeschlossen, aber ach! die hübsche, physisch und moralisch wohlgebildete, mit einer schönen umfangsreichen Sopranstimme versehene Blasis, die einzige Stütze ihres alten Vaters und ihrer Schwester, ist unvermuthet der Bühne schnell entrissen. Wie sehr das Betrübniss des Florentiner Publikums hierüber mit jenem ihrer Familie im Einklange steht, mag erwähnt werden, dass sie von einer ungeheuern Menge Personen aller Klassen zu Grabe begleitet, darauf zu ihrer Todtenfeier in der Kirche S. Croce von den ersten hiesigen Künstlern Mozart's Requiem vorgetragen wurde; überdies ihr zu Ehren am 15. Juni im Theater Pergola eine von Maestro Nencini eigens komponirte Trauerkantate, worin die Schütz und die Aglatti sangen, zu hören war. In benannter Kirche wird ihr nächstens ein Monument errichtet.

Lucca. In der Eigenschaft als Direktor der Kammer- und Kapellmusik hat Herr Pacini bereits verwichene Ostern für die hiesige königl. Kapelle eine Messe komponirt, die manches Gelungene aufzuweisen hat.

Eben dieses neuen Amtes des Herrn Pacini wegen heisst es allgemein, das Konservatorium zu Viareggio werde nach dieser Hauptstadt verlegt werden. Indessen bereitet man in jener Seestadt und Badeorte für nächsten Sommer drei Opern: die in diesen Blättern bereits erwähnte, unlängst vom Zögling Cellerier komponirte Secchia rapita, eine zweite vom Orchesterdirektor des Konservatoriums neu zu komponirende Oper: *Il Ratto* betitelt, und Pacini's Ivanhoe. Sänger sind die Zöglinge Carolina Del Bono aus Florenz, Linda Broglio aus Macerata, Chiarina Pucci aus Lucca, Rosa Orlandi aus Viareggio, Marco Arati aus Parma, und Andere schon bekannte aus der allg. musikal. Zeitung.

Turin (Teatro Argentes). Die für die Mailänder Canobbiana komponirte, hier eigens vom Maestro Coppola aufgeputzte Bella Celeste degli Spadari begann die Stagione fröhlich. Die Barozzi-Beltrami gut, der Tenor Storti und der Buffo Luzio mehr als gut, der Bassist Balzer mit einer schönen Pater-Stimme gefällt, und wird nach geschener Raffnirung des Groben seines Gesanges noch mehr gefallen. Maestro und Sänger wurden hervorgerufen. Donizetti's Ajo nell' imbarazza, Luzio's Steckenpferd, fand noch stärkern Anklang; die Rollen waren so vertheilt: Barozzi — Gilda, Buonamici — Leonarda, Storti — Enrica, Luzio — Gregorio, Balzer — Marchese, Lorenzini — Pipetto. Im Betreff des Beifalls war Luzio No. 1, Storti No. 2, die Barozzi No. 3, die Buonamici No. 4, und Balzer No. 5. Die beiden altmodischen sehr famosen Opern, Coccia's Clotilde und Rossini's Barbiere di Siviglia verunglückten darauf eine nach der andern.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht für das Pianoforte.

Camera obscura. Etrenne aux jeunes Elèves contenant X Bagatelles pour le Pianoforte — par *Guil. Tawbert.* Oeuv. 58. Cah. I et II. Berlin, chez T. Trautwein. Preis jedes Heftes ⅓ Thlr.

Sind diese Kleinigkeiten auch nicht gerade für den ersten Gebrauch, wozu vielleicht Manchen der Titel verleiten könnte, so sind sie doch für solche Jugend, die über die ersten Anfangsübungen hinaus ist, ein nützliches Geschenk, *vorzüglich um die Aufmerksamkeit auf die Noten zu richten.* Die Ueberschriften geben Gedankenbilder, wie sie jetzt wieder in Mode gekommen sind und was der erste Titel andeutet; man erhält: *Scène de Bal champêtre; le petit Savoyard; la Gardinière gracieuse; le Troubadour; les Babillards.* — Im andern Hefte: *Scène militaire; le Postillon; la Chasse aux Papillons; les Musiciens villageois,* und *le Gondolier.* Die Malerei mit Tönen geht nicht zu weit und die Sätze sind meist 2 Folioseiten lang, einige kleiner, andere grösser. Wir erwähnen das, damit man auch schon daraus sieht, dass sie nicht für zu junge Anfänger, sondern für schon etwas vorgeschrittene Schüler sind.

Fantaisie, Variations brillantes et Rondeau — par *Charles Voss.* Oeuv. 30. Ebendaselbst. Preis 14 Gr.

Der Verfasser, Pianist zu Neustrelitz, hat nach einer klingenden, melodisch-brillanten Einleitung auf einen bekannten, hübsch wiegenden Walzer 3 Variat. gebaut, die nichts als Fingerfertigkeit erfordern; *die dritte poco Adagio* (G moll) leitet in das Rondo, *Allegretto vivace,* welches die Walzermelodie in ⅔ umsetzt, erweitert und durch nicht übertriebene Geschwindgänge schmückt. Es ist ein gefälliges Fingerfertigkeitsstück für Liebhaber.

---

4 *Mazurkas* — par *Edouard Wolff.* Oeuv. 5. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis 12 Gr.

Diese Mazurken bilden das gerade Gegentheil vom vorhergenannten Werkchen. Grosse Schnellläufer kommen gar nicht darin vor, nur zuweilen einige Ausschmückungs-Fioriturен, wogegen ausgedehnte Akkordgriffe und Sprünge, die jedoch nicht übertrieben sind, öfter vorkommen. Originell sind sie alle schon in Anlage und Haltung, am meisten durch eigenthümliche Rhythmik und frappante Harmonik. Alle fangen allein mit dem Bass an. Solche Originalitäten haben in der Regel ein doppeltes Loos: einem Theile machen sie sich dadurch lieb und werth, während sie ein anderer Theil gerade deshalb nicht will. Unter den fertigen Spielern dürfte die erste Partei noch immer stärker sein, als die andere. Zu guter Ausführung gehört Karakterspiel.

Notiz. Auber's schwarzer Domino wurde am 31. August in Leipzig sehr zweideutig aufgenommen.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No 10.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Klaviersatz, Haydns Werke, Ausg. Breitkopf-Härtel, Heft IV. S. 25. folgg. Dann gleicht diese Ernsthaftigkeit in der Absicht und Würkung dem tragischen Schein mancher Partien in den Lustspielen der Spanier oder in Gozzi's Mährchen. So etwas lässt sich aber, ohne von der Natur mit der Gabe dieses Humors ausgerüstet zu seyn, durchaus nicht mit Glück machen. Der Leser nehme diese Ausschweifung, zu welcher uns diese Arbeit des Hrn. G. veranlasste, nicht so auf, als wenn dies Trio ganz verfehlt wäre; es gehört wirklich unter die auszeichnenswerthen Produkte des gegenwärtigen Jahres.

Das Blumenmädchen, eine Operette in einem Akt, von Friedrich Rochlitz, in Musik gesezt von Bierey. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Der Geist der Musik zu diesem kleinen freundlichen Werkchen ist bey Gelegenheit der Aufführung desselben auf dem Theater in Leipzig, von der Redaktion selbst bemerklich gemacht und gewürdiget worden. Zu dieser Beurtheilung habe ich nur folgendes hinzuzusezzen. Sie ist mehr streng, als nachsichtig zu nennen, und das ist ganz recht. Zu dem, was dort im Einzelnen angeführt ist und was man anders wünschen könnte, rechne ich noch einige Kleinigkeiten in der Deklamation und Accentuation der Worte — z. B. S. 57. „Fort will ich, die Welt durchzuziehen," anstatt: „Fort will ich" u. s. w.; das „Ich besinne mich" S. 25. wenn nämlich nicht hier eine Irrung im Druck ist: die zu fremden Ausweichungen in dem, beym Dichter, ganz einfachen Chore, S. 49. „der Freundlichkeit und Jugend" u. s. w.," und den allzukurz abgebrochenen Schluss. Doch ist es vielleicht die Meynung des Komponisten, dass dies Chor mit dem Tanz wiederholt werden soll, was dann aber angegeben seyn sollte; wenigstens wird es sich, meiner Meynung nach, mit dem Tanze wiederholt, besser auf dem Theater machen. Zu dem, was in jener Anzeige gelobt ist, setze ich hinzu, die gute Haltung der Charaktere der handelnden Personen in der Musik, welche Haltung zwar vom Anfang bis zu Ende des Stücks nicht zu verkennen ist, aber besonders hervortritt in dem Terzett, und wenn man die zweyte Arie des Mädchens mit der Arie des Liebhabers: Mich verlassen, du, mein Leben u. s. w. vergleicht. Ich hebe dies um so lieber aus, da man bey den meisten jetzigen Opernkomponisten die unverzeihlichste Nachlässigkeit gerade in diesem nothwendigen Erfordernis findet — gerade in diesem, durch welches doch erst eine Musik wirklich dramatisch wird.

Der Klavierauszug ist von dem Komponisten selbst mit vieler Sorgfalt geschrieben worden. Liebhaber, von noch gar wenig musikalischen Kenntnissen und Geschicklichkeiten, werden bey einigen Stellen wünschen, dass weniger gethan wäre, oder wenigstens, dass man sich überall, bey Stellen, die nicht gut von Einem auf dem Klaviere ausführbar, sondern um das Ganze anschaunlich zu machen und den Gang der Hauptstimmen nicht allzusehr zu unterbrechen, hingeschrieben sind — für das weniger Unentbehrliche der kleinen Noten bedienet hätte. Der Kenner aber wird diese Fülle Hrn. Bierey verdanken, und auch der nur nicht ganz unerfahrne Liebhaber sich leicht helfen können.

Da diese Operette, bis auf das Finale, nur drey singende Personen hat, so ist sie um desto leichter beym Pianoforte, oder auch auf Privattheatern auszuführen; bey solchen Gelegenheiten kann man aber nicht immer auf einen genug instruirten Direktor rechnen, darum setze ich her, dass man — das Presto der Ouvertüre, den Schluss des Terzetts von S. 30. und die Allegrosätze des Finale's von S. 40 an, abgerechnet — alle andere Tempo's etwas moderater zu nehmen habe, als man jezt gewöhnlich Sätze mit den hier beygeschriebenen Ueberschriften zu nehmen pflegt. Druckfehler habe

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ 10.** **1838.**

Neue Musikalien im Verlage des BUREAU DE MUSIQUE von *C. F. Peters in Leipzig.*

zu haben in allen Buch- und Musikalien-Handlungen.

Für Saiten- und Blasinstrumente.

	Thlr.	Gr.
Bach, Louis, Ouverture à grand Orchestre. F. Op. 43	2	—
Kalliwoda, J. W., Variations brillantes sur un thème de l'Opéra: la Donna del Lago, pour le Violon avec Pianoforte. D. Op. 18	—	14
— — Variations brillantes pour le Violon avec Pianoforte. E. Op. 23	—	16
— — Second Divertissement de Concert pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre. A. Op. 75	1	20
— — le même avec Pianoforte	—	20
— — Grand Rondeau pour le Flûte avec Pianoforte. A. Op. 80	1	—
— — Variations concertantes pour deux Violons avec accompagnement d'Orchestre. F. Op. 83	2	12
— — Second grand Rondeau pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre. D. Op. 84	2	—
— — le même avec Pianoforte	—	22
— — Sixième Ouverture à grand Orchestre. Es. Op. 85.	2	4
— — Six nouveaux Etudes ou Caprices pour le Violon. Op. 87	—	16
— — Variations brillantes sur un thème original pour le Violon avec accompagnement de deux Violons, Viola et Violoncelle. A. Op. 89	1	—
— — Troisième Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle. G. Op. 90	1	14
Maurer, L., Premier Concerto pour le Violon avec Pianoforte. G moll	2	—
Mozart, W. A., Variations pour deux Violons, Viola et Violoncelle. G	—	12
Reissiger, C. G., Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Es. Op. 111. No. 3	2	4
— — Ouverture à grand Orchestre. Motto: „Was mir wohl übrig bliebe, wenn alles von mir flieht? Es bleibet noch die Liebe und mit ihr manches Lied.“ F. Op. 123	2	20
Rode, P., Accompagnement d'un second Violon aux „Vingtquatre Caprices ou Etudes pour le Violon seul, dans le vingtquatre Tons de la Gamme,“ ajouté par Charles Eichheim	1	4
Welch, J. H., Pièces d'Harmonie pour musique militaire. Livr. 24	2	20

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, L. van, Grand Septuor, arrangé pour le Pianoforte et Violon obligé par X. Gleichauf. Es. Op. 20	1	12
Kalliwoda, J. W., Variations brillantes sur un thème de l'Opéra: la Donna del Lago, pour le Violon avec Pianoforte. D. Op. 18	—	14

	Thlr.	Gr.
Kalliwoda, J. W., Variations brillantes pour le Violon avec Pianoforte. E. Op. 23	—	16
— — Second Divertissement de Concert pour le Violon avec Pianoforte. A. Op. 75	—	20
— — Grand Rondeau pour la Flûte avec Pianoforte. A. Op. 80	1	—
— — Introduction et Rondeau facile pour le Pianoforte avec deux Violons, Viola et Violoncelle. F. Op. 82	1	2
— — Second grand Rondeau pour le Violon avec Pianoforte. D. Op. 84	—	22
Maurer, L., Premier Concerto pour le Violon avec Pianoforte. G moll	2	6
Reissiger, C. G., Onzième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. A moll. Op. 125	2	—
Witwicki, Joseph, Six Valses insparables avec une coda, pour le Pianoforte et Violon. Op. 6	—	8

Für Pianoforte ohne Begleitung.

Bach, J. S., Kunst der Fuge. N. A. (Oeuvres compl. Liv. 5.) Siehe unten.		
Bernard, Maurice, Air russe favori, varié pour le Pianoforte. G	—	12
Kalliwoda, J. W., Sixième Ouverture pour le Pianoforte à 4 mains. Es. Op. 38	—	20
— — Contredanses brillantes et variées suivies d'une Galopade, pour le Pianoforte. Op. 66	—	20
— — Contredanses brillantes et variées suivies d'une grande Valse, pour le Pianoforte. Op. 88	—	20
Reissiger, C. G., Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains. Motto: „Was mir wohl übrig bliebe, wenn alles von mir flieht? Es bleibet noch die Liebe und mit ihr manches Lied.“ F. Op. 122	—	20
Schiller, Ferdinand, Fantaisie dramatique sur des motifs favoris de Auber, pour le Pianoforte. A. Op. 5	—	16
Witwicki, Joseph, Cinq Pensées de Soir, pour le Pianoforte. Op. 5	—	8
— — Trois Polonaises pour le Pianoforte. Op. 7	—	8

Für Gesang.

Behling, Heinrich, Vier Gesänge für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft der Gesänge	1	8
— — Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Drittes Heft der Gesänge	1	4
Kalliwoda, J. W., Gesänge aus der Oper: Prinzessin Christine. Klavier-Auszug.		
No. 1. Duett für 2 Sopranstimmen: „Leichte entschwunden“	—	14
No. 2. Duettino für 2 Sopranstimmen: „Ruhe, Frieden“	—	8
No. 3. Arie für Tenor: „Wenn in den Waldes“	—	10
No. 4. Arie für Sopran: „Meine Pflichten“	—	12
Kalliwoda, J. W., Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello. Die Abendglocken, von E. Silesius. Der schöne Stern von Edwin. Der Wanderer, von R. W. Barnefield. Op. 94	1	—
Reissiger, C. G., Lieder und Gesänge für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Das Auge der		

Thlr. Gr.

Nacht, von Schnetzler. An die Frühlingswolken, von Rassmus. Goodolism: „O komm zu mir." An den Mondschein, von Kopisch. Frühling hat mir Hoffnung gebracht, von Hoffmann von Fallersleben. Des Försters Töchterlein. Lied der Dame aus der Provence. Op. 127. 37ste Sammlung ..... — 10

Bach, J. S., Kunst der Fuge. (J. S. Bach Oeuvres compl. Liv. III.) Neue, geordnete und genau berichtigte Ausgabe, mit Fingersatz, Zeitmaas und den entsprechenden Vortrags-Zeichen versehen von Carl Czerny.

Als geeigneter Anhang erscheint in demselben Bande zugleich:

— — Fuge, auf ein, von dem König von Preussen Friedrich II. gegebenes Thema.

— — Ricercata a 6 Voci, über dasselbe Thema. compl. Band 4 Thlr.

Die beifallige Anerkennung, womit mehre der würdigsten Theoretiker die vor einem Jahre erschienene neue Ausgabe von J. S. Bach's Clavecin bien tempéré Liv. I et II. beurtheilt und aufgenommen haben, wurde von dem Verleger als eine Aufforderung betrachtet, auch das obige Werk einer neuen Gestaltung zu unterwerfen. Dass die Kunst der Fuge seit einigen Jahren im Musikalien-Handel gänzlich fehlte, war ein Beweggrund mehr zu dieser Unternehmung.

Mit demselben Eifer und mit gleicher Sorgfalt hat Herr Carl Czerny auch dieses Werk für alle Freunde der Bach'schen Tonstücke verständlicher und in bequemer Brauchbarkeit dargestellt. Der Anhang, bestehend in einer Fuge und der berühmten Ricercata, beide entnommen aus dem Musikalischen Opfer, (dessen übrige Theile, ihrer Form wegen, einem spätern Bande vorbehalten sind) entspricht völlig der Gattung aller übrigen Tonstücke dieses dritten Bandes.

Je weiter die Verlagshandlung in dem Unternehmen vorschritt, desto mehr leuchtete die Nothwendigkeit ein, um der Kunst willen lieber ein Opfer zu wagen, als es dem Zufalle zu überlassen, ob die J. S. Bach'schen Solo-Werke für Pianoforte oder Orgel in einer vollständigen, wohlgeordneten Ausgabe anderswo erscheinen, oder diese klassischen Tonstücke in Zukunft, aus Mangel an Zusammenhang der einzelnen Sammlungen, ganz zerstreut und theilweise sogar dem Untergange ausgesetzt sein würden. Demnach kündigt hiermit der Verleger die, vor der Hand bis zum Vier Bande beschlossene, Fortsetzung an.

Unterstützt von der freundlichsten Bereitwilligkeit eines hiesigen Künstlers, Herrn Fr. Hauser, welcher die vollständigste und authentisch berichtigte Sammlung aller gedruckten und ungedruckten Compositionen von J. S. Bach besitzt; begünstigt durch den sehr schätzbaren Beistand des Herrn Carl Czerny, ist nun diese Unternehmung so weit gediehen, dass, ausser dem oben erwähnten Lit. III. noch ein 4r, 5r und 6r Band vorbereitet sind, deren Inhalt, systematisch geordnet, auf einander folgen und hiermit ohne Ausnahme Alles dargeboten wird, was J. S. Bach an Solo-Stücken für Pianoforte oder Orgel componirt hat.

Zu vorläufiger Nachricht für die Besitzer der ersten drei Bände diene die Bemerkung, dass der vierte Band nachstehende Compositionen umfassen wird:

1) Chromatische Fantasie und Fuge in F dur.
2) Fuge in A moll.
3) Fuge in E moll.
4) Präludium und Fuge in B dur.
*5) Toccata und Fuge in Fis moll.
*6) Toccata und Fuge in C moll.
*7) Frutasie und Fuge in A moll.
*8) Fantasie und Fuge in B dur.
*9) Fantasie und Fuge in D dur.
*10) Capriccio und Fuge (auf die Entfernung eines Freundes) in B dur.
11) Toccata und Fuge in D moll.
12) Toccata und Fuge in E moll.
13) Allemande in E moll.
14) Courrante in E moll.
15) Arie in E moll.
16) Gavotte in E moll.

17) Sarabande in E moll.
18) Gigue in E moll.

NB. Die mit * bezeichneten Werke waren bis jetzt nur in Manuscripten vorhanden.

Bei **Julius Wunder** in Leipzig erschienene Musikalien:

Marschner, Heinr., das Schloss am Aetna, grosse rom. Oper in 3 Akten, vollständiger Klavierauszug mit Text. Op. 98. 6 Thlr.
Hieraus alle Stücke auch einzeln.
— — das Schloss am Aetna. Vollständiger leichter Klavierauszug ohne Worte. 4 Thlr.
— — das Schloss am Aetna. Klavierauszug ohne Worte zu 4 Händen. 3 Thlr.
Ouverture zu derselben Oper für Pianoforte. 16 Gr.
Ouverture zu ders. Oper für Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.
Potpourri nach den beliebtesten Themen aus derselben Oper. 16 Gr.
Tänze nach Melodien aus derselben Oper. 8 Gr.

Bei Unterzeichnetem sind noch Exemplare von der Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge von

L. CHERUBINI'S REQUIEM No. 2.

für

Männerstimmen mit Orchester

(gestochen in Paris auf Kosten des Componisten)

zum Pränumerations-Preise (10 *Thlr.*) *vorräthig.*

(In No. 32 d. Bl. wurde dieses Meisterwerk ausführlich besprochen.)

Leipzig, im August 1836.

Friedrich Kistner.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalien-Handlung
von
Adolph Nagel in Hannover.

Hannover, Kronprinz v., 6 Gedichte von E. Schulze für 4 Männerstimmen, Partitur und Stimmen. 1s Heft. 12 Gr. 2s Heft. 16 Gr.
— — „Vorwärts." Gedicht von Uhland für 4 Männerstimmen. 8 Gr.
Riel, Aug., 6 Lieder mit Pianoforte. Op. 1. 10 Gr.
Körner, G. F., Gr. Polonaise p. Pianoforte. Op. 24. 8 Gr.
Kreutzmann, A., Sonatine fac. et facil. à 4 m. Op. 33. 20 Gr.
Kuckuck, G. C., 6 Gesänge mit Pianoforte. Op. 35. 16 Gr.
Lactitia No. 14 u. 15. Schottische Tänze für Pianoforte. à 4 Gr.
No. 16. Emilien-Walzer. 8 Gr.
Mozart, W. A., Grosse Sonate in Cm 4 Händen. Op. 15. 1 Thlr.
Nicola, Carl, Der alte Walzer. Gedicht von Stolle. Für Basston mit Pianoforte. Op. 9. 12 Gr.
Sauerbrey, Divertissement fac. à 4 mains. Op. 10. 18 Gr.
Staude, K., Emily-Walzer für Pianoforte. 8 Gr.
Volkslieder mit Pianoforte oder Guitarre. No. 19. Lebewohl, und Der Wirthin Töchterlein. 4 Gr.
Wenzel, Ed., Alexander-Marsch für Pianoforte. 6 Gr.

Im Verlage von **Gustav Crantz** in Berlin sind so eben erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Neithardt, A., 8 Gesänge für eine Singstimme. Op. 109. 12 gGr.
Reissiger, F. A., der schlesische Zecher und der Teufel für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. 6 gGr.
— — Ducttini für hohen und tiefen Sopran. Op. 30. 16 gGr.
— — Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 33. 18 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. № 37. 1838.

Ueber Originalität in der Musik.

Von C. B. v. Militz.

Wollte man die unbarmherzigen Kritiker fragen, die nur allzuschnell mit dem Todesurtheil da sind: „Dieser Satz, dieser Komponist ist nicht originell, folglich," u. s. w. „was ist denn eigentlich originell, wie fangt man's an, um originell zu sein?" so würden sie entweder sehr vornehm mit dem Kenner in Goethe's Gedicht antworten „da sieh Du zu!" oder sie würden bei besserer Laune und mehr Lust, sich sprechen zu hören, ein Langes und Breites über den Unterschied zwischen originell und genial schwatzen, beweisen, dass man originell sein könne, ohne genial zu sein, aber nicht umgekehrt — ja, recht erschöpfend würden sie sagen, original oder originell heisse im Teutschen ursprünglich, und so möge denn jeder Komponist nur frischweg ursprünglich sein, dann werde sich die Originalität von selbst finden. Was nun der junge beginnende Komponist aus diesem gelehrten Geschwätz für Nutzen schöpfen werde, das weiss jeder, der überhaupt weiss, was Kritik dem Anfänger hilft — nämlich gar nichts. Sie schlägt ihm die Flügel nieder, anstatt ihm zu sagen, flattre nur fort, am Ende wirst Du fliegen. Wie sehr aber Publikum, Theater- und Konzertdirekzion, Musikverleger u. a. m. das Flattern junger Talente unterstützen, kennt jeder Komponist, von Mozart bis auf den heutigen Tag, aus eigner bittrer Erfahrung, und so muss der arme *Anfänger* lauschen, aufpassen, abhören an fremdem Urtheil, und ich bin überzeugt, dass mancher schon Messen und Opern geschrieben hat, ja schon originell gewesen ist, ehe ihm die Bedeutung des Wortes klar geworden ist. In Wahrheit kann der Kritiker nur die Reinheit des Satzes, die Grammatik, beurtheilen; ob Originalität in einem Werke herrsche, darüber kann, so wie über das Gefallen eines Musikstückes nur die allgemeine Stimmung, nicht aber das Urtheil einer Handvoll übellauniger, einseitiger Pedanten entscheiden. Damit der junge Komponist aber sich doch bei dem Worte „originell" etwas denken, auch seine Arbeiten nach dem Ergebniss dieses Nachdenkens prüfen könne, wollen wir versuchen, die Sache wenigstens etwas schärfer zu beleuchten. Dass das Wort „originell" vom lateinischen *origo* oder Ursprung abstamme, ist unbezweifelt, und in so fern wäre, wenn es blose Uebersetzung gilt, „ursprünglich" die wörtlichste Uebersetzung. Allein für die Erklärung des Begriffes, ist das Wort „*eigenthümlich*" viel bezeichnender. In der That versteht man unter Originalität eines Komponisten die Gabe, sowohl in der Erfindung als Ausführung eines Tonstückes, ja jeder Tonphrase, vom Gewöhnlichen abzugehn, ohne doch die Hauptgesetze der Kunst, Wahrheit und Schönheit, zu verletzen. Das was man *gewöhnlich* nennt, war gleichwohl einmal *ungewöhnlich*, folglich *neu*, und in der That verlangt auch die Definizion der Originalität, dass *Neuheit* in ihr enthalten sei. Dass die Grundregeln der Harmonie, deren Gesetze in der Natur des Wohlklanges begründet sind, keiner Veränderung durch die Eigenthümlichkeit des Komponisten unterworfen sein können, versteht sich von selbst, und eine gegen die Natur der Dissonanz vollzogene Fortschreitung z. B. anstatt wäre keine Originalität, sondern eine Verrücktheit. Auch in den Vorschriften des nach rhythmischen Gesetzen angeordneten Periodenbaues lässt sich nur selten und mit grosser Vorsicht etwas Originelles anbringen, weil die Hauptbedingung aller Musik, Klarheit und Fasslichkeit, wesentlich von der Vollständigkeit des Rhythmus abhängt. Ueberhaupt wird der Tonsetzer selten Gefahr laufen, sich in seinem Streben nach Eigenthümlichkeit und Neuheit zu verirren, wenn er sich recht vergegenwärtigt, dass Wahrheit und Schönheit die Grundbedingungen aller, folglich auch der musikalischen Kunst sind. Erinnert er sich hieran, so wird er sich vor der Geschmacklosigkeit überhäufter und harter Modulazionen hüten und alles Gezierte, Bizarre, Geschraubte zu vermeiden wissen. Die Eigenthümlichkeit oder Originalität des Tonsetzers scheint sich ohnmaassgeblich vorzüglich in vier Punkten darstellen zu können, nämlich:

1) In der ästhetischen *Karakteraufassung* eines ganzen Tonstückes.
2) In der *Erfindung* der einzelnen Melodieen, aus denen ein Satz, gross oder klein, besteht.
3) In der diese Melodieen begleitenden *Harmonie*, mag sie nun vom ganzen Orchester oder nur von einem begleitenden Instrumente ausgeführt werden.
4) In der *Instrumentirung*, d. h. in der Wahl und Verbindung mehrer Instrumente zu Erreichung eines beabsichtigten Ausdrucks.

Dass bei der Abfassung grosser Tonstücke verschiedene Ansichten über den Karakter derselben möglich sind, ist bekannt. Selbst bei Gesangkompositionen kann doch ein und dasselbe Gedicht aus sehr verschiedenen Gesichtspunkten aufgefasst werden. Schlagende Beweise liefert der Text der Messen, und mehrer bekannter Lie-

dertexte, z. B. des „Erlkönigs," „Freudvoll und leidvoll" u. s. w. Aber auch bei Instrumentalkompositionen, wie z. B. bei Ouverturen wie sie zu den Tragödien Coriolan, Egmont u. m. a. existiren, findet der Komponist Gelegenheit, seine Originalität in eigenthümlicher, abweichender Auffassung zu beurkunden. So könnte, um nur ein paar Beispiele anzuführen, eine Ouverture zur *Braut von Messina* bestimmt, sich den heftigen Kampf der Brüder und ihrer Anhänger zum Vorwurf machen, während eine andere Ansicht die Liebe der Beatrice wenigstens als Hauptelement und Zwischensatz gegen den Hass der Brüder hervorhöbe und festhielte. Oder bei einer Ouverture zu Wallenstein würde ebensowohl eine ganz kriegerisch-ernste, als eine romantische, das Mystische, Geheimnissvolle der Astrologie andeutende Musik möglich sein. In einer zu Macbeth könnte eben sowohl das Hexenwesen, als der finstere Gang in Macbeth's Schicksal zweierlei Auffassungen möglich machen u. s. w. So hat Mozart in ganzen Opern eine Hauptansicht festgehalten, z. B. in der Zauberflöte das Romantische, in Don Giovanni das Geisterhaftunheimliche, in Così fan tutte Lieblichkeit und Reiz, im Figaro Galanterie und Anmuth.

Was nun zweitens die Erfindung der Melodie, ohne Rücksicht auf Harmonie betrifft, so bietet sie der Originalität des Komponisten so viele Auffassungsarten an, als es Modifikazionen der Gefühle gibt. Eine zärtliche Melodie kann heiter, ruhig zärtlich, eine andere schwermüthig, melancholisch sehnsüchtig genommen werden. Man schreibe daher bei Komposizion eines Liedes nicht die erste nieder, die sich darbietet, sondern lese den Text mit grösster Aufmerksamkeit durch, so wird sich oft eine ganz neue Ansicht und Behandlung ergeben. So ist Mathisson's Adelaide von Beethoven als solche meisterhaft behandelt worden. Aber eben so wahr, ja dem ganzen Bau des Gedichtes entsprechender wäre eine liedartige Behandlung, gleichsam der Erguss der Seele des einsam wandelnden Liebenden, die in langsamer Liebesträumerei, jeden Vers anders komponirt, dahinstellte. Derselbe Fall ist es mit Schubert's Erlkönig. Man hüte sich hierbei vor der Angewöhnung an gewisse modulatorische und rhythmische Formen, die oft an ihrem Platz, es doch nicht überall sind, z. B. die Rossini'sche Ausweichung in's Moll mit einer Halbkadenz, oder die Vorliebe für manche Taktart. Endlich halte man auch nicht jede Sing- und Spielmanier für eine Melodie, sondern entkleide den Gedanken von dieser Zufälligkeit und sehe, ob er dann nicht ganz gewöhnlich ist. Z. B. das beliebte zu Lust und Schmerz gebrauchte

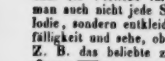

was eigentlich nichts als den höchst

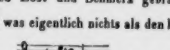

gewöhnlichen Gedanken enthält, der im langsamen Zeitmaass matt und im schnellen gemein klingt. Die Spinnerlieder, Müllerlieder, Drescherlieder, Schifferlieder enthalten, wenn sie diese Töne, das Schnurren, Klappern, Kleppern und Wellenschlagen nachahmen, an sich schon eine musikalische Abgeschmacktheit, aber oft ist dies blos die Schuld der oberflächlichen Auffassung des Komponisten, und eine originellere Behandlung, die der Dichter gegeben hatte, lag gar nicht fern.

In der Harmonie, die man drittens zu einer erfundenen Melodie schreibt, liegt ebenfalls eine reiche Veranlassung, Originalität zu zeigen. Freilich ist es aber hierzu nöthig, im vollen Besitz harmonischer Kenntnisse zu sein. Wenn man schon zwanzig, ja funfzig verschiedene Harmonieen zu einem *Canto fermo* finden kann, so wird es nicht schwer sein, zu der Melodie einer einzelnen Stimme, die nicht mit gleicher strenger Rücksicht als ein *Canto fermo* behandelt sein will, Abwechslung in der Harmonie zu finden. Auch ist es eher der zu grosse Reichthum der Wahl, als der Mangel, der die Schwierigkeiten erzeugt. Denn natürlich wäre eine chromatische, auf jedem Taktgliede abwechselnde Harmonie bei einem Volksgesange, einem sanften Liede, oder einem ruhigen Andante, nicht an ihrem Platze; allein eben so peinlich wird das Gefühl der Leere und Armuth für den gebildeten Zuhörer, wenn der Komponist die Gelegenheit, frappante Harmonieen am passenden Orte einzuführen, vernachlässigt und sich im schalen Wechsel zwischen Tonica und Dominante herum treibt. Dass eine einfache Melodie durch Harmonie ungemein gehoben werden kann, mögen ein paar Beispiele beweisen, die nur als solche, nicht aber als Muster betrachtet werden wollen.

1. Andante.

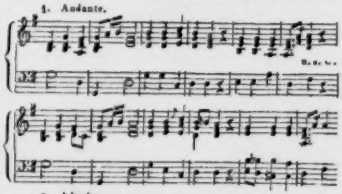

2. Adagio.

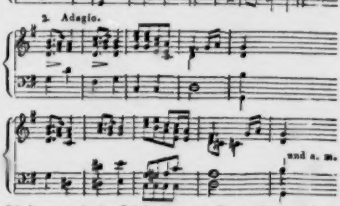

Oft kann auch die Originalität des Komponisten sich in der Wahl einer interessanten Begleitungsfigur zeigen, durch welche eine matte Melodie gehoben wird. Etwa so:

3. Animato.

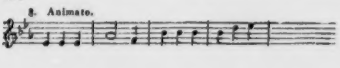

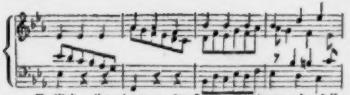

Endlich gibt viertens die Instrumentirung ebenfalls Gelegenheit, originell zu sein. Bekanntlich hat jedes der üblichen Klangwerkzeuge seinen besondern Karakter. Je hervorstechender dieser ist, je mehr kann durch die Verbindung mit dem der andern Instrumente Originelles geleistet werden. Man muss hierzu genau die Tonfarbe und die Tonhöhe jedes einzelnen kennen. Die Note c vom ganzen Orchester, ein Instrument um's andere abwechselnd angegeben, hat, obgleich auf derselben Stelle befindlich, doch einen ganz andern Klang auf der Violine als auf der Viola oder dem Violoncell, eben so klingt sie ganz anders auf der B-Klarinette als auf der Hoboe oder dem Fagott. Es ist daher gar nicht gleichgiltig, ob man einen Satz von Klarinetten in C oder von Oboen begleiten lässt, und Mozart wählte trefflich Basselthörner zu dem sanftmelodischen Ausdruck seines Requiems, anstatt der Klarinetten. Posaunen klingen ganz anders, wenn man sie in getheilter oder in enger Harmonie blasen lässt, wie denn schon die Lage eines Akkords z. B. 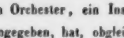 unendlich verschieden im Effekt ist von dieser 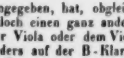 . Aber auch die Tonhöhe jedes Instruments ist wohl zu beobachten, was insbesondere bei den Hörnern und Kontrabässen von grossem Effekt ist. Es kann Fälle geben, wo selbst die mangelhaften Töne eines Instrumentes grosse Wirkung thut, wie dies der verstorbene K. M. v. Weber mit grosser Wahrheit von den gestopften Tönen des Waldhornes sagte. Nebenbei sei hier erwähnt, dass die sogenannte Verbesserung der Instrumente durch Klappen, Verlängerung, engere Bohrung u. s. w. ein wahrer Unsinn ist, gegen den jeder vernünftige Orchesterchef sich aus allen Kräften wehren sollte, weil er die Eigenthümlichkeit der Instrumente verwischt. Ein genaues Beobachten jedes Instruments, sowohl im Einzelnen als im Ganzen, wird dem Komponisten zu überraschenden Effekten Veranlassung geben. Freilich gehört ein gewisses ästhetisches Zartgefühl dazu, um den Instrumenten ihren Karakter abzulauschen, allein wir sprechen ja zu jungen Tonsetzern, bei denen wir ein solches als nie fehlend annehmen dürfen. Von diesem Zartgefühle dürfen wir auch voraussetzen, dass sie das Nachahmen des Hahnenschrei's durch die Oboe oder das Brüllen eines Unthieres durch die Kontratöne des Fagotts — wären ihnen auch grosse Meister hierin vorangegangen, — sich nie zu Schulden kommen lassen werden. Das Nähere über die Zulässigkeit solcher Naturmalereien gehört nicht hierher, sondern in die eigentliche musikalische Aesthetik.

Eben als wir diesen Aufsatz schliessen, kommt uns der trefflich gearbeitete Artikel *Originalität* von Dr. Schilling in dessen Universallexikon der Tonkunst zu Gesichte, und wir würden uns schämen müssen, hier eine Iliade post Homerum geliefert zu haben, wenn wir uns nicht der Absicht bewusst wären, blos Andeutungen haben geben zu wollen, ferner wenn wir nicht glaubten, dass der Aufsatz in jenem Werke für die Bildungsstufe der allermeisten jungen Tonsetzer viel zu hoch und dunkel wäre. Vielleicht weckt unser Versuch überhaupt den Trieb zu sorgfältigerer ästhetischer Bildung in den Gemüthern junger Komponisten, und dann mögen sie unsern Aufsatz bei Seite werfen und mit desto grösserm Nutzen und Interesse den Schilling'schen lesen.

Nachricht von dem Musikwesen an der Universität zu Berlin, bei Gelegenheit der Feier am 3. August.

(Eingesandt.)

Kann man wohl mit Recht behaupten, dass unter allen Universitäten Teutschlands, ja vielleicht Europa's die Berliner durch die in ihrem Fache ausgezeichneten Männer, durch Reichthum der Hilfsmittel und durch Wissenschaftlichkeit eine der Ersten ist, so können wir ihr mit grosser Freude auch die Anerkennung nicht versagen, dass vielleicht auf keiner andern Anstalt dieser Art der Sinn für Kunst, und besonders der für Musik, so vielfach geweckt wird, als auf ihr. In der Person des Herrn Prof. Marx, der den Lehrstuhl für Musik an hiesiger Universität einnimmt, besitzt dieselbe einen Mann, der, als Lehrer der Musik ausgezeichnet, wie kein Anderer, durch die hohe Wissenschaftlichkeit, mit der er seine Studien umfasst, der Theorie der Musik eine neue Bahn gebrochen hat. Hegel, der Aristoteles unserer Zeit, der durch die Macht des Gedankens und der Methode, die dem Gedanken so entspricht, dass sie seine Selbstentwicklung ist, allen Wissenschaften und Künsten einen neuen Standpunkt anwies, scheint auch auf ihn bei seiner Thätigkeit für die Theorie der Musik nicht ohne Einfluss gewesen zu sein. Seine Kompositionslehre können wir deshalb mit Recht als den Anfangspunkt einer neuen Aera für die Theorie der Musik betrachten. Es gibt uns diese nicht, wie die Bücher der alten Theorie, einen Komplex von Regeln, die den Schüler ohne Selbstthätigkeit lassen, ihn an Passivität gewöhnen und ihn so zu einer Maschine machen, sondern sie lässt ihn immer, mit Anleitung ihm vorangehend, aus den Grundprinzipien der musikalischen Theorie selbstthätig die fortschreitenden Formen entwickeln, so dass in den Mängeln des einfachen Standpunkts immer die Keime der höhern liegen, und dass alle die Regeln nicht als von vorn herein gegebene, sondern als aus den Grundprinzipien der Musik entwickelte und als Resultate der Betrachtung derselben erscheinen. Dass hierdurch viel gewonnen sei, werden freilich die Anhänger der alten Theorie nicht zugeben wollen, sie werden uns die grossen Werke eines Haydn, Mozart und Beethoven vor die Augen führen, die ja doch auch aus der alten Theorie hervorgegangen seien, bedenken aber nicht, dass es eben das Eigenthümliche des Genie's ist, mit Leichtigkeit überall den Honig

von dem unnützen Stoffe zu trennen, und nur ersteren für sich zu benutzen. Wenn übrigens die Kompositionslehre des Herrn Prof. Marx nicht bei allen Anhängern der alten Theorie schon jetzt die Anerkennung findet, die sie allgemein finden sollte, so ist dies keines der geringsten Zeichen ihrer Vorzüglichkeit; denn nichts Grosses, nichts Neues existirte bis jetzt, was nicht an dem Alten seinen Widerstand gefunden, jedoch auch diesen nicht überwunden hätte.

Was nun näher die Vorlesungen des Herrn Prof. Marx im vergangenen Semester betrifft, so können wir mit grosser Freude berichten, dass sie sich einer zahlreichen und fleissigen Theilnahme von Seiten der Studirenden und jungen Musiker erfreuten. Vorgetragen wurde wöchentlich 1) ein einstündiges Kollegium über die „Enzyklopädie der Musik;“ 2) ein vierstündiges über den zweiten Kursus der Kompositionslehre; 3) ein dreistündiges über den dritten Kursus (insbesondere die Komposizion für Orchester). Dazu kommen noch die für jeden der beiden Kurse wöchentlich festgesetzten seminaristischen Versammlungen, in denen die Arbeiten der Kompositionsschüler der Beurtheilung und Verbesserung des Lehrers vorgelegt zu werden pflegen, und die für den fortschreitenden Kunstjünger das eigentlich Ersprießliche und Fördersame sind.

Wenn nun gleich die Künste in ihrer weitern Ausführung auf einer Universität nur Nebensache sein können, so lässt sich doch leicht denken, dass, wenn ein solcher Mann, wie der Herr Prof. Marx, die Leitung des musikalischen Elements daselbst übernommen hat, seine Schüler nicht zur Mittelmässigkeit herangebildet werden.

Einen schönen Beweis hierron gab uns die Feierlichkeit, die am 3. August von der Universität zum Geburtstage unsers Königs begangen wurde. Der musikalische Theil derselben ist von einem Schüler des Herrn Prof. Marx, dem Stud. Gebh. v. Alvensleben, komponirt, und verdient in jeder Hinsicht, dass wir ihn etwas näher betrachten.

Die Komposizion besteht aus drei Sätzen, deren Text 3 Stellen aus der Vulgata sind; 1) Andante religioso, welches aber durch sein stets sich steigerndes Tempo füglich die Stelle eines Allegro vertreten kann; 2) Larghetto, Arie mit Chor; 3) Allegro maestoso und Fuge. Alle drei sind in einem der Feier gemässen, frommen Style geschrieben, und zwar, wie es die Ausführung durch den akademischen Chor bedingte, für vierstimmigen Männerchor.

Die Streichinstrumente leiten den ersten Satz ein mit einem einfachen, jedoch in der Harmonie reichen und interessanten Thema:

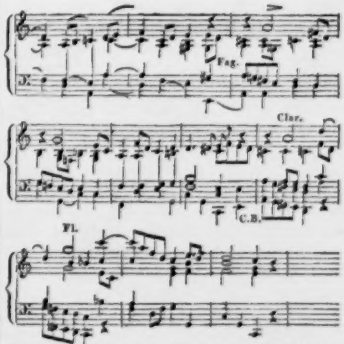

Dieses wird in der höhern Oktave breit wiederholt, indem die hinzutretenden Blasinstrumente die Melodie übernehmen, die Streichinstrumente aber figurirend begleiten, bis endlich am Ende der Einleitung das ganze Orchester mit voller Macht eintritt, dessen Toben aber durch den sanften Eintritt des Chors, der mit den Worten: „*salva nos, salvator noster*“ das Hauptthema übernimmt, besänftigt wird, was, ohne gesucht zu sein, einen bedeutenden Eindruck macht.

Mit den Worten: „*et congrega nos, ut confiteamur nomini sancto tuo*“ tritt ein neues kräftiges Thema ein:

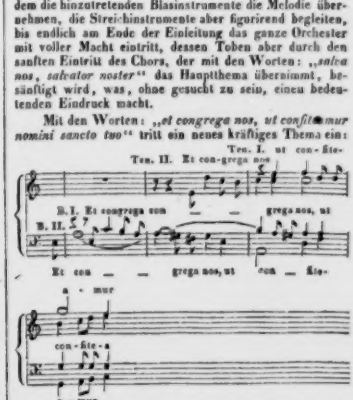

dessen verschiedene Stimmeneinsätze durch Schläge des vollen Orchesters jedesmal auf dem ersten Taktviertel verstärkt werden, und welches sich sehr schön mit dem ersten Thema wieder verschmilzt, bis mit dem Worten „*et exaltemus in carminibus tuis*“ im gesteigerten Tempo

der ganze Chor mit Orchester in einem neuen freudigen Schlusssatze mit dem Thema:

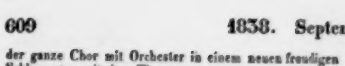

sich in kräftigen Zügen zu Ende bringt.

Der zweite Satz, Larghetto, Arie mit Chor, wird ebenfalls durch die Streichinstrumente eingeleitet. Das Thema:

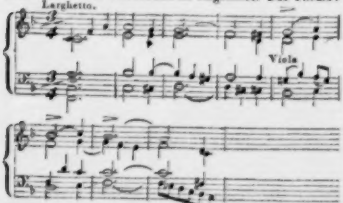

welches die Instrumente nach einer kurzen Einleitung an die Bassolostimme abgeben, ist äusserst durchsichtig und klar und gibt treffend die Worte des Textes wieder: „*homodie, Domine, fortitudini regis.*" — Die ganze Solostelle ist nur mit Streichquartett begleitet, bis mit dem Einsatz des Chors das ganze Orchester eintritt. Dieser Einsatz ist aber sowohl in Rücksicht der Idee, als der Durchführung nach meisterhaft zu nennen. Der klarern Uebersicht wegen geben wir hier nur die vier Gesangstimmen, denen aber die Instrumentazion in jeder Hinsicht trefflich zur Seite steht:

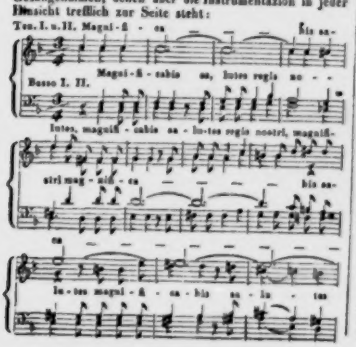

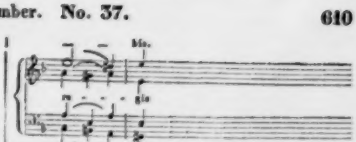

Chor und Solostimmen wechseln von nun an stets in antistrophischer Weise ab. Die Choreinsätze sind meist trefflich gelungen, besondera aber das „*misericordiam facies christo tuo,*" wo die vier Stimmen nach einander einsetzen, nach dann aber mit dem Orchester vereinigen, und endlich sich wieder decrescendo zum Schlusse des Theiles hinneigen.

Der letzte Theil, Allegro maestoso mit der Fuge, ist dem Text „*laudate Dominum omnes gentes*" gemäss der hohe Ausdruck der Freude und des begeisterten Jubels. Zuerst die Einleitung mit vollem Orchester:

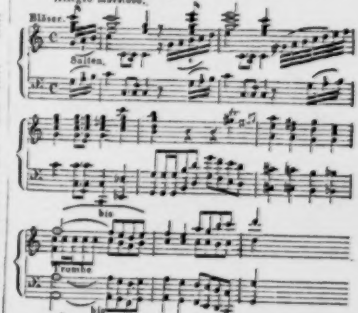

Die Singstimmen übernehmen alsdann das Thema, zuerst nur von Blechinstrumenten begleitet, bis zuletzt das volle Orchester wieder hinzutritt. Hierauf treten die Singstimmen einzeln gegen einander auf bei mässiger Begleitung in folgender Weise:

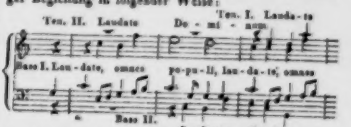

So spinnt sich dieser Einleitungssatz fort bis zu einem Halbschluss auf der Dominante, worauf das Fugenthema (ziemlich stark mit Bässen, Bratschen und Fagotten unterstützt) eintritt.

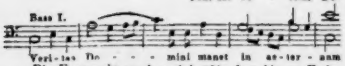

Die Fuge geht rasch und kräftig fort bis zu Ende, und es ist namentlich das Bestreben zu loben, jedem Einsatze des Thema's durch die Instrumentazion (namentlich durch Hinzutritt der Blasinstrumente) eine eigenthümliche Färbung zu geben.

So z. B. der Orgelpunkt, wo die Bläser mit den Singstimmen gehen:

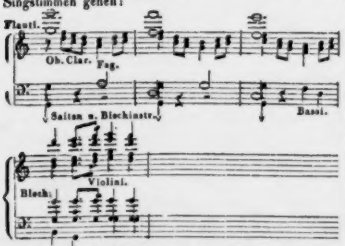

Wir wollen jedoch nun nicht weiter auf das Spezielle eingehen, und beschränken uns nur darauf, ein allgemeines Urtheil über die ganze Komposizion zu fällen. Unzweifelhaft bekundet die ganze Arbeit des jungen Komponisten ein grosses Talent zur Komposizion. Sie ist reich an Ideen, obgleich ihr, was freilich bei einer ersten Arbeit nicht zu erwarten steht, ein zu freier, eigenthümlicher Selbständigkeit durchgebildeter Karakter noch fehlt, welches Element bei einem guten Komponisten auch gefunden werden muss, gleichsam als der innerste Ausdruck dieses besondern Geistes. Indess gibt uns das ganze gediegen gearbeitete Werk die Hoffnung, dass es in künftigen Arbeiten nicht fehlen wird, und können wir deshalb dem jungen Komponisten zu seinem ersten Geistesprodukte nur Glück wünschen, besonders da er die Freude hatte, es unter Leitung des Herrn Prof. Marx musterhaft ausgeführt zu hören.

M. B.

Nachrichten.

Kassel (Beschluss). Die Oper. Wenn ich für unsere Konzert-Neuigkeiten beinahe zu viel Raum in Anspruch nahm, so kann ich mich bei denen der Oper um so kürzer fassen; denn eigentliche Neuigkeiten brachte das Opern-Repertoir nicht, sondern blos „neu-einstudirte," und diese neueinstudirten hatten wir früher, wer sich der goldenen Zeit der hiesigen Oper noch erinnern kann, zum Theil viel besser gesehen. Dahin gehört zunächst Rosalieb oder das Rothkäppchen, von Boieldieu. Doch auch diese Aufführung erwarb sich nicht geringen Beifall, die Hauptrollen waren in guten Händen: Baron Rudolph: Derska; Graf Roger: Dams; Rosalieb: Dem. Pistor; Bertha: Dem. M. Schmidt; Job: Birnbaum, äusserst komisch und das Ganze belebend; Nanette: Dem. Wettlaufer; der Klausner: Krieg. — Sie wurde bereits mehrmals wiederholt. Die zweite neu einstudirte Neuigkeit war die Räuberbraut von Ferd. Ries. Wahrscheinlich wollte der Operndirigent den Manen des hingeschiedenen Komponisten den letzten Tribut zahlen, oder auch hier den Freunden seiner Tondichtungen noch einmal den herben Verlust fühlen lassen, indem er diese Oper wieder auf's Repertoir brachte, und das ist alles Dankes werth; aber ein grosses Publikum hat sie sich auch diesesmal nicht erworben. Für die Singenden war manche Schwierigkeit zu übersteigen, die theils mit Noth, theils gar nicht überwunden wurde. Die Oper hat zu wenig Dankbares für den Sänger; doch wurden einige Chöre trefflich exekutirt und mit Beifall belohnt. Graf Viterbo: Krieg; Laura: Dem. Löw, war ausgezeichnet; Fernando: Derska; Carlo: Steller; Anselmo: Birnbaum; Gianettina: Dem. Leissring; Roberto: Föppel, sehr brav. Die Oper ist noch nicht wiederholt worden. — Der Kreuzritter in Egypten von Meyerbeer war endlich die dritte einstudirte Neuigkeit und kam am zweiten Pfingsttage zur Aufführung. Diese Oper leidet an fühlbaren Längen, welche durch die allzusehr ausgesponnenen Rezitative herbeigeführt werden. Und wie wenig teutsche Sänger verstehen ein Rezitativ gut vorzutragen! Sie trug an diesem Abende, wo freilich der grösste Theil der Zuhörer fremd war, keinen eklatanten Sieg davon. In der That den zahlreichen Fremden wäre der Freischütz, die Stumme von Portici, Faust, der Postillon oder eine andere ähnliche Oper eine willkommnere Gabe gewesen, und auch für die Einheimischen, als gerade der Kreuzritter, obwohl die einzelnen Gesangparte zum Theil brav vorgetragen wurden. — Aladin: Föppel; Palmide: Dem. Pistor; Osmin: Dams; Adrian: Derska; Felicia: Dem. Leissring; Armand d'Orville: Dem. Löw; Alma: Dem. Eggeling. Auch der Kreuzritter ist noch nicht wiederholt worden; dirigirt wurde derselbe vom Musikdirektor Baldewein, eine schwere Aufgabe, so schnell für einen andern Dirigenten einzutreten, welcher alle Proben geleitet und deshalb mit derselben ganz vertraut ist; allein sie wurde lobenswerth gelöst. Kapellmeister Spohr war aus oben angegebenem Grunde daran behindert worden. In Otello trat ein Gast in der Partie des Jago, Herr Hoffmann, auf. Man glaubte ihn für den abgegangenen dritten Sänger Granfeldt engagirt zu sehen, den er bei guten stets zunehmenden Mitteln recht gut ersetzt hätte, zumal da er beifällig aufgemuntert wurde, allein bis jetzt hat sich noch nichts weiter über ein Engagement verlauten lassen. Er privatisirt gegenwärtig noch hier, treibt mit grosser Sorgfalt und mit grossem Fleisse seine Musik- und Gesangstudien, und bereitet sich so wahrscheinlich für eine andere Bühne zu einem guten und brauchbaren zweiten Tenor vor. — Ein zweiter ähnlicher Gast war der Tenorist Herget, ein tüchtig musikalisch-gebildeter und vielgereister junger Mann,

dem wir, durch seine beiden Darstellungen: Leon im Maurer und Don Ottavio im Don Juan genugsam überzeugt, ein vortheilhaftes Prognostikon für die Zukunft stellen müssen. Jede Operndirekzion kann sich seines Besitzes freuen, und auch hier soll man an ein Engagement gedacht haben; denn der wahrhaft musikalischen Sänger mit guter Stimme, wie Herget einer ist, gibt es nur wenige, oder sie werden wenigstens immer seltener. — Von weiblichen Gästen sahen wir ebenfalls zwei: Dem. Miller vom Stadttheater in Düsseldorf, und Madame Ubrich. — Dem. Miller trat als Olivier, (Johann von Paris), Zerline im Don Juan, und als Preziosa auf. In erster Rolle blieb sie nicht ohne theilweisen Beifall, der sich aber in der zweiten bedeutend verminderte, denn ihre Zerline war gar zu matt und leblos, ermangelte auch der reinen Intonazion; die dritte, Preciosa, ist ein Paradepferd, wobei ihr die frische Jugend zu Statten kam, wovon ich weiter nichts sagen will, als dass sie das Lied im ersten Akte gut sang. Sie ist nicht engagirt worden. — Madame Ubrich sang die Bertrand im Maurer, Pamella in Fra Diavolo, und das Röschen im Faust. Die Leistungen der Madame Ubrich blieben nicht ohne Beifallbezeugungen, sie kann noch recht gut für eine zweite Sängerin gelten, aber gerade nicht für eine solche, welche die Alten in der Oper singen und spielen soll, das kommt erst mit der Zeit. — So viel über die hiesigen Opern-Neuigkeiten, welche ich in meinem nächsten Berichte mit dem schwarzen Domino von Auber fortzusetzen gedenke. Die hiesige Oper, welche in ihren Hauptkräften zu den bessern in Teutschland zu zählen ist, wird für das neue Theaterjahr keine Veränderungen von Bedeutung erleiden, und mit zwei bis jetzt gekündigten Sängerinnen, Math. Schmidt und Dem. Wettläufer, wird man sich, da man noch keine genügenden Stellvertreterinnen für sie gefunden, wohl wieder arrangiren müssen. Zu bedauern wird aber der Abgang einiger Chorstimmen: Eggeling, Zinn, der beiden Schwestern Lieber u. a. sein, da dieselben allesammt auch in einzelnen kleinen Partieen gerade nicht unvortheilhaft sich versuchten, im Chore aber mit ihren jugendlichen und frischen Stimmen vor allen andern gehört wurden. Wir haben ein eigenes Schicksal mit solchen Leuten, wenn sie auf eigenen Füssen zu stehen anfangen, werden sie uns von andern Bühnen entführt; anstatt dass wir sie halten und ihnen etwas Zulage gönnen sollten, lassen wir sie ziehen, geben aber dem mit Tausenden bezahlten Personale noch Benefize; die armen Choristen beiderlei Geschlechts sind tagtäglich in der Oper oder im Schauspiele beschäftigt, und bringen kaum ihr täglich Brot heraus. Das ist so der Lauf der Dinge! Mit unserm Chor sieht es wirklich misslich aus, wenn man nicht bald etwas Bedeutendes für denselben thut.

Zu den schönsten Wintergenüssen rechnet der Unterzeichnete auch die musikalischen- und Gesang-Quartetten, welche durch das Zusammentreten der Sänger Derska, Föppel, Birnbaum, Ihms, der Musiker Wiele, Hesemann, Dobbert, Schmelz und einzelner enthusiastischer Musikfreunde und Kenner alle vierzehn Tage in der Reihenfolge abgehalten wurden. Jeder Einzelne, welchen die Reihe traf, durfte auch ihm Befreundete dazu noch einladen. Aller Zwang war verbannt, und nach der Ausführung und Anhörung klassischer Musik- und Gesangstücke endigte das Ganze mit einem frugalen Mahle, welches bei alledem durch die musikalische Vorbereitung zu einem wahrhaft attischen wurde.

Wir eilen zum Schlusse unserer Korrespondenz, der, wenn auch kein erfreulicher, doch ein pflichtschuldiger ist; es geht ja das Heitere im steten Wechsel mit dem Traurigen; die hiesige Kapelle verlor nämlich eines ihrer talentvollsten Mitglieder — *Heinrich Bänder*, geb. am 16. September 1816, gest. am 12. Mai 1838. Im sechsten Jahre widmete sich dieses junge Talent der Musik und eine besondere Vorliebe zog ihn zur Violine hin, und bereits im achten Jahre spielte er öffentlich und zwar das neunte Violin-Konzert von Rode, welches mit vieler Theilnahme und Anerkennung aufgenommen wurde. Er setzte von jetzt an seinen Unterricht bei dem Konzertmeister Wiele mit dem grössten Erfolge fort und genoss inzwischen auch eines gründlichen Unterrichts im Pianofortespiel bei dem Musikmeister und Orchestermitgliede Deichert. Im zehnten Jahre liess er sich auf beiden Instrumenten öffentlich hören. Von dieser Zeit an entwickelte sich sein Talent immer rascher, und nachdem ihn Kapellmeister Spohr in einem Konzerte im Theater gehört hatte, wurde ihm eine Stelle im Orchester bei der ersten Violine angewiesen, die er drei Jahre ohne Gehalt bekleidete. Sein ganzes Streben war nun dahin gerichtet, seine beiden Instrumente mit sicherer Virtuosität zu behandeln; wie es ihm gelungen, beweist seine alsbaldige definitive Anstellung im 18. Jahre als erster Violinist in der kurfürstlichen Hofkapelle mit einem Gehalte von 200 Thlr. Unterdessen hatte er auch Unterricht im Generalbass bei Hauptmann genommen und ein nicht unbedeutendes Kompositionstalent entwickelt, er schrieb kurz hinter einander mehre Stücke für seine Instrumente, auch für einzelne Singstimmen mit Orchesterbegleitung, welche sich den Beifall seiner Lehrer und die Anerkennung und Theilnahme des Kapellmeisters Spohr erwarben. Da sie noch Manuskript sind, liegt ein näheres Detail derselben nicht im Plane dieses Nekrologs. Inmitten aller dieser vielversprechenden Bestrebungen und Leistungen überraschte ihn der Tod in der Blüthe seines Lebens und trug seine musikalische Seele hinüber in ein Reich der Töne von unvergänglicher Sphären-Musik; ihm folgt der Ruf eines sehr gesitteten, bescheidenen und anspruchlosen jungen Mannes, der die Liebe aller seiner Kollegen, so wie seiner Schüler und Schülerinnen im höchsten Grade besass, ungetrübt nach.

L.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Genua. Nach den beiden Akten des Marino Faliero von Donizetti, worin die Garcia, der Tenor Salvi, die Bassisten Inchindi und Novelli sangen, war *silenzio perfetto*, was leider in der italienischen Theatersprache ei-

nen ehrlichen Fiasco bedeutet; doch fanden die Künstler dann und wann Applaus. Der wieder in Italien zum Vorschein gekommene Bassist Inchindi (bekanntlich Hennekind aus Brügge) hat eine schöne Stimme und guten Gesang. Nachdem hierauf Rossini's Otello eine glänzende Aufnahme gefunden, ging es wieder abwärts. Donizetti's Roberto d'Evereux gefiel nicht, und Auber's abscheulich verstümmelte, mit modernen Verzierungen italienisch vorgetragene Muta di Portici machte weder kalt noch warm.

Fossano. Das neu erbaute Theater wurde mit den Capuleti e Montecchi des unsterblichen Maestro Bellini eröffnet. Sänger waren die beiden Schwestern Olivieri, ein Tenor Michelini und ein Bassist del Ferro. Das Uebrige mag übergangen werden.

Tortona. Die allgem. musik. Zeitung hat vor nicht gar langer Zeit von der Theaterbauwuth im Venezianischen, namentlich in Adria, Badia, Bassano, Belluno, Este, Treviso u. s. w. gesprochen, welche kleine und kleinere Städte mit einer bescheidenen Opera buffa nicht vorlieb nahmen, sondern grossartige moderne Tragedie liriche und sogar Ballete dazu haben wollten. Manche dieser Theater sind jetzt ganz verstummt, oder werden nur selten geöffnet, weil die Impresarj ohne alle Unterstützung die Ausgaben nicht bestreiten können; dies ist auch zum Theil die Ursache, warum in Mailand stets der Theaterkünstler zu hunderten ohne Engagements sich befinden. Gegenwärtig ist die Reihe der Theaterbauwuth an Piemont. Fossano und Tortona hatten diesen Frühling ihre neuen Theater, ebenfalls mit einer Tragedia lirica und Ballet eröffnet. Aber die Oper, die unfehlbare Norma verunglückte, grösstentheils der Titelrolle wegen, die von der — man sagt unpässlichen — Monticelli gegeben wurde. Die Adalgisa machte die Teresa Guerrieri Parisini (Gattin des Balletmeisters Parisini), den Pollione der zweite Tenor Roppa und der Bassist hiess Facchini. Weit glücklicher war das Ballet: *La Scimia ricconoscente* (Der erkenntliche Affe), vom benannten Balletmeister Parisini, der zugleich den Affen sehr gut spielte. Die Grisi (Ernesta) ersetzte bald die Monticelli in der Norma, und nahm sich sogar die Freiheit, darauf als Desdemona im Otello aufzutreten; allein das Facit der ganzen Stagione waren schlechte Geschäfte des Impresario, und hätte nicht das zweite lustige Ballet ebenfalls gefallen, so wäre das Deficit zu einer bedeutenden Grösse angewachsen.

Voghera. Ausgebesserties, verschönertes Theater; sogar mit ein n schönen Kronleuchter aus Paris. Zwei melancholische Tragedie liriche. Unter den Sängern betrat ein Tenor zum ersten Mal die Bühne, *Achille Bassi.* Der Maler und Sänger Giorza darf darum nicht verschwiegen werden, weil er von allen der beste war.

Modena. Nach beendigter Stagione zu Ravenna (s. d.) kam die Compagnia di Virtuosi nach dieser Hauptstadt und gaben dieselben Opern mit Beifall.

Reggio. Ohne den Lesern das bereits längst Aufgetischte abermals aufzutragen, sei hier blos erwähnt, dass auf der hiesigen Frühlingsmesse Donizetti's Marino Falliero und Parisina gegeben wurden und in diesen beiden Opern die sublime Unger und der sublime Cosselli, wie die Zeitschriften sie nennen, um die Wette gut sangen und schrieen, dabei ungemein beklatscht wurden. Der Tenor Debezzi gefiel anfangs nicht sonderlich, weswegen ein anderer aus Bologna kommend ihn ersetzen musste, der aber noch weniger gefallend ihm sogleich den Platz räumte; nun sah man ein, dass Herr Debezzi kein so arger Tenor ist, und in der Folge zog er immer mehr an.

Parma. Der vom Tenor zum Bassisten avancirte Giovanni Capelli oder Cappelli (die Italiener sind — den Spaniern ganz entgegengesetzt — mit Doppellauten eben so wie mit Superlativen verschwenderisch); die vom Contralt zum Sopran avancirte Marianna Brunner, dessen Gemahlin, nun Brunner-Capelli genannt; der vom Bassisten zum Buffo übergegangene Achille Rivarola, waren die Hauptpfeiler der hiesigen Frühlingsoper. Da aber die Brunner erkrankte, so wurde sie von der hier geborenen 18jährigen Anfängerin Carolina Gabbi, desgleichen der erkrankte Tenor Pietro Gasperini durch den Altro Tenore Alessandro Cavirani ersetzt. Um die Hälfte Mai gab man den Furioso, worin die mit guter Stimme und ziemlich guter Aktion begabte Landsmännin Aufmunterung erhielt. Ricci's Esposti, worin Gasperini sang, machten hierauf einen feierlichen Fiasco; ein vom jungen Maestro Barbaccini eigens für die Gabbi komponirtes Rondo nach dem neuesten Geschmacke war das einzige Stück, was der Zuhörer Ohren erquickte.

Um die Hälfte Juni's kam die Gesellschaft von Reggio (s. d.) hieher, und gab einige Vorstellungen des Marino Falliero mit einem Furore in der zweiten Potenz, versteht sich der Unger und des Cosselli.

Herr *Carlo Curti* aus Bologna, Lehrer des Violoncells am dasigen Liceo musicale, wurde anfangs Mai zum Kammerviolonccellisten der Herzogin, an die Stelle des zu Ende des vorigen Jahres verstorbenen Pietro Rachele, ernannt.

Piacenza. Hauptsänger: die Pixis, die Aspetti, der Tenor Genero und Bassist Rossi (Napoleone). Mercadante's Gabriella di Vergy mit einer einförmigen Musik zog nicht an; die Pixis erhielt jedoch in ihrem Rondo-Finale Beifall, welcher ihr in der nachher gegebenen Sonnambula reichlich, besonders in der letzten Szene, gezollt wurde. Die Aspetti hielt sich wacker als Lisa, Genero tangte wenig als Elviro, weit mehr Herr Rossi als Rodolfo.

In einer von der Herzogin, die sich während der hiesigen kurzen Theaterstagione in dieser Stadt aufhielt, veranstalteten Akademie sang Dem. Francilla, und ihr Adoptiv-Vater, Herr Pixis, liess sich auf dem Pianoforte und der Physharmonica hören. Beide erhielten ansehnliche Geschenke, und die Francilla wurde zur Kammersängerin der Herzogin ernannt.

(Fortsetzung folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No 11.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ich, in den Noten, nur Einen, S. 46. letzte Zeile des Basses, Takt 6, wo das g, es seyn muss, im Texte folgende bemerkt: Es ist zu lesen: S. 26, in der Romanze: Wir suchten schon als Kinder so gern, so gern uns auf u. s. w. S. 40. Wie? wissen Vassallen 'was besser? S. 56. Mit weissen Rosen kränzen wir unsrer Schwester Haupt; und S. 62, in der Tenorstimme: So hab' ich dich, du Theure, wieder.

Trois Sonates pour le Fortépiano avec accomp. de Flûte ou Violon, comp. par D. Steibelt. Op. 45. Paris. — (Pr. 2 Thlr.)

Diesem äusserst fruchtbaren Komponisten geht es, wie vielen Frauen: wenn sie gross seyn wollen, werden sie klein, wenn sie klein seyn wollen, werden sie — wenn auch nicht gross, doch artig und interessant. In diesen sehr leicht auszuführenden Sonaten will Herr St. klein seyn, und wird dadurch hin und wieder wirklich angenehm. Zuweilen hat er es sich jedoch gar zu bequem gemacht, wie in dem Rondò S. 6., welches das leidige: Freut euch des Lebens, (das Einen noch immer verfolgt, wie jenen Engländer das Malbrougliedchen) zum Thema hat — was man nämlich bey solchen Sachen „zum Thema haben" nennet.

La grande Marche de Bonaparte en Italie, composée pour le Fortépiano avec accomp. de Tambourin par D. Steibelt. à Paris. (Pr. 21 Gr.)

Man verstehe das grande auf dem Titel recht; es soll, ausserdem, dass es das Werkchen besser verkaufen helfen soll, diesen Marsch von dem allgemein bekannten und so oft variirten sogenannten Bonaparte-Marsch unterscheiden: übrigens ist gar nichts Grosses daran und darin. Aber etwas recht Artiges. Thema und Variationen machen sich, als ein muntrer Scherz, mit dem Tambourin sehr hübsch, können aber auch allenfalls ohne letzteres vorgetragen werden und Liebhabern solcher kleinen artigen Tandeleyen gefallen. Der Stich ist schön.

Nachrichten.

Dresden, den 6ten Jun. Herr und Mad. Paer haben in Pillnitz debütirt — Er durch seine Oper Griselda, sie, durch die Hauptrolle gleiches Namens darin. Die Oper ist als recht sehr schön schon bekannt; Mad. Paer gefiel ebenfalls sehr, und wird sich um destomehr im Beyfall erhalten, da sie mit den Vorzügen einer sehr gebildeten Sängerin zugleich die, einer besonders guten Schauspielerinn verbindet. Aber dieser Abend sollte noch durch eine sehr traurige Begebenheit bezeichnet werden. Mad. Andreozzi, bis zur Ankunft der Mad. Paer die erste Sängerin, war, um diese zu hören, mit einem angesehenen hiesigen jungen Kaufmann, der Musik liebte, nach Pillnitz gefahren, und beyde liessen sich nach der Oper, wie gewöhnlich, mit vielen andern Dresdnern, mit der Fähre über die Elbe setzen. Die Fähre war sehr besezt, ihr Wagen stand sehr nahe am hintern Rande derselben, sie und ihr Begleiter waren nicht ausgestiegen; das Pferd wurde durch irgend etwas, wahrscheinlich durch den Ruck beym Anlanden, irre, ging zurück, der Wagen stürzte hinten hinab, riss Pferd und Mann mit sich, und obschon augenblickliche Hülfe geleistet wurde, konnte doch nur der Kutscher gerettet werden. Mad. Andreozzi und ihr Begleiter blieben tod. Heute wird sie begraben, und ihr trauriges Geschick erweckt hier die allgemeine Theilnahme um so mehr, da sie, wenn auch nicht als prima Donna alle die vorgefassten hohen Erwartungen erfüllt hat, doch eine schätzbare Künstlerin, und noch mehr, eine gebildete, wackere, und liebenswürdige Frau war.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

September. **№ 11.** **1838.**

Anzeigen
von
Verlags-Eigenthum.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint mit Eigenthumsrecht:
Felix Mendelssohn-Bartholdy. Op. 45. Serenade und Allegro giojoso für Pianoforte mit Orchesterbegleitung.
— — dasselbe für Piano mit Quartettbegleitung.
— — dasselbe für Pianoforte Solo.

Neue Verlagswerke mit Eigenthumsrecht von **B. Schott's Söhnen** in Mainz:
Adam, A., Zum treuen Schäfer, kom. Oper in 3 Akten. Klavier-Auszug. 9 Fl. (Einzeln No. 1 bis 10, an 48 Kr. bis 1 Fl. 30 Kr.)
— — Melange pour le Piano sur des motifs de l'Opéra le fidèle berger (zum treuen Schäfer). 1 Fl. 12 Kr.
— — Schäfer-Walzer für das Piano, nach Melodieen dieser Oper von Beyer. 48 Kr.
Benedict, J., Ouverture de l'Opéra: The Gipsy's Warning pour le Piano. 48 Kr.
— — 3 Rondos pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: The Gipsy's Warning. No. 1, 2 et 3. à 36 Kr.
— — Rondeau-Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Marino Faliero de Donizetti. Op. 27. 1 Fl. 48 Kr.
— — Ricordanza délle Opere Italiane. No. 1. Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Betly de Donizetti. 1 Fl. 12 Kr.
— — 10 Airs favoris de l'Opéra: The Gipsy's Warning, arr. pour le Piano par J. Rummel. 1 Fl.
Bertini, H., Fantaisie à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Le Domino noir. Op. 190. 2 Fl. 24 Kr.
— — Second grand Solo pour le Piano. Op. 194. 1 Fl. 48 Kr.
Boieldieu, fils, Marguerite, kom. Oper in 3 Akten (Klavier-Auszug und in einzelnen Nummern).
— — Ouverture de l'Opéra: Marguerite, pour le Piano. 48 Kr.
Burgmüller, F., 3 Divert. brillans pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Le Perruquier de la Regence. Op. 43. No. 1, 2 et 3. à 1 Fl.
— — Galop favori de l'Opéra: Le Perruquier de la Régence, pour le Piano. 48 Kr.
Czerny, Ch., 3 Rondos caractéristiques pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Le Domino noir. Op. 806. No. 1, 2 et 3. à 54 Kr.
— — Fantaisie à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'Op.: Le Domino noir. Op. 807. 2 Fl. 48 Kr.
— — Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Le Domino noir. Op. 809. 1 Fl. 12 Kr.
— — Melange à 4 mains pour le Piano sur des motifs de l'Op.: Le Domino noir. Op. 811. 1 Fl. 48 Kr.
— — Reminiscences de l'Opéra: Le Domino noir, Fantaisie à 4 mains pour le Piano. Op. 817. 1 Fl. 30 Kr.
Gregoir, J., Ricordanza, melange pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Norma. 1 Fl. 30 Kr.
Herz, H., Bolero favori de l'Opéra: Le Domino noir, pour le Piano. 1 Fl.
— — Musique musicale composé de 18 Morceaux à 2 mains et de 5 Morc. à 4 mains, faisant suite à ses Recréations pour le Piano. Op. 401. Liv. 1 à 18 Kr., à 48 Kr., 1 Fl. et à 1 Fl. 12 Kr.
— — Rondo brillant sur des motifs de l'Opéra: Stradella, pour le Piano. Op. 403. 1 Fl. 24 Kr.
Hummel, E., Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: The Gipsy's Warning. 48 Kr.
Lafont, C. P., Minuit, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Le Domino noir, pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano.
Meerts, L. J., Etudes pour le Violon avec acc. d'un 2d. Violon, adoptés par le Conservatoire à Bruxelles, 1 et 2 Suite. à 3 Fl. 45 Kr.
Thalberg, S., Divertissement pour le Piano sur les Soirées musicales de Rossini. Op. 19. Arr. à 4 mains par Ch. Rummel. 1 Fl. 48 Kr.
Thomas, Ouverture de l'Opéra: Le Perruquier de la Régence, pour le Piano. 48 Kr.
— — id. id. pour Piano et Violon. 1 Fl.

Im Verlage der k. k. Hof-Musikalien-Handlung

und privileg. Kunst- und
des Tobias *Haslinger*
in Wien, am Graben, im Trattnern'schen Freihofe, Edlen von No. 618,
und in dessen Verlags-Expedition bei Hermann u. Langbein in Leipzig, so wie in allen Musikhandlungen des In- u. Auslandes
wird Abonnement angenommen
auf eine neue, ganz vollständige Ausgabe
von
Domenico Scarlatti's
sämmtlichen Werken
für das Pianoforte.
Redigirt, und mit Bezeichnung des Fingersatzes versehen
von
Carl Czerny.
In monatlichen Lieferungen zu 6 Hoch-Folio-Musikbogen.
Abonnement-Preis:
Für die Lieferung 1 Fl. C. M. oder 1 Fl. 12 Kr. rhein. (16 Gr. sächs. oder 20 Sgr. pr. Cour.)

Domenico Scarlatti (geboren 1685, gest. um 1760), war der grösste und berühmteste Klavierspieler seiner Zeit. Doch noch grösser, noch glänzender leuchtete er, der Sohn, Schüler und Liebling des weltberühmten Alessandro Scarlatti, als Tonsetzer hervor. In dem Zeitraume, wo er gblüht, nannte man ihn mit Stolz und Recht die Gloria der Kunst. Seine zahlreichen, zum Theil nur in Handschriften aufbewahrten Werke sind bei aller Genialität zugleich wahrhaft klassisch. Sie verdienen, sie erheischen, der Jetztwelt dargeboten, der Nachwelt überliefert zu werden.

Unter die Eigenthümlichkeiten seines reichen, originellen Genies gehört, dass seine Kompositionen, wie in genialer Vorahnung, fast alle das in sich vereinigen, was das Pianoforte auf die gegenwärtige hohe Stufe gebracht hat, und wodurch Scarlatti (Lehrer und Vorbild Clementi's) als der eigentliche Gründer des modernen, zugleich brillantes und seelenvollen Klavierspiels anzusehen ist.

Franz Liszt, der auf seiner glänzenden Laufbahn als wahrhaft grosser Künstler nicht nur seine eigenen geistreichen Kompositionen, sondern auch die Werke der klassischen Tonsetzer aller Zeiten mit gleicher Meisterschaft vortrug: Liszt ist es, der das gegenwärtige Unternehmen in Anregung gebracht. (Liszt hat bekanntlich erst neuerdings das Publikum auch auf Scarlatti's Werke durch den Vortrag der sogenannten Katzen-Fuge aufmerksam gemacht, und die Ueberzeugung begründet, dass dieselben keinem Pianisten unbekannt bleiben sollten.)

Eine vollständige korrekte und geschmackvolle Ausgabe der Klavierwerke des Klassikers Scarlatti wird deshalb gewiss,

wie unter die nützlichsten und gemeinbrigendsten, so auch unter die willkommensten Erscheinungen gehören. Die Beifügung des zweckmässigsten Fingersatzes, welche Carl Czerny übernommen, wird diese Gesammtausgabe für jede Klasse der gebildetern Klavierspieler nur um so gemeinnütziger machen.

Von dieser vollständigen und ganz neuen Ausgabe wird, vom 1. September 1838 angefangen, mit Beginn eines jeden Monates eine Lieferung von 6 Hoch-Folio-Musikbogen erscheinen, ganz so ausgestattet, wie die neue Ausgabe der Hummel'schen Pianoforteschule in monatlichen Lieferungen, mithin ebenfalls um ein Drittel wohlfeiler als nach der sonstigen Berechnung der Musikalien.

Es lässt sich annehmen, dass Diejenigen, welchen es Ernst ist, sich in der Tonkunst und insbesondere auf dem Pianoforte gründlich auszubilden, die Gelegenheit benützen werden, sich zur Anschaffung der klassischen Werke Scarlatti's zu entschliessen, zumal da diese so sehr erleichtert ist.

Die ersten zwei Lieferungen sind bereits fertig, und an alle bedeutenderen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes versendet.

NOVITÆTEN
bei
FRIEDRICH KISTNER.
Leipzig, 1838.

	Conv.-M. Thlr. Gr.
Bach, J. S., Concerto per il Cembalo con Accompagnamento di 2 Violini, Viola, Violoncello e Violone.	
No. 4. Partitura. D moll	2 —
Cherubini, L., Trois Quatuors pour Violon, arrangés pour Piano à quatre mains par Fr. Mockwitz.	
No. 1. Es	1 16
No. 2. C	1 16
No. 3. D moll	1 16
David, F., Op. 4. Concertino pour Trombone de Basse avec Orchestre. Es	2 4
— — Op. 4. Duo pour Piano et Violoncelle arrangé du Concertino. D	— 20
Geniaschte, J., Op. 8. 2 Pièces détachées pour Piano.	
C moll. A	— 16
— — Op. 9. Sonate pour Piano. F moll	— 20
Gesänge, auserwählte, der Loge „Minerva zu den Drei Palmen in Leipzig" mit Begleitung des Pianoforte.	
Heft 1, 2. à	— 22
— — Dieselben broschirt. à	1 —
Leonhard, J. E., Op. 4. 6 Gesänge für eine Bariton- und 2 Bass-Stimmen. Partitur und Stimmen	1 6
Moscheles, I., Op. 70. Studien für das Pianoforte zur höhern Vollendung bereits ausgebildeter Klavierspieler, bestehend aus 24 charakteristischen Tonstücken in den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, mit beigefügten Fingersatz und erklärenden Bemerkungen über den Zweck und Vortrag derselben (F. D. Weber gewidmet). Neue vom Verf. verbesserte Ausgabe.	
Heft 1	1 8
Heft 2	2 —
Mozart, W. A., Sechs grosse Sinfonien für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von Carl Czerny.	
No. 1. Es	1 8
No. 2. (Jupiter). C	1 16
No. 3. G moll	1 8
No. 4. D	1 8
No. 5. C	1 —
No. 6. D	—
Onslow, G., Op. 37. Quintette No. 22 pour Violon, arrangé pour Piano à 4 mains par Fr. Mockwitz. Es	1 16
— — Guise oder die Stände von Blois (Guise ou les Etats de Blois). Lyrisches Drama in 3 Aufzügen von Planard und von St. Georges, deutsche Uebersetzung von O. L. B. Wolff. Klavier-Auszug.	
No. 1b. Romance (Guise): Ich harre dein (J'attends ici.)	— 4
No. 1c. Lied (Larchant): Es hat so Jeder (Chacun son goût.)	— 6

	Thlr. Gr.
No. 3. Quintett (die Marquise, Guise, der König, Pericart und Larchant): Kommen Sie, Frau Marquise (Venez, belle Marquise)	— 16
No. 4. Duett (Paulette und Pericart): Ei lass du mich nur (Eh! laisse moi donc)	— 12
No. 5. Virelay (die Marquise und Guise): Dort am Rande des Flusses (Le long de la rivière.)	— 8
No. 6. Arie (der König): Doch wenn er hier zugegen (Ah! du moins en présence)	— 8
No. 7. Canzonette (Paulette): Als der König naht' (Quand le Roi passa)	— 4
No. 8. Duett (die Marquise und Guise): Freundlicher Aufenthalt! (Quel paisible séjour!)	— 8
No. 9. Grosse Arie (Guise): Ich höre schon die Kriegsdrommete (J'entends déjà la Marche triomphale)	— 8
No. 10. Terzett (die Marquise, Paulette und Pericart): Lass mich demüthig beten (Ah! laissons ma Prière)	— 12
(Der vollständige Klavier-Auszug und andere Arrangements sind bereits in Arbeit.)	
Onslow, G., Ouverture de l'Opéra: Guise ou les Etats de Blois, à grand Orchestre. H	2 8
— — Duplir-Stimmen hierzu à Bogen	— 4
— — Partitur hierzu, in sauberer Abschrift.	
— — La même Ouverture arr. pour Piano par H. Potier. H.	— 12
— — La même Ouverture arrangée pour Piano avec Flûte ou Violon (ad libitum) par H. Potier. H	— 14
— — La même Ouverture arrangée pour Piano à quatre mains par Fr. Mockwitz. H	— 14
Panofka, H., Op. 15. Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opéra: „Guise" de G. Onslow. A	— 20

SUBSCRIPTIONS-ANZEIGE.
Sammlung von Musikwerken
der
vorzüglichsten Kirchencomponisten früherer Zeit,
zum Selbststudium und besonderen Gebrauch
für
Singvereine und Gesanginstitute.
Halle, bei Carl Aug. Kümmel.

Die gute Aufnahme, welche die hürzlich erschienene Partitur des Stabat mater von Astorga gefunden, hat den unterzeichneten Verleger bestimmt, mehrere dergleichen ältere Werke, wozu er noch das genannte Stabat mater, jedoch diesmal mit besserer Ausstattung und, so wie alle übrigen Kompositionen, mit untergelegtem Klavierauszuge versehen, herauszugeben.

Die erste Sammlung dieser Art wird folgende 6 Stücke enthalten:

1) De profundis von Clari.
2) Litanis von Durante.
3) Psalm 110 von Leo.
4) Stabat mater von Astorga.
5) Credo von Fago.
6) Kyrie und Gloria von Caldara.

Da nur seltene Werke, und unter diesen die Besten ausgewählt werden, auch vorzüglich das Bedürfniss von Singvereinen dabei berücksichtigt ist, so glaubt der Verleger auf eine nicht geringe Theilnahme rechnen zu dürfen.

Die erste Lieferung ist bereits erschienen und der Klavierauszug mit Singstimmen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen. Die nicht gestochene Partitur wird die Verlagshandlung auf Bestellung in guter Kopie und zu angemessenem und mässigem Preise liefern. Der Klavierauszug mit einfachen Stimmen kostet 1 Thlr. 8 gGr., die Stimmen jede einzeln 2 gGr.

Um genaue die Bestellung ausführen zu können, wird um Ausfüllung einer dem ausgegebenen Avertissement beigefügten Tabelle gebeten.

Sollte dies an alle Musikhandlungen gesandte Avertissement nicht an die Adresse gelangen, so wird gebeten, es zu verlangen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten September. № 38. 1838.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Original-Bibliothek des deutschen Männergesanges von *A. F. Häser, A. Zöllner, Otto Claudius* u. Andern. Herausgegeben von *D. Elster.* 2r Band, 1s u. 2s Heft. Schleusingen, bei Konrad Glaser.

Wiederholen wir zuvörderst die Verkaufsbedingungen: „Das Heft jeder Stimme kostet 2 gGr. oder 9 Kr. rhn. Man macht sich zur Annahme von 6 Heften einer oder aller 4 Stimmblätter verbindlich. Eine genaue Kopie der Partitur des 1. u. 2. Heftes dieses 2. Bandes ist für 1 Thlr. auf feste Bestellung durch jede Buchhandlung zu beziehen. — Gehen auf die Partituren zum 3—6. Hefte des 2. Bandes hinreichende Aufträge ein, so werden sie gedruckt, ohne Text, zu sehr billigen Preisen geliefert werden.“ — Wir haben die geschriebene Partitur beider Hefte vor uns, wie den Stimmabdruck. Die Partitur könnte doch wenigstens eine Strophe Textunterlage erhalten und bei durchkomponirten Gesängen den ganzen, immerhin nur einzeiligen Text. Besser wäre es gewiss; man mag es überlegen. Ist der erste Band so gegangen, dass eine zweite, *unveränderte* Auflage (doch wohl mit Ausnahme der Druckfehler?) nöthig wird, so wäre es der Mühe werth, den Text in der beabsichtigten Partitur nicht ganz zu versäumen. Es sollen im 2. Bande auch grössere und schwerere Chöre gegeben werden. Gleich das erste Heft bringt einen einzigen Gesang, „Streit der Weintrinker und Wassertrinker“ von Ludw. Bechstein, komponirt von A. Zöllner. Die ersten bekehren die andern mit leichter Mühe nach kurzem, aber derben Kampfe, der darum für die Sänger keineswegs schwer ist. So lange die beiden Chöre nicht zusammen singen, hätte an mehren Stellen der vierstimmige Satz ohne alle Kunst reiner gehalten werden können. Warum z. B., um nur gleich den ersten Fall der Art anzuführen, nicht so

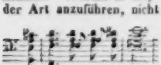

Will man nicht, und scheint dergleichen den meisten Tonsetzern jetzt gleichgiltig, so ist zum Wollen freilich Niemand zu zwingen. Dass aber dabei die verschiedene, deutlich vernehmbare Führung jeder einzelnen Stimme verloren geht, ist eben so gewiss, als es gewiss ist, dass bereits viele Sänger und Hörer dergleichen nur darum unbeachtet lassen, weil manche davon nichts wissen, andere hingegen hinlänglich verwöhnt worden sind. Klingen wird es allerdings: nur rede man dann nicht vom Vierstimmigen; man mengt ohne Noth und ohne Grund, blos weil es beliebt. Wir könnten mehr solche Fälle anführen, aber wozu? Zum Aufmerksammachen ist es genug erinnert worden, und weiter wollen wir nichts. — Den Chor der Wassertrinker enthält der Stimmabdruck des zweiten Heftes, wozu noch kommt: No. 2. „Die schwere Zeit der Noth,“ komponirt von *A. F. Häser*, welcher nicht gemengt hat. Dafür ist aber auch dem Wortspiele Chamisso's folgende Texteinleitung beigefügt worden: „Verkehrtheit, Dünkelhaftigkeit verhöhnt die alten Kunstgebot! Verrücktheit, Aufgeblasenheit will herrschen keck, frech, als Despot.“ — Im fugirten Satze (Cmoll, più mosso) müssen aber die beiden letzten falsch gedruckten Viertel des achten Taktes im zweiten Tenore dahin abgeändert werden:

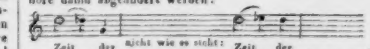

No. 3. „Abendlied im Walde,“ ged. von L. Bechstein, komponirt von D. Elster, wird sich recht hübsch ausnehmen, sobald nur der Fehler im 7. Takte des ersten Basses, vom Schlusse an zurückgezählt, verbessert wird. Der Fehler steht zwar auch in der geschriebenen Partitur: allein man sehe selbst, wie soll denn das bei *a)* klingen? es muss offenbar heissen, wie bei *b)*; solche Fehler müssen vermieden werden.

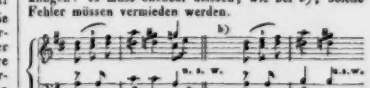

Sollte nicht auch im dritten Takte eine einzige veränderte Note im Basse die Harmoniefolge fliessender und runder machen? anstatt wie bei *a)*, wäre es vielleicht besser, wie bei *b)*

Desgleichen hätte sich auch leicht für den 7. Takt eine andere Stimmführung finden lassen; anstatt wie bei *a)* etwa so wie bei *b)*:

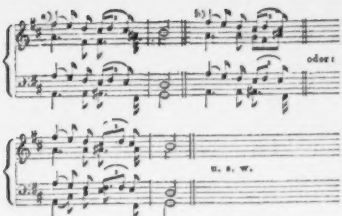

Wir wollen damit nur unsere Sorgfalt für die Sache zu erkennen geben und Ueberlegungen veranlassen: alles Uebrige bleibt natürlich nach wie vor der Freiheit eines Jeden anheim gestellt, wo möglich zum Siege des Bessern, der guten Willen voraussetzt, wie dieser Erkenntniss.

---

1) *Der Feldmarschall. Preussischer Volksgesang für 4 Männerstimmen*, komponirt von *Jul. Mets*. Berlin, bei H. Wagenführ. Partitur u. Stimmen 12 gGr.

2) *Sechs Lieder gemüthlichen Inhalts für 4 Männerstimmen*. Von demselben. 2s Werk. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen 22 gGr.

No. 1 ist ein recht frischer Preussengesang, der von einem Soldatenchor gesungen wacker klingen und gut wirken muss. Der Preis kommt uns für ein Vaterlandslied ein wenig theuer vor. No. 2 bringt 3 Lieder von G. v. Deuern: Beim Erwachen; Frühling, Lieder und Liebe; Einladung. Alle 3 Gedichte feiern die Liebe im allgemeinen Tone, der im Gesange die Meisten anzusprechen pflegt. Die Melodieen sind einfach und hübsch, auch die Stimmenführung ist gut. Im zweiten Liede könnte der Vorschlagsakkord am Ende immerhin wegbleiben. Das 4. Lied, ged. von Tschabuschnigg, „Letzte Nachtwache," erklingt im gleichen Jünglingstone, nur hätten wir gegen das Ende einige harmonische Noten anders, harmonisch voller gewünscht. No. 5 „Die Sterne," von A. Mahlmann, wird Vielen wohlgefallen: wir haben es aber weit inniger komponirt gesungen. Das sechste ist ein Vaterlandslied von E. Richter, recht gut gemeint, aber doch etwas ungerecht überspannt gegen andere Leute, die nicht zum abgegrenzten Vaterlande gehören. Der ⅝ Takt, den die nicht selten holprigen Daktylen hervorriefen, bringt zu Tändelndes für diesen Gegenstand; auch ist es nicht gut, wenn im Liede eine Stimme 2 Zeilen jeder Strophe übergehen muss. Die Melodie machte es allerdings nothwendig: aber wo sie so wenig die einzig rechte ist, wie hier, kann und soll man eine andere erfinden, die ein Ganzes für alle Stimmen gibt. Dennoch ist der junge Mann beachtenswerth, und seine Gaben sind jugendlichen Singvereinen zu empfehlen.

Uebungen.

Studien für den Gesang von *Otto Claudius*, Kantor am Domgymnasium zu Naumburg. 1r Band. 3e bis 8e Lieferung. Schlussingen, bei Konrad Glaser.

Ueber diese Gesangstudien haben wir S. 189 sorgfältig gesprochen, worauf wir hier verweisen. Tonbildung und Treffen auch schwerer Intervalle wird vorzüglich berücksichtigt, wobei jedoch Bildung der Kehlfertigkeit nicht unbeachtet bleibt. Dass der Verf. in der letzten nicht zu rasch vorwärts schreitet, ist gut. Für den Nutzen ist überall mehr als für das Vergnügen gesorgt. Wir wollen ein Beispiel ausheben, wobei wir erinnern, dass die Singstimme nicht nur in *G*, sondern auch in *Fis* und *As*, jedes auf einem eigenen Liniensysteme gedruckt steht. S. 65. Singstimme:

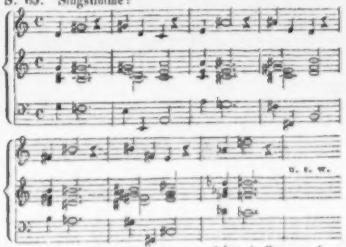

In der andern Hälfte kommen folgende Quarten dazu mit vorbereitenden Erleichterungsgängen reiner Quarten:

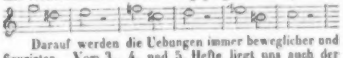

Darauf werden die Uebungen immer beweglicher und figurirter. Vom 3., 4. und 5. Hefte liegt uns auch der Abdruck der einzelnen Singstimme vor.

XII Exercices pour le Violoncelle seul composés par *J. J. F. Dotzauer*. Oeuv. 148. Leipzig, chez C. A. Klemm. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Diesen Uebungen ist von Karl Borrom. v. Miltitz, welcher das Instrument selbst spielt, ein Vorwort beigegeben, das als Rezension dient: „Unter dem bescheidenen Titel bietet Herr Kammermusikus D. hier allen denen, die das Instrument, mag es nun aus Liebhaberei denen, die das Instrument, mag es nun aus Liebhaberei oder um ihren Weg dadurch zu machen, studiren, eine Saumlung Studien, die nicht genug zu empfehlen ist, und beginnt damit die zweite Centurie seiner bereits gelieferten Studien. Der Verf. ist so gründlicher Komponist, dass auch seine Studien — wie es freilich alle Etüden sollten — nicht blos zusammengewürfelte Passagen, sondern kunstgerechte, oft sehr gelungene Durchführungen eines Hauptgedankens sind. Das ist es aber eben, was sie dem Studirenden interessant macht; denn nichts

ist geisttödtender, als ein nichtssagendes Gemisch von Läufern, Trillern, Doppelgriffen, ohne Plan und Durchführung, während hier die Mühe des Studirens durch neue Figuren, die harmonischer und melodiöser Abwechselungen fähig sind und unter veränderter Form doch nur einen Hauptgedanken festhalten, vergolten und erleichtert wird. Praktikabel ist Alles, wie es sich von selbst versteht, aber leicht ist nichts —, wenn es reinlich und im angemessenen Tempo vorgetragen werden soll. Der genannte Verf. des Vorworts hat sie mehrmals durchgespielt und kann sie als eine höchst schätzenswerthe Gabe empfehlen, deren grossen Nutzen für Bogen und Finger der Studirende bald zu seiner Freude gewahr werden wird." — Dasselbe versichern auch andere Violoncellisten. Die Uebungen sind demnach hinlänglich empfohlen.

Exercices pour la Clarinette avec accomp. de Piano ad lib. composées par *H. Baermann*. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 2 Thlr.

Eben so nützlich und allen Klarinettisten zu empfehlen finden alle tüchtige Bläser dieses Instruments, die wir darüber zu Rathe zogen, diese Gaben eines Mannes, der bekanntlich unter die trefflichsten Meister seines Instruments gehört. Für Ton ist durch Melodie gesorgt, die jeder Uebung zum Grunde liegt, für Fertigkeit durch Passagenwerk u. s. w. Dass der Klarinette Alles angemessen ist, sagt sich Jeder selbst, der den Meister kennt. Je seltener für dieses Instrument Uebungen und überhaupt Tonsätze gedruckt werden, desto mehr haben Liebhaber und angestellte Klarinettisten Ursache, sich die Vortheile zum Nutzen zu machen, die ihnen hier angeboten werden. Unter jedem der 6 Tonsätze ist angegeben, wie viele Minuten das Stück spielt; die geringste Zeit zählt 4, und die längste 9 Minuten. Sobald eine Uebung so einstudirt worden ist, dass sie in der angegebenen Zeit rein und sicher vollendet werden kann, wird der Bläser wohlthun, sie mit Begleitung des Pianoforte vorzutragen, das jeder leidliche Pianist zu übernehmen vermag.

Anthologieen für Gesang.

Sammlung von Chören für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten. Zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien und Singvereine mehr ernster Tendenz. Herausgegeben von *C. A. Bertelsmann*. 1s Heft. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. Pr. 12 Gr.

Der Herausgeber fand in seiner Stellung am Seminar zu Soest die Sammlung von Chören für Männerstimmen von Hientsch benutzt, welcher er im Vorworte nicht zu nahe treten will; er meint nur, es werde einleuchten, dass der lange Gebrauch endlich den Wunsch nach neuem Gesangstoff rege machte. Da er nun die andern ihm bekannten Sammlungen theils fast gleichen Inhalts mit der erwähnten, theils für ein Schulbuch zu theuer fand: so hält er eine neue, die bei grosser *Wohlfeilheit* grösstentheils *neuen* Gesangstoff brächte, für willkommen. Wenn er versichert, bei der Zusammenstellung des Inhalts möglichst sorgsam zu Werke gegangen zu sein und nur solche Kompositionen, mit Ausnahme seiner eigenen, aufgenommen zu haben, deren Wirksamkeit er durch oftmaliges Anhören erprobt habe, so müssen wir ihm das Zeugniss geben, dass er gut, mit Rücksicht auf den Standpunkt und das Wohlgefallen der meisten Singvereine gewählt hat. Ausser 5 Kompositionen von ihm selbst, die alle wohlgefällig, mehr oder minder innig sind, werden hier von folgenden theils bekannten, theils berühmten Tonsetzern, zuweilen mit etwas verändertem Texte, doch nur so weit als der Herausgeber für durchaus nothwendig erachtete, auserlesen gute Gesänge und Lieder mitgetheilt: von Kreuzer 4; von Kuhlau 1; von Lauska 1; von Lotti (Kyrie); von C. Löwe 1; von Mühling 1; von H. G. Nageli 5; von A. Neithardt 2; von G. Reichardt 1; von Ch. Rinck 1; von J. P. Schmidt 1; von J. Schneider 2; von L. Spohr 1; von K. M. v. Weber 1; von Wöhler 1. — Die meisten werden von gewöhnlich geübten Männerchören leicht und andere doch nur mit geringer Schwierigkeit sicher ausgeführt werden. Druckfehler haben wir verhältnissmässig wenige bemerkt, desgleichen nur wenige Harmonisirungen, die wir vor dem Gesange mit einigen Noten umändern würden; die ersten sieht Jeder und die andern werden von den Meisten nicht beachtet; wer sie hingegen beachtet, braucht unsere Angabe nicht. Der Inhalt ist mannigfach und nicht immer tief ernst, was eine Empfehlung mehr ist, welche die Sammlung in Partitur jedenfalls verdient.

Da der Herausgeber dieser nützlichen Zusammenstellung unter die Zahl derer gehört, die im Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst fehlen, so wollen wir hier den Umriss seiner Lebensbeschreibung, als einen noch nie gelieferten, mittheilen.

C. A. Bertelsmann

wurde 1811 den 3. August in Gütersloh, einem westfälischen Städtchen unweit Bielefeld, geboren, wo er den ersten Jugendunterricht in der Elementarschule genoss bis zu seinem elften Jahre, in welchem ihm eine zweite Verheirathung seiner Mutter an den Seminardirektor Ehrlich, als pädagogischer Schriftsteller nicht ohne Ruf, nach Soest brachte. Erst im 12. Jahre fing er an Musik zu treiben und sich bald darauf dem Schulfache zu widmen. Im 18. Jahre begab er sich auf Natorp's Rath zu Rinck in Darmstadt, dessen Anweisung in Komposizion und Orgelspiel er ein Jahr lang genoss. Schon damals wurden einige Tonstücke seiner Arbeit im Mannheimer Orgeljournal veröffentlicht und fanden günstige Aufnahme. Nachdem er seiner Militärpflicht Genüge geleistet und darauf ein Jahr als Hauslehrer sich versucht hatte, wurde er am Seminar zu Soest angestellt, wo er neben J. H. Engelbard, der nun 21 Jahr dort unterrichtet, der Musik dient. Das Institut hat 2 Gesangklassen und 7 für Klavier- und Orgelspiel. B. steht der zweiten Klasse des Gesanges vor, und der 2., 3. und 7. Abtheilung im Klavier- und Orgelspiel. Durch Privatunterricht verbesserte er sowohl seine bürgerliche

Stellung, da das Amt, wie gewöhnlich, nicht zu den einträglichsten gehört, als auch das Musikwesen der Stadt, welches hier, wie in Westfalen überhaupt, noch mancher Aufhilfe bedarf. Zu dem Ende gründete er auch einen Gesangverein, der nicht ohne Mühe sich so weit heranbildete, dass er im Chorgesange unter die ersten der Provinz gerechnet werden muss. Mit diesem Gesangvereine und mit Hinzufügung eines freilich noch nicht hochstehenden Orchesters wurden jeden Winter mehre öffentliche Konzerte zu Stande gebracht. Eben jetzt hat Herr B. seine Stelle niedergelegt, um sich nach Amsterdam zu wenden.

Liedersagen. Partitur. Band 1. Heft 3. Herausgegeben von *Karl Overweg*. In Kommission bei Fdr. Hofmeister in Leipzig. Preis 20 Gr.

Was wir über die beiden ersten Hefte dieser Sammlung S. 36 berichteten, gilt auch von diesem dritten. No. 46 „Der Abschied" ist eine neue Komposizion des Herausgebers, eines geschickten Dilettanten in Naumburg a. d. Saale, eine ausgeführte Kantate, deren Inhalt das Scheiden einer Tochter aus väterlichem Hause ist. Solo- und Chorgesang mit Begleitung des Pianoforte wechselt, für solche Feier wirksam, auch recht geübt und erfahren durchgeführt. No. 47 u. 48 enthalten 2 vierstimmige Gesänge aus der noch ungedruckten Oper „Alasmin" von *Otto Claudius*, arrangirt vom Herausgeber; also wieder ganz neue, d. i. dem Publikum bisher unbekannte Tonsätze, deren erster: „Frühling ist kommen, blattumhüllt" u. s. w. etwas Orientalisches in sich trägt, was sich bei gutem Vortrage überall einschmeicheln und die Mühe des Einstudirens reichlich vergelten wird. Auch der zweite Gesang für 2 Soprane und 2 Alte aus der genannten Oper hat sein Lockendes. Angenehm erklingt in No. 49 wieder ein neuer liedermässiger Wechselgesang zwischen Dur und Moll von dem Herausgeber; wir dürfen ihm viele Freunde versprechen. No. 50, von W. Zeis, ernsten Sinnes ohne Trübes oder Niederschlagendes, gut gewählt. No. 51, 53 und 54 von Mozart thun in diesen vierstimmigen Zusammenstellungen das Ihre von selbst, so wie No. 52, von Overweg komponirt, dem Liebhaber freundlicher Geselligkeitsweisen Vergnügen und dem Verfasser Beifall bringen wird. Dieses dritte Heft steht den beiden ersten nicht nur keineswegs nach, sondern es dürfte den Meisten sogar noch werther sein.

Nachrichten.

Berlin, im September. Nur wenig erhebliche Kunstgenüsse bot uns der unfreundliche August. Die beiden, auf den hiesigen Bühnen zur Feier des Geburtstages unsers verehrten Königs neu gegebenen Opern: „Die Macht des Liedes" von Lindpaintner und „Margarethe von Gent" von Auber haben keine nachhaltige Wirkung hervorgebracht, obgleich die hübschen Melodieen der ersteren, wie die wirksame Instrumentirung beider Opern Anerkennung fanden. „Die Macht des Liedes" ist früher bereits ausführlich besprochen worden, daher ich mich auf die Bemerkung beschränke, dass Fräulein v. Fassmann (welche jetzt auf Urlaub verreist ist) die sentimentale Delia sehr gut sang und darstellte. Herr Eichberger hatte sich sehr für die Oper interessirt und bemühete sich, die Darstellung des Musikers Nadir möglichst zu beleben. Den Maler Selim sang Herr Mantius mit Empfindung. Auch die übrigen Rollen waren genügend besetzt, und das Orchester zeichnete sich durch feine, diskrete Begleitung besonders aus. Am meisten gefielen die Lieder und Romanzen. — Der Oper ging auf der königl. Bühne in gewöhnlicher Weise die Festrede, wie des (in London damals anwesenden) Ritters Spontini Festmarsch und Volksgesang voran, welchem das preussische Volkslied: „Heil Dir im Siegerkranz" auf Begehren sich anschloss. Die ganze Versammlung von Zuhörern stimmte stehend mit ein, um dem geliebten Monarchen die innigste Verehrung zu bezeigen.

R. M. v. Weber's „Oberon" und Meierbeer's „Robert der Teufel" erhielten durch Dem. Löwe als Rezia und Prinzessin neuen Reiz: nur fand man, dass die, meistens der italienischen Gesang-Manier huldigende Sängerin Weber's seelenvolle Melodieen theilweise zu willkürlich ausschmückte. Die grosse Szene: „Ozean!" wurde mit vielem Ausdruck, wenn gleich nicht ohne hörbare Anstrengung ausführt. Was den Eindruck des Gesanges dieser Künstlerin so ungemein verstärkt, ist das belebende Feuer, welches ihren Vortrag, wie ihre Darstellung erwärmt. — Zu bedauern ist nur, dass die Mozart'schen Opern, ausser Figaro, noch immer vom Repertoir entfernt bleiben. Namentlich entbehren wir Don Juan ganz. Ein neues Ballet wird vorbereitet, um während der hiesigen Anwesenheit des russischen Kaiser-Paares im September zur Unterhaltung zu dienen. — Uebrigens wurde „Die weisse Dame" (Dem. Grünbaum Miss Anna), der unaufhörlich wiederkehrende „Postillon" und die ewige „Nachtwandlerin" nebst einigen Lückenbüssern gegeben. Die Königsstädtische Bühne feierte den Stralauer Fischzugstag (24. August) durch ein neues Volksstück, welches Tumult genug erregt hat, ohne genügend zu effektuiren.

Zwei sogenannte Konzerte des 7jährigen Adolph Lang aus Thorn, welcher sich mit unreinem Blasen auf der Piccolo-Flöte abquälte, und des Bassisten-Veterans Sieber aus Wien nebst seiner jugendlichen Gattin, einer stark und scharf intonirenden Sopranistin, hatten zu geringen Kunstwerth, um spezieller erwähnt zu werden. Dergleichen musikalische Unterstützungs-Gesuche fallen in der That mehr zur Last, als sie Freude an der Kunst gewähren könnten. Indess verschafften diese Konzerte wenigstens einigen hiesigen jungen Musikern Gelegenheit, ihre Talente beifällig zu produziren.

So hoffen wir denn auf Besseres im September und bemerken schliesslich nur noch, dass unserm tüchtigen Militär-Musik-Direktor Aug. Neithardt bei seiner Anwesenheit in Schleitz das Ehrenbürger-Recht zum Dank

seiner erfolgreichen Bemühungen für die Mitbürger seiner Vaterstadt ertheilt worden ist. — Nach seinem vollen Werthe wird von den hiesigen Musikfreunden die kürzlich herausgegebene „Geschichte der Oper“ von Ihrem so hoch um die Tonkunst verdienten Dr. *G. W. Fink*, als ein gediegenes Werk geschätzt, welches den wichtigen Gegenstand für die Kunstgeschichte mit Wärme und auf so höchst anziehende Weise behandelt, wie dies sonst selten bei historischen Abhandlungen der Fall ist. — Auch die interessanten Notizen über Beethoven vom Dr. Wegeler finden viele Leser. — Die Gräfin Rossi (Henriette Sontag) ist mit ihrem Gemahl jetzt hier anwesend. Ihr genialer Dr. Mendelssohn hat uns zum zweiten Male verlassen, ohne dass wir uns öffentlich seiner Kunstleistungen erfreut hätten. — Die Gastrollen des Regisseurs Ludwig Löwe aus Wien lenken das Interesse der Theaterfreunde fast ausschliesslich auf das rezitirende Drama hin. Zu Tragödien wie z. B. Fiesko, Hamlet u. s. w. sollte man doch sorgsamer analoge Zwischen-Musiken wählen, die wenigstens grandiosen Karakter behalten, statt dass oft nach den ernstesten Aktschlüssen ganz muntere Musikstücke ausgeführt werden. — Von neuen Opern ist weiter keine Rede.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand (Teatro alla Scala). Sonst war dies grosse Theater im Frühlinge geschlossen, und die Oper wanderte nach dem kleinern Hoftheater alla Canobbiana. Von diesem Jahre angefangen, vermehrte die östreichische Regierung ihre der Scala grossmüthig verliehene jährliche bedeutende Beisteuer, und von nun an sind ihre Pforten auch in der lachenden schönen Jahreszeit offen. Leider ist seit einigen Jahren in diesem herrlichen Lande der Frühling weder lachend noch schön, und die häufige unfreundliche Witterung wird durch die unaufhörlich gegebenen Opere serie noch trauriger. Die Stagione begann also mit der vorigen Herbst zu Venedig gegebenen neuen Opera seria: *Ida della Torre*, *del maestro Nini*, versteht sich ohne Uvertur. Ihre Musik hat zwar manches Transeat, da aber dieser Ausdruck gut und schlecht ausgelegt werden kann, so nehmen ihn die Zuhörer in der zweiten Bedeutung, und die Ida, welche mit vollem Rechte „Oper mit obligater Klappentrompete“ genannt zu werden verdient, hat in Mailand nicht gefallen. Den Sängern passte sie wenig an. Die Boccabadati, noch der guten italienischen Schule angehörig, die aber leider eben so wie die Ferlotti nicht mehr jung ist, bewährte sich wie sonst als wahre Künstlerin im ganzen Umfange, und steht gewiss weit höher als die Schoberlechner; allein letztere ist jung und schreit brav. Für die Manzocchi, den Tenor Deval und den Bassisten Badiali waren die Parten entweder zu hoch oder zu tief. Bald nachher folgte Rossini's Zelmira, wieder eine Opera seria, obendrein zugestutzt. Die Boccabadati war hier abermals die beste von allen. Die Altistin Vietti hat eine schöne Stimme und einige andere Vorzüge, darunter hübsch von Person. Der Tenor Conti hat nichts als eine schöne, ja beneidenswerthe starke Stimme; er nimmt das eingestrichene *a* mit voller Brust und recht laut in der Scala! Der andere, gewiss brave Tenor Deval konnte sich mit der ursprünglich für David geschriebene Rolle des Ilo allenfalls retten. Der ungarische, in Teutschland bekannte Bassist Joseph Reichel debütirte zum ersten Mal auf italienischer Bühne in der Rolle des Polidoro. Er hat zwar eine sehr tiefe Bassstimme, die aber hier zu Land kein Glück macht; sein Gesang behagte im allgemeinen wenig; will er aber ferner in Italien bleiben, mag Zeit und Geduld das Beste thun. Da nun sowohl die Ida als die Zelmira sehr wenig besucht wurden, so gab man endlich Anfangs Juni die quasi Opera buffa Matilde Shabran, ebenfalls von Rossini. Hier abermals zeigte die Boccabadati ihre Meisterschaft, und zwar als Buffosängerin; sie erntete, wie in den beiden vorhergegangenen Opern, den meisten Beifall ein. Die Vietti, der Herren Deval, Bovere, Badiali thaten ihr zur Seite das Ihrige zur bessern Aufnahme der etwas mehr besuchten Oper. Im

Teatro Carcano sang man vor weit mehr leeren Bänken lauter Opere serie: No. 1 die Puritani von Bellini, mit einem Fiasco; No. 2 die von Herrn Mazzucato vorigen Karneval für's Mantuaner Theater komponirte Oper *Esmeralda*. Karakteristische Merkmale: ohne Uvertur, keine oder verfehlte Karakteristik, kümmerlich zum zu Gesang, reich an lärmender Musik u. s. w. gefiel so so. No. 3 Bellini's Sonnambula, dem so so. No. 4 ein Akt von dieser und ein Akt von der andern dieser Opern. Von den Sängern verdienen vorzüglich die rühmlich bekannte Prima Donna Toccani, die, im Vorbeigehen gesagt, etwas abgenommen zu haben scheint, der wackere Tenor Tosi, und der ebenfalls wackere Bassist Alberti eine besondere Erwähnung. Die Landsmännin Toccani war natürlicher- und verdienterweise die am meisten begünstigte.

Dem. *Eleonora Neumann*, man sagt aus Petersburg, gab am 22. April im Redoutensaal eine musikalische Akademie, worin sie sich mit Variazionen von Mayseder und eine Fantasie von Lipinski auf der Violine mit starkem Beifalle hören liess. Ihr Spiel ist in jeder Hinsicht sehr lobenswerth. Im Juni gab sie auch zu Venedig eine musikalische Akademie und wurde sehr applaudirt.

Die hier geborene sehr junge aber gute Prima Donna *Talestri Fontana*, Zögling des hiesigen Konservatoriums, ist leider verwichenes Frühjahr an der Abzehrung gestorben.

Bergamo. Nach einer 30jährigen Abwesenheit von seinem Vaterlande ist Kapellmeister *Simon Mayr* Anfangs Juni, in welchem Monate er gerade 75 Jahr alt wird, nach Baiern abgereist, um daselbst seinen Verwandten einen Besuch abzustatten. Vor seiner Abreise schrieb er in's Album einer Dame einen Scherzo, wovon hier der Anfang folgt.

Scherzo (in forma di Toccata).

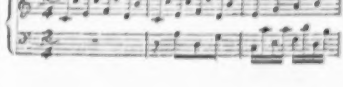

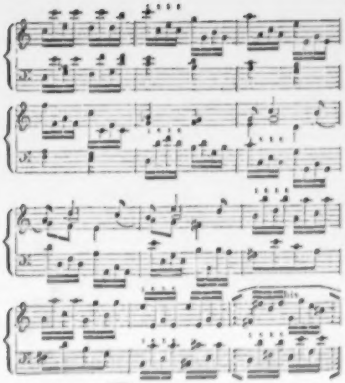

Pacta. *Sic transit gloria mundi.* Der vordem in den grossen Städten so hochgefeierte Giovanni David verirrte sich diesen Frühling nach dieser, ihrer Universität wegen bekannten kleinen Stadt, und da er jetzt wenig oder gar nicht mehr gefallen will, so erfreute er sich wenigstens hier als Otello, in der Rossini'schen Oper gleichen Namens, einer guten Aufnahme. Die Castellan machte die Desdemona befriedigend, desgleichen Herr Catalano die Rolle des Elmiro. Ein hier gebocener, die Bühne zum ersten Mal betretender Herr Freschini übernahm jene des Jago. Um aber die armen Zuhörer nicht traurig zu Bette gehen zu lassen, so endigte man diese tragische Oper mit dem lustigen Duette: „*Cara, per te quest' anima*" aus Rossini's Armida. Im nächster gegebenen Elisir d'amore gab der Tenor Musich den Nemorino leidlich, Herr Battaglini war der Rolle des Belcore weit mehr als gewachsen, die Castellan eine noch bessere Adina als Desdemona, und der Catalano ein nicht sehr lustiger Dulcamara. Am 7. Juni endigte die Stagione mit Herrn David's Benefiz-Vorstellung. Man gab den Otello mit dem Schlussduette der Armida. Herr David sang überdies eine grosse Arie aus Pacini's Ultimo giorno di Pompei, und seine versprechende Tochter Giuseppina die Cavatina der Rosina aus dem Barbiere di Siviglia und ein Duett aus den Capuleti mit der Castellan Vater und hatten starken Applaus.

(Beschluss folgt.)

Prag, im August. Das zweite Konzert der Tonkünstler-Gesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Instituts brachte uns (abermals mit einem Chor- und Orchester-Personale von 130 Individuen und unter der Leitung des Herrn G. Skraup, Kapellmeister vom k. ständischen Theater) zum ersten Male: „Paulus," Oratorium nach Worten der heiligen Schrift, komponirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy, welches unstreitig unter die ausgezeichnetsten Dichtungen von Händel bis auf unsere Zeiten gezählt werden muss, da es an Grossartigkeit sich neben die vorzüglichsten Werke dieser Gattung stellen kann, und an Reichthum der Harmonie und Ueppigkeit der Instrumentazion alle überstrahlt. Frei von allem musikalischen Modetand unserer Zeit, ruht es auf den Grundpfeilern einer strengen, doch nicht knechtischen Schule, und zeugt von einer tief poetischen Auffassung, die das Empfangene mit seltener Energie des Geistes zurückgibt. Wenn man die kargen Worte des Textes durchliest, so ahnet man gar nicht, welch ein Zaubergarten daraus hervorblühen wird. Die Komposizion zeichnet sich nicht allein durch Kraft und Fülle, sondern eben so sehr durch Klarheit und Rundung, wie durch eine seltene Originalität aus, worin sich Felix Mendelssohn-Bartholdy nicht allein als würdiger Enkel seines tiefsinnigen Ahns, *sondern* zugleich als echter Siegelbewahrer der heiligen Kunst bewährt hat. Auch die Produkzion war des Werkes würdig, denn man kann sich *wol* Dezennien keiner so präzisen und nüancirten Aufführung eines Oratoriums erinnern, und wenn das Publikum nicht sehr zahlreich war, so bestand es dagegen fast ohne Ausnahme aus den *Erwählten* der Kunst. Die Theilnahme war allgemein, und der Beifall — in dieser Gattung eine Ausnahme von der Regel — stürmisch. Das Publikum zeichnete folgende Nummern vorzüglich aus: No. 7. die schöne einfach edle Arie: „*Jerusalem, die du tödtest die Propheten.*" — No. 8. Chor des Volks: „*Steiniget ihn,*" eine in rhythmischer und harmonischer Beziehung hervorzeigende Nummer. — No. 11. Chor: „*Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben,*" mit der rührenden Cantilene, und der steigen Instrumental-Figurazion. — No. 14. Darin die Stelle: „*Saul, Saul! warum verfolgst du mich*" u. s. w., mit Sopran- und Altstimmenchor und Posaunenbegleitung von ungeheurer Wirkung; obwohl die Stimme des Heilands durch einen Sopran- und Altchor vorgestellt, nur in den Umstande eine Erklärung findet, dass der Eindruck auf die Sinne des Paulus ein überirdischer, ein Phänomen war, und daher von einer einzelnen Stimme nicht dargestellt werden konnte. — No. 15. Chor: „*Mache dich auf, werde Licht,*" nervenaufreibringend durch das rege reiche Leben, das darin blüht. — No. 16. Choral. „*Wachet auf!*" Die Anordnung dieser Nummer ist wahrhaft genial. Der Chor ertönt ohne Instrumentalbegleitung bis zum ersten Absatze; hierauf erschallt als Antwort eine Blechharmonie, worauf die erschütternden Ophicleide-Töne hervorklingen, und so wechselt es einige Male, bis gegen den Schluss zu, wo der Vokalchor höchst wirksam mit dem Blech vereinigt wird, was seinen Eindruck auf das Gemüth des Zuhörers nicht verfehlen kann.

(Wenn es überhaupt möglich wäre, unter den vielen Schönheiten des Werkes zu wählen, so würde ich die Palme dieser Nummer zuerkennen.)— No. 22. Schlusschor der ersten Abtheilung: „*O! welch eine Tiefe des Reichthums.*“ (Diese Anfangsworte können auch als Kritik dieser Nummer dienen.) — No. 23. Chor und Fuge: „*Der Erdkreis ist nun des Herrn.*“ Die Fuge ist absichtlich öfters durch Zwischensätze unterbrochen, die nicht zu ihrer Durchführung gehören, und wird dann wieder aufgenommen. Ein bei Oratorien häufiger Fall. — No. 29. Chor des Volks: „*Ist das nicht, der zu Jerusalem zerstörte.*“ Getreuer kann die Verwunderung nicht geschildert werden, als es der Komponist durch die interessanten Eintritte der Stimmen that. — No. 33. Chor der Heiden: „*Die Götter sind den Menschen gleich geworden.*“ — No. 35. Chor der Heiden: „*Seid uns gnädig, hohe Götter!*“ mit der einschmeichelnden Cantilene, um Götter zu besänftigen. Nach dieser Nummer wollte der Applaus gar nicht enden, und sie musste wiederholt werden. (Ein Fall, der in der geistlichen Musik in Prag noch nicht vorgekommen ist.) — No. 38. Chor der Juden und Heiden: „*Hier ist des Herren Tempel,*“ worin zum Schlusse absichtlich das Motiv aus No. 8. genommen wurde, indem es auch hier heisst: „*Steiniget ihn!*“ — No. 45. Schlusschor: „*Nicht aber ihn allein!*“ Ein würdiger Schlussstein des grossartigen Werkes. Weil jedoch sogar die Sonne ihre Flecken hat, so dürften auch hier welche zu finden sein. Wir nennen hier die beiden Duette zwischen Paulus und Barnabas, No. 25 und 31, welche im Vergleich zum Ganzen wohl die schwächsten Nummern sind; doch die Abfalle seines Geistes würden einen Andern zum reichen Mann machen. Mad. Podhorsky (Sopran), Herr Herrausch (Tenor) und Herr Kanz (Bariton) wirkten löblich mit. Der Kapellmeister Skraup wurde zum Schlusse stürmisch gerufen, weil das Publikum es dankend anerkannte, dass er dies grossartige Werk mit so ausgezeichneter Sorgfalt einstudirte und dirigirte. — Das Konzert im Waldstein'schen Saale zum Vortheil der Elisabethinerinnen gehört zwar in die Kategorie der Wohlthätigkeits-Konzerte, doch erhielt es einen besondern Reiz durch die Mitwirkung der Miss Adelaide Kemble, welche bei ihrer Durchreise von Karlsbad nach Wien in diesem Konzerte drei Stücke sang: die grosse Arie der Norma, eine Cavatine aus der „Sonnambula,“ und eine Arie aus Paccini's „Niobe.“ Wir haben schon im vorigen Jahre Ihnen Bericht über das schöne Talent dieser jugendlichen Sängerin abgestattet, die auch heuer wieder allgemein Anerkennung fand. Graf Leo Festetics gab ein Adagio auf der Physharmonika zum Besten und verdient dafür Dank, wenn gleich dieses Instrument sich mehr für den engern Raum eines Gesellschafts-Salons zu eignen scheint, und Herr Mildner spielte selbstkomponirte Variazionen für die Violine mit einer Virtuosität, die sogar mit „dem unreinen Ton des ersten Geigers versöhnte,“ wenn gleich dem ausführenden Tonkünstler derlei Dinge leichter in einer fremden als eigenen Komposizion nachgesehen werden sollten! Von dem Orchester des Konservatoriums der Musik hörten wir die präzise Exekuzion der Ouverturen aus „Don Giovanni,“ den „Nozze di Figaro“ und den „Hugenotten.“

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Der Kantor und Musikdirektor Herr *Anacker* in *Freiberg* hat im Laufe dieses Sommers den glücklichen Gedanken verwirklicht, zum Gewinne für die unter ihm stehenden Sänger und zum segensreichen Genusse des dortigen Publikums nach dem Vorbilde Leipzigs in der Thomaskirche geistliche Sonnabendvespern einzuführen, die von Vielen wie eine neue Art Gottesdienst besucht und geliebt werden. Vereinen sich sämmtliche jungen Leute des Gymnasiums, des Seminars und der Bürgerschule, so kommt eine Anzahl von mehr als 150 Stimmen zusammen, unter welchen sich schöne und frische Gebirgsstimmen auszeichnen. Rolla's und Seb. Bach's zweichörige Motetten sind bereits zur Aufführung gekommen, wobei namentlich von den dadurch erquickten Hörern die deutliche Aussprache des Textes gerühmt wird, ein Vorzug, der dem Dirigenten als sorgsamem Lehrer und den Sängern als guten Schülern zur Ehre gereicht. Die Einrichtung muss vielfachen Segen bringen und verdient nicht allein die dankende Anerkennung, die sie in Freiberg gefunden hat, sondern auch Nacheiferung anderer Städte. Zugleich ist sie ein neuer Beweis von dem guten Einfluss, dessen sich der Leipziger Thomanerchor fortwährend zu erfreuen hat, wenn derselbe als neue Aufmunterung würdigen mag, seiner wichtigen Bestimmung eingedenk.

In *Rostock* gab der noch junge, für seine Kunst sehr eifrige Herr *Karl Häusche*, neu erwählter Organist an der St. Georgkirche zu Weimar, am 1. d. in der Petrikirche, unterstützt vom Sängerchor des Herrn Lasow, ein sehr besuchtes Orgelkonzert, worin er Fugen und andere Hauptwerke von Seb. Bach, L. Spohr, Ad. Hesse u. s. w. deutlich, präzis, kräftig und fein schattirt, mit allgemeinem Beifalle nach der Reihe vortrug. Möge ihm seine neue Stellung so gedeihlich sein, als sein Eifer zum Fortschritt in der Kunst rühmlich ist.

Vor Kurzem ist uns folgende Erwiderung eingesendet worden:

In No. 21 d. Zeitung findet sich eine Nachricht über die Orgeln der hiesigen Stadt, worin behauptet wird, das Gymnasium habe eine neue Orgel durch die Bemühungen des Herrn Bürgermeister v. Beaulieu erhalten. Da derselbe weder allein thätig gewesen ist, noch die ersten Schritte gethan hat, so enthält die Behauptung nur eine halbe Wahrheit, d. h. eine Unwahrheit.

Salzwedel. *W. Gliemann*, Konrektor.

Hat denn der Herr Konrektor nichts von objektiver und subjektiver Wahrheit gehört? Wäre jede halbe Wahrheit ohne Weiteres so viel, als eine subjektive Unwahrheit, so müssten wir Alle vor der letzten aus der Menschenwelt laufen, wussten wir nur gerade wohin.

Herr W. G. hätte sich gewiss weit mehr Dank verdient und sich zugleich humaner bewiesen, hätte er ohne seine halbwahre Erklärung uns die Namen der Männer genannt, die sich gemeinschaftlich mit dem ehrenwerthen Herrn Bürgermeister und Superintendent Verdienste um den Orgelbau in Salzwedel erworben haben. Kann denn der Herr Konrektor jemals etwas mehr und Vollständigeres geben, als er weiss? Mit welchem Grunde verlangt er es denn von Andern? — Wenn wir den Herrn Bürgermeister, als thätigen Vorstand der weltlichen, und den Herrn Superintendenten als mitwirkenden Vorstand der geistlichen Behörde genannt haben: so halten wir ein solches Verfahren noch immer für recht und billig, ohne zu glauben, dass die beiden Herren *allein* dabei thätig gewesen wären. Kein König oder General gewinnt Schlachten ohne tüchtige Hauptleute und Soldaten: dennoch werden die Ersten zuvor und allein genannt, wo die Beschreibung nicht in's Einzelne geht. Indessen thut es uns leid, den Mann des dortigen Gymnasiums nicht erfahren zu haben, welcher die ersten Schritte für die Anschaffung der Gymnasialorgel that; der Herr Konrektor habe die Güte, den Mann zu nennen. Es würde uns ganz besonders freuen, wenn er selbst der Mann wäre. Wir kämen dadurch auf sehr leichte Weise aus der halben Wahrheit zu der ganzen in einer sehr erwähnenswerthen Angelegenseit, welche die genannte Stadt und ihre sämmtlichen Behörden überaus ehrt.

Die Redaktion.

Das früher erwähnte Musikfest in *Zeitz* wurde vom Musikdirektor Henning veranstaltet und mit etwa 300 Musikern glücklich gefeiert. Nach Weber's allgekannter Jubelouverture hörten die zahlreichen Besuchenden Himmels Vater Unser (ged. von Mahlmann); David's Concertino für die Posaune, geblasen von Queisser; Arie aus der Schöpfung: „Auf starkem Fittige" u. s. w., gesungen von Fräul. Lägel; Violinkonzert von Lipinski, vorgetragen von Herrn Ullrich aus Leipzig; Duett aus der Schöpfung, gesungen von Fräul. Lägel und Herrn Bode (Bass); Beethoven's Sinfonia eroica füllte den zweiten Theil. Konzertsten, Solosänger und Tonstücke sind oft besprochen und hinlänglich gekannt. Orchester und Gesangchöre wurden uns, Weniges ausgenommen, gleichfalls gerühmt. So viel nachträglich zur Ergänzung.

Der Direktor der Gazette musicale, Herr *Morits Schlesinger*, hat in No. 31 seiner Zeitung einen dreifachen Preis von 500 Franken für ein Nazionallied (Gedicht, nur durchaus keinen Revoluzionsgesang), für die Komposizion desselben und für eine geschichtlich-philosophisch-kritische Abhandlung über die Frage ausgeschrieben: Welchen reellen Einfluss hat die Musik auf das Wohl der Volker? Die Preisrichter und die Zeit der Vertheilung des Preises sind angegeben; für die beiden letzten der 1. Juli 1839. Die gekrönten Werke bleiben dann Eigenthum des Preisstellers, was eine andere Zeitschrift, besinnen wir uns recht, „France musicale," als sehr gut gerechnet demonstrirt. Wie dem auch sei, die Anregung bleibt immer nützlich. — Derselbe thätige Mann hat für den nahenden Winter gute Quartett- und Quintett-Unterhaltungen angekündigt, welche am 1. Oktober ihren Anfang nehmen sollen, und zwar zunächst für die Abonnenten der Gaz. mus., deren Jedem ein Eintrittsbillet gratis eingehändigt werden soll, wenn er es wünscht. —

Des engländischen Komponisten, Herrn *Balfe's* Oper „Falstaff," deren italienische Worte von Herrn *Maggioni* sind, wird fortwährend gerühmt und werth befunden, dass sie mit den italienischen Sängern über den Kanal nach Paris übersiedele. — In der letzten Saison zu London hat unter Andern der teutsche Violinvirtuos u. s. w., Herr *Aug. Pott*, nicht geringes Aufsehen erregt; mehre dortige Blätter sprechen höchst rühmlich von seinen Leistungen. Nächstens werden wir ihn in Leipzig wieder hören.

Herrn Liszt's in der Gaz. mus. zu Paris abgedruckter Brief über Musik und Sitten Oberitaliens ist namentlich von einigen italienischen Journalisten sehr übel aufgenommen worden und hat ihre Federn in gewaltige Bewegung gesetzt. — In einer der letzten Nummern „La France mus." wird *Franz Lachner* besonders als Oratorienkomponist sehr ehrenvoll ausgezeichnet. — Mancherlei wird in französischen Zeitschriften über den Herrn *Berlioz* Ernennung zum Direktor der italienischen Oper zu Paris, von 1840 an, verhandelt. Unter Andern wundert man sich, dass man die Verwaltung der italienischen Oper einem Manne anvertraut hat, der so viele katilinarische Reden gegen die italienische Musik veröffentlichte; und der Constitutionel findet es sonderbar, dass es nun bald „Berlioz et Compagnie!" heissen soll. — Auch freut man sich, dass von Pondichéry aus zu Bordeaux echte Bajaderen angekommen sind, die nach Paris und London bestimmt sein sollen. Sie sind nun schon in Paris eingetroffen und haben dort, wie die Zeitungen melden, Furore gemacht. Die Sache ist wichtig, denn sind sie einmal dort, so kommen sie wahrscheinlich auch nach Teutschland.

Anzeige.

Die von dem der Kunstwelt bekannten, im vorigen Jahre verstorbenen grossherzogl. Hofkapellmeister Ritter Johann Nepomuk Hummel nachgelassenen musikalischen Manuskripte, welche bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen sind, bestehend in verschiedenen Klavier-Kompositionen, Konzerten für's Pianoforte und andere Instrumente, Liedern, Kantaten, Messen, Ouverturen und Instrumentalmusik von verschiedener Art, sollen nunmehr, der Berichtigung des Nachlasses halber, verkauft werden.

Bei diesen Bekanntmachung ersuche ich Diejenigen, welche solche zu kaufen gesonnen sind, mit mir deshalb in Unterhandlung treten zu wollen.

Weimar, am 29. August 1838.

Betty Hummel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Berlin, den 25 May 1802. Gestern ward im königl. Nationaltheater: Sulmalle, ein lyrisches Duodrama, vom Hrn. Herklots, gegeben. Die Musik ist vom königl. Musikdirektor Herrn Weber und verdient, wegen ihrer vortrefflichen Instrumentaleffekte eine weitere und besondere Anzeige. Sie ist ausserordentlich schwer zu exekutiren und wurde vom Orchester an den schwierigsten Stellen mit vieler Genauigkeit gegeben.

Das Ganze ist ein Theaterstück, welches mit gar gutem Erfolge auch in Konzerten kann aufgeführt werden, und in dieser Rücksicht ein neuer, glücklicher Versuch: blos durch Gesang und Instrumentalmusik darzustellen, was sonst nicht ohne Handlung hervorgeht.

Die ganze tragische Katastrophe ist, gleichsam auf einem dunkeln Hintergrunde aufgetragen, wozu die Ouvertüre die Hauptmomente angiebt. Das Theater stellt eine rauhe irländische Gegend vor. Ein alter Druide sitzt vor seiner Höhle und singt in seine Harfe, den so eben begriffenen Streit zwischen Kathmor und Fingal, dessen Geräusch in der Entfernung gehört wird und dessen Ursach hier weiter nicht wichtig ist. Es erscheint Sulmalle, welche ihrem Geliebten Kathmor in Mannskleidern, bewaffnet gefolgt war, und hier das Ende der Schlacht, dessen Getümmel immerfort in der Entfernung gehört wird, abwarten will. Hier wollte sie Kathmor nach der Schlacht abrufen. Das Getöse von den Bergen her lässt endlich nach und zuletzt wird alles still; Kathmor erscheint auf der Höhe des Berges; Sulmalle wird sein gewahr und eilt auf ihn zu; er verschwindet wieder; noch einmal erscheint er, doch es ist nur sein Geist in eine lichte Wolke gehüllt (welches Sulmallen ein Traum prophezeit hatte, wenn Kathmor nicht lebendig aus der Schlacht zurück kehrte). Sulmalle, nun des Todes ihres Geliebten gewiss, überlässt sich hier ihrer einsamen Verzweiflung. Der Druide, mit mehrern Bewohnern des Berges suchen sie zu trösten, doch sie ergreift von ihnen unbemerkt ihr Schwerdt und tödtet sich selbst.

Die Behandlung des Sujets ist gross und kühn; da es ganz kriegerisch ist, so ist die Sinfonie nebst allen Hauptmomenten in diesem Charakter gehalten und selbst in den Momenten der Ergiessung und Herzlichkeit schimmert dieser Charakter überall durch. Unter den neuern musikalischen Theaterprodukten ist diese Musik eine der allervorzüglichsten und auswärtige Theater- und Konzertdirektionen, die mit guten Orchestern versehn sind, werden an der Anschaffung dieser Partitur, welche etwa eine kleine Stunde spielt, eine gute Acquisition machen, indem Hr. Weber ohne Zweifel nicht abgeneigt seyn wird, seine gute Arbeit weiter verbreitet zu sehn.

Madame Schick sang und spielte die Rolle der Sulmalle sehr kraftvoll und brav. Sie trat nach einer schweren Krankheit zum ersten male wieder auf und wurde von dem zahlreichen Publikum mit lautem und längst verdienten Beyfall empfangen. Herr Gern sang die Rolle des alten blinden Druiden sehr sanft und mit Beyfall.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten September. № 39. 1838.

Schulen.

Elementarschule für das Pianoforte zur Erleichterung und Beförderung des Pianoforte-Spiels, geschrieben von *Wachsmann*, Musikdirektor am Dom zu Magdeburg. 1s und 2s Heft. Magdeburg, bei Ferd. Richter. Preis jedes Heftes 12 gGr.

Das Nothwendigste von der Notazion macht hier eben so den Anfang des Unterrichts, wie fast in allen bisherigen Schulen für irgend ein Instrument. So unentbehrlich diese Lehre den Anfängern auch allerdings ist, so bringt doch die ewige Wiederholung dieser ersten Anfangslehren mancherlei Nachtheil. Man geht in der Regel zu kurz und oberflächlich darüber hin, weil Einer dem Andern nicht geradehin nachschreiben will. Das veranlasst denn ein solches Verkürzen und Beschränken dieser Anfangsgründe, dass dem Schüler in den meisten Fällen die vollkommen klare Ansicht verkümmert wird. Man thäte daher besser, was schon manchmal vorgeschlagen wurde, diesen Unterricht überall einer allgemein musikalischen Grammatik zu überlassen und in allen Elementarschulen für irgend ein besonderes Instrument nur anzuzeigen, wie und in welcher Folge man die einzelnen Lehren in den Spielübungen eingeschaltet zu haben wünscht. Der Nutzen einer solchen Einrichtung würde vielfach sein sowohl für die Lehrer, die dadurch mancher Unannehmlichkeit entgingen, als für die Schüler, die offenbar an deutlichen Begriffen gewinnen müssten. — Der Lehrtext ist in dieser Schule so kurz als möglich und eben so gut als in den allermeisten derartigen Schriften: allein die Genauigkeit geht ihm zuweilen nicht weniger ab, als in andern Büchern solcher Art. So heisst es z. B. S. 40, wo das Allernöthigste von den Tonarten beigebracht wird: „Beim Aufsteigen der Molltonleiter wird die Sexte oder Septime (das heisst ja, eine oder die andere, was doch mit der Sexte allein ohne die Septime nie der Fall ist) in der Regel erhöht.“ — Dennoch ist diese neue Elementarschule für Kinder, die nicht mit besonders ausgezeichneten Anlagen für Musik begabt sind, also für die allermeisten, sehr brauchbar und zuträglich, um der kurzen, leichten und kindlichen Uebungsstückchen willen, die Schritt vor Schritt, nicht zu rasch und mit praktischem Verstande vorwärts gehen. Das erste Heft bringt es bis zu einigen Beispielen mit Bassnoten für die linke Hand, wobei Bindungs- und Abstosszeichen erklärt werden. Das zweite Heft beginnt mit der Lehre vom Unter- und Uebersetzen der Finger und einigen andern nothwendigen Applikaturen. Darauf ganz leichte vierhändige Uebungssätzchen, die mit zwei- und dreihändigen wechseln und in C dur und A moll bleiben; G dur und E moll sind auf der letzten Seite (48) nur mit der zweihändigen Leiter durch eine Oktave und mit den Hauptakkorden dieser Tonarten hingesetzt zum Zeichen, dass nun im nächsten Hefte (die Fortsetzung ist zugesagt) Beispiele darüber folgen werden.

Praktische Orgelschule. 2. Handbuch zur praktischen Orgelschule. Von *Friedr. Wilh. Schütze.* 1e Abtheilung. Subskripzions-Preis des ganzen Werks 2 Thlr. 12 Gr. Dresden, bei Arnold.

Auch hier ist die Anordnung so, dass in der Vorschule, ehe das eigentliche Spielen angeht, Manches aus der allgemeinen Musiklehre vorgetragen wird, als Noten, Pausen, Tondauer, Tonhöhe; also Notenplan, Haupt- und Hilfslinien, Schlüssel, Versetzungszeichen, Forte, Piano, Takt und Taktschlagen u. s. w. Das Alles hätte auch hier füglich wegbleiben können. Wer Orgel zu spielen anfängt, wird doch die ersten Grundlagen der Musik erlernt haben! Man sollte dies voraussetzen; es wäre in vieler Hinsicht besser. Wenn übrigens S. 16 die Halbirung der Taktglieder den Namen „Zeittheile“ erhält, so können wir mit dieser Benennung nicht zufrieden sein, denn Zeittheile sind die ganzen Takte so gut als die Sechzehntheile. — Tempo und Wörter dafür wären gleichfalls weniger nöthig gewesen, als ein mehr in das Ausführliche gehender Unterricht über die Orgel. Dass die Anfangsgründe auf den Seminarien gründlich gelehrt werden müssen, macht es noch nicht nothwendig, dass sie der Orgelschule vorangedruckt stehen. Durch gehörige Scheidung der Gegenstände zum Besten dessen, was durchaus in einer Schule für ein bestimmtes Instrument gelehrt werden muss, würde sehr viel gewonnen. Halten wir es also für weit zweckmässiger, sich überall auf das Nothwendige, streng zur Sache Gehörende zu beschränken, so ist dies doch kein Einwurf *gegen dieses* Werk vorzugsweise oder allein, sondern ein Wunsch im Allgemeinen für Einrichtung künftiger Werke der Art. — Der erste Theil S. 25 spricht nun vom Anschlage, der auf der Orgel ein anderer ist als auf den Pianoforte, sehr gut; die Bemerkungen zu den Uebungen sind deutlich. Der Rath, das vorzuspielen, was die Lernenden nicht kunstgemäss hervorbringen, ist zu be-

achten; es ist erfahrungsrichtig, dass das Vorthun in der Kunst eine grosse Hauptsache ist. Die Uebungen, die mit dem Leichtesten anfangen, schreiten nach und nach folgerichtig vorwärts. Dem stillen Wechsel der Finger auf einer niedergedrückt gehaltenen Taste ist viel Aufmerksamkeit geschenkt, damit ein gut *gebundenes* Choralspiel vorbereitet werde, worüber nützliche Bemerkungen folgen, denen die Lehre vom Metrum, so weit als nöthig, beigegeben ist. Alle solche Gegenstände gehören im Grunde andern Disziplinen. Dann werden die *Zwischenspiele* beachtet, von denen mit Recht nicht zu grosse Länge und Einfachheit verlangt wird, was Kunst und Karakter nicht ausschliesst. Viele hier mitgetheilte Interludien von Joh. Schneider sind vortrefflich. Der Vortrag der Manieren wird von S. 51 besprochen und S. 18 mit Uebungsbeispielen belegt. S. 20 beginnen kurze Tonstücke, erst zwei-, dann dreistimmige, worüber im Handbuche von S. 35 so gesprochen wird, dass dadurch dem Geiste des Spielers mehrfache Nahrung gegeben und auf höhere musikalische Bildung hingewirkt werden soll. Das geschieht durch Auseinandersetzungen des Zusammenhanges eines Tonstückes, seines rhythmischen Baues, seiner Motive und seines Karakters oder Ausdrucks. Als Anhang werden von Seb. Bach's 15 zweistimmigen Inventionen, eigentlich für das Klavier verfasst, 7 mitgetheilt, um Fertigkeit auf dem Manuale zu gewinnen. — In der zweiten Hauptabtheilung fangen die *Pedalübungen* an, zunächst für sich allein ohne Manual, wie in der Ordnung, und in guter Folge. Die Regeln werden an die Beispiele geknüpft. Das Spielen mit beiden Füssen zugleich macht natürlich den Beschluss. Dann werden die früher blos auf den Manualen gespielten 16 Choräle mit Hinzuziehung des Pedales geübt. — Die dritte Hauptabtheilung enthält *Vor-* und *Nachspiele* von S. 31 bis 56 (Ende), im Handbuche von S. 71 bis 80 (Ende). Auch hier wird in den Erläuterungen auf Rhythmus, Motive und Ausdruck gesehen, noch schärfer als früher. Zu dem Ende wird eine kurze Imitazionstabelle vorausgeschickt, worüber erklärend gesprochen wird. Zum Schlusse einige Bemerkungen zu den kleinen drei- und vierstimmigen Präludien, wobei der Text des Handbuches abbricht, dessen Fortsetzung mit dem zweiten Theile folgt. Die Beispiele selbst sind mit Erlaubniss der rechtmässigen Verleger aus namhaften Sammlungen genommen, z. B. von Rinck, M. G. Fischer, J. W. Hassler, C. E. Gebhardi, Karl Gottlieb Umbreit, deren Originalausgaben überall genau angezeigt worden sind mit Ausnahme der Werke einer Verlagshandlung, welche ihre gegebene Zustimmung zum Abdrucke nicht bemerkt wünschte. — Man sieht aus diesem sorgfältigen Umrisse das Empfehlenswerthe dieser Orgelschule von selbst.

Die Kunst des Violinspieles von *P. Baillot*, Professor am Konservatorium zu Paris u. s. w. Leipzig, bei G. Schubert u. s. w. 1e, 2e u. 3e Lieferung in 4.

Die grosse Folio-Ausgabe dieser neuen Methode des Violinspiels, welche bei den Herren Schott in Mainz mit französischem und teutschem Texte erschien, ist im vorigen Jahrgange d. Bl. S. 397 u. s. w. von uns ausführlich besprochen worden. Hier erhalten nun die teutschen Violinisten eine neue Auflage dieses sehr nützlichen Werkes mit Hinweglassung des französischen Textes blos in teutscher Uebersetzung, auf deren Titelblatte oben an steht „Pfennig-Pracht-Ausgabe"; unten ist bemerkt: Haag, bei Fr. Beuster; St. Petersburg, bei A. Höwert; Philadelphia, bei Riderlen und Stollmeyer. Man sieht, für welche Verbreitung dieser Kunst des Violinspiels gesorgt worden ist. Das Aeussere der oben genannten teutschen Quartausgabe ist gut, das Papier weiss, der Druck deutlich. Der Inhalt ist unverkürzt wiedergegeben worden, bis auf einige Zitate und in Anmerkungen angeführte Namen französischer Schriftsteller, die von ausländischen Violinspielern schwerlich nachgelesen werden. Auch die Stellungen des Violinspielers, Haltung des Instruments, der Finger u. s. w. sind in Abbildungen da; nur dass hier nicht bemerkt worden ist, in wie weit die Zeichnungen gegen die richtige Grösse der Modelle verringert worden sind, was in der Hauptausgabe auf ein Zwölftheil bestimmt wurde. — Indem es von der 20. S., womit hier die erste Lieferung schliesst, in der zweiten zur 21. S. fortgeht, sehen wir bei Vergleichung des neuen Abdrucks mit der bei Schott erschienenen Folioausgabe, dass hier in der Schubert'schen wenigstens ein halber Bogen, gewiss aus Versehen, übersprungen worden ist; dass ist nun später von dem Herausgeber bemerkt und in der zweiten Lieferung richtig nachgeholt worden: allein es geht daraus der Uebelstand hervor, dass die Seitenzahlen 21, 22, 23 u. 24 ohne weitere Abzeichen (z. B. durch *a*, *b*, *c*, *d*) doppelt zu lesen sind und noch dazu ein halb bedrucktes Quartblatt ohne Seitenzahl eingeschoben worden ist. — Die dritte Lieferung von 3 Bogen, auf 64 Seiten im Ganzen, ohne die angegebenen eingeschalteten Blätter, enthält Alles, bis auf einige übergegangene Anmerkungen, was in der Schott'schen Ausgabe auf 47 Seiten geliefert wurde. Da nun das ganze Werk aus der Offizin des Herrn Schott 290 Folioseiten zählt: so ist leicht zu überschlagen, wie viele Lieferungen zu dieser Ausgabe gehören werden. Die Uebersetzung dieser neuen, fortgehenden Hefte liest sich gut und ist nicht wörtlich dieselbe, wie die bei Schott, welche Herr J. D. Anton besorgte. Dennoch scheint uns die neuere nicht ohne Berücksichtigung der älteren verfasst zu sein; wir könnten uns sonst unter Anderm nicht gut erklären, wie gleich zum Anfange in der ersten Anmerkung *un traité didactique écrit par Viotti*, was von Herrn Anton ganz richtig übersetzt wurde: „ein Lehrbuch von Viotti," der neue Verteutscher zu dem Pleonasmus gekommen wäre, „ein didaktisches Lehrbuch von Viotti" zu schreiben (!). — Die, wenn auch nicht zu häufig von uns bemerkten Druckfehler dieses fortzusetzenden Werkes sowohl im Text als in eingelnen Noten (Tonzeichen), müssten doch am Ende jeder nächsten Lieferung verbessert werden; es ist in einem solchen Lehrbuche durchaus nothwendig.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Gesänge aus Atterbom's „Insel der Glückseligkeit,“ komponirt von *Louise*, regierender Gräfin von Stollberg-Stollberg. Leipzig, bei Rob. Friese. Pr. 12 Gr.

Es sind lauter einfach gedachte und empfundene Lieder, eben so schlicht im Melodischen des Gesanges als in der Begleitung anspruchlos, zu Texten, die ihren gewählten Gegenstand mit Dichterliebe in's Reich des Unbegrenzten ziehen, worin die Sehnsucht nach einem Bessern Herrscherin ist. Dieses unbestimmte Verlangen glüht auch still verborgen, mit heimlich verkohlender Kraft im Innern der Töne, die daher Vielen kühl scheinen können, während Andere gleichgestimmter Art den geheimen Brand wie einen unsichtbaren, nicht Allen vernehmlichen Geist träumend empfinden. An solchen Gaben soll man nicht mäkeln: uns wenigstens wächst das Widerstrebende gegen jede kalte Zerlegung mit jeder wiederholten Durchsicht immer mehr, so dass wir die kritische Feder für diesen Fall völlig bei Seite legen und nur noch melden, dass alle diese Lieder, mit Ausnahme eines einzigen, eigenthümliche, von Atterbom entlehnte Ueberschriften haben, die sinnig gewählt sind, z. B. zu No. 1. „Die Nachtigall“: „Leuchte das jemals ein Herze zur Wahl?“ — Zu No. 2. „Armes Herze“: „Mit diesem Liede machst du uns nicht froh.“ — Zu No. 4. „Erinnerung“: „Mich dünkt, die Stimme kenn' ich“ u. s. w. Damit aber doch die Leser sehen, von welcher Art diese Lieder sind, bleibt uns kein anderes Mittel, als Mittheilung einer dieser Dichtungen. Wir wählen No. 3.

Tausendschön.

O könnt' ich auch zum besten Leben sagen:
Gut' Nacht; doch es entgeht nicht: Schlaf wohl!

Stille, o stille! Schlafe vor Sturm und Schnee,
Blümchen der Stille, Zeit ist zu schlafen weh!
:|: Kalt ist so Thal als See; stille, o stille! :|:

Eilende Stunden bringen die letzte her;
Ruh' ist gefunden! stirb wie die andern eh'r!
:|: Herze, was willst du mehr? Ruh' ist gefunden! :|:

Dunkel umschlei're all' Deine Wonn' und Pein;
Fei're, o fei're! blieb' nur in Sonnenschein!
:|: Sink' in die Nacht hinein, fei're, o fei're! :|:

Schlummre in Frieden! Schnee ist Dein süsses Lieb,
Schlaf Dir beschieden, Frühling dahinten blieb.
:|: Herz, Dich zur Ruh' begieb! Schlummre in Frieden! :|:

Lasse die Klage! hauche die Seel' aus sacht,
Ach! und entsage! hin ist die Lebens-Pracht!
:|: Arme, schlaf wohl, gut' Nacht! Lasse die Klage! :|:

Sechs Gedichte von Emanuel Geibel, in Musik gesetzt von *J. Mathieux*. Op. 8. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 18 gGr.

Alle diese Lieder sind ansprechend, gut gemacht, auch in der Art, wie im 7. Hefte, das wir S. 524 besprachen und mit lebhaftem Vergnügen empfahlen. Dem gegenwärtigen Hefte sprechen wir das Wohlgefällige nicht ab: aber wir finden es künstlicher, mehr klingend und etwa gewählt eigenthümlich, weniger innig, Empfindung und Gedanke weniger verschmolzen. Wir wünschen dem nächsten Hefte die Fülle des vorigen, sprächen auch diesem sehr gern zu, was wir dem vorigen zugesprochen haben, und versichern, dass es uns nicht im Geringsten unwillkommen ist, wenn Andere anders urtheilen. Jeder hat seine Ueberzeugung auszusprechen. Man wird wohlthun, die Lieder zu singen. Uns gilt „die Rheinsage,“ worin der Schatten des alten Kaisers bei Mondglanz und Traubenduft sein Reben segnet, für das Beste dieser Sammlung.

---

1) *Erklärung*, Gedicht von *H. Heine*, komponirt (für eine Bassstimme) von *Jul. Weiss*. Berlin, bei J. F. Weiss. Preis 10 Sgr.

2) *Gesänge und Lieder, für Sopran, Mezzo-Sopran, Tenor oder Bariton.* Von demselben. 3s Werk. Ebendaselbst. Preis 15 Sgr.

Dieser junge Komponist, ein Zögling der Akademie der Künste zu Berlin, führt sich mit No. 1 vortrefflich ein. Der für eine gute Bassstimme dankbare Gesang zeugt von wohlgeübten Fertigkeiten und von musikalisch lebhaftem Geiste. Auch die Lieder beweisen ein gesundes Gefühl und eine Neigung zu einem möglichst wahrheitvollen Ausdruck ohne irgend eine andere Umschmückung, als die der Jugend erlaubte, ja gern gesehene. Zwar haben die 3 ersten in ihrer Einfachheit hin und wieder eine kleine Zier, die besser weglieble, aber auch sehr leicht von den Ausübenden, die sie nicht wünschen, entfernt werden kann. Die 3 letzten, zwei von L. Tieck und eins von Clemens Brentano, sind rund in sich, wie aus einem Gusse frisch und schön. Der junge Mann von etwa 24 Jahren verdient alle Beachtung, die ihm auch bei seiner Strebsamkeit nicht entgehen kann.

Aria (Mi pavenli il figlio in seno) nell' Opera Britannico del Maestro C. H. Graun, coll' accomp. di Pianoforte, da L. Hellwig. Berlino, presso T. Trautwein. Preis 10 gGr.

Die im damaligen Zuschnitt gehaltene Bravourarie ist Sopransängerinnen zu häuslicher Uebung zu empfehlen.

Dichtungen von Hoffmann von Fallersleben, komponirt von *Otto Claudius*. Op. 22. Naumburg, bei A. Heiniz. Jetzt: Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 16 Gr.

Es ist viel Treffliches in diesen Gesängen und Liedern, ja musikalisch Originelles, dem dazu oft das Gefällige und leicht Eingang Findende nicht abgeht; dabei aber auch Anderes, was an das Gesuchte streift, oder doch seine ganz besondern Liebhaber verlangt, wozu mitunter der Text das Seine beiträgt. So könnte z. B. einem Theile der Liebhaber das „Röslein im Wald,“ das musikalisch recht hübsch ist, den Worten nach nicht anziehend genug, und des steten Strofenschlusses wegen „hollah, heiss juchhe!“ unpassend oder gesucht vorkommen; dieser Aufruf, verbraucht genug, ist für diese

Situazion mindestens misslich. Unbehaglich ist der „Aerger," wo es heist: „Ich ärgre mich so stumm und dumm, dass ich so vieles liebe. Das geht mir so im Kopf herum, ich liebe selbst die Liebe." Es ist ein Einfall, aus dem nichts wird. „Das treue Ross" ist zu unbedeutend, als dass es einem Andern als einem Reiter lieb werden könnte; desto besser wird „Frühling und Liebe" behagen, noch mehr „Frühlingsankunft" und das „Frühlingslied an Arlicona" ist in der Musik sehr gut durchgeführt und eigen erfunden. Sehr schön und zart ist das einfache „Lied an Meieli," und „Die Mondscheinnacht" ist wahrhaft ausgezeichnet. Und so ist denn das Heft der gelungenen Mehrzahl wegen bestens zu empfehlen.

Seconde Collection de 5 Romances et un Nocturne av. accomp. de Piano ou Guitare — par *Albert Grisar*. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis

Der Komponist ist als Romanzensänger gekannt und beliebt; auch diese Sammlung hat sich unter den Meisten, die französische Couplets lieben, bereits viele Freunde erworben. Allen Nummern ist eine sangbare Verteutschung untergelegt: besser aber wirken solche volksthümliche Weisen zu den fremden Originalworten, wie Jeder weiss. Alle einzelnen Stücke sind mit einem hübschen Kupferbilde versehen. Das Nocturne ist der einzige Gesang für 2 Stimmen, so leicht und französisch, wie alles Uebrige, was die Liebhaber zu schätzen wissen, besonders in Romanzen.

---

1) *Erinnerungsklänge. 3 deutsche Lieder.* Von *Eduard Genast.* Op. 9. Preis 8 Gr.
2) 2 *Gesänge.* Von demselben. Op. 11. Pr. 12 Gr.
3) *Schwerting, der Sachsen Herzog. Ballade von K. E. Ebert*, in Musik gesetzt von demselben. Op. 12. Sämmtlich bei Jul. Wunder in Leipzig. Pr. 20 Gr.

Die 3 Erinnerungsklänge: An die Ferne; an meine Liebe; Wiederschein, — sind ganz einfach und melodiös, von eben so schlichter Begleitung umspielt, besonders jugendlichen Herzen angemessen. No. 2 bringt für eine Basstimme die Ballade von Stieglitz „Der Thürmer," in Begleitungstrioten des All. assai das Lodern der Flammen zu schauerlichem Gesange malend. Einfach düsterer Art ist die Komposition des Gedichts „Mönch und Schäfer," von Uhland, eine Gesprächsklage Beider, die wie ein Duett für eine und dieselbe Stimme gut behandelt ist. Des Mönchs Klage ist steter Kummer, des Schäfers nur Unzufriedenheit, die wieder schwindet. — Am fleissigsten und mit der meisten Liebe scheint „Schwerting" bearbeitet. Das Dramatische und musikalisch Malende, was jetzt einer sehr weit verbreiteten Vorliebe sich erfreut, ist überall beachtet, so weit es nur ohne zu grosse Aufopferung balladenmässiger Melodie geschehen darf. Man hilft sich in dieser nicht nur Situazionen, sondern auch einzelne Ausdrücke der Rede tonbildlich darstellenden Musikgattung mit Recht damit, dass man die versinnlichende Nachahmung in die Begleitung legt, welcher vermittelst des Orchesters, wofür diese Ballade ursprünglich komponirt ist, ein ungemeiner Reichthum an Tonfarben der verschiedensten Art zu Gebote steht. Dies und das eintönig Deklamirende des Gesanges, der in der erzählend-schildernden Ballade am allermeisten sogar die Melodie der Instrumentazion überlassen darf, oft sogar zur Verschönerung des Ganzen, — dies Alles ist hier am rechten Orte richtig und zeitgefällig angewendet, oft sogar frappant durchgreifend. Als Herr Genast diese Ballade bei seiner Anwesenheit in Leipzig in einem unserer Abonnement-Konzerte vortrug, wurde die Komposizion mit lebhaftem Beifalle aufgenommen. — Ueberhaupt freuen wir uns, wenn wir Männer finden, deren bürgerlicher Beruf sie nicht zur Komposizion treibt, die aber dennoch mit Fleiss und Liebe sich ihr hingeben, und deren sind jetzt nicht wenige. Es ist dies immer ein Zeichen gewesen, dass es mit der Kunst gut steht. Wir fühlen uns solchen thätigen Freunden der Musik verbunden und heissen sie freundlich willkommen als Mitförderer eines geistig erregenden Vergnügens, denen unsere Geselligkeit nichts Geringes verdankt.

Nachrichten.

Leipzig. Am 30. August erfreute uns der Thomanerchor, unter Leitung des Herrn Kantor Theodor Weinlig, von unserm Orchester gefällig unterstützt, abermals bei erleuchteter Kirche mit Haydn's immer frischer, überall mit stets neuer Freude und Erhebung gefeierter „Schöpfung." Die Thomaskirche war von Zuhörern überaus gefüllt, was uns um des Werkes und um der Aufführenden willen, zu deren Bestem die Einnahme bestimmt war, mit doppeltem Vergnügen erfüllte. Wir können die Aufführung nicht anders als eine sehr gelungene und lobenswerthe nennen; die Chöre gingen sicher und kräftig, das Orchester bewährte seine Ehre, und unter den Solosängern zeigten sich lauter tüchtige, grösstentheils sogar ganz vortreffliche Stimmen in solcher Jugendfrische, wie sie überall, vorzüglich in kirchlichen Räumen wohlthut. Auch die Fertigkeit im Gesange war so, wie man sie mit Recht nur verlangen kann und wie wir sie von Zöglingen einer gelehrten Anstalt und namentlich auch dieser, höchst seltene und kurz vorübergehende Fälle billig weggerechnet, im Ganzen nie besser gehört zu haben uns erinnern. Es ist ein Uebermass, wenn man von einem an Kirchengesang gewöhnten Knabensoprane die Freiheit und Zierlichkeit einer erwachsenen und völlig ausgebildeten Theater- oder Konzertsängerin verlangen wollte; es läge sogar etwas Widernatürliches darin, was wir, wäre es einmal, zwar seiner Ungewöhnlichkeit wegen erstaunt beachten, aber kaum sehr freudig empfinden würden, wofür die Gründe nahe genug liegen. Wir bekennen daher für unsern Theil, mit dem alle Hörer unserer Nähe völlig einverstanden sich erwiesen, dass uns Werk und Aufführung einen grossen Genuss gewährte, wofür wir nicht undankbar sein wollen. Mehrere Kenner bemerkten, dass einige Tempi zu langsam genommen wurden.

Sie haben vollkommenes Recht zu dieser Behauptung, sobald man die Aufführung im Konzertsaale, oder auch nur in einer andern Kirche annimmt, wo schnellere Bewegungen weniger als hier in einander zu rauschen anfangen. So verträgt die Paulinerkirche schon ein lebhafteres Tempo als die Thomanerkirche. Dazu verlangt auch noch das Eigenthümliche der Knabenstimmen und die schon ausgesprochene Bemerkung, dass die Koloraturfertigkeit so jugendlicher Sänger durchaus nicht mit der Kehlfertigkeit einer Prima Donna auf eine Stufe gestellt werden darf, nothwendige Berücksichtigung. Endlich sprach sich das allgemeine Wohlgefallen, nur Wenige abgerechnet, so unzweideutig aus, dass Viele, mit Dank für den Genuss, eine Wiederholung der Aufführung wünschten. — Am 1. September gab der Gesangverein Orpheus, der in diesem Jahre in jeder Hinsicht bedeutend zugenommen hat, unter der Direkzion seines Musikdirektors, des Universitäts-Organisten Herrn C. F. W. Geissler, ein Privatkonzert, das jedoch unter die öffentlichen gezählt werden muss, da der Ertrag desselben zum Besten der hiesigen Sonntagsschule bestimmt war. Von etwa 70 Sängern, die von 36 Mitgliedern unsers Orchesters unterstützt wurden, erfreute sich eine zahlreiche Versammlung an folgenden Chor- und Solosätzen, die sämmtlich gelungen ausgeführt und mit beifalliger Freude gehört wurden: Kyrie und Credo aus einer schönen Messe von A. André; die Geburt, vierstimmiger Gesang von Fesca; der treffliche 24. Psalm von Friede. Schneider; „fromme Ahnung," vierstimmiger Gesang von Fesca; „die zwei Träume," Duett von H. Proch; „die Erscheinung bei den Hirten," vierstimmiger Gesang von Fesca; Quartett und Chor aus Semiramide von Rossini; Chor (der Geister) aus Hans Heiling von Marschner, welches letzte, nebst dem Duette, besonders ausgezeichnet vorgetragen wurde. Solosänger waren die Damen: Fräul. Anschütz, Bornemann, Bleinert und Mad. Cheyselius; die Herren Gebhardt und Held (Tenore), und die Herren Anschütz, Kriegsmann und Treffix (Bässe). — Am 8. d. gab Fräul. *Klara Wieck* ein Extrakonzert im Saale des Gewandhauses, über welches wir kein eigenes Urtheil haben, da wir, eben von einer Reise zurückgekehrt, demselben nicht beiwohnen konnten. Die Konzertgeberin wurde mit Applaus empfangen, der sich am Ende jedes Vortrags wiederholte. Die gewählten Stücke waren: Erster Satz aus Chopin's E-moll-Konzert; Etüde mit dem Motto: „Orage" u. s. w. von Henselt; Lob der Thränen und Erlkönig von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt. Das letzte sehr angreifende Stück wurde wiederholt verlangt und, wie mehrere Hörer uns berichteten, etwas verkürzt gegeben, was, wäre dem wirklich so, auch Niemanden zu verdenken wäre. Im zweiten Theile folgten hinter einander: Scherzo von der Konzertgeberin (Manuskript); Andante in B dur von Henselt; neueste Mazurka von Chopin (Manuskript) und die 11. Etüde aus Op. 25 von Chopin. Nach einem Duett, von dem Theatersänger Herrn Schmidt und seiner Gattin beifallig vorgetragen, machte die Caprice von Thalberg Op. 15 den Beschluss. Dazwischen hatte sich noch Fräul. Evers, eine angehende, sehr hoffnungsvolle und wohl aufgenommene Theatersängerin, unter Andern in der Arie mit obligater Violine (gespielt von Herrn Ullrich) aus Heroldʼs Zweikampf hören lassen. — Am 15. d. wurde unsern Dr. *Fel. Mendelssohn* gefeiertes Oratorium „*Paulus*" abermals bei reicher Beleuchtung der Paulinerkirche von mehr als 300 Sängern und unserm ganzen Orchester, hier zum zweiten Male, zur Erhebung einer zahlreichen Versammlung aufgeführt. Mit gewohnter Sorgfalt waren die Vorbereitungen sowohl als die Hauptprobe in der Kirche von dem geehrten Komponisten selbst abgehalten worden. Nachdem man aber den Meister am Abend vor der Aufführung mit einem Vivat dankbar ausgezeichnet hatte, ergab es sich, da der Begrüsste sich nicht zeigte, dass er plötzlich erkrankt war und an den Masern darniederlag, die zum Glück dieses Jahr nicht schlimmer Natur sind. Die Aufführung musste also von unserm Konzertmeister, Herrn David dirigirt werden, welches nicht leichte Geschäft überaus glücklich durchgeführt wurde, so dass man wenigstens von dieser Seite nichts zu beklagen hatte, weil der nicht allein Kunst-sichere, sondern auch mit des Komponisten Vortragsart völlig vertraute Substitut Alles im Geiste seines Vorbildes zu leiten sich besonnen bestrebte und mit dem besten Gelingen zur Darstellung brachte. Und so war denn die Aufführung trotz der seltenen Widerwärtigkeit in jeder Hinsicht eine glänzende und eingreifende; ja die Wirkung des Ganzen schien bei vielen Hörern eine noch tiefere zu sein, als im vorigen Jahre, was in der unterdessen gewonnenen genauern Bekanntschaft mit dem weit verbreiteten Werke seinen guten Grund findet und dem Wesentlichen des Gehalten zum Ruhme gereicht. Ueber die Gediegenheit des Werkes selbst haben wir nichts weiter zu erörtern, da wir nicht blos unsere eigene Ueberzeugung, sondern auch die Würdigungen Anderer vielfach in d. Bl. dargelegt haben. Nur zu bemerken haben wir, dass nach No. 9. „Ihr, Herr, Ihr will ich mich ergeben," eine neue Arie für den Alt eingeschaltet wurde; „Der da die Menschen lässest sterben und sprichst: kommt wieder, Menschenkinder; Du lässest sie dahin fahren wie einen Strom, und sind wie ein Schlaf, gleich wie ein Gras, das frühe blühet und doch bald welk wird." (Psalm 90, V. 3 und 5.) Die Mahnung steht zweckmässig an rechten Orte. Den trefflich ausgeführten Sologesang hatten übernommen die Damen: Frau Dr. Frege, Frau Bünau-Grabau und Frau Schmidt, die Gattin des Theatertenorsängers, welcher mit Herrn Pögner die Hauptpartien der Solosätze sämmtlich ausführte; einen dritten Herrn, der Weniges vortrug, wissen wir nicht zu nennen. Chöre und Orchester erwarben sich gleiche Ehre. So war denn diese feierliche Aufführung nicht nur abermals eine sehr gelungene, sondern hatte sich auch eines mehrfachen Dankes in unsern Stadtblättern mit Recht zu erfreuen. — Gleich darauf am 17. d. gab die allgemein rühmlich bekannte Familie *Lewy* aus Wien im Saale des Gewandhauses ihr Konzert. So angenehm es uns war, den meisterhaften Vater und seinen etwa 9jährigen Sohn Richard, der in Fertigkeit und Ausdruck wahrhaft Ausserordentliches, weit über seine Jahre, selbst die tüchtig-

sten Anlagen vorausgesetzt, leistete, zu bewundern und die etwa 12jährige Tochter des Meisters, Melanie, als vortreffliche Harfenspielerin zu ehren, so war es uns doch bedauerlich, dass sie ihr Konzert zu einer so ungünstigen Zeit gaben und dass der älteste Sohn, Karl, sich nur begleitend auf dem Pianoforte hören lassen konnte, da er, wie man uns sagte, sich die Hand verstaucht hatte. Das Beste, was Künstlern zu Theil werden kann, Ehre haben sie von ihren sehr ausgezeichneten Leistungen auch hier geerntet. Hilfreich standen ihnen bei Herr Karl Grünbaum und Fräul. Schlegel. Beide sind vor Kurzem Mitglieder unsers Theaters geworden; der erste debütirte in Jakob und seine Söhne als Tenorist, und das Fräul. als Prinzessin in Johann von Paris. Ueber ihre Leistungen später.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Mantua. Fiasco des Elisir d'amore mit den beiden Schwestern Berti, Geltruda und Madalena, wovon Erstere die Adina und Letztere die Giannette machte; mit dem Tenor Bertolasi, dem Buffo Marconi und Bassisten Rodda. Und warum? Längst gehörte Musik; die Berti-Adina fand zwar einigen Beifall, allein Herr Bertolasi ist noch Anfänger, Herr Marconi ein alter Bekannter, aber .... Herr Rodda will auch die Zuhörer nicht elektrisiren. Also.... Etwas besser schien nachher Rossini's durch fremde Stücke verschonerter Turco in Italia, mit der Prima Donna Manelli, dem Tenor Lodetti, und den bereits benannten Herren Bertolasi, Rodda und Marconi zu gehen; allein gar bald zeigte das stets leere Theater, dass der Impresario schlechte Geschäfte macht, weswegen auch gar bald die ganze Stagione endigte.

Verona. Die Eröffnung der Stagione war freilich, und hatte freilich viele Zuhörer, das Blatt wendete sich aber abscheulich mit leeren Bänken. Und mit all diesen leeren Bänken, Bankbrüchen der Impresarj, wimmelt es jetzt von Theatern, Sängern, Maestri und Impresarj wie die Ameisen. Die Sängergesellschaft war diesmal hier gar nicht übel. Prima Donna, die Triulzi; Tenor, Herr Antognini, der einige Jahre auf dem Palermitaner Theater sang, und mehr für's Serio taugt; der Buffo Fontana und Bassist Ronconi (Sebastiano). Die erste Oper Chiara di Rosenberg machte — anfangs — ziemlich Glück, darauf der Torquato Tasso einen leidlichen Fiasco, endlich ging Elisir d'amore ziemlich gut.

Padova. Vor lauter Operndurst mussten die Paduaner auch dieses Jahr bis zum Eintritte der sogleich zu besprechenden hiesigen Hauptstagione, eine Oper haben, nachdem sie sonst im Frühlinge mit einer komödie vorlieb genommen hatten. Die Unterhaltung war im Ganzen sehr bescheiden. Die Sängergesellschaft verbreitete keinen allzugrossen Glanz, denn die Prima Donna hiess Cecconi (Annetta, eine der drei Schwestern dieses Sängerinnennamens), der Tenor Bignami, der Veteran-Buffo Vaccani und Bassist Gastaldi; bei alldem wurden Coppola's Nina, Ricci's Nuovo Figaro und Orfanella di Ginevra zuweilen beklatscht.

Mit der sogenannten Fiera del Santo, um die Hälfte des Brachmondes, diesmal den 12. Juni, ging Mercadante's Giuramento in die Szene, und fand nebst den Sängern (den Damen Demery und Tommasi, dem Tenor Genero und Bassisten Negrini) eine gute Aufnahme. Ueber die Musik dieser Oper wurde bereits in diesen Blättern bei ihrem Entstehen zu Mailand gesprochen; die Sänger sind den Lesern längst bekannt.

Bassano. Seit dem Entstehen des hiesigen neuen Theaters will auch Bassano stets mit der Oper prangen. An Theaterkünstlern aller Art, an ihren Mäklern hat's ja keine Noth; man nehme nur zu Mailand, dieser barmherzigen Mutter aller Theaterbedrängten, seine Zuflucht; auf eine oder die andere Art steht sie Jedem bei. Mit ihrer bekannten und musterhaften Menschenliebe sendete sie uns zwei Prime Donne, wovon die eine Anna Pozzuoli, die andere Rosa Monara hiess, den Tenor Angelo Tommasi, den Buffo Luigi Picchi, den Bassisten Giuseppe Bruscoli, die Sekundärsängerinnen Margherita Bruscoli und Giovanna Bottacini, nebst den Sekundärsängern Nicola Gyurcovich (ob Slawak oder Kroat, ist unbekannt) und Giuseppe Viola. Diese in Betreff ihrer Quantität für Bassano wahrhaft imponirende Frühlingsgesellschaft gab nach ihren Kräften Mercadante's Elisa e Claudio, und nach ihren Kräften klatschten auch die Zuhörer, wenigstens in der ersten Vorstellung.

Rovereto. Während der Buffo Mariano Stefanori, als Impresario, mit seiner Truppe, der Prima Donna Adelaide Sartori und ihren beiden Flügelmännern dem Tenor Asti und Bassisten Corradi-Setti, die Sonnambula zur Zufriedenheit des Publikums gab, langte eine zweite Sänger-Ambulanz mit dem Impresario Giuseppe Griffanti an. Der Hauptgegenstand seiner Spekulazion war eine gewisse Pochi, Madame Fouché genannt. Mit Bellini's Meisterwerk aller Meisterwerke, mit der Krone aller Opern und modern musikalischer Gelahrtheit, mit der Norma sollte sie debütiren. Um aber in den Geist dieser erhabenen Musik recht tief einzudringen, studirte sie vor allem der hiesige Maestro Ferraris mit ihr ein, sodann eine hiesige vorzügliche Musikdilettantin, Namens Ricci, sodann der Violoncellist Mochini und endlich der oberwähnte Asti, und nach 16 langen Proben ging Mad. Fouché am 5. Mai in die Szene, und fand Aufmunterung in reichlichem Maasse.

Chioggia. Das hiesige verwahrloste, nun erneuerte und verschonerte Theater wurde am 16. April mit der bekannten Oper Norma eröffnet. Die Margherita Rubini machte die Titelrolle, die Brambilla (Beatrice) die Adalgisa, ein zum ersten Male die Bühne betretender Tenor Pelosio den Pollione, und der Bassist Marchioni den Oroveso; der Furore durchhallte das adriatische Meer bis Venedig. Der Norma folgten zwei andere Bellini'sche Opern: die Sonnambula mit einem Furore No. 2, und die Capuleti mit Vaccaj's drittem Akte. Hier gab es vorher einige Debatten. Die Brambilla wollte oder konnte den Romeo nicht machen, weswegen die Brambilla die Rolle der Giulietta übernahm, alles ging — für

diese Stadt — überraschend gut, und die Stagione endigte demnach mit einem Furore No. 3.

Treviso. Prima Donna, Adelaide Mazza; Tenor Mario Rinaldini (Zögling der trefflichen Kapelle der berühmten Santa Casa di Loreto, aus der auch der sehr gute Bassist Celestino Salvatori, der wackere Buffo Ferdinando Lauretti, der unlängst zu Madrid frühzeitig verstorbene Buffo Gio. Cavaceppi u. m. a. gute Sänger hervorgegangen sind), der Toskaner Buffo Luigi Profeti (sang eine geraume Zeit in der pariser ital. Oper des Theaters Favart), und Bassist Rebussini, von der Bergamasker Schule. Donizetti's Ajo nell' imbarazzo ging vom Alpha bis Omega gut. Ganz dasselbe gilt von dem nachher gegebenen Nuovo Figaro, del celebre maestro Ricci; kurz, in beiden Opern wurden alle Sänger ohne Ausnahme beklatscht, einmal stark, ein anderes Mal sehr stark, zuweilen auch schwach, und manchmal gar nicht. Zur Benefiz-Vorstellung der Prima Donna komponirte ihr Gatte, der Maestro *Giuseppe Mazza*, die Oper *Catterina di Guisa*, die auch gegeben wurde, mehr ist hierüber nichts zu sagen.

Venedig. (Teatro Gallo, sonst S. Benedetto.) Graf Leandro Giusti aus Verona ist hier Impresario. Ein zahlreiches Singpersonal, neue Opern und Ballets prangten auf den Cartellone, als da sind: die beiden Prime Donne Carobbi und Scheggi, die Altra Prima Donna Copetti, der Tenor Morini, der Buffo Scheggi, der Bassist Dossi, nebst den Sekundärsängern, die beiden neuen Opern der Herren Maestri Candio und Quilici u. s. w. u. s. w. Coppola's Nina pazza per amore wurde als erste Frühlingsoper ausgepfiffen, ausgelacht, und da das Theater nicht gut beleuchtet war, auch geschnarcht dabei. Die Carobbi, anfänglich Altistin, nun Mezzosopran, taugt sehr wenig zur Nina; Herr Morini singt gut, aber kalt, der Buffo übertreibt seine Buffonoten, der Bassist geht mit, und die neu-alte Musik, wenn auch nicht ganz schimmlich, ist doch voll musikalischer Moose, und ausser der Rolle der Nina langweilig. Die nachher gegebene Cenerentola erlitt eine zweite, unvollständige Niederlage, die aber vollständig war in der darauf folgenden neuen Oper *Bartolomeo dalla Cavalla* (ein schon vom Maestro Conti behandeltes schlechtes Buch), worin die so eben aus dem Kindbette gekommene Scheggi sang, und Musik und Vortrag zusammen den Sturz verursachten. Nun engagirte man die Emilia Tosi (eine Anfängerin aus Mantua, nicht mit der berühmten Mailänderin Adelaide Tosi zu verwechseln), und gab die Sonnambula, worin es mit der Titelrolle nicht am besten, mit Morini und Dossi aber etwas besser ging. Nachdem man hierauf die Anna Bolena verhunzt hatte, machte Ricci's Scaramuccia leere Theaterkassen, und der gräfliche Impresario verdankte der Stagione einen bedeutenden Verlust. Im

(Teatro d'Apollo, sonst S. Luca) gab die aus Verona (s. d.) angekommene Gesellschaft mit demselben Erfolge den Torquato Tasso und die Chiara di Rosenberg.

Der junge Bergamasker *Alfredo Piatti*, den Sie bereits von Mailand aus als ausgezeichneten Violoncellisten kennen, erntete in einer auf seiner Kunstreise im Juni hier gegebenen musikalischen Akademie starken Beifall ein.

Dr. *Lichtenthal.*

Prag (Beschluss). Halévy's „Jüdin" ist nun schon vier Mal mit derselben dürftigen Besetzung gegeben worden, und da es nicht scheint, als stände eine bessere zu erwarten, so dürfen wir es nicht länger verschieben, unsere Meinung über dieselbe abzugeben. Das Sujet ist von der Art, dass ein teutsches Publikum sich in früherer Zeit, und ehe uns unsere hochgebildeten westlichen Nachbarn allmälig zum Genuss ihrer geistreichen Gräuel angeleitet hatten, wahrscheinlich von dem Abbrühen der Protagonistin in siedendem Oel und durch Henkershand mit Abscheu abgewandt haben würde; doch das ist die Blüte der heutigen Romantik, und auch die Musik — wenn ihr gleich Geist nicht abzusprechen ist — neigt sich zu dem ultra-romantischen Typus, der gegenwärtig an der Tagesordnung ist, und leider auf den teutschen Geschmack vielleicht noch gefährlicher einwirkt, als der Melodieenluxus der neuesten italienischen Schule. Halévy hat hier, wie in dem zweiten Akt des „Ludovic" bewiesen, dass er die Instrumentazion aus dem Grunde versteht, oftmals karakteristisch, doch mitunter bizarr, und nicht eben sehr melodieenreich ist. Der vierte Akt (anderswo der vierte und fünfte, die hier in einen zusammengezogen wurden) ist unstreitig der melodiöseste, aber auch derjenige, in dem die meisten Reminiszenzen an Auber, Meyerbeer, und selbst an Bellini vorkommen. Die Ouverture leidet an einer ungeheuern Ausdehnung, so dass sie schon das erste Mal bedeutend gekürzt wurde. Das zweite Mal gab man statt der Ouverture die früher komponirte Introdukzion (in Es dur). Im ersten Akte sprach ausser der Arie des Comthurs und dem Trinkchor keine Nummer an; die Romanze des Arnauld in A moll dürfte einigen Effekt machen, wenn sie von einem vollkommen ausgebildeten Sänger vorgetragen würde, und nicht von einem Anfänger, der seinen ersten Versuch wagt, und aus lauter Angst, um nicht zu detoniren, so hoch singt, dass er gegen das Orchester beinahe um einen halben Ton differirt. Der zweite Akt enthält viele Schönheiten, wovon wir den Judenchor, die Arie der Sara, und das Fluchterzett besonders hervorheben. Letzteres ist von grosser dramatischer Wirkung, und dürfte leicht die beste Nummer des Ganzen sein. Das Terzett, in welchem Isabella mit Eleazar um den Schmuck handelt, hat bei mancher Caprice doch pikante Stellen, und besonders ist darin der jüdische Handelsgeist recht gut ausgeprägt, daher es auch mitunter an's Komische streift. Die vorzüglichsten Nummern des dritten Aktes sind der Fluch des Comthur und das Sextett. Störend ist im letzten Akte ein Duett zwischen Sara und Isabella, worin die dramatische Situazion auf unverzeihlich frivole Art ausser Acht gelassen, und im Augenblicke des grössten Schmerzes eine höchst empörende Jodelweise (einer Galoppe nicht unähnlich) ertönt. Die grosse Arie des Eleazar wurde bei der ersten Vorstellung nicht gesungen, bei der zweiten wurde sie riskirt, fiel aber so aus, dass sie das dritte Mal wie-

der nicht gegeben wurde. Der Todtenmarsch mit obligatem Armensünderpfeifchen ist sehr grell, doch das Grelle muss grell gemalt werden; der letzte Chor und die wenigen Takte des Eleazar an Sara vor ihrer Abkochung sind sehr erschütternd und dramatisch. Herr Kunz reicht, da er blos Bariton ist, und der Comthur das tiefe *f* zu singen hat, mit jener Tiefe nicht recht aus, indessen gelangen ihm die tiefen Stellen das zweite Mal besser, als bei der ersten Vorstellung, weil er mit mehr Besonnenheit sang, und im Ganzen fand er Gelegenheit, mit seiner kräftigen Stimme, der er nach und nach auch einige Nuancirungen abgewinnt, zu wirken; nur wäre zu wünschen, dass er auch auf den mimischen Theil der Darstellung einige Sorgfalt verwendete, leider war er diesmal weit unbeholfener und linkischer, als in seinen Antrittsrollen, wahrscheinlich weil er jene Partieen von guten Künstlern gesehen, bei den hier einstudirten aber (Belisar, Ludovic, Figaro u. s. w.) auf eigne Auffassung und Fleiss beschränkt war. Herr Demmer (Eleazar), der seit seiner Rückkehr von Gräfenberg mit einer so grossen Vorsicht singt, dass sie oft etwas komisch wird, schlug das hohe *A* recht glücklich an, doch reichen weder seine innern noch äussern Mittel für diese wichtige und komplizirte Partie aus, und seine Charakteristik des erbitterten Juden wird durch ein süssliches Wesen fast zur Parodie. Mad. Podhorsky (Isabella) machte aus ihrer ziemlich undankbaren Partie, was nur immer daraus zu gestalten ist; ihre Arie im vierten Akte war bis zur Unkenntlichkeit gekürzt (wie überhaupt die ganze Oper auf unbegreifliche und unverzeihliche Weise zusammengestrichen war), und in den Reprisen legte sie eine Arie ein, die ganz gewiss nicht von Halévy ist. Es scheint ein Mozart'sches Motiv zum Grunde zu liegen, das modern italienisch durchgeführt ist. Wenn Dem. Eschen (Sara) nicht genügte, so fällt das nicht ihr zur Last, da sie nur als dritte Sängerin engagirt ist.

Herr *Böttticher* vom Hoftheater zu Berlin hat bisher zwei Gastrollen gegeben: Sarastro in der „Zauberflöte" und Baron von Waldeburg in der „Unbekannten." Die Wahl der ersten Partie überraschte das Publikum, da eine hiesige Zeitschrift Herrn Böttticher als Bariton angekündigt hatte; in der Darstellung bewies er sich aber als einen tüchtigen Bassisten mit bedeutendem Umfang, besonders markig tiefen Tönen und einem guten teutschen Vortrag, weshalb auch der Waldeburg ihm minder zusagte, wo ihm überdies manche Stellen schwer zu nehmen wurden, und er hie und da auf Kosten der Partie mit seiner Tiefe prunkte. Z. 17.

Mancherlei.

In *Hildburghausen* gab der Organist der Stadtkirche, Herr *J. G. Meister* am 5. d. ein besuchtes Orgelkonzert, worin er sich als tüchtiger Meister erwies. Er trug verschiedene Stücke von Seb. Bach, Fischer und von eigenen Kompositionen eine Fantasie und Fuge trefflich vor. An einigen Stellen der letzten Kompositionen verstärkten Posaunen, Hörner, Trompeten und Pauken den Effekt auf imposante Weise. Zwischen den Orgelsätzen wurde von den Zöglingen des dortigen Seminars die B. Klein'sche Motette: „Herr, wer kann recht erheben" u. s. w. und der 150. Psalm von Berner gesungen. Das Ganze fand viele Theilnahme. Wir hören, dass der geschätzte Veteran Rinck den jungen Mann zu einer Kunstreise aufgemuntert hat, um sich in der musikalischen Welt auch als Orgelspieler bekannt zu machen.

La Figurante, Opéra comique en 5 Actes, Paroles de M. M. Scribe et Dupin, Musique de L. Clapisson, welcher sich bisher als Romanzenkomponist bekannt machte, ist so eben im Klavierauszoge bei Lemoine et Comp. in Paris erschienen. Die Oper wird als sehr gefällig angegeben. Ausführliche Nachrichten darüber sind uns noch nicht vor Augen gekommen. — Von der „Jüdin" lesen wir, dass sie nun in Paris zum 75. Male über die Breter ging; „die Pest von Florenz," über welche Oper, sobald sie vollendet im Drucke zu versenden ist, gesprochen werden wird, zieht fortwährend die Menge in Paris an.

Christian Gottfried Belcke, seit 1802 Stadtmusikus in Lucka bei Altenburg, besonders geschickt als Fagottist und verdient als Lehrer einer grossen Anzahl tüchtiger Schüler, der Vater der beiden Virtuosen und Komponisten Friedr. Aug., Kammermusikus in Berlin, und Christian Gottlieb (nicht Gottfried, wie im Stuttgarter Lexikon gedruckt wurde), Altenburgscher Kammermusikus und in den letzten Jahren Gehilfe seines Vaters, dessen Stelle ihm gewiss anvertraut werden wird, starb am 31. Juli in einem Alter von 73 Jahren.

Eben lernten wir in der Person des Herrn *Eduard Pique*, eines Böhmen, einen Guitarristen ganz ausgezeichneter und seltener Art kennen. Das Fertigste, was wir auf diesem Instrumente hörten, war noch das Wenigste, was wir von seinem Spiele zu rühmen haben. Am meisten ist es die Fülle des Tones, besonders in seinen Bassen, das Gesangvolle seines Vortrags und das Eigenthümliche seiner ganzen Manier. So macht er nicht nur sehr klare und wohl verbundene Schnellgänge auf einer Saite, sondern auch dergleichen in Oktavenläufen auf zwei Saiten. Wir machen im Voraus auf ihn aufmerksam, da sein Name bis jetzt noch nicht oft öffentlich genannt wurde.

Anzeige.

Die von dem der Kunstwelt bekannten, im vorigen Jahre verstorbenen grossherzogl. Hofkapellmeister Ritter Johann Nepomuk Hummel nachgelassenen musikalischen Manuskripte, welche bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen sind, bestehend in verschiedenen Klavier-Kompositionen, Konzerten für's Pianoforte und andere Instrumente, Liedern, Kantaten, Messen, Ouvertüren und Instrumentalmusik von verschiedener Art, sollen nunmehr, der Berichtigung des Nachlasses halber, verkauft werden.

Bei dessen Bekanntmachung ersuche ich Diejenigen, welche solche zu kaufen gesonnen sind, mit mir deshalb in Unterhandlung treten zu wollen.

Weimar, am 29. August 1838. *Betty Hummel.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Oktober. № 40. 1838.

Ueber Männergesang und Männergesangfeste, mit besonderer Beziehung auf das in Quedlinburg am 3. September d. J. gefeierte Männergesangfest.

Quedlinburg, als die Stadt, welche man oft als die Wiege der Elbmusikfeste betrachtet, scheint jetzt auch Ansprüche auf die Ehre zu machen, die grössern Männergesangfeste im Norden von Teutschland heimisch machen zu wollen. Wie segensreich jene frühern Musikfeste (1820 und 1824) in mannigfacher Beziehung gewirkt haben, leuchtet bald ein, wenn man nur bedenkt, dass durch sie mancher Gesangverein in's Leben gerufen, mancher Künstler dadurch ermuthigt, manches ältere Kunstwerk dadurch bekannt, manches neue dadurch veranlasst worden ist. Wir erinnern nur an Spohr's und Schneider's Oratorien, Kantaten, Psalmen u. s. w. Auch die kleinern Musikfeste, welche von dem Quedlinburger Singverein und dem Halberstädter Musikverein gemeinschaftlich gegeben wurden, bei welchen alte und neue Musikwerke vorkamen, lassen sich als Folge von jenen betrachten. Werden die Männergesangfeste von eben so segensreichen Folgen für die Kunst sein? — Wir kennen die Leistungen fast sämmtlicher Elbmusikfeste, desgleichen die der sächsischen Männergesangfeste, so wie vieler andern grösseren Musikaufführungen, und glauben demnach berechtigt zu sein, dies nicht nur in Zweifel stellen zu müssen, sondern noch Schlimmeres zu erwarten. Es ist hier nicht der Ort, vollständig aus einander zu setzen, warum wir gerade das Gegentheil erwarten. Wir erinnern nur an einen einzigen Punkt. Noch Niemand hat bezweifelt, dass in Kunst und Wissenschaft die alten Meister unsere Meister sein sollen und müssen; nur eine verdrehte Kunstrichtung hat hier und dort einmal behauptet, dass die Fantasie Alles in Allem sei. Wenn aber die Männergesangfeste die allgemeinern Musikfeste dadurch verdrängen, dass sie Zeit und Kräfte der Mitwirkenden, so wie Opfer und Spenden der betheiligten Städte und Hörer in Anspruch nehmen, so sind die klassischen Werke älterer und neuerer Zeit in die Polterkammer verwiesen. Der Kunstjünger kann allerdings seine Nahrung dort suchen; aber wie nicht es mit dem Publikum aus, das so schon geneigt genug ist, das Flache lieber als das Tiefe zu nehmen? — Da wir aber weder aus älterer noch neuerer Zeit Meisterwerke für Männergesang von einigem Umfange besitzen, und wahrscheinlich auch nie besitzen werden, muss da, wo das Publikum bis auf einen gewissen Grad herangebildet ist, dasselbe geradezu herabgezogen werden. Der Beweis liegt vor. An einzelnen Orten, und zwar an solchen, die nie Gesangvereine besassen, welche durch ihre Leistungen das Publikum für das wahrhaft Schöne und Grosse empfänglich gemacht und somit auf eine höhere Kunststufe gestellt haben könnten, machten die Männergesangfeste besonders durch imponirende Kraft einige Wirkung. Sie machten diese um so mehr, je weniger die Erwartungen des Publikums durch pomphafte Ankündigungen wie auf eine grossartige Kunstleistung rege gemacht waren. Hier dagegen bemerkten wir nicht ein einziges Mal, dass sich ein geistig erhobenes, erwärmtes Gemüth durch Mienen und Geberden oder Worte gezeigt hätte, wie dies sonst häufig der Fall zu sein pflegt. Wir sind weit entfernt, dem Publikum dies als Kälte auszulegen, im Gegentheil rechnen wir ihm diese Theilnahmlosigkeit zu hoher Ehre an und glauben, dies werde ein Grund sein, den während des Festes von Einzelnen ausgesprochenen Gedanken: dass sich diese Männergesangfeste in einem städtischen Zyklus alljährlich wiederholen möchten, unausgeführt zu lassen; müssen wir doch, da unsere Zeit sich einmal in Extremen gefällt, befürchten, unsere liebe zahlreiche Schuljugend rottirt sich zusammen, nimmt Sukkurs an erwachsenen Mädchen und Frauen, und gibt mit eben demselben Rechte Knaben- oder Frauengesangfeste, die am Ende für ein gewisses Publikum noch anziehender sein werden. — Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wollen wir nur noch kürzlich diejenige Ansicht beleuchten, welche sich nicht wohlgefällig und lobpreisend genug über die zunehmende Männergesangslust und über deren Kultur aussprechen kann, und die Männergesangfeste als deren Ausfluss betrachtet. Das Faktum lässt sich nicht läugnen, und das kann Niemand betrüben. Mag sich immerhin auf dem Lande oder in Städten, die keinen Gesang mit Frauenstimmen zu Stande bringen können, ein Verein von Lehrern und sonst singelustigen Leuten bilden, der zu seiner Erbauung entweder einen vierstimmigen Choral oder eine Bernhard Klein'sche Motette singt, oder bei festlicher Gelegenheit sich und andere mit Gesellschaftsliedern unterhält, oder bei Lustpartieen zu Lande und zu Wasser sich einen Kunstgenuss bereitet, wozu es keiner grossen Vorbereitungen bedarf; mag der Krieger seine Kriegslieder lieber in rein harmonischer Weise vierstimmig singen, als in ungeordneter Naturharmonie: so finden wir

das Alles höchst rühmenswerth und freuen uns darüber. Alles zur rechten Zeit und am rechten Ort. Für's zweite wendet Jeder, der etwas Gescheutes erreichen will, auch die rechten Mittel dazu an. Ein Oratorium aber mit lauter Männerstimmen kommt uns eben so vor, wie ein Gemälde, eine blühende Frühlingslandschaft vorstellend, auf welcher der Maler den blumigen Wiesengrund u. s. w. mit schwarzer Farbe auf dunkeln Grund gemalt hat. Die dunkle und schwarze Farbe lieben wir auch, aber nicht in der Frühlingslandschaft, sondern bei einem Nachtstück, das der Mond kümmerlich beleuchtet. Schon haben sich andere Stimmen so darüber gräussert, als sei der Männergesang im Grossen angewandt, etwas Unästhetisches. Wenn sich auch das nicht behaupten lässt, so ist doch anzunehmen, dass er zu Gesangstücken kürzerer Dauer, wie etwa zu Liedern, Motetten u. s. w. hinreicht, dass er aber da nicht angewandt werden müsse, wo ein grossartiges, den Anforderungen der Kritik entsprechendes Kunstwerk erzielt werden soll. Obwohl der Männergesang fähig ist, durch ausserordentliche Kraft ein momentanes Gefühl von Pracht und Erhabenheit hervorzubringen, verschwindet doch bald die Wirkung dieser hervorstechenden Eigenschaft seines Wesens bei der Wiederkehr, da einmal nach der Kraftäusserung in höherm Grade Erschlaffung folgt und dann nothwendig das Gefühl der Monotonie entstehen muss, besonders da dem Männergesange die nöthigen Kontraste fehlen, welche die Gefühle fortwährend rege halten. Ersetzen lässt sich dieser Mangel nicht, da ihm der karakteristische Unterschied der Stimmen, der dem Chorgesange mit weiblichen Stimmen eigen ist, zur Hälfte abgeht. Zwei Stimmen von karakteristischer Verschiedenheit, Sopran und Alt, verleihen aber dem vollstimmigen Chorgesange erst das, was ihn auf die Dauer interessant und fähig macht, jegliche Gefühle auszudrücken, ohne Einförmigkeit, die der Kunst höchst gefährlich ist, zu erzeugen:

Denn wo das Strenge mit dem Zarten,
Wo Starkes sich und Mildes paarten,
Da gibt es einen guten Klang,

und, fügen wir in dieser Beziehung hinzu: *einen guten Sang.*

Unsere Altvordern, die es gewiss verstanden, für Gesang zu schreiben, die weit künstlichere und mannichfaltigere Zusammenstellungen versuchten als wir (man denke nur an den einen, Gabrieli), liessen es sich nicht einfallen, einem rein vierstimmigen Männerchore grosse Dinge zuzumuthen oder ihn isolirt hinzustellen. Bedenken wir ferner, wie beschränkt das Tongebiet ist, das dem Männergesange zu Gebote steht, dass die besten Töne des Tenors und des Basses in den Grenzen einer und derselben Oktave enthalten sind, dass aber die hohen Töne des Tenor rauh und unangenehm, die tiefen des Basses hingegen matt und klanglos klingen, dass beide Stimmen in der hohern und tiefern Tonregie nicht lange ohne Anstrengung verweilen dürfen, so leuchtet ein, dass die Mittel zu einem grossartigen Zwecke kümmerlich zugemessen sind, und Kunstwerke, in solcher Dürftigkeit erzeugt, mit bleichen und hagern Gesichtszügen markirt sein müssen. Erwägt man endlich noch, dass bei einer so starren, unbeweglichen Stimmenmasse, die in ein sehr beschränktes Tongebiet eingezwängt ist, ein freies Bewegen der Stimmen nach allen Richtungen unmöglich wird, dass vielmehr die Stimmen, um fehlerhafte Fortschreitungen zwar nicht für's Ohr aber doch für's Auge zu vermeiden, einander durchkreuzen, und um einigermaassen einen melodischen Gedanken fortführen zu können, in das Gebiet einer andern Stimme hinüberstreifen müssen, so muss man sich wundern, wie man ein Kindlein, das nicht nur in Dürftigkeit, sondern gar noch mit unförmlichen Gliedmaassen geboren und gross geworden, für wunderschön halten kann. —

Nach diesem unsern Glaubensbekenntnisse werden wir, uns auf das Gesagte beziehend, im Folgenden kürzer sein können.

Das am 5. September in Quedlinburg gefeierte Gesangfest war von dem dortigen Gymnasiallehrer Dr. Schmidt zum Besten der Halberstädter Schullehrerwittwenkasse veranstaltet. Es hatte sich daher eine Anzahl von etwa 300 Lehrern, Seminaristen und andern gesanglustigen Leuten aus Halberstadt, Quedlinburg und den umliegenden Orten versammelt. Desgleichen war das gegen 50—60 Personen starke Orchester aus Musikern der nächsten Umgebungen zusammengesetzt. Die Aufführungen fanden in der Schlosskirche statt, und begannen mit den Löwe'schen Vokaloratorium: Die Apostel von Philippi, gedichtet von Prof. Giesebrecht, unter Herrn Rosen's Leitung. Da das Oratorium durch seine Aufführung in Jena und durch Rezensionen hinlänglich bekannt ist, so brauchen wir uns auf eine nähere Würdigung desselben nicht weiter einzulassen, und bemerken nur, dass es nur stellenweise mit einigen wenigen Instrumenten begleitet ist, und zwar vorzugsweise die Christenchöre mit 3 Posaunen. Um das Sinken des Tones zu verhindern, waren einige Kontrabässe und Violoncelle zur Verstärkung der Grundstimme bei den Chören hinzugefügt, die zwar jenen Uebelstand einigermaassen, jedoch nicht ganz beseitigten, und dagegen einen andern erzeugten. Wenn nämlich die Chöre, so wie die Soli's von kürzerer Dauer und für die Tenore in nicht zu hoher Lage waren, so half dies Mittel. Im entgegengesetzten Falle aber liess sich die ganze Chormasse vom ersten Tenor um einen Viertelton, bei ein Paar Stellen fast einen halben Ton herabstimmen. Da die Kontrabässe denselben Weg nicht einschlagen konnten und um so kräftiger gestrichen wurden, je mehr die Chormasse sich entfernte, entstand ungefähr dieselbe Wirkung, welche die *unda maris* in ältern Orgelwerken hervorbrachte, die hier freilich eben nicht erwünscht war. Als Einleitung zu dem ersten Chore der Griechen waren einige Akkorde der Blechinstrumente vorangeschickt, die ziemlich unharmonisch herauskamen, da das die Melodie führende Klappenhorn zu hoch in der Stimmung war. Ueberhaupt blasen die Posaunisten unrein und mit grellem Ton; ohne diesen Uebelklang würden die Christenchöre schön hervorgetreten sein. Der Totaleffekt des ersten Chores war bei Weitem geringer, als es von solchem zu erwarten war, was zum Theil seinen Grund darin hatte, dass das Orchestergerüst insofern fehlerhaft eingerichtet war, dass auf den zu wenigen und

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. *N°. XV.* 1802.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Hartel.

Alexander, J., Anweisung zum Violoncellspielen. gr. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Bergt, A., 3 Sonaten p. le Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. I. 2 Thlr.

Bierey, Oper (von Fr. Rochlitz.) das Blumenmädchen, im Klavierauszug. 2 Thlr.

— — Arie aus derselben Oper: Ach, wo seyd ihr hin geschwunden. 4 Gr.

Campagnoli, 6 Solos pour Violon et Violonc. ou Viola. Op. 6. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Thèmes variés p. 2 Viol. Op. 7. 16 Gr.

— — 3 dito — — Op. 8. 16 Gr.

— — 3 Duos p. Violon. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Sei Fughe per Violino solo. Op. 10. Liv. I.

Cherubini, der Wasserträger (les deux Journées) Oper in vollständigem Klavierauszug vom Musikdirektor Bierey. 3 Thlr.

Chladni, E. F. F., Lehrbuch der Akustik mit vielen Kupfern, gr. 4 Schrbp. 4 Thlr.

Doisy, Allgemeine Grundsätze für die Guitarre, dieselbe leicht und vollständig spielen zu lernen, sowohl für Anfänger als solche, die schon einige Fortschritte auf diesem Instrumente gemacht haben. 1 Thlr.

Eck, Fr., Concertante pour deux Violons principaux av. Accomp. de l'Orchestre. Oeuvr. 8. 2 Thlr.

Haydn, Die Jahreszeiten, nach Thomson. Mit englischem und deutschem Texte, in Partitur. 2 Hefte. 12 Thlr.

— — — — mit franz. und deutschem Text. 12 Thlr.

— — Die Jahreszeiten, im Klavierauszug, mit franz. und deutschem Text. 5 Thlr.

— — — — mit engl. und deutschem Text. 5 Thlr.

— — — in Quintetten für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, arrangirt von A. E. Müller, L. 2. (Frühling und Sommer.) 3 Thlr.

— — Oeuvres compl. pour le Pianoforte. Cah. IV. 3 Thlr.

Haydn, J., Messe, (neue grosse) No. I. in Partitur. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenp. 3 Thlr.

Lacroix, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 13. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. X. 3 Thlr.

— — Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. XI. 3 Thlr.

— — Concert pour le Pianoforte. No. 7. 2 Thlr.

Reinike, Duett mit Begleitung von Fagott, Guitarre und Bass. 4 Gr.

Zumsteeg, J. R., Trauerkantate, in Partitur. 1 Thlr.

— — do Klavierauszug. 12 Gr.

— — das Pfingstfest. Oper im Klavierauszuge. 5 Thlr.

— — Kleine Balladen und Lieder 4r H. 1 Thlr. 12 Gr.

Portraits.

Albrechtsberger. .	8 Gr.	Jomelli. . . .	6 Gr.
Beethoven. . .	8 —	Krommer. . . .	8 —
Benda	6 —	Naumann. . . .	6 —
Chladni. . . .	6 —	Paesiello. . . .	8 —
Clementi. . . .	8 —	Pär	8 —
Cramer. . . .	6 —	Piccini. . . .	8 —
v. Dittersdorf. .	6 —	Pleyel.	8 —
Graun. . . .	8 —	Salieri.	8 —
Hänsel. . . .	8 —	Schulze. . . .	6 —
Hasse.	8 —	Schweitzer. . .	6 —
Haydn, M. . .	6 —	Zumsteeg. . . .	6 —

* Die Titelkupfer zu den Haydnschen, Mozartschen, Zumsteegschen Werken etc. sind auch einzeln und ohne Schrift bey uns zu haben.

Pränumerations-Anzeige über ein neues Choralbuch vom Herrn Organist Kittel.

Den Choralgesang, der immer ein vorzügliches Beförderungsmittel der religiösen Erbauung ist, und bleiben wird, in seiner ursprünglichen Würde und Reinheit zu erhalten, oder vielmehr, wie es in so

breiten Terrassen 6 bis 7 Personen in gleicher Höhe standen und einander in den Rücken sangen. Bei dem sichtlichen Eifer der Chorsänger musste es sehr auffallen, dass der Vortrag so wenig berücksichtigt wurde; selbst von den in der Partitur angezeigten *p. f. mf. fz.* u. s. w. war nur dann und wann etwas zu hören. Und werden ausserdem die verschiedenartigen Chöre der Griechen, Römer und Christen nicht von verschiedenen Chorabtheilungen dargestellt, so muss doch wenigstens der karakteristische Unterschied im Vortrage fühlbar sein, vorausgesetzt, dass er, wie hier, im Text und in der Musik begründet ist. Diese Mängel müssen fast lediglich dem Dirigenten zur Last gelegt werden, der zwar mit Gewandheit das schwerfällige musikalische Schwungrad im Gange erhielt, aber ein richtiges Verstehen der Dichtung und ein tieferes Auffassen der musikalischen Komposizion nicht bewies. — Hinsichtlich des Taktes gingen die Chöre mit wenigen Ausnahmen gut zusammen; wenigstens ist bei so zusammengesetzter Masse, die nur wenig Gesammtproben halten kann und unter welcher sich viel Schwache befinden, ein Schwanken an einzelnen Stellen nicht sehr hoch anzuschlagen, sollte aber nicht durch gellendes Aufschlagen mit dem Taktirstabe und ähnliche störende Massregeln beseitigt werden, so wie auch ein hörbares Zischen, welches das *p.* herbeiführen soll, wohl in die Proben, aber nicht in die Aufführung gehört. — Was die Solosänger anbetrifft, die in den Zeitschriften als Sänger von anerkanntem Rufe annoncirt wurden, so sprach sich das Publikum unverholen und übereinstimmend in der Weise darüber aus, dass wir es für rathsam halten, ihre Namen, so wie ihre Leistungen mit dem Mantel christlicher Liebe zu bedecken.

Ein Pianoforte suchte Solosänger wie Chor durch einzelne von Zeit zu Zeit angeschlagene Akkorde in richtiger Tonhöhe zu erhalten oder wieder hineinzubringen, was der Wirkung nachtheilig war, und demjenigen Zuhörer, dem etwa das Sinken des Tones entgangen war, als Messingzeiger der musikalischen Barometerscala diente. Der letzte Chor des Oratoriums, ein Chor der Christen, war nicht fähig, das Werk mit gesteigerter Wirkung würdig zu beschliessen, da die Achtelfiguren des Fugenthema's kaum im ersten Tenor deutlich herauskamen, in den andern Stimmen aber zusammenflossen. Auch die Posaunen machten hier wenig Wirkung, da sie ohne Ruhepunkte in einem fort blasen müssen, welches vorlaute Wesen den Posaunen am allerwenigsten wohl ansteht. Mehr Wirkung würde durch ein langsameres Tempo erreicht worden sein. Die Zuhörer blieben lau.

Nach einer kleinen Pause folgte die Sinfonie von Reissiger, die bei der Wiener Preisbewerbung konkurrirte. Aus mehrfachen Gründen lässt sich nach einmaligem Hören kein sicheres Urtheil fällen. Da die Besetzung der Saiteninstrumente für die Kirche zu schwach war, traten die Figuren derselben selten klar hervor, und verschwanden ganz, sobald der Chor der Blechinstrumente, die häufig angewandt sind, auftrat. Im Allgemeinen sagte dieselbe durch Frische und Lebendigkeit der Gedanken, durch interessante Stimmenführung, geschickte Benutzung der Instrumente und gute Ausführung der Motive sehr wohl zu. Die Sinfonie gefiel allgemein. Uebrigens sind wir nicht dafür, Sinfonien in der Kirche aufzuführen; selten geht es ohne Schwanken im Tempo ab, selten stehen die Stimmen in gutem Verhältniss, selten werden die Figuren deutlich, am wenigsten die der Bässe, und wie die Unvollkommenheiten alle lauten mögen. Das Instrument für die Kirche ist die Orgel. Sinfonieen sind für den Konzertsaal berechnet und wirken dort am besten.

Es folgte nun der 104. Psalm von C. Erfurt, Musikdirektor des Gymnasiums zu Quedlinburg, und unter dessen Leitung. Der Psalm: „Lobe den Herrn, meine Seele," frei bearbeitet von Hartmann, ist vom Komponisten in drei grössere Nummern abgetheilt. Vorherrschend ist im Ganzen ein schlichtes, ziemlich unverkünsteltes Wesen in Melodie und Harmonie, das den Sinn der Worte einfach wiedergeben sucht, ohne auf religiöse Begeisterung basirt zu sein, da Gedanke und Form oft gar zu sehr in das weltliche Tongebiet hinüberstreifen. Die Modulazionen sind gemeiniglich natürlich und ungesucht, die Stimmenführung fliessend und mit Ausnahme einiger Quintenparallelen korrekt. Genannte rühmliche Eigenschaften verschafften dem Psalm, der zugleich zweckmässig instrumentirt aufgeführt wurde, günstige Aufnahme bei Sängern und Hörern. Eine Solotenorstimme beginnt die erste Nummer, der eine kurze Einleitung vorausgeschickt ist, mit einem sanft melodiösen Gedanken in einem langsamen Tempo, Ddur, welchen der Chor in derselben Weise begleitet. Bei den Worten: „Herr mein Gott" wird das Tempo rascher, und nachdem die Worte: „Du bist schön und prächtig geschmückt" in einfachen Imitazionen in verschiedenen Stimmen ausgeführt sind, wendet sich der Chor zur Wiederholung des ersten Gedankens in der frühern Weise. Die zweite Nummer enthält eine ausgeführte Basspartie in raschem Tempo, die in kräftiger Weise dreimal vom Chor mit den Worten verbrochen wird: „Jehovah ist's" u. s. w. woran sich ein kurzer Chor in langsamer Bewegung, $^6/_8$, Adur, schliesst. Die darin vorkommenden neumodischen Vorhalte von Oben haben bereits ihren Reiz verloren und verunstalten nur ein ernstes Gesangstück. Nummer 3 beginnt mit einer Tenorarie auf die Worte: „Ich will singen," der wir etwas weniger weltlichen Sinn und Beweglichkeit in der Instrumentirung und mehr Würde der musikalischen Gedanken gewünscht hätten. Ein lebendiger Doppelchor in mässig raschem Tempo, Ddur, schliesst sich an, der in eine vierstimmige Fuge über Halleluja einleitet und nach beendigter Fuge wieder im Doppelchor bis zu Ende nicht ohne innere Regsamkeit fortschreitet. Obwohl sich über Behandlung und geistige Auffassung einzelner Stellen des Psalmen manche Bedenklichkeit erheben liess, dass z. B. das Lob des Höchsten (beim Beginn der ersten Nummer, mit den Worten: „Lobe den Herrn, meine Seele") von einer Solotenorstimme mit sehr untergeordnetem Chor im Piano, zu matt, und für ein zum Preise und Dank entflammtes Gemüth gleichsam phlegmatisch klingt, fand sich dennoch der grösste Theil des Publikums von

dem Psalm mehr befriedigt als von dem Oratorium, obgleich dies seinen Grund darin hat, dass die Monotonie des Ma[illegible]sanges durch die Instrumentirung verscheucht wurde. Schliesslich können wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es befremdlich erscheinen musste, wenn diejenigen Musikfreunde Quedlinburgs, die bei frühern grössern und kleinern Musikfesten mit glücklichem Erfolge wirksam waren, so wie diejenigen, die sich um Förderung des Gesanges seit vielen Jahren bis auf den heutigen Tag grosse Verdienste und dankbare Anerkennung erwarben, schmerzlich vermisst wurden. Ueberschauen wir aber nochmals mit unbefangenem Sinn die Wirkungen dieses Gesangfestes, so liefert dasselbe auf's neue den Beweis, dass Männergesangfeste nicht geeignet sind, fördernd und heilsam für die wahre Kunst zu wirken.

Die Preisaufgabe des Musikvereins in Mannheim

ist nun endlich glücklich erledigt. Das Nähere darüber und dass die gekrönten Kompositionen nächstens versendet werden, macht der genannte ehrenwerthe Verein selbst bekannt. Man beachte das Intelligenzblatt No. 12. Wir haben hier nur das Allgemeine und einen ganz besondern Vorfall herauszuheben. Es waren 193 grösstentheils ausgeführte Kompositionen eingesendet worden, die 5 Preisrichtern nach und nach übergeben wurden. Das Geschäft der namhaft gemachten Richter musste schon durch den Begriff, den Jeder derselben vom Liede festhielt, weit mehr noch durch eine sehr bedeutende Anzahl guter, schöner, ja origineller Leistungen schwierig werden. Was nach der Prüfung einer solchen Menge von Tondichtungen über einen Liedertext erfolgte, sahen wir fast mit Gewissheit voraus. Jeder der Preisrichter hatte sich für ein anderes Lied erklärt. Es musste folglich zu einer neuen Wahl unter den gewählten geschritten werden. Wie nun auf diese Weise entschieden worden ist, meldet die Anzeige des Preis-aussetzenden Vereins. Aus dieser Erfahrung, die bei der Aufgabe der Komposizion eines Liedes, das in Teutschland so viele ausgezeichnete Förderer zählt, kaum fehlen konnte, ergibt sich für die Folge, dass allerdings bei Abfassung solcher Aufgaben genau anzugeben ist, in welcher Form, in welchem Style die Einsendungen abgefasst sein sollen, damit sowohl den Bewerbenden als den Preisrichtern ein fester Weg vorgezeichnet werde, auf welchem sich Alle vereinigen, nach einem bestimmten, sichern Ziele. Bei Gelegenheit der vielfachen Bedenken über die Wiener Preisaufgabe ist bereits dieser Punkt sorgfältig und richtig von R. Stein in der Cäcilia, Heft 76, S. 253 auseinandergesetzt worden. Im gegenwärtigen Falle wäre also bestimmt zu erklären gewesen, ob der Komponist ein eigentliches Lied oder einen ausgeführten Gesang zu liefern habe, wodurch die Theilung auf 2 Wege weggefallen wäre. — Anziehend müsste es sein, wenn mehre Kompositionen dieses Liedes bekannt gemacht würden. Zugleich sieht man aber deutlich, wie anregend Preisaufgaben sind. Die Kunstwelt ist also dem geehrten Mannheimer Musikvereine für seine dadurch bewiesene Liebe zu möglichster Förderung der Kunst allen Dank schuldig. Es ist zu wünschen, dass sich Nachfolger finden, die nach andern Seiten hin die Bestrebungen der Kunstjünger in lebhafte Anregung setzen.

Schicht's ungedruckte Motetten.

Der Unterzeichnete glaubt im Interesse vieler Verehrer des erhabenen Kirchenstyls zu handeln, wenn er in diesen Blättern die Herausgabe sämmtlicher Motetten des in Kompositionen der Art bis jetzt kaum übertroffenen Meisters J. G. Schicht in Anregung bringt. Die Zahl der ungedruckten, wunderbar ergreifenden Motetten Schicht's ist ungleich grösser, als die der bisher erschienenen, und es dürfte nach dem Absterben der Nachkommen Schicht's der Thomasschule, die ihren alten Ruhm neben den Seb. Bach'schen in den Motetten von Schicht stets behauptet hat, das Recht anheim fallen, dessen sämmtliche Motetten in ähnlicher Weise herauszugeben, wie jetzt die Kunst mit den nachgelassenen Werken von Fasch durch die Singakademie in Berlin bereichert wird. Die Theilnahme an einem so nützlichen Unternehmen würde, mit Umsicht geleitet, die wärmste sein.

Mühlhausen. Musikdirektor *Thierfelder*.

Nachschrift der Redaksion.

Bei der Versteigerung der Bibliothek und der Musikalien des sel. J. G. Schicht wurden auch die eigenen handschriftlichen Kompositionen des Meisters den Meistbietenden überlassen und zwar mit dem Rechte der Veröffentlichung der Manuskripte. Wir haben den Aukzionskatalog nicht zur Hand: es werden aber die Motetten nicht gefehlt haben. Wollte also die Thomasschule auf das nützliche Unternehmen eingehen, so würde zuvor öffentlich um Uebertragung des Eigenthumsrechtes angesucht werden müssen, was um der guten Sache willen wohl Niemand verweigern würde, vorausgesetzt, dass diese Handschriften von Musikliebhabern und nicht von Verlegern erstanden wurden, welche letztern jene Werke wohl nur um einmaliger Veröffentlichung willen an sich brachten. Es kommt aber nichts darauf an, wer sie rechtmässig herausgibt, sondern dass sie herausgegeben werden. Dabei können wir nicht umhin, wiederholt zu erinnern, mindestens zum Besten Aller, die mit der musikalischen Literatur nicht recht bekannt sind, dass sie derartige Kompositionen von J. G. Schicht bereits gedruckt haben können; die meisten sind bei Breitkopf und Härtel erschienen, und zwar sehr werthvolle und empfehlenswerthe. Wird nun das musikalische Publikum seine Liebe dafür durch Ankauf der vorhandenen und käuflichen bethätigen: so ist dafür zu stehen, dass die noch ungedruckten sicher herauskommen. Die Verlagshandlungen drucken, was geht, und das ist ihnen auch nicht zu verdenken. Man empfehle und verbreite also nur die schon gedruckten und trage sie fleissig in Kirchen und Singvereinen vor: so wird der ausgesprochene Wunsch von selbst in Erfüllung gehen, um so früher, je eher man sich der schon vorhandenen annimmt. —

Zugleich ergreifen wir die Gelegenheit, die Freunde der Schicht'schen Kirchenmusik darauf aufmerksam zu machen, dass auch der, so viel wir wissen, einzige vierstimmige Männergesang grösserer Art dieses Meisters vor Kurzem unter folgendem Titel im Druck erschienen ist:

Hingesunken unter Dank und Freude. Hymne für 4 Männerstimmen (ohne Begleitung), komponirt für den Pauliner Singverein in Leipzig von *J. G. Schicht*. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis 20 Gr.

Es ist dies die Originalkomposizion dieser Umschreibung des Vater Unser, was in unsern Bl. bündig bewiesen wurde. Später hat der sel. Schicht selbst sie auch für den naturgemässen Chor bearbeitet. Dieses Arrangement ist in oben genannter Aukzion mit dem Eigenthumsrechte erstanden worden. Es kann also auch in dieser Gestalt rechtmässig veröffentlicht werden.

Musikschule der Madame Schindelmeisser in Berlin.

Bei meinem diesjährigen Aufenthalte in Berlin hatte ich auf's Neue Gelegenheit, mich von der Trefflichkeit dieser Anstalt zu überzeugen, und ich beschloss deshalb, wiederum zwei meiner Kinder dort in den Anfangsgründen des Pianofortespiels unterrichten zu lassen. Der Erfolg hat meine nicht geringen Erwartungen weit übertroffen und mich der vortrefflichen Lehrerin zum wärmsten Dank verpflichtet. Dieses sowohl, als die Meinung, den geehrtesten Musikfreunden Berlins nicht ganz unbekannt zu sein, macht es mir zur angenehmen Pflicht öffentlich auf diese überaus nützliche Anstalt hinzudeuten und sie auf's Angelegentlichste anzuempfehlen. Von den schnellen Fortschritten der Kinder sowohl, als davon, dass Eifer und Liebe zur Musik durch diese Unterrichtsmethode sehr befördert werden, habe ich vielfache Beweise. Ueber die Unterrichtsmethode selbst Näheres mitzutheilen, erlaubt hier der Raum nicht; dieselbe muss in der Anstalt selbst erlernt werden, indem die Praxis dabei stets die Hauptrolle spielt; jedoch kann ich nicht umhin, meiner vollkommensten Ueberzeugung gemäss mich dahin auszusprechen, dass die Gründung von Musikschulen nach Schindelmeisserscher Methode (eine ganze Klasse von Kindern bei *einem* Instrumente zu gleicher Zeit zu unterrichten) auch für andere Städte sehr wünschenswerth sei, und dass Lehrer des höheren Pianofortespiels sich glücklich schätzen dürfen, solche nach dieser Methode unterrichtete Kinder späterhin weiter fortbilden zu können.

C. G. Reissiger, K. S. Kapellmeister.

Nachschrift der Redaksion.

Abermals ein Beweis, dass man über neue Unterrichts-Methoden nicht vorschnell aburtheilen soll, am wenigsten im Verwerfen derselben, selbst dann nicht, wenn man sogar unter die Erfahrenern im Unterrichten gehört. Man überlasse dergleichen Dinge dem Erfolge, und selbst bei einem glücklichen urtheile man immer noch mit Vorsicht, wobei besonders zu beachten ist, ob der neue Weg auch für *höhere* Fortbildung erspriesslich ist. — Diesen Grundsätzen sind wir stets, und auch in diesem Falle treu geblieben. 1835 kam, als Eigenthum der Verfasserin, in Kommission bei Trautwein in Berlin (Preis 2 Thlr.) eine auf Papier gezeichnete und auf Leinwand gezogene *Klaviatur* heraus, welche auf den Tastenzeichnungen die Namen derselben enthält, unter denselben auf einem Notensysteme die Notenangabe aller Oktaven; über der Tastatur die Noteneintheilungen nach gebräuchlicher Art, die Geltung der Punkte hinter den Noten, die Pausen und gewöhnlichsten Taktarten; in der Mitte, obenan, eine Zeichnung für Haltung der Hände und der Finger. Auf dem Pappenfutteral steht Folgendes, was einen ungefähren Begriff beibringen mag:

„Anweisung zum Gebrauch dieser Klaviatur.

Der Unterricht beginnt damit, dass die Kinder die Noten, — sowohl mit zweifachen als doppelten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, kennen lernen, und schnell in jeder Oktave zu finden wissen. Dann folgt die Kenntniss der Eintheilung, Pausen und Taktarten. — Werden mehrere Kinder zugleich unterrichtet, so müssen sie die Tonleiter fertig von Noten lesen können, ehe sie sie auf der Klaviatur spielen. Es wird nach jeder Dur- gleich die verwandte Moll-Tonleiter gelehrt. Das Gehör der Kinder wird dadurch gebildet, dass sie zuerst vom Lehrer spielen hören, was sie in der Stunde auf der Klaviatur üben (also still, tonlos). Es stehen stets mehrere Kinder um das Klavier, sehen dem Spiele des Lehrers zu, und spielen selbst abwechselnd auf dem Instrument. Eben so wird bei Erlernung kleiner Fingerübungen und leichter Tonstücke verfahren. Die Kinder spielen sie nicht eher, als bis sie genau Noten und Eintheilung derselben genannt haben. Zu Hause üben sie auf dem Klavier, und wird ihnen diese Uebung durch Fertigkeit im Notenlesen sehr erleichtert. In den folgenden Stunden lässt der Lehrer bald dieses bald jenes Kind seine Aufgabe vorspielen. Leicht wird sich Jeder überzeugen, dass in den Schulen der theoretische Musikunterricht bei Anwendung dieser Klaviatur noch viel weiter zu führen sei, und bei späterem Eintritt der Privat-Stunden der auf dieser Tabelle erhaltene Unterricht den Kindern auch für die Praxis einen dauernden, wesentlichen Nutzen gewähren wird. — Diese gezeichnete Klaviatur ist nicht nur für Schulen, sondern auch ganz besonders zur Nachhilfe beim Privatunterricht bestimmt.“

Wir gestehen ganz unverholen, dass uns der Nutzen dieser Neuerung nicht einleuchten wollte: liessen dabei, unserm Grundsatze getreu, dass Praktisches sich im Praktischen zu bewähren habe, den Werth dieser Methode auf sich beruhen. Wir wissen auch, dass diese Lehrart noch immer ihre Gegner hat: allein wo ist etwas Neues oder Altes, was sie nicht hat, besonders jetzt? Wenn aber solche Zeugnisse für die Sache sprechen, da ist es doch wohl in der Ordnung, dass man darauf achtet und sorgfältig berücksichtigt, was für die Folge daraus hervorgeht. Es ist also an der Zeit, dass wir auf diese stille Klaviatur hinweisen, es versteht sich

ohne Selbsturtheil, da wir bis jetzt aus eigener Ueberzeugung nicht reden können, die wir uns jedoch nach solchen Anregungen nicht entgehen lassen werden.

Die feierliche Einweihung der erneuerten Domorgel zu Halberstadt.

Am 5. August fand das längst erwartete Fest der feierlichen Einweihung der von Herbst erbaueten, und jetzt von dem rühmlichst bekannten Orgelbauer Schulze aus Mühlhausen, nach dem gegenwärtigen Standpunkte der Orgelbaukunst *) gänzlich umgearbeiteten hiesigen Domorgel statt.

Die Theilnahme an dieser Feier war so bedeutend, dass unsere grosse Domkirche die vielen tausend Menschen, welche die Orgel zu hören wünschten, kaum zu fassen im Stande war. So gross nun auch die Erwartungen aller waren, so hat doch die Orgel dieselben übertroffen. Das volle Werk hat einen überaus kräftigen majestätischen Ton, wie er wohl ähnlich nur bei sehr wenigen eben so grossen Orgeln zu finden sein möchte.

Der Ton der sanften Stimme hat eine wahrhaft rührende Innigkeit, und einen so zarten Schmelz, als würde er durch den Hauch eines Bläsers erzeugt. Dass unser im rein gothischen Styl erbauter Dom (der durch das Werk des Dr. Lucanus „Der Dom zu Halberstadt, seine Geschichte, Architektur, Alterthümer und Kunstschätze" neuerlichst auch entfernteren Kunstfreunden bekannter geworden ist), besonders aber das Spiel unseres Domorganisten Baake, der ohne Zweifel einer der ausgezeichnetsten jetzt lebenden Orgelspieler ist, zur Verherrlichung der Orgel beitragen mag, ist nicht zu leugnen; die Art, wie derselbe die Orgel behandelt, ist eigenthümlich. Nicht nur, dass sein Spiel stets erhaben, und so weit es die Kirche gestattet, melodisch ist, weiss er auch die strengern Kunstformen so glücklich anzuwenden, dass sein Spiel niemals monoton und stets klar bleibt, daher für den Kenner und den Laien gleich interessant ist. Ganz besonders tritt nun dies in der freien Fantasie hervor, und hier scheint er sich im edelsten Styl seinen berühmten Lehrer Hummel zum Muster genommen zu haben, wenn seine Fantasieen sind so geordnet, dass man öfter nicht glauben möchte, dass es freie Vorträge wären.

Die Chöre der Liturgie, wie sie die preussische Agende vorschreibt, hatte der Domorganist Baake für diesen Tag neu komponirt. Aus allen Melodieen derselben spricht ein frommer Sinn, wie es der Karakter einer Komposizion für die Kirche verlangt. Das Heilig, so wie die darauf folgende Fuge über die Worte: „Gelobt sei, der da kommt im Namen des Herrn," und besonders das weit ausgeführte Hosianna, bilden den Glanzpunkt dieser Komposizion, und machten auf alle Anwesenden einen erhabenen Eindruck. Die Ausführung derselben geschah durch den über 100 Personen starken Domchor unter Leitung des Musikdirektor Geiss, in Verbindung mit Orgel und Pauken.

*) Nach Prof. Töpfer's Grundsätzen.

Die Redaktion.

Die Einweihungsrede hielt der Dom-Prediger Augustin wie immer in seiner längst anerkannten geistreichen eigenthümlichen Art, doch ganz besonders feierlich und erhaben war der Theil seiner Rede, wo er die Orgel einsegnete.

Da, wie verlautet, der Domorganist Baake, der gründliche Kenntnisse im Orgelbaufache besitzt, eine Beschreibung der Domorgel, so wie seine Festkantate herausgeben wird, so will ich über die Orgel weiter nichts berühren, als dass sie vier Manuale, ein Pedal, mit den Nebenzügen 80 Register und 8 grosse Bälge hat, und dass das Werk im Kammerton steht.

Die zweckmässigste nach so vielen Jahren endlich erlangte Wiederherstellung der Domorgel haben wir vorzüglich der Beharrlichkeit unseres kunstliebenden Ober-Dompredigers Dr. Augustin, so wie dem eifrigen Streben unseres Domorganisten Baake zu verdanken, der selbst bedeutende Opfer brachte, um nur ein ganz vorzügliches Orgelwerk zu erhalten, daher auch auf eigene Kosten Reisen unternahm, um die berühmtesten Orgeln näher kennen zu lernen. Vor allem verdient aber der seltene Kunstsinn des trefflichen Meisters Schulze, welcher, um das Werk in allen Theilen so herstellen zu können, als habe er es neu gefertigt, bei Ermangelung der nöthigen Geldmittel für 850 Thlr. mehr Arbeit lieferte, als er schon nach dem sehr billig gestellten Anschlage verpflichtet war, öffentliche Anerkennung und grössten Dank. Ausser der Domorgel hat Schulze auch die hiesige Martini-Orgel, welche früher in der Gröninger Schlosskirche stand, ganz wie neu gearbeitet. Das Werk hat 3 Klaviere und 50 Stimmen. Während der Reparatur der Dom- und Martini-Orgel stellte Schulze, ohne Entschädigung dafür zu verlangen, in jeder der genannten Kirchen ein neues Orgelwerk mit 2 Manualen und 16 Stimmen her. Die Orgel, welche sich in der Martini-Kirche befand, hat die Kirche zu Harsleben gekauft, und die, welche im Dom war, ist jetzt Eigenthum der Schloss-Kirche in Stettin, wo Schulze künftig als Regierungs-Orgelbaumeister leben wird.

C. G. Reissiger

1) *Freude am Dasein. Gedicht von Elisa von der Recke. Hymnus für einen Männerchor.* Op. 129a. Berlin, bei T. Trautwein. Partitur ½ Thlr. Chorstimmen ½ Thlr.

2) *Hymnus für einen Männerchor nach dem 98. Psalm von Hohlfeldt.* Op. 129b. Ebendaselbst. Preis der Partitur ⅔ Thlr.; der Chorstimmen ⅔ Thlr.

Zwei für Männergesangvereine sehr beachtens- und empfehlenswerthe Hymnen, die nicht nur für die praktische Ausführung Wohlgefälliges und Bildendes vereinen, sondern auch der Betrachtung anziehend sind. Mit Bedacht hat der geehrte Komponist dieselben beide Gesänge unter eine Nummer seiner Werke gestellt. In beiden ist nämlich derselbe Wechsel in der Aufeinanderfolge der Gesangstücke gewählt; ein Chor, dann Quar-

tett mit Chor, wieder ein Chor, welcher mit der Schluss-Fughetta vermittelst des Septakkords genau zusammenhängt. Dass hingegen beide Hymnen der Erfindung und dem Ausdrucke nach verschieden sind, was schon die Verschiedenheit des Textes bedingt, versteht sich von selbst. Anders verhält es sich mit der Verschiedenheit der vierstimmigen Harmonisirung oder Stimmenverwebung. Der kunsterfahrene und Kontrapunktisch in anerkannt guter Schule gebildete Mann hat sie in beiden zusammengestellten Werken so völlig auseinander gehalten, dass wir hierin entweder einen lebendigen Gefühlstakt oder mit jenem vereint zugleich eine gute Absicht annehmen müssen. Der erste Hymnus, dessen Text leicht betrachtender und belehrend erbaulicher Art ist, und die Freude am Leben selbst zum Gegenstande hat, feiert den Gebrauch der Gegenwart, wie sie ist, jedoch in besonnener Hingebung und zur Benutzung für menschlichen Aufschwung in nächster, sich hebender Zukunft. Und so hat denn auch der Komponist in Führung seiner Stimmen zwar nie vom harmoniekundigen Musiker sich entfernt, aber doch dem Zeitgeltenden im Gesange für das Ergreifen der Gegenwart sich so weit überlassen, als wollte er damit die Grenze jener jetzt oft übertriebenen Freiheit im Unisoniren mehrer Stimmen des vierstimmigen Männersatzes bezeichnen, und damit andeuten, dass man sich hier damit wohl vom Mittelpunkte des Gesetzes bis an das Ende des gesetzlichen Bereiches, aber doch nicht in's Land der bodenlosen Willkür begeben habe. Es erscheint uns diese Satzart als eine dem Inhalte ganz zusagende Anschmiegung an eine Tagesrichtung, die durch Gewöhnung annehmlich geworden ist, um sie unvermerkt in der Fughetta wieder zum Gesetz zurückzuführen. Denn woher käme es sonst, dass zu dem tiefer religiösen Psalmtexte der Komponist in einem mit dem ersten so genau verbundenen Werke eine vollkommen geregelte, in jeder Stimme selbständig und unvermischt fortschreitende, vollstönig echte Harmonisirung mit strenger Folgerichtigkeit durchführte? Selbst in einigen Fällen, wo der Fluss der Melodie und eine ungezwungene Harmoniefolge alle 4 Männerstimmen einander so nahe rücken, dass ein Zusammenfliessen je zweier Stimmen, wo es folglich auch nicht mangelhaft genannt werden kann, weil es einem höhern Gesetze sich unterordnen muss, fast unvermeidlich scheint, wie z. B. S. 3 der Partitur in den beiden letzten Takten der dritten Klammer, hat die Umsicht des Harmonikers doch noch das Mögliche für selbständigen Fortgang jeder einzelnen Stimme zu erreichen gewusst. Die Sorgfalt darauf leuchtet sogleich Jedem ein; es ist hier in der That an kein Vermengen der 4 Stimmen zu denken, vielmehr ist jeder Akkord so angemessen, seiner Verbindung entsprechend volltönig, als es im echten Kunststyle sein soll. Wo ja in höchst seltenen Stellen ein Zusammenlauf zweier Stimmen auf ganz kurze Zeit, nur in ein paar Tönen Statt hat, da ist dies so allgemein angenommen, dass es im vierstimmigen Männersatze als Regel gilt, was folglich auch in der Regel von Keinem angerührt wird. Es soll deshalb von mir natürlich auch nicht angetastet werden. Aber zu versuchen stände es doch, ob diese wenigen, allgemein für gültig angenommenen Unisonofortschritte zweier Stimmen in ein paar schnell vorübergehenden Tönen nicht noch besser und kunstgerechter, trotz der Annahme des Rechts, in auseinander gehaltenen Stimmenführungen erklingen möchten? Um eines solchen Versuches und eines genauern Bedenkens willen setzen wir 2 Harmonisirungen der allgemein giltigen Art, wie bei *a)* und unseres Vorschlages, wie bei *b)* her, wobei wir das Ergebniss der Ueberlegungen ganz harmlos Jedem selbst überlassen.

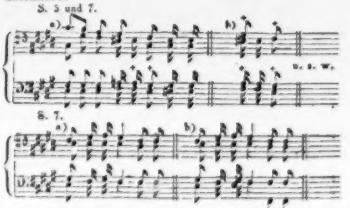

Ich weiss, dass bei Weitem die Meisten diese durch Zugeständniss und Gewohnheit geheiligte Observanz vertheidigen und den Vorschlag Kleinigkeitskrämerei nennen werden: aber was ist in der Kunst Kleinigkeit? und wenn eine zugestanden wird, warum nicht auch die andere? Man bedenke, was am Ende daraus folgt, und völlig konsequent! Wird es ein Maler vertheidigen, wenn er einen Theil zweier kleinen Glieder seiner Figur, die getrennt stehen sollen, wie mit einander verwachsen, oder eine den Grund schmückende Blume, die im Lichte steht, grau gemalt hat? Es ist lange nicht Alles kunstgerecht, was in der Musik Observanz ist! — Was wir aber zum weiteren Bedenken vorgeschlagen haben, geschah allein um der Kunst willen, nicht im Geringsten etwa gegen den Komponisten, der vielmehr, und gerade in diesem Satze, die grösste Auszeichnung seiner vortrefflichen Stimmführung wegen verdient. — Um zu erfahren, welchen Einfluss auf Wohlklang und innere Erregungskraft eine reine, in den einzelnen Stimmen melodisch verschieden fortschreitende Harmonisirung gegen eine nach Zeiterlaubniss nur etwas gemengte hat, singe man einmal, gleich gut eingeübt, beide der genannten Hymnen unmittelbar nach einander, und frage sich selbst und die Hörer, welche am schönsten wirkt — ich bin gewiss, dass Alle, mit wenigen oder keinen Ausnahmen, der letzten: „Auf, singt Jehova" den Vorzug geben werden. Und das Meiste dieses Vorzugs liegt in der vortrefflichen Stimmenführung. Sie ist mit Recht, als 24. Lieferung, unter die

Klassischen Werke älterer und neuerer Kirchenmusik

aufgenommen und damit nach Verdienst gewürdigt worden.

***Choral-Melodieen zu den Kirchengesängen** mit Rücksicht auf alle im Königreich Sachsen eingeführten Liedersammlungen zum Gebrauche für Bür-*

ger- und Landschulen, nach Hiller geordnet und in die leichtesten Tonarten gebracht, nebst kurzer Einleitung, so wie mehreren Amen und Responsalien. Von *Karl Geissler.* Dritte Auflage. Leipzig, bei Eduard Eisenach.

Der Titel sagt Alles, und das Publikum hat sich für das kleine Buch von 32 Oktavseiten entschieden. Wir machen nur noch darauf aufmerksam, dass der Ertrag dieser nützlichen Herausgabe zum Besten der Pensions-Kasse für Schullehrer-Wittwen und Waisen des Königreichs Sachsen bestimmt ist.

Nekrolog.

Jena. Am 25. August verstarb hier, nach langwierigem Siechthum, der Universitäts-Musikdirektor Herr *Heinrich Ernst Reichardt*, geboren zu Schmölln bei Altenburg am 18. Oktober 1803. Sein Vater, Buchbinder in jener Stadt und Choradjuvant, trug seine Musikliebe und seine praktische Geschicklichkeit in Behandlung verschiedener Blasinstrumente schon frühzeitig auf den talentvollen Knaben über, dessen musikalische Anlagen unter zweckmässiger Anleitung des verstorbenen sehr geschickten und besonders als Oboist ausgezeichneten Stadtmusikus *Rose* in Rounneburg und seines verdienstvollen Nachfolgers Herrn *Ihle* die erste Ausbildung gewannen. Die Leistungen des Jünglings auf der Oboe und Violine — auf letztem Instrumente hatte er unter Ihle einen tüchtigen Grund gelegt — verschafften ihm bald nach Beendigung seiner Lehrzeit einen Platz im Altenburg'schen Harmoniechor und späterhin in der dasigen Hofkapelle. In Altenburg gelangte er, kräftig gefördert durch seinen trefflichen, gründlich gebildeten Bruder, den dasigen Hoforganisten, und getrieben durch eigenen Fleiss und Eifer, in welchem er sich bald auch als Klavierspieler herausbildete, zu einer höhern Stufe des Künstlerthums, welches bei einem längeren Aufenthalte in Leipzig noch mehr an Reife gewann. Virtuos auf der Oboe, sah er sich leider durch Schwäche der Brust genöthigt, diesem Instrumente zu entsagen, um sich mit desto glühenderem Eifer der Violine zu widmen. Seine bedeutende Fertigkeit auf diesem Instrumente und sein geschmackvoller Vortrag auserwählter Meisterwerke verschaffte ihm nach erfolgter Erledigung der hiesigen Musikdirektorstelle vor 2 Jahren den Sieg über seine Mitbewerber um dieselbe, und unserer Stadt einen jungen Künstler, der dem ihm geschenkten Vertrauen vollkommen entsprach, der seine Stellung mit Ehren ausfüllte, und von dessen Geschicklichkeit und Eifer als Violinvirtuos und Orchesterdirigent wir alsbald manche erfreuliche Frucht zu ernten anfingen, während er sich auch als achtbarer Klavierlehrer verdient machte und durch den Fleiss, mit welchem er sich auf ein gründliches Studium des Gesangwesens zu werfen begann, uns zu den reichsten Hoffnungen auch nach dieser Seite hin berechtigte. Leider sah er sich schon in dem ersten Jahre seines hiesigen verdienstvollen Wirkens öfter durch ein Brustübel gehemmt, welches ihn endlich zu früh für die Sache von seiner rühmlichst angetretenen Laufbahn hinwegriss. Wir beklagen seinen Verlust um so mehr, je kräftiger und selbständiger er sich selbst herausgebildet hatte, und je bessere Hoffnung wir auch von seinem Talente für Komposizion hegen zu dürfen glaubten. Ein junger Mann, der als wenig bemittelter Lehrling in den allervulgärsten Lauf der Kunstbildung eingetreten, sich zum tüchtigen, gereifteren Studium eines Sebastian Bach, Händel, Mozart, Haydn, Beethoven herausgebildet und zu einer so ehrenwerthen Stellung im Kunstleben emporgekämpft, ohne jemals die Begünstigung einer Meisterschule genossen zu haben, ist unstreitig dieses Denkmals achtungsvoller Erinnerung, welches wir hier ihm setzen wollen, würdig. — In höchst anregender Weise wurden wir übrigens bei Gelegenheit dieses Todesfalles vom Tode auf das Leben hingewiesen durch — den trefflichen Bruder des Verewigten, welcher uns Komposizionen mitgetheilt, deren Konzepzion und Anlage eine Tiefe des Studiums zeigt und dabei eine Reinheit des Geschmackes, eine Kraft und Lebensfrische, welche uns ungemein überrascht und angezogen hat. *K. S.*

Mancherlei.

Herr Karl Ludwig Drobisch, seit einem Jahre etwa Kapellmeister an den protestantischen Kirchen in *Augsburg*, als Komponist vieler Kirchenwerke rühmlich bekannt, hat wieder ein neues grosses Oratorium „Moses auf Sinai" vollendet, was er zunächst in seiner Vaterstadt Leipzig und am Orte seiner jetzigen Wirksamkeit zur Aufführung zu bringen wünscht. Mögen die Umstände sich so gestalten, dass seine Vaterstadt es nicht zu lange verschoben muss, das neue Werk zu hören, worauf wir selbst begierig sind. Nach der Gediegenheit und dem grossen Beifalle der Kenner und der Laien, welchen sein Passionsoratorium, namentlich in Köln und Augsburg, erhielt, lässt sich etwas Meisterliches erwarten. Erfreulich sind die bedeutenden Fortschritte, welche im Kirchengesange Augsburg's durch Geschick und Thätigkeit des Mannes geschehen sind. Der Kirchenchor von etwa 64 Sängern, an welchen sich mit Eifer angesehene Dilettanten beiderlei Geschlechts schliessen, ist bereits so weit vorgerückt, dass Motetten von Schicht u. s. w. glücklich und mit allgemeinem Lobe aufgeführt werden können. Diese für Augsburg ganz neue Musikgattung findet nun immer mehr Anklang und Beifall. — Von des Kapellmeister D. kleineren Kirchenwerken sind wieder 6 Gradualen und Offertorien für 4 Singstimmen ohne Begleitung mit untergelegt teutschem Texte bei Falter u. Sohn in München unter der Presse. — Auch Dr. *Frdr. Schneider*, Hofkapellmeister in Dessau, hat wieder ein neues Passionswerk vollendet, worüber wir bald Näheres berichten zu können Hoffnung haben. Man sieht, dass die geistliche Musik in unsern Zeiten keineswegs vernachlässigt ist.

Die Bajaderen, welche die Neugier von ganz Paris erregten, sind auf 3 Monate nach London für 55,000 Franken engagirt worden. Wir werden hören, ob man dort ihren Hüftentanz kunstreicher findet, als Manche in Paris, das sie nun verlassen haben.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. IX.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Oktober. **№ 12.** **1838.**

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Das Eigenthumsrecht folgender, im Theater Fenice in Venedig während des diesjährigen Carnevals mit grossem Applause gegebenen 5 Opern habe ich käuflich an mich gebracht:

Donizetti, Maria de Rudenz. Dramma tragico in 3 Parti.

Lillo (Gius.), Rosmonda in Ravenna. Tragedia lirica in 2 Atti.

Mercadante, Le illustri Rivali. Melodramma in 3 Atti.

Die beliebtesten Arien und Duetten (mit teutschem und italienischem Texte) sind bereits unter der Presse.

Die vollständigen Partituren nebst den teutschen Textbüchern der 5 Opern sind zu den möglichst billigen Preisen ebenfalls von mir zu beziehen.

Leipzig, im September 1838.

Fr. Hofmeister.

Im Verlage der Buch- und Musikalienhandlung von **Gustav Crantz** in Berlin erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht das mit so vielem Beifall aufgenommene Ballet:

„Der Seeräuber,"

Musik von dem königl. Kammermusikus Gährich, im Klavierauszug.

Die von dem der Kunstwelt bekannten, im vorigen Jahre verstorbenen grossherzogl. Hofkapellmeister Ritter Johann Nepomuk Hummel nachgelassenen musikalischen Manuskripte, welche bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen sind, bestehend in verschiedenen Klavier-Kompositionen, Konzerten für's Pianoforte und andere Instrumente, Liedern, Kantaten, Messen, Ouverturen und Instrumentalmusik von verschiedener Art, sollen nunmehr, der Berichtigung des Nachlasses halber, verkauft werden.

Bei dessen Bekanntmachung ersuche ich Diejenigen, welche solche zu kaufen gesonnen sind, mit mir deshalb in Unterhandlung treten zu wollen.

Weimar, am 29. August 1838.

Betty Hummel.

Gesuch.

Ein junger Mann, der Musik auf der königl. Akademie der Künste zu Berlin studirt hat, sucht ein Engagement bei einem grösseren und festen Theater oder bei einer Sing-Akademie als Musik-Direktor, und kann Zeugnisse, welche die Befähigung zu einer solchen Stelle bescheinigen, einreichen. Erkundigungen kann man bei der königl. Akademie der Künste zu Berlin einholen.

Anzeige für Fagottbläser.

Da ich die häufigen Nachfragen nach Fagottröhren grösstentheils bis jetzt abgelehnt habe, dennoch aber fortwährend darum Anfoderungen bekomme, so habe ich mich, in der Absicht, meinen Herren Kollegen gefällig zu sein, entschlossen, so viel in meinen Kräften steht, dem Mangel an guten Fagottröhren abzuhelfen. Die an mich ergehenden Aufträge werde ich prompt erfüllen. Der Preis ist für ein Dutzend 2 Thlr.; unter einem halben Dutzend ist der Preis à Stück 6 Gr.

Wilhelm Inten, erster Fagottist des Leipziger Orchesters.
Adresse: Reichsstrasse, 498.

Violoncell von Petrus Albani, fertigt in Rom A. 1703, von kleinem Format, ausgelegt mit Perlmutter und verschiedenen Hölzern, ist bei mir billig zu kaufen. Die Bedingungen des Verkaufs theilt auf portofreie Anfragen mit

Montu, Musik-Direktor in Stettin.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Schlummerlied von Oettinger.

Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von

Ed. Tauwitz.

Preis 5 Gr.

Die sehr günstige Aufnahme, welche alle früheren Gesänge dieses talentvollen Komponisten in ganz Teutschland gefunden haben, dürfte nach dem Urtheile namhafter Kunstkenner auch diesem Schlummerliede reichlich zu Theil werden.

Ausserdem erschienen in demselben Verlage:

Tauwitz, Ed., Frühlingsglaube. — Mein Lieb. — Der Traum. — Gute Nacht. — Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 12 Gr.

— — „Worte der Liebe." Gedicht von Th. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. Preis 4 Gr.

— — Das arme Kind. Gedicht von Otto Weber, für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncells (auch des Pianoforte allein). Preis 10 Gr.

— — Lebewohl an's Vaterland. Gedicht von Kudrazs, für den Männerchor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). Preis 10 Gr.

— — Sechs Lieder: Worte der Liebe. — Kuss oder Tod. — Die Einsamkeit. — Schneller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. Für 4 Männerstimmen. Preis 16 Gr.

— — Drei Lieder: An Ottilie. — Wanderlied. — Unmuth. Für 4 Männerstimmen. Preis 12 Gr.

— — Dragonerlied vom siebenjährigen Krieg. (Text von G. Rieck.) Für drei Solostimmen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Preis 10 Gr.

— — Dragoner-Allfirtly-Marsch. Nach dem Dragonerlied von

siebenjährigen Krieg für das Pianoforte zu zwei Händen arrangirt. Preis 4 Gr.

Tauwitz, Ed., Derselbe zu vier Händen. Preis 6 Gr.

Der Dragoner-Marsch erscheint auch binnen Kurzem im Arrangement für Militair-Musik

---

Verzeichniss

der Kompositionen für das Violoncello

von

F. A. KUMMER,

welche im Verlage der Königl. Sächs. Hofmusikalien-Handlung

von

C. F. Meser

in Dresden erschienen sind:

Kummer, F. A., Amusements pour les Amateurs de Piano et de Violoncelle. Oe. 27. No. 1. Introduction et Variations sur un thème de Beethoven. 16 Gr.

— — do. Oe. 27. No. 2. Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: „Norma" de Bellini. 16 Gr.

— — do. Oe. 32. No. 3. Introduction et Rondoletto. — - - 4. Divertimento. } 1 Thlr. 8 Gr.

— — do. Oe. 33. No. 5. Allegrezza — - - 6. Duolo — - - 7. Leggerezza } sur des thèmes de l'Opéra: „La Juive" de Halévy. à 1 Thlr. 6 Gr.

— — do. Oe. 36. No. 8. Potpourri — 9. Divertimento sur des motifs de l'Opéra: „Les Puritains" de Bellini. } 16 Gr.

— — do. Oe. 40. No. 10. Divertissem. sur des motifs de l'Opéra: „L'ambassadrice" d'Auber. — - - 11. Variations sur des chansons russes. } 18Gr.

— — do. Oe. 42. No. 12. Allegro maestoso — - - 13. Gracioso — - - 14. Scherzo } sur des motifs de l'Opéra: „Le Domino noir" d'Auber. à 1 Thlr. 4 Gr.

— — do. Oe. 44. No. 1. Huit grandes Etudes pour le Violoncelle avec accomp. d'un second Violoncelle (ad libitum) dédiées à Mons. Franchomme. 1 Thlr. 4 Gr.

— - et C. Lutchk, Fantaisie sur des airs de la Muette de Portici, d'Auber, pour le Pianoforte et Vcelle (ou Violon). Oe. 7. 16 Gr.

— — Divertissement sur des thèmes fav. de l'Opéra: „Guil. Tell" pour Pianoforte et Vcelle. Oeuv. 8. 1 Thlr.

— — Divertissement sur des airs polonais originaux pour Pianoforte et Vcelle oblige. 16 Gr.

— - Cantique et Allegro passionné. Duo pour Pianoforte et Vcelle (ou Violon). 20 Gr.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erchien so eben mit Eigenthumsrecht:

Baroni-Cavalcabò, der Jüngling und die Nymphe, für eine Stimme mit Pianoforte. Op. 31. 12 Gr.

Dessauer, J., An das Röschen. Der Torrendor. Das Ständchen. Für eine Stimme mit Pianoforte. Op. 16. No. 1 u. 2. à 10 Gr. No. 3. 4 Gr.

— — Canzonetta di Metastasio con Pianoforte. Op. 19. 10 Gr.

— — Sehnsucht. Gedicht von Gothe, für eine Stimme mit Begleitung von Pianoforte und Horn oder Violoncello. Op. 20. 16 Gr.

Löwe, C., Das vergessene Lied. Das Erbauen. Wittekind. 3 Balladen mit Pianoforte. Op. 63. 1 Thlr.

Reissiger, C. G., Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Bariton-Stimme, mit Pianoforte. Op. 120. 11te Sammlung der Bassgesänge. 16 Gr.

— — Duo concertant pour le Piano et Clarinette ou Violoncelle. Oeuv. 130. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Lieder für Tenor oder Sopran mit Pianoforte. Op. 131. 38. Sammlung. 16 Gr.

— — Lieder ohne Worte. Für Pianoforte arr. Heft 4. 12 Gr.

Der Musik-Verein in Mannheim zeigt hierdurch an, dass von den in Folge seines Ausschreibens vom Juni 1837 in der bestimmten Zeit eingekommenen

193 Preisbewerbungen des Liedes

„In die Ferne"

nachbenannte durch die Stimmenmehrheit der HH. Preisrichter gekrönt worden, und zwar mit dem ersten Preis die Komposition des Herrn Julius Otto, Musikdirektor und Kantor in Dresden; Motto: „Kunst das Leben, heiter die Kunst" (Einlauf-No. 164); mit dem zweiten Preis die Komposition des Herrn Vincenz Lachner, Hofkapellmeister in Mannheim; Motto: „Wie schwach der Hoffnung Schein!" (Fidelio. - Einlauf-No. 139.)

Das, nach der verflossenen Preisbewerbungs-Zeit ernannten fünf Preis-Richter waren: Herr Direktor Dr. G. W. Fink in Leipzig, Herr Hofkapellmeister Franz Lachner in München, Herr Hofkapellmeister P. Lindpaintner in Stuttgart, Herr Xaver Schnyder von Wartensee in Frankfurt a. M., und Herr Hofkapellmeister J. Strauss in Karlsruhe.

Da aber bei der von denselben abgegebenen Entscheidung sich keine Stimmenmehrheit ergab, so haben wir die Auswahlen derselben, mit ihrer eingeholten Zustimmung, an die Herren Hofkapellmeister L. Spohr in Kassel, Hofkapellmeister C. G. Reissiger in Dresden und Geheimen Rath und Oberhofmeister Herrn von Miltitz daselbst zur Abstimmung gesendet, nach welcher obengedachten Resultat uns heute bekannt worden ist.

Die Herausgabe der beiden gekrönten Kompositionen bethätigt nun Herr B. F. Heckel dahier, und sie werden demnächst an die Herren Subscribenten versendet werden.

Mit dieser Anzeige verbinden wir zugleich den öffentlichen Dank für die gefällige Bereitwilligkeit, womit die HH. Preis-Richter dieses schwierige Amt, um der Sache Willen, freundlichst übernommen und ausgeführt haben, und erklären uns denselben hierwegen stetshin verpflichtet.

An sämmtliche HH. Preisbewerber stellen wir die angelegentliche Bitte, uns ihre eingesandten Kompositionen zum Aufstellen in der Vereins-Bibliothek, als eine höchst interessante Manuscripten-Sammlung und Zierde derselben, überlassen, welche daher nicht zurückfordern und uns durch Buchhandel Gelegenheit — unter Angabe ihres Motto's oder Aufschriftzeichens gefällig wissen lassen zu wollen, ob sie eigenhändige oder abschriftliche Bemerkungen eingesendet haben, und ob wir ihre Namenszettel öffnen dürfen oder zurückbehalten sollen, um darnach jene zu beurkunden oder als von ungenannten Verfassern zu bezeichnen.

Ohne besondere Erlaubniss werden wir keine Zettel öffnen, sie vielmehr unversehrt und treulich fortan aufbewahren.

Schliessend danken wir noch für die geneigte Theilnahme, welche diesem Unternehmen im Interesse der Musik zu Theil geworden ist, verbindlichst.

Mannheim, den 4. September 1838.

Der Vereins-Vorstand.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Oktober. № 41. 1838.

Die neu-romantische Schule

ist nun so oft in die Federn gelaufen, dass der Name beinahe einen gewissen Klang gewonnen hat. Für und wider ist bereits manche Deklamazion erlassen worden: ob aber der Sache selbst ein gesunder Begriff zum Grunde liegt, das ist die Frage; denn eben wo Begriffe fehlen, da stellt ein Wort zu rechter Zeit sich ein. Was für einen Begriff will man aber von einem Dinge haben, das gar nicht vorhanden ist? Oder weiss uns Jemand zu sagen, wer sich zum Pythagoras der Neuromantiker erhob und wo er seine Mysterien eröffnete? wo die Eingeweiheten ihre Lehrjahre standen und welche Grundsätze positiver Art sie auszeichnen? — Wollte man etwa Beethoven als Oberhaupt dieser sogenannten Schule angeben, wie man es gern thut: so wäre der Stammvater freilich angesehen und wichtig genug, und seine Kinder könnten sich etwas auf ihn einbilden. Allein Beethoven ist nichts weniger als ein Schulvorsteher; er ist Dichter, der die Welt ergötzt durch geniale Schöpfungen, welche die Kunst in einem neuen Glanze verherrlichen. Lehren diese Werke durch Macht des Eindrucks und durch Betrachtung derselben: so lehren sie *Alle* ohne Unterschied, so viele deren sind, die ihm huldigen und ihn gross nennen. Wer gehört denn nicht darunter? Und so ist er denn durch Aufschwung seiner Dichtererzeugnisse und durch sein Vorbild Lehrer der Welt, namentlich der verständigen, nicht aber vorzugsweise der Neuromantiker. Von besondern Lehrsätzen derselben hat bis jetzt noch gar nichts sich vernehmen lassen: im Gegentheil ist es das Niederreissen aller Lehrsätze, nämlich mit dem Munde und in gedruckten Redensarten, wodurch man sich nebelnd und schwebelnd geltend zu machen sucht. Die Willkür ist ihre Angebetete. Diese bildet aber wohl Schwarmgeister und Rameraderien, nur keine Schulen, deren Gegenfüssler sie sind. Was ist also die musikalisch neuromantische Schule? Nichts anderes als ein leerer Ausdruck, der bereits zu einem Spitznamen geworden ist, dem Unordnung, Ueberspannung und Würgerei anklebt, als seien sie ihre Base, Schwester und Mutter. Und so ist es denn auch hier die Erfahrung, die Sterbliche richtet. Was wird aber des Schreibers Erfahrung sein? Die Zeit bringt Erfahrung und bewährt Alles, was Recht oder Unrecht ist. Was Etlichen in der Gegenwart gelüstet, hat nicht das Geringste zu bedeuten, es wäre denn, man brächte gründliche Gegenbeweise, worüber wir uns freuen würden.

Gibt es also nach unserer Ueberzeugung in der That gar keine musikalisch neuromantische Schule, so gibt es doch *Neuromantiker*, die in einer vielbewegten, zum Theil übersättigten Zeit neue Richtungen in Kunst und Wissenschaft zu suchen aufgeregt wurden. Und diese verdammen wir nicht. Die Kunst muss vorwärts streben, wie die Wissenschaft, muss neue Wege suchen, wobei es freilich mehr Abwege, als fördernde gibt. Dabei muss die Individualität eines jeden beachtet und geschont werden. Die Kunst darf die Freiheit so wenig verlieren, als das Leben überhaupt: nur dass sie recht verstanden werde, soll sie gewünschtes Gedeihen bringen. Ein gewisses Behagen darf der Kunst nicht mangeln, wenn nicht mehr in ihr verloren, als gewonnen werden soll. Steht ferner in der Kunst, wie anerkannt, das Gefühl über der Idee, so kann sie auch nicht so Bestimmtes haben, als die Wissenschaft. Je mehr man nun das Gefühl in der Kunst obenan setzt, wie das jetzt in der Regel geschieht, desto mehr hat man Ursache, das Individuelle eines jeden zu schonen und gelten zu lassen, weil das Gefühl höchst verschieden ist und selbst das Entgegengesetzte in sich aufnehmen kann. Des Einen Wesen vermag etwas schön zu finden, was einem Andern hässlich erscheint. Ist nun das Gefühl das Höchste, so ist darüber gar nicht zu richten; Einer hat dann hierin so viel Recht, als der Andere. Wir glauben aber, dass das Gefühl auch in der Kunst durchaus nicht als das Höchste, nicht als gesetzgebende Macht gelten darf; auch hier muss diese Macht in objektive Erkenntniss gesetzt werden, zu welcher sich freilich nicht Alle emporschwingen können. Wer es nicht kann, hat auch nicht zu richten. So wäre denn auch in der Kunst der Begriff das Höchste oder mindestens ein Gefühl, das zur Vernunft gekommen ist, mit Vernunft bewährt, beglaubigt, begründet werden kann. Da wir hingegen am wenigsten in der Tonkunst bis auf die letzten Gründe der Erscheinungen durchgedrungen sind, so muss es auch noch Dinge geben, die verschiedener Ansichten fähig und nicht allgemein giltig darstellbar sind. Was nun noch nicht mit einer nicht zu widerlegenden Begrifflichkeit bewiesen werden kann, das wäre demnach auch nicht zu richten und Zweck der Zukunft. Wie Vieles wird also jetzt harren müssen, nicht immer darum, weil es nicht erörtert werden könnte, sondern hauptsächlich darum, weil die Wenigsten unserer Zeit zu auseinandergelegten Beweisführungen über Kunstgegenstände Lust haben; es wird ihnen Alles gleich zu lang.

zu schwer, unbequem, ermüdend und deshalb — langweilig. Man will nichts von der Kunst, als Erholung, Ergötzung, die des Nachdenkens nicht nöthig zu haben wähnt. Steht es so, so sollte auch Einer den Andern gewähren lassen, denn es hat ohne erkannte Begründung Einer so viel Recht als der Andere, das heisst keins. Nun strebt aber doch Jeder nach Anerkennung, muss sich also bemühen, so viele Leute als möglich auf seine Seite zu ziehen. Geht es nicht durch Wahrheit — diese braucht Gedanken, aber keine Flucht vor Begründung — so bleibt nichts anderes übrig, als List und Uebertäubung. Daraus kann nichts folgen, als Parteiung und Sektirerei, die aus diesem Grunde auch jetzt an der Tagesordnung sind. Wie kann man sich wundern, dass unter solchen Umständen in jeder Sekte der seligmachende Glaube und Hass und Verfolgung gegen alle Andersgesinnten lebt? Sind doch die Andern Ketzer und weiss Niemand warum. Jeder will frei sein und will doch auch jeder den andern zwingen, dass er sein Diener ist. Dabei wird nicht viel Gutes herauskommen.

Wie sehr das Gefühl im Stande ist, gerade das Entgegengesetzte in sich aufzunehmen und von beiden Parteien es für das allein Rechte auszugeben, das beweist sich auffallend an einem der vorzüglichsten unter den Neuromantikern, an

Fr. Chopin.

Es gibt eine Partei, die in Vergnügen schwelgt, schwimmt ihr Gefühl in den mondbeglänzten Wogen seines Tonmeeres; das Höchste und Tiefste, was die Zeit im Reiche unserer Tonkunst hervorgebracht, empfinden sie im Murmeln und Brausen seiner Tonwellen. Andere dagegen, und nicht ungebildete, fühlen sich davon zurückgestossen, und meinen noch billig zu sein, wenn sie es wüst und graus nennen. Dass möchte sein, wenn man nur nicht in heftigere Uebertreibungen geriethe, sobald man sein Gefühl gegen ein widerstrebendes zu rechtfertigen unternimmt. Man vertheidigt, was man nicht verantworten kann, und greift in's Ungemessene. Auf diese Art geschieht Manches, was uns nicht fördert und was uns unsere Nachkommen nicht verdanken werden. Die Leidenschaft liebt es, sich in Extremen zu bewegen, und überspringt von beiden Seiten die Gefilde der Glückseligkeit, die eine Genossin nachdenklicher und wohlwollender Gemüthlichkeit ist. Beide Theile überspannen sich selbst, indem sie ungerechter Weise verlangen, es sollen alle Menschen empfinden wie sie, wenn sie ihnen ihren Antheil schenken sollen. — Hätte man Geduld und wäre man in solchen Stimmungen oder Verstimmungen gewilligt, auf Gründe und Auseinandersetzung zu hören: so wäre es wohl an der Zeit, ausführlich über Wesen und Einfluss der Neuromantiker zu sprechen. Vor der Hand über Chopin und seine Tonwerke nur so viel: Der Mann bleibt bei allem Widersprechenden, was von ihm gesagt wird, immerhin eine sehr anziehende Individualität, die in und aus der Zeit geschärft und zugespitzt wurde. Seine Anlagen sind bedeutend, seine Bildung hat sich im Lande des Gefühlsmystizismus, von unerkannter Schönheit umstrickt, fesseln lassen. Diesem unerkannten, von eigener Phantasie verschönten Wesen huldigt er bis zur Krankheit, gibt aber immer sein Streben, seine das Licht der Dämmerung liebende Eigenthümlichkeit. Hierin bleibt er sich treu, und das ist es, was ihn in seinen Erzeugnissen menschlich anziehend macht, auch da noch, wo er zu sehr in Schatten und Nebeln wandelt. Ganz anders verhält es sich mit seinen Nachahmern, die unausstehlich sind, weil sie einem Traume nachjagen, den sie nicht träumen. — In Chopin's Tönen soll man still den Morgentraum der Zeit anhören und daraus ahnen lernen, wie das Kind des Morgens sein und werden würde, wenn es die Augen aufthäte und im neuen Lichte wandelte. Auch sollte man den Spieler von dem Komponisten trennen und dem ersten, auch selbst wenn der Traum nicht gefiele, danken, sobald er, wie er soll, das vorgezeichnete Bild treu und schön ausgeführt hätte. Auf solche Art versuche man nun ohne Vorurtheil folgende Werke, in denen man zuversichtlich finden wird, dass er seinem Standpunkte treu bleibt:

1) *Impromptu pour le Pianoforte.* Oeuv. 29. Pr. 12 Gr.
2) *IV Mazurka's.* Oeuv. 30. Preis 20 Gr.
3) *Scherzo.* Oeuv. 31. Preis 1 Thlr. 4 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das Impromptu liegt seiner Eigenthümlichkeit am nächsten und zeichnet sich durch ein Intermezzo aus. Der Vortrag muss graziös und pikant sein. Die Mazurken sind national und so eigen, dass der Verfasser gar nicht zu verkennen ist. Dennoch sind sie nicht so dissonirend, als die früheren. Die zweite ist noch einnehmender, als die erste; die dritte ist die originellste unter allen; die vierte ist sehr träumend und phantastisch tändelnd, unstät und in trüber Tiefe. Sie ist daher auch die längste; das Bild könnte sich sonst nicht gestalten. Das Scherzo ist das wichtigste Stück unter diesen Nummern. An Originalität fehlt es nicht. Trotz dem ist es melodiöser, als mancher seiner frühern Sätze. Ohne Einmischung des Pikanten und Bravourmächtigen würde Chopin nicht minder aus seinem Gleise treten, als wenn er aufhören wollte, seine Durchgänge, Verdoppelungen und das seltsam Deklamirte zu geben, wodurch hauptsächlich das wunderlich Frappante seiner Dämmergebilde erzielt wird. Wer sich in ihn und seine Weise zu finden weiss, wird es bald unter den Mannes vorzügliche Stücke zählen.

G. W. Fink.

Choral-Melodieen für das Mühlhäuser Gesangbuch

zum Gebrauch in Schulen, in Kirchen und bei der häuslichen Andacht, herausgegeben von *Benj. Frdr. Beutler* und *Ge. Christoph Hildebrand.* Mühlhausen, bei Frdr. Heinrichshofen. 1834. (in 8.)

Das in vielfacher Rücksicht zweckmässig eingerichtete und empfehlenswerthe Buch, 22 Seiten Text, 72 Seiten Melodieen, 25 Seiten doppeltes Register und 8 Seiten kurze Lebensangaben der Melodieenverfasser ent-

manchen Kirchen nöthig ist, wiederherzustellen, muss der Wunsch aller aufgeklärten Religionsverehrer seyn. Dieser Wunsch kann nicht besser erfüllt werden, als durch gute Muster einer zweckmässigen Behandlung dieses erhabenen Gesanges, für diejenigen Organisten, die nicht genug Kenntnisse und Fähigkeiten zu der, in der That nicht leichten Kunst, besitzen, den Choral-Gesang vierstimmig rein zu spielen, und durch angemessene Vorspiele einzuleiten.

Das berühmte Organist, Herr Kittel in Erfurt, der einzige noch lebende Schüler des grossen Sebastian Bach, hat während seines Aufenthalts in Altona, ein solches Meisterwerk, zwar eigentlich für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen ausgearbeitet, dennoch aber auch ohne solche Einrichtung gegeben, dass es, von allen Organisten mit Nutzen gebraucht werden kann, weil es, ausser verschiedenen neuen, fast alle bekannte ältere Kirchenmelodien in sich fasst.

Es enthält beynahe 200, nicht allein beziffarte, sondern auch zum Nutzen derjenigen, die mit dem Vortrage einer reinen Harmonie noch blossen Ziffern nicht vertraut genug sind, und zum Gebrauch der Singeschulen, vierstimmig ausgesetzte Choral-Melodien, nebst eben so vielen kleinen Vorspielen, die sich durch die darin wahrzunehmende Kunst des Kontrapunktes sowohl, als durch ihre geistvolle und herzerhebende, der im Choralgesange herrschenden Empfindung ganz eigentlich sich anschmiegende Melodie, den Kenners und Liebhabern sehr empfohlen werden.

Dieses, selbst für diejenigen, die die Kunst des reinen Satzes gründlich erlernen wollen, sehr belehrende Werk, wird jetzt für meinen Verlag in der Breitkopf- und Härtelschen Druckerey in Leipzig, gedruckt, und an dem Accessus desselben wird nichts gespart werden, was ihm zur Empfehlung dienen könnte.

Um dieses Meisterwerk so wohlfeil als möglich zu liefern, und mich zum Theil für meine beträchtlichen Kosten zu sichern, schlage ich den Weg der Pränumeration ein, und bitte es bis zu Ende des Januars 1803 für den Pränumerationspreis von 3 Thlr. 8 Gr. Sächs. (oder 9 Mk. Schl. Holstein. Courant oder 5 Fl. Reichsgeld) an. Subscription ohne wirkliche Vorauszahlung wird nicht angenommen. Alle Buch- und Musikhandlungen werden ersucht, gegen billige Provision Pränumeration übernehmen. Pränumerations-Sammler, welche sich direkt an mich oder an die Herren Breitkopf und Härtel wenden, erhalten das sechste Exemplar frey.

Nach Verlauf der Pränumerationszeit wird ein Verzeichnis der Pränumeranten ausgeliefert, und nachher kein Exemplar unter 5 Rthlr. abgelassen.

Das Ganze wird zwischen 60 und 60 Bogen in grossem Format halten, und schon zu Anfang des Septembers d. J. ausgegeben werden.

Leipzig, in der Ostermesse 1802.

Johann Friedrich Hammerich,
Buchhändler in Altona bey Hamburg.

Neue Musikalien, vom verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Steibelt, D., La grande Marche de Bonaparte en Italie p. l. Pianof. av. acc. de Tamburin. 12 Gr.
— — Ouverture Turque p. l. Pianoforte, Violon et Vlle. 1 Thlr.
Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 25. 2 Thlr. 6 Gr.
Hermann, 9me Pot-Pourri pour le Pianof. 18 Gr.
Haydn, J., Sinfonie concertante arr. p. le Clavecin av. acc. de Fl., Viol. et B. ad lib. par Lachnith. 1 Thlr. 12 Gr.
Clementi, M., 3 Sonates pour le Pianof. avec Fl. ou Viol. & B. Op. 32. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3 Sonates p. do. Op. 33. 2 Thlr.
— — 3 Sonates p. l. Pianof. Op. 34. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 3 Sonates p. l. Pianof. (la dernière av. Viol. ou Fl. et B.) Op. 35. 2 Thlr. 6 Gr.
— — 2 Caprices pour le Pianof. Op. 36. 1 Thlr. 12 Gr.
Mozart, W. A., Seelenmesse (Requiem), im Klavierauszuge. 2 Thlr. 8 Gr.
— — Quintette pour le Cor, Viol., 2 Violes et Vlle. Op. 109. 19 Gr.
Haydn, J., 3 Duos faciles et progressives p. 2 Violons. Op. 99. 1 Thlr.
Stolefeld, A. L., 3 Airs variés p. 2 Cors. Op. 23. 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

haltend, ist uns erst vor einigen Monaten zur Anzeige eingehändigt worden. Unterdessen ist der erstgenannte Herausgeber, Subrektor, Musikdir. und Organist an der Hauptkirche B. V. Mariae zu Mühlhausen verstorben, was unsern Lesern bekannt ist (s. 1837, S. 837). Die Vorrede der beiden Herausgeber rühmt den ausgezeichneten Kirchengesang ihrer Stadt, der einen Beweis von einem kirchlichen Sinne der Bewohner und von eifriger Bemühung der dafür Angestellten ablegt. Von den Männern, die sich um Einführung, Erhaltung und Verschönerung des Kirchengesanges besonders verdient gemacht haben, wird gesprochen, so weit die Nachrichten reichen. Als Begründer des dasigen Kirchengesanges wird *Joachim von Burck* genennt. Zur Berichtigung des Stuttgarter Universal-Lexikons, das den Art. über diesen Mann aus *Gerbers* n. Lex., nur mit sehr abgekürzter Angabe seiner Kompositionen, entlehnte, nennen wir sein Geburtsjahr 1546, seine vermuthliche Anstellungszeit als erster lutherischer Kantor und Organist an der Mühlhäuser Hauptkirche Divi Blasii 1569, und sein Todesjahr 1610. Der dortige Singchor, den er ohne Zweifel gründete, besteht daselbst noch; nirgends hatte man ihn eingehen lassen sollen. Am wenigsten hätte in dem Stuttgarter Lexikon die Mühlhäuser bei Joh. Stange 1626 wieder gedruckte Gesammtausgabe der *Odarum sacrarum M. Lud. Helmboldii*, welche 6 früher schon einzeln bekannt gemachte Werke enthält, unter diesen die *Crepundia sacra*, gemeinschaftlich mit seines Freundes Joh. Eccard's Kompositionen, ohne Anführung bleiben sollen. Von Joachim B. werden hier 6 Choralmelodieen mitgetheilt, unter welchen: „Herr, ich habe missgehandelt" u. s. w., „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig" u. s. w., „Nun lasst uns Gott dem Herrn"; von *Joh. Eccard* 2, wozu in diesem Gesangbuche neue Texte geliefert worden sind. — Von seinen (B.'s) Nachfolgern fehlen die Nachrichten bis 1749, von wo an bis 1773 sich *Joh. Rudolph Ahle* wichtig machte. Unter den 29 Melodieen, die noch jetzt in den dortigen Kirchen gesungen werden, zeichnen sich besonders seine sogenannten *Festarien* aus, von denen ein schönes Beispiel abgedruckt worden ist. (Man warnt vor der Umänderung von Umbreit.) Selbst als Dichter geistlicher Lieder war er beliebt. Das Tischlied: „Lasset uns den Herrn preisen" ist dem Texte und der Melodie nach von ihm. Sein gelehrter und kunsterfahrener Sohn und Nachfolger im Amte, *Joh. Georg*, kais. gekrönter Poet und sehr fleissiger Mann, fuhr im Eifer seines Vaters fort; viel ist von ihm übrig, nur keine seiner Choralmelodieen. Sein Freund war *J. G. Neumark*, auch von hier gebürtig. Selbst *J. Seb. Bach* war 1607 bis 1608 Organist an der Blasiuskirche. An seine Stelle kam der Sohn des Eisenacher J. Christoph Bach, *Joh. Frdr.*, von 1709 — 1730 u. s. w. bis auf den letztgenannten Herausgeber.

Ueber die Organisten der zweiten Hauptkirche B. Mariae Virg. liessen sich weniger Nachrichten auffinden. Im Allgemeinen und für dasselbe heben wir heraus den von seinem Vater J. Seb. Bach hieher empfohlenen *J. Gottfr. Bernh.* von 1735 — 1737; den sehr geschickten Organisten *Adolph Gottfr. Bergmann*, von 1759 — 1807, daselbst geb. den 8. März 1740, Verfasser eines überaus fleissig und gründlich gearbeiteten Choralbuches (er fehlt im Stuttg. Lex. wie die folgenden). Nach ihm kam *J. Ge. Bernh. Beutler*, dort geb. den 17. Mai 1782, studirte zu Halle Theologie und wurde 1807 Konrektor und Organist in angestrengt nützlicher Thätigkeit für Verbesserung des Kirchengesanges; auch er wendete seinen Fleiss auf ein Choralbuch, es vielfach verbessernd. Ein herrschendes Nervenfieber jener Zeit raffte ihn am 14. April 1814 dahin. Ihm folgte der erstgenannte Verf., dessen Leben wir bekannt machten. — Ihnen standen nicht minder eifrige *Kantoren* zur Seite, was, wie das Nachste, im Buche nachgelesen werden mag. Seit 1819 setzte man es sich zum Ziele, mehr Einheit des Gesanges in den Kirchen zu bewirken. Darüber ist ausführlich berichtet, weil aus diesen Bemühungen das vorliegende Melodienbuch entstanden ist. Gleichheit in den Melodieen und Richtigkeit des Gesanges derselben sind überall wünschenswerthe und zu erstrebende Beförderungsmittel der Andacht. Wenn aber noch von den Gemeinden zur Verschönerung und Veredlung des Kirchengesanges verlangt wird, sie sollen nach Andeutung der Orgel bald stärker, bald schwächer, bald ganz sanft singen: so sind wir nicht für dergleichen Schönheiten beim Choralsingen der Gemeinde; es ist genug, wenn Niemand schreit und Jeder seine im Hause oder in der Schule wohl eingesungene Melodie richtig und anständig singt, voll von Andacht sich dem Inhalte des Liedes hingibt. Der Gemeindegesang muss nicht in's Zierliche und Aesthetische geschoben werden; dazu ist der Sängerchor. — Die Melodieen selbst sind mit Fleiss und Treue wiedergegeben, freilich zunächst für das Mühlhäuser Gesangbuch: man wird sie aber auch anderwärts, mindestens zu Vergleichungen, mit Vortheil benutzen. Im Anhange werden alphabetisch einige Choralbücher genannt, aus denen manche Melodieen gewählt worden sind, und kurze Lebensumrisse der Melodieenverfasser, zum Theil aus Frdr. Schneiders Choralbuche entlehnt. Da das Zweifelhafte mancher Angaben zugestanden wird und Untersuchungen über diesen Gegenstand weitaussichtig und für eigene Bücher sind: so kann es hier nicht unsere Aufgabe sein, bei einem, obwohl an sich wichtigen Gegenstande zu verweilen, der hier nur eine anspruchlose Zugabe zum nützlichen Ganzen bildet und auf berichtigende Untersuchung keine Rücksicht genommen hat.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs deutsche Lieder von Em. Geibel für tiefe und mittlere Singstimmen von C. Mosche. Op. 4. Zweite Lieferung. Lübeck, bei Hoffmann u. Raibel. Pr. 14 Gr.

Was der Komponist bis jetzt veröffentlichte, war empfehlenswerth; auch diese Lieder sind es. No. 1. „Schlummre," ganz einfach, wie die meisten, und innig. Wie wäre es, wenn man eine Wiederholung der letzten Zeile wegliesse? Es könnte auf doppelte Weise, nach unserm Gefühle zum Gewinne des Ganzen gesche-

ben. No. 2. „Spanisches Ständchen," nicht minder schön. No. 3. „Die 2 Könige," gut durchkomponirt mit veränderter Begleitung. No. 4. „Das süsse Wort" wird sehr gefallen, aber es ist doch äusserlicher, als die vorgenannten Lieder; die Wiederholungen der Textzeilen sind dem Komponisten doch zu stehend geworden, sie gehen am Ende einen zu gleichen Zuschnitt, was wir den kunstliebenden Tondichtern zum Bedenken anheim stellen; den Sängern und Hörern bringt es wohl selten einen Nachtheil, schon deshalb nicht, weil sie die verschiedenen Nummern nur in wenigen Fällen hintereinander vortragen werden. No. 5. „Frische Fahrt," schlicht und heiter. No. 6. „Der Knabe mit dem Wunderhorn," sehr fröhlich und lebhaft mit zugenehm schmückendem und doch nicht überladenem Akkompagnement. Die Ausgabe ist deutlich und schön.

1) *Drei Reiterlieder von W. Lampadius* — von *Jul. Becker.* Op. 5. Preis 12 Gr.
2) *Lieder von Jul. Becker.* Op. 6. Preis 14 Gr. Beide Hefte bei Jul. Wunder in Leipzig.
3) *Schiffslieder von Nic. Lenau* — von demselben. Op. 8. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 12 Gr.

Auch auf diesen jungen Komponisten haben wir unsere Leser durch sorgfältige Anzeigen aufmerksam gemacht und uns gefreut, dass mehre seiner Liederhefte Anklang gefunden haben. Die Reiterlieder sind einfach, auch in der etwas malenden Begleitung. Zweierlei herrscht in ihnen vor: der Wechsel von Dur und Moll und der harmonische Fortschritt, der, an sich trefflich und längst gebräuchlich, in einfachen Liedern nicht zu oft angebracht werden mag, seines Feierlichen wegen, was in solchen Gaben bei nicht ganz vorsichtigem und seltenen Gebrauche leicht einen Anstrich des Preziösen erhält:

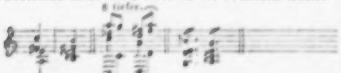

Im Rhythmischen sind die beiden letzten eigen und das der Dichtung nach improvisatorisch gehaltene „Serbische Reiterliedchen" hat dadurch nicht wenig gewonnen. Das letzte, „Reiters Abschied" ist zur grösseren Hälfte in $^{12}/_{8}$ Takt verzeichnet, also eine getriplete Zerlegung des $^{4}/_{4}$ Taktes, über dessen Wesen wir gesprochen haben. Hier wird man zur ersten Taktabtheilung 3 Gruppen, zur andern 2 zu rechnen, folglich den zweiten Hauptakzent des Taktes auf das 10. Achtel zu legen haben. Alle diese Lieder sind sentimental. — Das sechste Heft beginnt mit „Blumenlust" von Alex. Fischer, leicht spielend: „Mocht' nun ein Blümlein selber sein, und bin in's Gras gesunken." No. 2. „Der Wanderer," von Just. Wartenburg, schauderig entsagend im Texte, sanftmüthig träumend in zumuthiger, viel wiederholender Melodie, welche durch die Figur der ersten Triolen gegen die folgende gewöhnliche Sextolenfigur den ungestörten Fluss verliert, der uns hier mehr an der Stelle zu sein scheint. No. 3. „Lied auf der Wanderschaft," von A. v. Chamisso (vor Kurzem verstorben), wird seiner Einfachheit wegen Vielen zusagen. No. 5. „Tragische Geschichte" (vom Zopfe, der immer hinten hängt), bekanntlich oft komponirt, auch hier ansprechend; nur der zu lange Abschnitt vor dem Eintritte des Choralmässigen ist nicht pikant genug, die Abgemessenheit wirkt hier nicht das Rechte. No. 6. „Der Fischerknabe," von A. v. Platen, wird auch in dieser Weise zusagen. — Die Gedichte sind empfunden und zart trauernd gehalten, die Töne, meist in schauerigen Grundakkorden, als As, Des dur, Es moll, nur einmal bei stärkerem Rauschen in E moll düsternd. Auch hier, wie zuweilen im vorigen Hefte, tritt der oben bezeichnete Lieblingsübergang in der harmonischen Verwebung öfter hervor, für solche Tonbilder sehr passend. Ueberhaupt sind diese Schilflieder weich geschaffenen Seelen besonders zu empfehlen.

1) *Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme* — von *A. E. Marschner.* Op. 3. Preis 16 Gr.
2) *Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme.* Von demselben, Op. 4. Beide bei Jul. Wunder in Leipzig. Preis 12 Gr.

Niemand wird dem jungen Komponisten, den wir schon einführten, mit dem Kapellmeister H. Marschner verwechseln. Er singt im ersten Hefte frisch und natürlich, ohne alle Sucherei melodisch eingänglich in leichter Unspielung des Instruments zu geselligen Texten, die meist in volksthümlicher Weise von Liebe und Wein, als den beiden Hauptlebensartikeln, sich ergötzlich auszureden. Die Worte sind von W. Müller, W. Wackernagel, Ed. Wohlbrück, Tieck und Grünfeld. — Das folgende Heft ist nun, wie es die Stimme der Sänger, für welche es bestimmt ist, mit sich bringt, nicht blos zärtlicherer, sondern auch etwas geschmackterer Natur, ohne sich jedoch von der ihm gewohnten Frische des Ungesuchten, die nicht Wenigen wohlthut, zu weit zu entfernen. „Die Erinnerung" ist der ausgeführteste Gesang dieser Sammlung, in welchem wohl nur selten der männliche auf 2 Töne gezogene Ausgangsreim etwas unwillkommen auffallen möchte, weil diese Verziehung von der weichen Anmuth des Ganzen möglichst verhüllt erscheint. Auch das zweite Lied: „Lilchen, ihr plaudert so viel und so laut," ist recht anmuthig und gefällt uns mehr, als das dritte, das für den Taktwechsel des $^{6}/_{8}$ und $^{4}/_{4}$ zu kurz ist, als dass er nicht den meisten Hörern unmöthig vorkommen sollte. Schön ist wieder „Die Sehnsucht," von J. Schopenhauer, nicht minder „Frühlingsregen," von W. Müller. Auch das schlichte Schlusslied „Am Abend" wird wohlthun, wenn gleich der $^{3}/_{4}$ Takt hier nicht immer angemessen sein dürfte. Die Lieder sind zu empfehlen.

Nachricht.

Leipzig. Unsere regelmässigen Abonnement-Konzerte haben für dieses Halbjahr am 30. September im

Saale des Gewandhauses abermals einen sehr erfreulichen Anfang genommen. Die Hoferversammlung war so überaus zahlreich, wie in den letzten Jahren immer. Das Dirigentenamt hatte für dieses Mal unser Konzertmeister Herr David übernommen, da der Musikdirektor Herr Dr. Mendelssohn sich noch in guter Genesung von den Masern befindet. Die Ouverture zum Wasserträger machte erwünschten und geschickten Eindruck, was sich durch lebhafte Zeichen des Beifalls kund gab, der allen diesmaligen Leistungen zu Theil wurde. Mad. Bünau-Grahn erhielt gleich bei ihrem Auftreten deutliche Beweise, wie gern sie von uns gehört wird. Sie erfreute uns mit Rezitativ und Arie aus Mozart's Figaro: „Giunse alfin il momento," worauf Fraul. Melanie Lewy in einem Air varié für die Pedalharfe, mit Begleitung des Orchesters komponiert von Patrik-Aimes, wiederholte Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegte, die von der Versammlung mit gerechtem Antheil aufgenommen wurden. Der jüngerer Bruder, der 9jährige Waldhornvirtuos, Richard, welcher das von Med. Bünau gesungene Waldvogelein, von Lachner komponirt, begleitete, wurde ebenfalls gleich beim Auftreten freudig begrüsst. Der kunstbegabte Knabe ist in der That eine seltene und anziehende Erscheinung.

Ein neuer Pianofortespieler, Herr *C. N. Wyganski* aus Krakau (1811 dort geboren) liess sich in eigner Komposizion: Krakowiak, Fantaisie et Rondo mit Begleitung des Orchesters hören, zeigte sich als fertigen Klavierspieler, der die nazionalen Themen seiner Komposizion eigenthümlich und eindringlich schön zu markiren wusste und mit Beifall belohnt wurde. Da er gewohnt ist, auf einem schwereren pariser oder englischem Instrumente zu spielen, konnte ihm der Vortrag auf einem wiener freilich weniger bequem sein. Im zweiten Theile wurde Beethoven's D dur-Sinfonie so vorgetragen, dass der erste, zweite und letzte Satz lebhaft applaudirt wurden.

Am 2. d. gab Herr Prof. *E. C. Lewy* mit seinen 3 Kindern sein zweites Extrakonzert, das sehr besucht war. Alles, was geleistet wurde, nahm die zahlreiche Versammlung mit grosser Lebhaftigkeit auf. Die Damen Bünau und Schmidt unterstützten die Konzert gebende Familie mit ihrem wohlgefälligen Gesange und der von uns schon rühmlich genannte Guitarrist, Herr Eduard Pique, erwarb sich mit selbst komponirten und meisterlich ausgeführten Variazionen, vom Streichquartett begleitet, allgemeine Anerkennung seiner bedeutenden Fertigkeit. Jede Variazion, mit Ausnahme einer einzigen und gerade der eigenthümlichsten, wurde mit lautem Beifall ausgezeichnet. Im zweiten Theile spielte er seine Veränderungen auf der einzigen E-Saite, womit er sich nicht minder als in den vorhergegangenen im ersten Theile empfahl. Richard Lewy setzte die Hörer gleich anfangs durch ausserordentlichen Vortrag eines Solo für das chromatische Waldhorn in freudige Verwunderung, die in vielfachem Beifalle sich Luft machte. Im Divertissement für Horn und Pianoforte von Thalberg zeigte sich der Vater als einen vollendeten, seltenen Meister seines Instruments; sein Ton, stets gleich und schön, hat einen ganz eigenen, ueberschwänglichen Reiz, den die herrlich verbundenen Schattirungen besonders beseelen. Sein etwa 10jähriger Sohn Karl ist ein sehr fertiger und geschickter Pianist, der das Stück mit viel Bravour und Präzision durchführte. Eben solchen Antheil erhielt ein Trio für Violine, Waldhorn und Harfe von Meyseder, das vom Herrn Konzertmeister David, dem Komponisten und seiner Tochter Melanie vortrefflich gespielt und mit rauschendem Beifalle belohnt wurde. Die Künstlerfamilie beschloss auch diesmal ihr Konzert mit dem Quatuor concertant über die Romanze aus Joseph für 2 Waldhörner, Harfe und Pianoforte sehr ehrenvoll. Ihr Zusammenspiel beweist nicht nur sorgfältige Einübung, sondern einen wahrhaft musikalischen Geist, der in jedem Einzelnen lebt, so dass es eine Freude ist, sie zu hören.

Mancherlei.

La Figurante, ou l'Amour et la Danse. Vergl. S. 648. Ueber diese neue Oper ist in No. 34 der Gaz. mus. eine Beurtheilung erschienen, eine zweite in No. 35 der Revue musicale. Die Gaz. bemerkt, dass jetzt eine nicht unbeträchtliche Anzahl französischer Ideen spazieren wandern, wie im 17. Jahrhunderte. Haben die Franzosen keinen Esl, so haben sie doch wenigstens ihren Hermann, häufig wird der Bolero verbraucht und Fanny Elsler hat den Cachucha beliebt gemacht. Selbst Herr Scribe ist spanisch geworden durch seinen Dominonoir, seine Tausendlas und durch dieses neue pikante Sujet, das eine tugendreiche Tänzerin zur Grundlage hat. Aber die Oper hat unbestrittenen Erfolg gehabt. Die Musik wird ziemlich rein gewürdigt, nur etwas gequält, wie das jetzt „der junge Schule" macht, in welcher man auf Genie wartet. Eine Ouverture fehlt (also nach neuitalienischer Manier); die Tableaux sind hübsch und werden durch den frischen Gesang der Mad. Jenny Colon-Leplus verschönt. Das Orchester erdrückt zuweilen die Sänger (wie jetzt gewöhnlich). Dabei wird manches Musikstück matt gefunden neben manchem Gequälten. Endlich wird gesagt: Ist nun seine erste dramatische Arbeit ein Meisterschlag gewesen? Die Partitur ist achtungswerth, nur wenig inspirirt; keine musikalische Ausbreitung der Sätze, die Themen laufen neben einander ab, und die Instrumentazion ist lärmend. Man wünscht seinem Talente mehr Freiheit und Gewandtheit. — Die andere musikalische Zeitschrift nennt das Buch mit dem Modernsten Namen, fad und von der Sündfluth her datirend. Dennoch war der Erfolg glänzend, und Herr Carpentier wurde dreimal begrüsst. „Die Musik künftigt einen erfahrenen Komponisten an, der Imaginazion, Melodie und Wissenschaft hat." Den Mangel der Ouverture und Monotonie der Instrumentazion wirft man ihm vor. — In einem Briefe aus Paris heisst wie: Die Figurante hat als Stück gefallen; in der Musik zeigt sich nichts Durchschlagendes; sie wird kein Geld machen, und die nächste neue Oper wird sie in Vergessenheit bringen. — Ob diese Weissagung eintrifft, muss die Folge lehren.

Benvenuto Cellini, Opéra en deux Actes, Paroles de M. M. *Léon de Wailly* et *Aug. Barbier*, Musique de M. *Hector Berlioz*. Ueber diese neue Oper ist in Paris noch mehr verhandelt, ja lebhaft gestritten worden, nicht über den Text, sondern über die Musik derselben. Alle Nachrichten kommen darin überein, dass sie in der ersten Vorstellung übel aufgenommen wurde; bei der zweiten und dritten ging es besser. In No. 37 der Gaz. music. liest man eine saleune Vertheidigung der Musik dieser Oper. Man macht darauf aufmerksam, dass Herr Berlioz unter Reicha studirte, von Lesueur in die Geheimnisse der Kunst eingeweiht wurde und seiner Eigenthümlichkeit Alles zum Opfer brachte. Man hofft daher, das Publikum werde ihn und seine Töne verstehen lernen wollen, nennt das Werk ein von originellen Gedanken durchdrungenes, von ernster Form, kolorirtem und warmen Styl u. dergl. Endlich sucht man zu widerlegen, was mehre Gegner dieses Styles Herrn Berlioz vorgeworfen haben. Das Buch hingegen findet auch hier keine Gnade, wie überall. — In der France musicale No. 38 wird ebenfalls den Längen und Buffonerien des Buches die grösste Schuld beigemessen, dass man in der ersten Darstellung gemurrt und gelärmt hat. In Frankreich, heisst es, ist es nur erlaubt, Buffon zu sein, wenn man heiter und geistreich ist. Das Buch aber überschreitet nach allgemeiner Aussage alle Grenzen. Bei der zweiten Vorstellung war es umgearbeitet worden. Man hat nun applaudirt, was Herr Berlioz mit manchem Schmerz erkaufen musste. Die Komposizion hat enthusiastische Freunde und dergleichen Gegner; dennoch billigen die Ersten nicht Alles, so wie die Andern nicht Alles verdammen. Nur Manches in der Musik hat man verstanden, Vieles nicht. Die Manier ist neu; sie kann also nach einigen Vorstellungen nicht beurtheilt werden; „sie muss zehn erste Vorstellungen haben." Herr B., heisst es, will nicht allein den Rhythmus entthronen, sondern auch den Takt. Der Rhythmus soll seinem Belieben unterthänig sein, und die guten und schlechten Taktheile sollen ihr Recht verlieren, um eine melodische Revolazion hervorzubringen. Seine Musikphrasen richten sich also nicht nach den Gesetzen des Rhythmus, noch nach den Betonungen des Taktes. Das gibt freilich Getahr. Uebrigens ist das Blech nicht geschont. — Die Oper ist also ein Kind eigener Art und der Streit darüber natürlich. — Unsere brieflichen Aussagen gehen dahin: des Herrn Berlioz Werk hat einen traurigen Erfolg gehabt; die erste Vorstellung wurde ausgepfiffen, die zweite war besser und die dritte vollkommen gut: aber für die Zukunft ist es todt, weil das Gedicht gar zu schlecht ist. Viele Stellen, welche Lachen und Pfeifen zu gewaltsam erregten, hat man gestrichen. Die meisten musikalischen Schönheiten sind in den Ensemblestücken, nicht in den Arien, ausser in einigen, die Mad. Dorus, als Theresa, vortrefflich singt, und etwa noch Mad. Stolz, als Ascanio. Die Ouverture wird ziemlich allgemein schön gefunden. Niemand hat hier das Werk an sich gekauft: Herr Catelin u. Komp., wo die Autoren gewöhnlich an der Herausgabe Antheil haben, wird es drucken. — Es ist gut, dass es gedruckt wird; wir werden dann sehen, was Herr Berlioz beabsichtigt und worin das Wesentliche seiner vom Gewöhnlichen entfesselten Weise bestehe. Sollte vielleicht die Zeit gekommen sein, wo das Alterthümliche wieder jung würde und sich mit der Macht des Orchesters vermählte? —

Joh. Nepomuk Mälzel, geb. zu Regensburg den 15. August 1772, von seinem Vater, Orgelbauer und Mechaniker, zum Geschäft wie zur Musik frühzeitig angehalten, machte in beiden Fächern gute Fortschritte. Hauptsache blieb ihm die Mechanik, weshalb er sich 1792 nach Wien wendete, wo er durch sein Panharmonicon Aufmerksamkeit erregte; 1807 reiste er damit nach Paris, wo es bewundert und für 15,000 Thlr. verkauft wurde. Nachdem er ein neues der Art gebaut hatte, ernannte ihn der Kaiser von Oestreich zu seinem Hofmechaniker. 1815 trat er mit seinem *Metronom* hervor, der solches Glück machte, dass er 1816 eine Fabrik dafür einrichtete, später auch in Paris und London. Gehörte auch die Erfindung des Metronoms eigentlich dem zu Amsterdam sich aufhaltenden Mechaniker *Winkel*, so hat ihn M. doch zu seinem grossen Gewinne verbessert. 1826 begab er sich nach Boston, wo er abermals ein grosses Etablissement errichtete. M. kehrte nicht wieder nach Europa zurück. Auf einer Reise von Laguayra nach Philadelphia starb er Ende August d. J., ein sehr beträchtliches Vermögen hinterlassend, das gegen eine halbe Million Thlr. sich belaufen soll.

In *Züllichau* gab Herr *Hubert Ries*, königl. Konzertmeister aus Berlin, im Saale des Pädagogiums am 8. September ein Konzert, das aus der Nähe und Ferne zahlreich besucht war. So gross die Erwartungen waren, so vollkommen wurden sie befriedigt. „Die grosse Sicherheit und Reinheit seines Violinspiels nicht minder, als die ausgezeichnete Fertigkeit, mit welcher er die grossen Schwierigkeiten der gewählten Stücke überwand, und der wahrhaft ergreifende Ausdruck, den er in sein Spiel zu legen wusste, erwarben ihm den eben so ungetheilten, als wohlverdienten Beifall." Damit man die Einrichtung derartiger Konzerte kennen lernt, setzen wir das Programm her: Ouverture zur „weissen Dame"; Konzert für die Violine, komp. und vorgetragen vom Konzertgeber; das eigene Herz, für Tenor mit Cell und Pianoforte, komp. von Dotzauer, vorgetragen vom Stad. Herrn Ziegel, Herrn Premier-Lieut. v. Wussow und Herrn Musikdir. E. F. Gabler; Chor, mit Orchester, aus Weber's Euryanthe. Im zweiten Theile: Ouverture zur „Entführung" von Mozart; Adagio und Rondo für die Violine, komp. vom Konzertmeister David, vorgetragen vom Konzertgeber; das Lied vom Rond, für eine Tenorstimme und Männerchor von Franz Glaser; grosse Variazionen für die Violine von C. Lipinski, vorgetragen vom Konzertgeber. — Abweichend von der an andern Orten gewöhnlichen Zeit der Konzerte, hatte man den Anfang dieses auf „3½ Uhr Nachmittags" verlegt, was für manche Gegenden, besonders Festtags, nicht übel sein möchte.

An der Spitze des Italienischen Theaters zu Paris steht in diesem und dem nächsten Jahre Herr Viartot, von welchem man für die Kunst viel erwartet. — Neue Opern, die bald gegeben werden sollen, werden in Menge aufgezählt, etwa 17. Auch Herr Meyerbeer schreibt an einer neuen. Was sich auszeichnen wird, soll angezeigt werden.

Man sagt, Herr *de Bériot* stehe im Begriff, die Schwester seiner ersten Frau (der Malibran, von welcher die Gaz. mus. ein Bildniss lieferte), Pauline Garcia zu heirathen.

Es ist uns eine Rechtfertigung Mozart's wegen einer verdoppelten, angeblichen Sekunde, welche doch im Grunde die Dominante ist, eingesandt worden. Die von einigen Musikern anderwärts, nicht in unsern Blättern, angegriffene Stelle befindet sich in Mozart's Ouverture zum Don Juan. Es ist mehr als sonderbar, was man zuweilen jetzt erlebt! Während sehr viele der neuen Komponisten uns mit Akkordfolgen quälen, dass man nicht weiss, ob es gehauen oder gestochen ist; während Viele alle Regel mit Füssen treten und über Schulfuchserei witzeln, wenn einmal irgend Jemand sich der Todsünde schuldig macht, das Tollste nicht gleich in demüthigster Unterwürfigkeit höchst genial zu finden und gehorsamst zu bewundern: ist man zugleich so kühn, an Meisterwerken herumzustochern und sich an ein paar glücklich oder unglücklich ertappten Tönchen zum Ritter ohne Furcht und ohne Tadel schlagen zu wollen. In solchem Falle kehrt sich nun die Sache freilich ganz um; es ist dann keine Schulfuchserei mehr, sondern unbändige Gelehrsamkeit. — Wir danken dem Herrn Einsender für seinen guten Aufsatz: sind aber der Meinung, Mozart dürfe im Don Juan, sogar im Vergleiche mit den Neuen, seine Sache doch ziemlich passabel gemacht haben, wobei wir verbarren.

Abermals haben wir eine *Kirchweih-Kantate für Chor- und Solo-Stimmen mit Begleitung des Orchesters*, komponirt von *J. G. Heinrich*, Organisten zu Schwiebus, im Manuskripte kennen gelernt, die aller Aufmerksamkeit werth ist und dem der öffentlichen Musikwelt noch bis jetzt unbekannten Manne alle Ehre macht. Im Harmonischen und überhaupt im Kunstgerechten ist sie so gewandt, sicher und trefflich gehalten, dass der Komponist durchaus unter die Tüchtigen gezählt werden muss. Die Erfindung hat nichts von dem Gewaltsamen und Gequetschten, wohinein Manche der Ueberschwenglichen ein besonderes Ingenium setzen, vielmehr strebt sie nach Natürlichkeit und Schlichtheit, lässt Melodie und Harmonie im Bunde aus der Empfindung hervorgehen und schliesst sich etwa am Nächsten, jedoch ohne eigentliche Nachahmung, an Jos. Haydn's freundliche Schreibart. Den Stimmen ist nichts Opernmässiges oder sonst eine Aufgabe zugemuthet, die schwer zu lösen wäre. So verhält es sich auch mit der erfahren und sachgemäss behandelten Verschönerung durch das Orchester, das nur aus dem Streichquartette, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und einem Fagott besteht. Selbst die sehr gut gearbeitete, völlig klare und wirksame Schlussfuge hat keine grössere Instrumentenmasse in Bewegung gesetzt. Von Uebertäubung und Lärm ist also hier nicht die Rede; der Mann gehört nicht zu denen, die das stärkste Toben für höchsten Glanz und Effekt halten. — Wie viele wackere Künstler, die es nach bestem Gewissen redlich mit der Kunst meinen und etwas Tüchtiges gelernt haben, leben unter uns in stiller Verborgenheit! Nur neune man solche Erscheinungen, die nicht blos jetzt vorkommen, nicht Schicksals-Ironie: viel eher wäre es Geschmacks-Ironie, die sich das für Gutes und Rechtes stets empfängliche Publikum leicht und schnell abgewöhnen würde, wenn nur der Pomp nicht so viel Betäubendes und Verdutzendes in sich trüge, was Viele geltend zu erhalten vortheilhaft finden müssen. — Uns ist aber Herr J. G. Heinrich durch seine Arbeit bemerkenswerth geworden, und wir sind fast gewiss, dass der Mann, bei guter Beachtung und verdienter Förderung, der Kunst die besten Dienste leisten würde.

Eine andere Nachricht über die Bajaderen lautet: Yates, der Direktor des Londoner Theaters Adelphi, hat Herrn Tardivel die Vorstellungen der Bajaderen auf 14 Monate für 5000 Pf. Sterl. (125,000 Fr.) abgekauft und sich noch dazu anheischig gemacht, die Klausel des ersten Kontrakts zu übernehmen, welche den Unternehmer verpflichtet, die indischen Tänzerinnen nach Ablauf der festgesetzten Zeit wieder in ihr Vaterland und in ihre Pagode „Tiruvendi-Larham" zu bringen. Demnach werden sie Teutschland wohl schwerlich beglücken.

Als der Aufsatz über das *Männergesangfest zu Quedlinburg* unter der Presse war, erhielten wir, gleichfalls von geehrter Hand, einen zweiten, den wir nun freilich in seiner Ausdehnung nicht aufzunehmen im Stande sind. Man weiss schon aus früheren Verhandlungen, dass die Meinung über den Nutzen grosser Männergesangfeste getheilt ist; so auch in diesen beiden Aufsätzen. Das ist der Grund, warum der andere, der für solche Feste ist, die Mängel milder beurtheilt und das Gelungene mit mehr Liebe hervorhebt: im Ganzen widersprechen sie sich nicht geradezu, sobald nur der entgegengesetzte Standpunkt vor Augen behalten wird. So heisst es z. B. im zweiten Aufsatze: „Bei den Chören des höchst schwierigen Vokaloratoriums von Löwe war es in's Besondere erfreulich, dass von einer solchen Masse von Sängern, mit Ausnahme weniger Stellen, gar nicht detonirt wurde, was zum Theil durch die höchst zweckmässig angewandte, ja nothwendige Unterstützung durch Bratschen, Violoncellos und Kontrabässe verhindert wurde." Es wird also ein Detoniren an einigen Stellen nicht geläugnet. Auch darin sind beide einig, dass der neue Psalm von C. Erfurt, das erste grössere Werk dieses Mannes, den Preis des Tages davon trug, „wozu gewiss viel die höchst geschmackvolle Instrumentalbegleitung und des Komponisten seltener Melodieenreichthum beigetragen haben mag." Ferner: „Obgleich die

zweite Nummer, Basssolo mit Zwischenchor, viele Schönheiten enthält, so ist doch die Neigung des Komponisten zur Malerei, der er sich bisweilen überlässt, nicht ganz zu billigen, indem sie mit dem erhabenen und rein kirchlichen Karakter der vorigen Nummer zu sehr kontrastirt.“ Der folgende Chor wird wieder ausgezeichnet, so wie das Ganze allen Mannergesangvereinen mit Wärme empfohlen wird. — Die Partitur dieses Werkes (Manuskript) ist uns eingesendet worden und unsere Meinung darüber wird folgen.

Lorenzo da Ponte, der den Musikern sich als Verfasser mehrer berühmten Opernbücher merkwürdig machte, z. B. des „Figaro,“ des „Don Giovanni,“ „Matrimonio segreto,“ „der Danaiden“ u. s. w., dessen bunte Lebensschicksale, von ihm selbst beschrieben, anziehend und bekannt sind, ist zu Neu-York am 17. Aug. d. J. in seinem 90. Lebensjahre verstorben. Seine Vaterstadt Ceneda, damals zu Venedig gehörend, verliess er früh und wendete sich nach Venedig, wo er sich durch Schriften verdächtigte und flüchtig werden musste. In Wien ernannte ihn Joseph II. zu seinem Hofpoeten. Unter Leopold begab er sich nach London, um der italienischen Oper zu nützen, was weder hier noch in Holland einen glücklichen Erfolg hatte. Er reiste daher seiner Familie nach und gründete zu Neu-York ein ähnliches Etablissement, dem er, sich durch Unterricht in der italienischen Sprache forthelfend, 30 Jahre lang bis an seinen Tod vorstand. Aus einem, 2 Monate vor seinem Tode nach Paris geschriebenen Briefe theilen wir einen Auszug mit, der Manchem nützlich werden könnte. Der Greis schreibt: Ich kann es wohl begreifen, dass man in Frankreich höchst verwundert ist, mich noch unter den Lebenden zu sehen, denn was ich seit vielen Jahren gelitten habe und in Amerika noch leide, hätte mehr als einmal hingereicht, mich zu den verzweifelten Seelen des Tartarus zu schicken. Sagen Sie meinen Freunden, dass der Verfasser von 36 Dramen, der Dichter Josephs II, Salieri's, Martini's, Mozart's, nachdem er Amerika die italienische Sprache und Literatur gegeben, gegen 3000 Schüler gezogen, einen kostbaren Schatz von 25,000 Bänden in's Land gebracht, öffentliche und Privatbibliotheken gegründet, Professoren gebildet, ihrem Collegium 300 Bände klassischer Autoren gegeben und bis in sein Alter Alles, was er besass, angewandt hat, um ihnen ein Drama zu geben: nun verlassen, vernachlässigt und vergessen ist, als ob man nie von ihm sprechen gehört hätte, oder als ob er ein von den Galeeren entsprungener Heromtreiber wäre. Mehr will ich nicht sagen. Entschuldigen Sie, was die glühende Galle meines Zornes der Feder entschlüpfen liess. Ach, wenn das Schicksal mich nach Frankreich geführt hätte, anstatt mich nach Amerika zu verstossen, würde ich nicht fürchten müssen, nach meinem Tode den Hunden zur Nahrung zu dienen, weil es mir an dem mangelt, womit ich ein wenig Erde kaufen könnte, meine verkannten Knochen zu empfangen und zu bedecken. P. S. Haben Sie in irgend einem Winkel von Paris meine Opern gefunden? — Unterzeichnet: Lorenzo da Ponte.

Herr *August Pott*, Kapellmeister in Oldenburg, der als Violinvirtuos auf seiner Reise nicht nur in London, sondern auch in Wien und Prag ausserordentlichen Beifall erhielt, ist in Leipzig eingetroffen, um uns mit seiner Meisterschaft zu erfreuen. Man rühmt nicht allein geschmackvolle Bravour und schönen Ton, sondern auch seelenvollen Ausdruck. — Der Theatermusikdirektor, Herr *Ferd. Stegmayer*, hat von uns Abschied genommen.

Für die Orgel.

Toccata in Fismoll für Orgel oder Pianoforte von *J. Seb. Bach*. Berlin, bei Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Solche Ausgaben verdienen den Dank aller Künstler, der sich am Besten in Beachtung und Ankauf ausspricht. Man prüfe sich darin zu eigenem Gewinn. Eben so ist es mit folgendem Werke, das zuerst in Aug. Wilh. Bach's Orgelstücken für das Konzert mitgetheilt und hier besonders abgedruckt wurde:

Grosse Fuge für Orgel oder Pianoforte von *J. S. Bach*. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Sie gehört unter die besonders geehrten Fugen, die kein Tüchtiger entbehren mag.

Vorspiele zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, komponirt von *A. L. E. Trutschel*. 9e und 10e Werk, 1s und 2s Heft. Güstrow, bei Fr. Opitz. Preis jedes Heftes 6 gGr.

Beide Hefte enthalten 12 Vorspiele, sämmtlich kirchlich, nicht zu abweichend von Gewohnten der Form, doch immer selbstständig sowohl in guten Harmoniefolgen als in klaren und ansprechenden Melodieen, nicht zu lang noch zu viel Fertigkeit verlangend, selbst nicht in der wohl gefühlten Fuge. Der Verfasser ist Organist zu der St. Jacobi-Kirche in Rostock und hat sich durch diese Leistungen alle Orgelspieler von mässiger Gewandtheit verpflichtet. Seine Vorspiele sind sehr brauchbar.

1) *Neun Orgelstücke verschiedenen Charakters* von *Julius André*. 16s Werk. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 12 gGr.

2) *Drei Adagio's und zwei Trio's für Orgel*. Von demselben. 19s Werk. Ebendaselbst. Pr. 12 gGr.

Sind zu gebrauchen, wie die oben angegebenen, denen sie auch in der Art gleichen, ohne dass wir etwas Besonderes hervorzuheben wüssten. Das letzte Werkchen ist uns lieber, als das erste, das zwar Melodie und geschickte Haltung hat, doch nicht so viel eigene Frische als Op. 19. Es ist gut, dass wir in den letzten Jahren wieder gute Orgeltrio's von Verschiedenen erhalten haben, wozu diese auch gehören.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Oktober. № 42. 1838.

Uebersicht
der vom ersten Juni bis zum letzten September d. J. herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Sinfonien werden zwar in Teutschland viele geschrieben, nur nicht immer gedruckt. In diesen vier Monaten ist eine einzige von *Franz Lachner*, die sechste, in D dur, bei *Tobias Haslinger* in Wien gedruckt erschienen. Das Werk ist bereits S. 371 besprochen worden.

Ouvertüren 7; nämlich 4 Opern-Ouvertüren, zu Auber's Ambassadrice und Le Domino noir, zu Lortzing's Czaar und Zimmermann, endlich zu Taubert's Blaubart; für sich bestehende Ouvertüren: von *Louis Erck* (in F) Oeuv. 48; *P. Lintpaintner* Festouverture (in E) Op. 102; *C. G. Reissiger* zu dem Motto: Was mir wohl übrig bliebe, wenn alles von mir flieht? Es bleibet noch die Liebe und mit ihr manches Lied. Op. 128 (in F).

Eine *Concertante* für Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott mit Orchester, von *Frdr. Nohr*. Op. 10. — Dazu einige Hefte *Militärmusik*, z. B. von *Ernst Sachse*; das Uebrige besteht in Kleinigkeiten. Alles zusammengezählt 15 Nummern.

Für Violine mit Begleitung

zusammen 36 Nummern, Arrangirtes und Kleinigkeiten mitgerechnet. Das Wichtigste: Fortsetzung der neuen Quartausgabe der Violinschule von *Baillot*, 5s und 6s Heft; *Louis Maurer* 1s Konzert mit Pianoforte-Begleitung; *Hubert Ries* 1s Konzert mit Orchester oder Pianoforte, Op. 13; Quatuor von *Kalliwoda*, Op. 90; drittes Quintett von *H. W. Veit*, Op. 4; Etudes ou Caprices von *Kalliwoda*, Op. 87; III Duetti progressivi, Op. 18, von *Alexs. Rolla*; 50 petites Exercices, Op. 20, von *Ant. Rolla*; Duetten und Fantasien von *Mazas*; Variazionen und Rondo's von *de Beriot*, 3 Nummern; von *Ernst* 2, von *Kalliwoda* 4.

Für die *Bratsche* ist ein Werkchen von *F. Mazas* erschienen: Elégie mit Begleitung des Pianoforte, Op. 73.

Für Violoncelle

zusammen 10 Nummern, unter welchen die wichtigsten sind: von *Max Bohrer* Rondoletto av. Quatuor ou Pianoforte, Op. 22; von *Franchomme*: Solo av. Quatuor, Op. 9; *M. Gens*: 6 leichte Stücke in Form von Romanzen, mit Begleitung des Pianoforte; *F. A. Kummer*: 8 grosse Etüden, Op. 44 (besprochen in diesem Blatte); *Bernh. Romberg*, Pièce facile, 2. Lieferung, Op. 66, mit Quartett oder Pianoforte.

Für Blasinstrumente (ohne Harmoniemusik).

Rechnen wir die unter den Orchesterwerken angeführte Concertante für Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott, komponirt von *Nohr*, weg: so ist diesmal nur allein die *Flöte* mit 17 Nummern bedacht worden. Unter diesen haben wir heraus: von *H. Saussmann*, grosse Fantasie mit Pianoforte, Op. 28; und *Th. Böhm*: Variazionen mit Begleitung des Orchesters, Op. 20.

Für Guitarre

sind im Ganzen 7 Nummern erschienen, lauter Kleinigkeiten.

Für Harfe

wurden 3 gedruckt, davon 2 von dem bekannten *Bochsa*.

Für Pianoforte

gibt es immer die Fülle, wie natürlich. Welche Kluft vom Meister bis zum Anfänger! welche Menge der verschiedenartigsten Spieler und welche Mannigfaltigkeit des Geschmacks! Die *Pianoforte-Werke mit Begleitung* erreichen die Zahl 42. Darunter zeichnen sich manche neue Auflagen *Beethoven'scher Sonaten* mit Violinbegleitung aus, als Op. 5 und 30; ferner ist *Beethoven's* grand Quatuor, Op. 17, für Pianoforte und Violine arrangirt erschienen. Unter den Neuigkeiten heben wir aus: das zweite Konzert von *Fel. Mendelssohn*, Op. 40, was schon besprochen worden ist; das zweite Concertino mit Orchester oder Quartett von *J. Benedict*, Op. 29; und für nicht wenige Ausüber das zweite Trio (mit Violine und Vcello) von *Fr. Hünten*, Op. 91 — *Vierhändiges* ist auch sattsam arrangirt und komponirt worden; 55 Nummern sind für vier Monate nicht zu wenig. Die fortgesetzte Euterpe von *Ant. Diabelli* ist mit ihren 6 Heften für einen Artikel gerechnet worden. Die wichtigsten Ausgaben sind bereits angezeigt worden, eben so die vierhändig eingerichteten *Ouvertüren*, deren diesmal 9 vorkommen.

Die Zahl der *zweihändigen*, für das Pianoforte allein geschriebenen Werke in allerlei Form und Art übersteigt in der Regel alle andern Abtheilungen; mit Ausnahme der *Variazionen* (26), der *Ouvertüren* (12), und der *Tänze*, die mit 80 Heften vermehrt worden sind, erhielten wir noch einen Reichthum von 142 Ausgaben. — Darunter sind die oben mit Begleitung des Orchesters oder des Quartetts angeführten *Konzerte* mit begriffen und mehre neue Auflagen *Beethovenscher* Sonaten. Von *Frdr. Kalkbrenner* Op. 142; von *H. Herz* Op. 102; von *C. Czerny* bis auf Op. 516; von *Franz Liszt*: 3 Morceaux de Salon, Oeuv. 5; gr. Valse de Bravura, Oeuv. 6 (mehrfach gedruckt); Reminiscences de la Juive.

Fant. brill., Oeuv. 9, und Franz Schuberts Lieder für das Pianoforte bearbeitet, desgleichen Rossini's Soirées musicales. — *Moscheles* Studien, Op. 70. Heft 1, sind früher schon eingerechnet worden. Eine wiederholte Angabe eines und desselben Werkes, auch wohl einiger, die schon mehre Jahre ausgegeben wurden und keine neue Auflage erlitten, finden sich allerdings unter den Neuigkeiten. Einige Sonaten Beethovens sind von Moscheles metronomisirt worden, was sehr zweckmässig ist." Eben so lieb wird es einem nicht zu kleinen Theile der Pianofortespieler sein, dass die *Händel'sche* Fuge in E moll mit der Fingerbezeichnung J. N. Hummels von Tob. Haslinger herausgegeben wurde, wo auch *Dom. Scarlatti's* sämmtliche Werke für Pianoforte veröffentlicht werden. *Hummels* Anweisung zum Pianofortespiel ist in der neuen Auflage bis zum 9. Hefte vorgerückt. — *Simon Sechter* hat 12 kontrapunktische Studien, Op. 62, geliefert, und von *S. Thalberg* sind 12 neue Etüden, Op. 26, erschienen, die nächstens besprochen werden. — So ist dann abermals in diesen vier Monaten für Alles, was man wünschen mag, gut gesorgt worden, und nur die Marschliebhaber könnten sich vielleicht beschweren, dass man ihr Vergnügen blos mit 2 Heften bedacht habe. — Die ganze Summe der Pianoforte-Werke beläuft sich auf 366.

Die Orgel

hat 20 Werke, meist Werkchen, erhalten. Der 7. und letzte Jahrgang des Choralfreundes von *Rinck* nahm seinen Anfang, und die 3. Lieferung seines 120. Werkes: „Uebungen in kurzen Sätzen durch alle Tonarten und 24 fugirte Orgelstücke" ist ausgegeben worden. Der angehende Organist von *G. W. Körner* wurde bis zur 12. Lieferung fortgesetzt.

An Gesangwerken für die Kirche

erhielten wir 24 Nummern. Darunter ist die zweite Todtenmesse von *Cherubini*, die wir bereits besprochen haben, wozu wir bemerken, dass die von dem Verfasser selbst in den Druck gegebene Partitur in einigen Exemplaren noch für 10 Thlr. zu haben ist. *Fasch* sämmtliche Werke werden, wie wir wissen, fortgesetzt. Von *Fr. Danzi* erschienen neu aufgelegt mehre Sammlungen. Von *Fel. Mendelssohn* das achtstimmige Ave Maria, Chor mit Begleitung der Orgel, Op. 23. Für katholische Kirchen führen wir die Fortsetzung einer Sammlung mehrstimmiger Gesänge während der Wandlung in der heil. Messe an; sie enthält Gesänge von verschiedenen Komponisten in der 2. und 3. Lieferung.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Pianofortebegleitung zu allerlei geselligem Gebrauche, für Singakademien, Liedertafeln u. s. w. sind mit 31 Heften bereichert worden, wovon die vorzüglichsten unsern Lesern bereits angezeigt worden sind.

Operngesänge mit Pianoforte haben 26 Ausgaben gewonnen. Unter ihnen ist *Glucks* „Orpheus" von Neuem mit aufgeführt. Von vollständigen Opern im Klavierauszuge sind folgende erschienen, die italienischen bei Ricordi in Mailand:

C. Coccia: La Solitaria delle Asturie.

Gaet. Donizetti: Lucia di Lammermoor (schon in den früheren Berichten genannt). Von demselben: Roberto Devereux in 3 Akten.

S. Mercadante: il Giuramento in 3 Akten.

Al. Nini: Ida della Torre.

L. Ricci: le Nozze di Figaro.

N. Vaccaj: Marco Visconti, Dramma lirico.

Alle diese Opern sind in unsern italienischen und zum Theil auch in andern Nachrichten wiederholt beurtheilt worden. Ferner wurde neu aufgelegt *Mozart's* Don Juan (bei Challier in Berlin), und zum ersten Male herausgegeben:

Auber's schwarzer Domino, in 3 Akten, bei Schott.

Halévy's Guido und Ginevra, 5 Akte, bei Breitkopf und Härtel, welche Oper so eben zum Versenden fertig geworden ist.

An *Onslow's* „Guise" wird noch gearbeitet.

Eine eigene gemischte Art von Unterhaltungsgesängen für eine Singstimme mit Begleitung gewöhnlich zweier Instrumente, meist des Pianoforte's und Violoncello's oder des Waldhorns, zuweilen auch der Klarinette oder der Flöte, ist seit einiger Zeit mehr und mehr Mode geworden. In der letzten Uebersicht der neuen Ausgaben der ersten fünf Monate dieses Jahres zählten wir deren 7; in diesen vier Monaten sind 18 erschienen. Man verwendet sie öfter zu Auskilfen in Konzerten.

Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte verwehrten sich, rechnen wir die 2 Hefte mit Guitarrenbegleitung dazu, durch 140 neue Ausgaben. Das Beste dieses immer reichhaltigen Artikels liest man beurtheilt unter dem Titel: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Wir führen daher hier nichts weiter namentlich auf, als eine Sammlung von 52 französischen Romanzen: „La Romance. Journal de Musique (Leipzig, bei Hochhausen u. F., Preis 3 Thlr. 18 Gr.) für Liebhaber französischen Gesanges.

Theoretische Werke erhielten wir 7. Davon sind zu bemerken: *J. G. Albrechtsberger's* sämmtliche Schriften über Generalbass, Harmonielehre und Tonsetzkunst, herausgegeben von Ign. v. Seyfried in 3 Bänden, bei Tob. Haslinger. Ferner: B. Asioli, il Maestro di Composizione, ossia sequito Trattato d'Armonia. Opera posth. 2 Tomi. (Ricordi in Mailand.)

Geschichtliche Werke erschienen 2: *Fedr. Rochlitz*: Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der grössten für die Geschichte der Tonkunst wichtigen Meister u. s. w. 3r Theil, 2. Periode. — *Wegeler* und *Ries*: Biographische Notizen über Beethoven. — *G. W. Fink*: Wesen und Geschichte der Oper.

Von der Caecilia erschien das 78. Heft.

Die Summe aller in diesen vier Monaten gedruckten Werke, ohne die Zeitschriften, beträgt also

für das Orchester	15
— Violine	36
— Bratsche	1
— Violoncell	10
— Harfe	3
— Guitarre	7
— Flote	17
— Pianoforte zusammen	366
— Orgel	20

für Kirchengesang	24
— Oper	26
— mehrstimmigen Gesang	31
— einstimmigen Gesang	158
Theoretische Schriften	7
Geschichtliche Werke (mit der Caecilia)	4
	725 Werke.

Rechnen wir die in den ersten 5 Monaten d. J. herausgekommenen 1176 Werke mit der Summe dieser 4 Monate zusammen, so haben wir also in den verflossenen 9 Monaten d. J. 1901 neue Ausgaben erhalten.

Wesen und Geschichte der Oper.

Ein Handbuch für alle Freunde der Tonkunst von Gottfr. Wilh. Fink. Leipzig, bei Georg Wigand. 1838.

Wir können hier keine Beurtheilung, nur eine genaue Anzeige dieser Schrift beabsichtigen, welche sich zum Ziele gesetzt hat, Entstehung, Bildung und Ueberbildung des Opernwesens eben so bündig als deutlich, dem Thatbestande und der Wahrheit gemäss, nach selbständig gewonnenen Ansichten, wofür Zeugnisse und Beweise nicht fehlen, in einer Sprache darzustellen, die dem geschilderten Fortgange des unterhaltenden Spieles angemessen schien. Die Darstellungen sollten daher nicht durch überhäufte Zitate und schwerfällige Nebenuntersuchungsmassen gedrückt, vielmehr auch den Liebhabern nützlicher Unterhaltung zugänglich und möglichst angenehm gemacht werden, ohne nur im Geringsten Gründlichkeit und Gediegenheit irgend einer Art zu versäumen. Ist die Festhaltung des Letzten schlechthin nothwendig, so schien es uns eine leicht gefällige Rede gerade über ein einflussreiches Unterhaltungsspiel vielfach vernetzter Künste nicht minder. Ob die bezweckte Vereinigung des möglich Gründlichen mit dem leicht Unterhaltenden leicht und in wie weit dies erreicht worden sei, haben wir der Ueberzeugung des Publikums zu überlassen, sind aber sehr erfreut, von mehren Seiten her zu hören, dass viele Musiker und Musikliebhaber das Buch gern lesen; denn es ist an der Zeit, auch die Liebhaber der Tonkunst in das Interesse geschichtlicher Musikdarstellungen zu ziehen, wenn anders das unfehlbar Kunstförderude solcher und ähnlicher Behandlungen zunehmenden Antheil sich erwerben soll.' Erwiese sich dies bei diesem Werke nicht in der That, gewährte die Lesung desselben neben dem Gewinne der Thatsachen nicht auch zugleich freundliche Unterhaltung, so müsste der Unterzeichnete gestehen, dass er einen wichtigen Theil seines lebhaften Wunsches dabei nicht erreicht hätte.. Niemand wird es ihm daher hoffentlich als Anmassung auslegen, wenn er gerad und offenherzig nicht allein an Musiker, sondern auch an alle Liebhaber der Tonkunst die Bitte wagt, seinen Versuch für das Beste der Kunst zu versuchen und sich selbst zu überzeugen, ob sie an seinen Auseinandersetzungen Gefallen finden können oder nicht. Es ist ihm nach den bisherigen Ergebnissen eine grosse Freude, dass er gute Hoffnung für die Erfüllung seines Wunsches hegen kann.

Eine kurze Uebersicht des Inhaltes und des Ganges seiner Erörterungen ist unerlässlich. Die Einleitung sucht nicht nur die Nothwendigkeit eines Erholungsspieles nach vollbrachter Arbeit, sondern auch die Wichtigkeit eines den Sinnen willkommenen Genusses zu geistigen Veredlungen und für sie zu rechtfertigen, und zu zeigen, dass sich der Mensch zu keiner Zeit dieses freundlich aufmunternde Spiel der Sinne habe nehmen lassen. Das Wesentliche der Oper gehörte der Welt von je zu ihren Lieblingsunterhaltungen, wenn auch nicht gleich im ganzen Umfange, der überall nur nach und nach hervortritt. Wir setzen daher den Anfang des Singspieles in viel frühere Zeiten, als bisher gewöhnlich; setzen auch anfangs den Begriff der Oper nicht vollständig, noch weniger in philosophischen Tiefen auseinander, sondern ziehen es vor, es möge sich der Begriff an der Hand der Geschichte von selbst herausgestalten. Es wird daher S. 16 von der Jugend und dem Wachsthume der noch ungekannten Oper gehandelt, deren Geburt in fernere Zeiten fällt. Schon im Alterthume sahen wir sie als angenehmes Kind mit noch unentwickelten, aber schon sehr anmuthigen Fähigkeiten, noch ohne Namen und doch zur Lust der Menschen wandeln. Wie sich das Kind geberdete und wie es selbst den Christen sich angenehm zu machen wusste, wird sorgfältig und leicht fasslich vor Augen gebracht. An Kinderstreichen, die sich an den Ernst des Lebens hängen, fehlt es nicht im Geringsten. „Und so wachs denn auch die Oper aus der Wesenheit der menschlichen Natur wie ein Kind heran, das seine Wiegenzeiten und seine Gängeltage hat, bis zum Springinsfeld, der sich schon artig bilden wird, wenn erst die Flegeljahre recht vorüber sind.“ S. 69 wird darauf das frischere Aufblühen des Opernwesens noch vor der Zeit des bürgerlichen Namens gebührend beschrieben und die wachsende Liebe für Theater, so wie die Beschaffenheit derselben und die darauf überhand nehmende Last an Gesange thatsächlich nachgewiesen, wobei manches geschichtlich Irrige berichtigt wird. Für Prunk und Augenlust wird man dabei keine Kosten gespart sehen. Die Beispiele davon sind ergötzlich genug, auch dann, wenn sie sogar geistlicher Art sind. Endlich wurden vorzüglich die *Schäferspiele* Mode, die den Hofen so wohl gefielen, dass sie die beliebteste Erlustigung ausgezeichneter Festlichkeiten ausmachten, an denen jede mögliche Pracht zur Schau gestellt wurde; dieser Fürstenglanz erhob sie bedeutend in den Augen der Welt. Darin zeichnete sich der kunstliebende Hof zu *Florenz* besonders aus, nachdem die ausgewanderten Griechen daselbst überaus freundliche Aufnahme gefunden hatten. Die Vorliebe für griechische Wissenschaften half auch den musikalischen Theaterspielen wesentlich dadurch auf, dass die Gesellschaft des Grafen Giov. Bardi die altgriechische Musik, die jene alten Meisterwerkspiele verherrlicht haben sollte, wieder in's Leben zu rufen sich lebhaft bereiferte. Wie dieser Traum für das Aufblühen der Singspiele wirkte, ist von S. 83 an genau dargethan worden. Dies nannte man die neue Musik, die den Alleingesang mit Begleitung eines Instrumente oder einiger, der zwar Niemanden unbekannt sein konnte, aber von den Meistern der Kunst nicht angehörig gehalten wurde, zu hohem Ehren brachte. Welche Manner und welche ihrer Versuche hier wichtig werden, ist im Buche nach-

zuſehen. Waren es ſeit längerer Zeit bereits *fürſtliche Hochzeiten* geweſen, die ſolchen durch Muſik, Geſang und Tanz verſchönten Feſtſpielen Glanz verliehen hatten, ſo war es damals wieder im vorzüglichen Grade die Vermählung Heinrichs IV. von Frankreich mit der Mediceerin, welche die vielgepflegten Singſpiele in aller Mund und zu hohem Anſehn brachte. An den Namen „*Oper*“ war jedoch noch gar nicht gedacht worden: man nannte ſolche Spiele „*Tragedia per Musica.*“ Und ſo haben wir es denn hauptſächlich der Pracht der königlichen und grossherzoglichen Hochzeit zuzuſchreiben, daſs der Beginn der Oper gerade 1600 geſetzt und Peri's „Euridice“ gewöhnlich die erſte genannt wird, ſo wenig ſie es auch iſt. Das Weſen der damaligen Singſpiele wird man hoffentlich deutlich beſchrieben finden. Nach dieſen Erörterungen folgt S. 106 eine Beleuchtung des Werthes der verweltlichten Muſik jener Zeit namentlich durch Theaterwerke, worin gezeigt wird, daſs die veränderte Richtung des menſchlichen Weſens nicht in überhandnehmender Sittenloſigkeit, ſondern in ſelbſtändigerer Lebhaftigkeit in Wiedererlangung allgemein giltiger Menſchenrechte ihren geſunden Grund hatte, was nicht den ſtrengen Tadel verdient, den Manche gegen jenes Ringen nach höherer Selbſtändigkeit auszuſprechen kein Bedenken getragen haben. Das Bedeutende der Folgen jenes Strebens, das ſich in Wiſſenſchaft und Kunſt zu Tage förderte, ſpricht laut gegen das zu weit Getriebene jener Anklage. Die Verbreitung dieſer geſchilderten Art der Oper in Italien wird von S. 119 an mit der Ausführlichkeit verhandelt, die dieſem Gegenſtande gebührt. Montaverde's Leiſtungen und damals natürlich bekämpfte Wagniſſe belebten die Luſt an dieſen Hofergötzungen, deren Nachahmung die reichſten Städter ſich zur Ehre rechneten, welche von der Spekulazion Einzelner nun immer mehr auch dem Volke vorgeführt wurden. Von S. 129 an wird bewieſen, daſs das italieniſche Singſpiel von Opitz und Heinrich Schütz 1627, unter allen Ländern zuerſt nach Teutſchland verpflanzt wurde. Die Darlegung dieſes Ereigniſſes war um ſo wichtiger, je weniger es bisher als ein ſolches angeſehen, ja ſogar geleugnet wurde. Immer noch blieben in den italieniſchen Singdramen Glanz der Dekorazionen und eingemiſchter Tanz glücklicher begünſtigt, als Muſik und Poeſie, welche manche Verbeſſerung erfahren mussten. Dieſe Verbeſſerung und eine noch grössere Verbreitung des italieniſchen Singſpiels im Lande ſelbſt iſt von S. 138 an näher beleuchtet worden. Es ergibt ſich daraus, daſs die dramatiſche Muſik gerade von ſolchen Künſtlern im Hauptſächlichſten gefördert wurde, die keine weltlichen Theaterſtücke komponirten, was zu mancherlei nicht unwichtigen Bemerkungen Veranlaſſung gibt. Vorzüglich von 1640 an nahm der Theaterbau in Italien bedeutend überhand. Die Dilettanten und ihre Liebhabereien regten auch hierin mehr an, als man gewöhnlich bedenkt. Dazu kam der groſse Einfluſs des trefflichen *Giac. Carissimi*, deſſen Würdigung an ſich nicht mangeln durfte, am wenigſten, da er als Lehrer des *Alex. Scarlatti*, des Hauptförderers der italieniſchen Oper, noch mehr Bedeutung gewinnt. Weſen, Vergleich und Ineinandergreifen der vorzüglichſten Meiſter jener denkwürdigen Zeit muss im Buche ſelbſt nachgeleſen werden, da das darüber Geſagte ſchwerlich eines Auszuges fähig ſein dürfte. Das Steigen der verweltlichten Tonkunſt in Italien hatte nun auch das ſtolze, aber immer noch Muſik-arme Frankreich auf dieſen Reizvorzug Italiens aufmerkſam gemacht. Auf welche Weiſe und unter welchen Umſtänden Italiens Oper nach Frankreich und England wanderte, wird im nächſten Abſchnitte (S. 156—178) auseinandergeſetzt. Daſs dabei dem *J. Bapt. Lully* ein eigener Abſchnitt gewidmet werden mussle, kann man vorausſetzen. Was dabei Abweichendes von Andern vorkommt, iſt aus eigener Prüfung der Werke und aus ſelbſtändiger Ueberzeugung, wie hier ſtets, hervorgegangen, was in jedem Fall wünſchenswerther und förderlicher iſt, als ein leeres oder überſpanntes Nachſchreiben Anderer, was ſich ſeine Behauptungen durch dichtende Annahmen ſchafft und nur Nichtiges verbreitet. Das Eingreifen der franzöſiſchen Textverfaſſer zu den Singſpielen, die nun erſt immer verbreiteter den Namen „Opern“ (Werke) erhalten, macht eine übersichtliche Abhandlung über die Operntexte jener Zeit in Italien und Frankreich nothwendig (S. 179—191). Beiſpiele vom Dichter Quinault wurden nicht verabſäumt. S. 192—215 macht uns den Fortgang des Operнweſens in unſerm Vaterlande, dem in der Kunſt von unſern Fürſten nicht gefördertern, klar. Die Bürgerſchaft wird Pflegerin der Kunſt, und unter den namhaft gemachten Städten tritt besonders *Hamburg* hervor. Auch dieſer wichtige Abſchnitt für die Geſchichte der teutſchen Oper verträgt keinen Auszug, ausser der Bemerkung, daſs unter Vielen unſerm nicht genug geſchätzten *Reinh. Keyser* eine ausgezeichnete Beachtung nach Verdienſt gewidmet worden iſt. Daſs Männer wie Matthiſon, Händel, J. Adolph Haſſe u. ſ. w. dabei in gerechte Erwähnung kommen, iſt kaum zu bemerken. — Die *goldene Zeit der italieniſchen Oper* (S. 216—231) kann natürlich ihres Reichthums wegen, der nicht verringert, aber auch nicht in's Breite gelegt werden ſollte, gar keines Auszugs fähig ſein. Nur die Bemerkung wollen wir uns hier nicht entgehen laſſen, daſs Italien in ſeiner ſchönſten Epoche teutſche Meiſter nicht blos anerkannte, ſondern ſogar ſeinen Gerühmteſten an die Seite ſetzte. — In dieſer Glanzperiode Italiens war die äuſsere Einrichtung des Operнweſens manchen Veränderungen unterworfen worden; die Pracht der Dekorazionen musste dem koſtſpieligen Prunk der Kehlfertigkeit der Sänger weichen, welches Ereigniſs zugleich eine Verbeſſerung italieniſcher Operntexte nach ſich zog. Darüber wird S. 232—240 gehandelt, wobei nothwendig Apoſtolo Zeno und Metaſtaſio zur Sprache kommen. — Von jetzt an trennte ſich nun das teutſche Operнweſen von dem italieniſchen immer mehr. *Christoph Gluck's* Umwandlung der Oper (S. 241—250) brachte den erſten lebhaften Kampf der teutſchen und italieniſchen Richtung, der Gluckiſten und Picciniſten, wobei das edlere Streben nach Wahrheit und Karakter über das ſinnlich Reizende den Sieg des Rechts mehr in den Seelen als im Leben ſelbſt, dafür aber immer leuchtender davon tragen mussle. Die Geſchichte dieſer Trennung und der Einfluss Gluck's auf Frank-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Junius. Nº. 39. 1802.

MISCELLEN.

Ehrenrettung des berühmten Ritters Renaut Schatline de Cousy, Troubadours aus dem 12ten Jahrhundert gegen einige neuere wider ihn erhobene Vorwürfe und Beschuldigungen.

Renaut Schatline de Cousy, berühmt durch ritterliche Tapferkeit; weit mehr aber bekannt durch Fayels rasende Eifersucht u. s. w. verfertigte zur Zeit seiner Minne und Abentheuer mehrere Gedichte mit den dazu gehörigen Melodien, wovon einige bis auf uns gekommen sind.

Wenn die glühenden Empfindungen der Liebe für ein schönes Weib zu Gesang und Dichtkunst begeistern: so verfehlet das Herz nur selten den Weg der Wahrheit. Dieser Erfahrung gerade entgegen, wird die Komposition des Renaut vielmehr als ein Beyspiel musikalischer Geschmacklosigkeit des 12ten Jahrhunderts aufgestellt, und beschuldiget: dass, wegen Mangel harmonischer Kenntnisse damaliger Zeit, in den melodischen Fortschritten keine Rücksicht auf die Beziehung der Akkorde genommen, und daher zu seinen Gesängen kein natürlich fliessender Bass zu setzen möglich sey. Die hierzu gehörigen Beweise sind nebst der Uebersetzung in moderne Noten aus la Borde Essay sur la Mus. ancienne et mod. entlehnt. Nur findet sich bey dem neuen Abdruck der kleine Unterschied, dass durch die willkührlich hinzugefügten Versetzungszeichen eine unrichtige Tonart angegeben wird.

Die Frage: ob, und was für eine Harmonie die Tonkünstler verflossener Jahrhunderte im Gebrauch gehabt haben, ist durch den Scharfsinn der vorzüglichsten Schriftsteller aller gebildeten Nationen hinlänglich nach jedermanns Verlangen sowohl für als gegen die Sache bewiesen, und bestritten worden. Es kommt einzig darauf an, von welcher Seite man, seiner individuellen Meynung zu Folge, bedient seyn will. Es lässt sich begreifen, warum man über Dinge, woran alles blosse Vermuthung ist, nicht ganz ins Reine kommen kann: wie es aber zugeht, dass auch da, wo die Natur der Sache selbst das Wort führet, kein Ziel sich vorfindet, dass man lieber Gewahrsmänner vor die Lücke schiebet, die keine Musik verstanden; auf Regeln sich beruft, deren Erfinder keinen Ton in der Kehle, und im Herzen keine Empfindung hatten, und welche Regeln nicht für, sondern gegen die profane Musik gemacht worden sind: dies wäre etwas schwerer zu errathen, fänden sich nicht über den Geist des Menschen in den Werken vorzüglicher Männer hierüber hinreichende Aufschlüsse. Wenn es wahr ist, dass eine in Rücksicht der Akkorde beziehungslose Melodie keinen regelmässigen Bass zulasse: so muss der Satz umgekehrt, nämlich: dass alles, was auf eine reine Folge der Harmonie zurückgeführt werden kann, auch aus derselben entwickelt seyn müsse, gleiche Gültigkeit haben. Es ist völlig einerley, ob das Produkt der Leitung des Gefühls, oder einer Menge von Kunstregeln seine Entstehung zu verdanken habe, und ob der Interpolirbass fliessend, oder nicht fliessend sey. Die Entscheidung hierüber ruhet auf der Uebersetzungs-Methode, welche durch den Nichtgebrauch, oder den Gebrauch des halben Tones (la note sensible) in zweyer-

reich, dessen Opernwesen nun im folgenden Abschnitt S. 251—265 geschildert wird, sind wichtig und führen uns zu einer Völkerverzweigung, die durch ihr Anziehendes und Abstossendes äusserliche Munterkeit und innern Gewinn fördert. Diese Periode zählt die glänzendsten Männer, die Frankreich in musikalischer Hinsicht aufzuweisen hat. Der Fortgang der Oper in England, Russland und Polen findet seine Darstellung S. 266—276, woran sich die Ruhmperiode der Teutschen anschliesst. Der Aufschwung und Höhepunkt der teutschen Oper, mit Rücksicht auf Schweden und Dänemark (S. 277—300) würde Stoff zu eben so vielen besondern Schriften bieten, als einflussreiche Männer in dieser Beschreibung geschildert worden sind. Das Ehrenvolle für Teutschlands Kunstgenien, ja für das ganze Volk tritt um so glänzender hervor, je mehr die Ueberflügelung aller andern Völker als ein Sieg unermüdlichen Strebens und liebevoller Geisteskraft, ohne sich irgend einer äussern Unterstützung erfreut zu haben, angesehen werden muss. Die Namen der höchsten Vorbilder in dieser Kunst tragen den Stempel der Unvergänglichkeit so leuchtend an der Stirn, dass jede Zukunft sie bewahren und mit stets frischen Kränzen des Verdienstes verherrlichen wird. Diese Ruhmperiode ist so reich, dass eine kurze und würdig klare Darlegung derselben eine schwierigere Aufgabe schien, als eine vielfach länger gehaltene, welche von den Gesetzen eines Handbuches nothwendig untersagt wird. Die Meinungen und Andeutungen über Operntexte von S. 301—310, so wie „das Ideal eines Opernkomponisten" (S. 311—318) mögen für sich selbst sprechen. Wir sind der Ueberzeugung, dass sie ohne Nachtheil nicht fehlen durften und wünschen diesen Umriss so viel Anregendes, als die abgehandelten Gegenstände an sich es unbedingt verdienen. Von S. 319 folgt die Revolution im Reiche der Oper und ihre Folgen, worauf eine kurze Uebersicht des jetzigen Standes der Oper und ein Ueberblick des Ganzen auf S. 335 das Handbuch schliesst.

Gern hätten wir noch einige Notenbeispiele angehangen, wenn dies nur etwas Ordentliches fruchten könnte. Es muss ein ganzes Werk von Beispielen, welches in guter Reihenfolge das Beste aus allen Perioden bis etwa auf Mozart, von wo an die Werke selbst in Jedermanns Händen sind oder sein können, geliefert werden, so weit es möglich gemacht werden kann bei der Fahrlässigkeit, die auch höchst bedeutenden alten Manuskripten den Untergang gebracht oder sie doch dergestalt in den Staub gewühlt hat, dass nur ein glücklicher Zufall sie aus dem Grabe und Moder wieder hervorziehen mag. Eine solche geordnete, mit Anmerkungen versehene Folge würde ausserordentlich nützen: ein paar Beispiele hingegen fördern nichts. Es wäre also freilich sehr wünschenswerth, wenn sich die Liebe der Tonkundigen für eine solche Beispielsammlung vorzüglicher Sätze aus namhaften Opern aller Zeiten bethätigen wollte. Der Nutzen dünkt uns zu augenscheinlich, als dass etwas mehr dafür zu sagen übrig bliebe. — Die Ausstattung des Handbuches ist von der sehr betriebsamen Verlagshandlung so geschmackvoll besorgt worden, dass von dieser Seite her kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt, so schön sind Druck und Papier. Einige Druckfehler geringer Art sind freilich auch hier stehen geblieben, z. B. Bagaderen anstatt Bajaderen, was uns wohl Niemand zur Last legen wird: zum Glück haben wir bis jetzt durchaus keine bedeutenden, nur solche bemerkt, die Jeder sogleich sich selbst berichtigt. Schlüsslich hat der Verfasser des Buches allen seinen Gönnern und Freunden, die jetzt schon sein Bemühen mit überaus wohlwollendem Antheil aufgenommen haben, seinen Dank für ihren fördersamen Beifall abzustatten, und trägt nicht das geringste Bedenken, alle Kunstfreunde, die das Buch noch nicht kennen lernten, um prüfende Beachtung desselben zu ersuchen, da einem jeden Schriftsteller natürlich daran gelegen sein muss, seinen Bestrebungen Aufmerksamkeit zu wünschen, was in diesem kunstgeschichtlichen Falle um so mehr Bedeutung gewinnt, je mehr die Geschichte unserer Kunst allgemeinere Beachtung und Pflege der Kunstfreunde und weitere Bearbeitungen für andere Hauptgegenstände verdient.

G. W. Fink.

Huit grandes Etudes pour le Violoncelle, avec Accompagnement d'un second Violoncelle (ad libitum). Composées et dédiées à Mar. A. Franchomme etc. par *F. A. Kummer;* premier Violoncelle de S. M. le Roi de Saxe. Dresden, C. F. Meser, königl. sächs. Hofmusikalien-Handlung.

Fast jeder Meister schreibt, seitdem die Etüden nun einmal Mode geworden, dergleichen für sein Instrument, und Liebhaber und Virtuosen mögen es dem Komponisten Dank wissen; denn da jeder Virtuos, der zugleich Komponist ist, doch seine besondere Eigenthümlichkeit hat, so kann der Dilettant wie der Spieler von Profession, bei einer mässigen Sammlung darauf rechnen, Alles was auf seinem Instrument an Fingersatz, Bogenführung, Intonazion u. dergl. schwierig ist, zum Studium vereinigt zu haben. Das Violoncellspiel ist nicht so allgemein verbreitet als das des Pianoforte's, auch der Kreis der Leistungen auf diesem Instrument, durch die Natur desselben, weit beschränkter, und so läuft kein Spieler desselben Gefahr, seine Studiensammlung zu ungeheuer anwachsen zu sehen — wie das beim Pianoforte wirklich der Fall ist. Die Dotzauer'schen Etüden, namentlich die unter dem Namen Caprice vor mehrern Jahren bei Breitkopf und Härtel erschienenen, ein in seiner Art treffliches Werk, sind bekannt und wohl auch in jedes Spielers Händen. Herr Kammermusikus Kummer, erster Violoncellist der königl. sächs. Kapelle, ein junger Meister auf seinem Instrument, der aber als Virtuos und Tonsetzer sich bereits einen allgemeinen Ruf erworben, liefert hier auch eine Etüdensuite, die dem französischen Violoncellisten Franchomme, einem brillanten Spieler, gewidmet ist. In dieser Gattung ist es sein erstes Werk. Frische und Originalität bezeichnen es, Eigenschaften, die wir schon in mehrern Kompositionen dieses Tonsetzers anerkennen mussten. Je strenger die Unparteilichkeit ist, die wir uns bei Beurtheilungen fremder Arbeit zur Pflicht machen, desto unverhohlner sprechen wir es aus, dass wir diese vorliegende für aus-

gezeichnet in allen Beziehungen halten. Die Strasse, auf der die Jünger der Kunst wandeln sollen, ist so breit, dass ihrer unzählige neben einander, durch die Eigenthümlichkeit ihrer Karaktere genugsam geschieden, Platz haben, und diese Eigenthümlichkeit ist wieder in jedem so unendlich verschieden, dass es eben so viel Einseitigkeit als Dünkel verrathen würde, wenn Einer glauben wollte, er umfasse Alles, was auf seinem Instrumente geleistet werden kann, und keiner dürfe neben ihm aufkommen. Die tägliche Erfahrung straft übrigens diese Behauptung Lügen, denn was ausgezeichnet ist, macht sich doch Bahn und findet Anerkennung.

Die vorliegenden Etüden sind nun eben, wie schon gesagt, von wohlthuender Frische und Neuheit der Erfindung, bei Glanz und nicht geringer Virtuosität, und eben so geschmackvoller als kunstgerechter Ausführung. Das zweite Violoncell kann zwar entbehrt werden, erhöht aber durch die ihm oft zugetheilten schönen Melodieen den Effekt ausnehmend. No. 1 in A moll ist in 32teln, meist acht auf einen Bogen, in sanfter aber kräftiger Schwermuth geschrieben. Sehr eigenthümlich schön und dabei für den Spieler zu momentanem Ausruhen wohlthuend, ist diese Figur:

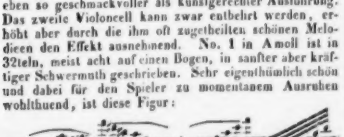

No. 2. D dur, durchaus, mit Ausnahme von ein paar Stellen, immer im Einsatz, ist schwer, nimmt sich aber gut und, mit Geist gespielt, wie der Tanz eines holden Kindes zwischen Blüten aus. Hier ein paar Takte, um seinen Karakter zu bezeichnen; was übrigens schon durch die Ueberschrift Allegrezza geschieht.

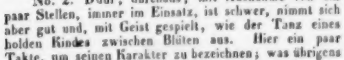

No. 3. G moll eine kräftige Figur, im Aufstrich pesante überschrieben, ist vorherrschend, und bewegt sich rastlos, in schönen Formen.

No. 4. Andantino doloroso, H moll, ⁶/₈, wird durchaus auf der D-Saite gespielt und erhält dadurch einen eigenthümlich weichen Ausdruck. Es macht sich, gut vorgetragen, sehr angenehm, doch sehnt man sich — und das ist auch wohl des Komponisten Absicht — wieder nach dem frischen kräftigen Spiel auf allen Saiten und zumal nach dem silbernen leeren A eines guten italienischen Instrumentes. Unbedeutend ist die Bemerkung des Lithographen bei NB., dass nemlich die Umwenden verlangt haben, dass dies Stück das erste sei, nach dem Komponisten sei es das vierte. Wichtiger ist das im dritten Takt vom Schlusse, das *e* ein *fis* sein soll. Es muss nämlich nicht heissen:

sondern

No. 5. D dur, All. ma non troppo, scheint uns die Perle des Ganzen zu sein, aber freilich muss man das zweite Violoncell die reizende Melodie dazu spielen lassen. Die Sextolen des ersten Violoncells liefern dazu eine so schöne Harmonie, dass man immer wieder zu dem Satze zurück kommt und er gewiss der Liebling aller Spieler, die einen seelenvollen Ausdruck lieben, werden wird.

No. 6. F dur, ³/₄ All. tutto staccato. Ueberschrieben Daumen-Etüde. Das ist sie denn auch und in dieser Beziehung ein höchst zweckmässiges Uebungsstück, von heiterm Karakter. Aber Geduld gehört zum Einstudiren, denn so einfach es aussieht, so hat das Ding verzweifelte Nücken.

No. 7. C moll, Lento appassionato, ⁴/₄ Takt. Etüde auf der G-Saite. Zuerst 28 Takte ausdrucksvoller, schöner Gesang mit geschmackvollen Verzierungen in allerhand Notengattungen. Dann ein All. furioso in Sechzehntheilfiguren und mancherlei Bogenstrichen. Zuletzt wieder ein Lento, mit dem der Flug der Töne in einer verhallenden Figur dahin stirbt. Es gehört ein gutes Violoncell und eine gute festgesponnene G-Saite dazu, die in den höhern Regionen nicht pocht, sondern mild anspricht, denn die Figuren gehen bis

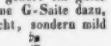

auf dem G herauf.

No. 8. D dur. Allegro ⁴/₄ Takt. Feuer und Jugendkraft verlangt dieser Satz so viel der Spieler nur daran zu setzen hat. Dann aber ist der Effekt brillant. Wer ihn, wie der Komponist, mit Feuer und Geschmack spielt, hat sein Handgelenk tüchtig ausgearbeitet und wird in dieser Beziehung nichts mehr schwer finden.

Und so mögen die schönen Sätze denn in die Welt hinausgehen, und sich so weit verbreiten, als sie es verdienen. Der Komponist wird den Komponisten von tiefem Gefühl, lebhafter Erfindungskraft und Sachkenntniss, der Virtuos den Virtuosen von eminenter Bravour darin erkennen. Der Liebhaber endlich, der sie nur mühsam herausbringt, wird für seine Fortschritte den grössten Nutzen haben, und so können wir diese Etüden als ein höchst willkommenes Geschenk mit vollester Ueberzeugung empfehlen. Möge es dem Komponisten nicht an der Stimmung mangeln, eine zweite Serie eben so reich zu begaben.

Die äussere Ausstattung dieses Werkes durch die Meser'sche Hofmusikalienhandlung ist an Papier und Notenstich schön zu nennen.

C. Borrom. v. Miltitz.

Nachrichten.

Berlin, den 6. Oktober. Leider wird auch mein September-Bericht Seiten der musikalischen Produkzionen sehr dürftig ausfallen. Das königl. Theater hat ein neues Ballet: „Die Seeräuber" mit rhythmisch vorzüglicher, melodischer und sorgsam instrumentirter Musik

vom königl. Kammermusikus Gährich in Szene gesetzt, welcher sich bereits als gewandter und gründlicher Instrumental-Komponist durch einige Sinfonieen gezeigt hat. Reicher Glanz der Szenerie, schöner Tanz und viel Feuerwerk haben diesem Ballet vorzugsweise den Beifall der Schaulustigen zugewandt. Es bleibt jedoch eine schwere Aufgabe, sich 3 Stunden lang wort- und gedankenlos blos durch Pantomime, Tanz, Dekorazionen, Kostüme und eine beschränkte Gattung von Musik, blos sinnlich unterhalten zu lassen. Der königl. Hof mit seinen hohen Gästen wohnte erst einer der letzten Vorstellungen des Pirsten-Ballets bei, da der Kaiser und die Kaiserin von Russland bis fast zu Ende September in dem reizend gelegenen Sanssouci bei Potsdam verweilten, um den schönen Herbst zu geniessen. Es wurden deshalb auch mehrmals theatralische Vorstellungen in Potsdam gegeben, auch im neuen Palais blos für den Hof Auber's „schwarzer Domino" aufgeführt. Hier besuchten die höchsten Herrschaften die Vorstellung von Bellini's „Nachtwandlerin," in welcher Oper Dem. Löwe besonders glänzt. Am 30. v. M. besuchte der kaiserlich russ. Hof zum letzten Male das königl. Opernhaus, in der auf Befehl erfolgten Vorstellung des Ballets: „Der hinkende Teufel." (Am 2. d. M. erfolgte die Abreise nach Stettin. Noch verweilen indess die grossherzogl. Sachsen-Weimarschen Herrschaften, der Kronprinz von Baiern und mehrere Fremde hier.) Das Opern-Repertoir des königl. Theaters beschränkte sich wieder auf Norma, Preciosa (von Dem. Enghaus aus Hamburg anziehend dargestellt), Oberon, Johann von Paris, Fra Diavolo, Postillon u. s. w. und den Freischütz. Diese Einförmigkeit der oft gehörten Opern wurde mit durch die Abwesenheit des Fräuleins v. Fassmann herbeigeführt, welche nun zurückgekehrt und als Iphigenia in Tauris von Gluck (nebst Herrn Bader als Orest) mit lebhaftestem Beifall wieder aufgetreten ist. Da uns Dem. Löwe auf längere Zeit verlasst, so werden nun hoffentlich wieder mehr Opern von Gluck und Mozart u. s. w. das Repertoir beleben. Dass Don Juan ganz vergessen wird, ist unbegreiflich. — Die Königsstädter Bühne gab ein neues Singspiel von Adam, „Zum treuen Schäfer" (le fidèle berger) mit vielem Beifall. Das Scribe'sche Stück ist heiter und unterhaltend, die Musik leicht und gefällig. Da nun auch die Darstellung vorzüglich war, so ist der glückliche Erfolg dieser Neuigkeit wohl verdient. Schade, dass durch den Abgang des ersten Tenoristen Erl nun wieder diese Operette vom Repertoir verschwunden ist. Ueberdies zeigte Herr Erl als Conditor Coquerel Talent zu komischem Spiele, was bei Tenoristen in Teutschland selten ist. Dem. Dickmann ist in der Darstellungskunst, wie im Gesange vorgeschritten. Dem. Hähnel hob die nicht unbedeutende Rolle der Gräfin durch ihren Vortrag und anstandsvolle Haltung. Der Graf dagegen (Herr v. Kaler) zeigte nicht hinreichende Gewandtheit. Herr Lang war sehr possierlich als Polizei-Sergeant. Die Bearbeitung des französischen Textes durch den Herrn Baron von Lichtenstein ist sehr gelungen und der Musik gut angepasst. Ueberaus komisch ist die Szene, wo der Tod des unter dem Tische verborgenen Herrn Coquerel von diesem selbst mit proklamirt wird. Auch der Komponist zeigt hier entschiedenen Beruf zur Opera buffa. — Mit einem salto mortale gehen wir vom „Treuen Schäfer" zu Friedrich Schneider's trefflichem Oratorium: „Das Weltgericht" über, welches von dem Herrn Musikdirektor Jul. Schneider zu wohlthätigem Zweck am 26. v. M. in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung der Damen Löwe und Hähnel, wie der Herrn Mantius und Zschiesche, der Mitglieder des Schneider'schen Gesang-Instituts und der königl. Kapelle, vorzüglich gelungen ausgeführt, und auch jetzt wieder mit lebhafter Theilnahme aufgenommen wurde. Die sehr geräumige Kirche war ganz gefüllt, obgleich die frühe Anfangszeit (3 Uhr Nachmittags) der Musikaufführung für unsere Lebensordnung nicht ganz günstig war. — Hoffentlich wird der Oktober mit den längeren Abenden auch noch mehr nachhaltige Musikgenüsse mit sich bringen, wozu besonders auch die Möser'schen Soiréen zu rechnen sind. — Die Königsstädter Bühne hat an die Stelle des Herrn Erl Herrn Schrader vom Theater zu Amsterdam engagirt, welcher als George Brown in der „weissen Dame" mit Beifall aufgetreten ist.

Historisch-kritische Untersuchung der *Konstrukzion unserer jetzigen Flöte*

von

A. B. Fürstenau.

Die theoretische und die praktische Musik stehen als unzertrennliche Gefährten in einer nothwendigen, engen Verbindung. Ihr gemeinschaftliches Ziel, Kunstgenuss und höhere Ausbildung, ihr erstes Bedürfniss, gegenseitige Unterstützung und Belehrung, vereinigte sie, und für beide erwächst aus Wechselwirkung und Wetteifer ein frischer Lebenstrieb. Lassen sie sich ausser Acht, es sei voreilend oder zögernd, so hat der voreilende Theil Unsicherheit und vergebliche Anstrengungen, der zögernde Verlegenheit und Verlust zu befürchten. — Es fehlt indessen viel daran, dass beider Ausbildung immer gleichen Schritt gehalten hätte und halten konnte. Der Theoretiker, hier der Komponist, bewegt sich in den Regeln der Kunst und im Felde der Fantasie freier, schöpft leichter und sicherer aus sich selbst, was Studium und Genie ihm anweist, ist also zum Voreilen geneigter und fähiger, als der Instrumentist. Dieser, mit Werkzeugen belästiget, folgt genau nur mühsam, vermag nicht immer auszuführen, was Jener fordert und was er selbst wünscht, oder er muss die Hilfsmittel hierzu, das Instrument, verbessern, nöthigenfalls umformen, ein Unternehmen, dessen Schwierigkeiten die der Komposizion weit überwiegen und einen genügenden Erfolg selbst dem eifrigsten und talentvollsten Künstler nur selten gestatten. — So ergibt sich schon die Unvollkommenheit der Instrumente und zugleich die Pflicht des Komponisten, die Mängel und Eigenheiten derselben zu berücksichtigen; denn immer bleiben unsere Instrumente menschliche Werke, die ihr höchstes Ziel noch nicht vollkommen erreichten, sondern nur allmälig erreichen werden.

Die neuere Flöte, die Klappenflöte, das Produkt einer mehr als 100jährigen, eigentlich von Einführung der

ersten Klappe anfangenden Kultur-Epoche hat neben ihren Mängeln allgemein anerkannte Vorzüge; ihr einfacher, solider, kompendiöser Bau, der meistens das Beisichführen derselben zulässt oder gar bequem macht, und die Anwendung zu gemeinschaftlichen musikalischen Vorträgen ohne vorgängiges mühsames Stimmen erlaubt, zeichnet sie schon vor vielen andern aus, aber noch weit mehr die schöne, jedem gesunden, auch dem ungebildetem Ohre auffallende Eigenthümlichkeit und Wirksamkeit des Tons, der dadurch, dass er der menschlichen Stimme nahe kommt und der billigen Willkür sich fügt, Leben und Gefühl naturgemäss ausdrückt und kräftig aufregt.

Man hat sich bisher sehr wenig mit genauen Bestimmungen, literarischen Anweisungen und theoretischen Untersuchungen über Bau und Eigenschaften der Flöte beschäftigt. Die wesentlichsten Theile, Gehör, Mundloch und Tonlöcher, sind nach Grösse und Form noch unbestimmt, werden bald nach dem einen, bald nach dem andern Muster verfertigt und von Sachkundigen verschieden beurtheilt. Lehrbücher über den Flötenbau, die, als Sammlung vorzüglicher Muster und zuverlässiger Erfahrungen, übersichtliche Kenntnisse und Verbesserungen erleichtern würden, vermissen wir noch ganz und gar. Die einzelnen, in der Leipziger und in der ältern Wiener musikalischen Zeitung und in englischen Schriften abgehandelten, hierher gehörigen Gegenstände von Erfindungen und Beschreibungen können noch weniger genügen, denn es giebt nur wenige darunter, die als brauchbar sich bewährt hätten, mehrere dagegen, deren Nützlichkeit, einige sogar, deren Wirklichkeit noch in Zweifel steht. Zu der einen oder andern Klasse solcher wirklichen oder vorgeblichen Erfindungen gehören: die Mittelstücke, die bewegliche Pfropfschraube, die Auszüge am Kopf- und Fussstück, die Versuche zur möglichsten Reduzirung der Klappen, das bewegliche Mundloch von Capeller, das Forte und Piano mit Tonerhöhung von Schneider und Peters, die Verbesserung des Gehörs, die Vergrösserung der Tonlöcher, die Umbeugung des unteren Flötenendes mit den Klappen *B*, *A*, *Gis* und *G*, die Einrichtung zu Doppeltönen von Bayr in Wien, und dergleichen mehrere. Nur der kleinste Theil eben genannter Erfindungen ist als anerkannt gut befunden und bis jetzt eingeführt worden.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Am 6. d. gab Herr Prof. *E. C. Lewy* aus Wien in Verbindung mit seinen drei Kindern auf vielfaches Verlangen sein drittes und letztes Konzert, nicht minder besucht, als das zweite, und so ehrenvoll, wie alle. Der herrliche Vortrag einer Fantasie für das chromatische Waldhorn, komponirt von Lachner, brachte dem kleinen, wirklich bewunderuswerthen Richard rauschenden Beifall, der sich nach dem Solo für die Pedalharfe, gespielt von Fräulein Melanie, mit Recht wiederholte. Eben so lebhaft wurde die Fdur-Sonate Beethovens für Pianoforte und Horn, vorgetragen vom Konzertgeber und seinem Sohne Karl, aufgenommen. Der ausgezeichnete Guitarrist, Herr Eduard Pique, nahm auch an diesem Konzerte Theil mit Variazionen im ersten und zweiten Theile und erwarb sich die seiner Fertigkeit und seinem Tone gebührende Ehre. Der Gesang der Frau Schmidt-Möllinger wirkte vortheilhaft, die Deklamazion eines ernsten Gedichts vom königl. preussischen Hofschauspieler, dem vielgerühmten Herrn Seydelmann, griff an's Herz, und der launige Vortrag „100000 Thaler," gehalten von Dr. F. Wiest, ergötzte. Er ist gedruckt worden. — Unser zweites Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses am 7. d. setzte die zahlreiche Versammlung gleich vor dem Beginn dadurch in freudige Erregung, dass Herr Dr. Fel. Mendelssohn nach völliger Genesung zum ersten Male für diesen Cyklus musikalischer Genüsse als Dirigent auftrat, welches frohe Ereigniss mit laut schallender Begrüssung gefeiert wurde. Des Meisters vortreffliche Ouverture zur Fingalshöhle wurde unter seiner Leitung von unserm Orchester überaus schön zum Entzücken Aller ausgeführt. Anstatt des Fräulein Louise Schlegel, welche Beethovens „Abscheulicher!" und die Euryanthe im ersten Finale von K. M. v. Weber singen wollte, hatte Frau Schmidt-Möllinger diese Partieen schnell übernommen, was ihr das Publikum bestens dankte. In diesem immer gern gehörten Finale sangen noch Fräulein Josephine Stein und die Herren Gebhardt und Weiske. Auch der Vortrag einer eigenen neuen Komposizion: „Trennung und Wiedersehn," Fantasie für das Pianoforte, komponirt und vorgetragen von Herrn Max Karl Eberwein aus Weimar, der sich seit einigen Jahren in Paris niedergelassen hat, und sein Vaterland wieder besuchte, fand Anklang und Applaus. Ist es in der Regel nicht unsere Art, über eine nur einmal gehörte Komposizion ein anderes als ein Gefühlsurtheil zu fällen, so kann es uns hier um so weniger möglich sein, da das Instrument im zweiten Theile des Satzes, in welchem das Orchester hinzutritt, nachdem die Trennung vom Pianoforte allein geschildert worden war, nicht erwünscht durchdringen konnte. Der junge, 23jährige Mann wird in seiner Vaterstadt noch ein Konzert geben und, erlaubt es die Zeit seiner Abreise nach Paris, später auch hier, was wir wünschen, damit wir ihn als thätigen Komponisten näher kennen lernen. Den zweiten Theil des genussreichen Konzerts füllte Mozarts unvergängliche C-dur-Sinfonie mit der Schlussfuge, welche so vortrefflich ausgeführt wurde, dass wir über die Aufnahme eines solchen Vortrags eines solchen Meisterwerkes vor einer hiesigen Versammlung keine Worte zu machen nöthig haben.

In unserm Verlag erschien so eben:

Ueber die Musik

der

neueren Griechen.

Nebst freien Gedanken über

allegyptische und altgriechische Musik

von

R. G. Kiesewetter.

In 4. mit 8 Tafeln. Prachtausgabe. Preis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 kr.

Leipzig, am 15. October 1838.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Oktober. № 43. 1838.

Ueber Meyerbeer's Oper: *Die Hugenotten.*

Von C. B. von Miltitz.

Je mehr man auf der einen Seite mit offenbarer Uebertreibung dieses Werk über alle dramatischen Kompositionen seiner Zeit hinausstellt, während auf der andern Seite demselben aller Werth abgesprochen und der Verfasser desselben auf's Schonungsloseste verurtheilt wird, desto mehr scheint es Pflicht und Aufgabe der ächten, d. h. völlig unparteiischen Kritik, das Wahre an jenen Behauptungen zu prüfen und über den Komponisten, als Solchen, ein Urtheil auszusprechen. Wenn der Verf. dieses Aufsatzes dies Geschäft übernimmt, so hofft er, man werde darin keine Anmassung finden; eine Beschuldigung, zu der er nie Veranlassung gegeben zu haben glaubt. Seine Stellung, die ihn für irgend eine Parteilichkeit unzugänglich macht, lange, vertraute Bekanntschaft mit der Kunst und wahre Liebe zu ihr, verbunden mit dem Bedürfniss, sich über das fragliche Werk auszusprechen, sind die Bewegungsgründe, die ihn vor dem musikalischen Publikum zu dem Unternehmen als befähigt erscheinen lassen mögen. Die Partitur des Werkes liegt vor ihm, er wird also jedes Urtheil belegen können. Indem die ungerechten Anschuldigungen zurückgewiesen werden, wird der effektive Werth des Werkes von selbst hervortreten. Am heftigsten und mitunter wohl am unbilligsten wird Herr Hofkapellmeister Meyerbeer in dem anonymen, sehr ausführlichen Artikel über seinen Namen, in dem in so vieler Beziehung trefflichen Werke: Universallexikon der Tonkunst, herausgegeben von Dr. G. Schilling (Stuttgart, bei Köhler 1835), im ersten Bande S. 500 angegriffen. Es geht dem unbekannten Verf. dieses Artikels nach dem bekannten Satze: „wer zu viel beweist, beweist nichts.“ Es wird von Herrn Meyerbeer gesagt, der bessere Keim der Kunst sei in ihm vertrocknet, er wird an Erfindungsgabe tief unter Rossini und Auber gestellt und jede Hoffnung aufgegeben, dass er jemals irgend etwas schaffen werde, wodurch er seinen künstlich gemachten Ruhm auf die Nachwelt bringen werde! In der That, man kann von einem Künstler nichts Herabwürdigenderes sagen, ihn nicht tiefer kränken. Und diese fürchterliche, gänzliche Annihilation eines Mannes, der unter'm Abt Vogler sehr sorgsame Studien gemacht und völlig korrekt schreibt, was beiläufig gesagt, in jenem Aufsatze gar nicht erwähnt wird und doch bei der Gegenüberstellung mit Rossini und Auber sehr wesentlich gewesen wäre — gründet sich, bei Licht besehen, blos auf das Bestreben, sich in Italien auf italienische, in Frankreich auf französische Weise einen Ruf zu verschaffen. Ruhm zu erwerben, sich einen Namen zu machen, das war also das Hauptstreben Meyerbeer's, und wird wohl am Ende das jedes Komponisten sein. Denn Anerkennung, also Ruf ist es doch, wofür der Künstler malt, dichtet, komponirt u. s. w., und gegen diesen geistigen Zweck wird vernünftiger Weise nichts einzuwenden sein. Es könnte sich also nur um die Wahl der Mittel zu diesem Zwecke handeln, und diese Wahl wird allerdings in jenem Aufsatze sehr verdächtig gemacht. Ehe wir diesen Punkt beleuchten, müssen wir erst einen andern erörtern. Wenn ein Komponist, der durch Geburt und Schule ein Teutscher ist, in Teutschland nach französischer oder italienischer Weise schreiben wollte, so liesse sich etwas dagegen aufbringen, obgleich Hasse und Wieland — ganz verschiedene Männer zu ganz verschiedenen Zeiten — der eine als Komponist ganz in italienischer Weise, der andere als Dichter in seinen poetischen Werken ganz in französischer Weise, mitten in Teutschland schrieben und beiden Männern noch heut zu Tage ihr Ruf als Dichter und Tonsetzer nicht streitig gemacht worden ist. Aber Meyerbeer schrieb ja in Italien und für Italien. Dort teutsch komponiren, würde so viel gewesen sein als teutsch sprechen — man würde ihn nicht verstanden haben. Aber Hasse, Naumann, Gluck, Mozart u. s. v. Andere, schrieben ja auch in Italien und für Italiener im italienischen Styl, um sich ihr Publikum geneigt zu machen, warum sollte es denn gerade Meyerbeer nicht? Etwa um sich die Italiener abgeneigt zu machen, und sich die Gelegenheit zur Erwerbung von Theater- und Effektkenntniss abzuschneiden und das Gerücht zu verbreiten, er habe Fiasco gemacht, weil er teutsch komponirt habe? Man sieht nicht ein, was das der teutschen Kunst in Italien zugesetzt haben, wohl aber was es dem Tonsetzer geschadet haben würde. Und hat denn Auber je aufgehört, à la Française zu schreiben, obgleich er recht wohl weiss, dass alle seine Opern nach Teutschland wandern und allerdings dort sehr gefallen. Referent ist abgesagter Feind aller schlechten, geistlosen italienischen Musik wie sie Mercadante, Donizetti und so viele Herrn in i und o, als geistlose Nachbeter Rossini's liefern; aber man müsste bis zur willkürlichen Verblendung ungerecht sein, um zu behaupten, dass „Emma

von Roxburg“ und „il Crociato in Egitto“ — obgleich wir sie nicht unbedingt anpreisen wollen — mit jenen elenden Machwerken auf einer Stufe ständen! Wie unendlich viel Matteres und Karakterloseres haben wir in Simon Mayr's Adelasia und Aleramo und so vielen andern, ja, neuerdings erst, in Bellini's ewigen Wiederholungen mit anhören müssen! Ob die beiden erwähnten Opern Meyerbeer's in Berlin gefallen oder missfallen haben, weiss Recensent nicht, aber er war Zeuge, dass sie in Italien, in München und Dresden sehr und wiederholt gefallen haben. Uebrigens weiss jeder Sachkundige, von welchen Kleinigkeiten das Schicksal einer Oper abhängt. Dass Meyerbeer demnach kein Verbrechen gegen die Kunst beging, dass er in Italien für Italiener italienisch schrieb, das glauben wir behaupten zu können. Es handelt sich nur darum, die Mittel zu beleuchten, die er angewendet haben soll oder wirklich angewendet hat, um sich so allgemeinen Beifall zu verschaffen. Der Verfasser des Artikels Meyerbeer im Universallexikon sagt ziemlich geradezu, Meyerbeer habe Bühnendirekzionen und Parteien bestochen, bezahlt, und führt das Bonmot eines Komponisten an, welches dasselbe bestätigt. Abgesehen davon, da es nicht loyal ist, zu sagen, die Königsstädter Bühne habe die Margarethe von Anjou gegeben, muthmaasslich für ihre Ausgaben gedeckt — denn wenn man jemand öffentlich beschuldigt, so muss man nicht Muthmaassungen, sondern Facta aufstellen — liegt in dieser Beschuldigung, wenn man ihr scharf in's Auge sieht, durchaus nichts, dessen sich ein Mann von Ehre und ein Komponist zu schämen hätte. Denn worin besteht jene Anklage? Dass er jedem der Sänger und Sängerinnen bei einer ersten Aufführung seiner Oper ein Andenken verehrt hat? Wohl ihm, wenn er es vermochte. Er wusste doch, dass er damit nur das fleissige Einstudiren und gute Zusammengehn seines Werkes erlangen würde? Sollte er das etwa nicht wünschen, und wünschen nicht alle Komponisten dasselbe? Dass er die Orchester bestochen habe, ist nie erwähnt worden, allein gesetzt auch dieses, so würde hierdurch nur die sorgsame Ausführung, aber keineswegs die Stimmung des Publikums bedingt. Wenn man sich nun erinnern will, dass das Theater von S. Carlo in Neapel 4000 Menschen und das della Scala in Mailand noch darüber fasst, so fällt die Behauptung, dass Meyerbeer diese Massen ebenfalls durch Bestechungen gewonnen habe, aus dem Gehässigen in's Lächerliche, und es ist viel einfacher anzunehmen, dass seine Arbeiten wirklich gefallen haben, worin auch gar nichts Unglaubliches liegt, da sie immer noch weit bedeutender als die aller übrigen italienischen Komponisten, Rossini abgerechnet, sind. Aber auch Rossini hat, abgerechnet die Inkorrektheit seines Satzes, sich in der Gazza ladra, Cenerentola, Otello u. a. Trivialitäten, Gemeinplätze zu Schulden kommen lassen, die bei seiner so gerühmten Erfindungskraft gar nicht zu entschuldigen sind und die man bei Meyerbeer nie findet. Derselbe Fall ist es mit Auber, dessen Originalität nur bis zur Stummen reicht. Von da an finden sich überall die häufigsten Reminiszenzen aus dieser in seinen neuesten Werken, unter denen die Ballnacht wohl das Schwächste ist. Wir sind keineswegs gemeint, die Wahl der Texte, welche Meyerbeer bearbeitete, namentlich den des Robert le diable und der Hugenotten zu vertheidigen oder beschönigen zu wollen, und indem wir den Komponisten tadeln, dass er sich zur Komposizion solcher anstössigen Stoffe hergegeben, stimmen wir mit dem anonymen Kritiker überein, gehen aber gleich wieder von ihm ab, wenn er die übertriebene Behauptung aufstellt, dass die szenischen Ausschmückungen und anstössigen Tableaux allein die Musik gehalten hätten. Wir haben Robert den Teufel auf teutschen Bühnen zwar glänzend, aber nichts weniger als sinnberauschend geben sehen, und das Haus fast immer angefüllt gefunden, wovon also die Musik sowohl als das Schauerliche, was hier so kräftig als im Don Giovanni wirkt, doch wohl Ursache war. Wir geben nun zu Meyerbeer's neuester Arbeit über — den Hugenotten — wobei wir ausdrücklich bemerken, dass wir weder den Text an sich, als Opernsujet, noch auch billigen wollen, dass der Tonsetzer diesen Stoff hat komponiren mögen. Nun er aber einmal komponirt und auf fast allen Bühnen Europa's aufgeführt worden ist, so wollen wir ihn, der Partitur folgend, aus dem musikalischen Gesichtspunkte begleiten und beurtheilen, wobei wir noch bemerken, dass wir zwar die schöne Partiturausgabe von Breitkopf und Härtel vor uns haben, aber die Stücken nach der Art zitiren, wie die Oper in Dresden gegeben wird, wo freilich manches weggelassen und zusammengezogen wird.

No. 1. *Introduksion.* Poco Andante. Die Pauken fangen ganz allein in Es C-Takt an, hierauf beginnen Klarinetten (in B) und Fagotte, denen später die ganze Masse der Blasinstrumente beitritt, den Choral

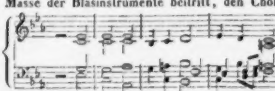

welcher durch siebenundzwanzig Takte bald mehr bald weniger vollständig fortgeführt wird. Mit dem achtundzwanzigsten Takte tritt eine, an sich graziose, delikat vorzutragende Violinfigur ein

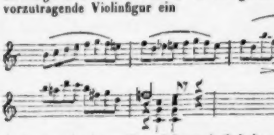

die in verschiedenen Transizionen beibehalten, von den Blasinstrumenten verstärkt, bald ganz, bald abgebrochen

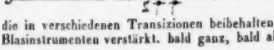

vorgetragen wird, im 55sten Takt sich in

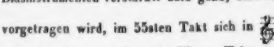

anwachsend umgestaltet, im 70sten Takt endlich ganz in Sechzehntheile in einer Art von Augmentazion übergeht:

und bis zum 92sten Takte anhält, wobei in den letzten vier Takten die folgende Figur anklingt, die das Thema des folgenden All. con spirito Esdur 2 ist.

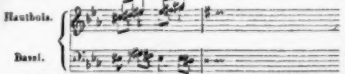

Freilich konnte der Choral nicht im Theater durch 90 Takte lang beibehalten werden, ohne zu langweilen, aber die oben angeführte Violinfigur scheint uns, unmittelbar darnach, zu grell abstechend. Zweckmässiger hätte uns der Choral, anfangs streng aber mit einem laufenden Basse, und immer freier im Karakter werdend

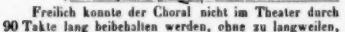

und auf das vorbereitend, geschienen. Das All. con spirito Esdur 2 tritt nun mit der ganzen Kraft des Orchesters, wobei das englische Horn und der Ophicleide nicht vergessen sind, alles wie man es in Paris gern hat, ein, ergreift in den Violinen eine synkopirte Figur, zu der die Bässe in Vierteln

fortschreiten und fällt nach 20 Takten in ein Tempo von $^{12}/_{8}$ Metr. ♩. 116. während es in fünf Takten nach A dur modulirt. Der Vorhang geht auf. Ein Chor junger Edelleute spielt und zecht. Das ganze Orchester beginnt mit der Figur

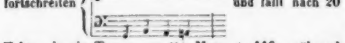

Nevers (Bass) singt hierauf folgendes Thema

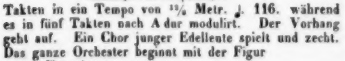

Der Chor fällt stürmisch ein, wogegen sich Nevers mit seinem Thema hören lässt, was sich gut macht. Die französischen leichtfertigen Worte: *au jeu, à la folie consacrons notre vie* klingen in der deutschen Uebersetzung viel angemessener: „ja nur dem heitern Streben geweiht sei dieses Leben.“ Die Musik, zu den französischen Worten komponirt, hält sich, wie billig, an deren Karakter; für das Auge des Kritikers und auch in der Wirkung nimmt sich folgende Stelle recht gut aus, wo der Bass des Chores das Thema des Nevers ergreift und die Tenore kontrapunktiren, während das Orchester eine harmonisch passende Figur in laufenden Achteln hat.

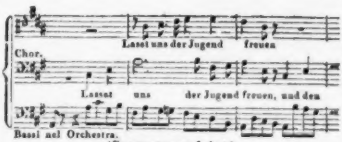

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Topographie von Strassburg.

I. Meistersänger.

Bekanntlich bildeten sich in Teutschland zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts, nach dem Verfall der teutschen Dichtkunst, welche vorher durch die Minnesänger mit dem Ritterwesen ihre höchste mittelalterliche Ausbildung erreicht hatte, Sänger-Gesellschaften, welche mehrentheils selbst dichteten, was sie sangen. Den Gegenstand ihrer Gedichte wählten sie vorzugsweise aus der Bibel, nachdem sie in deutscher Sprache erschienen war. Diese Gesellschaften, deren Mitglieder sich *Liebhaber des teutschen Meistergesangs* nannten, hatten besonders in grossen Städten ihren Sitz; in Mainz war eine der vorzüglichsten. Als aber das Lesen der Bibel allen Weltlichen verboten wurde, verfielen die Zusammenkünfte, und kamen später blos in denjenigen Städten wieder auf, in welchen im 16. Jahrhundert die Reformazion Eingang gefunden hatte. Dieses geschah namentlich in Nürnberg, in Strassburg und Colmar. Hier räumte die Obrigkeit den Gesellschaften gewisse Freiheiten ein, und die Reichsgesetze nahmen sie sogar in Schutz. Man findet z. B. in einer auf dem Reichstag zu Augsburg im Jahr 1548 ergangenen Polizei-Verordnung, dass gerichtliche Verfolgungen, denen Leute ausgesetzt waren, die gegen die Geistlichkeit in Gegenwart von Laien, — und umgekehrt — sangen, und dadurch Zwietracht unter ihnen erregten, nicht gegen Meistersänger statt finden konnten.

In Strassburg, wo sich seit den ältesten Zeiten die Liebe zum Gesang bis heute bewährte, hatte sich die Meistersänger-Gesellschaft besonders des Schutzes der Behörde zu erfreuen, wie wir es in einem Beschluss des Magistrats vom 18. September 1598 aufgezeichnet finden, wodurch ihre Ordnung erneuert wurde.

Dieser Beschluss karakterisirt zu sehr die Zeit, den Zweck und die Tendenz der Anstalt, als dass dieses historische Dokument hier nicht Platz finden sollte.

„Wir Hanns Philips Boecklin, der Meister und Rath sammt unsern Freunden den Einundzwanzigen *) dieser freyen Reichsstadt Strassburg, thun kund: Demnach ungefacht von 105 Jahren die uhralte liebliche Kunst des teutschen Meistergesangs durch etliche kunstliebende Gottesforchtige Personen allhie an-

*) Der Rath der Herrn XXI oder der Alten Herrn bestand aus eben so viel Senatoren, welche bei wichtigen Fällen in den Stadt-Rath berufen wurden, um sich gemeinschaftlich zu berathen.

gerichtet worden, und sich im Werck angenscheinlich befunden, dass solche Kunst zu Gottes Ehren und Aufferbauung christlicher Religion und Erbarkeit fast ersprießlich, dass daher unser liebe Vorfahren lobseeligen Gedanchtnuss ihnen solch angestellt Werck, in ihrer Statt, unter derer Bürgerschafft, umb so viel mehr belieben und gefallen lassen, auch zu beständiger Erhaltung derselben eine jachrliche Steyer und Freygaabe, solcher christlichen Gesellschafft verordnet und mitgetheilt, aus welcher Verordnung diese christliche Kunst und Übung bisher in unserer Statt ein solchen Fortgang gehabt, dass viele Personhen beiderley Geschlechts aus allerhand Ständen, nicht allein dieselbige geliebet, sondern auch dadurch zue mehrer Erhandtung Gottes und seines lieben Worts kommen, dadurch im Leben zu guten Sitten und loblichen Tugenden erbaut worden; wann wir nun als eine christliche Obrigkeit, wass zu Gottes Ehren, Continuation des gemeinen Religionswesens und allen christlichen Übungen dienlich seyn mag, nicht weniger als unsere gelichte Vorfahren moeglichest Fleiss und zu uns nicht erwieden zu lassen begehren, dass diese uhralte christliche loebliche Kunst fürtherhin wie bisher in unserer Stadt geübt, erhalten und fortgepflanzet werde; und da in jetziger Zeit etliche unserer Bürger, so dieser Kunst Meistergenossen rühmlich erfahren, im Nagen und von wegen einer ganzen Gesellschaft uns in Unterthänigkeit zu erkennen geben, wie solche künstliche Übung in hochdeutscher Sprache zu dichten und zu singen, von Tag zu Tag im Abnehmen, und dadurch auch nach und nach in schimpfliche Verachtung kommen, und wann solchem mit gnädigstem Rath nicht begegnet, in Kurtzem gaenzlich verfallen und untergehen moegte, dass sie aber solchem der Gebühr fürzukommen kein bequemer Mittel wüssten, als eine ganze Meisterschafft von zwoelff bewehrten und confirmirten Meistern (inmassen solches in beiden loeblichen Stetten Augspurg und Nürnberg gehaltes) auf und angerichtet, auch durch uns, als dieser Orts Obrigkeit, mit gebührenden Ordnungen sammt ihrer gebraeuchlichen Tabulatur*) der Kunst Fundament unterthaenig überreicht und zugestellt, mit unterthaenigem Begehren, wir wolliten zur Ehre Gottes, die uhralte loebliche Kunst fortpflantzen, ihnen von Obrigkeit wegen gute Beförderung widerfahren lassen. Als haben wir solch ihr unterthaenig Begehren, nicht ohnzeitlich ermessen, darauf die übergebenen, in Schrifften verfasste Ordnung zu Handen genommen, dieselbige durch dazu insonderheit aus unserm Mittel Deputirte mit Fleiss besichtigen, uns wieder führbringen lassen und dieselbig also geschaffen befunden, dass zu hoffen, sie zu Erhaltung und Fortpflantzung dieses rühmlichen Werckes, gantz dienstlich, fürsteendig und bequem seyn werde. Daher wir dann solche Ordnung der Meistersaenger mit zeitigem Rath und guter Vorbetrachtung bester Form confirmirt, bestaetigt und beliebt; confirmiren, bestaetigen und belieben sie auch hiermit und in Kraft dieses, und wollen dass selbige (damit sich niemand der Unwissenheit zu behelffen oder zu entschuldigen) jaehrlich zweimal der ganzen Gesellschaft oeffentlich vorgelesen, ob derselben bei Vermeidung der darinnen verleyhten Poenen stast, vest und unverbrüchlich gehalten, und darwider nichts gehandelt, attendirt noch fürgenommen werde.

(Folgt die Ordnung und endlich der Beschluss.)

Derretum Montags den 18. Septembris nach unsers Erloesers und Seeligmachers Geburt 1598."

Die Meistersängergesellschaft bestand in Strassburg vom Jahr 1490 bis zum 24. November 1780; man zählte in derselben gegen 780 Personen, worunter Magistratsglieder, Professoren, Gelehrte und Beamte. Die Familien Reinthal und Hartschmidt zeichneten sich besonders unter ihnen aus. Joh. Nic. Hartschmidt, geb. 1657 und gest. den 10. Juli 1706 war Doktor der Theologie und Professor der Logik und Metaphysik an der Universität; auch Dangkolsheim, der Sinnreich (der Sinnreiche) genannt, aus dem Dorfe Dangolsheim bei Strassburg, war Mitglied der Gesellschaft. Er ist der Verfasser der zu Strassburg in 4. ohne Jahrzahl gedruckten Abhandlung: *Der Heilligen Nambuch.* Im Jahr 1637 war Hans Friederich Reinthaler Obermeister.

An hohen Festtagen versammelte sich die Gesellschaft anfänglich in der Zunftstube der *Maurer-Zunft*, dem jetzigen Konzert-Saal der *Réunion des arts*, später in der Zunftstube zur Luzern oder *Herren-Stube*. Während der Versammlungen wurden jedesmal, zur Einladung der Zuhörer, zwei Schilde zu beiden Seiten des Eingangs ausgehangen. Diese auf Holz in Oel gemalte Tafeln, welche noch auf der Stadt-Bibliothek aufbewahrt werden, haben die äussere Form eines mit zwei Thüren beschlüssigen Kästchens; die Thüren öffnen sich zu beiden Seiten und sind auf der innern Seite ebenfalls gemalt. Die Malerei ist ganz in der Frank'schen Manier ausgeführt und kann gegen das Jahr 1600 gestellt werden.

Die *erste*, wohl ältere Tafel, welche 1715 erneuert worden, stellt in einem Kreise 12 inländische Meistersänger vor, nämlich: 1) Heinrich von Efferdingen. 2) Der Alt Stoll, ein Panzermacher. 3) Der starke Bopp. 4) Der Reiner von Zwicken. 5) Kantzler Auffinger aus Steyermarck. 6) Herr Wolff von Eschenbach. 7) Herr Frauenlob zu Maynz. 8) Regenbogen ein Schmidt. 9) Miglin ein Doktor. 10) Walter von der Vogelweid. 11) Marner, ein Edelmann. 12) Conrad von Würtzburg, ein Geiger. In der Mitte ist der mythologische Springbrunnen (Hippokrene), die Quelle aller Poesie, welcher dem Apollo und den Musen geheiligt war. Zu beiten Seiten stehen Verse, welche von dem Ansehen zeugen, worin die Kunst stand, mehr als von dem Werth der Gedichte. Auf der innern Seite der einen Thüre sind Adam und Eva, auf jener der andern Thüre ist der Erlöser auf dem Erdball dargestellt, als Sieger über den Tod und böse Leidenschaften.

Die *zweite*, weit feiner ausgemalte Tafel stellt in einem halben Zirkel 12 inländische Minnesänger auf einer Rasenbank sitzend vor, deren Namen und Wappen angezeigt sind, nämlich: 1) Peter Pfort *). 2) Martin Gimpel. 3) Friedrich Frommer. 4) Melchior Christophel **). 5) Martin Hosch ***). 6) Saulus Fischer. 7) Johann Beichter ****). 8) Veit Fischer †). 9) Hans Müller ††). 10) Joseph Schnyter. 11) Hans Schellinger †††) und 12) Georg Burckhard ††††).

Mitten in dem halben Zirkel befinden sich zwei Schwäne, als Symbol der Harmonie, und eine Lilie, Symbol der Reinheit des Gesangs. Unten sitzt Orpheus,

*) D. h. die aus den Dichtungen ihrer Vorbilder hergeleiteten Grundsätze, welche von ihnen zu unverbrüchlichen Innungsartikeln gemacht wurden.

*) Gebürtig aus Mechterstadt aus Düringen, war Helfer an der Kirche zum jungen S. Peter in Strassburg und hatte sich 1591 in die Gesellschaft aufnehmen lassen.

**) Von Bathasa aus dem Würtenbergischen, ein Bäcker.

***) Von Basel, ein Schriftschneider und Buchstabengiesser.

****) Buchhalter zum Geist.

†) Von Nerenheim, Schlosser zu Strassburg.

††) Ein Schlosser.

†††) Von Durlach.

††††) Von Strassburg, ein Schneider. Die Meistersänger 2, 3, 7, 8 und 12 sassen 1597 im Gemerck.

welcher, umgeben von einer Menge von Thieren, die Macht der Musik und des Gesanges auf dieselbe andeutet. Oben befinden sich die vier Symbole der Evangelisten, ein Engel, ein Adler, ein Stier und ein Löwe; gekrönt von den sieben ewigen Lichtern, sitzt Gott Vater mit dem offenen Buch des Lebens, und dem unbefleckten Lamm, von dem himmlischen Chor umgeben. In dem Hintergrunde der Landschaft erscheint der Strassburger Münster. Auf der innern Seite der beiden Thüren sind Gegenstände der Geburt und Auferstehung sehr fein gemalt. Auf den beiden Tafeln ist das Wappen der Stadt Strassburg und eine Krone in einem goldnen Ringe mit zwei Palmen angebracht.

Ausser diesen beiden Tafeln befindet sich auf der Stadt-Bibliothek das sogenannte *Gesellschafts-Buch* der Meistersänger im Manuskript, unter dem Titel: „Gesellschaftsbuch, d. i. Namen der Herrn, guter Freunde und Gönner, die sich von Anno 1490 bis auf das gegenwärtige 1768 Jahr in die ehrsame Gesellschaft der Meistersänger zu Strassburg einschreiben lassen, und noch darinn begeben werden, auch solche rühmliche Singkunst mit Tönmachen, Dichten, Singen, Lieb, Gunst und Förderung bis hieher gehabten und solche noch helfen auf die spätesten Zeiten fortpflanzen."

Bei jedem der eingeschriebenen Meistersänger steht nebst seinem Wappen oder sonst einem Sinnbild in Farben seine Eigenschaft in dem bürgerlichen Leben sowohl, als bei der Gesellschaft, z. B. Thomas Kornmann, ein Kürschner, Sänger und Dichter (1490); — Reinhard von Och, ein Sänger; — Paulus Schlegel, ein Sänger und Dichter u. s. w.; — dann folgt ein Gedicht des aufgenommenen Mitgliedes. Nachdem die im Jahr 1490 besonders thätig gewesenen Sänger verzeichnet sind, heisst es: „Diese 16 Mann seind thätig worden, dass sie das Singen anders wollen ordnen, dann man vor ihnen Meistergesang allhier zu Strassburg gesungen hat, länger dann Niemand gedenken mag, aber nicht ardlich, deshalb sie zusammengekommen sind, in dem Jahr... 1492 und liessen ein Kron machen und dieselbe machte Ambrosius Candel, und gab jeglicher ein Schilling Pfenning frey dazu, darnach da man zahlt 94, liess sie denselben Ambrosium ein Marienbild auf die Kron machen, zu der Zeyt kost die Kron 5 Gulden, da haben die 16 Mann ein Ordnung gesetzt, wie und was man singen und merken soll, wie ihr Tabulatur ausweisst."

Fremde liessen sich als Ehrenmitglieder der Gesellschaft einverleiben. So heisst es u. A.: „Am 3ten July 1597 liessen sich 12 Kaufherrn aus Nürnberg, München, Ulm und Augsburg, welche sich in die ehrsame Gesellschafft der Meistersänger allhie begeben, einschreiben. Unter ihnen ist H. Balthaser Beroll, fürstlich bayerischer Pfenningmeister. Im Jahr 1597 wurden Moritz Uberherr, Probst zum jungen S. Peter in Strassburg, 1601 auf den heil. Neujahrstag, Wolfart (sonst auch Wolfgang) Spangenberg, von Mansfeld, Bürger zu Strassburg aufgenommen."

(Fortsetzung folgt.)

Historisch-kritische Untersuchung
der Konstrukzion unserer jetzigen Flöte.

(Fortsetzung.)

Eine totale Reform, eine in's Ganze eingreifende Erfindung ist in neuerer Zeit die von dem königl. baierschen Kammermusikus Th. Böhm neu konstruirte Flöte. Obgleich nun nicht zu leugnen ist, dass die Flöte des Herrn Böhm viel Gutes hat, namentlich eine schöne Gleichmässigkeit der Töne, reine Intonazion aller Akkorde, leichte Ansprache und ungemein viel Stärke des Tons besitzt, so geht dagegen aber auch, eben durch die zu grosse Gleichmässigkeit, der Karakter der Flöte verloren, es tritt Monotonie ein, und der reizende Schmelz des Instruments wird vermisst, indem man oftmals durch den (besonders in der mittlern Region) gar zu scharfen schneidenden Ton ein anderes Instrument, als Flöte, zu hören glaubt. Dieses und der schlimme Umstand, dass jene Flöte eine ganz andere Fingerordnung, als die unsrige erfordert, werden deren allgemeine Einführung wohl sehr erschweren, da der Gewinn keinesfalls so bedeutend ist, um von neuem ein Studium zu beginnen, welches Jahre verlangt. — Unsere jetzigen Flöten haben gewiss einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, und gerade die gedeckten Töne, welche auf der Flöte des Herrn Böhm vermieden sind, geben der unsrigen ungemein viel Reiz und Gelegenheit zu Ausdruck und Aufregung verschiedener Gefühle, welche, meines Erachtens, auf der besprochenen Flöte des Herrn Böhm nicht ausführbar ist. Sie ist vielleicht für ein grosses Lokal und für einen Spieler geeignet, welcher mehr für berauschende, das Ohr betäubende Passagen, als dem Instrumente sich eigenende liebliche Behandlung besorgt ist.

Eine Darstellung oder Untersuchung unserer jetzigen Flöte in ihren wesentlichsten Theilen, als Mundloch, Gehör, Klappen, Tonlöcher und Holzarten, dürfte nicht ohne Interesse sein.

Mundloch.

Das Mundloch ist die Quelle des Tons und gehört also, nebst Gehör und Tonlöchern, zu den wichtigsten Theilen der Flöte. Aber so offenbar es ist, dass hier jeder Ton zur Existenz kommt, so dunkel ist die eigentliche Art seiner Erzeugung. Dass der Luftstrom am scharfen Rande des Mundlochs sich bricht oder theilt, erklärt den Vorgang nicht, und noch weniger die vielen Modifikazionen desselben. Wasser, auch ein flüssiger Körper, kann schnell gegen einen scharfen Körper strömen, oder umgekehrt, gibt aber keinen Ton. Selbst die Luft scheint nicht auf jede Schärfe einen Ton zu erzeugen. In der Form des Mundlochs und in der Art des Luftstroms müssen demnach die Ursachen liegen, die da, wo beide sich zunächst berühren und gegenseitig einwirken, eine solche Veränderung in dem einen oder andern, oder in beiden hervorbringen, dass die Wirkung sich auf andere, entferntere Theile fortpflanzt und vorzüglich dem Ohre merkbar wird, dass heisst, die in den Berührungspunkten den Ton erzeugen. Wie ge-

nau es dabei auf die tonerzeugenden Bedingungen ankommt, sieht man nicht allein am Pfeifen mit dem Munde und an der Stimme, sondern auch an kleinen Veränderungen des Mundlochs selbst. Ob der Luftstrom, wie man bisher angenommen hat, blos mechanisch auf den Rand des Mundlochs wirke, und diesen nebst andern nahen Theilen in Schwingungen versetze, oder ob, was wahrscheinlicher sein möchte, durch Stoss und Hinstreichen der Luft eine Art von elektrischem Prozess vor sich gehe, ist freilich eine Untersuchung, die für den Physiker gehört. — Es fragt sich also nur: Welches Mundloch ist das beste? oder welche Form, Lage und Einrichtung desselben geben den schönsten, lautesten, kraftvollsten, gleichmässigsten und geschmeidigsten Ton? Leider wird diese Frage nur zweifelhaft und unvollständig beantwortet werden können. Künstler, welche viele Erfahrungen gemacht haben, mögen behaupten, dass unter allen bekannten Formen die eine oder die andere den Vorzug verdiene; allein es ist in den bisher üblichen Formen zu viel Unterschied, und da überhaupt die Form des Mundlochs sich nach dem Bau der Lippen richten sollte, diese aber bei jedem Menschen verschieden sind, so ist es um so schwerer, eine genaue und sichere Bestimmung der Form eines Mundlochs annehmen zu können. — Meiner Meinung nach ist ein ovales Mundloch das beste, die Grösse des Randes muss mit der Breite des Luftstroms übereinstimmen, und die inwendige Wand, an welcher der Wind in die Flöte strömt, eine ebene Fläche darstellen, die ohne Absatz oder Ecke allmälig ins Gehör übergeht, doch darf die untere Seite, nach den Tonlöchern zu, nicht zu sehr unterschnitten sein. — Frühere Versuche mehrer Künstler, das Mundloch von anderm Stoff, z. B. Elfenbein, einzusetzen, haben zu weiter nichts geführt, als dass es bloser Versuch geblieben ist.

Das Gehör.

Der Ton, im Mundloch zur Existenz gebracht, erhält Ausbildung und Mannichfaltigkeit durch das Gehör und durch die Tonlöcher. Das Gehör gehört daher zu den wichtigsten, aber auch zu den schwierigsten und dunkelsten Theilen des Flötenbaues; denn die grosse Genauigkeit, welche es in den Dimensionen erfordert, macht es für den Künstler schwierig, diese genau zu treffen, um so mehr, da diese Dimensionen nach gewissen Verhältnissen sich ändern, sobald die gegebene Länge sich ändert. Von einem guten Gehör ist zu verlangen, dass es auf der ganzen Tonleiter den eigenthümlichen Flötenton in gleicher Reinheit, Festigkeit, Kraft, Zartheit mit Leichtigkeit angebe. — In wie fern unser jetziges Gehör den genannten Forderungen Genüge leistet, scheinen folgende Erfahrungen auszuweisen.

Vor 30 bis 40 Jahren kannte man noch keines, welches die tiefen Töne *cis*, *c* und *h* in hinreichender Kraft angab; jetzt weiss man diese Töne brauchbar darzustellen, geht sogar bisweilen herunter bis *g*, verliert hier aber auf jeder Stufe an Kraft und leichter Ansprache, der beschränkten Modulazion zu geschweigen, so dass die Töne *b*, *a*, *gis* und *g* den eigentlichen Spielraum auf dieser Seite überschreiten und als unzulässig zu betrachten sind. Dann erschwert die tiefe *g*-Bohrung die leichte Ansprache der Höhe, welche indessen bei der Bohrung bis zum tiefen *h* bedeutend gewinnt. Noch vor 20 bis 30 Jahren war das Gehör für die höhere Region der Töne sehr schlecht, wogegen jetzt die Töne *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a*, *b* so vortrefflich sind, dass man diese mit den leisesten Hauche angeben kann. Bei allen diesen Vortheilen unseres jetzigen Gehörs kennen wir dennoch die Verhältnisse nicht so genau und vollständig, als es zu wünschen wäre. — Die französischen Flöten erhalten die sehr leichte Ansprache der hohen Töne dadurch, dass sie sehr schwach von Holz sind, im obern Theile ein sehr enges, nach unten ein weit zulaufendes Gehör haben, besitzen dagegen eine unvollkommene Tiefe, sind in der Regel nur in den Tonarten *D* und *G* rein abgestimmt, abgesehen, dass ihr Ton sehr dünn ist. — Die englischen Flöten haben denselben Fehler, nur dass sie stärker im Ton sind, doch eben dadurch von dem Karakter des Instruments abweichen, und nur in den Tonarten *F*, *B* und *Es* rein gestimmt sind. — Die früher so rühmlich bekannten Flöten von Kirst in Potsdam, von Griessling und Schlott in Berlin, von Grenser in Dresden u. a. m. sind das Gegentheil von den französischen; indem sie durch ihre weite Bohrung eine sehr schöne Tiefe, doch eine schwere Höhe haben, welche nie mit Sicherheit anzugeben ist. Die Wiener Flöten waren, als der Instrumentenmacher Stephan Koch noch lebte, sehr gut, hatten jedoch (wie auch noch gegenwärtig) stets einen dünnen, spitzigen Ton, und haben in neuerer Zeit viel verloren. Aus all' diesem ergibt sich nun, dass die eine Flöte eine gute Höhe, die andere dagen eine gute Tiefe hat, doch beides vereint an keiner zu treffen ist, und für die Mitteltöne gar nicht gesorgt wurde. — Nun ist mir von allem, mir bekannten Gehör das des Herrn Instrumentenmachers W. Liebel in Dresden als das bessere bekannt, und mit Recht zu empfehlen, da es alles Gute in sich vereint. Es gibt alle Lagen der Töne mit Leichtigkeit an, hat eine zarte, schöne Höhe, angenehme Mitteltöne und sonore Tiefe, es ermangelt nicht der Kraft und Zartheit, und führt eine herrliche Egalität und Reinheit in allen Oktaven und Tonarten.

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Leipzig. Am 16. d. gab Herr *Aug. Pott*, grossherzogl. Oldenburgischer Hofkapellmeister und königl. Dänischer Professor, eine musikalische Akademie in unserm Stadttheater, welche mit einer von ihm selbst komponirten Ouverture eingeleitet wurde. Die Versammlung gab ihr Wohlgefallen daran zu erkennen, und wir selbst freuten uns, im Werke eine von jenen zweckmässigen, leicht und frisch eingänglichen Gelegenheits- oder Festouverturen zu hören, die sich mit Fleiss und Recht fern vom

ley Arten zerfällt. Bey der ersten Art, d. i. bey dem Nichtgebrauche, oder, was vielleicht noch schlimmer ist, bey dem willkührlichen Gebrauche des halben Tones, werden die musikalischen Hieroglyphen unserer Vorfahren, nach den Regeln der berühmten authentischen, und plagalischen Tonarten, übersetzt. Die melodischen Fortschritte, so wie die Vermischung der Tonarten, mögen ausfallen wie sie wollen: man hat seine Schuldigkeit gethan, wenn hin und wieder das f und c erhöhet, und das h erniedriget wird. Nach diesen Grundsätzen ist unlaugbar das Lied des Renaut in der neuen Darstellung behandelt worden; hier ist der Beweis *).

Wer etwas übriges thun, und sich ein volles Fest geben will, spiele diese Uebersetzung nach der Weise des Organums zur Zeit Hucbald's und Guido's. Eine kleine Probe wird dieses Verfahren erklären **).

Kompositionen dieser Art machen wenigstens einen Theil jener Wunderkraft begreiflich, die so oft für leeres Ammengewäsche gelten. Nur zu gewiss sang auf solche Weise der schönste Mund die feurigste Liebe aus dem Herzen: der Kranke musste vom Lager aufspringen und davon laufen, um nur der Qual seiner Ohren zu entfliehen. Tausende zogen lieber in den Krieg, als dass sie bey solchen Tönen tanzten. Hätte nicht der böse Geist Saul'n gereizt, den Harfenspieler David ermorden zu wollen: so wäre hundert gegen eins zu wetten, und zu gewinnen, der Tonkünstler präludirte nach obengenannten Regeln, und Saul hatte gesunde Ohren. O Athenäus! wenn, wie du sagest, die phrygische Harmonie schon die Gicht heilte, was muss erst ein Scharywary aller authentischen und plagalischen Tonarten nach solchen Grundsätzen bewürkt haben!! Die Verwunderung über das jemahlige Gefallen einer solchen Musik ist sehr natürlich: unmögliche Dinge haben das Erstaunen zur nächsten Folge. Unbezweifelt besass auch jedes verflossene Jahrhundert einen Blainville, wie wir den unsrigen noch besitzen; denn: nichts verändert sich, als die Form! Ohne der Pfeifen-Ordnung in den Orgeln der Alten nahe treten zu wollen, hat es doch wirklich weit mehr Wahrscheinlichkeit, dass der Organist nie die Melodie gespielt, sonder blos den Grundton nebst dessen Quinte ausgehalten, der Sänger aber die übrigen Intervalle des Akkords dazu angegeben habe. In einer Zeit, wo die Forderung galt: zu einem gegebenen Gesange eine höhere oder tiefere Begleitung, d. i., einen Discant oder Bass zu extemporiren, wo die Neigung der halben Töne ohne Versetzungszeichen errathen, und die Modulation dadurch bestimmt werden musste — lässt sich unendlich mehr zum Vortheil ehmaliger Kunst annehmen, als man zugestehen will. Indessen, da es jedem frey stehet, seine Meynung hierüber mit seinem Fassungsvermögen ins Gleichgewicht zu bringen, d. h., ohne Ueberzeugung zu glauben, oder zu zweifeln: so gilt es gleichviel, wohin die Wendung geschichet, so lange man seine Meynung nur für sich behält. Aber ausgerüstet muss man seyn mit grundfesten Beweisen, dass sich gerade nach allen Verfahrungsarten, gar nichts aus dem Dinge machen lässt, welches der andere als verwerflich anerkennen soll. Im Ermangelungsfalle kommt die Erinnerung an Chodowiecki's Todten im Sarge zu sehr in's Gedächtnis. Bey der zweyten Uebersetzungsart! d. i., der zweckmässigen Anwendung der Halbtöne in allen Tonreihen, verfährt man, in Betreff der Modulation, ganz nach den Regeln der gegenwärtig üblichen Setzkunst. Das Uebrige wird aus Mart. Agricola's Musika figuralis vorbereitet. Wenn der allgemeine Gebrauch des Semitonium-Modi einer

*) Siehe die musikal. Beylage V. No 1. und 2.

**) Siehe die musikal. Beylage V. No. 3.

höheren Style der Sinfonie halten, in ungesuchten Fluss gern aufgenommener, mehr volksthümlicher Gedanken ihr Wesen setzen, dass durch lebensgewandte und kunstgerechte Ausführung die einheitsvolle Klarheit anspruchloser Grundidee mit mannigfach vermittelnden Annehmlichkeiten und einem angemessenen Schmuck gefälliger Verzierungen bis an's Ende anziehend erhalten wird, ohne den Hörer tiefer anzustrengen, als es für eine freudige Aufregung dienlich genannt werden kann. Dergleichen Ouverturen sind jetzt um so beachtenswerther, je mehr nicht wenige unserer jüngsten Komponisten den Standpunkt der eigentlichen Gelegenheitsouverture verkennen und durch Buntheit und Zerrissenheit vieler, gewöhnlich stark kontrastirender und locker aneinander gereiheter Sätzchen eine Originalität zu erweisen sich abmühen, die am falschen Orte gerade das Gegentheil von dem wirkt, was sie beabsichtigen. Dieser jetzt viel betretene, krumme Abweg ist hier dadurch glücklich vermieden, dass der Tonsetzer die Bestimmung des Werkes unverrückt vor Augen behielt und im ununterbrochen lebendigen Fortschritt eines kräftigen Naturganges an's Ziel gelangte. Das Ganze erklingt im hellen E dur, nach kurzem Adagio in einem geschickt gehaltenen All. vivace sich rüstig bewegend. Die Instrumentation ist stark ohne Uebertreibung und bekundet einen kunstgeübten und welterfahrenen Mann. Wir sahen die Partitur. Wie er als Violinvirtuos, namentlich auf seiner jetzigen Kunstreise, überall die grösste Anerkennung und Auszeichnung fand, besonders in dem Hauptkonzerte von Lipinski, aus welchem er auch hier den ersten und zweiten Satz vortrug, so geschah es auch unter uns. Man hat ihn mit Recht in die geehrte Reihe der ersten Geiger zu setzen, die solche vollendete Meister enthält, deren Jeder ohne Vergleich mit dem andern für sich eine eigenthümliche Stufe der Meisterschaft behauptet. Es waltet die sicherste Gediegenheit nicht allein in vollkommener Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, so dass sie zum Spiele werden, sondern auch in seiner immer geschmackvollen Ausdrucksweise und in einem Tone, den wir als den künstlerischreinen bezeichnen im Gegensatz zu einer gewissen allgemeinen Reinheit, die wir Dutzendreinheit nennen wollen, welcher letzten jenes Bestimmte, genau Abgegrenzte mitsammt dem fein Verschmolzenen der sichersten Verhältnisse der Tonreihen unter sich noch mangelt. Mit allen diesen Meistereigenschaften bewährte er sich zum Schlusse in glänzenden Variazionen von Mayseder, die von einer sehr empfunden vorgetragenen Einleitungskantilene verherrlicht wurden, welche in einer inhaltareicheren Harmonieen- und Erfindungsfülle sich auszeichnete, als man sie in der Regel in Salonlanzbravouren zu hören gewohnt ist. Zu den Zeichen beifälliger Werthschätzung kam noch mancher Bravoruf, der dem tüchtigen Meister nirgend entging. Auch Fräulein *Sehlegel*, die gefällig mit der Cavatine aus Rossini's Semiramis erfreute, und der 14jährige Violoncellist *Krollmann*, ein Anverwandter des Meisters, wurden nach Verdienst ausgezeichnet. Der Letzte, ein Bruder des von A. Pott gebildeten 16jährigen, sehr gerühmten Violinisten, trug ein Solo von Merk mit so viel Gesang und innerer Musik vor, dass wir auf den jungen Mann sehr grosse Hoffnungen zu setzen uns für berechtigt halten dürfen. Uebrigens ist Herr Aug. Pott der Erste, welcher schon vor 6 Jahren Lipinski'sche Kompositionen öffentlich vortrug und sie in's Publikum einführen half. —

Die vortreffliche Einrichtung unseres dritten Abonnement-Konzerts im Saale des Gewandhauses am 18. d. hatte unter den vielen Musikfreunden unserer Stadt so grosse Aufmerksamkeit und Erwartung erregt, dass eine Menge der Theilnehmer lange vor dem Anfange des Konzerts sich einen Platz sicherten. Man hatte sich nicht getäuscht; der Saal war ungemein von Zuhörern fast überfüllt. Die Musik begann mit der Ouverture zum Freischütz von K. M. v. Weber. So oft und so gut wir dieses Werk auch schon theils im Theater theils in Konzerten hörten, so gross auch immer der Eindruck gewesen war, den diese Ouverture in den glücklichsten Aufführungen hervorbrachte, so muss dennoch versichert werden, dass sie in solcher Vollendung nur höchst selten, die Aufführungen des verstorbenen Verfassers derselben sogar mit eingeschlossen, gehört worden ist. Das ganze Orchester war wie ein Leib, aus dessen frischer organischer Gliederung ein Alles bewegender Geist so lebendig sprach, dass ein wahres Zauberbild in schönster Gruppirung, bis ins Kleinste wahrheitreu aus der Tonmasse sich entfaltete und in jedem Wechsel der Gestaltung unmittelbar sich in die Seelen aller Hörer ohne Ausnahme tönte. Es war nicht anders möglich, diese vollkommen glückliche Meisteraufführung musste einen enthusiastischen Beifallssturm erregen, der nicht eher schwieg, als bis die Ouverture wiederholt wurde. Und wenn nun die Wiederholung an Frische, Fülle und innerer Geistigkeit der ersten Tonverkörperung nichts nachgab, so haben wir damit eine zweite überaus seltene Erscheinung berichtet, denn in der Regel fehlt den Wiederholungen der erste, so leicht hinweggewischte Duft und Schmelz, was hier nicht der Fall war, so tief hatte der belebende Hauch jedes Einzelne durchdrungen. Und so war denn auch der zweite Dank der ergriffenen Versammlung so laut und so einstimmig als der erste. Darauf trat zum ersten Male die erwartete und im Voraus hoch gepriesene Londoner Sängerin *Mrs. Shaw* mit Recitativ und Arie von Rossini: „*Amici, in ogni evento m'affido a voi!*“ auf. Wer weiss, was Singen heisst, wird der gerühmten Sängerin Schule, Methode, unverputzten, edlen Geschmack, besonders treffliches Portamento, vollkommene Rhythmisirung der Perioden, wohllautendes Beenden der Tonabschnitte, worauf so viel ankommt u. s. w. mit Vergnügen zusprechen. Die Stimme, über deren ganzen Umfang nach einem Abende nicht genug theilt werden kann, ist ein so volltönender, reiner, mächtiger Alt, der in dem Recitativ und den ersten, ernst getragenen Solosätzen sich meisterhaft gebildet und so ungeschmückt wahr und schön zeigte, dass wir selbst in jene ruhige, zustimmende Heiterkeit versetzt wurden, die das Innere füllt, was wir für eine der liebenswürdigsten Erregungen halten, welche naturgetreu edle Töne hervorzurufen im Stande sind. Aber gerade diese Schönheit pflegt jenen stillen Beifall der Hörer, vorzüglich der Kenner zu bewirken, dass man wohl auch den lautesten Antheil darüber vergisst, was wir darum in manchen Fällen für den

Künstlers höchste Ehre halten, welche Ansicht, obgleich nicht von allen zugestanden, noch weniger gewünscht, wir in sichersterÜberzeugung dennoch nicht blos bewahren, sondern uns auch zu vertreten getrauen. Es scheint uns aber, als habe die geehrte Sängerin das Ende dieses Gesanges, gegen die früheren Leistungen gehalten, etwas fallen lassen, mit weniger innerer Lust am Tongebilde gesungen. Aus welchem Grunde, wissen wir nicht. Läge der Grund auch in dem gewöhnlich blos äusserlichen Ausgange aller Rossini'schen Sätze, so wäre gerade deshalb ein solches blos sinnlich wirksames Beschliessen nur um so mehr zu beloben, je weniger Innerlichkeit die Töne in sich selbst tragen. Dennoch sang sie auch den Schluss schön und wurde mit verdientem Beifall belohnt. Noch schöner und durchaus gehalten bis an's Ende sang die vielbelobte Sängerin Mozart's Cavatine „Addio," so dass wir auf ihre nächsten Leistungen sehr begierig sind. — Abermals für uns ganz neu zeigte sich der 11½jährige Sohn des oft gerühmten königl. preussischen Hofmusikdirektors *C. Müser, August*, in einem Konzertstück für die Violine und erntete verdienten Beifall. Da Vater und Sohn am 22. d. ein eigenes Konzert veranstaltet haben, was in dieser Nummer nicht besprochen werden kann, so verschieben wir einen genauen Bericht bis auf das nächste unserer Blätter. Nach dieser zweiten anziehenden Bekanntschaft verschaffte uns der zweite Theil des Konzerts noch eine dritte. Es wurde nämlich die Meistermusik Beethovens zu Goethe's „Egmont" gegeben mit dem die Tonsätze verbindenden Gedicht von Mosengeil, gesprochen von Herrn *Seydelmann*. Gespannt war Alles, wir nicht weniger, vielleicht noch mehr als mancher Andere, da wir den hochgerühmten Schauspieler bis jetzt nur aus Beurtheilungen kannten. Von nun an ist es uns eine Pflicht geworden, den Mann in seinen theatralischen Leistungen, und zwar in dichterisch geistreichen, in Karakterstücken kennen zu lernen, um ein eigenes Urtheil über ihn zu gewinnen. Denn der Sprecher dieses Gedichts und der berühmte Mime und dramatische Meister, wofür er nach gewichtigen Aussprüchen gilt, erschienen in einer und derselben Erdenhülle doch als zwei ganz verschiedene Wesen. Das Sprechen dieses Gedichts war mit sehr geringen Ausnahmen vom Anfange bis zum Ende so völlig verfehlt, dass wir in uns selbst ordentlich betrübt wurden. Es muss durchaus eine ganz unglückliche Stimmung in diesem Manne an diesem Abende vorgeherrscht haben, sonst wäre ein so vollkommenes Verkennen der ganzen Aufgabe von einem so geistreich Geschilderten rein unbegreiflich. Seine Leistung machte auch nicht den geringsten Eindruck, konnte es auch nicht, denn sie war vom ersten Worte an vergriffen. Ja wir sind vollkommen gewiss, dass der Sprecher mit sich selbst nicht im Geringsten zufrieden war, wovon sich der Beweis schlagend genug in einem neuen Missgriffe, den nur eine innere Verlegenheit seines Selbstbewusstseins möglich machen konnte, kund gab. Er suchte im Fortgange immer mehr den schlummernden Geist durch äussere, hier unpassende Effektmittel, durch sich mehrende Handbewegungen und ähnliche Aktionen zu ersetzen oder doch für die Mehrzahl den Mangel des Ersten zu umschleiern, was freilich zu nichts führen konnte. Kurz der Mann war an diesem Abende nicht er selbst, oder er konnte auch kein grosser Schauspieler sein, was wir jedoch keineswegs behaupten, da wir ihn in diesem Wirkungskreise noch nicht kennen. Nur ist zur Steuer der Wahrheit zu sagen, dass Herr Seydelmann diesmal nicht er selbst sein konnte. Die Musik ging gut und Frau Schmidt-Mollinger sang Klärchens Lieder recht ansprechend: allein der Gesammteindruck war durch den Missgriff des Sprechers gewinicht, was wir nicht anklagend, sondern nur bedauernd berichten, da wir gar wohl wissen, dass selbst über dem Besten zuweilen ein solcher Unstern aufgehen kann, wie heute über dem geehrten Sprecher.

Mancherlei.

In *Dessau* gab Herr Kapellmeister *Aug. Pott* ein überaus genussreiches Konzert. Man stimmt auch dort in die überall auf seiner letzten Kunstreise ausgesprochenen Erhebungen; unter Anderm schreibt uns ein sehr anerkannter Kenner über ihn: „Ein tüchtiger Geiger, der eine ungemeine Kraft und eine Sicherheit in den schwierigsten Passagen und Griffen besitzt, die ihn den ersten Künstlern anreihen."

Herr *Bausch*, Hofinstrumentenmacher in Dessau, ist ein so ausgezeichneter *Violinbogenmacher*, dass er nach den Zeugnissen der ersten Violinisten auch die berühmtesten des Auslandes weit übertrifft. Seine Bogen sind noch weit besser, als diejenigen, welche der alte, nun fast unthätige Herr Tourt in Paris liefert (der junge T. erreicht den Vater keineswegs). Herr Bausch hat den Frosch erwünscht und bedeutend verbessert; er schliesst fester an und zerbricht nicht so leicht, als der von Tourt. Dies hat B. durch Silbereinfassungen bewirkt, welche den Bogen durchaus um nichts schwerer machen, als die besten des alten Herrn T. Dabei ist wohl in Acht zu nehmen, dass sich Herr T. für den geringsten seiner Bogen 100 und für die besten bis 400 Franken zahlen lässt: Herr Bausch dagegen für seine weit vorzüglicheren und haltbarern nur 8 Thlr. 8 Gr. Diese Anzeige, deren Beglaubigung alle Violinisten, die wir darüber sprachen, unter Andern Karl Lipinski und Aug. Pott, für sich hat, verdient ihres vielfachen Nutzens wegen die weiteste Verbreitung.

In Herrn *F. L. Willmers*, im Pianofortespiel einem Schüler J. N. Hummels und im Kontrapunkt einem Zöglinge aus Frdr. Schneiders Schule, lernten wir vor Kurzem einen etwa 17jährigen jungen Musiker von ausgezeichnet guten Anlagen und flessiger Ausbildung derselben kennen. Er besitzt auf dem Pianoforte eine so richtige Fertigkeit, dass er manchen sehr belobten an die Seite zu setzen ist. Nicht minder verrathen seine Kompositionen so viel innere Regsamkeit, Gewandtheit und Erfindungsgabe, welchen das noch jugendlich Brausende in unsern Augen nicht den geringsten Eintrag thut, dass wir, auf ihn aufmerksam zu machen, uns für verpflichtet halten.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Oktober. № 44. 1838.

Ueber Meyerbeer's Oper: *Die Hugenotten.*

(Fortsetzung.)

Hierauf folgt ein Morceau d'Ensemble und Entrée de Raoul in Fdur, C-Takt. In punktirten Noten, das Ganze mehr deklamatorisch als melodisch gehalten, wozu auch die albernen Worte, die die Anstellung des Raoul beim Fussvolk melden und dringen, dass man sich zu Tische setzen solle, und allerhand ironische Ausfälle auf den ewigen Frieden zwischen den Königlichen und den Hugenotten hinwerfen, Veranlassung geben. Der Satz moduliert nach Es dur, ihm folgt ein Andantino quasi Allegretto, ⅜ Takt, As dur. Raoul beginnt sehr melodisch:

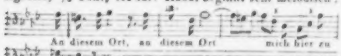

Nevers sagt, er finde ihn wahrlich nicht übel, und der Chor der vornehmen, aber sehr hungrigen jungen Herrn brüllt wieder: „Zu Tische, zu Tische!" Folgender Uebergang, den wir fast zu künstlos nennen möchten:

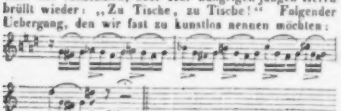

bahnt den Weg in's C dur zur Orgie All. con moto, wobei Alles was Arme, Finger und Lungen hat, streichend, blasend, schlagend und singend in Bewegung gesetzt ist. Hier das Thema:

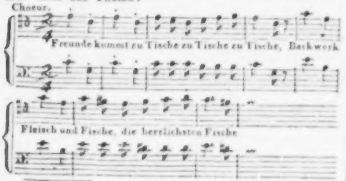

Der Jubel geht nach und nach in ein Allegretto con spirito, C dur, über, was sich recht lebhaft ausnimmt und mit gehörigem musikalischen Spektakel schliesst.

Wir hätten dem ganzen Satze mehr Champagnergluth à la Don Giovanni gewünscht, aber freilich ist nicht jeder Schlemmer ein Don Giovanni. Ein Recitativ, vom Streichquartett begleitet, leitet No. 2, Szene und Romanze des Raoul, ein, welche in D dur anfangt. Dies Recitativ, welches erzählt, dass er einst einer schönen Dame begegnet sei, die in einer Sänfte getragen, von einem Haufen leichtfertiger Studenten umgeben, welche aber, so bald er Hand an's Schwert gelegt, entflohen seien — diese einfache und nicht sehr interessante Erzählung ist mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, *fünf* Hörnern, Trompeten und Pauken, unseres Bedünkens zur Ungebühr reich, begleitet. Freilich haben sie auch nur ein paar Stellen; aber wozu denn dieser Aufwand? Die Romanze selbst ist dagegen blos mit Violinen, einer sehr konzertirenden Altviola, Violoncell und Bass begleitet. Die Viola fängt in Doppelgriffen an, D dur, C-Takt, und geht bald nach B dur in's Andante cantabile über. Der Anfang des ersten Couplet sieht so aus:

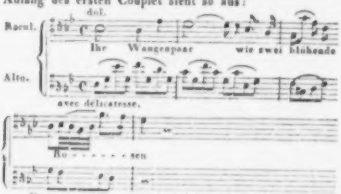

Der ganze Satz ist eigentlich mehr in Melismen für den Tenor geschrieben, die zum Grunde liegende Melodie ist sehr einfach und nicht eben bedeutend, aber jene Melismen von einer schönen Tenorstimme vorgetragen und von der konzertirenden Viola geschmackvoll begleitet (Beides fand sich in Dresden vereint) geben ihm ein reizendes Kolorit. Gegen diesen schwach begleiteten Satz fällt der Chor der jungen Edelleute mit allen oben angezeigten Instrumenten und einer sehr markirten Bassfigur zum Grunde, gewaltig stark in's Gehör. No. 3. Szene und Chorus, C-Takt, Molto moderato, leitet ein Recitativ ein, während dessen Marcell, Raoul's Waf-

fenmeister und alter Diener, ein rauher Degen und fanatischer Hugenott, auftritt. Der alte Mann genirt sich nicht und warnt seinen Herrn vor dem Gezücht der jungen katholischen Edelleute, und geht in den folgenden Choral über, bei welchem in der Partitur die nur für Frankreich neue Notiz steht, dass er von Luther 1530 komponirt worden sei.

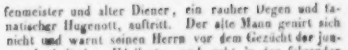

Nevers spricht recitativisch mit Raoul dazwischen, und das Orchester begleitet Marcell, der in seinem Choral fortfährt, indem die hohern Blasinstrumente den Choral mitblasen, die tiefen folgende Figur intoniren:

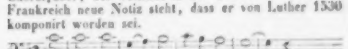

Ein Ritter fragt Raoul, was für ein Lied das sei; dieser antwortet, es sei ein Gesang in Gefahr zu singen. Während des Gesprächs geht der Choral immer fort. Die Szene ist sachkundig und klar gearbeitet, thut auch gewaltige Wirkung, woran allerdings der Choral mit der kolossalen Begleitung seinen Antheil hat. Hierauf Recitativ, in welchem von den jungen Leuten in Marcell gedrungen wird, seinen Schlachtgesang von Rochelle anzustimmen. No. 4. Szene und Hugenottenlied. Allegretto, ⅔, Marcell. Grosse Trommel.

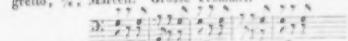

Nach ein paar kurzen Trommelschlägen fängt das erste Couplet in demselben Takt, C moll, an, in dem die Pikkelflöte und die Fagotts das Thema angeben:

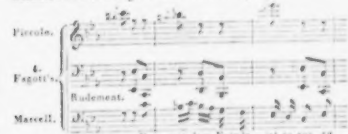

Bei den wenigen eigentlich für Musik fähigen Situazionen des *fünf Akte* lang spielenden Stücks war diese Stelle vorzüglich herauszuheben. Der Komponist hat dies auch nach seinen besten Kräften gethan und unsers Bedünkens mit Glück und Geschick. Fasst man Marcell's Karakter auf, ein fanatischer Kalvinist, nichts kennend als seinen Gott und sein Schwert, nichts wollend als Blut und Tod den Andersgesinnten, ohne Erziehung, ohne feine Sitte, den feinen Hofleuten die herbsten Schmähungen in's Gesicht werfend — so findet man Sinn und Wahrheit, ja Tiefe in der Instrumentazion. Die Kluft zwischen der Pikkelflöte und den Fagotten in Kontratönen, die so schlecht, so unausgefüllt dasteht, ist das treue Bild Marcell's, der keine Übergänge kennt, keine Vermittelung will. Sein Gesang ist herb, unmelodisch, wie ihn ein fanatischer Soldat im Gefecht brüllt.

Auch das gemeine: 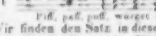 gehört in

den Karakter. Wir finden den Satz in dieser Stelle und Situazion vortrefflich. No. 5. Ensemble. Nicht bedeutend in melodischer Hinsicht, aber gut deklamirt. *Le morceau n'offre pas beaucoup d'interêt* steht in der Partitur. Es ist wahr, und wir gehen zum Finale No. 6 über, das mit aufsteigenden Harmonieen in den Sechzehntheilfiguren der Violinen über dem fortklingenden A des Basses, endlich in D dur, C-Takt, Chor der jungen Edelleute, anfangt. Hier das Thema desselben, in welchem die Violinen ungeheuer hoch gelegt sind:

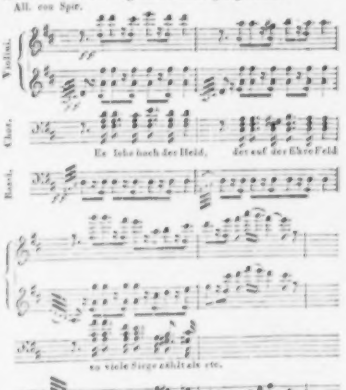

Der Chor wird von einer unbedeutenden Cavatine des Pagen unterbrochen, die hier auch noch abgekürzt wird — nach unserer Einsicht ohne Schade, da Herrn Scribe's poetische Selbstgefälligkeit sich zu endlosem Wortschwall nur zu gern hinreissen lässt, für welchen, weil er an sich selbst nichtssagend und unmusikalisch ist, auch der Komponist keine Töne hat. Ein solcher Fall begibt sich auch in der mit C bezeichneten Suite du Final, wo Nevers, mit der Ueberschrift „selbstgefällig, fast gesprochen" folgende Worte singend deklamirt oder deklamirend singt:

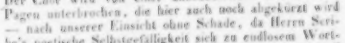

Auf solche französische Geckerei liess sich denn auch nichts Bedeutendes von Melodie erfinden. Der Satz treibt sich in derselben Art zwischen Frage und Antwort Nevers und des Pagen, der das Billet an Raoul abgeben soll, herum, wobei, unpassend genug da es einen blosen Liebeshandel gilt, die jungen Edelleute, verwundert, dass es nicht an einen von ihnen gerichtet ist, im Chor dazwischen rufen:

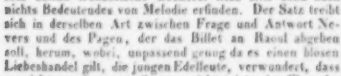

Abgesehen von dem heidnischen Plural der *grands Dieux* verlangt weder die Prägnanz der Dichtung noch der Situazion das Ges, was übrigens auch harmonisch kahl genug dasteht. Das Recitativ tritt aus Es dur im folgenden *Poco andante* nach einigen Takten, wo es an Doppelbeen und Doppelkreuzen nicht fehlt, weil die jungen Herren sich nicht genug über Handschrift und Siegel — die sonderbar genug, trotz aller Vornehmheit der Dame, doch von jedem sogleich erkannt wird, also in dem Kreise leckerer junger Leute keine Seltenheit sein muss — wundern können, nach, und was ebenfalls wieder mit „grands Dieux" anhebt, E moll in ein All. ben mod., C-Takt, über, dessen Hauptfigur aus Robert dem Teufel entlehnt ist:

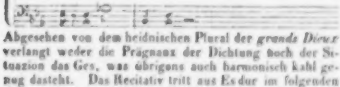

Die Figur passt, obschon hier eine ganz andere Situazion als im Robert bezeichnend, doch recht gut zu den kriechenden Empfehlungen der jungen Herrn. Nachdem dies eine Weile so fortgegangen, fragt Raoul wieder: „*Quel changement soudain, que puis-je donc, grands Dieux?*" Worauf Marcell mit den übrigen antwortet:

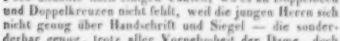

die darauf folgende Fermate in A 7

bleibt in Dresden weg und beginnt sogleich die Stretta, D dur, $^6_8$, Molto vivace. Urbain, der Page, nimmt Raoul bei Seite und sagt ihm leise:

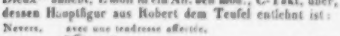

Das Thema ist zu dem Flüstern im sehr schnellen Tempo Metr. ♩ = 88 sehr hübsch erfunden, und macht sich, von den Chorstimmen aufgenommen und fortgeführt, recht angenehm und bezeichnend. Dem frommen und scheuen Marcell wird aber der Spektakel zu lang und er schlägt in dasselbe Zeitmass mit donnernder Stimme, wie vorgeschrieben steht, mit den Worten ein:

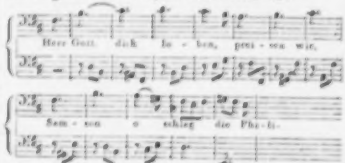

Der leichtfertige Chor unterbricht ihn vergebens, er singt während dem Toben die strengen, frommen Worte, den seinen jungen Herrn wecken und warnen sollen, hartnäckig mit voller Stimme bis an's Ende fort. Der Satz ist gut erfunden und mit grosser Klarheit und Verständniss durchgeführt, weshalb er auch grosse Wirkung thut. Ihm schliesst sich das Mouvement de l'Orgie, das wir schon früher in C dur hörten, hier in D dur an und führt mit voller Beistimmung des ganzen Orchesters den ersten Akt zu Ende. — Der *zweite Akt* beginnt mit einem Andante cantabile, Metr. ♩ = 69, G dur, $^{12}_{8}$. Die Viole fängt mit folgendem Gang an, welchem gehaltene Blasharmonieen sanft antworten und einen Zustand von behaglicher Kontemplazion und süsser Schwärmerei ankündigen.

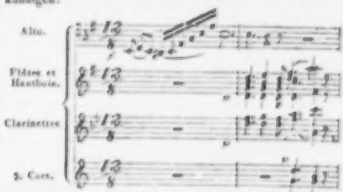

Dies angenehme harmonische Gewebe, dem noch Pauken, Trompeten u. s. w., aber Alles auf sehr diskrete Weise, beitreten, wird 16 Takte lang bis zum Aufziehn des Vorhangs fortgesetzt. Hierauf folgt in derselben Ton- und Taktart, auch demselben Tempo, die Arie der Königin Margarethe. Eine Harfe beginnt mit harpeggierten Akkorden, worauf Margarethe diese gesangreiche Phrase singt:

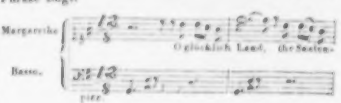

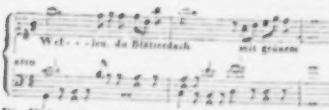

Die Violoncelle und Flöten nehmen sich abwechselnd die oben von der Viola zuerst angegebene Figur ab, was ein angenehmes Gefühl von Einheit erregt. Nach 21 Takten geht die Modulazion nach der Vorzeichnung $\frac{3}{8}$ $\flat\flat$ über. Da aber die Arie sehr schwer und lang ist, so hat der Komponist in der Partitur selbst einen Vorschlag zur Abkürzung gemacht. In Dresden bleibt der Uebergang in's B, worin sich ein paar Seiten lang aufgehalten wird, weg und nach der halben Kadenz auf

D $\frac{7}{3}$ kommt folgender Schluss:

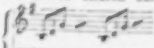

drei ein kurzes Recitativ Margarethen's folgt, worin sie sagt, sie wolle nichts von Wahn und Meinungshass wissen, die Natur solle sie lehren, was gottgefällig, recht und gut. In D dur, Allegretto molto moderato, $\frac{2}{4}$ Takt, spielt die A-Klarinette als Eingang

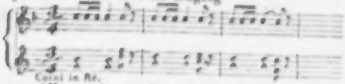

worauf Margarethe, der Page und eine Hofdame, also drei Soprane, die Worte: „Zwiespalt entweiche aus diesem Reiche, und alles gleiche sich freundlich aus" auf folgende Weise (alla polacca) singen:

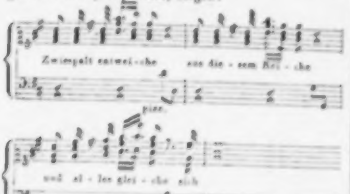

Der Satz ist pikant, zierlich, sehr schwierig, aber auch sehr brillant für eine Sängerin, die, wie Madame Schubert in Dresden, viel Beweglichkeit der Stimme hat. Uns scheint der Satz etwas koquett, à prétention gehalten, wir hätten ihn gefühlvoller, tiefer gefasst gewünscht. Indess wird er, so wie er da ist, seinen Effekt nicht verfehlen, und das ist ja, in Paris wenigstens, ganz entschieden die Hauptsache. Im 24. Takte tritt nach vorgegangener Fermate und Kadenz, ein All., Metr. $\frac{4}{4}$ = 138, mit f des ganzen Orchesters ein, aus dem sich für die Singstimmen folgendes Thema entwickelt, das uns zu den Worten: „Dies einzige Wörtchen Liebe erwärmet alle Wesen, das Herz wenn noch so krank, das es hört, wird genesen" nicht warm genug erscheinen will:

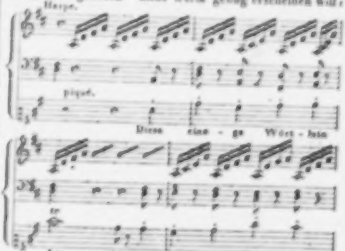

Am wenigsten gefällt uns das f und

Eine Phrase, die nach unserm Ermessen statt der Seligkeit der Liebe eher eine gewisse Koquetterie ausdrückt. Hierauf folgt ein Recitativ, das die Nummer 8 Chor der Badenden (des Bolgnenses) einleitet. Es dur, C-Takt, Poco andante. Violoncelle und Fagotte drücken durch eine Sextolenfigur, die durch den ganzen Satz geht, das Rauschen der Wellen aus. Ein Frauenchor singt dazu. Die ganze Situazion ist vom Dichter so sehr auf Sinnlichkeit in der Darstellung berechnet, dass die Musik, deren reines Element dafür keine Klänge hat, ohne Schaden zurücktritt. Der Chor ist nicht bedeutend, wie er es denn auch nicht sein kann. No. 9. Raoul wird mit verbundenen Augen introducirt, And. quasi allegretto, C dur „. Frauenchor unter sich flüsternd, bleibt in Dresden weg. No. 10. Rec. und Duo. Andantino grat. $\frac{2}{4}$ = 63, F dur. Gleichwohl fangen die ersten Violinen in E dur in folgender für das Ripieno schwierigen Figur an,

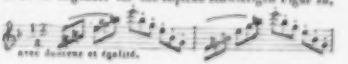

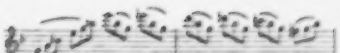

Warum gerade dies schwierige, chromatische Vorspiel zu dem folgenden Thema, das die süsse Ueberraschung des Ritters ausdrücken soll? Er singt folgende sehr melodiöse, reizende Phrase:

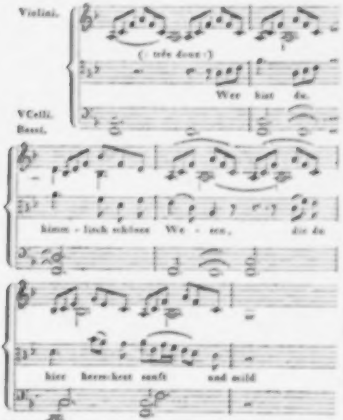

Margarethe antwortet eben so sanft, mit derselben Melodie; allein die Hoffnung auf ein Zusammentreten, ein Gegeneinander zu schöner Verwebung strebender Stimmen in von einander verschiedenen Figuren — das eigentliche Wesen des Duetts — wird hier nicht erfüllt. Der Satz geht nach A dur, Allegro, C.-Takt. Ihm folgt ein Allegretto ⅔, das wir, da es kurz ist, seiner wunderlichen rhythmischen Struktur wegen, aber nicht zur Nachahmung, hersetzen.

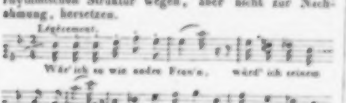

das darf nicht sein.

Nun folgt eine Arie in ⅔ Takt, deren Thema hier:

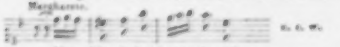

im Französischen heisst der Text: *je dois alors que sa belle compte sur mon zèle, lui plaire pour elle, et non pas pour moi, ah.* Wieder einer von den vielen Texten dieser Oper, die recht klar zeigen, wie wenig der gewandte Schreiber Scribe von musikalischer Poesie einen Begriff hat, und die uns immer mehr bedauern lassen, dass Herr Meyerbeer seine Zeit und Kunst an diese unmusikalische Poesie gewendet hat. Was soll der Komponist zu diesen Worten setzen? Eine deklamatorische Phrase, wie es Herr Meyerbeer denn auch gethan hat. Da der Text nichts auszudrücken gab, so hat der Komponist wenigstens die Gelegenheit benutzt, die Arie brillant für die Sängerin einzurichten, und so fehlt es denn nicht an Trillern und an pagat bis ins

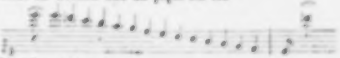

hinauf und hinunter.

Der Tenor tritt auf einmal avec vigueur auf den ein, beruhigt sich aber wieder, die G B verschwinden, so wie der Anschein zum Duett, und die Königin beschliesst die Szene, indem sie das Thema in ⅔ Takt wieder aufnimmt. Hierauf folgt No. 11. Recitatif und Entrée de la cour., C dur, ⅔.

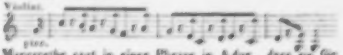

Margarethe sagt in einer Phrase in A dur, dass sie für Raoul eine Ehe beschlossen habe, bei welcher der Hof Zeuge sein möge. Die Ritter und Frauen wiederholen im Unisono das Thema des Chors in dieser Art:

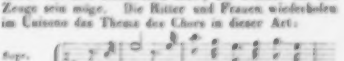

hierauf Recitatif Margarethens, dem sich das Finale und der Schwur anschliesst. C moll, ⅔. Maest. Die Pauken fangen an:

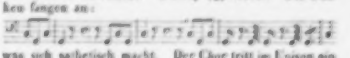

was sich pathetisch macht. Der Chor tritt im Unison ein

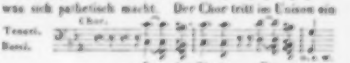

das Orchester schlägt auf den letzten Achteln des Taktes mit ganzer Stärke drein. — Nun antworten die Stimmen einander wechselnd, harmonisch die Worte „auf Ehre“ wiederholend. Sehr pompös. Die Melodie hat sich momentan nach D dur gewendet. Sehr angenehm macht sich nun folgende schöne Stelle, welche zugleich zeigt, wie der Komponist jede Gelegenheit, die ihm der Dichter spärlich genug darbietet, benutzt, um mit schönen Melodieen hervor zu treten, an denen es ihm, wenn er ihrer bedarf, niemals gebricht. Hier die Stelle:

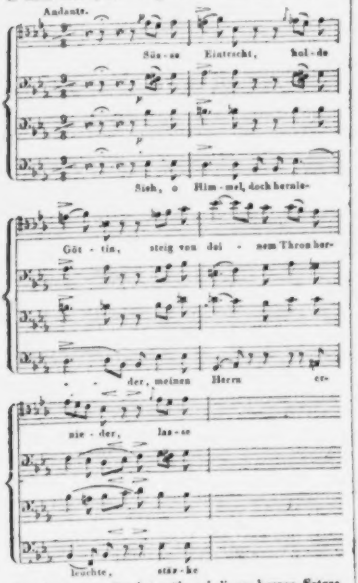

Das Orchester schweigt während dieses kurzen Satzes, den jeder Vorurtheilsfreie melodisch und harmonisch schön geführt finden wird. Nach einer Fermate auf $^6_4$ geht die Harmonie durch den Akkord $^6_4$ auf A nach C moll über, wo zu den Solostimmen noch ein Chor von Frauen und einer von Männern tritt. Der erste Sopran, Margarethe, kommt dadurch sehr hoch zu liegen und ihm ist folgende schwierige Stelle zugetheilt:

welches, da der Doppelchor die Harmonie dazu ausführt, mit voller Stimme gesungen wird. Die Pauken schliessen den Satz mit denselben Noten, mit denen sie begonnen, und geben ihm so mehr Einheit. Hierauf kommt ein Satz, Anfangs C dur, Recitativ Margarethen's, worin sie Valentinen dem Raoul als Braut zuführt. Es geht in C moll über, indem Raoul sein Erstaunen und dann seinen Abscheu vor dieser Wahl zu erkennen gibt. Allegro, C-Takt, C moll.

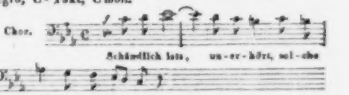

Diese Figur wird von allen Stimmen mit dem Orchester in unisono *f* angegeben, geht aber nach einmaliger Wiederholung schon wieder in's Dur über, mehr die Verwunderung, solchen Antrag auszuschlagen, als den Zorn darüber, in folgender Figur ausdrückend:

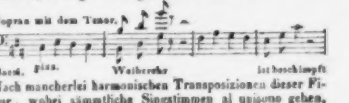

Nach mancherlei harmonischen Transpositionen dieser Figur, wobei sämmtliche Singstimmen al unisono gehen, singt Margarethe folgenden Satz:

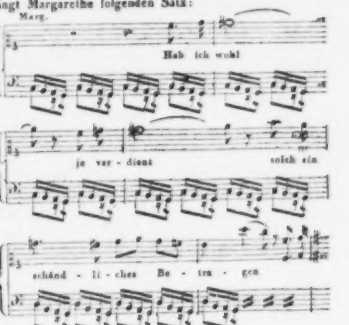

dem wir, als gar zu Rossinisch, nicht gern hier begegnen. Die Figuren werden immer bewegter, nun auch

in den Violinen aufgenommen, und gehen in folgendes Staccato der Violoncellos und Violinen über, welche die Blasinstrumente synkopirt und die Singstimmen im Unisono verstärken:

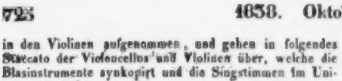

Marcell setzt einmal in Choralform folgendermassen an,

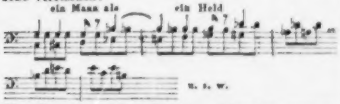

wird aber gleich wieder von dem Rossini'schen Motiv zum Schweigen gebracht. Uns gefällt dieser Kontrast nicht; allein es fragt sich, ob nicht der Komponist den Gedanken einer Ironie dabei im Sinne gehabt und andeuten wollen, wie der Anklang von Frömmigkeit durch die geltenden Laute der Weltfreuden übertäubt zu werden pflege. Das Finale geht mit gewaltigem musikalischen Lärm zu Ende, wobei wir noch bemerken, dass die Singstimmen nur an ein paar Stellen harmonisch, sonst aber im Unisono gesetzt sind.

Der *dritte Akt* hebt mit No. 13, Entreacte et Choeur, A dur, C-Takt, Allo. viv. an, der eigentlich n.chts als eine 20 Takte lange Halbkadenz ist, um nach D dur zu kommen, denn in der That tritt nach diesem harmonieärmen Vorspiel das eigentliche Choeur des Promeneurs in D dur ⅔ Allo. viv. Metr. ♩ = 160 folgendergestalt ein:

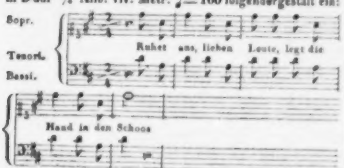

Der Satz ist nicht bedeutend, und, eine einzige Stelle abgerechnet, immer im Unisono geschrieben. Hieran schliesst sich No. 14, Couplets militaires des soldats huguenots, B dur, Allo. mod., blos Tenore und Bässe. Der Chor ahmt den Trommelschlag nach auf die Silben Rataplan, die sich wegen des offenen A weit besser machen, als das dumpfe, dabei kindisch klingende, „Drum, derum, drum" der teutschen Uebersetzung. Viel besser wäre das französische Rataplan beibehalten worden. Der Vorsänger hat eine melodische Strophe, die der Chor begleitet. Der Satz ist wirklich sehr originell und so wirksam, dass er volle Aufmerksamkeit verdient. Kaum schweigt das Soldatenlied, so ertönen die litanies des femmes catholiques. Nach einem kurzen Vorspiel der Flöten, Hoboen und Klarinetten singen zwei Diskantstimmen:

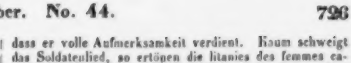

der allerdings gegen das wilde Rataplan gut absticht. Marcell unterbricht in seiner rohen Manier den frommen Gesang mit der Frage nach dem Herrn v. St. Bris. Vergebens bedeuten ihn die frommen Frauen, zu schweigen und sein Knie zu beugen. Das will er als Protestant nicht. Ja, seine militairischen Glaubensgenossen fallen gar noch mit ihrem Rataplan wieder ein, zwischen welches die Prozessionirenden einzelne Ausrufungen, profanes, impies, in der teutschen schlechten Uebersetzung: „sie stören das Fest hier!" einschalten. Die Soldaten lassen sich nicht stören, die frommen Leute werden immer ungehaltener — da, im Moment der höchsten Aufregung, tritt eine Bande Zigeuner und Zigeunerinnen ein, die das Volk zum Tanzen und Singen auffordern. Da der Choral einmal eine Rolle in dieser Oper spielt, so hätten auch die Katholiken mit einem harmonisch und technisch reicher ausgestatteten Hymnus bedacht werden können, denn das 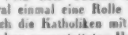 ist zwar sanft, aber nicht kirchlich, vielleicht wäre hier ein wirkungsvoller Kontrast zwischen dem herben Choral und dem süssern Litaneigesang der Frauen anzubringen gewesen; das ganze Ensemble macht Effekt und ist klar, aber dafür nicht sehr kunstreich, da die Frauen ihren Gesang unterbrechen und zu dem Liede der Soldaten nur einzelne Worte rufen, nicht aber in ihrer Gesangsweise fortfahren. No. 16. Zigeunertanz, A moll, C-Takt, All. mod. In Dresden bleibt über die Hälfte des Tanzes weg, der allerdings sehr lang ist, und nur durch ein voluptuöses pariser Ballet interessant gemacht werden kann. Es folgt ein Recitativ des St. Bris, das Marcell in einer Art von melodischem Satz, der aber immer sein unbiegsames Wesen glücklich karakterisirt, unterbricht. Der Gedanke ist originell:

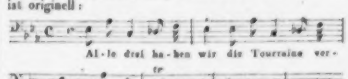

Wir heben diesen Gedanken als einen besonders glücklichen Zug der Individualisirung des Marcell heraus. Das weitverbreitete und doch seichte Wortmeer des Herrn Scribe schwillt noch eine Weile fort. Wir gehen zu No. 17, dem Couvrefeu, „Feierabend," eigentlich „Nachtwächterlied" über. Es ist absichtlich in der monotonen Gesangweise eines Ausrufers geschrieben, aber sehr hübsch und originell. Hier ist es:

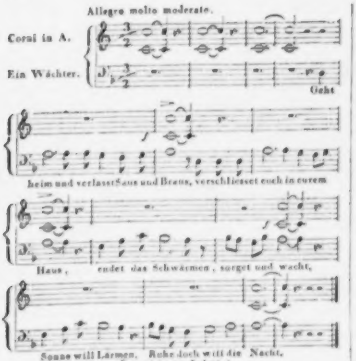

(Beschluss folgt.)

Musikalische Topographie von Strassburg.

(Fortsetzung.)

Weitere merkwürdige Nachrichten über den Meistergesang sind in dem, ebenfalls auf der Stadt-Bibliothek aufbewahrten, blos im Manuskripte existirenden Werk Spangenbergs zu finden: „Von der edlen und hochberühmten Kunst der Musica und deren Ankunft, Lob, Nutz und Wirkung, auch wie die Meistersenger aufkhommen, vollkommener Bericht; zu Dienst und Ehren der loeblichen und ehrsamen Gesellschafft der Meistersaenger, in der loeblichen freyen Reichstadt Strassburg, bestellet durch *M. Cyriacum Spangenberg* im Jahr Christi 1598 *)." Es ist dieses Manuskript auf ganz gewöhnliches Papier geschrieben und eingebunden **).

*) *Cyr. Spangenberg*, geb. den 17. Juni 1528 zu Nordhausen, war ein geachteter Geschichtschreiber seiner Zeit; sein Vater war erster Pfarrer in Nordhausen; er studirte zu Wittenberg, wurde Pfarrer zu Eisleben, dann Dekan und Kaplan zu Mansfeld. Im Jahr 1575 wurde er seines Amtes entsetzet, als Anhänger von Mathias Flack (Flaccius), Schüler Luthers und Melanchthons, und starb zu Strassburg den 16. Herbstm 1604. Noch hat man von ihm Predigten über die Gesänge Luthers, unter dem Titel: *Cithara Lutheri.* Erfurt, 1569, und eine zweite Ausgabe vom Jahr 1581. 4.

**) *Wagenseil (Joh. Christoph)* in seiner Abhandlung: *de Germanicae Phonascorum, von der Meistersinger, origine, praestantia, utilitate et institutis*; Altorfi Noric. 1697, welche seiner *Commentatio de civitate Norimbergensi* folgt, sagt p. 493, dass H. Enoch Hessmann seinen Bericht über den Opitz teutsche Poesie, aus den grundgelehrten M. Cyr. Spangenberg seinem Buch zusammengetragen, welches in Strassburg auf Pergament geschrieben, mit goldenen Buckeln — wie der Juden ihre Thora, verwahrt wird, — was demnach unrichtig ist.

Spangenberg gibt einen *Catalogus teutscher Meistersenger* mit kurzen biographischen Notizen, seit dem Jahr 1200. Zu Strassburg, sagt er, sind 1508 in der Sengergesellschafft gewesen: Mathias Holderlin, Jacob Wolff in der Cantzley, Johan Grüninger, Buchdrucker. — Unter der grossen Anzahl Meistersänger nennt er auch den berühmten Hans Sachs, „ein Schuster in Nürnberg, starb 1575 den 20. Januar, 81 Jahr alt." Sein Todestag wird von Andern auf den 19. Januar 1576 angegeben (*Schillings* Lexikon V. Sachs.); und endlich Martin Luther, dessen Gesänge angezeigt sind.

Wie sehr nun in Strassburg der Meistergesang Theilnahme und Unterstützung fand, davon zeugt die merkwürdige letzte Willens-Verordnung eines Mitglieds des grossen Raths, Gabriel Braunstein und seiner Frau Aurelia Voltz, welche am 17. December 1646 unter andern folgermaassen testirten:

„Dieweilen wir beide testirende Eheleute, das gottseelige Werck und Uebung des loeblichen teutschen Meister-Gesangs, jederzeit hochgeliebet, dasselbe gleichsam von Jugend auf, und noch über die 40 Jahr beinzig besucht, so uns, als eine schoene Uebung Gottes seeligen Worts, Lehr, Trost und Vermahnung, zu aller Gottseeligkeit, christlichen Tugenden, Glauben und Liebe so reichlich erfüllt; als legiren wir beede insgemein, ermellem loeblichen teutschen Meistergesang, jaerlichen auf ihre Singschulen, sein Reichsthaler zu verfügen, jede Schul einen Thaler, in vier Reichs-Oertheren *) dan vier Saengern, so nach dem, der den Kranz gewonnen, am besten gesungen, doch mit der ausdrücklichen Condition und Bescheidenheit, dass welcher nicht auch sein Schul reicht über den Tisch thut, so fern er es an der Zeit haben koennen, derselbe alsdann auch kein Theil zu solchem Thaler haben soll. So hat also dieses Legat dem Zins nach, im Capital dreyhundert Gulden, und damit dieses der Meistersenger Legat desto gewisser und ohnfehlbarer abgericht werden moege, so setze ich der testator meinen einen halben Theil, meiner Nahrung dafür zum Unterpfand ein, und insonderheit dergestalt halben Theil, welchen den Stifft und Almosen zu S. Mark durch meine Erbeinsetzung von mir ererben wird, da dann der Herr Schaffner gedachten Stiffts schuldig seye solle, allezeit, wann Singschul gehalten wird, den Tag zuvor, einen Reichsthaler in vier Oertheren zu liefern."

Es enthält dieses Testament noch andere wohlthätige Verfügungen, welche jetzt noch von der Familie Braunstein vollzogen werden.

Die Einkünfte der Meistersänger-Gesellschaft bestanden:

1) In den jährlichen Sing-Gaben, zu deren Entrichtung das Hospital, die hohe Schule, das Frauenhaus und das Pensions-Corpus zu den guten Leuten genannt, von Obrigkeitswegen jedes zu 2 Fl. angesetzt war.
2) In obigem Legat von 10 Thalern jährlicher Zinse, welche das Stift zu S. Mark von dem Gabr. Braunsteinischen Legat an die Sänger-Gesellschaft abzugeben hatte.
3) In einem Kapital von 1000 Fl., welches der Gesellschaft Anno 1636 als Legat vermacht worden, und welches bei der Stadt-Kasse zu 40 Fl. jährlich verzinslich angelegt war.

Ausser ihren Singübungen spielten die Meistersänger in Strassburg auch eine Zeit lang Komödien, Tra-

*) *Jede Schul*, heisst so viel als jede Zusammenkunft; ein *Orth* ist der vierte Theil einer Mässe, also ein *Reichs-Orth* ist das Viertel eines Reichsthalers.

Vertheidigung bedarf: so liegt dieselbe schon zum Theil in der glücklichen Umwandlung aller alten guten Tonstücke, die nach der ersten Uebersetzungsmethode gar keinen Sinn enthalten; zum Theil aber auch in folgenden Grundsätzen, die (weil doch, wie jedermann glaubt, schon seit Salomons Tempelbau gesungen wird) von uns auf wenige Jahrhunderte zurück eben so viel Gültigkeit haben werden, wie die Behauptung, dass die Menschen damaliger Zeit keine Ohren hatten. Die Harmonie ist die Zwillingsschwester der Natur, wie diese entstand, ward jene zugleich gebohren: und so auch „mit dem ersten angeklungenen Ton waren alle Töne gegeben, auf- und niederwärts!“ Ihrer Allgewalt empfänglich zu seyn, ist unser Ohr gebildet. Wir sind harmonische Wesen, daher ist der Zusammenklang, wie der einzelne Ton, unserer Empfindung verständlich. „Wer rein und „bestimmt die Scala, an der wir auf- „und niedersteigen, in sich hat, und „zugleich des Gesanges fähig ist: „singet unvermeidlich nach den Verhältnissen der diatonischen Dur- oder Moll-Tonleiter, nicht, weil er die ganzen und halben Töne derselben zu berechnen versteht, sondern weil er sie fühlet, fühlen muss; weil sie zu lebendig sprechen, und die Natur in ihm sie misst, und zählet, und weil es überhaupt leichter ist, der Natur zu folgen, als ihr zu widerstreben. So im Gegensatz: wer diese Skala nicht in sich hat, nicht rein empfindet, „dessen stumpfem Ohr, dessen falscher Stimme, „dessen Missgreifen der Hand, dessen gelehrt-misstimmtem Instrument wird Eulers ganze Musiktheorie zum musikalischen Gefühl „nicht helfen. Er wird nichts, als mangelhafte Gänge hören, keine reinen Töne, als Schälle, und Klänge, „und nicht feiner urtheilen, als er „empfindet.“ Möglich ist es allerdings, dass der zum Gesange organisirte junge Mensch aus dem Umfang des ganzen Tonkreises nur wenig Töne auffasset, und wiederholet; aber rein wird er sie auffassen, rein wiederholen. Verschiedene Melodien der Kosaken und Irokesen sind einzig deswegen aller Welt bekannt geworden. So wars von lange her, so ist es gegenwärtig, so wird es bleiben. Einzelne Menschen, wie ganze Nationen, bestätigen dieses noch zur Stunde. Wer hat nie in seinem Leben einen gefühllosen, tonleeren Nachbar neben sich zu dulden gehabt? — und wer kann das Instrumentalgelarme der Marokaner für etwas anders halten, als für ein Gewirre von Tönen, welche durch Besessene hervorgebracht zu seyn scheinen? Das Gesumse auf O-Tahiti, dessen Intervallen-Grösse weder unseren halben, noch ganzen Tönen gleichkommt, und vom Anbeginn bis diesen Augenblick noch keiner Verbesserung fähig war, zeiget deutlich: dass sich da nichts verbessern lasse, wo die Natur die Anlage zur Verbesserung versagt hat. Die Notengattung des Liedes von Renault konnte bey der Uebersetzung keine Schwierigkeit veranlassen, in de la Borde Essai etc. findet sich alles deutlich und rein; demungeachtet sind nachstehende Anmerkungen hierüber unentbehrlich.

1stens. Mehrere Noten auf verschiedenen Stufen über einer Sylbe, oder einem einsylbigen Worte, werden alle über derselben Sylbe, oder dem einsylbigen Worte gesungen, worüber die erste Note stehet.

2tens. Zwey Longä, oder Semibreves, Minimä u. s. w., oder eine Longa, und eine Brevis u. s. w. über einer Sylbe, oder einem einsylbigen Worte bezeichnen einen fortdaurenden Ton im Gehalt beyder Noten.

3tens. Drey Breves, Semibreves, oder Minimä u. s. w. über zwey Sylben, oder einem zweysylbigen Worte zerfallen in 2 Theile, wovon der erste lang, der zweyte kurz, oder im entgegengesetzten Fall nach dem Erforderniss der Sprache kurz und lang gebraucht werden kann. (Diese bindbaren Figuren

gödien und hielten christliche Gespräche. Seit dem Jahr 1602 hielten sie jedesmal bei dem Magistrat um die Erlaubniss an, Ijomödien von *Glück und Unglück* spielen zu dürfen. Es wurde ihnen erlaubt, unter der Bedingung, nicht Sonntags und zwar in ihrem eigenen Lokal zu spielen. Die christlichen Gespräche gaben oft Anlass zu Streitigkeiten; auch sah sie die Geistlichkeit mit Unwillen, so dass sie der Magistrat verbot. Dagegen machte die Gesellschaft der Meistersänger unterm 9. Mai 1633 eine Vorstellung, in welcher sie sich unter andern folgendermassen ausdrückt: „es werden nicht alle Jahr solche Gespraeche neben der Singschulen gehalten, sondern nur, wan wichtige Sachen geschehen, sie moegen nun Namen haben wie sie wollen; wie denn auch dies unser naechst abgeloffen Gespraech vom Tod Judas Maccabaeus gewesen, ein Fürbitt des theuren Koenigs in Schweden seelig. Solche christliche Uebung ist nicht allein hier zu Strassburg gebraeuchlich auf die Sonntag, sondern in andern namhaften evangelischen Staetten mehr. Nürnberg, da den Meistersaengern eine Kirch zu solchem Werck geben ist, genannt zu Sanct Clara, Augspurg singt und spielt am Sonntag dass ganze Jahr, ausserhalb den Hundstagen, Ulm, Presslau, Dantzig und andre Seestaetten mehr. Wann nun diese Kunst nicht aus Gottes Wort waere fundirt, Dr. Luther seeligen Gedaechtnuss, wird sie nicht negst dem Predigtamt, vor andern Künsten geriemt haben, u. s. w."

Zur Vermeidung aller Anzüglichkeiten, und da der Inhalt der Gespräche jedesmal auf die Zeit angewendet war, so wurden die Gespräche zwar wieder erlaubt, allein sie mussten zuvor einem Zuchtgericht zur Zensur vorgelegt werden.

Am Fastnachtstag 1632 hatte ein Gespräch statt aus dem ersten Buch der Maccabäer; ferner wurde ein solches Gespräch oder Aktion am Pfingstmontag 1637 gehalten über *Lib. 2 regum c. 25* von der langwaehrigen Belagerung Jerusalems, Captivitaet des Koenigs Zedekias und vieler Kinder Juda nach Babylon.

Doch die Leistungen der Mitglieder der Gesellschaft wurden immer mehr zum Gelächter und Gespött.

Am 13. Mai 1697 baten Joh. Phil. Blümel und Joh. Nicl. Schreiber, Ober- und Untermeister der Meistersänger, um Erlaubniss, „einige Trauerspiele auf offenem theatro zu praesentiren," nämlich: den 20. Juni: *Holofernes. David und Goliath*; den 16. Juli: *die gestraffte Verleumdung und belohnte Gottesfurcht*; den 17. September: *Die bestaendige Mutter*. Allein der Magistrat liess die Bittsteller einladen, bei ihren Handwerken zu bleiben. Diese Vorstellung sollte auf der sogenannten *Tucher-Stube* (welche später im Jahr 1733 für das teutsche Theater eingerichtet wurde) statt haben. Im Jahr 1716 wurden diese Leistungen völlig verboten.

Nach und nach traten die angesehenern Mitglieder aus der Gesellschaft, und sie bestand im Jahr 1780 nur noch aus sechs Mitgliedern aus dem Handwerksstand, nämlich: Joh. Dav. Götel, Schuhmacher, als Obermeister, Joh. Georg Engel, Joh. Dan. Feyell, Johannes Schenck, Joh. Dan. Kress und Leonhard Rinck, Glaser. Am 14. März d. J. wurde der Obermeister ermächtigt, bei dem Magistrat um Aufhebung der Gesellschaft einzukommen. In seiner deshalb eingereichten Supplik heisst es unter andern: „Die Ursache welche Gelegenheit zur Verordnung und Anwachs bemelter Gesellschaft *der deutschen* Meistersänger vor einigen Jahrhunderten gegeben haben mag, ist längstens erloschen, und kann sie anheute weder der deutschen Sprach, noch der Dicht- und der Tonkunst einen Zuwachs mehr geben. Die Meistersänger sind in diesem Stück anheute so weit herabgesetzt, dass man sich ihrer nur spottet, auch kann man's nicht eigentlich eine gottesdienstliche Handlung nennen; daher sothane Gesellschaft, die in sechs Gliedern besteht, mit Annahm einen einigen (Leonh. Rinck) sich entschlossen, auf ihr Constitut Verzug zu thun, und ihre wenige Gefälle und Einkünften E. Gnaden Disposition anheim zu stellen, mit der Bitte, dass solche dem neuern und nützlichen Institut der Philantropen im hiesigen Waisenhaus einverleibt werden möge."

Nach einem über diesen Antrag abgestatteten ausführlichen Bericht, welcher, so wie alle angeführte Dokumente, in dem Stadt-Archiv verwahrt liegt, wurde die Gesellschaft am 23. September 1780, nachdem der Sechste der Meistersänger beigetreten war, durch den Rath und die Herren XXI aufgelöst, „sofort die jährlichen Sing-Gaben von 4 Pfund, den respectiven 4 Stifftungen anheimgefallen erklärt, das Braunsteinische Capital dem löbl. Stifft S. Marci zum völligen Genuss und Eigenthum überlassen, und die auf der Bürger-Casse haftende 1000 Fl. zum Besten des Erziehungs-Instituts der philantropischen Gesellschaft angewiesen."

Am 24. November desselben Jahres hatte die letzte feierliche Versammlung statt; mehrere Gesangstücke, wozu sie zum Theil selbst den Text gedichtet hatten, wurden von ihnen abgesungen. Die Zoglinge des Waisenstifts waren bei dieser Feierlichkeit gegenwärtig, und als ihnen die Dokumente über die an sie abgetretenen Rechte übergeben wurden, dankte einer dieser Zöglinge auf das Verbindlichste, in einer an die nun aufgelöste Gesellschaft gerichteten Rede. Also endete in Strassburg durch eine edle Handlung diese drei Jahrhunderte lang bestandene Gesellschaft.

(Beschluss folgt.)

Historisch-kritische Untersuchung *der Konstrukzion unserer jetzigen Flöte.*

(Beschluss.)

Tonlöcher und Klappen.

Die Tonlöcher und Klappen äussern den grössten, auffallendsten Einfluss auf den Ton. Desungeachtet ist dieser Einfluss weder genau, noch in vielen ungewöhnlichen Beziehungen bekannt.

Zur Zeit der Alten (vor 24 Jahrhunderten) hatte die Flöte sehr wenige Tonlöcher (nur drei), weil man bei dem damaligen Stande der Musik keiner grösseren Anzahl bedurfte; denn die Flöten gaben eben so viele Töne, als das Tetrachord. Nachher, als man ein zweytes Tetrachord dem ersten beifügte, oder bis zur Oktave hinauf stieg, vermehrte man auch die Anzahl der Tonlöcher bis auf sechs, hatte aber nicht nöthig, sich auf

mehr, als auf eine Tonart, für welche das Instrument ausschliesslich bestimmt war, einzulassen. So blieb diese Einrichtung, wie die Musik, viele Jahrhunderte hindurch, bis endlich vor ungefähr hundert und einigen Jahren, mit den übrigen Instrumenten, auch die Flöte Veränderungen erfuhr. — Die sechs Tonlöcher sind bis jetzt noch beibehalten, obgleich die Grösse derselben sehr willkürlich behandelt wird, auch so sehr mit dem Gehöre in naher Verbindung steht, dass sich nichts Genaues hierüber feststellen lässt. Die englischen Flöten von Clementi haben fast noch einmal so grosse Tonlöcher, als die unsrigen, wodurch allerdings bedeutend mehr Tonstärke erreicht wird, doch leider auf Kosten der Reinheit der einzelnen Töne. So habe ich gefunden, dass in *A*, *E* und and. Kreuz-Tonarten rein zu spielen nicht möglich sei.

Quanz brauchte (1726) zur Berichtigung der fehlerhaften Töne zwei Klappen, eine Es- und eine Dis-Klappe, Tromlitz (1786—1790), um seine Flöte vollkommen zu machen (besonders um die stumpfen Töne den andern gleich zu stellen), sieben bis acht; spätere Künstler begnügten sich kaum mit zwölf und noch mehreren, alle in Bau und Anwendung von einander abweichend, und unter fortwährendem Widerspruch anderer Flötisten, die in so vielen Klappen nur Missbrauch und Luxus sahen. — Welche Anzahl von Klappen würde also nöthig sein, um unsere jetzigen Kompositionen vertragen zu können? — Am Mittelstück die lange C-, kleine B-, und Gis-, am Herz- und Fussstück die doppelte F- (doch nur mit einem Tonloch), die Dis-, Cis-, C- und H-Klappe.

Langes Studium und vielseitige Erfahrungen haben mich überzeugt, dass diese Klappen die wesentlich nothwendigsten sind; mehrere würden überflüssig und dem Instrumente nachtheilig sein, indem durch zu viele Löcherbohrung dasselbe eher leidet, als gewinnt. — Die Wiener Erfindung, Klappen für die tiefen Töne *B*, *A*, *Gis* und *G* anzubringen, ist mit Recht ohne Erfolg geblieben; sie sind zu schwach und isolirt, und deshalb des erforderlichen Klappenapparats kaum werth; zu geschweigen dass durch dieses und durch Verlängerung der Flöte das Instrument bedeutend schwerer zu halten ist, und die rechte Hand allerdings alsdann sehr in der Gelänfigkeit der Finger gehemmt sein dürfte.

Mittelstücke, Auszug und Holzarten.

Weil die Stimmung nicht an allen Orten gleich ist, sann man auch darauf, die Flöte für jede Stimmung brauchbar zu machen, und dies sollte dadurch erreicht werden, dass man das Mittelstück in verschiedener Länge verfertigte, und, je nachdem man eine tiefere oder höhere Stimmung haben wollte, das längere oder kürzere Mittelstück gebrauchte. — Quanz hatte schon Mittelstücke, und Tromlitz brachte diese bis auf sieben; aber auch durch diesen Wechsel ward der Zweck nicht vollkommen erreicht, weil das Instrument, besonders in Gegeneinanderstellung der Oktaven, 'corrin wurde. Dieser Umstand gab zur Erfindung der beweglichen Pfropfschraube Anlass.

Nach den Lehren der Akustik muss die Länge des hohlen Raumes über dem Mundloch mit der Länge des Instruments unter dem Mundloche nothwendig in vollkommen richtigem Verhältnisse stehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein und stark sein sollen. Durch die Pfropfschraube lässt sich dieses vermitteln, wenn man beim Gebrauch der längern Mittelstücke sie weiter in die Höhe vom Mundloch ab, und beim kürzeren Mittelstücke weiter hinein dem Mundloche zu stellt. Tromlitz fügte auch noch ein Register am Fussstück bei, eine bewegliche Röhre, die, ebenfalls dem längeren oder kürzeren Mittelstücke entsprechend, weiter heraus oder hinein geschoben wurde; doch ward der Pfropfschraube bald und mit Recht der Vorzug. — Die Mittelstücke sind in neuerer Zeit durch den Auszug am Kopfstücke verdrängt worden, theils weil das Instrument durch Fertigung von mehreren Mittelstücken im Preise kostspieliger ward, theils, weil man mit denselben auch nie so genau stimmen kann, als es öfter, besonders beim Begleiten des Pianoforte, nothwendig ist. Die Ansichten sind freilich, wie immer, auch hierüber verschieden; Viele wollen behaupten, die metallene Röhre, welche im Kopfstück wegen des Auszugs nothwendig wird, schade dem Ton, er erhalte dadurch einen scharfen Klang, weshalb denn auch an vielen Flöten die Röhre des Auszugs erst unterhalb des Mundlochs, ganz am Ende des Kopfstücks angebracht ist. Von Andern werden dagegen der Auszug sowohl, als die Mittelstücke, als durchaus nachtheilig, ganz verworfen. Meiner Erfahrung nach ist der Auszug sehr zweckmässig; man kann, ohne das Instrument unrein zu machen, doch immer bis zu einem Viertel-Ton, wohl auch noch darüber, herabstimmen, was bei unserer so ungleichen Stimmung sehr annehmbar ist. — In Wien, Berlin, Paris und London sind hohe Stimmungen, doch alle nicht gleich, oft um einen Achtel-Ton von einander verschieden, dagegen in München und besonders in Dresden die Stimmung um einen Viertelton tiefer als jene ist. Wie viele Mittelstücke müsste also nicht ein Künstler haben, um an allen diesen Orten stimmen zu wollen, wogegen er mit einem gut gefertigten Auszuge gewiss nicht in Verlegenheit gerathen wird. Was aber ein Virtuos ohne beigegossen will, ist mir nicht erklärlich. — Der Auszug muss von einer metallenen Röhre sein, welche das ganze Kopfstück ausfüllt, weil selbst diese Röhre zur leichten Ansprache der Töne, besonders in den höhern Regionen, viel beiträgt. Dass der Ton durch diese ganze Fütterung leiden soll, ist kaum denkbar, da auch angenommen wird, dass derselbe sich erst am Anfang des Mittelstücks ausbildet. Wenn der Auszug von einer kürzern Röhre gefertiget wird, so habe ich gefunden, dass durch die viele Feuchtigkeit, welche das Kopfstück zu Folge des Einhauchens der Luft hat, dieses sehr bald leidet und das Holz morsch, und der Ton dann dumpf wird, auch durch eben diese immerwährende Nässe die Bohrung sich erweitert, und eine Ungleichheit entstehet, welches bei einer ganzen metallenen Röhre nicht möglich ist.

Die Alten verfertigten ihre Flöten erst aus Rohr, dann aus Buchsbaum, Knochen und Silber; vor einigen Jahrzehnten machte man auch Prachtflöten aus Elfenbein, Kristall und Achat, brauchte aber gewöhnlich Buchs-

baum, weniger Ebenholz, und noch weniger Grenadillenholz oder Kokosholz. Nach so langer Erfahrung möchte man sich wundern, dass unsere Flötisten über das zweckmässigste Material zur Flöte sich noch nicht vereiniget haben. Leider wird diese Vereinigung wohl auch niemals zu Stande kommen, weil der Begriff von Ton so verschiedener Art ist, dass der Eine einen starken, ich möchte fast sagen, knallenden Ton, Jener aber wieder einen säuselnden, winselnden Ton liebt. Selten findet man eine Mittelstrasse, einen Ton, welcher sich in allen Nüancen gebrauchen lässt, und doch den eigenthümlichen Reiz der Flöte, das süsse Verlangen, das Hinsterben, die Sehnsucht und Lieblichkeit, die aus ihren Klängen spricht, so wie einen vollen, kräftigen männlichen Klang ergibt. — Vor der Hand lässt sich wohl annehmen, dass Ebenholz dem Tone mehr Kraft, Buchsbaum aber mehr Lieblichkeit gebe, und dass Ersteres sich fast gar nicht ziehe, aber um so leichter zerspringe.

Indem ich hiermit meine, auf eine vierjährige praktische Erfahrung gegründete Ansichten über den noch so wenig erörterten, und in seiner Art doch so wichtigen Gegenstand der Oeffentlichkeit übergab, leitete mich hauptsächlich der Wunsch, andere Sachverständige dadurch zu ähnlicher Mittheilung ihrer Beobachtungen und Ansichten zu veranlassen, und so wenigstens mittelbar dem Interesse der Kunst gedient zu haben.

Dresden, im Oktober 1838.

A. B. Fürstenau.

Nachricht.

Liszt abermals, und zweimal in Mailand.

(Von Mailänder Korrespondenten.)

Mailand, den 10. Oktober 1838. Liszt, ein ganz eigenes Wesen, als Künstler, Mensch und Denker, hat auch seine ganz eigenen Capricen. Nach dem grossen Aufsehen, das er verwichenen Frühling in Wien erregt; nach der enthusiastischen Aufnahme, die er in jener Kaiserstadt, auch während Thalberg's Aufenthalt daselbst gefunden; nach den beiden in der Allg. mus. Zeit. aus Mailand und Wien über ihn erschienenen überaus günstigen Artikeln, die wahrscheinlich ganz Teutschland und andere gebildete Länder nach ihm lüstern gemacht: was that Liszt? Anstatt Prag, Dresden, Leipzig, Berlin u. s. w. in Erstaunen zu setzen, reist er abermals nach Italien, wo weder er noch irgend ein grosser Künstler auf einem musikalischen Instrumente — Paganini etwa ausgenommen — allzuviel Ehre und Geld davon tragen wird. Haben doch von jeher selbst die ersten Sänger Italiens Berühmtheit und Reichthum grösstentheils jenseits der Berge erlangt: Rubini, Lablache, die Grisi, die Tacchinardi sammeln in Frankreich und besonders in England gerade jetzt viel Ehre und Schätze; Rubini will auch nie mehr in Italien singen.

Liszt lief also zu Ende des verflossenen Frühlings von Wien über Mailand nach Genua! gab da eine Akademie, der, versteht sich, der Beifall nicht fehlen konnte, und kam gar bald um die Hälfte Juli in der grossen Hitze wieder in Mailand an. Hier erlebte er einen Auftritt, der für ihn nichts weniger als angenehm sein konnte und die besondere tiefe musikalische Weisheit unserer Artikelschreiber beurkundet. Die Sache verhält sich wie folgt.

Liszt ist so Meister seiner Feder, dass er heute der ganzen Musik das Lebewohl sagen und noch als Schriftsteller glänzen könnte. Als Korrespondent der Pariser Gazette et Revue musicale fand sich darin verwichenen Frühling ein Bericht von ihm über die Mailänder Scala, die Sänger, das Logenleben der Italiener und ihren musikalischen Geschmack. Dieser Bericht wurde, im Ganzen genommen, von einigen hiesigen Müssiggängern so übel aufgenommen, dass sie den Künstler auf öffentlicher Strasse anfielen und grobe Worte auf ihn bellten. Unter diesen zeichnete sich ein Herr *** ganz besonders aus, welcher den Beinamen besass, mehre Tage nachher, als L. schon weg war, dessen Bildniss bei Ricordi zu kaufen und es in Stücke zu zerreissen.... Kaum wurde die Sache kund, so fielen über den Künstler drei hiesige Journalisten ganz erbärmlich her. Die Zeitschrift Mode, die jenen Bericht in der Uebersetzung vollständig und mit vielen, aber schonenden Anmerkungen begleitete, fachte eigentlich das Feuer an. Das wurde schnell zum Brandfeuer durch den Pirata, Figaro und Corriere (ehemals Censore) de' teatri, das aber der grosse Künstler mit Ruhe anshielt, und, wie weiter unten zu ersehen ist, ganz einfach beantwortete. Unter letztbenannten drei Journalisten ist der Figaro und Corriere besonders merkwürdig. Figaro fängt so an: „Dem Herrn Liszt fiel es an einem schönen Morgen, zum bedeutenden Nachtheile der Saitenhändler ein, das Klavier ganz zu lassen; denn Herr L. ist ein enormöser Saitensprenger. Wohlan, Herr L. führte jenen Tag die Feder, und schrieb einige artige Heftlichkeiten über das Theater alla Scala mit jener Delikatesse, mit welcher er spielt u. s. w. — Corriere de' teatri. Hier heisst es unter andern: „.... Dem Schönen und Erhabenen des Herrn Liszt waren die Mailänder zugänglich, vom Publikum wurde er hoch angepriesen, von unsern Journalen in Himmel erhoben. Unter Letzteren schwieg das Meinige, weil weder das Hässliche noch das Schöne den Herrn L. mich rührte. Die Mittelmässigkeiten unseres italienischen Paganini haben mich jederzeit mit einem wachsenden Enthusiasmus entzückt, die Erhabenheiten des Ungarn Liszt liessen mich gleichgültig. Mir schien er blos ein materieller Pianist, der vielleicht den Mechanismus seines Instruments besser als viele Andere verstehe; für mich spielte er mit den Fingern, nicht mit dem Kopf und mit dem Herzen; seine Kompositionen haben keinen Kopf und Schweif" u. s. w.

Den sehr witzigen Witz des Figaro abgerechnet, könnte man die gewöhnlichen Ich und Mich des Corriere de' teatri fragen: Meine Herren! woher kommt es, dass Sie, die keinen Finger auf's Klavier zu setzen verstehen, und überhaupt profan in der Musik sind, so absprechen über die Kunst des Herrn Liszt, dem hier in Mailand unter den Teutschen die trefflichen Pianofortespieler Pixis und Hiller, unter den Italienern Rossini, und andere achtbare Künstler auf diesem Instrumente den Hof ma-

chen? .... Ja, um es Ihnen, allerwertheste Ich und Mich, gerade heraus zu sagen, Sie posaunen in Ihrem Blatte bei jeder Gelegenheit den Herrn Rossini als das Non plus ultra aller musikalischen Meister aus, und eben dieser Rossini, der auch Thalberg, Chopin, Hummel, Moscheles, Kalkbrenner u. A. gehört, behauptet, Liszt sei der erste jetzt lebende Pianofortespieler auf Erden!

Der mannichfach angefallene Künstler stand im Begriffe, Jene, die ihn persönlich beleidigt, besonders obenerwähnten Herrn *** herauszufordern; da aber Duelliren in den östreichischen Staaten streng verboten ist, so fand er kein anderes Mittel, als folgendes Schreiben an den Redacteur der hiesigen Zeitschrift „Glissons" vom 21. Juli bekannt zu machen:

Monsieur. Les invectives et les injures des Journaux continuent. Ainsi que je l'ai déjà dit (in der Zeitschrift Moda. — Der Korresp.), *je ne m'engagerai point dans une guerre de plume. Sur le ton où le Pirate et le Courrier des Théâtres l'ont commencé, ce ne pourrait être qu' un échange de grossièretés. Je puis encore moins répondre à des insultes anonymes. Ainsi donc je déclare pour la centième et dernière fois, que mon intention n'a jamais été, n'a jamais pu être d'outrager la société milanaise. Je déclare aussi que je suis prêt à donner à quiconque viendra me les demander, toutes les explications nécessaires.*

F. Liszt.

Agréez Monsieur etc.
Vendredi matin 20. *Juillet. Hôtel de la Bella Venezia.*

Hierauf ging L. auf einige Zeit nach der nahe von hier gelegenen italienischen Schweiz, und kam zur Krönungsfeierlichkeit wieder nach Mailand, wo er am 8. September im Redoutensaale eine musikalische Akademie für die Armen geben wollte; sie kam aber nicht zu Stande, und er gab eine zwei Tage nachher zum Vortheile des Pio Instituto teatrale, die nicht stark, aber von auserlesenen und hohen Personen besucht wurde. Mir schrieb er am selben Tage unter andern: „*Voici un billet pour le concert qui aura lieu décidément ce matin à l'heure. Taches d'y venir, ce sera curieux peut-être sous plus d'un rapport. Tout ce qu'on a pu faire pour empêcher le malheureux concert on l'a fait. Mais quoique et malgré il faudra bien qu'on me subisse*" etc. Durch ein anderes wohlthätiges Geschäft verhindert, war es mir nicht vergönnt, dieser Akademie beizuwohnen. Mit ihr schliesst wahrscheinlich für immer Liszts Gegenwart in der lombardischen Hauptstadt, wo er übrigens von der gebildeten Klasse geachtet und bewundert wird. Er ging noch einige Tage auf den Komersee, sodann Ende Septembers, vom Herzog von Modena eingeladen, auf dessen im Paduanischen gelegene Villa, Catajo genannt, wohin er auch sein Erard'sches Pianoforte aus Mailand bringen liess. Was er nun nachher anfängt, ist ungewiss. Er wollte schlechterdings nach Konstantinopel gehen. Sein endlicher Aufenthalt scheint Paris zu sein, wo er eine musikalische Zeitschrift, eine Klavierschule u. s. w. herauszugeben gedenkt.

NS. Ein so eben aus Catajo vom 3. Oktober von Liszt eingegangenes Schreiben sagt im Wesentlichen Folgendes: Ich habe zwei der herrlichsten Tage hier zugebracht. Der Herzog von Modena, seine ganze Familie, der Erzherzog Ferdinand und Maximilian, die Kurfürstin von Baiern haben sich äusserst wohlwollend gegen mich bezeigt. Der Kaiser und die Kaiserin, ihre Hoheit Maria Louise, der Erzherzog Franz und die Vizekönigin haben mich mit den schmeichelhaftesten Ausdrücken überhäuft. Ihre kaiserlichen Majestäten, ihre kaiserlichen und königlichen Hoheiten sammt ihren Obersthofmeistern, Kammerherren und Kammerfrauen waren mein ganzes Publikum, und ich hatte die Ehre, an ihre Tafel geladen zu werden. Die Vizekönigin hat gnädigst die Dedikazion meiner *Soirées Italiennes* angenommen.

Liszt ist bereits nach Florenz abgereist, und gedenkt diesen Winter nach Neapel zu gehen, den Ueberrest des Jahres 1839 Teutschland und Russland zu bereisen, 1840 aber England zu besuchen.

Für die Orgel.

Neueste, leicht ausführbare Orgelstucke verschiedenen Charakters zum Studium und für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, Komponirt von *Karl Geissler*. Op. 53. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Zu allen Zeiten hat es neben sehr ausgezeichneten Orgelmeistern eine nicht geringe Anzahl nur mässiger Organisten, ja viele schwache gegeben. Bei der oft erstaunlich dürftigen Besoldung vieler Stellen und bei der Einrichtung, dass die Mehrzahl der Organisten zugleich schwer beschäftigter Schulmeister ist, auf dessen Tüchtigkeit im Unterricht der Kinder gesehen werden muss, ist es gar nicht zu vermeiden; es wäre ein Wunder, wenn es sich anders verhielte. Viele dieser höchst achtungswerthen Männer haben kaum einige Zeit übrig, den Orgelspiele wöchentlich etliche Uebungsstunden zu widmen. Es ist also klar, warum so viele Orgelwerkchen für nur mässig geübte Spieler erscheinen. Sie würden noch mehr Absatz finden, wenn für Viele sogar der Preis von 20 Gr. nicht zu hoch wäre. Indessen müssen sich solche Männer doch etwas anschaffen haben, selbst wenn sie ihre wenigen Erholungsstunden dazu verwenden wollten. — Um solche Orgelspieler hat sich auch der genannte Verfasser verdient gemacht; es ist dieses Heft das 19. seiner meist leichten Orgelwerke, über welche wir öfter empfehlend gesprochen haben. Das können wir auch zu unserm Vergnügen diesmal; die Sätze sind gut und zweckmässig, sämmtlich leicht, doch nicht für völlige Anfänger, sondern für so weit gekommene, dass sie nicht ohne alles Recht auf einer Orgelbank sitzen. Man erhält 10 Nummern, darunter 3 nach Händel bearbeitete, was den Fugen und fugirten Sätzen beigeschrieben worden ist.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 13.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Oktober. **№ 13.** **1838.**

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint binnen Kurzem mit Eigenthums-Recht:

Rondino expressivo
sur la romance
la mère du chasseur
composé par
H. Bertini jne.
Op. 119.

25 Grandes Etudes Artistiques
composées par
H. Bertini jne.
Op. 122.

Nota. Ces études ont été composées expressement pour faire suite et compléter les études caracteristiques.

Deux Nocturnes
pour le Piano
composées par
Th. Döhler.
Op. 28.

Valses brillantes
pour le Piano
composées par
Th. Döhler.
Op. 20.

La Figurante,
Opera comique en 3 actes. Paroles de Scribe et Dupin,
musique de
L. Clapisson.
(Deutsche Bearbeitung durch v. Lichtenstein.)

Kirchen- und Orgelwerke
so wie religiöse Gesänge
im Verlage von
F. E. C. Leuckart in Breslau,

welche allen musikalischen Bildungsanstalten, Schullehrer-Seminarien, Gymnasien und Kirchen, so wie Kantoren, Organisten u. s. w. hiermit zur Anschaffung bestens empfohlen werden. Zu beziehen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen.

Berner, *V. W.*, Der 150. Psalm für 4 Männerstimmen und Orchester. Partitur. Im Anhange auch arrangirt für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2 Rthlr. 4 gGr.

Haba, B. (Dom-Kapellmeister), Messe zur feierlichen Consecration und Inthronisation Seiner Fürstlichen Gnaden des Hochwürdigsten und Hochgebornen Herrn Leopold Grafen von Sedlnitzky, Fürst-Bischof von Breslau. Für 4 Singstimmen mit Orchester. In Partitur. 3 Rthlr.

Hesse, A. (Ober-Organist), Fuge aus Mozarts Requiem, für die Orgel bearbeitet, mit Praludium als Einleitung. 6 gGr.

— — Praludium über 2 Themata aus Grauns Tode Jesu zum Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden," für die Orgel. 8 gGr.

— — Choral: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," für die Orgel, mit Veränderungen. 6 gGr.

— — Leichte Orgelvorspiele für angehende Organisten. Zum Gebrauch in Seminarien u. s. w. 12 gGr.

— — Drei ausgeführte Choräle (so wie auch dieselben 4stimmig ausgesetzt mit Zwischenspielen), ein Praludium und ein Postludium für die Orgel, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. 1s Heft. 12 gGr.

— — Drei ausgeführte Choräle und eine Fuge nebst Einleitung, für die Orgel bearbeitet zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. 2s Heft. 12 gGr.

— — VIII Studien für die Orgel mit obligatem Pedal und genau angezeigter Pedal-Applicatur. 12 gGr.

Puchaly, T. J., Zwölf leichte Vorspiele für die Orgel. 1s Heft. 12 gGr.

— — Zwölf Vorspiele für die Orgel. 2s Heft. 10 gGr.

Philipp, B. E., Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel; dem Bischofe von Diana und Suffragan der Diöcese Breslau, Herrn Latussek gewidmet. 1 Rthlr. 4 gGr.

Rafael, C. F., Vater Unser, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 6 gGr.

— — Motette: „Der Herr ist mit uns," für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 6 gGr.

Richter, F., Zwei religiöse Gesänge: „Volat avis sine meta etc." und „Erhöre mich, wenn ich rufe" u. s. w. für zwei Tenor- und zwei Bass-Stimmen, mit Pianoforte oder Orgel-Begleitung. (Partitur und Stimmen.) Op. 12. 16 gGr.

Schnabel, J. (Dom-Kapellmeister), Quatuor Hymni vespertini a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violini 2, Viola, Oboi 2, Cornu 2, Clarini 2, Tympani, Contra-Basso et Organo. 1 Rthlr. 8 gGr.

— — Hymnus: „Veni creator Spiritus," a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Tympanis, Contrabasso et Organo. 1 Rthlr.

— — Offertorium in F. a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Fagottis, 2 Cornibus, Violino et Organo. 1 Rthlr.

— — Offertorium in C de Apostolis, à 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Clarinis, Tympanis, Violone et Organo. 1 Rthlr. 4 gGr.

— — Psalm: „Herr unser Gott, wie gross bist Du," für 4 Männerstimmen. 1 Rthlr. 4 gGr.

— — Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. 1s Heft. 8 gGr.

— — Drei Gesänge für 4 Männerstimmen. 2s Heft. 10 gGr.

— — Missa quadragesimalis, in Partitur. 1 Rthlr.

— — Dasselbe für 4 Singstimmen und Orgel (in einzelnen Stimmen). 1 Rthlr.

— — Dasselbe mit Begleitung von Blasinstrumenten. 2 Rthlr. 4 gGr.

— — Regina coeli, für 2 Discant, Alt, Tenor und Bass, 2 Vio-

linen, Bratsche, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violon und Orgel. 18 gGr.

Schnabel, J. (Soko), Gesang für 3 Singstimmen mit Klavierbegleitung. 9 gGr.

Seiffert, C. T. (Organist in Naumburg). Choral: „Straf mich nicht in deinem Zorn," in textgemässen Variationen für die Orgel. 8 gGr.

Von der Sammlung von Musikwerken

der

vorzüglichsten Kirchenkomponisten früherer Zeit, zum Selbstudium und besondern Gebrauch für Singvereine und Gesangstücke, Halle, bei C. A. Kummel, ist die zweite Sammlung, Litanie von Durante enthaltend, versandt. Der Preis ist: Klavier-Auszug mit einfachen Singstimmen 1½ Thlr., jede einzelne Stimme 2½ Sgr.

3s Heft, Psalm von Leo, erscheint im Monat November d. J.

Halle, den 25. Oktober 1838.

Das Universallexikon der Tonkunst betreffend.

In wenig Wochen wird hiervon die Schlusslieferung des 6. Bandes, und zugleich des ganzen Werkes, im Druck vollendet sein und unmittelbar an die Buchhandlungen versandt werden. — Da vielleicht mancher Liebhaber die Beendigung hat abwarten wollen, so diene diesem zur Nachricht, dass der sehr billige Subscriptions-Preis von 40 Gr., 40 Kr. Conv. M. = 45 Kr. rhein. für die Lieferung von 8 Bogen im grossen Lexikonformat zu Neujahr erlischt, und der Ladenpreis eintritt; daher alle Bestellungen auf das Werk zum Subscriptions-Preise nur bis dahin realisirt werden können. — Alle Buchhandlungen Deutschlands, Oestreichs, Ungarns, der Schweiz nehmen Bestellungen an. Das Werk eignet sich nun complett zu einem sehr werthvollen Weihnachts- und Neujahrsgeschenk. Auch soll für diejenigen, die noch im Laufe dieses Jahres subscribiren, das Werk auf Verlangen bandweise zu 6 Heften abgegeben werden.

Da während dem 4jährigen Druck des Werkes (300 Bogen stark) mehrere Verbesserungen und Ergänzungen nothwendig geworden sind, so wird der Herr Herausgeber einen

Nachtrag zum Lexikon

liefern, wozu alle Beiträge, besonders biographischen Inhalts, willkommen sind, und an den Herausgeber, Herrn Dr. Schilling, oder an unterzeichneten Verleger, wo möglich im Wege des Buchhandels, erbeten werden.

Stuttgart, im September 1838.

Fr. H. Köhler.

Durch die **Creutz'sche** Buchhandlung in Magdeburg ist zu beziehen:

Abbadona, Oratorium in zwei Abtheilungen, komponirt von A. Mühling, in korrekter Partitur 3 Louisd'or baar. Dazu gedruckte Chorstimmen das Quartett ⅓ Thlr.

Dass Werk, was nicht nur von allen bei den Aufführungen Mitwirkenden mit einer wahrhaften Begeisterung aufgefasst, sondern auch von allen Zuhörern mit dem höchsten Beifall aufgenommen wurde, verdient von Gesangvereinen, die nach dem Höhern streben, Berücksichtigung und Gebrauch.

Bei **C. M. Schüller** in Crefeld ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

H. Scheibler's Schriften über musikalische und physikalische Tonmessung und deren Anwendung auf Pianoforte- und Orgelstimmung. Preis geh. 12 gGr.

Anzeigen.

Nach Beendigung der am 11. Februar 1839 beginnenden Auction über die von dem Herrn Justizrath und Dr. med. Mutzenbecher nachgelassene Haupt-Bibliothek soll dieselbet in der Langenstrasse in dem Hause No. 9

die gleichfalls aus dem Nachlasse des eben genannten Herrn Verstorbenen gehörige Musikalische Bibliothek, bestehend aus einer reichen Sammlung der vorzüglichsten ältern und neuern Musikalien, nebst einer bedeutenden Anzahl Werke der alten und neuen berühmten Tonkünstler,

in öffentlicher Auction verkauft werden. Aufträge für diese Auction übernehmen in Leipzig Herr Auctions-Commissionair O. A. Schulz, bei welchem Katologe zu haben sind, in Berlin Herr Auctions-Commissionair Böse (Adr. Besser'sche Buchhandlung), in Halle Herr Registrator Deichmann, in Hamburg die Herren Böhme, Musikalien-Handlung, Schwarmstadt, Lazarus, Blädker, Polack, J. Romagnolo und Magelin, und hieselbst Herr Pastor Niemann und Auctions-Gevollmächtigter Bauer.

Königl. Auctionscomptoir zu Altona, am 25. Oktober 1838.

Behre.

Oboe- und Englisch-Horn Maschinen-Röhrchen (nach Art der so sehr berühmten pariser Rohrchen, wovon das Stück zwei bis drei Franken kostet) sind nach Angabe des Blasers, nämlich stärker oder schwächer, breiter oder schmaler, mit oder ohne Drahl, gegen Garantie der vorzüglichsten Güte, das Stück zu 36 Kreuzer zu haben bei

Reuther, erster Oboe-Bläser an der Grossherzogl. Hof-Kapelle in Karlsruhe.

Briefe und Gelder portofrei.

Gesuche.

Ein Oboist, welcher auch zur Klarinette brauchbar, und schon seit längerer Zeit in grössern Orchestern engagirt war, auch gründlichen Unterricht für beide Instrumente in Dresden genossen, sucht so bald als möglich ein Unterkommen; auch würde er sich auf einige Zeit zu einem guten Militair-Musikcorps im In- oder Auslande verbindlich machen.

Frankirte Briefe werden unter der Adresse C. H. R. poste restante Dresden erbeten.

Ein junger Mann von 23 Jahren, der schon eine Reihe von Jahren an einem rühmlichst bekannten Orchester als Klarinettist angestellt, und mit den besten Zeugnissen seiner Leistungen, wie auch seines moralischen Betragens versehen ist, wünscht seine gegenwärtige Stelle mit der in einem andern Orchester zu vertauschen. Die nähere Auskunft hierüber ertheilt mit Vergnügen unter portofreier Anfrage Herr Ludwig Schumann, Buchhandler in Leipzig.

Ein durch seine gedruckten Orgelsachen und Kirchenmusiken bekannter unverheiratheter Organist in den besten Jahren, welcher seine Kenntnisse im Generalbassunterricht öffentlich an den Tag legte, auch Gesangunterricht ertheilen würde, Violine-, Orgel- und Klavierkonzerte öffentlich vorgetragen hat, und noch vortragen wird, der durch vorrathige Manuscripte seine Anlagen in der Komposition in mehrern Fachern zur Prüfung vorlegen würde, und überhaupt die genugendsten Zeugnisse auch hinsichtlich seines geführten Lebens beibringen kann, wünscht eine angemessene Organistenstelle, wo sein Wirkungskreis nach seinen oben angegebenen Kenntnissen und Fertigkeiten unbeschränkter ist. Man bittet durch frankirte Briefe sich deshalb direkt an Herrn Dr. G. W. Fink in Leipzig zu wenden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. № 45. 1838.

Ueber Meyerbeer's Oper: *Die Hugenotten.*

(Beschluss.)

Hierauf ein kurzes Recitativ, dem sich No. 18, Scene und Duett zwischen Valentine und Marcell anschliesst. Es steht in A dur, C-Takt, und beginnt mit einem Klarinettsolo. Der wortreiche Dichter macht wieder ein langes Recitativ nöthig. Nachdem Raoul unter einer begleitenden Triolenfigur der Violen oder Violoncells siebzehn Takte lang weder ordentlich gesungen, noch ordentlich deklamirt, sondern blos sich presque parlé, wie in der Partitur steht, hat vernehmen lassen, tritt Valentine endlich mit der Gesangphrase ein:

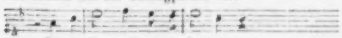

wonach der Fagott fast komisch einfällt:

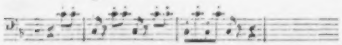

Diese Figur wird fest gehalten, auch von den Violinen ergriffen, und scheint uns zu Marcell's fromm-rauhem Wesen mehr als zu Valentine's liebendem, gramgepresstem Gemüth zu passen. Ein Larghetto mit einem melodischen Satz tritt ein. Ihm folgt ein un peu plus vite, wo der unerbittlich schwatzhafte Dichter den Komponisten zwingt, um nur die Menge Worte herauszubringen, in lauter einzelnen 16- und 32theilen harmonisch zu schwatzen. Von einem eigentlichen Duett, von einer, wo nicht imitatorischen doch wenigstens melodischen Verschmelzung beider Stimmen ist keine Rede, jedes schwatzt in gemachtem, kaltem französischen Pathos für sich, nur einmal kommt das oben angedeutete Larghetto zweistimmig so vor:

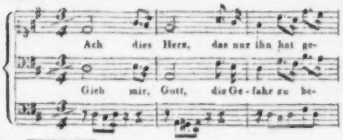

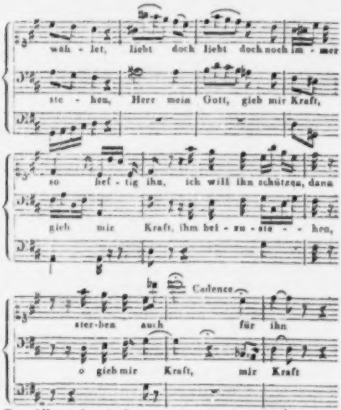

Das All. mod., A dur, ¾, ist ein ziemlich ausdrucksvoller Gesang Valentinen's allein, dem Marcell, ohne eine Note zu singen, ruhig zuhört, bis er dann im Maggiore auch daran kommt und folgende Worte singt:

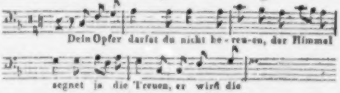

wozu nun wieder Valentine kein Wörtchen sagt. Eine solche Art von Duett ist allerdings weder italienisch noch teutsch, sondern französisch, d. h. unnatürlich. Der Satz springt noch einmal nach F moll über, ⅝, wieder mit einer bewegten Akkompagnementfigur in Violen und Violoncellen. Valentinens Gesang wird von Marcell, aber mehr deklamatorisch als melodisch begleitet. Gegen das Ende tritt wieder F dur ein mit Marcell's vorhin angegebenen

woza Valentine allerhand Koloraturen vom hohen C herunter macht. Gelungen ist folgende Stelle zwischen der angsterfüllten Valentine und dem ruhig verheissenden Marcell zu nennen:

Es folgt ein Recitativ des Marcell mit Begleitung der Streichinstrumente, welches dem Zweikampf vorausgeht und worin uns die folgende freundliche Stelle, die der Komponist zweimal anbringt, zu mild zu der Situazion zu sein scheint. Soll er vielleicht die französische Höflichkeit und Courtoisie selbst kurz vor einem Kampf auf Leben und Tod bezeichnen?

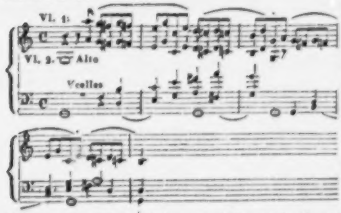

Nachdem man Wind und Sonne getheilt, soll der Kampf beginnen. No. 19, Septuor du Duel, lautet die Ueberschrift in der Partitur. Der Satz ist Allegretto moderato, E dur, C-Takt, begleitet vom ganzen Orchester. Raoul, Tavannes, Zeuge des St. Bris, Cosié eben so, Retz und Mera, Zeugen des Raoul, Marcell, bilden die Singparte. Die Streichinstrumente beginnen im Unisono:

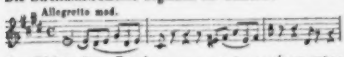

Der Dichter lässt Raoul sagen, er vertraue seinem guten Recht, er verlange Genugthuung für die erlittene Beschimpfung und die gute Klinge solle entscheiden. Die Andern wiederholen ähnliche Worte nebst dem Waidspruchlein *chacun pour soi, Dieu pour nous tous*, was nach dem bekannten *tout pour le Roi, l'honneur pour moi* und Aehnlichem der altfranzösischen Ritter gemodelt ist. Man sieht also, dass es dem Dichter keineswegs um ein Septuor im ächt lyrischopernmässigen Genre zu thun war, wo nämlich kontrastirende Situazionen und Empfindungen in kunstreichen musikalischen Verschlingungen, jede selbständig, sich durchkreuzen und durch die Kraft der Musik eine herrliche Verschmelzung und Einigung bewirkt wird. Nein, er wollte blos dem Nazionalstolz durch Erinnerung an seine brillante Ritterzeit und ihre stolzen Bravaden schmeicheln. Die sieben Haudegen wollen einander sämmtlich umbringen, vertrauen dabei auf Gott und ihre guten Degen und kramen bei dieser Gelegenheit ihre Rauferkernsprüche aus. Hieraus lässt sich denn freilich kein musikalisch-tiefes Gesangstück bilden. Herr HKM. Meyerbeer ist daher — da er in Paris und für Franzosen schrieb, in den Sinn des Dichters eingegangen und hat eine Melodie geschrieben, die so vornehm, ritterlich, französisch, prahlerisch-liebenswürdig klingt, als möglich. Die andern Singstimmen akkompagniren eigentlich nur, bin und wieder einmal die Melodie Raouls abbrechend, unterbrechend, ergänzend, aber eigentlich ohne selbständige Melodie unter sich, obschon, wie sich von selbst versteht, in guter, singbarer, effektuirender Lage. Wie übrigens die *Fünf*, die *Eisen* morden wollen, singen können *dieu pour nous tous*, gehört zu dem französischen Fiasko mit dem ein schlechter Streich überzogen, nicht so schlimm aussieht. Der Satz geht in più mosso mit aufgehobener Vorzeichnung über und ergreift ein nicht minder heiteres marschähnliches Motiv, das wie oben von allen, mit Ausnahme Marcell's, der mit psalmodischen Sätzen zum Himmel für seinen Sohn fleht, bald von zwei, bald von mehr Stimmen, mit mancherlei verschiedenen Eintritten fortgeführt wird. Die Modulazion geht wieder in die Kreuze über, das Orchester tritt mit immer wachsender Stärke hinzu, der Tenor steigt bis in's hohe Cis hinauf und das Ganze schliesst in E dur wie angefangen. Will man sich mit der französischen Behandlung des Septetts befreunden, so wird man den Satz brillant, kräftig und sehr theatralisch wirksam finden.

Es folgt eine Szene, wieder E dur, C. Marcell stürzt zwischen die Kämpfenden. Das Orchester ergreift eine Triolenfigur, die effektvoll unter die Instrumente vertheilt ist. Mit ⅔ Takt tritt das beliebte Drum herum dum der Hugenotten ein, die in der nahen Schenke singen. Marcell pocht sie mit dem Rufe: „Coligny! komm herbei, brave Schaar!“ heraus, die er recitativisch ausspricht, und dann gleich in den Choral fällt. No. 20, Choeurs de la dispute. Der vorige Satz war durch enharmonische Vertauschung des Es mit Dis nach E moll gegangen, und das All. con spirito hebt mit E moll an, geht aber noch fünf Takten in's A moll, womit vorerst die katholischen Studenten und die protestantischen Soldaten eintreten. Hierauf A dur, ⅔ Takt. Die Studenten verspotten die Soldaten, worauf jene antworten:

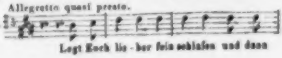

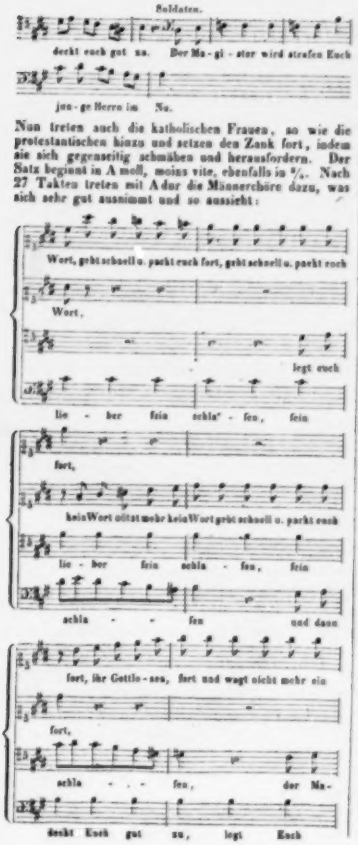

Nun treten auch die katholischen Frauen, so wie die protestantischen hinzu und setzen den Zank fort, indem sie sich gegenseitig schmähen und herausfordern. Der Satz beginnt in A moll, moins vite, ebenfalls in $^2/_4$. Nach 27 Takten treten mit A dur die Männerchöre dazu, was sich sehr gut ausnimmt und so aussieht:

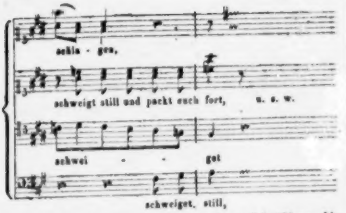

Der Affekt steigert sich immer mehr und kräftiger, bis die Königin dazwischen erscheint und dem Spektakel ein Ende macht. Wir rechnen diesen Satz mit zu den besten der Oper. Es ist Leben, Karakter und Wahrheit darin. Dazu ist er so gut gearbeitet, als es in der Oper am Platze ist, und gibt von des vielerfahrnen Meisters Kunst, Gewandheit und Theaterkenntniss das rühmlichste Zeugniss ab. In dem darauf folgenden Recitativ macht die Königin ihrem guten Volke Vorwürfe, dass man nicht einmal in Paris ruhig sein könne, und fordert die Herrn auf, sich zu rechtfertigen. St. Bris und Raoul antworten. Marcell tritt mit seiner Klage hinzu und erzählt, dass eine Frau ihm das Komplott gegen seinen Herrn entdeckt. Den Ruf „Verleumdung!“ seiner Gegner, entkräftet die Erscheinung jener Frau, die aus der Kirche tritt. „Hier kommt sie!“ sagt Marcell. Wüthend rennt St. Bris auf sie zu und reisst ihr die Maske (?) ab. Es ist Valentine, seine Tochter, und das: „*ma fille, ah grands Dieux!*“ hier wenigstens am Platze. Die Instrumente haben den gewaltigen Theatercoup durch Sturm drohende Sextolen im Unisono angekündigt. Nach einigen recitativischem Hin- und Herreden erklärt St. Bris mit wilder Freude, dass Valentine mit Nevers versprochen sei, wobei die Soprane ausrufen

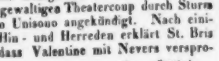

und die Bässe gar

nach beliebtem Flickwort des Dichters, wenn ihm, wie bisweilen geschieht, die Gedanken ausgehn. Nach öfters unterbrochenem Recitativ wieder ein Stückchen All. St. Bris, worin er wiederholt, seine Tochter sei als Gattin mit Nevers versprochen, und der Chor sich ebenfalls nochmals verwundernd fragt, „als Gattin?“ Nach einem Gange des Orchesters tritt nach wiederholtem

der C-Trompeten auf dem Theater mit einem sehr angenehmen heitern Tanzthema die Musik ein, die das Hochzeitgepränge verkündet. Es ist der bereits auf allen Tanzsälen der vornehmen und niedern Gesellschaft beliebte Galopp:

hier wird er indess anfangs nur im Fragment gegeben. St. Bris singt dazu in Triolen. Das Orchester geht in eine Triolenfigur in Recit. à tempo über, worin Nevers seiner Braut schöne Dinge sagt. Hierauf Cortège de Noce, Choeur et Ballet, die in der Partitur steht. Nachdem die Trompetes à pistons und andere Trompeten abwechselnd ein paar Takte geschmettert haben, tritt der volle Chor ein, dem sich die Hauptpersonen anschliessen:

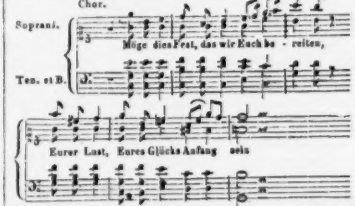

Anfangs hat das Orchester auf dem Theater die Melodie und die Instrumente, geben nur einzelne Klänge dazu. Hierauf eine kurze Ausweichung nach Fdur und durch A moll eine Halbkadenz auf Edur. Nun ertönt der Tanz und Gesang nochmals auf dem Theater und das Orchester hat eine Sechszehntheilfigur, die immer vorherrschender wird und den Schluss des Aktes einleitet und herbeiführt.

Der *vierte Akt*, No. 22, beginnt mit einem Entreacte et Recitativ, All. appassionato in Asmoll, C, welches die Violen *fp.* auf dem tiefen Cis beginnen, während die Violinen ausdrucksvoll dagegen eingreifen. So wird nach Ddur geleitet, in welchem Valentine recitativisch ausruft:

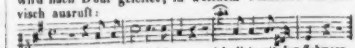

Raoul überrascht sie, vergebens beschwört sie ihn, zu fliehn. Man hört Fusstritte, auf ihr wiederholtes Bitten versteckt sich Raoul im Nebenzimmer. St. Bris, Nevers, Tavannes und mehrere katholische Herrn treten ein. Ihr Erscheinen begleitet folgende interessante Harmonie:

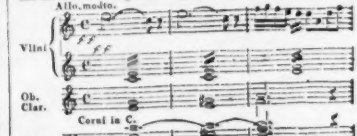

vertraten ehemals die Stelle des späterhin beygesetzten Punktes.)

4tens. Eine Brevis, die einen Abschnitt bildet, gilt gleich einer Longa; sie verursachet gewöhnlich einen kurzen Ruhepunkt, und dienet in ähnlichen Fällen zur Regel bey verkleinerten Notengattungen.

5tens. Alle Finalschläge sind von langsamer Bewegung, selbst bey gleichbleibenden Noten. Der gewöhnlich kurz abgebrochene Schlussfall verlässt bey seiner Vorbereitungsstufe den gleichartigen Gang, und tritt in freyes Halten und Schweben der Töne nach Willkühr und Wohlgefallen über.

Diese Notirungsweise findet sich von Renaut bis in die Zeit des Wolkensteiner d. i. von 1120 bis 1425 ziemlich genau. Ja, es giebt sogar Beyspiele lange nach der Einführung der punktirten Noten in den Melodien des Senfly, Brätl, u. a. m. Dass im Original, wovon die Abschrift des Renautischen Liedes genommen ist, durch die Unachtsamkeit des Abschreibers am Ende des Gedichts mehrere Zeilen fehlen, hat la Borde selbst gerügt. Bey genauer Untersuchung findet sich aber auch, dass zwischen der 13ten und 14ten Note eine Brevis ausgelassen, und bey der 5ten Sectionalzeile die vor dem Einschnitt stehende Hälfte (im Zeitverhalt einer Maxima) zu viel sey. Ob dieser letzte Fehler ebenfalls in der Urschrift stehet, ist mir unbekannt; dass ihn aber weder la Borde noch vielweniger der neue Darsteller bemerkt haben, hat seine Richtigkeit. Wie sehr durch diese beyden Fehler das Ganze verschoben werden musste, bedarf wohl keiner weiteren Zergliederung. Dagegen findet sich nach hergestellter Ordnung durch das ganze Lied eine solche Richtigkeit in dem Wechsel der Tonika, und Dominante, dem Gebrauche der zum Steigen oder Fallen sich neigenden halben Töne, des Rhythmus, der Modulation, Schlussfälle, Vorhalte, Verzögerungen, durchgehenden und Wechselnoten u. s. w., dass sich mit Sicherheit behaupten lässt: Renaut war mit allen Erfordernissen von der Natur für die Tonkunst ausgerüstet. Er war nicht nur einer der vollkommensten Melodisten seiner Zeit, sondern auch mit dem ganzen Umfange und allen Wendungen der Harmonie bekannt. Mit reinem Herzen voll Würksamkeit und Leidenschaft tönte die Harfe unter seinen Händen, getreu nach den Lehren seiner gewaltvollen Führerin. Sein Gesang ist der bestimmteste Ausdruck sehnsuchtsvoller Liebe. Wie von bangen Ahndungen durchdrungen, scheint er nach dem Vereinigungspunkt aller seiner Wünsche hingeblickt, und wahrgenommen zu haben: dass am fernen Ziele alles zu wagen — zu gewinnen — aber auch alles zu verlieren war. Hier ist das Lied *).

Ich bin weit entfernt, zu glauben, den ganzen Sinn dieses Liedes getroffen, und den Zauber, womit Renaut seine Töne beseelte, gefunden und entwickelt zu haben; aber soviel ist gewiss, dass alles, was ich daraus machte, vollkommen darin liegen musste, weil sonst auf immer meine Arbeit fruchtlos geblieben wäre. Wer es anders meynt, dem stehet frey zu beweisen, dass sich die Einschnitte, und Schlussfälle, wie ich sie bestimmte, nimmermehr nach unsern Tonverhältnissen, und den daraus zusammengesetzten Akkorden bequemen, und fügen; aber nicht, weil es blos dieser oder jener Meynung, diesem oder jenem System widerspricht, sondern aus Gründen, welche zu befolgen die Natur der Sache selbst als unvermeidliche Gesetze vorschreibt.

Röllig.

*). Siehe die musikal. Beylage V. No 4.

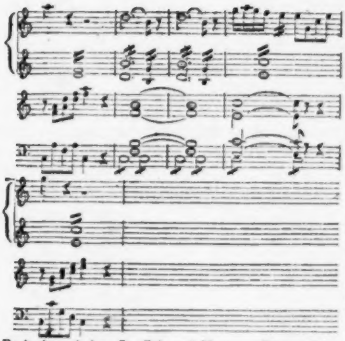

Recitativ zwischen St. Bris und Nevers. Diesem folgt ein Morceau d'Ensemble, was nach französischer Sitte — da die No. 23 in Teutschland hinreichend wäre — sehr pompös überschrieben ist: Conjuration et Benediction des Poignards! Was hätte nach diesem Styl Mozart wohl für Ueberschriften in seinem D. Giovanni und der Zauberflöte machen müssen! Das All. mod., C, Amoll, fängt mit einer Triolenfigur der Streichinstrumente an. St. Bris befragt die Versammelten, ob sie Ruhe im Vaterlande und Beendigung des gottlosen Krieges wollen, worauf sie antworten: „Wir sind bereit!" St. Bris fährt fort, die Triolenfigur der Violen ist jetzt in den Bass verlegt, wozu die Geigen und Violen tremolirende 32stel halbe Schläge haben. Das Stück ist im Styl eines Basssolo's recht gut gehalten. Bei der Stelle, über welche der Komponist eon portamento e ben marcato gesetzt hat, und zu diesen Worten und die den eigentlichen Schwur, zumal im Französischen, enthalten, hätten wir eine gewaltigere Melodie erwartet:

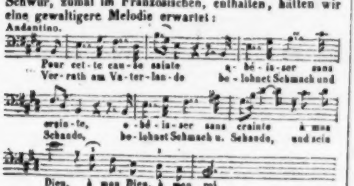

Diese letzte Triolenfigur wird indessen bedeutend dadurch, dass sie die Stimmen einander abnehmen, so dass sie bald oben, bald in der Mitte, bald unten erscheint, und ein schönes harmonisch-kontrapunktisches Gewebe vorstellt. Das Tempo primo hebt noch einmal an und steigert sich durch Nevers Weigerung, dem Mordfeste beizutreten, zu einem schönen theatralischen und musikalischen Ganzen. Auch sehr schön erfunden, geheimnissvolldüster ist St. Bris Instruktion an seine Mordgenossen, wozu die punktirten Noten der Violoncelle eine dunkle, gleichsam unglückschwangere Gegenmelodie bilden, und der Chor sein grässliches Jawort gibt. Nachdem genaue Abrede wegen der Blutsignale genommen ist, tritt ein All. viv. ein, welches das allgemeine Morden zur Pflicht macht. Die ganze Szene ist mit viel Verstand und Gefühl angelegt und von grosser Wirkung. Drei Mönche — in Dresden drei Johanniterordencomthure — treten hervor und singen „Ehre dem allgerechten Gott" zu dem Mordanschlag und segnen die Waffen, während die Blasinstrumente in langen Dreiviertelnoten dazu choralmässig erschallen. Die Dreiviertelfigur geht bis zu Ende des Satzes und springt nun in's All. furioso über, ¾, wobei Schwerter und Dolche geschwungen werden. Je mehr der Text in scheusslicher Blutgier wüthet, desto mehr steigt die Kraft der Musik. Der Komponist hat hier Grosses geleistet, und man muss nur bedauern, dass er es nicht für poetisch und sittlich Schöneres that. Die Menge verläuft sich schweigend, während der Kampf des Orchesters nachlässt und endlich in einzelnen Noten erstirbt.

No. 24, Duett zwischen Raoul und Valentinen, Fmoll, C, All. viv. Ein deklamatorisch vortrefflicher Satz, dazu mit äusserst reicher Orchesterbegleitung. Später tritt mit ¾ diese melodise Stelle ein:

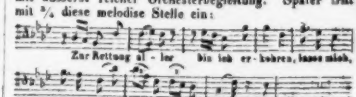

Valentine antwortet, dasselbe Motiv wiederholend, modulirt aber nach Cdur und ergreift dann eine ausdrucksvolle Figur, die von Raoul imitirt wird. Die Stimmen drängen sich, wie die Gefahr der Situation steigt, immer näher an einander, was sich sehr schön, zumal auf der Szene macht. Eben so schön ist in Valentinens Parte das Geständniss ihrer Liebe und ihrer Beschämung darüber ausgedrückt. Die folgende Cavatine, Andamoroso, drückt Raouls Entzücken hierüber, sehr natürlich aus, indem das Violoncell die Phrasen des Sängers imitirt. Das Glockengeläut, Signal des Mordes, bringt den eifrigen, aber in Liebe versunkenen Protestanten immer noch nicht zu sich. Endlich besinnt er sich, etwas spät, in der Stretta, dass seine Glaubensgenossen erwürgt werden, Fmoll, ¾, All. con moto. Gleichwohl will ihn Valentine in Fdur, ¾, auf eine sehr melodische Weise zum Bleiben bewegen. Er zaudert, will gehen, bleibt wieder, ist wenigstens eben so verliebt als zelotisch und benimmt sich höchst unmännlich, bis er dann endlich, nachdem er Valentinen's Leben dem Himmel befohlen, was er freilich hundert Takte früher konnte, davoneilt. Vom Dichter ist Raoul's Karakter in dieser Szene unverzeihlich dargestellt; wenn es schon psychologisch höchst

unnatürlich ist, in solcher doppelten Gefahr für sich und seine Glaubensgenossen so lange in der Situazion zu verweilen, so macht es auch einen widrigen Eindruck, einen Mann so höchst unmännlich zu sehen, der seufzt, liebelt, von grosser Gefahr spricht und doch nichts thut, bald gehen und bald bleiben will, den Glockenschlag hört, dessen Ton das Blutbad seiner Freunde und Glaubensgenossen ankündigt, und seinen Schwur vergisst, seine Zeit mit Liebeln und sentimentalen Ausrufungen verliert. Aus dieser poetischen Karrikatur entsprang auch für den Komponisten die Unbequemlichkeit — um Leben und Bewegung hinein zu bringen — so oft mit Dur und Moll und Taktart zu wechseln, so dass man bald ⅔, bald ⅔, bald C-Takt hört, bald in Ges, bald in Fdur und bald in Fmoll ist. Wie gesagt, alle diese Unnatur fällt dem Dichter, der sich gar zu gern reden hört, zur Last. Der Komponist hat die höchst undankbare Aufgabe zur Bewunderung gelöst, und so viel Wahrheit, Feuer und Abwechslung in seine Musik gebracht, als die ungeheuer gedehnte, immer endende und immer wieder anfangende Situazion, die an sich schon nicht reich ist, nur gestattete, und so den vierten Akt geschlossen.

Der *fünfte Akt* beginnt mit einem Entreacte, ⅔, All., wozu aus der Ferne die Todesglocken dumpf erschallen. Hierauf folgt ein Ballet, Tempo di Minuetto maestoso, was sich in der breiten, alten Weise recht stattlich vernehmen lässt. Die Tänzer hören mitunter einmal die Glocken und stutzen, aber echt französisch setzen sie ihren Tanz fort. Dies geschieht zweimal hinter einander, ohne dass — unwahrscheinlich genug — von der ganzen glänzenden Gesellschaft jemand fragt, was das zu bedeuten habe. Ja die Lustigkeit steigert sich sogar und springt in ein gewaltiges frivoles All. con spirito über, Bdur, ¾. Nachdem dies eine Zeit lang so fortgegangen, stürzt endlich Raoul blass, mit blutbeflecktem Kleide in den Ballsaal, All. con spir., C, und ruft recitativisch: „Die Waffen nehmt zur Hand, man erschlägt unsre Brüder!“ Der Tanz hört auf, man drängt sich um Raoul, der unter erschütternden Dissonanzen der Trompeten, Posaunen und Ophicleiden, wozu die Violinen und Flöten Triolen spielen, fortfährt: „jenes Ufer der Seine schwimmt schon von Blut!“ Nachdem er Coligny's Tod berichtet hat, erhebt sich der Chor und singt: „greift zu den Waffen, eilt zu der Rache!“ Der Satz ist effektvoll und von grosser Kraft. Sonderbar ist es, dass er im heitern Cdur singt:

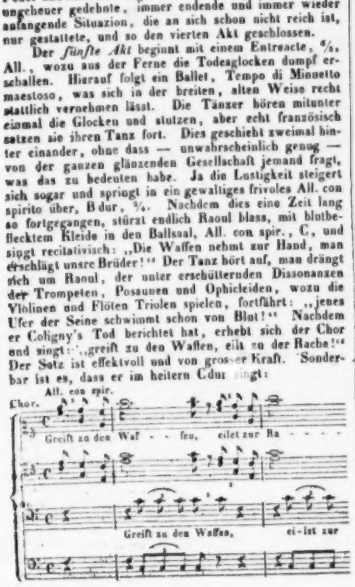

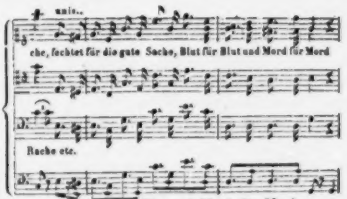

Nachdem sie Blut für Blut und Mord für Mord zu geben verheissen haben, fliehen die Weiber blass vor Schrecken — was natürlich niemand bemerkt, sondern blos, zieulich überflüssig in *der Partitur über der Musik* steht — die Männer ziehn die Degen und gehen in Unordnung ab. Nicht minder sonderbar ist es, dass die Königin Margarethe mit ihrem Gemahl, Heinrich von Navarra, zu deren Hochzeitfeier das Fest gegeben wird, bei der Mordbotschaft kein Wörtchen, nicht einmal das Schrecken dazu sagen, man müsste denn annehmen, was freilich weder im Textbuche, noch in der Partitur steht, auch noch ihren bekannten Gesinnungen sehr unwahrscheinlich ist, dass sie in die Drohungen der Protestanten gegen die Katholiken einstimmen? Doch was fragt Herr Scribe nach historischer und ästhetischer Wahrheit, wenn es nur Gelegenheit gibt, die Effektfarben recht dick aufzutragen und einen Mordspektakel zu machen. Der Komponist, der einen solchen Text komponirt, kann dann natürlich nicht zurückbleiben, und so wird denn dem Trommelfell der Zuhörer, das freilich seit zwanzig Jahren durch Rossini und Spontini schon bedeutend abgehärtet worden, hier gewaltig zugesetzt. Vier Hörner, Trompeten, Posaunen und Ophicleiden, nebst dem ganzen Streich- und Blasorchester wettern aus einem Allegro in's andere, und die Musik scheint gar keinen andern Zweck zu haben, als einen höllischen Lärm zu machen.

Verwandlung. Ein Kirchhof. All. A moll, ⅔, während die protestantischen Frauen in die Kirche flüchten, beruhigt sich auch die Musik und fasst einen klagenden Gedanken auf, der zu der Situazion passt. Hieran schliesst sich das Recitativ zwischen dem verwundeten Marcell und seinem Herrn Raoul. Valentine kommt auch dazu, sie erfährt, dass ihr Gemahl erschlagen, und will mit Raoul fliehen. Raoul hätte nicht übel Lust und sagt zu Marcell:

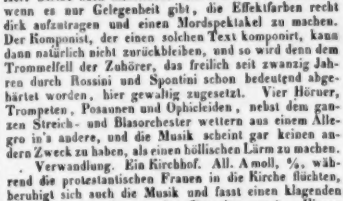

Worauf ihm Marcell, mit glücklich gedachter Nachahmung derselben Gesangfigur, aber in Moll, antwortet:

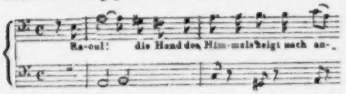

Nach mehrern Zwischenreden, während welcher der Satz sich noch immer nicht, trotz der Ueberschrift, zum Terzett gestaltet, bittet Valentine den alten Marcell, ihren Bund mit Raoul zu segnen. Er thut es mit einem Molto mod.

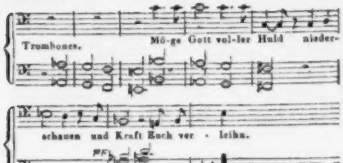

Hierauf Poco And. Mouvement du Choral, 2. Takt, mit sechs Been, ertönt der Gesang der Frauen in der Kirche, zwischen welchen Marcell einzelne Phrasen hineinwirft. Das Stück ist wieder schön angelegt und von grosser Wirkung. Marcell beginnt nun sein Geschäft als Priester, indem er die ihm zur Seite knieende Valentine und den schwerverwundeten Raoul vermählt. Die Bassklarinette leitet mit einem kurzen, ernsten Solo die Szene ein. Auf Marcell's mehr deklamatorische als gesangmässige Vermahnung antworten die Liebenden in kurzen zweistimmigen Phrasen. Während er die Liebenden segnet, hört man nochmals den Gesang in der Kirche. Indessen brechen die Mörder in die Kirche ein. Es beginnt ein All. feroce, Amoll, C-Takt, wozu ausser den Sängern und Chören, so wie dem ganzen Orchester, noch in den Coulissen fünf Trompeten, vier Hörner und zwei Basposaunen kommen. Man sieht, dass es auf Massenefekte, wie in der neuern Kriegskunst, angelegt ist.

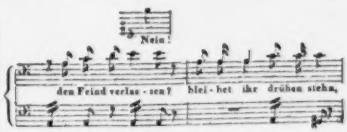

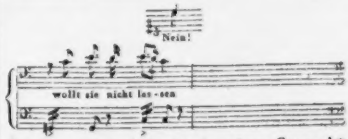

Dazwischen ertönt abgebrochen der unisone Gesang der Frauen in der Kirche. Da es hier, wie gesagt, mehr auf Masse als auf Ausführung des Einzelnen abgesehen war, so ist der Gesang der Frauen einstimmig und erscheint nur in Fragmenten von zwei bis vier Takten. Es folgt ein All. con spir., F-Adur, überschrieben Vision, worin, während zwei Harfen in Triolen die Begleitung führen, der todtwunde Marcell den offenen Himmel zu sehen glaubt. Die Wahl der begleitenden Instrumente und die Situazion, die zum Ende der schrecklichen Begebenheit drängt, unterstützen den Sänger sehr. Der Chor fällt ein, aber nicht mit der vollen Harmonie der Ueberzeugung von dem was Marcell sieht, sondern mit einer Art von Malerei der Engelsstimmen (nach der teutschen Uebersetzung). Im Französischen heisst es: „*sa voix* — nämlich Marcells — *dans l'espace résonne*" Uns scheint weder die waldhornartige Figur, noch die ganze Auffassung des Gedankens erhaben genug.

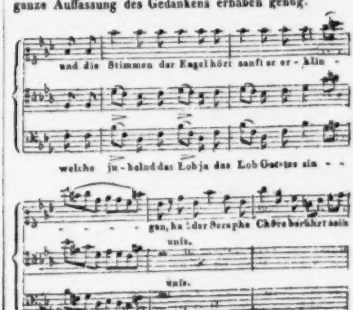

Der Satz geht mit der Harfenbegleitung fort, wozu die Stimmen wieder im Unisono — warum nicht vierstimmig, da hier die Gelegenheit war? — intoniren, die Gewehrsalven auf die Unglücklichen donnern, und die Mörder in den Coulissen brüllen: „mordet sie, tödtet sie!“ Ziemlich unwahrscheinlich fängt der sterbende Marcell seine Vision mit Harfenbegleitung noch einmal an. Endlich, nachdem ihm und den Liebenden die weisse Binde der Katholiken als Rettungsmittel vergebens geboten worden ist, dringen die Mörder auch auf sie ein und trennen sie. Vergebens machen sie sich los, man schleppt sie fort, wozu das Orchester und die Musik in den Coulissen ihre ganze quantitative Kraft aufbietet. Die Schlussszene in A moll, C, die das brennende Paris zeigt, fährt in gleicher Wuth fort, während die Mörder mit Fackeln und Dolchen erscheinen und einander zuschreien, ja kein Erbarmen zu haben. So kommt denn auch St. Bris mit einer Kompagnie Schützen und lässt auf den Anruf: „Wer da?“, der mit: „Hugenott!“ beantwortet wird, Feuer geben. Valentine sinkt getroffen neben dem todten Marcell und dem sterbenden Raoul nieder und ruft ihrem Vater zu, sie vergebe ihm. Man hört rufen: „Platz für die Königin!“ die vom Ball in den Pallast des Louvre zurückkehrt. Die verfolgten Frauen und Kinder werfen sich, Barmherzigkeit von ihr erflehend, nieder, der Chor tobt aber fort: „ohne Gnade, nein schont sie nicht!“ und so fällt der Vorhang.

Schon im Eingang dieser Anzeige haben wir das Textbuch getadelt und haben oft genug Gelegenheit gefunden, diesen Tadel zu wiederholen. Ja das Gefühl von Widrigkeit steigert sich am Ende so sehr, dass es uns Mühe kostet, ihm nicht freien Lauf zu lassen. Indessen wir schweigen, weil wir fühlen, dass wir damit den Komponisten treffen, der diesen Text komponirte. Seine Entschuldigung ist, dass er für Franzosen und Paris schrieb, wogegen wir nur die Achseln mit Bedauern zucken können. Was nun die Arbeit des Komponisten betrifft, so finden wir sie, unter diesen Umständen, alles Lobes werth. Wo es ihm möglich war, hat er sich gesangreich und glücklich in der Erfindung gezeigt, die unendlichen, oft sehr faden Deklamazionen hat er möglichst gewürzt und in den Lärmszenen Alles gethan, was man heut zu Tage verlangt und schön findet. Auch eine sehr grosse Kenntniss des dramatischen Effekts ist noch höchlich zu rühmen. Der Kenner, der die Partitur durchliest, begreift, dass bei diesen Massen und nothwendigem Lärm die Chöre weit öfter unison als polyphon singen und wird den Komponisten deshalb nicht tadeln.

Wir wünschen nichts mehr, als dass der Komponist Masse und Veranlassung finde, ein Sujet zu komponiren, wo die Musik die Stimmen der Liebe und Freude, höchstens mit sanfter Trauer untermischt, nicht aber immer des Parteienhasses und der blutdürstigsten Wuth, auszudrücken habe. Dort ist sie recht eigentlich an ihrem Platze und unser Komponist auch, den wir immer noch für ein eminentes Talent und an Sachkenntniss für einen respektabeln Meister halten.

C. B. von Miltitz.

Musikalische Topographie von Strassburg.

(Beschluss.)

Hatte nun in jenen ältern Zeiten der *Gesang* seine Innungen, so hatten die *Instrumentisten* nicht minder ihre Zunft oder Brüderschaft in dem obern und untern Elsass, unter dem Namen der

II. Pfeifer.

Die Instrumentisten des obern und untern Elsasses bildeten nämlich eine besondere Zunft, in die junge Musiker, einheimische oder *fremde*, welche die Musik ausüben wollten, sich mussten einverleiben lassen. Der Ursprung dieser Brüderschaft fällt in das Zeitalter der Minnesänger, wo Musiker und Sänger von Schloss zu Schloss zogen, um die Ritter zu ergetzen. Schon die frühesten Ahnen der Familie von Rappoltstein besassen, laut einem Pfeifer-Königs-Diplom von 1400, das Protektorat der Musiker des Ober- und Unter-Elsasses als ein Lehen des römischen Reichs. Nachdem der König von Frankreich in dessen Rechte im Elsass getreten war, wurde das Haus Pfalz-Zweibrücken fortdauernd in diesem Lehen bestätigt. Durch einen offenen Brief des Königs, vom Monat Juni 1687, wurde auf Bitten des Pfalzgrafen von Birkenfeld, Christian I., in dem kleinen Städtchen Bischweiller, wo sich damals die Zunft der Musiker versammelte, ein besonderer Jahrmarkt errichtet, welcher sich unmittelbar nach der Musikfeierlichkeit, um diese anziehender zu machen, öffnete.

Die Instrumentisten des Ober- und Unter-Elsasses waren in drei Kategorien getheilt, deren eine zu Thann, eine zu Rappoltsweiler im obern, und eine zu Mutzig und abwechselnd zu Rosheim, später zu Bischweiler im untern Elsass sich versammelten. Im Jahr 1686 wurde sie nämlich an letztern Ort verlegt, als der Residenz ihres damaligen Gebieters. Auch in Strassburg wurde einigemal der sogenannte *Pfeifertag* gehalten, u. a. im Jahr 1697 wegen der Trauer über das Absterben des Königs von Schweden. Die Versammlung hatte auf der Herren-Stube oder Locern, dem damaligen Lokal der Meistersänger, statt, wozu der Magistrat am 24. August d. J. die Erlaubniss gab.

Die alten Statuten der Gesellschaft, deren Datum nicht bekannt ist, sind am 16. März 1606 durch den Grafen Eberhard von Rappoltstein, welcher damals als *Geigerkönig* belehnt war, erneuert worden. Urtheilssprüche des königlichen Gerichtshofs zu Colmar vom 15. Juni 1700, 17. September 1724, 18. Januar 1747 u. a. haben sie bestätigt, auch hat sie der königliche Stadtrath unterm 10. März 1785 abermals erneuert.

Die Brüderschaft wurde durch einen königlichen Statthalter, einen Schultheissen und 7 Meister als Beisitzer verwaltet. Die Musiker des untern Elsasses versammelten sich jährlich am 15. August zu Bischweiler, um ihre Unterwerfung dem *Geigerkönig* in die Hände seines Statt-

halters, den man *Pfeiferkönig* nannte, zu erneuern, und die jährliche Abgabe zu entrichten. Der Pfeiferkönig hatte laut der Urkunden: *das Ambacht* (d. h. die Verwaltung) *des Kunigrichs varender Lute*. Die Statuten bestanden in 24 Artikeln. Jeder nicht bei der Zunft aufgenommene Musiker durfte nirgends seine Kunst ausüben oder für Geld Unterricht geben, bei Strafe einer Geldbusse und Konfiszirung seines Instruments. Nach 2 Jahren Lehrzeit durfte man in Städten, und nach einem Jahre in Dörfern die Musik ausüben. Streitigkeiten wurden durch das Pfeifergericht, bestehend aus dem Pfeiferkönig und obigem Ausschuss von Meistern geschlichtet, im Berufungs-Fall durch das Hofgericht des Fürsten.

Die Genossen der Gesellschaft, oft 300 an der Zahl, versammelten sich Morgens in dem Zunfthause „zum Löwen," jeder mit einer silbernen Medaille bekleidet; das Pfeifergericht wurde gehalten und die Strafen, oft zu 100 Gulden, ausgesprochen. Man nahm neue Glieder auf, welche die Aufnahmegebühr zu entrichten hatten, die Uebrigen bezahlten das gewöhnliche Jahrrecht von einigen Gulden und andern ausserordentlichen Abgaben und Kosten. Dafür wurde dem Zahler eine Quittung ausgestellt, worin es heisst: NN. hat sein Jahr- oder Irten-Geld*) für 1787 (z. B.) bezahlt. Nach der Sitzung bildete man auf dem Marktplatze einen festlichen Zug und begab sich in die Kirche des zu Bischweiler gehörigen Weilers, Hanhoffen, wo der katholische Geistliche eine Messe las, wofür man ihm eine Gebühr von 3 Fl., ferner dem Schullehrer 6 Schillinge, dem Messdiener 4 Schill., und 1 Fl. 3 Schill. für Wachs zu entrichten hatte. Der Zug ging dann wieder in derselben Ordnung, mit einem gekrönten König, dem Schultheiss, den Meistern und den sogenannten Zwölfen nebst einem Fähnrich an der Spitze, in den Schlosshof, wo, immer unter Musik, die Gesellschaft bei verschiedenen alterthümlichen Festgebräuchen, wie Fahnenschwenken und Eierwerfen, Proben ihrer Kunst ablegte. Nachdem die Gesellschaft mit Wein und Brot gespeiset war, wurde der Herrschaft oder dem Geigerkönig, in einem besonders dazu bestimmten Becher ein feierliches Lebehoch gebracht; alsdann kehrte der Zug unter Musik auf den Marktplatz zurück, und der Tag wurde mit Tanz und Schmaus fröhlich beschlossen.

In Strassburg lebt noch ein Mitglied dieser Pfeifer-Innung, es ist der achtbare Herr Franz Lorenz Chappuy, geb. zu Strassburg am 3. Oktober 1751, ehedessen Virtuos auf der Violine, welcher über 50 Jahre als erster Geiger und Orchester-Anführer glänzte. Wir verdanken seinem guten Gedächtnisse manche der hier verzeichneten Notizen.

Die Anstalt überhaupt bot ausgezeichneten Künstlern Hoffnung zu Belohnungen dar, welche der Lehnsherr durch einträgliche Anstellungen ihnen zu schaffen suchte.

Seit Aufhebung der Feudal-Lasten durch die Gesetze der französischen Revoluzion des Jahres 1789, so wie durch Aufhebung der Zünfte und Innungen, hat auch diese Gesellschaft aufgehört.

*) Irten, Irtin, poenna, quae datur canponi pro cibo et potu; so viel als die Zeche.

Nachrichten.

Leipzig. Das Extrakonzert des Herrn Musikdirektor *C. Möser* und seines Sohnes *August* am 22. Oktober war leider so wenig besucht, dass statt des Orchesters nur Oktettbegleitung genommen wurde, was die ganze Ordnung des gedruckten Programms verändern musste. Und doch hatte der junge Violinspieler im vorhergegangenen Abonnement-Konzerte gefallen und gefiel auch jetzt wieder. Desto besuchter war des andern Tages am 23. Oktober das Extrakonzert des Fräulein *Klara Novello*, welche durch ihre Leistungen vorigen Jahres im besten Andenken unserer Stadt lebt, deren Zuneigung sich gleich beim Auftreten der angenehmen Sängerin von Neuem kund gab. Alle ihre Vorträge: Arie aus der Schöpfung von Haydn, mit englischem Text gesungen; Polacca aus den Puritanern von Bellini, auf Verlangen; Di tanti palpiti von Rossini, und zum Schlusse englische, französische und teutsche Nationallieder — wurden mit schallendem Beifall aufgenommen, so dass Ehre und Vortheil gleich gross war. Ihr Aufenthalt in Italien hat keine Veränderung in der Vortragsweise der beliebten Sängerin hervorgebracht; sie ist in Allem dieselbe, die sie war. Gibt es nun Einige, die auf ausserordentliche Fertigkeit in Schnellgängen und Koloraturen aller Art grossen Werth legen, so gibt es auch Andere, und deren sind die Meisten, welche meinen, dass ein Italienisiren ihres Vortrags der Eigenthümlichkeit dieser jungen Sängerin mehr geschadet als genützt haben würde; und dieses Glaubens sind wir auch. Hätten wir dafür keinen weitern Grund, als das bekannte Wort: Eines passt sich nicht für Alle, so scheint uns doch schon dieser Grund hinreichend, ob sich gleich nicht schwer noch mehr Gründe dafür angeben liessen. Kurz sie gefiel lebhaft. In demselben Konzerte lernten wir noch einen Klavierspieler in Herrn *Evers* kennen, welcher in dem schönen Pianoforte-Konzert in Cis-moll von Ferd. Ries und im zweiten Theile in Thalberg's eben so bekannter Fantasie über Themen aus den Hugenotten sehr bedeutende Fertigkeit, guten Anschlag und runden Vortrag entwickelte, in welchem nichts störte, als zuweilen im Konzerte ein frisches Vorwärtseilen des Solospielers, mit dem die Orchesterbegleitung nicht immer vollkommen gleichen Schritt halten konnte. Der junge Mann gehört aber unter die tüchtigen Spieler und verdiente den Beifall reichlich, der ihm zu Theil wurde. Von den beiden Ouverturen, welche die Theile einleiteten, zu Faniska von Cherubini und von Kalliwoda, war uns die letzte neu und vorzüglich darum bemerkenswerth, weil der Komponist den leichten, blos gefälligen, fast italienischen Styl, den er bisher in seinen Ouverturen festhielt, mit einem ernsteren, harmonievolleren zu vertauschen angefangen hat. Man mag sich davon selbst überzeugen; die Ouverture ist hier bei Peters im Druck erschienen, auch in einem gut spielbaren vierhändigen Klavieraus-

zuge als Opus 85. — Unser viertes Abonnement-Konzert am 25. Oktober ergötzte uns mit Mozarts herrlich ausgeführter Ouverture zur Zauberflöte. Mrs. Alfred Shaw sang Beethoven's Recitativ und Arie „Ah, perfido" ausgezeichnet schön in jeder Hinsicht und die sehr hübsche Cavatine von Mercadante „Ah s'estinto ancor mi cuori" wurde wiederholt verlangt und gegeben, nachdem Herr Queisser, über dessen vortreffliche Leistungen wir kaum noch etwas zu sagen haben, das Concertino für die Bassposaune von F. David fast noch meisterlicher als gewöhnlich vorgetragen hatte. Der zweite Theil liess uns mit L. Spohr's neuester Sinfonie in C moll Bekanntschaft machen. So wenig wir uns auch anmassen, über irgend ein grosses Werk nach einmaligem Hören ein Urtheil zu fällen, eben so wenig sind wir im Stande, den Eindruck zu verschweigen, den dieses von andern Orten her schon gerühmte Werk auf die Versammlung und auf uns gemacht hat. Gleich der erste Satz sprach uns nicht allein in ernsterer Haltung, sondern auch in einer dem Wesen nach an die Jessonda anklingenden Innerlichkeit, jedoch [illegible] erscheinen mochte. Der Satz wirkte jenes Wohlgefallen, das wenniger gern laut wird, je tiefere und wohlthuendere Erwartungen es in der Seele anregt. Immer lebendiger wurden die 3 folgenden Sätze bei gediegenem Vortrage hervor und riefen alle Hörer zu immer lauterem Beifall auf. Unser eigenes Gefühl sprach so stark für dieses neue Werk des geehrten Mannes, dass wir [illegible] ohne genaue Rechenschaft dafür [illegible] eine bestimmte [illegible] Eindrucke zuzoge für seine schönste Sinfonie unter allen zu halten geneigt und dafür dankbar sind. — Unterdessen hörten wir noch eine bisher uns unbekannte, 16jährige Sopransängerin aus Berlin, Dem. *Meriane Klage* vor der Hand zwar nicht öffentlich: allein der Umfang ihrer Stimme, vom kleinen *c* bis zum dreimal gestrichenen *cis*, ihre bedeutende Fertigkeit in Koloraturen, eine sichere Lebendigkeit und ein frisches, bestimmtes Einsetzen machen uns die Erscheinung, die wir näher kennen zu lernen hoffen, bemerkenswerth. — Vortrefflich ausgeführt hörten wir im 5. Abonnement-Konzerte, am 1. d., zu unserer grossen Freude Sinfonie von J. Haydn in B dur, und es ergötzte uns, dass sie auch der ganzen Versammlung so lebhaft zusagte, dass alle Sätze, mit Ausnahme der Menuett, applaudirt wurden. Mrs. Alfred Shaw gewinnt immer mehr Antheil durch Kunst und Stimme; der Vortrag der Arie aus Meyerbeer's Crociato: Ah, ch'io l'adoro ancor!" wurde schon nach der ersten Abtheilung und am Ende von Neuem lebhaft anerkannt. Ein junger Violinspieler aus Erfurt, Herr *Brandenburg*, ein Schüler Spohr's, machte sich auf seiner ersten Kunstreise mit seines Meisters Adagio und Rondo (des 9. Konzerts) hier bekannt. Das Adagio trug er so schön und mit einer gewissen eigenthümlichen Innigkeit vor, dass ihn laute Theilnahme der Versammlung gerechter Weise aufmunterte und ehrte. In dem schweren Rondo zeigte er sich zwar als guter, aufstrebender Schüler eines anerkannt grossen Meisters, war aber doch für öffentlichen Vortrag den bedeutenden Schwierigkeiten dieses Satzes noch nicht völlig gewachsen, was jedoch den Beifall der Versammlung billig nicht minderte. Der junge Mann besitzt auch sehr schöne Anlagen und Kenntnisse für Komposizion, wovon wir wackere Proben sahen. Weber's Oberons-Ouverture begeisterte von Neuem, und Fatime's Lied „Arabiens einsam Kind," auf englischen Text von Mrs. Shaw gesungen, fand grossen Eingang. Herr *C. Grenser*, den wir als tüchtigen Flötisten schon oft zu nennen das Vergnügen hatten, bewies seine Meisterschaft im Vortrage eines neuen Bravourstücks von A. B. Fürstenau „Gage d'amitie" genannt, und erntete verdienten Lohn. Die Komposizion ist eben ein Bravourstück, in dessen Ausführung sich ein Bläser zeigen kann. Das Concertino ist als Op. 119 bei Moritz Westphal in Berlin gedruckt erschienen (für Orchester 2 Thlr., mit Pianoforte-Begleitung 1 Thlr.). Den Schluss machte Rossini's Duett aus Semiramide: „Ebben! a te ferisci," rund und schön gesungen von Mad. Bünau und Mrs. Shaw zur Freude der zahlreich Versammelten.

Prag, Oktober. Die Oper hat uns noch immer keine Neuigkeit gebracht, und fristet ihr Dasein mit Gästen und alten Opern — wir würden gern sagen: „Gottlob mit guten Opern, wenn nur die Besetzung derselben mit den Werken gleichen Schritt hielte;" leider aber ist unser [illegible] gegenwärtig noch dürftiger besetzt als [illegible] und selbst in der Vorstellung [illegible] grelle. — Herr *Böttcher* schloss seine Gastrollen mit dem Bertram in „Robert der Teufel," den er wiederholen musste, und erhielt reichen Beifall, obschon wir seinen Sarastro weit vorziehen möchten. Ist auch sein Bertram von dramatischem Werthe, so ist doch die ganze Durchführung dieser Partie mehr gesprenstisch als dämonisch. Mit der Stimme (Bass) drang er vollkommen durch, nur ist sein Triller kein schulgerechter, da die Hilfsnote sehr schwach gehört wird. — Dem. *Mejo* erschien auf unserer Bühne zum ersten Male als Amina in Bellini's „Nachtwandlerin," und wenn wir diese Rolle mit allen nachfolgenden vergleichen, so scheint die junge Sängerin nicht allein die Macht des ersten Eindrucks genau zu kennen, sondern — eine seltene Eigenschaft bei einer *Sängerin* — eine bedeutende Dosis Selbstkenntniss zu besitzen. Dem. Mejo gab die Amina mit einem so tiefen ergreifenden Gefühl, und zugleich mit einer Leichtigkeit und Geläufigkeit des Gesanges, dass man kaum glauben wollte, als die Böhmin meldete, sie sei erst 15 Monate bei der Bühne, und meinte, die junge Sängerin müsse auch schwierigere Gesangsaufgaben mit Leichtigkeit lösen; doch schon in der zweiten Rolle: Zerline in „Fra Diavolo" waren mehrere Spuren der Anfängerin nicht bar, und Pamina in der „Zauberflöte" und Isabella in „Robert der Teufel" gelangen nur in einzelnen Theilen, besonders fehlte die ungeheure Bravour, welche die letztere Partie so unerlässlich erfordert. Wir zweifeln nicht, dass ein so schönes Talent, wie Dem. Mejo,

welches die Kunst mit Liebe und Eifer zu studiren scheint, sich jene Eigenschaft noch erwerben werde; vor der Hand aber dürfte es zweckdienlich sein, diese Isabella auf grössern Bühnen noch nicht zu singen. Mehr sprach Dem. Mejo als Amazili in der „Jessonda" an, und brachte das Ende gut, Alles gut als Madelaine im „Postillon von Lonjumeau" wieder zu vollen Ehren, die sie mit eben so viel Naivetät im ersten Akte, als dezenter Koketterie in den beiden folgenden darstellte, und sehr wacker sang. — Herr *Mejo* erschien als André in Blum's gleichnamigen Liederspiel; Habnchen im „Fest der Handwerker," Lustig in der „falschen Primadonna," und der Titelrolle in Nestroy's „Eulenspiegel." Schon die Wahl dieser Rollen und Stücke zeigt, dass Herr Mejo mehr Schauspieler als Sänger ist, und daher auch eigentlich nicht vor unser Forum gehört. — Herr *Schrader*, vom Amsterdamer Stadttheater, gab zuerst den Tamino in der „Zauberflöte," dann den Nadori in „Jessonda," George Brown in der „weissen Frau," Florestan in „Fidelio," Graf Almaviva im „Barbier von Sevilla" und Elvino in der „Nachtwandlerin." Herr Schrader hat eine sehr günstige Theaterfigur mit jugendlichem Anschen, ein recht gutes und meist zweckmässiges Spiel, und, wie es scheint, gründliche musikalische Studien, nur fehlt es seiner Stimme an Metall, und für Partieen, wie Almaviva im Barbier von Sevilla, an Volubilität. Herr Kunz gab zum ersten Male die Rolle des Figaro, und sang die erste grosse Arie mit entschieden günstigem Erfolge, so dass sie unter heftigem Beavorufen begehrt wurde, welchem Begehren Herr Kunz durch Wiederholung dieser Arie in italienischer Sprache entsprach. — Die besten Rollen des Herrn Schrader waren Tamino und Elvino, die schwächste Florestan, wie denn überhaupt der ganze Fidelio höchst zweckwidrig besetzt war. Es ist unbegreiflich, wie man die sentimentale Singpartie des Rocco nicht Herrn Kunz, sondern einem braven aber toulosen *Buffo*, jene des Fidelio der Mad. Podhorsky zutheilen kann, die zwar eine kunstgerechte Sängerin, aber durchaus nicht mit der physischen Kraft zur Durchführung dieser Partie begabt ist, welche sich so ganz den schönen Mitteln der Dem. Grosser aneignet. — Dem. *Grosser* ist nach ihrer Urlaubsreise als Alice in „Robert der Teufel" sehr freundlich empfangen worden, und hat seitdem auch die Sara in der „Jüdin" übernommen, die sie zwar weit besser singt als Dem. Eschen, doch fehlt die orientalische Glut, die bei dieser Partie so unentbehrlich, und bei ihr fast noch weniger vorhanden ist, als bei ihrer Vorgängerin.

(Beschluss folgt.)

Mancherlei.

Sinfonie (No. 1 in C dur, Op. 21) von *L. v. Beethoven, für das Pianoforte zu 4 Händen* von *Karl Zuleliner*. Leipzig, Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis 1 Thlr 6 Gr.

Dies ist die rechtmässige, gut ausgestattete und gut arrangirte Ausgabe genannter Sinfonie. Nun bess vor Kurzem Herr C. Klage in Berlin ein neues vierhändiges Arrangement dieser ersten Beethovenschen Sinfonie im Drucke erscheinen. Die nach Leipzig zum Verkauf versendeten Exemplare sind von Gerichts wegen mit Beschlag belegt worden und die erste Verlagshandlung, welche durch Zahlung von dem Komponisten das Eigenthumsrecht sich erkaufte, hat den neuen Herausgeber deshalb gerichtlich in Berlin belangt. Von Preussens Justiz ist der Erfolg vorherzusehen, wenn wir anders als Nichtjuristen den Gang der Gerechtigkeitspflege recht verstehen. Ist auch ein durchgreifendes, von allen Ländern Teutschlands gleichmässig angenommenes Gesetz gegen Nachdruck noch nicht in ersehnte Wirksamkeit getreten, so ist doch wenigstens der Schutz eines bewiesern materiellen Eigenthums von keinem Staate eines und desselben Volkes zu verweigern. Dadurch aber, dass der Verfasser eines geistigen Erzeugnisses, weil er auch leiblich leben will, sein Werk an einen Handelsmann verkauft, ist der Besitz eines solchen Werkes zugleich ein materieller geworden, der nach unserm Einsehen die Rechte eines jeden andern Ankaufs haben muss. Die übrigen Sinfonieen Beethoven's haben alle ihre rechtmässigen Besitzer; es sind die Herren Breitkopf und Härtel, Tob. Haslinger und Schott. Von allen diesen Werken sind Arrangements, auch vierhändige und zwar von den anerkannten Männern Frdr. Schneider, Mockwitz, C. Czerny u. s. w. erschienen, an welchen das Publikum Freude und Vortheil, aber mit Recht nichts auszusetzen hat. Was soll nun ein neues Arrangement? Und fände das Publikum in einem und dem andern Falle, der jedoch nicht statt hat, eines wünschenswerth, so wäre es von den Eigenthümern, nicht von Andern zu besorgen. — Eben so nothwendig als eine allgemein festgestellte Sicherung des Eigenthumsrechtes der Käufer der Manuskripte, wäre auch die Bestimmung des Rechts der Verfasser und ihrer Erben. So lange als der rechtmässige Besitz für die Verleger gilt, so lange würde er auch für die letzten angenommen werden müssen, sobald die Verfasser ihre Werke nicht ausdrücklich für immer verhandelt haben. Am zweckmässigsten scheint es uns, wenn die Verfasser ihre Werke mit Angabe einer namhaften Zahl der Exemplare verkaufen, wodurch auch ihnen im glücklichsten Falle ein rechtmässiger Antheil an Gewinne durch neue Auflagen verbliebe.

Die Musikschule von Dessau.

Der Cursus beginnt auch im künftigen Jahr 1839, Montag nach der Osterwoche. Wer gesonnen ist, an dem Unterricht Theil zu nehmen, wolle sich bei Unterzeichnetem bis spätestens Ende Januar 1839 melden. Von der nähern Einrichtung der Anstalt gibt Nachricht eine kleine Brochure unter dem Titel: Die Musikschule zu Dessau, welche in der Musikhandlung des Herrn Wilhelm Härtel oder bei mir selbst zu haben ist.

Dessau, den 15. Oktober 1838.

Friedrich Schneider, Herzogl. Anhalt-Dess. Hofkapellmeister, Doktor der Tonkunst u. s. w.

NEUESTE VERLAGS-WERKE

mit Eigenthumsrecht von

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

GUIDO UND GINEVRA

oder

Die Pest in Florenz.

Grosse Oper in fünf Akten von E. Scribe, Musik von

F. HALEVY.

Vollständiger Klavierauszug mit französischem und deutschem Texte.

Preis 12 Thaler.

☞ Die verschiedenen Stücke dieser Oper sind auch einzeln zu haben.

Dieselbe Oper, im Klavierauszuge für 2 Hände, ohne Text. Preis 5 Thaler.

Ueber Themen aus dieser Oper sind erschienen:

Adam, A., Musique, 4 Suites de Mélanges des morceaux favoris pour le Piano. Suite 1—4. à 20 Gr.
— — Grand Galop arrangé pour le Piano. 10 Gr.
Burgmüller, Fr., Reminiscences pour le Piano. Op. 44. Liv. 1—3. à 14 Gr.
Czerny, C., Reminiscences, Fantaisie brillante pour le Piano. Op. 316. Liv. 1. 16 Gr.
— — Reminiscences, Rondeau brillant pour le Piano. Op. 316. Liv. 2. 1 Thlr.
Hünten, Fr., 4 Airs de Ballet arrangés pour le Piano. Liv. 1—4. à 14 Gr.
Kalkbrenner, F., Souvenir, Fantaisie brillante pour le Piano. Op. 142. 1 Thlr.
Potpourri dramatique arrangé pour le Piano par F. L. Schubert. 1 Thlr.
— — le même arrangé pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. 1 Thlr.
Schuencke, C., 3 Divertissemens pour le Piano. Op. 53. No. 1, 2 et 3. à 12 Gr.
— — Amusemens pour le Piano pour de petites mains qui ne peuvent pas prendre l'Octave. Liv. 1—4. à 14 Gr.

MUSIKALISCHES ALBUM
für das Jahr 1839

für Pianoforte und Gesang.

Mit Beiträgen von

Fr. Chopin, Ad. Henselt, Fr. Kalkbrenner, F. Mendelssohn-Bartholdy, Giacomo Meyerbeer, L. Spohr, S. Thalberg, Clara Wieck.

Mit dem Portrait von S. Thalberg.

Preis 3 Thlr. Prachtausgabe 5 Thlr.

Butternoy, J. B., Deux Divertissemens pour le Piano, sur des motifs du Domino noir d'Auber. Oeuv. 85. Liv. 1 et 2. à 12 Gr.
— — Fantaisie pour le Piano à 4 mains sur des motifs de l'Opéra le Domino noir. Oeuv. 87. Preis 1 Thlr. 4 Gr.
— — Six Bagatelles pour le Piano sur des motifs de Rossini et Auber. Oeuv. 88. Liv. 1—3. à 12 Gr.
Schubert, F. L., Potpourri für das Pianoforte zu 2 Händen, aus der Oper Cäsar und Zimmermann von A. Lortzing. Preis 20 Gr.
Dasselbe zu 4 Händen. Preis 1 Thlr.

Ueber die Musik
der
neueren Griechen.
Nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik.
Von
R. G. Kiesewetter.
In 4to. Mit 8 Tafeln. Prachtausgabe.
Preis 3 Thlr.

Die Lehre
von der
musikalischen Komposition
praktisch theoretisch
zum Selbstunterricht oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen.
Von
A. B. Marx.
Zwei Bände. Preis 6 Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. № 46. 1838.

Ueber die Musik der neueren Griechen,

nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik. Von *R. G. Kiesewetter.* Mit 8 Tafeln. Leipzig, 1838, bei Breitkopf und Härtel. S. 64 in 4. Preis 3 Thlr.

Schriften über einzelne Gegenstände der Tonkunst, sowohl theoretischer als philosophischer und geschichtlicher Art, sind gerade jetzt, in einer Zeit, die sich verwöhnt hat, Alles oberflächlich anzusehen und bunt unter einandergeworfen ohne Halt mit Einbildung zur Chimäre zu fantasiren, nothwendiger als je, wenn es nicht darauf angelegt werden soll, durch Aberwitz und Anmassung gewisser prahlsüchtiger Talente, zu welche sich das Geschrei der Unwissenheit schnell und vorlaut hängt, die schon vielfach schwankende Kunst in's Verderben zu ziehen. Wir freuen uns daher über das Erscheinen jeder tüchtigen Monographie, also auch über die oben genannte eines Mannes, der sich schon vielfach die Welt der Tonkünstler verpflichtete und daher von Allen, die es mit dem Wesen der Kunst wohl meinen, so gekannt und geschätzt ist, dass wir annehmen müssen, man werde auch ohne empfehlendes Wort auf seine neue Gabe aufmerksam sein. Indessen ist es unsere Pflicht, den geehrten Lesern, da nicht jedem Alles, was dem Ganzen frommt und Andern Bedürfniss ist, gleich nahe liegt, ein Abbild dessen zu geben, was sie hier sorgfältig ausgeführt finden; und wir thun es mit Vergnügen, da uns solche Verhandlungen, wie hier, in Gewissheit ihrer Nützlichkeit zu unsern Lebensgenossen gehören.

Das Ganze zerfällt in drei Abtheilungen. Die erste mit der Ueberschrift: „Wie es gekommen, dass wir über die Musik der Chinesen, Indier, Perser, Araber u. s. w. sehr gut unterrichtet sind, und von jener unserer Nachbarn, der Griechen, bisher gar so wenig gewusst. Ein Blick auf die Literatur der neugriechischen Musik. Geschichte der neugriechischen Musik. Darstellung ihres Systems in gedrängtem Umrisse. Gedanken über dieses System." S. 1—16. Der erste Satz dieser Ueberschrift ist äusserst kurz behandelt, nur als Einleitungspunkt. Von der Musik der Chinesen mögen wir genügend belehrt sein, allein von der Hindostanischen sind wir es nach unserer Ueberzeugung noch immer nicht deutlich genug; sind auch gewiss, dass eine zusammenhängendere Erkenntniss der fortschreitenden Beschaffenheit alt- und neuindischer Musik weit mehr zum Besten der Geschichte der Tonkunst aufklären würde, als man gewöhnlich meint. Die Sache ist möglich, und wir geben das Gelingen derselben eben so wenig auf, als wir an einer erwiesenen Darlegung altbebräischer Musik, trotz den vielen gelehrten Werken darüber, verzweifeln. Wahr (und sonderbar) ist es übrigens, dass wir über die Musik der Neugriechen noch weniger aufgeklärt worden sind, als über manche Anfänge weit untergeordneterer Völker. Die Lobpreisungen *kircher's* in seiner Musurgia bedeuten wenig oder nichts, fast noch weniger die Aussagen einiger Reisenden, wonach Burney und Forkel ihre spärlichen Mittheilungen machten. Zwar ist Burney's leichter Abriss der Notazion der Neugriechen (V. 2. S. 46) auf richtige Ansicht gegründet, aber die Deutung der Zeichen (nach Abt Martini) ist irrig; noch mehr verdächtigen sich Forkel's Notizen (I. B. S. 444), nach Sulzer's Nachrichten. Erst unser Zeitalter verbreitete Licht darüber durch Herrn Villoteau, welcher, die musikalischen Theorieen der verschiedenen Nazionen, mit denen er in Berührung kame, zu erörtern, unter Bonaparte die grosse Expedizion nach Egypten mitmachte. Vollständiger, als bisher, hat er seine Auffindungen mit Hülfe der seltensten Manuskripte der grossen Pariser Bibliothek in einer Reihe schätzbarer Abhandlungen in dem auf Napoleons Befehl herausgegebenen Prachtwerke „Description de l'Egypte" niedergelegt. Allein nur Wenigen ist dieses seltene Werk zugänglich (wir studirten es); sogar die Oktavausgabe von Panckoucke in Paris (13e u. 14e B. enthält V.'s musikalische Abhandlungen) ist ihrer Kostbarkeit wegen nicht sehr verbreitet. Von diesen Abhandlungen ist bis jetzt nur eine, und zwar die minder schätzbare, über die Musik der alten Egypter (Breitkopf und Härtel, 1831, in 8.) verteutscht erschienen. Wir setzen hinzu, dass auch in der „systematisch chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur von C. Ferd. Becker," Leipzig, bei Rob. Friese 1836, ausser der Angabe einer theoretischen, nicht hieher gehörigen Schrift, keine der übrigen Abhandlungen Villoteau's, nur die über altegyptische Musik, genannt worden ist, worauf wir der nothwendigen und angekündigten Ergänzungen wegen zum Besten der Sache hier aufmerksam machen; desgleichen fehlen die beiden neueren Werke der Theorie des griechischen Kirchengesanges von Chrysanthos, die jedoch, selbst in guter Uebersetzung, ohne Beihilfe eines sachkundigen Lehrers nicht gut verständlich sein dürften. — Nach Villoteau und Chrysanthos, zum Theil nach andern Quellen, hat der

Verfasser dieses Buches eine Darstellung der Musik und der musikalischen Kenntnisse der Neugriechen bearbeitet, die dereinst herausgegeben werden könnte. Hier beschränkt er seine Aufgabe dahin, in Kürze die Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung neugriechischer Musik, dann im leichten Umrisse eine Darstellung ihres merkwürdigen Systems, unabhängig von fremder Ansicht und von unhaltbaren Traditionen, zu liefern, endlich seine Gedanken darüber auszusprechen. Wider die Vermuthung Vieler, auch Unterrichteter, behauptet K., die Musik der neueren Griechen und deren System ist in keiner Beziehung mehr aus der Musik der alten Griechen herzuleiten; sie hat mit dieser, ausser einigen entlehnten Kunstwörtern, nichts gemein, ist nur den byzantinischen Griechen durchaus eigene, mittelalterliche Erfindung. — Mit gebührenden Einschränkungen, deren einige der Verfasser in der Folge selbst setzt, sind wir mit dem Aussprache selbst einverstanden; nur dass wir nicht so frühzeitig, als es der geehrte Verfasser thut, das Entschwinden des altgriechischen Einflusses auf die neue Gestaltung der Dinge annehmen können, worauf jedoch hier so wenig ankommt, dass es an der Erinnerung genügt. In der Notazion ihrer Gesänge scheinen sich die Griechen sehr früh von den Lateinern, und mehr als in den Gesängen selbst, unterschieden zu haben. Man bediente sich auch hier, wie im Occidente, vielleicht um mit den Heiden nichts gemein zu haben, keineswegs der Tonbezeichnung mit Buchstaben, so gut diese auch gewesen wäre, sondern der Neumen, in welchen auch Gregor des Grossen Antiphonie geschrieben war. Herr Fetis behauptet zwar, die römische Kirche habe die Neumen von den Longobarden angenommen. Da er seine Behauptungen nicht immer beweist, und gar Vielerlei auf diese Weise behauptet, so haben wir keine Ursache, seine Hinstellung zu wiederlegen, aber auch keinen Grund, sie zu glauben; die ohne Beweis hingestellte Behauptung ist zu unwahrscheinlich in sich. In den griechischen Liturgieen finden sich schon früh einige Zeichen, die sich bald mehrten, wenigstens vom 7. Jahrhundert an. Als sich aber die griechische Kirche von der lateinischen trennte, wurde der ersten eine bereicherte Notazion nöthig, da von den Priestern sehr viel gesungen wurde. Diese wurde, vielfach schon früher eingeleitet, nun ausgeprägt und eingeführt, um auch hierin von den Abendländern abzuweichen. Die Lehrbücher der Papadikes (Regeln für den Gesang der Geistlichen) zeigen dieses neue System. Eine solche Papadike hat Villoteau, der bei einem Sängmeister in Kairo darin unterrichtet wurde, wörtlich übersetzt, mit Anmerkungen und erklärenden Beispielen in unserer Notenschrift versehen, dazu einen Anhang über die Tonarten nach einem Werke von 1695 und einen andern in notirten Beispielen, welche die Manier des Vortrags verdeutlichen. Noch demselben gibt der Verfasser dieses System der neugriechischen Tonschrift im allgemeinsten Umrisse, was man aus dem Buche kennen lernen muss. Wir machen hier nur darauf aufmerksam, dass die Ton- und Vortragszeichen über den Textworten stehen, denn Linien gibt es in dieser Tonschrift nicht. Die Kunst des Singens ist dadurch schwerer gemacht. Die 5 ersten Tafeln enthalten die Zeichen und ihre Erklärung nach unserer Notenschrift, wie sie Villoteau gab.

Das System von Chrysanthos, einem Reformator, der von der Kirche nicht angenommen und für profane Musik nicht anwendbar ist, bleibt im Wesentlichen die Lehre der Papadikes, wenig vereinfacht in den Tonzeichen, viel verwickelter in den Mensuralen und Vortragszeichen, am meisten durch den Versuch, eine Art enharmonisches und chromatisches Tongeschlecht einzuführen. Es ist zu viel Verwegnes in der Sache, was sie unendlich erschwert; man hat dabei sogar auf Zeremonie und Geberdung Rücksicht genommen. Die gemischte Lehre beweist, dass sie nach und nach durch viele Urheber geworden ist, wie sie nun steht. Mocht auch die Tradizion den Johannes von Damaskus (Mönch des 8. Jahrhunderts) zum Erfinder, so widerspricht doch die Thatsache, dass sich noch im 9. Jahrhundert die im 7. eingeführten altchristlichen Zeichen vorfinden. Erst nach dem 10. Jahrhundert kann die neuere Tonschrift, die uns ganz sonderbar vorkommen muss, entstanden sein. Aus den Schriften des Joh. Kukuzele und des Joh. Lampadarios im 13. Jahrhundert ist dieses System, das sich in der griechischen Kirche seit wenigstens 600 Jahren erhalten hat, weiter bekannt gemacht worden. Und diese Regeln dieser, nur den Geistlichen vorbehaltenen Musik der liturgischen Bücher machen die ganzen musikalischen Kenntnisse der Neugriechen aus. Profane Gesänge leben regellos im Munde des Volks, das jetzt keiner Kunsttheorie bedarf. — Mit Recht sagt der Verfasser, dass ein solches System wohl einer Vereinfachung, aber keiner reellen Verbesserung zum Gewinne der Tonkunst fähig ist. Verwickelung und unnöthige Unterscheidungen liebten schon die alten Griechen in ihrem System; darin sind ihnen die neueren treu geblieben. Jetzt machen die politischen Verhältnisse eine Veränderung auch in diesem Punkte sehr denkbar; ist ihnen doch die russisch-griechische Kirche im Gesange und der Notazion seit dem 17. Jahrh. mit gutem Beispiele vorangegangen.

Die zweite Abhandlung (S. 17—40) ist eine Widerlegung des Herrn Fetis, welcher die Entdeckung gemacht haben wollte, *dass die griechische Kirche ihr musikalisches System von den Kopten angenommen habe, und dass uns in ihrem Gesange die (verlorene) Musik der alten Egyptens vollständig überliefert sei.* Es ist dies eine der vielen seltsamen Behauptungen, womit Herr Fetis sein Résumé philosophique de l'histoire de la musique, welches seiner Biographie universelle des musiciens vorangeht, anziehend zu machen gewusst hat. So vorangeht, gewiss! hat der Mann bewirkt, dass es vielfach viel, gewiss! hat der Mann bewirkt, dass es vielfach nöthig wird, darüber zu sprechen, damit Falsches nicht für Wahres gelte. Hier gibt uns Herr K. nur ausgezeichnete Widerlegung der Darstellung des Herrn Fetis über den genannten Punkt, dem Scharfsinne des Herrn F. Glück wünschend, welcher die Lehren des Chrysanthos deutlich (?) zu finden im Stande ist. Abgesehen davon, dass Herr F. seine Behauptung und Folgerungen bald nur Muthmassung, bald aber, und beharrlich, eine historische Thatsache nennt, die er entdeckte, wird nun die ganze,

Etwas über den berühmten italiänischen Komponisten Niccola Jomelli.

Zur fernern Berichtigung einiger seiner Lebensumstände, und zur genauern unparteiischen Prüfung der Urtheile, die sich in verschiedenen deutschen Schriften über ihn, als Künstler, befinden.

(Aus Italien eingesandt, und aus dem Italienischen übersetzt.)

Nikolaus Jomelli*) wurde zu Aversa, einer Stadt bey Neapel, gebohren. Sie ist in verschiedener Rücksicht berühmt, und vorzüglich durch die bekannte Comoedia Atellana — wenn es wahr ist, dass dieses Aversa das alte Atella ist, welches Andere für Acerra halten, von wo unser Policenello seinen Ursprung haben soll, welcher in gerader Linie, wie man sagt, vom Stupido, macco und buccone der Lateiner abstammt. Im Jahr 1750, als die theatralische Musik sich wieder erhob, wurde unser Jomelli in seinem sechzehnten Jahre von Aversa nach Neapel gebracht und in das Konservatorium de' Poveri di Gesù gegeben, um da gebildet zu werden. Einige Zeit darauf verliess er es und ging in das Konservatorium della Pietà de' Turchini, wo er von Prota, von Mancini und zuletzt von Leo in den theoretischen und praktische Kenntnissen unterrichtet wurde, die einen Meister bilden. Die Musik war im Jahr 1737 in ihrem blühendsten Zustand, als Jomelli in einem Alter von drey und zwanzig Jahren seine erste Oper l'Errore amoroso für das neue Theater zu Neapel, unter Protektion des Marchese del Vasto Avalos schrieb, dessen Kapellmeister er sich auf dem Titel des Werkes nennet. Der Beyfall, den diese Komposition erhielt, war unglaublich. Vor dem Neid, den ihm dieser Beyfall zuziehen konnte, schützte ihn die Achtung des berühmten Leo, dessen Freundschaft er sich in einem solchen Grade erworben hatte, dass er für dessen Zögling galt, wiewohl er eigentlich in Aversa unter dem Kanonikus Muzzillo, dann in Neapel unter Fago und dann unter Prota und Feo studirt hatte. Es ist indessen gewiss, dass er sich mit diesen vortrefflichen Meistern nicht begnügte, sondern vorzüglich von Leo**) das Grosse und Erhabene der Musik zu erlernen bemühet war. Er studirte nicht nur eifrig in den Papieren Leo's, sondern gab mancher der Arbeiten seines Lehrers auch ein frischeres Kolorit. Leo selbst, welcher damals schon berühmt und über den Neid erhaben war, wurde einmal von einer Kantate Jomelli's so entzückt, dass er in dem Hause seiner Schülerin, der Sgra Barbapiccola, wo diese Kantate aufgeführt wurde, ausrief: Signora, in kurzer Zeit wird dieser junge Mann die Bewunderung und das Erstaunen von ganz Europa werden. Leo ging nachher oft in das neue Theater, um diese Musik zu hören, und wiederholte, dass seine Weissagung bald in Erfüllung gehen würde. Im Jahr 1738 schrieb J. seine Oper Odoardo für das Florentiner Theater mit noch mehr Beyfall. Sein Ruf fing an sich auch im Auslande zu verbreiten, und er wurde 1740 nach Rom berufen. Hier schrieb er, unter Protektion des Kardinals, Herzog

*) Aus dem schätzbaren Buch: Elogio del Jomelli, e sia, il Progresso della Poesia, e Musica Teatrale, di Saverio Mattei.

**) Dies widerspricht dem, was der scharfsinnige Reichard im 3ten Stück, September 1792 seiner musikalischen Monatsschrift unter dem Artikel Jomelli Seite 96 von Jomelli sagt: „Uebrigens ist es unbegreiflich, „wie in Italien schon damals, zu einer Zeit, da die ächten Künstler, die Leo, Feo, Vinci, wahre grosse „vollendete Kunstwerke in solcher Menge darstellten und hören liessen, wie da junge Leute als Pergolesi „und Jomelli u. a., die sich nicht die Mühe und Zeit genommen hatten, unter jenen grossen Meistern „das eigentliche Gesetzmässige der Kunst zu studiren und zu üben, wie die denselben grossen Erfolg bey „demselben Publikum, das jene Meister bessen, haben konnten u. s. w.

nicht sehr scharfsinnig aufgebaute Hypothese von K. mit gewohnter Ruhe und Artigkeit widerlegt. Dass Herr F. in seinen Reden über egyptische Musik nicht einmal Villoteau ordentlich benutzt und die Zeiten über alle Gebühr zusammengeworfen hat, leuchtet Jedem schnell genug ein; es wird ihm nachgewiesen, dass er ohne allen Grund den Altegyptern Drittel- und Viertel-Töne andichtet. (Ueber die Berechnungen der alten Tonleitern, der chromatischen und enharmonischen Tetrachorde entwickelt Herr K. seine Meinung dahin, dass sie mehr falsche Berechnungen nach falschen Singweisen seien, z. B. bei den griechischen Sängern die gewohnten Nasentöne, denen nicht alle huldigen, so wie die hindostanischen Praktiker mit unserer Tonleiter jetzt übereinstimmen, obgleich ihre Rechnungsscala um ¼ Ton zu kurz ist. Herr v. Drieberg hat schon das enharmonische System der Griechen blos in die Theorie verwiesen. Die Praxis soll sich also von der Theorie der alten Völker unterschieden haben. Heisst das am Ende nicht: der Volksgesang war ein anderer als der Kunstgesang? Die Kunst war unnatürlich? —) Die ganze Geschichte Egyptens beweist, dass der unglückliche Rest der alten Landesbewohner, die Kopten, nichts von der alten Musik, der unverfälschten, gerettet haben konnten, am wenigsten, da sie ein schweigsames, düsteres, zu Gesang gar nicht aufgelegtes Volk sind, das sich abgesondert von allen Andern hält. Sprache kann sich noch forterben (auch nur bedingt und verstummt), Musik dagegen verstummt endlich und hält unter dem Drucke der Tyrannei, Noth und Armuth. Dazu stimmt das neue Notationssystem der griechischen Kirche mit ihrem älteren gar nicht überein. Ferner wird man sich nicht bei Gründung eines neuen Systems für Kirchengesang bei den Kopten als irrgläubigen Sektirern Raths erholt haben u. s. w. Das Gewagte und Leere des von Herrn Fétis aufgestellten Schlusses wird in diesem Punkte wohl beseitigt sein.

Die dritte Abhandlung enthält: *Freie Gedanken über die Musik des alten Egyptens und deren Verhältniss zur althellenischen und alexandrinisch-griechischen Musik.* Bekannt ist, dass wir kein altes System egyptischer Musik haben, nur Träume Einiger z. B. Forkels. Die aufgefundenen Instrumente erklärten Manche nach altgriechischer Weise in hergebrachten Gleisen, nach beiden Seiten übertrieben, bald als vollkommen, bald als ganz niedrig. Die Entdeckung von Abbildungen mannigfacher, zum Theil sehr vollkommen erscheinender Instrumente lässt uns eine bedeutende Musikkunstfertigkeit voraussetzen, was nach den geschätztesten Berichten der Alten nicht hätte geschehen können. Am wichtigsten sind die Saiteninstrumente: die Lyra, selten vorkommend, mit 3, 4, 5 und 9 Saiten; eine Art Psalterium; die *Harfe* und *Laute* (Guitarre). — Der Verfasser dieses Werkes nimmt zu, es vorzüglich von den Harfen und der Fingerhaltung der Spielenden schliessend, dass die ältesten Egypter Erfinder vieler wichtiger Kenntnisse in der Musik waren und dass auch eine Art Harmonie (Mehrstimmigkeit) vorhanden gewesen sei: allein in einer späteren Periode, auch in der Blüthe des Reiches, seien nicht nur die musikalischen Instrumente, sondern auch die musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten der Nation verloren gegangen, sogar bis auf die Erinnerung an einstige Existenz. — Dies wird darum gefolgert, 1) weil die Griechen, welche doch frühzeitig ihre Musikkenntnisse aus Egypten erhielten, weder die Harfen nach die lautenähnlichen, mit einem Griffbrette versehenen Instrumente kennen lernten, 2) weil die egyptischen Kolonieen, die in verschiedenen Zeiten nach Griechenland und Asien kamen, nichts davon mitbrachten, 3) weil weder Herodot (450 vor Christus), noch Plato und Diodor von Sizilien uns von einer solchen Instrumentalmusik das Geringste erwähnen, ob sie gleich das Land bereisten. Man pfiff, trommelte und sang an Festen, hielt übrigens die Musik für eine unnütze, ja schädliche Kunst u. s. w. Und doch sind jene Instrumente keine Chimären; sie müssen einmal im Gebrauche und in Händen gewesen sein, die solche zu handhaben wohl verstanden. — Das gänzliche Hintansetzen und Vergessenmachen solcher alten Kunst konnte nur eine theokratische Regierung der Priester zu Stande bringen, welche die Kenntnisse der Musik als Geheimniss sich allein vorbehielten, um das Volk vor Verweichlichung durch die Tonkunst zu schützen, weshalb sie jedem Stande die entsprechenden, gesetzlichen Weisen vorschrieben. — Nach dieser Meinung, die von Scharfsinn zeugt, wird die Periode der Entwickelung in die früheste Vorzeit Egyptens gesetzt, die Periode der Blüthe bis kurz nach Moses. Von da an bereits der Verfall. Und doch wurde diese so lange schon verfallene und starr gewordene Musik der Egypter von Plato zu hoch gepriesen! Welchen Schein musste dies auf die griechische Musik werfen?) — Die alexandrinische Musik wird dagegen mit vollkommenem Rechte unter die griechische gerechnet, von welcher das egyptische Volk, stabil in sich, keine Notiz nahm. Die Einführung des Christenthums half die alte heidnische Landesmusik verdrängen (durch Einmischung und Obenanstellung anderer Elemente), und die kriegerischen Einfälle der Araber im 7. Jahrhundert rotteten die Reste des alten Stammes durch Mord und durch mahamedanischen Religionseifer vollends aus. — Die Fabelzeit war es, wo die Griechen die Musik von den Egyptern erhalten haben sollten. Die Lieblinge fassten sie nur unvollständig. So fassten sie auch das *Tetrachord* zuletzt (es ist die Frage, ob sie es den Egyptern verdanken) und bildeten es nach eigener Weise, wovon Mathematiker verhandelt wird. Pythagoras schuf sich sein System selbst (nur auf Anregungen von aussen, und zwar von Egypten nicht allein, sondern auch vom Osten her), was ganz auch griechischer Art, unabhängig von fremder Nachhülfe (?), ausgebildet wurde. Diese Musik ging in's Volksleben über, was die Egypter nie berührte, da sie nichts von ihnen aufzunehmen gewonnen sein konnten. — Erklärungen der Abbildungen altegyptischer Instrumente auf der 6, 7 und 8 Tafel machen den Beschluss.

Die Hauptsache ist also die Widerlegung jener von Herrn Fétis für eine entdeckte Thatsache ausgegebenen Hypothese, die ohne solche Prüfung leicht zu falschen

Annahmen führen könnte. Die andere und noch wichtigere Hauptsache ist die Auseinandersetzung der neugriechisch kirchlichen Musik, wobei ganz vorzüglich die genauen Darlegungen der Tonzeichen auf den 5 ersten Tafeln in's Gewicht fallen. Diese können wir hier freilich nicht mittheilen. Wer also eine helle Ansicht von diesem wunderlichen Systeme neugriechisch katholischer Kirchenmusik sich verschaffen will, muss schlechterdings das Buch selbst zu Rathe ziehen und es sich anschaffen. Und so ist es denn für wissenschaftliche Musiker, die sich auch über diesen Theil der Geschichte der Tonkunst belehren wollen, und für Bibliotheken ein Bedürfniss. Der unermüdlich forschende und nach Nützlichkeit strebende Verfasser hat sich mit dieser mühsamen Arbeit unsern besten Dank von Neuem verdient; den zweiten die thätige Verlagshandlung, die einen wichtigen Gegenstand der Tonkunst zu veröffentlichen kein Bedenken trug, der auf allgemeinen Antheil unter den Musikern kaum rechnen darf. Die für solche Gegenstände Empfänglichen dagegen können und werden das verdienstliche Werk, eine Prachtausgabe, gewiss nicht unbeachtet lassen.

G. W. Fink.

Volksliedersammlungen.

Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von *Ludwig Erk*, Lehrer der Musik am königl. Seminar für Stadtschulen, und *Wilhelm Irmer*, erstem Lehrer an der Dreifaltigkeits-kirchschule in Berlin. 1s Heft. Berlin, 1838, Pluhuache Buchhandlung. Preis 8 gGr.

Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen. Unter Mitwirkung des Herrn Prof. Dr. Massmann in München, des Herrn v. Zuccalmaglio in Wartschau und mehrerer anderer Freunde der Volkspoesie, nach handschriftlichen Quellen herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von *A. Kretzschmer* (in Anklam). Berlin, 1838, Vereins-Buchhandlung. 1s, 2s und 3s Heft in gr. 8.

Wer Volkslieder liebt, braucht keine Vorrede, die vom Nutzen derselben handelt, ob sich gleich die Erkenntniss dessen, was im Volke lebte und noch lebt, mit mancher andern messen könnte. Rechnen wir das Vergnügen, das sie gewähren, auch zu dem Nützlichen, so ist die Abhandlung zum Besten solcher Sammlungen fertig, ehe sie recht angefangen hat. Nur möchte vielleicht mancher Liebhaber solcher Volksunterhaltungen denken, eine dieser beiden zu gleicher Zeit erscheinenden Ausgaben sei überflüssig und eine werde die andere verdrängen. Das wird nicht geschehen, sobald nur Liebe genug für diesen Zweig der Musik vorhanden ist, woran wir kaum zu zweifeln Ursache haben. Man hat es mit Recht bedauert, dass die Vorzeit so wenig auf Notirung alter Volkslieder z. B. des Mittelalters gehalten hat, pflegt es jetzt als beklagenswerthes Hinderniss für die Entwickelungsgeschichte unserer neueren Tonkunst anzusehen, dass man sonst die Völkerweisen unter den Tonkünstlern nicht hoch genug hielt, und rechnet es für einen Gewinn, aus alten Manuskripten Einiges dieser Art aus dem Staube hervorzuziehen: und dennoch sollte man auf die oben genannten Unternehmungen nicht die gebührende Aufmerksamkeit verwenden? ihnen zu geringe Theilnahme schenken? Das scheint uns kaum glaublich. Es käme dabei nichts heraus, als dass die Zukunft über unser Zeitalter dieselbe Klage zu führen hätte, als wir in der Hinsicht über die Vorzeit, deren Nachlässigkeit in diesem Punkte so weit ging, dass wir jetzt z. B. in Verlegenheit gerathen, wenn wir mit geschichtlicher Bestimmtheit angeben sollen, wann, wo und von wem das Gaudeamus igitur gedichtet und komponirt worden ist. — Die beiden begonnenen Ausgaben hindern aber einander nicht im Geringsten, denn Absichten und Endziel beider weichen bedeutend genug von einander ab. Die beiden erstgenannten Herausgeber richten ihre Absicht dahin, nur solche Volksweisen zu liefern, die jetzt noch im Munde des Volkes sind, weshalb sie natürlich auch die neueren nicht ausschliessen. Herr Kretzschmer dagegen schliesst die neuen nicht nur geradezu aus, oder will es doch, wenn er auch seiner Absicht nicht überall treu bleibt, sondern er nimmt noch besondere Rücksicht auf solche Lieder, die jetzt dem Volke fremd geworden sind, während die im Volksleben untergegangenen in der ersten Sammlung durchaus vermieden werden.

Der Fleiss und die Sorgfalt der beiden ersten Sammler ist unverkennbar; seit mehr als 10 Jahren haben sie keine Mühe gescheut, die richtige Lesart auch im Kleinsten herzustellen. Dergleichen Genauigkeiten sind überall hochzuachten. Sie haben trefflich verglichen, ausgewählt und verzeichnet; die Melodieen, welche sie einstimmig vom Volke singen hörten, auch einstimmig, die zweistimmig vorgetragenen in 2 Stimmen auf einem Linniensysteme dargestellt, so unverkünstelt, als sie von der Menge gesungen werden. Dabei haben diese Männer nicht selten das Land und die Bezirke angezeigt, wo ein Lied heimisch ist, oder doch vorzüglich. Nur wünschten wir für die folgenden Hefte, es möchte dies stets geschehen; wenigstens dürfte es sehr nützlich sein, über der Melodie zu bemerken, wo sie so, wie sie steht gesungen wird; dasselbe gilt vom Texte. Denn dass der Volksmund nicht wenige der mitgetheilten Lieder in verschiedenen Provinzen oft merkwürdig abändert, hat seine Richtigkeit und ist natürlich. So wird das Lied No. 21 dieser Sammlung, Husarenliebe überschrieben, in Thüringen und dem angrenzenden Sachsen, dem Texte und der Melodie nach etwas anders, wenn schon im Texte plumper, gesungen. Wir wollen es hersetzen, wo wir es oft hörten:

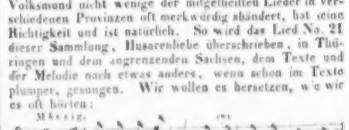

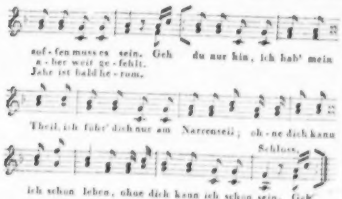

Um solcher Varianten willen, die wohl auch manchen Schluss auf Eigenheiten und Anlage der Gegenden zulassen oder anregen, schlagen wir für das nächste Heft die Anzeige vor, in welchen Gauen die Herausgeber den Gesang aufzeichneten. Für korrekten und schönen Druck ist bestens gesorgt. Da aber einmal kein Buch ohne alle Versehen in die Welt geht, so fehlen auch hier manche Kleinigkeiten, als ein < statt >, es anstatt 's, ein ausgebliebenes Solo- und Chor-Bezeichnen und dergleichen: sonst nichts weiter auf 72 schön gedruckten Oktavseiten, dass also das bequeme Taschenbüchlein allen Freunden des Volksgesanges bestens zu empfehlen ist. Die Fortsetzung ist zu hoffen und wird bald folgen, da es an Theilnehmern nicht fehlen wird.

Die zweite Sammlung ist allgemeiner und mehr geschichtlicher Art, da sie auch solche Lieder bringt, die jetzt nicht mehr im Volksmunde sind. Der Herausgeber bemerkt in der Vorrede selbst, dass wir in neuerer Zeit mancherlei Sammlungen ähnlicher Art erhalten haben, z. B. die *Erlachsche*, aber ohne Weisen und häufig ohne Berücksichtigung, was davon wirklich Volkslied ist, wirklich in dem Volke gedichtet, von ihm gesungen ist (?); dass wir auch Sammlungen mit Melodieen haben, z. B. von Büsching und van der Hagen; die Lieder für Jung und Alt; Wolff's Braga; die Bardale, die Volksgesänge von Baumstark (und Zuccalmaglio, demselben, der auch hier mithilft) — : aber hier sind alle Lieder durchaus teutschen und teutsch-schweizerischen Ursprungs; nur einige niederländische aus der Zeit, wo sie noch Bewohner des burgundischen Kreises waren, aus demselben Grunde noch einige teutsch-lothringische und elsasser. — „Ich habe mich bemüht, sagt der Herr Herausgeber, kein Lied darunter aufzunehmen, das einen bestimmten gelehrten Verfasser hat.“ Daher die obige Erklärung eines Volksliedes, welche weder die einzige ist, noch unter der Mehrzahl herrscht. Was in den Mund des Volkes übergegangen ist, von ihm gern und fleissig gesungen wird, ist Volkslied geworden; der Verfasser mag gelehrt oder ungelehrt sein, gleichviel, er hat den Ton getroffen, der wiedertönt. Auch stimmen wir damit nicht, dass alle im Volke gesungene und von ihm ausgehende Lieder noch immer seit Jahrhunderten gleich frisch, rührend und einfach sind. Manche dauern lange und andere vergehen schneller, woran das Schicksal, aber auch am Schicksal die Güte der Lieder Theil hat. So ist z. B. das zehnte Lied S. 12 weder frisch noch einfach. Man sehe selbst:

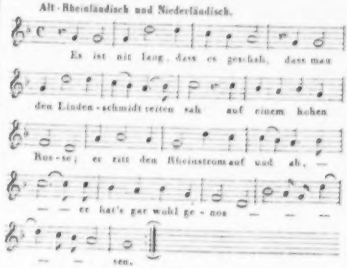

Das klingt nicht, als hätt' es Einer aus dem Volke frischweg aus der Brust gesungen, sondern als wäre es kommen von einem Erstlingspensnal der altniederländischen Schule. Wie aber dem geschätzten Herrn Herausgeber, welcher keine Lieder von namhaften Dichtern und Komponisten, sondern nur von unbewusst inspirirten Volkssängern, nicht von solchen wie z. B. Hiller, der Korblechter, gehen will, es geschehen ist, dass er S. 122 im zweiten Hefte *Uhlands* Text gibt: „Es zogen drei Bursche wohl über den Rhein,“ kann nur durch ein Versehen erklärt werden. Denn dichtete auch Uhland sein bekanntes Lied nach einem vorgefundenen, oder verbesserte er nur ein altes: so mussten doch hier die Volksworte und nicht Uhlands Nachbildung gegeben werden. — Ob ferner nicht manche Lieder aus Kommersbüchern und aus den Liedern für Jung und Alt blos ausgezogen sind, wollen wir dahin gestellt sein lassen. Dennoch ist die Sammlung neben der erstgenannten höchst beachtenswerth und ein nützliches Geschenk für Alle, die mit dem Volksgeschmack verschiedener Zeiten sich gern bekannt machen. Zur Bereicherung der Sammlung haben, ausser den Genannten, die Herren Riesewetter in Wien, welcher eine kleine Sammlung mit den Weisen (noch ungedruckt) aus dem Ruhländchen mittheilte, und A. v. Haxthausen in Berlin beigetragen, welcher dem Herausgeber seine reichen Vorräthe zur Auswahl überliess. Am Ende der Sammlung sollen noch „hauptsächlich durch die Güte des Herrn Prof. Massmann bei jedem Liede, so weit es angeht, Bemerkungen hinzugefügt werden.“ Die erste Abtheilung enthält: Ernste Romanzen und Sagen, welche im 3. Hefte S. 200 enden und der zweiten Abtheilung Raum lassen: Erzählungen, lustige Romanzen, Kinderlieder und epischlyrische Volkslieder, von welchem bis jetzt 4 Nummern stehen, im Ganzen in diesen 3 Heften 118 mit ihren Weisen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

Die teutsche Opern-Saison erhielt bald nach ihrer Eröffnung durch die Gastvorstellungen der königl. baierschen Hofsängerin Fräulein *M. W. van Hasselt* ein gesteigertes Interesse, und eine Reihenfolge oft wiederholter Gesang-Dramen, z. B. Norma, das Nachtlager, die Montecchi, Wilhelm Tell, Jessonda, der Postillon, die Unbekannte, Figaro's Hochzeit und Robert der Teufel, erfreuten sich eben sowohl des wärmsten Antheils, als eines für so ungünstige Jahreszeit ungewöhnlich zahlreichen Zuspruchs. Wer in den Annalen der Kunstgeschichte bewandert ist, dem ist auch nicht fremd geblieben, dass Anna Maria Wilhelmine van H., am 16. Juli 1813 zu Amsterdam geb., bereits in ihrem 10. Lebensjahre nach Teutschland kam, die trefflichen musikalischen Anlagen in Offenbach und Frankfurt a. M., besonders aber zu Karlsruhe, unter Joseph Fischer ausbildete, geleitet von einem würdigen Oheim, Italien besuchte, zwei volle Jahre zu Florenz verweilte, woselbst sie den tagtäglichen Unterricht des berühmten Meistera Pietro Romani genoss; endlich am 29. Oktober 1834 auf dem grossen Triester Theater als Prima-Donna in Pacini's Arabi nelle Gallie höchst erfolgreich debütirte; dann auf mehreren Hauptbühnen mit David, Rubini u. and. gefeierten Notabilitäten sang, — im Herbste 1833 wieder nach Teutschland zurückkehrte, in München die erwünschte Auszeichnung erhielt, vor dem Hofe sich produziren zu dürfen, aus welchem Ergebniss denn als Resultat jenes ehrenvolle Engagement hervorging, wodurch Fräulein H. seither die Zierde des Münchner Hoftheaters geworden. Alles aber, was immer von ihr der Ruf Schönes und Rühmliches vorher verkündete, fanden wir nunmehr als Augen- und Ohrenzeugen vollkommen bestätigt. Diese schon von der Natur so reich begabte Künstlerin verdient dieses Prädikat im strengsten Sinne des Wortes; die glockenreine, biegsame, zu jeder Modulazion befähigte Stimme buhlt um die Wette mit einem durch die sorgfältigsten Studien gehüteten Vortrage, dessen einziges Streben stets dahin geht, ein Kunstwerk von regelmässiger Schönheit zu erschaffen, ohne jemals die Grenzlinien des reinen Geschmacks zu überschreiten, oder mit jenen zu Gebote stehenden wirksamen Kraftmitteln blos zu prunken, welche zwar jedenfalls den gesicherten Erfolg verbürgen, andererseits jedoch vielleicht mitunter die Totalität des Zweckes beeinträchtigen dürften. So war gleich der Eindruck, den sie als Norma hervorbrachte, ein herrlicher, durch die seltene Kunst, den technischen Theil des Gesanges zaubergewaltig beherrschen, und mächtig geltend mit dem abgeschlossen schönen, antik ruhigen Spiele in harmonische Uebereinstimmung zu bringen. Am nächsten dieser Leistung, ebenfalls durch wahrhaft geistigen Adel belebt, stand vielleicht die musterhaft durchgeführte Jessonda; eine Partie, welche sonderlich in der seelenvollen Recitazion noch nie so hinreissende Gewalt ausübte. — Ihre Giulietta war ganz und gar des elegisch weichen Bellini aus süssen Tonweisen geformtes ätherisches Gebilde. — Unter so vielen Vorgängerinnen mochte wohl noch keine die Gabriele, in Kreutzers Nachtlager, mit grösserer psychologischer Wahrheit aufgefasst haben; ländliche Einfalt, unschuldvolle Naivetät sind die Grundzüge dieses nur wenig handelnden Karakters, der leicht zu vergreifen ist; die Schranken haltende Sonderung gehört keineswegs in das Bereich leicht zu lösender Probleme. — In edler Weise ward auch Mathilde im Tell durchgeführt, rein ideal aufgefasst, mit einer objektiven, den Karakter beherrschenden Ruhe; als erneuerte Probe einer eben gleich seltenen, wie bewundernswerthen Vielseitigkeit. — Alaide, die mystisch-romantische Unbekannte, — Madelaine sammt ihrer Doppelgestalt, — die Prinzessin im Robert, nämlich fragmentarisch dessen vierter Akt, — boten nicht minder zahlreiche Einzel-Schönheiten und imponirend grossartige Momente, — zur Lieblingsrolle aller Kunstfreunde aber erhob sich der Page Cherubin im Mozart'schen Figaro, über den die Künstlerin einen unnennbar bezaubernden Liebreiz verbreitete; wie denn überhaupt dieser Prototyp einer fein komischen Oper mit dem Verein der bestmöglichen Kräfte dargestellt wurde (Susanna — Jenny Lutzer; die Gräfin — Karoline Mayer; der Graf — Schober; Figaro — Staudigel; Bartolo — Just u. s. w.), und die im gedrängten Zeitraume stattgefundenen 7 bis 8 Repriesn unter beispiellosem Andrang einen Enthusiasmus erregten, der, den Musen sei es verdankt! jenen bleibenden Eindruck hinterliess, welcher immer nur an die unvergängliche Schönheit und Wahrheit gefesselt ist. Darum ertönte es denn auch im reinsten Unisono aus vollem, überströmenden Herzen: „Mozart for ever!“ — Dem *Lutzer*, zurückgekehrt mit ihren in Stuttgart und München errungenen Lorbeerkronen, erschien zum ersten Male wieder in der „Schreiberwiese,“ wo ihr die grosse Arie des zweiten Aktes Gelegenheit zur Erschöpfung ihrer wunderherrlichen Virtuosität bietet. Der jauchzende Empfang konnte als ein strenger Akt der Gerechtigkeit gelten, und zwar um so mehr in einem Zeitpunkte, wo gerade eben an unserm Bühnenhorizonte ein zweiter blendender Gesangstern in Fräulein van Hasselt aufgegangen war. — Wenn Bellini's „Puritaner“ nunmehr, in teutscher Uebersetzung, bei weitem grössern Beifall fanden, als vor zwei Sommern in der Originalsprache, so gebührt das Hauptverdienst der unvergleichlichen Lutzer, welche die vormalige Elvira, eine Anfängerin, Namens *Vittatini*, in den tiefsten Schatten zurückdrängte, und sonderlich in den beiden Bravourszenen mit jubilirendem Applaus überschüttet wurde. Die Bassisten Schober und Staudigel machten auf das wirksamste sich geltend, und Herr Schunk — Arthur — liess eine klare, sonore Tenorstimme hören, welcher es vor der Hand nur an fleissiger Kultur und Studium anerkannter Vorbilder gebricht. — Die Dem. Fürth und Botgorscheck gastirten in einigen Männerrollen; Mad. Fischer-Schwarzböck als Fidelio, und der Tenorist Emminger aus Prag, — sämmtlich ohne besonderen Erfolg. — Wenn übrigens dem Anschlagzettel Glauben beizumessen, so tritt auch

Herr *Wild* fortwährend blos als Gast auf; — immerhin; handelt es sich doch nur um seinen Besitz; gleichviel in welcher Form. — Zwei artige Operetten: „Das Debüt im Konzert," von Huber, und „Das Heilmittel," von *Herold*, gefielen mit Recht; eine andere kleine Neuigkeit: „Die Verjüngerungs-Essenz," mit Musik von *Bonn*. Kreutzer, bedingt unerlässlich Sänger und Schauspieler in einer Person; daran jedoch gebrach es leider; folglich konnte das Paeit nicht befriedigend ausfallen. — Der Probeversuch einer Dem. *Sonnleithner*, Schülerin des Konservatoriums, als Gabriele im Nachtlager von Granada, ward nachsichtsvoll aufgenommen, und gelang sogar theilweise. — Das komische Tanz-Divertissement „Der Rekrut," ist durchaus unbedeutend; „Latonens Rache," mythologisches Ballet von Aug. Hus, Musik vom Grafen Gallenberg, entfaltet dagegen einen ausserordentlichen Pomp-Aufwand in der Szenerie, an Kostümen, Dekorazionen, Gruppirungen, Tableaux u. dergl. Unter den neuen aus Paris angekommenen Solotänzern *Henry*, *Martin* und *Carey* erregten die beiden Letzteren grosse Sensazion; Sachverständige finden sogar an Perrot entfernt sich gemahnt. — Als nächstens zu erwartende Oper wird genannt: Turandot, Prinzessin von Schiras, nach Schiller bearbeitet, und komponirt von Vesque von Puttlingen, einem im Liederfache sehr anstelligen und allgemein beliebten Dilettanten.

(Fortsetzung folgt.)

Sommerstagione, Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Leere Theater. Und wie anders? Bellini's Straniera und Beatrice sind sterblich geworden und gefallen nicht mehr, also Donizetti und wieder Donizetti. Man gab von ihm die Gemma ungefähr 15 Mal, die Lucia, den Elisir und Campanello, jede Oper beiläufig 3 Mal, sodann dessen Ajo in imbarazzo, mitunter wiederholte man die unlängst verunglückte Valeria und Alfonso di Aragona 2 Mal, und gab noch einiges andere alte Zeug. Am 12. August versuchte man zwar eine neue Oper „*Maria Turenga*" vom Maestro *Balducci*, in die Szene zu setzen, aber sie hatte Alles wider sich: Wissenschaft, Kunst, Neuheit, Originalität, Sänger, Zuhörer, die grosse Hitze, und erlebte kaum drei Vorstellungen; bei allem Unglücke hat aber ein Duett darin gefallen müssen, und Mancher behauptet gar, ihre Musik sei gelehrt. Vor dem Eintritte der Novena des heiligen Januarius, während welcher die Theater hier geschlossen sind, wiederholte man noch ein Paarmal Donizetti's Roberto d'Evereux, worin die Ronzi, die Granchi, Basadonna und Baroilhet vor lauter Wetteifer stark beklatscht wurden.

(Teatro Nuovo.) Hier machte die neue Oper *Alan Mac-Aulay* (nach Walter Scott), vom Maestro *Aspa*, viel Glück und wurde oft gegeben. In ihr betrat der als Dilettant hier bekannte Bassist Paolo Ongarini, mit schöner Stimme und gutem Gesange, zum ersten Mal die Bühne. Der Tenor Mirati und der Buffo Casacia hielten sich, wie Debütant, recht wacker. Gegen Ende der Stagione zog man wieder die Sonnambula hervor, worin die Prima Donna, sie dicto, Parepa die Titelrolle gab. — Die *Monanni*, welche ein gutes Andenken hier zurückgelassen, ist nach Paris abgereist, von wo aus sie sich, wie man sagt, nach London begibt.

Eine ganz unerwartete musikalische Begebenheit macht grosses Aufsehen. Der jetzige musikalische Autokrat in Italien, *Gaetano Donizetti*, Ehrenlegionsritter, Maestro di camera des Duca di Salerno und Professore di contrappunto am hiesigen Conservatorio, will der stolzen Parthenope das Lebewohl sagen. Nachdem seine erste, für Neapel geschriebene, ganz beendigte Oper *Pollinto* (nach Corneille) von der obern Behörde verboten worden war, suchte er der Musik einen andern Text anzupassen, der aber ebenfalls verboten wurde. Hierauf sagte er sich von seinen mit Barbaja für dieses und künftiges Jahr eingegangenen Verbindlichkeiten los, und will auch besagte Professorstelle niederlegen. Mit letzterer hat es eigentlich eine andere Bewandniss. Donizetti wünscht ganz natürlich des verstorbenen Zingarelli's Direktorstelle zu erhalten; die Neapolitaner und (der vox populi folgend) die Regierung meinen, diese Stelle sollte ein Neapolitaner bekleiden, worin man vor allen Mercadante bezeichnet. Da nun Donizetti mit Recht und Fug nicht unter Mercadante und unter Niemanden stehen will, und vielleicht voraussieht, dass er seinen Wunsch nicht erreicht, so droht er bei dieser Gelegenheit mit seiner Entlassung. Die Zukunft wird den Knoten lösen.

Herr *Francesco Piermarini*, der Sohn eines hiesigen Tambours, der wie diese Blätter zu seiner Zeit berichtet haben, als Tenor auf den Theatern dieser Halbinsel, zu Ende des verwichenen Jahrzehnts aber auf dem Theater zu Madrid sang, hierauf zum Direktor und Zensor eines daselbst errichteten Konservatoriums ernannt wurde, ist unlängst sammt seiner Familie aus jener Hauptstadt verwiesen worden.

Mancherlei.

„Auf den 104. Psalm (für Männergesang und Orchester) — heisst es in einer dritten Zusendung über das Quedlinburger Gesangfest — dürfen wir mit Recht als auf ein sehr ausgezeichnetes und seinem Zwecke in ganz vorzüglichem Grade entsprechendes Musikwerk aufmerksam machen. Selten ist hier ein Musikstück so klangreich, rein, harmonisch und mit so gutem Erfolge aufgeführt worden, als dieser Psalm." Wir geben unsere Ansicht nach vorliegender Partitur. Das Orchester, aus Streichquartett, Flöten, Hoboen, Fagotten, Hörnern, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken bestehend, bringt im Andante sosten., $^{4}/_{4}$, D dur, eine 12taktige Einleitung, worauf ein melodiöses Tenorsolo, mit 4stimmigem Begleitungschor pp., zu den Worten: „Lobe den Herrn meine Seele" angenehm erklingt, worauf der ganze Chor, Andante marcatoso, in eine Fuge übergeht, die bald imitirt und mit einem andern fugirten Thema wechselt,

was, lang gehalten, wirksam sein muss, weil das Ganze, für solche Zwecke passend, in Harmonie und Führung zwischen kirchlichem und weltlichem Style die Mitte hält, wobei nur dem kurzen, zum Eingang sich zurückwendenden Schlusse etwas mehr Ausführung und Kraft zu wünschen wäre. Die Bassarie in drei Abschnitten (E moll, C dur und A dur) mit Zwischenchor in E dur, die zu gemalt genannt wurde, ist in diesem durchaus nicht rein kirchlichen Style für solche Zwecke nicht zu tadeln, da Alles mehr auf Effekt als tief fromme Rührung hingearbeitet erscheint. Selbst der Chorsatz ohne Instrumente, mit Religioso überschrieben, $^{2}/_{2}$, A dur, ist nicht anders gehalten; das angenehm Erbauliche hat in solchen Versammlungen den Vorzug vor dem eigentlich Frommen. Selbst die Stimmenführung ist zuweilen modisch. Die Tenorarie, $^{6}/_{8}$, D dur, hält sich in ihrer Freundlichkeit nicht zu lange auf und schliesst sich an den frischen Schlusschor in derselben Tonart, All. $^{4}/_{4}$, dessen Zweichöriges nur im gewöhnlichen, antwortenden Zwischenschlage vernehmlich, dann aber auch leicht ist: im Zusammengesange kann und will das Achtstimmige nicht wohl beharren, was wir auch für Männergesang nicht verlangen. Die Zwischenfuge ist ganz kurz, das Folgende ist imitirend und hat damit für diesen Zweck den besten Erfolg gewonnen, der bei ähnlichen Feierlichkeiten nicht fehlen wird. Und so ist denn das im gemischten Styl gehaltene Werk, besonders als das erste grössere des jungen Komponisten in dieser Art, wirklich beachtenswerth und gereicht ihm, abgesehen vom rein Kirchlichen, was hier nicht bezweckt wurde, zur Ehre.

Im herzoglichen Hoftheater zu *Dessau* ist am 2. d. unter des Herrn Kapellmeisters Dr. Frdr. Schneiders Leitung ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert für *Mozart's Denkmal* von der Singakademie und der Hofkapelle gegeben worden, was in allen seinen Theilen vortrefflich wirkte. Die höhere Stellung der Sänger, an der Zahl 101, und die zweckmässige des Orchesters, 57 Personen stark, trug das Ihre zu guter Wirkung bei. Allen ging ausgezeichnet und erquickte. Nur Mozart'sche Kompositionen wurden gegeben: Sinfonie aus C dur, Pianoforte-Konzert aus C dur, vorgetragen von Herrn Fritsch, und 14 Nummern mit der Ouverture aus Idomeneo. Der Abend war einer der genussreichsten.

Darmstadt. Am 25. August geruheten Se. königl. Hoheit der Grossherzog unserm verehrungswürdigen Hoforganisten *Ch. H. Rinck* das Ritterkreuz erster Klasse des Ludwigordens wegen seiner Verdienste um die Kirchenmusik und als Anerkennung seiner 49jährigen Dienste zu verleihen.

Christian Gottlieb Belcke, jetzt Nachfolger seines Vaters im Amte, des Stadtmusikus zu Lucka bei Altenburg, ist auf seiner letzten Kunstreise vom philharmonischen Vereine zu München, wo sein Flötenspiel sehr beifällig aufgenommen wurde, zum Ehrenmitgliede des Vereins ernannt worden.

Zu *Carolath* und *Beuthen*, den beiden Hauptorten im Fürstenthum Carolath, ist am 3. Oktober das erste Musikfest in *Niederschlesien* gefeiert worden, unter der Leitung des Herrn *Karl Klose*, welcher seit $^{9}/_{4}$ Jahren das Amt eines fürstlichen Musikdirektors daselbst bekleidet. Die Chöre waren stark besetzt mit thätiger Unterstützung des Adels, und die Solostimmen zeichneten sich aus. Herr Lustner aus Breslau trug ein Violinkonzert von Beriot und ein Konzertirendes Duo von Hummel mit Herrn Klose vor. Neun Städte und dreizehn Ortschaften nahmen daran Theil. Die Gesangliebe hat sich dadurch gesteigert und zu Beuthen hat sich ein neuer Gesangverein aller Stände gebildet. Am 17. Oktober veranstaltete Herr Klose zum Besten der Armen zu Beuthen ein Orgelkonzert mit Gesängen von Haydn, Righini und von ihm selbst, was ebenfalls guten Anklang fand. So verbreitet sich denn die Thätigkeit für die Tonkunst immer weiter zu vermehrter Freude des Lebens, die doch nicht zu verachten ist, mag man auch von manchen Seiten her noch so Scheinbares gegen das Ueberhandnehmen der Gesangfeste einwenden. Trotz dem, dass nichts auf Erden ganz vollkommen ist, wird doch wohl Niemand der Musik absprechen können, dass sie ergötzt und, wohl verwendet, bildet. Beides wünschen wir der Welt auf allen Wegen.

Vor Kurzem hat Frau *Johanna Schmidt* binnen 12 Tagen in 6 Konzerten *Magdeburgs* Meisterwerke von Mozart, Righini, K. M. v. Weber und Festa nebst einer Arie von Rossini gesungen und damit Furore gemacht. Ihr Gatte, Herr Musikdirektor *Georg Schmidt* in Halle, spielte die Gesangscene und die irländischen Lieder von Spohr, dann noch mit Herrn Küchy, einem guten Geiger, die A dur-Variazionen von Kalliwoda, welche besonders gefielen, mit vollem Beifalle.

Zu *Bensheim* in der Bergstrasse wurde am 24. August ein Musikfest gefeiert, was von den Herren Seminarlehrer *Kunkel* und Kantor *Merz* daselbst eingeleitet wurde und von ihrem und dem Heppenheimer Gesangvereine zur Gründung einer Kleinkinderschule ausgeführt werden sollte. Da später eine grössere Ausdehnung des Festes gewünscht wurde, übernahm der Darmstädter Hofkapellmeister Herr *Mangold* die musikalische Leitung. Die Hofkapelle, mehre Opernsolosänger und Mitglieder des nun leider aufgelösten Vereins für Wissenschaft und Kunst in Darmstadt schlossen sich nun an. Herr *Mangold* schlug *Haydn's* Schöpfung vor und übte das Meisterwerk nicht allein in Darmstadt, sondern auch in Bensheim, wohin er zu jeder Probe reiste, so sorgfältig ein, dass die Aufführung so einer überaus vollkommenen wurde, zu welchem seltenen Gelingen auch die akustisch vortrefflich gebaute Kirche nicht wenig beitrug.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 44.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. **№ 14.** **1838.**

PREIS-AUSSCHREIBEN.

Der Musik-Verein in Mannheim

bestimmt hiermit den besten

der den 1. Mai 1839 einkommenden

Original-Quartette in Partitur

für

zwei Violinen, eine Altviole und ein Violoncell,

enthaltend:

ein Allegro, Adagio, Scherzo und Finale,

einen

Preis von zwanzig Dukaten.

Diejenigen Herren Komponisten, welche Bewerbungen gefällig einsenden wollen, werden ersucht, Folgendes beachten zu wollen, damit sie aufgenommen werden können:

Jeder Bewerbung ist ein Motto beizusetzen, und ein mit eben demselben überschriebener versiegelter Zettel beizulegen, welcher den Namen und den Wohnort des Herrn Verfassers enthält.

Die Einsendungen sind frei „an den Vorstand des Musik-Vereins in Mannheim" und so zeitig zu bewirken, dass sie noch vor dem gedachten 1. Mai 1839 eintreffen, worüber wir sodann Bescheinigungen ausstellen. Die später, nicht frei, ohne Motto oder ohne beigelegt einkommenden Bewerbungen werden jenen nicht beigezählt.

Das gekrönt werdende Werk bleibt mit Eigenthumsrecht dem Vereine, dabey auch ihm allein die Herausgabe desselben zustehet. Die übrigen Bewerbungen werden, auf Verlangen und gegen Rückgabe der dafür ausgestellten Scheine, wieder ausgehändigt.

Die Preiszuerkennung geschieht durch fünf Preisrichter, welche wir nach dem 1. Mai 1839 ernennen; im Falle aber, dass sich eine Entscheidung durch Stimmenmehrheit nicht ergibt, durch weitere drei, demnächst noch zu ernennende, Beurtheiler, welchen die Auswahlen der fünf Kretern zur Entscheidung zugesendet werden; oder endlich, wenn auch dann eine Stimmenmehrheit sich nicht zeigte, durch das Loos, von Seite des unterzeichneten Vorstands, unter den, von den letzteren drei Beurtheilern als preiswürdig bezeichneten Werken.

Das Resultat dieses Ausschreibens, wann wir, wie sich von selbst versteht, einen Zeitpunkt nicht zu bestimmen haben, wird sobald es uns selbst bekannt ist, öffentlich allgemein — den Herren Preisrichtern und dem Preisträger aber durch Taschelli insbesondere — bekannt gemacht.

Schliesslich bedarf es wohl kaum der Erinnerung, dass wir absolutlich erst nach Verfluss der Bewerbungszeit die Preisrichter wählen, um auch hier, wie bei dem ersten Preisausschreiben des Vereins (Juni 1837) bekannt den Herren Komponisten von der Bewerbung auszuschliessen.

Mannheim, im November 1838.

Der Vorstand des Musik-Vereins.

Zwei vorzügliche Violoncellos.

Ein noch im guten Andenken stehender Künstler Berlins besitzt zwei zum Konzert und Solospiel gut eyllirte und ausgesuchte Violoncellos, welche eingetretener Verhältnisse halber verkauft werden sollen. Das Eine ist von Jacob Stainer (Absam 1679), wobei ein Bogen von Tourte in Paris; das Andere ein Tomasini (Brescia 1673), beide noch heute erhalten (mit Kasten), von vorzüglichen Eigenschaften, weich und egal voll im Tone. Offerten werden bis Ende Februar 1839 angenommen von T. Trautwein in Berlin, breite Strasse No. 8, in Frankfurt a. M. Zeil L. 208 von C. A. André; doch kann bei Letzterm keine unter 400 Rthlr. und Letzterm unter 300 Rthlr. Gold berücksichtigt werden.

Anzeige
von
Verlags-Eigenthum.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Sig. Thalberg, Nocturne pour le Pianoforte. Oeuvre 23. 45 Kr. Conv.-M.

Demselbe wird auch binnen kurzer Zeit für das Pianoforte zu 4 Händen von Karl Czerny arrangirt erscheinen.

Neue Musikalien
im Verlage
von *N. Simrock in Bonn.*

Der Franz à 6 Silbergroschen preuss. Courant.

	Fr. Ct.
Baillot, Rode und Kreutzer, Violin-Schule (Méthode de Violon) franz. und deutsch (Neue Ausg.)	8 —
Bellini, Vinc., Bianca und Fernando, Oper in 2 Akten. Vollständiger Klav.-Auszug mit ital. und deutschem Text	10 —
(Die einzelnen Nummern hiervon so vorrath. Preis.)	
— — die Ouverture für Piano solo	1 25
— — die Ouverture für Piano à 4 mains	2 —
Bertini, H. J., Op. 29 et 32. 48 Etudes dédiées pour le Piano. Liv. I et II. (Neue Ausg.) à	4 —
Breidenstein, H. K., 2 Gesänge mit Piano-Begleit.	1 —
Burgmüller, Fr., 12 Leçons et 5 Preludes &c. et agr. pour Piano	2 —
— — Rondo pour Piano	2 —
— — Op. 2. Souvenir de Malbrouck. 5 Valses et 5 Galops pour Piano	2 50
— — Op. 15. No. 1 et 2. Les plaisirs du jeune âge. Nouv. recréations pour le Piano à 4 mains, chacun séparé. à	2 50
— — 45. Mon séjour à Naples. 12 Melodies var. pour le Piano. 1e Suite. Caract. de Cap. et Mant. de Bellini. Lav. et Rondo sur un air d'Andromède de Mercadante. Potpourri sur un thème de Giuliani (de cette leçon). 2e Suite. Rondo sur l'air connu: Bianca l'amore. Variat. sur l'air: Ist denn Liebe ein Verbrechen. Ouverture sur un Duo de Didone de Mercadante. 3e Suite. Caract. de l'Op. Nitocri de Mercadante. Bandiette: Air Maria, sur mel. Napoyas. Gr. Marche sur un Duo d'Elisa e	

	Fr. Ct.
Claudio de Merezdante. IVe Suite. Romance de Bellini variée. Tic e tic e toc mio bel Moretto, en forme de Rondo. Fantaisie sur l'air fav. de C. M. de Weber: Herz mein Herz, warum so traurig. Chaq. Suite à ...	2 —
Czerny, Ch., Op. 456. 24 pet. pièces en Rondo et Variat. pour le Piano. No. 1. Le vaillant troubadour. No. 2. Durandarte et Belerma. No. 3. Ils ne sont plus. No. 4. Rule Britania. No. 5. Portrait charmant. No. 6. Donald. No. 7. Air anime. No. 8. Tic e tic e toc mio bel Moretto. No. 9 Rom. écossa. Robin Adair. No. 10. Le songe de Rousseau. No. 11. The Morrea. No. 12. God save the queen. No. 13. Auld Robin gray. No. 14. Sul margine d'un rio. No. 15. My love she's but a lassie yet. No. 16. Le petit Tambour. No. 17. John Anderson my joe. No. 18. The poor blind boy. No. 19. The groups of blarney. No. 20. La biondina in gondoletta. No. 21. Stanco di Passior le Pecorelle. No. 22. Drra. Pensée de C. M. de Weber. No. 23. Retour de la Tyrolienne. No. 24. C'est une larme. No. 1 à 24.	4 35
Herz, frères, Op. 16. Variat. brill. „O dolce concento" suivies d'un Rondo pour le Piano seul, arr. d'op. le Duo	5 —
Madau, F., Petite Méthode de Violon. (Neue Ausg.)	7 —
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 36. Paulus. Oratorium. Vollständiger Klavier-Auszug zu 4 Händen	20 —
ohne Text	4 50
— — Ouverture aus Paulus für Piano solo	1 75
— — dieselbe für Piano und Violine	
Spohr, Louis, Op. 98. Vollständiger Orchesterstimmen zur Hymne: Gott, du bist gross (auf feste Rechnung)	12 —
Tulou, Op. 71. Variat. sur l'air d'Arrigon pour la Flûte av. acc. de Piano	5 —
— — Op. 74. 3e grand Solo pour la Flûte av. acc. de Piano	4 50

MUSIK-ANZEIGE.

Musikalische Neuigkeiten, welche vom Monat April bis zu Ende September l. J. im Verlage des **Joh. Ricordi** in Mailand mit ausschliesslichem Eigenthums-Rechte erschienen sind:

	Fr. Ct.
Alvars-Parish, Introduction et Variations sur un thème de d'Opéra: I Capuleti e Montecchi de Bellini pour la Harpe seule. Op. 40	2 —
Alvars et Fachach, Fantaisie sur la dernière Pensée musicale de Bellini pour Harpe et Flûte	5 —
Balducci, Bianca Turenga (die besten Auswahl-Stücke für das Pianoforte mit Gesang)	
Casamorata, Ignia d'Asti (idem, idem.)	
Coccia, La Solitaria delle Asturie (idem, idem.)	
Donizetti, L'Assedio di Calais (vollständiger Klavier-Auszug mit Gesang)	30 —
— — idem (idem für Pianoforte allein)	16 —
— — idem (idem für Pianoforte zu 4 Händen)	26 —
— — idem (idem für Pianoforte mit Gesang)	30 —
— — Roberto Devereux (idem für Pianoforte mit Gesang)	18 —
— — idem (idem für Pianoforte allein)	14 —
— — idem (idem für Pianoforte zu 4 Handen)	24 —
— — idem (idem für Pianoforte in leichtem Styl)	8 —
— — idem für Pianoforte in leichtem Styl	
— — Marino Faliero. Opera completa ridotta in Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello	15 —
— — idem per Flauto, Violino, Viola e Violoncello	15 —
— — idem per Flauto, Violino, Viola e Violoncello	
D'Alberti, Reminiscences de la Prima d'Edimbourg. Divertissement pour le Piano	6 —
Leidesdorf, Maria triomfale, für Pianoforte zu 4 Händen, bei Gelegenheit der Krönung Sr. M. Ferdinand I. als König des Lombardisch-Venetianischen Reiches	3 —

	Fr. Ct.
Casi, Ignia d'Asti (vollständiger Klavier-Auszug mit Gesang)	30 —
— — idem (idem für Pianoforte allein)	15 —
Licki, Caprice pour le Piano à executer avec la main gauche. Op. 9	4 —
— — Notturno für Pianoforte. Op. 10	4 50
— — Variazioni fur Pianoforte. Op. 7	3 50
— — Vingtquatre Etudes pour le Piano. Op. 13. Cah. I.	3 —
Mazzucato, Esmeralda (vollstandiger Klavier-Auszug für Pianoforte und Gesang)	30 —
— — idem (idem für Pianoforte allein)	15 —
Mazucci, Fantasia per Arpa con Variazioni e Rondo finale sull' Aria: Bello ardir di congiurati, di Donizetti	2 50
Morlacchi, Canzoni diverse (in chiave di Violino)	4 25
Nava, Io la vidi. Romanza per mezzo Soprano	4 50
— — Solfeggi per Contralto. Lib. 2do.	7 50
Nini, Ida della Torre (vollständiger Klavier-Auszug mit Gesang)	30 —
Picchi, Marco Visconti (die besten Auswahl-Stücke für Pianoforte mit Gesang)	
Ricci (Federico), La Prigione d' Edimburgo (idem)	
— — idem (idem für Pianoforte allein)	
Vacchi, Marco Visconti (vollstandiger Klavier-Auszug mit Gesang)	30 —
Raimondi, Venti Fughe diverse. No. 1 à 4. Parte I.	4 50
— — Quattro Fughe in una. Parte II	4 50
— — Cinque Fughe in una. Parte III	4 50
Rolla (Aless.), Tre Duetti per 2 Violini. No. 4, 5, 6 à.	4 —

OPERE SOTTO I TORCHI:

Chotek, Fantaisies ou Pouspourris sur des motifs favoris de l'Opéra: L'Assedio di Calais de Donizetti. Op. 98.	
Czerny, Trois Fantaisies pour le Pianoforte sur l'Opéra: Roberto Devereux de Donizetti. No. 1 al 3. Op. 384.	
— — idem für Pianoforte zu 4 Handen.	
Donizetti, Maria di Lammermoor, Opera completa ridotta in Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello.	
— — idem, per Flauto, Violino, Viola e Violoncello.	
— — Roberto Devereux, Opera completa ridotta in Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello.	
— — idem, per Flauto, Violino, Viola e Violoncello.	
— — L'Assedio di Calais, Opera completa ridotta per Pianoforte nello stile facile (Souvenir des Opéras modernes).	
Mercadante, Il Giuramento. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte.	
— — L'Opera suddetta ridotta in Quartetto per due Violini, Viola e Violoncello.	
— — idem, per Flauto, Violino, Viola e Violoncello.	
Nava, Nuovi Esercizi di Vocalizzi per uso dell I. R. Conservatorio di Musica di Milano.	
Ronconi, Quattro Duettini Italiani (in chiava di Violino) mit Klavier-Begleitung.	

Durch die **Creutz'sche** Buchhandlung in Magdeburg ist zu beziehen:

Abbadona, Oratorium in zwei Abtheilungen, komponirt von A. Mühling, in korrekter Partitur 3 Louisd'or baar.

Dazu gedruckte Chorstimmen das Quartett 1 Thlr.

Dies Werk, was nicht nur von allen bei den Aufführungen Mitwirkenden mit einer wahrhaften Begeisterung aufgefasst, sondern auch von allen Zuhörern mit dem höchsten Beifall aufgenommen wurde, verdient von Gesangvereinen, die nach dem Höhern streben, Berücksichtigung und Gebrauch.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten November. № 47. 1838.

Friedrich Schneider,

Gethsemane und Golgatha, Charfreitags-Oratorium, gedichtet von *Wilh. Schubert*, Prediger zu St. Nicolai in Zerbst. Nach der Originalpartitur des Komponisten besprochen von *G. W. Fink.*

Das Werk ist zunächst zu rein kirchlichem, gottesdienstlichem Gebrauche für den Charfreitag bestimmt und kann bei eingewebten Reden in 4 Abschnitte getheilt werden, die mit *A, B, C, D* bezeichnet sind. Der Einleitungssatz des vollen Orchesters, Andante sostenuto, ¾, H moll, ist vortrefflich, klar, fromm, schön durchgeführt und nur 56 Takte lang. Darauf ein vierstimmig gesetzter Choral nach der Melodie: „Der am Kreuz ist meine Liebe.“ Die Choräle werden im ganzen Werke von der Gemeinde mitgesungen und nur von der Orgel (mit Ausnahme des letzten) ohne Präludium und Zwischenspiele begleitet. Das Hineinziehen der Thätigkeit der Gemeinde, längst vorgeschlagen und selten beachtet, muss von grossem Gewinne sein. Ein von Holzinstrumenten und 2 Hörnern einfach schön begleiteter Chor „Ueber Alles wacht der ewige Hüter“ zeigt nicht allein den erprobten Komponisten durch Stimmführung und Haltung, sondern auch in besonderer melodischer und harmonischer Fülle und Einfachheit jene christliche Innigkeit, die Zuversicht und Vertrauen hat und weckt. Der Chor, G dur, ¾, All. mod., ist nur 32 Takte lang. In einem Grave, E moll, von Oboen, Klarinetten, Fagotten und 3 Posaunen in getragenen Akkorden erhaben gehalten, singt Jesus (Tenor) würdig und doch nicht ohne Melodie: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod. Vater, Vater, hilf mir aus dieser Stunde!“ Die beiden, 8 Takte dauernden Wortsätze sind durch drei halbtaktige, weichtönige Zwischenakkorde, wobei die Posaunen bis an's Ende schweigen, von einander getrennt. Zwei Takte Nachspiel schliessen in H dur und einer ganzen Taktpause, worauf ein Chor, E dur, ¾, All. maestoso: „Das Gebet des Gerechten dringt durch die Wolken“ u. s. w. ganz im Sinne und Geiste des ersten Chores eingreift. No. 5, mit *B* bezeichnet, wo also ein neuer Abschnitt anheben kann, bringt den Choral der Gemeinde nach der Melodie: Herzliebster Jesu — auf die Worte: „Kommt her, die ihr mühselig und beladen, so hat sein Mund die Sünder eingeladen, und sieh, nun kommen sie mit Schwert und Stangen, um ihn zu fangen.“ Ein Doppelchor der Wächter, die Jesum suchen, und der Stimmen von oben (Sopran und Alt), mit Recht einfacher, als man es zu andern Zwecken vom Komponisten gewohnt ist, veredelt noch durch herrliche Einleitung und Instrumentazion, führt bald zum Grave, worin Jesus spricht: „Die Stund' ist da; der mich verräth, ist nahe!“ Die vorher angezeigte Begleitung der Blasinstrumente ist beibehalten, und gleich der Uebergang aus G in E dur, was voll und stark ertönt, wirkt mächtig, so ungesucht er auch ist. Des Judas verrätherische Begrüssung wird im 4taktigen Recitativ nur vom Streichquartett begleitet, was die folgende Rede des Erlösers im neu eintretenden Grave desto stärker heraushebt. Nachdem der Herr sich seinen Feinden in die Hände gegeben hat, singt der Chor No. 7, Largo, ¾, C moll: „Er wird wie ein Lamm zur Schlachtbank geführt“ u. s. w. Schlichte und eindringliche Begleitung des Orchesters, wehmüthig sanfte Einleitungsmelodie der Flöte und B-Klarinette, einfach imitatorische, auf jene Melodie gebaute stille Fortführung der Singstimmen, die schon im zehnten Takte im Tenor allein auf den Worten abbricht: „und verstummet,“ wozu das ganze Orchester, noch mit 3 hinzukommenden Posaunen auf dem As-Septakkorde *ff* einbricht, als schauderte der ganzen Schöpfung vor diesem Verstummen; die plane 4stimmige Weiterführung des ganz leise in C dur verklingenden Gesanges, müssen diesen Chor überaus eindringlich machen. Der folgende Choral auf die Melodie: „O Haupt voll Blut und Wunden“ wird die fromme Rührung nur noch vermehren. No. 9. Der Volkschor, All. ⅔, G moll: „Er ist des Todes schuldig, er hat Gott gelästert“ u. s. w. lässt bald den Pilatus (Bass) zur Frage kommen: „Was hat der Mensch gethan?“ worauf die 2 falschen Zeugen in drängender Imitazion, sehr gut gehalten, die Antwort sich abnehmen, leidenschaftlich und schnell vorübergehend, wie des Landpflegers neue Frage recitativisch: „Bist du der Juden König?“ in C dur, worauf die Blasinstrumente sogleich in A dur sich hören lassen, Jesu Antwort treffend, würdig und einheitsvoll mit dem Früheren begleiten. Unmittelbar damit verbunden ist der Chor der Bekenner, All. maestoso e mod., A dur, ¾, „Der Szepter seines Reichs ist ein ewiger Szepter“ u. s. w. prächtig einherschreitend im einfachen Glanze frommer Zuversicht. Gleich daran schliesst sich (No. 11) des Pilatus Recitativ, worin er Jesum schuldlos findet. Der Volkschor, ⅔, G moll, „Hinweg mit ihm“ u. s. w. stürmt ein, dramatisch genug, aber weder überladen, noch unkirchlich. Gut, dass gerade hier ein Instrumentalnachspiel von 14 Takten, in

diesem Oratorium eine seltene Erscheinung, in ein Terzett, Andantino, Es dur, ⅔, überführt, worin Portia (Alt) den Gemahl warnt, ihn nicht zu tödten, der ein Gerechter ist. Eine Stimme von oben (Sopran) wiederholt die Mahnung. (Es scheint uns hier nicht wohlgethan, eine Stimme von oben einzumischen, in einer so hohen Sache, die in Gottes Rath beschlossen ist.) Pilatus ist dazu entschlossen und das Terzett erklingt sanft und friedlich, nur nicht, dass es ohne Einmischung des Zugens bliebe, was angemessen ist. Da tritt der Volkschor in ⅔, Gmoll, wieder hervor: „Lässt du ihn los, bist du des Kaisers Feind," kurz und scharf. Nach 10 Takten (⅔, Adagio), anfangs recitativisch, dann a tempo: „So nehmet ihn hin und thut nach eurem Willen. Ich wasch' in Unschuld meine Hände, und sein Blut komme über euch!" fällt der Chor heftig, ⅔, wieder ein: „Ja über uns und unsre Kinder," auf welchem letzten Worte nach 2 Takte langem Unisono aller Singstimmen der verminderte Septakkord in hoher Lage furchtbar in die Seele sticht, wie ein Gespenst einer unwillkührlich geahneten Zukunft. So kurz der Chor ist, so bezeichnend und schauerlich wirksam ist er auch. Da singt der Chor der Bekenner in No. 14, Grave, ⅔, Dmoll: „Wehe, die ihr Zion bauet mit Blut und Jerusalem mit Unrecht." Melodie und Harmonie sind hier so Eins geworden, wie Leib und Seele, dass sie nicht geschieden werden können im Leben. Mitleid und Graus durchdringen auch eben so. Das Orchester bildet eine zustimmende, vielgegliederte, wie vom Naturgeiste zusammengehaltene, in geordnet bewegter Schönheit wie im Spiele gross und einfach durch die Masse blickende Schicksalsgewalt, die ohne Worte sich fühlbar zu machen weiss. Der Chor ist so natürlich, hat nichts Auffallendes, nichts aus der Einheit Hervordrängendes, und ist doch so tief und heimlich erschütternd, oder wir verstehen nicht zu hören, was wir lesen, denn mit leiblichem Ohr haben wir vom Ganzen noch keinen Ton vernommen.

Der dritte Abschnitt mit dem Buchstaben *C* beginnt mit dem Choral der Gemeinde nach der Melodie: „Herr, wie du willst, so schick's mit *mir*." Man muss sich erinnern, dass diese Abschnitte nur um mancher kirchlichen Einrichtungen willen gesetzt worden sind, keineswegs aber im Wunsche des Komponisten liegen. Der zweistimmige Frauenchor klagt reinen, bittern Schmerz, edel gehalten, wehmüthig und tröstend umklungen vom sanften Getön der Instrumente, als wollten sie des Leidenden Unschuld verkünden. Im Grave, von den stets begleitenden Blaswerkzeugen feierlich gemacht, ruft ihnen Jesus zu: „Weinet nicht über mich, weint über euch und eure Kinder!" nur 12 Takte lang mit allen Vor- und Nachtakten der Begleitung. Das Duett der Mutter Maria (Sopran) und der Maria Magdalena (Alt): „Stimme meines Freundes, wehre nicht den Schmerz," Gmoll, ⅔, Andantino, ist sehr weich gesungen und zum einfachen Streichquartett nur zuweilen an rechten Stellen mit Flöte und Klarinetten, auch mit Fagotten, grösstentheils verdoppelnd, wirkungsvoll begleitet. Ein kurzer Chor der Bekenner, Grave molto, ⅔, Fmoll: „Verbirg dein Antlitz, Sonne" verstärkt das Gefühl der Trauer im unverkünstelten Ausdruck, dem in harmonischer Gewalt Dauer und Werth gesichert ist. Der Choral der Gemeinde auf die Melodie: O Lamm Gottes unschuldig, zu den Worten: „Erlöser, wie geduldig erträgst du Marter und Bande" u. s. w. beschliesst den rührenden Theil.

Mit dem Buchstaben *D*, No. 21, beginnt ein Quartett für 2 Tenore und 2 Bässe, Allegretto, ⅔, Cdur, im Vorspielanfange, auf anziehende Art nach Emoll gewendet, der Haupttonart der modulatorisch viel wechselnden Verspottungsrohheit gefühlloser Herzen, worauf im Grave die 8 Takte der Stimme Jesu zu stets festfestgehaltener Harmonie benannter Blasinstrumente die Erhabenheit des Leidenden um so grossartiger in den Worten hervortreten lassen: „Vater, vergib ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun." Der Satz schreitet aus Cdur, trotz der Todesnoth, fest, hell und lichtvoll in Edur, in welcher Tonart ein Andante con moto, ⅔, auf dem letzten Worte sogleich eintritt, worin Johannes (Bass) bewundernd und im Jammer froh singt: „So sieht der Tod dich, wie dich das Leben sah! Voll Liebe betest du für deine Peiniger; du segnest sie und fluchest nicht." Es ist vortrefflich gesungen; vielleicht könnte auf der 48 Seite der geschriebenen Partitur die Wiederholung der kurz vorher erklungenen Wendung, die das erste Mal sehr schön ist, entweder wegbleiben oder etwas anders gesteigert werden, was dem Komponisten zur nähern Ueberlegung anheim gestellt bleibt. Nach Jesu Worten: „Siehe, das ist dein Sohn! das deine Mutter!" leiten die Streichinstrumente im 6. Takte in Fis moll, Andante, ⅔, Arie der Maria: „Du bist vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern meiner Liebe, meiner Hoffnung! Was war dein Glanz? Ein wiederschneidend Schwert, das jetzt mir durch die Seele dringt." Jesus ruft: „Mein Gott, mein Gott! warum hast du mich verlassen?" Der Choralgesang der Gemeinde nach der Melodie: „Herr Jesu Christ, meines Lebens Licht" spricht sein Gefühl über den Schmerz der Mutter aus. Jetzt erst, und sehr zweckmässig, lässt der Chor der Bekenner, Moderato ⅔, E dur, nach den schlicht und kräftig behandelten Worten: „Ich habe dich einen Augenblick verlassen," eine klare, vollgültig kurze Fuge zu dem Texte hören: „aber mit ewiger Gerechtigkeit will ich dich krönen." Stark, in voller Kraft nimmt Jesus Abschied auf 3 halben Schlägen und einem ganzen des eingestrichenen *e*: „Es ist vollbracht!" zum ausgehaltenen E-, A- und Cdur der Blasharmonie und zu dem auf der letzten Sylbe beginnenden Wirbel der Pauken, mit 5 Takten Kadenz der Instrumente. Der Chor wiederholt die Worte, dazwischen Magdalena: „Nicht Wort der Schmerzen, Jubel der Vollendung ist's!" und Johannes: „Siehe, überwunden hat der Held in Israel!" Maria: „O Liebe, stark ist dein Wille, wie der Tod!" Zwischen jedem Solo: „Es ist vollbracht!" ein einfachsten Chor ohne alle Wiederholung. Und des römischen Hauptmanns Zustimmung: „Wahrlich, er ist Gottes Sohn!" nimmt der Umstehenden Chor in gleicher Einfachheit und Kürze auf. Die Gemeinde singt den Choral nach der Melodie: Du Bester aller Menschenkinder — „Es ist vollbracht! so tönt hernieder vom Golgatha das

von York, den Ricimero für das Theater di Argentina, und wurde noch für das folgende Jahr engagirt, wo er die Oper l'Astinatte schrieb. Diese Oper machte vorzüglich sein Glück und beförderte zugleich den Ruf des Filippo Elisi, welcher die Rolle der prima Donna sang. In demselben Jahre *) wurde er nach Bologna berufen. Da schrieb er den Ezio, und versäumte während seines Aufenthalts in dieser Stadt keineswegs, den Pater Martini zu besuchen **). Bey

*) Jomelli ging also nicht aus Beschämung oder Verdruss über seine von dem römischen Musikkorps angestellte, aber schlecht ausgefallene Prüfung, nach Bologna, um unter dem Pater Martini den Kontrapunkt zu studiren, sondern um die Oper l'Ezio dort zu schreiben. Chamato! Doch wir wollen das Urtheil des Prinzen Beloselsky, welches Reichardt S. 95 in dem Artikel Jomelli selbst anführt, zu mehrerer Berichtigung ganz hierher setzen. Er sagt in seiner französischen Abhandlung de la Musique en Italie, Folgendes von Jomelli. „Jomelli fühlte sich früh zur Musik berufen, und wurde bald berühmt. Seine „Opern Ifigenia, Cajo Mario und Astinatte (Seine ersten Opern waren, nach unserm obigen Text, l'Er„tor) erschienen auf den Theatern von Neapel und Rom mit ausserordentlichem Beyfall. Diese 3 Werke „voll Feuer und Gesang kündigten einen feinen und sichern Geschmack, eine grosse Seele an, die mit „Pergolesi's und Vinci's schönem Naturell zu wetteifern schienen. Sein Ruf und seine Talente wuchsen „täglich; er stand im Begriff zum Kapellmeister bey der Päpstlichen Kapelle ernannt zu werden; aber „das römische Musikkorps wollte ihn erst prüfen, und behauptete, er kenne die „Regeln der heiligen Musik nicht hinlänglich. Jomelli fühlte sich durch diesen „Vorwurf beschämt; er verliess Rom und ging nach Bologna, um unter dem Pater „Martini den Kontrapunkt zu studiren.“ Die letzten hier gesperrten Worte in dieser Erzählung scheinen der historischen Wahrheit nicht gemäss zu seyn. Denn als ich mich bey meinem Aufenthalt in Rom öfters mit dem gründlichen und im Kirchenstyl sehr erfahrnen Sänger, dem Maltheser Ritter, Sig. Santarelli, der viele Jahre das Musikchor an der Peterskirche dirigirt hat, und mit dessen Tod die richtige Ausführung des berühmten Miserere von Allegri verlohren gegangen ist, über Jomellis grosse Talente und Verdienste um die Musik, besprach; als wir bey unserm Freund Greatorex viele Abende Jomelli's vornehmste Produkte am Klavier sangen und die darin enthaltenen vielen Originalschönheiten analysirten, sagte er uns mit vieler Rührung: Wir würden Jomelli schon im Jahr 1740, als er die Oper Ricimero für das Theater Argentina mit so vielem Beyfall geschrieben hatte, gerne als Kapellmeister bey der Päpstlichen Kapelle behalten haben, wenn Er nur gewollt hätte. Um Verzeihung, antworteten wir ihm, Er wurde examinirt und bestand nicht in seinem Examen. Favole — Sogni — Mi burla, versetzte mir der etwas aufgebrachte Sig. Santarelli, Mi burla. (Sie scherzen, haben mich zum Besten) einen Jomelli zu examiniren und zu tentiren? — Per Dio nò, nò, nò, nò, dico (bey Gott nicht). Er verstand schon damals in seinem 20sten Jahre mehr Kontrapunkt, als mancher Kapellmeister in seinem 60sten. Nò, cari Signori, mi prestino pur fede sulla parola d'un uomo onesto (und hier schlug er sich dreymal auf die Brust) — Nein, der unruhige und feurige Jomelli hatte damals noch keine Lust zu einer bleibenden Stätte — Er war für einen Päpstlichen Kapellmeister noch nicht heilig genug — Er wollte die Welt durchwandern, seine glühende Einbildungskraft und sein jugendliches Feuer im Theater erst abkühlen, und sich alsdann in reifern gesetzten Jahren, wie beynahe der Vater der Harmonie Joseph Haydn, dem ernsthaften und stillen Geschäfte eines Kirchenkomponisten widmen. Dies waren Santarelli's eigene bestimmte Worte, die ich hier wörtlich aus meinem Tagebuch mittheilen wollte. Ich stehe für die Wahrheit, aber nicht für die falsche Anwendung derselben!

**) Wenn Herr Reichardt im angeführten Artikel von Jomelli S. 95 sagt: dass der Pater Martini selbst nie etwas komponirt hat, das ein wahrer Künstler rein und gut geschrieben nennen, und ein fein gebildetes Ohr mit Vergnügen hören könnte: so wage ich es zwar nicht, einem so feinen und gefühlvollen Künstler, wie Reichardt ist, gerade hin zu widersprechen. Bemerken muss ich aber doch, dass die grössten italienischen Komponisten seinem Tadel nur 2 Duetten, nämlich Si frange, e mormora, e del Tutto cangia —

Siegeswort.“. No. 29. Schlusschor, Maestoso ¾, D dur: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ward, zu nehmen Kraft und Reichthum und Weisheit und Stärke und Ehre und Preis in Ewigkeit,“ was nach würdig vollharmonischem Gesang im All. vivace zu einer Fuge sich erhebt, die mit sicherer Kraft und reicher Grösse ohne beeinträchtigende Verbrämung massenhaft gewaltig zu Ende geführt wird. Nichts konnte diesem Gesange folgen als nur ein vierstimmiger Choral, dem kein Zwischenspiel gegeben ist, in sich selbst ewig fest voll schlichter Kraft, ein Choral, von allen Instrumenten nur in Verdoppelungen verstärkt und durch den Mitgesang der ganzen Gemeinde mitten in das Erhabenste gestellt, was Menschenkunst zu schaffen vermag. — Das Werk wird gedruckt werden. Wir sind begierig auf den Antheil, den das Publikum nehmen wird. — Es sei noch bemerkt, dass ein kirchliches und ein Konzert-Oratorium nicht mit einander verglichen werden dürfen, als wären sie Kunstwerke einer und derselben Art, was sie nicht sind. Jedes, das kirchliche und das Konzert-Oratorium, hat sein eigenes, selbständiges Gebiet, wenn auch so nachbarlicher Pflegen, dass die beiderseitigen Grenzen allerdings vielseitig genug in einander laufen. Das legt zwar Beiden nachbarliche Pflichten auf, aber das Wesen beider Gebiete bleibt ein verschiedenes. Wer nun beide so mit einander vergleichen wollte, dass er einerlei Beschaffenheit verlangen oder voraussetzen könnte, er thäte Beiden Unrecht und sich selbst am meisten.

Kirchengesänge

für die Handwerksschüler zu Würzburg bei ihrem Früh- und Nachmittags-Gottesdienste an Sonn- und Feiertagen, nebst den nöthigen Gebeten zu ihrer Privatandacht. Verfasst von Dr. *Heinr. Ultsch* und in Musik gesetzt von *Georg Hummer.* Würzburg, 1833.

Hat eine Gesellschaft zur Vervollkommnung der Künste und Gewerbe zugleich so viel Ehrfurcht vor dem Heiligen, wie der Verein in Würzburg, so wird der Segen zwiefach gedeihen. Es fragt sich dabei lange nicht so sehr, auf welcher Bildungsstufe Geber und Empfänger stehen, sondern weit mehr, ob das Werk aus reiner Liebe zum Guten hervorgeht. Das Letzte ist hier offenbar der Fall. Haben nun die genannten Herren Bearbeiter die Fassungskraft und den Sinn derer, für welche sie sich mühteten, recht erkannt und sich darnach gerichtet, doch so, dass sie die Kräfte der Anvertrauten zugleich eine Stufe aufwärts heben: so ist ihr Werk gut und segensreich, und sie haben zuversichtlich besser gethan, als wenn sie ohne Rücksicht, oder nur um sich selbst einen Namen zu machen, gearbeitet hätten. — Es ist hier Alles sehr schlicht nach der Lehre der Kirche, was die gereimten Wortgesänge betrifft; nicht minder hat der Komponist sich dem Hergebrachten und im Volke Beliebten im Frommen angeschmiegt. Es findet sich in den choralmässigen Gesängen nicht allein das sinnlicher Rhythmisirte und an das Volksmässige grenzende Melodische in den ganzen Taktformen wieder, sondern auch der in südlichen Gegenden katholischer Länder beliebte ¾ Takt. Man hat da nichts dagegen zu sagen, wenn im Gesange der Psalmverse (gereimt) nach Kirchentönen und alten Intonazionen zuweilen eine kurze Sylbe lang gezogen wird; es ist Gebrauch, der nach diesem Kultus noch heilig gehalten wird, z. B. S. 13. Was hingegen in dieser Skansionsweise nicht auf den Pfeilern des Alterthümlichen ruht, sondern neu nach jenen frühern Erlaubnissen gemacht wird, wie z. B. S. 33 in der Melodie von G. Seuffert, kann nicht gebilligt werden. Man urtheile selbst:

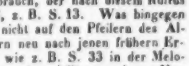

Dergleichen wird spielend, leichtfertig und deshalb unfromm oder doch unpasslich in jedem Kultus, mag man sich im Volke auch noch so sehr daran gewöhnt haben. — Alle Melodieen mit ihren Strophen stehen einstimmig in dieser Folge: Messgesänge S. 1; Vespergesänge S. 9; Lied zur Adventzeit S. 23; zur Fastenzeit S. 27; zur seligsten Jungfrau Maria S. 29; zu den Heiligen Gottes S. 31; zur Feier des Frohnleichnams-Festes S. 33; Lobgesang zu Gott S. 36. Von S. 38 bis zum Ende S. 75 werden Gebete geliefert. Für ähnliche Anstalten unter katholischen Christen ist das Buch empfehlenswerth.

Acht einstimmige religiöse Chorgesänge zum Gebrauche bei verschiedenen Kirchenfeierlichkeiten, in Musik gesetzt von *Georg Hummer.* Op. 2. Würzburg, bei J. B. Scheiner. Preis 1 Fl. 6 Kr.

No. 1. Graduale: „Veni sancte Spiritus“ choralmässig für 4 Stimmen mit Orgelbegleitung, das Veell ad lib., schlicht und kurz, wie alle diese Gesänge. No. 2. Fracto demum, mit lateinischem Texte, und No. 3 mit teutschem, von der Orgel einfach begleitet, in ähnlicher Art. No. 4. Die Gemeinde an die Kinder bei der ersten heil. Kommunion, vierstimmig ohne Orgel, wie alle folgenden Gesänge, ein kurzes Lied, eben so No. 5 zu einer Beerdigung. Die 8. No. gibt dasselbe Lied in anderer Melodie für 4 Männerstimmen. No. 6. Salve Regina für Männergesang, ist in der Stimmenführung ein wenig verschränkter, als die übrigen, ohne die Grenzen des Schlichten zu überschreiten oder das äusserlich Gefällige zu vernachlässigen, wie es im südlichen Volksgeschmacke vorherrschend sich zeigt. Dafür scheint der Komponist, und so wird es ihm dieser stehende Geschmack besonders verdanken, während Andere gewichtigere Auffassungen vorziehen werden. No. 7. Weihnachtsgesang: „Ehre sei Gott in der Höhe“ für Männerstimmen, wo wir nur einige Töne in anderer Fortschreitung gewünscht hätten. Die Ausgabe ist zwar ohne Partitur in Stimmen für Sänger und Orgel gedruckt: wir haben aber die Partitur vor uns. Offenbar gehört der Mann, Organist an der Seminarkirche zum heil. Michael und Assistent an der königl. baier. Musikanstalt in Würzburg, unter die thätig aufwärtsstrebenden, denen es Ernst ist, nütz-

lich einzuwirken und jede Gelegenheit dafür zu ergreifen. So hat er für die Zöglinge des genannten Schullehrerseminariums für den Sylvesterabend 1837 eine Kantate komponirt, Text von Dr. Gossmann. Auf solche Weise, das Gute überall beachtend und sich aneignend, kommt man schon zum Höhern, ohne den Standpunkt zu verkennen oder gering zu achten in übergrossem Drange, den Stellung in der Gegenwart und verliehene Kraft uns zum veredelnden Wirken anweisen.

Folgen der Aufhebung der Stadtmusiker in Schlesien.

(Eingesandt.)

Die Musik, so blühend sie in Schlesien noch vor 20 bis 30 Jahren war, ist durch die Aufhebung der Stadtmusiker, die man unbegreiflicher Weise unter die Gewerbetreibenden gerechnet (was sie nicht sind: denn wenn die Stadtmusiker auch ihr Brot von ihrer Kunst essen, so hört sie nicht auf, Kunst zu sein), so heruntergekommen, dass man ausser Breslau und den Städten, wo man Militärmusik zu hören bekommt, höchst selten noch einen Dilettanten findet, der ein Blas- oder Streichinstrument leidlich zu behandeln verstände. Ich kenne im ganzen schlesischen Gebirge nur ein einziges Städtchen, wo Sie noch ein leidliches Quartett hören könnten. Früher hörten Sie solche überall, nicht selten sogar auf den Dörfern. Manche Blasinstrumente sind den meisten Menschen kaum dem Namen nach bekannt, wie z. B. Hoboe, Basetthorn und Tuba.

Dieser auffallende Rückschritt in der Musik, und zwar in so kurzer Zeit, ist sehr betrübend, und wird den gänzlichen Verfall derselben sicher herbeiführen, wenn nicht unsere stets wachsame Regierung baldigst ihr Auge dahin richtet.

Wie gross der Einfluss guter oder schlechter Musik auf die Sitten und Bildung eines Volkes ist, lässt sich leicht aus dem Eindruck abnehmen, den dieselbe auf jedes empfängliche Individuum macht. Schlechte Musik ist gewiss gefährlicher und schlimmer als Dichtungen und Bilder frivolen Inhalts; schlimmer deshalb, weil sie jedes Gemüth beschleicht, ohne dass es sich schützen kann, wie ein geheimes Gift, das man nicht eher kennt, als bis es wirkt. In den schlesischen Kirchen hören sie nur noch Gesang, aber keine herzerhebenden, tief erschütternden Kantaten mit Instrumentalbegleitung, und wenn man sie irgend wo noch hört, so wünscht man sie ihrer schlechten Ausführung wegen nach dem Blocksberge.

In den Wirthshäusern und Gärten hören Sie keine Sinfonieen mehr, nur den $^2/_4$ und $^6/_8$ Takt der Tänze, wobei die spirituösen Getränke um so besser zu munden scheinen. Der Kastengeist, wie er in kleinen Städten zu finden ist, hat eine grössere Höhe als sonst erreicht, weil der Gesellschaft das schönste Bindungsmittel, die Musik, genommen ist, welches früher die Schlesier, arm und reich mit einander vereint, die schönsten Stunden ihres Lebens in Frohsinn und Heiterkeit vollbringen liess.

Die Stadtmusiker waren früher die Zuflucht armer Kinder, bei denen man Talent zur Musik wahrnahm, und deren ganze Verpflichtung darin bestand, dass sie ihrem Meister nach ihrer Ausbildung gegen freie Station einige Zeit dienen mussten. Aus dieser Bildungsschule ist, wie bekannt, mancher tüchtige Musiker hervorgegangen, und schmerzlich fühlen es die armen Eltern jetzt, dass sie keine Gelegenheit mehr haben, ihre Kinder auf diese Weise in der Musik unterrichten zu lassen. Viel, sehr viel hat das gesellige Leben durch die gänzlich gelähmte Ausübung dieser Kunst verloren, und in dieser einen Beziehung wünscht der Schlesier allgemein die alte Zeit schalich zurück. Der religiöse Sektirergeist, der jetzt an manchen Orten auftaucht, drückt dieselbe Sehnsucht nach der alten Zeit nur mit einer andern Sprache aus, die Sehnsucht, das Verlangen nach engerer Geselligkeit, die jetzt zu fehlen scheint, und wozu die Religion als das einzige übriggebliebene Mittel benutzt werden soll. Man gebe diesen Leuten die Kunst zu ihrem Zeitvertreibe wieder, d. h. man gebe ihnen Gelegenheit, dieselbe zu erlernen, und man wird bald die guten Folgen sehen. Denn gerade bei dieser Sekte, die mehr Gefühl als Geist besitzt, habe ich den meisten musikalischen Sinn wahrgenommen, ausser bei ihren Vorstehern, die aus Eitelkeit und vernunftloser Schwärmerei sich an ihre Spitze gestellt haben.

Es ist doppelt betrübend, dass die edle schöne Musik, während sie in den Hauptstädten blüht, von Oper, Kirche und Militär gehegt und gepflegt wird, in der wenig freudenreichen Provinz vor Hunger stirbt und mit Recht verachtet wird, weil sie in ihrem jetzigen Zustande die Leute demoralisirt.

Es würde der Regierung ein Leichtes sein, dem grossen Mangel an guten Musikern in der Provinz abzuhelfen, wenn sie das untergegangene wohlthätige Institut der Stadtmusiker von Neuem in einer zeitgemässen Form belebte, oder Musikseminarien bildete, aus welchem jeder Ort sich einen approbirten Musikus selbst wählen und lohnen könnte. Gern würde jede Stadt, jedes Dorf, wie zum Aufbau einer Kirche, so auch zu einem solchen Institute beisteuern, und der Regierung den heissesten Dank für ihre väterliche Sorge spenden.

Nachschrift der Redaktion. Einen ähnlichen Aufsatz über diesen wichtigen Gegenstand haben wir bereits voriges Jahr aus Preussen und zwar aus einer andern Provinz erhalten und ihn unter den Titel: *Wider Gewerbfreiheit im Fache der Musik* auszugsweise S. 642 im Jahrgange 1837 mitgetheilt. Der Schaden, der durch Aufhebung der Stadtmusiker der Kunst nicht allein, sondern auch dem Leben erwächst, wurde dort eben so schwer empfunden. Die Angelegenheit scheint also des Bedenkens werth und wird von einer so väterlich sorgenden Regierung, welcher jeder Unterthan und jeder Fremde vertraut, gewiss mit gewohnter Huld beachtet werden, da die laut gewordenen Stimmen, aus voller Ueberzeugung ihren Glauben aussprechend, in aller Unterwürfigkeit sich getrost an höhere Einsicht wenden.

dern reich an Reminiszenzen an Auber und Adam. Zu bedauern ist es nur, dass die ersten Mitglieder der grossen Oper, wie Fräul. v. Fassmann und Herr Bader, ihre besseren Kräfte auf so leichte Waare verwenden müssen. — Ausser dieser kleinen Oper fanden nur Wiederholungen des neuen Ballets, des „reisenden Studenten," „Maurer" u. s. w. statt. — Herr Musikdirektor *A. W. Bach* hatte Abends in der beleuchteten St. Marienkirche eine geistliche Musikaufführung am 24. v. M. veranstaltet, bei welcher einige seiner eigenen Kompositionen, mehre Chöre und Solosätze aus dem 110. Psalm von Andreas Romberg, die schöne Cavatine aus dem Oratorium Paulus von F. Mendelssohn-Bartholdy: „Sei getreu bis in den Tod" (von Herrn Mantius gesungen), ferner ein Terzett aus Haydn's „Schöpfung," eine Motette von Berner: „Ew'ger, den die Sterne preisen," ein Orgelsolo von J. S. Bach und der Choral: „Wie soll ich dich empfangen" für Posaune (von KM. Belcke sehr gelungen vorgetragen) und Orgel ausgeführt wurden. Die Kirche war sehr zahlreich besucht, und der wohlthätige Zweck wurde somit auf das Wünschenswertheste erfüllt. — Am 27. v. M. hatte der talentvolle Klavierspieler Herr *Rudolph v. Herzberg* eine musikalische Abendunterhaltung angeordnet, um seine Ausbildung als Pianofortespieler und Komponist zu zeigen. Das Hummel'sche Trio in E dur wurde von ihm ganz korrekt, Variationen über ein Bellini'sches Thema vom Konzertgeber selbst komponirt, mit Fertigkeit und kräftigem Anschlage ausgeführt. Von drei Gesängen eigner Komposizion gefiel der „Elfengesang" für Bariton (von Herrn Eicke gesungen) und ein Lied für Sopran: „Schneeflöckchen" am meisten, welches Fräul. v. Baja mit angenehmer Stimme vortrug. Einige Ueberladung in den Modulazionen ist bei jungen Komponisten, wo noch alles brauset und gährt, leicht verzeihlich. Herr KM. Ries trug sehr wirksame, schöne Violin-Variazionen von David mit Fertigkeit und Geschmack vor. — Auch die Quartett-Soireen des Herrn *KM. Zimmermann* haben am 29. v. M. mit der exakten Ausführung eines Haydn'schen Quartetts (in Fmoll mit der Fuge), eines sehr anziehenden Quartetts von Onslow in A dur und des siebenten Beethoven'schen Quartetts in F dur begonnen. — Die hinterlassenen Werke von *Weber* (in 8 Nummern, darunter eine Sinfonie) sind auf Subskripzion zur Herausgabe von der Schlesinger'schen Musikhandlung angekündigt. Die Theilnahme der Musikfreunde ist bei dem billigen Preise von 2½ Sgr. für den Bogen nicht zu bezweifeln. — Heute wird Don Juan wiederholt, also gerade an dem Tage der ersten Aufführung dieser Oper vor 51 Jahren, den 4. November 1787.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

(Fortsetzung.)

Das *Theater an der Wien* blieb 6 Wochen lang verschlossen, weil inzwischen die höchst nothwendige Renovirung des äussern Schauplatzes vorgenommen wurde. Direktor *Carl* hat sich wahrhaft splendid erwiesen, und die schönste Bühne Wiens strahlt nunmehr verjüngt in erneuerten Glanze. Am 1. September geschah die Wiedereröffnung mit Friedrich Halm's Tragödie: „Der Adept." Diesem folgte nach zwei Wiederholungen eine neue Lokalposse: „*Der Edelstein*," oder „*Die Wiener an der Meeresküste*," Musik von Kapellmeister Adolph Müller (und Karl Haffner?). Mad. Vio-Maurer, der von seinen Ausflügen heimgekehrte Scholz und Herr Moll, eine komisch sein sollende Person, ja selbst der Impresar Carl in einer ernsten Karakterrolle, wirkten mit; alle gaben sich jede nur erdenkliche Mühe, das Unverdauliche nur einigermaassen geniessbar zu machen; eitles Streben; der Untergang war verhängt und jeder Rettungsversuch fruchtlos. Nestroy, welchen eine anhaltende Krankheit von den Bretern entfernt hatte, ist, freudig bewillkommt, in mehreren Lieblingsrollen wieder erschienen, und man spricht von einem vollendeten neuen Scherzspiele, das nächstens in die Szene gebracht werden soll.

Die *Leopoldstädter* Bühne lieferte an Neuigkeiten: 1) *Etwas zur Auswahl*, oder: *Dramatische Lust- und Lach-Raketen*, Quodlibet in mehreren Fronten, von verschiedenen Dichtern, mit Musik von verschiedenen Kapellmeistern u. s. w. Wirksam kontrastirende Situazionen, lebendig ausgeführt durch immer gern gesehene Darsteller, hatten eine Reihe von Wiederholungen zur erwünschten Folge. 2) *Spiegel für Ehescheue*, oder: *Jung gefreit hat Niemand gereut*. Komisches Gemälde mit Gesang von *J. B. Hilar*. Zwei Geschwister, ein begüterter Kaufmann und dessen Schwester, haben feierlich sich gelobt, niemals zu heirathen, werden dadurch in ein Netz der thörigsten Albernheiten verwickelt und von den eigenen Untergebenen schandbar tyrannisirt, während als Gegensatz ein armes Dienstbotenpaar zwar ohne besondere Aussichten in den Ehestand tritt, aber durch regsamen Fleiss mit wachsendem Wohlstand nach zwei Dezennien von glücklich versorgten Kindern sich gesegnet sieht, und nunmehr durch derselben beneidenswerthes Loos die verblendeten Hagestolzen aber erst zur spät bereuenden Erkenntniss gelangen. Obschon der Stoff keineswegs neu, oder mit originell erfundenen Hebeln in Bewegung gesetzt wird, so unterscheiden Plan und Durchführung sich dennoch bedeutend vortheilhaft von dem Schwarme tagtäglich gewöhnlicher Possenfabrikate. Es waltet eine prägnante, praktisch-nützliche, so wie populär-verständliche Tendenz darin vor; das sichtliche Streben, anschauliche Lebensbilder, der Wirklichkeit entnommen, aufzustellen, anstatt durch übertriebene Karrikaturen das Schönheitsgefühl zu beleidigen und mit Schlamme zu besudeln. Da nun auch con amore gespielt wurde, zudem passende Gesänge und Couplets gewählt waren, so konnte es weder an Beifall noch an Zuspruch fehlen. — 3) *Roderich und Kunigunde*, der bekannte dramatische Galimathias, neu bearbeitet und so zu sagen modernisirt. So gehörte es keiner Zeit an und konnte nicht gefallen. — Herr *Baptist*, Gastspieler aus Linz, gefiel im Verschwender, Sylphide, Bauer als Millionär, Barometermacher, Compagivagabundus, Aline u. a., und möchte, da das Raimund'sche Fach durch die Auswanderung des Herrn *Weiss* nach Karlsruhe erledigt ist, vielleicht Engagement erhalten.

Im *Josephstädter Theater* machte die akrobatische Gesellschaft des *Michaelo Averino*, ersten Akoles in Eu-

ropa, gute Geschäfte und füllte, während das Operapersonale im Kurorte Baden beschäftigt war, viele Abende hinter einander. Die athletischen Uebungen und akademischen Stellungen können wirklich plastischen Kunstwerth ansprechen. — Eine, mit glänzendem Aufwande in die Szene gesetzte, sogenannte Drolleye mit Gesang und Tanz: „Noch ein Robold; aber vermuthlich der Letzte!“ oder: „Der junge Herr muss reisen“ von Joh. Schick, ist wieder zur ächten Glücks-Nummer geworden, und eine Goldmine für die Kasse. So haben denn nun alle drei Vorstadtbühnen eine Nachbildung des eigentlich inhaltsleeren Perrot'schen Robolds aufgetischt; allein nur der letzte Schütze traf. Kapellmeister Proch's Musik ist verdienstlich; nur wäre zu wünschen, dass er nicht immer gar zu weit ausholen möchte; — weniger Instrumentallärm und dafür mehr melodischer Fluss; weniger Aufwand der Mittel und mehr einfache Natürlichkeit. — Der schon früher beliebte Tenorsänger Kreipel ist für die Anstalt gewonnen worden, welche andererseits durch den Austritt zweier sehr verwendbaren Mitglieder, der Dem. Eder und des Herrn Mellinger, eine fühlbare Lücke und einen keineswegs leicht zu ersetzenden Verlust erlitt.

(Beschluss folgt.)

Prag (Beschluss). Herr *Hauser*, vom Breslauer Stadttheater, hat seine Gastrollen mit dem Figaro (von Mozart) eröffnet, und das volle Haus zeugte nicht allein von der Bewunderung, die man dem teutschen Orpheus zollt, sondern ein guter Theil kommt auch auf Rechnung des wackern und beliebten Landsmannes, der sich, seit wir ihn nicht gehört, bedeutend vorwärts gebildet; doch sind die Jahre nicht spurlos an seiner Stimme vorübergegangen, die sehr gelitten hat. Wir kannten ihn schon vor einer Reihe von Jahren als einen braven teutschen Sänger: in der Repetizion der grossen Cmoll-Arie des Figaro („*Non più andrai farfallone amoroso*“), die er dann italienisch sang, zeigte er auf glänzende Weise, dass er den italienischen Gesang vollkommen inne habe, wenn er gleich auch von den Buffi jener Nazion hie und da einige Lazzi angenommen, die dem teutschen Figaro nicht recht passen wollten. So können wir es z. B. durchaus nicht billigen, dass er die indezenten Stellen in der Szene mit Gänseкopf so stark hervorhob, und unpassend war es, dass er statt des: „Ihr armen betrogenen Männer!“ einen andern Text sang, welcher behauptete, die Männer seien noch treuloser als die Frauen. Wenn Herr Hauser seinen schönen und nicht schönen Landsmänninnen eine Artigkeit sagen wollte, so durfte er damit nicht eine der wichtigsten Situazionen der Oper aufheben. Die Aufnahme war günstig, nach der oben erwähnten Arie stürmisch, an welche er jedoch einige ganz andere italienische Verzierungen anbrachte, die ihm Mozart verzeihen möge! Die übrige Besetzung war — die gewöhnliche, in welcher eigentlich, mit Ausnahme der Mad. Podhorsky (Gräfin) Niemand an seiner Stelle steht, nur Dem. Eschen gab den Pagen, und sang die wunderzarten Weisen, welche Mozart seinem Cherubim dargeboten, ungefähr in dem Geiste, als wären es Lieder und Arien einer Lokalposse aus der Wiener Leopoldstadt. Die zweite und dritte Rolle des Herrn Hauser waren „Don Juan“ und „Faust,“ der Erfolg minder günstig als in der ersten. — Ein höchst interessanter musikalischer Gast war der Violinvirtuos Herr *August Pott*, herzogl. oldenburg. Kapellmeister, der zuerst ein Konzert im Konzertsaale gab, und sodann noch einmal auf allgemeines Verlangen im Theater spielte. Herr Pott ist unstreitig ein Künstler ersten Ranges, der sich eben so sehr durch Präzision, Klarheit und Reinheit, als durch einen geschmack- und gefühlvollen, von aller künstlerischen Koketterie freien Vortrag, und, wo es Noth thut, siegreiche Ueberwindung technischer Schwierigkeiten auszeichnet. Wir hörten von ihm in seinem eigenen Konzerte das Lipinski'sche Militär-Konzert und Variationen über Themen aus dem Barbier von Sevigila von demselben Meister, dessen frische und brillante Komposizion seiner Spielart besonders zusagt; im Theater spielte er Variazionen von Mayseder und ein Konzert von eigner Komposizion, und erregte in allen seinen Leistungen wahrhaft stürmische Theilnahme. In der Akademie des Herrn Pott hörten wir auch einen interessanten Kunstjünger von etwa 15 Jahren, Herrn *Theodor Krolhmann*, ehemals Zögling des Herrn Pott, gegenwärtig Schüler des Herrn Merk, der Violoncell-Variazionen seines Lehrers so glänzend und kunstgerecht, genau und geschmackvoll ausführte, dass man in der That die schönsten Hoffnungen auf dieses jugendliche Talent begründen kann. Eine Ouverture von der Komposizion des Herrn Pott, womit die musikalische Ausstellung eingeleitet wurde, zeichnet sich mehr durch gediegene Durchführung, als durch Erfindung aus. Herr Pott wurde von Mad. Podhorsky und Herrn Kunz unterstützt. Erstere sang mit einer wahrhaft siegreichen Bravour eine zwar etwas bizarre, doch höchst geniale Arie aus den Hugenotten (die bei uns noch immer nur als Meyerbeers *letzte* Oper auf dem Zettel paradiren), und Herr Kunz die Arie des Lysiart aus Weber's „Euryanthe,“ welche jedoch mehr Ausdruck im Vortrage verlangt, als ihr Herr Kunz ertheilte.

Bei Tobias Haslinger in Wien erschienen vor Kurzem: „*Wilde Rosen von Hertha*. Gedichte von *M. G. Saphir*, in Musik gesetzt von *Joh. Friedr. Kittl*.“ Saphir hatte bei seiner Anwesenheit in Prag im vorigen Herbste die Bekanntschaft dieses rüstig emporstrebenden Komponisteurs gemacht, und trug ihm an, seine wilden Rosen, über deren lyrischen Werth in Teutschland nur eine Stimme zu hören ist, in Musik zu setzen, welches ehrenvolle Anerbieten Kittl mit Freuden annahm, und das Werk in kurzer Zeit lieferte. Angeregt durch den innern Gehalt dieser Lieder halte ich mich verpflichtet, das ganze teutsche Lieder-Publikum auf dieses Erzeugniss der Muse Kittl's — als auf eine geniale Komposizion — aufmerksam zu machen, in welchem eben so viel Innigkeit, als tiefes Gemüth herrscht, ein wunderbares, oft veredelndes Wiedergeben der Worte durch Töne, eine poetische Auffassung des Durchempfundenen und eine makellose Deklamazion — Eigenschaften, welche einem Liede den Stempel der Tüchtigkeit aufdrücken.

Leipzig. Das sechste Abonnement-Konzert am 3. d. begann mit Gluck's weltberühmter Ouverture zur Iphigenia, worauf J. Haydn's gleichfalls allgekannter Chor: „Des Staubes eitle Sorgen" folgte; daran schloss sich im schönen Zusammenhange Cherubini's „O salutaris hostia," vortrefflich von Mrs. Alfred Shaw vorgetragen und mit allgemeiner Anerkennung nach Verdienst aufgenommen. Herr Uhlrich, Mitglied unsers Orchesters, von welchem wir öfter rühmlich zu sprechen Gelegenheit gehabt haben, erfreute sich auch nach diesem Vortrage, Violinvariazionen von Lipinski, einer lauten und freudigen Theilnahme der Versammlung. Die allbekannte Kavatine Zingarelli's aus Romeo und Julie: „Ombra adorata" mit vorangegangenem Recitativ, gesungen von Mrs. Shaw, machte den Schluss des ersten Theils. Die kunstgeübte und besonders im ruhig edlen Ausdrucke meisterliche Sängerin, der eine voll und rein tönende Stimme zu Gebote steht, sang das Stück fast so einfach, als es steht, nur mit sparsam eingemischten Verzierungen, in so schön getragener Haltung, dass es auf die zahlreiche Versammlung einen mächtigen Eindruck machte, was sich in stürmischen Freudenbezeugungen am Ende des Gesanges aussprach. In dieser Weise konnte die berühmte Kavatine gewiss nicht schöner gesungen werden. Dennoch kann es gerade in diesem Fall Einige geben, deren Erinnerungen aus früherer Zeit in die Gegenwart spielen, was im Leben nicht selten geschieht, in welchen ein unwillkürliches Verlangen nach reicherer Ausschmückung und verschiedenartiger Veränderung laut wird, wie dieser Gesang von Crescentini jedes Mal auf andere leidenschaftliche Art vorgetragen worden sein soll und z. B. von Marianne Sessi vorgetragen wurde. Damals pflegte man die niedergeschriebenen Noten nur als Skizze anzusehen, die der Sänger erst auszuführen habe. Wir selbst sind mit beiden Darstellungsarten wohl zufrieden, wenn nur jede in ihrer Weise recht und ganz ist, wie in diesem Falle. Der andere Theil erhob sich in Beethoven's A dur-Sinfonie, die durch ihren ungeheuern Reichthum das Publikum stets entzückt. — Am 12. d. wurde auf vielfaches Verlangen vom Chore der Thomasschüler und unserm unterstützenden Orchester unter Leitung des Herrn Kantor T. Weinlig bei erleuchteter Thomaskirche Haydn's unvergängliche Schöpfung zur freudigen Erbauung Vieler wiederholt und herrlich durchgeführt; Alles so lebendig im Tempo, als es für die Kirche nur zuträglich ist. Namentlich mässigte sich in den hohen Tönen die volle und schöne Sopranstimme so, dass auch schwierig zufrieden Gestellte es von einem Knaben nimmer schöner verlangen können. Wir erlabten uns abermals an der Herrlichkeit des Werkes und danken den Vortragenden. — Das siebente Abonnement-Konzert am 15. d. machte uns mit Kalliwoda's erster Sinfonie (F moll) froh, die von Leipzig aus rühmlich nach fast allen bedeutenden Städten wanderte. Auch diesmal wurde sie ehrenvoll aufgenommen. „Der Sturm," Chor von J. Haydn, trefflich in sich, wurde schön gespielt und schön gesungen, ging aber still vorüber, wie sich das wohl trifft, wenn auch die Leistungen gefallen und zu gefallen ein Recht haben. Darnach trug Herr Konstantin Decker als Zugabe Karl M. v. Weber's Konzertstück für das Pianoforte, Op. 79, vor mit getheiltem Beifall. Herr Decker, ein fleissiger Komponist, der auch bereits 2 Opern geschrieben hat, die er auf die Bretter zu bringen wünscht, wäre als Musikdirektor an einem Theater oder an irgend einer Anstalt, die seine erlangten Kräfte in Thätigkeit setzt, gewiss an seiner rechten Stelle. Möge ihm sein Wunsch bald erfüllt werden. Sehr schön und zu allgemeinem Genusse sang Mrs. Alfred Shaw Händel's Gebet: „Heilig, heilig, Herr Zebaoth" mit Englands Worten, was unser Publikum sehr lieb gewonnen hat. Die Uebersetzung steht auf dem Programm vortheilhaft daneben. Merreastille und glückliche Fahrt, Ouverture von F. Mendelssohn, wurde auf Verlangen gewählt, mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen, der sich zu wiederholten Malen erneuerte, zum Zeichen, dass man die Wiederholung des Werkes wünschte, die jedoch nicht erfolgte, weil das Konzert, schon durch den eingeschobenen Vortrag des Herrn Decker verlängert, die gewohnte Dauer zu sehr überschritten haben würde. Herr Eduard Meyer, ein Schüler des Herrn Kammermusikus Rotte in Dresden, bewies in Variationen für die Klarinette von H. Bärmann, dass er in Fertigkeit und Ton tüchtige Fortschritte machte und dass viel von ihm zu hoffen ist, was auch vom Publikum anerkannt wurde. Vor seinem Spiele hatte Mrs. Shaw Rossini's vielgesungene und immer noch gern gehörte Kavatine aus der Italienerin in Algier rund, angenehm und kernhaft im Ton vorgetragen. Wurde der mit Recht behebten Sängerin dafür schallender Beifall zu Theil, so verdoppelte er sich noch dem herrlichen Vortrage eines schottischen Volksliedes und des in's Englische übersetzten Reiseliedes von F. Mendelssohn, welche ausserordentlich ansprachen.

Nächstens erscheinen in unserm Verlage mit Eigenthumsrecht:

Banck: Salon de Concert. Gesänge und Duetten mit Pianofortebegleitung. Liv. 1—3.

Chopin: Trois Valses brillantes pour le Piano. Oeuv. 34. No. 1—3.

David: Fantaisie pour la Clarinette av. acc. d'Orchestre ou de Pianoforte. Oeuv. 8.

Donizetti: Sette Canzonette con acc. di Pianoforte.

Kellert: Vier Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 45.

Lafont: Fantaisie et Variations sur un thème du Domino noir, pour Violon et Piano.

Mendelssohn-Bartholdy: Drei Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Vcello. Op. 44. No. 1—3.

Meyerbeer: Drei deutsche Lieder, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

Rosenhain: Quatre Romances pour le Piano. Oe. 14.

—— Morceau de Salon pour le Piano. Oeuv. 15.

Schumann: Kinderscenen für das Pianoforte. Op. 15.

Tulou: Quatrième grand Solo pour la Flûte av. acc. de 2 Viol., Alto et CB. ou de Piano. Oeuv. 77.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten November. № 48. 1838.

S. Thalberg.

1) *Trois Nocturnes pour le Piano.* Oeuv. 21. Pr. 20 Gr.
2) *Grande Fantaisie pour le Pianoforte.* Oeuv. 22. Preis 1 Thlr. 4 Gr. Beide Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Diese Notturnen sind nicht wie die von Field, was auch sehr gut ist, denn Field's Zeit, wird er auch von mancher Jugend vernachlässigt, ist nicht vorüber; sein kindlicher Sinn, den alle zu früh Gereifte nicht schätzen können, weil ihnen die Kindheit genommen und verödet wurde, wird in Natur gemäss gebildeten Seelen noch lange Eingang finden und seine Wirksamkeit von Zeit zu Zeit sich erneuern. Nicht dieselben Geister kehren wieder, die da waren; ja geschähe es, so änderte die anders gewordene Zeit ihre Erziehung und ihre Anschauung im Leben. Es ist also natürlich und gut, wenn Andere Anderes geben, aus sich selbst, wie Sinn und Zeit es fordern. Das ist hier geschehen. Die genannten 3 Notturnen sind geschmückter, materieller und verlangen die neue Fertigkeit, die Niemand tadeln soll, weil mit jeder Art von Fertigkeit, also auch mit der neuesten, viel ausgerichtet werden kann; neue Mittel zu neuen Zwecken. Wohl dem, der beim Neuen das Gute der Vorzeiten nicht übersieht; seine Bildung muss sich vervielfachen. — Eben so wenig und noch weniger lassen Thalberg's Kompositionen einen Vergleich der Aehnlichkeit mit Chopin zu. Freilich ist Herr Th. am meisten von Neuromantikern und ihren Freunden nicht selten angefochten worden: und dennoch hat er ganz Recht, wenn er sich in seinen Tonschöpfungen nicht in ein Wesen zu werfen sucht, was nicht sein Wesen ist. Man kann Jeden gewähren lassen, ja manches unserer Kraft und Gabe Fremde sogar lieben, ohne sich selbst untreu zu werden und sich und Andere damit unnütz zu quälen. Nachahmen, und besonders Tonsetzer wie Chopin, ist das Verkehrteste unter dem Verkehrten. Immer gut, wer bei festem Aufwärtsstreben seinen eigenen Weg geht, ohne Verschmähung Anderer, und treu sein Besten gibt, was seines Wesens ist. Dabei wird stets, besonders wenn er ein solcher Spieler ist wie Herr Th., einer nicht kleinen Anzahl wahrhaft wohlgethan, wenn auch nicht Allen ohne Ausnahme. Wo gibt es denn überhaupt Viele, die Allen zu gefallen Glück und Kraft haben? Und selbst von den Ausnahmen gefällt nicht Alles ohne Unterschied. Ohne Unwahrheit wird man nicht sagen können, dass der eben genannte Meister nicht gar Manches komponirte, was bei gutem Vortrage, der überall vorausgesetzt werden muss, nicht unter Vielen frischen Antheil gefunden hätte und mit Vergnügen gehört worden wäre. Wir selbst danken ihm manche Freude, haben daher mehre seiner besten Werke gegen einseitige Anschuldigungen vertreten, worin zahlreiche und gebildete Freunde und Kenner der Tonkunst mit uns einig waren. Seine bereits besprochenen, sehr angenehm unterhaltenden Werke übergehend, wollen wir hier nur unter dem Ausgezeichneten seines 19. Werkes als eines nicht besprochenen, Erwähnung thun, das bei Tob. Haslinger in Wien unter dem Titel erschienen ist: *Deuxième Caprice.* Preis 1 Thlr.; es bildet das 6. Heft der *Compositions modernes et brillantes*, und ist, was es sein soll, so dass es alle Empfehlung für dirjenigen verdient, welche es übersehen haben sollten. Eben so anziehend, in schöner Weise gehalten, sich selbst treu bleibend, ohne sich gleichmässig zu wiederholen, dabei gefällig und Gefühl ansprechend sind diese Notturnen, die wir jedem guten Spieler, der nicht zu neuromantisch ist, bestens empfehlen. Stoff zu einer dichtenden Beschreibung würden sie geben, wenn solche Reden nur mehr Nutzen hätten, als Etliche meinen. Gefallen uns die beiden ersten noch mehr als das dritte, so ist das individuell und kein Maassstab für Andere, da auch das dritte ein Ganzes für sich ist. Desgleichen empfehlen wir auch die oben genannte Fantasie und setzen sie seinem Op. 15 u. a. an die Seite, so sehr sie von ihr abweicht, und halten sie höher als z. B. seine Fantasie über die Hugenotten, so sehr auch diese ihre Liebhaber findet und bei guten öffentlichen Vorträgen mit lebhaftem Beifall aufgenommen wird. Und so haben denn fertige Spieler wieder empfehlenswerthe Werke gewonnen, an denen sie ihre Kräfte erproben oder stärken können. — Noch haben wir eines Unterhaltungsstückes zu erwähnen:

Divertissement pour le Pianoforte sur les Soirées musicales de Rossini. Op. 18. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Es wird denen besonders lieb sein, die sich gern an diese Soireen erinnern. — Für alle Freunde der Werke dieses Komponisten sind noch anzuzeigen:

Douze Etudes pour le Piano. Oeuv. 26. Liv. II. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.

Vorzüglich liebt er es in seinen meisten Werken, eine gesangvolle Melodie mit verschiedenen Figuren zu

verzieren, was jetzt überhaupt herrschend geworden ist. Die Art, wie der Verfasser dies thut, übt man in diesem Werke vorzugsweise ein in den verschiedesten Stellungen. Das ist der Hauptzweck der Mehrzahl des vorliegenden Heftes. Seine diesmaligen Etüden sind also vorzüglich nützliche Uebungen zum Vortrage seiner übrigen Kompositionen und zur Erlangung tüchtiger Fertigkeit im Allgemeinen.

Franz Liszt.

Lieder von Fr. Schubert. Für das Pianoforte übertragen.

Wien, bei Ant. Diabelli und Comp.

No. 1. *Sei mir gegrüsst.* Preis 30 Kr. No. 2. *Auf dem Wasser zu singen.* Preis 1 Fl. No. 3. *Du bist die Ruh.* Preis 45 Kr. No. 4. *Erlkönig.* Preis 1 Fl. No. 5. *Meeresstille.* Preis 30 Kr. No. 6. *Die junge Nonne.* Preis 1 Fl. No. 7. *Frühlingsglaube.* Preis 30 Kr. No. 8. *Gretchen am Spinnrade.* Preis 1 Fl. No. 9. *Ständchen von Shakespeare.* Preis 45 Kr. No. 10. *Rastlose Liebe.* Preis 30 Kr. No. 11. *Der Wanderer.* Preis 45 Kr. No. 12. *Ave Maria.* Preis 1 Fl.

Wien, bei Tob. Haslinger.

No. 1. *Lob der Thränen.* Preis 8 Gr. No. 2. *Das Ständchen.* Preis 12 Gr. No. 3. *Die Rose.* Preis 12 Gr. No. 4. *Die Post.* Preis 12 Gr.

Lange hat unter den Klavierspielern und unter den Hörern nichts so allgemeines Aufsehen und so grosse Freude erregt, als diese Uebertragungen der angegebenen Lieder von Franz Schubert für das Pianoforte allein durch den seltenen Klaviervirtuosen, von dem so viel berichtet worden ist, dass ihn Jeder zu hören wünschen muss, dem es noch nicht vergönnt war. Nichts in der neuesten Zeit hat so reissenden Absatz gefunden, als diese Lieder. Kam eine Sendung an, so war sie auch des Tages schon wieder verkauft und Viele darnach Verlangende blieben doch unbefriedigt und mussten warten bis auf einen neuen Transport, mit dem es eben so ging. Das Verlangen darnach ist auch noch keineswegs gestillt; man beeifert sich, sie auf allen Pianofortен zu sehen. Das heisst Furore machen. Es ist aber auch wahr, Liszt hat hier Vortreffliches in jeder Hinsicht geleistet. Freilich gebührt den schönen, oft tiefen, immer werthvollen und wahrhaft teutschen Melodieen Schubert's kein geringer Antheil: aber schon das lebhafte und tief gefühlte Eingehen des Bearbeiters in das innere Wesen und das treue Festhalten jener Innerlichkeit wäre überaus lobenswerth und rühmlich, wenn auch die Uebertragung weit weniger reich und glänzend für das Pianoforte ausgefallen wäre, als sie es wirklich ist. Zu dieser Auffassung, vollgiltiger Beibehaltung alles Wesentlichen und zu dieser überaus ausgezeichneten Brillantirung, die den tüchtigsten Pianofortevirtuosen unbezweifelt verbürgen würde, wenn dies nicht hinlänglich beglaubigt feststände, kommt noch ein so fein gebildeter Geschmack, der, verbunden mit jener Lauterkeit der Empfindung, die man eine kindliche nennen möchte, das Zarteste herausfühlt und andeutend vorzubilden versteht. In wenigen melodisch hinzugefügten oder sonst auf irgend eine Weise veränderten Melodietönen, z. B. durch Zusammenziehung zweier gleich hoher Töne in einen um die Hälfte verlängerten, wird der gespielten Melodie ein dem Instrumente ganz angemessener Reiz gegeben, der seine wohlthuende Wirkung bei erforderlich gutem Vortrage gar nicht verfehlen kann. Dazu ist das Wesentliche jeder einzelnen Eigenthümlichkeit mit einem Geistesreichthum so echt glänzender, bald sanfter bald übermächtig rauschender Art bei vollkommener Gediegenheit und grossartiger Einheit des Karakteristischen geschmückt, stets für den Augenblick an rechter Stelle passend wie aus unerschöpflicher Fülle schnell herausgeholt und ohne Prunksucht, wohl aber prunkvoll in's Leben gestellt. — Wie überaus schön ist die Behandlung und Umschmückung des Liedes: „Sei mir gegrüsst!" Wie frei und köstlich sind die nur kleinen Veränderungen und Zusätze, rechten Perlen gleich, im zarten „Lob der Thränen!" Wie freigebig reich sind bei der Wiederholung „des Ständchens" die variirte Umspielung und der schön abrundend beigefügte Anhang! Wie wahrheitsvoll und eigen ist „Der Wanderer" gefasst, geführt und gehalten! Wie mächtig, dramatisch, durch und durch sprechend ist „Der Erlkönig!" Wozu in der Bezeichnung der einzelnen Lieder weiter fortfahren? Man höre und spiele sie, zu welchem Spiel freilich etwas gehört, nicht blos Bravour, nicht blos Heraushebung der Melodie, sondern Alles zusammen. Kurz, wer diese Lieder noch nicht besitzt, der bemühe sich darum und versuche, wie weit er damit kommt. Ein Anderer ist Liszt, wenn er selbst komponirt, ein Anderer, wenn er übersetzt. Dieses Doppelwesen in ihm ist so unerklärlich nicht. Vielleicht ändert sich unsere Erklärung in Einem oder dem Andern, wenn wir ihn selbst kennen lernen. Darum geben wir sie noch nicht. Auf alle Fälle ist jedoch Liszt der Uebersetzer ein so grosser Meister als Liszt der Spieler, Nachbildner und Erfinder zugleich. — Eine ähnliche Uebertragung für das Pianoforte allein hat er im folgenden Werke geliefert:

Soirées musicales de Rossini transcrites pour le Pianoforte. — Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Preis 4 Fl.

Wer von den Musikfreunden sollte Rossini's so viel gesungene Abendunterhaltungen nicht kennen und mit Vergnügen gehört haben? Sie sind nicht vergessen; man freut sich noch immer an ihnen. So wird also Herr Liszt auch durch diese Bearbeitung vielen Klavierspielern, nämlich so vielen, als dergleichen gut herauszubringen im Stande sind, einen angenehmen Dienst geleistet haben. Sie sind nicht minder schön und geistreich gemacht, in Vertheilung des Gesanges, in Umschmückungen, trefflichen Zusätzen u. s. w., Alles, wie es die ganz andere Art dieser italienischen Unterhaltungen mit sich bringt. Wir brauchen sie kaum weiter zu empfehlen.

G. W. Fink.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Drei Lieder für vier Männerstimmen, komponirt von *Eduard Tauwitz*. Op. 6. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 12 Gr.

1) An Ottilia. Das Lied hat gefällige Melodie und wird klingen, ist aber, wie jetzt öfter, keineswegs 4stimmig gehalten, auch im ersten Basse der Text (von Dittrich) verstümmelt. Beides kann nicht zum Vorbilde dienen. 2) Wanderlied von Uhland: „Lebe wohl, lebe wohl, mein Lieb, muss noch heute scheiden" ist gut gehalten in der Stimmenverwebung, im Gefühle sentimentaler Traurigkeit. Selten nehmen Sänger daran Anstoss, dass der Inhalt für 4stimmigen Gesang sich wenig eignet. 3) Unmuth, von Ernst am Ende. Der Unmuth ist kräftig und feurig, wird auch mit seinem „lala" wohl unterhalten. Sie sind in Partitur und Stimmen gedruckt.

Zwei religiöse Gesänge für 2 Tenor- und 2 Basstimmen mit Pianoforte- und Orgelbegleitung, in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Partitur und Stimmen. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 16 gGr.

1) Volat avis sine meta etc. ist schön und einfach gut gesungen, nicht lang ausgeführt, aber wirksam. 2) Erhöre mich, wenn ich rufe u. s. w. Zwischen einem imitatorischen schlichten Chorgesange, der mit mehrstimmigen Solosätzen wechselt, folgen kurze Bassrecitative, die ein Arioso des Tenors scheidet, worauf ein freundlich ernster Chor, gleichfalls abwechselnd vom Solosange angenehm gemacht, voll und rund abschliesst. Der Gesang ist der Textanlage wegen länger ausgeführt und noch eindringlicher als das erste. Das Heften ist empfehlenswerth.

Diana. Allgemeines Liederbuch für Forst- und Waidmänner von *Theod. Theuss*. Op. 53. 1s und 2s Heft. Weimar, bei B. F. Voigt. Preis 10 Sgr.

Diese beiden kleinen Taschenheftchen sind übershen worden, sollen aber nicht fehlen, da sie sehr zweckmässig und musikkundigen Jägern gewiss recht angenehm sind. Zwei Tenore und ein Basssänger, desgleichen 2 Hörner, von denen die Lieder hübsch und nicht schwer ausführbar begleitet werden, finden sich in solcher Gesellschaft nicht zu selten. Der Mann hat die Texte gut gewählt zu Ernst und Scherz; die Melodieen sind volksmässig und doch nicht leer gemacht; es ist frische Natürlichkeit und Anmuth darin. Das erste Heft enthält 12 kurze Lieder, unter denen uns No. 6 und 11 der Melodie nach weniger ansprechen. — Das zweite Heft bringt mehr längere, ausführbare Nummern für 4 Männerstimmen, die kürzeren wieder 3stimmig. Doch bleibt auch hier Alles liedermässig und nicht schwer auszuführen. Wer der Jagdlustigen die Sammlung übersah, mag versuchen, ob sie ihm die Jagd noch freundlicher machen könne.

An die Natur. Gedicht von Fr. L. Grafen von Stollberg, für eine Singstimme und vierstimmigen Chor mit Begleitung des Klaviers von *Jul. André*. 10s Werk. Offenbach a. M., bei J. André. Pr. 8 gGr.

Der Sologesang ist ungesucht, wie er zu den allbekannten Worten: „Süsse, heilige Natur" mindestens sein muss. Der Chor hat imitatorische Einsätze und wirksame Modulazion, ohne gekünstelt zu sein und sich vom Wesen des Inhalts zu entfernen, vielmehr verstärkt er den Eindruck, wie er soll. Es ist ein gut gerathener, fliessender Gesang, für welchen zugleich die Auflegestimmen gedruckt worden sind.

Für Stimmer.

Construction der gleichschwebenden Temperatur ohne Scheibler'sche Stimmgabeln auf musikalische Instrumente. (Mit Rücksicht auf die Scheibler'sche Erfindung.) Von *Otto Krauskopf*. Kassel, in der Krieger'schen Buchhandlung (Theodor Fischer). 1838. 22 S. in 8.

Gerade jetzt, wo die einzelnen kleinen Schriften Heinr. Scheibler's zusammen herausgegeben werden, wird die hier genannte Abhandlung denen, die sich der wichtigen Erfindung des Verstorbenen annehmen, anziehend sein. Die Erfindung wird kurz dargelegt, was wir übergehen, da wir bereits öfter darüber gesprochen haben. Die Sache selbst ist deutlich dargestellt, wenn auch nicht immer im richtigsten Teutsch, was hierbei nichts auf sich hat. Es wird von den Scheibler'schen Stimmgabeln, die wir selbst erprobten, geurtheilt, „sie enthalten offenbar die reinste Harmonie, welche wir bis jetzt gehört haben, und so auch die darnach gestimmten Instrumente." Auf S. 9 fangt der Herausgeber an, seine Stimmmethode ohne jene Gabeln und wo ein Instrument von der Höhe jener Gabeln bedeutend abweicht, zu beschreiben. „Bei seiner Stimmweise kommen nur die stossenden Intervalle (Kombinazionstöne) in Betracht, welche im Akkorde gehört werden, nicht aber die Vibrazionsverhältnisse und (noch) die Anzahl der Grade der Kombinazionstöne. Wir haben es nur mit der Beobachtung des gleichzeitigen oder ungleichzeitigen Stossens der Intervalle eines Akkords zu thun." Reine Intervalle, wie Unisonus und Oktave, stossen nicht; gleichschwebend temperirte stossen; ungleich schwebend temperirte stossen ungleichzeitig, was sich eher und genauer hören lässt, als das gleichzeitige Stossen. Wendet man die Akkordintervalle auf die beiden Seiten des Quintenzirkels an und ist dabei kein ungleichmässiges Abweichen (ungleichzeitiges Stossen) auf diese Weise bemerkbar, so ist die Gleichschwebung genau. S. 15 wird nun die gleichschwebende Temperatur mittelst einer einzigen Stimmgabel gelehrt, was im Boche zuerst nach einer C-Gabel, dann nach der A-Gabel genau angegeben wird. Das ist der Hauptkern der kleinen Schrift, die Jeder, der diesen Stimmungsweg versuchen will, sich anzuschaffen hat. Die zweite Stimmungsweise mit der A-Gabel hat den Vorzug, dass man die etwa begangenen Fehler eher bemerkt. Alle aufsteigenden Quinten

werden also auch hier um ein Geringes zu tief (abwärtsschwebend), und alle absteigende etwas zu hoch (aufwärtsschwebend) gestimmt. — Stimmer und Alle, die ihr Pianoforte zuweilen selbst stimmen wollen oder müssen, mögen sich das kleine, gewiss nützliche Werkchen anschaffen.

Nachrichten.

Dresden. Opern und Konzerte. Nachdem die Hugenotten 18 Mal gegeben worden, ward Rossini's Tancred teutsch auf die Scene gebracht. Fräul. Bolgorscheck hatte den Tankred. Sie sah sehr gut aus und gab auch die Partie sehr gut. Die Oper ward zweimal gegeben, und gefiel besonders das zweitemal sehr, obgleich das Sujet höchst einfältig behandelt und die Musik sehr abgeblasst ist. Am 24. Oktober erschien die weisse Dame und ward gern gesehen. Herr Wächter gibt den Graveston sehr gut und Herr Tichatscheck, unser so beliebter neuer Tenor, gefiel sehr als junger Offizier. Auch Dem. Wüst als weisse Dame war brav. Am 31. Oktober das Schloss am Rhein, Oper von Otto. Herr Otto, Kantor an der hiesigen Hauptkirche, hatte schon langst gewünscht, dies Werk auf's Theater zu bringen, allein das Textbuch legte unübersteigliche Hindernisse in den Weg. Indessen versprach die Generaldirekzion mit billiger Beachtung vaterländischer Talente, wenn der Text umgearbeitet würde, die Oper aufführen zu lassen. Es geschah und die Oper ward bis jetzt zweimal, einmal bei sehr vollem, das zweitemal bei sehr leerem Hause gegeben. Dem Text fehlt in der That alle dramatische Eigenschaft, es ist weder Leben noch Haltung darin. Die Handlung steht alle Augenblicke still und die Personen ermangeln gänzlich aller Karakterisirung. Das musste nachtheilig auf die Musik wirken, und in der That bezeichnete ein Aufsatz in der Leipz. polit. Zeitung Musik und Text als gleich erbärmlich. Das ist aber in Bezug auf die Musik unbillig. Herr Otto ist, was das Technische seiner Kunst anbelangt, ein durchaus tüchtiger Komponist. Nun schafft zwar die grammatische Richtigkeit noch kein Kunstwerk, allein er ist keineswegs ohne Talent für angenehme Melodie. Als gelungene und Herrn Otto eigen angehörige Sätze bezeichnen wir die Ouverture, die Feuer und Haltung besitzt und in lebhaftem Gusse mit brillanter Instrumentirung dahin strömt, den sehr hübschen ersten Chor der Winzer, das nicht minder angenehme Duett zwischen dem Minnesänger und der jungen Winzerin, so wie viele sehr melodiöse Stellen im Ballet. Wir müssen uns wundern, dass Herr Otto nicht aufmerksam auf die häufigen und oft sehr starken Reminiscenzen aus Jessonda und dem Freischütz, namentlich aus der Musik zum Vorüberziehen des wilden Heeres gewesen ist. Er scheint uns Talent und eigne Erfindungsgabe genug zu besitzen, um dieses Hilfsmittels nicht zu bedürfen. Bisweilen spinnt er seine langsamen Sätze zu lang aus und drängt zu viel Sätze in einerlei Taktart hinter einander. Wir glauben gewiss, dass, wenn Herr Otto ein gutes Textbuch bekäme und hin und wieder erfahrene Freunde wegen des Dramatischen um Rath fragte, er etwas Vorzügliches liefern könnte. Am 9. November die Zauberflote bei vollem Hause und sehr lebendigem Publikum. Diese Musik bleibt ewig jung, und ist ein wahres Eldorado der ächten Romantik.

Von Konzertisten liess sich im Theater ein Guitarrenspieler, Herr *Eduard Pique* aus Prag, hören. Er wird auch, dem Vernehmen nach, in der Stadt Konzert geben. Ganz gewiss ist er einer der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente, dem er Unglaubliches abzulocken weiss. Ganz vorzüglich haben wir an ihm seinen Vortrag zu rühmen und die verständige Art wie er die schönen, tiefen, so romantisch klingenden Saiten seines Instruments benutzt. Am 1. November gab Herr Kammermusikus *Fürstenau*, der rühmlichst bekannte erste Flotist der hiesigen königlichen Kapelle, ein Konzert mit seinem Sohne im Saale des Hôtel de Saxe. Es begann mit K. M. v. Weber's Jubelouverture, dann folgte Adagio und Rondo für die Flöte von Fürstenau, von dessen Sohne brav vorgetragen. Szene für den Alt, gedichtet und komponirt von C. B. v. Miltitz, sehr brav von Fräul. Bolgorscheck gesungen, neu. Concertino für die Flöte, von Fürstenau, neu. Trefflich vom Vater vorgetragen. Zweite Abtheilung. Nanett von Spohr. Hier zum ersten Male. Ein herrliches Werk, das von den Blasern wie von den Geigern mit gleicher Präzision und Meisterschaft gespielt ward. Arie aus Euryanthe, gesungen von Herrn Tichatscheck mit seiner bekannten schönen Stimme. Fantasie für die Flöte, neu. Komponirt und vorgetragen von Fürstenau. Bravour und Geschmack zeigten den Meister, dem auch der wohlverdiente Beifall nicht fehlte.

Den 7. November Konzert zum Besten der Armen im Theater. Erster Theil. Psalm von Reissiger, komponirt auf Klopstocks Paraphrase. Die Dichtung ist zu didaktisch und bietet nicht scharfe Gegensätze genug, die dem Komponisten Gelegenheit gäben, sein Talent und seine Geschicklichkeit zu entwickeln. Dennoch hat Herr Kapellmeister Reissiger einen gediegenen Satz geliefert, indem er was sich seiner Kunst darbot, aufs Vortheilhafteste benutzte. Im zweiten Theile die bekannte Sinfonie Beethoven's mit dem Chor: Freude schöner Götterfunken u. s. w. Die Musiker, die dies Werk mit den Proben acht- oder zehnmal gehört haben, erklären es für Beethoven's würdig. Ich zweifle keinen Augenblick daran, da ich es aber nur zweimal gehört habe, so hat es mich nicht so angesprochen, als die andern herrlichen Sinfonieen dieses Meisters, die einen gleich aufs erstemal entzücken. Gegen das Thema und die Behandlung des Chores in melodischer Hinsicht, sollte ich glauben, liessen sich auch bei öfterem Hören Einwendungen machen.

Den 10. November Konzert des Fräul. *Gerschner*, einer Pianistin aus Berlin. Sie spielte zu demselben Abend im Theater und im Hôtel de Pologne, was wenigstens für Frauenzimmer viel Kraft und Dauer zeigt. Allein ihr Spiel war recht brav, sauber und brillant zu

seinem ersten Besuche gab er sich ihm nicht zu erkennen; bald aber besuchte er ihn wieder, und bat den Pater, ihn zu seinem Schüler anzunehmen. Martini gab ihm ein Fugenthema, und da er es ganz vortrefflich von ihm ausgeführt sahe, fragte er ihn: Wer sind Sie? kommen Sie, um Ihren Scherz mit mir zu treiben? Ich will von Ihnen lernen. — Ich bin Jomelli, antwortete dieser; der Komponist, der die Oper für das hiesige Theater schreiben soll: ich bitte um Ihre Protektion. Der Kontrapunktist antwortete ernsthaft: Es ist ein grosses Glück für dies Theater, einen so gründlichen Komponisten (maestro filosofo) gewonnen zu haben: aber für Sie ist es übel, dass Sie auf diesem Theater, mitten unter einem unwissenden Haufen Musikverderber sich verlieren sollen. — Jom. gestand, dass er viel von diesem berühmten Meister gelernt habe, und vorzüglich, sich aus jeder Verlegenheit oder Trockenheit, worein ein Komponist gerathen könne, herauszuziehen, und ein neues und freyes Feld zu gewinnen, wo Andere glauben, es sey nicht mehr fortzukommen. Diese Bekenntnisse habe ich oft selbst von ihm gehört; zugleich aber versicherte er mich, dass dem Pater Martini zwar Genie fehle, dass er aber durch Kunst diesen Mangel zu ersetzen gewusst habe.

(Die Fortsetzung ist vom Einsender versprochen.)

Recensionen.

Drey Arien fürs Fortepiano oder (für die) *Guitare von Hrn. Anton Bianchi, königl. preussischen ersten komischen Sänger.* (?) Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme. (Pr. 16 Gr.)

Dass der possirliche Bianchi in seine lustigen Intermezzen zuweilen selbst fabrizirte musikalische Armseligkeiten in Liederform einflicht und diese, indem er sie mit unerschöpflicher Laune vorträgt, doch nicht missfallen, ist leicht begreiflich; dass man dem lustigen Deutschverderber auch manche Unartigkeit des ganz elenden Textes hingehen lässt, die man an jedem Andern aus Pflicht und Schuldigkeit auspochen müsste, ist auch nicht zu verwundern: aber dass ein Verleger jene Armseligkeiten und diese Unartigkeiten (von denen manche, wie sie nun hier stehen, geradehin platte Zoten genannt werden müssen) aufrafft und drucken lässt, dass er, ehe er das schlechte Produkt ins Publikum bringt, nicht einmal die Schulschnitzer, von denen es wimmelt, herausstreichen und verbessern lässt; das ist — nicht sowohl zu verwundern, als zu bedauern, weil er denn doch Grund haben muss zu glauben, es werde dies Zeug seine Liebhaber finden und gekauft werden, denn sonst würde er es nicht drucken. Wenn hundert unbedeutende oder schlechte Werke unangezeigt bey Seite gelegt werden, so sind schlechte Produkte dieser Art auszuzeichnen.

Sechs Lieder von Voss und Salis, in Musik gesezt vom Kapellmeister Sterkel. Siebende Sammlung. Enrégistré à la Bibliothec nationale. Mainz, bey Carl Zulehner.

Einige dieser Lieder scheinen vom Hrn. St. mit allzuviel Bequemlichkeit oder Eil verfasst zu seyn, als dass man diese Sammlung einigen frühern ganz an die Seite setzen könnte. Vier von diesen sechs Liedern sind in Sechsachteltakt. Die ersten zwey Lieder sind nun wohl einfach, wie sie seyn mussten, aber, besonders das zweyte, wird darüber fast allzudürftig, was nicht seyn musste. Wendungen und

von P. Martini entgegen setzen würden und könnten, der hier con una Voce sola, ed un Basso das ausdrückt, was andere Komponisten mit vielen Instrumenten nicht würden ausgedrückt haben.

nennen. Sie ward von Frau. Wüst und Herrn Wächter, königl. Hof- und Opernsängern, unterstützt, so wie vier Kammermusiker den ersten Satz eines schönen neuen Quartetts von Reissiger spielten. Auch der brave Guitarrist Herre Pique gab ein paar Sätze zu Besten.

C. B. von Mittis.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

(Beschluss.)

Die jährliche Prüfungsproduktion der Zöglinge des Konservatoriums wurde mit dem Finale aus Lachner's erster Sinfonie, in Es, eingeleitet; dann trug die Gesangschülerin *Karoline Sack* die Arie: „Mit starkem Muthe" vor, und die Eleven *Samuel Sopher*, *Leopold Leitner*, *Heinrich Ehrlich* und *Karl Heissler* führten das grosse Mozart'sche Quadrupel-Konzert mit bewundernswürdiger Kunstfertigkeit und einem überraschend genauen Zusammenspiel aus. Den Beschluss machte wie gewöhnlich die feierliche Preisvertheilung an die durch besondere Fortschritte sich auszeichnenden Zöglinge.

Im Kärnthnerthortheater fanden folgende Extrakonzerte statt: 1) Herr *A. J. Mertlick* aus Prag, auf der von ihm selbst verfertigten, wesentlich verbesserten und vervollkommten Frankin'schen Glas-Glocken-Harmonika. Er spielte vorerst vier Sätzsätze und zuletzt, nach der eingeschalteten Vestalin-Ouverture, eine Rondoletto mit Orchesterbegleitung. Als Resultat der Gesammtleistung stellte sich heraus, dass besonders der getragenen Kantilene, den harmonisch belebten, rührend erhebenden Melodieen eine wahrhaft bezaubernde Anmuth inwohne und solche demnach vorzugsweise zur wirksamsten Ausführung sich eignen. Des Künstlers Hauptbemühen war dahin gerichtet, die von ihm an diesem, der Form und Gestalt nach einem eleganten, geschmackvoll ornirten Quer-Pianoforte ähnlichen Instrumente angebrachten Modifikazionen bemerkbar zu machen. Diese bestehen: 1) in der gänzlichen Beseitigung des oft schrillenden Glastones, dessen Schärfe sonst das Gehör höchst unangenehm affizirte; 2) in einer vollkommenen Dämpfung des jedesmaligen Anschlages, wodurch die Granzen desselben unbedingt der willkürlichen Gewalt des Spielers frei gegeben werden, und eben sowohl das Beschleunigen des Zeitmasses, als sogar die Möglichkeit, kurz abgestossene Passagen hervorzubringen, in seiner Macht liegt; 3) endlich wurde ein Piano bewerkstelligt, das an himmlische Sphärenklänge mahnt, in einem beschränkten Raume noch mehr hinreissen müsste, und die ganze Versammlung in Extase versetzte. — Ferner producirte sich: 2) Herr *Alfred Piatti*, Zögling des k. k. Mailänder Konservatoriums, ein kleiner Violoncell-Virtuos, welcher, wenn er auf dem eingeschlagenen Wege fortschreitet, bald zu einem bedeutenden Rufe gelangen muss. Er spielte an mehren Abenden: von eigener Komposizion: Allegro, Adagio und Variazionen; Divertimento über ein Thema aus Lucia di Lammermoor, desgleichen ein Divertissement von Kummer; Rondo von Merk; und Bernh. Romberga Militär-Konzert. — 3) Herr *St. Serwaczinsky*, schon während seines früheren Aufenthaltes als tüchtiger Violinist bekannt und geschätzt, — gegenwärtig Orchester-Direktor am Pesther Theater, erwarb sich verdienten Beifall im Gährschen Fmoll-Konzert: Le Souvenir de Paganini; in einem Potpourri über polnische Lieder; in dem Allegro des Maurer'schen Konzertes, und den Tremolo-Variazionen von Pechatscheck. — 4) Herr *August Pott*, grossherzogl. oldenburg. Hofkapellmeister, königl. dän. Professor, Mitglied der königl. schwed. Akademie der Musik zu Stockholm. Obwohl diesen trefflichen Meister diesmal nur Familienverhältnisse nach Wien führten, so entgegnete er dennoch dem allgemein ausgesprochenen Wunsche: nicht wieder, ohne auch öffentlich sich hören zu lassen, von hinnen zu scheiden. Er wählte zum ersten Debüt das bekanntermassen höchst schwierige Concert militaire von Lipinsky, — ein Tonstück, welches für die hiesigen Kunstfreunde in mehrfacher Beziehung ein spezielles Interesse darbot; — einmal weil wir vorlängst Gelegenheit hatten, den Autor selbst darin bewundern zu können; und dann weil Herr Pott bei seinem letzten Londoner Aufenthalte eben damit ungeheure Sensation erregte. Ohne auf den immerdar verdammlichen Abweg unbeweisbarer Vergleichungen zu gerathen, muss Herrn P. nachgerühmt werden, dass er diese Aufgabe mit eindringlicher Klarheit löste in jeder künstlerischer Ruhe; wie das Schönheitsprinzip aus den Augen verkörpert, geistreich und seelenvoll, feurig und süss einschmeichelnd. Sänger auf seinem Instrumente und unumschränkter Beherrscher desselben. Dieses Preisstück war es, welches auch für den zweiten Konzertabend zur Wiederholung verlangt wurde, wo möglich noch stürmischeren Enthusiasmus erregte, und weiteiferte mit den Triumphen der Lipinski'schen und Mayseder'schen Variazionen; jene ein Vorwurf für den Ueberwinder des Newaischen Löwen, diese die personifizirten Grazien. — Bei dem diesjährigen Besuche führte uns Herr P. seinen zweiten Neffen, *Theodor Strollmann*, vor, der, obwohl erst 14 Jahre alt, dennoch im Vortrag eines Violoncellsolo und Variazionen von Merk eine recht achtbare Kunstfertigkeit entwickelte, nachdem er beide Konzertstücke unter der Leitung des erwähnten Meisters eingeübt und den mehrwöchentlichen Aufenthalt zur fleissigen Fortsetzung seiner höheren Ausbildungs-Studien benutzt hatte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates beabsichtigt im November abermals ein grosses Musikfest zu veranstalten, und erwählte Haydn's „Jahreszeiten" zur Ausführung. — Das wäre Alles recht schön, gut und löblich; aber wann wird Wien endlich einmal das gebührende Scherflein beitragen zu den Monumenten für Mozart und Beethoven? Es ist eine Ehrensache, welche Pflicht, Gewissen und Nazionalstolz gebieten.

In Tobias Haslingers Hof-Musikalien-Handlung erscheint seit 1. September in monatlichen Lieferungen zu 6 Bogen, nach dem Abonnementpreis für 1 Gulden 8M eine neue, vollständige Ausgabe der sämmtlichen Klavierwerke *Domenico Scarlatti's*, redigirt und mit Bezeichnung des Fingersatzes versehen von *Karl Czerny*. Den ersten Impuls zum Erscheinen dieser jedenfalls höchst

interessanten Sammlung gab unbezweifelt Liszt durch seinen originellen Vortrag der berühmten Katzen-Fuge dieses genialen Meisters, von seinen Zeitgenossen mit gerechtem Stolz die Glorie der Kunst genannt, den Clementi zum Vorbild und Wegweiser in der wahren Schule des klassischen Klavierspiels sich erkor und in dessen Arbeiten man, wunderbar genug, sogar mitunter Stellen begegnet, die gleichsam im Embryo die Grundelemente der heutzutage üblichen Figurationsweise nachzuweisen scheinen. — So möchte sich das gemeinnützig verdienstliche Unternehmen um so mehr einer ausgebreiteten Theilnahme erfreuen, als die Mittel zur Anschaffung nach möglicher Billigkeit erleichtert worden und die anerkannte Solidität der Verlagshandlung schlechterdings keine denkbare Stockung besorgen lässt, wodurch die wünschenswerthe Komplettirung in irgend einer Art beeinträchtigt werden könnte. — Während *Johann Strauss* in London Guineen einsammelte, um pfundweise damit das durch den Pariser Aufenthalt erhaltene Defizit zu decken, hatte *Joseph Lanner* den ehrenvollen Ruf erhalten, eben sowohl bei der Huldigung zu Innsbruck, als bei den lombardisch-venezianischen Krönungs-Feierlichkeiten die Musik der Hoftanzfeste zu dirigiren. Die wirksame Eigenthümlichkeit der Kompositionen, wie nicht minder deren energischer Vortrag durch sein trefflich zusammengesetztes, 24 Individuen starkes Orchester soll die empfänglichen, aber keineswegs oberflächlich leicht zu befriedigenden Mailänder bis zur Entzückung gebracht und ihnen ganz respektable Begriffe von der Kulturstufe unserer vaterländischen Tanzmusik eingeflösst haben.

Sommerstagione, *Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.*

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom. In dem unlängst herausgekommenen ersten Quartal des hiesigen Giornale Arcadico, welches im Vorbeigehen gesagt, in Italien ungefähr für das gilt, was in Teutschland die Göttinger gelehrten Anzeigen u. s. w., in Frankreich das Journal des Savants u. s. w. findet sich S. 293—302 von einem Herrn Ottavio Gigli eine Memoria della vita e delle opere del giovine maestro di musica Gustavo Terziani. Ein Aufsatz über das Leben und die Werke eines Tonsetzers in einem Giornale Arcadico, was war da nicht zu erwarten! Allein aus der neun Seiten starken, schwülstigen, ziemlich schlecht, mitunter unverständlich geschriebenen Memoria lässt sich nicht mehr und nicht weniger herausnehmen als: Herr Gustav Terziani, geb. zu Wien, von Pietro Terziani und Anna Steinkard (soll wahrscheinlich Steinhard heissen), zeigte grossen Hang zur Musik. Bei Rückkehr der Familie 1818 nach Rom erlernte er die Anfangsgründe der Musik beim Vater, hierauf die Komposition bei Herrn Baini. Sein Debüt war ein 8stimmiger Salmo mit zwei Chören für die Kirche del Gesù. Sodann komponirte er eine 4stimmige Messe für die Kirche S. Luigi de Francesi, und ein Oratorium Daniele für die Chiesa nuova. Er starb den 31. August 1837 an der Cholera, nachdem kurz vorher seine Mutter derselben Krankheit unterlegen. — Dies sind die Vita und Opere des Herrn T., beschrieben von Herrn G. und gedruckt im romer Giornale Arcadico. Ab uno disce omnes.

[*Notabene.* In der 27. Nummer der Allgem. mus. Zeitung von diesem Jahre, wo gesagt wird, dass verwichenen Karneval in Italien sieben neue Opernkomponisten entstanden, und wenigstens zwanzig neue Opern komponirt worden sind, muss es heissen: „acht neue Opernkomponisten und bei vierundzwanzig neue Opern," wod im darauffolgenden Verzeichnisse der Maestro Emanuele Picchi zu Florenz, und die beiden neuen Opern daselbst aus Versehen weggelassen wurden.]

Macerata. Die beiden diesjährigen Sommer- oder Augustopern bilden eine grosse Epoche in den hiesigen Theateranalen; so wenigstens heisst es hier allgemein. Die Ursache davon, sagen die Macerateser, ist diese: Unser sehr eifriger Impresario, Herr Francesco Venanzi, erschoss am 8. August das Theater mit der ungemein köstlichen Bellinischen Oper Beatrice di Tenda, zu deren Lobe Worte gar nicht hinreichen oder gar fehlen; derowegen es weit besser ist, von dem zu Bologna residirenden Maestro und Theaterzensor Antonio Brunetti zu sprechen. Mittels seiner seltenen Thätigkeit versetzte uns der Gesang der Prima Donna assoluta Galzerani, der Prima Donna Bonini, des Tenors Zitoli und Bassisten Griffoni ganz in Entzücken, und ihr immerwährender Wetteifer in eine wahre Wuth. Diese grandiose Impresa überraf sich aber den 28. August, an welchem Tage die Lucia di Lammermoor gegeben wurde, eine Oper, sagen die Macerateser, die unter so vielen Opern des beneidenswerthen Genies des unvergleichlichen Ritters Donizetti, auch einzig dasteht. Kurz, die Fioras, Exivas und das Händeklatsch war so stark, dass man sie nicht allein auf dem grossen Platze ausserhalb des Theaters, sondern auch in den nächst gelegenen Strassen recht deutlich vernahm. Von den Sängern hat sich die Galzerani, besonders in der unsterblichen Schlussarie unsterblich gemacht, und der hübsche junge Bassist Filippo Griffoni errang auch in dieser Oper die Palme. Denkt man noch zu allen diesem das von ausgedachtem Impresario Venanzi dirigirte Orchester, die von der Kapitelsitzung Brunelli zu Bologna herbeigelieferte Prachtkleidung, die vom Dilettanten Grafen Brunelli aus Ancona gemalten Dekorazionen, so leuchtet das zu Anfang Gesagte Jedermann von selbst in die Augen. — Dieselbe Gesellschaft sang nachher benannte Opern, unter derselben Impresa, auf den Theatern zu Ascoli und Jesi, die also im heutigen Berichte übergangen werden.

Sinigaglia. Künstler von Primissimo Cartello, die Unger, Moriani und Cosselli, prangten während der diesjährigen Messe auf der hiesigen Bühne, ihnen zur Seite die Mazzarelli und der Bassist Constantini; die beiden von Donizetti gegebenen Opern waren Marino Faliero und Belisario; die Unger wurde zuerst in den Himmel erhoben, ihr folgten sehr bald Moriani und Cosselli, die auf der Erde zurückgebliebene Mazzarelli hatte als Irene im Belisario das Accessit.

Ist das Theaterabbrennen zur Mode geworden? — In der Nacht vom 9. auf den 10. August, eine halbe Stunde nach der letzten Vorstellung der Stagione, um 1 Uhr nach Mitternacht, brannte das hiesige Theater ab. Die einzige im Gebäude vorhandene Feuerspritze war gerade unter der Bühne begraben und wurde ebenfalls ein Raub der Flammen. Unglücklicherweise kam dabei der Sohn des Theaterpförtners um, und die dabei zu Grunde gegangenen Kleider sind für dem rühmlich bekannten Impresario *Lanari* ein sehr empfindlicher Verlust. Man schreibt das Unglück der in den letzten Szenen des Ballets: „La Battaglia di Navarino" vorkommenden Feuersbrunst zu.

(Fortsetzung folgt.)

Stuttgart. Am 25. Oktober ward hier in der grossen Markt- oder Stiftskirche Handels „Messias" von der königl. Hofkapelle und den hiesigen Musik- und Singvereinen unter Leitung des Hofkapellmeisters *Lindpaintner* aufgeführt. Es ist diese Aufführung jene Feier, zu welcher das im vergangenen Frühjahre schon von der königlichen Hoftheater-Intendanz mit so ausserordentlichem Pomp angekündigte grosse Musikfest, das hier statt haben sollte, zusammenschmolz. Wo der Prozess mit der Exekution angefangen wird, pflegt freilich gewöhnlich die blose Verachtung auch das Ende zu sein, wenn nicht etwas Geringeres oder Schlimmeres noch zu Tage kommt. Im Juli oder September sollte das grosse Fest gefeiert werden, auf Erden und in Zeiten nicht seines Gleichen, und im Mai schon suchte man Wohnungen für die Masse von Künstlern und musikalischen Herren, welche aus allen Himmelsgegenden dazu hier zusammenströmen sollten. Zwar war noch Niemand eingeladen worden und es hatte also auch noch Niemand seine Theilnahme und Ankunft zusagen können. An einem Tage der Feier sollte Handels „Israel" mit aller Pracht und allem Glanz ausgeführt werden, und für mehrere hundert Gulden Chorstimmen liess man kommen (ein Vergnügen für die Verleger); aber Lindpaintner hatte die Instrumentazion des Werks noch nicht angefangen und musste vorher eine Oper für Wien („Die Genueserin" heisst das neue Kind und ist in veilchenblaue Windeln gewickelt) fertig bringen. Indess Musikdirektor Lachner, der Komponist des „Geisterthurms" und einiger Lieder, hatte Musse genug und machte sich verbindlich, in nöthiger Zeit die Instrumentazion zu Händels „Israel," und zwar nach dem blosen Klavierauszuge (!) — weiter bedurfte er nichts — zu liefern; doch kaum angefangen und vielleicht ein Hundert Takte vorangeschritten, tritt er, nicht etwa weil er es nicht weiter vermocht hätte, sondern lediglich in ehrbarer Bescheidenheit, um Lindpaintner, der schon wegen des Drucks seiner Arbeit mit Haslinger in Wien unterhandelt hatte, mit einem Zuvorkommen nicht zu kränken, von dem Unternehmen ab. Was bleibt übrig? Schneider oder Mendelssohn haben kein Recht, in Stuttgart gehört zu werden (!). Handel — sein „Messias" ging so gut, als er im vergangenen Jahre in Herbingen, vor zwei Jahren hier, und vor vier und sechs Jahren aufgeführt ward, — der Liederkranz kennt ihn schon, — er muss zur Aufführung kommen, wenn sonst auch Nichts. Eine schöne Masse von Musikern (100) und Sängern (300) war es auch, die zusammenwuchs, und mit Eifer und Lust, bis auf den letzten der Waisenknaben, die ihre Alt- und Sopranpartieen tüchtig eingeübt hatten; doch entsprach (und leider!) die Wirkung nicht den Kräften. Die Schuld davon kann ich nur der unbegreiflich regel- und einsichtslosen Stellung und Anordnung des Orchesters zuschreiben. Winter, oder welcher kluge Direktor es einmal war, hatte nicht Unrecht, als er sagte: soll ich Dich ganz singen hören, will ich Deinen Mund auch offen sehen. *Lindpaintner* hatte den ganzen Instrumentalschwarm vorn auf dem Orchester versammelt und wirksam vertheilt, die Sänger standen alle hinten, gruppenweis im Winkel und hinter Säulen versteckt. An tarassenförmige Aufstellung u. s. w. nicht zu denken. Im Auditorium saßen im Schiff der Kirche war Niemand von den Mitwirkenden zu sehen, als die Solosänger, der Direktor, ein Paar Geiger und Pauker und Trompeter, immer voran im Zuge der Klänge war daher auch dieser Gebrumm, Gedonner und Geschmetter, und bescheiden nur folgte die Vox humana, das Oratorium, hinten nach (!). Wunderbar! — nur keine Herrlichkeit. Dreifach grösser und schöner, energischer und dauernd wäre die Wirkung gewesen, hätte man nur ein klein wenig mehr Rücksicht nehmen wollen auf das innere wie äussere Verhältniss und die Kerkterei der verschiedenen Stimmen, und darnach ihre Stellen geordnet. Es ist ein alberner Glaube, dass durch Massenhaftigkeit dieses naturgesetzliche Verhältniss aufgehoben werden könnte. Erstechen kann die Masse, nur nicht aufheben und entnervend eine natürliche Kraft. Ueberhaupt aber waltete über der Aufführung ein böses Geschick. Herr *Dobler* und *Pesold*, welche sich in die Bassosolopartieen getheilt hatten, wurden am Tage vor der Aufführung heiser, und der würdige *Häser* musste nun allein an ihre Stelle treten. Das war jedoch kein Unglück, und Häser und Frau von *Knoll*, welche die Kunst selbst nur für ihr Heiligstes sich erzogen zu haben scheint und die unübertrefflich im frommen einfachen Kirchengesange ist, gewährten uns grossen Genuss; aber der Tenor Herr *Vetter* wird nie im Stande sein, in der Kirche sonderlich zu wirken, und der Dem. *Busse* jugendlich frischer Alt ist für solche Aufführungen, für solchen auf grandiosen Effekt lediglich berechnete Musik noch viel zu schwach. Uebrigens — Ehre dem Ehre gebühret — Achtung, Lob und Dank verdient immer das Unternehmen; einmal geschah es zum Besten einer Wittwenkasse, und dann thut es Noth, gerade jetzt solche Musikwerke, wie Handels „Messias," deren Harmonie den grellsten aber heilsamsten Gegensatz bildet zu der jetzigen modernen Welt, dieser zu bieten. Alle Musik geht mit uns und übt, wenn auch im Stillen, ihre sittliche Bildung. Ein direktes Lousteuern auf Moralien in der Kunst verfehlt je immer seinen Zweck; aber kein Gebildeter wird sich der Vollmacht entziehen. Dem religiösen Indifferentismus zeigt Handels Musik am klarsten seine kahle Blöse, und dem krankhaft lebensscheuen Mystizismus erhellt sie mit

ihrer Klarheit. In der Harmonie des „Messias“ konnten die fatalen Separatisten aller Art sich als Verwirrte fühlen lernen, und hatte ich die Macht, ich würde alle diese kastischen Seelenhirten versammeln in einer Kirche, und ihnen den Messias vorspielen und vorsingen, dass sie sich nicht satt hören sollten, bis sie vereint Alle Arm in Arm hinaufjauchzten zu Gott. Ein Bad, eine Taufe der Seele ist solche Musik. Der zerstreut flüchtige Sinn bequemt sich freilich nur mit einigem Widerstreben diesem Ernste, aber lügen wird er sich den demnoch wie den Forderungen der Religion und des Kultus. Hinwiegungen in die Kirche haben sich unsere Vorfahren, wie singen aus wieder hinaus. In der Kirchenmusik ihrem ganzen Umfange nach eine Reform, dann mit Fleiss und Ernst sie greift, und die schärfste Waffe ist geschwungen gegen aller jener Separatisten Unfug.

(Beschluss folgt.)

Warnung. *)

Mit nicht geringer Erwartung sah ich mit vielen Freunden der Tonkunst der Erscheinung einer angekündigten neuen *Aesthetik der Tonkunst* entgegen, um durch dieselbe belehrt zu werden und zu erfahren, wie ein Anderer viel Besseres geleistet habe, als ich selbst versucht hatte. Das Buch ist nun erschienen und führt den Titel: *Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst. Zugleich ein Supplement zu allen grösseren musikalischen Theorien und ein Hand- und Lesebuch für die Gebildeten aus allen Ständen und Förderung eines guten Geschmacks in musikalischen Dingen* von Dr. *Gustav Schilling*. Mainz, bei Schott. 1838. Der Verfasser sagt in der Vorrede: „Komme ich dem Bedürfniss eines solchen Werkes entgegen, so thue ich es mit Dank für die meinem Herzen so wohlthuende Anerkennung, aber auch mit Vertrauen auf eine fernere Nachsicht, ohne übrigens des Stolzes mich zu begeben, mit welchem ich hinschaue auf diese Produkte meiner Muse.“ Und später: „Freilich liegt darin auch die Hoffnung, die mich stärkt, dass dieses, wie das genannte Werk (das Lexikon der Tonkunst) meine leibliche Existenz vielleicht wird überleben und sich erhalten wird, so lange die Kunst eine Literatur hat und bedarf; denn da ich überzeugt bin, dass alle konstruktionen und denen ähnliche Theoreme Nichts fruchten in der Noth, in welcher jetzt sich offenbar unsere Kunst befindet, wenn nicht das innerste Wesen derselben auch, zu welchem jene nur Mittel sind, unsern Künstlern aufgeschlossen wird, in einer Herz und Kopf stärkenden verständlichen Darlegung, so glaube ich auch in dieser Beziehung gethan zu haben, was in meinen Kräften stand, und das ist wenigstens mehr als irgend ein Anderer vor mir geleistet hat.“ Da ruft wohl ein Jeder aus: *Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu?* Jeder nahern Kritik ehe hier eine Warnung an Käufer und Leser vorus. Das gesammte Werk besteht aus nichts Anderem als einer Zusammenreihung der in dem Lexikon der Tonkunst schon abgedruckten einzelnen Artikel, mit wenigen Paragraphen, Uebergängen, Einleitungen versehen, doch wörtlich wieder abgedruckt. Die Besitzer des Lexikon werden daher nur kaufen, was sie schon besitzen. So besteht der ersten Theiles erster Abschnitt, überschrieben *Schönheit und Kunst*, bis auf wenige aus frühern anderer Schriftsteller entnommene Stellen aus den Artikeln Schön im Lexikon 6. Bd. S. 246. *Begeisterung* 1. Bd. S. 272. *Kunst* 4. Bd. S. 262. *Klarheit* 4. Bd. S. 119. *Natürlich* 5. Bd. S. 175. *Originalität* 5. B. S. 305. *Einheit* 2. Bd. S. 372. Einem Schriftsteller kann unbenommen bleiben, von seinem Werke einen zweifachen Abdruck zu bewegen, allein die Käufer müssen gewarnt werden. Durch der Inhalt dieser Aesthetik zeigt sich auch zweitens als ein in der Literatur merkwürdiges und man kann sagen beispielloses Plagiat, indem der Verfasser ganze Seiten, ja ganze Kapitel wörtlich aus andern Schriften abgeschrieben hat, ohne die Verfasser zu nennen, und wenn er nicht Alles wörtlich abgeschrieben, fremde Aufsätze so übertragen hat, dass auch nicht ein neuer Gedanke hinzukam. Nur einige Beispiele mögen für Gauze Zeugniss geben: der ganze Abschnitt vom *Konzert* S. 562 ist aus Seidels Charinomos 2. Th. S. 143 wörtlich abgeschrieben, die Abschnitte von der *Variation* und von der *Sonate* aus Charinomos S. 137. Der Abschnitt *Sinfonie* S. 567 aus Charinomos S. 145 und so auch andere Abschnitte. Das Kapitel: Verhältniss der Musik zu den übrigen schönen Künsten ist bis auf den Einleitungssatz wörtlich entlehnt aus Schütz Abhandlung: Vom Verhältniss der Musik u. s. w. in der *Cäcilia* 3. Bd. S. 17. Viele Kapitel sind aus Artikeln des Lexikon von Fink u. A. übergetragen. Doch was den werden die Leser urtheilen, wenn sie finden, dass das hochwichtige Kapitel vom *Rhythmus* ganz aus Seidels Charinomos entnommen und volle 36 Seiten, enge sechsdreissig Seiten S. 108 — 144 von Wort zu Wort unabgeschrieben ist? Da hat alle Kritik ein Ende, und Niemand wird Zeit und Mühe daran wenden, einem solchen Verfahren weiter nachzugehen. Und dies ist der Mann, der mit so unendlicher Miene von seinen Forschungen spricht und mehr geleistet haben will als alle Anderen! Mir wenigstens ist ein ähnliches Beispiel, für welches ich den rechten Namen nicht aussprechen, in der Literatur nicht vorgekommen. Nur Käufer und Leser wären zu warnen; damit ist die Sache für immer abgethan.

F. Hand.

*) Die Redaktion kennt das hier angegriffene Werk auch nicht, müsste sich aber der Parteilichkeit zeihen, wenn sie wehre, mit allgemein geehrten Namen versehene Zuschriften zurückweisen wollte. Der Unterzeichnete vertritt diese sich selbst.

DAS WELTGERICHT
von
Fr. Schneider.

Von der Partitur dieses Oratoriums haben wir den kleinen Rest der Auflage vom Komponisten übernommen und liefern dieselbe zu dem bisherigen Preise von 15 Thalern.

Leipzig, im November 1838.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Dezember. № 49. 1838.

Original des Liedes:
„Heil Dir im Siegerkranz.“

Das genannte Lied wird jedes Jahr am 3. August in Preussen von vielen tausend Kehlen angestimmt und in andern teutschen Landen andere Nachbildungen des Originals, dessen Verfasser nur wenige kennen. Es sei hier genannt und sein Original mitgetheilt. Der Dichter ist *Heinrich Harries*, geb. am 9. September 1762 zu Flensburg, als Prediger gest. zu Brügge (2 Meilen von Kiel) am 28. September 1802. Seine beachtenswerthen Gedichte sind mit einer Lebensbeschreibung des Mannes von Gerhard Holst in 2 Theilen 1804 zu Altona bei Hammerich erschienen. Besagtes Lied steht im 2. Th. S. 158 mit der Bemerkung: „Dieses Lied ist nach Preussen gekommen und dort mit einigen Abänderungen auch öffentlich gesungen worden.“ Ein Freund berichtete uns: „Wahrscheinlich ist das Volkslied, so wie es jetzt (in Preussen) gesungen wird, durch das vaterländische Schauspiel „Der grosse Kurfurst vor Rathenau“ unters Volk gekommen. Ich habe nämlich vor Kurzem folgendes Werkchen, das ohne Jahrzahl, aber seinem Aussehen nach ziemlich alt ist, aufgetrieben, was mich eben zum vorstehend Bemerkten veranlasst: „Das Volkslied God save the king mit untergelegtem teutschen Text, Heil Dir im Siegerkranz u. s. w. als Zwischenakt zu dem vaterländischen Schauspiel „Der grosse Kurfurst vor Rathenau“ variirt und in Klavierauszug gebracht von Wessely, Musikdirektor des königl. Nationaltheaters. Berlin, zu haben bei Bolstein. Gedruckt bei G. Fridr. Starke.“ — Er hätte dies ganz gewiss wissen können, hätte er nur das neue Lex. unsers Gerber unter dem Artikel Berrh. Wessely nachgelesen, wo es ausdrücklich heisst (und Gerber konnte den Mann persönlich): Volkslied God save mit neuem deutschen Texte und mit Variationen, im Klavierauszuge von B. W. Gedruckt Berlin bei Bäheim 1795. — Es wird hinzugefügt: Es ist der dritte Zwischenakt zum grossen Kurfürsten vor (nicht von) Rathenau, mit Beifall auf dem Berliner Nazionaltheater aufgeführt 1795. — Heinr. Harries Original ist folgendes:

Lied für den dänischen Unterthan, an seinen Königs Geburtstag zu singen.

(In der Mel. des engl. Volksliedes God save the king.)

Heil Dir, dem liebenden
Herrscher des Vaterlands!
Heil, Christian, Dir!
Fühl' in des Thrones Glanz
Die hohe Würde ganz,
Vater des Volks zu sein!
Heil, Christian, Dir!

Nicht Ruh und Heiligs
Sichern die steile Höh,
Wo Fürsten stehn,
Lieder des Unterthans,
Liebe des treuen Manns
Gewächst den Herrscherthron
Wie Fels im Meer.

Ob in der Flamme, stählt,
Glüht und verbrüdert sie
Für's Vaterland?
Wer alle stehen dann
Muthig für einen Mann,
Kämpfen und bluten wir
Für's Vaterland!

Sei auch, o Christian, hier
Lenker des Thrones Zier,
Des Landes Stolz,
Ehrer und Mitmenschheit
Finde sein Lorbeerblatt
Treue aufgethaten Arm
An Deinem Throne!

Tugend und Wissenschaft
Heben mit Muth und Kraft
Ihr Haupt empor!
Jede gemeinte Haast
Reife durch Deine Gunst;
Jedes Verdienst erwarm'
An Deiner Brust!

Donnerwetter stets zu Diste,
Weh' jedem Plagge kühn
Auf jedem Meer!
Allen, was ehrenvoll
Leitet zu Bürgerwohl,
Unserer Daune
In ihrem Schosse!

Ha! wie so stolz und frei
Schwenkt der weiche Lee
Seine Wimpelheer!
Wirft über Land und Meer
Flammenden Blick umher,
Ob einer lästern sei,
Sich ihm zu nahn!

Heil Dir, dem liebenden
Herrscher des Vaterlands!
Heil, Christian, Dir!
Fühl' in des Thrones Glanz
Die hohe Würde ganz,
Vater des Volks zu sein!
Heil, Christian, Dir!

Derselbe *Harries* hat auch unter Andern das unter dem Volke beliebte Lied gedichtet: „O Mädchen vom Lande, wie bist Du so schön“ u. s. w. Schöner und weit volksmässiger ist das *Lied der Treue* (1. Th. S. 30), das

so beginnt: „Prinz Kurt, der Kühne, liebte die schöne Rosamund“ u. s. w.; *Herr Michel:* „Michel war des alten Pachters Martin Knecht“ u. s. w.; *der Scheerenschleifer:* „Glaubt mir, ihr Leutchen, bei Ja und Nein“ u. s. w. Auch der längere Schwank: *Fipsius* (vom Schneider Fips) ist für das Volk drollig genug. So war die Zeit Bürgers, Claudius u. A., wo er wirkte. Höhere Gedichte gelangen ihm weniger. In das bekannte Mädchenlied von Becker hat er manches Lied geliefert zugleich mit der Komposizion. Seinen Gedichten liegen ebenfalls 9 Lieder-Komposizionen bei, alle in ganz kunstloser Weise. Hierin war er nichts als Dilettant. Unter diese gehört z. B. *der lustige Säger und das Mädchen vom Lande*, was so anfängt:

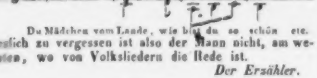

Du Mädchen vom Lande, wie bist du so schön etc.

Gänzlich zu vergessen ist also der Mann nicht, am wenigsten, wo von Volksliedern die Rede ist.

Der Erzähler.

Album

für Pianoforte und Gesang, für das Jahr 1839, mit Beiträgen von *Fr. Chopin, Ad. Henselt, Fr. Kalkbrenner, Fel. Mendelssohn-Bartholdy, Giac. Meyerbeer, Louis Spohr, S. Thalberg, Clara Wieck.* Mit dem Portrait von *S. Thalberg.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr. Prachtausgabe 5 Thlr.

Die Ausgabe ist in jeder Hinsicht überaus schön und geschmackvoll, wie man es von dieser Verlagshandlung in den meisten Werken gewohnt ist. Das Portrait des weltberühmten und weitgefeierten Sigismund Thalberg schmückt das Werk ungemein und wird zuversichtlich allen Musikfreunden eine sehr willkommene, angenehme Gabe sein. Das Papier ist ausserlesen schön und der Stich wirklich musterhaft. So wird denn das zierlich ausgestattete Werk schon um seines gefälligen Aeussern willen sich der Huldigung und der Freundschaft als ein Geschenk für Weihnachts- und Neujahrs-Freuden bestens eignen, sowohl für Pianofortespieler als Sänger beiderlei Geschlechts, und werden es als einen neuen Schmuck ihres Instruments und ihres Notenschatzes ansehen und mit Vergnügen betrachten, aber auch mit nicht geringerem Vergnügen, ja mit steigendem, oft in ihren musikalischen Unterhaltungen verwenden. Man braucht nur die Namen der Verfasser, die zu dieser Prachtausgabe beigesteuert haben, gelesen zu haben, um sich selbst im Voraus vom Inhalte ein ziemlich genau treffendes Bild zu entwerfen. Vor Allem wird man die Mannichfaltigkeit begreifen, besonders vorempfinden, für welche so gesorgt ist, dass fast jede herrschende Geschmacksrichtung sich mehr oder minder ergötzlich bedacht sehen wird. Die allermeisten der genannten Komponisten haben sich in ihrer Wesenheit und Besonderheit der Musikwelt bereits so bekannt gemacht und so festgestellt; die grösste Zahl derselben ist dazu so vielfach und ausführlich sorgsam besprochen worden, dass wir kaum noch viel zu bemerken haben werden, wenn wir nicht Unnöthiges, weil bereits hinlänglich Verbreitetes, wiederholen wollen. Wie gleich der Erste, Fel. Mendelssohn, welcher das Ganze mit einem ausgeführten Klavierstück, Andante cantabile et Presto agitato, von S. 3 bis 10 einleitet, für das Pianoforte komponirt, weiss Jeder, auch für welche Spieler. Es ist ein Hauptstück der mannichfachen Sammlung, das nicht unbeachtet bleibt, wenn wir auch nicht sagten, dass das Andante eine wohlgesungene Melodie in festgehaltenen Figuren umspielt und das Presto in $^{12}/_{8}$, A moll, im raschen Leben vorwärts drängt. Giac. Meyerbeer liefert darauf den Sängern 3 ganz eigenthümlich gehaltene Kanzonetten, die gehörig gefasst und im rechten Sinne vorgetragen, anmuthig und originell wirken. Sehr leicht und gefällig ist schon Heine's Lied: „Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne;“ man kann es am Besten naiv-galant nennen. Noch graziöser und zarter ist die niedliche Behandlung des sehr hübschen Gedichts von M. Beer, dem Bruder des Komponisten, „die Rosenblätter.“ Ganz eigen und seltsam im spielend Rhythmischen ist Wilhelm Müllers „Lied des Venezianischen Gondoliers.“ Fr. Chopin gibt nun in seiner Weise, doch etwas einfacher, 2 Mazurkas, welche, gleich seinen früheren, als nazionale und eigenthümliche Tonsätze, den Anklang unter Vielen nicht vermissen können. Ein Scherzo, wie ein Rondo mit Zwischensatz, von Clara Wieck, schliesst sich hauptsächlich an Chopin's Art und wird den Freunden derselben willkommen sein. Eine ausführlichere Besprechung erforderte einen eigenen Artikel. Der Unterzeichnete hält es aber nie für gut, wenn die Kritik in Dingen des Geschmacks zu früh eingreift. In ganz verschiedener Musik gibt L. Spohr ein vortreffliches, im Ernsten wohlthuendes Duett zwischen Tenor und Sopran auf ein Gedicht von F. Bobrich „Jenseits,“ das Alle bewegen muss, denen ein Geliebtes von dieser Erde in das Vaterland der Seelen genommen wurde. Ad. Henselt bringt nun sein gesangreiches „Liebeslied,“ als Etüde für das Pianoforte gesetzt, das überall, wo es gehört wurde, schon entzückte. Zwei Gedichte von A., „der Schiffer“ und „letzter Besuch,“ beide gefühlt und in trauernder Liebe, sind von S. Thalberg so schön komponirt, dass es ihnen an Freunden nicht fehlen kann. Die Trauer ist nicht düster und das Melodische, was der Komponist hoch hält, keineswegs in den Hintergrund gestellt oder abgeblasst, so anziehend auch die Begleitung ist. Zum Schluss von Fr. Kalkbrenner *La femme du Marin, Pensée fugitive*, das, ein flüchtiger Gedanke für Klavierspieler, hier als Unterhaltungssatz ganz an seinem Orte steht. Und so empfiehlt sich denn das zierlich ausgestattete Werk von selbst, namentlich als Huldigungs- und Freundschaftsgabe.

C. W. Fink.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Pianoforte.

Sechs Lieder ernsten und schérzhaften Inhalts von *Lorenz Lehmann.* 37s Werk. Berlin, bei H. Wagenführ. Preis 12 Gr.

No. 1. „Ich möchte Dir so gerne sagen“ von G. W. Fink; No. 3. Mägdleins Klage, von Hoffmann von Fallersleben; in beiden ist der Ernst leichter, gefälliger Art, und in dem ersten Texte liegt etwas Heiteres zum Grunde, selbst das zweite klagt mehr in den Worten, als in den einfachen Tönen. Die übrigen sind munter, sämmtlich in leichten, fast volksmässigen Melodieen auf artige Texte von *Reinick*, dessen Gedichte mit Bildern der Düsseldorfer Malerschule herausgekommen sind, nämlich: Frühlingsglocken; Jetzt weiss ich's — und Schweigen ist ein schönes Ding —; zum Schluss „Soldaten-Abschied“ von Hoffmann von Fallersleben. Die Sammlung ist hübsch.

Vier Gesänge von *Ludw. Ritter von Rittersberg*. Prag, bei Jakob Fischer. Preis 1 Fl.

Dieses Erstlingsheft eines jungen, talentvollen Mannes bringt uns zuerst das über 300 Mal komponirte Preisgedicht des Mannheimer Musikvereins: „In die Ferne,“ von Klütke, in einer musikalischen Auffassung, die wir der Hauptsache nach bei nicht wenigen Komponisten dieses Liedes gefunden haben. Die beiden ersten Strophen und die letzte haben eine schlichte, wogend umspielte Melodie in Sextolen, ¼, A-dur, erhalten. Die Zwischenstrophe: „Am starren Felsen bricht sich der Nord“ ist stärker und rauschender begleitet im enharmonischen Wechsel anfangs gehalten, bis sie endlich in As sich weiter zieht, eine Tonart, die jetzt, so wie Des, fast Mode geworden ist, auch in Fallen, wohin sie ungleich weniger gehört. No. 2. Vergissmeinnicht, von Ochlenschläger, ein recht hübsches Lied mit spielend beweglicher Begleitung, die durchaus nicht an Ueberladung leidet. Die beiden folgenden Gedichte: „Das letzte Gut“ und „Ständchen“ sind von dem Komponisten selbst gedichtet. Das erste auf das bekannte Königswort recht eingänglich gedichtet und durchkomponirt: „Alles ist verloren, nur die Ehre nicht!“ Das letzte wieder in Liederweise ungeziert einschmeichelnd.

Vier Lieder von *S. A. Zimmermann*. 18s Werk. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Preis 1 Fl. 12 Kr.

Eigentliche Lieder sind es nicht, eher Gesänge; wir möchten sie Lieder-Kanzonetten nennen, zwar teutsch, aber süddeutsch, an das Italienische grenzend. Der Gesang hat leicht erfassliche Melodie, im leidenschaftlichen, nur dabei das Anmuthige nicht versäumenden Ausdruck. Die Begleitung hat bald eine vorherrschende Fülle, bald eine artige Leichtigkeit, harmonievoller, als die meisten italienischen verwandter Art, weniger karaktervoll, als die ernstgefühlten unter den teutschen. Es behält also ein gewisses Unterhaltungsspiel des Gefälligen mit dem Karakteristischen die Oberhand, was an sich nicht zu tadeln und gerade den Allermeisten recht ist. Die Gedichte, die hier in Töne gebracht worden, sind: Frauenliebe, von A. Chamisso; „Sind es die Lüfte noch,“ von Helmine von Chezy; hoffnungslose Liebe, von C. W. Kirsch (freundlich genug für Hoffnungslosigkeit); Nichts ohne Liebe, von J. N. Vogl.

Gesänge und Lieder von *Otto Claudius*. Op. 21. Schlesingen, bei Glaser. Preis ⅔ Thlr.

No. 1. Allerlei Begehren, von A. Graf v. Schlippenbach, ist Malerei musik, hübsch gemacht, hat auch ihre Freunde, uns ist sie zu tändelnd, sind aber nicht gegen die Liebhaber solcher Art. Dann Lieder von Heine. No. 2. „Im wunderschönen Monat Mai,“ wieder zu gespielt, in der Einfachheit offenbar originalsüchtig. No. 3. „Ich will meine Seele tauchen,“ recht schön. No. 4. „Du bist wie eine Blume,“ wäre gut, hätte es nicht einige auffallend gesuchte Melodietöne. So ist auch das folgende. Alle diese kurzen Worte müssen kanzonettenartig in lebendigerer Musik behandelt werden, wenn sie wirken sollen. No. 6. „Und wüssten's die Blumen“ u. s. w., ist schon anziehender komponirt. No. 7. „Ich wollt', meine Schmerzen,“ gut und leidenschaftlich. No. 8. Liebesgedanken, von W. Müller: „Je höher die Glocken, je heller der Klang,“ es ist doch keine rechte Natur darin. Wenn es der Verfasser trifft, singt er vortrefflich und hat schon Manches geliefert, auch Einiges hier, was sehr schön ist; aber er sucht zu viel; es soll zu eigenthümlich sein und — das verdirbt nicht selten den ganzen Eindruck. Die Absicht muss weg, oder doch gezwungen verschleiert werden. Besser noch ist die frische Schönheit ohne Schleier.

Variationen für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte über Karl M. v. Weber's Wiegenlied: „Schlaf Herzenssühnchen,“ komponirt von *Otto Nicolai*. 19s Werk. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Die 3 Veränderungen des hübschen Wiegenliedes sind nicht übertrieben und lassen im Spiele mit den Tönen nicht allein Gefühl zu, sondern regen es noch durch gut gesungene Abänderungen der Melodie auf. Und so gehören sie zu den empfehlenswerthen.

Vier Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianoforte von *C. G. Müller*. Leipzig, bei A. R. Friese. Preis 16 Gr.

1) Frau Leakey, Ballade von Ludw. Halirsch, schaurig und gut; 2) Sternenhelle Nacht, von Mahlmann, oft in Töne gebracht. Die Anlage und die erste Hälfte ist auch hier gut, allein die Koloraturen und dreimalige Wiederholung der Endzeile jeder Strophe machen es äusserlicher, als es wünschenswerth ist. Damit soll nicht gesagt werden, es werde nicht gefallen; vielmehr gibt es Sänger und Hörer, die um des Figuriten willen diesen Gesang desto lieber singen und hören werden. 3) Ermunterung, von Salis, gleichfalls viel komponirt, auch hier ungesucht frisch. Nur will das Zwischenspiel nach der doppelten Wiederholung der Worte: „dann denk,“ wenigstens zur Schlussstrophe nicht passen. Für ein Erstlingsheft sind aber diese Gaben sehr gut und lassen Manches erwarten.

Zuruf und Erwiederung mit Pianoforte. Op. 36. *Der Maurerlehrling mit Pianoforte*. Op. 37. Von *Karl*

Klage. Berlin, bei Karl Klage. Preis jeder Nummer 8 gGr.

Es sind Maurerlieder, von denen die beiden ersten am Jahresschlusse den 29. Dezember 1833 in der grossen Landesloge von Teutschland zum ersten Male gesungen wurden. Texte und Töne sind angemessen; der Chor wiederholt nur im Unisono, Alles leicht fasslich und in solchen Versammlungen überall brauchbar. Der Maurerlehrling ist von Hottinger gedichtet in Liebe für den Verein, auch so in Töne gebracht.

Vermählungsfeierlied für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte von *Frdr. Buchmann.* Op. 4. Nordhausen, bei H. A. Busse. Preis 25 Sgr.

Es ist kein Lied, sondern eine Gelegenheits-Kantate für eine Hochzeit, in der Art komponirt wie die 1837 S. 854 besprochenen Gesänge dieses Mannes, wohin wir diejenigen verweisen, die darauf Rücksicht nehmen. Das Pianoforte ist obligat. Zum Schlusse duettiren Sopran und Tenor ihren Glückwunsch.

Literatur.

König Mys von Fidibus, oder 3 Jahre auf der Universität. Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künstlers von *K. Stein.* Zweiter Band. Gera, bei C. G. Scherbarth. 1838. S. 447 in 8.

Dieser unterhaltende Kunstroman lässt in der 19. Porzion seinen Hauptheldien Leo wieder gesund werden und in eine elegische Richtung verfallen, weshalb ihm sein königlicher Geheimgönner eine erbauliche Rede hält: „Was soll aus dir werden, lieber Getreuer! wenn du so fortfährst zu lamentiren und den Kopf zu hängen? Du wirst mir am Ende ganz einseitig werden! Der Künstler muss sich, wie hart auch des Lebens Stürme ihn treffen mögen, stets Kopf und Herz frei zu erhalten suchen und sich in seinem Schaffen und Streben niemals von der Macht des Schicksals tyrannisch überwältigen und beherrschen lassen. Er darf zwar nicht leichtsinnig sein, aber ein heiterer Muth und Sinn, wie ihn die Kraft eines festen Glaubens schaffet, muss ihn über des Lebens Unbill erheben." — So soll es denn freilich sein: aber der Herr König hat gut reden; macht sich auf dem Papier recht gut und im Leben ein wenig selten, wenn das Schicksal auf die Nägel seiner Nothwendigkeit klopft. Zum Künstler gehört ein gewisses Glück von innen und von aussen, und braucht der Gefeierte den Gedankens daran, damit er nicht zu sehr sich überhebe, was dem Menschen nicht frommt. Wem sich die Loose gut zum Gewinne mischen, hat leicht Gastmähler geben; die Andern lassen es von selbst, sie mögen wollen oder nicht. Das andere Kapitel, sich von den Weiberchen nicht den Kopf verrücken zu lassen, liesse sich schon eher in's Werk setzen, wenn die Eitelkeit nicht wäre und Adams Exempel. Der König will seinen Schützling daher für die Zukunft von mehrfachen seiner Offizianten in Gestalt verschiedener Insekten bewachen lassen, damit ihm nichts Arges widerfahre. Da sieht man wieder, was in der Kunst für den Künstler auf hohe Gönnerschaft ankommt. Ein lockeres Leben macht also den Künstler nicht, sondern verdirbt ihn. Hilft dem Künstler die Natur, wie sie dem Leo im Buche hilft, so wäre es schlecht, wenn nicht Erwünschtes folgte. Held Leo hat das Glück, mit dem reichen Umbreit über Dresden nach Wien zu reisen und zwar frei, wie Händel nach Italien. In Dresden lernt er K. M. v. Weber kennen, dessen Schilderung und Gesprächweise nicht ganz aus der Natur gegriffen ist. Weber hatte damals die grösste Zuversicht, dass seine Euryanthe auch unter der Menge durchschlagen werde, und nahm den kleinsten Zweifel daran sehr übel auf. — Die 21. Porzion versetzt uns nach Wien. Hier erkennt der junge Mann klar, dass die Tonkunst trotz aller Meistergabe noch lange keine abgeschlossene sei und dass es noch viel für sie zu thun gebe; dass aber auch der Künstler viel, sehr viel zu lernen habe, namentlich auch Geschichtliches seiner Kunst, nicht blos ein Instrument zu spielen. Von Beethoven wird ein Fantasiebild entworfen. Von B.'s Reden nur den Schluss: „Man muss was in's G'fäss g'than haben, wenn was rausgenommen werden soll. Was wollen S' aber in's Kunstg'fäss hineinthun? Sehen S' das Leben müssen S' hineinthun, frisches Leben wie's der liebe Gott im Himmel uns vorg'stellt im Geiste und in der Natur. Schaffen S' kein Leben, setzen S' blos Noten zusammen, so kriegen S' blosse Gehörmusik oder arithmetische Musik, aber keine Geistesmusik. Wenn S' was machen, so müssen S' immer denken, S' wären ein Maler oder Dichter. So werden S' nach Wahrheit streben. Dabei werden S' freilich nicht reich werden — aber verlassen S' sich nur auf England." — Unterdessen sind die biographischen Notizen von W. und B. über B. herausgekommen, aus denen wir das Vorzüglichste mitgetheilt haben. Wo bleibt aber Herr Musikdirektor Schindler mit seinen Zusagen? Liesse er sich wirklich abhalten, so stünde Manches doch für ihn bedenklich und für die Sache noch mehr. Wir sind begierig, was kommen wird; an der Zeit wäre es längst. — Jetzt wissen wir es freilich anders, als wie hier gesagt wird, dass unserm B. seine Schlachtmusik von England mancherlei Gutes gebracht haben soll. — Im Gespräch über die häufig eingerissene Temporaserei, die abscheuliche, wird behauptet, es läge an übermässig schnell genommenem Tempo, dass Mozart's Opern mehr und mehr aufhören, beim Publikum Anklang zu finden und volle Häuser zu machen. Mag dies einen Theil der Schuld tragen, wenigstens nicht selten: allein die einzige Ursache ist es keineswegs. Schweigen wir vor der Hand darüber. Die Virtuosenstückchen, in denen nichts weiter ist, als Fingerschneillauf, mögen gejagt werden nach Herzenslust, nur nicht Musik, die etwas Inneres ausspricht u. s. w. Ueber den gesellschaftlichen Streit, ob Leporello oder Don Juan und Donna Anna die interessanteste Rolle in musikalischer Hinsicht ist, wollen wir nichts entscheiden. Uns scheint eben das Beste, dass Alle, jeder in seiner Weise, echte Karakterrollen sind, gut angelegt, ausgeführt und verflochten. — Auf dem

Gute des Baron Harpfenbrand, wo für Leo viel Schönes vorfällt, erquickt die liebende Seele ein herrlicher Maimorgen; Hühnervolk und Baumgeflieder sind frohe, der Landmann zieht, sein Morgenlied singend, zur sonnigen Flur, die Schaar der Arbeiter und Arbeiterinnen folgt und der Schäfer stimmt seine Schalmei. Das findet Leo schön gesungen in einer Beethovenschen Sonate, deren erster Satz eine scheinbar bizarre Gestaltung hat. Jetzt geht ihm ganz der Sinn dafür auf und er sieht im Werke ein treffliches Idyll voll Gessner'scher Wärme, Frische und Lieblichkeit, und Vossischer Lebendigkeit und Treue. Dabei wird die Tonmalerei vertheidigt, nicht als Selbstzweck, sondern als untergeordnetes Mittel zu einem höhern, nämlich zur Ausprägung einer künstlerischen Idee, deren würdige und geschmackvolle Behandlung ein kleinliches und tändelndes Tonmalereispiel von selbst ausschliesst. Wer von den Leserinnen die Sonate herausfindet, erhält ein schöngebundenes Preisexemplar der oben genannten Geschichte. Ein genialer Violoncellspieler, der eben so tapfer trinken als geigen kann, gibt eine komische Serenade eines liebesiechen Jünglings, von den Reflexionen einer alten Duenna begleitet, zum Besten. Man weiss, wie der Verfasser das Komische in der Musik in seinen Schatz nimmt; ein Lieblingskapitel, das man rechts und links leicht übertreiben kann. Als Beweis des Komischen wird das Rondo all. in Beethoven's Op. 5 für Pianoforte und Violoncell angezogen. Das gibt zu Erörterungen Anlass, wobei komisch und lächerlich gesondert wird. Es wird als erwiesene Thatsache in Beispielen von Merula, Marcellus (in einem Capriccio, wodurch er die Kastraten verspottete), Aumann (Bauernmesse), Martini (Kanons), Porpora (Trillerfuge), J. Haydn u. s. w. angesehen. Nur haben die Musiker, heisst es, die unermesslichen Schätze, die ihnen zu Gebote stehen, noch nicht tief und umfassend genug benutzt. — In der 26. Portion wird von kirchlicher Musik gehandelt, die frei sein soll vom Anhauch krankelnder Empfindsamkeit und augenverdrehender Verzücktheit. „Ihr Preis und Ruhm Gottes ist zwar auch Jubel, aber ein Jubel der Engel und nicht bacchantisch jauchzender Weltkinder. Die echte Kirchenmusik, möglichst einfach und enthaltsam im Gebrauche musikalischer Mittel, muss kräftig und klar in Gedanken, die Gemüther dem Weltleben entrücken und sie zur Anbetung im Geiste und in der Wahrheit bereiten, während viele Kirchenkomponisten der neuern Zeit recht gefliessentlich darauf hingearbeitet zu haben scheinen, dass es auch in der Kirche nicht an gehörigem Amusement fehle" u. s. f. Ein Anderer vertheidigt nicht die Fehler, aber das Gute der neuern Zeit in diesem Fache. Der alte strenge Kirchenstyl ist nicht mehr für die Zeit, die sich einen neuen zu bilden hat u. s. f. — Bei einer abermaligen Reise Leo's mit dem reichen Umbreit nach Paris wird von Weimar und den dortigen Künstlern kurz gesprochen, auch das Kapitel vom Werthe der Preisaufgaben berührt. Der Hauptheld der Geschichte, die hier unbetastet bleibt, um den Lesern derselben die Spannung auf dieselbe nicht zu verringern, kommt durch den Tod seines Gönners, des gastronomischen geheimen Kommissionraths, in eine Lage, dass er sich selbst, auch durch Anfertigung von allerlei Arrangements, helfen muss, was ihm in Partiturenlesen und in der musikalischen Schreibekunst forthilft. Seine Kompositionen kommen so in den Zug, dass sein aufrichtiger Verleger ihm gesteht, er könne selbst aus eigenem Beutel ihm nun ein gutes Honorar zahlen; bisher habe der Baron Honorar und Druckkosten bezahlt. Solchen feinen Gönner wünschen wir manchem talentvollen jungen Mann, der mit Noth Leben und Kunstkraft fristet und erst spät etwas seiner Arbeiten unter die Leute bringt. — Man sieht abermals, was für ein Glückskind der Leo ist; Alles hilft ihm, am günstigsten die Phantasie in Gestalt eines königlichen Mäuschens. Zu unserm Erstaunen und zur Ergötzung der meisten Leser geht nun der Faden der Geschichte, ohne ein einziges Mal von einer ästhetischen Betrachtung unterbrochen zu werden, in einem Zuge fort bis in die Residenz, wohin Leo, Pfäffrecht und andere Leute auf dem Eilwagen reisen; ja selbst dort entspinnt sich lange nichts Wichtiges, was wir hier aufzeichnen könnten, wenn wir nicht den Gang der Geschichte verrathen wollen, was wir zum Besten des Buches nicht zu thun fest entschlossen sind. Nur eine Gesprächsbemerkung Leo's bei Ansicht eines Meisterbildes heben wir aus, um Andere zu veranlassen, sich selbst zu fragen, ob es ihnen auch so gehe oder nicht. „Wenn ich mich so recht in dieses Bild versenke, so ist es mir, als ströme mir aus demselben eine himmlisch erhabene Musik entgegen. Die Geister der Gestalten treten aus ihnen hervor und ergiessen sich vor meinem geistigen Ohre in heiligen Sphärenklängen." Der Maler bekennt, dass ihm bei Anhörung der Musik, zumal Mozartscher und Beethovenscher, Gemälde vor sein inneres Auge träten. Ein Kritiker erklärt diese Erscheinungen für den deutlichsten Beweis, dass die Künste alle ein magisches Band umschlinge, und dass, wer die eine innig an's Herz drückt, auch die andern zugleich mit umfangen muss. — Indem Leo rezensiren hilft, und das Vorhandene in drei Abtheilungen bringt, gut, mittelgut und schlecht, wirft er die Frage auf: ob denn alle das Zeug der dritten Klasse angezeigt werden müsse? Es wird erwidert, um der Plebejer willen müsse der Pfennigkram in die Welt geführt werden. Dagegen erinnern wir, dass Alles, was irgend einem Stande musikalischer Bildung nützlich und ergötzlich ist, für diese Klasse und um derselben willen nicht zu dem absolut Schlechten zu zählen sei; nur muss bezeichnet werden, für wen es wirksam und hilfend ist. Dazu gehört auch in der That mehr, als wenn man blos einen Stand und eine besondere Stufe und Art der Bildung, meint diejenige, zu welcher der Beurtheiler selbst gehört, berücksichtigt. Was keiner Bildungsstufe etwas frommt, das Halbschürige, was Niemand als die befangenen Freunde befriedigt, ist das Schlimmste. Dergleichen wird von uns in den allermeisten Fällen zurückgelegt. Zuweilen wird aber auch ein Gegenbild des Echten und Förderlichen nothwendig. Nur irrt man und erweist sich eben so einseitig, als kunststolz und lebensunerfahren, wenn man nichts gelten lassen will, als eine wirklich oder nur anmasslich hohe Art u. s. w. Ein leichtes Lied kann eben so vortrefflich und eben so schlecht sein, als eine Sinfonie u. s. f. So wie ein Or-

chester nicht zu den besten gehören würde, das aus lauter Virtuosen bestände, so kann auch der Musikalienhandel und die Musikwelt nicht bestehen und gedeihen, wenn nur grossartige Werke, z. B. Oratorien, in's Publikum gebracht werden sollten. — Desto einiger sind wir über die Darlegung der Abwege der Virtuosenstücke, in denen man gewöhnlich nur Schwierigkeiten auf Schwierigkeiten häuft und in der Höhe herumquickt oder tief brummt. Nur kann die Menschenstimme nicht als Grenzbestimmung der für alle Instrumente schön zu gebrauchenden Töne angenommen werden. Noch wird von Leo vor der Aufführung die Sinfonia eroica besprochen, deren erster Satz eine in den Kampf ziehende Kriegerschaar mit eingemischt Ärtzen Abschiedsszenen vor Augen bringt; der zweite Satz eine Todtenfeier der gefallenen Helden, auf deren Särge sich der Ruhm senkt; der dritte Satz führt in Waldesgrün, wo die Krieger im frohen Getümmel Jäger geworden sind bei lustigem Hörnerklange; der vierte Satz führt uns in die reich belebte Szene eines Tourniers in Scherz und Ernst, wo die Sieger Preise empfangen, mit einem Banketjubel endend. Auch über die Oper und die Vernachlässigung der Teutschen wird unterhandelt, was von uns oft erinnert wurde; es fehlt den Teutschen an Aufmunterung, am warmen Nationalgefühl. Die Hauptbühnen der Bundesstaaten sollten zusammentreten und zuvörderst tüchtige Operntexte erzielen, dann Belohnungen aussetzen, was freilich sobald noch nicht geschehen dürfte. — Uebrigens hilft das allegorisch-mystische Königspaar an der Komposizion der Leo'schen Kantate, dass der Gesang nicht beeinträchtigt werde und die Instrumente nichts Widernatürliches bekommen. Da muss freilich Alles eminent werden. In Oratorien sollen handelnde Personen auftreten, was gleichfalls hier vielfach besprochen wurde und daher nur berührt wird. Es kann über das zugenfällig Darstellbare hinausgehen, gleich dem Epos. — Das wären denn die ästhetisch-musikalischen Hauptmaterien, die in diesem unterhaltend geschriebenen Buche, neben mehren musikalisch-pädagogischen Andeutungen, besprochen werden, und zwar im Verlaufe einer viel veränderten und gegen den ersten Umriss in der Cäcilia ansehnlich vermehrten Geschichte, die wir, wie gesagt, nicht verrathen, um das Buch allen Geschichtsfreunden und Musikpsychologen desto anziehender zu empfehlen.

Nachrichten.

Leipzig. Am 17. November wurde abermals der erste Zyklus unserer hiesigen Quartett-Unterhaltungen von den Herren Konzertmeister David, Uhlrich, Queisser und Grabau zur Freude einer ansehnlichen Versammlung eröffnet. Es ist überall ein gutes Zeichen für den Kunstsinn einer Stadt, wenn die Quartettmusik in Ehren gehalten wird und nicht zu wenige Liebhaber zählt. Mit freudiger Aufmerksamkeit und frischer Theilnahme, die sich oft laut äusserte, gab man sich den erquickenden Einwirkungen hin, welche eine gelungene Ausführung gut gewählter Meisterwerke dieser Gattung unter gebildeten Liebhabern und Kennern der Tonkunst stets hervorbringen muss. Die Wahl für einen Eröffnungsabend wird jeder Leser eben so natürlich als recht finden; wir hörten ein Quartett von J. Haydn (B dur, No. 49), eines von Mozart (F dur) und eines von Beethoven (C dur, Op. 59). Wird wie hier die Mühe gemeinschaftlicher Einübung von anerkannt guten Spielern nicht gescheut, damit Alles sinn- und geschmackgemäss wohl in einandergreife, Jeder zur rechten Zeit sich unterordne und wieder hervortrete, so kann der Erfolg durchaus kein zweideutiger sein. Und so machte denn der Genuss dieses Abends auf die folgenden gespannt, die, wie im vorigen Jahre, nicht nur eines auszuruhen, sondern selbst eines wachsenden Besuches sich erfreuen werden. — Unser Abonnement-Konzert wurde des Busstages wegen 8 Tage aufgeschoben, wie in solchem Falle in der Regel. Mrs. Shaw hatte die Zeit benutzt, auch Dessen mit ihrer vollen und ausgebildeten Stimme sowohl, als mit trefflichem Vortrage der Szene von Beethoven und der beliebten Kavatine von Mercadante am 23. v. M. zu ergötzen. Auch dort begeisterte gerade das Einfache ihres Vortrages am meisten. — In unserm achten Abonnement-Konzerte am 29. November lernten wir einen uns bisher unbekannten Tonsetzer, Herrn *F. Möhring*, Zögling der Akademie der Künste zu Berlin, also Rungenhagen's u. s. w., sogleich in einer der jetzt besonders schwierigsten Aufgaben, in einer neuen Sinfonie aus B dur (Manuskript) kennen, die wir für eine anziehende und jedenfalls tüchtige Arbeit erklären müssen. Der Mann zeigte in diesem Werke nicht nur jene nothwendige Bekanntschaft mit dem Wesen der Instrumente, sondern auch einen sehr originellen Gebrauch derselben in Verbindung der verschiedenen Tonfarben und in Begleitungs- und Ausschmückungs-Figuren, die nicht selten zu besondern individuellen Gedanken sich erhoben. Dazu kam noch jener Zusammenhang der Hauptgedanken, die festgehalten sich aus sich selbst entwickeln, was niemals fehlen darf, wenn irgend eine Komposizion gut heissen und von künstlerischer Bedeutung sein soll. Massen wir uns auch niemals an, ein grösseres Musikwerk nach einmaligem Hören zu beurtheilen, und können wir uns auch in dem gegenwärtigen Falle nicht rühmen, ein völlig lebendiges und klar vorschwebendes Bild vom Ganzen, so gelungen auch der Vortrag war, empfangen zu haben, was einzig und allein der Neuheit und Besonderheit des Werkes eines uns noch ganz unbekannten Verfassers zugeschrieben werden muss; so können wir doch nicht versäumen, Werk und Verfasser als höchst beachtenswerth zu bezeichnen. Mit Vergnügen würden wir seine interessante Gabe wiederholt hören. Schien es uns auch, als ob die originelle Behandlung der Instrumentazion mit dem natürlichen Flusse nothwendig vorherrschender Gedanken noch nicht so ganz in Eins verschmolzen stände, wodurch erst die Eigenthümlichkeiten der schmückenden Nebengedanken einzelner Instrumente und Instrumentalgruppen ihr rechtes, in die Seele der Hörer unmittelbar eingreifendes Leben gewinnen, als ob beide vielmehr zu verschiedenen Stellen noch neben einander gingen, theils sich ablösend, theils sich gegenseitig überbietend, so dass die eigenthümliche Instrumentalfärbung dem Wesen des

Folgen, wie im Ritornell des ersten, (Takt 4 der letzten Zeile) helfen dem Liede selbst nicht auf. No. 3. ist interessanter. Der Charakter des Gedichts hätte aber etwas rascher und männlicher wiedergegeben werden sollen. Das Zusammenhalten der beyden letzten Zeilen jedes Verses (Takt 11.) ist mit Aufmerksamkeit gemacht. Nur beym zweyten Verse thut die Wiederholung der letzten Zeile nicht recht gut. No. 5. ist wohl das beste der Sammlung. Der Sinn des Ganzen ist sehr gut getroffen, die Melodie ist leicht, das Akkompagnement sehr wohl gewählt, und, da das Lied bey einer Wasserfahrt zu singen ist, giebt die Bewegung und die Figur recht gut eine leise und angenehme Erinnerung an die sanfte Bewegung einer Gondel. Dem Rec. thut es daher leid sagen zu müssen, dass Hr. St. von dieser No. wohl nur den ersten Vers durchgesungen haben muss; denn, abgerechnet das Zwischenspiel Takt 4 u. 5 der 2ten Zeile, das denn doch durch das „Klirren der Angel der Pforten" erzeugt seyn möchte und einigen der folgenden Verse nicht recht zupasst — so erleidet die sechste Zeile jedes Verses eine üble Trennung, nach welcher der fünfte Vers, wie er nun stehet, gar nicht gesungen werden kann; denn er käme also heraus: Seiner Freundin Angedenken

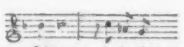

Auch bey No. 6., die übrigens recht artig ist, wäre die zweyte Zeile des Textes aller Verse in der Musik näher mit der dritten zu verbinden gewesen, als hier durch den halben Schluss in die Dominante geschehen ist — was gleich beym ersten Verse bemerklich wird. Hr. St. wird hoffentlich das Gerügte nicht für Kleinigkeit halten, und bey so kleinen einfachen Liedern, wo Uebereilungen in Ansehung der Behandlung der Worte durch nichts verdeckt werden und auch dem wenig gebildeten Zuhörer nicht entschlüpfen können, am allerwenigsten. Gerade weil Rec. überzeugt ist, dass Hr. St. so sehr hübsche Lieder schreiben könne, hat er jenes anführen wollen.

---

1. *Cinquieme Recueil de Romances, paroles de divers auteurs, Musique d' Adrien l'aîné, du Conservatoire de Musique.* à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

2. *3e Recueil de Romances avec accompagn. de Pianoforte a Mme R. Hainguerlot par P. Wachler, artiste du Théâtre italien.* à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Die frühern Hefte beyder kleinen Sammlungen sind dem Rec. nicht bekannt. — was auch weder ihm, noch dem Liebhaber nöthig ist, da jeder für sich bestehet. Sie sind beyde mit Sorgfalt geschrieben und (Worte und Musik) im Ganzen nicht übel, und können dem, der sich gern ein einfaches französisches Liedchen singt, wohl einige Unterhaltung gewähren. Weiter lässt sich aber auch nichts davon sagen. In No. 1., die Rec. der No. 2 vorziehet, haben ihm das 2te, 3te, und 4te Lied recht wohl gefallen.

(Hiersu die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

innern Gehaltes noch den Vortrag abgewonnen haben dürfte: so läßt sich doch von einer solchen ersten Symphonie eines Tonsetzers nicht allein für die Folge Herrliches erwarten, sondern sie gibt selbst gegründete Hoffnung, dass sie bei näherer Bekanntschaft im Werthe steigen werde. Bei so viel von Anderm Abweichendem, Neuem und Fremdartigem sprech es für das Werk und für die Hörer, dass der erste Satz einige Zeichen des Beifalls erhielt, die sich am Schlusse des Ganzen verstärkten, während jedem Satze eine theilnehmende Aufmerksamkeit nicht war geschenkt worden. — Herr *Schmidt*, Tenor des Theaters, sang mit weicher Stimme, gern und beifällig gehört, *Mozart's*: „Thränen, vom Freunde getrocknet.“ Vorerst erregte darauf ein neues Violinkonzert, komponirt und vorgetragen vom Herrn Konzertmeister *F. David*. Der erste Satz wurde nach jedem Solo schallend anerkannt, noch mehr der zweite Satz, so wie der dritte; das Ganze erlebte also eine Aufnahme, wie sie sich ein Künstler nur wünschen kann. Eben so wurde auch der Sologesang der Mrs. Shaw, Preghiera von Winter, aufgenommen. Zu näherer Bezeichnung setzen wir die Anfangworte: „*Somno Dio che in seno mi vedi*“ etc. Der zweite Theil wurde mit Beethoven's Ouverture zu Fidelio, aus E dur, wirksam und stets willkommen, eingeleitet. In einem abermals neuen Bravourstück, einem Divertimento für die Flöte nach Themen aus Rossini's Tell, liess sich als Komponist und Vortragender Herr W. Barth, ältester Sohn des hiesigen Stadtmusikers, mit Beifall hören. Das Sextett und erste Finale aus Così fan tutte, worin die beiden Liebhaberinnen von den Damen Schmidt und Bünau, die Despina von Mrs. Shaw, die Offiziere von den Herren Schmidt und Richter, Theatersängern, und Don Alfonso von Herrn Weiske gesungen wurden, beschlossen den abermals genussreichen Abend, wofür die zahlreiche Versammlung gewohnter Weise und von den Darstellenden verdient ihren Dank aussprach.

Stuttgart (Beschluss). Die Oper bot uns seit Wiedereröffnung des Theaters nur ein neues Werk: *Halevy's „Jüdin,“* welche am Geburtstage des Königs zum ersten Male und nachgebends noch ein Paar Mal gegeben wurde, aber im Ganzen mit geringem Erfolg. Ausgezeichnet darin war Herr Rosner als Jude Eleazar. — Zu Ende der vorigen Saison gastirte hier die k. k. Hofoperasängerin Frl. *Lutzer* aus Wien, eine in der That grosse, durchgebildete Sängerin, in ihrer Art möchte ich sie für die grösste jetzt lebende teutsche Bühnensängerin erklären. Ihr Vortrag, ihre Stimme und noch so manches Andere in ihrer ganzen künstlerischen Erscheinung setzt uns unwillkürlich in die Zeiten zurück, wo wir eine Sontag auf der Bühne bewunderten. Eine durchsichtigere Klarheit und grössere Reinheit der Stimme und mehr Volubilität der Zunge hat man wohl noch nie gehört. Die Künstlerin ist noch sehr jung und eine Schülerin von dem verstorbenen Ciccimara; ihr ganzes Wesen aber schon Musik. In diesem Augenblicke gastirt hier Frl. *Vial*, ebenfalls k. k. Hofoperasängerin aus Wien. Sie trat als Norma, Nachtwandlerin, Rosine, Zerline und Desdemona bis jetzt auf, wollte aber und konnte auch, bei mittelmässiger Ausbildung und mancherlei schlechten Angewohnheiten, nur wenig gefallen, während die Lutzer einen solchen Enthusiasmus im Publikum erregte, dass jede Oper, in welcher sie auftrat, mit aufgehobenem Abonnement gegeben werden konnte, und doch stets ein überfülltes Haus machte, so dass jedesmal Hunderte zu der Kasse abgewiesen werden mussten, weil kein Billet mehr zu haben war, und eben so Viele das Haus aus Mangel an Platz verliessen. Von Herrn *Sawboda* aus Leipzig, der für mehrere Rollen engagirt war, aber nur ein einziges Mal, nämlich als Postillon auftrat, kein Wort.

Musikdirektor Molique, dieser geniale Violinist, in welchem sich die ganze teutsche Solidität der Virtuosenkunst repräsentirt, ist auf einer grossen Kunstreise begriffen und bereits in München mit dem glänzendsten Erfolge aufgetreten. Von dort wird er nach Wien, dann nach Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Hamburg u. s. w. sich wenden. Ich gratulire den Kunstfreunden dieser Städte zu dem grossen Genusse, der ihnen durch Molique's Spiel werden wird. Sie insbesondere will ich auf ein neues Konzert von ihm in D dur und eine neue Fantasie aufmerksam machen.

Der Liebling der Stuttgarter Publikums in einer andern Kunstsphäre ist, von den höchsten bis zu den niedrigsten Gesellschaften, fortwährend Kapellmeister *Kühner*, der allgemein nur der schwäbische *Strauss* heisst, aber einen schöneren Namen verdient.

Sommerstagione, Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Perugia. Der Vorconi zu Ehren, welche hier diesen Sommer mit vielem Beifall sang, wurde ihre Büste auf dem hiesigen Theater aufgestellt.

Pesaro. Der anlangst aus Russland zurückgekommene Maestro Nini, von dem in den vorigen Berichten dieser Blätter die Rede war, komponirt jetzt hier in seiner Vaterstadt die Oper *Cristina di Svezia*, die für Mailand bestimmt sein soll.

Imola. Was die Ini hier am 21. Juli für einen Lärm gemacht, ist unbeschreiblich. Man gab die Beatrice di Tenda von unsterblichen Bitter Bellini, in welcher die Albertini, der Bassist Colini sammt dem Tenor Pompejano sangen, und Herr *Vavrarini* das Orchester leitete. Man hätte glauben sollen, dass alle Zuhörer ohne Ausnahme tüchtig bezahlt worden sind, um tüchtig zu klatschen. Die Hauptrieb feder war freilich die Albertini, der auch in ihrer Benefizvorstellung, am 11. August, alle bei dieser Gelegenheit in Italien üblichen Ehrenbezeigungen zu Theil wurden; allein die übrigen Professori thaten für dieses Theater gewiss das Ihrige, sowie sammt und sonders alle insgesammt mehr oder weniger Applaus. Die am 7. August als zweite Oper gegebene Parisina, vom Bitter Donizetti, gefiel ebenfalls.

Ferrara. In der so oft gehörten am 4. August gegebenen Chiara di Rosenberg erhielt die Auslingerin Boldrini einigen Beifall, etwas weniger der Tenor Trippa

und der Bassist Rossi (Federico), den meisten aber der erfahrne uralte Buffo Vaccani. Somit trug das Gesammte die Physionomie eines Fiaschino, der bald zum Fiasco anwuchs, und die Chiara durch die Gazza ladra aus dem Theater verjagte. In letzterer Oper betrat die von hier gebürtige Dilettantin Castagnari in der Rolle des Pipo zum ersten Male die Bühne, und die Tenorrolle übernahm Herr Rossi (Felice). Alle Künstler thaten ihr Mögliches, mehr war nicht zu verlangen, und Debütantin kann vielleicht in der Profession etwas werden.

Bologna. Der hier seesshafte Impresario Pietro Camuri hatte sich geschmeichelt, seinen Freund, den ersten jetzt lebenden Tenor auf Erden, Gio. Batt. Rubini, für die hiesige nächste Herbstsaison zu gewinnen. Aus dem hier in der teutschen Uebersetzung folgenden Briefe des Künstlers geht aber hervor, dass er seinen Wunsch nicht befriedigen kann, ja in Italien nicht mehr singen will; Rubini ist sehr reich, gewinnt mit wenigem Singen in einem Sommer mehr in den vereinigten Reichen Grossbritaniens (er soll diesen Frühling und Sommer daselbst über 150,000 Franken gewonnen haben, eben so viel die Tacchinardi, Grisi und Herr Lablache), als mit vielem anhaltenden Singen auf den Theatern Italiens in einem Jahre. Hier ist der Brief:

Mein lieber Camuri!

London, den 4. Juli 1838.

Als ich zu Bologna sang, wurde ich mit solcher Güte und Artigkeit von den lieben Bolognesern behandelt, dass es mir wahrhaftig leid thut, nicht für ihr Theater unterhandeln zu können; gewiss, sollte ich noch in Italien singen, so würde ich Bologna nach meiner Vaterstadt den Vorzug geben: *aber in Italien werde ich nicht mehr singen.* Ich bin fest entschlossen, meine Theaterlaufbahn mit dem pariser und londoner Theater zu beschliessen. Ich wünsche, mein guter C., Dir auf eine Art die Achtung und Freundschaft, die ich für Dich habe, bezeigen zu können.

Dein wahrer Freund

Joh. Bapt. Rubini.

Nachdem es Herrn Rubini zu Ohren gekommen ist, dass dieses Schreiben in Italien Aufsehen erregt, so drückte er sich in einem andern aus London vom 18. August datirten, an den Theatersensal Bonola zu Mailand gerichteten Briefe nur problematisch über diese Sache aus, meint, er sei freilich gesonnen, sich vom Theater zurückzuziehen (?), sein Vaterland aber, das ihm über Alles theuer ist, sei noch das Einzige, was seine Trägheit hierin beleben könnte u. s. w. Welchen von diesen Schreiben die Wahrheit gesagt, wird die Zukunft lehren; wahrscheinlich wird Rubini, so lange ihn das Gold anzieht, und er seine Sängerehre nicht aufs Spiel setzt, aus Gnade ein- oder zweimal noch seinem Vaterlande die Cour machen.

Der hier um die Hälfte Juli's aus London angenommene Maestro *Tadolini*, Direktor am pariser italienischen Theater, ist am 11. September in Begleitung seiner beiden Landsleute, des Buffo Ferlini und Orchesterdirektors Rapetti (sämmtlich aus Bologna) nach Paris abgereist, wo beide erstere kontraktmässig verbleiben; Herr Rapetti geht aber über London nach Amerika, allwo er sich bereits in benannter Eigenschaft, und als Violinlehrer vier Jahre aufgehalten hat.

Rossini ist am 18. September aus Mailand, wohin er sich zur Krönungszeit des Kaisers begeben, hierher zurückgekommen.

Die *Pixis* mit ihrem Pflegevater befindet sich jetzt (zweite Hälfte Septembers) in diesem ziemlich herabgekommenen zweiten Sänger-Hauptquartier; sie gedenken über Florenz nach Neapel zu gehen.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Unser Moriani, die Sireponi, Herr Ronconi und einige andere minder bekannte Sänger gaben drei Abende, damit das Theater ja nicht immer schlafe, Donizetti's Lucia di Lammermoor, und erfreuten sich der allerbesten Aufnahme. Diese Oper ist jetzt, wie unlängst die Norma, Nina, Chiara, das theatralische Perpetuum mobile. Leider wollen besagte drei Damen wieder beweglich werden, um die heutige schwüle Opern-Langweile, à la Hahnemann, id est, similia similibus, einigermaassen zu lindern.

(Teatro del Cocomero.) In der zweiten Hälfte August gab man Rossini's Semiramide. Allen Respekt vor der Gabussi, diese Rolle ist auch für ihre sehr jugendliche und kleine Person nicht geeignet; indess der Beifall mangelte ihr und den übrigen Sängern (Teresa Cecconi, Arrigoli und Capelli) keineswegs. Der Semiramide folgten einige Vorstellungen der Nina von Coppola.

(Teatro Alfieri.) Da in der neueren Zeit das italienische Operuschreiben so gar weniges musikalisches Wissen, etwa eine oberflächliche Akkordenlehre, voraussetzt, so kann auch dermalen jeder beliebige Italiener, dem es ohnehin an melodischen Dingerchen nicht fehlt, sehr bald eine, ja viele Opern komponiren. So hat denn auch der blind geborne Maestro, Francesco Conti, mit seiner neuen Oper *Argenide e Ricciardo* auf diesem Theater sein Debüt gemacht, und dann und wann nicht missfallen. Was er davon vorgespielt und angegeben, denn von Schreiben ist hier keine Rede, darüber vermag Referent nichts Verlässliches zu berichten. Wahrscheinlich that er, was zuweilen auch sehende Anfänger, die gern eine Oper von sich hören möchten, thun: vor lauter Ungeduld klimpern und schmieren sie was hin, das was sie nicht können, lassen sie von Andern hinschmieren, und so ist die Oper fertig. Maestro und insbesondere die Prima Donna Corilla Lucij wurden mehrmals auf die Szene gerufen.

Drei Künstler vom Mailänder Orchester, der Primo Violino Direttore d'orchestra Eugenio Cavallini, der Klarinettist Ernesto Cavallini und der Flötist Giuseppe Raboni, gaben hier, nachher auch in Livorno, musikalische Akademie mit Beifall; der Klarinettist erwarb sich den meisten.

(Beschluss folgt.)

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 18.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Dezember. **№ 15.** **1838.**

Die Lehre von der
musikalischen Komposition
praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht,
oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen.

Von

Dr. A. B. Marx,

Professor der Musik an der Universität zu Berlin.

Zwei Bände in gr. 8vo. mit vielen eingedruckten und angehängten Notenbeispielen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Preis 6 Thlr. od. 10 fl. 48 kr.

Mit diesem Buche hat das musikalische Publikum ein Werk erhalten, welches eine ganz neue Bahn bricht, welches in den Annalen der Kunst den Anfang einer neuen Epoche bezeichnet, und daher in der Bibliothek eines jeden Künstlers und Kunstfreundes recht eigentlich einen Ehrenplatz in Anspruch nimmt.

Es ist aus einem tiefgefühlten Bedürfnisse hervorgegangen. Nicht, dass es an Werken ähnlicher Art durchaus gefehlt hätte; wem wären nicht die so verdienstvollen Leistungen eines Kirnberger, Albrechtsberger, Marpurg, Gottfried Weber, Logier u. A. bekannt? Namen, welche in der musikalischen Literatur längst und für immer guten Klang haben. Allein diese „Generalbass-," „Kontrapunkt-," „Harmonie-Lehren" etc., so trefflich sie ihrem Standpunkte nach sein mochten, konnten schon deswegen den Zweck einer Kompositionslehre nicht erfüllen, weil sie die für eine solche unentbehrlichen Materien bei weitem nicht vollständig, viel weniger in systematischer Entwickelung abhandelten. Statt einer lebendigen und belebenden Kunstlehre gaben sie eine Masse zum Theil todter und steifer Regeln, die dem Lernenden als das musikalische Glaubensbekenntniss dargestellt wurden, die aber mehr oder weniger das Talent in spanische Stiefeln einschnürten, und es dadurch mehr hemmten und beengten, als förderten; so dass der häufige Beisatz: „zum Selbstunterrichte" fast wie Ironie klang. Einen Komponisten haben diese Werke nicht bilden können. Wollte also die Musik mit ihren mächtig vorwärts strebenden Schwestern, den übrigen Künsten, gleichen Schritt halten, so musste sie ein Werk aufweisen können, welches die Theorie mit der Praxis im umfassendsten Sinne vereinigte, welches auf dem systematischen Wege der Schul- komponiren lehrte, welches, mit einem Worte, im Stande war, einen Komponisten zu bilden.

Die Lösung dieser keineswegs leichten Aufgabe unternahm der Hr. Verfasser, der musikalischen Welt schon längst als Künstler in Theorie und Praxis, sowie als musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannt.

Die Hauptrichtung seines Werkes ist also eine praktische. Er äussert sich in der Vorrede selbst darüber:

„Die rechte Theorie ist nichts Anders, als das Bewusstsein von der Kunst, das niemals dem rechten Künstler, wohl aber dem Routinier und Handwerker fehlt. Die Vorgaben sollen dem Kunstjünger entheben, die kostbaren Tage gespart, seine Kräfte ungesammt und unzersplittert an die rechten, so unerschöpflichen Aufgaben herangeführt werden."

Das hauptsächlichste Bestreben des Verf. geht dahin, die bisher hartnäckig behauptete Scheidewand, ja den überall sich verrathenden Zwiespalt zwischen Theorie und Praxis — diese Erbsünde früherer Zeit — aufzuheben. Materie und Form, Erlernung der Regel und Schaffen nach derselben, Beiden verschmilzt sich in einander, und zwar von vorn herein. Vom ersten Augenblick an erscheint der Kunstjünger nicht blos receptiv, sondern zugleich productiv; er bewegt sich freilich nur innerhalb der Grenzen, wie sie ihm der dermalige Standpunkt seiner Fähigkeiten anweist, aber in diesen auch vollständig, bis er zu einer höhern Stufe übergehen kann, in welcher er wiederum sofort schaffend auftritt. Hierdurch hat Prof. Marx ein ebenso neues, als in seinen wohlthätigen Folgen unübersehbar wichtigen Prinzip aufgestellt. Während Andre den Lernenden mit abstrakten Verhältnissen überladen, dadurch den Geist erdrücken, die Phantasie ertödten, wird er nun belebt, aufgemuntert, erheitert. Die Freude am eignen Schaffen überhaupt ist in der Kunst ein Hauptförderungsmittel, und zugleich die einzig sichere Bürgschaft, dass die Kunst, wie sie soll, stets neu und kräftig, lebendig und belebend bleibe, also nicht in jene heillose Erschlaffung, jenen gedankenlosen Mechanismus versinke, der unserer Zeit leider nicht fremd ist. Ebenso verbindet der Verf. Melodie und Harmonie zu einem festen, lebensvollen Organismus; jede Regel — an sich etwas Kaltes, Starres, Todtes — erhält Sinn, Bedeutung, Leben nach dem Zusammenhange, in welchem der denkende Künstler sie anwendet.

„So offenbart sich — sagt der Verf. S. VIII. — die Nothwendigkeit einer jeden Gestaltung, jede vom Geiste der Kunst gebildet und beseelt. Jede Form ist Kunst, und jede Lehrstufe hat ihre Freude; an die Stelle widerkünstlerischer Vorarbeiten konnte künstlerisches Bilden und Geniessen treten."

Es versteht sich von selbst, dass der Stoff der „Kompositions-Lehre," die Akkorde, die Tonleitern etc., nicht neu sein kann, sondern dass diese eben dieselben sind, welche man stets gebraucht hat und noch gebraucht; jedoch die hier unendlich wichtige Form ist völlig neu und original, indem alle Tongestaltungen ihrem Inhalte, ihrer Bedeutung nach künstlerisch festgestellt werden. So erscheinen auch die Gesetze und Regeln nicht mehr als hemmende und beengende Schranken, sondern einerseits als nothwendige Grund- und Urbedingungen, andrerseits als Förderung im Schaffen.

Die „Kompositions-Lehre" ist keineswegs blos für Künstler vom Fache geschrieben, der Kunstfreund, der Dilettant müssen sie mit gleicher Freude begrüssen, ja diese fast in noch höherem Grade. Denn auf dem Wege der bisherigen Anleitungen mussten sie erst die todte Wüste der trockensten, abschreckendsten Regeln durchwandern, ehe sie in die grünen Oasen des Kunstgenusses gelangten. Dr. Marx dagegen führt zwar nur Schritt vor Schritt, wie jeder Vernünftige, den Lernenden weiter, aber durch eine lebendige, blühende Flur, wo bei jedem Schritte auch vorwärts neue Blumen hervorsprossen. Deshalb ist auch das Werk ganz vorzüglich allen Dilettanten zu empfehlen, die in der Kunst etwas mehr als blosse Ohrenkitzel suchen, denen das Hohe und Heilige der Musik am Herzen liegt und die sich ihres Wirkens in derselben klar bewusst werden wollen.

Das Werk erscheint zugleich als das vollständigste, als ein Universalwerk im edelsten Sinne des Wortes. Der Verfasser geht von der Ansicht aus, dass der Künstler aller Kunstformen mächtig sein müsse — welchem besondern Fache er sich später auch widmen möge. Der Unterricht, als solcher, kenne die Scheidung in Kirchen-, Kammer-, Theatermusik etc. nicht; Jeder muss die Kunst bis in ihre tiefsten Tiefen, bis in ihr Allerheiligstes durchforscht haben, und sich dessen bewusst geworden sein — dann erst kann er, nach seinen individuellen Neigungen, sich dem besondern Fache zuwenden. Nur wer alle Formen der Tonkunst gebörig erfasst hat, nur der darf sich rühmen, ein wahrer Künstler zu sein; und zu diesem schönen Ziele, wenn es irgend zu erreichen ist, führt die Lehre des Verfassers. Der Schüler muss freilich den zum Gedeihen jeder Sache erforderlichen Fleiss auch beim Studium dieser Kompositionslehre anwenden; allein von den übergrossen Schwierigkeiten, welche sonst das Auffassen und Anübergrossen Schwierigkeiten, welche sonst das Auffassen und Anwenden der Kunstformen dem Gemarterten verursachte, kann hier nicht die Rede sein, da jede neue Erscheinung nur eine Folge der vorhergegangenen ist; und wenn auch jede zusammengesetztere und verwickeltere erscheint, als ihre Vorgängerin, so findet sie auch geübtere Kräfte, auf welche sie als auf einen tüchtigen Vorbau zählen kann. So steigt das Kunstgebäude, ein eben so logisches wie ästhetisches Produkt, in die Höhe, und jeder Theil ist an seiner Stelle wesentlich.

Nicht aber blos der Schüler, der Lernende, auch der auf andern Wegen und durch eigne Bemühung schon weiter gebildete Künstler, der am besten weiss, dass man in der Kunst nicht austernt, wird aus der Kompositionslehre den reichsten Nutzen ziehen. Ein Stillstand ist nirgends gedenkbar, am wenigsten in der Kunst, und so muss Jeder ewig vorwärts, dann diesen oben Werke wie das vorliegende, und erst an solchen kann der bewährte Ausgebildete die Wahrheit seiner eigenen Ansichten prüfen und läutern. — Uebrigens giebt es gewiss viele Künstler und Kunstfreunde, welche, durch den um sie her wogenden Strom fortgerissen, nicht tiefer in das Wesen der Kunst eindringen können, weil die eigenen Kräfte dazu nicht ausreichen, fremde Unterstützung, weil die eigenen Kräfte dazu nicht ausreichen, fremde Unterstützung aber ihnen nicht geboten wird. Diesen muss die Kompositionslehre im höchsten Grade willkommen sein; bei ihrer Klarheit duldet sie nichts Verworrenes in den Begriffen, sie führt jede Thätigkeit des Kunstbeflissenen zum entschiedenen Bewusstsein. So leitet eine gebildete, anziehende Sprache den Leser, fast ohne dass er es merkt, über Klippen hinweg, vor denen er sonst zurückgeschaudert sein würde; ja sie macht das Buch, abgesehen von seinem tiefern Studium der Kunst, auch zu einer höchst interessanten Lectüre.

Der wesentlichste Inhalt des Buches ist im allgemeinsten Bilde folgender:

„Die diatonische Tonleiter und der erste harmonische Zusammenklang von Tönen ist die Grundlage alles Tonwesens. Aus „ihnen entwickeln sich, unter Hinzutritt des Rhythmus, alle mög„lichen musikalischen Gestaltungen.“ —

Das Ganze der Kompositionslehre zerfällt nun in zwei Haupttheile: den reinen und den angewandten. Im ersten, der reinen Kompositionslehre, gibt die diatonische Tonleiter, mit dem Rhythmus vereint, die ersten Grundlagen der Melodie, und zwar in den Grundformen des Satz, Periode, Gang. So entsteht der einstimmige Satz. Durch Verdoppelung in der Oktave, somit also nur scheinbar, schliesst sich der zweistimmige Satz an, welcher an in sich vollendet durch Verbindung der mit einander im harmonischen Verhältnisse stehenden Intervalle. Es tritt eine dritte Stimme hinzu, und so bildet sich der Akkord, welcher in einer durchgängig terzenweisen Verbindung dreier oder mehrerer Töne erscheint. Bisher war der Periodenbau blos melodisch; jetzt wird er harmonisch. Unter den Akkorden treten zuerst hervor die durch die Natur selbst gegebenen; aus der Tonika hervorgehenden nächsten Dominantakkorde, ihre Anwendung (und Umkehrung), dann die ferner liegenden künstlichoren Akkordverbindungen. Aus der Umwandlung eines Akkords in melodische Form entspringt die harmonische Figurirung; aus der immer anwachsenden Mannigfaltigkeit der Tonfolgen die Modulation in fremde Tonarten (Ausweichung) mit dem Rückkehr in die Hauptton art gewaltig entscheidenden Orgelpunkt. Aus dem Verhältnisse der Stimmen in ihrer gleichzeitigen Fortschreitung entwickeln sich die Gesetze der Stimmführung (Parallelismus der Stimmen etc.). Hieran reiht sich

die Behandlung von mehr oder weniger als vier Stimmen, nebst der Darstellung des doppel- und mehrchörigen Satzes. Der einfachste vierstimmige Satz erscheint im Choral, nach Melodik, Rhythmik, Harmonik. — Alles blos mit Rücksicht auf Begleitung einer gegebenen Melodie (dabei vollständige Entwicklung der alten Kirchentonarten). Endlich die weltliche Harmonik mit ihren zum Theil abweichenden Gesetzen der Begleitung; die Anwendung auf das Volkslied. — Hiermit schliesst der erste Band.

Der zweite Band erhebt sich von der untergeordneten, eng begrenzten Arbeit der blossen Begleitung zu der Aufgabe, ein selbstständiges Ganze zu schaffen, nur freien Komposition. Die Formen derselben werden nun künstlerisch entwickelt. Den nächsten Platz nehmen ein die periodischen Formen, und zuerst die Liedform mit ihren Arten, dem freien Liede, dem Marsche (Polonaise), dem Tanze (Walzer, Anglaise, Menuett, Sarabande). In diesen Formen herrscht eine Hauptstimme, die übrigen begleiten: das Lied ist homophon; polyphon erscheint es in den auf den cantus firmus gebauten Choralfigurationen in ihren mannigfachen Gestaltungen, in congruor und freierer Behandlung etc. Wird die Figuration von den Fesseln des cantus firmus frei, so bildet sich eine neue Form: Fesseln des cantus firmus frei, so bildet sich eine neue Form: die freie Polyphonie, mit der selbstständigen Figuration, und der Nachahmung. Wird das Motiv, das in der letztern zum ganzartigen Satze sich bildete, ein in sich abgeschlossener Satz, dadurch Hauptsatz und wesentlicher Inhalt des ganzen Tonstücks, so entsteht die Fuge, mit ihrem Thema, Gefährten, Wiederschlag, Gegen-, Zwischensatz. (Basse ostinato.) — Mit der Umkehrung beginnt eine neue Hauptabtheilung; aus ihr entspringt der doppelte Kontrapunkt, welche rechtfertigt erscheint im Kanon und in der Doppelfuge mit den ihr analogen Bildungen. Die übrigen Arten des doppelten Kontrapunkts (der Non, Decime etc.), sowie der 3- und mehrfache Kontrapunkt beschliessen die einfachen Kunstformen. Die zusammengesetzten, deren eigentliches Studium in die angewandte Kompositionslehre gehört, bilden den letzten Abschnitt; unter ihnen das Scherzo, die Variation, das Rondo, die Sonate. —

Dies ist das Schema, welches der Verf. reich ausgeführt, mit den treffichsten Beispielen aus den Klassikern erläutert und mit einem Anhange versehen hat, worin er über den Gebrauch des Buches die lehrreichsten Winke und Andeutungen gibt.

Wie erfolgreich übrigens des Verf. System sich bewährt, beweist die praktische Anwendung desselben in dem musikalischen Institute, welchem Hr. Prof. Marx vorsteht. Es werden dort die erfreulichsten Resultate erzielt. Von 34 gleichzeitig Unterrichteten (nur 3 hatten einige Vorkenntnisse) sind 30 auf gleiche Stufe (nur 3 hatten einige Vorkenntnisse) sind 30 auf gleiche Stufe des Unterrichts fortgeschritten, nachdem sie 4. Monate der Theorie gebraucht, und 8. andere Kompositionen aller Gattungen, welche den besten Meistern vorgelegen haben und von ihnen rühmlich anerkannt worden sind. — Auch ein ähnliches Institut mit Zugrundelegung der Marxschen Kompositionslehre zu errichten. Und in der That, so solchem Zwecke, so wie zu Vorlesungen über die Tonkunst kann es durchaus kein passenderes Buch geben. —

Schliesslich stehe hier noch die Bemerkung, dass unsere vorstehenden Aeussernngen nichts enthalten, als Punkt für Punkt die wiederholung dessen, was in den öffentlichen Blättern und von allgemein anerkannten Sachverständigen über das Werk geäussert worden ist, und dass uns bis jetzt noch keine Beurtheilung bekannt geworden, die sich nicht auf die allergünstigste Weise über das in der Kompositions-Lehre Geleistete ausspräche. Von den ersteren nehmen wir nur auf die zunächst vorliegenden Bezug:

Preuss. Staatszeitung. 1837. No. 357.
Allgem. Schulzeitung. 1838. No. 32. S. 421.
Königsberger Zeitung. 1838. No. 39. (13. Februar.)
Hallische Jahrbücher. 1838. No. 80. (3. April.)
Gazette musicale de Paris. 1838. No. 14. (8. April.)
Neue Zeitschrift für Musik (an verschiedenen Orten).
Berliner Conversations-Blatt. 1838. No. 39. (14. April) und No. 83. (30. Oktober.)
Berliner literarische Zeitung. 1838. No. 29. (18. Juli.)
Leips. Allg. musik. Zeit. 1838. No. 7 u. 8. (S. 101 fg. 117 fg.)

Breitkopf und Härtel.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum.

Von der am 1. d. M. in Paris mit ausserordentlich grossem Beifall aufgeführten neuen Oper:

Le Brasseur de Preston

opéra comique en 3 actes

paroles des M. M. De Leuven et Brunswick.

Musique de

Mr. A. Adam,

haben wir das Eigenthumsrecht erworben und werden unverzüglich die gebräuchlichen Ausgaben davon besorgen.

Mainz, den 15. November 1838.

B. Schott's Söhne.

Subscriptions-Einladung

auf die hinterlassenen Werke

C. MARIA'S V. WEBER.

1) 2. Sinfonie en ut (C dur) pour l'Orchestre; *dito* arr. pour piano à 4 mains.
2) Concertino pour Violoncelle avec acc. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano.
3) Romanza Siciliana per il Flauto principale con acc. di Orchestra; dito con acc. di Pianoforte.
4) Quintette aus Oper Rübezahl für vier Soprano- und eine Bassstimme mit Begleitung des Orchesters; dito mit Piano.
5) Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung des Orchesters oder Piano.
6) Romische Arie für eine Tenorstimme mit Begleitung des Orchesters, dito mit Piano.
7) Grabgesang im Quartett oder für eine Stimme.
8) Rathsel-Canons.

Es kann auf jedes einzelne Werk subscribirt werden. Der Subscriptions-Preis ist per Bogen gr. Fol. in elegantester Ausstattung 9½ Gr. (also die Hälfte des üblichen Preises!). Der Subscriptions-Termin gilt bis Neujahr, dann tritt der Ladenpreis d. i. 4 Gr. (5 Sgr.) per Bogen ein. Wer wenigstens auf 4 Werke der Sammlung subscribirt, erhält gratis das Portrait Carl Maria's v. Weber (gestochen von Jügel, gr. Fol.) und ein Facsimile seiner Handschrift. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscriptionen an.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Einladung zur Unterzeichnung

auf

ein neues, wichtiges, musikalisches Werk.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint vollständig im Laufe des Jahres 1839:

Allgemeine

GENERALBASSLEHRE

mit

besonderer Rücksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten

von

Dr. *G. Schilling.*

Subscriptions-Preis bis Ende 1838 2 Thlr. 8 gGr. oder 4 Fl.; späterer unwiderruflicher Ladenpreis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 Kr.

Dieses Werk eines durch die Herausgabe mehrerer gediegener Werke (Universalsections der Tonkunst, Aesthetik u. s. w.) bereits rühmlichst bekannten Mannes hilft gewiss einem dringend gefühlten Bedürfnisse ab. Ausführliche Ankündigungen mit dem vollständigen Inhaltsverzeichnisse sind in allen Buchhandlungen zu haben. Die Ausgabe geschieht in 4 Heften. Das erste Heft erscheint gegen Ostern und die anderen bestimmt im Laufe 1839, da sich das vollständige Manuscript bereits in den Händen des Verlegers befindet. Subscribentensammler erhalten auf sechs Exemplare ein Freiexemplar.

Darmstadt, den 8. November 1838.

L. Pabst.

Zu Anfang nächsten Jahres (spätestens Mitte Februar) erscheint bei Unterzeichnetem:

Gethsemane und Golgatha.

Charfreitags-Oratorium

von

Wilhelm Schubert,

in Musik gesetzt

von

Dr. *Friedrich Schneider,*

Herzogl. Anhalt-Dessauischem Hofkapellmeister.

Partitur	8 — 9	Rthlr.
Klavierauszug	2½ — 2⅔	Rthlr.
Die 4 *Chorstimmen* in besondern Abdruck	1	Rthlr.
jede einzelne Stimme	⅓	Rthlr.

Bestellungen werden in allen Buch- und Musikalienhandlungen angenommen, und sogleich nach Erscheinen des Werkes expedirt.

Zerbst, im November 1838.

G. A. Kummer.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Album des Pianistes

pour 1839.

Six Amusements pour le Piano

composés par

Henri Herz.

Op. 107.

No. 1. Les bayadères, air indien varié.
- 2. Grande marche de H. Herz.
- 3. Chansonettes populaires, variées.
- 4. Chanson suisse, variée.
- 5. Andante de Beethoven.
- 6. Valse viennoise, variée.

Variations brillantes

pour le Piano

sur un motif favori de l'Opéra:

La Somnambule

composées par

Henri Herz.

Op. 105.

Variations

pour le Piano

sur un motif de l'Opéra:

La Figurante

composées par

François Hünten.

Op. 103.

RONDO BOLERO
pour le Piano
sur un motif de l'Opéra:
La Figurante
composés par
François Hünten.
Op. 106.

GRANDE FANTAISIE
pour le Piano
sur des thèmes de l'Opéra:
The Gypsy's Warning
composés par
Th. Döhler.
Op. 27.

Le Brasseur de Preston
Musique de
A. Adam,
Ouverture
pour Piano seul et Piano avec acc. de Violon.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint nächstens:

Méthode complète de Violoncelle,
adoptée pour l'enseignement de l'Ecole Royale de musique et de déclamation dédiée au Directeur de cet Etablissement
le celèbre Cherubini
par
Charles Baudiot,
Professeur à l'Ecole Royale de musique et de déclamation, 1er Violoncelle de la chapelle et de la musique particulière de S. M. le Roi des Français.
Op. 25.

Vollständige
VIOLONCELL-SCHULE
von
C. Baudiot.
Deutscher und französischer Text.
Erster Theil 42 Francs. Zweiter Theil 48 Francs.

(Schilling's Harmonielehre.)
Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben und wurde an alle Buch- und Musikhandlungen versandt:

POLYPHONOMOS
oder die Kunst
in 36 *Lectionen sich eine vollständige Kenntniss der musikalischen Harmonie zu erwerben.*
Ein Lehrbuch,
zugleich zur Weckung und Förderung einer ächten musikalischen Bildung,
von
Dr. *Gustav Schilling,*
mehrerer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitgliede.
Etwa 50 Bogen in gr. 8. Subscriptionspreis für das Ganze 5 Fl. 24 Kr. — 3 Rthlr.
Erste Lieferung, 13 Bogen, Subscriptionspreis 1 Fl. 21 Kr. — 18 Gr.
Dies schöne Werk hat schon vor seinem Erscheinen durch zahlreiche vorherige Subscribenten so ausserordentlichen Beifall

gefunden, dass die Verleger weitere Anpreisungen desselben verschmähen müssen.

Wir bitten daher nur diejenigen Freunde der Musik, welche sich das Ganze der Harmonielehre auf die leichteste, angenehmste und wohlfeilste Weise zu eigen machen wollen, sich die erste Lieferung des obigen Werkes (welcher ein ausführlicher Prospectus beigedruckt ist) von der nächstgelegenen Buch- oder Musikhandlung zur Einsicht kommen zu lassen und selbst den Werth des Werkes zu prüfen.

Stuttgart, im October 1838.

Weise und Stoppani.

Im Verlage von **F. L. C. Leuckart** ist so eben erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Songe et Vérité.
Douze Etudes et Pièces caractéristiques pour le Pianoforte,
composées par
P. E. Philipp.
Op. 38. Preis 2 Rthlr.

Diese Klavierstücke haben einen als Klavierlehrer sehr geschätzten Tonkünstler, dessen anderweitige Kompositionen vielen Beifall gefunden haben, zum Verfasser. Unter dem Namen Etuden werden dem Publikum meistens höchst schwierige Aufgaben oder Fingerübungen für Anfänger geboten. Hier aber wird man den instructiven Zweck mit characteristischer Schönheit verbunden finden, ohne dass auf einem grossern als mittlern Grad der technischen Fertigkeit gerechnet wäre.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Theuss Diana.
Allgemeines Liederbuch für Forst- und Waidmänner
in 10 Abtheilungen. No. 3. Zweif ein-, zwei-, drei- und mehrstimmige Lieder mit Begleitung theils von Pianoforte, theils von Waldhörnern. gr. 12. in schön lithogr. allg. Umschlag. Geh. 8 Gr.

Der allgemeine Beifall, den die beiden vorhergehenden Hefte fanden, und das vielseitige Verlangen nach der Fortsetzung haben dieses dritte Heft hervorgerufen. Ausser zwei Canons enthält es: Was freut den Jager sehr? — Morgenruf. — Der Förster und sein Weibchen. — Morgengruss. — Der Mädchenjager. — Frühlingslied. — Aller Welt Jagd. — Jägerchor aus Diana und Endymion. — Das Lob der Flinte. — Der geschossene Jäger.

In unserm Verlag erscheinen nächstens:

Quatre Grands Sextuors
pour
Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse
composés par
H. J. Bertini jeune.
Oeuv. 79. 85. 90. 114.

Les mêmes, arrangés le Piano à 4 mains.
☞ Editions revues par l'Auteur.

Leipzig, 1. Decbr. 1838.
Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Dezember. № 50. 1838.

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke

vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neueste Zeit. Ersten Bandes zweite Abtheilung, vom Jahre 1550 bis um das Jahr 1630. — Herausgegeben von *F. Hochlitz.* (Mit teutschem und französischem Text.) Mainz, Paris und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. Ohne Jahreszahl (1838). In gr. Folio. Text 125 S. Notenbeispiele 74 S.

Ueber Zweck und Plan dieser Sammlung erklärt sich der achtbare Herausgeber ausführlich in dem inneren Titel; er lautet: „*Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben fördernden Meister der für die Musik entscheidenden Nazionen*; gewählt, nach der Zeitfolge geordnet, und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben von *F. Hochlitz.*“

Es gehört zu den tröstlicheren Erfahrungen unserer auf ihre Hervorbringungen doch fast allzueingebildeten Zeit, dass man heut zu Tag mit grösserem Interesse, als dies noch vor wenigen Dezennien bemerklich war, den Blick von der modernen (modischen) Musik ab, noch wieder auf die Werke der grossen Meister einer vergangenen Zeit zurückwendet; dass nicht nur die Lust, eigene Sammlungen sogenannter „alter Musik“ anzulegen, unter Kennern und Liebhabern zunimmt, sondern auch dergleichen Sammlungen durch den Druck befördert und verbreitet werden.

Jeder Sammler dieser Musik hat mehr oder minder die Schwierigkeit erfahren, sich solche durch Verbindung mit Besitzern im Wege der Abschrift zu verschaffen. Zwar hat es schon von lange her selbst an gedruckten Sammlungen nicht ermangelt, aus welchen ein Liebhaber der alten musikalischen Literatur viel Tüchtiges zur Anlegung einer musikalischen Anthologie unmittelbar schöpfen konnte: abgesehen von den häufigen Beispielen der bewährtesten Koutrapunktisten der früheren Zeit in den theoretischen Schriften der Lehrer im Anfang des 16. Jahrhunderts, eines *Gafurii*, *Aron*, *Glareans* (Dodecachordon) u. A., abgesehen auch von den zahlreichen Venediger *Sammlungen* (Petrucci, nachmals Gardani), von jenen von Paris und Lyon, Antwerpen und Donai, Nürnberg und Wittenberg u. a. O. ebenfalls aus dem 16. Jahrhundert, enthielten die in den ersten Jahrzehnten des 17. entstandenen überreichen Ausgaben eines Schadäus, Bodenschatz, Fabio Constantini u. m. A. einen unerschöpflichen Schacht von Kompositionen der verlebten oder damals noch lebenden Meister fast aller europäischen Nazionen; aber alle diese Sammlungen bestehen, nach alter Art, in Auflegstimmen, woraus man nicht ohne Aufwand von Zeit und Mühe, und nicht immer mit belohnendem Erfolge die Partitur mit Eintheilung in die Takte sich erst selbst anfertigen müsste; und doch möchten auch diese Ausgaben jetzt nur noch in grossen Bibliotheken zu suchen sein. Erst das verwichene 18. Jahrhundert hat endlich *vermischte Sammlungen* in schon fertigen *Partituren*, zum Studium oder zum Versuche einer Aufführung, im Druck geliefert: eine ansehnliche Zahl derselben bieten die didaktischen Werke eines *P. Paolucci*, *P. Martini*, *Charon* (der zwar nur eben die Beispielsammlung des P. Martini der Reihe nach nochmals abdrucken liess), noch andere die Geschichtswerke eines *Hawkins* und *Burney*, dann unsers *Forkel*, so weit eben des letzteren Geschichte d. M. reicht. Doch auch diese Werke, besonders die des Auslandes, sind nicht überall den Liebhabern zugänglich, zudem oft in obsoleten Schlüsseln notirt, daher schwerer zu übersehen.

Sehr schätzbar waren schon darum einige einzeln in Partitur erschienene Kompositionen; mehr noch die wohlgewählten Sammlungen von Kirchengesängen der berühmtesten alten Meister, welche in neuerer Zeit durch die Bemühung des Freiherrn *v. Tucher*, dann des Herrn *C. F. Becker*, herausgegeben worden sind.

Alle hier angeführten Sammlungen und Ausgaben waren übrigens von je her aus sehr verschiedenen Ansichten angelegt: jene älteren, in einzelnen Stimmen gedruckt, waren zu ihrer Zeit zum unmittelbaren Auflegen in den Kirchen oder in Schulanstalten bestimmt; die genannten Didaktiker hingegen bezielten blos eine Sammlung von Musterkompositionen, in deren Analyse sie ihre Doktrine erläuterten; die angeführten neuesten Sammlungen endlich sollten nur das, was die Herausgeber unter der grossen Menge der Werke aus der Vorzeit etwa für das Beste und Gediegenste, vielleicht selbst für klassisch, jedenfalls auch für uns noch geniessbar erachteten, zur Anschauung bringen, wobei, mehr noch als das Selbst-Studium für den Besitzer, das Bedürfniss der in der neueren Zeit in Teutschland entstandenen vielen Singvereine berücksichtiget zu sein schien. Historische Tendenz findet sich nur in den genannten grossen Geschichtwerken, in welchen jedoch die Befolgung eines von dem Autor willkürlich angenommenen Planes die

pragmatische Stufenfolge der Exempel häufig unterbricht, und die zerstreute Stellung derselben die Uebersicht der Fortschritte der Kunst bedeutend erschwert; nicht zu gedenken, dass diese grossen und kostbaren Werke eben auch nicht überall zu finden sind und deren Gebrauch durch die mitunter beibehaltenen veralteten Schlüssel erschwert ist.

Um so grösser ist das Verdienst des Hrn. Hofr. Rochlitz, der in der hier vorliegenden Sammlung, in einer zusammenhängenden Reihe von Gesangstücken der geschätztesten Meister, in den heut zu Tag üblichen Schlüsseln dargestellt, den *Entwickelungsgang der harmonischen Kunst* in Monumenten anschaulich macht, und diese zugleich mit einem vorangesendeten gedrängten historischen Vortrage begleitet.

Aus diesem Gesichtspunkte ist das Unternehmen des Herrn R. als das erste in dieser Art zu betrachten; mit irgend einer der früher irgendwo in Druck erschienenen Sammlungen ist es eben so wenig in eine Parallele zu stellen, als es mit einer derselben rivalisirt.

Des ersten Bandes früher erschienene erste Abtheilung hatte den Zeitraum von 1400 bis 1550 umfasst; die gegenwärtige zweite Abtheilung begreift nun den Zeitraum von 1550 bis beiläufig 1630, als die „zweite Periode der Ausbildungsgeschichte der Tonkunst; in Italien: von Palestrina und der durch ihn gestifteten hohen Musikschule in Rom, bis zum Beginn ihres nachmaligen Sinkens und Aufkommens einer neuen Schule in Venedig — in Teutschland: von künstlerisch höherer Bearbeitung des Choral-Gesanges bis zu verschiedenartig erweiterter und national gestalteter Weise der niederländischen Schreibart."

Diesem Plane gemäss erscheinen nun folgende Proben: No. 1 bis 7, *A* bis *G*, der grosse *Palestrina*, mit eben so vielen auserlesenen Stücken, in den verschiedenen Schreibarten dieses Meisters. Unter diesen sind zwei (*A* und *D*) aus der Tucher'schen Sammlung entlehnt, *E* aus der Burney'schen (später Kühnel'schen) Ausgabe der Charwoche-Musik der Sistina, *F* ein geistliches Madrigal, aus Hawkins oder Burney (auch hier mit dem vom ersten her fortgeerbten Schreibfehler: Credo gentil statt Cedro gentil). — No. 8, 9, 10 von *Giovanni, Maria, Nanini*, „Palestrina's Schüler (?) und Freunde, auch in Lehre und Verwaltung Gehilfen an der Kunstschule;" alle drei Stücke als aus der Tucher'schen Sammlung entnommen angezeigt. — No. 11 und 12, von *Tomaso Lodovico da Vittoria*, einem Spanier aus der römischen Schule und Mitgliede der päpstlichen Kapelle. (Beide Nummern ebenfalls aus der Tucher'schen Sammlung.) — No. 13 und 14, zwei ganz herrliche Stücke von *Felice Anerio*, „Compositore" der päpstlichen Kapelle, in diesem Amte Nachfolger Palestrina's. Letztere Nummer „Christus factus est," befindet sich zwar auch in der Tucher'schen Sammlung, dort jedoch in einigen Stellen mit Varianten in der Harmonie: Herr R. hatte ohne Zweifel ein älteres noch intaktes Exemplar vor sich. Ebendaselbst ist im sechsten Takt vom Ende gezählt, im Discant, *as*, statt *a*, zu supponiren, obwohl dies auch im Original gewiss nicht angezeigt ist. — No. 15 von *Gregorio Allegri* das berühmte Miserere der Sistina, nach der oben erwähnten Burney'schen Ausgabe. — No. 16 und 17, zwei sehr merkwürdige Stücke von dem hochverdienten Stifter einer neuen Venediger Schule, *Giovanni Gabrieli*, beide aus dem grossen Werke Schule, *Giovanni Gabrieli*, beide aus dem grossen Werke des Herrn v. Winterfeld: „Gabrieli und sein Zeitalter" entlehnt. Bei der letzteren Nummer hat Herr R. sich die Mühe genommen, die zahlreichen und durchaus real gehaltenen begleitenden Instrumente in zwei Liniensysteme zusammenzuziehen, wodurch indess die Stimmensteme zusammenzuziehen, wodurch indess die Stimmensteme zusammenzuziehen, wodurch indess die beabsichtigte Ausführung auf führung unkenntlich, die beabsichtigte Ausführung auf führung unkenntlich, die beabsichtigte Ausführung auf führung unkenntlich,

fast zu gewagt erscheinen, jedenfalls aber bei deren Einschaltung in die Linie die Gestalt des Originals unkenntlich wird.

Sonst wäre auch noch zu wünschen gewesen, dass Herr R., indem er zugleich doch auch auf die Singvereine reflektirte, abgängige Accidentalen (♯, *b* oder ♮) überall ergänzt, insbesondere aber die Leiter der Chöre auf die Nothwendigkeit einer Transponirung (Herabsetzung) einiger offenbar über Verhältniss hoch gehaltenen Stücke, nämlich der ursprünglich in den Versetzungsschlüsseln geschriebenen, S. 10, 15, 50, 81, 63 und 70 — nicht zwar, wie vor Alters, in die Unterquarte, doch aber, und für unsere heutigen Chöre besser, in die Unterterz oder Untersekunde — aufmerksam gemacht hätte. (Hierüber sehe man Baini's Werk über Palestrina, teutsch von Kandler, S. 83 u. fg. und daselbst Anmerk. d. Herausg. S. 85 u. fg.)

Dass auch in diesem zweiten Hefte, so wie schon in dem vorhergegangenen ersten, grossentheils, ja vielleicht durchgängig, aus anderen gedruckten Werken oder Sammlungen entlehnte Partituren aufgenommen sind, wird denjenigen, der sich auf den Standpunkt des Herausgebers zu erheben vermag, nicht befremden, und hoffentlich wird es Niemanden dabei einfallen, von Plagiat oder gar von Nachdruck zu sprechen, da ja auch die früheren Herausgeber weder die Autoren, noch Eigenthümer waren. So hat *Burney* den grössten Theil der Beispiele in seiner Geschichte der Musik aus dem Geschichtwerke seines Landsmannes und nahen Vorgängers *Hawkins*, unser *Forkel* aber hinwieder die seinigen fast ohne Ausnahme nur aus Burney entlehnt, selbst ohne irgendwo der Quelle zu gedenken; und wir wüssten nicht, dass man diesen oder jenen darum eines Plagiats beschuldiget hätte. Wer zum Belege eines theoretischen oder historischen Werkes Muster-Kompositionen oder Beispiele braucht, muss die passendsten überall nehmen, wo er sie findet; nicht in der Beibringung noch überall ungekannter Stücke, sondern in der zweckmässigen Auswahl, dann Zusammenstellung und Erläuterung der aufgenommenen besteht das Verdienst des Didaktikers wie des Geschichtschreibers.

Und in dieser Beziehung verdient das vorliegende zweite Heft nicht minder, als das früher erschienene erste der Rochlitz'schen Sammlung — welche bei verhältnissmässiger Kompendiosität das Gediegenste und zugleich das Karakteristischste der fortschreitenden Perioden enthält, und dieses mit treffenden geschichtlichen Erklärungen begleitet — das grösste Lob; auch werden Viele dem hochverdienten Veteran der musikalischen Literatur in Teutschland für die Unternehmung danken. Möge er und sein ehrenwerther Verleger uns bald mit der Fortsetzung erfreuen, der wir mit desto grösserem Verlangen entgegensehen, da mit derselben uns die Einsicht in eine Kunstperiode eröffnet werden muss, in welcher ganz neue Gattungen zum Vorschein kommen, und ein bedeutendes Vorwärtsstreben die nahe Entwickelung unserer heutigen Musik aus jener älteren uns allerdings noch deutlicher machen wird, als dies bei dem Rückblick auf das Kunstvermögen entfernterer Jahrhunderte bisher noch der Fall sein konnte.

Die Ausgabe, zugleich mit teutschem und französischem Texte, gehört zu den prächtigen, und gereicht der Verlagshandlung zum Ruhme. Die wenigen Druckfehler, wie z. B. S. 32 im dritten Linniensystem, wo der erste Takt (auxilium) offenbar irrig wiederholt ist, oder irgendwo eine versetzte Note, einen mangelnden oder einen überflüssigen Punkt — selbst einen unverkappten derben Solecism, den jeder Sachverständige gleich bei der Uebersicht entdeckt und verbessert — wird der billige Leser auf Rechnung des Abschreibers setzen, und wenn dergleichen von dem Herausgeber übersehen worden, dabei mit dem alten Horaz denken:

> ... non ego paucis
> Offendar maculis, quas aut incuria fudit
> Aut humana parum cavit natura.

R. G. Kiesewetter.

Die Lehre von der musikalischen Komposition,

praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen, von *Adolph Bernh. Marx*, Professor und Dr. der Musik, Musikdirektor an der Universität zu Berlin. Zweiter Band 16. und 584 S. in Lexikonoktav. 1838. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

(Angezeigt von Dr. K. Stein.)

Es ist irgendwo einmal die Behauptung aufgestellt worden, dass man nur dann die Befugniss haben könne, ein Buch zu rezensiren, wenn man selbst es ungefähr eben so gut, ja wo möglich noch besser machen könne, wie der Verfasser. Auf diesem kritischen Hohenpunkte befinden wir uns, offen gestanden, in dem vorliegenden Falle nicht, indem das hier anzuzeigende Werk eins von jenen seltenen ist, welche durch ein schlagendes Uebergewicht des sich in ihnen offenbarenden gelehrten und scharfsinnigen Forschungsgeistes, so wie durch geniale Kraft und Lebensfrische überhaupt vielmehr zum eigentlichen Nachdenken, Forschen und Lernen auffordern als zum Richten, und bei deren Anzeige man entweder, dem inneren Wahrheitsdrange nachgebend, als warmer Lobredner auftreten, oder ihn verleugnend, gewärtigen muss, der Ungerechtigkeit gegen einen Zeitgenossen angeklagt zu werden, eines Fehlers, dessen wir Teutschen vorzugsweise uns schuldig machen sollen.

Die vorliegende Kompositionslehre hat, so viel wir in Erfahrung gebracht, schon in ihrem ersten Bande grosses Aufsehen erregt und umfassenden Anklang gefunden. Man hat sie bereits von verschiedenen Seiten her als eine hochwichtige, Epoche machende Erscheinung in diesem Fache der musikalischen Literatur, aufs lebhafteste anerkannt, und so viel wir wissen, ist noch keine in dieser Sache spruchberechtigte Stimme öffentlich gegen diese Anerkennung laut geworden. Eben diese überwiegende Wichtigkeit und Verdienstlichkeit des Werkes veranlasst uns zu dem Geständnisse, dass wir die An-

zeige seines zweiten Bandes in dieser Zeitschrift lieber von der gewandteren und gereifteren Feder besorgt gesehen hätten, welche die des ersten gegeben hat, und von welcher wir sie nur in der Ueberzeugung übernommen haben, dass der verdienstvolle, so vielseitig thätige Herr Verfasser des jüngst erschienenen trefflichen Buches: „Wesen und Geschichte der Oper" gerade jetzt zu angelegentlich mit ähnlichen historischen Forschungen beschäftigt sei, um dem Publikum von dem erfreulichen Fortgange der Kompositionslehre Bericht erstatten zu können. So unterziehen wir uns diesem Geschäfte mit der Bitte, dass man hier noch nicht eine vollständige Würdigung dieses viel umfassenden, gehaltvollen Werkes von uns erwarten wolle, welche erst nach längerem Gebrauche desselben möglich werden kann.

Ein wunderbares Geschick waltet über der Sache, mit welcher wir es hier zunächst zu thun haben. Vor ungefähr zwanzig Jahren brach ein jetzt hochgestellter Rechtsgelehrter durch sein rühmlichst bekanntes, weit verbreitetes Werk zuerst die Bahn zu einer razionaleren Behandlung der Grammatik der Tonsprache, und hier begegnen wir auf diesem Felde abermals einem Rechtsgelehrten, der dem sicheren Laufe zu höheren juristischen Ehrenämtern nur durch die Berufung zu einer musikalischen Professur an Teutschlands grösster und blühendster Hochschule entrückt worden ist. Dass wir einst den Verfasser der Kompozisionslehre auf diesem Gebiete thätig finden würden, ahnten wir schon damals, als wir in Halle den geistreichen Referendarius mit glühendem Eifer sich in Studien versenken sahen, um deren Wiederbelebung und fruchtbringenden Anbau er sich späterhin so grosse Verdienste erwerben sollte. Schon damals beherrschte er das Gebiet der Musik mit so sicherem, gereiftem Ueberblick und so innig vertrauter Bekanntschaft mit ihren tiefsten und erhabensten, in jener Zeit nur von wenigen gekannten Schöpfungen, dass wir Jüngeren mit voller Zuversicht einem dereinstigen hervorragenden Wirken des reich begabten, rastlos forschenden, unsre Kunst mit eben so grosser Lust und Liebe als Klarheit und energischer Kraft ergreifenden und durchdringenden Feuergeistes entgegensehen mussten. — Die Blüthen und Früchte jener gründlichen, umfassenden Studien, welche für uns und andere den dilettirenden Rechtsgelehrten zu einer musikalischen Respektsperson machten, dringen nun von dem musikalischen Lehrstuhle des Akademikers herab in reicher, köstlicher Fülle ans Licht, und zwar in einer Gestaltung, die sich eben nur aus der eigenthümlichen Weise erklären lässt, in welcher sie der reich durchbildete, männliche Kraft mit unversiegbarer Jugendfrische in sich vereinigende Geist unseres Autors in sich gepflegt, angebaut und zur Reife gebracht hat. Nur als Dilettant in einem freilich besonders prägnanten Sinne des Wortes konnte der Verfasser der Kompositionslehre frei von jedem Schulzwange, durch keine Autorität gefesselt, das hier hervortretende, neue und eigenthümlich gestaltete System sich herausbilden; nur an der Hand der Wissenschaften, mit welchen ihn die früher ergriffene, seinem gegenwärtigen Lebensberufe scheinbar, doch eben nur scheinbar, fernliegende Laufbahn vertraut machte, konnte er jene stetige Konsequenz im Denken, jene Klarheit und Schärfe der Begriffe, jene Gediegenheit und Schöne im Darstellen sich aneignen, in welcher sein neues System — wir haben es hier in der That mit einem solchen zu thun — vorzüglich seinen hohen Werth beurkundet. Noch ist es nicht vollendet; allein auf dem tüchtig gelegten Fundamente steigen bereits gar herrliche Säulenschafte empor, welche einen Bau verkündigen, wie ihn, unseres Wissens, noch keine Literatur aufzuweisen hat, und der in seiner Vollendung, zu welcher wir dem hochverehrten Verfasser von ganzem Herzen Kraft und Musse wünschen, unfehlbar als ein neues würdiges Denkmal teutschen Gelehrsamkeit, teutschen Fleisses und Forschungsgeistes sich geltend machen wird.

Bereits in dem ersten Bande dieser Kompositionslehre, dessen Inhalt in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen worden ist, offenbaret sich ein lebendig pulsirendes Aderngeflecht, das aus seinem von der Hand der Natur selbst geschaffenen Herzenskerne hervordringend, schon die ersten Elemente zu künstlerischen Gestaltungen zu beleben weiss, und nun hier im zweiten Bande allmälig sich weiter und weiter ausdehnend, immer reichere Gebilde aus sich hervortreibt. Da findet sich nirgends auch nur die geringste Spur von jener eiskalten, steifen, verstutzten und unklaren Behandlungsweise des Lehrstoffes, welche bis zum Erscheinen des trefflichen Weber'schen Werkes, durch das zuerst Licht in das Chaos gebracht wurde, das Studium der Tonsprache zu einem der trockensten, schwierigsten und abschreckendsten machte, die es nur geben mochte; und auf einem mit Blumen bestreuten Wege sieht sich hinfort der Kunstjünger in die innersten Werkstätten und Heiligthümer des Kunstschaffens eingeführt. Dass er schon in den Elementen den ihnen einwohnenden Keim künstlerischer Lebensentfaltung wahrnehme; dass er an ihnen die Kraft zweckvollen Thuns und Strebens klar bewusst, sicheren Schrittes vom Niederen zum Höheren sich emporarbeiten lerne, dafür sorgte die Kompositionslehre von vorn herein schon in trefflicher Weise, und dafür sorgt sie im zweiten Bande, stetigen Ganges immer tiefer und vielseitiger vordringend, mit musterhafter Klarheit und Gründlichkeit, wobei sich in ihr, von unzweifelhaften Naturgesetzen abgeleitet, allenthalben ästhetische Prinzipien geltend machen, durch welche jedem starren Dogmatismus der Zugang verwehrt, und einseitigem, todten Formalismus insofern vorgebeugt wird, dass der Autor nirgends geistlose, lebensleere Formen statuirt, sondern für die Leben als Kunstvorwurf überall die angemessensten, lebensreichsten Formen zu gewinnen sucht und auffinden lehrt, welche zugleich, wie in der Natur selbst, nothwendig auch die korrektesten sein müssen. Ja, es weht durch beide Bände ein kerngesunder, lebensfrischer ästhetischer Geist, welcher dem Kunstjünger allenthalben das Ziel vorhält, das er stets im Auge behalten muss, wenn er sich nicht auf dem weiten Gebiete der Kunst verirren, in Steppen, Wüstungen und Sümpfe verlieren, und anstatt der Trauben und Feigen, Heer-

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

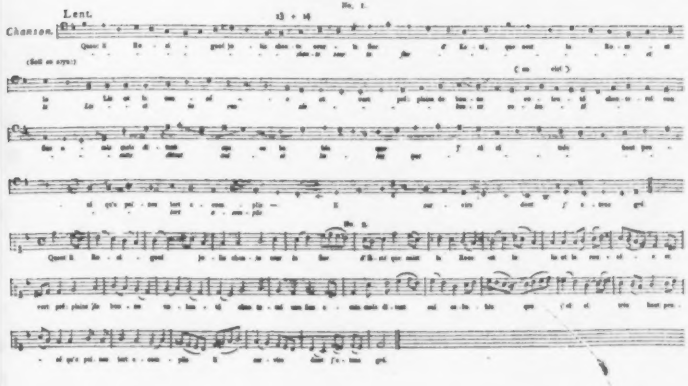

linge und Disteln lesen will. Nach dieser Seite hin erscheint uns das Werk als ganz vorzüglich verdienstvoll, erweckend, befruchtend und weise anleitend. Ja es ist so reich an fruchtbaren, zugleich mit den angewendeten und gelehrten Formen aus einfachen und klaren Naturprinzipien hervordringenden ästhetischen Bemerkungen, dass wir — ohne das Schätzbare der sonst vorliegenden derartigen Versuche in Abrede stellen zu wollen — nun erst die Bahn zu einer völlig genügenden Behandlung der musikalischen Aesthetik gebrochen sehen, wozu bisher noch eine Menge spezieller Vorarbeiten fehlte, wie sie eben der Verf. erst in diesem gehaltvollen Werke gegeben hat.

Zur vollen, genügenden Würdigung des in einzelnen wichtigen Partieen behandelten Lehrstoffes werden besondere Abhandlungen sich nöthig machen, zu welchen der ungemein reiche und ergiebige Inhalt des zweiten Bandes gewiss bald die Männer vom Fache veranlassen wird. Doch wird man sich dabei vor jenem raschen, hastigen Herausgreifen einzelner Lehrstücke aus dem Ganzen zu hüten haben, welches so leicht zu Ungerechtigkeiten gegen Autoren verleitet, welche, wie es bei dem unsrigen der Fall ist, ihren Stoff zu einem organischen Ganzen verarbeitet haben, dessen Theile unter einander in der innigsten Verbindung und Wechselwirkung und im genauesten Konsalzusammenhange stehen. Dabei wollen wir zugleich auch diejenigen Leser, welche des Autors Weise und den Umfang seiner Studien weniger genau kennen, freundlichst ersucht haben, dieses sein Werk — wegen Mangels an Zitaten Anderer, deren freilich nur sehr wenige genannt werden — nicht etwa für ein ungelehrtes zu halten. Es offenbart sich darin in der That eine tiefe, umfassende Gelehrsamkeit, eine Gelehrsamkeit, welche den Autor zu einem *klaren Wissen* und zu *gereifter Erfahrung* geführt hat. Beides theilt er dem Kunstjünger mit, ohne ihn die vieljährige, harte Arbeit, unter welcher er selbst sich die köstliche Frucht errang, empfinden zu lassen und ohne ihn durch jenen hochaufgethürmten Zitatenwust zu betäuben, aufzuhalten und in Verwirrung zu bringen, durch welchen sonst gewisse Akademiker, vor lauter Literatur-Zitaten fast gar nicht zum eigentlichen Doziren gelangend, so gern ihren Lehrbüchern den leicht zu gewinnenden Schein ausserordentlicher Gelehrsamkeit zu geben wissen.

Doch es wird Zeit, dass wir uns nach diesen allgemeinen Bemerkungen und Andeutungen mit dem vorliegenden Bande etwas vertrauter machen.

Hören wir den Vorredner, der „an die jüngern Kunstgenossen" (wir ältern erwärmen uns auch wohl gern Geist und Herz an seinen Sprüchen) mit folgenden Worten sich wendet: „An Euch, meine Freunde, — die ich so nennen darf in der gemeinsamen Lust für unsere Kunst und nach der verbrüderten Wahl des Lebensberufes, — an Euch, die Ihr versuchen wollt, ob aus meinen Erfahrungen und Forschungen ein fördernder Wink, ein belebendes Wort Euch zuspreche: — an Euch habe ich zumeist gedacht unter der streugen Arbeit, die diese Blätter, neben geliebterer Thätigkeit, mir abforderten: sie sind zunächst Euch gewidmet, in denen ich meine Gedanken, wofern sie richtig, zu Thaten und Freuden erwachsen, wieder zu sehen hoffe. Denn dieses ist die rechte, wünschenswerthe Foridauer unsers Lebens, die wahrhafte Unsterblichkeit; nicht das Weiterklingen unsers leeren Namens, nicht sein Vermerk unter hundert andern gleich inhaltslosen Namen in den ängstlichen Registern der Kleinhändler mit Geschichte und Literatur: sondern die Hoffnung, die Gewissheit, dass unsere That weiter wirkt, neue Thaten, ein ausgebreitetes erhöhet füllereicheres Leben weckt und nährt, dass wir unsere Schale lebendigen Thaues ausgegossen haben in den Lebensstrom der selign Kunst, an dessen Wassern sich die Völker erfrischen und verjüngen."

Schon diese Rede erweckt eine Ahnung davon, welch ein warmer, edler, kräftiger, poesiereicher Geist uns in dieser Kompositionslehre entgegentritt. Doch hören wir, was er weiterhin S. V. sagt: „Aber, meine Freunde, es wird noch Schwereres gefodert: wir müssen uns selbst überwinden, jenen übermässigen Drang, der uns in die Bahn hineinbrach, der unsere Künstlerkraft selbst ist, — den müssen wir noch meistern, hemmen und lenken lernen. Hier ist es, wo nachhaltige *Manneskraft* sich höher erweiset, als das jugendlich auflodernde Feuer des ersten Enthusiasmus; wo sie die unstete und unsichere Flamme nährt und zusammendrängt zu schöpferischer Macht der Begeisterung, die da nicht ist eine Entzündung des Sinnes, sondern die höchste Verschmolzenheit aller geistigen sowohl als sinnlichen Kräfte. Dieser männliche Sinn ist es, der uns gebietet, zu dem hohen Werk unsers Lebens unser höchstes Vermögen aufzusparen, uns Gesundheit und Frische des Leibes und der Seele zu erhalten, unser Empfinden zu reinigen und zu adeln, unser Herz allem Guten und Edlen offen und warm zu halten, unser Denken zu stärken und zu erhöhn, und mit allem, was Vor- und Mitzeit, Leben und Wissenschaft und der Kreis der seligen Künste Hilfreiches und Erlangbares für unsere Vollendung darbieten, als mit einer uns gleichsam einwachsenden Rüstung anzuthun. Denn in dem Künstler wird zu einer lebendigen Gestalt ausgeboren Alles, was in den zerstreuten Formen geistigen und natürlichen Lebens das traumhafte Bewusstsein seines Volks und seiner Zeit bis auf ihn hin heimlich gereift hat. Was in den Seelen stumm geschlummert hat als unfassbares verschwimmendes Bild, als undeutlich stammelndes Begehren, das soll er weissagen in seiner Doppelbestimmung, als ein Zeichendeuter der Vergangenheit und als Herold der Zukunft, in die Mitte seiner Zeit tretend. Dazu aber muss er auf der Höhe seiner Zeit stehen und ihre Bildung haben nach der Seite seiner künstlerischen Aufgabe hin. Täusche sich doch keiner von Euch, indem er etwa die Künstler früherer Zeit nach dem Maassstab unserer Bildung misst, oder ununterschieden lässt die verschiedenen Bildungssphären, die des Künstlers, des Musikers von der des Gelehrten oder anderswohin Berufenen. Es ist einmal — solches Missekennen bei Seite gehalten — unwiderruflich wahr, dass der rechte Künstler nie hat werden und bestehen können, als auf jene Bedingung."

Fürwahr das sind goldene Worte! Sie verdienten es wohl, mit goldenen Lettern der Kunstjüngerschaft vorgelegt zu werden, deren ernstester Beachtung wir auch noch folgende Stelle empfehlen wollen: „Aber das kann feurige, ehrgeizige Jugend einen Augenblick lang stutzig machen, dass neben ihrem strengen Bemühen hier und dort Kunstgenossen ohn' alle Beschwer und Rüstung Erfolge, Lohn und Ruhm die Fülle erbeuten. Ja, ich kann es nicht leugnen, dass zu jenen Erfolgen, die französische und welsche Tonsetzer nicht blos in ihrem Lande, sondern auch auf unserer Bühne gewonnen haben, dass zu jenen oft so beliebt gewordenen und ausgebreiteten Virtuosenkompositionen die strenge Vorarbeit, die ich fordere, nicht erforderlich, dass sie vielleicht sogar hinderlich ist. Denn wer erst sie vollführt, sich an ihr rüstig und von Eifer glühend hat werden lassen, dem möchte der Leichtsinn mangeln, der jenen Tagesbeutern statt der Begeisterung hilft, dem möchte das stolze Gefühl von der Hoheit der Kunst nicht gestatten, dem Frohndienste der hin- und hertaumelnden Menge sich hinzugeben."

Wir gestehen, dass uns diese Worte wie aus der Seele geschrieben sind, und wünschen von ganzem Herzen, dass es dem trefflichen Verfasser gelingen möge, seiner durch und durch edlen und würdevollen Betrachtungsweise der Kunst, fruchtbringenden Eingang zu verschaffen im weitesten Kreise.

(Beschluss folgt.)

Karl Christian Friedrich Fasch

Sämmtliche Werke, herausgegeben von *der Singakademie zu Berlin*. Partitur und ausgesetzte Chorstimmen. 5e Liefer. Berlin, bei T. Trautwein. Preis der Partitur 1 Thlr. 25 Sgr.; der Chorstimmen 25 Sgr.

Wir freuen uns des raschen Fortganges dieser Ausgabe und haben nach dem früher Bemerkten kaum noch etwas beizufügen. Das vorliegende Heft enthält den 119. Psalm: „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebet," gehört zu den ausgeführten Kompositionen dieses gefeierten Tonsetzers, ist in zwei Abtheilungen gebracht, deren jede 8 Gesangnummern zählt, die zusammen 41 Folioseiten der Partitur einnehmen. Die einzelnen Sätze sind also immerhin kurz, oder doch nur mässig ausgesponnen, worin wir einen Vorzug dieser Kompositionsart finden, so wie darin, dass fast in jeder Nummer die Stimmenzahl verschieden ist. Quartett-, Quintett- und Sextett-Solosätze überwiegen die Chöre der Zahl nach. So anziehend der Wechsel dieser Sätze ist, so wenig haben wir sie hier zu beschreiben, weil wir voraussetzen dürfen, dass jeder Singverein sich das Werk anschafft und es ausführt. Erwähnen wollen wir nur, dass der zwölfte Satz das überaus beliebte und in Abschriften weitverbreitete Soloquintett bildet: „Meine Seele hanget an dir." Wer sollte nicht nach dem Ganzen verlangen? Die zu gleicher Zeit gedruckten, sehr deutlichen und wohlgetheilten Chorstimmen erleichtern die Aufführungen dieser vielgewünschten Werke ungemein.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke

in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuerer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik u. s. w. 9e Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. Subskripzions-Preis 8 gGr.

Dieses Heft liefert drei Fugen noch lebender Meister, die der Akademie der Künste zur Veröffentlichung von den Verf. übergeben worden sind. Die erste, No. 25, Kyrie von Friedr. Schneider, einer seiner Vokalmessen entnommen; No. 26: von Louis Spohr: „Lasst uns den Dankgesang erheben" u. s. w. No. 27 Fuge für das Streichquartett von J. F. Kelz (Thema von H. Bork). Es ist jedenfalls vortheilhaft, dass auch Beispiele aus der Feder noch lebender Komponisten hier mitgetheilt werden, und zwar solche, die von ihren Urhebern selbst zu diesem Behufe im Manuskript der verehrten Akademie der Künste übergeben wurden. Man wird sie mit Freude und Nutzen studiren. Die vorausgeschickt kurzen Lebensbeschreibungen der beiden ersten Meister sind allbekannt; nicht so des dritten Mannes, dessen zwar im Stuttgarter Lexikon der Tonkunst Erwähnung gethan worden ist, allein nicht nur ohne Lebensbeschreibung, sondern auch nur einseitig. Es erfordert es also die Gerechtigkeit und ist zugleich von geschichtlichem Nutzen, dass wir die noch unbekannte Biographie dieses letztgenannten Tonsetzers weiter verbreiten.

Joh. Friedr. Kelz, am 11. April 1786 zu Berlin von unbemittelten Eltern geboren, erlernte nach beendetem Schulunterricht bei dem dortigen Stadtmusikus Fuchs dem jüngern die Musik und widmete sich schon damals besonders dem Violoncell. 1801 begab er sich nach Oels in Schlesien zu seinem Oheim A. F. Melcke, welcher der Kapelle des Herzogs Friedrich August von Braunschweig vorstand; dieser bewirkte ihm eine Anstellung bei der Kapelle seines Fürsten und gab ihm gründlichen Unterricht im Violoncellspiele. Nach dem Tode des Herzogs in seine Vaterstadt zurückgekehrt, wurde er 1811 in der königl. Kapelle als Kammermusiker und Violoncellist, weiter unterrichtet von dem ältern Duport, angestellt und wird den vorzüglichsten Mitgliedern zugezählt. In der Komposizion erhielt er nur wenige Stunden Unterricht von Zelter und bildete sich grösstentheils selbst durch den Umgang mit achtbaren Komponisten und durch Studium tüchtiger Meisterwerke. Ausser vielen Tonsätzen (seit 1815) für Pianoforte, Violoncell und andere Instramente, schrieb er in seinen Musestunden viele Stücke im gebundenen Style, wovon gegen 20 Fugen für 4 Streichinstrumente und eine dreistimmige bei Trautwein und Lischke in Berlin in Partitur und Stimmen erschienen sind. Die in diesem Hefte der Studien abgedruckte Fuge ist sonst noch nirgend gedruckt worden, so wie die beiden Fugen von Frdr. Schneider und L. Spohr bis jetzt noch nicht edirt wurden.

Notiz. *Karl Lipinski* ist als Konzertmeister in Dresden angestellt worden.

Deutsche Volkslieder

mit ihren Originalweisen. Nach handschriftlichen Quellen herausgegeben von *A. Kretschmer.* 4s Heft. Berlin, Vereins-Buchhandlung.

Die Sammlung geht rasch vorwärts. Es sind in diesem Hefte nicht wenige merkwürdige Lieder zu finden. No. 130 S. 227 wird auch auf andere und sehr hübsche Melodie, aber stets mit untermischter Rede, im Volke gesungen. Etwas Besonderes haben wir zu unsern frühern Worten über diese Sammlung nicht hinzuzusetzen, verweisen also auf S. 769 und wünschen dem Unternehmen gute Förderung.

Nachrichten.

Grosses Musikfest in Wien,

am 4., 8. und 11. November.

Der glänzende Erfolg des im v. J. veranstalteten, höchst grossartigen Tonfestes, bei welchem Haydn's Oratorium: *„Die Schöpfung"* durch mehr als tausend mitwirkende Individuen ausgeführt wurde, und der ausserordentliche Antheil, dessen jene, vielleicht mit keiner ähnlichen vergleichbare Produkzion sich erfreute, bestimmte die, ihre verdienstlichen Zwecke rastlos fördernde Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, auch in gegenwärtigem Spätherbste ein würdiges Seitenstück zur vorjährigen denkwürdigen Feier mit gleich kolossalen Gesammtkräften ins Leben zu rufen. Die einstimmige Wahl fiel, dem allgemeinen Wunsche entsprechend, abermals auf ein vaterländisches Meisterwerk: Vater Haydn's *„Jahreszeiten."* Das in unverwelklicher Jugend blühende Kind eines 68jährigen Greises sollte, wie bisher noch nie, gleichfalls durch eine quantitativ grösstmögliche, und qualitativ sorgfältig auserlesene Tonmasse zu Gehör gebracht werden. Zwar ist lange schon die sterbliche Hülle des herrlichen Sängers in Staub zerfallen, — aber der erhabene Genius lebt fort in den unsterblichen Schöpfungen, zur Bewunderung, Freude und Begeisterung der spätesten Nachwelt, weil rein dem reinen Herzen entströmte Töne auch niemals den Weg zum Menschenherzen verfehlen können.

So gestaltete sich denn auch diese Produkzion, welcher nach kaum ergangener Aufforderung Theilnehmer in solcher Anzahl sich anschlossen, wie doch wohl nur die an hochgebildeten Kunstfreunden so reiche Kaiserstadt zu bieten befähigt sein dürfte, zu einem ächten Nationalfeste. Se. Majestät geruhten abermals hierzu die einzig zweckmässige Lokalität der majestätischen k. k. Winterreitbahn huldreichst zu bewilligen, und die schöne Feier durch Allerhöchste Anwesenheit zu beglücken. Ein zahlreiches, warm empfängliches Auditorium liess es keineswegs an lohnenden Beifallsspenden ermangeln: indessen möchte der Dacaporuf des Jagd- und Winzer-Chors, so wie der Romanze Hannchens, bei so bedeutenden Anstrengungen und einer ohnehin dreistündigen Dauer, zwar ehrend, aber doch etwas zu Viel verlangt gewesen sein, und das bereitwillig geleistete Entgegenkommen muss demnach nur noch höher in Anschlag gebracht werden. — Den Glanzpunkt des Ganzen bildeten unbestritten die prachtvollen Chöre, die mit einer Präzision zusammenwirkten, welche den unwiderlegbarsten Beweis für die kräftigen Bestandtheile dieser Branche lieferte. Die Soloparte sangen, durchaus lobenswerth, Dem. Karoline Mayer, Herr Lutz (bei den Wiederholungen von Herrn Titze ersetzt) und Herr Krause, seit Kurzem beim Hofoperntheater angestellt, welcher durch vollen, sonoren Ton, deutliche Aussprache und karakterischen Vortrag der Rezitative sehr angenehm überraschte. Dirigenten waren: die Herren Schmiedel und Klemm; — Hellmesberger und Gauster an der Violine; Professor Fischhof am Klavier. Die Totalzahl der Mitwirkenden belief sich auf 1132; darunter, ausser den bereits Genannten: 268 Soprane, 166 Alte, 170 Tenore, 200 Bässe; 59 erste, und eben so viele zweite Geigen; 40 Bratschen; 41 Violoncells; 25 Kontrabässe; 13 Flöten; 12 Hoboen; 12 Klarinetten; 12 Fagotts; 12 Hörner; 9 Posaunen; 8 Trompeten; 4 Paar Pauken; 6 Tambourins; 2 Triangel; 1 Ophicleide; 4 Kontrafagotts; 1 grosse Trommel.

Wenn gleich nicht geleugnet werden mag, dass jener ächt gediegene, in der unsterblichen „Schöpfung" prägnant vorwaltende Oratorien-Styl sich bei weitem noch wirksamer und eingänglicher gestalte, als das, obgleich nicht minder herrliche Tongemälde der „Jahreszeiten," das durch fast miniaturmässige Abschattirungen zum Populären hin sich neigt, und schon, seiner Grundidee gemäss, rein menschliche Lebensbilder vorführen muss, während dort das göttliche Werk der Welterschaffung, verkündet durch Cherubim und Seraphim, zum ehrfurchtsvollen Staunen, und andächtiger Bewunderung erhebt, — so gebührt eben dem Künstlervereine, der die ungleich grössere Summe von Schwierigkeiten, welche in diesen „Jahreszeiten" einer Ausführung mit solchen polyphonischen Massen sich entgegenstemmen, so siegreich überwand, volle Anerkennung, Lob und Dank.

Möchte doch die Gesellschaft alljährlich stabil eine ähnliche Gedächtnissfeier des goldenen Zeitalters der Tonkunst zu veranstalten geneigt sein; möchte doch das mit freudigen Hoffnungen erfüllende Gerücht sich bestätigen, welches zunächst, nach Ablauf von zwölf Monden, den längst ersehnten Genuss des allberühmten „Paulus" uns verheisst, damit auch wir, wie bereits schon die uns verbrüderten und darob beneideten Prager, des genialen Mendelssohn's Apotheose glorreich begehen können.

Dresden. Herr *Rudolph Willmers*, ein junger Piano-Virtuos aus Kopenhagen, der sich seit einigen Wochen bei uns aufhält, hatte bereits in mehren Privatzirkeln Proben seines ausgezeichneten Talents gegeben und die allgemeine Erwartung auf ein Konzert gespannt, welches am 12. Novbr. mit Unterstützung der königlichen Kapelle und unter Leitung des Herrn Kapellmeister Reissiger stattfand. Der glänzende Erfolg rechtfertigte vollkommen die gehegten Hoffnungen.

Die vom Herrn Konzertgeber selbst komponirte Ouverture machte sogleich den imposantesten Eindruck auf alle Zuhörer. Originalität, Leben und jugendliche Kraft durchdrangen dieses schöne gründliche Werk, welches auf einen ältern Meister, als den siebzehnjährigen Künstler, hätte schliessen lassen. — Es folgte der erste Satz, Emoll, eines Konzerts von Chopin, in welchem Herr Willmers die vollendete technische Fertigkeit des Virtuosen auf das Glänzendste manifestirte. Mit spielender Leichtigkeit überwand er die ungeheuren Schwierigkeiten jenes Tonstücks und wusste Geschmack und Eleganz mit Energie des Vortrags zu verbinden. — Noch brillanter war die Ausführung der grossen Fantasie von Thalberg über „God save the Queen" und „Rule Britannia," worin der Komponist jene zwei majestätischen Volkslieder mit allem Reichthum seines Genies verherrlicht und zu einen Siegeskranz verschlungen hat.

Wenn wir bei der Ausführung jener Meisterwerke die Bravour des jungen Künstlers bewunderten, so wurden wir dagegen durch den einfach rührenden Vortrag einer von ihm selbst komponirten Romanze und mehrer ebenfalls eigener Etüden von der Innigkeit des Gefühls und der Gediegenheit der theoretischen Kenntnisse desselben überzeugt. — Der Erlenkönig, von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt, ergriff das Publikum wahrhaft mit den Schauern der Geisterwelt und riss es zum stürmischen Beifall hin.

Die Krone des Ganzen aber war eine freie Fantasie, womit der Konzertgeber uns zum Beschluss erfreute. Es war die Veranstaltung getroffen worden, dass alle Musikfreunde bekannte Thema's in eine Vase niederlegen konnten. Aus dieser zog Herr Kapellmeister Reissiger zwei Aufgaben heraus, nämlich: Mozart's „Reich mir die Hand mein Leben" und Méhul's „Ich war Jüngling noch an Jahren." Sogleich trug Herr Willmers das erstere Thema vor und führte es durch mehre äusserst liebliche Variazionen fort, die er aber plötzlich unterbrach, um das zweite Thema gleichsam als Gegner des ersteren und mit ihm um den Preis ringend darzustellen. Immer höher steigerten sich die Variazionen, bald auf die eine, bald auf die andere Aufgabe überspringend; immer rauschender wogten die streitenden Tonmassen, bis endlich beide versöhnt in eine einzige grosse Jubelhymne zusammenschmolzen, womit sich der laute Beifall der entzückten Zuhörer vereinigte.

Herr Willmers, ein Schüler des wackern Kapellmeisters Schneider zu Dessau, ist ein seltenes reichbegabtes Talent, welches zu den grössten Hoffnungen berechtigt. Er vereinigt die vollendete Künstlerfertigkeit des Virtuosen mit der schöpferischen Fantasie des jugendlich aufstrebenden Genius und der Geistesgegenwart des Improvisators. Möge stets ein günstiges Geschick über seinem Künstlerleben walten, damit alle in ihm schlummernden Keime sich einst zu vollen Blüthen entwickeln.

Ernst von Brunnow.

Gera. Am 14. November fand in hiesigem Rathhaussaale, unter Leitung des Herrn Musikdirektors Lagel und Mitwirkung zahlreicher fremder Künstler, unter andern des Herrn Musikdirektors Müller aus Altenburg, ein grosses starkbesetztes Instrumental- und Vokalkonzert statt, dessen Glanzpunkt Beethoven's neunte Sinfonie bildete. Obgleich nur eine Hauptprobe gehalten werden konnte, so war doch die Ausführung dieses Riesenwerkes im Ganzen eine gelungene zu nennen, welches das Publikum nächst der eifrigen Bemühung des Herrn Dirigenten, der sich durch dieses grosse und kühne Unternehmen ein neues Verdienst um Gera's musikliebende Bewohner erworben hat, gewiss zumeist der eben so kräftigen als tüchtigen Besetzung des Streichquartetts, vornehmlich der Violinen zu verdanken hatte.

Die im zweiten Theile des Konzerts vorkommenden Gesangpartieen wurden von Fräulein Lägel in gewohnter Tüchtigkeit und von einigen geschätzten Dilettanten sehr befriedigend ausgeführt. Im Ganzen war das Konzert ein sehr genussreiches, und obwohl ein grosser Theil des Publikums die Sinfonie mehr anzustaunen als mit freudigem Wohlgefallen zu geniessen schien, so hörten wir doch von einsichtsvollen Musikfreunden vielfach den Wunsch ihrer baldigen Wiederholung aussprechen, bei welcher sich denn auch schon allmälig der lebhaftere Anklang finden wird. *E. S.*

Berlin, den 1. Dezember 1838. Der November war an Konzert- und Kammermusik überreich, desto dürftiger an Opern. Miss Novello und die nunmehr auch von hier nach Potsdam eröffnete Eisenbahn waren die Hauptgegenstände der Konversazion. Die von Leipzig hier angekommene, noch in ehrenwerthem Andenken stehende Sängerin liess sich zuerst in ihrem eigenen Konzert, ausserdem viermal im jedesmal gefüllten königl. Opernhause (wie es heisst, gegen ¼ der Einnahme), einmal im Konzert des jungen C. Eckert gegen 400 Rthlr. Honorar), einmal im Konzert der Herren Ganz, einmal gratis im Konzert des Friedrichsstifts und einmal in einem zu Potsdam mit den Herren Ganz für gemeinschaftliche Rechnung gegebenen Mittagskonzerte, immer mit grossem Beifall hören, welcher vor bei dem nächsten Erscheinen der Miss Novello nach dem Eckert'schen Konzert, in Folge der Veröffentlichung des ausbedungenen Honorars, theilweise solche Opposizion fand, dass die Mutter der Sängerin sich zu einer öffentlichen Rechtfertigung ihrer Handlungsweise veranlasst fand. Ref. übergeht diesen, vor das Forum der öffentlichen Meinung gezogenen Privatumstand, als auf besonderm Abkommen beruhend und nicht zur Kunstbeurtheilung gehörend. Das Gesangtalent, insbesondere die wohlklingend reine Stimme und das schöne Portament der Miss Novello fand auch diesmal allgemeine Anerkennung, am meisten in zwei Arien aus Haydn's „Schöpfung" in englischer Sprache gesungen, irländischen, teutschen u. a. Liedern, der Rossinischen Arie aus Semiramide: Bel raggio lusinghiero, dem God save the king, und zwei Händelschen Arien aus dem „Messias." Für die Ausführung italienischer, blos auf Volubilität der Stimme beruhender Gesänge ist die Kunstfertigkeit der Sängerin

zwar bereits möglichst ausgebildet, jedoch widerstrebt die zuweilen fast an Kälte grenzende Ruhe und Einfachheit des Vortrages dem südlichen Kolorit dieser, nothwendig Feuer und Leben bedingenden Gesangsweisen. — In dem ersten Konzert der Miss Novello zeichnete sich noch der königl. Kammermusiker Herr Karl Schunke durch trefflichen Ton und Fertigkeit auf dem Waldhorn, wie Herr Konzertmeister Moritz Ganz durch den Vortrag einer Fantasie auf dem Violoncell aus. Die Ouverture zu Egmont von Beethoven und das Terzett aus Cimarosa's Matrimonio segreto für drei weibliche Stimmen, von Fräul. v. Fassmann, Miss Novello und Dem. Hähnel gesungen, fand lebhafte Theilnahme. Sehr interessant war das Konzert der Herren Gebrüder Ganz, durch Cherubini's feurig heroische Abenceragen-Ouverture eröffnet, nach welcher Miss Novello eine Arie von Handel, später eine Arie der Isabelle aus Meyerbeer's Robert le Diable und zuletzt das God save the Queen sang. Herr KM. Moritz Ganz trug ein selbst komponirtes Concertino in Ton, Vogenführung und Sicherheit der Applikaturen ausgezeichnet und mit Geschmack vor. Herr KM. Leopold Ganz wagte es mit glücklichem Erfolg, die durch de Beriot's Meisterschaft so berühmte Tremolo-Violin-Caprice zu Gehör zu bringen, und erreichte zwar nicht die Vollkommenheit des Originals durch seine Kopie, doch fand sein fleissiges Streben und seine grösstentheils gelungene Leistung verdiente Anerkennung. In einem glänzenden Concertante für Violin und Violoncell hatten sich beide Virtuosen zu einem ansprechenden Ensemble vereinigt. Herr Mantius sang in diesem Konzert auch eine glänzende Szene aus Donizetti's Anna Bolena höchst ausgezeichnet, und Herr Taubert trug drei seiner interessanten Pianoforte-Etüden: il Zefiro, la Campanella, und Vittoria bezeichnet, eben so fertig als mit Eleganz und schönem Anschlage vor. Besondern Beifall erhielt die Campanella. Die genial erfundene und durchgeführte, ächt romantische Ouverture zum „Sommernachtstraum" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy machte abermals tiefen Eindruck, da solche diesmal ganz vorzüglich ausgeführt wurde. In den Konzerten, bei welchen Miss Novello im königl. Opernhause mitwirkte, machten auch die Gebrüder Stehlknecht in einem wirksamen Concertante für Violin und Violoncell (ohne Orchesterbegleitung nur zu kleinlich für den grossen Raum), ferner die Herren KM. Julius Griebel (Violoncellist) und Gabrielsky der 2te (Flötist) ihre Talente geltend. Nachträglich ist noch zu bemerken: dass Miss Novello die letzte grosse Arie der Donna Anna aus Don Juan in einem ihrer Konzerte in italienischer Sprache sehr schön, mit Empfindung und Geschmack vortrug, auch die Synkopen und Staccato-Stellen, wie sonstige Koloraturen höchst vollkommen ausführte.

(Beschluss folgt.)

An die Verehrer Beethoven's.

Nach einer dreijährigen Wirksamkeit fühlt sich das unterzeichnete Comite für Beethoven's Monument verpflichtet, allen Beförderern des Unternehmens einen nähern Bericht über dessen erfreulichen Fortgang mitzutheilen.

Gleich nach Erscheinung unsers ersten Aufrufs hat es sich auf eine höchst ruhmwürdige Weise kund gegeben, wie allgemein die Liebe zur Musik und der Sinn für den hohen Styl der Komposition in Teutschland verbreitet ist; und dem unsterblichen Meister der Harmonie ist durch sorgfältige Aufführung seiner Werke, wozu sich allenthalben die ausgezeichnetesten Talente vereinigten, in den bedeutendsten und meisten Städten unsers Vaterlandes ein erneuertes Zeugniss ungetheilter, je vielmehr nach steigender Bewunderung zu Theil geworden.

Nicht nur in den Rheingegenden, sondern auch in den entferntesten Theilen der Preussischen Monarchie und in andern Staaten Teutschlands, sogar im Auslande, wurden vielfach Konzerte und Privatversammlungen zum Besten des Beethoven'schen Monumentes veranstaltet, deren oft reichlicher, überall aber Verhältniss der Bevölkerung beträchtlicher Ertrag uns übermacht worden ist.

Wir fügen das Verzeichniss derselben, in so weit uns bis jetzt Nachrichten davon zugekommen sind, nach der Zeitfolge bei.

1826.

Mai 1) zu Magdeburg, durch den Musik-Verein unter Vorstand des Herrn OLGRef. Vollrath.
2) zu Breslau, durch Hrn. Musikdir. Schnabel und unter Mitwirkung der Mad. Schröder-Devrient.
3) zu Augsburg, d. Hrn. Kapellm. Ebelard.
4) zu Duisburg, d. d. Gesangverein, unter Vorstand der Herren Matthes und Arnold.
5) zu Fulda, d. Hrn. Cand. jur. Henkel.
6) zu Frankfurt a. M., d. Hrn. Ferd. Ries.

Juni 7) zu Frankenstein, d. d. Musikverein, unter Vorstand der Herren Barbe, Ditte und Kammler.
8) zu Rheinberg, d. d. Musikverein unter Vorstand des Hrn. Winkels.

Juli 9) zu Isserlohn, d. H. Land- u. Stadtg. Dir. Hülsmann.
10) von einer Gesellschaft Fuldaer Musiker, unter Vorsitze d. Hrn. Link, eingesandt d. Hrn. Cand. Henkel.

Aug. 11) zu Kreuznach, d. d. Musikverein, unter Vorstand des Hrn. Oberburgerm. Buss.
12) zu Mainz, d. das Musik- und Sängerchor des Preuss. Hochlobl. 40. Infant. Reg., eingeg. d. Hrn. Lieut. Beis. (S. auch No. 16.)
13) zu Darmstadt, d. d. grossh. Hofkapelle u. das Hofsängerpersonale, unter Leitung d. Hrn. Kapellm. Mangold.

Sept. 14) zu Hagen, d. d. Musikverein, eingeg. durch Hrn. Bürgermeister Kämper.

Oktbr. 15) zu Berlin, d. d. Singakademie u. d. königl. Hofkapelle, unter Leitung der Herren Musikd. Rungenhagen und Möser. (S. auch No. 27.)
16) zu Mainz, d. d. Mainzer Liedertafel, unter Vorstand des Hrn. Schott.
17) zu Wesel, durch Hrn. Prof. Bischoff.
18) zu Thorn, d. Hrn. Organ. Ortmann u. d. Musikchor des Hochlobl. 33. Inf.-Reg.

Nov. 19) zu Barmen, d. d. Gesangverein, eingesandt durch Hrn. Bürgerm. Wilichhaus.
20) zu Coblenz, d. d. Musikinstitut, unter Vorstand der Herren Aeschbach, Dietz, Kehrmann u. Wahler.
21) zu Siegburg, d. d. Musikvereinchen, unter Vorstand des Hrn. Bataill.-Arzt Danko.
22) zu Cöln, d. die Konzertdirektion u. d. Hrn. Oberbürgermeister Steinberger.
23) zu Aachen, d. das Aachener Comité für Beeth. Monum., unter Vorst. d. Herren v. Heine, Bluff, Schmahl, Schorn, Sulders und Weyermann.
24) zu Merseburg, d. d. Hll. Musikd. Schneider, Rg.-R. Blümer, Rend. Becker und Stadtmusikus Braun.
25) zu Danzig, d. d. Herren Boyd u. Dr. Hagelberg.

Dezbr. 26) zu Trier, d. d. Gesangv. u. das Musikchor desHochl. 30. Inf.-Reg.; eingesandt d. Hrn. Reg.-Präs. v. Ladenberg.

1827.

Januar 27) zu Berlin, d. Hrn. Musikd. Hub. Ries.
28) zu Heidelberg, d. d. Musikverein, unter Vorstand des Hrn. Dr. Blum.
29) zu Minden, d. den Musikverein, eingesandt durch d.
30) zu Soest, d. Hrn. Bürgermeister, d. Hrn. Oberpräsiden.
31) zu Dortmund, d. d. Musikverein, (ten von Vincke.
32) zu Arnsberg, d. d. Musikverein. (Excellenz.

33) zu Stralsund, d. d. Musikverein, unter Vorstand der Herren Päpke, Prätorius, Biel und Fischer.
34) zu Hirschberg in Schlesien, d. d. Liedertafel und den Instrumental-Musikverein.
April 35) zu Aschersleben, d. d. Singverein, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Heyer.
36) zu München, veranst. d. d. Freiherrn v. Poissl, unter Leitung des Hrn. Kapellm. Lachner, und unter Mitwirkung des gesammten Hofmusikpersonals und mehrerer Dilettantinnen.
37) zu Stettin, d. d. Instrumental-Verein unter Leitung der Herren Musikdir. Löwe und Liebert.
Mai 38) zu Bielefeld, durch den Musikverein.
39) zu Münster, d. d. Musikverein, unter Vorstand der Herren Müffling, Schlichter u. Wredenberg.
Juni 40) zu Donaueschingen, d. Hrn. FM. Hallwenda.
Juli 41) zu London, unter Vorstand der Herren Lord Burghersh, Smart, Moscheles u. s. w. u. s. w.
Oktbr. 42) zu Torgau, d. Hrn. Dirk. Bürger.
Nov. 43) zu Potsdam, d. d. Hrn. Hientzsch u. Wiedemann.
44) zu Rostock, d. Hrn. Musikdir. Weber.

1838.
Febr. 45) zu Marienwerder, d. d. Singverein, unter Vorstand des Hrn. Peterson.

1838. *Sammlungen von Privatbeiträgen fanden Statt:*
Juni 1) zu Simmern, d. Hrn. Bürgerm. Thiering.
Juli 2) zu Bremen, d. d. Herren Musikdir. Mühlenbruch und Riem.
Decbr. 3) zu Trier, d. Hrn. Reg.-Sekr. Graeh.
4) zu Cöln, d. Hrn. Stein.
5) zu Antwerpen, d. Hrn. Remenans.
6) zu Calais, d. Hrn. Neuland.
7) zu Cöln, d. Hrn. J. Klein.
8) zu Bonn, d. d. Comité.

Unter diesen zeichnen sich besonders die unserer Mitbürger und jene der uns so mannigfaltig befreundeten Nachbarstadt bis durch ihre Reichhaltigkeit aus.

Auch einzelne Gönner des Unternehmens haben uns aus Nähe und Ferne durch ansehnliche Beiträge erfreut, von welchen wir vorläufig hier nur zwei namhaft machen wollen. Se. königl. Hoheit den Prinzen Friedrich von Preussen, Hochstdessen Beitrag, begleitet von einem huldvollen Schreiben, der erste unter allen war; und Se. Excellenz den Herrn Freiherrn v. Eichhoff, ersten Präsidenten der k. k. Hofkammer in Wien, einen gebornen Bonner, dessen überaus splendide Gabe schon allein das Unternehmen gewissermassen sichert. Die vollständige Aufführung aller einzelnen Beförderer müssen wir, zwar mit Bedauern, doch aus Mangel an Raum, einem spätern umständlichen Berichte vorbehalten. Für jetzt müssen wir uns damit begnügen, denjenigen Musik- und Gesangvereinen, so wie den Künstlern und Kunstfreunden, welche das Unternehmen thätig gefördert haben, für ihre Bereitwilligkeit und den grössten theils ruehlichen Ertrag ihrer grossen Bemühungen und Opfer unsern vollkommensten und aufrichtigsten Dank abzustatten.

Wenn nun aber auch gleich einerseits der günstige Erfolg unsere kühnsten Wünsche und Hoffnungen übertroffen, so können wir es doch andererseits nicht verhehlen, dass derselbe auch hier und dort hinter unsern wohlbegründeten Erwartungen zurückgeblieben ist. Noch vermissen wir nicht wenige Kunststädte und nicht wenige der ausgezeichnetsten Tonkünstler in dem Verzeichnisse der Gönner und Beförderer unseres Unternehmens, was gewiss nicht einem Mangel an Theilnahme und gutem Willen, sondern einig und allein irgend welchen, uns unbekannten örtlichen Verhältnissen und Hindernissen zur Last fallen mag. Wir dürfen uns aber, nicht ohne Grund, der frohen Hoffnung hingeben, dass auch sie den besonderlichen Wunsch nicht versagen lassen werden, ohne mit ihren Vorgängern an erfolgreicher Theilnahme zu wetteifern und ebenfalls ihr Scherflein auf den der Verherrlichung des grossen Tondichters geweihten Altar niederzulegen.

Wirklich zeigen sich auch in In- und Auslande, namentlich zu Paris und Brüssel, noch manche vielversprechende Aussichten zur werkthätigen Weiterförderung unsres Unternehmens, eben so haben uns, theils schon früher, theils erst in jüngster Zeit, mehrere der ausgezeichnetsten einheimischen und ausländischen Tonkünstler ihre kräftigste Mitwirkung auf die anerkennendste Art zugesagt, und wir dürfen mit Zuversicht auf die Lösung ihres freiwillig zugesicherten Versprechens rechnen.

Es bedarf aber auch allerdings noch bedeutender Zuschüsse, wenn das beabsichtigte Denkmal der ursprünglichen Idee gemäss, in grossartigem Styl und des gefeierten Meisters würdig, zu Stande kommen soll; denn dazu ist der bereits vorhandene, wenn gleich ziemlich ansehnliche Fonds, der mittlerweile zweifach angelegt worden und sich durch die jährlich hinzugeschlagenen Zinsen fortwährend vergrössert, noch keineswegs hinreichend. Doch die begeisterte Theilnahme, die sich gleich anfangs bei unserer ersten Aufforderung so allgemein kund gab, kann noch nicht erloschen sein, und eine erneuerte Anregung derselben wird sicherlich auch jetzt, wo die Ausführung des Monumentes gesichert ist, aber nicht unter der Erwartung und der Würde desselben stattfallen darf, nicht minder die reichliche Gaben veranlassen.

Und so wenden wir uns denn nochmals an alle kunstsinnigen Städte, Musik- und Gesang-Vereine, Kapellmeister, Direktoren und Verehrer Beethoven's, an alle Kunstfreunde, die sich an den unsterblichen Werken des grossen Meisters noch fortwährend Ohr und Herz und Geist erquicken, und erneuern unsere frühere Bitte, durch ihre thätigste Mithülfe theils durch Pränumerationen von Geldbeiträgen, theils durch eigene für diesen Zweck zu veranstaltende Konzerte und Bühnenvorstellungen unsere Wünsche gemeinsam realisiren zu helfen und uns baldmöglichst von dem Resultate ihrer Theilnahme in gefälliger Kenntniss zu setzen, damit wenigstens auf den Grund des angeführten Betrags der uns zur Verwendung anstehenden Hülfsmittel ungesäumt die endliche Ausführung des Planes geschritten werden könne.

Jedenfalls werden wir uns schon in den bevorstehenden Winter angelegentlichst mit den dazu nöthigen Vorarbeiten beschäftigen, namentlich mit der Feststellung des zweckmässigsten Ortes zur Aufstellung des Monumentes und mit der Anfertigung von Entwürfen und Modellen, wozu wir einen allgemeinen Konkurs für die Künstler unserer Zeit zu eröffnen gesonnen sind.

Hierüber, so wie über jede weitere Förderung des Unternehmens werden wir nicht ermangeln die Verehrer Beethoven's auch fernerhin, sobald es die Umstände gestatten, ausführlich in Kenntniss zu setzen.

Schliesslich ersuchen wir sämmtliche hochverehrliche Redaktionen von Zeitungen und Zeitschriften, gegenwärtigen Aufruf unentgeltlich und wenigstens einmal bis Neujahr einzurücken, sich der Einsammlung von Beiträgen gefälligst zu unterziehen und letztere unter der Adresse: „Bonner Verein für Beethoven's Monument" anher zu senden.

Bonn, im November 1838.

Bonner Verein
für Beethoven's Monument.
Das geschäftsführende Comité:
Breidenstein. de Claer. Freiherr v. Fürstenberg-Stammheim. Gerhards. Kneisel. L. Mertens. Neggerath. v. Salomon. Walter.

In unserm Verlag erschien das wohlgetroffene **Portrait** von

SIGISMUND THALBERG.

Preis 18 Groschen.

Breitkopf & Härtel.

Nächstens erscheint in unserm Verlag mit Eigenthumsrecht:

LUCREZIA BORGIA.

Oper von

Donizetti.

Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Dezember. № 51. 1838.

Die Lehre von der musikalischen Komposition u. s. w.

(Beschluss.)

Die im zweiten Theile von ihm zu behandelnden Aufgaben begreift der Verf. unter dem Namen *der freien Komposition*, deren Begriff zunächst bestimmt wird. — „Jedes Kunstwerk, sagt der Verf., bedarf der Form und diese ist „die Weise, wie der Inhalt des Werkes — die Vorstellung, Empfindung, Idee des Komponisten — (so trafen denn also unsere in der Cäcilia ausgesprochenen Ansichten mit denen des Autors in diesem, von Anderen bestrittenen Hauptpunkte zusammen!! Rec.) äusserlich, Gestalt geworden ist, und man hätte die Form des Kunstwerks näher und bestimmter als die Aeusserung seines Inhalts zu bezeichnen.“ Es gilt nun die Verfolgung des Zweckes, eine möglichst umfassende und vollständige Formenlehre aufzustellen, deren Unentbehrlichkeit sich daraus ergibt, dass uns die Kunstformen als Grundgedanken (allgemein logische Grundnormen?? Rec.) künstlerischen Bildens entgegentreten, die wir nicht umgehen und entbehren können, ohne einen wesentlichen, ja tödtenden Mangel unserer Bildung und unseres Vermögens zu verschulden. Die Kunstformen, in denen sich der künstlerisch thätige Geist offenbart, fassen wir als ein Vernünftiges und Nothwendiges, doch nicht als ein Feststehendes, Herkömmliches und Zwingendes — es müsste denn das allerallgemeinste und insofern unbestimmteste Gesetz gelten: *überall dem Zwecke gemäss zu verfahren.* Wir halten an der einen oder anderen Form nur insofern fest, als sie mit unserer jedesmaligen Aufgabe übereinstimmt. — Damit der Künstler sich jede Form ohne weiteres Suchen und Nachdenken herstelle, — damit ihm jede in seiner entzündeten Seele geborne Idee gleich in rechter Gestalt hervortrete und sich frei und recht ausbilde: *muss er als Jünger alle Formen kennen gelernt und sich ganz zu eigen gemacht haben.* Das Zeichen vollendeter Lehrjahre ist: dass uns alle Formen durchaus begreiflich, gleich leicht darstellbar und gleich lebendig geworden seien. Von Seiten des Schülers ist hierzu ein unablässiges Bilden erforderlich, dessen Frucht in einem mächtigen Einflusse auf seinen Geist hervortritt, indem durch völlige Bemächtigung der Kunstformen seine Einbildungskraft verbandertfältigt und ihm jene wohlthuende Festigkeit und Sicherheit des Gemüthes zu Theil wird, ohne welche ein beglückendes, erfolgreiches Kunstschaffen undenkbar ist. Unkenntniss in diesem Stücke ist der Ursprung jenes namenlosen Dranges und Verlangens ohne Erfolg (oder doch nur mit einem äusserst schnell vorübergehenden. Rec.), jenes hastigen Ergreifens, Unbildens ohne Vollendung, jener Aufregung und Anstrengung oder Geisteskräfte, ohne Gelingen, oft ohne bestimmtes Ziel, also von Haus aus ohne Hoffnung. Die Verständniss der Form bewirkt schon auf der Stufe des Schülers, dass aus dem durch einander flirrenden Chaos von Keimen und Halbgestalten das Zweckmässige hervorgezogen und mit Beseitigung des Fremdartigen und Unbestimmten vollendet werde.“ Das sind ungefähr die Hauptgedanken, welche unser Autor in der mit gereifter Um- und Einsicht und der klarsten und wärmsten Kunstbegeisterung geschriebenen Einleitung darlegt. Mögt ihr Euch durchdrungen fühlen, jugendliche Kunstjünger, von diesem Worte ernster Mahnung, das er Euch hier zu Gemüthe führt und das die Kunstgeschichte der neuesten Zeit mit so schlagendem Nachdrucke Euch zuruft! Wie bald werden die verdampft und verschollen sein, jene blendenden Meteore, die da aufsteigen verunglückten Raqueten gleich, welche, bevor sie noch recht zum vollen Erglühen gelangt, ins Dunkel der Nacht zurücksinken. Wie bald werden sie vergessen sein, jene musikalischen Modegenies, welche ihre Gedankenfädlein kaum über die allereinfachsten und unergiebigsten Formen hinaus fortzuspinnen wissen und bereits vollkommen fertig sind, bevor sie nur recht angefangen haben. Zwar es fehlt manchen unter ihnen keineswegs an tüchtigen, ja herrlichen Gedanken, allein diese sterben ihnen, verfrühten Kindlein gleich, schon nach den ersten Athemzügen dahin. Das kommt von jener gränzenlosen Vernachlässigung des tieferen Formenstudiums, wie man sie selbst bei höchst talentvollen Virtuosen so häufig findet, und daher das frühzeitige Versinken so mancher Reichbegabten in Flachheit oder wüste Verzerrtheit. Gegen beide bietet die Kompositionslehre die kräftigste Arzenei. Sie sorget treulich, dass dem Talente die heilsame kräftig fördernde Arbeit nicht fehle. — „Denn, nachdem nun bereits Melodie, Harmonie und Modulation entstanden und in ihnen die Grundformen aller musikalischen Gestaltung, Gang, Satz, Periode, aufgewiesen worden, soll nun bald, so weit als möglich — die etwaige Hauptstimme mit Harmonie und der Führung der Nebenstimmen zugleich gefunden werden. Da gilt es aufs neue den Grundsatz: scharf, klar und frei ersinnen, rasch und kühn entwerfen, gewissenhaft eigensinnig prüfen, mit Sorgfalt und Sauberkeit ausführen —

ohne hypochondrisches Grübeln und Zweifeln, dass die Stärke und Gewandtheit eines gelungenen Entwurfs ins Kleinliche und Weichliche ziehen könnte.“ Das ist denn wieder eine goldene Regel, zu deren glücklicher Anwendung freilich gesunde Naturanlagen — und gute Genien leiten müssen.

Nach solch weiser, nicht blos die tiefe theoretische Einsicht, sondern auch die reiche praktische Erfahrung unseres trefflichen Autors beurkundender Lehre führt er uns in des dritten Buches erster Abtheilung zur *Liedform*, von welcher er sagt: „Jedes Tonstück, das aus einer Hauptstimme und einer oder mehreren begleitenden Stimmen besteht und dessen wesentlicher Inhalt in einer einzigen Periode oder einem periodengleichen Satze enthalten ist, wollen wir mit dem Namen *Lied* bezeichnen, gleichviel ob es für den Gesang bestimmt ist, oder nicht. Die Liedform kann entweder für reine Kunstzwecke benutzt (das reine Lied) oder zu fremden Zwecken angewendet werden (z. B. Marsch und Tanz).“ Kommen wir denn, ohne uns weiter bei dem besonderen Gebrauche des Wortes Lied aufzuhalten, zu dem freien Liede des Verf. „Wenn wir jetzt ein Motiv ergreifen, bemerkt er, so muss es zugleich Hauptstimme und Begleitung enthalten. Setzen wir uns von der grössten Einfachheit fest:

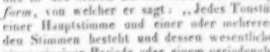

Wie sollen wir nun fortgehen? Ist uns gar kein anderes Motiv vorhanden, nun so wissen wir wenigstens (aus dem ersten Bande) die normale Richtung des Vordersatzes und gehen ihr nach.

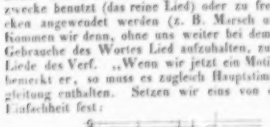

— Hiermit ist, wie einst im ersten Theil, ein erster, formell allenfalls genügender Satz gelungen. Es ist freilich höchst unbedeutend, dies wird aber Niemanden mehr stören, der im ersten Theile beobachtet hat, wie viel wir da aus noch geringerem Anfange zu entwickeln vermochten.“

Das ist nun auch in der That der Fall. Mit jener ungemeinen Gewandtheit, Sicherheit und Klarheit experimentirend, welche schon in dem ersten Bande sich bewährt, führt der Verf. stetigen Weges seinen Schüler von jener Basis aus zu den mannigfaltigsten Gestaltungen, in so lehrreicher und doch zugleich so einfacher Weise, dass man ihm mit Vergnügen folgt. Es ist uns hier nicht vergönnt, Schritt vor Schritt ihm nachzugehen. Nur beneiden können wir die hochbegünstigte Jugend, der das Glück zu Theil wird, von vorn herein durch solch eine Schule geführt zu werden, und die verständige, die es zu rechter Zeit zu nützen und auszubeuten weiss. — Zwar kleinlich werden manchen diese Experimente erscheinen, und sie werden lieber darüber howeg wältigen mögen — aber mögen solche bedenken, dass alle Werke, die mit dauerndem Wohlgefallen von Laien und Sachverständigen gehört, benutzt und studirt werden, jene Stadien verrathen, zu welchen schon hier in diesem Abschnitte der trefflichste, gewandteste und gründlichste der Lehrer die fruchtreichste Anleitung gibt. Durch eifrige Uebung und Fortsetzung solcher Experimente, wie sie der Verf. schon hier andeutet und ausführt, muss sicherlich zu jener Klarheit, Einfachheit, inneren Belebtheit, logischer Konsequent, Korrektheit und plastischen Schärfe der Gedankenerfindung und Ausführung die Bahn gebrochen werden, welche dem Wechsel der Mode nimmer unterliegt.

Nachdem der Verf. in diesem Abschnitte in vielseitig bildender und anregender, auch in ästhetischer Hinsicht bedeutsamer Weise das von ihm unter dem Ausdrucke: „*Liedform*“ Begriffene abgehandelt hat und zwar so, dass *überall das Melodische mit dem Rhythmischen und Harmonischen in der geschicktesten Weise verbunden wird*, gelangt er zur Choralfiguration, einem Abschnitte, welchen wir vorzüglich auch angehenden Organisten zum eifrigsten Studium anempfehlen, welche freilich in diesem zweiten Bande überhaupt ein so reich angebautes Feld für ihren Bereich zur Ausbeutung vorfinden, dass sie schwerlich bei jenem einzelnen Weizenackerstücke stehen bleiben werden. —

Streng genommen, kann zwar bei der Choralfiguration, wenn sie eine *gegebene* Melodie umstrickt, nicht von einem eigentlichen *freien Neuschaffen* die Rede sein, allein die dabei stattfindende Operation grenzt nahe an jene an, und erfordert, zumal dem Orgelkünstler, ein grosses und reiches Gebiet zu einem kirchlich erbaulichen Wirken. Sie setzt ihn in den Stand, seine Liederdichter nicht nur in dem, schon in der Melodie gegebenen Hauptgefühlsgedanken, sondern auch im Flusse wechselnder Nüancirung zu verfolgen, in welchem jener nach verschiedenen Seiten sich ergiesst und in das Leben dringt. Zumal, wo nach gewissen Choralmelodieen sehr versreiche Lieder oder wohl gar, wie es leider nur zu oft der Fall ist, ganz unpassende gesungen werden müssen, erweist sich die Choralfiguration von unschätzbarem Werthe, zumal wenn sie von dem höheren, wahrhaft künstlerischen Standpunkte aus angesehen und behandelt wird, auf welchem wir, wie es sich von selbst versteht, auch hier unseren Autor finden. Nur zu der Fassung folgender Stelle haben wir einigen Anstoss genommen: S. 61 sagt er: „Wir nehmen als Leitfaden bei unsern Arbeiten den cantus firmus eines Chorals. Die begleitenden Stimmen sollen zu selbstständigen, schon für sich etwas Bestimmtes aussprechenden *Melodieen* ausgebildet, oder nach dem Kunstausdrucke *figurirt* werden. Das daraus entstehende Tonstück nennen wir Figurazion (ein figurirtes? Rec.), die Arbeit selbst Figurirung“ (Figurazion? Rec.).

Jene kleinen Notengruppen, welche sich spielend um den cantus firmus herumweben, machten doch wohl, wenn

man den Begriff, der sich zu das Wort „*Melodie*“ anknüpft, vor völliger Auflösung durch zu weite Ausdehnung bewahren will, nicht damit zu bezeichnen sein. Im Grunde sind sie auch bei konsequenter Fortspinnung eines und desselben Motives, in welcher sie doch, von der Melodie gewissermassen abhängig bleibend, nur eine bedingte Selbstständigkeit geniessen, weiter nichts als die Melodie begleitende und diese zusammelnde *Figuren*, welche erst durch die Verbindung mit jener ihre ästhetische Bedeutung gewinnen.

Wir würden hier bei einer Sache, welche der Verf. so klar und trefflich behandelt, uns nicht an einzelne Worte und Ausdrücke hängen, wenn es uns nicht zum Besten der Künstlerjugend um möglichste Vermeidung jener Begriffsverwirrung zu thun wäre, welche den Gelehrten in anderen Fächern die gegenseitige Verständigung oft so schwer macht. Des Verf. Buch wird gewiss von vielen Tausenden gelesen und benutzt werden. Um so mehr muss ihm daran gelegen sein, vom Sprachgebrauche nicht ohne Noth abzugehen, sondern ihn vielmehr durch Klarheit und Konsequenz in den gebrauchten Ausdrücken und Bezeichnungen zu fixiren. — Doch wir thun besser, wenn wir anstatt uns bei solchen unerheblichen Ausstellungen aufzuhalten, zum Lehrstuhl unseres Autors zurückkehren. Er schreibt uns zunächst wieder eine Choralparzelle an die Tafel und dazu ein einfaches Motiv. Da geht es nun aufs Neue an ein so frisches, lebendiges Operiren und Experimentiren, wie wir es bereits bei ihm gewohnt sind. Es baucht sich Alles so tüchtig, sicher, reich und mannichfaltig fort, dass wir, um einen Begriff davon zu geben, alle die lehrreichen Notenbeispiele hierher setzen müssten, deren er sich mit der erfindsamsten Gewandtheit bedient. Brächten wir Einzelnes davon zur Ansicht, so müssten wir fürchten, dem Manne zu gleichen, der als Probe von einem wohlgebauten Hause einen Dachziegel aufwies. Es drängen sich aus dem gestreuten Samen in gesunder, naturkräftiger Entwickelung, gleich wie bei einer frisch aufsprossenden Pflanze, Blätter zu Blättern hervor. Des Autors weise Gärtnerhand schneidet die keck hervordringenden Wildlinge hinweg und gestattet nur den gesunden und kräftigen Trieben das Wachsthum, so dass endlich das Gewächs tüchtig und wohlgestaltet dasteht, man weiss kaum wie? In seiner vortrefflichen Methodik geht nämlich der Verf. so zu Werke, dass er Alles aus des Lernenden eigener Seele herauszulocken scheint und diesen gleichsam zwingt, das zu Erlernende selbst zu finden, und mit prüfender Auswahl unter den möglichen Gestaltungen die klarste, vernünftigste und zweckmässigste zu ergreifen. So erweiset sich auch hier seine Methodik als eine durch und durch belebende, zum Nachdenken reizende, den Erfindungsgeist erweckende und wahrhaft geschmackbildende, und mit steigender Lust und Freudigkeit wird sich auch das weniger glänzend ausgestattete Talent von der Hand eines solchen Lehrers auf dem Wege der Kunst fortgeleitet sehen.

Nachdem der Autor die Figuration des erwählten Chorals „Ach Gott und Herr!“ S. 72 in äusserst lehrreicher Weise vollendet hat, geht er an die Figurallformen mit freierer Einführung der Stimmen, deren Darstellung, unter Erörterung interessanter Beispiele, in lebendiger Entwickelungsfolge sich fortsteigert und mit Verlegung des cantus firmus aus der oberen in die übrigen Stimmen, zuletzt mit wechselnder Führung, beendigt wird. Von ganzem Herzen pflichten wir dem Verf. bei, wenn er in der Schlussbetrachtung behauptet, S. 118, „dass es ohne *lebendige* Polyphonie kein Meisterwerk in unserer Kunst von grösserem Umfange gibt, noch geben kann, und dass also ohne diese Lebenskraft kein Künstler Vollendung zu erringen vermag.“

Hierauf führt uns der Autor zur freieren Behandlung der Choralfiguration mit verschiedenen Motiven für verschiedene Stimmen. Bei dieser Gelegenheit leitet er uns mit jener Begeisterung, welche seinem ganzen Forschen und Kunstdenken die ihm eigenthümliche hohe Hauptrichtung gegeben hat, auf Meister S. Bach hin, mit der Bemerkung: „Die Meisterschaft Bachs bewährt sich eben darin, dass er nur das Nächstnothige setzt, nie aber die Kraft und Gewandtheit entbehrt, dieses Nächste immer weiter, bis an die äussersten Grenzen gleichsam seines Inhalts zu führen, so weit die Sache und sein getreu ihr zugewandter Wille es bestimmt. Dieser treue Dienst, diese Massigung und Beschränkung bei so hoher Kraft ist es, was ihn zum ewigen Musterbilde jedes Künstlers erhebt. Man erfülle sich mit der heiligen Innigkeit seiner Weisen, lasse sich durchschüttern von der Riesengewalt seiner Massen; und dann untersuche man den Bau, um sich zu überzeugen, dass sein Fortgang ein stets ruhiger und einfacher ist, aber ein stetig, unermüdet und unerschöpft vordringender. — — — Hat man den ersten Antrieb, die ersten Gebilde gelten lassen, so folgt das Weitere in solcher Kraft der Konsequenz, in so voller Vernünftigkeit, dass es sich gleichsam mit einer Naturnothwendigkeit durchsetzt und man schwerlich einen gegründeten Anlass findet, irgendwo abzulenken. — — So erkennen wir mit voller Ueberzeugung und Freudigkeit die Macht des Prinzips Bach'scher Komposition, das eben das Prinzip aller Meister jeder Kunst und jeder Zeit und dasjenige unserer Kompositionslehre von ihrem ersten Schritte an bis zu Ende ist, die Grundregeln, welche wir in tausend Anwendungen unverändert und unerlässlich den Jünger vorgehalten haben. Jedes wahre Kunstwerk ist im Grossen eine *streng-logische*, wenn auch nicht vollständige Gedankenfolge.“ Das ist so wahr, dass es sich sogar in allen wahrhaft tüchtigen und ausgezeichneten freier gehaltenen Meisterwerken im Fache der Instrumentalmusik nachweisen lässt. Wenn aber der Verfasser unmittelbar darauf weiter fortfährt: „Aber die Gedanken treten vor den Geist des Künstlers nicht in Begriffsform, sondern in Fleisch und Blut geboren als lebendige Gestalten; er schaut und empfindet sie, er schaut und empfindet durch sie, — und erst wenn er sie geboren und ausser sich hingestellt hat, kann er sich begrifflmässig ihrer bewusst werden u. s. w.,“ so können wir ihm darin nicht unbedingt beipflichten, aus Gründen, deren ausführliche Erörterung wir uns für eine andere Gelegenheit aufsparen müssen. Hier sei nur so viel bemerkt, dass auch unse-

ver Ueberzeugung bei jedem ächten Kunstschaffen der Begriff das Ursprüngliche sein muss, aus welchem die Gestaltung der Form herauswächst und, wie es der Verfasser an anderen Stellen selbst einräumt, nicht ohne ein inneres Ringen und Arbeiten hervordringt. Der Begriff, der, wenn auch nur unbewusst, in der Seele vorhandene, wie im Traume vorschwebende, ist das, was in geheimnissvoller Thätigkeit beim schaffenden Künstler die ihm entwachsenden Gestaltungen sogleich entweder festhält oder verwirft und dabei eben jene Geburtswehen hervorbringt, deren wohl kein Künstler bei grösseren Schöpfungen ganz überhoben ist. Wären nicht die musikalischen Gedanken in Begriffsform ursprünglich, wenn auch nur vielleicht in dunkleren Tiefen der Seele ruhend, wirklich vorhanden, so würde der schaffende Künstler stets mit der ersten besten, gleichviel ob schlechten und unwürdigen *Gestaltung in Fleisch und Blut* zufrieden und jener Geburtsschmerzen überhoben sein. Doch es lässt sich dieser eben so schwierige als interessante Punkt nur durch eine Reihe von psychologischen Erörterungen sofo Klare bringen, zu welchen uns hier der Raum fehlt.

Im vierten Buche wird zunächst die Figurazion zur Homophonie zurückgewendet und die Bildung verschiedener Gänge und ganzer Sätze mit einer einzigen Figuralstimme versucht, dann zu zwei- und mehrstimmigen Sätzen fortgeschritten, worauf mit gewohnter Gründlichkeit die Lehre von der Nachahmung abgehandelt wird. So gelangen wir nun zur Fugenform, deren Uebung unser Autor nach Erläuterung ihres Wesens und der üblichen Kunstausdrücke mit dem Thema:

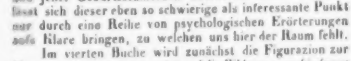

beginnt, mit musterhafter Klarheit und Deutlichkeit fortfährt, und überhaupt so behandelt, dass es selbst auch weniger talentvollen Schülern nicht schwer fallen kann, dem alle Regeln eben so gründlich als lichtvoll erörternden Vortrage zu folgen, und dass Männer vom Fache nicht leicht etwas Wesentliches vermissen werden.

Im fünften Buche ist die Rede von den Umkehrungsformen, dem doppelten Kontrapunkte in seiner verschiedenen Art und Anwendung. Hieran schliesst sich in der zweiten Abtheilung die Lehre vom Kanon und seinen verschiedenen Weisen. Den gereifteren Schüler führt dann der Autor zur Doppelfuge, zur Uebung der übrigen Arten des doppelten und späterhin des drei-, vier- und mehrfachen Kontrapunktes, des Doppelkanons und der drei- und mehrfachen Fuge, welchen höheren Formen insgesammt ungefähr die Hälfte des zweiten Bandes gewidmet ist.

Das sechste Buch handelt von den zusammengesetzten Kunstformen: dem Scherzo, der Variazion, der Rondo- und Sonatenform und einigen willkürlichen Gestaltungen in Einleitungssätzen zu Ouverturen, Arien u. s. w. und Opernfinales. Ein Anhang bringt noch Erläuterungen und Zusätze zum zweiten Theile, verschiedene Notenbeilagen und ein Sachregister.

Schon aus diesen dürftigen Andeutungen wird man leicht erkennen, dass unserem Werke an Reichthum und umfassender Mannichfaltigkeit des Inhalts kein anderes zu vergleichen ist und dass es durch die Gründlichkeit, mit welcher z. B. die Lehre von der Fuge abgehandelt worden ist, die hierher gehörigen monographischen Lehrbücher fast ganz entbehrlich macht. Der dem Meister mit Fleiss und Aufmerksamkeit nachgehende Jünger wird sich an seiner Hand auch der schwierigsten und verwickeltsten Formen bemächtigen lernen und zur Vollendung seiner Ausbildung bis zu dem Punkte, an welchem der zweite Band uns verlässt, weiter nichts bedürfen als das Studium tüchtiger Meisterwerke. Ein besonderes Verdienst beider Bände beruht in der reichen Zahl kleinerer und grösserer, stets wohl gewählter und höchst instruktiver Notenbeispiele, deren über 1400 dem Texte eingedruckt und noch viele interessante im Anhange beigefügt sind. Durch sie wird die Verständlichkeit des Buches und seine Nutzbarkeit ungemein erleichtert und gefördert.

Ein weites Feld hat nun bereits der Verfasser urbar gemacht. Ein eben so weites hat er vielleicht noch vor sich. Doch hat er bereits so kräftig die Hand an den Pflug gelegt und so tüchtig und wacker gearbeitet, dass wir auf seinen Forthau der Kompositionslehre eine Hoffnung setzen, nach deren Erfüllung wir uns sonst vergebens sehnen möchten. Denn zur Vollendung des Werkes, wie wir sie uns etwa vorstellen mögen, wird sich der Verf. zum Theil auf Gebiete begeben müssen, auf welchen ihm in theoretischer Hinsicht noch wenig oder gar nicht vorgearbeitet ist, und dazu einer Summe von Kenntnissen, Anschauungen und Beobachtungen, einer Tiefe der Urtheilskraft, einer Unbefangenheit des Geistes und einer Schärfe, Klarheit und Gründlichkeit des philosophischen Wissens und Erkennens bedürfen, wie wir sie gerade in ihm im glücklichsten und heilsamsten Bunde vereinigt wissen.

So weit die Kompositionslehre nun vorliegt, achten wir sie nicht nur als ein höchst tüchtiges und gründliches, sondern auch als ein treffliches geschriebenes Werk. Die Darstellungsweise des Verf. ist nämlich überaus klar, gefällig, markig und präzis und nur da und dort vielleicht für ein Lehrbuch etwas zu oratorisch gehalten, dabei aber gerade an solchen Stellen oft wahrhaft geistreich und genial anregend. Durch das ganze Werk weht ein so warmer heiliger Eifer für die Kunst, ein so ernster, heisser, sich nach dem Höchsten hinaufarbeitender Drang der Seele, sie ganz zu erfassen, dass man zu wärmster Verehrung gegen den Verfasser sich erweckt fühlend, mit Vertrauen, Lust und Freudigkeit ihm folgt. So muss wohl sein Lehrerwirken ein gesegnetes sein im nächsten Kreise. Wehe über die Kunstjünger, wenn es nicht bald auch ein reich gesegnetes würde im weiteren und weitesten!

Dr. *K. Stein.*

Gesangschule.

Nouvelle Méthode de Chant et de Vocalisation adoptée par le Conservatoire à Paris. Renfermant des Exercices propres à donner à la voix de la force, de la légèreté et conduisant progressivement à l'art de

No. 3.

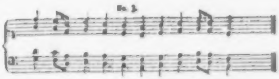

Langsam. No. 4.

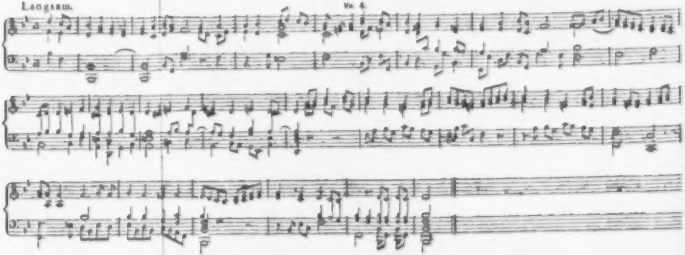

Der gründige Verlag wird die Ausführung der Sonnate in den Quartbuen, wird den Violoncellisten Mozart's Trio's in Noten

bien chanter, suivie d'un choix de vocalises d'une force graduée, d'un diapason peu élevé et des meilleurs maitres de l'école italienne, tels que Aprile, Zingarelli, Crescentini, Danzi, Righini, Crivelli etc. par *Aug. Andrade*, Professeur de chant, Membre de la société des concerts de l'école royale. *Nouvelle édition publiée*, revue et augmentée par *Aug. Gathy*. Hambourg, chez A. Cranz.

Der weitläufige Titel dieser neuen Gesangschule, die von dem pariser Konservatorium der Musik angenommen worden ist, macht uns ziemlich mit Allem bekannt, was darin zu suchen ist, eben so, dass die vorliegende neue Ausgabe von Herrn Aug. Gathy durchgesehen und vermehrt wurde. Gleich die ganze Einleitung, welche Auseinandersetzungen des Nothwendigen zur Gesangbildung enthält, ist von ihm hinzugefügt worden. Sind wir auch in den anfangs gegebenen Andeutungen geschichtlicher Art, welche den Bildungsgang der Gesangkunst zu erklären sich bemühen, nicht in allen Dingen mit dem Darsteller einverstanden: so ist dieser Gegenstand doch nur ein solcher, der ohne allen Nachtheil ganz beseitigt werden könnte; dann enthält er von der andern Seite so viel Anregendes zum Weiterdenken und so viel nützlich Unterhaltendes, dass wir ihn nicht missen möchten. Das Uebrige, was diese Schule noch nützlicher machen wird, ist völlig beachtenswerth. Vorzüglich ist diese neue Ausgabe für solche bestimmt, die sich selbst in der Kunst des Gesanges vorwärts helfen wollen oder müssen, weil sie keinen theoretisch und praktisch vollgebildeten Singlehrer haben können. Die Lehre von den Musikzeichen wird mit Recht dabei vorausgesetzt; sie gehört einer allgemein musikalischen Grammatik. Sehr gut wird als Regel aller Regeln genannt: Alle zum Singen Berufenen sollen die Grenzen und den Karakter ihrer Stimme nicht überschreiten und jede Ueberspannung ihrer Kräfte vermeiden. Hauptpunkte sind nicht übersehen worden. Dass Vieles, ja das Meiste, was hier besprochen wird, mit den Vorschriften der nach Bernacchi's Methode von Mannstein herausgegebenen Gesangschule übereinstimmt, ist kein Nachtheil, eher ein Vortheil. Wir werden wohlthun, wenn wir den Bestimmungen der älteren Gesanglehrer treu bleiben; es wird sich nicht leicht Besseres finden lassen; wir sind also damit sehr wohl zufrieden. Der ganze Text enthält mit der Dedikazion 18 Folioseiten und ist teutsch geschrieben. Wahrscheinlich wird diese Abhandlung auch in französischer Sprache zu haben sein, obgleich sie in unserm Exemplare fehlt. Für Teutsche ist es Vortheil, sie würde das Buch unnöthig vertheuern. — Die eigentlichen Gesangübungen beginnen S. 7 und gehen bis 38. Hier steht französischer und teutscher Text neben einander. Die Uebersicht der verschiedenen Stimmgattungen, ihrer Register und die Uebungen diese Register verbinden zu lernen, sind von Herrn Gathy der Schule Andrade's hinzugefügt worden; desgleichen sind von demselben die wörtlichen Ueberschriften über alle folgende Uebungen gesetzt worden, wodurch der Zweck jeder Nummer deutlich gemacht worden ist; endlich hat Herr Gathy mehre Uebungsmotive weiter ausgeführt. — Diese erste Reihe der Notenbeispiele übt das Halten, An- und Abschwellen der Töne, Intervalle-Treffen durch die diatonische Leiter, der halben Töne, leichte Rouladen, Synkopieen der Tonleiter, Vorschläge, Athemschöpfen u. s. f., also die nothwendigen Anfangsgründe einer guten Gesangschule bis zum Triller und zur figurirten Tonleiter. Alle Exempel haben eine ausgeschriebene Begleitung des Pianoforte auf zwei Linien-systemen, so dass dem Lehrer oder dem Begleiter des Gesanges keine Generalbasskenntniss, kein Spielen nach Zahlen zugemuthet wird. Von S. 38 bis 86 folgt eine Auswahl gediegener Vokalisen aus der italienischen und französischen Schule, wobei wir nur bemerken, dass der auf dem Titel unter Andern angezeigte Danzi ein Teutscher ist. Diese Vokalisen zerfallen in einen leichteren und schwereren Theil, sind mit den Vorübungen dem Werke eigenthümlich und machen es besonders nützlich.

Vermischte Anzeigen.

Die Nachtigall. Gedicht von Ed. Maria Rottinger, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligater Clarinette oder Flöte, komponirt von *Karl Stein*. Mannheim, bei Heckel. Preis 8 Gr.

Ein leichtes artiges Liedchen durch nachahmende Begleitung des Bläsers scherzhaft gemacht, was zum Texte sich recht wohl schickt. Bei der jetzt herrschenden Mode, dergleichen Kleinigkeiten als Beigaben in öffentlichen Konzerten hören zu lassen, wohl zu gebrauchen. Der Komponist ist grossherz. Bad. Hofschauspieler.

Salve Regina mit unterlegten deutschen Worten für 4 Singstimmen und Begleitung des Pianoforte oder der Orgel, komponirt von *Ferd. Baake*. Frankfurt a. M., bei Dunst. Preis 45 Kr.

Ein gut gehaltener, leicht auszuführender und wirksamer Gesang; dessen teutsch untergelegter Text ist an den Tod gerichtet: „Retter bekümmerter Herzen, Freund der Müden, willkommen!“ u. s. w. Partitur und Auflegestimmen sind deutlich. Kleineren Chören ist der Gesang vorzüglich dienlich.

Leiden- und Beglückungswalzer, zwei Gedichte von Karl v. Schweitzer für eine Singstimme und Pianoforte, komponirt von *Ferd. Baake*. Op. 13. No. 2. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Zu zärtlichen Worten sind zwei sehr artige Walzermelodieen mit leichter Klavierbegleitung so gesungen worden, dass sie jugendlichen Stimmungen liebender Dilettanten in jeder Hinsicht zusagen werden. Die Einrichtung beider Nummern ist von der Art, dass sie auch ohne Gesang als Walzer vorgetragen werden können, nur dann im schnelleren Tempo, als wenn sie mit den Worten zur Ausführung gebracht werden. Einige Druckfehler müssen vorher verbessert werden; jeder etwas Erfahrene findet sie selbst oder hat doch überall in Teutschland einen Musikkundigen im Orte, der ihm den

kleinen Gefallen leicht thut. Besser wäre es freilich, man sorgte für genauern Druck. — Die erste Sammlung dieses 13. Werkchens führt den Titel: *Junge Leiden. Gedichte von H. Heine für eine Singstimme mit Pianoforte.* Halberstadt, bei Brüggemann (jetzt bei Hofmeister in Leipzig). Preis 12 Gr. Man erhält hier 13 liedermässig leicht komponirte Gedichte für solche, die wenig Klavierfertigkeit besitzen und Heine's Verstimmung zu schlichten Melodieen gern singen.

Cantate zur Feier des Reformationsfestes, Text von J. Ch. Wagner, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Violino solo, Viola, Basso, 2 Flöten, 2 Oboen (ad lib.), 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Waldhörnern, 2 Trompeten und Pauken in Musik gesetzt von *J. A. Glerchmann.* Klavierauszug mit einzelnen Auflegestimmen. Meiningen, in Kommission der dortigen Hofbuchhandlung. Preis 2 Thlr.

Diese Kantate, die wir erst vor Kurzem zur Anzeige erhielten, tritt nach einigen schlichten Einleitungsrhythmen des Orchesters mit einem nicht lang gehaltenen, von jedem Sängervereine leicht auszuführenden, angemessenen Chore auf, den Preis Gottes auf Jedem verständliche Art singend. Auch die wirksame Orchesterbegleitung nimmt keine grossen Kunstkräfte in Anspruch. Zwischen Sopran und Tenor folgt ein melodiöses Duetto Andantino freundlich zuversichtlicher Art, voll Hoffnung, es werde das Licht der Seelen nicht der Nacht zum Raube verbleiben. Ein neuer anbetender Chor bestätigt das Vertrauen auf das Walten des Höchsten, wobei er nach wirksam einfacher Harmonie eine sehr klare und gut geführte Fuge vernehmen lässt, die ihrer geordneten und wirklich trefflichen Stimmenführung wegen bei aller Verwebung ohne Schwierigkeit auszuführen ist. Nun soll, wie wir aus den Auflegestimmen sehen, eine Sopranarie nach 19 Takten Vorspiel folgen, die so beginnt: „Du unterlagst dem Zwange, du Licht der Seelenhelle" u. s. w.: aber leider ist in unserm Exemplar des Klavierauszuges die 9. Seite, die den Anfang enthalten müsste, übergangen und dafür die 10. zweimal abgedruckt worden. Das wird höchst wahrscheinlich in den übrigen Exemplaren nicht versehen worden sein. Dennoch müssen wir den Uebelstand berühren, damit der Verfasser aufmerksam gemacht werde und die vorhandenen Abdrücke genau durchsehe, um nicht unbrauchbare Klavierauszüge ferner zu versenden. Es könnten ja in andern Abdrücken ähnliche Fehler vorgefallen sein, wenn auch nicht gerade derselbe. Die Arie ist übrigens in gewöhnlicher, ansprechender Form. Ein Tenor-Rezitativ leitet den Schlusschor ein, der mit einer kurzen, aber mit einem einfach vierstimmigen Preisgesang in D dur klangvoll und klar endet.

Begrüssung Altenburgs. Galopp für das Pianoforte von M. *Wolfermann.* Op. 6. Altenburg, bei F. Gleich. Preis 8 Gr.

Eine lebhafte Einleitung in ¾ Takt, geeignet zur Begrüssung, schallend und voll fröhlicher Bewegung, geht dem Galopp voran, der tänzlich munter in natürlich frischer Folge und doch im neuen Tanzgeschmack, zugleich in doppelt verlängerten Wiederholungen, jede zu 16 Takten, 4 Reprisen durchläuft, bevor das lang ausgeführte Finale in festlicher Heiterkeit zum Ende jubelt. Alles leicht spielbar und allen Tanzliebhabern en und ihren Freunden um so mehr zu empfehlen, da die Ausstattung des Werkchens von der Firma nett und der Druck so schön ist, als käme er aus Breitkopf und Härtels Offizin. Nach spätern Erkundigungen hierüber, hat uns das Auge nicht getäuscht; das hübsche Tanzheftchen ist wirklich hier gedruckt und empfiehlt sich durch Sauberkeit.

Nachrichten.

Berlin (Beschluss). Der junge *Karl Eckert*, Zögling der königlichen Akademie der Künste, hatte ein eignes Konzert veranstaltet, in welchem derselbe sich als vervollkommneter Violinspieler der neufranzösischen Schule und Schüler des Herrn Kapellmeister Riss mit einem Concertino von de Beriot und Variationen von Vieuxtemps, auch in einem Potpourri für Pianoforte und Violin recht vortheilhaft zeigte. Drei hübsche Lieder von Karl Eckert's Komposizion sang Herr Mantius mit Beifall. Herr Th. Kullack machte sich als vorzüglicher Pianist in Variazionen von Döhler geltend. Da nun auch, wie bereits erwähnt, Miss Novello ihr schönes Gesangtalent in diesem Konzert anwandte, so konnte weder eine zahlreiche Versammlung, noch lebhaft gespendeter Beifall fehlen. Dem jungen Konzertgeber wäre allerdings mehr reine Einnahme zu wünschen gewesen, da solcher eine Kunst- und Bildungsreise nach München und Paris beabsichtigt, und die Mittel dazu nur in der Beihilfe wohlwollender Gönner findet. Einerseits würde es daher rathsam gewesen sein, ein so beträchtliches Honorar für die Mitwirkung der beliebten Sängerin bei den übrigen bedeutenden Kosten zu ersparen, andererseits aber würde freilich auch der Besuch des Konzerts nicht so zahlreich ausgefallen sein.

In dem Konzert zum Besten des Friedrichstifts wirkten vorzugsweise Miss Novello und beide Herren Ganz mit.

Die Soiréen der Herren MD. Möser und KM. Zimmermann fanden lebhafte Theilnahme.

In drei Versammlungen des Herrn Möser hörten wir die ersten drei Sinfonien von Beethoven, von denen die Sinfonia eroica besonders begeisternd wirkte, da sie vorzüglich ausgeführt wurde. Auch J. Haydn's heitere, jugendlich frische Sinfonieen in D- und G dur und Mozart's Es dur-Sinfonie wurden mit Vergnügen gehört, desgleichen die Ouverturen zu Oberon von K. M. von Weber und Elisa von Cherubini. Die „Vampyr-Ouverture" von Marschner hör wie ein unheimlicher Geist dazwischen, in dämonischem Grauen und Lärm verhallend, doch äusserlich wirksam, wiewohl zu sehr an K. M. v. Weber erinnernd. Die Quartettspieler der Zimmermann-

schen Soiréen sind sowohl in der einzelnen Ausführung, als in dem Zusammenspiele bedeutend vorgeschritten. Vorzügliches leisten besonders die Herren KM. Zimmermann und Julius Griebel (erste Violin und Violoncell). In der dritten Versammlung wurde das Quartett von Mozart (in F dur), ein werthvolles Pianoforte-Quartett von Gährich in C moll (vom Sohne des kunstgeübten Komponisten recht gelungen vorgetragen), und das E moll-Quartett von Beethoven, letzteres vorzüglich, ausgeführt.

Die Sing-Akademie eröffnete ihre Winter-Konzerte durch die erste Aufführung des Elkamp'schen Oratoriums Paulus, worüber ein kurzer Bericht erfolgt. Beethoven's Pastoral-Sinfonie wurde als Vorspiel zu Goethe's Iphigenia in Tauris im königl. Schauspielhause unter Leitung des Herrn Konzertmeister Ries sehr genau ausgeführt. Die Wahl dieses musikalischen Idylls zur antiken Tragödie scheint uns jedoch nicht passend. — Mit wahrer Betrübniss über den jetzigen Zustand der hiesigen Oper kommen wir nun auf die geringen Leistungen des königl. Theaters, das so reich an Mitteln, die besten Kräfte so wenig nützt. Freilich ist zu berücksichtigen, dass Dem. Löwe abwesend, Fräul. v. Fassmann schon längere Zeit unwohl ist, und deshalb die zur Aufführung vorbereitete Oper Euryanthe ausgesetzt bleiben musste. Was aber ist nun im November zur Darstellung gelangt? 1) neu eine Operette in einem Akt: „Der Laborant im Riesengebirge," Text von Dr. Friedrich Förster, gedichtet für den jungen Karl Eckert, welcher in dieser zweiten dramatischen Komposition zwar musikalische Gewandtheit und gute (nur zu starke) Instrumentazion gezeigt hat, jedoch weniger Eigenthümlichkeit als in seinem frühern Singspiel „Rätchen." Das Verbild von Auber und Konsorten hat dem jungen Tonsetzer zu unverkennbar vorgeschwebt und so nur einzelne Wirkung, keinen Total-Eindruck hervorgebracht. Eine eigentlich dramatische Karakteristik liess übrigens die Dichtung nicht zu, welche das Romantische mit dem Trivialen vermischt, und so in der Grund-Idee verfehlt, nichts weniger als komisch ist. Die kleine Oper fand daher auch nur getheilten Beifall.

Noch unglücklicher aber fiel das Debüt des Fräul. *Johanna v. Schulz* im italienisch gegebenen zweiten Akt der Anna Bolena von Donizetti aus. Da angeblich die Debütantin kurz vor der Vorstellung von einem Brustkrampfe befallen sein soll, so suspendirt Ref. sein Urtheil gänzlich über diese verunglückte Kunstleistung. Dem. Grünbaum, die Herren Mantius, Zschietzsche und Böttcher führten, obgleich in fremder Sprache, ihre Gesangrollen lobenswerth durch. Das Ganze machte Fiasco.

Was sind nun aber sonst *für* ältere Opern im Laufe des November hier zur Aufführung gelangt? 1) Don Juan einmal, 2) Fanchon, 3) der Freischütz, Punktum. Dagegen wurde das beliebte Ballet: „Der Seeräuber" dreimal bei vollem House wiederholt. Zweimal werden lebende Bilder, zur Erinnerung an die nunmehr geschlossene Gemäldeausstellung dargestellt. Bei solchen Resultaten bedarf es keines weitern Kommentars.

Die Königstädtische Bühne begnügte sich mit Wiederholungen des „Treuen Schäfer," der „Puritaner," des „Verschwenders" u. s. w., hat indess die Zwischenzeit doch wenigstens dazu benutzt, eine neue komische Oper: „1717," oder: „Der Pariser Perruquier" von Thomas einzustudiren, welche in diesen Tagen zur Aufführung gelangt.

Mit einer Trauer-Nachricht schliesse ich diesen Bericht. Am 24. v. M. ist der thätige, von Eifer für die Tonkunst, namentlich seit einer Reihe von Jahren für die Singakademie beseelte königl. Musikdirektor *Ludwig Hellwig*, Organist bei der hiesigen Hof- und Domkirche, treuer Gehilfe des verewigten Zelter, auch als Liederkomponist (insbesondere für die ältere Liedertafel) geschätzt, wie als Musiklehrer sehr brauchbar, nach kurzer Krankheit an einem Nervenschlage gestorben. Hellwigs letzte Arbeit war der Klavier-Auszug von Händel's Joseph. Mit Ausdauer und reinem, treuen Sinn hat der Entschlafene stets für die Tonkunst nach seinen Kräften redlich gewirkt. Es möge daher von ihm heissen: *In magnis voluisse sat est.*

Coburg, den 1. Dezember. Eine merkwürdige Erscheinung in unserer Kunstwelt war die Aufführung der sieben Worte von J. Haydn, welche gestern am 30. November im herzogl. Schlosse mit einem Personale von 123 Personen stattfand. Der Chor bestand nur aus Dilettanten; darunter bemerkte man mit vielen Vergnügen den liebenswürdigen Prinzen Albrecht, welcher die Solo-Bass-Partie übernommen hatte. Haydn's Meisterwerk machte auf die zahlreichen Zuhörer einen tiefen Eindruck. Herr Konzertmeister Späth, den wir nun wieder den Unsrigen nennen können, leitete die gelungene Aufführung. Man erwartet, dass unter diesen ausgezeichneten Künstler die gänzlich vernachlässigte Kirchenmusik wieder neu ins Leben treten wird. So nur kann seine Wiederanstellung am herzogl. Hofe heilsam auf unser Kunstleben wirken.

Unser Hoftheater gibt seit langer Zeit vorzugsweise nur französische und italienische Opern; teutsche Musik verschwindet nach und nach gänzlich aus dem Repertoire. Mässigen Beifall fand die kürzlich gegebene Oper „Zum treuen Schäfer" von Adam. Der erste und zweite Akt sind langweilig; der dritte ist besser. Die Musik steht der des Postillons weit nach. Das fade Machwerk Aubers „Die Bajaderen" ging auch über die Bühne und missfiel gänzlich. Aehnliches Geschick hatte Bellini's Castel von Urmo. Nun einstudirt wird „Der Pariser Perruquier" von Thomas. Unter dem Sängerpersonale zeichnet sich die herzogl. Kammersängerin, Fräul. Weixelbaum, durch ihre schöne Stimme aus. An diese reiht sich der Tenorist Bogbar; dann der Bassist Gerl.

H——t.

Prag, Oktober und November. Endlich hat unsere Bühne wieder einmal im Laufe von drei Wochen zwei musikalische Neuigkeiten gebracht. „Die beiden Schützen" von Albert Lorzing, und: „Die Braut von Lammermoor" von Donizetti. Die Aufnahme der „beiden Schützen" war nur in einzelnen Theilen beifällig, wozu wohl freilich der Umstand viel beigetragen haben mo-

dass unser Publikum die Oper am Liebsten im Kostüme der Vorzeit oder eines fremden Landes sieht; eine Konversations- oder gar eine ländliche Oper erregt niemals ein so grosses Interesse, und selbst unsere Sänger scheinen in Frack und Pantalons weit weniger zu Hause zu sein, als im Hermisch und spanischen Mantel. Das Sujet ist recht lebendig und hat einige gute komische Situazionen, die Musik ist leicht und gefällig, und wenn sie durchaus nicht frei von Reminiszenzen ist, und zumal in mehreren Nummern an das „Elixir d'amore" erinnert, — wir sagen darum noch nicht an Donizetti, denn der Tonsetzer dieser Schätzen kann ja aus der ersten Quelle geschöpft haben! — so hat diese Oper das mit fast allen neuen Kompositionen, selbst im höhern und tragischen Genre gemein. Das Duett zwischen Karoline und Gustav (von Dem. Grosser und Herrn Emminger sehr brav gesungen) musste wiederholt werden, woran freilich der schmatzende Kuss, den Gustav den Lippen seiner Karoline aufdrückte, keinen kleinen Antheil hatte. Auch Herr Kunz sang die Partie des Wilhelm recht wacker, und Dem. Eschen schien als Suschen besser auf ihrem Platze zu stehen, als je zuvor. Die übrigen darin beschäftigten Mitglieder wirkten sorgsam und fleissig. Wir haben übrigens diese Oper erst einmal gesehen.

Bei der „Braut von Lammermoor" stand zu unserm grossen Schrecken ein „Programm" auf dem Theaterzettel, denn wo man diesen Ballast- oder Pantomimen-Behelf bei einer Oper für nöthig erachtet, ist gewöhnlich der Handel so verworren, dass man sich trotz des Programms — das mitunter auch etwas ganz Anderes enthält, als was eben in der Oper vorkommt — doch nicht darin zu rechte finden kann. Hier war weder das Eine noch das Andere der Fall, das Programm erzählte uns ziemlich deutlich und vollständig, auf welche Art und Weise Signor Salvatore Cammerano Walther Scott's „Bride of Lammermoor" verarbeitet hat, und — seine krasse Geschichte ist auch — bis auf einige Kleinigkeiten, an denen nicht viel liegt — recht leicht zu begreifen, doch nicht sehr interessant, und ein wahres Glück ist es, bei dem grausamen und blutdürstigen Libretto, dass sich heut zu Tage bei den Italienern alle heftigen Leidenschaften: Eifersucht, Zorn, Wuth, Mordlust, Hass und Rache, in $^3/_4$ und $^2/_4$ Takt aussprechen, und so kann man wohl sagen, diese lyrische Tragödie sei zu Ende Oktober gerade a tempo erschienen, um die Karnevalskompositeurs mit Stoff zu Walzern und Galoppen zu versehen, wenn sie denselben nicht schon aus andern Opern ausgebeutet haben. Die neuen italienischen Kompositeurs haben die Ouvertüren so ziemlich abgeschafft, die auch bei ihnen eigentlich ein Luxus sind. Eine Ouverture ist der Prolog des musikalischen Schauspiels, der kühn hingeworfene Kontour des dramatischen Bildes; da jedoch ihre Opern keine eigentlichen Dramen, sondern meist nur ein Aggregat von verschiedenen effektvollen und mitunter effektleeren Tonstücken sind, so bedürfen wir keines Prologes. Auch hier geht statt der Ouverture eine Art von Trauermusik der Oper vor, und die wenigen Zuschauer, welche das Programm gelesen haben, glauben, das sei ein prophetischer Gesang zur Einsegnung der drei Leichen, die am Ende zu begraben sind. Die Uebrigen wissen gar nicht, was sie denken sollen. Aber der freundliche Tonsetzer hat Mitleid mit dem Publikum, und wie der Vorhang aufrollt, kommt der vertraute Diener Norrmann, und mit ihm Donizetti's frohe Laune, die kein Sturm des Geschickes ganz zu vernichten im Stande ist, und jener singt zum Trost der gerührten Zuhörer mit dem männlichen Chor eine recht lustige Weise. Wie in allen seinen Opern erscheint der Kompositeur der „Fausta" wie eine geschäftige Biene, die von einer Blume zur andern flattert, nur macht er manchmal aus dem Blumensaft statt Honig nur Syrup! er gestaltet mit seltner Fertigkeit und Präzision aus einem Marsch eine Arie, aus dem einzelnen Motiv eines Duetts einen grossen Chor u. s. w. Wir haben ihn bewundert, wie er aus einem seinüssen Duett der „Norma" mit geringer Zuthat ein komisches Terzett bildete; doch hier hat er das Kunststück umgekehrt, und wir finden in einer Oper, wo die Leute hinsterben wie die Fliegen, erdolcht werden, oder, wenn ihnen niemand diesen Gefallen erweisen will, sich selbst erdolmand diesen Gefallen erweisen will, sich selbst erdolmales aus dem — „Elixir d'amore" wieder! Donizetti hat diesmal noch mehr als gewöhnlich Bellini in Anspruch genommen, und wenn dessen melodiöse „Norma" durch einen Zufall von der Erde verlägt werden sollte, so finden wir wenigstens ein Drittheil derselben in der „Lucia di Lammermoor" wieder. Auch aus den „Puritani" finden sich Anklänge, da jedoch diese auf jeden Fall jünger sind, so klingt es freilich nicht wahrscheinlich, dass Lucia sie dort entlehnte. — Sollten vielleicht diese wie jene aus einer dritten älteren Quelle geschöpft haben?!? —

Auch mit dem „Belisario" hat diese Lucia grosse Aehnlichkeiten; da wir aber nicht genau wissen, welche dieser beiden Opern früher geschrieben ist, so mag es dieser beiden Opern früher geschrieben ist, so mag es dahin gestellt sein, welche sich das fremde Gut zuerst angeeignet hat. Besonders lieht aber Donizetti ein recht angeeignet hat. Besonders lieht aber Donizetti ein recht freundliches, was Oesterreichern ein sehr befreundetes Motiv aus Raymond's „Diamant des Geisterkönigs," nämlich das Duett: Mariandl, Zuckerhandel u. s. w. das er schon in der „Anna Bolena" zu einem hochtragischen Duett für zwei Damenstimmen benützte, hier verklärte er es abermals, und noch viel wirksamer, für Sopran und Bariton. Das Publikum — das zum Glück für die Tonsetzer unserer Tage hier wie überall ein sehr schlechtes Gedächtniss hat — jubelte, als höre es Sphärentöne, und ruhte nicht eher, bis man ihm das Duett, damit es die Melodie seiner Memorie besser einpräge, noch einmal vorsang. Dasselbe Motiv klang auch noch in die ersten Akkorde der Wahnsinnsszene Lucia's hinein, welche übrigens besser gearbeitet ist, als die Momente des Deliriums in Bellini's „Straniera" und dem „Pustanaro."

Mad. Podhorsky sang die anstrengende Partie der Lucia mit grosser Virtuosität und ziemlicher Ausdauer; doch wollen wir hoffen, dass diese Oper, welche das Juwel unserer Oper mit grossen Gefahren bedroht, nicht

oft gegeben werde. Auch Herr Emminger (Edgar) erregte schon im ersten Akte gerechte Besorgnisse für seine Stimme, doch erholte er sich in der langen Ruhe des zweiten Aktes, und hielt sich dann so ziemlich bis an's Ende. Herr Kunz (Harry) verdient immer Beifall, so lange er seine kräftige Stimme nicht zu sehr forcirt, was ihm natürlich noch weniger anzurathen ist, als Herrn Pock, da seine Stimme nicht so viel Metall besitzt. Leider erhielt er aber immer den schallendsten Beifall der obersten Gallerie, wenn er sich, über alle Grenzen des Gesanges hinaus, in das Gebiet des Geschreies verirrt. — So verderben Sänger und Publikum einander wechselweise! Die Stimme des Herrn Strakaty (Raymond) schien uns heute sehr schwach, doch recht angenehm, und er sang seine Norma-Cavatine recht brav. Herr Beko (Arthur) erschien in dieser kleinen Partie viel mehr zu seinem Vortheil, als in der „Jüdin," und machte seine schöne Stimme an mehreren Stellen geltend. — Die Oper war schon das erste Mal schwach besucht, das zweite Mal wurde sie, zum Benefiz des Herrn Emminger, bei ganz leerem Hause gegeben. Donizetti ist — sein „Elisir d'amore" ausgenommen — hier nicht so beliebt, dass man eine seiner Opern zweimal hinter einander mit Abonnement suspendu geben dürfte.

Miss *Klara Novello* hat auch uns nun besucht, und — wenigstens das erste Mal — keine so glänzende Aufnahme gefunden, als ihr Ruf erwarten liess. Miss Novello scheint ihre Leistungen mehr auf das Gesetz der Steigerung, als auf die Macht des ersten Eindruckes berechnet zu haben, und hat daran nicht wohl gethan. Koryphäen der Kunst, wie einé Sontag oder Malibran, ein Paganini oder Liszt, mögen das in ihrer ersten Leistung dem Publikum bieten, um sich in den folgenden Kunstausstellungen bis zum Imposanten hinauf zu steigern; nicht so eine junge Sängerin, deren Wirkungskreis noch so beschränkt ist. Sie sang in den Zwischenakten des Lambertschen Lustspiels: „Die homöopathische Kur" zuerst die Sortita der „Norma," und dann „Das Waldvögelein" von Lachner. Zu der Bellini'schen Arie gehört aber nicht allein Stimme, welche Miss Novello von einer seltnen Schönheit und Klarheit, Fülle und Metall besitzt, sondern eine grosse Künstlerfertigkeit, welche bei der Jugend der Sängerin noch gar nicht zu verlangen ist. Sie erfüllte weder darin noch in dem folgenden Liede die hoch gesteigerten Erwartungen, und hatte sich blos eines *succès d'estime* zu erfreuen. Zwei Tage später gab Miss Novello um die Mittagsstunde — an welche sich die Prager einmal durchaus nicht gewöhnen mögen — ein Konzert im Theater, welches so spärlich besucht wurde, dass man dem Vernehmen nach, alle Ueberredungskünste anwenden musste, um die Konzertgeberin zu bewegen, dass sie ihre Silbertöne vor dem kleinen Häuflein der Anhänger erschallen liess. Auf die sehr wacker ausgeführte Ouverture aus Weber's „Freischütz," nach deren Schluss die wenigen Anwesenden einen so gewaltigen Rumor anfingen, dass sie repetirt werden musste, erschien Miss Novello und sang die Arie der Vitellia aus Titus: „Non più di fiori," und nachher die Cavatine des Tancredi: „Dolce ingrata patria," zum Schlusse aber englische und französische Nationallieder, die sie sich selbst akkompagnirte, und erregte schon in der ersten einen viel grössern Beifall, als am ersten Abend, der sich bei der zweiten bedeutend steigerte, und nach den letztern zu einem wahren Sturm und Jubel anwuchs, welcher die Sängerin bewog, zum Pianoforte zurückzukehren, und dem kleinen aber lebhaften Auditorium noch eine Zugabe von zwei englischen Liedern zu gewähren. Nach denselben wieder zweimal hervorgerufen, schien sie durch die *molti onori* doch einigermassen über die *pochi contenti* getröstet zu sein.

Nach den englischen und französischen Liedern zu schliessen, welche Miss Novello vortrug, scheinen unsere Tiroler und steierischen Alpensänger, welche in zarter Anhänglichkeit an die Gemeen und Louisd'or seit einiger Zeit London und Paris so fleissig besuchen, grossen Einfluss auf die populäre Musik beider Länder gewonnen zu haben, denn es sind eigentlich lauter Meladieen im Genre der Gebirgsmusik, und eben in diesen besteht die Hauptforce der Sängerin, in ihnen entfaltet sich die Frische ihrer wunderschönen Stimme im vollsten Glanze, was wohl daher kommen mag, dass sich Miss Novello weder durch grosse Tiefe des Gefühls noch Energie der Passion auszeichnet; dagegen rollt die Gesang in einer gewissen Ruhe und Behaglichkeit, ich möchte sagen „comfort" dahin, der — wo er am Platze steht — auch einen recht angenehmen Eindruck macht. Der Umfang ihrer Stimme ist sehr bedeutend, doch blieb die tiefe Stelle in der Mozart'schen Arie: „Veggo la morte ver me avvanzar" an Klang und Kraft weit hinter ihren höhern Chorden zurück. Ihre Koloraturen, besonders der Triller — dessen sie sich selten, doch einmal in der Rossini'schen Kavatine in einer ungehörten Dimension bediente — ist noch nicht ausgebildet, und es ist zu bedauern, dass sie nicht lieber, statt so weite Kunstreisen zu unternehmen, dieses beneidenswerthe Organ erst zu höherer Vollkommenheit ausbildet. Z. 47.

Sommerstagione, Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Livorno. Nachdem, zum grossen Erstaunen Aller, Donizetti's Maria di Rudenz (s. Venedig und Florenz im vorigen Karnevalsbericht) mit der Strepponi und den Herren Morini und Ronconi (Giorgio) gefallen hatte, gab man die neue Oper *Catterina di Guisa* vom hiesigen Maestro Herrn *Fabio Campana*. Das Buch, wozu bekanntlich die Maestri Coccia, Savj und Mazza die Musik komponiert, erlitt eine Veränderung, indem die Altrolle einem Bassisten (Superchi) zugetheilt wurde. Herr Campana fand zwar mit den Sängern eine sehr gute Aufnahme; da aber diese seine Erstlinge selbst von Nichtkennern getadelt werden, so kann man sich von dem beweisenswerthen Zustande der Schöpferkraft und Kunst in dieser Oper einen leichten Begriff machen. Jedenfalls fängt dieses Jahr der Kunst zu Operaschreibern so

ärmliche Toskana den reichhaltigen Katalog der Maestri moderni überhaupt, und die ehrwürdige Zahl der im Jahre 1838 neu entstandenen Maestri insbesondere zu bereichern an. Die unlängst aus

Mexico eingegangenen Briefe melden, dass nach so vielem theatralischen Glückswechsel die italienischen Sänger (die Damen Albini und Cesari, die Herren Galli [der rühmlich bekannte Filippo], Musatti und Santi) die Hauptstadt verlassen und die vornehmsten mexikanischen Städte bereisen, um daselbst die Meisterwerke von Ricci, Donizetti, Bellini, Pacini und Rossini hören zu lassen.

Siena. Die Emilia Frezzolini betrat hier zum zweiten Male die Bühne in Persiani's Ines di Castro, und bewährte abermals, was unlängst in diesen Blättern bei ihrem ersten Erscheinen auf dem Florentiner Theater gesagt wurde. Eine 18jährige Florentinerin, Namens Elisa Pelli, machte in dieser Oper ihr erstes öffentliches Debüt in der Rolle der Bianca; sie hat eine ziemlich gute Sopranstimme, und fand Aufmunterung. Der Tenor Zaboli besitzt als grössten Reichthum blos eine starke Stimme; der Bassist Nolli geht mit. Dergestalt war die wackere Frezzolini die Sonne neben diesen Sternen, und wurde sogar von den Zuhörern angebetet.

Herzogthum Lucca.

Lucca. Das gewöhnliche, stets, und so eben in Sinigaglia mit Ruhm dekorirte Kleeblatt, die Unger, Moriani und Cosselli, eröffneten hier die Stagione am 16. August mit Donizetti's Marino Faliero. Der anfangs blos addirte Enthusiasmus der einheimischen und der aus den umliegenden Gegenden herbeigelaufenen Zuhörer multiplizirte und potenzirte sich immer mehr. Der am 5. September von demselben Maestro in die Szene gegangene Roberto d'Evereux, worin auch die Mazarelli sang, gefiel im Allgemeinen, ein Duett zwischen Letzterer und Cosselli in der Seconda parte abgerechnet.

Viareggio. Die bereits im vorigen Berichte erwähnte neue Oper Il Ratto d'Irene vom Herrn Doktor Del Prete ging am 17. Juni in die Szene. Sie hat zuweilen, wie die Italiener sagen, einige felici ispirazioni, und mehr nicht. Hierauf gab man Pacini's Ivanhoe. Ausser dem zu seiner Zeit in der Allg. mus. Zeitung bekannt gemachten Zöglinge zeichneten sich Mademoiselle Sara Bartolini aus Lucca, und der Tenor Vincenzo Quarantatti, gleichfalls Zögling, für ihre kurze Lehrzeit besonders aus.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Bei aller grossen Hitze fand Ricci's Orfanella di Ginevra eine kalte, hierauf seine Esposti, ossia son due or son tre eine noch kältere Aufnahme, so dass die Zuhörer vor lauter Kälte aus dem Theater liefen, bis man endlich mit dem Barbiere di Seviglia ein bischen Feuer anmachte, woran das Auditorium sich erwärmen konnte. Die dabei vorzüglich beschäftigten Virtuosi waren: die Prima Donna Dabedeilhe, der Tenor Giovanni und der Buffo Poggiali.

Parma. Die von der Unger verwichenen Juni hier gegebenen Vorstellungen (s. den vorigen Bericht) veranlaszten eine von Herrn Petro Giordani, unter dem Titel: *Ringraziamenti de' Parmigiani a Carolina Unger*, hier bekannt gemachte Schrift. Diese Lobrede auf die teutsche Sängerin hat manche Eigenheiten, und beweist im Ganzen, dass der Ruhm musikalischer Künstler nicht so vorübergehend sei, als man zu glauben pflegt *).

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand. Auf dem kleinen aber niedlichen Teatro Re begann die Sommerstagione mit Ricci's Scaramuccia, worin die für komische und brillante Rollen geeignete Prima Donna Adelaide Mazza, als Sandrina, und der brave Buffo Lanretti als Tommaso die beiden Pfeiler waren. In der nachher gegebenen Op. seria Gemma di Vergy, von Donizetti, waren es abermals nur zwei, die besondere Auszeichnung fanden, die hübsche, auf der Szene sich gut annehmende Prima Donna Catterina Barili, mit einer schönen ziemlich geläufigen Stimme, und der Neapolitaner Tenor Salvatore Patti, den einige gute Berufseigenschaften, besonders in der ernsthaften Oper anempfehlen. Zur dritten Oper gab man eine ganz neue, die vom Herrn Maestro *Mazza* für die Prima Donna, seine Gattin, eigens komponirte Oper, betitelt: *L'Orfanella di Lancisa*, von der Dichterin Paladini; aber vor lauter alten Neuigkeiten und Erbärmlichkeiten liess man die Oper nicht enden. Hierauf gab man jedoch zwei- oder dreimal einen Akt daraus mit einem andern der Gemma, worin die Mazza die nach Florenz abgereiste Barili ersetzte, und die ganze Stagione schloss mit Rossini's Turco in Italia.

Der bekannte Violinkonzertist *Vincenzo Bianchi* gab am 14. September im hiesigen Redoutensaale eine musikalische Akademie, und erntete mit seinem Spiele vielen Beifall ein.

Auf der hiesigen diesjährigen Kunstausstellung prangten zwei schöne marmorne Büsten: eine von *Simon Mayr* und die andere von *Rossini*; erstere war für den Bergamasker Grafen Suardi verfertigt, letztere Eigenthum des Fürsten Metternich. Einige Schritte nachher war Liszt's Büste — von Gyps — zu sehen; Jedermann erkannte sogleich die karakteristische Physionomie dieses Künstlers.

Im hiesigen Militärspitale befindet sich ein Schlafwandler, der während seines Anfalls, sobald er eine Drehorgel oder sonstiges musikalisches Instrument hört, sogleich Damen zum Tanz einladet, und auch selbst tanzt. — Oeffentlichen Nachrichten zufolge ist die Prima Donna *Gabri Neuhaus* am 22. Juli zu Lissabon, und Herr *Bariola*, Buffo und Impresario, zu Nizza gestorben. — In der 22. Nummer d. J., wo von der neuen auf der Scala gegebenen Oper: La Solitaria delle Asturie die Rede ist, muss „von Hrn. Coccia" hinzugesetzt werden. (Beschluss folgt.)

*) Dies ist gerade in Italien, wo das Singen überhaupt, und die Oper insbesondere das zweite Leben ist, der Fall.

(Hierzu das Intelligenz-Blatt No. 48.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ-BLATT
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Dezember. **№ 16.** **1838.**

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Messe

zur feierlichen Consecration und Inthronisation

Seiner Fürstlichen Gnaden

des Hochwürdigsten und Hochgebornen Herrn

Leopold Grafen von Sedlnitzky,

Fürst-Bischof von Breslau etc. etc.

componirt von

Bernhard Hahn,

Kapellmeister am Dom zu Breslau.

Preis: 3 Thaler. = 4 Fl. 30 Xr. Conv.-Münze oder 5 Fl. 50 Xr. rheinisch.

Obgleich dieses Werk sowohl in der allgemeinen musikalischen Zeitung, als in Hellstabs Iris und andern Blättern von bewährten Kritikern auf das Empfehlendste beurtheilt worden ist, so sieht sich doch die Verlagshandlung veranlasst, auch noch die, im schlesischen Literaturblatt erschienene Kritik eines competenten Richters, des Königl. Musikdirektors an der Universität und Dom-Organisten Herrn J. F. Wolff, welcher vermöge seiner Stellung Gelegenheit hatte, durch die mehrmalige Mitwirkung bei Aufführung der Messe in das Innerste dieses Kunstwerks einzudringen, hier wörtlich folgen zu lassen:

Dieses Werk ist nicht nur wegen der wichtigen kirchlichen Feierlichkeit, die es hervorrief, sondern eben so sehr wegen seines Inhaltes der allgemeinsten Beachtung würdig, zumal es bei seinen wiederholten Aufführungen stets den Eindruck frommer Erbauung bewirkte. Es unterscheidet sich rühmlich von der grossen Anzahl neuerer Kirchenmusikwerke, die, geräuschvoll und nicht selten gedankenlos, die Andacht mehr zu verscheuchen als hervorzurufen geeignet sind, und es müsste schon um dieses Vorzuges willen empfohlen werden, wenn sich diesem nicht noch andere zugesellten. Das Werk trägt durchaus das Gepräge eines kirchlich frommen, mit inniger und wohlthuender Milde gepaarten Ernstes und giebt vielfach Zeugniss von dem Bestreben des Verf., durch die aufgestellten musikalischen Weisen den inneren Sinn der heiligen und bedeutungsvollen Textworte zu erschliessen. Der vierstimmige Gesangchor ist der Hauptgrund, auf dem das Werk sich bewegt; die Unterstützung des reichen Orchesters ist überall mit grosser Sachkenntniss und glücklichem Erfolg in der Art angewendet, dass der Gesang jederzeit als das Wesentlichste hervortritt. Nichts destoweniger ist den Sängern nur leicht Ausführbares zugemuthet, da jede der Singstimmen innerhalb ihrer natürlichen Grenzen einfach, schön und fliessend sich bewegt. Reine Intonation und sangmässer Vortrag sind die Grundbedingungen, auf denen der erwünschte Erfolg von Seiten des Gesangchores beruht. Eben so ist den Instrumenten nirgend etwas über Natur Widerstrebendes zugemuthet. Der erste Satz (Kyrie) wird in C moll durch eine kurze Einleitung der Streichinstrumente eröffnet, zu denen im siebenten Takt der Gesangchor das Wort „Kyrie" in würdevoller Demuth singend hinzutritt; eben so einfach schliesst sich dem von folgenden aus dem Vorangegangenen sich entwickelnden, abermals nur von Violinen und Bassen gespielten Satze der Chor mit dem Worte „eleison" an; hierauf tritt der Singbass mit einem kurzen eindringlichen und bezeichnenden Motiv „Kyrie" kraftig rufend auf, dem die übrigen Stimmen des Chores im Verein der Streichinstrumente und Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten und Horn sich anschliessen, die tiefe Bedürftigkeit der Erbarmungen des Herrn vortrefflich ausdrückend; aber schon nach sechs Takten ruft der einstimmige Sologesang in milderer Weise abermals jene Worte, die von den genannten Blasinstrumenten durch die Dominantenharmonie der Parallelтonart unterbrochen werden, welche sich tonisch nach Es dur löst; der Solo Sopran nimmt eine neue freundliche Melodie zu den Worten „Christe eleison" auf, denen die drei übrigen Singstimmen sich leise anschliessen, und fest in der Durtonart beharrend die Erfüllung der ersehnten Erbarmungen andeuten; abermals wird das erste Motiv (früher Takt zwölf im Bass) jetzt im Alt ergriffen, es drangt sich abwechselnd in den Stimmen immer näher zu einander, die Modulation wendet sich abermals nach C moll und giebt dem Hauptgedanken seine höchste Steigerung durch eine kurze Ausweichung nach dem Unterdominante F moll, worauf dieses innige Stück wohlthuend in C dur endigt. „Gloria" freudig rufend, hebt der Singchor den zweiten Satz an, das Orchester (jetzt mit Trompeten, Pauken und Posaunen verstärkt) gesellt sich in einer rasch aufstrebenden Figur der Geigen hinzu; aber bald tritt auch der tiefer und stiller gehaltene Satz zu den vom Chor gesungenen, und vom Streichquartett begleiteten Worten „et in terra pax" entgegen; aufs Neue erhebt sich der Glanz des Orchesters, während die Singstimmen jubelnd „laudamus te" etc. ausrufen. Ein dem vierstimmigen Lobgesang gegebener Satz auf die Worte „gratias agimus tibi" enthält im Singbass einen melodischen Hauptgedanken, der nun als solcher festgehalten unter den Singstimmen abwechselnd auftritt. Eben so sinnig als passend ist Seite 4½ Takt sechs dieser Hauptgedanke in den Streichinstrumenten als begleitende Figur in der Verkleinerung aufgenommen, während die Singstimmen denselben in seiner ursprünglichen rhythmischen Dauer bedeutlich fortführen; eine neue bedeutungsvolle, die Tonart G moll entschieden bezeichnende Figur tritt im Streichbass vor den Worten „qui tollis" auf, die Modulation wird nach A moll geführt und eine überraschende, aber ausnehmend schöne Wendung nach dem identischen A dur tritt zur Bezeichnung der Worte „qui sedes ad dexteram patris" auf, und sehr angenommen und innerlich bezeichnend ist zu den folgenden Worten „miserere nobis" die Tonart A moll abermals aufgenommen. Von den Worten „quoniam tu solus sanctus" die der Singchor pp hören lässt, erhebt sich der am Anfang des Stücks herrschend gewesene Glanz der Instrumentation von Neuem, unter

welchem es nun immer steigend in einigen nahe liegenden, sehr effektreichen Modulationen nach dem Ende zueilt. Während das Gloria glänzend sich ausbreitet, tritt in dem darauf folgenden Credo der Charakter der Milde und ruhigen Haltung entgegen. Der Sängchor beginnt allein; an die Melodie des Soprans knüpfen sich durch das ganze Stück mannichfaltige Beziehungen; bei den Worten „descendit de coelis" wird der erste Theil in der Haupttonart F dur beschlossen; eine kurze Modulation führt nach B dur, Sopran und Tenor singen soli in nachahmender Melodie „et incarnatus est;" der Ausdruck wird vom crucifixus (pyrisch; der Tonartwechsel wendet sich von F moll nach F dur, in welcher Tonart die Worte „et sepultus est" diesen Mittelsatz beschliessen, sinnig das Heil andeutend, das der Menschheit durch den Tod des Erlösers erworben wurde. Eine kurze, auf dem Hauptgedanken des Stücks beruhende Modulation führt nach C dur und der Chor singt freudig in vergrösserter Notendauer auf die erste Sopranmelodie „et resurrexit," bei den Worten „et iterum venturus" den Ernst des Weltgerichts durch Uebergang nach C moll treffend bezeichnend. Et in spiritum sanctum erhlingt abermals mit der melodischen Hauptidee in den Singstimmen in der Haupttonart sanft und mild, freudiger Jubel erhebt sich bei den Worten „et unam sanctam catholicam ecclesiam;" das Stück strebt nach dem Ende, wo zu den Singstimmen bei den Worten „et vitam venturi saeculi" die neu hinzutretende schöne Melodie der Blasinstrumente die beseligende Hoffnung auf ein ewiges Leben mannigfach andeutet. Das Sanctus zeichnet sich durch das vorherrschende symphonische Element aus; es trägt durchweg das Gepräge der Erhabenen; in dem Benedictus entfaltet sich eine überaus wohlthuende Milde und Lieblichkeit. An den tiefen Ernst im Agnus Dei (A moll) schliesst sich das Dona trostend und erhebend an und erfüllt den bethenden Christen mit der Zuversicht auf das Reich ewigen Friedens. — Die Verlagshandlung hat der Ausstattung desselben besondere Aufmerksamkeit gewidmet; die in Kupfer gestochene Partitur ist durchaus korrekt und sauber.

J. F. Wolf.

Von dem verewigten Domkapellmeister

Joseph Schnabel,

der als Kirchencomponist in ganz Deutschland im höchsten Ansehen steht, erschien im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau:

Quatuor Hymni respectivi a Canto, Alto, Tenore, Basso, Violini 2, Oboi 2, Corni 2, Clarini 2, Tympani, Cantra-Basso et organo. 1 Rthlr. 8 Ggr.

Hymnus: „Veni creator Spiritus," a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Obois, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Tympanis, Contrabasso et Organo. 1 Rthlr.

Offertorium in F, a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Obois, 2 Fagottis, 2 Cornibus, Violino et Organo. 1 Rthlr.

Offertorium in C de Apostolis, a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Obois, 2 Clarinis, Tympanis, Violone et Organo. 1 Rthlr. 4 Ggr.

Psalm: „Herr unser Gott, wie gross bist Du," für 4 Männerstimmen. 4 Rthlr. 4 Ggr.

Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 4e Heft. 8 Ggr.

— — für 4 Mannerstimmen. 2s Heft. 10 Ggr.

Missa Quadragesimalis, in Partitur. 1 Rthlr.

— — für 4 Singst. u. Orgel (in einzelnen Stimmen). 1 Rthlr.

— — mit Begleitung von Blasinstrumenten. 2 Rthlr. 4 Ggr.

Regina coeli, für 2 Discant, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Bratsche, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violon und Orgel. 48 Ggr.

So eben hat die Presse verlassen:

Deutsche Messe

für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel

componirt

und Seiner Bischöflichen Hochwürden dem Bischofe von Diana und Suffragan der Diöces Breslau, Herrn Latussek gewidmet

von **H. E. Philipp.**

Op. 27. Preis 1 Rthlr. 4 Ggr.

Subscriptions-Einladung.

(Ohne Vorausbezahlung.)

Da es gegenwärtig nicht an geübten Organisten, wohl aber an allgemein verbreiteten, geeigneten Musikalien **für die Orgel** fehlt, welche den kirchlichen Zwecken entsprechend, dem Orgelspieler Belehrung gewähren und sein Streben nach Vervollkommnung fördern, so hat sich der Unterzeichnete entschlossen, mit Genehmigung eines hohen Ministeriums des geistlichen Unterrichts und der Medizinal-Angelegenheiten, eine Sammlung der besten Meisterwerke des 17 und 18. Jahrhunderts, herausgegeben von **Franz Commer**, welche sich bis jetzt nur in seltenen Handschriften oder in wenigen Exemplaren längst vergriffener Ausgaben befinden, auf dem Wege der Subscription zu edriren. Das ganze Werk soll in einem Bande von 60 Bogen und noch darüber zur künftigen Ostermesse 1839 hörbst elegant und geschmackvoll erscheinen und einen der ausgebotenen Werke meines Verlages werden. Der Inhalt des Ganzen besteht aus Präludien, Toccaten, Trios, Choral-Vorspielen, Fantasieen, Fugetten und Fugen von Gebr. Bach, Buxtehude, Nic. Strauss, Dobenecker, Eberlin, Frescobaldi, Händel, Haseler, Kellner, Muffat, Joh. Pachelbel, Dom. Scarlatti, Joh. Walter, Zachau u. s. w. u. s. w. Um aber auch dem ganz Unbemittelten die Anschaffung dieses so nützlichen und für jeden Organisten gewiss höchst werthvollen Werkes möglich zu machen, so ist der Subscriptions-Preis auf 2 Thlr. preuss. Courant gestellt und bittet Unterzeichneter, ihm Ihren Bedarf bis 1. Februar 1839 gefälligst aufzugeben, nach welcher Zeit der volle Ladenpreis eintritt.

Moritz Westphal in Berlin.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt ist erschienen:

Böhner, L., Freuden-Schottisch für Pianoforte. 2 Gr.

Fischer, L., die Wehmuth für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8. 2 Gr.

Körner, W., Clara-Schottisch für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Neue Auflage. 2 Gr.

— — der angehende Pianoforte-Spieler. Ganz leichte und gefällige Uebungsstücke nach den Regeln der Applicatur und in methodisch fortschreitender Stufenfolge vom Leichten zum Schweren. Op. 12. 24 Seiten. 8 Gr.

Zum Besten eines wohlthätigen Fonds ist vom „Liederfreunde" eine Sammlung Gesänge für 4 Mannerstimmen mit Begleitung des Pianoforte ad libitum, das erste Heft, in Partitur und Stimmen, erschienen, und bei Herrn Friedr. Hofmeister in Leipzig, Herrn T. Trautwein in Berlin, und allen soliden Buchhandlungen zu haben.

Naumburg, den 15. November 1838.

C. Overweg.

Nach Beendigung der am 11. Februar 1839 beginnenden Auction über die von dem Herrn Justizrath und Dr. med. Mutenbecher nachgelassene Haupt-Bibliothek soll hierselbst in der Langenstrasse in dem Hause No. 9

die gleichfalls zu dem Nachlasse des den genannten Herrn Verstorbenen gehörige **Musikalische Bibliothek**, bestehend aus einer reichen Sammlung der vorzüglichsten älteren und neueren Musikalien, nebst einer bedeutenden Anzahl Werke der alten und neuen berühmten Tonkünstler,

in öffentlicher Auction verkauft werden. Aufträge für diese Auction übernehmen in Leipzig Herr Auctions-Commissionär O. A. Schulz, bei welchem Kataloge zu haben sind, in Berlin Herr Auctions-Commissionär Röse (Adr. Besser'sche Buchhandlung), in Halle Herr Registrator Deichmann, in Hamburg die Herren Böhmer, Musikalien-Handlung, Schwerinsstadt, Lazarus, Bädeker, Polack, J. Romagnole und Mägelin, und hierselbst Herr Pastor Niemann und Auctions-Commissionair Bauer.

Königl. Auctionscomptoir zu Altona, am 25. October 1838.

Behre.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verleger.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Dezember. № 52. 1838.

Louis Spohr

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette. 103s Werk. 7e Sammlung der Gesänge. Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Das Karakteristische der Spohr'schen Gesangweise in seiner Eigenthümlichkeit im Allgemeinen steht vor Jedermanns Seele. Tiefe und Weichheit, der jedoch die Kraft nicht fehlt, sind Haupteigenschaften seiner gediegensten Werke. Bei dem grossen Einfluss, den er als Instrumental- und etwas später als Vokal-Komponist gewann, haben wir nur auf das Besondere dieses neuen Werkes Rücksicht zu nehmen. Das erste Lied, gedichtet von Karl B. v. Schweitzer, „Sei still mein Herz," das den schmeichelnden Hoffnungsreiz blühender Jugendfantasie mit den Erfahrungen äusserer Lebenswahrheit vertauscht, muss Allen zu Herzen gehen; am meisten wird es diejenigen ergreifen, deren glückliche Lebensträume über den Trümmern ihres irdischen Jerusalems für ihre Trauer Tröstung suchen. No. 2. Zwiegesang des Vögleins im Fliederbusch und des Mädchens unter demselben, von Reinick aus dem Düsseldorfer Gedichts- und Bilderbuche, sehr einschmeichelnd in spielender Innigkeit. No. 3. „Sehnsucht," von Emanuel Geibel, so tief elegisch in Wort und Ton, wie es der Komponist so gern ist. No. 4. „Wiegenlied," von Hoffmann von Fallersleben, dessen schöne, nur in den 3 Tönen $\bar{d}\ \bar{e}\ \bar{b}$ gesungene Melodie von wiegenden Pianofortefiguren in harmonisch treffender Abwechselung und von der Klarinette, wie in allen diesen Gesängen, zierlich schmückend umspielt wird. No. 5. „Das heimliche Lied," von E. Koch, am meisten unter diesen Liedern im Sinne der Jessonda. No. 6. „Wach auf," von einem Unbekannten, schön melodisch, sinnig harmonisch, sanft aufregend. Lauter vortreffliche Gaben; auch die Gedichte sind sehr gut gewählt. Wer diese Lieder noch nicht besitzt, mag sie sich anschaffen; sie sind sehr schön.

Uebersicht für das Pianoforte.

Le Fou, Scène dramatique — par Fr. Kalkbrenner. Oeuv. 136. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Preis 20 Gr.

Der längst gekannte und geschätzte Komponist hat unter seine dramatische musikalische Szene „Der Narr" folgende erklärende Worte gesetzt, die hier verteutscht stehen mögen: „Ein junger Pianist, der sich in seiner ersten Liebe betrogen sieht, wird unwirsch und drückt seine verschiedenen Gefühle auf dem Piano aus." Mit sehr starken Unisonoschlägen, die in 3 Takten 2 Oktaven aus der Höhe in die Tiefe springen und schon in der andern Hälfte des zweiten Taktes den Akkord mit der übermässigen Quinte majestätisch hören lassen, nun in Vierteln springen und im vierten Takte eine rauschende Kadenz herunter und herauf in glänzendsten Schwingungen hervorsprühen, geht der Gedanke in ein Moderé, B dur, $^{4}_{4}$, das seinen Werth auf leidenschaftlich wechselnde Weise, zuweilen im innern Schwanken zögernd, dann wieder heftig ergriffen bis zum *fff* fortbrausend, darlegt. Nach einer abermaligen Fermate auf *C* und dem $^{6}_{4}$ Akkord nimmt er noch einmal einen sehr geschwinden Schnellanlauf, der zuletzt im *pp* der Höhe erstirbt. Dennoch hat das Ganze nichts Unschönes, ist kein Zerrbild, sondern künstlerisch, feinkomisch und erregt ein leichtes Lächeln, das im sanften F dur-Satze, der mit Zärtlichkeit und Ausdruck gespielt werden und das Komische nur andeutend geben muss, noch ergötzlicher sich fortsetzt. In Fmoll, $^{6}_{8}$, übermannt ihn wieder die Wuth und avec fureur geht's lange vorwärts, bis ein langer Seufzer in unruhiger Bewegung, bald voll, bald drängend im unstäten Wechsel, endlich im trippelnden Spiele, das auf einer Taste wenigstens 4 Zweiunddreissigtheile anschnellt, sich Luft macht. Ein ganz kurzes Selbstgespräch bringt das junge Herz von Neuem in heftige Wallung, die nach abermaliger Fermate, der achten im Laufe der Szene und ganz hieher gehörend, in einem Allegro $^{6}_{8}$, F dur, sempre staccato, sich in neuer Sprungkraft und Akkordfülle fest und siegreich zu zeigen sucht, dabei immer wieder in's Schnellere und Markirtere sich hineintreibt, was nach accelerando und ff zum Schlusse in festen Akkorden herauftrauscht. Die ganze Szene, gut gedacht und trefflich ausgeführt, ist nichts weniger als eine Karikatur, vielmehr bei aller Jugendexaltazion einer unerfahrenen, aufgestachelten Künstlerverwirrung eben so fein als echt gehalten; auch keine eigentliche Persiflage des neuen Spieles, obgleich die herrschende Weise mancher jugendlichen Komponisten fühlbar nachgeahmt werden musste, wenn eine solche Szene gelungen vor die Sinne gebracht werden sollte. Das hat der geehrte Komponist so gut getroffen, dass das Stück ein Beweis sein kann, auf welche Art die Musik, immer in den Grenzen des Anständigen und selbst des Schönen, fein

komisch werden und die Lachlust erregen kann. Wird es gut und karakteristisch vorgetragen, kann die beste Wirkung dieses Scherzes kaum fehlen.

1) *Trois Pensées fugitives.* — Oeuv. 138. 1e Suite. Preis 20 Gr.
2) *Grande Fantaisie et Variations brillantes sur un Choeur de la Norma de Bellini* — par *Fréd. Kalkbrenner.* Oeuv. 40. Preis 1 Thlr. Beide ebendaselbst.

Die flüchtigen Gedanken dieser ersten Folge sind solider als viele schwer hervorgeholte manches beliebten Originals und ungleich angenehmer, als manches Knallstück übermüthiger Neusucht, so wenig sie auch auf irgend eine Grossheit Ansprüche machen. No. 1. Rêverie ist schön verziert und äusserst gefällig. No. 2. Ossianischer Gesang, eine schöne, nach jetzt herrschender Weise umspielte Melodie, empfunden und karakteristisch, so dass die Freude der Erinnerung von der Wehmuth düsterer Gegenwart überwunden ist. Die dritte Nummer, Presto, hat der Komponist Toccata genannt. Die Benennung passt zu dem Spiele „aus freiem Geiste," wie sich Mattheson darüber ausdrückt, welcher die Toccata neben Capriccio und Fantasie setzt. Nur ist die Ordnung hier grösser, als der alte Schriftsteller solchen Stücken, die das Ansehen haben sollen, als würden sie a mente vorgetragen, zuschreibt. Man könnte diese Nummer mit gleichem Rechte eine nützliche und schöne Etüde nennen. — Das 40. Werk ist nicht minder schön, wie es in solchen Gaben gute Spieler nur wünschen können zu ihrer und Anderer Unterhaltung. Ueberhaupt haben dieses Virtuosen Klavierwerke, was auch die Hyperromantischen sagen mögen, bei weitem in der Mehrzahl für die Spieler etwas Bildendes. Diese Hefte sind bestens zu empfehlen.

Sonate — par *Joseph Genischta.* Oeuv. 9. Leipzig, chez Fr. Eistner. Preis 20 Gr.

Wer den Komponisten aus seinen frühern Werken kennt, weiss, dass er unter die guten gehört. Auch diese Sonate beweist von Neuem, dass Musik in ihm ist und eine Darstellungsfertigkeit, die ohne Wanken ein fest aufgefasstes Seelenbild zur äussern Erscheinung zu bringen vermag. Zu denen, die nach Sonderbarkeiten suchen, ist der Mann nicht zu rechnen; eben so wenig zu den Nachahmern irgend eines beliebt Neuen: er gibt im natürlichen Zusammenhange Folgerechtes, solide Entwickelungen, die zuweilen wohl an ältere Meister und ihre Wendungen, an jetzt modische gar nicht erinnern. Tüchtige Spieler verlangt das Werk nicht minder, als die vorhergenannten, vorzüglich erheischt das Schlusspresto ausgebildete Fertigkeit, wenn die beabsichtigte Wirkung erreicht werden soll. — Desselben Mannes in eben dieser Verlagshandlung herausgegebene

II Pièces détachées. — Oeuv. 8. Preis 16 Gr.

deren erstes das ausgeführteste ist, beide etüdenmässig und sehr klar, sind für solide Pianisten gleicher Empfehlung werth.

---

1) *Grandes Variations brillantes sur la Vision du grand Trio des Huguenots* — par *J. P. Pixis.* Oeuv. 132. Preis 1 Thlr.
2) *Fantaisie avec Variations sur un Duo de l'Eclair de F. Halévy* — à 4 mains. Von Demselben. Oeuv. 133. Preis 1 Thlr. 4 Gr. Beides bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

No. 1 verlangt durchaus Bravourspieler. No. 2 ist ungleich leichter auszuführen. Beides ist Unterhaltungsmusik, wie man sie in solchen Bearbeitungen kennt. Des Verf. neueste Behandlungsweise ist schon besprochen, so dass wir nichts hinzuzusetzen hätten, wäre der Komponist auch nicht so allgemein bekannt.

Etudes caractéristiques, Nocturnes romantiques — par *A. H. Sponholtz.* Oeuv. 9. Hambourg, chez Schuberth et Niemeyer. Preis 20 Gr.

Der Komponist hatte von einem geehrten Manne dieser Arbeit wegen eine Privatzuschrift erhalten, aus welcher die Verlagshandlung zum Vortheile des Heftes Einiges vorandrucken liess. Zwar war es ausdrücklich nicht für die Veröffentlichung bestimmt: indessen steht es einmal veröffentlicht, und was gesagt worden ist, können wir vollkommen unterschreiben. „Vieles, heisst es, hat mir recht sehr gefallen, und Alles ist mit Sachkenntniss und guter Technik gemacht, fliessend, melodiös und rein im Satz." So ist es in allen 6 Nummern; mässig fertige, mit einiger Bravour, besonders in einigen Verzierungsgängen versehene Klavierspieler erhalten zu ihrem Vergnügen eine gesunde, angenehme Musik. Nur mit dem Titel sind wir nicht einig; Etüden sind diese gefälligen Sätze nicht, höchstens etwa No. 5, die jedoch auch keine Schwierigkeit zu üben bringt. Das ist aber kein Unglück, wir haben Etüden genug. Nocturnen mögen sie heissen, nur nicht romantische, oder es ist die ganze Musik in allen ihren Tonsätzen romantisch; wollte man vollends neuromantisch unter diesem Ausdrucke verstehen, so würde man sich ganz und gar täuschen; es ist gute, natürlich fliessende, sehr hübsche Musik, die nur eben so viele Fertigkeit in Anspruch nimmt, dass alle diese einzelnen Sätze von geschickten Dilettanten rund und nett vorgetragen werden können. Sie eignen sich also für eine sehr grosse Anzahl heutiger Klavierspieler und sind der Aufmerksamkeit derselben in mehrfacher Hinsicht zu empfehlen.

La Cachucha. Grande Valse espagnole — par *J. B. Duvernoy.* Oeuv. 81. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Dieser 9 Seiten lang ausgeführte, leicht vorzutragende spanische Walzer muss allen Tanzliebhabern, die sich von der Musikart der seit einem Jahre vorzüglich vielbesprochenen Cachucha einen anschaulichen Begriff machen und damit zugleich ihre Unterhaltung bereichern wollen, eine willkommene Erscheinung sein, so wie Allen, die in diesem Tanze das graziöseste Schweben der Dem. Fanny Elsler bewunderten, durch deren Virtuosi-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Junius. Nº. 40. 1802.

Abhandlung.

Einer Layen Fragen über musikalische Gegenstände.

Ich habe im 3ten u. 9ten Stück des 3ten Jahrgangs dieser Zeitung den ersten Versuch gemacht, Musikverständige, und noch lieber Musiker selbst, zur Sprache zu bringen über mancherley Gegenstände im Gebiet ihrer Kunst, worüber der Liebhaber derselben, worüber wahrscheinlich auch jeder an Wissenschaften und Künsten theilnehmende Mensch, worüber wohl auch mancher Künstler selbst, gern näher unterrichtet werden möchte. Selten gelinget ein erster Versuch; auch der meinige ist nicht gelungen. Ich habe auf meine Fragen keine Antwort erhalten, als privatim die, warum ich wahrscheinlich keine erhalten hätte. Ich habe mich zu viel dem Spekulativen überlassen, schrieb man mir; ausserdem nun, dass gerade jezt überhaupt in Deutschland eine so wunderliche Zeit sey, wo der eine Theil der Wissenschaften und Künste Kultivirenden gar nichts, ausser der Spekulation, achtete und aufkommen lassen wollte, der andere Alles, was nicht unmittelbar nützlich sey, hasste und in offener Fehde verfolgte —: ausserdem, bekümmerten sich im Einzelnen die Musiker um den spekulativen Theil ihrer Kunst so höchstselten, als sich gute spekulative Köpfe um die praktische Musik zu bekümmern pflegten. Es mag etwas Wahres in diesem Raisonnement seyn; darum will ich gar manchen Bogen voll Fragen jener Art bey Seite legen, und in der Fortsetzung meines Versuchs dem Musiker selbst näher rücken; will durchaus beym Praktischen bleiben, will, so viel möglich, an Dinge mich halten, die gerade jezt durch Zeit- und andere Verhältnisse ein besonderes Interesse haben, und will auch, was ich hinzusetze als Antwort, (die aber mich nicht befriedigt und Andere wahrscheinlich nicht befriedigen wird — weshalb ich oben öffentlich frage) in dem populairsten Konversationston zu geben mich bemühen.

Ich frage erstens:

Woher kömmt es, dass wir Deutschen, trotz aller lauten und von Jedermann gerecht befundenen Klagen und Beschwerden, noch immer so viele ganz schlechte, kaum einige leidliche, und fast gar keine wirklich schönen Operntexte erhalten?

Das Faktum liegt vor aller Menschen Augen und bedarf keines Erweises. Ich habe nur ein Vorurtheil zu bestreiten, das ziemlich weit verbreitet und seit kurzem durch einige sehr ehrenwerthe und angesehene Schriftsteller von neuem bestätigt worden ist, ehe ich etwas zur Beantwortung jener Frage hersetze.

Die Komponisten, sagt man, tragen den grössten Theil der Schuld. Sie setzen lieber schlechte, als gute Texte in Musik, weil sie mit jenen ganz nach Willkühr umherspringen und allein glänzen können. Dass es solche Schächer unter den Komponisten gebe, kann, ohne weitere Untersuchung, zugestanden werden — wie man, ohne weitere Untersuchung,

tät die Cachucha vorzüglich berühmt geworden ist. — Man muss doch sehen, worin sich dergleichen Modetänze auszeichnen oder worin ihre musikalische Eigenheit bestehen mag. Dazu gibt es zu allen Zeiten sehr viele Spieler und Hörer, die sich vorzugsweise gern mit Tanzrhythmen leicht ausführbarer Art unterhalten. Allen diesen wird es eine Freude sein zu erfahren, dass derselbe Tanz in einer andern Tonart und mit mancherlei musikalischen Zwischen- und Zusätzen versehen, in derselben Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen ist:

La Cachucha, Divertissement brillant — par *Fréd. Burgmüller.* Oeuv. 36. Preis 16 Gr.

Es ist so leicht gehalten, dass es auch einigermaassen vorwärts gekommene Anfänger spielen können, so wie es zu Uebung des Spielens vom Blatte und zur Unterhaltung verwendet werden kann.

Nachrichten.

Sommerstagione. Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Pavia. Nehmen Sie, verehrlicher Herr Redakteur, einstweilen ad notam Madamigella Giuseppina Zauner, Tochter eines Mailänder italienischen Beamten und Zögling der trefflichen Gesangschule des Herrn Ronconi Vaters, welche hier Anfangs September zum ersten Mal als Prima Donna öffentlich die Bühne betrat.

Bergamo. Der Nestor der Tonsetzer in Italien, Kapellmeister Johann Simon Mayr, ist Sonntag den 1. Juli von der nach seinem Vaterlande Baiern unternommenen Reise in Begleitung des königl. baierschen Kapellmeisters Joh. Kaspar Aiblinger im besten Wohlbefinden wieder in diesem seinen zweiten Vaterlande angekommen. Seine Freunde und Bewunderer, die ihn den Abend vorher erwartet hatten, gingen ihm theils in Wagen theils zu Fuss mehre Miglien ausserhalb der Stadt entgegen, und man beabsichtigte einen förmlichen Einzug; allein ihr Vorhaben wurde durch die verspätete Ankunft vereitelt. Tags darauf, Montag nämlich, wurde ihm zu Ehren eine grosse Nachtmusik gegeben, wobei der Zulauf der Menschen gross war. Unter andern mag hier auch das vom Abt Fornoni bei dieser Gelegenheit verfasste Gedicht einen Platz finden.

Te festiva, Mayr, natalis terra recepit,
Nexuit ac dictis laurea serta comis.
Te discedentem lacrimis comitatur ahortis
Exoptans dulci nempe fovere sinu.
Et merito: effulges opibus mentisque egimique,
Illinc et maeror gaudia contra parit.

Innigst gerührt durch alle diese Ehrenbezeigungen, drückte Mayr in der hiesigen Zeitung vom 6. Juli öffentlich den Bergamaskern seine Erkenntlichkeit und Dankbarkeit aus. Um Ihnen aber auch kürzlich etwas von dem Feste zu sagen, das Herrn Mayr zu Ehren vor seiner Abreise in München gegeben wurde, folgt hier ein gedrängter Auszug aus einem vom obbenannten Kapellmeister Aiblinger an Herrn Massinelli (Mayr's Eidam) gerichteten Brief. „Am 25. Juni gegen 4 Uhr Nachmittags waren im Saale des ersten Gasthofes in München mehr als 50 ausgezeichnete Personen versammelt, als Ritter, Künstler vom ersten Range, Maler, Komponisten u. s. w., darunter zwei Deputirte der Städte Nürnberg und Augsburg, um den Herrn Kapellm. im Namen seiner Landsleute zu bewillkommnen. Als Mayr in Begleitung seiner beiden Reisegefährten, des Hrn. Frizzoni und Doktors Gümde, und der beiden königl. Kapellmeister Stunz und Aiblinger an der grossen Treppe des Gasthofes anlangte, wurde er daselbst von Herrn Baron Poissl, Intendanten der Hofmusik, und andern höhern Personen empfangen, die ihn in den Saal begleiteten. Bei Tische sass ihm zu Rechten Se. Exz. der Graf Seinsheim, Regierungspräsident, zur Linken Baron Poissl; gegenüber die drei Hofkapellmeister Stunz, Aiblinger und Lachner. Nach einiger Zeit stand Hr. Baron Poissl auf, hielt eine kurze Rede, worin er in würdigen und kräftigen Worten die Ursache dieses Festes, die hohen Verdienste des allgemein verehrten Meisters auseinander setzte, und überreichte ihm zu gleicher Zeit eine Lorbeerkrone mit vergoldeten Blättern, worauf die Namen einiger seiner bekanntesten Opern standen; ein schönes Band zierte die Krone, auf deren vorderen Seite las man die Inschrift (natürlicherweise folgt hier die teutsche Uebersetzung des aus der teutschen Originalinschrift übersetzten Italienischen. — Der Korresp.): „Dem berühmten Meister der musikal. Kunst, Herrn Simon Mayr, Kapellmeister an der Kirche St. Maria maggiore zu Bergamo, Direktor der Musikschule, ehemaligem Präsidenten des Atheneums, Mitglied mehrer Akademieen und musikalischen Gesellschaften" — auf der andern Seite: „Von einem Vereine von Künstlern und Kunstliebhabern in München, bei Gelegenheit, als er nach einer 51jährigen Abwesenheit sein Vaterland Baiern wiedersah, als Zeichen innigster Verehrung gewidmet." — Auch Se. Exz. der Graf Seinsheim nahm das Wort und drückte ihm im Namen der ganzen Versammlung die Gesinnungen der Verehrung und Freude aus; hierauf brachte er ihm ein Lebehoch, was von allen Anwesenden laut wiederholt wurde. Der ganz überraschte und tief gerührte Meister dankte mit einfachen und bescheidenen Worten. Hierauf wurde eine eigens für dieses Fest vom königl. Sekretär Danzenberger verfasste und vom KM. Stunz in Musik gesetzte Dichtung von den vorzüglichsten Sängern der Hofkapelle vorgetragen. Nach einer Weile stand Simon Mayr auf und drückte seine ehrfurchtsvolle Ergebenheit und Verehrung dem Könige von Baiern, dem erhabenen Beschützer der Künste und Wissenschaften, aus, worauf unterm grössten Jubel von der ganzen Versammlung ein Lebehoch gebracht wurde. Das Fest dauerte bis zum spätesten Abend, und rührend war der Abschied von dem Meister, von welchem ein bekannter Schriftsteller mit Recht sagt: Teutschland kann stolz sein, England einen Händel, Frankreich einen Gluck und Italien einen Mayr gegeben zu haben."

Diese in musikalischer Hinsicht so merkwürdige Stadt, welche der Erde so viele wunderbare Sänger gegeben, rühmlich bekannte Komponisten und Konzertisten (darunter in den neueren Donizetti, Rovelli, Piatti), die berühmten Orgelmacher Serassi (die so eben vom Kaiser von Oestreich und von den kaiserl. östr. Prinzen mit einem Besuche beehrt wurden) erzeugt, lässt ihre glorreiche musikalische Posaune sogar im Oriente erschallen. Das Journal von Smirna, vom verwichenen 23. Juni enthält Folgendes: „Der berühmte Meister Joseph Donizetti (Bruder des ebenbenannten Gaetano) wurde von Sr. kaiserl. Hoh. dem Sultan mit einer brillantenen Dose, auf der sich eine musikalische Trofäe befindet, beschenkt. Der Monarch begleitete dies Geschenk mit Worten, welche seine Zufriedenheit mit dem ausgezeichneten Dienste diesen achtbaren Italieners hinlänglich bezeugen.“ Herr Joseph Donizetti ist bekanntlich Chef der kaiserl. Banden zu Konstantinopel, und erhielt am 18. September 1831 vom Sultan den Thanrat-Orden, wie dies in der Allgem. musik. Zeit. vom Jahr 1832 S. 200 fg. zu lesen, wo auch die Zeichnung des besagten Ordens abgedruckt ist.

Auf der hiesigen Augustmesse gab man Donizetti's Lucia di Lammermoor und Bellini's entstellte Beatrice di Tenda, und zwar erstere mit vielem, letztere mit wenigem Beifalle. Hauptsänger waren die Garcia und die Herren Poggi und Salvatori, ein längst bekanntes, in dermaligen Zeiten respektables Kleeblatt; nur wünschte man der Garcia eine bessere Aussprache und weniger Verzierungen. — Bei Gelegenheit des kurzen Aufenthaltes des Kaisers und der Kaiserin von Oestreich in dieser Stadt in der zweiten Hälfte Septembers wurde Simon Mayr vom Grafen Moritz v. Dietrichstein, Oberstholmeister der Kaiserin, mit einem Besuche überrascht. Die Kaiserin selbst wohnte einer von den Zöglingen des Instituto musicale vorgetragenen Musik bei, und bezeugte dem Herrn Kapellmeister in den schmeichelhaftesten Ausdrücken Ihre besondere Zufriedenheit mit dieser kleinen Akademie.

Leider endigt dieser Bericht mit dem am 8. September erfolgten Tode des vorhin benannten berühmten Violinspielers Rovelli, von dem hier als grossem Künstler einige kurzgedrängte Notizen folgen. — Pietro Rovelli war zu Bergamo den 6. Februar 1793 geboren, und erlernte die musikalischen Anfangsgründe sammt dem Violinspiel von seinem Grossvater Joh. Baptist Rovelli, damals erstem Violinisten an der Kapelle S. Maria maggiore. Mit 13 Jahren bereiste er schon die nahe gelegenen Städte Italiens und der Schweiz, und erregte allenthalben Bewunderung durch sein Spiel. Der grossmüthige Senator Alessandri vertraute ihn hierauf dem Unterrichte des berühmten Kreutzers an, und Rovelli erregte mit seinem Violinspiel auch in Frankreich Bewunderung. Als aber sein Vater Allesandro nach Weimar in der Eigenschaft eines Orchesterdirektors berufen wurde, folgte ihm anfangs der Sohn dahin, kehrte aber bald wieder mit seinem geliebten Lehrer nach Frankreich zurück. Kaum langte Rovelli nachher in München an, so wurde er zum ersten Konzertisten des baierischen Hofes ernannt, und in der Folge mit reichen Geschenken von Fürsten und Souverainen beehrt. Von nun an erscholl sein Ruhm durch mehre teutsche Zeitschriften, und sein Spiel erregte auch in Wien, wo er einige Akademieen gab, grosses Aufsehen. In seine Vaterstadt 1819 zurückgekehrt, erhielt er da einstimmig die Stelle eines ersten Violinisten in obbenannter Kapelle, und jene eines Violinlehrers in der Musikschule. Mit dem Unterrichte mochte er sich aber in der Folge nicht abgeben, und nach einigen erlittenen Krankheiten reduzirte sich sein ganzes Spiel blos auf Solos. Die letzte Krankheit raffte ihn ganz hin. Er hinterlässt eine betrübte liebenswürdige Gattin (Micheline, treffliche Pianofortespielerin und Tochter des zu Wien verstorbenen Komponisten und Schriftstellers Förster) und Kinder. Was nun das eigentliche Spiel dieses grossen Künstlers betrifft, so war es mit wenig Worten gesagt: einfach, ausdrucksvoll, anmuthig, erhaben, im Ganzen klassisch; welches Spiel stets das Herz der Zuhörer zum Ziele nahm.

Brescia. Nachdem Donizetti's Roberto d'Evereux der Musik wegen nicht gefiel, so ging die Norma in die Szene. In ihr machte die Schütz Fanatismo, und die Aglioti sammt den Herren Pasini und Porto zeichneten sich ihr zur Seite besonders aus. Hierauf machte Mercadante's Giuramento, worin die Tadolini nebst den Herren Conti und Balzar sang, einen hübschen Fiasco.

Padova. Folgendes, bei Gelegenheit der Benefiz-Vorstellung der Garcia auf sie gemachte Gedicht ist zugleich sehr schmeichelhaft und ehrenvoll für zwei teutsche Sängerinnen:

Ultimo Carolina, e il suo bel canto
Strappò sospiri ai labbri, agli occhi il pianto.
Poscia ultimo Sofia, secondava ai core
Il dolce canto che ispirava amore.
Tre volte Amalia ultima: e questa grande
Eugenea tributo plausi e ghirlande.
Eugenia or canta: e nel suo canto è un riso
Che le gioje rimembra dell' Eliso!

Anmerkung. Nach Carolina denke man sich hier Unger; nach Amalia, Schütz (beide Wienerinnen); unter Sofia ist Schoberlechner (eine Petersburgerin, geborne Duff Ocn) zu verstehen, und Eugenia Garcia darf nicht mit Paolina Garcia verwechselt werden: erstere ist die Schwägerin der berühmten Maria Garcia Malibran, und letztere ihre Schwester, eigentlich wahre Tochter des Tenore Garcia. Der Ausdruck Eugenea gilt hier für das Wort Padova, als unsern von den euganeischen Hügeln.

Venedig. Herr *Joseph Camploy*, ein eifriger Musiker, welcher dem Untergange der Tonkunst in Italien zu steuern sucht, hat nach der von der hiesigen Regierung dazu erhaltenen Erlaubniss ein Musikinstitut hier errichtet, das einstweilen dem Pianofortespiel, dem schönen Gesange und der Komposizion gewidmet ist. Er selbst beschäftigt sich mit dem Unterrichte im Ersteren, Herr *Fabio Ermagora* unterrichtet im Zweiten, und der Venezianer Expater *Anselmo Marsand* *) im Dritten.

*) Der verwichenen Sommer bei Parozzi allhier vom benannten Marsand im Drucke erschienene Salmo: Exaltabo te Domine, a doppia canone, gab zu einem Federkrieg Anlass. Ein in der hiesigen Zeitschrift Ciceta No. 6 vom 8. Juli gedruckter anonimer Artikel (man sagt von Herrn Pasquale Negri) findet darin Quinten und Oktaven, unaufgelöste Dissonanzen u. s. w. Herr M. vertheidigt sich hiemit in der hiesigen Zeitung vom 8. August, dass die alten Italienischen Meister dieselben Quinten und Oktaven begnogen hätten, die

Das von jedem Zöglinge beiderlei Geschlechts zu erlegende Honorar ist jährlich 180 östreichische Lire oder 60 östr. Gulden, auch monatlich 5 Gulden; dafür werden wöchentlich drei Lektionen, jede zu zwei Stunden gegeben. Findet dieses Unternehmen Beifall, so werden auch andere Instrumente gelehrt werden; einstweilen ist Herr *Antonio Caméra* für die Violin bestimmt.

Im Teatro Gallo, ehemals S. Benedetto, gab man die Lucia di Lammermoor. Die Borghese (Bourgeoise) als Protagonistin zitterte Anfangs, bekam aber hernach mehr Courage und Beifall, denn sie gefällt auch als hübsches Frauenzimmer. Ein anderer Franzose, Namens Bayssas, der als zweiter Tenor die Rolle des Arturo gab, ist nicht zu verachten, erwarb sich aber keine Gunst des Publikums. Der Tenor Morandi und der mit einer schönen, etwas derben Bassstimme begabte Bassist Facchini fanden zuweilen Anklang; Alles zusammen, Musik und Sänger, hatte man bald satt.

Anfang der Herbstopern.

Mailand. Prime Donne assolute, Schoberlechner und Tadolini; Prime Donne Fanny Goldberg, Francesca Marai (soll eine Teutsche sein). — Primo Contralto, die Vietti. — Primi Tenori assoluti, Donzelli und Winter (Gott sieh' uns bei, ein Winter neben einem Donzelli!); Primi Tenori: Roppa, Conti und Castellan. — Primo Basso assoluto: Marini (Ignazio); Primi Bassi: Eutimio Polonini, Marcolini und Regini. — Primi Buffi: Luzio, Scalese und Rovere. — Die zu gebenden Opern — nach des Impresario Aeusserung — drei unfehlbare von Rossini, als da sind: Torvaldo e Dorlisca, Donna del lago, Assedio di Corinto; sodann eine neue von *Coppola, il Postiglione di Lonjumeau* betitelt. — Zwei grosse und zwei kleine Balette.

Da nun gerade die Krönungsfeierlichkeiten des Kaisers von Oestreich zu Mailand in diese Stagione fallen, so gehört noch hierzu eine Kantate vom Maestro Vaccaj auf der Scala, und eine von den Zöglingen des Konservatoriums, wo Letzterer Zensor ist, bei Hofe zu gebende Musik, überdies — Lanner mit seinen elsässischen Walzern.

Nach einem solchen überschwenglichen Reichthum an Künstlern und Musik sollte man glauben, dass man bei uns während der Krönungsepoche in musikalischer Wonne herumschwamm; aber nichts weniger als das. Wohl war jene Epoche an sich überaus glänzend, gross, und in mancher Hinsicht erhaben zu nennen; was aber Musik betrifft, war sie — den einzigen Donzelli ausgenommen — ganz und gar unbedeutend. Torvaldo e Dorlisca machte einen grossen Fiasco, die zur Aushilfe gegebene Chiara di Rosenberg etwas Aehnliches; die Donna del lago und die lastige Norma waren der Schoberlechner nicht zusagend; Vaccaj's Kantate war nach dem Urtheile Aller *un vero orrore* (ein wahres Scheusal); seine Sinfonie bei der Soirée musicale am Hofe so vortrefflich, dass man sie ganz wegliess, und die Wahl der Musikstücke bei dieser Soirée eben nicht die glücklichste. Anstatt der geglaubten oberwähnten unfehlbaren Rossini'schen Opern wird man also bis jetzt — 8. Oktober — meist mit der unsterblichen Norma gepeinigt. — Von den eigentlichen vier Primärsängern hat die Schoberlechner bedeutend abgenommen; das ehemalige Schreien, ihre letzte Petersburger Reise sind die Ursache hiervon. Die Tadolini, welche ebenso wie die Schoberlechner weit von einer Pasta oder Tacchinardi absteht, hat bis jetzt noch nicht gesungen und ist in Mailand nur zu bekannt. Winter — — —. Donzelli, der Gott unter allen: das ist noch ein Sänger, ein wahrer Sänger der guten Schule; seine Stimme hat, seit seinem letzten Auftreten auf der Scala, sehr zugenommen, was in dieser Schreiperiode ein wahrer Schatz ist. Alle übrige benannte Künstler sind entweder Primärsänger zweiten Ranges oder gar Sekundärsänger. Die Goldberg hat gute Anlagen und verspricht Vorzügliches.

In der vorhin erwähnten Hofmusik sang auch die Schoberlechner und Poggi; in der Abendunterhaltung des Fürsten Metternich sang die grosse Pasta und Rossini begleitete am Pianoforte; im Garten des — Kaffeesieders und Gastgebers Cova unterhielt Lanner mehre Abende mit seinem Walzerorchester eine Klasse Zuhörer und Neugierige. Nicht zu vergessen, der grosse Künstler, und als Mensch wahrhaft ehrliche, wohlthätige und mit dem Gelde nur allzu liberale Liszt gab bei besagtem Cova 24 Personen, darunter Rossini, ein grossen Diner, wofür 622 östreichische Lire oder Zwanziger, dito für Trinkgeld 34 Lire, Summa summarum 655 Lire oder 218 Augsburger Gulden ausbezahlt worden sind. Ist das nicht ein ausserordentlicher musikalischer Prinz?....

Dresden. Theater und Konzerte. Madame Schröder-Devrient ist noch immer auf den Theaterzetteln als „krank" aufgeführt, und so sehr es zu bedauern ist, dass diese grosse Künstlerin, die so schwer dazu zu bringen ist, etwas Neues zu lernen, nicht in Cherubini's Medea, Glucks Armida und ähnlichen Meisterwerken auftritt, so wenig wird jeder ächte Kenner und Liebhaber dramatischer Musik es bedauern, dass der flache Mischmasch Bellini'scher Opern jetzt eine Weile ruht. Der Ausdruck des Berliner musik. Berichts, worin gesagt wird, dass sich Bellini in den Puritanern auf eine wahrhaft tragikomische Weise wie ein Schwächling mit Rolands Waffen abquäle, ist vollkommen begründet. Insonda von Spohr ward mit Interesse gehört, wie es die wackere Komposition verdient, obschon sie doch fast zu trüb und melancholisch für's Theater ist. Wie heiter, wie lebenslustig zeigt sich der grosse Tonsetzer dagegen in seinem Nonett! — Freischütz — wie immer.

Dissonanzen seien sehr gut aufgelöst, die vermeinten Quartengänge nach dem Vallotti'schen Systeme keine Quarten; endlich meint Herr M., dieser bereits vor zwanzig Jahren von ihm komponirte Salmo habe Mercadantes Beifall erhalten, der ihn zuweilen vortragen lasse. Hierauf erschien auch ein Artikel im Mailander Figaro (1. September) von einem Pietro Tionesi. Ein für allemal musste das Erscheinen jenes Artikels für Herrn Marsand, der so eben zum Professore di Contrapposto im vorhin benannten Institut ernannt ist, sehr unangenehm sein.

Das Schloss am Rhein, von Otto. Endlich die ziemlich lang erwartete Oper: „Zum treuen Schäfer," von Adam. Dass der Text unmoralisch ist, kann in einer französischen Oper Niemanden wundern, hat ja Beaumarchais den Anfang damit gemacht. Die Musik enthält allerdings grösstentheils Tanzmelodieen und fast gar keinen eigentlichen Gesang, da der unsägliche Wortschwall des Dichters nicht anders als im Parlando vorgetragen werden kann. Indessen sind in der Begleitung mitunter sehr angenehme Melodieen und einige recht glückliche Instrumentaleffekte. Dass selbst in einer Oper, in der ein Konditor die Hauptrolle spielt, Trompeten und Pauken, 4 Hörner und 3 Posaunen so gut ihren Platz finden wie in Cherubini's Medea, gehört zur Geschmacklosigkeit der heutigen meisten Komponisten. Eben so wenig ist zu leugnen, dass Auber den französischen Tonsetzern ebenso zur Basis dient, wie Rossini den italienischen. Die Hauptrolle in der Oper wird hier durch den beliebten Tenoristen Tichatscheck trefflich gegeben; er ward von Herrn und Madame Wächter brav unterstützt, auch Herr Keller als Polizeisergeant war höchst ergötzlich. Fräulein Treffz, die in Romeo und Julie als Julie debütirte und mit viel Nachsicht aufgenommen ward, hatte in der Adam'schen Oper die Geliebte des Konditors darzustellen. Dieses junge Frauenzimmer bringt eine ganz artige Gestalt und schöne Augen mit auf die Bühne. Im Spiel ist sie Anfängerin, und als Sängerin ebenfalls nicht mehr. Sie hat weder Triller noch Koloratur, noch Portamento. Ihre Stimme ist, was man eine kleine Stimme nennt, die Mitteltöne schwach aber nicht unangenehm, die Höhe scharf und näselnd. Das letztemal detonirte sie hässlich. Möglich, dass sie nach fleissigem Studium in Jahresfrist eine Sängerin werden könnte, gewiss aber, dass sie es jetzt noch nicht ist.

Mit Pianisten waren wir sehr gesegnet. Fräulein *Girschner* habe ich schon früher erwähnt, und des Herrn *Willmers* ist in diesen Blättern bereits rühmliche Erwähnung geschehen. Er hat viel Fertigkeit, allein zu wenig Nüancirung, es saust und braust noch Alles zu viel. Zur Komposizion scheint er glückliche Anlagen zu haben, und eine von ihm komponirte in seinem Konzert gegebene Ouverture gab davon ein rühmliches Zeugniss. Fraul. *Wieck*, k. k. österreichische Kammervirtuosin, spielte in ihren Konzerten, so wie in einer Quartettakademie. Ihr Spiel ist wie immer, äusserst nett und tüchtig dabei. — Fräul. *Kathinka v. Dietz*, Pianistin der Königin von Baiern, spielte öffentlich und bei Hof und zeigte sich als eine ausgezeichnete Künstlerin. Vorzüglich schön ist die Nüancirung ihres sehr gefühlvollen Vortrags, und ihre Technik eben so brillant als sicher.

Der bekannte Violinvirtuos *Lipinski*, der auf ein Jahr vorläufig als Konzertmeister hier angestellt ist, spielte bei Hofe ein äusserst schwieriges Solo, dessen Komposizion, sehr düster gehalten, nicht recht ansprach. Sehr schön trug er das Beethoven'sche Quartett in A dur vor.

Die Quartettakademieen der Herren *Schubert, Müller, Kühn* und *Kummer* haben zur Freude aller Musikfreunde ihren Fortgang. In der letzten Akademie machte ein nachgelassenes Werk des verstorbenen Tonsetzers Franz Schubert grosse Wirkung. Es war sein zweites Werk, und wenn auch der erste und zweite Satz mehr Fantasie als Quartettsatz genannt werden dürfte, so ist dagegen im letzten ein hochpoetischer Schwung und ein hochaufloderndes Jugendfeuer nicht zu verkennen.

C. B. von Miltitz.

Nachschrift der Redaksion. Ueber Herrn *S. Thalbergs* Vorträge in Dresden werden wir nächstens berichten. Nächsten Freitag haben wir das Vergnügen, ihn hier in Leipzig zu hören.

Leipzig. Am 3. d. gab Herr *Rudolph Willmers* im Saale der Buchhändlerbörse eine musikalische Soirée, freundlich unterstützt von Herrn und Mad. Schmidt und Fräul. Ehvers, welche die Versammlung zwischen den vom Streichquartett begleiteten Pianofortestücken mit beliebten Gesängen von Rossini und mit Löwe's Schauerballade „Edward" erfolgreich unterhielten. Der Konzertgeber spielte den ersten E moll-Konzertsatz Chopin's; Lob der Thränen, und den Erlkönig von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt, welche beiden Lieblingsstücke von Henselt's nicht minder beliebter Etüde: „Wenn ich ein Vöglein wär" getrennt wurden. Im zweiten Theile hörten wir eine Etüde des Konzertgebers und eine Romanze aus einem Konzert desselben, worauf die grosse Fantasie von Thalberg über „God save the Queen" unmittelbar folgte; zum Schlusse freie Fantasie über aufgegebene Themen. Unbezweifelt hat der junge Mann zum freien Fantasieren sehr glückliche Anlagen und hinlänglich dafür ausgebildete Fertigkeiten, ohne welche es gar nicht zu wagen wäre. Diesmal waltete aber ein sonderbarer Unstern über allen Vorträgen des Spielers, der ihm nicht gestattete, mehr als ausgezeichnete Bravour und Sicherheit zu zeigen. Am schönsten trug er das erste Solo des Chopin'schen Konzertsatzes vor: nur aber traten feindliche Mächte gegen ihn auf; das Pedal quietschte, und der Dämpfer liess sich im Diskante nicht einmal mit der Hand wieder herunterdrücken, ohne dass er sogleich wie durch Federgewalt von Neuem in die Höhe geschnellt worden wäre. Kurz, das Instrument, das in der Probe desselben Tages keinen Fehler spüren liess, war durch irgend etwas Zufälliges am Abend für guten Vortrag verdorben. Unter solchen Umständen spielt kein Mensch mit Ausdruck, und der junge Mann darf nach diesem Abende nicht beurtheilt werden, ausser in der Fertigkeit, die ihm Niemand absprechen wird. — Unser *neuntes Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses am 6. d. begann mit K. M. v. Weber's wundbarer Ouverture, die so feurig und ergreifend ausgeführt wurde, dass ein ungeheuerer Beifallssturm sich erhob, immer wieder von Neuem und so lange fortbrauste, bis der Dirigent, Herr Dr. Fel. Mendelssohn, das erwünschte Zeichen zur Wiederholung derselben gab; der Dank nach abermals vortrefflicher Ausführung sprach sich nicht weniger lebendig aus, als die Töne, die ihn freudig erregt hatten. Mrs. Alfred Shaw sang darauf eben so schön als beifallig aus Rossini's la Donna del lago: „Mura felici, ove il mio ben s'aggira," und später, noch im ersten

Theile, mit Herrn Pögner Rossini's Duett aus Semiramide: „Bella immago degli Dei," das gleichfalls mit gewohnter Auerkennung belohnt wurde. Zwischen diesen beiden Gesängen hatte Fräul. Klara Wieck, mit Beifall empfangen, Adagio und Finale aus Chopin's E moll-Konzert, von welchem, wie wir eben berichteten, der erste Satz einige Tage früher von Herrn Willmers gespielt worden war, in gekannter Virtuosität vorgetragen, worauf nach dem Duette die viel gewählte Caprice von Thalberg, Op. 15, den ersten Theil des Konzerts beschloss. Vergleichen wir den verdienten Beifall, der beiden Vorträgen gezollt wurde, so war der letzte offenbar noch lauter und allgemeiner, als der erste, was bei einer und derselben Darstellerin an einem Abende doch wohl auf ein allgemeineres Ansprechen der Thalberg'schen Komposizion vor der Chopin'schen gedeutet werden musste. Den zweiten Theil füllte die lebenvolle Sinfonia eroica, die unter der sichern, fest bezeichnenden Leitung des Herrn Dr. Mendelssohn ebenfalls in solcher Frische zu den Hörern sprach, dass jedem einzelnen Satze laute Zeichen innern Genusses zur Seite gingen. — Am 8. Dezember versammelte uns der Meister der Flöte, der Dresdner Kammermusikus Herr *A. B. Fürstenau* und dessen Sohn *Moritz* im Saale der Buchhändlerbörse zu einer musikalischen Abendunterhaltung. Der Meister trug eine Fantasie über Themen aus Don Juan, von ihm selbst sehr ansprechend komponirt, dann Variazionen über ein Thema aus Marschner's Templer und Jüdin, äusserst schwer für Viele, für ihn nicht, mit gewohnter Vollendung vor; mit seinem 14jährigen Sohne Introdukzion und Rondo über Themen aus Norma, gleichfalls eigene Kompozionen. Ton und Fertigkeit des Sohnes, der nun erst nach wohlbenutzter Schulbildung sich ganz dem Studium der Musik und der Flöte insbesondere widmen soll, sind bereits so bedeutend, dass alle Hoffnung vorhanden ist, er werde dereinst den Vater ersetzen. Herr und Mad. Schmidt und Fräul. Schlegel wurden in Gesängen von Rossini und Panseron (Philomele, Romanze mit Klavier- und Flötenbegleitung) mit Vergnügen gehört. Herr Decker aus Berlin spielte ein von ihm selbst komponirtes Pianofortestück: „Wunsch und Gewährung." Zum Schluss erfreute Herr Dr. Wiest mit einem launigen Vortrage: „Das Jahr 1938 in der Luft," der bald darauf im Druck erschien. — Am 10. d. leitete der Musikverein *Euterpe* nach langer Pause seine musikal. Abendunterhaltungen mit einem zahlreich besuchten Konzert zum Besten der Armen im Hauptsaale der Buchhändlerbörse ein. Der neue Musikdirektor des Vereins, Herr Verhulst, eröffnete dasselbe mit seiner vaterländischen Ouverture zu Gysbrecht van Amstel, die lebhaft ansprach. Der holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst hat das Werk drucken lassen. Der neue Konzertmeister, Herr Uhlrich, trug darauf das schöne, ebenfalls gedruckte Violinkonzert (aus A moll) von F. Dalvid in gewohnter Tüchtigkeit und mit verdient rühmlichem Erfolge vor. Fräul. Aug. Werner fand in Mozart's Arie mit obligater Klarinette aus Titus Theilnahme und Applaus. Bemerken müssen wir, dass ein zufälliges Belegtsein der Stimme der jugendlichen Sängerin ein sonst volleres Austönen derselben nicht gestattete. Fräul. Charlotte Fink, mit ermunternden Zeichen des Wohlwollens empfangen, spielte mit Herrn Uhlrich in guter Uebereinstimmung die grosse, Kreutzern gewidmete Sonate Beethovens, Op. 47. Da wir der jungen Pianistin zu nahe stehen, haben wir über ihre Leistung nichts zu sagen, allein sie darf sich über die Wärme freuen, mit welcher das Publikum die einzelnen Sätze des grossen Werkes aufnahm. Den zweiten Theil füllte Mozart's freundliche Sinfonie aus D dur, die, gelungen ausgeführt, eines erwünschten Eindrucks nicht verfehlte. — Am 13. d. ergötzten wir uns in unserm *achten Abonnement-Konzerte* im Saale des Gewandhauses an vortrefflicher Ausführung der herrlichen G moll-Sinfonie Mozart's, nicht minder am einfach gediegenen Vortrage der Mrs. Alfred Shaw in Händels Arie aus dem Messias: „Er war verachtet und versehmäht von allen," in engländischer Sprache gesungen. Der Sängerin ward nicht allein lebhafter Beifall nach Beendigung derselben, sondern auch die Ehre eines ausgezeichneten Empfanges gleich beim Auftreten zu Theil, mit welcher auch der königl. sächs. Kammermusikus, Herr A. B. Fürstenau bewillkommt wurde. Der Gefeierte gab uns ein Flöten-Konzertino seiner Komposizion zum Besten, dessen meisterlichem Spiel volle Anerkennung nicht entgehen konnte. Man hatte gewünscht, den Meister noch einmal mit seinem Sohne gemeinschaftlich zu hören. Nachdem wir uns zur Einleitung des zweiten Theiles an Beethovens kraftvoll ausgeführter C dur-Ouverture, Op. 124, erlabt hatten, wiederholten Vater und Sohn Introdukzion und Rondo für 2 Flöten über Themen aus Norma und ernteten den Lohn, der den Künstlern überall der geschätzteste ist. Mrs. Shaw trat nun mit einer Cavatine von Marliani auf: „Se nella tomba almeno," die, in sich selbst etwas mehr als eine alltäglich italienische Arbeit, durch ihren Gesang so vortheilhaft wirkte, dass die Versammlung so stürmisch und anhaltend applaudirte, bis die gewünschte Wiederholung derselben erfolgte, die mit dem lautesten Danke belohnt wurde. Zum Schluss wurde uns zum ersten Male, unter Direkzion des Komponisten, ein Tonbild für grosses Orchester von J. C. Lobe vorgeführt, dessen Inhalt folgendermassen angedeutet worden war: 1) Andante: Der Liebenden letzte Zusammenkunft und Tod. 2) All.: Der Eltern Verzweiflung und Reue. — Herr Lobe ist bekanntlich ein sehr talentbegabter und in jeder musikalischen Form gebildeter Komponist, dem selbst die von manchem Neuen nicht genug geschätzte Fuge keineswegs fremd geblieben ist. Erfahrung in Behandlung der Tonmassen hat er auch in diesem neuen Werke durch so originelle und für malenden Ausdruck des Darzustellenden so geschickte und wirksame Instrumentazion bewiesen, dass wir ihm mit Vergnügen unsere Hochschätzung in diesem Punkte öffentlich zu bezeugen keinen Anstand nehmen, ob wir gleich nach einmaligem Hören uns nie ein vollgiltiges Urtheil erlauben. Allein mit Bedauern müssen wir hinzufügen, dass das Werk, vielleicht noch nicht hinlänglich gefasst, nur schwach am Ende desselben von einem Theile der Hörer applaudirt wurde, den andern und grössern Theil aber durchaus nicht

ansprechen wollte. Einerseits kann der gewählte, mit Worten bezeichnete Inhalt aus leicht begreiflichen Gründen einer Partie der Hörer schlechthin nicht nach Sinne sein, sie werden etwas dagegen fühlen, ehe nur ein Ton erklungen ist; andrerseits ist es mit einer Musik, die bestimmte Gegenstände darstellen, und eine Erzählungspoesie werden will, eine bedenkliche Sache, die in einem Berichte freilich nicht auszuführen, nur anzudeuten ist. In der Regel mischen sich in dergleichen zu viele Naturlaute, die der Tonkunst nicht so vortheilhaft sind, als die neue Versuchsrichtung glauben mag. Was sie dem Bildersinne geben, entziehen sie dreifach dem Gemüth, wo das Edle der Tonkunst sein schönstes Leben feiert. — Erst am 15. d. konnte die *zweite Quartettunterhaltung* Statt finden, die sich durch Wahl und Vortrag, wie durch freudige Erregung der Hörer auszeichnete. In dem herrlichen Cdur-Quartett, No. 20, von J. Haydn erhob sich namentlich der tonreiche und sinnvolle Solovortrag des Herrn Konzertmeisters David im zweiten Satze, womit das Uebrige sich anmuthig und frisch verband. Das Quintett in Dmoll von Onslow wurde nicht weniger schön ausgeführt und erwarb sich wiederholt lauten Zuspruch der Hörer. Noch mehr und mit allem Rechte musste die rund in einander greifende Darstellung des sehr schwierigen Quartetts von Beethoven aus Es dur, Op. 74, rühmliche Anerkennung finden. Wer dieses Quartett kennt, weiss hinlänglich ohne weitere Worte, was zu einer glücklichen Duchführung desselben gehört. — Die *erste musikalische Unterhaltung der Euterpe* unter ihrem neuen Musikdirektor Herrn Verhulst am 17. d. begann mit der erfreulichen Ouverture aus der Entführung aus dem Serail von Mozart. Variazionen für das Pianoforte von Herz (Op. 20, über die Romanze aus Joseph und seine Brüder) spielte Herr Alfred Dörfel mit viel Vorsicht, namentlich in der Sprungvariazion im sehr gemässigten Tempo, zeigte im Vergleiche mit früheren Leistungen manchen guten Fortschritt und erhielt angemessenen Beifall. Die Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Dr. Mendelssohn-Bartholdy wurde zur Zufriedenheit des Komponisten selbst ausgeführt und erfreute sich, wie immer, einer sehr beifälligen Aufnahme. In bedeutend schweren Variazionen für Flote von C. Heinemeyer erwies sich das Mitglied des Vereins Herr Gosebruch, dessen wir schon früher rühmlich gedacht haben, als ein tüchtiger Solobläser im Ton und in Fertigkeit, was die Hörer freudig anerkannten. Beethovens Ddur-Sinfonie beschloss würdig und ihrem Gehalte angemessen. — Unser *eilftes Abonnement-Konzert* am 20. d. lieferte viel Mannigfaches und Neues. Zuerst Marschner's Ouverture zu Bäbu (neu), gefiel bei guter Ausführung, die nicht leicht zu sein scheint, lebhaft. Sie ist in Auflegestimmen für's Orchester bei Wunder in Leipzig (Preis 3 Thlr.) erschienen. Das Konzert für die Klarinette von K. M. v. Weber (aus Fmoll) war lange nicht zu Gehör gebracht worden; eine gehaltvolle Komposizion, die, an sich anziehend, noch dadurch für uns ein Interesse mehr gewann, dass Herr G. Heinze (der jüngere) von hier zum ersten Male, nachdem er als Schüler des Herrn KM. Kotte von Dresden zurückgekehrt, darin gute Fortschritte bewährte und sich die Anerkennung des Publikums gewann. Noch lebhafter wurden die längst geschätzten und sehr schätzenswerthen Verdienste der Mad. Bünau-Grabau geehrt beim Vortrage der Bravourarie K. M. v. Weber's: „Misera me!" Mit dem besten Erfolge trug darauf Herr Karl Eckert aus Berlin, welcher sich einige Zeit hier aufhalten wird, bevor er seine Reise nach Paris fortsetzt, Violinvariazionen von Vieuxtemps vor. Der hoffnungsvolle, schon weit vorgeschrittene junge Mann überzeugte uns, dass die vortheilhaften Berichte über ihn nicht übertrieben genannt werden können. Die Opferszene aus Idomeneo von Mozart, deren Solopartieen von Mad. Bünau und Herrn Gebhard gesungen wurden, erquickte uns abermals, wie sie es oft gethan, ging aber still vorüber. Den lautesten und anhaltendsten Beifall der Versammlung empfing an diesem Abend unstreitig Herr Alexander Dreischock aus Prag, welcher sich hier zum ersten Male in Thalbergs Pianoforte-Fantasie über Themen aus Don Joan hören liess, die er mit gesteigert schnellem Tempo mit grosser Deutlichkeit und Präzision vortrug. Ueberhaupt besitzt der 21jährige Mann eine so ausserordentliche Bravour, namentlich in rapiden Oktavengängen, dass sie uns noch nie in solcher Schnelligkeit und ausdauernder Gewalt vorgekommen sind. Dazu müssen wir noch seine ausgezeichnete Gewandtheit im freien Fantasiren rühmen. Es ist keineswegs, wie gewöhnlich, ein blosses Extemporiren eines leicht zusammenzubringenden Potpourri, sondern ein gesundes Verketten musikalischer Gedanken über ein kurzes, gegebenes Thema von wenigen Tönen, die immer als stehende Grundlage des Ganzen durchklingen und geschickt verarbeitet werden. In dieser Hinsicht besonders ist er ein würdiger Schüler des würdigen und lange noch nicht genug nach vielseitigem Verdienst gewürdigten Tomaschek. Da Herr Al. Dreischock jetzt auf seiner ersten Kunstreise begriffen ist, so gereicht es uns zum Vergnügen, die Kunstfreunde auf die Vorzüge desselben gewissenhaft aufmerksam zu machen. Zum Schluss wurde Spohr's Singe nach dem bekannten Gedicht von C. Pfeiffer „Die Weihe der Töne" so schön gegeben, dass jeder einzelne Satz von lauten Ehrenbezeigungen begleitet wurde.

Der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst hielt am 31. August und 1. September d. J. in *Utrecht* seine neunte allgemeine Versammlung. Die Verhandlungen und Ergebnisse derselben werden alljährlich in einer Druckschrift bekannt gemacht unter dem Titel: „*Verslag van de algemeene Vergadering der Mattschappij tot Bevordering der Toonkunst*," die diesmal zu Utrecht bei N. van der Monde herauskam. Sie zählt 65 Seiten gr. 8., ausser den Angaben der Musikalien und Bücher, welche der Gesellschaft verehrt wurden und die sie sich anschaffte, endlich die von dem Beförderungsvereine veranstalteten Herausgaben der eingesandten und von ihm des Druckes werth befundenen Musikwerke von 1834 — 1838. Hauptresultate sind: Der löbliche Verein fuhr auch in diesem noch laufenden Jahre

fort, der Komposizion durch Prämien, Ankauf und Herausgabe von neuen Werken einheimischer Tonkünstler aufzuhelfen; unterstützte mehrere inländische Musikinstitute und talentvolle Jünglinge im In- und Auslande; hat die Freude, mit den meisten Musikinstituten anderer Länder im glücklichen Verständnisse sich zu sehen, und fühlt sich für seine Mühen dadurch reich belohnt, dass die Tonkunst in den verschiedenen Abtheilungen der Gesellschaft immer mehr geliebt und ausgeübt wird, was unter Anderm auch die im vergangenen Jahre gehaltenen Musikfeste der Abtheilungen Amsterdam, Dordrecht, Utrecht und Friesland rühmlich beweisen. Das dritte allgemeine Musikfest hat verschoben werden müssen, weil es an einen passenden Lokal dazu fehlte. Die Direkzion wird sich bemühen, ein mobiles Lokal dafür einrichten zu lassen. Zum *Verdienstmitgliede* des Vereins ist ernannt worden Herr Hofrath *R. G. Kiesewetter* in Wien; zu *korrespondirenden Mitgliedern* die Herren: *B. Molique*, Hofmusikdirektor in Stuttgart; Dr. *A. B. Marx*, Universitätsmusikdirektor in Berlin; Dr. *G. Schilling* in Stuttgart; *H. C. Focke* in Paramaribo. — Die Hauptdirekzion ist auf Amsterdam übergegangen.

Prag. Zum Vortheile der Dem. Henriette Grosser sahen wir zum ersten Male: „Der Alchymist", romantische Oper in drei Akten, nach einer Novelle von Washington, bearbeitet von Georg Schmidt, Musik von Louis Spohr. Unter den neuern Novellisten gehört unstreitig Washington Irving unter diejenigen, deren Werke am schwersten zu dramatisiren, weil sie wahrhaft episch sind; der Bearbeiter findet sich also nirgend vom Erzähler vorgearbeitet, während andere ihm gleichsam einen leitenden Faden in die Hand geben, dem er nur zu folgen braucht, um, oft gleichsam im Traume, zu dem gewünschten Zwecke dramatischen Effektes zu gelangen. Dem Dichter, der zum Drama geboren ist, sind dergleichen Stoffe die liebsten, weil sie seiner schöpferischen Kraft den freiesten Spielraum darbieten, und ihm die Mühe ersparen, falsche dramatische Elemente aus dem Wege zu räumen; doch Hr. Georg Schmidt scheint nur einer jener Traum-Dramatiker zu sein, der ohne den Ariadnefaden unrettbar in dem Labyrinth verloren ist, und er hat dem Tonsetzer so wenig in die Hände gearbeitet, dass auch wohl ein Theil von dem geringeren Effekt dieser Oper auf seine Rechnung kommt. Wenn man den italienischen Libretto-Fabrikanten mit Recht den Vorwurf macht, dass sie oft die drolligsten Motive gebrauchen, um den Chor zu einem Finale oder andere Personen zu einem Quartett oder Quintett zusammenzuführen, so kann freilich der Dichter des „Alchymisten" dieses Fehlers nicht beschuldigt werden; er lässt die Leute meist ganz allein singen, die Duetten sind selten, noch rarer die Terzetten und Gesangensemble's. Das erste Finale bildet ein Terzett, und das möchte hingehen, da ähnliche Fälle öfter vorkommen, und dieses Terzett eine der besten Nummern der Oper ist; aber der zweite Akt hat im vollen Sinne des Wortes gar kein Finale, und man ist versucht, an ein Versehen des Dekorateurs zu glauben, wenn er nach den wenigen Takten des Don Ramiro, die eine Arie zu verkünden scheinen, den Vorhang niederfallen lässt. Die Musik ist, wie sich das von einem Meister, wie Spohr, nicht anders erwarten lässt, musterhaft und korrekt gearbeitet, doch bietet sie im Ganzen mehr Gelehrsamkeit als Begeisterung und Phantasie dar, und ist und lässt uns meist kalt, denn der Tondichter scheint nicht allein mehr mit dem Geist als mit dem Gemüthe gedichtet zu haben, sondern er hat die Eigenthümlichkeit der Personen zu sehr in seiner eigenen Individualität untergehen lassen, wodurch eine grosse Monotonie entsteht; überdies scheint er auch diesmal, mehr als gewöhnlich, vergessen zu haben, wie sehr der Tonsetzer darauf bedacht sein müsse, es den Produzenten recht leicht zu machen, wenn er die volle Wirkung von ihrer Leistung hoffen will. Eine der schönsten, vielleicht die grossartigste Nummer der ganzen Oper ist das Duett zwischen Ramiro und Ines, im dritten Akt, und doch wird dies selten so grossen Effekt hervorbringen, als es die Intenzion des Tonsetzers verdiente, weil er, wie in vielen andern Tonstücken dieser Oper, die Forderungen an die Sänger zu hoch gespannt hat. Im Ganzen behält die Harmonie zu sehr die Oberhand über die Melodie, die eines Theils minder reich, als in seinen beiden dramatischen Hauptwerken, dazu noch weniger neu ist, und es ist nicht zu leugnen, dass Spohr in denselben Fehler verfallen, den wir an Rossini und Bellini, Auber und vielen Andern so streng tadeln, dass sie es für keinen Raub halten, manche Schönheiten aus ihren älteren Werken dem Publikum noch einmal zu verkaufen. Schon die Ouvertüre erinnert nicht allein in der Familienähnlichkeit der Form, die in allen Spohr'schen Werken vorwaltet, sondern auch in ein paar einzelnen Zügen an „Faust," öfter an „Jessonda," deren Hauptmotive sich durch die ganze Oper hinschlingen, und welchen manche der erfreulichsten Nummern ihr Dasein verdanken. Noch ein Umstand dürfte den Eingang des „Alchymisten" auf die teutschen Opernbühnen sehr erschweren, nämlich, dass er nicht allein sehr gute Sänger, sondern auch sehr gute Schauspieler verlangt, da ihnen der Dichter nur Contouren hingezeichnet hat, die sie aus eigenen Mitteln ausfüllen — sollen. In der hiesigen Aufführung gab Dem. Grosser die leichtere Partie der Ines recht lobenswerth. Die Medea-Paola war Mad. Podhorsky zugefallen, so wenig sie sich auch für ihre Individualität eignet, und man muss ihr das grosse Verdienst zugestehen, dass sie (obschon ihre Stimme von den Proben etwas angegriffen schien) diese anstrengende Partie doch mit einer bewundernswürdigen Virtuosität durchführte. Die Herren sangen theilweise recht gut; was die mimische Darstellung betrifft, so will freilich ihre Repräsentazion für spanische Granden nicht recht ausreichen. Das Publikum schien Anfangs in recht guter Laune, und die höchst solid gearbeitete und sehr gut ausgeführte Ouvertüre musste wiederholt werden; doch nahm die Wärme von Akt zu Akt ab, und gleich am Ende mehr einem *succès d'estime*, als einem italienischen *Fanatismo*.

Als Intermezzo zwischen den beiden Possen: „Drei Stunden vor der Hochzeit" von B. A. Herrmann, und

„No. 777“ von Lebrun, spielte Julius Schulhof ein Konzert für das Pianoforte in E dur (ersten Satz) von Moscheles, und Fantasie und Variazionen über Motive aus „Norma“ von Thalberg, mit bedeutender Geläufigkeit und beifälliger Aufnahme. — Unser genialer junger Pianofortespieler *Alexander Dreischock* erfreute uns vor Antritt seiner Kunstreise noch mit einer *Soirée musicale*, welche er mit einer grossen Fantasie für das Pianoforte eröffnete, die den Karakter aller seiner Kompositionen trägt, jugendliche Energie, die mit dem Schweren spielt und dasselbe oft absichtlich aufzusuchen scheint. Hr. Dreischock darf dies, da er trotz seiner Jugend sich doch bereits eine seltne Gewalt über sein Instrument erworben hat, die er in der ohnehin so schweren Chopin'schen 12ten Etude, die er noch in Oktaven vortrug, auf eine wahrhaft bewundernswerthe Art an den Tag legte, wie im „*Galop monstre*“ und dem Uebrigen. Wir wünschen dem ausgezeichneten jungen Künstler überall die beste Aufnahme, die er verdient. Z. 17.

Nekrolog.

Lafont, trefflicher Tenor der Academie royale de musique, geb. zu Bordeaux 1800, im Conservatoire zu Paris gebildet, starb nach kurzer Krankheit am 15. August, betrauert von Vielen. Zu seinem Begräbniss wurde von Habeneck, Duprez u. s. w. Cherubini's neue Todtenmesse feierlich aufgeführt.

Fréd. Duvernoy, seiner Zeit berühmter Lehrer auf dem Horn und Professor am Konservatorium zu Paris, starb daselbst am 17. August im 73. Lebensjahre.

Adalbert von Chamisso, nicht nur als Reisender, sondern auch als Dichter merkwürdig, der den Musikern manches Lied lieferte, starb am 21. August zu Berlin. Er wurde am 27. Januar 1781 auf seinem väterlichen Schlosse Boncourt in der Champagne geboren.

Mathias Schneider, berühmter Klavier- und Orgelbauer im Kanton Bern, starb am 24. August, 60 Jahre alt. Unter andern erbaute er die grosse schöne Orgel der teutschen Kirche zu Neuchatel. Er gehört unter die Männer, die sich selbst ohne besondere Anweisung bildeten.

Joseph Panny, Sohn eines Schullehrers, wurde 1794 am 23. Oktober zu Hollmitzberg in Niederösterreich geb. Seine Liebe zur Musik war so glühend als die Liebe zu den Menschen. Sein schwächlicher Körper hinderte ihn nicht an mancherlei Kunstreisen und vielfachen Kompositionen; besonders in volksthümlichen Liedern und Gesängen machte er sich beliebt. Nachdem er sich in Mainz niedergelassen hatte, unternahm er 1835 und 1836 eine grosse Kunstreise über Berlin nach Schweden, Norwegen und England, wo er zwar achtende Theilnahme fand, aber keinen Enthusiasmus erregte. Von Armuth gedrückt starb er in Mainz am 7. September.

Fréd. Berr (eigentlich Beer), geb. zu Mannheim am 17. April 1794, erlernte von seinem Vater Jakob die Violine, dann mehre Blasinstrumente und wurde Musikdirektor eines französischen Regiments, mit dem er nach Spanien marschirte und 1814 nach Frankreich zurückkam. 1819 wurde sein Regiment nach Paris versetzt. Hier studirte er unter Reicha fleissig Komposizion. 1823 verhalf ihm sein vortreffliches Spiel zur Stelle des ersten Klarinettisten am italienischen Theater; 1831 ernannte man ihn zum Professor der Klarinette am Konservatorium, und 1833 ertheilte ihm der König, der ihn zu seinem Hofkapellisten gewählt hatte, das Ehrenkreuz. Mit grosser Thätigkeit sorgte er für mögliche Verbesserung der Militärmusik; schrieb ein Musikjournal, worin besonders seine Märsche, nicht selten auf Rossini'sche Themen gebaut, sich so beliebt machten, dass sie nicht allein bei den Regimentern in Frankreich, sondern auch in Russland, ja in der Türkei eingeführt wurden. Mehre seiner gedruckten Schulen für Blasinstrumente, z. B. für Klarinette, Fagott, Ophikleide u. s. w. machten sich besonders in Frankreich sehr nützlich. 1836 errichtete er noch ein Institut zur Bildung junger Leute für Militärmusik. Am 24. September d. J. starb er, uns um so beachtenswerther, da der nützlich wirkende Mann auch im Stuttgarter Lexikon fehlt. Seine beiden Brüder, Heinrich, geb. 1798, ein tüchtiger Posaunist, und Philipp, geb. 1805, den Friedrich selbst auf der Klarinette unterrichtete, sind beide Regiments-Musikdirektoren. — Die Verwandtschaft mit unserm grossen Klarinettisten *Joseph Beer*, der 1811 in Berlin starb, ist noch nicht klar.

Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig sind von seinen Kompositionen vor Kurzem erschienen:

Petites Soirées dramatiques. 4 Fantaisies sur des motifs favoris de Meyerbeer, Herold, Adam, Bellini pour la Clarinette avec accomp. de Piano. Liv. I—IV. Preis eines jeden Heftes 10 Gr.

Es sind lauter leichte Unterhaltungen im französischen Geschmacke, die selbst für etwas vorgeschrittene Anfänger auch zum Spielen von Noten brauchbar sind. Je weniger für die Klarinette gedruckt wird, desto mehr werden diese Kleinigkeiten Liebhabern und Schülern angenehm sein. Das Pianoforte ist von Jedem ohne alle Mühe zu spielen, so leicht ist die Begleitung.

Ueber seine Klarinetten-Schule, die in derselben Verlagshandlung erschienen ist, haben wir die vortheilhaftesten Zeugnisse tüchtiger Klarinettisten, die sie sehr empfehlenswerth finden. Mehr darüber in einem eigenen Artikel.

Mancherlei.

Sonderbares. Vor ungefähr 6 Wochen sandte der Herr Graf von Hohenthal-Städteln dem Redakteur einen offenen Brief ein, Fink's Buch „Wesen und Geschichte der Oper“ betreffend. Nach erster Einsicht des Schreibens gab F. dem Einsender die mündliche Antwort, der Brief solle gedruckt werden. Dabei erbat er sich den ihm unbekannten Aufsatz, den er benutzt und nicht zitirt haben sollte. Nach Durchsicht desselben ergab sich die Irrung des Herrn Grafen so klar, dass F. ihm sagte, es sei gerathener, sich vorher zu besprechen, weshalb er ihn *einmal* besuchen wolle. Nun ist es bis jetzt früher gegebener Zusagen und an die Zeit gebundener

Nothwendigkeiten wegen völlig unmöglich gewesen, für den Abdruck Raum zu gewinnen, obgleich in diesem ganzen Jahrgange, besonders in der letzten Hälfte desselben Alles ohne Ausnahme so eng (und doch so deutlich und bequem lesbar) gedruckt worden ist, dass die geehrten Besitzer der Zeitung mit den Zugaben ¼ Text mehr als in jedem früheren Jahrgange erhalten haben. Trotz dieser offenbaren Anstrengung begreift der Herr Graf nicht, warum seine nichts weniger als wichtige Zuschrift nicht *sogleich* zum Drucke befördert worden ist; begreift nicht, dass ich (Fink) mit meinem Vorschlage ihm gern ein näheres Eingehen in den Gegenstand öffentlich erspart hätte, sondern übereilt sich so weit, dass er in No. 250 „des Kometen" ein Aufsätzchen: „Unparteiischer Fleiss eines leipziger Redakteurs" drucken liess, worin er sich nicht scheut, F. vorzuwerfen, er habe jenes Schreiben „*ignoriren*" wollen! Das ist ein wenig stark, wenn auch in unserer Zeit nichts Unerhörtes. — Da der Herr Graf auf diese Weise auf Veröffentlichung dringt, muss ich ihm freilich zu Diensten sein, nicht nur um ihm selbst, sondern auch Allen, die den so völlig übereilt Beschuldigten nicht näher kennen, den Glauben zu benehmen, als sei er im Stande, zu einem solchen, sogar höchst unklugen Mittelchen seine Zuflucht zu nehmen. Und so folge denn nächstens, was der Herr Graf selbst nothwendig machte.

Herr *Aug. Pott*, Kapellmeister in Oldenburg, hat von dem grossherzoglichem Hofe zu Weimar für seine trefflichen Kunstleistungen eine kostbare goldene Dose zum Geschenk erhalten, ferner in Hannover ein sehr besuchtes Konzert mit ausserordentlichem Beifall gegeben. Daheim wieder angekommen, leitet er ein Musikfest zum Besten des Bonner Monuments zu Ehren Beethovens ein. Wir hoffen, dass mehre Städte, angeregt von ihren Musikvorstehern, diesem Beispiel im Laufe dieses Winters nachfolgen werden.

Musikalische Anthologie, enthaltend die beliebtesten Opernmelodien, Volkslieder u. s. w. in methodischer, vom Leichtern zum Schwerern fortschreitender Stufenfolge, für Pianoforte allein; zur Aufmunterung und Unterhaltung für angehende Pianoforte-Spieler, gesammelt und geordnet von *Albert* und *Gustav Gressler*. Dritte, zweckmässig erleichterte Ausgabe, 6 Lieferungen. Soudershausen, bei F. A. Eupel (Kommission). Subskriptions-Preis jeder Lieferung ¼ Thlr.

Was der ausführliche Titel sagt, ist geleistet; selbst die letzten Nummern dieser Lieferungen können gewöhnlichen Spielern nicht schwer fallen; für Abwechselung ist hinlänglich gesorgt. Allerdings beweist der ausserordentlich schnelle Absatz, wie gesucht und beliebt solche Unterhaltungen sind. Dazu, wie für Aufmunterung der Jugend sind sie auch zu empfehlen: nur können wir mit den Herausgebern nicht übereinstimmen, wenn sie in der Ankündigung sagen, dass diese mit Sorgfalt geordneten, auch mit Andeutungen des Fingersatzes versehenen Stücke zugleich Lehrern und Schülern als praktische Klavierschule dienen können. Dabei käme nichts Tüchtiges heraus, worauf so lange hingearbeitet werden muss, bis es sich deutlich herausstellt, dass es mit dem Spieler weiter nichts wird, als das Allergewöhnlichste. Dann ist Alles zweckmässig, was erfreut und den geringen Kräften angemessen ist, wofür auch gesorgt sein will. Das haben beide Brüder gethan und zum Vergnügen Vieler in's Werk gerichtet. Franz Albert Gressler ist Lehrer an der Ober-Töchterschule zu Erfurt.

Zum Titelkupfer.

Daniel François Esprit Auber wurde auf einer Reise seiner Eltern zu Caen am 29. Januar 1784 geboren (nicht 1780 zu Paris, wie im Stuttgarter Lexikon steht). Von Natur mit guten Anlagen für Musik begabt, trieb er die Kunst nur zu seinem Vergnügen und lernte vorzüglich unter Ladurner das Klavierspiel. Zur Kaufmannschaft bestimmt, wurde er von seinem Vater nach London in die Lehre geschickt; der Jüngling, des Geschäfts schnell überdrüssig, kehrte bald nach Paris zurück, um sich einem andern Berufe zu ergeben. Von seinen Kunstfreunden mit Vergnügen aufgenommen und aufgemuntert, versuchte er sich bald in Romanzen und ähnlichen Kleinigkeiten, von denen mehre das Glück hatten, Mode zu werden. In einem Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle bewies er, dass er mit nicht geringerem Talent auch Instrumentalmusik zu behandeln wusste. Dadurch vermehrte sich sowohl der Umgang mit Künstlern, als die Achtung seines Talents. Unter Andern war er besonders mit dem berühmten Violoncellisten Lamare befreundet, welcher eine ganz eigene Spielweise hatte, die er durch angemessene Musikwerke verbreitet zu sehen wünschte. Da er aber durchaus kein Kompositionstalent besass, so schrieb Auber für ihn alle Violoncell-Konzerte, die unter Lamare's Namen im Druck erschienen sind, und noch mehre, die Manuskript blieben. Der lebhafte Eindruck, den diese Bravourkompositionen beim Publikum hervorbrachten, verwehrte unter den Künstlern die grossen Hoffnungen, die A.'s Talent erregt hatte. Ein Konzert für die Violine, welches Herr Mazas im Conservatoire mit Beifall vorgetragen hatte, verstärkte die gute Meinung bedeutend. Jetzt erwachte in Auber der Wunsch, für das Theater zu schreiben, und er machte einen Versuch mit einer alten komischen Oper „Julie," die nur vom Streichquartett akkompagnirt wurde. Die Aufführung derselben auf einem kleinen Liebhabertheater gelang und brachte dem Verfasser Ehre. Das feuerte ihn an, kurze Zeit darauf für das kleine Theater des Herrn de Caraman, Prinzen von Chimay, eine Oper für volles Orchester zu setzen, aus welcher er später mehre Stücke in seine andern Werke aufgenommen hat. Hierbei hatte er jedoch Gelegenheit gehabt, das Unvollkommene seiner musikalischen Ausbildung zu bemerken; er eilte daher, den Fehler möglichst gut zu machen, und begab sich in Cherubini's Lehre. Am Ende dieses Unterrichts schrieb er sogar eine Messe, woraus er später das Gebet entlehnte, welches in seiner Num-

men von *Portici* so lebhaft gefällt. Im Jahre 1813 trat er auf dem Theater Feydeau zuerst öffentlich mit der einaktigen Oper „*Séjour militaire*“ auf: allein das Werk war nicht geeignet, die Hoffnungen zu rechtfertigen, die man früher auf ihn gesetzt hatte; man fand weder Anmuth noch Originalität der Ideen darin. Eine Pause von mehren Jahren folgte; Auber schien nach diesem Unfall die ganze Laufbahn aufgegeben zu haben. Die gestürzten Vermögensumstände und der Tod seines Vaters machten es aber dem Sohne nothwendig, sich ein Mittel der Erhaltung zu suchen, wozu er die Tonkunst wählte, die er bisher nur zu seinem Vergnügen getrieben hatte. 1819 trat er daher wieder öffentlich in der Opéra comique mit einem einaktigen Stück auf: „le testament et les billets doux,“ was das Unglück hatte, noch mehr als das vorige zu missfallen. Der junge Mann, genöthigt, die Musik als Nahrungsquelle zu betrachten, strengte sich doppelt an und brachte 1820 in den ersten Monaten „la Bergère châtelaine“ in 3 Akten zur Aufführung. Diese Oper machte Glück; man fand darin originelle und sehr dramatische Gedanken, schöne Melodie und nette Instrumentazion; kurz, man betrachtet in Frankreich diese Oper als die Begründerin seines Ruhmes. 1821 folgte „Emma ou la Promesse imprudente“ in 3 Akten, welche noch lebhafteren Erfolg hatte, so dass von jetzt an sein vaterländischer Ruf gesichert stand. In diesen Werken hatte er sich ganz der Eigenthümlichkeit seiner Ideen und seines Styles überlassen. Jetzt aber fing Rossini an, in Frankreich ganz vorzüglich Epoche zu machen, und Auber, dem das Wohlgefallen der Menge bedeutend am Herzen lag, fing an, sich nach dieses ausgezeichneten Italieners Manier zu richten; seine Melodieen hörten auf in eigner Art ausdrucksvoll zu sein und wurden mit Verzierungen überladen, die, wie bei seinem Vorbilde und, was die Nachahmung stets erreicht, noch weniger zu dem Karakter der Personen passten, die sie vorzutragen hatten. So der Mode des Augenblicks unterworfen, war sein Hauptstreben auf Erreichung gewisser Effektmittel gerichtet, die nothwendig eine nicht geringe Einförmigkeit in seine Werke brachten, so ausgezeichnete Partieen auch viele der früheren, von denen wir jetzt reden, enthalten. 1822 wurde „Leicester“ in 3 Akten, 1823 (abgerechnet die mit Hérold gemeinschaftlich geschriebene Oper „Vendôme en Espagne“) „la Neige“ gleichfalls in 3 Akten gegeben. Diese letzte Oper, die ausser ihrer koketten Musik noch das besondere Glück hatte, dass die Hauptrolle durch den reizenden Vortrag der *Sontag* in Spiel und Gesang gehoben wurde, machte auch in Teutschland Aufsehen, so wie die folgende „la Concert à la Cour“ 1824, in welchem Jahre noch „Léocadie“ in 3 Akten zur Darstellung gelangte. Das Wohlgefallen der genannten und ein treffliches Buch von Scribe musste natürlich auch bald seinem „Maurer“ (le Maçon) Zutritt auf allen Bühnen sichern 1825. „Fiorella“ 1826 („le Timide“ in demselben Jahre gefiel nicht); „la Fiancée,“ beide in 3 Akten, machten Glück; sie haben sehr hübsche Partieen, sind der Zeit und der Bühne oft lebhaft angepasst und zeichnen sich in den Hauptsachen durch Eleganz und Zierlichkeit aus, dagegen nie durch Kraft und karaktervolle Leidenschaft. Da trat er zum Anfange des Jahres 1828 mit seiner „*Stummen von Portici*“ hervor, welche so gewaltig durchgriff, dass der Beifall überall, wo sie gegeben wurde, ein ungeheurer war. Nicht allein in Frankreich und den Niederlanden, namentlich in Brüssel, sondern auch in Teutschland und selbst in Italien, wo man nur Vaterländisches will, wurde sie mit Jubel aufgenommen, so oft sie auch wiederholt wurde. Halfen auch selbst hierbei glückliche Umstände, die in der Zeit lagen, nicht wenig, so muss doch von jedem nicht Ungerechten zugestanden werden, dass sie nicht blos gut gefasst und gearbeitet, sondern auch durch und durch frisch und ergreifend im Einzelnen und im Ganzen gehalten ist, ein Kunstwerk seiner Art, das auch von den Teutschen stets für das glänzendste Hauptwerk dieses Mannes angesehen worden ist und mit einem Rechte, dem selbst in Frankreich, wo manches durchaus Nazionale in seinen übrigen Arbeiten viel und mehr als anderwärts gelten muss, Niemand widerspricht. Diese Oper war es denn auch vorzüglich, die ihm einen ausgebreiteten Weltruhm und unter seinen Landsleuten so viele Nachahmer erwarb, dass er allerdings an die Spitze der neuen Richtung hauptsächlich in seinem Vaterlande bis auf *Meyerbeer* gestellt werden muss. Diese Ehre und diesen Einfluss haben ihm auch seine nachfolgenden, bis heute immer schwächer werdenden Leistungen nicht genommen; am wenigsten konnte es seine nächste Oper „Fra Diavolo“ 1829, nicht blos darum, weil die Glanzstrahlen jener auf diese lebhaft genug herüberleuchteten, sondern auch, weil sie echt neufranzösisch alle Liebhaber dieser Lebenslust befriedigt. 1831 wurde „le Philtre“ (der Liebestrank) aufgeführt, dem „le Dieu et la Bayadère,“ darauf „le Serment“ und endlich „Gustav III“ folgte, das Geringste von Allen und für Alle, die den Pomp der Darstellung von der Musik zu trennen im Stande sind. Freilich arbeitet Auber zu flüchtig, vielleicht auch um des Nutzens willen, den er von der Kunst zu ziehen sucht, sobald die Versicherung mehrer Franzosen ihre Richtigkeit hat, die von A. selbst gehört haben wollen, er liebe die Kunst weit weniger als das Honorar: dennoch aber ist selbst von seiner Leichtigkeit in den Mannes vorzüglichsten Werken zu lernen, sobald man dem Putz und der Fertigkeit, das Kleinste klug und effektvoll zu verwenden und in ein gefälliges Licht zu setzen, in der Oper nicht allen Werth absprechen kann. Dazu kommt noch, dass der berühmte und einflussreiche Operakomponist noch nicht abgeschlossen hat; immer noch arbeitet er fort, vielleicht im Leichten, wozu ihm die Natur die vorzüglichsten Anlagen geschenkt hat. 1825 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, und 1829 erhob ihn die Akademie der schönen Künste zu ihrem Mitgliede.

Druckfehler. S. 443, Z. 18 v. o. lies Rom statt Bern. S. 792, Z. 30 v. o. lies vierstimmig statt einstimmig. S. 803, Z. 26, 27 und 34 lies Chorsonate statt Chorsonate.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

zuzugestehen hat, dass überall Schätzer mitunterlaufen. Aber selbst bey dem Musikern, die für Alles, ausser ihrer Kunst, ungebildet, selbst die als Menschen roh, nur nicht geradezu verkehrt und unsinnig sind, ist das nie der Fall gewesen und wird nie der Fall seyn; sie Alle greifen lieber nach dem guten, als nach dem schlechten Texte, wenn übrigens die Beschaffenheit beyder gleich ist. Das ist aber gemeiniglich der Fall keineswegs, und die Sache möchte sich wohl also verhalten. Wer im Allgemeinen, und vielleicht besonders für Poesie oder Kritik, gebildet ist, aber Musik nicht, oder doch nicht nahe genug kennet, der macht, oder lobt doch, einen Operntext, der ein gutes Sujet, gute Verse u. s. f. hat — kurz, der, an sich und als Text eines Drama, nicht aber in Rücksicht auf Musik, oder doch nicht in Rücksicht auf Theatermusik, gut ist. Den Musiker hingegen kümmert das weniger. Er will nur einen Text, der — wie er's nennet — recht theatralisch und musikalisch ist. Damit will er sagen: einen Text, der viel Regsamkeit und Leben, viel Abwechselung, besonders interessante und eingreifende Situationen; der Ueberraschendes, und viel Veranlassung hat, die Musik in ihren mannichfaltigsten Arten und Formen auftreten zu lassen; er will Worte, die nicht allzubestimmt, nicht zu künstlich verschlungen, nicht in lange Perioden gedrechselt, nicht bilderreich, und ins Breite ausgeführt sind, die lieber manches im Dunkel lassen, das gerade seine Kunst verherrlichen und preisen kann; er will Worte, die sich gut sprechen und singen lassen, leicht fügen *): Verse, die natürliche Einschnitte, natürlichen Akzent u. s. w. haben; Gesänge, die gleich in der ersten Anlage für die gangbaren und besten musikalischen Formen zugeschnitten sind. Hat ein Text diese Eigenschaften und ist er zugleich, als dramatisches Gedicht allein betrachtet, gut und schön; so müsste der Komponist toll seyn, der nicht lieber ihn in Musik setzen wollte, als einen an sich offenbar elenden. Jedoch, wie schon gesagt, bey den meisten Operntexten ist es der Fall, dass diejenigen, welche keine üblen dramatischen Gedichte sind, dieser Eigenschaften ermangeln, mancho, als dramatische Gedichte, schlechte, sie beizuzeu: darum greift der Musiker nach diesen; und kann man ihn darum so ohne Einschränkung verdammen? den Dichter aller Schuld entbinden?

Es stehen also, wie mir's scheint, die Sachen also: der Musiker komponirte gern an sich gute Operntexte, wenn sie zugleich (nach seiner Sprache) gut theatralisch und musikalisch wären; er erhält aber solche in Deutsch-

*) Besonders auch in Ansehung der Reime. Man wende ein, was man will — in einem Gedicht, das wirklich gesungen und also in Musik gesetzt werden soll, sollte kein Vers mit einem Reime schliessen, mit welchem nicht auch der Sinn wenigstens so weit geschlossen wäre, dass nothwendig ein Komma gesetzet werden müsste. In einem solchen Gedicht sollten ferner die Einschnitte, dem Sinne nach, immer da stehen, wohin sie das Metrum fallen lässt; der Redeakzent sollte immer so beobachtet seyn, dass kein Wort, dem Sinne nach, gehoben werden müsste, das nicht durch die Skandirung schon gehoben wäre. Ist eine seltene Abweichung darum nicht als Todsünde anzurechnen, weil der geschickte Musiker sich bey ihr zu helfen weiss; so bleibt dies doch nur Nothhülfe, und besser, man bedarf dieser gar nicht. Das stete Wiederholen der Bemerkung: aber die Griechen machten es anders und ihr werdet es nicht leugnen, dass sie es vortrefflich gemacht haben — thut, meines Erachtens, gar nichts zu unserer Sache. Die Griechen hatten unsre Musik nicht, unsre Sänger nicht, und Opern auch nicht. Wer Epopöen oder Dramen dichtet, dem mag man mit Recht ihre erhabenen Muster vorhalten, und tadeln, wenn er zu weit hinter ihnen zurückbleibt. Aber die Oper nach ihrem Drama beurtheilen, ist gewiss noch weniger statthaft, als einen romantischen Schauspieldichter, als Shakspeare u. B., nach den Mustern des Sophokles oder den Regeln des Aristoteles beurtheilen, und würdigen, und, was dann freylich geschehen müsste, grösstentheils verwerfen. d. Verf.

Ostermesse-Bericht 1838

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben № 1153.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr *Frdr. Kistner* in *Leipzig* an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Konventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Lehrbücher.

	fl.	kr.
Czerny, C., Die Schule der Geläufigkeit auf dem Pianoforte, oder 40 Uebungsstücke, um die Schnelligkeit der Finger zu entwickeln (L'Etude de la velocité). 299ste Werk. *Neue, vermehrte Ausgabe* (complet.)	4	30
Dieselbe einzeln in 4 Heften.		
1ste Heft, Uebungen von № 1—10.	1	15
2te — — von № 11—20.	1	15
3te — — von № 21—30.	1	15
4te — — von № 31—40.	2	—
Drechsler, Jos., Fortschreitende General-bass-Uebungen mit Ziffer-Bezeichnung, nebst einer Anleitung sammt Beispielen zum richtigen Praeludiren	1	30

Für das Pianoforte allein.

Chotek, F. X., Variations sur la Cavatine (Torna, o torna, caro oggetto) chantée par Mme Tacchinardi-Persiani dans l'opera: Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Op. 24	1	—
— Variationen über Proch's beliebtes Lied: Das Alpenhorn, im leichten Style für kleine Hände. Op. 26	—	30
— Freuden-Marsch, nach Motiven von Bellini (Sammlung von Märschen № 30.)	—	15
Czerny, C., Souvenir de Fanny Elssler. Rondoletto brillant sur la danse fav. espagnole: La Cachucha, dansée par D^lle^ Fanny Elssler. Op. 475	—	45
— Bijoux théatraux, ou nouvelle Collection des Rondeaux, Variations et Impromptus sur les motifs les plus fav. de nouveaux Operas. Op. 397. (Fortsetzung.)		
Cah. 4. Rondino sur les motifs fav. de l'opera: Lucia di Lammermoor, de Donizetti	—	45
Cah. 5. Variations sur le chœur: (Per te d'immenso giubilo) de l'opera: Lucia di Lammermoor, de Donizetti	—	45
Cah. 6. Rondoletto sur les motifs favoris de l'opera: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino) de V. Bellini	—	45
Cah. 7. Rondino sentimental sur l'air favori: (Lebe wohl) de H. Proch	—	45
Cah. 8. Variations sur le Duo favori: (L'adorava qual s'adora) de l'opera: Il Giuramento, de S. Mercadante	—	45
(Wird fortgesetzt.)		
— Souvenir théatral (Fortsetzung.)		
Cah. 49. Fantaisie 1ère sur les motifs fav. de l'opera: Beatrice di Tenda, de Bellini.	1	15
Cah. 50. Fantaisie 2ème sur detto	1	15
Cah. 51. Fantaisie 3ème sur detto	1	15
Cah. 52. Fantaisie 1ère sur les motifs fav.		

fl. kr.

de l'opera: Lucia di Lammermoor, de Donizetti 1 15
Cah. 53. Fantaisie 2ème sur detto 1 15
Cah. 54. Fantaisie 3ème sur detto 1 15
(Wird fortgesetzt.)

Diabelli, A., Le Bouquetier. Quatre Sonatines. Op. 151. *Neue vermehrte Ausgabe.* Mit Fingersatz und besonderer Rücksicht für kleine Hände. complet 1 30
separé N° 1. in G ..... — 30
N° 2. in C ..... — 30
N° 3. in F ..... — 30
N° 4. in C ..... — 30

— Musikalische Jugendträume. Kleine Potpourris aus den neuesten Opern im leichten Style für kleine Hände, mit Fingersatz. Op. 162.
(Fortsetzung.)

8ᵉ Heft enthält: Zwei kleine Potpourris nach Motiven der Oper: Jessonda, von L. Spohr ..... — 45
9ᵉ Heft enthält: Erstes und zweites Potpourri nach Motiven der Oper: Lucia di Lammermoor, von G. Donizetti ..... — 45
10ᵉ Heft enthält: Drittes und viertes Potpourri nach Motiven derselben Oper ..... — 45
11ᵉ Heft enthält: Erstes und zweites Potpourri nach Motiven der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino) von V. Bellini ..... — 45
12ᵉ Heft enthält: Drittes und viertes Potpourri nach Motiven derselben Oper ..... — 45
13ᵉ Heft enthält: Erstes und zweites Potpourri nach Motiven der Oper: Der Postillon von Lonjumeau, von A. Adam ..... — 45
14ᵉ Heft enthält: Drittes und viertes Potpourri nach Motiven derselben Oper ..... — 45

NB. Diese Potpourris können auch mit Begleitung einer Violine (welche Stimme einzeln à 15 Kr. C. M. zu haben ist) vorgetragen werden.
(Werden fortgesetzt.)

— Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit. Periodisches Werk für das Pianoforte allein oder auf 4 Hände beisammen. (Fortsetzung.)

7ᵉ Heft enthält: Cachucha. Spanischer Originaltanz, ausgeführt von Dlle Fanny Elssler, ersten Tänzerin der grossen Oper in Paris ..... — 30
8ᵉ Heft enthält: An die Sterne. Lied von H. Proch. (Mit Hinweglassung der Worte.) ..... — 40
9ᵉ Heft enthält: Schmidlied von H. Proch. (Mit Hinweglassung der Worte.) ..... — 45
10ᵉ Heft enthält: Tarantella, ausgeführt

fl. kr.

von Herrn Perrot und Madame Perrot-Grisi, in dem Charactergemälde: Die neapolitanischen Fischer ..... — 30
11ᵉ Heft enthält: An Chloe (Wenn die Lieb aus deinen blauen), Lied von W. A. Mozart. (Mit Hinweglassung der Worte.) — 30
12ᵉ Heft enthält: C. M. v. Weber's und V. Bellini's letzte musikalische Gedanken ..... — 30
13ᵉ Heft enthält: Ludwig van Beethoven's letzter musikalischer Gedanke. (Nach dem Original-Manuscript im November 1827.) ..... — 30
(Werden fortgesetzt.)

— Enterpe für das Pianoforte allein.
(Fortsetzung.)

N° 345. 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Lucia di Lammermoor, von G. Donizetti ..... — 50
N° 346. 2ᵉ Potpourri nach detto ..... — 50
N° 347. 3ᵉ Potpourri nach detto ..... — 45
N° 348. 4ᵉ Potpourri nach detto ..... — 45
N° 349. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino) von V. Bellini ..... — 45
N° 350. 2ᵉ Potpourri nach detto ..... — 50
N° 351. 3ᵉ Potpourri nach detto ..... — 45
N° 352. 4ᵉ Potpourri nach detto ..... — 50
N° 353. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Der Postillon von Lonjumeau, von A. Adam ..... — 45
N° 354. 2ᵉ Potpourri nach detto ..... — 45
N° 355. 3ᵉ Potpourri nach detto ..... — 45
(Wird fortgesetzt.)

Dühler, Th., Fantaisie, Variations et Rondeau final sur les motifs fav. de l'opera: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti. Op. 21 ..... 1 15

Galli, Eug., Tre Fughe in A m. D. F moll, dedicate a S. A. R. Don Carlo Ludovico di Borbone Infante di Spagna et Duca di Lucca ..... 1 —

Haydn, Jos., Die Jahreszeiten (Les Saisons). Mit Hinweglassung der Worte gesetzt von C. Czerny (Helios N° 6.) ..... 7 —

Legrand, Jos., Introduction et Variations brillantes sur une Cavatine originale. Op. 1 ..... 1 15

Leonhardt, Andr., Pettauer-Lager-Märsche. — 45

Nemetz, Andr., Gyulai's Abschiedsmarsch. (Sammlung von Märschen N° 53.) ..... — 20

Oginsky, Graf, 4 National-Polonaisen. (Neue Ausgabe.) ..... — 30

Preyer, Gottfr., Doppelfuge über die Thema: (Christus ist erstanden, und lit misra est, alleluja.) Op. 11 ..... — 30

Reuling, Wilh., Der Kobold. Grosses

	fl. kr.
Feenballet in 4 Tableaux von Herrn Perrot, erstem Tänzer der grossen Oper in Paris. (Klavierauszug.)	3 —
Schubert, Franz, Drei grosse Sonaten. Allerletzte Composition. Herrn Robert Schumann in Leipzig gewidmet von den Verlegern. N° 1 in C moll	2 —
N° 2 in A	2 15
N° 3 in B	2 15
Schgraffer, Jac., Fest-Marsch mit Trio. Op. 5. (Sammlung von Märschen N° 54.)	— 15
Seyler, Charles, Variations brillantes sur un thème fav. de l'opera: Le Postillon de Lonjumeau, de A. Adam. Op. 2. Dédiées à Mademoiselle Clara Wieck	1 —
Thalberg, Sig., Fantaisie sur des motifs de l'opera: La Straniera, de Bellini. Op. 9. (Nouvelle edition.)	1 15
Wieck, Clara, Souvenir à Vienne. Impromptu pour le Pianoforte. Op. 9. (Unter der Presse.)	— 45
Wiener Tivoli-Märsche. (Fortsetzung.)	
25° Heft enthält: Märsche über beliebte Motive der Oper: Lucia di Lammermoor, eingerichtet von Andr. Nemetz. 1e Abtheilung	— 30
26° Heft enthält: Märsche über beliebte Motive aus detto. 2e Abtheilung	— 30
27° Heft enthält: Alpenhorn-Marsch, Cachucha-Marsch, und Marsch nach dem beliebten Pas de deux aus dem Ballet: Le Diable boiteux	— 30
28° Heft enthält: Drei Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Der Postillon von Lonjumeau, von A. Adam, einger. von Andr. Nemetz	— 30
(Werden fortgesetzt.)	
Wittmann, Carl, Concert-Variationen über ein Originalthema	1 15

Tänze für das Pianoforte allein.

Bendl, C., Immortellen-Walzer. Op. 40	— 45
— Tanz-Guirlanden. Walzer. Op. 41	— 45
— Wiener Frohsinns-Actien. Walzer. Op. 42	— 45
— Lucia-Galoppe. Winzer-Galoppe. Postillon-Galoppe. Op. 43	— 30
— Humors-Organe. Walzer. Op. 44	— 45
— Gartenfest-Galoppe. Nectars-Gluth-Galoppe. Giganten-Galoppe. Op. 45	— 45
Knoll, G., Sophien-Walzer	— 45
Lutzer, Alb., Jenny-Walzer. Der hochgefeierten Sangerin D^lle Jenny Lutzer gewidmet	— 45
Reichard, Ad., Die Ausgeschlossen. Walzer. Op. 4	— 45

	fl. kr.
Schey, Friedr., Patrioten-Klänge. Walzer	— 45
Suchanek, Joh., Die Nachtviolen. Walzer. Op. 7	— 45

Neueste Sammlung beliebter Galoppen.

(Fortsetzung.)

N° 84. Lucia-Galoppe, von C. Bendl	— 15
N° 85. Winzer-Galoppe, von detto	— 15
N° 86. Postillon-Galoppe, von detto	— 15
N° 87. Gartenfest-Galoppe, von detto	— 15
N° 88. Nectars-Gluth-Galoppe, von detto.	— 20
N° 89. Ida-Galoppe, von A. Lutzer	— 15
N° 90. Giganten-Galoppe, von C. Bendl.	— 20
(Werden fortgesetzt.)	

Für das Pianoforte auf vier Hände.

Czerny, C., Souvenir de Fanny Elssler. Rondoletto brillant sur la danse fav. espagnole: La Cachucha, dansée par D^lle Fanny Elssler. Op. 475	1 —
— Le goût moderne. Nouveau Recueil de Rondeaux, Variat. et Impromptüs sur les thèmes les plus élegans des nouveaux operas. Op. 380.	
(Fortsetzung.)	
Cah. 4. Rondino sur les thèmes fav. de l'opera Lucia di Lammermoor, de Donizetti.	1 —
Cah. 5. Impromptü sur les thèmes fav. de l'opera: Lucia di Lammermoor	1 —
Cah. 6. Variations sur la Cavatine: (Ah! la pena in cor) de l'opera: Beatrice di Tenda, de V. Bellini	1 —
Cah. 7. Variationen über C. M. v. Weber's letzten musikalischen Gedanken. (Das Herzeleid.)	1 —
Cah. 8. Rondoletto sur les motifs fav. de l'opera: Il Giuramento de S. Mercadante.	1 —
(Wird fortgesetzt.)	
— Souvenir théatral à 4 mains. (Fortsetzung.)	
Cah. 49. Fantaisie 1ère sur les motifs fav. de l'opera: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino) de V. Bellini	1 45
Cah. 50. Fantaisie 2ème sur detto	2 —
Cah. 51. Fantaisie 3ème sur detto	2 —
Cah. 52. Fantaisie 1ère sur les motifs fav. de l'opera: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti	2 —
Cah. 53. Fantaisie 2ème sur detto	2 —
Cah. 54. Fantaisie 3ème sur detto	2 —
(Wird fortgesetzt.)	
Diabelli, A., 20 Melodische Uebungsstücke im Umfang von 5 Noten bei stillstehender Hand, um allen Fingern beider Hände	

	fl.	kr.
gleiche Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen. 149ᵉ Werk. (Neuevermehrte Ausgabe.) ..... complet.	2	30
(Einzeln.)		
1ᵉ Heft in C dur und C moll	—	45
2ᵉ Heft in G dur, G moll, F dur und F moll	—	45
3ᵉ Heft in D dur und D moll	—	45
4ᵉ Heft in A dur, A moll, E dur und E moll	—	45
Diabelli, A., Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit. 7ᵉ, 8ᵉ, 9ᵉ, 10ᵉ, 11ᵉ, 12ᵉ und 13ᵉ Heft. (Siehe Pianoforte allein.)		
— Euterpe für das Pianoforte auf 4 Hände. (Fortsetzung.)		
Nº 344. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: der Schwur (Le Serment) von Auber.	1	15
Nº 345. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 346. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 347. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin) von Bellini	1	—
Nº 348. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 349. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	—
Nº 390. 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: L'Elisir d'amore, von Donizetti	1	—
Nº 321. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 322. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 323. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Anna Bolena, von Donizetti	1	30
Nº 324. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 325. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 326. 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Norma, von Bellini	1	—
Nº 327. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Die Ballnacht (Le bal masqué) von Auber	1	15
Nº 328. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 329. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de bronze) von Auber	1	30
Nº 330. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 331. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 332. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Die Jüdin (La Juive) von Halévy.	1	15
Nº 333. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 334. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: I Puritani (Die Puritaner) von Bellini	1	15
Nº 335. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 336. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 337. 4ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 338. 4ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula, von Bellini	1	—
Nº 339. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Belisario, von Donizetti	1	15

	fl.	kr.
Nº 340. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 341. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 342. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Jessonda, von L. Spohr	1	15
Nº 343. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 344. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 345. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Lucia di Lammermoor, von Donizetti	1	30
Nº 346. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 347. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	30
Nº 348. 4ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 349. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino) von Bellini	1	—
Nº 350. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 351. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 352. 4ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 353. 1ᵉ Potpourri nach Motiven der Oper: Der Postillon von Lonjumeau, von Adam	1	15
Nº 354. 2ᵉ Potpourri nach detto	1	15
Nº 355. 3ᵉ Potpourri nach detto	1	15
(Wird fortgesetzt.)		
Haydn, Jos., Die Jahreszeiten (Les Saisons) für das Pianoforte auf 4 Hände mit Hinweglassung der Worte gesetzt von C. Czerny. (Helios Nº 6.)	12	—
Oginsky, Graf, Vier National-Polonaisen auf 4 Hände	1	—
Rotter, L., Nocturne à 4 mains. Op. 10	—	30
— Divertissement à la tyrolienne. Op. 11	—	30
Schubert, Franz, Grand Duo pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 140. Dédié à Mademoiselle Clara Wieck par les Editeurs	4	—
Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'opera: La Straniera, de Bellini. Op. 9.	1	45

Für Pianoforte und Violine.

Czerny, C., Drei Sonatinen für Pianoforte und Violine concertant. Op. 390.		
Nº 1 in C	1	20
Nº 2 in G	1	20
Nº 3 in F	1	20
Plachy, W., Souvenir de Bellini. 8 Rondinos pour le Pianoforte avec accomp. de Violon. Op. 82. Nº 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. à	—	45

Für die Physharmonica.

Liehl, G., Caecilie, eine Auswahl beliebter Tonstücke für die Physharmonica allein. (Fortsetzung.) 14ᵉ Heft enthält: Religiose Sätze. Op. 52.	—	45

fl. kr.

Lickl, G., Wiener-Salon-Musik. Periodisches Werk für Physharmonica und Pianoforte (oder 2 Pianoforte). Op. 51:

1ᵉ Heft enthält: 6 Lieder von H. Proch mit Hinweglassung der Worte. Das Alpenhorn. An die Sterne. Der Jüngling am Bache. Ob sie meiner wohl gedenkt! Auf dem Hügel. Lebe wohl! 1 45

2ᵉ Heft enthält: Zwei Potpourri nach Motiven der Oper: Norma 2 15

(Wird fortgesetzt.)

Für die Violine.

Bendl, C., Immortellen-Walzer für die Violine mit Begl. des Pianoforte. Op. 10.... — 45

— **Tanz-Guirlanden.** Walzer für detto mit detto. Op. 11 ..... — 45

— **Wiener Frohsinns-Actien.** Walzer für detto mit detto. Op. 12 ..... — 45

Cachucha, Spanischer Nationaltanz für Violine und Pianoforte ..... — 15

— Derselbe für 1 oder 2 Violinen (oder Violine und Guitarre) ..... — 15

Durst, Math., Concert-Variationen über ein steyrisches Nationalthema für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 8 ..... 2 45

— Dieselben für die Violine mit Quartett-Begleitung 1 30

— Dieselben für die Violine mit Pianoforte-Begleitung ..... 1 —

— **Rondino pour le Violon et Pianoforte sur la danse fav. espagnole: La Cachucha.** Op. 9 ..... — 45

Herz, Léon, Variations brillantes sur la Cavatine fav.: (Oh desio della Vendetta) de l'opera: Belisario, de Donizetti, pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 5. 1 30

— Les mêmes pour le Violon avec accomp. de Pianoforte ..... 1 —

— **Souvenir de l'opera: Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Fantaisie pour le Violon avec accomp. de Pianoforte. Op. 6** ..... 1 —

Für die Flöte.

Cachucha, Spanischer Nationaltanz für Flöte und Pianoforte ..... — 15

— Derselbe für 1 oder 2 Flöten (oder Flöte und Guitarre) ..... — 15

Fahrbach, Jos., Trois thèmes de l'opera: Le Postillon de Lonjumeau de A. Adam, variés pour une flûte. Op. 10 ..... — 45

— **Modulationen oder Uebergänge** für eine Flöte. Op. 11. 1ᵉ Heft von C dur

fl. kr.

nach Des, nach Es, nach E, nach F, nach Fis, nach G, nach As, nach A, nach B und nach H ..... — 45

(Werden fortgesetzt.)

Für den Csakan.

Cachucha, Spanischer Nationaltanz für 1 oder 2 Csakan (oder Csakan und Guitarre) ..... — 15

Für die Guitarre.

Cachucha, Spanischer Nationaltanz für 1 oder 2 Guitarren ..... — 15

Gesangmusik.

Baroni-Cavalcabó, Julie, Der Ungenannten, Gedicht von Uhland, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11 ..... — 30

— **Abschied vom Liebchen,** Gedicht von Ludw. Bechstein, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 20 ..... — 45

— **Warum?** Gedicht von Ludw. Bechstein, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22 ..... — 30

Beethoven, L. van, Abendlied unterm gestirnten Himmel, Gedicht von Goeble, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. (Neue Ausgabe nach dem Original-Manuscript.) ..... — 30

Diabelli, A., Melodicon. Kleine Klavierauszüge aus Opern für den Umfang jeder Stimme. (Fortsetzung.)

17ᵉ Heft enthält: Lucia di Lammermoor, Oper von G. Donizetti, mit deutschem und italienischem Texte 3 30

(Wird fortgesetzt.)

Hackel, A., Gewonnen und Verloren, Ballade von Günzburg, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 47... — 45

— **Ein Traum,** Gedicht von Fräul. Joh. Freiin v. Nell, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 48 ..... — 45

— Dasselbe für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein ..... — 30

— **Dichterleben. Erste Liebe. Schifferlied.** Drei Gedichte für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 49... — 45

Hoschek, H., Wandel der Sehnsucht, Gedicht von Nic. Lenau, für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 1 ..... — 45

fl. kr.

Hölzl, Fr., Der Trompeter, Gedicht von H. Krafft. Das Wiederfinden, Gedicht von J. N. Vogl, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte..... 1 —

Huber, Jos., Lied und Liebe, Gedicht von J. N. Vogl, für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte (und des Violoncell ad libitum). Op. 1..... — 45

Kreutzer, Conr., Das Mühlrad, Gedicht von Uhland, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell)..... 1 —

Müller, Adolf, Morgen wieder! Gedicht von J. N. Vogl, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20..... — 45

— Mein' Hütt'n (Mein Hütt'n lass i nit, das hab i g'schworn), für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22..... — 30

— Tief d'runten, Gedicht von J. N. Vogl, für 1 Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24..... — 45

— Der Thürmer, Ballade von J. N. Vogl, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 25. (Mit Titel-Vignette.).. 1 — (Herrn Franz Lachner gewidmet.)

— Der Retter, Ballade von J. N. Vogl, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 26. (Mit Titel-Vignette.).. 1 —

Nicolai, Otto, Romanza di Bellini: (Sorgi, o padre) (Hör' mein Flehen, o Vater!) ridotta con Violoncello obbligo. e Pianoforte ed adornata secondo lo stile moderno..... — 50

— Il duolo d'amore (Schmerz der Liebe), Romanze von J. B. Niccolini, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncell (oder Flöte). Op. 24. N° 1. (Herrn Franz Wild gewidmet.).. — 45

— Dieselbe für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein..... — 30

— Il Mistero (Das Geheimniss), Romanze von Felix Romani, für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. N° 2. (Hrn. J. Carl Schober gewidmet.) — 45

— Il desiderio al lido (Wunsch am Meeresstrande), Romanze von Felix Romani, für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 24. N° 3. (Herrn Anton Poggi gewidmet.)..... — 30

— Variazioni concertanti per voce di Soprano e Corno (oppure Violoncello o Clarinetto) con accomp. di Pianoforte su motivi favoriti dell' opera: La Sonnambula, di Bellini, composte per Madamigella Giannetta Lutzer. Op. 26.... 1 15

Preyer, Gottfr., Des Nachbars Nachtigall, Gedicht von Sephine, für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1..... — 30

Preyer, Gottfr., Dasselbe für 1 Alt- oder Baritonstimme mit detto..... — 30

— Mitternacht. Herbstlied. 2 Gedichte für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2..... — 45

— Posthornklang, Gedicht von J. G. Seidl, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3..... — 30

— Fragen. Gedicht von J. G. Seidl, für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 4.. — 30

— Das Todtenlichtlein, Gedicht von J. G. Seidl, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5..... — 45

— Wachen und Träumen. Ihr Bild. 2 Gedichte für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6..... — 30

— Kindliche Bitte, Gedicht von H. Proch, für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte (oder Physharmonica). Op. 7..... — 30

— Wo find' ich Dich? Gedicht von Kletke, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 8..... — 30

— Berg und Thal, Gedicht von J. G. Seidl. Duett für Tenor und Bariton mit Begl. des Pianoforte und Violoncell. Op. 9. (Herrn Anton Haitzinger gewidmet.) Mit Titel-Vignette..... 1 15

— Dasselbe für Tenor (oder Sopran) und Bass mit Bgl. des Pforte und Violoncell.. 1 15

— Dasselbe mit Begl. des Pforte allein.. — 45

— Abendläuten, Gedicht von J. N. Vogl, für 1 Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 10. (Der Miss Clara Novello gewidmet.) Mit Titel-Vignette..... — 45

Proch, H., Der Wanderer. Der arme Topfbinder. 2 Lieder für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianoforte. Op. 10. Neue Ausgabe..... — 45

— Dieselben für Alt oder Bariton mit detto. Neue Ausgabe..... — 45

— Wanderlied (An Sie!), Gedicht von M. G. Saphir, für 1 Singst. mit deutsch. und italienischem Texte, mit Begl. des Pforte und Waldhorn (oder Violoncell oder Viola). Op. 14. Neue Ausgabe. 1 —

— Dasselbe mit Begl. des Pforte allein. Neue Ausgabe..... — 45

— Waldröslein, Lied für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 15..... — 30

— Im Thale, Gedicht von Schnetzler, für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 16. Neue Ausgabe..... — 45

— Der blinde Fischer, Lied für 1 Alt- oder Baritonst. mit Begl. des Pianoforte allein. Op. 17. Neue Ausgabe..... — 30

fl. kr.

Proch, H., Glockentöne, Lied für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte allein. Op. 24. Neue Ausgabe ..... — 30

— Heimwärts, Lied für 1 Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 26. Neue Ausgabe ..... — 30

— Lied des Czikosch (Ungarisch und Deutsch) für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37 ..... — 45

— Schweitzers Heimweh, Lied für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianoforte und der Clarinette (oder Physharmonica oder Violoncell). Op. 38 ..... 1 —

— Dasselbe für Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte allein ..... — 40

— Liebesgabe. Die Sterbende. 2 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte allein. Op. 39 ..... — 45

— Das blinde Mädchen an seine Mutter, Gedicht von G. Lotz. Die Dämmerstunde, Gedicht von Fr. Dingelstedt, für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40 ..... — 45

— Trockne Thränen. Das suchende Herz. Gedichte von Stierle Holzmeister, für 1 Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 41. — 45

— Ich denk' an Dich! für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 42. — 45

— Der Goldschmid, Gedicht von Halirsch, für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 43 ..... — 45

— Unruhe, Lied für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44 ..... — 30

— Wenn ich ein Vöglein wär', flög' ich zu Dir! Lied für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45 ..... — 30

Randhartinger, B., Wenn ich kann! Gedicht von Falk, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27 ..... — 30

Rath, Ig. R., Ruhe, Lied für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1 ..... — 30

Schuster, Ign., 6 Gesänge komischen und ernsten Inhalts, für 3 und 4 Singst., mit und ohne Begl. des Pforte. Seiner Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm III. von Preussen gewidmet.

Inhalt. N° 1. Canon (Wenn durch die Stadt die Soldaten marschiren) für 2 Tenore und 2 Bässe.

N° 2. Canon (Liebe Zillerl) für 2 Tenore und 2 Bässe.

N° 3. Canon (Wenn ich lache, ha! ha! ha!) für 1 Tenor und 2 Bässe.

N° 4. Der Wunsch (Nimm, o Theurer), Terzett für 1 Tenor und 2 Bässe.

N° 5. Nachtlied. (Es lebe die Nacht!) für 2 Tenore und 2 Bässe mit Begl. des Pforte.

fl. kr.

N° 6. Hoffnung von Schiller (Es reden und träumen) für 2 Tenore und 2 Bässe mit Begleitung des Pianoforte ..... 2 —

Vesque, Joh. v. Püttlingen, Die Wonne der Kindheit, Gedicht von Cäsar von Leugerke, für 1 Singst. mit Begleit. des Pforte und der Flöte (oder Violine) Op. 46. — 40

— Dasselbe für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein ..... — 30

Vivenot, R. v., Marias Lächeln (Mary's smile), Gedicht von J. Payne Collier, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. Op. 9 ..... — 30

Vogl, Mich., Der Rattenfänger, Gedicht von Göthe, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... — 20

Periodische Werke für Gesang.

Philomele mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

N°

357. Bellini, V., Cavatine (Introduzione) M'è importuna (Ich verwünsche) aus der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino). — 30

358. — Cavatine: (Come t'adoro e quanto) Dir nur bin ich ergeben, aus detto ..... — 15

359. — Recit. und Cavatine: (Ma la sola ohimè) Nicht allein, weh mir! aus detto ..... — 50

360. — Terzettino (Canon) für 2 Soprane und Tenor (Angiol di pace all' anima), Engel des Friedens, stärke mich, aus detto ..... — 20

361. — Aria finale: (Ah! se un' urna) Auf mein Grab mögt Blumen streuen, aus detto ..... — 45

362. — Cantilene, gesungen von Herrn Poggi: (Jo soffrii tortura) Was ich litt, was ich ertragen, aus detto ..... — 20

363. — Cantilene, gesungen von Mad. Tacchinardi-Persiani: (A) tuo fallo ammenda festi) Deine Reue, dein schönes Streben, aus detto ..... — 20

364. Donizetti, G., Cavatine: (Torna, o torna, caro oggetto) Komm, o Trauter, kehre wieder, eingelegt und gesungen von Mad. Tacchinardi-Persiani in der Oper: Lucia di Lammermoor ..... — 45

365. Bellini, V., Frauenchor für 3 Soprane und Alt: (Come ah come ogni cosa) Ja, wie zur Freude jedes Wesen, aus der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino). — 30

366. — Chor der Waffenträger: (Arte equal si pongs in opra) Lasst an uns're Pflicht uns gehen, aus detto ..... — 30

367. Bellini, V., Scena e Preghiera: (Deh! se mi amasti) Wenn je dein Herz Liebe fühlte, aus detto ..... — 30

N°		fl. kr.
368.	Bellini, V., Cantilene: (Nè frà voi si trova) Zur Vertheidigung meiner Ehre, aus detto.	— 20
369.	— Romanza: (Dal tenebroso carcere) Als aus des Kerkers finstrer Nacht, aus detto.	— 30
370.	— Coro e Preghiera: (Ah! no, non sia la misera) Ach, nichts soll die Unglückliche in dem Gebete stören, aus detto	— 30
371.	Malibran, Schweizerlied, Die Zurückkunft von Tyrol (Le retour de la tyrolienne), gesungen von Miss Clara Novello in ihren Concerten in Wien	— 30

(Wird fortgesetzt.)

Auserlesene Sammlung von Gesängen für' eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte.
(Fortsetzung.)

N°		
51.	Kreutzer, Conr., Arie (Ihn wiederseh'n soll ich) aus der Oper: Der Taucher	— 40
52.	— Romanze (Erst diese Nacht noch träumte ich) aus der Oper: Libussa	— 20
53.	— Recit. und Arie (Ha! mich nicht zu hören) aus detto	— 30
54.	Sechter, S., Der fallende Schnee, Gedicht von Joach. Günzburg	— 40
55.	Bellini, V., Cavatine: (M'è importuna) Ich verwünsche, aus der Oper: Beatrice di Tenda (Das Castell von Ursino)	— 30
56.	— Cavatine: (Come t'adoro) Dir nur bin ergeben, aus detto	— 15
57.	— Cavatine: (Qui mi accolse oppresso) Ich war flüchtig, aus detto	— 30
58.	— Cavatine: (Non son io che la condanno) Sie muss fallen, aus detto	— 30
59.	— Cavatine: (Jo soffrii tortura) Was ich litt, was ich ertragen, aus detto	— 20

		fl. kr.
60.	Donizetti, G., Cavatine: (Frà poco a me ricovero) An dieser Trauerstätte, aus der Oper: Lucia di Lammermoor	— 40

(Wird fortgesetzt.)

Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.
(Fortsetzung.)

N°		
331.	Proch, H., Lied: (Oft hört man d'Leut plaudern) aus dem Scherzspiel: Liebeleien in Linz; Neckereien in Wien; Foppereien in Nussdorf	— 30
332.	— Lied: (Hat jetzt ein Bauer auf'n Land) aus detto	— 20
333.	— Duett: (Gib her dein lieb'n Pratzerl) aus detto	— 30
334.	— Lied: (Wenn man recht fleissig liest) aus detto	— 20
335.	Quodlibet: (Euer Gnaden! gnädiges Fräulein) aus detto	1 15
336.	Hölzel, G., Alpenklage: (Hast mi an'n Herzal drucht)	— 15
337.	Petzina, Jos., 'n Heurathen fallt mir nicht ein, Lied aus der Scenenreihe: Jeder thut sein Möglichstes	— 15

(Wird fortgesetzt.)

Portraits.

Wieck, Clara, k. k. österreichische Kammer-Virtuosin	1	—
Proch, Heinrich, Mitglied der k. k. Hofkapelle und Kapellmeister des privileg. Theaters in der Josephstadt	1	—

Diabelli & Comp.

SIGISMUND THALBERG.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

EIN UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

S. Thalberg.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1839.

land höchstselten und fast gar nicht: woher kömmt es, dass er sie hier so höchstselten und fast gar nicht erhält?

1) Wollte ich mich bey Instanzen aufhalten und die Frage mehr in's Allgemeine treiben oder zurückstellen, statt sie zu beantworten; so würde ich, ausser manchem Andern, anführen: Alles Schöne und Gute, das Menschen schaffen sollen, ist selten und wird immer selten bleiben. Ich würde fragen: bekommt der Schauspieler etwa weniger schlechte Dramen, als der Musiker schlechte Opern? haben wir der wirklich schönen Schauspiele etwa viele? u. s. w. Aber es ist mir nicht um's Rechtbehalten zu thun; ich will nur die Sache näher angesehen wissen. Ich bitte also

2) doch etwas ernsthafter zu überschlagen, was alles dazu gehört, einen wirklich schönen Operntext zu liefern — wobey man die Forderungen des Musikers, von denen ich oben einige der vorzüglichsten angeführt habe, und die ich wenigstens durchaus nicht ungerecht finden kann, nicht übersehen wird. Was muss demnach nicht ein Mann in sich vereinigen, wenn er wirklich etwas Vorzügliches und wahrhaft Schönes in dieser so sehr zusammengesetzten, aber eben darum nur scheinbar sehr freyen und leichtfertigen, vielmehr von allen Seiten beschränkten Gattung liefern will? Ich erlaube mir dies noch mehr aus einander zu setzen. Soll Einer eine wirklich schöne Oper dichten, so muss er, denk' ich, besitzen,

a) was er besitzen muss, um überhaupt ein gutes Gedicht, das mehr seyn soll, als etwa ein artiges Sonnett, ein munteres Trinklied u. dergl., (welche Blüthen Einer Stunde seyn können, wo man nur durch Jugendfülle, künstliche Begeisterung u. s. w. über sein Gewöhnliches gehoben worden) — oder überhaupt ein gutes Kunstwerk zu liefern: von der Natur, Genie und Talent; oder von sich selbst, hohe und gleichmässige Ausbildung aller Theile seines Wesens bey sehr gutem Kopf und leichter Beweglichkeit der Phantasie; oder von der Natur und von sich selbst (wie es eigentlich wohl immer seyn sollte, aber freylich so höchst selten ist) das Eine und das Andere zusammen. Dass aber beydes, auch getrennt, nichts Gemeines und Alltägliches sey, bedarf so wenig einer Ausführung, als es einer Ausführung bedarf, dass jenes nothwendig sey, um auch in der Gattung, von welcher wir sprechen, etwas Vorzügliches zu liefern. Soll Einer eine wirklich schöne Oper dichten, so muss er ferner besitzen

b) viele musikalische Kenntnisse. Es kömmt hier nicht darauf an, dass er eigentlicher Musiker, oder Musikgelehrter, oder Virtuos sey; aber er muss den Geist der Tonkunst, ihren Zweck, ihre Mittel, ihre Gränzen — er muss ihr Wesen; er muss auch ihre äussern Formen genau kennen, beym Arbeiten immer diese ganz deutlich vor sich haben und leicht handhaben können — muss alles gesungen und akkompagnirt hören, was und indem er schreibt; er muss dies

c) auch theatralisch vorstellen sehen, muss genau wissen, (wenn ich mich dieses gemeinen Künstlerausdrucks bedienen darf) was sich macht — sowohl gesungen und begleitet, als auch handelnd dargestellt; wo sich gerade das macht, wann sich gerade jenes macht; muss immer vor Augen haben, was auf dem Operntheater besonders hervortritt oder bey den ersten Vorstellungen allenfalls überhört werden kann; muss demnach Erfahrung und Kenntnis des Theaters überhaupt und des Operntheaters insonderheit besitzen, und es sich oft angelegener und sauerer werden lassen, zu verleugnen und wegzustreichen, als hervorzutreten und auszuführen. Diese theatralische und musikalische Erfahrung ist schlechterdings unerlässlich. Wer das nicht aus der Natur der Sache einsiehet, für den will ich einige Beyspiele anführen, bey denen ich mich nicht nur auf ihre Würkung auf das grosse Publikum beziehen will — denn diese könnte man, obschon, wie ich glaube, nicht ganz ohne Unrecht, ver-

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

einundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1839.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Akademie der schönen Künste zu Paris (der). Neues Reglement zur Bewerbung um den Preis für musikalische Kompositionen (Mittheilung aus Paris). S. 733.

Auszug einer gefälligst mitgetheilten Autobiografie des Herrn Schoberlechner und seiner rühmlich bekannten Gattin, geborenen Dall' Occa. S. 437.

Biografien. Auszüge aus den neuesten grösseren musikalischen Colburn's. I. Elisabeth Billington, geb. Weichsel (mit kurzem Lebenslaufe ihrer Aeltern). S. 749. — II. Elisabeth Mara, so weit Gerber und Frh. Rochlitz die Vorfälle nicht oder nur wenig berühren. S. 769. — III. Lorenzo da Ponte. S. 788 (mit briefl. Auszügen).

Engländer, Franzosen, Italiener und Teutsche in der Musik. Ansichten eines Franzosen. S. 348.

Der Erzähler, Paganini und Berlioz (mit Briefen derselben). S. 741.

— Etwas über den Musikzustand in Holland. S. 465.

Erzählung (über Aless. Scarlatti und Giov. Buononcini): Eine neue Oper im Jahre 1690. S. 529.

Fink, G. W., Einleitung. S. 1.

— Berichtigung der Lebensumstände Aless. Scarlatti's und seiner Familie. (Nach italien. Gazetta.) S. 39.

— Joh. Nep. Scheible, Direktor des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. Nach F. Weismann bearbeitet. S. 53.

— Uebersicht der vom 1. Oktober bis zum Ende des Jahres 1838 herausgekommenen Musikalien. Zum Beschlusse mit einer Allgemeinübersicht der Werke des ganzen Jahres. S. 77.

— Die vollständige Urschrift der Partitur des Mozartschen Requiem. Vorläufiges S. 81. — Ausgeführtes darüber nach der Schrift des Herrn J. F. v. Mosel S. 317; Beschluss S. 341.

— Ole Bull, über ihn als Virtuosen und Komponisten, nach seinem zweiten Konzerte in Berlin. S. 237.

— Kurze Lebensbeschreibungen: J. J. H. Verhulst S. 250; — Sattler, Christian Fedr. S. 257; — Dr. John Blow S. 264; — William Rogers S. 277; — Harsley, William, S. 330; — Johann Gruger S. 383; — Funk, Friederike, Sängerin S. 497; — Caravoglia-Sandrini S. 498; — Bassi S. 499; — Ch. G. Reichs S. 515; — Zu Ernst Methfessel's Leben S. 672; — Peter Cromont S. 729; — Koning, David, S. 944; — Gomolki, Nicol. S. 946. — Schubert, Aug., S. 961; — Hammer, Georg, S. 975; — Sig. Thalberg S. 1037.

— Wichtige Verbesserung der Posaune. S. 257.

— Das Säcne-Manuskript. Verschiedenes über altschottische Musik nach dem Buche von Will. Dauney „Ancient Scotish Melodies" mit Musikbeilage. S. 261 u. 277.

— Uebersicht der in den ersten 3 Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien. S. 300. — Fortsetzung der Uebersicht in den nächsten 3 Monaten. S. 564; — Fortsetzung S. 805.

— Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie aufführen liess. S. 477. Zugleich mit Tomaschek's Metronomisirung des Don Juan. S. 480.

— Der Frankfurter Mozartstiftung. (Vergl. den vorigen Jahrg.) S. 549.

— Das Wichtigste aus Lulov. Viadana's Vorrede zu dessen 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Kirchenkonzerten, zur Vermunterung der Fastensonntage daraber. S. 653.

Fink, G. W., Antwort auf eine Anfrage, die Setzung der Punkte hinter den Noten betreffend. S. 658.

— Christoph Aug. Gerber, Lebenslauf und gedruckte Werke. S. 707.

— Dänemark's Verein zur Beförderung der Tonkunst. S. 832.

— Ueber Metronomisirungsart. S. 867.

— Ueber die Phorminx der alten Griechen. (Gelegentlich.) S. 917.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Madrid. I. Volksmusik. S. 760. — II. Salonmusik. S. 765. — III. Theatermusik. S. 767.

Köchy, der Violinspieler. Dargestellt von —F—. S. 26.

Kühnau, J. F. W., Berichtigungen mit Bezug auf die Komponisten-Angaben im Mainhasser Choral-Melodienbuche von 1834. S. 63.

Kurzgefasste Fabel der neuesten Oper Auber's: Le lac des Fées (der Feensee). S. 349.

Leipziger Abonnement-Konzert im Winter 1838 u. 1839. Rückblick und Wunsch. S. 392.

Marx, A. B., Ueber das Studium der Komposition mit besonderer Beziehung auf die Kompositionslehre des Verfassers der Abhandlung. S. 909.

Miltitz, C. Borr. v., Etwas über die sog. Entractes. S. 739.

— Berichtenswerth. (Ueber den verfertigte vortreffliche Violinen und Violoncellen, die sich den alt-italienischen anschliessen. Zugleich über eine neue Erfindung der Zubereitung des Holzes.) S. 1045.

Molitor, Simon, Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuel, genannt der Baron v. Astorga. Darin unter Anderem die Lebensbeschreibungen des Giuseppe Porsile u. Mich. Angsteuberger. — Mit Zusatz der Redaktion. S. 197. Beschluss: S. 226.

Ole Bull, über ihn als Künstler. S. 121; 141 (aus Kassel); 193 und 216 (in Berlin); 421 (in Wien); 601 (in Kassel); 674 (in Wien); 650.

Ueber Ignaz Pleyel und namentlich über seine merkwürdige, nur im Mskpt. zu Strassburg vorhandene Komposizion: La revolution du 10. Août 1793, ou le tocsin allegorique, mit einer Musikprobe derselben. S. 872.

Privatschule der Tanzkunst, wo Zöglinge sprechen und singen lernen, in Verona. S. 213.

Schmidt, J. P., Rapporto intorno alla Riforma della Musica di Chiesa oder Ueber den Bericht des Generalmusikdirektors Spontini wegen Verbesserung der Kirchenmusik in Italien. S. 781.

— Zur Verbesserung der Kirchenmusik in Italien. S. 931.

Statistik der in Italien 1838 komponirten Opern und neu entstandenen Maestri 117. Nachtrag dazu S. 309.

Statistischer Ueberblick der Frühlingsopern in Italien. S. 696.

— der Sommeropern in Italien. S. 951.

Stimme, die menschliche, in ihrer Anwendung zum Gesange. S. 677.

Topografie, musikalische. Jena. Forts. S. 208. — Strassburg. Forts. Kirche, der Münster. Geschichte der dortigen Orgel. alter Organisten und Kapellmeister S. 845; Forts. derselben S. 870. — Bemerkungen mit der Geschichte des dortigen Glockenspiels S. 892. — Leipzig. Forts. S. 905.

KÖNIGLICHE BIBLIOTHEK

Weis, Karl, Ueber die Quartettkonzerte der Brüder Müller aus Braunschweig in Kopenhagen (zugleich über Quartettspiel überhaupt und Verschiedenheit mehrerer Quartettkomponisten). S. 93.
Wintzingerode, Eberhard v., der Cäcilien-Verein in Göttingen. S. 567.
Zur Lebensbeschreibung Zingarelli's. (Mitgetheilt aus Italien.) S. 98.

II. Gedichte.

Bruchstücke einer italienischen Ode auf die Sängerin Boldrini. S. 935.
Corona di Fiori (Lobgedicht auf Sänger und Sängerinnen in Venedig). S. 255.
Gedicht aus dem Französischen übersetzt. S. 123.
Gläubige Zuversicht, ged. von O. L. B. Wolff, mit Musik von Karl Banck. S. 312.
Gruss an die lieben Sangesgenossen von den Hallensern (zur Provinzial-Liedertafel). S. 464.
Italienisches Gedicht zu Ehren der deutschen Sängerin Marax. S. 856.
Persisches Lied der Bernsche (mit Melodie). S. 416.
Probe aus Christian Schreiber's religiösen Dichtungen. S. 61.
Sie weiss, was sie will. Volkslied von O. L. B. Wolff. S. 313.

III. Nekrolog.

Barwolf, Violin-Virtuos (mit Lebensbeschr.). S. 775.
Bellali, Teresa, Sängerin. S. 423.
Berger, Ludwig, in Berlin. S. 178. Ausführliche Lebensbeschr. S. 186.
Boccaccio, Tenor in Bologna. S. 376.
Brod, Heinr., Oboist am Konservator. zu Paris. S. 378.
Carus, Agnes, Dr., geb. Küster. S. 216.
Corbetta, Giuseppe, Bolo. S. 923.
Costamagna, Antonio, junger Komponist, starb in Mailand. S. 423.
Festa, Giuseppe, in Neapel. S. 607.
Feuillet-Dumas, Mad., Harfenistin zu Paris. S. 338.
Gabler, Christoph Aug. mit Lebenslauf). S. 707.
Garcia, Manuel, nachträglich. S. 962.
Hellwig, Karl Frdr. Ludwig. (Mit ausführlicher Lebensbeschr.) S. 28.
Hüttner, Prof. des Kontrabasses in Prag. S. 1055.
Hue, de la, Grossniste Rousseau's, Roustlerin in Paris. S. 218.
Jupin, Violinvirtuos in Paris. S. 272.
Kretzschmer, Franz Johann Karl Andreas (mit kurzer Lebensbeschr.). S. 434.
Ladurner, Prof. am Konservatorium zu Paris. S. 258 u. 672.
Lafont, Violinvirtuos. S. 730, 762. — Lebensbeschr. S. 801.
Lanner, Violinspieler in Paris. S. 858.
Mauri, Luigi, Gesanglehrer in Mailand. S. 196.
Meyghini, Teresa, Sängerin. S. 855.
Morandi, Felice, Tenor. S. 272.
Müller, Joh. Imman., Musikdir. und Kantor in Erfurt. S. 378. Ausführliche Lebensbeschr. S. 774.
Nourrit, Adolphe, Tenor zu Neapel. S. 258. — Ausführliche Lebensbeschreibung S. 312. Nachträgliches dazu S. 368, 450, 605 u. 674.
Paer, Ferd., Opernkomponist etc. in Paris. S. 396.
Pariamagni, Antonio, bekannter Bufo † zu Florenz. S. 173.
Penny, von Paar von Frankreich. S. 728.
Rastrelli, Vinc., in Dresden. S. 1055.
Rusconi, Domenico, starb in Mailand. S. 671.
Rossini, Giuseppe, Vater des Gioachino. S. 627.
Schneider, Georg Abraham, Kapellmeister in Berlin (ausführliche Lebensbeschreibung). S. 124.
St. Schütze, Hofrath in Weimar. S. 419 u. 1055.

Smolenski, Marianna, Sängerin in Turin. S. 463.
Sor, berühmter Guitarrist, starb zu Paris. S. 503.
Tamburini, Raphael, Musico in Berlin mit kurzem Lebenslauf). S. 929.
Todesfälle, kurz angezeigt. S. 376, 471, 496, 863.
Traube, Adolph, Organist und Lehrer in Waldenburg. S. 384.
Ustori, Martin (Dichter). Nachträglich S. 60.
Villoteau, Gaill. André (mit Lebensbeschreibung). S. 637.
Wassermann, Heinr. Joseph, Musikdir. in Basel (mit ausführlicher Lebensbeschreibung). S. 86.
Weber, Gottfr. Dr. S. 280.
Wewetzer, F., junger Pianoforte-Lehrer. S. 1029.
Winter, Eduard, Mitglied des Orchesters in Leipzig. S. 1056.
Wittasek, J. J., Domkapellmeister in Prag. S. 1057.
Wolfram, Joseph, Bürgermeister und Opernkomponist. S. 826.

IV. Recensionen und beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. 10. Lief. S. 329.
Bach, J. Seb., Part de la Fugue etc. Edition nouvelle. Liv. III. (Ein Lehrbuch ohne Worte.) S. 3.
Becker, Karl Ferd., Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur. Nebst einem Anhange: Choralsammlungen aus dem 16., 17. u. 18. Jahrh. Nachtrag. S. 865.
Beger, Aug., Die Würde der Musik im griechischen Alterthume zur Berechtung für die Gegenwart. 1819. S. 917.
Bauney, William, Ancient Scotish Melodies from a Manuscript of the Reign of King James VI., with an introductory Enquiry illustrative de History of de Music of Scotland. Edinburgh etc. 1838. in 4. S. 261. — Beschl. S. 277.
Fischer, L., Musikalisches Würfelspiel (zur Erlernung der Noten). S. 86.
Gassner, Ferd. Simon, Partiturkenntniss, ein Leitfaden zum Selbstunterricht etc. 1. Theil Text; 2. Theil Notenbeispiele. 1838. S. 225.
Gazetta musicale. Napoli, 15 Settembre 1838. (Erste Nummer.) S. 37.
Gressler, Albert und Gustav, Lieder für Schule und Haus. Eine Mustersammlung der besten Wort- und Tonsetzungen (Textbuch für sich). Heft 1. 1839. S. 973.
Hiser, Heinr., Dr., Die menschliche Stimme, ihre Organe, Ausbildung, Pflege und Erhaltung. Für Sänger, Lehrer etc. 1839. S. 577.
Heinse, Frdr., Reise- und Lebens-Skizzen nebst dramaturgischen Blättern. 1. u. 2. Thl. S. 497.
Hofmeister, Adolph, Handbuch der musikal. Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen etc. Dritter Ergänzungsband vom Januar 1834 bis zum Ende 1838. S. 317.
Holtsch, C., Gesangschule, enthaltend eine Sammlung meistergehörter praktischer Uebungsstücke im Takt, Notenstreben, und in der Stimmbildung, für Schulen. 1. Heft. S. 797.
Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik. 1839. S. 963.
Kefersteln, G. A., Dr., Die Kunst von ihrer Schattenseite. Homilie über Apostelgesch. XIX, 23—40, gehalten am 17. Sonntage nach Trinitatis 1839. S. 999.
Langbecker, L. C. G., Gesangbüchlein aus dem 16. Jahrh., mit einer kurzen Nachricht von ersten Anfang des evangelischen Kirchenliedes etc. 1838. in 4. S. 381.
— Joh. Crüger's, von 1622 bis 1662 Musikdir. an der Nicolaikirche in Berlin, Choral-Melodieen. Aus den besten Quellen etc. Mit Crüger's Bildniss. In 4. S. 382.
Mannstein, Heinr. Ferd., die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst. Ein Handbuch für Komponisten, Gesanglehrer, Sänger etc. 1839. S. 885.

Marx, Ad. Bernh., Dr., Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende etc. 1839. S. 357.

Meyer, Karl, Ueber das Verhältniss der Kunst zum Cultus. Ein Wort an alle gebildete Verehrer der Kunst. 1837. S. 203.

Der Minnesänger. Musikal. Unterhaltungsblätter. 5. Jahrg. Enthält wöchentlich einen halben Bogen Text und einen halben Bogen Musik, der Text gleichlautend mit dem Gesellschafter, 2. Jahrg. S. 458.

Mosel, J. F., Edler v., Ueber die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart. Seinen Verehrern gewidmet. 1839. (S. 33 in S.) S. 317. Beschluss S. 341.

Original-Chöre der Derwische Mewlewi. (Geschichtlich merkwürdig.) S. 413.

Reis, Ch. G., Dr., Erinnerungen aus meinem Leben. 1839. S. 515.

Revue et Gazette musicale de Paris — und **La France musicale** (Veränderung derselben). S. 40.

Rieger, Gottfr., theoretisch-praktische Anleitung die Generalbass- und Harmonielehre in 6 Monaten gründlich und leicht zu erlernen. 1839. S. 810.

Rinck, Ch. H., Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen. 1. Thl. 1. u. 2. Lief. S. 248.

Sammlung von Musikwerken der vorzüglichsten Kirchenkomponisten früherer Zeit zum Selbststudium. 1. u. 2. Heft (in Notenbeispielen.) S. 397.

Schilling, Gustav, Dr., Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst etc. 2 Thle. in 8. 1838. S. 293.

— Allgemeine Generalbasslehre mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten. Erstes Heft. 1839. S. 653.

Schmidt, Aug., Orpheus, musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1840. Erster Jahrgang. S. 815.

Schreiber, Christian, Religiöse Dichtungen etc. 1839. S. 61.

Schütze, Fridr. Wilh., praktische Orgelschule mit fortgesetztem Handbuche. 2. Th. 1838. S. 202.

— Handbuch der praktischen Orgelschule. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. 1840. S. 941.

Tydschrift voor grondige Muzikale Kritiek en Antikritiek etc. Probeblatt. 1839. S. 231. Zweites Probeblatt. S. 303.

Weismann, J., Joh. Nepom. Schelble, Direktor des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. 1838. S. 53

Weizsäcker, Hülfstafeln für den Musikunterricht mit einer Beschreibung u. Gebrauchsanleitung. Für Anfänger. S. 948.

Wildt, J. C. D., letzte Vergleichung unserer Octave in Dur und Moll mit derjenigen reinen der Griechen. S. 232.

Wilke, Friedr., Beschreibung der St. Katharinen-Orgel zu Salzwedel. Mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel. 1839. S. 735.

— Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen etc. 1839. S. 736.

Wohlfahrt, Heinr., 8 Wandtafeln zum Elementarunterrichte im Notensingen, nebst Anleitung zum Gebrauche derselben. Für Stadt- und Landschulen. S. 947.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart etc. (Z. B. v. Palestrina.) 10. Lief. S. 329.

Buck, C. F., und Wagner, Choralbuch der protestantischen Kirchengemeinde des Königreichs Bayern, für 4 Männerstimmen etc. Abtheilung I. S. 642.

Ciari, Giov. Carlo Maria, De profundis mit Klavier- oder Orgelbegl. S. 397.

Damcke, Bertold, Choralgesänge für 4 Männerstimmen. 4. Werk. 2. u. 3. Heft. S. 787.

Drobisch, C. L., 6 Offertorien für 4 Singstimmen mit Orgel. Op. 32. — 6 Gradualia eben so. Op. 33. Beide Werke in Partitur und Aufzugestimmen. S. 785.

Durante, Francesco, Litania (zu Ehren der heiligen Jungfrau, aus F-moll). S. 398.

Fasch, Karl Christian Fridr., sämmtliche Werke, 6. Lief. Der 51. Psalm, Miserere. Partitur und Stimmen. S. 330.

Freudenberg, Carl, der 70. Psalm für 4 Singst. mit Orgel oder Pianof. Op. 3. S. 783.

Gomolki, Nicolas, 10 Psaumes in: Chants d'Eglise à plusieurs voix des anciens compositeurs Polonais etc. I. Liv. S. 946.

Händel, Holy, Holy (heilig!) Eingelegt in den „Messias", für Altstimme und Orgel. S. 644.

Kist, F. C., Dr., Zes vierstemmige Koralen met hoogduitsche en nederduitsche Text voor Sopraan en Altstemmen met Begleiding van Piano of Orgel. S. 347.

Kleinwächter, L., Motette für 4 Solostimmen mit 8stimmigem Chor und Begl. der Streichinstrumente oder der Orgel. Op. 4. Partitur. S. 718.

Koning, David, Domine salvum fac mit Instrumenten-Partitur. Op. 1. S. 945.

Kufferath, Joh. Hermann, Jubelkantate ter Gelegenheid van het twaede Eeuwfeest der Utrechtsche Hoogeschoole. Klavierauszug. S. 373.

Kühnau, Fr. Wilh., Choralmelodien zu sämmtlichen Liedern des Berliner Gesangbuches etc. S. 459.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Der 42. Psalm. Klavierauszug und ausgesetzte Stimmen; auch Partitur. S. 119, und 289.

— Verleih uns Frieden etc. (deutsch und lat.). Gebet nach Lutherschen Worten. Für Chor und Orchester; im Klavierauszuge und in einzelnen Singst. S. 717.

Müller, C. G., Hymnus von C. Schone für Männerstimmen, Soloquartett und 2 Chöre. Op. 18. S. 944.

Philipp, B. E., Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Op. 27. S. 163.

Reinthaler, Karl, Die heilige Passion unsers Herrn. Mit Singweisen und Saitenspiel (Klavier oder Orgel) — Gesänge und Lieder zu einer hohen Feier der heiligen Taufe. S. 163.

Reissiger, C. G., die grosse Messe (in Es) für Singstimmen u. Orchester. Partitur und Aufzugestimmen. S. 1013.

Sammlung von Gesängen während der Wandlung in der heil. Messe. 1., 2. und 3. Sammlung. S. 347.

Schicht, J. H., Motetten. Partitur. 9., 10. u. 11. Heft. S. 289.

Schneider, Friedr., Gethsemane und Golgatha, Charfreitags-Oratorium. Op. 96. Partitur. S. 305.

Wehrli, Ulrich, Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre über einige Melodieen des Züricher Gesangbuchs. S. 814.

Wolf, Joseph Franz, Offertorium: Ave Maria für 4 Singstimmen und Orgel. S. 944.

b) Oper.

Alsdorf, W., die Wiedertäufer oder Johann von Leyden, historisch-romantische Dichtung von G. Janssen. In 4 Akten. MS. S. 134.

Benedict, Jul., Der Zigeunerin Warnung, grosse Oper in 2 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. S. 323.

Dessauer, J., Ein Besuch in St. Cyr, komische Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug von Kompositeur. S. 753.

Donizetti, G., Lorezia Borgia, Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug. S. 248.

Dorn, Heinrich, Der Schöffe von Paris, komische Oper in 2 Aufzügen; Worte von W. A. Wohlbrück. (Noch MS.) S. 30.

Halévy, F., Guido et Ginevra, Opera en V Actes. Partition de Piano. S. 3, beschluss S. 17.

Lortzing, G. Albert, Die beiden Schützen, Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug. S. 343.

c) Concert-Lieder und Gesänge.

Fasch, sämmtliche Werke, 6. Lieferung. Partitur und Stimmen. S. 330.

Kinast, Victor, 6 Herbstlieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. und Violoncell's. Op. 11. S. 895.
Klingenberg, Wilh., Der Troubadour, für eine Singstimme mit Pianof. und Violl. Op. 7. — Gute Nacht, eben so. Op. 8. S. 1020.
Kulferath, Joh. Hermann, Jubelkantate etc. S. 573.
Lenz, Leop., 3 Gesänge mit Begl. des Pianof. und des obligaten Horns oder Violle. Op. 22. S. 808.
Lvaff, Alex., Volkslied der Russen, mit Orchester. S. 538.
Mozart, Sohn, Der erste Frühlingstag, Kantate, Klavierauszug. S. 384.
Petzold, Eugen, Bort wie hier! für eine Singst. mit Pianof. u. Violl. S. 1020.
Pott, Anz., 2 deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. und Violle. Op. 14. S. 329.
Reichardt, G., Preussenlied mit Chor u. Orchester. Op. 15. S. 102.
Saemann, Karl Heinr., Die sterbenden Helden. Ballade von Uhland. Op. 7. Freie Kunst. Gedicht von Uhland. Op. 8. Beide für 4 Singstimmen und Orchester. S. 104.
Tauwitz, Eduard, Trost, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Harmonik. Op. 14. S. 1020.
Titl, A. Emil, 6 Gesänge zum für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. und Violle etc. Op. 12. S. 286.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Abele, Carl, Der Sangerbund, für Männerstimmen. S. 481 und 505.
Becker, Jul., Schottische Lieder, componirt [?] von L. van Beethoven, dreistimmig bearbeitet für Alt, Tenor und Bass mit Klavierbegleitung ad lib. Op. 108 (Beethovens). 1. Heft. S. 871.
Curschmann, Fr., Wiegenlied von H. Heine, für 8 Stimmen mit Begl. des Pianof. S. 557.
Dameke, Bertold, Choralgesänge für 4 Männerstimmen. Op. 4. Heft 2 u. 3. S. 747.
Geraldy, J., Notturno für 2 Soprane und Bass mit Klavier (italienisch und deutsch). S. 558.
Grell, A. E., 3 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 17. S. 337.
Gressler, Albert und Gustav, Lieder für Schule und Haus. Zweistimmig. S. 873.
Hammer, Georg, 24 u. 28 Lieder zum Gebrauche für Volksschulen. 1. und 2. Heft einstimmige und mehrstimmige Lieder gemischt. S. 87.
— 24 Lieder zum Gebrauche für Volksschulen (meist 2-, 3- und 4stimmig. 3tes Heft. Zweite Aufl. S. 871.
Hath, Louis, 4 Duette für 2 Sopranstimmen etc. mit Begl. des Pianof. Op. 21. S. 973.
Hücken, Fr., 3 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 23. S. 340.
— 3 Duette für 2 Soprane oder Tenor und Alt mit Begl. des Pianof. Op. 26. S. 872.
Lvaff, Alex., Volksthume der Russen, für Sopran, Alt, Tenor, und Bass mit Begl. des Pianof. S. 538.
Mathieux, L., Die Vogelcantate. Musikalischer Scherz für 3 Singstimmen mit Klavierbegl. Op. 1. S. 346.
Mendel, J., 4stimmige Lieder für den Männerchor. Op. 13, N. 2 der Männerchöre. S. 558.
Messer, Franz, Matador Liedertafel, 6 Gesänge für Männerchor mit und ohne Begl. des Pianof. S. 42.
Nägeli, Hanns Georg, Bibliothek des Männerchorgesangs. 1. Heft. Partitur und Stimmen. S. 346.
Nedelmann, Wilh., Glück auf! Lieder (Bergmannslieder) für 4 Männerst. Partitur. 1. Heft. S. 788.
Nohr, Friedr., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 12. S. 337.
Pachaly, F. J., XXIV Chorale für den 4stimmigen Männerchor. S. 103.
Philipp, H. E., 6 Lieder für 4 Männerst. Op. 30. S. 787.
— 6 fröhliche Lieder für Basssolo und Männerchor mit Pfte. Op. 13. S. 1021.

Philipp, H. E., Liedesunerzels Besuch, Fastnacht-Cantate v. Aug. Rüstert, für Männerstimmen mit Pianof.-Begleit. Op. 24. S. 1027.
Pucci, Franz Graf von, 3 Duette für Sopran und Alt mit Begl. des Pianof. S. Werk. S. 662.
Pohlenz, Anz., 7 Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Op. 7. S. 748.
Reichardt, G., Preussenlied für Bassolo mit Männerchor. Op. 15. S. 102.
Saemann, Karl Heinr., Die sterbenden Helden. Ballade von Uhland für 4 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Op. 7. — Freie Kunst, Gedicht von Uhland, eben so. Op. 8. S. 104.
Sammlung von Musikwerken d. vorzüglichsten Kirchenkomponisten früherer Zeit mit klavierbegleitung für Singinstitute und Gesangvereine. 1. u. 2. Heft. S. 337.
Schärtlich, J. G., Potsdamer Liedertafel. Für 4 Männerst. Heft 2. S. 41.
— Gesänge der Potsdamer Liedertafel. Für Männerstimmen. Heft 3. S. 972.
Speier, Wilh., Gesänge für 4 Männerstimmen. 27. Werk. Partitur und Stimmen. S. 558.
Spohr, L., Jessonda. Duett für Sopran und Tenor mit Pianof. S. 537.
Storch, Ludw., und D. Elster, Sommerabend und Nacht. 6 Lieder für Männergesang. Partitur. S. 861.
Tauwitz, Eduard, 3 Lieder für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Op. 9. S. 143.
— Dreigesang vom siebenjährigen Kriege, 4stimmig für Männer. Op. 11. S. 1021.
Theomele, Sammlung klassischer Arien, Duetten, Terzetten etc. mit Pianof. 3. Band. S. 814.
Truhn, F. H., Champagnerlied für eine Tenorst. und Männerquartett. S. 747.
— Die Kolberknaben, für 4 Männerst. (kassa solo). Op. 30. S. 561.
Wehrli, Ulrich, dreistimmige Gesänge für die reifere Jugend. 3. Heft. S. 813.

β) Lieder und andere Gesänge für eine Singstimme.

Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben etc. oder Liederkranz (4- und 2stimmig), herausgegeben von L. Erk und Wilh. Greef. 1. Heft. S. 834.
Brauck, Carl, Allerlei Gesänge und Lieder mit Pianofortebegl. Op. 23, 28, 1. und 2. Heft. Op. 29, 30, 1., 2. und 3. Heft. Op. 33 u. 3 Hefte. S. 862.
Becker, Jul., Lieder, Op. 13. — Die Fee, Op. 29. Mit Pianof. S. 861.
— 4 Lieder von Adelbert von Chamisso, mit Pianof. Op. 17. S. 1023.
Bordogni, Marco, Vocalizzi oder 12 neue Singübungen für Bariton oder Basse mit Begl. des Pianof. Lief. 1 et 2. — 36 Singübungen für den Bass etc. Lief. 1 et II. S. 1019.
Claudius, Otto, Studien für den Gesang (Tenor und Sopran) mit Begl. des Pianof. Op. 19. S. 579.
Curschmann, Fr., 4 Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 561.
— 3 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 18. S. 561.
Donizetti, G., Die Wehmüthigen von St. Helena. Cantonette mit Pianof. S. 844.
— Reveries Napoléonnes. VI Ballades, avec acc. de Pianof. S. 970.
Eckert, Karl, Album deutscher Lieder und Romanzen mit Pianof. Begl. Op. 12. S. 82.
Erk, Ludw., und Wilh. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. 2. Heft. S. 48.
— und Irmer, Die deutschen Volkslieder etc. 3tes Heft. S. 834.
Evers, Karl, 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 729.

Fischer, J. N., 6 Lieder von E. B. Wolfing für Bass oder Bariton. S. 891.

Freudenthal, Jul., 3 Balladen für Bass oder Bariton mit Begl. des Pianof. Op. 35. S. 801.

Gassner, D. F. S., In die Ferne, Lied von H. Kletke, für Tenor und Pianof. S. 1028.

Gekrönte Preislieder, In die Ferne, von Kletke. Mit Pianof. S. 364.

Girschner, C. F. L., 6 deutsche Lieder für Mezzosopran oder Tenor mit Pianof. Heft 1 und 2. S. 993.

Gnüge, Fr., Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 5. S. 1022.

— In die Ferne, für Tenor oder Sopran mit Pianof. Op. 6. S. 1028.

Gross, G. A., 4 deutsche Lieder mit Pianof., 2. Heft. — Liederlieder von J. B. Gross. Op. 25. S. 83.

Händel, Holy, holy etc. Eingelegt in das Oratorium, Der Messias. S. 611.

Hammer, Georg, 24 Lieder zum Gebrauche für Volksschulen. 1. Heft. 28 Lieder etc. 2. Heft. einstimmige und mehrstimmige Lieder zusammen. S. 87.

Held, C. F., 2 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 993.

Herzberg, Rud. von, 6 Gesänge für Alt oder Bass mit Pianof. Op. 4. — Ellengesang mit Pianof. für Bariton. Op. 6. S. 891.

Hetsch, L., und C. F. Kauffmann, Lieder schwäb. Dichter mit Pianof. oder Guitarre. 2. Heft. S. 868.

— 3 Gedichte von L. Tieck, mit Pianof. 2. Heft. S. 860.

Huth, Louis, 4 Gesänge mit Pianof., Op. 15, 6 Lieder, Op. 18. S. 869.

Julien, Henr. von St., Lyrische Gedichte von Th. Moore englisch und deutsch. Op. 7. Heft 1. S. 347.

Keller, Karl, 4 Gesänge mit Begleitung des Pianof. Op. 45. S. 362.

Ketschau, A., Lieder und Gesänge mit Pianof. Op. 1 und 2. S. 1024.

Kiel, Aug., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianof. 1. Werk. S. 592.

Kittl, J. Friedr., Wilde Rosen an Hertha, ged. von M. G. Saphir, mit Pianof. 3ten Werk. S. 964.

Klein, Joseph, 7 Lieder und Gesänge mit Pianof. S. 84.

Kleinwächter, L., 3 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 528.

Kretzschmer, A., Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen etc. 5. und 6. Heft. S. 271.

Labarre, Th., 12 Romances (Paroles allemandes et françaises) avec accomp. de Piano. S. 758.

Lachner, Franz, 3 deutsche Gesänge mit Pianof. Op. 50. S. 892.

Lauer, Ad. Baron von, 6 deutsche Lieder von Rückert. Mit Pianof., Op. 53. — 6 deutsche Lieder von H. Heine. Mit Pianof., Op. 6. S. 84.

Lehmann, A. von, Deutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 719.

Leuz, Leop., Gesänge mit Pianof. Op. 22, 23, 24 und 25. S. 868.

Lindblad, A. F., Aus dem Schwedischen von A. Dohrn übersetzte Lieder mit Begl. des Pianof. Heft 1 u. 2. S. 991.

Lortzing, Albert, Figaro, Sammlung komischer und scherzhafter Gesänge mit Begl. des Pianof. Heft. 3. S. 1028.

Lucan, Henr., Das Soldatenlied, Ballade von Dr. Langenschwarz, für eine Singstimme mit Pianof. Op. 5. — 3 Gesänge, Op. 6. S. 757.

Marschner, Heinr., Für eine Bariton- oder Altstimme, Lieder mit Pianof. Op. 99. S. 1021.

— A. E., Lieder für eine Basstimme mit Pianof.-Begleitung. Op. 7. S. 1022.

Marxsen, Eduard, 3 Gedichte von L. Wihl, mit Pianof. Op. 32. S. 869.

Mathieux, L., Das Schloss Boncourt. Gedicht von Adalb. von Chamisso. Mit Pianof. Op. 9. S. 84.

Meisling's til danske Sange med Accomp. for Pianof. af J. P. E. Hartmann, H. M. Hansen, L. Helsted, H. Rung und J. C. Gebauer. 1858. S. 833.

Meyerbeer, Giacomo, VI Elégies et Romances, mit Pianof., französisch und deutsch. S. 123.

— Supplément de l'Opera: Robert le diable. Scène et Prière av. acc. du Pianof. (für Tenor). S. 643.

— 3 deutsche Lieder von M. Beer, H. Heine u. W. Müller. S. 644.

Der Minnesänger, Musikal. Unterhaltungsblätter. In Romanzen und Liedern mit Begl. des Pianof. oder der Guitarre. 3ter Jahrg. S. 458.

Molique, B., 6 Lieder (Gesänge) für Bariton oder Mezzo-Sopran mit Pianof. Op. 12. S. 302.

Moniuszko, S., 3 Gedichte von A. Mickiewicz (polnisch und deutsch) mit Pianof. S. 1022.

Mühling, A., 10 Lieder aus Herle und Psalter von Spitta, mit Pianof. Op. 54. S. 985.

Neithardt, A., 3 Lieder mit Pianof. Op. 109. S. 363.

Nicolai, Karl, Die Rebenhügler, Gesang mit Begl. des Pianof. Op. 10. S. 361.

Panseron, Aug., XII Romances (französisch und deutsch) av. acc. de Pianof. S. 362.

Pott, Aug., 2 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. und des Violoncells. Op. 14. S. 279.

Rahles, Ferd., Lieder und Gesänge mit Pianof. Op. 22. Heft 2. S. 362.

Rittersberg, Ludw. Ritter v., Album, Prager musikal., abwechselnd in Gesang und Pianof. S. 269.

— 4 Gesänge mit Begl. des Pianof. S. 1022.

Romanzensaal an der Seine, Eine Sammlung verdeutschter Romanzen mit Pianof. Heft 1. S. 1028.

Schmidt, J. P., In die Ferne, Lied von H. Kletke. Mit Pianof. S. 364.

— L., 7 Lieder mit Pianof. Op. 1. S. 1024.

Schulz, W. L., 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianof. Op. 19. S. 361.

Seidel, C. F., 6 deutsche Lieder mit Pianof. Op. 1. S. 1023.

Spontini, Gasp., VI Oeuvres nouvelles, Romanzen französisch u. deutsch, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. die beiden ersten. S. 1018.

Stadler, Maximil., Original-Chöre der Berwischen Musikzeitung (Gesangstimme mit hinzugefügter Klavierbegl.) S. 413.

Stern, Jul., Bilder des Orients, ged. von H. Stieglitz, mit Pianof. Op. 3. S. 1022.

Struhe, C. B., Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianof. Op. 21. — Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianof. Op. 22. Heft 1 und 2. S. 992.

Tauwitz, Eduard, 4 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 16. S. 362.

— Schlummerlied von Oettinger, mit Begleit. des Pianof. Op. 8. S. 1022.

Tiehsen, Otto, 5 Gesänge mit Pianof. (Op. 1.). — 5 Gesänge von Heine und Müller. Op. 2. — 6 Gesänge, Op. 3. — 3 Balladen. Op. 4. in 3 Heften. S. 83.

Unverricht, Aug., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Op. 6. S. 592.

Wagner, E. D., Gesänge und Lieder mit Pianof. Op. 3. Heft 1. S. 363.

Weihe, Ernst, Sentimentale Lieder mit Pianof. S. 891.

Wohlfahrt, Heinr., 8 Wandtafeln zum Elementarunterricht in Notensingen. S. 947.

B. Instrumental-Musik.

a) Sinfonien und Ouverturen für Orchester.

Bellini, V., Ouverture de l'Opera: I Montecchi ed i Capuleti (in Auflegestimmen). S. 924.

Embach, L. A., Ouverture à grand Orchestre (in Auflegestimmen). S. 707.

Kleinwächter, L., Ouverture für das Orchester. Op. 1. (in Auflegestimmen. — Nach der Partitur bearbeitet.) S. 525.

Lindblad, A. F., Sinfonie a grand Orchestre. (In Auflegestimmen gedruckt; nach der Partitur beurtheilt.) S. 829.

Preyer, Gottfried, f. Symphonie für das Orchester (D-moll). Part. u. Stimme. S. 481.

Verhulst, J. J. H., Ouverture en Ut mineur à grand Orchestre. S. 639.

— Ouverture en Si mineur à grand Orchestre. 1838. S. 249.

Weber, C. M. v., Sinfonie aus C-dur (nachgelassenes Werk). S. 976.

β) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegl.

Belcke, Fr., Fantaisie für die Basposaune mit Orchesterbegl. oder Orgel. S. 591.

— C. G., Introduct. et Variat. pour la Flûte av. acc. de l'Orch. Oeuv. 13. S. 860.

Berlyn, X., Variations brillantes pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Quatuor. Oeuv. 44. S. 1044.

David, Ferd., Concertino für die Basposaune. Op. 4. S. 78.

— Introduct. et Variat. sur un thème de Franz. Schubert pour la Clarinette av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 8. S. 924.

— Introduct., Adagio et Rondeau brill. pour le Violon av. acc. d'Orch., ou de Quatuor ou de Pianof. Oeuv. 7. S. 925.

— Introduct. et Variations sur un thème Russe avec acc. de l'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 6. — Concerto pour le Violon av. accomp. de l'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 10. — Introduct. et Var. pour le Violon etc. Oeuv. 11. S. 968.

Hummel, J. N., Oeuv. posth.: Dernier Concerto pour le Piano avec acc. de l'Orch. S. 621.

Kummer, F. A., Introduct. et Variations sur etc. pour Vcelle av. acc. d'Orch., ou de Quat. ou de Piano. Oeuv. 39. S. 123.

— Gass, Fantaisie sur des motifs de l'Opéra „Norma“ pour la Flûte avec accomp. d'Orch. ou de Quat. ou de Pianof. Oeuv. 93. S. 1042.

Lipinski, C., Rondo alla Polacca pour le Violon av. acc. de II Violons, Alto, Basso, Cors, Trompettes et Timballes ou de Pianof. Oeuv. 7. S. 869.

Lvoff, Alexis, Première Fantaisie pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Quat. ou de Pianof. Nouv. édit. revue et corrigée. S. 969.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Serenate et All. giocoso pour le Pianoforte avec accomp. d'Orch. (Konzertstück). S. 976.

Merk, Joseph, Concertino pour Violoncelle avec acc. de grand Orchestre ou de Pianof. Oeuv. 17. S. 1045.

Nohr, Friedr., Concertante pour Flûte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson av. acc. d'Orch. Oeuv. 10. S. 786.

Prume, F., La Melancolie pour le Violon avec Orch. ou Pianof. S. 372.

Ries, Hubert, Second Concerto pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 16. S. 970.

Schmitt, Aloys, Souvenir à John Field. Rondeau brill. pour le Pianof. av. accomp. d'Orch. Op. 101. S. 327.

Täglichsbeck, Th., Variations sur un Air Suisse pour le Violon av. accomp. d'Orchestre ou de Pianof. Oeuv. 12. S. 923.

— Concertino pour le Violon av. accomp. d'Orch. ou de Pfte. Oeuv. 14. S. 1041.

Tulou, Fantaisie pour la Flûte avec accomp. d'Orch. Oeuv. 78. S. 1042.

Weber, C. M. v., Romanza Siciliana per il Flauto principale con accomp. di Orchestra ave di Pianof. (Opera inedita N. 2.) S. 1042.

c) Harmonie- und Militär-Musik, Tänze mit Orchester und dergl.

Siehe in den Uebersichten der in jedem Vierteljahre neu herausgekommenen Musikalien unter der ersten Rubrik: Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

d) Kammermusik.

α) für mehrere Instrumente.

Baumann, J., Grand Divertissement pour la Flûte av. acc. de Pianof. S. 1027.

Berbiguier, III petites Soirées dramatiques pour Flûte avec Pianof. Liv. 1, 2, 3. S. 1026.

— Ecrin des jeunes Flûtistes pour Flûte et Pianof. IV Suites. S. 1027.

Beriot, Ch. de, VI Etudes brillantes pour le Violon av. acc. de Piano ad libit. Oeuv. 17. S. 967.

Bertini, Henri J., jeune, Premier grand Sextuor pour Pianof. II Violons, Alto, Vcelle et Contrebasse. Oeuv. 74. — Second Sextuor (für dieselben Instrumente). Oeuv. 85. S. 597.

— Troisième grand Sextuor pour Piano, 2 Violons, Alto, Vcelle et Contre-Basse, Oeuv. 90. — Quatrième Sextuor etc. Oeuv. 114. S. 865.

Bühner, Louis, Fantaisie pour Piano et Clarinette ou Violon. Oeuv. 68. S. 1027.

Drouet, Louis, III grands Duos concertans pour II Flûtes. Oeuv. 407. N. 1, 2 u. 3. S. 371.

Fürstenau, A. B., Fantaisie pour la Flûte et le Piano. Oeuv. 99; — Adagio et Polonaise, Oeuv. 94; — Introduct. et Rondino, Oeuv. 92 (im ersten Theil der Mustersammlung der vorzüglichsten Originalwerke der berühmtesten Meister für Flöte und Pianof. S. 1041.

— III Duos concertans faciles et agréables pour II Flûtes. Oeuv. 114. S. 1041.

Gross, J. B., Variat. de Concert sur — „les Huguenots“ pour Violoncelle av. acc. de Quat. ou de Pianof. Oeuv. 30. S. 1026.

Halm, Anton, Grosses Trio, concertant für Pianof., Violine und Vcelle. 58. Werk. S. 400.

Hummel, J. N., Oeuv. posth., Introduct. et Variat. concertans pour Piano et Violon. N. 2 und Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Vcelle. N. 3: auch Introduct. et Rondo pour deux Pianof. N. 3. S. 863.

Hünten, Franz, Second Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Oeuv. 91. S. 924.

Kucken, III petites Fantaisies pour Basson av. acc. de Piano. Liv. 1, 2, 3. S. 1026.

Kummer, Kaspar, Studien für die Flöte etc. mit Begl. des Pfte. Op. 97. S. 579.

— III Quatuors pour Flûte, Violon, Alto et Vcelle. Oeuv. 99. S. 1043.

Lasekk, C., et F. A. Kummer, Romances sentimentales pour Piano et Vcelle. Liv. II. S. 1026.

Mozart, W. A., IV Sonates pour Pianof., Violon et Violoncelle. Nouvelle édition. S. 1016.

Reissiger, C. G., 8tes Trio für Pianof., Violine und Vcelle. Op. 103. — 10tes Trio für dieselben Instrum. Op. 113. — 11tes Trio. Op. 125. S. 701.

— XIIme Trio pour le Pianof., Violon et Vcelle. Oeuv. 137. S. 923.

Schmitt, Aloys, II Quatuors pour II Violons, Viola et Vcelle. Oeuv. 80. — II Quatuors etc. wie vorher. Oeuv. 81. N. 1 u. 2. S. 328.

Sunzel, W., Quartett für 2 Violinen und 2 Violen. Op. 35. S. 453.

Spohr, Louis, Concerto pour le Violon avec accomp. de Pianof. Oeuv. 1. S. 970.

Veit, W. H., troisième Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 7. S. 970.

β) Für ein Instrument.

Adam, Adolph, Grand Galop de Guido et Ginevra, arrangé pour le Piano. S. 23.

Anger, Louis, VI Pièces melodieuses pour le Piano. Oeuv. 1. S. 1000.

Auswahl vorzüglicher Werke in gebundener Schreibart (für Gesang- und Instrumental-Compos.) S. 329.

Bach, J. Seb., l'art de la Fugue etc. Édition nouvelle — par Ch. Czerny. Liv. III. S. 3.

— Oeuvres complets. Liv. 4. Edit. nouvelle par Ch. Czerny. S. 1016.

Beethoven, L. v., Fantasie für Pianof., Orchester und Chor, Op. 80, für 4 Hände arrangirt. S. 997.

Belcke, C. G., XI Marches à 4 m. Oeuv. 15. Liv. II. S. 186.

Berbiguier, T., 42 Airs variés, Rondos et Fantaisies arranges pour la Flûte seul. Quatre Suites. S. 1041.

Berner, F. W., Trennung und Wiedersehen, eine musikalische Idylle für das Pianof. S. 102.

Bertini, Henri, pour, Grandes Études artistiques pour le Pfte. I—V. Suite. Oeuv. 122. S. 243

Brunner, C. T., Kleine Uebungsstücke für das Pianof. 4händig. Op. 9. Heft. 1 u. 2. S. 975.

— Klänge für Kinder, oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianof. zu 2 und 4 Händen. Op. 12; — Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz. Op. 13. Heft 2 und 3; — Guirlande musicale etc. à 4 m. Oeuv. 141; — Trudet musical, en forme de Valses à 4 m. Oeuv. 15. S. 1045.

Burgmüller, Norbert, Sonate in E-moll für das Pianof. Op. 8. S. 456.

— Rapsodie pour le Piano. Op. 13. S. 456 (eigentlich 457).

Burgmüller, Ferd., Reminiscenses sur „Guido et Ginevra“ pour le Pianof. Oeuv. 44. Liv. 1, 2 et 3. S. 999.

Chopin, F., XXIV Preludes pour le Piano. Oeuv. 28. S. 1039.

— IV Mazurkas pour le Piano. Oeuv. 33. — III Valses brillantes pour le Piano. Oeuv. 34 in 3 Heften. S. 1040.

Chwatal, F. X., Introd. et Variations amusantes à 4 m. Oeuv. 29. S. 186.

Czerny, Charles, Reminiscences de l'Opéra: Guido et Ginevra. Oeuv. 316. Liv. I et II. S. 25.

— Verschiedene Uebungswerke für das Pianof. Op. 453 in 6 Heften; Op. 299, 335, 337, 399, 400, u. Vollendungsschule, I. u. 2. Heft. S. 373.

— Lieder von Franz Schubert, für das Klavier übertragen. S. 949.

— Zweihändige Werke für Pianof. Op. 340. Heft 1. 2 u. 3; — Op. 348, 349, 350 und 351; — ferner VIII Scherzi capricciosi, Op. 355, Parte 1—4. S. 997 u. 998.

Donizetti, G., Lucrezia Borgia, Oper in 3 Akten, Pianoforte, 2händig. S. 557.

Duvernoy, J. B., Cavatine de Donizetti pour le Pianoforte, Oeuv. 71. — Mélange sur les motifs de Piquillo etc. pour le Pianof., Oeuv. 83; — ferner Oeuv. 86, Liv. 1, und 2. Oeuv. 88, Liv. 1, II et III; Oeuv. 89. S. 100.

— Fantaisie sur des motifs du Domino noir à 4 m. Oeuv. 87. S. 185.

— III Fantaisies sur „Guido et Ginevra“ pour le Piano. Oeuv. 88. Liv. 1, 2, 3. S. 999.

Erfurt, C., Pièces faciles à 4 m. Oeuv. 40. S. 186.

Flore théatrale pour le Piano. 52. Heft. S. 668.

Fürstenau, A. B., 24 tägliche Studien zur Erlangung und Bewahrung der Virtuosität auf der Flöte. Op. 125. Heft 1. S. 1041.

Der Gesellschafter. Unterhaltungen für das Pianof. 2. Jahrgang. S. 459.

Gleichauf, Xav., Grand Concerto pour le Pianof. av. Orch. par Louis van Beethoven. Oeuv. 73, arrangé à 4 mains (aus Es-dur). S. 996.

Händel, G. F., 6 Fugen und ein Capriccio für Klavier oder Orgel. S. 303.

Henselt, Adolph, Impromptu arr. à 4 m. S. 563.

— Oeuv. 8, 9 et 10 pour le Piano. S. 623.

— Pensee fugitive pour le Piano, Oeuv. 85; — Scherzo. Oeuv. 9, und Romances, Oeuv. 10, sämmtlich für 4 Hände eingerichtet. S. 996.

Hermann, J., Rondo über ein Thema aus Oberon für das Pianof. Oeuv. 4. S. 101.

Herz, Jacq., Grand Valse de Guido et G., pour le Piano. S. 25.

Herz, H., Album des Pianistes pour 1839. S. 271.

Hopfe, Jul., Der Polterabend, Polonaise für das Pianof. Op. 3. S. 102.

Hummel, J. N., Oeuvres posthumes pour le Piano. N. 3, 6, 8, 9. S. 865.

Hünten, Franç., IV Airs de Ballet de l'Opéra: Guido et Gin. pour le Piano. Liv. 1—4. S. 25.

— III petits Rondeaux pour le Piano etc. Oeuv. 102; — Les Concurrents etc. pour le Pianof. Oeuv. 103. Liv. I et II; — Rondeau alla Polacca. Oeuv. 110. S. 101.

Kalkbrenner, Fréd., Souvenir de Guido et Ginevra. Fantaisie brillante pour le Pianof. Oeuv. 142. S. 25.

— XXV grandes Études de Style et de Perfectionnement pour le Pianof. composées pour servir de Complement à la Méthode de Piano. Oeuv. 143. Cah. I et II. S. 922.

Karr, H., Nocturne sur un Air de Caraffa à 4 m. S. 186.

Klehe, J. C., Grande Sonate à 4 m. Oeuv. 12. S. 185.

Kleinwächter, L., Ouverture. Op. 1, arrangirt für 4 Hände. S. 563.

Körner, G. Wilh., Der angehende Pianofortespieler. Ganz leichte Uebungsstücke etc. Op. 12. Heft 1. S. 83.

Kücken, F., Introd. et Polonaise brillante à 4 m. (Original-Bibliothek 19. Heft). S. 186.

Kuleckamp, G. C., III Nocturnes pour le Pianof. Oeuv. 53. S. 101.

Kummer, Kaspar, Studien für die Flöte etc. Mit willkührlicher Begl. des Pianof. Op. 97. S. 579.

Kunze, G., Walzer und Galoppe nach Opernmotiven für Pianof. Op. 31, 32 u. 33. S. 999.

Lortzing, A., Ballet aus Czaar und Zimmermann, 2händig. S. 563.

Messemäckers, L., Ouverture de Roberto Deuvereux, Opéra de G. Donizetti, 2händig. S. 563.

Muckwitz, F., I. Sinfonie de J. W. Kalliwoda arr. à 4 m. (neue Aufl.) S. 564.

Ortlieb, E., Sonate pour le Pianof. S. 1000.

Osborne, C. A., Morceau de Concert. Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra: „Guido et Ginevra“ pour le Piano. Oeuv. 29. S. 999.

Pixis, J. B., Grand Caprice dramatique sur les Huguenots à 4 m. Oeuv. 131. S. 185.

Potpourri pour le Pianof. sur l'Opéra: Guido et G. (2 u. 4händig.) S. 25.

Reissiger, C. G., Rondeau brillant pour le Pianof. Oeuv. 59. S. 92.

Rittersberg, Ludw. Ritter v., Album, Prager musikalisches, abwechselnd für Pianof. und Gesang. S. 269.

Romanzensaal für das Pianoforte allein. Heft 1. S. 1028.

Rosenhain, Jacques, 4 Romances pour le Piano. Oeuv. 14. — Morceau de Salon. Romance pour le Piano. Oeuv. 15. — XII Études caractéristiques. Oeuv. 17. S. 705.

Scheibner, C. A., Grande Sonate pour le Pianof. Oeuv. 5. S. 1017.

Schlums, August, Quatuor de Louis Spohr, arr. à 4 m. (neue Aufl.) S. 564.

Schmidt, Martin, Lieder von C. G. Reissiger für das Pianof. übertragen. 2 Hefte. S. 950.

Schmitt, Jacques, Bagatelles en forme de Mazurkas pour le Pianof. Oeuv. 255. S. 102.

Schubert, F. L., Variat. faciles et agréables à 4 m. Oeuv. 24. S. 186.

— Premier Concerto pour le Piano par Fel. Mendelssohn-B., à 4 m. S. 562.

Schuncke, Charles, le Pensionnat, Pièces faciles et brill. pour le Pianof. à 4 m. Cah. 1—12. S. 374.

Schwencke, Ch., III Divertissemens pour le Pianof. sur des motifs de Guido et Ginevra, Oeuv. 33, N. 1, 2 u. 3. — Amusemens pour le Pianof. à 4 m. sur des themes favoris de Guido et Gin. N. 1, 2, 3 und 4. S. 25.

Spohr, L., Duo concertant pour Piano et Violon, arrangé pour le Piano à 4 m. S. 997.

Tauwitz, Ed., Dragoner-Marsch für 2 und 4 Hände arrangirt. Op. 13. S. 1021.

Thalberg, S., Andante pour le Pianof. Oeuv. 32. — Fantaisie pour le Piano sur des themes de l'Opera: Moise de G. Rossini. Oeuv. 33. S. 493.
— Fantaisie sur des themes de l'Opera „Moïse" de G. Rossini, arrangée pour le Pianof. a 4 m. Oeuv. 33. S. 997.
Tonleiter-Uebungen zum Gebrauch für Anfänger. S. 1028.
Vallrath, Charles, Polonaise pour le Pianof. Oeuv. 4. S. 102.
Weber, Edouard, IV Mazurkas pour le Pianof. S. 192.
Wenzlaff, F., Studien für das Pianof. 1. Th., enthaltend 100 Fingerübungen mit ruhender Hand in verschiedenen Ton- und Taktarten etc. S. 1023.
Weyse, C. E. F., Ouverture zur Oper Romilsorth, thändig. S. 832.
Will, C. Ch., Introduction et Variations sur un Air suisse pour le Pianof. S. 1001.
Wilsing, Fr. Ed., III grandes Sonates pour le Pianof. Oeuv. 1. N. 1. S. 181.
— III Sonates (grandes) pour le Pianof. Oeuv. 1. N. 2 et 3. S. 1001.
Wysocki, C. N., 4 Krakowiaks pour le Piano. Oeuv. 1. — II Rhapsodies. Oeuv. 2. S. 641.

*) Für die Orgel.

Buck, J. F. und Wagner, C. W. L., Choralbuch des protestantischen Bayern. S. 642.
Händel, G. F., 6 Fugen und ein Capriccio. S. 303.
Hartig, Nav. Ludw., Melodien und Choräle zum Gesangbuche der Diöcese Limburg, mit einfacher Orgelbegl. S. 385.
Heinrich, J. G., Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele. Heft 1. S. 1025.
Hesse, Adolph, 7 Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 60. S. 580.
Hüpner, C. G., 9 ausgeführte Choräle in 9 verschiedenen Formen. Op. 10. S. 812.
Huma, J. J. N., Preludes et deux Fugues pour l'Orgue. Oeuv. posth. N. 7. S. 863.
Körner, Gotthilf Wilh., Der angehende Organist. 10. Werk. 2te Aufl. S. 61.
Kühmstedt, Fr., Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten etc. Op. 4. Heft 1. S. 890.
Kunkel, Franz Joseph, Katholisches Choralbuch für die Mainzer Diöcese, stimmig mit verschiedenen Eingängen, Zwischen- und Nachspielen bearbeitet. S. 384.
Lohmann, J. H. D., Choralvorspiele. S. 581.
Müller, J. J., Trio und Fuge. Op. 86. S. 580.
— Variationen über „Valet will ich dir geben". Op. 76. S. 1024.
Rinck, Ch. H., Der Choralfreund. 7e u. letzter Jahrg. Op. 122.
— 24 fugirte Orgelstücke nebst Uebungen durch alle Tonarten für angehende und geübtere Orgelspieler. Op. 120. S. 247.
— Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen. 1. Th. 1. u. 2. Lief. Op. 124. S. 248.
Schwarz, Eduard Wilh., Praktische Orgelschule mit fortgesetztem Handbuche. 2. Theil. S. 202.
— praktische Orgelschule etc. 2te verb. u. verm. Auflage 1840. S. 941.
Treibe, Adolph, Choralbuch nach Hiller mit Zwischenspielen. 1838. S. 384.
Weyse, C. E. F., Neues dänisches Choralbuch, 4stimmig ausgesetzt. S. 470.

V. Korrespondenz.

Algier. S. 830.
Amsterdam. S. 466.
Augsburg. S. 46.
Berlin. S. 66, 141, 216, 235, 333, 381, 416, 467, 590, 721, 819, 923, 956, 1009, 1029.

Bologna. S. 636, 857.
Braunschweig. S. 791.
Breslau. S. 429.
Brieg. S. 745.
Brixen. S. 615.
Buckeburg. S. 1050.
Coburg. S. 543.
Colmar. S. 726.
Corfu. S. 852.
Dessau. S. 304, 1049.
Dobberan. S. 744.
Dresden. S. 10, 11, 310, 331, 632, 777, 808, 930, 954, 984, 1045.
Düben. S. 634.
Düsseldorf. S. 463.
Erfurt. S. 105, 151, 207, 709, 1034.
Florenz (mit Toskana). S. 171, 304, 627, 857, 881, 905.
Frankfurt a. M. S. 43, 71, 204, 306, 461, 485, (540).
Fulda. S. 747.
Genua (mit Herzogthum). S. 173, 405, 669, 953.
Gera. S. 955.
Göttingen. S. 567.
Haag in Holland. S. 466.
Halle a. d. Saale. S. 88, 374, 464, 537, 558.
Hannover. S. 536.
Jena. S. 208, 352.
Italien. S. 112, 168, 193, 212, 254, 368, 390, 404, 422, 605, 624, 645, 669, 693, 837, 853, 881, 905, 932, 957.
Karlsruhe. S. 101.
Kassel. S. 108, 128, 139, 681, 1001.
Kopenhagen. S. 470, 610.
Leipzig. S. 12, 36, 50, 71, 88, 110, 130, 174, 177, 214, 239, 256, 286, 370, (392), 393, 427, 471, 541, 821, 839, 878, 901, 936, 958, 973, 1006, 1031, 1047.
Lissabon. S. 314.
Lombardisch-Venezianisches Königreich (im Allgemeinen). S. 193, 212, 254, 371, 423, 670, 693, 932.
Lucca. S. 391, 905.
Lübeck. S. 884.
Magdeburg. S. 232, 583, 1004, 1006.
Mailand. S. 193, 271, 422, 670, 932, 952.
Mainz. S. 534.
Mantua. S. 694.
Modena (Herzogthum). S. 628.
München. S. 142, 486, 503, 519, 581.
Neapel (mit dem Königreiche). S. 113, 368, 605, 837, 853.
Neu Ruppin. S. 234, 744.
Odessa. S. 852.
Oldenburg. S. 540.
Padua. S. 695, 935.
Palermo (mit dem Königreich Sicilien). S. 112, 369, 605.
Paris. S. 46, 189, 406, 824, 835, 932. Das Meiste siehe im Feuilleton.
Parma (mit Herzogthum). S. 391, 645.
Pavia. S. 693, 933.
Petersburg. S. 373.
Piacenza. S. 806.
Pisa. S. 581, 852.
Potsdam. S. 327, 797.
Prag. S. 33, 149, 161, 190, 407, 424, 570, 710, 958, 986, 1051.
Riga. S. 30, 271.
Rom (mit Kirchenstaat). S. 168, 369, 607, 624, 834, 933.
Rotterdam. S. 900.
Saanen. S. 760, 852.
Strassburg. S. 209, 447, 725.
Triest. S. 424, 936, 953.
Turin (mit Piemont). S. 173, 273, 404, 646, 953.
Utrecht. S. 466.
Venedig. S. 214, 273, 424, 695.
Verona. S. 212.
Viareggio. S. 905.
Weimar. S. 331. — 662 (allgemeiner Bericht). 690.
Wien. S. 146, 127, 148, 166, 230, 364, 387, 403, 420, 446, 449, 610, 629, 647, 666, 848, 880, 896, 981.

VI. Miscellen.

Abresch, neuer Tenor in Frankfurt a. M. S. 307.

Adler, Instrumentenmacher in Paris, Verbesserung des Fagotts. S. 258.

Album-manie in Paris. S. 46, 152, 179.

Anzeigen von Verlags-Eigenthum. S. Rubrik VIII, unter Ankündigungen und Intelligenzbl.

Apparat, neu erfundener, die verlorene Stimme wieder zu erlangen. S. 196.

Auber, zu Paer's Stelle, wird königl. Musikdir. in Paris. S. 400.

Auskunfts-Bureau für musikal. Angelegenheiten jeder Art, neu errichtet in Wien. S. 449.

Bärmann, Vater und Sohn, in München. S. 444, 445, 505.

Bajaderen in Leipzig. S. 427, 472. In Berlin S. 468, 591, 880.

Balearen, Tonkunst u. Stand der Tonkunst auf diesen Inseln. S. 1034.

Basily, Kapellmeister der Peterskirche in Rom. S. 609.

Bausch, bester Violinbogenmacher. S. 378.

Beethoven-Denkmal, Konzerte für dasselbe. S. 378, 425. 474, 488, 540, 578, 1033.

Berlyn, A., junger Komponist in Amsterdam. S. 962.

Boieldieu, dessen Statue. S. 616.

Botgorschek, Fräul., Altistin des Dresdn. Theaters. S. 539, 541.

Böhner, Louis, lebt noch. S. 378.

Bückeburg's guter Musikzustand. S. 1051.

Bühnert, Prof. des Streichbasses am Konservator. in Prag, an Hattori's Stelle. S. 1025.

Cedmon, angelsächsischer Dichter des 7. Jahrhunderts. S. 267.

Contrabass, neuer, auf Tastatur und mit Bogen zu spielen. S. 802.

Darmsaiten, neue Art derselben, die der Hitze widersteht. S. 842.

David, Giov., im Alter, bei seinem Auftreten in Wien. S. 366; in Italien. 423.

Dessau's Theater- und Musikwesen, Stand desselben u. Wunsch für ein stehendes Hoftheater. S. 1049.

Döhler, Pianist. S. 505, 1036.

Donizetti's u. Mercadante's gegens. Stellung in Neapel. S. 114.

Dreyschock, Alex., Klaviervirtuos. S. 290.

Drouet, Louis, bekannten Flötenvirtuosen, neues Auftreten. S. 370, 418, 467.

Druckfehler. S. 434, 1058.

Eben, neuer Virtuos auf der Strohfidel. S. 416.

Ehrenbezeigungen und Beförderungen. S. 83, 90, 232, 247, 290, 333, 392, 367, 374, 378, 395, 423, 473, 489, 506, 592, 626, 733, 900, 907, 1012.

Erwiderung von Dr. Gustav Schilling gegen Herrn Hofraths Hand Warnung. S. 132.

Euterpe, über den Fortgang der zweiten Sektion derselben in Leipzig. S. 90.

Fesca, Alexander, Sohn des berühmten, erstes Auftreten in seiner Vaterstadt, Karlsruhe. S. 104.

Fesca, Henriette, junge Altsängerin. S. 1004.

Fétis, dessen Widerlegungskunst. S. 650. — Als Vorsteher des Konservatoriums zu Brüssel. S. 729.

Feuilleton. S. 152, 178, 195, 217, 243, 258, 274, 290, 314, 338, 356, 378, 394, 410, 434, 450, 473, 489, 506, 522, 544, 572, 593, 613, 630, 672, 697, 714, 728, 746, 762, 778, 802, 826, 841, 858, 882, 906, 938, 961, 1011, 1034, 1056.

Finger-Kriegsgesang an der Westküste Afrika's. S. 279.

Fink, G. W., Wegen Verspätigung der Erwiderung des Dr. G. Schilling. S. 34; — Des Herrn Grafen von Hohenthal-Städteln Schreiben an die Redaktion, weitere Unterredungen desselben und Antwort darauf. S. 47; — Zusatz zu Astorga. S. 230. — Berichtigung der Werke und Ausgaben Orlando de Lasso's zu Dehn's Uebers. nach Ant. Schmid's. S. 273. — Ueb. John Barnett's Oper: Farinelli und über Moritz Haupt. S. 376; — Vorwort zu den neuen Nachrichten aus München. S. 441; — Nachschrift zur Topografie von Strassburg. S. 895; — Ueber Lieder für das Pianof. eingerichtet. S. 949; — Berichtigung über Manuel Garcia. S. 982; — Zum Titelkupfer. S. 1037.

Florens hört Haydn's Schöpfung mit Staunen. S. 857.

Forbes, Schotte, wichtig für die dortige Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts. S. 263.

Frankfurter Mozartstiftung (vgl. 1838 S. 511). S. 540.

Französische Benutzung deutscher Volkslieder, eine bemerkenswerthe. S. 748.

Ghys, Violinist aus Belgien. S. 726.

Gluck, Ritter, zu seinem Leben (?). S. 616.

Goede, Musikdir. des Militärchors in Erfurt, auch als Militärkomponist. S. 710.

Goldschmidt, als Klavierspieler (in Prag). S. 425.

Haase, Aug., Hornist in Dresden. S. 954.

Habeneck, Franz Anton, Lebensbesch. S. 610.

Hafner, K., Violinspieler aus Wien, Schüler Mayseder's. S. 90.

Hagedorn, Dem., Sängerin. S. 741.

Halevy ist Professor der lyrischen Komposition am Konservatorium zu Paris geworden. S. 728.

Haupt, Moritz, als Komponist. S. 376.

Hilf, Christoph, junger Violinvirtuos (mit Thatsachen aus seinem Leben). S. 979.

Hillers, Ferd., erste Oper „Romilda" in Mailand. S. 271.

Italienische Opergesellschaft in Wien. S. 610.

Just, A., als Komponist in Berlin. S. 417.

Kassling, J. G., Instrumentenmacher in Leipzig (Positive und kleinere tafelförmige Pianof.) S. 90.

Kalkbrenner, Fr., protestirt gegen seine Biografie von Fétis. S. 430.

Kemble, engländische Sängerin in Italien (Urtheil über sie). S. 424, 935.

Konservatorium der Musik zu Paris. S. 450.

Konzertprogramme des Pariser Konservat. der Musik. S. 178, 238, 338, 356, 396.

Konzertwesen in München. S. 442 u. f.

Küttel, Jos., Flötist, Schüler Fürstenau's. S. 207.

Lacombe, Louis, als Pianofortespieler und Komponist. S. 403.

Lami, Schulgesanglehrer im Jura. S. 274.

Langenschwarz, Frau Dr., Sängerin. S. 472.

Liszt in Italien. S. 171, 172, 173, 370, 391, 609, 905, 961. — dessen Schreiben wegen Beethovens Denkmals. S. 906.

Löwe, Sängerin in Berlin, über sie, als Theatersängerin, S. 44, 891, 829.

Lutzer, Dem., Sängerin, gastirend (in Frankfurt a. M.) S. 402, 743, 841, 856.

Mah. Profession gegen ihn. S. 729.

Mancherlei. S. 90. Siehe dafür Feuilleton.

Mannheimer Musikverein, s. Fest des 100jährigen Bestehens. S. 962.

Mazzucato, Alberto, an Mauri's Stelle Madchengesanglehrer des Konservator. in Mailand. S. 933.

Menter, Joseph, Violoncell-Virtuos in München. S. 389.

Methfessel, Ernst, Bohnist. S. 607 und weiter, auch über seine neuen Oboerohre S. 672.

Miehrz, Georg, des Klavier. sonderb. Konzert in Wien. S. 420.

Molkenhauer, die Gebrüder. S. 780.

Molique, B., aus Stuttgart in Prag und Wien. S. 149 u. 166. S. 388. — in München. S. 504.

Müller, die 4 Gebrüder, Quartettspieler. S. 93, 426, 927.

Müller's, Joh. Immanuel, Verzeichniss seiner Kompositionen. S. 773.

Musikfeste.
In Düsseldorf, rheinischen Musikfest. S. 314 u. 463.
In Halle an der Saale. S. 392, 434, 464 (Provinzial-Liedertafel); 537 u. 538.
In Mons. S. 410.
In Zweibrücken. S. 434.
In Lübeck. Erstes Musikfest des norddeutschen Vereins). S. 473 und ausführlich 584.
In Paris. S. 522.
In Potsdam. Liedertafelfest. S. 592.
In Rötha, bei Leipzig (zweites Schullehrer-Gesangfest). S. 615.

werfen — sondern auf ihre Würkung auf eines jeden Gebildeten und Urtheilenden Gemüth selbst. Dass Kotzebue bey Talent Theater-Kenntnis und Erfahrung hat, wird ihm wohl Niemand ableugnen; aber die musikalische geht ihm ab — seine Opern sind kaum auszuhalten. Dass Gotter in der Geisterinsel ein vortreffliches Süjet bearbeitet, Theaterkenntnis bewiesen und nette Verse gemacht hat, wird man ihm eben so wenig absprechen; aber die musikalische Erfahrung mangelte ihm — seine Oper bleibt von wenig Würkung, obschon es ihr gegluckt ist, vortreffliche Komponisten zu finden. Dass Schikaneder in der Zauberflote ein horrendes Werk der Poesie zu Tage gefördert hat, wird Er wohl selbst nicht in Abrede seyn; aber das Ding ist mit theatralischer und musikalischer Erfahrung gemacht — es macht Würkung auf Jedermann, und es ist wirklich nicht die vortreffliche Musik allein, welche diese Würkung macht.

Nimmt man das zusammen, was freylich nichts weiter sagt, als: der Operndichter muss Dichter, musikalischer Dichter, Theater-Dichter, also Opern-Dichter seyn: so siehet man doch wenigstens ein, dass dies nichts Gemeines und Alltägliches, dass es die Sache nur sehr Weniger ist — und ihr verlangt nun von diesen Wenigen auch noch —

5) dass sie Geist, Fleiss und Zeit ohne allen aussern Ersatz für euch aufwenden sollen! *) Es verstehet sich ja von selbst und ist freylich bald gesagt: der Dichter soll um sein selbst willen arbeiten, soll dichten, weil er muss — wie der Vogel fliegen, die Blume blühen; er soll es, um des Besten der guten Sache willen u. s. w.; er wird es: aber vergesst ihr denn, dass er nicht nur Dichter, sondern auch Mensch und Bürger, wohl auch Gatte und Vater ist? Seinen Aufwand an Geist könnt ihr ihm nicht vergüten und sollt es auch nicht; seinen Fleiss und seine Mühe könntet ihr ihm vergüten, doch lässt sich das, wie die Sachen nun einmal liegen, vielleicht nicht geradezu fordern; aber seine Zeit, und dass er in derselben gerade eine Oper zu eurem Vergnügen und nichts anders bildete — das könnt und müsst ihr ihm vergüten. Was ist es aber, das ihm lohnen könnte? Ehre und baarer Gewinn! Ehre und Gewinn sind freylich nicht Flammen, die den Feuerstoff des Genie's anzünden; aber sie sind Oehl, das die schon brennende Flamme länger erhält und wohl auch heller auflodern macht. In Frankreich gehet der Dichter mit dem Komponisten, in Ansehung beyder Belohnungen, zu gleichen Theilen. Hat er etwas Vorzügliches geleistet, so merket jeder, der auf Bildung Anspruch macht, darauf, man bezeugt ihm laut seine Achtung, seinen Beyfall, seinen Dank: so empfängt er auch ansehnliche baare Vergütung — gewöhnlich, ausser dem kontrahirten Honorar, eine, und bey öfterer Wiederholung, mehrere Benefizvorstellungen. In Deutschland ist von beydem, was ihn belohnen könnte, nichts zu entdecken. Durch die Menge ganz schlechter Opern, an welche zuweilen die trefflichste Musik verschwendet ist, ist das Publikum — ich möchte sagen, so heruntergebracht, dass es auf den Text gar nicht achtet, sich allein an die Musik hält; und die Singstimmen als Instrumente ansiehet. So verrauscht das Gute, wie das Schlechte, und dem, welcher das Erste giebt, wiederfahrt eben so wenig Auszeichnung, als dem, welcher das Lezte gegeben hat. Dass das Gute auch hier mit Beyfall belohnt werde, lässt sich freylich

*) So viel ich habe erfahren können, ist die Wiener Theaterdirektion die einzige in Deutschland, die für einen Operatext etwas nicht ganz Unbeträchtliches bezahlt. Aber es ist bekannt, wie sehr dort der Dichter von andern Seiten her beschränkt wird. Es mag das aus sehr gutgemeynten Absichten geschehen; aber das gehet mich hier nichts an, wo ich nur das Faktum darzulegen habe. d. Verf.

In Frankreich beginnende Musikfeste nach deutscher Weise S. 615.
In Düben (Sängerfest. S. 634.
In Greiz (2tes Sängerfest). S. 672.
In Erfurt zum Geburtstage des Königs). S. 709.
In Brieg in Schlesien (Neue Musikfest). S. 745.
In Braunschweig (zweites). S. 791.
In Norwich (England). S. 802.
In Amsterdam (beschlossenes Musikfest). S. 903.
In Potsdam, Gesangfest des Märkischen Vereins. S. 925.
In Wien (grosses Musikfest). S. 981.
Musikunterrichtsanstalt, neue, in Frag. S. 802, 1055.
Nagel aus Stockholm, Violinist. S. 592 u. 1006.
Neue Opern, kurze Angaben derselben. S. 193, 241, 258, 274, 358, 546, 434, 527, 578, 702, 802, 841, 858.
Nicosia, Salvatore, ein neues Wunderkind als Violinist. S. 609.
Nutzen. S. 374, 451, 544.
Nourrit's Leichenbegängniss und Inschriften in der Kirche St. Brigida. S. 605.
Oboenröhre aus indianischem Holze verfertigt. Nachträgliches. S. 151.
Oginski, Fürst Michael, und die Geschichte seiner Polonaise. S. 544.
O'Kane, letzter berühmter Harfner in Irland. S. 268.
Onslow's Symphonie N. 1, eigene Ansicht über sie. S. 353.
Oper in London, neueste Saison. S. 395.
Opern, in Nachrichten besprochen.
NB. Die neuen Opern in Italien s. in den Nachrichten.
Donizetti, Die Liebesmark (in Frankfurt a. M.) S. 46.
Auber, Die Gesandtin (in Frankf. a. M.) S. 46, 408.
Thomas, komische Oper: 1717 oder der Pariser Perruquier. S. 70, 370.
Fesca, Alexander, Mariette, einaktige Oper, Text von Norbert. S. 105.
Wiener neue Opern und Operetten. S. 106, 127, 146.
Birnbaum, C., Schauspiel mit Liedern von Tonsetzern in Kassel. S. 146.
Adam, Ad., Regine, neueste Oper. S. 153.
Dessauer, Ein Besuch in St. Cyr, komische Oper in 3 Akten. Prag. S. 190; (in Kassel) 1002.
Berlioz, Hector, Benvenuto Cellini, französ. Urtheil. S. 196.
Rücken, Fried., Die Flucht nach der Schweiz, Singspiel in 1 Akt (Berlin). S. 236.
Lindpaintner, „Die Genueserin", neue Oper (in Wien). S. 254.
Meyerbeer, „Der Prophet" (in Paris). S. 274.
Hoffmann, E. T. A., „Undine" (Probeversuch in Leipzig). S. 288.
Auber, „Der Feensee" (le lac des Fées), Oper in 3 Akt. S. 342.
Halevy, Guido und Ginevra (in Berlin). S. 351.
Schaffer, Aug. Emma v. Falkenstein, erste Oper. S. 351.
Adam, Ad., Zum treuen Schäfer (Dresden). S. 332. (in Wien) S. 672.
Rastrelli, Die Neuvermählte, neue Oper (Dresden). S. 372.
Lindpaintner, Die Genueserin, neue Oper (in Wien). S. 304, 853.
Müller, Adolph, Neue Operetten und Possen (in Wien). S. 367 u. 368, 387.
Barnett, John, Farinelli, ernstkomische Oper. S. 376. (Engl.) S. 2.48.
Halevy, Les treize (die Dreizehn), neue Oper (in Paris). S. 393, 406.
Auber, Le lac des Fées, grosse Oper in 3 Akten. S. 407.
Adam, Ad., Der Brauer von Preston, Singspiel, S. 418, 536, 544, 740, 930.
Schaffer, Aug., Emma von Falkenstein, erste Versuchs-Oper in Berlin. 419.
Bellini, Beatrice di Tenda (in Frankfurt a. M.) S. 461.
Auber, Der schwarze Domino (in Frankf. a. M.) S. 461.
Chelard, „Die Hermannsschlacht", grosse Oper (in München). S. 504, (in Leipzig) 840.

Lachner, Franz, Alidia, neue Oper (in München). S. 581.
Lövenskiold, Sarah, Erstlingsoper in Kopenh. S. 610.
Donizetti, G., Lucrezia Borgia (in Wien) S. 612. Belisario. S. 613.
Neue Operetten und Possen in Wien. S. 630.
Oesterreich, Karl, Die Bergkappen (in Weimar). S. 663.
Lindpaintner, Die Macht des Liedes (in Weimar). S. 663.
Rosenhayn, List um List und noch einige neue Operetten. S. 665.
Mercadante, Der Schwur (il giuramento), in Berlin. S. 722.
Glaser, Die Mühle von Sanssouci, Festspiel mit Musik (Berlin). S. 722.
Hoven, J. (pseudonym), Turandot, neue Oper. S. 723.
Loetzing, Die beiden Schützen, Operette (neu in Berlin). S. 723.
Adam, „Regine" (neu, in Berlin). S. 820.
Loetzing, neue komische Oper: Caramo oder das Fischerstechen (in Leipzig). S. 822.
Halevy, Der Scherif, neue komische Oper in 3 Akten. S. 824.
Buoli, La Vendetta, in 3 Akten. (Beurtheilung). S. 835.
Adam, A., La reine d'un jour, in 3 Akten. (Beurtheil.) S. 836.
Auber, Acteon, Operette (in Wien). S. 849.
Gerli, Il Segno punitore (neue Oper in Algier). S. 851.
Meinzer, La Jacqueria (neue Oper in Paris). S. 858.
Clapisson, Die Sinfonie (neue Oper in Paris). S. 858.
Wiener Possen, Pantomimen etc., neue. S. 880.
Meyerbeer, Ghibellinen in Pisa (Musik der Hugenotten) in Wien. S. 896, 1002.
Donizetti, G., Marino Faliero (in Berlin). S. 929.
Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen:
Drobisch, C. L., neues Orator. Moses auf Sinai. S. 46.
Spohr, L., Hymne, Ged. von J. F. Rohtmann, Op. 96. (in Leipzig). S. 111.
Herrstedt, Organist in Kassel, Dem Herrn gehört die Erde, Männerchor mit Blasinstr. S. 129.
Wiegand, Kantate, ged. von Mayer (in Kassel). S. 140.
Greil, Ed., neue Kantate: Die Israeliten in der Wüste (in Berlin). S. 146.
Mühling, Abisadonna, Oratorium (in Magdeburg). S. 233.
Berger, L., Kyrie (aus seinem Nachlasse; in Berlin). S. 236.
Mendelssohn-B., Fel., Orat. „Paulus" (in Wien). S. 250.
Schneider, Frdr., Orat. Gethsemane u. Golgatha. S. 304.
Berger, Ludw., Salomonges Kyrie und Gloria a Capella (nachgelassenes Werk). S. 334.
Mozart, Sohn, Der erste Frühlingstag, Kantate. S. 404.
Schneider, Frdr., Absalon, Orat. (in Berlin, neu). S. 408.
Lachner, Franz, Die 4 Menschenalter (in München). S. 488; (in Potsdam). S. 798.
Ruder, Messiade, Oratorium (in München). S. 489.
— Cäcilia, oder die Feier der Tonkunst. Grosse Kantate. S. 520.
Mühling, Aug., Bonifacius, neues Oratorium, ged. von Aug. Kahlert. S. 584.
Gährich, Duett für Tenor und Bass mit Begl. der Orgel und der Bassposaune. S. 591.
Greil, A. E., Der 23. Psalm. S. 591.
Löwe, C., Die Sieben Schläfer, Orat. (Erfurt). S. 710.
Beethoven, L. v., Der glorreiche Augenblick, Kantate. S. 711.
Schneider, Friedr., Zur Einweihung einer Kirche, neu, auch MS.). S. 745.
Mendelssohn-B., Paulus, Oratorium (in Braunschweig). S. 791, 955, 981.
Löwe, C., Orat.: Die eherne Schlange. S. 926.
Thomas, Ambros., neues Requiem (in Paris). S. 858.
Wagner, E. D., Zögling der Berliner Akademie der Künste, Motette. S. 926.
Grosheim, Dr., Der 89. Psalm, Motette; eine andere von Eadter (neu). S. 1003.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05420/681

Ruppenhagen, C. F., Festkantate, ged. von Fr. Förster (neu) S. 1019.
Orchesterbau für grosse Musikfeste, namentlich in Kirchen. S. 586.
Orchesterverein in Magdeburg. S. 1004.
Paganini, sehr krank (schon früher bemerkt). S. 729.
Pianoforte, neue, von Breitkopf und Härtel nach Broadwood gebaut. S. 879, 904.
Piccini, ein erfolgreicher Brief seinetwegen. S. 504.
Pleyel, Maria Camilla, Mad., Klaviervirtuosin. S. 878, 903, 985.
Polimächer, Klarinettist u. Militärkomponist. S. 234.
Probearbeiten der Eleven der akademischen Schule zu Berlin. S. 592.
Provinzial-Liedertafel in Halle. S. 464.
Prume, Violinist aus Lüttich. S. 204, 207, 287, 314, 371, 901, 956, 978.
Reformazions-Jubelfeier, dreihundertjährige, zu Leipzig. S. 428, 930.
Remmers, aus Jever im Oldenburgschen, Violinvirt. S. 143.
Riefstahl's Quartett-Unterhaltungen in Frankfurt a. M. S. 71, 207 u. 308.
Ritter, Organist in Erfurt, seine neuesten Kompos. S. 712.
Rom, Der Accademia di Santa Cecilia dieselbe ihrer Ehrenmitglieder. S. 854.
Rosenhain, J., Pianofortespieler und Komponist. S. 822, 858.
Rossini ist ein Fischhändler geworden. S. 544.
— in Bologna am Liceo communale di Musica zum Consulente onorario perpetuo ernannt. S. 627.
— soll eine neue Oper schreiben. S. 630, 728. Dem ist nicht so. S. 854.
Sabr, Fraul., Sängerin aus Frankfurt, wird empfohlen. S. 350.
Schebest, Agnese, in Mailand. S. 933.
Schlick, Violoncellist in Dresden. S. 215 u. 1047.
Schmitt, Aloys, als Virtuos und Komponist (in Mainz). S. 534.
Schmitbach, Fagottist. S. 744.
Schneiders, J., Gesangsquintets-Abonnement-Konzerte in Berlin. S. 929.
Schwedisches Gesangbuch, neues, u. Kirchengesang. S. 746.
Simon von Brüssel, Erfinder des Harfenpedals? S. 268.
Spontini auf seiner Reise in Italien. S. 169, 242, 369, 378. In Paris. S. 378, 393, 420, 506, 593, 609, 722 (wieder in Berlin).
Stark, Maximilian, Baritonist und merkwürdig gebildeter Falset-Sopran. S. 819.
Steinmüller, Sänger am Theater zu Hannover. S. 743.
Stöckl-Heinefetter, Klara, Sängerin. S. 742.
Symphonieen, Ouvert. u. Konzerte, in Nachrichten besprochen.
Hauke, W., Concertino für den Fagott (neu, in Leipzig). S. 50.
Sterndale-Bennett, W., Neues Konzert für das Pianof. (in Leipzig). S. 72.
Lachner, Franz, sechste Symphonie (in Leipzig; gedruckt bei Haslinger). S. 73, 488.
Hausehild, E., neue Ouverture (erste veröffentlichte Arbeit in Leipzig). S. 89.
Sterndale-Bennett, W., neue für das Konzert in Leipzig geschriebene Ouverture: „Die Waldnymphe". S. 89.
David, Ferd., neue V. (in variazionen über Mozarts Lied: Wenn die Lieb etc. (in Leipzig). S. 111.
Hauke, W., Fantasie f. d. Flöte (neu, in Leipzig). S. 111.
Griebel, H., Concertino und Variazionen für die Hoboe, neu (in Leipzig). S. 130.
Dobrzynski, Symphonie, in Wien den 3ten Preis erhalten (in Leipzig). S. 214.
Verhulst, Ouverture (in Leipzig, H moll. S. 215.
Moscheles, Pastoral-Konzert für das Pianof., MS. (in Leipzig). S. 246.
Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture (neu, in Leipzig). S. 246 u. 257.
Schubert, Franz, nachgelassene Symphonie aus C dur (in Leipzig). S. 256.
Schneider v. Wartensee, Symph. (in Frankf. a. M.) S. 308.
Lindpaintner, neue Fest-Ouverture (in Berlin). S. 333.

Berger, Louis, Pianof.-Konzert (nachgelass. Werk). S. 334.
Schultz, Ad., neue Symphonie, die erste (in Berlin). S. 335.
Reber, neue Symphonie (in Paris). S. 338.
Molique, Violinkonzert in D dur (neu; in Wien). S. 356.
Mentor, Joseph, Konzert-Kompositionen (in Wien). S. 369.
Lacombe, Louis, Ouverturen. S. 468.
Janus, Prof. in Wien, neues Violinkonzert. S. 404.
Weber, F. D., Sextett für 6 Posaunen. S. 408.
Goldschmidt, Siegmund, Ouverture zu Shakespeare's Romeo und Julie. S. 410.
Fantouseder, Ouverture zu Otto von Wittelsbach (in München). S. 504.
Barmann, der Sohn, Konzert-Kompositionen. S. 505 u. f.
Röder, Symphonie (in München). S. 529.
Schmitt, Aloys, Symphonie in E dur; dann Tongemälde für das Orchester (in Mainz). S. 535.
Pott, Aug., neue Bravour-Variazionen für die Violine (Oldenburg). S. 540.
David, F., neues Violin-Konzert (in Lübeck). S. 588.
Schneider, Jul., Choral mit Var. f. die Baßposaune u. Orgel. S. 594.
Reissiger, C. G., Erste Symphonie (in Potsdam). S. 796.
Spohr, L., sechste Symphonie. S. 858.
Moriacchi, neue grosse Ouverture (in Dresden). S. 899.
Stahlknecht, A., Zögling der Berliner Akademie der Kunst, Symphoniesatz. S. 926.
Prume, F., Violinkonzert N. 4 u. Air fantastique (MS.) S. 941.
Berlioz, Ouvert. „Waverley" in Leipzig. S. 936.
Lindblad, A. F., Symphonie, neu (in Leipzig). S. 937.
David, Ferd., Introduct. und Variationen über ein Originalthema für die Violine mit Orch. (neu). S. 977.
Hesse, Adolph, fünfte Symphonie (MS.) S. 1004, 1007.
Kuhlau, Ouverture, genannt Shakespeare. S. 1006.
Benedict, J., Ouverture zur Oper: die Warnung der Zigeunerin. S. 1007.
Kummer, F. A., neue Fantasie und la Malinconia für Violoncell mit Orch. S. 1008.
Berlioz, Hector, Romeo u. Julie, dram. Symph. mit Chören. S. 1041.
Schubert, Franz, grosse Symph. in C dur (Leipz.) S. 1033.
Bezdek, G. W., Violinist u. Direktor der philharm. Schule zu Trient, Variazionen für Violine. S. 1053.
Taglioni, die berühmte Tänzerin, in Wien. S. 629.
Teatro „Alibert" in Rom. Kurze Geschichte desselben. S. 608.
Thalberg in Berlin. S. 141; in Petersburg. S. 373; in London. S. 594, 1057.
Theaterzettel-Bibliothek aus aller Welt, angelegt von einem Holländer; merkwürdig. S. 908.
Tichatschek, Jos., Tenor in Dresden. S. 418, 427, 467, 472, 544.
Unger, Karoline, Sängerin (in Wien). S. 611 etc. (in Dresden). S. 632 u. 698.
Vaccai, als Komponist. S. 424.
Velluti, Gesangslehrer, jetzt in Oels. S. 936.
Verbesserungen und Neuerungen an Instrumenten in Paris. S. 556, 616, 618, 697, 714.
Verdiente Männer um Verbreitung der Tonkunst. S. 274, 290, 396, 490.
Verein zur Beförderung der Tonkunst in Holland. Fortsetzung der Geschichte desselben. S. 900.
Verfall d. Oper in Neapel; Zustand d. Maestri, Sänger etc. S. 837.
Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen:
Conrad, Bruchstück aus seiner neuen Oper „Ricuri" (in Leipzig). S. 71.
Benedict, J., Ballade aus „Warnung der Zigeunerin" und italien. Romanze (in Leipzig). S. 72.
Truhn, F. Hieron., neue Lieder u. Gesänge (in L.). S. 388.
Berger, Louis, „Sappho", grosse Szene für Sopran mit Orchester; Andreas Hofer, 4stimmiges Männerlied (in Berlin). S. 334.
Hirschbach, Hermann, 2 neue Quartetten und ein Quintett (in Berlin). S. 335.
Gährich, Musik zum neuen Ballet „Don Quixote" (Berlin.) S. 337.

Volt, neues Quartett (das dritte) aus C moll (Leipzig). S. 393. (in Berlin), 469.
Lachner, Franz, Streichquintett, grosses (ungedr.) S. 488.
Schmidt, Hermann, Das Jubiläum, neues militär. Ballet (in Berlin). S. 591.
Ballets in Wien. S. 639, 856.
Reissiger, Kapellmeister, Vokalquartett. S. 899.
Weiss, Jul., Scene aus: „Orestes", ged. v. Reinbeck. S. 926.
Dübler, grosse Fantasie über Motive aus Benedict's „Warnung der Zigeunerin". S. 985.
Wiesprecht, Instrumentalsatz f. Militärmusik. S. 1010.
Toselli, Joh., Variazionen für Glasharmonika und Pfte. (neu). S. 1053.
Mendelssohn-B. und L. Rieinwächter, 2 neue Quartette. S. 1054.
Vestalin von Spontini, 100ste Vorstell. ders. in Berlin. S. 927.
Viaregio, fertige. Geschichte des dortigen Konservat. S. 905.
Vier neue Gesangschülerinnen der Bertinotti treten auf. S. 370.
Volltipresto, neue Maschine zum Notenumwenden u. Geschichte dieser Maschine. S. 545.
Wiens diesjähr. Gewerbsausstellung rücksichtlich auf Musik-Instrumente etc. S. 666.
Wilhem, wichtiger Musiklehrer (Gesang in Schulen) in Paris. S. 474.
Wolff, Gebrüder, Heinr., Violine; Hermann, Strohfidel (Frankf.) S. 486.
Wunsch, die Erfindung eines Klavierinstr. zum Absetzen freier Fantasien wieder aufzunehmen. S. 139.
Wysocki, G. N., Pianist. S. 592.
Zeitung, hamburger musik., eingegangen. S. 41.
Zimmermann, Violinvirtuos in Berlin. S. 1005.
Zum Titelkupfer. S. 1037.

VII. Musikalische und andere Beilagen.

1ste Beilage, zu N. 3, enthaltend: Facsimile der Handschriften von Nic. Paganini und H. Berlioz.
2te Beil. zu N. 15., enthält Facsimile der schottischen Lautentabulatur und 12 Melodieen aus dem Skene-Manuskript in unsere Noten übertragen.
Ausserordentliche Beil. zu N. 16, Abhandlung des Herrn v. Winterfeld über die Gesangwerke von Fasch.
3te Beil. zu N. 23, Vorlieb aus Frieden, Partitur. Facsimile der Handschrift von Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy.
4te Beil. zu N. 26, Nachgefühl, für eine Singst. mit Pfte. Facsimile der Handschrift von Dr. Louis Spohr.
5te Beil. zu N. 32, Ave Maria, vierstimmiger Gesang. Facsimile der Handschrift von G. Onslow.
6te Beil. zu N. 39, Dreistimmiges Kindergebet, Facsimile der Handschrift von Giac. Meyerbeer.
7te Beil. zu N. 47, Canone à 3 Voci. Facsimile der Handschrift von L. Cherubini.

VIII. Ankündigungen und Intelligenzblätter.

S. 15, 33, 51, 73, 91, 115, 131, 155, 179, 195, 219, 241, 259, 275, 291, 315, 339, 355, 379, 395, 409, 433, 451, 475, 491, 507, 523, 545, 571, 593, 617, 635, 651, 673, 699, 715, 729, 747, 763, 779, 802, 827, 841, 859, 883, 907, 930, 961, 987, 1011, 1035, 1057.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. № 1. 1839.

Universitäts-Bibliothek München

Einleitung.

Vielfach ist uns in den letzten Zeiten der grosse Glaube gesungen worden, es sei in unserer Gegenwart ein neues Morgenroth, namentlich für unsere Kunst, aufgegangen, das alle Höhen und Tiefen magisch verkläre; mit wundersamen Worten hat man uns verkündigt, unser jüngstes Lustrum bilde in seinen Erscheinungen eine seinen Folgen nach gar nicht zu berechnende neue Licht-Epoche, die vor Allem so glücklich sei, der Musik immer klarer und allgemein verständlicher einen so bestimmten Inhalt zu sichern, als ihn die Sprachen der Wortdichtung nur je zu erreichen im Stande wären; auf diesen gar nicht mehr zu verfehlenden Kerninhalt arbeiteten alle Genien unserer tonkunstreichen Zeit mit den siegreichsten Erfolgen so kräftig hin, dass es in dieser Hinsicht gar keiner sibyllischen Gabe brauche, vorauszusagen, es werde bald in den Werken der Töne die lautere Himmelsflamme des hellsten Tages über Alle ausgegossen sein zum reinsten Verständniss der innern Welt eines die Unendlichkeit umspannenden Gefühls, das wie ein neu aufgeschlossener Höllenzwang die verborgensten Kräfte geheim gewaltigster Geisterwelt aus der bisherigen Nacht heraufbeschwöre, dass sie mit uns wandeln wie Unsereiner.

Sind dies Wahrheiten und nicht blos Tiraden sanguinischer Jugendhoffnungen, die oft schon täuschten, so ist es an der Zeit, dass sie sich endlich durch Thaten und Werke wahrhaft neuer und *ausdauernder* Art Glück-spendend bewähren. Denn Manchen will es freilich noch bedünken, als fehle der vielgepriesenen neuen Richtung, die über Beethoven's Flage zu schweben verwähnt, jene beweisende Werkthätigkeit, die immerhin den Glauben als einen echten erst zu verbürgen hat; ja es gibt sogar noch so verstockte Seelen, dass etliche bereits rund heraus erklärt haben, wir hätten eben nicht grosse Ursache, uns auf unsere neuesten Werke jener jungen Richtung besonders viel einzubilden. Zwar wird zugegeben, dass die neueste Zeit eine nicht geringe Zahl ganz vortrefflicher Werke hervorgebracht habe (und wir stimmen vollkommen damit überein), aber, behaupten die Gegner der neuen Erzählungsmusik, dies sei nur von solchen Männern geschehen, welche offenbar Zöglinge und Anhänger der alten, oder doch der ältern Meister waren; der ganze Geist der neuesten Manier dagegen umbrause noch theils nur mit wildem, betäubendem Lärm, theils verblüffe sie die Unerfahrenen mit halsbrechendem Seiltanz tollen Uebermuthes, der doch durch die Gefahr allein verübergehendes Anstaunen unerhörter Keckheit gewinne u. s. f.

Die Zeit der *Gährung* dauert also immer noch fort, wie der Kampf gegen den Zeitlöwen und die „marzialischen Philosophen." Fragt man: Warum so lange? so ist die Antwort schnell fertig. Die Herren der neuen Richtung sind nicht so tapfer, als sie nach einigen Windmühlenbekämpfungen und nach dem Geschrei vor irgend einer wirklichen Schlacht zu sein scheinen; kommt nur ein tüchtig Gewappneter, so ziehen sie sich kindlich zurück, sind so lange seiner Meinung, bis Jener vorüber ist; dann aber geht das kaum verschollene Lied wieder von vorn an und ärger als zuvor. Viele der Gegenrichtung lächeln dazu und meinen, dass Uebel der Bramarbaiserei lege sich von selbst. Das thut es denn wohl endlich auch: aber es hält zu lange an, es geht zu viel köstliche Zeit und manche junge Kraft dabei verloren. Das Schlimmste ist, dass sich beim Schweigen der Berufenen so viele Unberufene einmischen, die keine Idee von der Kunst haben und gerade darum Mirakel rufen, wo keine sind. Diesen ist nun freilich gar nicht beizukommen; auf Gründe hören sie nicht, denn sie verstehen sie nicht. Dieser Haufe würde jedoch bald von selbst auseinander fahren, ginge man nur offener und gemeinschaftlicher auf die Heerführer los, auf deren Schein er blind vertraut. Das gibt der Wirre Stand und frischt die Gährung oft von Neuem auf. Wir wünschten nur, das Uebel griffe noch viel mächtiger und schärfer um sich, so wäre das Ende zuversichtlich näher; die Folgen lehren erkennen. — Wünsche freilich hat der Mensch viel, absonderlich zum neuen Jahre. Die meisten sind selbstsüchtig und darum heilen sie nichts; sogar die besten sind ohne That von keinem grossen Werthe. Drei Dinge sind die rechten: *offenes Auge* rund umher, in die Vergangenheit, dass wir das Echte erkennen und die alten Stützen der Kunst würdig ehren, in die Gegenwart, damit wir uns nicht täuschen, noch täuschen lassen; *frisches Eingreifen* mit Lust und Kraft, was immer fördert und zum Sieg des Guten hilft; *festes Vertrauen auf Liebe und Recht*, die sie verkümmern und ohne Wandel sind, so oft sie auch von der Blendlaterne des äussern Glücks eine Weile in den Schatten geschoben werden. Doch verlasse man sich darauf: Die Götter hassen den, dem sie unverdientes Glück geben.

So möge sich denn der Wunsch für baldigen Sieg des Rechts in unserer Kunst zur Beseitigung der wüsten Gährung und des trunkenen Taumels mit That und Ver-

trauen verbinden. Wer also ein Recht hat durch irgend eine Erkenntniss, sei es für alte oder neueste Richtung, der rücke offen und höflich in *würdiger Haltung* heran und lasse sich mit dem Besten vernehmen, was er hat. Das wird fördern, nicht seinen persönlichen Sieg, auf den nichts ankommt, sondern den Triumph des Guten, worauf Alles ankommt. Wäre es möglich, dass Liebe zum Wahren ohne parteisüchtige Unredlichkeit der Barsch Aller würde und Gerechtigkeit das Schwert: so wäre die Hilfe schon vor der Thür, ohne dass man nöthig hätte, die Milde zu verleugnen, die der Mensch gegen den Menschen der Irre und der Verblendung schuldig ist. Nur gegen grobe Anmassung und hinterlistige Böswilligkeit sei Schonung verbannt; sie wird dann Schwäche. Und so gehe es denn auch in diesem neuen Jahre immer rüstiger vorwärts mit vollstem Vertrauen *auf* die Kraft des Guten, mit offenster Munterkeit nach möglichster Erreichung des Zieles, das jedem redlichen Kunstgenossen, wie uns, am Herzen liegen muss, in welchem Bestreben wir uns am zuversichtlichsten die Gunst und Liebe aller Vernünftigen und Edeln zu erhalten, ja zu erhöhen Hoffnung haben dürfen. Der Trug der Selbstsucht sei entlarvt, und die Wahrheit, die nie schlupft, nur würdigt, stehe frei in ihrer Schöne. Damit und dafür sei das neue Jahr von uns begrüsst zum Segen des Echten.

G. W. Fink.

Johann Sebastian Bach

L'art de la Fugue, y jointes du „Sacrifice musicals," la Fugue sur un thème de Frederic II., la Ricercata à 6 voix sur le même thème. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée etc. par *Charles Czerny.* Oeuvres complets. Liv. III. Leipzig, au Bureau de musique de C. F. Peters. Preis 3 Thlr. 12 Gr.

J. N. Forkel schrieb schon in seinem in derselben Verlagshandlung, damals Kühnel, 1802 herausgekommenen Buche „Über J. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke": „Die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann ist nicht blos Kunst-Angelegenheit, sie ist Nazional-Angelegenheit." Schon damals hatte die genannte Verlagshandlung, wie wir aus derselben Schrift wissen, den Entschluss gefasst, eine vollständige und kritisch-korrekte Ausgabe sämmtlicher Seb. Bach'schen Werke zu veranstalten. War man auch gewiss, dass ein solches Unternehmen nicht nur der Kunst selbst in jedem Betracht äusserst vortheilhaft sein, sondern auch noch mehr als jedes andere der Art zur Ehre des teutschen Namens gereichen würde, da kein anderes Volk „ein so unschätzbares Erbgut entgegenzusetzen habe": so kam eben die wirkliche Ausführung erst jetzt zu Stand und Wesen, wozu wir unserer Zeit ganz vorzüglich Glück zu wünschen haben. Lassen wir die betrübenden Gründe, warum unser Vaterland sich die Ehre der Verbeutung einer solchen Meistersammlung nicht früher sicherte, dahingestellt, freuen wir uns vielmehr, dass die Teutschen und die Verehrer teutscher Tonkunst so weit herangereift sind, dass es dem löblichsten Unternehmungsgeiste einer unserer solidesten und um das sorglichst korrekten und bei aller Schwierigkeit sehr gut zu lesenden und deutlich schönen Druckes willen überaus preiswürdigen Verlagshandlung möglich geworden ist, nicht nur ohne Gefahr eines zu grossen Verlustes, sondern sogar zu ihrem äussern Vortheile der Musikwelt eine vollständige Sammlung aller Instrumentalwerke unseres durchaus unvergleichlichen Altmeisters zu überreichen, eine Sammlung, die unter dem Würdigsten aller Klassizität in dieser Art unbestritten die oberste Stelle einnimmt, die unserm Volke nicht minder als den mit Danke zu begrüssenden geehrten Herausgebern den verdientesten Ruhm bringen muss. Ganz wahr bemerkte unser treufleissiger Forkel: „Wer diese Werke der Gefahr entreisst, durch fehlerhafte Abschriften entstellt zu werden und so allmählig der Vergessenheit und dem Untergange entgegen zu gehen, errichtet dem Künstler ein unvergessliches Denkmal und erwirbt sich ein Verdienst um's Vaterland; und jeder, dem die Ehre des teutschen Namens etwas gilt, ist verpflichtet, ein solches patriotisches Unternehmen zu unterstützen und, so viel an ihm ist, zu befördern." Welch einen Schritt nicht, welch eine Strecke vorwärts sind wir gekommen, dass wir unser gegenwärtiges Musikpublikum nicht mehr, wie sonst, an diese Pflicht zu erinnern, nicht mehr den edeln Enthusiasmus in der Brust jedes teutschen Mannes erst zu wecken haben, wie es damals Forkel für seine Schuldigkeit zu erachten sich genöthigt sah! Wie freuen wir uns, dass es jetzt jeder teutsche Musikfreund echten Schlages begreift, es von selbst ohne wortreiche Aufmunterung versteht, welchen gar nicht hoch genug zu achtenden Schatz wir dadurch in unsere Hände bekommen zum höchsten Nutzen jedes einzelnen Sohnes erhabener Musen und zum Preis des Volkes, dem das unsterbliche Vorbild alles tiefgründig Musterhaften angehört. Gross ist Alles, was wir von den Tonsätzen dieses ersten Heros der Musik im Drucke empfangen haben: keinem Tüchtigen sind diese Werke entgangen; Keiner ist, der sich nicht an ihnen erhebt. Um mancher weniger Aufmerksamen willen erinnern wir an die bei Breitkopf und Härtel erschienenen Chorale, Choralvorspiele und mancher Fugen, an die ebendaselbst erschienene Sammlung von seinen ausserordentlichen Motetten, Messen, Magnificat, Kantaten; an die Passionswerke nach dem Matthäus und Johannes bei Schlesinger und Trautwein; an die Hmoll-Messe bei Nägeli u. s. w. Es wäre an der Zeit, auch Bach's Gesangwerke fortzusetzen. Doch begnügen wir uns für jetzt mit den reichen Gaben, die wir hier vor uns sehen; es wird immer mehr folgen, denn Bach muss erscheinen, während Viele abnehmen. Die Tage der ersten Auflage dieser mit Worten nicht genug zu rühmenden Kunst der Fuge sind vorüber. Man kennt die Geschichte der ersten Ausgabe dieser ungeheueren Werke teutsch-harmonischen Scharfsinnes. Sebastian Bach selbst durch einen seiner Söhne in Kupfer stechen. Beinahe vollendet war der Stich, als der ehrwürdige Meister die Welt gesegnete. Im zweiten Jahre nach seinem Tode, 1752, erschien es mit einer Vorrede vom berühmten Marpurg:

allein der Absatz war damals so gering, dass des grossen Bachs Erben bald darauf die köstlichen Platten als altes Kupfer verkauften, nachdem nur wenige Abdrücke für die damals kleine Zahl der Kenner gemacht worden waren. „Das Werk," schreibt Forkel, „besteht aus (Fugen-) Variazionen im Grossen. Die Absicht des Verfassers war nehmlich, (darin) anschaulich zu machen, was möglicher Weise über ein Fugenthema gemacht werden könne. Die Variazionen, welche sämmtlich vollständige Fugen über ein Thema sind, werden hier Kontrapunkte genannt. Die vorletzte Fuge hat 3 Themata; im dritten gibt sich der Komponist durch *b a c h* zu erkennen. (Es ist in dieser neuen Ausgabe die 15. Fuge.) Diese Fuge wurde aber durch die Augenkrankheit des Verfassers unterbrochen und konnte, da seine Operation unglücklich ausfiel, nicht vollendet werden. Sonst soll er Willens gewesen sein, in der allerletzten Fuge 4 Themata zu nehmen, sie in allen 4 Stimmen umzukehren und seine grossen Werk damit zu beschliessen. Alle in diesem Werke vorkommenden verschiedenen Gattungen von Fugen über einerlei Hauptsatz haben übrigens das gemeinschaftliche Verdienst, dass alle Stimmen darin gehörig singen, und keine weniger als die andere." — Zum Ersatz des Fehlenden an der letzten Fuge ist dem Werke am Schluss der 4stimmig ausgearbeitete Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen sind u. s. w. beigefügt worden (welcher hier fehlt). Der Herausgeber, Herr C. Czerny, bemerkt in seiner Vorrede selbst, es seien der streng systematischen Ordnung wegen die beiden Fugen für 2 Klaviere weggelassen worden, die in einem spätern, die Kompositionen für 2 Piano's enthaltenden Bande folgen sollen. Dasselbe wird wiederholt nach dem vierten 2stimmigen Kanon S. 67 angezeigt. In allem Uebrigen haben wir uns nur auf das zu beziehen, was wir bei Gelegenheit der Anzeige der beiden ersten Hefte dieser vortrefflichen Ausgabe gesagt haben; es braucht nichts weiter, als das Anerkannte: Sebastian steht, wenn auch nicht ganz allein, wie Forkel übertreibend behauptet (Niemand steht ganz allein), doch unbestritten in der Kunst der Fuge als der Erste unter den Ersten so gross da, dass sich Keiner mit ihm misst. — Wer solche Werke, die höchsten ihrer Art, nicht des Beistandes würdigen wollte, wäre des Namens eines echten Künstlers kaum werth. Ich könnte von dem Teutschen keine hohe Meinung hegen, der nicht mit Sebastians Werken seine Notenbibliothek verherrlichte.

G. W. Fink.

Guido et Ginevra.

Opéra en V Actes, Paroles de Mr. E. Scribe. Musique de F. Halévy. Partition de Piano. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 12 Thlr.

Die Oper, Guido und Ginevra, oder die Pest in Florenz, hat bekanntlich in Paris Glück gemacht. Durch diesen vollständigen Klavierauszug mit teutscher Uebersetzung neben dem französischen Texte ist sie nun auch Eigenthum der Teutschen geworden, denen wir Art und Weise möglichst treu, so weit es aus dem Klavierauszuge einleuchtet, schildern wollen, zwar ohne Weitschweifigkeit, aber auch ohne etwas Einflussreiches unberührt zu lassen. Der Inhalt der Fabel mag mit der Beschreibung der Musikdichtung Hand in Hand gehen.

Das Theater stellt ein Dorf unweit Florenz dar. Rechts vom Zuschauer der Eingang in eine Pächterei; links das Heiligenbild der Madonna del Arco. Vor Aufhebung des Vorhangs lässt das Orchester eine kurze Einleitung von 43 Takten, Moderato, ¾, hören, das nach einer in zweimal 5 Takten rhythmisirten Kadenz (F dur) eine leichte Melodie von 8 Takten erst 2-, dann 3- und 4stimmig, darauf mit vollem Orchester wiederholt, in andere Tonarten gewendet und mit 4 eingeschobenen Takten verlängert, so dass die Melodie in A dur schliesst, welcher eine 4taktige Kadenz in A dur mit D moll, wiederholt in E dur und A moll folgt. Solche Ouvertüren im Sinne der Zeit Lully's und Mattheson's, nur in zeitgemässte Tongänge umgewandelt, sind seit einigen Jahren Mode, am meisten in Italien, wo auch zuweilen gar keine geschrieben werden. In Teutschland hat dieses Verfahren noch keinen Eingang gefunden, wir können auch nicht sagen, dass wir es für nachahmungswerth erachteten. Ein auf einer Fermate stark angegebenes 3 und eine Generalpause lassen Zeit, den Vorhang aufzuziehen. Man sieht Landleute, von 2 Sackpfeifern angeführt, auf das Theater ziehen und ihre Andacht vor dem Heiligenbilde verrichten. Das Orchester spielt eine marschähnliche, leicht tändelnde Melodie in C dur mit stets fortklingenden Sommen der Musette auf dem Grundtone 12 Takte, unterbrochen von einem 4taktigen Rhythmus in A moll und E dur, nach welchem die C dur-Melodie in 8 Takten sich wiederholt, sogleich in den Chor der Landleute fallend ⁵⁄₆: „Auf, singt heitre Lieder." Der Gesang ist zwanglos und frisch; nur am Ende der Einschnitte schlägt das Orchester die langgehaltenen G- und C dur-Akkorde wiederholt in den Chor, der seinen Text spielend seltsam skandirt, was jetzt gefällt und sich zum Französischen noch besser macht als zum Teutschen. Das Orchester spielt fort in bewegteren Figuren, tanzlich munter, wozu der Chor in den Stimmen wechselnd und bald wieder voll, seine kurzen Einschnitte auf Akkorden bildet, die mit dem Beginn des folgenden Gliedes der Periode unerwartet frappiren. So schliesst der erste Abschnitt von 2 Takten mit ⁶⁄₄ des Sextakkordes von E dur, der zweite beginnt in G dur, mit ⁶⁄₄ des Sextakkordes endend, und der folgende fängt Unisono im Gesange, 3stimmig akkompagnirt vom Orchester in H dur an. Dass diese rückenden Fortführungen gleichfalls zum Belieben der jetzt herrschenden Tonreihen gehören, die durch schnellen Vorübergang und allgemeinen Wechsel etwas seltsam Spannendes hervorbringen müssen, das dadurch dem Reize des Unerklärlichen sich nähert, weshalb auch so oft unvollkommene Akkorde eingeschaltet werden zur Verstärkung des Unentschiedenen, ist in dieser Art Musik von Bedeutung, vor Allem darum, weil es zum Hauptsächlichsten der Karakteristik dieser Kompositionsweise gerechnet werden muss. Nehmen wir als Gegensatz zur harmonischen Dunkelheit durch freiere Stimmen- und Akkordverbindung die

leichte Tanzlichkeit und volksmäßige Frische rhythmisch gefälliger und stark markirter Einschnitte dazu: so ist das Wichtigste des erwünscht unterhaltenen Beifalls und des Wesens dieser jetzt vielbeliebten Manier erklärt. — Eben so schnell lässt Herr Scriba die Auftritte, wo nicht wechseln, doch durch Hinzugekommene sich bunter färben. Sehr bald erscheinen hier mitten im Gesange der Landleute Herren und Damen aus der Stadt, die sich unter das Volk mischen, was eine Bäuerin den übrigen französisch deklamirend vorerzählt. Kaum haben die Landleute eingestimmt, so treten auch schon Fortebraccio und mehre Anführer der Lanzenknechte auf, singend: „Gebt Wein! ja guten Wein!“ im Unisono; der erste Anführer setzt den Gesang fort, schwört, sich immer froh den Mädchen und dem Weine zu weihen, und bittet die Madonna darum. Die Lanzenknechte stimmen im Chore ein jetzt unisonisch, jetzt leicht harmonisch, vom Orchester stark und bewegter gemacht. Das gefällt denn auch den Arbeitern, wie es den Hörern gefällt, die Haupthebel des Lebens, wie Liebe und Wein, bewegen immer, die Leute stimmen gleichfalls ein, trinken, lassen Florenz und den Herzog leben, dann den Frieden. Das Letzte missfällt dem Fortebraccio, der nach C dur in As ganz Solo einsetzt, nach Des auffährt und durch die 26 von Des, was der Bass stark in zur Oktave springenden Vierteln hervordonnert, nach C dur kehrt, womit das Ganze deklamirend schliesst: „Nein, zum Teufel der Friede, es lebe der Krieg!“ — Man sieht, es geht lebhaft, und wir haben uns mit Fleiss bei ausführlicher Beschreibung dieser Introduktion verweilt, weil daraus der Sinn des Hauptganges und der ganzen Weise am Besten sich klar macht und uns zugleich Anderes ohne Nachtheil desto kürzer anzudeuten berechtigt. In den Schlussworten hat Herr Scriba sich auf das Bequemste eine Brücke zur No. 2 gebaut, einer kriegerischen Arie, die den Kampf herausstreicht, F moll, $^{12}/_{8}$, wieder seltsam deklamirt, etwas abgerissen und auf französische Weise mit F dur in mancherlei freien Akkordverbindungen wechselnd. Der Chor seiner Lanzenknechte fällt ihm zu, meist Unison, dazwischen 3- und 4stimmig, in etlichen Dissonanzen 5stimmig, wie gewöhnlich. Auch solches Wechseln gehört zum Effekt, ist auch in dieser Manier wirklich nicht ohne Bedeutung. Dann geht es gerade Parlando in's Frivole mit kurios einfacher Begleitung: „Die Bürger sich grämen, wir plündern sie aus; den Kirchen wir nehmen das Gold aus dem Haus. Die Mädchen verzagen, rückt man zur heran, gar ängstlich sie klagen um ihren Gabn. O herrliches Leben, o köstlicher Spass, der Lieb nur ergeben, dem Gold und dem Glas. Dann wilt man voll Demuth zum Pater dahin, und beichtet in Wehmuth mit reuigem Sinn; leicht ist die Vergebung von ihm zu empfahn, man dankt, und von vorne geht's wiederum an.“ Und nun geht sein Gesang desto wirksamer wieder in's Melodische, was seine Soldaten chormässig wiederholen: „Der Freude ergeben im Saus und im Braus, kurz ist ja das Leben, der Spass ist dann aus!“ — Hier haben wir zugleich ein Prötzchen fliessender Uebersetzung. Die Musik ist die geschilderte, bald unisonisch, bald harmonisch, bald springend, stark, piano und immer rhythmisch leicht und lebhaft, was bei der Länge der Sache, die immer neue Situazionen aufzuweisen hat, ein Ensemble voll bunten Wechsels, höchst nothwendig ist. Immer in Leichtfertigkeit, immer gesteigert führt Alles in ein Animato, $^{6}/_{8}$, F dur: „Trinket und singt ganz ohne Sorgen, kümmert euch heut nicht um das Morgen!“ u. s. w. sehr eindringlich durch Bewegung, Fülle, Dissonanzenketten und helle lange C dur-Akkordschläge, die in F ein jubelndes Ende bereiten. — Jedenfalls wird diese Introduktion unsern Liebhabern nicht allein auf der Bühne, sondern selbst im Zimmer für gesellige Musikunterhaltung sehr anziehend sein. Für die Bühne ist auch der kurze Anhang von Wichtigkeit, obschon die Musik nur eine kurze Unterredung der Soldaten darzustellen hat; er ist es für den Fortgang des Stückes; er verwickelt und spannt. Die Lanzenknechte haben nämlich während des allgemeinen Jubels den Landleuten Geldbeutel und Schmuck entwendet, was sie ihrem Anführer zeigen mit den Worten: „Seht, gute Beute!“ Fortebraccio beklagt sich und die Seinen in Rezitativ, dass solche leider noch die einzige sei, da Rossaus nur Künstler bezahle und keinen Krieg wolle; er selbst will ihn nun für sich wagen, gleichviel gegen wen; er hofft darauf, dass eine von den hier anwesenden Stadtdamen mit Glück zu entführen und dafür ein guter Lösegeld einzustreichen sei. Die Knechte sind es zufrieden und wollen es gleich versuchen, da sich eine schon lässt. Der Hauptmann berichtet dagegen, dass Ricciarda, die eben kommt, nichts für sie ist; sie verdrehe den jungen Leuten die Köpfe, und der Fürst von Ferrara huldige ihr. Die Soldaten loben den Fürsten als einen lustigen Burschen, und Fortebraccio meint, er habe sich nicht über ihn zu beschweren, er bezahle gut. Dieses Alles geht schnell vorüber, und Ricciarda, eine Sängerin (Sopran), tritt mit einer Arie, auf No. 2, die schon wirken wird, wenn sie gehörlich mit zuweilen eingreifender Kehlenfertigkeit, zartem Triller, parlirender Anmuth und immer leicht koketterndem Anstande gesungen wird. Der Gesang ist harmonisch verhaltlich und unbeständig, melodisch so leicht beweglich und zierlich, wie er einer geborenen Bühnensängerin eigen ist. Zu solchen Darlegungen ist diese französische Manier ganz besonders geschaffen. Sie verlangt aber erfahrene und lebengewandte Darstellerinnen wie Alles äusserlich Schimmernde und Niedliche. *Manfred* (Bass), Fürst von Ferrara, ist im Geleite der Donna. Sie erblickt einen Jüngling, der trauernd und langsam naht, fragt den Fürsten nach ihm, welcher ihrem Wunsche gehorsam nach Stand und Namen sich erkundigt, berichtend, er heisse Guido, ein Landmann, der zugleich Statuen verfertige. Sie weinsagt, es werde dem Jüngling höchster Künstlerruhm zu Theil. Da wird im kurzen Rezitativ verhandelt. Im Trio No. 3 singt die Donna in angenehmer Melodie, Andantino con moto, $^{4}/_{4}$, B dur, er möge aus seiner Hütte sich an den Hof begeben; Guido (Tenor) bittet ernstdig, ihn in seiner Lage zu lassen. Sie nennt den Fürsten als seinen Gönner, der, kaum genesen: „Wie? Ihr wagt es?“ noch schon ihrer bestimmten Willenserklärung sich fügt. Guido dankt und will sich auch von höchsten Glück der Erde nicht von seiner Hütte entfer-

nen lassen. Man fragt warum? und er erzählt in einer Romanze, ²/₄, Des dur, er habe hier ein himmlisches Wesen lieben gelernt, das beim Scheiden versprochen habe wiederzukehren, was sanft und hübsch wiederholt gesungen wird. Das Terzett setzt sich fort im raschen Wechselgespräch; er hofft sie heute zu sehen und singt im neuen Solo: „O kehret sie mir nimmer wieder, dann flieht auf ewig jede Lust" u. s. w. in der schon gesungenenen Romanzenmelodie, worauf das eigentliche Terzett beginnt, kurz gehalten, denn die Beiden wollen zum Feste, dessen muntere Töne sie schon vernehmen. No. 4 Divertissement, ⁶/₈, A dur, voll heiterer Tanzlust, welche unterbrochen wird (ein teutscher Komponist hätte den Tanz fortspielen lassen) durch eine kurze rezitativische Szene im ³/₄ Takte mit hierbei gewöhnlichen Akkompagnement, worin Leonore im Geleite der Prinzessin von Medicis, Ginevra (beide Sopran), über das Fest sich unterhalten. Die Gebieterin sendet Leonoren ab, ihrem Gefolge zu melden, dass es sich zum Aufbruche bereite, in ihrer Verkleidung keine Gefahr befürchtend; sie will allein sein. Die Volksunterhaltung mit Musik ohne Gesang setzt sich im ⁶/₈, A dur, wieder fort, volksmässig und frisch. Natürlich treffen nun die Liebenden zusammen und es folgt ein Duett No. 5, worin er ihr, die sich Francisca nennt und ihre Neigung nur andeutet, seine heisse Liebe bekennt. Im Zweigesang aus Es dur, der sich dann in Es dur wendet, beklagt sie, dass ihr vom Glück der Liebe in paradiesischer Gegend, fern vom Glanze, bald nichts als die Sehnsucht bleibe, während er das Heil der Herzen in reizender Stille besingt. Um des Vaters der Geliebten willen fühlt er sich kunstbegabt genug, Macht und Glanz zu erstreben (S. 68 und 69 fehlen im Wechselgesange die Ueberschriften Ginevra und Guido). Das lang gehaltene Duett ist ganz im französischen Style wie natürlich. Im rezitativischem Anhange will sie ihm das Geheimniss ihres Standes enträthseln, als sie Männer leise näher schleichen sieht. Portebraccio und seine Genossen sind es. Damit beginnt das Finale, ⁶/₈, E moll. Sie will schnelle Entfernung, von Jener düsterm Gesicht erschreckt; er verheisst Vertheidigung. Der Chor der raubgierigen Soldaten singt sotto voce e staccato im Unisono: „Lasst die Beute nicht entrinnen." Dann besprechen sie sich noch im Wechselgesange, wie viel der Raub wohl einbringen könne, da ein grosses Gefolge mit ihr sei. Der erste Chor wiederholt sich, wozu Ginevra ihre Angst so deklamirend (fast Parlando) singt, wie es in französischen Opern gewöhnlich ist. Die Situazion steht, wie in solchen Fällen in der Regel, so lange, um die Zuschauer durch Ungewissheit aufzureizen. Jetzt stürzt die Rotte vor; Guido wehrt sich trotz der Drohung Portebraccio's, ruft nach Hilfe und wird von F. durchbohrt, stürzt nach des Pächters Thür, zieht die Glocke und sinkt leblos nieder. Während eines kurzen Alt.-Satzes des Orchesters ⁶/₈ in Akkorden mit kleiner Quinte u. s. w. eilen von allen Seiten Leute herbei mit Lorenzo, Intendanten bei Medicis (Bass). Alle singen Unisono, ⁶/₈, H moll: „Ha, welch schändlich Vergehen" u. s. w. Die Bässe gehen mit den Sängern, die übrigen Instrumente schlagen ausgehaltene Akkorde, oft auf dem zweiten Viertel der Takte, hinein. Bebend, aber in zusammenhangender Melodie, ohne Bravour, klagt Ginevra über den Erblassten. Die Lanzenknechte: „Ha, welche Schmach, welch Versehen!" in's Unisono zuweilen 3stimmig singend. Der Landleute und der zu Hilfe Gekommenen Chor wiederholt sich unisonisch, nur am Ende in Akkorden. Die noch unerkannte Prinzessin will trotz der Mahnung Lorenzo's nicht weichen. Das Tempo verändert sich All. ⁶/₈, H dur. Manfred und Ricciarda erscheinen mit Gefolge; Guido ruft schwach: Francesca! Die Prinzessin: „Welches Glück!" Die Andern: „Lasst das Fest uns begehen" im heiteren Volkston, wozu die beiden Liebenden ihre Gefühle so einfach singen, dass sie kaum lebhaft hervortreten können, weil mehr der Sängerin und ihres Herzogs Töne. Ginevra erkennt nach dem Tumult den Herzog, von dem sie nicht erkannt sein will, den Armen Gottes Schutz empfehlend. Alles dies und das Folgende wird im sprechenden Gesange (im Parlando-artigem), wie man es an der französischen Oper kennt, wobei die Instrumente verzieren, abgethan, eine Manier, die immer das Gute hat, dass sie die Situazionen rasch vorüberführt. Die Sängerin erkennt ihren Schützling, der Herzog den gefangenen Portebraccio, dem er Beistand verspricht; Ricciarda beneidet der geliebten Francesca den schönen, getreuen Mann, worüber Ginevra, immer noch wie festgebannt, inniges Beben des Herzens für ihn von Neuem empfindet. Die ganze Volksmenge wiederholt den ⁶/₈ Chor in H moll, wozu jeder Theil noch seine besondern Empfindungen singt, nicht verwickelt, nicht künstlich; die besondere Karakterdarstellung liegt hier nicht in der Musik, sondern in der Pantomime: nur für den allgemeinen Haupteindruck sorgt die Tonmasse, die im ⁶/₈ All. noch rührliger wird und im festen H dur rauschend und wirksam zu Ende geht.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dresden. Seit dem 16. Dezbr. wusste man, dass man den berühmten Pianovirtuosen *Thalberg* in unserer Residenz erwarten dürfe, und je mehr gute Spieler dieses Instruments wir in der letzten Zeit gehört hatten, je gespannter war die Erwartung. Herr Sigismund Thalberg, k. k. österreichischer Kammer-Virtuos, traf endlich ein, und gab am 19. Dezember im Saale des Hôtel de Saxe ein Konzert nach folgender Eintheilung, mit Unterstützung der königl. Kapelle. *Erster Theil.* Ouverture zu Egmont, von Beethoven. Arie, gesungen von Madame Schubert. Fantasie über Motive aus „Moses" von Rossini, komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber. *Zweiter Theil.* Ouverture von Reissiger. Zwei Etüden, komponirt und vorgetragen von S. Thalberg. Duett aus Matrimonio segreto, von Cimarosa, vorgetragen von den Herren Vestri und Zezi. Romanze und Chor aus der Oper „La Donna del Lago" von Rossini, komponirt und gespielt von S. Thalberg. Dass die Ouverturen herrlich gespielt wurden, wird jeder von

der hiesigen königl. Kapelle voraussetzen. Nicht minder Vorzügliches leisteten die Sängerin und Sänger. Uns bleibt nun übrig, das Spiel des Pianisten so weit möglich zu karakterisiren. Vor allen Dingen aber lehnen wir jeden Vergleich ab, ob dieser oder jener berühmte Virtuos besser spiele, mehr oder weniger leiste u. dergl. Freuen wir uns, dass wir mehrere grosse Künstler im teutschen Vaterlande auch auf diesem Instrumente haben, und beachten wir die Eigenthümlichkeit eines Jeden, ohne sie der des Andern gegenüber zu stellen. Herr S. Thalberg beherrscht das Pianoforte im vollkommensten Grade, ja er erhebt es durch seine individuelle Behandlungsweise zu einem der ersten, indem er ihm Vorzüge leiht, die man sonst nicht in der Natur desselben glaubte. Dies ist keine Uebertreibung. Er weiss durch die Elastizität seines Anschlags verbunden mit einer äusserst geschickten Benutzung des Zuges, der die Dämpfung aufhebt, einen Ton hervorzubringen, der etwas ganz Ausserordentliches und Eigenthümliches hat. Hiermit vereinigt er die Kunst, das Thema seines Satzes mit ein oder zwei Fingern der rechten Hand zu spielen, indess die andern Finger der rechten und linken Hand die schwierigsten Begleitungsfiguren dazu ausführen. In der gesangreichen Weise, das Thema herauszubeben, liegt ein Reiz, der auf jedes gefühlvolle Publikum unwiderstehlich wirken muss. Es ist die vollendetste Nachahmung des Gesanges, die man sich denken kann. Da keine Passage der rechten oder linken Hand Herrn Thalberg zu schwer ist und er Alles mit der eigensinnigsten Präzision ausführt, so haben diese Figuren oft einen Reichthum, eine Fülle, die bewunderuswürdig ist. Hiermit verbindet er eine Bravour, die Alles übertrifft, was wir bisher auf diesem Instrument gehört hatten, und einen hinreissend gefühlvollen Vortrag, der die Uebergänge vom donnerähnlichen Forte zum leise dahinsterbenden Piano aufs Reizendste motivirt und verbindet. Nach all dem können wir nur sagen, der Karakter des Thalberg'schen Spiels sei *Vollendung*. Was er leistet, ist immer vollkommen schön, vollkommen fertig und lässt nichts zu wünschen übrig. Er ward auch in dem Konzert, das zum Besten der Armen gegeben wurde und wobei er mitwirkte, so wie in einigen Privatzirkeln mit Enthusiasmus aufgenommen. Ganz vorzüglichen Beifall erhielt er am Hofe unsers kunstliebenden Königs, wo er zweimal spielte und ausser einem werthvollen Geschenk auch noch das Prädikat eines königl. sächs. Kammer-Virtuosen erhielt. Jeder, der Musik liebt, eile ihn zu hören, es ist ein Genuss der reinsten Art, der noch lang nachher im Gemüth wiederhallt.

K. B. von Miltitz.

Dresden. (Zweite Nachricht.) Das am 19. Dezember im grossen Saale des Hôtel de Saxe von Herrn *Sigismund Thalberg* gegebene Konzert war trotz der, weltlicher Musik ungünstigen Weihnachtszeit fast überfüllt zu nennen, da der vortreffliche Künstler seinen grossen und verdienten Ruf schon am 17. in einer Soirée bei der Königin auf das Glänzendste bewährt hatte. Nie hat irgend ein Klavierspieler solches Furore bei unserm kunstsinnigen Hofe gemacht, als Thalberg. Haben ihn pariser Nachrichten als vierhändig ausposaunt, so müssen wir ihm 6 Hände zugestehen, so ungeheuer und staunenswerth ist die Fertigkeit dieses Künstlers. Seine Kompositionen bilden freilich nicht immer ein Ganzes, sind öfter an einander gereihte Themata, und man sieht, der durch und durch feine Weltmann weiss, dass er sich meist vor Dilettanten hören lässt, — deshalb arbeitet er auch in den meisten Kompositionen vorzugsweise auf Effekt hin; jedoch haben wir auch manche wahrhaft schöne und überraschende Züge in seinen Kompositionen gefunden und keineswegs nur Flittergold in der Arbeit. Kurz er ist ein eminenter Klavierspieler ersten Ranges und wird sich als solcher überall geltend machen. Er spielte sowohl bei Hofe als in diesem Konzert noch unbekannte neue Sachen, als: Fantasie über Themata aus Moses; zwei Etüden; Fantasie über Themata aus la Donna del lago, unbeschreiblich schön und mit dem rauschendsten Beifalle, der sich zuletzt bis auf zweimaliges Hervorrufen steigerte, worauf er den verirrten Chor der Barden aus letztgenannter Fantasie wiederholte. Den übrigen Theil des Konzerts füllte die königliche Kapelle durch den meisterhaften Vortrag der Ouverture zu Egmont von Beethoven und zur Yelva von Reissiger aus, und Mad. Schubert so wie die Herren Zezi und Veatri trugen durch ihre Gesangfertigkeit zum Genusse des Abends bei. — In der Freitags, den 21. Dezember, Statt gefundenen *vierten Quartettunterhaltung* der Herren Vizekonzertmeister *Schubert, Müller, Kühne* und *Kummer*, denen wir herrliche Genüsse verdanken, spielte Thalberg ein Mayseder'sches Trio. Wir fanden es für einen solchen Spieler nicht brillant genug, auch wollte die brave Komposition nach Beethovens Emoll-Quartett nicht munden. Desto grösser war der Jubel in dem am 23. für die Armen unter Mitwirkung Thalbergs im Theater gegebenen Konzerte, zu welchem der Andrang ungeheuer war, denn Alles wollte diesen Künstler hören. Er trug darin die Fantasie über englische Volkslieder und die Fantasie über Themen aus den Hugenotten vor. Der Beifall wollte nicht enden. In Ueberwindung der mechanischen Schwierigkeiten, in glänzenden Effekten und im brillanten Vortrage überhaupt weiss ich ihm Niemanden zur Seite zu stellen, denn Liszt hörte ich noch nicht; möglich, dass es der Letzte noch toller treibt. Allein Thalberg ist unüberwindlich, ein unwiderstehlicher Sieger. Wir rufen ihm unsern Dank und unsere Bewunderung in die Ferne nach. — Mad. *Shaw* hat in dem Hofkonzerte sehr gefallen; sie trug die grosse Szene Beethovens: „Ah perfido" mit Erhaft vor und entfaltete zugleich in einer brillanten italienischen Arie von Mercadante ihre Virtuosität.

C. G. Reissiger.

Leipzig. Nachdem Herr *Alex. Dreyschock* durch seinen überraschend kunstfertigen Vortrag im *letzten Abonnement-Konzerte* allgemeinen Beifall gewonnen und seine ausserordentliche Virtuosität auf dem Pianoforte bewährt hatte, munterten ihn viel Freunde der Musik auf, uns noch eine musikalische Abendunterhaltung zu veranstalten. Kaum war sie auf den 27. v. M. festgesetzt worden, so lief auch schon die sichere Nachricht ein,

nicht erzwingen; aber fordern kann man doch, dass darauf geachtet werde, und dann wird auch der laute Beyfall dem Werke, das ihn wirklich verdient, nicht entstehen, indem er nichts Willkührliches, sondern unwillkührlich ist. — Und dann anständiger baarer Ersatz für die darauf verwendete Zeit lässt sich eben so geradehin fordern, und muss geleistet werden, wenn sich gute Köpfe, die ja nicht öfter reiche Leute seyn können, als reiche Leute gute Köpfe — mit dieser Gattung der Poesie beschäftigen sollen. Von jeder andern literarischen Arbeit hat der Verfasser, wenn er etwas Gutes oder auch nur Leidliches zu liefern vermag, doch den Gewinn des Druckes; aber wer druckt, bezahlt und kauft Operntexte? — Woher diese Bezahlung kommen soll? Meiner Meynung nach, nicht daher, woher sie dem Schauspieldichter kommt. Abgerechnet, dass es kein Verhältnis ist — man kann ja wohl eher ein halb Dutzend erträgliche Dramen schreiben, als Eine gute Oper: so passen die Arbeiten des Schauspieldichters, besser oder schlechter, für alle Theater; er kann also eine feine Zahl Abschriften verkaufen, kann sie darum für ein Geringes ablassen, und am Ende kömmt doch der Herr Verleger noch mit dem Säckel. Operntheater hingegen, die wirklich etwas Grosses oder doch Bedeutendes geben können, haben wir nicht viele; die Gesänge werden mit der Musik abgegeben, und für den eingeschalteten Dialog mag man gewöhnlich nichts geben, weil man sich ihn leicht auf Nebenwegen verschaffen, oder allenfalls sich selber etwas hineinstückeln kann. Ich halte also dafür, es wäre das Beste, man folgte hier den Pariser Direktoren, die ja übrigens eben so gern gewinnen wollen, als die deutschen. Man kann nicht so anständig bezahlen, wie sie, aus leicht in die Augen fallenden Ursachen — schon weil eine Oper in unsern (mit Paris verglichen) kleinen Städten nicht so viel eintragen, nicht so oft wiederholt werden kann: aber diese oder jene ansehnliche Direktion könnte den Dichter, dem sie jene angegebnen Eigenschaften zutrauete, auffordern, für sie eine Oper zu schreiben, könnte ihm ein — wenn auch nur mässiges Honorar zusichern, und, wenn das Stück Glück machte, ihm Benefizvorstellungen gönnen. Macht das Stück kein Glück, kann also nicht öfters wiederholt werden: so fallen die Benefizvorstellungen weg, und der Dichter muss auf weitern Gewinn Verzicht leisten. Macht es Glück, so kann man ihm ja diesen Gewinn ohne eignen Schaden gönnen, und sich vielleicht durch Verkauf der Abschriften noch überdies einige Vortheile verschaffen — Vortheile, die, wie man weis, die Direktionen wohl zu suchen wissen, aber nicht die Dichter.

Das ist es, was ich über diesen Punkt gern zur Sprache bringen wollte, und was ich darum desto eher zur Sprache bringen durfte, weil ich kein Operndichter bin und nie einer werden kann. Jezt frage ich weiter.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1) *Grande Sonate pour le Clavecin ou Fortépiano, composée et dédiée à son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky par Louis van Beethoven.* Oeuvre 26. A Vienne, chez Jean Cappi sur la place St. Michel, No. 5. (Pr. 1 Fl. 40 Xr.)

2) *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte, composta e dedicata a sua Altezza la Signora Principessa Giovanna Lichtenstein, nata Langravia Fürstenberg, da Luigi van Beethoven.* Opera 27. No. 1. In Vienna presso Giov. Cappi etc. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

3) *Sonata quasi una Fantasia per il Clavicembalo o Pianoforte composta e dedicata alla Damigella Contessa Giulietta Guicciardi, da Luigi van Beethoven.* Opera 27. No. 2. In Vienna presso Giov. Cappi etc. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

dass Herr *Sigismund Thalberg* den Tag darauf (am 28.) uns im Gewandhaussaale mit seinem hier noch nicht gehörten Spiele erfreuen werde. Sehr anziehend musste es jedem wahren Kunstfreunde sein, zwei solche Spieler kurz nach einander zu hören. Ist Herr Dreischock auch jetzt auf seiner ersten Kunstreise und Leipzig die erste fremde Stadt, in welcher er auftritt, so hatten seine ungeheuren Kunstfertigkeiten und seine reiche Improvisazionsgabe, die er in Privatgesellschaften glänzend entwickelt, ihm doch schon so grossen Antheil gesichert, dass auch das Erscheinen eines Thalberg dem Konzerte des jungen Mannes keine Vertagung bringen konnte. Herr D. liess sich zuvörderst in einer von ihm komponirten Fantasie für's Pianoforte hören, deren bewundernswürdige Schwierigkeiten im reichsten Wechsel frischer Gedankenfülle eben siegreich überwunden worden waren und von den Versammelten mit gerechten Beifallsbezeigungen belohnt wurden, als Herr Thalberg eintrat, auf welchen sich sogleich Aller Augen richteten. Fräulein *Aug. Werner* sang mit frischer, jugendlich schöner Stimme 2 Lieder von Lachner beifällig, begleitet vom Pianoforte, gespielt von Herrn Anger, und vom Veelle, gespielt von Herrn Grabau. Herrn D.'s Variazionen für die linke Hand, auf ein Originalthema von ihm komponirt, machten so allgemein gewaltigen Eindruck, dass fast jede einzelne rauschend ausgezeichnet wurde und nach Verdienst. Nicht allein die ungemein schwierigen Bravouren, verbunden mit Schönheit, machen das wahrhaft einzige Wagniss dieser Art staunenswerth, sondern auch die seltene Muskelkraft, die ausser enormer Fertigkeit noch zu gelungener Ausführung gehört. Nur sehr Wenige werden es sein, die es dem jungen Manne hierin gleichthun, ohne Hand- und Brustkrampf davon zu bekommen. Die Variazionen sind noch schwer genug, wenn sie auch mit 2 Händen gespielt werden, wo sie sich wenigstens nicht minder schön ausnehmen. Nach 2 Liedern von Thalberg und Schubert, von Fräul. Werner beifällig gesungen, trug der Konzertgeber Chopin's Cmoll-Etüde, aber durchaus in Oktaven, vor, was ihm nicht nur stürmischen Beifall, sondern wiederholten Herausruf brachte. Was aber dazu gehört, brauchen wir keinem Klavierspieler erst zu sagen. Nach dem Gesange: „Wie nahte mir der Schlummer" von Fräul. *Sehr* aus Stuttgart, deren Stimme noch nicht ausgebildet ist, beschloss Herr D. mit einer freien Fantasie über die aufgegebenen zwei ersten Takte des Leporello. Sie fiel so vortrefflich aus, dass ein enthusiastischer Applaus den Künstler würdigte, dessen Originalität und Vielseitigkeit in der freien Fantasie uns oft mit Freuden und Hoffnungen erfüllte; immer Neues strömt ihm zu, so dass wir ihn nochmals der Aufmerksamkeit aller Verehrer der Tonkunst nach Verdienst empfehlen. — Am 28. Dezember fand nun *Sig. Thalbergs* erwünschtes Konzert Statt. Lange vor dem Anfange desselben war der Saal so gefüllt, wie in dem besuchtesten unserer Abonnement-Konzerte. Die Spannung aller hiesigen Musikfreunde auf ihn war so gross, dass noch viele Billets hätten ausgegeben werden können, wenn das Ablassen derselben nicht eingestellt worden wäre, um der lästigen Ueberfüllung des Lokals vorzubeugen und den ankommenden Fremden eine Zahl Einlasskarten zu sichern. Nach einer sehr gelungen vorgetragenen Ouverture sang Fräulein *Schlegel* eine Arie von Carafa, nicht so gut, wie wir es früher von ihr hörten, mit angemessenem Beifall. Jetzt trat der viel erwartete Konzertgeber auf und wurde sogleich von der Versammlung höchst ehrenvoll empfangen, und dieser laute Begrüssungs-Empfang wiederholte sich, so oft er auftrat, eine Auszeichnung, die in solcher jedesmaligen Erneuerung unsers Wissens hier noch Keinem zu Theil geworden ist. Er trug seine neue, noch ungedruckte, künftig bei Breitkopf und Härtel erscheinende Fantasie für das Pianoforte allein, über Themen aus Moses vor, wobei die grösste Aufmerksamkeit herrschte, wie in Dresden. Nachdem die Fantasie, schon durch den beschriebenen, sehr ausgezeichneten und brillant umspielten Pianofortegesangs-Ausdruck der schönen Melodie des Gebetes aus Moses überaus reizend gemacht, noch mehr aber, was wir zu den früheren Beschreibungen seines Spieles noch besonders hinzusetzen, durch ein unvergleichlich schönes Piano wie durch ein nie zu weit getriebenes, wenn auch noch so rauschendes Forte im effektvollsten Kontraste auf das Höchste gesteigert, kaum beendet worden war, erhob sich ein so donnernder, mit Bravorufe verstärkter und immer wieder neu ausbrechender Applaus, dass der fast beispiellos Gefeierte noch einmal der entzückten Versammlung sich zu zeigen genöthigt sahe. Im zweiten Theile, den eine von unserm Orchester mit gewohnt sicherm Feuer herrlich vorgetragene Ouverture von Beethoven einleitete, hörten wir zwei seiner Etüden, gleich meisterlich gespielt und in demselben Grade von der lebhaft ergriffenen Versammlung geehrt. Herr *Schmidt*, Tenor des Theaters, trug eine Arie aus Don Juan, bis auf eine sich wiederholende Stelle in hohen Tonen, die er nach unserm Dafürhalten mit überspannter Anstrengung der Stimme sang, so schön vor, dass der Ausdruck des Wohlgefallens, den ihm das Publikum zollte, sehr verdient war. Zum Schlusse spielte der Konzertgeber, nachdem er, wie schon gesagt, zum dritten Male auf das Feurigste von der Versammlung empfangen worden war, seine gleichfalls noch ungedruckte, später bei Breitkopf und Härtel erscheinende Fantasie über Themen aus Donna dell Lago, welche wieder dergestalt zum lautesten Beifallssturm entflammte, dass der Abend sowohl für den Genussbringenden wie für die Geniessenden ein eigentlicher Feierabend zu nennen war. Man wird bemerkt haben, dass die gewählten Kompositionen dieselben waren, wie im Dresdener Konzerte. Wir hätten also, nachdem wir berichteten, dass alle 4 Sätze auch hier wie dort ganz ausserordentlich ansprachen, kaum noch etwas hinzuzufügen, wenn wir auch nicht schon öfter, und noch vor Kurzem über des längst beliebten Tonsezers besondere Weise ausführlich gesprochen hätten. Noch Näheres und bestimmt Bezeichnendes über seine eigenthümlich vollendete Vortrags- und Bravourart zu sagen, als was hier schon gesagt worden ist, ist jetzt völlig unmöglich; man muss ihn hören. Dabei müssen wir uns jedoch wider alle vorschnelle Vergleichungen ganz verschiedener Kompositions- und Vortrags-Arten auf das Bestimmteste erklären; in der Regel thut man damit dem

Einen und dem Andern Unrecht. Erfreut man sich in der Natur am Mannigfaltigsten, warum nicht auch in der Kunst? Ob Jemand das Eine oder das Andere mehr liebt, darauf kommt im Grunde sehr wenig an; es ist individuelle Geschmackssache, die Einer dem Andern durchaus frei zu lassen hat. Der Gebildete unterscheidet sich eben dadurch, dass er nicht Alles nur auf sich und seine persönliche Vorliebe bezieht, sondern dass er vielmehr im Verschiedenen das Zweckmässige und Schöne im Allgemeinen aufzufinden und geneigt anzuerkennen versteht. Herr Dreischock und Herr Thalberg z. B. lassen sich nur im Allgemeinen, keineswegs im Besondern ohne Ungerechtigkeit mit einander vergleichen; Stellung und Wesen Beider sind verschieden. Des Einen Ruf steht längst glänzend, während der Andere sich erst in der Welt einführt. Um desto mehr sind wir erfreut, dem gefeierten Thalberg auch diesen Ruhm zuzusprechen, dass er selbst Herrn Dreischock's Gaben so gut, wie jeder Andere, mit Vergnügen anerkennt. Wir halten dies für eine ganz vorzügliche Zierde der Meisterschaft und schätzen sie in der Kunstwelt besonders hoch. Auf vielfaches Verlangen gab uns Herr Thalberg am 30. Dezember noch ein zweites Konzert, worin Mad. *Bünau-Grabau* das schöne Frühlingslied von Fel. Mendelssohn, vom Komponisten selbst begleitet, und „Ich schnitt es gern in alle Rinden ein" von Curschmann, dann Herr *Schmidt* eine Art Ballade zu Aller Vergnügen sangen; dazu kamen noch zwei Quartettsätze als Einleitungen der beiden Theile. Der geehrte Konzertgeber wurde von der Versammlung vor und nach jeder seiner Leistungen auf gleiche Weise wie im ersten Konzerte lebhaft ausgezeichnet. Wir empfingen im ersten Theile ein gesangreiches und brillant ausgeführtes Andante seiner Komposizion, im zweiten eine Etüde von Hiller, die weniger anzusprechen schien, eine von ihm selbst, die rauschend belobt wurde, und zum Schlusse Motive aus Beethovens Sinfonieen, von ihm variirt. Das Spiel aller dieser Vorträge war dasselbe, wie früher beschrieben und die Ehre gleich gross. Herr Thalberg ist ein wahrhaft fürstlicher Spieler. Er ist nach Berlin abgereist.

Zur Nachricht.

Vielfach geäusserten Wünschen zu entsprechen, nehmen wir musikalische Ankündigungen von jetzt an in der Regel in das Hauptblatt der Zeitung auf, und behalten uns nur für besondere Fälle die Beigabe von Intelligenzblättern vor. Wir hoffen, nicht nur den Ankündigenden, sondern auch den geehrten Lesern werde diese Aenderung willkommen sein. Uebrigens wird dadurch dem Umfange des Hauptblattes in seinen wesentlichen Theilen kein Eintrag geschehen. Vielmehr geht unsre Absicht, im Einverständnisse mit der Redaction, dahin, der allgemeinen musikalischen Zeitung, welche im letzten Jahre bereits um ein Ansehnliches ausgedehnt worden, durch inhaltreiche Extrablätter und Beilagen — ohne Preiserhöhung — noch weitere Ausdehnung zu geben, wie der immer mehr anwachsende Stoff diess erheischt.

Leipzig, am 1. Januar 1839.

Die Verleger.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf** und **Härtel** erschien:

Musikalisches Album für das Jahr 1839

für Pianoforte und Gesang.

Mit Beiträgen von

Chopin, Henselt, Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Spohr, Thalberg und Clara Wieck.

Mit dem Portrait von **Thalberg.**

Preis 3 Thlr. Prachtausgabe mit Goldschnitt 5 Thlr.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Huth, L., Seeliger Traum. Rosamunde. 2 Gesänge mit Pianoforte. Op. 20. (Mad. Schröder-Devrient zugeeignet.) 12 Gr.

Löwe, C., Der Feldherr. Die Glocken zu Speier. Landgraf Ludwig. 3 historische Balladen mit Pianoforte. Op. 67. 16 Gr.

Reissiger, C. G., (königl. sächs. Kapellmeister.) Drei deutsche Duetten für 3 Sopranstimmen mit Pianoforte. Op. 136. 18 Gr.

— — Auswahl beliebter Lieder und Gesänge mit leichter Begleitung der Guitarre. No. 4. Die Rose. Besonders Fall. No. 5. Kurioses Geschichte. Unsers Nachtlied. No. 3. Der Zigeunerknabe. Die Sennerin und ihr Schatz. Jede No. 4 Gr. (Wird fortgesetzt.)

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien ist so eben erschienen:

Das wohlgetroffene Portrait von

SIGM. THALBERG,

ganz nach der Natur gezeichnet und lithographirt von J. Kriehuber. 1 Fl. Conv.-M.

Zu haben in allen Buchhandlungen:

An Stadtmusiker und Musikchöre.

Henning 24 vollstimmige neue Tänze. Zweite Lieferung, enthält 1 Polonaise, 12 Walzer und 11 Galoppe für 2 Violinen, Clarinette, Flöte, 2 Hörner und Bass. (Klapphorn, Posaune, Trompeten und Pauken, die auch weggelassen werden können, wenn Clarinette und Flöte die kleinen Noten blasen.) Op. 11. 4 Rthlr. 12 Gr.

Diese zweite Lieferung ist nur auf das allgemeine Verlangen der Besitzer der ersten hervorgerufen worden, über welche die Sondershauser Zeitung folgende Belobung ertheilt: „Die von dem Musikdirektor Henning erschienenen 24 vollstimmigen Tänze sind von den hiesigen in seinen Leistungen bekannten Fürstl. Feldhautboistencorps bei mehreren gnädigen Gelegenheiten mit vorzüglicher Kunstfertigkeit vorgetragen worden und haben den ihnen gebührenden Beifall im hohen Grade gefunden, weshalb die Redaktion diese so gelungenen Kompositionen dem Tanz- und Musikliebenden Publikum nach voller Ueberzeugung ganz besonders empfiehlt."

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. № 2. 1839.

Guido et Ginevra etc.

(Beschluss.)

Der *zweite Akt* stellt den Palast des Kosmus von Medicis dar. Nach kurzer Einleitung hören wir im Rezitativ von der Sängerin, dass sie von Venedig hieher geeilt, vom Fürsten der Florentiner zum Feste geladen. Guido ist schon im Palaste, freut sich ihrer Ankunft, erzählt von dem Glücke, das ihm seit jenem Tage lächele, und glüht in seiner Liebe zu Francesca, deren himmlische Züge er kaltem Marmor eingeprägt. Ricciarda gesteht, dass er ihr theuer gewesen sei; jetzt sei es zu spät, denn die Standhaftigkeit des Fürsten von Ferrara werde von ihr belohnt, und sie werde ihn morden, finde sie ihn je untreu; nur Frauen sei das Recht gegeben, untreu zu sein. Lorenzo beruft Beide zum Herzog. In einer Bravourarie No. 8 erfahren wir von Ginevra, dass sie des Vaters Willen erfüllen und gern sich opfernd dem Gatten zum Traualtar folgen will, wobei sie das Loos der Niedern preist, die frei wählen dürfen. Der erste Theil hat eine reich und eigen verzierende Begleitung, und der zweite, All. non troppo, $^{6}/_{8}$, Es dur: „Land meiner Freuden, dich soll ich meiden" u. s. w. ist so tändelnd, dass es fast wider die Empfindung läuft, aber hübsch gespielt. In demselben Tempo sichert ihr der Chor ihres Geleites erneute Freundschaft zu, durch manche Ausweichung gewürzt u. s. w. (Im drittletzten Takte der ersten Klammer S. 121 fehlt im Basse das Viertel *e*, was sehr leicht noch hinzugefügt werden kann.) — No. 9. Chor und Quintett. All., $^{4}/_{4}$, F dur: „O Tag der Freude, Tag der Lust," erst unisonisch, dann leicht harmonisch in manchen ungewissen Rückungen, wahrscheinlich um damit auf eine leichte Art das Unheimliche anzudeuten, was hinter der lauten Freude lauscht. Während des Chores erscheint erst Manfred, dann Medicis mit Ricciarda, nebst Gefolge. Medicis (Bass) begrüsst im Quintett unter sehr figurirter Begleitung der Instrumente, deren Glanz jetzt durchaus nothwendig ist, besonders für französischen Gesang, zuerst die Sängerin als Stern von Italiens Schönen. Manfred erschrickt über ihre Gegenwart: „Schon zurück kehrtet Ihr von Venedig?" Ricciarda antwortet kurz: „Zu dir!" Der Herzog stellt seine Tochter dem Künstler vor, den sie so oft empfahl. Guido erkennt Francesca und hört zugleich vom Herzog, dass heute ihr Vermählungsfest mit dem Fürsten Manfred gefeiert wird. Der Bildhauer und die Sängerin stehen schwer betroffen.

Im Andante con moto, $^{4}/_{4}$, A dur, singt der Herzog die Hauptmelodie:

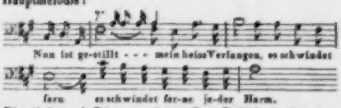

Die übrigen 4 Stimmen singen ihre Gefühle in der Art, wie im ersten Takte durch kleine Noten angezeigt wurde, also ganz gleichmässig, dazwischen, immer nach den halben Takten der Hauptmelodie. Treten auch im Fortgange der Einzelnen, besonders die Melodie-ergreifende Ginevra, etwas mehr hervor, so ist es doch stets nach geltender Weise mehr im Klangvollen, als im Karaktermässigen, wie aber im Verschmelzen mehrer neben einander laufender Ausdrucksmelodieen zu suchen, was der neuern Opernart, namentlich der ausländischen, nicht allein fremd geworden ist, sondern was sie sogar völlig umformen müsste. Manfred und seine Sängerin brüten Mord. Nachdem Guido vom Herzoge zum Kavalier der Braut ernannt worde, dingt Manfred den Fortebraccio zur Ermordung des Künstlers. Der Chor wiederholt mit eingestreuter Veränderung sein: „O Tag der Freude, Tag der Lust!" Und so wird diese ganze Szene sicher wohlgefallen. — No. 10. Duett zwischen Ricciarda und Fortebraccio, All. non troppo. Sie kirrt und fragt ihn im Parlando-Wechselgesange aus, und bietet zweimal mehr, wenn er den Mord nicht vollführt. Er will dabei nur sein Gewissen schonen und es sich überlegen; er schwatzt in Sechzehntheilen, woraus sie in synkopirten Vierteln meist Hoffnung schöpft. Endlich ist er mit sich einig, er will des vielen Geldes wegen seine Tugend bewahren und seine Unschuld. Der Sängerin ist es noch nicht genug, und sie zeigt ihm einen Schmuck von Diamanten und Rubinen. Dieser Glanz lockt; er will Alles thun. Sie will heute noch den Mord des Fürsten und seiner Braut. Der Plan scheint ihm kühn; das muss er überlegen; die Musik wie früher. Nach langem Ueberlegen ist er entschlossen, es nicht zu thun, vor ihr seiner Pflicht wegen, für sich: „Mich quält die Furcht." Im Solo- und Doppelgesange bleibt er dabei, dass man am Galgen sich der Schätze nicht erfreuen könne, weshalb er seine Tugend bewahren will. Ueber den Mord Ginevra's werden Beide einig. Im Rezitativ und All. moder. berichtet er seinen Plan: Vergiftung, welche die Pest auf sich

nimmt, die sich in der Stadt zeigen soll, was er jedoch nicht glaubt. — No. 11. Chor und Marsch zur Begrüssung der schönen Braut, jubelnd mit voller und oft reich figurirter Instrumentation. No. 12. Ballettmusik, $^2/_4$. D moll, dann dur und dann mancher Takt- und Tanzwechsel, am meisten $^6/_8$ und $^3/_8$, womit es schliesst, frisch und munter. Im Finale No. 13 nimmt Guido vom Herzoge Abschied und berichtet ihm, dass die Pest hier hause. Der Herzog verlangt Schweigen, damit das Fest nicht gestört werde. Manfred soll die Stadt durchforschen. Indem er geht, bringt Fortebraccio die Hochzeitgeschenke seines Herrn und legt sie der Prinzessin zu Füssen. Alles im schnellen Rezitativ, dem abermals ein Tanz, $^2/_4$, folgt. Zum Anfange des All. stösst Ginevra ohne Begleitungstöne auf dem dreigestrichenen *cis* einen Schrei aus, worauf die Instrumente den verminderten Septakkord auf *H* arpeggiren; ein ungeheurer Schmerz brennt in ihr; den Schleier soll man ihr schnell entfernen. Vom Herzog befragt, erzählt Fortebraccio kaltblütig, der Schleier sei ein Meisterstück, das ein Schiff nach Livorno brachte vom schwarzen Meere. Der Herzog und Guido singen erschrocken: „Grosser Gott!“ Medicis bittet Gott in einem Arioso, die Tochter zu retten und lieber ihn für sie das Opfer sein zu lassen. Lorenzo meldet im Rezitativ die Wahrheit des Gerüchts und dass entweicht, wer noch lebt. Alle entfliehen, der Chor singt: „Fort!“ Nur Guido drängt sich zu Ginevra, sie in die Arme fassend, indem sie, den Tod fühlend, vom Vater Abschied nimmt, in D moll, worauf der Chor unmittelbar im langen Anshalt in Fis moll noch einmal sein „Fort!“ hören lässt. Die Instrumente führen nach D moll zurück.

Dritter Akt. Das Theater stellt die Kathedrale zu Florenz dar. Unterhalb derselben erblickt man die Gruft, worin Ginevra's Leichnam auf einem Paradebette liegt. Nach wenigen Takten Orchesterspiel in H moll geht der Vorhang auf, die Musik fällt in H dur in einem 8taktigen Vorspiele zu einem Chore der Frauen und Männer. Man sieht Medicis, Vornehme, Geistliche, Mönche, Lanzenknechte und Volk im Schiffe der Kirche knieend oberhalb der Gruft. Das Aufgehen des Vorhanges bezeichnet den Schluss des Todtenamtes. Die Männer singen unison, nur von wenig ausgehaltenen Basstönen begleitet:

Der nun eintretende kurze Frauenchor, die Stimmen in 2 Massen getheilt, wird 4stimmig, die Mutter der Schmerzen anrufend. Die Begleitung ist einfach, das Ganze wirksam. Die Instrumente leiten in 4 Takten nach F moll, worin der Herzog seine Klage singt, nicht Gebet, sondern bittern Betrachtung, warum er noch dies arme Leben erträgt, wo ihm keine Lust mehr blüht. Die Musik ist mehr traurig, klingend und äusserlich, als karakteristisch und innig. Dennoch wird der Gesang wirken; eine melodievolle Anregung der Sinne, die im Allgemeinen der tieferen Seele nicht entgegen ist, vielmehr ihr im sanften Umwogen der Töne Raum lässt für eine frei sich entfaltende Gedankenwelt, thut sogar oft mehr erwünschte Wirkung, als eine voll wahrheitreue Befassung des ganzen Menschen, weil man sich nicht selten vor zu mächtiger Erregung des Ernstes im Spiele der Unterhaltung scheut. — Das Wirksame erhöht sich noch bedeutend, nachdem die Instrumente aus F moll plötzlich und gut in 4 Zwischentakten, H dur, sich festsetzten, durch Wiederholung und Zusammenbringung des Männer- und Frauenchors, der eine zweckmässige Verlängerung erhält. Alle verlassen langsam die Kirche, ausgenommen Fortebraccio und seine Gefährten. Dieser ruft rezitativisch in der Szene 15 seiner Soldaten herbei, ihnen den allerschönsten Plan mitzutheilen. Sogleich, All. moder., tritt der Sakristan Teobaldo (Bass) auf und gebietet ihm, sich hinweg zu begeben, ihn wohl kennend. Keck antwortet Fortebraccio, da wisse er auch, dass er um der Sünden willen zu beten nöthig habe. „Nicht diese Stunde!“ erwiedert der Sakristan und rathet ihm, sich lieber mit Frevel in die öden Häuser zu stürzen, wie ein Raubthier; er werde sonst das Volk zusammenbringen zu gerechter Rache. F. geht und vertraut heimlich seinem Haufen, der Kirchenschatz werde in dieser Nacht doch ihr Eigenthum. Nach Entfernung der Soldaten kehrt Teobaldo mit 2 Mönchen zurück; sie erheben den Stein des Grabmals, und Teobaldo schickt sich an, in die Grüfte hinabzusteigen. In No. 16 (Arie) erscheint Guido in der Kirche und singt über der Gruft der Geliebten seinen Jammer: „Also hier ruhst du nun, holder Stern meines Lebens, Guido wird nie dich wiedersehn!“ und wünscht an ihrer Seite zu vergehn. Dann steigt er in die Gruft, sanft bewegt und von Hoffnungen auf Jenseits erfüllt, seine Treue singend. Der Gesang ist gefühlter, als viele, und von bestem Theatereffekt. Der Sakristan nahet ihn in Rezitativ mild zum Fortgehn; Guido bittet, nicht grausam mit ihm zu verfahren. Seine Bitte spricht sich dann lebhaft im All., $^2/_4$, F moll, aus, sie nur einmal noch zu sehen. Mit Feuer ausgeführt, muss der Gesang wirken; sind nun auch die synkopirten Zwischensätze für diesen Erguss zu künstlich, oder doch zu wild schmerzlich, so werden dies Andere in Tagen, wo Widerstrebendes und Heftiges nicht wenig gilt und wo nur Ebbet verlangt wird, der Situation höchst angemessen finden, wo wir um des innern Dranges willen einer natürlichern Bewegung dennoch den Vorzug geben. Zum Schluss singt er dreimal: „Leb wohl!“ was hervorgehoben leicht noch rührender eingreifen könnte. Das Nachspiel *ff* ist an der rechten Stelle. — No. 17. Während das Ritornell kommt Ginevra nach und nach zu sich: „Wie kalt, wie eisig diese Räume!“ u. s. w. Gräßlich sind ihr diese Träume; sie hörte Trauergesänge; wem galten sie? Unverblickend und erkennend, wo sie ist, singt sie im All. vom Paradebette und durchläuft das Gewölbe; im Agitato singt

sie das Grässliche, nicht zu lang, was doch menschlich ist. Sie durchforscht die Gruft, und kein Ausgang ist offen; den Stein vermag sie nicht zu heben. Mit der Kraft der Stimme versucht sie es verzweifelnd: Guido! — Vater! — in lang gehaltenen Tönen, *ges, as* — Kein Ohr vernimmt's. Die Lampe erlischt. Sie glaubt, Gott selbst will ihr Schicksal verkünden, und sie ist zum Opfer bereit in höchster Angst, ohnmächtig niedersinkend. No. 18. Finale. Fortebraccio singt seinen Spiessgesellen zu, keck und klug den Kirchenraub zu vollziehen; der Chor wiederholt das im eigenen Gesange, zwischen und zu welchem der Anführer anregend eingreift. Nur ein Lanzenknecht fühlt Furcht vor Raub an heiliger Stätte und ahnet Unheil daraus. Fortebraccio schilt ihn einen Narren und meint, die Diamanten nützen der todten Fürstin im Himmel nichts, doch ihnen auf der Welt. Der Chor wiederholt sich unnöthig. Jetzt wird befohlen, den Stein der Gruft zu heben, wobei Einige sich vernehmen lassen: „Wenn uns nur nicht ein Geist erschrecket!“ Indem sie den Stein heben wollen, ertönt hinter der Szene der religiöse Gesang der Frauen: „Mutter der Schmerzen,“ wie früher. Vor Furcht lassen jene den Stein wieder fallen. Fortebraccio schilt sie, dass sie vor dem Klagegesang der Klosterfrauen zittern, worauf die Räuber ihren mehrmals gesungenen Chor anstimmen: „Nur still und ohne Zagen.“ Sie steigen in die Gruft. Ginevra kommt zu sich und singt: „Wer gibt mir neu das Leben wieder? Die Retter nahn“ u. s. w. Vor ihrer emporgerichteten Gestalt stürzen die Entsetzten zu Boden, und während der Frauenchor von Neuem ertönt, steigt Ginevra langsam durch die Banditen hinauf in die Kirche, fällt auf die Kniee und singt: „Gott, mein Gott, ich bin gerettet!“ Ganz kurz, wie völlig recht. Der Schluss ist eindringlich.

Der *vierte Akt* lässt uns zunächst im beliebten Kontrast einen Chor der Zecher hören, dem Manfred vorsingt in französischer Weise und in neumodischer Modulationsstärke, etwas lang gehalten. Manfred schickt endlich die Pagen fort, in keiner Lust gestört zu sein. Er singt im tändelnden $^{12}/_{8}$-Takt auf's Neue der Ricciarda den Eid der Treue, da ihn ein freundlicher Tod von der Ehe befreit. Bald hört man klopfen. Die Sängerin erschrickt und sieht, zum Fenster hinausschauend, die Gruftgestalt Ginevra, worüber Alle ungläubig staunen; entsetzt versichert sie und warnt Manfred vor Frevel; er will mit dem Nachtgespenst reden und die Warnerin soll selbst es sehen u. s. w. Ginevra antwortet von aussen mit schwacher Stimme: Dein Weib hier weinet, Ginevra. Am meisten geängstet ist die Sängerin, den Zorn des Himmels fürchtend. Manfred stachelt sich zur Kühnheit auf, die zur Verwegenheit wird; er schiesst sein Gewehr ab: „Fahr' zur Hölle nieder!“ Man hört einen Schrei. Alle sind bleich, nur Manfred prahlt, dass vor seinem Muth selbst die Geister sich beugen. Die Szene hält lange an. Endlich ermuthigt er Alle wieder zum Zechgelage und stimmt seinen Beschwörgesang wieder an, den die Freunde erwidern mit eingemischter Bangigkeit; Ricciarda singt ihm Ergebenheit bis in den Tod. Manfred erhebt sich und singt abgebrochen: „Ja, Freunde, treu bis zum Tod!“ Der Becher bebt in seiner Hand. Man bemerkt seine Leichenblässe. Er bleibt von Schmerz überwältigt und auf den Tisch gestützt noch festen Sinnes in seinem wüsten Treiben und muntert noch mit stockender Stimme die sich von ihm Wendenden zur Fortsetzung des Gelages auf. Diese beben zurück, die Seuche fürchtend. Ohne Stocken der Stimme im festen Tonzusammenhange wirft ihnen der Gequälte die Falschheit ihrer Liebe vor und droht mit naher Rache. Der Gesang ist für diese Lage zu fest und zu lang, was alle Kraft des Willens nicht möglich zu machen vermag, da gleich darauf der Chor die Zeichen des Todes sein Gesicht decken sieht und schnelles Entweichen sich zuruft. Da fasst er Ricciarda an der Hand und presst sie in seine Arme. Sie reisst sich bald los, sinkt zu Boden und wird trotz ihres Schreies der Verzweiflung von Neuem von ihm erfasst. In der Angst singt sie, dass Ginevra's Schatten drohe. Manfred will sie sich dennoch (im Animato) nicht entgehen lassen, und so fort bis zum Schlusse der graus anspannenden Szene, die uns beim Lesen zu lange anzuhalten scheint. Wir werden sehen, wie sie sich auf den Brettern ausnimmt, denn das Stück wird auf unserm Stadttheater zur Aufführung kommen; wir werden dann darüber berichten. No. 20 im All., $^{2}/_{4}$, E moll, lobt ein sonderbar wilder und doch einfacher Männerchor, der unison und harmonisch wechselt, die tobende Pest, die ihnen Glück brachte. Es sind die Freibeuter, was man sich gleich denkt; dazwischen berichtet der zu Allem fähige Fortebraccio, dass die Stadt ohne Hilfe und selbst der Palast des Herzogs leer stehe, und so singt er denn raubsüchtige Couplets und mahnt seine Genossen, um des Goldes willen selbst dem Tode zu trotzen. Der Chor stimmt ein nach jeder Strofe und wird zum Schlusse überwiegend, von Plünderungswuth erfüllt. Das Wüste des Lebens treibt sein langes Spiel und das Grause geht mit ihm Hand *in* Hand. So ist die Richtung der Zeit, und so wird es wirken, noch mehr dadurch, dass die Hörer nun endlich in No. 21 Ginevra allein kommen sehen, die verwundet sich mit Mühe aufrecht erhält. Das Gefühl des Mitleids und sorgender Theilnahme wird in seufzender Freude wach. Kurz singt sie ihren unglücklichen Zustand und fühlt sich gerettet, Gott dankend, als sie den Palast ihres Vaters erblickt. Sie klopft; Niemand öffnet; sie glaubt den Vater todt und sinkt erschöpft auf die unterste der Stufen. Da erscheint in No. 22 Guido, der rezitativisch betrauert, dass der eifrig aufgesuchte Tod sich seiner nicht erbarmt; was soll ihm das Leben ohne sie? Er erblickt die Hingesunkene, ohne sie zu erkennen, will der Verlassenen beistehen und erkennt die Geliebte. Seine Ausrufungen des Erstaunens und der Freude bringen die Mutte zu sich. Ein rührendes Duett beginnt. Er ist beglückt über die Erscheinung des Schattens; sie singt ihm, dass sie durch des Himmels Gunstwind athme, und die Freude gibt ihr Kraft, wie ihm Trost und Seligkeit. Sie erzählt ihm im Gesange das Vorgefallene; er will ihr Alles weihen und drängt in sie, ihm zu folgen. Sie gesteht, es mit Lust zu thun, wenn die Pflicht

nicht dagegen liefe, weshalb sie ihn bittet, sie fero von ihm sterben zu lassen. Der Banditenchor lässt sich kurz hören: „Dort lacht reiche Beute" u. s. w. Ginevra fürchtet, dass sie ihn morden, und mahnt zur Flucht. Er will jedes Loos mit ihr theilen. Das Duett wird von Neuem lang ausgeführt. Zuletzt bittet er Gott, nur sie zu retten und ihn Kraft zu geben, worauf der Banditenchor abermals und näher erschallt. Der Akt schliesst und lässt die Hörer in voller Spannung auf den Ausgang.

Der *fünfte Akt* wird; No. 23, mit einer Volks-Preghiera eingeleitet, in welcher der Maria für Rettung von der Pest gedankt wird; nicht in frommer, sondern in freudig unbedeutender Volksweise, die aber auf dem Theater nach so vielem Weh gefallen wird, da noch dazu der Schluss einen frommen Anklang erhält. In No. 24 schiebt Herr Scribe, ganz unnöthig, noch eine neue Person, eine Bäuerin, Antonietta ein (Sopran), die nur auf den edeln Greis, den Herzog von Medicis, aufmerksam zu machen hat, der aus vollen Händen Geld ausstreuen lässt und das Volk ermahnt, Gott den Dank zu bringen für die Befreiung von der Seuche, was auch die Klosterleute vorzüglich thun sollen. Und so beginnt S. 318 das Finale No. 25 mit Klagen des Greises über den Verlust seiner geliebten Tochter. Guido und Ginevra erblicken ihn mit Beben, vorzüglich Guido, der die Geliebte anfleht, den Schwur der Treue nicht zu vergessen, während der Vater sie erkennt und den Wahn der Freude sich nicht getraubt sehen möchte. Im Solo heisst der Herzog die edle Gestalt im einfachen Gewande näher treten, weil sie seiner Tochter völlig gleiche. Im Terzett, worin der Tenor die Hauptmelodie führt, schwanken noch alle in banger Ungewissheit, bis im Solo des Greises die Erinnerung an die Tage der Vergangenheit das Bittere der Gegenwart um so schmerzlicher macht; der Herzog hält sie nicht mehr für seine Tochter, sie läge ihm sonst längst in seinen Armen. Heftig erregt gibt Ginevra sich zu erkennen, der Herzog fühlt Entzückung, Guido hält sich für verloren. In langen Zügen geniessen Kind und Vater die Lust des Wiedersehens; endlich will sie auch des Gatten sich erinnern und den Treuen nicht verloren gehen lassen. Als nun der greise herzogliche Vater singt: „Komm, dir winket ein Thron, folg' mir!" fällt Guido ein: „Nein, du darfst nicht von hier! Eher siehst du hier mich sterben" und erzählt, wie hart sie ihr Gemahl verstossen, grausam verwundet u. s. w. Sanft setzt Ginevra hinzu, dass er allein ihr auf dieser Welt geblieben und dass sie ohne Reue fern vom Throne bleiben werde, wenn sie ihm nicht angehören solle; sie werde dann mit dem Gemahl in stiller Abgeschiedenheit für den Vater beten. Das rührt den Greis, und er ruft Beide als seine Kinder an seine Brust. Ein einziger Ruf der Freude und des Dankes der Liebenden, und ein seliges Terzett in As dur vom ewigen Verbundensein erschallt. — Der feierliche Zug aus dem Bergkloster wallt hernieder und singt: „Der Herr erhört das Flehn der Seinen" u. s. w. Mit diesem Vertrauungsgesange schliesst das Ganze im ernsten Sinne und im angemessenen Tone, durch prachtvolle Dekorazion verherrlicht.

Die Oper ist also im neufranzösischen Geschmacke, d. h. in einem solchen, wie ihn Auber in vollen Schwung brachte und Meyerbeer durch reichere Mittel, umschmückendere Kraft und buntere Mannigfaltigkeit überflügelte. Da aber Auber, den Beifall der Menge hauptsächlich vor Augen, vom damals in Paris höchst beliebten Wesen Rossini's Leichtigkeit der Koloratur und jede Versinnlichung volksthümlich gefälliger Art aufnahm, und Meyerbeer in jene pariser Richtung, welche er klug in sich zu verarbeiten verstand, noch teutsche Instrumentazion und kontrastirende Effekte auf höchst pikante Weise übertrug, wornach sich die neuesten für Paris zunächst schreibenden Komponisten mehr oder weniger, je nach innerem Vermögen, abermals richteten: so ergibt sich klar, dass dieser neufranzösische Geschmack zwar immer die nazionalen Grundlagen vorzüglich im Romanzentone und im Deklamatorischen des Gesanges, was die Sprache an sich und die Manier der meisten Opernbücher Scribes und Anderer unumgänglich nothwendig machen, festhalten, dieses Nazionale aber sowohl mit Italienischem als Teutschem bedeutend gemischt sein muss. Diese Mischung der verschiedenen Style, als die jetzt vorherrschende, nahm nun auch Halevy und verband sie nicht nur mit seinem Eigenthum individueller Tongebilde, sondern wusste dabei das echt Französische, das dem Volke natürlich stets das Liebste und Ansprechendste bleiben muss, schlichter und darum kräftiger eingänglich für seine nächsten Hörer hervorzuheben. Dies hat ihm nun natürlich in Frankreich viele Freunde, ja sogar ein Uebergewicht, wenn auch nicht über Meyerbeer, doch über Auber erworben, welcher Letzte es unserm Opernkomponisten durch zu grosse Flüchtigkeit seiner jüngsten Werke leicht genug machte. Und so steht denn in der That Herr Halevy über den neufranzösischen Opernschreibern, Meyerbeer ausgenommen, in Beliebtheit oben an und hat erreicht, was er wollte. Wird man ihm dies verdenken wollen? Thäte es doch Jeder gern, wenn er es nur möglich machen könnte! Wir wenigstens gehören nicht unter diejenigen, die es tadeln, wenn Einer Bühnenmässiges für sein Volk und für seine Zeit schreibt. Was vom Theater herab der Menge nicht gefällt, nicht eingeht, wird weggelegt und Niemand will etwas davon wissen. Ueberdies ist die Opernmusik, namentlich in Frankreich und Italien, wir dürfen wohl auch sagen in Teutschland und fast überall, mehr als jede andere, es wäre denn manche Bravourmusik, zum Vergnügen, zur zeitgemässen Erheiterung da. Mag man moralisiren, wie man will, doch wird man dem Volke diese Erholungslust nicht wegdisputiren; es hilft alles Reden gar nichts, man verlangt auf der Bühne Neues zu sehen und zu hören, und das Neue soll den neuesten Schnitt haben. Freilich stände der ungleich höher, der den herrschenden Geschmack völlig zu befriedigen und doch dabei das innere Wesen gediegener Kunst zu veredeln wüsste. Dazu gehört aber ein Genie, das im Laufe der Zeiten nur selten erscheint. Bis dahin, bis ein solcher Genius sich thatkräftig erhebt, ist es ungerecht und beinahe schwach, gegen solche durchdringende Unterhaltungsgaben sich aus Einseitigkeit so gewaltig zu ereifern, wie

es Manche z. B. mit Meyerbeers Hugenotten gethan haben und vielleicht auch mit dieser Oper thun werden. Es wird sich Niemand sonderlich darnach richten; die Liebhaber wollen sich unterhalten und greifen nach dem Unterhaltenden, nach dem, was ihnen gefällt. Das wird stets in der Ordnung bleiben und kann nur durch bessere und zugleich eingänglichere Werke anders werden. So schafft bessere, und wenn ihr das nicht könnt, so lasst den Leuten ihr Vergnügen. Darum Alle, die am neufranzösischen Geschmacke sich ergötzen, mögen nach dieser Oper greifen; sie ist besser, als manche gefällig andere der Art.

G. W. Fink.

Zugleich machen wir die Leser aufmerksam auf die Potpourri's und Bearbeitungen nach Melodieen dieser Oper, die bis jetzt in derselben Verlagshandlung erschienen sind:

1) *Réminiscences de l'Opéra: Guido et Ginevra de Halévy.* No. 1. *Fantaisie brillante.* No. 2. *Rondeau brillant. Pour le Piano* composées par *Charles Czerny.* Oeuv. 516. Liv. I: Preis 16 Gr. Liv. II: Preis 1 Thlr.
2) *Trois Divertissemens pour le Piano sur des motifs etc.* par *Ch. Schwencke.* Oeuv. 53. No. 1. *Reine des Anges.* No. 2. *O Souvenance de mon Enfance.* No. 3. *Sous cette voûte sainte.* Preis jeder Nummer 12 Gr.
3) *Amusemens pour le Piano sur des thèmes favoris etc. pour de petites mains* par *Ch. Schwencke.* Suite 1—4. Preis jeder Nummer 14 Gr.
4) *Quatre Airs de Ballet etc. arrangés pour le Piano* par *Franç. Hünten.* Liv. 1—4. Preis jeder Nummer 14 Gr.
5) *Grand Galop de Guido etc. arrangé pour le Piano* par *Adolph Adam.* Preis 10 Gr.
6) *Grande Valse de Guido etc. pour le Piano* par *Jacques Herz.* Preis 12 Gr.
7) *Potpourri pour Pianoforte sur des thèmes favoris de etc.* Preis 1 Thlr.
8) *Potpourri dramatique pour le Pianoforte à quatre mains etc.* Preis 1 Thlr.
9) *Souvenir de Guido et Ginèvra. — Fantaisie brillante pour le Pianoforte* par *Fréd. Kalkbrenner.* Oeuv. 142. Preis 1 Thlr.

Dies sind also lauter Unterhaltungswerke über Motive der eben besprochenen Oper. Wir haben daher im Grunde hierbei wenig zu beurtheilen, da Jeder nach seinem Geschmack und nach dem Stande seiner technischen Fertigkeit zu wählen hat und wählen wird. Man kann das um so leichter, weil die Bearbeitungsart der genannten Herren, wenigstens in der Mehrzahl, allgemein gekannt und beliebt ist. Es ist völlig ausreichend, wenn wir zur Erleichterung der Wahl Fingerzeige geben. Herr *Czerny* gibt in seiner vielgewandten und gefälligen Weise vorzüglich in solchen Werken wirklich Brillantes für Spieler, die sich gute Fertigkeit erworben haben, die auch in diesen beiden Stücken verlangt wird. — Die 3 Ergötzungen von *Schwencke* variiren und figuriren die beliebten Themen sehr verschieden und sachkundig, ohne mehr als mässig gebildete Fingerfertigkeit in Anspruch zu nehmen. — Die 4 Amusemens für kleine Hände, die noch keine Oktave spannen können, sind zwar leicht und für Kinderhände überall geeignet, allein für die allerersten Anfänger sind sie nicht; sie setzen schon einige Gewandtheit voraus, wenn sie unterhalten sollen. Alle solche Bearbeitungen sind für etwas vorgeschrittene Schüler auch zum Spielen von den Noten zu verwenden. — *Franz Hünten's* vielbeliebte, auch oft besprochene Weise hat sich hinlänglich als nützlich erprobt für Anfänger und Dilettanten; was auch Viele dagegen sagen, eine sehr grosse Anzahl Liebhaber ist dafür, und seine Zusammensetzungen sind auch diesmal von der leicht gefälligen Art, dass ihm seine Freunde wohl bleiben werden. — Der hübsch ausgeführte grosse Galopp von *Adam* und der grosse Walzer von *Jakob Herz* werden Tanzliebhabern gewiss sehr angenehm sein und dürfen auf nicht wenige Freunde rechnen. Auch das Potpourri für 2 Hände ist für seinen Zweck und ganz nach den Führungen des Originals geschickt und dabei leicht spielbar zusammengereiht; die Sätze wechseln gut ab und vergnügen durch Mannigfaltigkeit und treu beibehaltenen, jetzt beliebten Opernstyl. — Das vierhändige, zuweilen in andere Tonarten und Folgen versetzte Potpourri ist natürlich noch leichter, auch nicht weniger unterhaltend und so seinen Zweck erreichend. — Das *Kalkbrenner'sche* Souvenir ist das Brillanteste unter allen und ganz im neuesten Bravourgeschmacke geschrieben. Alles Uebrige ist Sache der Spieler und des Geschmacks.

Der Violinspieler Köchy.

Wir wollen, indem wir unsere Ansichten der Oeffentlichkeit übergeben, keineswegs irgend einem Violinspieler von Rang zu nahe treten, denn wir wissen recht gut, wie sowohl vortreffliche als auch schwache Seiten an grossen Talenten in jeder Künstlergattung sich vorfinden. — Wenn wir aber sehen, wie ein wirklich grosses Talent der Nichtbeachtung übergeben werden soll, indem es bis jetzt, um nicht zu sagen *nirgends*, doch wenigstens nur an einzelnen Orten, die gerechte Würdigung fand und gewissermaassen darauf hingearbeitet zu werden scheint, dass es dieselbe nicht finden solle, so ergreift uns, wenn wir in musikalischen und andern Zeitschriften lesen, wie sehr durchaus nicht zu beachtende Talente auf eine seltsame Art gelobhudelt werden, welche jedem die Musik wahrhaft Liebenden ein Gräuel sein muss, ein wahrer Schauder! — Wir haben Gelegenheit gehabt, Herrn Köchy in den verschiedenartigsten Nüancen des Violinspiels zu hören. Eine *reinere* Intonazion, wie sie Herr Köchy entwickelt, ist uns noch nicht vorgekommen, wenn gleich wir Paganini, Spohr, Müller, de Beriot, Lipinski, Baillot, Lafont und sonst den grös-

ten Theil der perfekten lebenden und kürzlich verstorbenen Violinspieler nicht allein öffentlich, sondern auch in Privatzirkeln zu hören und zu begleiten Gelegenheit hatten. Die Art und Weise, wie Herr Köchy die Violine behandelt, hat er auf jeden Fall seinem Lehrer, dem Konzertmeister Herrn Karl Müller in Braunschweig, zu verdanken. Dieser Letztere zeichnet sich, wie weltbekannt, durch äusserst präzises und kühnes Spiel und eine durchaus glockenreine Intonazion aus. Herr Köchy hat dies wohl zu benutzen gewusst, und wenn wir auch sagen müssen, dass Herr KM. Müller keinen besseren Schüler erzogen hat, so können wir dabei doch nicht umhin, zu erwähnen, dass Herr Köchy durch eigenes ausdauerndes Studium sich selbst in die Reihe der ersten Violinspieler zu stellen wusste. Man soll, wenn man im Allgemeinen über ein Talent urtheilt, nicht Specialia anführen; doch können wir, gerade weil wir den berühmten Lipinski genau zu kennen so glücklich sind, zu erwähnen nicht unterlassen, dass Herr Köchy den ersten Satz des „Concert militaire" von Lipinski in einer selten gehörten Vollendung öffentlich zu spielen vermochte, und was dies sagen will, überlassen wir jedem Violinspieler von Rang zu beurtheilen. Terzen, Sexten und Oktaven, Decimen, chromatische Läufe und Flageolets sind Herrn Köchy stets rein gelungen. Sein Vortrag ist seelenvoll und gediegen. In den Streicharten fehlt es ihm indess (wahrscheinlich nur aus eigener Laune) am gezogenen Staccato. Wir bedauern, dass er dieser pikanten Streichart nicht mehr Mühe widmet, denn nach unserer Ansicht kann er sich dieselbe in seinen Jahren (23 Jahre) noch recht gut aneignen. Wir glauben alle Kapellen auf einen so ausgezeichneten Violinspieler aufmerksam machen zu müssen, damit dies vortreffliche Talent dem Vaterlande erhalten werde; denn Teutschland kann auf einen solchen Künstler stolz sein.

Wie wir uns entsinnen gehört zu haben, ist Herr Köchy auch in Berlin gewesen und hat daselbst ein Konzert zu geben beabsichtigt und Anstellung gesucht. Obschon ganz Berlin keinen Violinspieler seines Ranges aufzuweisen hat, so ist ihm doch durch nicht löbliches Entgegenarbeiten (?) Beides misslungen.

Gegenwärtig befindet sich Herr Köchy nach einjährigem, jedoch nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallenen Aufenthalte in Magdeburg, woselbst er, ausser von dem Orchestervereine, von keiner andern der daselbst sehr zahlreich bestehenden musikalischen Gesellschaften unterstützt wurde, in Rudolstadt und so viel uns bekannt ist als daselbst angestellter Hofmusikus. — Die Kapelle von Rudolstadt kann sich gratuliren, Herrn Köchy zu besitzen. — Herr Kapellmeister Dr. Spohr beabsichtigte kürzlich noch, Herrn Köchy in seine Nähe zu ziehen, was aber Umstände verhinderten.

Wir machen schliesslich nochmals die Kapellen auf Herrn Köchy aufmerksam, da wir fest überzeugt sind, dass derselbe als Violinspieler nicht allein den grössten Anforderungen entsprechen, vielmehr dieselben noch übertreffen wird: *denn für ihn gibt es kaum noch eine Schwierigkeit!* —*f*—

Nekrolog.

Karl Friedrich Ludwig Hellwig wurde am 23. Juli 1773 zu Cunersdorf bei Wrietzen an der Oder geboren, wo sein Vater Prediger war. Nach Verlauf seiner Kinderjahre im elterlichen Hause genoss er einige Jahre Unterricht auch in der Stadtschule zu Wrietzen, dann zu Berlin im grauen Kloster, jetzt Berlin'schen Gymnasium. Seiner Neigung als Knabe gemäss, wollte er sich dem geistlichen Stand widmen. Eine andere Neigung von frühester Jugend an war die Musik, und höchst hervorstechend sein natürliches Talent hiezu. In Wrietzen erhielt Hellwig den ersten Unterricht im Klavier- und Violinspiel. Mehrere Instrumente, als Bratsche, Violoncell, Kontrabass, Horn, Guitarre, Harfe, Orgel u. s. w. erlernte Hellwig selbst, ohne weitere Anweisung. Auch eine angenehme Stimme für den Gesang, feines Gehör und die Fähigkeit im Treffen der Töne hatte die Natur Hellwig verliehen. Dies Talent, verbunden mit Bescheidenheit und gefälligem Benehmen, verschaffte Hellwig häufigen Zutritt in Familien- und Künstlerkreise, wobei er Gelegenheit fand, sich für das Leben wie für die Kunst mehr und mehr auszubilden. Nach dem Tode seines Vaters verliess Hellwig 1789 seine Schulstudien, gab seine frühere Bestimmung auf und wurde Theilnehmer eines Fabrikgeschäfts bis zum Jahre 1812. In dieser ganzen Zeit trieb Hellwig mit Eifer Musik theoretisch und praktisch; seine Geschäfte gaben ihm Musse dazu, und die Gelegenheit zu lernen und sich auszubilden hatte sich von Jahr zu Jahr vermehrt. Von dem königl. Kammermusiker, nachmaligen Kapellmeister Gürlich erhielt Hellwig den ersten gründlichen Unterricht im Generalbass und der Komposition; auch machte derselbe kontrapunktische Uebungen bei dem königl. Hofkapellmeister G. Abr. Schneider. Im Jahre 1793 wurde Hellwig Mitglied der 1791 durch Fasch gestifteten Singakademie, deren treues Mitglied der Verewigte bis zu seinem Tode blieb, nachdem derselbe auch als Vorsteher und zuletzt als Ehrenmitglied der Vorsteherschaft dem Institut den regsten Eifer gewidmet hatte. Im Jahre 1808 wurde Hellwig auch einer der Stamm-Mitglieder der Zelter'schen Liedertafel.

Nachdem Hellwig aus Liebe zur Tonkunst seine Geschäftsverbindung aufgelöst hatte, wurde er auf seinen Wunsch und bei seiner Vorliebe für geistliche Musik am 20. August 1813 zum Domorganisten, und unterm 23. Juni 1815 zum Musikdirektor an der Hof- und Domkirche ernannt. Als Lehrer und Komponist bei Hellwig in diesem Verhältnisse stets thätig gewirkt. Ein vollständiges Verzeichniss seiner Kompositionen ist nicht vorhanden, jedoch sind durch öffentliche Aufführungen oder den Druck folgende Werke zur Kenntniss des musikalischen Publikums gelangt: 1) eine Oper: „Die Bergknappen" von Theodor Körner, in Berlin und Dresden (1820) aufgeführt. K. M. von Weber hat sich in seinen hinterlassenen Schriften (3r Band, S. 143) hierüber günstig geäussert. (Für dramatische Komposizion war Hellwig's produktives Talent indess weniger geeignet, als für geistliche Gesangmusik und Lieder.) 2) Che-

räle, Requiems, Messen, Psalme, Motetten u. s. w., meistens für die Singakademie komponirt und in deren Besitz. 3) Viele Lieder, Kanons und einzelne Gesänge, ein- und mehrstimmig. (Es ist hierbei zu bemerken, dass Hellwig, im Verein mit seinem noch lebenden Bruder und den bereits gestorbenen gemüthvollen Sängern Otto Grell und Gern, zunächst den vierstimmigen Männergesang zur gesellschaftlichen Unterhaltung in Berlin benutzte, und so vielleicht die Idee zur Gründung der Liedertafel bei Zelter erweckte.) 4) Klavier-Auszüge von Opern und Oratorien, z. B. von Gluck's Iphigenia in Tauris, Händel's Judas Maccabäus, Joseph u. s. w. Bearbeitungen für die Singakademie: *a)* für den Doppelchor und Solostimmen: „Hymne" von Kunzen, *b)* „Insanae et vanae" von J. Haydn, *c)* „Die Gunst des Augenblicks" von Zelter. Auch bei Herausgabe der Partitur der Kompositionen des Fürsten Radziwill zu Goethe's Faust und Fasch's sämmtlicher Werke war Hellwig thätig wirksam. 5) Studien und Versuche aller Art im Reiche der Töne.

Auch wissenschaftlich hat sich Hellwig mit Eifer und Liebe beschäftigt. So hörte er Vorlesungen über Akustik bei Chladni, Physik bei Hermstädt und über Gall's Schädellehre. Mit dem Talent für Musik verband Hellwig auch das der mimischen Darstellung sowohl ernster als komischer Karaktere. In seinem Karakter zeigte Hellwig ein offenes, kindliches Gemüth, Wohlthätigkeitssinn, Religiosität, Dienstfertigkeit, grosse Lebhaftigkeit und regen Eifer für das, was er als Recht anerkannte. Verletzte vielleicht sein reizbares Temperament zuweilen momentan, so war doch das reinste Wohlwollen ein vorherrschender Grundzug in Hellwig's Karakter. Nach kurzer Krankheit starb Hellwig an einem nervösen Fieber den 24. November 1838, allgemein bedauert. Eine besondere Gedächtnissfeier hatte die Singakademie dem Entschlafenen am 4. Dezember d. J. veranstaltet, zu welcher ausschliesslich seine eigenen Kompositionen gewählt waren. Dem Auferstehungschoral von Klopstock folgte die (nun gedruckte) Gedächtnissrede, vom Herrn Direktor Ribbeck, als Vorsteher der Singakademie gehalten, hierauf ein Requiem a capella, ein sanfter Gesang: „Himmelsruh' und Frieden," und zum Schluss der 91. Psalm, abwechselnd für Chor und Solostimmen gesetzt. Auch die zweite Abtheilung der Singakademie feierte am folgenden Tage das Andenken ihres würdigen Beistandes durch Aufführung mehrerer seiner Gesangkompositionen. L. Hellwig's erfolgreiches Wirken für die Tonkunst als Lehrer, Komponist und eifriges Mitglied der Singakademie und Liedertafel, wie sein gerader Sinn und seine Anspruchslosigkeit auf lohnende Anerkennung seines bescheidenen Verdienstes, wird denen, die ihn näher kannten, unvergesslich sein. Friede seinem Andenken!

Nach authentischen Mittheilungen zusammengestellt von

Berlin, im Dezember 1838. *J. P. Schmidt.*

Der Schöffe von Paris,

komische Oper in 2 Aufzügen, gedichtet von Herrn *W. A. Wohlbrück*, komponirt von dem Herrn Musikdirektor *Heinr. Born.*

Die Oper wurde hier am 1. Nov. v. J. zum ersten Male gegeben und entsprach den Erwartungen, die ein Theil des Publikums von dem Talente des Dichters und des Komponisten hatte, vollkommen. Sie wurde am 9. und 11. Nov. bei vollem Hause wiederholt. Die Ouvertüre sowohl, wie fast jede einzelne Nummer, wurde sehr lebhaft applaudirt. Am höchsten aber hatte sich das Interesse bei dem Finale des ersten Aktes gesteigert. Der Komponist, zugleich Dirigent an diesem Abend, wurde nach demselben stürmisch hervorgerufen. Sämmtlichen Hauptpersonen des Stückes, dem Dichter und dem Komponisten zum zweiten Male, widerfuhr die Ehre der Hervorrufens nach Beendigung der Oper.

Die Ausstattung derselben in artistischer Hinsicht war unserer einsichtsvollen Direktion würdig. Das Kostüm, durchweg neu, gefiel allgemein. Ganz besonders ansprechend war die Dekoration im Finale des zweiten Aktes. Nur die Ansicht eines Theiles der Stadt Paris im ersten Akte erinnerte so deutlich an eine Gegend von Berlin, könnte also wohl treuer sein. Sämmtliche Chöre waren vortrefflich einstudirt und gingen fehlerfrei. Abweichend von recht vielen Texten, selbst beliebter Opern, bietet der Schöffe nicht nur angenehme Situazionen, sondern auch befriedigenden Zusammenhang und interessanten Inhalt. Eine Skizze des Textes mag dies beweisen.

Paris ist von den Engländern besetzt. Karl der siebente und die Jungfrau stehen vor den Wällen. Der Kriegsrath hat einen Sturm auf die Stadt beschlossen. Die Menschlichkeit des Königs will Blut ersparen. Er entschliesst sich, zu diesem Zwecke selbst verkleidet in die Stadt zu schleichen, um einen Aufstand der zurückgebliebenen Einwohner anzuregen. Der Sturm von aussen und die gleichzeitige Diversion von innen sollen den Feind zu jedem ernsthaften Widerstand unfähig machen. Ein Feuerzeichen auf dem Thurm von Notre-Dame soll den Moment des allgemeinen Angriffes bestimmen. Der König erreicht unerkannt seine Getreuen. Man verbirgt ihn auf dem Thurm von Notre-Dame, dessen Glöckner, ein eifriger Patriot, den Verkleideten als einen Boten des Königs ehrt und gegen Verrath schützt. Gefahrdrohend ist vorzüglich das Argussauge des englisch gesinnten Schöffen von Paris, der jedoch für diesen Augenblick von den politischen Ereignissen durch eine Privatangelegenheit abgelenkt erscheint, indem er seine Mündel, die sich bereits einem jungen Manne verlobt hat, gegen ihren Willen zum Traualtare führen will. Der Hochzeitszug beginnt und trifft mit einem Aufzuge, den die Studenten von Paris einem eben kreirten Doktor, dem Verlobten, zu Ehren halten, zusammen. Die Studenten hemmen den Zug, verhöhnen den Schöffen, ziehen die anwesenden Einwohner mit in ihr Interesse, — eine Zigeunerin, der Glöckners verkleidete Tochter und Verbündete der beiden Liebenden, vermehrt

den Zusammenlauf des Volkes und die Verwirrung des Zuges, den nun der Geliebte benutzt, um den Schöffen zu prellen und seine Braut zu entführen. Er bringt sie einstweilen auf den Thurm von Notre-Dame, woselbst sie, als Student verkleidet, den passenden Augenblick zur weiteren Flucht mit ihm zu erwarten gedenkt. Hier nun trifft sie mit dem gleichfalls dort versteckten Könige zusammen, der, in dem verkleideten Studenten das Mädchen ahnend, seinem Hange zu Galanterieen folgt und sie, durch verliebte Tändeleien neckend, in Verlegenheit setzt. Zeuge derselben wird der eintretende Verlobte. Es erfolgt eine Herausforderung, die der König als französischer Hauptmann nicht ausschlagen mag. Die Streitenden eilen zum Zweikampfe hinaus auf den gewöhnlichen Kampfplatz der Studenten. In ihrer Abwesenheit kehrt der Glöckner, dem die Anhänger des Königs nun erst Kunde von dem hohen Stande seines Schützlings gegeben haben, heim; — er erfährt das Vorgefallene und eilt fort, um die Streitenden zu trennen. Die Tochter aber, bedenkend, dass der Vater sie verfehlen könne und nicht wissend, dass das Feuerzeichen noch eine höhere Bedeutung habe, als die, den Freund von einer bedrohenden Gefahr seiner Verlobten zu unterrichten, was sie vorher mit ihm verabredet hatte, hält es für rathsamer, ihn durch das Feuerzeichen zur schleunigen Rückkehr zu bewegen und auf diese Art das Duell zu verhindern. Das Feuer leuchtet weithin durch die Nacht und bestimmt anderer Seits das französische Heer zum augenblicklichen Sturm auf die Stadt. Man hört die Schlacht, man sieht den Zusammenlauf der Einwohner von Paris. Die beiden Streitenden lassen bei dem Anblicke des Feuerzeichens, das beider Thätigkeit in entgegengesetzter Richtung fordert, ihren persönlichen Streit fallen. Der Hauptmann gibt sich seinem Gegner und den anwesenden Studenten als König zu erkennen. Das lebhafte Vaterlandsgefühl siegt über die Privatinteressen, sie umringen schützend den König, um sich von ihm angeführt dem Feinde von innen aus entgegenzustürzen. Da ertönen Siegeslieder: das französische Heer hat gesiegt. Der Aufruhr in der Stadt, durch den Hauptmann bereits eingeleitet, ist wirksam geworden und hat dem Feinde die Möglichkeit, sich kräftig zu vertheidigen, genommen. Bestürzt ist er entflohen und hat die Hauptstadt dem Könige geräumt. Der Schöffe, der Verrätherei eingeständig, wird begnadigt, muss aber seine Mündel dem Nebenbuhler überlassen. Unter Huldigungsszenen und Siegesgebeten fällt der Vorhang.

Die Musik bewegt sich, dem Texte folgend, in verschiedenen Nüancirungen, doch sind die komischen Situazionen und die heitern Elemente mit besonderer Vorliebe bearbeitet. Der Zuhörer wird durch sie fast durchgängig in einer leichten Stimmung erhalten und nur schnell vorübergehend sind die ernsten Momente. Die neckende Laune, der galante Scherz, der kecke jugendliche Uebermuth, durch des Glöcknerz Tochter, den höfling und die Studenten dargestellt, — sie bilden einen trefflichen Kontrast gegen die feindlichen Elemente in der Person des tragikomischen, aufgeblähten Schöffen. Die einzelnen Gesangpartieen und der Dialog wechseln mit den Ensemblestücken, und ganz besonders wirksam treten die männlichen Chöre hervor. Liebliche Melodieen wechseln mit kräftigen Chorgesängen, die einfache Begleitung mit rauschender Instrumentirung. Und dennoch hört man es der Musik an, dass der Komponist bemüht war, den Text nicht in der Musik untergehen zu lassen. Die Musik belebt, verschönert den Text, erhebt das Gedachte zum Gefühlten, erlaubt sich jedoch nicht — wie das in vielen, besonders italienischen, Opern der Fall ist — allein herrschend werden zu wollen. Mit einem Worte: sie hindert im Ganzen weder den Fortgang des Stückes, noch hat sie das Bestreben, die Aufmerksamkeit des Zuhörers vom Texte ab- und sich allein nur zuzuwenden. Ich sagte, diese Tendenz habe dem Komponisten vorgeleuchtet und sei ihm im Ganzen geglückt; dass er jedoch nicht auch in einzelnen Partieen fehlgegriffen habe, möchte ich nicht behaupten. Ungeachtet der bedeutenden Abkürzungen und Weglassung von Wiederholungen, die er erst nach der ersten Vorstellung vornahm, sind dennoch hin und wieder störende oder hemmende Gesangpartieen stehen geblieben, die er vielleicht später ausmerzen wird. Ein Gleiches möchte hinsichtlich der einzelnen, weniger originellen und gehaltreichen musikalischen Gedanken, die sich hier und da heraushören lassen, anzurathen sein. Und will der Komponist, dass der so höchst günstige Eindruck, den der erste Akt und ganz besonders das Finale desselben durch seinen prachtvollen, kräftigen Chorgesang auf den Zuhörer macht, sich fortwährend bis zum Schlusse der Oper steigere, so muss er die letzte Nummer des zweiten Aktes und mehr noch das Finale desselben an Text und Musik bedeutend konzentriren. Denn gerade hier ist ein Erlahmen sichtbar. Es fehlt der Oper jetzt offenbar an einem schliessenden Kulminazionspunkt, der der bereits hochgestiegenen Erwartung des Zuhörers würdig wäre. Auch würde sich der erste lange Akt füglich in zwei Akte theilen lassen.

Es ist allerdings leicht, dergleichen Ausstellungen zu machen, und gewiss nicht schwer, ähnliche Mängel in älteren und neueren Opern aufzufinden, doch darf sie der getreue Berichterstatter nicht verschweigen, und er kann es sich um so weniger versagen, diese zu nennen, als er die Ueberzeugung hat, diese Oper vertrage immerhin einige rügende Bemerkungen, weil sie, trotz dieser, dennoch eine glückliche Schöpfung ist, die gewiss überall auf den Zuhörer einen bleibend günstigen Eindruck machen muss, wo sie, wie hier, von so trefflichen Künstlern dargestellt wird. Den Schöffen nämlich gab Herr Günther (besonders gut bei der zweiten und dritten Darstellung); den König Herr Wrede (dessen Spiel man mehr Leben, mehr feine Gewandtheit wünschen möchte); des Glöckners Tochter und den Doktor Mad. und Herr Hoffmann (beide ehemals Mitglieder der St. Petersburger Bühne) vortrefflich.

Möge dieser Bericht als eine Einleitung zu einer gründlichen Würdigung dieser Oper betrachtet werden; möge das Resultat einer solchen nur dazu dienen, das zu bestätigen, was der Berichterstatter hier aussprach,

Das sind die drey Kompositionen für das Pianoforte, womit Herr v. B. vor kurzem die auserlesenen Sammlungen gebildeter Musiker und geübter Klavierspieler bereichert hat. Bereichert — denn sie sind wahre Bereicherung, und gehören unter die wenigen Produkte des jetzigen Jahres, die schwerlich jemals veralten werden, und von denen besonders No. 3 gewiss nie veralten kann. Rec. mag nicht wiederholen, was bey anderer Gelegenheit zum Ruhme der neuern B.schen Kompositionen in diesen Blättern von Andern gesagt worden ist, was auf vorliegende vollkommen angewendet werden kann, und was der Klasse Musikfreunde, für welche B. schreibt, und die ihm zu folgen und ihn zu geniessen im Stande sind, bekannt ist; weniger Gebildeten, oder auch denen, die an Musik nichts, als ein leichtes Amüsement haben wollen, würden auch diese Werke vergebens angepriesen werden. Es bleibt Rec. also nichts übrig, als einige kurze Bemerkungen herzusetzen. No. 1. möchte doch wohl stellenweise allzukünstlich gearbeitet seyn. Das soll aber keineswegs von dem wahrhaft grossen, düstern und prachtvollen Harmonie-Stücke gesagt seyn, das der Verfasser, um den Spieler gleich auf den rechten Standpunkt zu heben, überschreibt: Marcia funebre sulla morte d' un Eroe: denn hier gehört alles Schwierige und Kunstreiche zum Ausdruck und folglich zur Hauptsache. Wer sich hier, so wie in verschiedenen Stellen der No. 2. und wie in No. 5. fast ganz, über Schwierigkeit der Ideen oder auch der Ausführung beklagt, der gleicht den Popularphilosophen, die jede tiefgreifende Abhandlung in der Sprache einer artigen Konversation beym Thee vorgetragen haben wollen. In No. 2 haben dem Rec. ganz vorzüglich die ersten drey Sätze, bis S. 5., gefallen; das kurze Presto am Ende des Ganzen hat auf ihn aber keinen guten, und ohngefähr denselben Effekt gemacht, wie der gewöhnliche rauschende Schluss bey in das Grosse gearbeiteten italienischen Opernarien. Aber von No. 3. lässt sich schlechterdings nichts besonders aushieben. Diese Phantasie ist von Anfang bis zu Ende Ein gediegenes Ganze, mit Einemmal aus dem ganzen, tiefen und innig aufgeregten Gemüth entsprungen, und nun gleichsam aus Einem Marmorblock gehauen. Es ist wohl nicht möglich, dass irgend ein Mensch, dem die Natur nicht die innere Musik versagt hat, nicht sollte durch das erste Adagio (dem der Verf. recht gut beygeschrieben hat: Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino) ergriffen und allmählig immer höher geleitet, und dann durch das Presto agitato so innig bewegt und so hoch gehoben werden, als er durch freye Klaviermusik nur zu heben ist. Mit vollkommnem Grund sind diese beyden Hauptsätze in dem schauerlichen Cis moll geschrieben; überall hat auch der Verf., so weit so Etwas mit konventionellen Zeichen ausgesagt werden kann, den Vortrag, und auch die Handhabung des Eigenen und Vorzüglichen des Pianoforte hinzugesetzt — welche letztere B., nach den Bezeichnungen, und noch sichtbarer, nach der ganzen Anlage und Hinstellung seiner Ideen, verstehet, wie kaum irgend ein anderer Komponist für dies Instrument, und wie Ph. Em. Bach das eigentliche Klavier zu handhaben verstand. Ein recht sehr gutes Instrument muss man aber besitzen, wenn man sich selbst beym Vortrage mancher seiner Sätze — z. B. des ganzen ersten Satzes von No. 3., einigermassen genügen will. — Dass der Rec. über Schwierigkeiten der Ausführung, wenn sie zur Darstellung einer bedeutenden Idee nothwendig sind, nicht beklage, hat er schon erwähnt — und man muss Hrn. v. B. zugestehen, dass die schwer auszuführenden Figuren seiner Kompositionen, und vornehmlich auch der gegenwärtigen, von dieser Art, und nicht, wie zuweilen Clementi's, ohne Würkung sind: aber Sätze, die sich durchaus nur durch eine ausserordentlich grosse Hand gehörig ausführen lassen, sollte doch wohl Hr. v. B. den Liebhabern seiner Kompositionen nicht so oft zumuthen. Studium, Fleiss und Mühe kann der Kompo-

und möge sie seine Worte beweisen und bekräftigen, wenn er sagt: So können wir denn nicht umhin, der Direkzion, dem Komponisten und dem Publikum zu dieser neuen Bereicherung des Opernrepertoirs Glück zu wünschen.

Riga, den 14. Novbr. 1838. Dr. *W. S——g.*

Nachrichten.

Prag. Die wichtigste musikalische Erscheinung unter uns war im Dezember *Karl Lipinski*, der mit zwei Konzerten im Theater im vollen Sinne des Wortes Sensazion machte. Dass er eine wunderbare technische Fertigkeit besitzt und die ungeheuersten Schwierigkeiten mit Reinheit, Leichtigkeit und Sicherheit überwindet, ist bekannt, wie sein merkwürdig mehrstimmiges Spiel. Das erste Konzert eröffnete er mit seinem längst beliebten, sehr lebendigen und dabei leicht fasslichen Concerto militare und lauter eigenen Kompositionen überaus schwieriger Art. Trotz der erhöhten Preise, was die Prager nicht lieben, war das erste Konzert bedeutend besetzt, und im zweiten weniger besuchten Konzerte war der Beifall stürmischer, als er Paganini selbst zu Theil geworden ist. Nach der Schlussnummer des ersten Konzerts erscholl nach mehrmals wiederholtem Hervorrufen des Virtuosen vom Parterre aus der Ruf: Capriccio! und der Geehrte trug das letzte sehr brillante Stück seiner so eben bei Haslinger in Wien erschienenen *III Caprices de Concert dans un style dramatique* glänzend vor zum Genuss Aller. Im zweiten Konzert rief man ihn 5 Male hinter einander, ohne dass er sich zu einer Zugabe bewegen liess. — Zwei Tage darauf kündigte Herr *Karl Hafner* aus Wien, Schüler Mayseder's, eine musikalische Abendunterhaltung an, die zwar spärlich besucht war, aber dem jungen Manne doch gerechten Beifall brachte. Blieb auch seine Bravour hinter seinem Vorgänger zurück, so war doch sein Vortrag, der in der Weise seines Meisters gar nicht mit Lipinski zu vergleichen ist, schön, sein Spiel auch in den schwierigsten Lagen rein und sein Staccato besonders vortrefflich. — Unsere Oper brachte uns nichts Neues, als ein Debüt der Dem. *Allram*, die, bisher als gewandte Darstellerin naiver Rollen im Schauspiel sehr beliebt, nun förmlich zur Oper übergegangen ist, welches Ereigniss schon vorher vielfach im Publikum besprochen wurde. Man hatte die Sache zu feierlich gemacht, was ihr bei ihrem ersten Auftreten eine solche Befangenheit brachte, dass sie ihrer Stimme erst in der letzten Nummer einigermaassen Herr werden konnte. Selbst in den folgenden Darstellungen der Adalgisa und der Alice zeigte sich noch so viel Eingeschüchtertes, was durch eine gehässige Beurtheilung herbeigeführt worden sein mag, dass wir nicht allein auf mehr Billigkeit, sondern selbst auf mehr Gerechtigkeit gegen eine musikalische Debütantin von allen andern Berichterstattern rechnen dürfen.

Leipzig. Unser *zwölftes Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses wurde am Neujahrs-Abende gefeiert, wie immer eines an diesem Festtage gehalten wird. In der Regel sehr zahlreich besucht, war es diesmal nur noch besetzter, fast überfüllt, ohne dass die Aufmerksamkeit während der Musikvorträge nur im Geringsten beeinträchtigt worden wäre. Es ist gute Sitte, das neue Jahr mit einer geistlichen Musik einzuweihen. Die Ouverture zum Oratorium Paulus von Fel. Mendelssohn wurde also zuvörderst zu Gehör gebracht. Als Herr Dr. M. zum Dirigiren seines Werkes auftrat, wurde er sogleich von der Menge der Hörer mit lebhaften Ehrenbezeigungen empfangen; die überaus bestimmt und wirksam vorgetragene Ouverture erhielt am Schlusse derselben den lautesten Beifall. Unmittelbar darauf, als Mrs. Alfred Shaw sich dem Publikum zeigte, um Rezitativ und Arie aus demselben Oratorium zu singen: „Und ging mit einer Schaar gen Damaskus," wurde sie mit gleicher Auszeichnung empfangen und der lebhafte Applaus wiederholte sich reichlich nach Beendigung der Arie: „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht," welche, wie das Rezitativ in engländischer Uebersetzung, überaus schön mit reiner und volltönender Stimme vorgetragen worden war. Der sich daran schliessende Choral: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" wurde gleichfalls besonders geehrt. Der nun folgenden Ouverture zur Oper Euryanthe von K. M. v. Weber fehlte weder Feuer noch Schmelz, und so kann man sich denken, dass auch derselben, wie der Arie von Mercadante: „Nemi! che intesi mai!", welche Mad. Shaw in gewohnter Weise sang, die laute Theilnahme der Versammlung nicht mangeln konnte. Zum Beschluss des ersten Theils trat der Herr Konzertmeister F. David mit seinem neuen, auf Verlangen wiederholtem Violinkonzerte auf und wurde, wie die Vorigen, gleich bei seinem Vortreten von den Versammelten ehrenvoll empfangen. Jeder Satz des ansprechenden, mit Melodischem und Brillantem gleich gut versehenen Konzertes setzte die Hände der Erfreueten in lebhafte Bewegung, die sich im zweiten und dritten Satze noch verstärkte. Von Beethovens allgemein gekannter und allgemein gewürdigter C moll-Sinfonie, an deren trefflicher Ausführung wir uns oft wie jetzt erfreuten, haben wir nach so vielen Besprechungen nichts mehr hinzuzusetzen. Die Aufnahme war des Werkes würdig. Und so wurde denn das neue Jahr glänzend eingeweiht.

Wegen Verspätigung einer Erwiderung.

Die Erwiderung des Herrn Dr. *Gustav Schilling* gegen Herrn Hofrath *Hand's* „Warnung," des Ersteren genannten Aesthetik betreffend, müssen wir ohne unsere Schuld noch *immer* verschieben, bis uns eine gesetzliche und mit des Verfassers Willen völlig übereinstimmende Zuschrift von dem Herrn Dr. Schilling eingehändigt wird, die wir dann *sogleich* der Oeffentlichkeit übergeben werden.

Die Redaktion.

Zur Nachricht.

Vielfach geäusserten Wünschen zu entsprechen, nehmen wir musikalische Ankündigungen von jetzt an in der Regel in das Hauptblatt der Zeitung auf, und behalten uns nur für besondere Fälle die Beigabe von Intelligenzblättern vor. Wir hoffen, nicht nur den Ankündigenden, sondern auch den geehrten Lesern werde diese Aenderung willkommen sein. Uebrigens wird dadurch dem Umfange des Hauptblattes in seinen wesentlichen Theilen kein Eintrag geschehen. Vielmehr geht unsre Absicht, im Einverständnisse mit der Redaction, dahin, der allgemeinen musikalischen Zeitung, welche im letzten Jahre bereits um ein Ansehnliches ausgedehnt worden, durch inhaltreiche Extrablätter und Beilagen — ohne Preiserhöhung — noch weitere Ausdehnung zu geben, wie der immer mehr anwachsende Stoff dies erheischt.

Leipzig, am 1. Januar 1839.

Die Verleger.

Ankündigungen.

Eine Pariser Pedalharfe von Erard, ausgezeichneten Tons, eleganter Form, zwar gebraucht aber gut erhalten, ist billig zu verkaufen. Nähere Auskunft ertheilt auf portofreie Anfragen die Musikalienhandlung von Fr. Kistner in Leipzig.

Dem unterzeichneten Comptoir sind nachbezeichnete Violinen und Altviolen zum Verkaufe zu den beigesetzten Preisen — sowohl im Ganzen, als im Einzelnen — übergeben worden:

1 Violine von Antonio Stradivari. 60 Friedrichsd'or.
1 dito von Andreas Amati. 40 Friedrichsd'or.
1 dito von Lupot. 36 Friedrichsd'or.
2 dito von Jakobus Stainer, zusammen 36 Friedrichsd'or.
1 dito von Leopold Witholm. 8 Friedrichsd'or.
2 Altviolen von Antonio Amati, zusammen 80 Frd'or.
1 dito von Joannes Udalricus Eberle. 6 Friedrd'or.

Die sämmtlichen Instrumente sind gut gehalten, und befinden sich in einem solchen Zustande, dass jeder Künstler die schwersten Konzertstücke sogleich darauf spielen kann.

Sollte sich Jemand bewogen finden, die ganze Partie zum Wiederverkauf an sich zu bringen, so dürfte ein befriedigender Rabatt bewilligt werden. — Zugleich wird bemerkt, dass auch Wunsch eines Käufers ein Violoncello von einem Meister, wie die Vorgenannten, in Tausch angenommen werden kann.

Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst in portofreien Briefen adressiren an

Das Allgem. Kommissions- und Industrie-Comptoir in Trier.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in **Berlin** erscheint nächstens:

REISSIGER

Drei neue Berliner Original-Galoppaden zum neu erfundenen Berliner Galopp vom königl. Tänzer A. Bordowich. Für das Pianoforte.

Preis 8 *gGr.*

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Berbiguier (T.). Grandes Etudes caractéristiques pour Flûte. Dediées aux Artistes. Oe. 139.

— — 10 petits Preludes pour Flûte suivies d'Arpèges pour se familiariser avec différentes résolutions d'accords et s'habituer à moduler. Oe. 139.

— — Die Kunst des Flötenspiels, oder theoretisch-praktische Anweisung zum Studium der Flöte. (L'Art de la Flûte.) Op. 140.

Mazas (F.). L'Ecole du Violoniste. 1er Dégré, 12 petits Duos pour 2 Violons à l'usage des Commençans. Oe. 70, divisé en 4 Livres.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Grand Concerto

en Si mineur

dans lequel se trouve le Rondo Russe

composé par

Ch. de Bériot.

LE TREMOLO

sur un Andante

de Beethoven

composé par

Ch. de Bériot.

Troisième Duo Brillant

sur un thème original

composé par

Ch. de Bériot et Osborne.

METHODE

pour le

Piano - Forte

composé par

Henri Herz.

Bei **Wilh. Engelmann** in **Leipzig** ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die

menschliche Stimme

und ihr Gebrauch

für

Sänger und Sängerinnen

dargestellt

von

Giacomo Bisozzi.

Mit einer Tafel lithographischer Abbildungen.

12. 1838. broch. 12 Gr.

Bei **Wilh. Körner** in **Erfurt** ist erschienen:

Fischer, L., die Wehmuth, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 8. 2 Gr.

Müller, J., Trio und Fuge für Orgel Op. 80. 6 Gr.

Scheibner, G., grande Sonate pour le Piano. Oe. 3. 16 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Januar. № 3. 1839.

Gazzetta musicale. Napoli, 15. Settembre 1838. Anno 1. No. 1.

Schon manchmal beabsichtigte man in Italien, eine musikalische Zeitschrift herauszugeben, erst vor Kurzem war wieder davon die Rede, eine solche nach Art unserer musikalischen Zeitung einzurichten: die Hindernisse besiegten aber stets den guten Willen. Jetzt liegt uns die erste Nummer des in's Leben getretenen Unternehmens vor Augen, von welchem wir vor der Hand hauptsächlich die Einleitung unsern Lesern mittheilen wollen, das Uebrige andeutend bis auf Weiteres. Die Introduzione lässt sich so vernehmen: „Wer den italienischen Gesang nicht gehört hat, kann keine Idee von Musik haben. Die Stimmen Italiens besitzen jene Grazie und Weichheit, welche an den Wohlgeruch der Blumen und an die Reinheit des Himmels erinnern; die Natur hat die Musik für dieses Klima bestimmt und die eine ist gleichsam der Wiederschein der andern.“ So schrieb Frau v. Staël, vom lebhaftesten Enthusiasmus bewegt. Bei solchen Zeugnissen (?) fühlt Italien seinen Ruhm, welchen ganz Europa im Uebermaasse ihm zollt, nur zu sehr; und doch hatte Italien, so reich an Genien, die wie Strahlen der Sonne über die ganze Welt den Zauber ihrer Gesänge verbreiteten, Italien, wo es nach Rousseau's Ausspruche die Natur ist, welche Melodieen einhaucht, wo schon die Sprache Liebenswürdigkeit des Gesanges tönt, Italien, welches alle Nazionen durch die Wunder seiner Harmonie beherrscht, — noch kein Journal, das die Geschichte, Fortschritte, Theorie, Philosophie, Erzeugnisse, Vorzüge, Neuigkeiten und alle Zweige der Tonkunst zu behandeln unternommen hätte. Mancher wird sich allerdings lieber an den bezaubernden und verführenden Melodieen ergötzen und sich, wie Einer, der vom Wohlgeruche der Blumen kostet, ohne über ihre Schönheit nachzudenken, kaum einfallen lassen, sich um Vorzüglicheres zu bekümmern, wie es geht, wenn der Verstand dem Sinnenreize den Platz lassen muss. Unterdessen erheischt die Musik unsers Jahrhunderts Grosses; seine Philosophie (man weiss, was das in Italien heisst) hat die Macht, alle frühere Epochen zu überbieten; und so übernehmen wir es, um eine Notiz zu geben, wie viel umfassend die Kunst und musikalische Wissenschaft ist, weshalb jetzt die Reihe der Artikel folgt, die nach und nach bearbeitet werden sollen.

1. Artikel. *Chronologische Geschichte* der Fortschritte der Musik aller Zeiten und Völker nach den glaubwürdigsten Geschichtsschreibern mit kritischen Betrachtungen.
2. *Musikalische Philosophie.* Original-Artikel über Naturtrieb der Leidenschaften, über den Geist der verschiedenen Jahrhunderte, über die Natur der von Menschen klassifizirten Zivilisazion.
3. *Theorieen der Tonkunst.* Analysen der Grammatik, Rhetorik, Prosodie und Dramatik der Tonkunst, mit Regeln der Kunst und Wissenschaft, auch mit den Methoden der besten Schulen Italiens und Europa's.
4. *Musikalische Institute Europa's.* Geschichte ihrer Entstehung, Schulen, Meister, Zöglinge und Archive.
5. *Universal-Bibliografie der Musik.* Diese Rubrik wird alle gelehrten Werke der musikalischen Theorie mit kritischem Ueberblick und kurzen Geschichtsnotizen über ihre Verfasser enthalten, je nachdem es die Wichtigkeit derselben erfordert.
6. *Biografie berühmter Männer.* Von jedem Autor wird zugleich eine Lithografie gegeben, ausgeführt von dem trefflichen D. Giuseppe Troni.
7. *Geschichte der musikalischen Instrumente.* Hier sollen die Erfinder angezeigt werden, die Verbesserungen mit Angabe der einzelnen Theile der Instrumente nach den Regeln der Akustik, und die neuen Erfindungen.
8. *Methoden der Instrumente.* Auch hierin soll geschichtlich verfahren werden, und jede Methode soll mit Beurtheilungen nach italienischen Einsichten versehen sein.
9. *Meister der Kompozision.* Laufende Notizen über ihre Werke u. s. w. nach dem Urtheile Italiens.
10. *Theater in Europa.* Geschichte derselben und Anzeige der Tagesaufführungen.
11. *Opern.* Ihre Fortschritte u. der Geist derselben u. s. w.
12. *Geschichte der philharmonischen Gesellschaften* und ihr gegenwärtiges Treiben.
13. *Laufende Notizen über Künstler.*
14. *Erfindungen und musikalische Neuigkeiten.*
15. *Fabriken musikalischer Instrumente in Europa.*
16. *Musikalienhandel, Druckereien u. s.*
17. *Musikalisches Mancherlei.* Theater u. s. w.
18. *Musikal. Album.* (Wahrscheinlich Musikbeilagen.)

Für Stoff ist also gesorgt; es wird auf die Behandlung ankommen. Wollen wir es auch dem schönen Neapel nicht verargen, wenn es von sich selbst rühmt: „Hier hat die Tonkunst ihren Lieblingssitz aufgeschlagen, ergötzender, als irgendwo; es ist daher billig, dass

auch die erste musikalische Zeitung Italiens ihren Flug über die Erde von dem alten Parthenope aus unternimmt": so müssen wir doch nach Ansicht der gelieferten Proben die Unternehmer an den alten Lebensspruch erinnern: Wer Alles will, will nichts. In dem Pröbchen der *Geschichte der Musik* haben sie uns nicht sehr scharfsinnig, dafür desto weitschweifiger erzählt, dass Adam und Eva im Paradiese schon gesungen haben. Sie thäten sehr Unrecht, wenn sie uns die Geschichte durch die ganze Fabelwelt führen wollten, worauf es angelegt zu sein scheint. Besser und nützlicher wäre es, sie blieben in Italien und bereicherten die abendländische Musik mit tüchtigen Untersuchungen aus dortigen Archiven, die ihnen genug zu berichten geben würden. — Die Probe ihrer *musikalischen Philosophie* will noch weniger bedeuten. Was kann man, wohl in 42 kurzen Zeilen philosophiren? Das müsste besser kommen. — Die Rubrik „*Teatri di Europa*" fängt gut mit S. Carlo a Napoli an, was vaterländische Wichtigkeit hat.

Am liebsten ist uns das Bild des Greises *Alexander Scarlatti*, dessen Lebensbeschreibung beigegeben worden ist. Auf mehre Hauptpunkte in derselben waren wir um so gespannter, je verschiedener die Ansichten und sogar die Annahmen unterrichteter Geschichtsfreunde bisher gewesen sind. Fanden wir auch weniger, als uns lieb war, mehr Belobung seiner neuen Gesangs- und Instrumentazionsart, als ein genaueres Eingehen in den Gegenstand: so sind wir doch auch schon für dieses Wenige dankbar. Bekanntlich hatte Piccini durch seine Angabe das Geburtsjahr des berühmten Mannes unsicher gemacht, indem er es 1658 setzte, während Andere 1650 geschrieben hatten. Eine beglaubigte Feststellung wurde nicht gegeben und die Unsicherheit musste bis in die neueste Zeit sich erhalten. Nicht minder schwankt man in der Angabe seines Geburtsortes; Einige hielten ihn für einen Sizilianer. Hier wird 1650 zu Neapel geboren festgesetzt, was sich durch sichere Begründung seines gleichfalls bisher unsichern Todesjahres erhärtet. Al. Scarlatti starb am 24. Oktober 1725 zu Neapel und wurde in der Karmeliter-Kirche zu Montesanto begraben, wo man folgende Inschrift liest, die wir als beweisend nicht weglassen dürfen:

Heic situs est.

EQVES. ALEXANDER. SCARLACTUS.
Vir· Moderatione· Beneficentia· Pietate· Insignis
Musices· Instaurator· Maximus
Qui· Solidis· Veterum· Numeris
Nova· Et· Mira· Suavitate· Mollia
Antipatiâ· Gloriam
Posteritati· Imitandi· Spem· Admit
Optimatibus· Regibusque· Approbat· Carus
Tandem· Annos· Natus· LXVI·
Extinxit. Summo· Cum· Italiæ· Dolore
IX· Kal· Novembris· MDCCXXV·
Mors· Modis· Flectis· Nescia!

Ausserdem wird noch versichert, er habe vor seiner Anstellung in seiner Vaterstadt die Gesangschule in Rom verbessert und Zingarelli habe Al. Sc.'s Werke seinem Unterrichte zum Grunde gelegt und die Regeln des Rechtschreibens daraus entwickelt. Ferner wird hier ausdrücklich berichtet, er sei ein tüchtiger *Harfenspieler* gewesen, welches Instrument er des Ausdrucks wegen vorgezogen habe. Erfahrene wissen, dass auch diese Bemerkung nicht ohne Grund steht. In den meisten Lebensbeschreibungen dieses berühmten Mannes fehlt auch die Erwähnung seiner Tochter *Flaminia* (z. B. im Stuttgarter Lexikon), die eine treffliche Sängerin und Klavierspielerin genannt wird. Solimena hat sie und ihren Vater am Klaviere sitzend gemalt. — Von Al. Sc.'s Sohne, *Domenico*, geb. 1683 zu Neapel, der hier gleichfalls als tüchtiger *Harfen-* und *Klavierspieler* gerühmt wird, ist nur das Todesjahr zu berichtigen; er starb 1757 zu Neapel (nicht in Madrid, wo er früher war, und nicht gegen 1760). *Giuseppe Scarlatti* wird hier bestimmt als Sohn des Domenico genannt. So viel zur Berichtigung schwankender Meinungen. Dass die italienische Zeitung immer Hentel anstatt Händel druckt, ist eine Kleinigkeit.

Der Artikel *Instituti musicali* hebt mit der Geschichte der Gründung des Konservatoriums der Musik in Neapel an, erzählt aber in seiner weiten Ausholung manches Allgläubige von Guido Aretino, was wir längst genauer wissen, und kommt überhaupt nur bis auf den Priester, der von Land zu Land Almosen sammelt, um eine Singschule in Neapel zum Besten des Kirchengesanges zu errichten. — In der Probe: „Storia de Strumenti" wird blos das Lob der *Violine* und die Notiz gegeben, sie stamme von der alten Lyra und sei schon in Griechenland, Aegypten, Arabien, Judäa u. s. w. gekannt gewesen. — Die Neuigkeiten der Theatervorstellungen und des ganz kurzen Mancherlei sind uns nun keine mehr und überhaupt nicht von Bedeutung. — Vom Fortgange dieser Zeitung werden uns schon Nachrichten aus Italien einlaufen; wir sahen bisher nichts weiter, als diese erste Nummer. Der Verfasser und Eigenthümer dieser Zeitschrift ist Herr Alexandro Mazzperi.

Die *Revue et Gazette musicale de Paris* (bei Moritz Schlesinger) setzt ihre Wirksamkeit im neuen Jahre verstärkt fort. Die Zeitschrift wird, nach der Anzeige der 52. Nummer des 5. Jahrganges, vom 3. Januar 1839 an jede Woche zwei Mal erscheinen, ohne dass der Preis erhöht wird. Die Abonnenten erhalten am Ende jedes Monats eine Lieferung aus den „Archives curieuses de la Musique." Die erste Matinée musicale für die Abonnenten, wovon wir früher schon berichteten, ist gehalten worden und nach dem Berichte der Gazette glänzend ausgefallen. Herr Tilmont und seine Begleiter führten ein Quartett Beethoven's höchst vollkommen aus, darauf wurde die Adelaide gesungen, so, dass man den ungenannten Sänger sogleich erriet; es war Rubini u. s. w. Bemerken müssen wir noch, dass die erste am 3. Januar erscheinende Nummer des 6. Jahrganges mit verändertem Titel auftrat: Revue musicale, Journal des Artistes, des Amateurs et des Théatres, wobei es heisst: Die Revue erscheint wöchentlich Donnerstags. Ob nun die zweite versprochene Nummer jeder Woche den früheren Titel behält, wird sich bald zeigen.

La France musicale wird fortgesetzt. Die letzte Nummer des eben verflossenen Jahres meldet: Vom Ja-

nuar 1839 zu erscheint die Zeitschrift in jeder Woche zwei Mal ohne Preiserhöhung. Es soll das Leben Beethovens und Anekdoten aus dem Leben Paganini's geliefert werden, welche zusammen einen Druckband ausmachen; umfassende Aufsätze über Orgel und Organisten; Studien über berühmte französische und ausländische Komponisten; eine Artikelreihe über Geschichte der Philosophie der Musik; Darstellungen über den Musikunterricht in Frankreich und Teutschland; über vorzunehmende Verbesserungen der Theater, Konservatorien und der häuslichen Musik; eine grosse Anzahl Biographeen u. s. w. Ferner werden 6 Künstlerportraits und alle Monate ein Musikstück von Bertini, Döhler, Czerny u. s. w. und eine für das Pianoforte komponirte Sinfonie Beethovens zugesagt.

Die *Hamburger musikalische Zeitung* ist nach dem ersten Jahre ihrer Thätigkeit leider wieder eingegangen.

Paganini und Berlioz.

Die Gazette musicale vom 25. Dezember berichtet: Wir sind so glücklich, eine schöne und edle Handlung in unsere Spalten aufzeichnen zu können. Man erräth schon, dass von Paganini die Rede ist, dessen ehrenwerthe und glänzende That die Aufmerksamkeit des ganzen Publikums in vergangener Woche beschäftigt hat. Nachdem Paganini am vorigen Sonntage (16. Dezbr.) die bewundernswürdigen Sinfonieen von Berlioz gehört hatte, schrieb er folgenden Brief, begleitet von 20,000 Franken. Hier ist der Brief, den dieser grosse und edelmüthige Künstler an Berlioz schrieb:

Mein lieber Freund, nach Beethovens Tode war es nur Berlioz, welcher ihn wieder in's Leben rufen konnte; und ich, der ich Ihre göttlichen Kompositionen, Ihres Genius würdig, gekostet habe, halte es für meine Pflicht, Sie zu bitten, als eine Huldigung von meiner Seite 20,000 Fr., die Ihnen durch Herrn Baron von Rothschild nach Vorzeigung des hier Eingeschlossenen werden ausgezahlt werden, freundlichst annehmen zu wollen. Halten Sie mich stets für Ihren ergebensten Freund 18. Dezbr. 1838. *Nicolo Paganini.*

Am 20. Dezember machte Herr Jules Janin, nachdem er dieses freudige Ereigniss von jenem Wechsel- und Ruhmbriefe vernommen, die Freude seines Herzens in einem zärtlichen Schreiben kund, worin es unter Anderm heisst: Von jetzt an muss Paganini mehr als je gerühmt werden.

Die Lithografieen der Briefe Paganini's und Berlioz folgen in der Beilage, weshalb wir auch den letzten nicht erst übersetzen, überzeugt, dass unsere geehrten Leser ihn lieber im Originale und in der Handschrift des Gefeierten beachten.

Gesänge der Potsdamer Liedertafel.

Für vier Männerstimmen komponirt von *J. C. Schärtlich.* Heft 2. Potsdam, Horwarth'sche Buchhandlung. (J. E. Wilke.) Preis 1 Thlr.

Noch immer wachsen die Liedertafeln und nehmen zu in allen Ländern teutscher Zunge und teutschen Gesanges. Da braucht man freilich auch immer mehr frische Lieder, und daran fehlt es denn unter den Teutschen nimmer. Es ist ein Glück, dass sie nicht alle gedruckt werden, es entstände eine Männerlieder-Ueberschwemmung: es ist aber auch ein Unglück, dass nicht immer die rechten gedruckt werden und dass diese nicht selten am meisten hinter dem Berge halten und Privatgut einer oder weniger Liedertafeln zu bleiben eigensinnig genug sind. Wenn Andere die Veröffentlichung mehr lieben, so kommt es am meisten solchen Liedertafeln zu Gute, die weniger komponirende als singende Mitglieder zählen. Für diese gibt es gewisse mustere Texte, die in leichter Gesangweise ziemlich allgemein ansprechen. Ein solches Lied ist No. 1, der „schwäbische Wandersmann," der zur Erheiterung dient und sonst keine weiteren Ansprüche macht. No. 2. „Stolz und froh," klingt frisch ohne Schwerfälligkeit und preist das Vaterland, was immer anspricht. No. 3. „Schweizers Klage," lässt zu vier Brummstimmen einen Solo-Tenor melodisch walten. Auch diese Art Lieder finden noch immer ihre Liebhaber. No. 4. „Das Lieblingsplätzchen," ein hübsches, sanftfrohes Lied der Liebe, das zugleich am reinsten in der Stimmenführung gehalten ist. No. 5. „Mein Wunsch." Die erste und letzte Strofe hat einen recht sanften und eingänglichen Gesang für den Chor erhalten; die vier Zwischenstrofen singt ein Solotenor in anderer Melodie, von Brummstimmen begleitet. Der Text ist von der Art, dass er den Sologesang begünstigt, ja fordert. Zugleich dient die Dichtung zum Beweis, wie seltsam die Wünsche derer sind, die auf recht ausgezeichnete Weise sagen wollen, wie sehr die ihr Liebchen lieben und wie glücklich sie die ersehnte Gefahrtin ihres Lebens machen möchten. Die Musik ist nicht blos gefällig, sondern das Ganze bebend. Man erhält eine deutlich gedruckte Partitur und sehr lesbare Stimmenabdrücke in buntem Umschlage.

Mainzer Liedertafel und Damen-Gesangverein.

Sechs Gesänge für den Männerchor mit und ohne Begleitung des Pianoforte, komponirt von *Franz Messer,* Direktor beider Vereine. Mainz und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 4 Kr.

Auch hier ist den Auflegestimmen eine Partitur beigegeben, wie es immer geschehen sollte. Der erste Gesang ist *Körners* bekanntes Gebet: „Hör' uns, Allmächtiger!", in Des dur gut harmonisirt, vielfach modulirt und wirksam gefasst im Ganzen. No. 2. Das Fischermädchen von Heine, nicht weniger durch mannigfaltige Kompositionen bekannt. Diese neue Harmonisirung beweist, dass die Mainzer Liedertafel zu denen gehört, die aus Liebe zur Tonkunst und zu ihrem Vorsteher auch schwierigere Aufgaben zu lösen gewilligt sind. Der Satz ist eigen. Wir würden dieses Gedicht zu einem 4stimmigen Männergesange nicht gewählt haben. No. 3.

Letzter Wunsch, von Salis: „Wann, o Schicksal, wann wird endlich" u. s. w. ist uns für unsern Geschmack etwas zu künstlich, und die Stimmen wünschten wir an verschiedenen Stellen gesonderter. Der 4. Gesang, „Die drei Reiche der Natur," von Lessing, erhält Klavierbegleitung zum wechselnden Solo- und Chorgesange, welcher in den Einsätzen imitatorisch gehalten ist. Die Strofen sind durchkomponirt, in der Hauptidee gut zusammengehalten, dabei immer verschieden gewendet und mit manchem humoristischen Einfall am rechten Orte gehoben, so dass das Ganze bei geschickter Ausführung Freude machen wird. No. 5. Preghiera von Hohlfeldt: „Verlass mich nicht! o du, zu dem ich flehe" u. s. w., 4stimmig mit Klavierbegleitung, sehr ernst und in eigenen, gehäuften Modulazionen. Je mehr eine Komposizion sich darin hervorthut, desto sorgfältiger muss die Stimmenführung im harmonischen Fortgange beachtet werden, weil dadurch der Gesang nicht nur an Fülle, sondern auch am Klarheit gewinnt. Das unisonische Vermischen zweier Stimmen mitten in einem Komma, wo also kein Einschnitt in den verschiedenen Stimmen Statt findet, billigen wir nicht, so häufig auch in unsern heutigen Harmonisirungen diese Freiheit sich geltend macht, so dass sie einem Einzelnen lange nicht mehr angerechnet werden darf. No. 6. „Grabgesang tont dem Freunde schwer und bang," von M. G. Friedrich, ist, wie die drei ersten, ohne Instrumentalbegleitung, in derselben freiharmonischen Satzweise, die weit mehr auf eigene, unerwartete Uebergänge und seltsame Eintritte Rücksicht nimmt, als auf das, was man bisher in der Regel Reinheit des Satzes nannte, der nicht Wenigen seit Jahren für antiquirt gilt. Ob mit oder ohne Recht, ob zum Gewinne oder zum Nachtheile der harmonischen Kunst, lässt sich in einer Anzeige nicht verfechten; wir bezeichnen also nur damit das Wesentliche und die Stellung dieser in anderer Hinsicht mit Fleiss und Geschick, selbst mit Eigenthümlichkeit gearbeiteten Gesänge, die alle gut eingeübt werden müssen, wenn sie sicher und wirksam vorgetragen werden sollen, wie es sich gebührt.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., den 4. Januar 1839. Auch hier wird viel musizirt, gut und schlecht durch einander, wie fast überall. Opern, Oratorien, Konzerte, Quartetten, Alles hört man hier, und oft besser als gewöhnlich. Wir besitzen genug musikalische Institute, die alljährlich oder wenigstens allwinterlich das Publikum mit öffentlichen Produkzionen erfreuen. Die Oper steht hier natürlich obenan, als das Institut, das am meisten bringt, wenn auch nicht immer das Beste. Uns fehlt gegenwärtig eine Prima Donna, und unser erster Tenor (Dobrowsky) scheint die Stimme verloren zu haben. Dass also unsere Oper, wenn auch im Besitz mancher respektablen Kräfte, doch unter solchen Umständen nichts wirken kann, ist sehr natürlich. Sie sucht sich durch Gäste zu helfen, und bedenkt nicht, dass die vielen Gäste den gänzlichen Ruin des Instituts herbeiführen. Denn wo keine geregelte Thätigkeit ist, wo kann da ein Fortschreiten, ein Gedeihen statt finden? wenn man die vorhandenen Kräfte nicht übt, wie sollen sich diese emporbringen zu schönerer Blüthe? Das Unwesen mit den Gästen bringt uns um jeden eigentlichen Genuss, denn man hört immer dieselben Opern, immer dasselbe Sexten- und Terzen-Geleier der lieben Italiener. Dem. Lutzer singt dieselben Partieen, die Dem. Löwe sang; Mad. Pirscher dieselben, die Mad. Schodel sang, und Mad. Fischer die, die alle beide sangen. Wie kann ein wirklicher Kunstfreund an solchem Treiben Genüge finden? — Gegenwärtig gastirt wieder Dem. Löwe bei uns und erntet denselben Beifall wie früher. Ihr verdanken wir zwei Neuigkeiten, nämlich: „Die Gesandtin" von Auber und „Der Liebestrank" von Donizetti, die wir wohl sonst nicht gehört hätten, woran indess auch durchaus nichts verloren wäre. Der Liebestrank ist wohl die schlechteste Oper, die in der italienischen Opernfabrik zusammengebraut wurde, wenigstens hat Referent noch keine gehört, die so aller Originalität und Selbständigkeit entbehrte. Es ist ein Rührbrei, in dem man Alles, nur nichts von Donizetti entdeckt. Selbst die Löwe vermochte nicht dieser Oper Interesse zu geben, und schon bei der ersten Wiederholung war, trotz der gefeierten Sängerin, das Haus leer. Eben so ist auch Aubers Gesandtin das Schlechteste, was Referent von diesem Komponisten kennt. Einige wenige Nummern ausgenommen, ist die Musik von einer Armseligkeit, die wirklich unbegreiflich ist bei einem so frischen Geiste wie Aubers. Trotz dem ist die Oper hier bei vollem Hause gegeben worden, was wohl nur dem Spiele der Löwe und dem Sujet (besonders dem letzten Akt) zuzuschreiben ist. — Was nun die Löwe selbst anbetrifft, so ist über ihre Leistungen schon so viel geschrieben und gedruckt worden, dass es wohl eigentlich überflüssig ist, darüber noch zu sprechen, indess mag hier eine Meinung ihren Platz finden, die vielleicht von andern etwas abweicht.

Ihren grossen Erfolg verdankt die Löwe erstens dem noch nie, so wie jetzt, fühlbaren Mangel bedeutender Sängerinnen, und zweitens ihrem wirklichen Genie. Nur der ihr inwohnenden Genialität ist es möglich, die oft grossen Mängel ihres Gesanges zu verdecken, wodurch wir ihren stets fehlerhaften Triller, den sie immer zu weit und meistens statt mit der obern mit der untern Note schlägt, ihre häufig kollernde Koloratur, ihre meistens unrichtigen chromatischen Läufe und die grosse Ungleichheit ihrer Stimmregister rechnen. Trotz aller dieser Mängel aber bringt sie einen Totaleffekt hervor, der glänzend und im hohen Grade interessant ist, wozu denn, in für sie geeigneten Partieen, ihre liebenswürdige Persönlichkeit nicht wenig beiträgt. Ihre Genialität macht sie kühn und lässt sie manches wagen, was man keiner andern verzeiht, von ihr sich aber gefallen lässt, ja es sogar noch reizend findet, was es auch in der That oft ist. Künstlerinnen, wie z. B. die Hasselt in München, die als kunstgebildete Sängerin weit über der Löwe steht, machen nicht den Effekt auf das Publi-

kum, und nur, weil ihnen die Zuthat von Genialität fehlt. Indess ist die Löwe nur da so bedeutend, wo sie wie ein gaukelnder Schmetterling sich vor unsern Augen bewegen, wo sie die zaubernde Anmuth, die wirklich hinreissende Liebenswürdigkeit ihres persönlichen Wesens entfalten, wo sie den ganzen Zauber der Weiblichkeit malen kann. Da ist es, wo sie gross ist und wo sie so leicht nicht übertroffen werden dürfte. Da vermählen sich Spiel und Gesang zu einer Einheit und Schönheit, die kaum etwas zu wünschen übrig lassen. Wo es hingegen auf eine tiefe geistige Auffassung ankommt, wo sie aus sich heraustreten und mehr sein soll als sie selbst, da befriedigt sie gar nicht. So hat Referent die Donna Anna und die Desdemona lange nicht so mittelmässig geben gesehen, wie von der Löwe. Besonders aber der Anna fehlte aller Schwung und alle höhere Poesie. Dem Löwe hat durch das ewige Singen der flachen Italiener, die sich natürlich willig jeder Laune einer kokettirenden Sängerin beugen, alle Ehrfurcht vor dem Komponisten verloren und so den armen Mozart herumgezaust, betrillert, bekadenzt und beritardandot, dass, wenn auch nicht ihm, doch uns etwas das Hören und Sehen vergangen ist. Auch als Konzertsängerin ist Dem. Löwe nicht bedeutend. Referent hat alle bedeutenden und grossen Sängerinnen gehört, von der Catalani bis zur Grisi und Löwe, aber keine uninteressantere Konzertsängerin als die letzte. Sie sang hier öfter in Konzerten und hat immer denselben Eindruck hinterlassen. Unter Andern sang sie auch die „Adelaide" von Beethoven, aber mit so viel theatrischem Putz und falschen Steinen, dass in dieser Gestalt das rührend schöne Lied kaum wieder zu erkennen war. — Es sieht nun wohl fast aus, als ob wir hätten absichtlich tadeln wollen. Und doch ist dies sicher nicht der Fall. Gewiss wenige haben sich so innig ergötzt an den gelungenen Leistungen der Löwe, wozu wir „Die Gesandtin," „Die Nachtwandlerin," die „Adina" im Liebestrank, „die Prinzessin von Navarra" und noch einige andere Partieen rechnen, als Referent. Dass wir aber auch die Mängel sehen, möge man uns nicht verargen, und dass wir sie aussprechen, findet in dem abscheulichen Lobhudeln der gewöhnlichen Tageskritiken seinen Grund.

Noch eines Konzerts muss ich erwähnen, welches die Löwe für eine arme Familie gab. Es war gewiss schön von ihr, dass sie die Gunst des Publikums benutzte, um einer armen Familie eine bedeutende Summe zu verschaffen, denn dass unser Weidenbuschsaal gedrückt voll war, ist leicht anzunehmen. Ausserdem spielte unser trefflicher Geiger Riefstahl ein neues Concertino seiner Komposizion, Spiel und Komposizion gleich interessant, und der junge Pianist Baldenecker eine Fantasie von Thalberg sehr gelungen. Die Ouverture zur Medea und ein Männerquartett von Gollmick machten Einleitung und Schluss.

Die *Museums-Konzerte* sind auch diesen Winter wieder eröffnet. Sie nehmen unter den Konzerten den ersten Platz ein, denn unser ganzes Orchester wirkt darin mit, und es ist überdem noch der einzige Ort, wo man hier grössere Instrumentalwerke: Sinfonieen, Ouverturen, Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven u. A. hören kann. Bis jetzt hörten wir in diesem Semester: die Cmoll- und Amoll-Sinfonie von Beethoven, eine recht gelungene von Aloys Schmitt, die Ouverture zur Iphigenia von Gluck und die zu den Hebriden von Mendelssohn-Bartholdy.

(Beschluss folgt)

Augsburg. Mit Vergnügen melden wir Ihnen, dass sich die Liebe zur Tonkunst, Hand in Hand mit steigender Geschicklichkeit in derselben, immer mehr unter uns hebt. Schon im verflossenen Jahre haben wir Ursache gehabt, den Anfang einer glücklichen Epoche zu bezeichnen; jetzt sind wir in vielfacher Hinsicht so weit vorgerückt, dass schon Werke höherer und der erhabensten Art sich einer guten Ausführung und einer lieb vollen Theilnahme der Hörer erfreuen. Das Erste wirkt gewöhnlich das Andere; die Erfahrung hat sich unter uns bestätigt. Wollen und können wir auch Andern thätiges Eingreifen zur Hervorrufung eines so erwünschten Fortschrittes nicht absprechen, so erfordert es doch die Gerechtigkeit, die unermüdliche Thätigkeit unsers *C. L. Drobisch* hierin obenan zu stellen. Unter der Leitung dieses höchst achtbaren und geachteten Mannes, dessen frühere geistliche Kompositionen schon grossen Eingang sich verdienten, wurde am ersten Weihnachtsfeiertage zum Besten der Krankenkasse des hiesigen Orchesters sein neuestes grosses Oratorium: „Moses auf Sinai" aufgeführt. Die gut dargestellte und in sich vortreffliche Komposizion erwarb sich verdientermaassen den lebhaftesten Beifall des zahlreich versammelten Publikums in dem Grade, dass fast jede Nummer einer besondern Auszeichnung sich erfreute und dass nach jeder Hauptabtheilung des Werkes höchst ehrenvoll und dankbar des Komponisten gedacht wurde, dem wir nur noch wünschen, dass sein gelungenes Oratorium auch anderwärts beachtet und zur Aufführung gebracht werden möchte. Zugleich machen wir Sie und die Freunde des Kirchengesanges noch auf 6 neue Gradualen und 6 Offertorien aufmerksam, die mit untergelegt teutschem Texte, damit sie auch protestantischen Kirchen und Singvereinen zugänglich werden, in der Falterschen Musikhandlung erscheinen.

In *Paris* sind wieder eine Menge Album für 1839 erschienen. Man nennt es eine wahre Albumomanie, versichert jedoch nach kunstärztlichen Zeugnissen, die Krankheit werde keine weitern Folgen haben. Man erhielt ein Album von Clapisson, 12 Romanzen bringend; Album Beethoven, mit den schottischen Liedern desselben, d. h. den von ihm mit Begleitung versehenen, nicht der Melodie nach von ihm komponirten; XII Balladen, Barcaroles etc. von Franz Schubert, welcher sehr gefeiert wird; Album von Liszt, was 12 Melodieen Schuberts liefert, von Liszt auf das Pianoforte übertragen (was wir schon kennen); Album dramatique von Con-

cone mit französischen Gesängen; Album des Pensions, mit dreistimmigen Gesängen über moralische und religiöse Gedichte, von G. Kastner; eins von Panseron mit 12 französischen Romanzen und Liedern; eins von Carulli mit 8 Gesängen und Romanzen, ein- und zweistimmig mit Klavier- oder Guitarrenbegleitung; ein anderes von Donizetti, genannt Soirées de Paris, mit Gesängen; von Labarre, genannt le Bijou musical, mit frisch französischen Liedern; eins von Henri Herz unter dem Titel: Amusements pour le Piano; Album des Pianistes, mit bisher ungedruckten Stücken von Thalberg, Chopin, Döhler, Osborne, Liszt u. A. Méreaux, worunter Thalbergs Scherzo besonders gerühmt wird u. s. w.

Des Herrn Grafen von Hohenthal-Städteln Schreiben an die Redakzion, weitere Unternehmungen desselben und Antwort

von *G. W. Fink.*

In der letzten Hälfte des Novembers erhielt ich vom Herrn Grafen v. H. eine Zuschrift ohne Datum, die ich bei unserer nächsten Zusammenkunft im Konzerte sobald es möglich sei, abdrucken zu lassen versprach. Hier ist sie und zwar sobald als möglich; es gab viel Dringenderes:

Offenes Sendschreiben an Herrn Dr. Fink.

Ich bin Ihnen, wie mancher Ihrer Leser, gewiss dankbar verpflichtet für manches Schöne und Neue, welches Ihr neuestes Werk über Wesen und Geschichte der Oper enthält; um so unparteiischer werden Sie ein paar kleine Rügen auf- und an-nehmen. Ihr Bericht über die Oper in Florenz ist schön, er enthält aber fast nur, was Gingenée (so steht, anstatt Gingené) in s. Histoire littéraire d'Italie darüber sagt, und was auf meine Veranlassung der verstorbene Kandidat *Neumann* für das Literaturblatt des „Kometen" in den letzten Monaten 1836 übersetzte.

Sie nennen als Nachtreter Rossini's Mercadante, Donizetti u. s. w. Warum haben Sie nicht in 2 Zeilen unsres Landsmannes *Morlacchi* gedacht, welcher vor und neben Rossini fleissig war, welcher die Opern und Oratorien (es folgen die Namen, die Alle aus dem Stuttgarter Lexikon kennen) schrieb?!

Hohenthal-Städteln.

In der That, mit solchen Zugeständnissen und solchen geringfügigen Gegenbemerkungen kann jeder Geschichtschreiber sehr zufrieden sein; die Sache hätte sogar nichts Verfängliches für mich, wenn auch der Herr Graf völlig Recht hätte, was er nicht hat.

Angenommen, Gingené, den gewiss nur wenige Musiker und Musikfreunde kennen, wäre von mir benutzt worden, es wäre kein Unglück und kein Unrecht, sobald nur seine französischen Darstellungen richtig sind. Ich habe aber des geschätzten und mir bekannten Mannes 26. Kapitel des 6. Theiles jener Schrift, welche 1813 bei Michaud in Paris erschien *), darum nicht benutzt, weil sich Alles, was er gibt, in [illegible]ge, Planelli u. A. vorfindet, aus welchen G. ohne weitere Untersuchung schöpfte. Ueberhaupt habe ich in meinem Buche, das auch Liebhabern der Kunst angenommen sein soll, der Zitate ausländischer Literatur mich mit Pleiss überall enthalten, wo es nicht unumgänglich nothwendig schien; ich wollte mein übersichtliches Geschichtabuch nicht mit Büchertiteln verstärken und vertheuern, die für diesen Zweck unnütz waren. Hätte ich zitirt, so würden Manche es gelehrten oder pedantischen Pomp genannt haben, was schon oft gescheben ist; zitirt man nicht, so will man es haben. Die Literatur wird von mir genau und reich genug angegeben werden, wenn die Musiker mein Unternehmen begünstigen und hinlänglich auf eine Sammlung von Notenbeispielen der vorzüglichsten Opernsetzer aus allen Zeiten und Völkern bis auf Mozart, von wo an die Werke bekannt sind, die zugleich mit ästhetischen und geschichtlichen Bemerkungen versehen werden sollen, subskribiren. — Dagegen habe ich auf wichtige teutsche und in's Teutsche übersetzte Schriften Rücksicht genommen, auf jene verteutschte Abhandlung nicht, aus dem einleuchtenden Grunde, weil ich die Uebersetzung nicht kannte. Sie ist in den drei letzten Nummern des Kometen 1836 gedruckt worden, also im Dezember, zu einer Zeit, wo ich namentlich mit der Arbeit des Registers für die musikalische Zeitung, die ich zum Besten unserer geehrten Abonnenten seit 1831 selbst übernommen habe, so beschäftigt bin, dass ich nur das Nothwendige und nichts für Unterhaltung berücksichtigen kann. Jetzt liegt die Verteutschung und die Originalschrift, die erste erbeten von dem Herrn Grafen, noch vor mir, um sie zu würdigen.

Sonderbar! Mit keinem Worte ist bemerkt worden, dass es eine Uebersetzung ist; es heist „Abhandlung." Also auch nicht zitirt! Der Herr Graf billigt also dort, was er an mir tadelt? — Meine Arbeit und diese Uebersetzung stimmen nun den Worten nach nicht im Geringsten überein, was Jeder finden muss, der Beide vergleichen will. So werden sie wohl den Sachen nach übereinstimmen! Wir wollen sehen. Herr G. berichtet Manches, was ich als nicht nothwendig wegliess, Anderes nicht, was ich anführe. Vorzüglich sind die Urtheile über die Hauptpersonen jener Zeit meist ganz verschieden. Das ist es ja aber, was einen Geschichtschreiber von den andern unterscheidet; man wird doch nicht verlangen, dass ich Personen von Einfluss nicht auch nennen soll, weil sie ein Anderer oder ein Dutzend vorher schon genannt haben? — Hätte ich mich, unbekannt mit andern Schriftstellern vor Gingené, der in der Uebersetzung nicht einmal genannt wurde, nach dieser vom Herrn Grafen veranlassten, nicht gefertigten Abhandlung gerichtet: so hätte ich die verdruckten Casella und Canini für besondere Personen halten und Uebertreibungen gläubig nachsprechen müssen — wo steht bei mir: „Florenz war stets (?) der Mittelpunkt, von wo aus alle Künste (?) ihren Anlauf nahmen?" wo abweichend sind meine Darstellungen über Vinc. Galilei, der in jener Uebersetzung, die Abhandlung heisst, ein

*) Der erste Theil 1811.

gelehrter Mathematiker und *nicht weniger gelehrter Musiker* genannt wird, was er nicht war; — hätte von dem sanften Klange der damaligen Trombonen, von einer Musik ohne allen Rhythmus, wie sie damals überhaupt gewesen sein soll, von den lieblichsten Gesängen und von einer grossen Zahl melodischer (?) Instrumente jener Zeit nachlallen müssen. Wo habe ich denn übereinstimmend mit jener Abhandlung gesagt, Apollo habe (im Kampfe mit dem Drachen) den fünften Abschnitt mit dem Päan oder der pythischen Weise durch einen Tanz ausgefüllt? Nach vermeintlicher Art des Päan wäre erträglich gewesen. Nirgend habe ich Peri, Caccini und gar den Grafen Bardi, wie es dort heisst, *gelehrte Komponisten* genannt, vielmehr ihre Leistungen ganz anders geschildert; am allerwenigsten habe ich, wie die Uebersetzung, den Bardi zum *Kapellmeister* der apostolischen Kammer gemacht, was auch lächerlich wäre. Seit wann heisst denn Maitre de la chambre apostolique Kapellmeister? u. s. w. Wie steht es nun mit des Herrn Grafen „fast"? Der Herr Graf müsste doch wenigstens sorgfältiger lesen, bevor er sich hinsetzt, eine Rüge zu schreiben. Lange vor Ginguené sind die richtigen Hauptthatsachen schon von Andern gesagt worden, namentlich von Arteaga, den Forkel übersexte und den ich öfter anführte, auch ihn nicht immer gläubig wiederholend. Ginguené ist also in dieser Sache nichts weniger als eine Quelle, und wäre er es, so hätte ich wenigstens die vom Herrn Grafen veranlasste Uebersetzung nicht nöthig gehabt, wie ich sie nun zum Widerlegen nöthig habe. Auf alle Fälle ist es besser, wenn sich der Mensch nicht in zu Vieles*t*mischt.

Eben so ist es mit des Herrn Grafen Frage: Warum ich Herrn Morlacchi nicht genannt habe? Ich ehre Herrn Kapellmeister M. nach Verdienst und würde dem thätigen Manne eine wichtige Stelle dann einräumen, wenn ich von der Wechselwirkung Italiens und Teutschlands ausführlich sprechen wollte. Seine Thätigkeit müsste dann bedeutend hervorgehoben werden. Was sollen aber dem Manne ein paar Zeilen? So eitel ist er nicht; er verdient mehr, was aber meinem Plane ganz unmöglich war. Sollte ich ihn unter den Teutschen oder den Italienern nennen? Beides war bedenklich und Beides nur halb. — Was würde der Herr Graf sagen, wenn er ein Gastmahl mit 6 Schüsseln und einem guten Nachtisch gegeben hätte, und Einer seiner Gäste wollte ihn zur Rede stellen, warum er nicht 7 Schüsseln gegeben habe? Was würde er dem thun? — Es ist mir ja gar nicht in den Sinn gekommen, eine Geschichte der Oper auch der gegenwärtigen Zeit zu schreiben! Ausdrücklich habe ich mich dagegen verwahrt und die noch Lebenden als der Geschichte noch nicht verfallen angesehen (S. 308). Derr Herr Graf hat wieder nicht beachtet, was ich dort und S. 299 bestimmt und deutlich genug aussprach: „Mit Freuden würden wir gleich hier die Vorzüglichsten u. s. w. anschliessen, wenn nur die vorsichtigste Gerechtigkeit eine Grenzlinie zu ziehen im Stande wäre, die *kennen der anerwähnt Gelassenen unverdient beeinträchtigte*" u. s. f. Und dennoch fällt es dem Herrn Grafen, als einem Anhänger der Italiener, ein, mich wegen Uebergehung seines Freundes öffentlich zur Rede zu stellen? Dazu hat weder der Herr Graf, noch irgend Jemand ein Recht!

Endlich erlaubt sich der Herr Graf noch aus Ungeduld, weil der offene Brief, wegen glücklichen Ueberflusses an nöthigem Gegenständen, ihm nicht schnell genug abgedruckt werden konnte (natürlich mit meiner Gegenerklärung), mich spitzig vor dem Publikum anzuklagen, als habe ich seine Einsendung *ignoriren* wollen! — Solche Sendschreiben sind eben nicht furchtbar, am wenigsten für mich. Dergleichen hat Niemand nöthig zu ignoriren. — Wenn ich aber solcherlei Auseinandersetzungen und Häkeleien alle Wege gern vermeide, so geschieht es nur darum, weil gewöhnlich darin blos über des Kaisers Bart gestritten wird, ohne Vortheil für die Kunst. — Die Ankündigungen des Herrn Grafen in der allgemeinen politischen Zeitung sind nach dessen eigener Erklärung nichts als *Scherz*, folglich nicht weiter zu berühren, und somit die ganze Angelegenheit, in welche ich überhaupt nur gezwungen einging, für immer beseitigt. Es wäre zum Besten unserer Literatur, wenn dergleichen gar nicht vorhiele.

G. W. Fink.

Leipzig. In unserm *dreizehnten Abonnement-Konzerte* am 10. d. machte uns wieder eine vortreffliche Sinfonie (D dur) von Vater Hayda grosses Vergnügen, woran auch das ganze Publikum Theil nahm. Die Aufführung derselben war trefflich, was um so mehr gerühmt werden muss, je schwieriger es manchem Orchester unserer Zeit geworden zu sein scheint, die feinen, freundlich humoristischen Tongebilde dieses liebenswürdigen Komponisten echt aufzufassen und ins Leben zu stellen. Ein Concertino für das Fagott von W. Haake (zweitem Flötisten unsers Orchesters) wurde von Herrn W. Inten sehr geschickt geblasen und von der Versammlung erwünscht aufgenommen. Die vortreffliche Arie Händels aus seinem unvergänglichen Samson wurde, wie sie der Komponist schrieb, anstatt der Orgel mit Pianofortebegleitung, gespielt von unserm mit Händels Wesen vollkommen vertrauten Musikdirektor, Herrn Dr. Mendelssohn, von Mrs. Shaw nach dem engländischen Texte in edler Einfachheit vorgetragen und machte tiefen Eindruck, was wir auch von desselben Meisters Hymne: „Gross ist der Herr, ein mächtiger König" zu rühmen haben. Beethoven's Ouverture zu Leonore (No. 2. C dur) dringt immer mächtig ein, wo sie so wie hier durchgeführt wird. Die grosse Arie aus Rossini's Semiramide: „Eccomi alfine in Babilonia," die sich über manche andere Arie desselben Komponisten erhebt, machte Aufsehen durch den Vortrag der Mrs. Shaw, die noch schöner als gewöhnlich sang, ganz vorzüglich in der ersten Hälfte. In bester Wirksamkeit griff auch zum Beschluss der feierliche Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen, komponirt von Beethoven, ein und vollendete einen überaus genussreichen Musikabend.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erschienen so eben:

Kalkbrenner, F., *La femme du marin. Pensée fugitive pour le Piano.* **Preis 6 Gr.**

Kleinwächter, L., *Ouverture à grand Orchestre.* **Op. 1. Preis 2 Thlr.**

— — *Introduction et Rondo pour Piano et Violon.* **Op. 2. Preis 16 Gr.**

Mendelssohn-Bartholdy, F., *Andante cantabile et Presto agitato pour le Piano.* **Pr. 20 Gr.**

Meyerbeer, G., *Drei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.* **Preis 16 Gr.**

Schubert, F. L., *6 Contredanses sur des thèmes de l'Opéra: Guido et Ginevra de F. Halévy, pour le Piano.* **Preis 8 Gr.**

Speyer, W., *3 Gesänge für 4 Männerstimmen mit Vignetten von Rethel.* **No. 1.** *Verschanzung von Kopisch.* **No. 2.** *Waldlust von Weissmann.* **No. 3.** *Kriegslied von Arndt.* **No. 4.** *Der Ochs von Fein.* **No. 5.** *Der Zopf von Chamisso.* **27s Werk.** *Partitur und Stimmen.* **Pr. 2 Thlr. 12 Gr.**

Spohr, L., *1er Concerto pour le Violon avec accompagnement de Piano.* **Preis 1 Thlr. 8 Gr.**

— — *Zwei deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung.* **Preis 8 Gr.**

Wolff, P., *Grande Fantaisie sur un thème de la Sonnambula de Bellini pour le Piano.* **Op. 3. Preis 1 Thlr.**

Beachtenswerthe Anzeige für die Herren Komponisten und Musikalienverleger.

Endesunterzeichnete empfehlen den Herren Komponisten und Musikverlegern hier und ausserhalb bei guter Arbeit die billigsten Bedingungen, indem sie versprechen, wenn Jemand ein lesbarfreies Manuskript bringt oder franco schickt, den gewöhnlichen Musikbogen, welcher im Ladenpreis zu 5 sGr. (4 gGr.) berechnet wird, für 4 sGr. 5 Pf. (4 gGr.) zu liefern, d. h. bei einer Auflage von mindestens 100 Exemplaren, ohne dass etwas, weder für Stich noch Platten, oder Druck und Papier, berechnet wird, so dass also die Herren Komponisten und Verleger für nichts weiter zu sorgen haben, als allenfalls für die Korrektur (welche wir aber für obigen Preis mit besorgen lassen können), und bei Ablieferung der Arbeit für gleich baare Zahlung, indem es uns nur durch raschen Umsatz möglich ist, so billige Bedingungen zu stellen.

Unternehmende hätten recht zahlreiche und grosse Aufträge, unter der Adresse: Dess. königl. Kommermusikus Herrn Reis in Berlin, Gips-Strasse No. 18, an uns gelangen zu lassen, welche wir zu einen Jeden Zufriedenheit auszuführen uns bemühen werden.

Berlin, im Januar 1839.

A. Michaelis, Notenstecher. **J. Dengler,** Kupferdrucker.

Dem unterzeichneten Comptoir sind nachbezeichnete Violinen und Altviolen zum Verkaufe zu den beigesetzten Preisen — sowohl in Ganzen, als im Einzelnen — übergeben worden:

1 Violine von Antonio Stradivari. 60 Friedrichsd'or.
1 dito von Andreas Amati. 40 Friedrichsd'or.
1 dito von Lupot. 35 Friedrichsd'or.
2 dito von Jakobus Steiner, zusammen 36 Friedrichsd'or.
1 dito von Leopold Wittolin. 8 Friedrichsd'or.
2 Altvioden von Antonio Amati, zusammen 30 Frd'or.
1 dito von Joannes Udalricus Eberle. 6 Friedrd'or.

Die sämmtlichen Instrumente sind gut gehalten, und befinden sich in einem solchen Zustande, dass jeder Künstler die schwersten Konzertsätze sogleich darauf spielen kann.

Sollte sich Jemand bewegen finden, die ganze Partie zum Wiederverkauf zu sich zu bringen, so dürfte ein befriedigender Rabatt bewilligt werden. — Zugleich wird bemerkt, dass nach Wunsch einen Kaufern ein Violoncello von einem Meister, wie die Vorgenannten, in Tausch angenommen werden kann.

Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst in portofreien Briefen adressiren an

Das Allgem. Kommissions- und Industrie-Comptoir in Trier.

Pränumeration ohne Vorausbezahlung.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in **Berlin,** breite Strasse No. 20, erscheint mit Genehmigung eines hohen Ministeriums der Geistlichen-, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten:

Commer,

Sammlung der besten Musikwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die **Orgel,** bestehend in: Präludien, Toccaten, Trios, Choral-Vorspielen, Fantasien, Fughetten und Fugen von Seb. Bach, Buxtehude, Nic. Strahuss, Dobenecker, Eberlein, Frescobaldi, Händel, Hasler, Kellner, Muffat, Joh. Pachbelbel, Dom. Scarlatti, J. Walther, Zachau u. s. w.; circa 60 Musikogen für 2 Rthlr. preuss. Cour. Die Pränumerationsliste liegt vor und werden bis Ende Februar angenommen. Das Werk soll einen der elegantesten meinen Verlages werden.

Bei Unterzeichneten sind erschienen:

Davidsbündlertänze

für das Pianoforte

von

Robert Schumann.

(Früher unter Florestan und Eusebius' Namen erschienen.)

Op. 6. Zwei Hefte à 16 Gr.

Allegro

für das Pianoforte

von

Robert Schumann.

Op. 8. Preis 16 Gr.

Robert Friese in Leipzig.

So eben sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

Chopin, 2 Nocturnes pour Piano arr. à 4 mains. Op. 32. 18 gGr.
Henselt, Ad., 2 Nocturnes pour Piano. Op. 6. 18 gGr.
— — Andante et Etude. Poème d'amour. Op. 3 arr. pour Piano à 4 mains par Meckwitz. 12 gGr.
Reissiger, L'Espérance. Etude expressive pour Piano, dédiée à Ad. Henselt. Op. 141. 14 gGr.
Taubert, La Campanella. Etude pour Piano. Op. 41. 16 gGr.
Thalberg, Scherzo pour Piano. Op. 31. 1 Thlr. 6 gGr.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikhandlung in Berlin.

☞ Hierzu Beilage No. 4.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

nist, der dafür zu entschädigen weis, mit Recht fordern; aber wer kann, wie dort geschrieben stehet, seiner Länge eine Elle zusetzen, ob er gleich darum sorget? — In No. 3. S. 15. Z. 1, Takt 1. ist ein Stichfehler, der stören kann: die 3 Viertelnoten der Oberstimme müssen nicht e, sondern gis heissen; so wie S. 6. Z. 5. T. 3. die erste Note des Diskants dis statt fis seyn, und S. 8. Z. 2. T. 2. das doppelte Kreuts vor dis im Bass weggestrichen werden soll.

Miscellen.

Musik der Mystiker.

Folgende Stelle aus der Schrift: **Analogie der geistlichen und leiblichen Geburt**, von Oswald, jenem unter der vorigen preussischen Regierung keineswegs unbedeutenden Manne, stehe hier nur als Anekdote, und als Beyspiel, welche Dinge der Kopf eines Entzündeten paaren, und was das geschlossene Auge eines Phantasten, der zugleich raisonniren möchte, entdecken kann. Einer Auseinandersetzung, oder auch nur einer Einleitung bedarf der Aufsatz nicht, wie er deren auch nicht werth ist.

Der Verf. fasst sich Seite 14 folg. wörtlich also vernehmen:

Der Mensch, der noch in seinem natürlichen Zustande, ohne nähere Verbindung mit seinem Heilande sich befindet, stehet gegen ihn, der der Grund alles Lebens und Seyns ist, in dem Verhältnis, wie der **Septimen-Akkord** zu seinem Grundton, in welchem zwar eine Harmonie da ist, die aber ohne **Auflösung, Uebergang, und Vereinigung mit dem Grundton**, keinen Bestand, und keine Befriedigung für den Geist gewähret. Daher ist die Zahl 7 die Bezeichnung unsers natürlichen Lebens und Verderbens, welches nur durch die ergriffene Kraft der Versöhnung und Erlösung Christi in die reine Harmonie, in 5., wo **Genugthuung**, Ruhe und Befriedigung herrscht, verwandelt werden kann. Der Septimen-Akkord ist die wahre Bezeichnung vom Zustande des menschlichen Verderbens nach Geist, Seele und Leib, und deren Verhältnis gegen die Einheit unsers erhabnen Ursprungs, in welchem sich der unbekehrte natürliche Mensch befindet, und dieses Bildes heilige Deutung verdient eine nähere Betrachtung.

Vor dem Fall, im ursprünglichen Stande der Vollkommenheit, stand der Mensch, der nach seinen 3 wesentlichen Theilen, der Abdruck der heiligen Triade war, im Verhältnis mit der Einheit seines Ursprungs, in der Signatur des Quaternars — Er stand in 4; und so wie 1. 2. 3. 4, 10 ausmachen, als die Zahl, die vermöge der 1. das Göttliche, und wegen der 0, oder Peripherie, alles aus der Einheit Emanirte und Erschaffene bezeichnet und in sich enthält: eben so war der Mensch der **Auszug** des Alls, (Klavierauszug der vollständigen Partitur?) und sein Standpunkt, in 4., war die herrliche Wohnung in Eden, mit seinen **vier Hauptwässern**, worein Gott den Menschen setzte, das heilige Land, worauf er stand, zu bauen und zu bewahren, vor der Macht des Bösen, in der durch den Abfall des Lucifers verunreinigten Peripherie, (0) um solches zur Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie zu bestreiten.

Die **Bezeichnung** nun dieser glücklichen Situation ist in der Harmonie der reine, wohllautende, vierstimmige Akkord, nach der Signatur $\frac{2}{3}\,\frac{3}{1}$ oder c. e. g. c., welcher zwar in sich die Anzahl 10 fasst, auf deren 4 Kardinalpunkten der innern Kraft über die Harmonie des Ganzen ruhet. Wenn, wie hier in der Bezeichnung des vollkommnen Akkords, 1. 3. 5. 1. die Einheit des Göttlichen den An-

Beilage zu N. 3 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1839.

Fac-simile der Briefe

Paganini an Berlioz — *Berlioz an Paganini*

18 Décembre 1838

Parigi 18 dicembre 1838

Beethoven spento, non c'era che Berlioz che potesse farlo rivivere; e io che ho gustato le sovra divine composizioni degne di un genio qual siete vedo mio dovere di pregarvi a volermi accettare in segno del mio omaggio Ventimila franchi i quali vi faranno rimessi dal Sig.r Barone De Rothschild dopo che gli avrete preventivamente accluso.

Credetemi sempre

Il vostro Affmo Amico

P. Paganini

Monsieur et grand artiste

Connaissant vos exigences en reconnaissance il n'y a rien qui vaut vos riches. mais croyez moi, Monsieur d'un homme de Génie tel que vous ne touche mille fois plus que la générosité royale de votre présent.

Les paroles me manquent, je connais vos embarras ici que je pourrai quitter mon Cher ici je serai encore retenu quelques jours ici.

H. Berlioz

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Januar. № 4. 1839.

Johann Nepomuk Schelble,

Direktor des Cäcilien-Vereins in Frankfurt a. M. Worte der Erinnerung von *J. Weismann.* Gedruckt in Frankfurt a. M. (1838) S. 34 in gr. 8.

Unter diesem Titel ist uns so eben eine würdige und sehr anziehende Schilderung des Lebens und Wesens dieses edeln und allgeliebten Künstlers zugekommen; sie ist den Mitgliedern des Cäcilienvereins gewidmet, denen der Verfasser ein Bild des theuren Hingeschiedenen zu entwerfen wünschte, das den Erinnerungen gern entsprechen möchte, die Alle in ihrem Herzen treu bewahren. „Nicht blos der Direktor des Vereins, der tiefe Kenner der Kunst, obgleich das für den grössern Kreis die eigentliche Bedeutung seines Lebens war, sondern auch der Mensch, der einfache, bescheidene, durchaus wahre, edelgesinnte Mensch mit dem tiefen Gemüthe und dem treuen Herzen sollte zur Anschauung kommen. Denn das Alles im Bunde bildete erst die ungewöhnliche Erscheinung, die uns so mächtig ergriff und deren schnelles Entschwinden wir so schmerzlich fühlen." — *Schelble* ist nicht blos den Mitgliedern des Frankfurter Cäcilienvereins, er ist allen echten Künstlern und Kunstfreunden theuer; er ist des Nachruhms werth. Ein ausführlicher, treuer Umriss des Lebens und Wirkens des Entschlafenen muss Allen lieb und beherzigenswerth sein. Ehre dem Künstler, der zugleich ein edler Mensch ist. — Der brave Verfasser der genannten Gedächtnissschrift hat ganz recht, wenn er sagt: „Die Menschenwelt hat des Kleinlichen, Halben, nur Intentirten so Vieles; warum denn nicht mit voller Seele und unumwunden reden, wenn einmal etwas Grosses, in sich Geschlossenes, künstlerisch Vollendetes aus der Masse hervorgetreten ist, sei es nun ein Werk oder ein Mensch selbst."

Schelble war am 16. Mai 1789 zu Hoffingen im Schwarzwalde geboren, unter mehrern Kindern der einzige Sohn einer geachteten, nicht besonders musikalischen Familie. Der Vater, Vorsteher des dortigen Korrekzionshauses, besass jedoch hinlängliche Kenntniss, um dem Sohne den ersten Unterricht im Klavierspiele zu ertheilen. In den ersten Knabenjahren trat indessen das Talent für Musik nicht besonders hervor; der Gesanglehrer *Eisele* wenigstens fand sich veranlasst, den Knaben, dem es an Anlagen wie an Fleiss gebräche, von seinem Unterricht auszuschliessen. (Abermals ein Beweis, dass man mit dergleichen nicht zu rasch sein muss.) Der Kaplan des Ortes, *Schlosser*, nahm sich des Verstossenen an und ertheilte ihm Unterricht, welcher bald Früchte trug, so dass der Knabe 1800 in den Chor des Klosters Marchthal aufgenommen wurde, wo er neben freier Kost und Kleidung einen gründlichen Musikunterricht genoss. Die Aufhebung des Klosters führte ihn 1803 in seine Familie zurück, und er besuchte nun die Schule im nahen Donaueschingen, wo der kunstliebende Hof des Fürsten von Fürstenberg höhere musikalische Bildung wesentlich förderte. — Hier bildete sich Schelble unter dem strengen Musiklehrer *Weiss*, einem Zöglinge des anerkannt grossen Gesanglehrers *Aloys Taff* in München, im Gesang und Klavierspiel, wenn auch nur einseitig, insofern blos auf Korrektheit gesehen wurde, doch jedenfalls tüchtig aus. In dieser strengen Schule verfloss seine erste Jugendzeit, bis sich der 18jährige Jüngling nicht blos in den genannten Zweigen der Kunst, sondern auch in der Komposizion solche Kenntniss und Fertigkeit erworben hatte, dass er nach einem grösseren Meister ausblickte, um tiefere Studien zu machen. 1807 verliess er das älterliche Haus und wollte zum Abt *Vogler* nach Darmstadt sich begeben. In Stuttgart nahm ihn aber der Hofsänger *Krebs* so wohlwollend auf, dass er dort blieb und auf dringendes Anrathen seines Freundes eine Anstellung als Hofsänger annahm. Hier trat nun Schelble auch schon als Lehrer mit grossem Erfolge auf, was man in unserer allgem. musikal. Zeitung 1812 No. 20 des Weiteren nachlesen kann. 1813 begab er sich nach Wien und bewies, dass er die Gesetze der Komposizion so völlig inne hatte, dass er seine Ideen selbst für ein vollständiges Orchester richtig durchzuführen und sich eben so durch einen raschen Blick in die Partitur ein richtiges Bild von einer Komposizion zu verschaffen wusste. Beweise einer nicht unbedeutenden Erfindungsgabe lieferten viele Lieder und Arien, mehre Instrumentalstücke und sogar eine vollständige Oper. Seine nicht gewöhnliche Höhe in der Gesangkunst führte ihn dort zum Theater, wo ihm das mangelnde Spiel hinderad in den Weg trat, weshalb denn auch die grossartig edle Weise seines Gesanges nicht allgemein anerkannt wurde. Mehr Würdigung fand er in Pressburg, wo ihm bei [illegible]er Besetzung der Oper eine Anstellung wurde. Liebe zur Kunst trieb ihn jedoch nach abgelaufener Verbindlichkeit wieder nach Wien zurück, und der nächste Zeitraum eifriger Studien und lebhaften Verkehrs mit den grossen Meistern, die dort vereinigt waren, mit Beethoven, Weigl, Moscheles, Spohr u. A., wurde für ihn beson-

ders bedeutungsvoll. Mozart's und Beethoven's Werke wurden in ihrem ganzen Reichthume von ihm durchforscht und erkannt. Auch ältere Meisterwerke beschäftigten ihn ernstlich. Gelegenheit zu Kunstgenüssen fand sich reichlich in jener Zeit, wo gerade der Wiener Kongress alles Ausgezeichnete in der Kaiserstadt zusammenführte. Das Alles, und als Gegensatz wohl auch das oft leere, niedere Musiktreiben des Tages, das ihn dort vielfach berühren musste, wirkte zusammen, dass sich in ihm die höhere Ansicht von der Kunst allmälig zu voller Klarheit entwickelte. Die Richtung für sein Leben war wohl entschieden: es fragte sich nur, wo er einen Boden für seine Thätigkeit finden sollte. Wien, wo er sich ein Jahr durch Unterricht ernährt hatte, eröffnete ihm keine erwünschte Aussicht. 1816 reiste er über Prag nach Berlin, wo er Gastrollen gab, ohne angestellt zu werden. So kam Schelble nach Frankfurt. Ein Engagement für erste Tenorrollen war die Frucht von wenigen Gastspielen. Alle, die ihn auf dem dortigen Theater gehört und es über sich vermocht haben, die mangelnde Darstellung zu vergessen, sprachen mit hoher Freude von den Genüssen, die ihnen in den Opern: Zauberflöte, Titus, Entführung, Jakob und seine Söhne, Faust u. a. durch Schelble's in musikalischer Hinsicht vollendete Darstellungen geworden sind. Seine Stimme war nicht eigentlicher Tenor, aber durch beharrliche Uebung erweitert, so dass sie aus kräftiger Tiefe bis zum *es*, auch wohl *a*, mächtig und sicher emporstieg; dabei in allen Lagen gleichmässig durchgebildet, rein, abgerundet, voll, aber trotz der Fülle und Grösse des Tons der zierlichsten Gesangesarabesken fähig, und dieses herrliche Organ bis in die feinsten Schattirungen dem Impulse des Geistes folgsam. Dazu der Vortrag, der das Wort über der Note nicht vergass, der jedem einzelnen Tone sein Recht widerfahren liess, der das Grosse wie das Kleine, Recht widerfahren liess, der das Grosse wie das Kleine, die Hauptzüge wie das schmückende Beiwerk in das erforderliche Licht stellte, und das, was der Komponist gedacht hatte, ganz und vollendet wiedergab; — es machte sich da eine deklamatorische Kunst des Gesanges geltend, wie man sie noch nicht gehört hatte. Je einfacher die Stücke, desto grösser erschien dieselbe. Die Worte; „Constanze! Constanze!“ wirkten aus seinem Munde wie ein elektrischer Funke, der durch die Versammlung schlug. Desgleichen Romanzen, Lieder von Schnyder u. A., Psalmen von Stadler u. s. — Auf dieser hohen Stufe der Kunst konnte es denn nicht fehlen, dass er bald mit vielen ausgezeichneten Menschen, Musikern und Freunden der Kunst, in nähere Berührung kam, um so weniger, da eine männlich edle Persönlichkeit in seinem ganzen Wesen ausgeprägt war. Darum sahen es auch Viele mit Betrübniss, dass er durch ein hartnäckig rheumatisch gichtisches Uebel häufig vom Auftreten abgehalten, oder auch wohl mitten in der Darstellung von einer plötzlichen, unbesiegbaren Heiserkeit befallen wurde, die sich wie ein düsterer Flor über seine Stimme hinzog. Dieses, anfangs unrichtig behandelte, erst nach längerer Zeit durch einen befreundeten Arzt gehobene Uebel mochte ihm den Gedanken an einen Singverein zum vollen Bewusstsein bringen. Anregungen dazu kamen auch von aussen. Man wünschte Unterricht von ihm. In angesehenen Familien veranstaltete er mit seinen Schülern Aufführungen mehrstimmiger Opernstücke. So kam es ihm erwünscht, dass eine damals bestehende Gesellschaft, die musikalische Akademie, ihm 1817 die Direktorstelle antrug. (Auch Herr *Düring*, Orchestermitglied, hatte in jener Zeit einen ähnlichen Musikverein, der mit beschränkten Kräften sehr viel leistete.) Freilich hatte Schelble nicht bedacht, dass die Tendenz der Akademie nicht rein musikalisch war, sondern allgemein auf ein ehrbares geselliges Vergnügen ging, dem ausser musikalischen Aufführungen auch Bälle dienen sollten. So geschah es, dass er, in seinen Erwartungen getäuscht, in seinen Bestrebungen gehemmt, sich nach einem Jahre wieder zurückzog. Um so rüstiger ging er nun an die anderweitige Ausführung seiner Idee, und so wurde denn am 24. Juli 1818 ein Musikverein unter seiner Leitung beschlossen, an welchem zuerst 20 Personen Theil nahmen. Das war die Grundlage des Baues, der unter Schelbles treuer, verständiger Leitung im Laufe von 18 Jahren so stattlich emporsteigen sollte. Im ersten Konzerte am 28. Oktober 1818 wurde vor einem kleinen Auditorium die Zauberflöte aufgeführt. Für grössere Chorwerke mussten natürlich die Kräfte erst erstarken. Dies geschah aber auffallend schnell; am 22. November führten bereits 50 Mitglieder eine Kantate von Schelble auf; am 30. Januar 1819 Mozarts Requiem, am 18. April eine Messe desselben Meisters von 73 Mitgliedern in einer Kirche. Ausser der letzten geschahen alle Aufführungen nur mit Klavierbegleitung. Gerade darin aber zeigte Schelble seine hohe Befähigung zur Direktzion eines Musikvereins. Wohl Manche haben eine grössere Virtuosität, ein glänzenderes Spiel: aber ein gediegeneres, einen reineren, gleichmässigern Anschlag, ein ausdrucksvolleres Herv[illegible]heben des eigenthümlichen Geistes der Komposizion, fern von allem affektirten Markiren, von allem pikanten Ritardando und Accelerando der modernen Virtuosität, ein gelungeneres Uebertragen der innersten Individualität eines Tonwerks aus der Partitur auf das Klavier, so dass in dem Bilde nichts fehlte, als was auf diesem Instrumente nicht gegeben werden kann, die Färbung, das Werk der Instrumentazion — mit einem Worte, ein grossartigeres, edleres Spiel haben wir nicht gehört. Natürlich war, den Tonstücken gemäss, die von einem Vereine gesungen werden, das kräftige vorherrschend: allein da, wo es hingehörte, konnte man doch eben so auch die graziöse Behandlung des Instrumentes bewundern. Dazu nun die ruhige Klarheit, mit der er vor der Partitur sass, die Freiheit, mit welcher er das Ganze beherrschte und alle Stimmen durch und durch hörte, so dass ihm kein Versehen, kein unreiner Anschlag des Einzelnen unbemerkt blieb; dann noch die Vollendung seines eigenen Gesanges, wodurch er für Verständniss und Vortrag unendlich mehr wirkte, als durch Worte und blosses Vorspielen je geschehen kann; — alle diese Vorzüge, die sich in solchem Maasse äusserst selten vereint finden, vollendeten seinen Beruf zum Direktor eines Singvereins.

Natürlich hob sich der Verein; Werke von Händel, Mozart, Cherubini, Bach wurden aufgeführt. 1819 hatte Schelble seine Bühnenlaufbahn mit Rossini's Tankred beschlossen, um sich seinem Werke ganz zu widmen. Nur Eins fehlte noch, dass auch dabei seine äussere Existenz auf bescheidene Weise gesichert sei. Da traten im Sommer 1821 etwa 30 der wohlhabendsten Mitglieder zusammen, wählten einen Ausschuss, setzten den jährlichen Beitrag fest und sicherten ihm auf 10 Jahre einen Gehalt. Jetzt erhielt das Institut den Namen *Cäcilienverein*. Um diese Zeit verheirathete sich Schelble mit Fräul. Molli Müller aus Königsberg. Händel's Werke wurden Hauptstudium des Vereins, sie brachten frisches Leben, kräftigen Ernst und Tiefe der Empfindung ohne jenen weichen wehmüthigen Zusatz eines schwächeren Geschlechts: man staunte über die einfache Grösse, die würdig wiedergegeben wurde. Die andern Meister wurden dabei nicht vergessen, auch kleinere Stücke von Seb. Bach und die alten Italiener Palestrina, Durante, Scarlatti, Lotti kamen vor: allein Händel's Werke bezeichneten die erste Periode des Vereins am treffendsten bis zum Frühjahre 1828. Ruhig und sicher hatte sich die Kunstfertigkeit entwickelt, die Anzahl der Mitglieder war noch gestiegen. Da glaubte Schelble in Bezug auf die Konzerte einen weitern Schritt thun zu müssen; vollständige Orchesterbegleitung sollte nun nicht fehlen. Am 10. März 1828 wurde Mozart's Davide penitente und das Credo aus Bach's Hmoll Messe mit Orchester gegeben. Jetzt hielt Schelble den Verein so weit gefördert, dass er den grossen teutschen Meister, der die höchsten Ideen der Menschheit in einer unendlichen Fülle von wunderbar vollendeten Kunstgebilden tiefchristlich dargestellt hat, J. Seb. Bach, zum Hauptgegenstand der Vereinsstudien machen wollte. Obwohl hinlänglich vorbereitet, fanden doch Viele, und nicht zum Verwundern, das Einüben jener 5stimmigen Messe überaus schwer und sprachen auch wohl den Wunsch zur Rückkehr zu leichter verständlichen Werken aus. Und doch ist wohl kaum Einer gewesen, der nicht bald dem beharrlichen Direktor den wärmsten Dank gewusst hätte für seine beharrlichen Bemühungen, dem staunenden Ohre allmalig eine ungeahnete Welt der Schönheit und des Tiefsinns zu erschliessen. Der Missa folgte dann die Passion nach Matthäus. Am 2. Mai 1829 konnte das Werk würdig aufgeführt werden, ein Abend, der unvergesslich bleibt. Vollendet wurde die Aufführung durch Schelble's Vortrag der Rezitative des Christus und des Evangelisten. Wiederholungen fehlten nicht. Auch die Gebildeteren im Publikum wurden ergriffen; man ahnete die grossen Schätze und dankte dem Unermüdlichen, der bei den Studien Bach's die andern grossen Meister älterer und neuerer Zeit nicht vergass, um den nöthigen Wechsel in die Aufführungen zu bringen.

Unter so grossartigen Bestrebungen lief das garantirte Dezennium mit dem Ende des Jahres 1831 ab. Schon im Voraus hatten sich bedenkliche Vermuthungen über die Zukunft des Vereins ausgesprochen; wirklich trat eine gefährliche Krisis ein. Allein Schelble war fern davon, aus pekuniären Rücksichten das Werk eingehen zu lassen, und führte es auf eigene Kosten weiter, ohne dass dieser Wechsel auf die innere Entwickelung des Vereins Einfluss hatte. Man vertraute der Zukunft, und die Aufführungen mit vollem Orchester wurden fortgesetzt, nur dass sich zwischen diese noch eine Zahl kleinerer Konzerte mit Klavierbegleitung reihete.

Ausserdem ertheilte Schelble auch noch in den letzten Jahren wenigstens einzelnen Bevorzugten Privatunterricht in Gesang und Spiel, versammelte wöchentlich einen auserwählten Kreis von Vereinsmitgliedern in seinem Hause, mit denen er ältere und neuere noch unbekannte Kompositionen durchlas, die zum Theil nachher im Vereine studirt wurden; ging auch noch mit einem andern grossen Plane um, nämlich einen Instrumental-Verein aus Liebhabern zu gründen, der dem Gesanginstitut ergänzend zur Seite stehen und diesem eine grössere Unabhängigkeit vom Orchesterpersonale verschaffen sollte, das wegen Amtsthätigkeit den Wünschen Schelble's nicht immer entsprechen konnte. Vor Allem aber ist hier sein Verdienst um die heranwachsende Generazion, sein Gesangunterricht für die Kinder in Erinnerung zu bringen. Denn seine Methode, deren Prinzipien zwar nicht ursprünglich von ihm ausgingen, die er jedoch in eigenthümlicher Gestaltung zur Anwendung brachte, erleichtert auf wunderbare Weise die Bildung eines wohlgeübten, jeder schwierigsten Durchführung fähigen Chores. Nicht nur die Fähigkeit, schwierige Tonsätze richtig zu lesen, sondern auch jede Harmoniefolge so gut wie die einfache Melodie klar zu hören und in sich aufzunehmen, wird durch diese Methode Allen zugänglich, denen der Sinn für Töne nicht ganz versagt ist, deren viel wenigere sind, als man glaubt; nur muss der Anfang in den ersten Lebensjahren und streng methodisch gemacht werden, vorzüglich nicht eher fortschreitend, bis die ersten Töne (t. 2. 3) bestimmt dem Gehöre eingeprägt sind. Dem Melodischen folgte im gemessenen Gange das Harmonische. War es ihm nicht vergönnt, selbst an diesem Werke noch lange thätig zu sein, so hat er doch den sichern Grund dazu gelegt. Schüler und Schülerinnen arbeiten in seinem Geiste fort, und die Zweckmässigkeit seiner Methode findet schon allgemeine Anerkennung.

So war Schelble nach verschiedenen Seiten hin thätig, aber immer nur für *einen* hohen Zweck, tieferer Würdigung und vollendeterer Darstellung der edeln Werke der Tonkunst, wobei ihm das Niedere wie das Hohe gleich bedeutungsvoll erschien. Alles Fremdartige dagegen wies er von sich ab, denn es war ihm klar geworden, dass der Mensch sich beschränken und seine Kraft konzentriren müsse, um in irgend einer Region menschlichen Wissens und Könnens etwas Tüchtiges zu leisten. Das Uebrige berührte ihn nur insoweit, als überhaupt alle menschlichen Bestrebungen und Zustände für jeden Gebildeten Interesse haben. Alle Halbheit war ihm zuwider, wie jede dünkelhafte Ueberschätzung. Sein Wort war stets nur der Abdruck seiner Gesinnung. Dabei liebevoll theilnehmend, uneigennützig und anspruchlos. Diesen edeln, freimüthigen, männlich ernsten, aber auch liebevollen Sinn erkennen wir mit Recht an den

eigenthümlichen Nerv der hohen Gewalt, die er über die Gemüther übte und ohne die er bei aller sonstigen Befähigung seine grosse Aufgabe niemals durchgeführt haben würde. Ein solcher Sinn gibt dem Talent erst die Weihe. Dabei war Schelble's Ansicht von der Tonkunst keine einseitige. Sie erschien ihm, wie jedem wahrhaft Gebildeten, als eine hohe, freundlich ernste Göttin, die nicht blos das Leben schmückt und erheitert, sondern auch den tiefsten Regungen der Menschenbrust eine himmlische Sprache verleiht. Die leichten, zierlichen Rhythmen der Freude waren ihm so lieb, wie die ernsten Akkorde, die das Göttliche aussprechen. Nur das Leere, Gekünstelte, Unnatürliche, Gemeine fand in ihm einen strengen Richter, und jene unselige Richtung der modernen Musik, wo durch pikante Kontraste der Mangel an Ideen verdeckt, durch möglichst tiefe Schlagschatten neben eben so grellen Lichtern, aller Naturwahrheit zum Trotz, einer geistlosen Zeichnung Interesse errungen und mit frivolem Geländel alles Hohe und Niedere, Edle und Unedle zu einer ergötzlichen Kost für einen verkehrten Geschmack bereitet werden soll, — sie war ihm in tiefster Seele verhasst. Dass er sich nun im Verlaufe seiner künstlerischen Bildung immer mehr der tieferen, ernsten Gattung der Musik zuwandte, kann keinen Gebildeten befremden; am wenigsten kann es auffallen, dass er seinem Vereine diese Richtung gab, denn einem grossen Vereine entsprechen nur grossartige Schöpfungen der Kunst. Und was thut es am Ende, wenn über dem Erstreben des höchsten Gipfels auch wirklich niedere Höhen, als schon erstiegen, Andern überlassen worden wären? — Von seinen eigenen zahlreichen Kompositionen liess der bescheidene Mann früherhin äusserst selten, in den letzten Jahren nie etwas singen, so dass man davon nichts kennen lernte; das sicherte ihm aber auch das Recht, bei fremden Werken nicht allzu nachsichtig zu sein. Uebrigens zähle man einmal die Reihe klassischer Kompositionen auf, die von Schelble nicht berücksichtigt worden wären! Wohl aber erwarb sich der Verein durch jener beharrliches Studium eine noch grössere Fähigkeit, andere Werke leicht und sicher durchzuführen, und zugleich einen sichern Massstab zu ihrer Würdigung. Das wollte Schelble, das hat er erreicht. — Als ihn Körperschwäche und Krankheit befiel, waren die Meisten bange und Andere hofften, als er sich nach dem Schwarzwalde begab, um sich in freierer Natur, seiner zweiten Freundin, zu stärken. Provisorisch hatte unterdessen zuerst einer der ausgezeichnetsten Schüler des Erkrankten, Herr *Vogt*, dann ein anerkannt grosser Künstler, *Fel. Mendelssohn*, auf kürzere Zeit des Meisters Stelle vertreten; während des nächsten Winters und bis in die Mitte jenes Jahres nahm sich ein anderer junger Musiker von wohlbegründetem Rufe, *Ferd. Hiller*, mit dankenswerthem Eifer des Vereines an. Man überbrachte von dem Befinden des Entfernten täuschende Hoffnungen, denen die finstere Nacht auf dem Fusse folgte. Selbst für seine Angehörigen unvermuthet schnell schloss Schelble am 7. August 1837 für immer sein Auge. Der Verein war verwaist und jetzt erst gestand sich Jeder unumwunden, was wir an dem Hingeschiedenen verloren hatten. — Der trauernde Verein, der es gar tief fühlte, man könne dem Hingeschiedenen kein würdigeres Todtenopfer bringen, als wenn man sich bestrebte, seine liebste Schöpfung zu erhalten und in seinem Geiste fortzuführen, hatte *Ferd. Ries* gewonnen: und kaum ein halbes Jahr nach Schelble's Tode starb auch dieser. — Ein neues Provisorium des Vereins ist unumgänglich geworden. Etwas davon in den Frankfurter Nachrichten dieses Blattes. — Wir haben meist nach den Worten des wackern Schriftstellers erzählt, da die Gedächtnissschrift wohl schwerlich in den Buchhandel gekommen ist noch kommen wird; hoffen auch, nichts Wichtiges, namentlich in Bezug auf *Schelble*, übergangen zu haben, der des Nachruhms als Künstler und als Mensch hochwürdig ist. Immer noch betrauern ihn Viele.

G. W. Fink.

Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen,

gesammelt und herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Irmer*. 2s Heft. Berlin, 1838. Plahn'sche Buchhandlung (Louis Nitze). Preis 8 gGr.

Das erste Heft dieser erwünschten Sammlung haben wir sorgfältig besprochen, das gegenseitig nicht beeinträchtigende Verhältniss zur Volksliedersammlung von A. Kretschmer angegeben, einige im Volke gewöhnliche Varianten angezeigt und den Wunsch ausgesprochen, es möge bei den einzelnen Liedern möglichst genau die Gegend bemerkt werden, wo diese Weisen und Texte so, wie sie hier stehen, gesungen werden. Wir freuen uns, dass dieser Wunsch schon in diesem zweiten Hefte zum Besten des Ganzen erfüllt worden ist, da dies die schön gedruckte und im Allgemeinen treu besorgte Sammlung noch belehrender und anziehender macht. Es gibt hier wieder manches Merkwürdige zu dem Erfreulichen. Zu dem ersten Liede „Heidenröslein," das nicht nach Goethe's verbessertem Texte, wohl aber nach Reichardt's Melodie geliefert wurde, bemerken wir noch, dass in mehren alten Volksliedern das „Röslein auf der Heiden" beliebt war. Wir besitzen ein Tabulaturbuch, das kurz nach Luthers Zeit geschrieben wurde, in welchem unter Andern auch Anfänge damals gebräuchlicher teutscher Volkslieder mit ihren Melodieen stehen. Eins derselben fangt an: „Will uns das Mägdlein nimmer han, Roht Röslein auf der Heyden." Bei Gelegenheit soll mehr daraus mitgetheilt werden. — Das allbeliebte Lied: „Freut euch des Lebens" wird hier von *Hans Georg Nägeli* komponirt und von *Martin Usteri* gedichtet angezeigt. Der Dichter wurde zu Zürich 1763 geboren und starb zu Rapperswyl am Zürcher See 1827. — Dass in No. 38 und 42 dieser Lieder fünftaktige Rhythmen vorkommen, ist in Volksliedern nicht zu selten; der Aufmerksamkeit sind sie jedoch für manche Zweifler wohl werth: man sieht daraus, dass sie an rechter Stelle wirksamer sind, als es von jenen zugestanden wird. Man vergleiche, was darüber in Fink's musikalischer Grammatik S. 171 und 172 gesagt worden ist. Auf der letzt-

genannten Seite ist daselbst eine neu erfundene Volksmelodie in fünftaktigen Abschnitten beigebracht. Merkwürdig ist noch „des Jägers Zeitvertreib" No. 58, weniger des in den ⅘-Takt eingemischten ⅔-Taktes wegen, was nicht nur in solchen Liedern, sondern selbst in grössern Musiksätzen noch zu Händels Zeit nicht zu selten vorkam, als vielmehr der scherzhaften Verwechselung des Vokales wegen in der Endsylbe eines Rhythmus, z. B. anstatt geht — ge-o-e-o-eht, anstatt Plaisir — Ploisi-o-i-o-ir. — Anderes, was launig, wohl auch übermüthig ist, muss in dem Hefte selbst nachgesehen werden, das wir allen Freunden solcher Lieder bestens empfehlen.

Religiöse Dichtungen von Christian Schreiber.

Hersfeld, bei Florentin Schuster. 1839. S. VII u. 171 in 8.

Haben wir auch in unsern Blättern nicht den Beruf, Gedichte ohne Musik zu beurtheilen, so geziemt es uns doch, den Musikern solche und ähnliche Bücher kurz anzuzeigen, wo sie neue Texte zur Komposition erhalten. Sind es besonders Dichtungen, an denen viele Tonsetzer Mangel leiden, so halten wir uns zur Angabe derselben für verpflichtet, jedoch so, dass wir eine förmliche Beurtheilung ablehnen, weil uns dies zu weit führen würde. Das erste Gedicht ist ein Oratorium: *Der Welterlöser*, in 4 Abtheilungen gebracht, 1) Ankunft auf Erden, S. 3—8; 2) Leben und Wirken, S. 11—18; 3) Leiden und Tod, S. 21—29; 4) Verherrlichung, S. 33—40. Die der Andacht gewidmeten religiösen Betrachtungen S. 43—79, so wie die vermischten Gedichte, S. 83—155, übergehen wir hier, ob sie gleich manches Lied enthalten, das der Komposizion werth ist, und erwähnen nur noch die *kleinen Kantaten* von 157—171, deren man 4 findet. Jeder hat selbst nachzusehen, was und wie es ihn zur Komposition anregt. Des Verfassers Dichtungsweise ist übrigens bekannt genug. Unsere Leser haben davon eine Probe erhalten im Jahrgange 1833 in der Beilage zu No. 30; sie führt die Ueberschrift: *Orgelweihe*, ist auch in diese Sammlung wieder aufgenommen worden. Mögen Alle, denen es an frommen Texten gebricht, das Buch zur Hand nehmen, dessen Wesen und Geist wir nicht zu richten, nur anzudeuten haben. Ein Wort aus der Zueignung des für Gutes thätigen Verfassers erlauben wir uns auszuheben:

Auch euch, die vor und mit mir ihr gesungen,
Zum Preis des Herrn aufregend das Gefühl,
Weih' ich die Lieder, die in mir erklungen,
Wenn mich der Geist entrissen dem Weltgewühl.
Verschieden sind die Gaben und die Zungen,
Und mannigfach ertönt das Saitenspiel:
Doch Allem, was der Lieb' entquollen, dem Glauben,
Wird Niemand seinen Anklangs Wirkung rauben.

Orgelschule.

Der angehende Organist von *Gotthilf Wilh. Körner.* 10s Werk. Zweite Auflage. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 3 Thlr.

Der vollständige Titel dieses Werkes lautet: Der angehende Organist. Sammlung von kurzen und leichten Orgelstücken und Chorälen, mit und ohne Pedal zu spielen, durch die gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonarten. Ein praktisches Hand- und Hilfsbuch, sowohl zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste, so wie auch als Schule zur Vervollkommnung für Organisten, Landschullehrer und alle Anfänger im Orgelspiele, besonders auch zum Gebrauche in Seminarien. — Der nun von Halle nach Erfurt versetzte Herausgeber, hat hierin ganz vorzüglich auf die Bedürfnisse sehr vieler Organisten auf dem Lande bei Anordnung und Ausführung seiner Sammlung Rücksicht genommen und Folgendes dafür angezeigt: 1) habe ich den einzelnen Orgelstücken keinen zu weiten Umfang gegeben, damit sie sich dazu eignen möchten, in der Kirche vorgetragen zu werden; 2) sind sie leicht ausführbar, so dass auch Anfänger an ihnen sich versuchen und dadurch sich vervollkommnen können; 3) sind sie kirchlich, dabei so viel als möglich wohlklingend; 4) sind die Stücke in gutem (gebundenen) Style und 5) in dem Violinschlüssel gesetzt, weil dieser jetzt allgemein vorkommt; 6) ist jede Gattung der Orgelstücke aufgenommen; 7) folgen die Tonarten der Reihe nach, als C dur, C moll u. s. w.; 8) von den Tonarten, welche am häufigsten vorkommen, wie z. B. G dur, sind mehr Vorspiele, als von den weniger vorkommenden, wie As dur, aufgenommen; 9) sind ganghare Choräle, 4stimmig gesetzt, mit Zwischenspielen und Choralschlüssen versehen, geliefert; 10) ist auf mögliche Raumersparniss gesehen worden, und 11) vervollständigt ein Inhaltsverzeichniss das Ganze. — Wir können nicht anders sagen und thun es mit Vergnügen, als dass Allem, was hier angeführt wurde, mit Fleiss und Sorgfalt im ganzen Buche nachgestrebt worden ist; das zweckmässig Leichte und eingänglich Melodische ist mit gutem Orgelstyle in eine solche Verbindung gebracht, dass wir den guten Absatz des Buches bei der grossen Anzahl nicht sehr geübter Organisten wohl begreifen. Dazu ist das den Bedürfnissen Vieler angemessene Werk von der Verlagshandlung gut ausgestattet und nicht zu theuer angesetzt worden; es zählt 287 Seiten in gr. Querquart, auf denen 657 Urbungsnummern gedruckt worden sind, die sich auch zum Vortrage beim öffentlichen Gottesdienste sehr wohl eignen. Den geringen, bestimmt angegebenen Ausstellungen, die wir zum Vortheile des Werkes in unserer ersten Anzeige dem Einleitungshefte nach der ersten Auflage machten, ist volle Beachtung geschenkt worden, und so hat sich dann diese zweite Ausgabe in dieser und noch mancher Hinsicht an Nützlichkeit gehoben, so dass sie noch mehr Beachtung verdient, als die erste. — Zwar hat uns einer der Herren Organisten in einer Zuschrift angezeigt, ohne jedoch bestimmte Beispiele anzuführen, der Herr Herausgeber habe gar Manches aus schon gedruckten Werken namhafter und selbst noch lebender Orgelkomponisten genommen, ohne es zu sagen. Es steht ihm frei, dies mit seines Namens Unterschrift zu beweisen. Wir selbst wissen recht wohl und haben es bei andern Gelegenheiten schon manchmal ausgesprochen, dass viele Orgelkompositionen im Allgemeinen eine

zu starke Aehnlichkeit mit einander haben, so dass man sie schon gehört zu haben glaubt, was allerdings anders zu wünschen wäre, am meisten in Werken, auf welche so viel ankommt: allein wir finden diese Gleichförmigkeit in diesen Sätzchen sogar weit geringer, als in manchen andern solchen Zusammenstellungen. Am Ende wäre es auch kein Unglück, wenn manche dieser Sätze von Rinck u. s. w. entlehnt worden wären, in welchem Falle freilich eine ausdrückliche Bemerkung vom Herausgeber wenigstens in der Vorrede hätte eingeschaltet werden müssen. Gesetzt also, was wir nur erst ganz sichern Beweisen glauben wollen, der anzeigende Herr Organist hätte vollkommenes Recht zu seiner Gegenbemerkung: so minderte dies die Brauchbarkeit und Nützlichkeit eines Werkes, für das sich das Orgelpublikum lebhaft erklärte, nicht im Geringsten und wir würden es selbst dann noch immer eben so empfehlenswerth finden, als wenn alle Nummern ohne Ausnahme von dem Herausgeber selbst komponirt worden wären. Der Anzeigende will nur noch anführen, dass er weder den Herrn Herausgeber noch seinen Beschuldiger kennt, oder in irgend einer, auch nur entfernten Verbindung mit ihnen steht: er erklärt sich aber aus Ueberzeugung für das Werk und empfiehlt es für Anfänger des Orgelspiels und für viele Organisten auf dem Lande und in kleinen Städten als ein sehr nützliches.

Berichtigungen mit Bezug auf die Komponisten-Angaben im Mühlhäuser Choral-Melodienbuch von 1854.

Herr, ich habe missgehandelt. Das Lied ist von Joh. Franck (1618 geboren) gedichtet. Die Melodie findet sich in den drei nächstfolgenden Sammlungen: „Geistliche Kirchen-Melodeyen u. s. w. Leipzig, 1649. 4. No. 19. — Dr. M. Luther's Geistl. Lieder und Psalmen u. s. w. Berlin, 1653. 8. S. 57. — Joh. Franck's Geistliches Sion u. s. w. Guben, 1674. 8. S. 39.“ In allen drei Büchern findet sich bei der Melodie *Joh. Crüger's* Name. In dem letzteren Buche fand ich den Namen des Komponisten, ausserdem aber noch in der zu Frankfurt a. M. erschienenen Praxis Pietatis Melica von 1668. 8. S. 566. (s. *Joh. Franck* im Berliner Liederschatz von 1832. S. 890.)

Ach wie nichtig, ach wie flüchtig. Vorausgesetzt, dass die Melodie nicht älter ist als das Lied. — Die Angabe des Komponisten ist sehr zweifelhaft. Die Melodie fand ich anonym zuerst im Lüneburger Gesangbuche von 1661. 4. S. 349, zum Liede S. 350. Letzteres wird dem Sigmund von Birken (Betulius) zugeschrieben, der dasselbe in seinen „*Andächtigen Gottesliedern*,“ Nördlingen, 1658. 12. zuerst bekannt gemacht haben soll.

Nun lasst uns Gott dem Herren. Von diesem Liede gibt es zwei Melodieen: die eine ist bestimmt von *Burck*, und findet sich in *Ludwig Helmbold's* Gesangbuch: „Dreyssig geistliche Lieder auff die Fest durchs Jahr, auch sonsten bey Christlichen Versammlungen und Ceremonien zur Uebung der Gottseligkeit, mit Vier Stimmen lieblicher art auf besondere darzu von M. Ludovico Helmboldo verordnete Textus zu singen gestalt, und ausgangen von Joachimo à Burck. Mülhausen, 1594. 8.“

Die zweite finde ich 4stimmig (der Diskant dem Tenor und der Alt dem Bass auf 2 Seiten gegenüber) in Dr. *Nicol Selnecker's* Gesangbuche: „Christliche Psalmen, Lieder, und Kirchengesenge u. s. w. Leipzig, 1587. 4. S. 139 und 140.“ Es ist dieselbe Melodie, welche in neuern Choralbüchern unter dem Titel: „*Wach' auf, mein Herz, und singe*“ u. s. w. vorkommt. Ueber der Diskantpartie im gedachten Gesangbuche findet man die Worte: Herzog Johann Friederichen zu Sachsen H. Lied und Gratias, welche Worte nichts weiter bedeuten, als dass es ein sogenanntes Leiblied jenes Herzogs war, dem es von Lod. Helmbold gewidmet wurde. Der Herzog schätzte diesen Gesang so sehr, dass er ihn zu seinem Tischliede wählte; daher denn die oben mitgetheilte Ueberschrift ihren Ursprung haben mag. (s. Rambach's Notizen zum Hamburger Choralbuch von 1832.)

Lasset uns den Herren preisen, o ihr Christen überall. — Lasset uns den Herren preisen, und vermehren seinen Ruhm. Zwei Lieder von verschiedenem Metrum. (s. Rühnau's Choralgesänge neuere Auflagen.) Das ersteangenannte Lied, von *Joh. Rist* gedichtet und *Joh. Schop* komponirt, findet sich in Rist's Himml. Liedern. Erstes Zehn. Lüneburg, 1641. S. 15. Es ist dieselbe Melodie, die in neuern Choralbüchern den Namen des P. Gerhardt'schen Liedes führt: *Sollt' ich meinem Gott nicht singen?* Eine zweite Melodie zum Rist'schen Liede, von *Joh. Crüger* komponirt, findet sich anonym im oben gedachten Berliner Gesangbuche von 1653. S. 215, mit des Komponisten Namen aber in der Prax. Piet. Mel. Frankfurt a. M., 1676. S. 464.

Das zuletzt genannte Lied: „*Lasset uns u. s. w.*“ ist von Christian Jacob Roitsch (1735 gest.), die Melodie aber gehört zum Liede: „*Jauchzet All' mit Macht ihr Frommen*“ u. s. w. im Darmstädter Gesangbuch von 1698. 12. S. 374; der Komponist ist dort und überall in diesem Gesangbuch nicht genannt. Ein Tischlied von gleichem Anfange ist mir unbekannt. Mit Bezug auf *Joh. Rudolph Ahle* (Vater des Joh. Georg) sind die Jahrzahlen: „1749 und 1773“ in 1649 und 1673 zu verwandeln; denn im letztgenannten Jahre starb Johann Rudolph Ahle. (s. Quellenverzeichniss im Vorwort zu meinem Choralmelodienbüchlein. Berlin, bei Wilhelm Thome, 1838. 8.) Rud. Ahle soll auch die Melodieen: „*Liebster Jesu, wir sind hier.* — *Liebster Immanuel* (Schönster Immanuel) *Herzog der Frommen*“ u. s. w., komponirt haben, worüber mir die Urquellen fehlen.

Nachträgliche Bemerkungen.

Nun danket Alle Gott. Das Lied, am Neujahrstage 1649 bei der Feier des Westfälischen Friedens zuerst gesungen, ist von Martin Rinckart (nicht Rinkart); die Melodie, zu welcher sich *Joh. Crüger* ausdrücklich nennt, findet sich, unter des Komponisten Namen, in den oben zitirten Sammlungen von 1649 und 1653, in der ersteren unter No. 94, in der letzteren auf S. 294.

An Wasserflüssen Babylon. Auch im grossen Strassburger Kirchengesangbuche von 1560 (S. 102. Psalmen-Gesänge) findet sich *Wolfgang Dachstein's* Name über dem Liede und der Melodie.

O Traurigkeit, o Herzeleid! Diese Melodie findet sich zwar unter den Rist'schen Liedern, *Johann Schop* ist aber nicht Komponist gedachter Melodie. Johann Risten Himmlischer Lieder. H. P. u. s. w. Lüneburg, 1641. Erstes Zehn. S. 13. Ueber Lied und Melodie erklärt sich *Joh. Rist* (S. 16 seines Gesangbuches) in Nachfolgendem:

Erinnerung an den Leser.

„Christlicher Leser, es ist mir der erste Vers dieses Grab-Liedes, benebenst seiner andächtigen Melodey ohngefehr zu Handen kommen. Wann mir denn selbige insonderheit wol gefallen, als habe ich, dieweil ich der andern Verss gar nicht theilhafft werden können, die übrige sieben, wie sie allhier stehen, hinzugesetzt, welches ich dem günstigen Leser nicht habe verhalten sollen noch wollen."

In Joh. Franck's Geistl. Sion. Guben, 1674. S. 37, heisst oben gedachte Melodie: „*O Angst und Leid, o Traurigkeit!*" und es wird Christoph Peter, Kantor zu Guben, als Komponist derselben dort genannt. (Vor 1641 also komponirt.)

Jesus, meine Zuversicht. Lied der Kurfürstin von Brandenburg, Luise Henriette. Ursprünglich ist das Lied sechszeilig durchkomponirt von *Joh. Crüger*, und findet sich in solcher Gestalt (aber anonym) im Berliner Gesangbuche von 1653. S. 221; mit *Joh. Crüger's* Namen aber in der Ausgabe von 1658, unter No. 170, und mit dem sogenannten Couplet der beiden ersten Zeilen, d. h. die erste und zweite Choral-Zeile stellt sich, wie jetzt üblich, auch in dritter und vierter dar. Diese 1658er Berliner Ausgabe erschien gleichfalls unter dem Titel: „Dr. M. Luther's Geistliche Lieder und Psalmen" u. s. w., ist demnach mit der Berliner Praxis Pietatis Melica etc. von 1658 nicht zu verwechseln. Das Gesangbuch von 1653 ist auf Befehl der Kurfürstin von Brandenburg durch Christoph Runge gedruckt worden, und es ist das Lied: „*Jesus, meine Zuversicht*" zuerst darin zu finden. Dem Hanns von Assig, geb. 1650, wurde dies Lied früher irrthümlich zugeschrieben.

Varianten in den Melodieen abgerechnet, setzte ich bei meinen Angaben übrigens Uebereinstimmung des Mühlhäuser Choralmelodieenbuches mit den Berliner und Thüringer Choralbüchern voraus, und bemerke nur noch, dass die dem *Joh. Schop* irrthümlich zugeschriebene Melodie: „*Jesu, der du meine Seele*" u. s. w. (in Kühnau's Choralgesängen, B dur) von einem Unbekannten herrührt. Sie findet sich in nachstehender Sammlung: „Anhang an das Gothaische Cantional u. s. w. Gotha u. s. w." Anno 1726. 4. S. 30, unter dem Titel: „*Jesu, meines Lebens Leben*" u. s. w. Die von *Joh. Schop* nur einzig und allein zum Liede: „*Jesu, der du meine Seele*" u. s. w. *) komponirte Melodie, s. in meinem Melodieenbüchlein von 1838, unter No. 106. Das Original zu derselben steht im ersten Zehn von Joh. Rist's Himmlischen Liedern. Lüneburg, 1641 unter S. 35. Spätere Ausgaben dieser Lieder erschienen 1643, 1644, 1651 u. s. w.

J. F. W. Kühnau.

*) Alle Melodieen, die in neuern Choralbüchern den letztgenannten Titel führen, gehören ohne alle Ausnahme andern Liedern an. Derartige Namensverwechselungen führen den Forscher nur zu oft in's Dunkle, bis zufällig einmal ein Lichtstrahl in dasselbe fällt.

Nachrichten.

Berlin, den 8. Januar 1839. Reich an Musikgenüssen war der Monat Dezember des verwichenen Jahres. Vorzüglich nahmen wieder Konzerte und musikalische Soiréen den Antheil der Kunstfreunde in Anspruch. Miss *Novello* gab am 1. v. M. ihr, nur mässig besuchtes Abschieds-Konzert vor ihrer Abreise nach St. Petersburg, und sang darin zwar lauter bereits öfter gehörte Arien, zuletzt God save the Queen und Rule Brittannia, jedoch diese mit überaus klarer, schöner Stimme und angenehmem Vortrage, so dass der End-Eindruck ihres Gesanges ein durchaus befriedigender war. In der Schlesinger'schen Musikhandlung ist nun (wie früher ein Album Garcia) auch ein Album Novello in 3 Heften erschienen, welches sämmtliche, von der anmuthigen Sängerin vorgetragene Kompositionen enthält, und so eine erfreuliche Erinnerung gewährt. In dem letzten Konzert der Miss Novello hörten wir noch eine neue Ouverture von Louis Huth, auf das Motiv des alten Deasauer Marsches, nicht ohne Wirkung, doch weniger kunstgeübt benutzend, als Friedrich Schneider. Auch von Wilhelm Taubert wurde eine Ouverture zu Tieck's Blaubart exekutirt, welche von technischer Gewandtheit und Instrumentalkenntniss zeugte. Ein junger Pianofortespieler, Herr *Gustav Schumann*, liess sich mit einer sehr schweren Fantasie von Thalberg beifällig hören, welche freilich noch mehr Kraft-Ausdauer erfordert, als von dem jungen Künstler billig verlangt werden konnte. Ist es denn aber nothwendig, so übermässig schwere Musikstücke zur öffentlichen Produkzion zu wählen? Mit Wenigem würde oft Mehr geleistet werden. (Thalberg selbst ist hier übrigens bereits angekommen und hat sein Konzert auf den 8. d. M. angesetzt.)

Auch eine recht fertige Pianistin der neueren Klavierschule, Miss *Anna Robena Laidlaw*, liess sich in einer selbst veranstalteten, zahlreich besuchten Soirée mit vielem Beifall hören. Die bereits früher hier gehörte Virtuosin hat in der letzten Zeit bedeutende Fortschritte in der Fertigkeit und dem Vortrage gemacht; dabei zeichnet sich dieselbe durch einen angemein saubern Anschlag und Präzision aus. Miss Laidlaw trug zuerst das Andante und Finale aus Beethoven's Fmoll-Sonate (sehr gelungen, wenn gleich nicht so rapid und kräftig, als Klara Wieck), demnächst zwei Fantasiestücke von Robert Schumann: „Grillen" und „In der Nacht," eine

ax. Derartige Namensverwechselungen führen den Forscher nur zu oft in's Dunkle, bis zufällig einmal ein Lichtstrahl in dasselbe fällt.

Kaprice von F. Hiller: „Der Geistertanz" (welche besonders gefiel), und die bekannte Bass-Etude in Cis moll (?) von Chopin, ganz zuletzt auch noch Variazionen über zwei russische Volkslieder von S. Thalberg sehr glänzend und beifallswerth, sämmtliche Musikstücke, nach neuester Mode, ohne Begleitung vor.

Am 20. v. M. liess sich noch eine Pianoforte-Virtuosin von bedeutendem Rufe, Fräul. *Rathinka v. Dietz*, eine Schülerin von Kalkbrenner, hören, deren Eigenthümlichkeit sich, ausser einem mehr zarten, als energischen Vortrage, besonders darin zeigt, dass diese Pianistin nur Kompositionen der Meister mittlerer Periode zu Gehör brachte. So trug Fräul. v. Dietz eine Fantasie von Kalkbrenner ohne Begleitung sehr schön, den ersten Satz des Hummel'schen Es dur-Konzerts mit Orchester-Begleitung, und mit Herrn Taubert ein Duo für zwei Piano's mit verdientem Beifall vor. Man fand jedoch, dass für die jetzigen Ansprüche diese übrigens solide und korrekte Pianistin eben nichts eminent Ausgezeichnetes leistet. Im Konzert-Vortrage machte das häufige tempo rubato der Virtuosin dem Orchester schweres Spiel. Herr Taubert rivalisirte mit der Konzertgeberin rühmlichst, welche noch durch Fräul. v. Fassmann und mehrere Künstler gefällig unterstützt wurde. Besonders gefielen zwei Taubert'sche Lieder, von Herrn Mantius gesungen, ein Duett aus Wilhelm Tell von Rossini und die vom Herrn KM. Ries recht fertig und mit schönem Ton ausgeführten Variazionen für die Violine, von Lipinski. Eine angehende Sängerin, Dem. *Wittkuhn*, zeigte im Vortrage der grossen Arie „Parto" (teutsch gesungen) aus Titus von Mozart, zwar sehr zu entschuldigende Befangenheit, jedoch auch eine volltönende Sopranstimme, welche nur noch mehrerer Ausbildung bedarf. Ein Violin-Virtuose, Herr *Heinrich Wolff* aus Frankfurt a. M. und der Guitarrist Herr *Eduard Pique* aus Prag liessen sich im königl. Theater mit vielem Beifall hören. Letzterer veranstaltete auch noch eine eigene, indess wenig besuchte Abendunterhaltung. Der Violinist spielte eigene, etwas einförmige Kompositionen durchaus rein, glatt und präzis; nur fehlt es an Energie und Schattirung des Vortrages. Der Guitarrenspieler leistete Ausserordentliches auf seinem unvollkommenen Instrument, sogar auf der E-Saite. Dennoch lässt sich der Guitarre zum Solo-Spiel nie ein dauerndes Interesse abgewinnen. Fräulein von Fassmann sang in dieser Soirée einige neue, hübsche Lieder von Rücken, und der Klarinettist Herr *Eduard Meyer* aus Leipzig liess sich mit Beifall hören, den sein schöner Ton und zarter Vortrag verdiente. Der Herr Musikdirektor *Lecerf* hatte gleichfalls eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, und produzirte sich hierin als Lehrer und Komponist auf achtungswerthe Weise. Zwei Gesangschülerinnen des Herrn MD. Lecerf, Dem. Witthuhn und Harting zeigten klangvolle Stimmen und gute Methode, so dass Beide für die Oper brauchbar zu werden Hoffnung geben. Ein talentvoller Knabe, Karl Weisse, trug eine Pianoforte-Fantasie von Kalkbrenner u. s. w. recht befriedigend vor. Als Tonsetzer trat der Konzertgeber am meisten in den Liedern: „Schäfers Klage" von Goethe und „Des Knaben Berglied" von Uhland hervor, welche Dem. Lehmann mit ihrer vollen, schönen Altstimme ungemein anziehend vortrug. Dass der Komponist neun Gesänge aus Goethe's Faust unmittelbar auf einander, mit bloser Klavierbegleitung, folgen liess, musste an sich schon Monotonie erregen, wenn nicht überdies noch der so nahe liegende Vergleich mit des Fürsten Radziwill genialen, reich instrumentirten Kompositionen derselben Gedichte (mit Ausnahme der nicht lyrischen „Zueignung") den an sich meistens wohl aufgefassten Tondichtungen des Herrn MD. Lecerf Eintrag gethan hätte. Faust's Gesang: „Verlassen hab' ich Feld und Auen" von Herrn Böttcher mit sonorer Bassstimme vorgetragen, hat dem Referenten mit am meisten gefallen. Der Soldatenchor ist eigenthümlich (jedoch weniger dramatisch als der F. Radziwill'sche) für blos tiefe Männerstimmen, der Bauern-Gesang nur für weibliche Stimmen, recht lebendig gehalten. Gretchens Gesänge erscheinen etwas zu komplizirt und ausgedehnt. Sämmtliche neun Gesänge erhielten laute Beifallsbezeigungen. — Die *Sing-Akademie* hatte zu ihrem zweiten Abonnements-Konzert mit allgemeiner Zustimmung J. Haydn's unvergänglich grosse „Schöpfung" gewählt, und führte, mit Unterstützung der philharmonischen Gesellschaft, das herrliche Meisterwerk würdig aus. Die Chöre waren trefflich, die Instrumentalbegleitung gelang vollkommen, und die dankbaren Soli wurden, Gabriel von Dem. Hedwig Schultze (Tochter der früheren königl. Sängerin, und bereits neu engagirtes Mitglied der königl. Oper) mit starker, wohlklingender und bereits gut gebildeter Stimme ganz befriedigend, die Partieen der Eva von einer achtbaren Dilettantin (Gattin unsers vorzüglichsten Lieder-Komponisten Fr. C.), des Uriel von Herrn Mantius und des Raphael von Herrn Zschiesche besonders ausgezeichnet, auch die Soli des Adam von einem vorzüglichen Bass-Sänger ganz genügend vorgetragen. (In dem nächsten Abonnement-Konzert wird die Sing-Akademie eine Kirchenmusik von Joh. Seb. Bach, eine Sinfonie von K. Ph. Em. Bach und eine neue, geistliche Kantate von Grell: „Die Israeliten in der Wüste" aufführen, von welchen letztern man sich gute Wirkung verspricht.) Es fanden im Dezember vier Soiréen des Herrn MD. Möser Statt, von denen zwei mit grossen Orchesterkompositionen und zwei durch klassische Quartette ausgefüllt wurden. — Am 5. v. M. wurde *Mozart's* Andenken an seinem Todestage durch seine erhabene Idomeneo-Ouverture, das treffliche Quintett für Streich-Instrumente in G moll, das lange nicht gehörte, schöne Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente in Es dur (von Herrn Taubert u. s. w. gespielt) und die leidenschaftliche G moll Sinfonie würdig gefeiert. Letztere besonders gelang in präziser und feuriger Ausführung ganz vorzüglich. — Am Geburtstage *Beethoven's*, den 17. Dezember, eröffnete die Ouverture in C dur „Zur Weihe des Hauses" die Kunstfeier. Hierauf folgte die Cis moll-Sonate quasi fantasia für das Pianoforte, von Herrn Taubert gespielt. (Passender gewählt wäre wohl eines der Konzerte des Gefeierten gewesen.) Das Violin-Quartett in A dur

fang, den Grund, die Basis, und so auch, wie hier, den Beschluss macht; so stehet 3. 5., das ist 8., oder die doppelte Quaternar, welches die Signatur der ursprünglich unverdorbenen Schöpfung ist, als reiner Kraftausfluss aus dem göttlichen □, in der vollkommensten Harmonie mit der Einheit. Durch den Fall nun wurde diese Harmonie verrückt; ihre Verwandlung geschahe in $\begin{matrix}7\\4\\2\\1\end{matrix}$ statt $\begin{matrix}1\\5\\3\\1\end{matrix}$ worin nun jezt der Mensch stehet — zwar immer noch im Quadrat der Zeit, welches eine Ausgeburt des □ der Ewigkeit ist — aber wie die Zeit dereinst wieder in die Ewigkeit aufgenommen werden muss, eben so müssen die drey Grundkräfte des Menschen, die sich jezt wie $\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}$ zur Einheit verhalten, in das Verhaltnis von $\begin{matrix}1\\5\\3\end{matrix}$ gegen die Einheit gebracht werden. Hierzu ist nun für den Menschen nach Geist, Seele und Leib eine dreyfache Wiedergeburt erforderlich, weil sein Verderben dreyfach ist, $\left(\begin{matrix}7\\4\\2\end{matrix}\right)$ denn er fiel erst an seinem geistigen, (1 in 7) dann an seinem animalischen, (5 in 4) und zulezt an seinem materiellen Theile (3 in 2) aus der Harmonie seiner ehemaligen Vollkommenheit, und auf gleiche Art muss er denn auch wieder zurückgebracht werden.

(Wie das geschehen muss, kann der Liebhaber S. 16 folgg. lesen.)

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette accompagnate coll Pianoforte, composte dal F. Danzi. Opera 13. Monaco, presso M. Fälter. (Pr. 1 Guld. 12 Xr.)

Es sind dies wirklich italienische Canzonetten, nicht etwa, in wiefern sie italienische Worte, sondern in wiefern sie diese wirklich im Geist dieses lieblichen italienischen Produkts, welchem in der Poesie etwa das Sonnett an die Seite gesezt werden könnte — singen lassen. Canzonetten gehören unter die freundlichsten Kleinigkeiten der Kunst, und gegenwärtige gehören unter die freundlichsten Canzonetten, die mir seit einigen Jahren vorgekommen sind. Alles ist leicht, fliessend, und halt sich innerhalb der Granzen sanfter Heiterkeit und wohlthuender Wehmuth. Gerade zu den anspruchslosesten, wie No. 3., wird man immer am liebsten zurückkehren. Es ist wirklich nur noch einseitige musikalische Kultur unter uns, so lange man solchen kleinen, wenn auch bald verwelklichen Blumen nicht mehr Aufmerksamkeit, als gewöhnlich, schenkt, ihnen nicht ihren kleinen Platz gönnet, und sie nicht geniessen — mag oder kann. Da gerade in solchen Werkchen alle Unebenheiten, auch wenn sie die Schule nicht offenbar verdammete, auf das sorgfältigste vermieden seyn sollten, um den Eindruck ganz rein zu geben: so sollte wohl in No. 1. Takt 7 und 9 das Verhaltnis der Singstimme zum Bass genauer erwogen seyn. Es ist mit solchen Stellen hier, wie mit nicht ganz reinen Reimen in einem Sonnett.

Ueber die musikal. Beylage No. VI.

Sie enthält ein Chor aus der Oper, die Druiden, vom Herrn v. Seyfried in Wien, im Klavierauszuge. Es ist über diese Oper in dem Bericht aus Wien, im 37 Stück dieser Zeitung gesprochen worden. d. Redakt.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

trug August Möser für sein Alter wahrlich bewundernswerth in Hinsicht der karakteristischen Auffassung vor. Die herrliche C moll-Sinfonie beschloss die geistreiche Unterhaltung. Die beiden andern Soireen brachten uns die zwei Quartette von J. Haydn, No. 56 und No. 30, ferner zwei von Mozart in A- und C dur, und endlich Beethoven's Malinconia und D dur-Quartett, zu grossem, stets neuen Genusse.

Das *königl. Theater* hat im vorigen Monat zwar keine neue, doch wenigstens eine höchst werthvolle ältere Oper: K. M. von Weber's Euryanthe neu einstudirt und recht befriedigend gegeben. Leider hat, wegen Unpässlichkeit zweier Mitglieder der königl. Oper, bisher nur erst eine Wiederholung dieses komplizirten Werks stattgefunden, welches nothwendig öfter gehört sein will, um es ganz nach Verdienst würdigen zu können. Fräul. v. Fassmann stellte die Euryanthe edel dar und leistete auch im Gesange, namentlich in den anstrengenden Szenen des dritten Aktes, so viel Gutes, als es nur die Kraft und der Umfang ihrer Stimme zuliess. Die schwere, undankbare Partie der boshaften Eglantine sang eine angehende Sängerin, Dem. Hassack, das erstemal besonders, rein und sicher, wenn gleich noch nicht veredelt genug im wenig ausgebildeten Vortrage. Bedenkt man indess die schwere Aufgabe für eine erste Leistung dieser Art, so ist der Fleiss und das Talent der jungen Sängerin billig anzuerkennen, deren Organ nur durch zu viel starkes Singen schon eine gewisse Schärfe erlangt hat. Den Adolar, früher eine seiner besten Rollen, hatte Herr Bader nun an Herrn Eichberger abgetreten, welcher auch den heroischen Ritter kräftig und besonders im dritten Akt sehr gelungen darstellte und sang. Ausgezeichnet war ganz vorzüglich Herr Zschiesche als Lysiart, sowohl durch die Energie seines Gesanges, als die Bezeichnung des hämischen Karakters. König Ludwig ist von der Dichterin zu schwach gezeichnet, als dass es dem Komponisten oder dem Darsteller hätte gelingen können, einen bedeutenden Eindruck zu bewirken. Herr Böttticher genügte indess billigen Anforderungen durch seinen wohlklingenden Gesang vollkommen. Eben so Dem. Lenz und Herr Heinrich als Bertha und Rudolph. Eine unangenehme Störung brachte das erstemal ein im dritten Akt unpassend eingelegtes, fremdartiges Pas de deux hervor, welches das kunstsinnige Publikum in Weber's gediegener Oper durchaus nicht dulden wollte. Das Adagio in der Ouverture wurde diesmal von einer bildlichen Vorstellung der mystischen Ring-Katastrophe begleitet, welche hinter einem Flor im Hintergrunde die wirklichen Gestalten der Euryanthe, an Emma's Sarge kniend, Udo's Geist darüber schwebend und Eglantine lauschend zeigte. Referent kann nicht für diese Antizipazion der Handlung stimmen, welche dem damit ganz unbekannten Zuschauer durch dies lebende Bild auch nicht verständlicher werden dürfte. Wozu ein Prolog nachfolgender Handlung? Die Mittheilung Euryanthe's an Eglantine im ersten Akt und deren Ausruf: „Gewicht'ge Kunde!" erscheint dann ganz überflüssig. Wohl möglich, dass die hyperromantische Dichterin diese mystische Vorauserklärung im Bilde gewünscht hatte; K. M. von Weber fühlte indess gewiss das Unzeitige derselben, als er lieber am Schlusse der Oper das erklärende Rezitativ Adolar's hinzufügte. Das Bild vor dem Beginn der Handlung stört nur den schönen Mittelsatz der Ouverture und gränzt an Schattenspiel. Dargestellt wurde dieses Bild indess sehr wirksam. Früher ist dies weder hier, noch unsers Wissens bei der ersten Aufführung der Oper in Wien geschehen, obgleich der Komponist an beiden Orten die Aufführung selbst zuerst leitete. — Ausserdem wurde auf der königl. Bühne Spontini's Fernand Cortez (Herr Bader in der Hauptrolle noch immer ausgezeichnet), unter Leitung des Herrn MD. Henning, in Abwesenheit des Komponisten, mit neuer Besetzung des Telasco durch Herrn Bötticher, sehr präzis und wirksam gegeben. Sonst füllten das Repertoir: Auber's „Maurer," Gluck's Iphigenia in Tauris, die Zauberflöte, Fra Diavolo, Don Juan, und die Ballete: „Der Seeräuber" und „Die Feen" (neu) aus.

Die *Königstädtische Bühne* gab mit vielem Beifall die neue komische Oper von Thomas: 1717 oder der Pariser Peruquier, mit drei vorzüglich ansprechenden Musik-Einlagen des KM. Gläser. Die höchst unwahrscheinliche Handlung ist dennoch dramatisch wirksam, jedoch mehr sentimental, als komisch. Die Musik hat einzelne originelle Züge, ist im Allgemeinen jedoch zu verwickelt, lärmend instrumentirt und sehr an Auber's und Adam's Behandlungsweise erinnernd. Die Arie des Flechtnel, den nordischen Frost schildernd, ist dem Komponisten, nächst einigen Ensemble's, am besten gelungen. In der Rolle des Peruquier's that Herr Ecke sein Möglichstes in gewandtem Spiel; der Gesang scheint ihm zu hoch zu liegen und erfordert deshalb Anstrengung. Ausgezeichnet erschien Dem. Hähnel en grande parure alter Zeit als Herzogin. Herr von Kaler sang und spielte den (in neuerer Zeit häufig dramatisch benutzten) Czaar Peter vorzüglich. Auch Dem. Dickmann als Agathe und Herr Kreipl als Marquis genügten. Im Ganzen unterhält die Oper recht angenehm, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu bewirken. Die Königsstädtische Bühne hat an Dem. Schmidt (nicht Schmidt) eine ziemlich geläufige Sängerin und an Dem. Eichbaum eine gewandte Soubrette gewonnen. Bellini's „Nachtwandlerin" hätte dies Theater ruhen lassen sollen, da hierin Dem. Löwe zu beliebt ist. Lokal-Stücke dagegen, wie „1739, 1839 und 1939" machen dort Glück, wie die heroischen Melodramen. Zunächst wird Halévy's „Guido und Ginevra," später vielleicht (wenn nicht das königl. Theater dem zuvorkommen sollte) Adam's „Brauer von Preston" zur Aufführung gelangen.

Schlüsslich kann ich Ihnen noch die erfreuliche Nachricht mittheilen, dass die neue komische Oper Ihres Regisseur's Lortzing: „Czaar und Zimmermann" durch die anziehende Handlung und natürlich melodische Musik bei der vorzüglichen Ausführung so allgemein gefallen hat, dass viele Gesänge applaudirt, das letzte Lied des Czaars da Capo und nach der Oper alle Hauptpersonen hervorgerufen wurden. Die echt komische, teutsche Original-Oper ward am 7. d. bereits wiederholt. Das Nähere darüber im Januar-Bericht, indem ich hiermit

die musikalischen Notizen des Jahres 1838 beende, und mich Ihrem, wie dem Wohlwollen der geehrten Leser, als Ihr getreuer Korrespondent bestens empfehle.

Frankfurt a. M. (Beschluss.) Der *Cäcilien-Verein* hat diesen Winter wenig öffentlich geleistet, was alle Freunde ernster Musik, die in diesen Konzerten den grössten Genuss fanden, sehr bedauern. Der „Paulus" von Mendelssohn wurde aufgeführt und zwar unter der Leitung des Kapellmeisters Guhr. Der Verein ist jetzt ganz verwaist, und es steht zu befürchten, dass, wenn nicht bald ein tüchtiger Mann an die Spitze desselben kommt, dies herrliche Institut sich ganz auflöse. Der jetzige Interimsdirektor, Herr Voigt, ist dem Dinge nicht gewachsen. Ihm fehlen theils die musikalischen Kenntnisse (wenigstens die Fähigkeiten zum Direktor), theils die persönliche Repräsentazion, die bei solchen Stellen nothwendig ist, besonders hier, da sie Schelble (der Stifter dieses Vereins) im hohen Grade besass. Es wäre unendlich zu bedauern, wenn der Verein sich auflösen sollte! Baldige Hilfe ist noth.

Unser *Liebhaber-Instrumental-Verein* blüht immer mehr auf. Er zählt gegen 80 Mitglieder, wird von Aloys Schmitt dirigirt, und gibt jeden Winter vier Konzerte, die stets sehr besucht sind.

Riefstahl's Quartette finden immer mehr Anklang. Es ist gewiss ein gutes Zeichen für den Geschmack unsers Publikums, dass so ernste Musik, wie die Quartett-Musik, sich von Jahr zu Jahr mehr Anhänger gewinnt. Es wurden schon früher Versuche gemacht von Spohr, später Guhr und zuletzt von den Gebrüdern Herrmann, hier ein Quartett zu begründen, doch erst Herrn Riefstahl scheint es aufbehalten, dies auszuführen. Er scheut keine Mühe und Arbeit, hat aber auch dafür die Belohnung, ein Unternehmen, welches unter ungünstigen Auspizien begann, so weit gebracht zu haben, dass es mit die erste Stelle unter den musikalischen Leistungen Frankfurts einnimmt und der Saal schon jetzt zu klein geworden ist für sein Publikum. Herr Riefstahl ist seit ungefähr 3 Jahren hier und so alt ist auch sein Unternehmen. Bis jetzt hatten wir diesen Winter drei Soiréen und hörten in der ersten Quartette von Haydn (C dur), Mozart (A dur), Beethoven (D dur). In der zweiten Quartett von Mozart (D dur), Quintett für Piano von Aloys Schmitt (Manuskript) von ihm selbst gespielt, Quartett von Beethoven (G dur). In der dritten Quartett von Haydn (F dur), Mozart (B dur), Beethoven (C dur, Op. 59).

Unser *Liederkranz* blüht noch wie früher und hat sich jetzt durch die von ihm herrührende Mozart-Stiftung einen Namen gemacht. Auch die *Liedertafel* nimmt zu und gedeiht sichtlich.

Leipzig. Am 15. d. gab die *Euterpe* unter Leitung ihres neuen Musikdirektors, des Herrn Verhulst, ihre zweite musikalische Unterhaltung, welche mit der immer wirksamen Ouvertüre zum Wasserträger gut eingeleitet wurde. Szene und Chor aus der Oper „Rienzi" (neu) von *Conrad*, einem Mitgliede der zweiten Sekzion, wurde vom Komponisten dirigirt; die Gesangpartie hatte der hiesige philharmonische Verein übernommen; das Ganze sprach an. Einige zu starke Anklänge weggerechnet, verdient sowohl die Erfindung als die nur etwas zu starke Instrumentazion, die freilich jetzt fast allgemein ist, viel Beachtung. Eines der besten Konzertinen von J. Merk trug Herr *Andr. Grabau* sehr fertig, mit schönem Ton und mit Anerkennung vor, worauf sich eine junge Altsängerin, Fräul. *Schreck*, mit der einfachen Arie aus Figaro's Hochzeit versuchte und die beifallige Ermunterung verdiente, die ihrer natürlichen Befangenheit gezollt wurde. Die Ouverture zum Freischütz und die Es dur-Sinfonie von Mozart wurden mit Eifer ausgeführt, gelangen sehr gut und erfreuten, wie immer. — Am 17. d. fand unser *vierzehntes Abonnement-Konzert* Statt. Die lebhaft und schön ausgeführte Ouverture zum Beherrscher der Geister von *K. M. v. Weber* griff abermals durch und das Publikum bewies sein Vergnügen darüber durch die gewöhnlichen Zeichen des Beifalls, der bei immer tüchtigen Leistungen hier so selten fehlt, dass wir in unsern Berichten, wollen wir uns nicht hinter gesuchte Redensarten verstecken, sehr seltene Veranlassungen zu auffallenden Verschiedenheiten haben, es wäre denn, dass einmal irgend eine neue Komposizion dem Geschmacke des Publikums nicht völlig zusagen wollte. So haben wir auch von Mrs. *Alfred Shaw* ganz dasselbe zu sagen, was wir stets über ihren Gesang berichtet haben. Sie wurde gleich bei ihrem Auftreten, wie schon öfter, mit Freude empfangen, und obgleich nach unserer Ueberzeugung Rezitativ und Arie von Mercadante: „Grazie, clemenți Dei" u. s. w. nicht zu den vorzüglichsten zu gehören schien, so siegte doch ihr Vortrag über den nicht besonders gehaltreichen Stoff so sehr, dass die Versammlung, Komposizion und Leistung gebührend unterscheidend, in dem lautesten Applaus der Sängerin dankte. Auch Herrn W. Sterndale Bennett, der sich diesen Winter über wieder hier aufhält, wurde bei seinem Erscheinen die Ehre eines ausgezeichneten Empfanges zu Theil. Er gab ein von ihm neu komponirtes Konzert für das Pianoforte zum Besten, was auf einem hier vor Kurzem angekommenen, neuen Instrumente aus der Fabrik von Broadwood vorgetragen wurde. Alle drei Sätze des Konzerts, Allegro con maestà, Barcarole und Presto agitato, erwarben sich die erwünschtesten Huldigungen des Publikums, Nur die Meinungen, welcher von diesen Sätzen, der Komposizion nach, der gelungenste sei, waren verschieden, wie es theils beim ersten Hören eines neuen Werkes, theils wegen mannigfacher Berücksichtigung und Verschiedenheit des Geschmacks kaum anders möglich ist. In Hinsicht auf Erfindung, schöne Melodie und gehaltea klare Durchführung geben wir selbst dem einfachaten, für Bravour am wenigsten reichen Mittelsatze den Vorzug. Zwei Lieder von *J. Benedict*, gesungen von Mrs. *Shaw*, das erste eine Ballade aus „Warnung der Zigeunerin," das andere eine italienische Romanze: „Pastorello pien d'amore," gefielen ausserordentlich. Die Ballade wurde nach engländischen Worten gesungen. Wenn Alles in der genann-

ten Oper so schön ist, als dieser Gesang, ist der Enthusiasmus sehr erklärlich, den diese Oper in London hervorgebracht hat. Im zweiten Theile wurde uns *Franz Lachner's* sechste Sinfonie zum ersten Male zu Gehör gebracht. Die sorgsamste und bestimmteste Direkzion und die beste Aufmerksamkeit des geübten Orchesters liessen an der Ausführung nichts zu wünschen übrig. Dennoch wollte und konnte das Ganze sich nur getheilten und bedingten Beifall erwerben. Der erste Satz erhielt die meiste Anerkennung der Versammlung wegen der schönen und brillant instrumentirten Schlussfuge. Der zweite ging nicht ganz still vorüber, desgleichen der letzte: allein das Werk begeisterte durchaus nicht. Woran liegt das bei so vielen Gaben, Kenntnissen und so viel tüchtigen Einzelnheiten? Einzig an dem, was wir schon öfter zu bemerken uns gezwungen sahen, an der allzugrossen Länge der Durchführung. Wäre das Ganze um ⅓ kürzer gehalten, so würde der Totaleffekt gewiss überall ein erwünschterer sein. Eine volle Beurtheilung des Werkes erlauben wir uns nach einmaligem Hören, wie jederzeit, durchaus nicht, sondern berichten nur den Eindruck, den es auf die Versammlung hervorbrachte, behalten uns also ein näheres Eingehen vor, sobald uns dazu Gelegenheit gegeben wird.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche bei

Breitkopf und Härtel in Leipzig

vom Mai bis Ende Dezember 1838 erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

Instrumental-Musik.

Berbiguier, Ecrits des jeunes Flûtistes pour Flûte et Piano. 4 Suites. No. 1. Variat. sur un motif de Donizetti. No. 2. sur un motif de H. Herz. No. 3. sur un thème de Mercadante. No. 4. sur un theme de Bellini ..... à — 10

David, F., Op. 6. Introd. et Variat. sur un thème russe pour le Violon avec accomp. d'Orchestre 2 4

— — les mêmes avec accomp. de Piano 1 4

— — Op. 8. Introd. et Variat. sur un thème de Fr. Schubert pour la Clarinette avec Orchestre 1 16

Schmitt, Al., Op. 80. 2 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle. No. 1 et 2 ..... à 2 12

— — Op. 81. 2 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle. No. 1 et 2 ..... à 2 12

Kummer, F. A., Op. 39. Introd. et Variat. sur un thème de Bellini pour le Violoncelle avec Quat. ..... 1 —

— — les mêmes avec Piano ..... — 16

— — Op. 8. Introd. et Variations sur un thème de Fr. Schubert pour la Clarinette avec Orchestre 1 16

Pianoforte-Musik.

***Album** für das Pianoforte und Gesang für das Jahr 1839 mit Beiträgen von Fr. Chopin, A. Henselt, Fr. Kalkbrenner, Fel. Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer, L. Spohr, Sig. Thalberg und Clara Wieck. Elegant cartonnirt. Prachtausgabe mit Goldschnitt ..... 3 —

Adam, A., Musique. 4 Suites de mélanges des morceaux favoris de l'Opéra: Guido et Ginèvra arr. pour Pianoforte. Liv. 1, 2, 3, 4 ..... à — 20

— — Grand Galop de Guido et Ginèvra pour Pfte. ..... — 10

Bach, J. S., Le Clavecin bien tempéré ou 48 Preludes et Fugues dans tous les tons majeurs et mineurs pour Piano. Partie 1 et 2. Nouv. Edition ..... à 2 12

Burgmüller, Op. 44. Reminiscences pour le Piano sur des motifs fav. de Guido et Ginèvra. Liv. 1, 2, 3. à — 14

— — Op. 46. Une fleur sur son passage. A la Reine Victoria d'Angleterre. Grande Valse brill. pour le Piano à 2 mains ..... — 12

Burgmüller, Le même pour le Piano à 4 mains ..... — 20

Chopin, F., Op. 53. 4 Mazurkas pour le Piano ..... 1 —

— — Op. 54. Valses brillantes pour le Piano. No. 1, 2, 3 ..... à — 14

Czerny, C., Op. 816. Reminiscences de Guido et Ginèvra pour le Piano. No. 1. Fantaisie brillante 16 Gr. No. 2. Rondo brillant 1 Thlr. 1 16

Duvernoy, J. B., Op. 68. 3 Fantaisies pour le Piano sur des thèmes fav. de Guido et Ginèvra. Liv. 1, 2, 3. à — 12

— — Op. 86. 2 Divertissemens pour le Piano sur des motifs du Domino noir. Liv. 1 et 2 ..... à — 12

— — Op. 87. Fantaisie pour le Piano à 4 mains sur des motifs du Domino noir 1 4

— — Op. 88. 6 Bagatelles pour le Piano sur des motifs fav. de Rossini et Auber, divisées en 3 Suites composées chacune d'un Air et d'un Rondo. Liv. 1, 2, 3 ..... à — 12

Halévy, F., Guido et Ginèvra oder die Pest in Florenz, arr. pour le Piano seul ..... 8 —

— — Potpourri sur des thèmes favoris de Guido et Ginèvra arr. pour le Piano à 2 mains ..... 1 —

— — Potpourri sur des thèmes favoris de Guido et Ginèvra arr. pour le Piano à 4 mains ..... 1 —

Henselt, A., Op. 5. 12 Etudes de Salon pour le Piano. 2me Suite. Liv. 1 et 2 ..... à 1 12

— — Impromptu pour le Piano ..... — 4

Herz, J., Grande Valse pour le Piano ..... — 12

Hünten, F., Op. 102. 3 petits Rondos sur le Ballet: le Diable boiteux pour le Piano ..... — 16

— — Op. 105. Les Cosaques-rouges. Rondo sur un thème favori du Ballet: „la Chatte métamorphosée en femme" et Variations sur un thème ibid. Liv. 1 et 2 ..... à — 16

— — Op. 110. Rondo alla polacca pour le Piano ..... — 8

— — 4 Airs de Ballet de Guido et Ginèvra arr. pour le Piano. Liv. 1, 2, 3, 4 ..... à — 14

Kalkbrenner, F., Op. 143. Souvenir de Guido et Ginèvra. Fantaisie brillante pour le Piano ..... — 16

	Thlr. Gr.
Kunze, G., Schottische Brautwalzer für das Pianoforte.	— 4
Lortzing, A., Potpourri aus der Oper: Czaar und Zimmermann für das Pianoforte zu 4 Händen	1 —
— — Dasselbe für das Pianoforte zu 2 Händen	— 20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 25. 1er Concerto (en sol) arrange pour le Piano à 4 mains	2 —
Schuncke, C., Op. 32. Le Pensionnat. Pièces faciles et brillantes pour le Piano à 4 mains en 12 Cahiers à	— 12
— — Op. 33. 3 Divertissemens sur des motifs de Guido et Ginevra pour le Piano. No. 1, 2, 3 à	— 12
Schuncke, C., Amusemens pour le Piano sur des thèmes favoris de Guido et Ginevra, composés pour de petites mains qui ne peuvent pas prendre l'octave. 4 Suite à	— 14
Thalberg, S., Op. 26. 12 Etudes pour le Piano. Liv. 1 et 2 à	1 12
Wolff, E., Op. 9. Valses brillantes pour le Piano	— 12

Geisler, C., Op. 33. Sonate leicht ausführbare Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Studium und für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. No. 10 der Orgelsachen	— 20

Gesangmusik.

***Album** für Gesang und Pianoforte, für das Jahr 1839, mit Beiträgen von Fr. Chopin, A. Henselt, Fr. Kalkbrenner, Fel. Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer, L. Spohr, S. Thalberg und Clara Wieck. Mit dem Portrait von S. Thalberg. Elegant cartonnirt	3 —
Prachtausgabe mit Goldschnitt	5 —
Banck, C., Op. 28. Matinées musicales. 10 Gesänge italienisch und deutsch mit Begleitung des Pianoforte. Liv. 1	— 20

	Thlr. Gr.
Halévy, F., Guido et Ginevre oder die Pest in Florenz. Oper in 5 Akten. Vollständiger Klavier-Auszug.	12 —
17 Saemtliche Nummern daraus einzeln à 4 Gr. bis 1 Thlr. 4 Gr.	
Lithander, C. L., Der Zigeunerknabe im Norden für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 8
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 42. Der 42. Psalm im Klavier-Auszug	1 —
— — Die Solo- und Chorstimmen dazu	1 8
Meyerbeer, G., 6 Elégies et Romances, paroles françaises et allemandes, avec accomp. de Piano	1 8
— — Les mêmes séparées. No. 1. Le Poëte mourant (Der sterbende Dichter). 12 Gr. No. 2. Chant de Mai (Mailied). 8 Gr. No. 3. La fille de l'air (Die Tochter der Luft). 6 Gr. No. 4. La Marguerite du Poëte. 4 Gr. No. 5. La fuite de St. Joseph (Die Wahnsinnige). 6 Gr. No. 6. Fantaisie. 8 Gr.	
Petschke, H. T., Op. 4 Der Fischer. Ballade von Goethe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 12
Porel, Franz Graf von, Op. 8. 3 Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte	— 12
Spohr, L., Op. 103. 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Violinstimme. (Siebente Sammlung der Gesänge.)	1 8

Kiesewetter, R. G., Ueber die Musik der neuern Griechen, nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik. Mit 8 Tafeln	3 —

Portraits.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix	— 18
Meyerbeer, Giacomo	— 12
Thalberg, Sigismund	— 18

Practische Orgelschule.

Von

Fr. W. Schütze,

Seminarlehrer.

Enthaltend: Uebungen für Manual, Pedal, Choräle mit Zwischenspielen, Praludien, figurirte Choräle, Fugetten, Fugen und canonische Tonstücke von verschiedenen Meistern. Nach pädagogischen Grundsätzen geordnet und in dem „Handbuche zur praktischen Orgelschule" mit unterrichtlichen Bemerkungen, Zergliederungen u. s. w. versehen. Nebst einer methodischen Anleitung zum Phantasiren.

Für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Orgelunterricht in Seminarien und Praparanden-Schulen bearbeitet.

Handbuch zur practischen Orgelschule.

Nach dieser Schule, die besonders für den Orgelunterricht in Seminarien bearbeitet worden, soll der Schüler nicht blos stufenweis zu technischer Fertigkeit gewinnen, sondern zugleich den rhythmischen Bau der Orgelstücke erkennen, die Motive und Gedanken in denselben verfolgen und deren Charakter beurtheilen lernen. Kurz, diese Schule will durch alle dem Musiklehrer zu Gebote stehenden Mittel neben der äussern Fertigkeit besonders die innere musikalische Bildung der Lernenden fördern.

Das Ganze besteht im Pränumerations-Preise nicht mehr als 2 Thlr. 12 Gr., wofür das Werk in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu bekommen ist, der häufige Ladenpreis beträgt 3 Thlr. — In der neuen Auflage des Wegweisers von Dr. Dieterweg findet sich über Schüter's Orgelschule das gewichtige Urtheil, dass sie „unbedingt zu empfehlen sei."

Arnold'sche Buchhandlung in **Dresden** und **Leipzig.**

Als ein vorzugweise bedeutendes, viel belehrendes, dichterisches und nur zu lobendes Buch erwähnen die literarischen Blätter

Die Epigonen.

Familienmemoiren in neun Büchern.

Herausgegeben von

Karl Immermann.

3 Bände. 80 Bogen in 8. Auf feinem Maschinen-Velinpapier. Im geschmackvollen Umschlage.

Geh. Preis 6 Gr.

Auch unter dem Titel:

Immermann's Schriften. 5r bis 7r Band.

Düsseldorf, bei J. E. Schaub.

In diesem Werke haben sich die Konflikte der Gegenwart in moralischen und gesellschaftlichen Beziehungen, in Kunst, Wissenschaft und Politik zu einem reichen Lebensbilde gestaltet. Wie einst in Werther und Wilhelm Meister die einseitigen Richtungen der Zeit sich dichterisch spiegelten und dadurch ihre eignen Heilmittel und Korrektive wurden, so erhält unser spaterus Zeitalter, die Zeit der Epigonen, hier ein Gegenbild, dem bei seiner psychologisch scharfen Auffassung und poetischen Milde ähnliche Tiefe Wirkungen nicht fehlen werden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Januar. № 5. 1839.

Uebersicht
der vom 1. Oktober bis zum Ende des Jahres 1838 herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik,

sind in dem letzten Vierteljahre von 1838 zusammen 12 Werke gedruckt worden. Unter diesen ist diesmal nicht eine einzige *Sinfonie*, wohl aber wurden einige *Ouverturen* geliefert, als von *Heinr. Marschner* zur Oper Bäbu, Op. 98 (schon besprochen); von *Ambr. Thomas* zum Perruquier; die Ouverture zum schwarzen Domino von Auber ist für Harmoniemusik eingerichtet worden. Das Uebrige sind *Tänze* z. B. von *Joh. Strauss*, Op. 103, Huldigung der Königin Victoria; von *Jul. Hopfe*, Op. 8, 2s Heft; Op. 9, 3s Heft. — Ausserdem ist noch in den sehr nützlichen „musikalisch-literarischen Monatsberichten" (bei Frdr. Hofmeister in Leipzig), nach welchen wir unsere Uebersichten arbeiten, ein Concertino für Hoboe und Klarinette, oder für 2 Klarinetten, von *Ernst Methfessel*, Op. 8, angezeigt worden, was unter den Angaben für verschiedene Blasinstrumente wiederholt steht. Wir wünschten daher, es möchten entweder alle Konzerte mit Orchesterbegleitung in diese Rubrik gestellt, oder noch vortheilhafter alle solche Werke hier weggelassen und an den Ort gesetzt worden, den das konzertirende Instrument erheischt. Die Ordnung würde dadurch offenbar genauer.

Für Violine

haben wir 29 Werke erhalten. Unter diesen heben wir aus: *Baillot's* verteutschte Violinschule, in Heften, bei Schubert in Leipzig, 16e Lieferung (schon angezeigt); *de Beriot*: Melodies italiennes mit Klavierbegleitung, 12 Nummern, bei Haslinger; *Al. Rolla*: 3 Duetti pour II Violini, für die Jugend; *Aloys Schmitt*, 4 Quartetten, Op. 80 und 81, bei Breitkopf und Härtel; *Ferd. David*: Variazionen mit Orchesterbegleitung, Op. 6 (ebendaselbst) und Op. 7 (bei Bote), beide bereits empfohlen.

Für Bratsche

erscheint in der Regel sehr wenig Neues; auch diesmal nur ein einziges Werkchen von *J. de Blumenthal*: Grand Caprice. Oeuv. 79, bei Mechetti.

Für Violoncelle

im Ganzen 6 Nummern, von schon gekannten und meist öfter besprochenen Verfassern, als *Aug. Franchomme*, *M. Ganz*, *F. A. Kummer*: Intr. et Var. mit Quartett- oder Pianoforte-Begleitung, Op. 39, für gute Spieler sehr empfehlenswerth; von *Jos. Merk*: Divertissement mit Pianoforte, Op. 22; *W. Hause*, Fortsetzung der vorzüglichsten Uebungen für Kontrabass, 7e und 8e Lieferung, als zweckmässig empfohlen.

Für Flöte

erschienen 23 Nummern, darunter ein pathetisches Konzert mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung von *Lindpaintner* (bei Haslinger); ein Werk von *Fürstenau*, 3 von *Kaspar Kummer*, 2 von *Tulou*, Op. 71 und 72; ferner eine vermehrte und verbesserte Ausgabe der „neuen theoretischen und praktischen Flötenschule mit Tabellen für Floten mit einer Klappe und mit mehren," in zwei Theilen, bei Haslinger.

Für die übrigen Blasinstrumente

zusammen 7 Nummern. Ausser einer Kleinigkeit für den Czakan bemerken wir ein Concertino für die Bassposaune von *Ferd. David*, Op. 4, mit Orchester, auch für Violoncelle und Pianoforte arrangirt, bei Frdr. Kistner, was schon als sehr wirksam angezeigt wurde; ein Divertissement für Hoboe mit Orchester oder mit Pianoforte, Op. 8, von *Frdr. Nohr*; 6 leichte Stücke für Fagott von *M. Gans*, bei Schott; eine Posaunenschule von *V. Cornette*, zweite Abtheilung (ebendaselbst), und von *Ferd. David*: Intr. et Variat. pour Clarinette avec Orchestre, Op. 8, bei Breitkopf und Härtel.

Für Guitarre

16 Nummern, unter denen wir nur die „vollständige Schule" in 3 Abtheilungen, Op. 59, von *Mat. Carcassi* (bei Schott) auszuheben haben.

Für Harfe

sind nur 3 Nummern sämmtlich von *Th. Labarre* (bei Schott) erschienen: Nocturne, Oeuv. 91; Sonate, Oeuv. 92, und verschiedene Nazional-Tänze, Op. 93.

Für Pianoforte.

Wegen der Menge dieser Werke und einer leichtern Uebersicht sind die schon längst angenommenen Unterabtheilungen durchaus nothwendig. Die Angaben *mit Begleitung anderer Instrumente* belaufen sich zwar auf 22, es ist aber diesmal nur ein Duo concertant pour Pianoforte et Clarinette ou Violoncelle, Oeuv. 130, von

C. G. Reissiger (bei Paul) hervorzuheben. — Für *zwei Pianoforte* erschienen 2 Nummern, unter welchen die Ouverture zu Mozart's Figaro, Shädig eingerichtet von F. V. Beutel v. Lattenberg, oben an steht (bei Berra). — *Vierhändiges* wurde natürlich viel reicher bedacht; wir zählen 58 neue Ausgaben. Unter diesen findet sich Bedeutendes, z. B. 3 arrangirte Sonaten von *Beethoven*, Oeuv. 31, noch 7 andere desselben Meisters; 3 Sinfonieen von *Jos. Haydn*; *Frl. Mendelssohns* Paulus und dessen erstes Konzert; *Onslow's* Quintett No. 22, Op. 57; *Thalberg's* Nocturne; *Andreas Späth:* les jeunes Pianistes, Oeuv. 148, Cah. 1—7; von *Ant. Diabelli* 8 Nummern der Euterpe (Fortsetzung), Einiges von *Karl Czerny*, *C. Haslinger*, *H. Herz* u. s. w.

Die Zahl der *zweihändigen* Ausgaben ist immer sehr bedeutend. Die *Variazionen* haben sich gegen sonst etwas eingeschränkt; wir haben aber doch 17 Hefte erhalten. Auch die arrangirten *Ouverturen* zählen nur 5 Nummern, und die *Märsche* 8, unter welchen *Beethoven's* Marcia funebre: dafür haben die *Tänze* einen Vorsprung sonder Gleichen, so dass die Liebhaber kaum damit fertig werden können; es sind 110 Heftchen gedruckt worden! Unter diesem grossen Segen sind das 131. Werk von *Lanner* und 4 Hefte von *Musard* besonders zu erwähnen. — Von den übrigen sehr verschiedenartigen Werken haben wir wieder 130 neue Ausgaben gezählt, in welchen nicht allein für jede Bildungsstufe reichlich gesorgt worden ist, sondern auch für wahrhaft geistreiche Musik, schwer und leicht auszuführender Art. Aus diesem grossen Reichthume heben wir, bald für die eine, bald für die andere Klasse der Spieler, Folgendes als vorzüglich beachtenswerth aus: von *Dom. Scarlatti*, 4 Lieferungen (bei Haslinger); von *Dussek*, la Consolation, Oeuv. 62 (bei Cranz in Hamburg); *Sigism. Thalberg:* Nocturne, Oeuv. 28 (bei Mechetti); von *Ant. Diabelli*: 8 Hefte der fortgesetzten Euterpe; *Halévy's* Guido et Ginévra (ohne Worte, bei Breitkopf und Härtel); Mehre Nummern von *Czerny*, *Herz*, *Bertini* u. s. w. Ferner: 3 Album, bei Breitkopf und Härtel, bei Schlesinger und Friese; von *Seb. Bach* das wohltemperirte Klavier in 2 Theilen, dann noch 4 Duette von demselben; von *Beethoven* 4 neu aufgelegte Sonaten; von *H. Bertini* grandes Etudes, Oeuv. 122, Cah. 1 (bei Schott); von *Chopin* Quatre Mazurkas, Oeuv. 33, und Trois grandes Valses brillantes, Oeuv. 34 (bei Breitkopf u. Härtel); von *Karl Czerny* 3 neue Auflagen und Op. 529 und 532; von *Händel* 6 Fugen (bei Trautwein); von *F. Liszt* Etudes, Oeuv. 1 (bei Hofmeister); *B. Sterbelt* l'orage (bei Bote); *Herz* und *Hünten* fehlen auch nicht ganz u. s. w.

Von *Lehrbüchern* kamen die 10e, 11e und 12e Lieferung der Anweisung *J. N. Hummels* bei Haslinger heraus; von *L. Adam's* Pianoforte-Schule die 8e Lieferung bei Schubert in Leipzig, und *J. B. Cramer's* praktische Pianoforteschule ist abermals neu aufgelegt worden.

Für die Orgel

erhielten wir 14 Nummern, worunter sich 6 Präludien und Fugen von *Seb. Bach* (bei Haslinger) auszeichnen; *Hinck's* theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen, 3s — 6s Heft; dessen Choralfreund, 7r Jahrgang, 4s und 5s Heft; *Adolph Hesse*, Op. 60, und Museum, 6r Jahrgang, Heft 4 und 5.

Selbst für die *Physharmonika* wurden uns 3 Werkchen bescheert.

Für den Kirchengesang

ist in 21 Werken gesorgt worden, von denen die bedeutendsten bereits besprochen worden sind. Die Todtenmesse von *Hect. Berlios*, Op. 5, bei Hofmeister, haben wir noch besonders zu erwähnen.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Pianoforte-Begleitung

vermehrten sich durch 38 neue Ausgaben, deren vorzüglichste bereits in diesen Blättern besprechen worden oder sämmtlich noch beurtheilt werden, sobald man eine Anzeige durch Einsendung eines Exemplars wünscht.

Opern und Gesänge aus Opern mit Pianoforte

sind mit 19 Werken bereichert worden. Unter diesen ist die schon beurtheilte Oper *Halévy's*: „Guido et Ginévra" (bei Breitkopf und Härtel); ferner: von *Adam*: „le fidèle Berger," und von *Thomas*: „le Perruquier" (bei Schott); dazu einige wiederholte Opern von *Bellini* und Sammlung komischer Theatergesänge.

Lieder und Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte

wachsen dergestalt, dass man glauben sollte, sie könnten gar nicht alle auch nur einigermaassen erwünschten Absatz finden, wenn man auch die wirklich sehr verbreitete Gesanglust der Teutschen noch so hoch anschlägt. Denn im Fache der Lieder und ernsten Gesänge frommer und häuslich erquickender Art ist der Wechsel und die Sucht nach immer Neuem lange nicht so gross, als in theatralischen und noch mehr in Instrumental-Werken, mit Wegrechnung des allgemein anerkannt Klassischen. Und dennoch haben wir in 3 Monaten, die Gesänge mit Guitarrenbegleitung dazu gerechnet (30 Nummern), wieder 166 neue Sammlungen empfangen, worin für die verschiedensten Bedürfnisse gesorgt wurde.

Mit Verweisung auf den fortlaufenden Artikel „Lieder und Gesänge" machen wir vorläufig nur im Allgemeinen aufmerksam auf 5 Gesänge von *Jos. Dessauer*; auf *Meyerbeer's* gesammelte Romanzen und Lieder (verteutscht) und auf 6 Elegieen et Romances desselben Komponisten; auf *C. G. Reissiger's* Op. 131; die 29e und 30e Lieferung des Nachlasses von *Fr. Schubert*; Mad. *Malibran* „Pensées," Liv. 1; Op. 9 von *Mathieux*; *L. Huth*, Op. 18—20; den Romanzensaal an der Seine; auf 5 Album; auf die fortgesetzten Leistungen von *Rücken*, Op. 23, von *Franz Lachner*, *C. Löwe*, Op. 62, 64 und 68, *Heinr. Proch*, Op. 47—52 u. s. w.

Neue Uebungen und Lehrbücher des Gesanges fehlen nicht im Geringsten. Wir erhielten von *Man. Garcia*: „Exercices pour la Voix"; von *J. E. Häuser*: Die Singstunden am Pianoforte, oder methodisch geordnete Elementargesangübungen, Op. 98; von *G. Carulli*: Leichte und gefällige Singübungen in Arien, Romanzen

und Duetten von Donizetti, Bellini, Rossini u. s. w., 1e Lieferung; von *L. Cherubini*: Solfeggien für das Pariser Konservatorium, Liv. 2; von *Ad. Maslon*: Lehrbuch des gregorianischen Kirchengesanges; von *Ad. Müller*: Der Lehrmeister im Singen mit Begleitung des Pianoforte, in 50 ganz leichten und gefälligen Gesangstücken; von *Zieger*: musikalisches Schulgesangbuch, 1e Abtheilung. — Zusammen 7 Nummern.

Theoretische und geschichtliche Werke

mit Ausnahme der musikalischen Zeitschriften erschienen 15. Dabei ist *Aug. Bergt's* Briefwechsel mit Lebensbeschreibung des Verstorbenen von *C. G. Hering*; *F. S. Gassner's* Partiturkenntniss, 2 Bände; *J. H. L. F. Jansen* evangelische Kirchengesangkunde, ein encyklopädisches Handbuch; *Gust. Schilling's* Aesthetik der Tonkunst in 2 Bänden, desselben Polyphonomos, 1e Lieferung; 2 Operntextbücher: Zum treuen Schäfer und der Peruquier.

Rechnen wir nun die 3 Uebersichten, die wir von den herausgekommenen Musikwerken des verflossenen Jahres gegeben haben, jeder Gattung und Abtheilung nach so zusammen, dass wir die jetzige Uebersicht der 3 letzten Monate mit *III*, die vorige von 4 Monaten (S. 681 des vorigen Jahrganges) mit *II* und die frühere von 5 Monaten (1838 S. 485) mit *I* bezeichnen: so erhalten wir vom Jahr 1838 folgenden Gesammtüberblick:

	III.	*II.*	*I.*		
Für Orchester	12.	15.	22	zusammen	49 Werke.
- Violine	29.	36.	60	—	125 —
- Bratsche	1.	1.	—	—	2 —
- Violoncelle	6.	10.	22	—	38 —
- Flöte	33.	17.	46	—	86 —
- andere Blasinstr.	7.	—	9	—	16 —
- Guitarre	16.	7.	13	—	36 —
- Harfe	3.	3.	21	—	27 —
- Pianoforte	355.	360.	586	—	1307 —
- Orgel	14.	20.	17	—	51 —
- Kirchengesang	21.	24.	33	—	78 —
- Oper	19.	26.	38	—	83 —
- mehrstimmigen Gesang	38.	31.	45	—	114 —
- einstimmigen Gesang	166.	158.	229	—	553 —
- Gesangslehrbücher	7.	—	17	—	24 —
- Theorie u. Geschichte	15.	11.	18	—	44 —
	732.	720	1176	zusammen	2633 Werke.

So hat also das Jahr 1838 Summa Summarum 2633 Musikwerke geliefert. Wie hoch sich aber die Summe aller auf die Presse harrender Manuskripte belaufen mag, das wissen die Götter, und der Mensch begehre nicht zu schauen, was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen. Doch schläft auch mancher Schatz im Verborgenen der Nacht und kommt nicht an das Licht; vielleicht hebt ihn die Zukunft, die als Vergelterin des Guten von jeder Hoffnung geliebt ist.

Die vollständige Urschrift der Partitur des Mozart'schen Requiem

ist in Wahrheit entdeckt und von der k. k. Hofbibliothek in Wien für ihre musikalische Sammlung erworben worden. Diese Urschrift, von der ersten bis zur letzten Note von *Mozart selbst* geschrieben, enthält auch das Sanctus, Benedictus, Agnus Dei und die Wiederholung des ersten Satzes mit der Fuge. Dieses Ereigniss wird der musikalischen Welt in einer eigenen Schrift des Herrn Hofrath von Mosel ausführlich mitgetheilt werden. In Kurzem wird sie erscheinen und wir werden dann *sogleich* unsere geehrten Leser mit dem Näheren bekannt zu machen uns beeilen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Album deutscher Lieder und Romanzen, komponirt von *Karl Eckert*. Op. 12. Berlin, bei Gustav Crantz. Preis 1⅓ Thlr.

Eine dichterische Zueignung (mit Feldblumen, von Fr. F.) an die Frau Gräfin Rossi-Lauenstein, geb. Henr. Sontag, welche sich über diese Weisen des jungen Komponisten sehr zustimmend aussprach und sie sich selbst aus einem grösseren Vorrath wählte, geht diesen 12 Nummern voran. Das „Frühlingslied" von Fr. Förster ist einfach schön, in der Komposizion fast volksmässig und naturgetreu erheiternd. No. 2 von Hoffmann v. Fallersleben: „Sie weiss es nicht, wie ich mich wiege in Träumen von ihr" u. s. w., im Melodischen des Gesanges eben so einfach, nur durch Triolenbegleitung, Vorhalte und reichere Modulazion geschmückter und sehnender. „Die Braut auf Helgoland," Romanze von Fr. Förster, ganz einfach und doch wirksam, weil angemessen und ungesucht empfunden. So ist auch Rückert's: „Dem süssen Laute deiner Worte hat sich allein geweiht mein Ohr," blos durch Triolenbegleitung und einzelne leichte Harmonieverbindungen verschönt. „Liebröschen" scheint uns im Texte gelungener als in der Komposizion, ob es gleich bei gutem Vortrage wirken wird. *Heine's* „Es fällt ein Stern herunter" ist sinniger gehalten und schön. Es folgen noch: „Der Doge von Venedig," Ballade von Fr. Förster; von Hoffmann von Fallersleben: „Wenn auch meine Wangen blühen" u. s. w.; „Die Abendglocke"; „Tausendschön," beide Gedichte von Fr. Förster; „Weil ich nicht anders kann, als nur dich lieben," von Rückert; „Amor als Savoyard" von Fr. Förster. Alle Melodieen und Begleitungen sind so einfach, als die in der ersten Hälfte beschriebenen; im Ganzen kommt für den Gesang keine einzige Koloratur vor; jede Sängerin und jeder Sänger, dessen Stimme reinen Ton hat und dessen Gefühl am Schlichten und Naturgetreuen Gefallen findet, wird diese Lieder gern singen und etwas Eigenes aus seinem innern Schatze der Empfindung noch hineinlegen können. Solche Vortragende werden auch mit dem Ausspruche der schönen Gräfin übereinstimmen: „Diese Lieder sind nicht blos für den Gesang, sondern auch dankbar für das Herz geschrieben." Dabei haben diese Weisen eine gewisse Jugendwahrheit für sich, die sich nicht über sich selbst zu erheben und keine Erfahrung und Tiefe des Gefühls zu erheucheln bestrebt, was eben nur zur Ziererei und Unwahrheit führen muss. Wir schätzen diese

vom Komponisten bewiesene Geradheit sehr hoch und bauen darauf mehr Hoffnungen für die Zukunft, als wenn wir diese Liedertonbilder in noch so auffallend zeitgemässer Ueberfärbung fänden. Es gibt jetzt eine gewisse sogenannte Genialität in mancher Jugend, von der man ohne allen Profetenschein voraussetzen kann, dass sie zu Grunde gehen muss. Hier ist den Jahren nicht zu weit vorgegriffen; es ist schön, dass in diesen Jugendliedern das Altkluge fehlt bei offenbarem Talent und guter technischer Bildung desselben Tonsetzers. Wir freuen uns daher zugleich anzeigen zu können, dass Se. Maj. der König von Preussen den jungen Virtuosen und Komponisten zum Kammervirtuosen und zum Mitgliede der Königlichen Kapelle ernannt hat.

---

1) *Vier deutsche Lieder* von *G. A. Gross.* 2s Heft. Hamburg, bei J. Aug. Böhme. Preis 10 Gr.
2) *Liebeslieder* von *J. B. Gross.* Op. 25. Lübeck, bei Hoffmann und Kaibel. Preis 12 Gr.

No. 1 bringt schöne, sehr einfache und eigen gefühlte Lieder; die Texte gut gewählt, 2 von Chamisso, eins von A. Blumauer und eins von Pauline v. Bredow. Man übersehe sie nicht und versuche ihre Weisen. — No. 2 ist von dem Bruder des Erstgenannten. Seine diesmaligen Gesänge sind gelungener, als seine früheren, am meisten gefällt uns No. 1 von Chamisso, No. 3 von Asmus im Volkstone, und No. 6, Thränen von Chamisso. Sie sind beachtenswerth.

---

1) *Fünf Gesänge* von *Otto Tiehsen.* Berlin, bei Gustav Crantz. Preis ⅓ Thlr.
2) *Fünf Gesänge* von *Heine* und *Müller.* Op. 2. Preis ⅓ Thlr.
3) *Sechs Gesänge.* Op. 3. Preis ½ Thlr.
4) *Drei Balladen.* Op. 4. Alle von demselben in der genannten Verlagshandlung.

Das sind die ersten Gesänge, die dieser Komponist der Oeffentlichkeit übergibt: aber sie sind gleich im ersten Hefte so frisch, melodieenreich, zart und innig gefühlt und durch lebhafte, nicht überkünstelte, nicht schwere, dabei gewählt erfundene und gehaltene Begleitung gehoben, dass wir überzeugt sind, er wird damit sich allen Sängern (Tenor oder Sopran) und Hörern lebhaft empfehlen, da auch die Gedichte, sämmtlich der Liebe geweiht, guter Art sind. Wir haben gar nicht nöthig, das erste Heft der Reihe nach durchzugehen; sie sind alle schön und müssen bei gefühltem Vortrage lebhaft gefallen. — Das zweite Heft ist wieder recht schön, in anderer Art trefflich erfunden und angemessen gehalten: doch hat es nicht überall mehr jene Frische und liebenswürdige Natürlichkeit; es stiehlt sich der Zeit-beliebte Gesangesfeind einer etwas gesuchten Originallust zuweilen mitten in das Schöne und zertheilt das Wohlgefallen, wenn auch nur heimlich, so dass man es sich kaum gern gesteht: allein der Pfeil sitzt doch und die Wunde ist gemacht. — Es sind aber nicht Wenige unserer Zeit, die dergleichen kleine Wunden lieben; es kann sich daher sogar treffen, dass diesen das zweite Heft selbst noch mehr, als das erste behagt. Anziehend ist auch diese Sammlung gewiss. — Das dritte Heft ist aus der Alemannia, einer Sammlung teutscher Gesänge von verschiedenen Komponisten, besonders zusammengedruckt. Der Nachtgesang von Hoffmann v. Fallersleben ist sehr schön. Heine's „Ich habe im Traume geweint" trefflich und höchst einfach. Das altteutsche Volkslied „Liebesgruss" steht angemessen. Heine's so viel komponirter Text „Es ist ein Stern gefallen" schliesst sich den gelungensten Tonweisen an. „Das warst Du!" von Körner ist hübsch und das Lied „In der Ferne" nicht minder. — Von den Balladen sind die beiden ersten: „Brautwerbung" und „Der Bauernsohn und die Fischerin" von Reichenau gedichtet. Die erste hat ihr Bedenkliches für junge Mädchen; die zweite zeigt allerliebst, was rechte Liebe kann, und die dritte, „Der stille Grund" von Eichendorf, spielt lieblich in mondheller Nacht wie im schönen Traume. Keine ist zu lang, jede ein eigenes Bild für sich; nichts in allen diesen Heften in blosse Manier versunken, vielmehr stets sich selbst in neuen Farben darstellend. Man hat also Ursache auf den jungen Komponisten aufmerksam zu sein. Er ist zu empfehlen.

Sieben Lieder und Gesänge von *Joseph Klein.* Köln, bei Eck u. Komp. Preis 25 Sgr.

Das erste Lied aus Goethe's Faust: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz," im Schnellwalzer mit obligatem Pianoforte munter und ländlich derb ohne Uebertreibung. No. 2 von Goethe: „Hab ich tausendmal geschworen," nicht übel, doch auch nicht besonders. No. 3. Annchen von Tharau, von Simon Dach, hat sich im Gesange recht hübsch an Altvolksthümliches gehalten, übrigens nicht bedeutend. No. 4. Lebe wohl, von Uhland, in etwas leerer Sentimentalität; es ist schon besser komponirt. No. 5. Trost, von J. v. Eichendorf, hübsch, aber gewöhnlich. No. 6. Der grüne Kranz, von W. Wackernagel, mag gut sein. Den Beschluss macht „Die Warnung vor dem Wassernix nach Hildebrand's Bilde," von K. Simrock. Es gehört zu den besten der Sammlung, wie die erste Nummer: nur ist in allen diesen Liedern zu wenig eigenthümliche Erfindung. Man kann die Nummern auch einzeln bekommen.

Das Schloss Boucourt. Gedicht von *Adalbert v. Chamisso*, komponirt von *J. Mathieux.* Op. 9. Berlin bei T. Trautwein. Preis 6 Gr.

Es ist dem Andenken des verewigten Dichters gewidmet und von der Komponistin würdig gesungen.

---

1) *Sechs deutsche Lieder* von *Frdr. Rückert*, in Musik gesetzt von *Ad. Baron v. Lauer.* Op. 5. Pr. ⅔ Thlr.
2) *Sechs deutsche Lieder* von *H. Heine.* Von demselben. Op. 6. Beide Hefte bei T. Trautwein in Berlin. Preis ⅔ Thlr.

Wer anspruchlose, leicht gehaltene Weisen der Liebe, in welche der Vortragende eigene Empfindung im Modifiziren des Tones ohne grosse Schwierigkeit legen kann, glänzenden Bravouren und neuromantischem Schwunge vorzieht, wird im ersten Hefte Befriedigung finden. Auch das zweite Heft, das noch öfter in Musik gesetzte Lieder enthält, nimmt keinen höheren Schwung, so dass Viele jenen schaurigen Hintergrund vermissen werden, den nicht selten Heine's Zerrissenheit des in Sehnsucht verödeten Herzens allerdings fordert. Der Verfasser hingegen erstrebt das Schlichte sowohl im Melodischen als im Harmonischen. So recht und gut nun auch dieses Streben ist, eben so gewiss ist es, dass das Rechte und tief Wirksame auf diesem Wege weit schwerer zu erlangen ist, als wenn man sich jenem herrschenden Auftragen stark kontrastirender Farben überlässt, die scharf in die Sinne schneiden. Das Streben ist also als ein überaus löbliches anzuerkennen, wenn wir auch gestehen müssen, dass den meisten Tonsätzen dieses zweiten Heftes etwas fehlt, was gerade zum Schlichten noch weit nothwendiger gehört, als zum Bunten und Ueberfüllten, welches sich durch Betäubendes und Wunderliches hilft. Alles Verderbliche findet leichter geneigte Herzen, als das Gute, das nur erst in der Vollendung den Sieg davonträgt, dann aber auch bleibend, so weit dies im Wechsel der Zeiten möglich ist.

Der angehende Pianoforte-Spieler.

Ganz leichte und gefällige Uebungsstücke nach den Regeln der Applicatur und in methodisch fortschreitender Stufenfolge vom Leichten zum Schweren. Zur Bildung eines ruhigen, leichten und gefälligen Vortrags, zur Förderung einer möglichst gründlichen und schnellen Erlernung des Pianoforte und zur Selbstübung, bearbeitet nach Cramer, Czerny, Kalkbrenner, E. Müller u. s. w. Ein Leitfaden beim Unterricht für Lehrer und ein Geschenk für Lernende. Herausgegeben von *G. Wilh. Körner.* Oeuv. 12. Liv. 1. Erfurt, bei Wilh. Körner. Preis 8 Gr.

Der lange Titel sagt Alles. Man findet in diesem Hefte ganz das Gewöhnliche. Die Uebersicht der ersten Elemente des Klavierspieles (und aller Musik) bringt Notenplan, Benennung der Noten, Versetzungszeichen, Geltung der Noten und Pausen, Punkte, Taktnoten, nöthigste Zeichen, Abkürzungen, Tonleiter und einfache Intervalle derselben. Dann Vorübungen für beide Hände abwechselnd. Mit No. 34 gehen in ganz kurzen Sätzchen Unisonoübungen für beide Hände zugleich an (nicht anders, als anderwärts, nur etwa länger fortgeführt, was nicht für Alle nöthig ist). No. 66 beginnt die Trennung beider Hände in sehr kurzen und leichten Sätzchen, blos 2stimmig, No. 79, von wo an 3stimmiges mit unterläuft. No. 91 bis zum Schlusse No. 96 folgen 2händige, eben so leichte Sätzchen, durchaus in C dur. Aus diesem ersten Hefte können wir keine Verbesserung der Lehrart gewahr werden; es müsste sich im Folgenden zeigen. Selbstübung der Schüler in solchen Aufsätzen ohne Beisein des Lehrers oder eines Stellvertreters ist schlechthin nachtheilig. Die Jugend arbeitet sich damit mehr Fehler, als Gutes an. Und so können wir denn das Heft bedingungsweise wohl unter die brauchbaren, aber nicht unter die nöthigen zählen, da in früheren Werkchen dieser Art Alles eben so schon dagewesen ist.

In derselben Verlagshandlung ist erschienen und für 3 Gr. zu haben:

Musikalisches Würfelspiel,

Plan *A* und *B* von *L. Fischer.*

Es ist, um Kindern die Noten spielend zu lehren im Violin- und Bassschlüssel; höchst unnütz und Zeitraubend. Man soll mit der Kunst kein Spiel treiben, braucht es auch nicht: ein gescheuter Lehrer weiss den Kleinen die Sache auf eben so leichte und noch schnellere Art beizubringen.

Heinrich Joseph Wassermann

wurde am 3. April 1791 im Fuldaschen Dorfe Schwarzbach geboren, wo sein Vater ein armer Dorfmusiker war. Bei körperlicher Schwächlichkeit zeigte der Knabe schon früh Talent zur Musik und Lernbegierde, wodurch sich der wackere Lehrer des Orts, Herr *Stumpf*, veranlasst fand, ihm den ersten Unterricht in den Anfangsgründen der Musik und im Violinspiel zu ertheilen. Seine Fortschritte waren so bedeutend, dass er bald Beachtung fand und dem verdienstlichen Stadtkantor in Fulda, Herr *M. Henkel*, der schon manchen geschickten Musiker gebildet hatte, empfohlen wurde. Dieser würdige Mann, vor welchem einst der Knabe im ärmlichen Aufzuge eines fahrenden Musikanten erschien, nahm sich seiner so Liebe an, ertheilte ihm unentgeltlichen Unterricht im Violinspiele und späterhin in der Lehre des musikalischen Satzes, sorgte für seinen Unterhalt und bewog seinen Bruder, den damaligen Professor am Fuldaschen Gymnasium, ihm Unterricht in der lateinischen Sprache zu ertheilen. Unter dem Schutze dieser rechtschaffenen Männer, von welchen W. sein Leben lang nur mit Rührung und inniger Dankbarkeit sprechen konnte, verweilte er 6 Jahre in Fulda, wo er auch noch den Unterricht des geschickten Violinspielers *Winkel* benutzte. Der angestrengteste Fleiss belohnte die Bemühungen seiner Lehrer. Schon weit vorgeschritten erhielt er sein erstes Unterkommen bei dem Reichsgrafen v. Görz zu Schlitz. So wohl ihm auch die sorgenfreie Lage that, blieb er doch nicht lange, da ihm das ersehnte Glück wurde, in L. Spohr's Schule (damals in Gotha) sich zum Meister bilden zu können. Von hier wurde W. als erster Violinist in der herzogl. Hofkapelle zu Meiningen angestellt, welches Amt er nur einige Jahre verwaltete, da er im Spätherbst 1817 als Musikdirektor nach Zürich ging, um sich Uebung in Leitung eines Orchesters zu erwerben, vielleicht auch in Hoffnung, dass diese Veränderung seiner schwächlichen Gesundheit aufhelfen werde. Auch hier blieb er

nur bis in den Mai 1820 und trat, von *Conradin Kreutzer* dazu aufgerufen, als erster Violinist in die fürstlich Fürstenbergsche Kapelle zu Donaueschingen. Hier lebte er mit Kreutzer und dem Flötisten *Karl Kelter*, zu welchem er sich besonders hingezogen fühlte und mit welchem er bis an sein Ende in freundschaftlicher Verbindung blieb, einige Jahre recht zufrieden. Eine innere Unruhe, die nur in seiner zunehmenden Schwächlichkeit ihre Quelle haben mochte, trieb ihn auch von hier bald wieder in's bewegtere Leben. Er unternahm Reisen nach Paris, Strassburg, Karlsruhe, Stuttgart, München u. a. O., überall als vorzüglicher Violinspieler Anerkennung findend. 1828 verliess er Donaueschingen ganz und ging als Musikdirektor nach Genf. Hier fand er zwar eine liebenswürdige Gattin, zog aber doch den Ruf nach einer Stadt der teutschen Schweiz, nach Basel, vor, wo er im November 1829 die Direktion des dortigen Liebhaberkonzerts übernahm. In dieser Stellung und als Musiklehrer entwickelte er eine im Ganzen sehr gedeihliche und fruchtbringende Thätigkeit, trug sehr viel zur Aufnahme dieser Konzerte bei, bildete treffliche Schüler und verschönerte die häuslichen Musikunterhaltungen. Aber schon im Jahr 1836 entzog ihn eine unheilbare Nervenkrankheit seiner Wirksamkeit, und im August 1838 endete er in dem eine Stunde von Basel gelegenen Dorfe Riehen, wo er der Behandlung eines Arztes übergeben war.

Ueber Wassermanns ausgezeichnetes Verdienst als Violinspieler ist nur eine Stimme. Sein Ton war voll und rein; sein Vortrag edel, seelenvoll, grossartig; im Allegro vielleicht nicht lebhaft und keck genug, aber im Adagio höchst anziehend und lieblich. Eine Komposizion seines grossen Meisters Spohr oder Viotti's, oder sonst dergleichen gediegene Werke von ihm vortragen zu hören, war ein echter Kunstgenuss. Eine gewisse Begsamkeit und Peinlichkeit, die unstreitig ihren körperlichen Grund hatten, stand der Wirksamkeit Wassermanns als Dirigenten und Lehrers allerdings im Wege, und diese Fehler wurden von Manchem einseitig bemerkt und beurtheilt: allein seine Meisterschaft im Spiele und in der Orchesterleitung gebot Allen Achtung. Sein Einfluss auf seine Schüler war bildend und begeisternd, und die einnigeren Freunde der Kunst schätzten seinen guten Geschmack und seinen wahren Enthusiasmus für die Musik, womit er sehr viel Sinn für Poesie verband. Merkwürdig war sein musikalisches Gedächtniss. Seine Komposizionen für Violine, Flöte und andere Instrumente erschienen bei Fr. Hofmeister, C. F. Peters in Leipzig, Falter und Sohn in München, N. Simrock in Bonn, E. Knop in Basel, werden geschätzt und sind in ihrer Art schätzbar.

Für Schulen.

24 *Lieder zum Gebrauche für Volksschulen*, komponirt von *Georg Hammer*. 1s Heft. Würzburg. Preis 30 Kr.

28 *Lieder zum Gebrauche für Volksschulen* von demselben. 2s Heft. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

Der erste Gesang „An Gott" auf eine Strophe ist gut und kindlich dreistimmig für 2 Soprane und einen Alt gesungen. Es folgen 5 mehrstrofige einstimmig gesetzte Lieder, „Natur"; „Die Tugend"; „Am Morgen"; „Vor und nach der Prüfung," die Texte nicht ungewöhnlich und moralisch, die Weisen passend, die beiden letztgenannten die Versammlung komplimentirend, wie die beiden zweistimmigen über denselben Gegenstand auf andere, dem Inhalte nach ähnliche Worte. Zum Wechsel noch 2 dreistimmige vor und nach der Prüfung. Im bunten Gemisch reiht sich ein 2stimmiges hübsches Waldhornlied an einstimmige kurze Liederstrofen zur Uebung des Taktes und des Tempo, worauf wieder 3- und 4stimmige leichte Lieder auf das Neujahr, die Verfassungs-Denkmünze (in Baiern), auf den Tod einer Mitschülerin folgen, ein einstimmiges Stricklied, das Gebet des Herrn, 3stimmig, vor und nach der Schule u. s. w. Die Lieder sind gut gemacht, im Geschmacke jener Gegenden, mehr des südlichen als des nördlichen, mehr des katholischen als des protestantischen Vaterlandes. Das andere Heft, in derselben Weise gesetzt, bringt die Lieder erst einstimmig, dann zwei-, drei- und vierstimmig, ernsten und muntern Inhalts. Die Lithografie ist nicht ausgezeichnet, doch lieat sie sich ziemlich gut: nur sind die Druckfehler in den Noten von den Lehrern, welche diese Hefte gebrauchen wollen, zu berichtigen, ehe sie den Kindern in die Hände gegeben werden.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. Am 19. d. veranstaltete der hiesige Basssänger und Gesanglehrer *Naumburg* abermals ein Konzert, das eines überaus zahlreichen Besuches sich erfreuete und vielfach Ergötzliches und Gelungenes brachte. Gegeben wurden die Ouverturen zu Idomeneo von Mozart, zum Sommernachtraum von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, ein Violinkonzert von Spohr, vorgetragen von MD. Georg Schmidt, ein Duett aus la gazza ladra, gesungen von Mad. Joh. Schmidt und dem Konzertgeber, welcher noch allein vortrug eine grosse Szene mit Männerchor aus der Oper „Der Graf von Gleichen" von Eberwein (Manuskript), eine grosse Konzertarie von Decker (Manuskript) und zwei neue Lieder von Curschmann und Decker.

Leipzig. Unser *drittes Abonnement-Quartett* erfreute die Liebhaber gediegener Musikunterhaltung am 19. d. mit einem Quartett von J. Haydn, dem in seiner Art einzigen G moll-Quintett von Mozart und zum Beschluss mit dem A dur-Quartett Beethovens. Jedes dieser Meisterwerke wurde seinem eigenthümlichen Wesen nach so vortrefflich ausgeführt, dass es auch nicht Einen in der Versammlung gab, der nicht in die Beweise des allgemeinen Wohlgefallens eingestimmt hätte. Ganz vorzüglich hob sich Mozart's herrliches Quintett hervor, dessen

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Junius. *N*^{o}. *XVI.* 1802.

Ankündigung.

Schon lange bewunderte und schätzte nur das Ausland, enthusiastisch für Polymnias Harmonien, die Talente eines Deutschen, Herrn Häszlers, ehemals Musikdirektors in Erfurt, jetzt in Moskau, für dessen Genie und Kunstfertigkeit in Musik, nicht allein das Urtheil so vieler Augen- und Ohrenzeugen, sondern auch seine bereits im Publikum mehrfältig verbreiteten Kompositionen unpartheiisch entschieden haben.

Sein Andenken in rege Erinnerung von neuem zu bringen, bearbeitete für vaterländische Musikfreunde dieser Künstler drey grosse Sonaten fürs Klavier oder Pianoforte, mit Begleitung der Violine und des Violoncels, welche er auf Pränumeration, deren Termin bis Michaeli d. J. dauert, hiermit ankündiget und dabey zugleich die angenehme Hoffnung macht, vielleicht kurz nach ihrer Erscheinung sein Vaterland selbst wieder zu begrüssen.

Der Preis für ein Exemplar mit vorgedrucktem Namen-Verzeichnis, auf gutes festes Papier, sauber und korrekt gestochen, 19 bis 20 Bogen stark, ist ein holländischer Dukaten; nach verflossenem Termin aber 5 Rthlr. Die Liebhaber belieben sich mit ihren Pränumerationen, allenfalls auch Subscription, an mich hierher nach Erfurt, auch an den hiesigen K. R. Postsecretair Herrn Nehrlich; ferner in Leipzig an den Herrn Oberpostsecretair Löscher; in Arolsen an den Herrn Musikdirektor Rose und an diejenigen zu wenden, von welchen sie diese Anzeige erhalten möchten.

Andere Herren Pränumeranten-Sammler, die ihre Bestellungen unmittelbar anher senden, erhalten auf 10 Exemplare eins frey.

In der Michaeli-Messe geschieht die Versendung der Exemplare an die Behörden postfrey oder mit Messgelegenheit, und erwartet man bis dahin eben Briefe und Gelder postfrey.

Erfurt den 25sten März 1802.

Georg Adam Keyser.

Anzeige.

Erfurt. Empfehlungen von Instrumentenmachern und Anpreisung ihrer resp. Kunstprodukte gehörte gewissermassen zeither mit zu den Modeartikeln der Journale und Pamphlete und in dieser Hinsicht sollte man traun befürchten, dass alle Spätlinge dieser Art ungelesen überblättert würden, zumalen nach vielfältiger Erfahrung sichs gewöhnlich ergab, dass man in die Unparteilichkeit des Empfehlers, mochte er es in ersterer Begeisterung oder als blosser Dilettant hingeworfen haben, allerdings gegründeten Verdacht setzen konnte.

Doch wegen sogleich näher zu bestimmenden Gründen hoffe ich, dass gegenwärtige von besserm Gepräg, ein holderes Schicksal haben wird.

Joh. David Sondhauss allhier baute bisher nur grösstentheils Fortepiano's und wurde in der Hinsicht von hiesigen gewiegten Männern, in der Musik längst anerkannten richtigen Beurtheilern, bereits im Reichsanzeiger empfohlen, und wohl schwerlich wird die Nähe so wie das Ausland Ursach haben, das Zutrauen, das sie ihm schenkten, auf irgend eine Art zu bereuen, vielmehr zeugen die wiederholt ergangenen Bestellungen die Zufriedenheit der Empfänger. Seit einiger Zeit baut dieser Künstler mit noch glücklichern Erfolg flügelförmige Fortepiano's, welche in aller nur möglichen Hinsicht auf äussern und innern Gehalt allen die uns das In- und Ausland (das gewöhnliche Empfehlungsschild alles Vortrefflichen, nach einem kleinen Naturfehler der Deutschen) lieferte, nicht nur nicht nachstehen, sondern in vielem Betrachte bey dem wahren Kenner und richtigen Beurtheiler noch Vorzüge vor jenen haben.

Doch mehr als alle Demonstrationen und näheres Detail mag jeden, der von dem Anerbieten des Künstlers Gebrauch machen will, es überzeugen; es offerirt sich nämlich Herr Sondhauss denjenigen auswärtigen Bestellungen, welche in blosse Empfehlung Misstrauen setzen sollten, aus nähern Beurtheilung, gegen, wie sich bey Unbekannten von selbst versteht,

zweite Bratsche Herr *Hunger* spielte. Selten nur wird es in solcher Uebereinstimmung bis ins Feinste von der ersten Note bis zur letzten vorgetragen; es war eine durchaus vollendete Ausführung. — Am 23. gab der *Universitäts-Sängerverein*, der, aus lauter Studirenden bestehend, sich seit langer Zeit grosse Verdienste um die Kirchenmusik erworben hat, ein Konzert im Saale des Hôtel de Pologne. Wir haben die Thätigkeit des sehr ehrenwerthen Vereins öfter rühmlichst erwähnt und früher unsere Leser mit der Geschichte desselben bekannt gemacht, freuen uns seines glücklichen Fortganges und seines derzeitigen Vergnügens, das er an diesem Abende auch vielen Hörern brachte. Ausser 2 bekannten, vom Orchester vorgetragenen Ouverturen von Beethoven und K. M. v. Weber (Jubel-Ouverture) hörten wir noch eine neue von einem Mitgliede des Vereins, Herrn *E. Hauschild*, einem jungen Theologen. Sein Werk sprach allgemein an und verdiente es. Der Gedankengang hatte Fluss und klaren Zusammenhang, nichts litt an jener schwülstigen Uebertreibung, wie sie uns die fast zur Mode gewordene Originalsucht mancher angehenden Tonsetzer nur zu gern zu bewundern gibt; zur ungesucht gesunden Melodie und Harmonie, die beide in frisch rhythmischen Einschnitten sich gefällig mochten, gesellte sich eine sehr gute Kenntniss der Instrumentazion, die sich überall erst in mannigfachen Erfahrungen völlig abrundet. Und so haben wir denn alle Ursache, dem jungen Komponisten zu seinem eingänglichen Versuche alles Glück zu wünschen. Ueberhaupt haben wir unter unsern Studirenden auch im Fache der Kunst sehr begabte, fleissige und geschickte junge Männer aufzuweisen, was an diesem Abende auch der Vortrag der Gesänge erhärtete: ein Chor von C. Kreutzer, ein Quartett und Jagdlied von Fr. Otto, ein Chor von Weber (Du Schwert an meiner Linken), aus Jakob und seine Söhne von Méhul, Trinkchor aus Graf Ory von Rossini und 3 Nummern von H. Marschner, unter welchen die Introdukzion aus Bäbu besonders gefiel. Nach dem Konzert erfreute sich der Verein an einem Balle. — Unser *fünfzehntes Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses ergötzte uns am 24. d. mit Mozart's herrlicher Es dur-Sinfonie, über welche wir nichts weiter zu sagen haben, als dass sie bei solcher Darstellung allen nicht zu befangenen Hörern immer neue Freude bringen muss. Mrs. Shaw, abermals mit Applaus empfangen, wiederholte auf Verlangen Händels schon früher schön gesungene Arie aus dem Messias: „Er war verachtet und verschmäht" u. s. w. zu allgemeiner Erbauung. Herr *Wittmann*, Mitglied des Orchesters, bewährte im Vortrage schwieriger Violoncell-Variazionen seines rüstigen Lehrers Merk die erwünschtesten und tüchtigsten Fortschritte im schönen Ton und in runder Fertigkeit, was ihm verdiente Ehre und gerechte Würdigung brachte. Den zweiten Theil eröffnete eine neue, für das Konzert in Leipzig von *W. Sternedale Bennett* komponirte und dirigirte Ouverture: „Die Waldnymphe." Das neue Werk, glücklich erfunden, gut gehalten und sehr geschickt, oft glänzend instrumentirt, in seiner Wesenheit auch unserer Ueberzeugung sich zunächst an K. M. v. Weber anschliessend, erwarb sich lebhafte Zustimmung der Versammlung. Wir selbst sind mit Allem, nur nicht mit dem Titel einverstanden, was eine Kleinigkeit ist, die der Mode der Zeit angehört. Das Quartett aus Bianca und Falliero von Rossini: „Ciel, il mio labbro ispira," gesungen von den Damen Schmidt und Shaw, und dem Herren Schmidt und Bichler, erhielt Beifall, wie immer. Darauf vergnügten sich sämmtliche Hörer in Violinvariazionen von Mayseder an der tüchtigen Bravour des Herrn *Karl Haffner* aus Wien, eines Schülers des Komponisten, welcher wiederholten Beifall erntete. Seine Spielart, die völlig abgerundet ist, hält, nach dem Vorbilde seines Meisters, so ziemlich die Mitte zwischen dem teutschen und dem französischen Vortrage, öfter dem letzten sich mehr nähernd, als dem ersten. In dieser Weise ist der junge Mann ausgezeichnet und verdient volle Beachtung. Zum Schlusse hörten wir Terzett und Quartett aus Oberon von K. M. v. Weber, von den Vorhergenannten gesungen und mit Vergnügen gehört.

Mancherlei.

Ein gedruckter *Bericht über den Musikverein Euterpe* im Winterhalbjahre 1837 und 1838 gibt ausser dem, was schon in diesen Blättern berichtet worden ist, von den Leistungen der zweiten Sekzion genaue Nachricht. In 10 Versammlungen wurden 41 Vorträge über Kunstgegenstände gehalten, von denen genannt werden: Ueber Akustisches (Chladni's Klangfiguren und Opoli's Syrene betreffend) von C. F. Becker; Biographien Beethoven's, K. M. v. Weber's und Schicht's, von demselben (gedruckt). Von Jul. Becker über Baukunst und und Musik. Von Andersch über Kunst überhaupt und Musik insbesondere. Von Dr. Goldenthal über das Religiöse in der Musik. Von Eduard Hermsdorf: Ein Kriterium der Kritik über anerkannt klassische Meister. Von Jul. Becker ein humoristisches Fragment aus dem Tagebuche eines reisenden Tonkünstlers. In jeder Versammlung wird Kammermusik von berühmten Meistern und Neues von Vereinsmitgliedern vorgetragen. Herr C. F. Becker hat die technische Leitung der zweiten Sekzion als deren Musikdirektor übernommen.

Der König von Sachsen hat dem Herrn Dr. *A. B. Marx* für Uebersendung der beiden Bände der Kompozizionslehre desselben die grosse goldene Medaille überreichen lassen. Wir sind erst jetzt im Stande, unsern Lesern diese Auszeichnung bekannt zu machen, da wir nie ohne Selbstgewissheit andern Blättern nachschreiben, die Beglaubigung uns aber eben jetzt erst zugekommen ist.

Der Instrumentenmacher Herr *J. C. Bössling* in Leipzig verfertigt ausgezeichnet schöne kleine Orgeln (Positive), die vorzüglich durch 2 Physharmonika-Regi-

ster von 8 und 16 Fuss sich empfehlen. Der Ton dieser Register in Uebereinstimmung mit den übrigen ist von seltener Wirkung, so dass wir uns verpflichtet fühlen, darauf aufmerksam zu machen. Derselbe Mann liefert auch tafelförmige Pianoforte von 6 Oktaven in liegender Harfenform, welche nur halb so viel Raum einnehmen als die gewöhnlichen, und nur halb so schwer sind. Die Stimmung ist darum haltbarer, weil der Stimm- und Anhänge-Stock auf dem Boden befestigt sind, auch von den Saiten alles Unnöthige weggenommen worden ist, was nicht zum Klingen und zum nächsten Befestigen derselben beiträgt. Der Hammerschlag findet von oben Statt und die ganze Maschinerie ist einfacher; die dabei angebrachte neue Dämpfung verursacht kein Geräusch. An Vervollkommnung des Tons, der einer gewöhnlichen noch einmal so viel Platz einnehmenden Tafelform gleich kommt, wird fortgearbeitet.

Rondeau brillant pour le Pianoforte par *C. G. Reissiger.* Oeuv. 59. Breslau, chez C. Weinhold. Preis 12 Gr.

Das Rondo, der Opuszahl nach eins von den früheren des geschätzten Komponisten, ist so ausgearbeitet, wie man es bereits von ihm kennt; der Hauptsatz wechselt mit 2 Zwischensätzen, einem scherzenden und einem ausdrucksvoll vorzutragenden; dabei unterscheidet es sich von seinen anderen Leistungen der Art durch einige orgelmässige Wendungen, die dem Komponisten wahrscheinlich deshalb hier zunächst am Orte schienen, weil er den gut durchgearbeiteten Satz, der dem ausgezeichneten Organisten E. Köhler gewidmet ist, vorzüglich diesem Manne und allen seinen Kollegen angenehm machen wollte. Dennoch sind brillante Gänge, jedoch von nicht schwieriger Art, keineswegs vernachlässigt; sie mischen sich überall ein und treten besonders gegen den Schluss, der mit „con bravura" bezeichnet ist, am lebhaftesten hervor.

Zur Nachricht.

Vielfach geäusserten Wünschen zu entsprechen, nehmen wir musikalische Ankündigungen von jetzt an in der Regel in das Hauptblatt der Zeitung auf, und behalten uns nur für besondere Fälle die Beigabe von Intelligenzblättern vor. Wir hoffen, nicht nur den Ankündigenden, sondern auch den geehrten Lesern werde diese Aenderung willkommen sein. Uebrigens wird dadurch dem Umfange des Hauptblattes in seinen wesentlichen Theilen kein Eintrag geschehen. Vielmehr geht unsre Absicht, im Einverständnisse mit der Redaktion, dahin, der allgemeinen musikalischen Zeitung, welche im letzten Jahre bereits um ein Ansehnliches ausgedehnt worden, durch inhaltreiche Extrablätter und Beilagen — ohne Preiserhohung — noch weitere Ausdehnung zu geben, wie der immer mehr anwachsende Stoff dies erheischt.

Leipzig, am 1. Januar 1839.

Die Verleger.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ist erschienen:

Ueber die Musik
der
neueren Griechen.
Nebst freien Gedanken über altegyptische und altgriechische Musik
von
R. G. Kiesewetter.
Mit VIII Tafeln.
In 4. Auf starkem Velinpapier. Preis 3 Thlr.

So eben erschien in unserm Verlag das wohlgetroffene
Portrait von
D. F. E. AUBER.
Preis 12 gGr.
Leipzig, den 20. Januar 1838.
Breitkopf & Härtel.

Deutsche Volkslieder
mit ihren Original-Weisen.
Nach handschriftlichen Quellen herausgegeben
von
A. Kretschmer.

sind bis zum 6. Hefte (à 8 gGr.) gediehen. Das Ganze besteht aus etwa 12 Heften, die zur Michaelis-Messe d. J. vollendet sein werden. Die Theilnahme, die das Werk in ganz Teutschland erregt hat, überhebt uns jeder Anpreisung. Die Ausstattung ist sehr elegant und korrekt.

Vereins-Buchhandlung in Berlin.

Aufforderung.

Der Goldschmied Willmers aus Kopenhagen, Vater des jetzt auf einer Kunstreise begriffenen Pianisten, wird, da dessen dermaliger Aufenthalt unbekannt ist, hierdurch zur sofortigen Rückerstattung des ihm gelichenen Beethovenschen Manuskripts aufgefordert.

Leipzig, den 20. Januar 1839.

Ludwig Schumann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. № 6. 1839.

Ueber die Quartettkonzerte der Brüder Müller *).

Von Karl Weis. Kopenhagen, im Dezember 1838.

Bevor die Brüder Müller damit anfingen, auf ihren Reisen öffentliche Quartettkonzerte zu geben, hat dieser Kunstzweig die Mehrheit des Publikums nicht recht ansprechen wollen. Wenn auch hier und da Quartettunterhaltungen gegeben wurden, so geschah dies doch mehr oder weniger für eine geschlossene Gesellschaft, für einen Kreis von Musikfreunden und Kennern, und die Exekutoren bildeten sich dadurch selbst ein Publikum, welches ihre Leistungen schätzte oder schätzen lernte. Die Brüder Müller haben viele Orte besucht und fanden überall nicht nur Anerkennung der Musikkundigen, sondern wussten auch ihrem Spiele bei dem Uneingeweihten Eingang zu verschaffen; sie haben gezeigt, dass ein Quartett jedem, der Sinn und Interesse für Musik hat, und überhaupt dafür zu fühlen vermag, den angenehmsten Genuss gewähren kann.

Dass nun dieser Aufschwung des Quartetts allein durch eine höhere Fertigkeit und Präzision, womit die Brüder Müller spielen, bewirkt sein sollte, ist nicht leicht glaublich. Allerdings ist es eine unerlässliche Bedingung, dass die verschiedenen Stimmen mit Genauigkeit ausgeführt werden, aber das ist nicht hinreichend. Dabei würde die Mehrzahl der Zuhörer immer noch kalt und gleichgiltig bleiben und an den Bewegungen und Gefühlen der Komposizion keinen Antheil nehmen, sondern diese höchstens als ein angenehmes Geräusch betrachten. Es ist ausserdem eine subjektive Selbstwirksamkeit erforderlich, eine Wirksamkeit, die sich nicht damit begnügt, das Tonstück in guter Form zu überliefern, sondern die mittels des eigenen Gefühls an das Gefühl der Zuhörer spricht. — Würde Jemand das Publikum mit einer Vorlesung dieses oder jenes Gedichts, sie sei durchaus deutlich und korrekt, bewirthen, so würde dies nicht allein nicht gefallen, sondern man würde vielleicht gar nicht hören oder wenigstens nicht dem Faden des Gedichts folgen. Bei den Zuhörern darf man nur Empfänglichkeit, nicht eigentliche Mitwirkung und Produktivität erwarten. Die lebhafte und geschmackvolle Deklamazion eines mittelmässigen Gedichts gefällt ihnen in der Regel mehr als die mittelmässige Deklamazion eines vortrefflichen Gedichts; denn bei dergleichen Kunstleistungen wird die Ausführung als das Hauptsächliche, das Gedicht aber als das weniger Wesentliche betrachtet. Auf den Exekutor sind alle Augen gerichtet; er ist der Künstler, von dessen Lippen die Poesie über die Zuhörer ausströmt. Im ähnlichen Falle befindet sich der Exekutor einer Obligat-Musiknummer. Zwar wissen wir, dass Viele das Obligatspiel nur darum hören, um die vorgetragene Komposizion kennen zu lernen, und dieselben sind es, die es absonderlich stark rügen, wenn der Virtuos immer dieselbe Art Komposizionen für seinen Vortrag wählt und das sogenannte Gedrgene in der Komposizion weniger berücksichtigt, hingegen mehr darauf sieht, dass diese für seine Methode passt. Alles hat freilich seine Grenze, und es ist unleugbar, dass die Mehrzahl der Obligatspieler in der Wahl ihrer Musikstücke auf das Brillante, in's Ohr Fallende und Pikante mehr als billig Rücksicht nimmt: allein es ist ebenwohl unrichtig als fruchtlose Mühe, den Künstler von dem ihm und seiner eigenen Individualität und seinem Genius angewiesenen Weg ableiten zu wollen. Will man eine Obligatnummer nur darum hören, um sich mit einer interessanten Komposizion bekannt zu machen, so missversteht man die Bedeutung dieser Kunstart. Wenn die Virtuosität und individuelle Methode des Spielenden, wenn dessen eigenthümliches Wiedergebären der Komposizion nicht an und für sich etwas Beachtungswerthes wäre, so würde die ganze Klasse der Obligatkomposizion eine verfehlte sein; denn der Komponist würde sich dann einen unnöthigen Zwang, überall das gewählte Instrument dominiren zu lassen, auferlegt haben, anstatt eine eigentliche Sinfonie zu schreiben, worin er die verschiedenen Instrumente mit ihrer karakteristischen Wirkung auftreten lassen und so die Nuancen in der Komposizion vervielfaltigen und beleben könnte.

Wenn Quartettmusik bei öffentlichen Leistungen benutzt, mithin für ein eigenthümliches Publikum gespielt wird, so ist es offenbar, dass die Exekuzion an und für sich eine Kunstleistung sein muss, und dass Virtuosität da ebenso nothwendig ist, als bei dem Vortrag einer Obligatnummer. Allein es zeigt sich doch gleich eine Verschiedenheit. Wenn, wie bemerkt, in der Obligat-Musik der Exekutor sich hören lässt und die Komposizion nur als ein Mittel benutzt, so ist dies in dem Quartette nicht so der Fall. Die Komposizion spielt hier eine durchaus wesentlichere Rolle; man freut sich der schönen Musik, nicht der ausgezeichneten Spieler, und dennoch ist es die lebendige und virtuose Darstellung,

*) Zugleich über Quartettspiel. Die Redaktion.

mittels welcher die Komposizion sich erst in ihrer Schönheit offenbaren kann. Eine Obligatnummer ist mehr oder weniger auf Effekt und Bravour angelegt, in dem Quartett hingegen muss die ganze Aufmerksamkeit, das ganze Bestreben der Spielenden darauf gerichtet sein, die Komposizion zu verdeutlichen und beliebt zu machen, sie dürfen gar nicht daran denken, durch ihr Spiel zu glänzen. Eben darum ist ein lebhafter Vortrag im Quartett um so schwieriger herzustellen; und besonders durch die Ueberwindung dieser Schwierigkeit haben die Brüder Müller ihre Berühmtheit gewonnen.

Eben so wenig, wie man den Ausdruck in der Deklamazion eines Gedichts mit Komma, Punktum, Ausrufungs- und Fragezeichen genau andeuten kann, eben so wenig kann der Komponist durch die blose Angebung von Forte, Piano, Schleifungen, Staccato u. dergl. sich so verständlich machen, dass der Exekutor ohne Studium, durch die blose Anschauung der Noten, die Gedanken des Komponisten genau wiedergugeben vermag. Um den Karakter herauszufinden, muss man die Komposizion studiren. Der Solospieler hat nicht dieselben Schwierigkeiten zu bekämpfen; zwar muss er, und er allein, die ganze Zeit hindurch das Publikum unterhalten, aber er hat auch nur seine eigne Stimme zu beobachten, und wenn er nur über die Hauptzüge in seinem Vortrage mit sich selbst einig ist, so braucht er nicht seiner augenblicklichen Begeisterung Zwang anzuthun, sondern hat vielmehr eben in dieser seinen besten Helfer, um die Zuhörer zu bewegen. Die Quartettspieler hingegen sind gegenseitig von einander abhängig. Das Studium eines Quartetts besteht nicht darin, dass Jeder seine Stimme studirt und darnach ausführt. Das Quartett ist ein unthrilbares Ganzes, und in dem Vortrage muss Einheit sein; jede Stimme bedingt die andere und wird von dieser bedingt. Eben deswegen ist das Einstudiren schwieriger und die Ausführung mehr gezwungen; aber dieser Zwang darf von den Zuhörern nicht bemerkt werden, er darf die Spielenden nicht genieren, damit die Ausführung nicht trocken und rechtwinklich werde.

Der Vortrag der Brüder Müller ist im höchsten Grade lebhaft und bewegt. Sie halten sich nicht streng an das angegebene Tempo und lassen sich nicht mit den vorgeschriebenen Nüancen begnügen. Es ist eine begeisterte Auffassung der Quartettkompositionen, die sie festgehalten haben und Alle wie Einer wiedergeben. — Allein ungeachtet dieses über die unzähligen feinen Nüancen verbreiteten Ensembles und der ungestörten Einigkeit verbleibt doch immer eine Differenz unter den vier Quartettspielern, welche weder entfernt werden kann noch darf, obgleich alle vier wie Einer spielen. In vielen Sätzen, wo die verschiedenen Stimmen sich nach demselben Metrum bewegen, ist eben bei den Brüdern keine andere Divergenz unter den Stimmen, als welche in dem verschiedenen Klange der Instrumente liegt, es ist wie eine Seele in vier Körpern. Aber bei dergleichen Sätzen bleibt die Komposizion nicht stehen. Jede der vier Stimmen muss ein selbstständiges Leben haben. Die *Einigkeit* zwischen diesen *verschiedenen* Seelen ist etwas ganz Anderes, etwas weit Inhaltreicheres, als die blose und bare *Einheit*. Dadurch geschieht es, dass z. B. die Imitazionen ihre eigentliche Bedeutung erlangen, denn diejenige Aehnlichkeit, welche nicht auf eine Verschiedenheit begründet ist, ist nicht der Beachtung werth. Ferner erhalten auch eben dadurch die Fugen, in welchen ein Kampf unter den verschiedenen Subjekten sich offenbart, ihren rechten Karakter. Dieser Kampf ist zu inhaltreich, um als ein auf die flache Tafel der Einheit gezeichnetes, in seinen Formen symmetrisches, und nur symmetrisches, in seinen Farben harmonisches, und nur harmonisches Tonbild dargestellt und aufgefasst werden zu können.

Es ist klar, dass erst eine vollkommene Einigkeit da sein muss, um eine solche gleichfühlende Uneinigkeit möglich zu machen; die Einigkeit muss für die Uneinigkeit der Durchgangspunkt sein. Eben darum glaube man auch nicht, dass wenn die Brüder Müller ein Quartett eingeübt haben, die augenblickliche Begeisterung müssig sein und keine Rolle zu spielen haben sollte. Allein es ist nicht die Begeisterung des Einzelnen, nicht eine zügellose Schwärmerei, welche einmal in Bewegung gesetzt, aus ihrem eigenen Innern den Faden spinnt, ihre Augen für alle Umgebungen verschliessend; nein, es ist eine sympathisirende Begeisterung, welche unter dem Einklange der verschiedenen Stimmen mittels der Einigkeit der Gefühle entsteht. Auch hier erscheint die Komposizion als das Prinzipale, denn nur mit Bezug auf diese entsteht die Begeisterung; sie kann nicht bei dem Persönlichen und bei untergeordneten, auf einer niedrigeren Stufe stehenden Motiven verweilen, sie arbeitet im Dienste der Komposizion, nicht der Eigenliebe. In dem Quartette können nur alle Vier die Palme erringen, der Einzelne darf durchaus nicht versuchen, auf Kosten der Anderen ihr nachzustreben; dann ginge das Ensemble verloren und damit auch das Lob des Einzelnen. So wie also die Begeisterung des Quartettspielers von einer reineren und mehr geselligen Natur, als die des Obligatspielers sein muss, so muss überhaupt von dem Vortrage der Quartettspieler jede Glänzsucht und Effekthascherei fern sein; sie müssen sich für einander gegenseitig aufopfern, damit der Effekt bei der Musik verbleibe und der Totalwirkung nicht geschadet werde.

Das Repertoir der Brüder Müller ist besonders reich. Sie spielen die Quartetten von Haydn, Mozart, Beethoven und Onslow. Die Quartettspieler dürfen aber auch nicht in ihrer Wahl und Spielart einseitig sein. Die Wahl der Quartette kann nicht nach der Individualität der Spielenden bestimmt werden; der gute Quartettspieler muss nicht allein den Karakter der verschiedenen Musikstücke wiedergeben können, sondern auch die verschiedenen Methoden in seiner Macht haben. Es ist nicht hinlänglich, dass man in der genialen und pikanten Spielart vollkommen ist, oder dass man sich einen modernen Schwung angeeignet hat: man muss auch breit und altmodisch, mit schwerem und schleppendem sowohl wie mit leichtem und leichtem Bogen spielen können, und dies Alles ohne Zwang mit derselben sicheren Haltung und ungezwungenen Natürlichkeit. — Schon Haydn allein ist in seinen Kompositionen so verschiedenartig, dass

ein richtiger und korrekter Vortrag dieser Musik jede Einseitigkeit fern hält. Allerdings hat man in dem altmodischen Zuschnitte eine Richtschnur für die Methode; aber welcher Unterschied ist nicht zwischen den leichten, launigen Stücken, wovon Haydn's Quartette Beispiele die Menge geben, und den hellen, fast ätherischen Stücken desselben, welche die vollkommenste Ruhe und Leidenschaftlosigkeit malen, wenn jene lauter Feuer und Leidenschaft athmen! Und von Beethoven! Den einen Abend hört man eine grandiose, fast tragische Musik, welche durch die melancholische Stimmung fesselt, die sie über die Zuhörer verbreitet; den andern Abend eine Komposition, welche durch Laune und Scherz den Zuhörer entzückt und durch lustige Einfälle aufheitert. Diese Divergenzen zu vereinigen vermag keine einseitige Spielmethode, viel weniger sie mit der spanischen Kraft und der sicheren Wirkung, so wie die Brüder Müller es vermochten, hervortreten zu lassen.

Ueber die Wahl der vorgetragenen Kompositionen war man hier in Kopenhagen mit den Brüdern Müller anfangs nicht ganz einig, namentlich hatte man gewünscht, mehr der Onslow'schen und weniger der Beethoven'schen und Haydn'schen Sachen zu hören. Bei vielen unserer Musiker und Musikliebhaber hat besonders Beethoven in einer Art von Verruf gestanden; an Haydn's und Mozart's Quartetten hat man nicht recht Geschmack finden wollen wegen der Einfachheit und des altmodischen Zuschnitts. Beides dürfte nun seinen Grund darin haben, dass man früher nicht gehört hat, wie diese Kompositionen ausgeführt werden können. Wenn man auch behaupten will, dass Beethoven's Quartette an und für sich nicht schwerer zu spielen sind, als Onslow's und Spohr's (was doch jedenfalls nicht von allen gilt), so muss man doch gestehen, dass bei der Ausführung von Beethoven's Quartetten, weit mehr als bei andern, Genauigkeit und Präzision und besonders eine gute Intonation nothwendig ist, wenn die Zuhörer sich darin sollen zurecht finden können. Bei Beethoven findet man so überaus selten etwas Ueberflüssiges, beinahe jede Note ist von Bedeutung, und der geringste Fehler in der Exaktion wird bemerkt und wirkt störend auf das Ganze. Bei Onslow und Spohr kommt es, bei der vielen Chromatik und der oft in's Kleinliche gehenden Ausarbeitung, nicht so genau darauf an, und eben deswegen eignen sich diese, besonders Onslow, mehr für das Dilettantenspiel. Onslow kann man nur Noth a prima vista spielen; die pikante Harmonisirung sind immer interessant, selbst ohne einen guten Vortrag; aber es würde schwerlich gelingen, Beethoven ohne gründlichen Studium vorzutragen.

Vielleicht hat schon unser Publikum, nachdem es die Müller'schen Quartette gehört hat, seine Meinung verändert, und man wird eingesehen haben, dass die Brüder Müller Haydn und Beethoven zu ihren öffentlichen Darstellungen mit Fug vorgezogen haben. Die Kompositionen von Onslow sind mehr mit einer Parfumatikerei zu vergleichen. Die fein bearbeiteten kleinen Nüancen verschwinden ungehört und unbemerkt in einem grösseren Lokale, wo man alle vier Stimmen gleich genau und wie in einem Einklang hört. Etliche der Onslow'schen Quartette sind in der That nur von lauter solchen Nüancen zusammengesetzt und enthehren des melodischen Fadens, der durch das Ganze laufen sollte. In einem kleineren Lokale kann die pikante und kapriziöse Zusammensetzung für den Kenner kurzweilig genug sein; aber der Unmusikalische hört sie mit Kälte. Bei Haydn hingegen ist es eine sich selbst bewegende und klar dargestellte Idee, welche sich den Hörern offenbart; die verschiedenen Stimmen sind alle nur Mittel für die Hauptidee. Das Umgekehrte: die Verschiedenheit der Stimmen als Hauptsache zu betrachten, verbirgt den eigentlichen Zentralgang in der Komposition. Haydn's Kompositionen sind wie der durchsichtig tiefe Fluss, der ruhig und offen sich durch sein einmal erwähltes Bett hinschlingt; Onslow's Kompositionen sind oft wie ein Bach weit ausgedehntes Wasser, das über einen steinigen Grund hinrieselt, und durch sein Sprudeln den Beobachter fesselt, ohne dass er für dessen eigenthümlichen Lauf Auge hat.

Zur Lebensbeschreibung Zingarelli's.

Folgender Auszug aus einer vorigen Frühling zu den Neapolitanischen Annali civili, Quaderno XXVII, eigens abgedruckten Nekrologie Zingarelli's von Herrn R. Liberatore mag theils zur Ergänzung, theils zur Berichtigung der in der 50. Nummer 1837 erschienenen Lebensbeschreibung des benannten Maestro hier einen Platz finden.

Der Vater Zingarelli's hiess Riccardo Tota Zingarello, war Saugmeister und starb 1739 (Nicola Antonio Z., geb. 6. April 1752); seine Mutter hiess Teresa Ricci. Mit sieben Jahren wurde Nicola in das Conservatorio di S. Maria di Loreto aufgenommen, wo er die Violine, darauf die Komposition unter Fenaroli erlernte, das Intermezzo: I quattro pazzi, welches von den Zöglingen besagten Instituts aufgeführt wurde, unter seiner Leitung schrieb. Aus dem Konservatorium ausgetreten, benutzte er auch die musikalischen Lehren des Abbate Speranza.

Im Jahr 1779 schrieb er die Kantate il Pigmalione, 1781 seine erste Oper Montezuma für S. Carlo, wo sie nicht gefiel; nachher aber in Wien fand sie eine bessere Aufnahme. Jener Fiasco bewog Z., Neapel zu verlassen und nach Mailand zu gehen, wo er Empfehlungsschreiben an mehrere Damen hatte. Hier schrieb er die meisten seiner Opern, und zwar ernsthafte, als: Adriede, Piro, Artaserse, la morte di Cesare, Meridate, il ratto delle Sabine, Ricimero, Armide, Ifigenia, Clitennestra; ferner die opere buffe: il barbiere fortunato, il Ritratto, la Secchia rapita, il Mercato di Monfregoso, sodann das Oratorium la Passione (in der Kirche S. Celso daselbst aufgeführt), und die Kantaten: Oreste, Alceste, Telemaco.

Im Jahre 1789 begab er sich nach Paris, wo er im folgenden Jahre 1790 für die Académie royale de musique die Oper Antigone komponirte, Text von Marmontel, welche Oper aber kaum zwei- oder dreimal gege-

hen wurde. Dadurch entmuthigt, kehrte Z. wieder nach seinem geliebten Mailand zurück, wo er 1792 zum Kapellmeister am Dome, und 1794 in derselben Eigenschaft an der S. Casa zu Loreto ernannt wurde, an welchem letztern Ort er fast zehn Jahre verblieb. Während jener Zeit, in welcher er sehr viele Kirchenmusik schrieb, komponirte er zugleich die Oper Apelle e Campaspe (für Crescentini), im Jahre 1795 il Conte di Saldagno, beide für Venedig, und Giulietta e Romeo für die Mailänder Scala; 1797 il Melcagro, ebenfalls für die Scala, welche Oper aber nicht gefiel.

1804 erhielt er die Kapellmeisterstelle an der Peterskirche zu Rom. Hier komponirte er für's Privattheater des Duca Lante seine Distruzione di Gerusalemme, sodann für Florenz la Riedificazione di Gerusalemme, die aber der vorigen weit nachsteht. 1810 Baldovino für's Theater Argentina, und 1811 Berenice für's Theater Valle (letztere komponirte er zu Civita vecchia, und auf seiner Reise nach Paris, wie zu Folgendem erhellt).

Als Zingarelli 1810, bei Gelegenheit der Geburtsfeierlichkeiten des Königs von Rom, das Te Deum in der Peterskirche nicht dirigiren wollte und erklärte, dass er nur Pius VII. als König von Rom anerkenne, wurde er nach Civita vecchia in's Gefängniss verwiesen. Als Napoleon es erfuhr, schickte er ihm 200 Napoleonsd'or Reisegeld und liess ihn nach Paris kommen, wo ihm Kardinal Fesch im Namen des Kaisers zugleich 4000 Fr. auszahlen und bis Februar 1812 einen monatlichen Gehalt von 200 Fr. beziehen liess; dafür musste er eine Messe für die kaiserliche Kapelle komponiren, die blos 20 Minuten dauern sollte. Nach Aufführung benannter Messe erhielt Z. abermals 6000 Fr. mit einem vom 22. Januar 1812 datirten Brief des ersten Kämmerers Gr. Montesquieu, worin ihm die Zufriedenheit des Monarchen bezeugt wird. (Von all diesem Gelde blieben nach Zingarelli's Tode noch 5000 Fr. übrig, die er bei einem Banquier auf Interessen angelegt hatte. — Anmerkung des Verf.) Hierauf verliess er Paris mit der Erlaubniss, hinzugehen wo es ihm beliebte. Da nun Fiorovanti die Kapellmeisterstelle zu S. Pietro di Roma erhielt, so ging er nach Neapel und wurde da 1813 zum Direktor des jetzt bestehenden Conservatorio, drei Jahre nachher zu Paesiello's Stelle auch zum Kapellmeister an Dom ernannt.

Noch komponirte Z. folgende Opern. Für Turin: l'Oracolo Sannita, Gli Orazi e Curiazi; das Oratorium Trionfo di Davide; die Kantaten: Amor filiale, Orfeo, Ero e Sifo, die Fortsetzung des Alcide al Bivio. Im Karneval 1833 das Oratorium Saul, für das Ospizio Apostolico di S. Michele zu Rom. Endlich seine letzte zweistimmige Kantate mit Chor und ganzem Orchester, die er zu Neapel in einem Alter von 85 Jahren, nämlich im Februar 1837 komponirt, la Fuga in Egitto betitelt.

Unter seinen zahlreichen Messen erwähnt man als die vorzüglichste jene, die er für das Säkularfest zu Novara komponirte (bei welcher Gelegenheit aber bekanntlich die von Simon Mayr den Preis erhielt. Siehe den kleinen, aber merkwürdigen Bericht in diesen Blättern vom Jahr 1812 S. 611. — Anmerk. des Korresp.), ein Requiem, eine Messe für die Dresdner Kapelle, wobei er vom König von Sachsen eine goldene Dose erhielt; ein Requiem für sich, ebenfalls in seinem 85. Jahre (1837); endlich als er in's 86 Jahr trat, sein unvollendet hinterlassenes Tantum ergo.

Zingarelli, ein sehr eifriger Katholik, hat nie geheirathet. Sein Lieblingszögling war vor allen Pollini in Mailand, hierauf kommen: Morlacchi in Dresden, Sgatelli in Rom, Mercadante, Bellini, Conti, Ricci, Florimo, Lillo, Andreotti u. s. w.

Er war korresp. Mitglied des Nationalinstitutes von Frankreich, des Pariser Musikkonservatoriums, der Accademie Italiane di scienze, lettere ed arti (1807), der Accad. Pontaniana (1829), der Società Filarmonica zu Neapel (1835), der königl. preuss. Akad. der schönen Künste (25. März 1837), und im Jahr 1829 wurde er von seinem König zum Ritter des Ordens Franz I. ernannt.

Uebersicht für das Pianoforte.

1) *Canzone de Doniselli — par J. B. Duvernoy.* Oeuv. 71. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Preis 16 Gr.

2) *Mélange sur les motifs de Piquillo, musique d'Hipp. Monpou.* — Oeuv. 85. Preis 16 Gr.

3) *11 Divertissemens sur des motifs du Domino noir.* — Oeuv. 86. Liv. I et II. Preis jedes Heftes 12 Gr.

4) *VI Bagatelles — sur des motifs de Rossini et Auber.* — Oeuv. 88. Liv. I, II et III. Preis jedes Heftes 12 Gr.

5) *La Folle, Fantaisie caractéristique.* Oeuv. 90. Sämmtlich von *J. B. Duvernoy.* Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Die auf Wohlklang für Dilettanten und Schüler berechnete und diesen sehr zusagende Kompositionsweise des alter besprochenen Unterhalters ist in allen diesen Heften die gewohnte geblieben, nicht der Form, sondern dem innern Wesen nach. Das Gefällige und Jedem sogleich Verständliche ist ihm überall Hauptsache, womit er sich auch viele Liebhaber gewonnen hat. Selbst dann, wenn er seine Kompositionen karakteristische nennt, herrscht dieselbe Richtung beständig vor. Verschieden ist er dagegen, meist nach Massgabe der Themen oder bei seinen Einleitungen in mehr oder minder Modulatorischen, in der vorausgesetzten Fingerfertigkeit und in Veränderung des Passagenwerks, wodurch eben seine Unterhaltungen zu Uebungen verschiedener Art sehr dienlich werden. Die innere Vertigkeit im Spiel und Vortrag gewinnt dabei vorzüglich, ohne dass die Aufmerksamkeit auf andere Dinge der Kunst jenem zugewiesenen Zweck im Geringsten hinderlich würde. Wo also diese äussere Gewandtheit besonders zu erhalten ist, was sich nicht selten nothwendig macht, da sind auch diese Gaben mit Vortheil zu verwenden, abgesehen davon, dass sie vielen Spielern zu ihrem Vergnügen gerade recht sind, ein Umstand, der bei dem sehr verschiedenen Geschmacke der zahlreichen Pianofortespieler ohne Ungerechtigkeit und Anmassung nicht als Null betrachtet wer-

den darf. Wer über dergleichen hinausgeschritten ist, für den sind sie nicht, und man wird ihn eben so wenig tadeln können, als es diejenigen sind, für welche solche Werke ihrem Standpunkte nach ergötzlich und förderlich heissen müssen. No. 1 bringt nach bequemer Einleitung hübsche Variazionen über ein sehr bekanntes und beliebtes Thema, worin schon etwas vorgeschrittene Fingerfertigkeit vorausgesetzt wird. No. 2 ist schon leichter und zum Spielen vom Blatte mit Nutzen zu verwenden. No. 3 ist, was es sein will, Ergötzungen über Motive aus dem schwarzen Domino. — Die Bagatellen sind sehr leicht, in Variazionen und Rondo's bestehend. Dagegen nimmt die hübsche „Närrin" zum Putz zierlicher Tandelei etwas Fingerfertigkeit in Anspruch.

1) *Trois petits Rondeaux sur le Ballet „le Diable boiteux"* par *Franç. Hünten.* Oeuv. 102. Pr. 16 Gr.
2) *Les Concurrentes. Rondeau sur un thème favori du ballet „la chatte metamorphosée en femme" et Variations sur un thème italien.* — Oeuv. 103. Liv. I et II. Preis jedes Heftes 16 Gr.
3) *Rondeau alla Polacca.* Oeuv. 110. Preis 8 Gr. Sämmtlich von *Franz Hünten.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

No. 1 ganz leicht und für Schüler berechnet; jedes Rondo mit sehr kurzer Einleitung versehen. No. 2. Für erwachsene Dilettantenhände, die gebührendes Passagenwerk abzuthun erhalten. No. 3 eine artige Kleinigkeit für Schüler und Dilettanten. Ueber den oft besprochenen Komponisten ist nichts mehr zu sagen; er fährt in seiner allgemein gekannten und vielbeliebten Art fort und ist so glücklich, eine Menge treuer Freunde zu zählen, die an ihm hangen und ohne Wechsel seine Popularität liebenswürdig finden.

Trois Nocturnes — par *G. C. Kulenkamp.* Oeuv. 53. Hanovre, chez Adolphe Nagel. Preis 16 gGr.

No. 1 im sanft bewegten Gefühl sinnend, bis sich das Herz in einem choralmässigen Zwischensatze (Lento, senza tempo) den Frieden stärkt, den die Wehmuth in stiller Ergebung erlangt. No. 2 fängt in einem still gehaltenen Larghetto in Ges dur an, ohne sich lange in seiner noch ängstlichen Stille besänftigter Schmerzen halten zu können; Agitato in Fis moll folgt, die Melodie meist in der Tiefe des Basses, aber klar und nicht zu düster. Gut abschliessend kehrt das erste Tempo in Ges dur wieder, nicht mehr mit dem Zusatze des Aengstlichen, freudiger in sich abgeschlossen, wie in lächelnder Resignazion. No. 3. Andante, F dur, ⅔, durchaus sanft, auch im reichen Modulirten, nie über die Grenze springend, weich und melodisch. Die Sätze gehören zu dem Gelungensten, was dieser Komponist geschrieben und veröffentlicht hat.

Rondo über ein Thema aus Oberon — von *J. Hermann.* Op. 4. Freiburg im Breisgau, bei B. Ruckmich. Preis 1 Fl.

Recht hübsch durchgeführt und mit mässiger Bravour geschmückt.

Polonaise — par *Charles Voltrath.* Op. 4. Ebendaselbst. Preis 1 Fl.

Nicht ohne gute Gedanken, mit melodisch gefälligen Verbindungen und artigen Passagen; im Harmonischen, besonders in den Verbindungsgliedern, zuweilen noch etwas mager.

Der Polterabend. Polonaise — von *Jul. Hopfe.* Op. 3. Eisleben, bei Georg Reichardt.

Die Einleitung mit Anspielung auf Mozart's: „Reich mir die Hand, mein Leben"; die Polonaise mit Trio in gewohnter Form und Haltung, zum Schluss ein „Veilchen-Galopp," der so tanzlich und leicht ist, wie Alles.

Bagatelles en Forme des Mazurkas — par *Jacques Schmitt.* Oeuv. 235. Leipzig, bei Schubert und Niemeyer. Preis 12 Gr.

Die beiden ausgeführten Mazurken sind Chopin gewidmet, dessen harmonische Weise deshalb keineswegs nachgeahmt wurde, wohl aber ist das Eigenthümliche dieser Nazionaltänze mit Glück beachtet worden. Das Heft bildet einen Theil der Original-Bibliothek und gibt über der ersten Mazurka aus F moll als Opuszahl 235, auf dem Titel dagegen, wie eben angezeigt, 235 an. Was ist nun das Rechte?

IV Mazurkas — par *Edouard Weber.* Leipzig, chez A. R. Friese. Preis 12 Gr.

Der Komponist, den wir in mehren seiner frühern Sätze originell und geschickt in gut gehaltener Durchführung fanden, hat sich diesmal nach unserer Ueberzeugung aus zu weit getriebener Modulazionslust dem Bizarren mehr genähert, als es wünschenswerth ist. Es gibt jedoch Liebhaber dieser jetzigen Modemanier; für diese sind diese Mazurken. Die beste Musik kann jedoch schwerlich damit gefördert werden.

Trennung und Wiedersehn, eine musikalische Ekloge — von *F. W. Berger.* Breslau, bei Karl Weinhold. Preis 12 Gr.

Nach einem nicht zu langen Adagio non troppo lento in E moll, ⅔, tritt ein All. jocoso in E dur, ¾, ein, in geordneter Ausspinnung mit Nachahmung eines Themas von Rohde. Die Ausführung wird mässigen Spielern nicht schwer fallen, so wie die Auffassung, da die Erfindung nicht sehr eigenthümlich, mehr gefällig ist.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Preussenlied für Basso solo mit Männerchor — von *G. Reichardt.* Op. 15. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Das Gedicht singt von der stürmischen Zeit, dem brausenden Meere, in dessen hochschlagenden Wogen die Schiffe wanken. Nur eins geht still und ruhig, als wäre es ein Fels; sein Kapitain ein hoher Held, dessen Winken das ergebene Schiffsvolk vertrauend folgt u. s. w. Die 4stimmige Begleitung wird von Brummstimmen ausgeführt; die Melodie ist so schlicht und angemessen, als sie zu einem solchen Volksliede sein muss. Es ist auch noch eine Ausgabe für Singstimmen mit vollständiger Instrumentalbegleitung in Partitur, und eine dritte für eine Solostimme und Chor mit Klavierbegleitung veranstaltet worden. Die letzte Ausgabe kostet 4 gGr.

Drei Lieder für 4 Männerstimmen, komponirt von *Eduard Tauwitz*. Op. 9. Partitur und Stimmen. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 20 gGr.

Das erste Lied „Trink," von Hoffmann v. Fallersleben, hat der Komponist in stürmischer Artigkeit so gehalten, dass es bei feurigem und kräftigem Vortrage bei Allen Anklang finden wird, die für ihre Gesänge nicht auch zugleich einen sinnigern Text verlangen, der diesmal nicht viel sagt. No. 2. „Liebeslied," von H. Wenzel; der Text ist einfach, ohne mehre Strofen, weshalb ihn der Komponist oft wiederholt und einen Gesang daraus gemacht hat. Die Hauptmelodie ist gefällig, ohne originell zu sein; sie würde noch mehr eindringen, wenn die Durchführung ihre Wirksamkeit nicht zu sehr in dem jetzt gewöhnlichen Moduliren und in mancherlei Vorhalten gesucht hätte, was freilich ungleich leichter ist, als ein klares Fortführen und Erweitern des Hauptgedankens, so dass jede Folge wie nothwendig aus dem oben ausgesungenen sich entwickelt, genau und ungesucht mit der Grundidee zusammenhängt und in sie wieder zurückführt. Dahin muss es wieder kommen, wenn unsere Gesänge länger ausdauern, zu Herzen gehen und sich weiter als bis auf den Kreis der Freunde oder eines befreundeten Bezirkes ausdehnen sollen. No. 3. Jägerlied im Frühlinge, von Hoffmann v. Fallersleben, in fröhlicher Melodie, nur mit gar zu langem Halloh und Trara. Kurz die Lieder sind wohl gut und werden manchen Liedertafeln recht sein, allein unter die ausgezeichneten können wir sie nicht rechnen; dazu haben sie in der Musik nicht genug hervorragende Eigenthümlichkeit der Erfindung und Haltung, noch in der Wahl der Gedichte jenes Sinn und Gefühl Weckende, was siegreich einschlägt. Es fehlt das Besondere, körnig Individualisirte, worin sich das Allgemeine des Gedankens und Wohlgefallens wie von selbst am sichersten anschliesst.

XXIV Chorälе für den 4stimmigen Männerchor ausgesetzt von *T. J. Pachaly*. Breslau, bei C. Weinhold.

Sie sind gut ausgesetzt bis auf wenige Töne bald in der Harmonie, bald in der Melodie, die in den verschiedenen Provinzen sich bekanntlich anders gestaltet. Das Heft ist empfehlenswerth.

Die sterbenden Helden. Ballade von Uhland für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters (oder des Pianoforte) in Musik gesetzt von *Karl Heinr. Saemann*. Op. 7. Berlin, bei T. Trautwein. Preis der Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge ⅔ Thlr.; der 4 ausgesetzten Chorstimmen ⅓ Thlr.

Ein schönes Gedicht, einfach gesungen, wie es sich gebührt, so dass der Gesang am Klavier und im Konzertsaale mit vollem, wirksam behandelten Orchester guten Eindruck machen muss. Ein schlichter, anfänglich unisonischer, von den Bläsern mit schöner Harmonie und von den Streichinstrumenten mit ernst passender Figuration verschöner, in seiner zweiten Hälfte 4stimmiger Chor, ⅔, leitet erzählend ein, dass der schöne Sven und der graue Ulf das Leichenfeld der Ehre decken. Der Sohn klagt, ⅔, Larghetto, seinen Jugendtod ohne allen Prunk, nur einen Gedanken hegend, völlig angemessen. Der sterbende Vater (Bass) tröstet darauf, ⅔, mit hinzutretender Harfenbegleitung, die von dem Pianoforte ersetzt werden kann, auf Odin's Freudensaal verweisend, wo nicht nach der Thaten Menge gewerthet wird. Nach 3 Strofen endet ein gut 4stimmiger Chorgesang mit voller Orchesterverstärkung: „Wool wieget Eines viele Thaten auf, sie (die Himmlischen) achten drauf; das ist um seines Vaterlandes Noth des Helden Tod" u. s. w. Es ist für Ausdruck und innere Wahrheit, nicht für Pomp und Flitter vom Komponisten redlich gesorgt worden. Zur rechten Zeit, z. B. zum Feste der Erinnerung an die Gefallenen, kann der Gesang die beste Wirkung kaum verfehlen.

Preis Kunst. Gedicht von Uhland für 4 Singstimmen und Orchester, in Musik gesetzt von Demselben. Op. 8. Ebendaselbst. Preis der Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge 1 Thlr.; der vier ausgesetzten Singstimmen ⅓ Thlr.

Das kräftig teutsche Lied: „Singe, wem Gesang gegeben in dem teutschen Dichterwald" ist hier mit Orchesterverschönerung durchkomponirt. Die erste Strofe mit viel wiederholendem Chor All. moderato, B dur, ⅔, lebhaft ausgeführt; die folgenden für 4stimmigen Sologesang mit Begleitung, Andantino, F dur, ⅔, wovon der Chor die letzte Hälfte der Strofen wiederholt, zum Schlusse mit einem kurzen Anhange, der sich im möglichsten Piano verliert. Es ist in seiner Weise gleichfalls gelungen und empfehlenswerth: dennoch meinen wir, das Gedicht sei mehr für 4stimmig liedermässigen Gesang geeignet, wie es z. B. von dem verstorbenen C. Schulz in Leipzig für 4 Männerstimmen komponirt wurde.

Nachrichten.

Karlsruhe. Unser Hoftheater bietet in neuerer Zeit leider so wenig Veranlassung, die Spalten kritischer Blätter zu füllen, dass wir um so freudiger eine Gelegenheit wahrnehmen, das Interesse der Kunstgenossen auch wieder einmal auf die hiesige Bühne zu lenken. Herr Alexander Fesca, der mit dem Namen auch das Talent

seines genialen Vaters fortzupflanzen scheint, ist, nachdem er sich in Berlin ausgebildet, in seine Vaterstadt zurückgekehrt, und liess uns hier die ersten Früchte seiner musikalischen Studien geniessen. Der junge Künstler begann mit einem Konzert, welches mit der Ouverture zu der von seinem Vater komponirten Oper „Kantemire" eröffnet wurde, über deren vielbesprochenen Werth wir uns weiterer Urtheile hier enthalten. Hierauf liess uns Herr Fesca seine Virtuosität auf dem Pianoforte in einigen von ihm selbst komponirten Stücken bewundern, zunächst in einer Introdukzion und Variazionen über ein sehr gefälliges Thema, dann in einer Fantasie über Motive aus Bellini's Puritanern. In beiden entwickelte Herr Fesca eine glänzende Fertigkeit, vereinigt mit einem schönen kräftigen Anschlag, abgerundetem Spiel und einer höchst gelungenen Ausführung der schwierigsten Passagen, die er mit grösster Eleganz und Präzision vortrug; vorzüglich gefielen seine brillanten Variazionen über beliebte Anklänge Bellini'scher Melodieen. Nicht übergehen dürfen wir bei dieser Gelegenheit ein meisterhaft ausgeführtes Concertino für Violoncelle, welches von Herrn Eichhorn, Mitglied des hiesigen Orchesters, komponirt und vorgetragen wurde. Wir hörten wenige Künstler, die dieses Instrument so mächtig sind, als Herr Eichhorn, der dem Violoncelle die lieblichsten Töne zu entlocken versteht und durch seinen seelenvollen Vortrag das Publikum zur Begeisterung hinreisst. — Den Schluss machte die von Herrn Fesca komponirte einaktige Oper „Mariette" mit Text von Norbert. Wenn wir einerseits bemerkt zu haben glauben, wie Herr Fesca Originalideen mit Anklängen aus der neuern italienischen Schule mit einander verwebte, und nächst Bellini und Cherubini bisweilen auch an Auber erinnert, so dürfen wir andrerseits keineswegs verkennen, mit welchem Fleiss die ganz in französischem Genre verfasste Oper gehalten ist, und wie karakteristisch die Musik mit dem Sujet harmonirt. Die Ouverture, die verhältnissmässig ein wenig kürzer sein dürfte, ist im Ganzen sehr ansprechend, wie überhaupt die einzelnen Stücke der Oper, deren Hauptrollen durch Herrn Haitzinger (Arnaud) und Dem. Heukel (Mariette) sehr vortheilhaft besetzt waren. Die Ausstattung, mit welcher die Oper in Szene gesetzt war, liess nichts zu wünschen übrig. Herr Fesca, welcher die Oper selbst dirigirte, wurde am Schlusse stürmisch hervorgerufen. Wir wünschen dem anspruchlosen jungen Komponisten von Herzen den zu hoffenden glorreichen Erfolg auf der von ihm so ruhmvoll betretenen Laufbahn. *K....*

Erfurt. Am 11. Januar gab Fräul. *Rosalie Girschner*, Pianistin aus Berlin, im Saale des Schauspielhauses ein Konzert, welches sowohl durch die Wahl gediegener Kompositionen, als auch durch deren treffliche Ausführung den Zuhörern einen hohen Genuss gewährte. Sie spielte unter Andern mit vollkommener Sicherheit und dabei mit sehr schönen Vortrage Les Adieux von J. N. Hummel. Den meisten Genuss gewährte „Das Lob der Thränen" von Liszt. Tiefes Gefühl, einfache Grösse und Rundung zeichnen sich in jedem Gedanken, der mit Entschiedenheit vor die Seele des Hörers tritt. Die Ausführung war vortrefflich und der Beifall allgemein. Nur Schade, dass man ihr kein besseres Instrument verschafft hatte, um noch mehr ihre Virtuosität zeigen zu können! *Wilh. Körner.*

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1838.

Mit gespannter Erwartung sah unser Operapublikum der Aufführung des neuen Bühnenwerkes: Turandot, Prinzessin von Schiras, aus der Feder eines allgemein geschätzten Kunstdilettanten entgegen, welcher bisher, vorzüglich im Liederfache, schon mehrere sehr werthvolle Gaben veröffentlichte. Des Komponisten Stellung als Staatsbeamter bei einer der höchsten Hofstellen erheischte nothwendiger Weise, mindestens des formellen Dekorums wegen, absolute Anonymität, obschon das Geheimniss im Allgemeinen dadurch keineswegs verschleiert werden konnte. Aber schon die gewählte Pseudoform: *Hoven* gab den so überaus gern witzelnden Wienern Gelegenheit zu allerlei Bonmots; und die in die Augen springende Identität mit den Endsylben des Namens: Beethoven bot freilich anagrammatischen Stoff im reichlichen Maasse. Der Gang der Handlung ist genau nach Gozzi und Schiller eingerichtet; zu den zweckmässig lebenswerthen Abänderungen gehören: das Zusammenziehen der komischen Maskenfigoren in jene Einzelne des Seneschalls Pathete und die Verlegung der Fabel nach Persien, wodurch das affröse, vielfältigen Erfahrungen gemäss auf der Bühne meist in's Lächerliche fallende chinesische Kostüm beseitigt und demselben für das Auge ungleich gefälligere Formen substituirt wurden. Das vaterländische Kunstprodukt ward ungemein sorgfältig in die Szene gesetzt, mit vier prachtvollen Dekorazionen ausgestattet und die eminentesten Kräfte darin benutzt: Herr Staudigel sang den König Oromsan; Dem. Lutzer dessen Tochter; Mad. Gentilomo die Sklavin Adelma; Herr Wild den Kalaf; Schober seinen ehemaligen Eszieher Barat, und Forti den karrikirten Seneschall, dessen ohnehin stark aufgetragene Grundfarbe ihn jedoch verleitete, einer, die Grenze der Dezenz fast überschreitenden Buffonerie den Zügel schiessen zu lassen. — Die Aufnahme gestaltete sich wahrhaft ehrenvoll; wie denn jeder dramatische Erstlingsversuch doch wohl nicht mehr als einen *succès d'estime* ansprechen darf. Als solcher jedoch kann der freigebig gespendete Beifall im gleichen Maasse anerkennend gerecht und ermunternd genannt werden. Wollte man distinguirend zwischen dem Berufe der Tonsetzkunst und dem Talente zur Tondichtung eine scharf absondernde Scheidelinie ziehen, so zeugt diese Arbeit unbestritten für Ersteres, daher an der Technik wenig nur zu bemängeln sein dürfte. So ist gleich die Ouvertüre sehr brav, thematisch, im kontrapunktisch fugirten Style durchgeführt, und besonders auf die Instrumentalpartie im Ganzen sichtlicher Fleiss verwendet. In der poetischen Konzepzion herrscht freilich noch der

Mangel selbstständiger Eigenthümlichkeit vor, ein gewisses unbestimmtes Schwanken in der Schreibart, — das wechselnde Hinneigen bald zur italienischen, bald zur französischen oder zur teutschen Geschmacksschule, in letzterer prävalirend an Spohr's harmonisch üppige Fülle gemahnend; — trotz dem aber ist jedem Kunstjünger aufrichtig Glück zu wünschen zu einem solchen wohlgelungenen Debüt. Unter manchen ausgezeichneten Stellen verdient die glückliche musikalische Auffassung der Räthsel in rezitativisch-arioser Form, höchst originell begleitet, einer speziellen Erwähnung; namentlich wurde das erste durch Wild's zauberischen Vortrag noch unendlich herausgehoben und, wie das wunderschöne Frauen-Duett mit Chor, unter rauschender Akklamazion da Capo verlangt; auch die Finale's und Ensemble-Stücke bieten interessante Einzelnheiten, welche bei näherer Bekanntschaft noch im Werthe steigen. — Die zweite Neuigkeit: Kreutzer's „Höhle bei Waverly," traf ein hartes, wenigstens zur Hälfte unverschuldetes Loos. Diese Oper hatte schon bei ihrer Entstehungsperiode vor ein paar Jahren im Josephstädter Theater nur geringen Erfolg; man erkannte zwar dem Tonmeister und beliebten Schöpfer des melodieenreichen „Nachtlagers" in verschiedenen, dramatisch wirksamen Momenten den Preis zu; allein das Ganze liess, trotz einiger gleich damals vorgenommenen Varianten, kalt und unbefriedigend. Das Hauptgebrechen keimt bereits im Textbuche. Oehlenschläger's „Lodlam's Höhle" machte noch nirgend, auf allen südteutschen Bühnen, ein dauerndes Glück; das Mährchen, in seiner komplizirten Szenenfolge, ermangelt einer klaren Verständlichkeit, und der ohnehin schwer zu entziffernde innere Nexus musste, zusammengedrängt in den engen Rahmen des rezitativischen Singspiels, noch mehr an deutlicher Eingänglichkeit verlieren. So war demnach der abermalige Versuch ein nutzloser, und die Unterlassung desselben würde dem Autor das allerdings vorherzusehende Ergebniss mit seinen kränkenden Nachwehen erspart haben. Anfänglich wohl prädominirte eine höchst günstige Stimmung; die effektvolle Ouverture ward enthusiastisch applaudirt; das rührende Gebet am Schlusse des Introdukzionschors musste unter stürmischem Foora-Ruf wiederholt werden; die Lotzer und Karoline Mayer empfingen huldigende Beifallstributa; so ging alles gut bis zum ersten Finale, dann aber trat allmälig Windstille ein; der Antheil schwand stets mehr und mehr; zum Ueberflusse, weil selten nur ein Unglück allein kommt, mischten auch zufällige Störungen sich in's Spiel; der Tenor Erl kämpfte mit einer nur gar zu merklichen Heiserkeit; weder Schober, in seiner sentimental-kläglichen, noch Staudigel in seiner brüsk-jovialen Partie waren am rechten Platze und hätten füglich ihre Rollen tauschen können; genug, — das wachsende Missvergnügen gewann vollens die Oberhand, und als beim Fallen des Vorhanges aus wohlwollender Kehle vereilig ein einziges Bravo! erscholl, gab dieser gut gemeinte, aber sehr zur Unzeit entschlüpfte Laut das Signal zu einem unanimen Gezisch, was die bereits schon ziemlich gelichteten Räume durchflog. — So ist denn dieses Tonwerk vom Repertoir verschwunden und dürfte schwerlich ein nochmaliges Auferstehungsfest begehen. — Das aus dem französischen übersetzte Operettchen: „Die Doppelleiter," mit wenig origineller, doch leicht gefälliger Musik von Ambroise Thomas, fesselt wenigstens die Aufmerksamkeit; was bei solchen, blos als Lückenbüsser betrachteten Vorstücken schon viel sagen will. Gesungen wird weit besser darin, als gespielt; denn bei den pikanten Situazionen dieses etwas lasziven Sujets reicht gewöhnliches Sängervermögen keineswegs aus. — Gastspiele gaben: Mad. *Fischer-Schwarzböck* die Agathe im Freischütz; Alice im Robert; Ueberreste schöner Mittel; — Herr *Erl*, vom Königsstädter Theater verschrieben und engagirt, Arnold im Tell; *Gomez* im Nachtlager; kräftig sonore Stimme; vollendete Ausbildung *en attendant*; — Dem. *Sabine Heinefetter*, der einstmalige Fixstern, Romeo in den Montechi; Susanna im Figaro; Desdemona und Armand in den Kreuzrittern; an Glanzpunkten fehlte es nirgend; doch in Meyerbeers Crociato spukte der leibhafte Fatalismus; *Wild* war völlig unwohl; Herr *Krauss*, Sultan, und Dem. *Karoline Mayer* konnten mit der reichen Figurazion nicht zurecht kommen; eine Dem. *Hölzel* that als Felicie so geheimnissvoll, dass sie kaum dem Souffleur verständlich ward; nur einzig die gewaltigen, trefflich eingeübten Chormassen machten die Honneurs und milderten die aufgeregte Indignazion der arg getäuschten Zuhörer. — Herr *Dietz*, aus München, erschien als Max, Arnold, Rodrigo und Massaniello, ohne durchzugreifen; gefiel jedoch ungleich besser im Konzert-Saale bei diskreter Klavierbegleitung durch seinen gemüthlichen Liedervortrag. — Von zwei pantomimischen Ballet-Divertissements: Die Heimkehr und Ismene und Philio, möchte die Parallele schwer werden, welches an Unbedeutendheit und schaler Gehaltlosigkeit höher zu stellen wäre. In letztgenannter, anakreontischer Idylle bietet doch wenigstens der szenische Aufwand einige Augenlust, auch wird auf bekannte Opernweisen recht viel und auch recht hübsch darin getanzt von den Matadoren der Choreografie, noch bereichert durch neue Ankömmlinge, darunter Dem. *Nopiguet*, *Blangy*, *Polin* u. A. — Die französische Schauspielergesellschaft des Herrn *Doligny*, welche schon vor geraumer Zeit sehr honorige Geschäfte machte, zieht auch bei dem gegenwärtigen zweiten Besuche ihr eigenes Publikum. Da auf diesen Brettern kontraktmässig kein blos rezitirendes Drama statuirt ist, so muss Jedes, wäre es auch von prosaischer Gattung, durch eingelegte Couplets nominaliter in ein Vaudeville umgewandelt werden, welche denn auch von den Darstellenden, die recht wackere Mimen, aber alles eher denn Sänger sind, ziemlich monoton herunter geplappert werden. Abwechslung und Mannichfaltigkeit fehlt nicht, und selten wird ein und dasselbe Stück wiederholt.

(Fortsetzung folgt.)

Kassel, im Januar. *Die Oper.* — Selten nur erfreut uns die Operndirekzion mit neuen Opern zu grandiosem Style gedichtet, aus dem Grunde, weil wir kein Ballet mehr haben, und auch der dazu nothwendigen

hinlängliche Deckung, die Instrumente zurücksenden, und im Fall man gegründete Einwendungen gegen den Gehalt auffinden sollte, solches Geschäft auf sein Risiko zu nehmen. Er erwartet getrost die Versuche, und ist von angenehmer und zufriedener Bekanntschaft im Voraus überzeugt.

Georg Christ. Stolze,
Kantor und Musikdirektor.

Ankündigung.

Ermuntert durch den Beyfall mehrerer Freunde und Kenner der Musik, habe ich mich entschlossen, eine

Sonate fürs Klavier zu 4 Händen

von meiner Komposition, in der Breitkopf - Härtelschen Musikhandlung in Leipzig im Druck herauszugeben, und wähle dahey den Weg der Subscription. Der Preis des Exemplars ist 12 Gr. sächs. und den Sammlern wird das 8te Exemplar frey gegeben. Diejenigen Musikliebhaber, welche sich zu unterzeichnen Willens sind, ersuche ich, sich entweder an die Breitkopf - und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig oder direkt an mich in postfreyen Briefen zu wenden. Der Subscriptionstermin ist bis zu Ende August. Die Sonate wird zur Michaelimesse erscheinen.

Uhyst an der Spree bey Bautzen, im Monat May 1802.

C. Fr. Hasse.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

André, A., Ouverture de l'Op. Rinaldo et Alcina à gr. Orch. Op. 16. 1 Thlr. 4 Gr.

Jaedorf, Air. (über die Beschwerden u. s. w.) varié pour la Flûte av. acc. de 2 Viol., Alto, Basse et 2 Cors. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 2. 2 Thlr.

Krommer, Quatuor arr. pour Flûte, Viol., A. et Vlle par Fürstenau. 1 Thlr. 4 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 52 et 53. à 1 Thlr. 8 Gr.

Becker, C. L., 6 Lieder der Freundschaft und Liebe gewidmet, mit Begleitung des Klaviers. Op. 16. 16 Gr.

Fränzl, F., Gesänge aus der kom. Oper: die beyden Gefangenen fürs Klav. 19 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. d'un Viol. ou Flûte et Vlle. Op. 51. 2 Thlr.

Steibelt, D., 3 Sonates pour le Pianof. av. accomp. de Fl. ou Viol. Op. 58. 1 Thlr. 16 Gr.

Fürstenau, C., Variations sur l'air: Das Leben ist ein Würfelspiel, p. la Fl. trav. av. acc. de 2 Viol., A., Basse, 2 Hautbois, 2 Bassons et 2 Cors. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Wagner, C., Andante de Haydn av. 12 Variations p. la Fl. acc. d'un Violoncelle. 8 Gr.

Becwarowsky, 6 Lieder für die spanische Guitarre eingerichtet von B. J. Mürer. 22 Gr.

Huffmann, H. A., 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre (oder auch beyder Instrumente zugleich) 2te Sammlung. 16 Gr.

Romberg, A., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Basse. Op. 2. Liv. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

v. Beethoven, L., 3 Quatuors pour 2 Viol., A. et Basse. Op. 18. Liv. 1 et 2. à 2 Thlr. 6 Gr.

Haydn, J., Sonates pour le Pianof. av. accomp. de Violon et Vlle ad lib. arrangées des Simfonies. Op. 98. No. 1-6. à 20 Gr.

v. Beethoven, L., grande Sonate pour le Pianof. Op. 22. 1 Thlr.

Steibelt, 12 Bachanales pour le Pianof. avec acc. de Tambourin ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 2me Fantasie avec 9 Var. sur l'air favorit de la Dansomanie p. le Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Vigneric, B., Ouverture et Chasse pour le Pianof. avec accomp. de Violon et Basse ad lib. Op. 11. 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Andr., Grand Concerto pour Violon av. acc. No. 1. Op. 3. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Bern., Grand Concerto pour Violoncelle av. acc. No. 1. Op. 3. 2 Thlr. 6 Gr.

Jadin, L., 10 Walzes et 2 Angloises pour le Pianof. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Chormassen enthehren, vielleicht auch weil sie zu grosse Kosten scheut. Was davon auf dem Repertoir ist, z. B. die Jüdin, Zampa, die Stumme, Tell u. a., wird wohl von Zeit zu Zeit noch gegeben, aber wie? das ist die Frage. Wenn auch Einzelne darin excelliren, so fehlt doch stets der Totaleindruck. Deshalb hörten wir auch am 20. August, anstatt einer grossen Oper, wie es dem Geburtsfeste des Landesfürsten angemessen gewesen wäre, nur den „schwarzen Domino," diese bereits in öffentlichen Blättern hinreichend besprochene und für musikalisches Mittelgut erklärte Oper Aubers. Sie ist eine sogenannte Spieloper, und man weiss, wie selten ein singendes Personal auch zugleich ein ausreichend schauspielendes ist. Doch wir können im Ganzen darüber nicht klagen. Einzelne sind auch bei uns im Spiele recht brav. — Die Besetzung war den Kräften des Personals angemessen folgende: Lord Elfort — Föppel; Graf Juliano — Dams; Horatio — Dorska; Gil Perez — Birnbaum; Angela — Dem. Pistor; Brigitte — Dem. Löw; Ursula — Dem. Leisering. Die Oper wurde einige Male bei mittelmässigem Beifall wiederholt. — Nach langer Ruhe wurde endlich einmal wieder Figaro's Hochzeit mit der Ueberschrift: „neu einstudirt" zur Aufführung gebracht. Welch eine Entschädigung gewährte uns diese klassische Oper für so viele mittelmässige Musikwerke! Welche Genüsse nach langer Entbehrung waren das für unser Publikum! Das Haus war fast überfüllt und der Beifall ungemessen. Den Grafen sang Herr Krieg, die Gräfin — Dem. Löw, die Susanne — Dem. Pistor, den Figaro — Herr Föppel, die Marzelline — Dem. Beanjot, den Bartolo — Herr Birnbaum, den Basilio — Herr Dams, Hunschen — Dem. Tripp, Don Gusmann — Herr Specht, Cherubin — Dem. Hoffmann. Siehe unten „Gäste." Die Oper ist mit gleichem Applaus bereits wiederholt worden. — Spohr's „Berggeist" ist auch nach einer vierjährigen Ruhe wieder zweimal gegeben worden; Dem. Pistor, welcher jedes Jahr, seitdem sie an dem Königsstädter Theater in Berlin gesungen, ein Benefiz zugesichert worden ist, hatte sich diese Oper dazu ausersehen. Diese Sängerin hat in Kassel ein ausgezeichnetes Glück gemacht. Es war dies die Oper, welche vor mehreren Jahren zur Vermählungsfeier der Herzogin von Meiningen gegeben wurde, folglich in jeder Hinsicht herrlich und glänzend ausgestattet; aber von jenem Personal war der einzige Sänger Föppel übrig geblieben, welcher noch bei uns verweilt und die Titelrolle noch immer ausgezeichnet schön singt und spielt. Ueber die Musik selbst hat die Kritik, denn der Text ist beinahe unter derselben, schon längst entschieden, und eben so viel Tadel als Lob darüber ausgesprochen. „Zum treuen Schäfer," komische Oper von Adam, wurde am 1. Januar zum ersten Male gegeben; wir wohnten der Vorstellung nicht bei.

Gäste in der Oper. Der 1. Oktober vorigen Jahr verursachte einige Veränderungen in dem Operarepertoir. Dem. *Schmidt*, für das ältere Mutterfach engagirt, wurde entlassen, so auch Dem. *Wettlaufer*, welche in Münster bereits mit nicht geringem Beifall gastirte und engagirt worden ist. Für ersteren gastirte Dem. *Bohn* als Kartenschlägerin im Maskenball und als Romeo, als gefiel nicht; für letztere Dem. *Hoffmann* aus Darmstadt. Dieselbe besitzt keine geringen Mittel, ihr Stimmmaterial ist gut, aber es fehlt demselben noch eine sorgfältige Ausbildung; sie wurde als Aennchen im Freischütz sehr beklatscht, weniger als Zerline im Don Juan und Cherubin in Figaro's Hochzeit, an welcher Rolle in hiesigen Blättern viel ausgestellt worden ist. Auch sie wurde nicht engagirt. Noch bis jetzt sind die vakanten Stellen nicht hinreichend besetzt. Für das ältere Mutterfach hat man einstweilen Dem. *Beanjot* eingeschmuggelt, eine überaus brauchbare Choristin, und für Dem. *Wettlaufer* versuchte es eine Dem. *Pless* aus Hamburg als Frau von Schlingen in den Wienern in Berlin einzutreten; sie ist eine Anfängerin mit beschränkten Stimmmitteln und intonirt gar nicht rein. Wir wollte, da sie engagirt ist, das Weitere abwarten.

Als ein gastirendes Meteor an unserem Opernhimmel erschien Dem. *Bothe*, früher in Hannover, zuletzt in Petersburg. Sie erregte als Tankred, Romeo und Oberpriesterin in der Vestalin eine allgemeine Sensation. Ihre Stimme, frisch und schön bei reiner Intonazion, so wie ihre jugendliche Erscheinung und ihr plastisch-schönes und der Situazion angemessenes Spiel rissen das Publikum zu einer allgemeinen, bei uns höchst seltenen Begeisterung und Anerkennung hin. Sie wurde jedes Mal gerufen und vielfältig in den hiesigen Blättern besungen. Auf ein Engagement war es bei ihren Gastrollen nicht abgesehen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Das Abschiedskonzert der Mrs. *Alfred Shaw* am 28. Januar im Saale des Gewandhauses war überaus besucht, fast überfüllt. Eine schon früher angezeigte Ouverture des jungen Engländers Herrn *William Sterndale Bennett*, „die Najaden," die sich wie in einer Sommernacht freudig bewegen und gegen das Ende in mehrfachen Schlüssen täuschend necken, machte bei gutem Vortrage guten Eindruck, den die Versammlung auch durch die gewöhnlichen Zeichen laut aussprach. Mrs. Shaw, Herr Musikdirektor Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy und Herr Konzertmeister Ferd. David wurden bei ihrem Auftreten sogleich vom Publikum mit Beifallsbezeigungen empfangen. Die Konzertgeberin sang zunächst eine Szene und Arie aus Mercadante's „Giuramento," die ihrem Gesange die gewohnte Ehre brachte. Es war uns lieb, etwas aus der uns noch unbekannten und sehr verschieden besprochenen Oper zu hören; allein der Komponist erreichte sich selbst und seine besseren Melodieen nach unserer Ueberzeugung nicht. Die gediegene Sonate quasi una fantasia für das Pianoforte von L. v. Beethoven trug Herr Dr. Fel. Mendelssohn auf seinem neuen Instrumente von Erard vor und erhielt natürlich den laut ausgesprochenen Dank der Versammlung, der auch dem schönen, für das Konzert nur etwas zu kurzen Quartett aus Fidelio von Beethoven: „Mir ist so wunderbar" nicht entging. Es wurde gesungen von den Damen Shaw und Schmidt, und von den Her-

ren Schmidt und Richter. Die sehr frisch und bewegt ausgeführte Ouverture zum Sommernachtstraum von Fel. Mendelssohn-Bartholdy regte abermals freudig auf; die Freude darüber gab sich am Schlusse rauschend kund. Mozart's, von der Konzertgeberin auf Verlangen und schön gesungenes „Addio" machte sich gehörend geltend, und die Zusammenstellung mit den neuen Variationen für die Violine, nach würdiger Einleitung derselben, komponirt und vorgetragen von Ferd. David, gewann darum noch mehr angenehm Ueberraschendes, weil den ansprechenden Bravouren Mozart's allbekanntes Lied zum Grunde gelegt worden war: „Wenn die Lieb' aus deinen blauen" u. s. w. Fast nach jeder Variation erscholl lauter Beifall. Mit einem teutschen Liede von Johanna Mathieux und mit zwei schottischen Balladen beschloss die Konzertgeberin ihre hiesigen, stets ehrenvoll aufgenommenen Vorträge. Wir wünschen der geehrten Sängerin auf ihrer weiteren Konzertreise dieselbe Gunst des Publikums, der sie sich hier und in einigen Nachbarstädten zu erfreuen hatte. — Am 31. v. M. fand unser *sechszehntes Abonnement-Konzert* Statt, worin zuvörderst Onslow's erste Sinfonie von Neuem zu Gehör gebracht wurde. Das schön vorgetragene und bereits ausführlich besprochene Werk erwarb sich noch mehr als früher die beifällige Zustimmung der Hörer, welche jedem einzelnen Satze zu Theil wurde. Mad. Bünau-Graban, schon vor dem Beginne des Gesanges vom Publikum mit Auszeichnung empfangen, trug Rossini's Szene und Arie aus „Bianca und Faliero": Come serene è il dì! etc. in gewohnter Weise vor, welcher der Applaus der Versammlung sie entging. Herr *W. Hauke* liess uns eine neue, von ihm selbst komponirte und vorgetragene Fantasie für die Flöte, „la Sonnambula," hören, die nicht nur durch geschickte und harmoniereichere Instrumentirung, als sie sonst öfter in solchen Bravourwerken für die Flöte vorkomat, sondern auch durch gehaltreichere und eigenthümliche Erfindung in Zusammenstellung und Verbindung der Sätze sich hervorthat. Auch sein Spiel hatte an Fertigkeit und schönem Tone gewonnen, so dass er von der Versammlung mit wiederholtem Beifall belohnt wurde. Im zweiten Theile erfreuten sich Alle sowohl am schönen Vortrage der Beethoven'schen Ouverture zu Coriolan, als am Werke selbst, und liessen darauf der eifrig vorwärts strebenden und sehr glücklich sich hebenden Geschicklichkeit des Herrn H. Isten jun. auch Verdienst alle Gerechtigkeit widerfahren. Er spielte Introduktion und Variationen für die Violine von F. David und bewies darin die anerkennenswerthesten Fortschritte in sicherer Fertigkeit und schönem Ton. Eine neue Hymne, gedichtet von von *J. F. Rohdmann*, komponirt von L. Spohr (Op. 98), machte den Beschluss. Die Solopartieen wurden von den Damen Schmidt und Bünau, und von den Herren Gebhard und Weinke gut vorgetragen, die Chöre, wie gewöhnlich, von unsern Thomanern, grifen sehr gut durch und gingen, wie es sich erwarten lässt, trefflich. Gleich der erste Chor brachte in Allen, so weit wir es bemerken konnten, eine der Sache angemessene, fromme Empfindung hervor, das Herz zum Preis des Höchsten erhebend. Ein freundliches, schön durchgeführtes Sopransolo, nach und nach vom zustimmenden Chor, welcher den fortgehenden Sologesang durchaus nicht erdrückte, verherrlicht, hielt nicht nur jene Empfindung fest, sondern gab ihr noch jenes sanfter Erquickende, was in jeder Menschenbrust laut wird, die Empfänglichkeit für die Wohlthaten hat, die uns die ewige Güte in den Schönheiten der Natur unserer Erde schenkt. Nach einem kurzen, zu Gottes unendliche Liebe erinnernden Basssolo singen Tenor und zweiter Sopran das Heil der Erde, die des Vaters rechten Kindern als ein Himmel der Liebe sich bewährt, in einem überaus lieblichen Duett, dem ein von Komponisten ganz eigenthümlich gehaltenes, mehr das Mahnende und Erhabene ansprechendes Quartett folgt: „Wandelt hin, ihr Millionen, die der Erde Rund bewohnen, wandelt hin in Lieb und Treu. Gross ist Gott, ist Macht und Güte, nur im liebenden Gemüthe wird sein Bildniss neu." Ein voller Chor zum Preise Gottes schliesst die wirksame Hymne, über welche wir nach näherer Bekanntschaft mehr berichten werden.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w.— Anfang der Karnevalssaison in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Hätte Donizetti sich bis jetzt nicht als Poly-Tachygraf bewährt und unser Opernmagazin stets mit Vorrath versehen, so würden dermalen die Impresarien die Haare zu Berge stehen. Rossini will nicht mehr klingen, und scheint altmodisch, *Pacini* hat ausgeklungen, Bellini singt man zu satt zu werden, und so wird denn Donizetti auch in ganz Sizilien gesungen. Die ersten drei Herbstopern, die hier vom Stapel liefen: Roberto Devreux, Furioso und Lucia di Lammermoor — die Leser wissen längst wessen Kinder — entzückten zwar wenig, doch gefielen darin die Palazzesi und die Herren Genero und Colini. Diesen drei Opern folgten zwei andere: Bellini's Pirata und Mercadante's Giuramento, die aber beide missfielen, wozu besonders Künstler das ihrige beitrugen.

Catania. Im Roberto Devreux, del' maestro ravaliere Donizetti, sangen die beiden Prime Donne Marianna Roggeri, Carlotta Greca Possi, der Tenor Antonio Paterna, und der Bassist Paolo Cassil, welcher Letztere in den Himmel erhoben wurde.

Messina. Der Impresario des hiesigen Teatro della Munizione, ein junger Engländer, macht keine gute Geschäfte. Zur Prima Donna engagirte er die Clementina Fanti, die Eugenia Valentini als Altra Prima Donna, den Tenor Felice Moranali und den Bassist Luigi Corradi Seti. Wegen der erfolgten Krankheit des Herrn Moranali zu Viadana (s. d.), musste elligat der Tenor Bitancourt engagirt werden, und man konnte erst zu Ende Novembers mit Donizetti's Gemma di Vergy in die Szene gehen, welche Oper aber mit einem Fiasco abzog. Die Fanti war der Hauptrolle ganz und gar nicht gewachsen; Herr Bitancourt [illegible] im zweiten Akte die

Stimme, und Herr Corradi Seti, der einzige, der Stich hielt, vermochte den Schiffbruch nicht zu ändern.

Neapel. Auf den beiden königl. Theatern S. Carlo und Fondo war diesen Herbst Donizetti abermals Alles in Allem. Von ihm wurden wiederholt: Roberto Devreux 8, Pia de Tolomei (zweite veränderte Auflage) 6, Campanello 6, Lucia di Lammermoor 3, Assedio di Calais 2 Mal (mit genauer Noth). Im Bravo von Marliani debütirte der Tenor Salvi mit Beifall, und diese Oper erlebte ein Halbdutzend Vorstellungen. *Raimondi's* neue Oper, *il Presidente disgrazioto*, deren Musik das wohl zu beachtende Unglück hat, all das zu verscheuchen, was mit der heutigen Oper nur die allergeringste Ideenassoziazion erwecken könnte, war auch in der That unglücklich und verschwand nach der zweiten Vorstellung aus der Szene. Von Bellini wurde gar nichts gegeben; von Rossini Semiramide ein paar Mal und Coppola's Nina Pazza per amore ein Mal. Hauptsänger in diesen Opern waren die Ronzi, die Buccini, Basadonna und Barroilhet. Von der Ronzi heisst es, sie werde bald das Theater ganz verlassen. Basadonna lag einige Zeit sehr krank darnieder.

Mitten in diesem Jammerthale machte Mercadante's am 14. November zum ersten Mal hier gegebener, bekanntlich voriges Jahr für die Scala komponirter Giuramento, worin Herr Nourrit debütirte, gewissermaassen Epoche. In der ersten Vorstellung gefiel er nur theilweise, sodann etwas besser, dann wieder etwas besser, was denn gewisse Leute Furore nennen, aber das Facit blieb immer theilweis; in allem wurde er auch nur sechs bis siebenmal gegeben. Sowohl Debütant, der sich hier mehre Monat im Gesang vervollkommnete, als auch die Salvi-Specb, die Buccini, Barroilhet trugen zur benannten Aufnahme das ihrige bei. Hierzu kommt noch der Hauptumstand, dass der Landsmann, von dem man hier lange nichts Vorzügliches gehört und der vom grössten Theile des hiesigen Publikums an des verstorbenen Zingarelli Direktorstelle am hiesigen Conservatorio gewünscht wird, nun allerdings Vortreffliches geschrieben haben muss. Bei der Armuth an allen Ecken, die jetzt hinsichtlich etwas besserer Maestri und Sänger in ganz Italien herrscht, mag sich Neapel mit seinem Mercadante gütlich thun, und Herr Vincenzo Torelli, Redakteur des hiesigen Omnibus, dessen Pulsschläge bei Abfassung seines schreckbar langen und schwülstigen Artikels über diese Oper die einer Quadratfieberhitze gewesen sein mochten, verdient allen Dank, dass er bei dieser Gelegenheit aus dem musikalischen Vesuv seines Gehirns, gleich einem starken Lavastrome, eine grosse Menge bisher unbekannter Neuigkeiten weit und breit ausströmen liess. Für die Leser der Allgem. Musik. Zeitung dürfte nur Folgendes genügen: „Mercadante (heisst es in jenem Artikel) ist der Repräsentant unsers Ruhms in Europa. Rossini's Sprache ist die der unermesslichen Bewegung, des unbiegsamen überschwenglichen Gemüths der Zeiten. Die Frucht und Wirkung jener grossen Bewegung waren so zu sagen Schmerz, Klage und die traurige Erinnerung, viel gewollt zu haben; daher jene stille, melancholisch-elegische Vernunft, immer der Zeiten *(ragion pacata, melancolica elegiaca sempre de' tempi)*, die auf jene lärmende folgte, und von der Bellini Dolmetscher, Sprache und Harfe war. Nun hatte auch jenes so zu sagen Weinerliche Bellini's in den Zeiten aufgehört und es entstand ein Gemisch von Rossini's Aufbrausen und Bellini's Sentimentalismus, welches glückliche Ergebniss Mercadante darstellt. Bellini wich von Rossini's Styl ab und führte die Musik zum schönen Antiken zurück, das nie sterben wird; seine Musik ist eine allgemeine, und seine Schule Allen angenehm. Mercadante suchte das wenige Uebermaass *(pochi eccessi)* sowohl der Schule Rossini's als jener Bellini's zu lindern und schuf ein Schönes, das für alle Zeiten lebt, denn es ist für alle Herzen und jede Vernunft. Im Quartett (soll heissen A quattro. — Der Korresp.) des ersten Aktes im Giuramento ist er der allergrösste *(sommo)* Meister, der erhabene *(sublime)* Grammatiker und ungeheure *(immenso)* Mann von Geschmack. Es ist überflüssig, jedes Stück des Giuramento zu prüfen, einer Musik, die schon auf allen Theatern in Europa berühmt ist." (Oho!!! bis jetzt, d. h. bis zur grossen Epoche dieses grossen musikalischen Fantasiestücks des Herrn Torelli, kaum auf den Theatern zu Mailand, Wien und Triest gegeben, in welcher letztern Stadt sie wenig anzog.) Da nun über diese Oper bereits von Mailand und Wien, wiewohl nicht ganz übereinstimmend, in diesen Blättern gesprochen worden, so glaubt Referent immer, dass sie nie jene Aufnahme, die so mancher Oper Donizetti's, Bellini's, ja Ricci's im In- und Auslande zu Theil geworden, erhalten wird; und ohne das an Rossini's Semiramide erinnernde Duett im zweiten Akte würde es mit dem Giuramento noch finsterer aussehen. In Palermo gefiel er neulich sehr wenig, nicht besonders in Venedig und Turin, wie die neuesten Nachrichten aus Oberitalien lauten.

(Teatro Nuovo.) Von der vorigen Stagione ist hier die Oper *il Coscritto*, del maestro *Gagliardi* und ihre ziemlich gute Aufnahme nachzutragen.

Mercadante zu Ehren gab man hier diesen Herbst wenige Male und mit geringem Beifall eine seine ältern Opern: il Signore del villaggio betitelt. Die beiden neuen Opern: *il Barone di Trecchia*, und *l'Astuccio d'oro, del maestro Raientroph* (über welche zu seiner Zeit in dieser Zeitung gesprochen) wurden am meisten gegeben. Letztere hat ein hübsches Buch mit einer zuweilen hübschen und leichten Musik. Die Prima Donna Parepa zeigte guten Willen, und Herr Fioravanti zeichnete sich besonders aus. Sonst wiederholte man oft folgende ältere Opern: Cantatrici villane, Alan mac aulay, Sonnambula, un capriccio in amore, i Pirati; minder oft: Emilia di Liverpool, il Coscritto, Scaramuccio, Chiara di Rosenberg.

Donizetti hat auf einige Monate Urlaub genommen und ist nach Paris gegangen. Während seines Aufenthalts daselbst muss es sich entscheiden, ob er wieder hierher zurückkehrt oder nicht. Erhält Mercadante die erledigte Direktorstelle am hiesigen Konservatorium, so ist an seine Rückkehr nicht mehr zu denken. Donizetti soll indessen in Paris vollauf zu thun haben und mit dem

Komponiren von Kanzonetten, Arietten, Balladen u. s. w. viel gewinnen. Wahrscheinlich wird er daselbst seinen hier verstorbenen Politto (Polyeucto, nach Corneille) wieder französiren und aufführen lassen, wohl auch eine neue französische Oper für die Academie Royale de musique komponiren. Sein Roberto Devreux hat auf dem dasigen italienischen Theatern wenig gefallen.

Es heisst, die hier angekommene Sängerin des Pariser Theaters Feydau Dem. *Jenny Olivier* sei für die hiesigen königl. Theater gewonnen worden.

Herr *Borsini*, von dem vorigen Frühling so viel Lärmens in allen in- und ausländischen Zeitschriften gemacht worden (s. *Neapel* in der 34 No. dieser Blätter vom vorigen Jahr S. 536), ist nach Frankreichs Hauptstadt, wo er Opernbücher schreiben will, gewandert.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erschienen so eben mit Eigenthumsrecht:

Beethoven, L. v., *Cinquième Sinfonie (en Ut mineur) arrangée pour le Piano à 4 mains par Ebers. (Oeuvre posthume de W. Ebers.) Preis 2 Thlr.*

Mozart, W. A., *Huitième Sinfonie (en Re) à grand Orchestre. Partition. Preis 1 Thlr. 12 Gr.*

Rosenhain, J., *Quatre Romances pour le Piano. Op. 14. Preis 14 Gr.*

— — *Morceau de Salon, Romance pour le Piano. Op. 15. Preis 12 Gr.*

Schumann, R., *Kinderscenen. Leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15. Preis 20 Gr.*

Spohr, L., *Jenseits, Gedicht von Bobrich, Duett für Sopran und Tenor. Preis 8 Gr.*

Wieck, Clara, *Scherzo pour le Piano. Op. 10. Preis 16 Gr.*

Nächstens erscheint in unserm Verlage:

Die Ghibellinen in Pisa.

Grosse Oper in fünf Aufzügen.

Zur Musik der

Hugenotten von Meyerbeer,

bearbeitet von

G. Ott,

Kapellmeister in Wien.

Mit kaiserl. königl. österreichischer Censurerlaubniss.

Leipzig, den 1. Februar 1839.

Breitkopf & Härtel.

Bei Unterzeichnetem erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate für Pianoforte und Violoncelle. Op. 58, in B.

Bennett, Wm. Sterndale, 3 Diversions for two performers on one Pianoforte (à 4 mains). Op. 17.

— — Allegro gracioso for the Pianoforte. Op. 18.

Spahr erscheinen:

Bennett, Wm. Sterndale, Quatrième Concerto pour le Piano avec Accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor, ou pour Piano seul. Op. 19.

— — Die Waldnymphen. Ouverture für grosses Orchester. Op. 20.

— — Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen.

Leipzig, im Januar 1839.

Friedrich Kistner.

Anzeige für angehende Komponisten, Dirigenten von Orchester- und Militärmusiken, so wie für alle Freunde der Tonkunst.

Bei **Ch. Th. Groos** in **Karlsruhe** ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Partiturkenntniss, oder Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer oder solche, welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen. Von Dr. *Ferd. Sim. Gassner*, Grossh. Badischem Hofmusikdirektor. 1r Band. Text. 2r Band, Notenbeispiele. Preis elegant geheftet 5 Fl 24 Kr. oder 3 Thlr.

Indem wir das musikalische Publikum auf das Erscheinen dieser Anleitung zum Instrumentiren und Arrangiren aufmerksam machen, bemerken wir nur, dass in allen Buch- und Musikalienhandlungen ausführliche Anzeigen gratis verabfolgt werden, und das Werk selbst zur Ansicht offen liegt.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Louis Spohr. Op. 136. 3s Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell.

Dasselbe zu vier Händen arrangirt vom Komponisten.

Dresden, im Januar 1839.

Wilhelm Paul.

Auber's neueste Oper.

Die Unterzeichneten haben das Eigenthumsrecht der Oper:

Die Schwester der Feen

(La Sœur des fées)

von

D. F. E. Auber

an sich gebracht, und werden dieselbe im vollständigen Klavierauszuge mit französischem und teutschem Text, so wie in einzelnen Nummern und den üblichen Arrangements bald möglichst erscheinen lassen.

Leipzig, den 2. Februar 1839.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. № 7. 1839.

Statistik der in Italien im Jahre 1838 komponirten Opern und neu entstandenen Maestri.

Es lohnt sich der Mühe, diesen allgemeinen Ueberblick hier zu geben, da Italien wahrscheinlich kein Beispiel in seinen Annalen der Musik von einer solchen Ergibigkeit an neuen Maestri und neuen Opern in einem einzigen Jahre aufzuweisen hat. Die Allgemeine Musikalische Zeitung hat über Alle Bericht ertheilt, und ihre Zahl dürfte ziemlich die vollständige sein; höchstens können zwei bis drei daran fehlen. Die mit Sternchen bezeichneten Opern sind als Erstlinge zu betrachten. — NB. Die Operetten machen dabei die mindeste Zahl aus.

Name der Oper.	*Ort der Aufführung.*	*Name des Maestro.*
Karneval.		
*Il Solitario di Underlach.	Palermo.	Cutrera, Pietro.
La Battaglia di Navarino.	Neapel. (T. S. Carlo.)	Staffa, Baron Giuseppe.
I due Savojardi.	— (T. Fondo.)	Appa, Mario.
Il ritorno di Polecinella da Padova.	— (T. Nuovo.)	Fioravanti, Vincenzo.
*Il viaggio di Bellini.	Rom.	Natalucci, Tiberio.
*Iginia d'Asti.	Pisa.	Casamorata, Ferdinando.
Catterina di Cleves (eigentlich Guisa)	Florenz. (T. Pergola.)	Savj, Luigi.
*Marco Visconti.	— (T. Cocomero.)	Picchi, Ermanno.
*Emma.	— (T. Alfieri.)	Giorgetti, Alessandro.
*Il Solitario.	Siena.	Ticci, Rinaldo.
La Secchia rapita.	Viareggio.	Cellerier, Hilaire.
*Iginia d'Asti.	Verona.	Faccioli, Giovanni.
Maria di Rudenz.	Venedig.	Donizetti, Gaetano.
Bianca di Novarra, o le due illustri rivali.	—	Mercadante, Saverio.
Le nozze di Figaro.	Mailand. (T. alla Scala.)	Ricci, Luigi.
La solitaria delle Asturie.	— —	Coccia, Carlo.
*I Rossiniani a Parigi.	— (T. Re.)	Ronzi, Antonio.
Marco Visconti.	Turin.	Varesj, Nicola.
Esmeralda.	Mantua.	Mazzucato, Alberto.
Adelaide di Francosia.	Triest.	Combi, Pietro.
Le prigioni di Edimburgo.	—	Ricci, Federico.
Frühling.		
Ida della Torre.	Mailand.	Nini, Alessandro.
Catterina di Guisa.	Treviso.	Mazza, Giuseppe.
Bartolomeo della Cavalla.	Venedig. (S. Benedetto.)	Quilici, Massimiliano.
Alvia di Rieux.	Rom.	Lillo, Giuseppe.
*Valeria, ossia la cieca.	Neapel. (S. Carlo.)	Sarmiento, Salvatore.
Alfonso d'Arragona (Azione drammatica).	— —	— —
I Pirati.	— (T. Nuovo.)	Petrella, Enrico.
Sommer.		
Argenide e Ricciardo.	Florenz.	Conti, Francesco.
Catterina di Guisa.	Livorno.	Campana, Fabio.
Il ratto d'Irene.	Viareggio.	Del Prete, dottor Francesco.
Alan Mac-Aulay.	Neapel. (T. Nuovo.)	Appa, Mario.
Il Coscritto.	— —	Gagliardi, Dionisio.
L'orfanella di Lancian.	Mailand. (T. Re.)	Mazza, Giuseppe.
Herbst.		
L'astuccio d'oro.	Neapel. (T. Nuovo.)	Raientroph, Fortunato.
Il Barone di Trecchia.	— —	— —
Poliutto.	— (S. Carlo — verboten.)	Donizetti, Gaetano.
Il Pretendente disgraziato.	— (T. Fondo)	Raimondi, Pietro.
*La campana savojarda.	Fuligno.	Trasciati, Decio.
*La distruzione de' Massadieri.	Bologna.	Diamanti, Paolo.
La Torre fedele.	—	— —
*Emma e Ruggiero.	—	Bracciolini, Cavaliere.
*Un lampo d'infedeltà	Lodi.	Graffigna, Achille.
Il postiglione di Lozjumeau.	Mailand.	Coppola, Pietro Antonio.

Diesem Verzeichnisse zufolge wurden in Italien im Jahre 1838 komponirt:

Im Karneval, neue Opern	21,	darunter von neuen Maestri	8
— Frühling,	—	— 7,	—	—	—	1
— Sommer,	—	— 6,	—	—	—	3
— Herbst,	—	— 10,	—	—	—	4
Totalsumme:	44					15

Von den im Karneval komponirten Opern gehören Neapel 3, Mailand 3, Florenz 3, Venedig 2, Triest 2, Palermo, Rom, Pisa, Siena, Viareggio, Verona, Mantua, Turin, jeder Stadt eine.

Setzt man nun die Gesammtzahl der Opern, was sehr leicht möglich ist, auf 45 an, so verhält sich die Zahl der neu entstandenen Maestri zu den neukomponirten Opern wie 1 : 3; folglich kommt auf je drei neukomponirte Opern ein neu entstandenener Maestro! So erfreulich dies Bild zu sein scheint, so traurig ist sein Ergebniss. 1) Von all' diesen 44 oder 45 Opern, wovon die meisten längst begraben sind, dürfte sich — auf einige Zeit — etwa *eine einzige* erhalten, nämlich Ricci's Prigioni di Edimburgo. Von Donizetti's Poliuto kann hier nicht die Rede sein, weil er nicht gegeben wurde, und die wenigen auf dem Neapolitaner sekundären Teatro Nuovo wiederholten Opern von sehr geringem Kaliber stossen das Gesagte nicht um. 2) Diese Leichtfertigkeit, mit kümmerlichen musikalischen Kenntnissen sogleich als Maestro aufzutreten; diese allgemeine Leichtfertigkeit, Opern hinzuschmieren, zeigt offenbar das innere tiefere Sinken der jetzigen italienischen Oper. Schade, dass mit dem den Italienern so angebornen melodischen Sinne heutiges Tags das ernstliche musikalische Studium von ihren Maestri so sehr vernachlässigt wird!

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der 42. Psalm. Op. 42. *Klavierauszug.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Dazu die ausgesetzten Singstimmen. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Der Chor: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser," Lento e sostenuto, ⁴⁄₄, F dur, beginnt nach kurzem, Staktigem Vorspiele des Orchesters imitatorisch einfach im Harmonischen, aus dem Hauptgedanken sich entwickelnd und auf diesen gebaut, dabei stets rhythmisch fest und bestimmt in den Einsätzen und Einschnitten fortgeführt, was der Klarheit und dem Wohlgefallen überall höchst förderlich, ja das Nothwendigste ist; die Instrumental-Begleitung ist anfangs nur schlicht mitgehend, dann nur in Achtelfiguren geschmückter gemacht, die auf fortlaufenden Verstärkungsharmonieen des Grundbasses und der Mittelstimmen sich erheben und die gute Wirkung verdoppeln, ohne das einfach und klar Zusammenhangende nur im Geringsten zu erdrücken oder auch nur zu verdämmern. Der ganze Fluss des Gesanges und der Art der Begleitung, namentlich auch die sehr beachtenswerthen Formeln der Einschnitte, welche auf die Wesenheit des Gesammteindruckes einen von Unerfahrenen oft unbeachteten und durch falsch angebrachte Mannichfaltigkeitslust mehr zerstörenden als helfenden Einfluss haben, hat die Würde der Händelschen Zeit für sich. Die treu bewahrte Einheit des Gesanges im Bunde mit einer sich nur nach und nach, und nie gewaltsam hebenden oder gar wieder rückschreitenden Instrumentazion gibt dem Chore das gediegen Ansprechende, ohne dass der Komponist zu irgend einer Uebertreibung seine Zuflucht zu nehmen benöthigt gewesen wäre. Die Stimmenführung des Gesanges hat etwas ganz Besonderes mit sichtbarem Fleiss und in Besonnenheit *gerade so*, wie es steht, gesetzt, aber auch schon theils von Händel, theils von Seb. Bach auf ähnliche Weise zuweilen gebraucht worden ist. Wir heben nur eine Stelle aus, um ohne viele Worte zu zeigen, was wir meinen:

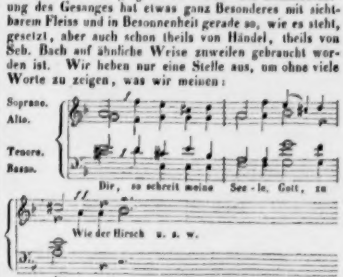

Es sind also in diesen 2 ersten Takten in verschiedenen Stimmen 3 in gerader Richtung springende oder verdeckte Oktaven sichtbar und hörbar. Haben wir nun eben gesagt, dass dergleichen, ja auch verdeckte Quinten, sich hin und wieder in Bach's und Händels Werken finden, so wäre der Schluss nicht unerhört: „Entweder ist dies und Aehnliches, oder, und weit glaublicher, die theoretische Regel falsch. Im letzteren Falle müsste sie umgestossen werden und hörte auf zu sein, was unsere Praktik, nach welcher sich die graue Theorie richten muss, auch schon hinlänglich bethätigt." — Wir erlauben uns dagegen zu behaupten, dass jenes Entweder — Oder keine nothwendige Schlussfolge ist, vielmehr gehört sie zu den betrüglichen, die den blosen Schein für sich haben, der schwache Augen blendet. Man sieht auf ein einziges Gesetz der Theorie und vergisst die Kollision der Gesetze, worauf nicht wenig ankommt, die aber freilich auch mehr Geist und Besonnenheit verlangt, als einen starr auf einen Punkt gebefteten Schülerblick. Man bedenkt nicht, dass ein 4stimmiger Satz für sich allein und ein solcher mit voller Orchesterbegleitung, wie hier, umspielt und in andern Akkordstellungen ergänzt und abgerundet, nicht im Geringsten einerlei ist. Wie, wenn nun z. B. in dem angegebenen Falle die ganze Stellung der Akkorde vermittelst der Gesammttonmasse sich nicht blos für den künstlerischen Gedanken, sondern selbst für Sinn und Gefühl, mitten in der zuweilen 2 Stimmen unisonirenden Gesangsverkettung einer eindringlichen Melodieführung jeder einzelnen Stimme wegen, so gestaltete und vorherrschend durch die Begleitung bemerkbar machte, wie in folgender Akkordverbindung?

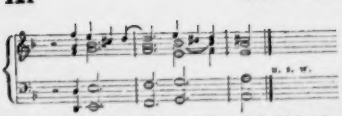

Dies würde nun hoffentlich auch theoretisch richtig sein; und gerade so stellt sich das Ganze des Ganges in Verbindung mit den Instrumenten heraus. — Ist nun also darum, weil ein Gesetz der Theorie mit einem und wohl auch mehren andern in bestimmten Fällen in Kollision treten, folglich eins dem andern sich unterordnen, oder mindestens namhafte Beschränkungen für den Augenblick um des Besten des Ganzen willen sich gefallen lassen muss, das Gesetz aufgehoben oder geringer geworden? Mit nichten! vielmehr ist es dadurch erst recht bestätigt, dass nur besondere Lebensverhältnisse in eben hervorbrechenden Naturssituazionen ein nachgibiges Beugen desselben erlauben und dem Tondichter selbst den Verstand einer anschmiegenden Umsicht sichern. Jedes Gesetz, was in sich selbst versteinert, wird zur Ungerechtigkeit in besondern Verhältnissen: je bestimmter die letzten erkannt und beachtet werden, desto ehrenvoller in allen gewöhnlichen Verhältnissen steht das Gesetz. So verhält es sich auch mit den verdeckten Quinten und Oktaven, über deren Wesen eine genau umsichtige Abhandlung jetzt gerade höchst zweckmässig wäre. Vor der Hand genüge die Hinweisung auf einige Hauptpunkte, die für ein weiteres Bedenken die geringsten sind, hier aber vorzüglich beabsichtigen, falschen Folgerungen vorzubeugen, die aus leichthin betrachteten und nur halb verstandenen Thatsachen zum Nachtheil des Gesetzlichen in der Kunst gemacht zu werden scheinen, die aber im Grunde nicht der Theorie, sondern der ausübenden Kunst selbst Gefahr bringen, nicht durch die Geweihten, als welche ohne höhern Grund kein Gesetz verletzen, sondern durch die Ungeweihten, die bei jedem noch so geringen Anscheine vom Sturze des Gesetzes reden, um ihrer leeren Willkür willen. Wir wollten also nur einmal zeigen, dass nicht überall, wo ein Gesetz der Theorie umgangen scheint, eine wirkliche Umgehung desselben aus willkürlicher Verachtung des Gesetzes, sondern allein durch Kollisionen herbeigeführt Statt findet, durch Kollisionen, die selbst in der Moral eine hochwichtige Stelle einnehmen, wie vielmehr in Künsten, die sich vorzugsweise die freien nennen. — Es folgt eine Sopranarie, Adagio, 4/4, D moll: „Meine Seele dürstet nach Gott," sich gleichfalls an Händels Art anschliessend, so weit eine andere Persönlichkeit in anderer Zeit es gestattet. Ein kurzes Rezitativ: „Meine Thränen sind meine Speise Tag und Nacht" leitet in ein All. assai, 4/4, A moll: „Denn ich möchte gern hingehen mit dem Haufen und mit ihnen wallen zum Hause Gottes," mit lebhaft figurirter Begleitung. Dazu tritt ein kurzer Chor der Sopran- und Altstimme, erst piano und unisonisch, dann bald zwei- und dreistimmig. Ein kurzer Chor, Allegr. maestoso assai, 4/4, F dur, lässt Tenore und Bässe im Unisono mit starker, aber ganz einfach harmonischer Orchesterbegleitung die Worte vortragen: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott! denn ich werde ihm noch danken." Mit dem „Harre auf Gott!" treten Soprane und Alte zweistimmig hinzu, wozu die Männerstimmen sich bald gesellen. Auch hier ist die volle Harmonie nicht immer im Gesange, sondern in der Instrumentalmasse gehalten, was eine Einheit mit dem ersten Chore bewirkt, die für den Effekt nicht ohne Einfluss bleibt und nicht unbeachtet gelassen werden darf, obgleich eine ausgeführt schriftliche Analyse des Chores nach vorhergegangener Erörterung des ersten Chorgesanges theils unnütz sein, theils zu weit führen würde. Der Solosopran trägt ein figurirt begleitetes, grösstentheils im Arioso sich bewegendes Rezitativ vor: „Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir" u. s. w., was in ein Quintett leitet, All. moderato, 2/4, B dur. Zwei Tenore und 2 Bässe singen vertrauungsvoll: „Der Herr hat des Tages verheissen seine Güte, und des Nachts singe ich zu ihm." Der Satz ist nur von Violoncellen mit den Grundtönen, zuweilen gar nicht begleitet, das Figurirte setzt erst mit dem Sopransolo ein, das seine Klage fortsingt nach den Worten des Psalmes. Dieses Quintett, überaus wirksam, bildet den Hochpunkt des Ganzen und muss überall, wo es nur angemessen vorgetragen wird, lebhaft bewegen. Nach und nach, ohne allen Sprung, hat sich die Grundfarbe der Musik dem gut Kirchlichen unserer Zeit genähert, so dass jedes Gefühl damit vertraut ist. Wir sind gewiss, dass jeder Unbefangene mit diesem Ausspruche übereinstimmt. Der Schlusschor, Maestoso assai, 4/4, F dur, wird bald molto All. vivace, dann poco più animato, wo zu den Worten „Preis sei dem Herrn" eine Fuge erschallt, sehr lebhaft und tüchtig fortgeführt. Woher mag es nun kommen, dass einigen Hörern dieser Fugensatz mit Coda, den Schluss keineswegs zu lang gehalten, etwas zu weltlich anklingt? Die Sache ist um so merkwürdiger, da die Fuge nicht etwa schnell abgerissen, sondern sicher und bestimmt festgehalten worden ist. Es wäre doch eigen, vorausgesetzt, die Empfindung Einiger hätte Recht, was immerhin noch die Frage ist, selbst dann, wenn diese mit dem Wesen der Tonkunst völlig vertraut sind, bewährte es sich einmal, dass sogar eine tüchtig gearbeitete Fuge, gegen welche nichts eingewendet werden kann, so frisch gesungen und instrumentirt werden könnte, dass sie in ihren Wirkungen nahe an's Weltliche grenzen könnte! Wäre damit der Fugenform nicht eine weitere Ausdehnung gegeben worden? und wäre nicht namentlich das Veralten dieser Form, was nicht selten von Neuern derselben vorgeworfen worden ist, geradehin thatsächlich widerlegt? Auf alle Fälle wird diese Fuge durch diesen Umstand um so beachtenswerther, mögen nun auch die Empfindungen jener Wenigen Recht haben oder nicht. Immerhin zeugt selbst die Einwendung von ausgezeichneter Lebendigkeit des in Rede stehenden Satzes. — Dass hingegen diese Gefühlseigenheit verhältnissmässig nur Wenige theilen und die Allermeisten den stattlich einherschreitenden Chor noch in erhöhter Potenz ansprechend und wirksam fühlen, ist gewiss, so wie dass im Allgemeinen die Komposizion

dieses Psalms, dessen Partitur nächstens die Presse verlassen wird, noch eindringlicher genannt werden muss, als der ihm vorangegangene, so viele und gerechte Anerkennung ihm auch gezollt worden ist. Jeder Vorsteher einer öffentlichen Musikanstalt und jeder Liebhaber gehaltvoller Kirchen- und Singvereinsmusik, der diesen neuen Psalm noch nicht besitzt, wird sich daher ohne Weiteres von selbst beeilen, ihn näher kennen zu lernen aus eigener Ansicht und wo möglich durch gute Aufführungen, die besser sind, als alles stille Lesen, es wäre denn zum Studium, das ohne Nachtheil auch nicht versäumt werden darf.

Giacomo Meyerbeer

Six Elégies et Romances. (Paroles françaises et allemandes.) Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Der erste ausgeführte Gesang dieses vielgerühmten Komponisten „Der sterbende Dichter" ist bereits in der Anzeige des Album von 1837 empfehlend besprochen worden; desgleichen bei anderer Gelegenheit „Das Mailied," ebenfalls durchkomponirt, und „Die Tochter der Luft," welche S. 795 vom Jahr 1837 lebhaft empfohlen wurden. „Die Wahnsinnige" ist in demselben Jahrgange S. 698 als Studium für Theatersänger angerühmt worden, wozu sie sich auch vorzüglich eignet. Neu sind uns „La Marguérite du poëte," eine einfache Kanzonette von der Erkorenen des Dichters, die schlichte Ländlichkeit liebt; dann eine durchkomponirte *Fantasie* einer Neuvermählten, die in lieblicher, schlichter Melodie ihrer Liebe Freude singt. Die Begleitung, so wenig sie auch an Einfachheit und Leichtigkeit dem Gesange etwas nachgibt, hat dennoch ihr Eigenthümliches und unruhig Pikantes, besonders durch den oft nur die übrigen Töne der rechten Hand oktavenmässig verstärkenden Bass, welcher mit kurzen Vorschlägen jedes stakkirten Viertels des ganzen Taktes karakteristisch geschmückt worden ist. Damit wir zeigen, wie liessend der teutsche Nachbildner übersetzte, stehe das letzte Gedicht als Probe hier:

Blüthen, die ihr die Floren krönet,
O schmückt euch mit des Abends Thau!
Wie reiner Diamant feurig glänzet,
So sollt ihr strahlen lustbekränzet,
Weit durch die stille Blumenau.

Mein weisses Glöckchen, du vor allen,
Erwache aus den Schlummers Ruh!
Ihr, meine süssen Nachtigallen,
Lasst euer süsses Lied erschallen,
Bässelt mir Liebesworte zu.

Ihr, meines Büchleins freundliche Wogen,
Zieht leiser durch die Flur dahin,
Ihr Düfte, schwebt zum Himmelsbogen,
Von sanften Lüftchen fortgezogen,
Füllt mit Lust den treuen Sinn.

Ihr Blüthen an des Baches Raine,
Erglüht und duftet liebewarm!
Jauchzt laut empor, ihr Sänger im Haine:
Heut, bei des Mondes klarem Scheine,
Ruht der Geliebte mir im Arm.

Ole Bull.

Man weiss, wie verschieden in verschiedenen Blättern die Nachrichten über diesen Mann und seine Kunst lauten. Eigen ist es, dass auch nicht Einer unserer zahlreichen Herren Korrespondenten in das hohe Lob eingestimmt hat, das ihm anderwärts zugesprochen wurde. Jetzt erhalten wir wieder zwei Beurtheilungen desselben von einem teutschen und einem dänischen Künstler, und zwar von allgemein anerkannt tüchtigen Männern, deren Ausspruch wir hier mittheilen. Beide Beurtheiler sind Komponisten und Virtuosen zugleich. Unser vaterländischer Berichterstatter schreibt:

Ole Bull, den ich hörte und sprach, ist nichts weiter als eine matte Kopie Paganini's, mit dem man ihn nur in Verständigung vergleichen kann. Paganini macht zehnmal mehr Schwierigkeiten und dabei vollendet, was diesem fehlt. Das Beste an Ole Bull ist sein Staccato mit Springbogen und sein Piano im Adagio, dem aber die Wärme mangelt. So ist es auch mit seinen Kompositionen; sie sind nach Paganini geformt, aber ohne dessen Geist und Fantasie. Paganini leistet auf einer Saite mehr und Schöneres, als Ole Bull auf allen vieren. Sein Quartett ist musikalisch in jeder Beziehung Null. Sein Publikum findet er jedoch, denn er versteht den Leuten Sand in die Augen zu streuen. Nichts ist richtiger, als was schon ober ihn gesagt wurde: Er ist ein Virtuos, aber kein Künstler.

Aus Dänemark: Noch ein Wort über den *Wundermann* Ole Bull, ein Titel, der ungefähr so herauskommt, wie *lucus a non lucendo*, denn meiner Meinung nach muss man, anstatt ihn wie ein grosser Theil Europa's so exzentrisch zu bewundern, sich vielmehr über die wunderliche Welt verwundern, dass sie ihn so hoch stellt. Selbst als Virtuos ist er kein „Robert, oder der Mann, wie er sein sollte," denn er spielt oft unpräzis und — was noch ärger ist — unrein. Indessen die Kunst, Geld zu verdienen, versteht er; in Kopenhagen hat er zu doppelten Preisen mehre Konzerte bei übervollem Hause gegeben.

Die Aussprüche sind um so merkwürdiger, da von Neid und Missgunst gar nicht die Rede sein kann; es ist reine Ueberzeugung echter Künstler, die auf eigenen Wegen genug genug für sich selbst streben. — Und doch — ob es wohl Einen gibt, der den viel Gepriesenen nicht mit eigenen Ohren hören will? So viel helfen gedruckte Wunder! wobei wir uns an ein altes Sprichwort erinnern: Wehe dem Lande, in welchem Wunder geschehen. — Kommt Ole Bull hierher, wir hören ihn selbst und unterhalten uns gewiss.

Nekrolog.

Wenn ein, seit einer Reihe von Jahren so rastlos thätiger Künstler und allgemein geachteter Biedermann, der Talent mit unermüdlichem Fleisse, seltener Anspruchlosigkeit und parteiloser Gefälligkeit vereinte, seiner Wirksamkeit für die Kunst, wie seiner trauernden Familie, zahlreichen Freunden und Kunstgenossen nach längerer Zeit durch den Tod entrissen ward, so ist es die

Pflicht der Zeitgenossen, der Verdienste des Dahingeschiedenen ehrend zu gedenken. Am zweckmässigsten geschieht dies durch einen kurzen Rückblick auf das Leben und künstlerische Wirken des Verstorbenen, dem dieser Nachruf gilt.

Georg Abraham Schneider, königl. preuss. Kapellmeister, Direktor sämmtlicher Militär-Musik-Chöre des königl. Gardecorps, Mitglied des Senats der königl. Akademie der Künste und Ritter des rothen Adlerordens 4r Klasse, wurde 1770 (nicht 1760, wie das Universal-Lexikon der Tonkunst irrthümlich angibt) in Darmstadt geboren. Als der Sohn eines armen Bürgers wurde Schneider in die Lehre zu dem dortigen Stadtmusikus gegeben, lernte alle Instrumente kennen, zeichnete sich auf mehreren als Virtuos aus, fand indess auf dem Waldhorn die allgemeinste Anerkennung. Mit ausserordentlichem Fleisse studirte der talentvolle Knabe bei dem Kantor Pertmann, seinem nachmaligen Schwiegervater, musikalische Theorie und Komposizion, trat dann als Oboist in ein hessisches Regiment und wurde, in Rücksicht seiner Virtuosität, demnächst Hofmusikus. Durch die Empfehlung des Grossherzogs von Mecklenburg gelangte Schneider an den Hof des Prinzen Heinrich von Preussen nach Rheinsberg als Kammermusikus, blieb dort bis zum Ableben des Prinzen und trat dann, gemeinschaftlich mit dem (bereits früher verstorbenen) Waldhornvirtuosen *Böttticher*, dem Vater des jetzigen königlichen Sängers, in die königl. preuss. Kapelle als Kammermusiker ein.

Hier (in Berlin) fand Schneider ein freieres Feld für seine Wirksamkeit als fruchtbarer, ungemein leicht und gefällig schreibender Tonsetzer für alle, besonders Blas- und Blechinstrumente. Auch durch Quartette und Sinfonieen wurde Schneider bald vortheilhaft bekannt, und machte in Teutschland mit Böttticher gemeinschaftlich mehrere Kunstreisen, so dass durch die Vereinigung beider Virtuosen zu Konzerten für zwei Waldhörner die musikalische Firma: *Böttticher und Schneider* allgemein bekannt und geehrt wurde. Später veranstaltete Schneider in Berlin die ersten Abonnements-Quartette, wie auch Konzerte, welche mit den von Schick und Bohrer veranstalten gleichen Werth hatten. Wir erinnern uns hierbei der interessanten *Gedächtnissfeier*, welche Schneider *Joseph Haydn* zu Ehren im Sommer 1809 veranstaltete, und der freundlichen Reunionen in Schneiders Wohnung im Georgeschen Garten, wie im Palais des verstorbenen Prinzen Louis Ferdinand, an welchem die höchsten Kunstkenner ausübend Theil nahmen, und die Zuhörer sich an Haydn's und Mozart's Meisterwerken vorzugsweise erfreueten.

In der stürmisch bewegten Kriegszeit 1812 bis 1814 folgte Schneider einem Rufe nach Reval, wo er, unter Kotzebue's Oberleitung des dortigen Theaters, Musikdirektor wurde und in dieser Stellung die grösste Thätigkeit entwickelte, auch sich dadurch für sein späteres Wirken als Operndirigent nützlich vorbereitete.

Nach einer grossen Kunstreise kehrte Schneider in sein früheres Verhältniss bei der königl. Kapelle nach Berlin zurück, woselbst er, durch die Verwendung seiner hohen Gönner, des verewigten Fürsten Radziwill, Grafen Brühl, Minister von Witzleben u. s. w. nach dem 1821 erfolgten Ableben des Kapellmeisters B. A. Weber zum Musikdirektor, später zum Kapellmeister der königl. Oper und Direktor sämmtlicher Militärmusikchore des königl. Gardecorps ernannt, auch durch die Gnade des Königs mit dem rothen Adlerorden 4r Klasse ausgezeichnet, und bei der königl. Akademie der Künste zum Mitglied des Senats in der musikalischen Sekzion gewählt wurde. Seinen Dienst als Operndirigent trat Schneider mit der sichern und gewandten Leitung der Mozart'schen Oper: „Die Hochzeit des Figaro" an, und widmete allen klassischen und neueren Werken, wie z. B. der „Stummen von Portici," „Ali Baba" u. s. w. gleich eifrige Theilnahme, wobei nur die friedliebende, humane Gesinnung des Verewigten den Sängern mitunter zu viel Uebergewicht verstattete, da Schneider sich weniger mit dem praktischen Gesange, als mit dem Studium der musikalischen Theorie und dem Technischen der Instrumente vertraut gemacht hatte.

Daher zeichnete sich G. Abr. Schneider auch am meisten als Instrumentalkomponist in Konzerten für fast alle (namentlich Blas- und Blech-) Instrumente aus. Auch theatralische Zwischenmusiken und Ouverturen gelangen ihm wohl. Weniger Glück machten auf der hiesigen Bühne Schneider's Opern, deren er überhaupt 9 komponirt hat, von welchen wir nur „Aucassin und Nicolette" und „Die Verschworenen" (1822 und 1826) anführen, wegen der unwirksamen Sujet's.

Auch zwei Oratorien: „Christi Geburt," vom Freiherrn v. Seckendorff (Patrik Peale) gedichtet und hier mit vielem Beifall mehrmals aufgeführt, und „Die Pilgrimme auf Golgatha," einige Messen, ein Stabat Mater und Magnificat, mehrere Kantaten z. B. auf den Tod der Königin Louise von Preussen (1810), wie zu den Vermählungsfeierlichkeiten der Prinzen und Prinzessinnen von Preussen, ferner viele Entre-Acte, einige Ballettmusiken, Sinfonien und einzelne Gesangstücke hat Schneider mit guter Wirkung geliefert.

Als Mensch, Familienvater und Freund zeigte Schneider einen liebenswürdigen Karakter, welcher ihm allgemeine Achtung und Theilnahme seiner Amts- und Kunstgenossen, wie die achtende Anerkennung der königl. Generalintendanz und wohlwollende Gesinnung seiner näheren Freunde und Bekannten erwarb. Ein freundliches Andenken bleibt dem, seit etwa 10 Monaten pensionirten, jedoch schon länger der dienstlichen Wirksamkeit durch Kränklichkeit entzogenen Künstler unvergänglich geweiht.

Am 19. Januar 1839 starb G. Abr. Schneider, am Asthma längere Zeit leidend, und wurde von seinen Vorgesetzten, den königl. Sängern, Kapellmeistern, Mitgliedern der Akademie der Künste u. s. w., auf das Ehrenvollste zur Gruft mit Gedächtnissreden, Gesängen, Harmoniemusik und vom Thore bis zum Gottesacker mit Choralmusik der Trompeter des königl. Gardekorps feierlich geleitet. Die Posaunisten der königl. Kapelle hatten schon am Sterbehause am geöffneten Sarge die Melodie des Chorals: „Jesus meine Zuversicht" ihrem verewigten Meister ertönen lassen.

Schneider hinterlässt, ausser der trauernden Witwe, einen Sohn, den beliebten Komiker L. Schneider, und zwei verheirathete Töchter, die königl. sächs. Sängerin Maschinka Schubert (Gattin des königl. Konzertmeisters in Dresden) und Johanna Freund, Sängerin in Mannheim.

Nach zuverlässigen Mittheilungen.

Berlin, den 31. Januar 1839. *J. B. Schmidt.*

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1838.

(Fortsetzung.)

Das *Theater an der Wien* beschränkte sich in der Summe der gegebenen Neuigkeiten auf die geweihte Zahl 3; sie fielen aber schwer in's Gewicht und zogen viele Abende hindurch bedeutend an. 1) *Elias Regenwurm*, Lokalposse von *Hopp*, mit Musik von dessen Sohne *Julius*, ist zwar auf den etwas verbrauchten Hebel einer Personenverwechslung, mit mannichfaltigen daraus hervorgehenden Missverständnissen basirt; jedoch die Szenirung strotzt vor Drollerie, und im Dialoge sprudelt gesunder, körniger Witz. Der sicherste Maassstab für die volksthümliche Burleske bleibt immerdar das ununterbrochen in guter Laune erhaltene Publikum, und die strenge Kritik müsste vor dieser Instanz den Prozess verlieren. Nestroy, des Komus Liebling, den eine gefährliche Krankheit Monate lang von der Bühne entfernt hielt, befand sich als Protagonist in seinem Elemente; solche drastische Bedientenrollen sind sein wahres Steckenpferd; diese quecksilberne Lebendigkeit, diese possirlichen, tölpischen Geberden, diese Vielgestaltigkeit in Hand- und Fussbewegungen, diese unglaubliche Zungenfertigkeit, dieser köstliche Humor im Vortrage der Couplets, von denen auch nicht ein Silbchen verloren geht, — Alles erregt unaufhörlich die Lachlust und erschüttert das Zwerchfell selbst derjenigen, die blos zum verdammenden Tadel sich einfanden. Direktor Carl hatte den dankbaren Part des Oberforstmeisters übernommen, der bei aller eingebildeter Schlauheit dennoch am Ende geprellt wird, und gab den passionirten Fuchsjäger mit der vollendeten Meisterschaft eines treuen Karakterzeichners. — 2) *Gegen Thorheit gibt es kein Mittel*, lustiges Trauerspiel mit Gesang in drei Zeitabschnitten: „Der Jüngling," „Der Mann" und „Der Greis," von *Nestroy*, Musik von Kapellmeister *Adolph Müller*, ist zwar unter dem Trifolium das am wenigsten frisch grünende, unterhält aber durch die rasch zusammengreifende Darstellung, in welcher das Doppelgängerpaar, Scholz und der Autor, durch unversiegbare Laune gar nicht zum Nachdenken kommen lassen. Schon das rein Verfehlte der Tendenz und Grundanlage springt unzweideutig in die Augen, denn die Hauptfigur erscheint zumal als ein poros Undiag. Dieses Zerrbild gränzenloser Albernheit, die personifizirte Blödigkeit, der ewige, planmässige Zerstörer des eigenen Lebensglückes, stürzt sich mit echtem Heisshunger in den Schlamm des Verderbens u. s. w. Und dies Alles hat am Ende nicht einmal einen Zielpunkt, es wäre denn, dass Narrheit unverbesserlich bliebe. — No. 3 endlich: *Die Theaterwelt* oder: *Dichter-Schicksale*, dreht sich gleichfalls um die schon von *Delavigne* benutzte Idee, und entschleiert, vielleicht mehr als dem Gegenstande zuträglich, die Coulissengeheimnisse des Intrigirens und Kabalirens; darin aber liegt der individuelle Reiz, und jeder lüftet gar so gerne den Vorhang, um gemächlich das tolle Wirren und Treiben hinter demselben zu beschauen. Direktor Carl gibt den Impresar Billig in persona, und lässt sich, ohne auch nur eine Miene zu verziehen, die derbsten Wahrheiten in den Bart hinein sagen; der Verkehr mit seinem Factotum, dem Sekretarius Fein, möchte wohl gar, wenn nicht Autograph, doch mindestens bis zur Natur täuschend ähnliches Facsimile sein und das Original wähnt jeder, selbst nur oberflächlich in die dortigen Bühnenverhältnisse Eingeweihte mit Händen greifen zu können. Achilles Donnerbrüll, der erste Heldenspieler, gestaltet sich, von Nestroy mit al fresco-Farben aufgetragen, zur echt Hogarth'schen Karrikatur, und Scholz als Ortswächter Dämpfig liefert in seiner köstlichen Nachlässigkeit ein plausibles Gegenstück dazu. Besagte Satyre wurde angefertigt von den Herren *Friedrich Kaiser* und *Ferdinand Thalhammer*, welche ausserdem zuweilen mit in's Rezensentenhandwerk pfuschen, und eben darob von ihren älteren Kollegen in den hiesigen kritischen Tagesblättern etwas scharf mitgenommen werden. Solches hindert aber mit Nichten die schau- und lachlustige Menge, welche gewohnheitsmässig flüchtig liest, noch flüchtiger wieder vergisst und weidlich sich ergötzt, wenn Schlag auf Schlag die ausgetheilten Geisselhiebe wie aus den Wolken fallen. — Auch Mad. Vio ist darin beschäftigt, zwar nur in einem kleinen Röllchen, aber vom Tonsetzer Adolph Müller mit möglichster Fürsorge bedacht. Diese im naiven Fache ausgezeichnete Sängerin gastirt fortwährend noch, ohne dass ihr die hier gangbaren Lokalpartieen Gelegenheit bieten, von ihren schönen Kunstmitteln einen zweckmässig erfolgreichen Gebrauch zu machen. Es müssen fürwahr ganz besondere Privatkonjunkturen obwalten, welche an den hiesigen Platz sie fest bannen, und an der Wahl eines schicksameren Wirkungskreises behindern, um so mehr, als jede Direkzion um den wünschenswerthen Besitz geizen und in glänzenden Anerbieten wetteifern würde.

(Fortsetzung folgt.)

Kassel. (Fortsetzung.) *Konzerte.* — Auch unsere Residenz konnte sich Ehrenhalber nicht gut ausschliessen von den Beisteuernden zu des unsterblichen Mozart's Denkmale, so wurde denn am 4. Oktober v. J. im Hoftheater ein Konzert veranstaltet, worin wir folgende Stücke hörten: die grosse Sinfonie von Mozart in G moll leitete dasselbe ein, und blieb durch präzise Ausführung beinahe der Lichtpunkt des Ganzen; Dem. Pistor und Herr Föppel sangen Arien, welche sich die allgemeine

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Chor der Barden, aus der Oper: Die Druiden.

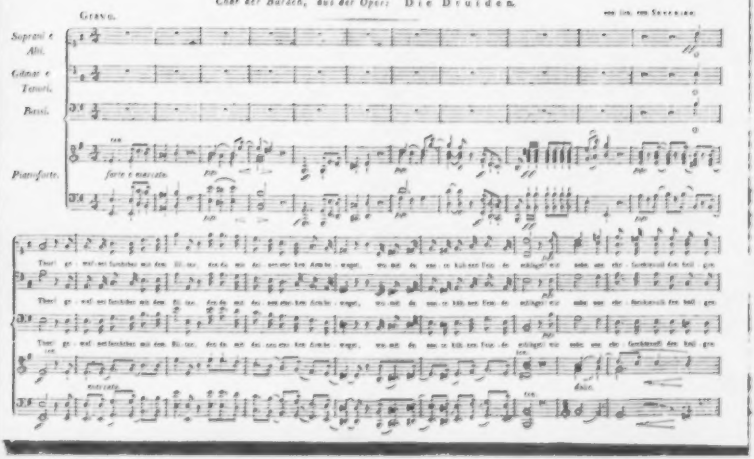

Begeisterung der Zuhörer und deren Applaus nicht einstimmig erwarben. Den Beschluss der ersten Abtheilung machte das Mozart'sche Klavierkonzert in D moll, gespielt von dem Orchestermitgliede Mosenthal. Die zweite Abtheilung brachte als Einleitung die Ouverture aus Mozart's „Idomeneo"; darauf folgten die „Lebenden Bilder" nach dem schwülstigen Gedichte von H. Steglitz dargestellt, welches von einem hiesigen Schauspieler Boltzmann in einem viel zu leidenschaftlichen deklamatorisch-theatralischen Tone vorgetragen wurde; man hätte hier lieber einen weiblichen Vortrag desselben gewünscht, der vielleicht dadurch etwas Gemüthartiges erhalten und mehr angesprochen hätte. Einige lebende Bilder verloren durch ihre lange Dauer an Illusion. Die übrigen Mitwirkenden waren Dem. Löw und die Herren Derska und Krieg. — Das Konzert war nur mässig besucht und hatte gegen 230 — 40 Thlr. eingebracht; Wenig zwar, aber aus gutem Herzen beigesteuert. Das ist doch auch Etwas!

Die hiesige *Liedertafel* hat vor einigen Monaten ihren Stiftungstag festlich begangen. Sie bestand vor 8 Jahren aus 20 Mitgliedern und zählt gegenwärtig 70. Mit einigen Weihgesängen von hiesigen Komponisten, namentlich vom Musikdirektor Baldewein u. A. wurde das Festmahl in dem sinnig dekorirten Stadthaus-Saale eröffnet. Der zeitige Direktor — Sekretär Koch — sprach zeitgemässe, begeisternde Worte über den Werth des teutschen Männergesanges im Allgemeinen und über die Fortschritte desselben in dem hiesigen Männerverein insbesondere, welche einstimmig wohlwollend aufgenommen wurden. — Ein Konzert in Melsungen, einige Stunden von Kassel, welches zur Einweihung eines schönen Gesellschaftslokals von einigen Künstlern unserer Hofkapelle ausgeführt wurde, veranlasste den bereits mehrmals erwähnten talentvollen Musiker Deichert, einzelne recht hübsche Musikstücke dafür zu komponiren; vorzugsweise gefiel ein Trompetenkonzert von unserm trefflichen Bossenberger jun., und die Variazionen, welche der eilfjährige Jean Bott auf der Geige vortrug, wurden mit lebhaften Beifall aufgenommen. — Dessen Kousine, Katharina Bott, deren wir auch schon ehrenvoll gedacht, befindet sich gegenwärtig in Paris. Französische Briefe berichten auf das Vortheilhafteste über diese talentvolle Pianistin, die in ihren Konzerten jetzt anfängt eigene Kompozizionen zu spielen. — Neulich erfreute uns die Liedertafel mit einem öffentlichen Konzerte im Adolphschen Saale, worin folgende schöne Musik- und Gesangstücke vorkamen: „Dem Herrn gehört die Erde" u. s. w. für 4 Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten von dem verstorbenen Hoforganisten Herrstell. Komposizion und Vortrag fanden vielen Beifall; ein Violinkonzert von L. Spohr, von einem Schüler des Meisters beifällig vorgetragen; an die Hoffnung, Musik von Grosheim für Männerstimmen arrangirt, fand allgemeinen Beifall, desgleichen „Der Herr ist König," grosse Motette von Bernhard Klein, für vier Männerstimmen. Darauf folgten ein Winterlied, Männerchor von C. Kreutzer, eine Zeitungs-Kantate, komischer Männerchor von Taubert, und „Der Abend auf der Alp," Männerchor mit Harmoniebegleitung von dem Organisten Herrstell, Sohn, welches letztere allgemein gefiel.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. In der dritten musikalischen Unterhaltung der *Euterpe* hörten wir am 5. d. eine neue, dem Vereine gewidmete Ouverture von J. W. Kalliwoda (Manuskript), die einen abermaligen Beweis lieferte, dass der Komponist in einer ernsteren Ouverturendichtung arbeitet, als die frühere war. Für den Umfang einer Einleitung enthielt sie fast zu viel Eigenthümliches, was in einem so kleinen Rahmen nicht gehörig ausgeführt werden kann. Die Beschränkung der Fülle von Gedanken findet sich jedoch bei einem Manne von so vieler Erfahrung leicht. Noch einer beifällig aufgenommenen Bravour-Polonaise für Fagott von Jacobi, geblasen von Herrn Weissenborn gewann sich ein Adagio für Orchester: „Gruss an die Heimath" von dem Musikdirektor des Vereins, Herrn Verhulst, viele Anerkennung; das melodiöse Stück ist gut instrumentirt, schön und oft eigenthümlich gehalten und würde noch befriedigender wirken, wenn es etwas verkürzt würde. Herr Inten jun. erntete abermals in Violinvariazionen von Ferd. David wiederholten Beifall, und die Fingalshöhle von Fel. Mendelssohn-Bartholdy führte das Orchester eben so solid aus, als Beethovens B dur-Sinfonie, die vielleicht an einigen Stellen ein etwas lebhafteres Tempo vertragen hätte, so wenig auch dadurch die Freude am Werke beeinträchtigt werden konnte. — Unser *siebenzehntes Abonnement-Konzert* am 7. d. setzte Beethovens F dur-Sinfonie an die Spitze seiner diesmaligen Gaben. Je gelungener die Ausführung eines Werkes, das im jovialen Scherz, auf tiefen Ernst gebaut, Alt und Neu zu Zwillingsbrüdern umzaubert, sich gestaltete und allgemein freudigen Anklang gefunden hatte, um so weniger konnte unmittelbar darauf Rossini's gewöhnliche Arie aus l'Inganno felice: „Una voce m'ha colpito" einen tiefen Eindruck hervorbringen. Die Bestrebungen des Sängers, Herrn Richter's, wurden jedoch gerechter Weise gut aufgenommen. Es folgte ein Concertino für Hoboe, komponirt und vorgetragen von Herrn *H. Griebel*, erstem Hoboisten der königl. Kapelle in Berlin, welcher uns auch im zweiten Theile noch Introdukzion und Variazionen auf Mozart's „Reich mir die Hand," von ihm selbst gesetzt, zum Besten gab. Je weniger die ganz eigenthümliche Tonfarbe dieses überaus schwierigen Instruments von irgend einem andern nur einigermaassen ersetzt werden kann; je nothwendiger uns dieses Instrument, und zwar mit nicht geringer Geschicklichkeit behandelt, für glückliches Gelingen unserer tüchtigsten Orchesterwerke ist und bleibt, desto mehr freuen wir uns über jeden Meister auf demselben, wohl wissend, durch welchen Fleiss eine Meisterschaft der Art vor mancher andern zu erringen ist. Gibt es Länder, die jetzt kaum einen fertigen Hoboisten aufzuweisen haben, so gereicht es den Teutschen zu besonderer Ehre, dass sie auch hierin zu den gebildetsten gehören, die von ihrer Wohlhabenheit Andern Unterstützung leisten können. Herr

Griebel gehört offenbar zu den ausgezeichnetsten Hoboisten, die wir besitzen. Sein Ton ist schön und seine Fertigkeit höchst bedeutend. Gleich nach dem ersten durch ansprechende Melodie ausgezeichneten Solosatze seines Konzertino's empfing er die verdientesten Beweise allgemeinen Wohlgefallens, die sich am Ende des ersten und zweiten Vortrags schallend wiederholten. Mit Vergnügen rechnen wir den auch durch Kompositionstalent wie durch Bescheidenheit wackern Mann zu unsern vorzüglichen Meistern der Hoboe und wünschen ihm auf seinen weitern Kunstreisen überall die dem Werthe seiner Leistungen angemessene Theilnahme, der er sich hier zu erfreuen hatte. Der zweite Theil brachte uns Cherubini's Ouverture zu Medea und das Terzett mit Chor aus derselben Oper: „Waltende, mächt'ge, gütige Götter," gesungen von Mad. Bünau, Herrn Schmidt und Herrn Richter. Diese Sätze wurden mit desto grösserer Freude gehört, da wir die Oper selbst auf unserm Theater nicht hören können. Auch die Lodoiska desselben Meisters ist hier lange auf der Bühne nicht zur Darstellung gekommen. Gern und mit Beifall wurde daher Polonaise, Terzett und Chor daraus gehört, die Solostimmen von den Herren Schmidt, Richter und Weiske gesungen. Es wäre nicht übel, wenn diese und ähnliche ältere Opern, neben den neuesten, auf welche unsere Theaterdirekzion bissig Rücksicht nimmt, von Zeit zu Zeit auch von den Bretern herab wieder zu Gehör gebracht würden.

Erwiderung.

Auf die in No. 48 d. Zeit. v. J. enthaltene sogenannte „Warnung" des Geheimen Hofrathes *Hand* in Jena gegen meine „Aesthetik der Tonkunst" schickte ich der Redakzion eine ausführliche *Rechtfertigung* ein *). Dieses diene vorläufig denen, welche die Sache interessirt, zur Nachricht, mit der Versicherung, dass ich das *mir zustehende Recht* zu finden wissen werde, und dass eben erwähnte Rechtfertigung, in welcher ich den ganzen Gehalt und Karakter der *Hand*'schen Warnung offen darlege, ehestens zur Veröffentlichung kommen und damit der Beweis geführt werden wird, dass man auch vom Katheder herab das *Recht* nicht einen *Betrug* heissen darf.

Dr. *Gustav Schilling.*

*) Die aber pflichtschuldig wieder zurückgeschickt werden musste.
Die Redakzion.

Ankündigungen.

Im Musikalien-Verlage der Buch-, Musikalien- und Kunsthandlung von **Karl Weinhold** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Eulenspiegels Besuch.

Fastnachts-Cantate

von

August Kahlert

für Männerstimmen mit Pianoforte-Begleitung

von

B. E. Philipp.

Op. 29. Partitur und Stimmen 1 Thlr. 10 Gr.

Vollständig ist so eben erschienen:

Bibliothèque de l'Opéra.

Edition nouvelle, révue et corrigée.

Pränumerations-Preis 6 Thlr. — Laden-Preis 18 Thlr.

Das nun vollständige Werk enthält 50 der neuesten Opern für Pianoforte arrangirt und zeichnet sich sowohl durch gediegenen Inhalt als auch durch äussere Eleganz und **ausserordentliche Wohlfeilheit** rühmlichst aus (6 Cahiers, jedes 30 Seiten Royal-Notenformat à 1 Thlr.). Die beste Empfehlung liegt sicherlich darin, dass schon wenige Monate nach Erscheinen dieser Ausgabe ein neuer Abdruck nöthig wurde. — Der Pränumerations-Preis erlischt mit Ostern a. c. — Die Pesthausgabe desselben Werken in 36 einzelnen Lieferungen (à 10 Gr.) mit Vignetten u. s. w. kostet 24 Thlr. — Alle gute Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an und geben ausführliche Prospekte gratis.

Leipzig, im Januar 1839.

G. Schubert.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthums-Recht:

Dohler, Th., Grande Fantasie et Variations pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: Guill. Tell. Op. 28.

Liszt, F., Soirées italiennes. Six Amusements pour le Piano sur des motifs de Mercadante. (complet et detaché.)

Burgmüller, F., Scherzo sur la Ronde du Brasseur de Preston, pour le Piano. Op. 47.

Lafont, Ch., 2de Fantasie sur des motifs du Domino noir, pour Violon et Piano.

Louis, N., Serenade sur des motifs du Brasseur de Preston, pour Piano et Violon. Op. 72.

Herz, H., Fantaisie brillante pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: la Figurante. Op. 103.

— — Fantaisie brillante pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: le Domino noir. Op. 106.

Duvernoy, J. B., Fantaisie à 4 mains pour Piano, sur des motifs de l'Opéra: la Figurante. Op. 92.

— — Deux divertissements pour Piano sur des motifs de l'Opéra: la Figurante. Op. 94. No. 1 et 2.

— — Seguedille, motif fav. de l'Opéra: la Figurante, pour le Piano. Op. 96.

— — 4 Chansonettes ou morceaux faciles pour le Piano, sur des thèmes fav. de L. Puget. Op. 89 en 2 suites.

Herz, J., Grande Fantaisie et Variations pour le Piano, sur des motifs de l'Opéra: Guido et Ginevra. Op. 52.

Erkel, F., et Vieuxtemps, H., Duo brillant en forme de Fantaisie concertante pour Piano et Violon, sur des airs hongrois.

Ernst, H. W., Fantaisie brillante sur la marche d'Othello, pour le Violon avec acc. de grand Orchestre ou de Piano. Op. 11.

Regine ou les deux nuits. Opéra comique en deux actes, paroles de E. Scribe, Musique de A. Adam. Deutsche Bearbeitung durch Freiherrn v. Lichtenstein.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Februar. № 8. 1839.

Die Wiedertäufer oder Johann v. Leyden.

Historisch-romantische Dichtung von *G. Janssen*, komponirt vom Musikdirektor *W. Alsdorf*.

Am 20. August v. J. kam hier (in Greifswalde) die neue Oper unter des Komponisten eigener Direkzion zur Aufführung, welcher wir, aufmerksam gemacht durch mündliche Berichte sowohl, als auch durch einen Korrespondenzartikel aus Rostock vom 7. Juli 1838 in No. 56 der Sundine, mit sehnsüchtiger Erwartung entgegengesehen hatten. In jenem Artikel heisst es unter Andern wörtlich: „Der Erfolg dieser Oper konnte, bei der szenischen Reminiss des Verfassers und bei dem ausserordentlichen Fleisse des Komponisten, nur günstig sein. Herr Alsdorf hat uns in den Opern: „Der 5jährige Posten," „Die Revue," „Der Kosak und der Freiwillige," schon so viele schöne Beweise gegeben, dass er innig vertraut mit der Bühne und deren Erfordernissen ist. Diesmal aber wurden die Erwartungen des zahlreich versammelten Publikums bei Weitem übertroffen. Die Oper gefiel allgemein und der Beifall steigerte sich bei der zweiten Aufführung; ein Beweis des innern Werthes derselben."

Auch unsere Erwartung wurde übertroffen, obgleich wir das Haus schon mit einem günstigen Vorurtheile betraten, und wir machen kein Hehl daraus, dass wir diese Oper vielen, ja den meisten derjenigen vorziehen, welche durch Meister von begründetem Rufe in der neueren Zeit auf die Bühne gebracht worden sind. Indem wir deshalb eine etwas ausführliche Beurtheilung dieser Oper hier zu geben beabsichtigen, tragen wir dadurch nicht blos gewissermaassen einen Tribut der Dankbarkeit gegen die Herren Verfasser ab für den uns bereiteten Kunstgenuss, sondern wir halten es auch für eine angenehme Pflicht, das kunstliebende Publikum im Allgemeinen und insbesondere die Direkzionen grösserer Bühnen auf dies Meisterwerk aufmerksam zu machen.

Ueberschauen wir zunächst das Personale und gehen dann zur Oper selbst über, welcher historische Data zum Grunde liegen, die bekannt genug sind.

Johann von Leyden, König von Zion (Münster),
Gertrude, dessen erste Gemahlin,
Bernd Knipperdolling, Gouverneur der Stadt und Scharfrichter,
Knechting, Stadtvogt,
Dilbeck, Oberhofmeister und Zwölfherr,
Alf Rippenbrock, Oberster der königlichen Trabanten,
} Wiedertäufer.

Hänslein van der Straat, } Hauptleute der Stadtwehr,
Herrmann von Wühlen, } und,
Hubert Trutfinger, Waffenschmied.
} Wiedertäufer.

Elise, Alfs Verlobte,
Klara, } seine Töchter.

Beate,
Anna,
Agnes,
} Frauen der Königin.

Ein *Page* der Königin.
Franz, *Graf von Waldeck*, Bischof von Münster.
Ulrich, *Graf von Oberstein*, Befehlshaber der Reichstruppen.
Trabanten, Stadtsoldaten, Bürger und Bürgerinnen, Frauen der Königin, Diener des Königs, Soldaten des Bischofs und der Reichstruppen, Volk.

Ort der Handlung: Münster. Zeit: Den 13. und 14. Juni 1535.

Die Ouverture enthält unstreitig zwar die affektvollsten Motive der Oper, dennoch haben wir uns nicht ganz mit ihr befreunden können. Das einleitende Adagio schreitet pompös einher; dann beginnt das Allegro mit dem originell gedachten Charakterstück der Wiedertäufer. Ein Thema im Basse mit seinen Gegenharmonieen in der oberen Stimme leitet im Forte zweistimmig zu einem melodischen Satz aus Elise's Arie (No. 3). Bis hieher ist Alles gut; nun aber folgen nach unserer Ansicht zu viele Effekte gleichsam Schlag auf Schlag, denn nach einem kurzen verbindenden Zwischensatze tritt die Schlachtmusik des vierten Aktes hinzu, der sich abermals nach einer kurzen Einleitung, dessen Akkorde noch wie das Gewinsel der Sterbenden nachtönen, ein letzter Effektsatz anschliesst, welcher wahrscheinlich den Siegesjubel der Bischöflichen ausdrücken soll. Die Mittelsätze wären leicht durch manche Melodieen, deren genug in der Oper vorhanden sind, weiter auszuspinnen gewesen, damit durch solche beruhigende Gesangstellen das Gemüth sich allmälig hätte erheben können und das Ohr neu gestärkt worden wäre, um gewaltige Massen frisch wieder aufzunehmen. Der Komponist hat diesmal die teutsche Form der Ouverture zu wenig beachtet, und wir können daher den Wunsch nicht unterdrücken, sie möge sich in diesem Punkte den vortrefflichen Mustern unserer teutschen Heroen noch mehr anschliessen, was sich durch Umarbeitung einiger Stellen leicht bewerkstelligen lassen dürfte.

Akt I. No. 1. (Hubert's Werkstätte.) Mit einem muntern Chor der Schmiedegesellen und mit untergemischten Soli der Elisa und Klara beginnt die Introdukzion. Der Eintritt des komischen Oberhofmeisters Dilbeck (eines ehemaligen Schneiders) bringt ein launiges Thema, welches wahrhaft klassisch durchgeführt ist und

gewiss jeden Musikverständigen für die Oper schon zum Voraus einnimmt.

No. 2. Lied und Chor. Dilbeck erzählt darin, wie es kam, dass der Schneider Johann jetzt König und er Oberhofmeister geworden ist. Die Worte: „Und Zions König man ihn nennt" tragen ganz die vom Komponisten angenommene Färbung der Wiedertäufer.

No. 3. Man hört die Fanfare, welche Johanns Ankunft mit seinen Streitern andeutet; sie leitet zugleich Elisens Arie ein, welche mit Sehnsucht der glücklichen Wiederkehr ihres, mit in den Kampf hinausgezogenen Geliebten entgegenharrt. Sinnig und einfach, aber wahr ist die Begleitung der von ihr ausgesprochenen Worte: „Zog sein Geist schon himmelwärts?" Dieser Arie schliesst sich

No. 4 ein Terzett an. Alf, der Erharrte, tritt wohlbehalten mit ihrer Schwester Klara ein. Freudiges Wiedersehen! — Während dieses sowohl an Melodie reichen, als auch theoretisch schön gehaltenen Terzettes wird die Fanfare, höchst wirksam darein verwebt, immer wieder durchgehört.

No. 5. Finale. Chor der siegestrunkenen Wiedertäufer; eine pompös-kräftige Zeichnung. Die Zwischensätze des Alf, Knipperdolling, Hubert und Hänslein sind jedem Karakter treu entsprechend. Ein Befehl des Königs wird verlesen, nach welchem jeder Wiedertäufer alles Gold und alle Kostbarkeiten abliefern soll u. s. w. Es entsteht Murren im Volke; Knipperdolling nennt den wortführenden Hubert einen Verräther. Der Tumult steigert sich. Plötzlich tritt Johann hinzu und dämpft mit kräftigen Worten den Aufruhr. Ein kontrapunktisches Ensemble mit schönen Nüancirungen. Besonders originell und bezeichnend ist der Schlusssatz Hmoll, in welchem sich ganz der leidenschaftliche Karakter der Wiedertäufer ausspricht.

Akt II. No. 6. Ein lieblicher Frauenchor, dem sich eine Zankszene zwischen drei Frauen anschliesst, deren jede die Glückliche zu sein glaubt, die der König zunächst unter die Zahl seiner Gemahlinnen aufnehmen werde. Das Ganze trägt einen erheiternden Karakter und ist voll komischer Wirkung.

No. 7. Arie der Königin Gertrude mit Frauenchor. Im Andante besingt sie ihre schmerzlichen Gefühle, im Allegro hingegen gibt sie sich der Rache hin, denn sie hat vernommen, dass der König sich eine zweite Gemahlin ausgewählt habe. Das Andante ist seiner zarten Melodieen und Harmonieen wegen ein Glanzpunkt der Oper; das Allegro, voller Effekte, verlangt eine kräftige Sängerin und Kehlfertigkeit.

No. 8. Arie des Johann; ganz in dem Karakter eines wollustathmenden Ungeheuers. Liebliche melodische Motive wechseln mit grellen Zwischensätzen, je nachdem er die Liebe besingt, oder der Dünkel eines Königs von Zion ihn beherrscht.

No. 9. Finale. Die Familie Hubert erfährt, dass Johann Böses mit ihr im Sinne hat. (Eine äusserst gelungene kontrapunktische Zeichnung.) Johann tritt wie ein *Deus ex machina* dazwischen und wirbt um Elisen. Der Chor, sein Gefolge, umschwebt tausend die Auserwählte, ihr die Krone überreichend, welche sie aber ausschlägt. Der gegenwärtige Alf wird dadurch in die peinliche Situazion versetzt, zu wählen zwischen der Treue zu seinem Herrn und der Liebe zu seiner Braut. (Viel Leben und durchgreifende melodische Rhythmen.) Gertrude tritt auf; sie persiflirt die Feier des Festes mit verhaltener Wuth. (Schön gedachte und durchgeführte Nachahmung der Singstimmen durch das Violoncello.) Johann äussert sich gegen sie in Ausdrücken eines Tyrannen; alle Gefühle und Leidenschaften werden rege und sprechen sich in einem Vokalsextett mit Chor aus, unter schwacher Begleitung des Orchesters, dessen Schönheiten man hören muss, um mitzufühlen, ja, tief ergriffen zu werden von der Wahrheit dieses Ensembles. Nun stürmt ein Allegro daher; Alf und Elise treten bittend vor; Gertrude zeigt sich in voller Wuth eines tiefgekränkten Weibes. Johann macht kurzen Prozess mit ihr, indem er sie dem Scharfrichter Knipperdolling in die Arme wirft, der mit gehobenem Schwert, seinem Amte zu entsprechen, augenblicklich bereit ist. Das Volk schreit: Gnade! (Alles voll schlagender Effekte.) Johann will nur unter einer Bedingung nachgeben, wenn Gertrude der neuerwählten Königin die Krone selbst aufsetzt. Sie gehorcht mit widerstrebendem innern Gefühl. (Die Ausarbeitung der Orchesterbegleitung verräth hier e.. Meisterstück von Erfindung) — aber in dem Augenblicke, da sie sich der Elise genähert hat, bricht sie, von Schmerz und Wuth übermannt, in die Worte aus: „*Nie sollst du ihm Gattin sein*," und wirft die Krone fort. Alle Fesseln scheinen jetzt gelöst; ein Schlusssatz beginnt wie ein herannahendes Ungewitter und mit Kraft und Grandiosität wettert und stürmt der Orkan fort, bis der Vorhang fällt. Ein in jeder Beziehung wahrhaft grossartiges Finale.

Akt III. No. 10. Ein echt soldatesker Trinkchor mit einem Kriegerlied von drei Strofen. Die ausserordentliche Wirkung dieses Stücks lässt uns noch heute das Bedauern aussprechen, dass der Genuss derselben zu schnell an uns vorüber eilte, und wir wundern uns, dass das Publikum nicht „da Capo!" rief, ja wir ärgern uns, es nicht selbst gethan zu haben, und noch immer tönt uns der schöne melodische Refrain in den Ohren:

Alter Rebensaft, der nur erhaft
Lebenslust und Kraft.
Junge arbiso Maid, sie nur beut
Wahre Lebensfreud'. u. s. w.

No. 11. Duett zwischen Alf und Hänslein. Hänslein will Alf überreden, mit Elisen in dieser Nacht noch zu entfliehen, indem die Stadt sich ohnehin nicht lange mehr gegen die Bischöflichen halten könne; Alf aber hält sich durch seinen Eid als Oberster der Leibwache gebunden. Hänslein verspricht, Elisen zu retten. Diese Handlung füllt das Rezitativ, welches ganz in Mozarts Weise gehalten ist. Das darauf folgende Andante beginnt mit den Worten: Sie retten? Himmelseligkeit u. s. w. (Herrliche Melodieen.) Bei den Worten: Der treuen Freundschaft heilig Band vereint uns u. s. w. geht die Melodie des Zwiegesanges in Sextengängen, und eine karakteristische Figur des Quartetts (mit liegendem Kontrabass) umspinnt in künstlichen Windungen den Gesang.

(Eine gut angebrachte melodische Malerei.) Die Worte im Allegro: „Bis treue Freundschaft siegt, die Tyrannei erliegt, der falsche Wahn zu Grabe geht und rein der wahre Glaub' ersteht" tragen einen hochherzigen Karakter voll schöner Begeisterung.

No. 12. Romanze des Alf: „Hülle, sanfte stille Nacht, schützend mit dem dunklen Schleier jene Holde, die mir theuer, bis die Rettung ist vollbracht." Diese Worte sind in eine anmuthige Melodie gebracht, und das Accompagnement con sordini, mit Figuren von Klarinetten und Flöten verwebt. Man kann diese Romanze nicht oft genug hören, und sie ist in ihrer schönen Einfachheit mit das Ausgezeichnetste dieser Oper. Diesem schliesst sich

No. 13 nach einer Verwandlung in Johanns Schlafzimmer, die Szene an, wo Johann, von Gewissensbissen gefoltert, sich in einem dem Wahnsinne ähnlichen Zustande befindet. Um Ruhe zu gewinnen, betäubt er sich durch einen Schlaftrunk und nimmt dann zum Gebete seine Zuflucht. Diese Szene ist ein Glanzpunkt der Oper, und ganz besonders muss der Uebergang zum Gebete und das Gebet selbst gerühmt werden, seiner originellen und psychologischen Auffassung halber.

No. 14. Duo und Finale. Johann ist nach seiner Szene auf einem Ruhebette entschlummert. Gertrude tritt mit Alf leise herein und sucht diesen zu bereden, den Brauträuber zu ermorden. — Ein unheimliches Dunkel schwebt über dieser Komposizion, die Violinen begleiten con sordini die ganze Szene in unruhiger Bewegung. Bemerkenswerth und dramatisch sind hier die Motive und Melodieen aus No. 13 und 8, welche den, von dem träumenden Johann ausgestossenen Worten: „Nieder auf die Knie! es fliesse Blut! — Elise! Holde, dich zu sehen" — untergelegt wurden. — Nachdem Gertrude vergeblich bemüht gewesen, den Alf zur Ausführung des Mordes zu bewegen, vor welchem sein besseres Gefühl zurückbebt, will, sie den Streich selbst vollführen; doch plötzlich erwacht Johann, ruft die Diener herbei und Alf und Gertrude werden gefangen genommen. Fremdartige Akkorde malen die innere Aufregung, unter welcher Johann und Alf in gesteigerter Wuth gegen einander antreten und mit dem Schlusstempo zieht der Komponist alle im Orchester disponiblen Register an.

Akt IV. No. 15. Entreakt. Dieses Tonstück scheint die Flucht Alfs in's bischöfliche Lager anzudeuten, indem beide Theile seiner Romanze in einen majestätischen Satz von Trompeten und Hörnern verwebt sind. Hänslein tritt mit Elise und Klara auf, welche er den Klauen Johanns entrissen und verbirgt beide in die Kasematte eines seiner Krieger. Der wachsam herumschleichende Knipperdolling belauscht dies, ohne bemerkt zu werden. Dieser Handlung folgt

No. 16 die Arie des Hänslein. Er fühlt sich glücklich, Alf gerettet zu wissen und seine Braut ihm zuführen zu können. Eine sehr dankbare Arie, voll schönen Gesanges und brillanter Instrumentazion, wenn der Sänger dem Portamento gewachsen und nur einigermassen Volubilität der Stimme besitzt. Von hier an hört man Musik bis an's Ende fort.

No. 17. *Resitativ.* Johann kommt mit Knipperdolling, welcher Ersterem den Ort zeigt, wo die beiden Mädchen verborgen sind. Johann ahnt in einer Kavatine oder Kantilene Alfs Stimme nach. Zarter, lieblicher Gesang, nur etwas hoch liegend; es scheint die Absicht des Komponisten zu sein, dass sie mit der Fistel gesungen werden soll, denn Elise würde sich durch den hellen Klang einer Brusttstimme schwerlich täuschen lassen. Sie wird hierdurch verlockt, herauszutreten, und gewahrt erst im Duo mit Schrecken ihren Irrthum. Johann freut sich indessen mit verbissener Ironie, sein Liebchen erhascht zu haben. Feurig rauscht dieses Duo dahin; — plötzlich wird es durch einen Kanonenschuss unterbrochen, welcher die Bestürmung der Stadt ankündigt. Die Szene wird jetzt immer lebhafter; Münsterianer stürzen auf die Bühne mit dem Rufe: „Weh! der Feind! auf, König, eile!" u. s. w. Das Hauptthema des vorhergegangenen Duo wiederholt sich mit eingemischtem Chore. Wühlen tritt mit der Nachricht auf: der Feind sei, von Alf geführt, bereits in die Stadt eingedrungen und kämpfe in den Strassen. Johanns fanatische Herrscherart lechzt nach Blut und Tod, und mit einem kurzen, äusserst kräftigen Kriegerchor: „Rache, Rache, Israel!" brauset die Menge dahin. Die Frauen singen nun eine Choralmelodie mit tremulanter Begleitung, welches Tonstück, obgleich in der Anlage gut, doch vom Komponisten als ein Lückenbüsser betrachtet und demgemäss behandelt zu sein scheint. — Der Kampf naht sich der Szene; die Weiber entfliehen. — Des Bischofs Truppen dringen von allen Seiten hervor; das Handgemenge wird allgemein. — Schlacht auf der Bühne. Die Wiedertäufer kämpfen muthig; — viele fallen; endlich sind sie überwunden und gefangen genommen, und man hört den Siegesmarsch ertönen. Der Bischof erscheint im Triumfzuge mit seinen Streitern, und mit einer der Situazion angemessenen Gruppe schliesst das Ganze. (Die Nüanzirung, dass die Fanfare der Wiedertäufer und der Siegesmarsch der Bischöflichen in der Schlachtmusik durchgehört werden, ist ganz an ihrem Platze und von guter Wirkung.)

Mit einem allgemeinen Urtheile über diese Oper ist man bald im Reinen, denn das Anhören weniger Takte reicht hin, dem Kenner die Ueberzeugung zu geben, dass der Komponist weder für kleine Bühnen, noch für schwache Orchester geschrieben hat; die Ansprüche an beide Theile sind nicht gering, gleichwohl ist doch das Orchester unverkennbar bevorzugt.

Eine der glücklichsten Seiten des Komponisten ist, dass er sich mit Leichtigkeit in jede Situazion zu versetzen weiss, mit der Gabe, sie richtig und schön musikalisch wiederzugeben, daher auch die ganze Oper ein stets belebendes und augenblicklich sich mittheilendes Prinzip athmet, welches unbedingt einnimmt und den Zuhörer fesselt. Ungerecht würden wir indess gegen den Dichter sein, wenn wir dessen Verdienst hierbei gänzlich ausser Acht lassen und auch seinem Talente nicht die gebührende Anerkennung zollen wollten. Er hat dem Komponisten trefflich vorgearbeitet, kennt das Publikum völlig, weiss als vielgewandter und deshalb hochgeachteter Schauspieler es weise zu berechnen, was auf der

Bühne Effekt hervorbringt, und versteht es gut, mit seinen Mitteln haushälterisch umgehend, das Interesse der Zuhörer die ganze Oper hindurch nicht blos rege zu erhalten, sondern auch von einem Akt zum andern mehr und mehr zu steigern. — Dichter und Komponist sind innigst befreundet und so zu sagen unzertrennlich von einander; ihren Geisteserzeugnissen kann es daher nur heilbringend sein, wenn ein so wackeres Künstlerpaar auf dem eingeschlagenen Wege Hand in Hand fortwandelt. — Wir wünschen schliesslich, dass diese Oper, welche sich auch hier, wie in Rostock und Stralsund des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hatte, ihre weitere Wanderung durch die Welt beginne, und bald auch auf grösseren Bühnen ausgeführt werde; wir glauben ihr dabei mit Recht das Prognostikon stellen zu können, dass sie das Schicksal der vielen efemeren Erscheinungen heutiger Zeit sicher nicht theilen werde.

Greifswalde. Dr. *Fr. v. Hagenow.*

Wunsch.

Die für die bildenden Künste so hochwichtige neueste Erfindung des Herrn *Daguerre*, durch welche die Bilder in der *Camera obscura* in grösster Treue nach Umriss, Licht und Schatten festgehalten und dauernd gemacht werden, veranlasst mich zu dem Wunsche: dass doch ein guter erfinderischer Kopf die über 90 Jahr alte, wahrscheinlich aber noch sehr unvollkommen, wenigstens gewiss unbequem gebliebene Erfindung eines Klavierinstruments zum Festhalten und Notiren freier musikalischer Fantasieen, deren unter andern in Sulzer's Theorie der schönen Künste, 2. Auflage, Bd. II. S. 205 u. f. so wie in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexikon unter dem Artikel: Merlin, Erwähnung gethan wird, wieder aufnähme, weiter verfolgte, und endlich, wenn's Gottes Wille, so vervollkommnete, dass durch sie die Tonkunst in ihrer Sfäre auch eine Hilfe erhielte, der ähnlich, welche den bildenden Künsten durch die Daguerre'sche Erfindung unbezweifelt zu gute kommen wird. — Sollte denn in unserer an Erfindungen aller Art so überreichen Zeit ein Weg, den vor fast hundert Jahren schon der Engländer Creed, der Berliner Mechanikus Holfeld und vor etwa siebenzig Jahren jener Franzose nicht ohne Glück betreten haben (siehe die oben angeführten Notizen), ganz unbeschritten bleiben? — Gewiss recht Viele mit mir wünschen, faktisch, von der nächsten Zukunft, ein „Nein" auf diese Frage. —n.

Nachrichten.

Kassel. (Beschluss.) Die hiesige *Euterpe*, die erheiternde Muse, ihres Namens in diesem Winter recht eingedenk, brachte uns schon mehrere Konzerte durch das rastlose Bemühen des Direktors der Gesellschaft, des Archivars Heylgeist, der dabei ein gewandter und fertiger Vcellospieler ist, zum Anhören. Der Musikmeister bei der Leibgarde, Borhmann, dirigirt dieselben. — Ausser Ouverturen, hören wir da auch Virtuosen auf ihren Instrumenten, Dilettanten im Gesange, und recht hübsche Lieder und Arien bisweilen von einzelnen Opern-Mitgliedern vortragen; zur Abwechselung werden auch deklamatorische Vorträge gehalten.

Die hiesige *Sing-Akademie* führte unter Direkzion des nun auch als Kirchenkomponisten bekannten Herrn Wiegand am 14. Dezember Beethoven's „Christus am Oelberge" auf; das Werk ist über unser Lob erhaben, aber auch über den Tadel, welchen selbst ein Karl Maria v. Weber in schönen hinterlassenen Schriften ausgesprochen hat. Die Aufführung, über welche sich auch hiesige Blätter sehr vortheilhaft aussprachen, wurde mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen. Welch eine Fundgrube bleibt dieses Werk für die neuern Komponisten, und wie klingt oft die Benutzung desselben bei Vielen hervor! — Daran schloss sich eine Kantate von Meyer, in Musik gesetzt von Wiegand. Sie ist in der Cäcilia von Gottf. Weber und von unserm Grosheim so vortheilhaft und aufmunternd besprochen worden, dass wir füglich mit dieser Männer Urtheil uns begnügen wollen. Sie war eben so sorgfältig einstudirt als vortrefflich in den Solopartieen und Ensemble-Stücken ausgeführt. Der Zweck: zum Besten der Armen — erhöhte noch den Genuss.

Das *erste Abonnement-Konzert* der kurfürstlichen Hofkapelle fiel diesmal etwas spät auf den 21. Dezember. Die erste Abtheilung desselben enthielt die Ouverture zu dem Mährchen: Die schöne Melusine von Mendelssohn-Bartholdy; sie ist uns nicht mehr neu, aber stets anziehend genug, um des Beifalls werth zu sein, der ihr auch diesmal wieder zu Theil ward. Dem. Pistor sang eine Arie von Mozart und Herr Krieg eine von Donizetti; ein Violinkonzert, komponirt und gespielt vom Konzertmeister Wiele, fand grossen Beifall, desgleichen auch ein Klarinettkonzert von Crusell, geblasen von Schultheis. Der zweite Theil sollte in jeder Hinsicht den ersten an Inhalt und begeisternder Aufnahme übertreffen, er brachte uns Beethovens Sinfonie in A dur.

Zum Schluss muss ich noch eines Schauspiels mit Gesang nach dem Französischen, von unserem Regisseur der Oper C. Birnbaum bearbeitet, Erwähnung thun. Die Beurtheilung des Drama's selbst liegt ausser dem Bereich dieser Blätter, aber der darin vorkommenden einzelnen Gesangstücke von heimischen Komponisten müssen wir noch rühmlich gedenken. Die Ouverture und das Matrosenlied No. 10 von L. Spohr wurden, namentlich das zarte innige Lied, mit ungetheiltem Befall aufgenommen, desgleichen die beiden Lieder No. 2 und 5 von dem bereits rühmlich bekannten Kirchenkomponisten M. Hauptmann. Der hiesige Klavierlehrer Grenzebach, auch in diesen musikalischen Blättern als Liederkomponist vortheilhaft genannt, hatte vier Lieder beigesteuert, die eine lebhafte Theilnahme fanden, desgleichen die drei Chöre vom Musikdirektor Baldewein. Dem. Pistor — Margot — und die Herren Föppel — Renaud — und Birnbaum — Matrose — sangen die Lieder. Das Ganze fand eine ungewöhnliche Aufnahme, und ist wahrscheinlich nur der Vorläufer zu bedeutendern Unternehmungen von Seiten des Komponisten.

Nachschrift. — Während ich diesen meinen Bericht über die hiesigen musikalischen Merkwürdigkeiten in einem Zeitraum von 3 bis 4 Monaten abzuschicken im Begriff war, verbreitete sich in unserer winterlich kalten Residenz das Gerücht, *Ole Bull*, welcher sich in Celle befinde, um seine ehemaligen Universitätsfreunde von der Georgia Augusta her zu besuchen, habe von Spohr eine Einladung bekommen, in Kassel ein Konzert zu geben, und dieselbe auch angenommen. Das Gerücht hat sich bestätigt und das frühere somit widerlegt, welches sich von Hamburg aus in einer biographischen Brochüre Ole Bull's vor einigen Jahren verbreitet hatte, als habe dieser ausgezeichnete Violinvirtuose bei einem Besuche eine kalte Aufnahme bei Spohr gefunden; dagegen zeugt die von allen Kunstfreunden gewünschte Einladung von Seiten Spohr's und die äusserst humane und zuvorkommende Aufnahme, womit er den berühmten Violinspieler auszeichnete. — Das Konzert selbst fand am 22. Januar Statt. Das Hoftheater war bei erhöhten Preisen gedrängt voll, der Enthusiasmus allgemein; der Virtuos wurde bei jedesmaligem Auftreten lebhaft empfangen, und entzückte das Publikum nicht minder durch die ausserordentliche Kunst seines Spiels, als durch seine höchst bescheidene Persönlichkeit. Mozart's Ouverture aus Titus leitete diese wahren Hochgenüsse ein, dann gab Ole Bull in drei Abtheilungen ein von ihm komponirtes Violinkonzert: 1) Allegro maestoso, 2) Adagio sentimentale, 3) Rondo pastorale; am Schluss des ersten Theils ein Adagio religioso. Der zweite Theil begann mit Cherubini's Ouverture aus Anakreon und wurde lebhaft beklatscht; dann spielte Ole Bull ein Recitativo Adagio amoroso con Polacca guerriera. Herr Devaka und Dem. Pistor sangen in den Zwischenräumen ihre bereits von uns schon in frühern Konzerten gehörten nicht besondern Arien von Persiani und Caraffa. — Es würde anmassend klingen, wollten wir uns ein Urtheil über Ole Bull's Kunstspiel, über seinen vollendeten Mechanismus, der die unglaublichsten Schwierigkeiten eines so delikaten Instruments, wie die Geige ist, überwunden hat, überhaupt über dessen begründeten und allgemein verbreiteten Ruhm, der glücklichste Nachfolger Paganini's zu sein, erlauben; aber so viel bleibt unbezweifelt gewiss, dass diese moderne Spielweise mit alt-italienischen Anklängen, namentlich was die Flageolettöne betrifft, stets nur das bewundernswerthe Eigenthum weniger Begabten bleiben werde; ob aber Erspriesslicheres für die Behandlung und den veredelnden Fortschritt dieses Instruments daraus hervorgehen werde, ist noch die Frage. — So wie Paganini wird auch Ole Bull bei uns in der heitersten Erinnerung fortleben.

L.

Berlin, den 5. Februar 1839. Der Januar des neuen Jahres war hier einer der musikreichsten Monate seit längerer Zeit. Der berühmte Pianist *Thalberg* gab allein vier Konzerte für sich im Saale des königl. Schauspielhauses, von denen nur das erste weniger, die folgenden überaus zahlreich besucht waren, und wirkte ausserdem noch in einem Konzert zu wohlthätigen Zwecken im königl. Opernhause mit, dessen grosser Raum ganz gefüllt war. Die ausgezeichneten Eigenschaften dieses seltenen Pianofortevirtuosen darf ich Ihnen nicht erst näher schildern, da Sie denselben dort selbst gehört haben, und auch alle Berichte von andern Orten darin übereinstimmen, dass Thalberg, was Bravourspiel, technische Fertigkeit und Energie des Vortrags anlangt, wohl Keinem der jetzt lebenden Klavierspieler weichen dürfte. Thalberg spielte hier ausschliesslich nur auf seinem eigenen Flügelpianoforte aus Erard's Fabrik in London, einem Instrument von seltener Klangfülle und grosser Kraft, welches indess durch zweckmässige Benutzung der Pedale auch die zartesten Nüancirungen zulässt. Der Virtuose *par excellence* zeichnet sich durch schönen, elastischen Anschlag, gleichmässige Technik nicht nur beider Hände, sondern jedes einzelnen Fingers vorzugsweise aus, verbindet die höchste Kraftausdauer mit der zartesten Kantilene und schmückt die stets hervortretende Melodie der meistens entlehnten Motive aus Opern oder auf Volkslieder durch einen Figurenreichthum aus, der in Erstaunen setzt. Hierin geschieht nun freilich mitunter zu viel des Unbegreiflichen und Unnachahmlichen, und ungeachtet des schmelzenden Vortrages gesangreicher Stellen erhält doch das Streben nach immenser Fertigkeit und originellen Effekten, z. B. die häufigen Oktavenläufe im Bass, die Oberhand. In der Regel spielt Herr Thalberg ohne Begleitung, um sein Spiel freier und ungedeckt zu erhalten. Meistens wählt der Virtuos auch nur sogenannte Fantasieen (eigentlicher Introduktion mit Variazionen), welche über mehrere Themata sehr geschickt mit einander verbunden werden, und den gründlichen, geschmackvollen und eigenthümlichen Tonsetzer bekunden. Nicht zu leugnen ist es indess, dass bei öfterem Hören die Wiederholung derselben Formen in den mehrmals wiederholten Solo's einige Monotonie erzeugt, welche freilich aber durch die an das Wunderbare gränzende technische Ausführung wieder verdeckt wird. In den hiesigen fünf Konzerten trug Herr Thalberg vor: I. Ohne Begleitung 1) Fantasieen und Variazionen auf Motive aus den Opern Moses von Rossini (2 Mal), 2) La donna del lago (2 Mal), ferner 3) auf Themata aus Beethoven's Sinfonieen, z. B. auf das Andante der A dur- und den letzten Satz der C moll-Sinfonie, vortrefflich durchgeführt, 4) auf Themata aus Meyerbeer's Hugenotten (2 Mal), 5) über englische Volkslieder (von welchen das variirte God save the king besonders gefiel), 6) zwei Etüden, 7) ein vortrefflich komponirtes Andante (2 Mal) mit Variazionen, 8) zwei Lieder von Schubert: Ave Maria und Erlkönig, sehr geschickt von Thalberg für das Pianoforte ohne Gesang bearbeitet, und eben so schmelzend, als konstfertig vorgetragen. (Eine Eigenheit unsers Zeitgeschmacks ist es doch, dass der Sänger am liebsten figurirt und der Spieler zugleich singen will. Wo bleiben aber die Worte und der Sinn der Dichtung? —) II. Mit Begleitung hat Herr Thalberg allein nur das Hummel'sche Septett in D moll im schnellsten Zeitmass, frei und dennoch rhythmisch genau, ungemein kräftig, feurig und mit allen Nüancirungen, vollkommen schön, der Intenzion des verewigten Meisters getreu ausgeführt. Das Trio des Scherzo's und das Finale wurde zu pro-

stissimo, und dabei die einfachen Passagen meistens mit Oktavenläufen ausgeführt. Dass Thalberg mithin wohl auch die Kompositionen anderer Tonsetzer mit Orchesterbegleitung eben so kunstgerecht vortragen kann, als seine eigenen Fantaseen ohne Begleitung (was manche Klügler bezweifeln wollten), wurde evident bewiesen. Der Virtuos folgt indess den Ausschweifungen des modernen Geschmacks in ähnlicher Weise, wie die neuesten italienischen Gesangkomponisten (nur auf soliderer Basis einer gründlichen Harmonieckenntniss), weil der Spieler sich freier bewegen, mehr glänzen und den schönen vollen Ton seines Erard'schen Flügels (unbegleitet) wirksamer hervortreten lassen kann. Begleitet wurde das Septett vorzüglich diskret und genau, wie es sich von Künstlern, wie die beiden Herren Ganz, Eisold, Krahmer, Griebel und Schuncke erwarten liess. Unterstützt wurden die Thalberg'schen Konzerte im Gesange von Fräul. v. Fassmann, Dem. Hedwig Schulz (welche die Arie des Gabriel aus Haydn's Schöpfung: „Auf starkem Fittig" mit schönem Schmelz der Stimme und ein Lied von C. Blum sehr angenehm sang), Dem. Grünbaum („Das Erkennen" von Proch und Alpenlied von Pixis), den Herren Mantius, Böttcher und Fischer; ferner von den Instrumentalvirtuosen Griebel (Oboe), Karl Schuncke (Waldhorn), Gebrüder Garcia (Klarinette) und den Gebrüdern Ganz. — In dem Konzert für wohlthätige Zwecke liess sich noch ein bekannter Violinvirtuos, der kaiserl. russ. Kammermusiker Herr *Remmers* (aus Jever im Oldenburg'schen gebürtig) mit so exklatantem Beifall hören, dass fast ein Theil des Thalberg'schen Glanzes auf diesen höchst soliden Künstler ohne Ruf zurückfiel, der die Zuhörer durch sein treffich kultivirtes Talent im eigentlichen Sinne des Worts überrauschte. Herr Remmers hat (nach seiner eigenen Versicherung) zur Zeit seiner Anwesenheit in Paris weder de Beriot, noch Paganini gehört, sondern ihre Spielart nur aus ihren Kompositionen studirt und sich (*cum grano salis*) bis auf einen gewissen Grad des Vortrags, worin beide Meister unerreichbar sind, zu eigen gemacht. Der Ton des Herrn Remmers ist weniger stark, als gesangreich, seine Intonazion stets rein, seine Bogenführung leicht und seine Fertigkeit bedeutend, wie der Vortrag korrekt, gefühlvoll und mannichfaltig. Im Konzerte von de Beriot in D dur zeigte der bescheidene Künstler die erforderliche Grazie und Gewandtheit, wie in Paganini's Variazionen auf ein italienisches Lied, nach einem schön getragenen Adagio, alle die kleinen Humoresken des Pizzicato, Flageolet, mehrstimmigen und arpeggirenden Violinspiels, welche das Eigenthümliche dieses Genie's ausmachen, in getreuer Kopie, ohne sklavische Nachäffung. — Herr Remmers wurde schon nach dem ersten Solo, noch mehr nach einer eigenen, schweren Kadenz und nach Beendigung des Konzerts durch Beifall ausgezeichnet, auch das zweite Stück da Capo gerufen, jedoch nicht wiederholt. — Beide Virtuosen, die Herren Thalberg und Remmers sind bereits nach St. Petersburg abgereist; dagegen ist die bekannte Künstlerfamilie *Lewi* aus Wien hier angekommen und wird sich nächstens hören lassen. — Herr Thalberg soll seinen trefflichen Flügel hier (wie es heisst für 1000 Rthlr.) an einen Kunstfreund höheren Standes verkauft haben, da er in St. Petersburg ein ähnliches Instrument aus derselben Fabrik wieder vorfindet. — Sonstige Konzerte fanden vergangenen Monat nicht Statt. In den Moeser'schen Soiréen wurden die Quartette von J. Haydn in Es dur, No. 54, C dur No. 51, von Mozart das erste in G dur, das zweite in D moll, und von Beethoven das neunte in C dur, wie das siebente in F dur mit Geist und Geschmack vorgetragen. An Sinfonieen hörten wir zwei von Haydn, in Es- und C dur, drei von Beethoven, in B dur, die Pastoral- und die schöne A dur-Sinfonie mit höchster Präzision ausgeführt. Eben so auch die Ouverturen zum „Beherrscher der Geister" von K. M. v. Weber, zu Faniska von Cherubini und Egmont von Beethoven. Auch eine neue Sinfonie von A. Hesse, die fünfte, fand Anerkennung der kunstreichen Arbeit und geschickten Instrumentazion, erinnerte nur zu sehr an das Vorbild des Meisters L. Spohr im Rhythmischen und in den Modulazionen. — Am 26. v. M. hatte Herr *Moeser* zur Vorfeier des Geburtstages von Mozart eine ausserordentliche musikalische Unterhaltung veranstaltet, wozu nur Kompositionen des Gefeierten gewählt waren. Der Ouverture zur Oper Così fan tutte folgte die letzte, grosse Arie der Gräfin aus „Figaro's Hochzeit" in F dur mit obligaten Basssetthörnern, sehr unsicher in der Begleitung ausgeführt, und noch zu schwer für eine angehende Sängerin von starker, in der Höhe etwas scharfer Sopranstimme. Herr Taubert spielte den ersten Satz des grossartigen D moll-Pianoforte-Konzerts (an dessen ähndiges Arrangement wir uns erlauben Mozart's Verehrer zu erinnern) mit angemessenem Vortrage recht lobenswerth, und hatte auch eine, die Hauptmotive des Allegro's benutzende Kadenz hinzugefügt, welche eben so zweckmässig erfunden war, als fertig und mit Ausdruck ausgeführt wurde. Das schöne Duett aus Belmonte und Konstanze im dritten Akt wurde von Dem. Schneider (aus Potsdam) und Herrn Bader beifallswerth, von Letzterm besonders mit Empfindung, vorgetragen. Den Schluss der Feier machte die trefflich ausgeführte grosse C dur-Sinfonie mit dem fugirten Rondo. Das Meisterwerk ergriff, wie jederzeit, auf das lebhafteste die zahlreichen Zuhörer.

Im Januar fanden zwei Quartett-Soiréen der Herren KM. *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Eduard Richter* und *Julius Griebel* Statt. Es wurden darin ein Quartett von Stahlknecht, J. Haydn und ein Onslow'sches Quintett, ferner das 24. Quartett von Onslow, ein Pianoforte-Trio von W. Taubert voll Schwung und guter Gedanken, und das 10. Quartett von Brethoven mit grosser Genauigkeit ausgeführt. Vorzüglich bewirkte Letzteres wieder einen allgemeinen Eindruck.

Das *Königliche Theater* hat eine neue Oper: „Czaar und Zimmermann," mit Musik von Albert Lortzing, mit allgemeinem Beifall gegeben, so dass solche 3 — 4 Mal im Laufe des vorigen Monats wiederholt wurde. Ueber den Werth und die Wirkung dieses echt komischen Singspiels, welches nicht minder durch die szenische Gestaltung des unterhaltenden Stoffes, als die gefällige, natürliche Musik anspricht, kann Ref. nur dem in No. 31

des vorigen Jahrganges dieser Zeitung ausgesprochenen, wohl motivirten Urtheile beistimmen. Die Besetzung der Oper war hier ganz vorzüglich, und eben so sorgfältig die Aufführung vorbereitet und gelungen. Der Czaar Peter wurde von Herrn Zschiersche kräftig und wohlklingend gesungen. (Das sentimentale Lied im dritten Akt musste jedesmal wiederholt werden.) Im Spiel hätte freilich noch etwas mehr Würde in den Szenen hervortreten können, wo der Czaar nicht allein als Zimmergesell erscheint. Ganz in naiv derber Haltung als Letzterer zeigte sich Herr Bader in der ihm sehr zusagenden Rolle des Peter Iwanow; eben so eignete sich Herrn Blume's natürliche Komik ganz für die Darstellung des Bürgermeisters von Sardamm, wie Dem. Grünbaum dessen Nichte sehr launig repräsentirte. Am meisten gefielen Mariens erste Arie, van Bett's komisches Selbstlob in der Arie No. 4; dessen Duett mit Iwanow, das erste Finale, des Marquis Romanze, vor Allem aber das dramatisch ganz vorzüglich wirksame Sextett des zweiten Akts, auch Mariens Lied nach einer russischen Nazionalmelodie, die belustigende Probe der Festkantate im dritten Akt, das schon erwähnte Lied des Czaars (welches dem Ref. indess ganz gegen den Karakter des Czaars zu sein scheint), das darauf folgende, sehr wirksame Duett von Marie und Iwanow, so ziemlich fast alle Musikstücke der nur gegen den Schluss ermattenden Oper. — Der Komponist hat auf die an ihn ergangene Einladung einer der letzteren Vorstellungen seines achtbaren Werks beigewohnt, und soll von der Intendanz veranlasst worden sein, auch seine zweite komische Oper: „Die beiden Schützen" einzureichen. Es ist in der That höchst erfreulich, einmal wieder eine teutsche heitere Oper mit Erfolg aufgenommen zu sehen. — Ausser dieser für die Bühne vortheilhaften Oper wurde Eurysanthe zweimal wiederholt und „Figaro's Hochzeit" von Mozart, zum ersten Debüt einer vielversprechenden jungen Sängerin von dramatischem Talent, wohlklingender Sopranstimme, guter Schule und Kunstbildung, der Dem. *Hedwig Schulz* zweimal gegeben. Mit grosser Erwartung sah man dem ersten Auftreten der jungen Debütantin in der Rolle der Gräfin entgegen, welche früher ihre verdienstvolle Mutter so ausgezeichnet gesungen hatte. Der Erfolg übertraf indess jede billige Erwartung; schon in der ersten, schwer zu tragenden Adagioarie zeigte Dem. Schulz höchst reine Intonazion, schönes Portament und innige Empfindung. Noch freier gebrauchte sie ihr schönes Stimmorgan im Finale, und vorzüglich in der zweiten, grossen Arie: „Dove sono i bei momenti," bei deren Schluss der rauschendste Beifall sich vernehmen liess. Auch von Seiten des Spiels und der Rede leistet die, durch eine vortheilhafte Gestalt und anstandsvolle Haltung begünstigte Sängerin bereits recht Erfreuliches, und berechtigt zu den besten Hoffnungen für die Zukunft. Präul. v. Fassmann eignet sich weniger zur naiven, schlau kokettirenden Susanne; dagegen Dem. Grünbaum ganz für den Cherubin. Die ganze Vorstellung war sehr gerundet und durch das Orchester trefflich unterstützt. Ueber die Leistung der Herren Fischer und Böttcher als Figaro und Graf Almaviva hat sich Ref. schon nach einer früheren Vorstellung dieser Oper gelässert, muss indess bemerken, dass diesmal Gesang und Spiel noch weit lebendiger und wirksamer war. Gluck's bezaubernde Armide wurde ein Mal, Alceste — obgleich mehrmals angesetzt — noch immer nicht gegeben. Das Ballett „Der Seeräuber" fehlte indess nicht. — Die *Königstädter Bühne* hat sich nur durch eine musikalisch szenische Mittagsunterhaltung zum Besten der Armen bemerkbar gemacht. Die Kunst kann bei solchem Pasticcio von ernsten und burlesken Szenen unmöglich gewinnen; der wohlthätige Zweck wurde jedoch auf das Erfreulichste erfüllt, so dass auch der Ungeschmack einmal sein Opfer fordern durfte. — Auf der königl. Bühne können wir nunmehr wieder Bellini's, Adam's u. dergl. Opern in öfteren Wiederholungen erwarten, da Dem. Löwe aus Paris wieder eingetroffen ist.

Die *Sing-Akademie* gab zu ihrem dritten Abonnementkonzert zuerst eine in den Violinen glänzend figurirte Sinfonie (dunaliger Form) in D dur von Karl Ph. Em. Bach, welche von der philharmonischen Gesellschaft, unter Leitung des Herrn KM. Ries, exakt und kräftig exekutirt wurde; sodann eine ungemein schwere Kirchenmusik von Joh. Seb. Bach voll harmonischer Tiefe, jedoch schwer verständlich und ausführbar. Den Beschluss machte eine neue Kantate von Ed. Grell: „Die Israeliten in der Wüste," welche viel melodische Schönheiten enthält und das Gedicht theilweise etwas dramatisch auffasst, wie es auch bei der Verirrung der Israeliten, das goldene Kalb abgöttisch mit Ton- und Zymbelklang zu verehren, nicht wohl anders sein konnte. Hie und da trifft den Tonsetzer die Rüge zu moderner (vielmehr galanter) Haltung des Musikstyls, wenn es auch keine Gelegenheit gab, in dieser Kantate (keinem Oratorium) eine kunstgelehrt durchgeführte Fuge anzubringen. Der stimmige Schlusschor mit leisem Flehen ist vielmehr von wahrhaft rührender Wirkung. Dass Moses dem Solo-Tenor (Herrn Mantius) und Josua einer vorzüglichen Altistin zugetheilt war, hat allerdings etwas Ungewöhnliches. Sehr gesangreich ist das Gebet von Moses und Josua; übrigens dürften dem Komponisten die Chöre am meisten gelungen sein. Die Instrumentazion ist ohne Ueberladung, dennoch wirksam.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1838.

(Fortsetzung.)

Die *Leopoldstädter Bühne* brachte Viel und Wenig, wie man's eben nimmt. Der Akrobat *Pietro Bono* gewann ausserordentlichen Applaus durch seine stupende equilibristische Gewandtheit. — Landluft und Selterwasser, eine Posse von dem verstorbenen Kornheuer, liegt weit über den ästhetischen Bereich; man hätte das Andenken des allzufrüh heimgegangenen und gewiss lange noch unvergessenen Lieblings nicht so schnöde besudeln sollen. — Das Quodlibet: „Ohne Anfang und ohne Ende;" — ein Abend voll Schrecken und Graus, wo selbst Hiobs Geduld nicht ausreichen würde; — Stan-

zerl und Siegwart, oder: Jetzt und Sonst, Zauberspiel mit Musik von Scutta. Bald wird es Nr. 2 thun, ein Pronemoria zu Handen der modernen C.. erlogen gelungen zu lassen, des Inhalts: Alles, nur keine Allegorien mehr! — Die besten Uebellaunigen, oder: Die ästhetische Familie, Lustspiel mit Gesang, von ähnlicher Art; — Harlekin als Papagey, Pantomime von Venzel; eine Komplazion bekannter Theatercoupts, doch nicht ohne Geschick szenirt. — Die nachstudirte, witzvolle Parodie: Kabale und Liebe von Bäucrle, und Nestroy's gut akkreditirter Eulenspiegel ward freudig begrüsst, Entschädigung bietend für eine Reihe von Missgriffen. — Dass übrigens die Aktien dieser Anstalt keineswegs vortheilhaft standen, wie es bisher den Anschein hatte, bestätigte ein offizieller Artikel der Wiener Zeitung, woselbst der Versteigerung der gesammten Realität für den Ausrufungspreis von 68,000 Fl. kund gemacht wurde. Es kam jedoch nicht dazu, denn inzwischen meldete sich Direktor Carl als Käufer, zählte mit Einschluss der Passiva baare 170,000 Fl. Konv.-Münze auf und war von diesem Augenblicke unumschränkter Herr und Eigenthümer. Das allgemein verbreitete Gerücht eines Oekonomiesystems, welches nicht selten bis zur Knickerei ausarten soll, hat derselbe bei diesem Anlasse durch eine Handlung widerlegt, die seinem Herzen wahrhaft zur Ehre gereicht. Herr von Marinelli, der Sohn des Gründers, sah sich durch den Verlust seines Besitzthums, dessen Kaufschilling Gläubiger ansprachen, in die dringendste Noth versetzt; da stipulirte Carl für ihn und seine Nachkommen freiwillig, ohne durch eine Klausel dazu verpflichtet zu werden, blos aus Achtung für den Familiennamen, eine jährliche Leibrente von 1200 Silber-Gulden, und zudem noch die schriftlich urkundliche Zusicherung des Drittelantheils vom reinen Gewinne. — Am Stephanstage eröffnete er, als Wiens Bürger, seine neue Entreprise mit einem passenden, selbst vorgetragenen Prologe und einer Posse: „Lady Fee und der Holzdieb," welcher man allerdings die etwas voreilige Geburt abmerkte, deren Mängel jedoch das höchst wirksame Zusammenspiel grösstentheils unschädlich machte. Entschiedenen Beifall gewann am letzten Fabrestabend die zweite Neuigkeit: „Der Sylvester-Ball," nach Zschokke und Gerle bearbeitet, welche seither eine ununterbrochene Reihenfolge von Wiederholungen erlebte. Aber zu träumen wähnte die überzahlreiche Versammlung, als es, wie durch Zauberei schon beim Eintritt, gleichsam in eine neue Welt sich versetzt sah. Fester, energischer Wille, der kein Hinderniss kennt, und das wachsame Vaterauge, das nur sich selbst vertraut, hatte binnen der unglaublich kurzen Zeit von vier Tagen und Nächten dies Wunderwerk vollbracht. Es war nicht mehr die alte, finstere Spelunke, die unfreundlich entgegengrinste; alles elegant ausgemalt, — die Sitze frisch tapezirt, die Ornamente vergoldet, neue Vorderkortinen, und — was von je her als unausführbar verschrieen — sogar ein kolossaler Kronleuchter senkte majestätisch sich herab vom hohen Plafond und verbreitete Tageshelle in jenen Räumen, welche sonst nur ein Halbdunkel umnebelte. — Viele sind verschiedener Meinung über das Unternehmen. Indessen der Platz ist gut, war einst eine Goldgrube ist kann es wieder werden.

Das *Josephstädter Theater* bleibt fortwährend im Gleise, ohne sonderstreben oder herabsinken unter Null. Der lokale Schwank: Sehen, lieben und heirathen, eine Trilogie, zerfallend in die Rubriken: „Die Fahrt nach der Liebesinsel;" „Rettung vom Schuldthurm," und „Die Seiltänzer," ist zwar sehr leichte Waare und matte Nachahmung des oft Dagewesenen; aber es wird, wie immer, sehr fleissig gespielt und ist überall ausgestattet. Das seit dem verflossenen Frühlingsjahre einstweilen suspendirte Zaubermährchen: „Die blaue Insel" bewährte seine erneuerte Anziehungskraft. Es ist ein recht fruchtbarer Kern darin und könnte, wenn die poetische Ausführung gleichen Schritt hielte mit der trefflichen Grundidee, einen höheren Rang ansprechen. — Ganz aus dunkler Verborgenheit tauchte unerwartet ein junges Dichtertalent auf, dessen Probestück „*Treffkönig*" oder „*Spieler und Todtengräber*," ein Lebensbild in zwei Abtheilungen, mit allgemeinstem Beifalle gekrönt wurde. Der Verfasser nennt sich *Fary*, und wird als Mime blos zu kleinen Aushilfsrollen verwendet; ohne den günstigen Erfolg seines Erstlings auch nur zu ahnen, hat er vor Kurzem das bisherige Engagement verlassen und ist nach Botzen in Tyrol gewandert, vermuthlich einer besseren Gage zu Liebe. Ohne das Geleistete zu überschätzen, geht dennoch wahre Befähigung und wirklich innerer Beruf daraus hervor. Unleugbar waren Iffland und Raimund seine Musterbilder, und das Streben, Beider Individualität zu amalgamiren, ist nicht zu verkennen. Aber eben die glückliche Mischung von ergreifendem Ernst im Gegensatze zur populären Komik der Nebenfiguren bildet jenen wohlthuenden Kontrast, der, über das Ganze verbreitet, auf alle Klassen einwirkte. Ausser jenem wirksamen Dualismus gebührt auch der Sprache besonderes Lob; sie ist rein, fliessend, bilderreich, mitunter wirklich schwunghaft; der Dialog umsichtig ausgefeilt, und der lokalen Hälfte gebricht es keineswegs an drastischen Wortspielen und angeschärftem Mutterwitz, wenn gleich dieser im Vortrage der Darstellenden etwas massiver heraustritt, als es wohl eigentlich gemeint sein dürfte. Besonders meisterhaft muss, in Anlage und Durchführung, jene Kraftszene genannt werden, wo Sohn und Vater angekannt sich begegnen, und dieser Letzteren, welcher am grünen Tische seinen letzten Pfennig dem Moloch: „Treffkönig" geopfert, durch eine furchtbar erschütternde Strafpredigt, die ihm seinen ganzen sündhaften Wandel wie im Spiegelbilde erblicken lässt, vom beschlossenen Selbstmorde zurückhält. Hier zeigte sich auch Herr Wallner vorzugsweise als wahrhaft befähigter Karakterzeichner, der diesmal, auf seine Nachahmungsgabe streng Verzicht leistend, blos aus eigenem Fonds schöpfte, in sofern nämlich die Situazionsähnlichkeit nicht unvermeidliche Anklänge herbeiführte. — Der fleissige Kapellmeister *Proch* hat die Musik zu allen hier besprochenen Stücken geliefert, und ein immer erfreulicher sich ausbildendes Talent darin beurkundet. Jene zu Letzterem dürfte wohl am höchsten stehen; namentlich die schöne Ouverture

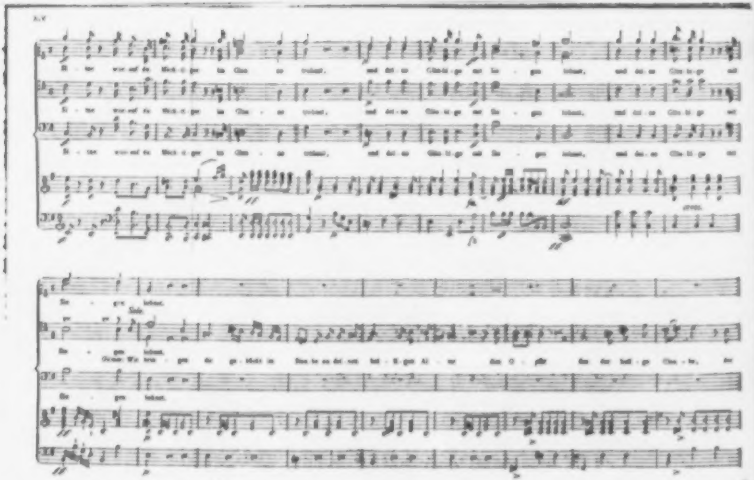

und das einfache, Wehmuth athmende Todtengräberlied.— Zwei Pantomimen: Die Tyroler, und Harlekin als Adler, dienten gleichsam nur als Intermezzo; der Balletmeister Raimoldi leistete mit den geringen ihm zu Gebote stehenden Mitteln das Möglichste.

(Beschluss folgt.)

Prag, Februar 1839. Unsere Stadt wird seit einiger Zeit sehr fleissig von Violinvirtuosen besucht. Auf *Lipinski* und *Hafner* folgte als der dritte im Bunde Herr *B. Molique* aus Stuttgart, der in sechs Konzerten im Theater die grossen Erwartungen, welche die Wiener Berichte erregten, nicht nur erfüllte, sondern in manchen Stücken noch überbot und sich in doppelter Beziehung, als Konzertspieler und Tonsetzer, gleich ausgezeichnet bewährte. Unter die hervorstechendsten Eigenschaften von Herrn Molique's Spiel, das sich fern hält von allen fantastischen Seiltänzereien, wodurch manche Konzertspieler die Nichtkenner bestechen und blenden, gehört vor Allem nebst Geist und Gefühl, wie einem stets vollkommen richtigen Kolorit und Vertheilung von Licht und Schatten, eine seltene Kunstruhe, eben so viel Besonnenheit als Rundung und Abgeschliffenheit des Vortrags, ausserordentliche Milde und Weichheit des Tones, die höchste Klarheit und Deutlichkeit, Leichtigkeit und Anspruchslosigkeit in Ueberwindung der ungeheuersten Schwierigkeiten, eine grossartige und graziöse Bogenführung, ein ausgezeichnetes Ligato, ein wunderschöner Triller und ein bewundernswürdiges Staccato, das selbst in der raschesten Fortbewegung stets gleich rein und präzis bleibt. Herr Molique ist ein wahrhaft ästhetischer Violinspieler, der im Andante durch seine seltene Eleganz erfreut, in dem unübertrefflichen Adagio lieblich und rührend klagt, und im Allegro durch heiteren, ja neckischen Scherz überrascht, der sich nicht selten zu kühnem und genialem Humor hinaufschwingt. — Wir haben schon bei manchem ausübenden Instrumentalvirtuosen den Wunsch ausgesprochen, er möchte nicht zugleich Tonsetzer sein. Bei Herrn Molique ist das etwas ganz Anderes, denn er ist keiner von jenen gewöhnlichen, die ein Mosaik der grössten Schwierigkeiten — zumal derjenigen, welche sie am fleissigsten eingeübt haben — ohne Gesammttendenz, ohne Idee und Geist, ein Konzert tituliren. Er gibt sich zwar mitunter auch ungeheuere technische Aufgaben zu lösen, doch sind diese nur das Mittel zum Zweck, die Ausschmückungen nicht die Hauptsache seiner Tondichtungen (hier finden wir diesen Ausdruck passend, mit dem seit der letzten Zeit so fast eben so grosser Missbrauch getrieben wird, als mit dem Namen Künstler überhaupt), die ohne Zweifel unter das Vorzüglichste gehören, was jemals für die Violine gesetzt worden ist. Originalität, Gemüth und Fantasie, dann ein grosser Reichthum der Melodie und Harmonie sind die Grundpfeiler seiner Komposizion, und die Art, die Instrumente zu behandeln, ist eben so neu, als sie seine tiefen musikalischen Kenntnisse bewährt, und je öfter man sie vernimmt, den Zuhörer immer mehr anspricht. Ein Vorzug, den Herr Molique als Komponist mit Mozart gemein hat, ist die Gewandtheit, den Gedanken so lange festzuhalten, als er nur immer noch einer Modifikazion und Schattirung fähig ist, und — ohne irgend in die Kopie zu verfallen — athmen doch die beiden Konzerte in Dmoll und Edur einen wahrhaft Beethoven'schen Geist, von grosser Anmuth und Lieblichkeit umflossen. — Wie in seinem Spiele, ist auch in den Komposizionen das Adagio der Glanzpunkt, in welchem er zu rühren weiss, wie selten einer. Im hohen Grade zeigt sich diese Eigenschaft in den Konzerten Dmoll und Adur (welche er auf Verlangen im vierten und sechsten Konzerte wiederholen musste). Die graziösen und geistreichen Allegro's haben meist eine grosse Aehnlichkeit mit einander, das Scherzo aus dem Edur-Konzerte ausgenommen, welches höchst pikant und muthwillig, fast ein wenig kapriziös einherhüpft. Seine Fantasieen sind freilich eigentlich auch nur Potpourri's, aus einzelnen und vielfach variirten Opernmotiven zusammengestellt; doch ist ihr Satz kunstreich und geschmackvoll, schön gedacht und durchgeführt, und gern verzeiht man ihnen den etwas anspruchvollen Namen. So reizend und ansprechend die Fantasie über Motive aus „Norma" auch ist, in welcher besonders eine Variazion in Triolen in der höheren Oktave überrascht, neben der das Motiv selbst vollständig zu hören ist, so wird sie doch von jener über Motive aus der „Stummen von Portici" noch weit übertroffen, die sich eben so sehr durch grossartige Gedanken als edle Simplizität und eine merkwürdige Instrumentalbegleitung auszeichnet. Insbesondere ist darin das Schlummer- und Fischerlied auf eine so wundervolle Weise in einander verwoben, dass neue Schönheiten daraus hervorklingen. — Nicht minder erfreulich waren die Schweizerlieder, reizende Naturmelodieen mit Geist und Gemüth, Anmuth und Eleganz bearbeitet. — An den beiden ersten Musikabenden hatte Mad. *Podhorsky* mit den Herren *Strakaty* und *Preisinger* die undankbare Aufgabe übernommen, die Intervalle auszufüllen, und sie ernteten für die Aufführung einiger Gesangstücke von Meyerbeer, Donizetti, Dessauer und Schubert die wenigen Brosamen von Beifall, die bei ausgezeichneten Virtuosen für diejenigen übrig bleiben, welche sie unterstützen. — Was den Besuch und die Theilnahme an diesen Konzerten betrifft, so hat Herr Molique den Beweis geliefert, dass selbst der ausgezeichnetste Künstler in Prag nicht gegen den Strom der Gewohnheit zu schwimmen wagen darf. Sonst waren gewöhnlich die letzten Stunden vor dem Theater Esterpen gewidmet; seit jedoch die meisten adeligen Familien, die hier den Ton angeben, erst um 4—5 Uhr speisen, bleiben die vordersten Stuhlreihen leer; man versuchte es mit der Mittagsstunde, die aber bei allen Ständen noch weniger beliebt ist. Herr Molique gab sein erstes Konzert auch um halb 5 Uhr im Theater, und trotz des guten Klanges, den sein Name hatte, war Alles leer, dagegen der Beifall enthusiastisch und rauschend. Schon nach dem ersten Solo wurde er von schallendem Beifall unterbrochen, und nach jedem Satze zwei bis dreimal vorgerufen, ja, was wir uns noch nie gehört zu haben erinnern, er wurde in der Mitte einer

Variazion unterbrochen, und konnte am Ende derselben den Jubelsturm nur durch die Wiederholung derselben stillen. (Dieselbe Erscheinung wiederholte sich fast in allen folgenden Konzerten.) Bei dem zweiten Konzert hoffte man ein ganz volles Haus zu sehen; aber es waren gerade wieder dieselben Zuhörer — die eigentliche Elite der Musikliebhaber und Kenner — anwesend. Später wurde Herr Molique, dessen seltene Kunst mittlerweile der Gegenstand der Konversazion aller Koterieen geworden, von allen Seiten aufgefordert, sich um die gewöhnliche Theaterstunde hören zu lassen. Er erfüllte diesen Wunsch und spielte noch 4 Mal in den Zwischenakten des Schauspiels, bei stets vollem, theils überfülltem Hause, und mag so doch einige Entschädigung für die beiden leeren Konzerte erhalten haben.

Der letzte Zyklus der *Pixis*'schen Quartette, welche von Jahre zu Jahre beliebter und besuchter werden, brachte Meisterwerke von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Fesca und Veits neuestes Werk, welches mit lebhaftem Beifall aufgenommen wurde; dann zwei Quintetten von Onslow und eines von Veit. Herr Professor Pixis hat sich durch die Aufmunterung dieses wackeren Talentes ein neues Verdienst um die böhmische Tonkunst erworben.

(Beschluss folgt.)

In *Erfurt* gab Fräul. *Rosalie Girschner* am 16. v. M. auf Verlangen ein zweites Konzert, bestens von Herrn *Kallenberg* und Fräul. *Rost* mit Gesängen unterstützt; auch die Ouverturen unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Golde wurden ausgezeichnet. Die Konzertgeberin spielte den ersten Satz des D moll-Konzerts von Kalkbrenner mit Orchesterbegleitung, Lied ohne Worte von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 19, No. 1, Henselt's „Wenn ich ein Vöglein wär," Lob der Thränen, und von H. Herz Op. 76, und erntete in allen diesen Stücken wohlverdienten Beifall.

Ueber beachtenswerth *neue Oboen-Röhre*, von inländischem Holze verfertigt, haben wir 1837 S. 568 einen Aufsatz mitgetheilt, welcher zugleich die Zubereitung solcher Röhre deutlich machte. Man hat diese Auseinandersetzung nicht unbeachtet gelassen, was im Voraus angenommen werden konnte, da die Sache selbst von Wichtigkeit für alle Oboisten sein muss. Jetzt vernehmen wir, dass nach verschiedenen Versuchen diese Röhre von inländischem Holze zwar allerdings einen guten Ton geben, dass hingegen der einmal angeblasene Ton sich nicht so gut weiter bilden noch modifiziren lasse, als es auf gut gearbeiteten Rohren von amerikanischem Holze geschehen kann. Das wäre also ein bedeutender Nachtheil, wenn sich diese Erfahrung überall bestätigte. Da wir selbst aber von dem Erfinder auf solchen neuen, von teutschem Holze verfertigten Röhren die schönste Weiterbildung des Tones sowohl bis zum stärksten Forte als bis zum leisesten Piano vernommen haben, so bleiben mehrfache Versuche noch immer sehr rathsam, wozu wir hiermit von Neuem aufmuntern wollen. Es ist zwar möglich, dass das inländische Holz nicht so viele Vibrazionen zulässt, als das bisher gewöhnlich dazu verwendete Schilf, allein es ist auch möglich, ja nach unserer Erfahrung wahrscheinlich, dass jenes nicht vollkommene Gelingen in irgend einem Fehler der Bearbeitung oder in einer nicht sorgfältig genug angestellten Wahl des Holzes seinen Grund hat, der durch wiederholte und genauere Proben beseitigt werden könnte. Die Sache selbst ist zu wichtig, als dass man sie ohne Weiteres fallen lassen sollte.

Feuilleton.

Immer mehr wird *Beethoven* in Frankreich anerkannt. Die Revue musicale bringt in einem, 18 Spalten füllenden, Artikel von G. E. Anders Auszüge aus den „Biographischen Notizen von Wegeler und Ries;" die France musicale verspricht in No. 3, das ganze Werk nach und nach übersetzt mitzutheilen, und hat in No. 4, 8 und 9 den Anfang damit gemacht. Als Uebersetzer unterzeichnet sich *E. Döhler*.) — Wie die teutsche Musik überhaupt in Paris geschätzt wird, beweist das Programm des ersten diesjährigen Konzertes im dortigen Konservatorium: Sinfonie (D dur) von Beethoven; Satz aus dem dritten Quartett von demselben; Ouverture zu Euryanthe von Weber; Duo für 2 Klarinetten von Bärmann; Psalm von Händel; Stücke aus dem Ries'schen Oratorium: Der Triumf des Glaubens: — wie man sieht, Alles von Teutschen. — Freilich ist eine Bemerkung in der France musicale nicht ohne Grund: „Die Teutschen (und Italiener haben uns (den Franzosen) so viel von ihrer Musik gegeben, dass ihnen selbst nicht mehr viel übrig geblieben ist und dass sie die Musik jetzt von uns nehmen."

Im Haag hat *Halévy's Guido und Ginevra* ausserordentlichen Beifall gefunden. Die Oper, welche vortrefflich aufgeführt wurde, erklärt man dort für des Komponisten Meisterstück. — Dabei müssen wir ein Curiosum erwähnen. Eine französische Zeitschrift sagt: „Die Orgie jener Oper ist gut, aber sie gleicht dem Anfange des *fünften* Akts im Don Juan."

Die Zahl der Pariser Komponisten, welche im Jahr 1838 neue Opern geliefert haben, beträgt 16. (Im Jahre 1837 waren es nur 8.) Unter ihnen werden Meyerbeer und Auber vermisst; doch hofft man, sie werden das Versäumte bald nachholen.

Donizetti in Paris hat die Büste *Donizetti's* verfertigt, welche ausserordentlich ähnlich sein soll. Sie hat „un caractère de verité et une expression grave, profonde, méditative qui saisit d'abord l'attention." Ob diese Beschreibung so ganz auf den beliebten Komponisten passt?

Den zahlreichen *Albums*, welche für 1839 erschienen sind (s. oben S. 46) ist noch ein Brüderlein beizufügen; der Tonkünstler zu *Orleans* haben ebenfalls der „Albummanie" gehuldigt und einen Band mit ihren Werken gefüllt. Das beste Stück darunter ist von Pollet.

Eine Ordonnanz des Königs der Franzosen hat verordnet, dass in allen königlichen Unterrichtsanstalten Gesang gelehrt werden soll. Man verspricht sich viel von dieser neuen Einrichtung. (In Deutschland gibt es wohl kaum eine Dorfschule, wo der Gesang nicht einen wesentlichen Theil des Unterrichts bildete.) In Folge dessen ist unter Andern Herr von Broq in Toulouse und Herr Carré in Rheims als Gesanglehrer angestellt worden, beide tüchtige Musiker.

Die beiden Blinden von Orleans. In Orleans scheint die Muse der Tonkunst den Blinden ganz besonders günstig zu sein; es gibt

dort zwei vortreffliche, den Gesichtstönen herrlich Organisten, Herrn Marius Gueit und Herrn Dupuy. Der Erstere spielt zugleich sehr gut Violoncell, der Zweite stimmt seine Orgel selbst. — Ein ausgezeichneter — aber sehender — tüchtiger Orgelspieler ist Herr Boulanger zu Beauvais, welcher kürzlich eine treffliche, kontrapunktisch gearbeitete Messe von seiner Komposition aufführte.

Die Pianistin Fräul. *Kathinka von Diets*, welche vor einiger Zeit durch Deutschland reiste, ist nach Paris zurückgekehrt; dagegen hat *Sophie Löwe* Paris wieder verlassen, wo sie glänzenden Beifall fand. — Auch die musikalische Familie von *Kontski*, deren sich wohl die Kunstfreunde Teutschlands noch erinnern, befindet sich jetzt dort; am meisten gefällt Anton, der Pianist, und Karl, der Geiger. Auf Letzteren hat das dankbare Versailles, wo er zu wohlthätigem Zwecke Konzert gegeben, eine silberne Medaille prägen lassen.

In *Brest* ist eine neue Oper, *Celestine* mit Namen, aufgeführt worden. Dies ist eben nicht besonders merkwürdig. Aber der Komponist, Herr *Felix Hardy*, ist ein Offizier, Kapitain im 65. Linienregimente, und das ist merkwürdig genug. Unsere Zeit, wo sehr sie sich in Extremen gefällt, führt auch Extreme zusammen; hier verbindet sie das Schwert des Kriegers harmonisch mit dem Griffel des notirenden Tondichters. Die Oper hat, nach dem französischen Sprachgebrauche, obtenu un succès complet.

Auf dem Theatre de Renaissance in Paris werden zwei neue Opern einstudirt; die eine von dem bekannten *Mainzer*: La Jacquerie; die andere von *Grisar*: L'eau merveilleuse. — *Clapisson*, Komponist der Figurante, schreibt an einer neuen, einaktigen Oper von St. Georges.

Die *Hoguenotten* setzen ihre Reise oder vielmehr ihren Triumfzug durch Europa fort. In *Brest* haben sie den grössten Enthusiasmus hervorgebracht, und die Direktion hofft einen bedeutenden Gewinn daraus zu ziehen. — Eben so in *Antwerpen*. — Welche Metamorfosen müssen sich aber auch diese armen Hugenotten gefallen lassen! In *München* hat man sie und ihre Gegner in *Anglikaner* und *Puritaner* verwandelt; in *Wien* tauft man sie jetzt in *Gibellinen* und *Guelfen* um. Die Bühnendirektoren müssen jetzt Geschichte studiren, um dergleichen Parallelen finden und anwenden zu können.

Regine, die neueste Oper *Ad. Adam's*, hat in Paris entschiedenes Glück gemacht. Die Fabel — Scribe ist der Dichter — ist kurz folgende:

Regine von Wolberg erwartet zu Dünkirchen ihren Bruder, einen Emigranten. (Das Stück spielt im Jahre 1793.) Der Maire bittet sie, ihm einen Saal zu leihen, worin er zu Ehren der Nation ein grosses Fest geben will; um Verdacht zu vermeiden, bewilligt sie es. Jetzt erscheint ein junger Mann, als Soldat gekleidet; die junge Gräfin hält ihn für ihren Bruder, den sie sehr liebte; der junge Mann hat, und empfängt den Erstaunten auf's Zärtlichste. Da mittlerweile die Volksfreunde sich versammeln, so wird der Fremde — ein gemeiner Soldat, der hier nur in's Quartier soll — in ein Nebenzimmer versteckt, wo ihn jedoch die Amis du peuple bald auswittern. Man hält ihn für einen Verschwörer, die Gefahr ist gross — da gibt sich der Mensch für den Gemahl der Gräfin aus, die guten Republikaner sind hiermit ganz zufrieden — und der erste Akt schliesst. — Der zweite spielt in der Nähe von Austerlitz, einem Dorfe am Rhein (!), auf dem Schlosse von Regine's alter Tante. Die Nichte soll heirathen, erklärt aber zum Entsetzen Aller, dass sie schon verwählt sei, und zwar mit einem gemeinen Soldaten, der in den Reihen der Republik kämpft. Plötzlich erscheint eine Abtheilung der alten Garde; ihr Oberst — wer könnte es anders sein, als der schnell avancirte junge Gemahl? Zu Jedermanns Vergnügen löst sich so der Knoten (?) auf.

Die Musik, heisst es, ist leicht, gefällig, elegant, dramatisch, mit Geist und Geschmack zusammengesetzt; kein Zweifel, dass sie den Rhein bald überschreiten wird.

Die Revue et Gazette musicale vom 6. Januar d. J. enthält bei Gelegenheit einer Untersuchung über die Horazischen *Ambubajae* Bemerkungen über *syrische*, *phrygische* u. dergl. Musik. Freunde der Kunstgeschichte werden es interessant finden, die Angaben des französischen Geschichtforschers (Lacroute) mit den Ansichten *Kiesewetters* zu vergleichen, die derselbe in seinem neuesten Werke „*Ueber die Musik der neueren Griechen*" (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1838) aufgestellt hat.

Wer hätte nicht von *Musard*, dem Pariser Strauss, gehört? An einer Strassenecke in Paris prangten neben einander eine Einladung Musard's zu einem Balle, und eine Ankündigung von Mozart's Werken. Da sagte Jemand:

Ne vas pas, o public jobard,
Prendre ici Mozart pour Musard.

Nimmer verwechsle man doch den göttlichen Mozart mit Musard! Jener bewegt uns das Herz, dieser den hüpfenden Fuss.

Der 42. *Psalm* von *Mendelssohn-Bartholdy* ist kürzlich in London unter Mosche les Direktion zur Freude aller Zuhörer zu Gehör gebracht worden. Die Solopartieen sangen Miss Penisg ton (Sopran) und Miss Dolby (Kontralt), Beide Zöglinge der königlichen Akademie.

Die Direktion der *grossen Oper* zu Paris wird aus den Händen des Herrn Duponchel in andere geschichtere übergehen. Man hat bereits mit verschiedenen Mitgliedern Unterhandlungen angeknüpft, jedoch bis jetzt ohne Erfolg. Der gegenwärtige Zustand jenes Instituts ist höchst beklagenswerth und erfordert schleunige kräftige Abhilfe. — So versichert die France musicale. Herr Duponchel selbst widerspricht diesen Behauptungen.

Benedikt in London, der Komponist von *Gipsy's Warning* hat eine neue Oper geschrieben, die sie hoffen auf dem Drurylan netheater aufgeführt werden wird. Ebenso eine neue Oper von den Herrn Duponchel in andere geschichteren übergehen. Man hat bereits mit verschiedenen Mitgliedern Unterhandlungen angeknüpft, jedoch bis jetzt ohne Erfolg. Der gegenwärtige Zustand jenes Instituts ist höchst beklagenswerth und erfordert schleunige kräftige Abhilfe. — So versichert die France musicale. Herr Duponchel selbst widerspricht diesen Behauptungen.

Benedikt in London, der Komponist von *Gipsy's Warning* hat eine neue Oper geschrieben, die sie hoffen auf dem Drurylan netheater aufgeführt werden wird. Ebenso eine neue Oper von den Engländer *Barnett*, und eine von dem Irländer und bekannten Komponisten *Balfe*. Letzterer hat vor Kurzem in seiner Vaten Komponisten *Balfe*. Letzterer hat vor Kurzem in seiner Vaterstadt Dublin, die er seit 16 Jahren nicht besuchte, einen ruhmtatstadt Dublin, die er seit 16 Jahren nicht besuchte, einen ruhmvollen Empfang gefunden. Balfe ging sehr jung nach London, wo er ein Geiger am Drurylanetheater angestellt wurde. Von hier begab er sich auf's Festland, brachte 10 Jahre zum Theil in Italien, zum Theil in Frankreich zu, und widmete sich der eifrig dem Studium des Gesanges und der Komposition. Seit einiger Zeit ist er nach Britannien zurückgekehrt, in Dublin gab er unterstützt von dortigen und mitgekommenen Künstlern, mehrere Opern mit dem grössten Beifalle — eine zu seinem Benefiz vor anstellte Vorstellung brachte 250 Pfund Sterling ein. Ihm zu Ehren wurde ein glänzendes Bankett gegeben, und am folgenden Tage überreichten ihm seine Landsleute eine kostbare goldene Dose, welche in erhabener Arbeit die irländische Harfe und den Namenszug des Gefeierten trägt. — Uebrigens steht die Kunst in *Irland* keineswegs auf einer hohen Stufe.

Zahllos sind die *Konzerte in Paris*. Unter den *regelmässigen* verdienen sich besonders aus die des Konservatoriums (Ecole Royale de musique), des königlichen Athenäums, des Deutschen Zimmermann, Professors am Konservatorium, u. A. Bei der Legion der Virtuosen, welche sich dort aufhalten. Haben natürlich auch sehr viel interessante Entschauerie statt. Eine Pariser Mode von ganz eigener Art ist es, dass auch mehrere Zeitschriften Konzerte für ihre Abonnenten geben, wo diese natürlich freien Eintritt haben. So die Revue et Gazette musicale, der Ménestrel (Méstrel u. A. — Wir haben eben das Programm eines Konzerts im Konservatorium mitgetheilt; hier ein anderes. Quintett in D von Mozart (die Herren Alard, Cavillon, Crasselles, Lesepvre); ein Gesangstück von Delsart (Herr Alizard); Fantasie (Chevillard); ein Gesangstück von Delsart (Herr Alizard); Fantasie für das Violoncell (Chevillard); Scene aus Alceste von Lully (Alizard); Sonate für Pianoforte und Geige von Beethoven, Kreutzer gewidmet (Mod. Wartel, Herr Alard); Fantasie für Horn Gallay); Klagen eines jungen Mädchens von Schubert, und Au feu! von Clapisson (Madem. d'Hennin).

Ankündigungen.

SUBSCRIPTIONS - ANZEIGE.

Da der Vorrath unserer früheren Ausgabe der

Partitur von Mozart's Don Juan

erschöpft ist, haben wir uns entschlossen, davon

eine neue Ausgabe,

die durch grösste Eleganz des Stiches und möglichste Korrektheit den Anforderungen der Zeit, wie dem Werthe des Werkes entsprechen könne, zu veranstalten, und dieselbe noch im Herbste dieses Jahres den Freunden und Verehrern Mozart's zu übergeben.

Diese neue Ausgabe wird neben dem teutschen Texte (nach Rochlitz's Bearbeitung) auch den italienischen enthalten, und wir brauchen kaum zu erwähnen, dass dieselbe ganz vollständig sein, also auch alle, bei den gewöhnlichen Theateraufführungen wegbleibende Recitative u. s. w. enthalten werde.

Bei der Sorgfalt, die wir auf die Herausgabe verwenden, und der Schönheit der äussern Ausstattung derselben wird sich der Ladenpreis bedeutend höher stellen, als der der früheren Auflage. Wir haben uns jedoch, im Interesse derer, welche sich dieselbe anzuschaffen gedenken, und im Vertrauen, dass unser Unternehmen eine recht warme Aufnahme finden werde, entschlossen,

eine Subscription

zu eröffnen, und den Preis der neuen Ausgabe für alle diejenigen, welche bis *Ende August dieses Jahres* darauf subscribiren werden, auf

Zwölf Thaler oder Achtzehn Gulden Conv.-Münze

zu stellen, während der mit Erscheinen des Werkes eintretende Ladenpreis

Achtzehn Thaler oder Siebenundzwanzig Gulden Conv.-Münze

betragen wird.

Da wir das Verzeichniss der verehrlichen *P. T.* Herren Subscribenten, die uns in unserem Unternehmen unterstützen, dem Werke selbst vordrucken wollen, so ersuchen wir Sie, uns ihre Namen, recht genau und deutlich geschrieben, bis spätestens Ende August dieses Jahres, mit welchem Termine die Subscription unwiderruflich geschlossen wird, einzusenden.

Die neue Ausgabe erscheint in einem sehr starken Folioband auf feinstes Musikpapier gedruckt und wird mit dem von bewährter Künstlerhand gefertigten Portrait des unsterblichen Tondichters geziert sein. Wir denken dieselbe spätestens Ende September dieses Jahres, und zwar für die Herren Subscribenten elegant cartonnirt, auszugeben.

Alle solide Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscriptionen an.

Leipzig, am 15. Februar 1839.

Breitkopf & Härtel.

Bei Unterzeichnetem erschien so eben:

Portrait
von
William Sterndale Bennett.

Preis auf Velin 18 Gr. — Preis auf chinesischem Papier 1 Thlr.

Ferner wurden ausgegeben:

Sechs schottische National-Lieder
mit Pianoforte,
gesungen von
Madame A. Shaw
in den Konzerten in Leipzig.
Originaltext mit teutscher Uebersetzung.
Preis 18 Gr.

Leipzig, den 14. Februar 1839.

Friedrich Kistner.

Bei **Aug. Hirschwald** in **Berlin** ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Häser, Privatdocent Dr. H., **Die menschliche Stimme**, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung. Für Sänger, Lehrer und Freunde des Gesanges. 8. Mit 2 Tafeln lithographirter Abbildungen, in 4. geheftet. 17½ Sgr.

Im Verlage von **Karl Weinhold** in **Breslau** ist so eben erschienen und durch jede solide Buch- oder Musikalien-Handlung zu beziehen:

Scholz, W. E., Grande Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 19. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Wolf, Jos. Franz, Offertorium. Ave Maria für 4 Singstimmen und Orgel. Partitur und Stimmen 8 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Februar. № 9. 1839.

Der Bäbu,

komische Oper in 3 Akten von W. A. Wohlbrück, in Musik gesetzt von Heinr. Marschner. 98s Werk. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 7 Thlr.

Die Ouverture, meist im schnellen ²/₄ Tempo mit Ausnahme eines kurzen Andantino, ⁴/₄, E dur, ist im neueren Geschmacke, viel modulirend und vorwärts brausend, stark instrumentirt, hat bei der Aufführung in Leipzig gefallen und muss sich, wie fast alle Ouverturen der neuesten Zeit, viel besser für Orchester, als für das Pianoforte eignen. In der Indroduktion treten Ali (Bass) mit seinem Anwald Rhotun Ghoos (Tenor) einerseits und Bäbu (Bariton) mit einem Chore falscher Zeugen andrerseits vor den Richter Muton (Bass), um die Würde eines Zumindar streitend. Es geht sehr lebhaft zu, ohne viele Unterbrechung All., erst molto vivace, ⁴/₄, A moll, dann Un poco meno All., ³/₄, F dur, Alles in des Tonsetzers gekannter Weise, endlich in Cis moll und E dur, ⁴/₄, und so nach A moll, ⁴/₄, zurück. Ali hat sein Recht verloren, und der Richter versichert nur, dass das Gericht in der Form war. Auch diese Nummer fand bei einer Konzertaufführung eines hiesigen Männervereins Beifall. Im folgenden Duett zwischen Ali und Bäbu hat sich der Zorn des Erstern noch nicht gelegt und Bäbu ist im Besitze Lecker geworden; er hat es gewagt, um Ali's Tochter anzuhalten, worauf Schelt worte und Hohn gegenseitig folgen, als Hauptinhalt des Duetts, abermals Molto vivace, ³/₄, G dur. In No. 3 stürzt Ali's Tochter, Dilafrose (Sopran) in des Vaters Arme, die Wonnen des Wiedersehns duettirend, molto vivace, ⁶/₈, Es dur, in gewohnter anklingender Weise. Die Freude geht dann in Thränen über, was ein Andantino, ⁶/₈, As dur, und eine Szene herbeiführt, ähnlich der gekannten in der Schweizerfamilie, in der Musik jedoch geschmückter, besonders in der Begleitung, worauf das erste Tempo sich ganz kurz wiederholt. In einer sehr hübschen, zärtlich klagenden Romanze mit obligater Begleitung, Cis moll, ⁴/₄, Allegretto affettuoso, macht sich das Herz der Verlassenen Luft. Der Gesang ist sehr ansprechend, auch die Modulazionen, obgleich vielfaltig genug nach neuerem Belieben, doch gut und zur Situazion passend gehalten, so dass der Gesang auch in Familienkreisen viel wiederholt werden wird. — Forester (Tenor) tritt in Rezitativ und Arie auf, froh, dass er die Todtbeweinte rosig mit dem holden Knaben wiedergefunden hat, ihre Alles opfernde Liebe preisend und ihr Treue gelobend, im Style solcher Theaterweisen lebhaft durchgeführt. Im Finale, All. brillante, ⁴/₄, Es dur, eigentlich vorzüglich im Anfangsgesange sich um und in B dur haltend, was jetzt nicht ungewöhnlich ist, rufen die geschäftigen Diener von allen Seiten nach Bäbu, der auch als Gebieter seine Sklavengewohnheit nicht abgelegt hat, eilig sich bewegend und an die Szene Figaro's im Barbier von Seviglia erinnernd, singt: „Gleich, gleich! Ich bin da, ich bin hier" u. s. w., von obligater Begleitung gehoben. Nach diesem Spass hört man ihn im Presto, ⁶/₈, B dur, mit Es moll wechselnd u. s. f., was natürlich zu vielen Modulazionen Veranlassung gibt, die einmal jetzt auch in kleinen Vorfällen nothwendig sind, einen reichen Maskenball anordnen, viel und schnell schwatzend, sich freuend, beim Feste die Schlange unter Rosen zu sein, die nach Dilafrosen späht, die er mit Gewalt entführen lassen will, wenn sie nicht willig folgt. Herrlich ist Alles geschmückt, er singt sich Bravo! und die Diener singen's nach, wie in der Ordnung. Eine geheimnissvolle Lady Wroughton (Sopran) unterbricht die Szene, mit Bäbu rezitirend, worin sie ihn zu verstehen gibt, dass sie seine Geheimnisbricht kenne. Nachdem sie sich entfernte, geht auch der Bäbu. Und sogleich erscheinen wieder ein paar Unbekannte, Eva (Sopran) und Mosely (Tenor). Der Mann sucht im spielenden ⁶/₈ Andantino quasi Allegretto, G dur, sie mit Freundschaftsversicherungen zu beruhigen. In einem ⁴/₄ Vivace, etwas sonderbar, weil ohne innern Grund, modulatorisch geformt, nähert sich die gute Seele seinen treuen Hoffnungen und im Duett haben sie sich gefunden, vergnügt abgehend. Forester, wie die beiden folgenden maskirt, blickt Eva'n nach, sie erkennend, Dilafrose erkennt ihn und Bäbu Dilafrosen. Alle 3 singen: „Lass, o Liebe, es gelingen, meinen Vorsatz zu vollbringen, dass mein Loos entschieden sei." Das Terzettino ist grösstentheils ohne Begleitung und muss ausgezeichnet wirken. Ein rauschender Festchor der Geladenen, All. vivace, ⁴/₄, C dur, macht sich geltend, nicht ohne aus C ein wenig in E dur zu streifen; auch nicht ohne Frühlichkeitsaufmunterungen der Lady, die Mosely galant beantwortet, um den Chor von Neuem wirksam zu machen. Darauf allerlei festliche Aufzüge, z. B. Marsch der Zwerge, komischer Tanz u. s. w. Und im Vivace, ⁴/₄, eilt Bäbu lachend aus dem Tanzsaal und berichtet der fragenden Lady, dass darin ein Zigeuner mit

Wahrsagen tolle Scherze treibe. Hann ist es gemeldet, so kommt schon Forester als Zauberer gekleidet aus dem Saal, von Gästen aller Art umdrängt, die ihn bitten, seine Weisheit weiter auszukramen. Das geschieht erst untergeordneten Personen, worüber die Gäste ihr „Ha ha ha" im Chore singen. Der Zauberer ergreift Mosely's Hand, der ihm lachend räthet, es nicht zu toll zu machen. Artig wird mit Bezug auf Eva dem Herrn für seine Treue baldiger Lohn versprochen in einer etwas gezierten Melodie. Das gefällt dem Bübu, er will sich auch wahrsagen lassen. Nach kurzer Spannung singt ihm der Wahrsager: „Welch ein unerhörtes Glück! Denkt, trotz allen Schurkenstreichen, Diebereien und dergleichen endest du nur durch den Strick." Der Bübu ist wüthend, verlangt die Maske herunter, allein der Chor vertheidigt kurz die Maskenfreiheit. Ein Zug Matrosen erscheint und singt frisch vivace, wobei sie den jammernden Bübu auf einem grossen Segeltuche prellen (!), und in ihrem Chore, etwas zu ausgesponnen, was dem Volksmässigen Eintrag thut, fortfahren. Ein nicht zu kurzes Nachspiel der Instrumente ist noth, damit die Menge sich zurückziehe, denn im Schlusssatze mit C moll-Vorzeichnung, All. molto, ⅔, eilt Eva heran, von Forester verfolgt, der Gewissheit haben will, ob sie ihn, den Todtgeglaubten, noch liebe oder nicht. Das Letzte wird ihm gewiss; er drauskirt sich, sie ruft nach Hilfe; Alles stürzt herbei, während jener entflieht. Der allgemeine Chor singt kurz: „Folgt ihm nach!"

Der *zweite Akt* bringt uns zuvörderst den bleich und verstört hereinstürzenden Forester; noch bange vor der Verfolgung, zum Tode erschöpft, gibt er sich in Sicherheit dem Schlafe hin, nachdem er vorher, wie billig, des Schlummers Süssigkeit besungen hat. Im bewegteren Tempo sieht man Dilafrosen am Gartenfenster spähen; leise öffnet sie die Thür und tritt mit einer Dienerin und ihrem Kinde ein. Während sich die Dienerin am Eingange niedersetzt und den Knaben auf den Schoos nimmt, naht sich die Herrin und erkennt den noch heiss Geliebten. Forester singt im Traum, wobei sich die Missverständnisse anfangs so mehren, dass die Liebende nichts mehr in der Welt zu besitzen wähnt, als ihr Kind, das sie umarmt, einen Theil ihrer frühern Romanze singend. Ihre Liebe zu dem Falschen kann jedoch den Gedanken nicht ertragen, auf immer von ihm getrennt zu sein; wenigstens will sie volle Wahrheit. Sie gibt daher ihr Kind in die Hände der Dienerin und singt entschlossen: „Mag sich denn die Kunst bewähren, wie die alten Perser lehren, dass die Seele selber spricht." Das Orchester spielt ein sonderbares Allegretto, ⅔, A moll, das, durch viele Fermaten zerrissen, in A dur schliesst, wozu Dilafrose allerlei geheimnissvolle Zeichen macht, sich ihm nähert und leise seinen Namen singt, worauf er ihr im Schlafe freudig antwortet. Sie schöpft Hoffnung und singt zu ihm im sanften Andantino, ⅔: „Gern mag ich die Tage schildern, wo du nimmer von mir wichst, und mit tausend Blumenbildern deine Dilafrose glichst. Ach, die Zeit kehrt nimmer wieder" u. s. w. Forester antwortet darauf in derselben Melodie, ihr ewige Liebe sichernd, wobei zuletzt der Schlafgesang so weit geht, dass er sogar in gezogenen Sylbenverzierungen sich süss macht. Dilafrose fühlt sich von ihrem Glücke ganz überwältigt und küsst ihn, wovon er natürlich erwacht. Ein Duett. All. con spirito, ⅔, E dur, bricht glühend hervor: „Ach, er liebt mich! Süsses Leben!" u. s. w. Das Duett, ja die ganze Szene, ist mit besonderm Fleiss und Nachdruck behandelt und gehört wirklich zu den wirksamsten und gelungensten Gesängen dieser Oper. Auch in Familienkreisen wird diese Nummer den besten Anklang finden und gern wiederholt werden. — In No. 8 singt die Entzückte ihre Freude ihrem Kinde und geht nach gutem Rezitative in ein Lied über, das nur durch beliebtes Moduliren sich eigen zu machen bestrebt und durch zu viel verbrauchtes „lala" veräusserlicht wird. Im Quintett No. 9 rückt die Handlung vorwärts. Leise schleichen 4 Vermummte (2 Tenore und 2 Bässe) heran, vor denen Dilafrose, die jetzt allein ist, bangt. Der Gesang ist viel besser, als manche neue der Art, was kunstgerechte Verbindung und Haltung betrifft; die neu gebräuchlich gewordenen Mittel, die auch zu dieser Situazion mehr als zu vielen andern passen, stören durchaus die Wirkung nicht. Auch dieser Gesang wird ansprechen. So entschlossen sich übrigens die Schöne benimmt, so wenig kann sie der Gefahr entrinnen; sie wird entführt. No. 10, ein Männerchor zum Preise des Bübu, ist unbedeutend an sich, kann aber auf dem Theater durch des Gefeierten vornehm niedriges Benehmen, wie er die schnöden Lobpreisungen aufnimmt und wie er im Sologesange seine hohe Glückslage sich ergötzlich macht, schon wirksam komisch werden. Das Orchester hat dabei viel zu thun und viel zu verrieren. Echt komisch ist dagegen der Chor: „Selig, wem die Götter schenken, dass er, fern von Handeln, Denken, ruht und ruht und immer ruht; und selbst wenn ihn Ruh und Frieden süss erwarten und erwärden, ruht und ruht und immer ruht." Das macht schon die erste Leere vergessen; die gut fortgesetzte Persiflage eines niedrigen Emporkömmlings, dem Alles huldigt, that das Uebrige. Es ist möglich, dass dabei sogar die rhythmisch sonderbaren Uebertreibungen im Liede Gessin's (Bass) den Hörer weit minder unangenehm berühren, als uns beim Lesen und Beschauen. Der Kontrast der That des Bübu während der erbaulichen Mahnung, wobei er es sich wohlschmecken lässt und dann sich prächtig erbrückt, mag die Szene schon unterhalten. Bübu's Lied No. 11. „Der Dumme wird immer zur Strafe gebracht, indessen der Kluge in's Fäustchen sich lacht" hat die Aufrichtigkeit des Rausches für sich und zu viel „hahahaha" wider sich. (Es kommt auch in dieser Oper zu oft.) — No. 12. Szene zwischen dem Emporkömmling und Forester, welcher jenen in dessen eigenem Palaste auf das Schimpflichste behandelt, wofür sich Bübu, wie er in seiner Arie singt, an den kecken Europäers Geliebten rächen will (wieder mit „hahaha"). Offenbar schliesst der zweite Aufzug nicht befriedigend genug.

Dritter Akt. No. 13. Quintett mit Chor. Eva, Lady, Mosely und Forester singen im Quartett, ⅔, B dur, All. giusto: „Vergessen und vergeben sei, was

uns [illegible] entzweit, der Eintracht sei das Leben, der Fröhlichkeit geweiht," ohne Instrumentalbegleitung, kurz und klingend. Das durch Figurazionen die folgenden Sologesänge verschönernde Orchester tritt mit dem letzten Tone des Quartetts wieder ein, nur vom wiederholten Quartett etwas unterbrochen. Ali meldet im All. molto, ²⁄₄, den Raub seiner Tochter. Alle sind bestürzt, Forester ist ausser sich; man forscht nach den Umständen und verzweifelt an der Entdeckung. Endlich fällt dem Liebenden der Bäbu ein, den Argwohn selbst thöricht nennend. Nur Ali bricht plötzlich im vollsten Edur aus: „Licht!" Man wird überzeugt und singt, von Forester angeleitet, im ³⁄₄ Presto Rache und Weh dem Verräther, wirksam genug. No. 14. Chor der Fakir's fängt karrikirt an, in der ersten Hälfte des ³⁄₄ Taktes besser nach der einmal ergriffenen Art gehalten, als in der zweiten, die durch die Textwiederholung matter wird. Der ³⁄₄ Takt verstärkt die Komik noch weniger. Der erste Takt hätte fast ohne Aenderung, ausser in der Harmonie, die zu viel Gleichmässiges mit andern Gesängen dieser Oper hat, beibehalten werden können, zum Gewinne einer einheitsvolleren Leere possirlicher Frömmigkeit. Dennoch wird der Spass, wie er ist, vielen Eingang sich verschaffen. No. 15. Finale. Im hüpfenden ²⁄₄, Allegretto, Edur, hören wir den Bäbu vor Dilafrosen schmachten; sie neckt und versichert, sie sei nur im Tanze zu fangen, was sie munter mit „lalalala" vor dem Dicken zierlich vollbringt. Nach unnützer Wiederholung seines Flehens versucht er, aus E- in Cdur fallend, die ewig junge Wendung unserer Harmonie, den Tanz; ihr immer behenderes Necken macht ihn taumelnd bis zur Erschöpfung, welche es für gerathener hält, den bittenden Anfang zu wiederholen; neues Necken, neue Anstrengung des plumpen Liebhabers, bis er erschöpft auf die Ottomane sinkt, wähnend, die schöne Huri gefangen zu haben. Sie, hinter ihn geflüchtet, lullt ihn vollends in sanften Schlaf. Im Rezitativ singt sie Allah Dank, dass die List gelungen, will rasch die kurze Zeit zur Flucht aus dem Hause des Verraths benutzen, lässt sich aber opernhafter Weise zuvor noch in ein Agitato ein, mit Sextolen und Sechzehntheilbegleitung, die ununterbrochen in verschiedenen Stimmen zusammengehen, auf dass wir erfahren, sie wäre lieber treu dem Geliebten himmelwärts gegangen, als in die Arme des Verworfenen. Es ist dies mit der gehörigen Schwärmerei zu singen. Endlich eilt sie im neuen Rezitative nach der Thür, die leider und natürlich verschlossen ist, sie stösst ein „Weh mir!" aus, als sie von aussen Geräusch vernimmt, dann verworrenen Racheruf, endlich die Stimme des Geliebten, dessen Namen sie immer lauter bis zum *ff* ruft. Da kommen ängstlich und verstört die Fakirs herbei in ihrer ³⁄₄-Weise „Wah! Wah! Wah!" Auch ihr ³⁄₄-, ja der ganze Sang wird wiederholt und ein Bischen angstvoller gemacht. Als nun Forester und die Uebrigen die Thür erbrechen, flüchten sich die Fakire in eine Ecke und das Con spirito, ²⁄₄, Edur, jubelt von Lust, Brust, Befreiung und Glück in jedem Blick. Nur die Fakire singen Wah!, verrathen aber den schlafenden Bäbu nicht, was nur Gossin kann, der Tugendermahner. In der längern Ausspinnung, die überall unnütz wird, wo der Hauptschlag geschehen ist, zeigt sich, dass Bäbu noch immer betrunken ist; er will, sie sollen beim gehen und wiederkommen, wenn er nüchtern ist. Allein sie singen ihm Alle im molto vivace, wie dem Don Juan, zu: „Bebe!" Der Bäbu weiss nichts, als dass „sein Kopf ihm geht im Kreis herum, und fangen sich zu lassen, das wäre dumm." Kurz der Mann ist verloren, die Fakire werden hinausgetrieben, und die Zurückgebliebenen singen von Freud und Wonne, die im ²⁄₄ Allegretto den Sieg der Liebe feiern.

Fassen wir nun das Ganze zusammen, so können wir zwar auch diese neue Oper keine durchaus karaktervoll gehaltene nennen. Das geht bei der überhand genommenen Lust, überall das grösste Heil des Originellen in allerlei willkürlichen und frappanten Modulazionen, nebenbei in sonderbar rhythmischen Einschnitten zu suchen, gar nicht mehr an. Harmonisch streng gesonderte Führungen und feste, für jeden Einzelnen erlesene Bewegungen, auch im Verschmelzen der Stimmen, gehören nach unserer Ueberzeugung nothwendig zu durchgeführter Karakterhaltung. Wo soll diese herkommen, wenn man fast überall gleichmässig stark modulirt und den grössten Theil des Neuen in blos frappante Ausweichung setzt? Dass dies aber seit lange in unserer Musik vorherrscht, wird Niemand so leicht leugnen, mit Erfolg gewiss gar nicht, denn die Verwöhnung liegt so offen vor, als die zu starke und zu geschmückte Instrumentirung, welche den Gesang so bedeckt, dass der Sänger den Karakter weit mehr in Stellung, Mienen und Gebehrden, als in Tönen darstellen kann. Was soll sich da der Komponist erst lange um psychologische Karakterhaltung in Tönen bemühen? Erstlich ist sie schwer und zweitens verlangt es Niemand mehr und endlich kann man es auf heutige Weise gar nicht. So muss die Weise, wo und wann es Jemand will, von der einen Seite einfacher und von der andern viel mannichfacher, also im Ganzen geistreicher, dem innern Wesen der verschiedenen Personen treu angemessen werden. Dabei würde dem Ernste das Tiefere, dem Komischen das Feinere, und dem Natürlichen von der einen Seite das Begrenzte und von der andern das Konventionelle recht gut stehen. Das Ohr würde weniger, das Herz mehr und mehr gefüllt. Nur ist die Frage, wer das hören will? Wäre es nur erst wieder da, man hörte es mit Vergnügen. — Dessen ungeachtet hat Herr Marschner in dieser Oper wieder einen guten Schritt vorwärts gethan; das Werk ist ohne Vergleich besser, als seine Feuerbraut. Es ist hier weder von einem, noch auch schon ergrauten Bellinisiren, noch von einem Franzosiren die Rede; er gibt *sich* in seiner dem Zeitbegehr angepassten Weise und hat damit wieder gewonnen, was der Aetna verschlang. Ist ihm auch das Unruhige in seiner Musik, was mit dem Lebenvollen nicht einerlei ist, noch geblieben, so hat es sich doch gerade in den wesentlichen Stellen weit weniger geltend zu machen gewusst, und Vieles ist äusserst dramatisch gelungen, so dass die herausgehobenen Sätze nicht erst durch Dekoration, Akzion und Orchesterglanz, sondern auch an

Pianoforte in Familienzirkeln durch sich selbst glücklich wirken werden. Wären die Aehnlichkeiten in mancherlei Hauptszenen dieser Oper mit andern allgemein bekannten, die wir zum Theil anführten, zum Theil nicht, auch, vom Dichter namentlich, nicht blos zufällig, sondern mit Bedacht zu Anspielungen gebraucht worden, so wäre dies nicht im Geringsten an einer komischen Oper zu tadeln, vielmehr würde dies denen, die sich daran erinnern, eine gute Unterhaltung mehr geben, da es eben nur Anspielungen, nicht Nachahmungen sind. Kurz wir wünschen, die Oper möge sich auf den Theatern und in Familienkreisen, die sich gern mit Theatralischem unterhalten, versuchen, damit Teutsches auch in diesem Bereiche nicht allein nicht seltsam zurückgesetzt, sondern erwünscht gefördert und dahin gehoben werde, wohin es unter uns bei nur einigermaassen gerechter Berücksichtigung bald kommen könnte.

G. W. Fink.

K i r c h e.

Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel komponirt — von *B. E. Philipp.* Op. 27. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 1¼ Thlr.

Gleich der erste an die Stelle des Kyrie getretene 4stimmige Gesang ist liedermässig leicht und freundlich gehalten, was die 3 Textstrofen mit sich bringen; sie enthalten das reumüthige Bekenntniss der Schuld mit Hinweisung auf das Versöhnungsopfer, wie gewöhnlich. Das Gloria (Gott soll gepriesen werden) hält sich „mässig geschwind" in demselben Tone, nur in der Mitte an die schlichteste Motettenform streifend. Das Credo: „Allmächtiger! vor dir im Staube bekennt dich deine Kreatur" ist ein taktmässig und unisonisch (bis auf die letzte Zeile der dritten Strofe) gesungener Choral, dessen Harmonisirung der Orgel gegeben worden ist. Das Offertorium, Sanctus, nach der Wandlung, das Agnus und selbst der Gesang zum Beschlusse sind sämmtlich kurze Arietten fast volksthümlich gefälliger Art, aber nicht unangemessen. Der Textinhalt und die Form der Reime stehen auf derselben Stufe. Die Orgel ist ausgesetzt, leicht zu behandeln, und verknüpft durch kurze Vor-, Zwischen- und Nachspiele die schlichten Rhythmen des Gesanges, welche kleinen und für Grösseres noch nicht hinlänglich geübten Chören zu empfehlen sind. Grosses und Kunstvolles passt nicht für Alle.

1) *Die heilige Passion unsers Herrn in sechs Fastenandachten* zusammengestellt von *Karl Reinthaler.* Mit Sangweisen und Saitenspiel dazu von demselben zusammengestellt. Erfurt, im Martinsstifte. 1837.

2) *Gesänge und Lieder zu einer hohen Feier der heiligen Taufe.* Eine musikalische Beilage zu jeder evangelischen Agende von *Karl Reinthaler.* Ebendaselbst. Preis 10 Sgr.

Von den Andachten selbst, die unserer Beurtheilung nicht zufallen, erwähnen wir nur, dass sie nach der Bibel mit vielen Liedersätzen durchwebt und so kurz gehalten sind, dass alle sechs auf 48 Seiten stehen. Die *Spruchlieder*, S. 49—67, beziehen sich sämmtlich auf die Hauptvorfälle und Aussprüche Jesu während der Leidenszeit, die in den Ueberschriften angegeben worden sind, z. B. 2) „Jesus sahe die Stadt an, und weinete über sie;" 3) „Jerusalem, wie oft habe ich deine Kinder versammeln wollen" u. s. w.; 44) „Sie werden sehen, in welchen sie gestochen haben;" und endlich 45) „Maria Magdalena und Maria Jesus setzten sich gegen das Grab und der Sabbath brach an," wozu das Lied gewählt worden ist: Mag auch die Liebe weinen, es kommt ein Tag des Herrn u. s. w., von Krummacher, komponirt von Aug. Harder. Man sieht daraus, dass nicht blos Lieder und Kompositionen älterer Meister, sondern auch neuere gewählt worden sind, z. B. von G. W. Fink, Hans Georg Nägeli, Heinr. Stolze u. A. — Die Sangweisen sind besonders numerirt, eng, aber deutlich gedruckt, in der Regel gut 4stimmig, nicht allein Choräle, sondern auch andere fromme Sangweisen kurzer und guter Art, z. B. mehre von Händel, Christoph Agthe, Heinr. Lonsmann, Einiges vom Herausgeber selbst, auch von J. B. Nanini und Responsorien-Aehnliches nach Palestrina. Für solche Zwecke trefflich gewählt und vielfach nützlich. Man erhält auf 80 Seiten 114 Sangweisen. Dichter und Tonsetzer sind sorgfältig angezeigt. Hat der Herausgeber nicht überall die neuesten Untersuchungen dabei beachtet, so ist er deshalb nicht in Anspruch zu nehmen, da er von weit wichtigern Geschäften in segensreicher Thätigkeit festgehalten wird. — Die Taufgesänge leiten mit einem Anrufe des Dreieinigen nach einem 4stimmigen Gesange Palestrina's ein, worauf mit dem Texte eine Anrede der Taufzeugen folgt nach der Melodie: „Lieber Jesu, wir sind hier;" die Taufe des Kindes nach einem Chore von Palestrina: „O gnadenreiches Lebenswasser," welcher auch weggelassen und dafür eine Choralmelodie gewählt werden kann. Ein 4stimmiges Dankgebet und der Segen beschliessen. Das Ganze nimmt einen Bogen ein. — Bedenkt man noch, dass diese zweckdienlichen Ausgaben zum Besten einer Anstalt dienen, welche Kinder und Erwachsene aus Versäumungen und Verwahrlosungen aller Art geistig und körperlich zu erretten sich christlichtreu beeifert, so wird man sich dreifach aufgefordert fühlen, darauf bestens Rücksicht zu nehmen. Der Segen dieser schon lange bestehenden Anstalt ist kein geringer und die Werke selbst sind Schulmännern nützlich.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Von unserer Theaterdirekzion war zum Vortheil der Dem. Josephine Eschen „*Graf Ory*" von Rossini, neu in die Szene gesetzt worden; mit dieser Wahl aber hatten beide Theile ein höchst verunglücktes Experiment gemacht. Es ist in Prag, selbst für die entschiedenen Lieblinge des Publikums, ein missliches Unternehmen, ein dramatisches Werk zu bringen, das nicht neu und vielversprechend ist, geschweige eines,

das schon in früherer Zeit dem Publikum nicht gefallen hat. Die Hauptursache des Nichtgefallens dieser Oper, die doch manche hübsche Nummer enthält, dürfte wohl sein, dass sie nicht allein mehrere gute Sänger, sondern lauter gute Schauspieler erfordert. Hier sang Mad. Podhorsky (Gräfin) und auch theilweise Herr Strakaty (Rainhaut) sehr gut, dagegen spielte Herr Demmer — bis auf einige Uebertreibungen — recht wacker, und gab sich wenigstens alle Mühe, gut zu singen. Der Edelknabe ist eine der besten Rollen, die wir noch von Dem. Eschen gesehen; aber die Stimme des Hofmeisters kann nur von dem Gesange der Pförtnerin noch überboten werden. Wer auch nicht einen Ton in der Kehle hat, sollte billig der Mühe überhoben sein, zur Verzweiflung der Zuhörer dennoch zu singen.

Zum Vortheile *) der Dem. Henriette Rettig wurde auch „*Udalrich und Bozena*," romantische Oper in drei Akten von Ferd. Valentin Ernst, Musik vom Kapellmeister Franz Skraup, neu einstudirt und in die Szene gesetzt — wann werden wir wieder einmal über eine Neuigkeit zu berichten haben? — bei ganz leerem Hause aufgeführt, und einmal wiederholt, obschon Dem. Grosser die Bozena recht wacker gab. — Sogar „Das Donauweibchen" (erster und zweiter Theil) erschien auf unserer Bühne neu in die Szene gesetzt (!). Wahrscheinlich folgt diesem Meisterwerke bald auch „Hieronymus Knicker" und die „Christliche Judenbraut." — Dem Lustspiele: „Abenteuer einer Neujahrsnacht, oder die beiden Nachtwächter," von W. A. Gerle, welches seit einer Reihe von Jahren gewöhnlich am Sylvesterabend wiederholt wird, war in der letzten Aufführung am 31. Dezember 1838 ein musikalisches Quodlibet angefügt worden, zu welchem sich das ganze Opernpersonale und Balletkorps in gewählten Masken aus den theils neuesten, theils beliebtesten Opern unseres Repertoires vereinigte. In bunter Mischung erschien hier Lucia von Lammermoor und der Geist aus Don Juan, der Alchymist und seine Tochter, und der Schlosswärter aus dem „Schloss Waldegg," die Pächterin aus dem „Elisir d'amore" und Halévys Eleazar, Belisar und Alamir, der unglückliche Nebenbuhler des Romeo und Nettchen aus der Sylphide, Gräfin Isabelle und der Stiefelputzer Hutzibutz aus Nestroy's vier Temperamenten. Gar Manches wurde mit verschiedenem Glücke gesungen. Im Ganzen gefiel das Quodlibet, und Herr Feistmantel, welcher einige komische Schlussstrofen sang, wurde hervorgerufen.

Unsere Bühne brachte im verflossenen Jahre zwar 15 Neuigkeiten, nämlich 6 Opern: „Belisar," „Die Jüdin," „Die Braut von Lammermoor," „Die beiden Schützen," „Der Alchymist" und „Ludovic," wovon sich die drei ersten auf dem Repertoir erhielten, und die letztgenannte einen furchtbaren Fiasco machte. Dann 9 Possen mit Musik, die fast alle durchfielen. Neu einstudirt wurden: „Così fan tutte," „Titus," „Richard Löwenherz," und die beiden verschollenen Possenspiele: „Rochus Pumpernickl" und „Hans Klachel." Kann man das eine kunstwürdige, zweckmässige und gute Verwendung der vorhandenen Opernkräfte nennen?

*) Bei diesen beiden letzten Benefiz-Unnen hätte es auch: „*Zum Nachtheile*" heissen können.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1838.

(Beschluss.)

Indem wir zu den diesjährigen Winterkonzerten moduliren, fühlen wir uns berufen, nicht allein uns angeborner Gastfreundschaft, sondern auch aus bester Ueberzeugung das Referat mit einem überaus werthen Gaste, dem königl. würtembergschen Hoforchesterdirektor Herrn *Bernhard Molique*, zu beginnen, welcher uns noch einer viel zu langen Zwischenpause von 9 bis 10 Jahren wieder einmal mit einem ersehnten Besuche beglückte. Was er in den drei ersten Konzerten, an welche noch ein Paar sich anreihen sollen, zu Gehör brachte, war, dem kalten Buchstaben nach: 1) Konzert in D moll (auf Verlangen wiederholt); 2) desgleichen in A dur; 3) Fantasieen über Motive aus Norma (ebenfalls wiederholt) und über Schweizerlieder; 4) Rondo capriccioso; 5) Variazionen auf ein Originalthema. Rechenschaft aber zu geben von jenem unbezähmbaren Enthusiasmus, welchen sein wunderherrliches Meisterspiel in's Leben rief, möchte allerdings schwer werden. Da tritt er hin in anspruchloser Bescheidenheit, ein stattlicher, blühend aussehender Mann, und setzt das Instrument an, welchem seine künstlerische Weihekraft Zauberklänge entlockt, und führt den magischen Bogen mit eleganter Grazie, in wohlthuender Ruhe und scheinbarer Leidenschaftlosigkeit; und jeder vereinzelte Ton geht hervor, selbständig an und für sich und wie Perlen mit andern verbunden; nirgend auch nur der fernste Anklang moderner Seiltänzerkünstelei oder bizarrer Charlatanerie, sondern überall klarer besonnener Ausdruck, eine zum Herzen dringende Weichheit der Tonbildung, eine Reinheit und Leichtigkeit in den schwierigsten, doch immer blos als Staffage angebrachten Figuren und Kombinazionen (wie z. B. wenn über rauschenden Trioten in der hohen Applikatur die vollständige Melodie des Thema mit herausklingt). Ist nun aber der seltene Künstler den höchsten Grosswürdenträgern unter allen bekannten Violinvirtuosen beizuzählen, so wird man andererseits versucht, ihn als schaffenden Tonsetzer beinahe höher noch zu stellen. Seine Kompositionen tragen insgesamt das Gepräge echt poetischer Inspiration, und gemahnen lebhaft an Mozart's und Beethoven's klassische Vorbilder. Das Orchester repräsentirt einen selbständigen, unabhängig freien, doch mit der Prinzipalstimme im engsten Rapport stehenden Totalkörper; die durchaus edeln, bedeutsamen, geistreich erfundenen Themen spinnen gleich einem Goldfaden sich fort durch das Ganze, welchem konsequente Einheit den Stempel hoher Vollendung aufdrückt. Besonders reizend sind die sentimentalen Sätze, die romanzenförmigen Larghetto's und Adagio's, welche eine glühende Fantasie athmen, und worin jede Note zum Herzen spricht. Möchte es dem Meister einmal gefallen, im sinfonischen Style sich zu versuchen, man könnte ihm

den glänzendsten Erfolg profezeien; denn er ist geboren zum Beherrscher komplizirter Instrumentalmassen, wie irgend nur Einer seiner lebenden Kunstgenossen. — Schliesslich sei noch erwähnt, dass Molique auch einer Hofkammermusik zugezogen und durch die kaiserliche Anerkennung beehrt wurde.

Thalberg, welcher bekanntermassen gegenwärtig auf der grossen Tour nach St. Petersburg sich befindet, spielte zuerst in der vom adeligen Frauenverein gegebenen Wohlthätigkeitsakademie, und dann noch in seinem Abschiedskonzerte. Wie in einziger Art und Weise er seine Fantasie über Motive aus Moses, die variirte Romanze aus Donna del lago, so wie jene der Beethovenschen Sinfonieenthemen, nebst den höchst eigenthümlichen Etuden ausführte, davon kann in diesem Augenblicke Nordteutschland durch Ohrenzeugenschaft sich belehren. — Auch Herr *C. M. von Bocklet* liess sich dreimal hören; seine Wahl, mehr den Kenner berücksichtigend, fiel auf folgende Objekte: Präludien und Fugen von Seb. Bach, in C dur, C moll und Cis dur; Beethovens Konzert in Es; Concert fantasique von Moscheles; Konzertstück von Weber; die als Solostück arrangirte Ouverture zur Euryanthe; das Beethovensche B-Trio; und jedesmal am Schlusse eine freie Fantasie aus dem *Siegfried*. In spiritueller Auffassung und technischer Behandlung seines Gegenstandes, so wie in der Befähigung zum Improvisiren darf Bocklet, obwohl er auf der Künstlerlaufbahn den Rubicon bereits überschritten, immer noch keine Rivalität scheuen; wenn indessen der laut erschallende Beifallszoll mit dem spärlichen Besuche gar zu auffallend abstach, so dürften die Grundursachen wohl in jenem extravaganten Geschmacksumschwunge zu suchen sein, welchen in neuester Zeit Epochenmacher, wie Liszt, Chopin u. s. w. bewerkstelligten; und es steht demnach billig zu bezweifeln, ob es gut, recht und vor Allem klug gethan war, augenscheinlich und absichtlich mit Notabilitäten zu kollidiren, deren Leistungen noch in frischem Andenken vorschweben. — Ein verjahrter italienischer Tenorist, *Paolo Cervati*, sang, schulgerecht allerdings, doch ohne Stimme, im Kärnthnerthortheater ein paar Szenen. — Herr *Joseph Netzer* führte als angehender Tonsezer sich ein mit einer Ouverture zu der von ihm komponirten Oper: Die Belagerung von Gotheuburg, nebst einigen Gesängen. Dieselben Stücke wiederholte er auch kurz darauf in einem Privatkonzerte und gesellte noch eine Sinfonie bei, welche, ohne auf eminentes Erfindungstalent hinzuweisen, dennoch für lobenswerthen Fleiss zeugt. — Zwei jugendliche Pianistinnen machten sich ebenfalls in die Oeffentlichkeit hinaus, *Karoline Herrschmann*, in Bocklets Schule bereits zu einem bedeutenden Kunstgrad herangereift und Dem. *N. N.*, die ungenannt bleiben mag. — *Fanny Körner*, welche als Sängerin debütirte, könnte es wohl einstweilen bei dem Erstlingsversuche bewenden lassen; nicht immer gelingt es, noch so durchzuschlüpfen. — Die Gebrüder *Moralt*, Mitglieder der königl. baier. Hofkapelle, eröffneten an vier Nachmittagen einen interessanten Quartettzirkel und bewiesen in dem trefflich nüancirten Vortrage der Komposizionen Mozart's, Haydn's, Beethoven's, Onslow's und Fesca's ein schätzbares Zusammenspiel. — In den beiden *ersten Gesellschaftskonserten* kamen die D-Sinfonie von Mozart, Beethoven's Eroica, die Ouverture aus Fidelio, ein Vokalchor von Salieri, die Tenorarie aus Spohr's Faust und der erste Theil des Oratoriums: David von Bernhard Klein zur Aufführung. — Die *Tonkünstler-Sozietät* führte Händel's lange ruhenden Jephta vor; leider unter vermindertem Antheil, wovon die Hauptschuld der noch allzuneuen Erinnerung an die grossen Musikfeste (das diesjährige haben diese Blätter bereits angezeigt) beizumessen sein dürfte. — In dem Theater des nächst Schönbrunn gelegenen Badeortes *Meidling* wurde zum Besten der Armen Haydn's Schöpfung produzirt. Hinsichtlich des wohlthätigen Zweckes hatten gegen 140 Künstler und Kunstfreunde unter der Oberleitung des Herrn Kapellmeisters von Seyfried zur Mitwirkung sich vereint und das Resultat fiel, mit Rücksicht der Verhältnisse, so befriedigend aus, dass noch acht Tage später eine gewünschte Wiederholung zu Stande kam.

Zur *Cäcilien-Feier* hörte man in der Augustiner Hofpfarrkirche eine neue Messe von *Tella*, die recht hübsch, aber gewaltig weltlich klang; Wild und Standigel sangen; das Chor- und Orchesterpersonale des Kärnthnerthortheaters war dabei beschäftigt; wodurch das Ganze allerdings einen glänzend imponirenden Anstrich erhielt.

Die *neunte Prüfungs-Akademie der Zöglinge des Musikvereins* in der Alservorstadt lieferte abermals Beweise jener erfreulichen Fortschritte, welche diese Bildungsanstalt einzig nur dem unermüdlichen Eifer ihres Direktors Herrn Michael Leitermayer verdankt, dessen 12jähriger Sohn Alexander durch den Vortrag des K. M. von Weber'schen Klarinett-Concertino wirklich überraschte; ohne den Sinn des Gesichtes hätte man auf die Leistung eines schon gereiften, erprobten Künstlers gerathen. Ein Alleluja von Franz Schubert und das Gloria mit einer körnigen Schlussfuge, aus einer Seyfried'schen Missa, feurig ausgeführt, machten besonders sich geltend.

Tobias Haslinger's k. k. Hofmusikalien-Handlung soll, dem Vernehmen nach, durch Uebereinkunft *Molique's* neue Komposizionen, so wie den Verlag der nächstens zu erwartenden *Lindpaintner'schen* Oper: *Die Genueserin*, mit Eigenthumsrecht erlangt haben. Unter der Presse befindet sich *Spohr's* letzte Sinfonie, No. 5, in C moll.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w. — Anfang der Karnevalssaisone in Italien.

(Fortsetzung.)

Rom. (Teatro Valle.) Nachdem Donizetti's Belisario mit der Grisi (Giuditta), der Giannoni, dem Tenor Verger und Bassisten Cartagenova eine laue Aufnahme gefunden, liess die Grisi augenblicklich ihr Steckenpferd,

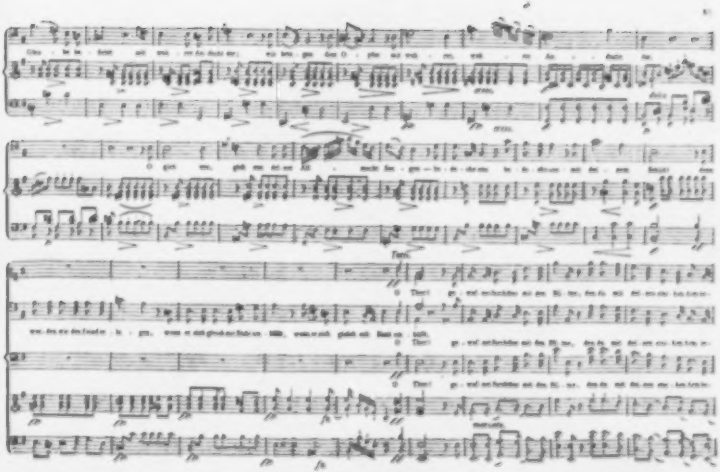

die Capuleti holen (worin ursprünglich die Rolle des Romeo für sie komponirt wurde), dann Vaccaj's dritten Akt, und machte einen Quasi-Furore; Verger nahm ziemlich Antheil daran, und eine Anfängerin, Namens Clerici, die dem Vernehmen nach eine Schülerin Catagenova's sein soll, machte die Giulietta. Nebst diesem Quasi-Furore gefiel Donizetti's Gemma di Vergy ebenfalls; allein weder die Puritani noch die Straniera, noch Donizetti's, der Giannoni wenig anpassende Parisina zogen an, und Grisi-Romeo war das einförmige Labsal der Stagione.

Spontini hatte in der zweiten Hälfte Novembers die Ehre, dem Papste, dessen Unterthan er ist, vorgestellt zu werden, und wurde von Sr. Heiligkeit sehr huldvoll aufgenommen (s. Jesi).

Foligno. Ein von hier gebürtiger Herr *Decio Trasciati*, der im Neapolitaner Konservatorium die Komposizion studirte und verwichenen 3. Oktober auf dem hiesigen Theater in einer Operette, *la Capanna savoyarda* debütirte, erhielt in der ersten Vorstellung zwar Beweise des Wohlwollens seiner Landsleute, die ihn beklatschten, hervorriefen, nach Hause mit Musik unter Fackelschein begleiteten; da aber das Ganze dieser Farsa aus zusammengetragenen Fragmenten der modernen musikalischen Glorien gebildet ist, so fand schon die zweite Vorstellung eine laue Aufnahme.

Jesi. Zwei Vorstellungen von Persiani's Ines di Castro, vier Vorstellungen von Bellini's Beatrice di Tenda, 16 Vorstellungen von Donizetti's Lucia di Lammermoor waren die im Quadrat aufmarschirten Opern der Stagione, deren respektive Aufnahme aus eben dieser Potenz zu ersehen ist. Die Galzerani-Bataglia war stets die Protagonistin, was im Teutschen auch Obsiegerin heisst; der Tenor Zilioli und Bassist Griffoni thaten das Ihrige.

Spontini, der sich schon seit einiger Zeit in seinem Vaterlande aufhält, hier geboren und hiesiger Patrizier ist, hat seine vielen wohlthätigen Handlungen mit einer wahrhaft grossen bereichert und in dieser seiner Vaterstadt einem Sacro Monte di Pietà (Leihbank, Versatzamt) mit der ansehnlichen Summe von 30,000 Franken gestiftet. Der Himmel wird ihn mehrfach dafür segnen.

Bologna. Noch bevor die Stagione begann, waren hier fünf Theater offen, nämlich zwei Marionettentheater, das Teatro del Corso, die Arena del sole und das Teatro Contavalli, welches nebst den Marionettentheatern grossen Zulauf hatte, weil nach der Komödie auch Oper und Ballet, Alles für einen mässigen Preis gegeben wurden. Die hier mit einander abwechselnden Operetten liessen: la Distruzione dei Masnadieri und la Turca fedele, gedichtet und komponirt von dem Choristen Paolo Diamanti, und aufgeführt von Choristen, als da sind: Herr Diamanti selbst, die Gebrüder Vizziani (beide mit schönen Stimmen begabt, einer Tenor, der andere Bassist, singen aber nach dem Gehöre) u. A. Herr Diamanti, der auch den Musikkopisten macht, komponirt zugleich für Marionettentheater Stücke im Bologneser Dialekte für die Rolle einer alten Frau, die er selbst spielt und die Zuhörer belustigt. Ein Musikkenner muss bei dergleichen Stümpereien und Pfuschereien unwillkürlich lachen und weinen.

Die *Schütz*, die *Agliati*, Herr *Reina* und *Salvatori*, eine respektable Gesellschaft, begannen am 13. Oktober die Stagione im Teatro Comunale mit Donizetti's Roberto Devreux, dessen Akte mit einem Stenzio perfetto endigten. Die Schütz und die Agliati erhielten zwar öfters starken Beifall, aber Reina war nicht am rechten Orte in seiner Rolle, und der so häufig unpässliche, ohne weiteres brave Bassist Salvatori war unwohl; die Musik fand man überhaupt einförmig: *ergo* .... Bei solchem Unglücke greift man gleich nach dem Ergo-Norma. Die Allerliebste, die kaum Zeit Toilette zu machen hatte, erschien mit Blitzschnelle auf der Bühne, und die erhabene Geburt des angenehmsten Schwanes aus Catania (*sublime parto del soavissimo Cigno di Catania*), wie ein hiesiges Blatt bei dieser Gelegenheit Bellini nennt, entzückte Bologna zum vierten Mal. Dies Entzücken verdankte man vor Allem dem musikalischen Zauber des sizilianischen Genies und dem trefflichen Gesange und allgewaltigen Spiele der Schütz; allein die wackere Aglati verdient als Adalgisa ebenfalls nicht wenig gerühmt zu werden. Reina war hier wieder an seinem Posten, und Madame Norma war auch die *Einzige*, die in der Stagione, in Ermangelung etwas Bessern, Lärm machte. So hat denn Anfangs November des angenehmen Schwans Beatrice di Tenda, worin der aus England zurückgekehrte Tenor Catone Lonati und der Bassist Costantini sangen, Fiasco gemacht, desgleichen Donizetti's Belisario am 17. desselben Monats, worin die Vitadini die Rolle der Antonia übernahm, und Herr Salvatori wieder unpässlich war. Endlich gab man am 26. eine neue Oper *del signor Cavaliere Braccioltini*, betitelt: *Emma e Ruggero* (eigentlich Emma di Antiochia von Romani, die bereits von Mercadante komponirt worden). Was dazu gehört, mit solchem wenigen musikalischen Wissen, wie jenes des Herrn Cavaliere Braccioltini, eine Oper zu schreiben und auf einem Theater *di gran cartello* aufführen zu lassen, ob Tollkühnheit oder ...., lohnt sich gar nicht der Mühe hier auseinander zu setzen. In den am 29. November und 1. Dezember noch stattgehabten zwei Vorstellungen gab man folgendes Quodlibet: den zweiten und dritten Akt der Beatrice, mehrere Stücke aus dem Belisario, Vaccaj's dritten Akt aus den Capuleti und ein Ballet.

In den im Dezember im hiesigen *Casino*, unter der Leitung des Herrn Marchese Cavaliere Francesco Sampieri gegebenen vier musikalischen Akademieen sang in den ersten zwei, nebst der unlängst zur hiesigen Accademica Filarmonica ernannten Sängerin Schütz, den beiden Tenoren Lonati und Tori, dem Ehepaar Zucchelli, auch die vielversprechende Ottavia Malvini, Zögling der Frau Bertinotti, und der Schotte Müller liess sich auf dem Pianoforte hören. Sämmtliche Künstler erhielten allgemeinen lauten Beifall. In den beiden letzteren (am 16. und 25.) sangen die Signore Tremontani, Cazzoni, Accorsi, Herr Venturoli (alle vier Zöglinge der Bertinotti), und die auch aus diesen Blättern bekannte Signora Degli Antonj. Wer aber durch sein Pianofortespiel

grosses Aufsehen und enthusiastischen Beifall erregte, war der eigens von Florenz hierher eingeladene *Liszt*, den man ohne weiteres Paganini gleich stellte. Ein hiesiges Journal ging so weit, sogar seine düstern Töne, die an seine Nebel des Norden erinnern! *(cupi suoni che immaginar ti fanno le sue nebbie del Nord)* ungemein zu loben. Liszt gab am 29. Dezember im Lokale des benannten Marchese Sampieri eine eigene Akademie, in welcher er drei Stücke mit seiner Ichheit, d. h. Lisztisch vortrug, und die Zuhörer tüchtig klatschen liess. In den ersten Tagen des Januars ist er nach Florenz zurückgekehrt.

Grossherzogthum Toskana.

Florenz. Einen wahren Opern- und Akademien-Juchhe hat es hier verwichenen Herbst gegeben. 5, sage fünf Theater öffneten der Oper ihre Pforten. Bellini, Pacini, Rossini, Donizetti, die beiden Ricci, Mercadante, Coppola, und wie die Leute alle heissen, bildeten mit ihren harmonischen Sphären einen Himmel, der öfters hell glänzte, zuweilen aber auch Wolken und Gewitter erzeugte. Zwei teutsche Sängerinnen, eine Professora (die Pixis) und ein grosser Professor (die Unger) ernteten dabei, Erstere genügenden und Letztere wüthenden Beifall ein, wie dies und alles Uebrige und noch etwas gar Anderes aus dem, was folgt zu ersehen ist.

(Teatro Pergola.) Elisabetta, Regina d'Inghilterra, vom Ritter Rossini, begann die Stagione mit einem ritterlichen Fiasco. Denkt man sich diese Oper bei ihrem Entstehen Anno 1815, von der Colbrand, Dardanelli und den beiden Herren Nozzari und Garcia, nun 1838 von der Déraucourt (nicht zu verachten), Cavedoni und den Herren Patti und Morini vorgetragen, dazu die längst abgenutzte Musik; so kann benannte Aufnahme keineswegs befremden. Donizetti's Elisir d'amore war darauf weit glücklicher. Fragt man heutzutage, warum gefallen die älteren Opern nicht mehr? so antwortet man, es fehlen die alten guten Sänger dazu. Warum gefallen aber dermalen selbst die meisten Rossini'schen Opern nicht mehr? man antwortet wieder, es fehlen die guten Sänger dazu. Nun in der heutigen Oper singt fast Alles, und wenn es so fortgeht, wird bald Alles in unsern Opern singen können. So schien es denn auch, dass der Elisir gar nicht für die Heimefetter, sondern für die Déraucourt geschrieben worden sei, und ihre Aufnahme konnte für sie nicht schmeichelhaft sein. Morini machte den Nemorino und Scheggi den Dulcamara. Pacini's Arabi nelle Gallie, abscheulich verstümmelt, machten darauf einen geräuschlosen Fiasco, und diese Oper, in welcher die Déraucourt, die Altistin Brunner, der Tenor Patti nebst dem Bassisten Ambrosini sangen, ging bald dahin, woher sie gekommen ist, um wieder dem Elisir Platz zu machen. Ricci's (Federico) Prigioni di Edimburgo, die bekanntlich in ihrem Geburtsorte Triest vorigen Karneval ungemein, diesen Herbst zu Mailand aber wenig gefielen, haben in Toskana's Hauptstadt ihr Haupt wieder empor. In dieser, von dem eigens hierher gekommenen Maestro selbst in die Szene gesetzten Oper machte die Pixis die Ida und theilte mit der Protagonistin Giovanna (Déraucourt) den Beifall.

(Teatro Alfieri.) Bis zur Ankunft der Furore-Gesellschaft gab man einstweilen die hier und da noch hallende Norma und die längst verhaltte Straniera, beide vom unsterblichen Ritter Bellini. Die Strepponi sollte ihren im Mailänder Konservatorium erhaltenen Lehren getreu bleiben und weniger schnörkeln; dadurch würde sie weit besser singen. Die Leva geht langsam vorwärts. Balestracci's starke Tenorstimme ist nicht allzu rein und er muss noch manches studiren. Ein neuer Bassist, Namens Andrea Martinez, ungefähr 20 Jahre alt, betrat zum ersten Male die Bühne mit guten Anlagen zu seiner Kunst. Benannte Furore-Gesellschaft, nämlich die Damen Unger und Mazzarelli, der Tenor Moriani und Bassist Cosselli, die auch in der That die beste in Italien ist (s. Venedig), kam indessen in der ersten Hälfte Novembers aus der adriatischen Königstadt an, und ging am 12. mit Donizetti's Lucrezia Borgia in die Szene, welche Oper, wiewohl bei ihrem Entstehen zu Mailand ziemlich kalt aufgenommen, hier stürmischen Beifall erhielt, der auch dem nachher gegebenen Belisario reichlich gezollt wurde. Besagte Gesellschaft singt nächsten Karneval abermals auf der Fenice in Venedig, und die Unger sammt der Mazzarelli nächsten Frühling in der italienischen Oper zu Wien.

(Teatro de' Solleciti.) Carolina Soret hiess die Prima Donna; Gaetano Motetti der Tenor; Giuseppe Lipparini der Bass, Cesare Puccini der Bassist. Nachdem Bellini's Puritani wenig gefallen, gab man Ricci's (Luigi) Scaramuccia, worin die Giovannina Bongi die Rolle des Enrico machte, Alle die Besten thaten und auch weit mehr Beifall als in der vorigen Oper erhielten. Donizetti's Elisir d'amore war für den Bass des Fiasco coronat opus.

(Teatro Piazza Vecchia.) Marino Falliero von Donizetti, Fiasco; Normanni von Mercadante u. s. w.

(Teatro Cocomero.) Im Dezember gab man hier Donizetti's Betly, worin die Strepponi, Morini, Supecchi und Profili mit sehr geringem Erfolge sangen.

Liszt liess sich am 8. November im Theater des Herrn Bowland Standish mit der Ouverture von Rossini's Wilhelm Teil, mit zwei Fantasien über ein Thema der Puritani und aus Rossini's Soirees musicales auf dem Pianoforte hören; die Aufnahme kann man sich leicht denken, und der gefeierte Künstler liess sich bald darauf in diesem Theater zum zweiten Male hören.

Am 17. November war Akademie bei Hafe, worin folgende Stücke vorgetragen wurden: *Erster Theil* (von Liszt am Pianoforte begleitet): Duett aus Donizetti's Pia de' Tolomei (Moriani und Martinez). Duett aus Rossini's Soirees musicales (Unger und Morini), eine Arie (Unger), ein Duett (Moriani und Cosselli), Fantasie für Pianoforte über ein Thema aus Rossini's Soirees musicales (Liszt), Finale aus den Capuleti (Unger, Pixis, Moriani, Cosselli, Martinez), Pianoforte-Variazionen über ein Thema aus den Puritani (Liszt). *Zweiter Theil* (von Herrn Pixis am Pianoforte begleitet): Quartett der Puritani (Unger, Moriani, Cosselli, Martinez), Duett aus Rossini's Bianca e Falliero (Unger und Pixis), Romanze

aus Lillo's Rosamunda (Moriani), Fantasie über ein Thema aus der Norma für Pianoforte und Physharmonica (Herr Pixis), Le retour des Promis, Bolero von Dessauer, auf französisch (Dem. Pixis), Duett für zwei Pianoforte über Thema's aus den Hugenotten (Liszt und Pixis). — Ehrenvolle Aufnahme sämmtlicher Künstler von Seiten der Zuhörer.

Dem anwesenden russischen Kronprinzen zu Ehren hatten noch zwei andere Hofakademieen statt. In der vom 8. Dezember sangen die Damen Unger und Streponi nebst den Herren Moriani, Balestracci und Cosselli Stücke von Rossini, Donizetti und Mercadante. In jener vom 12. sang auch, die Pixis, unter andern eine russische, von Liszt begleitete Nazionalariette. Liszt liess sich überdies mit zwei Stücken auf dem Pianoforte hören. Sämtliche Künstler fanden eine glänzende Aufnahme.

Noch gab man in dem beleuchteten, vom russischen Kronprinzen besuchten Teatro Pergola die Lucrezia Borgia mit freiem Entrée. Als der Prinz mit seiner zahlreichen Umgebung in der Uniform des Hetmans der Kosaken im Theater erschien, wurde vom Musikchor die russische Nationalhymne vorgetragen.

Am 16. Dezember gab endlich Liszt auch im Theater Cocomero eine musikalische Akademie, worin er eine Fantasie über ein Pacini'sches Thema, eine Doppelsonate für zwei Pianoforte mit Herrn Pixis, sodann ein Improviso mit grossem Applaus spielte. Mozart's einzige Ouverture der Zauberflote, 12händig auf drei Pianofortes von den Herren Liszt, Pixis, Leidesdorf, Doglia, Garello, Manetti vorgetragen, erregte Enthusiasmus und musste wiederholt werden.

Der einst rühmlich bekannte Buffo *Antonio Parlamagni* starb hier am 9. Oktober, 79 Jahre alt.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. (Teatro Carignano.) Herold's Zampa, der vor vier Jahren mit der Roser-Balfe, Basadonna und Ronconi eine gute Aufnahme gefunden, gefiel auch dieses Jahr mit der Marini und den Herren Dagnini, Galli und Badiali. Die unlängst aus dem Mailänder Konservatorium ausgetretene Adelaide Moltini, eine vorzügliche Sängerin, debütirte in der Gazza ladra in der Rolle der Ninetta mit vielem Beifalle. Die beiden nachher gegebenen Opern, le convenienze ed inconvenienze teatrali von Donizetti und Ricci's Chiara di Rosenberg (letztere zur Benefizvorstellung der Marini) erfreuten sich der besten Aufnahme.

Man sagt, der König sei gesonnen, die hiesige Musikschule in ein Konservatorium umzuschaffen.

Genua. Da vom Haupttheater Carlo Felice gar wenig zu berichten ist, es sei denn, dass Ricci's Esposti und dessen äusserst magere Oper Chi dura vince über Donizetti's Gianni di Calais und Rossini's Italiana in Algeri den Sieg davon trugen, so mag hier als Neuigkeit erwähnt werden, dass auf dem

(Teatro San Pier d'Arena) die Frau Marchesa Costanza Zappi, und ihr Bruder, principe Giuseppe Poniatowsky aus Florenz, im Elisir d'amore und in der Sonnambula sich hören liessen. Ihr fürstlicher Gesang fand grossen Zulauf und Beifall.

Alessandria. In Donizetti's Lucia di Lammermoor betrat Amalie Mattioli aus Sinigaglia, Schülerin des dasigen Maestro Giovanni Morandi, zum ersten Male die Bühne mit Beifall, denn sie ist hübsch und hat eine schöne Stimme. Donizetti's Gemma di Vergy wurde hierauf in grösster Eile in die Szene gesetzt und ging, wenigstens in der ersten Vorstellung, recht schlecht.

Levanto (in der Provinz Spezia). Hier wurde ein neues Theater mit Mercadante's Elisa e Claudio eröffnet.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Abermals sind uns binnen kurzer Zeit zahlreiche und sehr bedeutende musikalische Kunstgenüsse geboten worden.

Das 18. der unter Herrn Dr. Mendelssohns Leitung stehenden *Abonnement-Konzerte* im Saale des Gewandhauses fand am 14. Februar statt, und wurde mit einer früher hier noch nicht gehörten Ouverture in E moll von Dr. *Friedrich Schneider* eröffnet; sie ist ein tüchtiges Musikstück, gut instrumentirt und von vieler Wirkung, obwohl uns letztere, durch die Wiederkehr eines Adagiosatzes in dem zweiten Theile (Allegro) der Ouverture, etwas zu leiden scheint. Die Ausführung war sehr gelungen und fand allgemeine Anerkennung. Hierauf lernten wir eine junge Sängerin, Dem. *Rust*, herzogl. Kammersängerin aus Dessau, kennen, welche zweimal, zuerst mit der bekannten Szene und Arie aus dem Freischütz, sodann mit einer Arie von Rossini — aus l'Inganno felice — auftrat. Ist es an und für sich schon schwer, den Anforderungen, welche das Publikum in unsern Abonnement-Konzerten macht, völlig zu genügen, so war dies jetzt um so mehr der Fall, da die allerdings sehr bedeutende und beliebte Mrs. Shaw längere Zeit in diesen Konzerten gesungen und erst vor Kurzem Leipzig verlassen hatte. Dem. Rust ist nicht ohne Talent; ihre Stimme ist klangvoll und von ziemlich bedeutendem Umfang, ihre Intonazion rein und sicher, sie besitzt sonach Mittel genug, um bei guter und fleissiger Schule recht Tüchtiges in Aussicht zu stellen. Am besten gelang ihr der Vortrag der Arie von Weber, wogegen die, übrigens auch sehr unbedeutende Arie von Rossini weniger gut ausfiel. Das Publikum liess es jedoch an aufmunternder Anerkennung der Dem. Rust nicht fehlen, die sie auch wirklich verdient.

Herr Dr. *Mendelssohn* erfreute uns sodann mit dem Vortrage seines neuesten Konzerts für Pianoforte (No. 2, D moll, gedruckt bei Breitkopf und Hartel). Wie alle Kompositionen dieses Meisters, ist auch dieses Konzert eine der bedeutendsten und interessantesten Kunsterscheinungen der neueren Zeit; es hat nicht allein als effektvolles Klavierstück, sondern als Kunstwerk in jeder Hinsicht bleibenden Werth. Herr Dr. Mendelssohn, gleich bei seinem Erscheinen mit den lebhaftesten Beifallsbezeigungen empfangen, trug das Konzert so ausserordentlich schön vor, dass der Applaus des Publikums

sein Spiel oft unterbrach und am Schlusse nicht enden wollte. Sein Spiel ist aber auch in der That so vortrefflich, dass es die grosse Vorliebe, welche unser Publikum für dasselbe zeigt, vollkommen rechtfertigt. Nicht allein die ausgezeichnete, die grössten Schwierigkeiten leicht überwindende Virtuosität desselben ist es, die gefällt und interessirt, sondern der Geist des Meisters, der darin lebendig wirkt und schafft, wodurch jede seiner Leistungen zu einer neuen Kunstschöpfung erhoben wird, und so natürlich immer neuen, nicht blos wiederholten Genuss gewähren muss. Am glänzendsten zeigte sich dies, als Herr Dr. Mendelssohn einem an dem Konzerttage öffentlich ausgesprochenen und im Konzert selbst von dem erregten Publikum durch laute Akklamazionen dringend wiederholten Wunsch entsprach, und, wie er bereits vor 2 Jahren einmal gethan, uns den Genuss einer freien Fantasie auf dem Pianoforte gewährte. Sein reicher Geist, seine tiefe harmonische Kenntniss, die spielende Leichtigkeit, mit welcher er über alle Kunstformen gebietet, die feinsten, schwierigsten kontrapunktischen Kombinazionen im Augenblick entwirft und löst, offenbarten sich hierbei auf bewundernswerthe Weise. Die Hauptmotive der Fantasie entnahm er der Adelaide von Beethoven; nachdem er diese auf vielfache, höchst interessante Weise durchgearbeitet hatte, schloss sich daran ein streng figurirter Satz über ein Thema eigener Erfindung, mit welchem er wieder die ersten Hauptthemen so künstlich zu verweben und dadurch zuletzt eine so glänzende Steigerung herbeizuführen wusste, dass die Wirkung auf die Hörer ausserordentlich war und sein musste. Es war ein köstlicher, seltener Genuss, den nur ein Künstler wie Mendelssohn zu bieten vermag und den wir ihm nicht genug danken können. Den zweiten Theil des Konzerts füllte die liebliche Pastoral-Sinfonie von Beethoven aus; sie wurde, unter Mendelssohns Direkzion, von unserm tüchtigen Orchester sehr schön ausgeführt, und alle Sätze derselben erwarben sich des Publikums lauteste Anerkennung.

Am 16. Februar fand die *vierte* und für diesen Winter letzte *Quartettunterhaltung* unsers Konzertmeisters Herrn F. David statt, in welcher zuerst die bekannte Fuge von Mozart, sodann ein neues schönes Quartett (D dur) von F. Mendelssohn vortrefflich ausgeführt worden. Das Letztere besonders erhielt den allgemeinen lautesten Beifall; es erscheint nächstens mit zwei anderen sehr schönen Quartetten (in E moll und E dur) desselben Meisters bei Breitkopf und Härtel, worauf sich alle Quartettspieler nur immer freuen mögen. An demselben Abend hörten wir noch das allbekannte und hochgeschätzte Septett von Beethoven; es wurde recht gut ausgeführt und jeder einzelne Satz erhielt lauten Beifall.

Donnerstag, den 21. Februar, gab die hiesige *Konzertdirekzion*, im Saale des Gewandhauses unter Leitung des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy, das alljährliche Konzert zum Besten der Armen. Zu solchem Zwecke sucht man immer grössere, als die gewöhnlichen musikalischen Mittel zu vereinigen; auch diesmal hatte sich eine sehr bedeutende Anzahl kunstgebildeter Dilettanten unserer Stadt zu Ausführung der Gesangpartieen eines neuen Psalms von F. Mendelssohn und der grossen Sinfonie mit Chören (D moll) von Beethoven bereitwillig finden lassen. Eröffnet wurde das zahlreich besuchte Konzert mit einer recht ansprechenden Ouverture von Ferd. Hiller (Manuskript); sodann trug Herr Konzertmeister David ein neues, recht solid gearbeitetes Violinkonzertstück von Hubert Ries sehr schön vor und fand wie immer sehr lebhaften, wiederholten Beifall. Wie wir hören, geht jetzt Herr David auf einige Zeit nach England, wo er sich namentlich in London hören lassen wird. Sein gediegenes meisterliches Spiel wird ihm gewiss dort wie hier die allgemeinste Anerkennung, und seine tüchtige Kunstbildung die Achtung und Liebe aller wahren Künstler verschaffen. — Herr *W. Sterndale Bennett* aus London, welcher einige Monate dieses Winters in Leipzig zugebracht und durch sein schönes Talent uns wiederholt treffliche Kunstgenüsse geboten hat, spielte hierauf ein neues von ihm komponirtes Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung; es ist dies wieder ein sehr graziöses, dabei auch brillantes Musikstück; fein und interessant instrumentirt, zeigt es überall den tüchtigen Künstler, dessen reines, schönes Kunststreben ihm gewiss ein hohes Ziel erreichen lassen wird. Dem trefflichen Spieler und Komponisten wurde der einstimmigste wohlverdiente Beifall der zahlreichen Versammlung zu Theil. Leider wird auch er uns bald verlassen; möge die grosse Liebe und Achtung, welche man hier für ihn hegt und bei jeder Gelegenheit lebhaft ausgesprochen hat, uns bei ihm eine freundliche kunstthätige Erinnerung bewahren. — Am Schlusse des ersten Theiles wurde der oben erwähnte neue Psalm (der 95. „Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken") von F. Mendelssohn unter des Komponisten eigener Leitung aufgeführt; er steht würdig der so ausgezeichneten Komposizion des 42. Psalms desselben Meisters (kürzlich erschienen bei Breitkopf und Härtel) zur Seite. Wie bei diesem ist auch in dem neuen Psalm die geistvolle Auffassung des Textes, die reine innige Frömmigkeit, welche das Ganze durchweht, so schön und wohlthuend, dass eine tiefe Wirkung nie ausbleiben kann und wird. Die Ausführung gelang sehr vorzüglich, wobei wir namentlich unsern ersten Tenorsänger am Theater, Herrn Schmidt, welcher die nicht unbedeutende Hauptsolopartie vortrug, ehrend erwähnen müssen. Dem Komponisten und den Ausführenden dankte das Publikum durch lauten Beifall. Wir behalten uns vor, über die meisterhafte Komposizion selbst, nach Einsicht der Partitur uns ausführlicher auszusprechen. — Endlich hörten wir noch im zweiten Theile des Konzerts die berühmte, vielbesprochene und vielbekrittelte Sinfonie mit Chören von Beethoven. Mag man sagen was man will, diese Sinfonie ist und bleibt doch die grossartigste Schöpfung des in Allem genialen Mannes. Wir sind überzeugt, vorzugsweise an diesem Werke hat er mit der grössten Liebe, mit der fleissigsten Sorgsamkeit, ja Aengstlichkeit gearbeitet, wie sich bei genauerer Kenntniss schon allein aus der beispiellos meisterlichen Instrumentirung desselben ergibt. Mögen auch in den Gesangpartieen des Schlusssatzes einige, die gute Ausführung sehr erschwerende Dinge vorkommen, so

sind dies doch nur unbedeutende Aeusserlichkeiten, und jedenfalls ist es durchgängig ein Werk, an welches sich das Publikum erst noch heranbilden muss. Dies aber wird hauptsächlich gefördert durch gute, sorgsame Aufführungen, und schon aus diesem Grunde müssen wir, für die diesmalige, in jeder Hinsicht treffliche Ausführung dieser ausserordentlich schwierigen Sinfonie sehr dankbar sein. Zwar ist bei uns schon oft, vielleicht öfter als an irgend einem andern Orte, diese Sinfonie, und zwar, was besonders die Orchesterpartie betrifft, sehr gut gegeben worden; diesmal war aber der Chor weit stärker als gewöhnlich, und die Sopran- und Altpartie desselben nicht wie sonst durch Knaben, sondern nur allein durch Frauenstimmen besetzt, was natürlich eine ganz andere, weit schönere Wirkung macht und machen muss. Die sehr schwierigen, und wie man zu sagen pflegt, nicht eben dankbaren Solopartieen wurden von den Damen Bünau und Rust und den Herren Schmidt und Pögner sehr gut gesungen; die Uebernahme derselben gereicht ihnen sehr zur Ehre, denn Sänger und Sängerinnen, welchen nicht ein ernsteres, höheres Kunststreben innewohnt, suchen sich in der Regel von solchen Dingen fern zu halten. — Unser Publikum hat diese Sinfonie zwar immer mit grosser Achtung, aber nur mit getheiltem Beifall aufgenommen; bei der diesmaligen Aufführung erhielt jedoch jeder einzelne Satz derselben, und hauptsächlich der letzte, die lebhaftesten Beifallsbezeugungen, ja es ist später sogar öffentlich der Wunsch um Wiederholung ausgesprochen worden, dessen Erfüllung wir, der Sache willen, mit Verlangen entgegen sehen.

†.

Leipzig, am 25. Februar. Am 20. d. M. ging hier *Halevy's Guido und Ginevra* zum ersten Mal unter grossem Beifall in die Szene. Herr Schmidt (Guido), Fräul. Schlegel (Ginevra), Herr Stürmer (Fortebraccio) und Herr Pögner (Kosmus v. Medicis) waren trefflich; Herr Richter (Manfred) that sein Möglichstes. Den 22. und 24. wurde die Aufführung mit immer steigender Theilnahme wiederholt, und es steht sonach zu hoffen, dass sich diese Oper noch lange auf dem Repertoir halten werde. Von Seiten der Direkzion war alles Mögliche geschehen, um sie auch in der äusseren Ausstattung glänzend dem Publikum vorzuführen. Noch bei der dritten Aufführung war der Zudrang so gross, dass viele Personen aus Mangel an Platz abgewiesen werden mussten. Fräulein Schlegel, die Herren Schmidt, Pögner und Stürmer wurden, so wie der Balletmeister Herr Jerwitz, nach allen drei Vorstellungen stürmisch hervorgerufen. — In *Hamburg* ist dieselbe Oper mit grossem Aufwande in Szene gesetzt worden; Dekorazionen und Kostüme kosteten, so heisst es, 20,000 MkB., und Herr Wurda (Guido) und Mad. Walker (Ginevra) waren auf eigene Kosten nach Paris gereist, um die Oper dort aufführen zu sehen und den Komponisten über einige Stellen in ihren Partieen zu Rathe zu ziehen.

Feuilleton.

Ludwig Berger in Berlin, als Virtuos auf dem Pianoforte, Lehrer und Komponist gleich ausgezeichnet (er war u. A. Mendelssohns Lehrer), ist am 16. Februar, in einem Alter von 61 Jahren, mit Tode abgegangen. Seine zahlreichen Freunde beabsichtigen ihm ein Denkmal zu setzen.

Meyerbeers Robert der Teufel hat der grossen Oper zu Paris in den letzten zehn Vorstellungen 91,020 Fr. eingebracht; eine einzige Vorstellung der *Hugenotten* 9,400 Fr. — *Grisars* neue Oper: Das wunderthätige Wasser ist nun im Théâtre de la Renaissance aufgeführt worden und hat sehr gefallen.

Urtheil eines Franzosen über Auber's Domino noir. „Je mehr man das Werk hört, desto mehr will man es hören. Ich kenne keine Musik, welche frischer, ansprechender, melodieenreicher, koketter, geistreicher, mit einem Worte: französischer wäre, als diese."

In *Darmstadt* hat ein junger *Geiger*, *Fr. Prume* aus Lüttich, den grössten Enthusiasmus erregt. Viele Hörer haben ihn „dem grossen Hexenmeister Paganini, dem Heine der Violine" unbedenklich vorgezogen. Besonders wird die „fromme Innigkeit und Sonnigkeit seines Spieles gerühmt. — In ganz andrer Weise glänzt *Filippo* in Paris, der Schüler Paganinis. Er mag ein Taschenkünstler sein, aber kein Künstler. — Ebendaselbst hat sich der Geiger *Ghys* (er reiste vor einiger Zeit auch durch Deutschland) mit vielem Beifalle hören lassen.

In *Dresden* zeichnet sich ein junges Talent auf der Oboe aus, *Hiebendahl* ist sein Name. Seine sanften und zarten Töne sollen, ohne den Charakter des Instruments zu verändern, eine ganz ungewöhnliche Wirkung hervorgebracht haben.

Thalberg hat, auf seiner Reise nach Petersburg, auch in *Danzig* Konzert gegeben und enthusiastischen Beifall gefunden. Nach den neuesten Berichten war er in *Mitau* und wollte sich daselbst hören lassen.

Marseille ist stolz darauf, *Beethoven's* dritte Ouverture zur Leonore zuerst in Frankreich aufgeführt zu haben. — Ebenfalls zum ersten Male für Frankreich ist *Webers* Ouverture zum Beherrscher der Geister in Paris gegeben worden. Man ist entzückt davon. Ueberhaupt ist Weber dort sehr beliebt. Nächstens will man auch seine Sinfonie aufführen.

Wir werden die Programme der *Konzerte am Pariser Konservatorium* regelmässig mittheilen, da diese Konzerte als der höchste musikalische Genuss von Paris, also von Frankreich, anerkannt sind. — Das *zweite Konzert* in diesem Jahre: Sinfonie von Haydn (Op. 80.); Arie von Marliani (Demois. Nau); Polonaise und zwei Etüden für die Geige von Mayseder (Hr. Urhan); Ouverture zur Zauberflöte von Mozart; einzelne Gesangstücke aus derselben Oper; Sinfonie von Beethoven (A dur). — Das *dritte Konzert*: Sinfonie von Beethoven (D dur mit den Chören); Klarinettsolo von Joseph Blanc; Italien. Arie (Demois. Quelton); Meeresstille und glückliche Fahrt von Beethoven (der Pariser Referent nennt es: *das meer still*); Ouverture zum Tell von Rossini.

Ein gewisser *Freudenthaler* in *Paris* hat eine Actiengesellschaft für den Verkehr mit Pianofortes errichtet. Jede Actie von 1000 Fr. gibt, nach Einzahlung von $\frac{1}{5}$, das Recht, ein Pianoforte 20 Jahre lang (so lange soll die Gesellschaft bestehen) zu benützen, auf Rechnung der gesellschaftlichen Dividende. Dafür wird das Instrument auch gestimmt, und man kann es gegen ein andres vertauschen.

In *Strassburg* besteht eine ausgezeichnete *Pianoforteschule*, gestiftet und geleitet von dem Prof. *J. W. Jauch*, welcher eine eigenthümliche, obwohl zum Theil auf Logier's System gegründete Methode befolgt. Sämmtliche Schüler, 130 an der Zahl, werden nur von dem einen Lehrer unterrichtet, sie sind in 7 Klassen abgetheilt, der Lehrgang dauert drei Jahre. Das Institut hat schon die erfreulichsten Resultate geliefert.

Nachtrag zu den Alburns. Auch die *Harfe* hat ein solches erhalten, es ist in Paris erschienen und enthält Beiträge von Gatayes, Lariviere, Godefroi, Prumier u. A.

Von Dr. *Lichtenthals Dizionario di musica* erscheint zu Paris eine französische Uebersetzung. Der Uebersetzer heisst Dominique Mondo.

L. Niedermeyer in Paris hat eine, nach Bürger bearbeitete Ballade „*La noce de la Léonor*" von E. Deschamps in Musik gesetzt, sie gefällt, wie alle Kompositionen dieses Mannes, in Paris sehr. — Ueberhaupt sind die *Romanzen*, *Balladen* und *Chansonetten* dort an der Tagesordnung, dutzendweise kommen sie heraus, und es ist allerdings nicht zu leugnen, dass sich gerade in dieser Form die eigenthümlichen Vorzüge der französischen Musik ins hellste Licht stellen lassen.

Das Théatre de la Renaissance hat in Folge der ihm ertheilten Erlaubniss, *Vaudeville's mit neuen Melodien* zu geben, ein neues Stück: Lady Melvil von Grisar aufgeführt. Hr. Crosnier aber, Direktor der komischen Oper, hat die Renaissance deshalb gerichtlich in Anspruch genommen, indem er behauptet, Lady Melvil sei nichts als eine verkappte komische Oper; und komische Opern dürfen dort allerdings nicht gegeben werden. Hier dürfte das Urtheil eines musikalischen Salons nöthig sein. Und wie, wenn nun umgedreht das Theatre de Renaissance von einem in der Opéra comique aufgeführten Stücke behauptete: „es sei nichts als ein verkapptes Vaudeville mit neuen Melodien" —? — Einen anderen Streit führen beide Institute gar über eine Person. Ein junger Mann war als *Chorist* unter dem Namen Mécène im komischen Theatre angestellt, liess sich aber dann als Hauptsänger unter dem Namen Marié am Theatre de la Renaissance engagiren. Dies sucht nun Hr. Crosnier dieser Bühne zu verwehren, indem er sich auf eine Klausel im Privilegium der Renaissance stützt, wornach dieselbe einen bei der Opéra comique angestellt gewesenen *Künstler* erst nach 3 Jahren engagiren darf. Frage: ist ein Chorist unter die Künstler zu rechnen?

Ankündigungen.

Subscription
auf die neue
vollständige Pianoforte-Schule
von
Henry Herz
im Verlage der grossherzoglich hessischen Hofmusikhandlung von
B. Schott's Söhnen.

Um die Anschaffung zu erleichtern, haben wir die Einrichtung getroffen, dass das Werk in Heften von 6 Bogen gewöhnlichen Musikformats in gross Folio erscheint, deren jedes nur 1 Fl. 12 Kr. oder 16 Ggr., also den dritten Theil weniger als die gewöhnlichen Musikalien kosten wird.

Das Ganze wird beiläufig 40 Bogen stark, durch einen schönen Titel und durch das Bildniss des Verfassers würdig geziert.

Nach Ablieferung des letzten Heftes — gegen Ende Juni — tritt der gewöhnliche Ladenpreis ein, und das Werk wird dann nur vollständig in einem Bande abgegeben.

Mainz, im Januar 1839.

B. Schott's Söhne.

In unserm Verlage ist erschienen:
Wohlfeilste Ausgabe
von
Graun's Tod Jesu.
Vollständiger Klavierauszug mit Text.
In dem vortrefflichen Arrangement von C. F. Ebers.
Subscriptions-Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalien-Handlungen zu erhalten:
Gethsemane und Golgatha.
Charfreitags - Oratorium.
von
Wilhelm Schubert,
in Musik gesetzt
von
Dr. Friedrich Schneider,
Herzogl. Anhalt-Dessauischem Hofkapellmeister.

Partitur	6 Rthlr.
Klavierauszug	2½ Rthlr.
Die 4 Chorstimmen in besondrem Abdruck	1 Rthlr.
jede einzelne Stimme	¼ Rthlr.

Zerbst, im Februar 1839.

G. A. Kummer.

LINDPAINTNER'S NEUESTE OPER.
Unterzeichneter hat das Eigenthumsrecht der romantischen grossen Oper:
Die Genueserin
von
C. Lindpaintner
an sich gebracht, und wird dieselbe im vollständigen Klavierauszuge mit teutschem Texte, so wie in einzelnen Nummern und den üblichen Arrangements baldmöglichst erscheinen lassen.

Wien, den 10. Februar 1839.

Tobias Haslinger,
k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler.

Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. № 10. 1839.

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte

composées et dédiées à Mr. Louis Berger par *Fr. Ed. Wilsing*. Op. 1. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock. Op. 1. Preis 1 Thlr.

Zu wiederholten Malen haben solide Klavierspieler es lebhaft beklagt, dass die gediegen ausgebildete Form der Sonate, die der Entwickelung geistreicher Ideen echt musikalischer Art so überaus günstig ist, von der Mehrzahl unserer jungen Komponisten auffallend vernachlässigt wird. Die Ursachen solcher Vernachlässigung, zu offen in der Geschmacksrichtung unserer Zeit liegend, brauchten weiter keiner Berührung, wenn wir nicht des Glaubens wären, dass bei weitem der grösste Theil der Schuld in den Klavierspielern unserer Tage, am meisten in den Dilettanten, einer sehr zahlreichen und für öffentliche Leistungen höchst einflussreichen Klasse, weit weniger in den Komponisten selbst zu suchen sein dürfte. Es werden von jungen und ältern Musikern ungleich mehr Sonaten komponirt, als das musikalische Publikum, das einzig nach den Druckwerken zu urtheilen vermag, glauben kann. Die vielen Manuskripte, die uns von allen Seiten, so oft wir uns auch dasimmerfort bedenkende Uebermaass solcher Einsendungen des Zeitmangels wegen verbeten haben, eingegangen sind und noch eingehen, verbürgen uns die Gewissheit, dass diese tüchtige, der eigentlich grossen Sinfonie vorangeeilte und der letztgenannten ausserordentlich fördersame Form der Sonate bei wahrhaft gebildeten Musikern keineswegs so sehr in Misskredit oder in Nichtbeachtung gekommen ist, als es in den Gang der Dinge minder Eingeweihten scheinen muss. Die allerwenigsten neuen Sonaten finden jetzt einen Verleger, und sogar diejenigen, die jetzt noch gedruckt werden, haben ihre Bevorzugung erwünschter Einführung in der Oeffentlichkeit einem gewissen Grossmüthigkeitsgefühle namhafter Musikalienhändler zu verdanken, welche der Welt zeigen wollen, dass sie auch im Stande sind, von Zeit zu Zeit Herausgaben zu wagen, die im glücklichen Falle nicht zu sicherm bürgerlichen Vortheile, sondern eher zu ihrem Nachtheile ausfallen können; sie wollen beweisen, dass sie für das Beste der Kunst auch einmal ein Opfer zu bringen im Stande sind. Kommen also einmal neue Sonaten heraus, so haben die Musiker, gehören sie noch nicht zu den gehrtesten Komponisten, die sich schon durch Unterzeichnung ihres Namens empfehlen, abgesehen von Art und Benennung ihrer Werke, dafür zu danken. Sie dürfen sich in jedem Falle für überzeugt halten, dass jeder einzelne Verleger ungleich besser weiss, als alle Komponisten zusammen, was dem äusserlichen Erwerbe günstig ist. Die letzten geben daher nur höchst selten einmal etwas auf noch so beglaubigte Empfehlungen, und wären sie unumstössliche Zeugnisse von der Güte der angepriesenen Werke, sondern sie drucken, und ganz natürlich, ohne dass man befugt ist, sie deshalb zu verdammen oder zu verkleinern, am liebsten solche Dinge, von denen sie ihrer Erfahrung nach hoffen dürfen, dass sie ihnen guten Absatz bringen. Was daraus für diejenigen folgt, welche die Kunst in ihren schönsten Formen gepflegt wissen wollen, springt ohne viele Worte in die Augen. Die Liebhaber und Pfleger fördersamer Leistungen mögen ihre Klagen nur nicht durch Worte, sondern durch Silber zu bestätigen die Güte haben, und wir leben der gewissen Zuversicht, dass sie bald Sonaten über Sonaten, ja sogar noch mehr als sonst, gedruckt sehen sollen. Das ist im Grunde Alles in Allem, was auf Erden gilt und Macht gewinnt, und man kann es nicht oft genug wiederholen. Wer einen Wunsch hat, muss etwas Handgreifliches, nicht blos etwas Deklamatorisches, dafür thun. Auf wortschöne Versicherungen der Liebe einer Wesenheit oder eines Ideals halten wir selbst nicht eben viel: wer aber im Zeitlichen und Irdischen dafür thut und handelt, ist uns der rechte Freund und Liebhaber, er fördert, während die Andern vergebliche Worte machen. Vom Materiellen, gut angewendet, geht es zum Geistigen: umgekehrt geht's in der Menschenwelt nicht. — Zwar haben die Beschirmer und Wortredner der alten Sonatenform allerdings Recht, wenn sie meinen, die meisten unserer jungen Tonsetzer wären nicht mehr im Stande, eine ordentliche Sonate mit Geist zusammen zu schreiben. Die meisten haben sich an Flickwerk gewohnt, an willkürliches Aneinanderkleben kurzer und sonderbarer Phrasen, die ihre Schönheit geradehin in einer verzweifelten Armuth finden, die nur dadurch noch einigermassen versteckt werden kann, dass sie aus einer reichen Sammlung aufgelesener Fetzen mit scheinbarer Selbstständigkeit Lappen neben einander kleistern, die nicht im Geringsten zusammen gehören, und so das auffallendste Quodlibet der buntesten Musterkarten einer Krämerbude bilden, deren Tändeleien Originalitäten neuester Manier heissen. Diese Originalsüchtlinge machen freilich keine Sonaten; sie verschmähen sie vielmehr, nennen dergleichen, weil sie das Zeug nicht dazu haben, alte Zöpfe,

zu deren Abschneiden sie sich geboren wähnen, wie verwilderte Schulknaben zum Fensterein werfen. Dafür gibt es Andere, die Kraft und Drang in sich fühlen, auf geordnetem Wege rechtschaffener Aufwartsbildung den erhabensten Meistern edelsinnig nachzustreben. Für diese wackern Kunstnaturen sind Hindernisse aller Art, nur keine Aufmunterungen da. Die Grosszahl der Spielleute ergötzt sich mit Potpourri und andern pourri, und die Sonatenfreunde verlangen gleich im Op. 1, dass es wenigstens neben Mozarts und Beethovens Vortrefflichkeiten mit Ehren stehen und ihnen etwa ein kleines Vergnügen, wie Hummels A moll-Sonate bereiten soll. Ist den im neuen Werke nicht ganz so, dabei nicht im Geringsten an jene Heroen erinnernd, sondern abgeschlossen eigenthümlich und grossmeisterlich ausgebaut, so zucken die Sonatenfreunde selbst die Achseln und meinen: Ja, das Ding ist wohl recht gut gemeint; der Mann hat viel Talent, ist aller Ehren werth: aber kaufen kann ich's doch nicht; wir wollen warten, bis er wie Beethoven schreibt, d. h. bis er verhungert ist. Hernach bricht das Klagen von Neuem los: Wir haben keine Sonatenschreiber! — Kommt nun nächstens ein Anderer, der wieder Muth hat, Sonaten zu dichten, und bietet die achtzehnte einem Notenverleger an, so weist dieser auch die beste zurück, weil er an der vorhergegangenen, die doch von Kennern belobt worden war, sein bares Geld zugesetzt hatte. — Das und manches Andere, was sich Jeder leicht dazu denken kann, ist der Hergang der Sache und ist wie mit der echten Dichtkunst: Wir hätten sie wohl, aber wir haben sie nicht, weil wir nichts daran wenden wollen, als höchstens eine Klage voller Ungerechtigkeit. — Uebrigens ist es naturgemäss, dass eine bis zur Vollendung ausgebildete Form, in welcher sich der Geist so frei und schön bewegt, wie David in seinem Schäferrocke, einer andern unter der Menge weicht, weil der Mehrzahl der Neuern zu sehr jene geordnete freie Bewegung oder jener erfahrene und grossartige Geist, auch wohl Beides fehlt, weshalb sie freilich von Vielen, und nicht grundlos, vermieden wird. Darum ist jedoch weder Form noch Geist dieser Art verloren; weil man genug zu thun hat mit den Verwerfen, die bereits vorhanden sind. So ist es mit Fugen, Oratorien und sogar mit Quartetten gegangen, und so geht es nun auch mit den Sonaten: allein todt ist keines, sie sterben nicht, ob sie gleich von Zeit zu Zeit eine kurze Frist ruhen, um sich bald unter den Gebildeten desto glänzender zu heben. An Fugen, Oratorien und Quartetten haben wir es jetzt schon wieder erlebt; die alten sind wieder neu in's Leben gestellt und neue tüchtige sind ihnen an die Seite gesetzt worden. So und nicht anders wird das Schicksal der Sonate sich zeigen, an dessen Gang in Verspätung oder Beschleunigung des Menschen Thun und Gesinnung stets grossen Antheil hat, am meisten im Gebiete der Kunst, die des Menschen Eigenthümlichstes ist und darum sein Freistes, die Erstgeburt seines Wesens, in welcher jede Zeit ihr treuestes Ebenbild abspiegelt. — Endlich hat doch auch in unsern Tagen manche vortreffliche Sonatensammlung jetzt lebender Tonsetzer das Licht der Oeffentlichkeit erblickt. Sie wür[illegible] Viele ergötzen, wenn nur Viele sie gebührend einstudirten und ihrem Gehalte und Wesen nach darstellen lernen wollten, wie es unter Ausgezeichneten, aber leider nur zu Wenigen wirklich geschieht.

Hier haben wir nun abermals eine neue, von einem bisher noch gänzlich unbekannten Manne verfasste Sonate erhalten, die dem tüchtigen Klaviermeister und Komponisten Louis Berger, dem Schüler Clementi's, den vor Kurzem der Tod aus unserer Mitte rief, gewidmet ist, die gewiss früher, vor dem Drucke, von ihm gebilligt und schön gefunden wurde, womit wir selbst völlig übereinstimmen. Das Thema des ersten Satzes, All. $^{3}/_{4}$, Fmoll, ist einfach und ungesucht, in gesteigert guter Entwickelung festgehalten und durchgeführt, immer anziehender in natürlich verwebten imitatorischen Folgen, die durch geschickte, aus dem Thema theils genommene theils ihm nahe liegende Verbindungsglieder, so wie durch unerwartete Einsätze, welche zur gehörigen Form nothwendig Neues bringen, bedeutend gehoben werden, vorausgesetzt, dass das Ganze gehörig erfasst und karaktergemäss vorgetragen wird, wobei wir nur vor zu langsamem Tempo warnen. Dass der zweite Theil reicher und länger gehalten ist, als der erste, ist in solchen Sätzen in der Ordnung. Das Andante, $^{3}/_{4}$, Des dur, ist auf ein überaus liebliches, sehr einschmeichelndes Thema gebaut, das zuvörderst in zwei achttaktigen Theilen schlicht vor die Sinne geführt, darauf glänzend, immer reicher in gut wechselnden, oft neuen Figuren variirt wird. Das Scherzo, All. molto, Fmoll, $^{2}/_{4}$, mahnt in der Erfindung an Beethoven und bedingt in sicherer Haltung ein eben so sicheres Spiel. Den Schlusssatz, All. molto, $^{2}/_{4}$, Fmoll, wird man schon in seiner Anlage am eigenthümlichsten finden, was die weitere Entwickelung noch mehr verdeutlicht. Solche Sätze erfordern aber ganz besonders, dass nicht blos die Noten richtig abgespielt werden, sondern dass im Vortrage das Wesentliche klar und inhaltsgemäss herausgestellt wird, was Manchem, so wenig Schwierigkeiten sich auch dem Auge darbieten, keine zu leichte Aufgabe sein dürfte, die jedoch, wie es sich von selbst versteht, gelöst werden muss, wenn das Ganze gebührend effektuiren soll. — Wenn nun ein Mann, wie Herr Wilsing, mit seinem ersten öffentlichen Werke so auftritt, ist es aller Beachtung und sein Werk aller Empfehlung werth. Ob es hingegen ein so zahlreiches Publikum, als dazu gehört, dass die Musikalienverleger durch gute Erfolge zum Drucke anderer solcher Werke ermuthigt werden, wirklich beachten wird, bleibt beim jetzigen Stande der Geschmacksrichtung noch immer eine Frage, deren Beantwortung den Liebhabern des Klavierspiels überlassen werden muss. Wir selbst haben es schon erlebt, dass von mancher guten Sonatensammlung unserer Zeit nur sehr wenige Exemplare abgesetzt worden sind. Ginge es mit dieser eben so, so klage man wenigstens nicht über Mangel an guten neuen Sonaten; es wäre Niemand daran Schuld, als der Geschmack des Publikums, das sich grösstentheils von ihnen abgewendet hat und das auf der andern Seite junge talentvolle Komponisten nicht mehr fördern helfen will, indem es an jedes Erstlings-

werk die nie zu erfüllende Forderung eines in jeder Rücksicht ganz vollendeten Meisterstückes macht, das die vorhandenen sogar noch übertreffen soll. Ein gewisser Grad der Meisterschaft muss allerdings schon erreicht sein, ehe sich irgend ein Künstler in's Oeffentliche zu wagen ein Recht hat: aber die höchste Meisterschaft wird in der Regel doch nur vor den Augen und durch Unterstützung des Publikums erreicht. Was in der Zeit nicht fallen, nicht vernachlässigt werden soll, muss thätigen Antheil gewinnen, den wir allem Guten lebhaft wünschen.

G. W. Fink.

Vierhändiges für das Pianoforte.

Grande Sonate — par *J. C. Kiebe.* Oeuv. 12. Brousvic, chez Fridolin Lucius. Preis 1 Thlr.

Gehört auch diese 4händige Sonate in keiner Hinsicht zu den grossen, so gehört sie doch jedenfalls zu den sehr brauchbaren, namentlich für vorwärtsgeschrittene Schüler und etwas fertige Dilettanten. Ein kurzes Andante maestoso, C dur, $^3/_4$, führt in ein nicht tiefes, aber gut zusammenhangendes und mit freundlichen Stellen durchwebtes All. agitato, C moll, $^4/_4$, das schon einige Gewandtheit voraussetzt. Der Mittelsatz, Andante con anima, As dur, $^3/_4$, hält sich melodisch in mancherlei gut harmonischen Uebergängen, ohne etwas Auffallendes, noch weniger etwas Störendes einzumischen. Am besten ist der Schlusssatz, All. con moto, C moll, $^2/_4$, gearbeitet, Rondo-artig, in den Zwischensätzen durch einige geschickte Imitazionen gehoben. Die wiederkehrende Ueberschrift „tutti" lässt vermuthen, dass es nach einem zweihändigen mit Orchesterbegleitung versehenen Satze arrangirt worden ist: es passt aber genau zu den vorhergegangenen Sätzen und bildet so für den angegebenen Zweck ein recht nützliches und hübsches Ganze.

Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Le Domino noir — par *J. B. Duvernoy.* Oeuv. 87 Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Die gefälligen Motive, sämmtlich im Tripeltakt, alle tanzlich, sind hübsch verbunden, zuweilen variazionsmässig ausgeführt, nicht schwer, aber auch nicht leer, stets angenehm unterhaltend, völlig im Geschmacke der Meisten; auch für etwas fertige Schüler zur Uebung sehr brauchbar.

Grand Caprice dramatique sur les Huguénots — par *J. B. Pixis.* Oeuv. 131. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Dieses früher schon angezeigte, aber nicht unter dem Vierhändigen mit aufgeführte Werk ist für erwachsene Spieler, Allen, die geschickt verbundene Opernmotive lieben, eine anziehende und effektvolle Unterhaltung bietend. Für gesellige Ergötzungen eignet es sich nach gehöriger Einübung, die mässigen Pianisten nicht zu viele Mühe machen wird, ganz besonders.

Nocturne sur un Air de Caraffa — par *H. Karr.* Leipzig, chez G. Schubert. Preis 12 Gr.

In jeder Hinsicht leicht französisch oder italienisch; für Anfänger recht artig.

Introduction et Polonaise brillante — par *F. Kücken.* Original-Bibliothek, Heft 19. Leipzig u. Hamburg, bei Schubert und Niemeyer. Preis 12 Gr.

Die Einleitung ist gehaltvoll und schön, die Polonaise trefflich.

Variations faciles et agréables sur le thème favori de l'Opéra: Hans Heiling de Marschner „So wollen wir auf kurze Zeit" — par *F. L. Schubert.* Oeuv. 24. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 16 Gr.

Wirklich leichte und angenehme Variazionen, gut erfunden und völlig das, was sie sein wollen; für Schüler überaus nützlich, vorzüglich um Takt und Rhythmus einzuüben, was nicht genug berücksichtigt werden kann.

Six Marches — par *C. G. Belcke.* Oeuv. 15. 2de Liv. Leipzig, chez G. Schubert. Preis 20 Gr.

Abermals eine erfreuliche, sehr empfehlenswerthe Arbeit des längst gekannten und mannichfach beliebten Komponisten, woran sich gewiss Viele erfreuen werden, um so mehr, da jetzt weniger Märsche gedruckt erscheinen, als sonst.

Introduction et Variations amusantes sur l'air très favori: „Was soll ich in der Fremde thun" — par *F. X. Chwatal.* Oeuv. 22. Magdebourg, chez Ernst Richter et Wagner. Preis 12 Gr.

Die Einleitung ist an sich gut, nur zu grossartig gegen das Folgende, was jetzt Mode geworden ist. Zum Glück ist diese Mode schon wieder im Abnehmen. Die Variazionen sind hübsch und so gefällig, als man es von diesem Jugendkomponisten in der Regel gewohnt ist. Nur das Lento hat zu viel Gesuchtes für diese leichte Weise.

Pièces faciles — par *C. Erfurt.* Oeuv. 40. Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Bei aller Leichtigkeit sind diese 3 Sätze nicht blos melodisch und harmonisch ausgezeichnet, sondern auch durch angenehme Eigenthümlichkeit sehr empfehlenswerth. Für Kinder und überhaupt für Anfänger sind sie vortrefflich. Aufmerksame Lehrer werden sich dieses nützliche und ansprechende Werkchen nicht entgehen lassen.

Nekrolog.

„Rasch tritt der Tod den Menschen an!"

Ludwig Berger wurde am 18. April 1777 in Berlin geboren und starb plötzlich am 16. Februar 1839 Morgens, während des Unterrichts bei einer Schülerin, indem er eben drei Viertel des Takts laut zählte, und

unmittelbar darauf leblos hinsank, noch ehe die Zahl 4 über seine Lippen kommen konnte. Seine Erziehung erhielt der Knabe (Sohn des Bau-Inspektors Berger) zu Templin in der Uckermark, und verlebte die Jünglingsjahre in Frankfurt an der Oder. Schon in früher Jugendzeit zeigte sich Berger's musikalisches Talent, welcher nach einigen gelungenen Versuchen in der Komposizion sich ganz der Tonkunst zu widmen beschloss, und sich deshalb als Jüngling nach Berlin begab, um die nöthigen Studien nach Anleitung des tüchtigen Theoretikers und gebildeten Musikers Kapellmeister Gürlich zu beginnen. 1801 wollte L. Berger seine künstlerischen Uebungen unter Naumann's erfahrner Leitung in Dresden vollenden, als der Tod (fast eben so unerwartet plötzlich, als jetzt bei Berger) Naumann's insbesondere für echte Kirchenmusik so heilsamem Wirkungskreise ein Ziel setzte. Da Berger's Hoffnung einer Anstellung von Dresden aus nicht erfüllt wurde, kehrte derselbe nach Berlin zurück, um die nöthigen Subsistenzmittel durch Unterricht im Pianofortespiel zu gewinnen. Dies war der erste Schritt auf der später von Berger so rühmlich verfolgten Bahn als Musiklehrer. Im Jahre 1804 hörte Clementi auf seiner Durchreise Berger in Gesellschaften selbst komponirte Pianofortestücke spielen, erkannte sein, damals nur noch nicht vollkommen ausgebildetes Kunsttalent, und erbot sich zu seinem Lehrer im Pianofortespiel und in der Komposizion, unter der Bedingung, dass Berger Clementi auf seiner Kunstreise nach St. Petersburg begleiten solle. Freudig nahm Berger diesen Vorschlag an und folgte Clementi in Gemeinschaft mit dem jungen Klavierspieler Klengel (dem jetzigen Organisten an der katholischen Hofkirche zu Dresden, einem scharfen Kontrapunktisten). In Petersburg wurde Berger bald vortheilhaft bekannt und gewann im elastischen Anschlage, wie im Vortrage seines Spiels noch ungemein durch John Field's musterhaftes Vorbild. Sechs Jahre blieb Berger in Petersburg, hatte sich daselbst mit einer früheren Verlobten aus der Heimath glücklich verheirathet, die geliebte Gattin indess schon in dem ersten Kindbette, bald darauf auch das Kind verloren. Dieser Umstand legte den Grund zu Berger's, später immer mehr zunehmender, schwermüthiger, leicht reizbarer und launenhafter Gemüthsstimmung, welche in den letzten Dezennien seines Lebens noch durch Kränklichkeit vermehrt wurde, da Berger häufig an Herzkrämpfen und Beklemmungen, auch an nervösen Rheumatismen litt. Auch auf seine künstlerischen Leistungen hatte dieser körperlich und geistig krankhafte Zustand in späterer Zeit grossen Einfluss. Dennoch konnte Berger sich im Kreise gewählter Freunde noch zu Zeiten gemüthlicher Mittheilung hingeben und mit lebhafter Theilnahme wahrhaft guten Musikaufführungen, früher selbst thätig, dann als aufmerksamer Zuhörer und Sachkenner beiwohnen. — Im Jahr 1812 verliess Berger Russland, indem er sich über Stockholm nach London zu seinem Lehrer Clementi wieder begab, und durch Unterricht, wie durch Konzerte sich eine sorgenfreie Existenz sicherte. 1814 kehrte Berger nach langer Abwesenheit nach Berlin zurück, wo er sich anfangs fast ganz isolirt fand, und damals mit dem Unterzeichneten, wie auch mit Rungenhagen, Fr. Wollanck, B. Klein, L. Rellstab u. A. freundschaftlichen Umgang pflegte. Berger gab damals auch ein öffentliches Konzert, worin er sich mit eignen, wie mit Clementi'schen Kompositionen mit so entschiedenem Beifall hören liess, dass er bald als der erste Pianofortelehrer in Berlin anerkannt, häufig gesucht und verhältnissmässig hoch honorirt wurde. Der Ruhm und das Verdienst eines höchst gründlichen, geschmackvollen und strengen Klavierlehrers ist Berger auch selbst dann noch geblieben, als die Technik des Pianofortespiels in übermässige Künsteleien ausartete, welche den Gesetzen der Schönheit widerstreben.

Die bedeutendsten Schüler Berger's sind Felix Mendelssohn-Bartholdy und W. Taubert, der erstere freilich vorzugsweise von eigenem eminenten Talent, und auch durch J. N. Hummel temporär im Pianofortespiel ausgebildet.

Als Komponist hat Berger „*non multa, sed multum*“ in den wenigen, der Oeffentlichkeit übergebenen Musikstücken geliefert, welche sich auf etwa 4 Pianofortesonaten (unter denen sich die Sonate pathétique in C moll, in Beethovens grandioser Weise besonders auszeichnet), einige Variazionen, Rondo's (z. B. alla Turca), eine Toccata, eine ausgezeichnet schöne Fuge nebst Präludium, Märsche, zwei Hefte sehr werthvolle Etüden, wie für den Gesang, auf Lieder mit Klavierbegleitung, z. B. die unter dem Titel: „Die schöne Müllerin“ sehr beliebt gewordene Liedersammlung von Wilh. Müller, und mehrere Lieder für vierstimmigen Männergesang beschränken, zu welchen letzteren die von L. Berger und Bernhard Klein gemeinschaftlich gestiftete zweite oder jüngere Liedertafel die Veranlassung gab. Wir erwähnen von vielen kräftigen Liedern hier nur die besonders gelungenen patriotischen Gesänge: „Andreas Hofer“ und „Theodor Körners Tod,“ welche zur Zeit ihres ersten Erscheinens eine begeisternde Wirkung hervorbrachten. Auch eine Sinfonie von L. Berger (eine Jugendarbeit), ganz nach Mozart's Vorbild gehaltvoll durchgeführt, wurde in einem der hiesigen von Felix Mendelssohn-Bartholdy im Saale der Singakademie (1832—1833) veranstalteten gehaltreichen Konzerte mit vieler Theilnahme gehört.

Im Manuskript hat L. Berger noch viele, zum Theil unvollendete Werke hinterlassen, da der Verewigte mit der Veröffentlichung seiner Geisteserzeugnisse sehr zurückhaltend war *). Möchte daher eine vollständige Sammlung seiner bereits gedruckten, so wie seiner zurückgelassenen Kompositionen doch ja recht bald veran-

*) Es befinden sich in dem Nachlasse unter andern ein Klavierkonzert, zwei Sinfonien, fünf oder sechs Quartette (Jugendarbeiten), wunderschön, mit allem Reichthum der Wissenschaft und Fantasie geschrieben, Variazionen auf das Thema: Ah vous dirai je maman, auf die der Komponist eigenhändig geschrieben: „Mein bestes Werk,“ eine grosse Anzahl kleiner Klavierstücke, viele freilich unvollendet, Lieder, Märsche, erheiternde Kanons, Fugen u. s. w., so dass selbst nach strenger Auswahl wenigstens noch eben so viel veröffentlicht werden kann, als schon von Berger erschienen ist.

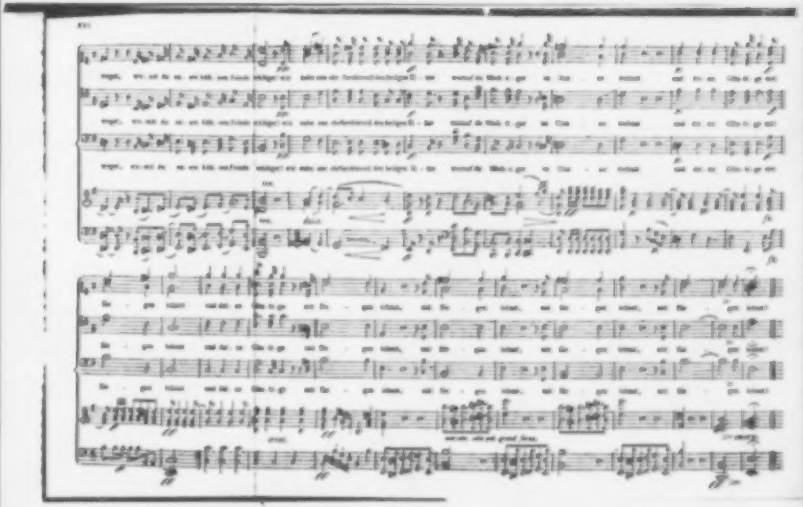

staltet werden, zum Nutzen für die Tonkunst und ihre Jünger, wie zur Ehre des Verewigten, dessen irdische Hülle am 20. Februar d. J. von einer grossen Anzahl dankbarer Schüler und theilnehmender Freunde, zum Theil zu Fuss, zur letzten Ruhestätte feierlich geleitet wurde. Am Grabe hatten sich auch Schülerinnen des Entschlafenen versammelt, und Gesänge von Mitgliedern der Singakademie (deren vieljähriges Mitglied L. Berger war) und der jüngeren Liedertafel vorgetragen (der Choral: „Jesus meine Zuversicht" und ein erhebendes Lied von Berger selbst) klangen dem zu früh entseelten Künstler aus tief bewegtem Herzen nach, dessen Andenken sich in seinen Werken, wie durch seine zahlreichen, zum Theil sehr ausgezeichneten Schüler noch lange fruchtbringend erhalten wird.

Berlin, den 23. Februar 1839.

Nach vorhandenen Quellen und eigener Kenntniss mitgetheilt von

J. P. Schmidt.

Nachrichten.

Paris, den 23. Februar 1839. Unter den zahlreichen Konzerten, welche bis jetzt diesen Winter hier statt fanden, sind zwei von teutschen Künstlern gegebene die vorzüglichern. — Das Erste von *Bärmann*, Vater und Sohn, rief manchem Zuhörer alte Erinnerungen in's Gedächtniss zurück. Herr Bärmann hatte sich vor zwanzig Jahren schon einmal in Paris hören lassen, und diesmal führte er seinen Sohn mit sich, dem er, wie es schien, sein ganzes Talent übermacht hatte, ohne dadurch an Kraft und Gehalt verloren zu haben. Solche Zufälle sind Wundererscheinungen, wie sie sich nur im Gebiete der Kunst vorfinden mögen.

Die Herren Bärmann, zwei ausserordentliche Talente, gehören zu der geringen Zahl derjenigen, die sich eben so sehr durch Bescheidenheit als durch Kunstfertigkeit auszeichnen. Unbekannt mit jenen artistischen Gaukeleien, die einem Anschlagezettel aufschwatzen, wovon er eine leichtgläubige Menge überzeugen soll, und wohinter eben so viel Charlatanismus als Leere steckt, zeigen sich die Herren Bärmann wie sie sind: einfach, schlicht, anspruchlos an Person und im Spiele, ein Hauch, eine Bewegung, ein Guss, ein Gefühl. Die beiden Künstler trugen zwei Duette vor, das erste von Bärmann Sohn, das zweite von Mendelssohn komponirt; meisterliche Arbeiten, die, wie ein Solo von Bärmann Sohn, mit einstimmigem Beifall aufgenommen wurden.

Döhler's Etüde und Fantasie über Motive aus the Gipsy's Warning folgte ein donnernder Applaus. Der ausgezeichnete Violinspieler *Panofka* trug mit tiefem Gefühl eine Elegie (eigene Komposition) vor, und Fräul. Nau und Mad. Dorus-Gras, beide Sängerinnen der grossen Oper, ernteten verdienten und gewohnten Beifall. Levasseur trug energisch und ohne Uebertreibung das berühmte Piff paff aus Meyerbeer's Hugenotten vor.

Das Konzertprogramm liess nebst diesen noch auf das Bruchstück einer Oper von G. Mainzer hoffen. Wegen Unpässlichkeit eines Solosängers sagten die Einen, konnte die Sache nicht aufgeführt werden, die Andern lispelten sich Zweideutigkeiten in die Ohren, wovon wir wegen richtiger Begründung nichts wiederholen möchten.

Ein zweites Konzert gab der königl. würtembergische Kammerfagottist Herr *Neukirchner*, ein tüchtiger Künstler, dem viele Auszeichnung zu Theil ward; die Gesellschaft, unter welcher wir unsere ersten Tonkünstler, als Cherubini, Berton, Paer, Vogt u. A. neben mehreren Ambassadoren ausländischer Mächte erblickten, hatte sich nebst dem übrigen Personale in H. Herz's neu erbautem Saale versammelt. Neukirchner spielte, bezauberte, riss die Menge mit sich hin und hatte die Ehre, zwei Mal hervorgerufen zu werden. Die Herren Krüger, Wilhelm und Theophile, kamen ihrem Landsmann, ersterer mit seinem gediegenen Klavierspiele, der zweite mit seiner Harfe zuvorkommend entgegen. Zwei teutsche Mädchen, Fräul. *Pauline Marx* und *Anna Zerr*, Schülerinnen des Konservatoriums, liessen sich gelegentlich zum ersten Male hören. Was die Eine durch Umfang, Stärke und Entschlossenheit empfiehlt, ersetzt die Andere durch innige, seelenvolle Geschmeidigkeit. Es sind dies glänzende Hoffnungen, worauf sich die Musikwelt freuen darf. Unvorhergesehen liess sich auch der grossherzogl. badische Oboist *Reuther* hören, der so eben in Paris eingetroffen war. Je unerwarteter die Erscheinung, desto grösser die Ueberraschung, der wackere Künstler erregte wahrhafte Freude und lebhafte Bewunderung.

G. Kastner.

Prag, Februar. Endlich hat unsere Oper eine Neuigkeit gebracht! — und zwar: „Ein Besuch in St. Cyr," komische Oper in drei Akten von Bauernfeld, Musik von Dessauer, welcher, zuerst in Dresden gegeben, ein guter Ruf voranging. Die Handlung der Oper fällt in jene Zeit, wo König Jakob II. von Ludwig XIV. gastlich aufgenommen, in dem königlichen Lustschlosse St. Germain wohnte, und der erhabene Wirth Alles aufbot, ihm und seinem Gefolge den Aufenthalt in Frankreich so angenehm als möglich zu machen. Nur den Liebling Jakobs, Sir Eduard Mortimer, zu zerstreuen gelingt nicht, so sehr sich auch sein lustiger Freund Marquis Tarteron darum bemüht; denn zu seiner Schwermuth nach dem Vaterlande hat sich noch das Gefühl der Liebe gesellt. Er hat nämlich in der unter Frau von Maintenons Schutze stehenden Mädchenerziehungsanstalt zu St. Cyr die reizende Adele nicht allein kennen und lieben gelernt, sondern die Schöne theilt seine Gefühle. Eben hat Ludwig beschlossen, seinem königlichen Freunde und Schutzlinge ein Fest zu geben, in welchem die schönen Zöglinge von St. Cyr ein allegorisches Schauspiel mit Gesang aufführen sollen, und ladet Mortimer und den Marquis mit den übrigen Rittern zur Probe dieses Schauspiels ein. Fruchtlos sucht Tarteron seinem Freunde, dessen Geheimniss er zum Theil errathen, die Details abzufragen, und eben so schweigsam ist Adele; diese

soll nämlich den Frieden, und ihre muthwillige Freundin Elise den Scherz vorstellen. Auch Elise liebt bereits den Marquis Tarteron, und, durch Adelens Zerstreuung überzeugt sie sich, dass die Freundin mit ihr in gleichem Falle ist, und droht, weil sie sich ihr nicht vertrauen will, ihr Geheimniss um jeden Preis zu erforschen. Der König und die geladenen Ritter erscheinen in St. Cyr. Die Probe beginnt. Mortimer nimmt seinen Platz als Stellvertreter seines Monarchen neben dem König ein, und wagt es, als ihm Adele die Friedenspalme, und Elise einen Kranz von frischen Rosen überreicht, der Geliebten ein Briefchen zuzustecken, welches er schon zu diesem Behufe mitgenommen. Zum Unglück sieht dies nicht nur Elise, sondern auch die strenge Institutsvorsteherin Mademoiselle Fenise, welche nach der Musikprobe Adele einem strengen Examen unterzieht, und auf die Auslieferung des Billets dringt. Nun wird Elise die Retterin ihrer Freundin. Sie bekennt, das Billet habe eigentlich ihr gegolten, und beantwortet dasselbe, während die alte Dame mit Augengläsern liest, auf den Schultern der zitternden Adele mit Bleistift. Diese improvisirte Antwort enthält so grosse und übertriebene Schmeicheleien für Mademoiselle Fenise, dass sie ihr den Fehler gegen den Anstand vergibt, und sich bei dem Könige für das Liebespaar zu verwenden verspricht. Alles ginge gut; aber als Elise den Sir Mortimer von der Lage der Sache unterrichtet, wird Tarteron eifersüchtig, ruft Mademoiselle Fenise und den König herbei, jene bittet um die Einwilligung des Monarchen für den Ritter und das Fräulein, und Ludwig legt die Hände beider in einander. Mortimer und Adele sind in Verzweiflung, Tarteron wüthet vor Eifersucht, und will sich mit seinem Freunde auf Tod und Leben schlagen; doch Elise macht den Vorschlag, zwei Bittschriften an den grossmüthigen König aufzusetzen, und ihm darin den wahren Thatbestand anzugeben, und, um selbe zu entwerfen, begeben sich die Liebenden Paarweise in getrennte Pavillons mit der Ueberschrift: „Sitte" und „Anstand." Mittlerweile erscheint der König und Fenise. Letztere bringt einige vestalische Jungfrauen (Mädchen von etwa zehn Jahren) und brennende Altäre mit, um einen Moment des allegorischen Schauspiels zu probiren, und ist nicht weniger von der Gegenwart des Königs, als von dem betroffen, was sie in den beiden Pavillons vorgehen sieht. Die Mädchen überreichen kniend ihre Bittgesuche, Fenise führt die beiden Ritter herbei, die Liebespaare werden verbunden, doch diktirt ihnen der König eine scherzhafte Verbannung. Mortimer hat nämlich indessen die Erlaubniss zur Rückkehr in sein Vaterland erhalten, und so verweist der König ihn und seine geliebte Adele nach England. Den Marquis und Elisen schickt er aber nach Touraine, wo er der schönen Zöglingin von St. Cyr reiche Güter schenkt. Aus diesem flüchtigen Ueberblick sehen unsere Leser, dass das Libretto des „Besuchs von St. Cyr" unter die gelungensten und interessantesten gehört, was zwar schon der Name Bauernfeld verbürgte. Es gibt nicht leicht einen teutschen Theaterdichter, der sich mehr als jener eignete, einen Operatext zu schreiben, da der einzige gegründete Vorwurf, der sein entschiedenes Talent in Schatten stellt, die Dürftigkeit des Stoffes in seinen Stücken ist, eine Oper dagegen durchaus nur einer minder komplizirten Handlung bedarf.

Dessauer hat sich in dieser zweiten Oper (die wieder von Geist und Karakter zeugt, abermals eine sehr gute Instrumentazion hat, und viel reicher an Melodie als die erste ist) dem Geschmacke des Publikums mehr genähert, und auch dem Personale eine minder schwere Aufgabe gestellt, als in der Lidwina; was aber diesen zweiten Punkt betrifft, so muss er unsern Sängern (zumal männlichen Geschlechts) in seinen künftigen Werken noch viel mehr nachgeben, für welche man meist so komponiren muss, dass sich die Nummern gleichsam von selbst singen. Der junge Komponist hat sich diesmal die französische komische Oper, zumal Auber, Boyeldieu und Herold, zum Vorbilde genommen; doch dürfte es ihm vielleicht noch besser ausagen, wenn er sich dem italienischen Genre zuneigen wollte, welches eben, weil es seiner Individualität ferner steht, ihn vor allen Anklängen bewahren würde; denn ohne ihn des Plagiats beschuldigen zu wollen, erinnern doch manche Nummern an andere in neueren französischen Opern, mit welchen auch der „Besuch in St. Cyr" gemein hat, dass sie sehr gute Schauspieler ansprechen. Bei uns bleiben (Mad. Alfram ausgenommen, der es dagegen wieder ganz an Stimme für die gar nicht unbedeutende Singpartie der Fenise fehlt) Alle hinter ihrer Aufgabe zurück. Dagegen müssen Mad. Podhorsky (Elise) und Dem. Grosser (Adele) in ihrem Gesange gerühmt werden. Herr Knaz (Tarteron) wirkt durch die Gewalt seines Tones auf das Publikum, dagegen reicht die Stimme des Herrn Demmer (Mortimer) durchaus nicht zu. Auf eine ganz unbedeutende Ouverture die wohl die schwächste Nummer der ganzen Oper sein dürfte) folgt ein sehr lebhafter Introduktionschor nebst einem Duett zwischen Mortimer und Tarteron. Sehr interessant und karaktervoll ist das Duett zwischen Elisen und Adelen, welches stürmischen Beifall erhielt. Auch das Finale hat einzelne, sehr hübsche Momente. Die schönsten Nummern des zweiten Aktes sind der Konzertchor, das Terzett der drei Damen, dann die grosse Arie des Marquis und das wahrhaft vortreffliche Finale. Im dritten muss vorzüglich die Arie Elisens, ihr Duett mit dem Marquis, und abermals das Finale ausgezeichnet werden. Die erwähnten Arien und Duetten Elisens und des Marquis, so wie die meisten Ensemble's athmen eine frische, heitere Laune, und ist gleich dieses nicht das eigenthümliche Genre der Mad. Podhorsky, so gab sie, als vortreffliche Gesangkünstlerin, doch getreu wieder, was der Komponist hineingelegt. Anders war es mit Herrn Knaz, der uns wohl die vorgezeichneten Noten sang, doch der humoristische Ausdruck ging verloren. Ludwig XIV. (Herr Strakaty) ist von Dichter und Tonsetzer so stiefgesinnt ausgestattet worden, dass man auch an seinen Repräsentanten keinen hohen Massstab anlegen darf.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w.— Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand. Die klassisch langweilige Norma, mit der einzigen Stütze Donzelli schwang fortwährend bis zu Ende der Stagione ihren Szepter über die Scala. Zwar wollte Herr Federico Ricci und Herr Pietro Antonio Coppola ihr diesen Zepter aus der Hand spielen, aber beide zogen mit einer langen Nase ab. Le prigioni di Edimburgo, die Herr Federico Ricci (nicht mit seinem weltberühmten Bruder Luigi zu verwechseln) vorigen Karneval fürs Triester Theater komponirte, erhielten daselbst nicht nur einen erschrecklich lärmenden Beifall (s. diese Bl. vom v. J. No. 22, S. 360), sondern viele Leute und einheimische Blätter, darunter die zu Triest erscheinende teutsche Adria, meinten sogar, der Maestro habe was ausserordentlich Schönes und Meisterhaftes geliefert. Ihrer in Mailand machte diese Oper einen Quasi-Fiasco, wie solche interessante Begebenheiten in Italien nicht selten sind. Abgesehen davon, dass der nach Walter Scott bearbeitete Gegenstand äusserst wenig zur Oper taugt, dass eine Verrückte die Hauptrolle darin macht, so hat die Musik bei alldem, wie der Triester Korrespondent grässert (s. a. a. O.), einigen Anhörbare: wohl verstanden für den Kenner kaum einmal, für den Profanen kaum ein paarmal; denn das Ganze klingt doch stets wie der heutige Alltags-Opern-Klingklang, ohne auf die mindeste Eigenheit Anspruch zu machen. Sollte indessen diese Oper, wie es wahrscheinlich ist, bald nach Teutschland wandern, und darin von Manchen Diamanten aufgefunden werden, so gönne man sie ihnen vom Herzen; die sachverständigen Italiener lachen gar oft über dergleichen Sachen, und über die Hyper-Lobeserhebungen so mancher ihrer Sänger im Auslande, und sagen dabei: die Wiener u. s. w. stehen uns hierin weit nach *). — Herrn *Coppola* ging es weit ärger mit seiner neuen Oper *il Postiglione di Lonjumeau*, die einen hochverdienten, ehrwürdigen Fiasco nach Hause trug, woran Armuth an allen Ecken Schuld war. Zwei Stücke wurden jedoch geduldet: eine sehr magere Romanze, weil sie Donzelli vortrug, und ein Transcat-Duett zwischen Donzelli und der Tadolini. Dies Buffo-Duett beginnt mit dem Grabtone Asdur, also mit vier Been, worauf das zweite Tempo in Edur mit vier Kreuzen folgt! nun schliesst aber dies zweite Tempo in der Dominante H, welches sogleich zur Terz von G wird, und das Ganze schliesst demnach in Gdur. Bravissimo! Hätte nur diese musikalische Fopperei etwas Neuheit und ein Bischen Saft und Würze aufzuweisen!

Ganz ungewöhnlich wurde die stets auf der Scala mit Ende November endigende Herbstsaison bis in den Dezember verlängert. Diese sogenannte Stagione dell' Autonino (Herbstchen-Stagione) begann mit nur gedachter klassisch langweiliger Norma, die Tags darauf wiederholt wurde, um — Donzelli singen zu lassen. Dass jene Oper in der ganzen Stagione sehr wenig besucht wurde, ist leicht zu erachten; wie aber die abonnirte Theaterfreunde, die Herren und Damen in den Logen ihre sie endende Einerlei verdauen können, ohne den Wirkungen gewisser Medikamente Preis gegeben zu sein, ist ebenfalls leicht erklärlich, wenn man weiss, dass das Operntheater in Italien einen wahren Konservazionssaal vorstellt. Den Herbst bringen auch Viele, besonders die Reichen, auf dem Lande zu.

Ein 14jähriger hübscher Jüngling und sehr braver Flötist, *Nomens Aerts*, aus Belgien, welcher schon die Ehre hatte, sich in Paris vor dem König Louis Philipp hören zu lassen, trug zweimal auf dem hiesigen Teatro Re, während der Zwischenakte, verschiedene Stücke auf seinem Instrumente mit verdientem starken Beifall vor.

Ach Himmel! der arme *Luigi Mauri*, Gesanglehrer am hiesigen Conservatorio, von welchem die Allg. Mus. Zeitung noch unlängst (vorig. Jahrg., No. 14, S. 227) die Autobiografie mittheilte, ist nicht mehr. Längst mit einem Brustübel behaftet, deswegen auch durch die in Italien leider nur allzu verschwenderisch angewandten Blutentziehungen geschwächt, unterlag er seinem Uebel am 15. November, etwas über 34 Jahr alt. Mehrere seiner Schülerinnen, die dermalen auf der Theaterbühne in Italien und im Auslande singen, machen seinem Namen Ehre, was diese Blätter gar oft bezeugen; Herr Mauri war aber auch sonst ein vortrefflicher Mensch, und von einnehmender Gesichtsbildung, weswegen sein frühzeitiger Tod allgemein bedauert wird.

Herr *Pietro Roy* (s. ebendas.), Gesanglehrer für die Männer am benannten Konservatorium, wurde zum Komponizionslehrer daselbst ernannt.

Lodi. Mit ausserordentlichem Beifalle gab man hier die neue und erste Operette des hiesigen Maestro *Achille Graffigna*: *un Lampo d'infedeltà* betitelt. Der magere Inhalt dieses Pastoral-Melodramas ist folgender. Während Silvio im Begriff stand, seine Geliebte Nina zu heirathen, suchte Dalinda Hilfe bei ihm gegen Giorgio, ihren Verführer. In einem Blitze (*lampo*) verliebt er sich in sie, und diese Liebe dauert auch nicht länger, denn Nina macht ihm darüber bittere Vorwürfe, und Georg rathet ihm, sie von sich zu weisen. Dalinda bittet ihn kniend, ihm kein Gehör zu geben, Nina kommt dazu, geräth in Zorn; als sie aber Dalinda's Unschuld vernimmt, verzeiht sie ihr. Georg wird hierauf gescheidt, schenkt ein so eben erhaltenes Landgut dem Vater der Dalinda, und was hierauf geschieht, ist leicht zu errathen. Zu diesem armen Buche schrieb Herr Graffigna eine arme, von aller Neuheit und Kunst entblöste Musik. Stücke mit 4, 5 und 6 Been, welche in den heutigen italienischen Opern so oft vorkommen, hat sie zwar nicht aufzuweisen, desto mehr aber in A.

Um die Hälfte November wurde diese Operette auch in Como gegeben, wo sie erst in den folgenden Vorstellungen auszog. Es gefiel darin die Cavatina und die Romanze der Triulzi, ihr Duett mit der Anfängerin Teresa Cucchi (Dalinda) und die Finalvariazionen.

(Fortsetzung folgt.)

*) Unbetrübenen Lobeserhebungen kann nichts Anderes folgen. Die Redaktion.

Feuilleton.

Neue Opern. Von *Auber* (Le sourr des îles, in 3 Akten; — von *Halévy*: Lee Treize, in einem Akt; — von *Hompesch*: Le pleustreur — werden nächstens in Paris nächstens aufgeführt werden. — — *Landpainter's Conservatorium* hat in Wien entschiedenes Glück gemacht. — — *Verdini*, neue Oper von dem angehenden Tonsetzer *Celli* in Rom, berechtigt, so heisst es, zu guten Hoffnungen.

Onslow's Oper: *Der Herzog von Guise*, von der man lange nichts gehört, hat in Clermont eine günstige Aufnahme gefunden; man rühmt besonders das Edle und Majestätische dieser Musik.

Ueber *Ole Bull*, der am 19. Februar sein Abschiedskonzert in Berlin gab, wird von dort gemeldet: „Leider hat sich bei dem schönen Talente dieses Virtuosen die Meinung über ihn nur verschlimmert müssen; er ist sehr einseitig ausgebildet, seine schönste Seite, die elegische, gibt er vernachlässigt, und die Charlatanerie wird im Spiele, wie im sonstigen Benehmen des Künstlers nur zu sehr sichtbar."

In *Manchester* erregt ein teutscher Geiger, *Ruderdorf*, in Kompositionen der besten teutschen Meister, namentlich auch in Quartetten, Quintetten u. s. w., den grössten Enthusiasmus.

Klara Wieck ist in Paris eingetroffen, hat sich aber bis jetzt nur in Privatzirkeln hören lassen. Ihre Zuhörer sind von ihrem Spiel entzückt, und man prophezeiht ihrem so erwartenden öffentlichen Auftreten Erfolge, wie sie Thalberg, Liszt und Döhler zu Theil geworden sind.

Dem berühmten Verfasser der Marseillaise, *Rouget de Lisle* (bekanntlich ist sowohl die Gedicht als die Musik von ihm), wird in der Stadt Lons-le-Saulnier ein Denkmal errichtet.

Nach *dreimonatlicher* Ruhe ist *Benvenuto Cellini*, Oper von *Hektor Berlioz*, in Paris wieder gegeben worden und hat diesmal weit mehr angesprochen. „Noch einige Vorstellungen," sagt der Referent, „und das Werk wird den ihm gebührenden Ehrenplatz im Theaterrepertoir für immer einnehmen." — *F. Liszt*, enthusiastischer Verehrer von Berlioz, vergleicht Lesueurs mit Cellini etwa der Verehrer von Berlioz, vergleicht Lesueurs mit Cellini etwa der selbst, dem genialen Schöpfer des Perseus: „Perseus selbst, der auf dem Flügelrosse daher kommt, die Andromeda dem Ungeheuer entreisst, und sich mit ihr verbindet, ist die erste Entwickelung der Idee, dass die Poesie, nach manchem harten Kampfe, sich der Idee, dass die Poesie, nach manchem harten Kampfe, sich doch endlich mit der Schönheit im schönsten Bunde vereint. Cellini stellt in seiner Statue des Perseus diese Idee plastisch dar. Liszt stellt in seiner Statue des Perseus diese Idee plastisch dar. Berlioz nun, das Auge der — dies ist ihre zweite Entwickelung. Berlioz nun, das Auge der — dies ist ihre zweite Entwickelung. Berlioz endlich, der wie Cellini zahllose Kämpfe mit dem Schlechten und Unedlen der wie Cellini zahllose Kämpfe mit dem Schlechten und Unedlen der Welt zu bestehen hatte, stellt in seiner Musik dieselbe Idee dem Ohre dar, und dies ist ihre dritte Entwickelung."

E. M. von Webers Sinfonie (C dur) ist zu Paris, wo dies als ausgezeichnet bekanntes Konzertstück aufgenommen worden; vorzüglich brachte das Adagio einen ausnehmend günstigen Eindruck hervor.

Der Physiker *Tabarié* zu Paris hat einen eigenthümlichen Apparat erfunden, mit dessen Hilfe man seine verlorene Stimme wieder erlangen soll. Dieser Apparat — der Erfinder nennt ihn die Glocke — besteht in einem, fünf bis sechs Pfunden wiegenden Behältnisse, dessen Wände von Kupfer und mit starken Spiegelplatten, denen Wände von Kupfer und mit starken Spiegelplatten, denen sie dessen versehen sind. Die Glocke ist so Fuss, die im Gleichen versehen sind. Die Glocke ist so Fuss, die im Gleichen Durchmesser angebracht und etwa 1 Fuss tief sind, durch starke Pflöcke befestigt. Befinden sich nun der Patient darin, so wird die darin vorhandene Luft mit Hilfe der Luftpumpe allmälig verdünnt, nach einem scharf vorübergehenden leichten Unbehagen, wird dem Kranken ausserordentlich leicht und wohl, er bleibt einige Stunden darin, und hat er das Experiment einige Male wiederholt, so ist er völlig hergestellt. — Was verschärft, dass mit dieser Instrumente schon viele gläubliche Heren geheilt worden seien.

Ankündigungen.

Bei **Julius Wunder** in **Leipzig** erschienen

NEUE MUSIKALIEN.

Die beiden Schützen,

komische Oper in 3 Akten, vollständiger Klavier-Auszug

von

A. Lortzing.

Regisseur der Oper in Leipzig.

Preis 6 Thlr.

Diese Oper ist auf vielen Bühnen Teutschlands, besonders in Leipzig, Dresden und Breslau mit dem besten Erfolge gegeben worden.

	Thlr.	Gr.
Aus dem Klavierauszuge einzeln:		
Terzett: Welche Wonne (2 Soprane und Bass)	—	16
Arie: Du wo schöne Mädchen (Bariton)	—	16
Quartett: Lasst euch ihr Schönen	—	4
Lied: Es kommt drauf an (Bass)	—	16
Quintett: Mein lieber Sohn	—	8
Arie: Ihr freundlich stillen Floren (Tenor)	—	12
Duett: Der Bräutgam naht (Sopran und Tenor)	—	8
Arie: Er ist mir werth (Sopran)	—	8

	Thlr.	Gr.
Lied: Sonn' und Mond (Tenor)	—	4
Quartett: Ihm Trost zu bereiten	—	12
Duett: Wollte mein Herz (Sopran und Tenor)	—	6
Septett: Stille Nacht	1	—
Ouvertüre zu derselben Oper für Pianoforte	—	12
— — zu 4 Händen	—	16
Marschner, H., der Baba, Oper, für Pianoforte ohne Worte	4	—
— — Ouvertüre nach Melodieen von Baba für Pianof.	—	6
Czerny, Karl, Salonstücke. 3 brillante Fantasieen über sangreichliche Motive aus Baba für Pianoforte. Op. 340. Lfr. 1, 2, 3 à Lfr.	—	16
Dorn, H., grande Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 29.	3	12
Marschner, A. E., Lied: Wo sind ich Dich, mit Pianofortebegleitung. Op. 9	—	6
Nicolai, C., Die Rebenblüthe, Gedicht von Reichert für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 60.	—	12
Täglichsbeck, Th., Variations sur un air Suisse pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 12.	1	12
— — avec accomp. de Quatuor	—	12
— — avec accomp. du Pianoforte	—	16

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. № 11. 1839.

Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuels, genannt der Baron von Astorga.

Wenn wir unter den ausgezeichneten Tonsetzern vergangener Zeiten diesen und jenen nennen, dem wir unsere ganze Bewunderung und vorzügliche Verehrung zollen, so sehen wir auf manchen unter ihnen zugleich mit einer besonderen Liebe, einem Gefühle, das mit jenem der hohen Anerkennung des Verdienstes sehr wohl vereinbarlich und doch ein verschiedenes ist, und das vielleicht mehr noch aus der Vorstellung von der Persönlichkeit des Autors und seinen Schicksalen im Leben, als selbst aus dem Wohlgefallen an seinen uns angenehmsten Werken hervorgegangen zu sein scheint.

Unter solche Autoren zählen wir neben Wenigen (die Jedermann bei sich selbst nennen mag) den gemüthlich frommen Sänger *Emanuel*, genannt von *Astorga*, welcher den Schätzern alter und klassischer Musik, jetzt noch in Teutschland, durch sein unübertroffenes *Stabat mater* bekannt geworden ist.

Von solchen uns gleichsam befreundeten Karakteren ist für uns Alles anziehend, was irgend auf deren Abstammung, Jugend- und Bildungsgeschichte und Schicksale im Leben Bezug hat, indess die Lebensgeschichte anderer, vielleicht grösserer Meister und hochverdienter Lehrer der Vorzeit unsere Theilnahme mehr nur aus dem Gesichtspunkte der allgemeinen Kunstgeschichte anregt.

Vielleicht war uns Astorga, wie er gewöhnlich genannt wird, durch die Unvollständigkeit und das Fragmentarische der Nachrichten, durch das geheimnissvolle Dunkel, das über seiner Geschichte zu liegen schien, nur desto anziehender geworden; kaum dass man sich getraute, sein Geburtsland zu bezeichnen, von seiner Jugend wusste man nichts; man zeigte ihn uns zuerst, gleich im männlichen Jünglingsalter, als einen Fremdling, an fürstlichen Höfen mit ausgezeichneter Gunst empfangen, in verschiedenen Städten Europa's unter den gebildeten und kunstliebenden Ständen um seiner persönlichen Eigenschaften willen eben so geschätzt, wie wegen seines obgleich nur als Dilettant geübten musikalischen Talentes, als Sänger und Tonsetzer beliebt; man zeigte ihn auftretend und genannt unter einem Namen, der nicht jener seines Geschlechts war, den er von einer Stadt angenommen hatte, die weder sein Geburtsort, noch jemals seine wirkliche Heimath gewesen war.

Die Biografen Gerber, Choron und Fayolles, nach Letzteren Bertini, wussten von ihm, einigen englischen Schriftstellern folgend, nur eben zu sagen: er sei ein Sizilianer gewesen, um das Jahr 1680 geboren; bei Kaiser Leopold I. habe er in besonderer Gunst gestanden; sei in Spanien, Portugal, England, Oesterreich und Böhmen gereist; im Jahre 1726 habe er in Breslau seine *Pastoral-Oper Daphne* aufführen lassen, das einzige Werk (wie hinzugefügt wird), mit dem er jemals öffentlich aufgetreten sei; mit besonderem Lobe wird sodann sein Stabat mater angeführt, und seine Kantaten, die von den Italienern unter die vorzüglichsten Werke dieser Gattung gesetzt werden *). In Spanien habe er den Titel (?) von der Stadt Astorga in Leon erhalten, unter welchem er, in Ermangelung seines eigenen Familiennamens, immer bezeichnet wurde.

Herr Hofrath *Rochlitz* hat zuerst im zweiten Bande seines Werkes „Für Freunde des Tonkunst," Leipzig 1825, über die Herkunft und Schicksale Emanuels früher völlig unbekannte, jedenfalls sehr anziehende Nachrichten mitgetheilt. Diesen zufolge war Emanuel der Sohn eines der angesehensten Reichsbarone von Sizilien, welcher abwechselnd auf seinen Besitzungen und in Palermo gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel um das Jahr 1680, wahrscheinlich 1681, geboren. Der Vater stand auf einem bedeutenden Posten in Kriegsdiensten. In den Verwirrungen, Streitigkeiten und Kriegen um die Unabhängigkeit Siziliens und dessen Adels, oder um des Landes Vereinigung mit Neapel und Neapels mit Spanien unter Ein königliches Szepter, trat Emanuels Vater als Kämpfer gegen die verbindende Monarchie auf. Verwickelt in die Verschwörungen, welche an deren Theilnehmern blutig geahndet wurden, von seinen treulosen Söldnern ausgeliefert, endete der Vater auf dem Schafott im Jahre 1701. Mutter und Sohn mussten die Hinrichtung mit ansehen; jene starb unter Zuckungen des Entsetzens, der Sohn, damals 20 Jahr alt, verfiel in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit.

*) Gerber im neuen Lexikon führt 5 Kantaten desselben mit ihren Eingangsworten an, und bemerkt, der Kapellmeister Reichard habe mehrere dieser Art besessen. Der Katalog des berühmten Sammlers *Alb. Fortunato Santini* in Rom zeigt nicht weniger als 44 Kantaten für eine Stimme und 44 Duette. Herr Hofrath Rochlitz, und diesem folgend der Artikel Astorga in dem neuesten Universal-Lexikon der Musik, sprechen auch von einzelnen Sätzen eines *Requiem*, welche diesem Autor zugeschrieben werden; wir kennen diese nicht und haben sodorwärts nie etwas davon vernommen.

Die Güter der Familie wurden eingezogen, und alle Mitglieder derselben verbannt. Der Jüngling war von dem Orte des Entsetzens nicht wegzubringen; das Volk schützte und versorgte ihn, und er scheint noch einige Zeit an diesem Orte gelebt zu haben. Das Gerücht davon kam zu den Ohren der damals an dem Hofe des Königs von Spanien (Philipps von Anjou) vielvermögenden Fürstin von Ursino, Obersthofmeisterin der Königin; sie nahm sich des unglücklichen Jünglings an und liess ihn zur Beruhigung seines irren Geistes in ein Kloster der Stadt Astorga bringen, wo er „einige Jahre" zubrachte, während welcher er nicht nur vollkommen genas, sondern muthmasslich auch in der Musik gefördert wurde. Bei seinem Austritte aus diesem Kloster hatte ihm seine Beschützerin durch die Gunst der Königin auch noch eine jährliche Unterstützung erwirkt, die ihn in den Stand setzte, unabhängig und einigermassen seiner Erziehung gemäss zu leben. Von da an beginnt sein Wanderleben, auf welchem er den Namen von Astorga, seinem bisherigen Asyl, annahm, und beibehielt; denn bis auf den Namen war sein Haus vertilgt worden*). Er wird zunächst an dem Hofe von Parma gefunden, wo er mit liebreicher Auszeichnung, auch seiner Geburt gemäss behandelt, die Seele der ausgesuchtesten Kammermusik des Herzogs wurde. Ein Verhältniss am Hofe, „muthmasslich jenem Torquato Tasso's am Hofe Alphonsens von Ferrara ähnlich," veranlasste seine Entfernung; doch wurde er von dem Herzoge mit huldreicher Empfehlung zu dem Kaiser Leopold I. nach Wien geschickt, welcher ihn besonders gnädig aufnahm, seines persönlichen Umgangs würdigte und mit Auszeichnung behandelte. Aber wenig Jahre darauf **) starb dieser Kaiser, und wir sehen bald nach dem Regierungswechsel Emanuel unter ehrenvoller Belobung scheiden. Von da an bereiste derselbe die Hauptstädte mehrerer Länder (in London brachte er mehrere Winter zu), kam im Jahre 1720 noch ein Mal nach Wien, wendete sich von da nach Prag, wo sich wenig später jede Spur von ihm verliert. Der Erzähler vermuthet, dass er sich dort in ein Kloster zurückgezogen und in Ruhe und Abgeschiedenheit sein Leben beschlossen habe.

Der Verfasser des Artikels Astorga in dem zu Stuttgart erscheinenden Universal-Lexikon der Tonkunst hat diese Erzählung, wie er nicht wohl umhin konnte, aufgenommen; er äussert jedoch den Wunsch, es möchte dem Herrn Hofrathe gefallen haben, seine Quelle anzugeben, oder dieses noch zu thun, wäre es auch nur, um die „Zweifler" und die „Gegner" zum Schweigen zu bringen (!). Wir haben nicht vernommen, dass dergleichen irgendwo, ausser in jenem Artikel, sich aufgeworfen hätten, und finden solchen Pyrrhonism etwas sonderbar in einem Lexikon, welches in seinen biografischen Artikeln (deren Verfasser selbst meistens nicht einmal genannt sind) eine Autorität in der Regel nirgends anzuführen pflegt, auch bei entstehender Frage für die wenigsten derselben von *A* bis *S* eine solche nachzuweisen vermöchte, welche jener eines Rochlitz nur gleich geachtet werden könnte.

Herr Rochlitz deutet offenbar auf eine ihm vorgelegene Notiz *). Wir setzen voraus, dass er die Quelle kannte, aus der ursprünglich diese Notiz herrührte, und trauen ihm unbedenklich zu, dass er deren Werth und Glaubwürdigkeit zu beurtheilen verstand. Wir glauben annehmen zu müssen, dass diese Notiz (so wie alle früheren fragmentarischen Angaben über Astorga, und wie selbst die Kenntniss von seinen grösseren Werken) aus London gekommen war, wo Emanuel sich zu wiederholten Malen, gern und längere Zeit durch, auch, wie es scheint, vorzüglich geschätzt, aufgehalten hatte. Wir sind auch sehr geneigt, zu glauben, ja wir zweifeln nicht, dass dieselbe auf Emanuels einstmaliger eigener, unmittelbar oder nach Ueberlieferung niedergeschriebener Erzählung beruhte. Solche Ueberlieferungen aus einer an sich achtbaren Quelle sind von je her als Hilfsmittel für Geschichte anerkannt worden; eine verständige Kritik prüft nur deren innere Wahrscheinlichkeit und deren Uebereinstimmung mit den bekannten Umständen der Zeit und des Ortes.

In beiden Beziehungen erscheint obige Erzählung an sich vollkommen glaubwürdig, und selbst das Detail einiger angeführten Umstände (wie z. B. das Hinzukommen der Herzogin von Ursino) unterstützt die Voraussetzung ihrer Richtigkeit. Das Missvergnügen eines Theiles der Nazion in dem Königreiche beider Sizilien, als durch einen letztwilligen Akt Karls II. über die Krone Spaniens und deren Nebenländer zu Gunsten eines Neffen Ludwigs XIV., Philipps von Anjou, verfügt wurde; — die Verschwörung des Adels, welcher die Trennung des Landes von der Krone Spaniens beabsichtigte; — der misslungene Aufstand in Neapel im September 1701, welcher mit Hinrichtungen und Verbannungen endete, sind historisch bekannte Thatsachen. Die Verzweigungen jener Verschwörungen dehnten sich auch über die Insel Sizilien aus; und es ist begreiflich, dass nach dem Misslingen jenes Aufstandes in Neapel die unter den Waffen Gebliebenen kaum noch wie Rebellen, sondern nur wie Räuber (*brigands*) betrachtet, und gleich solchen auf schimpfliche Weise gerichtet wurden. Hiermit erklärt sich so glaubwürdig als natürlich das Schicksal des unglücklichen Vaters unsers Emanuel, so wie der besondere Umstand, dass Letzterer selbst den verunglimpften Namen seines gesunkenen Geschlechts fürder nicht führen mochte. — Die Herzogin von Ursino, die sich, obiger Erzählung zufolge, des unglücklichen Jünglings annahm, ist keine fingirte Person; diese Dame ist eben in der bezeichneten Periode durch ihren Einfluss in Spanien, wie früher am Hofe Ludwigs, ein historischer Karakter geworden; dass sie aus einer Regung menschlichen Gefühles, vielleicht auch aus staatskluger Rücksicht, sich des unschuldigen Verlassenen annahm, ihn zuerst zur Heilung seines irren Geistes in der klö-

*) Und wo das Vetera gedacht wird, sagt Rochlitz a. a. O., geschieht es nur als des Barons oder des Jeronimo.

**) Ein kleiner Anachronism, über den wir uns im weiteren Verfolge erklären werden.

*) Man sehe die Anmerkung * S. 199.

sterlichen Stille zu Astorga versorgte, dann bei seinem Austritte in die Welt ihm durch ihren mächtigen Einfluss auch fortgesetzte Unterstützungen auswirkte, ist gar nicht unglaublich und Letzteres um so erklärlicher, als ja die eingezogenen Güter der Familie dem neuen Herrn anheimgefallen waren *). Eben so glaublich ist ferner Emanuels zeitlicher Aufenthalt an dem Hofe des Herzogs von Parma, dann die Empfehlung von diesem Herrn an den Kaiser in Wien; denn, indem Emanuels Empfang und seine Behandlung am kaiserlichen Hofe nicht die eines reisenden Künstlers oder Dilettanten, sondern die eines ausgezeichneten Fremden edler Herkunft gewesen, und derselbe bei dem Kaiser (wie es bei den Biografen überall lautete) selbst „persönlichen Umganges" gewürdiget worden sein soll, muss man wohl eine vorhergegangene sehr gewichtige Empfehlung voraussetzen; eine solche konnte unter den damaligen Verhältnissen nicht von dem Madrider Hofe, wohl aber von dem Herzoge von Parma ausgegangen sein.

So weit wäre gegen die Erzählung nichts zu erinnern; nur von da an dürften einige Berichtigungen in Nebenumständen eintreten müssen, welche Herr Rochlitz — seine (zuverlässigere) Notiz zur Erzählung runden wollend, und zu deren Ergänzung — nur eben von den bisher bekannten früheren Sammlern entlehnt zu haben scheint.

Die Empfehlung Emanuels von dem Herzoge von Parma „an den Kaiser" kann wohl noch an Leopold I. gelautet haben; allein diesen Herrn konnte Emanuel nicht mehr antreffen. Da nämlich nach dem unglücklichen Ende des Vaters im Spätjahre 1701 ein verhältnissmässiger Zeitraum verlaufen sein musste, bis die Nachricht von dem Dasein des von gutmüthigen Menschen geborgenen und einstweilen verpflegten Sohnes nach Madrid zu der Herzogin von Ursino gelangt, und durch Korrespondenz ein Aufenthalt für ihn in Spanien ausgemittelt sein konnte, so war sicherlich noch ein Theil des Jahres 1702 verflossen, ehe Emanuel nur erst zu Astorga anlangte. Angenommen auch nur einen zweijährigen **) Aufenthalt daselbst, ehe er in die Welt hinaustrat (1704); angenommen ferner, er habe sich zunächst in Parma auch nur ein halbes oder drei Viertel Jahr aufgehalten, so fiel seine Reise nach Wien frühestens in die ersten Monate des Jahres 1705, als Kaiser Leopold auf dem Krankenlager und dem Tode nahe war, welcher den 5. Mai dieses Jahres erfolgte. Es kann daher nicht mehr, wie Emanuels Biografen von je her erzählt haben, Kaiser Leopold, wohl aber Joseph I. gewesen sein, der die Empfehlung von Parma empfing; dessen Gunst der durch seine Bildung, wie durch sein Schicksal für sich einnehmende junge Edelmann zu erwerben das Glück hatte; und von welchem derselbe dann mit Bezeigung kaiserlicher Gnade, vielleicht auch schon damals mit Zusicherung von Unterstützungen, verabschiedet wurde. Wahrscheinlicher noch wird später die Gewährung von Unterstützungen aus der Huld des nachgefolgten Kaisers Karl VI., als zumal Sizilien (seit dem Badner Frieden 1714) unter den Szepter von Oesterreich kam; worauf eben Emanuels spätere wiederholte Reise nach Wien, welche in das Jahr 1720 gesetzt wird, zu deuten scheint.

(Beschluss folgt.)

*) Die Geschichte hat es angemerkt, dass der Hof in Spanien über die Härte, mit welcher der Vizekönig in Neapel, Herzog von Medina-Celi, auch nach Unterdrückung des Aufstandes gegen dessen Thronnehmer verfuhr, sehr unzufrieden war; seine Abberufung war hiervon die nächste Folge, auf welche die damals allmächtige Herzogin von Ursino sicher nicht ohne Einfluss geblieben war.

**) „Einige Jahre," lautet es bei Herrn R.

Praktische Orgelschule.

Zweiter Theil, und fortgesetztes Handbuch dazu. Von *Friedr. Wilh. Schütze.* Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1838.

Der erste Theil ist im verflossenen Jahre besprochen und empfohlen worden; die vorliegende Abtheilung fordert zu wiederholter Empfehlung auf. Der Herausgeber verlangt von einem solchen Werke, dass es, neben methodisch geordneten Elementarübungen zur Beseitigung technischer Schwierigkeiten im Manual und Pedal, einen Schatz *klassischer* Kompositionen enthalten muss, weil sich der Kunstjünger nur an solchen, die in artistischer und ästhetischer Hinsicht ausgezeichnet sind, zur Vollkommenheit heranbilden kann. Die Autorsübungen bis zu den 10 kleinern Präludien, diese mit, sind von dem Verfasser selbst gearbeitet worden. „Von nun an," sagt der Verfasser in der Vorrede, „schickt der Herausgeber die Zöglinge gern in die Schule tüchtiger Meister des Orgelspiels." Er hat darum schon im ersten Theile, wie bereits angezeigt, auserlesene Tonstücke rühmlichst bekannter Tonsetzer folgen lassen, und fährt damit in diesem zweiten Theile fort. Die Auswahlen sind durchgängig sehr gut und zweckmässig. Zuvörderst erhält man *Figurirungen* verschiedener *Choräle* und *Choralvorspiele* von Rink, Olev, Becker, Fischer, Seb. Bach u. a.; *Fughetten* von Rembt; *Fugen* von Albrechtsberger und Seb. Bach; *Doppelfugen* von Kellner, Albrechtsberger, Seb. Bach; *tauonische Tonstücke* von Seb. Bach. — Damit, wie mit dem Folgenden wird Jeder übereinstimmen: Der Lehrer soll dem Schüler nicht blos in technischer Fertigkeit, sondern auch in vollständiger Einsicht bilden; der Zögling muss die Gliederung, den ganzen Bau der Tonsätze verstehen lernen; er muss also grössere und kleinere Abschnitte, Perioden, Sätze, Motive gehörig unterscheiden, und in der Darstellung den ganzen Organismus deutlich vor das Ohr bringen lernen. Hierin geht nun das Leichtere dem Schweren voran, so dass die Aufeinanderfolge trefflich ist. Nur, meinen wir, helfen zu viele *gedruckte* Analysen weniger dazu, als hier angenommen zu werden scheint, nämlich im Texte, welcher jedoch so viele überaus nützliche Auseinandersetzungen und Winke enthält, dass auch selbst diese Analysen vielen Schülern nicht allein, sondern auch vielen Lehrern zu Gute kommen werden. — Ganz recht soll ferner auf Karakter der Tonstücke und auf Ausdruck genaue Rücksicht genom-

men werden. Das Auswendiglernen mehrerer Tonsätze wird gleichfalls und mit Recht für wichtig erachtet. Damit soll zeitig angefangen werden, weil das Gedächtniss in der Jugend geübt sein will. — Der Schüler soll das über jedes Tonstück Bemerkte vorher durchlesen, dass er dem Lehrer das Hauptsächlichste auf Verlangen angeben kann; natürlich so weit er es fasst. Das Meiste wird wohl eine Zeit lang vom Lehrer mit den Schülern gemeinsam durchgegangen werden müssen. Das wird jedoch bei jeder gedruckten Schule so bleiben. Ein weniger tüchtiger Lehrer oder Gehilfe kann nach keiner Schule *in einem Geiste* mit einem tüchtigeren Lehrer arbeiten, wenn auch nach gleichen Grundsätzen. — Sehr zu bemerken ist des Verfassers Satz: „Man lasse bei schwachen Schülern die schwereren Tonstücke bei Seite liegen" (sie werden angegeben). Dennoch machen auch solche Schwächere, die von den schwierigern Aufgaben befreit bleiben müssen, im Ganzen einen wohlgeordneten Kursus durch. — Noch dringt der Verfasser darauf, dass die Seminaristen in jeder Orgelstunde eine halbe auf der Orgel sich üben können. Das ist sehr nöthig. Ueberall sollten die Einrichtungen so getroffen werden, dass diese Forderung in's Werk gerichtet werden könnte. — Der Anhang gibt noch Beispiele zur ersten Anleitung im Fantasiren. Der Gedanke des Verfassers ist weiter zu verfolgen; er kann schon zu etwas Ordentlichem führen, wenn er gut angefasst wird. — Die Druckfehler sind sorgfältig angezeigt worden und die zum Schlusse als sehr werthvoll dringend empfohlenen Orgelwerke sind: von Rink Op. 8, 37, 57, 105, 120 und der Choralfreund; von M. G. Fischer: Op. 9, 10, 13 und 14; von C. E. Gebhardi: Op. 8. — Offenbar gehört das Werk unter die sehr nützlichen und ist der Beachtung aller Seminarien bestens zu empfehlen.

Ueber das Verhältniss der Kunst zum Cultus. Ein Wort an alle gebildete Verehrer der Religion und der Kunst, von *Karl Meyer*. Zürich, 1837. S. 71 in 8. Preis 8 Gr.

Herr Karl Meyer findet es noch nöthig, die Verwendung der Kunst in den Kirchen zu vertheidigen, beweist, dass sie immer der Religion diente und dass ihr Wesen ganz dazu geeignet sei; die Gegner hätten also durchaus keinen Grund, sie von gottesdienstlichen Zwecken entfernt zu halten, im Gegentheil vollendete sie erst das Wirksame jedes echten Kultus. Gewiss sind alle unsere Leser, wie wir selbst, mit dem Manne vollkommen einverstanden, so dass sie nichts befremden wird, als dass es noch jetzt eine Gegenpartei unter den Reformirten gibt. Würde diese durch das kleine Buch auf andere Gedanken gebracht, so wäre der Nutzen desselben bedeutend genug. Wer noch etwas gegen Kunst, als Förderungsmittel der Andacht hat, mag diese kleine Schrift besonders beachten.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., den 8. Februar. Das Wichtigste was ich Ihnen diesmal zu melden habe, ist das Erscheinen eines Violinisten aus Lüttich, *Prume*, der hier allgemeine Sensation erregt hat. Ich hätte nicht geglaubt an die Möglichkeit, dass nach Paganini noch ein Geiger Aufsehen machen könne, wenn ich es nicht selbst erlebt hätte. Beriot, Molique, Lipinski, alle drei gewiss Geiger von der höchsten Perfektion, waren hier, geigten hier, gefielen, erregten aber kein Aufsehen. Dies war hier Herrn Prume vorbehalten. Ob er es nach den eben genannten Männern verdiente, mag vielleicht aus dem Folgenden erhellen. Unser Publikum ist leicht erregt, leicht sogar enthusiasmirt, und besonders das, welches sich in den Museumsabenden versammelt, und vor diesem liess sich Herr Prume zuerst hören. Am Schlusse eines nicht sehr interessanten Abends trat plötzlich Kapellmeister Guhr vor, und hielt eine Anrede an das Publikum, worin er sagte: dass der Vorstand erst, nachdem schon das Programm gedruckt gewesen, die Bekanntschaft eines ausgezeichneten Künstlers gemacht, den heute noch dem Publikum vorzuführen er (der Vorstand) nicht unterlassen könne. Nach dieser Ankündigung und vorläufigen Kritik trat ein junger Mann von etwa 24 Jahren vor, hübsch gebaut und mit einem äusserst schönen Kopfe, in dem ein Paar Augen, die nicht schwärmerischer und schöner sein können. Diese Augen sahen wie träumend in die Versammlung, er setzte die Geige an, und nun erklang ein Ton, schwach, aber zart und weich, ein Ton so schwärmerisch wie die Augen des Spielers (so sagte mir eine Dame nachher). Er spielte ein Tonstück, „Melancholie" betitelt, in der Form von Variationen. Er spielte, und die Frauen waren entzückt und schwärmten von Orpheus (manche wäre vielleicht gerne eine Eurydice gewesen), und die Männer waren begeistert. Sie klatschten so lange und riefen so lange Bravo, bis Herr Prume das ganze Musikstück wiederholte, natürlich unter dem allgemeinsten Jubel. — Am andern und den folgenden Tagen hörte man von nichts als von Prume reden, gegen den Paganini ein Pfuscher sei. Bald darauf gab Herr Prume im Theater ein Konzert, in dem er drei Stücke spielte. Das Haus war ganz voll; auch Referent, der im Museum diesem Halloh nicht mit beiwohnte und Obiges nur aus guter Quelle erfahren, war so glücklich, einen Platz zu bekommen. Nach der vortrefflich exekutirten Ouverture zum Wasserträger erschien denn Herr Prume. Er erschien wirklich, d. h. er kam langsam, langsam angeschlichen wie eine Erscheinung. Er machte einige Pizzikatos und das Tutti eines Konzertes aus D dur begann. Es versprach wenig und brachte wenig ausser einigen Fortissimo-Paukenschlägen. Nun schwieg das Orchester und das Solo fing an mit Akkorden und Doppelgriffen, aus denen die leere D- und in A gestimmte G-Saite überall herausklangen. Referent traute seinen Ohren kaum, das war ein Ton wie er ihn noch von keinem Geiger gehört, ein Ton wie von einer Kindergeige, so dünn und flatternd.

Nun folgten Passagen und Gesang abwechselnd, nicht interessant komponirt, einige wenige Stellen abgerechnet, aber mit einer Vollendung in der Technik vorgetragen, die nichts zu wünschen übrig liess. Alle möglichen Bogenstriche, Flageolet, Pizzikatos, Alles kam vor, und Alles wurde von Herrn Prume mit der grössten Vollkommenheit ausgeführt. Referent aber hatte gar nichts gefunden, was ihn interessirte, denn wo Ton und Geist mangeln, da ist für ihn kein Genuss beim Geigenhören. Dem aus einem Allegrosatze bestehenden Konzerte folgte die schon im Museum gespielte „Melancholie." Hier wurde auch Referent bewegt und mit fortgerissen, und er rief am Ende sein Da capo herzhaft mit. Es liegt ein eigener Zauber in diesem Musikstück, ein Zauber, dem sich so leicht kein Hörer entziehen wird, und Herr Prume spielt es wirklich exzellent. Besonders kann er hier seinen zarten und schmelzenden Ton geltend machen, denn, da es mit der höchsten Einfachheit instrumentirt ist, so kann er so weich spielen wie er will, ohne gedeckt zu werden. Neues ist in diesem Stücke nicht, die Variazionen sind alt, in den Figuren selbst schon veraltet, aber das überall durchklingende Thema wird wohl den Zauber bewirken. Die Schlussvariazion ist in der Streichart, die Beriot in seinem berühmten Tremolo gebraucht, und die Herr Prume mit einer grossen Schnelligkeit ausführt, indess lange nicht so kraftvoll und deutlich wie Beriot. Zum Schluss spielte Herr Prume Variations militaires, in denen er grosse Schwierigkeiten mit der grössten Leichtigkeit überwand. — Herr Prume macht Effekt, aber er verschmäht auch kein Mittel, ihm ist nichts zu schlecht, wenn es nur wirkt. Er spielt sul ponticello, wendet das Spielen mit dem Bogen mitten auf dem Griffbret an, wodurch eine Art Flötenton entsteht, dreht die Hand um und führt mit dem ersten Finger auf der G-Seite auf und nieder, wie man es sich wohl einmal zum Spass erlaubt, und was noch sonst Alles. Sein ganzes Erscheinen, sein Auftreten, sein Abgehen, seine Manöver mit dem Bogen, die Koketterie seiner Augen, Alles ist studirt und Alles benutzt er, um Eindruck zu machen. Indess ist und bleibt er immer ein ganz ausgezeichneter Geiger, denn die Vollendung, mit der er Alles macht, was er macht, stempelt ihn dazu. Die Mannichfaltigkeit seines Bogens ist wirklich ausserordentlich, eben so seine Reinheit in Griffen, seine Nettigkeit und Sauberkeit in Allem, was er spielt. Hätte er mehr Kühnheit und Grösse im Vortrag, der immer weichlich bleibt, und vor allem mehr Ton, es wäre nichts mehr an ihm zu wünschen. Herr Prume ist unverkennbar in der Schule von Beriot gebildet, obgleich er diesen verleugnet und sogar schmäht, der denn doch als wirklicher Künstler immer noch viel höher steht als er. Ueberhaupt hat sich Herr Prume nicht anspruchlos und bescheiden gezeigt, was junge Künstler doch so schön kleidet. Er hat über Baillot, Spohr und Beriot gesprochen als wären sie nichts, was denn doch etwas stark ist. Referent hat alle drei Meister gehört und Ersteren sogar oft gehört; jeder Vergleich des Herrn Prume mit diesen würde aber sehr zu seinem Nachtheil ausfallen. Hat allerdings Spohr auch keine Bogenführung, die mit der Mannichfaltigkeit der neuen französischen wetteifern kann, so ist denn doch sein Ton und Vortrag etwas, wonach Herr Prume sein Leben lang vergebens streben möchte. Referent ist der Meinung, dass alle die Sachen, die Herr Prume macht, gelernt werden können, wenn man den Ton opfert. Wie viele Geiger von ehrenfester Gesinnung aber möchten das? Wie hat Rhode oft durch einen einzigen Ton mehr Wirkung hervorgebracht, als jetzt alle Kapriolen hervorzubringen im Stande sind! Zu bedauern ist gewiss, dass die eigentliche Schönheit und Grösse der Geige so zu Grunde gegangen ist. — Herr Prume spielte noch einmal im Theater und zwar ein Rondo in H moll und die „Melancholie" und diese wieder Da capo. Er wird von hier gen Norden gehn und ganz Teutschland bereisen, wo sich dann ein Urtheil über ihn bald feststellen wird.

Die *Oper* brachte Einiges von Interesse, wozu wir den „Blaubart" von Grétry und die „Jessonda" von Spohr rechnen. In beiden Opern sang die Hauptpartie Dem. Capitain und zur Zufriedenheit des Publikums. Dies junge Mädchen, die vor etwa anderthalb Jahren zuerst die Bühne betrat, gehört sichtlich zu den Auserwählten unter den Berufenen. Ihre Stimme (hoher Sopran) ist schön, ihr Gesang natürlich, ihre ganze Erscheinung angenehm und sichtlich den Stempel der Genialität tragend. Sie wird gewiss einst zu den besten teutschen Sängerinnen gezählt werden. — Eine Dem. *Freyse-Sessi* aus Hamburg gastirte in mehreren Bellinischen Opern, ohne sich die Gunst des Publikums erwerben zu können. Ihre Stimme ist dünn, jedoch in den höhern Tönen nicht ohne Klang, ihr Spiel noch ganz unbeholfen. Ohne Talent aber ist sie gewiss nicht, und wenn sie davon abgekommen, Partieen wie die Norma zu singen, so wird sie gewiss recht Erfreuliches leisten. — Einen Theaterversuch machte ein junger Mann, Herr *Ditt*, als Jakob in der Schweizerfamilie. Wir werden hier gar oft auf diese Art in Versuchung geführt, indess diesmal war es zu ertragen. Herr Ditt hat eine ausserordentlich schöne Tenorstimme, die, ganz gleich von der Tiefe bis zur Höhe, mit dem rührendsten Schmelz eine grosse Kraft verbindet. Sein Gesang sprach daher angenehm an, und auch sein ganz einfaches und natürliches Spiel machte den angenehmsten Eindruck. Wir werden ihn bald wieder hören.

Im *Museum* hörten wir Sinfonieen von Mozart (G moll und C dur), Beethoven (F dur, No. 8), die Ouverture zu Cantemire von Fesca, eine neue recht brav gearbeitete Sinfonie vom Kapellmeister Strauss in Karlsruhe, ein Klavierkonzert von Beethoven (C dur), von Herrn Lutz nicht besonders gespielt, und die beiden Quintette für Pianoforte und Blasinstrumente von Beethoven und Mozart, worin die Pianopartie Herr Kapellmeister Guhr ausführte. Namentlich die grossen Orchesterstücke wurden von unserm trefflichen Orchester höchst gelungen ausgeführt.

Der *Instrumental-Verein* gab ein Konzert, worin die D dur-Sinfonie von Beethoven, die Ouverture zur Zaide von Mozart und zur Räuberbraut von F. Ries, so wie ein Klavierkonzert von Aloys Schmitt wirklich

recht gelungen exekutirt wurden. Der Verein wird sichtlich besser.

Riefstahl's viertes und fünftes Quartett waren nicht weniger interessant wie die früheren. Wir hörten darin: Quartett von Beethoven (F dur, Op. 59), Quintett für Pianoforte von Aloys Schmitt (auf allgemeines Verlangen wiederholt), Quintett für 2 Violinen, Viola, Violoncell und Kontrabass von Onslow (F moll). In dem fünften: Quartett von Haydn (B dur), Quintett für Klarinette von Mozart, von Herrn Springer sehr brav vorgetragen, und Quartett von Beethoven (C dur, Op. 59). Die grossen Beethoven'schen Quartette wurden mit einer Meisterschaft sowohl des Ensembles wie des Einzelnen vorgetragen, die kaum etwas zu wünschen übrig liess. Besonders zeigte sich Herr Riefstahl als ein wahrhaft geistreicher Geiger. Unter den Liedern, die immer als Abwechslung mit den Quartetten dienen, zeichneten sich zwei von Riefstahl über Texte von Shakespeare komponirte durch Genialität der Erfindung aus.

Nachschrift vom 14. Da durch Zufall dieser Bericht noch nicht abgeschickt worden, so müssen wir noch über einige Konzerte des Herrn Prume in den Zwischenakten des Theaters sprechen. Er spielte noch zwei Mal, einmal Konzert von Beriot (D dur) und Fantasie über Motive aus dem Zweikampf, und dann Letztere wiederholt und die „Melancholie" zum fünften oder sechsten Male. Je öfter ich Herrn Prume hörte, je uninteressanter ward mir sein Spiel. Das Konzert von Beriot spielte er höchstens mittelmässig, denn an die Schönheit und Vollendung, mit der Beriot selbst dies Konzert hier erst vor Kurzem spielte, war gar nicht zu denken. Das Spiel des Herrn Prume hat wenig Geist, wenig Schwung, wenig Kraft, eine weichliche Süsslichkeit beweist er einmal wie immer. Hat man die Nettigkeit, Sauberkeit und Reinheit seines Spiels bewundert, so bleibt nichts mehr für künftig übrig. Mit Gewissheit lässt sich sagen: wäre Herr Prume nicht mit der „Melancholie" zuerst aufgetreten, er hätte nimmer diese Sensation gemacht. Ausser diesem Stück sind alle seine Kompositionen noch unter der Mittelmässigkeit.

Erfurt. Am 8. Februar gab Herr *Joseph Küttel*, Flötist aus Halle, ein Schüler von A. B. Fürstenau, im Saale des Gasthauses zum Schlehendorn, freundlich von dem Herrn Kapellmeister Loose und Herrn Brandenburg unterstützt, ein Vokal- und Instrumental-Konzert. Es begann mit der sechsten Ouverture von Kalliwoda, welche sich durchgehends (Kleinigkeiten bei den Blasinstrumenten abgerechnet) einer vortrefflichen Ausführung erfreute. Nach dieser Ouverture folgte ein Flöten-Concertino von A. B. Fürstenau (Op. 104), vorgetragen vom Herrn Konzertgeber, wodurch sich derselbe als einen eben so geschmackvollen, als fertigen, seinem Lehrer Ehre machenden Flötenbläser, welcher seinem Instrumente die herrlichsten Töne auf die lieblichste Weise zu entlocken versteht, zeigte. Eine Bassarie aus Camilla von Pär mit reiner Intonation gesungen schien nicht ganz zu gefallen, so wie das Quartett „Der Sänger," in Musik gesetzt von L. Fischer, im zweiten Theile durch die Menge der Verse ermüdete. Die darauf folgende wunderschöne Romanze „Lieblliche Flöte" für eine Singstimme mit Begleitung der Flöte und des Pianofortes, komponirt von A. B. Fürstenau, vorgetragen von Fräul. Bachmann und dem Konzertisten, fand allgemeinen Beifall, so wie auch die sehr schwierigen, ebenfalls von Fürstenau komponirten Konzertvariazionen für die Flöte über ein Thema aus Marschner's Templer und Jüdin (Op. 98) von dem Konzertgeber meisterhaft und mit der besten Wirkung ausgeführt wurden. Herr Organist Brandenburg spielte Konzertvariazionen für die Violine, von eigener Komposizion über den so beliebten „Letzten Gedanken" von C. G. Reissiger. Sowohl durch seine wohlgelungene Komposizion, als durch sein meisterhaftes Spiel erwarb er sich ungetheilten und wohlverdienten Beifall. Seine technische Fertigkeit ist in hohem Grade ausgebildet, und der elegante, fein nüancirte Vortrag berechtigt zu den besten Hoffnungen für die Zukunft. Das Lied „Abendläuten" für Tenor mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, komponirt von Brandenburg, machte sich vortheilhaft bemerkbar durch die Komposizion, welche dem Texte genau angemessen war und von einem guten Geschmacke zeugte; nur ist nicht unbemerkt zu lassen, dass diese Gesangpartie etwas unsicher vorgetragen wurde. Das Orchester zeichnete sich an diesem Abende durch gute Begleitung vorzüglich aus, nur hätte man wünschen müssen, dass die Blasinstrumente bei obligaten Konzertstellen zarter beigestimmt hätten. Besucht war das Konzert diesmal zahlreicher, als es gewöhnlich der Fall bei öffentlichen Konzerten zu sein pflegt. Möchten wir recht bald uns eines ähnlichen hohen Kunstgenusses zu erfreuen haben. — Schliesslich noch die Nachricht, dass im Verlaufe des kommenden Monats der Erfurter Musikverein den „Faust von Goethe," vom verewigten Fürsten Radziwill in Musik gesetzt, zur Aufführung bringen wird; aber leider soll, wenn wir recht berichtet sind, nur eine Auswahl der Musik daraus und nicht das Ganze zu Gehör kommen.

Wilh. Körner.

Jena. In unserem akademischen Musikwesen sind neuerdings mehrere wichtige Veränderungen eingetreten. Bald nach dem frühzeitigen Tode des Musikdirektors Herrn Reichardt legte Herr Geheimerhofrath Professor Hand die Oberdirektion der akademischen Konzerte, nachdem er dieselbe eine lange Reihe von Jahren hindurch mit dankenswerthem Eifer besorgt hatte, nieder, und dieselbe ging nun zu ein vom akademischen Senate erwähltes Quatuorvirat über, gebildet von Herrn Kirchenrath Professor Dr. Hoffmann, Herrn Oberappellazionsrath Professor Dr. Guyet, Herrn Professor Dr. O. B. Wolff und Herrn Amtsaktuarius Gille. Die hochgespannten Erwartungen, welche das Publikum von dem Zusammenwirken dieser ausgezeichneten Musikfreunde und Kenner hegte, wurden in der Weise befriedigt, dass sich unsere Winterkonzerte bisher eines ausserordentlich zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatten. Nächst den zweckmässigen

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Julius. Nº. 41. 1802.

Abhandlung.

*Ueber Gemüthsstimmung *) in musikalischer Hinsicht.*

Ein psychologisch-ästhetischer Versuch.

Der Herr Kapellmeister Reichardt giebt in der Vorrede zu einer seiner Liedersammlungen die Regel, sich von den darin enthaltenen Liedern dasjenige zum Singen auszuwählen, dessen Charakter mit der individuellen Gemüthsstimmung des Sängers harmonire. Diese Regel ist so wahr, und die Befolgung derselben für die Kunst und ihre Genossen so ersprieslich, dass sie billig jeder praktische Musiker beobachten sollte. Denn welchen Zweck hat die Musik? Keinen andern, als ästhetisches Wohlgefallen zu erregen. Dieses wird aber nur alsdann erfolgen, wenigstens alsdann nur lebhaft und fühlbar werden, wenn die Gemüthsstimmung mit dem Objekte harmonirt, das ästhetische Lust verursacht; widrigenfalls diese ausbleiben oder doch sehr ermattet seyn wird.

Es ist nämlich Einrichtung unsrer Natur, dass die Empfindung des Vergnügens, das jede Selbstthätigkeit gewährt, in dem Maase erleichtert und vergrössert wird, als das Objekt derselben unsern Neigungen schmeichelt. „Der Verstand — sagt Doktor Löffler in einer seiner Predigten — eröffnet sich den Gründen um so eher und williger, wenn das Herz schon den geheimen Wunsch hat, dass der zu erweisende Satz wahr seyn möge;“ und von dem berühmten Schauspieler und Schauspieldichter Grossmann wird erzählt, dass er die Rolle des Hofraths in den sechs Schüsseln so gut gespielt habe, weil der Charakter desselben sein eigner Charakter gewesen wäre. Eben so wird das ästhetische Gefühlsvermögen um so leichter und stärker durch Musikstücke afficirt, wenn ihr Charakter der Stimmung unsers Gemüths ähnlich ist. Der Geist abstrahirt alsdann von allem, was seine Thätigkeit stören kann; kein Halbgedanke zerstreut ihn; er vereinigt sich innigst mit seinem Lieblingsobjekte und der Wille bestrebt sich, einen ausser uns existirenden Ge-

*) Jede Veränderung des innern Sinnes, sie mag durch Anschauung räumlicher Objekte, oder durch Vorstellungen gewürkt seyn, nennen die Psychologen Empfindung. Sofern diese Empfindung mit Lust oder Unlust verbunden ist, heisst sie Gefühl. Die innere Einrichtung unsrer Natur, nach welcher mit den Empfindungen Lust oder Unlust verbunden ist, kann man Gemüth nennen. Die Erklärung dieses Worts rechtfertigt wenigstens der Sprachgebrauch. So sagt man z. B. der Tod dieses Mannes hat mein Gemüth traurig gemacht; bey Ankunft der Fremden wurde mein Gemüth heiter. Die jedesmalige Art von Lust oder Unlust, die mit den Empfindungen verknüpft ist, scheint die Seele mit dem Worte Gemüthsstimmung haben bezeichnen zu wollen; anzudeuten, dass viele Dinge von innen und aussen auf die Beschaffenheit des Gemüths eben solchen Einfluss haben, wie auf musikalische Instrumente, von welchen jene Metapher entlehnt ist.

Veranstaltungen jener Viermännerschaft hatten sie dieses vorzüglich der geschickten und kräftigen Direkzion und dem beharrlichen Streben des neuerdings an Reichardts Stelle berufenen Musikdirektors Herrn Stade zu verdanken, in welchem unsere Akademie einen jungen Künstler gewonnen hat, welcher den Ansprüchen, die man an einen akademischen Musikdirektor zu stellen berechtigt ist, nach allen Seiten hin bestens zu genügen verspricht. Ein gründlich gebildeter Zögling der trefflichen Schneider'schen Schule in Dessau, vereinigt er alles in sich, was unser Musikwesen bedarf, um einen höhern Aufschwung zu gewinnen, und bald hoffen wir über seine Leistungen, unter anderem auch als Dozent im Fache der Harmonie- und Kompositionslehre, Erfreuliches berichten zu können.

Zur Verschönerung unserer letzten Winterkonzerte trug nicht wenig auch der längere hiesige Aufenthalt eines jungen Künstlers bei, welcher jüngst in diesem Blatte mit grosser Auszeichnung genannt worden ist. Wir meinen Herrn Kammermusikus *Köchy* aus Hannover, welcher bei Veranstaltung mehrerer Privatkonzerte, auch die akademischen durch sein höchst ausgezeichnetes Violinspiel verherrlichen half. Einer näheren Karakterisirung des Letzteren können wir uns hier um so mehr überheben, da wir in den Hauptpunkten mit jenem ausführlichen Berichte zusammentreffen. Er spielte hier unter anderen ausgezeichneten Kompositionen auch den ersten Satz aus Lipinski's grandiosem und geistreichen Concert militaire in einer Weise, nach welcher es offenbar nur auf das beharrliche Fortstudiren des jungen Künstlers, unter günstiger Lebensgestaltung, ankommen kann, ob er die allerhöchsten Stufen in seinem Fache, welchen er bereits nahe steht, wirklich erreichen wird. Wie wir hören, ist er so eben im Begriff, einem Rufe nach Sondershausen zu folgen.

Dr. *R. S.*

Nachschrift. Auch im letztvergangenem Konzertjahre hatten sich mehrere günstige Umstände vereinigt, es zu einem vorzüglich ergibigen und genussreichen zu machen. In den sieben, noch unter Reichardt's Leitung gehaltenen akademischen Konzerten hörten wir Sinfonieen von Fesca, Beethoven, Mozart, Onslow; Ouverturen von Spohr, M. v. Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Schneider, Lindpaintner und Kalliwoda. Als Konzertisten erfreueten uns die Herren *Agthe*, Klarinettist in Weimar, *Montag*, Klaviervirtuos in Weimar, die Hofmusiker aus Rudolstadt *Klemm* und *Sennewald*, Hornisten; Hofmusikus *König* aus Sondershausen auf der Basposaune u. s. w. Sehr viel zur Verherrlichung dieser akademischen Konzerte trug noch das dreimalige Erscheinen von Fräul. *Laegel* aus Gera bei, welche in gediegener Bildung, geschmackvollem Vortrage und vielseitiger, stets ansprechender Ausdrucksweise noch fortgeschritten ist. Auch mehrere Studirende zeichneten sich im Gesange sehr vortheilhaft aus.

Strassburg. Konzerte. Oeffentliche Konzerte werden immer sparsamer. Während des vorigen Winters konnten deren auf Subskripzion nur drei zu Stande gebracht werden, was wir hier blos geschichtlich erwähnen wollen, da zur Beförderung der Kunst nichts Erhebliches darüber zu sagen ist. — Durch unvermuthetes Zusammentreffen des Herrn *Kalkbrenner*, Herrn und Madame *Stockhaussen* und Fräul. *Bildstein*, Nichte der Letzteren, kam am 18. April ein sehr besuchtes Konzert zu Stande, worin die beiden Ersteren ihren Ruf als Pianoforte- und Harfenspieler neuerdings bewährten. Mad. Stockhaussen bleibt immer eine liebliche, anspruchlose Sängerin; wegen ihres schwachen Organs singt sie weislich nicht mit Orchesterbegleitung. Fräul. Bildstein ist noch Anfängerin, ihre klangvolle Stimme verspricht jetzt schon viel für die Zukunft. — Am 24. Juni liess sich Fräul. *Helene Robert Mazel*, von Paris kommend, in dem Theater hören; sie spielte auf einen Instrument von Pape, das sie mit sich führt; dass sie ihre Nüancirung grösstentheils nur durch die Pedale hervorbringen will, können wir nicht billigen. Sie singt sehr angenehme Romanzen ihrer Komposizion; eine teutsche Ballade: „Die Jagd," fand, so wie ihr Klavierspiel, allgemeinen Beifall.

Theater. Die beschränkte Anzahl tauglicher, und die grossen Forderungen auch nur mittelmässiger Sänger und Sängerinnen in Frankreich haben in mehreren Städten, so wie auch in Strassburg die gänzliche Aufhebung der Oper herbeigeführt. Neben einem französischen Schauspiel und Vaudeville sollte demnach in diesem Theaterjahr hier blos eine teutsche Oper, brides unter der Direkzion des Herrn Hehl bestehen. Vom 13. Mai bis zum 29. Juli spielte diese Oper allein; die französischen Darstellungen wurden erst am 4. September eröffnet. Während dieser ersten Epoche hörten wir überaus gelungene Aufführungen der Bellini'schen Opern, der Nachtwandlerin, Norma, Romeo, Puritaner, der Fremden, des Piraten; ferner Robert, Tell, Don Juan, den Postillon, die Stumme, Euryanthe, Zauberflöte, Oberon, Otello, den Vampyr von Marschner. In den Bellini'schen Opern, im Tell, Robert und im Postillon glänzte vor Allen als Gast die hochgefeierte Sängerin Fräul. v. Hasselt; ihr vollendeter Vortrag im Gesang mit glockenreiner Stimme, verbunden mit ihrem vortrefflichen Spiel, erregten stets enthusiastischen Beifall; in dieser Beziehung nennen wir die Bittszene als Julie im Romeo, mit ihrem Vater. Madame Janicke, erste Sängerin, hatte sich, nachdem man sich an ihre anfänglich auffallenden Halstöne gewöhnt hatte, die Gunst des Publikums erworben. Die Tenoristen Wapens für hohe, und Nicolini für niedere Partieen trugen diese allen Erfordernissen der Kunst gemäss vor; Tadler wollen zwar die Stimme des einen zu dünn und des andern zu dick finden, unbekümmert was in der Höhe und der Tiefe schicklich ist, allein es lässt sich nicht in Abrede bringen, dass Herr Wapens besonders ein angenehm darstellender Sänger ist, und dass manche Hoftheater keine solche aufzuweisen haben. Als hoher Bass ist Herr Brassin mit Auszeichnung zu nennen; sein metallreiches Organ beherrscht die stärkste Instrumentirung, er gibt das hohe *g* ohne Anstrengung mit Kraft; gelingt es ihm durch anhaltende Uebung, mehr Biegsamkeit der Stimme zu erringen, und somit seinen

Vortrag zu verbessern, so dürfte er von wenig Sängern übertroffen werden. Als Tell leistet er jetzt schon Vorzügliches. Die Bassisten Netz und Rieger, welche mehr in der Tiefe *(ex)* als in der Höhe, wo ihre Töne unreine Seiten haben, glänzen, lassen hinsichtlich auf Gesangbildung und Vortrag manches zu wünschen übrig. Ein vollständiger starker Chor, welcher stets die gehörigen Nüancirungen ausdrückte, was der vereinigten Sorgfalt der Herren Kaibel, Regisseur, und Reiter, Musikdirektor, zuzuschreiben ist, erhielt stets die lauteste Anerkennung.

Seit der Wiedereröffnung der Bühne für die Wintersaison wurden vom 9. September bis zum 11. Dezember folgende Opern aufgeführt: Anna Bolena; das Nachtlager von Granada; der Vampyr von Marschner, 2 Mal; die Puritaner, 4 Mal; die Nachtwandlerin, 2 Mal; Tell; Freischütz; Norma; Moses; Tankred; der Barbier; der Pirat; Robert; Zauberflöte; Oberon; Opferfest; weisse Dame; die Fremde; Romeo. Der Reiz dieser Vorstellungen ward durch das Gastspiel des Herrn Haizinger und der Damen Mejo und Eschborn erhöht. Ueber den vollendeten Gesang des Ersteren etwas sagen zu wollen, wäre eine überflüssige Mühe; er erhielt jedesmal ungestümen Beifall, und wir zollen ihm für seine wiederholten Besuche den wärmsten Dank. Fräul. Mejo, nunmehr in Braunschweig, besitzt mit allem Reize der Jugend eine wohltönende Sopranstimme von guter Ausbildung und Geläufigkeit, sie intonirt rein, ihre Kolloraturen sind geschmackvoll, ihr Triller gut; zugleich ist sie eine tüchtige Darstellerin, wie sie dieses als Nachtwandlerin, als Elvire in den Puritanern und als Isabelle in Robert bewiesen. Die Rollen der Pamina und Fatime im Oberon gewährten ihr zu wenig Gelegenheit, ihr vorzügliches Gesangtalent in seinem ganzen Umfang zu entfalten. Bei dieser Gelegenheit wurde uns noch das Vergnügen zu Theil, ihren Vater, Herrn Mejo, als Papageno und als Scherasmin zu hören, die er mit der ihm eigenthümlichen vis comica, mit ungetheiltem Beifall gab. Mad. Eschborn leistete als Königin der Nacht, bei ihrem ausserordentlichen Stimmumfange, was wohl selten, bei dem Mangel an Sängerinnen Mozart'scher Musik, angetroffen wird, und erntete dafür lauten Beifall. In den Rollen der Rezia und der Elvira im Opferfest sprach sie weniger an; sie bewies hier in diesen schwierigen Partieen, dass sie zu singen versteht, eine Gerechtigkeit, die ihr das gebildete Publikum nicht absprechen kann. Ihr Anstand und Darstellungstalent sind ausgezeichnet. Obgleich ihrer Stimme der jugendliche Klang entgeht, so bleibt ihr doch bei dem wohlberechneten Anschlage Kraft genug, um es mit der stärksten Instrumentirung der genannten Opern aufzunehmen. Endlich müssen wir noch der lieblichen Erscheinung der Dem. Erdmann erwähnen, welche bei ihrem angenehmen Aeussern und einer jugendlich frischen biegsamen Stimme viel für die Zukunft verspricht. Vieles leistete sie jetzt schon als Myrrha und Julie in Romeo, wo sie alle Anerkennung ihres Fleisses und ihrer schon weit vorgerückten Bildung im Vortrag erhielt.

Und nun ziehen wir einen Schleier über die teutschen Opernvorstellungen, welche seit dem 11. Dezember v. J. wegen des ungezogenen Betragens verschiedener nicht eingeborener junger Leute oder Nicht-Elsasser auf spätere Zeit eingestellt sind. Man will den Grund der, wegen Beibehaltung der teutschen Oper auch während des Winters, entstandenen Unruhen in einer gewissen beleidigten Nazionalität finden; dafür ist nun den Sprach-Gegnern, unter der fortdauernden Direkzion des Herrn Hehl, das blose französische Schauspiel, Drama und Vaudeville übrig geblieben, woran sie sich sattsam ergötzen können, worüber wir aber hier nichts zu berichten haben.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w.— Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Canneto und *Viadana* (beide im Mantuanischen). Die hübsche Adelaide Sartori, die Antonietta Guenzati, die Herren Giuseppe Sinico (Tenor) und Luigi Ghisoni (Bassist) beglückten und rührten nach einander die Zuhörer dieser Orte mit mehreren Vorstellungen der Norma; die Bewunderung würde auf's Höchste gestiegen sein, wenn nicht zuweilen, besonders männlicher Seits, dissonirt worden wäre.

Der Tenor *Felice Morandi* starb in seinem Geburtsorte Viadana, 33 Jahr alt, in der zweiten Hälfte Oktober, als er eben nach Messina, für dessen Theater er engagirt war, abreisen wollte. Er gefiel besonders in Spanien, namentlich in Cadix, und hinterlässt eine trostlose Frau und ein Kind.

Rovigo. Donizetti's Belisario eröffnete am 20. Oktober die Stagione, worin sich die Del Sere, bei aller Beschränktheit der Rolle Antonina, als wackere Künstlerin bewährte, die Pancaldi (Irene) mit ihrer angenehmen Stimme und ihrem guten Gesange interessirte, der Bassist Porto (Protagonist) seine Stimme und Aktzion geltend zu machen wusste, und der Tenor Pardini (Alamiro) nichts verdarb. Wer beschreibt aber das Auffauchzen, als am 3. November nach einem Regenwetter die Sonne aller gewesenen, seienden und hinfüro entstehenden Opern, die unerreichbare Norma des unvergesslich einzigen Bellini am Theaterhorizonte mit gespreizten Pfauenfedern aufging! ....

Montagnana (im Paduanischen). Verschönertes Theater. Doppelter Fanatismus der beiden Opern Lucia di Lammermoor und Beatrice di Tenda. Die Forconi, die Causa excitans der Ekstase. Die Pelizzoni, hübsche Stimme. Der Bassist Paltrinieri verdiente die erste Klasse, der Tenor Bozzetti erhielt sie mit Noth.

Verona. Dass Rossini's Matilde Shabran mit der Boccabadati, mit dem Tenor Storti, dem Buffo Fontana besser als gut gegeben wurde; dass auch Herr Bassist Lei zur sehr gelungenen Aufführung das Seinige beitrug, und Alles mithin sich einer besten Aufnahme erfreute, mag hier nicht übergangen werden, da es sich von einer zwar nicht jungen, aber immer respektablen Sängerin und von dem wackern Storti handelt. Das

Thema führt aber zu etwas ganz Anderm: zur hiesigen

Privatschule der Taubstummen, wo Zöglinge sprechen und singen.

In der Voraussetzung, dass die Leser hier kein gewöhnliches, sondern nur den Sprach- und Singorganen dieser unglücklichen Geschöpfe angemessenes Reden und Singen verstehen, folgt hier das Wesentlichste der vom würdigen Gründer dieser Schule, dem von hier gebürtigen Priester *Antonio Provolo* befolgten Methode. Die sonstigen Geberden mit den Händen vertreten hier bei denen, welche keine Fehler der Sprachorgane besitzen, alle die zum Sprechen nöthigen Bewegungen mit dem Munde; und durch langes, mit grosser Geduld fortgesetztes Ueben bringt man es dahin, dass die Taubstummen deutliche Worte aussprechen, und z. B. auf die ohne irgend eine Bewegung der Hände gemachte Frage: *come sta?* (wie befinden sie sich?), laut und deutlich antworten: *sta bene* (ich befinde mich wohl) u. s. w.

Die vom Abte Provolo für seine Taubstummen erfundene Gesangsmethode umfasst sieben Punkte. Der Zögling muss 1) einen Ton allein, 2) mehrere und verschiedene Töne hervorbringen, 3) einen höhern von einem niedern Tone zu unterscheiden wissen, 4) die Tonleiter vortragen, 5) einen jeden Ton kennen, 6) Sprünge auf- und abwärts machen, und 7) alles das im Zeitmaasse.

Damit der Zögling einen Ton hervorbringe, nimmt man seine Hand, nähert sie der Brust, und lässt einen Laut fahren, wobei der Zögling natürlicherweise durch diese Berührung eine Bebung fühlt; hierauf nimmt man seine andere Hand, legt sie auf seine eigene Brust und lässt ihn dasselbe machen. Diesergestalt brachte es Provolo dahin, dass alle seine Schüler einen Ton hervorzubringen vermochten, der aber freilich von dem was man schönen Ton nennt noch himmelweit abstand und überhaupt ein Geseufze bildete.

Um mehrere und verschiedene Töne hervorzubringen, nehme ich, sagt Provolo, die Hand des Taubstummen, lasse mit deren Fläche meine Luftröhre umfassen, singe mehrmalen *do, re, do, re, do,* dabei zeige ich mit meiner andern Hand, dass *do* einen mindern Eindruck von Bebungen als *re* hinterlasse, und dass *re* höher sei als *do*; sodann legt er die andere Handfläche auf seine eigene Luftröhre, und sucht dasselbe zu thun, wodurch er also verschiedene Töne hervorzubringen im Stande ist. Nun erhebe ich die Hand, wenn er einen höhern Ton hervorbringt, und im Gegentheile erniedrige ich sie; damit wird also der oberwähnte dritte Punkt bezweckt.

Hat es der Schüler so weit gebracht, so lässt man ihn nach Belieben höhere und tiefere Töne, ganz besonders aber Terzensprünge hervorbringen. Hierauf nimmt der Lehrer einen in gleiche Theile getheilten Stab, worauf die sieben Farben, nach dem gewöhnlichen Umfange der menschlichen Stimme, in derselben Ordnung wie sie das Prisma geben würde, geordnet sind, und auf jeder Farbe findet sich der Anfangsbuchstabe der sieben musikalischen Noten. *Re* (D), als lebhafter Ton, ist mit rother Farbe gegeben, und so ungefähr die übrigen Töne mit den ihnen entsprechenden Farben. Mit diesem Stabe in der Hand lässt der Lehrer den Zögling einen beliebigen Ton hervorbringen; ist er z. B. ein *fa* (F), so wird die gelbe Farbe und das F bezeichnet u. s. w.

Das Allerschwierigste ist nun, den Taubstummen die Tonleiter selbst, auf- und abwärts, mit den Namen der Töne *do, re, mi, fa* u. s. w. vortragen zu lassen: aber Geduld überwindet Alles, und ist *er* einmal dieses im Stande, so sind Terzen- und Quartsprünge u. dergl., Zeitmaass, Tempo, ein Leichtes für ihn.

Dies wäre kürzlich die vom Herrn Abbate Provolo erfundene Gesangsmethode für seine Taubstummen. Einer von ihnen, *Canonico* genannt, weil man weder seinen Namen noch seinen Geburtsort kennt, der ungefähr 30 Jahr alt sein mochte, und nur wenige Monat Unterricht erhielt, sang letzthin in Gegenwart mehrerer fremden Herren und Damen mit schwacher, doch angenehmer Stimme einen kurzen Lobgesang auf Kaiser Ferdinand.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 8. d. Das erste Neue, was wir nach einer zurückgelegten kurzen Reise hier hörten, war *Guido und Ginevra*. Die Oper wurde zum vierten Male gegeben und der Zudrang war noch derselbe, wie bei den ersten Aufführungen. Glänzende Ausstattung, gute Darstellung und häufiger Applaus der zahlreichen Hörer machen vielfache Wiederholungen dieser bereits besprochenen Oper gewiss. — Am 5. wiederholte die *Euterpe* in ihrer siebenten Musikunterhaltung (einigen haben wir der Reise wegen nicht beigewohnt) die Vehmrichter-Ouverture von Berlioz, mit Antheil der zahlreichen Versammlung, den sich auch Herr *Pfau* in einem schönen Concertino für Waldhorn von K. M. v. Weber verdiente. Sein Ton ist schön und seine Fertigkeit bedeutend. Auch Herr *Sipp* erfreute mit Adagio und Rondo für Violine von Spohr. Den vortrefflichen ersten Satz des Konzerts büssten wir ungern ein. Fräul. *Auguste Werner*, gleich beim Auftreten mit Beifall empfangen, sang mit frisch tönender Stimme und vorzüglich gelungen eine Arie aus Rossini's *Armida*, dann aus Robert der Teufel (mit Harfenbegleitung), und erntete rauschenden Applaus. Zum Schlusse des ersten Theils liess sich der hiesige Harfenlehrer Herr Joh. Rud. Printz bewegen, Variazionen auf das Thema „Schöne Minka" zum Besten zu geben, deren fertiger Vortrag viele Freude machte, die sich laut aussprach. Eben so wurde Beethoven's herrliche C moll-Sinfonie, sehr gut ausgeführt, nach jedem Satze verdient geehrt. — Unser *neunzehntes Abonnement-Konzert* am 7. d. brachte uns, unter des Herrn Musikdirektors Dr. Mendelssohn's Leitung, eine für uns neue Sinfonie von Dobrzynski, dessen Manuskript bei der vor 2 Jahren ausgeschriebenen Preisbewerbung in Wien den dritten Preis erhielt. Die Aufführung derselben, obgleich zum ersten Male, war, wie gewöhnlich, so gelungen und angemessen, als man es nur wünschen kann; der Eindruck, den das Werk machte, schien ein getheilter zu sein. Gerade der erste Satz, den wir in Hinsicht auf Beissige und geschickte Bearbeitung für den vorzüglichsten halten, ging still vor-

über. Vielleicht liegt das an dem nicht grossartigen Karakter desselben, den man von einem Einleitungssatze einer Sinfonie zu verlangen sich gewöhnt hat. Das Tanzliche und polnisch Nazionelle herrscht vor, jener jetzt nicht mehr allgemein geschätzte ruhige Zusammenhang schliesst das Ofenmässige und das Feuer des Dithyrambischen aus; der Reiz überraschender Anregungen stark eindringlicher Art tritt in den Hintergrund, bald einer volksmässigen, bald und meist einer stillern Freude Raum gebend. Diese ältere Haltung der Sinfonie kann sich also kaum einer allgemeinen Zustimmung erfreuen. Dennoch fanden die drei letzten Sätze ihre Freunde, die dem Werke ihre Gunst bewiesen, am vorzüglichsten dem schlichten Andante. In dieser stilleren, wir möchten sagen mehr lyrischen Form hat auch das Werk viel Gutes. Im Harmonischen hebt sich manche Einzelnheit in glücklicher Wahl hervor, so wie sich mancher feine Takt im Rhythmischen mitten in klarer Arbeit und gut gehaltener Instrumentazion zeigt. Kann also auch diese Sinfonie sich kaum zu einem Lieblinge der meisten Hörer erheben, so ist sie doch in ihrer Weise und Stellung keineswegs zu tadeln. Auf alle Fälle haben wir der Direkzion zu danken, dass sie uns auch diese dritte Preissinfonie zu Gehör brachte, und wir müssen ihrem Grundsatze, als einem löblichen und fördersam leitenden: Alles Neue, was in irgend einer Art sich Antheil gewonnen hat, muss in's Leben gestellt werden, damit es sich erprobe, durchaus beipflichten. — Arie und Finale aus *Weber's* Oberon gefiel, wie immer. Mad. Bünau sang die Rezia und ihre Arie erhielt vollen Beifall. Dem. *Rust*, die noch unter uns weilt, hatte die Partie der Fatime übernommen. Darauf lernten wir in dem Herrn Kammermusikus *Schlick* aus Dresden einen jungen und tüchtigen Violoncellisten kennen, der sich in schöner Bogenführung, gutem und vollem Ton, so wie in kräftiger Fertigkeit auszeichnet. Seine Leistungen wurden schon in seinem ersten Vortrage von der zahlreichen Versammlung ehrenvoll anerkannt, obgleich das gewählte Stück, Concertino (pièce fantastique) von Kummer, hier nicht unter die allgemein beliebten gerechnet werden kann. Noch rauschender hob sich der Beifall in den Variazionen über ein Thema aus Norma, komponirt von Kummer, die von Vielen ansprechender befunden wurden. Auch der Vortrag schien uns noch gelungener, als im ersten Werke. Herr Schlick verdient alle Beachtung. Vor den eben genannten Variazionen hatte eine neue Ouverture von *J. J. H. Verhulst* den zweiten Theil eingeleitet und sich bei trefflicher Aufführung lauten Beifall erworben. Der junge, thätige und feurige Mann besitzt bereits grosse Gewandtheit in effektreicher Instrumentazion, die nothwendig in ihrem vollem Glanze zum wesentlichen Inhalte gehört. Die gefeierten Vorbilder des vielversprechenden Komponisten sind Karl M. v. Weber und Mendelssohn-Bartholdy. In dieser Ouvertüre war es vorzüglich der erstgenannte, dessen Wesenheiten in manchen Anklängen hervorblickten. Den Beschluss machte das zweite Finale aus Leonore von Beethoven, dessen Solopartieen von Mad. Bünau, Dem. Rust und den Herren Gebhardt, Weiske und Kurzwelly gesungen wurden. Die trefflich geleitete Ausführung musste um so dankbarer aufgenommen werden, da diese Musik auf der Bühne seit langer Zeit nicht gegeben wird. — Mit Schmerzen fühlen wir uns verpflichtet, den frühen Tod einer unserer geschätzten Gesangdilettantinnen anzuzeigen, die nicht wenige öffentliche Kunstleistungen zu guten Zwecken in Kirche und Konzert rühmlich verherrlichen half. Frau Dr. *Agnes Cerus*, geb. *Küster*, als Mutter und Pflegerin vieler Leidenden, so wie als tüchtige Künstlerin viel betrauert, entschlief, 35 Jahr alt, am 6. d. an einer nervösen Brustentzündung.

Berlin, den 3. März 1839. Auch der Februar war sehr musikreich. Grosses Interesse erregte die Anwesenheit des vielgepriesenen und ungleich beurtheilten Violinvirtuosen *Ole Bull*, welcher sich hier zwei Mal öffentlich hat hören lassen. Sein erstes Konzert im Saale des königl. Schauspielhauses war sehr zahlreich besucht. Die gespannte Erwartung der Zuhörer wurde zwar, was die ausgezeichneteste Technik im Violinspiel Ole Bull's betrifft, befriedigt; doch fiel dem unbefangenen Hörer die nachgeahmte Sonderbarkeit Paganini's, sowohl in den, theilweise sehr effektvollen, doch oft barocken und zerrissenen Kompositionen, als im absichtlich Outrirten und karikirten Vortrage des selbstgesetzten Konzerts und der, den meisten Beifall findenden Polacca guerriera auf. Das Adagio religioso zeigte, dass der berühmte Virtuos auch im empfindungsvollen, gesangreichen Spiel Alles leisten kann, was er ernstlich will. Der Ton von Ole Bull ist nicht stark, wegen des an schwachen Saitenbezügen, jedoch weich und seine Intonazion meistens rein. Das Staccato auf- und abwärts erscheint ganz vollkommen, weniger das sogenannte vierstimmige oder Quartettsolospiel, welches durch den flachen Steg und lose gespannten Bogen sehr begünstigt wird. Am häufigsten, oft sehr zur Unzeit, benutzt Ole Bull das Flageolet; Pizzicato-Stellen mit der linken Hand hörte ich keine. Im Ganzen dürfte das Resultat im Urtheile über diesen Violinkunstler *(sic!)* wohl dahin ausfallen: dass bedeutendes Talent mit seltenem Fleiss vereint ist, die Korrektheit und der wahre gute Geschmack indess in dem Streben nach Originalität und der Sucht, Aufsehen zu erregen, um die pekuniären Zwecke möglichst zu erreichen, verloren gegangen ist. Schade um die verkehrte Anwendung so ausgezeichneter Naturgaben! Was bei Paganini wahrhaft original, wenn auch zuweilen in seiner Weise bizarr erscheint, wird durch seine Kopie häufig zum Zerrbilde. Doch ist es möglich, dass Ole Bull in seinem zweiten, zu hohen Operopreisen und [2], Antheil der Einnahme (welche auf seinen Theil über 1000 Thlr. betragen haben soll) im königl. Opernhause veranstalteten letzten Konzert Höheres für die Kunst geleistet hat. Da Ref. indess dazu kein Einlassbillet erlangen konnte, so bleibt dem verehrten Herrn Redakteur d. Z. (welcher uns durch seinen, nur zu kurzen, Besuch hoch *erfreute*) hierüber das Urtheil in letzter Instanz überlassen *).

*) Aus Mangel an Raum folgt unsere Meinung im nächsten Blatte. Die Redaktion.

Unmittelbar nach diesem Konzert ist Ole Bull nach Breslau abgereist. — Auch die hier anwesende Familie *Lewy* aus Wien hat sich in einem eigenen und einem Theater-Konzert mit vielem Beifall hören lassen. Besonders erregte der neunjährige Wunderknabe *Richard* durch sein dreistes Wesen, liebliches Aeussere und den trefflichen starken und zarten Ton auf dem chromatischen Waldhorn grosses Aufsehn und gewann die besondere Theilnahme der Damen. Auch Melanie Lewy gefiel als Harfenvirtuosin durch ihr zartes und fertiges Spiel. Der Herr Professor Lewy und sein ältester Sohn Karl unterstützten mehr die Leistungen der jüngeren Virtuosen mit dem Waldhorn und Pianoforte, als dass sie selbst bedeutend hervorgetreten wären. Doch war der schöne Ton und sichere Ansatz des Herrn Professor Lewy bei dem, in Höhe und Tiefe exzellirenden Waldhornvortrage nicht zu verkennen. Dem Löwe unterstützte die Konzertgeber durch angenehmen Vortrag der Lörder: „Das Waldvöglein" und „Das Alpenhorn." — Ihre, dort so beliebte Altsängerin Mistress *Shaw* liess sich gleichfalls in einem eigenen Konzert, wie im königl. Opernhause, mit allgemeinem Beifall hören, und veranstaltet Morgen noch ein Abschiedskonzert. Der schöne Klang der sonoren Stimme und die treffliche Methode dieser angenehmen Sängerin machte sich besonders in englischen Gesängen von Händel u. s. w., wie in Rossini's grossem Duett aus Semiramis (mit Fräul. v. Fassmann gesungen) geltend. Auch Zingarelli's „Ombra adorata" und Mozart's „Addio" sprach durch den gefühlvollen Vortrag ungemein an.

Die *Sing-Akademie* führte das gehaltvolle Oratorium Paulus von F. Mendelssohn-Bartholdy, mit erneuter Anerkennung seines Werthes, vorzüglich gelungen auf.

In vier musikalischen Soiréen des Herr MD. *Moeser* hörten wir mit vieler Theilnahme zwei Sinfonieen von Mozart, darunter die erhabene G moll-Sinfonie, ferner die kunstreiche Pianoforte-Fantasie zu vier Händen desselben Tonsetzers, für das Orchester von J. B. Schmidt bearbeitet, die Beethoven'schen Sinfonieen in F dur, Eroica, und die neunte in D moll, ohne den letzten Satz mit Gesang, was Ref. für keinen wesentlichen Verlust hält, da überdies die Ausführung mit Solo- und Chorstimmen sehr schwer und selten gelungen ist. Auch eine Haydn'sche Sinfonie, in D dur, eine neue Ouverture von Kalliwoda, sehr in moderner, rhythmisch bewegter Weise, Cherubini's Ouverture zu Medea, und die klassischen Quintette von Mozart in C dur, G moll und D dur gelangten zur Ausführung. Letztere erfreueten die Hörer ganz besonders.

Die *Zimmermann*'schen Soiréen schlossen mit einem Quartett von Fesca in G moll, dem Beethoven'schen Quintett in C dur und dem Spohr'schen Doppel-Quartett in D moll werthvoll, wie sich solche stets bewährten.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der Bass *Giuseppe Ambrogetti* (er sang 1815 in Paers Griselda auf der Scala zu Mailand), seit geraumer Zeit der Musik untreu und Trappist geworden, hielt sich stets in einem Kloster in Frankreich auf, seitdem aber der französische Boden diese Mönche nicht mehr duldete, wanderte er mit ihnen nach Irland, wo er sich jetzt befindet.

In *Carrara*, seines herrlichen Marmors wegen weltberühmt, wird nächstens ein ganz von Marmor gefertigtes Theater benutzt werden.

Allgemein heisst es, das Konservatorium zu *Pisa* soll bereits nach *Lucca* verlegt werden.

Als Donizetti's Elixir d'amore erschien, beklagten sich die Franzosen darüber, dass das Buch dem Scribe-Auber'schen Philtre so ganz nachgebildet sei. Eine ähnliche Klage könnten wir Teutsche getrost gegen die Franzosen erheben. Man höre die Fabel von *Grisar's* neuester komischer Oper: *Das wunderthätige Wasser*. Der Dr. Tartaglia in Neapel, einziger Besitzer des wunderthätigen Wassers, ist zugleich in seine Mündel Argentina verliebt, die aber natürlich dem alten despotischen Vormund ihren jungen Nachbar Bellini (unter dem Namen Scaramuccia) weit vorzieht. Nachdem der Letztere im ersten Akt sich vergeblich bemüht hat, die Geliebte dem Alten zu entreissen, glückt es ihm im zweiten Akt auf folgende Weise. Seine Mitverschworene Argentina erklärt ihm (so dass es der lauschende Doktor hören muss), wie sie keineswegs ihn, sondern nur den Vormund liebe; verzweifelnd eilt der Verschmähte hinweg und nimmt Gift. Vor seinem Tode will er aber grossmüthig Argentinen den letzten Beweis seiner Liebe geben und sie zur Erbin einsetzen — allein es sind Verwandte da, welche der Fremden die Erbschaft streitig machen werden. Doch gibt es einen Ausweg, wenn sich Argentine mit dem Sterbenden vermählt, der Wittwe kann das Vermögen nicht entzogen werden. Der geldgierige Alte geht in die Falle und willigt ein, da applizirt Argentine dem jungen Gatten das wunderthätige Wasser und — er genest. Der Doktor beruhigt sich mit dem Rubor, den ihm die Heilung eines Vergifteten bringt — Alles, *Zug für Zug*, nach der alten lustigen Oper: *Der Dorfbarbier von Schenk*. — Der Klavierauszug des wunderthätigen Wassers ist bereits bei Bernard-Latte in Paris erschienen.

Auch in *Algier* hat sich zum Vergnügen der Fremden wie der Einheimischen, eine italienische Oper etablirt; bisher hat man dort Norma von Bellini, und Belisario, Torquato Tasso, Lucia di Lammermoor von Donizetti gegeben. Sänger, Sängerin, Dekorationen und Kostüme werden gerühmt.

Ein Auszug aus Ries und Wegeler's Werk über Beethoven, von G. E. Anders, ist bei Schlesinger in Paris erschienen. Der Ertrag ist für Beethovens Monument bestimmt.

Im November 1838 — so berichten Pariser Blätter — starb zu Paris Madame *de la Rue*, eine Grossnichte des unsterblichen Jean Jacques Rousseau, ausgezeichnet als Komponistin, Virtuosin und Lehrerin auf dem Pianoforte und der Orgue expressif. Ihrer übergrossen Bescheidenheit und Schüchternheit wegen ist sie nicht so bekannt geworden, als sie es verdiente, doch war ihr stilles Wirken für die Kunst höchst ergiebreich, und es gebührt ihr daher eine ehrende Erwähnung in den Annalen der Musik. Ihre zahlreichen Tondichtungen, von denen nur Wenig durch die Presse veröffentlicht worden ist, bestehen in Messen, Etüden, Variationen, Notturnen, Duo's u. s. w. für Pianoforte und Orgue expressif, einer kleinen Oper, einer Menge Romanzen, Arien, Lieder u. s. w. Auch hat sie theoretische Werke hinterlassen, u. B. eine Pianoforteschule, einer Abhandlung über Harmonie, Schriften über Kontrapunkt u. s. w. Ein Pariser Dichter hatte ihr bereits zwei Operntücher zum Komponiren übergeben, und hätte sie noch einige Jahre gelebt, so würde ihr Name neben denen der besten Opernkomponisten geglänzt haben. (?)

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen so eben mit Eigenthumsrecht:

Andante
pour le Piano
composé par
S. Thalberg.
Pianiste de LL. MM. l'Empereur d'Autriche et le Roi de Saxe.
Oeuv. 32. Prix 16 Gr.

Allgemeine
Musiklehre.
Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung.
von
Dr. A. B. Marx,
(dem Verfasser der Kompositionslehre.)
Ein Band in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen.
Preis 3 Thlr.

F e r n e r:

Czerny, C., *Rondo über die Ariette: Die Eifersucht ist eine Plage, aus der Oper: Czaar und Zimmermann von A. Lortzing, für das Pianoforte. Op. 548. 12 Gr.*
— — *Fantasie über beliebte Themen aus derselben Oper, für das Pianoforte. Op. 549. 16 Gr.*
— — *Impromptu über einen Walzer aus derselben Oper, für das Pianoforte. Op. 550. 10 Gr.*
— — *Rondoletto über den Chor: Lustig zum Tanze, aus derselben Oper, für das Pianoforte. Op. 551. 12 Gr.*
Donizetti, G., *Ouverture de Roberto Devereux pour Pianoforte. 12 Gr.*
Dotzauer, *Collection d'airs favoris d'Opéras pour Violoncelle avec Basse, à l'usage des Amateurs et des Commençans. Cah. 6. 20 Gr.*
Kalliwoda, J. W., *1e Sinfonie à 4 mains. Neuv. Edition. 1 Thlr. 8 Gr.*
Kunze, G., *Walzer nach Themen aus der Oper: Guido und Ginevra von Halevy, für das Pianoforte. 20 Gr.*
— — *Walzer nach Themen aus der Oper: Czaar und Zimmermann, für das Pianoforte. 10 Gr.*
Lortzing, A., *Ballet (Tanz mit Holzschuhen) aus der Oper: Czaar und Zimmermann, für das Pianoforte. 6 Gr.*
Meyerbeer, *die Ghibellinen in Pisa, Oper von Ott (zur Musik der Hugenotten). Klavier-Auszug. 12 Thlr.*
Mozart, A. W., *8e Sinfonie in D. Partitur. 1 Thlr. 12 Gr.*
Osborne, C. A., *Morceau de Salon. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra, pour le Piano. Op. 9. 20 Gr.*
Schlicht, J. G., *Motetten in Partitur. 9s und 11s Heft. à 16 Gr.*
Schumann, R., *Kinderscenen, leichte Stücke für das Pianoforte. Op. 15. 20 Gr.*
Spohr, L., *Quatuor arr. à 4 mains par Schlums. Neue Ausgabe. 1 Thlr.*
Thalberg, S., *Der Schiffer, Letzter Besuch. Zwei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.*
Zumsteeg, *Lenore, Ballade von Bürger mit Begleitung des Pianoforte. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 16 Gr.*

Unter der Presse sind:

Berlini, H., Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. Oeuv. 79.
Czerny, C., 3 Scherzi pour le Piano. Oeuv. 553.
David, F., Variations pour le Violon avec accomp. d'Orchester ou de Piano. Oeuv. 11.
Donizetti, G., Réveries napolitaines. 6 Ballades italiennes et allemandes avec accompagnement de Piano.
— — Lucrezia Borgia en 3 Actes. Opéra. Partition de Piano.
— — Romance de l'Opéra: Roberto Devereux, avec Piano.
Halevy, F., Guido et Ginevra. Opéra arr. pour le Piano à 4 mains.
Henselt, A., Impromptu, arr. à 4 mains.
Lortzing, A., Czaar und Zimmermann, Oper, arr. für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte.
Mendelssohn, Duo Concerto, arr. à 4 mains. Oeuv. 40.
— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 44.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März. № 12. 1839.

Partiturkenntniss,
ein Leitfaden zum Selbstunterricht für angehende Tonsetzer oder solche, welche Arrangiren, Partituren lesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen. Von Dr. *Ferd. Simon Gassner*, Grossherzogl. Badenschen Hofmusikdirektor. Erster Band — Text. Zweiter Band — Notenbeispiele. Karlsruhe, bei Christian Theodor Groos. 1838.

Bei jedem neuen Buche, namentlich des Unterrichts, kommt es nicht darauf an, dass der Beurtheiler, ein einzelner Mann, das Werk mit pomphaften Redensarten des Lobes, oder mit witzelnden Abweisungen verfolgt, sondern vor Allem darauf, dass er gewissenhaft auseinandersetzt, was für eine Lehrordnung befolgt worden ist, welche Gegenstände und wie, ob klar und bündig, oder dunkel und weitschweifig u. s. w., darin verhandelt worden sind, damit der Leser in möglichst gedrängter, aber doch auch umfassender Uebersicht erkenne, ob das Buch für ihn ist oder nicht. Gibt es auf diesem Wege wenig Stechendes, so gibt es dafür stets Nützliches und für nicht zu Flatterhafte zugleich hinlänglich Unterhaltendes, was durch Nachweisungen und Bemerkungen des Anzeigenden bedeutend werden kann. Zugleich ist diese Methode die einzige, die völlige Ungerechtigkeiten unmöglich macht. Wir wollen also diesen Weg der Anzeige, als den geradesten, zum Gewinne der Leser und des Verfassers, beibehalten.

Die Schrift wird mit der Bemerkung eröffnet, dass man diese wichtige Lehre in den meisten Unterrichtsbüchern der Komposizion entweder gar nicht, oder nur oberflächlich behandelt findet. In den Literaturbüchern trifft man auch nichts; sogar die einzige Abhandlung der Art, die vor 100 Jahren bei Michael Funken 1738 in Erfurt erschien, wird vermisst. Ist das Werkchen auch undeutlich und sogar kaum zur Belehrung über alte Instrumente zu verwenden, die ausser Gebrauch gekommen sind, so ist es doch geschichtlich merkwürdig, weshalb wir den Titel nicht übergehen wollen; er heisst: „Musicus autodidaxus, oder der sich selbst informirende Musicus, bestehend sowohl in Vocal- als üblicher Instrumental-Musique, welcher über 24 Sorten sowohl mit Saiten bezogener als blasender und schlagender Instrumente beschreibt, die ein Jeder nach Beschaffenheit seines Naturells, sonder grosse Mühe, in kurzer Zeit, nach denen Principiis fundamentalibus erlernen kann. Allen Liebhabern dieser Edlen Kunst zum besten ans Licht gestellt, und mit vielen dazu dienlichen Figuren und Handgriffen erläutert von einem der in praxi erfahren." — Der Hauptzweck unsers Verfassers geht dahin, auch solchen Dilettanten verständlich zu sein, denen Berufsgeschäfte keine Zeit zu gelehrten Forschungen gestatten. Er will den Fehler vieler Lehrbücher vermeiden, welche mit grosser Ausführlichkeit Dinge erklären, die dem Anfänger zu hoch sind, wodurch er nur ängstlich gemacht sich die Sache schwerer vorstellt, als sie ist. Durch Andeutungen soll ein weiteres Studium vorbereitet werden. Er begreift und bekennt sehr wohl, dass man aus keinem Lehrbuche Alles erlernen kann, was ein Musiker zu wissen nöthig hat u. s. w. Der Verfasser muss also den Muth haben, seiner Ueberzeugung zu folgen. — Sehen wir nun, wie die Gegenstände geordnet und behandelt sind, wobei wir die kurze Einleitung übergehen.

Im ersten Kapitel wird über die im Orchester üblichen Saiteninstrumente im Allgemeinen gesprochen, so dass die Kenntniss ihres Karakters und ihrer Eigenthümlichkeit bis in's kleinste Detail ausser seinem Zwecke liegend angenommen und für die, welche dies wollen, auf *Fröhlich's* allgemeine Musikschule (Systematischer Unterricht zum Erlernen und Behandeln der Singkunst u. s. w. ir Theil. Würzburg, 1822; Systematischer Unterricht in den vorzüglichsten Orchesterinstrumenten u. s. w. Würzburg, 1829) verwiesen wird. Das letztgenannte Werk ist sehr ausführlich; dagegen liebt unser Verfasser die Kürze, den Grundsatz festhaltend: Wenn ein Lehrbuch mehr als Leitfaden zur Entwickelung innerer Kraft sein muss, der gehe das Studiren auf. Talent und Genialität lassen sich nicht aus Büchern lernen. — Es wird hier lediglich auf Karakter, Tonqualität und Umfang Rücksicht genommen, was im zweiten Kapitel, die nähere Erklärung des Bogenquartetts enthaltend, fortgesetzt wird. Die Bemerkungen sind zweckdienlich, wenn auch Manches wiederholt wird trotz der Kürze. Dass bei der Beschreibung der Violine das tiefe *g* nicht mit einem Strich (*g*) bezeichnet stehen sollte, wäre keiner Erwähnung werth, wenn das Buch nicht für Unerfahrene bestimmt wäre. Der höchste Ton wird auf das viermal gestrichene *a* gesetzt und bemerkt, dass wohl höhere Töne möglich, aber nicht von guter Wirkung sind. Das Versehen der Bezeichnung der Töne durch Striche über den Buchstaben findet sich auch bei der Bratsche, was um so auffallender ist, da es beim Violoncell richtig

steht. — Ueberall ist auf die Notenbeispiele im zweiten Theile verwiesen, die eben darum in einem andern Bande zusammengedruckt wurden, damit man sie zur anschaulichen Erläuterung des Textes desto bequemer gebrauchen kann. — Im dritten und vierten Kapitel wird das Allernöthigste über die Holzblasinstrumente verständlich beigebracht. Unter den Bemerkungen über das Piccolo ist folgende sehr zu beherzigen: Das Studium des Piccolosatzes mache man ja nicht in den neuen italienischen Partituren, wo man es statt zu gebrauchen, nur missbrauchen lernen würde. — Im Uebersichtlichen von den Klarinetten können wir folgenden Satz nicht unterschreiben: „Wenn man annimmt, dass jede Klarinette die Stimmung derjenigen Tonart hat, deren Namen sie führt, so ist es wohl begreiflich, dass in C dur die C-, in B dur die B-, in A dur die A-Klarinette u. s. f. die beste Wirkung thun muss.“ — Die Klangfarbe ist zu verschieden, und darauf kommt es doch hauptsächlich an. — Das fünfte Kapitel lehrt das Nothwendigste von den Blech- oder Becher-Blasinstrumenten mit guten Bemerkungen, z. B.: Bei hohen Tönen der Trompete gehe man vorsichtig zu Werke, weil das sogenannte Clarinblasen nicht mehr so üblich ist als sonst. Für Manche dürfte die Erinnerung auch nicht unnütz sein, dass ehemals die hohe Trompete Clarin und ihr Bläser Clarinist hiess; ferner dass man sich in früheren Zeiten noch einer dritten ganz für die tiefen Töne bestimmten Trompete bediente, welche Principal genannt wurde. — Im sechsten, siebenten und achten Kapitel wird über Militärmusik und die dabei üblichen Instrumente gesprochen, wo auch der Serpent und die Ophicleyde kurz abgehandelt werden, ferner Gottfr. Weber's Doppelposaune (s. 18. Jahrg. unserer Zeitung), Klappen- und *Ventil*-Trompete, wie Ventilhorn (chromatische). — Das neunte Kapitel erwähnt kurz die Schlagwerkzeuge. Das zehnte Kapitel liefert das Unentbehrlichste über die *Orgel*, wo die Ueberschrift „Kirchenmusik“ nicht an der Stelle sein dürfte. Desgleichen werden im eilften Kapitel, unter der Aufschrift „Konzert-, Kammermusik,“ Pianoforte, Harfe, Guitarre und Mandoline abgehandelt; im zwölften Kapitel (Gesellschaftsmusik?) mehrere ausser Gebrauch gekommene Instrumente, was im Grunde nicht hieher gehört, doch wenig Raum wegnimmt. Das dreizehnte Kapitel behandelt die Singstimmen.

Nach diesen vorgängigen Uebersichten wird im vierzehnten Kapitel, S. 64, vom *Arrangiren* gesprochen. Es ist gewissermaassen ein Uebersetzen in eine andere Sprache und eben so nöthig und nützlich. Der Verfasser theilt es ein 1) in das verkleinernde, der Effektmittel nach, was viel Umsicht und Ueberlegung erheischt. Nur darf ein Orchesterwerk nicht für 2 Flöten oder Violinen verringert werden, aber eine Verringerung der Tonmassen kann sehr wohl Statt finden; 2) in das vergrössernde, z. B. Klavierwerke für Orchester; 3) in das umtauschende, wo aus Noth statt Horn Fagott, statt Klavier Guitarre genommen wird; 4) in das komponirte Arrangiren oder arrangirte Komponiren, was keins von Beiden völlig ist, sondern Beides zugleich, wie das Potpourri. Um gut zu arrangiren, muss man die Partitur nicht nur lesen können, sondern sie bis ins Kleinste verstehen. Daher (fünfzehntes Kapitel) *Partiturregeln*, unter welchen hier keine Kompositionslehre, sondern jene Abbreviaturen und Zeichen verstanden werden, deren sich Komponisten und Kopisten bedienen, um schneller schreiben zu können. Eine allgemein angenommene Aufeinanderfolge der Instrumente in der Partitur (Sparte) gibt es nicht, wohl aber Grundprinzipien, welche den Ueberblick deutlich machen. So werden immer Instrumente zusammengestellt, welche gleiche Effekte hervorbringen, und zwar so, dass die höher liegenden über die tiefer klingenden gesetzt werden u. s. w. Alle diese Regeln sind nur äusserliche der gewöhnlichsten ersten Erkenntniss; „über den Entwurf und die Ausarbeitung einer Partitur, so wie über die Art, wie Anfänger der Setzkunst Partituren studiren sollen,“ wird auf die erste Abtheilung des zweiten Theiles von *H. Ch. Koch's* Versuch einer Anleitung zur Komposition verwiesen. Darauf wird das Arrangiren in allerlei Form an Beispielen erläutert. Die äusseren Stimmen sollen zuerst, die Mittelstimmen zuletzt gesetzt werden. An solchen Beispielen lernt der Anfänger das Meiste. Es ist auch gut, dass ein Beispiel zu verschiedenen Arten beibehalten worden ist. Der Anfänger gewinnt auf alle Fälle durch Arrangiren der Meisterwerke, welche freilich dadurch verlieren; allein sie sollen ja deshalb nicht gleich gedruckt werden, vielmehr nur zur Uebung dienen. S. 76 beginnt die Lehre vom *Instrumentaleffekt*. Zuvörderst wird Manches mit Bedacht wiederholt und im Notenbuche werden nützliche Tabellen über das Verhältniss der Instrumente geliefert. Es ist recht gut, dass diese Tabellen nicht bis auf das Geringste, was sich von selbst versteht, ausgefüllt wurden; man sieht sonst den Wald vor allen Bäumen nicht. — Die Beschreibung der Wirkungen der verschiedenen Tonwerkzeuge, zum Theil aus einer andern Feder, was redlich angezeigt worden ist, werden Vielen nützlich und Allen angenehm sein; Umsicht, Deutlichkeit und Kürze werden nicht vermisst werden. Einen fortlaufenden Auszug liefern wir nicht, weil er wenig Vortheil bringen könnte; die Erfahrenen sind damit bekannt und den Unerfahrenen dient eben das Ganze. Nur eine Warnung, die wir oft ausgesprochen haben, die aber unserer Zeit nicht oft genug wiederholt werden kann, den Missbrauch der Blasinstrumente betreffend, heben wir aus; sie bezieht sich im Werke namentlich auf Klarinette und Hoboe, mag aber immerhin mit leicht zu findenden Nebenbestimmungen auf andere Blaswerkzeuge angewendet werden. „Die Verschwendung dieser, so wie der meisten Blasinstrumente, thut in der Musik eine ähnliche Wirkung, als die zu grosse Häufung und das zu starke Auftragen vieler abstechenden Farben in einem Gemälde; die Sinne werden dadurch wohl gereizt, aber die Fantasie wird beschränkt, die schöne Form verdeckt oder verdunkelt.“ — Möchte man dies doch endlich wieder beherzigen. Der Vorwurf des zu starken Blasens und Paukens trifft nicht nur Anfänger in der Komposizion, sondern selbst Männer, die über solche Lärmsucht hinaus sein sollten. Man hascht damit nach dem Wohlgefallen der leeren Menge und

verdirbt die Kunst. — „Ueberhaupt soll man Instrumente, deren Töne im Anstönen und Verhallen, im Zunehmen und Abnehmen den grössten Reiz haben, und welche den Verlust dieser tiefen Wirkung durch nichts Anderes ganz ersetzen, nicht leicht zu sehr schnellen Bewegungen mit schnellen Figuren gebrauchen.“ — Die Unterhaltung über Verbindung verschiedener Instrumente und über das verschiedenartige Auftreten irgend eines solchen, wie als alleiniges Konzertinstrument, nur zu einzelnen eingewebten Solostellen verwendetes, als der Harmonie dienendes oder blos begleitendes, wird den Anfängern gleichfalls gute Dienste thun. Dass hingegen dergleichen Gegenstände aus keinem Buche der Welt vollständig erlernt werden können, sondern dass aufmerksames Hören, möglichste Bekanntschaft mit den Instrumenten selbst und sorgfältige praktische Uebungen dazu gehören, ist im Buche selbst vielfach ausgesprochen worden. — Auf Uebereinstimmung und Kontrastirung der Instrumente, auf Aehnlichkeit und Verschiedenheit der Tonfarbe muss viel Aufmerksamkeit verwendet werden. Bei der Wahl der Instrumente muss nicht allein darauf, sondern auch noch stets auf den Karakter der Tondichtung, ob angenehm oder erhaben, tragisch oder komisch u. s. w., ja selbst auf den Ort der Ausführung, ob Kirche, Konzertsaal, Theater oder Kammer, Rücksicht genommen werden. Da denke nach, bemerke selbst, lerne mit Bewusstsein empfinden und zeige dann den Standpunkt deiner innersten Bildung durch die That. — „Man hat sich überhaupt sehr vor nur eingebildetem, papiernem Effekt zu hüten.“ Man unterrede sich mit den Instrumentalisten und lerne das vermeiden, was sich in der Wirklichkeit auf irgend einem Instrumente nicht so herausbringen lässt, als es sich der Tonsetzer in seinen Gedanken vorbildet, u. dergl. mehr. Ideen sind mehr werth, als aller Instrumentenlärm, meinen wir und haben es oft gemeint. Sollen sie gut ausgedrückt werden, so muss es in der Rede mit den entsprechenden Worten, in der Musik mit den rechten Instrumenten u. s. w. geschehen. Nicht auf Quantität, sondern auf Qualität der Tonwerkzeuge kommt es an. Wer immer blasen und pauken lässt, macht Ohr und Seele unempfindlich. — Was in der Abhandlung über die Behandlung der Bogeninstrumente und der Blasetonwerkzeuge beigebracht wird, besonders über die Letzten, verträgt bei der kurzen Haltung keinen Auszug, ist aber unterhaltend und zweckmässig, wozu auch gehört, dass die Blasinstrumente, die seltener Neuerungen unterworfen sind und am meisten gebraucht werden, auch am vorzüglichsten beschrieben worden sind. Man bemerke im Allgemeinen: „Kein Instrument ist vom Beginne seines Umfanges an bis zu den äussersten Grenzen desselben gleich stark im Tone. Das sich zur Höhe neigende wird in den mittleren und tieferen, das mehr der Tiefe sich nähernde wird in den hohen Tönen schwächer sein.“ Darauf sehe man bei der Zusammenstellung der Instrumente und bei Vertheilung der Intervalle. — Alles Gegebene beschränkt sich auf die nothwendigsten Andeutungen, die für Begabte auch hinreichen werden. Am Ende lässt sich nicht Alles erklären; man soll Grund gewinnen und zu eigenen Beobachtungen angeregt werden. — Im achtzehnten Kapitel wird über Form und Anlage, Schreibart und ästhetische Einrichtung musikalischer Kompositionen gehandelt (S. 106), fast zu kurz und obendrein mehr negativ als positiv, was Anfängern nichts nützt; das verneinende Prinzip ist schon von selbst in Jedem mächtig genug. Und doch sind auch hier treffliche Bemerkungen mancher Art, z. B.: „Die Originalität suche man mehr in dem Geiste, der aus dem Ganzen spricht, als in einzelnen Gedanken.“ So oft dies auch gesagt wurde, es bleibt bei dem fortwährenden Witzfabriziren in einzelnen Phrasen immerhin noch nöthig. „Am Besten ist es, wenn der Komponist nichts dafür kann, dass seine Arbeiten schön sind.“ — Das ängstliche Nachahmen irgend eines Eigenthümlichen, sei es der Person oder irgend einer Zeit, sei vermieden; die Form ist gut, aber der Geist ist hoher. — Neunzehntes Kapitel über musikalische Literatur, natürlich nur in Bezug auf solche Werke, in welchen über einzelne in diesem Buche nur flüchtig berührte oder kurz besprochene Gegenstände ausführlicher abgehandelt ist. Unter diesen Werken wird auch zum bessern oder leichtern Gebrauche unserer Zeitung des *Registers der ersten zwanzig Jahrgänge* Erwähnung gethan, der *Fortsetzung dieses Registers* von 1819 bis mit 1828 dagegen nicht. Wir bringen diese Fortsetzung in Anregung, weil Allen, die unsere früheren Jahrgänge zum Nachschlagen benutzen, durch dieses fortgesetzte Hilfsregister viel Zeit erspart wird. — Im zwanzigsten Kapitel, Schlussbemerkungen überschrieben, werden die Notenbeispiele des zweiten Bandes von Neuem berücksichtigt und „*Ein practicum*“ darüber gehalten, was von vielem Nutzen ist. Ein Anhang von S. 132—144 gibt nachträgliche Bemerkungen; ein alphabetisches Inhaltsverzeichniss beschliesst. Die Notenbeispiele sind treffend und werden das Studium sehr erleichtern. Dem Verfasser gebührt Dank für seine Arbeit zum Besten Vieler.

Bemerkungen zur Lebensgeschichte Emanuels, genannt der Baron von Astorga.

(Beschluss.)

Diesem Kaiser Karl VI. war indess Emanuel und dessen Kompositionstalent schon von früher, und zwar von Spanien her, persönlich bekannt. Wir besitzen hier in Wien ein Exemplar der Oper *Dafni* *) von alter, augenscheinlich exotischer, obwohl nicht italienischer, glaublich von spanischer Hand geschriebener, dessen Originaltitel also lautet: „*Dafni, Dramma Pastorale per Musica Tenuto a Barcellona avanti le loro Maestà Cattoliche. L'anno 1709 alli di .... Giugno. Musica del Barone d'Astorga* **). Wie geschichtlich bekannt, war

*) Dafni, Mascnnsame, nicht Daphne, wie es bei dem Biografen lautet. Auch ist es keine „Operette,“ sondern eine tüchtige Oper, durchaus mit Rezitativ und Gesang, im italienischen Stile damaliger Zeit.

**) Das Exemplar ist im Besitze des Herrn Hofraths R. G. Kiesewetter; es stammt aus der Sammlung eines vornehmen Inter-

es Karl, damals in Spanien König Karl III., welcher sein Hoflager in der Stadt Barcellona hielt, die er erst im Jahre 1711 (desselben königliche, nun kaiserliche Gemahlin erst im Jahre 1713) verliess. Die Oper Dafni datirt demzufolge zuverlässig nicht erst vom Jahre 1726; wenn es auch nicht gerade unmöglich ist, dass sie (wie Hawkins und nach ihm die späteren Biografen angegeben haben) in diesem Jahre zu Breslau aufgeführt worden *); wir zweifeln gar nicht, dass Emanuel diese Oper für den Hof von Barcellona verfertigt, auch daselbst persönlich in die Szene gebracht habe, am Hofe Philipps (in Madrid) können wir kaum andere, als französische Opern (Lully, Campra, Desmarets u. dergl.) vermuthen; Karl aber unterhielt zu Barcellona eine Kapelle italienischer Künstler unter der Leitung des berühmten Giuseppe Porsile, welcher später mit mehreren Mitgliedern dieser Kapelle an den Hof seines Herrn Karls VI. nach Wien kam. **)

In Beziehung insbesondere auf die zweimalige Reise Emanuels nach Wien können wir nicht umhin zu bemerken, dass sich hier vom musikalischen Wirken desselben durchaus keine Spur findet. Erwägen wir nun, wie die kunstliebenden Herren Joseph I. und Karl VI. alle Talente in Anspruch nahmen, und dass Emanuel persönlich bei beiden Kaisern in besonderer Gunst stand, so folgern wir, dass desselben beidesmaliger Aufenthalt in Wien, nicht durch Kunstzwecke veranlasst, auch nur von kurzer Dauer und durch keine musikalische Hervorbringung bezeichnet gewesen sein müsse.

Wir haben so eben des Meisters Giuseppe Porsile zu Barcellona erwähnt; dieser tüchtige und fruchtbare Komponist, von dessen Arbeit in dem reichhaltigen Schatze alter dramatischer Musik in Wien sich eine bedeutende Zahl grosser Werke aufbewahrt findet, war früher als königlicher Vizekapellmeister in Neapel, woher er eben im Jahre 1704 den Hof zu dem Könige Karl III als dessen Kapellmeister für Spanien erhielt. Mit diesem seinen neuen Herrn (eigentlich im Gefolge der nunmehrigen Kaiserin im Jahre 1713) kam Porsile nach Wien, wo er mit dem Titel *Maestro ginbilato* als Lehrer der Herzoginnen, Töchter des Kaiser Joseph I., angestellt, später in den Personalstand der kaiserlichen Hofkapelle als Hofkomponist eingereiht wurde, in welcher Stelle er am 1. Mai 1750 im 78. Altersjahre sein Leben beschloss. War nun auch unser Emanuel zur Zeit seines Aufenthaltes in Barcellona schon ein gewandter Tonsetzer, und der sich schon an ein grosses dramatisches Werk (Dafni) wagen konnte, so ist es darum nicht minder glaublich, dass er dort an der Seite eines Porsile, durch Aufmunterung und selbst durch Anleitung, an Fertigkeit und solider Kenntniss noch gewonnen haben kann. Muss man aber allerdings annehmen, dass Emanuel schon im elterlichen Hause unter einem tüchtigen Meister seine Studien gemacht haben musste, so können wir nicht umhin, auf einen Francesco Scarlatti zu deuten, welcher gegen Ende des 17. Jahrhunderts an der königlichen Kapelle zu Palermo angestellt gewesen war und der Lehrer Emanuels in der Setzkunst gewesen sein könnte. Derselbe war es, der (nebst Porsile) im Jahre 1715 in Wien als Caldara's Mitwerber um die damals an der kaiserlichen Hofkapelle erledigte Vizehofkapellmeisterstelle mit einigen Ansprüchen auftrat, indem er sich auf seine Verdienste als ehemaliger Kapellmeister in Palermo berief, woselbst er wegen seiner Anhänglichkeit an Oesterreich seine Stelle verloren habe. Er scheint sich nachmals, da er die gedachte Stelle nicht erhielt, von hier nach Venedig gewendet zu haben. Seine weiteren Schicksale sind uns nicht bekannt. Die von seiner Arbeit in Wien vorhandenen Proben bewähren ihn übrigens als einen gewandten und erfindungsreichen Kontrapunktisten; er war des berühmten Namens der Scarlatti vollkommen würdig. *)

Indem wir diese unsere Bemerkungen über Emanuels Lebensgeschichte schliessen, wollen wir nur noch

reichischen Herrn, und war auf einem der Schlösser dieses Herrn in Mähren, mit mehr anderer italienischer Opernmusik aus dem ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts hinterblieben.

*) In Wien (wie Herr Fétis, den ältern Biografen nachhelfend, mit einer gewohnten Zuversichtlichkeit angibt) ist sie — wie wir zuverlässig versichern können, niemals aufgeführt worden. — — Herr R. scheint deren Aufführung in Breslau in Zweifel zu ziehen, und wir uns dünkt nicht ohne Grund; mit Rücksicht auf Zeit, Ort und Mittel hat die Angabe geringe Wahrscheinlichkeit.

**) Immer scheint in der damaligen Epoche Emanuels Zusammenhang mit dem österreichischen Regentenhause entschiedener gewesen zu sein, als mit dem französisch-spanischen. Wäre auf die Angabe Hawkins — Emanuel habe während eines Aufenthaltes in Spanien den Titel von Astorga erhalten — nur einiges Gewicht zu legen, so wäre es nicht schwer zu muthmassen, es sei ihm dieser Titel von Karl III. während dessen Residenz in Barcellona verliehen worden; in dessen Folge er dann auch den Namen von Astorga mit Fug und Recht hätte führen können. (Auch nach dieser Supposition wäre Emanuels früherer Aufenthalt in dem Asyl zu Astorga nicht minder glaublich; es könnte vielmehr eben dieser Umstand die Wahl des Titels bestimmt haben.) Wir sind aber nicht gemeint, auf die wenig zuverlässigen Angaben Hawkins eine (andern ganz überflüssige) Hypothese zu bauen, die Herrn Hochlitz vorgelegene Notiz hätte vermuthlich ein so wichtiges Factum angezeigt. — Uebrigens sei hier noch angemerkt, dass es früher ein edles Geschlecht in Spanien mit dem Titel von Astorga gegeben hatte, aus welchem ein Marquis dieses Namens im Jahre 1674 als Vizekönig zu Neapel vorkommt. (Le Bret, Geschichte von Italien. 9r Theil. 4o Buch.) Ob dieses Geschlecht in dem Zeitalter unsers Emanuels noch geblüht habe, konnten wir nicht ermitteln, glauben aber es bezweifeln zu müssen, indem wir, nach dem persönlichen Karakter und der Gemüthsrichtung Emanuels, ihn von der Annassung frei sprechen müssen, den Namen eines noch blühenden fremden Geschlechtes angenommen zu haben.

*) Dieser Francesco Scarlatti, höchst wahrscheinlich ein Bruder oder naher Verwandter des berühmten Alessandro Scarlatti, war bisher allen Lexikografen und Historiografen der Musik entgangen. Wir haben Grund zu glauben, und werden es wahrscheinlich mit Zuverlässigkeit an einem andern Orte auch darthun können, dass Giuseppe Scarlatti, welcher die längste Zeit in Wien gelebt, auch hier 1771 starb und insgemein für einen Enkel von Alessandro Scarlatti und Sohn des berühmten Cembalisten Domenico Scarlatti ausgegeben wird, ein Sohn eben jenes Francesco Scarlatti gewesen, der ihn noch in der Jugend von Wien nach Venedig mitgenommen, wo nachmals dessen (des genannten Giuseppe) erste Opernkompositionen entstanden sind.

genstand mit unserm innern Ich gleichsam zu identificiren *).

Auch unsere Urtheile über Musiken würden weit richtiger seyn, wenn wir dabey auf unsre Gemüthsstimmung Rücksicht nähmen.

Verstand und Gefühl sind in der musikalischen Kritik die beyden Richter. Jener entscheidet, ob die gehörigen Mittel gebraucht sind, wodurch der Zweck der Tonkunst, ich meyne das Vergnügen, erreicht wird; ob Plan und Ausführung, Korrektheit, Rhythmus, Symmetrie unter den einzelnen Partieen, Verbindung der einzelnen Phrasen — kurz, ob eine nach den Regeln der musikalischen Aesthetik geordnete Mannigfaltigkeit darin herrscht: dieser, nämlich das Gefühl, ob auch wirklich der durch den Kunstaufwand beabsichtigte Zweck erreicht ist, ob die Musik einen angenehmen Eindruck macht. Und zwar ist die Beschreibung des Eindrucks, den ein Tonstück erregt, aus leicht begreiflichen Gründen das Wichtigste.

„Wenn man es einem Kunstwerke ansieht, — sagt Lessing in seinem Laokoon — dass es so ganz ängstlich nach den Regeln verfertigt ist; wenn die strenge Befolgung der Gesetze, die in der Theorie gegeben werden, zu sichtbar am Tage liegt, und der Schweiss seiner Angstgeburt noch an der Stirne glänzt: so fällt das Vergnügen weg, welches das Wahrnehmen des Leichten, des Natürlichen und Ungezwungenen jedem Kenner von Gefühl und Geschmack nothwendig gewähren muss."

Es kann also, setze ich hinzu, auf den Ehrennamen eines Kunstwerks nicht Anspruch machen, weil es kein Vergnügen gewährt.

Um aber den Eindruck, den ein Tonstück

*) Wenn man die ältern und neuern Beschreibungen von dem Zustande wilder Völker lieset: so muss man erstaunen über die ausserordentlichen Würkungen, welche die Musik in ihnen erregte und noch erregt; und dies um so mehr, wenn man erwägt, dass weder Unterricht noch Erziehung ihre Gefühle kultivirt haben, und ihre Musik in weiter nichts besteht, als in einer Folge rauhklingender Töne ohne Harmonie und Melodie. Woher dies?

Ich habe oftmals nachgedacht, um dieses sonderbare Räthsel mir zu lösen, und wage es, mit dem Wunsche, dass ein musikalischer Psycholog diesen Gegenstand einer gründlichen und ausführlichen Auseinandersetzung würdigen möge, meine muthmasslichen Gründe darüber kurz mitzutheilen. Bey den Wilden ist die Musik eine Würkung ihrer aufgeregten Gefühle, ein reiner und unverflochter Erguss ihrer jedesmaligen Gemüthsstimmung. Jener weit schallende Schlachtgesang der alten Deutschen (Barritus nennt ihn Tacitus,) womit sie jedesmal den Angriff machten, und der Wunder der Tapferkeit unter ihnen würkte, was war er anders, als ein Ausbruch des Enthusiasmus, der Vaterlandsliebe und des hohen Muthes, mit dem sie ihren Feinden entgegen gingen? — Jener bizarre und wilde Gesang — man lese Portlocks und Dixons Reise um die Welt — womit die Bewohner des Nordfolk-Sundes den Handel mit den Europäern eröffnen, und wodurch sie sich diesen eben so furchtbar machen, als das Gefühl ihrer vermeyntlichen Würde beleben — was ist er anders als eine Würkung ihres Stolzes und Muthes, ihrer Tapferkeit und Raubbegierde? Da die Gesänge wilder Völker den reinen und unverflochten Erguss ihrer Begierden, Neigungen und Leidenschaften enthalten: so würden jene, wie mich dünkt, sehr schätzbare Beyträge zur Charakterkunde abgeben könne..; und es ist daher Schade, wie sich Herr Presidient Herder in seinen Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit ausdrückt, dass die meisten Reisenden uns zu zärtlichem Geschmacke uns die Töne wilder Völker versagen. So unbrauchbar sie dem Tonkünstler seyn mögen, so unterrichtend sind sie für den Forscher der Menschheit. Denn die Musik eines wilden Volks, auch in ihren unvollkommensten Gängen und Lieblingstönen, zeigt den innern Charakter desselben, d. i. die eigentliche Stimmung ihres empfindenden Organs, tiefer und wahrer, als ihn die längste Beschreibung äusserer Zufälligkeiten zu schildern vermag.

eines ganz sonderbaren *Quiproquo* erwähnen, in dessen Folge irgend ein schnellgläubiger Sammler von „Lesefrüchten" über kurz oder lang wohl gar die Existenz eines Emanuel von Astorga in Abrede stellen könnte. Die zu Leipzig erscheinende „Neue Zeitschrift für Musik" hat in dem Jahrgange 1835 einen Korrespondenzartikel aus München mitgetheilt, in welchem von den am letzteren Orte stattgehabten musikalischen Aufführungen der eben abgewichenen Charwoche Nachricht gegeben wurde: Man hatte unter Anderm auch „ein Stabat mater von Astorga" aufgeführt, „einem Spanier, — eigentlich einem in das Spanische übersetzten Teutschen, Namens Aengstenberger aus Augsburg." — Dieser Aengstenberger (recte Angstenberger) ist bei uns in Wien noch in gutem Andenken, und unsere Sammlungen enthalten manche seiner Kompositionen, nur eben kein Stabat mater. Man sieht, dass der Münchner Referent durch eine irrige Aufschrift auf der von ihm gesehenen Abschrift verleitet, gedachtem Angstenberger (aus Augsburg fügte er vermuthlich aus Eigenem hinzu) das Werk *bona fide* zugeschrieben hatte; es scheint, dass der Referent in der musikalischen Literatur und Kunstgeschichte wenig belesen, zufälliger Weise früher so wenig von einem Astorga, als von einem Angstenberger jemals gehört hatte. Beide hätte er in Gerber's altem und neuem Lexikon angezeigt finden können, wenn ihm auch Rochlitz (für Freunde der Tonkunst) unbekannt, und das neue Stuttgarter Lexikon noch nicht erschienen war. Besagter Michael Angstenberger aber war (nach Dlabacz Statistik von Böhmen, VII. Heft. S. 137) zu Reichstadt in Böhmen am 2. Januar 1717 geboren; als Sängerknabe kam er in das Stift des ritterlichen Ordens der Kreuzherren mit dem rothen Stern in Prag, wurde im Jahre 1738 in den Orden aufgenommen, und im Jahre 1743 zum Priester geweiht; und nachdem er durch viele Jahre theils in seinem Kloster, zu Prag, theils zu Karlsbad ausgesetzt, sich in dem Dienste der Seelsorge verwendet hatte, war er letztlich noch 21 Jahre lang als Kommendator des Ordens an der St. Karlskirche (und Pfarre) in Wien, wo er im Jahre 1789 im Alter von 72 Jahren mit Tode abging. Wenn aber auch die ganz zuverlässigen und höchst genauen Daten von Dlabacz nicht vorlagen, könnte man doch nur mit einem ungeheuren Anachronism den, seit seiner bekannten letzten Reise nach Böhmen (1720 oder 1721) verschollenen Sizilianer Emanuel von Astorga in der Person Pater Michael Angstenberger's, des Kommendators bei St. Karl in Wien, wieder finden wollen. Eben so unstatthaft aber wäre die Vermuthung, dass dieser Geistliche, der nie die Grenzen der österreichischen Monarchie überschritten hatte, der Autor jenes Stabat mater sein könne, welches in London, zur Zeit als Avison (1751) seinen *Essay on musical expression* schrieb, schon lange berühmt, daselbst von jeher für ein Werk des, in der persönlichen Erinnerung von Kennern und Liebhabern noch lange fortgelebten geschätzten Sizilianers gegolten hatte, und sich noch lange darnach im Alleinbesitze der Society for ancient musick befand. *)

*) Kaum noch verdient es einer Erwähnung, dass Gerber im alten Lexikon, vermuthlich nach irgend einem englischen Musikhändler-Katalog, einen J. O. Astorga anführt, der 1740 von seiner Komposition 6 Flöten-Trios, und 1760 sein zweites Werk in 12 Italienischen Arien und Duetten, in London herausgegeben haben sollte. Dass dieses nicht auf Emanuel von Astorga bezogen werden könne, bedarf wohl keiner Erinnerung. Von jenem obskuren, muthmaasslich pseudonymen Astorga ist nirgend mehr etwas zu vernehmen gekommen.

Wir können alle Besitzer des unter dem Namen *Astorga* jetzt auch in Teutschland schon ziemlich verbreiteten (neulich in Halle im Stich erschienen) *Stabat mater* — eben desselben, welches auch die Münchner (mit neuer Instrumentirung von Neumer) besitzen — über dessen Echtheit als eines Werkes des Sizilianers vollkommen beruhigen.

Simon Molitor.

Zusatz der Redakzion.

Wir sind dem geehrten Verfasser für seine treffliche Abhandlung, die einiges Wichtige aus dem Leben Astorga's näher erörtert und manches Neue zur Bereicherung der Kunstgeschichte beibringt, den lebhaftesten Dank schuldig, den wir ihm hiermit öffentlich abstatten. Nur finden wir es nothwendig, die Verfasser des Stuttgarter Lexikons in diesem Punkte zu vertheidigen. Ein Artikelschreiber, der seine Quelle nennt, ist nicht zu verklagen, wenn er nach Quellen fragt, und zwar wie folgt: „Da diese Quellenangabe vielleicht auch Manchem nähere Spuren für ein weiteres Forschen ausfindig machen könnte, so wird der geehrte Erzähler (Herr Hofrath Rochlitz) sie uns gewiss nicht länger vorenthalten, da er durch Anzeige derselben der guten Sache nützt, sich aber nicht schadet, sobald nur die noch unbekannten Quellen nicht gar zu nichtig sind, *was wir hier nicht im Geringsten zu befürchten haben.*" Es wird also im Lexikon eben sowohl als in Herrn M.'s Abhandlung vorausgesetzt, dass Herr Hofrath Rochlitz die Quelle kannte, aus der ursprünglich diese Notiz herrührte, ja dass diese Quelle nicht unbedeutend sein wird, was aus den angeführten Worten klar hervorgeht. Der Verfasser jenes Artikels gibt nur an, dass es Zweifler gibt. Diese sind nur gefährlich, wenn sie ihre Einwendungen im Geheim verbreiten, so lange der erste Erzähler noch am Leben ist, wo er sich also mit ein paar Federstrichen siegreich vertheidigen kann, was ihm ausdrücklich zugetraut wird und nach seinen eigenen Werken werden muss. Siehe 2r Theil, S. 88, Für Freunde der Tonkunst. — Kann da die Bitte um Angabe jener Quellenwerke mit Recht ein sonderbarer Pyrrhonism genannt werden? spricht sie nicht weit mehr für als gegen Herrn Hofr. Rochlitz? Wie kann wohl eine solche Bitte, deren Erfüllung dem glücklichen Entdecker so leicht und jedem Wissbegierigen so erwünscht sein muss, eine Anmaassung und ein Entgegentreten heissen? Ja, der geehrte Einsender vorstehender Abhandlung tritt weit entschiedener als theilweiser Gegner einiger chronologischen Angaben auf, als irgend Einer bisher, in einem Punkte, den der Artikelschreiber nur bescheiden durch die eingeschaltete Jahreszahl (1705) anzudeuten scheint. Diese Anachronismen bilden aber

einen Hauptpunkt der genannten Zweifler an der Echtheit der Quellen. Dass im Uebrigen jene Erzählung mit den Zeitverhältnissen übereinstimmt, sieht Jeder, der die Geschichte kennt: aber von der Möglichkeit bis zur Gewissheit ist noch ein Abstand. Auch ist es längst durch Erfahrung erwiesen: Wenn irgend ein Mann, den Besten nicht ausgenommen, irgendwo und noch dazu unverhofft, eine so höchst erwünschte Entdeckung macht, empfindet er zunächst eine solche Freude, dass der Glaube daran, widerspricht er nicht der Möglichkeit, wie in diesem Falle, auf lange Zeit die Oberhand gewinnt. Kann und soll dies nun keinem Menschen zum Nachtheil angerechnet werden, so kann und darf auch Niemand einem Andern es zur Last legen, wenn er zur Besiegung einiger Ungläubigen um Angabe der Quellen bescheiden bittet und zwar für eine Erzählung, die wirklich einige Zweifel zulässt. Wir selbst müssen daher jene Bitte für eine gute und durchaus wohlgemeinte erklären, die eben so sehr zum Besten der Sache als des Erzählers ausgesprochen worden ist, der sich ganz leicht und ohne alle Mühe wohl bei seinem Leben, aber nicht mehr nach seinem Tode gegen solche Einwendungen Einiger verwahren kann. — Im Grunde hat jene Bitte auch schon ihr Gutes gewirkt, nämlich vorstehenden Aufsatz, und wird uns hoffentlich auch noch das Gute bringen, dass wir durch eine freundliche Angabe der noch unbekannten Quellenwerke, deren Kenntniss für jede *neue* Erzählung wünschenswerth bleibt, auf einen Weg geleitet werden, auf dem sich vielleicht um so eher das noch Fehlende und Ungewisse dieser anziehenden Geschichte auffinden lässt. So viel aus Liebe zur Gerechtigkeit und für alle hierin Betheiligte.

Die Redakzion.

Tydschrift voor grondige Muzikale Kritiek en Antikritiek, ter wering van Philistery, voor het eerst verschijnende te Utrecht. 1839.

Verteutscht: Zeitschrift für gründliche musikalische Kritik und Antikritik zur Abwehrung der Philisterei, zum ersten Male erscheinend zu Utrecht. Dieses uns vor Kurzem übersandte Blatt hat manches Eigene. Erstlich enthält es nichts als eine satyrische Gegenkritik über ein zu Utrecht gegebenes und in der dortigen Zeitung (lees Mengelwerk der Utr. Courant van 8. Febr.) mit übertriebenem Lobe besprochenes Konzert. Der Berichterstatter muss vorzüglich darum viel leiden, weil er allen in jenem Konzerte vorgetragenen, bis ins Unkenntliche verschnörkelten Musikstücken in einer Sprache geduldigt hatte, die nicht genug schöne Redensarten und nicht genug liebliche Bilder aus tausend und einer Nacht zum Preise der Erhobenen auftreiben kann. Vorzüglich trifft das den Violinspieler *Ernst*, der in jenen Gegenden überaus beliebt ist und diesmal Variazionen von Mayseder Op. 40, gleichfalls sehr verziert vortrug, zu dessen Ruhme unter Anderm gesagt wurde: Er folgt seinen augenblicklichen Inspirazionen. Dagegen meint der Gegner, der übrigens den Violinspieler nicht gänzlich verwirft: Er macht ihnen Fratzen statt guter Musik vor, um der Thoren willen, die nichts als Charlatanerie zu bewundern im Stande sind. Zweitens hat diese gut holländisch geschriebene Antikritik noch das Besondere, dass sie in der gegenüberstehenden schmälern Spalte allerlei passende und witzige Zitate, grösstentheils aus teutschen Schriften beibringt. Am meisten wird Goethe und Nante Strumpf angeführt, z. B.: „Die Welt ist eine Glocke, die einen Riss hat, sie klappert, aber klingt nicht.“ — „Sie wollen ein gebildetes Publikum sind“ — „Madamke, wo kriegt der Trompeter allen Wind her, mit dem er bläst?“ — Oder von Wieland: „Die Dummheit hat ihr Sublimes so gut als der Verstand, und wer darin bis zum Absurden gehen kann, hat das Erhabene in dieser Art erreicht, welches für gescheute Leute immer eine Quelle von Vergnügen ist. Die Abderiten (und der Claqueur — so wird jener Berichterstatter genannt) hatten das Glück, im Besitze dieser Vollkommenheit zu sein“ — U. s. w. Drittens haben wir noch aus Rechtschaffenheit einer Blattfüllung zum Schlusse zu gedenken, die aus einer dialogisirten Anekdote, zwischen einem Musikdirektor und dem Ehemann einer Sängerin besteht, welcher letzte schlechthin verlangt, das ganze Orchester müsse sich in Allem durchaus nach der Sängerin richten und die Bläser sollen eine Quarte tiefer stimmen oder, wenn sie das nicht können, tiefer transponiren. Viertens werden wohl auch hier bei diesem Blatte Anfang und Ende Aufschluss über das Ganze geben. Oben steht „68e Jaargang No. 9846,“ und dem sich vielleicht um so eher das noch Fehlende und Ungewisse dieser anziehenden Geschichte auffinden lässt. So viel aus Liebe zur Gerechtigkeit und für alle hierin Betheiligte. und zwar für eine Erzählung, die wirklich einige Zweifel zulässt. Wir selbst müssen daher jene Bitte für eine gute und durchaus wohlgemeinte erklären, die eben so sehr zum Besten der Sache als des Erzählers ausgesprochen worden ist, der sich ganz leicht und ohne alle Mühe wohl bei seinem Leben, aber nicht mehr nach seinem Tode gegen solche Einwendungen Einiger verwahren kann. — Im Grunde hat jene Bitte auch schon ihr Gutes gewirkt, nämlich vorstehenden Aufsatz, und wird uns hoffentlich auch noch das Gute bringen, dass wir durch eine freundliche Angabe der noch unbekannten Quellenwerke, deren Kenntniss für jede *neue* Erzählung wünschenswerth bleibt, auf einen Weg geleitet werden, auf dem sich vielleicht um so eher das noch Fehlende und Ungewisse dieser anziehenden Geschichte auffinden lässt. So viel aus Liebe zur Gerechtigkeit und für alle hierin Betheiligte.

Die Redakzion.

J. C. D. Wildt's

letzte Vergleichung unserer Oktave in Dur und Moll mit dem συστημα τελειον der Griechen. Hannover, 21. Dezember 1838.

Die früher von demselben Verfasser herausgegebenen Tabellen über griechische Musik-Scala im Vergleiche mit der unsern sind von uns angezeigt worden; wir machen daher die Freunde solcher Untersuchungen auch auf diese neueste und letzte gebührend aufmerksam. Natürlich sind diese Tabellen nur für solche, die mit dem Gegenstande bekannt sind und mathematische Verhältnisse berücksichtigen. Auf alle Fälle werden die Liebhaber die ganze Reihe dieser Tabellen, die zur vollkommenen Einsicht nöthig sind, beim Herrn Verfasser in Hannover erhalten können.

Nachrichten.

Magdeburg, im März. Fast in jeder Woche gab und gibt es hier zwei Konzerte; jedes beginnt in der Regel mit einer vollständigen Sinfonie. Der Musikdirektor Herr *A. Mühling*, welcher vor Kurzem von dem unter der Protekzion des Fürsten Friedrich von Hohenzollern-Hechingen und der Direkzion des Kapellmeisters

L. Spohr bestehenden *teutschen Nazional-Verein für Musik und ihre Wissenschaft in Karlsruhe* zum Ehrenmitgliede ernannt wurde, brachte Sinfonieen von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Onslow, Mendelssohn, Kalliwoda, Reissiger u. A. zu Gehör, desgleichen die effektvollsten Ouverturen anerkannter Meister. Herrn Mühlings bedeutendes Oratorium Abbadona wurde mit vorzüglich guten Mitteln auf dem Rathhaussaale wiederholt und wirkte fast noch vorzüglicher als bei der ersten Aufführung in der Kirche. Der Saal war gefüllt und die Aufnahme von Seiten der Zuhörer sehr erwünscht. Ausser den gewöhnlichen Konzerten finden den Winter über noch vier des unter Mühlings Leitung stehenden Singvereins Statt, in welchen meist nur klassische Werke ausgeführt werden. Im ersten dieser Konzerte wurde der erste Theil des Paulus von Mendelssohn-Bartholdy gegeben, der in Rücksicht auf manche Hindernisse, welche sich bei Gestaltung des Orchesters zeigten, doch ziemlich gut ausfiel. Die grossartigen Chöre besonders zogen auch die weniger Kunstverständigen so an, dass man auf den zweiten Theil begierig ist, der auch bald gegeben werden soll. Das zweite Konzert enthielt Introdukzionen und Finalen aus Spohrs Jessonda und Rossini's Belagerung von Korinth. Es geschah für diese trefflichen und grossartigen Sätze, was in unsern Kräften stand. — Unser guter Vater Haydn, der bei dem heutigen Musiktreiben aus Kurzsichtigkeit und dünkelhaftem Urtheil zuweilen bei Seite gelegt wird, hat in diesem Winter manchen Triumf gefeiert. Die Leute wussten vor Freude über die einfache Sinfonie in C moll mit dem unschuldvollem Andantino und der romantischen Menuett gar nicht, was sie sagen sollten. Nach einem ernsten Männerchor von C. Kreutzer und einer herrlichen Kavatine für Sopran mit Begleitung tiefer Stimmen aus Righini's Tigranes folgte Haydn's zweite Missa aus C. Welche Frische, welche Abrundung in den Sätzen! welches Qui tollis —, Agnus Dei! — In den gewöhnlichen Konzerten erquickten sich die Hörer an H.'s Sinfonieen in Es, ⁵/₄ (mit dem edlen Adagio G moll, ³/₄), und in B, ⁴/₄, der lebendig heitern, deren innigen Adagio in F, ³/₄, nicht genug gespielt werden kann. Von Beethoven kamen No. 1, 2, 3 und 7 an die Reihe. — Die Konzerte in der Gesellschaft zur Vereinigung und im Casino leitete Herr Mühling Sohn. Im Anfange des Winters erfreute uns auch die hier überaus beliebte und allgemein geschätzte Sängerin Frau Musikdirektor *Johanna Schmidt* aus Halle mit ihrem schönen Gesange. Die Familie *Lewy* aus Wien hat sich hier zweimal mit vielem Beifall hören lassen. Auch dem ausgezeichneten Violinvirtuosen *Köchy* haben wir manchen Genuss zu verdanken. Jetzt haben wir bereits einige Male den noch sehr jungen Violinspieler *Hohnstock* aus Braunschweig, Schüler Müllers, gehört, der ungemein gefällt und für sein Alter ausserordentlich viel leistet. Auch sein Spiel prima vista ist zu bewundern. — Unser Posaunist *Märker* trug das schöne Konzert von Ferd. David sehr gut vor. Die Pianistin *Rohena Anna Laidlow* spielte mit Beifall in einem eigenen Konzerte, dann im Theater und einmal in dem Fesca'schen Orchestervereine, in welchem Mühling jun. dirigirt. Man war mit der Wahl der von ihr fertig exekutirten Musikstücke nicht zufrieden, wie es auch anderswo der Fall gewesen ist. Unsere hiesige Pianistin Fräul. *Siegfried*, Schülerin Hummels, vervollkommnet sich immer mehr und gewinnt den Beifall des Publikums zunehmend. Auch der vortreffliche Violoncellist *Schaapler* erregt durch sein Spiel immer neue Freude. Er besitzt jetzt ein sehr schönes Instrument von Amati. In dieser Zeit veranstaltet hier noch der Musikdirektor *Kloss* sogenannte historische Konzerte. — Manches Andere übergehend, bemerken wir nur noch, dass Herr Musikdirektor *A. Mühling* sein zweites Oratorium in 3 Abtheilungen vollendet hat, auf dessen Aufführung wir sehr gespannt sind. Wahrscheinlich wird es diesen Sommer zu Gehör gebracht werden.

Neu-Ruppin. Auch diese freundliche und lebhafte Stadt, die ein gutes, von tüchtigen Lehrern gehobenes Gymnasium besitzt, zeichnet sich durch treffliche Musikleistungen aus. Der dortige Musikdirektor Herr *Friedr. Wilke*, der durch vieljährige und uneigennützige Thätigkeit, so wie durch seltene Kenntnisse im Fache des Orgelbaues längst rühmlich bekannt ist, verwaltet hier nicht allein die Orgel, den musikalischen Kirchendienst überhaupt und den Musikunterricht an der gelehrten Schule mit dem redlichsten Eifer, sondern führt immer noch fort, mit dem glücklichsten Erfolge unter den Einwohnern der Stadt zur Verherrlichung einer anziehenden Geselligkeit, Liebe zur Kunst und gehaltvolle Ausübung derselben treulich zu fördern. Erst vor einiger Zeit hat der unermüdlich strebsame Mann, der in zwei Jahren bereits sein 50jähriges Amtsjubiläum feiert, einen städtischen Singverein erneuert zu Stande gebracht, welcher durch regelmässige Uebungen schon so weit vorgeschritten ist, dass von Zeit zu Zeit tüchtige Werke von demselben unter Wilke's Leitung aufgeführt werden können. Es gibt dies ein neues Zeugniss, wie viel rechtschaffener Eifer, der Liebe zur Kraft bringt, auszurichten vermag. Auch der Militärchor, aus ungefähr 38 Mann bestehend, muss unter die tüchtigen gezählt werden, und zwar sowohl im Blasen als im Singen. Der musikalische Leiter desselben, dem er seine Geübtheit verdankt, ist Herr *Pollmächer*, ein junger Mann, den wir als vorstehenden Musikmeister, als ausgezeichneten Virtuosen auf der Klarinette und als geschickten und begabten Komponisten für Harmoniemusik schätzen lernten. Wir hatten das besondere Vergnügen, diesen Musikchor unter Pollmächer's Aufführung bei einem gelegentlichen Morgengruss und einer Abendmusik Ouverture und Finalen aus Don Juan, die Ouverture aus Gluck's Iphigenia in Tauris, einen neuen Festmarsch von Pollmächer u. s. w., abwechselnd mit gut gewählten neuern und ältern Gesängen, vortrefflich ausführen zu hören. In den drei Tagen unseres dortigen Aufenthaltes hatten wir sogar Gelegenheit, einem Konzerte zweier reisender Künstler, des Violinspielers *J. Heinrich* und seines Sohnes, des Fagottisten *Karl Heinrich* beizuwohnen, worin sich das Orchester recht gut bewährte und Herr Pollmächer sich

auf der Klarinette meisterlich zeigte. Der junge Fagottist bewies gute Fertigkeit und hübschen Ton, so weit das nicht vorzügliche Instrument ihn gestattete. Als etwas Auffallendes muss noch angezeigt werden, dass uns der Vater *Heinrich*, sonst in der Kapelle des Fürsten Esterhazy unter Haydn, unter Anderm mit einem Quartett für eine Violine unterhielt, das er recht gut spielte, wenn auch die Komposizion selbst nicht besonders, aber doch grösstentheils vierstimmig war. Der Bogen war so locker gespannt oder entspannt, dass sich das Holz desselben unter dem Boden der Violine bewegte. Noch gehörte es unter unsere Genüsse, in dem nahe gelegenen Protzen auf seinem Gute den Herrn v. Drieberg und dessen Familie persönlich kennen zu lernen. — Und so findet denn unsere Kunst auch in jener Gegend wackere Freunde und einflussreiche Förderer, die auf öffentlichen Dank die gerechtesten Ansprüche haben.

Berlin. (Beschluss.) Einer Soirée des Herrn *C. Decker* konnte Referent nicht beiwohnen, da solche mit dem ersten Konzert von Ole Bull gleichzeitig Statt fand. Als Klavierspieler und Komponist soll Herr Decker indess gute Fortschritte an den Tag gelegt haben. Das königl. Theater hatte eine vortheilhafte Einnahmeperiode durch die Wiederkehr der Dem. *Löwe*, welche am 6. v. M. als Norma mit unendlichem Jubel zuerst auftrat, und uns die Eindrücke ganz frisch vernehmen liess, welche die Pariser Opernleistungen auf ihr empfänglich lebhaftes Naturell gemacht hatten. Referent fand indess die Auffassung dieser tragischen Rolle im Spiel zu heftig und voll Pathos, im Gesange, bei vielen Schönheiten, gleichfalls häufig mit Verzierungen oder im Ausdruck chargirt, die ganze Darstellung und Gesangleistung aber dennoch von einem eignen Reiz durchdrungen, welchen nur das Genie bewirken kann und der Zauber persönlicher Anmuth. Wäre die Intonazion nur oft reiner! — Fräul. *v. Fassmann* war längere Zeit von der Bühne entfernt geblieben, trat dann aber in Meyerbeer's „Robert der Teufel" als Alice gleichzeitig mit Dem. Löwe als Isabelle, neu engagirt, wieder auf. Dies bisher beispiellose Konstereignis hatte einen ausserordentlichen Andrang von Schau- und Hörlustigen beider Parteien, schon bei dem Begehren nach Billetten, in solchem Grade erregt, dass polizeilicher Beistand nothwendig wurde. Während der Opernvorstellung kämpften nun die Ritter für ihre Damen, durch Empfang, Applaus, Hervorrufen nach jedem Akt, laute Opposizion u. s. w. mehr als ritterlich, wenigstens sehr leidenschaftlich. Dass die Oper von allen Kräften, namentlich auch von den Herren Bader und Zschiesche als Robert und Bertram auf das Trefflichste ausgeführt wurde, wird der verehrte Herr Redakteur als Augen- und Ohrenzeuge bestätigen können (was er mit gutem Gewissen thut). — Dem. Löwe wollte nach diesen Parteikämpfen nicht sogleich wieder auftreten, liess sich indess durch eine Serenade milder stimmen, und erschien als „Nachtwandlerin" siegreich bekränzt, mit Blumen beworfen und besungen, hat auch im „Postillon von Lonjumeau," dem „Liebestrank" und der „Gesandtin" ihre Kunsttriumfe wiederholt gefeiert. Dem. Hedwig Schultze hat in Boyeldieu's „weisser Dame" die Anna sehr gut gesungen und gespielt, wenn gleich noch einige Befangenheit leicht erklärlich und das Sprachorgan noch mehrerer Ausbildung fähig ist. Die Gesangstimme der Dem. Schultze ist sehr volltönend und sonor, für die Volubilität vielleicht weniger, als für getragenen Gesang und deklamatorischen Ausdruck geeignet. Ein neues Singspiel in einem Akt war das ganze Resultat der, freilich durch die fast täglichen Proben und vielen Opernvorstellungen sehr in Anspruch genommenen königlichen Oper. „*Die Flucht nach der Schweiz*" ist von Herrn Karl Blum nach dem Französischen recht wirksam gedichtet, wenn gleich in der Handlung etwas zu gedehnt. Die Musik des bekannten und beliebten jungen Liederkomponisten Friedrich Rücken (eines Mecklenburgers) ist recht fliessend, leicht natürlich und melodisch, auch gut instrumentirt, mehr im Lieder- als im Operettenstyl gehalten, zuweilen daher musikalisch breiter ausgeführt, als die Bühne es zulässt, im Ganzen jedoch recht gelungen. Der Beifall war ungetheilt und sehr lebhaft, da der hier schon längere Zeit anwesende beliebte Komponist viele Freunde zählt, welche denselben auch durch Hervorruf auszeichneten. Dem. Schultze sang und stellte die Schweizerin recht anmuthig dar. Noch mehr aber trat das derb komische Spiel und der angenehme Gesang des Herrn Mantius in der, mit besonderer Vorliebe durchgeführten Rolle des Ursus Sömmering hervor. Auch die Herren Zschiesche und Bader waren vortheilhaft gestellt, Dem. Lehmann sang eine Ariette sehr angenehm. Das ganze Singspiel unterhielt daher ganz befriedigend, und, wenn auch auf Neuheit der Erfindung nicht eben besonderer Anspruch gemacht werden kann, so findet doch auch kein Effekthaschen und nichts Entlehntes statt. Im Allgemeinen sind Auber's und Adam's Vorbilder freilich nicht zu verkennen. — Das königstädter Theater wird in diesen Tagen Halevy's Guido und Ginevra zur Aufführung bringen, worüber das Nähere im Märzbericht erfolgt.

Schlüsslich ist noch der Gedächtnissfeier zu gedenken, welche die Sing-Akademie am 26. v. M. einem vieljährigen weiblichen Mitgliede und dem am 16. v. M. plötzlich verstorbenen Komponisten und Pianofortevirtuosen *Ludwig Berger* zu Ehren veranstaltet hatte. Joh. Seb. Bach's Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden" begann die Feier. Hierauf sprach der Direktor Rungenhagen Worte der Anerkennung, welche der treuen Theilnahme der Verstorbenen galten. Berger's Verdienste als Lehrer und Klavierspieler, so wie seine ernste, würdige Ruhtung in der Komposizion wurden hierauf ehrenvoll erwähnt. Dann folgte ein Requiem von Fasch, Ludwig Hellwig's schöner Trauergesang: „Himmelsruh' und Frieden," Sanctus und Benedictus aus Mozart's Requiem, und zuletzt ein Kyrie aus L. Berger's Nachlass für vier Solo- und acht Chorstimmen. So sind der Tonkunst hier in diesem Winter *drei* eifrige, würdige Künstler im besten Sinne des Worts durch den Tod entrissen: G. Abr. Schneider, Ludwig Hellwig und L. Ber-

ger. Wo zeigt sich Ersatz für diesen Verlust? — Wir hoffen darauf.

Ole Bull.

Am 18. Februar hörten wir im Opernhause zu Berlin den vielbesprochenen Violinvirtuosen und Ritter des Wasa-Ordens in seinem zweiten und letzten dortigen Konzerte, welches von Einheimischen und Fremden so überaus besucht war, dass Mancher sich Glück wünschte, wenn er ein Billet um den doppelten, schon auf 1 Thlr. 8 Gr. erhöhten Logenpreis des ersten Ranges erhalten konnte. Er spielte lauter Stücke seiner eigenen Komposizion, was uns um so erwünschter war, je verschiedener sich die Meinungen auch über des Mannes musikalisches Dichtungstalent ausgesprochen haben. 1) Preghiera dolente e Rondo ridente — also Modekontraste, Weinen und Lachen; 2) Quartetto a Violino solo, und 3) auf Verlangen die oft gehörte und besonders beliebte Polacca guerriera wurden zum Besten gegeben. Wie Paganini hat er seine vortreffliche Geige mit dünnen Saiten bezogen, was manchen Schwierigkeiten, nur nicht dem vollen Tone frommt. Sein Ton ist daher nichts weniger als gross, auch nicht zum Herzen gehend. Rein hingegen spielt er; nehmen wir nur einige schwankende Töne aus, so möchte diesmal an der genausten Reinheit seines Spieles nichts zu tadeln sein. Auch seine Flageolettöne, ja diese besonders, waren immer völlig rein und schön. Dabei muss jedoch bemerkt werden, dass wir ihn im Flageolettspiel, das er allerdings viel zu oft anwendet, keine eigentlichen Schwierigkeiten ausführen hörten; Alles, was er in einem Rhythmus macht, wird mit einem Fingercinsatze hervorgebracht. Besonders ist seine Bogenführung zu rühmen und sein Staccato, das auch stets das Meiste wirkt. Fertigkeiten besitzt er freilich, er könnte sonst selbst der Menge nicht imponiren; allein so gross sind sie nicht, dass man ihn, wie es geschehen ist, mit Paganini vergleichen und um die Palme ringend darstellen könnte. Hat er Paganini offenbar zu seinem Vorbilde gewählt, so hat er ihn doch nur in einigen Aeusserlichkeiten erreicht, nicht im Wesenhaften. In seinen Kompositionen fanden wir eben so wenig Meisterstücke echter Kunst; sie sind so wunderlich zusammengepflückt, wie sich das in der neumodischen Weise gehört, wozu bekanntlich eine Effekthascherei gehört, die nicht selten komisch wird, wenn sie ernst thut. Nennen dies auch die Neumeister mannichfach und fantasiereich, alle Stufen der Empfindung (?) durchlaufend bis zum Erstaunen: so können wir doch nicht sagen, dass wir erstaunt oder empfindsam gemacht worden wären; selbst die Polacca guerriera, die doch eine ganze Bildergallerie nach Andern ersetzen sollte, hat uns nicht zur Verwunderung gebracht. Sein Quartett für die Violine allein ist gar kein eigentliches Quartett, Weniges ausgenommen. Den grössten Theil desselben nimmt ein einstimmiger Flageolettmittelsatz ein, der in die sonderbarsten Tonreihen überspringt. Bei allem Wechsel des Drei- und Zweistimmigen mit den vollen Akkorden ist es jedoch immer mehr als Null; es kommen recht wirksame und schwierige Gänge darin vor, die freilich durch den eigen zugeschnittenen Steg sich sehr ermässigen. — Man wird nun fragen: „Warum wirkt aber der Mann so viel? warum weit mehr als die meisten Violinisten, die ihr gross nennt?“ Es ist nichts so sehr zum Erstaunen, als dass man dies immer noch nicht weiss. Er kennt seine Zeit und seine Leute, und nimmt keinen Anstand, diese zu benutzen. Er karrikirt sein Spiel nach Möglichkeit, macht zu seinem wahrhaft Guten noch allerlei Mätzchen, die zum Theil gar nicht zur Sache gehören, die aber die kindlich schaulustige Menge possirlich frappiren und amüsiren; er mystifizirt sie, und es geschieht den Leuten ganz recht, so dass wir darüber lachen würden, wenn nur dabei die Kunst selbst nicht zu viel in das Niedrige gezogen würde. Was für Dinge haben denn die Leute am meisten applaudirt? und zwar dass das Haus bebte! Wir wollen einige derselben erzählen. Das Orchester schweigt, da lässt er ein paar hohe Flageolettöne von der Septime auf die Quinte fallen und nach einem halben Takte Pause wirbelt die grosse Trommel anderthalb Takte lang ein knallendes Solo; er wiederholt sein Flageolet auf Terz und Grundton des nächsten Akkordes und die grosse Trommel antwortet ihm mit angeborner Lauterkeit, und beschämt verstummte sie alsbald vor dem ungeheuren Bravo der entzückten Menge und der Geflexte verneigte sich. Nach einem andern Solo liess er, kräftiger als Paganini, vom mächtigen Stampfen des Fusses die Bretter erdröhnen, die die Welt bedeuten, und die Welt des Hauses dröhnte es hundertfach stärker nach im Knall laut schlagender Hände. Und abermals prasselte unerdlicher Donner des Beifalls durch die weite Halle, denn ein arpeggirender Strich von der Spitze des Bogens bis zum Frosche hatte das behaarte Holz in die Höhe geschnellt, wo es in graziöser Haltung einige Sekunden stille stand, beschaut vom Blicke des Meisters. Und abermals reihete sich an ein wogendes, in Schnelle waschendes, gut, nur nicht unerhört brendetes Schlussolo ein neckischer Anhang des zierlichen Flageolets, ungefähr so:

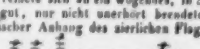

, unmittelbar darauf Verneigung — Abgang — ungeheures Brausen der Entzückung. — Und dennoch wurde diese Genialität, die wir selbst als eine nötzliche belächeln mussten, von einer andern überboten, welcher Niemand die Feinheit absprechen wird, die auch darum zweimal vorkam, ohne ihre Wirkung zu verfehlen. Der Virtuos liess nämlich nach Beendigung der Stücke die zarteste Flageoletoktave piano vom Frosche an sehr langsam gestrichen und morendo lispeln, bis ab auch etlichen Sekunden im Verlispeln dem lauschenden Ohre sich gänzlich entzog, so dass nichts mehr übrig blieb, als ein bis an's Ende des Bogens fortgesetzter Strich, der unfehlbar mit magischer Gewalt in der tiefsten Seele der Hörer wiederklingen musste, denn das Unerhörte reinster Geisterqualität jener Tonleiche rief plötzlich aus dem Nichts ein Jauchzen hervor, als wollte man verscheuchen, was ein menschliches Ohr anhalten könne. Mit Stürmen

vernahmen wir das Wunderwerk ungemessenen Beifalls und fanden es begreiflich, dass man bei den vorzüglichsten Leistungen des Virtuosen es gar nicht versuchte, diesen Jubel der aufgeregtesten Kraftentladung zu überbieten; man fühlte die Unmöglichkeit und schwieg. Weiss man nun, warum der Virtuos dergleichen that? Liegen doch diese Mittel ganz offen vor Augen und Ohren; es ist nichts Verstecktes darin, schleicht nicht im Verborgenen und wirkt auf eigene Gefahr. — Dennoch stände es schlimm, wenn der Mann nichts Besseres hätte, als das eben Dargestellte; er hat Fleiss angewendet, Manches und Vieles trefflich gelernt, nicht allein Kunststücke, sondern auch Gesang. Ein Anderer ist er, wenn er öffentlich, ein Anderer, wenn er vor dem Künstler steht; echte Kunst weiss er zu schätzen, und unterscheidet sie, wie es scheint, vom — Konzertspiel. Hat er, was der Welt und den Menschen ist, so wird er auch wohl geben, was den Künstlers ist. Das gebe er bald, damit die Welt nicht seine zweite Natur wird in Verwöhnung. Es wäre ein Verlust für ihn und die Kunst, liesse er sich täuschen vom kurzen Schein. Es flogen zum Schlusse des Konzerts drei grüne Kränze ihm zu, auch regnete es Gedichte, von denen keins in unsere Loge zu flattern beliebte. Möge uns einem dieser Kränze ihm die Göttin der Wahrheit zu seinem Frieden entgegengelacht haben, damit für Gegenwart und Zukunft gleich gut gesorgt sei. Wir hörten, er sei diesen Abend nicht völlig wohl gewesen; so wünschen wir ihm volle Gesundheit und jede gute Kraft, die der Künstler besonders und vor Vielen nöthig hat. Ueber Breslau gedenkt er nach Wien, Pesth, München u. s. w. zu gehen, so dass er zur Messe in Leipzig sein kann. Wir erwarten ihn hier mit Vergnügen und werden uns hoch freuen, wenn wir seinen Muth und Sinn frei und echt in den Regionen wandeln sehen, die den Künstlers Heimath sind.

G. W. Fink.

Leipzig, am 15. d. Zum Besten unsers hiesigen *Theater-Pensionsfonds* wurde am 11. d. *Ruy-Blas*, Drama in 5 Handlungen von *Viktor Hugo*, übersetzt von *Dräxler-Manfred*, als Neuigkeit auf die Bühne gebracht. Da das Schauspiel unserer Beurtheilung nicht anheim fällt, würden wir diesen Vorfall gar nicht zu erwähnen haben, hätte nicht unser Musikdirektor der Abonnement-Konzerte, Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy die Güte gehabt, zum Vortheile dieser Darstellung dem Werke eine neue Ouverture und einen Gesang zu der in der zweiten Handlung vorkommenden Romanze zu schreiben. Durch das Gerüsch und Gedränge der Ankommenden und vorwärts Schreitenden ging uns der Zusammenhang der Ouverture, deren sanftere Verbindungssätze uns nur undeutlich vernehmlich, ganz verloren. Die voranstehenden Hörer bewiesen ihr Wohlgefallen durch die gewöhnlichen Zeichen des Beifalls. Man wird sie im letzten Abonnement-Konzert wiederholt zu Gehör bringen, damit man ungestört sich derselben erfreue. Die Romanze (der Blumenmädchen) hörten wir viel besser, ob sie gleich hinter der Szene mit nicht starker, nur guitarrenähnlicher Begleitung vorgetragen wurde. Sie ist völlig angemessen und angenehm wirksam. Es wird aber auf der Szene bei fortgehender Handlung während des Gesanges gesprochen, was die Aufmerksamkeit der Meisten theilt, so dass die Musik ausserhalb des Theaters gewinnen muss. — Die Wiederholungen der Oper Guido und Ginevra folgen rasch auf einander; am 13. fand die fünfte Darstellung Statt, was hier viel sagen will. — Am 15. im Saale des Gewandhauses Konzert zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker. C. G. Reissiger's Ouverture mit dem Motto: „Was mir wohl übrig bliebe" u. s. w. eröffnete es sehr wirksam und ansprechend. Das kräftig gehaltene, Freudigkeit athmende Werk wurde tüchtig ausgeführt und erregte laute Zustimmung, der wir mit Vergnügen beitreten. Die Direkzion hatte diesmal der vorigen Sommer an Herrn Siegmayer's Stelle eingetretene Theaterdirektor, früher in derselben Eigenschaft in Nürnberg, Herr *Boch* gefällig übernommen, da Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy mit mehren Solovorträgen auf dem Pianoforte uns zu erfreuen die Güte hatte, die es durchaus nicht erlauben, sich durch den Taktirstab vorher Arm und Finger zu ermüden oder schwer zu machen, was unausbleiblich ist. Die Herren Schmidt und Pögner liessen uns ein Duett aus der noch ungedruckten Oper: „Ein Besuch in St. Cyr" von J. Dessauer hören: „Könnt' ich das Liebeln, das Liebeln nur lassen"; es gefiel. Herr Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy, gleich beim Auftreten von der Versammlung laut und freudig begrüsst, trug darauf ein Pastoral-Konzert für das Pianoforte von Moscheles vor, gleichfalls noch Manuskript, und erntete für schöne, künstlichere Darstellung des mit gespannter Aufmerksamkeit gehörten Neuen eines beliebten Komponisten allgemeinen, gewohnten Beifall. Dass die Komposizion entzückend, dem Titel sowohl in den instrumental- als Solosätzen angemessen und nicht selten überraschend war, darf und wird Jeder voraussetzen: dennoch wollte Manchem die Idee eines Pastoralkonzerts weniger glücklich scheinen, als einer Pastoralsinfonie. Kurz die Aufführung des öfter zu hörenden Werkes fand ungleich lebendigere Zustimmung, als die Dichtung selbst, mit welcher man sich vertrauter machen muss, bevor man zu einem Urtheil über das Werk eines solchen Tonsetzers berechtigt ist, dem durch in dieser Leistung Keiner die gewandteste Durchführung überhaupt und reizende Stellen absprechen kann. Das Quintett mit Chor aus der Oper „Bibo" von Marschner: „Vergessen und vergeben" war hier auch noch nicht gehört worden; es erhielt durch gelungenen Vortrag der Damen *Evers* und *Franchetti*, der Herren Schmidt, Grünbaum und Richter, so wie des tüchtigen Orchesters und Chors vollen Beifall. Am ruschendsten unter Allen erklärte sich das zahlreiche Publikum für zwei neue, noch ungedruckte Lieder ohne Worte für das Pianoforte, komponirt und vorgetragen von Herrn MD. Dr. Mendelssohn-Bartholdy. Das erste überaus gesangreiche schmeichelte sich sehr lieblich ein und das zweite, leidenschaftlicher und düster vorwärts stürmend, erregte lebhaft, so dass beiden der frischeste Applaus folgte. Sehr willkommen waren auch zwei Lie-

der mit Pianoforte und obligater Klarinette von L. Spohr und M. Eberwein, vorgetragen von Mad. Bünau, Herrn Dr. Mendelssohn und Herrn Heinze jun. Den schönen Liedervortrag der genannten Sängerin haben wir im Einverständnisse mit Allen öfter gerühmt. Die trefflichen Kompositionen wirkten diesmal um so inniger, da alle drei Vortragende so gediegen und herrlich in einander griffen, dass der Erfolg nicht anders als höchst erwünscht sein konnte. Die Lieder: „Im Fliederbusch ein Vöglein saß“ und „Wie die Nacht mit heiligem Beben“ erquickten, wofür der Dank nicht aussen bleiben konnte. Dass die herrliche B dur-Sinfonie Beethovens vortrefflich ausgeführt und Werk und Spiel gerecht gewürdigt wurde, darf bei einem so geübten und ausgezeichneten Orchester ohne weitere Worte immerhin angenommen werden. Jeder sieht selbst, welche Genüsse dieser durch Wahl und Vortrag verherrlichte Abend uns gewährte.

Feuilleton.

Der *Schlaftrunk*, komische Oper von *C. E. F. Wiprecht*, ist in diesem Winter in Kopenhagen nach 6jähriger Ruhe, die durch den Tod des Hauptkomikers in dieser Operdarstellung veranlasst worden war, wieder auf die Bühne gekommen, mit grossem Enthusiasmus aufgenommen und bereits 4 Mole bei übervollem Hause gegeben worden. Das Meiste in diesem Werke wurde im Jahre 1805 komponirt. — Ferner hat *Auber's Domino noir* dort bei der Menge angehenes Glück gemacht, womit die Kenner freilich nicht zufrieden sind.

Herr J. L. E. Punschel, Pastor in Loezern (Liefland), hat sich seit langer als 15 Jahren alle Mühe gegeben, den in jenen Provinzen üblichen traurigen Kirchengesang der Gemeinden zu verbessern, und zu dem Ende ein Melodienbuch und ein nach den vorzüglichsten Choralbüchern harmonisirtes Choralbuch für die Ostseegegenden verfasst, welche beiden Werke nun der Herausgabe nahe sind. Ueber diese wichtige Angelegenheit zu seiner Zeit mehr. Vor Kurzem ist der Pastor Punschel zum Konsistorialrathe ernannt worden.

In *Rom* denkt man ernstlich an Verbesserung der Kirchenmusik, die allerdings wünschenswerth ist. Der Ritter Spontini, welcher von Rom nach Neapel reiste, hat bekanntlich dem Papste Vorschläge hierin gemacht, und der Kardinal-Bischof von Jesi, Odini, hat bereits deshalb verdienstliche Anstalten getroffen. Man hofft, binnen es, auf Unterstützung von bedeutenden Teutschen.

Im Théâtre de la Renaissance zu Paris hat man eine neue oder wenigstens erneuerte Art dramatischer Tondichtung auf die Bretter gebracht: *Das singende Gerücht, heiliges Drama* von Bernard de Gurcy, Musik von *Fugni*. Gedicht und Komposition werden sehr gelobt.

Ankündigungen.

Neue empfehlenswerthe Musikalien
im Verlage
von
C. A. Klemm in Leipzig.

	Gr.
Becker, Jul., Op. 19. Das treue Herz, Frühlingslied und Venetianisches Gondellied für eine Singstimme mit Pianoforte	10
Brauner, C. T., Op. 13. Blumge für Kinder oder erste Belehrung für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 und 4 Händen. Heft 1, 2, 3 à	12
— — Op. 15. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz für Pianoforte. Heft 1, 2 à	6
Conrad, C. E., Jubeltänze, schottischer Walzer für das Pianoforte	6
— — Concordia. Galoppe für das Pianoforte	5
Hall, Gust., Op. 7. Champagner-Schaum, Galoppe für das Pianoforte	2
Reissiger, C. G., Op. 118. Gesänge und Lieder für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. No. 1 – 7. Einzelne Numern à 4 Gr. Komplet	16
Romanzensaal an der Seine. Eine Sammlung von Liedern der bedeutendsten französischen Tondichter für deutschen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Lief. 1	12
Dasselbe Werk ohne Gesang für Pianoforte allein. Lief. 1.	8
Sammlung, Neueste, beliebter und tanzbarer Rutscher für Pianoforte.	
No. 7. Concordia-Galoppe von C. E. Conrad	5
No. 8. Champagner-Schaum, Galoppe von Gust. Hall.	6
Sammlung, Neueste, beliebter und tanzbarer schottischer Walzer für das Pianoforte.	
No. 1. Drei schottische Walzer in D. B. C. von C. T. Brauner	4
No. 2. Drei schottische Walzer in G. D. A. von demo.	4
No. 3. Jubeltänze. Schottischer Walzer von C. E. Conrad.	6
Siegel, D. S., Op. 66. Variationen von Hünten auf ein Duo de l'Opéra: Norma pour le Pianoforte	12
Truhn, F. W., Die Kaiserbuben, komisches Gedicht von R. Reinick für 4 Mannerstimmen (Basso solo)	6

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

	Gr.
Alkan, 6 Morceaux caractéristiques pour Pianoforte. Op. 18.	20 Gr.
Blumenthal (Jos. de), 6 grandes Pièces concertantes pour 2 Violons. Oeuv. 80. Liv. 1. à Thlr. 8 Gr.	
Liszt (F.), Etudes pour Pianoforte en douze Exercices. Oeuv. 1. Liv. 1. 16 Gr. Liv. 2. 20 Gr.	
Löwe (Karl), sammtliche Lieder, Gesänge, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 9. Ein Buch (6 Lieder von Herder und Goethe.)	12 Gr.
Le jeune Pianiste. Choix de Compositions amusantes pour Pianof. Cah. 5. Divertissement sur le Diable boiteux. 12 Gr. Cah. 6. Mackee, Rondolette. Walzer aus am Théâtre du Vaudeville de Manchester. 8 Gr.	
Taubert (W.), 6 Lieder von Reinick für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 42. 10 Gr.	
— — 4 Duetten für 2 Soprane (oder Sopran und Tenor) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. 18 Gr.	
Teichmann (Aug.), Sinfonies musicales de Varsovie. Collection de 8 Airettes et Romances et 10 Rondeaux à 2 Voix av. Pianoforte. 4 Thlr. 8 Gr.	
Willmers (Rud.), 6 Etudes pour Pianoforte. Oeuv. 1. 1 Thlr.	

Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen für das Jahr 1839. 12 Nummern (Bogen). gr. 8. 12 Gr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Deux Sonatines
pour le Piano
par
G. Taubert.
Oeuv. 10. No. 1, 2 à 12 Gr.

Bei dem Mangel an leichten und gesangreichen Klavierstücken dürfen wir dieses neueste Werk eines ausgezeichneten Komponisten, als ein eben so instruktives als anmuthiges, allen Lehrern und Freunden des Klavierspiels bestens empfehlen.

12 Uebungen für die Violine
von
M. Schön.
Ersten Heft. Preis 14 Gr.

Diese Uebungen, von einem talentvollen bekannten Schüler Spohrs, haben den Zweck, jungen Violinisten, welche die ersten Anfangsgründe überschritten, Gelegenheit zu geben, sich in den verschiedenen Stricharten und Fingersetzen auszubilden, und werden von so vielen Seiten willkommener sein, als die musikalische Literatur dergleichen Uebungen noch sehr wenig bietet.

HUMMEL'S NACHLASS.

Bei den Unterzeichneten erscheinen mit Eigenthumsrecht:

J. N. Hummel's,
Kapellmeister zu Weimar,
sämmtliche nachgelassene
Werke für das Pianoforte,

bestehend in:

1) Grosses Konzert in *F* für Pianoforte und Orchester.
2) Dasselbe mit Quartett-Begleitung.
3) Dasselbe mit Begleitung eines zweiten Pianoforte (vom Tonmeister selbst arrangirt).
4) Dasselbe für Pianoforte allein.
5) Introduction et Variations sur un air allemand pour Piano et Violon.
6) Scotch-Country-dance-Rondo pour deux Pianos.
7) Grosses Quartettstück für Pianoforte, Violine, Bratsche und Cello.
8) Introduction et Rondeau pour deux Pianos.
9) Capriccio pour Piano seul.
10) Praeludium und zwei Fugen für die Orgel.
11) Ricercare (eine musikalische Berechnung).
12) Sammlung von Stammbuchblättern, Canons u. s. w.

Leipzig, im Februar 1839.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Allgemeine Musiklehre.
Ein Hülfsbuch
für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung
von
A. B. Marx,
Professor und Doctor der Musik, nach Musikdirektor an der Universität zu Berlin.

Ein Band in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen.

Preis 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Kr. rhein.

Diese Musiklehre, ein musikalisches Elementarwerk, und das erste vollständige seiner Art, enthält alle Vor- und Hülfskenntnisse für jeden Musiker und Musikfreund, er beabsichtige sich eine mit Gesang oder Instrumentalspiel, mit Unterricht, Direktion oder Komposition. Sie ertheilt zuerst den eigentlichen Elementarkenntnissen (Tonlehre, Notenlehre, Taktlehre u. s. w.) gründlichen und leichtfasslichen Unterricht über Tonarten, Harmonie, Modulation, Rhythmus der Instrumente; gibt Anleitung zum Partitur-Lesen und Spielen, lehrt die Methode der Musikbildung, und gibt durchgreifende Rathschläge für Aeltern und Erzieher hinsichtlich der musikalischen Bildung ihrer Angehörigen. Zugleich ist sie das Vorstudium zu der Kompositionslehre.

Ueber den Werth des Vorliegenden zum Lehren der Musik hat diese Kompositionslehre (Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von Dr. A. B. Marx. Erster Band in gr. 8. Preis 6 Thlr.; im Verlage derselben Buchhandlung) ein Werk, dessen selbst neue Methode einstimmig mit dem grossen Beifall aufgenommen wurden, ist eine Weise entschieden, dass der gegenwärtigen Musiklehre der allgemeine Eingang in alle Kreise musikalischer Bildung entschieden zu wünschen ist.

Breitkopf & Härtel.

In demselben Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

24 Préludes
pour le Piano
composés & dédiés
à Mr. Camille Pleyel
par son ami
Fr. Chopin.

Verner:

Bazzini: Deux Caractères de Danses italiennes. Scènes de Bohème. Oeuv. pour le Piano. Oeuv. 24. Liv. 1 et 2.

Gambini: Deux Airs de Ballet. No. 1. Couronnement de la Comtesse. No. 2. Galop des Corsaires; arrangés en Rondeau pour le Piano.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ſten März. № 13. 1839.

Henri Bertini jeune

Grandes Etudes artistiques pour le Pianoforte. Oeuv. 122. Iter, II, III, IV et Vme Suite. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis jedes Heftes 2 Fl. 42 Kr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es iſt nicht zu leugnen, die Etüden für das Pianoforte vermehren ſich auſſerordentlich. Wer auch nur immer, mit der Zeit fortgehend, ſich die beſten angeſchafft hat, wird einen bedeutenden Stoss aufzuweiſen und ein hübſches Sümmchen daran gewendet haben. Es mag daher manchem Kunſtliebhaber bei der Anzeige neuer Etüden ſelbſt von angeſehenen Meiſtern der Ausruf entſchlüpfen: Nun hört einmal auf zu ſegnen! Dennoch hat er Unrecht, ſobald von meiſterlichen Arbeiten der Art die Rede iſt. Das Weſen der Etude hat ſich ſo ungemein erweitert, dass es, eine gute Wahl vorausgeſetzt, Jedem ſchwer werden ſollte, irgend einen Meiſter aus der Maſſe völlig und für immer zu entfernen; vielmehr wird er bald und um ſo lebhafter, je ſtrenger und umſichtiger ſeine Mosterung iſt, inne werden, dass er an dieſen Sammlungen einen Schatz beſitzt, den er ſich gar nicht ſchmälern laſſen mag, ſo lange er die Kunſt des Klavierſpiels eifrig pflegt, oder aus Wohlgefallen an ihr irgend ein Glied ſeiner Familie ſie pflegen läſst. Die rechten Etüden unſerer Zeit ſind ſeit lange nicht mehr bloſe techniſche Uebungsſätze, ſondern bei allem Vortheil tüchtiger Fingerfertigkeitspflege zugleich Genuss bietende Charakterſtücke, von denen ſehr viele ſogar im Salon Vergnügen, ja Begeiſterung wirken werden, die ſich immer wieder erneuen, ſobald es der Spieler nur verſteht, mit glücklichem Takt einen Meiſter nach dem andern in ſeinem Zeitgemäſſeſten und Eingreifendſten wieder hervorzuſuchen.

Zu dieſen durchaus guten, von innen und auſſen dazu befähigten Verfaſſern gehört Bertini unbedingt. Wer den Mannes karakteriſtiſche Etüden kennt, wird ohne Widerſpruch damit übereinſtimmen. Liest nun ein Klavierſpieler die auf dem Titel gegebene Bemerkung, dass der Komponiſt die gegenwärtige Sammlung ausdrücklich für eine Ergänzung ſeiner karakteriſtiſchen Etüden erklärt, ſo wird er ſchon dadurch ſich angelockt fühlen, auch dieſe Folge von 25 ausgeführten Tonſätzen ſich anzuſchaffen. Und er wird es auf keinen Fall bereuen. Sie ſind ſo vortrefflich, dass er ſie haben muss. Selbſt wenn er ſich eine Zeit lang weigern und ſeiner Neugier nur ſo weit nachgeben ſollte, dass er dieſelben aus irgend einer Leihbibliothek verſuchsweise auf ſein Klavier legt: er wird ſie dann nur um ſo ſchneller kaufen, wenn er auch dabei ſeufzen ſollte: „Die Kunſt koſtet doch erſchreckliches Geld!“ Was hilft's? Umſonſt iſt der Tod, aber keine Etüde!

Wie ſollen wir nun unſern Lesern dieſe Sammlung am beſten würdig beſchreiben, um ihnen für edleren Beſitz das Geld aus der Taſche locken zu helfen? Es würde etwas Erkleckliches geben, wenn wir Nummer für Nummer durchgehen und mit bezeichnenden Worten in Hinſicht auf das äſthetiſche Weſen derſelben und dann noch auf den beabſichtigten Nutzen für beſondere Fertigkeiten verſehen wollten. Allein der letzte Punkt würde reinhin überflüſſig ſein. Klavierſpieler, die nicht einmal und gleich bei erſter Anſicht ſich ſelbſt ſagen konnten, welche beſondere Fingerübung in jeder einzelnen Nummer vorherrſchend bedacht iſt, ſind dieſen Etüden gar nicht gewachſen; es gehören Leute dazu, die das von ſelbſt begreifen. Wir können alſo der unangenehmen und unnützen Weitläufigkeit, in unſerer Anzeige eine Art Klavierſchule einzuſchachteln, überhoben ſein. Eine ſorgfältige Angabe der äſthetiſchen Beſchaffenheit jeder einzelnen Nummer ſcheint mehr für ſich zu haben; aber auch dies iſt bei näherer Ueberlegung, im Angeſichte vieler ähnlicher Verſuche, nur in zwei Fällen wahr: einmal wenn das zu beſchreibende Werk von der herrſchenden oder naturgemässen Art auffallend und vortheilhaft abweicht; zweitens wenn es uns in namhaften Einzelnheiten in die unbequeme Lage verſetzt, beſchränkend oder verneinend eingreifen zu müssen. Das gibt unterhaltende, belehrende und oft ſogar neue Gedanken. Man hat etwas Beſtimmtes, Weſentliches und zum Bessern Zurückführendes anzuzeigen, weil die Abweichungen vom geſunden Zuſtande tauſendfältig ſind, folglich immer neue Maassregeln nicht nur zulaſſen, ſondern erheiſchen. Der Normalzuſtand hingegen bleibt ſich immer gleich, iſt beſchrieben und kann auch nur einmal wie das andere beſchrieben werden, wenn nicht bloſe Redensarten gemacht werden ſollen, die im glücklichſten Falle nichts fördern. — Dieſen Geſtändniſſen zufolge, die man auch auf andere Anzeigen übertragen mag, wird man es meiſt für einen Vorzug ſolcher äſthetiſcher Werke anzuſehen haben, wenn wir nur im Ganzen, ſeltener dabei in's Einzelne gehend unſere Urtheile faſſen. Hier haben wir vollen Grund zu folgender Allgemeinangabe:

Die um der Technik willen nie vernachlässigten Melodieen sind sämmtlich schön und ausdrucksvoll, die Harmonie angemessen, korrekt und reich; beide zusammen gehörend, eine Gestalt bildend, die jeden Reiz der Umgebung hebt und alle Nebengestalten sich zu gewinnen und unterzuordnen versteht. Einheit herrscht überall in guter Mannichfaltigkeit, während jedes einzelne Stück einen besondern Karakter trägt, dem nie das Leben mangelt. Glänzendes und Prächtiges wechselt bald mit Heiterm, bald mit Schwermüthigem oder still Sehnendem; die meisten Sätze sind lyrischer, manche dramatischer Natur; in allen Verhältnissen aber edel, voll, innig, so dass nur immer eine Nummer die andere übertrifft, ohne dass die übertroffene beschämt zurückzutreten sich genöthigt fühlen darf. Es ist, als habe der Komponist das Schöne anderer Meister treu in sich aufgenommen und ohne Originalsucht in sich selbst zum besten Eigenthum verarbeitet, zu edlem Gesange mit bedachtem Gefühl die ganze Fülle und Eigenheit des Klaviers verständig nutzend, in Allem künstlerisch fördernd. — Während des Vortrags dieser 25 Etüden äusserte sich eine junge Künstlerin ungefähr so: „Es liegt etwas Wunderbares in vielen dieser Etüden; man fühlt sich dabei so ruhig und doch so bewegt, glückselig still und doch voll himmlischer Sehnsucht; es ist als ob die Hoffnung an der Hand der Wehmuth uns näher träte." — Und so wird wohl jeder Künstler diese Etüden zu Genuss und Vortheil verwenden.

Ch. H. Rinck

1) *Der Choralfreund oder Studien für das Choralspielen.* 7r Jahrgang. Op. 122. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 1838.

2) *24 fugirte Orgelstücke nebst Uebungen durch alle Tonarten für angehende und für geübtere Orgelspieler.* Von demselben. Op. 120. Ebendaselbst. Preis 3 Fl. 12 Kr.

Jeder Musikfreund, nicht blos jeder Organist unserer Zeit; ehrt mit Recht einen Mann, der sich durch unermüdliche und überaus nützliche Thätigkeit um Verodlung des Orgelspiels zum Besten der Andacht ausgezeichnete Verdienste gewann. Man weiss es, dass er zum Verdienstmitgliede des Holländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst und zum Ritter des Grossherzogl. Hess. Ludwigordens erster Klasse erhoben wurde, nicht minder, dass er sich sowohl durch seine Kompositionsweise als durch dienstwillige Menschenfreundlichkeit die Liebe aller seiner Kollegen und Schüler sicherte. Kein Orgelkomponist kann sich einer grössern Anhänglichkeit erfreuen, als er. Einen Beweis davon liefert von Neuem das Subskribenten-Verzeichniss zu dem siebenten und letzten Jahrgange seines Choralfreundes, das 1298 voraus bestellte Exemplare angibt. Unter solchen Umständen und nach vorher gegangenen Besprechungen der früheren Jahrgänge bleibt uns nichts hinzuzufügen, als dass nun durch diesen letzten Band gerade 100 Choräle mit Veränderungen, meist 2 oder 3, versehen worden sind. — Auch von dem unter 2) angegebenen Werke würden wir kaum etwas Anderes zu berichten haben, als was schon oft gesagt worden ist, da der Verfasser seiner gediegenen Weise völlig treu bleibt, fänden wir es nicht zum Besten der Orgelspieler wohlgethan, aus dem Vorworte des geehrten Komponisten das Hauptsächlichste mitzutheilen. Der Verfasser sagt: „Das gegenwärtige Werk ist zunächst und vorzugsweise theils für angehende (aber nicht in den ersten Anfängen Begriffene), theils aber auch für schon fortgeschrittene Orgelspieler bestimmt, welche, wollen sie etwas Tüchtiges leisten, allseitige Uebung bedürfen. Zu dem Ende habe ich den Präludien der 12 Dur- und 12 Molltonarten Uebungen in kurzen Sätzen, welche den ganzen Quintenzirkel vor- und rückwärts enthalten, zum Einüben vorangeschickt. Hat durch solche Uebungen der angehende Orgelspieler eine gewisse Fertigkeit erlangt, dann mag er zu den fugirten Präludien übergehen und diese sich recht zu eigen machen. Ist er auch mit diesen vertraut geworden, dann wird er, nun in den 12 Dur- wie in den 12 Molltonarten bewandert, im Stande sein, die Orgelstücke eines Seb. Bach, Albrechtsberger, Krebs, Kittel, Joh. Schneider, A. Hesse u. s. w. zu spielen. — Doch nicht allein zur Uebung dienen diese Orgelstücke, sie können auch als Vor- und Nachspiele bei Gottesverehrungen gebraucht werden, und ich hoffe, sie werden auch als solche ihren Zweck erreichen." — Das Letzte wird ihnen Jeder so gut, als den früheren beliebten Werken dieses Verfassers zugestehen. Das Ganze zerfällt in 4 Hefte und jedem derselben geht eine Uebung voran. — Noch jetzt bei seinem herannahenden Alter rastet der eifrig thätige Mann nicht, und bestrebt sich, seine vielen anerkannten Leistungen durch eine solche zu vermehren, die ganz besonders dem Alter angemessen ist. Er beschäftigt sich jetzt, alle seine Erfahrungen in eine Orgelschule niederzulegen, deren Druck bereits rasch vorwärtsschreitet. Das Werk führt den Titel:

Theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen von *Ch. H. Rinck.* 1. und 2. Lieferung, Doppelheft — und so fort bis zur 7. und 8. Lieferung des ersten Theiles. Op. 124. Darmstadt, im Verlage von Joh. Phil. Diehl, 1839. Preis jedes Doppelheftes 14 gGr. oder 1 Fl.

Dass auch diesem neuesten, noch fortlaufenden Werke des im Orgelfache berühmten Verfassers ein reiches Subskribenten-Verzeichniss vorausteht, wird Jeder voraussetzen. Wer von den Organisten sollte nicht auf diese theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen, die diesen Namen an der Stirne trägt, aufmerksam sein? Dieser erste Theil enthält eine Einleitung über die Orgel und deren Spiel überhaupt. S. 1 bis 11. Man wird hier keine genaue Auseinandersetzung der Geschichte der Orgel suchen, auch nicht verlangen. Manches Bemerkenswerthe findet sich dennoch, z. B. die Disposition der von Jul. Antonius 1385 erbauten Orgel in der St. Martinkirche zu Danzig, nach dem Prätorius. Dieser reihen sich noch einige Dispositionen neuerer Orgelwerke an, als der Orgel zu Lund in Schweden, erbaut von Peter Zach. Strand; der neuen Orgel zu Fulda, erbaut von

macht, richtig beurtheilen und ihn mit dem Eindrucke, der nach der Absicht des Künstlers erregt werden soll, vergleichen zu können, muss uns unsre Gemüthsstimmung nicht hinderlich, sondern günstig seyn. Diese hat in unser Denken und Handeln einen grossen Einfluss. Vorzüglich sind ihrem Einflusse unsere ästhetischen Urtheile unterworfen: wie denn überhaupt wegen der vielen Nebenbeziehungen, die ein als schön oder hässlich vorgestelltes Objekt auf uns hat, selten rein auszutreffen sind.

Folgende Anekdote aus meiner eignen Erfahrung kann den Einfluss, den die Gemüthsstimmung auf ästhetische Gefühle und Urtheile hat, bestätigen.

An einem trüben Herbsttage besuchte ich in H. einen Freund. Ich fand ihn betrübt über den Tod seines Vaters, der vor vier Wochen gestorben war, und ausserst missvergnügt über den Schnupfen und Husten, wovon er hart mitgenommen wurde. Nachdem ich an seinen Leiden Theil genommen und ihn so gut, als es mir möglich war, getröstet hatte, lenkte ich absichtlich das Gespräch auf musikalische Gegenstände, die zu den Lieblingsbeschäftigungen meines Freundes gehörten. „Ich weis nicht, sagte er, wie du das Lied: Herrlich ist's im Grünen *) u. s. w. so entzückend schön finden kannst. Ich kann ihm gar keinen Geschmack abgewinnen."

„Ich glaube dir's — versetzt' ich — du musst aber auch jetzo das Lied nicht singen. Dein Gemüth ist jezt der Freude nicht geöffnet. Es ist zur Traurigkeit gestimmt. Warte bis die Zeit Deinen Kummer tilgt und der Frühling dir neues Leben schenkt." An einem schönen Tage des kommenden Frühlings sang mein Freund das Lied, und pries mir nun mit Entzücken das innige Wohlgefühl, das er dabey empfunden hatte. So wird es sich wohl immer verhalten. Wenn die Beschaffenheit unsers Gemüths mit dem Geiste des Tonstücks, das wir spielen, nicht übereinstimmt: so wird die Beschreibung seines Eindrucks nicht aus der Fülle des Herzens fliessen; folglich falsch, oder doch wenigstens mangelhaft seyn.

Ich habe bis jezt zur Gnüge bewiesen, welchen grossen Einfluss die Gemüthsstimmung auf den Genuss der Musik und die Beurtheilung ihrer Produkte habe. Und doch unterlassen wir es so oft, auf jene Rücksicht zu nehmen.

Man erwäge nur die Art und Zeit, wie und wann gesungen und gespielt wird. Das eine Mal sind wir allein. Wir haben nicht Lust zu lesen, und können wegen des schlimmen Wetters und Weges nicht ausgehn. Um nicht Langeweile zu haben, setzen wir uns vors Klavier, spielen und singen das erste beste Stück, was uns gerade in die Hände fällt, es mag ein Allegro oder Adagio seyn, Freude oder Traurigkeit athmen. Das andre Mal werden wir gebeten, diese oder jene Opernarie zu singen. Wir entschuldigen uns mit Unbehaglichkeit, übler Laune und Kopfschmerz. Von Bitten bestürmt, setzen wir uns nieder, spielen und singen. Aus dem Munde der Traurigen ertönt ein Loblied der Frohlichkeit. Zuweilen haben wir ein Instrument für ein Liebhaberkonzert übernommen. Jezt schlagt die Stunde des Anfangs. Wir eilen in den Konzertsaal und spielen unsre Partie, so sehr auch unsre Gemüthsstimmung mit dem Charakter des Tonstücks, das wir spielen, kontrastiren mag. Oft musiciren wir sogleich nach dem Essen; zuweilen halb im Schlafe. Wie kann da der Zweck der Musik erreicht werden! Wir bleiben ohne Warme und Rührung; und wie können wir also im Herzen der

*) Dieses vortrefliche Frühlingslied findet sich abgedruckt in des Hrn. Kapellmeister Reichardts musikalischem Blumenstrausse für's Jahr 1793.

G. F. Ratzmann und dessen Söhnen aus Ohrdruff; zu Frankfurt a. M., erbaut von E. Fr. Walcker aus Ludwigsburg; der neuen Orgel zu Mainz in der Ignäzkirche, gebaut 1837 von Bernh. Dreymann zu Mainz. Dann wird die mechanische Einrichtung der Orgel übersichtlich besprochen und zuletzt auf die vorzüglichsten Schriften verwiesen, in denen vollständiger davon gehandelt wird. — Von den ersten Anfängen an wird nun das *zweistimmige Spiel* in allen Hauptpunkten, kurz und bündig im Text, mit gehörigen Beispielen in Noten versehen, gelehrt, als: die nöthigen Fingerübungen, Tonartleitern, Alles mit Applikaturregeln; S. 43 vom Vortrage, schlicht, kurz und deutlich, zugleich mit Erklärung italienischer Wörter, die Tempo und Ausdruck andeuten. S. 45 das Nothwendige von den Verzierungen, worüber dann Uebungen folgen, denen sich 31 Nachahmungen freier und strenger Art anschliessen, die zum doppelten Kontrapunkt übergehen in kanonischen Bearbeitungen und kurzen Fugensätzen, was weit mehr durch Notenbeispiele als durch Worte erklärt wird. Endlich einige zweistimmige Choräle, mit einer Hand figurirt, während die andere die Melodie vorträgt. — Der zweite Theil bringt das dreistimmige Spiel und der dritte das vierstimmige. Interesse und Nutzen müssen sich also, wie man sieht, mit jedem Schritte vorwärts steigern. Möge der geehrte Verfasser seine nützliche Arbeit in bester Kraft der Gesundheit und zum Segen vollenden.

J. J. H. Verhulst

Ouverture en Si mineur à grand Orchestre. Rotterdam, chez J. H. Paling et Comp. 1838.

Um die Herausgabe dieser Ouverture in Stimmen hat sich der umsichtig thätige Holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst verdient gemacht und sich dadurch von Neuem nicht nur den Dank des jugendlichen und strebsamen Verfassers, sondern auch der Musikwelt erworben. Zum Besten der Ausführung dieses Werkes bemerken wir zuvor einen Druckfehler in der Stimme „Clarini in E," wo die beiden ersten Takte des vierten Systems mit *bis* bezeichnet werden müssen, eine Kleinigkeit, die aber von Einfluss ist. Die Ouverture ist zweimal in Leipzig aufgeführt worden und hat lebhaft angesprochen. Da uns die Partitur vorliegt, können wir dem feurigen jungen Manne das Zeugniss geben, dass er in geschickter Instrumentazion und zusammenhangender Darstellung bereits Tüchtigkeit und Kraft gewonnen hat. Das Orchester ist in seiner Fülle benutzt, wie dies sowohl die Zeit als der Inhalt mit sich bringen. Durch die sehr lebhaften Bewegungen des Ganzen (Vivace, $^4_4$; ♩= 120) zieht sich jene unheimliche Macht in schaurigen Einmischungen, die frischen Jugendgefühlen fast unentbehrlich geworden ist, ein Träger fast aller neuen Tongebilde, wozu namentlich verminderte Sept- oder übermässige Sextakkorde mit kleiner Quinte die besten Hilfen bieten, zuweilen mit kleinen rhythmischen Einschnitten auf Sextakkorden, die im zweiten Grade der Verwandtschaft das folgende Rhythmusglied wieder mit neuem Fortschritt im Sextakkorde ergreifen, was das Unheimliche fördert, als:

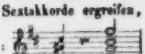

Nicht dass wir es tadelten, sondern damit wir die Art der Darlegung eines an Schwankendes und Ungewisses Streifenden, oder jenes Unheimlichen in Einigem bezeichnen, was der vorherrschenden Stimmung frommt. Dazu die Vorhalte von oben und Fortschritte wie:

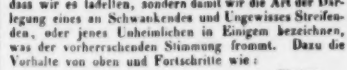

Nehmen wir nun noch folgende Mittelmelodie dazu:

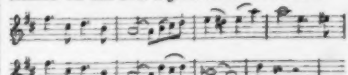

so sehen wir, dass vorzüglich K. M. v. Weber's Vorbild das Gemüth des Verfassers ergriff, ein Vorbild, das, an sich gut, auch unter den neuern Komponisten Hollands, so wie unter den Hörern grossen Anklang findet. Natürlich geht die Ouverture zum Schlusse in H dur, *ff*, mit starken Modulazionen und mit einem bis an's Ende gesteigerten Tempo. Die Wirkung des Ganzen kann nicht fehlen.

Der sehr hoffnungsvolle und thätige Komponist wurde am 19. März 1816 im Haag geboren, wo sein Vater königl. Beamter ist, die Familie nicht musikalisch, aber mit Anlagen dafür. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er im königl. Konservatorium der Musik zu Gravenhaag seit 1826 bis 1835 im Mai. Zum Mitgliede der Kapelle als erster Geiger aufgenommen, versuchte er sich in mancherlei Kompositionen, unter denen 2 Ouverturen besonders anerkannt wurden. Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst liess 2 drucken und unterstützte ihn, wie auch der König und die Intendanz der Musik. Er begab sich dann 1837 nach Bonn und Hüln, wo er unter Joseph Klein, früher darin gefördert von Hauser, den Kontrapunkt studirte, wozu er hauptsächlich Reicha's Werk benutzte. Im Winter 1837 begab er sich nach Leipzig, wo ihm Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Rathschläge und Durchsichten für seine Leistungen zu Gute kommen. 1838 wurde er hier zum Musikdirektor der Euterpe gewählt, welchem Amte er noch eifrig vorsteht.

Nachrichten.

Wien. Paulus, Oratorium von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Aufgeführt am 1. März im Vereins-Saale. — Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, beharrlich und mit umsichtiger Regsamkeit

ihr schönes, hochverdienstliches Ziel verfolgend, ohne durch ungünstige Verhältnisse jemals sich entmuthigen zu lassen, erfüllte durch die bewerkstelligte Aufführung des genannten, so vielfältig und ruhmvoll besprochenen Tonwerkes einen allgemein ersehnten Wunsch; freilich vorerst nur mit jenen, von der Lokalität bedingten Mitteln, und gewissermaassen blos als dargebotenen Vorgeschmack eines aus nicht allzuferner Zukunft entgegen glänzenden Hochgenusses; aber demungeachtet auf die befriedigendste Art. Der Erfolg lohnte nicht allein die gemeinsamen Bemühungen, sondern übertraf noch die nicht gering gestellten Erwartungen. Selbst die in der Regel minder empfängliche Menge, welcher nimmermehr das tiefere Erfassen so zahlloser Kunstschönheiten zugemuthet werden darf, fühlte von dem Totalimpuls sich hingerissen und enthusiasmirt durch der Tonsprache ewige, allgewaltige Wahrheit. Sämmtliche Kunstkenner pflichten unbeschränkt allen bisherigen, auch in diesen Blättern von stimmbefähigten Kritikern gefällten Urtheilen bei, dass die neuere Zeit in dieser Gattung nichts Aehnliches, oder damit Vergleichbares hervorgebracht habe. Selbständig, schlechterdings keine vergleichende Parallelisirung duldend, sind und bleiben, Haydn's „Schöpfung," „die Jahreszeiten" und „des Erlösers letzte Worte am Kreuze"; — Beethoven's „Christus am Oelberg"; — höchst schätzbar all jene Gaben, womit der fruchtbare Friedrich Schneider, Spohr, Neukomm, nebst anderen, dieses Feld mit gleichem Fleisse und verzichtender Resignation bearbeitenden Zeitgenossen, die Kunstwelt beschenkten; — keiner aber hat mit so inniger Vertrautheit seinen erhabenen Vorbildern, Händel und Sebastian Bach, sich angeschlossen, — keiner hat, ohne ein knechtischer Nachahmer zu werden, mit erstarkten Fittigen zum Riesengeist jenes Heroenpaars sich so emporgeschwungen, — keinem noch gelang es, die Formen der Vergangenheit, in ihrer antiken Gestaltung so zwanglos eingänglich mit jenen der Gegenwart zu amalgamiren, und damit, nach den Gesetzen eines wohlberechneten Oekonomiesystems, den zeitgemässen Orchesterreichthum zu vereinbaren, — keinem ist also der grosse Wurf gelungen, altteutsche Gründlichkeit und echtgediegene kontrapunktische Kunst mit jenem blühenden Instrumentalreiz, welcher Haydn's, Mozart's und Beethoven's unvergängliche Tongebilde ausschmückt, in einen Guss zu verschmelzen, als eben diesem dreimal glücklichen Felix, der schon im 28. Lebensfrühlinge durch jenes Oratorium seinem Künstlerruhme ein felsenfestes Monument begründete. Unmöglich lässt es in Worten sich beschreiben, mit welch kindlich frommer Pietät die heiligen Schrifttexte durchgefühlt und aufgefasst sind; wie stetig konsequent, in trefflicher Klarheit und harmonischer Fülle der streng religiöse Styl festgehalten ist, welcher einzig nur psychologisch treu, bei den Heidenchören, in weltlichen Prunk und süsseschmeichelnde Weichlichkeit ausartet. Namentlich sind es die meisterhaft deklamirten Rezitative, so wie die, mit fester, kunstgewandter Hand überraschend harmonisirten, und durch die originellste Figuration reichbelebten Chorale, welche recht eigentlich in die Kategorie der hervortretenden Glanzmomente gehören. Von letzteren befürchtete man, wohl nicht ohne Grund, dass selbe, deren Grundideen und rhythmische Einschnitte dem katholischen Kultus gänzlich entfremdet, kaum verstanden, sofort auch keinerwegs ansprechen würden; — und gerade diese waren es, welche vorzugsweise die ganze Versammlung zur andächtigen Erhebung stimmten, mit einer noch ungekannten Allgewalt, die aller Gemüther sich bemeisterte, und recht eigentlich in den Tempel des Herrn versetzte. Wahrheitgemäss ist die Thatsache, dass jede Nummer, von der ersten bis zur letzten Note, ein spezielles Interesse erregte, dass vier derselben unter nimmer endendem Jubelbeifall wiederholt werden mussten, und eine gleiche Auszeichnung noch viel mehreren widerfahren sein würde, wenn nicht Rücksichten der Dauer und ohnehin bedeutenden Anstrengung die Unterdrückung dieses Wunsches zur Pflicht gemacht hätten. Ungleich lohnender noch als jener dröhnende, weitaushallende Applaus, gestaltete sich aber der stille nur durch einzelne Laute sich kund gebende, in so manchem vor beseligender Wonne fast verklärten Antlitze sich abspiegelnde Beifall, wie solcher immerdar nur da sich offenbart, wo nicht allein der Verstand beschäftigt, sondern mit siegreicher Uebermacht auf das Herz und die innersten Tiefen des Gefühls eingewirkt wird. Nach der so überaus kunstvoll, thematisch durchgeführten Ouverture imponirte gleich die grossartige Einleitung: „Herr, der du bist der Gott," im ergreifenden Gegensatze zur würdevollen Einfachheit des sich anschliessenden Chorals: „Allein Gott in der Höh sei Ehr'" — ferner traten Bewunderung erregend, als leuchtende Punkte noch besonders hervor das herrliche Rezitativ No. 6, mit dem Volkschor: „Weg, weg mit dem; er lästert Gott!" und Stephanus Ausruf: „Siehe, ich sehe den Himmel offen!" — die Arie No. 7: „Jerusalem! die du tödtest die Propheten," welche eine patriarchalische Simplizität athmet; — No. 8, der dramatisch wirksam sich gestaltende, Wuth und Rache schnaubende Chor: „Steiniget ihn! er lästert Gott!", so wie die beiden folgenden Nummern, die mild versöhnende Choralmelodie: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben," und das fromm ergebene Cantabile: „Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben;" — No. 12, die wogende, stürmisch aufgeregte Arie des Paulus: „Vertilge sie, Herr Zebaoth!" — No. 13, die unaussprechlich liebliche A-t-Cavatine: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht," so wie die wundersam aufgefasste Stelle: „Saul! was verfolgst du mich? — Ich bin Jesus von Nazareth!" wo Gottes Stimme durch unsichtbare, über mächtige Posaunenakkorde gebaute Chöre der Cherubim und Seraphim versinnlicht wird; und worauf der Jubelgesang: „Mache dich auf, werde Licht!" in majestätischen Frohlocken ertönt. No. 16, der bereits durch die Ouverture motivirte Choral: „Wachet auf!" welcher aber nunmehr als Vokal-Quadricinium bearbeitet ist, indem nach jedem Einschnitte sämmtliche Blech-Instrumental-Massen die Gebetssignale gleichsam von den hohen Zinnen herabblasen. No. 18—20, die ganze Scene des Paulus: „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte; — und tilge meine Sünden nach deiner grossen Barmherzigkeit; — ich danke dir, Herr,

mein Gott!“ worin der Ausdruck innigster Rührung, und Herzenszerknirschung waltet, und im harmonischen Nexus steht mit dem wehmüthig sanften Volksgesang: „Der Herr wird die Thränen von allen Angesichtern abwischen.“ — Wenn der erste Theil mit dem erhabenen Chor: „O! welche Tiefe des Reichthums!“ in erschütternder Kraftfülle endet, so eröffnet den zweiten nicht minder imponirend die Prachtfuge: „Der Erdkreis ist nun des Herrn;“ — freundlich anmuthig stimmen Paulus und Barnabas ihr Duettino an: „So sind wir nun Botschafter an Christi Statt;“ und in gleicher Tonfarbe reiht sich als Fortsetzung daran der reizende Chor, No. 26: „Wie lieblich sind die Boten.“ Wer allenfalls einige profane Anklänge herausfinden wollte, der müsste wohl auch die Pastoralstellen des Handelschen Messias dahin rubriziren. — Der Machtspruch: „Ich bin der Herr, und ist ausser mir kein Heiland!“ kann unmöglich wirksamer hingestellt werden; des Volks Gemurmel aber: „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte alle?“ als Muster einer partanten Durchführung, selbst im ernsten Style gelten. — Die beiden Choräle No. 29 und 30 unterscheiden sich durch eine eigenthümliche Struktur; den ersten begleiten sanfte Bläser in melodieenreichen Zwischenspielen; beim letzteren intonirt blos das Metallorchester den Canto fermo, worunter das Chorquartett in freier Figurazion gelegt ist. — Höchst einfach, dabei durchaus edel und karakteristisch gestaltet sich der Zweigesang von Paulus und Barnabas: „Denn also hat uns der Herr geboten;“ — kühn anstrebend, mit schimmernder Ausschmückung, schroff kontrastirend zu den frommen Weisen der Christengemeinde, erheben sich die Heiden: „Die Götter sind den Menschen gleich geworden;“ und bereiten ihr, dem Jupiter geweihtes Opfer mit üppig reizenden, die Sinne bestechenden Gesängen: „Seid uns gnädig, hohe Götter!“ — Warnend und drohend tritt gegen sie Paulus auf, in seiner markigen Arie: „Wisset ihr nicht, dass Ihr Gottes Tempel seid?“ — Stürmisch tobend vereinigen sich nochmals Juden und Heiden auch gegen diesen Gesandten des wahren Heilands: „Hier ist des Herren Tempel!“ — Steiniget ihn! er lästert Gott!“ wobei der innige Meister das früher, bei Stephans Martyrium angewendete, energisch grässliche Motiv wieder aufnimmt. — Trost und Frieden spendet die Tenor-Cavatine, No. 40, mit obligatem Violoncell: „Sei getreu bis in den Tod!“ — nicht minder gefühlvoll ist der Scheidemoment des zu Schiffe sich begebenden Apostelfürsten: „Was machet ihr? dass ihr weinet,“ — und die herzzerreissenden Trauerchöre No. 42 und 43: „Schone doch deiner selbst!“ — „Sehet! welch' eine Liebe hat uns der Vater erzeiget;“ — dann aber erhebt sich, triumfirend in siegreicher Glorie, der jubelnde Schlussgesang No. 45: „Der Herr denket an uns!“ — Ihr, seine Engel, lobet den Herrn!“ und mit einer Begeisterung, als ob der Tondichter eben erst die Feder angesetzt und sein kolossales Werk begonnen, spinnt er den Faden in ruh- und rastlosem Strome fort bis zum letzten, ausballenden Akkorde. — Dass dieser Paulus auch für unsere Kaiserstadt zu einem kunsthistorisch wichtigen Ereignisse sich gestaltet, ist nunmehr zu bezweifeln; die überglücklichen Zuhörer preisen ihr Loos, und in gleicher Akkordanz sprechen sämmtliche literarische Blätter sich aus.

Die Aufführung, von Herrn *J. B. Schmiedel* geleitet, war, kleine Schwankungen abgerechnet, und bei dem Umstande, dass die Verhältnisse nur zwei Ensembleproben gestatteten, sehr befriedigend. Die zahlreichen Chor- und Orchestermassen, von Eifer, Liebe und Kunstsinn beseelt, leisteten hoch Verdienstliches. Eben so wurde den Solisten, Dem. *Tuczeck* und *Bury*, Herren *Schmidbauer* und *Krause* die gebührende Anerkennung zu Theil. Besonders hatte Letztgenannter noch niemals, wie hier, Gelegenheit, sein volltönendes, sonores Organ und den ausdrucksvollen, echt oratorischen, durch die deutlichste Aussprache und die zartesten Abschattirungen nur mehr noch gehobenen Vortrag so geltend zu machen. Solche Vorzüge konnten nicht unbeachtet bleiben, und jede Einzelnheit ward durch lohnenden Beifall gewürdigt. Auch die Uebrigen liessen besonders in der rezitativischen Deklamazion, auf welche der Meister so bedeutendes Gewicht legte, wenig zu wünschen übrig. Die so überaus schönen Arien No. 7 und 13 sangen Dem. Tuczeck und Bury mit warmem Gefühl und feinster Empfindung; nur hätten in Ersterer die begleitenden Bläser weniger vorlaut sein sollen; denn diese Accidentarmonieen haben nichts Menschliches und scheinen vom hohen Himmelsdom herabzuklingen. Herr Schmidbauer besitzt eine minder starke, aber sehr angenehme und biegsame Tenorstimme, welche in mehreren Stellen, z. B. „Ich sehe den Himmel offen;“ — „Als er das gesagt, entschlief er;“ — „Sei getreu bis in den Tod,“ — in beiden Duetten u. a. die reizendste Wirkung hervorbrachte. — Dem Vernehmen nach wird dieses Oratorium im letzten Gesellschaftskonzerte nochmals wiederholt und absolvirt zum diesjährigen grossen Musikfeste aufgespart werden.

Als vorläufige Notiz sei noch erwähnt, dass *Liedpächtner's* neue Oper: „*Die Gewissenserin*,“ von ihm selbst einstudirt und in den ersten drei Vorstellungen persönlich geleitet, den enschiedensten Beifall erhielt. Ein Näheres künftig. Die Herausgabe des vollständigen Klavier-Auszugs, sammt andern Arrangements, hat Tobias Haslinger's Hof-Musikalien-Handlung übernommen.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w. — Anfang der Karnevalssaisone in Italien.

(Fortsetzung.)

Venedig. (Teatro alla Fenice.) Der rühmlich bekannte Impresario Alessandro Lanari, welcher stets eine grosse Sängerschaar, die er gewöhnlich auf mehrere Jahre engagirt, zu seiner Verfügung hat, darunter dermalen die Unger, Strepponi, Sassarelli, Lega, Pombonis, die Herren Mortini, Bakerstarzi, Marini, Casselli, Martinez Profili u. s. w., versah auch diesem Herbst, bei Gelegenheit der Anwesenheit Ihrer kk. MM. und so vieler Herrschaften und Fremden, unser grosses Theater zu seinem Besten, worunter das jetzige auserlesene Sängerkleeblatt Unger, Marini, Casselli und die Mazzarelli

zu verstehen ist. Den Anfang machte Donizetti's Roberto d'Evreux, leider mit ungünstigem Erfolge. Diese Oper hat gewiss Gutes aufzuzeigen, ist aber im Ganzen wenig anziehend und wird wenig Glück machen, bei aller Exaltation, mit welcher der Neapolitaner Omnibus bei ihrer Entstehung davon gesprochen. Die nachher gegebene Lucrezia Borgia, ebenfalls von Donizetti, war erst in der Folge glücklicher. Dass es aber bei alldem in beiden Opern den Sängern nicht an starkem Applaus fehlte, so folgt zu Ende dieses kurzen Berichtes ein auf sie in Druck erschienes gar artiges Gedicht, mit der Ueberschrift Corona di Fiori (Blumenkranz), in welchem zuletzt benannten Lanari, das Lob ertheilt wird, dass er sie so gut zu verzieren verstehe.

Auf dem Teatro S. Samuele beglückte die Norma-Leva sammt der Gigoli (Adalgisa), Tenor, Chor und Orchester .... Auf dem Teatro S. Benedetto beglückte Lanner mit seinen Walzern. In demselben Theater gab man zu Ende der Stagione einigemal Donizetti's Betly mit gutem Erfolge.

Am 2. Dezember debütirte auf der Fenice die talentvolle Engländerin Adelaide Kemble in der Norma mit Beifall; sie hat eine schöne Stimme und andere gute Anlagen. —

Corona di Fiori.

Di fiori un degno serto
Accogli, bionde Dive,
Perdona l'ardir mio,
Ti prega nol sdegnar.

Di Pafo nel giardino
Mercè non ti celai,
In serto le raccolse
Ch' ora cresceva a te.

Nella vermiglia Rosa
L'UNGER in ti presenta,
Colei che con l'accento
Fa piangere e gioir.

Il suo grafito odore
Grenague stretta a volo;
Col canto ei consola,
Col gesto fa tremar.

Il vago Gelsomino
BERLINI tocar espresse
Il nome suo, che impresso
Sempre fra noi sarà.

Di lui che degno figlio
Bella Lauree sarte,
Gioia, sospiri, amore
Col canto fa gustar.

Il forte Semper vivo
Luogo è di COSSELLI,
I mostri suoi son quelli
Che il fiore caro a te.

Son le rodici ditte
Di non gradite fiore,
Che vive dell' ottavo
Il merto ricercò.

La MAZZARELLI infine
Vedi nella Gazza,
Ne' cerò la scelta mia
D'un delicato fior.

Egli è gradito e caro;
Da esperto man coreto
Od'or più prelibato
Un dì potrà mandar.

Un vario-pinto nastro
Il serto tien compresso,
LANARI porta impresso
Che i fiori seppe unir.

Qualunque sia il mio dono,
L'accogli, biondo Dio,
Perdona l'ardir mio;
Nol puoi, nol dei sdegnar.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, am 22. d. Ehe wir von unsern Konzerten sprechen, sei zuerst kurz erwähnt, dass die Oper *Guido und Ginevra* hier bereits zum sechsten Male zur Aufführung gekommen ist. — Am 16. d. fand die achte und letzte musikalische Unterhaltung der *Euterpe* Statt, die mit des Dirigenten Herrn Verhulst gedruckter und S. 249 besprochener Ouverture in Hmoll eröffnet und nach guter Ausführung beifällig aufgenommen wurde. Ein Concertante für 2 Violinen von Maurer trug der Konzertmeister des Vereins Herr Uhlrich mit seinem jüngern Bruder Eduard, welcher sich hiermit zum ersten Male öffentlich zeigte, sehr gelungen und zu allgemeiner Freude vor. *Frau. Schlegel*, von der Versammlung mit Beifall empfangen, sang Rezitativ und Arie (mit obligater Klarinette) aus Sargino von Paer vortrefflich und verdiente die rauschende Theilnahme, die sie erhielt. Herr Konzertmeister Uhlrich führte nun darauf neue und sehr schwierige Variationen eines noch wenig bekannten Komponisten Léon Herz vor und bewegte die Schwierigkeiten derselben auf so ausgezeichnete Weise, dass schon nach dem Thema und nach jeder Variation der lauteste und verdienteste Beifall erscholl. Beethoven's A dur-Sinfonie erquickte abermals die sehr erfreute Versammlung. — Unser letztes Abonnement-Konzert am 22. machte uns zunächst mit einer uns noch völlig unbekannten grossen Sinfonie aus C dur, noch Manuskript, von *Franz Schubert* bekannt. Die Aufführung war unter Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung so meisterlich, als wäre das Werk schon öfter vorgetragen worden. Der Beifall wurde wiederholt laut, obgleich das Ganze nur 5 Minuten weniger als eine Stunde dauerte. Hatte den überaus begabten und beliebten Komponisten der Tod nicht so früh ereilt, er würde gewiss sein Werk selbst gekürzt und dadurch das vielfach Anziehende noch anziehender gemacht haben. Schon der Anfang mit dem Hornsolo nahm für dasselbe ein. Ueberhaupt erschienen die beiden ersten Sätze ziemlich allgemein als die interessantesten. Wäre es noch möglich, dass dies einzig darin gelegen haben könnte, dass die Hörer noch nicht von der so langen Dauer jedes Satzes in ihrer Aufmerksamkeit erschöpft worden waren: so wollte es uns doch selbst vorkommen, als ob die ersten Sätze vor den letzten wirklich den Vorzug verdienten, da das Scherzo gar zu viel wiederholte und der Schlusssatz mehr einem Opernfinale ohne Worte glich. Die Instrumentation war ausserordentlich voll, im Ganzen sehr gewandt und der Vortrag der

rhythmischen Zusammenfügungen ging öfter mehr aus gehäuften, nicht selten überraschenden Modulazionen, als aus den Melodieen hervor, die meist in eigenthümlicher Weise sich aussprachen, wenn auch zuweilen Beethoven's Einfluss nicht zu verkennen war. Dass hingegen nach einmaligem Anhören einer so lang ausgeführten und eigen gewebten Sinfonie ein klares Bild des Werkes kaum im Gemüthe bleiben konnte, wird man natürlich finden. Dankbar erfreut waren aber Alle für die neue, höchst bestimmt und schön dargebrachte Gabe. Nicht minder vortrefflich war die Aufführung des öfter besprochenen 42. Psalms von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, dessen Solopartieen von Mad. Bünau und die Chöre von einer Anzahl hiesiger Dilettanten gefällig übernommen und eindringlich schön vorgetragen wurden. Der Beifall war abermals höchst lebhaft, welcher auch der neuen, für die Vorstellung des Theaterpensionsfonds komponirten Ouverture desselben Meisters zu Theil wurde. Es liegt in der Natur der Sache, dass diese Ouverture, für einen solchen Zweck geschrieben, in ihrem Wesen sich nicht an jene Werke des Verfassers anschliessen kann, die, zwar gleichfalls Ouverturen genannt, doch eigentliche Tongemälde ausgeführterer Art über einen bestimmten und bekannten Gegenstand oder nach einem solchen sind, sondern mehr dem herrschenden Begriffe und Baue eines solchen Werkes folgen muss, und in solcher Weise erwies sie sich wirksam und wurde von der zahlreichen Versammlung vollkommen gewürdigt. Den Schluss machte Haydn's immer schöner Frühling aus den Jahreszeiten. Solo sangen Mad. Bünau und die Herren Gebhard und Mäterwurzer aus Wien. Des Letztern Bassbarion ist schön, wie sein Gesang rund und fertig, was ihm laute Ehre brachte. Ueberhaupt wurde Alles herrlich durchgeführt. Und so ist denn abermals ein Winterhalbjahr glänzend und reich an vielfachen und grossen musikalischen Genüssen zurückgelegt worden, auf welches wir mit dankbarem Wohlgefallen zurückblicken können.

Wichtige Verbesserung der Posaune.

Durch mehrfache Versuche ist es dem längst rühmlich bekannten Herrn Messinginstrumentenmacher Sattler in Leipzig gelungen, der wirksamen Posaune die letzte, höchst erwünschte Vollendung zu geben. *Christian Friedr. Sattler*, Sohn des Holzinstrumentenmachers S. in Leipzig, wurde hier am 20. Januar 1778 geb., kam 1794 bei dem hiesigen Messinginstrumentenmacher Sattler auf die Lehre und etablirte sich 1809. Seit lange waren seine Messinginstrumente die gesuchtesten. Jetzt hat er nun sowohl zum Vortheil der Bläser als der Komponisten an der Tenor-Bass-Posaune eine Vorrichtung angebracht, wodurch die bisher in Orchestern und Musikchören gebrauchte Quart- und Quintposaune völlig ersetzt wird. Durch diese eben so einfache als sichere Vorrichtung sind die bis jetzt auf der Tenor-Basspossune fehlenden Töne kräftig und schön gewonnen worden und zwar dergestalt, dass sie von jedem Bläser, ohne die Züge zu verändern, durch einen Druck des Daumens der linken Hand mit aller Sicherheit hervorgebracht werden können. — Herr Karl Queisser in Leipzig, der allgekannte Posaunenvirtuos, hat die Gefälligkeit gehabt, das neue Instrument sorgfältig zu probiren. Er hat es in jeder Hinsicht höchst empfehlenswerth gefunden. Wir hörten es von ihm blasen; alle Töne von der Höhe bis zur Tiefe klangen überaus herrlich, und die Kontratöne *Es*, *D*, *Des*, *C*, *Ces*, *B* kamen in grösster Rundung, Fülle und Schönheit heraus. Das so verbesserte Instrument muss also allen Orchester- und Soloblasern als sehr zweckmässig bestens empfohlen werden. Es braucht nur der kurzen Anzeige; die Vortheile sieht jeder selbst. *G. W. Fink.*

Feuilleton.

Der Instrumentenmacher *Adler* in Paris (Rue Mandar, 8) hat am *Fagott* eine wesentliche Verbesserung angebracht, wodurch der Ton dieses Instruments nicht nur um ein Drittheil stärker, sondern auch viel heller und sonorer geworden sein soll. Die besten Künstler der französischen Hauptstadt haben sich über diese Verbesserung mit dem grössten Lobe ausgesprochen.

Danton in Paris, von dem wir neulich berichteten, dass er Donizetti's Büste verfertigt, hat jetzt auch die von *Halevy* vollendet. Sie soll sprechend ähnlich sein.

Viertes diesjährigen Konzert des Pariser Konservatoriums. (s. S. 178.) Sinfonie von Beethoven (in F); Stücke aus Mozart's Zauberflöte (Herr Duprez); Fantasie für die Geige (Laudet); Andante aus einer Sinfonie von Scheerhuber; Chor aus Weber's Euryanthe; Sinfonie in Kdur von Haydn.

Parisetti, neue Oper von dem Engländer *Barnet*, hat in London wenig gefallen. Die Schuld liegt natürlich an dem Dichter! Um jedoch den jungen Tonsetzer aufzumuntern, hat sich die Königin Victoria eine Abschrift von der Partitur ausgebeten.

Meyerbeer's Hugenotten haben in *Genf* stürmischen Beifall gefunden; Alles ist entzückt von der Musik wie von der Aufführung. Das Orchester hat nie besser gespielt, Mad. Popia (Valentine), zu deren Vortheil die Oper gegeben wurde, hat sich selbst übertroffen.

Musikdirektor *Rastrelli* in Dresden, Komponist der Oper Bertha von Bretagne, hat eine neue Oper: *Die Neuvermählten* geschrieben, welche mit grossem Beifalle in Dresden aufgeführt worden ist; der Tondichter selbst allen Darstellenden wurde gerufen. Das Buch ist von der Prinzessin Amalie von Sachsen nach dem französischen Vaudeville La lune de miel — wie es heisst, mit vielem Geschicke — bearbeitet.

Thalberg hat sich auf seiner Reise nach Petersburg auch in *Mitau* und *Riga* hören lassen. Dass er einen Beifallssturm erregte, versteht sich von selbst.

Paganini ist durch die Entscheidung eines Pariser Gerichtshofes zu 20,000 Fr. Entschädigung an die dortige Gesellschaft Casino Paganini verurtheilt worden. Paganini, der Stifter dieses Vereins, hatte sich ähnlich unbescheidig gemacht, denselben durch sein Spiel zu unterstützen, dies jedoch nachher verweigert.

Todesfälle. Ladurner, Prof. der Musik am Pariser Konservatorium, ist gestorben. — *Adolphe Nourrit*, der berühmte Tenorist, hat sich zu Neapel in einem Anfalle von Schwermuth aus seiner 3 Stockwerke hohen Wohnung herabgestürzt. Er hinterlässt eine Wittwe und 6 Kinder; daneben ein Vermögen von einer halben Million Fr.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen so eben mit Eigenthumsrecht:

Der 42. Psalm
(„Wie der Hirsch schreit")
komponirt von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
42s Werk.
Partitur. Preis 4 Thlr.

Dasselbe Werk. Singstimmen. Preis 1 Thlr.
— — Orchesterstimmen. Preis 3 Thlr.
— — Klavierauszug. Preis 2 Thlr.

Fantaisie
pour le Piano
sur des thèmes de l'Opéra
Moïse de G. Rossini
par
S. Thalberg.
Oeuv. 33. Prix 1 Thlr. 8 Gr.

Ferner:

Banck, C., Matinées musicales. 10 Gesänge (italien. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 28. 2s und 3s Heft à 20 Gr.
— — Salon de Concert. Dichtungen von O. L. B. Wolff mit Begleitung des Pianoforte. Op. 33. No. 1. Liebesreigen. 8 Gr. No. 2. Der Postillon. 16 Gr. No. 3. Bergmanns letzte Fahrt. 12 Gr.
Bertini, H. J. jeune, Premier grand Sextuor pour Pianoforte.
Donizetti, G., Rêveries Napolitaines. 6 Ballades (paroles italiennes et allemandes) avec accomp. de Piano. (complet) 2 Thlr.
— — Les mêmes séparées No. 1. Il Pescatore. (Der Fischer.) 10 Gr.
- 2. La ninna Nonna. (Wiegenlied.) 10 Gr.
- 3. Il Trovatore in Caricatura. (Der unglückliche Troubadour.) 8 Gr.
- 4. La Sultana. (Die Sultanin.) 8 Gr.
- 5. L'Ultima notte di un novizio. (Die Nacht vor der Priesterweihe.) 16 Gr.
- 6. L'Addio. (Lebewohl.) Duett. 8 Gr.

— — Romanze aus der Oper: Roberto Devereux. „In des Unglücks, des Kummers Stunden." (All' affitto è dolce il pianto.) Mit Begleitung des Pianoforte. 6 Gr.
Géraldy, J., Notturno für 2 Soprane und Bass. „Schon schlägt der Trennung Stunde." (Ecco quel fiero istante.) Mit Begleitung des Pianoforte. 6 Gr.
Henselt, A., Étude (Liebeslied) für das Pianoforte. 6 Gr.
— — Impromptu arr. pour le Piano à 4 mains. 4 Gr.
Keller, C., 4 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45. 18 Gr.
Kunze, G., 2 Galoppen nach Themen aus der Oper: Guido und Ginevra, für das Pianoforte. Op. 32. 10 Gr.
Lipinski, C., Rondo alla Polacca pour le Violon avec accompagnement de Piano. Op. 7. 1 Thlr.
Nowakowski, 2 Polonaises pour le Piano. Op. 14. 14 Gr.
Panofka, H., Rondino facile et brillant précédé d'une Introduction sur des motifs de Guido et Ginevra de F. Halevy, pour le Violon avec accompagnement de Piano. Op. 22. 1 Thlr.
Panseron, 12 Romances (paroles françaises et allemandes) avec accompagnement de Piano. 1 Thlr. 12 Gr.
Richter, E. F., 6 Hymnen für eine Alt- oder Mezzo-Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr.
Schicht, J. G., Motetten in Partitur, 10s Heft, enthält: Holde Hoffnung, Kind des Himmels u. s. w. — Schon ruht von Nacht und Staub u. s. w. — Da Sie, ihr Name wird im Himmel u. s. w. — Steig empor in stiller Abendstunde u. s. w. 16 Gr.
Schumann, R., Fantaisie pour le Piano. Op. 17. 1 Thlr. 8 Gr.
Siegel, D. S., leichte Variationen über eine Cavatine a. d. Oper: Norma v. Bellini, für das Pianof. Op. 67. 14 Gr.
Tulou, Fantaisie sur des thèmes favoris de Domino noir pour la Flûte avec acc. d'Orchestre. Op. 78. 1 Thlr. 12 Gr.

Louis Berger's Pianoforte-Kompositionen.

Trois pièces caractéristiques. Op. 24. 23 sGr.
L'insouciance, Il cordoglio, Rondo capriccioso à ⅓ Rthlr.
Deux grandes Sonates. Op. 9. 10. (in F- und Es dur). Neue verbesserte Auflage à 1 Rthlr.
Die Sonate in Es dur erklärt Herr *Rellstab* für eine der schönsten, die überhaupt komponirt worden sind.
Elle Tuvea. Op. 8. Zweite Auflage. ⅓ Rthr.
Préludes et Fugues. Op. 8. ⅓ Rthlr.
Ouverture d'Iphigenia de Gluck arr. par Berger. 12½ sGr.
Was *L. Berger* geliefert, stellt sich nicht nur dem Besten in seiner Zeit Geleisteten gleich, sondern hat durchweg gerade darüber, wie wiederholen es ohne Scheu, nach *Beethoven* hat Deutschland keinen Musiker gehabt, der an *Tiefe, Schönheit, Anmuth* der Erfindung, vor Allem aber an echt künstlerischer Gestaltung derselben L. Berger übertroffen hätte. — Vorstehendes ist Herrn Rellstabs Ansicht!
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. № 14. 1839.

Ancient Scotish Melodies

from a Manuscript of de Reign of King James VI, with an introductory Enquiry illustrative the History of the Music of Scotland. By *William Dauney*, Esq. F. S. A. Scot. Edinburgh: the Edinburgh Printing and Publishing Company; Smith, Elder et C.; Cornhill, London. 1838, in 4. S. X, 390.

Angezeigt von G. W. Fink.

Je mehr es noch immer zu thun gibt, mit dem geschichtlich sorgfaltig erörterten und thatsächlich bewiesenen Bildungsgange der Tonkunst auf das Reine zu kommen, desto dankbarer haben wir auf Alles zu achten, was uns auf diesem Gebiete des Wissens von irgend einer Seite her fördert, also auch auf das Buch: „Alte schottische Melodieen von einem Manuskript aus der Regierung Königs Jacob VI, mit einleitender Untersuchung über die Geschichte der Musik in Schottland.“ Wollen und können auch nicht alle Musiker und Musikfreunde solchen ausführlichen Auseinandersetzungen oder Nachforschungen folgen, so müssen ihnen doch zuverlässig übersichtliche Darstellungen des Gewonnenen höchst anziehend sein, der Liebhaber des Alterthümlichen zu geschweigen, denen es stets lieb ist, zu erfahren, was sie in irgend einem Werke der Art zu suchen haben. — Der eben genannte Herausgeber des Werkes, Verfasser der einleitenden Abhandlung, welche 214 S. zählt, erwähnt zuvörderst die grossen Schwierigkeiten, die ein solches Unternehmen mit sich führt, gesteht, dass er die Arbeit gern Andern überlassen haben würde, wenn er jene Schwierigkeiten vor dem Versuche in ihrem ganzen Gewichte gekannt hätte, preist sich glücklich, nicht wenige des Alterthümlichen kundige Männer gefunden zu haben, die sein Werk begünstigten und ihn mit ihren Kenntnissen unterstützten. Dennoch gibt er bescheiden zu, dass sein Buch nicht alle wichtige Gegenstände umfasse, auch wohl, trotz aller Mühe, in dem Dargestellten mancher Irrthum sich eingeschlichen haben werde; hält es dagegen, und mit Recht, immerhin für nützlich, den Fund und die Erörterungen darüber, als Anregungen für Andere, ungesäumt zu veröffentlichen. Er beklagt es, dass das Manuskript, von welchem sogleich die Rede sein wird, in einer so unglücklichen Zeit entdeckt worden sei, welche dergleichen lange nicht so begünstigt, als es zu Burney's und Ritson's Zeiten der Fall gewesen sein würde, wo es von den Gelehrten und vom Publikum mit mehr Enthusiasmus, als jetzt, begrüsst worden wäre. So ist es denn in Schottland wie bei uns; indem man sich an die Gegenwart hält, was nicht zu tadeln ist, schiebt man zugleich falschlich das Vergangene bei Seite, als ob es keinen Segen in die Gegenwart zu tragen habe, Dante's Ausspruch für nichts achtend:

Wehe dem Volke, das mit seiner Vorzeit gebrochen
Hat; es hat auch keine Nachwelt zu erwarten.

Unter den älteren Untersuchungen über altschottische Musik heben wir namentlich *Tytler's* Schriften, z. B. Dissertation on Scotish Music, erschienen 1779, darum hervor, weil in der „systematisch-chronologischen Darstellung der musikalischen Literatur“ u. s. w. von Karl Ferd. Becker dieser Name in Tylten verwandelt worden ist. Auf eine Sammlung alter Melodieen: Flores musicae or the Scots Musician (oder der schottische Musikant) achtete Tytler deshalb nicht, weil sie nach alten Manuskripten für verschiedene Instrumente Arrangirtes brachte. Auch das Publikum nahm wenig Rücksicht darauf, es würde sonst mehr davon erschienen sein. Von alten Manuskripten spricht Tytler übrigens gar nicht, am wenigsten von gedruckten. Wichtiger in dieser Hinsicht ist *Ritson*, der in teutschen Büchern ganz fehlt, wogegen *Ramsay's* Verdienste um diesen Gegenstand von *einigen* teutschen Darstellern, nur nicht in allgemeinen Schriften, wohin der Mann vorzüglich gehörte, beachtet wurden. — Von dem neu aufgefundenen Manuskripte versichert der Herausgeber des oben genannten Werkes, es bringe weit mehr Licht über die schottische Musik, als sämmtliche frühere Untersuchungen der gelehrtesten Männer, und hofft für die Zukunft, dass es auch seinen hier mitgetheilten Eröffnungen an genauern Verhandlungen darüber nicht fehlen werde.

Diese hier besprochene und in unserer Notenschrift bekannt gemachte Sammlung alter Musik ist das Eigenthum der Juristenfakultät zu Edinburg, welcher das Manuskript nebst einer Dokumentenkiste vor etwa 20 Jahren von Miss *Elisabeth Skene* testamentarisch überlassen wurde. Es war längst Besitzthum dieser Familie gewesen und vom Ur-Urgrossvater ererbt worden. Das Ganze besteht aus 7 abgerissenen Theilen, welche, obwohl nicht zusammengebunden, offenbar zusammen gehören. Die Folge des Inhalts wird (altenglisch) angegeben; die hier genannten 114 Lieder und Tänze stehen in einer ganz andern Ordnung, als in den S. 216 folgenden Uebertragungen in unsere Noten unter dem Titel „the Skene-Manuscript,“ wo die Stücke auf 83 beschränkt worden sind, weil sich im Manuskript selbst

manche Wiederholungen mehrerer einzelnen Tonstücke vorfinden, woraus sich ergibt, dass es zu verschiedenen Zeiten, muthmasslich in einem Zeitraume von 20 bis 30 Jahren, geschrieben wurde. Das Manuskript selbst ist ohne Datum, was auch schwerlich ganz genau zu bestimmen sein dürfte. Ein Theil desselben scheint von 1615 bis 1630 geschrieben zu sein, wenige nur mögen über den angegebenen Zeitpunkt zurückreichen, ja die meisten dieser Stücke mögen erst zum Anfange des 17. Jahrhunderts komponirt worden zu sein, was auch von mehren bestimmt nachweisen lässt; die frühesten Kompositionen gehören dem 16. Jahrhundert und zwar dem letzten Viertel desselben. Im ersten Theil des Manuskripts steht z. B. „Prince Henrei's Maske" (in der gedruckten Sammlung No. 67). Dieser Prinz war der Sohn Jakobs VI, wurde ihm 1593 geboren und 1610 zum Prinzen von Wales ernannt, zu welcher Gelegenheit diese Maske geschrieben wurde unter dem Titel: „*Oberon*, oder Prinz Heinrichs Maske." Ferner „Sommerset's Maske," das 17. Stück des ersten Theils im Manuskript, in der gedruckten Sammlung No. 78, ist 1614 komponirt worden. Der Mann, für welchen diese Maske geschrieben worden war, hiess *Robert Carr*, Viscount Rochester, ein Liebling Jakobs VI, welcher 1613 zum Grafen von Sommerset ernannt und 1614 mit der verwittweten Lady Frances Howard, Komtesse von Essex, vermählt wurde. Der Text war von Dr. Campion, die Musik von *John Cooper* oder *Coperario*, wie er sich lieber nannte (man sieht leicht, was sich aus dieser Eitelkeit schliessen lässt), von Lanière u. A. Sie wurde in der Stephanskapelle am 26. Dezember 1614 aufgeführt (Hawkins III. S. 372). — Auch „the Ladie Elizabeth's Maske," im ersten Theile des Manuskripts, die 69 No. der gedruckten Sammlung, bezieht sich auf jene Zeit. Sie war die Tochter Jakobs VI, welche den Prince Palatine vom Rheine 1613 heirathete und 1619 Königin von Böhmen wurde. Andere Thatsachen, die das Alter dieser Komposizionen beweisen, müssen wir hier übergehen. Mehrere dieser Musikstücke sind noch neuer, was die Ueberschriften, so weit sie sich auf damals ausgezeichnete Personen beziehen, darthun. — Nur der fünfte und sechste Theil des Manuskripts ist etwas älter, also vor 1615 geschrieben, was die Beschaffenheit des Papieres, die ältere Hand und ältere Schreibform beglaubigen. Man meint, diese Theile wären von Sir John Skene selbst geschrieben, welcher 1617 starb; sein Sohn desselben Namens starb 1644. — Genug, um daraus das Alter des Manuskripts zu ersehen und klar zu erkennen, dass hier eigentlich von *alten* Melodieen, von wahrhaft alterthümlichen Gesangweisen der Galen oder bestimmter der Kaledonier gar nicht die Rede sein kann. Werden diese Gesangweisen *alte schottische Melodieen* genannt, so kann und muss man dies freilich zugeben, da der Begriff von neu und alt unter die relativen gehört; dann ist aber nothwendig ein grosser Unterschied zwischen altschottischen und altkaledonischen Tonstücken zu machen, von welchen nur die letztgenannten dem Alterthum angehören, die altschottischen hingegen alle Wege, obwohl noch den alten Ursprung verrathend, zur neueuropäischen Musik zu rechnen sind. Ueber die eigenthümlich alterthümliche Musik der Kaledonier, die eine und dieselbe mit der altirischen, hebridischen u. s. w. ist, haben wir verhandelt in G. W. Fink's „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen, bei G. D. Baedeker, 1831). Dasselbe ist bereits von uns in No. 9 vom Jahr 1823 dieser Zeitung gracheben, wo wir einen mit unsern Anmerkungen versehenen Auszug aus einer Reise des Herrn L. A. Necker de Saussure durch Schottland und die Hebriden mittheilten, womit Fink's angeführtes Werk S. 85 u. f. verglichen werden kann. — Dennoch ist das aufgefundene und in unsere Notirung gebrachte Skene-Manuskript, so wie das Buch darüber in vielfacher Hinsicht höchst wichtig und verdient unsere volle Aufmerksamkeit, sobald uns auch nur die Entwickelungsgeschichte der neueren, d. i. unserer noch heute geltenden Tonkunst wichtig ist, was doch wohl bei jedem Gebildeten vorausgesetzt werden muss. Der Verfasser des oben genannten, hier besprochenen Werkes legt darum grossen Werth darauf, weil nach seiner Behauptung dieses Manuskript schottischer Tonstücke doch wenigstens 100 Jahre älter sei, als alle bisher bekannt gewordene Sammlungen sogenannt altschottischer Weisen. Zum Beweis führt er den Orpheus Caledonius von Thomson an, der 1725 und 1733 herauskam. Konnten aber nicht in diese Sammlungen, die später gemacht wurden, als das Skene-Manuskript geschrieben wurde, weit alterthümlichere Gesänge aus dem Munde des Volkes aufgenommen worden sein? Ist vom Verfasser der Einleitung nicht dargethan worden, dass das Manuskript wenigstens grösstentheils auf solche Musikstücke Rücksicht genommen hat, die in jener Zeit, als das Manuskript verfasst wurde, erst auf namhafte Personen oder zu Ehren derselben komponirt und Mode wurden? So sehr dies auch einleuchtet, eben so und noch weit mehr zuverlässig gibt uns das Skene-Manuskript Aufschluss über den wahrhaften Zustand der im 16. und 17. Jahrhundert in Schottland herrschenden Musik volksthümlich unterhaltender Art, was in der That nichts Geringes ist, und woraus sich, wie wir sehen werden, vieles Bedeutsame auch für das Wesen der älteren Tonkunst jener Länder folgern lassen wird.

Nicht selten wird von Englands Schriftstellern über Musik, desgleichen auch in dieser Einleitung behauptet, Dr. John Blow, der von 1648 (eigentlich von 1673 an, wo er Mitglied der Kapelle wurde) bis 1708 blühete, habe zuerst die schottische Musik in England eingeführt; man nennt seine Kompositionen gefällig und sehr sangbar, schreibt ihnen besonders auch durch eine Mischung des Schottischen und Englischen eine ganz neue und reizende Wirkung zu. Davon macht Burney eine grosse Ausnahme; er nennt Blow's Komposizionen roh. Es ist möglich, dass wir gerade die besten nicht kennen; was wir aber kennen, ist so, dass wir B. beistimmen. Dem mag jedoch sein, wie ihm wolle, genug, wir sehen daraus, dass erst damals die schottischen Weisen in England beliebt wurden, was ausserdem auch durch Dryden, durch Marien, Gemahlin Wilhelms III, Karl II u. s. w. gefördert wurde. Wir werden in diesem Werke belehrt,

dass sich die Musik in Schottland (d. h. in neuer Weise) besonders seit 1682 wieder gehoben habe, was der Herzog von York, nachmals James II, veranlasste; zugleich wird richtig bemerkt, dass freilich die politische Lage keine grossen Fortschritte erwarten liess. *Forbes* Cantus, 1666 erschienen, werden angeführt, um von der damaligen kirchlichen Musik einen Begriff zu geben, denn nazional schottische Lieder enthalten diese Gesänge nicht. Man weiss, dass durch die kalvinische Religionsveränderung die Orgeln und andere Instrumente von den Kirchen ausgeschlossen wurden und dass vorzüglich der Eiferer Knox jene einfachen Psalmengesänge einführte oder begünstigte. Mehrere alte Kirchenlieder jener Zeiten werden mit ihren Texten beigebracht, unter andern ein Kirchenlied aus Forbes Sammlung, was Jesum als Jäger darstellt, weshalb die lieben Christen auch jagen wollen. Dergleichen war zu seiner Zeit auch in Teutschland Mode, wo Jesus bald als Jäger, bald als Chirurg abgemalt wurde. —

Da dieser Forbes eine uns neue Person des 17. Jahrhundert's ist, für die Geschichte des Kirchengesanges in Schottland nicht ohne Bedeutung, wollen wir hier auf ihn aufmerksam machen. — S. 40 beginnt der Verfasser etwas über die *alte schottische Poesie* zu sprechen. Wir wissen, was er unter *alt* versteht. Er meint ganz richtig, es sei unmöglich, einen Begriff von schottischer Musik früherer Zeit zu bekommen, wenn man nicht auf die Art ihrer Gedichte Rücksicht nehmen wolle; beide, Musik und Wortpoesie waren noch weit inniger verbunden, als jetzt; die Erfinder der Melodieen waren keine besonderen Personen, sondern Musiker und Dichter zugleich, was weitläufig auseinander gesetzt wird. Da die frühesten schottischen Gesänge selten aufgeschrieben wurden, gingen die meisten mit ihren Sängern unter; es gibt also nicht viel aus der Vorzeit. Das Aelteste, was sich finden lässt nach der Angabe des Verfassers, hat uns *Andrew Wyntoun* im Rhymiog Chronicle of Scotish History, ungefähr 1420, aufbewahrt. Der erste Reim bezieht sich auf Alexander III, der durch einen Sturz vom Pferde 1286 starb. Ein anderer noch geringerer Reim bezieht sich auf die Einnahme von Berwick, dessen Einwohner durch den Sieger (Eduard) 1296 niedergemacht wurden. Die meisten aufbewahrten Reime waren gelegentlich von Staatsgeschichten hergenommen, keine eigentlichen Gesänge, sondern epigrammatische Einfälle, für Musik fast untauglich. Ausser einem unbedeutenden Schlachtgesange von 1314 und einigen andern finden sich nun gar keine Reime bis auf Jakob I, wo etwa um das Jahr 1430 einige Strofen Volksreime mitgetheilt werden, so wie S. 45 und 46 mehrere Anfänge damals gebräuchlicher Volkslieder. Auch das 16. Jahrhundert gibt sehr geringe Ausbeute, und das Wenige, nicht einmal Vollständige, was aufgefunden wurde, nennt der Verfasser selbst ungehobelt, was nicht verwunderlich ist, da die Hälfte der Unterhaltung jener Zeit, selbst beim andern Geschlecht, in Flüchen bestand. Mehrere in verschiedenen Werken aufbewahrte Balladen bis auf 1568 machen den Uebergang zum Skene-Manuskript, wo jedoch, wie man aus den Notes and Illustrations sieht, auch nur wenige Gesänge den Worten nach angegeben werden können, die meisten aus Forbes Cantus.

S. 58 beginnt die Untersuchung von den *altschottischen Musikinstrumenten*. Vor Zeiten sollen, namentlich in Niederschottland, eine grosse Menge im Gebrauche gewesen sein. Der Verfasser hält sich aber dabei nicht auf, sondern führt uns sogleich auf den *Giraldus Cambrensis*, also unter Heinrich II. von England und Wilhelm dem Löwen von Schottland, gegen das Ende des 12. Jahrhunderts. Dieser für jene Länder und ihre Musik damaliger Zeit wichtige Schriftsteller bemerkt in seiner Topographia Hiberniae: „Die Irländer gebrauchen nur die Harfe und Handpauke, die Schotten zu diesen beiden noch den Dudelsack (*er war aber nie in Schottland*; es können also noch andere Instrumente daselbst gebräuchlich gewesen sein), und die Walen die Harfe, Sackpfeife und the pipe.“ Die Sachsen und Normänner mögen mehrere Instrumente mitgebracht haben; wenigstens sieht man in der Melrose-Abtei, gegründet von David I. 1136, verschiedene andere Musikinstrumente abgebildet, unter diesen eine Flöte mit 6 Löchern, eine Violine mit 4 Saiten (Crwth?) u. s. w. Da aber diese Abtei von einem Franzosen gebaut wurde, kann dieser auch wohl die Instrumente seines Landes dort verewigt haben. Uebrigens wurden bereits seit 1180 französische Sitten nach Schottland übergesiedelt. — Nach diesem Allgemeinen beschäftigt sich der Verfasser im Besondern mit der *Harfe*, die den Galen und Briten zuverlässig bekannt war und zur Begleitung ihrer Hymnen religiöser und festlicher Art, bei ihren Schlachten und Gastmählern angewendet wurde. „Ob es aber unsere Harfe war (fährt der Verfasser fort), ist unmöglich zu sagen.“ Zum Besten des Zitats: Vossius de Poem., Cantu et Viribus Rhythmi — bemerken *wir*, dass S. 60 nicht p. 18, sondern p. 118 gelesen werden muss. — Dass die Harfe der Barden, deren Beschaffenheit in späteren Zeiten angegeben wird, keine Erfindung der Kelten war, ist gewiss. Der Verfasser nimmt mit Pinkerton an, sie stamme von den Skythen oder Gothen, welche sie aus Asien brachten. Ob sie die Griechen und Römer kannten, wagt er nicht zu entscheiden. (Es findet sich im Alterthume dieser Völker keine Spur davon.) Venantius Fortunatus, der bekannte Bischof von Poitiers gegen 600, erwähnt sie zuerst unter dem Namen Harfe in folgenden Versen:

Romanoque Lyra, plaudet tibi, Barbarus Harpa,
Graecus Achilliaca, Crotta Britanna canat.

Wird die Crotta (Crwth) auch als das Nazionalinstrument der Briten, die erst durch die Sachsen mit der Harfe bekannt geworden sein sollen, angegeben: so muss doch das Unsichere dieser Annahme nicht ausser Acht gelassen werden, da die Kelten diesen Vorläufer der Violine längst ebenfalls kannten und liebten, was nicht der Fall gewesen sein würde, wenn sie die Crwth von ihren Feinden erst erhalten hätten. Natürlich wird auch der von Bruce entdeckten ägyptischen Harfe gedacht, wohin sie die Skythen gebracht haben sollten. (Ueber Ursprung der Harfe ist noch immer viel zu untersuchen übrig.) Was von den Druiden gesagt wird, ist nicht

bedeutend genug, und von den Barden fast nichts; dabei sind die Sprünge bis auf den Verfall derselben zu ungeheuer, wenn gleich ihre Geschichte mit allerlei romantischen Fabeln, z. B. von Arthur, vermischt ist. Ueberhaupt ist der Gang dieser Untersuchung besonders schwankend, was der Unvollkommenheit der älteren Chronikenschreiber zur Last gelegt wird. — Ist auch den Iren zugestanden worden, dass sie sehr leidenschaftliche Liebhaber der Instrumentalmusik waren, worin sie nach dem Zeugnisse des Giraldus, der doch einen grossen Theil Europa's durchreiste, keinem Volke nachstanden, und dass von ihnen die Harfe nach Italien gebracht wurde: so will der Verfasser doch nicht zugeben, dass sie die Walen von ihnen erhalten hätten, obgleich sogar der wälsche Name der Harfe „Telyn" von dem irländischen „Teadhloin" abgeleitet wird. Der eigentliche Name der irischen Nationalharfe war Clairseach. (Es gab verschiedene Harfen.) War auch die Crwth (Bogeninstrument) das Lieblingsinstrument der Walen, so muss es doch meiner Ueberzeugung nach ebenfalls von Irland nach Wales gebracht worden sein, was mit den ältesten Andeutungen der Geschichte am meisten übereinstimmt. Vergl. G. W. Fink: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst S. 125 u. f. — Die Angelsachsen nannten die Harfe mit dem neueren Namen derselben Hearpe und die Irländer Harpa. Bei dieser Gelegenheit wird ein angelsächsischer Dichter *Cedmon* angeführt, welcher 680 starb und von dessen Gedichten noch welche vorhanden sein sollen. Um die Beliebtheit der Harfe zu zeigen, wird natürlich Alfred genannt und Mehre, so wie zugleich beigebracht wird, die Sachsen hätten ihre Gesänge zur Harfe mit Gebehrden und Aktion ausgeführt. Nach einem langen Abstecher über Minstrels, ihre ungeheure Zunahme, die auch wohl übertrieben wird und dadurch sich ermässigt, weil im 16. und 17. Jahrhundert in Schottland alle Musikanten bis auf die Trommler so genannt wurden (es schweiften in Schottland gegen 100.000 umher), ihre zunehmende Verschlechterung, die im 17. Jahrhundert ein Verbot gegen das Herumziehen der Banden nöthig machte; ferner über das Versinken der Barden (die Troubadours nicht zu erwähnen), von denen nicht mehr, wie früher, in ehrenvollen Ausdrücken gesprochen werde, da sie sich mit Magie und andern Treiben abzugeben angefangen hatten — kommt der Verfasser erst S. 86 auf die Harfe wieder zurück, welche nach der Königin Elisabeth Regierung seit der Zeit der Bürgerkriege seltener gebraucht wurde. Der Verfasser sucht darzuthun, die englische Harfe sei mit Darmsaiten bespannt gewesen, die irische und schottische dagegen mit Drahtsaiten. Das Letzte ist gewiss für Eine Art Harfe: ob aber der Bezug mit Drahtsaiten in Irland und Schottland einzig Sitte gewesen ist, dagegen in England der Bezug mit Darmsaiten, muss doch noch in Zweifel gezogen werden. Sehr zu beachten ist die S. 90 u. f. erwähnte Untersuchung zweier alten Harfen, deren eine vielleicht über 1014 hinaussteigt; Mr. Gunn fand sie im Museum der Universität zu Dublin, wo sie noch aufbewahrt werden, und gab eine Beschreibung derselben, welche wir hier ausführlicher mitgetheilt gewünscht hätten, besonders da die Sache selbst nicht mehr unter die unbekannten gehört. Die irische Harfe war 32 Zoll hoch mit 28 Saitenhaltern. Die Stimmung wird diatonisch angegeben. Wenigstens stimmte der letzte irische Harfner von grosser Auszeichnung O'Kane 1770 seine Harfe nach diesem System, was auch alle Harfner aus allen Gegenden des Landes, welche 1792 auf dem Musikfeste zu Belfast zusammenkamen, gleichfalls thaten. Die zufälligen Halbtöne müssen also durch Kunstgriffe hervorgebracht worden sein. Im 14. und 15. Jahrhundert sollen Harfen mit mehr Saiten chromatisch gestimmt worden sein, bis vor etwa 100 Jahren Simon von Brüssel das Pedal erfand, wodurch die Stimmung in halben Tönen überflüssig und die Harfe auf die alte Einfachheit zurückgeführt wurde. Wir müssen hier fragen: Wer ist dieser Simon von Brüssel? und wie kommt er zu der Ehre dieser Erfindung? Wir haben bis herher den geschickten teutschen Harfenspieler *Hochbrucker* in Donauwerth für den Erfinder des Harfenpedals (1720) gehalten, was wir uns auch ohne triftige Beweise nicht nehmen lassen können. *Wollte* man jene Beweise versuchen, so würde es damit gehen, wie mit der Erfindung der Buchdruckerkunst. — Von den Veränderungen, die seit den ältesten Zeiten nach und nach mit den keltischen Harfen, hier also namentlich mit den irischen, kaledonischen und wälschen vorgegangen sind, erfahren wir freilich nichts Zusammenhangendes, was auch sehr schwer aufgefunden werden dürfte, sind also schon für Andeutungen und einige bestimmte Hinweisungen dankbar. Im Allgemeinen wird angenommen, dass die Provenzalen vom 11. bis zum 14. Jahrhundert grossen Einfluss auf Veränderungen in der Musik der meisten Länder übten, was zugestanden werden muss, so lange man diesen Einfluss weder auf allzuviele, noch auf zu bestimmt angegebene Punkte, sondern mehr auf Anregungen bezieht. Diese Provenzalen (Troubadours), heisst es hier, müssen auch nach Schottland gekommen sein, vorzüglich unter David I, den man für einen Franzosen hielt. Das gute Vernehmen Schottlands oder des schottischen Hofes mit dem französischen bestand bekanntlich bis auf Marie Stuart, die selbst Harfenspielerin war. Frankreich wird also auch einigen Einfluss auf die Musik Schottlands gehabt haben. Sie brachten vorzüglich die Viole mit, welche häufig zur Begleitung der Harfe gebraucht wurde. — Eine zusammenhangende Geschichte der Harfe Irlands, Schottlands und Wales mit Anschluss des übrigen Englands zu geben, hat der Verfasser, wie schon gesagt, nicht beabsichtigt; es sind nützliche Materialien oft sehr anziehender Art. So verhält es sich auch in den Darstellungen des Folgenden, wovon wir nur die wichtigsten Instrumente hervorheben. Zunächst das *Monochord*, das sich nach einem Testamente Eduard Henrysoun's, des Meisters der Singschule zu Edinburg, 1579 unter der Verlassenschaft befand. Es gehört zu den neuen Einführungen, und ist schwer zu sagen, was man darunter verstand, da es drei Arten desselben gibt, nämlich das bekannte und eigenthümliche Monochord, oder das griechische; das mehrsaitige, eigentlich Polychord, ein Vorläufer des Harpsichords, Clavichords u. s. f.; die *Mari-*

Zuhörer die Gefühle wecken und beleben, deren Erregung der Komponist bezweckt hat, da wir selbst nicht von ihnen durchdrungen sind? Nur das, was von Herzen kommt, geht zu Herzen.

Immer bleibt mir in dieser Rücksicht das Geständnis eines meiner Freunde bemerkenswerth. „Sonst — sagte er einmal zu mir — musicirte ich, ohne Rücksicht auf die Stimmung meines Gemüths zu nehmen. Jede Liedersammlung und Oper, jedes Heft Sonaten, das mir in die Hände fiel, spielte und sang ich oft, wenn es mir einfiel, von Anfange bis zu Ende. Ob es Nacht oder Tag, ob ich munter oder schlafrig, frohlich oder traurig war, das erwog ich nicht. Die Folge davon war, dass mir gar keine, oder doch nur wenige Stücke gefielen; was mir dann oft unbegreiflich war, da die Kompositionen nicht selten aus der Feder berühmter Tonkünstler geflossen, und mit dem Beyfalle kompetenter Richter beehrt waren. Jetzt, nachdem ich durch den Herrn Kapellmeister Reichardt eines bessern belehrt bin, musicire ich zwar selten, aber immer mit Neigung. Vom Andrange der Gefühle überwältigt, setze ich mich vor das Klavier, und spiele oder singe Stücke, deren Charakter mit meiner Gemüthsstimmung harmonirt. So wird es mir leicht, mich in den Geist des Tonstücks, das ich geniessen will, zu versetzen; ich fühle ganz den Sinn, den der Künstler durch Töne hat ausdrücken wollen; errathe den Zweck so mancher Akkorde und Modulationen, der mir sonst unbegreiflich war. Stellen, die mir sonst nicht gefielen, gewähren mir jetzt Entzücken. Die Musik ist nunmehr für mich eine ergötzende und erquickende Freundinn."

Jeder, der blos aus reiner Liebe zur Kunst die Musik ausübt, und nicht etwa als Lehrer oder bestallter Musikus verbunden ist, zu gewissen Stunden von ihr Gebrauch zu machen, sollte billig dies Geständnis beherzigen.

Man ist nun einmal nicht immer zum Genuss dieses oder jenes Tonstücks gestimmt. Es dessen ungeachtet geniessen zu wollen, heisst es nur halb geniessen. Ja bisweilen ist das musikalische Gefühlsvermögen so schlaff, dass ihm nur günstige Zeitumstände die gehörige Spannkraft wiedergeben können *). Dem sey nun aber wie ihm wolle — es kommen in unserm Erdenleben Stunden, wo alles Edle und Erhabene den Geist unwiderstehlich ergreift, wo die Einbildungskraft eine grosse Lebhaftigkeit hat, und unnennbare Gefühle im Herzen sich regen. Das sind Stunden der Begeisterung, und diese diva momenta unter Leitung unsrer Gemüthsstimmung, der Musik gewidmet — welchen entzückenden Genuss gewähren sie! Leicht und schnell fasst und vergleicht der Geist die Töne, die ihm durch das Ohr zuströmen, und eben so leicht werden auch die Gefühle klar und lebhaft, die durch Töne erregt werden sollen. Der Hauch des Mundes, der Druck des Fingers giebt ihnen Reiz und Leben. Est deus in nobis, agitante

*) Ueberhaupt lehe ich leider an mir und andern so oft die Erfahrung gemacht, dass blose Kultur des Verstandes, im eigentlichen Sinne des Worts genommen, und blose Kultur der Gefühle, wenn beyde lange Zeit fortgesetzt werden, einander Abbruch thun. Die Thätigkeit des Verstandes verliert da in eben dem Maasse, als die Gefühle an Wärme einbüssen. Daher kommt es unstreitig, dass die bessernde Feile des Dichters die Verse zwar logisch- und grammatisch-richtiger macht, aber auch nicht selten der lebendigen Darstellung schadet. Daher kann man es sich grösstentheils erklären, warum oft grosse Theoriker der Musik, so matte und trockne Kompositionen liefern, und berühmten Virtuosen die Ideenmittheilung so schwer wird. Wir verdanken unserm Verstande so manche selige Freude; gleichwohl entbehren wir so manchen Lebensgenuss, oder geniessen das Schöne und Angenehme nur halb, wenn es unsern Gefühlen an Wärme und Lebhaftigkeit gebricht. Die Kultur der Gefühle mit der des Verstandes in Harmonie zu bringen, wird indess wohl immer eben solches Problem bleiben, als die Pflicht mit der Neigung auszusöhnen.

netrompete (auch zuweilen Marientrompete genannt, das teutsche *Trumscheit*, das meist nur von Herumzüglern auf Dörfern und [illegible]ärkten gespielt wurde), ein einfaches, mit einer was dicken Saite bezogenes Instrument, das mit einem Bogen angespielt und flageoletartig gegriffen wird, einen trompetenähnlichen aber dumpfen Ton gibt und nur noch von den Nonnen in den Klöstern zum Ersatz fehlender Trompeten gebraucht wird. (Eine Abbildung desselben findet man in Musurgia Ottomari Luscini. Argentorati, 1536. S. 11.) — Mit Uebergehung verschiedener in Schottland eingeführter *Lauten* und mehrerer Blasinstrumente schreiten wir zum *Dudelsack (bagpipe)*, der nirgend wichtiger ist, selbst für die Untersuchungen der Fortschritte in der harmonischen Musik, nämlich der Stimmung der doppelten oder dreifachen Sumsen wegen, als in Schottland. Es ist eine auffallende Erscheinung, dass man ihn in der Schlacht von Harlaw 1411 noch nicht genannt findet, es werden nur Trompeten und Trommeln erwähnt. Selbst der Ausweg, den der Verfasser nimmt, dass er wahrscheinlich im Kriege noch nicht benutzt worden sei, ist befremdend. Ausdrücklich wird angezeigt, der Dudelsack werde zum ersten Male als Kriegsinstrument genannt bei der Erzählung der Schlacht von Balrinnes 1594. Dennoch soll dieses allerdings sehr alte Instrument zu den Zeiten des Giraldus in Irland und Schottland bekannt gewesen sein; er nennt es Chorus, was freilich unbestimmt ist, da unter Chorus nicht immer ein Dudelsack verstanden werden muss. Luscinius gibt z. B. in seinem angeführtem Buche eine ganz andere Abbildung des streitigen Chorus. Unter andern wird auf Mr. Strutt's oldest series of Saxon Antiquities (älteste Reihenfolge der sächsischen Alterthümer) aufmerksam gemacht, wo sich eine Abbildung findet, die aus einem Manuskript im britischen Museum, bezeichnet Tiber, c. VI., genommen worden ist. Als gewiss wird angegeben, dass sich die Schotten des Dudelsacks im 12. Jahrhundert bedienten, was auch die Abbildungen in der schon erwähnten Melrose-Abtei beweisen. Ob er früher daselbst vorhanden war, kann eben so wenig ausgemacht werden, als ob ihn die Norweger und Dänen oder die Waliser dahin brachten. Dass er aber die Harfe, doch nur in den letzten Jahrhunderten, nach und nach in Schottland verdrängte, ist bekanntlich gewiss. Es ist Schade, dass von der Beschaffenheit der Sumsen, ihren stehenden oder fortklingenden Tönen, besonders von der Zeit ihrer Einführung gar nichts vorkommt. — Die Beschreibungen der Hirteninstrumente (S. 129 — 131) übergehend, wenden wir uns sogleich zu dem für uns wichtigen Kapitel über alte Manuskripte schottischer Musik, nebst Untersuchung über ihr Alter und den eigenthümlichen Karakter ihrer Tonstücke.

(Beschluss folgt.)

Prager musikalisches Album,

abwechselnde Sammlung von Pianoforte- und Gesangs-Kompositionen u. s. w. zum Besten der Hülfsbedürftigen in Ofen und Pesth, redigirt und herausgegeben von *Ludw. Ritter von Rittersberg*.

Erstlich empfiehlt der gute Zweck das Werk durchaus, und zweitens haben fast alle kunstwichtige Männer Prags etwas dafür gethan, woraus ihr Geschmack in unterhaltender Kammermusik mehr oder weniger ersehen werden kann. Nach einer einleitenden Dichtung des anerkannten *Karl Egon Ebert* folgt ein Lied vor einem Standbilde der Madonna, gedichtet von *Juliana Glaser*, geb. Ebert, komponirt von *W. J. Tomaschek*. Wir haben von diesem Komponisten und Musikgelehrten noch nichts gesehen, was nicht irgend ein Kunstinteresse in Anspruch nähme. Hier ist die Begleitung in der volksthümlichen Weise der calabresischen Landleute anziehend. Eine Rhapsodie von *Karl Ludw. Hofmann* wird fertige Klavierspieler befriedigen. *A. Emil Titt* hat Heine's Bergstimme gut und wirksam komponirt. *V. H. Veit* lieferte ein gesang- und harmonierreich schönes Notturno für das Pianoforte; man mag es nur gut spielen. Heine's Lied „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein" hat *Joseph Dessauer* einfach und schauerlich ansprechend komponirt, das Pochen im Innern malend, ohne Uebertreibung. All. scherzoso für 4 Hände, aus einer Sinfonie von *Joh. Wittasek*, ist unterhaltend. Wilh. Blumenhagen's Lied: „Blume wendet ihre Blicke zu dem schönen Sonnenstrahl" ist von *Ludw. Kleinwächter* recht gut in Musik gebracht worden. Die Variazionen über ein Originalthema für das Pianoforte von *Frdr. Dionys Weber* sind alterthümlich, zuverlässig eine hervorgesuchte Jugendarbeit, weil der vielbeschäftigte Mann wahrscheinlich keine Zeit für eine neue Komposizion gewinnen konnte. *J. Frdr. Kittl's* Gesang zu: „Klage nicht!" ist zu gesucht. Dagegen ein fugirtes Impromptu von *Robert Führer* ganz gut, wenn es die rechten Spieler findet. Der Gondolier von Wilh. Marsano, komponirt von *Leop. Eugen Miechura* ist doch wohl zu schlicht. Die Variazionen über ein originelles Originalthema von *Alex. Dreischock* sind schön und wollen gespielt sein. *Ludw. Ritter v. Rittersberg* hat für seine Komposizion „Der Verlassene," ged. von Frodor Löwe, ziemlich tragisch gewählt, was die Jugend in der Regel gern thut. Eben so ist es strebsamen jungen Talenten eigen, dass sie in einem Einzigen die ganze Tiefe ihres Gefühls niederlegen wollen, was zu viel gibt. Je mehr man sich nun bei einzelnen Wendungen gedacht und fühlend geträumt hat, desto mehr Werth legt ein junges Gemüth in solche Arbeit, für welche es wirklich empfindet. Nur nehmen Andere, als sie selbst, nicht solchen Antheil daran, als sie überzeugt sein müssen, dass es geschehen müsse. Sie glauben daher in der Regel, man fühlt nicht, wenn man ihnen sagt: Es ist zu viel! Diese Schmerzen scheinbarer Verkennung muss aber gerade der Künstler am meisten überstehen, der es recht gut, meist zu gut machen will. Es muss Maass hinein, was durch Erfahrung und Abreibung erst kommt, die ohne solche Schmerzen selten erlangt werden. So ist es auch mit seiner Fuge in der Gegenbewegung. — Das Ganze von 65 Folioseiten enthält also gegen Einiges, was nicht gefallen wird, sehr Gelungenes und Schönes, was den guten Zweck, der nicht aus den Augen zu lassen ist, erwünscht begünstigte.

Album des Pianistes pour 1839 par Henri Herz.

Auch unter dem Titel:

VI Amusements pour le Pianoforte. Op. 107. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Preis 4 Fl.

Diese 6 Unterhaltungen am Pianoforte sind den Zöglingen eines französischen Instituts gewidmet worden, was die Art und den Zweck derselben bezeichnet. No. 1 führt die Ueberschrift „les Bayadères“ und gibt auf eine indische Arie 2 mässige Variazionen mit einem Finale. No. 2 liefert einen lang gehaltenen Marsch mit Einleitung. No. 3 Introd., Chansonette Sicilienne und Variazion, die in ein Pastorale Romaine leitet. No. 4 bringt nach kurzer Einleitung Chanson Saxon mit 3 Variazionen und Schluss. No. 5 ist das für's Klavier bearbeitete Andante aus Berthoven's A dur-Sinfonie. Den Beschluss macht ein Wiener Walzer, worauf 4 Variazionen und ein Finale gebaut worden sind, Alles in der längst bekannten Weise dieses immer noch für Viele beliebten Komponisten.

Deutsche Volkslieder mit ihren Original-Weisen.

Nach handschriftlichen Quellen herausgegeben von *A. Kretschmer.* 5s und 6s Heft.

Das von uns in den ersten Lieferungen besprochene Werk wird demnach rasch fortgesetzt und hält sich, wie es begonnen hat. Bis jetzt sind auf 416 Oktavseiten mit den Texten 232 Notenweisen geliefert worden.

Nachrichten.

Fortsetzung der Herbstopern 1838 u. s. w.— Anfang der Karnevalsstagione in Italien.

(Beschluss.)

Mailand. (Teatro alla Scala.) Auber's Muta di Portici in 5 Abtheilungen, und Monticini's grosses Ballet Catterina II. in 7 Abtheilungen, eröffneten die Stagione, ersteres mit ⅔, letzteres mit ⅓ Fiasco. Von der Muta gefiel kaum die zweite und dritte Abtheilung, und ohne Donzelli und Galli (Masaniello und Pietro) hätten auch diese nicht viel angezogen; denn weder die Goldberg (Elvira) noch Roppa (Alfonso) waren in ihren Rollen vorzüglich zu nennen. Eine gar arge Aufnahme fand darauf die am 8. Januar gegebene, von Herrn *Ferdinand Hiller* eigends für die Scala komponirte neue Oper *Romilda.* Im ersten Akte wurde zwar Einiges applaudirt, alles Uebrige aber und der zweite Akt verunglückten. In der zweiten und letzten Vorstellung (der ich erst beiwohnen konnte) liess man im ersten Akt vieles weg und einige Stücke liess man nicht endigen; letztes Schicksal traf den kaum begonnenen zweiten Akt ganz, der also kaum angefangen mit der ganzen Oper für immer verschwand. Dies ist leider mit wenigen Worten im Allgemeinen das Geschichtliche der ungünstigen Aufnahme dieser Oper. Das Buch an sich, dessen Szene in Sachsen spielt, ist zwar von dem alten Dichter Rossi, welcher den Theatereffekt gewiss kennt; demungeachtet ist der Stoff eben nicht neu, und es lohnt sich gar nicht der Mühe, ihn hier auseinander zu setzen. Von den Sängern hatte Herr Hiller im Grunde nur die einzige Schoberlechner; Herr Roppa ist mit seiner guten Stimme im Ganzen ein sehr mittelmässiger Tenor, Herr Balzar mit seiner guten Bassstimme noch Anfänger und Herr Badiali, ein Amphibium von Bariton und Bassist, kein Mirakel. Aus der Musik wird man nicht klug. Sie hat unstreitig manches Hübsche und Effektvolle, wie die Introdukzion sammt der darin vorkommenden Romanze der Schoberlechner mit Harfenbegleitung, ein A tre mit untermischtem Chore im Finale, zum Theil die nicht besonders rühmenswerthe Ouverture in E dur; alles Uebrige ist meist seltsam, wenig anziehend und ohne Wirkung. Ein Kapitalfehler dieser Oper, nach meinem Dafürhalten, ist der, dass Herr Hiller die Behandlung des Orchesters — wenigstens in der Scala — bis jetzt gar nicht versteht; er hat sehr Vieles so tief für dasselbe geschrieben, dass sich das Ganze und damit die beabsichtigte Wirkung verliert. Sonderbar ist ihm sogar ein Klarinettsolo als Ritornell nicht gelungen, und der sehr brave hier beliebte Klarinettist Cavallini wurde damit ausgezischt. Schreiber dieses hat für viele Ballete in der Scala Musik komponirt und spricht daher aus Erfahrung. Weigl hat Anno 1807 in seiner ersten hier komponirten Oper Cleopatra denselben Fehler begangen, in seiner darauf gefolgten zweiten Oper aber ganz anders instrumentirt und Furore gemacht; Weigl singt aber auch ganz anders als Herr Hiller. Nun ist noch zu wissen nöthig, dass Letzterer, nämlich Herr Hiller, diese seine Oper hier bereits vorigen Winter, während Rossini's hiesigem Aufenthalt, wenn auch nicht ganz unter seiner Leitung geschrieben, doch ihn häufig konsultirt. Verwichenen Herbst schrieb Rossini daher an eine hiesige wichtige, auch auf die Scala sehr einflussreiche hohe Person einen hierauf Bezug habenden Brief, der mir zum Lesen in die Hände gegeben und dessen im Mailänder Echo von d. J. No. 2 abgedruckte teutsche Uebersetzung so lautet: „.... Herr Hiller hat seine Oper Romilda, von der ich Ihnen im verflossenen Winter sprach, nun vollendet; ich habe sie sorgfältig geprüft, nicht hinsichtlich musikalischen Wissens, denn ihr Verfasser ist darin Meister, sondern in Bezug auf Melodie und italienischen Geschmack. Ich muss Ihnen erklären, dass dies Werk mich vollkommen befriedigte. Einige Abänderungen, zu denen ich rieth, sind von Hiller mit einer Willfährigkeit vorgenommen worden, die seinem Talente und seiner Bescheidenheit gleiche Ehre bringt. Ich empfehle Ihnen den Maestro dringend. Nicht Bürgschaft kann ich leisten für den Erfolg, den Romilda bei der Aufführung finden wird, leider hängt dieser nur zu oft von der guten oder üblen Tafelverdauung der Zuhörer ab; aber dass die Musik höchst gelungen ist und dass Kenner sie als solche schätzen müssen, dass kann ich Sie versichern. Glauben Sie meinen Worten und werden Sie diesem ausgezeichneten Talente gütiger Beschützer.“ — Was ist hierüber zu sagen? Hat Rossini geirrt? ist es eine sei-

ner gewöhnlichen Mistifikazionen, oder Beides zusammen! .... Während nun die Muta di Portici immer fort gegeben wird, studirt man eiligst Ricci's (Federico) ältere Opera buffa: Monsieur de Chalumeau ein, dabei auch Herrn Schoberlechners neue *Opera seria*, welcher gutes Glück zu wünschen ist, sonst könnten wieder gewisse Bemerkungen über die Musik der Teutschen laut werden.

Venedig. (Teatro alla Fenice.) Bei aller trefflichen Gesellschaft (die Unger und Mazzarelli, Herr Moriani und Ronconi) fand Mercadante's Giuramento eine laue Aufnahme. Die hiesige Zeitung sagt unter andern darüber: „Die Musik des Giuramento ist von der Gattung des Erhabenen, von jener, welche die wahren Kenner und Meister in Ohnmacht fallen lässt, eine Behandlung der Theile *(lavoro di parti)*, die sinnlos, ein starkes Getöse, ja taub macht. Das Publikum verhielt sich ruhig, beklatschte in allem das Largo in der Introdukzion, das Duett zwischen den beiden Damen und Ronconi's Gebet im zweiten Akt." In den folgenden Vorstellungen zog die Oper etwas, aber nicht viel mehr an.

Turin. (Teatro Regio.) Abermals eine gute Gesellschaft: die Boccabadati, die Herren Poggi und Marini, und abermals ebenso wie zu Venedig, eine laue Aufnahme des Giuramento von Mercadante. Dasselbe Schicksal hatte diese Oper seit ihrem Entstehen zu Mailand, wo sie eben so wie nachher in Wien und Neapel Glück machte, zu Triest und Palermo.

Nocera. Hier, wo Herr Mercadante sesshaft ist, hat sein Giuramento mit den unbedeutenden Sängern, der Franceschini und den Herren Castella und Polonini eine glänzende Aufnahme gefunden.

Orlando de Lasso.

Etwas zur „biografischen Notiz über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus. Uebersetzt und mit Anmerkungen von *S. W. Dehn*" (siehe 1837 d. Z. S. 313) von *Anton Schmid*, Skriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien. — Unter diesem Titel ist uns ein sehr schätzenswerthes Manuskript von 32 S. in gr. 8., Berichtigungen jenes Werkes enthaltend, eingesandt worden. Zuvörderst wird Dlabacz gegen Herrn Delmotte und Dehn's Uebersetzung vertheidigt und bewiesen, dass es dem Dlabacz gar nicht in den Sinn gekommen ist, den Lassus zu einem Böhmen zu machen; er nennt ihn ausdrücklich einen Niederländer von Geburt. In einem chronologischen Verzeichnisse folgen die Werke des Orland, welche in der gedruckten Monografie gar nicht oder fehlerhaft vorkommen. Solcher Werke werden vom Jahre 1556 an 54 angegeben; dann noch aus der Handschriftensammlung der k. k. Hofbibliothek in Wien 5 Werke. — Im Nachtrage zu den Werken des Ferdinand de Lassus werden 3, zu Rudolph de Lassus 4 genau verzeichnet. Dann kommen Sammlungen an die Reihe, welche unter Andern Kompositionen von Orlandus enthalten; es werden 17 genannt. Endlich sind 6 Portraits des berühmten Orlando de Lassus angezeigt worden, darunter eins des Greises vom Jahr 1593, von Joh. Sadeler in München sehr schön gestochen. —. Es wäre sehr zweckmässig und dankenswerth, wenn diese fleissigen Nachträge der Uebersetzung des Herrn Dehn von der Verlagshandlung des oben genannten empfehlenswerthen Buches beigedruckt würden oder als Anhang erschienen; kein Besitzer des Buches kann sie ungekauft lassen. — In eine allgem. musikal. Zeitung kann freilich ein solches jetzt unmöglich aufgenommen werden; es nähme zu viel Raum in Beschlag und ist allein für Liebhaber des Alten. Gut wäre es, wenn eine blos für Geschichtliches der Musik bestimmte Vierteljahrschrift hinlängliche Forderer fände, wo Aehnliches an seinem Orte wäre. Dem Verfasser der Nachträge aber gebührt für seinen Fleiss öffentlicher Dank, den wir, auch in Hoffnung auf nützliche Veröffentlichung seiner Nachträge, hiermit abstatten.

Feuilleton.

Das *Bigazzi*sche Theater wird von mehren Chören- und Angrezungen belebt, was die Darstellungen betrifft, die Bass-Sänger nun zu klein, um meisten die Bühne selbst. Das unterbrochene Osterfest wurde unter Andern, so wie Dorn's neue Oper, über welche berichtet wurde, sehr gut gegeben. Hauptsänger und Sängerinnen sind gut, die Chöre befriedigten, und das Orchester, ob es gleich etwas stärker sein könnte, regte sich vortheilhaft; selbst Kostüme und Dekorazionen fand man geschmackvoll. Herr *Bader*, durch den Tod seiner liebenswürdigen Frau in tiefe Trauer versetzt, hat die Leitung des Theaters niedergelegt und sich entfernt. Das städtische Komité hat die Direkzion dem dortigen talentvollen Schauspieler Herrn *Hofmann* übergeben. — Herr Kantor Born führt fort, durch Klavierunterricht und Leitung eines freilich kleinen Singvereins um die dortige Musik sich verdient zu machen. Die Liedertafel besteht noch und in gesellschaftlichen Vereinen werden auch Streichquartette ausgeführt. — In *Dorpat* bemüht sich Herr la Trobe, ein in jenen Gegenden längst ausgezeichneter Musikförderer, um Aufrechthaltung der Kunst; er hat in diesem Winter dort wieder Konzerte veranstaltet.

Allen, die sich um Beförderung und Verbreitung der Kunst verdienst machen, gebührt ehrende Erwähnung. So sei Herr *Lewi* genannt, welcher in Dole (im Jura) seit 12 Jahren für den Gesang an den Elementarschulen mit grossem Erfolge wirkt, zahlreiche Singvereine gegründet und dadurch den Musikstand der dortigen Gegend bedeutend gehoben hat. Seine Bemühungen, in denen er von dem dortigen Organisten *Müller* eifrigst unterstützt wird, sind um so anerkennenswerther, da er nicht den geringsten Entgelt dafür empfängt.

Die neue Oper von *Mompou*, welche wir soeben erwähnten, *der Pflanzer* betitelt, ist nun in Paris in die Szene gegangen und hat lebhaft gefallen, die Musik wird ihrer Frische, Leichtigkeit und Anmuth wegen gelobt. Die Fabel ist hierüber folgende: Sir Jackson, ein reicher Pflanzer in Louisiana, liebt seine Nachbarin Jenny Mackenzie, eine junge Waise, wird aber kalt von ihr zurückgestossen; denn sie liebt bereits einen jungen Wüstling, Sir Arthur. Gerade als sie sich mit Letzterem vermählen will, kommt die Nachricht, dass Jenny durch einen Schiffbruch ihr ganzes Vermögen verloren hat; die Glaubiger stürzen sogleich herein, man entdeckt, dass Jenny's Mutter eine Sklavin war, und so wird die Tochter als Sklavin — verkauft. Der Käufer ist Sir Jackson. Arthur, ein grundschlechtes Subjekt, ist doch so edel, die junge Sklavin befreien zu wollen, natürlich durch Entführung; Jenny entdeckt aber durch einen Zufall sein schwarzes Herz — Jackson schenkt ihr die Freiheit und willigt grossmüthigerweise in ihre Ehe mit Arthur; Jenny aber, gerührt von solcher Güte, schenkt dem Edlen ihre Hand, und der Andere muss mit Schimpf und Schande abziehen.

Unser (Leipziger) Konzertmeister *David* ist in *London* eingetroffen und hat sich bereits, mit dem grossten Beifalle geehrt, öffentlich hören lassen.

Ankündigungen.

Notiz.

Die im vorigen Jahre für 250 Friedrichsd'or ausgebotene vortreffliche Grosse Streichinstrumenten-Geige des Instrumentenmachers C. G. Müller in Berlin hat der königl. preuss. Geheime-Kabinets-Rath Müller dieselbe (ein guter Violinspieler und grosser Kenner guter Instrumente) zu sich gekauft. 99

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn.

Anschütz, Ch., Les Adieux. Impromptu pour Clarinette (ou Violon) et Violoncelle avec accomp. de Piano.

Baudiot, Ch., Op. 23. Méthode de Violoncelle adopté pour l'enseignement de l'Ecole Royale de musique. Violoncellschule. Franz. und deutscher Text.

Berlioz, H., Rimes et Formules. Klavier-Auszug mit ital. und deutschem Text. Serien cuarelle. No. 1. Introd. Rec. e Coro. Tenore e Basso (Spagnolesco parlt). O lieu des Schmerz. 4 Fr. 25 Ct. — No. 2. Coro. Ten. e Coro (A tanto duol). Ach meiner Seele. 2 Fr. 50 Ct. — No. 3. Rec. e Aria. Basso (Estinto. Was bist du). 2 Fr. 50 Ct. — No. 4. Terz. 2 Tenori e Basso (Pensieri notturni. Von Liebesnoth sind die Züge). 2 Fr. — No. 5. Finale Coro (Voce Bianca. Bianca leber. 6 Fr. — Ballata cantata. Rec. e Aria per Sopr. (Cantando appiano). Vergessen sind. 4 Fr. 25 Ct. — No. 6. Rec. e Aria. Basso (Chiese che morte). Wenn Nacht die Erde. 2 Fr. 25 Ct. — No. 7. Rec. e Aria. Sopr. (Sorgi o padre) Blick hernieder. 1 Fr. — No. 8. Rec. e Duetto Sopr. e Ten. (No, no, mia cara). Nein, nicht Schwester. 3 Fr. — No. 9. Rec. e Cavat. Ten. e Coro. All'ale da padre). Als sie hört'. 2 Fr. 50 Ct. — No. 10. Rec. e Terz. Sopr., Ten. e Basso (Quale orror). Grosser Gott. 2 Fr. 50 Ct. — No. 11. Rec. e Terz. Finale. Sopr., Ten. e Basso. (Ich non ferir). Ach schone. 2 Fr. 25 Ct.

Burgmüller, Fred., Op. 5. Introduction et Polonaise brillant pour Piano.

— — Op. 11. Galop brillant pour Piano.

— — Op. 12. Variat. brillantes precéd. d'une Introd. pour Piano.

Czerny, Ch., Op. 301. Inauguralmarsch Ferdinand I. pour Piano solo.

— — Deuxième à 4 mains.

— — Grande Marche brill. Prince de Cambridge pour Piano solo.

— — Deuxième à 4 mains.

— — Beethoven's Liedergesang „Chant de Guerre" en Rondino pour Piano seul.

— — Deuxième pour Piano à 4 mains.

— — Les plaisirs du Salon. 6 Quadr. pour Piano seul. No. 1. La Straniera. No. 2. Masterchi e Capuletti. No. 3. Norma. No. 4. Elisir d'amore. No. 5. Avventura di Scaramuccia. No. 6. Fausta.

— — Deuxième à 4 mains.

— — Ecole Klavier-Unterricht in 100 Erholungen für das Pianoforte mit Fingersatz und in fortschreitender Ordnung für die ersten Anfänger. Instructions en 100 exercé. music. doigtés et progressifs à l'usage des premiers commençans. Heft 1, 2, 3, 4.

— — Op. 232. Trois Rondeaux agr. et brillant pour le Piano, Thèmes No. 1 et 2 de l'Opera „Gemmes de Vergy". No. 3. Il Giuramento, de Donizetti. No. 1, 2, 3.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Paulus, Oratorium zu 4 Handen ohne Text, die einzelnen Nummern No. 1 a 45 zu verschiedenen Preisen.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Paulus, Oratorium. Vollständiger Klavier-Auszug ohne Text für Piano solo.

— — Presto pour le Piano.

— — Op. 43. Serenade und Allegro giojoso für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters.

— — Op. 45. mit Begleitung des Quartetts.

— — Op. 45. für Piano solo.

So eben sind bei uns mit Eigenthumsrecht à 1½ Thlr. erschienen:

6 Etudes brillantes
pour le Violon avec accomp. de Piano ad libit. composées par Ch. de Beriot. Op. 17.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Alard, Introd. et Variationes brillants pour Violon avec accomp. de Pianoforte. Op. 3. 16 Gr.

Anacker, 6 Bergmannslieder für Bariton mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Frisch, Sous un de l'Italiana in Algeri. Introd. et Variations brill. pour Flute avec accomp. de Pianoforte. Op. 16. 16 Gr.

Kohler, Allemande und schottische Quadrille für Pianoforte. 16 Gr.

Krogulski, Quatuor pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Kunze, Schottische Quadrille. 5 Gr.

Mazas, L'école du Violoniste. 1er Degré. 12 petits Duos progr. pour 2 Violon. Op. 70. Liv. 1, 2. à 20 Gr.

Meresdante, Die Nebenbuhlerin (Le Due illustre rivali). Tragische Oper. Klavierauszug mit italien. und deutschem Text. No. 4. Romanze (Sopran). Sorte averse. 8 Gr. No. 5. Duett (Sopran und Tenor). Dal ciel. 16 Gr. No. 10. Arie (Tenor). Quel celeste. 12 Gr. No. 12. Romanze (Sopran). Io la segnai. 6 Gr. No. 15. Duett (Sopran und Tenor). Ah, si tua. 12 Gr. No. 19. Duett (2 Sopran). Legge gio. 16 Gr.

Metz, Waldesklange. 6 leicht ausführbare Gesänge für Mannerchöre. Op. 5. Partitur und Stimmen. 12 Gr.

Molique, 6 Lieder für Bariton oder Mezzosopran mit Pianoforte. Op. 12. 16 Gr.

Petschke, 5 Gesänge für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 8. 12 Gr.

Von der Sammlung von Musikwerken der vorzüglichsten Kirchenmusikkomponisten früherer Zeit, zum Selbststudium und besonders zu Gebrauch für Singvereine und Gesangsinstitute, Halte, bei **C. A. Kümmel**, ist das dritte Heft erschienen und enthält:

Psalm 110 von Leo.

Klavier-Auszug und ein Exemplar Stimmen 19 Bogen. 3 Thlr.
Stimmen allein der Bogen 2½ Sgr. (3 gGr.)
Die geschriebene Partitur 3 Thlr.
Das erste Heft enthält de Profundis von Clari. 1½ Thlr.
Das zweite Heft enthält Litanie von Durante. 1½ Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. № 15. 1839.

Ancient Scotish Melodies

from a Manuscript etc. By *William Dauney.* Edinburgh and London, 1838.

(Beschluss.)

Indem der Verfasser über alte Manuskripte und den eignen Genius echt schottischer Musik zu reden beginnt, beklagt er zuvor die grosse Seltenheit der Dokumente, die über die Volksmusik früherer Zeiten Aufschluss geben, und beglaubigt von Neuem, dass sich über das Alterthümlichste dieses Volkes gar nichts auffinden lasse, was uns genaue (und schriftliche) Aufklärung biete. Alle bisher aufgefundenen Manuskripte, auch das Rowallan'sche, werden von dem Skene-Manuskript übertroffen, sowohl an Alter als an Echtheit in Bezug auf schottische Volksmusik. Davon und vom Nutzen des Skene-Manuskripts muss man den Verfasser selbst zu Rathe ziehen, wenn man Vortheil davon haben will, der Eine aus dieser, der Andere aus einer anderen, gerade ihnen nützlichen Notiz. Einiges Eingemischte wollen wir nebenbei daraus anführen: 1631 stellte man die königl. Kapelle wieder her, die man nur mit ausgezeichneten Männern besetzen wollte; man hatte Orgeln, Flöten, Violinen und alle Instrumente aufgestellt, wie sie in Belgien, Frankreich, Italien, Spanien, England und Schottland (man wollte die schottische Kirche der englischen gleich machen) gebräuchlich waren; man sorgte für Musik jener Zeiten und Völker. Altschottische Musik wurde ausdrücklich mit genannt, also nicht absichtlich vernachlässigt: sie wurde aber mit ausländischer Musik aller Art sowohl für Gesang als für Instrumente vermischt. — Um so mehr muss Künstler- und Volksmusik unterschieden werden, was gewöhnlich nicht geschieht. — So wird auch erzählt, dass im 16. Jahrhundert in Schottland noch gar keine Gesänge herauskamen, obgleich Kompositionen vaterländischer Art dagewesen sein müssen, weil es so viele Musiker gab, die auch in schottischer Tonkunst unterrichtet waren. — Früherhin hatte Sir *William Rogers* in der schottischen Musik eine Epoche gemacht. Man fing an, die alten Gesänge, welche das Volk erfunden hatte, nachzuahmen. Von diesem W. Rogers berichten uns Gerber und das Stuttgarter Lexikon nichts; selbst über Benjamin Rogers (nicht Roger, obgleich der Name auch von Ferrerius so geschrieben wird) bringt das letzte nur, was Gerber in seinem alten Lexikon von ihm erzählt, mit Uebergehung der Zusätze, die aus Busby's Geschichte der Musik hatten genommen werden können. Von Sir *Will. Rogers* wird hier erzählt: „Er war Einer der 6 Günstlinge James III, welche zu Lauder 1482 umgebracht wurden." Ferrerio, ein italienischer Geschichtschreiber dieses Fürsten, berichtet, W. Rogers habe mit damals berühmten italienischen Musikern Umgang gehabt, welche die schottische Musik nicht minder, als die Freigebigkeit James III. rühmten. Wahrscheinlich gehörten diese Italiener unter den zahlreichen Chor, welchen James III. in seinem Palaste Stirling errichtet hatte. Nach seinem Tode (James III.) waren sie in ihr Vaterland zurückgekehrt. Aus dieser Erzählung schliesst Dr. Henry in seiner History of Great Britain (Vol. V. p. 496) zu viel, wenn er behauptet, die schottische Musik sei damals auch in Italien in hohen Ehren gehalten worden, am meisten im 16. Jahrhundert. W. Rogers, ein angesehener ausländischer Musiker, war von Eduard IV. mit andern Abgesandten nach Schottland geschickt worden, um eine 20jährige Handelsverbindung abzuschliessen. Rogers nahm den König durch seinen Gesang und sein Instrumentenspiel so ein, dass er ihn mit seinem Willen, nach abgemachtem Geschäft, bei sich behielt und ihn zum Ritter erhob. Aus des Ferrerio Erzählung ergibt sich, dass Rogers nicht wenige Grosse in der Musik unterrichtete, was sie sich nach 1529 zum Ruhme anrechneten. Rogers mag also in Schottland eine Musikschule errichtet und den Schotten eine Kenntniss mitgetheilt haben, wie sie damals in England Statt fand, von welchem Lande Erasmus urtheilte, es habe den Vorzug, das vollkommenste Land in der Musik zu sein (?). Rogers wird dagegen von Ferrerio „tarissimus Musicus ex Anglia" genannt, ob er gleich weit mehr als Praktiker, denn als Theoretiker sich auszeichnete. Er muss gerade damals, als John Hamboys, den man für den Ersten hält, welchem die Auszeichnung der Doktorwürde der Musik zu Theil wurde, gegen 1470, die Anfangsgründe der Musik in England erlernt haben. Aus diesem ersieht man, dass W. Rogers Musik zur künstlichen gehörte und dass die Epoche, die er in Schottland machte, mehr wider als für die eigentlich nazionalschottische Musik lief. — Dass übrigens ausländische Musiker in Schottland grosse Rollen spielten, braucht keiner weiteren Beglaubigung, so wenig als dass Manche dem David Rizzio zu viel Musikkenntnisse und zu grossen Einfluss auf die Landesmusik zuschreiben.

S. 173 kommt der Verfasser auf die Frage: Gibt es irgend ein Mittel, das Alter und die Echtheit nazio-

nalschottischer Musik zu prüfen? Die Antwort ist natürlich bejahend und mit Recht. Tytler machte sich schon durch Beantwortung dieser Frage berühmt. Er nahm die Gesänge für die ältesten, welche die einfachste Skala und die einfachsten Instrumente anwendeten; dabei soll auf Reime, Verse und Rhythmen geachtet werden: vorzüglich war ihm die eigene Skale, welcher die Quarte und Septime fehlen, am geeignetsten, das Alte vom Neuen zu unterscheiden, was später vorzüglich Thomson in der Abhandlung vor der Herausgabe altschottischer Gesänge weiter besprach. (Nur mit manchen Annahmen, denen wir nicht beistimmen können. Man vergl. G. W. Fink's Erste Wanderung der ältesten Tonkunst S. 100—108.) Schon der Gebrauch der kleinen Septime soll eine neuere Erfindung sein, was wir eben so wenig, nämlich in Uebergangsfällen in eine andere Tonart, zugeben, als dass in altschottischen Gesängen überhaupt gar keine halben Töne vorgekommen wären, was nur als möglich angenommen werden könnte, wenn sie stets in einer Tonart geblieben wären, also gar nicht modulirt hätten. — Zugegeben wird übrigens, dass schon die ältesten Chinesen die halben Töne kannten und dass sie unter wilden Völkern sogar nicht selten vorkommen. Ausser Vielem, was im Werke darüber verhandelt wird, ist uns vorzüglich eine Melodie merkwürdig, welche Kapitain Alexander in: „Voyage of Observation among the Colonies of Western Africa in 1835," herausgegeben 1837, mittheilte. Es ist ein Fingo-Kriegsgesang, den wir nicht übergehen wollen:

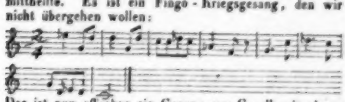

Das ist nun offenbar ein Gesang aus Cmoll mit einem Uebergange in Fmoll, worin auffallend genug weder von der Quarte noch von der Septime Gebrauch gemacht wird. Eine solche Melodie hat die grösste Aehnlichkeit mit den ältesten und einfachsten schottischen, was freilich der Verfasser unserer Schrift, welcher die schottischen Tonleitern nach der Angabe der Abhandlung in Thomson's Sammlung konstruirt, nicht zugeben kann, so lange er jenen Skalabau vertheidigen will, dem er doch auch an andern Orten zu widersprechen scheint. Nicht minder weichen wir vom Verfasser ab, wenn er behauptet, die Verschiedenheit von Dur und Moll sei erst im 16. Jahrhundert entstanden (S. 175). — Desto gütiger scheint uns nicht nur in Hinsicht auf keltische Völker, sondern ganz im Allgemeinen des Verfassers Bemerkung: Die höhere Belebung und grössere Mannichfaltigkeit der Vokalmusik in Irland und Schottland (auch schon in älteren Zeiten) ist zum Theil der Geschicklichkeit dieser Völker im Instrumentenspiele zuzuschreiben. Gewiss, denn wo das Instrumentenspiel an Fertigkeit wächst, was eher geschieht als bei den Sängern, da wird auch immer der Gesang bunter, ja nicht selten zu viel. — Vorzüglich waren schon im Mittelalter die irischen Harfner berühmt, von denen Giraldus Cambr., selbst ein guter Musiker (?), 1187 in einer Versammlung zu Oxford sagt: „Das irische Volk ist einzig in der Instrumentalmusik, steht höher darin, als jede andere Nazion (in Schottland war er nicht gewesen); ihr Styl ist nicht langsam und unbehülflich, wie in England, sondern lebhaft, angenehm und wirksam. Es ist wundervoll, wie sie bei solcher Fingerschnelligkeit die Verhältnisse mitten in den verwickeltsten Modulazionen so durchaus fehlerlos zu erhalten verstehen, die Melodie stets vorklingen lassen bei so verschiedenartiger Harmonie. Wenn ein Uebergang vermittels der Quarte oder Quinte angebracht wird, wird dieser beständig auf eine sanfte und feine Art angefangen und eben so beendet, dass Alles rund und höchst angenehm bleibt. Sie gehen in ihre Modulazionen so zart ein, als sie sich wieder daraus entfernen, und die Vibrazionen der Höhe geschehen mit einer ausserordentlichen Ansprache und einem seltenen Glanze in Verbindung mit den tiefen Tönen des Basses, was sich so lieblich einschmeichelt, dass die grösste Auszeichnung ihrer Kunst klar wird, ob es gleich ein Geheimniss bleibt, wie sie dies erreichen. Es ist übrigens bemerkt worden, dass Schottland und Wales, das erste durch Verkehr und Blutsverwandtschaft, das letzte durch Unterricht von den Irländern stammend, sich mit grosser Nacheiferung üben, mit Irland zu rivalisiren. Nach der Meinung Anderer jedoch hat Schottland nicht blos das Ausgezeichnete Irlands erreicht, sondern es sogar in musikalischer Kenntniss und Fertigkeit so weit übertroffen, dass es jetzt der Zufluchtsort und die eigentliche Quelle der Kunst ist." — So auffallend diese Rede des Giraldus, dessen hieher gehörige Schriften zwar in unsern bekannten Literaturbüchern, jedoch nur in ganz allgemeinen Andeutungen sich angezeigt finden, auch Manchem sein mag, so wird doch Vielen folgende Stelle gewiss noch weit auffallender sein: „Die Waliser (*the Welsh*) singen nicht unisono zusammen, sondern in verschiedenen Tönen, so dass bei einer Menge Sängern, wie bei ihnen gewöhnlich, eben so viele verschiedene Stimmen und Partieen sind, als Köpfe, welche sich alle sanft vereinigen und in einen einzigen reinharmonischen Sang vermischen. In den nördlichen Theilen von Grossbritannien, hinter dem Humber und in der Nachbarschaft von Yorkshire stimmen die dortigen Engländer in ihren Gesängen in eine ähnliche sinfonische Art von Harmonie, jedoch nur in zwei verschiedenen Stimmen und Tönen, die Einen murmeln die Tiefe und die Andern zwitschern auf eine eben so sanfte und gefällige Weise die Höhe. Und diese Fertigkeit hat durch alten Gebrauch so tiefe Wurzeln in jenen Gegenden geschlagen, dass keine Melodie in der Regel allein gesungen wird, sondern in verschiedenen Partieen. Und was noch merkwürdiger ist, die Knaben, und gerade die kleinsten, nehmen, wenn sie zu singen anfangen, dieselben Manieren an." — Freilich müsste schon der letzte Umstand der Erzählung, dass schon die kleinsten Kinder, wenn sie kaum zu singen anfangen, in dieser harmonischen Weise sich vernehmen lassen, so wie die angeheuere Uebertreibung, dass die Walen eben so vielstimmig singen, als Sänger beisammen sind, ein wenig misstrauisch machen, selbst wenn das Zeugniss des Mannes nicht gegen

alle erwiesene Geschichte liefe, die uns über solche Behauptungen nothwendig ein kopfschüttelndes Lächeln abzwingt. Man weiss, dass die Engländer und unter diesen Burney selbst ihren ersten mehrstimmigen Versuch in dem Kanon finden „Sumer is icumen," über dessen Alter (er wird in der Regel in's 15. Jahrhundert gesetzt) wir uns in keinen Wettkampf einlassen, so sehr wir auch der herrschenden Meinung beipflichten. Gewiss ist es, wovon sich Jeder mit eigenen Augen und Ohren überzeugen kann, dass die ältesten und einstimmigen aufgefundenen Melodieen Englands 1377 und 1433 noch ganz kirchlich, ohne irgend eine Lebhaftigkeit und Anmuth sind, was der Verfasser selbst sagt. Diese Unschwachen Gesänge sind S. 199 mitgetheilt. Der Unterschied gegen die schottischen ist klar; die englischen sind zahm und ohne Ausdruck, die schottischen wild und den in Worten ausgesprochenen Gefühlen angemessen. Es muss aber zum Besten der alten Briten bemerkt werden, dass sich von ihrer eigentlich nazionalen Musikart, bevor sie sich dem gregorianischen Kirchengesange hingaben, durchaus keine Spur nachweisen lässt, die auf einige Gewissheit Anspruch hätte. Vor Allem muss demnach den Schotten nachgerühmt werden, dass sie an der Nazionalweise ihrer Musikart viel länger und fester hingen, wozu allerdings auch der langsame Fortschritt in der Kultur das Seine beigetragen hat. Daher behauptet auch Dr. Beattie in seinem Essay on Poetry and Music, dass sich eine grosse Verschiedenheit zwischen Schottlands hoch- und niederländischen Melodieen gar nicht bezweifeln lasse, was der Verfasser dieser Schrift nicht unbedingt zugibt; er meint, die ganze Verschiedenheit bestehe allein im Ausdrucke und im Style, aber nicht in der eigenthümlichen Skala, die völlig gleich sei. Davon sind wir gleichfalls überzeugt, nur dass wir hinzusetzen, dass in Schottlands Niederlande diese alterthümliche Skala weit eher als im Hochlande mit fremden Einmischungen sich befasste. — Die alten irischen Gesänge sind ganz wie die schottischen gebaut, die neueren sind dagegen diatonischer oder chromatischer Struktur, was von dem in Irland weit längern und allgemeinern Gebrauche der Harfen kommt, welche, wie wir hörten, diese Stimmungen angenommen hatten. Wichtig ist uns noch die Annahme des Verfassers, die altnorwegenschen Gesänge wären in Skala und Ausdruck den schottländischen gleich gewesen. Diese Annahme stützt er auf folgenden Vorfall: Als Ole Bull 1837 sich in Edinburg hören liess, legte man ihm auch altschottische Melodieen vor und der Virtuos Norwegens erkannte in ihnen denselben Karakter, den die Volksweisen seines Vaterlandes zeigten; er spielte auch einige der schottischen Melodieen mit einem Geist und Ausdruck, der kaum ein anderer als ein angeborener gewesen sein mag. — Nach dem früher angezeigten Ausspruch des Girald über das Wesen der schottischen Weisen im 12. Jahrhundert schliesst der Verfasser: Wahrscheinlich waren unsere ältesten (?) Tonstücke von lebhafter Art und unsere langsamen Gesänge sind neueren Ursprungs, weil sie die meiste Aehnlichkeit mit den kirchlichen haben. Im Anfange des 17. Jahrhunderts soll sich Schottland in klagenden Melodieen ausgezeichnet haben, die früher wenig gebilligt wurden und den Tanzliedern weichen mussten. Morley's Ausspruch über schottische Weisen lautet: „Auch der beste Sänger wird keine schottische Melodie machen, wenn es auf Natur und Ausdruck ankommt." Auch Shakespeare stimmt bei in „Much Ado about Nothing," Akt II, Szene 1, wo er sagen lässt: „Wünschenswerth, wie eine schottische Jig, die heiss und heftig ist, voll und fantasiereich." — Auch in einer Pariser Sammlung „chants des branles communs gais" 1564 wird die schottische Fröhlichkeit gerühmt. Und so ist denn, fährt der Verfasser fort, der langsamere Styl gewiss neuer und vom Geiste der Nazion verschieden. — Oswald in seinem Pocket Companion und Caledonian far the V. or German Fl., welcher in den letzten 20 Jahren des verflossenen Jahrhunderts Einiges drucken liess, wird, so sehr ihn auch Will. Tytler in seinem Aufsatze darum lobte, von unserm Verfasser mit vollem Rechte getadelt, als einer, der die alten schottischen Weisen vorzüglich veränderte; verkehrt durch seine Zeit, nach deren Geschmacke er Alles umformte, stellte er künstliche Schlüsse unter und machte allerlei beliebige Kadenzen, vielleicht in der Meinung, den früheren Geschmack dadurch zu heben. Dadurch werden die alten Melodieen alles Karakters und jeder Leidenschaft beraubt; in solchen Dingen muss man gar nicht ändern. — Und nun, fährt der Verfasser fort, können wir mit mehr Sicherheit über das Skene-Manuskript sprechen, das wirklich unverändert seiner Zeit eigen ist, wo keine Verunstaltungen eingeschwärzt worden sind. Ob diese mitgetheilten Stücke dem frühern, echtschottischen Karakter entsprechen (wir werden uns darüber erklären), können wir nicht sagen: aber sie sind doch 100 Jahre älter, als jede bisherige Sammlung, die bis jetzt dem Publikum bekannt gemacht worden ist. Es sind doch keine neuen künstlichen Kompozizionen, sondern volksmässig einfach, belebt, mehr originell als elegant. Man hat eben die Originale nicht verändert (wofür wir dankbar sind). Abgesehen von ihrem musikalischen Werthe, hat die Mittheilung doch das Verdienst, dass sie frisch und echt aus den Händen unserer Voraltern kommt (wenn auch nur aus dem 16. und 17. Jahrhundert). Die ältesten Originale, heisst es, sind leider verloren gegangen und ist keine Hoffnung da, sie wieder aufzufinden; der Werth dieser Ueberbleibsel wächst daher bedeutend. Uebrigens ist freilich die Grenze der echt schottischen Weise schon sehr erweitert worden. Das Aelteste muss der Tradizion überlassen bleiben und den Aufspürungen in den verschlossenen Theilen dieses Landes. In den meisten Bezirken ist allerdings schon längst das Hirtenmässige vorüber, die nazionale Musik verstummt und servile Nachahmung ist an die Stelle origineller Erfindung getreten.

Das Skene-Manuskript ist in Lautentabulatur geschrieben, welche auch zuweilen für die Viole gebraucht wurde (?). Die Uebertragung der Tabulaturschrift in unsere Noten hat Mr. *George Farquhar Graham*, Verfasser des Essay on the Theory and Practice of musical Composition, übernommen. Ein Facsimile des Skene-Manuskripts geht der Erklärung dieser Tabulatur voran,

wovon nur das Hauptsächlichste hier stehen mag, weil ein genauer Unterricht über die Lautentabulatur vom Herrn Hofrath Ritesewetter in unsern Blättern bereits 1831, No. 9, niedergelegt worden ist, auf welchen wir Alle verweisen, welche Ausführliches davon zu wissen begehren. Es heisst hier: Die Noten sind durch Buchstaben über 4 Linien gesetzt, welche die Saiten des Instruments bezeichnen. Diese Buchstaben *a, b, c, d, e, f, g, h, i, k* u. s. w. bedeuten nicht unsere diatonische Folge, sondern die chromatische von jeder offenen Saite an (oder die Aufeinanderfolge der Bünde). Für jede offene Saite steht *a*, der nächste Halbton wird mit *b* und der zweite mit *c* angegeben u. s. w. Die Dauer der Töne ist durch halbe Taktnoten, Viertel u. s. w. über den Linien, unmittelbar über den Buchstaben gesetzt, wo diese Dauer beginnt, welche so lange gilt, bis eine andere Geltung der Notenfigur über ihren Buchstaben folgt. Eigentlich war das Manuskript für die Mandora oder Mandour geschrieben, welche aber wenigstens fünf Saiten gehabt haben muss, weil noch Buchstaben unter den 4 Linien stehen. Allein die Stimmung dieses Instrumentes war nicht immer dieselbe, und es scheinen in diesem Manuskript zweierlei Stimmungen vorzukommen, von denen die andere im Manuskript die alte Stimmung heisst, so: 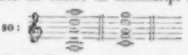 Im Originale sind Schlüssel und Tonart nicht bemerkt (was bei der Lautentabulatur nicht für nöthig befunden wurde), worauf man freilich bei der Uebertragung sehen musste. Die genaue Höhe der Stimmung ist also nicht zu geben versucht worden, weil man die Stimmung jener Zeit nicht bestimmt weiss. Das wird am Ende nicht viel ausmachen.

Das hier mitgetheilte Facsimile des Skene-Manuskripts liefern wir in der Beilage um so lieber, da wir bereits 1831 zu No. 9 verschiedene teutsche, italienische, französische und niederländische Lautentabulaturen mit Entzifferungen gaben, die also hiermit durch die schottische Tabulatur bereichert werden. Verschiedene Aushebungen nach der Uebertragung in unsere Noten, welche im Buche von S. 217 bis 251 gehen, dienen nicht blos als Entzifferung, sondern auch als Beweise des damaligen Geschmacks und Musikzustandes in Schottland. — Ueber diese sämmtlichen Musikstücke folgen nun von S. 253 bis 312 Anmerkungen und Erläuterungen *(Notes and Illustrations)* von Mr. *Finlay Dun*, welche über Modulazionen der schottischen Arien, ihre melodischen Formen, Kadenzen, Schlüsse und Rhythmen sprechen; über ihre Aehnlichkeit mit dem Canto fermo, Vergleichung beider, Eigenthümlichkeiten der schottischen Weisen, welche der alten Skala zugeschrieben werden müssen, die möglichst erhalten werden sollte; Weise der harmonischen Behandlung derselben. — Alles kurz und mit angehangenen Notenbeispielen. Der dritte Anhang bringt Auszüge aus den Rechnungen des Lord Schatzmeisters in Schottland; der vierte Nachricht über die königl. Kapelle; der fünfte Nachschrift (vom 1. November 1838 unterzeichnet) und Index.

Das Buch ist demnach für alle Freunde der Geschichte der Musik in vielfacher Hinsicht anziehend und das Skene-Manuskript selbst bleibt in Ermangelung älterer nicht allein, sondern auch an sich von Bedeutung, ob es gleich aus einer Zeit stammt, wo die echt alte kaledonische Musik, namentlich im Niederlande der Schotten, schon längst mannichfaltigen Einflüssen der europäisch neuern Tonkunst unterwürfig geworden war. Fast jedes Stück dieser Mittheilungen beweist das so augenscheinlich, dass wir darüber nichts weiter zu sagen haben. Werden also diese Sang- und Tanzweisen mit Rücksicht auf den neuesten Zustand der Musik in Schottland *altschottisch* genannt, so geschieht dies mit noch geringerem Rechte, als wenn man sie hinsichtlich auf Kaledoniens früheste Heldenzeit *neuschottisch* nennt. Sowohl durch Kirchliches als Weltliches unserer allgemein sich verbreitenden abendländischen Musik sind grosse Veränderungen des Urschottischen von den Herausgebern selbst zugestanden worden, was unvermeidlich war, mochte man nun auf Führung der Melodie oder auf Zuthat einer, wenn gleich noch so geringen Harmonie sehen. Das distonische Element einer mit der Quarte und Septime bereicherten Skala wird man nicht blos durchleuchten sehen, sondern ihm sogar schon einen gewissen Sieg über das Altschottische zugestehen müssen. Dennoch aber ist auch wiederum das Urgepräge eines von den geregelteren Ordnungen einer neu sich bildenden und immer siegreicher um sich greifenden Zeit allseitiger Reformazion, die sich nicht blos auf Religion, sondern auf alle menschlich wichtigen Verhältnisse erstreckte, durchaus abweichenden, patriarchalischen Geistes so fühlbar und sichtbar, dass man, hätten wir auch wirklich keine zuverlässig weit älteren Dokumente, wie wir sie jedoch zum Glück zu haben versichert sind, schon aus diesen sichern Ueberbleibseln jener bereits viel verwandelten Jahrhunderte die ungeheure Kraftfülle einer ungleich einfacheren, einerseits freieren, andererseits gebundenern Lebensharmonie schottischer Vorzeit beweisen könnte. Diese alterthümliche Einfachheit, diese verhältnissmässig gegen das Neuauflebende grössere Freiheit und willig bewahrte grössere Gebundenheit waren es, die jenes Riesenhafte und Felsenfeste durch Genügsamkeit und Treue, die gern auf bemoosten Steinen und in den Hallen der Lanzen vorbildliche Grossthaten der Entschlafenen auf väterliche Weise verherrlicht, so lange ernährte. Denn dass wenigstens in den schottischen Niederlanden einer dort später eingreifenden Kultur jenes Festhalten am Alterthümlichen nicht allein zugeschrieben werden kann, erweist sich eben vorzüglich aus dem Wesen des hier theilweise abgedruckten Skene-Manuskripts, dessen Tondichtungen in Zeiten geschlossen wurden, die schon längst von Seiten des Hofes und der Grossen des Landes, hauptsächlich der Geistlichkeit, dem Europäisch-Neuen Thor und Thür geöffnet hatten, die aber dennoch, sei es aus Klugheit oder aus eignem Anhänglichkeitsgefühl, ihrer altväterlichen Musik immer noch eine besondere Unterrichtsabtheilung der Musikschulen gelassen hatten, und deren mit der diatonischen Tonleiter und der darauf gebaueten Harmonie längst bekannte Tonsetzer

die alterthümliche Skala in ihren Melodieen so wenig vergessen konnten, dass sie überall hervorblickt, ja gerade da am herrschendsten sich zeigt, wo irgend ein tieferes Gefühl laut wird. Selbst die Unbeholfenheit in Verwendung der diatonischen Skala und in Anbringung der geringen harmonischen Beigaben, die oft kaum mehr als Oktavenverdoppelungen sind, bezeugt es, wie schwer es den Schotten wurde, dieses von Aussen neu Erworbene mit dem in ihrem Innern fortlebenden Alten zu vereinigen. Was von Ausländern im Geschmacke jener Zeit komponirt wurde, unterscheidet sich auf den ersten Blick. Nachweisungen, in welchen Theilen der Melodieen bald das Alte, bald das Neue vorherrscht, wie seltsam Beides sich mischt, wie abweichend besonders manche Schlüsse von alter gewöhnlichen Musik neueuropäischer Art sich gestalten u. dergl. m., übergehen wir als unnütze Dinge, die für gebildete Leser, nach Allem, was dafür bereits gethan wurde, nur einer Andeutung bedürfen. Genug, das schottische Doppelgesicht spricht auch aus diesen Weisen, so weit sie von Inländern sind, auf eine überraschende Art und es wird klar, es könne auch das christliche Schottland seine alte Liebe zu den Nebelgestalten nicht vergessen, die im Sturm auf dem Saume leuchtender Wolken reiten. Ist dies nun schon in dem schottischen Niederlande der Fall, das sich ohne Vergleich williger und früher dem allgemeinen Bildungsgange der europäischen Volker anschloss, um wie viel stärker und unbiegsamer wird sich dieses feste Hangen am Alterthümlichen unter den Hochschotten und vor Allen in solchen Gegenden herausstellen, die in Abgeschiedenheit von der übrigen Welt nicht einmal der Versuchung zu irgend einer lebhaft eindringlichen Umwandlung ihres innern Wesens ausgesetzt sind? In jenen unzugänglicheren oder in seltenem Verkehr mit Fremden stehenden Landestrichen, in jenen klippenbewehrten, baum- und geldlosen Inseln der Hebriden suche und höre man aus dem Munde des Volks Tänze und Gesänge, will man das Altschottische in seiner unverkünstelten Eigenheit erfassen. Hier muss der Natur der Sache nach noch Manches aufzuspüren sein, was theils schon gewonnene Resultate bestätigt, theils auch wohl unerwartet neue Ansichten über das alterthümliche Wesen einer Musikart verbreitet, die als Vorläuferin und Mutter unserer neuern Tonkunst unserer dankbarsten Liebe werth wäre, wenn sie auch nicht, wie sie es doch war, einst in den entschwundenen Tagen ihrer jugendlichen Kraft und Schönheit als Freudenspenderin die gesammte Vorwelt siegreich beherrscht hätte. Und so würde denn durch solche Forderungen genauerer Kenntniss des Altkaledonischen nicht blos für eine merkwürdige Vorzeit eines einzigen Volkes, sondern zugleich für das Wesenhafte der Tonkunst der ganzen alten Welt gesorgt, und zwar in einer Gegend, die in dem treuen Bewahren des Urzustandes der Kunst jeder andern in Europa den Rang streitig macht, mit welcher hierin nur allein noch die abgesonderten Volker Hindostans und die Chinesen sich in einen Wettkampf einzulassen Recht und Kraft haben. Wem der Gebildeten aber sollte dies nicht anziehend sein? Und so hoffen wir mit den gerühmten Herausgebern des besprochenen Werkes noch auf manche nähere Erörterung solcher Gegenstände, die hier theils unberücksichtigt bleiben, theils nicht bis über das 12. Jahrhundert hinausgeführt werden konnten. Ganz besonders machen wir die Männer solcher Untersuchungen darauf aufmerksam, dass sie bei Auffindung alterthümlicher Instrumente, namentlich der drahtbesaiteten Harfe, genaueste Beschreibungen des Baues, der Saitenzahl und, würde sie noch irgendwo gebraucht, der Stimmung derselben in Hinsicht auf Höhe und Tonfolge liefertes; dass sie bei Verhandlungen über den hochschottländischen Dudelsack nicht blos die Tonleiter der Pfeife und die Tonreihe derselben, sondern auch nicht weniger sorgfältig Zahl und Stimmung der Brummer oder der Summen beachteten, weil daraus gerade manches Licht für Einführung und Wachsthum des Mehrstimmigen, namentlich für Einführung der Terz als eines harmonisch verwendeten Tones, was er früher nicht war, hervorgehen würde; dass sie endlich nicht blos auf Melodie nach Tonfolge und Rhythmus, welchen letzten sie ja nicht in unsere heutigen Taktarten einzwängen mögen, sondern eben so gewissenhaft auf Volkstexte achten und unter diesen am vorzüglichsten wieder auf solche, deren Inhalt geschichtliche Namen und Sittenverhältnisse liefern, welche, wie die Beschaffenheit der sprachlichen Ausdrucksart, Zeugnisse für das Alter der Lieder sind oder werden können.

Und so bleibt uns, wollen wir uns nicht über Gebühr bei einem Gegenstande verweilen, nebst unserm Danke an Alle, die sich um Herausgabe des Werkes Verdienste erworben haben, nichts weiter übrig, als noch einige Bemerkungen über unsere in der Notenbeilage gegebenen Wahlen aus einem Manuskript, das uns nicht allein wahrhafte Volkslieder und Volkstänze der genannten Zeiten, sondern auch schon künstlich von Künstlern nachgeahmte und mit dem neuen Systeme verschmolzene Unterhaltungsstücke, z. B. die Masken, bringt, deren Entstehung bis auf das Jahr bestimmt wurde. In jeder unserer Aushebungen haben wir darauf gesehen, dass sie irgend einen wichtigen Punkt des damaligen niederländisch schottischen Musikzustandes vor Augen stellt und somit als Beweis dafür gebraucht werden kann. Enthalten wir uns, die verschiedenen Rücksichten, die uns dabei leiteten, näher auseinander zu setzen, so geschieht dies aus Achtung vor den Einsichten unserer Leser, die solche und ähnliche Analysen in ihren Beschäftigungen und Selbstauffindungen mehr stören als fördern würden. Wir zeigen also nur noch an, dass die eingeklammerte Zahl unter den laufenden Nummern der einzelnen Sätze die Nummer des in unsere Notazion übertragenen, gedruckten Manuskripts bezeichnet. Alles Uebrige spricht für sich selbst.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, den 5. April. Wir haben hier in der Osterwoche abermals vortreffliche Kirchenmusik gehört.

Unser Thomanerchor gab uns von Hiller: „Alles Fleisch ist wie Gras;“ von Schicht: „Wir drücken dir die Augen zu“ zweimal von Graun den Tod Jesu; eine schöne Osterkantate von Th. Weinlig. Die Musik hat die Andacht Aller, die wir darüber sprachen, gefördert; ob auch derjenigen, die aus der Kirche laufen, wenn der letzte Ton der Musik verklungen ist und die vielleicht mit Ansprüchen wie in's Theater kommen, wissen wir freilich nicht, gestehen aber auch, dass uns wenig darauf ankommt. Es gibt allerdings welche, die sich in der Kirche zierlicher und genialer unterhalten wissen wollen, als wir. Darüber richten wir nicht mit ihnen, auch nicht mit ihren mancherlei Ausstellungen. Sonderbar ist es nur, dass uns die Kirchenmusik immer gut und zweckmässig erscheint, wenn wir sie hören, ob wir gleich zugeben, dass manchmal irgend ein Ariensänger eine Passage runder und überhaupt meisterlicher vortragen könnte, wenn es von solcher, noch obendrein immer wechselnder Jugend nur einigermassen billig verlangt werden dürfte. Nie, so lange wir den Thomanerchor hören, hat einer aus ihm wie eine Sontag, Malibran u. s. w. gesungen, auch zu Bach's Zeiten nicht, was des Meisters eigene Aussprüche beweisen. Was in einer solchen Anstalt möglich ist, wird geleistet und nach unserm Ermessen sehr ehrenvoll, dankenswerth und der Andacht förderlich: das Unmögliche geschieht nirgend. Ausserdem werden von den besten Komponisten die verschiedensten Werke zu Gehör gebracht, als von Bach, Haydn, Eybler u. s. w., zuweilen auch von neuern und jungen Verfassern, was der Aufmunterung wegen, so weit sich diese mit der Kirche verträgt, gut ist. Kurz wir haben sowohl der leitenden Thätigkeit des Herrn Kantors *Weinlig* als auch dem Fleisse des Chores für ihre Leistungen zu danken und dürfen versichern, dass es sehr viele sind, die es mit uns thun. — Am Charfreitage hörten wir noch in der Pauliner Kirche unter den Herrn Musikdirektors *A. Pohlenz* Leitung Nachmittags um 4 Uhr Handels allgekannten Samson, der von unserm Orchester, der *Singakademie*, vielen unserer Dilettanten und von geschätzten Solosängern trefflich ausgeführt wurde. Die Solopartie des Soprans hatte Fräul. Schlegel, des Alten Mad. Bünau-Graban, des Tenors Herr Schmidt, des Basses Herr Pögner gefällig übernommen. Die Kirche war von Zuhörern sehr gefüllt und der Antheil sichtbar und fühlbar, so wie die Ausführung des Werkes werth. — Am 3. liess sich in unserm Theater der belgische Violinspieler Herr *Prume*, den meisten Verehrern der Musik unerwartet, aber nicht unwillkommen, hören. Unsere Leser erinnern sich vielleicht, was von Frankfort a. M. aus über diesen jungen Virtuosen in diesen Blättern S. 204 und 207 berichtet worden ist. Je mehr dies und das Urtheil einiger Künstler, die Herrn Prume in Weimar gehört hatten, von andern Berichten über sein Spiel und seine Kompositionen abweicht, desto begieriger waren wir, uns ein eigenes Urtheil zu bilden. Wir hörten ihn also folgende seiner Tonsätze vortragen: Souvenir du Village Tilff; Air militaire; La Melancolie. Nach dem ersten Vortrage war der Beifall mässig, nach dem zweiten nahm er zu, und beim dritten Auftreten wurde der Virtuos gleich mit Beifall empfangen, der auch während und nach diesem, seinem beliebtesten Tonstücke sich stark wiederholte. Morgen, als am 6. d., spielt er abermals im Theater und zuverlässig hören wir ihn wieder, um in keiner Hinsicht ein vorschnelles Urtheil abzugeben. Man hat es hier öffentlich ausgesprochen: „Prume ruft, wenn man ihn zum ersten Male hört, eine zu grosse Masse überwältigender Eindrücke durch den raschen Proteus-Wechsel seiner Spielweisen hervor; je länger, je öfter man diesen geheimnissvollen Tönen lauscht, desto mächtiger schlingen sie sich um unser inneres Leben.“ Diesem Winke, der doch wohl von einem Manne kommt, der den Virtuosen näher kennt, wollen wir Folge leisten; wir geben also unser Urtheil über ihn später. — Am 5. d. gab Herr *F. Hieron. Truhn* aus Berlin im Saale des Gewandhauses ein anziehendes Konzert, das nach Beethovens Ouverture zu Leonore No. 1 eine neue Komposition des Konzertgebers „Lord Guy“ brachte, gesungen von Mad. Schmidt-Mellinger, beifällig aufgenommen, gut karakteristisch und besonders eigen in den Einschnitten und Schlüssen, was eine Rathselhaftigkeit hervorbrachte, die jetzt nicht wenigs Freunde zählt. Mögen man darin nicht zu weit gehen. Das vom Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy komponirte und vorgetragene Rondo brillant für Pianoforte mit Orchester, dem er eine schöne in der gedruckten Ausgabe nicht stehende Einleitung für das Klavier allein vorangehen liess, erhielt stürmischen und wiederholten Beifall. Das Werk selbst ist hinlänglich bekannt und besprochen, wie der Vortrag des geehrten Mannes. — La Gondoliera für Tenor und Orchester komponirt vom Konzertgeber verlor durch Heiserkeit des Sängers; dennoch sprach der Gesang ziemlich an. Das Männerquartett von Truhn: „Die Räuberknaben,“ eben so bekannt als hübsch, gewann auch diesmal, wie immer, freudige Zustimmung. „Die 3 Schneider am Rhein,“ Gedicht von Herlossohn, komponirt vom Konzertgeber, blieben aus; wer weiss, wer sie abgehalten hat. Der zweite Theil wurde mit Vorlesung historischer Notizen über *E. T. A. Hoffmann* den Musiker vom Konzertgeber eröffnet. Sie betrafen Hoffmanns Musikbildung und Kompositionen, von denen mehrere folgten, besonders aus der Oper „Undine.“ Ein Schlachtgesang aus *Z. Werner's* Kreuz an der Ostsee sprach Alle, so viel wir vernahmen, am wenigsten an, der zu grossen Monotonie wegen, wurde jedoch laut applaudirt. Die Ouverture zu genannter Oper zeichnete sich vorzüglich durch Eigenthümlichkeit und Frische aus, gefiel auch lebhaft, nicht minder das Duett für Sopran und Bass (Mad. Schmidt und Herr Anschütz); das Sextett für 2 Soprane und 4 Bässe wollte nicht so ansprechen, ob es gleich nicht ohne Beweise guter Theilnahme blieb. Auf alle Fälle hat sich Herr Truhn ein Verdienst erworben, was mit einigen Kompositionen eines Mannes bekannt zu machen, der als Dichter gefeiert, als Musiker fast vergessen ist. Nach diesen Proben wäre es der Mühe wohl werth, die Oper Undine wieder irgend wo auf den Brettern zu versuchen.

calescimus illo. Und weil in der Geisterwelt eben das geheime Verstandnis statt findet, das in der Körperwelt herrscht, so theilt sich unmerklich die Begeisterung dem ergotzbaren Zuhörer mit. Der elektrische Funke berührt und entzündet jeden entzündbaren Stoff, der sich ihm nahet.

Aber — wird man mir einwenden — die menschlichen Gefühle haben gar zu viele Abstufungen, deren Unterschiede wir uns nicht deutlich vorstellen und durch einen Begriff erklaren konnen. Wie will man also ein musikalisches Stück finden, dessen Inhalt den sich so mannigfach modifizirenden Gefuhlen entspricht? Meine Antwort darauf ist diese:

Man bringt bekanntlich alle mögliche Gefühlsarten unter drey Gattungen, wovon die eine Gattung die angenehmen Gefühle oder die Freude, die andre, die unangenehmen oder die Betrübnis, die dritte Gattung die gemischten Gefuhle begreift. Was die letztere Gattung betrifft, so pflegt man nach Maasgabe der herrschenden Freude oder Betrübnis, von bitterer Freude oder süsser Traurigkeit zu reden. Einer jeden Gefuhlsgattung nebst den ihr angehörigen Arten sind gewisse Merkmale eigenthümlich, wodurch sie sich von der andern unterscheidet.

Die Freude hat ein leichtes ungezwungenes Wesen (air degagé). Ihre Schritte sind schnell, hupfend ist ihr Gang, munter ihr Geist, laut und deutlich ihre Rede. Sie ergötzt durch lieblich überraschende Einfalle und ihre Schilderungen sind von der angenehmsten Seite des Gegenstandes entlehnt. Diese Hauptmerkmale sind in allen möglichen Arten freudiger Gefuhle vorhanden: nur dass sie mehr oder weniger Klarheit und Dauer haben, je nachdem die Gefühle mehr oder weniger stark und beharrlich, leidenschaftlich oder nicht leidenschaftlich sind.

Ganz anders verhalt es sich mit der Betrübnis und ihren Modifikationen. Schwerfallig und wehklagend schleicht sie einher mit wankenden Tritten. Trübe ist ihre Stirn, ihr Blick finster. Ihre Worte sind abgebrochen (gemitus ex imo pectore hausti). Ihr Geist voll Kummer hegt allerley angstliche Besorgnisse; fürchtet das Schlimmste und hangt an den unangenehmsten Seiten der Dinge.

Was die gemischten Gefuhle betrifft: so sind in diesen die Merkmale der Freude und der Betrübnis in einander verschmolzen.

Jene psychologische Reduktion der Gefühle auf drey Gattungen, kann man auch auf die Musik anwenden. Ihr Zweck ist, ästhetische Gefühle zu wecken und zu beleben. Es lassen sich daher alle mögliche Arten musikalischer Kompositionen dreyen Gattungen unterordnen, die entweder auf die Erregung des Gefühls der Freude, oder der Betrübnis, oder beyder Gefuhle hinzwecken. Die Hauptmerkmale, die einer jeden der drey Gefühlsgattungen und ihren Arten eigenthümlich sind, müssen auch die drey Kompositionsgattungen und die ihnen zugehörigen Arten unterscheiden; so weit nämlich die Beachtung dieser Unterschiede der Musik als einer durch Töne nachahmenden Kunst möglich ist.

Wenn man daher bey beschränktem Musikvorrathe, oder aus Mangel deutlicher Erkenntnis seiner Gefühle, keine Komposition finden kann, die mit der oft unbestimmbaren Modifikation der Freude und der Betrübnis ganz und gar harmonirt: so wird man doch sehr leicht sich bewusst werden, zu welcher Gattung das herrschende Gefühl gehore, ob es angenehm oder unangenehm oder gemischt sey, und daher entweder Musiken der Freude oder der Betrübnis, oder solche, worin Merkmale von beyden sind, zum Gesang oder Spiel sich wahlen konnen *).

*) Durch Töne allein erhalten wir nur dunkle, höchstens klare Vorstellungen. Es ist und bleibt daher ein sanguinisches Unternehmen, bestimmte Gefühle oder Leidenschaften, d. h. solche, deren Objekte uns

J. G. Schicht

Motetten. Partitur. 9s, 10s und 11s Heft. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes 16 Gr.

Man hat öffentlich den Wunsch ausgesprochen, es möchten die von Vielen geliebten, noch nicht gedruckten Motetten des entschlafenen Meisters zum Besten guter Kirchenmusik und zur Freude der Singvereine wie vieler Privatzirkel an's Licht gestellt werden. Der Wunsch ist erfüllt; wir haben drei neue Hefte anzuzeigen, womit Allen Gelegenheit gegeben worden ist, ihre Liebe zu bethätigen. Was der Verewigte in diesem Fache leistete, weiss alle Welt, so dass die Kritik, die bereits so viel und am meisten für die Motetten dieses fortwährend geschätzten Komponisten gethan hat, keinen Grund hat, ihre Empfehlung wortreich zu machen. Wir gehen an, was wir für Tonsätze empfangen haben: 1) Wir nahen uns von heisser Dankbegier u. s. w., eine schön ausgeführte, durch guten Stimmenfluss nicht schwer vorzutragende Motette; 2) Ach schwer und dunkel schwebt die Zeit u. s. w. (mit freudigem Ausgange); 3) Heil uns, des Vaters Ebenbild u. s. w. und 4) Auf Brüder, lasst am trauten Heerd u. s. w., alle drei in biedermässiger Arietteform. — Im 10. Hefte: 5) Holde Hoffnung, Kind des Himmels u. s. w., eine freundliche kurze Motette, mehr im galanten Style; 6) „Schon ruht, von Nacht und Staub bedeckt" u. s. w., Motettino, ein einfacher Gesang am Grabe; 7) „Da Sie, ihr Name wird im Himmel nur genennet" u. s. w., Sterbe-Ode (im zweiten Takte des Basses in der dritten Klammer verwandle die beiden Viertel *b* in *f*); 8) „Steig empor in stiller Abendstunde" u. s. w., Abschieds-Ode (am Grabe eines Lehrers oder Meisters). — Im 11. Hefte: 9) „Gott ist unsre Zuversicht" u. s. w.; 10) „Auf Gott und nicht auf meinen Rath" u. s. w. Nur die beiden letzten Motetten haben kurze Fugen: alle übrigen sind ohne sie. Der Wunsch Vieler hat sie neu in's Leben gerufen; der Preis ist kein übermässiger: es wird ihnen also an Freunden und Verbreitern nicht fehlen, die sie auch verdienen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der 42. Psalm. Partitur. Op. 42. Ebendaselbst. Preis 4 Thlr.

Das Werk ist bereits hinlänglich bekannt durch Aufführungen, Nachrichten, Ausgaben des Klavierauszuges und der einzelnen Singstimmen, so wie durch eine ausführliche Würdigung in unsern Blättern S. 119. Ueber die Komposition selbst haben wir daher nichts Wichtiges hinzuzufügen, um so weniger, da auch die Art der Instrumentirung dieses Meisters bekannt und besprochen worden ist. Dass aber Partiturausgaben, die durch keinen Klavierauszug völlig zu ersetzen sind, so wohlfeil wie sie auch Privatvereinen und Dilettanten mit Recht sein müssen, allen Kennern höchst erwünscht, allen Dirigenten durchaus unentbehrlich sind, ist eine nicht minder bekannte Sache. Wer ein Werk recht kennen lernen will, studirt es nach der Partitur. Alle junge Musiker sollten vorzüglich nach Partiturbesitz streben, um ihrer Bildung willen. Das Werk ist empfohlen und empfiehlt sich selbst.

Feuilleton.

Aus Breslau meldet Ihrer Monatsbl über Herrn Alois Dreyschock, welcher daselbst drei Abendunterhaltungen gab: „Unser Dreyschock hat jede technische Schwierigkeit auf dem Pianoforte gelöst, er überwindet sie mit grosser Freiheit, Kraft und gewandter Eleganz. Dabei ist sein Spiel voll Feuer, Leben und Ausdruck. Wie ausserst auch seine Kompositionen von denen der neuesten Schule abstehen mögen, so trachtete sie sich doch durch Ruhe, Klarheit und Ebenmasse aus. Ueberall tritt eine tiefdurchdachte Melodie hervor, die er, wie gesagt auch die Schwierigkeiten der Passagen, welche die Melodie umspielen oder begleiten, sein mögen, immer klar und deutlich mit dem Vortrage eines guten Sängers durchzuführen weiss. Mit einem Worte, wir Bedeutendes er auch in Bezeugung des Schwierigsten leistet, dasselbe allein tritt niemals sich spreizend oder anstrengend hervor, es scheint sich vielmehr selbst und unter dem überall deutlich sich kundgebenden Gedanken, bei nichts Krankhaftes oder Gesuchtes, sondern zwingt mit Gewalt den Hörer zur Aufmerksamkeit, belebt und begeistert ihn, in seine Flamme mehr blos fachert, sondern aus hervorquellendem Lebensquell hervorgluht. — Die ersten Klavierspieler sind der Meinung, ich verstehe nichts vom Klavierspiel, vorzüglich, wenn es romantisch ist. Dafür danke ich dem Genius der Kunst, der mir das Wahrhaftigen an dieser Teufelsmusik der neuesten Zeit verschone, in der man bei musikalischen Pantasien, welche ein romantischer Jünger auf dem Klavier schlägt, an grosse Säle mit blinkenden Mandelbäumen und auch Beichen an Cypressenhaine erinnert werden soll, wo blinkende Krokodile in tausend Farben spielen, bunte Vögel seltsamer Art und Gestalt herumhüpfen, Wolkengeschiebe dräuen und im Hintergrunde glühende Gletscher sich zeigen. — Mich freut es, wenn ich einen durch und durch gesunden Künstler, wie Dreyschock, entwickeln, wie entarteten von ihm, wie all die lange Zeit als Haupt-sache betrachtete Klavierfertigkeit endlich durch die erworbene Herrschaft über das früher unglaublich Schwierige dahin gewiesen wird, wohin es gehört, als untergeordnetes Beiwerk des sich melodisch kundgebenden Gedankens. Aus diesem Zwecke der ausgebildeten Technik wird auch in der musikalischen Kunst die Meisten Wechsel treten, auch in der musikalischen Kunst die Meisterwerke wieder über das leere Spielen mit Formen erheben, die Gemüthswelt wird wieder lebendiger werden und die erworbenen hohen Fertigkeiten als Mittel zum Zweck verwenden. — Dreyschock ist auch sehr jung (21 Jahre). Wenn er fest auf dem betretenen Wege fortschreitet, wird die Welt später nicht von ihm hören, als dass er einer der tüchtigsten Klaviervirtuosen ist; und da solche Erscheinungen niemals einzeln auftreten, wenn die Zeit sie gereift hat, so werden wir ähnlich Tüchtige Folgen sehen und die Qual und Marter dieser musikalischen Uebergangsperiode wird ein Ende nehmen. Wir wünschen dem jungen Manne allen Glück und trennen Gedanken auf seiner so tüchtig und ernst betretenen Künstlerbahn."

Der Fürst von der Wallachei hat eine komische Oper geschrieben, welche in Paris aufgeführt werden wird.

Herr *Strutt*, Besitzer einer grossen Fabrik zu *Belper* in England, lässt seine sämmtlichen Arbeiter in der Musik unterrichten. Die Leute sind zu diesem Behufe in zwei Klassen getheilt, die eine bildet das Orchester, die andere den Singverein. Es herrscht unter ihnen der grösste Eifer, den Herr Strutt durch allerhand kleine Mittel zu nähren und zu vermehren weiss; so führt er z. B. diejenigen, die sich besonders auszeichnen, bisweilen in das Theater. Besonders drollig soll es aussehen, wenn einige Schmiede in ihrer Arbeitskleidung zur Leibesübung die Ophycleide oder Posaune blasen.

Die Komponisten *Onslow* und *Adam* in Paris sind zu korrespondirenden Mitgliedern des berühmten Instituts der heiligen Cäcilia in Rom ernannt worden.

Ankündigungen.

Bei **Hans Georg Nägeli** in **Zürich** erschien so eben und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes vorräthig:

Bibliothek des Männergesanges,

in Partitur. Preis 1½ Thlr.: Dieselbe enthält 50 zuerst erschienene Compositionen von Marschner, Reissiger, F. Schneider, L. Maurer, Nägeli, Silcher, Reichardt, Naumann, Rolle, Stöckel und andern beliebten Tonsetzern, welche bestehen in Liedern, durchcomponirten Rund- und Wechselgesängen, Hymnen, Motetten, Fugen u. s. w., deren Texte, sowohl solchen als ernsten, auch zum Theil religiösen Inhalts, von den beliebtesten Dichtern entlehnt sind. Durch Gediegenheit und Mannichfaltigkeit des Inhalts, so wie durch schöne Ausstattung, wird sich diese Sammlung von Männergesängen gegenüber ähnlichen Anthologien, vortheilhaft aus und dürfte sich deshalb bei allen Sangesvereinen, bei denen ein gebildeter Geschmack herrscht, der Einführung zu erfreuen haben.

Die Subscription auf die Stimmbücher-Ausgabe, welche sich bereits unter der Presse befindet, bleibt bis zum Erscheinen einer Fortsetzung des Werke offen. Der Subscriptionspreis für jede Stimme beträgt nur 6 Gr. sächs. — Die Herren Vorsteher von Sangesvereinen, welche sich zur Subscription entschließen, sind ersucht, vollständige Namensverzeichnisse der Mitglieder derselben einzusenden, damit solche in die dem ersten Heft beizudruckende Subscriptionsliste aufgenommen werden können.

Jede Musik-, Kunst- oder Buchhandlung nimmt Bestellungen auf die „Bibliothek“ an.

Zürich, den 1. März 1859.

Folgende von dem Hollandischen Vereine zur Beförderung der Tonkunst herausgegebenen Werke sind durch Herrn C. F. Peters in Leipzig, N. Simrock in Bonn, wie auch durch die Unterzeichneten zu beziehen:

Verhulst, J. J. H., Tantum ergo, Hymne mit Orchester-Begleitung in Partitur mit untergelegtem Klavier-Auszuge.

— — Ouverture à grand Orchestre en Si mineur.

Nachstehende erschienen:

Verhulst, J. J. H., Trois Ouvertures à grand Orchestre en Ut mineur.

Rotterdam, im März 1859.

J. H. Paling & Comp.

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Fünftes Quintett

für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell

von

Louis Spohr.

Op. 106. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Dasselbe für Pianoforte zu vier Händen arrangirt vom Komponisten. Preis 2 Thlr.

Dresden, im März 1859.

Wilhelm Paul.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel in Hannover.

Damcke, B., Chorübungssaal für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1s Werk. Heft 1 und 2 à 8 Gr.

— — Le Retour. Rondeau pour Pianoforte. Oeuv. 19. 10 Gr.

c. Hannover, Hungarias, 4 Gedichte von Schiller für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

— — Der Ball zu Geburtstage. Walzer zu 2 Händen 10 Gr. zu 4 Händen 16 Gr.

Lütitze, No. 67. Nordisk Marsch für Pianoforte 5 Gr. No. 68 und 69. Schottische Tänze und Ländler à 5 Gr.

Löwenthal, L., Polonaise für Pianoforte. No. 2. 4 Gr.

Marschner, H., Lied: Ich weiss du wirst mein eigen, mit Guitarre. 5 Gr.

Nicolai, Karl, Das Veilchen unser für eine Singstimme mit Pianoforte. 10s Werk. 6 Gr.

Ryge, Ed., Drei Stücklein für eine Singstimme mit Pianoforte. 6 Gr.

Saucerbrey, Reminiscences pour l'amusement et l'exercice cont. 6 Pieces très fac. à 4 mains. Oeuv. 44. 12 Gr.

Schäfer, W., 12 deutschnationale Gesänge für Frauen- oder Mädchen-Chor. 2s Werk. 8 Gr.

Volksleder mit Pianoforte- oder Guitarre. No. 29. Schweizerheimweh. No. 21. Wenn der Schnee auf der Alme. à 6 Gr.

Bei **F. W. Betzhold** in **Elberfeld** erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Löwe, Dr. C., 3 Balladen von Ferd. Freiligrath. No. 1. Schwalbenmärchen. No. 2. Der Edelfalk. No. 3. Der Mutter Rache, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 68. Preis 1½ Thlr. Einzeln No. 1 und 2 à ⅔ Thlr., No. 3 ⅚ Thlr.

— — In der Ferne, Preislied von Klettke, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis ⅔ Thlr.

Meyerbeers neueste Komposition.

So eben ist mit Eigenthumsrecht bei uns erschienen:

Recitativ und Gebet,

eingelegt in die Oper

Robert der Teufel

und komponirt für

Herrn **Mario** (Tenor).

Mit deutschem und franz. Text mit Begleitung des Pianoforte.

Preis ⅔ Thlr.

Den Darstellern der Rolle in der berühmten Oper gleichen Namens empfehlen wir diese Einlage sehr angelegentlichst, da sie zu dem glänzenden Erfolg beim Debut des Herrn Mario Gelegenheit Conditor in wesentlich beigetragen hat und jetzt ein Lieblingsstück auf der Pariser Bühne geworden ist.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Im Verlage der **Moritz Westphal** in **Berlin** sind mit Eigenthumsrecht erschienen und bei Kurt Brodmann in Leipzig (Auerbachs Hof) zu erhalten:

Die beliebtesten Tänze und Märsche aus

Don Quixote

von

W. Gährich.

Ouverture zu 2 und 4 Händen à 8 Gr. und 12 Gr., Marsch des Gamache 6 Gr., Marsch des Don Quixote 6 Gr., Sancho Galopp 6 Gr., Pas de cinq 8 Gr., erster Walzer 6 Gr., Contretanz 6 Gr., Belagerie Galopp und Arragonaise 6 Gr., Schnellwalzer 6 Gr., Balladelle 8 Gr., — das Ganze in Einer Lieferung 1 Thlr. 12 Gr.

☞ Hierzu Beilage No. 9.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile aus dem Swene-Manuscript

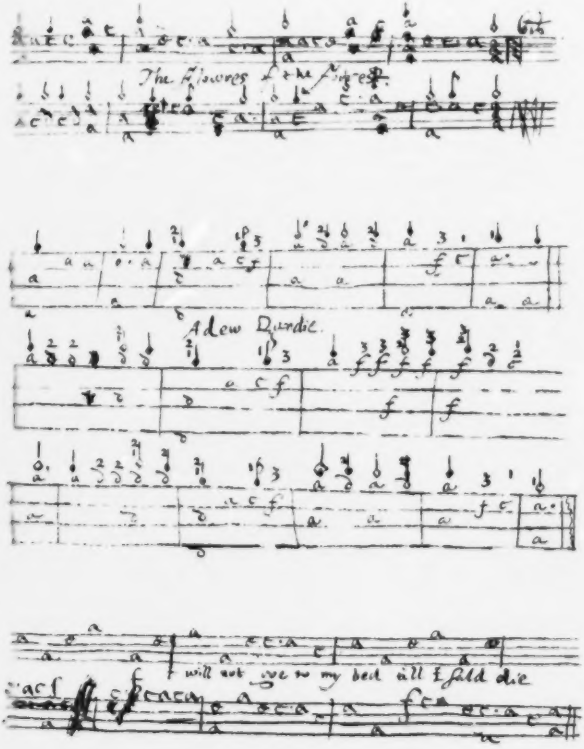

Slow. (№ 1.) „Alace yat i came owr the moor and left my love behind me."

1.

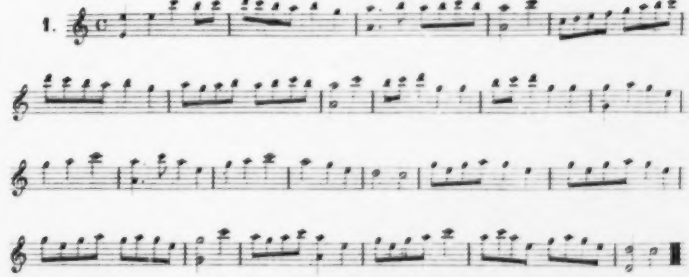

(№ 2.) „To dance about the bailzei's dubb."

2.

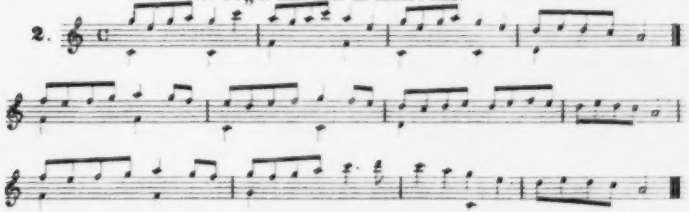

(№ 3.) „I love my love for love again."

3.

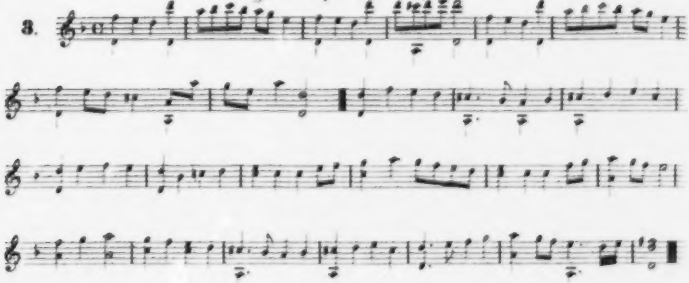

(№ 10.) Lively. „Long ey onie old man."

4.

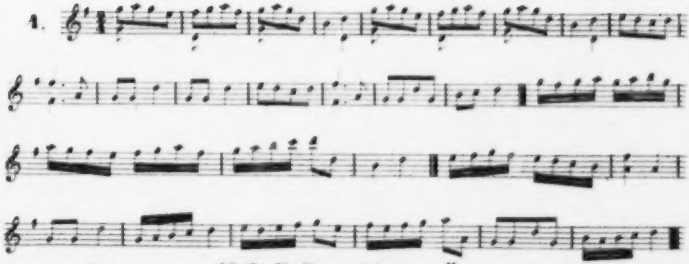

Slow. (№ 13.) „The Flowres of the forrest."

5.

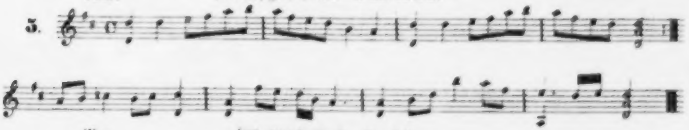

Slow. (№ 30.) Ladie Cassilles Lilt.

6.

(№ 38.) „Male Simme."

7.

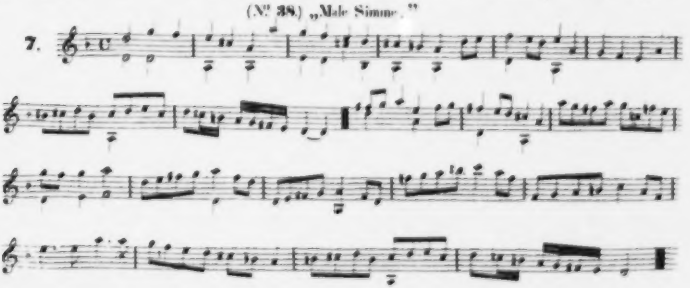

(№ 40.) „Down in yon banke."

8.

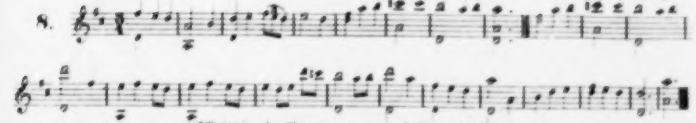

(№ 48.) „I will not goe to my bed till i sould die."

9.

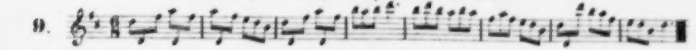

(№ 67.) Prince Henrei's Maske.

10.

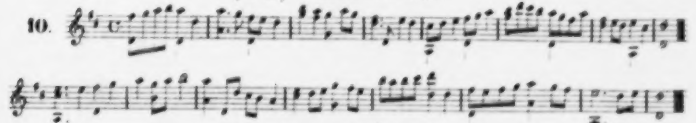

(№ 69.) Ladi: Elizabeth's Maske.

11.

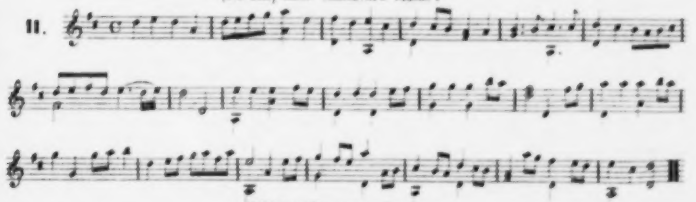

(№ 85.) Trompeters Currand.

12.

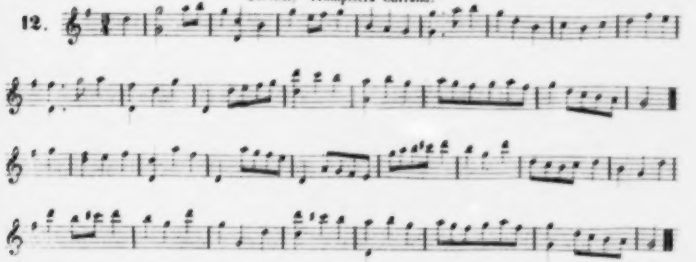

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. № 16. 1839.

Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik,

oder Aesthetik der Tonkunst. Von Dr. *Gustav Schilling.* Mainz, bei Schott's Söhnen. 1838.

Es ist eine bekannte Thatsache, dass zur Zeit lebendiger künstlerischer Produktion der Kunstbetrachtung nur ein verhältnissmässig geringer Raum gestattet wird. Unsere Kunst ist die jüngste von allen, es sind noch nicht fünfzig Jahre seit dem Tode ihres grössten Repräsentanten verflossen, und noch gegenwärtig bieten uns treffliche Talente Neues und kaum Erwartetes. Ist es daher überraschend, wenn es ihr bis jetzt am wenigsten gelungen ist, sich ihres eigenen Wesens bewusst zu werden?

Die Geschichtschreibung der Tonkunst erhob sich erst in neuester Zeit über die frühere Weise einer unkritischen, gedankenlosen Zusammenstellung von Thatsachen; gegenwärtig ist sie noch auf den am meisten bearbeiteten Gebieten mit Vorarbeiten, obschon im höheren Sinne beschäftigt, eine innere Entwickelung, Philosophie der Geschichte erscheint als ein Ideal, zu dessen Verwirklichung jetzt noch wenig Aussicht vorhanden ist.

Die Kritik war bis jetzt nur der Reflex der jedesmaligen Kunstrichtung, sie durchlief eine Reihe einseitiger, der jedesmaligen Kunstgestaltung entsprechender Standpunkte, ohne bis zu einer alle besonderen Sphären in sich befassenden Universalität durchdringen zu können. Mangelnde Objektivität des Kunsturtheils kann als Folge davon betrachtet werden.

Obschon die Lehre vom Kontrapunkt die reichste Literatur aufzuweisen hat, so unterscheiden sich doch sehr viele dieser Werke nur durch abweichende, aber willkürliche Umstellung und Verknüpfung der Hauptgegenstände, wiederholen das oft Gesagte und vermögen nicht sich in den Besitz eines höheren, der gegenwärtigen Kunst wahrhaft entsprechenden Prinzips zu setzen. Der neuesten Zeit war es vorbehalten, einen seinem Wesen nach nur erst wenig erkannten, auf der Einsicht in die von der Natur des Inhalts, der Idee, abhängige Berechtigung der Kompositionsregeln und Verbote beruhenden Fortschritt zu machen. Für Ergründung der physikalischen Gesetze für Ton- und Akkordverbindungen, der Basis einer wissenschaftlichen Betrachtung, wurde bis jetzt nur Geringes gethan; die Untersuchungen Opelts scheinen wenig beachtet, weil die Bedeutung derselben für die Tonkunst nicht erkannt wurde.

41. Jahrgang.

Diese kurze Karakteristik, die nicht im Geringsten beabsichtigt, die angedeuteten Leistungen herabzusetzen, mag daran erinnern, dass auf dem Gebiete der Tonkunst das Nächstliegende noch als Gegenstand der Erforschung betrachtet werden muss, dass folglich hier eine sichere Grundlage für weitere Untersuchungen nicht zu gewinnen ist. —

Die Philosophie trat in neuerer Zeit immer mehr aus dem Kreise ihrer Abstraktionen heraus, näherte sich der Kunst und erkannte ihre Verwandtschaft mit derselben. Die ausgezeichnetsten Denker nahmen ihren Weg durch die Kunst zur Philosophie, bezeichneten die erstere als Vorschule, als die die Tiefen des Geistes zuerst enthüllende Sphäre, und wurden durch diese Vertrautheit in den Stand gesetzt, unsere heutige weltumfassende Kunstwissenschaft aufzustellen. Am wenigsten beachtet wurde bekanntlich bis jetzt die Musik; die zunächst sich darbietenden Gründe dafür sind folgende.

Der Philosoph, dessen Aufgabe es ist, das Gegebene mit den ursprünglichsten Begriffen des Geistes zu durchdringen, kann sich nicht mit Herbeischaffung dieses Gegebenen, des empirischen Stoffes und des dazu nöthigen Vorarbeiten beschäftigen, muss das Material seiner Betrachtung überliefert bekommen und folglich solche Gebiete, die dies nicht zu geben vermögen, von seiner Betrachtung ausschliessen. Sodann: Andere Künste gestatten dem geredten, von wissenschaftlichen Gebieten herkommenden Betrachter wenigstens ein theilweises Eindringen. Malerei und Skulptur bieten die bekannte menschliche Gestalt, Poesie das Allen geläufige Wort; nur die Werke der Tonkunst erbauen sich aus scheinbar willkürlichen Kompositionsregeln und verlangen deshalb spezielle Vertrautheit, ein besonders geübtes Auffassungsvermögen, dass nur durch in früher Jugend begonnene Studien erlangt werden kann. Demohngeachtet sind in neuester Zeit auf streng philosophischem Gebiete in grösseren ästhetischen Werken ein paar musikphilosophische Versuche hervorgetreten, die durch Tiefe der Auffassung Alles, was in dieser Art in rein musikalischer Sphäre entstand, bei Weitem übertreffen und deshalb den lebhaften Wunsch grösserer Ausführlichkeit erwerken.

Es ergibt sich aus dem Gesagten als Endresultat, dass die Philosophie auf ihrer gegenwärtigen Höhe im Stande sein würde, eine erschöpfende Aesthetik der Tonkunst zu liefern, wenn die letztere mit den ihr speziell zugehörigen Untersuchungen weiter gediehen wäre. Nur derjenige wird daher eine befriedigende Lösung hoffen

dürfen, der, auf den Gebieten der Philosophie und Tonkunst auf gleiche Weise heimisch, es unternimmt, das empirische Material zunächst als reiner Empiker bis zu derjenigen Reife zu bearbeiten, in welcher es der philosophischen Betrachtung übergeben werden kann, und, durch diese Arbeit nicht erschöpft, das auf diese Weise Gewonnene zum erneuten Gegenstand seiner nun philosophischen Forschung macht. Diese grosse Arbeit der Ineinsbildung von zwei bis jetzt noch ziemlich weit auseinanderliegenden Sphären dürfte nur einem Talente ersten Ranges gelingen.

Was folgt daraus für unsere gegenwärtigen Zustände? Soll das ganze Gebiet bis zu diesem glücklichen Zusammentreffen unbebaut bleiben? Soll die Kunst den ausserordentlichen Gewinn, den ihr eine gelungene Aesthetik bringen würde, so lange entbehren? Ich antworte: Nein. Die Aufgabe der Gegenwart ist es, beide Seiten, vorzugsweise die musikalische gesondert, doch mit stetem Hinblick auf eine künftige Vereinigung derselben, zu bearbeiten.

Die Philosophie hätte demnach die Aufgabe, sich das Wesen der Tonkunst im Allgemeinen zum Bewusstsein zu bringen, sich in den Besitz der wahrhaft dem Gegenstande entsprechenden Prinzipe zu setzen; die musikalische Forschung im engeren Sinne, das empirische Material überhaupt zu einem rationalen zu erheben, ohne Rücksicht darauf, ob es in dieser Gestalt schon dem höchsten Bewusstsein der Zeit entspricht. — Es kann dabei als völlig gleichgültig betrachtet werden, ob Musiker oder Dilettanten sich dieser Arbeit widmen. Wird die Aufgabe in dem oben bezeichneten umfassenden Sinn gefasst, so verlieren diese Unterschiede ihre Geltung; weder der Eine noch der Andere vermag allein denselben zu genügen; wird sie in beschränkterem Sinne gefasst, so ist es wünschenswerth, dass Musiker und Dilettanten, Gelehrte und Philosophen verschiedene Ausschnitte des Kreises der gesammten Aesthetik zum Objekt ihrer Betrachtungen machen, um Vorarbeiten für einen späteren zusammenfassenden Bearbeiter zu liefern.

Ich habe mit etwas grösserer Ausführlichkeit, obschon so kurz wie möglich, auf die Bedingungen, die eine gegenwärtige Aesthetik der Tonkunst zu berücksichtigen hat, hingedeutet, und hielt dies um so mehr für nöthig, als das Verfehlte der beiden neuen, diesen Gegenstand betreffenden Werke von den Herren Hand und Schilling zum Theil aus Vernachlässigung dieser Betrachtungen entstanden ist. Beide versuchten umfassende Werke zu geben, obschon sie weder wissenschaftlich noch künstlerisch zu einer solchen Aufgabe hinreichend befähigt waren; sie würden Tüchtiges und sehr Forderndes geleistet haben, wenn sie mit grösserem Bewusstsein über sich selbst, über die Zeitbedingungen und die Natur ihrer Aufgabe eine beschränktere Lösung gegeben hätten. Ich schliesse diese Einleitung mit dem Wunsche, dass es mir gelungen sein möge, auf die Bedingungen, unter denen gegenwärtig allein eine Aesthetik zu Stande kommen kann, aufmerksam gemacht, für künftige Werke die Richtung angedeutet zu haben. —

Der oben nicht vollständig mitgetheilte Titel des vorliegenden Buches befremdete mich; er versprecht eine Philosophie der Tonkunst für die Gebildeten aus allen Ständen. Diese begnügen sich bekanntlich mit zusammenhangloser Auffassung der Resultate, höchstens einer oberflächlichen Gesammtanschauung des Objekts. Wie kann man für solche eine Philosophie ausarbeiten wollen?

Ich durchlief die Vorrede; der Anfang derselben, der die Bestimmung des Buches „darzuthun, dass ein blosses Spiel mit schönen Aeusserlichkeiten ohne höhere Belebung durch innere ästhetische Ideen völlig werthlos sei“ aussprecht, machte auf mich einen sehr günstigen Eindruck. Doch hald gelange ich zu der folgenden wunderlichen Stelle: „Ich meine, ein rechtes Buch muss immer ein zweites erzeugen, im Kopfe des rechten, d. h. verständigen Lesers; gibt es mehr, so gibt es zu viel und übersättigt. Dies kann mit einigem Recht von einem Aufsatze, einer Broschüre gesagt werden, die es unternehmen, irgend eine paradox scheinende Ansicht durchzuführen, um durch Widerspruch die Aufmerksamkeit auf den behandelten, vielleicht vernachlässigten Gegenstand zu ziehen, — und auch hier möchte der Schein nicht ganz zu vermeiden sein, dass nur Trägheit des Denkens, Wunsch des Verlesens, die Hülfte der Arbeit mit dem Leser zu theilen, die beschränkte Bestimmung des Anregenwollens herbeibringen — ist das Werk ein wissenschaftliches, ist wohl gar der behandelte Gegenstand ein dem Bewusstsein der meisten Zeitgenossen noch völlig fremder, so muss diese Ansicht, als zur Hälfte führend, als dem Begriffe der den Gegenstand in seiner Totalität entfaltenden Wissenschaft widersprechend mit Entschiedenheit zurückgewiesen werden.

Ein näherer Einblick in das Buch überzeugte mich endlich sehr bald, dass hier von einer Philosophie in dem Sinne unserer teutschen Wissenschaft nicht die Rede sein könne. Ich habe nicht nöthig, auf die Forderungen derselben hinzudeuten, daraus den Massstab für die Beurtheilung zu entnehmen. Das Werk bewegt sich durchgängig nur in den Grenzen der gewöhnlichen empirischen Wissenschaftlichkeit, trägt diesen Charakter offen an der Stirn, und es genügt daher zum Beweis die kurze Darlegung eines Abschnitts.

Die Einleitung beschäftigt sich mit Begriff, Umfang und Zweck der Aesthetik. Der erste § bespricht mehrere Definitionen derselben, denen der Herr Verfasser dann seine eigenen, zu subjektiv gehaltenen, an die Seite stellt. Man kann es sich gefallen lassen, wenn eine Definition, um dem noch ganz unkundigen Leser eine vorläufige Vorstellung zu geben, an die Spitze gestellt wird. Alles Weitere gehört an den Schluss des Werkes, denn nur hier erst ist der Leser im Stande, die Angemessenheit der Erklärungen zu beurtheilen. Philosophisch kann ein solcher Anfang nicht genannt werden. — Es folgt eine kurze Geschichte der Aesthetik, die höchstens zu einer ganz äusserlichen Orientirung dienen kann, nicht wie es hier den Anschein hat, zur Begründung des Standpunktes. Hieran schliesst sich ein §, der sehr unklar die Aufgabe unserer Wissenschaft näher zu bezeichnen sucht. Die Einleitung schliesst mit Anordnung des Stoffs.

Der folgende allgemeine Theil beginnt mit Untersuchungen über Schönheit. Sehr bald tritt eine Definizion auf: „Schön ist, was Verstand und Einbildungskraft auf eine so leichte und regelmässige Weise beschäftigt, dass dadurch unser Lebensgefühl erhöht wird.“ In dieser Unbestimmtheit könnte dieselbe, etwa mit Weglassung des Wortes „leicht,“ von vielen andern Gegenständen, z. B. der Geometrie dienen, denn auch diese beschäftigt Verstand und *Einbildungskraft* auf regelmässige Weise und erhöht das Lebensgefühl des Forschers bei Auffindung neuer Beweise u. s. w. Einige Zeilen weiter gelangen wir ohne Uebergang und Vorbereitung zu der Einsicht, „dass die höchste Schönheit in Gott, und ihr höchstes Abbild auf Erden der Mensch ist.“ Dieser (Winkelmann'sche) Satz wird durch Plato's Lehre der Erinnerung erläutert. Rein empirisch werden dann die Eigenschaften des Schönen und des schönen Kunstwerks aufgegriffen u. s. w.

Diese Mittheilungen mögen genügen, um meine obige Behauptung zu rechtfertigen.

Der Herr Verfasser zitirt im weiteren Verlaufe des Werkes durchweg Schriftsteller, die in der geschichtlichen Entwickelung der Philosophie nur eine untergeordnete Stelle einnehmen (Krug, Bouterweck u. s. w.), diejenigen, die in neuerer Zeit die allgemeine Aesthetik zu ihrer ausserordentlichen Höhe emporgearbeitet haben, kennt er nicht; seiner Versicherung, sich auf den Standpunct Hegels zu stellen, können wir keinen Glauben beimessen, müssen dieselbe als blos zur Zierde aufgestellt betrachten, denn im ganzen Werk findet sich keine Spur dieser Weltanschauung, wenn nicht etwa einige von dorther entlehnte Gedankensplitter, die aber zu keinen Folgerungen verarbeitet werden, dafür angesehen werden sollen. Solger findet sich nirgend erwähnt, und doch war es gerade dieser mit Tiefe der Anschauung, so weit wie möglich, Popularität der Darstellung verbindende Denker*), von dem der Herr Verfasser unendlich viel z. B. in der Entwickelung des Begriffs der Schönheit hätte lernen können.

Der Herr Verfasser darf sich nicht über Ungerechtigkeit beklagen; er selbst fordert durch die an vielen Stellen ausgesprochene Ueberzeugung, eine Philosophie der Kunst gegeben zu haben, die Anlegung dieses Maassstabes von dem Beurtheiler.

In dem Folgenden werde ich von dieser Seite ganz abstrahiren, um nicht bei jedem neuen Gegenstande denselben Tadel wiederholen zu müssen.

Bevor ich zur Beurtheilung des Einzelnen übergehe, ist es nöthig, die zweite wesentliche Seite, die musikalische, zum Gegenstand einer gesonderten Besprechung zu machen. Es entsteht zunächst die Frage: Haben sich die Tiefen der Kunst dem Herrn Verfasser in unmittelbarer Anschauung erschlossen? Leid thut es mir, auch hierauf nicht günstig antworten zu können. Der Herr Verfasser besitzt eine gute Kenntniss musikalischer und allgemein ästhetischer (nur nicht wissenschaftlicher) Schriften, ist, so weit es sich aus den nicht allzuhäufig angeführten Beispielen entnehmen lässt, bekannt mit den Tonschöpfungen der verschiedenen Perioden*); bis zu völliger Aufnahme, bis zum völligen Eingetauschtsein in das musikalische Element durchzudringen, hat er nicht vermocht. (Zum Beweis würde ich vorzugsweise geschichtlichkritische Bemerkungen anführen, wenn sich nicht gerade hierin, zum grossen Nachtheil des Werks, ein auffallender Mangel zeigte.)

Die „philosophisch begründete“ Eintheilung der Künste im zweiten Abschnitt mag mir daher zum Beleg meiner Behauptung dienen. Ich fasse mich kurz, um für das später Folgende noch Raum zu behalten. Der Herr Verfasser nimmt, von der neuern Philosophie längst als untergeordnet erkannte und bei Seite gestellte Künste wieder auf, und gibt deshalb folgende Klassifikazion. *Ausbildende Künste*: Poesie und Musik, Gymnastik, Orchestik und Schauspielkunst. *Nachbildende Künste*: Bildnerei und Malerei. *Verschönende Künste*: Rethorik, Kosmetik, Architektur, Gartenkunst. — Bildnerei und Malerei werden als ganz untergeordnet, Architektur als kaum zur Kunst gehörig, Gymnastik und Orchestik als höher stehend, Schauspielkunst als höchste, allumfassende Bildungskunst betrachtet. Fürwahr, es wird sich Niemand finden, der mit dieser, des Befremdlichen ausserordentlich viel enthaltenden Anordnung übereinzustimmen im Stande ist. Obschon es anerkennend bemerkt werden muss, dass der Herr Verfasser in den jetzt allzusehr vernachlässigten, untergeordneten Künsten ästhetischen Gehalt aufzufinden vermochte, so ist es doch ein ganz Anderes, den höchsten Geistesgehalt zur Erscheinung bringen zu können, oder nur zur Darstellung eines beschränkten Gedankens fähig zu sein. Dies letztere gilt von jenen Künsten zweiten Ranges. Auf Vernachlässigung dieses Unterschieds, zu dessen Auffindung es keiner weit ausgreifenden Gedankenbildung bedarf, gründe ich meinen oben ausgesprochenen Tadel. Wem es gelungen ist, nur einmal ein bedeutendes Werk der höhern Künste *ganz* in sich aufzunehmen, der wird alsbald den ungeheuern Unterschied zwischen diesem und dem schönsten Tanz oder Ballspiel u. s. w. finden. — Verlangt der Herr Verfasser weitere Beweise? Sie bieten sich mit Leichtigkeit dar. In dem Abschnitt „Formen des musikalischen Ausdrucks“ (eine ganz falsche Bezeichnung) wird das Erhabene, Naive, Elegante, Pathetische u. s. w. behandelt. Nur die wenigsten der hier gegebenen Erklärungen genügen, und die Beispiele sind oft falsch oder wenigstens nicht schlagend gewählt. Erhaben z. B. nennt der Herr Verfasser S. 229 den Cabarescischen, hinter einem mit vier Stieren bespannten Pfluge hergehenden Feldbauer! u. s. w. In der Episode über moderne Pianofortemusik (romantische Schule) wird ohne alle Ahnung des neuen hier sich geltend machen-

*) Ich rechne vorzüglich hierher Solger's Vorlesungen über Aesthetik. Herausgegeben von Heyse.

*) Doch finden sich Ausnahmen. So wird S. 352 über Bülow nur Folgendes gesagt: „Diese Exercitien und Etüden enthalten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle nöthigen Vorübungen technischer Fertigkeit.“ Dem Herrn Verf. scheinen die Meisterwerke dieser Gattung ganz unbekannt zu sein.

den Prinzips das gewöhnliche Geschwätz von der Umstürzung aller früheren Regeln nachgesprochen.

Der Gang meiner Rezension, die sich von allgemeiner, mehr negativer, zu besonderer, mehr positiver Karakteristik zuspitzt, führt mich zu der Frage nach dem eigentlichen Karakter des Buches.

Dichter, Philosoph, Künstler sind im ursprünglichen Besitz der darzustellenden oder zu entwickelnden Idee, der Gelehrte ist genöthigt, eine geistige Richtung durch Arbeit sich anzueignen; in jenen ist der Gegenstand stets in seiner Totalität lebendig, bei diesem überwiegen vereinzelte, einseitige Beziehungen; jene arbeiten aus dem Ganzen, des letzteren Thätigkeit beschränkt sich mehr auf Zusammentragen, äusserliches Verknüpfen eines äusserlich Gefundenen, und die Darstellung vermag die Entstehung des Werkes aus einzelnen Notizen nicht zu verbergen. In *diesem* Sinne ist das vorliegende Werk als ein *gelehrtes* zu bezeichnen; auch unser Verfasser ist nicht im ursprünglichen Besitz seines Gegenstandes, und vermag nicht frei über denselben zu gebieten. Als nächstliegenden Beweis meiner Ansicht kann ich die grosse Menge von den in den Text aufgenommenen Zitaten, die sowohl Philosoph als Künstler vermeiden würden, anführen; § 59 z. B. besteht fast nur aus entlehnten Stellen; der Wichtigkeit der Sache glaubt der Herr Verfasser auf diese Weise Genüge geleistet zu haben. — Als nächste Folge solcher gelehrten, äusserlichen Zusammentragung kann eine durch das ganze Buch hindurchgehende Unklarheit und Unentschiedenheit betrachtet werden. S. 78 wird die Poesie richtig Kunst des Geistes, Musik Kunst der Seele genannt; im Gegensatz dazu wird S. 159 die Musik, weil der Verstand über ihre Wirkungen keine Rechenschaft zu geben vermag und auch nicht nöthig hat, als die geistigste der Künste bezeichnet, die in *diesem* Sinne noch höher als die Dichtkunst gestellt werden müsse. Diese Worte mögen als Beleg für das oben Behauptete und als karakteristisch für das ganze Werk betrachtet werden. Die Verkehrtheit springt in die Augen; bei solcher Ansicht hätte der Herr Verfasser die Abfassung einer Aesthetik überhaupt unterlassen sollen.

Aus dem jetzt Gesagten und dem früher schon berührten Mangel an Kenntnis neuerer wissenschaftlicher Schriften ergibt sich eine andere Eigenthümlichkeit des Buches. Der Herr Verfasser bewegt sich durchaus auf einem schon überwundenen Standpunkt und bringt, das bisher Geleistete nur zusammenfassend, im Grossen und Ganzen — manches Einzelne natürlich ausgenommen — fast nicht das geringste Neue. Das Lob, was sich derselbe am Schlusse der Vorrede spendet, „mehr als ein Anderer vor ihm gethan zu haben," kann daher nur sehr bedingungsweise, nur im Vergleich etwa mit den bisherigen Leistungen auf musikalischem Gebiete — und hier kaum — zugegeben werden; wird seine Arbeit an dem Gesammtbewusstsein der Gegenwart gemessen, so stellt sich ohne Widerrede sein Zurückgebliebensein hinter derselben heraus. Zwar ist das dem Ganzen zum Grunde gelegte, der neueren Philosophie entnommene Prinzip, im Tonspiel ein Inneres, eine Idee, zu erkennen, richtig, und kann Impuls zu den tiefdringendsten Untersuchungen geben; der Herr Verfasser hat jedoch nicht vermocht, sich in den wahrhaften Besitz desselben zu setzen, die Ausführung dem Grundgedanken entsprechend zu machen. Statt dieses Innere, als die immanenten Gedanken im Technischen zu erkennen, fällt er zurück auf den bisherigen Standpunkt einer psychologischen Beschreibung; an die Stelle objektiver Untersuchungen, die allein einen Fortschritt bewirken können, tritt das bisherige Gerede von Eindrücken, die das Gefühl bekommt. In wohlhergebrachter Weise wird eine weitläufige Karakteristik der Takt- und Tonarten und Instrumente gegeben, während der Hauptgegenstand der musikalischen Aesthetik geradezu vergessen ist, und das wichtigste Problem: die Nachweisung des Eindrucks im Kunstwerk selbst, ungelöst bleibt.

Ich bin genöthigt abzubrechen, um nicht allzusehr die einer Rezension in diesen Blättern gesteckten Grenzen zu überschreiten.

Es findet sich in dem Werke unsers Verfassers im Ganzen nichts geradezu auf Abwege Leitendes, nichts völlig Irriges; das Prinzip und die den Untersuchungen zu Grunde gelegten Fragen sind, wie bemerkt, der Hauptsache nach richtig; eine würdige Kunst- und Weltanschauung kann den noch ganz im Aeusseren Befangenen zur Ahnung der Tiefe leiten. Wer folglich nicht positive Belehrung, nur Anregung zum Denken und Weiterstreben sucht, dem kann das Buch, besitzt er einige Sicherheit der Einsicht, aufrichtig empfohlen werden, einen solchen wird die überall am Tage liegende Unreife und Oberflächlichkeit zu tieferem Eindringen veranlassen.

Ich spreche Herrn Dr. Schilling nicht alles Talent für erfolgreiche Arbeit auf diesem Gebiete ab; widmet er einerseits, statt jenen alten, häufig gedankenlosen Schriftstellern, der neueren Wissenschaft Aufmerksamkeit und Studium, sucht er andrerseits, um sich mehr in das künstlerische Element einzutauchen, in lebendigen Verkehr mit bedeutenden Musikern zu treten, so hoffe ich künftig reifern, den Forderungen der Gegenwart mehr entsprechenden, Leistungen von ihm zu begegnen.

F. Br.

Uebersicht

der in den ersten drei Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Neue *Sinfonieen* werden abermals vermisst. Von *Mozart* wurde die Sinfonie in D No. 8 in Partitur herausgegeben. Von *Orchester-Ouverturen* erschienen 3: eine von L. Kleinwächter, Op. 1; zu Bellini's Norma, und zu Adam's treuem Schäfer. Alles Uebrige sind Tänze und Harmoniemusik. Unter den letzten befindet sich Liv. 25 von J. H. Walch. Zusammen 14 Nummern.

Für Violine

natürlich meist mit Begleitung sind 30 neue Ausgaben da. Unter diesen von *Ferd. David* 6 Capricen für die Vio-

Aber — wird man mir ferner einwenden — die Musik soll nicht allein ergötzen, sondern auch erquicken, nicht blos die Freude verstärken, sondern auch die Betrübnis vermindern. Gesezt nun, man wäre traurig: wollte durch die Musik erquickt werden und befolgte die Regel: spiele und singe wie dir's um's Herz ist —: so müsste man doch natürlich Kompositionen wählen, die einen traurigen Charakter haben. Da es nun aber psychologisch richtig ist, dass die Gefühle um so mehr Beharrlichkeit und intensive Kraft erlangen, jemehr und je länger sie unterhalten werden: so würde durch die Befolgung jener Regel die Betrübnis nicht sowohl vermindert, als vielmehr vergrössert werden: mithin die Erquickung ausbleiben.

Meine Antwort darauf ist diese.

Der Zweck, durch die Musik erquickt zu werden, ist weder erreichbar, wenn man ausschliessend Kompositionen der Betrübnis oder der Freude, oder solcher, worin gemischte Gefühle herrschen, zum Singen oder Spielen sich wählet. Die erstern sind untauglich aus dem im Einwande, die leztern aus dem in der vorhergehenden Anmerkung enthaltenen Grunde. In Rücksicht der freudigen Kompositionen bemerke ich dieses. Der Grund, der ihren Gebrauch zu rechtfertigen scheint, kann kein andrer seyn, als die Unterdrückung oder Milderung der Betrübnis durch das Gefühl der Freude. Nun ist es freylich wahr, dass ein Gefühl durch Erweckung eines andern, das mit jenem kontrastirt, unterdrückt oder gemildert werden kann: allein die Unterdrückung oder Milderung muss vorbereitet werden; man muss der Seele allmählig, nicht plötzlich, das Objekt des vorhandenen Gefühls entziehen, denn sonst dient die Erregung des neuen Gefühls mehr dazu, das schon vorhandene aufzuklären, als zu verdunkeln, und es bewährt sich der Ausspruch des Dichters:

> Ein Leiden, das man unterdrücket,
> Vermehret den geheimen Schmerz;
> Und jede Thräne, die ersticket,
> Gräbt blutig sich in unser Herz.
>
> Zacharia.

Nur Trauermusik, die sich indessen allmählig der entgegengesezten Gattung nähern muss, kann das Gefühl der Betrübnis schwächen und folglich Erquickung gewähren. Denn wenn gleich die Trauermusik, wie jede andre, ästhetisches Wohlgefallen würkt, weil sie gleichfalls die Sinnlichkeit und Urtheilskraft auf eine leichte Weise beschäftigt: so bringt sie doch durch die Erweckung traurigrer Vorstellungen einige feine Organe in eine gewisse Bewegung, die das körperliche Wohlseyn befördert. Dieses körperliche Wohlseyn, das Trauermusik verursacht, ist der Grund der Erquickung, die sie dem Traurigen schenkt. Sie gleicht in dieser Rücksicht einem Menschen,

---

deutlich sind und von andern unterschieden werden können, durch blose Instrumentalmusik ausdrücken zu wollen. Es erwachen zwar bey Anhörung derselben gewisse Gefühle: allein sie sind unstet verworren und gehn in beständigem Strome vorüber. Erst durch Worte erhalten die Töne einen bedeutenden Sinn; oder, um mich richtiger auszudrücken: Worte bringen die dunkeln Gefühle zum deutlichen Bewusstseyn, und die Töne thun weiter nichts, als dass sie die Sprache des Gefühls verstärken und eindringlicher machen. Uebrigens leidet es keinen Zweifel, dass die Instrumentalmusik den Grad der Stärke oder Schwäche einer Leidenschaft ausdrücken könne, und dass, in sofern dieser mit einer schnellern oder langsamern Bewegung des Bluts und der innerlichern Theile des Körpers vergesellschaftet zu seyn pflegt, der Gebrauch der Kunstausdrücke Allegro, Andante, Adagio u. s. w., den die Instrumentalkomponisten ihren Werken vorsetzen, seinen guten Grund hat.

Wegen der unbestimmten Leidenschaften, welche die Instrumentalmusik erregt, würde sie also im Zustande gemischter Gefühle sehr zweckmässig seyn.

line allein, Op. 9; von *F. Mazas* l'Ecole du Violiniste; von Baillot fortgesetzte Violinschule, 14s und 15s Heft (bei Schubert); von *J. N. Hummel* Quintett, Op. 13; von C. Lipinski 3 Capricen, Op. 47; von *L. Maurer* zweites Konzert mit Pianoforte; von *B. Molique* Variazionen über Norma, Op. 13; von *L. Spohr* erstes Konzert mit Pianoforte; von *Taglichsbeck* Variazionen, Op. 12; von *K. M. v. Weber* drittes bis (mit) sechstes Quintett, Op. 34, 70, 49 und 65 (bei Richault in Paris).

Für die *Bratsche* nichts.

Für das Violoncelle

nur 4 Werkchen, darunter von C. Baudiot: Méthode de Violoncelle, Oeuv. 23. 1r Theil.

Für die Flöte

14 Nummern, von denen wir nennen: 6 grosse Duetten von L. Drouët, Op. 74; von *Fürstenau* Bravourvariazionen über ein Thema aus Reissigers Felsenmühle, mit Orchester oder Pianoforte, Op. 120, und Les Délices de l'Opéra, Oeuv. 126; von *Soussmann* 2 Quartetten für 4 Flöten, Op. 27.

Für die übrigen Blasinstrumente,

die oben erwähnte Harmoniemusik ausgenommen, gar nichts.

Für *Physharmonica* ein einziges Werkchen von *C. G. Lickl*, Op. 54.

Für *Guitarre* 4 Werkchen, von Carcassi, Carulli und Lanner.

Für *Harfe* 6 Nummern, darunter 2 von *Parish-Alvars*, Op. 39 und 40.

Für Pianoforte

a) *mit Begleitung anderer Instrumente* 21 Werke, worunter mancherlei Arrangirtes. Davon heben wir aus: von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* Serenade und All. giocoso mit Orchester, Op. 43; Sonate mit Violoncell, Op. 45; — von *Frdr. Kücken* Sonate mit Violine, Op. 16, No. 2. — b) *Vierhändiges*, worunter viel Arrangirtes, zusammen 51 Werke und 7 Ouverturen. Davon sind etwa namhaft zu machen: *J. Haydn's* Sinfonie in B. No. 12; *Heinr. Herz* Variations brillantes, Oeuv. 55; Einiges von C. Czerny, Will. Bennett, Heinr. Dorn und S. Thalberg. — c) *Zweihändiges*: 81 verschiedene Werke und 9 Ouverturen. Darunter sind bedeutende Ausgaben von *Seb. Bach's* Meisterstücken und manches bereits Besprochene, z. B. *Bertini's* Etudes artistiques; Dr. *Mendelssohn-Bartholdy's* Andante cantabile e Presto agitato (in H); *H. Herz* Album des Pianistes. Ferner von Chopin, Henselt, Thalberg, Bennett, Czerny, Hünten, Kalkbrenner, Kuhlau, und neue Auflagen von mehrern Nummern J. N. Hummels, auch Fortsetzung der Werke Dom. Scarlatti's. — *Variazionen* zählen wir 20, meist von oft Genannten; *Märsche* nur 3 Hefte; aber *Tänze* 82! — *J. N. Hummels Pianoforteschule* ist mit der 13., 14. und 15. Lieferung fortgesetzt werden.

Die Orgel

hat 9 Werke erhalten, von denen, da die neuesten von Rinck schon besprochen sind, nur noch von *Adolph Hesse* 2 Fugen mit Einleitung, Op. 62, hier anzuzeigen übrig bleiben.

An Gesangwerken für die Kirche

erhielten wir 14 Nummern, von denen wir nicht wenige bereits beurtheilt haben. Die namhaftesten sind: von *Mendelssohn-Bartholdy* der 42. Psalm; von *Schicht* 3 Hefte Motetten; von *Fasch*, sämmtliche Werke, 6e Lieferung; von *Hungenhagen* Stabat mater, Op. 24; von *Adolph Hesse*: „Singet dem Herrn," Motette, Op. 61; von *Andr. Romberg* der 110. Psalm.

Die neuere Art der Konzertgesänge

mit Begleitung einiger, meist zweier Instrumente finden noch Liebhaber. Wir haben 5 Nummern erhalten, unter denen 3 von *Franz Lachner*, Op. 57 bis 59.

Mehrstimmige Gesänge,

von denen gleichfalls viele angezeigt wurden, sind in 26 Heften erschienen, z. B. von Curschmann, Panny u. s. w.

Unter den Opernwerken,

die 18 Ausgaben zählen, alle mit Begleitung des Pianoforte, befinden sich vollständige Opern: von *Jul. Benedict* „Die Warnung der Zigeunerin"; von *Coppola* „Postiglione di Lonjumeau"; von *Caj. Donizetti* „Belisar"; von *Lortzing* „Die beiden Schützen"; von *Onslow* „Guise"; von *A. Thomas* „Der pariser Peruquier"; von N. Vaccai „Marco Visconti." — Ferner neue Auflagen von *Mozart* „Don Juan" und „Titus," dazu „Zaide" (bei André); von *Meyerbeer* „Die Gibellinen in Pisa" (umgearbeiteter Text zu der Musik „Die Hugenotten"); endlich *Gluck's* „Iphigenia in Aulis."

Für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte sind uns in diesen 3 Monaten, wenn wir die 2 Hefte mit Begleitung der Guitarre dazu rechnen, bereits 103 Werke geliefert worden. Wo will es damit hin?! Sind auch darunter die fortgesetzten Volksliederhefte von Erk und Kretschmer, so wie einige neue Auflagen als von Franz Schubert, von Gluck „Klopstocks Sommernacht" und von Zumsteeg „Bürgers Leonore": es bleibt immer viel. Bedeutende Namen sind darunter, fast alle, die jetzt in diesem Fache arbeiten. Das Wichtige ist oder wird besprochen. Wir gäben gern Alles gleich, wenn es nur möglich wäre. Auch für *Gesangübungen* sind 3 Werkchen erschienen: Rossi: 12 Esercizi di Bravura p. Vocalizzo; G. Rossini: Vocalises et Solfèges avec Pianoforte; Giac. Toja: 12 Vocalizzi per Voce di Contralto o Basso, Op. 14.

Theoretische Werke

empfingen wir 3; von G. Bisozzi: Die menschliche Stimme und ihr Gebrauch für Sänger und Sängerinnen; von Dr. *A. B. Marx*: Allgemeine Musiklehre; von Dr. *Gust. Schilling*: Polyphonomos, 2e Lieferung. Dazu noch ein Textbuch: Warnung der Zigeunerin.

Die *musikalischen Zeitschriften* sind die bekannten; nur das Wochenblatt für Musikalienhändler für 1839 (½ Bogen) haben wir beizufügen. Von den pariser musikalischen Zeitschriften sind nur Revue musicale pour les Artistes et pour les Amateurs du theatre und Revue et Gazette musicale de Paris in den diesjährigen musikalisch-literarischen Monatsberichten angezeigt; La France musicale darf hier nicht fehlen. In Teutschland beste-

hen also mit dem neuen Wochenblatt 6 musikalische Zeitschriften.

Im Ganzen haben wir also in dem ersten Vierteljahr erhalten:

Für Orchester	14 Werke.
- Violine	30 -
- Violoncell	4 -
- Flote	14 -
- Physharmonica	1 -
- Guitarre	4 -
- Harfe	6 -
- Pianoforte	265 -
- Orgel	9 -
- Kirchengesang	14 -
Konzertlieder	5 -
Mehrstimmige Gesange	26 -
Opernausgaben	18 -
Einstimmiges	103 -
Gesangübungen	3 -
Theoretische Werke und Operntextbuch	4 -
Musikalische Zeitschriften	9 -
In Summa:	539 Werke.

G. F. Händel

sechs Fugen und ein Capriccio für Pianoforte oder Orgel. Berlin, bei Trautwein. Preis ¾ Thlr.

Wer wird noch jetzt, schreibt er nicht ein Lehrbuch, über Handels Fugen, und wäre es über ihre Klarheit, reden wollen? Sie sind weltbekannt. Nur zu freuen haben wir uns, dass in unsern Tagen nicht Weniges von alten Hauptmeistern wieder veröffentlicht wird zum Gewinne der Kunst. Genug, sie sind da. Das Capriccio ist zweistimmig und unter den Fugen ist die oft angeführte und gedruckte aus Emoll.

Friedrich Schneider

Gethsemane und Golgatha. Charfreitags-Oratorium. Partitur. Op. 26. Zerbst, bei G. A. Kummer. Preis 8 Thlr.

Wir haben dieses vortreffliche Oratorium nach dem Originalmanuskripte des Meisters bereits im vorigen Jahrgange S. 777 nach voller Ueberzeugung gewürdigt und mit Freuden alle Kirchenvorsteher und Dirigenten auf dieses tüchtige und überaus zweckmässige Werk, das zu den herrlichsten dieses eifrig thatigen Mannes gehört, aufmerksam gemacht. Wir empfehlen es hiermit wiederholt ohne alle weitere Hinzufügung, deren das Werk nicht bedarf. Die Ausstattung ist schön, der Druck sehr deutlich und korrekt. Möge es sich zur Förderung der Andacht weit verbreiten! Ein Wunsch, der gewiss in Erfüllung gehen wird.

Von der in Utrecht neu erscheinenden *Tydschrift*, die wir S. 231 ankündigend besprochen, ist am 12. März ein zweites Probeblatt eines ganzen Bogens erschienen, das eine „Antwort an die wenigen Kenner der Musik in Holland" gegen das Mengelwerk der Utrechtsche Courant vom 8. und 11. März enthält in der geschilderten Art. Es ist eine Vertheidigung des ersten Blattes, worin hauptsächlich erklärt wird, wie sich das Publikum von Vorklatschern und befreundeten Lobhudlern bei der Nase herumführen lasse. Die ordentliche Zeitschrift soll nun bald folgen und darin auf höhere Gegenstände Rücksicht genommen werden. Wir sind begierig, wie die Herausgeber gegen die Philisterei mit Grundlichem fechten wollen, was ihre Absicht ist. Wird man nicht fragen müssen wie Philippus den Kämmerer aus Mohrenland: Verstehst du, was du lesest? Er aber sprach: Nein. So setze dich auf den Wagen und erkläre die Räthsel mit Anmuth.

Nachrichten.

Dr. Friedrich Schneider's Oratorium *Gethsemane und Golgatha,*

zum ersten Male aufgeführt am Charfreitage, den 29. März, in der Schloss- und Stadtkirche zu Dessau.

Den Lesern der musikalischen Zeitung wird es ohne Zweifel erwünscht sein, über die erste Aufführung des obgenannten neuesten Meisterwerkes von Fr. Schneider etwas Näheres zu hören. Dass es ein Meisterwerk sei, darüber hat sich schon der Herausgeber dieser Zeitschrift nach Einsicht des Manuskriptes ausgesprochen, welches jetzt auch dem grossern Publikum der Kunstfreunde in Partitur und Klavierauszug gedruckt vorliegt, und nach dem bewältigenden Eindruck, welchen die Aufführung selbst bei den überaus zahlreich versammelten Zuhörern hervorbrachte, kann fast kein Zweifel darüber sein, dass der berühmte Komponist nächst seinem Weltgerichte kaum etwas gleich Ergreifendes geschaffen habe. Allerdings mag die grossartige Wirkung, die sich so weit erstreckte, dass gar manches Auge von Thränen der Rührung überging, zum Theil mit in äussern Umständen ihre Erklärung finden. Die feierliche Charfreitagsstimmung, welche an sich schon für höhern Seelengenuss empfänglicher machte; der heilige Gegenstand, welcher im Texte schon einen erhabenen Eindruck bereitete; die thätige Mitwirkung endlich, zu welcher die Versammlung selbst durch eingelb-tene und mit dem Ganzen in genauester Verbindung stehende Choralgesänge herbeigezogen wurde: das Alles mag wohl seinen Theil an der tiefen innern Bewegung haben, mit welcher die Zuhörer so sichtbar die Kirche verliessen. Aber die Hauptsache bleibt doch immer, dass die Tonschöpfung selbst sich als ein Zeugniss des Geistes an dem Geiste bewährte, dass sie als etwas aus dem innersten Born des Gemüthes Entsprungenes, auch allgewaltig ihren Strom in die Herzen der Hörer nahm. Gleich die Einleitung (Hmoll) liess den Hauch des Geistes spüren, der hier in heiligen Klängen der Milde und Kraft reden würde, und als nach dem ersten Choralgesange der Chor No. 2 (G dur) ertönte: über alles wacht der ewige Hüter u. s. w., da ging das gefühlvolle Herz auf, und was noch übrig war vom kritisirenden Verstande, völlig unter. Bei der durchgängigen Kunst-

vollendung des Ganzen ist es dem Referenten wirklich schwer, etwas Einzelnes herauszuheben, und die folgenden Bemerkungen mögen deshalb nur dasjenige betreffen, was nach der äussern Beobachtung den stärksten und allgemeinsten Eindruck zu machen schien. Von den Chören wären ausser dem schon erwähnten No. 2 in dieser Beziehung zu nennen: No. 4 (E dur): Das Gebet des Gerechten dringt durch die Wolken u. s. w.; ferner der wehmuthig ernste No. 7 (Gmoll): Er wird wie ein Lamm u. s. w.; dann der Frauenchor No. 16 (Gmoll): Unsre Harfe ist zur Klage worden u. s. w., wo auch die ausdrucksvolle Begleitung (pizzicato) das ihrige wirkte; und vor allen No. 25 (E dur): Ich habe dich einen Augenblick verlassen — spricht Jehovah, der Herr Zebaoth, worauf wohl in jedem Herzen das Amen ertönte: Ja, so spricht der Herr. Unter den Solostellen sind zuerst die sämmtlichen Worte Jesu auszuzeichnen, welche jedesmal durch feierlichen Posaunenton angekündigt worden, wie eine Mahnung: Seid stille, denn der Herr redet. Die höchst einfachen Noten, von der trefflichen Tenorstimme des Kammersängers Herrn Diedicke gesungen, brachten stets die erhabenste Wirkung hervor. Nicht minder effektvoll in ihrer Art waren die Bass-Solos, welche der Herr Kammersänger Krüger vorzutragen hatte, ein mit Recht in Dessau sehr geschätzter Künstler, dessen klangreiche Stimme eben so schön den tiefern Partieen des Judas und Pilatus, wie dem höhern Baryton des Johannes genügte, ausgezeichnet namentlich in der seelenvollen Stelle No. 22 (E dur): So sieht der Tod dich, wie dich das Leben sah u. s. w. Als das bedeutendste Sopransolo stellte sich die ebenfalls in No. 22 enthaltene Klage der Maria (Fismoll) heraus: Du bist vom Himmel gefallen, du schöner Morgenstern u. s. w., obgleich der sonst lobenswerthe Vortrag der Kammersängerin Fräulein Rust rücksichtlich der Aussprache manches zu wünschen übrig liess. Für den Alt waren der eigentlichen Solostellen nur wenige kurze; er wirkte mehr in den Ensemblestellen der Soli, von welchen als die ansprechendsten sich etwa folgende bewährten: Das Terzett No. 12 (Es dur): Nein, tödt' ihn nicht u. s. w., welches im Alt und Sopran von den Fräulein Geschwistern Bürkner und im Bass vom Herrn Krüger sehr befriedigend vorgetragen wurde; nächstdem das Duett No. 18 (Gmoll): Stimme meines Freundes u. s. w., gesungen von Fräul. Schneider, im Sopran von Fräul. Rust; und dann das Quartett No. 21 (E moll), in welchem sich der frevelnde Uebermuth der Spötter des Gekreuzigten in den Stimmen, wie in der Begleitung höchst malerisch ausdrückte. Was bisher angeführt wurde, war als Einzelnes in seiner Wirkung ausgezeichnet; aber es ist nun auch noch ein grösseres hervorzuheben, in welchem alle Strahlen der Begeisterung gleichsam wie in einem Brennpunkt zusammenflossen. Referent meint die Schlussszene, welche mit den Worten Jesu beginnt: Es ist vollbracht. War man bisher schon im Heiligen gewesen, so wurde man hier vom Komponisten in das Allerheiligste geführt. Denn in jenen Worten Jesu selbst und in der mehrfachen Wiederholung derselben vom Chore als Antwort auf die dazwischen liegenden Alt-, Bass-, Sopran- und Tenorsolos schlossen sich alle Blüthen des heiligen Gesanges auf, um in dem Chorsatze: „Wahrlich, der ist Gottes Sohn" zu einer vollen Krone sich zu vereinigen. Das tief erregte Gefühl bedurfte und fand Sammlung in dem nun folgenden Choralgesange, an welchen sich dann die eigentliche Schlusschorfuge No. 29 (D dur) schloss. Es liegt ihr die bekannte Doxologie zum Grunde. Würdig ist das Lamm u. s. w., welche, wie von Andern, so auch von Fr. Schneider schon einmal in einer Osterkantate komponirt worden ist. Natürlich aber hat sie hier eine ganz andere Behandlung erfahren, so dass sich mit der frühern Komposition keine weitere Aehnlichkeit darbieten möchte, als die der gleichen Vortrefflichkeit. Ein Choralvers, nach der erhebenden Melodie: Wachet auf ruft uns die Stimme, machte endlich den völligen Beschluss dieser wahrhaft erbaulichen musikalischen Charfreitagsfeier, welche im Ganzen genommen etwas über eine und eine halbe Stunde währte, gerade die rechte Zeit, um bei einem aus Kennern und Nichtkennern gemischten Zuhörerkreise der erzielten Wirkung nicht durch Ermüdung zu schaden. Ueber die bisher noch unerwähnt gebliebenen Choralgesänge ist zu bemerken, dass sie sämmtlich nach alten Kernmelodieen gesungen und mit der Orgel begleitet wurden, jedoch ohne alle Zwischenspiele und auch ohne ein weiteres Vorspiel, als drei einfache Akkorde. Wie erhebend nun auch sonst die Orgelbegleitung zum kirchlichen Gesange wirkt, so hätte man sie doch hier fast hinwegwünschen mögen, da sich daraus der freilich unvermeidliche Uebelstand ergab, dass der von der Erwärmung höher geordnete Ton der Blechinstrumente zuletzt nicht mehr recht mit der Orgel stimmte. Dass sonst in der technischen Ausführung nichts versehen, sondern vielmehr das Beste geleistet wurde, braucht wohl kaum versichert zu werden, da der Komponist selbst die Leitung des Ganzen führte, und die Tüchtigkeit der Dessauer Kapelle allgemein bekannt ist. Und so schliesse ich denn meinen Bericht mit Dank und Freude über den Hochgenuss, welchen mir und Hunderten die Aufführung eines Werkes gewährte, das seinem reichbegabten Urheber ein Denkmal der Ehre für immer bleiben wird.

Frankfurt a. M., den 23. März. In der Oper ist seit meinem letzten Bericht wenig Interessantes vorgekommen, ausser dass wieder einige Versuche in ihr erschienen sind. „Der Postillon von Lonjumeau," „Der Freischütz," „Die beiden Füchse," „Die Falschmünzer" und „Die Zauberflöte," das ist das Repertoir der verflossenen sechs Wochen. Die Versuche waren Dem. Meyrad und Herr Abresch. Die junge Dame wagte einen grossen Sprung und wenn sie nicht den Hals brach, so ist daran nur die Gutmüthigkeit unsers Publikums gegen Versuche der Art schuld. Sie sang, denken Sie, als ersten theatralischen Versuch die Königin der Nacht in der Zauberflöte. Wenn man mit solchen Partieen anfängt, was bleibt dann noch übrig? Vielleicht verführte sie ihre hohe Stimmlage zu dieser Wahl, denn sie singt das hohe *F* wirklich ganz rein und klar, wie auch die

übrigen haben Töne. Uebrigens ist von Methode und Bildung bei ihr gar keine Rede, und die Stimme an sich ist durchaus nicht schön, klingt vielmehr schon sehr abgesungen und alt. Der beste Rath, den man dieser Dame geben kann, ist gewiss, diese Laufbahn nicht zu verfolgen, denn sie hat nicht die erforderlichen Mittel, um zu einem günstigen Resultate auf ihr zu gelangen. Anders ist es mit Herrn Abresch, der zuerst als Max im Freischütz die Bühne betrat, und zwar mit jener sichtbaren Scheuheit, die stets Bürge des innern Berufes ist. Seine Stimme ist zwar kein eigentlicher Tenor, vielmehr hat ihr Ton oft den Klang eines Baritons, allein sie hat viel herzliches Element, und ist, obgleich noch etwas unstät, doch schön und ansprechend. Sein Gesang ist nicht gerade gebildet zu nennen, aber er weiss und fühlt, was er singt, und das ersetzt schon zum Theil die noch fehlende Bildung. Auch sein Spiel war sehr ungezwungen und natürlich. — Seine zweite Partie war der Tamino in der Zauberflöte, den er wirklich ganz vortrefflich sang. Herrn Abresch glauben wir ein günstiges Resultat seiner Bestrebungen vorhersagen zu können.

So scheint es denn jetzt, als ob ein Anfänger uns belohnen wollte für die Qualen, die uns andere seiner Art bereitet. Herr Seiler, Herr Ernst, Herr Klein und noch ein halb Dutzend Herrn probirten ihre Fähigkeiten an unserer Langmuth, und Alle sind verschwunden wie sie erschienen sind. Nur Herr Klein ist uns noch geblieben, dies kleine Talent mit der grossen Stimme. Wirklich Herr Klein hat eine Tenorstimme, wie man vielleicht keine zweite mehr findet; es will aber nichts aus ihr werden. Was er kann, hat er von der Natur, lernen that er nichts, obgleich sich mehrere Lehrer mit ihm die erdenklichste Mühe geben. Er hat in drei Jahren drei Partieen gelernt, und diese drei kann er nicht ordentlich. Schade, schade, dass ein so ganz talentloser Mann eine solche Stimme hat. — Unserer Oper droht ein bedeutender Verlust. Dem. Kratky, heisst es, werde uns verlassen, um einem Rufe nach Wien zu folgen. Ist das, so verlieren wir eins unserer besten Opernmitglieder, das nicht so leicht ersetzt werden dürfte. — Eine Dem. Schenrich vom Theater in Strassburg ist engagirt. Sie trat als Zerline in Fra Diavolo auf, und gefiel recht gut, obgleich sie eigentlich eine sehr unbedeutende Sängerin ist. — Für die Messe wird allerlei Neues erwartet, Opern (Beatrice di Tenda von Bellini und der schwarze Domino von Auber) und Sängerinnen (Dem. Lutzer von Wien und Dem. Jazedé von Hannover). —

Am 18. Februar war im Theater das erste Konzert des Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung. Es war ein recht hübsches Konzert, aber auch eben nichts weiter als ein gewöhnliches Konzert, den theatralischen Beisatz davon abgerechnet. Schöner wäre es gewesen, wenn man uns ein ganzes Werk des grossen Meisters gegeben hätte. Den Anfang machte Cherubini's Ouverture zu Anacreon, dann folgte ein Prolog, welcher mit einer Bekränzung der Büste Mozarts schloss. Eine Arie aus Così fan tutte, gesungen von Dem. Kratky, Variationen für Violine, gespielt von Herrn Prume, und Quartett aus Lodoiska von Cherubini machten den ersten Theil. Zweite Abtheilung: Ouverture von Méhul zu Uthal, Fantasie für Piano, Orchester, Solo- und Chorstimmen von Beethoven, gespielt von Herrn Aloys Schmitt, Männerchöre des Liederkranzes und Szene mit Chor aus Iphigenia auf Tauris. Dritte Abtheilung: Ouverture zur schönen Melusine von Mendelssohn, Terzett und Quintett aus Così fan tutte, ein Epilog und ein Festlied, oder vielmehr das baierische Walhallalied vom Kapellmeister Stunz mit verändertem Text.

Den 22. Februar war das letzte Quartett des Herrn *Riefstahl*. Wir hörten Quartette von Haydn (D dur, Beethoven (Es dur, Op. 75), Cherubini (D moll, No. 3). Die Leistung der vier Herren an diesem Abende setzte den übrigen die Krone auf. Es war ein Spiel wie aus einem Guss, aus einem Geiste. Jeder Zuhörer bedauerte, dass dies Quartett das letzte sei, denn so befriedigt hatten wir noch nie den Saal verlassen. Herr Riefstahl zeichnete sich vor allen aus, und spielte an diesem Abend so schön, wir wir uns selten ihn gehört zu haben erinnern. Er ist ein Quartettspieler erster Klasse, seine geistreiche Auffassung und Mannichfaltigkeit des Vortrags stempelt ihn dazu. Besonders in den Adagios entwickelt er einen grossen immer poetischen Reichthum. Seine Mitspieler sind Herr Geissler (2e Geige), Herr Posch (Viole) und Herr Ebner (Violoncell).

Das *Museum* hatte drei Zusammenkünfte. In der ersten hörten wir Ouverturen zu Anacreon von Cherubini und zur schönen Melusine von Mendelssohn, und die Fantasie für Piano, Orchester u. s. w., die Herr Aloys Schmitt schon in dem Konzert für die Mozartstiftung spielte, und welche er auf allgemeines Verlangen hier wiederholen musste, so wie die D dur-Sinfonie von Beethoven. Am zweiten Abend eine sehr tüchtig gearbeitete Sinfonie von Schneider von Wartensee, mehrere Lieder und ein Piano-Konzert von Chopin nebst einer Fantasie von Thalberg, gespielt von dem jungen Pianisten Baldenecker. Der Kritiker eines hiesigen Blattes nennt den jungen Mann „einen der ausgezeichnetsten Klavierspieler unserer Zeit.“ Diese Kritik mag nun wohl sehr gut gemeint sein, ist aber auf jeden Fall sehr unverzeihlich. Abgesehen dass sie nicht wahr ist, so bringt sie einem so jungen Menschen leicht einen Dunkel bei, der für sein ferneres Streben hinderlich sein muss, denn unsere heutige Jugend leidet so nicht an überflüssiger Bescheidenheit. Allerdings besitzt der junge Baldenecker eine bedeutende Fingerfertigkeit, auch Nettigkeit und Sauberkeit des Spiels, aber damit ist immer erst das Wenigste gethan, denn das lässt sich *lernen*. Von dem aber, was sich *nicht lernen* lässt, kann nur die Rede sein, wenn man einen Virtuosen so hoch stellt, und da mankirt's denn doch noch gar sehr. Seinem Anschlag fehlt noch die gehörige Kraft und seinem Vortrag Seele und Geist. Doch kann man das füglich seiner Jugend zu Gute halten und wird es auch, wenn nicht so übertriebene Kritiken zur Aufdeckung solcher Mängel herausfordern. — Am dritten Abend hörten wir die C moll-Sinfonie von Beethoven, die Ouverture zum Sommernachtstraum von Mendelssohn, Anselm Webers Musik zu Schillers „Gang nach dem Eisenhammer,“ Va-

linkonzert von Mayseder, gespielt von Herrn Posch, Arie aus Sargin, gesungen von Herrn Dobrowsky, und eine neumodische Fantasie für Piano (von wem? war nicht angegeben), gespielt von Dem. Girschner aus Berlin, und zwar recht brav, mit grosser Sauberkeit und Präzision.

Den 4. März war ein Benefizkonzert für einen, seit 38 Jahren beim hiesigen Orchester thätigen Bratschisten, Herrn *Schaffraneck*. Die Theilnahme des Publikums sprach sich bei dieser Gelegenheit deutlich aus, denn der grosse Weidenbusch-Saal war ganz gefüllt. Ouverturen zu Tell und der Euryanthe eröffneten die beiden Abtheilungen des Konzerts und Männerchöre aus der letztern Oper und aus der Räuberbraut von Ries schlossen sie. Dazwischen wurden mehrere Arien und Instrumentalstücke vorgetragen, unter denen sich ein Konzertino für Klarinette von Crusel hervorhob, vorgetragen von Herrn Springer, einem Mitgliede des hiesigen Orchesters; Herr Springer ist ein sehr tüchtiger Klarinettist, der mit grosser Fertigkeit einen seelenvollen Vortrag verbindet. Besonders zeichnete sich an diesem Abend Dem. Kratky in einer Arie aus Torquato Tasso von Donizetti aus, die sie mit ausserordentlicher Bravour ausführte. Dem. Capitain sang recht hübsche Lieder von Gollmick sehr gelungen, wie denn fast alle Lieder dieser jungen Sängerin gelingen. Eine Ballade von Haupt: „Die Windsbraut," gedichtet von Vogel, wollte nicht recht ansprechen; es ist in der Komposizion wenig Erfindung und wenig Haltung. Mitunter tauchen einmal nicht üble Gedanken auf, sie verschwinden aber bald wieder, denn dem jungen Komponisten gehen noch die Kenntnisse ab, um einen Gedanken festhalten und verarbeiten zu können.

Herr *Riefstahl* machte mit einem Konzerte in seinem gewöhnlichen Quartettlokale für diesem Winter wohl den Beschluss derselben. Er spielte noch einmal das schon oben erwähnte D moll-Quartett von Cherubini, dann das Tremolo von Beriot, welches er aus dem Gedächtniss nachgeschrieben, und zum Schlusse Variazionen und Rondo seiner Komposizion. Das Tremolo gelang ihm vollkommen, wir erinnern uns nicht es von Beriot selbst schöner gehört zu haben, wenigstens nicht deutlicher und tonvoller. Riefstahls Vorzüge im Spiel sind: Kraft und Keckheit, eine mit fortreissende Frische und Lebendigkeit des Vortrags, ein seelenvoller Gesang und ein markiger, sehr voller und schöner Ton, wozu denn seine ausserordentlich schöne Straduari-Geige wohl das Ihre mit beiträgt. Dass er auch eine grosse Gewandtheit des Bogens besitze, hat er nicht allein in dem Tremolo, sondern auch in seinen sehr schweren Variazionen gezeigt. Sein Bogen tanzt und hüpft leicht wie eine Feder auf den Saiten, die er doch so fest berührt, dass immer ein voller Ton hörbar wird, und im Legato ist es als ob er ihn gar nicht umkehrte. Besonders in einer ganz geschliffenen Variazion war es so; wenn man da die Augen zumachte, so konnte man glauben, er spiele Alles auf einem Striche. Die Komposizion seiner Variazionen war als Solostück gelungen, wie Alles, was wir aus seiner Feder kennen, durchaus geistreich und gehaltvoll ist. Seine drei oder vier Violinkonzerte gehören sicher mit zu den besten, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind, und wenn er einmal seine Lieder veröffentlicht, so werden diese gewiss keinen nachstehen. Herr Riefstahl ist ein ausgezeichneter Musiker und nebenbei ein sehr gebildeter junger Mann, der hier auch alle die Achtung geniesst, die er seinem Talente nach verdient.

Dresden, im Februar und März. *Konzert* und *Theater*. Mittwochs, den 13. Februar. Zum Besten der Armen. *Erste Abtheilung*. Ouverture zum Beherrscher der Geister, von K. M. v. Weber. Gewiss einer der genialsten Sätze aus Webers Feder. Ausführung vortrefflich. Chor, Terzett, Rezitativ und Schlusschor des zweiten Akts aus Idomeneo, ausgeführt von den Damen Wüst, Botgorscheck, Herrn Tichatscheck und dem Chorpersonale. Zum ersten Male. Grandios, sehr gelungen in der Ausführung, aber doch offenbar mehr für die Bühne als für's Konzert geeignet. *Zweite Abtheilung*. Notturno für Blasinstrumente, von Spohr. Sechs Sätze. Ward meisterhaft gegeben, und gefiel dadurch so wie durch seine schöne Komposizion ausserordentlich. Ebenfalls neu. *Dritte Abtheilung*. Die Glocke von Schiller, Musik von Dr. A. Romberg. Ein so vorherrschend didaktisches Gedicht in Musik zu setzen, bleibt immer ein Missgriff. Werden die lehrenden und beschreibenden Stellen deklamirt, wie in Lindpaintner's Bearbeitung, so ist ein grosser Uebelstand beseitigt. Indessen schadet hier die Musik allezeit, weil der Dichter auf Schönheit und Wohlklang des Verses so viele Sorgfalt und mit so glänzendem Erfolge gewendet hat, dass die unvermeidlichen Dehnungen, Rückungen und Trennungen dieses künstlichen Ganzen durch die Einmischung der Musik der Poesie immer Eintrag thun und verhindern, dass man den schönen, tiefen Sinn derselben ganz vernimmt. Dichter und Komponist schaden einander hier wechselseitig. Wie man aber gar alle Handwerksgebräuche in Musik setzen und Stellen wie

„Nehmet Holz vom Fichtenstamme, u. s. w.

und ähnliche komponiren könne, bleibt mir und wohl jedem Vernünftigen ein Räthsel. Möchte es auch Mozart oder Beethoven komponirt haben, eine verständige Kritik, die Zweck und Mittel der Musik in Erwägung zieht, wird dergleichen immer für einen ästhetischen Missgriff erklären.

Dienstags, den 19. Februar. Einsender ward verhindert, dem Konzerte beizuwohnen, trägt aber nach, was die allgemeine Stimme gewesen zu sein scheint. Festouverture von Lindpaintner (neu). Nach Weber's Vorbild gemodelt, aber mit wenig Glück. Unmässig lang; die gestochene Violinstimme sieben Bogen! Arie von Marliani (neu), brav gesungen von Madame Schubert. Concertino (neu) für Violine, komponirt und vorgetragen vom Vizekonzertmeister Schubert. Gefiel sehr und ward trefflich gespielt. Duett aus Leonore (Fidelio), hier neu, mit obligater Violine und Violoncell, gespielt von den Herrn Schubert und Kummer, gesungen von den

Damen Schubert und Schröder-Devrient. Zu tiefsinnig, um auf's erste Mal nach Würden genossen zu werden. Man erinnere sich, dass Beethoven's erste Komposizion dieser Oper in Wien gar nicht ansprechen wollte, und dass er sie unter dem Namen „Fidelio" bedeutend umarbeitete. Auch dies Duett gehört zur ersten Komposizion. Duett aus Wilhelm Tell von Rossini, von Herrn Schuster und Zezi brav gesungen. Grosse Fantasie (neu) über die russische Volkshymne und andere Nazionalmelodieen für's Violoncell, komponirt und vorgetragen von Herrn KM. Kummer. Gefiel ausserordentlich. Etüde von Bordogni und zwei schottische Nazionalgesänge mit Begleitung von Flöte, Violine, Violoncell und Pianoforte von K. M. v. Weber, gesungen von Mad. Schröder-Devrient. Duo für Violine und Violoncell ohne Orchesterbegleitung (neu), über Motive aus „Fra Diavolo, mit der bekannten Virtü der Konzertgeber exekutirt.

Donnerstag, den 7. März. Musikalische Soirée im Saale des Hôtel de Pologne, gegeben von *J. Troplong*, Violin-Virtuose (?) aus Paris. Der Mann war zu keiner glücklichen Epoche in unsere Residenz gekommen. Die Kapelle, bereits zum Konzert der Madame Shaw versprochen, er ohne alle Empfehlung auftretend, konnte nur Quartettbegleitung von Militairmusikern erhalten, die auch nicht Zeit gehabt haben mochten, die Stimmen anzusehen. Er selbst, keineswegs ein junger Mann mehr, spielte nicht weniger als sechs Sätze, wovon drei von Rode, und drei von ihm, ohne alle Abwechslung hintereinander, vor etwa fünfzig Personen in einem Saale, der ihrer 400 fasst, demnach muss er anstatt Vortheil, Einbusse gehabt haben. Talent hat der Mann für sein Instrument, und ungemein viel Bogen- und Fingerfertigkeit, aber das macht noch nicht Alles. Er erinnert in seiner Spielweise sehr an den bekannten Violinspieler Boucher, der vor mehren Jahren Teutschland durchreiste.

Montag, den 11. März. Konzert der Mad. *Shaw*, der bekannten englischen Sängerin. Stimme, Schule, Intonazion sind schön, es fehlt nur „Erz" (Herz), wie der verstorbene Kontralist Ceccarelli zu sagen pflegte — wir setzen hinzu — und Gemüth. Der Italiener hat Gluth, der Teutsche Tiefe und Gemüth, der Engländer nur kalte Korrektheit. Wer je die Malibran, Pasta, Sonntag oder Sab. Heinefetter singen hörte und ein wahrer Kenner ist, wird dies empfunden haben. Herr Pohlandt jun., Mitglied der Kapelle, spielte das schwere Solo von Lipinski vortrefflich. Eben so brav zeigte sich der junge Oboist Hiebendahl auf seinem schwierigen Instrumente.

Freitag, den 15. März. Abschiedskonzert der Madame Shaw. Der Saal war keineswegs gefüllt. Erster Theil, Ouverture zur Oper: Hiltrude von Lintpaintner. Gut erfunden und meisterlich durchgeführt. Arie von Morlacchi, von Mad. Shaw gesungen. Birakowiak, komponirt und gespielt von Herrn Wysocki. Brav (nur etwas zu lang) erfunden und trefflich gespielt. Die Begleitung, das Musikkorps der Kommunalgarde, war nicht immer im Einverständniss mit dem Pianisten. Arie von Händel: Holy, Holy, recht schön gesungen. Zweiter Theil. Ouverture zum Sommernachtstraum, von Mendelssohn-Bartholdy. Dieses schöne Musikstück, was die Musiker oft gespielt haben mochten, kam gut genug heraus. Arie von Mercadante, gesungen von der Konzertgeberin. Mercadante, den ich seit 20 Jahren kenne, ist und bleibt immer derselbe, ein Nachahmer Rossini's. Variazionen für das Piano über russische Thema's von Thalberg, vorgetragen von Herrn Wysocki. Ward mit verdientem Beifall belohnt. Englische und schottische Nazionallieder, gesungen von der Konzertgeberin, machten den Beschluss.

(Beschluss folgt)

Adolphe Nourrit

wurde 1802 zu Paris geboren. Sein Vater, erster Tenor an der grossen Oper daselbst, suchte die sich früh entwickelnde Neigung des Sohnes zur Musik zu unterdrücken, und brachte den Widerstrebenden als Commis in ein Handlungsbüreau; allein der junge Mensch konnte dem Drange seines Herzens nicht widerstehen und nahm heimlich bei einem alten Professor Musikunterricht. Als ihn dieser nichts mehr lehren konnte, kam er, immer noch ohne Wissen des Vaters, zu dem berühmten Sänger Garcia, und hier entwickelte sich seine Stimme so glänzend, dass man es wagen durfte, dem Vater die Sache zu entdecken. Dieser zürnte anfangs heftig, gab jedoch bald nach, und ertheilte nun selbst dem Sohne in demjenigen, was dramatischen Gesang betrifft, die sorgfältigste Unterweisung. Neunzehn Jahre alt, trat Adolphe Nourrit zum ersten Male auf, und zwar als Pylades in Glucks Iphigenie auf Tauris (1821), mit grossem Beifall, welcher sich noch höher steigerte in seiner zweiten Rolle, dem Demaly in den Bayaderen (von Catel oder Gyrowetz?). Nach und nach übernahm der junge Sänger die ersten Partieen in allen damals beliebten Opern, und als 1826 der Vater Nourrit vom Theater abging, erhielt der Sohn alle seine Rollen. Er vervollkommnete sich immer mehr, namentlich in der Deklamazion und Wahrheit des Ausdrucks; eben so edel und wahr, wie sein Gesang, war sein Spiel, und so zahlreich auch, namentlich in der nachherigen Zeit, seine Rollen waren, so erschien er doch in jeder als ein Anderer, indem er jede in ihrem Wesen auffasste und als ein in sich abgeschlossenes Karakterbild darstellte.

Das Jahr 1826 brachte auch in anderer Hinsicht eine neue Epoche für Nourrit, — es erschien in diesem Jahre Rossini's Belagerung von Korinth, für Paris geschrieben, auf der dasigen grossen Oper. Diese Musik war eine ganz andere, als man bis dahin von den französischen Sängern gehört hatte; das Glänzende, Verzierte war den Letztern noch fremd, und Rossini hatte manche Mühe damit. Nourrit war unter den Franzosen der Erste, welcher die neue Bahn einschlug, und obgleich ihm die Beweglichkeit der italienischen Tenore fehlte, obgleich ihm die Natur die Leichtigkeit einer italienischen Kehle versagt hatte, so brachte er es doch durch angestrengten Fleiss auch in dieser Gattung zur Meisterschaft. Er hat an dieser bedeutenden Revolution im französischen Gesangwesen den grössten Antheil. — Gleich grosses

Verdienst hatte er um den ungeheuren Erfolg der Stummen von Portici von Auber: die Rolle des Masaniello war eine seiner vorzüglichsten. — Uebrigens wirkte Nourrit auch als Lehrer, denn nach Lay's Abgange wurde er zum Professor der lyrischen Deklamazion am Pariser Konservatorium ernannt, und in dieser Stellung erwarb er sich neue glanzende Verdienste um die Bildung der jungen Künstler, welche aus diesem Institute hervorgegangen sind.

Vor zwei Jahren wurde *neben ihm* Duprez als erster Tenorist an der grossen Oper zu Paris angestellt; man verlangte von Nourrit, dass er seine Rollen mit diesem neuen Sänger theilen sollte, allein hierdurch verletzt, nahm er seinen Abschied. Er reiste nach Belgien und trat in Brüssel mit stürmischem Beifall auf; schon dort aber zeigten sich bei ihm Spuren von Melancholie. Hierauf ging er nach Italien, wo er nun freilich eine ganz neue Schule beginnen musste, da die Italiener nichts verlangen, als Gesang, und daher sein edler Vortrag, sein geistreiches Spiel, die Harmonie in seiner ganzen Darstellung hier nicht am rechten Orte waren. Obwohl schon 36 Jahre alt, scheute Nourrit doch die Hindernisse nicht; er trat in Neapel auf, und wurde mit einem Beifall empfangen, der jedem Andern genügt haben würde; ihm aber, der mit der Absicht nach Italien kam, auch dort im Gesange eine Revolnzion hervorzurufen, wie er es in Frankreich gethan — ihm genügte dies nicht; bald überzeugte er sich von der Unmöglichkeit, seinen edlen Plan durchzuführen, und seine Schwermuth nahm immer mehr überhand. Bei seinem letzten Auftreten drang mitten durch die lebhaftesten Beifallsbezeugungen ein Zeichen des Missfallens in sein Ohr; zwar wurde er sogleich unterdrückt, allein schon hatte es den reizbaren Sinn Nourrits im tiefsten Innern verwundet, verzweiflungsvoll eilte er nach Hause, schrieb einige Briefe, machte sein Testament und nahm sich auf die von uns bereits gemeldete Weise das Leben (den 8. März d. l. J.). — Unter allgemeiner Theilnahme, begleitet von einer ungeheuren Menge, wurden seine sterblichen Reste auf dem Kirchhofe der Madonna del pianto beerdigt, und ihm einige Tage darauf, eine Todtenfeier veranstaltet, wobei ein Requiem aufgeführt worden ist.

Man kann von Nourrit sagen, dass sein Glück sein Unglück wurde. Sogleich bei seinem Auftreten mit Beifall überschüttet, 14 Jahre lang als der Erste und Höchste anerkannt, als derjenige, von dessen Mitwirkung das Bestehen der grossen Oper in Paris abhange, glücklich in seinen Familienverhältnissen — kannte Nourrit das Leben nur von der schönsten Seite, und der erste, wahre oder eingebildete, Schlag, der ihn traf, musste ihn vernichten. Rechnet man dazu seinen angeborenen Ehrgeiz, so wird seine krankhafte Empfänglichkeit für Widerwärtigkeiten und die daraus hervorgehende Handlung erklärt und — entschuldigt.

Nourrit war übrigens nicht blos grosser Sänger, er hat sich auch als Schriftsteller, Dichter und Tonsetzer hervorgethan.

Feuilleton.

Meyerbeers Crociate in Egitto ist nach den Jonischen Inseln gewandert, und gefiel sehr in seiner ersten Vorstellung verwichenen 6. Oktober auf dem Theater zu Corfu, obwohl die Sänger von ungleichem Kaliber waren. Die Meyghini (Palmira) und die Tacchini (Armando) haben schöne Stimmen und singen gut; beide Damen und der ziemlich brave Tenor Magnani waren die Glanzpunkte der Oper. Der Bassist Lauri und die Anfängerin Carlotta Orlandi (Felicia) werden sich vielleicht in einer andern Oper besser auszeichnen. Am 23. Jenselben Monats ging *Donizetti's* Elisir d'amore in die Szene, worin der Buffo Giacomo Mancinelli den Dulcamara hübsch machte, die Meyghini und Herr Magnani ihre Rollen ebenfalls gut gaben, und das Ganze gleichfalls einer sehr guten Aufnahme sich erfreute.

Auf dem Theater *St. Carlo* zu *Lissabon* machte unlängst Meyerbeers Roberto il diavolo Furore. Maggiorotti und die noch der guten alten Schule angehörige Sängerin Ferlotti wurden wüthend beklatscht. Der einst so viel versprechende Tenor Paganini ist wahrhaft zu bedauern, zu seinem Aufkommen scheint keine Hoffnung mehr, als Künstler nimmt er immer ab, und man behauptet, er habe sich von seinem mit der Lissaboner Impresa eingegangenen Verbindlichkeiten ebenfalls losgesagt. Die Tavolo, Maggiorotti und der Buffo Campagnoli, die vier bis fünf Jahre auf diesem Theater mit Beifall sangen, kehren bald nach Italien zurück; die oben erwähnte Ferlotti (Santini) und ihre Schwester Claudia sind aber fürs Theaterjahr 1839 und 1840 mit erhöhten Honorar aufs Neue engagirt worden.

In der 48 Nummer der *Revue et Gazette musicale* vom 2. Dezember 1838, S. 493, in der letzten Nachricht der Chronique étrangère heisst es: Donizetti's Lucrezia Borgia ist auf allen Theatern der Lombardei verboten gewesen; nachdem der Fürst Metternich diese Oper vorigen Herbst zu Lucca gehört und so viele unthalische Schönheiten darin gefunden, sei das Verbot aufgehoben worden; unmittelbar darauf habe man diese Oper in Venedig und Triest gegeben. Hätte die Revue musicale die Allg. Mus. Zeitung gelesen, so würde sie gewiss haben, dass die Lucrezia Borgia sogar für die Scala zu Mailand im Karneval 1834 komponirt, darauf in Bergamo und Vincenza, also in österreichischen Italien gegeben worden ist; dass man sie aber seither nicht in mehreren andern Städten dieses Königreichs gab, davon ist die einzige Ursache, weil sie nirgends sonderlich gefiel.

Herr *Andrea Costa* aus Brescia, ein zu London sich aufhaltender Musiker und Singlehrer (die einst famose Borgondio und die Albertazzi — eine Engländerin — sollen seine Schülerinnen sein), hat vor einiger Zeit eine unter dem Titel: Analitical considerations on the art of singing verfasste und der Königin von England dedizirte Singmethode in jener Hauptstadt im Drucke herausgegeben.

Herr *Fried. Wenzel Fesdek*, Violinist aus Böhmen, der sich seit einiger Zeit in Mailand aufhält, spielte neulängst bei Rolla Quintetten von Beethoven und Spohr mit jenem Geiste, mit welchem diese Kompositionen vorgetragen werden müssen. Die mit ihm spielenden Italiener (Gioia Rolla die zweite Violine) hatten diese herrlichen Quintetten erst jetzt recht kennen gelernt. Teutsche Instrumentalmusik wird überhaupt in Italien ganz anders als in Teutschland vorgetragen.

Das diesjährige *rheinische Musikfest* wird zu Pfingsten in Düsseldorf gefeiert. Händels Messias, Beethovens Sinfonia eroica, Mendelssohns 42r Psalm, Gluck's Iphigenie und eine Hymne von Spohr sind zur Aufführung bestimmt. Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy wird dirigiren.

Am 5. März hat man in *Erfurt Radzivills Faust* zur grossen Freude aller Zuhörer gegeben. — In derselben Stadt fand der Geiger *Prume* aus Lüttich eine enthusiastische Aufnahme. P. hat in *Leipzig* bereits zweimal im Theater gespielt und gibt in diesen Tagen ein Konzert im Gewandhause.

Ankündigungen.

Da der Vorrath unserer frühern Ausgabe der

Partitur von Mozart's Don Juan

erschöpft ist, haben wir uns entschlossen, davon

eine neue Ausgabe,

die durch grösste Eleganz des Stiches und möglichste Korrektheit den Anforderungen der Zeit, wie dem Werthe des Werkes entsprechen könne, zu veranstalten, und dieselbe noch im Herbste dieses Jahres den Freunden und Verehrern Mozart's zu übergeben.

Diese neue Ausgabe wird neben dem teutschen Texte (nach Rochlitz's Bearbeitung) auch den italienischen enthalten, und wir brauchen kaum zu erwähnen, dass dieselbe ganz vollständig sein, also auch alle, bei den gewöhnlichen Theateraufführungen wegbleibende Recitative u. s. w. enthalten werde.

Bei der Sorgfalt, die wir auf die Herausgabe verwenden, und der Schönheit der äussern Ausstattung derselben wird sich der Ladenpreis bedeutend höher stellen, als der der frühern Auflage. Wir haben uns jedoch, im Interesse derer, welche sich dieselbe anzuschaffen gedenken, und im Vertrauen, dass unser Unternehmen eine recht warme Aufnahme finden werde, entschlossen,

eine Subscription

zu eröffnen, und den Preis der neuen Ausgabe für alle diejenigen, welche bis *Ende August dieses Jahres* darauf subscribiren werden, auf

Zwölf Thaler oder Achtzehn Gulden Conv.-Münze

zu stellen, während der mit Erscheinen des Werkes eintretende Ladenpreis

Achtzehn Thaler oder Siebenundzwanzig Gulden Conv.-Münze

betragen wird.

Da wir das Verzeichniss der verehrlichen *P. T.* Herren Subscribenten, die uns in unserem Unternehmen unterstützen, dem Werke selbst vordrucken wollen, so ersuchen wir Sie, uns ihre Namen, recht genau und deutlich geschrieben, bis spätestens Ende August dieses Jahres, mit welchem Termine die Subscription unwiderruflich geschlossen wird, einzusenden.

Die neue Ausgabe erscheint in einem sehr starken Folioband auf feinstes Musikpapier gedruckt und wird mit dem von bewährter Künstlerhand gefertigten Portrait des unsterblichen Tondichters geziert sein. Wir denken dieselbe spätestens Ende September dieses Jahres, und zwar für die Herren Subscribenten elegant cartonnirt, auszugeben.

Alle solide Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscriptionen an.

Leipzig, im April 1839.

Breitkopf & Härtel.

Subscription bis 1. Juli 1839
auf die hinterlassenen Werke
Karl Maria's von Weber.

1. 2e Sinfonie en ut (C dur) pour l'Orchestre, dito arr. pour Piano à 4 mains.
2. Concertino pour Violoncelle avec Acc. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano.
3. Romanza Siciliana per il Flauto principale con Acc. di Orchestra, dito con Acc. di Pianoforte.
4. Quintette aus Oper Rübezahl für 4 Sopran- und 1 Bassstimme mit Begleitung des Orchesters, dito mit Piano.
5. Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung des Orchesters oder Piano.
6. Komische Arie für eine Tenorstimme mit Begleitung des Orchesters, dito mit Piano.
7. Gesangsang im Quartett oder für eine Stimme.
8. 9 Räthselcanons.

Da die Theilnahme für diese Werke ohne Zweifel allgemein sein wird, so bietet die Verlagshandlung gern die Hand, um auch Unbemittelten die Anschaffung zu erleichtern, deshalb stellt sie fest:

1. Es kann auf jedes einzelne Werk subscribirt werden.
2. Der Subscriptionspreis ist per Bogen gr. Folio in elegantester Ausstattung 2½ Gr. (also die Hälfte des üblichen Preises!)
3. Der Subscriptionstermin gilt bis 1. Juli c., dann tritt der Ladenpreis, d. i. 4 Gr. (5 sGr.) per Bogen, ein.
4. Wer wenigstens auf 4 Werke der Sammlung subscribirt, erhält gratis das Portrait K. M. v. Weber's (gestochen von Jügel, gr. Folio) und ein Fac Simile seiner Handschrift.

Das Arrangement für Pianoforte haben anerkannt tüchtige Männer in diesem Fache, die Herren Fr. Mockwitz und Julius Thorn**ou**er.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, F., Une matinée au bord du lac de Come, 2 Rondinos pour Piano. Op. 40. No. 1 et 2.
— — Krakowiak, à 2 et à 4 mains pour Piano.
— — Galop des Corsaires à 4 mains pour Piano.
— — et Lafont, Tout pour toi, Romance variée pour Piano et Violon.
Duvernoy, J. B., Souvenirs du Brasseur de Preston, 2 Fantaisies pour Piano. Op. 93. No. 1 et 2.
Herz, H., Grand Galop pour Piano, motifs du Brasseur de Preston.
— — Variations brillantes et fac. sur un Cavatine de la Concerntois, Op. 60, arr. à 4 mains pour Piano par L. Farrenc.
— — Variations brillantes sur un motif de l'Opera: Zampa, Op. 66, arr. à 4 mains pour Piano par L. Farrenc.
Hünten, Fr., Deux Airs variés tur des thèmes de Mlle. L. Puget, Op. 96, arr. pour Piano seul par L. Farrenc.
— — Deux Rondos sur des Airs fav. de Mlle. L. Puget, Op. 96, arr. pour Piano seul par L. Farrenc.
— — Trois Cavatines italiennes variées, Op. 97. No. 1. Anna Bolena. No. 2. La Norma, No. 3. Il Crociato, arr. pour Piano seul par L. Farrenc.
Louis, N., 1er grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 89.
Löwe, C., Sechs vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, der Mainzer Liedertafel gewidmet.
Pearsall, R. A., Ouverture für grosses Orchester zu Macbeth von Shakespeare. Op. 98.
Rummel, Chr., Nocturne pour Cor ou Cor de Bassette et Piano. Op. 87.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ſten April. № 17. 1839.

Ueber die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart.

Unter diesem Titel ist uns so eben die kaum aus der Presse hervorgegangene Schrift des Herrn Hofrathes *J. F. Edlen v. Mosel* übergeben worden, allen Verehrern Mozarts von dem sehr verdienten Verfasser gewidmet und gedruckt bei A. Strauss' sel. Wittwe, Wien, 1839. Wir sind in dem angenehmen Falle, unsere Dankbarkeit für wohlwollend schnelle Uebersendung dieser wichtigen Schrift nicht besser an den Tag legen zu können, als dass wir uns im Augenblicke ersehnter Einhändigung damit zu beschäftigen anfangen, unsern geehrten Lesern den Gang der Untersuchung auf das Sorgfaltigste vorzulegen, womit wir zugleich der willkommensten Pflicht gegen das Publikum zur Ehre des grossen Todten uns entledigen.

Diese Originalpartitur, dieselbe, welche dem Besteller des Requiem, Grafen v. Walsegg, nach dem Tode des Meisters übersendet wurde, ist durch den k. k. geh. Rath und Präfekt der Hofbibliothek, Herrn Grafen *Moritz von Dietrichstein* aufgefunden und für die genannte literarische Anstalt zur Erhöhung ihres Ruhmes und Reichthums gewonnen worden. „Der erste Anblick dieser Partitur beredete Jeden, der Mozarts Schrift gesehen, dass sie ganz, vom ersten bis zum letzten Blatte, von seiner Hand geschrieben sei; woraus folgte, dass er das Werk vor seinem Tode noch vollendet habe, und Alles, was durch Tradizion, Feder oder Druck darüber kund geworden, ein Irrthum war. Ausser den Schriftzügen berechtigte zu diesem Glauben noch manches Andere. Man wusste, wie lang und wie eifrig Mozart an diesem Requiem gearbeitet, und dasjenige, was davon bisher als seine Arbeit anerkannt war, schien weder jener Zeit, noch jenem Eifer zu entsprechen, selbst wenn man gegen die Leichtigkeit, womit er bekanntlich komponirte, den wankenden Gesundheitszustand in Erwägung zog, in welchem er seine letzten Monate verlebte, und der ihm die Schöpfung dieses Werkes allerdings erschweren musste." — Mit welchem ruhelosen Eifer Mozart diese Komposizion betrieb, ersieht man aus den im ersten Jahrgange unserer Zeitung von dem Herrn Hofrathe *Frdr. Rochlitz verbürgten* Anekdoten aus Mozart's Leben, aus Briefen der Gattin Mozarts an Abt Stadler, worin es heisst, dass ihr Gatte vor dieser Bestellung nie an einem Requiem auch nur angefangen hatte, dass er nun diese Arbeit mit grösstem Vergnügen unternehme, indem dies sein Lieblingsfach sei, welches er auch mit solchem Fleisse machen und komponiren werde, dass seine Freunde und Feinde es nach seinem Tode studiren werden; aus Mozart's Antwort an den Regierungsrath und Professor Freiherrn Joseph v. Jacquin, der den befreundeten Meister um Unterricht auf dem Pianoforte für eine künstlerisch schon ausgezeichnete Dame bat: „Mit Freuden werde ich Alles thun, was Sie wünschen, nur lassen Sie mir vor der Hand noch Zeit. Ich habe da eine Arbeit, die mir dringend ist und mir sehr am Herzen liegt. Bis ich sie nicht vollendet habe, kann ich durchaus an nichts Anderes denken." — Da Mozart dessen ungeachtet, während er an dem Requiem schrieb (am 15. November 1791, nach seiner eigenhändigen Aufschrift), die wunderschöne Kantate: „Laut verkünde unsre Freude" komponirte, hätte man meinen sollen, er sei der Vollendung jener grössern Aufgabe schon nahe genug gewesen, um ihrer gewiss zu sein. — Nach dem allen war es immer schwer zu glauben, dass er von letzterer nur das zu Stande gebracht, was Abbé Stadler in seinen Schriften angibt; dazu lautet es in Herrn Hofrath Rochlitz's *verbürgten* Anekdoten: „Bei dieser Arbeit sank er noch öfter in gänzliche Ermattung und Ohnmacht. Noch vor dem Ende der vierten Woche (nach Anfrage des Bestellers) war *er fertig*, aber auch — entschlummert." In Mozart's Biografie von G. N. v. Nissen S. 564: „Am Tage seines Todes liess er sich die Partitur des Requiem an sein Bett bringen. „Hab' ich es nicht gesagt, dass ich das Requiem für mich schreibe?" so sprach er, und sah noch einmal *das Ganze* mit nassen Augen durch." — Bei so vielen Gründen für die Meinung, das Werk sei von ihm vollendet worden, musste der Eindruck, welchen die Schriftzüge der jetzt vorliegenden Partitur machten, um so verführender sein. Gleichwohl überliess man sich demselben nicht, wohl fühlend, dass hier ausserordentliche Umstände auch ausserordentliche Vorsicht geboten. Die strengsten Prüfungen wurden angewendet, bevor man diese vollständige Partitur als durchaus von des Meisters Hand geschrieben anerkennen durfte. Zuvörderst wurde eine Vergleichung dieser Partitur mit den andern Mozart'schen Handschriften des Requiem, welche die Hofbibliothek verwahrt, vorgenommen. Vom Abt Stadler erhielt die Hofbibliothek die handschriftlichen Sätze: Dies irae, Tuba mirum, Rex tremendae, Recordare und Confutatis; die sich diesen Sätzen anschliessenden aber, nämlich: Lacrymosa

(und zwar von diesem nur die ersten 8 Takte), Domine Jesu mit der Fuge Quam olim und Hostias erhielt sie später von dem k. k. Hofkapellmeister, Herrn Joseph Edlen v. Eybler. — Abt Stadler hat der beiden Hefte in seinen Abhandlungen oft gedacht; es sind dieselben, welche er und Hofrath André mit vollem Rechte *förmliche Partituren* genannt haben. Ueberdies bestätigt der Letzte in seinem Vorberichte zur ersten Ausgabe des Requiem S. 12, dass Mozart für Singkompositionen mit Orchester Partiturentwürfe zu machen pflegte, worin er die Singstimme, meist auch den Instrumentalbass vollständig, von den übrigen Stimmen aber nur hin und wieder die Motive notirte. Es konnte daher nicht befremden, von einer so überaus wichtigen Komposition, neben jener Partitur, auch früher gemachte Partiturentwürfe gefunden zu haben. — Das Heft vom Dies irae bis einschlüssig Confutatis (Fol 11—32) ist ohne Zweifel das nämliche, welches die Wittwe Mozart mit ihrem Schreiben vom 26. Januar 1801 dem Herrn Hofrath André zur Einsicht gegen Zurückstellung übersendet hat. Die von unbekannter, nicht von Siessmayer's Hand in die von Mozart leer gelassenen Zeilen eingeschriebene, von der jetzt vorliegenden Partitur beinahe durchaus abweichende Instrumentirung scheint aber damals noch nicht darin gewesen zu sein, da Herr André ihrer nicht erwähnt. Warum diese Instrumentirung zu einer Zeit, wo das Requiem schon bei Breitkopf und Härtel in Leipzig im Druck erschienen war, dem Originalentwurfe beigefügt worden, ist nicht abzusehen. — Das zweite Heft vom Lacrymosa bis einschlüssig Hostias (Fol. 33—45) ist — eine von derselben unbekannten Schrift versuchte Fortsetzung durch 2 Takte im Sopran des Lacrymosa ausgenommen, deren Melodie jedoch von der in der Partitur ganz verschieden ausfiel — von fremder Hand unberührt geblieben, und bietet blos Mozart's Schriftzüge, nämlich die 4 Singstimmen mit dem Grundbasse und einigen Andeutungen in der Begleitung beider Violinen und der Viole dar. — Mit diesen 8 Originaltonstücken derselben Komposition wurde also das grosse Manuskript zuerst sorgfältig verglichen und die Aehnlichkeit wurde, bis auf die Gestaltung einiger weniger grosser Buchstaben in der Textschrift, vollkommen gefunden. Dennoch suchte man noch eine möglichst grosse Anzahl anderer Mozart'scher Handschriften zur Einsicht und Vergleichung zusammenzubringen. Von der Güte des jetzt in Wien lebenden jüngeren Mozart erhielt man 4 grosse Portefeuilles mit einigen vollendeten Kompositionen und über 80 Fragmenten seines berühmten Vaters beinahe aus allen Epochen seines Lebens, auch aus der letzten; die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates gab die der Zeit nach dem Requiem am nächsten liegende Originalpartitur der Kantate: „Laut erschalle unsre Freude"; Herr Aloys Fuchs gab 2 kleine Manuskripte Siessmayers, ein Quartett für Männerstimmen und eine Menuett sammt Trio für Orchester, und Herr v. Mosel legte die urschriftliche Partitur eines Mozart'schen Quartetts für Flöte, Violine, Viola und Violoncelle bei. — So ausgerüstet wurden nun mehrere der ersten in Wien lebenden Kenner der Tonkunst und der Handschrift Mozart's zur Berücksichtigung und Beurtheilung der neu erworbenen Partitur eingeladen. — Diese *Partitur* ohne Titelblatt oder Umschlag besteht aus 32 Bogen italienischen Quer-Notenpapiers zu 12 Zeilen. Die Bogen nicht paginirt, sondern nach Mozart's Weise foliirt, nicht geheftet, sondern in losen Bogen. Auf der ersten Seite steht in der Mitte oben: Requiem; rechts: di me W. A. Mozart m. p. 793 (sic); links: Adagio. In der Fuge Kyrie findet sich auf der zweiten Seite des siebenten Blattes eine merkwürdige Korrektur. Im 4. Takte nämlich schrieb Mozart nach seiner ersten Eingebung, wie bei *a*), besann sich aber bei dem letzten Viertel des Taktes anders, durchkreuzte diesen Takt, zu welchem die Instrumente noch nicht geschrieben waren, und setzte daneben das Tonstück so fort, wie diese Stelle in der Breitkopf'schen Ausgabe vorkommt, wie bei *b*):

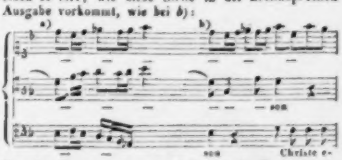

Von der Fuge angefangen, stellt sich die Begleitung in blässerer Tinte dar, als die 4 Singstimmen und der Grundbass, scheint daher später als diese geschrieben zu sein. In den Sätzen Requiem und Kyrie ist der Grundbass sorgfältig beziffert, wie Mozart dies bei Kompositionen für die Kirche, der Orgel wegen, immer zu beobachten pflegte. Die zweite Seite des 9. Blattes und das ganze folgende, obschon mit 10 bezeichnete, sind unbeschrieben. — Auf dem nächsten Blatte, das nicht mit 11, sondern wieder mit 1 foliirt ist, beginnt das Dies irae; ihm folgen die übrigen dazu gehörigen Gesangstücke, von welchen das letzte, Hostias, auf der zweiten Seite des 33. Blattes endet, wobei zu bemerken ist, dass nach Fol. 5 Fol. 5½ folgt und dann erst mit Fol. 6 zu numeriren fortgefahren ist. — Mit dem Sanctus fängt die Foliirung abermals mit 1 an, und das Ganze schliesst auf der zweiten Seite des 19. Blattes mit dem unten beigefügten Worte: Finis. Auf dem 20. nicht mehr numerirten Blatte sind die Clarini zu dem Benedictus nachgetragen, die bei diesem Tonstücke selbst nicht mehr Platz fanden. — *Vergleicht man dieses Manuskript mit der Breitkopf'schen Ausgabe, so findet man in allem Wesentlichen die vollkommenste Uebereinstimmung.* Die Ausgabe muss daher nach einer Kopie der vorliegenden Partitur veranstaltet worden sein. Im Einzelnen folgende unwichtige Differenzen: Die Taktart des Satzes Requiem ist im Manuskript mit *C.* in der gedruckten Partitur mit 𝐂 vorgeschrieben. Bei Tuba mirum ist der Fall umgekehrt; auch hat Mozart in diesem Satze das ganze Solo der Tenorposaune übertragen, der Fagott erhielt es in der gedruckten nur darum, weil Hiller in der Partitur mit Bleistift jene Aenderung aus Noth hinschrieb, indem damals kein Posaunist im Orte es ausführen konnte. Und

der Theil nimmt an dem heftigen Schmerze seines Freundes. Seine Theilnahme lockt Thränen hervor, die die Heftigkeit des Schmerzes lindern.

Wollte man also im Gefühle seiner Betrübnis durch die Musik erquickt werden: so musste man aus psychologischen Gründen erst eine Zeitlang in traurigtönenden Akkorden moduliren, und dann allmählig in die Freude sich hineinsingen und spielen. Man musste, um mich der Kunstausdrucke zu bedienen, aus einem Molltone allmählig zum Durtone sich hinneigen; von dem Adagio zum Andante, vom Andante zum Allegretto, vom Allegretto zum Allegro übergehn.

Die Natur giebt uns in Absicht des Gebrauchs, den wir von der Musik machen sollen, belehrende Winke. Alle Veränderungen in derselben, erfolgen nach gehöriger Vorbereitung; nicht plötzlich, sondern allmählig, nicht sprung- sondern stufenweise. Bevor aus Kälte Wärme, und aus Wärme Kälte wird, ist die Luft gemässigt. Bevor der Tag in Nacht, und die Nacht in Tag übergeht, erfolgt erst Abend- und Morgen-Dämmerung. Bevor die Hitze bis zum Gefühl einer angenehmen Kühle temperirt wird, werden die elektrischen Dünste, die sich in der Atmosphäre angehäuft haben, durch Blitze und Donnerschläge oder durch Winde weggeschafft. Möchten wir doch bey unserm Gesange und Spiele diesem Winke der Natur folgen!

K. W. Frantz,

Kollaborator an der Domschule zu Halberstadt.

Nachrichten.

Braunschweig. Von Haydns Oratorium, die Worte des Erlösers, haben wir seit dem 10ten März 9 Aufführungen gehört; drey in Konserten und sechs in den Kirchen. Diese Bereitwilligkeit der hiesigen Kantoren, neue Musiken aufzuführen, gereicht ihnen um so mehr zur Ehre, da sie für die Anschaffung derselben nicht den geringsten Ersatz erhalten.

Am Grünendonnerstag und Charfreytage werden hier insgesammt 7 Oratorien aufgeführt. Da zwey Aufführungen an beyden Tagen zusammentreffen, so lässt es sich erwarten, dass keine Besetzung dem Umfang der Kirchen angemessen ist, und die Musik ganz unwürksam bleiben muss. Wie unendlich würden wir gewinnen, wenn an beyden Tagen nur Ein Oratorium mit zweckmässiger Besetzung aufgeführt würde, und zwar, der grössern Feyerlichkeit wegen, des Abends. Aber da höre ich schon rufen: „Muss denn nicht jede Gemeinde ihren Heiland kreutzigen?“ — Ach! wir glauben ja Alle nur an Einen.

Den 12ten April gab Herr Mara, Virtuos auf dem Violoncell, Konzert. Unser liebes Publikum zeigt seinen Enthusiasm für die Kunst gern gratis, und deswegen sollte man jeden Virtuosen vor Braunschweig warnen. Den 15ten April. Haydns Worte des Erlösers zum Beschluss der Liebhaberkonzerte. Den 16ten Apr. Haynds Schöpfung zum Beschluss der Schulkonzerte. (Siehe die Bemerkungen über die vorigen Aufführungen.) Den 24ten Apr. gab Herr Eck der jüngere ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert im Theater. Mr. Le Gaye spielte Variationen über „Freut euch des Lebens“ und Mr. Claparede sang einige Arien. Ob es gleich bekannt war, dass Herr Eck unsern Spohr als Schüler mitnehmen würde, so siehe dessen ungeachtet obige Bemerkung zu Hrn. Mara's Konzert.

Das französische Theater hat, ausser mehreren Wiederholungen von Les deux Journées, nicht viel Bedeutendes geliefert. Mr. Le Gaye wird die, in diesen Blättern schon erwähnte, Dem. Schäfer heirathen und wahrscheinlich als Kapellmeister hier bleiben. Dann dürfen wir an unserm Horizonte vielleicht eine

so blieb es auch im Drucke dem Fagott überlassen. Ausserdem zeigt sich im vierten Takte des Domine Jesu, bei gleicher Führung der Sopran-, Tenor- und Basstimme, in den Violinen und der Altstimme folgender Unterschied:

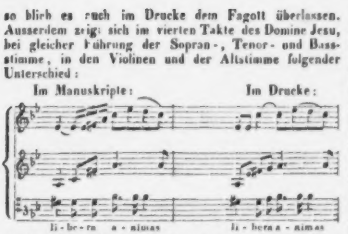

In dem Mozart'schen Partiturentwurfe fehlt an dieser Stelle die Instrumentalbegleitung, die Altstimme aber ist so geschrieben, wie das gedruckte Exemplar sie gibt.

Nach aufmerksamster Durchsicht erklärte die Mehrzahl der geladenen Sachverständigen die Partitur in allen Theilen ohne weiteres für Mozarts Handschrift. Die Minderzahl gestand zwar, dass die Gründe, welche für die Echtheit des Ganzen sprechen, die Bedenken weit überwiegen, die sich, auf den bisher bestandenen Glauben einer nur theilweisen Echtheit gestützt, dagegen aufbringen lassen, äusserten jedoch auf wiederholtes Verlangen jene Bedenken: 1) die Jahreszahl 1792, da doch Mozart bekanntlich am 5. Dezember 1791 starb. Das wurde entkräftet: Mozart habe vermuthlich erst eine Abschrift für sich machen lassen und das Manuskript erst dann überliefern wollen. Man wies ferner ein für den berühmten Hornisten Leitgeb von dem Meister komponirtes Rondo vor, wo am Ende von Mozart's Hand steht: „Lenna, Venerdi santo à 6. Aprile 792 (offenbar 791, wo der Charfreitag auf den 6. April fiel). Endlich würde kein Mensch, der Mozart's Hand hätte nachmachen wollen, 792 geschrieben haben, was ganz richtig ist. — 2) wendete man die *Quintenfolge* bei den Violinen im vierten Takte des Sanctus ein, die sich Mozart kaum habe zu Schulden kommen lassen können. Allein diese Quintenfolge ist keine schlimme, kann ihm sogar im Feuer der Arbeit entgangen sein; *Händel's* Werke zeigen nicht zu selten ähnliche (ja Seb. Bach hat sie zuweilen mit Bedacht gewählt). — 3) Unter die am meisten karakteristischen Zeichen der Handschrift Mozart's gehören die Auflösungszeichen, welche er immer mit einem geschlossenen, oben enger als unten geformten Quadrate schrieb, während im Dies irae und den dazu gehörigen Sätzen Auflösungszeichen mit offenem Quadrate vorkommen, wie sie in den vorgezeigten *Siessmayer*'schen Blättern zu sehen sind. — Jedoch finden sich in Mozart's Handschriften auch offene Quadrate und namentlich in dem genannten Horn-Rondo nur offene und diesen im Dies irae ganz ähnliche (beide Werke im letzten Jahre geschrieben). Sie werden noch weniger bedenklich, da sie nicht durch diese ganze Partitur des Dies irae fortlaufen, sondern die gewöhnlichen geschlossenen mischen sich schon von der zweiten Seite des 6. Blattes an unter jene offenen, und zwar steigend in ihrer Zahl bis Fol. 27, von wo an sie wieder bis zum Ende des ganzen Werkes ausschliessend herrschen. — 4) Fand man die grossen Buchstaben *B*, *P*, *Q*, *R* und *T* vom Dies irae an verschieden. Allein die *B* finden sich in verschiedenen, auch in solchen Formen, wie in der Partitur, das *R* im Rondo ganz gleich; dagegen die übrigen Buchstaben nicht genau wie in der Partitur. Dafür ist das Finis ein vollkommener Abdruck mit jenem der Kantate vom 15. November 1791. — 5) könnten vielleicht die fast auf jeder Seite oben über der ersten Zeile sich befindenden senkrechten Strichelchen und Kreuzchen Erinnerungszeichen sein, die sich Siessmayer gemacht haben könnte, um sich bei gewissen Stellen der Instrumentirung an Mozart's ihm mitgetheilte Intenzionen zu erinnern. Allein so wenig man sich diese Zeichen erklären kann, so gewiss rühren sie doch von Mozart selbst her, da sie auch in den Partiturentwürfen des Requiems und in andern Gesangstücken, ja sogar bei Instrumentalkompositionen auf allen Seiten erscheinen, z. B. im Original der schönen, 1778 in Paris geschriebenen A moll-Klaviersonate. — 6) nahm man einen Einwurf von der verschiedenen Folirung, die nicht, wie in den Partiturentwürfen, in zusammenhangender Folge gemacht ist: allein Mozart hat dieses Werk bekanntlich in unterbrochenen Perioden geschrieben und vielleicht sich nicht die Mühe nehmen wollen, erst nachzusehen, und so auf's neue zu folliren angefangen. Wenigstens sind die Ziffern der Blätter denen in den Partiturentwürfen ganz ähnlich. — 7) Endlich sei nicht abzusehen, warum Mozart die Instrumentalbegleitung der Sätze vom Dies irae bis einschlüssig Hostias nicht lieber in die dazu leer gelassenen Zeilen der Partiturentwürfe gesetzt, als Alles auf anderes Papier neu geschrieben habe. Allein Mozart war mit seinen Papieren nicht sehr ordentlich, verlegte angefangene Kompositionen und schrieb sie lieber noch einmal, ehe er lange suchte — und doch wurde die Idee, die ihm mauerfest sass, nicht anders, als die erste Schrift sie zeigte. — Was sich aus Abt Stadler's Schriften gegen die Echtheit dieser Partitur einwenden liesse, beweist nichts, da Stadler weder mit Mozart noch mit Siessmayer über das Requiem gesprochen. — Siessmayer's oft gedruckter Brief an die Herren Breitkopf und Härtel verliert seine Glaubwürdigkeit, da schon die ersten Worte eine erwiesene Unwahrheit enthalten: „In dem Requiem sammt Kyrie, Dies irae, Domine Jesu, hat Mozart die 4 Singstimmen und den Grundbass sammt der Bezifferung ganz vollendet; zu der Instrumentirung aber nur hin und wieder das Motivum angezeigt." Wir wissen, dass die Urschrift des Requiem und Kyrie eine in allen Theilen vollendete, durchaus instrumentirte Partitur war.

Es blieben daher keine, oder doch so viel als keine Zweifel über die vollständige Echtheit der neu erworbenen Partitur übrig, als man endlich, nach zahlreichen vergeblichen Bemühungen, sich grössere Manuskripte von Siessmayer, als die zwei erwähnten, zu verschaffen, durch die Gefälligkeit des Freiherrn v. Lannoy zwei dergleichen erhielt: ein Terzett für Sopran und zwei Basse

mit Orchesterbegleitung auf 15 Blättern, und eine Basarie mit Orchester auf 10 Blätt ro, beide für die Oper: „La serva padrona" bestimmt und beide vom Jahre 1793. — „War die Aehnlichkeit dieser Partituren mit Mozart's Handschrift in Noten und Text schon beinahe unglaublich, so war sie noch vollkommener wie jene in der Partitur des Requiem vom Dies irae angefangen. Die grossen Buchstaben *P*, *Q* und *T*, welche man in dieser Form vergebens in den Mozartischen Manuskripten gesucht hatte, waren hier die allein vorkommenden, und die in der Partitur bemerkten kleinen Abweichungen von Mozart's gewöhnlicher Weise, die man vorhin für unbedeutend hielt, so wie die zweimal unterbrochene Folirung des Papiers, bekamen nun ein grösseres Gewicht. Je länger und je sorgfältiger man die Vergleichung jener beiden Manuskripte mit der Partitur fortsetzte, je verwirrter musste man werden; um so mehr als sich gleichwohl in letzterer Zeichen fanden, die wieder mehr mit der Mozart'schen als mit der Siessmayer'schen Handschrift harmonirten."

(Beschluss folgt.)

Julius Benedict

Der Zigeunerin Warnung, grosse Oper in 2 Aufzügen, nach dem Englischen des *Linley*, bearbeitet von *Theod. Hell.* Vollständiger Klavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Kr.

Man weiss, dass diese Oper, zum ersten Male am 19. April des verwichenen Jahres im Drurylanetheater mit lebhaftem Beifalle gegeben, sich in 30—40 Wiederholungen zum Lieblinge der Londoner Theaterfreunde erhob. Wir wollen sie kurz beschreiben und einen Abriss der Fabel voranschicken.

Der Bürgermeister von Steinbach, *Reinhard*, wohnt mit seinen Gästen dem Maientanze bei, den Bürger und Landleute feiern; seine Tochter *Marie* sitzt mit *Wilhelm*, einem angenommenen Sohne Reinhards, an einem besondern Tische. *Wagner*, des Bürgermeisters Hausverwalter, ein Mann von 59 Jahren, in Bertha, Mariens Gürtelmädchen, verliebt, ist dabei. Tanz und Chorgesang wird durch die Ankunft einer Zigeunerbande unterbrochen, an deren Spitze Dina, von welcher man sich wahrsagen lässt. Marien und dem Bürgermeister, welcher der Zigeunerin droht, sagt sie Unheil voraus, für sich murmelnd, dass sie nicht anders sprechen darf. Man merkt, dass Ludovico mit 3 italienischen Gehülfen im Spiele sein könnte. Die Zigeunerin entkommt durch seinen Beistand. Der muthige Bürgermeister lässt den Tanz wieder ordnen und gebietet seinem Wagner, die alte Stube im Thurme zu öffnen der Menge der Gäste wegen. Das seit 20 Jahren verschlossene Gemach steht im Rufe, behext zu sein. Selbst Wilhelm, so muthig sonst und ein wohlstudirter, ist nicht frei von solchem Glauben, doch die Freude, dass er mit Marien heute noch verlobt werden soll, durchglüht seine Seele. Marien hingegen ist es ängstlich zu Muthe, weil noch dazu heute der Jahrestag eines furchtbaren Mordes ist, der vor 20 Jahren im väterlichen Hause verübt wurde. Aus einen Gespräche der Italiener, zu denen Michelotto als verkleideter Eremit kommt, ergibt sich, dass Ludovico ihr Hauptmann ist und dass seine Frau, die vorige Gemahlin des von Ludovico ermordeten Herzogs von Riva, auf ihrem Sterbebette dem Herzog von Orsini Alles gestanden hat, auch dass ein wirklicher Sohn des Herzogs von Riva hier als Student lebe; Dina sei die Tochter der unglücklichen Kammerfrau, die den Mord des Herzogs und die Vermählung der Wittwe mit dem Mörder förderte, Wilhelm aber der eigentliche Sohn des ermordeten Herzogs. Wilhelm erhält in dieser behexten Stube von Ludovico, der hinter dem Bilde des Herzogs eintritt, eine Einladung an das Kreuz beim Walde, wo er das Geheimniss seiner Geburt erfahren soll. Er geht, die Zigeuner umspielen ihn, und Ludovico, der Wilhelm nicht gefangen hält, ob er es wohl vermöchte, lässt sich von ihm schwören, dass er um Mitternacht wiederkommen will. Wilhelm kehrt zur gängsteten Braut und die Ringe werden gewechselt. Es schlägt Eins. Wilhelm ruft: „Die Stunde ist vorüber, und ich brauche ihn nicht aufzusuchen. Unstreitig war Alles nur ein Trugbild meiner Fantasie." Da tritt Ludovico ein, düster und an den Eid mahnend. Alles geräth in Aufruhr. Ludovico erklärt Wilhelm für den Herzog von Riva und zieht den Widerstrebenden mit sich fort, wobei dem Ersten das von Michelotto ihm überbrachte Blatt entfällt, welches Bertha schnell aufhebt und verbirgt.

Der zweite Aufzug spielt unweit Rom. Man sieht in der Ferne die Peterskirche, die Engelsburg, den Palast der Herzöge von Riva; seitwärts ein Madonnenbild. Bäuerinnen und Maulthiertreiber, der erste Michelotto, singen fröhlich. Marie, die ihren Geliebten ohne Einwilligung ihres aufgebrachten Vaters sucht, tritt mit Wagner auf, der Speise zu kaufen geht, isst und trinkt. Dina schleicht sich heran und giesst ihm einige Tropfen in den aufgehobenen Becher, worauf er bald einschläft. Dina bietet sich Marien zur Freundin oder Sklavin an, und entdeckt ihr, Ludovico habe ihren Geliebten in seine Besitzungen eingesetzt, suche ihn mit einer Colonna zu vermählen und ihn dann bei guter Gelegenheit zu tödten. Sie dürfe sich jetzt ihrem Geliebten nicht zu erkennen geben und solle ihr folgen. Den schlafenden Wagner übergibt sie dem Schutze ihrer Zigeuner. Das Theater verwandelt sich in die Umgebung eines Dorfwirthshauses. Gasparo und Michelotto, die beiden Hauptgesellen des Ludovico treten auf, berichtend, dass nun der Hauptschlag bald geschehen sollte. Im Palaste des Herzogs Orsini werden der Bürgermeister von Steinbach und Bertha eingeführt, um Auffindung seiner Tochter bittend und dem Herzoge die wichtigen aufgefundenen Papiere überreichend, die der wunderbare Mann, welcher Wilhelm mit sich fortzog, verlor. Der Herzog liest erschüttert, die Hand des Verräthers Daniello erkennend und versichernd, dass Alles zur rechten Zeit komme. Im Palaste Riva erblicken wir Wilhelm schmausend beim glänzenden Feste; Ludovico hält ihn umstrickt und verspricht, ihn um Mitternacht in den Katakomben den Mörder seines Vaters gegenüber zu stellen. Dann be-

auftragt er den Gasparo mit Wilhelms Ermordung in seinem Schlafgemache, wozu er ihm den Schlüssel gibt. Dina belauscht sie; sie lässt durch ihre Zigeuner den noch schlafenden Wagner in den Palast schaffen. Gasparo schleicht heran. Dina und die verkleidete Marie bitten ihn um Wilhelms Schonung; umsonst, er geht in das Zimmer und findet dort in der Person Wagners seinen eigenen Vater, vor dem er auf die Knie fällt und seine Hand küsst. Dina tritt herein, Gasparo dankt ihr für ihre Warnung und geht mit ihr ab. Zur entgegengesetzten Thür tritt Wilhelm ein und findet den erwachenden Wagner auf seinem Ruhebette. Nach seltsamem Gespräch zeigt sich Ludovico, den Wagner für den Teufel hält, und will nicht von Wilhelm weichen, der mit ihm abgeht, um den alten Mann zu beruhigen. Endlich folgt Wilhelm dem Ludovico in die Katakomben, wo er von den Verschworenen gefesselt wird. Ludovico zeigt sich dem Verrathenen als Mörder seines Vaters und lässt ihn allein. Dina rettet ihn auf einer Wendeltreppe, aus welcher Steine zu stürzen anfangen. Die Verschworenen treffen den Gefangenen schon oben und werden durch Steinhagel vom Ersteigen der Wendeltreppe abgehalten. Vor dem Palaste Orsini sehen wir Wilhelm, Marie, Dina und Wagner unter neckenden Masken des bunten Carnevals, unter ihnen Ludovico, dem von Dina im Augenblicke, wo er Wilhelm niederstossen will, die Maske schnell abgerissen wird. Im Nu durchbohrt Wilhelm den Mörder seines Vaters. Die Garden führen Gefangene der überwundenen Verschworenen über die Bühne. Vereinigungsschluss der Liebenden. — Die Musik zu diesem lebhaft unterhaltenden Stück zählt ausser der Ouverture 25 Nummern auf 232 Druckseiten des Klavierauszuges. Solosänger sind drei Bässe, ein Tenor und drei Soprane (einer kann Alt sein). Die Introdukzion ist lebhaft, nach neuem Schnitt, besonders in harmonischen Verbindungen, wobei jedoch eine gewisse teutsche Kräftigkeit immer in Bezug auf neueste Weise durchleuchtet. Für Wechsel ist gesorgt; selbst das Melodramatische findet in der Einleitung und öfter seine Stelle, wie denn auch im Fortgange der Oper zwischen den verschiedenen Musiknummern, wie es in Teutschland gewöhnlich ist, nicht wenig gesprochen wird. Die einzelnen Sätze wollen wir der Reihenfolge nach nicht durchsprechen, sondern lieber ein übersichtliches Bild der Musikart dieses Werkes entwerfen, soweit der Klavierauszug es verstattet.

Die Melodieen sind der Mehrzahl nach unverkünstelt, nicht mit zu vielen Rouladen und überhaupt Bravouren verbrämt, ob sie gleich namentlich im zweiten Akte auch nicht fehlen; auffallend treten nicht selten gewisse Verziehungen der Worte, besonders am Ende der Rhythmen hervor, so wie Erinnerungen an frühere Verhältnisse des Komponisten mit K. M. v. Weber, z. B. im All. der fünften Nummer. Ob diese seltsamen Deklamationen sich in der Originalsprache besser ausnehmen, wissen wir nicht, dürfen es aber voraussetzen, wenn wir sie auch nicht überall der Uebersetzung beimessen können. Davon ein Beispiel in Wilhelms Andante con moto S. 64:

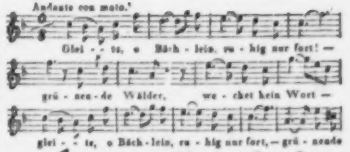

Ferner S. 73:

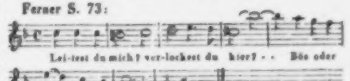

Das Neue unserer Zeit liegt freilich eigentlich nicht in den Melodieen, die sogar weit öfter viel mehr fehlen, als hier, sondern in der Begleitung. Der Satz des Praepanthlingenden liegt in seltsamer Harmonisirung, schnellen Fortschritten, willkürlichen Verdoppelungen, unvollkommnen Akkorden, Vor- und Aufhalten, in Verzeichnungen, von denen sich im Tonstücke selbst lange nichts findet, wie hier gleichfalls in No. 5, wo F dur vorgezeichnet steht, während der ganze Eingang F moll, Desdur u. s. w. herrschen lässt. Diese Dinge und Häufungen von Durchgängen aller Art, verbunden mit Massenhaftigkeit bilden die stehende Manier der Zeit, der auch hier gehuldigt wurde. Das ist, im Opernfache vorzüglich, die Uniform der Zeit. Wo aber Uniformelles gilt und imponirt, kann das Einzelne nicht abgezeichnet genug sich von der Masse unterscheiden, noch weniger auf die Dauer fesseln. Liegt da nicht der Haupthebel des Wohlgefallens in den Situazionen, im Reiz der Fabel? Hätte dann aber nicht schon jetzt der Dichter sich zum Hauptherrn in der Oper emporgeschwungen? Der Komponist, der nicht melodisch und harmonisch karakterisiren und die innersten Empfindungen über den Pol der Worte hinausführen will, macht ja dann die Fabel nur durch seltsam aufregende Tonmassen sinnlicher, weiter nichts! — Das gilt nicht allein von dieser, sondern von fast allen heutigen Opern. Von dieser Oper müssen wir rühmen, dass sie im Vielen selbst die besten der geltend französischen überbietet, z. B. im lebhaften Finale des ersten Aktes. — Im zweiten Akt, der in Italien spielt, hätten wir der Musik noch weniger Modulatorisches als im ersten Akte gewünscht, namentlich im Gesange der Maulthiertreiber. Aber das harmonisch Frappante bleibt sich auch hier im ganzen Werke ziemlich gleich. Wie ist da klare musikalische Sonderung der einzelnen Ge-

staken, Karakterdarstellung der Personen, kurz Wechsel in der Einheit, Geist in Tönen noch möglich? muss er nicht in der Manier untergehen? Ueber das Wesen unserer Zeitoper müssen wir einmal ausführlich sprechen; die Sache ist zu wichtig, als dass sie in kurzen Aussprüchen abgethan werden könnte. Wer mit uns den Glauben hat: unsere Opernmusik ist im Allgemeinen auf einen Abweg gerathen —, muss nach einleuchtenden und unumstößlichen Gründen verlangen, nach Erkenntniss, in welcher Besserung erst möglich wird. Die gefährliche Arbeit werde daher nächstens versucht. Unterdessen müssen wir mit dem, was ist und gilt, leben, die Unterhaltung der Menge nicht zu gering schten, das Bessere als solches hervorheben und dankbar anerkennen. Diese Oper gehört aber durch mancherlei gut dramatische Wendungen und durch die Fabel selbst wirklich zu den besseren und zusagenden auf einem Standpunkt, der nun einmal gefasst worden ist und nicht so schnell wieder verlassen werden kann. Darum empfehlen wir diese Oper, die Alles hat, was man jetzt zur Unterhaltung im Allgemeinen verlangt.

Aloys Schmitt

Souvenir à John Field. Rondeau brillant pour le Pianoforte avec Accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 101. Haye, chez Fr. Beuster. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. av. Orch.: 11 Fr.; pour Pianoforte seul: 4 Fr.

Herr Aloys Schmitt ist einer der solidesten und tüchtigsten Klaviermeister, zugleich einer der ausgezeichnetsten Komponisten unserer Zeit, nicht allein für sein Instrument, sondern auch für Orchester. Dabei gehört er zu den für die Tonkunst thätigsten Männern und hat sich praktisch auf die vielfachste Weise rühmlich bewährt. Die meisten seiner Kompositionen, die wir kennen lernten, sind vortrefflich: dennoch wird er seit vielen Jahren selten genannt. Ist er unthätig geworden oder hat er sich verschlechtert? Keineswegs! Er ist eifrig, rüstig, innerlich völliger sogar; schrieb Ouverturen, Sinfonieen, Opern und andere wichtige Werke: aber die allermeisten dieser, wie uns Kenner versichern, ausgezeichneten Leistungen ruhen in der Stille und kommen nicht an das Licht. Selbst viele und die allermeisten von seinen gedruckten Werken sind nicht so bekannt geworden, als sie es verdienen. Das ist vorzüglich mit denen der Fall, die über Op. 50 hinausreichen. Auch in unsern Blättern sind seit 1829 nur ungefähr 10 Herausgaben dieses vortrefflichen Künstlers besprochen worden und in den 3 letzten Jahren kein einziges, nur nebenbei ist des Namens in etlichen Nachrichten gedacht worden. Das kommt einzig daher, weil Herr Aloys Schmitt aufgehört hat, sich selbst um Verbreitung und Bekanntmachung seiner Werke zu bekümmern; die Herren Verleger haben es eben so wenig gethan, vielleicht glaubend, der geehrte Komponist sei bereits bekannt genug und das Publikum werde schon von selbst nach seinen Leistungen fragen. In dem letzten Punkte irrt man sich bedeutend, besonders bei der Flath des Neuen. Man hat von Herrn Al. Schmitt's Werken die allermeisten nicht eingesandt und so sind sie nicht besprochen worden. Oder meint man, es werde Jemand sich irgend ein Werk aus dem Grunde kaufen, damit er das Verrichten? — Ein Künstler aber darf nicht still sitzen. Immerhin mag er in einer und derselben Stadt bleiben, allein er muss dabei auch mit dem Publikum in möglichst frischer Verbindung bleiben, muss, so weit es rechtlich ist, sich selbst Mühe geben, dass er mit dem, was er für die Oeffentlichkeit bestimmte, auch vor die Augen und Ohren der Menge gebracht werde; er muss es auf gesetzmässigem Wege selbst betreiben, dass seine Gaben in Erinnerung kommen, was er nicht nur sich, sondern sogar der Welt schuldig ist. Nützt das öffentliche Besprechen auch nicht immer jedem einzelnen Hefte, so nützt es doch im Ganzen, weil es den Verkehr mit dem Publikum lebendig erhält. — Das ist unsere aufrichtige Meinung, die man sich überlegen mag. Wollte man denken, sie sei eigennützig, so würde man in grossem Irrthum sein; wir haben nichts davon; und den wollen wir sehen, der sagen kann, wenn er übrigens unter die Rechtschaffenen gehört, was wir für unsere Person von Jedem schlechthin fordern, nicht erbitten, er habe mit Beurtheilungen etwas Bürgerliches verdient, was die Zeit, die er daran wenden muss, nur einigermassen bezahlt. Wer es nicht aus Liebe zur Kunst und zu den Künstlern thut, der mag es immerhin bleiben lassen. Es fehlt auch nicht an Einsendungen aller Art, auch weniger an Arbeit; man wird es ja hoffentlich sehen und gesehen haben. Was wir hier einmal auszusprechen uns gedrungen fühlten, ist zum Besten der Kunst und der Künstler geschehen. Und nun zur Sache.

Das anzuzeigende Werk, Erinnerung an Field, der sie verdient, ist wieder ganz vortrefflich, völlig das, was es sein will, und reizend dazu. Man hat vor Kurzem behauptet, unsere neuere Zeit habe fast gar keinen Musiker mehr, der seine Kräfte an einem Pasticcio der Art versuchte, welche die Manier eines andern grossen Tonsetzers bis zur täuschenden Aehnlichkeit nachahmte, ohne dass man die Arbeit eine eigentliche Kopie nennen müsste. Hier haben wir ein solches Pasticcio, und zwar in der edelsten Weise, ganz in der Fieldschen Manier und doch ein neues Musikstück von angenehmen, einnehmenden Weisen, so glänzend und wahrhaft brillant, als sie Field nur je schrieb. Wir empfehlen daher das Werk allen soliden Klavierspielern mit lebhaftem Vergnügen und sind gewiss, dass sie ihre Freude daran haben werden. Noch liegen vor:

II Quatuors pour II Violons, Viola et Violoncelle — par Aloys Schmitt. Op. 80. 3 et 6me des Quatuors. — Ferner: *II Quatuors etc.* Op. 81. No. I et II. A la Haye, chez F. J. Weygand — à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Quartetts: 2⅔ Thlr.

Auf dem Titelblatte der beiden Quartette von Op. 80 wird bemerkt, dass diese Ausgabe nach der Originalpartitur verbessert worden sei, woraus wir schliessen,

es müsse früher ein fehlerhafter Abdruck in die Welt gegangen sein. Die Verbesserung ist löblich und den Werken eines so anerkannt tüchtigen Mannes vortheilhaft; die Freunde des Quartettspiels haben sich derselben zu erfreuen: uns aber hilft das nichts, wir brauchen zu unserm Geschäft die Partitur und diese fehlt uns. So können wir leider für diese Werke nichts weiter thun, als dass wir an ihr Dasein erinnern und die Gelegenheit wahrnehmen, den Herrn Verfasser selbst öffentlich zu bitten, er möge es künftig nicht verschmähen, das wesentlich Nöthige für Bekanntmachung seiner Werke zu thun, namentlich solche kritische Institute, zu denen er Vertrauen hat, durch Einsendungen auch der Partitur in den Stand zu setzen, etwas Rechtschaffenes und Kunstförderndes über seine Werke sagen zu können. Es ist nicht wahr, dass sich das Gute selbst hilft, am wenigsten zur rechten Zeit und beim Leben der Betheiligten, wenn nicht das Erlaubte, ja im Grunde Pflichtgemässe zur Verbreitung desselben geschieht. Wenn die Tüchtigen nicht sehr oft die Manier hätten, sich und ihre Werke blos suchen zu lassen und so schweigsam über die Welt zu gehen, wie nach Jean Paul die Liebe: so wäre das für das Gute und für die Guten zuversichtlich besser. Man sollte nicht vergessen, dass man in der Welt und nicht im Himmel lebt. Was die Unrechten zu viel thun, das thun die Rechten in der Regel zu wenig, übertreiben also auf entgegengesetztem Wege so gut, als die ersten und verständigen sich dadurch Beide an der Welt, die Letzten, welche die Ersten sind, um so mehr, je schneller die vom äussern Schein und von Flitterpunk beherrschte Welt das stille Gute vergisst mitsammt dem Heil, was in ihm wohnt. Man prüfe, ob wir recht geredet haben, überwinde sich selbst und helfe den Scheffel nicht mit eigenen Händen über sein Licht decken.

C. W. Fink.

Auswahl

vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik u. s. w. 10. Lieferung. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Die Zweckmässigkeit dieser unter Aufsicht der musikalischen Sektion der königl. Akademie der Künste in Berlin stehenden Sammlung hat sich längst bewährt; man erhält hier auserlesen Nützliches und zwar möglichst verschiedener Art, so weit dies im gebundenen Style zu verlangen ist. Die 28. Nummer liefert eine Motette von Palestrina für 6 Stimmen: „Tu es Petrus," von welcher die Herren Herausgeber zum Schlusse der wohlgefassten kurzen Lebensgeschichte des berühmten Komponisten das Beste gesagt haben, was sich sagen lässt: „Es zeichnet sich dieses Stück durch grosse Klarheit aus, und hat bei seiner hohen Auffassung Wahrheit des Ausdrucks." No. 29. Canon von *William Horsley*: „Sanctus Dominus Deus Sabaoth." Da dieser Engländer sowohl im Gerber als im neuen Stuttgarter Lexikon fehlt, setzen wir die gegebenen Notizen über ihn her:

W. Horsley wurde in London am 15. November 1774 geboren. Seine Jugenderziehung war in Folge häuslichen Unglücks eine vernachlässigte; als ihn im 16. Jahre ein Zufall für Musik bestimmte, kam er auch zu keinem tüchtigen Lehrer; erst im 23. Jahre legte er sich auf ernste Studien. 1800 erhielt er den Grad eines Baccalaureus der Musik auf der Universität zu Oxford. 1803 wurde er zum Organisten der Warren-Kapelle, und 1812 zum Organisten der Belgrave-Kapelle ernannt, in welcher Stellung er sich noch befindet. Er hat wenig Instrumentalmusik geschrieben, seine Hauptwerke bestehen aus Motetten, Canons, Madrigals und Glee's." — Der hier mitgetheilte Canon ist zweistimmig mit zwei einander korrespondirenden Begleitungstimmen, deren zweite Partie in dritten Takte eintritt. Allen beherzlich durchgeführt. Ein Urtheil über die Arbeit ist den Notizen nicht beigefügt; uns scheint besonders der Allegrosatz viel zu monoton, ohne harmonische Tiefe, überhaupt mehr aus der Berechnung als aus Begeisterung hervorgegangen zu sein. Man hat dieses Werk mehr als ein Zeugniss der Komponistenart dieses in Deutschland noch unbekannten Engländers anzusehen. — Der folgende Mann, *Georg Pasterwitz* ist bekannt. Die in den Notizen über ihn gegebene Zahl 1765 beliebe man in 1785 umzuwandeln. Das mitgetheilte Orgellied hat wirklich guten Styl, angenehmen Fluss der Stimmen, und die Zwischensätze sind glücklich und vortheilhaft aus dem Thema entlehnt. — Wer diese 10 Hefte gut studirt, muss in gebundener Schreibart viel gewinnen. Dazu besitzt er Proben der Leistungen meist sehr bedeutender Männer. Die Ausgabe ist also auch für Unterrichtete sehr brauchbar.

Karl Christian Friedrich Fasch

sämmtliche Werke, herausgegeben von der Singakademie in Berlin. 6a Lieferung. *Der* 51. *Psalm, Miserere für* 2 *Chöre.* Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur: 2 Thlr. 7½ sgr.; der Chorstimmen: 1 Thlr. 5 sgr.; der Solostimmen: 25 sgr.

Wir erhalten mit diesem Hefte das achtstimmige Miserere des denkwürdigen Meisters, von welchem gesagt wurde: Unter allen für das sich gestaltende Berliner Akademie des Gesanges von Fasch geschriebenen Werken strahlte sein Miserere hervor, ein Werk, über das Zelter in seiner 1801 bei L. F. Unger in Berlin gedruckten Lebensbeschreibung seines Meisters und Vorgängers, und mit dem gewiss jeder, der es kennt und Sinn für das Heilige in der Musik hat, urtheilt: es wird den Namen seines Meisters unsterblich erhalten, so lange Musik eine Kunst ist. — Ferner: „Auch der für die Tonkunst im Einzelnen gar nicht, nur im Allgemeinen für das Erhabene und Schöne gebildete Mensch wird z. B. mehrere Sätze des Miserere zuverlässig nicht ohne hohe Aufregung seiner Gefühle und ohne tiefe Rührung hören können." Wo nur das Werk bis hierher bekannt war, da wurde es auch gepriesen und die Herausgabe gewünscht. Aus Frankfurt a. d. Oder, wo man mehrere Kompositionen von Fasch, unter andern auch diese,

abscheulich heisse, nannte man es herrlich, ausdrucksvoll, reich an Melodie und Harmonie. Was wollten wir weiter darüber zu sagen haben?! Diese Fasch nicht künstelte, vielmehr gesunden Fluss der Melodie und Harmonie über Alles liebte, kräftig natürlichen Eindruck, nicht Bewunderung durch Auffallendes, in sich selbst redlich und treu, bezweckte, wissen gleichfalls Alle. So werden auch Alle, die Gefühl für echte Kunst in sich tragen, sich vorzüglich dieser Ausgabe von Herzen erfreuen, wie der Berliner Singakademie Dank wissen und die ehrenwerthe Gabe bestens nutzen. Wir hoffen dieses Miserere nun bald in allen teutschen Singakademien zu hören, da nun Allen die Aufführung desselben durch Partitur-, Chor- und Solostimmendruck so leicht gemacht worden ist. Das Werk lohnt die Mühe und gehört zu den Ehrendenkmälern teutscher Kunst.

Nachrichten.

Dresden. (Beschluss.) Sonntag, den 23. März. Palmsonntag. Das alljährliche Konzert im grossen Opernhause zum Besten des Pensionsfonds der Wittwen und Waisen der Kapelle. Erster Theil. Samson, Oratorium von Händel. A la Handel, d. h. brave Chöre und Fugen; auch der Trauermarsch war ergreifend. Hierauf begann der zweite Theil mit Beethoven's Sinfonie in A. Jedermanns Kenntnis und Liebe des Meisterwerk, aber nicht Jedermanns Gelegenheit, es so vortragen zu hören, wie es hier geschah, wo wirklich nichts zu wünschen übrig bleibt. Die Delikatesse der Blasinstrumente verdient ebenso glänzendes Lob, als die Kraft und Präzision der Streichinstrumente, die sich doch auch wieder bis zum leisesten Piano abzustufen wusste. Jeder Kenner, der die vorzüglichsten teutschen Orchester gehört hat, wird für das Ensemble das Dresdner an die Spitze stellen. Und in der That, ein Orchester, das, Opern und Komödien, Proben und Konzerte abgerechnet, sich von 365 Tagen fast zwei Drittheil zur Musik in der katholischen Hofkirche versammelt und dort einen Zyklus von Kompositionen von Palestrina's Zeit bis zu den Arbeiten noch jetzt lebender Tonkünstler durchspielt und dabei eine Tradition von hundert Jahren, und die tüchtigsten Männer als Kapellmeister und Vorspieler beisammen hat und noch besitzt, muss ein Ensemble liefern, was wohl in der Tonmasse — nämlich in zahlreicherer Besetzung — übertroffen werden kann, aber in Sicherheit, Präzision und Nüancirung seines Gleichen sucht! Rühmlich ist auch heute die Mitwirkung der verschiedenen städtischen und sonstigen Sänger- und Musikvereine erwähnt, die die herrliche Aufführung mit darstellen halfen!

Was das *Theater* betrifft, so übergehen wir die Hugenotten und die Bellinischen sogenannten Meisterwerke, an denen man hier noch immer Geschmack findet, während die letzteren selbst in Italien, wie die Berichte darlegen, immer mehr verblassen. Dass auch hier der Enthusiasmus nicht eigentlich der Musik, sondern dem Spiel einiger vorzüglich vom Publikum begünstigter Darsteller gilt, wird niemand wundern — der Erfahrung hat. Neu war in diesem Winter Adam's Oper „Zum treuen Schäfer.“ Die Musik à la Auber, leicht, tändelnd, fließend, nicht besser und nicht schlechter als das ganze französische Musikwesen. Diese von tiefsinniger, tiefempfundener Musik, von Karakterdarstellung, wie sie uns ältere Italiener und neuere Teutsche von Mozart an gezeigt haben, keine Rede sein kann, versteht sich von selbst. Und in der That kann man mit Schiller fragen, was kann der Misere Grosses begegnen? Der Held des Stückes ist nämlich — ein Conditor, den man um seine Braut prellen will. Maurer und Schlosser haben wir schon gehabt, jetzt den Conditor, ein Brauer von Preston soll auch schon wieder unter der französischen Musikpresse (gewesen) sein, und so wird es an Sujets nicht fehlen, denn Seilermeister, Fleischer, Schuster und Fischschneider bieten noch ein reiches Feld. Wir bedauern nur, dass ein so schönes Talent wie Herr Tichatscheck, zum Leonius, Jason, Max und ähnlichen Partien grosser Meisterwerke befähigt, zu solcher Kleinmeisterei herabsteigen muss, und das — um die Kasse zu füllen! Denn an Erweckung von Kunstwerken, an Verredlung des so sehr gesunkenen Geschmacks ist natürlich bei solcher Weise nicht zu denken! Herr Tichatscheck gab übrigens für Gesang und Spiel seine Rolle vortrefflich, wie von Fräulein Treffz, die seine Braut vorstellt, in keiner dieser Beziehungen zu sagen ist. Ferner gab man: „Die Neuvermählte,“ Musik von Rastrelli, königl. sächs. Musikdirektor. Das Stück ist einem französischen Vaudeville nachgebildet und eigentlich eine Wiederholung der alten Capriciosa correcta, donne cambiste, die verwandelten Weiber, und wie die Bearbeitungen alle heissen mögen, wo es gilt, eine capriciose Närrin zu einer schmiegsamen Ehefrau zu machen. Ein Stoff, der freilich noch jetzt alle Tage die Aufgabe ist. Hier ist es ein russischer Graf, der seinen liebenswürdigen Plagegeist von Gattin dadurch zähmt macht, dass er ihr entdeckt, er sei eigentlich ein Holzpantoffelmacher, und sie, einmal ihn vermählt, möge nur ohne Weiteres ihre Tracht ablegen und zu Sute, Kleidung und Lebensweise der Frau Holzschuhmacherin herabsteigen. Die List gelingt, der weibliche Teufel wird bezähmt und am Ende mit der Entdeckung der Wahrheit belohnt, dass Alexis wirklich und wahrhaftig ein russischer Graf ist. Die Scene spielt wieder im handwerkerlichen Kreise, und Chor und Mitspieler sind, mit Ausnahme des Ehepaars und der Schwester des Grafen, Holzpantoffelmacher. Das Sujet hat der Komponist durch seine Musik weit höher gerückt als es eigentlich stand. In die Ouverture sind russische Thema's glücklich verwebt, und im zweiten Akte sind einige wirklich sehr schöne Nummern, z. B. der Chor: „Ach gnäd'ge Frau, für unsern Freund“ u. s. w. ferner die brillante Arie der Gräfin, No. 12. Duett zwischen der Gräfin und Amanden, das sich sehr schön macht. Dass Madame Schröder-Devrient gerufen werden würde, konnte man voraussehen. Aber auch Herr Rastrelli ward vielmals Mausen gerufen, und erschien nach der jetzigen verbesserten Weise in Begleitung aller übrigen Mitspielenden.

Czerny Georg, ernsthafte Oper in zwei Akten, Text und Musik vom Einsender dieses Berichts. Zweimal sehr gut gegeben. Der ausführlichere Bericht bleibe einem andern Korrespondenten überlassen.

C. B. von Miltitz.

Berlin, den 7. April 1839. Auch der März war hier sehr musikreich. Konzerte und musikalische Unterhaltungen wechselten in bunter Fülle und meistens werthvoll mit den, auch fast durchweg interessanten, wenn gleich wenig neuen Opern-Vorstellungen ab. Zuerst von den *Konzerten*. Mistress *A. Shaw* gab ihr sehr zahlreich besuchtes Abschieds-Konzert am 4. v. M. und trug darin die Beethoven'sche Szene: „Ah perfido," eine einfache italienische Romanze von Benedict, mit diskretter Waldhorn-Begleitung des kleinen *Richard Lewy*, eine Arie aus Händel's „Messias" (englisch), und ein Duett aus Semiramis von Rossini mit Fraulein v. Fassmann in gewohnter Weise, rein, würdig und schön getragen vor. Der italienische Gesang würde durch mehr Wärme der Empfindung gewinnen, die nun einmal dem englischen Temperament nicht beigegeben ist. In dem Konzert der Mrs. Shaw liess uns Herr Taubert (welcher herzlich, wie auch Herr Konzertmeister Hubert Ries, zum ordentlichen Mitgliede der königl. Akademie der Künste erwählt ist) das schöne Pianoforte-Konzert von Beethoven in Es dur vollständig mit grossem Interesse hören. Der junge Lewy trug die gesangreiche Arie des Don Ottavio in der Oper Don Juan mit schönem Ton und ausdrucksvoll vor. — Am 6. v. M. hatte der um die Erhaltung des guten Geschmacks in der Instrumental-Musik vielfach verdiente Herr MD. *Moser* für seinen 12jährigen Sohn *August* im Saale des königl. Schauspielhauses ein zahlreich besuchtes Konzert veranstaltet, welches durch eine neue Fest-Ouverture von Lindpaintner, von imposanter Wirkung (wenn gleich in der Erfindung etwas monoton) und tüchtiger Arbeit, eröffnet wurde. Es herrscht indess hier die leidige Observanz, dass Konzert-Ouverturen höchst selten applaudirt werden. Sinfonieen werden nur in den Möserschen Soiréen zu Gehör gebracht. — Der junge Möser liess sich mit einem Violin-Konzert von de Beriot, einer von seinem Vater auf Themata aus Auber's „Gesandtin" wirksam komponirten Fantasie für die Violine und mit dem de Beriotschen, zu häufig produzirten Tremolo auf das reizende Thema des Beethoven'schen Pianoforte-Trio's in D dur hören, und zeigte darin bedeutende Fortschritte in der Fertigkeit, vorzüglich aber durchaus reine Intonation, sichere Applikatur, leichte Bogenführung und Freiheit des Vortrages, wie solche nur dem Genie eigen ist, ohne erkrankt oder nachgeahmt werden zu können. Der junge Virtuos verspricht das Höchste zu leisten, wenn er so fortschreitet, wie bisher. Allgemeiner, lebhafter Beifall bezeugte dem Vater und Sohn die Theilnahme der Musikfreunde.

Die *Sing-Akademie* führte am 7. v. M. J. S. Bach's Passions-Musik nach dem Evangelium Matthäi und am Charfreitage Graun's „Tod Jesu" mit gewohnter Trefflichkeit der Chöre auf. Die Sopran-Soli hatten in letzterer Passions-Kantate, eingetretener Unpässlichkeiten halber, in der Eile durch Mitglieder des Instituts besetzt werden müssen, welche das Mögliche nach ihren Kräften leisteten. Ausgezeichnet war in beiden Passions-Musiken, wie in der Aufführung der Graunschen Kantate in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck, durch Herrn MD. Julius Schneider mit seinem Gesanginstitut veranstaltet, die Ausführung der Tenor- und Bass-Partieen durch die Herren Mantius, Eichberger und Zschiesche. In der Kirche sang auch Dem. Löwe blos die eine Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" mit dem vorhergehenden Rezitativ, sehr geläufig, einfach und ausdrucksvoll. Die übrigen Sopran-Soli hatte Dem. Schneider allein übernommen, da Dem. Hedwig Schultze durch Unpässlichkeit verhindert war, an der Aufführung Theil zu nehmen. — Am 21. v. M. hatten die Freunde *Ludwig Berger's*, namentlich die Herren Kisting jun. und Taubert, im Saale der Sing-Akademie und mit Unterstützung derselben eine öffentliche, musikalische Gedächtnissfeier veranstaltet, deren Ertrag zu einem Denkmale für Berger bestimmt sein soll. Den ersten Theil der zahlreich besuchten Kunstfeier füllten Kompositionen von L. Berger aus. Diese bestanden 1) in einem Stimmigen Kyrie und Gloria a Capella, recht würdig und im strengen Styl durchgeführt, theilweise schwer sangbar in den Modulazionen und Intervallen für die Singstimmen, den melodischen Fluss der Fasch'schen Kompositionen dieser Gattung entbehrend. Als bewährter Instrumentalkomponist zeigte sich Berger indess auch in seinem ungedruckt nachgelassenen, sehr wirksamen Pianoforte-Konzert, welches ganz in Mozart's und Dusseck's Weise gehalten und schön instrumentirt ist. Herr Taubert führte dasselbe mit Geschmack und Fertigkeit, ganz im Geiste des verewigten Tonsetzers aus. Eine grosse Szene für den Sopran mit Orchesterbegleitung: „Sappho" wurde von Dem. Schultze, ihrer Schwierigkeit ungeachtet, sicher, rein und mit Ausdruck gesungen. Diese Kantate besteht aus einem Rezitativ, einer melodisch schönen Arie, wieder einem Rezitativ, Arioso und Allegro agitato zum Schluss, die Verzweiflung der von ihrem geliebten Phaon verlassenen Sappho ausdrückend. Die Komposizion ist schwungvoll dramatisch ausgeführt, für die Singstimme indess grossentheils schwer ausführbar. Das bekannte Lied für 4stimmigen Männerchor: „Andreas Hofer" für die jüngere Liedertafel gesetzt, verfehlte auch diesmal seinen feierlich wehmüthigen Eindruck nicht. Den zweiten Theil der musikalischen Gedächtnissfeier füllte Mozart's treffliches Requiem, vom Chor und den Solostimmen, wie der Orchesterbegleitung gelungen ausgeführt, allgemein ergreifend aus. Wie ist es nur möglich gewesen, je die Echtheit dieses ewigen Meisterwerkes zu bezweifeln? — Am 21. v. M. produzirten sich im königl. Schauspielhause zwei Flötisten, Herr *Sonntag* mit seinem erblindeten Schüler *Graul* aus Dessau, mit vielem Beifall vor einer nur kleinen Anzahl von Zuhörern, da denselben Abend die Gedächtnissfeier Berger's die Musikfreunde in dem Sing-Akademie-Lokal versammelt hatte. Ein ungemein kräftiger Ton, seltene

Fertigkeit und Ausdauer im Athem, die reinste Intonazion und vollkommenste Präzision wird beiden Virtuosen nachgerühmt, welche ein Fürstenau'sches Doppelkonzert für zwei Flöten in seltener Uebereinstimmung ausführten. Herr Graul zeigte noch allein seine Virtuosität im Vortrage der Variazionen von Böhm.

Für die Familie des verstorbenen beliebten Lustspieldichters *Albini* (v. Meddlhammer) hatte der Herr Professor F. W. Gubitz auf höchst lobliche Weise mit vieler Bemühung eine Mittagsunterhaltung veranstaltet, welche aus Deklamazion und Gesangstücken bestand. Die Mitglieder beider Bühnen unterstützten das wohlthätige Unternehmen, welches auch bedeutenden Ertrag gewährte. — Die *Möser*'schen *Soiréen* wurden im März fortgesetzt und geschlossen. Wir hörten darin eine neue Sinfonie von Adolph Schultz, den ersten ehrenwerthen Versuch eines jungen Akzessisten der königl. Kapelle, die Ouverture zu Faust von Spohr und die herrliche C moll-Sinfonie von Beethoven; ferner die schönen Quintette von Mozart in Es, von Beethoven in C dur, wie auch dessen beliebtes Septett. August Möser führte in letzterm die Violinpartie so rein, innig und graziös durch, dass man ganz das jugendliche Alter des kleinen Virtuosen vergass und einen Erwachsenen zu hören glaubte. Viola, Violoncell und Kontrabass waren durch die Herren KM. Ed. Richter, Kelz und Eisold bestens besetzt. Klarinette, Horn und Fagott führten Akzessisten der Möserschen Instrumentalklasse, die Herren Schubert, Wurass und Matthes, mit schönem Ton, durchaus reinstimmend und präzis aus. Das gefällige Musikstück bewirkte, seiner Länge ungeachtet, abermals allgemein den angenehmsten Eindruck. Am 25. v. M. beging Herr MD. Möser zum Schlusse seiner diesjährigen Versammlungen die Gedächtnissfeier Beethovens am Vorabende seines Todestages durch Aufführung seiner beiden erhabenen Sinfonieen in B- und A dur, zwischen welchen Herr Taubert das vortreffliche Pianoforte-Konzert von Beethoven in C moll (dem verewigten Prinzen Louis Ferdinand von Preussen vom Komponisten, und in der 4händigen Bearbeitung von J. B. Schmidt dem verstorbenen Fürsten Anton Radziwill gewidmet) in den Allegrosätzen mit Energie und Begeisterung, das Adagio in E dur höchst zart vortrug. Wann werden wohl einst wieder so geniale, dabei verständliche und ohne übermässige Schwierigkeit auszuführende Klavierkompositionen geliefert werden?

Ein neuer Tonsetzer, Herr *Herrmann Hirschbach*, zeigte sich in zwei grossen Quartetten und einem Quintett, welche zu wohlthätigem Zweck im Saale des Hôtel de Russie von den Herren Urbaneck u. s. w. mit Aufmerksamkeit und Präzision ausgeführt wurden, unverkennbar als ein Anhänger der neuromantischen Schule und Verehrer der letzteren Kompositionsweise von Beethoven. Dem auch wissenschaftlich gebildeten Komponisten ist Ideenreichthum und Kenntniss der Instrumente, wie des Satzes, nicht abzusprechen. Möge derselbe nur auf eigenem Kunstpfade naturgemäss fortschreiten, ohne sich in das Abnorme zu verlieren! Auffallend war die Bezeichnung: „Quartett-Konzert" und die auf dem Programm befindliche Karakterisirung der Quartette durch Stellen aus Goethe's Faust, von denen die erste zu dem B dur-Quartett (welches dem Referenten am meisten gefallen hat) noch die passendste war: „O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder" u. s. w. Das zweite Motto zum C moll-Quintett: „Dem Taumel weih' ich mich" u. s. w. war schon vager. Was konnte sich der Komponist indess bei der dritten Stelle des Gedichts: „Es möchte kein Hund so länger leben" für eine Beziehung zur Musik denken? — Dass es bedenklich ist und selten genügt, den Tönen, als allgemeiner Sprache und Ausdruck der Empfindung, einen bestimmten Sinn durch Worte unterzulegen, da gerade umgekehrt die Musik den Kommentar zum Gedicht (und zwar nur bei Gesängen) liefern soll, haben wir bereits öfter, z. B. bei Spohr's an sich vortrefflicher Sinfonie: „Die Weihe der Töne" erfahren.

Das *königliche Theater* hat ausser dem kleinen, seiner artigen Melodieen wegen mit Beifall aufgenommenen Singspiel: „Die Flucht nach der Schweiz" von Karl Blum und Kücken, nur Wiederholungen älterer Opern statt finden lassen. Präul. v. Fassmann trat vor ihrer Urlaubsreise als Julia in Spontini's „Vestalin" zum letzten Male auf, ist jedoch auf's Neue wieder engagirt. Dem. Löwe hat alle ihre beliebten Rollen im „schwarzen Domino," „Postillon von Lonjumeau," der „Gesandtin," dem „Liebestrank" u. s. w. mit grossem Beifall bei vollem Opernhause wiederholt, und ist ausserdem zweimal (hier zuerst) als Donna Anna in der Oper Don Juan, Anfangs mit getheiltem, später mit enthusiastischem Beifall, aufgetreten. Die erste Vorstellung dieses Meisterwerks (welches leider noch immer ohne den Rochlitz'schen Text, die partianten Rezitative und den eigentlichen Schluss des zweiten Finale gegeben wird) war zum Benefiz der Sänger Blume und Wauer bestimmt, welche seit 25 Jahren in den Rollen des Don Juan und Leporello gemeinschaftlich aufgetreten waren, und am 20. v. M. solche zum letzten Male ausführten. Bei der Beliebtheit beider Darsteller war das Opernhaus, der doppelt erhöhten Eintrittspreise ungeachtet, mit Schaulustigen um so mehr überfüllt, als Dem. Löwe die Donna Anna, wie Dem. Hedwig Schultze die Donna Elvira zum ersten Male sangen. Das Spiel der ersteren Sängerin war höchst leidenschaftlich und meistens edel; im Gesange wurde das erste Duett mit Ottavio sehr feurig, das Rezitativ und die erste grosse Arie, bis auf einen, ungemein störenden Passagen-Zusatz am Schluss (einen forcirten Lauf nach dem hohen *d* hinauf) ganz vortrefflich, das Masken-Terzett im ersten Finale zu oft retardirend, mit einigen Trillern und dem herzzerreissenden Vorschlage *e* vor dem hohen *b* (NB. mit einer Fermate festgehalten) ausgeschmückt (oder vielmehr verzerrt), das Sextett meisterhaft, auch die letzte Arie schön getragen, nur öfter zu hoch intonirt, die Staccato-Koloratur zu gewichtig betont, übrigens höchst gelläufig ausgeführt. Dem. Schultze leistete als Elvira für die erste Darstellung dieser schweren, für die Ensemble's so wichtigen Gesangrolle ungemein viel, besonders in der von Mozart eingelegten Arie; nur gewöhnt sich auch diese

talentvolle junge Sängerin das häufige Ralentiren an, und hebt zu viel ihre Stärke der Stimme im Kontrast mit dem Piano hervor, ohne das natürliche mezzo forte zu benutzen. Dies sind indess Manieren, welche bei aufmerksamem Unterricht und eigenem Studium leicht abgelegt werden können, wenn die Gewohnheit solche nicht endlich zur Natur umgestaltet. Das Darstellungstalent dieser angehenden Künstlerin bewährt sich auf das Erfreulichste. — Don Juan wurde am 26. v. M. nochmals mit dahin veränderter Besetzung gegeben, dass Herr Böttcher den Don Juan recht gut sang, wenn auch weniger gewandt darstellte, und Herr Fischer den Leporello richtig, doch diese für den Bariton zu tief liegende Baßrolle nicht kräftig genug sang, wie comica ihm jedoch gänzlich mangelte. Herr Zschiesche hatte, statt des Herrn Böttcher, den Komthur übernehmen müssen, und dadurch verlor wieder die Basspartie des Masetto einen tüchtigen Sänger, so dass in den Ensemble's der tiefe Bass wenig vernehmlich wurde. Jedenfalls müsste Herr Zschiesche den Leporello singen, da die Rollen des Komthurs und Masetto doch noch eher Repräsentanten finden dürften. — Ein neues Ballet von P. Taglioni, mit Musik von Gährich, dessen ehrenwerthes Kompositionstalent zu dieser Musikgattung eigentlich nicht passend angewandt ist, hat sowohl des komischen Stoffes wegen, des Cervantes'schen Don Quixotte, als durch die effektvolle Musik und die belustigende Darstellung des Ritters von der traurigen Gestalt durch den beliebten Komiker Gern, und seines Schildknappen durch Herrn Stollmüller, viel Beifall gefunden, so dass solches, eben nicht zum Gewinn der Kunst, wöchentlich mehrmals gegeben wird. Zur Darstellung auf der königl. Bühne wird Adam's „Brauer von Preston" mit Theilnahme der Dem. Löwe vorbereitet, welche auch die Susanne in „Figaro's Hochzeit" nächstens geben wird.

(Beschluss folgt.)

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Sechs Lieder von W. Gerhardt für 4 Männerstimmen von *Friedrich Nohr.* Op. 12. München, bei Falter und Sohn. Stimmenabdruck. Preis 16 Gr. (1 Fl. 12 Kr.)

Das Heft enthält ein Morgenständchen; Matrosenlied; Liebes-Katechismus; Rundgesang beim Weine; Herein! und Fussgänger — alle munteren Inhalts, mit leichter, gefälliger Musik versehen, den Texten angemessen liedermässig und doch nicht selten mit hübschen, vom Gewöhnlichen abweichenden Einfällen. Sie sind also für anspruchlose fröhliche Unterhaltung geeignet. Wir sahen die Partitur; die Stimmenführung ist ungezwungen und gut.

Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Von *A. E. Grell.* Op. 17. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

„Freude überall," von Carl, ein sinnig einfaches Lied, recht ansprechend. „Abend," von Herrmann, gibt jenem nichts nach; es liegt etwas still Freundliches darin, wie es der Abend mit sich bringt. „Morgen," von Bitter, eben so gemüthlich, in Tönen wie in Worten. Alle 3 Lieder ohne Schwierigkeit zu singen. Haben wir die Theilung des Textes in verschiedenen Stimmen auch nicht gern, so gibt dies doch Andern keinen Anstoss. Dem Stimmenabdrucke ist eine Partitur beigegeben. Die Gaben sind empfehlenswerth.

A Mademoiselle Pauline Garcia. Ecco quel fiero istante (Schon schlägt der Trennung Stunde), Notturno für 2 Soprane und Bass mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von *J. Geraldy.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Gr.

Ein schönes Terzett, jeder Trennungsstunde geweiht. Trefflich gesungen.

Feuilleton.

Fünftes Konzert des Pariser Konservatoriums. Sinfonia eroica von Beethoven; Stücke aus Friedrich Schneiders Weltgericht; Solo für das Fagott (Herr Kocken); Ouverture von Beethoven (einem hoffnungsvollen jungen Tonsetzer, Schüler des Instituts); Szene mit Chorus aus Gluck's Iphigenia in Tauris; Sinfonie von Haydn (91e Werk). — Das Konservatorium hat jetzt wieder eine musikalische Preisaufgabe gestellt. Die Bewerber werden eingeschlossen und haben 23 Tage Zeit, eine Kantate mit Orchesterbegleitung zu schreiben, welche dann am Pianoforte aufgeführt wird. Nur ist es ein Uebelstand, dass über diese musikalischen Erzeugnisse eine Gesellschaft das Urtheil fällt, die zum grössten Theile aus Malern, Bildhauern, Baukünstlern und Kupferstechern besteht.

Pauline Garcia, die Schwester der verstorbenen Malibran, ist für die italienische Oper zu London engagirt. Sie erhält 40,000 Francs und hat dafür während der bevorstehenden Saison sechsmal (?) zu singen.

Eine neue *Sinfonie* von *Heber* hat in Paris grossen Anklang gemacht; sie ist für vier Geigen, Violoncell, Kontrabass, Pedalorgue und Pianoforte gesetzt. Es soll ein Werk sein, „das die Franzosen von den ausländischen Meisterwerken dieser Gattung als ein würdiges Seitenstück entgegensetzen können."

Marchant in Paris schreibt eine einaktige Oper. Der Text — von wem könnte er anders sein als von — Scribe?

Curiosum. Die Franco musicale behauptet, bei Erwähnung des Goethe'schen Wagnerliedes (aus „Wilhelm Meister"), dass *Mozart,* ergriffen von der Vortrefflichkeit dieses Gedichtes, dasselbe in Musik gesetzt habe, um mit dem Dichter zu wetteifern. Es wäre gut, wenn der Urheber dieser Notiz die treffliche Tondichtung Mozart's, die wohl nur ihm bekannt ist, recht bald veröffentlicht hätte. Uebrigens hat Mozart jenes Lied wohl schwerlich gekannt; die erste Ausgabe von Goethe's Wilhelm Meister erschien 1795, als Mozart schon vier Jahre todt war. — An demselben Orte wird Goethe's *Faust* ein „verzweifeltes, jammervolles" Drama genannt (désespéré, lamentable); es wird auch eine Uebersetzung der Stelle mitgetheilt, wo Faust und Gretchen sich zum ersten Male begegnen. Sie lautet folgendermassen:

Faust. Ma belle demoiselle, voudrais-je vous offrir mon bras et vous accompagner chez vous?

Marguerite. Je ne suis ni belle ni demoiselle, et pour rentrer chez moi, je n'ai besoin de personne.

Französische Blätter sprechen mit grossem Lobe von einer zu Nevers wohnenden Tondichterin, Baronin v. *Meistre;* sie komponirt nur Kirchenmusik, für welche sie eine ausgezeichnete Neigung hegt. Ein Tantum ergo und O salutaris hostia von ihr sollen der besten Meister würdig sein.

Eine der ausgezeichnetsten Harfenistinnen, Mad. *Famillet-Dumas* zu Paris, ist gestorben.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind erschienen:

Motetten von J. G. Schicht
in Partitur.

		Thlr.	Gr.
1s Heft, enthält:	Nach einer Prüfung kurzer Tage	1	8
2s Heft, enthält:	Jesus meine Zuversicht	—	16
3s Heft, enthält:	Meine Lebenszeit verstreicht	—	10
4s Heft, enthält:	Der 145ste Psalm: Ich will dich erhöhen.		
	Responsorium: Christe du Lamm Gottes	—	16
5s Heft, enthält:	Gross ist der Herr	—	16
6s Heft, enthält:	Der 98ste Psalm: Kommt herzu und höret.		
	Die mit Thränen säen.		
	Lasst uns mit ehrfurchtsvollem Dank.		
	Der Winter sei gegrüsst	—	16
7s Heft, enthält:	Der 150ste Psalm: Lobet den Herrn.		
	Das Gebet Jesu von Witschel: Vater, den uns Jesus offenbaret	—	16
8s Heft, enthält:	Der 100ste Psalm: Jauchzet dem Herrn	1	8
9s Heft, enthält:	Wir nahen uns voll heisser Dankbegier.		
	Ach schwer und dunkel schwebt.		
	Heil uns, den Vaters Ebenbild.		
	Auf, Brüder, lasst am trauten Heerd	—	16
10s Heft, enthält:	Holde Hoffnung, Kind des Himmels.		
	Schon ruht von Nacht.		
	Da Sie, ihr Name		
	Steigt empor in stiller Abendstunde	—	16
11s Heft, enthält:	Gott ist unsre Zuversicht.		
	Auf Gott und nicht auf meinen Rath	—	16

Ferner von demselben Verfasser:

Allgemeines Choralbuch für Kirchen, Schulen, Gesangvereine, Orgel- und Pianofortespieler, fünfstimmig gesetzt. Enthält: 1253 Melodien, zu 61 verschiedenen Gesangbüchern passend, mit einer Zugabe von einer Praefation mit Sanctus, einer neuen Melodie des Vater-Unsers, so wie der Einsetzungsworte, mit Einschluss der Zwischen-Responsorien. 3 Theile mit ausführlichem Register. Der erste Theil enthält: 575 Melodien, sammtlich für das Königreich Sachsen. Der zweite und dritte Theil enthalten 913 Melodien für die übrigen deutschen Lande. Preis für alle 3 Theile 6 Thlr. Preis jedes einzelnen Bandes 3 Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn.

Der Franc à 8 Silbergroschen preussisch Courant.

		Fr.	Ct.
Adam, A.,	Ouverture de Micheline (Geisterstunde) pour Piano Solo	1	50
Czerny, C. h.,	Op. 333. Impromptu sentimental sur le thème: Oh nume benefice de l'Opera: La Gazza ladra, pour Piano Solo	2	—
Hänten, Fr.,	Souvenir de la Suisse et du Tyrol. 18 Walzen favorites pour le Piano. Liv. I et II à	4	25
— —	Les plaisirs de Londres. Deux compositions brillantes pour le Piano. No. 1 et 2 à	2	—
Lütgen, P.,	Op. 15. Drei Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte (das erste mit Violoncell)	3	—
Mendelssohn-Bartholdy, F.,	Alle einzelnen Nummern aus Paulus für Piano Solo ohne Text. No. 2 — 44 zu verschiedenen Preisen.		
— —	Presto pour Piano sep. à 4 mains par C. Czerny	8	—
— —	Op. 24. Ouverture für Harmoniemusik	15	—
— —	dieselbe für Piano à 4 mains vom Komponisten	3	50
— —	dieselbe für Piano Solo arr. von C. Czerny	2	50
— —	(aus Op. 39, No. 3) Duetto für 2 Soprane mit Pianoforte „Tulerunt Dominum meum" (Wahin habt ihr ihn getragen)	1	—
Spohr, L.,	Op. 107. Drei Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Piano	3	50
— —	Op. 108. Drei Duette für 2 Soprane mit Begl. d. Piano.	3	50
— —	(aus Op. 98) Duetto für Alt und Tenor mit Begleit. des Piano: „Rühet nu der Liebe Kinder"	1	25

Subscription bis 1. Juli 1839
auf die hinterlassenen Werke
Karl Maria's von Weber.

1. Se Sinfonie en ut (C dur) pour l'Orchestre, dito arr. pour Piano a 4 mains.
2. Concertino pour Violoncelle avec Acc. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano.
3. Romanza Siciliana per il Flauto principale con Acc. di Orchestra, ditto con Acc. di Pianoforte.
4. Quintette aus Oper Rübezahl für 4 Sopran- und 1 Bassstimme mit Begleitung des Orchesters, ditto mit Piano.
5. Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung des Orchesters oder Piano.
6. Komische Arie für eine Tenorstimme mit Begleitung des Orchesters, ditto mit Piano.
7. Gesangsang im Quartett oder für eine Stimme.
8. 2 Räthselcanons.

Da die Theilnahme für diese Werke ohne Zweifel allgemein sein wird, so bietet die Verlagshandlung gern die Hand, um noch Unbemittelten die Anschaffung zu erleichtern, deshalb stellt sie fest:

1. Es kann auf jeden einzelne Werk subscribirt werden. — 2. Der Subscriptionspreis ist per Bogen gr. Folio in elegantester Ausstattung 2½ Gr. (also die Hälfte des üblichen Preises!) — 3. Der Subscriptionstermin gilt bis 1. Juli c., dann tritt der Ladenpreis, d. i. 4 Gr. (8 ddr.) per Bogen, ein. — 4. Wer wenigstens auf 4 Werke der Sammlung subscribirt, erhält gratis das Portrait K. M. v. Weber's (gestochen von Jügel, gr. Folio) und ein Fac-Simile seiner Handschrift. —

Die mit einstimmigem Beifall im königl. Theater in Berlin aufgenommene Operette:

Die Flucht nach der Schweiz, von Fr. Kücken, erscheint baldigst im vollständigen Klavierauszuge.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

neue Morgenröthe hoffen. Möge ihn der Tonkunst Schutzgeist leiten! —

Suttgard im Junii. Der hiesige Herr Hofmusikus Dieter hat nun mit der Komposition des Singspiels von Kotzebue, des Teufels Lustschloss, seine zwölfte Operette verfertiget. Die Erwartung des Publikums auf die erste öffentliche Vorstellung desselben ist um so mehr gespannt, da Hr. Dieter durch seine gefallige Schreibart, und insonderheit durch sein eigenes Talent im Ausdruck des Komischen, seinen Künstlerruhm schon längst fixirt hat. — Die bessere Aufnahme unsers Musik- und Theaterwesens scheint nun ein Gegenstand ernstlicher Aufmerksamkeit unsers Herzogs zu werden. Die Anwesenheit des berühmten Hrn. Iffands, der eine Einladung vom Hofe erhielt, und Vorschläge zur Verbesserung unserer Schaubuhne thun soll, wird vieles entscheiden. — Der als Orgelspieler bekannte Herr Schulz, der auf seine Kunst einen grossen Theil Deutschlands durchreiste, hat seit kurzem bey der verwittweten Frau Herzogin Franziska zu Kirchheim an der Teck, ein Engagement erhalten. — —

Die im 34sten Stück befindliche Nachricht, dass das Melodrama, Herkules Tod, nach zweymaliger Aufführung von dem Berliner Nationaltheater zurückgenommen worden und wohl schwerlich irgendwo anders würde aufgeführt werden — ist dahin zu berichtigen, dass jenes Theater im völligen Besitz dieses Stücks geblieben, auch von Hrn. Iffland zu erwarten ist, dass er es, indem sich seine Kunst darin grösser, als vielleicht irgendwo anders, zeigt, hier und an andern Orten wiederholen werde, besonders da das eigentliche Kunstpublikum sich laut für ihn in dieser Rolle erklärt hat. Für den grossen Haufen kann und soll so Etwas nicht seyn. Die Meynung des Einsenders, dass es schwerlich anderswo gegeben werden würde, kann sich nur auf Erwagung der grossen Schwierigkeit, mit welcher die Darstellung dieses Herkules verbunden ist, gründen, indem, ausser einem ganz vorzüglichen Schauspieler für diese Rolle, ein starkes Chor und ein sehr gutes Orchester dazu erforderlich sind.

Recension.

Petites pièces pour le Pianoforte, composées par Starkel. Enrégistré à la Bibliothec nationale. à Mayence, chez Charles Zulehner. (Pr. 1 Fl.)

Diese kleinen Handstücke gehören unter die besten, die seit einigen Jahren für noch nicht weit vorgeschrittene Schüler und Liebhaber geschrieben worden sind. Sie sind sehr leicht, in Ansehung der Ideen sowohl, als in Ansehung der Ausführung; sind dabey munter, nett, rein geschrieben, nicht ohne Charakter, und liegen auch recht gut in der Hand und Applikatur. Die erste Menuett ist vorzüglich hübsch. Uebergange, wie der, S. 9. Ende, die auf den Instrumenten, wo man, wie auf der Violin, ganz allmahlig von einem halben Ton in den andern gehen kann, an ihrem Platze sind, sollten nicht auf das Pianoforte herübergenommen werden. Es wäre zu wünschen, dass mehrere Komponisten, die, wie Hr. St., grössere Werke gut liefern könnten, doch auch zuweilen, wie er, für Anfänger schrieben — wie nur recht wohl instruirte, gründliche und erfahrne Erzieher Fibeln und kleine Lesebucher schreiben sollten. Es ist von sehr nachtheiligem Einfluss in die Bildung für Musik überhaupt, dass jenes Geschäft meistens Leuten überlassen bleibt, die selbst noch nicht weit über die musikalische Fibel hinaus sind.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Ostermesse-Bericht 1839

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben № 1135.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Fedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Neuestes Lehrbuch.

Czerny, C., Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule von dem ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, und mit allen nöthigen, zu diesem Zwecke eigends componirten zahlreichen Beispielen, in 3 Theilen, Op. 500.

Mit dem Portrait und Facsimile des Verfassers.

Der 1ste Theil enthält den ganzen Elementarunterricht, auf eine ausführliche, fassliche, jedem, selbst dem zarten Kindesalter angemessene Art dargestellt.

Der 2te Theil enthält die Lehre von der Fingersetzung, auf so einfache Grundsätze zurückgeführt und in einer so fortschreitenden Ordnung dargestellt, dass der Schüler (und überhaupt jeder Pianist) in jedem zweifelhaften Falle, und selbst bei den schwierigsten Compositionen sich hieraus Rathe erholen kann. Den Schluss dieses Theils bilden 6 grössere ausgeführte Etuden, wovunter 2 für jede Hand insbesondere berechnet sind.

Der 3te Theil behandelt ausführlich und erschöpfend die Lehre von dem Vortrage, giebt zuvörderst in den ersten Capiteln dem Schüler alle practischen Mittel an, durch welche derselbe erlangt, und dem Spieler die höchste Vollendung verschafft werden kann. Hierauf wird der Vortrag einer jeden Compositionsgattung insbesondere dargestellt, und endlich die Art und Weise bestimmt, wie jeder berühmte und bedeutende Tonsetzer, sowohl der ältern wie der neuesten Zeit, auf die, seinem Geiste und seiner Manier eigenthümliche Art ausgeführt werden soll, wobei eine kurze Geschichte der Entwicklung des Fortepianospiels zur Grundlage dient. Zum Schluss sind besondere Capitel dem öffentlichen Produziren, so wie jenem in Privatzirkeln, ferner dem Präludiren, dem Fantasiren, und endlich dem Stimmen und der Bewahrung des Fortepiano gewidmet.

Um den Ankauf dieser Schule für Jedermann und für jedes augenblickliche Bedürfniss möglichst zu erleichtern, wird dieselbe auf folgende drei verschiedene Arten erscheinen:

1ste In einzelnen Lieferungen à 1 fl. C. M., wodurch jeder Lehrer mit den Fortschritten seiner Schüler auf eine gar nicht kostspielige Weise gleichen Schritt halten kann. (Titel, Portrait und Facsimile werden der letzten Lieferung beigegeben).

2ste Theilweise, wodurch jeder der 3 Theile gewissermassen die Hauptepochen des Studiums der Schüler bezeichnet.

Preis des 1ste Theils fl. 7, des 2te Theils fl. 6, des 3te Theils fl. 5 C. M.

3ste Endlich das complete Werk, welches allerdings, sowohl dem Lehrer, wie dem Schüler eine allgemeine und erschöpfende Uebersicht des ganzen Clavierspiels verschafft. Alle 3 Theile zusammen kosten 14 fl. C. M.,

welcher Betrag bei Empfang des 1ten erlegt werden muss. Der erste Theil erscheint den 15ten April, der zweite den 15ten Mai, der dritte und letzte Theil den 15ten Juni dieses Jahres. Nach Erscheinen des letzten Theils tritt unabänderlich der gewöhnliche Ladenpreis ein.

Für das Pianoforte allein.

	fl. kr.
Bihl, Andr., Fuge in C, für die Orgel, oder das Pianoforte. Op. 17	— 20
Chotek, F. X., Variationen über das beliebte Lied: An die Sterne, von H. Proch, im leichten Style für kleine Hände. Op. 29	— 30
Czerny, C., Trois morceaux de Salon brillans et caractéristiques sur des thèmes originaux. Op. 329.	
N° 1. Rondino brillant, in As	— 45
- 2. Impromptu à la Mazourka, in As	— 30
- 3. Allegro agitato, in F moll	— 30
- Impromptu brillant sur les danses nationales espagnoles: La Tirana de Cadix, et Jaleo de Xerès, du Ballet: Le diable boiteux (der hinkende Teufel). Op. 385	1 —
— Bijoux théatraux, ou nouvelle Collection des Rondeaux, Variations et Impromptus sur les motifs les plus fav. de nouveaux Operas. Op. 397. (Fortsetzung.)	
Cah. 9. Impromptu capricieux sur le choeur favori: (Assisino che il ferro immergesti) de l'Opera: Gemma di Vergy, de Donizetti	1 —
Cah. 10. Rondino sur la Cavatine: (Di mis Patria bel soggiorno) de l'Opera: Marino Faliero, de G. Donizetti	— 45
Cah. 11. Rondino sur les motifs fav. de l'Opera: Lucrezia Borgia, de G. Donizetti	— 45
Cah. 12. Rondino sur les motifs fav. de l'Opera: Roberto Devereux de G. Donizetti	— 45
— Souvenir théatral (Fortsetzung.).	
Cah. 55. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opera: Il Giuramento, de S. Mercadante	1 15
Cah. 56. Fantaisie 2me sur detto	1 15
Cah. 57. Fantaisie 3me sur detto	1 15
Cah. 58. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opera: Gemma di Vergy, de Donizetti	1 15
Cah. 59. Fantaisie 2me sur detto	1 15
Cah. 60. Fantaisie 3me sur detto	1 15
— Lieder von Franz Schubert, für das Pianoforte übertragen.	
N° 1. Die Forelle	— 45

	fl. kr.
N° 2. Drang in die Ferne	— 30
- 3. Gruppe aus dem Tartarus	— 45
- 4. Der blinde Knabe	— 30
- 5. Normanns Gesang	— 45
- 6. Lied des gefangenen Jägers	— 45
- 7. Schäfers Klagelied	— 30
- 8. Jägers Abendlied	— 30
- 9. Das Lied im Grünen	1 —
- 10. Erster Verlust	— 30
- 11. An Sylvia	— 30
- 12. Fischerweise	— 45
(Werden fortgesetzt.)	
Diabelli, Ant., Musikalische Morgenstunden einer Woche. 7 Sonatinen für das Pianoforte allein, mit Fingersatz und Berücksichtigung kleiner Hände (mit willkührlicher Begleitung einer Violine). 168tes Werk.	
Complet für Pianoforte allein	2 20
Complet für Pianoforte und Violine	3 20
Einzeln für Pianoforte allein	
N° 1. in F	— 20
- 2. in G	— 20
- 3. in C	— 20
- 4. in B	— 30
- 5. in D	— 30
- 6. in G	— 30
- 7. in A moll	— 30
Violinstimme complet	1 —
Violinstimme separat à	— 15
— Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit. Periodisches Werk für das Pianoforte allein oder auf 4 Hände brisammen. (Fortsetzung.)	
14te Heft enthält: Spanisches Pas de deux: El Zapateado, ausgeführt von Herrn Perrot und Mlle Perrot-Grisi	— 30
15te Heft enthält: Ave Maria, Lied von Schubert	— 45
16te Heft enthält: Der Gondelfahrer. Lied von Schubert	— 45
17te Heft enthält: Ungeduld. Lied von Schubert	— 30
18te Heft enthält: Mein Reichthum. Lied von Proch	— 30
19te Heft enthält: In der Mühle. Lied von Proch	1 —
20ste Heft enthält: Schweizers Heimweh. Lied von Proch	— 45
(Werden fortgesetzt.)	
— Euterpe für das Pianoforte allein. (Fortsetzung.)	
N° 336. 1er Potpourri nach Motiven der Oper: Il Giuramento, v. S. Mercadante	— 45
- 337. 2er Potpourri nach detto	— 45
- 338. 3er Potpourri nach detto	— 45
- 339. 4er Potpourri nach detto	— 50

fl. kr.

N° 360. 1° Potpourri nach Motiven der Oper: Gemma di Vergy, von G. Donizetti — 50
- 361. 2° Potpourri nach detto — 50
- 362. 3° Potpourri nach detto — 50
- 363. 4° Potpourri nach detto — 50
- 364. Drei Favoritänze aus dem pantominischen Ballet: Der hinkende Teufel.
- 1. La Tirana de Cadix } — 30
- 2. Jaleo de Xeres }
- 3. Galoppe

Horzalka, F., Polonaise in D — 20

Kafka, Fr., Zwei Fugen für die Orgel oder das Pianoforte, Op. 1 — 30

Legrand, Jos., Nocturne in As, Op. 2 — 30

Liszt, Fr., Lieder von Fr. Schubert, für das Pianoforte übertragen.
- N° 1. Sei mir gegrüsst — 30
- 2. Auf dem Wasser zu singen 1 —
- 3. Du bist die Ruh — 45
- 4. Erlkönig 1 —
- 5. Meeresstille — 30
- 6. Die junge Nonne 1 —
- 7. Frühlingsglaube — 30
- 8. Gretchen am Spinnrade 1 —
- 9. Ständchen von Shakespeare — 45
- 10. Rastlose Liebe — 30
- 11. Der Wanderer — 45
- 12. Ave Maria 1 —

Neumayer, Ant., Drei beliebte Wiener-Melodien variirt für das Pianoforte im leichten Style für kleine Hände. Op. 13.
- N° 1. Variationen über das Lied: s' Heirathen fallt mir nicht ein — 30
- 2. Variationen über das Lied: Der Gang in die Fremde — 30
- 3. Variationen über das Dornbacher Abschiedslied: Leb' wohl, mein Liebchen, leb' wohl! — 30

Nicolai, Otto, Adieu à Liszt. Etude pour Piano. Oeuv. 28 — 30

Plachy, W., Der Leichtsinn. Scherzo, Op. 84 — 30

Schubert, Fr., 4 Impromptus. Op. 142. Cah. 1. et 2. à 1 15
Dédiés à Monsieur Fr. Liszt par les Editeurs.
— **Grande Sonate** in A moll, Op. 143. Dediée à Monsieur Felix Mendelssohn Bartholdy par les Editeurs 1 15

Thalberg, S., Divertissement, Op. 7. (arrangé par G. Lichl.) 1 45

Wanczura, Jos., Introduction und Variationen über ein beliebtes Thema

fl. kr.

aus der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de Bronze) von Auber, im leichten Style für kleine Hände. Op. 32 — 30

Worzischek, J. H., 12 Rapsodien, Op. 1. (Nouvelle Edition.) Cah. 1. et 2. à 1 30

Wiener Tivoli-Märsche.

(Fortsetzung.)

29° Heft enthält: Marsch nach dem beliebten Liede: Das Herzenleid. Rakoczy-Marsch, und Parade-Marsch über Bellini's letzten musikalischen Gedanken von Andr. Nemetz — 30

30° Heft enthält: Drei Märsche nach beliebten Motiven der Oper: Il Giuramento, von Mercadante, eingerichtet von Andr. Nemetz — 30

31° Heft enthält: 3 Mailänder Einzugs- und Krönungs-Märsche, componirt von Andr. Nemetz — 30

32° Heft enthält. N° 1. Wilhelm-Marsch. N° 2. Wiener-Marsch. N° 3. Parade-Marsch, componirt von Jos. Reznicek. — 30

(Werden fortgesetzt.)

Tänze für das Pianoforte allein.

Bendl, C., Sagen der Vorzeit. Ländler. Op. 46 — 30
— **Novellen** aus dem Conversations-Leben, Walzer. Op. 17 — 45
— **Lieder-Walzer** nach H. Proch's: Alpenhorn. Ob sie meiner wohl gedenkt. An die Sterne. Wanderlied. Schmiedlied und Lebewohl. Op. 18
— **Quadrille française.** Op. 19 — 30
— **Alexander-Walzer.** Sr. kais. Hoheit dem durchlauchtigsten Hrn. Hrn. Grossfürst-Thronfolger von Russland Alexander Nicolaewitsch gewidmet. Op. 20 — 45
Huber, Joh., Die Adlerschwingen. Walzer. — 45
Ipavitz, Al., Heimathsklänge. Walzer. Op. 5. — 45
Reznicek, Jos., Louisen-Walzer. Op. 4 — 45
Suchanek, Joh., Die Amaranthen. Walzer. Op. 8 — 45

Für das Pianoforte auf vier Hände.

Chotek, F. X., Variationen über den beliebten Marsch aus der Oper: Die Puritaner, von Bellini. Op. 23 1 —

fl. kr.

Chotek, F. X., Variationen über Proch's beliebtes Lied: Das Alpenhorn. Op. 26.... 1 —

— Variationen über Proch's beliebtes Lied: An die Sterne. Op. 29..... 1 —

Czerny, C., Le goût moderne. Nouveau Recueil de Rondeaux, Var. et Impromptus sur les thèmes les plus elegans des nouveaux Operas. Op. 598.

(Fortsetzung.)

Cah. 9. Rondino brillant sur l'air favori: (Nella stanza, che romita) de l'opera: Gemma di Vergy, de Donizetti..... 1 15

Cah. 10. Rondino sur le Duo: (Se pour giungi) de l'opera: Marino Falliero, de G. Donizetti..... 1 —

Cah. 11. Rondino sur les thèmes favoris de l'opera: Lucrezia Borgia, de G. Donizetti..... 1 15

Cah. 12. Rondino sur les thèmes favoris de l'opera: Roberto Devereux, de G. Donizetti..... 1 15

— Souvenir théatral à 4 mains.

(Fortsetzung.)

Cah. 35. Fantaisie 1e sur les motifs fav. de l'opera: Il Giuramento de S. Mercadante..... 1 45

Cah. 36. Fantaisie 2e sur detto..... 2 —

Cah. 37. Fantaisie 3e sur detto..... 1 45

Cah. 38. Fantaisie 1e sur les motifs fav. de l'opera: Gemma di Vergy, de Donizetti. 1 45

Cah. 59. Fantaisie 2e sur detto..... 1 45

Cah. 60. Fantaisie 3e sur detto..... 1 45

Diabelli, A., Die Kenntniss aller Dur- und Molltonarten in melodischen Originalsätzen nebst Cadenzen und Fingersatz, mit besonderer Rücksicht für kleine Hände, dargestellt. Op. 109. complet..... 4 —

Einzeln 1e Heft. C dur. A moll. G dur. E moll..... — 45

— 2e Heft. D dur. H moll. A dur. Fis moll..... — 45

— 3e Heft. C dur. Cis moll. H dur. Gis moll (oder As moll..... — 45

— 4e Heft. Fis dur (oder Ges dur). Dis moll (oder Es moll)..... — 45

— 5e Heft. F dur. D moll. B dur. G moll..... — 45

— 6e Heft. Es dur. C moll. As dur. F moll..... — 45

— 7e Heft. Des dur (oder Cis dur). B moll..... — 45

— Trois Sonates aimables. Op. 152. (Nouvelle edition.) N° 1. 2. 3. à..... 1 —

— Wiener Lieblingsstücke der neue-

fl. kr.

sten Zeit. 14e, 15e, 16e, 17e, 18e, 19e und 20e Heft. (Siehe Pianoforte allein.)

— Enterpe für das Pianoforte auf 4 Hände.

(Fortsetzung.)

N° 356. 1e Potpourri nach Motiven der Oper: Il Giuramento, v. S. Mercadante. 1 15

- 357. 2e Potpourri nach detto..... 1 15
- 358. 3e Potpourri nach detto..... 1 15
- 359. 4e Potpourri nach detto..... 1 15
- 360. 1e Potpourri nach Motiven der Oper: Gemma di Vergy, von G. Donizetti..... 1 15
- 361. 2e Potpourri nach detto..... 1 30
- 362. 3e Potpourri nach detto..... 1 15
- 363. 4e Potpourri nach detto..... 1 15
- 364. Drei Favorit-Tänze aus dem pantomimischen Ballet: Der hinkende Teufel. N° 1. La Tirana de Cadix. N° 2. Jaleo de Xeres. N° 3. Galoppe. 1 —

(Wird fortgesetzt.)

Lickl, J. G., Zwei Fugen für die Orgel, oder die Physharmonica zu 4 Händen in C und D moll..... — 45

Rainer, Rud., Die Bagatellen. Walzer und Galoppe im leichten Style. Op. 3.... — 45

Thalberg, S., Divertissement. Op. 7. (arrangé a 4 mains par G. Lickl)..... 2 15

Für die Physharmonica.

Lickl, G., Caecilie, eine Auswahl beliebter Tonstücke für die Physharmonica allein.

(Fortsetzung.)

15e Heft enthält: Impromptu über das Lied: Das Herzenleid von C. M. v. Weber. 33e Werk..... — 45

16e Heft enthält: Impromptu über F. Schubert's beliebten Trauerwalzer. 34e Werk..... — 45

17e Heft enthält: Impromptu über ein beliebtes Schweizer-Morgen-Alpenlied. 35e Werk..... — 45

18e Heft enthält: Reminiscenzen aus der Oper: Robert der Teufel v. Meyerbeer. Fantaisie. 36e Werk..... 1 —

(Wird fortgesetzt.)

— Wiener-Salon-Musik. Periodisches Werk für Physharmonica und Pianoforte (oder 2 Pianoforte). 51e Werk.

(Fortsetzung.)

5e Heft enthält: 7 Lieder von F. Schubert mit Hinweglassung der Worte. 1. Der Wanderer. 2. Auf dem Strom. 3. Erlkönig.

	fl. kr.
4. Fülle der Liebe. 5. Das Ständchen. 6. Ave Maria. 7. Frühlingsglaube.....	2 —
(Wird fortgesetzt.)	

Für die Violine.

Bendl, C., Lucia-Galoppe und Postillon-Galoppe für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15.....	— 45
— **Humors-Organe. Walzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14.**	— 45
— **Gartenfest - Galoppe. Nectars-Gluth - Galoppe und Giganten-Galoppe für die Violine mit Begleit. des Pianoforte. Op. 15.....**	1 —
— **Sagen der Vorzeit. Ländler für die Violine mit Begl. des Pianoforte. Op. 16.**	— 30
— **Novellen aus dem Conversations-Leben. Walzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 17.**	— 45
— **Lieder-Walzer nach H. Proch's: Alpenhorn. Ob sie meiner wohl gedenkt. An die Sterne. Wanderlied. Schmiedlied und Lebewohl. Op. 18. Für das Orchester.....**	2 30
— **Dieselben für die Violine mit Begleitung des Pianoforte.....**	— 45
— **Quadrille française nach Motiven der Opern: Lucia di Lammermoor und Postillon de Lonjumeau, für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 19.....**	— 45
— **Alexanderwalzer für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20.....**	— 45
Clement, Fr., Concertino brillant pour le Violon, avec accomp. de deux Violons, Alto et Basse.....	1 30
Diabelli, A., Neuestes Journal leichter und angenehmer Melodien für 2 Violinen. (Fortsetzung.)	
22ᵉ Heft enthält: Il Pirata. Op. von V. Bellini. Erste Abtheilung.....	1 —
23ᵉ Heft enthält: Il Pirata, zweite Abtheilung.....	1 —
24ᵉ Heft enthält: Montechi und Capuleti. Oper von V. Bellini. 1ᵉ Abtheilung....	1 —
25ᵉ Heft enthält: Montechi und Capuleti, 2ᵉ Abtheilung.....	1 —
26ᵉ Heft enthält: Norma, Oper von V. Bellini. 1ᵉ Abtheilung.....	1 —
27ᵉ Heft enthält: Norma, 2ᵉ Abtheilung. (Wird fortgesetzt.)	1 —
Durst, Math., Ungarisches Rondo für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10.	1 —
Preyer, Gottfr., Erste Sinfonie (in D moll) für das Orchester. Op. 16. Sr. kais.	

	fl. kr.
Hoheit dem durchlauchtigsten Hrn. Hrn. Grossfürst - Thronfolger von Russland Alexander Nicolaewitsch gewidmet. In Auflagstimmen.....	11 30
Schorsch, N., Adagio et Rondeau brillant pour le Violon, avec accomp. de Pianoforte....	1 15

Für die Flöte.

Diabelli, A., Der musikalische Gesellschafter. Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)	
Cab. 62. enthält: **Lieder von H. Proch. N° 1. Das Alpenhorn. N° 2. An die Sterne. N° 3. Schmiedlied. N° 4. Der Jüngling am Bache. N° 5. Lied des Czikosch. N° 6. Ob sie meiner wohl gedenkt. N° 7. Wenn ich ein Vöglein wär'! N° 8 Lebe wohl.....**	— 45
Cab. 63. **La Sonnambula (Die Nachtwandlerin). Oper von Bellini.....**	1 —
Cab. 64. **L'Elisir d'amore (Der Liebestrank). Oper von G. Donizetti.....**	1 —
(Wird fortgesetzt.)	
Fahrbach, Jos., Introduction und Variationen über ein beliebtes Thema aus dem Ballet: Der Kobold, Musik von W. Reuling, für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. 12ᵉ Werk.....	1 —
— **Vier Fantasien für eine Flöte, über beliebte Motive der Oper: Il Giuramento (der Schwur) von S. Mercadante. 13ᵉ Werk. 1ᵉ Heft.....**	— 45
— — 2ᵉ Heft.....	— 45
— — 3ᵉ Heft.....	— 45
— — 4ᵉ Heft.....	— 45

Gesangmusik.

Dessauer, Jos., Das geborgene Kind. Gedicht von C. Forster, für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. 14ᵉ Werk. (Neue Ausgabe.)	— 30
— **Sechs Gesänge. N° 1. Dorothea. N° 2. Lied des Gefangenen. N° 3. Wär' ich bei Dir. N° 4. Schafers Sonntagslied. N° 5. Mein Alles. N° 6. Die Abgeschiedenen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5ᵉ Werk. (Neue Ausgabe.)**	1 —
Diabelli, A., Melodicon. Kleine Clavierauszüge aus Opern für den Umfang jeder Stimme eingerichtet. (Fortsetzung.)	

	fl. kr.
Proch, H., Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	— 30
— Der Kampf im Herzen, Lied für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. Op. 54.	— 30
— Meine Klage, Lied für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pianoforte. Op. 55.	— 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	— 30
— Des Liedes Verwandlung, Gedicht von M. G. Saphir, aus dessen wilden Rosen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 56	— 30
— Liebestraum, Lied für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 57	— 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	— 30
— Thürmers Nachtlied, Gedicht von J. N. Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Waldhorn (oder Violoncell) und Pianoforte. Op. 58	1 —
— Dasselbe mit Begleit. des Pianoforte allein.	— 45
— Bild und Blume, Gedicht von M. G. Saphir, aus dessen wilden Rosen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 59	— 30
— Rückkehr, Gedicht von M. G. Saphir, aus dessen wilden Rosen, für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 60	— 30
Schubert, Fr., Die Forelle, Gedicht von Schubart, für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 32. (Neue Ausgabe.)	— 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	— 30
— Der blinde Knabe (The blind Boy), Gedicht von Craigher, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 101. (Neue Ausgabe.)	— 30
— Gott in der Natur, Gedicht von Gleim, für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 133	1 15
— Nachlass, 29ste Lieferung, enthält: Stimme der Liebe. Die Mutter Erde, Gedichte von Stollberg. Gretchens Bitte, Gedicht von Goethe. Abschied in das Stammbuch eines Freundes, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	— 45
— Nachlass, 30ste Lieferung, enthält: Tiefes Leid, Gedicht von Schulze. Clärchens Lied aus Egmont von Goethe. Grablied für die Mutter, für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. (Wird fortgesetzt.)	— 45
Vesque Joh. v. Püttlingen. Träume, drei Gedichte aus H. Heine's Reisebildern, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. (Neue Ausgabe.)	— 30

	fl. kr.
Vesque, Joh. v. Püttlingen, Einst und Jetzt, Gedichte von Lenau, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 17	1 —
— Dasselbe mit Begleit. des Pianof. allein.	— 45
— Ombre amene (Wiesenquellen, Waldesschatten), Arietta con accomp. di Pianoforte. Op. 25	— 30
Weiss, Lor., Der Liebe Erkennen, Gedicht von Janitschka d. ä. für eine Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5	— 30
Zeiller, F., Die Nachtigall, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. (oder Waldhorn.) Op. 1.	— 45
— Erinnerung, Gedicht von Hubert v. Clotz, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncell. Op. 2	— 40

Periodische Werke für Gesang.

Philomele mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

N°		
372.	Puget, L., Das Milchmädchen (La Laitière) für eine Singst. mit Pianoforte.	— 30
373.	— Weihnacht (Noël), für detto	— 30
374.	Panseron, A., Louise, leb' wohl! (Au revoir Louise), für detto	— 30
375.	Mozart, W. A., Cavatine: (Porgi amor) Heil'ge Quelle, aus der Oper: Die Hochzeit des Figaro (Le nozze di Figaro) für detto	— 15

(Wird fortgesetzt.)

Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

N°		
338.	Petzina, Jos., Dornbacher Abschieds-Lied: (Leb' wohl mein Liebchen, leb' wohl!)	— 15
339.	Hölzl, G., Der Gang in die Fremde: (Mei herzigen Dirndl)	— 30
340.	Hopp, Jul., Lied, gesungen von Hrn. Nestroy (Heirathen Weib und Mann) aus der Posse: Das Gut Waldegg	— 20
341.	Proch, H., Lied, gesungen von Herrn Feichtinger (Wonur ein Tanzsaal ist) aus der Drollerie: Noch ein Kobold, aber vermuthlich der Letzte	— 20
342.	— Duett: (Es ist um d'Lieb' ein' eig'ne Sach') aus detto	— 30
343.	— Quodlibet: (Herr Jeges! jetzt hat's mi) aus detto	1 —
344.	— Lied: (Einmal hab'n die Ritter mit Spiess und mit Schwerdt) aus detto	— 20
345.	Hebenstreit, M., Tirolerlied: (Das	

N°	fl. kr.
herrlichste Leben hat man nur auf dem Land) aus detto	— 20
346. **Hopp, Jul.**, Lied: gesungen von Hrn. Nestroy (Ich kann's nit versteh'n) aus der Posse: Elias Regenwurm	— 20
347. **Proch, H.**, Todtengräberlied: (Die Menschen sind mir alle feind) aus dem Lebensbild: Treffkönig, oder Spieler und Todtengräber	— 20
348. — *Lied*: (In der Nähe vom Graben, da steht ein Amor) aus detto	— 20
349. **Müller, Ad.**, Lied: (Ein g'fangener Ritter, ein Mägdlein ihm treu) aus der Posse: Die Theaterwelt, gesungen von Hrn. Nestroy	— 20
350. — *Lied*: (Das Leben erklär' ich mir bildlich nicht besser) a. s detto, gesungen von Hrn. Nestroy	— 20
351. — Gelblied: (Vier Buchstab'n gibt's im A, B, C.) aus der Posse: Der Bräutigamsspiegel in der Drudenfussgasse, gesungen von Hrn. Nestroy	— 20
352. **Proch, H.**, Lied: (Ich kann's auf Ehre selbst nicht glauben) aus dem Zauberspiele: 24 Stunden jung — 60 Jahr alt, gesungen von Mad. Jäger	— 20
353. — Lied: (Der Eh'stand ist beim Licht beseh'n) aus detto	— 20
354. — Lied. (Die Welt hat sich geändert) aus detto	— 20
355. — Quodlibet: (Es gibt nix Schöners auf der Welt) aus detto	— 45

Philomele mit Begleitung der Guitarre.

(Fortsetzung.)

311. **Bellini, V.**, Cavatine: (Deh! con te li prendi) (Diese Zarten jetzt beschütze)	— 15
312. — Duetto: (Mira, o Norma) (Sieh, o Norma) aus detto	— 30
313. — Cavatine: (Ah! del Tebro) (Fluch den Römern) aus detto	— 15
314. — Cavatine: (In mia man al fin tu sei) (Nun bist Du in meinen Händen) aus detto	— 15
315. — Duettino: (Gia mi pasco) (Deines Herzens gold'ner Frieden) aus detto	— 15

N°	fl. kr.
316. **Bellini, V.**, Schluss-Cavatine: (Qual cor tradisti) (In dieser Stunde) aus detto	— 20
317. **Weber, C. M. v.**, Das Herzeleid: (Wie i bin verwichen zu mein Dirnderl g'schlichen)	— 15
318. **Proch, H.**, An die Sterne: (Ihr Sterne, ihr blinkt so freundlich)	— 20
319. — Ob sie meiner wohl gedenkt! Gedicht von J. N. Vogl	— 20
320. — Lebe wohl! (Ach! das waren schöne Stunden)	— 20
321. — Der arme Taphfinder	— 20
322. — Wanderlied, an Sie! Gedicht von M. G. Saphir	— 30
323. — Das Erkennen. (Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand.) Gedicht von J. N. Vogl	— 30
324. — Schweizers Heimweh (Zieh'n die lieben goldnen Sterne)	— 30
325. **Schubert, Fr.**, Hymne an die Jungfrau. (Ave Maria!)	— 20
326. **Lachner, F.**, Waldvöglein. Gedicht von J. N. Vogl	— 20
257. **Kreutzer, Conr.**, Das Mühlrad, Gedicht von Uhland	— 20
328. **Preyer, Gottfr.**, Das Nachbars Nachtigall, Gedicht von Sephine	— 20
329. — Posthornklang, Gedicht von J. G. Seidl.	— 20
330. — Fragen (Wird's drüben auch dem Leben ein Wiederfinden geben?), Gedicht von J. G. Seidl	— 20

(Wird fortgesetzt.)

Partituren.

Preyer, Gottfr., Erste Sinfonie (in D moll). Op. 16	7 30
Reissiger, C. G., Vierte grosse Messe (in Es). Unter der Presse.	
Portrait der Miss Clara Novello. Lithogr. von Hrn. Kriehuber. Auf chines. Papier	1 30
Auf weissem Basler Velin	1 —

Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel.

BEI A. DIABELLI & COMP.,

Kunst- und Musikalienhändlern in Wien, am Graben No. 1133,

erscheint mit Eigenthumsrecht für ganz Deutschland:

Neueste vollständige theoretisch-practische

PIANOFORTE-SCHULE.

von dem

ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend,

und mit allen nöthigen,

zu diesem Zwecke eigens componirten zahlreichen Beispielen,

in drei Theilen.

Verfasst

von

CARL CZERNY.

800stes Werk.

Mit dem Porträte und Facsimile des Verfassers.

Die hier angekündigte neueste Clavierschule umfasst den ganzen Unterricht auf dem Fortepiano, vom ersten Elementaranfang bis zur höchsten Ausbildung, und zwar nach der, durch 50 Jahre practisch angewandten, grösstentheils ganz eigenthümlichen Methode des Herrn Verfassers, unter dessen so zahlreichen Schülern wir nur die Namen Liszt, Dohler, Belleville nennen wollen.

Die Schule besteht aus drei Theilen, von welchen jeder ein vollständiges für sich bestehendes Ganze bildet. Der erste Theil enthält den ganzen Elementar-Unterricht auf eine ausführliche, fassliche, jedem, selbst dem zarten Kindesalter angemessene Art dargestellt. Es ist bekannt, dass dieser Elementar-Unterricht für den Schüler der wichtigste ist, indem die spätere Ausbildung bis zur Virtuosität stets nur davon abhängt, dass der Schüler sich gleich Anfangs einen richtigen Anschlag, schönen Ton, gute Haltung, strengen Tact, grosse Geläufigkeit, Fertigkeit im Notenlesen und gründliche Kenntniss aller Tonarten und deren Scalen aneigne. Die trockene Kürze, mit welcher in den meisten bisherigen Lehrbüchern gerade diese wichtigste Periode des Unterrichts behandelt worden ist, und wo fast alles dem mündlichen Vortrag und der Willkühr des Lehrers überlassen blieb, ist die hauptsächlichste Ursache, dass der Elementar-Unterricht für die meisten Schüler so zeitraubend, abschreckend und langweilig erscheint, und häufig Fehler hinterlässt, welche keine spätere Mühe mehr abgewöhnen kann. Im gegenwärtigen Werke folgen alle diese Gegenstände einander in einer Ordnung, welche den Schüler vor allen übeln Angewöhnungen bewahrt, seine Fortbildung rasch und angenehm befördert, und ihm eine sehr bedeutende Zeit erspart, da er über nichts in Zweifel gelassen wird, da das Practische stets mit dem Theoretischen gleichen Schritt hält, und da selbst diejenigen, welchen die Verhältnisse nicht erlauben, sich einen guten Lehrer zu verschaffen, hier dafür den vollkommensten Ersatz und die deutlichste Belehrung finden.

Der zweite Theil enthält die Lehre von der Fingersetzung, auf so einfache Grundsätze zurückgeführt, und in einer so fortschreitenden Ordnung dargestellt, dass der Schüler (und überhaupt jeder Pianist) in jedem zweifelhaften Falle, und selbst bei den schwierigsten Kompositionen, sich hieraus Raths erholen kann, und dass er durch ein fleissiges Ueben der hier vorkommenden Beispiele die Fähigkeit und den Vortheil erlangt, jedes Tonstück vollkommen richtig einstudiren zu können, und selbst mit den neuesten Passagen und Wirkungen der jetzigen Tonsetzer und Virtuosen im Voraus bekannt zu sein. Den Schluss dieses Theils bilden sechs grössere ausgeführte Etuden, worunter zwei für jede Hand insbesondere berechnet sind.

Der dritte Theil behandelt ausführlich und erschöpfend die Lehre von dem Vortrage, giebt zuvörderst in den ersten Capiteln dem Schüler alle practischen Mittel an, durch welche derselbe erlangt, und dem Spieler die höchste Vollendung verschafft werden kann. Hierauf wird der Vortrag einer jeden Compositions-Gattung insbesondere dargestellt, und endlich die Art und Weise bestimmt, wie jeder berühmte und bedeutende Tonsetzer sowohl der ältern wie der neuesten Zeit, auf die seinem Geiste und seiner Manier eigenthümliche Art ausgeführt werden soll, wobei eine kurze Geschichte der Entwicklung des Fortepiano-Spiels zur Grundlage dient. Zum Schlusse sind besondere Capitel dem öffentlichen Producireu, so wie jenem in Privatzirkeln, ferner dem Präludiren, dem Fantasiren, dem Partiturlesen und endlich dem Stimmen und der Bewahrung

des Fortepiano gewidmet; so wie auch das Transponiren (oder die Kunst, ein Tonstück in jeder andern beliebigen Tonart zu spielen) hier ein eigenes Capitel erhalten hat.

Die Kunst des Fortepiano-Spiels schreitet so riesenhaft vorwärts, und gewinnt so sehr eine neue Wendung, dass eine neue Schule, welche alle diese Fortschritte berücksichtigt, und dabei den Elementar-Unterricht erleichtert und abkürzt, ein wahres Bedürfniss geworden ist.

Dass das gegenwärtige Werk allen diesen Anforderungen entspricht, kann am deutlichsten aus dem hier nachstehenden vollständigen Inhalts-Verzeichnisse bewiesen werden.

Inhalt des ersten Theils.

Vorwort. Vorläufige Anmerkungen.

1ste Lection. Von der Haltung des Körpers und der Hände. Fortsetzung der 1sten Lection. Von der Kenntniss der Tasten nebst Abbildung der Tastatur.
2te Lection. Die ersten Fingerübungen und fernere Regeln über den Anschlag.
3te Lection. Die Kenntniss der Violin-Noten.
4te Lection. Fortsetzung der Fingerübungen u. der Uebungsstücke.
5te Lection. Die Kenntniss der Bass-Noten.
Besondere Anmerkung für den Lehrer.
6te Lection. Von den Noten, welche die Obertasten anzeigen und von den Versetzungszeichen: ♯ ♭ und ♮.
Von den Vorzeichnungen.
7te Lection. Ueber den Gebrauch und das Unterrichten des Daumens.
8te Lection. Die Uebung der Tonleitern (Scalen) in allen Dur-Tonarten.
Schlussbemerkung zu diesen Scalen-Uebungen.
9te Lection. Von dem Werthe der Noten und deren Eintheilung. Von den Triolen und Sextolen.
10te Lection. Uebungsstücke über die Eintheilung. Von den Puncten. Von den Bindungen.
11te Lection. Fortsetzung über die Eintheilungszeichen. Von den Pausen.
Von den Syncopen. Vom mehrstimmigen Satze.
Ueber die Eintheilung ungleicher Notenzahlen.
Beispiele über die 11te Lection.
12te Lection. Von dem Tacttheilen.
Beispiele über alle gebräuchlichen Tactarten.
13te Lection. Von der genauen Haltung des Tacts u. des Tempo. Ueber schwere und leichte Tacttheile und über das Tactschlagen. Von den Haltungen. Tactübungen.
14te Lection. Von den Wiederholungs-, Abkürzungs- und anderen in der Musik gebräuchlichen Zeichen.
Vom Arpeggiren.
Besondere Regeln über die Eintheilung.
Uebungsstücke über die 14te Lection.
Anmerkung über die vorläufige Kenntniss der Intervalle.
15te Lection. Vom Tempo (Zeitmass, Bewegung).
Verzeichniss der dazu gehörigen italienischen Ausdrücke.
Fortsetzung der Fingerübungen.
16te Lection. Von den Verzierungen und ihren Zeichen.
Von den durch besondere Zeichen ausgedrückten Verzierungen.
Uebungsstücke für die Verzierungen.
17te Lection. Vom Triller.
Die Triller mit beiden Händen und die Doppeltriller.
Uebungsstücke über die Triller.
18te Lection. Ueber den Vortrag, Ausdruck und die dafür angenommenen Zeichen.
Von dem Legato und Staccato.
Vom Zurückhalten und Beschleunigen des Tempo.
19te Lection. Von den 24 Tonarten.
Uebungsstücke in den schwereren Tonarten.
Schluss-Anmerkung zum 1sten Theil für Lehrer über die Art des Unterrichtes.

Inhalt des zweiten Theils.

Von der Fingersetzung.

Vorläufige Anmerkungen über die Scalen-Uebungen.

Einleitung.
Capitel 1. Die Fingersetzung der Scalen und der von ihnen abgeleiteten Passagen.
a) Fingersetzung der diatonischen Tonleiter in *C-dur*.
b) Passagen und Uebungen, welche aus der diatonischen Tonleiter in *C-dur* gebildet werden.
c) Von den Tonleitern in andern Tonarten.
d) Von den *Moll*-Tonarten.
e) Besondere Regeln über die Scalen.
f) Ueber das Glissando (Schleifen mit einem Finger).
g) Fingersatz der chromatischen Scala.
h) Von den Passagen, welche aus der chromatischen Scala gebildet werden.
Capitel 2. Von den Passagen, welche aus den Terzen, Quarten, Sexten und Octaven entstehen.
Capitel 3. Von den Passagen, welche aus den Accorden gebildet werden.
a) Von den Passagen, welche aus dem *Dur*- und *Moll*-Dreiklang entstehen.
b) Von den Accorden mit einer Obertaste.
c) Von den Accorden mit zwei Obertasten.
d) Von den Tonarten, wo der Accord nur auf Obertasten vorkommt.
Capitel 4. Von den Accord-Passagen mit Zusatz-Noten.
Capitel 5. Von den Passagen des Septimen-Accords.
Capitel 6. Von den Doppelnoten, welche bei Scalen und Accord-Passagen vorkommen.
Capitel 7. Von den Doppelläufen.
a) Von den chromatischen Doppelläufen.
b) Die Quarten-Passagen.
c) Die Sexten-Passagen.
d) Von den Octaven.
e) Von einigen neuern Passagen.
Capitel 8. Von dem Fingerwechseln auf einer Taste. Das Fingerwechseln bei Scalen.
Capitel 9. Von der Fingersetzung des Trillers.
Von einfachen Trillern über Doppelnoten.
Von den Doppeltrillern. Triller-Uebungen.
Capitel 10. Fingersetzung bei dem Intervallengreifen und Ueberschlagen der Hände.
Capitel 11. Von dem Fingersatz der ersten Accorde.
Capitel 12. Das Einsetzen der Finger auf einer Taste.
Capitel 13. Ueber den Gebrauch eines Fingers auf mehreren Tasten.
Capitel 14. Fingersatz der grossen Sprünge.
Capitel 15. Von der Fingersetzung in mehrstimmigen Sätzen.
Capitel 16. Vom gleichzeitigen Anschlag zweier Finger auf einer Taste.
Schluss-Bemerkung zum 2ten Theil.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. *N°. XVII.* 1802.

Als ich eben im Begrif war von Berlin aus über Magdeburg und Braunschweig nach Leipzig zu reisen, erhielt ich, (und zwar erst den 4ten Juny) die Leipziger musikalische Zeitung, vom Monath April, wo ich im 29. Stück eine Nachricht von meiner, in der Garnisonkirche zu Berlin aufgeführten Musik fend, welche auch nicht ein einziges wahres Wort enthält, mithin, und da sie ohne Namensbenennung des Verfassers geschrieben, ein wahres Pasquill ist.

Der ungenannte Berliner Korrespondent sagt darinne: dass der Hr. Kapellmeister Reichardt sein Te Deum laudamus selbst dirigiret hätte, welches aber eben so eine Unwahrheit ist, als die, wo er im 34. Stück der nämlichen Zeitung sagt: Dass die königl. Opern- und Nationaltheatersängerinn Madame Schick im Konzert des königl. Kammermusikus Hrn. Tausch, gesungen, und Händels Amen, (welches, wie bekannt, eben auch eine Fuge enthält,) gegeben worden sey.

Alles ist, wie in Berlin allgemein bekannt, nicht wahr, mithin also positiv gewiss, dass der angebliche Berliner Korrespondent weder meine, noch des Herrn Tausch Musik gehöret, und also gar nicht vermögend war darüber zu urtheilen.

Ich habe das Reichardtsche Te Deum laudamus so wie die andern Werke meiner Komposition, selbst dirigiret.

Eben so verhält es sich auch mit dem angeblichen Misfallen meines siebenchörigen Psalmenwerkes in 7 Sprachen; denn nie erhielt in Berlin, in einer Kirche, eine Musik den so ausgezeichneten Beyfall, mit welchem man die meinige, bey Endigung derselben bechrte; obschon ich keineswegs glaube, dass sie ihn in allem und jedem Betracht verdiente.

Dass ich den Fugensatz, (der immer das Hauptstück aller praktischen Musikwerke ist,) welcher mich, da ich ihn 16stimmig mit 4 Orchestres geschrieben, so viele Mühe und Zeitverlust, und mit den Chorsängern unsäglich Singelektionen und Proben gekostet hat, weglassen musste, gieng eben so natürlich zu, als jene Fuge, welche Händels Amen enthält, bey des Herrn Tausch seiner Musik nicht gegeben werden konnte. Dass sie ganz fertig war, kann und wird dem Korrespondenten mein ganzes höchstverehrungswürdiges, über 300 Personen stark besetztes Orchesterpersonale bezeugen, und sonst auch Jeder, der meine Originalpartitur gesehen.

Dass ich aber das Recitativ und die Arie in der Kantate nicht vollenden konnte, davon war die Ursache diese: Weil ich, da ich die Aufführung meiner Musik zum 3ten März, als zum allerhöchsterfreulichsten Namensfeste, Sr. Majestät des Königs angesetzet, (wozu ich allerdings eine andere Kantate bestimmt hatte,) nicht geben konnte, ganz natürlicher Weise in so kurzer Zeit mit der Komposition einer andern Kantate, auf die allerhöchst erfreuliche Geburtsfeyer Ihrer regierenden königl. Majestät, nicht ganz fertig zu werden, im Stande war.

Es ist mir übrigens ganz unbegreiflich, wie ein vernünftiger Mensch im Namen eines so höchst respgrossen Publikums, wie das Berliner ist, sprechen, und solche grobe auffallende Unwahrheiten mit fussersten Personalbeleidigungen schreiben, hierher nach Leipzig schicken, und ohne Nennung seines Namens drucken lassen kann? — auch dabey mein Musikwerk, den 117 Psalm, unter aller Kritik zu erklären? — ? — Sehr weislich sagt er aber nicht, in welchem Betracht, ob nämlich in Ansehung der Exekution oder der Kunst? — Zuverlässig, weil er beyden nicht konnte. Wohl aber hat er nicht vergessen an das Requiescat in pace zu denken, keineswegs aber an das Resurrexit in gloria.

Kommen Sie einmal heraus, Herr unbeschränkter Dictator musices und unbefugter Repräsentant des Berliner Publikums? — Nennen Sie Ihren Namen und Charakter, so wie ich den meinigen, und zeigen Sie in dieser Zeitung, so wie in meiner eigenen, nunmehro ununterbrochen fortzusetzenden musikalischkritischen Zeitschrift, wer Sie sind, und wie Ihre Künste gegen die meinigen beschaffen. Erzählen Sie

Inhalt des dritten Theils.

Von dem Vortrage.

Einleitung.
A.
Vom Forte und Piano.
Capitel 1. Nähere Bestimmungen über die Anwendung des Forte, Piano etc.
Von dem musikalischen Accent, oder Nachdruck, der auf einzelne Noten kommen muss.
Von der Anwendung des *crescendo* und *diminuendo*.
B.
Capitel 2. Ueber die Anwendung aller Abstufungen des *Legato* und *Staccato*.
Von dem getragenen Anschlag, oder dem Halb-*Staccato*.
Vom *Staccato*.
Das *Marcato* oder *Staccatissimo*.
C.
Capitel 3. Von den Veränderungen des Zeitmaasses.
Nähere Bestimmungen.
Von der Anwendung des *Ritardando* und *Accelerando*.
Capitel 4. Vortrag des einfachen Gesanges.
Vom Vortrage der Verzierungen.
Vom Vortrage der mehrstimmigen Melodie.
Capitel 5. Ueber den Ausdruck in brillanten Passagen.
Ueber die willkührliche Anwendung des *Arpeggiomo*.
Capitel 6. Ueber den Gebrauch der Pedale.
Vom Dampfungs-Pedal.
Vom Verschiebungs-Pedal (*Una Corda*).
Vom *Piano*-Pedal.
Capitel 7. Vom Gebrauch des Mälzel'schen *Metronoms* (Tactmessers).
Capitel 8. Ueber das richtige, für jedes Tonstück geeignete Tempo.
Ueber das *Allegro*.
Ueber das *Adagio*.
Ueber die Art, wie man ein Tonstück einstudiren soll.
Ueber besonders schwierige Compositionen.
Ueber den Vortrag langsamer Tonstücke.
Capitel 9. Ueber das brillante Spiel.
Capitel 10. Ueber den Vortrag leidenschaftlicher, charakteristischer Tonstücke.
Capitel 11. Ueber das Producziren.
Capitel 12. Ueber den Vortrag der Fugen und anderer Compositionen im strengen Style.
Capitel 13. Ueber das Auswendigspielen.
Capitel 14. Ueber das *a-vista* spielen (vom Blatte lesen).
Capitel 15. Ueber die besondere Art des Vortrags verschiedener Tonsetzer und deren Werke.
Capitel 16. Vom Transponiren.
Capitel 17. Ueber das Partiturspielen, und die andern Musikschlüssel.
Capitel 18. Ueber das Präludiren.
Capitel 19. Ueber das Fantasiren (Improvisiren).
Capitel 20. Ueber das Stimmen und die Erhaltung des Forte-Piano.
Schlussbemerkungen zum ganzen Werke.

Um den Ankauf dieser Schule für Jedermann, und auch für jedes augenblickliche Bedürfniss möglichst zu erleichtern, wird dieselbe auf folgende drei verschiedene Arten verkauft:

1. In einzelnen Lieferungen à 1 fl. C. M., wodurch jeder Lehrer mit den Fortschritten seiner Schüler auf eine gar nicht kostspielige Weise gleichen Schritt halten kann.
   NB. Titel, Portrait und Facsimile werden der letzten Lieferung beigegeben.
2. Theilweise, wodurch jeder der 3 Theile gewisser Massen die Hauptepochen des Studiums der Schüler bezeichnet.
   Preis des 1. Theils 7 fl., des 2. Theils 6 fl., des 3. Theils 5 fl. C. M.
3. Endlich das complete Werk, welches allerdings, sowohl dem Lehrer, wie dem Schüler eine allgemeine und ersprießende Uebersicht des ganzen Clavierspiels verschafft. Alle drei Theile zusammen kosten 14 fl. C. M., welcher Betrag bei Empfang des ersten Theils erlegt werden muss.

Der erste Theil erscheint den 15. April. Der zweite Theil erscheint den 15. Mai. Der dritte und letzte Theil erscheint den 15. Junius.

Nach Erscheinen des letzten Theils tritt unabänderlich der gewöhnliche Ladenpreis ein.

A. DIABELLI & COMP.,
im Marz 1839.

Diese Schule wird zu gleicher Zeit in Wien, London, Paris und Mailand in allen vier Sprachen erscheinen, und wir erlauben uns, hier noch aus den Englischen öffentlichen Blättern das folgende vorläufige unbefangene Urtheil eines sehr geachteten Tonkünstlers und Clavierlehrers in London beizufügen.

During my long experience as a Teacher of Music, I have always considered it as my duty to peruse, as they successively appeared, every work of importance on Pianoforte playing; besides which, I, myself, have translated for various publishers, the Methods of Hünten, Kalkbrenner, etc.; but after having most attendively gone through Mr. Czerny's Method, I feel bound in Justice to say, that this work very decidedly outshines that of other Author who has written on the same subject.

I am led to form this judgement chiefly for three reasons:

First. Because of the three parts into which this magnificient work is divided, the First Part, ho-

Während meiner langen Erfahrung als Musiklehrer habe ich es stets für meine Pflicht gehalten, jedes wichtige Fortepiano-Lehrbuch sogleich nach seinem Erscheinen kennen zu lernen, so wie ich auch ausserdem noch selber die Schulen des Hünten, Kalkbrennern. u. m., für verschiedene Verleger in's Englische übersetzt habe; aber nachdem ich Herrn Czerny's Schule mit der grössten Aufmerksamkeit durchging, sehe ich mich gerechter Weise verpflichtet, zu bekennen, dass dieses Werk die meisten andern, bisher über diesen Gegenstand erschienenen übertrifft.

Ich stütze dieses Urtheil vorzüglich auf drei Gründe:

Erstens: Weil von den drei Theilen, aus welchen dieses ausgezeichnete Werk besteht, der erste (obwohl

wever copious, is so truly facile and elementary, that it may be given to a child of from four to five years of age.

Second. That, considered as a whole, the work is absolutely invaluable for Teachers, as it puts them in possession of a sure and simple plan for bringing their Pupils forward, from the very elements of playing to the highest degree of execution; and that in one-twentieth of the time which would be consumed by following the routine laid down in any of the Methods already before the public.

Third. That this work is not a mere bulky volume of unconnected and uninteresting passages, nor of dry and tire some precepts; but, on the contrary, that it is a truly rich and inexhaustible mine of the most valuable and lucid information. Its pages every where contain the most copious explanation and development of each subject as it arises, illustrated by innumerable ingenious and interesting practical exercises, full of beautiful melody, and so admirably contrived as to lead the Pupil onward, step by step, in the gentlest gradation, and in the most agreeable manner, to the summit of the art.

Mr. Czerny, coming into the field after every other Author, has had the advantage of meditating on their plans, and the opportunity of ascertaining experimentally in what respects they have failed in the execution of them. He has amply and nobly supplied every deficiency in former Methods, whether of theory or practica; and he has presented us with a work, which in regard to interest and utility can never be surpassed; such as indeed might have been anticipated from an Author, who stands alone as a Composer for, and Teacher of the Pianoforte.

So deeply impressed am I with the admirable plan of this work, and with the beautifully simple and yet most comprehensive manner in which it is executed, that I cannot refrain from again repeating, that I have never before seen any elementary publication so surpassingly rich as this in both precepts and examples, so perfectly intelligible in every line, and so wunderfully adapted for the instruction of the rising generation; and I cannot but hope, that every Pianist will hasten with alacrity to add his name to the phalanx of Subscribers already obtained, and which includes a Moscheles, a Thalberg etc.

I. A. HAMILTON,
Author of the Musical Catechisms etc.

sehr ausführlich) doch so wahrhaft leicht verständlich und für den Anfänger berechnet ist, dass man ihn auch selbst einem Kinde von vier bis fünf Jahren geben kann.

Zweitens: Weil dieses Werk, als ein Ganzes betrachtet, für jeden Lehrer völlig unschätzbar ist, indem es ihn in den Besitz eines sichern und einfachen Plans setzt, seine Schüler von den ersten wahren Elementen bis zum höchsten Grad der Ausbildung vorwärts zu bringen; und zwar in dem zwanzigsten Theil der Zeit, welche bei allen andern bisherigen Methoden nöthig war.

Drittens: Weil dieses Werk keineswegs eine breite Anhäufung von unzusammenhängenden, uninteressanten Passagen, oder von trockenen, ermüdenden Vorschriften ist, sondern im Gegentheil ein wahrhaft reicher und unerschöpflicher Schatz von den werthvollsten und einleuchtendsten Unterrichtsregeln. Jede Seite, die man aufschlägt, enthält die vollständigste Darstellung und Entwicklung des eben vorkommenden Gegenstandes, bereichert mit zahlreichen sinnvollen, interessanten und melodiösen praktischen Beispielen, bewunderungswürdig erfunden, um den Schüler, Schritt für Schritt, in der sanftesten Steigerung und auf die angenehmste Weise auf den Gipfel der Kunst zu bringen.

Hr. Czerny, welcher nach so vielen andern Autoren dieses Feld betritt, hatte den Vortheil, über die Leistungen seiner Vorgänger nachzudenken, und die Gelegenheit, praktisch zu ergründen, woran es noch mangelte. Er hat vollständig und ehrenvoll, sowohl in der Theorie, wie in der Ausübung alles Mangelhafte der frühern Schulen ersetzt, und uns mit einem Werke beschenkt, welches in Rücksicht auf Interesse und Nutzen nicht überboten werden kann, so wie man es von einem Autor erwarten konnte, der als Tonsetzer wie als Lehrer so dasteht.

Ich bin von dem bewundernswürdigen Plan dieses Werks, so wie von der schönen Einfachheit und höchst verständlichen Weise von dessen Ausführung so hingerissen, dass ich mich nicht enthalten kann, zu wiederholen, dass ich noch nie zuvor ein Lehrbuch gesehen habe, welches so reich an Regeln und an Beispielen, so vollkommen klar in jeder Zeile, und so bewundernswerth für die Ausbildung der wachsenden jungen Generation berechnet wäre; und ich kann nur hoffen, dass jeder Pianist sich freudig beeilen wird, seinen Namen der Subscribenten-Reihe anzuschliessen, in welcher bereits auch die Namen eines Moscheles, Thalberg u. a. m. aufgezeichnet sind.

I. A. HAMILTON,
Verfasser des musikalischen Katechismus etc.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Mai. № 18. 1839.

Ueber die Original-Partitur des Requiem von W. A. Mozart.

Seinen Verehrern gewidmet durch *J. F. Edlen v. Mosel.* Wien, bei A. Strauss' Wittwe. 1839.

(Beschluss.)

Jetzt wandte man sich an die Wittwe des grossen Tonsetzers, welche am 10. Februar d. J. antwortete: „Ist die Partitur vollständig, so ist sie nicht von Mozart, denn er hat sie nicht geendet, und so muss man denn auch sehen können, was Siessmayer geschrieben hat, denn so sehr ist doch meines Erachtens kein Mensch im Stande, eines Andern Schrift nachzuahmen, dass man sie nicht erkennen sollte. So viel hierüber, und nun versichere ich, dass kein Anderer als Siessmayer das Requiem geendet hat, welches nicht so schwer war, weil, wie man weiss, die Hauptstellen alle ausgesetzt waren und Siessmayer nicht irre gehen konnte." — Diese freilich nur auf das Allgemeine beschränkte Antwort stimmt mit den Angaben des Abt Stadler (in seiner Vertheidigung) überein. Doch wird bemerkt, dass der Abbé den ganzen Vorgang nur aus der dritten Hand haben konnte. Ja aus derselben Vertheidigung (S. 16) ergibt sich, wie wenig Mad. Mozart selbst bestimmt wusste, welchen Antheil Siessmayer an dem Werke ihres Gatten hatte; es heisst: „Die Wittwe sagte mir, es hätten sich auf Mozart's Schreibpulte nach seinem Tode einige Zettelchen mit Musik gefunden, [illegible] sie Herrn Siessmayer übergeben habe. Was dies enthielten, und welchen Gebrauch Siessmayer davon gemacht habe, wusste sie nicht." In welcher Unordnung Mozart's Papiere waren und wie lange diese dauerte, ergibt sich aus derselben Vertheidigung, in welcher Stadler berichtet, dass er mit dem neben der Wittwe wohnenden Herrn v. Nissen den Nachlass des Verewigten ordnete. Dieser aber lernte die Wittwe Mozart erst gegen das Ende 1797 kennen, was aus einer handschriftlichen feierlichen Erklärung des Herrn v. Nissen hervorgeht. Welchen Nutzen kann in Zeit von 6 Jahren Siessmayer aus jenen bis dahin unbekannt gebliebenen Papieren für den Antheil gezogen haben, den er an dem Requiem sich allein zuschreibt? — Vom Anfange der Bekanntmachung des Requiem an bis heute haben die besten Musiker und Beurtheiler Herrn Siessmayer keine Sätze zugetraut, wie Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Dona eis requiem, welche Siessmayer ganz neu verfertigt haben wollte. — Nicht wenig gegen Siessmayers Ansprüche auf Mozart's Requiem gibt wohl folgende Stelle eines Briefes der Frau Etatsräthin v. Nissen an den Abbé Stadler vom 31. Mai 1827: „Als er (Mozart) sich schwach fühlte, musste Siessmayer öfter mit ihm und mir das, was geschrieben war, durchsingen, und so bekam Siessmayer formlichen Unterricht von Mozart. Und ich höre noch Mozart, wie oft er zu Siessmayer sagte: „„Ei, da stehen die Ochsen wieder am Berge; das verstehst Du noch lange nicht"" — nahm die Feder und schrieb vermuthlich Hauptstellen, die dem Siessmayer zu rund waren." — Und dennoch, fährt Herr v. Mosel fort, sollte Siessmayer dieses Meisterwerk so, wie wir es seit 40 Jahren kennen, und wie es hier im Manuskript vor Augen liegt, vollendet, 3 Haupttheile desselben neu und dergestalt geschaffen haben, dass die ersten Kunstkenner sie, trotz dem Glauben der Mehrzahl, dass sie von ihm herrühren, für Mozart's Arbeit erkannten? — Wie dem immer sei, die Partitur, welche die k. k. Hofbibliothek erwarben, die einzige existirende *Original-Partitur*, ist dieselbe, nach deren Kopieen die bestehenden gedruckten Auflagen angefertigt wurden; die nämliche, welche nach Mozart's Tode dem Besteller eingehändigt worden ist. — Der Graf v. Walsegg, dem die Partitur als Mozart's Handschrift, nicht nur als dessen Werk, eingehändigt worden zu sein scheint, und welcher sie unter der Bedingung ausschliesslichen Eigenthums besteilt hatte, liess sich die in Wien und Leipzig 1792 zum Besten der Wittwe des Tonsetzers veranstalteten Aufführungen des Werkes ruhig gefallen und wollte erst dann Klage führen, als er vernahm, dass es nicht ganz von Mozart sei und im Druck erscheinen sollte. Dies veranlasste die Konferenz, welcher Abt Stadler in seiner Vertheidigung gedenkt, eben so von Nissen im Anhange zu W. A. Mozart's Biographie S. 170, wobei es auffallend ist, dass der erst 1803 verstorbene Siessmayer nicht dazu gezogen wurde. Dass übrigens der Graf v. Walsegg wirklich die Grille hatte, das Requiem für seine Arbeit auszugeben, beweisen Abschriften, auf deren Titelblatt dies angegeben ist. In den Streit über die Echtheit dieses Requiem mischte sich der Graf nicht. Das in Rede stehende Manuskript aber blieb jedermanns Augen verborgen bis zum Tode des Grafen 1828, zu welcher Zeit es in die Hände eines Kunstfreundes gerieth, der sich nicht davon trennen wollte, bis es endlich durch legitime Erbschaft in die Hände desjenigen kam, von welchem es in die k. k. Hofbibliothek gelangte. Diese besitzt sonach in der autografen Partitur der Sätze Requiem und Kyrie und in den gleichfalls

eigenhändigen Partiturentwürfen von Dies irae bis einschlüssich Hostias *Alles, was von dem Schwanengesange Mozart's in seiner Handschrift existirt*; das Uebrige aber, wenn nicht aus seiner *Feder*, doch — nach allen Kunstgründen — aus seinem *Kopfe*.

Wenn wir, wo nur möglich, stets mit den Worten des geehrten Verfassers dieser denkwürdigen Darlegung berichteten, glauben wir am treuesten gehandelt und den Kern des Ganzen am Besten hervorgehoben zu haben; finden auch bei der immer noch obwaltenden Schwierigkeit der Buchstaben- und Notenschrift-Untersuchung der ganzen Original-Partitur des Mozartschen Requiem nichts wichtiger und glücklicher, als dass der Breitkopf und Härtelsche Abdruck ganz genau, bis auf die angezeigten paar Kleinigkeiten, mit der Originalpartitur übereinstimmt, und dass der Geist mehr ist als der Buchstabe. Und so ist es Mozart's Werk und wird es bleiben.

Die beiden Schützen,

komische Oper in drei Akten. Musik von *G. Albert Lortzing.* Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 6 Thlr.

Czaar und Zimmermann, oder die beiden Peter, die zweite überall, wo sie gegeben wurde, sehr beifällig aufgenommene Oper dieses Komponisten, haben wir im vorigen Jahrgange S. 501 u. f. ausführlich besprochen. Was dort über das Verhältniss der komischen Oper u. dergl. gesagt wurde, setzen wir hier voraus und fügen nur hinzu, dass die Anzeige dieses ersten Bühnenwerkes des genannten Mannes nur darum jenen nachfolgt, weil es später im Druck erschien. Dass die beiden Schützen vom Publikum mit gleichem Beifalle aufgenommen wurden, ist bekannt; die Zusammenstellung des Operobuches ist sowohl in der Wahl eines schon szenisch bearbeiteten Gegenstandes als in der Art der Ausführung nach gleichen Ansichten und Erfahrungen nicht minder vortheilhaft; selbst im Wesentlichen der Musik muss diese erste Oper der zweiten fast gleichgestellt werden, nur dass die zweite (Czaar und Zimmermann) schon routinirter ist, als die erste, was auch bereits ausgesprochen wurde. Sind wir also hier kürzer, so liegt der Grund durchaus nicht in irgend einer Geringschätzung, sondern darin, dass wir uns nicht gern unnütz wiederholen; es gilt im Allgemeinen, was wir am angeführten Orte über die zuerst gedruckte Oper bemerkten.

Man weiss, dass der Operntext nach den bekannten „beiden Grenadieren" gearbeitet ist, dass der Hauptknoten des Ganzen in einer Verwechselung der Tornister liegt, weshalb sie auch „die beiden Tornister" heissen könnte, und dass sie unter die ländlichen Spiele gehört, folglich die hohen Herrschaften ausschliesst; sie wird also zuweilen etwas derb in's gewöhnliche Leben eingreifen, was immer und besonders jetzt noch unterhaltender ist, als zu viel Gift und Dolch. Die vornehmste Person ist der Amtmann *Wolf*, dessen Sohn, Tochter und Vetter im Spiele sind; dann der Gastwirth *Busch* mit Sohn und Tochter, zu denen noch die Haushälterin Jungfer *Lieblich*, ein Dragoner *Schwarzbart* und ein invalider Unteroffizier *Barsch* sich gesellen. Chöre der Soldaten und der Landleute sind in der Ordnung. Nach leicht gehaltener Ouverture singt der Chor der Landbewohner mit dem Gastwirth von der Freude des Wiedersehens der Ihrigen; Busch ladet sie für den Abend auf ein Glas Wein. Karoline und Suschen (Sopranc) singen ihre Wonne mit dem Gastwirth, halten ihre Liebe geheim, woraus sich durch den schwerhörigen Busch heitere Situazionen herbeiführen. *Wilhelm*, des Amtmanns Sohn, einer der beiden Schützen (Bariton), zeigt sich in seiner Arie lebenslustig und soldatisch brav. Er trifft mit Schwarzbart die beiden Mädchen und singt sie galant an, worüber keine böse ist, wohl aber ist der Dragoner über Wilhelms feurige Keckheit erstaunt. Busch hält den Wilhelm für seinen Sohn, der Dragoner geht des guten Quartiers wegen auf den Spass ein, wogegen sich Wilhelm sträubt zum Verdruss der beiden Andern. Karoline und Suschen kommen dazu und vernehmen die neue Mähr; Wilhelm umarmt Suschen und erklärt sie für sein Liebchen, das er freien werde, wobei man ihn freilich für rappelnd erklärt, aber doch seiner fröhlichen Laune wegen allgemein mit ihm zufrieden ist. — Im zweiten Akt tritt der rechte Sohn des Gastwirths *Gustav* auf, zweiter Schütze, und begrüsst seine heimischen Fluren und im Herzen die Braut, die bald erscheint, ihn aber für den falschen hält und doch sich zu ihm hingezogen fühlt, auch sich recht hübsch in seine Freundschaft findet. Busch hingegen will bald darauf den rechten Sohn nicht anerkennen und behandelt ihn grob. Unterdessen hat Peter, der Vetter, der von Gustav geschlagen wurde, den Amtmann geholt; Gustav soll arretirt werden. Karoline kommt zu dem Lärm und hört von ihm selbst, dass er sich für des Gastwirths Sohn ausgibt, worüber der Alte wieder zornig wird. Der Amtmann will Beweise und diese sollen im Tornister sein; wird untersucht und in der gefundenen Brieftasche steht „Wilhelm Stark." Gustav erklärt diese Papiere nicht für die seinen; es glaubt ihm Keiner. Viele Liebesbriefe von der schwarzen Nanette, die sich finden, machen auch Karolinen stutzig. Ein noch vorgefundenes Lottobillet, das eine Terne gewinnt, kann den in Verdacht Gezogenen immer nicht dahin bringen, den Tornister für den seinen zu erklären. Karoline schöpft wieder Hoffnung und Glauben an seine Ehrlichkeit, worin ihr die Uebrigen nicht beistimmen. Gustav soll in's Gefängniss; in einem Solo, treuherzig betrübt, klagt er über seine Verstossung aus dem Vaterhaus, das er schon so früh verlassen musste. Peter sucht den Eindruck zu verwischen, Karoline vertheidigt den Beschuldigten und nennt Petern im Eifer einen dummen Jungen; der Amtmann beschwichtigt den Vetter, der Gastwirth beklagt, im Gewirre nichts zu verstehen. Endlich werden die Leute durch Gustav's festes Betragen doch milder für ihn gestimmt, obgleich der Schein gegen ihn ist. — Den dritten Akt eröffnet Karoline mit dem Geständniss ihrer Liebe zu ihm, dessen Auge ohne Falsch ist, ein Spiegel der Seele. Nach Peters ihm angemessenen Liede geräth er in Fährlichkeit vor Wilhelm und dem Dragoner; Karoline hilft ihm

zu entkommen. Ein zärtliches Duett zwischen Gustav und Karolinen erbaut daxwischen weiche Herzen. Und in der Nacht wird ein Septett laut: Gustav sucht Karolinen, Wilhelm Suschen; die Mädchen sind erschrocken, aber doch da und nicht abgeneigt: „O wie würde Vater schelten, fände er versteckt mich hier. Pst pst! Ich bin hier! O bitte, nähern Sie sich mir!“ — Gleich darauf wird, ein wenig unpraktisch, für die Zuhörer erlustigend genug, von allen Vieren der Nacht und der Liebe eine Hymne gesungen: „O stille Nacht, in deines Schattens Kühle Und von keinem Späherblick belauscht, Möcht' ich theilen jene Hochgefühle, Die mich liebeglühend heut berauscht. An Liebchens Brust Ist Götterlust, Wenn man sich treuer Lieb' bewusst“ u. s. w. Unglücklicher Weise kommt nach gehöriger Beendigung der Hymne der Dragoner in ganz anderer Absicht; bald darauf Peter, Suschen in's Gartenhaus nachschleichend. Man merkt, dass sich die Gesellschaft vermehrt hat, und Jungfer *Lieblich* vermehrt sie noch mit ihrer neugierigen Gegenwart. Jetzt ertönt's von Seiten der Männer: „Wer da?“ Alle sind einig: „'s ist nicht rathsam, noch zu bleiben, fände ich doch nur die Thür.“ Beim Herumtappen erwischt Gustav die Jungfer Lieblich, Wilhelm den Peter und die Mädchen den Dragoner. — Nach langem Austausch verschiedener Empfindungen an einem dunkeln Platze tritt der Amtmann und der Chor mit Lichtern ein. Der Unteroffizier spricht: „Die Sache macht sich.“ Das thut sie auch, denn im kurzen Finale schwören die beiden Schützen ihren Mädchen ewige Treue, worauf diese bauen, und die Andern thun es ihnen zu Gefallen.

Und die Musik? Ihr Wesen haben wir bereits, wie gesagt, in der Anzeige des „Czaar und Zimmermann“ beschrieben. Sie sucht nicht nach Unerhörtem, greift nicht in's Tiefe, oft ein misslicher Griff; ist nicht originalsüchtig, auch nicht immer eine besondere Freundin jener nach Mephistopheles Vorspruch von Vielen grau genannten Theorie, vielmehr nimmt sie, leicht in sich, die Zeit, wie sie ist, gefällig ihrer Neigung, dabei anspruchlos, heiter, unterhaltend, geschickt und gewandt genug, das Geltende und frisch Ansprechende ohne Zeichen von Ziererei oder angestrengter Mühe zu treffen. Und so wird auch diese Oper fernerhin auf den Bretern und in geselligen Kreisen gut unterhalten, wie sie es bereits gethan hat. Es wäre auch dreifach wunderlich, wenn es nicht der Fall wäre, da uns manche ausländische Opern beglücken, die weder an Heiterkeit noch an leicht ergötzlichem Gehalt sich mit den beiden teutschen von Lortzing messen. Endlich ist es uns wahrhaft lieb, wenn Teutsche, die man sich immer gern im Karaktermantel eines faltenreichen Gewandes denkt, einigen leichten Nachbarnazionen thatsächliche Beweise stellen, dass wir — auch schwärmen können. Dergleichen teutsche Opern komischer Art sind jetzt recht wohlgethan.

G. W. Fink.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Von *Fr. Rücken.* Op. 25. Berlin, bei Trautwein. Preis 1 Thlr.

„Der Frühling,“ Neuvermählten zu singen, hat einen scherzhaften Anstrich. „Horch, horch!“ von Shakespeare, anziehend, im freundlichen Lebensspiel Empfindung und Tändelei einend. „Altes Wiegenlied,“ auch scherzhaft niedlich. „Die Sennerin und ihr Schatz,“ in demselben Sinne; nicht anders das alte Liebeslied: „Trab, trab! Spazieren wollt' ich reiten.“ Sie sind zur Unterhaltung trefflich.

Bibliothek des Männerchorgesanges. 1s Heft. Partitur. Zürich, bei Hans Georg Nägeli. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Dieses erste Heft einer Unternehmung, die fortgesetzt werden soll und zu deren möglichster Verbreitung auch ein Stimmenabdruck, jede Stimme zu 6 Gr., besorgt worden ist, hat namhafte Komponisten und vollkommene Rechtlichkeit des Herausgebers für sich, da die wenigen schon anderwärts bekannt gemachten oder für Männerchor arrangirten Gesänge durch Zahlungen an die Besitzer gleichfalls zu seinem Eigenthume gemacht worden sind. Solcher Kompositionen findet man hier 7, unter einer Zahl von 30, welche dieses Heft enthält. Die Tonsetzer, die dazu beigesteuert haben, sind: C. Geissler (1); A. und J. Gersbach (5); Hofmeister (1); C. Karow (2); H. Marschner (1); L. Maurer (1); H. G. Nägeli (10); Naumann (1); J. F. Reichardt (1); C. G. Reissiger (1); Rolla (1, Molette); Frdr. Schneider (3); Silcher (1); endlich Stölzel mit einer Fugette. Bei weitem die meisten Nummern sind gemüthlich ernste und heitere Lieder, und das gut gewählte Ganze ist sehr beachtenswerth.

Die Vogelkantate. Musikalischer Scherz für 5 Singstimmen mit Klavierbegleitung. Von *J. Mathieux.* Op. 1. Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur: 1 Thlr.; der Singstimmen: ⅚ Thlr.

Ein possirlicher Einfall! Soprane sind Fräul. Nachtigall und Frau Elster; Alt Herr Kuckuk und Herr Papagei; Bass Herr Rabe. Kuckuk wartet mit Ungeduld in seinem Neste auf seine Gäste, mit denen er Probe halten will, spazirt unterdessen auf und ab und vertreibt sich die Zeit mit einem Bischen Solfeggiren. Da kommen sie und singen im Chore, dass sie sich auf des Adlers festlichen Tag treulichst vorbereiten wollen, ihm ein fröhliches Ständchen zu bringen. Fräulein Nachtigall will eine grosse Bravourarie mit Rouladen und Trillern erklingen lassen; Papagei und Rabe wollen ein von jenem leise begleitetes Duett vortragen, und Kuckuk wirft sich zum Dirigenten auf. Das Alles wird im gewöhnlichen Styl bald rezitativisch bald im Arioso musikalisch erörtert, wie das Folgende. Gleich bricht Streit los des Dirigirens wegen, woraus am Ende sogar etwas Fugirtes wird, das sich bald mit der allgemeinen Frage endet: „Herr Kuckuk, was fällt Ihnen ein?“ Dieser beschei-

det sich, rezitirend: „In's Kuckuk's Namen, seid doch still, mag dirigiren wer da will; stimmt an den Chor und pausirt vorher 6 Takte.“ Das thun sie laut im Andante und darauf der Chor zum Preise der Harmonie. Eine Weile geht's gut; plötzlich singen an einem Abschnitt ein Paar *fis* und *eis*, ein anderes *f* und *c*. Sogleich schiebt es Eins auf's Andere und zuletzt soll Frau Elster falsch akkompagnirt haben. Jedes bleibt bei seiner Behauptung, der Lärm wächst, und der Kuckuk ist ausser sich, dass ihm sein ganzes Ständchen ruinirt ist. Endlich bittet er die Vögel um geneigtes Ohr, und man singt wildig den Chor wieder an. Jetzt geht's prächtig. Entzückt rufen Kuckuk und Rabe: „Tusch!“ und alle heben ihren Waldgesang mit Witwiwit und Krakra an, bringen dem Adler dazwischen ein doppeltes Lebehoch! und der Kuckuk hat das letzte Wort. — Das Possirliche sieht Jeder und an lustigen Vögeln wird's nicht fehlen.

Erste und zweite Sammlung von Gesängen während der Wandlung in der heiligen Messe zu singen. Von *Franz Lachner* u. s. w. *Dritte Sammlung* von *J. v. Seyfried* und Andern. Mainz, bei Schott's Söhnen. Stimmenabdruck. Preis jeder Sammlung 12 Kr.

Alle diese Gesänge sind 3stimmig und kurz; jedes Heft enthält 6 Nummern von verschiedenen Komponisten, als Tomascheck, Hummel, Fr. Schneider, L. Spohr u. A. Die Namen der Verfasser bürgen für die Güte derselben zu solchem Gebrauche. Wir können wegen mangelnder Partitur nur noch berichten, dass Alles einfach gehalten worden ist.

Zes vierstemmige Koralen met hoogduitsche en nederduitsche Text voor Sopraan et Altstemmen met Begeleiding van Piano of Orgel op Muzyk gebragt door F. C. Kist, Med. Doctor. Leyden, by F. L. Dony. 1838. Preis 1 Fl.

Diese 6 vierstimmigen Choräle mit hoch- und niederteutschem Text für 2 Sopran- und 2 Altstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Orgel sind jetzt bei *Fr. Beuster* im Haag zu haben. Sie sind weniger reich im Harmonischen als unsere hochteutschen, aber immer choralmässig. Jedes Lied hat 2 Strofen Text in beiden Sprachen; es wird also Choralfreunden und Hymnologen lieb sein, durch diese Ausgabe den Stand solcher Kirchenweisen der Niederlande oder Hollands einsehen und mit dem unsern vergleichen zu können. Die Choräle haben folgende Ueberschriften: Sehet, welch eine Liebe! —; Das Wort des Lebens —; Einigkeit im Geist —; Getrost! —; Heimweh —; Der Herr ist mein Hirt. Um ein Beispiel des Textes zu geben und einen Wunsch für die nicht selten beunruhigten, von aussen her, leider traurig unchristlich gegen einander aufgewiegelten Kirchenparteien auszudrücken, setzen wir die erste Strofe des dritten Liedes her:

Allen ist ein Heil beschieden
Und ein Erbtheil ausersehn.
Darum lasset uns in Frieden,
Brüder, mit einander gehn.
Aller Streit,
Weiche weit
Auf dem Weg zur Ewigkeit.

Engländer, Franzosen, Italiener und Teutsche in der Musik.

(Ansichten eines Franzosen.)

Man hat oft die Frage aufgeworfen, warum die englische Nazion, in vielfacher Hinsicht so glänzend, nicht auch in der musikalischen Welt glänzt; warum die Engländer, welche die gute Musik so theurer und die schlechte noch theurer bezahlen, nicht selbst welche machen. Man hat sich förmliche Systeme ausgedacht und die Psychologie, die Aesthetik, die Logik und die Politik zu Hilfe gerufen, um diesen musikalischen Schlaf zu erklären, worin England befangen ist seit der Eroberung der Normannen und früher schon; und da nun der erfinderische menschliche Geist für jede Erscheinung immer die schlechtesten Gründe, wenn sie nur recht fern liegen, herbeizieht, die triftigsten Gründe aber verschmäht, weil sie ihm nahe liegen, so ist noch Niemand darauf gekommen, dass England keine Tonkünstler hervorbringt aus demselben Grunde, aus welchem es keine Feigen, keine Aprikosen, keinen Bordeauxwein erzeugt; ferner deshalb, weil die Engländer in der Regel blond sind und ausgezeichnete Schopskeulen essen; endlich deshalb, weil sie reich genug sind, alle fremden Tonkünstler zu erkaufen.

„Aber“ — höre ich mir einwenden — „Ossian's Harfe!“ — Diese Harfe ist, um es offen zu sagen, eine fabelhafte Geschichte, ein Mythus. Ich glaube an die Harfe Ossian's ebenso, wie ich an die Echtheit der Ossian'schen Poesien glaube, welche Macpherson gesammelt und herausgegeben hat.

Meiner Ansicht nach handelt daher England sehr weise, wenn es seinen Nachbarn die Sorge für seine musikalische Bildung überlässt. Es will seiner Natur nicht Gewalt anthun, weil es recht gut weiss, dass Gezwungenheit stets die Schönheit verscheucht; es will nicht Weinreben in Lancastershire oder im Lande der Pikten und Skoten pflanzen; es will nicht Feigenbäume ziehen auf dem Cap Lezard, nicht Aprikosen bauen in Gefilden, die in alle Ewigkeit dem Malzbau oder den Fabriken bestimmt sind.

Wenn dagegen die Franzosen sich mit der ihnen eigenthümlichen Leidenschaft auf die Musik geworfen haben, so können sie sich deshalb durch ihr Naturell rechtfertigen, welches sie in allen Dingen zur Nachahmung treibt. Weil die Teutschen und die Italiener die Tonkunst erfunden haben, so muss Frankreich musikalisch sein; man kann es ihm nicht einmal zum Vorwurfe machen, dass es sich täglich mehr germanisirt und italienisirt — es liegt eben in der Natur der Dinge und der Franzosen.

Die Italiener haben die Tonkunst gepflegt, weil sie von den alten Römern abstammen und weil — wie Voltaire sagt — die Meister der Welt nichts Geringeres thun konnten, als die Meister der Musik zu werden.

Was die Teutschen betrifft, so rechtfertigt Frau von Staël in ihrem „Teutschland" die Bewohner des Rheins, der Elbe und der Donau wegen ihrer nebligen Literatur, ihrer Ausflüge in die Wolken, ihrer Träumereien, die sie seit einem Jahrhundert unter dem Namen von lyrischen Gedichten, Reflexionen, methaphysischen Untersuchungen u. s. w. angestellt haben. „Die Erde, sagt Madame Staël, gehört den Franzosen, das Meer den Engländern; die Teutschen haben sich die Luft vorbehalten." In diesem Reiche haben sie sich ungeheure Besitzungen geschaffen; Dichter, Geschichtschreiber, Kommentatoren, Professoren der Metaphysik haben die Atmosphäre bevölkert; deshalb haben sie die *„reine Vernunft"* des grossen Kant gefunden, deshalb sind sie in die Tiefe hinabgestiegen — denn Höhe und Tiefe ist Eins.

In Folge dieser Gewohnheit, in der Luft zu schweben und zu denken, sind die Teutschen, nach der Erbauung ihrer Luftschlösser, auch auf die Kunst und künstlerische Leistungen gekommen; sie haben sich mit Hilfe der Darmsaiten, des Tannenholzes, des Kupfers und anderer Metalle aller Modifikazionen der Luft bemächtigt, und nennen dies Ausstellung von Produkten der Nazionalindustrie.

Das musikalische Verhältniss der europäischen Völker zu einander ist folgendes: Die Teutschen erfinden die Musik; die Italiener machen sie der grosen Menge zugänglich; die Franzosen drucken sie nach; die Engländer kaufen sie. Glückliche Engländer! sie besitzen Alles, ohne daran Theil zu haben; und eben weil sie nur in sehr geringem Grade Künstler sind, sind sie von Natur die wahren Beschützer der Kunst.

Der Feensee (Le lac des fées).

Diese neueste Oper *Auber's* ist nunmehr zu Paris in die Szene gegangen. Die Fabel ist kürzlich folgende.

Akt 1. Ein Trupp Studenten hat sich im Harz verirrt und kommt an einen See, den ihnen ein Hirt als den See der Feen bezeichnet. Sie gehen fort, um einen Ausweg zu suchen; nur einer von ihnen, Albert, bleibt zurück und sieht, in einer Felsenhöhle versteckt, eine Schaar von Feen durch die Lüfte ankommen. Eine derselben, Zeila, singt von ihrem Schleier, dem geheimen Talisman der Feen: ist er verloren, so sind sie nur gewöhnliche Sterbliche. Während Zeila sich mit den Uebrigen im See badet, nimmt Albert den Schleier der Ersteren hinweg. Die Studenten kehren zurück und nehmen den widerstrebenden Albert mit sich fort. Zeila, welche den Letztern schon vorher mit Wohlgefallen betrachtet hat, vermisst ihren Schleier und muss nach vergeblichem Suchen als gemeine Sterbliche zurückbleiben, während ihre Gefährtinnen davon fliegen.

Akt 2. Gasthof auf der Strasse nach Köln. Margarethe, die Wirthin, soll sich morgen mit Albert vermählen; da kommt Zeila, die halberstarrte, halbverhungerte, bittet um Nahrung und Obdach, und wird als Magd aufgenommen. Albert kommt, erkennt sie, schwört ihr entzückt ewige Liebe, sagt sich von Margarethen los, borgt, um seine Schuld an dieselbe bezahlen zu können, eine Summe von einem Juden, dem er dafür, im Falle er zur bestimmten Zeit nicht zahlen würde, seine Freiheit verschreibt, und zieht mit Zeila von dannen, zum grossen Verdrusse des Grafen Rudolf, des Gutsherrn, der in die Ex-Fee ebenfalls verliebt ist.

Akt 3 führt uns in Alberts Dachstübchen, wo das zärtliche Pärchen haust; er studirt, sie stickt. Von da steigen wir auf den Marktplatz zu Köln hinab, wo eben das Königsfest mit grösster Pracht und Mannichfaltigkeit gefeiert wird. Rudolf kommt, als Inhaber der von dem Juden erkauften Verschreibung Alberts, dieser kann nicht zahlen und soll dahre in's Gefängniss, es entsteht ein Handgemenge, Degen blitzen, Albert verwundet aus Versehen die Geliebte, glaubt sie getödtet, und wird wahnsinnig.

Akt 4. Rudolf, welcher den armen Albert in einem Kerker gefangen hält, ist zärtlich für Zeila's Herstellung bemüht, zwingt sie aber dann zur Hochzeit mit ihm. Da kommt Margarethe, die frühere, nun eifersüchtige Geliebte Rudolfs, welche Albert den Schleier entwendet hatte, als rettender Genius dazwischen, bringt dem befreiten Studenten den Talisman zurück, dieser gibt ihn an die rechtmässige Eigenthümerin ab, und im Augenblicke, wo die Vermählung vor sich gehen soll, schwingt sich Zeila in die Lüfte.

Eben dahin, nämlich in's Reich der Feen, gelangen wir im 5. Akt. Zeila sehnt sich nach der Erde und dem irdischen Gebieten; mit Bewilligung der Feenkönigin entsagt sie dem Feenthume und kehrt als gewöhnliche Sterbliche zu ihrem geliebten Albert in das Dachstübchen zurück.

Die Oper hat in Paris grosses Glück gemacht, zum Theile wohl wegen der glänzenden Ausstattung. — Die *Musik* ist höchst karakteristisch, gemüthreich, melodisch, effektvoll, kurz ein Meisterwerk: so urtheilt der eine Kritiker; — sie ist des Schöpfers der Stummen von Portici unwürdig, oft alltaglich, ausdruckslos: so sagt der andere. Darin stimmen Alle überein, dass einzelne schöne Sachen darin sind, namentlich das Duett im dritten Aufzuge und der ganze vierte Akt.

Empfehlung.

Fräulein *Sahr* aus Frankfurt, eine Sängerin von sehr kräftiger, ansprechender, gut ausgebildeter Stimme, reiner Intonazion und tüchtiger Leistung im Vortrage grosser Arien teutschen Styls, gegenwärtig auf einer Kunstreise begriffen, sucht eine Anstellung als Konzert- oder Theatersängerin. Im letztern Fache haben wir sie nicht beobachtet. Doch sang sie grosse Szenen aus beliebten teutschen Opern so, wie man es auf kleineren Theatern selten hört. Möge die anspruchslose Sängerin, für deren Empfehlung man uns, wenn man sie oefter gehört, Dank wissen wird, eine ihrem Talente angemessene Stellung recht bald gewinnen!

Dr. *K. Stein.*

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Die *königstädter Bühne* hat die Oper *Guido und Ginevra* mit gutem Erfolge zur Darstellung gebracht. So grass auch das Scribesche Sujet durch die Vorführung der grässlichen Pest ist, so lässt sich doch auch in der Behandlung dieses Stoffes der erfahrene Bühnendichter nicht verkennen, der immer noch neue Reizmittel und anziehende Situazionen zu erfinden weiss, um auch die noch so überreizten Zuschauer in Spannung zu versetzen. Ueber die effektvolle, sehr stark instrumentirte Musik Halevy's, welcher es nur an melodischem Fluss fehlt und die, dem Gedicht ganz angemessen, gesucht und überreizt erscheint, bedarf es hier keines weitern Urtheils, da die Oper bei Ihnen bekannt und auch in diesen Blättern bereits ausführlich besprochen ist. Die Ausführung derselben übersteigt die Kräfte des königstädtischen Theaters, so viel auch für die Szenerie durch neue, recht gelungene Dekorazionen gesorgt war. Namentlich macht das Innere der unterirdischen Kapelle der Medicis in der Kathedrale zu Florenz bei der Todtenmesse ausserordentliche Wirkung, wie überhaupt der ganze dritte Akt vom höchsten Effekt ist. Dem. Dickmann leistet als Ginevra alles Mögliche, da die Gesangpartie sehr anstrengend ist und die Darstellung fast beständig Affekt erfordert. Herr Schrader bemühte sich mit dem Guido weniger erfolgreich, da sein Organ nicht zureicht. Herr von Baler singt die Bass-Partie des Kosmus mit Würde. Herr Genée eignet sich indess für die Rolle des Herzogs durchaus nicht. Dem. Hähnel veredelt die Erscheinung der buhlerischen Sängerin Ricciarda; es hat indess die Gesangpartie für ihre Stimme wesentlich verändert werden müssen. Herr Eicke stellt den Fortebraccio eben so kraftig und gewandt dar, als er die Gesangrolle durchführt. Die Chöre sind exakt, nur oft zu stark, wie auch das übrigens tüchtige Orchester. Die Oper ist häufig gegeben, hat im Ganzen jedoch nur getheilten Beifall gefunden. — Sehr erfreulich war es in diesen Tagen, einmal wieder eine natürlich unschuldige Opern-Komposizion, das erste zur Oeffentlichkeit gelangte Werk eines jungen Tonsetzers, *August Schäffer* aus Rheinsberg, kennen zu lernen, der sich mit Liebe und Fleiss der Tonkunst widmet, und seine Vorstudien hier bei Herrn Birnbach gemacht hat. Ueber diese Oper: „*Emma von Falkenstein*," nach Kotzebues „Kreuzfahrern" vom Regisseur *Genée* recht geschickt, nur zu wortreich, ohne Dialog mit Rezitativen gedichtet, behalten wir uns die nähere Mittheilung im April-Bericht vor, um nicht das Mass des Raumes für dies Referat zu überschreiten. Nur so viel sei bemerkt, dass der erste, fast zu grossartige Versuch des jungen, bescheidenen Komponisten durchaus beifallig aufgenommen, auch das Gesang-Personal, wie der Komponist und Dichter durch Hervorruf geehrt worden ist. Die Direkzion hatte alles für die szenische Ausstattung der Oper gethan, auch die Ausführenden hatten mit gutem Willen und besten Kräften sich für das Erstlingsprodukt des Tonsetzers interessirt, welcher im Ganzen weniger eigne Erfindungsgabe, als gute Vorkenntnisse und Auffassung der Vorbilder von Mozart, K. M. v. Weber u. A. an den Tag gelegt hat. An Melodie und wirksamer Instrumentazion fehlt es dem jungen Komponisten nicht, der nur noch mehr ästhetische und kontrapunktische Studien zu machen hat, um stets die rechten Mittel für seinen Zweck zu wählen, und weniger vereinzelte Motive zu gebrauchen, sondern die musikalischen Ideen gehaltvoller zu entwickeln und durchzuführen. Das Talent des Herrn Schäffer verdient übrigens Aufmunterung und Beförderung. — Nachträglich ist noch zu erwähnen, dass die Herren Dr. *Gottfried Weber* in Darmstadt und Geh. Ober-Tribunals-Rath *von Winterfeld* hieselbst zu Ehrenmitgliedern der königl. Akademie der Künste erwählt sind. Herr *Bader* soll für seine Bemühungen um die Verbesserung der Kirchenmusik (wie Herr Kapellmeister *Mortarchi* in Dresden) in der hiesigen katholischen St. Hedwigskirche, durch den Ritter Spontini Verwendung zum Ehrenmitgliede der Akademie der heiligen Cäcilia in Rom ernannt sein. Dem Verdienste seine Kronen!

Jena. Am Schlusse unserer Winterkonzerte stehend, finden wir diesmal den Rückblick auf ihre Gaben besonders erfreulich. Die Ansicht einiger Musikfreunde, dass unser freilich zum Theil aus Dilettanten bestehendes Orchester zur Ausführung grosser Tonwerke nicht befähigt sei, welche zur Folge hatte, dass die ersten Winterkonzerte, seit vielen Jahren zum ersten Male, ohne Sinfonieen erschienen, wurde bald durch verhältnissmässig sehr gelungene Ausführung der hier zum ersten Male gegebenen C moll-, so wie der bereits öfter, aber niemals so trefflich vorgetragenen D dur-Sinfonie, unter Leitung unseres Universitätsmusikdirektors Herrn Stade, auf's Glänzendste widerlegt. Es bestätigte sich also hier auf's Neue die oft gemachte Erfahrung, dass, so wie ein treffliches Orchester unter ungeschickter oder träger Direkzion nur Mittelmässiges, so im Gegentheile ein mittelmässiges unter geschickter und energischer Direkzion, sehr Achtbares und Tüchtiges zu leisten vermöge. Herr Stade ist als Orchesterdirigent ganz an seinem Platze, und das Jugendfeuer, welches ihn da und dort wohl zu allzuraschen Tempis hinreissen mag, werden Jahre und Erfahrung schon dämpfen. Bei jungen Musikern heisst es immer: *sit motus in rebus.* Späterhin findet sich aber wohl auch das *modus.* Zu dieser Bemerkung veranlasst uns insonderheit die Aufführung eines Theils des Don Juan zu Mozarts Geburtstagsfeier. Sie war Herrn Stades so wie des Orchesters und des Gesangpersonals gelungenste Leistung und bei der grossen Kürze der zur Einübung anberaumten Zeit in der That eine bewundernswürdige; allein es hessen sich dennoch in unserer Nähe einige akademische Stimmen vernehmen, die da sprachen: Ach wenn es doch nur bald alle wäre! — Wir bissen uns in die Lippen, besannen uns aber bald genug darauf, wie die Sache zu erklären sei, und kamen auf unsern alten Satz zurück: wenn in einer Musikaufführung, wie beim Don Juan, die dem Werke einwohnende Schönheit, Tiefe, Anmuth, Gründlichkeit und Fri-

sche der Karakterzeichnung und Haltung im vollen Reichthum und Glanze intensiver und extensiver Kraft zur Anschauung gelangen soll, so bedarf's dazu unstreitig was weniges wenigstens an Zeit, nämlich erstens zum Hören und zweitens zum Empfinden und Verstehen. Die unermessliche Fülle von Musik, welche Mozart zumal im Don Juan niedergelegt hat, will gehört, gefasst und verstanden sein, und dazu ist mehr Zeit erforderlich, als sie solch ein rasches Vorüberführen im rapidesten Tempo gewähren kann. Dadurch, dass Herr Musikdirektor Stade einen ziemlichen Theil gerade der reichsten und herrlichsten Partieen im Don Juan zu schnell nahm, erschwerte er die Möglichkeit des vollen, klaren Verständnisses und schmälerte den Eindruck, welchen sonst die in vieler Hinsicht so gelungene Aufführung hätte hervorbringen müssen.

Auch diesmal wurden unsere Winterkonzerte, welche durch Herrn Stades tüchtige und energische Direkzion einen neuen Aufschwung gewannen, durch die Theilnahme und Mitwirkung fremder, vorzüglich Weimarscher Künstler verschönert. — Fräul. *Lagel* aus Gera sang im Don Juan mit gewohntem Applaus, die übrigen Partieen wurden durch Dilettanten grösstentheils sehr würdig vertreten. Herr Demuth, ein hier studirender sehr fertiger Klavierspieler, welcher auch eine Thalbergsche Fantasie vortrug, erfreute ausserdem auch durch runden und sauberen Vortrag des Kalkbrenner'schen Konzerts aus D moll. Bei seinem unverkennbaren Talent und seiner weit vorgeschrittenen Fertigkeit möchte vielleicht Herrn Demuth zu rathen sein, sich ganz der Kunst zu widmen. Noch einige Jahre so beharrlicher Uebung, wie er sie hier gezeigt, unter Leitung eines tüchtigen Meisters angebracht, würden ihn in den Kreis der Virtuosen führen.

Dank dem hochverehrten Vorstande der akademischen Konzertanstalt, Dank Herrn Musikdirektor Stade für die zum Theil so sehr genussreichen Musikabende des vergangenen Winters. Möchte dieses frische und kräftige Zusammenwirken, zur Forterhaltung des einmal angeregten neuen Musiklebens, unter angemessenen Modifikazionen doch auch auf das Sommersemester sich ausdehnen.

Dr. *K. S.*

Nachschrift. Aus einem voriges Jahr eingesandten, aus Mangel an Raum nur auszüglich veröffentlichten Bericht theilen wir nachträglich Folgendes als das Wichtigste mit:

Zur genügenden Aufführung so fein verwickelter Werke, wie die Onslow'sche Sinfonie, bedarf es unstreitig eines vollkommneren Orchesters, wie das unsrige es den Umständen nach sein kann. Indess erregte jenes Werk, über welches wir uns früherhin zu einem andern Orte weniger günstig ausgesprochen, diesmal sowol lebhaftes Interesse. Wir glauben darin, jetzt nach genauerer Betrachtung, eine Erweiterung des Sinfoniegebietes nach einer wenig oder noch gar nicht angebauten Seite hin zu erblicken, nämlich nach der der kecken Laune, des Witzes und des Intrikenspiels. Offenbar ist diese Sinfonie in Anlage, Ausführung und Tendenz von den Werken der Lieblingsmeister im Sinfoniefache wesentlich verschieden, und wenn man sie nur nicht nach diesen, sondern mehr aus sich selbst heraus beurtheilt, so wird sie leicht eine angemessenere Würdigung finden, als es bisher der Fall gewesen. — Des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy „Meeresstille und glückliche Fahrt" erregte auch diesmal das höchste Interesse des Publikums, und wir gestehen unsererseits offen, dass wir dieses Tongedicht als eins der herrlichsten und poesiereichsten achten, welche je in diesem Genre an's Licht getreten. Es waltet darin eine Kraft und Lebensfrische, welche mit unwiderstehlicher Macht den ganzen Seelenmenschen ergreift und ihn mit sich fortreisst; und vermögen wir auch darin weniger die bleierne Schwere und die Todtenverstummung einer Meeresstille zu erkennen, so bringt es doch das dumpfe Brüten des Ungeheuers, Ozean genannt, und das reichbewegte Leben einer glücklichen Fahrt auf dem Rücken desselben, so wie in der unvergleichlich herrlichen Schlusswendung (sie presst uns bei jedem neuen Hören unser Thränenopfer ab) das fromme, freudig hohe Wonnegefühl der Landung im sicheren Port, in so herrlicher Weise zur Anschauung, dass wir den Nachruhm des hochverehrten Herrn Verfassers schon dann für gesichert halten würden, wenn er auch weiter nichts geschrieben hätte, als dieses wahrhaft geniale Seestück. Die Musik tritt in demselben in ihrer vollen plastischen Kraft hervor und das Werk ist so unverwüstlich gut, dass es auch bei weniger vollkommener Aufführung sich bald in seiner Kraft geltend macht. Nur das vermögen wir nicht zu begreifen, warum solch ein Werk, in welchem doch Anfang, Mitte und Ende, Seele, Mark und Bein und ein volles in sich abgeschlossenes Leben ist, den Namen Ouvertüre zu der Stern trägt. Das heisst doch in der That einen alten Lappen auf einen neuen Schlauch geflickt.

Weimar. Am 14. April gab die grossherzogliche Hofkapelle ihr erstes diesjähriges Konzert zum Besten ihres Wittwenfiskus. Fast allzureich ausgestattet, bestand es aus 9 Nummern, deren Reihe durch Mendelssohns geistreiches, mit lebhaftem Beifalle aufgenommenes Tongemälde „die Fingalshöhle" und Beethovens Sinfonia eroica eben so würdig sich eröffnete als abschloss. Die Fingalshöhle, dieses offenbar aus warmer, poetischer Naturanschauung erwachsene Tongedicht hatte wohl zur Vermittelung des rechten Verständnisses für das grossere Publikum eines angemessenen Programms bedurft. — Auch die Sinfonie gewann in allen einzelnen Theilen ihren gewohnten Applaus. Am besten gelang der zweite Satz. In den übrigen gingen, bei der ungünstigen Stellung des Orchesters auf der Bühne inmitten unverschliessender und dämpfender Coulissen, manche einzelne feinere Züge verloren. Es wäre sehr zu wünschen, dass die Kapelle ihre trefflichen Konzerte in einem der Tonentwickelung günstigeren Lokale veranstaltete. — Madame Streit, an diesem Abend leider nicht besonders gut bei Stimme, sang die grosse Aria aus Fidelio, deren schwierige Begleitung vom Orchester mit vorzüglicher Rundung und Diskretion ausgeführt wurde, und mit Madame Boom, welche mit einer Komposizion von Laborde,

auch als Virtuosin auf der Pedalharfe sich lebhaften Beifall erwarb, ein Duett von Bellini. Ein Klarinett-Concertino von Maurer trug Herr Agthe nicht in allen Partieen mit jener Rundung und Sauberkeit vor, woran wir sonst bei ihm gewöhnt sind. In einem Finale aus der Euryanthe sangen die Chor-Damen in einer Weise, von welcher wir nicht wissen, in welcher ausereuropäischen Schule wir sie passend unterbringen sollen. Fürwahr, solche Leistungen sind nicht dazu geeignet, den alten guten Ruf der Hofkapellkonzerte auf seiner Höhe festzuerhalten. Leider verunglückte in diesem köstlichen Finale auch Einiges in der Partie der Euryanthe. Herr Herling sang die Arie aus der Schöpfung: „Mit Würd' und Hoheit angethan" u. s. w. sehr brav. Eine gleich gelungene, höchst ansprechende Leistung war auch ein vierstimmiger Männergesang von Cherubini.

Möchte übrigens doch die Hofkapelle öfter solche Konzerte veranstalten und unser Publikum dadurch mit so manchem ausgezeichneten Werke der neueren Zeit bekannt machen, das man bereits an allen Orten gehört, nur nicht bei uns!

Feuilleton.

Neue Opern. Le Comte Ory, *Zauberblick* (Feuilleton-Journal) von *L. Pagnerre*, der Liederkomponistin; concerts d'enfans. — Le Lyre d'or *Gisner*, von *Bonnery*; grosser Beifall. Was sind zwar manche Anklänge und Nachahmungen von anderen Meistern darin, daneben aber auch viele originelle Melodieen und geschickte harmonische Verbindungen. — In München: *Alidia*, erste Oper von *Lachner*; gutheißer Beifall. — Nächstens wird in Paris zur Aufführung kommen die neueste Oper von *A. Thomas*: Der Blumenstrauß (le pouvoir fleurs).

Sechstes Konzert des Pariser Konservatoriums. Pastoralsinfonie von Beethoven; Chor ohne Begleitung, aus dem 16. Jahrhundert; Fantasie von Hummel (Frank); Arie aus Rossini's Semiramide (Mad. Meriner de Pontaine); sechste Sinfonie von Mozart.

Osterkonzerte derselben Anstalt. Erstes: Sinfonie, A-dur, von Beethoven; Fantasie für Pianoforte (Dickert); Inchen des von Cherubini; Septuor von Beethoven; erster Theil der Schöpfung von Haydn. (Ueber letzteren Werk urtheilt Hektor Berlioz in der Revue et Gazette musicale: es bestehe diese Musik doch aus wahren Bruchstücken, der Kunst und den grossen Komponisten unwürdig!) — Zweites: Pastoralsinfonie von Beethoven; Arie aus dem Freischütz von Weber (Mm. Dabadie); Flötenvariationen (Hrn. Dorus); Chor der 13 Brüder aus Methods Joseph; Sinfonie von Haydn (Sitz Werk).

Ankündigungen.

Unter der Presse:

Der Feensee.

Grosse Oper in 3 Aufzügen von Scribe.

Musik von

Auber.

Diese neueste grosse Oper von Auber ist kürzlich in Paris mit grossem Erfolg in Scene gegangen. Wir haben das Eigenthum derselben erworben und werden sofort die ähnlichen Ausgaben und Arrangements davon veranstalten.

Ferner erscheinen nächstens bei uns mit Eigenthumsrecht:

Sechs Gesänge

für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

DOUZE ROMANCES.

(Paroles françaises et allemandes.)

Avec accompagnement de Piano

composées par

Th. Labarre.

„Verleih uns Frieden"

Gebet für 4 Singstimmen

mit Orchesterbegleitung

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Partitur. Stimmen. Klavierauszug.

Leipzig, im April 1839.

Breitkopf & Härtel.

Hierbei eine ausserordentliche Beilage. (Abhandlung des Herrn von Winterfeld über die Gesangwerke von Forch.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Binnen kurzer Zeit erscheinen in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht von

Robert Schumann

Arabeske	1 Thlr. Sächs.
Blumenstück	1 Thlr. -
Humoreske	2 Thlr. -
Nachtstücke	2 Thlr. -
Faschingsschwank aus Wien	2 Thlr. -

Wien, den 18. April 1839.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Im Verlag von **Julius Klinkhardt** in **Leipzig** ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Ueber Modulation

besonders zum Gebrauch für Pianofortespieler.

Von

G. H. Kulenkamp.

gr. 4. eleg. brosch. 12 Gr.

Diesen Werkchen, was der Feder eines scharfsinnigen Komponisten wird jeder Pianofortespieler eine willkommene Erscheinung sein, da der darin abgehandelte und durch Notenbeispiele erläuterte Gegenstand in sämmtlichen über Theorie der Musik erschienenen Schriften bisher nur oberflächlich abgehandelt wurde, so dass der Lernlige wie der wenigere geübte Spieler es nicht ohne Nutzen gebrauchen wird. Der Verleger hat das Werkchen elegant ausgestattet.

Gesuch.

Ein junger Mann, welcher mehrere Jahre in einer guten deutschen Kapelle als Violist engagirt war, dann von seinem Vorgesetzten, wegen seiner Leistungen und seines musikalischen Karakter bestens, ehrenvolle Zeugnisse erhielt, und der als Solospieler in verschiedenen Zeitschriften lobend erwähnt wird, sucht, Umstände halber, baldigst wieder Anstellung in einer Kapelle des In- oder Auslandes. Auf frankirte Briefe wird Herr Dr. G. W. Fink in Leipzig gern seinen Aufenthalt ertheilen.

alle Anekdoten, (jedoch nicht tecto nomine, sondern mit Beysetzung Ihres Nahmens) die Sie wissen wollen, ich beantworte sie ganz gewiss. Ich werde aber auch Anekdoten erzählen, die ich zu Ihrer und Ihres Gleichen Ehre nicht nur durch diese Zeitung, sondern auch durch andere, insonderheit aber durch meine eigene musikalisch-kritische Zeitschrift, öffentlich bekannt zu machen, nicht unterlassen werde.

Leipzig, den 15. Juny 1802.

Christian Gottfried Thomas.
Academicus und Konzertdirektor.

Pränumerationsanzeige.

Das Halleluja der Schöpfung, von Herrn Professor Baggesen in Musik gesetzt von F. L. Aemilius, königl. dänischem Kapellmeister. Partitur 4 Thlr. Sächs. current. Klavierauszug 2 Thlr. Sächs. current.

Die Pränumeration bleibt bis Ende Oktobers offen, an welcher Zeit das Werk erscheinen wird. Wer sich bemühen will, Pränumeration zu sammeln, erhält, wie gewöhnlich, das 5te Exemplar frey. Die Edition wird so beschaffen seyn, wie die neulich in meinem Verlage herausgekommene Hymne auf Gott von demselben Komponisten. Die Namen der Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt.

Der Name des Komponisten überhebt mich aller besondern Empfehlungen dieses neuen Meisterwerks. Ich schränke mich daher blos darauf ein, zu sagen — hoffentlich ein Wort zu seiner Zeit — was dieses ächte Kunstwerk nicht enthält, damit niemand mit Forderungen daran gehe, die man an einen solchen Künstler und an ein solches Kunstfach keinesweges machen darf.

Der wissenschaftlich gebildete Künstler will nie die Schranken seiner Kunst überschreiten. Seine Kunst soll weder mahlerisch noch theatralisch seyn. Am allerwenigsten wird man bey ihm die Tendenz wahrnehmen, „die ganze sichtbare Welt in das Gebiet der Musik hinüberzuspielen", weil eben durch ein solches Spiel die Erhebung der Gemüther in die unsichtbare Welt religiöser Ideen erschwert werden müsste.

Wer daher nur durch seltsamen Kunstaufwand und Kunstluxus gereizt werden kann, wer durch die blossen Eitelkeiten der Kunst angezogen wird, kann hier unmöglich Befriedigung finden.

Nur wer für das Einfache und Edle der Tonkunst und Poesie, womit allein die höchste Würde und Kraft des religiösen Gesanges verträglich ist, einen entschiedenen oder doch empfänglichen Sinn hat, schöpft hier ungetrübt und unverfälscht aus der reinsten Quelle Andacht und religiöse Begeisterung.

Zürich, im May 1802.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pleyel, J., Sinfonie concertante arr. pour 2 Flûtes princip., 2 Viol., A. et B. 2 Hth., 2 Cors et 2 Bassons par Fürstenau. 2 Thlr.

Ferrari, G. G., 4 Sonates progressives p. le Forté-p. av. acc. de Viol. Op. 27. 1 Thlr. 12 Gr.

Tapray, 3 Sonates pour le Fortépiano. Op. 28. 1 Thlr. 12 Gr.

Walter, 3 Sonates à 4 mains pour le Fortépiano. 2 Thlr.

Pujolas, J., 6 Duos pour 2 Flûtes, dans un genre facile et agréable. Op. 9. Liv. 2. 1 Thlr.

Michel, J., 1er et 2me Recueil de Rondeaux, airs variés etc. pour une Clarinette. 1 Thlr. 6 Gr.

— — les mêmes pour une Fl. 1 Thlr. 6 Gr.

Woldemar, 12 gr. Solos ou études pour le Violon. Liv. 1. 1 Thlr.

Beauvarlet-Charpentier, Victoire de Parmée d'Italie ou Bataille de Montenotte pour le Pianoforte ou Orgue. 1 Thlr.

Caussé, J., Caprice pour le Fortépiano. Op. 2. 1 Thlr.

Fleury, C., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Labarre, L. J., 3 Duos conc. p. 2 Violons. Liv. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Duranowsky, 3 Duos concertants pour 2 Violons. 2 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Ueber

Karl Christian Friedrich Fasch's

geistliche Gesangswerke

von

C. v. Winterfeld.

(Beigabe zu den in Commission bei **T. Trautwein** in Berlin erschienenen Gesangswerken von K. C. F. Fasch.)

Berlin, 1839.

Es sind bald vierzig Jahre verflossen, seit Karl Friedrich Christian Fasch, dessen geistliche Gesänge jetzt zum erstenmale der Oeffentlichkeit übergeben werden, aus diesem Leben geschieden ist. Ja, seit dem Entstehen einiger unter diesen Werken ist schon ein halbes Jahrhundert dahingegangen. Sie waren bisher im ausschliessenden Besitze eines zwar nicht kleinen, doch geschlossenen Kreises, und was von ihnen nach früheren Entwürfen des Meisters dem Drucke übergeben, oder in flüchtig genommenen Abschriften sonst weiter verbreitet wurde, war nicht geeignet, ihnen volle Anerkennung zu verschaffen, oder eine erhebliche Einwirkung zu sichern.

Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, welche Gründe den Freund und Nachfolger des Verewigten haben bewegen können, mit der Herausgabe von dem künstlerischen Nachlasse seines Vorgängers zu zögern. Auch er ist nunmehr seit Jahren dahingegangen, und wir wollen über das Versäumte mit dem nicht rechten, der uns nicht länger Rede stehen kann. Da es nun einmal so gekommen, erscheint es aber dringend nothwendig, jene Werke nicht ohne die Beigabe eines begleitenden Wortes an das Licht treten zu lassen. Nicht, um ihren Werth genügend zu besprechen, oder die Stelle zu bestimmen, die auf dem Gebiete der Kunst ihnen anzuweisen seyn möchte. Jenen werden sie geltend machen, wenn überall etwas in ihnen ist; diese wird ihnen danach, auch ohne unser Zuthun, nicht entgehen. Allein, nachdem eine so lange Reihe von Jahren vorüberging seit ihrem Werden, nachdem sie der Mehrzahl deutscher Kunstfreunde bisher verborgen geblieben, treten sie nunmehr in die Mitte einer ganz neuen, fremden Welt. Eine rasch und mächtig umgestaltende Zeit, wird man sagen, ist in jenen vierzig Jahren, wie über unsre gemeinsamen Angelegenheiten überhaupt, so auch über alle Kunst, und zumal die der Töne, hingegangen. Was Fasch dem scheidenden, und dem beginnenden Jahrhunderte gewesen wäre, wenn man ihn gekannt, wird er es dem, der Mitte seines Laufes rasch entgegen eilenden noch seyn können? Seine Hervorbringungen sind nicht Kinder der Zeit, in der sie erscheinen; sie tragen nicht deren Gepräge, bequemen sich nicht ihren Anforderungen, kommen nicht einem unmittelbaren Bedürfnisse derselben entgegen. Sie sind aber auch nicht wieder aufgegrabene Schätze aus länger verflossener Zeit, Werke, die einst ihre Gegenwart in weitem Kreise begeisterten, zu sich heranhoben, und nun, der Folgezeit aufs Neue davon Zeugniss gebend, eine nur in Vergessenheit gerathene Beziehung zu ihr lebendig wiederum anfrischen. Unleugbar war es wohl die Absicht ihres Urhebers, durch sie in bestimmter Richtung weiter zu bilden, was von seinen Vorgängern auf nur ungenügende Weise ihm geleistet schien; allein, was ihm gelang, ist doch bisher nur für seinen Kreis ihm gelungen, und es möchte schwer seyn, einen ferner hintönenden Anklang davon zu finden in den Leistungen der Gegenwart, ungleichartig wie sie sind den Früchten der letzten, ergiebigsten Jahre des Meisters.

Es ist wahr, der lebendige Zusammenhang zwischen diesen, und der Welt, in deren Umgebung sie gegenwärtig treten, ist ein minder kenntlicher geworden; einer Andeutung bedarf es, damit man ihn leichter finde, und den Geleisteten dann um so billiger und fruchtbarer sich erfreue. Weil er aber in der That besteht, so nenne niemand die Herausgabe dessen, was Fasch selbst ihrer allein würdig erkannt hat, ein verspätetes, überflüssiges Unternehmen. Denn sein Gegenstand gehört, im besten Sinne, der Kunst an, und hat eben darum ein Recht darauf, Gemeingut der Besten jeder Zeit zu werden. Wo eine seltene Meisterschaft in Handhabung der Kunstmittel, wie hier, nicht für leeren Prunk mit denselben aufgeboten wird, sondern zu Offenbarung eines reinen, liebenswürdigen, wahr-

haft begeisterten Gemüthes, da ist die Kunst gewiß in ihrer Fülle vorhanden. Freilich kann selbst bei den größesten Künstlern die besondere Ausdrucksweise ihrer Gegenwart sich nicht verleugnen, und sie ist es eben, durch die das Werk uns allgemach veraltet. Unvermeidlich geschieht dies, wenn dasjenige, was zuvor der getreue Spiegel einer inneren Anschauung, eines lebendigen Gefühles war, endlich selbst dem Meister zu geläufiger Formel geworden; wenn es dann von der Mehrzahl blos handfertiger Kunstgenossen nur in seiner äußerlichen Erscheinung aufgefaßt, zu einer gangbaren Redensart (daß wir es so nennen) gestempelt, und durch gemeinen Verbrauch zuletzt abgestumpft wird. Allein davor ist Fasch durch seine große Strenge gegen sich behütet worden, die ihn von bloßem Formelwesen zurückhielt; durch seine Abgeschiedenheit, die ihn vor nachahmenden Kunstgenossen bewahrte; noch mehr aber durch seine Strebsamkeit, die ihn verhinderte, betretene Pfade zu wandeln, oder dem, vor ihm bereits in Vollkommenheit Geleisteten nur in gewandter Nachbildung zu folgen. Er kannte die großen Italiener des beginnenden achtzehnten Jahrhunderts, Joh. Sebastian Bach, Händel, Hasse, deren Zeitalter noch das seinige nahe berührte; er hat mit Philipp Emanuel Bach lange zusammengelebt; allein man wird ihn nirgend als ihren Nachtreter finden, noch von dem äußeren Zuschnitte ihrer Werke etwas in den seinigen antreffen. Er fühlte es wohl, daß auch er in den Tönen etwas zu sagen habe, das bei jenen noch nicht laut geworden sey; er wußte, daß mit seinem anvertrauten Pfunde redlich zu wuchern ihm obliege. Was die genannten Meister, Vorgänger oder Mitlebende, an größeren Gaben besitzen mochten, hatten sie ja auch nicht von ihnen selber, aber einen jeden rechtes Eigenthum war dasjenige, was er damit schaffte, zur Ehre des Gebers! In diesem Sinne mag man denn auch von Fasch sagen, was wir lesen in dem Worte der Verheißung, das er selber gesungen, dieses nämlich, daß seine Werke ihm nachfolgen. Nicht dem Todten in die Gruft, sondern dem Geiste, der in ihnen fortlebt, in das Leben. Die Welt kannte bisher nur die unter seiner stillen Pflege gediehene Anstalt, ihr späteres Fortwachsen, ihre Leistungen, die, näher und ferner, sich daran knüpfende Verbreitung der deutschen geistlichen Gesangweise, zu denen Fasch unbezweifelt den ersten Grund gelegt hat. Sie wird jetzt kennen lernen an seinen Werken, den zuvor flüchtig nur den Hörern vorübergerauschten, an einem Orte nur vernehmbaren, was es gewesen, wodurch die Liebe zum geistlichen Gesange auf so lebendige, erfolgreiche Weise habe wieder geweckt und genährt werden können, und wird dann nicht länger mehr zweifeln können an der lebendigen Beziehung, in der, auch jetzt noch, der edle Meister zu ihr stehe.

Es wird Niemand leicht einfallen können, Fasch mit Joh. Seb. Bach zusammenzustellen, dessen streng ausgebildete Eigenthümlichkeit, bei den seltensten Gaben, kaum den Vergleich mit irgend einem andern Tonmeister zulassen dürfte. Dennoch leiden Beide eine Gegeneinanderstellung; freilich nur in demjenigen, worin sie auf das entschiedenste auseinandergehen; in ihrem Verhältnisse zu denen, die als Ausführende ihre Werke erst zur Erscheinung zu bringen hatten, wie es bei umfangreichen Hervorbringungen der Tonkunst nicht anders der Fall seyn kann.

Ein jeder weiß von Bach's großer Meisterschaft auf der Orgel, wenn auch nur aus seinen Choralvorspielen, und ihren kühnen Tonverknüpfungen; denn kaum möchte jetzt jemand leben, der sein freies Spiel selber noch vernommen hätte. Ganz Aehnliches wie in jenen Werken wird man auch in seinen geistlichen Fest- und Sonntagsmusiken größeren und kleineren Umfangs antreffen; ist doch manches aus ihnen in seine später gedruckten Orgelwerke übergegangen. Aber die große Schwierigkeit von vielen dieser geistlichen Gesänge, für Spieler sowohl, als Singende, giebt uns die Ueberzeugung, daß der Meister, ohne Rücksicht auf einen bestimmten Kreis von Ausführenden, allein den Eingebungen seines Genius folgte. Denn nicht selten nimmt er die Kräfte lebender Wesen in Anspruch gleich den Tasten seines gewaltigen Tonwerkszeugs, das seiner Hand willig, unfehlbar gehorchen mußte, auf dem das scheinbar Widerstrebendste sicher, ohne Irrung, neben einander herging, und, je selbstständiger im Einzelnen, um so mehr dazu diente, das erstaunenswerthe Ganze hervorzubringen.

Hier nun finden wir unsern Fasch in einem ganz entgegengesetzten Verhältnisse. Was er schuf, und als das Seine allein erhalten wünschte, hat er allen mit der nächsten Rücksicht auf einen bestimmten Kreis Ausführender geschaffen, und eben durch diese Art ihres Entstehens haben seine Werke eine eigenthümliche Frische und Lebendigkeit gewonnen, deshalb hat dieser Kreis so eng um ihn sich geschlossen, dadurch hat, mittelbar, von ihm die Anregung ausgehen können, deren Erfolge noch unter uns fortleben.

Man wird aus Fasch's Leben, wie es von Zelter beschrieben ist, sich erinnern, daß sein jüdstimmiges Kyrie und Gloria schon seit dem Jahre 1783 entstand,

auf Veranlassung eines, durch Reichardt aus Italien gebrachten Werkes ähnlicher Art von Orazio Benevoli, von dem man einzelne Sätze in des Pater Martini *Saggio fondamentale di contrapunto* abgedruckt findet. Fasch fühlte in sich die Kraft und den Beruf, die Leistungen des alten italienischen Meisters zu überbieten, sei es durch größeren Reichthum der Modulation, sei es durch selbständigere Ausgestaltung der einzelnen zusammenwirkenden Chöre. Dadurch wurde in ihm zuerst der Wunsch rege nach einem Kreise, durch den er diese seine neue Schöpfung in das Leben rufen könne. Wie vergeblich er anfangs gestrebt, einen solchen zu finden, wie, auch bei dem besten Willen der dazu versammelten Sänger, die meisten Versuche mißglückten, wie tief gekränkt der edle Meister dadurch war, ja, wie er fast an sich selbst und seinem Bestreben irre geworden, mag man nachlesen in der Schilderung seines Schülers und Freundes. Gewißlich, dieses erste, selbständige Werk seines Geistes hat ihn die meisten Schmerzen gekostet, allein sie sind ihm vergolten worden durch die aus ihnen erwachsene Ueberzeugung, daß dem geistigen Hervorbringen des Tonkünstlers zur Seite auch die Bildung der Kräfte gehen müsse, durch die sein Werk nach außen hingestellt werde; er hat seines Kummers, seiner Zweifel, vergessen dürfen über jeder Hervorbringung, die er, je länger je mehr, in der sicheren Hoffnung vollendete, sie in würdiger Gestalt vor den äußeren Sinn bringen zu können, über der Freude, auch jenes erste sich bewähren zu sehen in dem allgemach zahlreicher um ihn sich versammelnden Kreise, den er sich heranbildete. War er thätig für dessen Bedürfnisse, so gelangte er durch ihn auch zu dem Bewußtsein seines eigensten Berufes.

So sind diese Werke, die er, alle früheren vernichtend, der Oeffentlichkeit allein bestimmt hat, entstanden aus der lebendigsten Wechselwirkung zwischen Schaffen und Empfangen, zwischen der geistig hervorbringenden, und — daß wir sie so nennen — der wiedergebährenden Thätigkeit. Sie sind nicht allein Schöpfungen eines, in hohem Maaße kunstgelehrten, kunstfertigen Meisters, sondern auch eines ganzen Menschen, dem unter den lieberfüllten Verhältnissen das Seltene vergönnt war, sein Innerstes vollständig zu offenbaren in den Werken seiner Hände, unbeengt durch Dienstverhältnisse, oder durch Anforderungen, wie sie wohl durch die Zeit, und ihr beschränkt geschmackliches Ansinnen gestellt worden. Hierin liegt aber auch die Gewähr dafür, daß in ihnen etwas sei, was nicht so leicht veralten werde. Sie beruht in der jugendlich frischen, freien Thätigkeit, mit der sich die reife Erfahrung und künstlerische Sicherheit des damals schon alternden Mannes verband. Darum mögen sie nun auch getrost hinausgehen in die Welt aus dem engeren Kreise, in welchem sie bisher lebten, und dessen Leistungen sie auch jener nicht völlig unbekannt bleiben ließen. Hatte der Meister freilich das Glück, in seinen Tagen für ausgezeichnet begabte Stimmen zu arbeiten, denen er das Schwierigste, selbst Außergewöhnliches zumuthen durfte, so ist dieses doch nicht in dem Maaße geschehen, daß an jene, und ihre Fähigkeiten, auch das ganze Bestehen seiner Werke geknüpft wäre. Wohl möchten diejenigen jetzt schwer zu befriedigen sein durch ihre Ausführung, welche sie unmittelbar nach ihrem Entstehen vernahmen, und nun den Schmelz, die Frische schmerzlich vermissen werden, durch die jene Sänger sie entzückten, die des Meisters Schöpfungen wohl auch die übrigen nennen durften, weil dieselben bestimmt waren, durch sie erst Leben zu gewinnen. Mögen sie die dahingegangene, jugendliche Erscheinung dieser Werke beklagen; an ihrem Wesen, an dem heiteren, bedeutungsvollen Bilde, das sie bieten, wird auch der Spätere sich erfreuen, erquicken, und gern dahin zurückkehren. Der Künstler aber wird sich ermuthigt finden, wenn er sieht, daß ohne künstliche, kostbare Veranstaltungen, ja, selbst ohne mächtige Gönner und Förderer, durch reine, ächte, standhafte Liebe zur Kunst die achtbarste Blüte derselben sich hervorgethan hat.

Aber ein jeder nehme auch diese Werke hin, wie sie sich bieten, und verlange von ihnen nicht, was der Meister weder gewähren wollte, noch konnte. Sie sind Tonwerke geistlichen Inhalts, aber keine kirchlichen Gesänge. Fasch hat weder in einer Zeit, noch unter Umgebungen gelebt, durch welche sie eben jenes Gepräge hätten gewinnen können. Seit seinem zwanzigsten Jahre bis zu seinem Tode, vier und vierzig Jahre lang, waren Berlin, und früher auch Potsdam, Orte seines Aufenthalts, allein bei allen Vortheilen, die ihm diese Städte gewähren konnten, mangelte dort ein jedes Verhältniß der Tonkunst zur Kirche, wie denn überhaupt jene Zeit nicht die eines regen, kirchlichen Lebens war. Aus einer solchen allein können auch nur Werke von wahrhaft kirchlichem Style hervorgehen. Dieser bildet sich einzig durch das Leben des Künstlers in und mit der Kirche, sofern es dieser mit ihrer Bestimmung ein rechter Ernst ist. Die Beschäftigung mit Werken solcher Zeiten wird den kirchlichen Styl zwar erkennen, allein nimmer ihn erreichen lehren; sie wird wohl mit den Formen vertraut machen,

die sich ihnen gebildet, sie wird den Sinn reifen für das Schickliche und Gehörige, den Künstler leiten, dafs er vermeide, was demselben widerspricht, sie kann ihm jedoch niemals verleihen, was nur das kirchliche Leben, im eigensten Sinne, unmittelbar gewährt. Was durch sie zu erreichen war, wird man auch bei Fasch nicht vermissen; was zu leisten sie nicht befähigen konnte, wird man von seinen Werken nicht verlangen dürfen. Dazu kömmt nun noch, dafs bei denjenigen unter ihnen, die etwa veranlassen könnten, eine kirchliche Bestimmung vorauszusetzen — seinem 16stimmigen Kyrie und Gloria, seinem Miserere, seinen Chorälen — er an eine solche gar nicht gedacht, sondern sie lediglich als Tonkünstler gearbeitet, als solcher sie sich zur Aufgabe gewählt hat. Der von ihm gesetzte Theil der Messe, in so grofser Ausarbeitung aller einzelnen Sätze obendrein schon über jedes Mafs hinausgehend, das die Dauer des Gottesdienstes vorschreibt, war bestimmt, in der, von einem älteren italienischen Meister (Orazio Bracciuoli) gegebenen, allgemeinen Form des Tonsatzes, eine lebendigere, kunstreichere, selbständigere Organisation der einzelnen, zusammenwirkenden Chöre, neben gröfserem Reichthum der Ausweichungen und der Melodie darzustellen; Aehnliches mochte dem Meister vorschweben bei seinem Miserere, im Verhältnisse zu dem berühmten des Leonardo Leo; wie denn jede neue Anschauung ihn aufregte, seine eigenen Kräfte, weiterbildend, zu versuchen. Eben so die neun Choralmelodien, theils des 16ten, theils des 17ten Jahrhunderts, von denen er drei doppelt bearbeitete. Sie waren bestimmt, zum Beginn der Singübungen seines Kreises vorgetragen zu werden; sie sollten eine zweckmäfsige Abwechslung bieten zwischen Chor- und Einzelgesang, und im Ganzen ein heiteres Gepräge tragen; wie denn nur drei unter ihnen (1, 3, 12) weicher, die übrigen harter Tonart sind. Daneben that auch hier wiederum die forschende, strebende Art des Meisters sich kund, das Trachten nach möglichstem Reichthum von abwechselnden Modulationen, so weit die Sangweisen sie nur gestatten wollten, ja, in einigen auch nach melodischer Ausbreitung. Darum suche man aber in ihnen nicht Muster ächten Choralstyls, die man auch deshalb kaum in ihnen finden kann, als selbst ihre Texte zumeist nicht eigentlich kirchliche genannt werden können. Einen reichen, fliefsenden Gesang, mannigfaltige Harmonieen, einen richtigen und edlen Ausdruck der Worte, wird man in keinem unter ihnen vermissen.

Wir lesen in Zelters Lebensbeschreibung unseres Meisters ihm nachgerühmt, dafs er Styl und Ausdruck wohl zu unterscheiden gewufst, dafs er von dem grossen Styl in Hasseno Opern ergriffen gewesen, wenn er auch den Ausdruck des Einzelnen oft als falsch getadelt habe. Versuchten wir nun so eben anzudeuten, weshalb es Fasch nicht vergönnt sein konnte, den kirchlichen Styl im eigensten Sinne zu erreichen, so dürfen wir doch nicht leugnen, dafs, wenn wir diesen, so oft vieldeutig gebrauchte Wort, „Styl," dahin beschränken, dafs unter ihm das, dem Gegenstande Angemessene, Schickliche, Gehörige verstanden wird, der feine Sinn des Meisters ihn hierin stets geleitet habe. Allein überwiegend steht seine Meisterschaft hervor im Ausdruck, weil er alles wahrhaft und innig empfand, und sich vor Aufgaben hütete, in deren Lösung er nur äufseren Schein bei innerer Unwahrheit an den Tag gelegt hätte.

So sind denn alle diese Werke der Spiegel einer reinen, wahrhaft frommen Seele, und zumal da, wo er an seiner Aufgabe seine eigenste Natur darzustellen vermochte. In diesem Sinne werden sie unserer Zeit eine willkommenste Gabe sein. Sehen wir doch, wie selten tief und dauernd angeregt wird durch solche, in ihr entstandene Gesangswerke, in denen, bei entschiedener Meisterschaft, ächte Wahrheit des Gefühls sich offenbart! Je seltener aber dieses der Fall ist, um so mehr wendet sie in der Tonkunst entweder ganz sich zurück von jener Richtung auf das Geistliche, oder sie neigt der Vergangenheit sich zu, in deren Werken sie unter mannigfachen Formen dasjenige ausgeprägt findet, was sie in der Gegenwart vermifst. Gewifslich, ein belebendes Forschen und Suchen, vor dem das Halbe und Unwahre verschwinden, durch das der wesentliche Zusammenhang zwischen Vergangenem und Gegenwärtigem hergestellt werden mufs! Doch alsdann nur, wenn nicht die beschränkte, einseitige Vorliebe an einzelnen Darstellungsformen, an gewissen Arten des Ausdrucks, festhält, das Wahre und Schöne einzig auf sie beschränken will. Dann ist sie schädlich in hohem Mafse, auch wo sie an das Beste sich hängt, und es zum Götzen macht, statt lebendige Erquickung von ihm zu empfangen. Eine solche wird aber Fasch unfehlbar dem gewähren, der nicht etwa — älterer Meister zu gescheweigen — die Art des Leo oder Durante, Händels, oder gar J. Seb. Bachs in ihm sucht; der nicht alle übrigen Kunstschöpfungen nach demjenigen mifst, das jenen Meistern nach ihrer Art so vollkommen zu erreichen gegeben war. Fasch hat überall nur er selbst sein wollen, und er durfte es wollen, weil er etwas war.

Ihn selbst wird man am meisten wiederfinden in allen den Theilen seiner Werke, die den Ausdruck innigen, rührenden Flehens tragen, stiller, sanfter Freude, frommer Demuth und Hingebung, gläubiger Zuversicht. Das Erhabene, Grofse, so rein und tief er es empfunden hat, haben andere Meister, deren Natur es gemäfser war, auch gelungener wiedergegeben.

Fasch's Werke sind allerdings nicht Kinder der Zeit, in der sie erscheinen, auch nicht neu entdeckte Schätze länger vergangener Blüthezeit der Kunst. Sie kommen aber einem Bedürfnisse der Gegenwart entgegen durch ihre innere Tüchtigkeit und ihre Wahrhaftigkeit; und wenn sie nicht die Zeitgenossen des Meisters in weitem Kreise entzückten und zu sich heranhoben, noch jetzt davon ein erneutes Zeugnifs ablegen können, so ist ihre bisherige, stille, beschränktere Wirksamkeit doch nicht ohne reichere Frucht geblieben, und sie dürfen auch jetzt noch, ohne Scheu, sich eine weitere Bahn suchen. Darum war es wohlgethan, sie nunmehr der Welt, wenn auch spät, hinzugeben, weil das Bedenken: es fehle an Lust, an Einsicht, an den Kräften, sie ihrer würdig hinzustellen, jetzt nirgend mehr gelten kann; wenn es nämlich dieses war, das so lange ihre Vorenthaltung veranlafste.

Geschrieben im März 1839.

v. Winterfeld.

Die Werke

von

Karl Christian Friedrich Fasch

zum ausschliefslichen Debit in Commission

bei

der Buch- und Musikhandlung

von

T. Trautwein in Berlin

sind in nachstehend bezeichneten Ausgaben erschienen, und durch alle Buch-, Musik- und Kunsthandlungen auf Bestellung zu beziehen:

Erste Lieferung. **Zwölf Choräle** zu bekannten Kirchenmelodien, theils vier-, theils fünf-, sechs- und siebenstimmig gearbeitet. Partitur Rthlr. 1. 20 Sgr. Chorstimmen Rthlr. 1. 5 Sgr.

Zweite Lieferung. **Mendelssohniana.** Vier- und achtstimmig, mit untermischten Solosätzen gearbeitete Psalmen nach Mendelssohns Uebersetzung. Partitur 25 Sgr. Chorst. 17½ Sgr.

Dritte Lieferung. **Inclina Domine.** In wechselnden Chor- und Solosätzen. **Requiem.** Achtstimmig mit wechselnden Chor- und Solostimmen. Kurzes Stück in einen Satze. **Trauer-Motett:** „Seelig sind die Todten." vierstimmig für Chor- und Solostimmen. Partitur 20 Sgr. Chorst. 10 Sgr.

Vierte Lieferung. **Davidiana.** Aus dem Psalm: „der die Berge fest setzet." Chor- und Sologesänge. Partitur 25 Sgr. Chorstimmen 15 Sgr.

Fünfte Lieferung. **Der 119te Psalm.** „Heil dem Manne, der rechtschaffen lebet." Vier- und mehrstimmige, von Solosätzen häufig unterbrochene Chöre. Partitur Rthlr. 1. 25 Sgr. Chorstimmen 25 Sgr.

Sechste Lieferung. **Miserere.** Die Chöre sowohl als die Soli sind theils vier-, theils achtstimmig und reich mit Solosätzen durchwebt. Partitur Rthlr. 2. 7½ Sgr. Chorstimmen Rthlr. 1. 5 Sgr. Solostimmen 25 Sgr.

Siebente Lieferung. Missa a 16voci in quattro Cori (die sechszehnstimmige Messe), bestehend aus zehn umfangreichen Nummern. Die Soli sind theils 3-, 4-, 8- auch 12stimmig. Nebst Portrait des Componisten und einem fünffachen Canon auf 25 Stimmen. Partitur 6 Rthlr.

Die ausgesetzten Singstimmen können auch einzeln in beliebiger Anzahl abgelassen werden.

Berlin, gedruckt bei Petsch

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Mai. № 19. 1839.

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung, von *Ad. Bernh. Marx*, Professor und Doktor der Musik, auch Musikdirektor an der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin. Leipzig, 1839, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Jeder Sachverständige wird ein Buch über Musik, das Herrn Dr. und Prof. Marx als Verfasser nennt, mit günstigem Vorurtheil in die Hand nehmen. Diese Ahnung wird auch bei dem vorliegenden nicht täuschen, und man muss es dem Verfasser Dank wissen, dass er in seiner lichtvollen Weise es unternommen hat, die musikalische Elementarlehre darzustellen. Die *Einleitung* gibt die Uebersicht des Musikgebiets und der Aufgabe der allgemeinen Musiklehre, worunter er die Summe von Notionen versteht, die jeder, der Gesang oder Instrumentenspiel, oder Komposition u. s. w. üben und studiren will, unumgänglich nothig inne haben muss. Schall, Klang, Ton, werden hier definirt, auch die Einrichtung der Tastatur vor's Auge gebracht. Geltung, Rhythmus, Melodie werden erklärt, so wie Alles, was praktisch und theoretisch in den Bereich der Musikwissenschaft gehört, aufgeführt wird. Der *erste Abschnitt* umfasst die Tonlehre. Die Anmerkungen erklären noch Vieles, was nicht zunächst in den Text gehört. *Zweiter Abschnitt.* Das Notensystem. *Dritter Abschnitt.* Erleichterung bei der Notenschrift. *Vierter Abschnitt.* Erhöhung und Erniedrigung. *Fünfter Abschnitt.* Messung der Tonverhältnisse. Intervallenlehre. *Sechster Abschnitt.* Die Tongeschlechte. *Siebenter Abschnitt.* Die Tonarten. *Achter Abschnitt.* Zusammenfassung aller Tonarten. *Neunter Abschnitt.* Nähere Betrachtung der Tonarten. *Anhang.* Von den Kirchentönen.

Zweite Abtheilung. Die Rhythmik. *Erster Abschnitt.* Geltung der Töne. *Zweiter Abschnitt.* Die Pausen. *Dritter Abschnitt.* Die unbestimmten Geltungszeichen. Staccato, Legato u. s. w. *Vierter Abschnitt.* Das Tempo. Erklärung aller gebräuchlichen Ausdrücke zur Tempobezeichnung, nebst einem Anhang über den Chronometer. Wir sind hier nicht ganz mit dem Verfasser einverstanden. Zwar ist seine Behauptung gegründet, dass es der Tonkunst, die nicht mathematisch bestimmte Grossen, sondern die Regungen der Seele und die freien Bewegungen des Geistes zu offenbaren hat, auf ein mathematisch ausgemessenes Zeitmass gar nicht ankomme, ja sie finde es ihrem Wesen widersprechend und in der That die *ungeführen Tempobestimmungen* für dasselbe zusagender, als die *absoluten metronomischen*. Wir entgegnen darauf, dass, eben weil Rhythmus einer der Hauptbestandtheile unserer heutigen Musik ist, das zu strenge Beobachten desselben weit weniger (oder vielmehr gar keinen) Nachtheil bringt, als das zu Nachlässige. Wir kennen berühmte Instrumentisten und berühmte Sänger, die die besten Orchester zur Verzweiflung brachten mit ihrem ewigen Tempo rubato-Spielen. Dann gibt es aber auch ganze Sätze, wie z. B. Ouvertüren, wo das strengste Zeitmass zu völligem Verstehen der verschiedenen Eintritte ganz unentbehrlich ist, und wo diejenigen Dirigenten, die trotz dem von ihnen selbst geführten Taktstock bald anhalten, bald eilen, oft Schuld an der gänzlichen Wirkungslosigkeit der schönsten Sätze sind. Endlich kann auch der Anfänger wohl nicht streng genug an genaues Takthalten gebunden werden, da es ohnedem Individuen genug gibt, die theils aus Ungeschicklichkeit in schweren Passagen zögern und in leichten eilen, theils auch aus angebornem Mangel an scharfem Taktgefühl immer bald vor, bald zurück sind. Endlich ist das Geräusch des Malzelschen Metronom's unendlich weniger unangenehm, als das Stampfen mit dem Fuss oder das Nicken mit dem Kopf so vieler Spieler. Des Verfasser Behauptung findet also — unsers Dafürhaltens — nur dann ihre Begründung, wenn alleinspielende Virtuosen (oder Sänger) sich ihrem Gefühl auf Kosten des strengen Rhythmus überlassen, wo sie dann keine Störung hervorbringen, oder, wenn von Orchesterbegleitung die Rede ist, bei vorgeschriebenem Ritartando oder Colla parte. *Fünfter Abschnitt.* Die Taktordnungen. Der Verfasser versteht hierunter die verschiedenen Bezeichnungen des zwei- und dreitheiligen Taktes, z. B. $^2_{2}$, $^2_{4}$, $^3_{2}$, $^3_{4}$, C, u. s. w., die er aber nach den einzelnen Taktgliedern zählt und z. B. diese

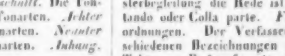

aus zwei zweitheiligen Ordnungen zusammengesetzte, die viertheilige Ordnung nennt. *Sechster Abschnitt.* Die Taktarten. Erläuterung des Vorigen und Angabe der Taktarten nach ihren Ordnungen. *Siebenter Abschnitt.* Takteinrichtung und Takteintheilung. Sehr gute praktische Anweisung zur Uebersicht der Geltung komplizirter Notengruppen. Synkopen. *Achter Abschnitt.* Ausnahmsweise Gestaltungen. Auftakt. Unregelmässige

Takte, gemischte Taktarten und Geltungen. Kommt weniger selten vor, als man glauben sollte, und hindert sehr, wenn man gar nicht darauf eingerichtet ist. Z. B. das Andante im Quartett von Spohr, wo gleich $^{9}/_{4}$ $^{6}/_{8}$ vorgezeichnet ist und fast in jedem Takte wechselt. *Neunter Abschnitt.* Chromatische Zeichen innerhalb des Takts. *Zehnter Abschnitt.* Die Akzente. Sehr gut auseinandergesetzt und mehr von den Spielern, als gewöhnlich geschieht, zu beachten. Oft liegt die unerklärliche Mattheit eines sonst reinlichen Spiels blos im Mangel verständiger Akzentuazion.

Organik. So nennt der Verfasser die dritte Abtheilung seines Buches, und zwar mit vollem Rechte, indem er in derselben die Werkzeuge (Organe) beschreibt, durch welche die Musik vernehmbar wird. Natürlich werden hier Streich-, Schlaginstrumente u. s. w. der Gegenstand. Auch die Partitur, dieses musikalische Zauberzeichenbuch, wird erwähnt. *Zweiter Abschnitt.* Vokalmusik. Die verschiedenen Stimmen und die Erklärung der Namen Diskant, Alt, Tenor u. s. w. wird hier gegeben. *Dritter Abschnitt.* Nähere Karakteristik der Saiteninstrumente Klavier, Harfe, Guitarre. *Vierter Abschnitt.* Streichinstrumente. Quartett und der Kontrabass. *Fünfter Abschnitt.* Rohrinstrumente, nämlich nicht blos die mittels eines Rohres wie Oboe, Fagott u. s. w. geblasenen, sondern deren Körper (Rohr) von Holz gemacht ist, daher Flöte, Klarinette, Oboe und die übrigen. *Sechster Abschnitt.* Blechinstrumente. Horn, Trompete, Posaune. Alles vortrefflich erklärt und deutlich gemacht. *Siebenter Abschnitt.* Orgel. Sehr gut ist, was über Mixtur gesagt wird, die man so oft aus ganz falschem Gesichtspunkt, als für sich bestehendes Register, als allein klingende Stimme betrachtet und verläumdet, während dies gar nicht ihr Zweck ist. Sie ist vielmehr berufen, den Riesenkarakter des Instruments durch Verstärkung seiner Gliederung noch zu erhöhen. *Achter Abschnitt.* Schlaginstrumente. *Neunter Abschnitt.* Die Partitur. Einrichtung derselben. Voll praktischen Werthes. — *Vierte Abtheilung.* Die Elementarformen. Grundlagen der Melodie. *Zweiter Abschnitt.* Die Grundformen. Gang, Passage u. s. w. *Dritter Abschnitt.* Grössere rhythmische Anordnung. *Vierter Abschnitt.* Besondere melodische Manieren (Spielmanieren). Vorschlag, Doppelschlag u. s. w. *Fünfter Abschnitt.* Einleitung in die Harmonie. Begriff vom Akkord. *Sechster Abschnitt.* Die wichtigsten Akkorde in Dur und Moll. *Siebenter Abschnitt.* Gebrauch der Akkorde. *Achter Abschnitt.* Modulazion. Sehr Bemerkenswerthes über die so oft abgedroschene und dennoch in sich höchst mangelhafte und unzuverlässige Lehre vom Leitone. *Neunter Abschnitt.* Die Bewegung der Stimmen in den Akkorden. Auch ein paar wichtige Winke über's Partiturspielen. *Zehnter Abschnitt.* Die Bezifferung. Deren richtige Würdigung. Sie ist oft genug von berühmten Schriftstellern des Faches für höchst unzureichend erklärt worden, namentlich hat ihr der geistreiche Kritiker Gottfr. Weber einen üblen Leumund gemacht. Und in der That, nicht mit Unrecht; indessen geht es damit wie mit dem Linnéischen Sexualsystem, was von allen Botanikern angefochten, als unzulänglich, ja oft unlogisch dargestellt worden ist, und was doch kein Herbarist für den momentanen Gebrauch entbehren kann. Allein es ist die Ziffernschrift, wie unser Verfasser sehr richtig bemerkt, ja für gar nichts anderes als den einstweiligen Gebrauch des Komponisten bestimmt, hierzu aber auch höchst zweckmässig, denn man schreibt doch im Moment der Begeisterung, oder auf Reisen in's Taschenbuch viel schneller $\frac{4}{2}$ $\frac{6}{3}$ $\frac{5}{3}$, als wenn man diese Akkorde in Stimmen auf dem System notiren soll. *Fünfte Abtheilung.* Die Kunstformen. *Erster Abschnitt.* Allgemeine Betrachtung der Kunstformen. *Zweiter Abschnitt.* Formunterschiede der Stimmführung. Homophonie, Polyphonie. Kontrapunkt, einfacher, doppelter. Seine Unterarten nach Anzahl der Intervallen. *Dritter Abschnitt.* Die polyphonen Formen. Figurazion, Fuge, Kanon. *Vierter Abschnitt.* Die homophonen und gemischten Formen, Lied, Rondo, Sonate u. s. w. *Fünfter Abschnitt.* Besondere Formen der Vokalmusik. Rezitativ, Arie, Szene u. s. w. *Siebenter Abschnitt.* Musik in Verbindung mit andern Produkzionen. Erstens mit dem Gottesdienst. Dahin, *Hymne, Kantate, Messe, Oratorium.* Zweitens zum Drama, hier *Ballet, Melodram, Schauspiel mit Musik, Oper.*

Sechste Abtheilung. Der kunstgemässe Vortrag. *Erster Abschnitt.* Allgemeine Begriffe vom Vortrage. Dieser Abschnitt ist ebenfalls wieder so reich ausgestattet, dass wir jeden Musiker, jung oder alt, bitten, ihn wiederholt zu lesen, weil gerade jetzt so häufig aus höchst verwerflicher Modenarrheit dagegen gefehlt wird. Namentlich scheint die richtige Erkenntniss der Rhythmik, das Bewusstsein, dass Abschnitte, Sätze, Gänge, Theile, kleinere zusammengehörige Partieen des ganzen Tonstückes ausmachen und also zusammenhängend im Rhythmus vorgetragen werden müssen, gänzlich vernachlässigt zu werden. *Zweiter Abschnitt.* Der Sinn der Kunstgestalten. *Dritter Abschnitt.* Der Sinn der Kunstformen. *Vierter Abschnitt.* Auffassung und Vortrag bestimmter Werke. *Fünfter Abschnitt.* Gemeinsame Ausführung. *Anhang.* Das Partiturspiel. *Siebente Abtheilung.* Musikbildung und Musikunterweisung. *Erster Abschnitt.* Ein Blick auf den gegenwärtigen Musikzustand. Lauter Gold für Berufene und Auserwählte! *Zweiter Abschnitt.* Der rechte Zielpunkt und das rechte Mittel. Eben so tüchtig und wahr, als warm und poetisch aufgefasst. *Dritter Abschnitt.* Anlage — Beruf. Endlich etwas, wovon kein Lehrbuch der Tonkunst, keine unendlich scharf analysirende Aesthetik, keiner, auch der beste musikalische Roman ein Wörtchen je gesagt hat, und doch etwas, ohne dessen genaue und gewissenhafte Erwägung Lehrbücher, Aesthetiken und musikalische Romane völlig unnütz sind. *Anlage — Beruf!* Man überlege diese inhaltschweren Worte und was sie bedingen, mit der gespanntesten Aufmerksamkeit, und dann gehe man hin und wähle! *Vierter Abschnitt.* Entwickelung der Anlagen. *Fünfter Abschnitt.* Gegenstände musikalischer Unterweisung und ihre Zeit. *Sechster Abschnitt.* Lehrer und Lehrmethode.

Wir beschliessen hiermit die Anzeige eines Werkes, dessen Reichhaltigkeit schon aus unserer mit mög-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Julius. N°. 42. 1802.

ABHANDLUNG.

Singechöre, eine nützliche Anstalt.

Man hat in neuern Zeiten sehr viel wider die Singechöre gesagt und geschrieben; ja man hat darauf angetragen, sie, als Leib und Seele verderbende Institute, aufzuheben *).

Ueber ihre Schädlichkeit kann nur Eine Stimme seyn, so lange sie ihre jetzige Einrichtung behalten. Denn wenn sie unmittelbar nach dem Mittagessen, und oft mehrere Stunden, selbst beym schlechtesten Wetter, ihre Umgange halten; wenn die Mitglieder derselben als blosse Strassen- und Kirchensänger, sich selbst überlassen, keiner höhern Aufsicht unterworfen, und vom Schulbesuch dispensirt sind: wer sollte da nicht ihre Aufhebung wünschen und nöthig finden!

Sie verdienen aber wahrlich, durch vernünftige Einrichtung und strenge Aufsicht nicht nur unschädlich gemacht, sondern auch zur Erreichung nützlicher Zwecke angewendet zu werden. Ich will hier nicht von allen den Vortheilen reden, welche die Singechöre und durch sie andere geniessen; ich will blos auf den Nutzen aufmerksam machen, den das Publikum davon haben kann, und der mir so wichtig zu seyn scheint, dass selbst, wenn es einmal keine Chöre mehr gäbe, man ausdrücklich darauf denken müsste, andre Hülfsmittel an ihrer Stelle ausfindig zu machen, um diesen Nutzen dennoch zu erreichen. Die Sache ist diese.

Es ist bekannt, dass gute Gesänge auf die Erweckung religiöser Gesinnungen und Belebung sittlicher Gefühle einen grossen Einfluss haben. Religion, die Erzieherinn des sinnlichen Menschen zu geistigern Gesinnungen, kann auch nur dann mit unwiderstehlicher Kraft ihn veredlen, wenn sie sich ihm durch seine Sinnlichkeit, d. h. durch seine Empfänglichkeit für angenehme und unangenehme Eindrücke, einnehmend nähert. Von der Wahrheit dieses Satzes überzeugt, hat man mehrere Vorschläge gethan, um der Poesie und Musik, als Künsten, die zum Herzen sprechen, einen grössern Würkungskreis zu verschaffen. Sollten nicht auch die Singechöre dazu beytragen können?

Der Verf. dieses Aufsatzes war eine kurze Zeit Praefektus eines Chors, und weiss daher aus eigner Erfahrung, wie viel Zuhörer die Chöre haben, wenn sie auf den Strassen singen. Fast Jedermann schenkt ihnen seine Aufmerksamkeit. Die Kinder treten ans Fenster oder vor die Thür; der Handwerker verlässt seine Werkstätte: und die Landleute, die gewöhnlich an den Chortagen, (Mittewoch, Sonnabends und Sonntags) in den Städten sich aufhalten, begleiten oft die Chöre von Haus zu Haus, um ihre Gesänge zu hören. Diesen Umstand müssten die Chöre benutzen. Ein Vorrath mannigfaltiger Gesänge müsste sie in den Stand setzen, die Bedürfnisse und Erwartun-

*) Man lese des Herrn Inspektors Küster Antrag auf gänzliche Aufhebung der Singechöre, in den Annalen der Preussischen Schul- und Kirchenwesens; herausgegeben von Gedike. Band 1. Heft 2. Berlin 1800.

lichster Kürze gegebenen Zergliederung hervorgeht. Allein man sei überzeugt, nicht allein die erwähnten Gegenstände höchst lichtvoll und fasslich dargestellt zu sehen, sondern auch einen Schatz der trefflichsten Bemerkungen durch das ganze Buch, bald im Text bald in den Noten verstreut zu finden. Es wird sich daher Jeder, der sich von dem Gegenstande nur einigermaassen unterrichten will, hier auf's Gründlichste Raths erholen können, und in demjenigen, der *Anlage* und *Beruf* zum Tondichter hat, wird es die Sehnsucht nach des Verfassers grossem Werke über Musikwissenschaft anfachen, aus welchem er seine Wissbegierde auf's Vollständigste befriedigen kann.

C. B. von Miltitz.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Vier Gesänge von *Fr. Curschmann.* Op. 15. Liederheft 10. Berlin, bei Trautwein. Preis 1 Thlr.

1) An Rosa, von F. Förster, ein frisches, natürliches Lied, der Braut vom Herzen gesungen; 2) Lenzverjüngung, von H. Stieglitz, überaus rührig, ungesucht und fest aus innerer Bewegung heraus, ein wahrer Blüthengesang; 3) „Der Schiffer fährt zu Land," von Rückert, in einem ganz andern Tone, traurig, schmerzlich ergreifend: nur in Einem den beiden ersten Liedern treu, in ungesuchter Natur; 4) aus der schönen Magelone von Tieck: „Ruhe, Süsslieb chen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht" — Liebe und Frieden lispelnd in zart und lebhaft gefühlter Weise schlicht bereiter Innigkeit. Curschmann hat sich wieder.

Die Rebentochter. Von *Karl Nicola.* 10s Werk. Leipzig, bei J. Wunder. Preis 12 Gr.

Das Gedicht ist aus den östlichen Rosen von Friedr. Rückert. Jovial oder vielmehr dionysisch. Wer das Töchterchen kennt, mag ohne sie nicht sein. Ich wollte, Hafis hätte sie wieder und wir sässen beisammen. Im Schaume des Champagners glänzt ihre Krone. Dabei singe man ihr das Lied; ich glaube, es gefällt ihr und ihren Liebhabern.

Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme. Von *W. E. Scholz.* Op. 19. 5s Heft der Gesänge. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis ⅔ Thlr.

Der Komponist ist fürstlich Hohenlohe-Ochringenscher Kapellmeister und hat diese Gaben der Frau Fürstin Louise von Hohenlohe-Ochringen, Herzogin von Würtemberg, gewidmet; sie sind solcher Beschirmung werth. Mit heller jungfräulicher Schönheit hat sich eine stille Tiefe verbunden, in der die Ahnung unter Morgenträumen schlummert. Rauhe Behandlung würde sie blass machen und ihnen den schönsten Reiz nehmen. Wer sie zu behandeln versteht, dem werden sie die Stunden schmücken.

Vier Lieder von *Eduard Tauwitz.* Op. 10. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Der Komponist hat sich durch sein erstes Gesangheft (Op. 7) dem Publikum empfohlen, noch mehr durch die einzelne Komposizion auf Th. Körner's „Worte der Liebe," wo er durch grosse Einfachheit sich viele Freunde zu gewinnen wusste. In diesem Hefte scheint er beabsichtigt zu haben, sich tiefer zu erweisen. Ob es ihm gelungen ist? Die Absicht ist gefährlich. Hübsch gemacht ist Alles und nicht gerade zu tadeln: aber es ist gemacht. Gleich das Lied des Gärtners, von Uhland, befriedigt nicht; die sentimental eindringliche Klage in der Mitte des Liedes: „Ach, ihr müsst doch endlich büssen" macht das prosaische Ende der Komposizion noch prosaischer. Das Wiegenlied von Hoffmann v. Fallersleben ist blos äusserlich lieblich; die Worte heben nicht die Melodie und diese nicht die Worte. Das Bild, von Oettinger, tönt in musikalischer Behandlung den starken Schmerz lastenden Kummers über frischen Gräbern der Liebe, nicht die sehnsüchtige Klage der Wehmuth, die von der Erinnerung, mit Abendroth umstrahlt, verklärt wird. Es ist zu viel für ein solches Bild, besonders der Schluss des Gesanges, dem die Anmerkung nichts frommt: „Das Klavier übernimmt es, die Bewegungen des Innern und den Schmerz, der sich früher in Worten Luft gemacht, nun aber ein stummer und verschlossener geworden ist, auszudrücken und zu enden." Was aber auf der einen Seite zu viel ist, das ist auf der andern stets zu wenig. Auch die Heimfahrt, von Ida Gräfin Hahn-Hahn, ist zu tändelnd, nicht innig genug für den Text. Deshalb sprechen wir jedoch den Liedern nicht alles Glück ab; die Menschen sind verschieden, wie ihr Begehren, Fühlen und Erkennen.

Vier Gesänge. Von *Karl Keller.* Op. 43. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 18 Gr.

1) Abendglöcklein, von F. Güll, sehr anspruchlos, sanft und gefällig, eine hübsche Canzonette. 2) Ravatine, italienisirend, dankbar für eine Alt- oder Bassstimme, in leicht schmückender Unterhaltungsweise. 3) Das Glück des Vogels, von Zahlhaas, gleichfalls ungesucht heiter, ohne die geringste Anmassung. 4) „In Liebe," ein eben so natürliches, hübsches, dabei gewandtes Spiel in Liebe. Durch dieses gefällige Sichgehenlassen, von keiner Prunk- und Originalsucht geplagt, nur in schlichter Anmuth heimisch, werden diese eben so unverkünstelten als den erfassten Hauptpunkt stets festhaltenden Gesänge gewiss ihre Zustimmer finden, die sie mit Vergnügen singen.

XII Romances (Paroles allemandes et françaises), Musique *d'Aug. Panseron.* Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Der zweite Titel dieser Romanzen ist Album Panseron. Man weiss, dass dieser Professor des Gesanges am Pariser Konservatorium zu den beliebtesten Romanzenkomponisten unter den Franzosen gehört und dass gerade Romanzen das Eigenthümlichste in der Musik die-

ser Nazion sind. Man wird dies hier von Neuem bestätigt und Panseron hierin vorzüglich ausgezeichnet finden. Alles hat einen so leicht scherzenden Anstrich, selbst das Ernstere, oder eine gewisse zierlich besonnene Galanterie im Marsch- und Kriegsmässigen, dass wir mit den Franzosen nie einiger sind, als eben in solchen Gaben. Wir könnten über die Einzelnheiten ein langes Gerede machen: doch wozu, wenn Alles so niedlich ist, wie hier? Sie sind in anständiger Leichtfertigkeit allerliebst, kurz gute französische Romanzen, um die sich der teutsche Nachbildner für Alle, die in französischer Sprache das Singen lieber lassen, sehr verdient gemacht hat; die Reime behalten ihre Anmuth, wie im Original. — Man kann zwar diese Romanzen auch einzeln erhalten: es ist aber zu rathen, man nimmt die ganze Sammlung, gehört man unter die Liebhaber echt französischen Romanzengesanges.

Gesänge und Lieder. Von *E. D. Wagner.* Op. 3. Erstes Heft der Gesänge. Berlin, bei Gust. Krantz. Preis 15 Sgr.

Wendet sich ein jugendliches Streben zu Gesangkompositionen für eine Stimme oder wählt man aus dem Vorhandenen einen Theil, um damit vor die Welt zu treten, so lese man vor Allem solche Gedichte aus, die das allgemeine Gefühl schlicht und recht ansprechen; dabei vermeide man solche, die bereits oft und gut in Töne gebracht worden sind, und endlich nehme man diejenigen Weisen, deren Satz dem Verfasser beim Niederschreiben, nicht beim Bedenken oder vorangegangenen Durchempfinden, was eine ganz andere Thätigkeit ist, am leichtesten aus der Feder floss; endlich unternehme man keine Veröffentlichung ohne den Rath aufrichtiger und erfahrener Männer. — Der hiermit zum ersten Male auftretende junge Mann beweist recht gute Anlagen und mannichfache Uebung: aber er hat für ein Eintrittsheft in die Welt nur einmal gut gewählt, in Schäfers Sonntagslied von Uhland, welcher kurze und ganz schlichte Gesang auch gewiss am meisten eingehen wird.

Fünf Lieder. Von *A. Neithardt.* Op. 109. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Leichte, meist frische Texte, klingende Melodieen, zuweilen mit bunter Begleitung, in allgemeiner Weise gesungen. Etwas Besonderes davon ist nicht zu sagen.

Lieder und Gesänge — von *Ferd. Rahles.* 22s Werk. 2s Heft. Cöln, bei Eck. Preis 20 Sgr.

Ganz eigene Lieder, vorzüglich die drei ersten: „Ich streute Rosen in den Bach," von Müller v. Nidda; „Wenn ich des Nachts im Freien geh'," von J. Blum; „Die zu eröffnen mein Herz," aus Goethe's westöstlichem Divan — alle so ausserordentlich einfach in Melodie und Begleitung, als man es jetzt kaum erwartet: es ist aber etwas darin für Alle, die durch guten Vortrag es herauszustellen und geltend zu machen wissen. Etwas bunter, jedoch immer noch einfach genug, ist Uhland's „In die Ferne," ansprechend und gut. Das letzte: „Gib Acht!" von Aug. Schnetzler, grenzt an eine verjährte Manier und dürfte in seiner Einfachheit wahrscheinlich darum weniger gefallen, weil das Scherzhafte weit mehr als das Ernste sich an die Mode der Zeit halten muss. Geistreiche Sänger mögen sie nicht übersehen.

In die Ferne. Lied von *H. Klette.* Musik von *J. P. Schmidt.* Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Man weiss, wie oft dieses Mannheimer Preislied komponirt wurde und dass die Preiskompositionen bei Ferd. Heckel in Mannheim unter dem Titel erschienen sind:

In die Ferne. Gekrönte Preislieder 1) von *Jul. Otto,* 2) von *Vincenz Lachner.*

Guter Kompositionen dieses Gedichts gab es noch viele. Hier erhalten wir auch eine solche, die in einfacher Liederweise durch und durch sich zeigt. Sie wird vielen zusagen, nur denen weniger, die jedes Einzelne, z. B. das Brausen des Meeres, in Tönen gemalt wissen wollen.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Vierteljahrs (1839). — *Lindpaintner's* neue Oper: „*Die Genueserin,*" gedichtet von *L. P. Berger,* hatte einer wahrhaft glänzenden Aufnahme sich zu erfreuen, wozu wohl auch unbestritten die persönliche Anwesenheit des Komponisten, welcher sein Werk selbst einstudirte und in den ersten drei Vorstellungen das Orchester leitete, entscheidend mit einwirken mochte. Es war aber wirklich auch hohe Zeit, den Kredit unserer lebenden teutschen Meister wieder etwas zu Ehren zu bringen, freilich blos in den Vorurtheilsansichten der Dilettanten, welche nach einigen Unfällen laut wurden. Der zu bestehende Strauss erwies sich um so gefahrvoller, da die Italiener mit ihrem sinnbetäubenden Ohrenkitzel und ihrer kokettirenden Sentimentalität auch schon wieder im nicht fernen Hintergrunde lauern. — An dem günstigen Erfolge dürfte jedoch das Textbuch schlechterdings keinen, wo nicht gar einen negativen Einfluss haben. Die Handlung erinnert an Fidelio, ist aber im Ganzen so durchaus verworren, dass man selbst nach wiederholtem Besuche damit kaum in's Klare kommen kann. Indessen erhebt eben solcher Uebelstand nur mehr noch das anerkannte Verdienst des würdigen Tonsetzers, welcher dem undankbaren Stoffe echt dramatisches Leben einzuhauchen verstand, und neuerdings den alten Ruhm eines der ersten Instrumentalisten, vielleicht zuweilen sogar zum beeinträchtigenden Nachtheile der Melodie, beurkundete. Als Tribut ehrender Anerkennung empfing ihn schon beim Eintreten ein freudiger Beifallsgruss; nebst der Ouverture, einem durch kunstreiche Verwebung sämmtlicher Tonmassen imponirenden Effektstücke, wurden mehrere Gesangstücke da Capo gefordert, und nach beiden Akten belohnte ihn unter jubilirendem Beifall ein drei bis vier Mal sich erneuender Vorn-Ruf. Die Administration hatte für schöne Dekorazionen und geschmack-

volles Kostüm mit splendider Liberalität gesorgt, und zur Rollenbesetzung alle ihr zu Gebote stehenden, erlesenen Kräfte verwendet. Dem. Lutzer leistete in der Hauptpartie, Bianca, wirklich das Höchste, und nur wenige Sängerinnen ersten Ranges möchten den fast ungeheuern Anforderungen so vollkommen zu entsprechen befähigt sein. Ihren Vater, den Grafen Pietro d'Adorni, gab Meister Staudigel mit gewohnter Virtuosität, und entwickelte, wo sich nur Gelegenheit bot, die Wunderklänge seines herrlichen Organs. Den primo amoroso, Marchese Pesaro, ursprünglich für Wild bestimmt, welchen Unpässlichkeit doch an der Uebernahme hinderte, sang Herr Schunk zur allgemeinsten Zufriedenheit, und man gewahrt mit Vergnügen, welche schöne Fortschritte der fleissige junge Künstler macht und fortwährend dadurch der zunehmenden Gunst des Publikums sich würdig zeigt. Die zweite Tenorrolle, Graf Durazzo, bietet weniger hervortretende Momente; Herr Erl ist allerdings dafür geeignet, und möchte wohl noch geltender hervortreten, wenn er nicht, fast unbegreiflicherweise, seit er im fixen Engagement steht, durch zu grosse Strenge eingeschüchtert würde. Als Repräsentant eines undankbaren Karakters, des Intrigants Fregoso, hatte Herr Schober unbestritten den schwierigsten Stand; ja, es gehört ein wirklich ungeheurer Kraftaufwand dazu, um namentlich in seiner leidenschaftlichen Arie den Instrumentalsturm zu bewältigen. Aber auch die subordinirten Parte befanden sich in zuverlässigen Händen; Dem. Rosetti sang die Helena, Pesaro's Gattin; Herr Just den Senator Sanferno; Herr Uetz Adorni's alten Diener Paolo, und Herr Weinkopf den Gefangnisswärter Emo. — Das Orchester, von der Gegenwart des Komponisten bis zum Enthusiasmus begeistert, war mehr noch, denn sonst, über jedes Lob erhaben, und potenzirte seine, man könnte beinahe sagen: blos für eine Virtuosenarmee berechnete Aufgabe zum Kulminazionspunkt der Vollendung. Desgleichen wirkten die Chöre, sonderlich bei der zweiten Vorstellung, mit präziser Energie, wobei zu bedauern, dass der letzte Aufzug ungleich weniger Gelegenheit zur Entwicklung solcher Glanzmassen bietet. Die eingewebten Tanzstücke dienen zwar zur Abwechslung, verzögern aber, als wenig motivirte Hebel, den Gang der Handlung, und verlängern ohne Noth die, das gewohnte Grenzmaass zudem schon überschreitende Dauer des Ganzen. — Am meisten sprachen folgende Gesangnummern an: 1) die glänzende, feurig lebhafte Introdukzion; 2) Durazzo's Romanze: „Es zieht der Schwan nach Süden"; 3) die Arie Adorni's: „Nein, nein, das kann Venedig nicht"; 4) das reizende Vokaltrio, übergehend in ein ausgeführtes Quintett; 5) Fregoso's Arie: „Bei des Orkus schwarzen Nächten"; 6) Das Gondoliedlied von Marino (identische Person mit Pesaro); 7) das polyphonische erste Finale; 8) ein ausdrucksvolles Terzett zwischen Bianca, Fregoso und Sanferno; 9) der Ersteren grosse Szene: „O Gott! ich bin allein!" worin der schon in der Ouverture angedeutete Moment, als das einfallende Sonnenlicht ihre gesunkene Hoffnung neu belebt, durch den plötzlichen Wechsel der Moll- und Dur-Tonleiter eine höchst dramatische Wirksamkeit erhält; 10) ihr Duo mit Emo, besonders die rührend flehende Bitte: „O schliesse auf ihr dunkles Grab!" 11) Pesaro's Arie: „Ha! wehe mir, dass ich gezaudert!" 12) in der Scheideszene Adorni's, die Segensworte: „Eure Sterne werden steigen, strahlen einst noch auf mein Grab!" — Die russischen, tyroler und Bajaderen-Tanzweisen besitzen den eigenthümlich-nazionellen Karakter; das Marziale der Erstgenannten, von Hörnern und Trompeten vorgetragen, erhält dadurch, dass der rhythmische Akzent stets auf den schlechten Takttheil fällt, einen originellen Anstrich. In die Kategorie wahrhaft interessanter Tonmalereien gehören endlich auch jene chromatische, unheimlich grauenhafte Triolenläufe, welche das Einströmen der Wasserfluthen in die unterirdischen Kerkergewölbe so treffend bezeichnen, und deren Zulänglichkeit selbst von einem ästhetischen Kunstrichtertribunale wohl kaum angefochten werden dürfte. — Nachdem der Meister uns wieder verlassen, ging sein herrliches Werk nur noch zweimal über die Szene, und muss nunmehr bis zum Herbste ruhen, da mit Ostermontag die Primavera-Stagione beginnt und des Südens Gäste, unsere heimische Philomele Karoline Unger an der Spitze, sich hören lassen. — Das Schwesterpaar Sabine und Klara Heinefetter ergänzte den begonnenen Zyklus mit der Desdemona, Norma, Tankred, Fragmenten aus La gazza ladra, und Halevy's Jüdin, welche man gerne noch öfter gehört hätte, wenn sich nicht Wild, der klassische Eleazar, durch einen unglücklichen Fall das Bein verletzt hätte. — Während der Anwesenheit des Thronfolgers von Russland wurde als Theatre paré Donizetti's „Liebestrank" gegeben. — Dem. Lutzer wählte zur Benefizvorstellung die „Nachtwandlerin," und machte mit ihrem „m'abbraccia" beinahe la divina Tadolini vergessen. — Spontini's „Milton," ein mehr als dreifacher Siebenschläfer, ward gewaltsam wieder erweckt; das hätte aber füglich unterbleiben können; — denn, wer noch an Antonie Laucher, an Vogel und Weinmüller sich erinnerte, dem wollte die Geschichte keineswegs munden, und er hielt sich davon. — Der einst renommirte Tenorsänger *Giovanni David* kam auch zu uns auf Besuch und gab eine Szene im Kostüme aus Pacini's „L'Arabi nelle Gallie," zum Besten. Was er vor 20 Jahren besass, eine stupende Kehlenfertigkeit, die fast tolldreiste Höhnheit eines Waghalses, für den es gar nichts Unmögliches gibt, ist noch vorhanden, wie begreiflich, im verjüngten Maasstabe; die Stimme selbst war schon damals wenig, und vielleicht wohl niemals schön; ist auch noch zwei Dezennien nicht klangvoller geworden; so liess sich denn auch wenig hoffen und erwarten; der Erfolg lieferte die Bestätigung; man übte Diskrezion und blieb indifferent. — Das berühmte Pariser Ballet: „*Der hinkende Teufel*," hier durch *Aniel* in die Szene gesetzt, machte, nachdem einige Längen ausgemerzt wurden, ziemlich Glück; besondern Antheil finden die spanischen Nazionaltänze, von welchen der Jaleo de Xeres die ohnehin schon alternde Cachucha für immer verdrängte. — Aller Augen — versteht sich, jene der Balletbesucher, — sind nunmehr auf die Ankunft der Dem. *Taglioni* gerichtet, welche in den ersten Tagen des April erwartet wird.

Das *Theater an der Wien* brachte drei Neuigkeiten, welche nur einen getheilten Erfolg hatten, und zu denen *Adolph Müller*, Wiens musikalischer Lope de Vega, die Musik lieferte: 1) „*Der Bräutigams-Spiegel*," Posse von *Hopp*; 2) „*Der Stock im Eisen*," romantische Volkssage; 3) „*Gutsherr und Messerschmied*," lokaler Schwank nach Ziegler's Lustspiel: „Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person," von *Friedrich Kaiser*. — Seit der Vereinigung mit der Leopoldstädter Bühne findet gegenseitig eine ordentliche Völkerwanderung statt, welche durch zu diesem Zweck eigens angefertigte Omnibus bewerkstelligt wird, worin die abwechselnd beschäftigten Individuen allabendlich hin und her kutschiren. Mad. Rohrbeck und Herr Landner, beide Lieblinge des Komus, sind auch hier jedesmal sehr willkommen. — Unter den Vorstadt-Theatern ward nur Diesem die hohe und vielbeneidete Auszeichnung zu Theil, mit dem Besuche des Grossfürsten von Russland beglückt zu werden. Bei glänzend beleuchtetem und festlich dekorirtem Schauplatz wurde der böse Geist Lumpacivagabundus vorgestellt, in welcher drastisch wirksamen Burleske den erlauchten Gast besonders Scholz's unwiderstehliche Laune angesprochen haben soll, so dass der Prinz solches Wohlgefallen durch ein werthvolles Andenken bethätigt hat. Eben jener unverhehlten Vorliebe ist es auch zuzuschreiben, dass bei den Soiréen im Sommerpalais des Haus-, Hof- und Staats-Kanzlers, Fürsten Metternich, so wie im Hôtel des kais. russ. Botschafters Bailli v. Tatitscheff, die vorzüglichsten Matadore des komischen Faches erwählt wurden, um durch eine quodlibetartig zusammengestellte Szenenreihe die hohe Versammlung überraschend zu vergnügen. — Als Karnevalsspende erschien öfter wieder, bei überfüllten Häusern, der lustige Tanzmeister Paupel. Direktor Carl, obwohl in Jahren vorgerückt und mit einem arrondirten Embonpoint gesegnet, liess keinen Abgang seiner quecksilbernen Lebendigkeit gewahren, und zeigte sich wie sonst, immer noch ein äusserst flinker, wahrhaft graziöser Tänzer, gleich geschickt in soliden altväterischen und in manierirten neumodischen Formen. — Der lange, schon sich selbst überlebte 30jährige Abc-Schütz, aus Basenhut's einstmaliger Epoche, ist, trotz der von Hopp vorgenommenen Restaurirung, denn doch der Gegenwart ein für allemal gänzlich entfremdet, und es gehört zu den nicht unerfreulichen Zeichen der Zeit, dass die Empfänglichkeit für derlei alberne Gemeinheiten erstorben, und der Geschmack durch Meisl, Bäuerle, Raimund und Nestroy wenigstens im Durchschnitt eine anständigere Richtung erhalten hat.

Auf den Brettern der *Leopoldstädter Bühne* gastirt allwöchentlich einige Male die Gesellschaft des Theaters an der Wien in corpore; und obschon bei solchen Darstellungen die Eintrittspreise mässig erhöht, d. h. jenen der Stammlokalität gleich sind, so strömt dabei das neugierige Völklein dennoch immer schaarenweise zu. Daraus ergibt sich nun aber ein doppelt Profitchen, denn, was diesseits des Isters bereits sich verjährte, wird am linken Uferstrande als Funkelnagelneues auf- und angenommen, z. B. alle Zugstücke, worin Scholz und Nestroy ihre Paraderollen hatten. Diese gerade bildeten einen hellstrahlenden Zentralpunkt; die Schattenseite hingegen fast immer, was unmittelbar als Neues dargeboten wurde, als: „Der bezähmte Weiberfeind," Zauberspiel, Musik von Kapellmeister Hebenstreit; „Die Tischlerherberge," Lokalposse, Musik von Adolph Müller; „Die Tochter der Berge," oder: „Der Vogelfänger und das reisende Genie," Musik von Hebenstreit u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung der Karnevals- und Herbstopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Neapel (königliche Theater S. Carlo und Fondo). Armuth an allen Ecken. Die ewige, nicht mehr junge und fertige Ronzi erregt mehr Missfallen als Gefallen. Barroilhet ist auch schon lange hier und kein Basso di prima sfera. Nourrit hatte keine vorzüglich gute Aussprache, näselte etwas und nahm ab. Die Spech ist eine treffliche Pazza per amore (bekanntlich für sie geschrieben), sonst aber kein Miraculum mundi. Die Granchi und Buccini sind noch Anfängernnen. In der Faste kam Basadonna, der beste der ganzen Gesellschaft, aus Rom zurück. Die gegebenen Opern waren abermals meist von Donizetti, dann und wann gab man den Giuramento, die Norma, Pazza per amore u. s. w. Neu waren: *Elena di Feltre*, von *Mercadante*, eigens für S. Carlo komponirt, und *Antonio Foscarini*, *del signor maestro Pastini*. Beide Opern verschwanden gar bald aus der Szene; letztere steht jedoch der erstern himmelweit nach. Den 14. März gab man Mercadante's ältere Oper Gabriella di Vergy, die blos einen Succès d'estime hatte. In ihr sangen die Pixis (die hier einige Gastrollen zu geben gedenkt), Basadonna und Ambrosini. Basadonna war die Krone des Ganzen. Die Pixis bewährte sich wie immer als gute Sängerin, Ambrosini machte seinen Part auch nicht übel, und so wurden denn sammtliche Künstler öfters auf die Szene gerufen.

(Teatro Nuovo.) Nebst den Wiederholungen älterer Stücke gab man die neue Oper: *Il Lazzarone di Napoli, del maestro Salvatore Agnelli* aus Palermo, mit einer lustigen Musik, worin der Buffo Casaccia die Zuhörer ungemein belustigte; dito, *L'Affamato senza danaro*, del signor conte *Gabrielli*, mit einem Semi-Fiasco. Sänger dieses Theaters sind dermalen: die Prima Donna Parea, der Tenor Mirati, der Buffo Casaccia und die Bassisten Fioravanti und Ungarini; sämmtlich vortrefflich für diese Bühne.

Nourrit's Tod ist bekannt. Nachfolgendes verdient Beachtung. Mit Betrübniss sah er, dass sein Talent seit Kurzem abnahm, und versank daher nach und nach in eine tiefe Schwermuth. Man that alles Mögliche, sie ihm zu benehmen, man beklatschte ihn stark auf dem Theater, aber vergebens. Noch am 6. März sang er in der Norma; er erhielt, wenn auch vorsetzlich, um ihn aufzuheitern, wüthenden Beifall. Allein er machte mit den Händen ein Zeichen, dass er keineswegs

eine solche Auszeichnung verdiene. Am 8. März, also zwei Tage nachher, stürzte er sich zum Fenster hinab und blieb gleich todt. Adolphe Nourrit hinterlässt eine Wittwe, sieben Kinder und, wie man behauptet, wenig Vermögen.

NB. Der Komponist der in der letzten Herbstsitzgione auf dem Teatro Nuovo gut aufgenommenen neuen Oper: *Il Barone di Trecchia*, dessen Name im vorigen Bericht und in dem nachher gefolgten statistischen Verzeichnisse, aus hier zu übergehenden Ursachen, weggeblieben war, ist der Mr. *Cajano*.

Spontini befand sich einige Zeit in dieser Hauptstadt (jetzt seit längerer Zeit in Paris).

Messina. Seit der grosse Bellini den musikalischen Götterfunken nach Trinakrien geworfen, brütet diese Sireneninsel zuweilen einen Maestro aus, der aber, kaum aus dem Ei, auch gross zu sein glaubt. Der junge *Laudamà* hat so eben (8. März) seine neue Oper: *Ettore Fieramosca* auf dem hiesigen Theater vernehmen lassen, und wurde nebst der Fanti, dem Tenor Derancourt und dem Bassisten Setti oft hervorgerufen. Die Mittelmässigkeit erstaunte und sagte: Wie? Dieser Musik und diesen Sängern, die sich Beide einander nichts nachgeben, eine solche Aufnahme! ....

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Tordinone oder Apollo). Bei aller grossentheils respektablen Gesellschaft, nämlich: die Damen Garcia (Eugenia) und Agliati; der auf die Neige gehende famose Tenor Reina, nebst seinen beiden Adjutanten David (Giacomo Antonio) und Brambilla (Annibale); der rühmlich bekannte Bassist Cosselli; bei aller Klassizität des Donizetti'schen Marino Faliero, kündigte F. am 26. Dezember mit einer langen Trompete die laue Aufnahme dieser Oper an, Reina verunglückte mit einer aus Zelmira eingelegten Arie. Schon am 6. Januar ging Bellini's Beatrice di Tenda mit der Agliati in die Szene, worin der Beifall ziemlich sparsam gespendet wurde, und mit einem Quasi-Fiasco endete. Marino Faliero, eigentlich Herr Cosselli, benutzte geschwind die Gelegenheit, erschien abermals auf der Bühne und liess sich nicht wenig beklatschen. Den 4. Februar gab man die neue Oper *Medea* von Herrn Maestro *Prospero Selli*. Die Garcia = Medea, die Agliati = Creusa und Reina = Giasone. Der Lärm war gross, obwohl Herr Selli bei seiner Erscheinung auf dem modernen Parnass Kleines, auch was weniger als Kleines, und in dieser Oper gewiss nichts Grosses geliefert. Indess der Lärm war stark, und Maestro wurde zuletzt mit Banden unter Fackelschein nach Hause begleitet: was die Leute, d. h. die Begleiter, bei dieser Gelegenheit auf der Strasse geschrieen haben, kann man sich denken. Nicht genug. Alle Zeitungen, von Süditalien bis zur äussersten Spitze Norditaliens, kündigten in langen Artikeln das neugeborne Meisterwerk an. Während sie aber diese Begebenheit bekannt machten, war Selli's Medea längst verschwunden; sie erlebte kaum vier Vorstellungen, und Marino Faliero, eigentlich Herr Cosselli, beschloss die Stagione.

(Teatro Valle.) Die Forconi, der Tenor Basadonna, der Buffo Cambiagio, der Bassist Ambrosini: was will man mehr? ..... Der Elisir, der Barbiere di Siviglia, zuletzt Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo, worin die Adelina Viale (jüngere Schwester der Costanza) sang, waren die gegebenen Opern und die Zuhörer ungemein zufrieden.

Da hier in der Faste keine öffentlichen Konzerte zu geben erlaubt ist, so lässt sich einstweilen *Liszt* sowohl in seiner eigenen Wohnung als in Privatgesellschaften hören, und erregt allgemeinen Enthusiasmus.

Ferrara. Die den Lesern bereits als wackere Künstlerin bekannte Anfängerin *Ermisia Frezzolini*, Tochter des bekannten Buffo Giuseppe dieses Namens, hielt sich ebenfalls wacker in der Straniera und in der Lucia di Lammermoor (der Tenor hiess Pardini und der Bassist Facchini), bis ihr Vater ankam und man den Elisir gab, worin der Tenor Gamberini die Rolle des Nemorini übernahm. Da nun jene des Dulcamara ursprünglich für Frezzolini geschrieben wurde, so ging auch das Ganze von Seiten des Vaters und der Tochter mehr, von Seite der Übrigen weniger als erwünscht.

Bologna. Vier neue Schülerinnen der Bertinotti. Nämens: *Marietta Accorsi*, *Carolina Cuzzoni*, *Ottavia Marcuni* (aus Turin), *Annunziata Tramontani*, lassen sich bereits öffentlich in musikalischen Akademieen hören.

Am 9. Januar starb hier der Tenor *Buccaccio*.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Am 16. April hatten wir die Freude, zum ersten Male den längst berühmten Flötenvirtuosen Herrn *Louis Drouet* in einem eigenen Konzerte zu bewundern. Im In- und Auslande überall unter die ersten Meister gezählt, ja in manchen Hauptvorzügen nicht selten über Alle gestellt, waren wir auf seine Vorträge um so begieriger, je mehr die Nachrichten von verschiedenen Orten in früherer Zeit von einander abwichen. Man hatte an einem Orte seinen Ton dünn, an andern stark genannt u. s. w. Sein Ton ist der kräftigste, vollste und rundeste, den wir je auf diesem Instrumente hörten, dabei in Höhe und Tiefe gleich schön, natürlich also auch völlig rein, kunstrein, so dass nicht ein Komma fehlt, überall der Zusammenstellung der Töne vollkommen angemessen, was eben jene gerühmte Rundung und Reinheit so überaus eingänglich und angenehm macht. Von Reinem hörten wir bei Fermaten die Uebergänge in wirklich abgesonderten und doch wohl verbundenen Viertelstönen so bestimmt und deutlich, als von ihm. Das Aushalten eines Tones setzt nicht blos der Dauer wegen in Erstaunen, sondern es erhebt sich noch besonders durch eine Kunst der Schattirung, die einen unbeschreiblichen Reiz gibt. Zu dem Allen kommt in gestossenen und gebundenen Gängen eine Fertigkeit, die von den ersten Meistern, deren jeder natürlich sein Besonderes, Ausgezeichnetes hat, wodurch er eben erst ein Recht erhält, unter die ersten gerechnet zu werden, nicht übertroffen wird. Bei dieser merkwürdigen Fertigkeit erscheint jedoch der Vortrag stets als die Hauptsache, und das

Schwierigste wie ein leichtes Spiel. Dass der Beifall rauschend war und dass der Meister beim zweiten Auftreten mit schallendem Applaus empfangen wurde, kann man sich denken; eben so, dass eine von der Gefälligkeit des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy vorgetragene und von ihm selbst komponirte Caprice für das Pianoforte (H moll) lebhaft aufgenommen wurde. Auch die Gesänge der Mad. Drouet und der Herren Pögner und Grünbaum erhielten Beifall. Herr Drouet, der England, Holland, Frankreich, Italien und Teutschland bereiste und mancherlei Anstellungen hatte, sah sich seiner Gesundheit wegen genöthigt, einige Jahre in den Gegenden des Rheins zu ruhen; erst vor Kurzem hat er seine Kunstreisen wieder begonnen. Möge er mit seiner trefflich gebildeten Gemahlin überall eine würdige Aufnahme finden, die er in jeder Hinsicht verdient. Das neueste seiner gedruckten Werke erschien in Frankfurt a. M. bei Fr. Ph. Dunst unter dem Titel: *III grands Duos concertans pour II Flûtes* par *L. Drouet*. Oeuv. 407. Jede der 2 ersten Nummern Preis 1 Thlr. 8 Gr., die letzte 1 Thlr. 16 Gr. — Sie sind für fertige Spieler.

Bald darauf, am 20. April, trat Herr *F. Prume*, Professor am belgischen Konservatorium der Musik, im Saale des Gewandhauses in einem Extrakonzerte auf, nachdem er sich zwei Male in unserm Theater hatte hören lassen. Wir liessen uns keinen seiner Vorträge entgehen, um uns ein selbständiges Urtheil bestmöglich zu begründen. Gewiss ist es, dass der junge Mann unter die ausgezeichneten Violinspieler gerechnet werden muss. Seine Bogenführung ist sehr schön, besitzt alle die Vorzüge und Mannichfaltigkeit der Streicharten, die man an der französischen kennt; sein Stakkato ist trefflich, besonders eigen dasjenige, was er für kürzere Währung am Frosche des Bogens hervorbringt; die Verbindung des Stakkato mit dem Legato wirkt nicht selten auffallend; seine Oktavensprünge sind zum Erstaunen sicher und beweisen eine durch angestrengte Uebung erlangte Ausdehnungskraft der Finger; sein Flageolet ist lieblich und gleichmässig; seine Fertigkeit überhaupt ist in Bravourgängen der verschiedensten Art, auch im Mehrstimmigen von Bedeutung. Er ist also als Violinvirtuos zu preisen, eine erfreuliche Erscheinung, von welcher in Zukunft noch weit mehr zu hoffen sein würde, wenn er sich, was wir ihm nicht zutrauen, nicht einreden lässt, als stände er bereits auf der höchsten Stufe vollendeter Meisterschaft. Zu unserer Freude gestehen wir dem jungen Manne auch noch Reinheit der Intonazion und oft schönen Vortrag einfacher Kantilene zu: nur ist seine Reinheit nicht immer die vollendete, künstlerische, die wir an den ersten Meistern kennen und lieben. Schon hierin fehlt noch Manches, noch mehr am vollen, gediegenen Ton, an seelenvoller Verschmelzung und am geistreichen Ausdrucke, der aus den meisten seiner Kompozizionen kaum hervorgehen kann, da ihnen noch die innere Weihe der Kunst oft genug mangelt. Nun liest man aber Uebertreibungen der unglaublichsten Art: „Prume ist mit keinem der lebenden Violinspieler zu *vergleichen*, wohl aber dem *Grössten* an die Seite zu stellen! Er ist durch und durch *geniale Originalität* und darf nicht in das kleinliche Duodez-Kritiker-Format (da haben wir's!) mit den übrigen Violinspielern der Gegenwart gepresst werden. Er vereinigt das *Trefflichste* aller Violinschulen in sich; das, was Paganini auf der G-Saite angedeutet *(sic!)*, hat Prume bis zur höchsten Vollendung kultivirt." Was solche Leute rasen macht, ist nicht die grosse Weisheit, sondern die Liebe zum Geschrei, mit dem man das Publikum in den Staub ziehen und alle Wahrheit fesseln möchte mit Banden der Furcht vor etwaigen Kothbewerfungen, die jedoch nur die Hände entehren, von denen sie kommen. Sollte man denn endlich nicht sehen, wie es jetzt von manchen Seiten her zugeht? Es ist zu bunt und übersteigt allen Glauben! Gehen wir Herrn Prume's letztes Konzert durch, das durch Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy's gefälligen Beistand und durch den Gesang der Madame Schmidt verschönt wurde. Nach der Ouverture spielte der Konzertgeber eine von ihm komponirte Fantasie über Motive aus dem Zweikampf sehr fertig, aber nur nicht „sich um unser innerstes Leben schlingend." Dazu war die Kompozizion viel zu gewöhnlich und der Vortrag entbehrte der geistigen Tiefe. Beethoven's C moll-Sonate, das Klavier von Dr. Mendelssohn gespielt, war für Herrn Prume's Violinspiel keine gute Wahl. Zu dieser Sonate gehört ein ganz anderer Ton, und wir haben hier die Violinstimme von Mehreren viel besser gehört. Die Violinpolonaise mit leerer Begleitung des Pianoforte war in der Erfindung eben so wenig ausgezeichnet, als seine Fantasie fantastique, ein Pleonasmus nicht blos in den Worten, sondern auch in der Sache, der hoffentlich nicht so leicht vorkommen wird. Das Beste, was wir von Herrn Prume's Werken vernahmen, war ein recht guter Konzertsatz und seine Melancolie, die sehr hübsch, dankbar und unterhaltend, nur keine Melankolie ist. Herr Dunst in Frankfurt a. M. hat sich die letzte, wir wissen nicht wie, zu verschaffen gewusst und hat sie gestochen. — Dies Alles ist nicht gegen Herrn Prume gesagt, der, noch ein so junger Mann, ein sehr tüchtiger Violinvirtuos ist, nur nicht ein solcher, der bereits schon jetzt den Gereiften an die Seite zu stellen ist, was er selbst gewiss nicht zu glauben sich anmasst, er wäre sonst nicht der Künstler, der er ist. Wir verlangen auch nicht von ihm, dass er gleich als der geistreichste Komponist auftreten soll, sind vielmehr dafür, dass jeder junge Komponist redlich aufwärts strebe nach den Höhen der Kunst: wir sind nur nicht im Stande ihn für das Vollendetste gelten zu lassen, was er noch nicht ist und kaum sein kann. Dadurch verdirbt man Kunst, Künstler und Publikum. Es ist die Uebertreibung zum scheinbaren Vortheil Einzelner, die unserer Zeit gar nicht zu berechnenden Schaden thut. — Am 22. April war zum Besten des Vereins zur Unterstützung hülfsbedürftiger Buchhändler im Saale der Buchhändler-Börse ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert veranstaltet worden, das unter des thätigen und erfahrenen Musikdir. Herrn *Aug. Pohlenz* Leitung gehalten wurde. Die zahlreiche Versammlung, die Mad. *Schröder-Devrient* zu hören gehofft hatte, schien etwas verstimmt, da ein plötzlich eingetretenes Unwohlsein die Sängerin am Auftreten hinderte.

In die Aufführungen selbst kam jedoch keine Stockung, da Mad. Bünau die besondere Güte hatte, die Gesangpartieen der Erkrankten zu übernehmen. Alles Gegebene erhielt mehr oder minder erwünschten Beifall. Mit Dr. Mendelssohn-Bartholdy's allbekannter und beliebter „Meeresstille und glückliche Fahrt" wurde das Konzert eröffnet. Mozart's Arie aus Titus, gesungen von Mad. Bünau; Variazionen für Pianoforte über russische Volkslieder von Thalberg, gespielt von Herrn Louis Anger, und Terzett aus dem Vampyr von Marschner, gesungen von Dem. Aug. Werner und den Herren Pögner (?) und Grünbaum, bildeten den ersten Theil. Nach der Ouverture zu Olympia von Spontini blies der blinde, eben anwesende Flötist Herr *Graul* aus Dessau, der einzige uns noch Unbekannte, mit grosser Fertigkeit und schönem Ausdruck ein Solo von Böhm, worauf Madame Bünau die angesetzten Lieder von Karl Mar. v. Weber und L. Spohr übernahm. Herr Queisser liess ein mächtiges Solo auf der vervollkommneten Posaune des hiesigen Instrumentenmachers Herrn Sattler hören, und das Hauptfinale aus Rossini's Semiramis, worin Dem. Anschütz die Altstimme gefällig übernahm, machte einen sehr befriedigenden Schluss. Das Ganze wurde also trotz aller Hinderungen glücklich durchgeführt.

Petersburg. Die diesjährige Konzertsaison war nicht minder interessant als die vorige, nur mit dem Unterschiede, dass diesmal statt der Violinautoritäten die Pianofortespieler obenan standen und das meiste Geld einnahmen. Parallelen zwischen Thalberg, Henselt und Camilla Pleyl wurden genug zu Tage gefördert, mit denen ich Sie nicht heimsuchen will. Thalberg hat stets volle Säle gehabt und ungefähr 50,000 Rubel B. eingenommen. Henselt, der sich hier einstweilen niedergelassen hat, spielte Beethovens C moll-Konzert im philharmonischen Vereine sehr schön, der Saal hätte jedoch gefüllter gewesen sein können. Camilla Pleyl kann den Mu ikfreunden nur eine sehr angenehme Erscheinung sein, eine Künstlerin seltener Art, nur sie selbst, mit Keinem vergleichbar, oft wundersam eigenthümlich. Von fremden Virtuosen auf Streichinstrumenten waren die Violinisten Remmers und Gülomy sehr beachtenswerthe Gäste; der erste in jeder Beziehung sicher, und der andere im Technischen schon sehr bedeutend bei aller Jugend. Als ganz vorzüglicher Meister zeigte sich der Violoncellist *Sarasis*; sein Ton ist markig, sein Vortrag lebendig und voll Originalität, von Schwierigkeiten in Doppelgriffen u. s. w. ist kaum noch die Rede; überall glänzende Meisterschaft. Miss Klara Novello hat hier mässliche Geschäfte gemacht. Unter den Einheimischen verdient Louis Maurer's Konzert hervorgehoben zu werden, weil darin eine neue Sinfonie seiner Komposizion in E moll aufgeführt wurde, welche die Vorzüge seiner F moll-Sinfonie theilt, Melodie, klare Form und sachverständige Instrumentazion; sie wird dazu beitragen, den Ruf seines routinirten Talentes zu befestigen.

Halle a. d. Saale. Seit der Aufführung des Radziwillschen Faust v. J. hörten wir von grösseren Werken durch den Musikverein unter Musikdir. Georg Schmidts Leitung: das Alexanderfest von Handel; die Schöpfung von Haydn; Mozart's Requiem zu dessen Todesfeier; zum Gedächtnisse der Verstorbenen: Choral von Eccard; Ecce quomodo von Gallus; Motette „Fürchte dich nicht" von Seb. Bach; Crucifixus von Lotti; Arie aus dem Messias: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt; Kantate von Seb. Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit." Am Charfreitage: Die Empfindungen am Grabe Jesu und einige Chöre und Arien aus der grossen Passion von Bach.

Veranlasst durch die Anwesenheit des Musikdirektors Golde mit seinem Musikchor aus Erfurt veranstaltete Herr Musikdirektor Schmidt ein grösseres Konzert im Theater, und mit fast gleichen Mitteln wurde vom städtischen Musikchor zur Gründung eines Fonds für Wittwen verstorbener Musiker ein Konzert gegeben, an welche man noch gern zurückdenkt. In diesen so wie in den Konzerten des Museums und der Berggesellschaft hörten wir Sinfonieen und Ouverturen von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Weber, Mendelssohn, Reissiger und Kalliwoda. Die Gesangpartieen hatten wie früher Frau Johanne Schmidt und Herr Gust. Nauenburg übernommen. Instrumentalsolostücke trugen vor die Herren: Georg Schmidt (Violine), Kasibius (Violoncell), Grosche (Klarinette), Wildschauer und Küttel (Flöte), und der 10jährige Hugo Zahn, ein Schüler des Herrn Musikdirektor Schmidt, spielte ein Konzert von Rode und berechtigt zu bedeutenden Hoffnungen. — In den Abendunterhaltungen des Musikdirektors Schmidt wurden abermals vorzugsweise Quartette der besten Meister, aber auch Sinfonieen von Beethoven und das Nonett von Spohr zu Gehör gebracht. — Von fremden Künstlern hörten wir die Familie Lewy, die Herren Fürstenau und Sohn, Dotzauer, Schlick, Deckert und Fräul. Lässig, deren sämmtliche Leistungen in d. Bl. schon oft besprochen worden sind. Herr Zaunick aus Sondershausen ist ein Trompeter ersten Ranges. Herr Kloss gab auch hier sein oft erwähntes historisches Konzert, in dem ein Theil der von ihm komponirten Kantate vorkam. Zum Schluss der musikalischen Freuden und Leiden erschienen die Gebrüder Müller, bei denen das Sprichwort volle Anwendung fand: Ende gut, Alles gut.

Notiz. Der Kronprinz von Preussen hat die Zusendung des Charfreitag-Oratoriums Gethsemane und Golgatha durch ein sehr huldreiches Schreiben erwiedert, welchem eine goldene Denkmünze (32 Dukaten am Werth) mit dessen Bildniss und der Inschrift auf der Rückseite: Dem Kapellmeister Friedrich Schneider 1839 — beigelegt war.

Le Pensionnat.

Pièces faciles et brillantes pour le Piano à 4 mains par *Charles Schuncke.* Oeuv. 52. Cah. 1—12. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 12 Gr.

Diese Hefte enthalten Divertissement, Souvenir, Rondeau, Variations, Fantaisie über Themen beliebter neuer Opern, über Nazionallieder u. dergl., sind sämmtlich für die erste und zweite Partie so leicht und klingend gehalten, als es für solche Institute sich sehr oft nöthig macht, weshalb sie denn auch Vielen, sowohl den Vorstehern als den Schülern, sehr erwünscht sein müssen. Wer Erfahrung hat, weiss nur zu gut, dass man mit der Wahl anerkannt klassischer Musik, vor Allem in solchen Anstalten, für welche diese Hefte zunächst bestimmt sind, bei der Mehrzahl der Schüler und Schülerinnen gar nicht fortkommt. Sie sind also für das Leben nöthig. Hilft hier bei Vielen noch irgend etwas, so sind es gerade noch solche leichte, gefällige Sachen. Man verwende sie also für die angedeuteten Fälle, und sie werden nützlich sein und den Musikunterricht freundlich machen helfen, was oft für die Folge noch Segen bringt, während das Gute für die Gegenwart offen vorliegt. Es ist nicht selten ein Fehler, wenn es überall hoch hergeht. — Ferner braucht man auch überall solche Sätze mit Vortheil, um den Schülern das Spielen vom Blatte angenehm zu machen. Auch dazu sind dergleichen Werkchen gut.

Karl Czerny.

110 *leichte und fortschreitende Uebungen für das Pianoforte als Zugabe zu jeder Klavierschule.* Op. 453, in 6 Heften. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis jedes Heftes 1 Fl. 12 Kr.

Nützlichkeit für Schüler und Lehrer kann und wird man diesem vielerfahrenen Manne nicht absprechen; er kennt die Bedürfnisse aus dem Leben selbst und besitzt bekanntlich die gewandteste Fertigkeit, sich den Umständen anzupassen und seine Gaben angenehm zu machen. Diese Vorzüge haben auch diese Hefte, welche von dem Leichtesten anfangen in gehöriger Kürze, nach und nach immer einige Fingergeläufigkeit mehr verlangen, dabei ohne den Schüler zu übereilen, noch weniger von seinem innern Auffassungsvermögen zu viel zu fordern, was die Aufmerksamkeit zu sehr theilen und von der hier berücksichtigten Hauptsache (äussere zunehmende Gewandtheit) ablenken und dadurch für das Praktische nachtheilig werden würde. Genug, er zeigt sich auch hier wieder als bewährter Lehrer, der geschickt einzutheilen, zu mischen und zu fördern versteht. — In derselben thätigen Verlagshandlung ist von ihm erschienen:

Vollendungsschule für das Pianoforte. Liv. 1 und 2. Preis jedes Heftes 4 Fl. 12 Kr.

Der zweite Titel heisst: 50 *grandes Etudes spéciales pour le Piano.* Oeuv. 409. Sie können auf jene Uebungen unmittelbar folgen. Jede Etüde, die hier nicht sowohl als Karakterstück, sondern mehr als Uebungssatz in möglichst ungetheilter Aufmerksamkeit für Erreichung eines bestimmten technischen Vortheils anzusehen ist, hat eine Ueberschrift, woraus sie da ist, z. B. „Ueber den gleichen Vortrag einfacher Läufe"; — „das gleiche Ueberschlagen und Untersetzen der Finger in gebrochenen Akkorden"; — „Gebundene Melodie in der rechten Hand nebst mehrmaligem Anschlagen eines Tones in der linken" — u. s. w. Kurz man wird keinen Hauptübungspunkt vermissen, der für Bildung eines tüchtigen Klavierspielers nöthig ist. Durch diese Ueberschriften findet der Lehrer leicht, welche Uebungen er seinen verschiedenen Schülern vorzugsweise zu empfehlen und mit ihnen durchzugehen hat. Wer Zweckmässiges und dabei jedem Wohlklingendes will, mag sie beachten; solche Hilfen sind es werth. — Dazu erinnern wir noch an folgendes hieher gehörendes Werk desselben Komponisten, dem kein Erfahrener den Nutzen absprechen wird:

Die Künstlerbahn des Pianisten, oder: Die Kunst des praktischen Pianofortespiels in 5 Werken. Wien, bei Diabelli und Comp.

Diese 5 Werke enthalten: I) Die Schule der Geläufigkeit. Op. 299; II) Schule des Legato und Staccato. Op. 335; III) Schule der Verzierungen, Vorschläge, Mordenten und Triller. Op. 355; IV) Schule der linken Hand. Op. 399; V) Schule des Fugenspiels und des Vortrags mehrstimmiger Sätze und deren besondere Schwierigkeit. Op. 400. — Vorzüglich mag man die beiden letzten Theile zu den oben empfohlenen Werken der Art sich zu Nutze machen.

Farinelli,

ernstkomische Oper von John Barnett.

Das uns zugekommene Urtheil über diese neue Oper (S. 238), die wir natürlich aus eigener Ansicht nicht kennen, haben wir dahin zu berichtigen: Es ist Thatsache, dass diese Oper bis jetzt im Drurylane-Theater bei immer vollem Hause 22 Male mit grossem Beifalle gegeben worden ist; 2) dass die Königin dieselbe mehrmals gesehen und sich dann die Partitur derselben ausgebeten hat; 3) dass sich die grosse Anzahl der Londoner Blätter mit vielem Lobe über diese Oper ausgesprochen hat. Von diesen Blättern nennen wir nach eigener Ansicht: Morning Chronicle, Morning Herald, Morning Post, The Times, Era, the Argus. So viel der Wahrheit gemäss, der wir stets und ohne Ausnahme nach genauer Ueberzeugung dienen. — Eine andere Erörterung betrifft Herrn

Moritz Haupt,

Orchestermitglied in Frankfurt a. M., dessen Freunde mit unserm geehrten Berichterstatter in Hinsicht auf diesen Komponisten nicht zufrieden sind. S. 309 ist ein Urtheil über Herrn Haupt's Ballade „Die Windsbraut" in geradem, ganz unverbrämten und keinen jungen Komponisten entehrenden Ausdrücken offen hingestellt worden. Das ist kein Fehler, sondern etwas Gutes, selbst wenn der Mann Unrecht hätte, was wir nicht wissen können. Die von Siegel, nicht von Vogel (Druckfehler) gedichtete Ballade, die auch öfter zu Gehör gebracht wurde, wird von andern Beurtheilern höher gestellt, unter die effektreichen, klar gedachten und im Empfindungswechsel natürlich an einander gereiheten, melodisch und harmonisch schönen *Tonmalereien* gerechnet, die

freilich noch nicht von Jedem gebilligt werden. Dennoch wird selbst von den Freunden hinzugewünscht, die ganz dramatische Komposizion möge die Singstimme freigebiger bedacht, und das Orchester mehr untergeordnet haben. Aus diesen Angaben muss aber jeder Erfahrene zugleich erkennen, woraus der Zwiespalt der Beurtheilung hervorgeht; er ist in solchen Fällen geradehin unvermeidlich. Dass man übrigens auch jetzt wieder in der Tonmalerei nicht selten zu weit geht und dadurch den Fluss gut durchgeführter Melodieen zerreisst, ist wahr und alle Wege der Ueberlegung werth —, was jedoch ohne Bezug auf diesen uns unbekannten Fall gesagt sein kann. — Dass jedoch der genannte Mann nicht für einen Anfänger in der Komposizion zu halten ist, wofür er noch nicht ausgegeben wurde, nur für jung, ergibt sich aus folgenden grössern Tonstücken, die von ihm während der zwei letzten Jahre in Frankfurt a. M. zur Aufführung gekommen sind: Gosthe's Ballade, „Der Fischer" für eine Bassstimme mit Orchester, wird ein treues Gemälde im Sinne der Dichtung genannt; zwei Ouverturen: in Fdur, wird für eine lebenssprudelnde, frisch gehaltene und kräftig durchgeführte Jugendarbeit angesehen: in Ddur, über welche wir nichts zu sagen wissen. Ferner eine *Sinfonie* in Gdur, von welcher gerühmt wurde, dass alle Instrumente gut benutzt in inniger Verschmelzung und zuweilen wieder einzeln fesseln, einen Totaleindruck gebend wie eine sanfte Landschaft von Claude Lorrain, so dass das Elegische dominirt, selbst in der Menuett, ob sie gleich scherzen will, wobei sie jedoch nicht monoton, dagegen der letzte Satz der genialste und fliessendste sei. Im Ganzen wird zu edeln und gemüthlichen Melodieen noch ein tieferes Eindringen in kontrapunktische Studien gewünscht. Endlich heisst es von seinem Violinkonzerte in Dmoll, und zwar vom ersten Satze, er sei sentimental, fast düster, dazu streng gehalten, so dass die Prinzipalstimme der Instrumentazion etwas aufgeopfert ist, weshalb ihm gerathen wird, Passagenwerke mit dem karakteristischen Gehalte mehr vereinigen zu lernen. — Dies Alles hat der geehrte Korrespondent freilich nicht erwähnt, aber er konnte es nicht, denn die eben genannten Komposizionen wurden sämmtlich im verflossenen Jahre aufgeführt und jene Nachricht spricht nur von den neuesten Vorfallen, was wir selbst wünschen müssen. Wo sollten wir sonst mit allen Nachrichten hin, wenn längst dagewesenes wiederholt und wohl gar ausführlich besprochen werden sollte? Das geht durchaus nicht; geschähe es, so müssten wir es sogar in den allermeisten Fällen streichen. Wir haben die Gegenbemerkungen angezeigt, um abermals zu beweisen, wie geneigt wir sind, möglichst Allen gerecht zu sein in strengster Unparteilichkeit, aber auch zugleich, um zu bedenken zu geben, wie leicht man etwas für parteisüchtig aufnimmt, was es beim Lichte besehen nicht ist. Der jetzige Standpunkt unserer Musik macht eine völlige Gleichheit aller Urtheile noch viel unmöglicher, als sonst, wo sie doch auch nicht Statt fand, eben so wenig, als sie jemals Statt finden wird.

Die Redaktion.

Feuilleton.

Herr *Bausch*, der von uns und von den tüchtigsten Violinvirtuosen als jetzt ausgezeichnetster *Violinbogenmacher* empfohlen wurde (s. S. 712 des vorigen Jahrganges), hat sich seit einem Monate in Leipzig niedergelassen. Er wird sich von jetzt an ausschliesslich diesem Geschäft widmen, was für ihn und für die Künstler nur vortheilhaft ist. Seine Bogen sind die besten und verhältnissmässig sehr wohlfeil.

Violoncell von *Amati*. Das vielen Künstlern und Kunstfreunden bekannte Violoncell des verstorbenen *Karl Hesse* in Leipzig kam durch Kauf in den Besitz des Herrn *Gustav Hildebrand* in Berlin, Schwiegersohnes des berühmten B. Romberg. Durch diesen Virtuosen ist es in einen noch schönern Stand gesetzt worden, so dass es in Ansehnlichkeit, Stärke und Schönheit des Tones dem ganz ausgezeichneten Stradivarius B. Rombergs sehr nahe gestellt wird. Da wir so eben aus zuverlässigem Munde erfahren, Herr Gustav Hildebrand sei willens, dieses Instrument Andern zu überlassen, so benützen wir uns, den Liebhabern diese Notiz mitzutheilen. — Eben so sicher können wir berichten, dass der ehrwürdige Veteran B. Romberg seine Violoncellschule vollendete.

In einer mit J. A. L. (1837 S. 863) unterzeichneten Beurtheilung der klavierarrangirten von *Joh. Ludw.* (gewöhnlich Louis) *Bohner*, Op. 99, scheint es, als ob der Verfasser den Kompositeu unter die Verstorbenen zähle wir versichern dagegen, dass er noch heute am Leben ist und fleissig komponirt.

Herr *C. G. Kuperk*, Professor des Gesanges in Rotterdam, ist vor Kurzem von der Rotterdamer Abtheilung des holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst, in Anerkennung seiner Verdienste, durch Diplom zum Ehrenmitgliede dieses Vereins ernannt worden.

In *Dessau* ist am 26. April unter Dr. *Friede*. Schneiders Leitung von der Singakademie (130 Stimmen) und der Hofkapelle ein Konzert zum Besten des Beethoven-Denkmals gegeben worden. Es waren folgende Werke Beethovens gewählt worden: Ouverture zu Egmont, Violinkonzert, Fantasie mit Chor; Ouverture zu Leonore, zweites Finale aus Fidelio; in der dritten Abtheilung die C moll-Sinfonie.

Am 25. April starb in Erfurt der Musikdirektor, Kantor an der dortigen Kaufmannskirche und Musiklehrer am königl. Seminar *Joh. Immanuel Müller* durch kurzer Krankheit an einem Lungenschlage in einem Alter von 65 Jahren. Er hat Psalmen, Hymnen, Motetten, Sinfonieen, vorzüglich aber viele Klavierwerke geschrieben.

Spontini hat während seines letzten Aufenthaltes in Italien ein Werk über die Kirchenmusik geschrieben, welches bald erscheinen soll, und zwar in italienischer, teutscher und französischer Sprache zugleich. Das Manuskript liegt jetzt dem Papste vor. Spontini selbst ist gegenwärtig in Paris.

Heinrich Brod, erster Oboist am Konservatorium und an der grossen Oper zu Paris, Ritter der Ehrenlegion, ist am 6. April d. J. in seinem 37. Lebensjahre gestorben. Er war einer der grossen Künstler auf seinem Instrumente, hat treffliche Kompositionen für dasselbe geliefert und es auch im Mechanismus sehr verbessert. Unter seinen Nachlasse befindet sich noch eine Theorie der Akustik, welche wahrscheinlich gedruckt werden wird.

Das *Theater* zu *Bordeaux* war der Auflösung nahe, denn dem Direktor Herrn Salomé drohte ein Bankerott; da griffen die Künstler selbst ein, übernahmen die Leitung des Ganzen, und Alles ging vortrefflich. Jetzt hat Herr Beauguez die Direktion übernommen. Die besten Mitglieder der Oper sind Madame Pouilly (Sopran), Herr Wallenaer (Bariton), Herr Stephan (Tenor).

Die in Paris gesammelten Subskripzionen zu *Beethovens Monument* betrugen bis zum 28. April 457 Fr. 90 Cent.!

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

MUSIKALISCHES ALBUM
für das Jahr 1839.
Für Pianoforte und Gesang.

Enthaltend:

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Andante et Presto agitato pour le Piano.
G. Meyerbeer: Drei deutsche Lieder, Gedichte von *H. Heine, M. Beer* und *W. Müller.*
F. Chopin: Zwei Mazurka's für das Pianoforte.
Clara Wieck: Scherzo für das Pianoforte.
L. Spohr: Jenseits. Duett für Sopran und Tenor.
A. Henselt: Liebeslied, Etude für das Pianoforte.
S. Thalberg: Zwei deutsche Lieder, Gedichte von *A....*
Kalkbrenner: Pensée fugitive für das Pianoforte.

Mit dem Portrait von S. Thalberg.

Elegant cartonnirt. Preis 3 Thlr. — Prachtausgabe Preis 5 Thlr.

In unserm Verlag erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

LES TREIZE.
(Die Dreizehn.)
Komische Oper in drei Aufzügen
von
F. Halevy.

Wir werden diese Oper, welche in Paris ausgezeichnete Aufnahme gefunden, im vollständigen Klavierauszug und den sonst üblichen Arrangements herausgeben.

Romanze. Scherzo. Pensée fugitive.
Sämmtlich für Pianoforte
von
Adolph Henselt.

Troisième Quatuor
pour 2 Violons, Alto et Violoncelle
par
W. H. Veit.
Oeuv. 7.

Leipzig, im Mai 1839.

Breitkopf & Härtel.

Verlags-Veränderung.

Meinen geehrten Geschäftsfreunden mache ich hiermit die Anzeige, dass ich von der G. Crantz'schen Buchhandlung in Berlin den sammtlichen Vorrath von Exemplaren, nebst Platten u. s. w. von

Bellini, Soirée musicale. Sammlung sammtlicher Arietten und Romanzen mit italienischem und deutschem Texte und Begleitung des Pianoforte

kauflich an mich gebracht habe und daher von nun an, als meinen Verlag debitire.

Komplet	2 Fl. Conv.-Münze.
Einzeln	à 15 Kr. - -

Wien, den 30. April 1839.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Allgemeine Musiklehre.
Ein Hülfsbuch
für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung
von
A. B. Marx.
Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirektor an der Universität zu Berlin.

Ein Band in gr. 8. mit vielen eingedruckten Notenbeispielen.

Preis 2 Thlr. oder 3 Fl. 36 Kr. rhein.

Diese Musiklehre, ein unentbehrliches Elementarwerk, und das erste vollständige seiner Art, enthält *alle Vor- und Hülfskenntnisse für jeden Musiker und Musikfreund*, er beschäftige sich nun mit Gesang oder Instrumentalspiel, mit Unterricht, Direction oder Komposition. Sie ertheilt ausser den eigentlichen Elementarkenntnissen (Tonlehre, Notenlehre, Taktlehre u. s. w.) grundlichen und leichtfasslichen Unterricht über Tonarten, Harmonie, Modulation, Kenntniss der Instrumente; gibt Anleitung zum Partitur-Lesen und Spielen, lehrt die Methode der Musikbildung, und gibt durchgreifende Rathschläge für Aeltern und Erzieher hinsichtlich der musikalischen Bildung ihrer Angehörigen. Zugleich ist sie das Vorstudium zu der Kompositionslehre.

Ueber den Beruf des Verfassers zum Lehrer der Musik hat diese Kompositionslehre (,,Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von Dr. A. B. Marx") Zwei Bände in gr. 8. Preis 6 Thlr., im Verlage derselben Buchhandlung, ein Werk, dessen völlig neue Methode einstimmig mit dem grossten Beifall aufgenommen worden, auf eine Weise entschieden, dass der gegenwärtigen Musiklehre der allgemeine Eingang in alle Kreise musikalischer Bildung aufrichtig zu wünschen ist.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

gen ihrer Zuhörer zu befriedigen. Und o wie mannigfaltig könnte der Inhalt der Chorlieder seyn! Jeder Wechsel der Jahres- und Tageszeiten, die Blüthe des Frühlings und der Erndtesegen des Herbstes; die feyerliche Stille des Morgens und die erquickende Kühle des Abends, jede Scene der Schöpfung Gottes; bürgerliche und häusliche Tugenden, Vaterlandsliebe, Zufriedenheit, Fleiss, unschuldige Freude u. s. f. — welch ein Stoff zu Chorliedern!

Gross würde der Nutzen seyn, den auf solche Weise die Singechöre stifteten. Sie würden viele elende, unsinnige und schmutzige Lieder, mit ihren eben so elenden, einförmigen und langweiligen Melodien, aus dem Munde des Volks verdrängen; bessere Texte, bessere Kompositionen bekannt machen; den Sinn fürs Schöne veredeln, und durch Erweckung und Belebung wohlthuender Gefühle, Moralität und Tugend befördern helfen. Auf dem Spielplatze der Kinder, in der Stube der Handwerker, auf Feldern und Fluren würden ihre Lieder erschallen, und Reinheit und Menschlichkeit in's Herz singen, so tief, als sie nur der Prediger hineinpredigen und der Katechismus hineinbeweisen kann.

Freylich müssten sich dann auch die Texte und Kompositionen zu den Chorliedern durch innere Güte empfehlen. Gemeinverständliche Materien, eingekleidet in eine fassliche und dabey edle Sprache, frey von allen Plattheiten und schlüpfrigen Bildern; populäre Melodien, richtige Deklamation und reine Harmonien müssten in der Poesie und Musik enthalten seyn *). Hierzu müsste sich denn auch die bestmöglichste Ausführung gesellen. Die Fra-

*) Unsere Dichter haben uns viele schätzbare Lieder geliefert, die zum Singen in den Chören sich ganz qualificiren. Sie sind auch zum Theil schon von Reichardt, Kunzen, Spazier, Schulz, Naumann u. a. mit vortrefflichen Melodien versehen. Aber eine vollständige Sammlung von Chorliedern, vierstimmig ausgesetzt, deren Texte und Kompositionen die erwähnten Eigenschaften hätten, fehlt uns noch. In den Texten zu den meisten Chorliedern, vorzüglich zu den Motetten, weht noch der Geist der alten Zeit, wo Bigotterie und Pietismus das Scepter führten. Und diejenigen Lieder, deren Texte eine liberalere Denkungsart athmen, sind nicht selten mit einer Musik versehen, deren Melodie und Harmonie den Forderungen der Kritik ganz und gar nicht Genüge leisten. Es wäre wahrlich ein hohes Menschenverdienst, den Schweissen der Edlen werth, wenn sich die Koriphäen der Poesie mit denen der Tonkunst vereinigten, und unsere Chöre mit einer vollständigen, auf jede Lage des Lebens berechneten vierstimmigen Sammlung guter Lieder beschenkten, um ihnen dadurch Einfluss auf das Volk zu verschaffen. Und das Volk nimmt gern an, was für dasselbe gesetzt ist, und bedarf guter Lieder, wie es guten Brods bedarf. Bey so manchem Spiele der Kinder, bey so manchem Feste des Handwerkers, bey so mancher Arbeit des Landmanns wird gesungen. Sie singen oft Reime voller Thorheit und Unflätereyen, und bleiben oder werden deshalb thöricht, roh und ungesittet. Denn „le caractere de la Musique — sagt du Bos in seinen kritischen Betrachtungen über Poesie und Mahlerey — qui est plus en usage dans un certain pays, influe beaucoup sur les moeurs des habitans.“

Wie ist diesem Uebel abzuhelfen? Vielleicht auf folgende Weise. Man dichte oder komponire gute Volkslieder, oder wähle die besten aus den vom Herrn Hoppenstedt und Herrn Rath Becker veranstalteten Liedersammlungen; bringe die darauf gemachten Melodien in reinen vierstimmigen Satz; lasse sie von den Chören singen, und die Texte dann durch die Kolporteure in Städten und Dörfern verkaufen. Die Landleute kaufen gern Lieder, besonders wenn sie ihnen unter der Firma: Neue schöne Lieder, gedruckt in diesem Jahr, feil geboten werden. Man bediene sich also dieses lockenden Aushängeschildes, um gute Waare in Umlauf zu bringen, und bemerke bey jedem einzelnen Liede, dass die Melodie dazu von den Chören in den Städten gesungen werde. Gefällt das Lied dem Landmann — und dies wird gewiss der Fall seyn, wenn es praktischen Inhalts und die Einkleidung populär ist — so wird er es wohl der Mühe werth halten, die dazu gehörige Melodie zu hören, und diese bald nachsingen lernen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Mai. **№ 20.** 1839.

Gesangblätter aus dem 16. Jahrhundert,

mit einer kurzen Nachricht vom ersten Anfang des evangelischen Kirchenliedes und dem Entstehen der Gesangblätter nebst einer Literatur derselben aus dieser Zeit, herausgegeben von *E. C. G. Langbecker*. Berlin, Sandersche Buchhandlung (jetzt bei G. Reimer). 1838. S. 76 in 4.

Vor allen Dingen sei bemerkt, dass dieses Buch nicht zur Unterhaltung, sondern zum Studium da ist. Die vom Herrn Generalpostmeister v. Nagler zusammengebrachte, jetzt sich auf der königl. Bibliothek zu Berlin befindende, auch für Hymnologie werthvolle Sammlung mit vielen Urkunden wurde bestens benutzt, und besonders aus den Gesangblättern solche gewählt, welche ihr Entstehen der Reformazion zu danken haben. Der Herausgeber wünscht, dass mehr dergleichen den Meisten unbekannt gebliebene Lieder und Gedichte der Vergessenheit entzogen werden möchten, selbst wenn sie wenig poetischen Werth haben, weil sie das Bild jener denkwürdigen Zeit vervollständigen helfen und treffliche Winke geben. Mit diesen Gesangblättern jener Zeit hat es aber folgende Bewandniss: Man weiss, wie viel Luther auf den Kirchengesang hielt und was er dafür that. Dass das erste lutherische Gesangbuch in Wittenberg 1524 erschien, haben wir bereits 1828 S. 764 gegen einige Zweifler beglaubigt; es folgten bald mehrere und grössere. Unter andern 1525 durch Joh. Walther mit 43 Melodieen, 5stimmig in 5 besondern Büchern, nämlich Diskant, Alt, Bass, Vagante (d. i. die jedesmal beigegebene fünfte Stimme, hier der zweite Tenor) und Haupt-Tenor. Die 4 ersten Stimmen dienen der Tenorpartie, in welcher, wie in alten Sammlungen gewöhnlich, durchweg der Cantus firmus liegt, zur Begleitung. Nun findet sich aber in eben dieser Tenorpartie der Cantus firmus einmal im Diskant-, 15 Male im Alt- und 27 Male im Tenorschlüssel; also Tenor-Alt und Tenor-Diskant? Die beiden Lieder: „Nv frewt euch lieben Christen gmeya" mit der Melodie u. s. w. und „Es ist das heyl" finden sich mit den Texten schon in einem Drucke vom Jahr 1523. Das erste Lied von Luther, das andere von Paul Speratus *gedichtet*. — Je mehr diese Gesänge dem Volke gefielen, um so beissendere Reimereien verfassten die Feinde der Reformazion. Dies entflammte die Evangelischen nur noch mehr zur Hervorbringung neuer Lieder; ja um ihnen desto leichteren Eingang beim Volke zu verschaffen, parodirte man häufig weltliche, damals beliebte Gesänge oder entlehnte wenigstens die Singweisen derselben. Aus demselben Grunde liess man auch viele auf einzelne Blätter drucken, ja es wurde eine Spekulazion der Buchdrucker, die solche Blätter mit Holzschnitten versahen, oft ohne Weiteres Wittenberg und Luther vorsetzten und sie auf Jahrmärkten absingen und verkaufen liessen. Aus dem „Versuch einer kleinen Literatur dieser Gesangblätter nach den Städten und Buchdruckern geordnet" (S. 9—40) ergibt sich, dass sich hierin folgende Städte besonders auszeichneten: Nürnberg (64), Augsburg (8), Leipzig (4, unter denen eine Ausgabe 10 Lieder enthält), Eisleben (3), Langingen (1), Mühlhausen (1), Erfurt (1); ohne Angabe des Druckortes sind noch 24 Ausgaben angezeigt worden, also zusammen 106, alle mit genauen Beschreibungen und manchen Biografien ihrer Verfasser. Dann werden 12 Gesangblätter aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geliefert, zuvor mit Bemerkungen über mehre der nachfolgenden Lieder. Das erste dieser Lieder ist: „Lobt got ir frummen cristen" in der weyss got grüss dich Brüder feyte. — Zu einigen stehen auch die Melodieen in alter Notenschrift, und 4stimmig, aber nicht in Partitur: „Erbarme dich meyn o herre got." In den Nachträgen wird das erste lutherische Gesangbuch von 1524 nach einem Exemplar der königl. Bibliothek zu Berlin näher bezeichnet und 4 Melodieen daraus einstimmig notirt. Der Abdruck des ganzen, so kurzen Gesangbuches wäre uns erwünscht gewesen. Den Freunden der Geschichte des evangelischen Kirchengesanges kann dieser Beitrag, der manches Neue oder vielmehr bisher nicht zu allgemeiner Kenntniss Gebrachte liefert, nur angenehm sein. Der Druck ist korrekt und die Ausstattung löblich. Die Zugabe eines doppelten Registers, das einem solchen Werke nie fehlen sollte, verdient noch besonders eine dankbare Erwähnung.

Johann Crüger's,

von 1622 bis 1662 Musikdirektor an der St. Nicolai-Kirche in Berlin, *Choral-Melodieen*. Aus den besten Quellen streng nach dem Original mitgetheilt, und mit einem kurzen Abrisse des Lebens und Wirkens dieses geistlichen Liederkomponisten begleitet von *E. C. G. Langbecker*. Mit Crüger's Bildniss. Berlin, bei G. Eichler, jetzt bei Wilh. Thome. 1835. S. VI und 64 in 4.

Johann Crüger ist als Komponist vieler Kirchenlieder u. s. w. so ausgezeichnet, dass das genannte Buch allen Freunden des Kirchengesanges, besonders allen Kantoren und Hymnologen sehr erwünscht sein muss. Es scheint aber nicht genug bekannt zu sein, was auch aus dem Umstande sich ergibt, dass die hier möglichst ausgeführte Lebensbeschreibung dieses Mannes nicht einmal im Stuttgarter Lexikon der Tonkunst benutzt wurde, was gar wohl hätte geschehen können, da das Buch im November 1834 bereits gedruckt war. Wir hoffen uns um nicht Wenige verdient zu machen, indem wir an das Werk erinnern und das Wichtigste aus demselben hervorheben. — *Joh. Crüger* wurde in Gross-Breese bei Guben am 9. April 1598 geboren, studirte in Guben, Sorau, Breslau, Ollmütz, in der Poetenschule zu Regensburg und, nachdem er Gestreich durchwandert hatte, in Pressburg. Von hier wandte er sich nach der Sitte jener Zeit, in vielen Schulen sich zu unterrichten, nach Freiberg in Meissen; endlich bereitete er sich im Gymnasium zu Berlin auf die Universität Wittenberg vor, die er 1620 bezog, um Theologie zu studiren. 1622 wurde er als Kantor an die Nikolaikirche Berlins berufen, womit eine Lehrerstelle am Gymnasium zum grauen Kloster verbunden war. Seine Thätigkeit und Berufstreue waren gross. Er starb am 23. Februar 1662. Sein Schwiegersohn, *Mich. Konrad Hirt* hat ihn trefflich in Oel gemalt, welches Bild rechts auf dem Orgelchore zu St. Nicolai in Berlin sich befindet. Von diesem Gemälde ist der hier gelieferte gute Steindruck gefertigt worden, der auch einzeln verkauft wird. Es folgt eine ohne Vergleich gegen andere Verzeichnisse sorgfältige und reiche Angabe seiner Werke, deren erstes 1622 in Frankfurt a. d. Oder unter dem Titel erschien: Meditationum musicarum Paradisus primus, oder Erstes musikalisches Lustgärtlein von 3 — 4 Stimmen. Motetten, Konzerte, theoretische Schriften u. dergl. folgten. Das wichtigste war sein „Newes vollkömmliches Gesangbuch Augenpurgischer Confession" u. s. w. Berlin, bei Georg Rungens sel. Wittwe, 1640, in kl. 8. — Es enthält 248 Lieder, deren Dichter genannt sind, wo es möglich; ein von ihm gedichtetes Osterlied ist darunter, was mitgetheilt wird. Ein zweites Kirchengesangbuch 1649 und ein drittes 1657 (in Berlin). Praxis pietatis melica. 1658 etc. Man muss das Werk nachsehen, um so mehr, da die Allermeisten Crügers Werke nicht kennen und die Verhandlungen über den Mann an Gleichgiltigkeit grenzen, die seinen Verdiensten nicht gebührt. — Wir rathen jedoch, in seinen Weisen wohl zu unterscheiden, was er als wirklichen Choral für die Gemeinde, und was er, figurirter oder rhythmisch mannichfach gehalten, für den Singchor setzte. Aus dieser Nichtunterscheidung ist manche schiefe Ansicht hervorgegangen. — Der Text zu den Chorälen ist vollständig und unverändert abgedruckt, was eben so zu rühmen ist, wie der treue Abdruck der Melodieen und ihrer Harmonisirung, wie sie gefunden werden, namentlich aller, die mit einem Sternchen bezeichnet wurden, als solche, deren Verfasser zu sein Crüger selbst bezeugte. — Es wäre wünschenswerth, dass bei guter Aufmerksamkeit auf die Ausgabe nun bald die versprochene zweite Sammlung folgen könnte.

Choralbücher.

Choralbuch nach Hiller mit Zwischenspielen von Adolph Trube. Waldenburg, 1838. Im Verlage des Herausgebers. Preis 2 Thlr.

Der Herausgeber dieses Choralbuches, Organist und Mädchenlehrer zu Waldenburg, ein in seinem Fache ausgezeichneter und als Mensch liebenswürdiger Mann, ist kurz nach Vollendung seines Werkes in der Mitte seines Lebens mit Tode abgegangen, seiner Familie nichts weiter, als einige 100 Exemplare eines Buches hinterlassend, das als Selbstverlag noch wenig bekannt wurde. Das Werk aber erfüllt seine Zwecke und ist in seiner Art sehr brauchbar, daher doppelt empfehlenswerth. In der Vorrede bemerkt der Verfasser: „Die meist 3stimmigen Zwischenspiele sollen kirchlich, mehr harmonisch als melodisch, jedoch nicht schleppend sein, von ziemlich gleicher Dauer, nicht schwer vom Blatte zu spielen, mit dem vorhergehenden Schlussakkorde harmoniren, auf die Tonart der folgenden Strofe möglichst bestimmt einleiten und nebenbei meist kontrapunktisch sein. Dadurch sollen angehende Orgelspieler in den Stand gesetzt worden, die grösstentheils aus Hillers Choralbuche entnommenen Weisen nach ihm spielen zu können. Die an den würdigen Hiller Choralbuche so bitter getadelte Führung der Altstimme, in welcher nämlich die Terz der Dominante stufenweise in die Quinte der Tonika herabgeht, ist geändert. Bei ziemlich ausser Gebrauch gekommenen Melodieen ist auf entsprechend bekanntere hingewiesen. Um dieses Choralbuch nicht allein für das Dresdner Gesangbuch brauchbar zu machen, finden sich einige Choräle zweimal vor. Die Angabe der Melodieenkomponisten (hier eine Nebensache) ist aus der Estonia, so wie aus den Choralbüchern von Umbreit und Werner entlehnt." — Die nach Hiller ausgesetzten Harmonisirungen haben eine weitere Beschreibung nicht nöthig, ausser etwa die Erwähnung, dass jener so scharf gerügte Fortschritt hier wirklich vermieden worden ist. Die kurzen Zwischenspiele, von denen stets unter jedem Chorale verschiedene mitgetheilt wurden, sind in der That nicht schwer und angemessen. Der Druck (bei Breitkopf und Härtel) ist überaus deutlich und schön, die sehr geringen Druckfehler, in den Noten nur 2, sind am Ende sorgfältig angezeigt, und ein Register der Choräle beschliesst. Man wird also mehrfache Ursache haben, auf das Werk Rücksicht zu nehmen.

Katholisches Choralbuch für die Mainzer Diöcese vierstimmig mit zweckmässigen Eingangs-, Zwischen- und Nachspielen bearbeitet von *Franz Joseph Knabel*, Rektor und Musiklehrer am Schullehrer-Seminar in Bensheim. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 24 Kr.

Die Vorrede belobt zuerst die Musik als vortreffliches Mittel zur Beförderung der Menschenkultur; zeigt,

dass alle Völker sie namentlich für ihre Religionsübungen verwendeten, besonders Juden und Christen, selbst in den Zeiten ihres Druckes, obgleich jene Lieder noch dürftig und gering waren, da ihnen Harmonie und Instrumente mangelten, die nach und nach durch geehrte Männer hinzugethan wurden. Unter allen Tonsätzen ist der Choral, als Volksgesang, das Bedeutsamste. Er soll einfach, ohne Verzierungen und taktlos sein, doch so, dass der ganze Takt immer zum Grunde gelegt werden sollte, worauf mancherlei aus allgemein bekannte Besprechungen über Versmaass, Tempo, Tonart und Harmonie folgen. Merkwürdiger ist uns die Veranlassung dieses Buches: der Verfasser wollte nämlich die herrschend gewordenen Verschnörkelungen und Verbrämungen weg- und mehr Einheit in die Melodieen bringen, weshalb er aus einer Menge von Choralbüchern das Bessere wählte, nichts unbedenklich aufnehmend, was zu rühmen ist. Die ferneren Vorschriften und Rathschläge sind für Anfänger und gänzlich Unerfahrene. — Das der Behörde vorgelegte und genehmigte Werk ist in seiner ganzen Einrichtung, was vierstimmige Harmonieführung der Choralweisen und Zwischenspiele anlangt, ganz nach der gewöhnlichen evangelischen Art unserer Kirchen, einfach und würdig, so dass eine nähere Auseinandersetzung unnütz wäre. Den katholischen Gemeinden, besonders der genannten Diözes, muss es als ein erwünschter Fortschritt zum Bessern bestens anempfohlen werden. Den Mitgliedern protestantischer Kirchen wird es zum Vergleichen mit unsern Melodieen nützlich sein. Nach 112 Chorälen werden im Anhange Melodieen zu dem Amte, Litaneien, der englische Gruss und Te Deum laudamus gegeben in vorbeschriebener Art. — Dazu ist noch ein Melodieenbuch, also einstimmig jene Choräle bringend und zwar im Violinschlüssel unter dem Titel in derselben Verlagshandlung in 8. erschienen:

Die Melodieen zum Mainzer Diöcesangesangbuche nach dem vierstimmigen Choralbuche von Franz Joseph Rinkel.

Melodieen und Choräle zum Gesangbuche der Diöcese Limburg, mit einfacher Orgelbegleitung von Xav. Lud. Hartis. Ebendaselbst. Preis 7 Fl. 12 Kr.

Das Vorwort zu diesem Diöcesanwerke holt anders als das vorgenannte aus. Nicht in einfachen, sondern in feierlicheren, aber schönen Worten macht es aufmerksam, dass die Künste erst dann zur Kirche traten, als diese hervorragend geworden war. So bildete sich auch der Choralgesang in Klöstern, von denen er bald in viele Pfarrkirchen überging. Mit dem Untergange der Klöster und Stifter verlor sich der feierliche Choralgesang nach und nach fast allgemein (das heisst in den katholischen Kirchen, sonst wäre es völlig falsch), und man hörte vielfaltig Melodieen, die den christlichen Gottesdienst entweiheten. Zwar traten heilende Männer auf, als Palestrina, Seufel, Morales, Orlando u. s. w., aber nur wenigen ihrer Melodieen wurde eine fromme Zufluchtsstätte gestattet. (Es ist Schade, dass hier in den angeführten Namen einige Druckfehler stehen.) Daher war es denn auch bei Ausarbeitung dieser Melodieen des Herausgebers einziges Bestreben, nur gute, der Erhabenheit des katholischen Kultus angemessene Gesänge aus alter und neuer Zeit aufzunehmen. Wo ihm die Wahl frei blieb, zog der Mann die Melodieen von italienischen Meistern aus dem Grunde vor, weil diese nach seiner Ueberzeugung durch Fluss, Zartheit und Melodik sich besonders auszeichnen. Dabei bemerkt er im Widerspruch mit dem erstgenannten Verfasser des Mainzer Choralbuchs: „es sei ein grosser Irrthum, wenn man eine Kirchenmelodie für um so werthvoller, würdiger und echt antik klassisch halten will, je einfacher, ungeübter sie ist, und je beharrlicher die Monotonie durchgeführt ist, zu jeder Sylbe nur eine einzige Note zu setzen. Von dieser Einseitigkeit wisse weder der hebräische noch der katholische Kultus etwas. (Kennt er denn den hebräischen?) Es sei nicht genug, wenn man aus plus nur minus, nicht aber melius macht. Allen Melodieen eine Form geben wollen und sie so zu simplifiziren, dass sie am Ende in eine farblose, unkatholische, ödere und ermüdende Monotonie ausarten, wäre grosse Versündigung am Genius des Dichters." (Wir wollen in seinen Arbeiten sehen, wie er das meint.) „Ferner habe Gregor m. die früheren Gesänge fliessender und melodischer gemacht, welche von späteren Meistern abermals verändert wurden; ja viele Melodieen werden sogar in jeder Diözes verändert. Verschnörkeln und Verzieren ist dem etwas anderes, als die Melodieen durch manche Durchgangsnoten fliessender und dem Volke singbarer zu machen." (Aber zu weit gehen, das ist verboten! Im Gesange will also der Verfasser keine Einheit der katholischen Kirche.) Uebrigens hält er Zwischenspiele für nothwendig, nicht zu lang, damit der Gesang nicht schleppend, nicht zu kurz, damit er nicht eilfertig werde. Die Harmonie soll einfach sein, theils um der ungeübten Organisten willen, theils weil es hier nicht sowohl auf Kunstfertigkeit als auf Gemeinnützigkeit ankommt. — Zuvörderst stellen wir einige im Choral missliche Harmonisirungen auf nach der Zahl der Melodie, und geben sie Jedem zum eigenen Bedenken:

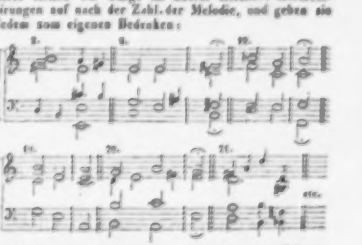

Aehnliches, auch verdoppelte und dann in einer Stimme sparlos verlassene Septimen, Querstände und Wechsel des Drei-, Vier- und Fünfstimmigen kommt nicht selten. Ausgänge, wie folgender, klingen uns nicht sehr geschmack-

voll, vielmehr geziert und spielend.

Dergleichen stehen nicht wenige. — Ueberhaupt ist das Ganze viel hinter gehalten, als man es in andern Chorallehren findet; der Verfasser ist ein Mann der Bewegung und eines sinnlichern Schmuckes in wechselnder Verschiedenheit; gewöhnliche Chorale machen sich mit Arienmässigem, die Zwischenspiele sind ganz einfach, ohne Kontrapunktisches, höchstens 2-, oder 3-, während der Tripeltakt ist natürlich nicht ausgeschlossen, z. B. S. 13, Mel. 26. Unbekannte oder doch wenig bekannte Komponisten kommen genug vor: nur können wir nicht immer uns vergewissert halten, als habe der Herausgeber diesen ihre eigene Bearbeitung gelassen. Dennoch hat auch dieses Buch selbst für anderes Gewinnte manches Anregende, so dass eine eigene Durchsicht jedem Choralfreunde empfohlen werden muss; Veranlassung zu Untersuchungen wird er genug finden, wenn auch Anderes sogleich dem als irrig einleuchten wird. — Vergleichen wir die Gesangbücher beider Diözesen, so sehen wir die katholische Kirche in ihrem Gesanggläubigen getheilt in eine strengere und eine ungebundenere Observanz, was menschlich und darum nichts Neues ist.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. (Fortsetzung.) Die umsichtige Direktion des *Josephstädter-Theaters* führt unermüdlich fort, ihre Gönner durch ergötzenden Wechsel, heiterige Zusammenwirken und elegante Ausstattung zufrieden zu stellen. In kurzen Zwischenräumen ging, theils neu, theils wiederholt in die Scene: 1) „Die unbrüderliche Zauberkrone," Mährchen von weil. Ferdinand Raimund, Musik von Prof. Drechsler (schon in der Anlage verfehlt); — 2) „Bruder Lustig" oder „Faschingsstreiche," Posse von Schick, Musik von W. Müller; — „Der tiefe Franzel" oder „Die Bösewichter nach Abenteuern," Burlesque von Told, Musik von Proch. Eine Don-quixotiade, aus einer ältern Aera genommen und mit Verkleidungsscenen ausgeputzt; — 4) „Liebe und Ehe," Zauberspiel von Friedrich Kaiser, Musik von Kapellmeister Ott (gelungen); — 5) „Verwandlung Stunden jung, — schmalzbrüchig Leben alt." Scherzspiel mit Gesang und Tanz von Schick, Musik von Proch, ist bereits ein Lieblingsstück geworden und wird fast unausgesetzt wiederholt. Ein gewisses Hagestolzenpaar, Vetter und Base, haben vergessen, dass auch sie einst jung waren, und widersetzen sich mit unerbittlicher Strenge dem zärtlichen Liebesverhältnisse ihrer nahen Blutsverwandten. Da legt sich das Schicksal in's Mittel, und Beide erhalten durch die Kraft eines magischen Pulvers ihre jugendliche Gestalt, sammt allen Gefühlen und Leidenschaften. An jenes Arcanum ist jedoch die unerlässliche Bedingung geknüpft, dass mit jedem dammen Streiche zehn Lebensjahre verloren gehen. Die verjüngten Sittenprediger aber treiben es so bunt, dass sie zusehends wieder ältern, und bei der schwindenden Sonne, wie 24 Stunden zuvor, dieselben eingeschrumpften Mienen gewonnen sind. Indessen, Erinnerung ist geblieben, das eigene Beispiel hat gebessert, Selbsterkenntniss die Kur vollendet, und der Liebenden Vereinigung steht nunmehr kein hartnäckiger Widerspruch entgegen. — Dass dieser Plan sehr ergötzliche Situationen beobachtet, unterliegt keinem Zweifel. Das Ganze ist mit Witz und Humor durchspickt, und bietet einen angenehm unterhaltenden Zeitvertreib. Hier, so wie fast immer, exzellirt das Trifolium Mad. Jäger, Herr Wallner und Feuchtinger. Letzterer sucht besonders im Vortrag der Couplets seinen Meister, und weiss in weiblichen Verkleidungsscenen bis zur täuschendsten Aehnlichkeit sich zu kostümiren, wobei ihm sein umfangreiches und wohlklingendes Falsett trefflich zu statten kommt. — 6) „Aeltere und neuere Bekanntschaften" oder „Die entfesselten Geister," eine Galerie belebter Scenen, durch glückliche und wohlberechnete Zusammenstellung wirksam kontrastirend, mit neuer Quodlibet-Ouverture von Kapellmeister Proch.

Den Faden unserer letzten *Konzert-Referate* aufnehmend, haben wir vorerst noch über *Hedique's* Vorlesungen und Fanfare zu berichten, mit welchem er zugleich seinen herzlichen Abschiedsgruss aussprach. Auf allgemeines Verlangen spielte er wiederholt das neueste, hier beendigte Duo-Konzert, welches, die Principalstimme abgerechnet, auch auch als treffliche gearbeitete Orchesterstatze der höchsten Bewunderung würdig erscheint, wie denn dieser Virtuose zugleich gegenwärtig einer der geschmackvollsten, gediegensten und genialsten Instrumentalkomponisten genannt werden muss, so, dass man beinahe in Versuchung gerath, seine Werke für Konzertant-Sinfonien mit obligatter Violine anzusehen. In dieser jüngsten Geisteserbart, deren Verlag die Tobias Haslinger'sche Musikhandlung übernommen, sind alle drei Hauptsätze so ausgezeichnet schön, durch Neuheit interessant, von so reizender Silarheit, dass die Wahl ausserst schwer werden möchte, welchem wohl darunter der Vorzug einzuräumen wäre. Das edle Motiv des ersten Allegro kündigt in ruhiger Majestät eine Trompetenfigur an, welche konsequent festgehalten, zum öftern, und meist unerwartet, wiederkehrt; daraus kräftigen sich die wenigen, homogenen Nebengedanken zu symmetrisch wohlgeordneter Reihenfolge; alle Instrumente, einzeln wie vereint, singen; nichts ist, auch gewöhnter Form, blos begleitend hingeworfen, sondern jede Phrase tritt eigenthümlich selbstständig hervor; mit bewundernswerther Oekonomie wird das Ganze verbunden; Alles entwickelt sich vor uns aus sich selbst, und wächst herauf den harmonischen Elementen, der ungetrübt gleich einem klaren Silberbach sich dahinschlängelt. — Im Adagio — H moll und dur — liegt ein unbeschreiblicher Ausdruck inniger Zartheit und schauderhafter Wehmuth; eine Turbe der Empfindung, welche fromme Rührung erweckt. — Eine Zwischenpause thut wahrlich Noth, zur sammelnden Fassung und Vorbereitung für das Finalrondo, welches in

der That übersprudelt von Witz, Humor und Laune, dabei aber, trotz allem Necken, ein gutgearteter Kobold ist, der mit seinen tollen Satyrsprüngen wohl ergötzen, doch nimmermehr Sitte und Anstand verletzen will. Wenn so frohliche Klänge die heiterste Stimmung hervorrufen, so verbreitet die Entwicklung und geistreiche Verwebung des Stoffes ein fortwährend gesteigertes Interesse, in Allem das rechte Maass und Ziel haltend, und niemals durch Ueberreiz den Hochgenuss des Gesammteindrucks verkümmernd. — Nicht minder liebliche Kompositionen sind sein Schweizerlieder-Potpourri, und der Fantasie über Motive aus der Stummen von Portici; Beethoven's Concertant-Sonate, Op. 47 aber, bei welcher Fräulein Sallamon seine seelenverwandte Gefährtin war, möchte wohl kaum vollendeter vorgetragen werden können. Ueber sein Spiel lässt sich nur sagen, dass jedesmal der Horer dadurch von Neuem entzückt wird. Es gibt Leute, die immer gleich von Paganini oder Lipinski faseln, und nicht bedenken, dass alle Gleichnisse hinken. Moliqué aber steht eigenthümlich da, in künstlerischer Abgeschlossenheit, und verschmäht sogar im Kleinsten selbst den fernsten Anschein kleinlicher Nachahmungssucht. Ruhig gleitet sein Zauberbogen dahin über die Saiten, Töne entlockend, die mit unwiderstehlicher Gewalt zum Herzen dringen; Anmuth, Grazie und Klarheit sind die Göttinnen, denen er huldigt, und Alles freiwillig ihnen opfert, womit Andere zu blenden, zu überraschen suchen. Seine Intonazion bleibt rein; stets korrekt, rhythmisch, und genau ausgeglichen, reisst er nie gewaltsam aus der herrschenden Empfindung empor. Wohl mag er im eigentlichen Bravourmechanismus, der leider nicht selten bis zur Künstelei ausartet, von Manchen überboten werden, obschon auch seine gediegen ausgebildete Technik zu ausserordentlichen Leistungen ihn befähigt; — an seelenvollem Ausdruck, an elegischer Zartheit steht er Keinem nach, als reichbegabter Instrumentalitonsetzer überragt er vielleicht Alle *).

Eine nicht minder interessante Erscheinung war Herr *Joseph Meuter*, Violoncellist der königl. Hofkapelle zu München, welcher dreimal öffentlich auftrat, ein Concertino, zwei Variazionenpartieen und ein verwinzeltes Konzertstück von eigener Komposizion, dann aber ein Divertissement von Kummer, Romberg's Concert militaire, und dessen Elegie vortrug, letztere wirklich so meisterhaft, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Die seltenste Künstlerfertigkeit steht ihm in hohem Grade zu Gebote; sein Ton vereinigt Weichheit, Fülle und gewaltige Kraft; er wagt und besiegt Alles, in den mannichfaltigsten Lagen und Streicharten, im Staccato und Legato, in den entferntesten Sprüngen, Akkordenfolgen, Oktavenläufen und Flageoletpassagen; mit einem Worte: er dominirt sein Instrument als Selbstherrscher. Ehre dem wahren Künstler! Aber der vorhergegangene Ruf labelte von einer Virtuosität, vor welcher selbst unser Patriarch Bernhard Romberg im Zenith seiner Ruhmepoche die Segel hatte streichen müssen, und es fehlte keineswegs an abergläubig blinden Nachbetern, während vielleicht so bombastische Lobhudelei den Betreffenden selbst vor Schamröthe erglühen machte. Zu viel pflegt wohl eher zu schaden, als zu nützen. Ist die Strasse nicht breit genug für Viele, die, ausgerüstet mit ernster Beharrlichkeit, im Drange innern Berufes zum Heiligthume wallen? muss denn gerade, blos um den Einen nur zu erheben, alles Andere erniedrigt und verächtlich in den Staub getreten werden? man kann ja gross, recht gross sein, ohne deshalb, wie ein Flügelmann aus Friedrich des Zweiten Leibregiment, eine Höhe von 6 Fuss 6 Zoll zu besitzen!

(Fortsetzung folgt.)

*) Ihm und Jedem das Seine.

Die Redaktion.

Fortsetzung der Karnevals- und Herbstopern u. s. w. in Italien.

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lucca.

Florenz. (Teatro Pergola.) Donizetti's beide Operetten Betly und Campanello, die zu Neapel bei ihrem Entstehen grosses Glück machten, eröffneten hier die Stagione mit einem Doppelfiasco, wozu gleich darauf die Chiara di Rosenberg sich mit einem Tripelfiasco gesellte. Und doch sangen darin die achtungswerthen Künstler: Carlotta Grollini, Tenor Duprini, der Veteran Buffo Cavalli und der Bassist Varese. Der Maestro Savj tischte diesen Karneval abermals eine neue Oper (semiseria) auf. Sie hiess *Adelson e Salvina*, und hatte dasselbe Schicksal wie ihre Schwester im vorigen Karneval: Fanatismus, vielen Beifall, wenig Beifall, silenzio perfetto, Abfahrt in die Ewigkeit.

In der Faste gab man *Mercadante's* Giuramento, in welchem die Boccabadati, die Brambilla, der Tenor Deval und Varese wirkten; abermals achtbare Künstler. Die Oper gefiel erst in der Folge. — Es heisst, der Impresario habe die *Béranconrt* auf ein Jahr engagirt.

(Teatro Goldoni.) Leidliche Künstler: die Berni (Anfängerin, und Tacchinardi's Schülerin), Tenor De Bezzi, Buffo Fontana und Bassist Maspes. Leidliche Aufnahme der Opern: Cenerentola, Corradino, des ersten Aktes Scaramuccia, grosser Fiasco des zweiten.

(Teatro Alfieri.) Der wohlbekannte Impresario Lanari fährt fort, seine Sängerschaar mit neuen Künstlern zu vermehren, von denen folgende drei den eben verflossenen Karneval auf diesem Theater sangen, als: der Tenor *Angelo Ercole* aus Livorno; er erwarb sich Ehre durch seinen angenehmen Gesang, besonders in den neapolitaner Privatgesellschaften, und betrat jetzt zum ersten Male die Bühne. Die *Mattioli* aus der Romagna, Mezzosopran, die anfangs zum ersten Mal auf dem Theater zu Alessandria sang. Der ältere Bassist Antonio Guddo. Die Prima Donna, die längst bekannte Strepponi, gehört ebenfalls zu Lanari's Sängergesellschaft. Sie zeichnete sich in dieser Stagione als Somnambula aus. Als plötzlich der Tenor erkrankte, liess Lanari aus seiner benannten Schaar eiligst den Tenor Musich kommen. Mit ihm, einem Anfänger, mit der Mattioli, ebenfalls Anfan-

gerin, mit der Strepponi und dem mittelmässigen Bassisten Guiddo machte Mercadante's Giuramento Furore.

Im Privattheater des Engländers *Rowland* gab man am 10. März zum Vortheile der Asili di carità per l'infanzia Rossini's Otello, in welchem die principessa Elena Poniatowska die Desdemona, und ihr Bruder Giuseppe den Otello machte. Zulauf und Applaus waren ungemein gross.

Liszt ist nach Rom abgereist, von wo aus er nach Neapel zu gehen gedenkt.

Pisa. In der zweiten hier gegebenen Oper, in den Puritani, betrat der Bassist Marco Arati, aus Pacini's Konservatorium zu Viareggio, zum ersten Male die Bühne. Seine kräftige Stimme erregte besondere Aufmerksamkeit. — In der Fastenzeit erwarb sich die *Frezzolini* in der Beatrice di Tenda (Titelrolle) allgemeine Anerkennung.

Arezzo. Im hiesigen älteren, unter der Benennung La Fenice neu hergestellten Theater spielt man Komödien, Marionetten und Opern; diesen Karneval gab man Bälle darin. Das selten offene Teatro Petrarca eröffnete die Stagione mit der Beatrice di Tenda, worin besonders die Albertini-Virgilj, der Tenor Pompejano und der Bassist Dossi die Gunst der Zuhörer sich erwarben. Der Elixir ging hierauf nicht gut, und musste der Beatrice weichen. Am 27. Januar wurde er abermals verstümmelt und mit einem neuen Walzer-Finale im zweiten Akt gegeben.

Montepulciano. Das zehn Jahre lang geschlossene Theater wurde am 10. Januar, erneuert und aufgeputzt, mit der — Norma eröffnet.

Lucca. Die Mazza, der Tenor Morini (beide von Lanari's Gesellschaft), die angehende brave Sängerin Barbieri, mit einer schönen geläufigen Stimme und gutem Gesange, der Bassist Scheggi, der Buffo Lucio gaben hier Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo, vom Maestro selbst in die Szene gesetzt, mit Beifall; den Scaramuccia mit einem Fiasco, und Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit ziemlichem Erfolge. Die Mazza übertreibt ein wenig ihre Aktion.

Herzogthum Parma.

Parma. Wie man auf den Gedanken kommen kann, Persiani's Ines di Castro, die so manche ungünstige Schicksale auf den italienischen Bühnen erlebt hat und ein armes Machwerk ist, noch geben zu wollen, werden nur jene Prime Donne, die sie vorschlagen, begreifen; sie ist ja ursprünglich zu Neapel für die Malibran komponirt worden! .... Hier missliel diese Ines ebenfalls, wozu ihre Stützen: die sonst wackere Gabussi, die Anfängerin Gabbi, der längst fertige Bonfigli, und Roncoui (Sebastiano), der blos den Gesang recht gut kennt, das Ihrige beigetragen haben. Mercadante's Giuramento behagte auch nicht: Sänger wie oben. Den 16. Februar trug die Gabussi zu ihrer Benefiz-Vorstellung eine aus den besten Stücken der Ines, des Giuramento und Barbiere di Siviglia verfertigte Pastete auf, was auch den Zuhörern ziemlich gut schmeckte.

Piacenza. Die Mollini (vom mailänder Konservatorium), die Herren Guasco, Cartagenova, Ferro, gaben Donizetti's beide Opern: Marino Falliero und Belisario. Der alte bekannte Cartagenova und die versprechende angehende Prima Donna Mollini ernteten den meisten Beifall ein.

(Fortsetzung folgt.)

Das Leipziger Abonnement-Konzert im Winter 1838—1839.

Rückblick und Wunsch.

Wir stehen am Schlusse unsres musikalischen Winterhalbjahres, welches sich diesesmal durch mehrere Extrakonzerte über die gewöhnliche Zeit ausdehnte, und blicken auf den Inhalt dieser Periode zurück. Erfreuliche Betrachtung! Eine Reihe grosser, bedeutender und ergötzender Werke, grösstentheils in trefflicher Ausführung, kam wieder zu Gehör, und ausgezeichnete Künstler traten vielfältig unter uns auf. Ein günstiges Schicksal waltet über dem musikalischen Leben dieser Stadt, und namentlich über seinem Hauptinstitute, dem Abonnementkonzert im Gewandhause. Schon früher ist es gesagt, und mit Recht gesagt worden, dass Städte von dreifachem Umfange die unsrige um diese Anstalt beneiden, und in den letzten Jahren ist hierzu wieder doppelte Veranlassung gegeben. Aber eben darum möchte man fürchten, wir ständen hier auf einem gefährlichen Gipfelpunkte. Erwägen wir recht, dass Dr. Mendelssohn-Bartholdy, welchen teutsche und fremde Städte zur Leitung ihrer grössten musikalischen Feste einladen, regelmässig unser Konzert leitet, dass der Führer unsers Orchesters, Konzertmeister David, so eben in London die glänzendste Theilnahme findet, dass eine Klara Novello, eine Alfred Shaw in den letzten Halbjahren unsere Sängerinnen waren, so möchten wir wohl fragen: Woher kommt eben uns diese Fülle? Nun gewiss, lebhafte Theilnahme an ächter Musik ist in Leipzig zu finden, und so mag man auch der kleineren Stadt ihr Glück, ja ihren Vorzug wohl gönnen. Auch lebt sich's, so sagen ja Fremde, hier gut und leicht, und es fehlt nicht an freundlichem Entgegenkommen und mancher wahren Annehmlichkeit des Lebens, die der Künstler mit Recht einer glänzenden Aussenseite vorzieht. So wollen wir uns gern der Hoffnung überlassen, dass Mendelssohn und David, mit welchen wir unsere neue Epoche begonnen haben, uns noch lange — möchte es auf immer sein! — erhalten werden; und unter ihrer Leitung werden wir dann gewiss nach wie vor die trefflichsten Musiken hören. Wie aber wird der Solo-Gesang, dieser wesentliche Bestandtheil unserer Konzerte, in Zukunft vertreten sein? Wird England, oder welches Land wird uns wieder eine Novello, eine Shaw senden? Und wenn noch einmal ein solcher Glücksfall eintreten sollte, was wird die spätere Zukunft bringen? Wir hören, das Direktorium des Abonnementkonzerts gehe damit um, eine tüchtige Sängerin unter annehmlichen Bedingungen fest zu engagiren, wie dies früher der Fall war. Das

Unternehmen ist schwer, aber der Entschluss durchaus zu billigen, denn unser Zustand muss jedenfalls gesichert werden; wir dürfen nicht von zufälligen, wenn auch glänzenden, Erscheinungen abhängen, welchen wir daneben immer gern huldigen werden. Hoffen wir denn auch hier das Beste! Der Ruf des Instituts, der Ruf seines Direktors, ohne welchen wir auch jene Engländerinnen schwerlich in unsern Mauern gesehen haben würden, möge sich abermals bewähren. Gewiss wird es in Teutschland an einem Talent nicht fehlen, welches geeignet ist, jene Stelle einzunehmen oder doch sich zu ihr heranzubilden. Und wo die Fähigkeit ist, da wird auch der Wille sein. Namentlich eine jüngere Sängerin von bedeutenden Naturanlagen und schon vorgerückter Bildung dürfte nicht leicht eine bessere Gelegenheit zu völliger Ausbildung und zur Feststellung ihres Rufes finden, als ihr hier geboten werden könnte.

Möchte dieser Wunsch sein Ziel nicht verfehlen, und die ehrenwerthe Anstalt, für die wir sprechen, noch lange die Zierde des musikalischen Leipzig sein!

Leipzig. Am 6. d. hatten wir wieder das Vergnügen, die Gebrüder *Müller* aus Braunschweig in einer öffentlichen Quartettunterhaltung zu hören, worin sie ein Quartett von Haydn (D dur), eins von Onslow (B dur) und von Beethoven das wundersame Quartett aus Es dur zum Besten gaben. Ueber den Vortrag dieser Meister des Quartettspiels haben wir nichts mehr zu sagen, da so viele ausführliche und erschöpfende Beschreibungen desselben in unsern Blättern, eine derselben erst vor Kurzem geliefert worden und die Leistungen dieser vielgereisten Brüder an den meisten Orten jedem Kunstfreunde aus eigener Erfahrung bekannt sind. Sogar die Anzeige eines rauschenden Beifalls ist hier überflüssig; mit Recht setzt man voraus, dass eine freudige Theilnahme die Meister von Stadt zu Stadt begleitet. Dennoch haben wir diesmal noch etwas Besonderes und höchst Willkommenes zu berichten. Wir hörten nämlich privatim von den Gebrüdern noch ein neues, das dritte Quartett (aus Cmoll) von dem Prager Komponisten *Veit* vortragen, eine so ausgezeichnete, vortreffliche Leistung, dass sich alle Liebhaber dieser herrlichen Kunstgattung auf das Werk freuen dürfen; es gehört zu den gelungensten unserer Zeit und wird bald bei Breitkopf und Härtel zu haben sein. Gleich nach der Veröffentlichung dieses schönen Werkes werden wir Genaueres darüber berichten. — Am 11. d. hatte das Direktorium des Tunnels eine musikalisch-deklamatorische Akademie unter der Leitung des Musikdirektors Herrn Aug. Pohlenz veranstaltet, worüber nächstens.

Die Dreizehn,

komische Oper in drei Aufzügen, Text von *Scribe* und *Duport*, Musik von *Halevy*.

Der etwas seltsame Titel bezeichnet eine Gesellschaft von dreizehn jungen Wüstlingen, welche in Neapel einen Bund zur Verführung von Frauen und Mädchen errichtet haben. Zwei derselben, der Marquis von Rosenthal und der Graf Hektor von Fieramosca, beide verliebt in die junge Isella, Nähterin und Geliebte des Gastwirthssohns Gennajo, setzen unter einander fest, dass Isella demjenigen von ihnen gehören soll, welcher den Andern in diesem edlen Kampfe überlisten würde. Es folgt nun eine Reihe von Fallstricken, welche die beiden Helden sich gegenseitig und der unschuldigen Nähterin legen; diese aber widersteht allen Ränken, beschämt die Versucher und betrathet ihren Geliebten Gennajo. Die übrigen Mitglieder der Dreizehnergesellschaft von jenen Beiden eingeladen, um den Triumf des einen mitzufeiern, kommen eben recht, um als Hochzeitgäste bei der Vermählung Gennajo's mit Isella zu figuriren. — Das Buch wird geistreich und sehr anziehend genannt; die Musik hat lebhaften Beifall gefunden, besonders gerühmt werden ein Duett und Quartett im zweiten Akte, und eine Romanze oder Ballade (d. h. ein Lied) im ersten.

Feuilleton.

In Paris hat ein *dreizehnjähriger* Pianist, *Karl Bellonp* mit Namen, sich hören lassen, den dortige Blätter als eine an's Wunderbare *grenzende Erscheinung* schildern. Grosse Kraft, tiefes Gefühl, glänzende Fertigkeit, ein ausgezeichnetes Talent, zu improvisiren und gegebene Themen aus dem Stegreife zu behandeln, sind seine Eigenschaften. — Zwei andere Pianisten ersten Ranges ebendaselbst sind Herr *Franck*, Schüler des Professor Zimmermann, und Herr *Anton v. Kontski*, aus Thorberger Schule. Ihre Letzteren Bruder, *Karl v. Kontski*, steht als Geiger auf gleicher Höhe. — Noch mehr Aufsehen als jener 13jährige Pianist, hat aber die *neunjährige* Geigerin *Milanollo* in Rouen erregt. Nach den Aeusserungen französischer Blätter ist es ein Wunder, ein Phänomen; sie steht den grössten Geigern gleich, scheint keine ihrem wunderbaren Gesange auf dem Instrumente nahe kommen, es liegt etwas Uebergreifliches, Magisches in ihrem Spiel. „Es war, als ob man in der Kindheit der Welt Urmelodieen aus heiligen Wäldern vernehme."

Meyerbeers Hugenotten haben in *Basel* eine enthusiastische Aufnahme gefunden. Die Sänger wetteiferten mit dem Orchester; die Direktion hatte keine Kosten gespart. Am meisten zeichnete sich Mad. Bleib (?) als Valentine aus.

Die rühmlichst bekannten *Konzerte des Herrn Valentino* in Paris, ausgezeichnet in jeder Hinsicht, haben zum grossen Bedauern der Kenner und selbst Musikfreunde aufhören müssen; der Grund war Mangel an der erforderlichen Theilnahme. Dasselbe Schicksal betrifft das Konzertetablissement des bekannten *Musard*.

Franz Schubert's Lieder sind in Paris ausserordentlich beliebt; in keinem der bedeutenderen Konzerte darf sein Name auf dem Programm fehlen. Eine Sammlung seiner Gesänge, mit französischer Uebersetzung von Emil Deschamps, ist bereits erschienen. Die Franzosen flüchten jedoch sehr wohl, welch ein Unterschied zwischen ihren Chansons und teutschen Liedern stattfindet; sie haben daher das teutsche Wort *Lied* beibehalten, oder vielmehr es als eine neue Begriffsbestimmung in ihre Sprache aufgenommen. Freilich herrscht darin noch keine Uebereinstimmung. Einige sagen *le lied*, *les lieds*; andere *le lieder*, *les lieders* (z. B. Lieders de F. S., chanté par etc.). — Die erschienene Sammlung führt den Titel: Collection des Lieder de F. S. und enthält die in Paris beliebtesten, nämlich: La jeune religieuse; Marguérite; le roi des aulnes; la rose; la sérénade; la poste; Ave Maria; le sloche des agonisants; la jeune fille et la mort; Rosamunde; les

plaintes de la jeune fille; Adieu; les astres; la jeune mère; la caresse; éloge des larmes.

Der berühmte *Danton* in Paris hat wieder zwei Büsten verfertigt, welche als Meisterwerke gerühmt werden. Es sind die des Violinvirtuosen de Beriot und des Violoncellisten Batta.

Am 7. und 8. Juni d. J. finden in *Halle* a. d. Saale zwei grosse Musikaufführungen Statt. Am ersten Tage wird das Oratorium Paulus von Mendelssohn und am zweiten neben mehreren Solosachen eine Sinfonie von Beethoven, Ouverture von Spontini und Chor von Haydn zu Gehör gebracht werden. Die Orchester aus den bedeutendsten Nachbarstädten sollen zur gemeinschaftlichen Wirkung dabei zusammengezogen und noch auswärtige Gesangs- und Instrumentalvirtuosen von anerkanntem Rufe eingeladen werden.

Auch *Beriot* ist, wie Onslow und Adam, zum Mitgliede des Instituts der heiligen Cecilia in Rom ernannt worden, und zwar auf Spontini's Vorschlag. — *Spontini* selbst hat vom Papste den Orden des heiligen Gregor erhalten.

In *London* ist die *italienische Oper*, unter Laporte's Leitung, am 9. März mit Donizetti's Belisario eröffnet worden, hat jedoch den Erwartungen nicht entsprochen. Die Prima Donna Rosani ist noch Auffangerin; Mlle. Croft hat eine so schwache Stimme, dass sie nur eine bei Guitarrenbegleitung vernommen werden kann; der Tenor Tarti versteht weder zu singen noch zu spielen; der Beste ist noch der Bariton, der junge Lablache, ein Sohn des berühmten Komikers. Die Aufnahme von Seiten des Publikums musste hiernach sehr kalt sein. — Dagegen ist von der Gesellschaft des *Pariser italienischen Theaters*, nämlich die Damen Grisi und Persiani, die Herren Rubini, Lablache, Tamburini, Ivanoff, in *London* angekommen, um daselbst auf dem Kings-Theater Gastvorstellungen zu geben. Die erste Oper, auf die sie gaben, war Bellini's Sonnambula, worin besonders die Persiani glänzte. Der Beifall war stürmisch.

Wir haben schon mehrmals Männer erwähnt, welche sich um die musikalische Bildung unserer Zeit verdient machen, unter ihre Zahl gehört auch Herr *Lebrethon*, welcher seit fast 20 Jahren in Rennes unermüdlich für die Tonkunst wirkt. Früher war die Musik dort in grösster Verachtung, jetzt hat sie sich durch die Bemühungen jenes Mannes nicht nur zur Achtung, sondern zum Liebling des Publikums erhoben.

Siebentes Konzert des Pariser Konservatoriums. Sinfonie von Beethoven (C dur); Motette von Haydn; Andante und Rondo für die Geige von Massot (Herr Daniels); Ouverture und mehrere Stücke aus Gluck's Armide; Ouverture zum Oberon von Weber.

Der berühmte Opernkomponist *Ferdinand Paer* ist zu Paris gestorben, er war 1771 zu Parma geboren.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen so eben mit Eigenthumsrecht:

DOUZE ROMANCES

(Paroles Allemandes et Françaises)

avec Accompagnement de Pianoforte

composées par

A. PANSERON.

No. 1.	*Romance.*	Bei deiner Mutter Leben	4 Gr.
		Si tu vas avec ma mère.	
„ 2.	*Tyrolerlied.*	Morgengruss	4 „
		Matin.	
„ 3.	*Romance.*	Hat meiner er gedacht?	4 „
		Te parle-t-il de moi?	
„ 4.	*Notturno*	Es tönt der Morgenchor	4 „
	für 2 Stimmen.	*On sonne l'angelus.*	
„ 5.	*Romanze.*	Die Toskanerin und Karl VIII.	4 „
		La jeune fille toscanelle et Charles VIII.	
„ 6.	*Lied.*	Der Tag vor den Ferien	4 „
		La veille des vacances.	
„ 7.	*Ballade.*	Des Sohnes Rückkehr	4 „
		Notre Dame des grèves.	
„ 8.	*Notturno*	Am einsamen See	4 „
	für 2 Stimmen.	*Loin des heureux du monde.*	
„ 9.	*Lied.*	Die Muthwillige	4 „
		L'espiegle.	
„ 10.	*Romanze.*	Die Erscheinung	4 „
		L'Apparition.	
„ 11.	*Lied.*	Ach liebe mich!	4 „
		L'exigeant.	
„ 12.	*Notturno,*	Gondelfahrt	8 „
	Italien. Canon.	*La Lido.*	

Complet, broschirt Preis 1¼ Thlr.

Ferner sind daselbst so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Premier grand Sextuor

pour Pianoforte, deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse

par

H. J. Bertini jeune.

Oeuv. 79. Preis 3 Thlr. 8 Gr.

Second grand Sextuor

pour Pianoforte, deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse

par

H. J. Bertini jeune.

Oeuv. 85. Preis 3 Thlr.

☞ Das dritte und vierte Sextuor desselben Verfassers für dieselben Instrumente folgen in Kurzem in gleichen Ausgaben nach.

Bei **N. Simrock** in **Bonn** erscheinen nächstens:

J. H. Bertini jeune. Op. 83. 2e grand Sextuor pour Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse.

— — Op. 90. 3e grand Sextuor pour idem.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

DOUZE LEÇONS

de chant moderne

pour voix de Tenor ou Soprano

par

Rubini,

du Théatre royal Italien de Paris.

Belle édition ornée du Portrait de l'auteur.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Mai. № 21. 1839.

***Sammlung von Musikwerken** der vorzüglichsten Kirchenkomponisten früherer Zeit zum Selbststudium und besonderem Gebrauche für Singvereine und Gesangsinstitute.* Halle, bei Karl Aug. Kümmel. 1e Lieferung des Klavierauszuges: Preis 1½ Thlr.; jeder Chorstimme: 2½ Sgr. — 2e Lieferung Preis 1½ Thlr.

Solche Sammlungen sind für gediegene Kunstfreunde immer von Bedeutung; es ist uns eine Freude, dergleichen anzuzeigen, besonders wenn Kompositionen von Männern ausgehoben werden, von denen jetzt wenig im Umlaufe ist. Das gilt vorzüglich von der ersten Nummer, einem „De profundis" von *Giov. Carlo Maria Clari*, welcher um das Jahr 1669 zu Pisa geboren wurde, nicht zu Bologna, wo er unter Giov. Paolo Colonna seine Studien machte. Dass uns von ihm, wie das Stuttgarter Lexikon berichtet, nichts übrig geblieben sein soll, als ein kontrapunktischer Satz im ersten Theile von Paolucci's Arte pratica di contrap. (wir haben das Buch eben nicht zur Hand, was noch wenig zur Sache thut), geht schon aus diesem vollständigen de profundis, was übrigens alle neuere Lexikographen nicht einmal anführen, als irrig hervor. Von Clari's 1720 herausgegebenen Gesangduetten und Terzetten mit beziffertem Basse, die für Meisterstücke gehalten wurden, hat Mirecki 1823 bei Carli zu Paris eine neue Ausgabe mit Klavierbegleitung erscheinen lassen. Es sind aber noch mehrere Kompositionen von Clari vorhanden, wenn auch jetzt nicht sehr verbreitet. Um so lieber wird den Freunden alter Kirchengesänge diese Mittheilung sein, die des Besitzes und Studiums überaus werth ist. Dass die hier vorkommenden kurzen Solosätze, so wie die einfacheren unter den mehrstimmigen, den Geschmack jener Zeiten an sich tragen, ist fast überall vorauszusetzen; in diesen Partieen erheben sich die Wenigsten, und selbst diese nicht immer, über ihre Zeit. Desto berücksichtigenswerther ist die Fertigkeit und Sicherheit solcher Meister im Fugiren, was um so mehr zum Vorbild dienen muss, je weniger diese Gewandtheit unserer Zeit im Allgemeinen eigen ist. Dass wir jedoch nicht unter die grundlos Uebertreibenden gehören, die unsern Tagen die Fertigkeit in Fugenarbeiten zu allgemein absprechen, haben wir hinlänglich bewiesen; wir besitzen immer noch nicht zu wenige und tüchtige Fugenmeister und ehren sie nach Verdienst. Aber ernstlich ist diese Fertigkeit nicht mehr so verbreitet als sonst, und zweitens zeichnet sich auch hierin jede Zeit von der andern aus, was natürlich ist, wenn die Fuge nicht zum blossen Rechenexempel herabgesetzt werden soll, was bei so viel vorhandenen Meisterwerken der Art nur mit grossem Unrecht behauptet werden konnte. Die ältern Vorbilder unterscheiden sich durch mancherlei Harmoniestellungen und durch eine grössere Einfachheit in den Nebenpartieen (Seb. Bach kann hier nicht berücksichtigt werden; er steht für sich in aller Freiheit der Meisterschaft), was dem Studium besonders vortheilhaft ist. Diese Vortheile heben sich auch in Clari's Kompositionen hervor.

Das zweite Heft bietet eine der Litaneien von *Francesco Durante*, jenem vortrefflichen Meister der neapolitanischen Schule in der Zeit der schönen Periode, der selbst unsern hochwürdigen Lehrer Alexs. Scarlatti in der Meinung Italiens überstrahlte. Seine Verdienste als Lehrer der Tonkunst stehen fest; es muss also eine neue Ausgabe einer seiner bis ins Unbegreifliche gepriesenen Leistungen Allen, die wenig oder nichts von ihm besitzen, sehr erwünscht sein, um sich durch eigene Anschauung vom Werthe des Mannes zu überzeugen, über welchen noch neuerlich geschrieben wurde, dass er als einer der grössten Kirchenkomponisten aller Zeiten angesehen werden darf. Dieser Ueberzeugung sind wir jedoch nicht, vielmehr wird es uns immer gewisser, dass er durch seinen mächtigen Einfluss der echten Kirchenmusik namentlich in Italien einen bedeutenden Stoss gab, weil die Würde des Kirchlichen durch eine zeitgemässe Anmuth, durch eine gewisse sinnlichere Verweltlichung in den Hintergrund geschoben zu werden anfing. Dass diese seine Weise den Hörern recht war und dass sie ihn in den Himmel erhoben wurde, daran ist kein Zweifel: ob es aber gut oder vielmehr das Höchste war für das Kirchliche, das ist es, was wir nach unserer Ueberzeugung verneinen. Zwar gehörte jene Zeit, die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts, noch lange nicht zu denen, die das ehrwürdig Alte gering achten und verurtheilen, ohne es zu kennen, ohne sich mit Fleiss damit zu befassen: Durante zu wenigsten gehörte unter die Schwachen, die aus Scheu vor der Mühe und Anstrengung das Studium strengerer Vorzeit fliehen. Rom war darin seine Schule gewesen; er hatte das Strengere gelernt, und wenn es nicht seine Liebe werden konnte, die freier Wahl überlassen bleiben muss, so lag dies in seinen Zwecken und in seiner Zeit, die Gefälligeres zu begehren vorzog. Haben wir kein Recht, dies zu tadeln, so haben wir doch ein Recht, Durante's Stellung, als des

Kirchenkomponisten, darnach zu bestimmen. Zwar muss *Hasse's* bekanntes Urtheil über Durante: „Der erste Platz gebührt dem Aless. Scarlatti und nicht ihm; er ist nicht allein trocken, sondern auch barock" — für ein übertriebenes angesehen werden, was jenem die Liebe zu seinem hochverdienten Lehrer diktirte, dessen Alter durch Durante's Bevorzugung schmerzlich berührt wurde; dass aber die damalige Welt die Verdienste Scarlatti's zu sehr vergessen und Durante's zu hoch angeschlagen hatte, ist eben so wenig zu leugnen. Es ist dies eine von den gewöhnlichen Geschichten, wo einer Uebertreibung die andere gebiert. Barock kann man Durante's Werke gar nicht nennen, und trocken ist zu viel. Vergleicht man seine kirchlichen dagegen mit den Kirchenwerken würdigster Kirchenmusik, so können wir nach unserer Ueberzeugung nicht umhin, ihnen eine Verweichlichung beizumessen, welche durch vorherrschende Rücksicht auf zeitgemäss Ansprechendes, auf verweltlicht Gefälliges, das seine Bedeutung im wechselnden Laufe des Zeitgeschmackes nothwendig verlieren muss, hervorgerufen wurde. Man lasse die Litanei singen, und wie sind ziemlich gewiss, dass der Eindruck derselben kein tiefer, kein bleibender sein wird, nach dem man sich zurücksehnt. Nun wollen wir zwar nicht behaupten, dass die hier mitgetheilte Komposizion zu Durante's vorzüglichsten gehört; mindestens hätte leicht eine auch dem Inhalte des Textes nach jetzt allgemeiner anklingende gewählt werden können: dennoch ist in ihr das Wesentliche der Art dieses merkwürdigen Mannes so deutlich ausgeprägt, dass Jeder, der ihn noch nicht kennt, sich ein entsprechendes Bild derselben daraus gewinnen kann, weshalb ihm der Ankauf dieser Litanei, also zur Feststellung eigener Ansicht, anzurathen ist. Wer übrigens ein Verzeichniss der Werke Durante's, welche das Pariser Konservatorium der Musik besitzt, kennen lernen will, der sehe den 14. Jahrgang unserer Zeitung S. 448, wo eine nicht geringe Anzahl namhaft gemacht wird; unter ihnen ist nebst 3 andern auch die hier abgedruckte Litanei an die heilige Jungfrau. Mehrere derselben sind in Paris gedruckt worden und ein Magnificat für 4 Stimmen mit Orgel bei Trautwein in Berlin, so wie ein 3stimmiges Protestiti me Deus in Wien. — Ganz vorzüglich anerkannt und sehr viel gebraucht waren seine Duetten zur Uebung im Singen, die so sehr in Ehren gehalten wurden, dass bekanntlich Sacchini sie selten aus der Hand legte, ohne sie vorher gehört zu haben. Zwölf dieser Duetten für zwei Soprane wurden bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt, wovon noch einige Exemplare zu haben sind. Aus der ganz vorzüglichen Erhebung der Unterrichtskompositionen Durante's scheint uns hervorzugehen, dass selbst die Zeit der höchsten Blüthe des Mannes, so sehr sie ihren Liebling auch im Allgemeinen erhob, eine geheime Ahnung davon hatte, dass er als Lehrer der Musik, als gebildeter Führer in eine neue Richtung der Kunst höher stehe, denn als Kirchenkomponist.

Die vier folgenden Lieferungen bringen einen Psalm von Leo, das Stabat mater von Astorga, ein Credo von Fago und ein Kyrie und Gloria von Caldara, worüber wir in der Folge zu berichten haben. Die Sammlung ist also von Bedeutung.

G. W. Fink.

Grosses Trio; concertant für Pianoforte, Violine und Violoncell; verfasst von Anton Halm. 38s Werk. Eigenthum des Verfassers. Wien, in Commission bei Ant. Diabelli und Comp.

In No. 9 des vorigen Jahrgangs fand sich bereits die erfreuliche Veranlassung, dem 37. Werke dieses geachteten Verfassers durch eine ehrenvolle Beurtheilung wohlverdiente Anerkennung widerfahren zu lassen; jetzt liegt uns das neueste Erzeugniss des Vorigen unmittelbarer Nachfolger, zur prüfenden Ansicht vor; und dieses, in der Regel nicht immer angenehme Geschäft kann diesmal unter wirklich günstigen Auspizien vollbracht werden, da der Gegenstand selbst vielseitige Gelegenheit zum gerechten Lobe, kaum irgend eine Blöse für geladen Tadel darbietet.

Im Durchschnitt steht dieses Trio an intensivem Kunstwerth noch bedeutend höher, als das vorige, ein Ausspruch, welchen die analytische Zergliederung den organischen Bau genügend darthun wird.

Die Hauptonart, H moll, führt sogleich der erste Satz, Allegro cantabile, $^4/_4$ Takt, den stille Schauerlust athmenden Karakter des Thema spricht anfänglich das Piano allein aus; im fünften Takt tritt, die Grundstimme mitpizzikirend, das Violoncell hinzu, und nach einer erweiterten Steigerung schliesst sich auch die Violine durch Uebernahme des ausdrucksvollen Motivs an, um es dem Hörer zur bleibenden Erinnerung einzuprägen. Beide Letztere theilen sich zur Fortsetzung alsdann alternirend darein, unter sanft wogender Klavierbegleitung, wobei die richtige, erleichternde Eintheilung den mehrmaligen Wechsel des $^3/_4$ und $^6/_4$ Rhythmus erleichtre. Gleichsam einen Ausweg suchend setzt plötzlich die Quartsext-Harmonie über der Basis Gis ein, um nach einem gewaltsamen Aufschwung im hellen, nahverwandten E dur die ersehnte Ruhe zu finden. Hier gesellt sich eine neue, kontrapunktirend nachahmende Figur dazu, streng analog und in melodischen Rückungen zur Ober-Mediante, D, hinleitend, wo nun alle, freundschaftlich beherrscht sich umschlingend, zum harmonischen Bunde sich vereinen, und zu Gnade sich zu überbieten streben. Wirksam unterbricht diese schöne Mittelstelle das Pianoforte durch die überraschende Wendung zum H dur-Akkord, in der zweiten Brechungs-Verkehrung, gebieterisch seine Gefährten sich unterordnend, die denn auch, wie festgebannt eine Zeit lang auf der hohen Dominante Fis verweilen. Bald aber lässt sich wieder die momentane Spannung, und einträchtig, den gemeinsamen Zweck verfolgend, unter sorgsamer Benutzung des Hauptthema vollgültig in Fis dur, nunmehr aber noch verschönt durch den verstärkenden Beitritt der Bogeninstrumente, welche im Verlauf, man-

fekti müssten richtig intoniren und dirigiren; und die Sänger deutlich, rein, bestimmt und ausdrucksvoll singen, und sich vornehmlich vor allen unnützen Verzierungen und Verbrämungen des Textes hüten, wodurch die schönste Melodie und Harmonie entstellt wird *).

Die Texte zu den Liedern, die unsere Chöre singen, sind meistens religiösen Inhalts. Nicht zweckwidrig würde es seyn, wenn sie auch zuweilen Kirchenchoräle anstimmten: zumal da mehrere von diesen so vortrefliche Melodien haben und ein allgemeines Interesse finden. Freylich müssten die Chöre dabey durch die Umstände des Orts und der Zeit sich leiten lassen; die Texte zu den Chorälen müssten praktische Wahrheiten in einer populären und edlen Diktion enthalten; die Harmonien durch Reinheit, Zweckmässigkeit und Kraft sich auszeichnen, und die Melodien in ihrer ursprünglichen Gestalt und durch keine hinzugefügte Note entstellt, in einer der edlen Einfalt und Würde des Chorals angemessenen langsamen Bewegung gesungen werden **). Eine lange Reihe von Erfahrungen hat mich belehrt, dass unter allen Arten musikalischer Kompositionen keine einzige so allgemeine Rührung verursache, als ein Choral mit edler einfacher Melodie, und reiner, zweckmässiger, kraftvoller Harmonie: sey es, dass die edle Einfachheit in Anlegung und Ausführung den Geist ergötzt, oder dieser bey der langsamen Bewegung den

---

wenn sie wirklich Volksmelodie, d. h. leicht und lieblich ist. Auf solche Weise wird es nicht schwer seyn, die vielen schmutzigen Lieder, die wahrlich nicht aus Geschmack, sondern in Ermangelung besserer gesungen werden, aus dem Munde des Volks zu verdrängen. Vornehmlich werden alsdann auch die Spinnstuben in den Dörfern, diese Schlupfwinkel aller Liederlichkeit, von so manchen unsittlichen Gesängen und Spielen gereiniget werden. Man vergleiche mit dieser Anmerkung die Herzenserleichterung eines für Volksbildung erwärmten Mannes, im Reichsanzeiger, Monat August, 1800; unter dem Titel: Aufforderung der Censur.

*) Mehr Reiz und Leben würden auch die Chorschüler ihren Gesängen geben, wenn sie durch ihre Kleidung und ihr Betragen während des Singens auf den Strassen, nicht so oft das Gefühl fürs Schöne und Schickliche beleidigten. Hüthe und Mäntel machen eben so wenig den Chorschüler, als ein schwarzer Rock den Prediger. Allein sie sind doch konventionelle Zeichen des Chorschülers, und so lange sie solche sind, muss auch hierin eine gewisse Einförmigkeit beobachtet werden. Das Bramarbasiren und Präsentiren der Schnupftabacksdosen ist in den Gassen vieler Chöre verboten; wird aber dessen ungeachtet immer noch bemerkt. Bey den Griechen und Römern bestand die Musik nicht nur in dem rechten Gebrauch der Stimmen, sondern auch in einer wohlanständigen Bewegung des Körpers. Sie war ars decoris in vocibus et motibus. Diogenes fand es daher sehr lächerlich, wenn Virtuosen, die ihr Instrument zierlich spielten, unzierliche Sitten blicken liessen. Möchten doch dies vorzüglich unsere Singechöre beachten, und mit goldnen Buchstaben jene Worte des Kirchenvaters Augustin „cantet vox, cantet habitus, cantet vita“ als Motto in die Partituren und Chorbücher schreiben!

**) Wir haben bis jetzt noch kein vollständiges Choralbuch für die Chöre. Ein kluger Gebrauch des allgemein bekannten und schätzenswerthen Kühnauschen Choralbuchs würde indessen diesen Mangel ersetzen, der lediglich in den Schwierigkeiten seinen Grund hat, womit das Bestreben, die Chorälle vierstimmig zu setzen, verbunden ist. Denn es gehört nicht nur dazu ein durch das Studium der musikalischen Aesthetik und Anhörung meisterhafter Musiken gebildeter Geschmack, sondern auch eine genaue Bekanntschaft mit den einzelnen Stimmen und den alten griechischen Tonarten, worin die meisten unsrer Kirchenchoräle komponirt sind; so wie auch eine gründliche Kenntnis des Generalbasses, um eine reine zweckmässige, und kraftvolle Harmonie zu setzen. Anstatt des Kühnauischen Choralbuchs wäre auch zu gebrauchen das kürzlich vom Herrn Kantor Rompt zu Jena herausgegebene Choralbuch, das auf Befehl des Oberkonsistorii zu Weimar aus dem Kirchenfiskio in allen weimarschen Kirchen zum Behuf eines harmonischen Kirchengesangs angeschafft werden muss. (Prediger-Journal. B. 38. St. 2. p. 198. 1800.)

nichfaltig geformt und figurirt, es wechselweise aufnehmen und in mehreren Stellen durch originelle Wendungen das Interesse steigern. Dahin gehören vorzugsweise das leidenschaftliche Treiben der Gis moll-Passage, — der von der Violine zweioktavig dazu angegebene und gehaltene Grundton, — und die so wohlberechnete Umkehrung der Stimmen. Dass die Vermischung der Kreuz- und Be-Tongeschlechter blos zum Frommen der Lesart und des Fingersatzes eingeführt wurde, ohne Bezug auf die grammatikalische Korrektheit, versteht sich wohl von selbst. — Nach der Rückkehr und einer kurzen Rekapitulazion des Vordersatzes erscheint nunmehr, sanft und flüsternd akkompagnirt, der Mittelgedanke in H dur; beugt aber bald wieder in die weiche Skala aus, wo sämmtliche drei Motive sich gleichzeitig die Hand reichen, nicht wieder loslassen und wie im Sturmesfluge, ohne veränderte Vorzeichnung, mit der grossen Terz feurig am Ziele anlangen. — Das *Scherzo*, ebenfalls H moll, welches, auch nur einmal gehört, bleibend zum freundlichen Andenken sich einbürgert, ist kein toller Springinsfeld neuerer Zeit, sondern schlendert fein gemächlich fürbass, im anständigen Kostüme, und mit dem bedächtigen Schritte unserer guten Altvordern. Violine und Violoncelle schlagen nach zwei Viertelpausen die kadenzirenden Akkorde: Fis dur, H moll an, und auf den letzten fällt, höchst unerwartet, das Piano mit dem Thema ein, dessen beide Takte zugleich den Embryo des ganzen Satzes bilden, weswegen derselbe auch als Modell einer personifizirten Sparsamkeit gelten kann. Die anscheinende Bizzarerie des isolirten Dis, welches auf dem Schlusstakt mit voller Kraft ausruht, wird durch den Eintritt des zweiten Theils nicht nur gemildert, sondern vielmehr gerechtfertigt; denn dieser beginnt enharmonisch verwechselt in Es, berührt durchgehend die vermittelnde G dur-Harmonie, und bezweckt so auf geradem Wege, ohne Schärfe oder Härte, die Heimkehr. — Das Trio, H dur, meno mosso bezeichnet, mit seinem dreitönigen Motiv, ist ein Konglomerat von reizenden Melodieen; die Saiteninstrumente singen in schmucklos einfachen, süss schmeichelnden Weisen, — das Klavier begleitet mit gebrochenen Triolenarppeggien, die wie Aeolsharfen die Lüfte durchsäuseln, besonders da, wo an der Scheidegrenze beider Theile Fis dur in D dur sich auflöst; so anmuthig und einträchtig spinnt das Trimvirat den Goldfaden fort in parallelen Terz- und Sextengängen, mit wirksam konturirten Abstufungen des Kolorits, bis zu der immer mehr und mehr dahinschwindenden Schlussphrase, welcher der elegante Doppeltriller des vorletzten Taktes zur eigentlichen Bekräftigung dient.

Wenn es mit dem alten Axiom: „Wer ein gutes Adagio zu schreiben versteht, in dem wohnt echter Künstlerberuf!“ seine volle Richtigkeit hat, so ist es zugleich für unsern Meister das beste Lob. Das nun folgende Adagio, espressivo assai, E dur, $^{9}/_{4}$, besitzt in der That so viele ausserordentliche, individuelle Vorzüge, dass es höchstens nur mit dem Besten des in dieser Gattung Vorhandenen verglichen, doch schwerlich übertroffen werden mag. Man könnte dessen technische Gestaltung füglich in vier Unterabtheilungen rubriziren; nämlich: 1) Hauptmotiv und Feststellung desselben. Ein edles, geschmackvoll verziertes Kantabile, zuerst vom Violoncell angegeben, dann von der Violine und zuletzt vom Pianoforte vollstimmig harmonisirt übernommen, jedesmal analog unterstützt, und schon bei der zweiten Wiederholung mit einem Kontrasubjekt in der Gegenbewegung bereichert. 2) Fragmentarisches Rezitativ. Leidenschaftlich aufgeregte Phrasen im tempo rubato (E minore?); ein unheimlich ergreifendes Dreigespräch, jetzt aufseufzend in düsterer Schwermuth, dann wieder losbrechend in grollendem Unmuth; — trotz der rhapsodischen Formazion keineswegs ohne psychologischen Zusammenhang. 3) Zwischen-Arioso. G dur, $^{12}/_{8}$ Takt. Versöhnung und Ruhe, lindernder Balsam, Trost und Hoffnung. Alles athmet Gesang; es ist die stille Feier der Natur nach Unheil dräuenden Gewitterstürmen; ein Bild des Menschenlebens, mit poetischer Inspirazion in Tönen ausgemalt. 4) Wiederaufnahme und Durchführung der Grundidee, (E dur, $^{9}/_{4}$). Das Piano usurpirt sie nunmehr ausschliessend; nach 4 Takten treten die Begleiter, welche zuvor pizzikirend sich anschlossen, in ihre Fusstapfen; der melodische Fluss wird, die einzige trügende, sanft erfrischende Ausweichung nach der grossen Unterterz, C abgerechnet, durch nichts weiter gestört; die Eintracht triumfirt, und in einer effektvollen Gradazion, unter reich fugirter Umgebung, entwickelt sich die ausdrucksvolle Schlussperiode, auf dem letzten, gehaltenen Takt bis zum Unhörbaren verschwimmend.

Der vierte Satz, Rondeau, Allegro maestoso, H moll, $^{4}/_{4}$, erscheint als ebenbürtiger Zwillingsbruder der Ersten, und vereint sich mit demselben bezüglich der Form, Ausarbeitung, Durchführung und planähnlicher Struktur. Das vom Klavier angegebene Hauptthema besitzt einen fast kühn herausfordernden Farbenton; alle Beschäftigten theilen sich darein, und aus ihm entspringen auch, durch Familienverzweigung, die als Schmuck benutzten Nebenpartieen. Einzelne Solostellen, so wie ihre imitatorisch gehaltene Verbindung, entsprechen vollkommen dem speziellen Individualismus der Instrumente, und der mit Umsicht gewählte Kreislauf naher und entfernterer Tonarten gestaltet sich durch die symmetrische Reihenfolge von schönster Wirkung. — So ist denn nichts vergessäumt, noch ausser Acht gelassen, was dieses gediegene Werk eingänglich zu machen und demselben den vollsten Antheil zu verschaffen befähigt sein dürfte. Der Verfasser hat es auf eigene Kosten drucken lassen und für das anständige Aeussere redlich Sorge getragen. Sicherlich werden Alle jene daran sich vergnügen, welche die modernen Quinkelein anekeln, und die nebst dem eigentlichen, unter zulässigen Modifikazionen keineswegs verwerflichen Bravourspiel auch nach geistiger Befriedigung sich sehnen und an echte Kunstprodukte höhere Forderungen stellen, als jene eines kernlosen, inhaltleeren, durch falschen Schimmer blendenden Mystizismus. *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci.*

Nachschrift. Drei Worte, nicht jene Schiller'schen, fallen als Ueberschuss recht fatal in's Auge und fast schwer auf's Herz. Sie heissen: „*Eigenthum des Verfassers.*“ — Wie? fragt wohl Jedermann verwundert,

fand sich denn wirklich in einer Zeit, wo alle Pressbengel in rastloser Aktivität, wo eine wahre Sündfluth von Tänzen, Liedern, Märschen, Arrangements u. dergl. gedruckt wird, gar kein Verleger für ein rechtliches, achtbares, ernstgemeintes Werk? oder wagte es Keiner, ein anständiges Honorar dabei zu riskiren? oder verschmähte der edle Künstlerstolz, mit demüthigem Schachergeist, erst um kargen Ehrensold zu feilschen? oder sollte auch hier das leidige Sprichwort vom Propheten im Vaterlande zum entmuthigenden Wahrworte geworden sein? — „Erklärt mir doch, Graf Oerindur — —!“

A ÷ Z.

Nachrichten.

Wien. (Fortsetzung.) Noch gaben ausnehmenswerthe Extrakonzerte: 1) der Pianist *Louis Lacombe*. Er trug von eigener Arbeit vor: eine Solosonate in F moll, — eine Fantaisie: „Une scène de bal.“ — jene von Osborne und Beriot über Motive aus Wilhelm Tell, wobei der junge, sehr anstellige Violinspieler *Michael Hauser* sein Begleiter war, — endlich die Thalberg'sche, auf Themata der Meyerbeer'schen Hugenotten. Der Beifall war allgemein und wohl verdient; die seit Jahr und Tag gemachten Fortschritte erregten staunende Bewunderung und sichern ihm jetzt schon einen Ehrenplatz unter den gefeiertsten Notabilitäten. Sein Spiel ist kühn, feurig, grossartig brillant, — oftmals sogar wirklich genial; der Anschlag kraftig, rein, sicher und von deutlichster Präzision; das Kantabile reizend, zart und anmuthig, voll Gefühl, Ausdruck und glühender Wärme; alle Töne nach ebenmässig gleichen Abstufungen mit einander verbunden und zusammen verschmolzen, — dabei immer eine wahrhaft geistreiche Auffassung, ein erschöpfendes Durchdringen des Gegenstandes, und die allervollendetste technische Ausführung der mannichfaltigsten Probleme, scheinbar so anstrengungslos, dass der Hörer von keiner beengenden Vorempfindung des denkbar möglichen Misslingens gefoltert wird, sondern, in vollen Zügen geniessend, des errungenen Triumfes theilnehmend sich miterfreut. — Auch als Tonsetzer gebührt dem jugendlichen Talente eine beachtende Anerkennung; er schreibt für sein Instrument mit Geschmack, höchst wirksam, nicht wie gewöhnlich blos rhapsodisch flüchtig, ohne inneren Nexus, sondern plangerecht, festgehalten und thematisch gearbeitet. Zwei neue zu Gehör gebrachte Ouverturen fesseln weniger durch Neuheit der Ideen, als durch wirksame Orchestereffekte, und bezeugen, dass der Kunstjünger seine Studien fein ordentlich gemacht, in guter Schule, wenn gleich das Vorbild seiner pariser Landsleute nicht ohne Einfluss geblieben, und er zur Zeit in Massenanhäufungen sich selbst über die Gebühr nur gar zu wohlgefällt.

2) Die Klavierspielerin *Nina Sedlak*, welche mehrere Jahre über vom Schauplatz der Publizität sich fern gehalten, nunmehr aber wieder einmal Beethovens Es dur-Konzert, die Szene: le fou, von Kalkbrenner, nebst einer Thalberg'schen Fantasie zum Besten gab; gewissermaassen vor einer gewählten Versammlung alter Freunde und Bekannten, die denn auch nicht allzustrenge in's Gericht ging, weil es heut zu Tage etwas schwer wird, sich oben zu erhalten.

3) Der 13jährige Knabe *Nicolai Dmitrieff Schäfer* spielte mit vieler Gewandtheit, furchtlos und keck, wie ein Franzmann, Beriot's erstes Violinkonzert und dessen Variazionen, Op. 7; von Mayseder die Partie in D; eine Fantasie von Rallinda; und mit Fräul. Sallamon die Variazionen über russische Thema's von Herz und Lafont. — Jedenfalls ist ein tüchtiger Kern vorhanden; dabei aber recht sehr zu wünschen, dass dieser an der leitenden Hand eines erprobten Mentors sich entfalten und zur vollen Reife gefordert werden möge.

4) Herr Professor *Jansa*. Der vorgetragene erste Satz eines neuen Violinkonzerts zeichnet sich durch schöne Erfindung, klare Durchführung und treffliche Instrumentazion höchst vortheilhaft aus. Die beiden andern, später folgenden Sätze, Adagio und Rondo, stehen demselben an Kunstwerth und reizender Wirkung keineswegs nach; übrigens herrschte nur Eine Stimme, dass des Virtuosen Meisterschaft vielleicht noch nie, wie diesmal, in solch eminentem Grade sich kund gegeben habe. Unter den Zwischensätzen sprach die Schlusskantate: „Der erste Frühlingstag,“ von W. A. Mozart, dem Sohne, besonders an. (Sie ist bei Haslinger im Klavierauszug gedruckt.)

5) Die Wittwe *Karoline Krähauer*, geb. *Schleicher*. Sie spielte ein Klarinett-Divertissement und Potpourri-Trio, wobei ihre Söhne, *Karl* und *Ernst*, auf dem Pianoforte und Violoncell sie begleiteten. Ersterer bewies in einem Rondo brillant von Herz bedeutende Fertigkeit; Fleiss und Studium werden noch weiter helfen.

(Fortsetzung folgt.)

Fortsetzung der Karnevals- und Herbstopern u. s. w. in Italien.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Teatro Regio. Von den Hauptsängern bildete die Boccabadati, Poggi und Marini das schöne Kleeblatt, und die Taglioni (Marietti) dessen Stiel. Mercadante's Giuramento hat bei allem Lärm, den einige Zeitschriften seit einem Jahre davon machen, nicht gefallen, und fand eine laue Aufnahme. Desto heisser war sie gleich darauf in Rossini's unübertrefflichem Mosè-Nuovo, einer Tropen-Sonne in hochstrahlendem Glanze, die selbst des Pesaresers Gegner erwärmen muss. Die Wärme des Beifalls war auch, besonders im Finale des dritten Akts, bis zur Gluhhitze gestiegen, und der Mosè-Nuovo war auch der einzige Ohrenschmaus im ganzen Karneval. Auf dem kleinen

Teatro Sutera sang die Anfängerin Amalia Hallez (eine Französin), der Tenor Alberti, der Buffo Profeti und Bassist Quattrini. Die Oper Monsieur de Chalumeaux, vom Herrn Federico Ricci, machte einen Fiasco; Donizetti's Olivo e Pasquale, und Pacini's Barone di Dolsheim fanden mehr oder weniger keine gute Aufnahme.

In dem bei der hiesigen Durchreise des russischen Kronprinzen am 20. Februar, ihm zu Ehren stattgehabten Hofkonzerte machte sich Herr *Bohrer* mit seinem Spiele auf dem Violoncell grosse Ehre.

Die hoffnungsvolle Prima Donna *Marianna Smolenski*, hier geboren, und Zögling der hiesigen öffentlichen Musikschule, starb diesen Winter in der Blüthe ihrer Jahre an der Abzehrung.

Genua. Teatro Carlo Felice. Die neue Oper *Don Garzia*, von dem angehenden Maestro *Costamagna*, mit einem ziemlich schlechten Buche, einer modernen Alltagsmusik, und im Allgemeinen mit keiner sehr erfreulichen Aufnahme, trat am 12. Januar den Puritani die Szene ab, denen man als Bellini'schem Kindlein etwas mehr zulächelte und zuklatschte. Da aber der Karneval dies Jahr allzukurz war, so beeilte man sich, eine dritte Oper: Coccia's Solitaria delle Asturie zu geben, in welcher Mehreres Beifall fand. Prima Donna war die Tadolini, mit einem guten Gesange, guter Aussprache und Gelaufigkeit, aber wenig Seele. Der Tenor Deval hat ebenfalls einen guten Gesang und wenig Leben. Der Altro Tenore Conti macht sich allenthalben mit seiner hohen und schönen Brusttstimme bemerkbar, und der Bassist Ottolini-Perto ist bekannt. Sämmtliche Künstler wurden oft beklatscht.

Der seit verwichenem Herbste mit grossem Beifall zu Paris singende Tenor *Mario di Candia* (er sang anfangs im Robert le Diable, und die Franzosen nennen ihn schlechtweg Mario) ist von hier gebürtig, von Adel und der Sohn des in Ruhestand versetzten Gouverneurs von Nizza. Als Offizier war er hier in Garnison, ging aber heimlich nach Paris und betrat die Theaterlaufbahn.

Savigliano. Die Prima Donna Calamari, der Tenor Olivieri, der Buffo Vanelli und Bassist Colla: welche Namen! verhunzten hier anfangs den Barbiere di Siviglia; darauf beinahe ebenso die Sonnambula, aber der Beifall mangelte keineswegs in beiden Opern. Die dritte neue Oper, von einem gewissen Maestro *Paoletti*, betitelt: *l'Orfano della selva* (wozu bereits Herr Coccia die Musik komponirte), machte sogar Furore. Da nun die Sänger blutwenig, der Maestro gar nichts kostete, und die Saviglianer keine Musikgelehrte sind, so gehört diese ganze Begebenheit weder zu den erstaunlichen noch zu den wunderbaren.

Novara. Bekanntlich ist Herr Mercadante Kapellmeister an der hiesigen Kathedralkirche. Mit seinem Giuramento begann hier die diesjährige Karnevalssaison. Sänger waren: die Franceschini-Rossi (die beste von Allen), die angehende Prima Donna Normann, der Tenor Castellan, und ein seinsollender Bassist, Namens Polonini. Von der glänzenden Aufnahme dieser von Mercadante selbst in die Szene gesetzten Oper ist beinahe unmöglich etwas zu sagen: jede Fantasie zerplatzt .... Eine Frage sei jedoch erlaubt. Woher kommt es, dass diese Oper, gleichzeitig mit Novara, in der Hauptstadt Turin mit ganz andern und wahren Künstlern (der Boccabadati, den Herren Poggi und Marini) Fiasco gemacht?.... Dass hierauf die Capuleti nur wenig anzogen, und gar bald dem Giuramento die Bühne abtraten ist überflüssig zu erwähnen.

Iseen. Ein Herr François Fouché, dessen Gattin Annette seit geraumer Zeit die Prima Donna macht, war hier Impresario. Nebst dieser Sängerin engagirte er den Buffo Di Franco, seine Tochter Corinna, den Tenor Lattuada und den Bassisten Bourdin. Es war bestimmt, blos Opere buffe zu geben; allein der Impresario wandelte die Melancholie an, auch eine Opera seria zu geben. Die erste Oper war nun der Torquato Tasso; die zweite die Chiara di Rosenberg, und die dritte die Capuleti. Von den Virtuosi sind drei auf der Künstlerbahn, etwas werden zu wollen, hieher gehören: Dem. Di Franco, die Herren Lattuada und Bourdin. Der Buffo ist ein alter Bekannter, und von der Fouché hat man seit ziemlich langer Zeit nichts vernommen, mag aber für diesen Theater taugen.

Cuneo. Wie es zugegangen, dass die Laura Assandri, vom Mailänder Konservatorium, die bereits auf den Pariser und Londoner Theatern genungen, sich vergangenen Karneval hierher verirrt habe, weiss der Himmel. Ihre Mitsänger waren: die Erminia Reali-Bauer, der Tenor Bertulasi und der Bassist Mazzotti. Die Assandri war hier die Krone des Ganzen, aber auch Herr Mazzotti verdient Lob; die beiden übrigen thaten ihr Mögliches. Sowohl die Beatrice di Tenda als die Lucia di Lammermoor erfreuten sich einer guten Aufnahme. Zuletzt engagirte man noch den Buffo Rodda, und gab Ricci's Colonello, dessen Musik aber missfiel.

Levanto. Die Taddei, der Tenor Michelini, der Bassist Coletti und Herr Galetti (zugleich Impresario) gaben den Elisir (worin Herr Galetti den Dulcamara machte) und die Sonnambula zur grössten Zufriedenheit des Publikums. Damit aber die mit dem Dampfwagen auf 150 gehende Zahl der einheimischen modernen Opernschreiber unsern Landsmann auch aufnehme, hat der von hier gebürtige Maestro *Antonio Taddei* am 7. Februar seine neue Farse *Amavilia* hören lassen; die Zuhörer hörten sie vergnügt an, und Herr Taddei gedenkt bald wieder ein musikalisches Kindlein der Theaterwelt zu schenken.

(Beschluss folgt.)

Paris. Les treize, Opéra comique en trois actes, von *Scribe* und *Duport*, Musik von *Halevy*. — Die *Dreizehn* bilden eine Verbindung lockerer Gesellen, die es sich zur Aufgabe gemacht, alle Frauen und Mädchen der Umgegend zu verführen. Gerade handelt es sich um eine hübsche Nähterin Isella, die mit einem Wirthsjungen, Gennajo, versprochen ist. Einer der Dreizehn, unter der Verkleidung eines Fuhrmanns, fährt die Holde nach der Behausung ihres Geliebten. Er hofft unter diesem Aeussern besser zum Ziel zu kommen. Ein anderer der Dreizehn, der sich ebenfalls im Wirthshause eingefunden, sucht das Mädchen mit sich auf das Schloss seiner Tante zu nehmen; der erstere erscheint nun plötzlich als Isellens Bruder und glaubt sich seines Sieges gewiss, als der andere, diese Aussage bekräftigend, einwendet, er sei mit seiner Schwester als unmündigem

Kind schon vermählt worden. Der Betrug kommt jedoch an den Tag. Der Wirthssohne heirathet die Nähterin, und Alles gibt sich zufrieden. Die komischen Lagen dieses Stückes boten dem Komponisten reichlichen Stoff. Es hat sich auch Herr Halevy mit dieser neuen Partitur als geschickter Instrumentist erprobt. Die Musik ist mit Sachkenntniss orchestrirt und bietet anmuthige Melodieen. Im ersten Akt beklatschte man die Couplets des Wirthssohnes, und Hektor's, eines der Dreizehn, Cavatine. Im zweiten Akt ein Duett, ein Terzett und das Finale. Im dritten Akt bemerkten wir ein äusserst originelles Duett, eine grazöse Melodie, und eine Tenorarie u. s. w. Die Oper erhielt ungetheilten Beifall. — *Le lac des fées, grosse Oper in fünf Akten*, von *Scribe* und *Melesville*, Musik von *Auber*. (Der Inhalt des Stücks ist bereits S. 349 bekannt gemacht.) Eine Arie am Ende des ersten, eine Romanze des zweiten Aktes sind sehr beachtenswerthe Nummern. Ein Duo zwischen Albert und Zeila schreint uns mit Fleiss gearbeitet. Der letzte Theil ist hauptsächlich voll lyrischen Schwunges. Der vierte Akt, wo Albert als wahnsinnig erscheint, bot überraschende Situazionen, welche der Komponist meisterlich benutzte. Im fünften Akte erwähnen wir eine Arie voll einfacher Schönheit. — Die Musik hätte dürfen neuer sein. Es lagen überaus viel Elemente in dem Operntexte, die trefflich hätten können ausgebeutet werden. — Fräul. *Klara Wieck* gab am 21. April ihr Konzert. Des stürmischen Wetters ungeachtet hatte sich eine hohe Versammlung eingefunden, neben der wir Viele unserer ausgezeichnetsten Musikkünstler bemerkten. Die tüchtige Klavierkünstlerin begann erst mit einem Duett über Motive aus Bellini's Somnambula, von Benedict und de Beriot arrangirt und mit Letzterm vorgetragen. Dann spielte sie die Schubert'sche Ballade, den Erlkönig, für Piano von Liszt. Ein Lied von Schubert „Das Ständchen" von Liszt bearbeitet, ein Scherzo eigener Komposizion, eine Etude von Chopin, No. 5, machten die Folge; zum Schluss die Caprice von Thalberg, Op. 15. — Es wäre wohl überflüssig, das Lob des weitbekannten Fräulein durch neue Bewunderungsergüsse zu steigern. Wir glauben Alles mit dem einen zu sagen, wenn wir bekennen, nie noch ein Frauenzimmer gehört zu haben, die es über diese Fertigkeit gebracht hätte.

G. Kastner.

Prag. Neu für uns war Auber's „Schwarzer Domino" und Adam's „Zum treuen Schäfer." Der Vorteil, [illegible] ersten, mehr Schauspieler als Sänger verlangenden Oper war nicht der beste; im Grunde sprachen nur das arragonische Lied im zweiten Akte und die Romanze im dritten an, gesungen von Mad. Podhorsky. Die andere Oper fand auch eben keine stürmische Aufnahme. Die Komposizion ist noch weit skizzenhafter, als im Postillon, hat aber einige gute Effekte. Bei der zweiten Aufführung zum Vortheil der Dem. Grosser war das Haus sehr schwach besetzt. Die beiden ersten Konzerte des Konservatoriums brachten 2 Sinfonieen von weiland Franz Krommer und J. Haydn, welche ansprachen; Reissiger's neue Ouverture und jene aus Semiramis von Catel fanden Beifall. Unter den übrigen Vorträgen nennen wir ein Sextett für 6 Posaunen von F. D. Weber, als eine musikalische Sonderbarkeit. Die Gesangpartieen waren auch diesmal die schwache Seite. Zwei musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltungen M. G. Saphir's machten Aufsehen, und die zweite war noch besuchter als die erste. — Zum Vortheil des Herrn Orchesterdirektors G. W. Pixis wurde zum ersten Male Auber's l'Ambassadrice gegeben, aber so umgeändert, dass vom ursprünglichen Stoffe kaum ein Schatten übrig geblieben sein mag. Da eine Prima Donna Hauptperson ist, hat der Tonsetzer die möglichste Fülle von Gesangbravour gehäuft, so dass uns die ganze Oper wie ein recht brillantes Streichquartett vorkommt. Die italienische Stretta, die Reiner besser versteht als Rossini, gelingt den Franzosen nicht; auch hier ist sie nicht gelungen. Dem. Grosser sang die Bravour sehr brav und mit grösserer Nettigkeit, als sonst, erhielt mit Recht grossen Beifall und musste sowohl den Schluss des allerliebsten Pianoforte-Terzetts, als das Lieblingsmotiv der Oper in der Theaterarie wiederholen. Im Uebrigen fehlte in den andern Rollen bald das Spiel, bald der Gesang. Dennoch machte Herr Preisinger (Fortunat) durch sein humoristisches Spiel Furore und musste sogar die brillante Sortita wiederholen.

Herr *Chrudimsky*, vom ständ. Theater in Grätz, trat zum ersten Male als neuengagirtes Mitglied in der Rolle des Nemorino im „Elisir d'Amore" auf, und erhielt alle Zeichen des Beifalls. Herr Chrudimsky hat eine hübsche Theaterfigur und jugendfrische Stimme, die vorzüglich in der Höhe stark und voll klingt, und kann bei fleissigem Studium, besonders wenn er sich einige musikalische Unarten abgewöhnt, und die Nasentöne vermeidet, die hie und da störend einklingen, ein ausgezeichneter Tenorsänger werden. Hier kam ihm der Umstand sehr zu statten, und liess den Mangel an konsequenter Singmethode übersehen, dass wir lange keine frische kräftige Tenorstimme gehört haben, und er, was etwa Herr Emminger an Kunst vor ihm voraus haben dürfte, durch Natur doppelt ersetzt. Warum Herr Chrudimsky den Nemorino zum ersten Debüt erwählt, können wir nicht recht begreifen, da er gerade nicht viel Humor zu besitzen, und sich mehr zum teutschen und gefühlvollen Gesang zu eignen scheint. Ein umfassenderes Urtheil über den jungen Sänger behalten wir uns vor.

Auch „Norma" ist in's Böhmische übersetzt worden, und machte ein sehr volles Haus, da ein Rollentausch unserer zwei Sängerinnen die allgemeine Neugierde erregte. Dem. Grosser gab nämlich die Adalgisa, und rechtfertigte allerdings durch ihre reizende Gestalt Severs Untreue, leider aber reichte die brave Mad. Podhorsky mit der physischen Kraft nicht für die Norma aus. Herr Beck leistete als Sever Alles, was man von einem Anfänger nur verlangen kann.

Mrs. *Mary Shaw*, Sängerin aus London (deren reiche Mittel, Talent und seltene Ausbildung Ihnen früher als uns bekannt wurden), sang zuerst im Theater in Zwischenakten, gab zwei Tage später ein Konzert

im Plateissaale, und sang dann auf allgemeines Verlangen noch einmal im Theater. Es ist natürlich, dass diese ausgezeichnete Gesangkünstlerin hier dieselbe Anerkennung fand, die ihren Gaben nirgend fehlen kann, und deren Werth durch eine seltene Anspruchslosigkeit und Gefälligkeit noch erhöhet wird, denn sie nahm nicht nur den verdienten Tribut des Beifalls mit der Miene der höchsten Bescheidenheit an, sondern zeigte zugleich die liebenswürdigste Bereitwilligkeit für das Vergnügen des Publikums, indem sie selbst grössere Gesangstücke, deren Wiederholung man zu verlangen kaum gewagt hatte, da Capo sang. Das berühmte „Holy, holy" von Händel wurde vom Publikum einstimmig als der Glanzpunkt ihrer musikalischen Leistungen anerkannt, wenn wir gleich noch etwas mehr Ernst und Feier gewünscht hätten.

Die *dritte musikalische Akademie des Konservatoriums der Musik* überbot die beiden ersten eben nicht an Interesse. Sie wurde mit der grossen Fantasie (C moll) von W. A. Mozart, für das Orchester bearbeitet von Ignaz Ritter von Seyfried, eröffnet, und ausser diesen hörten wir noch von Ensemblestücken die Ouverture aus Tomaten von P. Lindpaintner, die wir vom Konservatorium schon öfter gehört haben. Die Konzertinstrumente waren Klarinette, Fagott und Violinen, und den Schluss machte wie gewöhnlich ein grosser Chor aus der „Schöpfung" von Jos. Haydn. Es thut dem Interesse an diesen Konzerten grossen Eintrag, dass man nie mehr einen Sologesang darin hört, da die Menschenstimme doch immer die Krone der Tonkunst bleibt.

In der *Akademie zum Besten der Hausarmen*, bei welcher das Konservatorium gleichfalls das Orchester darbietet, war die Ouverture zu Shakespeares „Romeo und Julie" von *Siegmund Goldschmidt*, welche schon in mehreren Blättern mit verdientem Lobe besprochen wurde, die wichtigste Nummer. Herr Goldschmidt hat darin nicht allein seine soliden musikalischen Kenntnisse an den Tag gelegt, sondern auch durch eine tiefe poetische Auffassung und Durchführung des schwierigen Vorwurfes seinem Lehrer (Herrn Kapellmeister F. D. Weber) viel Ehre gemacht.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die Stadt *Wien* hat zum 28. Mai d. J. einen grossen musikalischen Wettstreit veranstaltet und dazu alle, städtische und ländliche, Musikgesellschaften Frankreichs und auch einige im Auslande eingeladen. Die Städte erster und zweiter Klasse (über oder unter 18,000 Einwohner haben auszuführen: eine Ouverture oder Sinfonie; ein Thema mit Variationen; ein beliebiges Stück; — die Musikgesellschaften vom Lande sollen sich hören lassen mit einem Marsch; einem Walzer; einem beliebigen sonstigen Stücke. Die Preise sind: für die grossen Städte erster Preis eine Medaille von 400 Fr.; zweiter Preis eine dergleichen von 300 Fr.; — für die ländlichen Gesellschaften: erster Preis eine Medaille von 175 Fr.; zweiter Preis eine dergleichen von 125 Fr. — Ausserdem noch einige Preise für die besten Einzelspieler.

Der Bürgerkrieg in *Spanien* hat auch die fröhliche Kunst der Musik dort fast gänzlich gelähmt. Oeffentliche Aufführungen sind selten; in Madrid ist ein einziges Theater geöffnet, und auch dies gibt wöchentlich nur 2 Vorstellungen, worunter dann und wann eine Oper

Ankündigungen.

Bei Unterzeichnetem erscheinen künftigen Monat mit Eigenthumsrecht:

25 Etudes
de Style et de Perfection
pour le Piano
par
Fr. Kalkbrenner.
Oeuv. 145.

Leipzig, im Mai 1839.

Friedrich Kistner.

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrechte:
Hummel, F. A., Duo pour Piano et Violoncelle sur des motifs de L. v. Beethoven. Oeuv. 47. 1 Thlr.
Reisiger, C. G. (königl. sachs. Kapellmeister), Lieder und Gesänge für Bassstimme mit Pianoforte. Op. 140. Zweifte Sammlung der Basgesange. 16 Gr.
— — Der Trompeter. Gedicht von Kopisch für Bass- oder Baritonstimme mit Pianoforte. 10 Gr.
Dresden, im Mai 1839.

Wilhelm Paul.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Berbiguier, Grandes Etudes caracteristiques pour Flûte. Oeuv. 156. 1 Thlr. 16 Gr.
Blumenthal, J. de, 3 grands Duos concertans pour Violon et Alto. Oeuv. 18. Liv. I. 14 Gr.
Chopin, Premier Rondo pour Pianoforte. Oeuv. 1. Nouv. Edit. 18 Gr.
Daucla, 6 Etudes pour Violon. Oeuv. 2. 10 Gr.
Franchomme, Caprice sur des Airs espagnols pour Violoncelle, av. Acc. de Quatuor 14 Gr.; av. Pianoforte 10 Gr.
Fürstenau, Reminiscences des Huguenots. Grande Fantaisie brillante et gracieuse pour Flûte et Pianoforte. Oeuv. 120. 16 Gr.
Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices pour Violon av. Acc. d'un second Violon, arr. par Eichheim. En 5 Livraisons. Liv. 3. 20 Gr.
— — Accompagnement d'un second Violon aux 40 Etudes ou Caprices pour Violon, ajouté par Eichheim. 1 Thlr.
Mayer, Chael., Variations sur un Air russe pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 40. 1 Thlr.
Reisiger, C. G., Lieder für Pianoforte, übertragen von G. Schmidt. Heft 1. 2. à 14 Gr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** ist erschienen:

Handbuch der musikal. Literatur
oder allgemein systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise.

Dritter Ergänzungsband.

Die vom Januar 1834 bis zu Ende des Jahres 1838 neu erschienenen und neu aufgelegten musikal. Werke enthaltend.

Ausgefertigt von
Ad. Hofmeister.

Gr. 8. (26 Bogen) geh. 1 Thlr. 15 Gr., auf Schreibp. 2 Thlr.

Neue ausgezeichnete Werke für das Pianoforte

im Verlage von

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG.

	Thlr. Gr.
Album für das Pianoforte und Gesang, für das Jahr 1839 mit Beiträgen von Chopin, Henselt, Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Spohr, Thalberg und Clara Wieck. Mit dem Portrait von Thalberg	3 —
Prachtausgabe mit Goldschnitt	5 —
Berlini, H. jeune, Oeuv. 79. 4e Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violonc. et Contrebasse	3 8
— — Oeuv. 85. 2de do. do.	3 —
Chopin, Frédᵈ., Oeuv 25. 12 Etudes. Liv. I. 2 . . . à	1 12
— — Oeuv. 26. 2 Polonoises	— 20
— — Les mêmes à 4 mains	— 20
— — Oeuv. 27. 2 Nocturnes	— 16
— — Oeuv. 29. Impromptu	— 14
— — Oeuv. 30. 4 Mazurkas	— 20
— — Oeuv. 31. Scherzo	1 4
— — Oeuv. 33. 4 Mazurkas	1 —
— — Oeuv. 34. 3 Valses	— 14
Czerny, C., Op. 548. Rondo ob. die Arbeite: „Die Eifersucht ist eine Plage," aus d. Oper: Czaar u. Zimmermann	— 12
— — Op. 549. Fantasie über die beliebtesten Themen aus derselben Oper	— 16
— — Op. 550. Impromptu über den beliebten Walzer aus derselben Oper	— 10
— — Op. 551. Rondoletto über den Chor: „Lustig zum Tanze" aus derselben Oper	— 12
Donizetti, Ouverture de Robert Devereux. Réduite	— 12
Duvernoy, J. B., Oeuv. 79. Var. sur un thème fav. de Bellini pour le Piano à 4 mains	1 4
— — Oeuv. 84. La Cachucha, gr. Valse Espagnole	— 16
— — Oeuv. 85. Mélange sur un motif de Paquille	— 16
— — Oeuv. 86. 3 Fantaisies sur des thèmes de Guido et Ginevra. Liv. 1 — 3 à	— 16
— — Oeuv. 87. 2 Divertissem. sur le Domino noir . . à	— 12
— — Oeuv. 87. Fantaisie sur le Domino noir à 4 mains	1 4
— — Oeuv. 88. 6 Bagatelles sur des motifs de Rossini et Auber. Liv. 1 — 3 à	— 12
— — Oeuv. 89. La Folle. Fantaisie caracteristique	— 12
Halevy, Potpourri tiré de l'Opéra: Guido et Ginevra	1 —
— — Le même arr. à 4 mains	1 —
— — Guido et Ginevra (oder die Pest in Florenz) opera arr.	3 —
Henselt, A., Oeuv. 5. Variations de conc.	1 8
— — Les mêmes arrangés à 4 mains	1 12
— — Oeuv. 6. Etudes. Liv. 1. 2 à	1 12
— — Impromptu	— 4
— — Le même à 4 mains	— 4
Herz, H., Oeuv. 24. Exercices et Preludes dans tous les tons majeurs et mineurs	1 12
Hünten, Franç., Oeuv. 100. Vireley et Rondo marticl sur des thèmes de l'Opéra: le Guide ou les Etats de Blois de G. Onslow. Liv. 1 et 2 à	— 16
— — Oeuv. 101. l'Alliance. 3 Airs favoris var.	1 —
— — Oeuv. 102. 3 petites Rondeaux	— 16
— — Oeuv. 103. Les Concurrentes. Rondeau et Variations. Liv. 1 et 2 à	— 16
— — Oeuv. 110. Rondeau à la polacca	— 8
— — 4 Airs de Ballet sur des motifs de l'Opéra: Guido et Ginevra arr. Liv. 1 — 4 à	— 14
Kalkbrenner, Frédᵈ., Oeuv. 130. La Croisée et l'Esperance. Rondeau	— 20
— — Oeuv. 131. Variations brill. sur une pensée de Bellini	— 20
— — Oeuv. 132. Gr. Septuor pour le Piano, Hautbois, Clar., Cor, Basson, Violoncelle et Contrebasse	3 —
— — Le même sans Accompagnement	1 12
— — Le même à 4 mains	2 —

	Thlr. Gr.
Kalkbrenner, Frédᵈ., Op. 136. Le Feu, Scène dramat.	— 20
— — Oeuv. 138. Pensées fugitives. No. 1	— 20
— — Oeuv. 140. Grande Fantaisie et Variat. brillantes sur un thème de la Norma	1 —
— — Oeuv. 142. Souvenir de Guido et Ginevra. Fant. brill.	1 —
— — La femme du marin. Pensée fugitive	— 6
— — **4e Lafont**, Oeuv. 135. Grande Fantaisie pour le Piano et Violon sur des thèmes des Huguenots	1 8
— — Le même pour le Piano et Flute	1 8
Lortzing, A., Cazar und Zimmermann, Oper arr.	
— — Potpourri daraus zu 4 Händen	1 —
— — do. daraus zu 2 Händen	— 20
— — Ouverture daraus zu 4 Händen	— 16
— — do. daraus zu 2 Händen	— 8
Mendelssohn-Bartholdy, F., Oeuv. 25. Concerto pour Piano av. Orchestre	3 —
— — Le même pour le Pianoforte seul	1 12
— — Oeuv. 29. Rondeau brill. pour Piano av. Orch.	2 12
— — Le même pour le Pianoforte seul	— 20
— — Oeuv. 33. 2 Caprices	1 12
— — Op. 35. Preludien und Fugen für das Pianoforte.	2 8
— — Oeuv. 40. 2me Concerto p. le Piano av. Orch.	3 16
— — do. 40. 2me do. do. av. Quat.	2 8
— — do. 40. 2me do. do. seul	1 16
— — Andante cantabile et Presto agitato	— 20
Meyerbeer, G., Ouverture zu d. Hugenotten zu 4 Händen	1 —
— — Dieselbe zu 2 Händen	— 16
— — Potpourri aus den Hugenotten zu 4 Händen	1 —
— — Dasselbe zu 2 Händen	1 —
— — Die Hugenotten, Oper zu 4 Händen	8 —
— — Dieselbe Oper zu 2 Händen	6 12
Nowakowski, J., Oeuv. 15. Air Polonois varié	— 12
— — Oeuv. 16. 2 Polonoises	— 14
Osborne, C. A., Oeuv. 29. Morceau de Salon. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra de Halevy	— 20
Rosenhain, J., Oeuv. 14. 4 Romances	— 14
— — Oeuv. 15. Morceau de Salon, Romance	— 12
Schumann, R., Oeuv. 15. Kinderscenen, leichte Stücke.	— 20
— — Oeuv. 17. Fantasie	1 8
Schuncke, C., Oeuv. 44. Fantaisies élegantes sur motifs de Donizetti. Liv. 1. 2. 3. 4 à	— 14
— — Oeuv. 47. Rondeau Espagnol sur le Cachucha de Gide.	— 12
— — Oeuv. 52. Le Pensionnat. Pièces faciles et brill. à 4 mains. Cah. 1 — 12 à	— 12
Schwencke, C., Oeuv. 53. 3 Divertissemens sur des motifs de l'Opera: Guido et Ginevra	— 12
— — Amusemens sur des thèmes fav. de l'Opera: Guido et Ginevra comp. pour de petits mains qui ne peuvent pas prendre l'octave. 4 Suites à	— 14
Spohr, L., Oeuv. 95. Duo conc. pour Piano et Violon.	2 —
Thalberg, S., Oeuv. 20. Fantaisie sur des thèmes de l'Opera: Les Huguenots	1 4
— — La même arrangée à 4 mains	1 12
— — Oeuv. 21. 3 Nocturnes	— 20
— — Oeuv. 22. Fantaisie	1 4
— — Oeuv. 26. 12 Etudes. Liv. 1 et 2 à	1 12
— — Oeuv. 34. Andante	— 16
— — Oeuv. 35. Fantaisie sur des thèmes de l'Opera: Maisc de Russial	1 —
Wieck, Clara, Oeuv. 10. Scherzo	— 16
Wysocki, C. S., Oeuv. 9. 4 Krakowiaks. Liv. 1 et 2 à	1 14
— — Or. 2. 2 Rhapsodies. No. 1. Mazurka. No. 2. Krakowiak	— 12

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Mai. № 22. 1839.

***Original-Chöre der Derwische Mewlewi** in arabischer, persischer und türkischer Sprache mit der möglichst wörtlichen, zur Melodie genau passenden Uebersetzung in's Deutsche, Unisono für Chor oder eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte,* eingerichtet von weiland Abbé *Maximilian Stadler.* Wien, bei Pietro Mechetti. Preis 5 Fl. Conv.-M.

Man hält Reisebeschreibungen, Sittengemälde, Uebersetzungswerke der Dichtkunst und überhaupt der Literatur fremder Völker für äusserst bildend; kein Mensch zweifelt daran und der Fleiss der Teutschen hat sich auch hierin ausgezeichnet: sollte dies in der Musik anders sein? sollte die Tonkunst, von der man sagt, dass sie in die Tiefen der Gemüthswelt steige, erst dann recht bereit werde, wo das Wort auch des Dichters keinen Ausdruck mehr finde, dass sie eine Tochter des Himmels und eine Allgemeinsprache der ganzen Erde sei, davon eine Ausnahme machen? mindestens nicht eben so beachtenswerth sein, als jeder andere Lebenszustand fremder Volksbildung? Vermag man der Tonkunst ihr Vorrecht nicht abzuleugnen, die tiefste Gefühlswelt des innersten Wesens sowohl eines einzelnen Menschen als einer ganzen Nazion, gleichsam als Blüthe ihres Lebens, in's Dasein zu tönen, ein Zeugniss verborgener Kräfte: so muss auch zugegeben werden, dass die innerste Gefühlsrichtung, der geheimste Lebenspunkt jedes Empfindungsvermögens, dessen Beschaffenheit dem aufmerksamen Beachter vieles Andere enthüllt, was der Mensch in Worten und Gebehrden noch zu verbergen vermag; vor Allem in ihren Tongebilden sich ausspreche, aus ihnen erkannt, ja wie ein elektrischer Schlag schnell und lebhaft empfunden werde. So gehört denn also das Tonwesen jeder Nazion nothwendig zur Vollendung der Kenntniss ihres Eigenthümlichen, müsste auch sicherlich viel allgemeiner dazu gerechnet werden, wenn deren noch immer bei aller Verbreitung der Musik nicht zu viele wären, die unsere als Allgemeinsprache gerühmte Tonkunst nicht zu deuten, noch aus ihrer verschiedenen Ausdrucksart Schlüsse zu ziehen wissen. Ist es doch trotz aller vorwärts geschrittenen Bildung in unserer Kunst selbst unter den Musikern noch nicht so weit gekommen, dass die Mehrzahl derselben die Geschichte der Tonkunst für unumgänglich nöthig, im Gegentheil oft kaum des Lesens, geschweige denn des Studirens werth halten sollte. Es ist daher noch viel weniger seltsam, dass die in andern Fächern des menschlichen Kennens und Wissens Gebildeten nur bis jetzt noch in sehr geringer Anzahl den geschichtlichen Darstellungen der Tonkunst die Ehre anthun, sie unter das Unterhaltende, kaum hingegen unter das wissenschaftlich Fördernde und psychologisch Wichtige zu zählen. Steht denn da nicht, bei solchen unzweideutigen Erlebnissen, das Hohe, was man allgemein, oft sogar übertrieben, dem Wesen der Tonkunst zugesteht, im offenbarsten Widerspruche mit dem, was man für sie thut? Oder wäre man im Ganzen wohl im Stande, so wenig für das Bildende echter und allseitiger Tonkunst zu thun, wenn jener in prächtigen Phrasen allgemein betheuerte Wortglaube auch ein wahrhafter Herzensglaube inniger Ueberzeugung wäre? Das ist der Grund vielfacher Inkonsequenzen, dass man einen andern Wort- und einen andern Herzensglauben hat. In der Musik ist das Hauptsymbolum des letzten Glaubens der Menge kein anderes, als: Wir glauben an die Musik als eine Sache der Erholung, der Ergötzung und des augenblicklichen Entzückens. Das Hauptsymbolum der meisten Tonkünstler lautet: Wir glauben an die Musik, so weit sie unserer Eitelkeit und unserer Nahrung dient. Was daraus folgt, ist klar. — Zum Glück gibt es Auserwählte, deren Herz und Mund eins sind, welche die Musik als das ehren, was sie von ihr aussagen: aber der Gläubigen sind wenig und die Heiligen haben abgenommen unter den Kindern der Tonkunst.

Dessen ungeachtet gibt es auch erhebende Anzeigen glücklicher Fortschritte für das Bildende in unserer Kunstsphäre, die ohne mehrfachen Antheil echter Freunde der Tonkunst von den ersten Pflegern und Förderern derselben nicht so oft gewagt werden könnten, oder deren Kraftanstrengung von keinem Verleger in's Leben gestellt werden würde, wenn sich gar zu wenige Liebhaber wachsender Erkenntniss zum Besten der Kunst vorfänden. Nicht nur, dass Mancherlei für Erhebung der Geschichte der Tonkunst veröffentlicht wurde, sondern man hat auch Versuche gemacht, die Aesthetik der Musik anzubauen theils in Aufsätzen, theils in besondern Werken, theils dadurch, dass man die Tonkunst in allgemein philosophische Lehren über das Schöne aufnahm, was Alles dankenswerth ist, wenn auch nicht sogleich der Gipfel erreicht werden kann, der die gewünschteste Aussicht bietet. Noch mehr Anklang, als das Genannte, fanden seit geraumer Zeit die Ausgaben der Volkslieder, vorzüglich solcher Nazionen, die mit uns in einer nähern literarischen Verbindung stehen, als der Engländer, Fran-

rosen und Italiener. Die Sammlungen schottischer, schwedischer, russischer und polnischer Volkslieder (unter den letzten eine Sammlung von Karl Lipinski) haben gleichfalls Theilnahme gefunden; der neuesten teutschen Sammlungen der Art nicht zu gedenken, die natürlich noch mehr Freunde unter uns zahlen müssen. So nützlich solche Werke auch zuversichtlich sind, so rechnen doch die Verleger derselben, besonders wenn sie Völker betreffen, die in geringerem Lebensverkehr mit uns stehen, z. B. der Hindostaner und im gegenwärtigen Falle der Muhamedaner, sie immer noch unter die Ehrenausgaben, die nicht um des Gewinnes, sondern einzig und allein um der Förderung der Kunst willen veranstaltet werden. Um so mehr haben die gebildeten Musikfreunde dafür zu danken und es sich zur Pflicht zu machen, diesen sehr achtungswerthen Verlagshandlungen ihre Förderungswerke der Kunst nicht zu sehr zu erschweren, damit wir nicht endlich bei dem besten Willen uneigennütziger Herausgeber blos auf Unterhaltungsstückchen zurückgeführt werden. Von der Gesinnung und Lust der Käufer hängt natürlich nichts Geringes ab.

Man sollte denken, das oben genannte Werk, das uns auf diese Auseinandersetzungen brachte, werde vielen gebildeten Musikfreunden um so willkommener sein, je weniger wir ein ähnliches besitzen und je glücklicher die Verhältnisse waren, unter denen es so vortrefflich zu Stande gebracht wurde. Die bevorwortende Anmerkung der Verleger, die auf eine bildliche Darstellung der tanzenden Derwische folgt, ist wichtig; wir theilen sie mit: „Manches ist wohl schon theoretisch über orientalische Musik erschienen, wenig aber mit Bestimmtheit und Genauigkeit in Anwendung gebracht worden. Was wir hier den Musikfreunden bieten, fliesst aus reiner Quelle, und ist die Frucht langer Bemühungen eines bekannten Orientalisten, welcher nach vieljährigem Aufenthalt in Konstantinopel und genauer Bekanntschaft mit den türkischen Mönchen nicht nur mehrere ihrer Choralgesänge gesammelt, sondern auch deren Melodie erlernt, und sie dann in verfasster möglichst passender Uebersetzung dem verewigten Abbé Stadler so lange beim Klavier wiederholte, bis dieser daran Interesse findende Kompositeur sie in Noten setzte und mit Begleitung versah. In Abbé Stadler's Nachlasse fand sich diese Ausbeute vor; sie dürfte auch für abendländische Musikkenner und Liebhaber nicht ohne Anklang sein. Wer je den Chorgesang der Derwische gehört, wird sich von der Treue des Nachhalles derselben zu überzeugen Gelegenheit haben." — Schon die Eigenthümlichkeit der noch immer, wie sonst, nur unisonisch im Morgenlande gesungenen Melodieen, die Seltsamkeit ihrer Zusammensetzungen und das völlig Abweichende von unserer Verbindungsweise, das Merkwürdige des fremdartigen Geistes dieser Sätze beweisen ihre Echtheit; eben so sehr der Name des Mannes, der sie an Ort und Stelle mit Fleiss und Vorliebe sich völlig zu eigen machte und den dichterischen Inhalt derselben verteutschte. Es ist kein Anderer, als der k. k. österreichische Hofdolmetscher, Herr Staatsrath Hussar. Mit nicht geringerem Fleisse, glücklicher Gewandtheit und grosser Einfachheit hat der verewigte Abt Stadler die Harmonisirung in der Begleitung des Klaviers geliefert, wodurch diese merkwürdigen Weisen auch den Liebhabern des Abendlandes, die ohne Harmonie keine Musik für ansprechend, ja kaum für möglich halten, zugänglich werden. Diesen Glauben, dass Musik ohne Mehrstimmigkeit gar nicht wirksam sein könne, wird man den Liebhabern um so eher zu Gute halten müssen, je mehr sich noch immer selbst gelehrte Musikkenner finden, die allen Scharfsinn aufbieten, selbst den ältesten Volkern Mehrstimmigkeit zuzuschreiben, so stark ihnen auch ganz Asien, wie es noch heute ist, widerspricht. Den Kennern wird also die Melodie bei Weitem das Wichtigste sein, weshalb wir uns auch nicht enthalten, eine derselben als Probe beizusetzen.

Persisch.

Gemässigt.

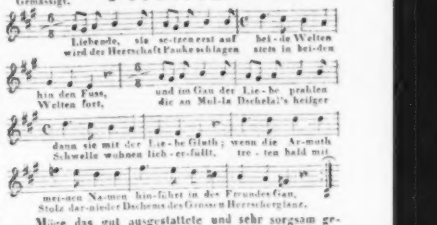

Möge das gut ausgestattete und sehr sorgsam gedruckte Werk mindestens unter den Kennern die Theilnahme finden, die es verdient. Der geehrten Verlagshandlung sagen wir aber, wir wünschen im Namen Vieler, wiederholt unsern gebührenden Dank für eine so uneigennützige Dienstleistung zur Förderung vermehrter Einsicht in das vielfach verschiedene Wesen der Tonkunst.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, den 5. Mai 1839. Auch im rauhen April-Monat hatten wir hier sehr verschiedenartige Musikaufführungen. Der Gesang eines, sich im königl. Theater produzirenden Chevalier's *v. Ferrer* aus Neapel, der sehr pomphaft sich erboten hatte, nur 6 Stunden täglich zu 2 Rthlr. die Stunde, Gesangunterricht ertheilen zu wollen, verdiente nur ausgelacht zu werden, ohne weitere Erwähnung werth zu sein. Es drängte sich indess hier die ernstliche Frage auf, wie man einem solchen Pseudokünstler gestatten dürfte, das Heiligthum der Musen zu entweihen? — Ein neuer Künstler auf dem Holz- und Strohinstrumente, *Eben*, liess sich in einigen Musikstücken, seiner ungemeinen Fertigkeit wegen, mit Beifall hören, obgleich doch nur die Mechanik Aufsehen erregt, und von Ton und Vortrag bei diesem höchst unvollkommenen Instrument keine Rede sein kann. —

Eine musikalische Morgenunterhaltung zu wohlthätigem Zweck wurde zahlreich besucht und der vereinten Mitwirkung der Talente beider hiesigen Bühnen halber mit Theilnahme aufgenommen. Von Seiten der musikalischen Ausführung ist als ausgezeichnet eine von Dem. Löwe sehr schön gesungene Arie (Adagio in G moll) aus Mozart's Belmonte und Constanze, welche gewöhnlich weggelassen wird, ein gefühlvolles Lied von Spohr, von Dem. Habnel gesungen und Herrn KM. Schunke mit dem Horn begleitet, das beliebte Tenorterzett: „Evviva Bacco" von Curschmann und ein Duett aus Donizetti's Torquato Tasso, von Dem. Löwe und Herrn Eicke gesungen, zu erwähnen. — Der hiesige Kammermusiker, Herr A. Just, welcher früher als Violoncellist an den Quartett-Soiréen thätigen Antheil nahm, zeigte sich in einer selbst veranstalteten Abendunterhaltung auch als Komponist mit einer Ouverture von guter Wirkung. Das Quartett für Pianoforte u. s. w. dagegen dünkt dem Ref. in Stil und Form meistens verfehlt, wenn gleich einzelne gute Gedanken bemerkbar waren, und Herr Taubert die Pianofortepartie energisch und kräftig ausführte. Auch war diese Komposizion viel zu lang. Besser wirkte ein Adagio und Rondo für vier Violoncelle, sehr übereinstimmend von dem Herrn KM. Griebel u. M. ausgeführt. Dem. Löwe verschönte diese Unterhaltung durch den kunstfertigen Gesang einer italienischen Szene und Beethoven's reizender Adelaide. — Ein junger, talentvoller Violinist Herr *Herrmann Henning*, und der ausgezeichnete Flötist Herr KM. *Gabrielsky II.* liessen sich mit verdientem Beifall hören. — Am Busstage wurde, bei noch fortdauernder Abwesenheit des Herrn GMD. Spontini, unter Leitung des Herrn MD. Möser, J. Haydn's unvergänglich schönes Werk: „Die vier Jahreszeiten" im Ganzen gelungen ausgeführt, wenn gleich zu bedauern war, dass die beiden hier anwesenden ersten Sängerinnen bei dieser zum Besten hilfsbedürftiger Theatermitglieder für den Spontinifonds veranstalteten, zahlreich besuchten Aufführung nicht mitwirkten. — Miss *Klara Novello*, von St. Petersburg zurückgekehrt, hat hier nur ein mässig besuchtes Konzert gegeben, und ist bereits nach Leipzig abgereist, von wo dieselbe dem niederrheinischen Musikfeste in Düsseldorf beiwohnen und sodann nach England zurückzukehren beabsichtigte. Die vollkönende, durchaus reine und gleichmässige Sopranstimme dieser angenehmen Sängerin, verbunden mit ihrer einfach edlen Vortragsweise, machte sich auf's Neue in einem gesangreichen Ave Maria von Cherubini mit obligater Klarinette und Pianoforte- (statt Orchester-) Begleitung, wie in einer ziemlich gehaltlosen, der Gesangsweise der Miss weniger entsprechenden Szene von Donizetti, einem englischen Liede veralteter Form von Bishop und dem auf Begehren nach beendetem Konzert noch vorgetragenen „God save the Queen" geltend. So nachtheilig der Sängerin auch die verrufene Angelegenheit mit dem Konzert des jungen C. Eckert im Allgemeinen gewesen sein mag, so fand das schöne Talent derselben doch ungetheilte Anerkennung. Eine hiesige, angehende Gesangdilettantin, Dem. Auguste Löwe, welche in dem eben besprochenen Konzert das Duett aus Titus: „Come ti piace imponi" mit Miss Novello und eine Szene aus Rossini's Zelmira sang, zeigte eine starke, jedoch noch nicht völlig ausgebildete Mezzosopranstimme, deren Mitteltöne am klangvollsten sind.

Der berühmte Flötenvirtuos *L. Drouet* aus Paris liess sich im königl. Opernhause in Zwischenakten mit grossem Beifall hören. Seine vollendete Kunstfertigkeit und Virtuosität bezauberte nicht minder, wie vor etwa 18—20 Jahren bei der ersten Anwesenheit dieses ausgezeichneten Musikers.

Wir wenden uns nun zu beiden hiesigen *Bühnen*, welche für die Oper im verflossenen Monate sehr thätig gewesen sind. Das königl. Theater hat, ausser den gewöhnlichen Repertoir-Ausfüllungs-Vorstellungen, Mozart's Figaro mit Dem. Löwe zum ersten Male als Susanne und Herrn Blume (für Herrn Fischer) als Figaro, sehr gelungen zur Aufführung gebracht. Auch Faust von Göthe, mit der Melange-Musik von Lindpaintner und dem Fürsten A. Radzwill, wurde sehr wirksam gegeben. In der Bellini'schen Oper Norma war der treffliche Tenorist Herr Tichatscheck vom königl. Hoftheater zu Dresden, durch eingetretene Hindernisse genöthigt, zuerst als Sever in unvortheilhaftem Licht, neben der alle Grenzen der Kunstschönheit überschreitenden, leidenschaftlich begeisterten Darstellerin der Norma aufzutreten. Dennoch siegte das wohllautende Stimmorgan und die natürlich empfindungsvolle Vortragsweise des geschätzten Gastes, so dass derselbe neben Dem. Löwe zweimal durch Hervorruf geehrt wurde. In der höchst dankbaren Tenorpartie des Adolar in K. M. v. Weber's gehaltreicher Oper Euryanthe, trat indess erst die vortreffliche Bruststimme dieses Sängers, wie dessen ausdrucksvolle Rezitazion, höchst vernehmliche und wohlklingende Aussprache, sein feuriger Vortrag und die natürlich edle Darstellungsweise auf das günstigste hervor. Als Euryanthe trat Fräul. v. Fassmann, lebhaft bewillkommt, nach ihrer Urlaubsreise zum ersten Male wieder auf, und sang diese ihr vorzugsweise zusagende Partie höchst innig und ausdrucksvoll. Nach dem zweiten und dritten Akt wurden Fräul. v. Fassmann und Herr Tichatscheck durch Hervorruf geehrt. Da Herr Zschiesche als Lysiart ganz vorzüglich ist, so fehlt zur Vervollkommnung der Oper nur noch eine andere Eglantine, mit ansprechenderem Stimmorgan und weniger unedlem Ausdruck dieser, an sich schon widrigen Karakterrolle. Neu gab das königl. Theater den lang erwarteten „Brauer von Preston" mit Musik von Adam, nachdem die Königsstädter Bühne dies Singspiel, ungeachtet der neueinstudirten Oper „Emma von Falckenstein," mit Musik von Aug. Schäffer, in 11 Tagen eingeübt und vom 20. bis 30. v. M. bereits sieben Mal zuerst zur Darstellung so gelungen gebracht hatte, dass ein grosser Theil des Publikums die Aufführung dieser komischen Operette im Königsstädter Theater ansprechender, als im Königlichen findet, wo doch Dem. Löwe, die Herren Mantius und Blume für die drei Hauptrollen alles mögliche, vielleicht mit zu sehr hervortretender Absicht thun. Die Handlung ist ergötzlich, obgleich sehr unwahrscheinlich. Adam's Musik ist nun eben nicht besser, nicht

schlechter, als zu seinem hier so oft in das Horn stossenden „Postillon von Longjumeau," leicht, fliessend, ohne tiefen Gehalt, pikant, in Tanzrhythmen auf Auber'sche Weise sich bewegend, doch in einigen Zügen auch eigenthümlich und fasslich. Am meisten gefielen: ein Duett des Robinson und der Effie, seiner Braut, worin auch eine schottische Volksmelodie benutzt ist, das Soldatenlied mit Chor im zweiten Akt, und vorzüglich das Terzett im zweiten Akt, den Unterricht des Brauer-Offiziers im Marschiren, Fluchen und Tabakrauchen enthaltend. Dies wurde sowohl im Königlichen als im Königsstädter Theater meistens da Capo gerufen. Auch Toby's Ariette und Robinson's Romanze im dritten Akt gefiel durch angenehme Melodie, wie das Duettino: „Es lächelt das Geschick." Eine gewisse Eintönigkeit und Leere ist dennoch meistens in der Musik, wie der hüpfende Tanzrhythmus vorwaltend, der Reminiszenzen an Boyeldieu, K. M. von Weber und besonders Auber nicht zu gedenken. Wenn man indess keine zu grossen Ansprüche macht, so lässt sich, gut ausgeführt, diese Operette recht gut einmal mit ansehn und hören. Was die Besetzung und Darstellung der drei Hauptrollen anlangt, so war solche auf beiden Theatern so gut, dass es schwer fällt, einer vor der andern den Vorzug einzuräumen. Auf der königl. Bühne werden Brauer Robinson von Herrn Mantius, Effie von Dem. Löwe und der Sergeant Toby von Herrn Blume, im Königsstädter Theater dieselben Rollen von Herrn Eicke (für den Bariton eingerichtet und mit häufiger, doch recht geschickter Benutzung der Falsettstimme ausgeführt), Dem. Dickmann und Herrn v. Kaler gegeben. Die Chöre und Orchesterbegleitung werden bei beiden Bühnen mit vieler Präzision und nach Verhältniss der Stärke und Fähigkeit der Mitglieder, kräftig und nüancirt ausgeführt. Die Szenerie und Kostümirung trägt natürlich bei der Königlichen Bühne den Preis davon, wo die Mittel und der Bühnenraum weit zureichender sind. — Wir kommen nun noch auf die erste Versuchsoper des jungen Tonkünstlers *August Schäffer*, „*Emma von Falckenstein*" zurück, welche dreimal mit Beifall im Königsstädtischen Theater gegeben, dann aber bei Seite gelegt ist. Wie früher bereits erwähnt, fehlt es dem jungen Komponisten nicht an natürlichem Talent und Melodie, auch instrumentirt derselbe recht wirksam; nur wird doch noch ein gründlicheres Studium des Satzes, der an sich zwar rein, doch die Kunstmittel noch zu wenig benutzend erscheint, wie der Aesthetik der Tonkunst, neben gereifter Erfahrung, dem übrigens nicht auffallend nachahmenden Kunstjünger sein, welchen Bescheidenheit und Fleiss um so ehrenwerther macht. Die Aufführung der Oper erfolgte mit Fleiss und gutem Willen. Vorzüglich waren die Damen Dickmann und Hähnel als Emma und Achtissin an ihrer rechten Stelle. Balduin war dagegen ein schwächlicher Kreuzritter und Liebhaber. Herr Eicke hob den feindlich gesinnten Walther sehr kräftig hervor, und Herr v. Kaler verlieh dem Emir Abdallah die nöthige Würde. Fatime wurde von Dem. Eichbaum mit jugendlicher Anmuth dargestellt; ihre Gesangstimme ist freilich nur wenig ausgebildet, doch rein. — Wäre die Handlung, nach Kotzebue's „Kreuzfahrer" nicht schon so bekannt gewesen, würde die, übrigens viel zu lange Rezitative enthaltende Oper (ohne Dialog) noch dauerndere Wirkung hervorgebracht haben.

Die Königsstädter Bühne gibt nun noch fortwährend den vielbeliebten „Brauer von Preston" mit dem Königlichen Theater um die Wette.

Spontini wird hier bald zurück erwartet. Von neuen Opern ist jedoch weiter nicht die Rede. Friedrich Schneider's Oratorium Absalon, welches hier noch unbekannt ist, wird am 15. d. M. in der Garnisonkirche zum Besten der durch Ueberschwemmung der Marienburger Niederung Nothleidenden, von dem Herrn MD. Julius Schneider mit seinem Gesanginstitut und der königl. Kapelle aufgeführt werden. Auch die Fürst Radziwill'schen Kompositionen zu Göthe's Faust sollen zu gleichem Zweck im Lokale der Singakademie zur Ausführung gelangen.

Wien. (Fortsetzung.) 6) Herr *Georg Michrus*, Klavierist. Wenn des Erfolges Maassstab darin besteht, dass die Zuhörer in ergötzlicher Konversazion anderthalb Stunden mit einander verplaudern, und alsdann lachend und scherzend sich gegenseitig beurlauben, — dann hat auch der Bestgeber wenigstens Einen Zweck vollständig erreicht. Wir wollen uns die saure Mühe nicht reuen lassen, den Tarif selbst in auce zu zeichnen. Das historisch denkwürdige Aktenstück lautet buchstäblich also: *a)* Pianoforte-Konzert, im Allegro und Adagio werden die vom Publikum angegebenen Themen benutzt, und mit Zwischenritornells des Orchesters (welches aus einer Handvoll Geiger bestand) bearbeitet; das Finale ist eine freie Fantasie. *b)* „Des Sängers Heimath," Lied, mit Klavier- und Violoncellbegleitung. *c)* „Der elegante Wiener," grande Valse originale et elegante. *d)* „Der elegante Ungar," Hongroises originales et elegantes. *e)* Variations brillants sur l'air: „Au clair de la lune." *f)* Non plus ultra (ist Basilius Bohdanowitz, jacosen Andenkens, der berüchtigte Komponist von Klopstocks „Hermannsschlacht" wieder erstanden?) eine kurze Fantasie im drei- und vierstimmigen Satze; in einer noch nie gehörten, selbst erfundenen Manier vorgetragen, und allen Klaviervirtuosen als ein musikalisches Souvenir gewidmet. Das sublime Geheimniss besteht aber darauf, dass nebst den Fingern der linken Hand auch deren Ellbogen zum Tastenanschlag ins Mitleid gezogen wurde, wodurch Körperverrenkungen zum Vorschein kamen, die in ihrer Possirlichkeit sogar Heraclits trübseligem Antlitze ein behagliches Schmunzeln abgerungen hatten. Wie sich's von selbst versteht, entstammte alles der eigenen Fabrik, und ward ziemlich schülerhaft, jedoch mit Pfauenstolz und arroganter Prätension heruntergeklimpert. Die verblendete Eigenliebe mochte doch wahrscheinlich von einem ungeheuren Zudrang geträumt haben, denn die ganze Orchestertribune war, wie bei Liszt's Soireen, für Sperrsitze eingerichtet; es geizte aber keine Christenseele darnach, und nur ein paar Freipartisten erbarmten sich des leeren, verödeten Raumes. — Vom Erhabenen zum Ridiculen ist nur ein Sprung; wir kehren den Satz um, und schrei-

Inhalt der einzelnen Akkorde ganz fasst, oder dass das erregte religiöse Gefühl die Würkung der Töne verstärkt. Bestrebten sich die Chöre, den Choral auf eine würdige Weise zu singen: welche Gefühle würden sie da erregen und beleben! Gefühle des herzlichsten Danks und der Freude beym Genuss dessen, was Gott gab; süsse Wehmuth dem Bekümmerten; Stärkung dem Kranken in seiner Krankheit und dem Kranken auf seinem Krankenlager; ein Engel des Trostes zur Zeit der Noth!

Wohl dem Chor, der durch seine Gesänge den erwähnten Nutzen bezweckt! Er belebt und veredelt das Gefühl für's Gute und Schöne; ergötzt den Fröhlichen und erquickt den Traurigen; er befriedigt Dilettanten und Kenner, und kann um desto mehr auf ungetheilten Beyfall und Unterstützung rechnen, jemehr die Lieder, die er singt, mit den sichern Regeln übereinstimmen, welche die Kritik des Geschmacks der Poesie und Musik vorschreibt.

K. W. Frantz,
Kollaborator an der Domschule zu Halberstadt.

Recension.

Trauerlichtate für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von L. R. Zumsteeg. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (S. 51. in gr. 4. 1 Thlr.)

Ein schönes Seitenstück zu den Gesängen der Wehmuth! Zwar, wie es Rec. wohl bekannt ist, ein Werk übingender Eilfertigkeit, mithin auch, wie es nach dieser nicht anders möglich war, blos eine Synthese erster Gedanken und wenn diese, wie Lessing sagt, um kein Haar besser sind, als Jedermanns erste Gedanken, mit Jedermanns Gedanken aber man am besten zu Hause bleibe: so wäre der kunstrichterliche Stab über diesen Zumsteegschen Nachlass schon gebrochen. Allein auch von dieser Seite und aus diesem Gesichtspunkte haben die Werke grosser Tonkünstler ihren eigenthümlichen Kunstwerth und nicht selten lächeln die Momente nothgedrungener Anstrengung der Phantasie und des Kunstfleisses den Tonsetzer eben so freundlich an, als uneingeschränkte Gemächlichkeit und Freyheit seiner Muse, und es gehört zu den Problemen, die eine Auflösung verdienten, warum die Kunstwerke mancher Tonsetzer, die ihre Existenz blos einem absoluten Zwang zu danken haben, dennoch das Gepräg eines freyen Schwunges der Phantasie an sich tragen und mit einem durchdachtern Fleisse gearbeitet zu seyn scheinen, als die Beschaffenheit der Umstände es wirklich zuliess. Vielleicht liegt hierin ein verborgenes charakteristisches Unterscheidungszeichen eines Genie's von höhern Rang: denn ein solches Gefühl independenter Seelenkraft, die dem Künstler in jeder günstigen und ungünstigen Stimmung seiner Laune, mithin in jedem Augenblicke so zu Gebote steht, dass auf sein schöpferisches Werde das, was Er will, in den reichsten, reinsten und mannigfaltigsten Strahlen emporschiesst; wahrlich dies gehört nicht zu den gewöhnlichen Operationen der meisten Tonsetzer. Eine gewisse Versatilität des Geistes, oder Leichtigkeit, Ideen hervorzurufen und in der Geschwindigkeit sie nach den üblichen Formen zu ordnen, muss zwar jedem Tonsetzer eigen seyn, oder sein Nahme ist Usurpation: diese Leichtigkeit aber so in seine Praxin übergehn zu lassen, dass dennoch in jeder Zeile die Kunst in ihren Würde erscheint, dass der erste Gedanke nirgends durchblickt und das Ganze nirgends durch Trivialität, wässrigen und alltäglichen Klingklang, oder gar durch erborgten Schimmer entstellt wird —: wer sieht nicht, dass dieses noch mehr, als Sache einer blosen Routine, dass es Sache des Enthusiasmus, das ist, einer angebohrnen Fähigkeit zur sehr lebhaften Anstrengung aller mitwürkenden Geisteskräfte ist. Und wie wenigen ist ein solcher Enthusiasmus in dem Grade eigen!

ben das freilich nicht mehr neue Ereigniss: „*Ole Bull* ist angekommen!“ — Er wählte den grossen Redoutensaal zur Produkzion, fixirte hohe Eintrittspreise zu 2, 3 und 4 Silbergulden, spekulirte auf die Neugierde, und fand, wenigstens das erste Mal, gewiss seine volle Rechnung. Aber eben nach einmal Hören lässt sich schlechterdings kein festbegründetes Urtheil fällen. Allerdings ist die ganze Erscheinung, an den verewigten Slawjk gemahnend, ausserordentlich, das Ausserordentliche indessen nicht immer zugleich auch schön, so wie wahre Schönheit keineswegs mit Ausserordentlichkeit verschwistert sein muss. Was den Mechanismus betrifft, möchte wohl kaum eine höhere Vollendung erzielt werden können. Solche Reinheit, Sicherheit und Rapidität, in den weitesten Sprüngen, im Staccato, Spiccato und Arpeggio's, in Oktaven- und Decimenpassagen, das reizende Flageolet, ein Pianissimo, das bis zum Unhörbaren verschwimmt, die harmonischen Akkordenreihenfolgen im vollstimmigen a quattro, granzen an's Mährchenhafte, und müssen zur Bewunderung hinreissen. Dagegen tritt das Kantabile einigermaassen in den Schatten zurück, und auch bezüglich der Fülle des Tons steht er Manchem nach. Am wenigsten jedoch befriedigten die Kompositionen: Concerto in tre parti; — Largo religioso und Recitativo, Adagio amoroso, con Polacca guerriera; — es herrscht eine fast abstossende Manier darin, eine fragmentarisch-chaotische Zerrissenheit, eine exzentrische Gesuchtheit, eine nordische Kälte, mit der man sich schwerlich jemals befreunden kann; die äussersten Pole berühren sich in schroffsten Kontrast, — jetzt ein Donnersturm der vereinten Instrumentalmassen, ein furchtbar gewaltiger Schlag, — dann wieder lautlose Todesstille, — isolirte Klagetöne, wie das Zirpen der einsamen Grille; bald eine rhapsodische Figur der Trompete, Posaune oder des brummenden Kontrabasses, — alles unzusammenhängend, ohne Verbindungsfaden, gerüttelt, geschüttelt und hingeworfen, dass man kaum zur Besinnung kommt, höchstens überrascht, doch wahrlich nicht erfreut sich fühlt, und von Herzen bedauert, dass Berlioz, der Gross-Kophta der neuromantischen Sekte, Idol und Vorbild eines so herrlichen Talentes geworden. Wohl lässt sich zur rechtfertigenden Entschuldigung anführen, dass Ole Bull vielleicht blos nur in den eigenen Tonschöpfungen den wahren Standpunkt zur Entwickelung seiner karakteristischen Eigenthümlichkeit gewinnen kann; aber, worum sollte denn dieses Ziel nicht auf anderem, geregelterem Wege zu erringen sein? wozu eine planlose Verwilderung, eine barokke Frivolität, das willkürliche Verschmähen erlaubter Kunstmittel und deren Entwürdigung zu schnöden Zwecken? kann denn Originalität nicht im schönen Bunde stehen mit Anmuth, Grazie, Ordnung und Symmetrie? — So viel jetzt. Wir werden ja den skandinavischen Amphion noch näher kennen lernen.

Die hiesige *Tonkünstler-Sozietät* stattete die Akademie zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds mit Spohr's „Vater unser,“ Haydn's „Sturmchor“ und der Beethoven'schen Kantate: „Preis der Tonkunst“ aus.

(Beschluss folgt.)

Fortsetzung der Karnevals- und Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Lombardisch - Venezianisches Königreich.

Mailand. Nach Remilda's Fall stürzte Ricci's (Federico) ältere Oper in der ersten Vorstellung; man wollte ihr in der Folge zwar mit angebrachten Amputazionen und Pflastern wieder aufhelfen, aber vergebens. Herrn *Schoberlechners* am 9. Februar gegebene neue Oper *Rossane*, nach Maria Tudor von Viktor Hugo, mit der Szene nach Konstantinopel versetzt, erlebte blos zwei Vorstellungen, denen ich leider, einer Unpässlichkeit wegen, nicht beiwohnen konnte. Herr Schoberlechner wurde zwar nach dem ersten Akte auf die Szene gerufen, auch hatte er die besten Sänger der Gesellschaft (seine Frau, die Brambilla, die Herren Donzelli, Galli, Badiali, Balzar); allein, wie man sagt, huldigte die Rossane wenig dem musikalischen Geschmacke unserer Generazion; Mad. Schoberlechner war auch in einem immerwährenden Orgasmus, sang nicht nach Wunsch, und so ging auch diese Oper schnell in die Ewigkeit. Schnell folgte darauf, am 14. Februar, Donizetti's Gemma di Vergy, in welcher Oper der angehende, mit manchen guten Eigenschaften zu seiner Kunst versehene Tenor Calone Lonato sang. Hier handelte es sich nicht mehr von einem exotischen Maestro (man merke, voraus gingen Auber, Hiller und Schoberlechner), hier ist italienische Musik und Gesang, hier verlor Mad. Schoberlechner ihren Orgasmus und sang besser. — Am 9. März ging *Mercadante's* neue Oper *Il Bravo* (nach Cooper's Roman) in die Szene und erhielt wüthenden Beifall in jeder Vorstellung, in welcher der Maestro jedes Mal hervorgerufen, und am 17. auch — von Donzelli — gekrönt wurde. Dieser Bravo ist in melodischer Hinsicht weit ärmer als der am Gesange so arme Giuramento, und hat eigentlich bis zum Schluss — A quattro gar keinen Gesang (was die hiesigen drei Zeitschriften: Figaro, Glissons und Corriere de' teatri sehr gerügt haben). Auch in dieser getösvollen Oper hat sich Mercadante mit Harmonieen abgeplagt; ob geradenwegs aus dem Teutschen entlehnt, denn es sind auch arabische aus den heutigen Klaviertitanen darin, mag hier unberührt bleiben. So viel darf man aber zu behaupten wagen, dass — jede Regel hat ihre Ausnahme — besonders die heutigen italienischen Maestri, allgemeine teutsche Tiefe in der Musik, teutsche Harmonieen, und das sind die einzig wahren, nie erreichen werden. Das Anhäufen dissonirender Akkorde, das Harmonisiren eines jeden Achtels und Sechzehntels, können nur Profane grosse Gelehrsamkeit nennen: ein Prädikat, das in Italien dem Giuramento, nun auch dem Bravo, verliehen wurde. Mercadante ist aber auch demalen ganz allein da (Bellini ist todt, Donizetti in Paris, Ricci ganz im Abnehmen), und nachdem er längst den Sack ausgeleert, fast alle seine letzten Opern missfallen hatten, macht er nun — mit Harmonieen in Italien — Furore.

Der von hier gebürtige, 22 Jahr alte Maestro *Antonio Costamagna*, der in Neapel unter Zingarelli studirt,

zu Piacenza die Oper E pazza, und gerade diesen Karneval zu Genua die Oper Don Garzia komponiert, starb hier bald nach seiner Rückkunft von Ligurians Hauptstadt zur grössten Bestürzung seiner sonst vermöglichen Eltern, in wenig Tagen am 17. Februar.

Die ebenfalls zu Mailand gebürtige Prima Donna *Teresa Belloli*, Zögling des hiesigen Konservatoriums, die auf den meisten Theatern dieser Halbinsel und zu Lissabon und Oporto mit vielem Beifall sang, starb hier am 20. März nach einer fünfmonatlichen Krankheit und hinterlässt einen trostlosen Gatten und ein Mädchen.

Pavia. Während die angehende Sängerin Emilia Tosi, der Tenor Alberto Bozzetti und der mit schöner Stimme begabte Bassist Achille Bassini? (oder De Bassini?), ebenfalls Anfänger, in Donizetti's Roberto D'Exreux, nach einigen Vorstellungen mit Beifall überhäuft wurden, ging der Maestro *Natale Perelli*, gleichfalls Anfänger, mit seiner neuen Oper *Manfredi, re di Sicilia*, in die Szene. Nurgedachte vier Anfänger machten Furore, der Maestro selbst aber hatte die Ehre, über zwanzig Mal hervorgerufen zu werden. Das ist auch alles, was über diese neue musikalische Schöpfung, die bald ins Reich der Vergessenheit wanderte, zu sagen ist.

Bergamo. Der von hier gebürtige, einst berühmte David (Giovanni, Sohn des grossen Giacomo), die Castellan, die Gualdi, sammt Herrn Paltrinieri und dem angehenden Tenor Fraschini, gaben die beiden Opern Arabinelle Galli von Pacini (bekanntlich für David geschrieben) und den Otello. David und die Gualdi zeichneten sich am meisten aus. Im Torquato Tasso machte Paltrinieri die Hauptrolle. — *David* war mit seinem Sohne nach Wien abgereist.

Kapellmeister *Mayr* wurde am 21. Januar zum Ehrenmitgliede des Instituto Filarmonico d'incoraggiamento zu Lodi ernannt.

Brescia. Hier ging es etwas arg zu. Einem Fiasco folgte ein *ff.* und hatte der Barbiere di Seviglia die Zuhörer nicht ein wenig aufgeheitert, so wäre der Jammer aufs Höchste gestiegen. Sänger waren die Fanni Marai (eine Wienerin, mit dem Baron Wodniansky vermählt und soll eine geborne Baronin Blumenfeld sein), der Tenor Manfredi, die beiden Balli Rovere und Scalese. Scalese nahm den Torquato Tasso allzu komisch und machte das Ohrtorium weinen. Ricci's Colonello wurde mit grosser Feierlichkeit ausgepfiffen. Hierauf engagirte man die Vietti, welche die Rolle der Rosina im Barbiere di Seviglia übernahm. Scalese machte den Figaro, Rovero den Don Bartolo und Manfredi den Almaviva. Mit grosser Bescheidenheit sangen sie in der ersten Vorstellung, die ziemlich gut von Statten ging, und die folgenden gingen noch besser.

Rovigo. Die Fabbri und der exotische, nicht üble Tenor Michel (Amadé), begannen die Stagione mit der Lucia di Lammermoor, und das Ganze fand eine leidlich gute Aufnahme. Die Pancaldi erschien darauf als Sonnambula und fand die beste Aufnahme. Sodann vereinigten sich beide Damen und gaben endlich die Capuleti (Pancaldi = Romeo, Fabbri = Giulietta). Ende mehr als gut, und Alles gut, weil auch Herr Michel vortheilhaft mitwirkte.

Venedig. Nach dem Misslingen des Giuramento wiederholte man am 8. Januar Donizetti's Parisina. Als Aktrize war die Unger auf diesem Steckenpferd abermals gross. Moriani und Ronconi standen ihr würdig zur Seite. Nach dem Fanatismus der Parisina machte die Lucrezia Borgia (worin die Mazzarelli Maffei's Rolle hübsch gab) Furore. Nach diesen beiden glücklichen Begebenheiten liess man auf der Eisenbahn eilgist die Lucia di Lammermoor kommen, und auch sie erregte Enthusiasmus und wurde bald abwechselnd mit der Parisina gegeben. Auf diese drei Donizetti'schen Opern folgte Herrn *Vaccaj's* neue Oper *La sposa di Messina* und erlebte nur anderthalb Vorstellungen. Herr Vaccaj, Zensor am Mailänder Konservatorium, hat nicht viel geschrieben, und dies Nichtviel ist mit Fiasco's beladen. Ohne den dritten Akt, den man von ihm in den Capuleti hört (das er der Malibran zu verdanken hat), würde er ganz obscur sein. Mercadante's vorigen Karneval hier komponirte Illustri Rivali, und — eine vierte Donizetti'sche Oper — der Furioso, endigten fröhlich die ganze Stagione.

Triest. Welch ein Wirrwarr. Das Theater wurde mit einem Fiasco der Anna Bolena eröffnet. Hauptsänger waren, die Taccani, Pedrazzi und Negrini; ohne weiteres schätzbare Künstler. Negrini erkrankte, und man engagirte den Bassisten Rossi (Napoleone), die Kemble (Tochter des berühmten Schauspielers dieses Namens), und gab Donizetti's Gemmy de Vergy mit ziemlichem Erfolge. Die Kemble hat eine schöne Stimme, sonst nichts, was sie als Sängerin auszeichnet. In Herrn Mazzucato's Esmeralda wurde hierauf die Taccani stark beklatscht, bis am 23. desselben Monats, Ricci's Szaramoccia mit der Demery und dem Balli Rovere in die Szene ging, und beide in dieser Opera buffa die Zuhörer belustigten. Die Nozze di Figaro desselben Ricci brachen hierauf gleich bei ihrem Erscheinen auf der Bühne den Hals und blieben auf der Stelle mausetodt.

Prag. (Beschluss.) In der *musikalischen Akademie zum Vortheile des provisorischen Armen-Instituts* interessirte vorzüglich der Chor No. 15 und Choral No. 16 aus dem Oratorium „Paulus," von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von dem Chorpersonale des Landstand. Theaters.

Die *musikalisch-deklamatorische Akademie zum Vortheile der Pleni'schen Kinderbewahr-Anstalt am Hradschin* brachte eine Reprise der Sinfonie (in D-moll) von Joh. Friedr. Kittl, die abermals mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. Dem Anna Pixis, die Tochter unseres ausgezeichneten Violin-Virtuosen, spielte Variationen für das Pianoforte über ein Thema von Meyerbeer von diesem Onkel, die mehr schwierig als dankbar waren, doch erkannte das Publikum das musikalische Talent, welches sich in dieser Familie schon in's dritte Glied fortpflanzt, dankbar an, und rief die bescheidene und schüchterne Kunstnovize wiederholt hervor.

In der *musikalisch-d klamatorischen Akademie zum Vortheile der dürftigen Hörer der Philosophie* machte Fräul. Henriette Herrmann, Zögling der königl. sächs. Kammersängerin Mad. Caravoglia-Sandrini, ihren ersten Kunstversuch, und sang zuvörderst ein Ständchen von J. Dessauer, dann aber eine Arie aus der Oper: „I Puritani" von Bellini. Fräul. Herrmann war sehr befangen, und wenn gleich schöne Einzelnheiten für das Verdienst der Lehrerin sprechen, so schien der Versuch doch etwas zu früh gemacht worden zu sein. — Fräul. *Marie Potel* trug eine Fantasie und Variazionen für das Pianoforte von H. Herz mit grosser Geläufigkeit und Sicherheit vor.

Das interessante Konzert der heurigen *musikalischen Saison* war jedoch die musikalische Akademie, welche das Konservatorium der Musik, der Aufforderung des Bonner Komité's zu Folge, zum Vortheil des Denkmahls für Ludwig von Beethoven gab, und worin blos seine Komposizionen aufgeführt wurden. Auf die grosse Sinfonie in Adur, welche unstreitig unter die schönsten Werke dieses genialen Tondichters gezählt werden muss, und in dieser feurigen Produkzion mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde, folgte das Pianofortekonzert in Cdur, gespielt von Herrn Siegmund Goldschmidt. Dieses Konzert ist keine Modekomposizion, welche, blos zum Dienst des Virtuosen erfunden, keine andere Tendenz hat, als ihm Gelegenheit darzubieten, dass er einige musikalische Salti mortali anbringe, sondern es ist ein tiefgedachtes und geistreich durchfühltes Tonwerk, welches auch bei den Produzenten Nachdenken und Gefühl anspricht; aber Herr Goldschmidt ist auch kein Modepianofortespieler, sondern, da er selbst Kompositeur, und zwar gediegener und denkender Kompositeur ist, dessen Arbeiten hinlänglich darthun, dass er das Studium der musikalischen Klassiker keineswegs verabsäumt, so wurde es ihm auch leichter, als jedem andern Pianofortespieler von geringerer Kunstbildung, den Geist dieses herrlichen Tonstückes ganz aufzufassen, und so wiederzugeben, dass Kenner und Laien dasselbe mit gleicher Theilnahme empfingen. Herr Goldschmidt vereinigt mit allen technischen Vorzügen des Pianofortespielers noch einen ausgezeichneten Adel und Geschmack im Vortrage, und die seltene Leichtigkeit, Kunstruhe und Klarheit, welche in der Regel Attribute der vorzüglicheren Schüler des Direktor Weber sind, was schon früher an Karl Maria v. Bocklet, Joseph Dessauer und Elise Barth beobachtet worden ist. Herr Goldschmidt wurde rauschend und herzlich gerufen, und empfing den Zoll seiner Leistung mit grosser Bescheidenheit. Die erste Ouverture zur Oper: „Leonore" ist ein so ungeheuer jugendfrisches Werk, dass wir sie fast der später geschriebenen, welche gegenwärtig vor der Oper gespielt wird, vorziehen möchten. Um diesen Zwiespalt zu entscheiden, dürfte es wünschenswerth sein, beide nach einander zu hören. Auf die Ouverture folgte die zweite Abtheilung des allbekannten Septuors für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass, Klarinette, Fagott und Waldhorn, sehr wacker ausgeführt von sieben Zöglingen des Konservatoriums, und den Beschluss machte sehr brav durchgeführt der herrliche Schlusschor aus dem Oratorium: „Christus am Oelberge."

Mad. *Mariane Czegka, geb. von Auernhammer*, Gesanglehrerin am hiesigen Konservatorium der Musik und am ständischen Theater, gab im gräflich Waldsteinschen Saale durch ihre Schülerinnen eine musikalisch-deklamatorische Akademie, welche durch einen Prolog von Professor Gerle eröffnet wurde, für welchen der Herr Professor schwerlich einen Prolog-Preis erhalten dürfte. Wir lernten in diesem Konzerte vier Schülerinnen der Mad. Czegka kennen, Fräul. Auguste Reimann, Dem. Allram, Dem. Stiepanek und Dem. Bolze. Die Erstere, welche zuvörderst eine Tirolese von Majochi, komponirt für Mad. Malibran, mit viel Anmuth sang, hat eine biegsame, vorzüglich in den Mitteltönen ausgezeichnet schöne Mezzosopranstimme, die jedoch offenbar durch die Befangenheit des ersten öffentlichen Auftretens gehemmt war, viel Geschmack und Methode. Dagegen imponirte Dem. Stiepanek in einer Arie aus der Oper Giovanna Shore von Carlo Conti durch eine schon bedeutende Volubilität der Kehle, und es ist ihr nur sehr anzuempfehlen, dass sie durch fleissiges Skalasingen ihre höhern und tiefern mit den Mitteltönen ausgleiche. Zum Schlusse vereinigten sich beide zu dem brillanten Duett aus „Anna Bolena" von Donizetti, welches — bis auf eine Uebereilung — recht gut zusammenging. Dem. Allram sang dreimal, nämlich: die Preghiera aus der Oper „La Vestale," von Pacini, dann ein Duett aus „Torquato Tasso" von Donizetti mit Herrn Emminger, und eine „Serenata a quattro voci" von Par mit Dem. Bolze und Herrn Emminger und Strakaty. Dem. Allram entfaltete eine weiche, bildungsfähige Stimme, und, wer ihre Debüts in den letzten Monaten des vorigen Jahres mit angehört hat, wird gestehen, dass sie in den wenigen Monaten bedeutende Fortschritte im Vortrage, und besonders in der Art, den Ton zu bilden, gemacht hat. Dem. Bolze war in der Serenate zu wenig beschäftigt, um ein Urtheil über sie abgeben zu können. Die Herren Emminger und Strakaty sind zwar keine Schüler der Mad. Czegka, doch unterstützten sie selbe nicht nur in den obenerwähnten Nummern, sondern sangen auch noch eine Barcarole a due voci von Rossini: „I marinari."

Die kunstreichen vier Brüder *Müller*, gleichsam ein geborenes Quartett, von deren herrlichen Leistungen wir durch die Fama der Zeitungen schon so lange erfahren, haben uns nun noch einmal heimgesucht, und den seltenen Fall in der Kunst herbeigeführt, dass die Wirklichkeit dem Erzählten gleich kommt, wo nicht es übertrifft. Es hiesse im vollen Sinne des Wortes „Eulen nach Athen" tragen, wenn wir uns in ein Detail *ihrer* in ganz Teutschland bekannten und bewunderten Eigenschaften einlassen wollten, und braucht kaum der Erwähnung, dass auch die nicht kleine Zahl der Prager Quartettliebhaber dieses in seiner Art einzige Ensemble, nicht allein gross in der musikalischen Technik, sondern noch ausgezeichneter durch die Wahrheit und *den Ausdruck*, womit es den Geist und Karakter der verschiedensten Tondichtungen wiederzugeben, gleichsam zu gebaren ver-

steht, mit all der Liebe und Auszeichnung empfangen, die ihnen überall zu Theil werden muss. Die Brüder Müller gaben in drei Quartettunterhaltungen im Platteis 9 Quartetten von Mozart, Haydn, Onslow und Beethoven, mit wechselnder Theilnahme und einem Beifall, der ohne alle Exaggeration Furore genannt werden kann.

Z. 17.

Leipzig. In der bereits erwähnten musikalisch-deklamatorischen Akademie zu einem wohlthätigen Zweck vereinte sich Vieles, sie anziehend zu machen. Nicht nur liessen sich unter Herrn Musikdirektor Pohlenz Leitung die besten Kräfte unsers Theaters und ein guter Theil unsers Orchesters, nebst einem unserer bedeutendsten Solospieler hören, sondern es erfreuten uns auch zwei rühmlich ausgezeichnete Künstlerinnen, die, in den Privatstand für die Kunst so früh zurückgetreten, von den Meisten der zahlreich Versammelten lange nicht gehört worden waren. Der Umstand, dass auf dem Programme kein einziger Name der Ausführenden angezeigt worden war, macht es uns zur unwillkommenen Pflicht, nichts weiter als unsern Dank für ihre trefflichen Leistungen auszusprechen und nur zu erwähnen, dass teutsche, französische und italienische auserlesene Sätze mit einander wechselten. Einen eigens für diesen Abend gedichteten Prolog sprach Herr Holtei, und Herr Castelli aus Wien gab uns von seinen Dichtungen „Die goldenen Eier" und „Der gute Mann" zum Besten. Beide zufällig anwesende Fremde wurden ehrenvoll empfangen und für ihre anerkannten Gefälligkeiten am Schlusse ihrer Reden ausgezeichnet, welches letzte auch mit vollem Rechte allen Uebrigen zu Theil wurde, die uns den Abend angenehm machen halfen. — Auf unserm Theater hören wir jetzt zum ersten Male, und zwar mit immer steigendem Enthusiasmus, den ganz besonders herrlichen Tenoristen des königl. Dresdner Theaters, Herrn *Joseph Tichatschek*, dessen Stimme zu den seltenen gehört. Sein metallreiner, voll ausgeprägter Ton wird nicht allein von Jugendfrische, sondern auch von jenem unbeschreiblichen Schmelz verschont, der unmittelbar zum Herzen spricht. Dabei ist seine Tonreihe von grossem Umfange, sein starkes und wohlthuendes Falset mit den Brusttönen vortrefflich verbunden, seine ganze Gesangmethode echt, die Fertigkeit bedeutend und die Wortaussprache, die sonst so oft vernachlässigte, völlig deutlich. Nehmen wir noch zu seiner guten Theatergestalt ein feuriges, karakteransprechendes, angemessen schattirtes und immer anständiges Spiel, in dem man die meisterlichen Vorbilder, die ihn in seiner jetzigen Heimath anregen, mit Vergnügen gewahrt: so wird man es natürlich finden, dass das Wohlgefallen an seinen Darstellungen mit jedem Auftreten wächst und das Haus sich immer mehr füllt. Gleich nach seiner Ankunft gab er die Tenorpartie in den Hugenotten, darauf überaus reizend den Adolar, verherrlichte dann Robert den Teufel und entzückte in der weissen Dame. Alles freut sich, ihn noch in der Stummen und in der Norma zu hören. Er wird von hier nach München reisen. — Endlich sind auch bei uns die indischen Bajaderen angekommen und haben bereits einmal ihre altgeheiligten Künste, die schon deshalb sehenswerth sind, gezeigt. Das Theater war so besetzt, dass wir wieder heim wandern und unsere Neugier für diesmal unbefriedigt lassen mussten. Vor Allem wird das Stück „Die weisse Taube und der Palmbaum" gerühmt, welche eine dieser Pagodentänzerinnen während eines wirbelnden, gegen 9 Minuten anhaltenden Umkreisens um den Palmbaum aus einem Stück eines weissen Zeuges auf das Natürlichste bildet und auf ein Blatt des Baumes setzt. Wie alt mag das Symbol der weissen Taube sein! Zur nächsten Vorstellung werden wir uns geschwinder anschicken. — Das Wichtigste haben wir uns zum Schluss aufbehalten; es ist die *dreihundertjährige Jubelfeier der Reformation zu Leipzig*, die alle unsere Mitbürger, in ihrer Mitte hochwürdige Deputirte und Gäste, in einem so einträchtig frohen und dankerfüllten Geiste feierten, dass auch der scheinbar minder Betheiligte in die Erhebung der Gemüther echt christlich einstimmte. Schon die Vorfeier des Festes am 18. d. in allen protestantischen Schulen, wobei eine auf die Einführung der Reformation in Leipzig sich beziehende Medaille an die Schüler vertheilt wurde, war herzerhebend wie die zweckmässige und schöne Ausführung der Motette Seb. Bach's „Eine feste Burg ist unser Gott" durch den Thomanerchor. Der Hauptfesttag wurde uns durch die Vereinigung mit dem Geburtsfeste Se. Majestät unsers geliebten Königs zu einem Doppelfeste. Früh um 4 Uhr begrüssten die Musikchöre der Garnison und der Kommunalgarde den hohen Tag, worauf das Lied: „Lob, Ehr und Preis dem höchsten Gut" von den Thürmen geblasen wurde, von denen die Fahnen wehten, um so ernster und ergreifender, je mehr die Wolken trüb und regenschwer über uns hingen und den Horizont verdüsterten. Dreimal läuteten alle Glocken und die Menge der Stadt füllte die Kirchen mit frommer Zuversicht in dankerfreuter Brust. Gesang und Predigt und Gebet erbaute die schon in Andacht feiernden Seelen. Der Sängerverein der Pauliner Kirche, über welchen wir früher bereits berichteten, trug ein Te Deum von C. G. Müller vor und der Thomanerchor das Gloria aus J. Haydn's Messe, No. 1, B dur, und nach der Predigt das bekannte Te Deum von Hasse, während welcher Aufführung die in der Nähe der Thomaskirche aufgestellte Garnison eine dreimalige Gewehrsalve gab. Und unter dem Preise der fromm Versammelten war der Himmel heiter geworden und begünstigte die langen Feierzüge der Universität und der Bürgerschaft. In der Aula des Augusteums eröffnete Meyerbeer's für Instrumente eingerichtete, den Chorals wegen passende Musik aus den Hugenotten die Feierlichkeit, von welcher die lateinische, vortreffliche Rede des Herrn Comthur Professor Dr. *Hermann* bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden ist (Preis 6 Gr.). Nächstens wird davon eine teutsche Uebersetzung ausgegeben werden. Nach einigen Doktorenernennungen und einem Dankgebet des Herrn Kirchenrathes Dr. *Winer* beschloss K. M. v. Weber's Jubelouverture. Und abermals unter dem Geläute aller Glocken bewegte sich ein glänzend feierlicher Zug nach dem Marktplatze, wo aus Aller Herz und Munde: „Nun

danket Alle Gott," das Lobehoch unsers Königs und „Eine feste Burg ist unser Gott" unter Begleitung der Musikchöre erscholl. Nach einem gemeinschaftlichen, durch viel herrliche Reden vergeistigten Mittagsmahle rief uns die Nicolaikirche Abends 7 Uhr zur Anhörung einer grossen Musik, deren Ertrag einem dem Tage angemessenen Zwecke gewidmet ist. Die weite Kirche war gefüllt und der Fest-Komité machte davon in aller Wahrheit Folgendes bekannt: „An die zur Feier des Reformazionsjubiläums von der Universität und Stadt veranstalteten Festlichkeiten hat die *Festmusik*, welche am Abende des 19. huj. in der Nicolaikirche Statt fand, sich durch ihre treffliche Ausführung als ein würdiges Glied des Ganzen angeschlossen. Dieses von einheimischen, wie von auswärtigen Theilnehmern des Festes einstimmig anerkannte Verdienst verdanken wir allen denen, die hierbei durch ihre Talente und Kunstleistungen mit so vieler Bereitwilligkeit mitgewirkt haben, sammtlich den verehrten Damen und Herren, durch deren kunstreichen Sologesang die Meisterwerke eines *Naumann* (sein allbekanntes Vater Unser) und *Friedr. Schneider* (seit 1830 für die hiesige Universität komponirtes Te Deum, über welches wir später nach der Partitur berichten werden) in ihrer ganzen Grösse hervortraten; so wie den geehrten Mitgliedern der hiesigen Singakademie und andern gesangkundigen Dilettanten, welche, im Vereine mit dem Thomanerchore, den Chorgesang gefälligst übernommen und so präzis als schön ausgeführt haben; nicht minder dem gesammten Personal des Orchesters, das auch bei dieser Gelegenheit seinen alten Ruhm vollständigst bewährt hat (der erste und der letzte Satz der grossen Sinfonie Mozart's mit der Schlussfuge trennete die beiden Gesangwerke). Ihnen Allen, vorzüglich aber auch dem Herrn Organisten und Musikdirektor *Pohlenz*, der sich mit ausdauerndem Eifer und bekannter Sachkenntniss der Vorbereitung wie der ganzen Leitung jenes musikalischen Unternehmens unterzogen hat, sei hiermit der verbindlichste und aufrichtigste Dank dargebracht. — Wenn dereinst nach 100 Jahren eine ähnliche Feier wiederkehrt, mögen es die Annalen Leipzigs den Nachkommen verkünden, dass Wissenschaft und Kunst in unserer Stadt da, wo es gemeinsamen Zwecken galt, sich zu deren Verherrlichung stets freundlich die Hand geboten haben." — Die den Bürgern frei gelassene Illumination war so allgemein und so glänzend bis in die Vorstädte, der freudige Geist der ganzen, viel bewegten Menge so völlig eins und so ungestört glücklich, dass es schien, als wäre der Spruch schon erfüllt: Es wird nur ein Hirt und eine Heerde sein. Wie oft stand das Bild des Mannes illuminirt, der einst illuminirte! Auch die folgenden Tage zeichneten sich durch manche geistreiche Feierlichkeiten aus. Heil dem Liebte und aller Einigkeit, die in der Liebe zu dem Höchsten lebt!

Breslau. Historischer Bericht über sämmtliche Musikaufführungen für den Winter 1838—1839. (Ausgeschlossen das Theater.) 1) Die *Deutsch'sche Konzertgesellschaft* veranstaltete auch diesmal zwölf Konzerte unter Leitung des Herrn Musikdirektor Schnabel. *Sinfonieen* von Beethoven, Haydn, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, Kalliwoda, sowie *Ouverturen* von Beethoven, Cherubini, Mozart, Mendelssohn-Bartholdy, A. Hesse, C. Schnabel, Moscheles, Pixis — kamen zur Ausführung. Konzertirend traten auf dem *Pianoforte* auf: die Herren Oberorganisten E. Köhler und A. Hesse, C. Schnabel, die fremden Künstler Tausig und A. Dreischock in ältern Kompositionen von Maria v. Weber, Moscheles, Hummel, Kalkbrenner, Thalberg. Neu waren: Introduction und Rondo mit Orchester von A. Hesse, Konzertstück von E. Köhler, Konzert (No. 2) von Mendelssohn-Bartholdy und Concertino von Benedikt. Für *Violine*: Herr Lüstner, Herr Theater-Orchester-Direktor Schön und Haag (ein junges aufkeimendes Talent) in Kompositionen von Ernst — David — Pechatschek. Für *Violoncello* die Herren: Kantor Kahl und Brüer in Kompositionen von Romberg und Kummer. Für *Klarinette*: Herr Musiklehrer Wolf in Kompositionen von Crusel und Gerke. Für *Flöte*: die fremden Künstler Ritter aus Berlin und Botgorscheck aus Wien in Kompositionen von Drouet und Toulon. Für *Fagott*: Herr Kapellmeister Heidenreich in einem Concertino von seiner Komposizion. *Gesänge* (Szenen, Lieder, 4stimmige Gesänge) wurden meistens durch ausgezeichnete Dilettanten übernommen.

II) *Oeffentliche Konzerte der Studirenden* (akademische Vereis) fanden fünf in dem Musiksaale der Universität statt. Durch den Abgang des zeitherigen Musikdirigenten *Tauwitz* nach Wilna als Musikdirektor wurde Herr *Lenz* gewählt. Zur Aufführung kamen *Sinfonieen* von Beethoven, Ries, ferner *Ouverturen* von Marschner, Reissiger, Lobe, Lindpaintner, Fr. Schneider und zwei neue Ouverturen 1) „Christoph Columbus" vom Musikdirigenten Herrn Lenz und 2) Fest-Ouverture nebst Fest-Chor von E. Köhler. Konzertirend auf dem *Pianoforte* traten auf die Herren Hesse, Gubrauer und Dreischeck in Kompositionen von Mendelssohn-Bartholdy, Hesse und Dreischock. Für *Violine* Herr Orchesterdir. Schön. Für *Violoncello*: Herr Brüer. Für *Klarinette*: Herr Wolf. Für *Flöte*: Herr Botgorscheck. *Männerchöre* aus Opern, Psalmen, Kantaten, Festchöre von Berner, Brillini, Spohr, Wolfram, Herzog Eugen v. Würtemberg, Köhler, Philipp und 4stimmige Lieder von Reissiger, Dorn, Neithardt, Philipp, Reichart wurden von den Vereinsmitgliedern gut und kräftig vorgetragen.

III) Die musikalische Abtheilung des *Breslauer Künstlervereins* eröffnete zu Anfange dieses Jahres einen Zyklus von Abonnement-Quartetten und Instrumental-Konzerten an 8 Abenden im Hôtel de Pologne; vier davon waren der Quartett-Musik und vier grösseren Instrumental-Werken gewidmet. Sämmtliche Instrumentalisten des hiesigen Künstlervereins, welche nicht im Theater angestellt sind, hatten sich zur Mitwirkung der Konzerte verbunden, aus ihrer Mitte Herrn Musikdirektor Wolf gewählt, und die tüchtigsten der Musiker unsers Ortes zum Beitritte aufgefordert. Das Quartett war wie früher permanent durch Herrn Lüstner (erste Violine), Klingenberg (zweite Violine), Köhler (Viola), Kahl (Violoncello) besetzt. Bei Quintetten wirkte Herr A. Hesse mit. Zur Aufführung

kamen: drei Quartetten von Haydn, zwei von Mozart, zwei von Beethoven, ferner: ein Quintett von Mozart, eins von Beethoven, eins von Spohr und zwei Klavier-Trios (D dur und C moll) von Köhler und Hesse vorgetragen. In den Konzerten kamen zur Aufführung: 1) *Sinfonieen*: Eroica, Pastorale und C moll von Beethoven, C dur von Mozart. 2) Konzerte für Klavier: G dur von Beethoven, G moll von Moscheles, von den Herren Köhler und Hesse vorgetragen. Tripel-Konzert von Beethoven (Klavier: Köhler, Violine: Lüstner, Violoncelle: Kahl). Ferner: das Es dur-Septett von Beethoven. 3) Ouverturen zu Egmont, Coriolan von Beethoven, Sommernachtstraum von Mendelssohn-Bartholdy und Zauberflöte von Mozart. Diese Sinfonieen so wie auch Konzertstücke und Ouverturen wurden zweckmässig durch Proben vorbereitet; so zwar: erst die Streichinstrumente, um jede technische Schwierigkeit zu bekämpfen; dann traten erst die Bläser hinzu, um das Ganze zur möglichsten Vollendung zu runden.

Ein hochgeachteter Referent sagt über diese Aufführungen: „Ganz abgesehen von dem Genusse, welchen der Kunstkenner durch so sorgfältige Aufführungen erhält, sind sie an und für sich für unser gesammtes Musikwesen von grosser Bedeutung. Zunächst, dass sich dadurch ein aus den besten Künstlern Breslau's bestehendes Orchester bildet, welches, ohne aus ganz disparaten Gliedern zusammengesetzt zu sein und sich zersplittern zu können, künftig mit dem Künstlervereine immer auf das Innigste zusammenhängt, und mit ihm als Einheit betrachtet werden kann. Durch die Gewohnheit der sorgfältigsten Ausführung der Kunstwerke bis in die kleinsten Theile ergibt sich dann für alle Folge ein gleiches Streben bei allem neu Unternommenen, die eigne allgemeine Unzufriedenheit der Ausführenden mit allem Unfertigen, ja endlich die wahrhafte innerste Abneigung gegen alles Unsichere, durch Unruhe und Unklarheit die gewonnene Kenntniss Störende."

Ein zudermal: „Die Ausführung bezeugte den unablässigen Fleiss und die dauernde grösste Sorgfalt bei den Vorbereitungen; ein sinniges künstlerisches Wollen und Wallen machte sich in jeder Stimme des Orchesters bemerkbar, und rechtfertigte unsere beim Beginne der Konzerte ausgesprochene Erwartung einer ganz ungewöhnlichen Darstellung dieser Kunstwerke auf das Vollkommenste. Der daraus fliessende, schon früher angedeutete Gewinn für unser gesammtes Musikwesen ist augenfällig."

Herrn Musikdirektor Wolf unsern wärmsten Dank für die solchen Aufopferung und für den rastlosen Eifer, mit dem er die Leitung der Konzerte betrieben hat. Die Theilnahme des Publikums war ausserordentlich, und die Leistungen wurden begeisternd aufgenommen, und so ist uns die Aussicht auf eine Erweiterung dieses Unternehmens für die Folge eröffnet.

IV) Von fremden Künstlern besuchten uns diesen Winter: 1) der Pianist *Alois Tausig* aus Wien. Er ist im Besitz einer enormen Fertigkeit, also alles technischen Materials Meister, doch geben wir ihm die weise Mahnung, dass er auf diesen äussern Glanz nicht zu viel gebe, der ihn auf Abwege bringen könnte. Nur durch Studium klassischer Werke, durch Hören guter Gesangs-Muster wird er mehr Leben und Wärme in seinen Vortrag bringen, und doppelt willkommen soll er uns bei einem wiederholten Besuche sein, wenn wir ihn auch als einen gebildeten, gediegenen Musiker begrüssen können. — 2) Herr *Alexander Dreischeck* (Pianist) hat uns nicht blos durch seine rapide Fertigkeit, sondern durch sein wahrhaft schönes Spiel entzückt und erfreut. Eine Ausbildung der linken Hand, eine Deutlichkeit und Sicherheit bei den schnellsten Tempi's sahen und hörten wir selten. Auch als Komponist bewährte er sich als würdigen Schüler seines hochachtbaren Meisters Tomascheck. Weniger genügte er uns in seinen Improvisazionen. Wohl liess er das aufgegebene Thema hören, allein diese Kombinazionen waren bisweilen durch Vorwalten schwieriger Passagengänge zu abgerissen — das geistige Band der Einheit fehlte. Wir dachten unwillkürlich an Meister Hummel, der durch seine Improvisazionen Laien und Musiker elektrisirte und begeisterte. Es gehört freilich ein halbes Menschenalter dazu, um sich durch vielseitiges Studium klassischer Werke diesen Fond zu verschaffen. Herr Dreischeck ist noch sehr jung, und wird sich auch in diesem schwierigen Felde noch ausbilden. Wir wünschen seinem ausserordentlichen Talente Glück. Seine Erscheinung wird den hiesigen Künstlern in stetem freundlichen Andenken bleiben. — 3) Fräul. *Karoline Botgorscheck*, königl. sächs. Opernsängerin, gab in Gemeinschaft ihres Bruders *Franz Botgorscheck*, Flötist vom k. k. Hoftheater aus Wien, mehrere Konzerte, deren Zudrang ausserordentlich war. Ersteres entzückte durch ihre klangvolle Altstimme, doch auch mit vieler Höhe begabt, und durch den wahrhaft dramatischen Vortrag ihrer Lieder. Auch Herr Botgorscheck gefiel sehr durch sein fertiges und schönes Spiel. — 4) Herr *Ole Bull*, Ritter u. s. w. gab drei Konzerte, eins im Hôtel de Pologne, doch wegen zu grossen Andranges die beiden andern in der Aula Leopoldina. Seine Kunst ist ausserordentlich und erinnert unwillkürlich an Paganini. Er präludirt in drei- und vierstimmigen Sätzen (seine Stege sind eigens dazu konstruirt) mit wesentlicher Hervorhebung einzelner Stimmen. Die Oekonomie seiner Bogenführung ist erstaunungswerth. Seine Flageolettöne kommen bisweilen Harmonikatönen gleich und seine Adagio's im elegischen Vortrage sind hinreissend. Seine Kompositionen sind original und nicht ohne Geist — doch bisweilen ist die Form sehr zerrissen: der Uebergang von den zartesten, seelenvollsten zu den barockesten Sätzen ist gar zu gewaltsam, und wohl für den aufmerksamen Zuhörer störend. — Herr Musikdirektor *Klose* gab hier Ende vorigen Jahres ein historisches Konzert ganz nach bekannter Art, wie in Dresden und Leipzig. Nur leider sehr geringe Theilnahme lohnte ihn für seine Mühen. — 5) Von einheimischen Künstlern gaben Konzerte: Herr Musiklehrer *Lüstner* und Herr Theater-Orchester-Direktor *Schön*. Beide ausgezeichnete Violinspieler bekundeten ihr Talent in Kompositionen von Beriot, Spohr, David, Ernst und fanden ausserordentlichen Beifall. Besonders erwähnungswerth waren in Herrn Schön's Konzert (unter Mitwirkung des Theater-Orchesters) 2 Orchesterstücke:

Ouverture aus Oberon von M. v. Weber und Beethovens A dur-Sinfonia, welche genannte Stücke unter Theater-Musik-Direktor Seidelmann Leitung und unter den sorgsamsten Vorbereitungen vortrefflich executirt und begeisternd aufgenommen wurden.

V) An geistlichen Aufführungen gab 1) Herr Musik-Direktor Mosevius mit seiner Singakademie und überhaupt mit der grossartigsten Besetzung und zwar den Freitag vor der Charwoche in der Aula Leopoldina, das Oratorium „Paulus" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. So viel nur über die Aufführung dieses hochachtbaren Werkes. Sie erregte auf's Neue bei Laien und Musikern Enthusiasmus, doch nicht dieser, welcher sich in äusserlichen Beifallsbezeigungen äussert, nein — der die rein geistige Freude an der Kunst, wo man sich innerlich erkräftigt und erhaben fühlt, erzeugt.

Anmerk. Die Breslauer Singakademie besteht nach dem neuesten gedruckten Verzeichniss aus 150 wirklichen Mitgliedern, ausserdem nehmen 6 Exspektanten und 29 Seminaristen Theil.

2) In Char-Mittwoch wurde in der Bernhardiner Kirche von der Singakademie und unter Leitung ihres Direktors Herrn Kantor Siegert ein Miserere von Sarti (mit Besetzung von Bratschen, Violoncelli's und Kontrabässen) — und 3) Char-Freitag in der Elisabeth Kirche „Der Tod Jesu" unter der Leitung der Herren Kantor Pohsner und Oberorganisten Köhler würdig aufgeführt. — 4) Char-Donnerstag gab Herr Musikdirektor Schnabel in der Aula Leopoldina „Die Schöpfung" von Haydn, und so auf diese Art wurde diese musikalische Winter-Saison, die besonders diesmal sehr viel Interessantes und viel Ausbeute für die Kunst bot, auf die würdigste Art geschlossen.

Im April 1839. *E. K.*

Feuilleton.

Das S. 393 angezeigte Musikfest in *Halle* a. d. Saale ist von 7. und 8. Juni auf den 21. und 22. Juni verschoben worden.

Todesfälle. *Franz Joh. Bart Andreas Breitschmer*, Geheimer Kriegsrath, früher in Magdeburg, zuletzt in Aachen, starb am 5. März nach langen Körperleiden, im 64. Lebensjahre. In seiner vielfachen Thätigkeit zum Besten der Tonkunst versuchte er sich namentlich durch sein Werk: „Ideen zu einer Theorie der Musik" (1833) aus. Seine letzten Lebensjahre waren durch Krankheiten zu getrübt, als dass er in erfolgter Thätigkeit verharren konnte. Früher war er ein thätiger Mitarbeiter an dieser Musikzeitung. Sein letztes unvollendetes Unternehmen, das hie und wieder Spuren eines nicht mehr ganz freien Geistes an sich trägt, ist die Herausgabe einer Sammlung teutscher Volkslieder. — In Rom starb der Ballettcomponist, Graf v. *Gallenberg*. — In Kopenhagen der greise Kammersänger und Gesangslehrer, über welchen viel in diesen Blättern berichtet wurde, *Siboni*. — In Mailand der einst exzentrische Tenor *Bonesoli*, der Vater. Ueber Alle werden wir nähere Nachrichten erhalten.

Ad. Adam's neueste komische Oper: *Der Brauer von Preston* ist in Leipzig mit vielem Beifalle gegeben worden; die Aufführung war so, wie sie bei Stücken dieser Gattung, ein nette und gute Darstellung, als auf inneren Gehalt berechnet sind, ganz besonders sein muss, d. h. ausgezeichnet. — Auch in *Hamburg* hat diese Oper die beste Aufnahme gefunden.

Den 20. Juni d. J. wird in *Zweibrücken* ein grosses Musikfest gefeiert. Zur Aufführung kommen folgende Stücke: am ersten Tage *Händel's* Messias; am zweiten Mozart's Sinfonie in Es dur, eine Kantate von Sebastian Bach, eine Hymne von Neithardt; ausserdem auch eine grosse Sinfonie, über deren Wahl man noch nicht einig ist.

Eine neue komische Oper von *Montfort*, Text von Scribe, wird nächstens in Paris aufgeführt werden; der Titel heisst: *Polichinelle*.

Berichtigung. In No. 14 dieses Blattes, Spalte 272, Artikel „Notiz" ist statt C. G. Müller zu lesen: C. F. Müller.

Ankündigungen.

In unserm Verlag wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Grosse Symphonie

für Orchester

componirt von

Franz Schubert.

Nachgelassenes Werk.

Leipzig, im Mai 1839.

Breitkopf & Härtel.

In unserm Verlag werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

VARIATIONS

pour le Piano

avec accompagnement d'Orchestre

sur des thèmes de l'Opéra: Robert le Diable

composées par

A. D. HENSELT.

Oeuv. 11.

Leipzig, im Mai 1839.

Breitkopf & Härtel.

In Kommission besitze ich ein schön und korrekt geschriebenes, noch wenig gebrauchtes Exemplar von

Haydn's Schöpfung

und zwar Partitur mit vierfachen Singstimmen und zweifachen Abschriften der Stimmen für Streichinstrumente.

Es soll dasselbe für einen civilen Preis verkauft werden. Gebote werden in frankirten Briefen oder durch Buchhandlergelegenheit erbeten.

Schleusingen, am 10. Mai 1839. **Conrad Glaser.**

Im Verlag von **L. Pabst** in **Darmstadt** ist so eben erschienen:

Allgemeine

Generalbasslehre

mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten

von

Dr. Gustav Schilling.

gr. 8. In Heft. Subscriptionspreis 16 gGr. oder 1 fl.

Dieses Werk erscheint in 4 Lieferungen; mit der Aufgabe des letzten Heftes hört der Subscriptionspreis auf und der Ladenpreis von 2 Thlr. oder 3 fl. 24 kr. für's Ganze tritt unwiderruflich ein.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Becker, Jul., Lorelei, Romanze für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 19	—	8
— — Die Fee, Romanze für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 20	—	10
Berlini, H. J. jeune, Second grand Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse. Op. 85	3	—
Donizetti, G., Lucrezia Borgia. Oper in 3 Akten, vollständiger Klavierauszug	6	—

Einzelne Stücke daraus.

No. 1.	Introduction. Heil dir, Venedig. (Bella Venezia, amabile)	—	22
- 2.	Scene und Romanze. (Sopran) Sanft ist sein Schlummer. (Tranquillo ei posa)	—	8
- 3.	Duett. (Sopran und Tenor) Gott! Ha! was seh' ich. (Ciel, che vegg' io)	—	12
- 4.	Recitativ und Chor. Ha, deine Freunde. (Gente spregevole)	—	6
- 5.	Finale. Sieh Orsino in mir. (Maffio Orsino, Signora)	—	12
- 6.	Recitativ und Cavatine (Bass). Du sahst ihn im Gefolge. (Nel vendo corteggio)	—	6
- 7.	Scene und Chor. Sprich, was willst du? (Qui che fai?)	—	12
- 8.	Scene und Duett (Sopran und Bass). Ihr seid bestürzt? (Così turbata?)	—	16
- 9.	Terzett (Sopran, Tenor und Bass). Vom Schwerdte soll er. (Trafitto tosto ei fia)	—	16
- 10.	Introduction. Günstig ist unserm Plan. (Bischiarata è la finestra)	—	8
- 11.	Scene und Duett (Tenor und Bariton). Bist du's? Ich bin es! (Sei tu? Son' io!)	—	16
- 12.	Chor der Soldner. Ha vortrefflich, um so besser. (Basta allora, basta allora!)	—	6
- 13.	Gr. Scene und Chor. Hoch der Madera. (Viva il madera)	—	18
- 14.	Lied mit Chor (Bariton). Um stets heiter und glücklich. (Il segreto per esser felici)	—	8
- 15.	Finale a Scena etc. *A)* Gar übel ist gelungen. (La gioja de' profani)	—	20
	B) Arie (Sopran). Hör' mein Flehen. (M'odi, m'odi, io non t'imploro)	—	14
— —	Romanze aus Robert Devereux mit Begleitung des Pianoforte	—	6
— —	Die Wahnsinnige von St. Helena. Canzonette für eine Singstimme mit Pianoforte	—	12
Halevy, F., Guido et Ginevra, Oper arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	7	12
Kleinwächter, L., Ouverture für Orchester, arr. für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 1	—	16
Nowakowski, J., Air Polonais, varié pour le Pianoforte. Op. 13	—	12
Panseron, A., XII Romances (paroles françaises et allemandes) avec Pianoforte	1	12

Dieselben einzeln:

No. 1.	Romanze. Bei deiner Mutter Leben. (Si vous avez une mère)	—	4
- 2.	Tyrolerlied. Morgengruss. (Kotty)	—	4
- 3.	Romanze. Hat meiner er gedacht? (Te parle-t-il de moi?)	—	4
- 4.	Notturno (2stimmig). Es tönt der Morgenchor. (On entend l'angelus)	—	4
- 5.	Romanze. Die Toscanerin und Karl VIII. (La jeune fille toscanelle et Charles VIII)	—	4
- 6.	Lied. Der Tag vor den Ferien. (La veille des vacances)	—	4
- 7.	Ballade. Des Schnee Rückkehr. (Notre Dame des grèves)	—	4
- 8.	Notturno (2stimmig). Am einsamen See. (Loin des heureux du monde)	—	4
- 9.	Lied. Die Muthwillige. (L'espiègle)	—	4
- 10.	Romanze. Die Erscheinung. (L'Apparition)	—	4
- 11.	Lied. Ach liebe mich! (L'exigeant)	—	4
- 12.	Notturno (2stimmiger Canon). Gondelfahrt. (Le Lido)	—	8
Schubert, F. L., VI Contretänze aus der Oper Cäsar und Zimmermann für das Pianoforte	—	8
Wysocki, G. N., IV Keskowiaks pour le Piano. Op. 1. Liv. 1 et 2	à —	16
— — II Rhapsodies pour le Piano. Op. 2	—	12
de Berlot's Portrait	netto —	18
H. Herz's Portrait	netto —	18

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juni. № 23. 1839.

Auszug einer gefälligst mitgetheilten Autobiographie des Herrn Schoberlechner und seiner rühmlich bekannten Gattin, geborenen Dall' Occa.

Franz Schoberlechner, geboren zu Wien den 21. Juli 1797, wo sein Vater Kaufmann und zugleich ein guter Violinspieler war, lernte in seinem sechsten Jahre das Klavier bei einem Herrn Zeuner, darauf aber zwei ganze Jahre unter Hummel und machte so bedeutende Fortschritte auf diesem Instrumente, dass er sich bereits in seinem zehnten Jahre öffentlich im kleinen Redoutensaale in einer von einem fremden Künstler daselbst gegebenen musikalischen Akademie mit einem von Hummel für ihn komponirten Konzerte (in C dur) hören liess. Nachher spielte er mehrmals in öffentlichen Konzerten mit grossem Beifalle, wie auch beim französischen Gesandten Grafen Otto, bei Gelegenheit des zum Vermählungstage Napoleons von ihm veranstalteten grossen Festes. Hummel nahm ihn einst nach Eisenstadt mit und liess ihn in Gegenwart des Fürsten Esterhazy, bei dem er damals Kapellmeister war, einige Stücke vortragen. Hierauf studirte er anderthalb Jahre den Generalbass und die Komposition unter Herrn Aloys Förster; dabei lernte er singen, das Violinspiel, und fing an, Mehres für Klavier mit und ohne Begleitung zu komponiren.

Stets von einer grossen Reiselust beherrscht, unternahm er im Jahr 1814 eine Kunstreise zuerst nach Grätz, wo er mehrere Konzerte gab, und weil es ihm da gefiel, ein ganzes Jahr blieb, sich mit Unterricht beschäftigend. 1815 brachte er in Triest zu, von wo aus er im darauffolgenden Jahre über Bologna nach Florenz ging. Hier gab er mehrere brillante Konzerte, lebte einige Monate recht vergnügt beim Marchese Martellini, dessen Gemahlin, eine wiener Gräfin, sehr gut Klavier spielte. Hier komponirte er auch ein Requiem, welches er dem Grossherzog von Toskana zu überreichen die Ehre hatte; sodann eine komische Operette: I Virtuosi teatrali, zur Benefizvorstellung des Buffo Pacini. Von Florenz reiste er über Rom nach Neapel, wo er mehrere Konzerte gab. Ein Umstand nöthigte ihn, bald wieder nach Florenz zurückzukehren, wo er auf Verwendung des benannten Marchese Martellini zum Hofkapellmeister der Herzogin Maria Luise von Spanien nach Lucca berufen wurde, in welcher Eigenschaft er auch die Kinder der Herzogin im Pianoforte unterrichtete. Unter andern komponirte er hier die Oper Gli Arabi nelle Gallie, worin die Manfredini, die Bassi (Karolina) und der Tenor Bonoldi sangen, welche Oper grossen Beifall erhielt. In der Zeit, die die Herzogin in Rom zubrachte, ging er nach Mailand, und gab da Konzerte mit Beifall. Nach Lucca zurückgekehrt, langweilte er sich daselbst so sehr, dass er um einen Urlaub und später um seinen Abschied anhielt. Kaum hatte er diesen Abschied erhalten, kehrte er 1820 nach seiner geliebten Vaterstadt zurück, wo er sich längere Zeit aufhielt, im Klavier Unterricht gab, Mehreres von seinen Kompositionen im Stich bekannt machte und noch eine teutsche Operette (Der junge Onkel) für's Kärnthnerthortheater schrieb, die eine ziemlich gute Aufnahme fand.

Im Jahr 1823 unternahm er seine erste Reise nach Russland. Vorher gab er zwei Abschiedskonzerte, hierauf ging er im Juni über Karlsbad, Dresden, Leipzig, Berlin, Stettin, Danzig, Königsberg, Memel, Riga, Dorpart, wo er überall mit ausserordentlichem Beifall Konzerte gab, nach Petersburg, wo er in der Fastenzeit im Jahr 1824 ankam. Drei Wochen nachher gab er sein erstes grosses Konzert, das ihm 3000 Rubel einbrachte; vierzehn Tage darauf sein zweites, welches eben so gut ausfiel. Seinen brillanten Aufenthalt in dieser Hauptstadt verdankt er viel seinem unvergesslichen Lehrer Hummel, der ihm von Weimar aus eine Menge Empfehlungsschreiben schickte, darunter eins an den Fürsten Soltikoff, worin er ihn (Schoberlechner) seinen besten Schüler nannte. Hier verliebte er sich in die als Konzertsängerin schon damals rühmlich bekannte Dem. Sofia Dall' Occa, Tochter des italienischen Singlehrers Filippo Dall' Occa (also nicht des Kontrabasskonzertisten dieses Namens), die in seinem obbenannten ersten Konzerte sang, im zweiten bereits seine Braut und am 8. Mai 1824 seine Gattin war. Einige Monate nachher, in denen er sich mit Klavierunterricht beschäftigte und für jede Lektion 15 Rubel erhielt, reiste er mit seiner Frau nach Moskau, Reval und Riga, wo sie überall Konzerte gaben, darauf aber wieder nach Petersburg zurückkehrten, wo sie sich ein Jahr aufhielten, im Frühjahr 1826 aber sammt ihrer in Moskau zur Welt gekommenen Tochter Sofia nach Wien gingen. Unterwegs gaben sie in Riga Konzerte. In Dresden fand Herr Schoberlechner seine ehemalige Schülerin, die Prinzessin Luise, Tochter der Herzogin von Lucca, die mit dem Bruder des Königs verheirathet war. Hier liess sich das Künstlerpaar bei Hof hören, und Schoberlechner bekam hierauf

ein Empfehlungsschreiben an den Kaiser von Oestreich, das er bei seiner Ankunft in Wien dem Kaiser selbst zu überreichen die Ehre hatte. In dieser Hauptstadt gab das Künstlerpaar einige Konzerte mit grossem Beifall, und Mad. Schoberlechner gebar ihre zweite Tochter Alexandrina den 27. November 1826. Von Wien gingen sie nach Parma, Florenz und Lucca, wo sie sich überall bei Hofe hören liessen und Konzerte gaben, kehrten dann wieder nach Wien zurück und unternahmen hierauf 1827 über Polen eine zweite Reise nach Petersburg. In der zu dieser Zeit hier befindlichen italienischen Oper betrat Mad. Schoberlechner ihre theatralische Laufbahn und machte ein Engagement auf drei Jahre mit einem jährlichen Gehalte von 20,000 Rubeln nebst einer Benefizvorstellung. Herr Schoberlechner gab mitunter Konzerte, Unterricht im Pianoforte und komponirte zur Benefizvorstellung seiner Frau die Oper Il Barone di Dolsheim, mehrere Klavierstücke, sechs Violinquartetten u. s. w. Als das Engagement zu Ende war, verliess das Künstlerpaar 1830 Russland, reiste über Wien nach Bologna und kaufte daselbst 1831 ein Landgut. Im Herbste desselben Jahres sang Mad. Schoberlechner zum ersten Mal in der Oper auf den Bühnen Italiens, und zwar in Bologna, und machte zur Seite der Malibran in den Capuleti e Montecchi Furore. Im Karneval 1832 sang sie auf dem Teatro Apollo zu Rom, darauf in Modena, Parma, Turin, Cremona, Padova, überall mit ausserordentlichem Beifall. Während jener Zeit erhielt Herr Schoberlechner auf Verwendung seines Freundes Marchese Martellini einen Ruf als Lehrer am toskanischen Hof und grossherzoglichen Institute zu Florenz mit 60 Thlr. monatlichen Gehalts. Obwohl er seine Freiheit mehr als Alles liebte, so nahm er doch auf Zureden seiner Frau diese Stelle an, die er aber nach vier Monaten dem nicht im besten Zustande von Paris und London zurückgekehrten Herrn Leidesdorf aus Wien, welcher diese Stelle vorhin bekleidete, wieder abtrat. Im Jahr 1833 machte Herr Schoberlechner eine dritte Reise nach Petersburg, um ein zurückgebliebenes Kapital daselbst einzukassiren. Unterwegs liess er sich abermals am Dresdner Hofe hören, und in Petersburg, wo er sich im Mai aufhielt, gab er ein Konzert, und kehrte sodann nach Italien zurück. Vom Jahre 1834 an verliess er seine Frau nie mehr. In diesem Jahre wurde sie für die Scala zu Mailand engagirt, wo sie abermals zur Seite der Malibran in den Capuleti Furore machte. Im Karneval 1835 sang sie auf dem Turiner Theater (während welcher Zeit Herr Schoberlechner einen Abstecher nach Paris machte, daselbst aber kein Konzert zu Stande bringen konnte, daher nach einem sechswöchentlichen Aufenthalt wieder nach Turin zurückging); hierauf wurde sie für's Theater Pergola zu Florenz, sodann nochmals für die Mailänder Scala engagirt. Im verwichenen Frühling 1838 sang sie in der Wiener italienischen Oper und machte einen grossen Furore. Von Wien reiste das Künstlerpaar zu Ende Juni über Lübeck nach Petersburg, um die Eltern der Frau Schoberlechner zu besuchen, gab daselbst auf Verlangen im Juli ein sehr besuchtes Konzert, das über 10,000 Rubel einbrachte, und kehrte eiligst nach Mailand zurück, wo Frau Schoberlechner zur Krönungszeit engagirt war, und auch gegenwärtigen Karneval 1839 auf der Scala singt.

Dalf Occa Schoberlechner (Sofia). Das Wenige was noch ausser dem Gesagten über sie hinzuzufügen ist, besteht einzig und allein darin, dass sie 1809 zu Petersburg geboren ist (ihre Mutter, eine Russin, heisst Alexsandra Vinogradus), von ihrem Vater im Singen Unterricht erhielt, schon im zarten Alter von vier Jahren in einer Akademie sich hören liess, darauf aber bis zum Antritt ihrer Theaterlaufbahn stets in Privatgesellschaften, Akademieen und Konzerten sang. — Dies mag unter Anderm auch zur Berichtigung und Ergänzung des Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst dienen.

Franz Anton Habeneck

wurde am 1. Juni 1781 zu Mezières geboren. Sein Vater, früher Regimentsmusiker zu Mannheim, dann in französischen Diensten, unterrichtete seinen Sohn auf der Geige, und schon im zehnten Lebensjahre liess sich der Knabe öffentlich hören. Nachdem die Familie in Folge der Stellung des Vaters verschiedene Städte durchzogen hatte, blieb sie längere Zeit in Brest, und hier vorzüglich zeigte sich das bedeutende musikalische Talent des jungen Habeneck, denn ohne alle musikalischen Kenntnisse schrieb er hier verschiedene Kompositionen, Konzerte, ja selbst Opern. Einige zwanzig Jahr alt, kam er nach Paris und trat hier in das Konservatorium ein, wo er sich bald, unter Baillots Leitung, zu einem der besten Geiger dieses Instituts emporschwang. Man erkannte auch seine Leistungen an, 1804 bei einer Preisvertheilung erhielt er den ersten Preis und die Stelle eines Repetenten in der Klasse seines Lehrers; auch setzte ihm die Kaiserin Josephine eine Pension von 1200 Fr. aus. Einige Zeit lang wirkte er an der komischen Oper mit, trat jedoch bald in das Orchester der grossen Oper ein, wurde hier binnen Kurzem erster Solospieler an der ersten Geige, und, als nach Persuis Abgange Kreutzer an die Spitze dieses Orchesters kam, Vorgeiger (Konzertmeister).

Seit 1806 zeichnete Habeneck sich besonders durch die Leitung von Konzertorchestern aus. Es war nämlich damals Sitte, dass diejenigen Geiger, welche im Konservatorium irgend einmal den ersten Preis erhalten hatten, abwechselnd ein Jahr lang die Konzerte dieser Anstalt dirigirten. Habeneck aber that sich bei dieser Gelegenheit so hervor, dass er fortwährend in dieser Stellung blieb bis zum Jahre 1815, wo, nach der Einnahme von Paris durch die Verbündeten, das Konservatorium aufgelöst wurde. In diesen Konzerten nun führte Habeneck zum ersten Male eine *Sinfonie von Beethoven* auf, und zwar die erste (C dur); später als ihm die Leitung der mit der grossen Oper verbundenen Concerts spirituels übertragen wurde, benutzte er diss, um Beethovens Werke, die freilich damals nur wenige Liebhaber zählten, häufiger aufzuführen. Im Jahre 1828 wurde im Konservatorium eine neue Konzertgesellschaft errichtet, und hier brachte Habeneck Beethovens Tondichtungen

Rec. musste diese Gedanken vorausschicken, um seine Leser auf den wahren Standpunkt zu führen, aus welchem diese Trauerkantate beurtheilt werden muss. Sie ist das Werk weniger Stunden, denn sie musste, einem höhern Befehl zu Folge, auf die Begräbnisfeyer des Hrn. Grafen von Zeppelin verfertigt werden. Alle Umstände drangten sich so zusammen, dass Z. von seiner Partitur Blatt für Blatt abgeben musste, um sie in die einzelnen Stimmen ausschreiben und vor ihrer Aufführung eine Probe veranstalten zu können. Dieser Eilfertigkeit ungeachtet hält dieses Werkchen dennoch die Kritik aus, und wenn man sich nicht auf Mikrologien einlassen will, so kann man mit Wahrheit gestehen, dass diese Komposition nicht minder den hohen Genius athme, der Z.s übrige Werke charakterisirt und auch hier jenes tiefe Gefühl von Wahrheit, jener Ausdruck hoher Begeisterung und Rührung und jene Fülle der Harmonie mit allen ihren Schattirungen und Instrumentalgruppirungen in jeder Zeile liege, die auf Mark und Bein des Zuhörers dringt und leider jezt eine so bittersüsse Reminiscenz an ihren Verfasser erweckt.

Die Kantate besteht aus vier Sätzen, nämlich aus einem Chore zum Anfang und zum Schlusse und aus zwey Soli für die Sopran- und Tenorstimme mit obligaten Blasinstrumenten, worunter das leste bey aller Simplicität des Gesangs viel affektvolles hat. Der Stich ist ziemlich korrekt. Dass S. 20 im Texte statt sehn's sahn's stehen muss, verdiente vielleicht keiner Bemerkung.

Nachrichten.

Paris, den 10ten Junii. Etwas Neues von Wichtigkeit ist seit dem lesten, von — — erstatteten Bericht, auf den hiesigen Operntheatern nicht vorgekommen — wenn Sie nämlich die in der Folge aufzuführende Oper der Opéra comique nicht dafür nehmen wollen. Das Théatre de la Republique wiederholte die Zauberflöte, Semiramis (von welcher neulich geschrieben worden) und ältere grosse Werke — wie z. B. die Alceste; die Opéra comique nationale (rue Feydeau) that dasselbe mit Cherubini's Lodoiska, Les deux journées, sogar mit Zémire et Azor und Andern; die Opéra buffa (rue Favart) machte es so mit der neulich genannten Oper von Paisiello, Gli Zingari, und mit seinem Barbier von Sevilla, mit La vilanella rapita von Bianchi, mit Impressario in angustie von Cimarosa u. s. w. Auffallend ist es einem Deutschen, und zwar sehr zum Vortheil der Pariser, dass ältere, aber wahrhaft schöne Produkte — nicht etwa nur sehr oft wiederholt werden können, was man aus der Zahl der Einwohner erklären möchte; sondern dass sie, wenn sie gut gegeben werden, immer mit neuem und dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen werden. Einstudirt wird Winters Tamerlan, doch dürfte es mit der wirklichen Vorstellung so gar schnell eben nicht gehen; aber nächstens hören wir das längst versprochene Opus posthumum von Della Maria, welches schon auf den Anzeigen: en attendant La fausse Duègne — angekündigt wird. — Ueber den jungen Roland, der, wie Ihnen neulich geschrieben worden, mit so viel Ehre auftrat, und allen Sachverständigen und Unbefangenommenen den ersten Beweis öffentlich gab, wie vortheilhaft die hiesigen Bildungsanstalten für die Kunst sind — hat sich seitdem ein lebhafter, bis in die Journale gedrungener Streit erhoben. Es giebt der Menschen hier zu viele, die es ihm nicht verzeihen können, dass er singt und nicht schreyet. Dagegen möchte ich nicht so geradehin in das Lob einstimmen, das — — der Dem. Rolandeau, der neuen Akquisition der italien. Oper aus Paris selbst, in Ihren Blattern, freylich einstimmig mit dem grossten Theile des hiesigen Publikums und der Journale, ertheilt. Sie hat freylich ihr Schönes, ihr sehr Schönes, aber nicht als Sängerin; wenigstens habe ich, so oft ich sie gehört

zu immer grösserer Anerkennung; nur seinem Eifer und seiner Kenntniss ist es zu verdanken, dass dies Orchester in der Ausführung jener Kompositionen alle übrigen Orchester der Welt übertrifft — ein Lob, das die erfahrensten Künstler und Kunstfreunde im In- und Auslande freudig ausgesprochen haben. (Nach Fétis.)

Von 1821—1824 war Habeneck Direktor der grossen Oper; als im letztern Jahre eine neue Organisazion derselben ins Leben trat, musste er diese Stelle zwar aufgeben, erhielt jedoch, als Entschädigung dafür, das Amt eines Generalinspektors des Konservatoriums; ausserdem wurde er Lehrer in der (neugeschaffenen) dritten Klasse für die Geige an diesem Institut, und Orchesterdirektor bei der grossen Oper. Seit der Julirevoluzion hat er noch den Titel eines „ersten Geigers der königlichen Musik" erhalten. (Kammervirtuos oder Kammermusiker würde man dies in Teutschland nennen.)

Unter seinen Schülern aus dem Konservatorium sind besonders ausgezeichnet die Herren Cuvillon und Alard in Paris.

Habenecks Kompositionen sind vorzüglich folgende: Mehrere Stücke zu der von Benincori unvollendet hinterlassenen Oper: Die Wunderlampe; 2 Konzerte, Variazionen, Nocturnen, Capricen für die Geige, auch drei Duos für zwei Geigen.

Nachrichten.

Vorwort der Redakzion.

Es liegt nicht an uns, dass seit längerer Zeit keine Nachrichten über den Musikzustand der Residenz *München* in unsern Blättern erschienen sind. Oft sind uns Mittheilungen zugesagt, aber keine eingesandt worden. Aus welchem Gründen, wissen wir nicht: wir versichern nur, dass es seit Jahren mehrere erfahrene Männer in manchen Städten gibt, die sonst mit Lust, jetzt nur nach vielfachen Ermahnungen und Bitten an's Nachrichtschreiben gehen. Woher mag das kommen? Zwar hat es keine Noth, Berichte aus aller Welt zu erhalten, sobald es gleichgiltig ist, wer sie schreibt: aber gerade die dazu Berufenen sind schwierig; zum Glück für uns beschränkt sich jedoch diese Bemerkung nur auf wenige bedeutende Städte, die vielleicht zu grosse Rücksicht auf Parteiungen nehmen, die sich jetzt in der Musikwelt fast überall vorfinden, denen es freilich Keiner Recht machen kann, der seine eigene Ansicht und ein offenes Wort mitbringt. Lassen wir die wahre Ursache solcher einzelnen Erscheinungen oder Nichterscheinungen dahingestellt sein, und danken wir lieber dem geehrten Verfasser für seine, wenn auch späten Gaben um so mehr, da wir uns der bestimmten Versicherung desselben erfreuen, dass fortan keine so langen Pausen wieder eintreten sollen. Am willkommensten wäre es uns, wenn wir über den allgemeinen Gang des Musikwesens allvierteljährlich, und über besonders wichtige Vorfälle *sogleich* Nachricht erhielten.

München. Konzerte. Zur Aufführung klassischer, grossartiger Instrumentalwerke besteht unter den Mitgliedern der hiesigen königl. Hofkapelle ein Verein unter dem Namen „Musikalische Akademie." Ihre Wirksamkeit, welche frühere Berichte so glänzend schildern, hat im' verflossenen Winter ganz aufgehört. Die Ursachen davon sind mannichfaltiger Art. Unter dieselben ist schon die weite Entfernung des für die grösseren Konzerte ausschliesslich bestimmten königl. Odeon's von der eigentlichen Altstadt zu rechnen, welche besonders bei schlechtem Wetter und der keineswegs glänzenden Strassenbeleuchtung nicht Wenige vom Besuche der Konzerte abhält. Dann das Gebäude selbst, und der Saal insbesondere. Ein eigener Aus- und Eingang für den nicht fahrenden — und bei Weitem grösseren — Theil der Konzertbesucher war von vorne herein schon während des Baues vergessen worden, und um die Gefahr des Gerädertwerdens vom Publikum abzuwenden, musste man später aus einem Fenster eine Thüre machen, was ein noch immer kursirendes beissendes Epigramm hervorrief. Besagte Thüre aber durfte der Symmetrie halber nicht breiter werden, als eben das Fenster war, weshalb man nach geendigtem Konzerte immer dem Gedränge und der Zugluft ausgesetzt ist. Um dem auszuweichen, gehen wieder Viele nicht in die Konzerte, und von denen, die hingehen, verlässt deshalb*) immer wenigstens ein Viertheil *vor* Beendigung der Produkzion den Saal, so dass dem ausharrenden Zuhörer der Genuss der letzten und häufig auch vorletzten Stücke in *jedem* Konzerte verkümmert wird. — Der Saal selbst ist zwar prächtig und imposant, aber als Konzertsaal für München viel zu gross. In Bezug auf Akustik ist nichts Gutes von ihm zu sagen. Ist er *leer*, so verschwimmen die Töne in ein heilloses Chaos, und selbst wenn er gefüllt ist, treten die Mittelstimmen nicht deutlich genug hervor. — Ein vielen Hoffnungen und Wünschen entsprechendes Mittel gegen diese offenkundigen und allgemein erkannten Uebelstände wäre die Verlegung der Konzerte in das königl. Hof- und Nazionaltheater, oder doch wenigstens in den Saal des Ständehauses. Dadurch würde denselben ein wesentlicher Vorschub geleistet. Es würden wenigstens wieder welche statt finden können, obschon ihnen auch da noch missliche Umstände genug entgegentreten, welche eine freie und glänzende Entfaltung derselben verhindern. Ob der Adel, welcher bis jetzt die Konzerte nur sehr spärlich, oder gar nicht besuchte, wenn nicht der königliche Hof darin erschien, in der Folge regeren Antheil nehmen werde, wagen wir nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Des Mangels an Kunstsinn ist ferner die Mehrzahl von Beamten, Bürgern u. s. w. auch da nicht geradezu und unbedingt zu beschuldigen, wenn sie dieselben nach wie vor nur wenig besucht. Die Meisten von diesen, und besonders jene, welche Familie haben, halten sich an die zahlreicher abonnirten Gesellschaften, wo sie ausser Ballen, Theatern u. s. w. auch Konzerte haben. Hier ist vorzugsweise die „Ge-

*) Grossentheils wohl auch wegen der langen Zwischenakte, die nicht selten eine Stunde dauern.

sellschaft des Frohsinns" zu nennen; der grösste Theil der bei ihren Konzerten und musikalischen Unterhaltungen Mitwirkenden besteht aus Hofmusikern, welche dagegen zu den Ballen u. s. w. freien Eintritt haben. Die Direkzion besorgte daselbst früher der königl. Hofmusikdirektor *Moralt*, seit dessen Pensionirung aber der königl. Hofkapellmeister *Stunts*. Sodann die Gesellschaft „Museum." Diese überlässt den Hofmusikern *Mittermaier*, *Menter* und *Faubel* zu deren „musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen" ihren dazu vorzugsweise geeigneten Saal sammt Heizung und Beleuchtung, wogegen Letztere der Gesellschaft Konzerte geben. — Ausserdem bestehen hier zwei ausschliesslich musikalische Gesellschaften, der „Privat-Musikverein" und der „Philharmonische Verein," mit deren gewöhnlich mageren Spenden sich wieder gar Viele begnügen. (Wir werden auf die Tendenz und Leistungen dieser Vereine zurückkommen. Der „Singverein" ist mit den genannten nicht in eine Kategorie zu stellen.) Musikalische Unterhaltungen gibt es übrigens in allen Gesellschaften die Hülle und Fülle, und so dürftig dieselben in der Regel ausfallen, so lehrt doch die Erfahrung, dass sich die Mitglieder solcher Vereine lieber mit etwas Mittelmässigem oder auch Schlechtem begnügen, als dass sie für etwas Gutes etwas bezahlen, mögen die Preise auch noch so billig gestellt sein. (So beträgt das Abonnement für 4 grosse Konzerte gewöhnlich nur 2 Fl. 42 Kr. rhein.) Würden die Hofmusiker bei solchen Vereinen nicht mehr mitwirken, so wäre es für ihr eigenes Gesammtinteresse sowohl, als auch zum Nutzen und Frommen der Kunst nicht anders als höchst ersprieslich, obschon der Vortheil Einzelner darunter litte. Aller Wahrscheinlichkeit nach müssten dann diese Vereine ihre musikalische Wirksamkeit entweder ganz aufgeben, oder doch so einschränken, dass grössere, ernstere Konzerte durch sie nicht mehr gefährdet werden könnten. — Zuletzt sind auch noch die im Vergleiche mit den in der letzten Zeit gemachten Einnahmen allerdings nicht unbedeutenden Unkosten (120 bis 130 Fl. ohne Gesangchor) zu erwähnen, welche insgesammt, auch wenn die oben vorgeschlagene Verlegung der Konzerte vorgenommen werden sollte, kaum eine Verminderung erleiden dürften. — Durch diesen Alles wird — wie wir glauben — der missliche Zustand wohl erklärlich, in welchem die Konzerte der musikalischen Akademie sich jetzt befinden. Der königl. Hofkapellmeister *Lachner* allein hätte dieselben vielleicht noch halten und heben können, indem er allgemein beliebt ist, und das Publikum sowohl, als auch das königl. Hoforchester das grösste Vertrauen in ihn setzt. Aber einestheils schreckte auch ihn der pekuniäre Erfolg der ersten fünf von ihm dirigirten Konzerte zurück, anderntheils konnte er sich mit den Ausschussmitgliedern der musikalischen Akademie hinsichtlich des Repertoirs nicht vereinigen, indem er fest darauf bestand, dass alle Variazionen, Potpourri's, neuitalienische Gesangstücke und dergleichen Plunder, überhaupt Alles, was nicht gediegen ist, unbedingt von den Konzerten ausgeschlossen bleiben sollte. Die musikalische Akademie glaubte aus pekuniären Rücksichten darauf nicht eingehen zu können, und Lachner erklärte seinen Austritt (kurz nach Neujahr 1837).

Nach ihm dirigirte der königliche Hofkapellmeister *Stunts*. — Das einzige Konzert, welches die musikalische Akademie während der darauf folgenden Fastenzeit zu geben wagte, war am Palmsonntage. Ausser der Ouverture zu Castor und Pollux, und Euryanthe, dann der Konzertarie in Es von Mozart, war das Bemerkenswertheste an diesem Abende ein Concert militaire in Es dur für die Klarinette, komponirt und vorgetragen von *Karl Bärmann* (dem Sohne des berühmten Heinrich Bärmann). Die innige Liebe und Begeisterung, welche dieser noch junge Virtuos und Tonsetzer für die Werke K. M. v. Weber's, des Freundes seines Vaters, hegt, blieb nicht ohne Rückwirkung auf seine Komposizion. Als Virtuose steht er seinem Vater schon ziemlich nahe, als Tonsetzer aber hat er schon durch dieses Werk das Beste überboten, was jener je geschrieben. Dass noch Ungeläutertes mit unterläuft, versteht sich wohl von selbst. Aber feurig, kräftig und edel ist es gehalten, und die Instrumentirung, wenn auch hie und wieder überladen, ist meistens recht effektvoll. Schwierigkeiten für die Solopartie enthält es viele und bedeutende, welche natürlich alle mit Sicherheit und Geschmack überwunden wurden. — Erst im Spätherbste 1837 wurde wieder ein Abonnement auf vier Konzerte eröffnet, welche jedoch wieder nur spärlich besucht waren. Als die wichtigsten Erscheinungen in denselben sind zu bezeichnen: 1) Der sechzigste Psalm vom Hofkapellmeister Aiblinger. Diesen prachtvollen, höchst pathetischen Chören, den reizend schönen, und dabei so innig fromm gehaltenen Melodieen der Solopartieen, der melodiösen Führung der Chorstimmen, so wie der durchaus gediegenen Form jeder einzelnen Nummer wird eine strenge, unparteiische Kritik das Prädikat der Klassizität nie und nirgends verweigern. Die Wirkung dieser Komposition war eine höchst ergreifende; Zuhörer und Sänger wetteiferten am Schlusse der Aufführung, den Komponisten mit Beifall zu überschütten. 2) Ein neues, grosses Klarinettkonzert in C moll von Karl Bärmann (Sohn). Die an seinem Concert militaire gemachten Erfahrungen hatte der Komponist sorgfältig benutzt, wodurch das Ganze an Rundung sehr gewann. Karl Bärmann strebt nicht nur Effektvolles, sondern auch Gediegenes hinzustellen, und sein unverkennbares Talent, so wie sein reger Fleiss werden ihn rasch und sicher dem schönen Ziele entgegen führen, welches jeder wahre Künstler zu erreichen strebt. Dazu ist noch zu bemerken, dass bis jetzt der Klarinette wohl noch nie so grosse Schwierigkeiten zugemuthet worden sind, wie hier. Bärmann überwand sie auf das Glänzendste. 3) Ein sehr gediegenes, und zugleich sehr ansprechendes Concertino für die Hohoe von *Stunts*, von unserm ersten Hoboebläser *Fitzthum* mit grossem und wohlverdientem Beifall vorgetragen. 4) Ein Violoncell-Concertino, komponirt und gespielt von *Menter* sen. Als Komponist gehört Menter unter jenen Schwarm von Konzertmachern, die einem den Besuch der Konzerte ganz und gar verleiden könnten. Als Virtuos auf seinem Instrumente aber wird er Wenige seines Gleichen

haben. Die Schwierigkeiten der bisher erschienenen Violoncellkompositionen sind für ihn keine; in dem, was er sich selbst schreibt, überbietet er sie alle. Ein Misslingen scheint bei ihm gar nicht denkbar, und dabei ist sein Vortrag so wahrhaft genial, dass man darüber seine Komposizion gern vergisst. 5) Der Vortrag eines Beriot'schen Konzertstückes durch *Ed. Mittermaier*. Ganz reine Intonazion, sehr deutliche und saubere Ausführung auch bedeutender Schwierigkeiten, und ein schöner, voller Ton sind die Eigenschaften seines Spiels. Die Uebrigen waren nicht vorzüglich. — Die in diesen Konzerten gegebenen Sinfonieen waren: die in A dur und die Pastoralsinfonie von Beethoven, in C dur von Mozart; Ouverturen: zu „Beherrscher der Geister" und Euryanthe von Weber, zu Anakreon von Cherubini, und zu Olympia von Spontini. An Variazionen u. s. w. in neu-italienischen Gesangstücken war kein Mangel. — Wahrscheinlich um das durch diese Konzerte erlittene Defizit zu decken, veranstaltete die musikalische Akademie am Weihnachtsfeste ein fünftes, welches jedoch auch nicht sehr besucht war. Die Sinfonie in D dur von Beethoven machte den Anfang, Chelard's Ouverture zu seiner grossen Oper „Die Herrmannsschlacht" den Schluss. Den Eingang der Ouverture bildet ein feierlich-kräftiges Adagio non troppo. Es ist die Siegeshymne der Teutschen, freudig und stolz, und würdig des grossen Ereignisses, welches sie feiert. Darauf schildert der Tondichter den Untergang der Römer, was den bei Weitem grössten Theil der Ouverture fortdauert. Erst am Schlusse kehrt die Siegeshymne der Teutschen als Stretta wieder. Das Ganze macht eine imposante Wirkung, und erregt immer den feurigsten Applaus. — Während der Fastenzeit 1838 veranstaltete die musikalische Akademie wieder vier abonnirte Konzerte. In denselben hörten wir: den ersten und zweiten Theil des Oratoriums Samson von Händel mit der Instrumentirung von Mosel, in einer grösstentheils gelungenen Aufführung. *Heinr. Bärmann* (Vater) blies ein von ihm komponirtes Divertissement. In Bezug auf Ausdauer namentlich hat Bärmann bereits abgenommen; als Konzertspieler ist ihm jedoch bis jetzt noch Keiner der übrigen hiesigen Klarinettisten vorzuziehen. Seine Komposizion erhebt sich nicht über das Gewöhnliche. — *Kuhl* spielte ein Konzertstück von Molique. Das viele Instruiren lässt ihm zu wenig Zeit für seine eigene Fortbildung. Die nicht geringen Erwartungen, welche er früher erregte, liess er unerfüllt. Fertigkeit besitzt er viele, Reinheit der Intonazion und Deutlichkeit hingegen zu wenig. — Bei der Aufführung der Kantate „Der Erndtetag" vom Freiherrn v. Poissl war der Chor bis auf 130 Individuen verstärkt; die Solopartieen waren in guten Händen. Zuhörer gab es wenig mehr, als Musiker, und applaudirt wurden nur einige wenige Stücke. — Neu war uns eine Sinfonie von Täglichsbeck in Es. Trotz dem, dass wir mit den besten Erwartungen und Wünschen für den Komponisten hingingen, konnten wir doch bei dem zwar nur einmaligen, aber aufmerksamen Hören weder Frische der Fantasie, noch eine besondere ausgezeichnete Faktur daran wahrnehmen. Die Aufführung derselben war gut, der Applaus schwach. — An Sinfonieen wurden ausser der von Täglichsbeck gegeben: die in F dur von Fr. Lachner und die in F dur von Beethoven; Ouverturen: die zu Ali Baba von Cherubini, zum „Vampyr" von Marschner. — Der pekuniäre Erfolg dieser vier Konzerte täuschte auch die bescheidensten Erwartungen; für jedes einzelne Konzert, und jede einzelne, meistens gegen drei Stunden dauernde Probe kam im Durchschnitte auf den Theilnehmer nur *sieben Kreuzer und zwei Pfennige* — das musste wohl Alle entmuthigen. Seitdem hat die musikalische Akademie bis auf den heutigen Tag nur noch ein Konzert zu geben gewagt. *Molique* nämlich war hier. Die musikalische Akademie unterstützte ihn, wie jeden auswärtigen Künstler von Bedeutung auf das Liberalste, wogegen er sie am Allerheiligenfeste vorigen Jahres wieder unterstützte; so muss man es wohl nennen, denn sonst würde von den beiden Konzerten wohl kaum ein Reinertrag von ungefähr 350 Fl. übrig geblieben sein, in welche sich Molique und die musikalische Akademie dem vorher getroffenen Uebereinkommen zufolge gleichmässig theilten. Das Repertoir dieses Konzerts war übrigens sehr gediegen. — Seit Kurzem ist der Waldhornist *Sendlbäck* an der königl. Hofkapelle angestellt worden (früher in Hechingen).

(Fortsetzung folgt.)

Wien. (Beschluss.) In den diesjährigen Konzerten des *Konservatoriums* wurden Sinfonieen von Krommer, Haydn, Mozart und Beethoven (in F, Es, C und D), Ouverturen von Lindpaintner, Spontini, Wolfram und Cherubini; Knabengesänge; Solostücke für Oboe, Horn, Flöte, Violoncell und Violine; Arien, Gesänge und Chöre von Mozart, Gottfried Preyer, Seyfried, L. Weiss, Schubert u. A., von den fleissig eingeübten Zöglingen, unter der Oberleitung ihres verdienstvollen Vorstehers Herrn Friedrich Hlemm, meistens sehr befriedigend ausgeführt. — Auch die donnerstägigen Abendunterhaltungen brachten einen mannichfaltig interessanten Wechsel an Quartetten und Quintetten, Trio's, Konzert- und Gesangstücken, Opern-Arien, Duetten, Chören u. s. w. von Haydn, Beethoven, Mozart, Onslow, Mayseder, Mehul, Donizetti, Schubert, Ries, Bellini, Ernst, Weber, Preyer, Ricci, Hlemm, Hummel, Pacini, Titl, Spohr, Netzer u. m. A. — Die Elite der hiesigen Kunstfreunde, beiderlei Geschlechts, wirkte darin mit, und manches noch verborgene Talent fand in der erhaltenen Aufmunterung einen kräftigen Sporn zur ferneren Ausbildung.

Das *vierte Gesellschaftskonzert* entsprach dem allgemeinen Wunsche durch die erschöpfte Wiederholung des herrlichen Oratoriums: „Paulus," von Dr. Mendelssohn-Bartholdy, über dessen frühere, unerhört beifallige Aufnahme in diesen Bl. bereits referirt wurde (s. No. 13). Leider mussten diesmal, nothgedrungen, einige Abkürzungen vorgenommen werden, da alle Produkzionen an Sonn- und Festtagen, hinsichtlich des Gottesdienstes, nicht vor halb ein Uhr beginnen, herkömmlich und gewohnterweise aber gegen zwei Uhr endigen sollen. Der Eindruck war abermals imposant; indessen auch nicht minder gross der Trauer über den erlittenen Verlust.

Zur Direkzion des *ersten Concert spirituel* ward Herr Hofkapellmeister Lindpaintner eingeladen, und ein majestätisch kraftvolles Grandiose von seiner Komposizion zu Gehör gebracht. Vorher ging Beethoven's zweite Sinfonie, dessen Pianoforte-Konzert in G, ein Tantum ergo von Cherubini, und den Beschluss machte Gluck's Ouverture zur Iphigenia in Aulis. — Die drei nachfolgenden Tonfeste enthielten Sinfonieen von Mozart, in D; von Haydn in C; von Beethoven in B; — Ouvertüren von Spohr, zu Così fan tutte von Mozart, und Beethovens Festouverture; — Violoncellesolo von B. Romberg, auf Verlangen gespielt von Herrn Mentor (s. oben); — Hymne: Coelestes hoc, von Cherubini und Dies irae aus dessen letztem Requiem für Männerstimmen; — von Tomaschek, Gloria, in C, und die Kantate „Heloise am Grabe Abelards"; — Klavierkonzerte: in Cismoll, von Ries, in Dmoll, von Mozart, letzteres unter enthusiastischem Beifallsjubel vorgetragen von dem Sohne des Verewigten, welcher nunmehr bleibend in Wien domizilirt; zwei wenig bekannte Kirchenstücke des genannten Meisters: laudate pueri, und eine Motette pro festo Sancti Joannis; Fuge von Michael Haydn und Chor aus Handels Saul.

Der hiesige Klavierinstrumentenmacher Herr *Streicher* hat sich in seinem neuen Fabrikwohnhause, Landstrasse, Ungergasse, auch einen schönen, geräumigen, allen akustischen Anforderungen entsprechenden Saal erbaut, und versammelt zum Oefteren in den Mittagsstunden bei sich eine gewählte Gesellschaft empfänglicher Kunstliebhaber, welchen er durch die Gefälligkeit unserer vorzüglichsten Professoren und Dilettanten den Genuss mancher trefflichen, in laufender Zeit mitunter etwas selten gewordenen Kammerkompositionen verschafft. Der Zutritt wird jedem Einheimischen und Fremden von Distinkzion mit zuvorkommender Liberalität gestattet.

Strassburg. Aus dem letzten Bericht über die hiesige teutsche Oper hätte man schliessen sollen, dass es für lange Zeit, da wir seit einem Jahr keine französische Oper mehr besitzen, um lyrische Darstellungen geschehen sei. Allein plötzlich und glanzender als je, führte uns Direktor Hehl, nachdem er seine französische Gesellschaft für Schauspiel und Vaudeville am 1. April aufgehoben hatte, zum völligen Beschluss des Theaterjahres, beinahe zu gleicher Zeit vier der ausgezeichnetsten Sänger und Sängerinnen Teutschlands vor, welche in vierzehn Vorstellungen, vom 21. April bis zum 23. Mai, mit ausserordentlichem Beifall auftraten. Dass das höchste in der Kunst hier geleistet wurde, dafür bürgen schon die Namen *Fischer-Achten*, und Fraul. von *Hasselt*, der Tenorist *Schmetzer* und der Bassist *Dettmer*; dass ferner keine Vorstellung ohne Kronen und Hervorrufen vorüberging, lässt sich denken. Mad. Fischer-Achten erschien zuerst als Norma, Nachtwandlerin, Zerline in Fra Diavolo, Desdemona, Adine im Liebestrank (3 Mal), Mathilde in Tell, Prinzessin in der Stummen, Alice in Robert (2 Mal), Valentine in den Hugenotten und Szenen der Julie aus Romeo. In diesen so verschiedenartigen Partieen zeigte sie sich als grosse dramatische Sängerin; in ihrer heute ansprechenden Stimme, worin das leiseste Pianissimo vernehmbar ist, liegt bis zum allmalig ausgedehntesten Fortissimo ein so glockenreiner Schmelz, dass der aufmerksame Hörer hingerissen wird, die Gefühle der Sängerin zu theilen; daher die Begeisterung, welche sie durch diesen herrlichen Gesang hervorbringt. Die geschmackvollen Koloraturen, die sie anbringt, sind die ganz eigen, eine derselben, worin sie, einem Echo gleich, im leisesten Pianissimo einen Triller von einiger Dauer gibt, hat Referent besonders angestaunt. Zu gleicher Zeit erschien Fraul. v. Hasselt als Isabelle in Robert und als Königin in den Hugenotten, ferner als Zelie in Romeo und als Madeleine in dem Postillon. Auch diese grossartige Sängerin leistete das Höchste der Kunst im Spiel und Gesang; zwei Mal als Julie hervorgerufen, bewies die das Publikum den höchsten Enthusiasmus, so wie die Würdigung ihrer übrigen Leistungen, unter andern über den musterhaften Vortrag einer in den Hugenotten eingelegten Szene aus Pacini's Gli Arabi nelle Gallie; hier zeigte sie auf eine treffende Art, wie man italienische und teutsche Musik singt. Wir hatten uns nun schon zum zweiten Mal dres Besuches zu erfreuen, und können der gefeierten Sängerin nicht genug für diese Auszeichnung danken. — Der Tenorist Schmetzer, bekanntlich, so wie Mad. Fischer-Achten, zu Braunschweig angestellt, spielte mit grosser Anerkennung in den genannten 14 Vorstellungen; Herr Schmetzer besitzt ein ungewöhnlich starkes metallreiches Organ; wir hörten ihn das tiefe *H* kräftig, so wie mit Bruststimme das hohe *h* singen, sein Falset wird, strengt er es an, zu scharf, was er jedoch in den letzten Vorstellungen sorgfältig vermied. Im Allgemeinen waren seine Leistungen in den genannten italienischen Opern die ausgezeichnetsten. Endlich haben wir noch von dem trefflichen Bassisten Herrn Dettmer, von dem Frankfurter Nazionaltheater, zu sprechen, welcher als Tell, Pietro in der Stummen, Bertram und Capulet ungemein gefiel. Seine ausgedehnte Stimme vom tiefen *es* geht mit völliger Kraft in das obere *g*, sogar mit starker Begleitung in das *a*, so dass er Baritonpartieen singen kann. Sie kräftig seine klangvolle Stimme auch ist, da sie es in gewissen Lagen mit dem starksten Forte des Orchesters zusammt, so sanft ist wieder sein Vortrag in dem dazu geeigneten Stellen, wie z. B. in dem Bittgesang im Tell, ehe er nach dem Apfel schusst u. s. w. Nie wurde in Strassburg etwas Ausgezeichneteres gehört, als die Leistungen der vier genannten Sänger und Sängerinnen; auch sind unter dem Mitgliedern der Gesellschaft noch die Altistin Dem. *Marchino* als Romeo, und der Bassist *Netz* als Dulcamara in dem Liebestrank u. s. ehrenvoll zu nennen, so wie die gut eingeübten Chöre, deren Euklang blos in einigen Stellen der Hugenotten durch die Echtrauhheit der allzuschwachen Violinen und Basse des Orchesters gestört wurde, ein Uebelstand welchem billigermassen sollte abgeholfen werden. Endlich gebührt die Ehre der guten Aufführungen in vollem Masse dem Eifer und den tiefen musikalischen Kenntnissen des Herrn *Isabel*, welcher die Direkzion des Orchesters übernommen hatte und

dasselbe im Einklang mit der Bühne und der richtigen Wahl der Tempi mit Sachkenntniss leitete. Möge er sich ferner dieser Partie widmen; die gute Sache kann nur dabei gewinnen. Dem rastlosen Eifer des Herrn Direktors *Held* sei noch unser Aller Dank dargebracht für seine Bemühungen, uns die vielen Kunstgenüsse während des zurückgelegten Theaterjahres mit der französischen und deutschen Gesellschaft bereitet und so manche Hindernisse glücklich überwunden zu haben. Seine Gesellschaft hat sich von hier nach Colmar begeben.

Für das neue mit dem 1. Juni beginnende Theaterjahr ist die Direkzion einem Herrn *Roux* übertragen worden. Ueber die zu erwartende neue Gesellschaft nächstens.

Fragment eines Schreibens aus Wien.

Seit dem 15. Mai ist hier eine Anstalt in's Leben getreten, deren ausgebreitete Nützlichkeit sich binnen Kurzem wahrhaft folgereich bewähren und den allgemeinen Wünschen entsprechend ausweisen muss. Herr *Franz Glöggl*, Expeditor und Kanzleiarchivar der Gesellschaft der Musikfreunde des österreich. Kaiserstaates, Ehrenmitglied mehrerer philharmonischen Vereine des In- und Auslandes u. s. w., hat mit Bewilligung einer hohen Landesregierung ein *Auskunftsbureau für musikalische Angelegenheiten jeder Art* errichtet und eröffnet, dessen Lokalität am Kohlmarkt, No. 260, sich befindet, und eben sowohl dem Künstler und ausübenden Musiker, wie nicht minder dem gesammten Publikum einen Zentralgelegenheitspunkt darzubieten bezweckt, — für Erstere — Beschäftigung und Ausübung ihrer Kenntnisse aufzufinden, — den Letzteren — die Wahl und eben jenes schnelle Auffinden seiner verschiedenen musikalischen Benöthigungen möglichst zu erleichtern.

Der Wirkungskreis dieser gemeinnützigen Anstalt erstreckt sich demnach auf folgende, speziell rubrizirte Gegenstände:

Zuverlässige, vollkommen genügende Berichte und Nachweise zu ertheilen: 1) Ueber Adressen der hierorts anwesenden einheimischen und fremden Künstler, Komponisten, Sänger und dramatischen Darsteller; über Musiklehrer auf jedem Instrumente und in allen Fächern der Tonkunst; über alle öffentlichen und Privatmusiklehranstalten; über die in Wien sehenswürdigen Bibliotheken und Sammlungen von musikalischen Instrumenten, Musikalien, Handschriften, Autographen und sonstigen Kunstwerken; über neue musikalische Erfindungen, Instrumentenverfertiger, Musikalienhandlungen und Leihanstalten, Notenstecher, Drucker, Kopisten, Stimmer u. m. a. — 2) Ueber die zum Arrangement eines Konzertes nöthig vorzukehrenden Schritte und pünktliche Besorgung Alles hierzu Erforderlichen. — 3) Ueber die, sowohl in Wien als in der gesammten österreichischen Monarchie bestehenden Musikvereine und Konservatorien, nebst deren inneren Einrichtungen. — 4) Ueber Alles, jedem Kunstfreunde Erforderliche, in Hinsicht auf Erlangung seiner musikalischen Bedürfnisse; als da sind: das Namhaftmachen geschickter Meister zum Unterricht auf allen Instrumenten, so wie im Gesange und dem theoretischen Kurse; Auskünfte über diejenigen Individuen, Musikalien, Instrumente u. s. w., welche für grössere Produkzionen, z. B. Gelegenheitsmusiken bei Familienfesten, Serenaden, oder für häusliche Unterhaltungen, als: Tanzbelustigungen, Bällfeten u. s. w. gewünscht werden. — 5) Vermittlung der Engagements von Solosängern, Choristen, Künstlern auf allen Instrumenten, und Orchestermitgliedern, für Theater, Hof-, Regiments-, Kirchen- und Privatkapellen. — 6) Andeutungen von Wohnungen für fremde Künstler; desgleichen anständige Kostorte für junge Leute, welche Behufs ihrer musikalischen Ausbildung die Kaiserstadt auf längere Zeit zum Domizil erwählen.

Ueber die zu entrichtenden Auskunfts- und Auftragsgebühren liegt im Bureau selbst ein festgesetzter, zur grösstmöglichen Erweiterung des Geschäftes höchst billig berechneter Tarif zu Jedermanns Einsicht vor.

Da dem Begründer eine mannichfache, von frühester Jugend an auf der eigenen musikalischen Laufbahn in allen Kunstzweigen erworbene und erprobte Erfahrung zu Gebote steht, wozu sich noch die 25jährige Lokalkenntniss der örtlichen Verhältnisse, und das zweckdienliche, lange schon vorbereitete und sorgfältig gesammelte Material vereinbart, so unterliegt es wohl auch nicht dem geringsten Zweifel, dass ein solches, zum wirklichen Bedürfniss gewordenes Unternehmen wachsen, gedeihen, festwurzeln, und fortwährend stets zur ausgedehnteren Vollkommenheit und Gemeinnützigkeit sich erheben werde.

Feuilleton.

In Herrn *Fr. Kalkbrenner's* Namen haben wir zu bemerken, dass die Biographie desselben von Fétis in der Revue musicale voll von Unrichtigkeiten ist, die gleich bei Vornamen, Alter und Geburtsort beginnen. Herr Kalkbrenner wird, dem Vernehmen nach, selbst dagegen auftreten.

Nourrit's Leichnam ist nach Frankreich zurückgebracht worden; in Marseille wurde er feierlich in Empfang genommen, und ein Todtenamt gehalten, wobei *Chopin* durch sein Orgelspiel mitwirkte; er trug jedoch weiter nichts als Schubert's Lied: „Die Sterne" vor, welches man in Marseille zuerst von Nourrit selbst gehört hatte.

Bei der jetzigen Preisbewerbung im Königlichen Institute zu Paris gewann den ersten Preis Herr Gounod, Schüler Halevy's und Paers, den zweiten Herr Bazin, ein Schüler Halevy's und Bertons.

Es hat sich in *Paris* ein neues Liebhaberkonzert für Instrumental- und Vokalmusik unter dem Titel „Gesellschaft der heiligen Cäcilie" gebildet, es hat bis zwei Mal wöchentlich findet, unter Leitung des Herrn Talmasi, eine Versammlung statt, und kürzlich hat die Gesellschaft ihr erstes öffentliches Konzert gegeben und darin unter Anderm eine Sinfonie von Beethoven mit dem grössten Beifall aufgeführt.

Das Konservatorium zu Paris zählt jetzt 400 Zöglinge und 10 Professoren, von denen jeder täglich zwei Stunden Unterricht ertheilt, die Zahl der Professoren betrugt 74, von denen jedoch 33 unbesoldet sind. Der jährliche Zuschuss des Staates zu dieser Anstalt betrug unter Napoleon 240,000 Fr., unter der Restauration 160,000 Fr., jetzt 140,000 Fr. — Die französischen Blätter klagen übrigens sehr über die einseitige Richtung dieses sonst ausgezeichneten Institutes.

An die geehrten Leser der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Autographen

der

berühmtesten lebenden Tonsetzer

im treuesten Fac-simile

als Beilagen zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Bereits zu Anfang dieses Jahres versprachen wir den geehrten Abnehmern der Allgemeinen Musikalischen Zeitung für die Folgezeit eine Reihe interessanter Beilagen. Wir hoffen dieses Versprechen im weitesten Sinne zu erfüllen, wenn wir von heute an eine *Folge von Autographen der berühmtesten lebenden Tonsetzer* in vollkommen treuem Facsimile der Zeitung beigeben. Dieselben sind sämmtlich eigens für diesen Zweck erbeten und gewährt, und im Formate der Zeitung geschrieben. Den Anfang macht das diesem Stück beiliegende

„Verleih' uns Frieden" von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy,

und wir brauchen nur die Namen Adam, Auber, Halevy, Meyerbeer, Onslow, Reissiger, Spohr und Thalberg zu nennen, um auf den Werth dessen, was *zunächst* folgen wird, aufmerksam zu machen.

Leipzig, im Juni 1839.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigungen.

Jos. Haydn's Symphonieen

in Partitur.

In unserm Verlag erschienen bereits vorlängst die geschätzten 6 grossen Symphonien von Joseph Haydn, in Partitur, und sind nach wie vor zu den beigesetzten höchst billigen Preisen durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Symphonie No. 1 in Es dur. Preis 16 Gr.
" " 2 in D moll. Preis 16 Gr.
" " 3 in Es dur. Preis 1 Thlr.
" " 4 in D dur. Preis 1 Thlr. 8 Gr.
" " 5 in D dur. Preis 1 Thlr. 8 Gr.
" " 6 in G dur. Preis 1 Thlr. 6 Gr.

Obwohl unsere Ausgaben dem musikalischen Publikum hinlänglich bekannt sein dürften, so finden wir uns doch zu obiger Anzeige durch eine Bekanntmachung der Herren Boto und Bock in Berlin veranlasst, welche in dem Wahne stehen, jetzt zuerst in Deutschland Ausgaben Haydn'scher Symphonieen in Partitur zu veranstalten.

Leipzig, am 1. Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

In unserm Verlag wird mit Eigenthumsrecht im vollständigen Klavierauszuge so wie in den sonst üblichen Arrangements erscheinen:

LE PANIER FLEURI,

komische Oper

von

A. THOMAS.

Leipzig, am 1. Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

Neue Werke

von

ADOLPH HENSELT.

So eben erschienen in unserm Verlag mit Eigenthumsrecht:

Ad. Henselt, Pensée fugitive pour le Piano. Oeuv. 8. Preis 6 Gr.
— — Scherzo pour le Piano. Oeuv. 9. Preis 12 Gr.
— — Romance pour le Piano. Oeuv. 10. Preis 6 Gr.

Leipzig, am 4. Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

Der Sängerbund.

Lied für vier Männerstimmen,

komponirt und den am 25. Mai 1839 in Halle a. d. S. versammelten Liedertafeln aus Barby, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg und Zerbst gewidmet

von

Karl Abela.

Partitur und Stimmen. Preis 6 Gr.

Freunden des Männergesanges dürfte diese kleine Komposition, welche bei der Versammlung der gedachten Liedertafeln, für die sie zunächst bestimmt war, ungetheilten Beifall erhielt, eine willkommene und gewiss befriedigende Gabe sein.

Halle. **C. A. Hämmel's** Sortim.-Buchhandlung, **G. C. Knapp.**

Hierzu Beilage No. 8. (Facsimile des Autograph's von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

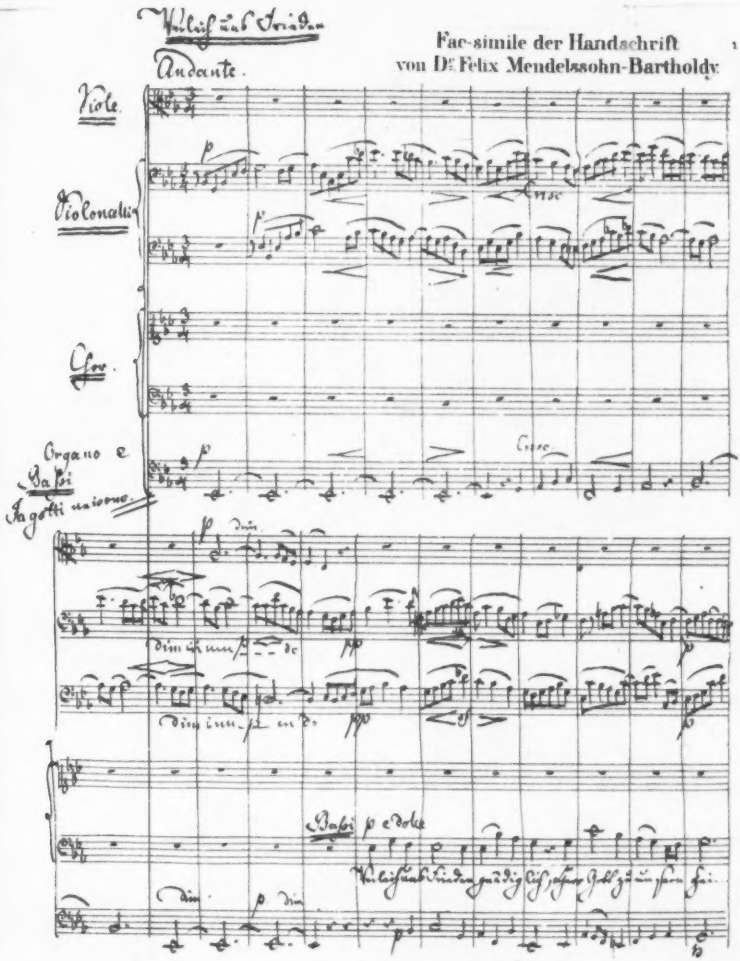
Andante.
Viole.
Violoncelli
Cbri.
Organo e
Bassi
Fagotti unisono
Babi
Babi p e dolce

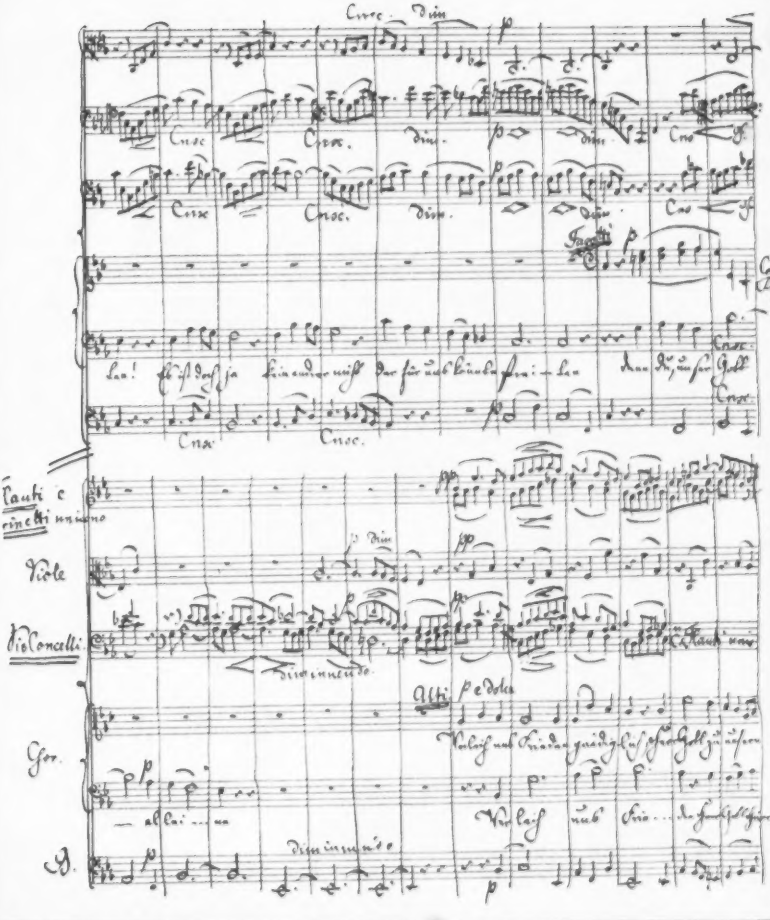
Crucc. dim.
Crucc.
Crucc.
Crucc

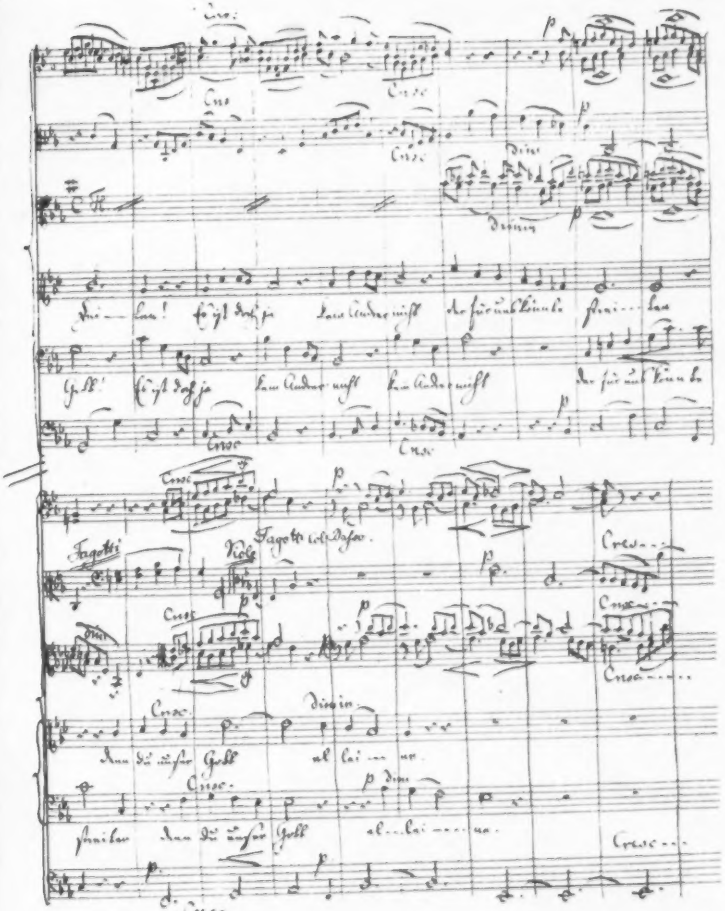
Cno:
Cno
Cno
Dim
Dimin
Cno
Cno
Fagotti
Nichts
Fagotti soli Dolce
Cno
Cno
Cno
Cno
dimin
Cno
p dim
Cno
Cno

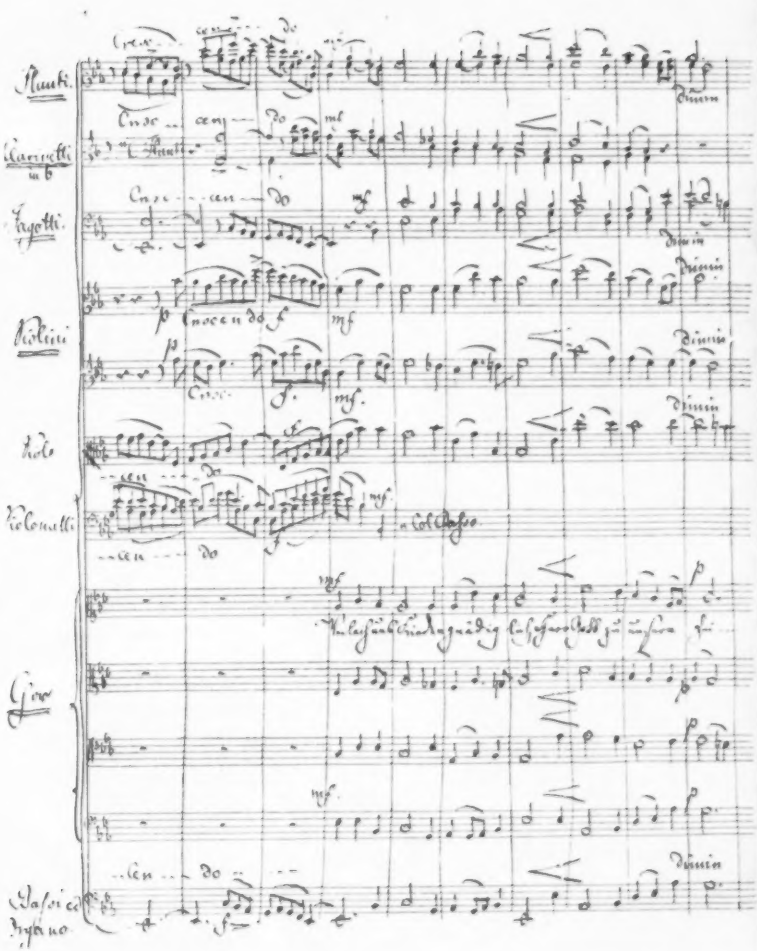
Flauti
Clarinetti in B
Fagotti
Violini
Viola
Violoncelli
Cori
Basso Organo

habe, ihr Distoniren mit Widerwillen bemerken müssen. Dies ist überhaupt ein Fehler, den man sich hier öfter zu Schulden kommen lässt und mehr entschuldiget, als in Deutschland oder Italien. Er hat, meines Erachtens, seinen Hauptgrund darin, dass der grosse Haufe, der denn doch die lauteste Stimme im Publikum handhabt, nun einmal will, der Sänger soll schreyen. Wem nun der liebe Gott keine Trompete in die Kehle gepflanzt hat und doch nach dem Beyfall jenes Theils des Publikums geizt, der übernimmt die Stimme; wird darum, bey starken Stellen, zu hoch, muss sich bey schwächern erholen, ist matt, und wird nun zu tief. Möchten sich doch die deutschen Sänger und Sängerinnen durch dies Verderbnis der meisten französischen warnen lassen, und bedenken, dass reiner Ton das erste, schöner Ton das zweyte unerlässliche Erfordernis eines guten Gesanges ist, und alles Andere, wie es auch heissen mag, erst hernach kömmt. — Bemerkenswerth scheint es mir, dass es zu einer Zeit, wo Alles singt, und künstlich singen, und Opernscenen und andre grosse Dinge singen will — nicht etwa nur in Deutschland, wo man noch immer keine Hand zur Errichtung guter Singanstalten regt, sondern auch hier, wo die Regierung dafür thut, was sie nur kann, an guten Lehrern der Singkunst so sehr fehlt. Es sind zwey Stellen am Konservatorium offen, und die Regierung hat selbst alle, die sich für tauglich halten, Lehrer der Singkunst zu werden, eingeladen, sich zu melden und sich der öffentlichen Prüfung gesetzmässig zu unterwerfen.

Jezt noch einige Worte über die neue und mit Beyfall aufgenommene Oper: Les deux Sous-Lieutenans ou le Final interrompu. Wenn ich die gegenwärtige Neigung der deutschen Theaterfreunde nicht falsch beurtheile, wurde diese Oper viel Glück unter ihnen machen. Das Stück ist von Marsollier und Favieres, die Musik von Berton. Jenes tadelt man hier als zu unwahrscheinlich und zu lächerlich; in Deutschland wird man es damit nicht zu genau nehmen. Der Inhalt ist folgender. Ein alter Herr, ein höchsteifriger und possirlicher Musikliebhaber, (von Chenard ausserst belustigend gespielt) hat eine Tochter, und für diese, wie gewöhnlich, einen Liebhaber; die Tochter hat aber für sich, wie ebenfalls gewöhnlich, heimlich auch einen Liebhaber — einen andern, als jenen; der Vater merkt dies, und hat, wie nicht gewöhnlich, nichts dagegen, will aber die wahren Gesinnungen aller Personen genauer kennen lernen und die zunächst interessirten hudeln, ehe er seine Einwilligung giebt. Er macht das so. Er hat eine Oper komponirt; stellt nun ein Konzert in seinem Zimmer an, (das ganz auf dem Theater ausgeführt wird, und sehr possierlich herauskömmt) legt das Finale auf und vertheilt die Rollen so, dass jede Person in ihre wahre, natürliche Lage und Situation kömmt. Da verrathen sich denn die Liebenden, können in den zu singenden Zärtlichkeiten nicht fort u. s. w. (daher der Titel) und der Alte willigt ein. Einige etwas läppische Episoden übergehe ich. Die Musik gleicht den übrigen neuen Bertonschen; sie hat viel Feuer und manche sehr schone Scene, aber auch manche matte Stelle, und in den bedeutendern ein stetes Haschen nach Originalität oder vielmehr Seltsamkeit, das freylich nicht wohlthut. Aber zu der Hauptscene, dem schon angeführten Theaterkonzert, die auch von Berton sehr gut gearbeitet ist, muss ich zurückkommen. Der Alte hat seine Rollen so vertheilt: er selbst ist Kapellmeister, kann sich aber damit nicht begnügen, sondern hilft bald diesem, bald jenem Instrumente auf, wobey es besonders lustig herauskömmt, wenn er heftig das Violoncell ergreift, und, weil's ihm der Andere nicht zu Danke macht, ein ziemlich schweres Solo selbst spielt (und zwar spielte Chenard in der That sehr gut); Dem. Pingenet (ich gebe die Namen der Schauspieler, nicht die, welche sie im Stücke führen) postirt er an's Fortepiano; der beliebte Sänger und Komponist Martin ist Vorgeiger,

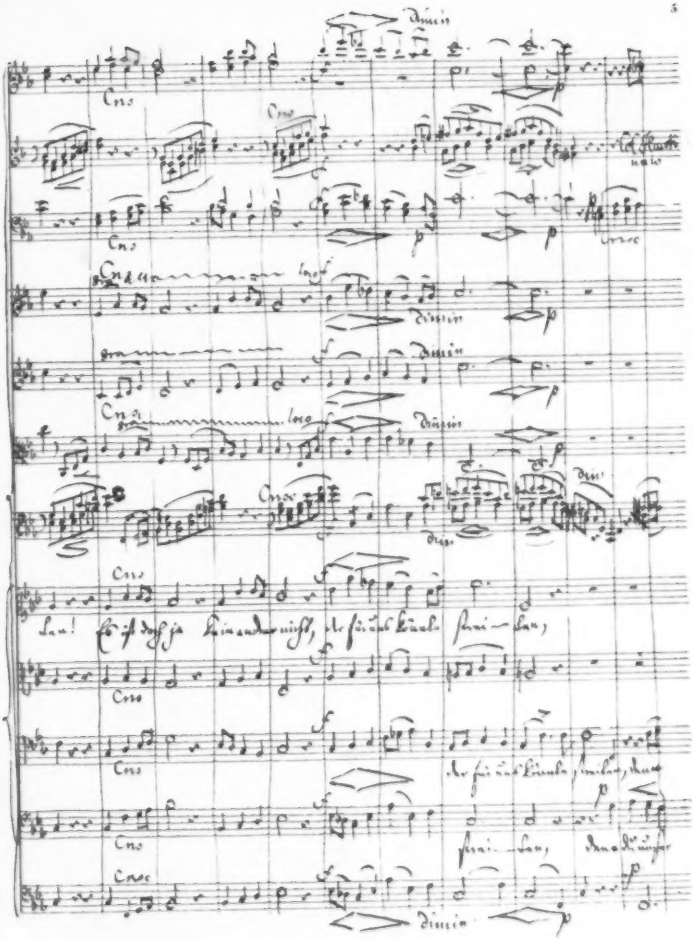
Tutti
Cno
Cno
Cno

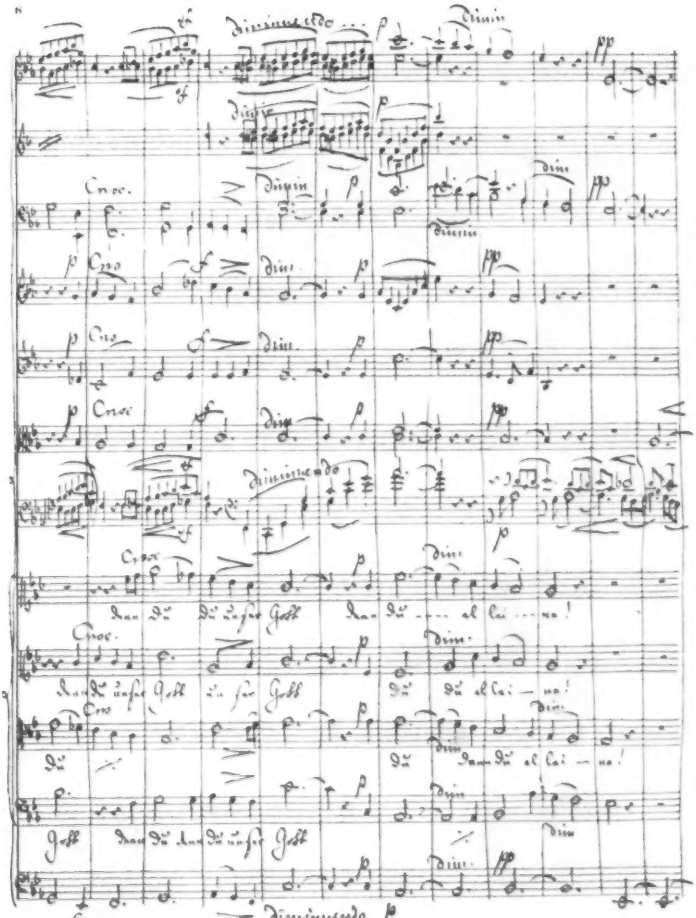
Cresc.
Dimin.
Cresc.
Dimin.
Cresc.
Dimin.
Cresc.
Dimin.
Cresc.
Dimin.
Cresc.
Dimin.
Du du du unser Gott du du ... al lu ... ia!
Du du unser Gott du unser Gott du du al lu ia!
Du du du du du du al lu ia!
Gott du du du unser Gott
Cresc. ... Diminuendo

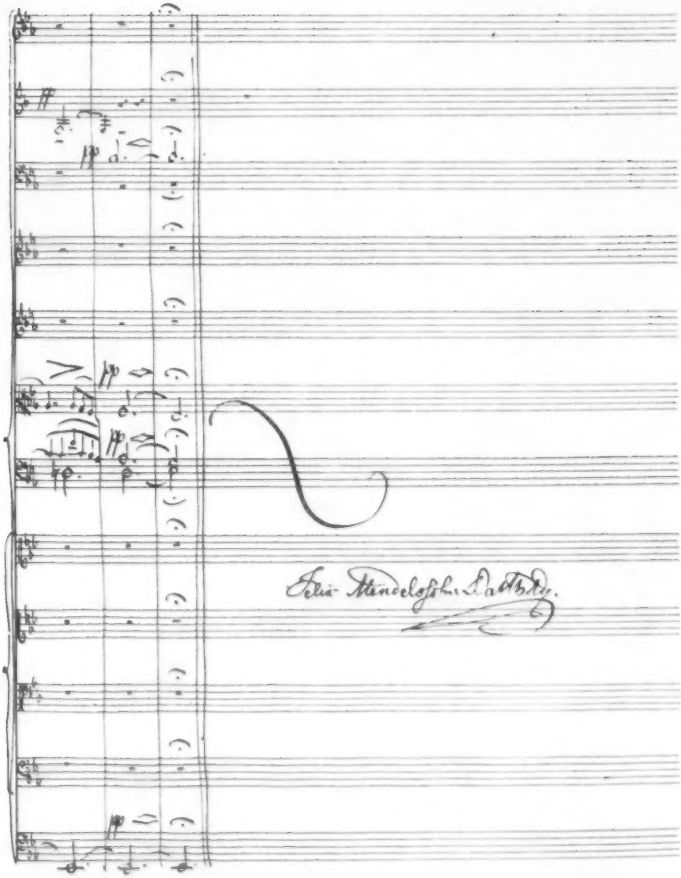
Felix Mendelssohn Bartholdy.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juni. № 24. 1839.

Quartett

für zwei Violinen und zwei Violen, komponirt von *F. W. Sörgel*. Op. 35. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse. Preis 16 Gr.

Es hält in manchen kleinen Städten, zuweilen sogar in grössern, oft schwer, einen guten Violoncellisten für seine Quartettunterhaltung zu bekommen. Aus diesem Grunde, und auch schon um der Abwechselung willen, wird es den Liebhabern eines gediegenen Quartettspiels angenehm sein, einmal auch eines für 2 Violinen und 2 Bratschen zu erhalten. Der Satz eignet sich für diesen verjüngten Bass der zweiten Viole sehr gut und die ganze Zusammenstellung des Werkchens ist dieser verkleinerten Bassunterlage angemessen. Ein kurzes Andante, ⅔, A moll, leitet ein; gleich daran schliesst sich All. con brio, ⅔, A dur, das nach frischer, brillant bewegter Durchführung aus der Dominante (E dur) nach kurzem Anklange des Mollakkordes in C dur ungesucht übergeht, einen leichten Zwischengedanken ergreift und auf dem Septakkorde von C dur eine Fermate eintreten lässt, welche in unmittelbarem Zusammenhange das Einleitungs-Andante, aber verändert, in F dur wieder aufnimmt und nach verhältnissmässiger Erneuerung der Introduktionsbewegung durch den verminderten Septakkord auf *dis* in E dur eine neue Fermate macht, die sogleich in den Schlusssatz, All. vivace, ⅔, A dur, führt, ein tändelndes Rondo bringt, dass sich in flüchtigen Figuren, oft in allen Stimmen, leicht bewegt und im Presto endet. — Man sieht also, dass man nach der Analogie von Concerto und Concertino dieses Quartett Quartettino nennen könnte, eine Form, die für die Bass-vertretende Viola und für den gefälligen Inhalt des Ganzen recht gut passt, der mehr für ergötzliche Unterhaltung der Spieler und Hörer, als für tiefe Gedankenfülle sorgen will. Das Werkchen ist also zu empfehlen; Viele werden es mit Vergnügen spielen.

Was wir bei wiederholter Durchsicht der Partitur zu erinnern haben, ist für die Komponisten und nicht für die Liebhaber, die sich um dergleichen in der Regel nicht im Geringsten bekümmern und es auch in gewisser Hinsicht nicht nöthig haben, sobald sie nicht tiefer in das Wesen der Kunst eindringen, sondern sie nur als angenehme Unterhaltern ansehen wollen. Anders aber steht es mit den Komponisten im Allgemeinen. Der erste Punkt betrifft die Orthografie, die in jeder Sprache, also auch in der Sprache der Musik, sobald sie sich unter die gebildeten zählen will, worauf die Musik längst Anspruch zu machen hat, durchaus nicht für etwas Geringfügiges angesehen werden darf. Dass man aber in unserer Zeit die musikalische Rechtschreibung nicht selten vernachlässigt, ist schon oft von uns erwähnt worden; man hält es im Ernst für völlig gleich, ob man *Gis* oder *As* hinschreibt, und unter diesen sind Männer, die gar nicht ohne Kenntnisse sind, die also das Rechte sehr leicht setzen könnten, wenn sie nur einige Aufmerksamkeit darauf wenden wollten. Ja es scheint, als ob Viele gerade das Unrechte darum hinschreiben, als ob sie damit sagen wollten: Wir gehören auch zu den Aufgeklärten, die über jene alte (sie ist eben so alt nicht) Pedanterei erhaben sind. Indessen richtet doch dieses gleichgiltige oder vielmehr übermüthige Fallenlassen einer nicht blos hergebrachten Ordnung am meisten unter denen, die einige Kenntnisse haben, manche Verwirrung an, macht manche Bestimmungen und Begriffe wankend, verdächtigt daher das Gesetz, gegen welches ohnehin alle gern Ungebundene eingenommen sind, und bringt von der andern Seite nicht den geringsten Nutzen. Denn wo z. B. für Blasinstrumente auf eine höhere Stelle des Notensystems ein Ton mit *b* verzeichnet wird, welcher mit ♯ auf einer tieferen Stelle stehen sollte, weil das Instrument diesen Ton mit dem *b* leichter und richtiger in dieser Verbindung greifen und ausklingen lassen kann, da und in ähnlichen Fällen, wo irgend ein gesunder Grund vorliegt, wendet ja kein Vernünftiger etwas gegen eine solche Vertauschung ein. Nur Willkür in solchen Dingen darf nicht einreissen; Willkür ist nie etwas Grosses, stets etwas Kleines; wo man ihr das Wort spricht, da fängt es an schlecht zu werden. — Namentlich wird häufig der verminderte Septakkord und der $^{5}_{3}$ Akkord verwechselt, z. B. *fis a c es* — und *fis a c dis*. Gleich im neunten Takte der zweiten Violine ist auch hier *es* für *dis* geschrieben worden. Allein, abgesehen vom richtigen Ueberblicken der Akkordfolgen, was am Ende doch auch nicht übel ist, sowohl die Praxis als die Theorie macht einen Unterschied zwischen dem Tone *es* und *dis*, der freilich nicht auf Klavierinstrumenten, wohl aber auf Streichinstrumenten zu Gehör gebracht werden kann. Das *dis*, als hinaufführender Ton schliesst sich enger an *e* und wird in der That bei solcher stufenweisen Hoherführung etwas höher gegriffen, als *es*. Die anscheinende Kleinigkeit wird noch dadurch bemerkenswerth, dass sie uns einen Fall vorführt, wo Theo-

rie und Praxis sich geradezu widersprechen. Die Theorie verlangt nämlich ganz gegen das Gesetz der Fortschreitung, dass *es* um ein Komma höher stehen soll, als *dis*; dass also der Ton *es* 5 Tontheilchen und *dis* nur 4 haben soll, was wir für irrig erklären. Diese Berechnung der Töne hat Eins vergessen, nämlich den Unterschied, der zwischen zu ordnenden diatonischen Verhältnissen und zwischen zufälligen, chromatisch ausschmückenden und Uebergänge bildenden Statt finden muss. Lassen wir diesen Zwiespalt der Theorie und Praxis, welcher bemerkenswerth genug ist, auch hier dahingestellt, so bleibt doch so viel gewiss, dass beide einen Unterschied beider Tonformen festhalten. Sollte man also diesen Unterschied nicht auch stets in der Schreibart bemerkbar machen, sobald kein Grund der Abweichung von der Regel, wie in manchen Fällen bei Notirungen für Blasinstrumente, eintritt? — Einige leichtere Verwechselungen ähnlicher Art übergehen wir, da sie uns zu keinem andern Resultate führen würden. Ein Beispiel erklärt in dieser Sache alle.

Ein zweiter misslicher Punkt, der zuweilen auch von Herrn Sörgel wie von Vielen als eine Auszeichnung unserer Zeit angesehen zu werden scheint, ist die vernachlässigte Genauigkeit der Harmonisirung. Man hält dies für eine der glücklichsten Emanzipazionen aus den Fesseln verjährter Gewalt. Wir sind dagegen des Glaubens, dass sich die Zwangherren überall vermehren, wo kein Gesetz gilt. — Gerade in Quartetten muss nach unserer Ueberzeugung die genaueste Folgerichtigkeit der Stimmen herrschen. Allerdings kann Herr Sörgel nicht behaupten, dass er, gegen Andere gehalten, sich sehr bedeutend emanzipirt hätte: aber ein Anflug von Zeitlust ist doch da. So sehen und hören wir z. B. in der Wiederkehr des Andante folgende Tonstellung bei *a*) nicht gern und hätten im 14. Takte der zweiten Violine zur Vermeidung der Oktaven mit der ersten und zwar melodieführenden Viola für *b* lieber *des* erklingen lassen. Noch unangenehmer ist uns die Harmonisirung bei *b*):

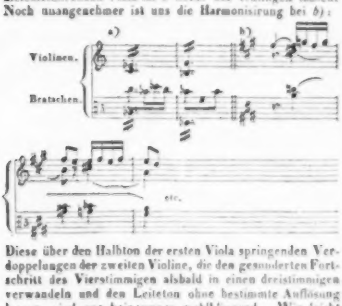

Diese über den Halbton der ersten Viola springenden Verdoppelungen der zweiten Violine, die den gesunderten Fortschritt des Vierstimmigen alsbald in einen dreistimmigen verwandeln und den Leiteton ohne bestimmte Auflösung lassen, sind uns keineswegs wohlklingend. Wie leicht der Uebelstand zu beseitigen wäre, braucht keine Anzeige; es fällt in die Augen. Allein man hält eben dies und Aehnliches für keinen Uebelstand mehr, beruft sich auf Freiheit, proklamirt das Gesetz für positiv und das Positive für starr, ob es gleich sichtbar und fühlbar eine weit gefälligere und schönere Bewegung geben würde, als das der Willkür Ueberlassene, wie in gegenwärtigem Falle und in hundert andern. Wir aber haben nichts zu thun, als den Stand der Dinge anzudeuten, in Beispielen zu zeigen, was daraus folgt, und Jedem sein Recht zu lassen, darüber zu denken, was er will, und zu handeln, wie er es für gut findet.

So sehr man aber auch in Allem, was in der Kunst von der Bildung des Verstandes aus- und auf eine veredelnde Richtung des Gefühls übergeht, Lossagung vom Gesetz für das Wünschenswertheste erklärt, was uns Freiheit aus alter Knechtschaft bringen soll: eben so sehr und noch weit angestrengter stehen doch wieder inkonsequente Einzelnheiten auf, die alle Menschen in die Fesseln ihres individuellen oder sektireuden Gefühls schlagen möchten, wenn es möglich wäre. Da dies nun nicht geht, so machen sich dergleichen Geschmacksfanatiker wenigstens den Spass, alle andere ehrliche Menschen für abgeschmackt zu erklären, die nicht gerade ihren Geschmack als den allein rechten und tiefsinnigen verehren und sich in Unterwürfigkeit nach ihm richten wollen. Ist irgend etwas abgeschmackt, so ist es eine solche Ueberhebung seiner selbst und seiner Geschmackspartei; Reiner hat Recht, Andern Vorschriften zu machen, was ihnen schmecken soll oder nicht. — Die Regel hingegen ist mehr als Geschmackssache.

Norbert Burgmüller.

1) *Sonate* (in F moll) *für das Pianoforte.* Op 8. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

2) *Rapsodie pour le Piano.* Op. 13. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Dass der Tod gerade talentvolle Männer in der Blüthe ihrer Jahre gern dahinrafft, beklagen wir nur darum öfter, weil wir die Andern, weniger oder nicht talentvollen, die er gleichfalls dahinnimmt, leichter vergessen. Manche Genien sind von der Art, dass sie nicht eher ruhen, bis sie sich den Genius mit der umgekehrten Fackel herangelockt haben, während das Leben anfängt, Hoffnungen auf sie zu stellen, deren Verlust um so schmerzlicher ist, da sie mitten in der schönsten Entfaltung schnell versinken. Wir haben über Norbert Burgmüller, als einen früh dahin geschwundenen Genius der Tonkunst, bevor er seine Flügel vor der Welt zu entfalten Zeit und Glück gefunden hatte, bereits im vorigen Jahrgange S. 67 gesprochen, als wir eine seiner Sinfonieen gehört hatten, ein wunderbares Gedicht, das auf Wiederhören begierig macht. — Seitdem sind mehrere der früheren Werke des Entschlafenen in's Leben getreten, die wir als Spätlinge mit einer natürlich begründeten Wehmuth willkommen heissen; wären sie früher erschienen, hätten sie wohl auch das Leben des Ver-

fassers erfreut und in der Freude des Gelingens es vielleicht verlängert. — Die Sonate, die seinem Bruder Friedrich, der sich seit mehren Jahren auf leichte Kompositionen für Schüler und nichts Schweres überwindende Dilettanten mit Glück legte, gewidmet ist, wird allen soliden Klavierspielern das Andenken Norberts noch lieber machen helfen. Es ist ein treffliches, schön zusammenhangendes und echt karakteristisch entwickeltes Ganze, eine Sonate, wie sie nicht immer vorkommt, weshalb wir hoffen, es werden sich alle solide Klavierspieler um so mehr mit ihr vertraut machen, je häufiger in den letzten Jahren die Klage laut geworden ist, dass uns zu selten gute Sonaten geschenkt würden. Es ist ein Werk, das Leben in sich trägt, dass sie nicht einmal, sondern öfter spielen und immer lieber gewinnen werden. Eine dichterische Beschreibung desselben versuchen wir nicht, da wir voraussetzen dürfen, es werde diese Ausgabe sich ohne dies Eingang verschaffen; in solchen Fällen finden wir es sogar besser, wenn der Auffassung jedes einzelnen Darstellers nicht vorgegriffen, sondern ihm volle Unbefangenheit gelassen wird, sich selbst ein Bild davon nach eigenem Gemüthe zu entwerfen. Das wird auch Keinem zu schwer fallen, weil die Eigenthümlichkeit des Werkes nicht so stark vom Wesentlichen anderer tüchtigen Meister abweicht, dass nicht Jedem manche befreundete und darum die Auffassung erleichternde Erinnerungen beim Vortrage desselben umspielen sollten. Die hier waltende Originalität erscheint uns also nicht als eine auffallende, von gewohnter Norm der achtbarsten Vorbilder völlig abweichende, sondern vielmehr als eine liebenswürdige, die in der Form bald Beethovens, bald Webers Schatten ahnen lässt, bald auch wohl einen leichten Umriss von Spohr's Anklängen herbeiruft. Das Alles muss aber das Werk, das in sich selbst im Ganzen durchaus auf eigenen Füssen steht, nur noch zugänglicher machen. Kurz, es ist nicht allein unser, sondern mehrerer Männer, die sich mit dem Werke zu befreunden bereits Gelegenheit hatten, Urtheil, dass wir durch diese Ausgabe um eine treffliche Sonate reicher geworden sind. Sollte aber dennoch diese Sonate nur unter Wenigen, nicht unter Vielen lebhaften Anklang zu erregen im Stande sein, so werden wir denen unbedingt zustimmen, die da meinen, es sei die Liebe zu Sonaten keineswegs mehr so gross, als die Mehrzahl sich selbst gern glauben machen möchte. Der Erfolg wird es lehren. Greift sie nicht durch, so liegt es nicht an der Sonate. — Ein ganz anderes Werk ist die Rapsodie. Hier steht der jugendlich Schwärmende, oft düster Bewegte weit mehr für sich; immerhin eine anziehende Erscheinung, die Manchen gerade deshalb um so willkommener, Andern hingegen aus demselben Grunde nur seltsam, oder doch weniger befreundet erscheinen wird. Fantasie ist jedenfalls auch in diesem kleineren Satze, der eben keine Schwierigkeiten technischer Art bietet, wohl aber durchaus einen Spieler verlangt, der in das zwischen Unruhe und Wehmuth schwankende Wesen desselbed einzugehen und das kurze Ganze in seiner Tonausprägung pikant genug vor den Sinn zu bringen versteht.

G. W. Fink.

Der Minnesänger.

Musikalische Unterhaltungsblätter. 5r Jahrgang. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. 1838. Preis 3 Thlr. β gGr.

Bei Anzeige der frühern Jahrgänge haben wir ausführlich über das Unternehmen, dass von J. D. Anton geleitet wurde, gesprochen. Im Musikalischen ist es sich ziemlich geblieben, dagegen hat es im Texte des wöchentlichen Halbbogens eine für seinen Zweck gute Aenderung erfahren: die Erzählungen sind kürzer gehalten und dafür ist mehr auf Notizen und Neuigkeiten gesehen worden. Unter die leichten, gefälligen Erzählungen mischen sich mitunter Biographieen, z. B. Spontini's, Benedicts, Farinelli's u. s. w., Beschreibungen mehrerer Musikfeste, meist der rheinischen und der Umgegend, z. B. des Frankfurter grossen Festes, des alljährlich zu Heidelberg gefeierten u. s. w., Schwänke, Anekdoten, Anpreisungen neuer französischer Opern z. B. des Perückenmachers von Thomas, des schwarzen Domino u. dergl. „Die Musik in Spanien," so gering auch die Ausbeute ist, welche uns die Mittheilung aus H. Viardot „Etudes sur l'histoire des institutions, de la litérature, du théâtre et des beaux arts en Espagne. Paris, Paulin, 1835 in 8" — bringt, gibt doch bei manchen Schwächen manches Anziehende, z. B. dass Alphons X. einige Canticos verfertigte, die das Kapitel zu Toledo in Versen und Musik, von des Königs eigener Hand geschrieben, aufbewahrt (nicht nach Art der Kirchengesänge). Man weiss, dass dieser König 1254 an der Universität zu Salamanca einen Lehrstuhl der Musik gründete. Es wird versichert, man finde in jenem Manuskript die 5 Linien und den Schlüssel. — In der Kathedrale zu Valencia soll die Musik seit der Mitte des 16. Jahrhunderts am Geschmackvollsten und Besten von vorzüglichen Meistern geübt worden sein. Von *Vinsens Martin*, dem Komponisten der Cosa rara, wird erzählt, er heisse eigentlich Don Vicente Martin y Soler, habe sich unter dem Maestro Fuentes als Sängerknabe zu Valencia in eine italienische Sängerin verliebt, welche mit der von Ferdinand VI. dahin berufenen Truppe gekommen war, sei ihr nach Italien gefolgt, wo ihn der Hunger zum Komponiren gezwungen habe. — Auch *Gomis* war dort Sängerknabe. — Unter den Liedern und Romanzen ist „Addio Teresa," ged. von Alex. Dumas, gesetzt von Hipp. Monpou, an sich, als sizilianischer Gesang, und darum merkwürdig, weil er der Lieblingsgesang des Duprez ist, welcher auch in allen Gesellschaften um Vortrag desselben ersucht wird. Dann die Abendszene, ged. von Worosdar, komponirt von J. Panny, dem Unglücklichen, als ob die Trauerszene von eigenem Kummer in's Leben gehaucht worden wäre. — Alle Gesänge sind mit Pianoforte- oder Guitarrebegleitung versehen; für Mannichfaltigkeit ist gesorgt; die französischen Couplets haben sämmtlich teutsche Uebersetzungen erhalten. Die Komponisten der teutschen Lieder sind: Karl Banck (von ihm 7); J. Küffner (3); G. C. Kulenkamp (2); Franz Lachner (1); L. Lenz (2); C. Löwe (1), und J. Panny (1). Unter den zahlreicheren Komponisten ursprünglich französischer Gesänge befinden sich 3 Damen: L.

Brice (1), Hélène Robert Maxel (1), und Louise Puget (6); unter den Herren, die französische Couplets komponirten, wird man auch einige Teutsche bemerken: J. D. Anton (1); Adolph Adam (1); Aug. Andrade (1); Amédée de Beauplan (1); Bellini (1); Fréd. Bérat (1); Adrien Boieldieu, der Sohn (2); Alb. Grisar (2); Jopierre (1); Layoanère (2); H. Léonard (1); N. Louis Ambr. Thomas (1). — Die Sammlung wird nicht weiter fortgesetzt. Die Liebhaber solcher Unterhaltungen haben aber in den 5 Jahrgängen des Minnesängers besonders an französischen Romanzen eine gute Auswahl erhalten, die auch zahlreich genug ist.

Mit dieser Ausgabe hängt

Der Gesellschafter. Zweiter Jahrgang. Ebendaselbst. Preis 3 Thlr. 8 Gr.

ganz genau zusammen, des Textes wegen, welcher ganz derselbe wie im Minnesänger ist. Der musikalische Halbbogen jeder Woche liefert hingegen Unterhaltungen für das Pianoforte zur Erholung für Dilettanten. Auch hier ist auf Mannichfaltigkeit gesehen; Arrangirtes aus beliebten Opern fehlt nicht; sogar ein leichter Walzer von F. Liszt ist dabei, ein Galopp, „Der Wirbelwind," von Musard u. s. w. Die Komponisten sind: A. Adam (1); K. Banck (1); G. Becker (1); Boyer (1); J. Benedict (9 kurze Sätze aus seiner Oper: „Die Warnung der Zigeunerin"); Karl Czerny (4 Etüden und 2 Uebungen); N. Dohler (2); Al. Dreischock (2); L. Gonion (6, aus Opern Arrangirtes); Henri Herz (3); F. Hünten (1); Karl Koch (1); G. C. Kulenkamp (1); Frz. Liszt (1); Musard (1); Ch. und Jos. Rummel (12, aus Opern Arrangirtes); Ritter v. Seyfried (1). — Die verschiedensten Sorten beliebter Unterhaltungsmusik findet man hier neben einander gestellt, mit ganz besonderer Berücksichtigung des Zeitgeschmackes und einer Vortragsfertigkeit, wie man sie unter geübten Dilettanten nicht selten antrifft. Selbst die schwierigeren Sätze sind, mit geringen Ausnahmen, , für unterhaltende Uebung berechnet, worunter wir eine solche verstehen, die nicht mit zu grossem Ernst zu viel fordert, nur mässige und doch Nutzen schaffende Mühe auflegt, welche bald mit gutem Erfolge sich belohnt sieht. Der Gesellschafter wird sich vorzüglich für Familien und Klavieristen auf dem Lande und in kleinen Städten eignen, wo man theils das Neueste schwerer erhalten kann, theils auch sich nicht Alles anschaffen mag; doch aber mit der Zeit etwas fortgehen möchte. Dafür sind solche Sammlungen, die zugleich für leere Stunden etwas zur Tagesgeschichte Gehörendes zum Lesen bieten, sehr geeignet und zu empfehlen.

Choral-Melodieen

zu sämmtlichen Liedern des Berliner Gesangbuchs für evangelische Gemeinden. Herausgegeben von *Frdr. Wilh. Kühnau*, Organisten an der Dreifaltigkeits-Kirche. Berlin, bei Wilh. Thome. 1838.

Der für Berichtigung der Unsicherheiten im Choralwesen äusserst thätige Verfasser, von dem man sagen muss, dass er diesem Punkte den grössten Theil seines Lebens widmet und weder Mühe noch Kosten scheut, um die Urmelodieen jedes Kirchenliedes und die wahren Namen der Dichter und Komponisten zu ermitteln, bezweckt durch diese Herausgabe, das Seine zur Beförderung grösserer Gleichförmigkeit im Kirchengesange teutsch-evangelischer Kirchen beizutragen. Das wird ihm gelingen, wenn die Herren Verfasser neuer Choralbücher auf dieses Werkchen und des Mannes Angaben überhaupt gehührend achten und wenn man dieses Büchelchen vorzüglich stimmtheit der Orgel folgen und gemeinschaftlich mit ihr den Chorsängern in die Hände gibt, damit sie mit Bedenden Gesang der Gemeinden leiten können. Herrn Kühnau's Quellenbenutzungen reichen bis zum Jahre 1524. Die Vorrede gibt ein kurzes Verzeichniss der Originalnamen einiger Melodieen mit Anzeigung der Quellen, weil manche Melodie in den Choralbüchern unter einem entlehnten Namen vorkommt. Diese Berichtigungen sehe man im Buche selbst nach. Da aber der Verfasser in seinem Fache unermüdlich fortarbeitet, so wächst der Reichthum seiner Berichtigungen, worum wir Folgendes zum Besten der Sache mitzutheilen in den Stand gesetzt worden sind: Der Dichter des Liedes: „Es ist genug! so nimm, Herr, meinen Geist" wird in S. IV genannter Quelle *Franz Joachim Burmeister* genannt. — „O fröhliche Stunden, o herrliche Zeit," die Melodie von *Thomas Selle* steht im Original in D moll, ohne Vorzeichnung *b*. Später findet man sie im Gesangbuche von Freylinghausen (Halle, 1741 in 8.) in D dur auf das Lied: „O Ursprung des Lebens," gedichtet von *Christian Jakob Knitsch.* — „Seele, was ist Schöner's wohl": Vierten Zehn neuer geistlichen Arien u. s. w. verfertiget und zum Druck befördert von *Joh. Rudolff Ahle'n.* Mühlhausen, 1662. Hier ist das Lied selbst mit *M. Ludovicus Starck* bezeichnet. — Zu „Christus, der uns selig macht" stehe der Anfang des lateinischen Liedes „Patris sapientia" aus dem 15. Jahrhundert, worauf die Melodie gesetzt wurde. S. 28 setze nach Ebeling 1666 und zu „Freu dich sehr, o meine Seele" die Jahrzahl 1562. — Auch zu: „Herr Gott dich loben Alle wir." Diese Jahreszahl 1562 bezieht sich auf Psalmes de David etc. Lyon, 1562 in 8. — „In dich hab ich gehoffet, Herr!" setze anstatt „um's Jahr 1601"; im Choralgesangbuch des *Barthol. Gesius.* Frankfurt a. d. Oder 1601. Blatt 120. a. — „Vater unser im Himmelreich," von Luther, ist im Niedersächsischen Magdeburger Gesangbuche von 1540 Lied und Melodie mit 1539 bezeichnet. Eben daselbst „Vom Himmel hoch" mit 1540. In der hochteutschen Ausgabe des Magdeburger Gesangbuches von 1540 (bei Mich. Lotter daselbst gedruckt) fehlt die Jahreszahl 1539. — Die Korrektur des Melodieenbüchleins ist so genau, dass zu den wenigen Angaben nur noch in der 161. Melodie die letzte Viertelnote in eine halbe Taktnote zu verwandeln ist. Auf die Angabe der Choralkomponisten kann man sich hier ohne Vergleich sicherer als anderwärts verlassen. Da nun nicht wenige der anerkannt klassischen Kirchenmelodieen des 16. und 17. Jahrhunderts das Eigenthum aller neuern Choralbücher Teutschlands sind, so wird die-

ses Melodieenbuch auch ausser Berlin nützlich zu verwenden sein; vorzüglich ist es allen Freunden der Förderung des Choralwesens bestens zu empfehlen, ganz besonders denen, welche die wahren Komponisten der Choräle kennen lernen wollen.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., den 28. Mai. In den zwei Monaten, die zwischen meinem letzten Berichte und diesem verflossen, ist hier in der Musikwelt mancherlei geschehen. Einzig aber war es die Oper, die unser Interesse in Anspruch nahm, theils durch Neuigkeiten, theils durch Gäste. Am 24. März wurde zum ersten Male „Beatrice di Tenda," grosse Oper in 2 (hier 4) Akten von Bellini, gegeben, und am 27., ebenfalls zum ersten Male, Aubers „Schwarzer Domino." Also zwei neue Opern in einer Woche. Beatrice di Tenda ist gewiss eine der frühesten Opern Bellini's, und die schlechteste dieser musikalischen Ephemere, die Referent kennt. Ist schon in seinen bekannten Opern an keine Uebereinstimmung der Musik mit dem Text zu denken, so ist es hier gar nicht. Hier ist keine Karakteristik, nicht einmal die allergewöhnlichste, keine dramatische Gestaltung, keine Wahrheit, ja nicht einmal der Schein davon. Die Musik passt zu den Worten und Handlungen wie die Faust auf's Auge. Das ist ein ewiges sentimentales Gesumme ohne Haltung und Gestaltung, ohne alle tieferen Intenzionen, ohne alle höheren künstlerischen Tendenzen. Der Eine singt wie der Andere, mag auch seine Empfindung eine ganz verschiedene sein, der Ausdruck ist immer derselbe, Alles ist aus demselben weichlich melodischen Wasserteige zusammengeknetet. — Gegeben wurde aber diese Oper so gut, wie lange keine auf unserer Bühne. Die erste Aufführung erinnerte wirklich an den Glanz einer früheren, leider dahingeschwundenen, Zeit unserer Oper, wo diese noch ohne Uebertreibung die erste in Teutschland genannt werden konnte, wenigstens was das Ensemble anbetraf. Dem. Capitain leistete als Beatrice wirklich für ein so junges Mädchen Erstaunenswerthes, im Gesang wie im Spiel. Auch Herr Abresch, von dessen Auftreten ich in meinem letzten Bericht sprach, that als Brombello das Mögliche. Dem. Kratky, Agnese, und Herr Dettmer, Filippo, waren trefflich. Die Oper sprach daher das erste Mal sehr an, wurde dann noch zweimal wiederholt, wo aber das Interesse des Publikums sich gewaltig vermindert hatte. — Der „Schwarze Domino" gehört zu den schwächsten Werken Aubers, und steht etwa mit der Gesandtin auf einer Höhe. Nur wenige Nummern lassen ahnen, dass ihr Verfasser Besseres geleistet, das Meiste ist matt und elend. Die Aufführung war im Ensemble gut, im Einzelnen liess sie viel zu wünschen. Dem. Kratky sang und spielte die Angela zur allgemeinen Zufriedenheit, die Herren Dobrowsky und Nissen (Horatio und Juliano) aber leisteten wenig, besonders im Spiel. Die Oper gefiel nicht und ward bei den beiden Wiederholungen ebenfalls ohne Interesse aufgenommen. — Am 3. April trat Dem. *Jazedé*, als neu engagirten Mitglied, zum ersten Male auf, und zwar als Norma. Dem. Jazedé ist eine recht brave Sängerin, mit schöner Stimme und nicht ohne künstlerische Bildung. Gehört sie auch nicht in die Reihe der ersten Sängerinnen, so leistet sie doch Erfreuliches und steht überall an ihrem Platze. Ihre kleine Figur, und noch mehr ihre gänzliche Geschmacklosigkeit in der Wahl ihrer Kostüme, hindert nur in etwas, indess gewöhnt sich das Publikum, hat es nur erst die Kunst liebgewonnen und diese von der Sängerin getrennt sich denken gelernt, leicht an solche Uebelstände. Herr Abresch sang den Sever mit grossem Glück. — Am 7. April war Don Juan, und zwar fast ganz mit fremden Sängern und Sängerinnen besetzt. Dem. Jazedé (Anna), Dem. Fischer von Salzburg (Elvira), Herr Ditt als Versuch den Octavio, Herr Schumann aus Prag (Leporello), Mad. Schumann (Zerline). Rechnet man nun dazu, dass unser Bariton Wigand zum ersten Mal den Don Juan sang, so hatten wir ein ganz fremdes Personale vor uns. Der Theaterkasse mag mit diesem Coup wohl geholfen sein, der Kunst aber nicht, denn die Oper ging, wie natürlich, schlecht. Dem. Jazedé sang die Anna recht gut, desto schlechter aber Dem. Fischer die Elvira. Mad. Schumann leistete das Beste an dem Abend, sie war wirklich ein allerliebstes Zerlinchen, gerade wie sie sein muss, halb naiv, halb kokett. Herr Schumann war unbedeutend, eben so Herr Ditt trotz seiner wunderschönen Stimme. Herr Wigand sang den Juan vortrefflich, seinem Spiele fehlte aber noch das rechte Verständniss dieses Karakters. — Den 9. April sang ein Herr Kreuzer aus Salzburg den Elwin in der Nachtwandlerin, vermochte aber keinen Eindruck zu zu machen, und eben so den folgenden Tag Dem. Meyrad (über deren ersten Versuch als Königin der Nacht ich im vorigen Bericht sprach) als Irma im Maurer und Schlosser. Ausgezeichnet war aber an dem Abend Mad. Schumann als Henriette. — Am 14. hörten wir die Entführung, Dem. Jazedé (Konstanze), Herr Ditt (Belmonte), Mad. Schumann (Blondchen), Herr Schumann (Osmin). Gut war nur Mad. Schumann, die wirklich eine brave Soubrette ist. Der Dem. Jazedé kostete die Konstanze zu viel Anstrengung. Herrn Schumanns Komik ist etwas trivial, doch verdirbt er nichts. Herrn Ditt's wunderschöne Stimme that im getragenen Gesang ihre Wirkung, doch fehlt ihr zur Zeit noch Bildung. — Am 22. betrat endlich die lange und sehnlich erwartete Dem. Jenny Lutzer aus Wien als Adina im Liebestrank von Donizetti unsere Bühne und wurde, wie natürlich, mit der freudigsten Theilnahme begrüsst. Was man auch von ihr sich gedacht, man fand es durch das, was sie leistete, übertroffen. Sie bezauberte durch ihre Glockentöne allgemein. Später sang sie noch in den Puritanern, in der Norma (zwei Mal), in Figaro's Hochzeit (die Susanne), im Postillon von Longjumeau, in der Nachtwandlerin (zwei Mal), und eine Arie von Paccini im Zwischenakt. — Dem. Lutzer ist eine geborne Sängerin. Sie brauchte sich nicht zu fragen in den Jahren, wo der Mensch daran denkt, was er werden will in der Welt: Jenny, was wirst denn du? sie ward, was sie werden

musste, eine Sängerin! Sie singt, wie der Vogel im Walde, weil ihr der Gesang gegeben. Frei und leicht entringt sich ihrer Kehle der Ton und verbreitet Freude und Wohlbehagen überall, und das ist das Rechte, denn die leiseste sichtliche Anstrengung stört Beides durchaus. Mit dem Gefühl der grössten Ruhe kann man sich bei ihr dem Genuss des Hörens hingeben, denn man fühlt es, dass sie spielend die grössten Schwierigkeiten überwindet, und dies Gefühl bringt ein eigenes Behagen mit sich, ein so wohlthuendes, welches durch nichts gestört wird. Die Stimme der Dem. Lutzer ist ausserordentlich schön, am schönsten aber in den hohen Tönen, wo sie an Weichheit und Milde jede Flöte übertrifft. Ihre tiefen Töne sind wohl etwas schwach, doch durchaus nicht ohne Klang. Die Mittellöne haben einen Fehler, der aber nicht von der Stimme, sondern von einer nicht sorgfältig genug beachteten Aussprache herrührt. Es ist dies ein oft breiter Klang, der störend wirkt. Hauptsächlich ist dies der Fall, wenn der Vokal e in einem Worte vorkommt, der so breit gezogen immer wie ein ä klingt. Die Stimmbildung der Dem. Lutzer ist glänzend und durchaus fehlerfrei. Ein ganz exzellenter Triller, wunderbar genaue und deutliche chromatische Gänge, Koloraturen in allen Gestalten und — vor allem — die höchste Reinheit zu allen Zeiten, das sind die grossen Vorzüge ihres Gesanges. Auch eine einfache Kantilene weiss sie mit der grössten Innigkeit zu singen, denn sie hat ihren Ton in allen Nüancen in ihrer Gewalt. Ihre Verzierungen und Kadenzen sind immer geschmackvoll, nie überladen und oft neu und überraschend. Dem. Lutzer ist unbestreitbar die erste jetzt lebende teutsche Sängerin, denn sie übertrifft alle, die Löwe, die Hasselt, die Dürrient u. s. w. sehr weit. Ihr Spiel steht ihrem Gesange in so fern nach, als es sich nie zu dramatischer Grösse zu erheben vermag, es ist indess völlig genügend und im Heitern und Naiven ganz vortrefflich, wie z. B. als Susanna, wo ihr feines und liebenswürdiges Spiel ihrem Gesang völlig gleich stand. Sie hat auch hier beim Publikum wie bei der Kritik diese Anerkennung gefunden; nur ein Kritiker, der bei Anwesenheit der Löwe ganze mythologische Abhandlungen zu deren Preis schrieb, und dem wahrscheinlich für die Lutzer nichts mehr übrig geblieben, nannte sie „eine Konzertsängerin.“ Dies war aber die einzige Stimme, die sich gegen sie erhob, und sie fand so viel Tadel, dass sie im nächsten Bericht eine lange, aber etwas dunkle Rechtfertigung dieses Tadels zu geben sich veranlasst fühlte.

(Beschluss folgt.)

Düsseldorf. Unser rheinisches Musikfest ist unter der meisterlichen Leitung des Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, dem der hiesige Musikdirektor Herr Jul. Ritz zur Seite stand, auch diesmal glänzend vorgefallen. Ungefähr 600 Künstler waren vereint wirksam, unter welchen ausser gefeierten Instrumentalisten die Sängerinnen Fräul. Klara Novello, Fräul. v. Fassmann aus Berlin, Fräul. Schloss aus Köln und der Tenorsänger Herr Schmidt aus Leipzig sich auszeichneten. Handels allgefeierter Messias, diesmal vollständig ausgeführt, verherrlichte den ersten Tag des Pfingstfestes und brachte eine so durchgreifend allgemeine Wirkung hervor, wie wir uns derselben kaum erinnern. Der zweite Festtag liess uns am Abend die heroische Sinfonie Beethovens, dessen erste Messe (mit teutschem Texte von Friedr. Rochlitz), eine anerkannt schöne Ouverture von Jul. Ritz, und Dr. Mendelssohn-Bartholdy's allbekannten 42. Psalm dankbar bewundern. Am dritten Tage fand, wie an solchen Festen gewöhnlich, noch ein Konzert Statt, worin Mozarts Ouverture zur Zauberflöte von Neuem ihre ewig junge Kraft erprobte, worauf Arien und Duetten aus Opern von Mozart, Rossini und Bellini gesungen, und von Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy einer seiner schönen Pianoforte-Sätze meisterlich vorgetragen wurden. Den Beschluss der Feier machten schottische Volkslieder, gesungen von Fräul. Klara Novello, auf dem Pianoforte begleitet von Dr Mendelssohn-Bartholdy, mit dem „God save the Queen“ und „Heil dir im Siegerkranz,“ was jubelnd aufgenommen wurde. In das teutsche Vaterlandslied stimmten alle Kehlen, was das Fest so erhebend endete, als es begonnen hatte.

Halle a. d. Saale. Die seit etwa 5 Jahren bestehende *Provinzial-Liedertafel* hatte zu unsern hiesigen Sängervereinen einen Theil der befreundeten Liedertafeln aus Barby, Cothen, Dessau, Leipzig, Magdeburg und Zerbst zu einem Männergesangfest vereint, das von 120 bis 130 Sängern feierlich begangen wurde am Abend des 25. Mai. Der festlich geschmückte Saal, den des Kapellmeisters Dr. Frdr. Schneiders, des Leiters der verbundenen Vereine, wohlgetroffenes Brustbild und reiche Blumengewinde zierten, sah noch manchen hohen Gast unserer Stadt und der Universität, unters Andern auch den Grafen von Stolberg, Oberpräsidenten der Provinz Sachsen. Manches herrliche Lied und mancher Toast erscholl und hob die Herzen immer freudiger empor. Mit welcher Kraft die von so vielen geübten Männerstimmen gemeinschaftlich vorgetragenen Chorgesänge wirkten, kann sich Jeder denken, wer einem solchen Feste einmal beizuwohnen die Freude hatte. Die Hallenser brachten den Sanggenossen einen freundlichen, von G. Reichard komponirten Gruss und einen Festgesang, komponirt von Abels, welcher letzte bei Kümmel in Halle gedruckt worden und also zu haben ist. Beide Kompositionen, noch vorzüglicher die letzte, sprachen allgemein an und wurden trefflich gesungen. Den Text des Grusses „an die lieben Sanggenossen“ theilen wir hier mit:

Der Frühling ruft, und jubelnd schallen
Ihm Grüsse zu in lautem Chor,
Ihm deckt das Lied der Nachtigallen,
Ihm wirbelt Lerchenklang empor.
Und Menschenstimmen sollten schweigen?
Des Herz verschliessen seinem Drang?
O, nein! es folgt dem Jubelreigen
Und sein Entzücken wird Gesang.

Doch wie ein Baum nur liebe ebenholt,
Wenn laut der Wald im Sturm ertönt;
Wie dort ein Bach von West gebraucht,
Als Strom vom Felsen donnernd braust,

und spielte sein Solo sehr hübsch; Ellevion und Dem. Philis sangen — ersterer sehr gut, letztere leidlich. Die immer zunehmende Verlegenheit der Personen, da sie tiefer hineinkommen, sich selbst spielen zu müssen, wurde vortrefflich ausgeführt; es wurde Einem wirklich bänglich um sie, und doch konnte man nicht aus dem Lachen kommen.

Zum Abschiede für heute noch eine Anekdote, die man sich von einer gewissen, hier sehr beliebten Sängerin erzählt. Die schöne Frau gefällt sich selbst und so manchem Andern in der möglichst natürlichen Kleidung, ich meyne, halb nackend, auf dem Theater. Neulich hat sie eben Gesellschaft von jungen eleganten Damen und Herren bey sich. Man bringt ihr ein Billet, an sie addressirt mit der Beyschrift: Kleidung für Madame — Ah von meiner lieben —! ruft sie. Ah, von der Putzhandlerinn! etwas Neues! etwas Neues! wiederholt die Gesellschaft. Lassen sie es uns sehen! — Sie lässt das Kistchen hereinbringen, alles tritt neugierig um sie her, preisst schon, wie herrlich ihr die Neuigkeit lassen werde; die Dame öffnet lächelnd, und es findet sich im Kistchen nichts, als — ein Feigenblatt.

Paris, d. 16ten Jun. Da ich Ihnen nichts von interessanten Neuigkeiten zu schreiben habe, gebe ich folgende Kleinigkeiten, als Nachlese zu meinen letzten Briefen. Sie wissen wahrscheinlich schon, dass verschiedne der hiesigen Operndichter das deutsche Theater als Quelle benutzen, woraus sie wenigstens ihre Stoffe, nicht selten auch mehr schöpfen, indess man deutsche Stücke, nur übersetzt und als Schauspiele, noch immer nicht aufkommen lässt — wenige ausgenommen. Jene Operndichter pflegen aber ihre Quellen nicht anzugeben. Am öftersten müssten sie Kotzebue nennen. Doch ist vor einiger Zeit auch Aballino als Oper auf das Théatre de l'ambigû comique, mit Musik von Quaisin, gebracht worden, und hat viel Glück gemacht, wahrscheinlich nur als Spektakelstuck — denn die Musik war sehr unbedeutend, und das deutsche Original, das ich ohnehin nicht eben hochstellen kann, hatte man erst beschnitten, die Reste dann gedrehet, ausgedehnt und tüchtig gewässert. Von den vielen Gelegenheitsstücken, die der Friede mit England hervorbrachte, habe ich Ihnen keines genannt, weil ich vorhersahe, dass, ehe Sie dem Publikum darüber Bericht erstatteten, sie alle schon vergessen seyn würden. Und sie haben dies Schicksal auch nicht mit Unrecht zu tragen gehabt. Ein einziges Vaudevillestück nenne ich Ihnen jetzt noch — La paix dans la Manche — nur des Spasses halben, durch welchen es viel Glück machte. Ein bramarbasirender Kaper-Kapitain, der manches Lustige und noch mehr Thörigtes herauszupoltern hat, erzählt darin von seinen Abentheuern während der Kaperey, und hat da unter andern auch folgendes Couplet, das nun wohl seine halbverborgene scharfe Spitze hat:

Savez-vous par quelle avanture
Je n'ai pas fait fortune encor?
D'un vaisseau je fis la capture
Et je le croyois chargé d'or;
Je cs un peu de ma surprise:
En me lançant sur le tillac,
Je m'apperçois que cette prise
N'est qu'une prise de tabac —

Hier fing ein lustiger Kopf im Parterre überlaut an zu niesen. Alles lachte, man wünschte ihm: wohl bekomm's, es regnete politisirende Bonmots u. dgl. Die Anekdote wurde umhererzählt, und nun eilte man in das Vaudeville, wo aber niemand mehr niesete. Der Direkteur hatte jenem unbekannten Freunde eine Pramie aussetzen sollen. —

Leipzig. Den 5ten Julii liess sich Herr Bohmer aus Amsterdam im Konzert des Beygangschen Museums auf dem Bassethorn hören. Er fand lauten Beyfall, und verdiente ihn. Wenn auf seinem vielvermögenden Instrumente es schon schwer und selten ist, dass ein Virtuos ganz rein spielt und die Tiefe mit der

So wird das Lied auch matt verklingen,
Das einsam tönt durch die Nacht.
Doch rauscht es hin mit Adlerschwingen,
Wenn hundertstimmig es erwacht.

Drum sind wir alle hergezogen
Zum Liederfest von nah und fern,
Geschwellt auf der Hoffnung Wogen,
Geleitet von milder Freude Stern.
Wir kommen frisch zum schönen Werke,
Der reinsten Habe uns bewusst,
Denn jeder trägt die heilge Stärke
Des teutschen Liedes in der Brust.

So sprenget denn das Thor der Klänge,
Entfesselt ihn, den Lieder Strom,
Und sendet mächtige Gesänge
Hinauf bis in des Himmels Dom!
Lasst feierlich den Ernst hier walten,
Doch singt auch Lieb und Lust und Wein,
Und jeder, der es so will halten,
Soll unserm Chor willkommen sein.

Auch der Leipziger Verein, aus einem Theile der ältern und jüngern Liedertafel, welche letzte sich seit einem Jahre ungefähr gebildet hat, bestehend, zeichnete sich am ersten Gesangabende namentlich durch den Vortrag einiger Kompositionen von Dr. Mendelssohn-Bartholdy rühmlichst aus. Mit jedem Gesange stieg Heiterkeit und Lust, und erst spät trennte man sich, um einer kurzen Ruhe zu pflegen. Am andern Morgen um 6 Uhr bewegte sich der frohe Sängerzug unter dem Geleite vieler Stadtbewohner auf die Anhöhen des schönen Gartens von Gichtenstein, wo von der Ruine her und von den entgegengelegenen Hügeln dem ausgezeichnet schönen Morgen Dank- und Freudenlieder erklangen, die, im weiten Raume verhallend, nur die Hunderte der nahe stehenden Hörer lebhaft erfreuen konnten. Desto kräftiger und schöner wirkte der Gesang in dem kleinen, von Gebäuden umschlossenen Theile des Gartens von Gichtenstein. Von allen Schönheiten der Natur und der Kunst ergötzt, begab sich der Sängerverein wieder nach der Stadt, um abermals bei einem gemeinschaftlichen Mahle die sieggerühmte Liederkunst teutscher Zungen zu verherrlichen, wobei abermals der Leipziger und der Dessauer Verein besonders rühmlich ausgezeichnet wurde. Dieser zweite Gesangtag war noch herzlicher, als der erste; man hatte sich kennen gelernt und trennte sich mit Bedauern. Jeder Verein hielt so lange aus, als es ihm die Entfernung nur erlaubte. Im nächsten Jahre wird die Provinziallliedertafel in *Zerbst* gefeiert werden.

Etwas über den Musikstand in Holland.

In Holland gibt es im Ganzen nur wenige Städte, wo die Musik mit wahrer Liebe getrieben wird. Konzerte gibt es dagegen in jeder Stadt in Menge: aber dieser scheinbare Vortheil für Kunst und Künstler ist gerade einer der grössten Nachtheile, weil die grosse Zahl dieser *grossen* und *kleinen* Konzerte, wie man sie nach der höheren oder mehr bürgerlichen Gesellschaft zu benennen pflegt, die Kräfte zersplittert, dass also kein Ganzes gebildet wird. Die ersten unter den Städten, wo etwas in der Kunst geleistet wird, sind *Haag*, *Amsterdam* und *Utrecht*.

Haag besitzt eine durch *Lübeck* sehr gut geleitete Kapelle, an welcher sehr verdienstvolle Künstler angestellt sind. Die im Allgemeinen beklagenswerthe Kraftzersplitterung findet theils hier nicht so sehr Statt, theils würde sie weniger nachtheilig wirken, da hier mit guten Kräften tüchtige Konzerte gegeben werden können, wo man die besten Meisterwerke der teutschen Schule trefflich ausführt, die auch das Publikum zu schätzen gelernt hat. — Die französische Oper ist in diesem Jahre nicht sehr glücklich zusammengestellt, und mit Leib und Seele französisch. Endlich hat die holländische Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst hier einen guten Singverein, aber leider noch bis jetzt keine gute Gesangschule, auf welche man jedoch eifrig hinarbeitet.

Amsterdam hat 3 Theater, welche Opern geben in der teutschen, französischen und holländischen Sprache: allein alle 3 vereinigt würden eine Operngesellschaft zu ½ zusammenstellen, wobei die teutsche immer noch die Hälfte dazu hergeben müsste. Die französische ist so kümmerlich bestellt, dass sogar nur *kleine* Vaudevilles und selbst dann noch sehr schlecht gegeben werden können. Die teutsche Oper war in diesem Winter bis in dem Februar auch nicht sehr glücklich; die Direktion gibt sich aber alle Mühe, durch Gastrollen und andere ihr zu Gebote stehende Mittel die Lücken auszufüllen. Unter allen Lückenbüssern gibt es gute und schlechte, also auch hier. Das *Repertoir* hält stets an den klassischen Opern fest und fügt die besten Opern der spätern teutschen Komponisten bei. In ganz Teutschland haben Sie kein Theater, wo die Zauberflöte und Don Juan so oft gegeben werden, wie hier, und stets mit guter Einnahme, was das Festhalten des Klassischen bestens erklärt von Seiten der Direktion. Es gibt Viele unter den Hörern, welche selbst die Stumme, oder Robert den Teufel nur ein einziges Mal gesehen, dagegen Mozart, Beethoven und Weber jedes Mal gehört haben. Indessen versuchen Trug, Blendwerk und bohler Schein an dieser Vorliebe der Nation gehörig zu rütteln; bei jeder neuen französischen Oper wird bekannt gemacht, jetzt sei die Oper *aller* Opern eben geschrieben worden und solle bald gespielt werden. — Sie sehen, dass es in Amsterdam gerade wie in der Welt ist, und die Zeitungen schreiben auch pariser Berichte ab. — Konzerte gibt es hier genug und fast jedes einzelne hat gute, ja sehr gute Talente aufzuweisen, und doch ist keines wahrhaft ausgezeichnet, was so leicht bewirkt werden könnte, wenn man nur gut zusammenstellen und nicht jeder geschickte Pipenist auch gleich dirigiren wollte. — An den Musikschulen hat man auch hier noch viel zu bessern; gut sind sie nicht.

Utrecht hatte bisher in Holland keinen grossen Namen, wenn von der Tonkunst die Rede war, und ist doch so eigenen Mitteln die reichste Stadt im Lande. Hat auch diese Stadt weder ein Theater noch eine Kapelle, so hat sie doch in verschiedenen Singschulen über 300 Zöglinge, welche gründlichen Unterricht erhalten, dann einen Singverein und manche andere Chöre, so dass 250 gut geübte Stimmen zusammengebracht werden können; ferner ein gutes Orchester, dass nur in den Blas-

instrumenten zu wünschen übrig lässt, aber dennoch durch gute Direkzion und Fleiss im Schattiren zu den besten gerechnet werden kann. Und das Alles ist vornämlich das Werk eines einzigen Mannes, des vor einigen Jahren als Direktor hier angestellten Kufferath aus Spohr's Schule), dessen Gemahlin als Solosopran sich verdient machte. — Dass es übrigens auch hier unter den Künstlern mancherlei seltsame Cmeraderien gibt, die sich auch wohl manche Journale zu befreunden wissen, durch welche dann die wunderlichsten Uebertreibungen in die Welt posaunt werden, wovon wir vor der Hand schweigen wollen, versteht sich jetzt fast von selbst. Weitere Vorfälle wichtiger Art werden wir nächstens mittheilen.

Berlin, den 4. Juni 1839. Zuerst gedenken wir des ehrenwerthen Gastes Herrn *Tichatscheck* aus Dresden, welcher seine Debütrollen mit dem lebhaftesten Beifall fortsetzte und schloss. Leider war der, durch die klangreichste Tenorstimme und dramatisches Darstellungstalent, wie durch seine Persönlichkeit ausgezeichnete Künstler durch anderweite Verpflichtungen so mit der Zeit seines hiesigen Aufenthaltes beschränkt, dass derselbe, ausser dem Sever in der Oper Norma, nur noch zwei Mal den Adolar in K. M. v. Weber's Euryanthe, den George Brown in der „weissen Dame," Talbot in den „Puritanern" und „Robert den Teufel," im Ganzen also nur sechs Gastrollen geben konnte. Da Herr Tichatscheck auch in Leipzig gesungen hat, so enthält sich Referent eines speziellen Eingehens auf seine einzelnen Leistungen, nur bemerkend, dass der schätzbare Sänger für die teutsche und französische Oper, namentlich für heroische Karaktere, wohl zu geeignetsten erscheint. Die königl. sächs. Hofbühne kann sich zu diesem Tenoristen Glück wünschen, welcher jeder grösseren Opernbühne willkommen sein müsste. Scheint die Stimme des Herrn Tichatscheck anfangs auch ein wenig verschleiert, so verliert sich dies doch sehr bald, und der schöne, wohlklingende Ton der echten Brauststimme wird in voller Klarheit und steter Reinheit der Intonazion vernommen. Der Vortrag des Sängers ist natürlich, gefühlvoll, belebt und die Aussprache überaus deutlich, auch im Gesange frei von auffallendem Dialekt, der nur wenig, jedoch ohne zu stören, im Dialog zu bemerken ist. Dem. *Wüst*, ebenfalls vom königl. sächs. Hoftheater, ist hier nur in zwei Gastrollen aufgetreten, da die Sängerin unvorbereitet, zum Besuch hier anwesend war. Dieser Umstand machte allein die Darstellung der Oper Robert der Teufel möglich, indem beiden hiesigen ersten Sängerinnen nicht gleichzeitig a dieser Oper auftreten wollten. Dem. Wüst übernahm deshalb die Alice und sang die anstrengende Partie zwar nur mit mässig starker Stimme, jedoch rein, mit gebildetem Vortrage und angemessener Darstellung. Die zweite Gastrolle der Dem. Wüst war die Gräfin in Mozart's Figaro, welche ebenfalls verdiente Anerkennung fand, so glänzend auch Dem. Löwe als Susanne den Zauber ihrer Kunst geltend machte.

Der treffliche Flötenvirtuose Herr *L. Drouet* liess sich nochmals im königl. Opernhause mit einem von ihm selbst komponirten Andante und Rondo, wie mit Variazionen auf God save the king, in der höchsten Kunstvollendung, mit lebhaftestem Beifall hören. Auch der recht fertige Pianist, Herr *Wieniki*, dessen Anschlag besonders vorzüglich ist, fand den meisten Beifall mit einem Konzertwerk eigner Komposizion. Denselben Abend machte auch der junge Violinist *August Moser* seine frühzeitige Ausbildung in einem de Beriot'schen Konzert und einer Fantasie auf Themata aus Auber's „Gesandtin" wiederholt geltend. — Zum Benefiz der auf's neue engagirten Tänzerin Dem. *Wagun* wurde ein französisches Lustspiel, der vierte Akt von „Robert der Teufel" und das Ballet: „Die Sylphide" gegeben. Sonst boten beide hiesigen Bühnen nichts Bemerkenswerthes weiter dar, ausser dass Dem. *Schlegel* vom Leipziger Stadttheater am 31. v. M. als Euryanthe ihre Gastrollen auf dem königl. Theater mit Beifall begonnen hat, und Herr *Eichberger*, von seiner Urlaubsreise zurückgekehrt, als Adolar wieder aufgetreten ist. Sowohl die schöne, reine, in der Höhe vorzüglich starke und angenehme Stimme der Dem. Schlegel, als ihre empfehlende Persönlichkeit sicherten der jungen Künstlerin schon nach der zart vorgetragenen Kavatine: „Glücklein im Thale," mehr aber noch im zweiten und dritten Akt das Wohlwollen und die freundlichste Aufnahme des hiesigen Publikums zu, so edel und gefühlvoll auch sonst die Euryanthe von Fräul. von Fassmann dargestellt wird. — Die *Königstädter Bühne* hat sämmtlichen Mitgliedern der Oper vom 1. Juni ab vier Wochen Urlaub ertheilt, und wird nun die indischen Bajaderen ihre Künste produziren lassen.

In der *Garnisonkirche* finden zwei interessante Musikaufführungen zu wohlthätigem Zweck statt. Die erste war von den Herren Organisten *Hoppe*, Gesanglehrer *Teschner* und dem jetzigen Direktor der sämmtlichen Militär-Musik-Chöre des königl. Gardecorps Kammermusikus *Wieprecht* veranstaltet, und wechselte mit Orgelspiel, Chorgesang von Motetten u. s. w. a Capella und mit Begleitung von Blechinstrumenten und Orgel wirksam ab. Der preisgekrönte Komponist *Eduard Geyer* hatte dazu eine neue Komposizion geliefert, welche theilweise wirksam, jedoch nicht kirchlich genug befunden wurde. — Die zweite, von dem Herrn Musikdirektor *Julius Schneider*, in Gemeinschaft mit seinem Gesanginstitute und der königl. Kapelle, veranstaltete Aufführung erhielt durch die Neuheit des hier früher noch nicht zur öffentlichen Produkzion gelangten Oratoriums Absalon von Dr. Friedrich Schneider ein höheres Kunstinteresse. Leider war nur der erste warme Maitag zu anlockend für den Naturgenuss, als dass der milde Zweck so bedeutend erreicht wäre, als es sonst gewiss der Fall gewesen sein würde. Bei aller Verdienstlichkeit des in Rede stehenden Werks fand dasselbe dennoch geringere Theilnahme, als die früheren Oratorien dieses gediegenen Meisters. Das Gedicht mag hieran grossen Antheil haben, da es sich zuviel in Reflexionen, Gleichnissen, Parabeln u. dergl. ausbreitet, ohne die handelnden Personen recht in das Leben treten zu lassen. Die Chöre sind fast durchgängig von grosser Kraft und Wahrheit des Ausdrucks. Weniger treten die Soli hervor. Sehr

effektvirend zeigte sich die Schlachtsinfonie, der Empörerwie der Siegeschor. Eben so bewährten die Schlusschöre beider Theile des Oratoriums den gründlichen Kontrapunktisten, dessen Werk die vorzüglichste Achtung und ehrende Anerkennung verdient.

Einen seltenen Kunstgenuss gewährten uns ganz unerwartet die Herren Gebrüder *Müller* aus Braunschweig, welche von Prag und Leipzig zurückkehrend, hier in der Pfingstwoche drei zahlreich besuchte Quartettconcerte im Jagor'schen Saale gaben, da der Saal im Hôtel de Russie zur Ausstellung von Gemälden der Düsseldorfer Schule benutzt wurde. Ueber das einzige Zusammenspiel dieser gleich fühlenden und im Ausdruck fein nüancirenden Künstler noch Worte zu verlieren, wäre höchst überflüssig. Wir fanden den vollkommen schönen Vortrag im Ganzen, wie im Einzelnen noch ausgebildeter, als früher, wozu auch vielleicht die vier klangvollen, italienischen Instrumente in Hinsicht der gleichmässigen Tonfülle wesentlich beitrugen. Uebrigens genügt es, zu erwähnen, dass den allgemeinsten Eindruck die J. Haydn'schen Quartette in D-, G- und B dur, wie die Beethoven'schen grösseren Quartette in C-, Es- und F dur bewirkten. Doch auch Onslow's Emoll- und Mozart's Dmoll-Quartett, wie ein Quartett eines hier noch unbekannten Komponisten Veit in Prag (Manuskript, in Esdur), fanden allgemeinen Anklang. Das letztere Komposizion zeugt von nicht gewöhnlichem Talent der Erfindung, wie von gründlichem Studium und geläutertem Geschmack. Besonders sprach das Adagio und originelle Scherzo an, jedoch sind die beiden Allegrosätze nicht minder werthvoll und eigenthümlich. Nach ihrer Rückkehr von Frankfurt a. d. Oder und vor ihrer Weiterreise nach Stettin gaben die Herren Müller auf vielen Vorlangen noch eine letzte Soirée, in welcher sie ein wenig gemüthvolles Quartett von Fesca in Ddur (zufällig am Todestage dieses Tonsetzers, den 24. Mai) sehr weich und gefühlvoll, das schöne Quartett von Haydn in Cdur, mit den Variazionen auf das österreichische Volkslied: „Gott erhalte" u. s. w. humoristisch und mit Empfindung, in höchster Vollkommenheit, zuletzt aber das Beethovensche Emoll-Quartett mit dem pikanten Finale mit eminenter Fertigkeit, Präzision und vortrefflich nüancirt vortrugen. — Die *Sing-Akademie* feierte am 14. Mai das Gedächtniss ihres ältesten Mitgliedes und vieljährigen Vorstehers, des Herrn Professor Dr. *Hartung*, eines verdienstvollen Padagogen und historischen Schriftstellers. Hartung war ein echt teutscher Mann und trefflicher Lehrer, voll Vaterlands- und Kunstliebe. Auch war er noch der letzte lebende Zeuge der Stiftung der Singakademie durch Fasch, früher selbst als Bassänger thätig mitwirkend. Wie billig wurde daher sein Andenken von der Versammlung geehrt, welcher der Entschlafene stets treu zugethan, noch vierzehn Tage zuvor, wenige Stunden vor seinem plötzlichen Ableben mit gewohnter Heiterkeit beigewohnt und solche verlassen hatte, um im Kreise seiner Familie von langer Tagesarbeit sanft auszuruhen. Der Choral von Fasch: „Zu Gott, o Seele, schwing' dich auf" eröffnete die Feier. Dann folgte ein Requiem von der Komposizion eines jungen, talentvollen Eleven der königl. Akademie der Künste, Herrn J. Weiss. Einer Gedächtnissrede schlossen sich die schönen Motetten von Fasch: „Selig sind die Todten" u. s. w. und von Zelter: „Der Mensch lebt und bestehet" an. Den zweiten Theil der erhebenden Gedächtnissfeier bildete das, hier noch nie öffentlich gehörte Requiem von Hasse. — Am 30. v. M. wurde endlich nach vielem Begehren *Goethe's Faust* — versteht sich, nur eine wohl geordnete Auswahl — mit des Fürsten A. Radziwill Kompositionen, zum Besten der Nothleidenden in der Marienburger Niederung, von der Singakademie und philharmonischen Gesellschaft vorzüglicher, als je, bei ganz gefülltem Saal und grosser Gewitterhitze, mit ungemeiner Wirkung gegeben. Herr Devrient, unlangst von einer Reise nach Paris zurückgekehrt, sprach die Reden des Faust, Mephistopheles u. s. w. sinnig und geistreich. Dem. Klara Stich las die Szenen Gretchens, namentlich die Kerkerszene, welche den Schluss der Aufführung machte, mit innigem Gefühl und tragischem Ausdruck. Nur macht dennoch die, obgleich sehr diskret ausgeführte Musikbegleitung den von einer zarten weiblichen Stimme gesprochenen Dialog oft schwer vernehmlich. Die herrlichen Chöre machten auch diesmal den erhebendsten Eindruck, insbesondere das mächtig erschütternde Requiem. Dem. Hedwig Schultze sang die beiden elegischen Szenen Margarethens: „Meine Ruh ist hin" und „Ach neige Du Schmerzensreiche" mit tiefem Gefühl und wahrem Ausdruck, wie auch das Duett mit Faust (Herrn Bader). Die Gartenszene wurde vollständig ausgeführt, und das Melodram mit Rede und Gesang: „Der Herr der Ratten und der Mause" brachte die ergreifendste Wirkung hervor. Das geniale Werk, welches hier allgemein geschätzt wird, erregte bei so sorgsamer und gelungener Ausführung, unter des wackern MD. Bungenhagen umsichtiger Leitung, auf's Neue den Wunsch baldmöglichster Wiederholung.

Dem. *Schlegel* ist bereits der entschiedene Liebling unserer Theaterfreunde, hat gestern die Agathe im „Freischütz" ungemein anmuthig gesungen, und wird am 6. d. die Alice in „Robert der Teufel" geben. So wetteifert jetzt die Kunst mit der schönen Natur, uns erheiternde Genüsse und neue Stärkung für Geist, Herz und Sinn zu gewähren. — Heute beginnen die Bajaderen ihre Vorstellungen im Königsstädtischen Theater.

Kopenhagen. Im Mai. Unser von Allen auch Verdienst geschätzter, um unsere Musik vielfach verdienter Professor *C. E. F. Weyse* hat uns so eben mit einem von ihm neu bearbeiteten vierstimmigen Choralbuche beschenkt. Die Auflage des seit ungefähr 40 Jahren hier gebräuchlichen Zinck'schen Choralbuches war vergriffen. Die Direkzion des königlichen Waisenhauses forderte daher den hochgeehrten Mann für eine neue Auflage jenes Choralbuchs zur Durchsicht und Korrektur auf. Um grössere Konsequenz und frischere Bewegung in die Harmonienfolgen zu bringen, entschloss sich der überall gern fördernde Mann, eine neue Bearbeitung zu liefern, was mit Vergnügen angenommen

wurde. Der Druck desselben ist nun beendet und sehr gut ausgefallen; die Noten sind überaus deutlich und korrekt, so dass nur drei angezeigte Druckfehler zu verbessern sind. Die Ansicht Einiger, die aus besonderer Liebhaberei zu Schwierigkeiten den Choral in seinen Harmonisirungen nur auf reine Dreiklänge mit Verwerfung jeder Viertelbewegung beschränken wollen, ist hier nicht befolgt; vielmehr schlägt zuweilen der wesentliche Septakkord frei an, und zufällige Dissonanzen kommen, jedoch mässig gebraucht und stets vorbereitet, hin und wieder vor um grösserer Mannichfaltigkeit willen, wobei sich der denkende Mann jedoch aller gesuchten Chromatik sorgfältig enthalten hat. Das Subsemitonium lässt er nach Belieben bald in die Quinte abwärts, bald in die Terz aufwärts gehen, um den Schlussakkord eines Satzes vollständig zu erhalten. Dagegen hat er es sich zur Regel gemacht, in keiner Stimme sich andere Viertelbewegungen als folgende zu erlauben:

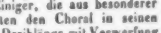

also weder , noch oder

oder gar . Im Basse werden durchgehende Viertel nur dann gebraucht, wo sie klingen, oder im Durchgange einen neuen Akkord bilden, wie

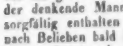 . Die Harmonisirung ist stets mit Folgerichtigkeit nach selbständigen Ansichten, aber keineswegs in Allem nach den hergebrachten Regeln geführt, die immer noch ihre Vertheidiger theils mit Recht theils mit Unrecht finden. An den Melodieen selbst ist nichts geändert worden, ausser dass einige bessere Lesarten, nur wenige, aufgenommen worden sind. Die ganzen Taktnoten sind nur stehen geblieben, wo sie der Rhythmus nothwendig macht, sonst immer in halbe Taktnoten umgeschrieben worden, um das Schleppen des Gesanges zu vermeiden. Dass manche Choräle ziemlich tief gesetzt sind, kommt daher, weil mehrere Orgeln hier im hohen Chorton stehen, einen ganzen Ton höher als der Kammerton, zuweilen auch, um das leidige Sekundiren möglichst zu verhindern. Auf 135 Choräle folgen noch einige Altargesänge mit Responsorien des Chores. — Von musikalischen Neuigkeiten anderer Art ist nicht viel zu melden. Der Bäbu von H. Marschner machte nur mässiges Glück, ob er gleich durch das komische Spiel Phister's gehoben wurde. Aus Oehlenschläger's „Aladdin" ist ein Schauspiel in 5 Akten gemacht worden, das 5 Stunden dauerte und doch mit grossem Jubel aufgenommen wurde. Der lyrische Theil desselben ist allerlei Kompositionen Ruhlau's angepasst worden, was im Ganzen nicht übel ausgefallen ist. Das Allegro der eigentlich zu Shakespeare geschriebenen Ouverture ist voll Geist und Leben, aber die Introdukzion modulirt zu bunt in allerlei Töne und treibt besonders in As dur (Anfang und Ende C dur) bürgerliche Nahrung. — Am 8. Mai fand in der hiesigen Hauptkirche ein grosses Konzert Statt, welches zum Besten des Thorwaldsenschen Museums (für welches bereits durch Sammlungen gegen 50,000 Speziesthaler eingekommen sind) gegeben wurde. Die aufgeführten Stücke waren Ouverture zur Zauberflöte, das 16stimmige Sanctus von Benevoli, die C dur-Fuge von Mozart mit Instrumentalverstärkung von C. E. F. Weyse, ein zu Ehren Thorwaldsen's und Schillers von Oehlenschläger gedichtetes und von Weyse komponirtes Lied, und eine Hymne, gedichtet von Thaarup und gesetzt von Weyse. Die Kirche war dabei einzig durch ein 12 Ellen hohes Kreuz mit 1200 Lampen erleuchtet. Vom Erfolge des trefflichen Konzerts in meinem nächsten Schreiben.

Leipzig. Die indischen Bajaderen haben hier drei Vorstellungen bei gefülltem Hause gegeben. Zwischen der zweiten und dritten waren sie nach Dresden gereist, um auch der Residenz ihre Künste zu zeigen. Die Toilette des Wischnu, die vier Dolche, und die weisse Taube und der Palmbaum wiederholen sich, wie es scheint, überall am meisten. Es ist das Fremde der Sitte und das Alterthümliche der Gebräuche, was hauptsächlich und mit Recht reizt. Die ostindische Musik zu diesen Tänzen, nämlich das eintönige Blasen der gellenden Pfeife, die unaufhörlich den Grundton dudelsackähnlich fortdröhnen lässt, das rhythmische Schlagen der Lärminstrumente, das Klappern der Kastagnetten und der seltsame Gesang, wobei man die Zuthat unsers Orchesterspieles, als eigentlich gar nicht dazu gehörig, wegrechnen muss — dies Alles ist der Mühe werth, gehört zu werden, nicht damit man sich daran erlabe, sondern dass man ein Bild von dem gewinne, was noch jetzt und seit Jahrtausenden Tanz und Musik unter den Hindus sagen will, jenem Volke, von welchem die ersten Kunstversuche nach Aegypten und Kleinasien, Griechenland und bis auf die Hebriden wanderten. Der rhythmisch-taktische, meist syllabische, nicht eben bestimmt tonreine Gesang lässt uns jedoch Manches bemerken, was von geschichtlich wissenschaftlicher Bedeutung ist. Bei solchen Gesängen muss Jeder den von Mehreren immer noch vertheidigten Glauben an eine Mehrstimmigkeit der Musik alter Völker, die sich übrigens nie beweisen liess, fast von selbst verlieren. Wir hören aber auch noch in diesen Nachklängen alterthümlicher Einfachheitsweisen mit eigenen Ohren, wie wahr den Alten ein Moll so gut wie ein Dur zugesprochen wurde, dass also das Moll nicht erst in späteren Zeiten von künstlich ausgebildeten Völkern des Abendlandes geschaffen worden sei. Es ist hier genug, auf die Sache aufmerksam zu machen, die wir längst ausführlich besprochen haben. — Von dem vortrefflichen Tenor *Tichatscheck* haben wir nur noch zu berichten, dass seine letzte Rolle nicht Sever in der Norma, sondern die französische aus der Oper „Zum treuen Schäfer" war. — Noch haben wir auf eine Sängerin aufmerksam zu machen, die mit einer ganz seltenen, ausserordentlichen Stimme begabt ist, auf Frau Dr. *Langenschwarz*, die wir in einem Privatzirkel zu

hören das Vergnügen hatten. Sie vereinigt eine hohe Alt- und hohe Sopranstimme auf wirklich überraschende Weise. Der Umfang ihres starken und wohltönenden Organs setzt in Erstaunen; sie vermag es, vom kleinen *es* bis zum drei Mal gestrichenen *f* in guter Verbindung der Register heraufzugehen. Sie ist aus Strassburg gebürtig und im Mailänder Konservatorium der Musik gebildet worden. Ihr Gesang ist feurig und jugendlich theatralisch. Wir hörten ein italienisches Rezitativ und Webers grosse Szene aus dem Freischütz mit Gefühl vortragen, das am Schlusse fast zu stark ausbrach, was sich schon durch Erfahrung leicht mässigen wird. Können wir auch von einmaligem Hören kein auseinandergesetztes und allseitig begründetes Urtheil über die junge Sängerin abgeben, noch viel weniger sagen, wie sich Gesang und Spiel auf der Bühne in Einklang bringen werden: so müssen wir doch auf sie, als auf eine sehr reich begabte Jugendlichkeit aufmerksam machen, deren Gaben und schon erlangte Bildung unter einigermassen glücklichen Kunstverhältnissen in kurzer Zeit ausserordentliche Leistungen versprechen. Wir halten es für unsere Pflicht, auf solche nicht häufig vorkommende Erscheinungen aufmerksam zu machen, damit die junge Sängerin um so eher und öfter Gelegenheit erhalte, sich in ihrem Fache auf der Bühne vor dem Publikum zu zeigen und durch Erfahrung sich selbst gewinnen und beherrschen zu lernen, was auch dem grössten Talent nicht ohne vielfachen Versuch gegeben werden kann.

Feuilleton.

In *Konstantinopel* findet die dortige *italienische Oper* immer grössern Antheil: es wird jetzt drei Mal die Woche gespielt. Bisher gab man nur italienische Opern, es sollen nun aber auch andere an die Reihe kommen, und zwar zunächst Meyerbeers Robert der Teufel. — In der Vorstadt *Pera* wird ein neues Theater gebaut, besonders auf Betrieb der fremden Diplomaten. Ende Juli d. J. hofft man damit fertig zu werden, und Mozarts Don Juan oder Figaro's Hochzeit wird die Einweihungsoper sein.

Lübeck gibt, im Vereine mit Hamburg, Altona, Bremen u. s. Städten, den 26., 27. und 28. Juni d. J. ein grosses Musikfest. Chor und Orchester werden sich auf 400 Theilnehmer belaufen. Der erste und dritte Tag sind der geistlichen Musik gewidmet, unter den aufzuführenden Tonwerken wird Händels Samson und Theile aus dem Messias genannt; diese Aufführungen finden in der Marienkirche statt. Am zweiten Tage wird im Börsensaale weltliche Musik gegeben, namentlich Vorträge einzelner Virtuosen.

Ernennungen und Ehrenbezeigungen. *Hektor Berlioz*, *Bordogni*, Professor am Konservatorium zu Paris, *Duponchel*, Direktor der grossen Oper daselbst, und der Sänger *Ricciou* sind zu Rittern der französischen Ehrenlegion; — *Auber* und *Bertou* zu Mitgliedern des Instituts der heiligen Cäcilie in Rom ernannt worden. — *Edouard*, Professor am Konservatorium, und *Dietsch*, Kapellmeister an der Kirche St. Eustache zu Paris, haben von dem König von Preussen, dem sie Messen von ihrer Komposition überreicht hatten, die grosse goldene Künstlermedaille erhalten. — Der junge Violinspieler Herr *Nic. Dumitreff Schäffer* hat in Wien vom Grossfürsten von Russland eine goldene Uhr mit Kette zum Ehrengeschenk erhalten. Er beabsichtigt eine Kunstreise nach Italien.

Durch *Paer's* Tod ist nicht nur eine Professur am Pariser Konservatorium erledigt, sondern auch eine Stelle in der französischen Akademie. Als Bewerber um letztere Stelle werden genannt: Onslow, Adam, Berlioz, Rigel, Blangini, ja selbst Spontini, von dem einige Journale behaupten haben, er beabsichtige seine Stelle als Generalmusikdirektor in Berlin niederzulegen.

Der Kirchenkomponist Sgatelli in Rom hat durch den Bildhauer Giustino Leone eine Büste seines verstorbenen Freundes *Zingarelli* fertigen lassen, die wurde am 26. März auf dem Kapitol feierlich aufgestellt. Derselbe Sgatelli veranstaltete zu Ehren Zingarelli's ein Todtenamt in der Kirche Sta. Marta, wobei mehrere noch unbekannte Kompositionen des entschlafenen Meisters aufgeführt wurden.

Dantan in Paris hat wieder vier Büsten vollendet, welche als höchst ausgezeichnet gerühmt werden. Es sind die von Nourrit, Spontini, Tadolini, Döhler. — *Nourrit's* sterbliche Reste sind nun in Paris angekommen, und unter einem ungeheuern Zulauf von Menschen auf dem Kirchhofe von Montmartre beigesetzt worden. Es war gelungen, die Einwilligung der Geistlichkeit zu einem Todtenamte für Nourrit zu erlangen, wobei Cherubini's dreistimmiges Requiem aufgeführt wurde.

Todesfälle. *Giuseppe Festa*, Orchesterdirektor und erster Geiger am Theater San Carlo zu Neapel, ist gestorben; er wird als ausgezeichneter Geiger, trefflicher Komponist und Musikkenner, unübertrefflicher Dirigent gerühmt. Das ganze Theaterpersonal vom S. Carlo wohnte der Bestattung bei; darunter auch der in mehreren Blättern bereits todtgesagte Bassist Barroilhet, der von einer schweren Krankheit ziemlich wieder genesen ist. — Zu Tours starb der berühmte *Villoteau*. Er war mit bei der ägyptischen Expedition unter Napoleon und hat bedeutenden Antheil an der Description de l'Egypte; vorzüglich hat er die Musik der Griechen, Aegypter, überhaupt der Orientalen zum Gegenstande seiner Forschungen gemacht, deren Resultate in jenem grossen Werke niedergelegt sind. (In der bei Panckoucke in Paris 1823 — 1826 erschienenen Oktavausgabe bilden sie den 13. und 14. Band.) Da er kein Vermögen hatte, eine Pension aber ihm verweigert wurde, so lebte er in sehr kümmerlichen Verhältnissen. — Ein ausgezeichneter junger Geiger, *Singer* in Paris, welchem ein längeres Leben auf die Bühne der Kunst geführt haben würde, ist gestorben. — Dagegen erhielt sich *Paganini*, den man schon mehrmals todt gesagt hat, in Marseille immer mehr: das dortige Klima scheint ihm ausserordentlich zuzusagen; nur darf er noch keine Musik treiben, da seine Krankheit ihren Sitz in Nervensystome hat.

Es besteht in *Paris* eine vortreffliche Einrichtung, der Musik auch unter den niederen Ständen immer mehr Eingang zu verschaffen. Der Musiklehrer *Wilhem*, bekannt durch eine zwar nicht gerade neue, aber ausgezeichnete Lehrmethode, hat den Gesangunterricht sämmtlicher Elementarschulen in Paris (3500 Kinder) übertragen erhalten und verbindet damit die Unterweisung von 1200 erwachsenen Handwerkern. Diese grosse Masse, unter dem Namen *Orphéon*, erhält wöchentlich dreimal Gesangunterricht nach einer der Lancasterschen ähnlichen Methode; dabei befolgt Wilhem die Logierasche Manier, den Zöglingen die Intervalle der Tonleiter an den Fingern beider Hände anschaulich zu machen. Der erste Repetent unter ihm heisst *Hubert*. — Die Resultate sind bewundernswürdig. Nach der mühseligen Tagesarbeit eilen die Handwerker, oft aus den entferntesten Stadtvierteln, nach der Tuchhalle und finden da in der Erlernung und Ausübung der Tonkunst die schönste Erholung. Zuerst wird die Theorie, die Benennung der Noten, die Rhythmik u. s. w. getrieben, und am Schlusse jeder Lektion werden Gesänge ausgeführt; so wurde kürzlich ein Chor von Berton, in Gegenwart desselben, prima vista ohne Fehler vorgetragen. Die fünf Abtheilungen, in welche das Orphéon getheilt ist, waren neulich vereint, um eine öffentliche Probe von den Fortschritten dieses Instituts abzulegen; Kompositionen von Cherubini, Bertuf, Bambini, Clark, Gossec, Mehul, auch von Wilhem selbst, wurden mit solcher Richtigkeit und Präzision und mit solchem Ausdruck aufgeführt, dass sämmtliche Zuhörer vom freudigsten Erstaunen ergriffen waren.

Die Subskription für Beethovens Monument in Paris betrug bis zum 16. Mai d. J. 512 Fr. 90 Ct.

Ankündigungen.

Bei **Hostosky & Jackowitz** in **Leipzig** erschien so eben in Commission:

Katholisches

Gesang- und Gebetbuch

für

den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst

zunächst

zum Gebrauche der katholischen Gemeinden

im Königreiche Sachsen.

Nebst vollständigem Melodienbuch.

Mit Genehmigung des hohen katholisch-geistlichen Consistoriums in Dresden.

8. 32 Bogen, Druckpapier 20 Gr., Schreibp. 1 Thlr. 4 Gr.

Choral-Melodien

zu

dem katholischen Gesang- und Gebetbuche

für

den öffentlichen und häuslichen Gottesdienst

zunächst

zum Gebrauche für die katholischen Gemeinden

im Königreiche Sachsen.

qu. 4. 21½ Bogen, geh. im Umschlag. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Ein Werk, das seinem Zwecke so vollkommen entspricht, muss allen betreffenden Gemeinden eine hochst willkommene Gabe sein. Damit aber kein Wunsch unerfüllt bleibe, ist mit dem Gesangbuche zugleich ein vollständiges, ebenso sauber gestochenes Choralbuch erschienen, das auf die würdigste Weise sämmtliche Gesänge mit Melodien versieht, und ganz geeignet ist, einen reinkirchlichen und doch dabei volksthümlichen Gesang in der Gemeinde zu begründen. Dasselbe ist überdem durchaus correctnotig gestochen, so dass die Gesänge eben sowohl von einem Sangerchore allein, als von der Gemeinde unter vollstimmig harmonischer Orgelbegleitung vorgetragen werden können. Es bedarf in der That nichts, als dass man sich mit beiden Werken selbst bekannt macht, — und man wird ihnen die verdiente Anerkennung aus voller Ueberzeugung zollen.

Bei den Unterzeichneten erscheinen in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Friedrich Schneider,

Doktor der Musik und Hofkapellmeister in Dessau,

Volkslieder

für vier Männerstimmen ohne Begleitung.

Erstes Heft.

und ferner von demselben componirten:

Sechs altdeutsche Lieder

für vier Männerstimmen ohne Begleitung.

Diese beiden Sammlungen gehören jedenfalls zu dem Vorzüglichsten, was der bewährte Meister in diesem Genre geschaffen, wie erlauben uns alle Freunde des Quartett-Gesanges, besonders aber die Liedertafeln und grösseren Gesangs-Vereine darauf aufmerksam zu machen.

Leipzig, am 8. Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlag sind so eben folgende interessante Musikwerke mit Eigenthumsrecht erschienen:

DERNIER CONCERTO

pour le Piano

avec accompagnement d'Orchestre ou de Quatuor ou d'un second Piano

composé par

J. N. Hummel.

Oeuvres posthumes, No. 1.

Preis: Mit Orchester ..... 4 Thlr. 16 Gr.
- Quartett ..... 3 - 6 -
- Begleit. eines zweiten Pianoforte. 3 - 12 -
für Piano allein ..... 1 - 18 -

Mit diesem Konzerte, der letzten grossen Komposition des berühmten Meisters, haben wir die bereits in diesen Blättern angekündigte Herausgabe seines Nachlasses begonnen. Sämmtliche übrige Werke erscheinen im Laufe dieses und des folgenden Monats.

Guido und Ginevra,

Grosse Oper von F. Halevy,

für das Pianoforte zu vier Händen

eingerichtet.

Preis 7 Thlr. 12 Gr.

Czaar und Zimmermann,

Oper von G. Lortzing,

für das Pianoforte allein arrangirt.

Preis 3 Thlr. 16 Gr.

Trois grands Quatuors

pour 2 Violons, Alto et Violoncelle,

composés par

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Oeuv. 44. Prix à 2 Thlr. 4 Gr.

Deuxième Concerto

pour le Piano

de

Felix Mendelssohn-Bartholdy,

arrangé pour le Piano à 4 mains.

Prix 2 Thlr. 8 Gr.

Leipzig, am 11. Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juni. № 25. 1839.

Ueber das Bedürfniss, Mozart's Hauptwerke unserer Zeit so metronomisirt zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen liess.

Von G. W. Fink.

Jedermann weiss, wie oft bittere Klagen über das Verhunzen Mozartscher Werke durch übertriebene Temponahmen geführt worden sind. Die Klagen sind begründet. Wären solche Fehlgriffe nur Uebereilungen geschmackloser und im Allgemeinen nichtswissender Anfänger, so wäre davon kein Aufhebens zu machen. Aber wir haben selbst die Qual nicht selten ausstehen gehabt, dass von Dirigenten, die im Fache der Kunst nicht nur Kenntnisse, sondern auch glückliche Schöpfungskraft für eigene Kunsterzeugnisse und in Werken neuerer Meister schönes Darstellungsvermögen besitzen, Vieles und oft gerade das Bedeutendste der Herrlichkeiten des genannten Vorbildes gediegener Meisterschaft so jämmerlich entstellt, so völlig in's Verzerrte und Verwurrene gepeitscht, auch zuweilen, aber seltener, gedehnt wurde, dass wir ein einmaliges Erlebniss der Art für eine akustische Täuschung oder für eine schlechte Stimmung unserer eigenen Auffassungswerkzeuge erklären würden, hätte sich die widrige Thatsache nicht so oft wiederholt und uns zum Glauben an ein Unglaubliches gezwungen. Es grenzt in der That zuweilen an ein förmliches Rasen, so unbegreiflich wild und barbarisch gehen oft Männer mit Mozart's Geisteswerken um, und verderben allen Genuss, während sie ihn zu erhöhen glauben. Und doch sind sie weder trunken, noch Tröpfe, vielmehr andrerseits gebildete Leute. — Das Uebel hat seinen Grund in der veränderten Zeit, die Alles im Fluge erhaschen und im Sturme erobern will. Wo es hingehört, ist es recht gut, so wohlthätig, wie Eisenbahnen, auf denen man sonst gewiss auch gern geflogen wäre, wenn man sie nur gehabt hätte. Man stürmte sonst auch in mancherlei Dingen, und die Musik war davon nicht so ganz ausgenommen, wie Mancher sich jetzt bereden möchte. Manches Prestissimo von Haydn z. B. wird nur um so schöner, je flüchtiger und schneller es in Deutlichkeit und Abrundung vorgetragen werden kann. Rechte Meister, namentlich unter den Klavierspielern, machten es auch sonst so, und nahmen solche Sätze in einer Schnelligkeit, die unsere jüngeren Virtuosen der vergangenen Zeit kaum zutrauen würden. Ja es gibt Fugen, die eine schnelle Behandlung nicht nur vertragen, sondern für bessere Wirksamkeit fordern, wie z. B. eine zweistimmige von Handel, ob sie gleich nur mit Allegretto überschrieben ist:

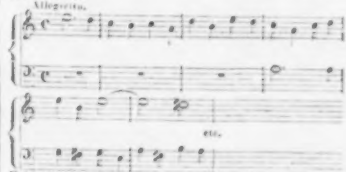

Fehlt ihr der stark ausgeprägte, den Vierteln zukommende Akzent nicht, so nimmt sie sich in schneller Bewegung vortrefflich aus, wie wir sie auch von altern Meistern vortragen gehört haben. — Man war also sonst auch nicht immer so zahm bedächtig, dass man auch gar kein rasches und geflügeltes Vorwärtsdrängen erlaubt hätte; nur suchte man die Ehre der Kunst lange nicht so vorzugsweise in Schnellaufen und ungeheueren Fioriturен, als es jetzt bei allerdings vorwärts gebrachter Mechanik in Ueberwindung von Fingerschwierigkeiten geschehen ist. Das Karakteristische, die Wahrheit und Echtheit eines stets angemessenen Ausdrucks, das ästhetisch Schöne, das den Hörer in seinem ganzen Wesen lebendig ergreifen und ohne Ueberrumpelung und Täuschung veredeln soll, ist im Allgemeinen lange nicht mehr, wie vor der Zeit des technisch Erstaunenswerthen, vorherrschender Hauptzweck geblieben, sondern die Eitelkeit der Virtuosenkünste hat sich obenan gesetzt; man verlangt nicht sowohl darnach, zu beseelen, sondern zu verblüffen, dass die Menge ausser sich geräth und frappirt sich zuruft: Das grenzt an Zauberei! Und so haben uns denn gar manche Eitelkeitskinder, die weiter nichts vor Augen haben, als wie sie uns ihre Kunststückchen oder auch wohl nur ihre Rumpeleien vormachen wollen, Streiche gespielt, die verlacht zu werden verdient hätten, aber dagegen von der leicht zu täuschenden Menge und von angestellten oder unwissenden Schreiberlingen bis in den Himmel erhoben worden sind. Haben es doch Etliche schon gewagt, Schlusssätze von Beethoven mit toll übertriebener Abjagung zu verpfuschen, ohne dass solche Kindereien gebührend gerügt wurden. So hat sich denn das Abhetzen der Tonstücke

in einer Zeit, die an sich schon nichts mehr, als Ruhe und Geduld verloren hat, die Alles gleich im Nu fertig haben will, bis in die Orchester verbreitet, dass man manchmal meint, der Kapellmeister stehe eben im Begriff, mit allen seinen Musikern durchzugehen. Solche Dinge sind wie eine Seuche; sie greifen um sich, dass auch die Gesunden befallen werden, sie wissen nicht wie. Kurz das Uebel ist da, und jeder vernünftige Musiker und Musikliebhaber muss es zugeben. Das Gefühl für das Rechte ist aber durch vielfache Verwöhnung in Vielen schon verderbt, und man fängt an zu streiten, was das Rechte ist. Einer will es so, der Zweite anders, und damit das Maass voll wird, jedes Mal nach Belieben.

So ist es denn höchst nothwendig zu wissen, was jede Zeit, ja was jeder Meister irgend einer Zeit unter seinem immerhin unbestimmten Ausdrucke: Allegro, Andante u. s. w. für eine Bewegung verstanden wissen will, damit sich anders gewordene Zeiten nicht irren und auf ganz falsche Meinungen gerathen. Dazu ist der Metronom gut. Wir wünschten nur, wir hätten auch aus älteren Zeiten solche Angaben, wenigstens über die Werke der vorzüglichsten Meister. Durch die Anzeigen des Metronoms lernt man die zum Grunde liegende Bewegung des Tonstückes genau kennen, so dass man sich darin nicht mehr vergreifen kann. Diejenigen Stellen, die ein Eilen oder ein Zögern vernünftig ästhetischer Weise zulassen, bleiben dem Darsteller der Hauptpartie immerhin frei, um das Innere seiner Empfindung zu versinnlichen.

Wir waren daher schon längst gewiss, der Musikwelt einen Dienst zu thun, wenn wir uns mühten, tüchtige Musikkenner, die entweder den Meister selbst, oder doch von ihm selbst eingeübte Direktoren und Orchester, wo möglich früh in den ersten Jahren der Veröffentlichung, die Hauptwerke dirigiren und in's Leben stellen hörten, dahin zu bewegen, uns die von Mozart selbst genommenen Tempi sorgfältig zu metronomisiren. Nach manchem vergeblichen Versuche ist es uns endlich gelungen, einen Mann dafür zu gewinnen, der seiner Kenntnisse, Erfahrungen und Lebensverhältnisse wegen auf das Vollkommenste dazu geeignet ist, einen Mann, dem selbst die vielen derartigen Ungeheuerlichkeiten der neueren Zeit oft genug in das Herz schnitten und der daher diese Angelegenheit gleichfalls für einen wichtigen Dienst hält, welcher hochklassischer Musik dadurch erwiesen wird. Es ist kein geringerer, als *Wenzel Johann Tomaschek*, der uns zuvorderst mit der Metronomisirung des unvergänglichen *Don Juan* erfreuete, wobei er sich an die erste bei Breitkopf und Härtel erschienene Partiturausgabe streng gehalten hat. — Wie sehr dieser vielfach ausgezeichnete Mann dazu geeignet ist, denen Bildung thut es hier nicht allein, wo wir nach Mozart's selbsteigener Temponahme fragen, wird aus Folgendem erhellen:

Wenzel Joh. Tomaschek kam im Jahre 1791 nach Prag, folglich 4 Jahre nach der ersten dortigen Aufführung des Don Juan, den Mozart selbst in die Szene setzte und alle Proben persönlich geleitet hatte; Tomaschek hörte hier dasselbe von Mozart eingeübte Orchester und dieselben Sänger so oft, dass er die ganze Oper nur vom Hören am Klavier zu spielen im Stande war, denn damals war noch kein Klavierauszug vorhanden, um auf solchem Wege mit dem Meisterwerke nähere Bekanntschaft machen zu können. Die Tempi sind alle genau angegeben, wie sie der würdige Mann unzählige Male von dem Orchester ausführen hörte, das unter Mozart's eigener Leitung die Oper einstudirte, von welchem Orchester jetzt nur noch ein Einziger lebt, der jedoch auch schon zu alt ist, als dass er zu diesem Zwecke sonderlich brauchbar wäre. Es ist also in jeder Hinsicht zum Besten der Kunst hohe Zeit, dass etwas dafür geschieht. Wir selbst sind über das glückliche Gelingen unserer Bestrebungen und Anregungen so vergnügt und Herrn Tomaschek so dankbar, dass wir die erste Uebersendung dieser Metronomisirungen den geehrten Lesern ohne allen Aufschub mit dem Versprechen mittheilen, es werden nach einiger Zeit auch der unvergessliche Figaro des Meisters, dessen Töne und einige Sinfonieen metronomisirt folgen. Zugleich haben wir noch die Freude, dem musikalischen Publikum die gewiss Vielen erwünschte Versicherung geben zu können, dass die Angabe der richtigen Tempi der neuen, schon begonnenen Partiturausgabe des Don Juan, die bei Breitkopf und Härtel erscheint, beigefügt werden soll.

Don Juan.

Erster Akt.

Ouverture. Andante 92 ♩; Allegro molto 132 𝅗𝅥; Introduction. Scena 1. No. 1. Notte e giorno. Allegro molto 104 𝅗𝅥; Ah, soccorso! Andante 60 ♩.

No. 2. Recitativo. Ma qual mai s'offre, Allegro assai 80 𝅗𝅥; das Maestoso im Rezitativ 80 ♩, und das Andante 52 𝅗𝅥; Allegro. Foggi crudele, fuggi 100 𝅗𝅥; Maestoso darauf bei den Worten Lo giuro 80 ♩, und das Adagio in tempo 63 ♩, und dann tempo primo 100 𝅗𝅥, in dem Takte, wo die Worte stehen agl' occhi tuoi, ist die Bewegung 60 𝅗𝅥, bei amor folgt die erste Bewegung 100 𝅗𝅥.

No. 3. Ah chi me dice mai, Allegro 84 𝅗𝅥.

No. 4. Madamina! Allegro 152 ♩, darauf das Andante Nella bionda 96 ♩.

No. 5. Allegro. Giovinette che fate 126 ♩.

No. 6. Andante. La ci darem la mano 88 ♪; Allegro darauf 92 ♩.

No. 7. Allegro. Ah foggi il traditor! 112 ♩.

No. 8. Andante. Non ti fidar o misera 96 ♩.

No. 9. Recitat. Allegro assai 92 𝅗𝅥; das Andante darin 52 ♩, und das darauf folgende Andante 58 ♩; das tempo primo 92 𝅗𝅥; das Andante darauf 58 ♩, dann das tempo primo 92 𝅗𝅥.

No. 10. Andante. Or sai chi l'onore 69 𝅗𝅥.

No. 11. Presto. Finch' han dal vino 116 𝅗𝅥.

No. 12. Andante grazioso. Batti, batti, o bel Masetto 88 ♪; das Allegro darauf 92 ♩.

No. 13. Finale. Allegro assai. Presto, presto! 100 𝅗𝅥; darauf das Andante Tra quest' arbori celata 84 ♩; das Allegretto Cose fate cose 120 ♩; der Menuett darauf 96 ♩; dann Adagio Proteggi il giusto cielo 32 ♩.

Allegro 126 ♩; Maestoso Venite pur avanti 80 ♩; Menuetto 96 ♩, die beiden eingeflochtenen Orchester ¾ und ⅔ Takt richten sich nach dem Tempo des Menuetts; Allegro assai, juto, ajuto gente! 116 𝅗𝅥; Andante maestoso, Ecco il birbo 84 ♩; das letzte Allegro darauf Trema, trema 88 𝅗𝅥.

Zweiter Akt.

No. 1. Allegro assai. Eh via buffone 72 𝅗𝅥.
No. 2. Andante. Ah taci ingiusto core 104 ♪
No. 3. Allegretto. Deh vieni alla finestra 80 ♩.
No. 4. Andante, con moto. Mota di voi qua vadano 60 𝅗𝅥
No. 5. Andante, Vedrai carino 116 ♪
No. 6. Andante. Sola, sola in bujo loco palpitar 58 𝅗𝅥, darauf das All. molto, Mille torbidi pensieri 112 𝅗𝅥
No. 7. Allegro assai. Ah per pietà 112 𝅗𝅥
No. 8. Andante. Il mio tesoro in tanto 96 ♩; Adagio. Di rider finirai 69 ♩; die Fortsetzung Ribaldo andare hat dieselbe Bewegung.
No. 9. Allegro. O statua gentilissima 160 ♩
No. 10. Risoluto. Crudele! 138 ♩; Larghetto 69 ♪; Andante 88 ♪, darauf das Allegretto 138 ♩
No. 11. Finale. Allegro assai. Gia la mensa è preparata 100 𝅗𝅥; Allegretto. Che ti par del bel concerto? 80 ♩. Allegretto. Frà i due frà i due litiganti 152 ♩; Moderato. Questa poi la conosco pur troppo 152 ♩, darauf Allegro assai, L'ultima prova 72 𝅗𝅥. Dann Allegro molto. Ah Signor! 112 𝅗𝅥; Andante. Don Giovanni! 50 𝅗𝅥; darauf Allegro. Da qual tremore insolito 96 𝅗𝅥; All. assai. Ah dov'è il perfido 60 𝅗𝅥. Darauf Larghetto. Or che tutti 60 ♩; dann Presto. Questo è il fin 69 𝅝

Die später eingelegten Sätze.

No. 1. Allegro assai. Recitativo. In quale eccesi 152 ♩; Allegretto. Mi tradi quell' alma ingrata 126 ♩
No. 2. Allegro di molto. Ho capito 144 𝅗𝅥
Andante sostenuto. Dalla sua pace 88 ♪
No. 4. a Tempo. Restati quà 132 𝅗𝅥
Duetto. Allegro moderato. Per queste tue manine 116 ♩

Erste Symphonie

für das Orchester (in Dmoll) von *Gottfried Preyer*. Op. 16. Wien, bei A. Diabelli. Preis der Partitur 7 Fl. 30 Kr.; der Auflegestimmen 12 Fl. 30 Kr. Conv.-Münze.

Die Instrumentazion ist so erfahren und wohlgeordnet, als es die Harmonisirungen sind. Entweder verdoppelo bald die Bläser bald die Streichinstrumente den Satz, ohne zu viel Besonderes hinzuzufügen, oder beide Theile der Orchestermasse schlingen sich antwortend in einander, wie in Wechselchören. Schon daraus ergibt sich, dass wir es hier mit einem trefflich geübten Manne zu thun haben, der bereits Vieles für volles Orchester geschrieben haben muss, ungeachtet uns hier die erste Sinfonie seiner Arbeiten der Art vorliegt. Auch in melodischer und rhythmischer Hinsicht ist der ganze Tongang so gut zusammengehalten, dass sich Eins aus dem Andern ohne Anstoss wie von selbst entwickelt, durch welche Folgerichtigkeit das Ganze leicht fasslich wird bei aller Lebhaftigkeit der Bewegung. Das erste All. con fuoco, ⅔, ist bezeichnet mit M. M. 116 = 𝅗𝅥, was eben so wenig, als die genaue Angabe des meno mosso, ritard., acceler. und in tempo unbeachtet bleiben darf, selbst beim Beschauen der Partitur, denn bei Aufführungen sind diese Beachtungen weit mehr in der Ordnung, als bei blosen Verstandesdurchsichten, weshalb auch blos gelesenen, nicht gehörten Tondichtungen schon manches Unrecht geschehen ist. Je schneller das Zeitmaass ist, desto weniger schnell dürfen im Raume für das Auge die Gedanken wechseln, weil sie sonst in der Schnelle der Ausführung nicht klar hervortreten könnten. Der erste Theil des Satzes spricht seine Themen deutlich und in guter Ordnung aus, die der zweite Theil in reichern Wendungen theils tiefer einprägt, theils verschieden ausspinnt, bis nach der Dominantenkadenz die sanfteste der früheren Mollmelodieen sich in das gleichnamige Dur wendet und zwar von Holzbläsern ausgeführt, was den angenehmen Eindruck verdoppeln muss. Die Instrumentazion verstärkt sich nach und nach, wie in der Ordnung, bis zur ganzen Massengewalt, von wo an die kurz anklingende Befriedigung wieder in's Ungewisse getrieben und darauf im fis Moll von Neuem ergriffen und festgehalten wird in treibenden Modulazionen bis zum Ende.

S. 44: Andante cantabile, ⅔, B dur (60 = ♩). Ein trefflich gearbeiteter Satz sanften Karakters, in dessen Weichheit die erste innere Unruhe leise hineintönt, am meisten durch den Harmonieenwechsel, der jedoch nirgend scharf einschneidet, wodurch er die gemüthliche Stimmung zu tief vertrüben würde, und dann durch den Wechsel mit Triolenfiguren, die gegen die übrige Haltung ein leichtes Schwanken in die Bewegung tragen. Hielten wir Harmonieenbeschreibungen des ganzen Baues eines Satzes, analytische Zerlegungen solcher Verwebungen für Aufklärungen, und nicht vielmehr für unnütze Belästigungen des Kopfes, auch sogar mit Rücksicht auf vorwärtsgeschrittene Anfänger der Kunst, so würden wir uns hier dazu versucht fühlen; der Satz wäre es werth. Da wir aber noch Niemand gefunden haben, den dergleichen hundertfältig angestellte Auseinandersetzungen auf schriftlichem Wege für alle erlittene Plage etwas geholfen hätten, so wollen wir uns auch nie damit befassen, verweisen also auf das Werk selbst und benutzen nur noch die Gelegenheit zu der Bemerkung, dass dergleichen Analysen wohl gut sind für mündliche Mittheilungen, wobei die zu besprechenden Beispiele vor Augen liegen müssen, ferner als Mustervorbilder guter Katechisazion in Lehrbüchern, hingegen für schriftliche und zu druckende Erklärungen ohne Erfolg und nur langweilig. Es ist genug, wenn wir versichern, dass sich der Eindruck sanfter Wehmuth immer fester setzt, zur Grundstimmung wird, ohne jedoch das erste Gefühl der Aufregung vergessen zu machen. — Im Scherzo, dem der Reihenfolge nach gebräuchlichen, dem Gehalte nach wirksamen, Dmoll, ⅔ (126 = ♩.) All. vivace,

sucht sich der Muth über alle herbeigeführten Stimmungen zu erheben, mindestens gegen sie anzukämpfen, wozu die rhythmischen Verwebungen gleich im ersten Theile das Ihre thun. Dass das Trio sich in Dur wendet, ist in der Ordnung. Der Verfasser hat wieder Ddur, nicht Fdur gewählt, welches letzte von Manchem für die eigentliche Parallelton-art von Dmoll gehalten und im Allgemeinen, um des Dominantenakkordes willen, der in Dmoll und Ddur gleich, in Dmoll und Fdur hingegen ein ganz anderer ist, für zuträglicher angesehen wird. Im Grunde sind im Allgemeinen beide Veränderungen völlig gleich; es kommt auf die Umstände an, was von Beiden das Beste ist. Der Verfasser hat hier sehr wohl gethan, nicht Fdur, sondern Ddur zu wählen. Erstlich gehört die Ausweichung aus Dmoll in Ddur hier geradehin zu einem wesentlichen Einheitstheile des Ganzen, denn derselbe Aufschwung zu höherer Befriedigung auf nur veränderter, nicht verlassener Stelle fand sich schon im ersten Satze der Sinfonie und findet sich im Schlusssatze wieder; zweitens wird der Fortschritt des andern Theiles im Trio nach Hmoll für die Wahl entscheidend, weil dadurch Alles den Ausweichungen des ersten und des dann wiederholten Hauptsatzes im Scherzo besser entspricht. Man sehe das Werk: es galt nur zu zeigen, dass keine von beiden Uebergängen aus Moll in Dur unbedingt vorzuziehen ist.

Das Finale, $^{4}/_{4}$, All. assai (160 = 𝅗𝅥) verarbeitet seine schlichten Themen sicher und lebendig, dabei ohne Ueberladung, so dass Alles klar bleibt. Nur einige zu oft dagewesene und dadurch zu Floskeln gewordene Fortführungen wünschten wir mit anders gewendeten Gängen vertauscht; ihre Stellung fast am Ende des ersten Theiles im Finale macht sie noch bedenklicher. Wir geben sie zur Ansicht:

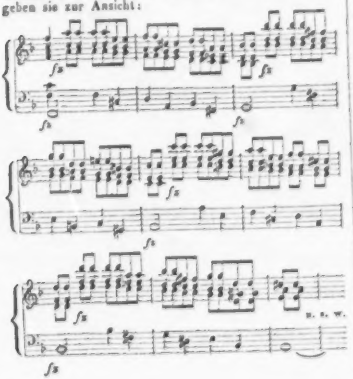

Der zweite Theil dieses Schlusssatzes lässt abermals mit dem ersten Takte Ddur erklingen, was jedoch bald in reich harmonischen Modulazionen sich verliert, worin hier das Hauptinteresse liegt, so wie in den geschickten Imitazionen der Stimmen, die bis zur Erneuerung der ersten Melodie des Finalsatzes anziehend verarbeitet worden sind. Die wiederholten Hauptthemen sind nicht zu lang, dazu neu verschlungen gehalten und auf S. 111 der Partitur abermals nach Ddur gewendet worden. Dieser Wechsel des Dmoll und Ddur ist also zu einer festgehaltenen Richtung erhoben worden, die auch nicht ohne Wirkung ist. Von S. 117 an wird Dmoll als Haupttonart wieder vorherrschend und bleibt es bis zum Schlusse, dem ein kurzes più mosso nicht fehlt. — Ueberblicken wir nun das Ganze, so ergibt sich, dass diese Arbeit als solche unbedingt zu den tüchtigen gehört, die alle Aufmerksamkeit verdienen. Auch diese Sinfonie gehört unter jene, die von der Wiener Preisaufgabe in's Leben gerufen wurden. Und so hat denn diese Preisaufgabe sowohl der Kunst als den Künstlern nicht wenig genützt. Der Nutzen wird offenbar noch grösser, wenn wir die Zeitverhältnisse, wie wir müssen, mit in den Anschlag bringen. Eins ist bei neuen Sinfonieen unserer Zeit gar nicht ausser Acht zu lassen, nämlich die überaus schwierige Stellung der Komponisten. Die Liebe des gesammten Publikums hat sich in diesem Fache für die grossartigen Lebensbilder Beethovens entschieden ausgesprochen. Das Hochhervorragende dieser Kraftwerke, die sich durch ungeheuren Reichthum der Fantasie und durch die mannichfaltigsten, genialsten Gruppirungen auszeichnen, gibt ein Recht dazu, dem Niemand widersprechen wird. So steht denn Beethoven als hohes Vorbild aller neusinfonischen Dichtung. Aber in dieser eminenten Bildungsweise Beethoven'scher Originalität steht seine Art unerreichbar. Mit Nachbildung ist also schwerlich etwas zu gewinnen, und ohne sich diesem Riesen zu nähern, kann zwar wohl etwas recht Gutes und eigenthümlich Abgerundetes, allein kaum etwas allgemein Ansprechendes gewonnen werden, weil die Neigung für diese vorherrschend sinfonie'sche Kraft in ihrer Hoheit das ganze Gemüth erfüllt. Auf ein allgemeines Wohlgefallen haben daher in diesem Fache jetzt nur sehr Wenige, und diese noch selten zu rechnen. Dennoch brauchen wir neue Werke der Art, damit diese grosse Kunstgattung, die Ehre der Teutschen, nicht brach liege. Wir haben also jedem tüchtigen Manne, der den Muth hat, sich hierin zu zeigen, für seine Liebe zur Sache aufrichtig zu danken, wie den wackern Verlagshandlungen, die solche Werke fördern. Auch die Musikfreunde sollten das Ihre dafür thun. Bisher ist, so viel wir wissen, dieses Werk, das der Sachkenntniss und Erfahrung seines Verfassers alle Ehre macht, nur in Wien zur Ausführung gekommen; dort aber hat es, wie uns berichtet wurde, lebhaft gefallen. Um so mehr werden Orchesterdirektoren darauf Rücksicht zu nehmen haben.

Höhe, in Ansehung der Natur des Tons, in Harmonie und Gleichheit bringt: so musste ihm schon darum Beyfall zu Theil werden, weil er (nur wenige Stellen ausgenommen) rein intonirte und die Tiefe der Höhe auch in der angegebenen Hinsicht gut zu behandeln verstand. Aber er verband damit auch einen präcisen Vortrag im Allegro, einen sehr zarten im Andante, und einen feinen Geschmack in den wohlangebrachten und nicht überladenen Verzierungen.

Der Tod des achtungswürdigen Gelehrten, des Hrn. Prof. J. J. Engel in Berlin, ist auch in diesen Blättern anzuzeigen. Er war (wir übergehen, was nicht hierher gehört) nicht nur ein lebhafter Freund, sondern auch ein sehr gründlich gebildeter Liebhaber der Tonkunst. Mehrere, in seinen Schriften zerstreuete, treffliche Bemerkungen über das Wesen, die Mittel, und die Ausübung dieser Kunst beweisen dieses; und seine kleine, einzeln herausgegebne Schrift, über die musikalische Mahlerey, ist im Ganzen immer noch das Beste, was wir über diesen Gegenstand besitzen. Auch die musikalische Zeitung erleidet einigen Verlust durch ihn; er hatte der Redaktion einige Zeit vor seinem Tode mancherley einzelne kleine Aufsätze und Bemerkungen versprochen, und nur — erst seine grosse Sorgfalt, womit er alles, was er dem Publikum gab, lange feilte und aufschmückte, dann seine Krankheit, hinderten ihn an der Mittheilung. Vielleicht wird der, dem seine hinterlassnen Papiere zufallen, jene Aufsätze dem Publikum nicht vorenthalten, warum wir ihn, in der gewiss nicht ungegründeten Voraussetzung, dass sie demselben eben so angenehm als lehrreich seyn werden, hiermit ersuchen. Engel starb, 62 Jahre alt, zu Parchim im Mecklenburgischen, wohin er sich, seine Mutter zu besuchen, begeben hatte.

Anekdote.

Man weis, wie vieles Gluck, bey seinem Auftreten in Paris, zu bekämpfen hatte, ehe man seiner, damals ganz neuen Gattung von Musik Eingang verstattete; man kennt auch die Heftigkeit, mit welcher er damals litt, und hernach triumphirte. Als seine Alceste, nach vielen Hindernissen, endlich doch gegeben wurde, fiel sie bey der ersten Aufführung ganz durch und wurde förmlich ausgezischt. Gluck, der in den Kulissen stand, war in Verzweiflung. Er stürzte aus dem Hause, traf einen Freund, warf sich an seine Brust und rief mit Thränen: Alceste est tombée! — Oui, antwortete dieser und umfasste den Unglücklichen kraftiger — elle est tombée du ciel! —

Kurze Anzeige.

Sept Walzes avec un Coda pour Pianoforte par M. C. de Hampeln. Augsbourg, chez Gombart et Comp. (Pr. 30 Xr.)

Alle diese Walzer können, mit dem Schluss, als ein Ganzes angesehen werden, sind recht gut im Charakter dieses Tanzes, haben eine besser gearbeitete Harmonie, als dergleichen Stücke gewöhnlich haben, und können allen, die solche hübsche Kleinigkeiten überhaupt lieben, eine angenehme Stunde machen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Nachrichten.

Frankfurt. (Beschluss.) Gleich nachdem Dem. Latzer uns verlassen, erschien Herr *Staudigel* aus Wien auf unserer Bühne. Die ersten Partieen, in denen er auftrat (Orovist in der Norma und Brabantio im Otello), waren ganz unbedeutend, doch wusste er sich darin so geltend zu machen, dass Jedermann den ausgezeichneten Sänger in ihm erkannte. Später sang er den Georg in den Puritanern, den Osmin in der Entführung, und den Bertram im Robert. Wer so wie er den eigenthümlichen Geist des Komponisten erfasst und ihn uns wiedergegeben mit äusserer Vollendung, der verdient den Namen Künstler mit Recht. Herr Staudigel ist ein Künstler, und ein braver, tüchtiger Künstler. Seine musikalische Auffassung ist überall geistreich, am tiefsten aber war sie im Robert. Wir wünschten, Meyerbeer möchte dieser Aufführung beigewohnt haben, er würde eine grosse Freude gehabt haben, sich so verstanden zu sehen. Doch nicht allein der Geist ist bei Staudigel gebildet, auch die Stimme ist es. An und für sich wunderschön und umfangreich, hat er ihr eine Bildung gegeben, die nichts zu wünschen übrig lässt. Sie hat eine Biegsamkeit und einen Schmelz wie man es selten findet, und bei teutschen Bassisten fast gar nicht mehr. Ein guter Triller ist bei einem Bassisten gewiss eine Seltenheit, Herr Staudigel aber weiss ihn vollendet zu produziren. Eben so ist seine Koloratur abgerundet und deutlich. Sein Portamento in hohen und tiefen Tönen ist bewundernswerth. Seine Intonazion ist durchaus rein. — Sie sehen aus Obigem, dass es bei unserer Oper lebhaft genug hergegangen ist. Ob aber diese selbst dadurch gewonnen? das ist eine andere Frage, die wohl nur mit „Nein!“ zu beantworten ist, denn die innere Entwickelung kann bei solchen Zuständen nicht vorwärts gehen, vielmehr geht sie rückwärts, wie die letzte Aufführung der „Entführung“ zur Genüge darthat, die noch, Staudigels Leistung natürlich abgerechnet, weit unter mittelmässig war. Selbst in unserem, sonst so trefflichen Orchester mankirte es an diesem Abend hier und da. — Sonstige Neuigkeiten an der Oper sind: Herr *Dobrowsky* ist abgegangen. Herr und Mad. *Schumann* sind engagirt, eben so die beiden Tenoransinger *Abresch* und *Dill*. Dem. *Kratky* geht nicht, sondern bleibt bei uns. — *Konzerte* hatten wir nur zwei, und beide im Theater. Das Erste war am Charfreitag eine „musikalische Akademie.“ Gegeben wurden die beiden für das vorjährige Sängerfest komponirten Oratorien für Mannerstimmen von Spohr (Psalm von Klopstock) und von Schnyder von Wartensee (Zeit und Ewigkeit, aus geistlichen Liedern von Klopstock zusammengesetzt), und dazwischen die Sinfonia eroica von Beethoven. Ausgeführt wurden beide grosse Werke gut (die Sinfonieen durch unser Orchester werden stets gut exekutirt), jedoch vom Publikum mit keiner grossen Theilnahme aufgenommen; das von Schnyder aber weit mehr als das von Spohr und mit Recht, denn es ist weit wirksamer komponirt und weit klarer gehalten. — Das zweite Konzert war das der Gebrüder *Wolff*. Der ältere, Heinrich, ist als Violinvirtuose bekannt, der jüngere aber, Herrmann, wagte hier seinen ersten Versuch, und zwar auf der — *Strohfidel*, oder wie es seit Gusikow heisst: das *Holz- und Stroh-Instrument*. Es war nicht anders möglich, als dass die Industrie unsers Jahrhunderts sich auch auf die Künste auslehnen würde, dass der Wunsch, der der allgemeine unserer Zeit geworden zu sein scheint, mit Leichtigkeit viel Geld zu erwerben, allerlei Missgeburten ins Leben rufen würde. Dies Holz- und Strohinstrument ist so eine Missgeburt der Industrie. Ohne irgend einen Nutzen für die Kunst, ohne selbst dem Spieler eine innere Befriedigung gewähren zu können, dient es nur dazu, die Neugierde des Publikums zu reizen, um — viel Geld zu verdienen. So ist also auch die Kunst schon in die Hände der Spekulazion gefallen, und das Höchste dem Gemeinsten zu Diensten! Herr Herrmann Wolff schlug indess seine Strohfidel, in einem von ihm selbst zusammengesetzten Tutti Frutti, recht kräftig und fertig und erwarb sich den lautesten Beifall des Publikums. — Herrn Heinrich Wolff hörten wir seit mehreren Jahren nicht, da er längere Zeit von hier abwesend war. Es produzirte sich dem Publikum diesmal in dem D dur-Konzert von Beriot und in einem Rondeau à la chasse seiner Komposizion. Referent hat vor etwa 12 Jahren oder mehreren, bei Gelegenheit als Herr Wolff von England kommend zum ersten Male hier spielte (er war damals noch Kind), und durch die Nettigkeit und Präzision seines Spiels die allgemeine Bewunderung erweckte, gesagt: dass es demselben an wahrem innern Beruf für die Kunst fehle, und dieser Ausspruch, damals allgemein verketzert, gewinnt jetzt immer mehr an Richtigkeit. Herr Wolff spielt mit der grössten Vollendung Alles was er spielt, er spielt goldrein, deutlich, sehr fertig, hat eine sehr mannichfaltige Bogenführung, kurz Alles was einen Virtuosen auf die höchste Höhe stellt, aber er spielt — leblos. Ein steiferes und unbelebteres Violinspiel ist Referenten niemals vorgekommen. Wie schade, dass so ausserordentlich viel mechanische Vorzüge nicht durch Seele und Geist belebt sind; wäre das, Herr Wolff würde unbedingt einer der ersten jetzt lebenden Geiger sein, man würde entzückt seinem Spiele lauschen, während man jetzt unberührt und ungerührt davon geht. — Seine neue Komposizion war ebenfalls trocken.

München. (Fortsetzung.) Eine seit beiläufig vier Jahren bestehende Konzertunternehmung, welche nicht wenig zum völligen Aufhören der grossen Konzerte im Odeon beigetragen haben mag, und nun gewissermaassen als Ersatz derselben zu betrachten ist, sind die schon im Eingange erwähnten *musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen*, als deren Entrepreneurs der Klarinettist *Faubel*, der Violinspieler *Eduard Mutterwaser* und der Violoncellist *Meuter* sen. sich nennen. Der Saal der Gesellschaft „Museum“ ist wie für Streichquartette geschaffen, und auch geräumig genug, um die zu einer guten Einnahme erforderliche Anzahl Zuhörer zu

fassen. Um diese gute Einnahme nicht zu schmälern, sollen sich die drei genannten Virtuosen gegenseitig angelobt haben, in keinem Konzerte der musikalischen Akademie mehr mitzuwirken. Um einer allenfallsigen, ihren Subskribenten lästigen Ueberfüllung des Saales vorzubeugen, beschränken sie den freien Eintritt so sehr als möglich, und gehen hierin mit so grosser Konsequenz zu Werke, dass sie denselben sogar ihren Kollegen, den Hofmusikern, verweigern, wenn diese nicht ausdrücklich darum nachsuchen, was natürlich die Meisten verschmähen. Durch diese Maassregel erfahren sie denn auch ziemlich sicher, wie ihre Leistungen ihren Zuhörern behagen, was diese zwar nicht durch sehr häufigen Beifall, aber immer wieder durch zahlreichen Besuch zu erkennen geben. Ihren Leistungen kann man in der That das ehrenvollste Zeugniss nicht versagen, und gerade die schwierigsten Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven, Onslow und Feska hörten wir hier in einer Weise ausführen, welche dem vollendeten Zusammenspiele der berühmten Müller ziemlich nahe kommt. Sie vermögen dies um so mehr, als sie fast in jeder Saison die nämlichen Quartette spielen, und selten ein neues einstudiren. Gewöhnlich werden in jeder Unterhaltung zwei Quartette vorgetragen. Nebstdem sind es teutsche Lieder und Gesänge von den besten Meistern, welche diesen Abenden besondern Reiz verleihen. Freunde der italienischen Maestri gehen ebenfalls nicht leer aus. Für gelungene Ausführung der vorkommenden Gesangstücke bürgen die Namen Hasselt, Mink, Bayer, Diez. Zur Abwechslung dienen Violin-, Violoncell- und Klarinett-Solo's. Die Deklamazionsstücke werden von den besten Mitgliedern des königl. Schauspielerpersonals vorgetragen. Zum Schlusse spielen gewöhnlich Mittermaier und Menter sen. ein Divertissement für Violine und Violoncello ohne Begleitung, und, obschon diese Kompositionen wenig Anziehendes haben, immer mit vielem Applause. Auffallend ist es freilich, dass zwei solche Virtuosen ihre Geduld und Mühe mit dem Einstudiren und Auswendiglernen solcher Fadaisen vergeuden. Im verflossenen Jahre haben sieben solche Unterhaltungen Statt gefunden. Ihre Preise waren sehr billig; die im Frühjahre 1838 gegebenen drei kosteten im Abonnement nur 1 Fl. 36 Kr. Dagegen sind es auch nur wenige, welche sich in den Ertrag theilen. — Aehnliche Unternehmungen versuchten auch der Hofmusiker *Hom*, welcher in Verbindung mit seinen Kollegen Niest, Hegenauer, Sigl und E. Moralt einige Onslow'sche Quintette spielte, und die Gebrüder *Moralt*. Doch konnten ihre Leistungen, so achtungswerth sie auch zu nennen sind, nicht jene ausgebreitete Theilnahme gewinnen, deren sich „die Herren Mittermaier und Konsorten" (Ludw. Mittermaier, zweite Violine; Hofmusikus Ebling, Viola; Menter sen., Violoncell) erfreuen, und sonach kamen auch nur sehr wenige Produkzionen zu Stande. — Von den *Fremden-* und *Extra-Konsorten* sind die bemerkenswerthesten folgende: Am 5. April v. J. wurde vom Gesammtpersonale der königl. Hofmusik unter Mitwirkung mehrerer Dilettanten und unter der Direkzion des königl. Kapellmeisters *Lachner* ein grosses Konzert gegeben, dessen Ertrag als Beitrag zur Errichtung des Monument für *Beethoven* bestimmt war. Es begann mit der C moll-Sinfonie und schloss mit der Ouverture zu Egmont. Beide wurden auf eine dieses Musikfestes würdige Weise ausgeführt. Eben so das Terzett „Tremate empj" ges. von Fräul. von Hasselt und den Herren Bayer und Pellegrini. Unsere ausgezeichnete Pianistin Frau *von Hill-Handley* (geb. von Schauroth), welche leider nur höchst selten mehr sich öffentlich hören lässt, bewährte ihre Meisterschaft wieder auf das Glänzendste durch den Vortrag des Es dur-Konzertes. Was diesen Abend jedoch besonders auszeichnete, war, dass die Ouverture zu Fidelio (E dur) in einem Arrangement für vier Hände auf vier Fortepiano's von Frau Gräfin v. Mejan und Gräfin Steph. v. Mejan, Baronin v. Maltzahn und Gräfin Amal. v. Montgelas, Fürstin Julie v. Oettingen-Wallerstein und Frau v. Hill-Handley, Fräul. Karol. v. Fahnenberg und Fräulein v. Klenze, vorgetragen wurde. Diesen Damen gebührt um so mehr der wärmste Dank, als hier schon seit länger als einem Menschenalter Niemand mehr aus den höheren Ständen in öffentlichen Konzerten mitgewirkt hatte, und der über alle Erwartung reichliche Ertrag dieses Konzerts vorzugsweise ihrer Mitwirkung zuzuschreiben ist. Die kolossale Büste des unsterblichen Tondichters war aus ihrer Nische herausgenommen, und vor dem Orchester aufgestellt worden; sie wurde während eines von der königl. Hofschauspielerin Dahn gesprochenen Prologs, ged. von Dr. Boxenberger, bekränzt. Der Saal war sehr voll, der Beifall rauschend, und die reine Einnahme betrug 1200 Fl. — Nächst diesem sind besonders zwei vom Kapellmeister *Lachner* zu seinem Benefiz veranstaltete Konzerte zu nennen. Im ersten derselben hörten wir seine neueste Sinfonie No. 6 in D dur (bereits in Wien bei Haslinger gedruckt). In Bezug auf Aus- und Durchführung dürfte sie so ziemlich in der Mitte zwischen seiner Preissinfonie und seiner dritten stehen. Bei der fast kirchlichen Haltung des Styls in ihren drei grösseren Sätzen erinnert das Scherzo unwillkürlich an die Dämonen und Sirenen (Höllenkinder), mit welchen die altteutschen Baumeister ihre Dome verzierten. Die Wirkung war ausserordentlich effektvoll. Ferner: ein grosses (noch nicht gedrucktes) Streichquintett, mit vierfacher Besetzung ausgeführt. Es ist eigentlich eine Sinfonie für Saiteninstrumente, und ein vollendetes Meisterwerk. Alle Vorzüge der Lachner'schen Kompositionsweise sind hier auf das Herrlichste verbunden: innigologischer Zusammenhang der einzelnen Sätze in Bezug auf das Ganze; glückliche Wahl der Themen; eine strenge, konsequente Aus- und Durchführung, die ohne den mindesten Anschein von Zwang oder etwas Gemachtem mit der grössten Leichtigkeit gehandhabt ist; und bei aller Kunstgelehrsamkeit eine Klarheit, ein Reiz der Melodie und Harmonie, dass gewiss jeder Unbefangene der zauberischen Gewalt des daraus hervorstrahlenden Genie's mit ganzer Seele sich willig überlässt. Es erregte auch enthusiastischen Beifall. — Herr Diez sang die wunderschöne Romanze, „Des Jünglings Abschied vom Vaterhause" aus Lachner's Kantate „Die vier Menschenalter." Das männliche Chorpersonale des königl. Hoftheaters,

welches dem Konzertgeber kurz vorher seine Mitwirkung angeboten hatte, trug ein zu dieser Gelegenheit komponirtes Vokalquartett vor „Sturm im Walde" u. s. w., ged. von Treitschke, welches zwar nicht gleichen Werth, wie die übrigen in diesem Konzerte gegebenen Stücke hat, jedenfalls aber, wenn es der Komponist dem Drucke übergibt, ein Lieblingsstück der jetzt in Teutschland so zahlreichen Männergesangvereine werden wird. Die feurige und effektvolle Ouverture zu eben genannter Kantate machte den Schluss. Das Orchester leistete Ausgezeichnetes. Der Konzertgeber wurde von den zahlreichen Zuhörern nach der Sinfonie und nach der Ouverture einstimmig gerufen. — Einen sehr glänzenden Erfolg hatte auch die Aufführung der Kantate „Die vier Menschenalter." Der Klavierauszug ist schon seit einigen Jahren in den Händen des Publikums, und dieser war es denn auch, nach welchem wir uns über dieses Werk schon im Voraus ein für dasselbe nicht sehr günstiges Urtheil gebildet hatten. Bei der Aufführung selbst aber veränderte sich dieses mehr und mehr in eine Vorliebe für dasselbe, und seine wenigen Mängel finden gewiss bei jedem Billigdenkenden ihren Grund in denen der Dichtung, so wie auch darin, dass diese Kantate zu den früheren Kompositionen Lachner's gehört (die Sinfonieen namentlich sind alle später komponirt). Die Aufführung war in allen ihren Theilen gelungen, und der Komponist wurde gerufen. — Auf *Rüder's* „Messiade," grosses Oratorium in drei Abtheilungen (nach Rammler's Dichtung), glauben wir uns so mehr aufmerksam machen zu müssen, als dasselbe unsers Wissens ausser Baiern noch nirgends zur Aufführung gekommen ist. Mit einer einzigen Ausnahme (der Szene der Maria unter dem Kreuze) genügt dieses Werk den strengsten Anforderungen der Aesthetik. Die Soloparticen sind sehr melodios behandelt, die — durchschnittlich mehr in breiten Massen, als polyphonisch gehaltenen — Chöre sind grossartig, die Fugen meisterhaft gearbeitet, und die Instrumentazion sehr effektvoll. Dieses Alles macht Rüder's „Messiade" wohl würdig, bei einem Musikfeste aufgeführt zu werden. Die Aufnahme derselben von Seiten des hiesigen Publikums war für den Komponisten höchst ehrenvoll.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Dem Tondichter *Boieldieu* wird in seiner Vaterstadt Rouen ein Denkmal errichtet, bestehend in einer Statue des Komponisten. Sie ist in Paris gefertigt worden und bereits am Orte ihrer Bestimmung angekommen, wo sie nächstens aufgestellt werden soll.

An der grossen Oper zu Paris hat eine neue Sängerin, Demoiselle *Nathan*, eine Schülerin des berühmten Duprez, enthusiastische Aufnahme gefunden; sie hat Alles, was nöthig ist, um mit Hülfe der Erfahrung eine Sängerin ersten Ranges aus ihr zu machen. Sie ist — wie die moderne Heldin der französischen Tragödie, Demoiselle Rachel — Israelitin.

Die Gesellschaft zur *Beförderung* der Künste und Wissenschaften zu *Lille* hat eine Preisaufgabe ausgeschrieben für die besten neuen Kompositionen im Fache der Sinfonie oder Ouverture, der religiösen Gesangmusik, der Harmonie für Blasinstrumente. Die Bewerber müssen entweder im Departement du Nord (dessen Hauptstadt Lille ist) geboren sein, oder darin ihren wesentlichen Wohnsitz haben, oder doch Mitglieder der Gesellschaft werden.

Eine neue Oper: *Die türkische Jagd*, von *Justin Cadaux*, hat in Toulouse grossen Beifall gefunden. Der dortige Municipalrath will auf seine Kosten den jungen Komponisten, einen Toulousaner, nach Paris schicken, damit er dort sein Talent weiter ausbilden kann.

Die jetzige grosse *Industrie-Ausstellung* zu Paris ist auch besonders reich mit musikalischen Instrumenten ausgestattet. Unter andern haben 78 Fabrikanten von Pianoforte's, 4 von Harfen, 11 von Blasinstrumenten, 8 von Bogeninstrumenten u. s. w. ihre Erzeugnisse ausgestellt. An den Pianoforte's hat man besonders viele Verbesserungen im Mechanismus bemerkt; die ausgezeichnetsten Pianos hat die Fabrik der Herren *Roller* und Blanchet geliefert. Im Ganzen haben 131 Instrumentenmacher 157 Instrumente zur Schau ausgestellt. Doch wird die Art der Aufstellung von vielen Seiten getadelt.

Todesfälle. Am 25. Mai starb in Görlitz der verdiente Kantor *Aug. Blüher*. — Am 19. März in Weimar, wohin er sich seit 1804 von Magdeburg gewendet hatte, der auch um die Tonkunst verdiente Hofrath Dr. *Stephan Schütze*.

Die französische Pairskammer hat ein Gesetz über das literarische Eigenthum angenommen, wonach den Erben eines Schriftstellers, Komponisten u. s. w. das ausschliessliche Disposizionsrecht über dessen Produkte noch auf 30 Jahre nach dem Tode des Verfassers zugesprochen wird.

Der Schiffbruch der Medusa, Gemerooper (!) in vier Tableaux von Cognard, Musik von Flotow und Pilatti, hat in Paris grossen Beifall gefunden. Die Katastrofe, wo die Fregatte Medusa untergeht, bildet den Glanzpunkt des Stückes, dessen glänzende Szenerie die Zuschauer in Massen herbeilockt. Die Musik ist, wie französische Blätter berichten, nicht bedeutend und voll von Reminiszenzen.

Cramer ist in Paris angekommen und wird, wie man sagt, seinen festen Wohnsitz daselbst nehmen. — Ein junger Pianist von 23 Jahren, *Theodor Forster*, ein sehr bedeutendes Talent, ist daselbst gestorben. — Eine junge Pianistin von 12 Jahren, *Augustine Cortes*, Schülerin von Kalkbrenner, findet in Paris stürmischen Beifall; besonders wird ihre seltene Kraft und Sauberkeit gerühmt, Erbtheile der Kalkbrennerschen Schule.

Fierrig Bergsänger (chanteurs montagnards) aus Bagnères in den Pyrenäen sind auf einer Kunstreise durch Europa begriffen. — Ein reicher Mann hatte sich in den Pyrenäen in der Nähe von Bagnères verirrt und wurde dort von zwei Hirten aus augenscheinlicher Lebensgefahr gerettet; er gelobte, ein dauerndes Denkmal seiner Dankbarkeit daselbst zu errichten. Dies bestand in einem Konservatorium der Musik, welches er in Bagnères gestiftet hat. Es zählt jetzt ungefähr 200 Zöglinge, alle aus dem Bauern- und Hirtenstande, und die besten 40 davon machen jetzt, der Bestimmung des Stifters gemäss, eine Kunstreise. Sie haben bereits das nördliche Frankreich und Belgien besucht, und sind nun in Paris angekommen, wo sie ebenfalls durch ihre schönen Stimmen, Fertigkeit und Präzision aus und sind überall mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen worden, um so mehr da es sehr bedeutende und rechtschaffene Leute sind.

Der Municipalrath zu *Narbonne* errichtet daselbst ein Konservatorium der Musik, worin der Unterricht unentgeltlich ertheilt werden wird. Es sollen dabei die Unterrichtsmethoden von Wilhem, Garaudé und Reicha zu Grunde gelegt werden.

Die durch Paers Tod erledigte Stelle eines königlichen Musikdirektors in Paris hat *Auber* erhalten.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

Duvernoy, J. B., 2 Cavatines de Donizetti tirées de Roberto d'Evereux variées pour le Pianoforte. Oeuv. 94. No. 1 et 2. à 12 Gr.

Gomlon, 2 Airs de Ballet. No. 1. Cracovienne, dansée à l'Opera: La Gipsy par Mlle Fanny Elsler. No. 2. Galop, dansé à Londres dans les Corsaires par Mlle Taglioni, arranges en Rondos pour le Pianoforte. à 8 Gr.

Henselt, A., Pensée fugitive pour le Pianoforte. Oeuv. 8. 6 Gr.

— — Scherzo pour le Pianoforte. Oeuv. 9. 12 Gr.

— — Romance pour le Pianoforte. Oeuv. 10. 6 Gr.

Hetsch, L., 3 Gedichte von Fink für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2s Heft. 18 Gr.

Hummel, J. N., Dernier Concerto (in F) pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. posthumes. No. 1. 4 Thlr. 16 Gr.

— — Le même avec accompagnement de Quatuor. 3 Thlr. 6 Gr.

— — Le même pour 2 Pianofortes. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Le même pour le Pianoforte seul. 1 Thlr. 18 Gr.

Kleinwächter, L., 5 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3 (1s Heft der Lieder). 12 Gr.

Lortzing, A., Czaar und Zimmermann. Oper für das Pianoforte allein eingerichtet von F. L. Hubert. à 3 Thlr. 16 Gr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 2d Concerto (in Dmoll) arrangé pour le Pianoforte à 4 mains par Ch. Czerny. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncello. Oeuv. 44. No. 1, 2 et 3. à 2 Thlr. 4 Gr.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Mélange pour le Piano sur les motifs de l'Opéra: Le Lac des Fees de Auber.

Burgmüller, Frédi., Oeuv. 30. Marche et Rondoletto pour le Piano de l'Opéra: Parisina de Donizetti.

— — Oeuv. 32. Deux Rondos pour le Piano sur l'Opéra: Les Treize de Halevy. Liv. 1 et 2.

Fessy, A., Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'Opera: Le Lac des Fées de Auber.

Heller, St., Oeuv. 12. Rondoletto pour Piano sur la Cracovienne du Ballet: La Gipsy.

— — Oeuv. 12. Divertissement brillant pour Piano sur la Romance favorite: Ouvre moi dans l'Opéra: Les Treize de Halevy.

— — Oeuv. 18. Rondino brillant pour Piano sur la Cavatine: Pauvre Couturière dans l'Opera: Les Treize de F. Halevy.

Mazard, Zwei Contretänze für das Pianoforte über die beliebtesten Themen aus der Oper: Der Fornarin von Auber. Leipzig, im Juni 1839.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschienen bei Unterzeichnetem mit Eigenthumsrecht:

Sechs Lieder

für

Pianoforte-Begleitung

von

Johanna Mathieux.

Op. 6. Preis 12 Gr.

Leipzig, im Juni 1839.

Friedrich Kistner.

Bei dem Unterzeichneten sind so eben erschienen und in allen soliden Buch- und Musikhandlungen zu haben, in Leipzig bei Breitkopf u. Härtel:

Hohenstaufen-Lieder

von

Ludwig Bauer, Justinus Kerner, Paul Pfizer, Georg Rapp und **Fr. Rückert.**

Für eine

Alt- oder Basstimme mit Begleitung des Pianoforte

komponirt

und den edlen Dichtern verehrungsvoll gewidmet

von

Fr. Silcher,

Musikdirektor in Tübingen.

Op. 32. Gross Quart. Geheftet. Preis 1 Fl. rhein. oder 16 Gr. sächs.

Diese schönen, tief empfundenen Lieder eines so ausgezeichneten und volksthümlichen Komponisten, dessen frühere Erzeugnisse so ungetheilten und verdienten Beifall gewonnen haben, werden allen Orten heimisch werden, und Sängern und Sängerinnen werth bleiben, die tauglich Sinn und Liebe für den Stoff beweisen, den erhabensten, den deutsche Dichter verherrlicht.

Stuttgart, im Mai 1839.

S. G. Liesching.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist erschienen:

Weber, E., Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (No. 3 mit Sopran Solo.) Op. 2. Preis 12 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juni. № 26. 1839.

Siegismund Thalberg

1) *Andante pour le Pianoforte.* Oeuv. 32. Preis 16 Gr.

2) *Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Moise de G. Rossini.* Oeuv. 33. Preis 1 Thlr. 8 Gr. Beide: Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Alle Welt kennt den geehrten Mann als einen der hochachtbarsten Meister unseres heutigen Pianofortespieles, und seine Bravourwerke sind nicht minder gekannt. Ueberall werden sie fleissig vorgetragen, sowohl in häuslichen Kreisen und in Privatzirkeln, als auch in öffentlichen Konzerten. Seine Kompositionsweise kann also jetzt nur solchen noch fremd sein, die mit der Zeit nicht fortgehen mögen, was wir nie zu den rühmlichen Auszeichnungen eines Menschen rechnen können. Man weiss daher recht gut, welche Fertigkeiten man mitbringen muss, wenn die Tonsätze dieses Virtuosen auf eine Art gespielt werden sollen, die der Vortragskunst des Meisters selbst nicht gar zu fern steht. Dass ein bloses, schülerhaftes Abhaspeln dieser und aller Bravourwerke ohne Unterschied ihnen allen Glanz, die erste Hauptzierde solcher Gaben, rauben würde, ist nicht weniger bekannt und macht sich durch Erfahrungen, die von Zeit zu Zeit sich ganz natürlich wiederholen, von selbst bemerklich. Dazu haben wir Herrn Thalberg's Hauptwerke bereits öfter ausführlich besprochen und erst im vorigen Jahrgange d. Bl. S. 793 des Verhältnisses gedacht, das eine unstatthafte Vergleichung mit Chopin's Kompositionen in Manchem fälschlich herbeiführen könnte. — Dennoch wird es wohlgethan sein, wenn wir eines dieser neuen Werke genau durchgehen. Das Andante beginnt mit folgendem einfachen Satze:

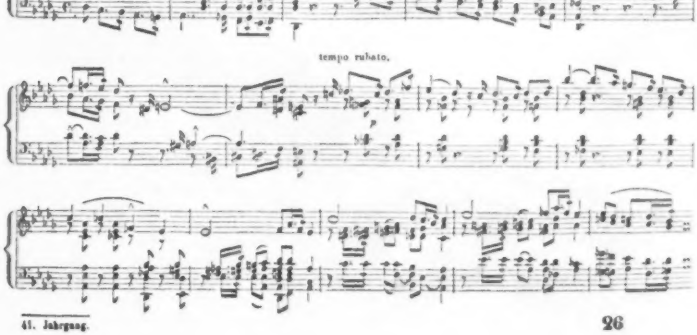

Hierin sind alle Hauptfiguren und vorherrschenden Melodieen enthalten, die immer mehr gehoben und, was natürlich vorausgesetzt werden muss, verschieden gewendet und auf mancherlei Art brillant umspielt werden. Schon die einleitende Feststellung der Themen fängt 2 Takte nach dem gegebenen Umriss an sich in's Glänzendere zu heben, zunächst so:

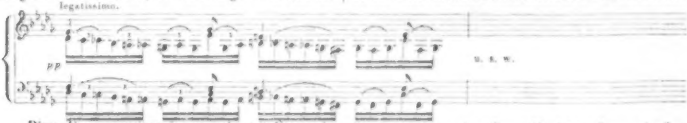

Diese Figuren steigen immer mehr mit Crescendo und zunehmender Fülle und schliessen gleich die Vorbereitung der Grundmelodie des ¾ Tempo an,

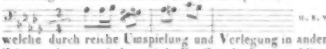

welche durch reiche Umspielung und Verlegung in andere Stimmen herausgehoben wird. Der Satz ist kurz, schliesst mit einer Fermate auf der Dominante und hätte auf S. 3 für bessere Uebersicht im letzten Systeme, anstatt der Noten *es fis* zu dem Basse *bb*, leicht *f ges* schreiben können, wenn dies nicht unter die Dinge gehörte, die jetzt nicht mehr beachtet werden. — Daran reiht sich unmittelbar ein durch glänzende Fiorituren reich und angemessen geschmücktes Più lento, $^{12}_{16}$, dessen Grundmelodie in dem Anfangsgedanken des gegebenen Umrisses liegt. Das Volltönige des Basses macht die Bravourverschönerungen doppelt wirksam. Wir wollen für die Klavierspieler nur ein einziges Beispiel ausheben:

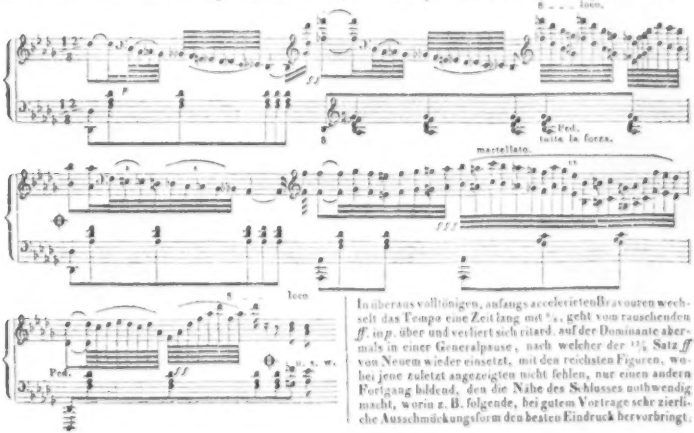

In überaus volltönigen, anfangs accelerirten Bravouren wechselt das Tempo eine Zeit lang mit $^{6}_{8}$, geht vom rauschenden *ff. in p.* über und verliert sich ritard. auf der Dominante abermals in einer Generalpause, nach welcher der $^{12}_{8}$ Satz *ff* von Neuem wieder einsetzt, mit den reichsten Figuren, wobei jene zuletzt angezeigten nicht fehlen, nur einen andern Fortgang bildend, den die Nähe des Schlusses nothwendig macht, worin z. B. folgende, bei gutem Vortrage sehr zierliche Ausschmückungsform den besten Eindruck hervorbringt.

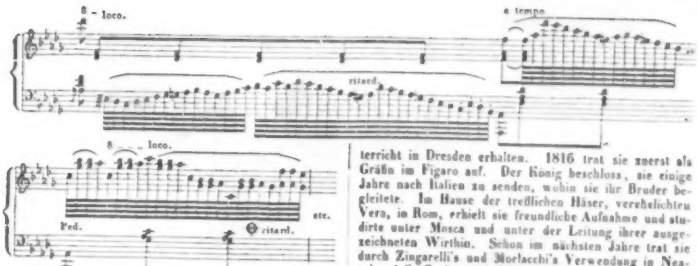

Zu diesem Tonsatze werden wir nach solchen Auseinandersetzungen und Belegen, am allerwenigsten für Klavierspieler, kaum noch etwas hinzuzusetzen haben; Jeder sieht selbst, was er hier findet und welcher Grad von Fertigkeit dabei in Anspruch genommen wird; man sieht aber auch zugleich, dass der Hörer bei gutem Vortrage angenehm unterhalten wird.

Die Fantasie über Themen aus Rossini's Moses, die wir von dem Verfasser selbst und von Andern öfter vortragen hörten, setzen wir unter seine besten; sie wirkt vortrefflich, was sie soll, ist für die Spieler eben so vortheilhaft als dankbar. Es wäre überflüssig, sich bei der weiten Verbreitung der früheren Fantasieen dieses Meisters und bei der Beliebtheit derselben in irgend eine nähere Beschreibung einzulassen. Jeder tüchtige Klavierspieler, der sich öffentlich oder in Privatzirkeln mit wirksam Neuem hören lassen will, wird von selbst darnach greifen und daran wohlthun. Das Ganze ist höchst brillant.

Literatur.

Reise- und Lebens-Skizzen nebst dramaturgischen Blättern** von **Friedrich Heinse. Erster Theil. Leipzig, bei Philipp Reclam. 1837. Zweiter Theil. Leipzig, bei Hinrichs in Commission. 1839.

Das mannichfach Anziehende und Unterhaltende, was sich in diesen beiden Oktavbändchen findet und sich nicht auf Musik bezieht, haben wir Andern zu überlassen. Immerhin bleibt uns Stoff genug zu mancherlei Bemerkungen und ausz ü g l i c h e n Mittheilungen, wenn wir auch selbst manche kurz hingeworfene Schlagaforismen, die achtbare Tonmeister fast verletzend angreifen, unberührt lassen. Das Erste, was den Biografenliebhabern um so willkommener sein muss, da sie auch im Stuttgarter Lexikon der Tonkunst nichts von der Sängerin erfahren, ist ein Lebensumriss des Fräul. *Friederike Funk.* (S. 124—130.) In Meissen geboren (etwa 1798) und erzogen, konnte sie erst im 17. Jahre genügenden Singunterricht in Dresden erhalten. 1816 trat sie zuerst als Gräfin im Figaro auf. Der König beschloss, sie einige Jahre nach Italien zu senden, wohin sie ihr Bruder begleitete. Im Hause der trefflichen Häser, verehelichten Vera, in Rom, erhielt sie freundliche Aufnahme und studirte unter Mosca und unter der Leitung ihrer ausgezeichneten Wirthin. Schon im nächsten Jahre trat sie durch Zingarelli's und Morlacchi's Verwendung in Neapel auf S. Carlo neben der Colbran auf; 1818 wurde sie, nach Dresden zurückgekehrt, als Mitglied der italienischen Oper angenommen. Man hörte sie als Palmira in Winters Maometto, als Desdemona in Rossini's Otello, als Prinzessin von Navarra in Morlacchi's Giovanni di Parigi. Ihre Stimme war umfangreich, der Klang edel, wie ihre volle Gestalt: dennoch errang sie den allgemeinen Beifall des Publikums nicht, weil es ihrer Gesangfertigkeit an streng reiner Intonazion, am Geperlten in den Gesangpassagen und an Wärme gebrach. Ihre Liebe zu dem trefflichen Tenoristen *Cantù*, der ihr als Bräutigam 1822 in einem Alter von 23 Jahren durch den Tod entrissen wurde, verhinderte ihre Fortbildung. Aber das Unglück hatte sie inniger gemacht; Weber hatte volle Ursache, mit ihrer Agathe im Freischütz zufrieden zu sein, und Morlacchi vertraute ihr wichtige Rollen an, z. B. seinen Tebaldo, Rossini's Semiramis u. s. w. Mitten in ihrem jetzt grossen Fleisse entwendete ihr plötzlich die Pallazzesi, die 1824 nach Dresden kam, einen Theil der Gunst des Publikums. Darüber unmuthig verliess sie Dresden, gastirte auf einigen teutschen Theatern und dann wieder in Italien, wo sie sich bald darauf mit dem gewesenen Sceoffizier la Ena glücklich vermählte. — S. 142 wird der anmuthigen Sängerin *Caravoglia-Sandrini* gedacht, deren Blüthezeit an der Dresdener italienischen Oper von 1815—1825 fällt. Von beiden Sängerinnen haben unsere Blätter öfter geredet und von der letzten auch gemeldet, dass sie als Gesanglehrerin am Prager Konservatorium der Musik angestellt ist. 1830 und 1831 wirkte sie noch als thätiges Mitglied der Dresdener italienischen Operngesellschaft, auch in Leipzig, als noch immer gern gehörtes und gefälliges Supplemento. — S. 153 lesen wir einen Aufsatz über *Morlacchi's* Tebaldo ed Isolina, welcher bereits 1827 in die elegante Zeitung geliefert wurde. Morlacchi, Kapellmeister der Dresdener italienischen Oper, wird mit Lockmann in Heinse's (des ältern) Hildegard von Hohenthal, welcher musikalische Roman vor Kurzem wieder neu aufgelegt wurde, verglichen. Das Gedicht dieser Oper, die 1822 in Venedig Aufsehen erregte, ist von Rossi in der damals herrschenden Weise der Italiener verfasst,

so dass effektvolle Situazionen sich drängen im bunten Szenenwechsel. In der Darlegung des Sujets dieser Oper wird an die Vorliebe der Italiener für kriegerische Musik auf der Bühne erinnert, die auch in dieser Oper nicht fehlt. Das Duett zwischen Vater und Sohn (Buemondo und Tebaldo) wird für eines der Hauptstücke dieses Werkes erklärt. Die ganze Schilderung dieser Oper, die zwar von freundschaftlicher Zuneigung für den Komponisten einige Spuren trägt, aber auch von Uebertreibung sich fern hält, muss im Buche nachgelesen werden, da früher in diesem Blatte vielfällig über diese Oper gesprochen wurde. Der bemerkenswerthe Schluss des Aufsatzes siehe zugleich als Stylprobe: „Der letzte Sprecher suchte alle bisher laut gewordenen Meinungen zu vereinigen, erfreute sich darüber, dass doch keiner der Verständigeren dem Tonsetzer der Isolina ein hervorragendes Talent, schöne fliessende Melodieen, brillante Ausschmückung des Gesanges, glänzende Instrumentazion abgesprochen habe; er stützte sich auf das Urtheil eines gründlichen Kenners mit dem Lobe, dass Morlacchi auch die dramatische Wahrheit erstrebt habe, und suchte den Tadel durch die Bitte zu entkräften, dass man nicht *allzustreng* urtheilen möge. Man könne nicht an alle Werke den Massstab anlegen, den Schöpfungen so ausgezeichneter Geister, wie Mozart, Gluck u. A. ertrügen, und man möge sich bei der grössten Verehrung für diese in der Kunstgeschichte *seltenen* Genien doch auch dankbar an dem Talente erfreuen, welches der Schöpfer des eben besprochenen Werkes auf eine reizende Weise entfaltet habe." — Unmittelbar darauf, S. 167, erhalten wir einen gewiss Vielen anziehenden Aufsatz: *„über die Vorstellungen der königl. sächs. ital. Opergesellschaft auf dem Stadttheater zu Leipzig."* *Gassmann's* Italiener-Gesellschaft, von welcher die ältesten der Bewohner Leipzigs noch jetzt mit dem Entzücken der Erinnerung sprechen, war hier 1796 zum letzten Male aufgetreten. Seit dieser Zeit sah man auf der hiesigen Bühne keine italienische Operngesellschaft bis zum 11. Mai 1830, wo, nach Hofrath Küstner's glänzender Epoche der Theaterführung, die genannte Dresdener Gesellschaft unter Morlacchi's Leitung in 12 Vorstellungen auftrat. Eine Schilderung der damals angestellten Künstler, an deren Spitze Morlacchi, leitet ein, worauf Bemerkungen über die gegebenen Opern folgen, wovon in d. Bl. zur Zeit gleichfalls berichtet wurde, wie über die Mitglieder jener königl. sächs. Italienergesellschaft. Die Darstellung ist sehr unterhaltend. Namentlich machen wir auf die Anekdoten über den Don Juan aufmerksam, welche der Verfasser von Bassi selbst hat, der unter der Guardasoni'schen Gesellschaft in Prag 1787 aus Mozart's eigenem Munde Belehrungen über diese Rolle erhielt. Bassi starb als Regisseur der italien. Oper in Dresden 1825.

Von S. 216 bis zum Ende des ersten Bändchens S. 310 erhalten wir zwei ältere Aufsätze, aus der Feder des Professor Hofrath A. Wendt, dem der Herausgeber in jetzt seltener Pietät als dankbarer Schüler mit dauernder Anhänglichkeit ergeben ist. Der erste, 1811 geschriebene Aufsatz: „Gedanken über die neuere Tonkunst und van Beethoven's Musik, namentlich dessen Fidelio" — gehört zu dem Besten, was der Entschlafene über Tonkunst schrieb. Ganz besonders zeichnet sich der einleitende Theil, der das Allgemeine behandelt, wenn auch nicht durch Neues, was hierüber schwerlich gegeben werden könnte, doch durch so bündig und klar Ausgesprochenes aus, dass das Lesen desselben von Nutzen sein wird. Sind wir auch mit der Auseinandersetzung des Fidelio selbst weder im Historischen noch im Aesthetischen überall einverstanden, so wird doch auch diesen Theil der Abhandlung Niemand ohne mannichfache Anregungen aus der Hand legen. Wir fühlen uns daher für die Mittheilung dieses Aufsatzes dem Herausgeber dankbar verbunden. Unwichtiger in jeder Hinsicht ist der andere, 1818 geschriebene Aufsatz: „Ueber das Leichte in der Musik. Bemerkungen, durch Anhörung der *Mozart*'schen Musik zur Entführung aus dem Serail veranlasst, und Einiges über diese Musik." Das Allgemeine ist nicht so bestimmt entwickelt, noch so bestimmt gefasst, als im vorigen Aufsatze, und das Besondere über Mozart's Oper bringt nur ein Bruchstück und nichts Neues. Dass Wendt damals von der Vorgängerin dieser in der Türkei spielenden Oper Mozart's, nämlich von der *Zaide*, nichts wusste, wird ihm Niemand mit Grund zurechnen können.

Die Vorrede des zweiten Theiles gibt kurze Rechenschaft über Entstehung des Werkchens, wünscht selbst den Titel, der auch nicht recht passt, etwas anders gestellt zu haben, und berichtet, warum A. Wendt's Reliquien verschiedener kritischer Aufsätze aus mehren zum Theil eingegangenen Zeitschriften hier wiederholt worden sind. Dieses zweite Bändchen von 223 Oktavseiten beginnt mit des sel. A. Wendt Aufsatze „über die Oper Euryanthe" S. 3—78. Der Eindruck der Musik unter Weber's Leitung in Dresden wird als höchst mächtig bezeichnet, die Schwächen der Fabel werden dargelegt, weshalb geschlossen wird, man müsse sich blos an die allerdings interessanten und musikalischen Situazionen halten, durch welche sich dieser Operntext auszeichnet. Die Ouverture wird als zu gemacht und angestrengt bezeichnet, tiefer stehend als die Oper selbst, über welche hier nicht mehr ausführlich berichtet werden kann, da sie Jedem, so gut wie die Auseinandersetzungen derselben, hinlänglich bekannt ist. Wir verweisen daher auf die lesenswerthe Beschreibung derselben im Buche, wo auch die schwachen Seiten nicht zu sehr übersehen worden sind. Die zuweilen abweichende Deklamazion ist berührt. Die Ergänzung dieses ersten Aufsatzes von S. 42 an ist, wie jede Auseinanderlegung der Art, mit daneben liegender Operpartitur oder doch wenigstens mit dem Klavierauszuge zu lesen, wenn sie wirken und eigenes Denken unterhalten soll; die wenigen am Ende des Buchs abgedruckten Notenbeispiele reichen dazu nicht hin. Sie erklären jenen Manches und nebenbei noch Anderes für selbst eigene Folgerungen. — S. 113, gleichfalls aus A. Wendt's Feder: *Ueber Friedr. Schechner in Leipzig.* Eine erneute Erinnerung an diese vortreffliche Sängerin ist auch doppelt erwünscht, weil die herrliche, leider so früh verstummte Stimme und ihre grossartigen Leistungen nur zu leicht ganz vergessen

werden könnten; dann ist es auch die gefällige und leicht eingängliche Auseinandersetzung des Unterschiedes zwischen italienischem Verzierungsgesange, der seit Rossini sich auch in Teutschland festgesetzt und seine Meisterinnen gefunden hatte, und dem einfacheren teutschen Gesange, dem der Vortrag des Fräul. Schechner von Neuem viele Herzen gewann. „Hiermit, heisst es, ist nicht gemeint, dass die ausgebildete Kunstfertigkeit aus dem teutschen Gesange verbannt sein, leichte Beweglichkeit der Stimme und der Schmuck der Verzierungskunst keinen Reiz auf uns ausüben soll, sondern wir fordern, als Teutsche, Unterordnung der mechanischen Fertigkeit unter den Geist, des Reizes unter den seelenvollen Ausdruck, der Subjektivität unter den Karakter. Wir schätzen jene Beweglichkeit, die dem Fluge der Vögel gleicht, aber nicht als Zweck an sich, und wir verwünschen sie, wenn sie den reinen Klang, die Grundlage des Gesanges zerstört, die Kraft der Stimme, die sich in langaushaltenden, breiten Tönen am reinsten zeigt, zu brechen und zu zerstücken droht." In Vereinigung beider Gesangesarten war in der That die früh verstorbene *Metzger-Vespermann* (in München) ausserordentlich; sie hatte sich wirklich im vollsten Maasse „die Kunstbildung der italienischen Sängerinnen angeeignet und war doch teutsche Sängerin geblieben," die durch Ton und Tonbewegung in gleichem Grade zu rühren verstand. — Etwas Volleres und wunderbar zum Herzen Dringenderes, als den Klang der Mittelstöne der Schechner gibt es nur höchst selten; der Klang allein bezaubernte. Dazu das Edle der jungfräulichen Gestalt und der ganzen Haltung. — Der gute Rath, der ihr ertheilt wird, kann jetzt noch andern Sängerinnen nützen. Ihre Rollen als Emmeline in der Schweizerfamilie, als Agathe im Freischütz und als Julia in der Vestalin, in welcher letzten sie vorzüglich ausgezeichnet war, werden besprochen. Als Julia heisst es von ihr sehr richtig: „Das Ganze war ein Werk jugendlicher Begeisterung, und so sprach es den Zuhörer an." Als Darstellerin des Fidelio ist uns selbst ihr Bild nicht recht gegenwärtig; Frau Devrient hat es verdrängt; in allen übrigen Darstellungen ist sie uns noch wie gegenwärtig, und wir schliessen dankbar für ihre Leistungen mit dem Verfasser des Aufsatzes: Der reine Ausdruck rein-menschlicher Gefühle ist der schönste Dienst, den des Menschen Stimme am Altare der Kunst bringen kann. — Zwei andere Aufsätze von A. Wendt betreffen das Schauspiel; der erste über einige Darstellungen der Dem. Lindner in Leipzig, der andere über Calderon's „Das Leben ein Traum." Ausserdem finden die Leser noch „Donna Elena," eine sizilianische Erzählung, worüber uns keine Besprechungen zustehen. Nur das Musikalische haben wir unsern Lesern vorzulegen und ihrer Beachtung zu empfehlen.

Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Fünf Gesänge von *Friedr. Curschmann.* Op. 18. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Das erste ist ein einfach schönes Lied, das Gedicht von F. Förster: „Wie mir geschah, ich weiss es nicht"; es wird Jedermann ansprechen. 2) Bild der Nacht, von J. v. Eichendorff, eine Kantilene, die in der Einfachheit mit jener um den Preis ringt, und doch in ganz anderm Sinne, gleich manchen Träumen in stiller Nacht. 3) Ständchen, von Fr. Rückert: „Hüttchen, still und klein," wieder ein eigentliches Lied, so spielend und mag, dabei so anspruchlos und im fast Gewohnten eigen, dass es Jedem lieb sein wird. 4) Huldigung, von Fr. Rückert, „Hier bring ich dir ein Blümchen, das dein zu sein sich sehnt," so bescheiden dichterisch, ohne allen eigenen Schein, wie in reizende Anschauung verloren. 5) Der Waldvogelein Sang, von Hermann Schulz. „Im grünen Laub, so dicht und traut," der ausgeführteste Gesang unter allen, der sich durch nicht zu weit getriebenes Umhergreifen im Wechsel des Modulirens dem Naturgange nähern möchte, auch recht nett, uns jedoch am wenigsten zusagend.

Sechs Lieder von *Aug. Riel.* 1s Werk. Hannover, bei Adolph Nagel. Preis 10 Gr.

Der Sänger, der hier zum ersten Male auftritt, ist fürstlich Lipp. Konzertmeister, dessen Einfachheit und Lieblichkeit der Melodieen nicht nur seinen nächsten Umgebungen wohlgefallen werden; er hat natürlich und anspruchslos, aber nicht schmucklos und nicht ohne Verlangen nach innigem Ausdruck gesungen. Das führt mit ehrlichem Fleiss am weitesten, wenn nicht zum Prunk, doch zum Glück herzlicher Theilnahme. Er sei uns willkommen.

Sechs Lieder von *Aug. Unverricht.* Op. 6. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 12 ggr.

Alle diese Lieder: An die Töne; — An Sie; — Lied aus „Blüthen aus dem Hain der Liebe"; — Des Sängers Klage; — Schmetterling; — An Sie — sind von *Joseph Geissler* gedichtet und meist allgemein gehalten. Die Melodieen sind es gleichfalls, dabei unverkünstelt, ohne Anstoss und klingend; aber sie entbehren des subjektiven Moments und jenes Beziehungspunktes, aus welchem in besonderer Fassung der vorherrschenden Hauptempfindung des jedesmaligen Gedichts ein eigenthümliches Leben hervorgeht, das über das Ganze eine wohlthuende Frische verbreitet. Das sind jedoch Forderungen, die nicht Jeder macht, der Lieder singt; und so werden sie einem Theile der singenden Welt gefallen. Immerhin hat sich jedoch jeder Komponist die kurz bezeichnete Aufgabe zu stellen, wenn seinen Klängen das immer mehr Anziehende, jene heimliche Gewalt nicht ermangeln soll, die das Gemüth trifft.

Sechs Lieder für Bariton oder Mezzosopran von *B. Molique.* Op. 12. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 18 Gr.

Von diesem hochgeschätzten Künstler haben wir wohl mancherlei Orchesterpartituren, Quartetten u. s. w. in

den Händen gehabt, bisher aber noch keine Lieder. Eigentliche Lieder sind es auch nicht, mit Ausnahme der beiden: Hannchen über Alles, von Gerhard (No. 4), und die Thräne, von Lyaker (No. 6); die übrigen sind Gesänge: 1) Die stille See, von Prokesch von Osten; 2) „Könnt' ich durch Räume fliehn," von Helmine v. Chezy; 3) Das Leyermädchen, von Prokesch von Osten; 5) Lied in der See, von demselben. Was wir an dem vorhergenannten Liederhefte vermissten, das finden wir in diesem im vollen Maasse. Der erste Gesang ist so still, wie die stille, weite See, und so fest und tief getrübt, wie die Klage eines Besonnenen. Die eigenthümlich dunkele Färbung entbehrt bei sicherster Haltung in aller Ungesuchtheit der wesentlichen und sinnigen Schattirungen nicht im Geringsten; Alles ist schlicht und doch originell. Das zweite, das sich dem Liede mehr nähert, ist so weich schwend, wie Maienluft, und hat durch das Klingen der Umtönung eine reizende Vertiefung gewonnen. Die Klage des Leyermädchens ist karakteristisch, fest gehalten, gut gearbeitet und somit jedenfalls sehr anziehend: aber sie hat etwas zu Männliches, was oft vorkommt, wenn Männer Frauenschmerzen schildern. Uns fehlt jener Duft, der, über die Formen gehaucht, den Zauber bringt, der unwiderstehlich fesselt. Am meisten stört uns die melodische Wendung zu den Worten „und was, ch's noch zur Hälfte kommt," und die Wiederholung derselben. Das Lied No. 4 ist allerliebst, besonders durch die hinzugefügten Verstärkungen am Ende: „ist Hannchen, lieb Hannchen, süss Hannchen, schön Hannchen, mein Hannchen allein." No. 5 ist vortrefflich und dem eigentlichen Liede noch näher, als No. 2, dem dadurch jedoch kein Abbruch gethan werden soll, noch kann. Das letzte Lied ist schön. Die durchgeführte Begleitung soll wahrscheinlich den Streit der Gefühle um den Ausdruck darstellen: sollte sie ihn aber nicht vielleicht mehr veräusserlichen? Wir überlassen diesen Ausspruch den Sängern und Hörern, die bei so viel Vortrefflichem wohlthun, wenn sie sich das Heft empfohlen sein lassen.

Nachrichten.

München. (Fortsetzung.) Der königl. baier. Hofkapellmeister *Chelard* veranstaltete ebenfalls ein Konzert zu seinem Benefiz. Es begann mit einer grossen Fantasie mit Variazionen (im edleren Sinne dieser so oft missbrauchten Benennungen) für das Orchester, welche mit Ausnahme einiger zu barokken Stellen in den Variazionen überall, wo sie so gut wie hier exekutirt wird, eine günstige Aufnahme erwarten darf. Ein gespenstischer Bravourwalzer für Gesang gefiel trotz des guten Vortrags durch Mad. Sigl-Vespermann durchaus nicht; desto ansprechender war ein ganz eigenthümlich gehaltenes Kosakenlied für Sopran und Tenor, und „Champagner in der Türkei" für eine Basstimme mit Chor. Beide Stücke waren vom Orchester begleitet, und erhielten vielen Beifall. Das meiste Interesse erregten drei Stücke aus seiner grossen Oper „Die Herrmannsschlacht." Die Szene, in welcher die Römer den Adler verscharren, bewährte auch im Konzertsaale ihre Kraft auf Geist und Gemüth; der Schmerz der Römer ist vom Komponisten eben so schön, als ergreifend und wahrhaft grossartig geschildert. Den „Chor der Geister in Walhalla" zählen wir zu den herrlichsten Sätzen der ganzen Oper. Nach der Intenzion des Dichters sollten kurz vor dem letzten entscheidenden Kampfe dem schlafenden Herrmann die Geister der Teutschen auf dem Regenbogen stehend erscheinen, ihm Sieg und ewigen Ruhm für Teutschland verkündend mit den Worten: „Ihr siegt! Ihr siegt, wenn ihr euch nicht verlasset! Seid einig" u. s. w. Chelard hat ihn als freien Kanon (As dur, Andante C) behandelt, nur von Blasinstrumenten und der Harfe begleitet. Schade, dass er auf der Bühne wegbleiben musste. Er fand enthusiastischen Beifall. Den Schluss machte ein grosses Divertissement militaire (d. i. Musik zu den Kampfspielen der Römer im dritten Akte) für zwei Orchester, vom königl. Hoforchester und dem trefflichen Musikchore des königl. Leibregimentes gelungen ausgeführt. Wir brauchen kaum hinzuzufügen, dass diese Komposizion sehr karakteristisch und massenhaft ist. Bei Gelegenheit dieses Konzertes sprach sich allgemein der Wunsch aus, die „Herrmannsschlacht" wieder zu hören. Dass sie so lange liegen blieb, hat verschiedene Ursachen, von denen jedoch keine in der Theilnahme des Publikums zu suchen ist. Im Laufe dieses Jahres soll sie nun bestimmt wieder gegeben werden, worauf wir uns im Voraus freuen.

Der interessanteste Gast als Komponist und Virtuos war der königl. würtemberg. Musikdirektor *B. Molique*. Zu der Schilderung, welche das Stuttgarter Lexikon der Tonkunst von ihm gibt, glauben wir bemerken zu müssen, dass 1) seine allerdings sehr gediegenen Kompozizionen etwas monoton klingen, was gerade durch die fortwährende Mannichfaltigkeit der Mittelstimmen entsteht, 2) dass seine Intonazion (in den Konzertstücken wenigstens, welche er hier geigte) nicht durchgängig so ganz sicher war, wie wir es von einem so gepriesenen Meister erwartet hatten, 3) dass seine Bogenführung nicht mannichfaltig genug scheint, 4) endlich, dass ein höherer poetischer Aufschwung in seinem Vortrage doch gar zu selten auftaucht. Die Mechanik seiner Finger aber, so wie sein Staccato sind wahrhaft bewundernswürdig. An Applaus und Hervorrufen bei und nach jedem Stücke hat es das hiesige Publikum nicht fehlen lassen. — Ausser Molique spielte hier der Violinist *Dunst* aus Wien im Konzerte des Waldhornisten *Schunke* mit vielem Beifall. — Nebstdem erwähnen wir zweier Knaben, des schon bekannteren *Dim. Schaffer* aus St. Petersburg, (?) und des 12jährigen *F. Meyer* von hier. Letzterer besitzt die günstigsten Anlagen, leistet aber noch nicht so viel, um als Konzertspieler auftreten zu können. Ob er es unter der bisherigen Leitung zu etwas Ausgezeichnetem bringen werde, wagen wir nicht zu bejahen. In seinem Konzerte hörten wir eine neue Ouverture zu „Otto von Wittelsbach" von *Pentenrieder*, die aber zu nichts weniger, als zu genanntem Trauer-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05358/019

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05421/082

spiele passt. Gut gearbeitet ist sie aber, und der Komponist (welcher sich dem Vernehmen nach seit zwei Jahren mit der Komposizion einer Oper beschäftigt) hat darin, wenn auch kein Genie, doch ein achtbares Talent gezeigt.

Konzertsängerinnen von Bedeutung waren zwei hier, und zwar die Engländerinnen Miss *Lacy* und Miss *Novello*. Erstere gab vier abonnirte kleinere Konzerte, welche vorzugsweise vom Adel stark besucht waren; letztere sang zwei Mal im Theater und veranstaltete auch ein eigenes grosses Konzert im Odeon. Es war ziemlich voll. An Beifall fehlte es Beiden nicht, und besonders Miss Novello machte Furore. Wie diese Künstlerinnen singen, ist in dieser Zeitung oft genug erzählt worden. Miss Novello hat übrigens von ihrer bereits berühmt gewordenen Generosität auch in München eine Probe gegeben.

Grosses Aufsehen erregte der Pianist *Döhler*, Kammervirtuos des Herzogs von Lucca. Dem von allen hiesigen Kennern anumwunden ausgesprochenen Geständnisse zufolge, dass sein Spiel neben unaufhörlichem Staunen fortwährendes Wohlgefallen erregt, und dass man, hätte man sich nicht durch die Wirklichkeit überzeugt, an der Möglichkeit einer solchen Virtuosität geradezu zweifeln müsste, dürfen wir uns wohl darüber trösten, dass Thalberg es verschmähte, hierher zu kommen, von dessen Kompositionen ausser seinen eigenen Döhler ebenfalls einige, und zwar auf eine Weise vortrug, die eine noch bessere Ausführung derselben kaum denkbar erscheinen lässt. Seine eigenen Kompositionen, so weit wir uns über der Beobachtung der uns neuen und völlig ungewohnten Art seines Spiels davon Rechenschaft zu geben vermochten, folgen so ziemlich K. Czerny's Weise, und ihr Verdienst dürfte vorzugsweise in den Schwierigkeiten liegen, welche sie dem Spieler bieten. In seinem ersten Konzerte wurde auf vieles Verlangen Fr. Lachner's sechste Sinfonie wiederholt, welche sich neuerdings wieder des grössten Beifalls erfreute; in demselben lernten wir auch den Baritonisten *Weinkopf* aus Wien kennen; mit den günstigen Berichten, welche Wiener Korrespondenzen über diesen Sänger bringen, sind wir ganz einverstanden. Ein Jahr später kam Döhler wieder hierher, und gab neuerdings zwei Konzerte, von denen besonders das zweite sehr besucht war. — Einen minder günstigen Erfolg hatte *sein* berühmte *Kalkbrenner*. Er spielte ein neues Sextett, welches nicht recht ansprechen wollte, dann: Adagio und Polonaise, und eine Fantasie mit Variazionen, Alles von seiner Komposizion. Ueber sein Spiel etwas zu sagen, wäre überflüssig. Ungeachtet der Vollendung desselben können wir nicht umhin zu bemerken, dass es durch jenes des Döhler verdunkelt wurde. Ausser der von Menter sen. ausgezeichnet gut vorgetragenen Elegie für das Violoncell von Romberg spielte der jüngere Bärmann eine von ihm komponirte brillante Fantasie für zwei Klarinetten mit seinem Vater, und errang glänzenderen Beifall, als der Konzertgeber selbst.

Als einen tüchtigen Pianisten bewährte sich auch der Engländer *E. Salaman* durch den Vortrag des schönen G moll-Konzertes von Mendelssohn-Bartholdy und der Fantasie über Themen aus den Hugenotten von Thalberg.

Von den hiesigen jüngern Klavierspielern gaben Konzerte: *J. Legrand*, *P. Cavallo* und Dem. *C. Herrschmann*. Alle drei haben sich schon eine ziemliche Bravour zu eigen gemacht, und berechtigen zu den besten Erwartungen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

An die durch Paer's Tod erledigte Stelle in der Pariser Akademie der Künste und Wissenschaften ist *Spontini* gewählt worden. Er hatte 26 Stimmen, Blangini 4, Dourlen 3, Rigel 2. Hektor Berlioz hatte sich schon früher vor einem so gefährlichen Mitbewerber als Spontini ist, zurückgezogen.

In der jetzigen grossen Pariser Industrie-Ausstellung ziehen besonders zwei neue Instrumente die Aufmerksamkeit der zahlreichen Beschauer auf sich. Das eine, von dem Erfinder *Le lore Monophon* genannt, ist dem Aeussern nach (das Innere ist noch Geheimniss) einer grossen Guitarre ähnlich; der Hals hat sieben Reihen Claves, 70 an der Zahl, welche sich leicht behandeln lassen und von der linken Hand niedergedrückt werden, während die Rechte im Innern des Instruments mit einer Art Bogen arbeitet, welcher aus zwei mit einander verbundenen Stücken Kupfer besteht. Der Ton ist ausserordentlich stark und vereinigt in sich den Klang der Flöte, der Klarinette und des Basshorns auf eine wunderbare Weise. — Das andere Instrument, erfunden von *Paris* in Dijon, heisst *Harmonophon oder Klaviertrabse*; eine Art Hoboe ist mit einem Klavier verbunden, welches während des Blasens zugleich von dem Vortragenden gespielt wird.

Eines der glänzendsten Konzerte der jetzigen Londoner Saison hat der bekannte Tondichter *Benedikt* in Englands Hauptstadt gegeben. Wir theilen das Programm mit, zugleich als neue Probe des ungeheuren Umfanges eines dortigen Konzerts. Erster Theil. Duo für zwei Pianoforte von Mozart (Benedikt und Döhler); Arie, gesungen von Dem. Monanni; Arie aus Coppola's Rosaflest (Dem. Birch, eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen Englands); Duett aus Donizetti's Lucia di Lammermoor (Dem. de Riviere und Herr Iwanoff); Erinnerungen an Schottland, Duo für Pianoforte und Geige (Benedikt und Blagrove); Schiffers Abschied, Romanze von Benedikt (Rubini); Duo aus Rossini's Concerntola (Lablache und Tamburini); Arie aus Bellini's Beatrice di Tenda (Mad. Persiani); Trio aus Balfe's Oper Fulstaff (die Damen Grisi und Albertazzi, und Herr Balfe); Arie von Costa (Dem. Pauline Garcia; Duett von Stockhausen (Mad. Stockhausen und Dem. Bilstein); Fantasie für das Violoncell über Themen aus den Puritanern (Herr Batta); Duett aus Tankred (Mad. Persiani und Dem. Paul. Garcia). — Zweiter Theil. Violinquartett von Maurer (David, Blagrove und noch zwei Engländer); Duett aus den Capuleti e Montecchi (Mad. Persiani und Grisi); Fantasie über Themen aus Benedikt's Gipsy's Warning für Pianoforte (Döhler); Pastorella, Miss Wiedham); Terzett aus Rossini's Tell (Rubini, Tamburini und Lablache); Serenade von Schubert (Iwanoff); Arie aus Bellini's Torquato Tasso (Mad. Balfe); Schweizervolkslieder (Mad. Stockhausen); Variazionen für Gesang (Mad. Albertazzi); Duo aus Ricci's Chiara di Rosenberg (Balfe und Lablache); Quartett von Rossini (die Damen Stockhausen und Bilstein, Herren Balfe und Brizzi). Zusammen *einundzwanzig Tonstücke!*

Herr *A. Dreyschock* hat auch in Schwerin vieles Beifall gefunden. Der Grossherzog ehrte ihn durch Ueberreichung einer brillanten Brustnadel und durch Ernennung zu seinem Hofpianisten.

Berichtigung. Der Sängerbund, Lied für Männerstimmen, zur Provinzial-Liedertafel in Halle von Karl Abele komponirt, ist daselbst bei G. C. Knapp, nicht bei Kummel, im Druck erschienen.

Ankündigungen.

Vorläufige Ankündigung.

Dr. *Martin Luther's*
GEISTLICHE LIEDER
und deren bei seinem Leben gebräuchliche
Singweisen.

Als Festgabe zu der
Vierhundertjährigen Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst.
Herausgegeben von
C. von Winterfeld.

Ausführliche Anzeigen dieses Werkes folgen in Kurzem nach.

Leipzig, im Juni 1839. **Breitkopf & Härtel.**

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Benedict, J., Fantaisie pour Piano sur des airs fav. de l'Opéra: Farinelli de Bernetti.

Burgmüller, F., Grande Valse pour Piano. Op. 49.
— — Ronde - Valse pour Piano. Op. 50.
— — **et Lafont,** Rondoletto pour Piano et Violon sur un motif de l'Elixir d'Amore.
— — Fantaisie pour Piano et Violon sur une barcarolle de C. M. de Weber.

De Kontsky, A., 3 Méditations pour Piano. Op. 33.

Döhler, Th., Douze grandes Etudes pour Piano. Op. 29 en 2 Suites.

Gomlon, L., Rondo brillant sur l'Irlandaise du brasseur de Preston pour Piano. Op. 45.
— — Fantaisie fac. pour Piano sur la barcarole de l'Elixir d'Amore. Op. 48.
— — 3 petits Rondeaux pour Piano, très-faciles et doigtés. Op. 39.

Heller, St., 3 morceaux brillants pour Piano sur des motifs de Bellini. Op. 40, 3 Suites.

Herz, H., Fantaisie du Couronnement pour Piano sur des airs nat. anglais. Op. 404.
— — Fantaisie pour 2 Pianos.
— — Fantaisie pour Harpe et Piano par Bochsa.
— — Petit Divertissement pour Piano sur une Cracovienne fav. Op. 409.

Hünten, Fr., 30 petites récréations pour Piano, faciles et doigtés, 2 Suites.

Liszt, F., Nocte d'été à Pausilippe, 3 Divert. pour Piano sur des motifs de Donizetti.

Roseuhain, J., Morceau de concert pour Piano, sur des motifs de Norma. Op. 18.

Hünten, Fr., 6 Lieder mit Klavier-Begleitung. Zweite Sammlung.

Rubini, 19 leçons de chant moderne pour voix de Tenor ou Soprano avec accomp. de Piano.

So eben erschien bei uns mit Eigenthumsrecht:

Volkshymne der Russen, komp. von **Alexis Lvoff,** mit deutschem, französischem und russischem Text.
Für eine Singstimme mit Piano. 2e Auflage. 4 Gr.
Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 4 Gr.
Für Piano 2 Gr., zu 4 Händen 4 Gr.
Für Militärmusik ½ Thlr., für das grosse Orchester ¾ Thlr.

Alexis Lvoff, Première Fantaisie sur des airs russes pour le Violon av. Orchestre 4 Thlr., av. Quatuor ou Piano à ½ Thlr.
Zur Empfehlung bemerken wir, dass die berühmten Violinisten Lipinski, Ries u. s. w. in Konzerten diese geniale Komposition mit grössem Beifall ausgeführt haben. Nächstens erscheint von Lvoff: Divertissement pour Violon et Vcelle., das berühmte Stabat mater von Pergolese, instrumentirt à gr. Orchestre av. Chœurs.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung in Berlin.

Bekanntmachung.

Auf die öffentliche Einladung an alle Komponisten zur Theilnahme an dem musikalischen Taschenbuche „Orpheus" sind bei dreimaliger Lieder eingelaufen, unter welchen sich viele sehr gelungene Kompositionen befinden. Die Redaktion desselben sieht sich nun diesem Grunde veranlasst, die Zahl der versprochenen sechs Liederheilogen auf sieben auszudehnen, und gibt die, für den ersten Jahrgang 1840 nach einer sorgfältigen Wahl aufgenommenen und bestimmten Beiträge hiermit bekannt.

Nämlich:

I. Thränenfrucht, Ballade von Th. Heracnskron, Musik von Conradin Kreutzer, Kapellmeister des k. k. Hofoperatheaters.
II. Erinnerungen, Gedicht von J. N. Vogl, Musik von P. S. Liedpaintner, königl. würtemberg. Hofkapellmeister.
III. An den Sonnenschein, Gedicht von Reinick, Musik von Heinrich Marschner, königl. hannoverschem Hofkapellmeister.
IV. Lied von Victor Hugo, übersetzt von Dräxler Manfred, Musik von Mendelssohn-Bartholdy.
V. Der Caiboi, Gedicht von J. N. Vogl, Musik von Adolph Müller, Kapellmeister des k. k. priv. Theaters an der Wien.
VI. Verlust, Gedicht von Zimmermann, Musik von Louis Spohr, kurfürstl. cassel'schem Hofkapellmeister.
VII. Das Vaterhaus, Gedicht von Pfarr, in Musik gesetzt von Wolfrum.

Die Redaktion erwartet demnach alle jene Herren Komponisteure, deren Beiträge für den Orpheus sich nicht unter den oben angeführten befinden, dieselben nunmehr nach geschehener Veröffentlichung der gewählten Musikstücke in der Verlagshandlung des Herrn Franz Riedl's sel. Wittwe u. Sohn in Wien, Stadt Schottengasse No. 156, gefälligst abzuholen, indem sie zugleich für den gehabte Entmuen und die bereitwillige Theilnahme an diesem vaterländischen und gemeinnützigen Unternehmen ihren wärmsten Dank ausspricht.

August Schmidt, Redakteur des „Orpheus."

☞ Hierzu Beilage No. 4. „Nachgefühl," Lied mit Pianofortebegleitung, in Facsimile der Handschrift von Dr. Louis Spohr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift von Dr Louis Spohr.

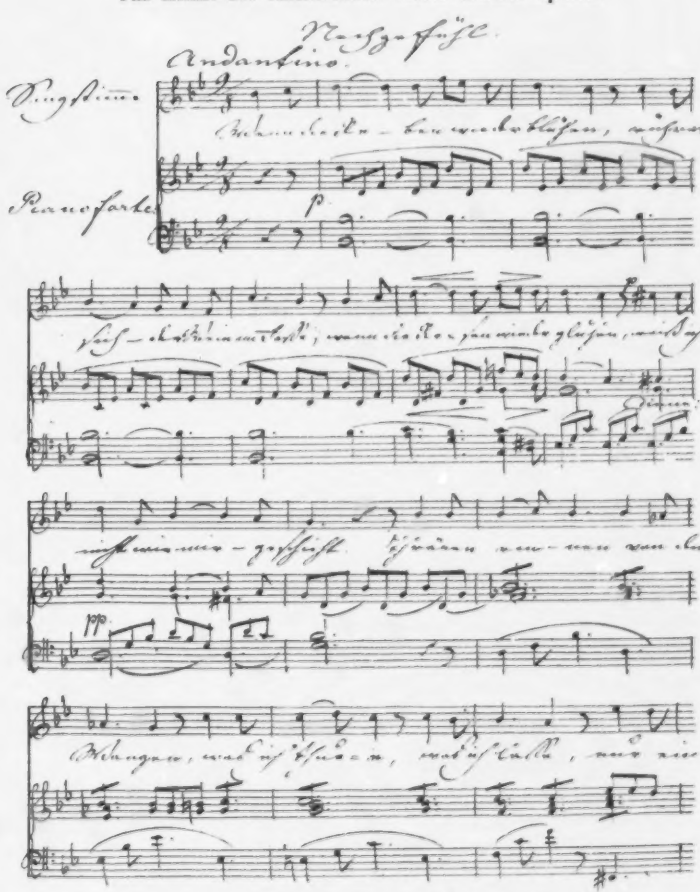

Beilage, № 4 zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1839.

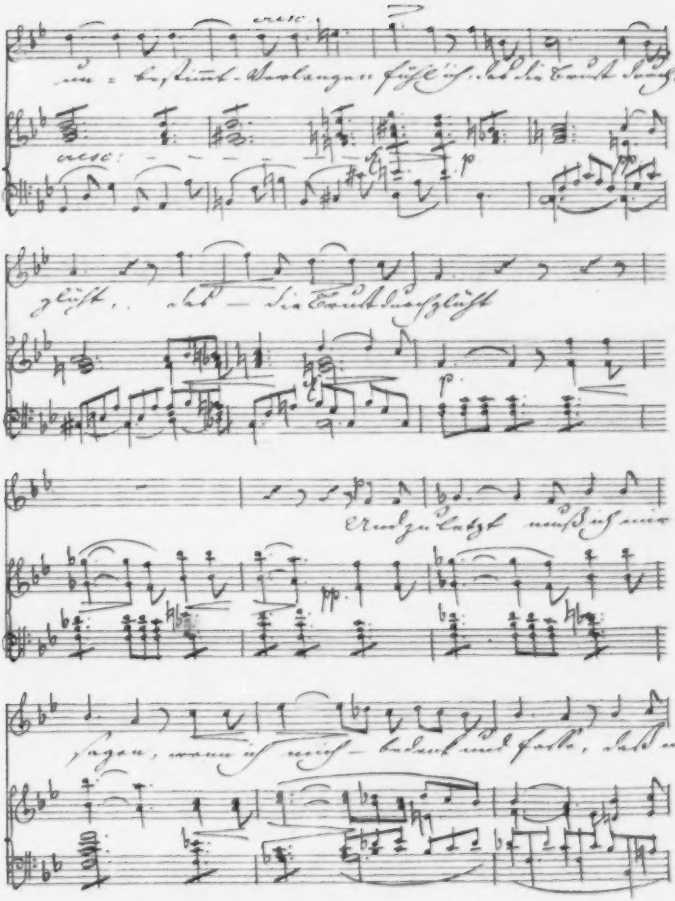

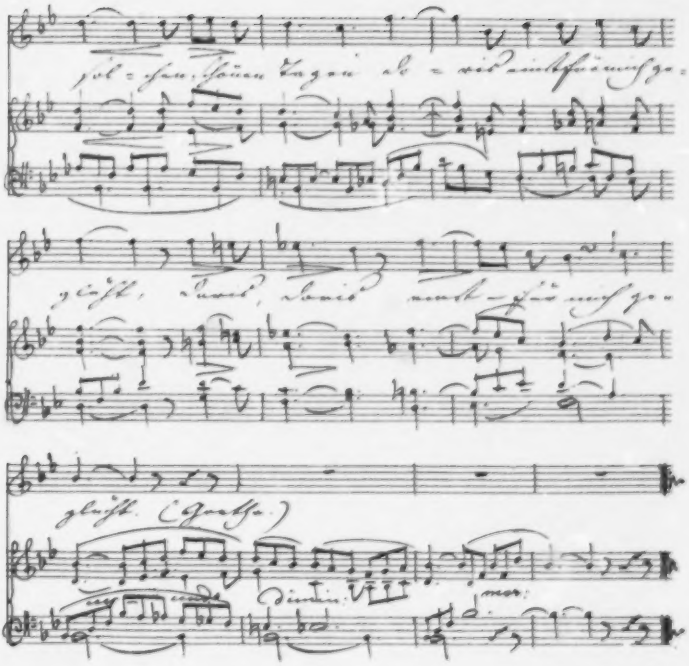
Louis Spohr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juli. № 27. 1839.

Carl Banck

1) *Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.* Op. 23. Magdeburg, bei E. Wagner u. Richter. Preis 16 Gr.
2) *Liebesglück und Schmerz, für Gesang und Piano.* Op. 29. Bonn, bei Simrock. Preis 3 Fr. 50 Ct.
3) *Matinées musicales.* 10 *Gesänge (italienisch und deutsch) mit Pianoforte.* Op. 28. Lief. 2 und 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes 20 Gr.
4) *Deutsches Liederbuch für Gesang und Pianoforte.* Op. 30. Liv. 1, 2 und 3. Hamburg, bei A. Cranz. Preis des ersten Heftes 10 Gr.; des zweiten 14 Gr.; des dritten 16 Gr.
5) *Salon de Concert. Dichtungen, von O. L. B. Wolff, mit Begleitung des Pianoforte.* Op. 33. No. 1, 2 und 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis des ersten Heftes 8 Gr., des zweiten 16 Gr., des dritten 12 Gr.

Herr *Banck* ist als beliebter Liederkomponist der neuern Richtung bekannt. Nicht selten hörten wir ausgeführte, gesangähnliche Lieder seiner Kompositionen in Gesellschaften und öffentlichen Konzerten; nicht selten ist in verschiedenen Blättern, auch in den unsern, über seine Leistungen mit Anerkennung gesprochen worden. Zuweilen traf es sich auch, dass über eine und dieselbe Lieferung die entgegengesetztesten Urtheile laut wurden, was einem Erfahrenen, der es wissen muss, dass der Geschmack auch in diesem Fache der Musik jetzt verschiedenartiger ist, als je, kaum mehr auffallen kann. Unter solchen Umständen wird es keinem Verständigen einfallen, seinen Geschmack als Norm hinzustellen, oder auf den Geschmack sich zu berufen, wenn er ein Urtheil abgeben soll. Es bleiben also nur die Begriffe übrig, die man sich bisher vom Wesen der Kunst nach allen Seiten hin abgezogen hat. Da aber ein nicht kleiner Theil der Kunstliebhaber, ja selbst und fast noch mehr junger Künstler im Gefühl seiner Freiheit sich über jene Begriffe nicht blos harmonischer, sondern selbst metrischer und rhythmischer Art hinausgeschwungen hat und sie, wenn sie sich ihrer Richtung nicht gehorsam unterwerfen wollen, mit dem Ausdrucke „alte Perücken" u. dgl. beehrt und das Recht derselben für verjährt ausgibt, so bliebe dem Beurtheiler, wäre die letzte Erhebung nur erst allgemein geworden, was zum Glück jedoch bis jetzt noch immer nicht der Fall ist, auch schwerlich werden wird, gar nichts, worauf er sich berufen könnte; man würde sich dann genöthigt sehen, alle Auseinandersetzung für sich zu behalten und die Kunst sich selbst zu überlassen. Stehen wir nun auch auf diesem Wendepunkte noch lange nicht, so viel Mühe sich auch eine Partei gibt, uns dies glauben zu machen; sind wir auch sogar in den letzten Jahren der Geltung der Kunstbegriffe wieder näher gerückt: so mess doch zugestanden werden, dass Beurtheilungen solcher Gaben, wie die genannten, immer noch ihr Missliches haben, was weit weniger in der Sache, als in den vielfachen Richtungen und Parteiungen liegt, in welche sich die Welt der Tonkunst zersplitterte. Man weiss im Voraus, dass man es stets einem Theile nicht recht machen wird. Indessen wäre für Jeden, der es mit der Kunst redlich meint und seine persönliche Ueberzeugung nicht anmassend für schlechthin untrüglich hält, nicht das Geringste darauf zu geben, machte nur Herr Banck eine allseitig gerechte, jedem Leser sogleich verständliche Beurtheilung seiner neuern Werke nicht selbst doppelt und dreifach schwer. Diese Schwierigkeit stellt sich uns zunächst zu unserer Freude als ein Vorzug der Individualität dieses Komponisten hin, der darnach ringt, in jedem einzelnen Stücke so verschiedenartig und so neu als möglich zu sein, was von der einen Seite nur erwünscht sein und vortheilhaft genannt, von der andern aber auch leicht gefährlich werden kann. Denn muss auch allerdings zugestanden werden, dass im Grunde jedes einzelne Lied in seiner innersten Wesenheit von dem andern verschieden sein muss, wenn nicht bald eine geisttödtende Manier, die nur zu leicht entsteht, eintreten soll: so darf doch auch von der andern Seite diese Abzeichnung irgend einer Eigenthümlichkeit keine gemachte, ersonnene mitten im Schaffen selbst, erarbeitete während der Abfassung, sondern sie muss aus dem Innern durch früher gewonnenes, schon fertiges Heranbilden in Gestalt und Art eines bestimmten Gefühls hervorgegangen sein. Nimmt nun auch Jeder diesen letzterwähnten Empfindungszustand für sich und seine einzelnen Erzeugnisse in Anspruch, und kann ihm auch eigentlich von einem Andern mit Zuversichtlichkeit nicht nachgewiesen werden, dass er sich beim Schaffen dieses oder jenes Satzes nicht in der nothwendigen Versenkung seines Wesens in den Kunstgegenstand, den er eben in die Erscheinung rief, befand: so hat doch auch wieder in unserer Zeit offenbar genug die Lust, sich originell zu zeigen, nicht gerade es zu sein, was ein Unterschied ist, so bedeutend zugenommen, dass es in gewissen Lagen des äussern und des innern Lebens

auch dem Besten, jetzt mehr als je, leicht geschehen kann, eine, wenn auch von ihm selbst nicht zugestanden beabsichtigte Originalität mit einer naturnothwendigen zu verwechseln. Und diese Täuschung seiner selbst muss natürlich jeden Heranstrebenden, besonders jetzt, in gewissen Uebergangszeiten, wo er noch nicht ganz entschlossen ist, ob er sich rechts oder links wende, befallen. Dass eine solche unentschiedene Uebergangsperiode desto schneller vorübergehend ist, je treuer das innere Streben selbst steht; dass sie also auch nichts Nachtheiliges für die Zukunft, nicht einmal für die nächste, mit sich bringe, ergibt sich von selbst. Dem echten, fest auf das Gute gerichteten Willen ist sie sogar förderlich, wohnt aber, angesehen von Andern, im Menschen selbst, offenbart sich nur in der Zukunft, kann daher auch nur erhofft, nicht besprochen werden. — Dies Alles und noch weit Mehres sind Schwierigkeiten, die selbst bei Abfassung einer auch noch so ausführlichen Beurtheilung dieser Gaben eines geschätzten Komponisten nicht gehoben werden könnten. Wir ziehen darum vor der Hand eine kurze, deshalb nicht weniger sorgfältige, jedenfalls billige und offene Anzeige dieser Hefte vor, nicht zur unserer Erleichterung, denn die ist es nicht, sondern zur leichteren Uebersicht für die geehrten Leser, denen eine Abhandlung über diese Gesangesrichtung erst nach der Bekanntschaft mit diesen Heften recht eingänglich werden dürfte.

1) Fischers Liebeslied, von H. Neumann; die hübsche Melodie ist nicht durch sich selbst, sondern durch etwas künstliche Begleitung, namentlich durch einige auffallend querständliche Durchgänge, eigenthümlich geworden. „Nimmer!“ von C. Alexander; die einfache Melodie erhält auch hier durch die Begleitung ihr Eigenes. „Verrathene Liebe.“ Schifferlied von Chamisso, ist uns in der ganzen Anlage, schon durch die vielen Wiederholungen, zu gesucht. „Lustiges Lied im Mai,“ aus des Knaben Wunderborn, ist durchkomponirt und will sehr gut vorgetragen sein, wenn es wirken soll. Nach unserer Ansicht ist es für ein Lied zu bunt, was jedoch Andern gerade für eine Erweiterung der Form gilt. „Lebensmotto,“ von Ferrand, feurig in neuer Weise. „Soldatenweh,“ von C. Alexander, marschartig, zum Schluss mit wachsender Bewegung. Bei solchen Liedern kann kein Mensch sagen, ob und wem sie gefallen oder nicht; man muss sie versuchen. Der Komponist will Eigenes, was eigene Leute verlangt.

2) „Liebessehnen,“ von Hoffmann v. Fallersleben, frisch bewegt, eigenthümlich und gut gehalten. „Allein,“ von Curtius, leidenschaftlich und eindringlich. Nur die Akzentuazion des „nimmer“ und die Wiederholung „nicht leben, *leben*, nicht leben“ gefällt uns nicht. „Liebesruf,“ von Hoffmann v. Fallersleben, sehr leidenschaftlich, will aufgefasst sein; ist fest durchgeführt. „Verloren!“ von Glassbrenner; die Musik malt, wie es jetzt noch mehr als vor einiger Zeit Sitte ist, nicht minder ist die Uebertäubung des inneren Schmerzes durch äussere Rüstigkeit, womit man das Tiefe zu verkünden gewohnt ist, beibehalten, dazu jene spielende oder auch wohl widerstrebende Deklamazion, die mit Fleiss die dichterische und musikalische Betonung in ein offenbares Gegenspiel bringt, wie im Folgenden:

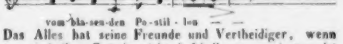

Das Alles hat seine Freunde und Vertheidiger, wenn uns auch ihre Gründe nicht befriedigen; wenigstens ist in solcher Behandlung die grösste Vorsicht nöthig. Dennoch sind diese Gesänge sehr zu beachten; sie sind eigen genug und haben mehr innern Gehalt, als die meisten der vorigen Sammlung.

3) Diese Gesänge mit italienischem und gut verteutschtem Texte sind meist nur scheinbar einfacher, vorzüglich in der Begleitung. L'Abbandonata (die Verlassene) ist ein romanzenartiges Klagelied, für jede fühlende Sängerin dankbar, sobald sie geschickt zu schattiren versteht. Il Pastorello dell' Alpi (der Hirtenknabe), durchkomponirt, lieblich, mit jodelndem lala, durch die Begleitung und einige harmonische Fügungen pikant gemacht und in tändelnde Unterhaltung gezogen. Il Gondoliere, in düsterer Leidenschaft, die zuweilen durch die Begleitung noch auffallender wird. — Im dritten Hefte Canzonetta Siciliana (Liebeslied), ein zärtliches Ständchen im $^{3}_{4}$ Takt zu frischem Text. Serenata, in unruhigster Leidenschaft. Der Spieler wird seine Noten ganz nach dem Rhythmus des Sängers frei und selbständig eintheilen müssen, wenn Alles gut herauskommen soll, da sie wechselnd und nicht immer nach der Geltung bingezeichnet stehen, wie willkürliche Akkordbrechungen. La Partenza (die Trennung) sehr originell und zuweilen seltsam harmonisirt. Die meisten Nummern dieser beiden Hefte sind so eigener Art, dass man sie selbst versuchen muss, um zu erfahren, was man an ihnen hat. Es gibt Fälle, wo Keiner für den Andern sprechen kann. Die Gesänge sind ganz individuell und in solcher Stimmung mit allem Fleiss so und nicht anders gestellt. Wir sind begierig zu erfahren, wie sie dem Geschmacke der Meisten zusagen.

4) Das teutsche Liederbuch ist gedichtet von O. L. B. Wolff. Das erste Heft hat die Ueberschrift: *Gott und Vaterland* und enthält 6 Nummern im volksmässig leichter Haltung: 1) gläubige Zuversicht; 2) der brave Grenadier; 3) Soldatentrost; 4) ich gehe durch den Todesschlaf zu Gott ein, als Soldat und brav; 5) der Thürmer; 6) der Ausgewanderte (der es beklagt, nicht im Vaterlande geblieben zu sein). Das erste ist eins der kürzesten nur mit einer Strofe; wir geben es als Probe der Art des ersten Heftes.

Gläubige Zuversicht.

Choralmässig, nicht zu langsam.
Getragen.

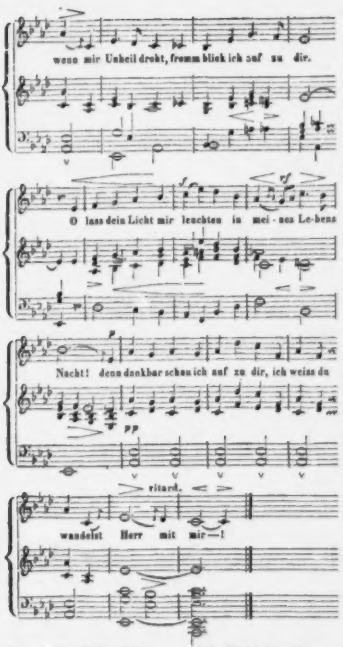

Das zweite Heft: *Liebe* — enthält 10 Lieder; Das gefundene Herz; Sie weiss, was sie will; Heimliches Lieben; Schelmisches Ständchen; Die Hartherzige; Stetes Lieben; Liebessehnsucht; In der Ferne; Lebe wohl; Stiller Vorwurf. — Die erste Hälfte ist scherzhaft, die andere ernst in volkstonähnlicher Art. Wir wollen wenigstens das zweite Lied des Mädchens als Dichtungsprobe geben:

Sie weiss, was sie will.

Was hilft mir das Lieben, es machet nur Schmerzen,
Die Mutter hat g'sagt, sollst die Buben nicht herzen:
Das bringt ja's Geschrei,
Da bleibt sie dabei —
Als ob daran etwas gelegen sei!

Was hilft mir das Küssen, es macht nur Verlangen,
Der Vater hat g'sagt, soll am Buben nicht hangen:
Der raubt dir die Ruh,
Betrogen bist du!
Ei, meiner Treu, da seh ich wohl zu.

Was hilft mir das Dürsten, wo ich kann trinken,
Mein Bube hat g'sagt, er würd' mir schon winken;
Und winkt er nur Zeit,
Gleich bin ich bereit!
Dann hol'der Kuckuk all' Kummer und Leid!

Die Musik zu den heitern Liedern ist ganz einfach und hübsch; zu den ernsteren zwar auch, doch zu Volksliedern, wenn gleich nicht für das Volk, hin und wieder etwas zu viel modulirt. Das Hauptsächlichste guter Erfindung wird überall und vorzüglich für Einfaches im schlagend Rhythmischen und eigen Melodischen liegen.

Das dritte Heft: *Buntes Leben* — bringt 8 Lieder: Der Unstäte; Abschied; Jägerlust; Jägerlied; Der Junggesell; Die Nachbarin; Der trotzige Handwerksbursch; Der Bettler. Diese gehen schon mehr in die Lieder mit gesucht gefälligen Wendungen über, worin aber jetzt nicht dem Begriffe ein Recht der Entscheidung zugestanden wird, sondern dem Behagen. Das hat nun Jeder für sich. So muss auch Jeder selbst versuchen, ob und in welchem Grade sie ihm gefallen. Und dazu wollen wir hiermit aufmuntern. Das gelungenste ist uns „Der trotzige Handwerksbursch."

5) Die erste Nummer dieser Salonkonzertgesänge ist ein gefälliger „Liebesreigen" im Ländlerertakt mit Bravourjodeln aus Desdur, und doch ist eine zärtliche Erdenheiterkeit freundlich sinnlicher Art darin ausgesprochen, die auch bei gutem Vortrage ansprechen wird. Wir rechnen diesen Gesang zu seinen gelungensten. „Der Postillon" ist ein seltsamer Mensch und hat seine Mucken, die uns nicht immer gefallen. „Bergmanns letzte Fahrt," ein leidenschaftlich düsterer Nachtgesang für einen starken Bass, so unheimlich, als man es noch liebt, und in der That aufregend genug in neuer Weise, die für solche Zwecke am meisten am rechten Platze steht, so lange der Salon solche scharfe Eindrücke begünstigt. Es ist nicht eben sonderbar, dass unsere jungen Künstler den Sturm des Lebens, vom innern Mangel der Befriedigung erzeugt, am liebsten schildern, denn an dem Glück freundlicher Kunst war die Theilnahme, übersättigt, längst entschlafen. Da konnte es auch nicht fehlen, dass eine gewisse Gesuchtheit, eine mit Anstrengung herbeigezogene Seltsamkeit unter dem Namen Originalität vorherrschend wurde. Die Schuld liegt keineswegs ausschliesslich in den Künstlern, sondern mit im Publikum. Wir für unsern Theil finden in den meisten dieser Gesänge zu angestrengte Originalität: treten aber natürlich als Einzelner gern mit unserer Meinung zurück, so lange der Allgemeingeschmack es anders dekretirt. Wir sind nur so ehrlich, aus unserer Ueberzeugung kein Geheimniss zu machen, sobald wir verpflichtet sind, unsere Ansicht zu äussern. Dagegen bitten wir die Gesangfreunde, namentlich Alle, die sich an früheren Werken dieses geschätzten Komponisten erfreuten, die angezeigten Hefte bestens zu beachten, um aus eigener Erfahrung sich zu überzeugen, ob und in wie weit auch

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Julius. **No. 43.** 1802.

Nachrichten.

Paris, den 1sten Jul. Ich fahre fort, Ihnen über Alles, was entweder als Neuigkeit für Ihre Leser einiges Interesse, oder als Beytrag zur Kulturgeschichte der Musik einige Wichtigkeit haben kann, Bericht zu erstatten.

Von der gewaltigen Hetzerey, zwischen den Anbetern des, hin und wieder wirklich bis zum Ekel gefeyerten Paesiello*) und verschiednen Mitgliedern des Konservatoriums, werden Sie im Journal de Paris und andern, sogar im Moniteur zu lesen bekommen; aber die Sache wird schon hier, wo sich doch das persönliche Interesse gegenseitig reibt, von den Verständigsten verachtet, wie viel mehr bey Ihnen. Ich gebe also nur eine kurze Notiz davon. Eine „Gesellschaft Liebhaber des lyrischen Theaters der Hauptstadt," wie sie sich nennet, liess einen Brief an Paesiello drucken, worin diesem, unter lächerlichen Schmeicheleyen, gesagt wird —: Kurz, die hiesigen Musikanstalten taugten alle gar nichts; das Ding müsse ganz anders gemacht werden; und zwar so: erst, umwerfen alles dessen, was jezt dasteht, dann Musikschulen in allen grossen Städten des Reichs errichten und so weiter, immer fort ins Blaue hinein. Da nun Er, Paesiello, ausser allen innern Vorzügen eines Reformators, auch dem ersten Konsul so nahe stünde; so möchte er doch die Sache baldigst ins Reine bringen. Die Mitglieder des Konservatoriums beschwerten sich hierüber in einem sehr kurz und anständig abgefassten Aufsatz, der in den Moniteur und in andere Journale aufgenommen wurde, und nun ging das weitere Zersetzen der Sache und das Klopfiechten an. Dies übergehe

*) Und wahrlich, grösstentheils nur darum, weil — wie man auf ihn anwenden könnte:

„Weil ihn der Höchste selbst berufen" —

Sein Verdienst um die komische Oper unbestritten, so ist es doch auch bekannt genug, dass er, selbst in dieser seiner einzigen Gattung, gar manches Mittelmässige gemacht hat — und wäre das hier nicht bekannt, so wird es bekannt werden, wenn die Opéra buffa, wie nun seit fast einem halben Jahre, fortfährt, wenige Wiederholungen von Werken anderer Komponisten abgerechnet, nichts als Paesiello'sche Kompositionen zu geben — wo denn recht alte Werkchen mitunter zum Vorschein kommen, und mit Herrlichkeit beklatscht werden. Bekanntlich besucht Bonaparte dies italienische Theater gern. Von P.s Te Deum zur Friedensfeyer schrieb ich Ihnen gleich den Tag nach seiner Aufführung, es seyen einige Stellen darin, die auf sogenannte Theatercoups berechnet waren, allerdings von grosser Würkung gewesen, aber das Uebrige erhebe sich eben nicht recht hoch. So schrieb ich, um zwar aufrichtig, aber auch nicht unbescheiden zu seyn; denn Einer, auf Einmal hören, darf nicht streng absprechen. Jezt aber, da ich die Meynung der vorzüglichsten hiesigen Künstler und Kunstkenner kennen gelernt, und sie unter sich und mit mir einstimmig befunden habe, sage ich, was gleich Anfangs mein Urtheil war, gerade aus: sie ist, jene wohlberechnete Coups und einige Soli abgerechnet, schwach und matt, bey allem Tumult der Instrumente u. s. w. Dabey wiederhole ich, was Sie mir selbst damals schrieben: was würde Cherubini zu dieser erhabenen Feyer geliefert haben, wenn man ihm die Komposition des Te Deum aufgetragen hätte! —

d. Verf.

die von uns, selbst im angenommenen Sinne der neuen Richtung, weniger gebilligten Nummern sich bei gutem Vortrage ihres Wohlgefallens zu erfreuen haben, wobei immer etwas gewonnen wird, was nicht zu verachten ist. Es kommt jetzt auf diese Erfahrung in der That für diesen Fall etwas an, so wenig wir auch sonst zugeben, dass ein solches Wohlgefallen immerhin ein gültiges Urtheil über die Güte eines Kunstwerks sei. Die Gründe, warum wir es hierin zunächst auf das Wohlgefallen der Meisten, die Freunde der neuern Richtung selbst mit eingeschlossen, ankommen lassen wollen, sind genau erwogen. Wir werden dann, wie auch die Erfahrung sich bethätige, von ihr ausgehend, über diese von Vielen gerühmte und seit Jahren beliebte neue Gesangrichtung, die in diesen Heften die Beachtung in vielfacher Hinsicht gar sehr verdient, ausführlicher sprechen.

G. W. Fink.

Literatur.

Erinnerungen aus meinem Leben. Von Dr. *Ch. G. Reb.* Zeitz, bei Jul. Schieferdecker. 1839. S. 132 in 8.

Diese Lebensbeschreibung des um Schule und Kirche, wie um Tonkunst vielfach verdienten Mannes ist an und für sich beachtenswerth, so dass ein Umriss derselben in unsern Blättern nicht fehlen könnte, wenn auch das Stuttgarter Universal-Lexikon der Tonkunst des Mannes gedächte, was es nicht thut. Wir füllen also zugleich mit der Berücksichtigung des besonders für Schulmänner anziehenden und nützlichen Buches eine biographische Lücke aus.

Ch. G. Reb wurde am 23. August 1773 in Rossleben geboren, der schön gelegenen Stadt der goldenen Aue Thüringens, die sich durch ihre „Gelehrtenschule auszeichnet. Seine Erziehung war nach dem nicht genug zu bewahrenden Grundsatze eingerichtet: Gewöhne dein Kind vor allem zum Gehorsam, zur Ordnungsliebe und zur Werthschätzung der Zeit. — Uebrigens thun man selbst das Rechte ohne Ansprüche aus Liebe zur Pflicht. So wird die Erziehung gut. — Elementarunterricht erhielt er in der dortigen Klosterschule von dem nicht auszuzeichneten, aber liebevollen Rödel. Liebe im Eifer für Gottes erzieht am Besten. Die frommen Lieder, welche der Vater jeden Abend im Kreise der Seinen anstimmte nach damaliger guter Sitte, erweckten zuerst Liebe zur Tonkunst in dem Knaben, der bald darauf Klavierspielen lernte bei geringen Hilfsmitteln damaliger Zeit, aber mit Ausdauer, so dass er im zehnten Jahre einen Choral auf der Orgel der Kirche spielte. Nach seiner Konfirmation trat er in die dortige vom Absberrn der Familie v. Witzleben gegründete höhere Lehranstalt unter trefflichen Lehrern. Vorbereitung auf die Lehrstunden und Wiederholung derselben waren Gesetz: aber in Zwischenzeiten blieb jedem Schüler die wohlthätige Freiheit beliebiger Beschäftigung. In diesen Stunden beschäftigte er sich mit den besten teutschen Schriftstellern und machte sich Auszüge. Dabei fuhr er fort in der Musik. Es bildete sich unter den Schülern ein Instrumentalverein, was ihn im Spiele mehrer Saiteninstumente förderte. Man spielte Quartette, was von den Lehrern gern gesehen wurde. Dankbar wird der dortige, im Dorfe Bucha lebende, grosse Förderer der Musik, dessen d. Bl. schon rühmlichst gedacht haben, Freiherr v. Breitenbuch erwähnt. Nach sechs Jahren bezog R. die Universität Leipzig 1792, um Theologie zu studiren unter Rosenmüller, Morus u. s. w. Für Pädagogik wurden Plato und Dolz an der neubegründeten Freischule benutzt. Seine angenehme Tenorstimme erwarb ihm den Zutritt in die Konzerte des Gewandhauses, denen er viel zu verdanken bekennt; auch die Guardasoni'sche Operagesellschaft, die Reiner der damals in Leipzig Lebenden vergisst, wird als bildend gerühmt. Nach vierjährigem Studium und einem kurzen, nicht zusagenden Versuche, als Hauslehrer zu wirken, verschaffte ihm der ehrwürdige Superintendent Rosenmüller eine Lehrerstelle am Lyzeum zu Reichenbach im Vogtlande, wo er sich auch in Erweiterung der Unterrichtsgegenstände nützlich und bald beliebt machte, nicht minder durch rathenden Umgang mit den Eltern der ihm anvertrauten Kinder. Ende 1799 wurde er als vierter ordentlicher Lehrer der Stiftsschule, zugleich als Gesanglehrer und Dirigent geistlicher Musik nach Zeitz berufen. Verheirathet mit einer Leipzigerin, die ihm aber 1822 durch den Tod entrissen wurde, trat er nach allseitigen Prüfungen sein Doppelamt an, das ihn die Verbindung der wissenschaftlichen mit der ästhetischen Bildung noch genauer lehrte. Ausser dem gewöhnlichen Unterricht in Sprachen, Geschichte u. s. w. wurde ihm noch der Religionsunterricht anvertraut in den mittleren Schulklassen. Mit dem Gesang eines frommen Liedes oder einiger Strofen wurde er begonnen und meist beschlossen. Ueber diesen Religionsunterricht als höchste Stufe der Jugendbildung verbreitet sich das Buch zunächst; dann über Rechnen, durch Pestalozzi zum Nachdenken gebracht und dessen Weise als eine wahre Logik der jugendlichen Verstandesbildung erkennend. So entstand „Praktische Anleitung zum Rechnen nach Pestalozzi's Lehrart," die mehre Auflagen erlebte und von der es anerkannt wurde, Reb habe sie (zuerst) auf die besondern Verhältnisse und Bedürfnisse der Volksschulen angewendet und das Beste aller Methoden vereinigt. Viele haben sich diese Rechnungskunde mit glücklichem Erfolge angeeignet. Nach Einigem über Naturkunde und Muttersprache, über welche er einige geschätzte Schriften erscheinen liess 1821 und 1824, mochte er es deutlich, dass Jeder zwar zunächst auf den Kreis seiner Amtspflicht sich zu richten habe, die er jedoch nur einseitig erfüllen werde, wenn er nicht auch möglichst darüber hinaus, auf Zeit, Sitte u. s. w. sehen will. Nach Erwähnung seiner nützlichen Schrift „Das Leben und die Schule in ihrer Wechselwirkung" (Leipzig, 1827) geht er auf den *Gesang* als bedeutenden Erziehungsgegenstand über. Sein zu bildender Sängerchor bestand ungefähr aus 32 Knaben und Jünglingen, wobei er bemerkt, dass es im ersten Dezennium des laufenden Jahrhunderts weit mehr frische und kerahafte Sopranstimmen, als nachher und bis jetzt, gegeben habe. Nägeli's Elementarmethode (nach Pestalozzi's Vorgange) fand er un-

gemein zweckmässig, ohne das spätere Gute zu übersehen und unberücksichtigt zu lassen. Nicht mit Hilfe der Geige, sondern mit eigener Stimme muss der Lehrer zeigen, wie gesungen werden soll. Auf vierstimmigen Choral nahm er besondere Rücksicht (mit würdiger, sanft aufschwellender Fortschreitung der Stimmen). Für die Kirche wurden zuweilen Posaunen zugefügt. Die an Busstagen von Sopranisten nur zweistimmig am Altare gesungene Litanei liess er vierstimmig und reicher harmonisirt von Männerstimmen vortragen, was als Andacht fördernd anerkannt wurde. Der Figuralgesang in Motetten, Hymnen u. s. w. von Mozart, Schicht u. A. wurde so wenig vernachlässigt, dass 1811 Haydn's Schöpfung in der Klosterkirche zu Zeitz mit einem Erfolge aufgeführt werden konnte, der den damals entstehenden grossen Musikfesten nicht nachstand. Die Nothwendigkeit guter Gesangbildung für Seminaristen ergibt sich von selbst: aber auch auf höher wissenschaftlichen Schulen wird sie mit Recht vertheidigt. Da seit seiner Anstellung in Zeitz ein Seminar errichtet wurde, bekam er an dieser neuen Anstalt noch 12—14 Zöglinge, die er eben am vorzüglichsten im Gesange und Orgelspiele zu vervollkommnen suchte. Harmonielehre durfte natürlich dabei nicht fehlen, eben so wenig, als schriftliche Uebungen der Zöglinge hierin. Der ganze Unterricht wurde dabei immer auf Praktisches hingewendet. Am meisten wurde vor Ueberladungen beim Orgelspiele gewarnt und der einfach gebundene Styl anempfohlen, zu dessen besserer Erkenntniss gute Orgelsätze z. B. Rinck's zergliedert wurden. Etwas vom Orgelbau und das Registriren wurden gleichfalls gelehrt. — Der übrige Theil der Schrift besteht meist aus Betrachtungen über eingetretene grosse Umwandlung in der menschlichen Denk- und Sinnesweise, in Sitten und Neigungen, in der geistigen Bildung wie in der Ansicht vom Zwecke des Lebens, was im Buche selbst nachgelesen werden mag. Die Musiker, die Rehs auf seinen Fussreisen kennen lernte, übergehen wir hier als Bekannte gleichfalls. Ein Nachtrag für die Schule und den Unterricht verbreitet sich über manches Wichtige und gibt zum Schluss einige Winke über das Choralspiel, vorzüglich für Lehrer. Uebrigens wirkte der thätige, alles Gute liebende und gern fördernde Verfasser seit längerer Zeit und noch als freundlicher Mitarbeiter an verschiedenen Zeitschriften, dem auch wir einige Mittheilungen zu danken haben. Man sieht, dass diese Schrift vorzüglich für Schullehrer wichtig ist, die, wie der Verfasser, wissenschaftlichen und musikalischen Unterricht zu ertheilen haben. In dieser Lage sind Viele.

Handbuch der musikalischen Literatur

oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritter Ergänzungsband, die vom Januar 1834 bis zum Ende des Jahres 1838 neu erschienenen und neu aufgelegten musikalischen Werke enthaltend. *Angefertigt von* ***Adolph Hofmeister.*** *Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. 1839.*

Ein Werk der Art, dessen Einrichtung jedem Freunde musikalischer Literatur hinlänglich bekannt ist, da es sich auf das von C. F. Whistling begonnene und glücklich ausgeführte, im Jahr 1828 in einer zweiten ganz umgearbeiteten, vermehrten und verbesserten Auflage erschienene stützt, so wie auf nachgefolgte Ergänzungsbände, braucht keiner ausgeführten Rezension, die auch nur erst gegeben werden könnte, sobald man auf das Einzelne eingehen wollte, wenn man sich durch langen Gebrauch des Nachschlagens damit gelegentlich vertraut gemacht hätte. Es ist dem besten Willen nicht möglich, alle zum Vergleichen mit den Angaben selbst nothwendige Materialien herbeizuschaffen; ja lägen sie beisammen, so wäre es immerhin noch leichter und unterhaltender, ein solches Buch lieber selbst zu schreiben, als genau zu rezensiren. Die Hauptergebnisse wären doch nur einige Druckfehler und eine kleine Zahl übergangener oder vielleicht nicht ganz genau bezeichneter Werke, so dass man von einigen neu aufgeführten glauben könnte, es wären erst in diesen Jahren neu herausgegebene Werke. Kurz die Mühe stände in keinem Vergleich mit dem Gewinne für die etwaigen geringen Berichtigungen, die sich hin und wieder finden möchten, da nicht leicht ein Buch, besonders solcher Art, ohne alle Druckfehler oder eingeschlichene Versehen erscheint. Eine solche Anforderung ist also gar nicht zu stellen, weder an den Verfasser noch an irgend Jemanden, der die Anzeige des Buches zum Besten des Publikums besorgt. So viel ist von dem Ankündiger zu verlangen, dass er ernstlich nachgesehen hat, ob ein solches Werk mit ausdauernden und umsichtigen Fleisse bearbeitet worden ist. Und das können wir versichern. Niemand wird mit gutem Gewissen im Stande sein, dem Verfasser Fleiss und Sorgfalt absprechen; vielmehr werden ihm Alle, die was ähnlichen Arbeiten einige Erfahrung haben, für eine so tüchtige Fortsetzung danken. Und diesen schliessen wir uns an, denn wir wissen, welche Hilfe und welche Zeitersparniss ein solches Buch ist. Selbst die Monatsberichte der musikalischen Literatur, so nützlich sie für schnelle Uebersicht des neu herausgekommenen sind, lassen sich doch nach einem Zeitraume von fünf Jahren nicht mehr mit einer solchen Zusammentragung vergleichen. Was man hier unter und neben einander gestellt mit geringer Mühe übersieht, müsste man dort unter 5 Mal 12 Rubriken zusammensuchen. Es ist ungefähr damit wie mit den beiden *Registern über unsere allgemeine musikalische Zeitung*, das erste den alphabetisch geordneten Inhalt der ersten 20 Jahrgänge, das zweite eben so starke den Inhalt von 1819 bis mit 1828 anzeigend. Wer sie nicht besitzt, wird Vieles trotz alles zeitraubenden Nachschlagens doch nicht zur Stunde, wo er es am nöthigsten braucht, auffinden, besonders da die genaueren Jahresregister erst später dazu geliefert worden sind. — Es liessen sich noch allerlei Vergleiche anstellen, wer von den jetzt thätigen und beliebten Männern mehr oder weniger geschrieben, oder richtiger zum Drucke gebracht hätte: alle das nützt wenig oder nichts,

was Jeder sogleich selbst sieht, wer solche Hilfsbücher gebraucht. Das thut aber jeder, der mit der musikalischen Literatur bekannt sein und sich auf die leichteste Weise Rathes erholen will, von selbst. Bedürfniss ist stets die beste Empfehlung einer Sache.

Nachrichten.

München. (Beschluss.) Der berühmte Flötenvirtuos *L. Drouet* gab zwei Konzerte, von denen jedoch nur das erste stark besucht war. Drouet scheint es weniger auf seelenvollen Vortrag als auf Bravour abgesehen zu haben. In dieser aber dürfte er schwerlich übertroffen werden. Auch seine Ausdauer ist bewundernswürdig. Acht ¾ Takte blies er (in lauter 32 Theilen), ohne Athem zu holen, und zwar in dem nicht sehr raschen Tempo nach M. M. ♩ 82. Er machte Furore. Seine Frau produzirte sich als Sängerin, gefiel aber nur wenig. Ihre Stimme hat wenig Wohllaut und Frische mehr, ihre Methode hingegen ist gut. In Drouet's erstem Konzert wurde wieder Lachners Preissinfonie mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt; im zweiten erwarb sich der Violoncellist *Oswald*, ein Schüler unsers Menter, eine ehrenvolle Anerkennung seiner schon bedeutenden Kunstfertigkeit. — Als eines weniger berühmten, aber sehr achtungswerthen Flötisten müssen wir des *Prosper Autmann* gedenken. Er spielte ein Mal im Theater, und veranstaltete später auch ein eigenes Konzert, in welchem er zwar viel Beifall, aber ein ziemlich kleines Auditorium fand. Besonders gefiel ein Adagio und Rondo von Stuntz, welches der Konzertgeber erst hier einstudirte. — Viel Beifall, aber auch nur wenige Zuhörer fand der bekannte und geachtete Violoncellist *Gross*. — Einen zahlreicheren Besuch hatte der erste baden'sche Waldhornist *Chr. Schunke*, welcher zu den besten jetzt lebenden Waldhornisten zu zählen ist. Auch sein 13jähriger Sohn hat schon eine bedeutende Fertigkeit und besonders einen vollen, schönen Ton auf dem Horne. Fr. Lachner's Saitenquintett, Ign. Lachner's „Urberall Du" und Stuntz's „Gretchen am Spinnrocken" wurden wieder mit grossem Beifall aufgenommen. — Einen sehr tüchtigen Hornisten lernten wir in dem grossherzogl. hessischen Hofkapellmeister *Thomas* kennen. Sehr rühmenswerth sind seine höheren Töne, seine Triller und Passagen; ob das auch sein Kantabile ist, vermögen wir nicht zu beurtheilen, da die zwei von ihm geblasenen und komponirten Stücke nur wenige Gesangsstellen enthalten. Sein Ton klingt nicht sonderlich voll.

Guitarrespieler waren zwei hier, und zwar sehr ausgezeichnete: *L. Legnani* und *Stoll* aus Wien. Besonders gefiel der Erstere, welcher auch zwei Konzerte gab.

Zum Schlusse gedenken wir noch der vom königl. Hofschauspieler *Kaslair* veranstalteten Abendunterhaltung, in welcher unter Anderm auch Beethoven's Ouverture zu Egmont, und das hier seit langer Zeit nicht mehr gegebene schöne Melodram von B. A. Weber „der Gang nach dem Eisenhammer" wieder mit allgemeinem Beifalle aufgeführt wurde.

Der wichtigste unter den hiesigen musikalischen Vereinen ist der *Allgemeine Singverein*. Die Theilnahme an demselben ist ungeachtet der dem eigentlichen Zwecke eines solchen Vereines ganz heterogenen modernen Köder noch immer sehr flau. Eine zum Benefiz des Gesellschafts-Musikdirigenten Hofsängers Lenz gegebene Produkzion war stark besucht, das Programm aber bunt genug. Nach dem Adoramus te Christe von Antonio Perti kam da ein Quodlibet für Violine und Violoncell ohne Begleitung, Klavier- und andere Lieder, Chöre aus neueren Opern u. dergl. — In Verbindung mit dem Musikvereine der *Gesellschaft des Frohsinns* gab der *Singverein* Graun's „Tod Jesu" und den „Frühling" aus Haydn's „Jahreszeiten," für die Abonnenten beider Gesellschaften; dann zum Besten der hiesigen Armen: *„Cäcilia* oder *die Feier der Tonkunst,"* grosse Kantate von *Hödor*. Der Totaleindruck dieses Werkes war kein günstiger. Das Ganze ist eine Art Potpourri, und das Gedicht insbesondere ein Muster von Geschmacklosigkeit. Zuerst wird die Kirchen- und Oratoriemusik besungen, und Stellen aus Haydn's Schöpfung, J. S. Bach's Chorälen, Händel's Messias und Mozart's Requiem werden zwischen darauf Bezug habenden Chören, Solostücken und Rezitativen eingeschaltet. Dann kommt die Militärmusik an die Reihe; ein Rezitativ nebst Arie schildert eine Schlacht, worauf der Choral „Te Deum laudamus" und ein Chor zum Preise des Schöpfers die erste Abtheilung schliesst. Die zweite beschäftigt sich zuvörderst mit der Schilderung der ländlichen Musik. Da heisst es unter Anderm:

„Der mit der *Bassgeige*, zunächst bei dem Krug,
„Zankt nur mehr zwei Saiten, doch sind's ihm genug."

Darauf wird die Szene nach Hofe versetzt („Da höret ihr wahrlich von Allem das Beste"), und es beginnt ein Instrumental- und Vokalkonzert; zuerst ein Allegro, in welchem mehrere Instrumente konzertirend auftreten, ungefähr wie in dem grossen Vorspiele zur Arie der Konstanze in Mozart's Entführung aus dem Serail „Martern aller Arten," nur weiter ausgeführt; dann eine grosse Bravourarie. An diese schliesst sich ein Duett zwischen einem — Musikfreunde und einem Musikfeinde. Letzterer lässt sich also vernehmen:

„Ha! ha! was singt ihr da?
Hinab zur Hölle mit dem Tohen,
Das mag wohl nur der Satan loben. (Je freilich!)
Ihr machet mir's zu bunt und krass,
Ich halt es wahrlich nicht mehr aus."

Ihr Streit wird durch die Erscheinung der heiligen Cäcilia unterbrochen, welche den Anwesenden den Ursprung und Zweck der Tonkunst kurz auseinandersetzt, und sie ermahnt, Gott durch frommen Dank zu ehren, was denn auch im Schlusschore geschieht. — Es fehlt diesem Werke nicht an zahlreichen Schönheiten, und der Komponist der „Messiade ist darin wohl kennbar; jedenfalls ist es sehr zu beklagen, dass er Talent, Zeit und Mühe an diesen Text verschwenden mochte. — Eine Sinfonie von demselben Tonsetzer, welche in einem zwar etwas veralteten Styl gehalten, aber sehr tüchtig gearbeitet, und effektvoll instrumentirt ist, wurde im *Privat-Musikvereine* gegeben. Dieser Verein hat sich seit der kur-

zen Zeit seines Bestehens in fast allen Gattungen von Konzertmusik versucht, vom Liede und Klaviersolo bis zur Sinfonie und zum Oratorium. Insbesondere ist der Privat-Musikverein ein Zufluchtsort für die Kompositionsversuche hiesiger Dilettanten; darunter fiel uns besonders ein Duett für Sopran und Alt mit Begleitung des Klaviers und der Klarinette auf, welches ungeheuern Furore machte, und dessen Anfang also lautet:

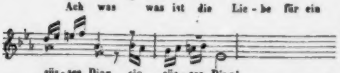

Den Namen des genialen Komponisten haben wir leider vergessen. — Die Aufführungen erheben sich höchstens bis zur Mittelmässigkeit. Um Reinheit der Stimmung und Beobachtung des Piano u. dergl. kümmert man sich wenig, und an ein Verhältniss der Zahl und Stärke der Stimmen ist nicht zu denken; die Trompeter namentlich entwickeln eine Energie, als hätten sie eine Malice auf die Mauern von Jericho. Desungeachtet findet Alles ohne Ausnahme den lebhaftesten Applaus, und mit dem öfteren Herausrufen und Empfangen der hier auftretenden Solospieler u. s. w. ist man ungemein freigebig. — Während der Produktion werden auch Speisen und Bier verabreicht; die Scheuke befindet sich im Konzertsaale selbst. Dagegen ist das Tabakrauchen und Mitbringen der Hunde in den Saal während der Produktion ausdrücklich untersagt. Wer sich jedoch weder von seiner Pfeife noch von seinem Hunde trennen, und doch die Musik hören will, verfügt sich in's Billardzimmer, welches durch zwei offenstehende Thüren mit dem Saale in Verbindung steht. Der Tabaksdampf zieht sich freilich in den Saal hinein, und die Hunde brauchen sich nur um ein Geringes besser anzustrengen, um gerade so gut verstanden zu werden, als wären sie im Saale selbst. So geschah es z. B., dass bei der Aufführung der Rosetti'schen Kantate „Der sterbende Jesus" während der Klage des Joseph von Arimathia ein Pinscher, ein Rattenfänger und ein Mops in lebhaften Streit geriethen, was viele Heiterkeit erregte. — Nach geendigtem Konzerte kommt aber erst die Hauptsache. Die Pulte und Instrumente werden bei Seite geschafft, das Auditorium ergreift eigenhändig seine Krüge, Teller, Tische und Bänke, und wandert damit auf das geräumige Orchester, ein Paar Geigen und ein Klavier produziren die Werke von Strauss und Lanner, ist die Musik auch schlecht, so sind doch die Tänzerinnen desto hübscher, und die Mitternachtsstunde kommt immer zu früh, welche dem Tanze ein Ende macht.

Der *philharmonische Verein* endlich gibt meistens nur kleinere Sachen, und mit Ausnahme einiger Bruchstücke aus Mozart'schen Quartetten, welche der Hofmusik-Oekonomierath Herr Ritter von Spengel für's Orchester arrangirte, kamen seit langer Zeit keine Orchesterwerke mehr zur Aufführung. Gewöhnlich produziren sich hier Dilettanten, Musiklehrer lassen da ihre Schüler die ersten Proben von ihren Fortschritten ablegen, bisweilen treten auch Hofmusiker und Hofmusik-Eleven auf, und endlich lassen sich in diesem Vereine auch viele Fremde hören, ehe sie ein eigenes Konzert veranstalten. Dem Heile der Kunst ist der philharmonische Verein ohne Vergleich mehr schädlich als nützlich.

Ueber die Oper nächstens.

Potsdam. (Auszug aus einem Schreiben.) Der verflossene Winter war hier sehr reich an musikalischen Genüssen. Unsere eigenen Kräfte sind nicht unbedeutend und heben sich immer mehr; dann verschafft uns auch die Nähe der Residenz nicht selten den Vortheil, die ausgezeichnetsten Künstler, von Berlin zu uns kommend, in besondern Konzerten zu hören. So besuchten uns z. B. S. Thalberg, Musikdir. Shaw u. A. Unser Orchester ist sehr zahlreich und eifrig, kann mit manchem belobten wetteifern, gehört mindestens unter die ziemlich guten und hebt sich immer mehr. Die hiesige philharmonische Gesellschaft allein gab unter der Leitung des Herrn Musikdirektors *Damcke*, dem diese Stelle seit einem Jahre anvertraut worden ist, 18 Konzerte, in jedem derselben eine Sinfonie, 2 Ouverturen u. s. w. Der Operngesangverein führte unter desselben Mannes Direkzion das unterbrochene Opferfest auf, und unter Herrn *Schärtlichs* Leitung wurde Frdr. Schneiders Weltgericht und Grauns Tod Jesu zu Gehör gebracht. — Bei solchem Stande der Musik und solcher Liebe zu ihr nehmen wir das Versprechen eines übersichtlichen Berichts über die Leistungen dieser Vereine für die Zukunft mit Vergnügen an und werden ihn gern bekannt machen. Von besonders wichtigen Vorfällen bitten wir uns möglichst baldige Nachricht aus. Alles, was zur Förderung der Kunst beiträgt, ist uns stets willkommen.

Feuilleton.

Für die auf der Insel Martinique Verunglückten sind an vielen Orten in Frankreich Konzerte gegeben worden, keines aber hat so viel eingebracht, wie das zu St. Oyen, wo sich die Einnahme auf 3700 Fr. belief. Ein in Marseille zu demselben Zwecke gegebenes Konzert, worin ein Cherubini'sches Requiem aufgeführt ward, brachte nur gegen 1300 Fr. ein.

Polichinelle, komische Oper in einem Akt von Duvergier und Scribe, Musik von *Montfort*, hat in Paris sehr gefallen. Das Buch ist ansiehend, die Musik anmuthig, geschmackvoll, brillant, wenn auch nicht immer neu.

Hektor Berlios in Paris schreibt eine grosse ernste Sinfonie mit Chören. Die Arbeit ist schon so weit vorgerückt, dass sie nächsten Winter zur Aufführung gelangen wird. (Ilias post Homerum?)

Meyerbeer schreibt an einer neuen vieraktigen Oper von Scribe, welche ebenfalls nächsten Winter in Paris zur Aufführung kommen soll.

Auch *Paris* wird ein Musikfest veranstalten; es sollen an 600 Personen mitwirken, eins der Hauptwerke von Händel oder Sebastian Bach auf würdige Weise zu Gehör zu bringen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

		Thlr.	Gr.
Auber, D. F. E., Der Feensee. Oper in fünf Akten. Klavier-Auszug in einzelnen Nummern.			
	Ouverture für Pianoforte	—	16
No. 1.	Chor. Ueber Berge und Felsenschlünde. (A travers ces rochers terribles.)	1	—
- 2.	Arie. Liebliche Fee. (Gentille fée.)	—	12
- 3.	Chor. Wie sind diese Auen so lieblich. (Sur cette prairie riens.)	—	12
- 4.	Arie. Verweilt, ihr Schwestern, habt Erbarmen. (Mes soeurs attendez moi.)	—	12
- 5.	Arie. Der nächste Tag, ihr mögt es wissen. (C'en est donc fait le mariage.)	—	8
- 6.	Romanze. Vom Sturm überfallen, ganz fremd. (La nuit et l'orage ont égaré mes pas.)	—	4
- 7.	Arie. Mit List und Muth in Waldesgründen. (Avec adresse, avec audace.)	—	12
- 8.	Duo. Ha, welch ein Zauber hält meine Sinne. (Ah, jamais l'on n'a vu.)	—	8
- 9.	Duo. Zufrieden, von Allen geschieden. (Asile modeste et tranquille.)	1	—
- 10.	Chor. Virat hoch die Liebe hoch. (Vive, vive la jeunesse.)	—	8
- 11.	Chor. Kommt, kommt zum Feste. (Noël, Noël, largesses.)	—	6
- 12.	Lied. Dich beschenkt das Glück zum Lohne. (C'est le sort qui seul te donne.)	—	6
- 13.	Arie. Ja ich, ich raubte ihr das Leben. (C'est moi, c'est moi qui l'ai frappée.)	—	10
- 14.	Lied mit Chor. Was soll die Lust, die Freude. (Pourquoi cet air de joie.)	—	12
- 15.	Quartett. So war bis diesen Tag. (Ainsi jusqu'à ce jour.)	—	16
- 16.	Chor. Seht, sie schläft, sieht, sie schlaft. (Elle dort, elle dort.)	—	6
- 17.	Carotine. In ew'ger Freude schweben die Tage. (Sans doute à quelques fêtes.)	—	8
— —	Potpourri daraus für Pianoforte	—	18
Donizetti, G., Lucrezia Borgia. Oper in drei Akten. Vollständiger Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte.		4	—
— —	Potpourri daraus für Pianoforte	—	20
Hummel, J. N., Scotch Country-Dance Rondo pour Piano. Oeuvres posthumes. No. 3		—	12
— —	Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuvres posthumes. No. 4	1	8
— —	Introduction et Rondo pour 2 Pianos. Oeuvres posthumes. No. 5	1	—
Schumann, R., Novelletten für Pianoforte. Op. 21. No. 1—4		1	16
Spindler, F. W., Zwölf Tänze für Pianoforte. Op. 1		—	12

In der Musikhandlung des Kupferstecher **Moritz Westphal** in **Berlin** erschien das mit allgemeinem Beifall aufgenommene

Jubiläum

vom königl. Hof-Komponisten

Herrmann Schmidt.

Inhalt: Ida-Walzer. Jubiläum-Marsch. Ungarischer Galopp. Menuette und Gavotte. Clarisse-Galopp.

Zusammen in einem Heft 16 Gr. Einzeln à 4 und 8 gGr.

Erledigte Kapellmeister-Stelle in Innsbruk.

Mit dem Anfange des nächsten Schuljahres 1839/40 kömmt die Kapellmeister-Stelle bei dem Musikvereine zu Innsbruk neu zu besetzen.

Bewerber um diese Stelle haben im Wesentlichen folgende Eigenschaften nachzuweisen und Verbindlichkeiten zu erfüllen:

1) Der Bewerber muss überhaupt ein theoretisch und praktisch vollkommen ausgebildeter Musiker sein.
2) Er muss den Unterricht in dem ganzen Gebiete der Musik gründlich verstehen, und im Stande sein, denselben in der Vereinsschule zweckmässig einzurichten und mit Energie zu leiten.
3) Er muss vorzüglich ein guter Gesangmeister und fähig sein, den Unterricht im niedern und höhern Gesange selbst zu ertheilen.
4) Weil der Kapellmeister unmittelbarer Vorsteher der Gesang- und Musikschule ist, so hat er auch die zweckmässigste Methode für alle Theile des Unterrichts vorzuzeichnen.
5) Er hat ferner die Kirchenmusik, welche an Sonn- und Festtagen beim akademischen Gottesdienste aufgeführt wird, so wie die öffentlichen musikalischen Produktionen sammt deren Proben zu technischer Hinsicht zu leiten.
6) Es wird vorzüglich empfehlend sein, wenn der Bewerber irgend ein obligates Instrument ausgezeichnet spielt.
7) Der Kapellmeister hat sich endlich in allen Sachen den Anordnungen des Vereinsdirektors und des Vereinsausschusses in Beziehung auf seinen Wirkungskreis zu fügen.

An Besoldung erhält der Kapellmeister, welcher bis zum 15. Oktober hier eintreffen müsste, jährlich 300 Fl. Conv.-Münze Wienerwährung, oder 600 Fl. Reichswährung aus der Vereinskasse. — Nebenverdienste sich zu erwerben, steht demselben frei; nur wird bemerkt, dass der Kapellmeister täglich mit Ausnahme der Sonn- und Festtage, und der zwei akademischen Ferienmonate August und September, drei Unterrichtsstunden, und zwar vorzugsweise im Gesange zu ertheilen habe.

Das erste Jahr der Dienstleistung wird als Probejahr betrachtet. — Entspricht der Bewerber in diesem Jahre den Erwartungen, so wird er, — mit Vorbehalt einer wechselseitigen jährlichen Aufkündigung förmlich angestellt.

Es werden nun diejenigen Künstler, welche um diese Stelle sich bewerben wollen, aufgefordert, die mit Zeugnissen über Dienstfähigkeiten und Moralität zu belegenden Gesuche bis längstens Ende Juli dieses Jahres unter der Adresse: — „Georg Erler, Magistratsrath und Direktor des Musikvereins zu Innsbruk" — und zwar jene des Inlandes ganz, und die des Auslandes bis zur Grunze portofrei einzusenden.

In den Gesuchen ist auch anzugeben des Bewerbers Alter, Religion und Stand, nämlich ob der Bewerber ledig, verheirathet oder Wittwer ist, und in den zwei letzten Fällen, ob und wie viele Kinder vorhanden seien.

Schlüsslich wird bemerkt, dass eine genauere Darstellung der theoretischen und praktischen Musikkenntnisse des Bewerbers vorzüglich deswegen erwünscht sein würde, um sich wechselseitig leichter und auf kürzerem Wege zu verständigen.

Innsbruk, am 10. Juni 1839.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juli. № 28. 1839.

L. Kleinwächter

Ouverture für Orchester. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wer so auftritt, macht sich gleich mit seinem ersten Werke einen Namen. Die Partitur dieser ersten veröffentlichten Ouverture, die wir vor uns haben, gibt zuvörderst ein unwiderlegliches Zeugniss von einem völligen Vertrautsein mit Allem, was in der Tonkunst gelernt werden kann. Sie ist nicht nur in Harmonieverbindung und Instrumentazion, sondern auch in Anlage und Durchführung so tüchtig und erfahren, dass einer so trefflichen Arbeit unbezweifelt gar manche redliche Anstrengungen eines kräftigen Fleisses vorangegangen sein müssen, bevor mit solcher Sicherheit und klarer Abrundung ein Orchesterwerk, wie dieses erste, zu Stand und Wesen gebracht werden konnte. Man sollte freilich in Allen, die aus Neigung der Kunst sich so weit ergeben, dass sie als Komponisten auftreten, wenn auch nicht überall in so hohem Grade, wie hier, doch stets in einem nicht zu geringen eine namhafte Fertigkeit in den Grundlagen der Schule voraussetzen dürfen; die Erfahrung hat uns aber seit längerer Zeit eines Andern belehrt. Ja es schien, als habe sich in einem Theile jugendlicher und von Natur nicht wenig begabter Künstler die seltsame Meinung festgesetzt, als sei die Schule der Kunst nicht nur nicht nöthig, sondern als habe man ein Recht, ihre bisherigen Lehren, weil sie sich nicht mit allen Einzelnheiten und Originalitäten neuerer und gefeierter Tonsetzer vertrügen, lächerlich zu finden, weshalb man sich ihr eher geradehin entgegensetzen, als sich mit ihr beschäftigen müsse, weil sie dem Innern nicht aufzuhelfen, vielmehr nur die Originalität einzuschränken oder in Fesseln zu legen im Stande sei. Man war des Glaubens, es komme Alles in der Kunst auf innerste Begeisterung, auf eine Art Offenbarung von oben an, wenn Kunstwürdiges in die Erscheinung gestellt werden sollte. Man hatte in diesen an und für sich hohen Ansichten nur Eins vergessen, was leider zugleich alle menschliche Künstlerehre zu zerknicken drohete; man hatte nicht bedacht, dass die Eingebung einer höheren Stunde doch auch eine gebildete Seele vorfinden müsse, die nicht blos wie ein reines Gefäss sie aufzunehmen, sondern auch zu verstehen, festzuhalten, zu durchdringen und wiederzugeben Kraft habe. Oder sollte irgend eine Begeisterung nicht Geist, und zwar gebildeten, voraussetzen? So lange man uns nicht widersprechen kann, wenn wir behaupten: Alle unsere mit Recht gefeierten Tondichter gehören nicht blos zu denen, die in der Schule der Kunst, sondern auch des Lebens und der Sitte, nicht blos im Gefühl, sondern auch im Verstande gehörig durchgebildet sind — so lange wird man auch mit blos angeborenem, nicht auch allseitig erzogenem Talent oder Genie, noch mit höhern Offenbarungen fortkommen, für deren reine Aufnahme man sich nicht geschickt und würdig machen wollte. Sehr viele sind daher schon jetzt wieder von jenem Bequemlichkeitstrug leerer Einbildung, als gehöre zu glücklicher Tondichtung nichts als angeborenes Talent, zurückgekommen. Die Folgen, so sehr die Anmassung und ein gewisser Flitter eine Zeit lang zu scheinen vermögen, haben sich bereits herausgestellt und zur Rückkehr genöthigt, die zuversichtlich immer mehr sich verallgemeinern wird. — Wir kennen den Verfasser dieser Ouverture nicht: allein da die Werke eines Menschen Abspiegelungen seines Wesens sind, so sind wir gewiss, dass er nicht blos unter die tonkünstlerisch vollgebildeten, sondern auch unter die wissenschaftlich und menschlich vielseitig tüchtigen Männer gerechnet werden muss. *Sein Werk ist gedacht und gefühlt zugleich*, eine Vereinigung beider Hauptkräfte des Menschen, wie sie in jedem Werke für den Geber und Empfänger das Wünschenswertheste sein muss, weil sie dem ersten die Anerkennung und dem letzten das Wohlgefallen sichert. Der denkende Geist hat in das Ganze eine Folgerichtigkeit gelegt, die vom Anfange bis zum Ende im klaren Zusammenhange ein bestimmtes Bild voller Einheit schuf. Die schlichten, aber in sich gewichtigen Einleitungsformen des kurzen Adagio, Emoll, ⅔, leiten so ungesucht, und gesund in das All. ¾ derselben Tonart, dessen Haupt- und Nebensätze gegenseitig sich in solcher symmetrisch festen Erwiderung entsprechen, dass kein gewaltsamer Schnitt die wohlgeordnete Verwebung verletzt, dass nichts in zu breiter oder in zu schmaler Ausdehnung erscheint, kein Verbindungsglied zu locker oder zu kahl und mager auffällig wird; selbst der Eintritt der wohlgearbeiteten, sicher und gehaltvoll gehobenen Fuge ist so ungezwungen, wie die ganze Haltung derselben ohne Verkünstelung schön und frisch ist bis zur Erneuerung des ersten Grundgedankens, der, wie er sich in der ersten Abtheilung in eine freundliche Zwischenmelodie nach Gdur wandte, nach gebührender Durchführung sich hier in das glänzendere Edur aufschwingt, in welchem es in vollster Abrundung wirksam schliesst,

so dass man sagen muss: die Willkür ist hier ganz in Freiheit aufgegangen und das Gesetz hat sich in einem Gefühle verschönt, das um so liebenswürdiger ist, je weniger es für sich allein stehen will, und je sinniger das Leben ist, das es behauptet. — Das Edle, was in der ganzen Haltung des Werkes sich offenbart, liegt eben in der Vereinigung des Verstandes mit dem Gefühl, aus welcher Verbindung uns das hervorzugehen scheint, was wir Gemüth nennen, sobald sich das verständige Prinzip freiwillig unterordnet.

Man hat von Prag aus eine „allzustarke Hinneigung zum Spohr'schen Genre" als das Einzige, was an dieser Ouverture auszusetzen sei, angegeben. Auch in Leipzig, wo diese Ouverture, damals noch Manuskript, ausgezeichnet schön, wie wir es von unsern Abonnement-Konzerten gewohnt sind, aufgeführt und mit der lebhaftesten Theilnahme aufgenommen wurde, machte sich nicht wenigen Hörern diese Hinneigung bemerklich; nur fand man sie hier nicht allzustark, wie sie es auch nicht ist. Dass man mit diesem Prager Urtheile nicht Spohr's eigenthümliche Weise angreifen, sondern nur sagen wollte, es habe ein so talentvoller Mann keine Anschmiegung an irgend einen Andern nöthig, ist augenscheinlich. Man meinte also wohl, Herr L. Kleinwächter habe Spohr's Tondichtungsweise zu stark zu seinem Vorbilde genommen und auf diesem Wege sie nachgeahmt. Das können wir aber nicht zugeben; von eigentlicher Nachahmung kann hier kaum die Rede sein, denn die Art der Erfindung, der Inhalt des Ganzen steht für sich und hat nur das mit Spohr und allen guten Komponisten gemein, dass Alles im besten Zusammenhange bestimmt durchgeführt ist. Die Instrumentazion selbst ist weniger polyphonisch und weniger figurirt als die Spohr'sche; die beiden Hauptmassen der Saiten- und Blasinstrumente reihen sich mehr verdoppelnd, verstärkend oder einander ablösend und antwortend an einander. — Dies Alles, und es sind Hauptsachen, kann nach unserer Ueberzeugung durchaus keine Nachahmung genannt werden: und doch haben nicht Wenige einen Anklang an Spohr's Weise herausgehört; und wir selbst hatten beim ersten Hören dasselbe Gefühl, wenn auch in einem geringern Grade. Woher mag das kommen? Das liegt in der stets gehaltenen Bearbeitung der Mittelstimmen und in der Einmischung der Chromatik, welche beide, treu und mit Vorliebe festgehalten, mehr eine Hauptmelodie verzieren als eine zweite Nebenmelodie in abweichendem Rhythmus hineintönen, was in der Regel die Originalität der Erfindung durch dauernde Einheitsordnung bedeckt, das Auffallende vermindert und in einer so fortgeführten Gleichheit unwillkürlich an die Art irgend eines Mannes erinnert, der in seiner Gefühlsweise dem Schaffenden nahe steht, ohne dass von einer eigentlichen Nachahmung geredet werden kann. Wollte man also, vorausgesetzt, man finde diese Bemerkungen begründet, irgend eine Erinnerung an eine schon dagewesene Art bei wirklich eigenthümlicher Erfindung, die wir Herrn Kleinwächter zusprechen, vermeiden: so würde man eine wechselndere Verschiedenheit in die Bearbeitung der Mittelstimmen zu legen haben, als wodurch die Selbständigkeit bestimmter hervortreten muss. Diese Mannichfaltigkeit in der Führung der Mittelstimmen ist noch nöthiger, wenn die ganze harmonische Verbindung so geordnet, sicher und konsequent kräftig steht, wie hier, ein neuer Vorzug dieses Tonsatzes, der aber zur Folge hat, dass die Mittelstimmen, der harmonischen Gesetzlichkeit unterworfen, sehr leicht eine gewisse Gleichförmigkeit der Behandlung annehmen, wodurch dem kunstgewandten Hörer die Vergleichung mit einem Andern, eben so folgerecht Bearbeiteten leicht hervorgerufen wird. In der gleichmässig gehaltenen Bearbeitung der Mittelstimmen und in der zuweilen eingewebten Chromatik suchen wir einzig den Anklang an Spohr's Darstellungsweise bei übrigens eigenthümlichen Ideen und selbständiger, jedoch ungesuchter und geordneter Verbindung derselben, bei selbsteigenem Gefühlsleben, das, veredelt durch höhere Geistesbildung, klar und frisch sich auszusprechen befähigt steht. — Auf diese Weise muss diese Ouverture etwas allgemein Durchgreifendes nachgerühmt werden; sie wird Allen zusagen, Alle freundlich unterhalten, wo sie nur, was stets vorausgesetzt werden muss, gut und *frisch* ausgeführt wird. Denn in allen Dingen, wo die gesammten, den Menschen auszeichnenden Seelenvermögen in eine solche freundliche Vereinigung gebracht worden sind, dass eine Richtung der andern nicht mehr widerstrebt, keine für sich gelten und vorherrschen will, vielmehr alle wie aus einem Mittelpunkt Ein Leben wirken, dabei in reiner Hingebung an den ergriffenen Gegenstand und für denselben, also nicht in Eigensucht und stolzer Selbstgefälligkeit, die in der Regel falsche Originalität erzeugt, da wird auch jeder Hörer das echt Menschliche in sich angeregt und jenes Wohlgefällige empfinden, was wahre Kunst von der falschen untrüglich unterscheidet. Es ist dies also eins von den Werken, die bei näherer Bekanntschaft gewinnen und gleich beim ersten Vortrage für sich einnehmen.

Von demselben geehrten Verfasser, in derselben Verlagshandlung erschienen, liegen uns noch vor:

Fünf deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Erstes Liederheft. Preis 12 Gr.

No. 1. Auf der Wanderung. Von Just. Kerner. Es beschreibt beim Naturfeste des Morgens ein sehnsuchtvolles, irre und verlassen umhergetriebenes Herz, das nur in Fernen sein Glück scheinen sieht in ungestillten Verlangen. Es ist eine einfache Kantilene, auf das Schlichteste begleitet, in der reinsten Harmonisirung von Dur nach Moll in unstetem Treiben, aber stets festen Schrittes mannichfach gewendet, in Resignazion die Klage still nach dem Innern gedrängt. Man mag sehen, wie einfach Angemessenes wirkt. No. 2 von demselben Dichter: „Wer machte dich so krank." Der Schluss heisst: „Dass ich trag' Todeswunden, das ist des Menschen Thun, Natur liess mich gesunden, der Mensch lässt mich nicht ruhn." Das allgemeine Leid, was Jeder fühlt und Jeder dem Andern zuschieht. In Allem, wie der vorhergehende Gesang. No. 3. Sehnsucht, von Dr.

F. H. Bewegter und harmonisch verschlungener, sonst immer einfache Kantilene mit schlichter Begleitung. Schnelles Zeitmaass, bald zurückzuhalten bald zu beeilen, und unruhige Akkordfortschritte in vielfachem Wechsel, der jedoch durchaus kein leeres, willkürliches Zusammenschleudern harmonischer Wendungen ist, bilden das Karakteristische dieses Gesanges, dessen Vortragsart mit appassionato bezeichnet ist. No. 4. Grablied, von Matthisson. Auch hier liegt das Wesentliche mehr in der Wahl der gedrückten Tonart As moll, die, dem Enharmonischen so nahe, gerade bei der rechten Stelle: „Wann erwacht die neue Morgenröthe? o wann keimt des ewgen Frühlings Laub?“ auf der Quinte *h* (vertauscht für *ces*) in E dur sich hebt, nur kurz verweilend und auf der sanften Es-Dominante sogleich in As moll zurückfallend, das sich bald freundlicher in As dur wendet, was in weicher Befriedigung und frommer Ergebung dem Ende entgegengeht. Alle bisherigen Melodieen geben den ungesuchtesten Gesang nach Art schlichter Kantilenen, die nichts Heftiges in Anspruch nehmen, nur in den jeder Stimme erreichbaren Mitteltönen sich halten und keinen Fioriturenschmuck verlangen. Nur No. 5, Gruss aus der Ferne, von Ign. Weinberg, ist ein eigentliches Lied von drei Strofen. Sein Grundton ist E dur, aber das Glänzende, was in der symbolisirenden Karakterangabe der Tonarten dem E dur beigelegt wird, klingt hier nicht heraus, es bleibt sehnend, denn die Art der Behandlung, die durch viele Uebergangsakkorde das Helle umscheinert, thut stets mehr, als die Tonart. Aber das Lied soll seine Blüthe in der Melodie tragen, nicht in der Begleitung, am wenigsten in viel gearbeiteter Akkordfülle. Die Kantilenen sind daher schöner, tiefer, inniger.

Eine neue Oper im Jahr 1690.

Noch gegen Ende des 18. Jahrhunderts sah man in den belebtesten Vierteln von Wien die Ueberreste einer Promenade, welche sonst unter dem Namen Damenhof bekannt war, später aber in einen Privatgarten verwandelt wurde. Jetzt ist der weite Platz mit schönen und bequemen Häusern bedeckt, die jedoch in den inneren Hofräumen alle mehr oder weniger etwas von jenem alten Gebüsch enthalten, welches im Jahre 1690 den Platz zierte; damals nämlich fanden die Bewohner der inneren Stadt im Damenhof einen frischen und luftigen Zufluchtsort gegen die Hitze des Tages. Die gute Gesellschaft, wie sie es zu jener Zeit war, bildete dort auf hölzernen Stühlen zahlreiche und verschiedenartige Gruppen; man erzählte sich Hof- und Stadt-Neuigkeiten, während die sanfte Nachtluft lieblich durch die blühenden Akazien säuselte. Um zehn Uhr, wenn die Abendglocke tönte, zerstreuten sich die Gruppen, und nach wenigen Minuten hörte man in dem anmuthigen Waldchen nur noch den melodischen Gesang der Nachtigallen.

Am 24. Juli 1690, Nachts eilf Uhr, erklangen ungewöhnlicher Weise dort noch Tritte von Wandrern; zwei Menschen gingen in den Alleen umher. Endlich setzte sich der Eine auf eine Steinbank nieder; sein Benehmen zeugte von einer tiefen Aufregung, die mit der Ruhe in der Natur stark im Widerspruche stand. Bald stemmte er die Ellbogen auf die Kniee und legte den Kopf in die Hände, bald fuhr er empor und kreuzte die Arme über der Brust, als wolle er die quälenden Gedanken darin erdrücken; bald fuhr er mit den Händen über die Augen, um eine Thräne abzuwischen, und jetzt sank sein Haupt wieder schwer und müde auf die Brust herab.

Diese Zeichen eines lebhaften Schmerzes entgingen dem Andern nicht, welcher langsam unter den Akazien auf und abwandelte. Er hatte sein Haupt entblößt, um die balsamische Luft freier zu geniessen, und die Mondesstrahlen beleuchteten, durch die Zweige der Bäume hindurch, ein würdevolles Antlitz, verklärt durch einen unbeschreiblichen Ausdruck von Güte und umwallt von schneeweissen Locken. Immer näher kam er dem Ersteren, und bald erkannte er in ihm einen jungen, kaum dem Knabenalter entwachsenen Menschen; dies vermehrte seine Theilnahme, und als sich Jener der Länge nach auf der Steinbank ausstreckte und sich in seine Kleider hüllte, als wolle er die Nacht dort zubringen, da fühlte sich der Greis vom innersten Mitleiden bewegt. Er trat heran, aber erst durch einen sanften Schlag auf die Schulter gelang es ihm, die Aufmerksamkeit des in seine Träume Verlorenen auf sich zu lenken.

Was wollen Sie von mir? sprach der Jüngling, indem er langsam das Haupt erhob; sind Sie ein Dieb, so kommen Sie an den Unrechten, denn ich besitze nicht einen Heller; sind Sie noch etwas schlimmeres, so sollen Sie mir sogar willkommen sein, ich werde keinen Finger zu meiner Vertheidigung rühren.

Sie sind im Irrthum, mein junger Freund, antwortete der Greis mit einer Stimme, deren Ton zu Herzen drang; ich komme nicht in böser Absicht zu Ihnen. Es foltert Sie, wie ich sehe, ein geheimes Leiden, und ich befolge nur das Gebot der Natur, wenn ich Ihnen meine Hilfe anbiete.

Nur schade, erwiderte der Andere, dass Ihren edlen Absichten die Quelle meines Kummers nicht zugänglich ist.

Ein Seelenleiden also? Hätten Sie gehungert, so konnte ich Sie speisen; fehlte Ihnen ein Obdach, so konnte ich Ihnen das meinige anbieten; aber die Schmerzen der Seele sind nicht so leicht zu stillen. Indessen, bisweilen giessen die Rathschläge einer langen Erfahrung Balsam in die Wunden, welche allein die Zeit zu heilen vermag. Vertrauen Sie mir Ihren Kummer! schon der Versuch, ihn zu lindern, würde mich glücklich machen.

Ach, murmelte der Jüngling, indem er sein Gesicht mit den Händen bedeckte, als wäre die Nacht nicht dunkel genug, sein Erröthen zu verbergen — ich bin von Allem entblößt, kein Geld, kein Brot, keine Zuflucht, aber Gott ist mein Zeuge, dass mich dies nicht bekümmert. Die schändliche Verrätherei eines Menschen, den ich Freund nannte, sie ist es, die mich vernichtet hat.

Also nichts weiter, als die Täuschung eines zärtlichen Gefühls? rief der Greis mit leichtem Lächeln. Ach mein Kind, noch lange ehe Sie in mein Alter kommen,

werden Sie so viele übliche Täuschungen erfahren, dass nichts der Art Sie mehr verletzen wird. Doch, denken wir jetzt an das Nothwendigste. Sie kommen mit mir; ich bin zwar fremd hier, doch wird mein Alter Ihnen Vertrauen einflössen. Wir speisen zusammen, und in meinem Gasthofe wird sich leicht ein Bett für Sie finden.

Bei diesen Worten fasste der Greis seinen neuen Bekannten unter den Arm und zog ihn mit sanfter Gewalt mit sich fort; der Jüngling wagte nicht sich zu widersetzen. Einen Augenblick später war der Damenhof ganz einsam. —

Die Szene ändert sich. Wir sehen die Beiden an einer wohlbesetzten Tafel, von aufmerksamen Dienern umgeben. Mit den Letzteren spricht der Greis italienisch; doch spricht er das Teutsche vollkommen rein, nur mit einer etwas fremdartigen Betonung.

Der junge Mensch entwickelte jenen Appetit, d. h. man nur in der Jugend oder nach langer Entbehrung besitzt; der Fremde berührte in seinem Gespräch mit keiner Silbe das Schicksal seines Gastes. Erst als die Tafel abgeräumt ist, die Diener sich entfernt haben, und Beide traulich neben einander sitzen, fasst der Greis den Jüngling liebevoll bei der Hand:

Sie haben mir Ihr Vertrauen zugesagt, sprach er; jetzt ist es Zeit, Ihr Wort zu erfüllen. Ich hoffe, Mittel gegen Ihren Kummer zu finden, und wünschte nicht, dass Sie die Nacht bei mir in Sorgen zubrächten.

Nicht ohne einigen Kampf und mit tiefem Erröthen begann der junge Mann: Ich bin der Sohn eines armen Musikus zu Modena, welcher mir als einziges Erbtheil eine geringe Fertigkeit auf dem Violoncell hinterliess. Nach seinem Tode kam ich hierher, um mich in der Kunst zu vervollkommnen und, wo möglich, in das Theaterorchester zu gelangen. Ich wohnte und lebte mit einem Landsmann von mir zusammen; es war mein Reisegefährte, der Genosse meiner musikalischen Bestrebungen, der Freund meiner Kindheit. Wir hatten gemeinschaftliche Kasse, was der Eine besass, gehörte auch dem Andern. Diesen Morgen hatten wir an Sachen ungefähr noch einen Thaler Werth, und da wir den unwiderstehlichen Wunsch hegten, heute Abend die neue Oper Laodicea und Berenice zu sehen, so beschlossen wir, Alles aufzuopfern, um uns dieses Vergnügen zu bereiten.

Wie thöricht! sprach der Greis mit einem leichten Erröthen.

O sagen Sie das nicht, mein Herr. Sie müssen wissen, dass wir Beide die Komposizion bei dem Pater Calfornio studiren; er rühmte unsere Fortschritte, behauptete aber, wir bedürften eines Vorbildes. Und welch herrlicheres Vorbild könnten wir uns wünschen, als ein Werk des grössten Meisters von Italien, des berühmten Scarlatti, der noch dazu heute selbst die Aufführung leiten sollte, den ich so nahe sehen sollte, wie ich Sie jetzt sehe.

Die Begeisterung des Jünglings schien dem Alten zu gefallen; durch ein Lächeln und eine anmuthige Bewegung des Hauptes verrieth er seine Billigung.

Aber, fuhr Jener fort, unglücklicherweise kostete ein einziges Billet einen Thaler; durch den Verkauf aller unserer nur einigermassen entbehrlichen Habseligkeiten konnten wir eben nur diese Summe zusammenbringen. Was war zu thun? Sollten wir loosen? Das ging nicht an, denn wäre das Loos *mir* günstig gewesen, so würde mir meines Freundes Kummer die ganze Freude vergället haben. Es gab einen bessern Ausweg: die Oper hat zwei Aufzüge, Jeder sollte einen hören, mein Freund den ersten, ich den zweiten.

Nach einer Pause fuhr der junge Mann mit Thränen in den Augen fort: O wie schlecht sind doch die Menschen! Ich hätte für Matteo tausendmal mein Leben hingegeben, und er hat mich so schändlich hintergangen. Zu Ende des ersten Aufzugs wartete ich am Eingange des Theaters auf ihn, wo er mir sein Billet geben sollte; Massen von Zuschauern strömten heraus und ergingen sich vor dem Hause, Alle sprachen entzückt von der Herrlichkeit dieser Musik — Matteo kam nicht. Er war auf seinem Platze geblieben, während ich mit gebrochenem Herzen draussen stand. Und als Alles vorbei war, da wollte sich der schlechte Mensch noch entschuldigen, die Musik habe ihn der Erde ganz entzogen, er habe nur in den Tönen gelebt und alles Uebrige vergessen.

Wär's möglich? sprach der Greis zu sich selbst; diese reine Bewunderung ist tausendmal mehr werth als die grössten Schmeicheleien, mehr werth, als Fürstenlob.

Nicht wahr, mein Herr, das ist schrecklich? klagte der Jüngling. Es blieb mir nichts übrig, als Matteo auf immer zu verlassen. Ich habe es durchgesetzt, trotz seinem Flehen; unsere kleine Behausung mit dem was noch darin ist, überlasse ich ihm, und kehre morgen nach Modena zurück, das ich nie hätte verlassen sollen.

Ich danke Ihnen für Ihr Vertrauen, sprach der Alte; Niemand kann leichter Ihren Kummer heben, als ich. Matteo hat übrigens so Unrecht nicht, Sie werden sich selbst davon überzeugen. Was Ihre Zukunft betrifft, das sei meine Sorge. Jetzt aber ist es spät; gute Nacht! Morgen ein Mehreres! —

Wir finden Giovanni (dies ist der Name des jungen Tonkünstlers) beim Frühstück wieder. Sein Wirth, der schon früh ausgegangen war, tritt herein. Ich bringe gute Nachrichten, sprach er. Ich bin ausgegangen, um — ich gestehe es offen — Erkundigungen über Sie einzuziehen, nicht etwa aus Misstrauen, sondern aus der dem Alter in solchen Dingen eigenen Genauigkeit. Hören Sie, was ich da erfuhr; Sie sind zum Violoncellisten des kaiserlichen Hoftheaters ernannt, der Kapellmeister liess es Ihnen gestern anzeigen, man suchte Sie überall vergeblich, und da die Stelle sofort besetzt werden muss, so wurde beschlossen, falls Sie bis heute nicht zurückkämen, sollte Matteo an Ihrer Stelle eintreten.

Und was sagte Matteo dazu? fragte Giovanni mit Hast.

Was ein so wackerer Künstler, wie er ist, sagen muss: er schlug die Stelle aus, selbst für den Fall, dass Sie nicht zurückkehren würden.

Nein, nein, rief Giovanni lebhaft, das darf nicht sein. Matteo ist der Sohn einer armen Wittwe, ihr einziger Trost, ihre einzige Stütze. Ich bin frei, Niemand hat von mir Hilfe zu fordern, Niemand kümmert sich um mich. Matteo muss die Stelle haben; es trägt

ja Keiner ein Adagio vor, wie er. Wie glücklich wird er sein! Ja es gibt keinen zärtlichern Sohn, keinen bessern Freund auf der Welt als ihn. Aber ich sehe noch nicht ein, wie man ihn dazu bewegen soll, seinen Entschluss zu ändern.

Es käme darauf an, meinte der Greis; freilich sind nicht zwei Stellen im Orchester offen. Gestern hatte ich eine Idee, als Sie davon sprachen, Wien zu verlassen .... indessen fragt es sich, ob Sie auf diesem Entschlusse beharren.

Ich gestehe, sprach Giovanni, dass meine Ansicht über Matteo sich seit gestern etwas geändert hat; es ist im Grunde ein guter Mensch — doch kann ich ihm den gestrigen Streich so leicht nicht vergeben, und der Schaden ist für mich unersetzlich, während er nun stets das Glück geniesst .... Nein, ich will ihn nicht wiedersehen; fort von hier, je eher je lieber!

Wenn dies Ihr fester Entschluss ist, so wird Matteo die Stelle wohl annehmen, zumal wenn Sie bei dem Tausche vielleicht gewinnen. Hören Sie mich an! Ich kehre jetzt nach Rom, meinem Wohnorte, zurück. Dort ist die Wiege Ihrer Kunst, dort leben die grössten Meister, die herrlichsten Vorbilder, dort lebt auch der Tondichter, dessen Verdienst Sie wohl etwas überschätzen. Ich kenne ihn; obwohl nicht ein blinder Anbeter von ihm, glaube ich ihn doch dahin bestimmen zu können, dass er auf der Künstlerbahn ihr Führer wird mit Rath und That. Bleiben Sie bei mir; in einigen Tagen reisen wir, heute Abend aber sollen Sie noch die neue Oper hören. Ihr Talent, das mir Ihr Lehrer Calfurnio geschildert hat, Ihre Denkungsweise, ein geheimes Etwas zieht mich zu Ihnen hin, und nehmen Sie meinen Vorschlag an, so bedinge ich mir nur Ihre Freundschaft dafür.

Wer schildert das Entzücken des jungen Mannes? Er fand nicht Worte, seinen Dank auszudrücken. Der Greis zog sich zurück. Giovanni eilte zu Matteo. Die Versöhnung war bald geschlossen; nicht so schnell fügte sich Matteo in die Annahme der Stelle, und zuletzt willigte er nur ein, dieselbe vor der Hand zu behalten; erst müsse man über den rettenden Unbekannten genauere Erkundigungen einziehen, und wären die Resultate nicht entsprechend, so müsse Giovanni selbst in die Stelle eintreten.

Beide gingen nach dem Theater. Der Kapellmeister hatte für heute noch den abgehenden Violoncellisten gewonnen, und erst am folgenden Tage war die Stelle anzutreten. In der Vorhalle traf Giovanni den fremden Greis, welcher ihm zwei Billets, eins für sich, das andere für Matteo, übergab.

Den Abend hörten Beide mit gleichem Entzücken Scarlatti's schönes Werk, sie vereinten ihre stürmischen Beifallsbezeigungen mit denen der freudetrunkenen Menge. Als der Vorhang fiel, rief Giovanni im höchsten Enthusiasmus und gleichsam unwillkürlich: Scarlatti, Scarlatti! Tausend Kehlen tönten den gefeierten Namen wieder; Alles erhob sich, die Damen liessen die Tücher wehen, die Sänger standen erwartungsvoll, denn bis dahin war noch nie einem Tondichter die Ehre des Hervorrufens zu Theil geworden. Lange Zeit lehnte der bescheidene Künstler die ihm zugedachte Auszeichnung ab, allein der Drang des Publikums war unüberwindlich, im Triumfe wurde Scarlatti auf die Bühne geführt, und während man ihm unter unbeschreiblichem Jubel Kränze und Blumen zuwarf, stürzte Giovanni seinem Freunde in die Arme und rief: Er ist es, mein Retter, mein Wohlthäter. —

Ein Jahr war verflossen, da begrüsste man in Rom mit demselben Entzücken die neue Oper Camillo, deren Erfolg Scarlatti's Ruhm fast verdunkelte, und die Jahre lang in ganz Europa den ausserordentlichsten Beifall fand; es war das Erstlingswerk des jungen Tondichters *Giovanni Buononcini*, welcher später einer der grössten Meister Italiens wurde.

Nachrichten.

Mainz. Unser diesmaliger, mehr als irgend einer seiner Vorgänger den gewöhnlichen gesellschaftlichen Lustbarkeiten gewidmete Winter wäre beinahe einer der ärmsten an musikalischen Genüssen geworden, hätte nicht der Zufall einiges von aussen zugeführt. Ein ausgezeichneter Violinspieler aus München, Herr *Hoom*, und ein tüchtiger Pianist, Herr *Baldenecker* aus Frankfurt erfreuten das Publikum mit ihrem Vortrage; Ersterer gab ein eigenes Konzert, Letzterer trat in dem ersten unserer Orchesterkonzerte auf, deren diesmal nur zwei zu Stande kamen. Referent bedauert, über beide Künstler sich nicht weiter aussprechen zu können, da Hindernisse ihn abhielten, sie selbst zu hören. Dafür aber kann er von einem andern Kunstgenusse sprechen, welchen er einem der ersten Meister unserer Zeit, Herrn *Alois Schmitt* aus Frankfurt, verdankt und der ihm unvergesslich bleiben wird. Auch dieser grosse Künstler besuchte unsere Stadt und zwar zwei Mal. Das erste Mal gab er ein Konzert zum Besten der Mainzer Armen; das andere Mal trat er zum Vortheile des Pensionsfonds im zweiten unserer Orchesterkonzerte auf. Mainz hat ihm demnach in zweierlei Hinsicht zu danken. Der Virtuos, so wie der Tondichter zeigten sich bei dieser Gelegenheit in vollem Glanze. Vortrag und Komposition wirkten so zusammen, dass Kenner und Nichtkenner unwillkürlich sich hingerissen fühlten; denn jenes Effekthaschen, jenes blose Trachten nach Beifall, welches gemeiniglich an einer Schwindel erregenden Fertigkeit zu erkennen ist, womit neuere Klavierspieler das Publikum zu bethören suchen, sind in Herrn Schmitt's Augen Schwächen, die er sich nie wollte zu Schulden kommen lassen. Damit sei nicht gesagt, als hätte er sich nicht die Mühe geben mögen, eine solche Fertigkeit selbst zu erlangen; er besitzt sie in so hohem Grade als man sie sich nur denken kann, allein bei seinem Vortrage steht dieselbe nicht so nackt und so entblöst von allem übrigen da, wie bei manchen andern Pianisten, so dass nur die Bewunderung des mechanischen Theils der Kunst in uns rege wird; sie tritt vielmehr bescheiden in den Hintergrund als Dienerin der Dichtkunst. Die Seele beherrscht die Hand, und da heutiges Tags Manche dies

ich billiger Weise. Es ist freylich nicht zu leugnen, und die Verständigsten unter den Mitgliedern des Konservatoriums werden es selbst nicht in Abrede seyn, dass nach Maasgabe dessen, was die Regierung für dies Institut und auch für die Erhebung der Haupttheater thut — und noch mehr, nach Maasgabe dessen, was man bey Einrichtung jener Anstalten mit der gewöhnlichen Voreiligkeit für Erwartungen im Publikum erregte — nicht genug geleistet wird. Derjenigen Lehrer, die wirklich etwas Vorzügliches leisten können, sind zu wenige, und Mancher, der es könnte, hat auch wohl zu wenig Eifer und Thätigkeit für das, was ihm Hauptsache seyn sollte; die Lehrer sind nicht einstimmig, sie folgen nicht nur nicht Einer Methode, sondern auch nicht einerley Grundsätzen, nicht Einem System — und das um so viel weniger, da mancher nur Empiriker, und als solcher wohl ein geschickter Mann, aber keineswegs ein guter Lehrer ist; die Singkunst bleibt hinter der Kunst, Instrumente zu behandeln, zu weit zurück; man legt, was doch bey solchen Anstalten durchaus seyn sollte, keine allgemeine Kunstlehre und keine darauf gebaute allgemeine Lehre der Tonkunst zu Grunde, wie man es hoffentlich in Deutschland machen würde, wenn man es nämlich dort bis zu ähnlichen öffentlichen Anstalten gebracht hätte — : alles das, und noch so manches andere Mangelhafte, ist wohl gegründet; aber es verstehet sich von selbst, dass diesem nur allmählig abgeholfen werden kann, dass es noch weit schlimmer gehen würde, wenn man das Bestehende plötzlich umwürfe, und wenn gerade Paesiello (ich wiederhole es: allen seinen anerkannten Verdiensten unbeschadet,) der Mann wäre, der da eine ganz neue und weit grössere Schöpfung hervorzaubern sollte. Indessen ist es doch vielleicht von gutem Erfolg, dass bey dieser Gelegenheit so Manches, worüber auch ich hier mich erklärt habe, zur Sprache gekommen ist, und wenn jene Amateurs auch fast überall neben dem Ziele weggeschossen haben, so fühlen die Verständigen unter den Angegriffenen doch wohl selbst nun lebhafter, wo es eigentlich fehlt, und es ist zu hoffen, dass sie in aller Stille möglichst nachhelfen, dass auch manche Einschlummernde dadurch wieder geweckt werden. Der geschickte und brave Roland, von dem ich Ihnen neulich geschrieben, wird, als Zögling des Konservatoriums, von neuem hier überhart und ungerecht mitgenommen; dennoch hat vor einigen Tagen ein zweyter Zögling jenes Instituts, der junge Bürger Eloy, in der Rolle des Polynices, bey der neuen Aufführung des grossen Nationalstücks, Oedipus in Kolonos von Gluck, auf dem grossen Nationaltheater debütirt. Die Vorstellung im Ganzen blieb, nach dem Urtheil aller Kenner, die sich der vorigen Zeiten erinnern, hinter den ehemaligen Aufführungen durch den Komponisten selbst und bald nach ihm, weit zurück. Ich kenne jene nicht, habe also ohne Rücksichten aufnehmen können, was gegeben wurde, und habe das Allermeiste im Werke selbst, aber Vieles auch in der Ausführung, überaus schön gefunden. Auch jener junge Mann sang recht gut. Seine angenehme Stimme und sein gemässigter, wohlerwogener Vortrag verdienen allerdings Beyfall. Nun ist er zwar als Schauspieler, wie das bey dem ersten Auftreten nicht anders seyn kann, etwas unbeholfen, steif und ängstlich; da sind sie denn wieder über ihn hergefallen — ! Kurz, es ist eine garstige Gährung, bey welcher es dem Verdienst sehr schwer gemacht wird, sich nicht zurückzuziehen, sondern unbesorgt seinen geraden Weg fortzuwandeln.

Endlich, nach langen täuschenden Versprechungen, ist denn auch das Opus posthumum von Della Maria, die komische Oper La fausse Duègne, auf dem Théâtre rue Feydeau gegeben worden. Die Erwartungen waren, theils durch dies lange Zögern, theils durch die Abgötterey, die man eine Zeitlang mit jenem talentvollen jungen Künstler und wirklich liebenswürdigen Menschen getrieben hatte, und

nicht mehr recht gewöhnt sind, so können sie sich nicht so ganz in die Sache finden. Man glaube aber nur nicht, dass, was frappirt, auch auf dem höchsten Grade der Vollkommenheit stehe. Sieht man dagegen einer Sache ihre grosse Schwierigkeit gar nicht an und schwimmt dabei in einem Genusse, von welchem man sich eine ununterbrochene Fortdauer wünscht; fühlt man unwillkürliche Liebe und Neigung zu demjenigen, der uns in diese Stimmung versetzt, dann ist in der Kunst das Höchste geleistet. In dieser Art von Vortrag erkennen wir Herrn Schmitt. Dass es ihm möglich geworden, diesen hohen Grad der Vollkommenheit zu erreichen, dazu musste unstreitig sein wahrer Begriff von dem Werthe klassischer Musik am meisten beitragen. Einerseits Freund des Edlen, Grossen und Einfachen, wusste er noch anderer Seits das Brillante, da wo es hinpasste, trefflich mit einfliessen zu lassen, aber auch da, wo es falsch angewendet gewesen wäre, zu vermeiden. Eine Klippe, an der die meisten unserer neuen Komponisten scheitern. Man kann daher seinen Klavierkonzerten und Rondo's nicht vorwerfen, dass sie, gleich so vielen andern, weiter nichts als eine planlose Aufeinanderhäufung von Passagen und Modulazionen sind, sondern alle haben Klarheit und schönen Fluss, das erste, was von einem guten Tonstücke zu fordern ist, nebst einem Reichthum von schönen Gedanken und Effekt. Sie haben Kraft und Leben, aber immer im Einverständnisse mit jenen Stellen, die auf's Herz wirken. — Einen neuen Beweis dieses feinen Taktes sehen wir in einem eben erschienenen Werke Herrn Schmitt's, seiner „Erinnerung an John Field," einem Rondo, in welchem es dem Tondichter gefiel, Fields Spielart anzunehmen, die auch einen Jeden, der Field kennt, auf das Angenehmste überrascht. So wie mit der musterhaften Struktur aller Werke unseres Meisters, eben so verhält sich's auch mit der Instrumentirung, welche nicht auf betäubenden Lärm, sondern auf ein wohlthätig wirkendes Abwechseln hundertfältiger Nüançen berechnet ist, die nie durch neumodische, grelle Kontraste das Ohr beleidigen. Dies macht Herrn Schmitt's Komposizionen eben so interessant als anziehend und ist die Ursache, dass man bei öfterem Hören immer mehr Genuss darin findet, wie dies auch eine zweite Aufführung seiner trefflichen Es dur-Sinfonie bewiesen hat. Das schöne Verhältniss, welches in allen Theilen dieser Sinfonie herrscht, die sinnreiche Verflechtung der Hauptgedanken und Durchführung gewisser Figuren; die zweckmässige und vorzüglich gut berechnete Vertheilung der Instrumente, die kluge Vermeidung alles Gedehnten und was sonst den Fluss stört, dazu die schöne, ansprechende Poesie, welche das Ganze belebt; Alles dies stempelt sie zu einem Muster von Klassizität. Seines berühmten „Tongemäldes," welches er in dem zweiten Orchesterkonzerte uns zum Besten gab, muss hier namentlich noch erwähnt werden. In dieser Komposizion zeigt Herr Schmitt, dass er wohl auch etwas auf eine reiche Instrumentirung hält. Je stärker die Besetzung, desto mehr entspricht die Aufführung der Absicht des Komponisten. Allein wir sehen zugleich aus diesem grossartig behandelten Werke, dass der Geist des Tonstückes eine solche Instrumentirung erfordert, folglich dieselbe an ihrem Platze und doch so berechnet ist, dass es Niemanden einfallen kann, sie überladen zu nennen. Man fühlt dabei einen eigenen Eindruck auf die Seele; es stimmt den Zuhörer so, als befände er sich in gespannter Erwartung und als sähe er ungeduldig dem Ausgange einer zweideutigen Lage der Dinge entgegen, der aber zu seiner grossen Freude günstig ausfällt. So wenigstens hatte das Tongedicht auf mich gewirkt, und des Komponisten eigener Aeusserung nach vernahm ich, dass er eben dieses in seinem Tongemälde auszudrücken beabsichtige. Nun wären erst noch seine herrlichen Fantasieen zu erwähnen; auch sie sind Tongemälde. Es durchkreuzen sich die verschiedensten Gefühle und Empfindungen. Bald ist es tiefe Melancholie, bald der Kampf wilder Leidenschaften, und als Ausgang der Triumf über solche; oder der Dichter malt uns das eine Mal eine heitere, das andere Mal eine schauerliche Naturszene. Hier trifft man den höchsten Grad von Kunstfertigkeit, vermählt mit echtem Dichtergenie und musikalischer Gelehrsamkeit, mit einem Worte, wer Herrn Schmitt ganz würdigen lernen will, muss ihn auch fantasiren hören. Abermals sei ihm gedankt für den uns gewährten Hochgenuss; möge es ihm gefallen recht bald uns wieder mit seiner Gegenwart zu erfreuen.

Hannover, den 13. Juni 1839. Es ist keineswegs zu verkennen, dass seit Kurzem in unserer Angloteskoresidenz, in musikalischer Beziehung, theilweise ein regeres Leben eingetreten ist. Die oberste Stellung nimmt unbezweifelt die *Oper* ein. An ihrer Spitze steht Kapellmeister *Marschner* als tüchtiger Direktor. Die Kapelle, wie bekannt, hat Virtuosen von Ruf. Leider hat die allerneueste Richtung des Operngeschmackes sich vorzugsweise nach der etwas dürftigen neu-italienisch-französischen Schule geneigt. So hören wir denn, Bellini, Adam an der Spitze, fast nichts Anderes, als jenes Bisquit. Mozart, Gluck, Beethoven liegen verstaubt im Archiv. Daher fand Marschner's „Heiling," obgleich mit jenen Heroen keineswegs vergleichbar, doch viele rege Theilnahme. Die Possune (ein hiesiges Lokalblatt für die untern Stände) lässt unsern Kapellmeister Herrn Marschner als Generalmusikdirektor nach Berlin befördern und Spontini als Chef an's Konservatorium nach Paris. Die Geburtstagsfeier des Königs brachte die Adam'sche neue Oper: „Der Brauer von Preston" auf's Repertoir, die höchst wacker gegeben wurde und gefiel. — Kirchen- und höhere Konzertmusik existirt so gut als nicht in unsern Mauern. Selten auch besuchen uns fremde Virtuosen von Rang. Doch wohnten wir neulich einem hier selten gehörten geistlichen und Orgelkonzert in der Aegidienkirche, des Musikdirektors *Kloss* bei, das viele Theilnahme fand und sich zahlreichen Besuchs erfreute. Herr Kloss ist ein ausgezeichneter Orgelvirtuos. Auch dessen Gesangkompositionen, eine Kantate und eine Motette, von der Singakademie ausgeführt, machten tiefen Eindruck. Gern hätte man noch einen varirten Choral gehört. Unsere

Singakademie, ein wackeres Privatinstitut, tritt leider nur höchst selten mit derartigen ernstern Werken hervor. Die *Liedertafel*, ebenfalls ein geselliger Privatzirkel, rüstet sich zu dem norddeutschen grossen Liederfeste, welches Ende dieses Monats in dem reizend gelegenen Hameln statt findet. Und hiermit dürfte unser öffentliches Musiktreiben auf einige Monate ruhen. Dann ein Mehreres. *F. B. W.*

Halle. Bei dem Musikfest, welches am 21. und 22. Juni in Halle gefeiert wurde, kam am ersten Tag das Oratorium Paulus von Mendelssohn unter Leitung des dasigen Musikdirektors Herrn Schmidt in der Domkirche zu Gehör. Wenn es ein erfreuliches Zeichen genannt werden kann, dass das bedeutendste Werk eines teutschen Künstlers neuerer Zeit auch in dessen Vaterlande, was leider nicht immer geschieht, eine gerechte Aufnahme gefunden und sich schnell verbreitet hat, so muss man um so mehr die Bestrebungen derjenigen Orte anerkennen, die durch Aufopferung vieler Kosten und Mühe sich die nöthigen musikalischen Kräfte von nah und fern herbeischaffen müssen, um eine der Sache würdige Aufführung hervorzubringen.

Dies war auch in Halle der Fall, und wenn man auch nicht verkennen konnte, dass die oft sehr schwierigen Chöre, grösstentheils durch Einheimische besetzt, mit Sorgfalt einstudirt waren, so erhöhte die Darstellung des Ganzen doch die Mitwirkung vieler fremden Künstler, namentlich aus Leipzig, sehr.

Die Solopartieen anlangend, so sind wir mit der Darstellung der Hauptperson, des Paulus, welchen der sonst sehr gewandte Herr Nauenburg in Halle vortrug, nicht ganz einverstanden, ebenso wie sie in den Aufführungen in Leipzig, bei deren erster Herr Nauenburg ebenfalls, obgleich besser als diesmal, diese Partie vortrug, theilweise als verfehlt erschien. Herr Nauenburg übertrieb zu sehr, besonders als Paulus in seiner ersten Arie, wo er die Gränze des edlen Vortrags überschritt und im Eifer mit dem Orchester, dem es bei den vielen Achtelfiguren sehr schwer wird, einem leidenschaftlichen Sänger zu folgen, oft sehr merklich in Konflikt gerieth. Besser ward die Arie: „Gott sei mir gnädig" vorgetragen, wogegen die Worte des folgenden Rezitativs: „Denn ich will die Uebertreter deine Wege lehren" als ganz verfehlt erschienen, da man in die Meinung gerieth, als solle der Bekehrungseifer des Paulus ebenso wie des Saulus mit Feuer und Schwert beginnen.

Die Sopranpartie, die Mad. Schmidt aus Halle vortrug, bietet des Schönen viel, worunter vor Allem die Arie: „Jerusalem," zu rechnen ist, die von Mad. Schmidt gut vorgetragen wurde. Wir müssen besonders die reine Intonazion und die richtige Deklamazion der Rezitative rühmen. Auch der Vortrag der kleinen Altpartie, die Fräul. Botgorscheck, königl. Hofsängerin in Dresden, die jetzt in Leipzig einige Gastrollen gibt, übernommen hatte, musste vielen Beifall finden, ob uns gleich noch der edle, grossartige Vortrag der Mad. Shaw in der Erinnerung lebendig ist. Eine so tonreiche, volle Altstimme wird ihre Wirkung niemals verfehlen können.

Die Tenorpartie sang Herr Grünbaum aus Leipzig recht brav. Zu rügen wäre der etwas gedehnte Vortrag der Rezitative, besonders bei Stellen, wo sich der Gang der Handlung, oder der Empfindung steigert. Doch müssen wir als gut den Vortrag der vortrefflichen Kavatine: „Sei getreu bis in den Tod" hervorheben.

Zu einem schönen Ganzen vereinigten sich die vier Solostimmen in dem figurirten Chorale des zweiten Theiles.

Die Ausführung der Chöre war im Allgemeinen gut, nur Alt und Bass etwas zu schwach, was bei letzterm wohl an der Stellung liegen konnte. Ein Gleiches müssen wir von den Blasinstrumenten rügen, die oft ganz verschwanden, so wie man auch kräftige Bässe vermisste (es waren, irren wir nicht, blos zwei Kontrabässe, bei einem Personale von etwa 230). Die meiste Schuld des Misslingens vieler Stellen trugen die Trompeten, die sehr unsicher und oft falsch einsetzten. In dem zweiten Chore waren sie eine lange Zeit um einen Takt voraus. Auch der Bekehrungsszene wurde durch den höchst unsichern Einsatz der Trompeten ein schöner Effekt geraubt.

Was die Auffassung anlangt, so gestehen wir, dass wir die Tempi des ersten Theiles unter Mendelssohns Direkzion schneller gehört haben; im zweiten Theile jedoch wurden sie etwas lebhafter.

Doch dürfen wir nicht unerwähnt lassen, dass uns die Aufführung vielen Genuss gewährt hat, und dass die Bestrebungen des Herren Musikdirektor Schmidt, so vielseitige Kräfte zu einem Ganzen zu vereinigen, alle Anerkennung verdienen. — *r.*

Halle, am 29. Juni. (Zweiter Bericht.) Am 21. und 22. d. M. wurden wir hier durch zwei grössere Musikaufführungen, die wir der unermüdlichen Thätigkeit des Herrn Musikdirektor G. Schmidt verdanken, erfreut, welche, wenn gleich sie nach der ausdrücklichen Versicherung des Unternehmers durchaus nicht den Karakter eines Musikfestes an sich tragen sollten, dennoch durch die Gediegenheit der Wahl, wie der Leistungen zu dem Vorzüglichsten gehören, was wir im letzten Dezennium gehört haben. Für den ersten Tag war Mendelssohns Meisterwerk „*Paulus*" bestimmt, dessen Solopartieen Frau MDir. Schmidt, Fräul. Botgorscheck, königl. sächs. Kammersängerin aus Dresden, Herr Grünbaum aus Leipzig, und Herr Nauenburg aus Halle übernommen hatten, unterstützt von einem Chor von etwa 180 Personen und einem durch Leipziger, Dessauer und Merseburger Künstler verstärkten Orchester von 70 Personen. Durften wir mit Recht von einer so vorbereiteten Aufführung nichts gewöhnliches erwarten, so müssen wir der Wahrheit gemäss bekennen, dass unsere Erwartungen noch weit übertroffen wurden. Namentlich waren die Leistungen des Chors und des Orchesters so genügend, dass wir mit Vergnügen die Gelegenheit benutzen, dem Herrn MDir. Schmidt eine Anerkennung seines auf die Einübung des Oratoriums verwandten Fleisses, wie seiner ganz besonders dokumentirten Dirigententgeschicklichkeit öffentlich zu geben. Was die Leistun-

gen der Solosänger betrifft, so zeichnete sich in gewohnter Weise Frau MDir. Schmidt aus, welche auch diesmal wieder bewies, wie sehr gerade der seriöse Oratoriensty! ihre eigenthümliche Sphäre ist, in der sich die reich begabte Sängerin mit besonderem Glücke bewegt. Erklärte schon früher einmal Spohr in diesen Blättern, dass er sich für Kirchengesang nie eine andere Sängerin wünsche, so stimmen wir auch jetzt noch diesem Urtheile um so freudiger bei, da diese Aufführung ausgewiesen hat, dass die süberreine Stimme nicht im Mindesten an Fülle und Frische verloren, die Künstlerin selbst aber in der Auffassung ihrer Objekte die unleugbarsten Fortschritte gemacht hat. Fräul. Botgorscheck hörten wir in Halle zum ersten Male. Sie überraschte uns durch Fülle des Tons und Zartheit des Ausdrucks so sehr, dass wir nur bedauern konnten, dass der Komponist nicht umfassender die Altstimme bedacht hat. Herr Grünbaum hatte die ganze Tenorpartie übernommen und führte sie im Ganzen befriedigend, vieles sehr gelungen aus, wohin wir namentlich den zweiten Theil des Oratoriums rechnen. Herr Nauenburg trug die Partie des Paulus in seiner auch über die Gränzen von Halle hinaus bekannten Manier vor. Leider schien er am Konzerttage weniger gut bei Stimme zu sein, als wir es sonst gewohnt sind.

Hatte uns so der erste Tag in der Kirche durch ein erhabenes, grossartiges Ganzes erfreut, so rief uns der zweite Tag im Theater zu einem Kunstgenusse ganz anderer Art. Hier war es namentlich die Mannichfaltigkeit der einzelnen Leistungen, welche unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahm. Nach der Ouverture zu Olympia, die nicht besonders gut ausfiel, eröffnete Fräul. Botgorscheck das Konzert durch eine brillante Arie von Mercadante, in welcher die kunstgerechte ausgebildete Sängerin zuerst Gelegenheit fand, ihre vortreffliche Stimme und ihr ausgezeichnetes Talent vollständiger zu entwickeln. Der wohlverdiente Beifall war so ungetheilt, dass er zu einem wahren Enthusiasmus gesteigert wurde, als Fräul. Botgorscheck durch zwei teutsche Lieder: „Das Erkennen" von Proch und „Der Mondenschein" von Reissiger sich als echt teutsche Künstlerin beurkundete. Neben diesen ausgezeichneten Leistungen erwarb sich Herr Schmidt, vom Stadttheater zu Leipzig, nicht geringen Beifall durch das mit Frau MD. Schmidt ausgeführte Duett „Schönes Mädchen" aus Spohrs Jessonda, so wie durch Beethovens „Adelaide" und Reichardts „Lob den Frauen." Nach dem, was Herr Schmidt hier leistete, konnten wir nur bedauern, dass er an der Aufführung des Paulus keinen Antheil genommen hatte, wozu uns die öffentlichen Ankündigungen Hoffnung machten. Ausserdem wurde noch ein Quartett aus Weber's Oberon von Frau MD. Schmidt, Fräul. Botgorscheck, Herrn Schmidt und Herrn Nauenburg vorgetragen. Innerhalb dieser Gesangpartieen erfreute uns ein Militärkonzert für die Violine von Lipinski, vorgetragen von Herrn Uhlrich aus Leipzig. Herr Uhlrich gehört unstreitig zu den ausgezeichnetsten teutschen Violinisten. Neben einer ungemeinen Fertigkeit und Geläufigkeit entwickelte er eine höchst glückliche Intonazion, vollen Ton und gediegenen Vortrag. Der rauschendste Beifall folgte jedem einzelnen Absatze. Ausserdem trug Herr Schneider aus Dessau „Russische Lieder für das Violoncelle von Kummer" mit rühmlichst anzuerkennender Fertigkeit vor. Den Schluss des Ganzen bildete Beethovens, unter des Herrn MDir. Schmidt Leitung gut ausgeführte Sinfonie in B dur.

Oldenburg. Unter Leitung des Herrn Kapellmeister Aug. Pott fand hier ein vortreffliches Konzert für Beethoven's Denkmal Statt, in welchem die heroische Sinfonie, die Ouverture zur Leonore, das Es dur-Konzert für das Pianoforte und einige Chöre aus Fidelio und Christus am Oelberge zu Gehör gebracht wurden. Der Beifall, womit Alles aufgenommen wurde, war verdient; Alle spielten mit einem Feuer, einer Hingebung und Vollendung, welche nur mittels einfacher und sorgfältiger Proben und der gewiehten Stimmung zu erwarten ist, in welche sich Alle versetzt fühlten. In einem andern Konzerte fiel L. Spohr's Weihe der Töne nicht minder glücklich aus und feierte einen grossen Triumf. Ueberhaupt wird Spohr hier hoch gefeiert. Marschner's Ouverture zu Hans Heiling zeigte sich sehr effektvoll. Herr Kapellmeister Pott machte mit neuen Bravour-Variazionen für die Violine Aufsehen, die bei Hofe und in Gesellschaften wiederholt werden mussten; der Oboist Herr Heimburg und der junge Violoncellist Theodor Krollmann erhielten verdiente Anerkennung. Der Sängerverein, aus Dilettanten bestehend, erhob sich dadurch, dass er es unternahm, Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Paulus zu wiederholter Aufführung zu bringen, und zwar so gelungen, als es nur billiger Weise erwartet werden kann. In der zweiten Aufführung hatte unsere hiesige Theatersängerin, Mad. Jenke die Solopartie übernommen, die sie auch recht gelungen vortrug. Von den Gästen, die uns in der letzten Zeit besuchten, zeichnete sich besonders der sehr namhafte Violinvirtuos Herr C. Müller aus Braunschweig aus und erfreuete sich, wie schon früher, nach Verdienst eines ehrenden Beifalls. Ausser einigen Hofkonzerten, welche einen glänzenden Erfolg hatten, fiel nichts Merkwürdiges weiter vor. Es ist jetzt die Zeit, wo unsere Musik ruht.

Die Frankfurter Mozartstiftung,

deren bestätigte Statuten wir bereits 1838 S. 511 hier mittheilten, hat, wie es zu erwarten war, so lebhafte Theilnahme gefunden, dass der Zeitpunkt nicht fern sein kann, wo sie wirksam in's Leben treten wird. Der Kapitalfonds beträgt 7500 Fl. Der rege Eifer des Frankfurter Liederkranzes und mancher andern musikalischen Anstalten daselbst, so wie die Unterstützungszusagen auswärtiger Vereine lassen hoffen, den Fonds in Kurzem zu der statutenmässigen Höhe bereichert zu sehen, so dass der geehrte Verwaltungsausschuss wohl bald seinen ersten Aufruf zur Verleihung eines Stipendiums in allen Ländern teutscher Zunge zu erlassen im Stande sein wird.

Aber ein noch bedeutend höherer Zweck der Stiftung ist die Errichtung eines musikalischen Konservatoriums,

das ein Gemeingut des gesammten teutschen Vaterlandes sein soll. Der wohllöbliche Verwaltungsausschuss äussert sich darüber so: „Wie fühlbar die Entbehrung eines solchen Musikkonservatoriums, bei der Richtung, welche der von klassischer Gediegenheit sich immer mehr entfernende Geschmack genommen und wie belebend und veredelnd eine solche Anstalt auf höhere musikalische Bildung und auf das Streben nach vollendet Gediegenem und wahrhaft Klassischem sein wird, bedarf keiner weitern Darlegung. Unsere hauptsächlichste Wirksamkeit muss und wird daher darauf gerichtet sein, dieses gesammtvaterländische Konservatorium, sobald nur immer thunlich, in's Leben treten zu lassen."

Grössere Leistungen erheischen aber freilich auch grössere Mittel, und was der Gesammtheit fruchtbringend werden soll, an dessen Aufbau und Förderung wird dieser Gesammtheit thätig mitzuwirken gewiss auch jede Gelegenheit willkommen sein. Im Vertrauen darauf haben wir nur das Bedenken der Wichtigkeit des Unternehmens herauszuheben, um alle vaterländischen Musikfreunde zu eingreifend thätiger Mitwirkung zur Beschleunigung des Hauptzweckes der Mozartstiftung anzuregen. Was zum Besten der Anstalt geschieht, werden wir sogleich nach geschehener Mittheilung mit Vergnügen bekannt machen.

Die Redaksion.

Leipzig, den 5. Juli. Seit mehren Wochen haben wir das Vergnügen, Fräul. *Botgorscheck* vom Dresdner Hoftheater auf unserer Bühne zu sehen, welche in der Regel den Sommer über durch ausgezeichnete Gäste anziehend gemacht wird. Die Jugendfrische und Lebendigkeit ihres ganzen anmuthigen, feurigen und gebildeten Wesens, von einer schönen Gestalt unterstützt, die Fülle und metallreine Stärke ihrer umfangreichen, im einzelnen Tone schon ergreifenden Altstimme, die mit dem gediegen Kernhaften einen seltenen Schmelz und jenes Edele verbindet, das um so tiefer zum Herzen sprechen muss, je inniger und naturtreuer es sich in Stellung, Mienenspiel und jeder Gebehrdung in Eins verschmolzen zur Erscheinung bringt; das Verschmähen jeder kleinlichen Koketterie, die im geistigen Eingehen in die jedesmalige Aufgabe nirgend Raum findet; die tüchtige Gesangbildung, die bei guter Ton- und Passagenfertigkeit das Wohlthuende einer deutlichen Wortaussprache für einen Hauptvorzug des Gesanges achtet — dies Alles im seltenen Bunde musste der jungen, blühend sich entfaltenden Künstnatur gleich beim ersten Vortrage des Romeo einen Antheil sichern, der nach jeder neuen Darstellung sich immer höher steigerte. Gleich bei der zweiten Vorstellung (Tankred) wurde sie mit Beifallabzeigungen empfangen, die im Laufe des Stückes immer lebendiger wurden und in einem allgemeinen Hervorruf der Künstlerin am Schlusse der Oper das Verdienst anerkannten, das einem so kräftigen, gefühlt veredelnden Vortrage gebührte. Wie viel auch dazu gehört, in einer Rolle, die so viele und so meisterliche Darstellerinnen fand, welche noch dazu die Blüthenzeit des Wohlgefälligen dieser Tonschöpfung für sich hatten, alle den Genuss störende Vergleichungen entfernt zu halten: so wenig haben wir doch unter Allen, die wir über diese Leistung sprachen, irgend einen Hörer getroffen, dem die Vergangenheit mit ihren oft verschönenden Erinnerungen zum Nachtheil der Gegenwart einen Streich gespielt hätte. Ueberhaupt darf sich jedes Leben, das voll und kräftig in der Wirklichkeit uns zuspricht, auf seine siegende Gewalt weit mehr verlassen, als Manche zu glauben scheinen; auch in der Kunst hat vor einem nicht zu befangenen Publikum jederzeit der Lebende oder der eben Thätige Recht, wenn nur seine That eine selbständig gediegene ist, wie in diesem Falle. Dieses überwältigende Eingreifen des neuen Genuss Verleihenden vermag nicht einmal durch kleine Abweichungen vom vollendet Meisterlichen beeinträchtigt zu werden, sobald nur das Ganze mit geistiger Weihe, warmer Sinnigkeit und jener würdigen Haltung, die nicht blos Kunstfertigkeit und Gewandtheit, sondern auch volles Gefühl der Sicherheit und daraus hervorgehende Freiheit voraussetzt, vorgestellt wird. Das kunstgerecht Würdige edler Auffassung, die Rundung und Angemessenheit des Ausdrucks und das Feuer liebenswürdiger Bestrebung, die jedes Einzelne nicht um eigensüchtiger Ueberspannung, sondern um der Sache willen in höchster Potenz vor die Sinne führen will, machte es fast gleichgiltig, dass ein Triller auf der Septime zu tief intonirt von der übrigen Glockencreinheit des Tones sich entfernte und ein paar rhythmische Abschnitte in wohlgelungenster Grossartigkeit des Gesangtones die Aussprache des *e* in den Worten „Herz" und „Schmerz" in ein *ä* verwandelte, was oft und leicht geschieht, aber bei solchen Natur- und Kunstgaben auch leicht beseitigt werden kann, weshalb wir dieser Kleinigkeiten gedenken, deren Erinnerung nichts anders, als unser Vertrauen auf den Werth der trefflichen jungen Künstlerin bezeugen will. Noch gefüllter war das Haus bei ihrer nächsten Vorstellung, des Sextus in Mozart's Titus, worin sie sich noch grösser zeigte, und zwar im Gesang und Spiel zugleich. Gluth und Innigkeit waren hier vereint; das Kräftigste schlug nirgend in die geringste Uebertreibung um und das Zarteste war so tief gefühlt und so bestimmt ausgeprägt, dass es allgemein empfunden und die ganze Leistung für ihre vollendetste von Jedermann anerkannt wurde. Auch Herr Schmidt (Titus) verdiente den ihm einstimmig gespendeten Beifall, der ihm zu Theil wurde, im vollsten Maasse; es war Geist und Leben in seinem Vortrage, wie er denn im Allgemeinen unter die tüchtig gebildeten Musiker gehört, welche die Kunst nicht blos kennen, sondern in sich tragen. Nicht nur jedes Tempo, sondern auch jede Gefühlsabzeichnung desselben war dem Wesen dieses Meisterwerkes und dem Besondern der Situazionsverbindung so völlig entsprechend, dass wir lange nicht so freudig aus dem Theater gegangen sind, als diesmal. Selbst das Vorwärtsdrängen bei den Worten „das ist mehr als Todesschwerzen" u. s. w. war so schön schattirt und mit dem Uebrigen so herrlich verknüpft, dass wir es für einen sehr gelungenen Ausbruch innern Lebens und Wirkens erklären müssen.

Hier war es an der rechten Stelle, während es, würde dieselbe Szene im Konzert vorgetragen, sich ganz anders gestalten würde. Ueberhaupt müssen wir der ganzen Vorstellung, in welcher wir nur zu bedauern hatten, dass Manches der Heiserkeit einiger Mitglieder wegen, denen wir noch zu danken haben, dass sie die Vorstellung nicht aus Rücksicht auf ihre Person stören wollten, hinweggelassen werden musste, mit lebhaftem Vergnügen nachrühmen, dass alle Tempi vortrefflich gegriffen wurden, ein Lob, was wir in manchen früheren Darstellungen Mozart'scher Werke auch selbst unserm Theater nicht immer ertheilen konnten, ob es gleich an gelegentlichen Aufführungen derselben Meistersätze in unsern Abonnementkonzerten jetzt und vordem ein ganz anderes Vorbild hatte. Fräul. Bolgorscheck, die auch als Otello die grösste Anerkennung fand, wurde mit Herrn Schmidt nicht nur nach Verdienst gerufen, sondern man hat sie auch, den Sextus zu wiederholen, was eben heute geschieht. Möge sie auf ihrer Künstlerbahn überall so gerechte Würdigung finden, wie unter uns; sie verdient sie ihrer Kunst, ihrer Naturgaben, Bescheidenheit und Gefälligkeit wegen in ausgezeichneten Grade. — Auch in dem am 4. d. im Gewandhause unter der Leitung des Herrn Musikdirektor Aug. Pohlenz zum Besten einiger unserer Theatermitglieder gehaltenen und sehr stark besuchten Konzerte wirkte die Gefeierte zu Aller Freude mit in einer schönen Bravour-Szene und Arie von Mercadante und in einem Duett aus Bellini's Montecchi mit Fräul. Schlegel, welche noch eine Arie von Mozart und ein Terzett aus Paer's Sargino mit den Herren Grünbaum und Pögner sang; ein Duett aus der Oper Czaar und Zimmermann gaben die Herren Berthold und Lortzing zum Besten, so wie von Herrn Pohlenz ein Gesang für 4 Männerstimmen vorgetragen wurde, Alles mit Beifall, desgleichen die Ouverture zum Wasserträger von Cherubini und einige Deklamazionen von Mad. Dessoir und Herrn Baudius.

Coburg, im Juli. Dem regen Kunsteifer unseres Konzertmeisters Späth verdanken wir abermals einen erhebenden, herrlichen Genuss. Unter seiner Direkzion wurde am vergangenen 19. Juni im Riesensaale des herzogl. Residenzschlosses ein grosses Concert spirituel gegeben. Es wurden hierzu die Glocke von Romberg, und Christus am Oelberg von Beethoven gewählt. Der zahlreiche Chor bestand aus Liebhabern des hohen Adels und der Bürgerschaft. Die Frau Herzogin bewährte sich in den beiden Stücken als treffliche Solosängerin. Auch die liebenswürdigen Prinzen Ernst und Albert nahmen thätigen Antheil an der Aufführung. Das Ensemble war sehr gut, und wirkte mächtig auf die zahlreichen Zuhörer. Zu dem glänzendsten Erfolg hat auch die herzogl. Hofkapelle viel beigetragen. Der Gesangverein hat sich unter dem Vorsitze des kunstsinnigen Prinzen Albert konstituirt. Wir dürfen nun hoffen, dass uns alle Jahre ein klassisches Kunstwerk vorgeführt wird. Möge der Eifer des Herrn Späth nie erkalten! — Zwei Tage später gab die herzogl. Hofbühne zum ersten Mal den Brauer von Preston, von Adam. Die laue Aufnahme dieser Oper mögen wohl die mittelmässige Musik und das schlechte Spiel des Herrn Bognar herbeigeführt haben. Die Musik wimmelt von Anklängen aus dem Postillon und dem treuen Schäfer. In der That, ein ähnliches Produkt von einem teutschen Komponisten wäre ohne Weiteres ausgepfiffen, von der Kritik zu Tode gesteinigt, oder nie zur Aufführung gekommen. Alles Machwerk aus Paris kommend, sei es auch noch so schlecht, setzt die teutschen Zeitungsschreiber in Bewegung. Das Sujet wird zuvörderst auspostaunt, die Musik als vortrefflich angepriesen, natürlich greifen dann alle Theaterdirekzionen zu, während gediegene, vaterländische Werke verschlossen bleiben. — Unter die angenehmen Erscheinungen auf unserer Bühne gehört unstreitig das Fräul. Abram aus Prag. Diese junge, bescheidene Künstlerin trat als Agathe im Freischütz, als Rosine im Barbier von Sevilla, und als Zerline in Fra Diavolo auf. Ihre Stimme hat viel Umfang, ist rein, jedoch nicht stark genug; ihr Vortrag zeugt von guter Schule. Mutterfreuden entfernten unsere erste Sängerin, Fräul. Weixelbaum, vom Theater. Ihr Wiederauftreten in dem Brauer von Preston zeigte, dass ihre Stimme nicht gelitten hat. Ihre Stelle ersetzte Fräul. Nina Sontag in manchen Partieen nicht ohne Erfolg. Sie ist und bleibt aber dennoch ein schwacher Wiederschein ihrer ehemals gefeierten Schwester. *H—t.*

Notiz. Eine junge Sopranistin, Fräul. *Witthun*, Schülerin des Herrn Musikdirektor Leceef in Berlin, die schon vergangenen Winter in dessen Konzert mit Beifall gesungen hatte, ist nunmehr als königl. Sängerin bei der Oper daselbst angestellt worden.

Feuilleton.

Es ist gewiss: *Rossini* ist ein Fischhändler geworden. Er begiebt den Markt zu Bologna mit köstlichen frischen Seefischen, die hier bisher zum Sommer aller Geschmacksverfahrenen, unter welche der Maestro selbst gehört, fehlten. Zu dem Ende hat er sein Haus mit einer Menge kleiner Holzbaracken von verschiedener Form umgeben, die er an zuverlässige Fischer oder Fischhändler vermiethet. Hier wandelt er nun an schönen Markttagen behaglich auf und ab, musternd mit freundlichen Worten den Einen auf, drückt dem Andern die Hand und begrüsst Käufer und Verkäufer mit jenem unveränderlichen Lächeln, was er, wie man aus Italien schreibt, in allen Logen seines Lebens für immer behalten wird. So hat er sich denn in die Liebe an dem Stummen gewerfen und macht damit Geschäfte, wie früher mit den Tönen.

Der Tenorist *Tichatschek* gastirt gegenwärtig in München mit dem ausgezeichnetsten Erfolge. Bereits ist er als Georg in der weissen Dame, als Tamino und zwei Mal als Massaniello aufgetreten. In der letzten Partie sang er, obwohl etwas heiser, das grosse Duett in D-dur (im zweiten Akte) mit Pellegrini da Capo. Dem Vernehmen nach wird er noch 3 Partieen singen, darunter den Raoul in den Hugenotten.

Bekannt ist die sogenannte Todespolonaise des Fürsten *Michael Oginski*; eben so bekannt die Erzählung von seinem Tode, er sollte die Polonaise zur Vermählung seiner Geliebten mit einem Andern geschrieben und sich, während der glänzliche Brautpar

mit sämmtlichen Hochzeitgästen den Tanz aufführten, erschossen haben. Diese Anekdote wurde jüngst wieder in der Revue musicale aufgetischt, fand nun aber Widerlegung. Herr Alb. Sowinski, ein Landsmann des Fürsten, meldet, dass der Letztere im Jahr 1835 zu Florenz im hohen Alter eines ganz natürlichen Todes gestorben ist; die Sage über jene romantische Todesart hatten die Londoner Verleger der Polonaise verbreitet, um derselben desto mehr Eingang zu verschaffen.

Auf der Pariser Industrie-Ausstellung figurirt auch wieder ein im Mechanismus sehr verbesserter *Notenumwender*, von seinem Erfinder, Herrn Chartreyre de Chadrat, *Feltipreste* genannt; es werden die Notenblätter mit Hülfe eines Pedals umgewendet. Man tadelt nur das Eine darin, dass auf die häufigen Dacapostellen, wo das Zurückblättern nöthig wird, nicht Rücksicht genommen ist: die Maschine hat keine andere Bewegung als von der Rechten zur Linken. — Die Erfindung ist bekanntlich nicht neu; in *England* fertigte ein gewisser Astes schon 1801 ein ähnliches Instrument, welches 1826 von einem Mechaniker zu Birmingham, Abraham Louis, und einem Dubliner, John Chancellor, verbessert wurde. — In *Teutschland* bemühte sich vorzüglich *Joseph Böhm* in Wien dafür, welcher auch ein Patent erhielt. Seine Allgemeine Musikalische Zeitung, 28r Jahrgang (1826), S. 812, und 27r meine Musikalische Zeitung, 28r Jahrgang (1824), S. 612, und 27r meiner Jahrgang (1825), S. 728. — In *Frankreich* haben *Payroche* (1824), nach ihm *Wagner*, der bekannte Verfertiger Mälzelscher Metronomen (1827), und der Pariser Uhrmacher *Paillet* (1828) sich mit Verfertigung und Verbesserung dieses Instruments beschäftigt.

In *Marseille* wird alljährlich am 7. Juni zum Andenken an die Erlösung von der grossen Pest 1720 ein kirchliches Fest gefeiert. Dies Jahr wurde bei dieser Gelegenheit Mozart's Messe aus D aufgeführt, das O salutaris hostia, vierstimmig, ohne Begleitung, war von Cherubini. Das Ganze brachte einen tiefen Eindruck hervor.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in Bonn.

Der Franc zu 8 Silbergroschen preuss. Courant.

	Fr. Ct.
Baudiot, Ch., Op. 23. Methode de Violoncelle adoptée pour l'enseignement de l'école royale de musique. II partie (französischer und deutscher Text)	18 —
Burgmüller, Fr., Op. 4. Valse caractéristique pour Piano seul	1 75
Czerny, Ch., Op. 349. Reminiscences de Johann Strauss. 6 Rondinos elegants pour le Piano sur des melodies fav. des plus jolies Walses. No. 1. Elisabeth. No. 2. Les dentelles de Bruxelles. No. 3. Philomele. No. 4. Gabriele. No. 5. Alexandra. No. 6. Raketen-Walzer à	2 —
— — Op. 350. Souvenir de Russie, d'Espagne et de Norvège. 3 Rondeaux brillants sur des airs nationaux pour le Piano. No. 1. Air russe. No. 2. Espagnol. No. 3. Norvégien à	2 —
— — Op. 528. 3 Airs variés de J. Haydn pour le Piano à 4 mains. No. 1. Die Himmel erzählen, aus der Schöpfung. No. 2. Gott erhalte den Kaiser. No. 3. Mit Staunen sieht u. s. w. aus der Schöpfung à	2 —
— — Op. 555. No. 1 et 2. Deux airs russes variés pour le Piano à 4 mains	2 —
Donizetti, Ouverture de l'Opéra: Anna Bolena pour le Piano à 4 mains	2 —
— — La même pour le Piano seul	2 —
Herz, H., et Baudiot, Op. 48. C'est une larme. Gr. Duo concertant pour Piano et Violoncelle	5 50
— — Op. 24. Variat. L'enfant du regiment. Gr. Duo concert. pour Piano et Violoncelle	4 80

Im Verlage von **Joh. Hoffmann** in **Prag** erscheint ehestens mit Eigenthumsrecht:

Tomaschek, V. J., Six Eglogues en forme de Danses pastorales. Oeuv. 85. 7me Liv. des Egl. pour le Pianoforte.
— — 7re Allegri capricciosi per il Pianoforte. Op. 94. Liv. 1. 2. 3.

Ferner:

Labitzky, J., Walzer aus der Fernwelt. 48s Werk.
— — Contredances français. 49s Werk.
— — Mazurka. 50s Werk.
— — Sophien-Walzer. [illegible] Werk, gewidmet der Frau Gräfin Sophie Bobrinsky.
— — Potpourri über russische Nationallieder. 33s Werk, gewidmet Sr. Maj. Kaiser Nicolaus I. von Russland.
— — Andenken an das Anitschkoffsche Palais in St. Petersburg. Walzer. 35s Werk, gewidmet Ihrer Kaiserl. Hoheit der Frau Grossfürstin Nicolaewna von Russland.

Ich ersuche allen meinen verehrten Herren Collegen die ergebenste Anzeige, dass die Kompositionen des Herrn Jos. Labitzky von nun an bei mir mit allen Verlagsrechten erscheinen werden. Indem ich mich auf nachstehende Erklärung des Herrn Jos. Labitzky beziehe, ersuche ich zugleich ergebenst, mir direkt per Post anzuzeigen, wenn etwa in weit immer für, dem Originale per Post anzuzeigen, wenn etwa in weit immer für, dem Originale ganz gleichen oder verstümmelten Ausgaben veranstaltete Nachstiche vorkommen sollten, um gegen die Verleger derselben alle meine mir zu Gebote stehenden Rechtsmittel anwenden zu können.

Erklärung.

Ich bestätige hiermit, dass Herr Joh. Hoffmann, Kunst- und Musikalienhändler in Prag, von jetzt an der rechtmässige Verleger meiner obigen sowohl, als aller noch ferner zu erscheinenden Werke ist, und daher nur jene Ausgaben meiner Kompositionen als rechtmässige und Originale zu betrachten sind, die aus seinem Verlage hervorgehen.

Carlsbad, den 4. Juni 1839.

Jos. Labitzky, Musikdirektor.

Im Verlag von **Moritz Westphal** in **Berlin** erschien so eben:

Blum, C., Ungherese. Gesang und Tanz aus dem Ballet: Das Jubiläum, vorgetragen vom königl. Sänger Herrn Zschiesche und ausgeführt von dem königl. Solotänzer Herrn Stoll-Müller und der königl. Sol-tänzerin Dem. Wagen.

Diese mit so allgemeinem grossen Beifall aufgenommene Bauer-Arie gehört zu den ausgezeichnetsten musikalischen Neuigkeiten, und wird ebenfalls die Partitur von dieser Komposition im obigen Verlage erscheinen, zum Zweck für Direktionen, welche solches in Scene setzen wollen.

Schmidt, Herrmann, Das Jubiläum, fürs Pianoforte. Inhalt: Ouverture. Ida-Walzer. Jubiläum-Marsch. Menuette und Gavotte. Ungherese. Ungarischer Galopp und 2 schottische Walzer. Preis 16 gGr.

Neue Concert-Flügel

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

nach dem System der

PATENT VICTORIA REPETITION

von

Broadwood & Sons in London.

Die Trefflichkeit der Broadwood'schen Pianofortes, namentlich der grossen Flügel nach dem neuesten Mechanismus (*Patent Victoria repetition*), ist allgemein bekannt. Sie sind in Ton, Spielart und Dauer gleich ausgezeichnet, und nur ihr sehr hoher Preis hat ihrer Verbreitung in Deutschland bis jetzt entgegengestanden. Wir haben uns hierdurch veranlasst gefunden, nach einem ganz vorzüglichen Instrumente dieser Gattung mit der grössten Sorgfalt und mit durchgängiger Anwendung desselben Materials gleiche Pianofortes zu bauen, und Kenner bezeichnen unser Unternehmen als durchaus wohlgelungen.

Wir liefern diese Pianofortes, den englischen Originalen im Innern und Aeussern völlig gleich, zu dem Preise von

Fünfhundert Thalern,

während die Pianofortes der Broadwood'schen Fabrik von obiger Gattung nebst Spesen bis hieher das Doppelte kosten.

Ein solches Pianoforte steht fortwährend in unserm Magazin bereit, und wir laden zu dessen Ansicht und Prüfung ergebenst ein. Geneigte Aufträge werden nach der Reihenfolge des Eingangs ausgeführt.

Uebrigens bauen wir nach wie vor Pianofortes aller Gattungen nach deutschem Mechanismus, so wie die beliebten Piccolo's oder Pianino's, kleine aufrechte Instrumente mit englischer Mechanik.

Leipzig, am 1. Juli 1839.

Breitkopf & Härtel.

S. Thalberg's Werke

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Oeuv. 20. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Les Huguenots pour le Piano. 4 Thlr. 4 Gr.
— 20. La même arrangée à 4 mains par F. L. Schubert. 4 Thlr. 12 Gr.
— 21. 3 Nocturnes pour le Piano. 20 Gr.
— 22. Grande Fantaisie pour le Piano. 4 Thlr. 4 Gr.
— 26. 12 Etudes pour le Piano. Liv. 1 et 2. à 4 Thlr. 12 Gr.
— 32. Andante pour le Piano. 16 Gr.
— 35. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Moise de Rossini pour le Piano. 4 Thlr. 8 Gr.
— 33. La même arrangée à 4 mains par F. L. Schubert. 4 Thlr. 12 Gr.
Der Schiffer. Letzter Besuch. 2 Gedichte von A.... für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Ad. Henselt's Werke

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Oeuv. 1. Variations de Concert sur le motif: „Io son ricco e tu sei bella" de l'Opera: le Philtre de Donizetti pour le Piano. 4 Thlr. 8 Gr.
— — Les mêmes arrangées à 4 mains par F. L. Schubert. 4 Thlr. 12 Gr.
— 3. 12 Etudes de Salon pour le Piano. 2me Suite de l'Etude. Liv. 1 et 2. à 4 Thlr. 12 Gr.
— 8. Pensée fugitive pour le Piano. 6 Gr.
— 9. Scherzo pour le Piano. 12 Gr.
— 10. Romance pour le Piano. 6 Gr.
Impromptu pour le Piano. 4 Gr.
La même arrangé à 4 mains par F. L. Schubert. 4 Gr.
Etude (Liebeslied) de l'oeuv. 5 pour le Piano. 6 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juli. № 29. 1839.

Lucrezia Borgia,
Oper in 3 Akten von *G. Donizetti.* Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel (Mailand, bei J. Ricordi). Preis 6 Thlr.

Ueber die Veränderungen der Oper in Italien sind in diesen Blättern zum Besten einer zusammenhangenden Geschichte des dortigen Opernwesens so lange Zeit mit Sorgfalt fortgesetzte Nachrichten erschienen, dass wir uns auf diese aus der Quelle geschöpften Uebersichtsdarstellungen berufen und eine Bekanntschaft mit den wesentlichen Umwandlungen des italienischen Operngeschmacks voraussetzen dürfen. Zu diesem nicht unwichtigen Behufe mögen jene, wohl nirgend weiter so ununterbrochen und genau gelieferten Berichte nicht allein der denkenden Gegenwart, so weit sie nicht blos am eigenen Schatten klebt, sondern auch der Zukunft dienen. Ist doch Italien das Land, dem wir vom Beginne des musikalischen Kunstdrama's an bis zum Verstummen des neuen Bologneser Fischhändlers so Einflussreiches und überaus Verschiedenartiges im Laufe der wechselnden Zeit zu verdanken haben. Was wir dem Lande, namentlich im Operawesen, nicht zu danken haben, das hätten wir wohl erkennen, aber nicht nachmachen sollen. Erkennen und Sichaneignen sind sehr verschiedene Dinge. Beachtenswerth und ganz besonders in diesem Kunstgegenstande bleibt immerhin ein Land, das so viel guten und übeln Einfluss, den letzten durch unsere Schuld, auf uns gehabt hat, in welchem die Oper so heimisch steht, dass es weit eher der Zitronen als des dramatischen Gesanges entbehren könnte. Jedem Mann vom Fache, ja jedem gebildeten Musikfreunde wird es ohne Zweifel lieb sein, genauer zu erfahren, was dort im Gebiete der Oper vorgeht und wohin sich der Geschmack wendet. Eine genügende Einsicht erlangen wir am Besten durch Anhören der Aufführungen oder durch aufmerksames Lesen der neuen Werke, die uns durch den Druck zugänglich gemacht worden sind. Da nun jetzt in Teutschland es nur noch wenige Städte gibt, deren Theater die Erzeugnisse der neuesten Italiener zur Vorstellung bringen, so bleibt den Meisten, die den Tagesgeschmack der jüngsten Richtung jenes Landes kennen lernen wollen, nichts als Beachtung der zu uns gekommenen Druckwerke übrig. Natürlich wird man wohlthun, sich an die Meister zu halten, die jetzt daselbst im grössten Rufe stehen, seit der kurze Jubel über Bellini kleinlaut wurde und der Anführer der neuen Toulust seine verwandelte Freude im Verkehr mit den Stummen fand. Seitdem stehen, wie Jeder weiss, G. Donizetti und Mercadante an der Spitze der neuitalienischen Operukomponisten, und in Verhältnissen, wie sie einer solchen Spitze eigen sind. Hier haben wir uns allein an den erstgenannten zu halten, von dessen Produktivität man sich einen Begriff machen wird, wenn man sich an das 1836 S. 175 d. Bl. mitgetheilte Verzeichniss seiner Opern, Operetten u. s. w. erinnert oder es nachschlagen will. Der Text dieser Oper ist von dem bekannten Felix Romani, von welchem hier oft berichtet wurde. Entwerfen wir uns zuvörderst ein möglichst treffendes Bild dieses neuitalienischen Theaterwerkes in Umrissen, die den Gang der Fabel wie der Musikart zugleich berücksichtigen.

Die Oper beginnt mit der Introdukzion, ohne eigentliche Ouverture, was seit mehren Jahren in Italien und zum Theil in Frankreich Sitte geworden ist. Nur ein kurzes Instrumental-Maestoso, ¼, D moll, leitet ein und lässt ein Vivace, ¾, D dur, folgen, worin nach 29 Takten Vorspiel junge Edelleute ihrer Stadt Venedig Heil singen; die vornehmsten derselben sind Gennaro (Tenor) und Orsino (Baritou), jenes Freund. Der letzte wird in Italien zuweilen von einer Dame gespielt, z. B. mit Erfolg von der Mazzarelli. Den meist dreistimmigen Chor wird man leicht gehalten, aber doch etwas modulirter finden und zwar an Stellen, wo man es wenig erwartet, als es sonst in Italien gewöhnlich war. Man erfährt, dass die Herren im Begriffe sind, mit dem Gesandten nach Ferrara zum Herzog Alfonso (Bass) zu ziehen, dessen Gemahlin, L. Borgia, von Allen verabscheut wird, bis auf Gennaro, der nichts von ihr hören will und sich lieber schlafen legt, während Orsino in gewohnt italienischer Weise seine Rettung durch seines Freundes Tapferkeit und eine geheimnissvolle Warnung vor Lucrezia Borgia erzählt, was theatralisch schon wirken wird. Auffallend sind schon hier einige chromatische Bassgänge und Akkordwürfe, namentlich bei Eintritten der Tempoveränderungen, ungefähr von der Art, wie sie die neuesten Opernkomponisten Frankreichs effektuirend verwenden. Gelehrt, wie sie manche italienische Beurtheiler nennen, sind solche Fortschreitungen nicht: aber sie bringen etwas dort im Allgemeinen Ungewohntes und machen die südlichen Melodieen seltsam pikant. Selbst die schnelle, tanzliche Stretta, ¾, entbehrt dieser neuen Würze nicht. Die Geführten verlassen den schlafenden Gennaro. Lucrezia Borgia tritt

maskirt aus einer Gondel und singt den Schläfer zärtlich an:

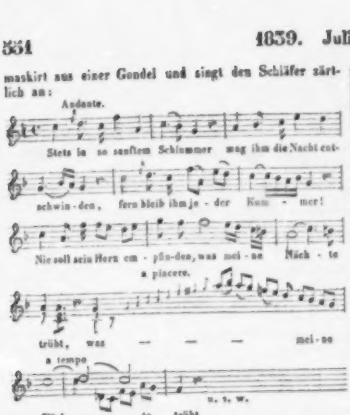

Ihr vertrauter Diener Gubetta (Bass) warnt sie, sich nicht entdecken zu lassen, um der Beschimpfung sich nicht auszusetzen. Sie kennt ihren Ruf und sieht die Gefahr, kann sich aber, wünschend nur ein liebendes Herz zu finden, von dem anmuthigen Schläfer nicht trennen, und singt gefällig melodiöse Bravour. Von ihrem Handkusse erwacht, begrüsst sie der entzückte Gennaro (Duett No. 3) als holdes Wesen ihm eben so theuer, als seine nie gesehene Mutter, erzählt ihr sein Schicksal und zeigt ihr ein Schreiben seiner Mutter vor, worüber Lucrezia in Thränen ausbricht und singt:

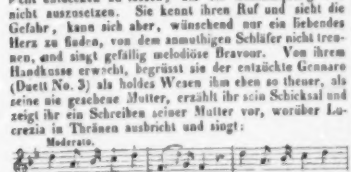

Diese Melodie wird festgehalten und von Beiden im italienischen Sinne fortgesetzt. Da nahen seine Freunde (No. 4). Lucrezia will sich schnell entfernen; Gennaro's Zärtlichkeit verlangt nach ihrem Namen; sie singt ihm: „Ein Wesen, das dich liebt, mehr als ihr Leben," und enteilt: Orsino aber, der sie erkannte, führt sie zurück und behauptet gegen ihren Vertheidiger Gennaro, sie sei seines Schutzes nicht werth. Die kurze Szene wird im Finale No. 5 fortgesetzt. Alle halten der Gänzlichen ihre Verbrechen vor (Des dur), dass Gennaro selbst Grauen fühlt. Umsonst fleht sie, nur ihren Namen nicht zu nennen; im Unisono, wozu der Chor nach neuer Weise oft greift, wird er gegen das Ende ausgesprochen. Sie stösst auf zweigestrichener Quinte im *f* ein Weh aus, und Alle fliehen vor ihr. Das Ganze ist italienisch lebendig.

Der zweite Aufzug spielt in Ferrara. Der Herzog, der seine Gemahlin in der zärtlichen Szene des ersten Aktes belauschte, erfährt von seinem Diener Rustighello (Tenor), dass Gennaro im Gefolge des venezianischen Gesandten in der Nähe des Palastes wohnt. Der Herzog beschliesst den Tod des Unbequemen und weidet sich in No. 6, As dur, an Gefühle der Rache, dessen Hauptmelodie ein Polonaisentempo ist. — Die folgende Szene führt zu den jungen Venezianern, die ihr Vergnügen über eine Einladung zur Fürstin Negroni recitativisch ausdrücken, Gennaro's Niedergeschlagenheit unrecht finden und ihm zu erkennen geben, es bange ihm wahrscheinlich vor der Borgia. Das empört ihn und er versichert laut, dass sie Niemand mehr hasse, als er. Man macht ihn aufmerksam, dass sie eben vor dem fürstlichen Palaste stehen. Gennaro will ihnen zeigen, dass er ihr trotze, und reisst augenblicks das Schild der Fürstin vom Palaste. Einige Verhüllte zeigen sich im Hintergrunde und Gubetta ist bei der That gegenwärtig. Die jungen Venezianer trennen sich von dem Verwegenen, der sich allein in seine Wohnung begibt. Die folgende kurze Verwickelungsszene hat keine Nummer. Unmittelbar darauf (No. 7) treffen sich vor Gennaro's Wohnung Rustighello und Astolfo, ein Diener der Borgia (Bass), welcher letzte den Jüngling zum Feste der Fürstin, der erste zum Herzog und zum Tode geleiten will. Nach ihrem Duett gibt Rustighello seinem Söldnerhaufen ein Zeichen; der Chor tritt im Unisono dazu, manchmal drei-, selten vierstimmig über höhere Gewalt ihrer Gebieter wortwechselnd. Gennaro wird gefangen in den Palast gebracht. Der Herzog befiehlt Rustighello, den goldenen Becher zu bringen, dessen Inhalt Borgia bereitete, auch das Schwert bereit zu halten und vor der Thür des Ahnensaales seiner Befehle zu harren. Die Herzogin wird gemeldet. No. 8. Sie fordert Strafe für den Schimpf, die der Herzog zusagt. Der Gefangene wird auf seinen Wink vorgeführt. Lucrezia erschrickt, sucht die Schuld in einem Andern und vermischt mit Bekümmerniss, dass er sich selbst zur That bekennt. Mit dem Gemahl allein, bittet sie für des Jünglings Leben; umsonst, er weiss, dass sie den jungen Mann in Venedig gesprochen; selbst ihr Drohen ist vergebens, nur die Wahl zwischen Gift oder Schwert für den Buhlen räumt er ihr ein. In No. 9 wird Gennaro wieder vorgeführt. Mit Hohn kündet Alfonso ihm an (im $^{2}/_{4}$ Takt), dass er um der Fürstin Flehen willen frei von hier gehen möge. Schlicht dankt der Jüngling und setzt hinzu, er habe sich einst diese Gunst durch Lebensrettung des herzoglichen Vaters errungen. Auch dies rührt den Rachesüchtigen nicht, und heuchlerisch freundlich bietet er dem Unbefangenen den Ehrentrunk, wobei sich das kanonartige Terzett, $^{3}/_{4}$, As dur, als gefällig hervorhebt. Gennaro trinkt; der Herzog entfernt sich. Und im All. vivo eilt Lucrezia zu Gennaro und singt:

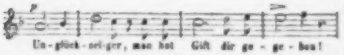

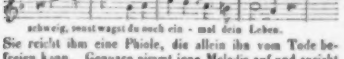

Sie reicht ihm eine Phiole, die allein ihn vom Tode befreien kann. Gennaro nimmt jene Melodie auf und spricht sein Misstrauen aus. In Angst bittet sie ihn knieend, um seiner Mutter willen sich nicht selbst dem Verderben zu weihen. Endlich trinkt er; die Freude der Retterin ist vorzüglich gut geschildert, wie ihre Mahnung, sich schnell aus Ferrara zu entfernen. Mit diesem Duett endet der Akt.

Der dritte beginnt mit einem Chor der Söldner des Herzogs, an deren Spitze Rustighello.

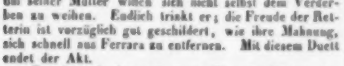

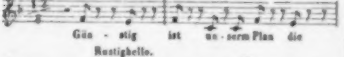

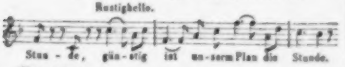

Die Instrumentazion ist einfach; die Modulazion der Mitte Des, As und C u. s. w. Man hört Tritte und zieht sich zurück. Orsino klopft an die Thüre, Gennaro tritt heraus. Szene und Duett No. 11. Orsino bittet nochmals, beim Feste zu erscheinen, und lässt sich durch Gennaro's Erklärungen nur zum Lachen bewegen. Im Larghetto, ⅔, As dur, dessen Anfangsmelodie das Orchester etwas geschmückter einige Takte vorspielt, singt Orsino:

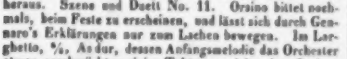

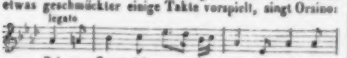

Nach der Abschiedsumarmung entschliesst sich Gennaro's Freundschaft plötzlich zum Bleiben (F dur, ⅔). — In No. 12 freut sich der Chor der lauschenden Söldner (All. ¾, D dur), dass sie ihre Degen nicht brauchen, da sich die Beute von selbst in den Netzen fängt, und gehen leise ab. — In No. 13 finden wir die jungen Venezianer beim Feste fröhlich zechend. Madera, Rhein und Zypern begeistern sie zu buntem Gesange ohne weitere Verwebungen als durch schnelle Modulazionen leichter Art. Und im Andante singt Gubetta für sich: „Jetzt ist es Zeit, von hier die Andern zu entfernen.“ Dem Gennaro missfällt das wüste Treiben, Orsino will jedoch die Freunde sein neuestes Lied im kühnen Schwunge hören lassen, worüber Gubetta lacht, um die Erhitzten zum Streit anzufachen. Es gelingt; die Damen nach kurzem Zwischengesange entfernen sich. Das Vivace ist drängend von Seiten der Streitlustigen und der Friedensmahner, die endlich ein Duell auf Morgen bestimmen. Gubetta erinnert an's Trinken, ein Mundschenk bringt Tokaier, was Alle preisen. Nur Gubetta giesst den Wein verstohlen weg; Gennaro macht seinen Freund Orsino darauf aufmerksam, welcher leise erwidert: „Non freilich! der arme Schwächling kann nicht mehr trinken.“ Jetzt schlägt der Spanier selbst vor, Orsino möge sein Lied singen, um Alle völlig zu versöhnen. Das lebenslustige Lied (No. 14) im hellen C dur, ⅔, Allegretto, in welchem die längst herrschende schnelle Modulazion aus E wieder in C dur nicht fehlt, gehört auf der Bühne zu dem Wirkungsvollsten der Oper; der Chor wiederholt den Refrain mit Zwischengesang der Solostimme, wo der schnelle Uebergang in B dur die Wirkung des Tokaiers bezeichnen mag. Plötzlich erklingt ein Glockenton, und eine Stimme von innen singt: „Gar übel ist geborgen, wer fällt in Satans Macht,“ was ein 2stimmiger Chor schauerlich wiederholt. Orsino meint, da Alle fragen, wer es sei? es wolle ein feines Dämchen sie in ihre Schlinge locken. Man bittet um einen zweiten Vers, den der joviale Orsino gern zum Besten gibt. Der Glockenton erklingt von Neuem und die Stimme von innen wiederholt ihren Spruch, womit das Finale (No. 15), C moll, beginnt. Die Kerzen verlöschen; Alle sind nun des Glaubens, dass der Scherz zum Ernste werde, wollen fort, finden die Thüren verschlossen und fragen im Unisono: „Wer schlägt uns hier in Bande u. s. w.“ Und sogleich: „Ich — Lucrezia Borgia!“ die euch zu einer schreckensvollen Fest in Venedig hier in Ferrara wiedergibt, sich freuend der fünf schönen Opfer, die ihrem Gifte fallen. Gennaro meldet sich als der sechste. Erschrecken befiehlt sie den Söldnern, sogleich die Thore zu besetzen, dass Niemand nahe. Alle werden fortgeschleppt bis auf Gennaro. Im Andante singt sie ihm zu:

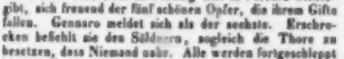

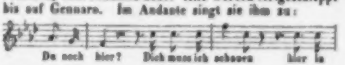

Er erinnert sie an ihr Mittel, dessen sie nicht gedacht und das sie jetzt eiligst hervorzieht. Da es aber nur ihn allein zu erretten genügt, verschmäht er es, ist entschlossen, sie voran zu senden, und ergreift ein Messer vom Tische. Sie entdeckt ihm: „Du bist ein Borgia! Deine Väter sind die meinen.“ Das Messer entsinkt seiner Hand. Im Largo, ⅔, E dur, ganz ähnlich der vorhergehend angezeigten Melodie, beschwört sie ihn, nur sich zu retten durch das Gegengift der Phiole, kein Bangen vor dem Tode zeigend. Mit der Entdeckung, dass sie, die

die durch die schreckliche Art seines Todes noch mehr erhohet worden war — aufs höchste gespannet. Seine beyden kleinen Opern, Le prisonnier, und Opéra comique, sind auch in Deutschland bekannt und beliebt; man hat auch dort an dem jungen Künstler Antheil genommen: ich erzähle Ihnen also mit einigen Worten die Geschichte seines Todes, über welche, aus leicht begreiflichen Ursachen, überall in öffentlichen Blättern ein Schleyer ist verbreiten worden — ich erzähle sie, zur Warnung für junge feurige Manner *). — — Was Sie, aus Bekanntschaft mit jenen frühern Produkten Della Maria's, schon vor dem Jahre voraussagten, ist eingetroffen: die Oper hat nun wohl gefallen — es ist Vieles darin sehr beklatscht worden, will ich sagen; aber jene Erwartung wurde bey weitem nicht erfüllet. So sehr hübsch Einiges daraus auch auf deutschen Theatern gefallen würde; so möchte ich es doch deutschen Direktionen nicht rathen, sich viel Erfolg von dem Ganzen zu versprechen. Lebte Della M. noch, und wäre dies Werk nicht sein Schwanengesang; es hätte auch hier weniger Beyfall gefunden: denn seine Musik ist zwar angenehm, leicht, zum Theil schön- melodiös und schmeichelnd, aber schwach, vollet Wiederholungen seiner selbst und zuweilen auch Anderer; sie zeigt zwar, dass der Verf. Talent, und die besten neuern Italiener (besonders Cimarosa) fleissig studirt habe, kann aber den bessern Werken seiner Lehrer keineswegs an die Seite gestellet werden; es fehlt an Originalität, an Tiefe und innerm Feuer, das durch keinen Instrumenten-Reichthum ersetzt wird; es fehlt am eigentlich-Charakteristischen. Das Ganze macht ohngefähr die Würkung, welche so viele artige Kinder- und Madchenkopfchen der neuesten französischen Mahler machen — man siehet sie gern einmal an, muss ihnen dabey ein freundlich Gesicht machen: aber damit ists auch abgethan, lange, oder mit innigerm Wohlgefallen kann man nicht dabey verweilen, oft mag man nicht zu ihnen zurückkehren. Die geräuschvolle Ouvertüre (die sehr beklatscht wurde) ist nur geräuschvoll. Es kommen verschiedne sehr niedliche Liederchen vor; aber die Frage ist, ob diese dahin gehören? Die Oper hat sehr viele und zum Theil sehr lange Ensemble's; aber sie werden zu lang, da sie alle nach Einem Zuschnitt gemacht sind und auch in der Ausführung einander zu ähnlich sind. Ein Duett und das Finale des ersten Akts sind aber wirklich auszeichnenswerth und sehr schön. Da das Stück, wenn man meinem Rathe folgt, nicht auf deutsche Theater gebracht wird, ohngeachtet einige Uebersetzer schon längst darnach spekulirt haben; will ich seinen Inhalt nicht erzählen. Es ist ein nicht übles Lustspiel, mit wirklich lustigen, aber etwas verbrauchten Charakteren und Situationen. Es wurde von dem Theaterpersonale und dem Orchester mit grosser Sorgsamkeit ausgeführt. Dass das letztere, bey aller Genauigkeit im Uebrigen, so vorträgt, als ob, wie sich ein hiesiger Kunstrichter ausdrückt, der Komponist

*) Auch wir wollen dem Verf. hier nicht wörtlich und mit Erwähnung aller Umstände nacherzählen — aus jenen leicht begreiflichen Ursachen. Seinen Zweck, den der Warnung, kann schon dieser Auszug erreichen. Della Maria war durch Talente für seine Kunst, durch sein gutes Herz, durch seine Fröhlichkeit, und durch den Besitz aller geselligen Tugenden, ein Liebling der gebildetsten Gesellschaften in Paris. Man lud ihn einstmals zu einem Gastmahl, wo man es gutmeynend an ihm brachte, dass er, gegen seine Gewohnheit, mehr starken Wein trank, als er ohne Nachtheil vertragen konnte. Begeistert von seiner Kunst mit welcher er die Gesellschaft erfreuet hatte, von Wein, auch wohl von Verliebtheit, (es hatten sich mehrere seinem Weiber mit ihm leicht und unbefangen beschäftiget) nahm der Unbesonnene, als die Gesellschaft aus einander gegangen war, seine Zuflucht zu einem artigen Mädchen, das Besuche annahm, und — starb hier plötzlich, und unter den entsetzlichsten Umständen.

d. Redakt

Unglückszeige, seine Mutter sei, sinkt er nieder. Umsonst ruft sie Hilfe, die Kraft verläßt ihn, vergebens ihre Klagen (nicht lang ausgesponnen). Gerüsch von aussen. Die Thüren werden aufgerissen; der Herzog mit Gefolge tritt ein: „Ha, wo ist er? Sags!“ Sie zeigt auf den Todten, beklagt den Sohn und singt in Bravourgängen das Grässliche, das sie getroffen, Rache des Vergelters, wozu der Chor meist in ganzen Noten akkompagnirt. Sie sinkt ihren Frauen ohnmächtig in die Arme.

Schon der Text ist merkwürdig. Man sieht daraus, wohin sich in Italien, wie in Frankreich, die Vorliebe der Menge gewendet hatte. Tragische Stoffe waren vorherrschend geworden; Gift und Dolch durften nicht fehlen; „Martern aller Arten“ waren zum Hauptthema erhoben, und die Neigung dafür hielt im Auslande noch länger vor, als in Teutschland. Dazwischen mussten sinnliche Anregungen der Liebe oder des Weines die Hörer unterhalten. Dass damit das Grosartige zurückgedrängt und in heftig äussere Reize und Schrecken, die einander ablösen, umgewandelt werden musste, liegt vor Augen. Der bunte Wechsel des Grausigen mit dem stark Sinnlichen, das der Inhalt der Fabel örtrichte, konnte nicht ohne Einfluss auf die Musik bleiben. Die schon vordem gebräuchliche überstarke Instrumentazion reichte nicht mehr aus; das Beibehalten derselben, so sehr sie auch offenbar den Gesang und die Sänger zu Grunde richtet, war nicht mehr neu, daher nicht mehr anregend genug; man brauchte neue Hilfen und fand sie noch am meisten in jenen harmonischen Würfen, deren sich vorzüglich Frankreich bediente, um bisher nicht Gehörtes, und gewiss mit leichter Mühe, mehr durch Kühnheit vor die erstaunten Ohren zu bringen. Nachdem sich die pariser Opern in's bürgerliche Fach der Handwerker zu werfen anfingen, schienen sich diese Harmonienwürfe etwas zu vermindern, weil die Situazionen, die doch nicht völlig ohne Einfluss auf den Gang der Musik gelassen werden können, weit geringere Veranlassungen dazu bieten, als wo die Tragik der Verbrechen waltet: allein völlig vernachlässigt durften auch selbst in der Freude am Bürgerlichen jene Sprung- und Willkür-Harmonieen schon um der Verwöhnung der Hörer willen nicht bleiben, weil das Auffallende dieser Pikanterieen für Originalitäten galt, ohne welche man sich nicht gehörig geschättelt fühlte. Etwas davon musste auch nach Italien kommen, seitdem die Lebensklugheit des italienischen Operaprincips vom Grafen Ory bis auf seinen Teil in oft genialer Weise die französische Romantik der Operamusik mit dem leicht Melodischen und flüchtig Bravourrollenden der italienischen Manier dergestalt in Eins zusammengegossen hatte, dass in der That ein neues wohlschmeckendes Getränk aus der Mischung wurde, das seine Kraft einer schnellen Berauschung des Augenblicks bei jedem wiederholten Genuss lange genug als wirksam bethätigt. Je mehr frisches Leben diese in sich vollendete Mischung athmete, je dauernder die verschiedenen Bestandtheile durch das Bindemittel einer gesunden Rhythmik zusammengehalten wurden, je länger und je anmuthiger sie die Hörer ganzer Länder ergötzte, desto mehr Aufmerksamkeit mussten vor Allen italienische Maestri, gewohnt, in jenem ihr Vorbild zu ehren, dieser neuen Richtung zuwenden. Am meisten Anziehungskraft musste sie für solche Operakomponisten haben, die es entweder erkannten, dass der Reiz italienischer Melodieen durch langen Verbrauch und durch einen auf das Schimmernde übertrieben gerichteten Schmuck beinahe kaum zu überbieten war, theils eben darum an seiner Wirksamkeit verlieren musste, oder die es fühlten, dass ihre eigene Erfindungskraft im Melodischen den beliebt Dagewesenen keinen neuen Schwung zu geben vermochte. In der That hat Italien im Westen des Melodischen seit Rossini's Glanzepoche nichts eigentlich Neues geliefert. Das beweist sich noch aus dieser Oper, was sich schon aus den mitgetheilten Anfängen melodischer Perioden ergibt. Mehrere der Einschnittsparasen kommen als Hauptschmuck bereits im Tankred vor, ohne dass ihr Ursprung dort gesucht werden dürfte; nichts als die häufigere Anwendung wird mit Recht dem Tankred zugesprochen werden können. So hat denn die Melodie seit lange in Italien etwas Gleichmässiges angenommen, dem überall durch einen neuen Reiz beigesprungen werden muss, am meisten da, wo jugendliche Absicht auf Individualität durch 30 bis 40 schnell vollendete Opern sich verwischte wie ein leichter Duft. Und so hat denn Donizetti ganz besonders von seiner Lucrezia an zur Hilfe einer mehr frappirenden Harmonie, oder vielmehr eines heftiger wechselnden Akkordenwurfes gegriffen, der für Hesperiens Gefilde als eine neu dämonische Gewalt erscheint. Dieser Anfang, gewohnte Melodie durch ungewohnte Akkordbeigabe auffallend zu machen, also mitten im italienischen Elemente aus demselben durch verstärkte Würzung anderer als melodischer oder verzierender Art vermittels der Passagen herauszugehen, macht vor Allem diese Oper überaus merkwürdig. Denn geht dergleichen bei einem leichte Melodie über Alles liebenden Volke, wie es bisher die Italiener waren und im Grunde sind, glücklich durch, und zwar eingeführt von einem Manne, den ein grosser Theil an die Spitze seiner jetzigen Opernkomponisten stellt, so gebt der Versuch auch weiter, wie ihn derselbe Mann auch wirklich schon weiter geführt hat. Man kann daher nicht sagen, wie weit dies führen wird. Dadurch aber erhält die Donizetti'sche Harmonik geschichtliche Bedeutung, wenn wir auch den Schluss, als sei den Italienern selbst ihre bisherige Melodik nicht mehr genügend, übereilt und unhaltbar nennen würden. Französisch ist diese Harmonik nicht, denn fehlt ihr die leichtfertige Keckheit, die vor dem Brüllen des gefangenen Löwen nicht erschrickt, vielmehr sich daran ergötzt. Teutsch ist sie noch weniger, denn fehlt ihr jene Folgerichtigkeit und Beharrlichkeit, die selbst noch beim harmonischen Würfelspiel moderner Entzägelung sichtlich sind. Es ist diesem italienischen Anfange noch eine gewisse Steifheit und Ungeübtheit eigen, die bei aller Lust zu frappiren in der Regel selbst noch frappirt ist. Deshalb lässt sich diese italienische Neuharmonik auch nicht in kurzen Beispielen verdeutlichen; man muss, will man sie erkennen, ganze Sätze der Oper selbst beschauen. Dass hingegen auch auf diesem Wege keine Karakteropern, die in der Musik selbst es wären,

sondern nur Unterhaltungsmusik, die durch Aktion dem Karakteristischen sich nähert, gewonnen werden können, braucht eben so wenig eines weitern Beweises, als der Erfahrungssatz, dass Vielen unserer Musikfreunde solche leichte Unterhaltungsmusik um der Veränderung willen lieber ist, als eine weit karakteristischere, die in Gediegenheit meisterlicher Fülle und rundester Vollendung noch nicht ganz abgeschlossen für sich in jener Klarheit und Durchsichtigkeit bei aller Tiefe steht, was nur dem Gipfel der Meisterschaft und seltener Genialität erreichbar sein kann. Halten wir es auch für unduldsame, verwerfliche Anmaasslichkeit, der Unterhaltung mit solchen und ähnlichen Werken zu nahe zu treten oder sie wohl gar, völlig unnütz, durch Worte einschränken zu wollen: so sind wir doch der lebendigen Hoffnung, dass eine grossartig klare oder frisch volksmässige Karakteroper trotz aller Hinderungen dennoch zunächst wieder von Teutschland ausgehen wird. Bis dahin dürfte gegen irgend eine dem Geschmacke zusagende Unterhaltung mit irgend einer Opernmusik, die sich Antheil zu erringen weiss, kaum etwas mit Fug und Recht zu erinnern sein. — Zugleich zeigen wir den Liebhabern, die sich am Klavier ohne Gesang gern vergnügen, an, dass von dieser Oper in derselben Verlagshandlung für 2 Hände ein

Vollständiger Klavierauszug ohne Worte, Pr. 4 Thlr., schön ausgestattet und gut spielbar, selbst für mässig geübte Pianisten, erschienen ist. *G. W. Fink.*

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Weihnachtslied von H. Heine. Für 8 Stimmen: 2 Soprane, 2 Alte, 2 Tenore und 2 Bässe, komponirt von *Fr. Curschmann*. Op. 19. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Heine's bekannter Scherz: „Die heiligen 3 Könige aus Morgenland, sie fragen in jedem Städtchen: Wo geht der Weg nach Bethlehem, ihr lieben Buben und Mädchen" u. s. w., ist nun hier, um die Ironie, in welche auch die Tonarten jetzt umschlagen, vollständig zu machen, aus As dur im leichten ⅔ Takt Con moto komponirt, wenn nicht gerade achtstimmig, doch für 8 Stimmen, und so, dass der Scherz schon anklingen wird. Etwas Weiteres will die Komposizion nicht, und so erfüllt sie ihren Zweck, der auch ohne Schwierigkeit von den Liebhabern zu erreichen ist.

Jenseits. Gedicht von Bobrich, Duett für Sopran und Tenor, komponirt von *Louis Spohr*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Gr.

Das gefühlte Duett, das seinen Trost auf Erden vergebens sucht und sich an den Himmel wendet, spricht die sehnende Empfindung in des Meisters für solche und ähnliche Gegenstände vorzüglich geeigneter Weise im angemessenen As dur, ⁴⁄₄, Andantino, erst im Wechsel, dann im schönsten Vereine beider Stimmen sanft und doch lebhaft gerührt aus. Allen weich geschaffenen Seelen und solchen, denen der Tod eines Geliebten Wunden schlug, muss es wohlthun. Wer das in derselben Verlagshandlung für dieses Jahr erschienene Album, besprochen 1838 S. 812 d. Bl., besitzt oder doch kennen gelernt hat, kennt auch bereits das eindringliche Duett, das zu weiterer Verbreitung von Neuem einzeln aufgelegt wurde.

Volkslied der Russen, komponirt von *Alexis Lwoff*. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger.

Bekanntlich ist diese russische Volkshymne wirksames Nazionallied der Russen geworden; was sie auch wegen ihrer einfachen und würdigen Haltung gar wohl verdient. Von einem so vielseitig gebildeten Verfasser, der sich auch bereits im Fache der Tonkunst durch grössere Werke einen Namen machte, und der zugleich als praktischer Künstler ausgezeichnet gerühmt wird, konnte man nur ein der Bestimmung höchst Angemessenes erwarten, was sich auch im Leben selbst bewährte. Mancher mag schon Verlangen getragen haben, diesen Volksgesang zu besitzen, was er jetzt auf das Leichteste und Verschiedenartigste befriedigen kann. Die Komposizion ist in oben genannter Verlagshandlung in vielfachen Ausgaben erschienen, die wir hier zusammen nennen wollen. Für volles Orchester, Preis ¾ Thlr.; für Militärmusik, Preis ½ Thlr., welche beide Ausgaben wir nicht sahen. Die Hauptausgabe für alle Ausländer, da sie zu dem russischen, mit lateinischen Lettern gedruckten Texte noch einen französischen und teutschen enthält, dürfte, wenigstens für Gesangvereine und zum Aufbewahren in guten Liedersammlungen, folgende 4stimmige sein, weshalb wir auch den Gesang unter obiger Rubrik anzeigen:

Volkshymne der Russen, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Preis 4 Gr.

Merkwürdig für nicht wenige Liebhaber ist eine Facsimile-Ausgabe der Handschrift des Komponisten mit seines Namens Unterschrift, überschrieben All. maestoso, risoluto (♩ 138), für eine Singstimme mit vollakkordirender Klavierbegleitung. Der russische und teutsche Text ist auch dieser beigedruckt. Preis 4 Gr.

Eine dritte ist gleichfalls für einstimmigen Gesang, aber mit leichter, für die rechte Hand in Achteln gebrochener Klavierbegleitung; dazu auf demselben Bogen 4händig für das Klavier allein. Preis 4 Gr. — Eine vierte Ausgabe ohne Text ist schlicht 2händig und kostet 2 Gr.

Auch das schön lithographirte Portrait des geehrten Komponisten und russischen Staatsmannes, über dessen anderweitige Werke mehr gesprochen werden wird, ist in derselben Verlagshandlung erschienen.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge ohne Begleitung.

Vierstimmige Lieder für den Männerchor, komponirt von *J. Mendel*. Op. 10. No. 2 der Männerchöre. Bern, Chur und Leipzig, bei J. F. J. Dalp.

Die erste Sammlung dieses jungen Komponisten, der als Gesanglehrer und Organist an der Hauptkirche in

Bern angestellt ist, haben wir im vorigen Jahrgange S. 270 angezeigt. In eben der leichten ungesuchten Art bewährt sich diese zweite, die kurze Kantilenen mit Liedern oder Arietten, wie sie sonst genannt wurden, wechseln lässt. Um die Hefte wohlfeil ablassen zu können (das erste Heft kostet 45 Kr.; das neue wird nicht theurer sein), ist keine Partitur gedruckt worden. Damit wir einen Begriff geben, wie des Mannes Gesänge sich gestalten, wollen wir den Schluss der ersten Kantilene, „Des Pilgers Nachtlied," von Tiedge, aus den Stimmen zusammenstellen:

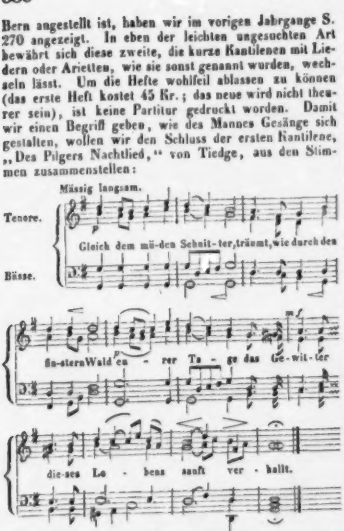

Ein Vaterlandslied der Schweiz, betitelt „Unsere Freiheit," gedichtet von J. J. Müller zu Wil in St. Gallen, verdient den Preis eines schweizerischen Volksliedes.

Gesänge für vier Männerstimmen von *Wilh. Speier.* 27s Werk. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Wir haben von diesem geehrten Komponisten sonst öfter als seit mehren Jahren zu berichten gehabt, und freuen uns, ihm hier wieder zu begegnen. In nicht wenigen seiner Gesangwerke, auf welche wir bei dieser Gelegenheit vorzüglich unsere Aufmerksamkeit zu richten haben, sehen wir mit Vergnügen einen mit Geist und Geschmack begabten Mann, dessen Auffassungen und runde Darstellungen das Moderne der Zeit so weit aufnahmen, als es sich mit Wesenheit und innerm Gehalt vertragen wollte. Eine ungesuchte und doch eigenthümliche Erfindung fanden wir mit sicherer Haltung in seinen meisten Tongebilden wohlverbunden. Bei allen diesen Vorzügen, und es sind die wünschenswerthesten, die sich in diesen neuen Gaben wieder zeigen, schien ihm schon früher eine gewisse galante Hinneigung zu mitunter seltsamen Akkordstellungen und lockern Fortschreitungen eigen, die der Zeitneigung sich anschloss, immer aber in jener Mässigung, die in besonnener Beschränkung zu weitgetriebener Willkür sich selbst ehrt. Auch diese letzte Neigung ist ihm geblieben, wie sie denn in der Zeit selbst, wie sehr sie sich in manchem Andern veränderte, noch immer ihre zahlreichen Freunde zählt. Zu diesen Zeitvorrechten gehört, wie bekannt, dass der 4stimmige Satz, besonders in enger Harmonie für Männerstimmen, oft nach Belieben in einem und demselben Rhythmus in einen dreistimmigen überspringt, was zwar nicht im Geringsten als Norm angesehen werden kann, aber doch nicht selten seine Entschuldigung darin findet, dass dadurch künstliche Ueberbauungen vermieden werden, welche das Lichtvolle und Klare verringern u. s. w. Dieses Drei- und zuweilen selbst Zweistimmige für 4 Singstimmen ist auch in diesen Gesängen so vorherrschend, dass man sagen muss: in's Dreistimmige für 4 Stimmen schlägt zuweilen das Vierstimmige und manchmal ein Zweistimmiges. Es gehört dies so zum Wesen dieser Gesänge, dass ihnen mit einer Verschmelzung harmonischer Gliederung nur an einzelnen Stellen, im Ganzen gar nicht gedient gedient wäre. Da nun in und mit dieser Losbindung vom vierfach Realstimmigen alle diese Sätze etwas Anziehendes in bunter Erfindung, arabeskenhafter Zeichnung und scharfer Färbung an sich tragen, weil sie in jener Losbindung empfangen und geboren wurden: so wäre eine harmonisch realvierstimmige Normalisirung eben so eigensinnig als erfolgwidrig, wie wenn Saul den David hätte zwingen wollen, im Kampfe mit dem Riesen den Harnisch zu tragen, der nicht für ihn geschmiedet war. Diese Gesänge haben so viele andere Unterhaltungsgaben, dass ihnen diese harmonische Nomadentracht sogar in der „Verschanzung," von Kopisch, in der „Waldlust," von Weismann, in den komischen Gesängen „der Ocha," von Fink, und „der Zopf," von Chamisso, recht wohl steht; weniger dürfte dies der Fall sein im „Kriegsliede," von Arndt, dem wir eine vollere Harmonisirung und selbst eine kräftigere Erfindung, sogar eine andere Tonart, als Es dur, wünschten. Indem wir also ausdrücklich diesen Mangel der Realstimmigkeit, abgesehen davon, dass er seit lange kaum mehr empfunden wird, bei so mannichfachen Wohlgefälligkeiten diesen Gesängen mit Ausnahme des Kriegsliedes nicht im Mindesten anrechnen: so müssen wir doch zwei Fälle bezeichnen, die selbst in gemischter Zusammenziehung der Stimmen überall zu vermeiden sind. Das Erste ist die Verdoppelung der grossen Terz, namentlich bei einer rhythmischen Zäsur; sie klingt in einer Stimme scharf genug hervor, was die Verdoppelung lästig macht. Stets gefälliger und grammatischer wird es sein, wenn anstatt der Fortschreitung bei *a)* der erste Bass in den Grundton und nicht in die Terz schlägt, wie bei *b)*.

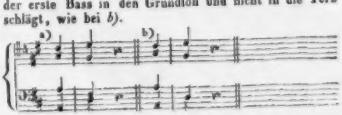

Das zweite naturgemässe Gesetz ist uns folgendes: Man verdoppele keine begleitende Mittelstimme, sobald die melodieführende und die Grundstimme nicht schon und noch stärker verdoppelt sind. Die Begleitungsstimme darf jene beiden nicht überbieten, was wir so einleuchtend finden, dass wir nichts mehr hinzusetzen. Aus diesem Grunde ist uns auch bei freigelassener Stimmenzusammenstellung folgender Gang wider unsere Ueberzeugung:

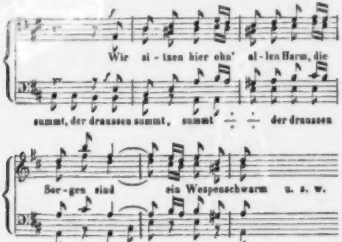

Je weniger diese geringen Bemerkungen, die wir zum näheren Bedenken hinstellen, die allermeisten Hörer und Ausüber, an ganz andere Freiheiten gewöhnt, berühren, und je reichlicher und offener der Kern der leichten Erfindung und rhythmischen Verkettung angenehm und eigenthümlich sich geltend macht, desto mehr haben wir diese frischen und besonders im fein Komischen eindringlichen Gesänge eines schon gekannten und ausgezeichneten Mannes zur Beachtung zu empfehlen. Die Liebhaber des Schönen werden auch die Ausgabe selbst sowohl durch den Druck als durch die von Rethel jeder Gesangnummer der Partitur beigegebenen Vignetten mit geschmackvollem Vorandruck der Gedichte sehr anziehend und unterhaltend finden.

Die Käferknaben, Gedicht von R. Reinick, für vier Männerstimmen (Basso solo), komponirt von *F. H. Truhn*. Op. 30. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 8 Gr.

Das Lied ist zwar nur in Auflegestimmen gedruckt: wir haben es aber so oft gehört und die Wirksamkeit des in jeder Hinsicht sehr hübschen Liedes stets so allgemein durchgreifend gefunden, dass wir es als eine der gelungensten Kompositionen dieses bekannten Tonsetzers allen Männergesangvereinen Bestens empfehlen müssen. Der zweite Bass hebt sich ganz besonders heraus.

Sommerabend und Nacht. Sechs Lieder von Ludwig Storch, für Männerstimmen komponirt von *D. Elster*. Hildburghausen und Meiningen, bei Riesselring. Partitur. Preis 8 Gr.

Diese Lieder sind von den Verfassern den Gesangchören in Ruhla gewidmet, wo sie zuversichtlich erwünschten Genuss im Ernsten und Heitern bringen, denn sowohl der dichterische als der tönende Inhalt hat jenes allgemein Ansprechende, leicht zu Fassende und Wiedergebende, was nur mit Unrecht von solchen, die ausser ihrem Standpunkte nichts anerkennen mögen, zu gleichgiltig behandelt wird. Gibt es doch mehrfache Stufen innern Verlangens auch in der Kunst, als dass es wohlgethan heissen könnte, Alles nach einem Maasse zu messen. Hätten wir auch in Hinsicht auf künstlerische Korrektheit, die auf jeder Stufe der Kunstleistungen beachtet werden könnte und sollte, Einiges zu erinnern für den Dichter und den Musiker, z. B. gleich in dem ersten und im Ganzen dem schönsten Liede, der Dichtung nach, die Zeile: „Durch treulose Empfänger," und im Harmonischen vorzüglich die stets unangenehmen Oktavenfortschritte über die Septime: so treten doch solche nur zu oft nöthig gewesene Bemerkungen in allen Fällen, wo das leicht Anklingende das Vorherrschende und Wichtigste ist, am meisten zurück und verhallen in der Regel spurloser, als je, so sehr wir auch der Ueberzeugung sind, dass die Gewöhnung an rein Grammatisches gerade in ähnlichen Gaben eine Hauptrücksicht der Verfasser sein sollte. Das Gemüthliche, Leichte und Eingängliche würde ohne Zweifel noch dabei gewinnen. Weil man hingegen jetzt gewöhnlich Solcherlei für unnützen Schulkram zu halten geneigt ist, wenn gleich mit Unrecht, so haben auch dergleichen Uebelstände bei den meisten Sängern und Hörern durch häufige Wiederholungen ihr Missfälliges fast verloren, können also der Unterhaltung keinen grossen Abbruch mehr thun, wenigstens keinen bewussten, wenn nur die vorwaltenden Empfindungen im Ganzen getroffen sind, was diesen Gesängen auf ihrem Standpunkte zugesprochen werden muss. Wir empfehlen sie daher ähnlichen Gesangvereinen, überzeugt, dass sie Beifall erhalten werden.

G. W. Fink.

Arrangirtes für das Pianoforte.

Premier Concerto pour le Piano de *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, arrangé à 4 mains par *F. L. Schubert*. Oeuv. 25. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 2 Thlr.

Das Werk selbst ist allgemein bekannt und gewürdigt: es bleibt nur übrig, einige Worte über die Bearbeitung für 4 Hände zu sagen. Zuvörderst haben wir im Allgemeinen die Versicherung zu geben, dass Herr F. L. Schubert sich zu einem der vorzüglichsten Bearbeiter ersten Ranges herangearbeitet hat, während Mancher, der früher mit Recht dahin gerechnet werden musste, Rückschritte gethan hat, die sich leicht erklären lassen. Nimmt auch die Fertigkeit mit jeder Vollendung einer solchen Bearbeitung immer zu, so artet doch auch zuweilen die erworbene Gewandtheit in Flüchtigkeit aus, die der Sache selbst die nöthige Aufmerksamkeit leicht entzieht, so dass nicht mehr aus früherer Liebe für das Beste des Werkes, sondern aus ganz an-

dern Bewegungsgründen gehandelt wird. Je mehr nun das Schicksal seiner Werke auch in solchen Bearbeitungen einem Komponisten am Herzen liegt, und es sollte stets so sein, weil solche eingerichtete Stücke in dieser meist erleichterten Gestalt in Rücksicht auf die Aufführung nicht selten öfter zu Gehör gebracht werden, als die ursprüngliche Tondichtung selbst, die nicht alle Spieler zu überwinden im Stande sind, desto mehr machen sich zu flüchtige Bearbeitungen zum Vortheil Vieler unnütz und räumen solchen das Feld, die gewissenhafter und umsichtiger den innern Gehalt des Tonstücks möglichst vollständig und doch nicht überfüllt, was ein neuer Stein des Anstosses ist, wiederzugeben alle Kräfte aufbieten. Das thut Herr Schubert, der auch Kenntnisse und Fertigkeiten genug besitzt, und wir können in diesem Falle namentlich versichern, dass er es zu voller Zufriedenheit des Komponisten selbst vollbracht hat.

Ouverture für Orchester von *L. Kleinwächter*, arrangirt für 4 Hände vom Verfasser. Op. 1. Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Diese sehr empfehlenswerthe Orchester-Ouverture, die dem Konservatorium der Tonkunst zu Prag gewidmet worden ist, haben wir vor Kurzem ausführlich besprochen. Hat man das Werk erst von einem nicht zu geringen Orchester ausführen gehört, wird sich Jeder die Bearbeitung für das Klavier aus eigenem Antriebe verschaffen, um sich auch daheim damit zu vergnügen. Die Bearbeitung vom Verfasser selbst ist von wirksamer Art und so, dass auch mittelmässig geübte Pianisten sie mit leichter Mühe durchführen können.

Ballet (Tanz mit Holzschuhen) *aus der Oper: Czaar und Zimmermann* von *G. A. Lortzing*. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Diese komische Oper hat sich, wie man weiss, sehr beliebt gemacht. Der hier für zwei Hände arrangirte Tanz ist ein ausgeführter Walzer, ¾, Es dur, leicht zu spielen, im Basse meist mit vollgriffigen Akkorden, den Tanzliebhabern gewiss willkommen.

Impromptu arrangé pour le Pianoforte à 4 mains composé par *Adolphe Henselt*. Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Dieses kurze All. con Troppo, ¼, Cmoll, ist leicht und beliebt.

Ouverture de Roberto Devereux, Musique de G. Donizetti, réduite pour le Piano par *Louis Messemäckers*. Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Diese für das italienische Theater zu Paris komponirte Ouverture der bekannten Oper fängt sich nach wenigen fragmentarischen Einleitungsakkorden mit God save the king an, worauf nach kurzem Zwischenspiel ein Bruchstück des Liedes leicht variirt und in einen Trugschluss übergehend in ein viervierteil Vivace nach Dmoll gewendet wird, das einen nicht zu kurzen Schluss in Ddur bringt. Alles für die Liebhaber nicht schwer; zweihändig.

Première Sinfonie de J. W. Kalliwoda arrangée à 4 mains par *F. Mockwitz*. Nouvelle edition. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Die Sinfonie und die Bearbeitung derselben sind hinlänglich bekannt. Welchen Anklang beide gefunden haben, beweist die neue Auflage.

Quatuor de Louis Spohr, arrangé à 4 mains par *Aug. Schlums*. Nouvelle edition. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Abermals eine neue Auflage eines beurtheilten und weit verbreiteten Werkes, welches nur der Anzeige bedarf, dass es wieder zu haben ist.

Uebersicht der vom April bis Ende Juni d. J. herausgekommenen Musikalien.

Für grosses Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Unter den neuen Ausgaben dieses zweiten Vierteljahres ist die von uns bereits besprochene erste *Sinfonie* von *Gottfried Preyer* (in Partitur und Auflegestimmen bei Diabelli in Wien). *Orchester-Ouverturen* sind folgende erschienen: Zur Oper: „der Brauer von Preston," bei Schott; von *W. Bennett-Sterndale*, die Waldnymphe, bei Fr. Kistner; von *R. L. Pearsall* grosse karakteristische Ouverture zu Shakespeare's Macbeth, Op. 25, bei Schott; *J. J. H. Verhulst*, No. 2; *Hector Berlios*, gr. Ouverture de Waverley, Op. 1, in D, bei Richault. Ferner ist *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* Ouverture zu den Hebriden für Militärmusik arrangirt worden bei Simrock in Bonn (?); desgl. die Gesänge aus der Oper „der schwarze Domino," bei Schott. — Alles Uebrige ist für Militärmusik und besteht aus Potpourri's und Märschen, 6 Nummern, in denen sich vorzüglich *P. Streck* hervorthut, oder in Tänzen für das Orchester, 12 Nummern, unter denen *Strauss*, *Lanner* und *J. H. Walch* sich zeigen. Es sind also 8 grosse und 18 kleinere Werke erschienen, zusammen 26.

Für Violine

sind überhaupt 48 Werke und Werkchen erschienen. Die wichtigsten von *de Beriot*, 6 Etudes brill. av. acc. de Pianoforte ad lib., Oeuv. 17 (bei Schlesinger in Berlin); von *C. Lipinski*, Rondo alla Polacca, Oeuv. 7 (bei Breitkopf und Härtel); von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*, 3 grosse Quartetten, Op. 44 (bei Breitkopf und Härtel); von *Hub. Ries*, Variazionen, Op. 14 und 15 (bei Westphal); Duos, Op. 17, und zweites Konzert, Op. 18; von *L. Spohr* fünftes Quintett in G, Op. 106. — Mehres von *Masas*; Duetten von *Alex. Rolla*; von *H. W. Ernst*; von *Kalliwoda*, Op. 83, 84 und 89; Einiges von *Panofka*; endlich neue Auflagen und Fortsetzungen, als der Etüden von *R. Kreutzer*, und viel Arrangirtes.

Für *Bratsche* nichts.

Für Violoncell

im Ganzen 10 Nummern mit dem Arrangirten. Dabei ist von *Max Bohrer* ein Rondo, Op. 23 (bei Hofmeister); von *J. J. F. Dotzauer* der 6e Band einer Sammlung für Anfänger (bei Breitkopf und Härtel); von *Aug.*

Franchomme ein Caprice, Op. 16 (bei Hofmeister), und von *B. Romberg* Introd. et Rondo alla Mazerka, Oeuv. 67 (ebendaselbst).

Der *Kontrabass* hat eine neue Schule von *Ant. Slama* erhalten in 36 leicht fasslichen und gründlichen Lekzionen (bei Haslinger).

Für die Flöte

sind uns wieder 24 neue Ausgaben geschenkt worden, wobei freilich viel Arrangirtes ist. Die namhaftesten Lieferungen, und meist Bravoursachen, sind von *A. B. Fürstenau*, Op. 124, 126 und 128 (bei Hofmeister); von *Kaspar Kummer*, Op. 99 (bei Mompour in Bonn); von *H. Soussmann*, Konzertino, Op. 19 (bei Schott), und von *Tulou*, Op. 78, No. 1 und 2 (bei Breitkopf und Härtel).

Für die übrigen Blasinstrumente

sind doch in diesem Vierteljahre 11 neue Ausgaben erschienen, während das vorige Vierteljahr nicht eine einzige lieferte. Freilich sind es nur Unterhaltungswerke. Die *Klarinette* erhielt eine Fantasie von *H. Brod* und Les adieux von *C. Anschütz*; die *Oboe* eine Fantasie von *H. Brod* und von *St. Verroust*; verschiedene *Hörner* mehrere Kleinigkeiten, unter andern das englische Horn Variazionen von *H. Brod*. Die übrigen Ausgaben bringen Arrangirtes.

Die *Guitarre* empfing 7 Werkchen, unter denen nichts, als die neue, verbesserte und vermehrte Auflage der praktischen Schule von *Ferd. Carulli* (bei Crantz in Hamburg) anzuführen ist.

Die *Harfe* wurde mit 5 Unterhaltungswerkchen bedacht, sämmtlich aus der Feder des Herrn *F. M. Graziani*.

Für das Pianoforte

a) *mit Begleitung anderer Instrumente* erhielten wir 39 neue Ausgaben, von denen das vierte Konzert von *W. Bennet-Sterndale* (bei Frdr. Kistner), 1a u. 2a Sextuor von *H. J. Bertini* (bei Breitkopf und Härtel), ein grosses Trio, Op. 58 (schon besprochen) von *Ant. Halm*, das letzte Konzert von *J. N. Hummel* (bei Breitkopf und Härtel), und *Fel. Mendelssohn-Bartholdy's* Sonate für Pianoforte und Violoncell, von *F. David* für die Violine arrangirt (bei F. Kistner), herauszuheben sind. — b) *Vierhändiges*, unter welchem sich immer viel Arrangirtes findet; im Ganzen 46 Werke und 6 Ouverturen. — c) *Zweihändiges* wird immer die Fülle geliefert; wir haben nicht weniger als 110 Werke erhalten, von denen die wichtigeren und vorzüglich die allgemein zu beachtenden beurtheilt worden sind oder nächstens beurtheilt werden; — *Variazionen* zählen wieder 20 Nummern, wie im vorigen Vierteljahre; *Ouverturen* 6; *Märsche* 8, und *Tänze*, die immer unentbehrlichen, abermals 94 Hefte! — Dazu hat *Ed. Marxsen* 3 Impromptus für die linke Hand, Op. 33, geliefert, zu Ehren A. Dreyschock's. — Von *Lehrbüchern* sind erschienen: Forts. der Anweisung *J. N. Hummels*, 16e und 17e Lieferung (bei Haslinger); vollständige theoretisch-praktische Pianoforteschule von *C. Czerny* (bei Diabelli); von *Fr. Hünten*, zweite Ausgabe (bei Schott), und *J. B. Cramer's* sehr oft und von verschiedenen Verlegern herausgegebene Anweisung.

Die Orgel

ist diesmal nur mit 6 Heften bedacht worden. Unter diesen sind das erste und zweite des 7. Jahrganges des Museums (bei Gödsche), und die 9e und 10e Lieferung des zweiten Theils der theoretisch-praktischen Anleitung zum Orgelspielen von *Ch. H. Rinck*.

An Gesangwerken für die Kirche

erhielten wir 28 Werke, unter denen manches Wichtige älterer und neuerer Meister sich befindet, was wir unsern geehrten Lesern bereits angezeigt haben. Von den Neueren erinnern wir nur an *Fel. Mendelssohn-Bartholdy's* 42. Psalm, an die neuen Ausgaben bisher noch ungedruckter Motetten von *J. G. Schicht*, an *Frdr. Schneiders* Gethsemane und Golgatha, dessen 24. Psalm eine neue Auflage erlebte, an neue Offertorien von *C. L. Drobisch* u. s. w.

Die neuere Art der Konzertgesänge

mit Begleitung des Pianoforte und eines Blasinstrumentes, meist der Klarinette oder des Horns, auch und noch öfter des Violoncells oder zuweilen der Violine, ist durch 6 Hefte bereichert worden von *L. Huth*, *J. W. Kalliwoda*, *Wilh. Klingenberg* (2), *Ign. Lachner* und *Ant. M. Storch*.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung

erschienen in 30 Heften, unter welchen dem Männergesange 14 angehören. Das Gute und selbst das für irgend eine Bildungsstufe Nützliche wird hier nicht übersehen, sobald die Komponisten oder Verleger durch Einsendung eine Berücksichtigung wünschen.

Opernmusik mit Pianoforte-Begleitung,

unter welcher stets einzelne ausgehobene Opernsätze und Wiederholungen aus älteren und neueren schon gedruckten Werken sind, wurde im Ganzen mit 23 Ausgaben bereichert. Vollständige Klavierauszüge mit Gesang erschienen folgende: Der Brauer von Preston, von *Ad. Adam* (bei Schott); Lucrezia Borgia von *G. Donizetti* (bei Breitkopf und Härtel); die Nebenbuhlerin von *Sav. Mercadante* (bei Hofmeister). Nur die Letzte sahen wir in vollständiger Ausgabe noch nicht, konnten sie also auch noch nicht besprechen.

Für eine Singstimme.

Das ist ein sehr fruchtbares Feld, wo immer eine Saat die andere erstickt. Leider sind aber auch stets viele taube Aehren darunter. Es ist bekannt, dass die meisten Hefte mit Klavier- und nur selten mit Guitarrenbegleitung versehen sind; der letzten haben sich diesmal 4 Hefte bedient. Diese mit dazu gerechnet haben wir wieder 110 neue Ausgaben erhalten, wozu die Ausgaben der fortgesetzten Volksliederhefte von dem nun verstorbenen *A. Kretschmer* noch nicht einmal gezählt sind. Sie sind in den Monatsberichten fälschlich unter die mehrstimmigen Gesänge gezählt, aber in dieser Rechnung jenes Artikels übergangen worden. — Auch 4 Uebungswerkchen für den Gesang sind erschienen, unter denen

das Wichtigste 36 Singübungen für den Baß nach dem modernen Geschmack von *M. Bordogni* (bei Schlesinger in Berlin).

Theoretische Werke

erscheinen 5, nämlich: Erklärung der italienischen Kunstausdrücke, welche auf den Karakter, Vortrag und auf die Bewegung der Musikstücke Bezug haben nebst einer Lehre vom Vortrage. Crantz in Hamburg. Preis 2 Gr. — Die menschliche Stimme u. s. w. von Dr. *H. Häser*, wird nächstens beurtheilt werden. — Ueber Modulazion, besonders zum Gebrauch für Pianofortespieler von *G. C. Kulenkamp* (bei Klinkhardt in Leipzig. Preis 12 Gr.) — Allgemeine Generalbaßlehre u. s. w. von Dr. *G. Schilling*. 1s Heft, was chestens angezeigt wird. — Von *C. v. Winterfeld* eine Abhandlung über K. C. F. Fasch geistliche Gesangwerke (bei Trautwein), welche unseren geehrten Lesern als außerordentliche Beilage der No. 18 übergeben worden ist. — Dazu kommt noch ein Textbuch der Oper: „Der Brauer von Preston," bei Schott.

Ausserdem ist wieder eine neue musikalische Zeitschrift entstanden, redigirt von Dr. *G. Schilling* in Stuttgart, unter dem Titel: Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft. Ir Jahrgang. Vom April an jede Woche eine Nummer in gr. 4. Carlsruhe, bei Groos. Preis für die ersten 3 Quartale des ersten Jahrgangs 4 Thlr. 12 Gr.

In diesem zweiten Vierteljahr haben wir also erhalten:

Für Orchester	26	Werke.
- Violine	48	—
- Violoncell	10	—
- Kontrabass	1	—
- Flöte	24	—
- die übrigen Blasinstrumente	11	—
- Guitarre	7	—
- Harfe	5	—
- Pianoforte	334	—
- Orgel	6	—
- Kirchengesang	28	—
- Konzertgesang	6	—
- Mehrstimmigen Gesang	30	—
- Opernmusik mit Gesang	23	—
- einstimmigen Gesang (Lieder u. s. w.).	111	—
- Singübungen	4	—
- Theorie u. s. w.	6	—
Zusammen:	680	Werke.

Nachrichten.

Der Cäcilien-Verein in Göttingen.

Göttingen bietet, wie jede Universität, immer einen reichen Vorrath jugendlich kräftiger Männerstimmen, ist aber, als Sitz vieler Behörden und einer Garnison, und als Wohnort einer nicht unbedeutenden Anzahl von Particuliers, Pensionairs, Gutsbesitzern u. s. w. und deren Familien, auch in stetem Besitz einer vielleicht noch grösseren Anzahl schöner Frauen- und Mädchenstimmen. Für den Musikfreund war es darum von jeher betrübend, diese herrlichen Mittel unbenutzt zu sehen. Die Schwierigkeiten ihrer Vereinigung aber waren nicht zu verkennen. Unter den Studirenden sind die geübten Stimmen sehr selten, weil auf den Schulen die Erlernung der Sprachen wenig oder keine Zeit für den Gesang übrig lässt, und selbst die Chöre, die selbst an unseren meisten Gymnasien bestanden, bei vielen abgeschafft worden sind. Sänger zu bilden, die nach wenig Jahren, gerade wenn sie Befriedigendes zu leisten beginnen, von dannen ziehen, und die mühsame Arbeit gleich einem Ixion immer und immer wieder von Neuem unternehmen zu müssen, ist aber allerdings eine Aufgabe, der sich nur die leidenschaftlichste Kunstliebe unterziehen kann. Fast noch grösser ist indess die Schwierigkeit, die weiblichen Glieder der Familien zur Ueberschreitung der Scheidewände zu bestimmen, welche sie nicht allein durch Beruf, Geschmack, Gewohnheit, auch wohl durch Vorurtheil, unter sich, sondern alle durch rathsame Zurückhaltung auch von der studirenden Jugend trennen. Nur wenn ein glücklicher Zufall einen Dirigenten herbeiführt, der mit den zu einem solchen erforderlichen Eigenschaften ruhigen Ernst und feine Sitten vereint; nur wenn sich ihm eine Anzahl, auch volles Vertrauen einflössender Männer aus allen Ständen zur Seite stellt, und wenn überall der Sinn für die reinen, edlen Genüsse des Gemüthslebens in der Tonwelt zu erwachen beginnt: nur dann sind jene Schwierigkeiten zu besiegen möglich.

Für Göttingen ist dieser Glücksfall im vorigen Jahre eingetreten, hat dem musikalischen und musikliebenden Publikum bereits einen sehr gediegenen, alle, billiger Weise zu stellenden Forderungen weit übertreffenden Genuss gewährt, und verspricht ihm noch weit befriedigendere für die Zukunft, wenn der schöne Eifer nicht erkaltet, nur das Erreichbare erstrebt wird, und der kleinliche Neid und unselige Parteigeist sich versöhnen lassen.

Eine Sing-Akademie, jedoch blos für Männerstimmen, an welcher vorzugsweise Studirende unter der Leitung des akademischen Musikdirektors Theil nahmen; ein Musikverein, nur von befreundeten Familien, die wenigstens ein mitwirkendes Mitglied zählen, gebildet, und viele kleine Gesangvereine, in welchen aber meistens die Geschlechter sehr ungleich und demnach die Verhältnisse der Stimmen nur unvollkommen vertheilt waren, bestanden längst. Sie alle, und die ausserdem noch zersplittert vorhandenen herrlichen Elemente zu einem Ganzen und zu jenen grösseren Leistungen zu vereinigen, durch welche viele, vorzüglich ältere Kompozizionen allein verständlich werden, auch dem Neophyten eine neue, ewig junge Tonwelt erschlossen wird, dies war schon lange ein allgemein gehegter und oft laut geäusserter Wunsch. Ihn wo möglich zu erfüllen, machten im Sommer des Jahres 1838 mehrere anerkannt thätige, einflussreiche und verdienstvolle Kenner, Freunde und Ausüber der Tonkunst den Versuch, namentlich der vormalige königlich würtembergische Staatsminister Graf von Wintzingeroda, Herr Dr. juris Kirchner, Herr Universitätsrath Oesterley, die Herren Professoren

Bartling, v. Siebold und Zacharia. Ihr rühmliches Unternehmen gelang über Erwarten schnell und führte zu einem höchst erfreulichen Resultate. Der Vorschlag zu einem grossen Gesangvereine aus allen Ständen, den sie in Umlauf setzten, erfreute sich zahlreicher Theilnahme und darf auf noch fernere hoffen. Der als Virtuos auf dem Pianoforte und Komponist für sein Instrument rühmlich bekannte und als vortrefflicher Musiklehrer geschätzte Herr Rulenkamp (dessen Verdienste kürzlich von der Universität Marburg durch Ertheilung der Würde eines Doktors der Musik und Magisters der freien Künste, mittels Diploms vom 5. Februar 1839, anerkannt worden sind) hatte die Gefälligkeit und den Muth, die schwierige technische Leitung zu übernehmen. Der Verein zählt jetzt ungefähr hundert mitwirkende Theilnehmer, sechzig Damen und vierzig Herren. Er widmet sich hauptsächlich dem eifrigen und sorgfältigen Studium echt klassischer Werke aller Zeiten und Nazionen, begab sich dieserhalb unter den Schutz der heiligen Cäcilia und hielt am 5. Juli 1838 seine erste Versammlung.

Das erste grosse Werk, dessen Studium sich der Verein hingab, war eins der letzteren, aber demungeachtet noch mit jugendlicher Frische des Geistes erfundenen und ausgeführten Tonschöpfungen unseres Kunstheroen Händel, das Oratorium „Jephta," nach der neuen Uebersetzung, Bearbeitung und Instrumentirung des Herrn von Mosel, über welches Werk selbst ich die geneigten Leser auf eine sehr gediegene Abhandlung im 31. Jahrgange der musikalischen Zeitung, Seite 309 bis 312 und Seite 346 bis 349 zu verweisen mir erlaube. Referenten war vergönnt, zweien Proben desselben beizuwohnen. Die erste, in einem Saale abgehalten, erfüllte ihn — hauptsächlich mit A[illegible]a in der neuen Bearbeitung noch nicht gehörte, Meisterwerke beschäftigt — mit einigen Besorgnissen, welche indess durch die Generalprobe in der Kirche auf überraschende Weise gehoben wurden; ja es machten in dieser Probe einige Stücke einen mächtigeren Eindruck auf ihn, als in der Aufführung selbst, wovon indess die Schuld leicht an ihm liegen kann. Die wirkliche Aufführung fand am 8. Juni 1839, Nachmittags von 3 bis 6 Uhr, in der Hauptkirche des heiligen Johannes gegen ein Eintrittsgeld von 8 gGr. zum Besten der Armen (was auch schon bei der Generalprobe der Fall war) und vor einer glänzenden Versammlung von etwa 800 Personen statt. In Berücksichtigung des erst einjährigen Zusammenwirkens des Gesangpersonals und der verschiedenartigen Zusammensetzung des Orchesters kann die Aufführung nur als gelungen bezeichnet werden. In die Solopartieen der Sella, der Iphis, des Hamor, des Jephta und des Zebul hatten sich mehrere kunstgeübte und mit schönen Stimmen begabte Sänger und Sängerinnen getheilt, welche ihre Aufgaben zu völligster Befriedigung der Anwesenden lösten. Zunächst den Chören wurde Referent tief ergriffen durch die Arie der Iphis: „Es zieht ein freundlich Morgenroth" u. s. w.; durch die des Hamor: „Länger nicht der Qual zum Raube"; durch die des Jephta: „Oeffne die dunkle Pfort', o Grab"; und durch das Rezitativ: „Eh' falle du" und die darauf folgende Arie: „Such' andre Opfer dir" der Sella; aber auch das Rezitativ des Engels: „Jephta steh' auf!" wurde eines Engels würdig vorgetragen. Die Arien und besonders die Rezitative sind bei allen Aufführungen von blosen Dilettanten gewöhnlich die schwächere Seite. Wenn sie hier fast durchgängig zu den Glanzpartieen gehörten, so verdankte man es freilich dem seltnen Glück, welches unter den Mitwirkenden mehrere Soprane, einen Bass und vornämlich einen Tenor finden liess, auf deren Stimmen, Sicherheit und seelenvollen Vortrag jeder solcher Verein eitel sein könnte. Sehr störend war es dagegen für den Zuhörer, dass nicht allein die einzelnen Gesangrollen von verschiedenen Personen vorgetragen wurden, sondern dass auch die nämlichen Personen in verschiedenen Partieen mitwirkten. Leider war dies aber theils durch nothwendige Schonung der Kräfte der Mitwirkenden nothwendig geworden, theils durch Händel's Eigenthümlichkeit, den Arien derselben Rollen, je nach ihrem Karakter, eine sehr verschiedene Stimmlage anzuweisen.

Die Chöre waren sorgfältig und mit vielem Fleiss eingeübt, die Mittelstimmen aber, wie oft der Fall, zu schwach gegen die andern besetzt, und das Ganze für die Doppelchöre nicht kräftig genug, welche überdem nicht getrennt aufgestellt waren. Die Rezitative wurden sehr lobenswerth am Flügel begleitet, und dieser, ein schönes Instrument aus der seit langer Zeit rühmlich bekannten Fabrik des Herrn Rittmüller, füllte genugend den weiten Raum der Kirche. Das Orchester, aus 10 Violinen, 3 Bratschen, 3 Violoncello's, 3 Kontrabässen und den erforderlichen Blasinstrumenten, in Allem 35 Personen bestehend, spielte mit aller ihm zu Gebote stehenden Kraft und Diskrezion. Vorzüglich ist die Präzision der Violinen zu rühmen; aber einige Solostellen einzelner Instrumente, namentlich des Violoncello's, der Hoboe und Klarinette, hätten kräftiger hervortreten können. Das Ganze endlich dirigirte Herr Dr. Rulenkamp mit seltner Ruhe, scharfem Ueberblick und grosser Sicherheit. Vom Publikum schien Niemand mit Missbehagen, Viele aber mit sichtbarer Gemüthsaufregung die Kirche verlassen zu haben.

Referent scheidet für jetzt vom Cäcilien-Verein mit dem herzlichsten Wunsche für dessen ferneres Wohlergehen, kann aber auch im Inbegriff dessen den nicht unterdrücken, bei einer späteren grossen Musikaufführung die gesammten befähigten musikalischen Talente der Stadt in vereinter Wirksamkeit zu sehen, da es von jedem Kunstfreunde stets innig bedauert werden muss, wenn die schon an sich nicht sehr bedeutenden Kräfte einer Mittelstadt im Reiche der Töne bei dergleichen grossartigen Veranlassungen noch zersplittert erscheinen.

Eberhard v. Wintzingerода.

Prag. Juni. Die einzige Operanneuigkeit, die wir in der letzten Zeit sahen: „1717, oder: Der Pariser Peruquier," komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des Planard und P. Duport zur beibehaltenen Musik von Thomas, vom Freiherrn v. Lichtenstein (zum Vortheile des Herrn Karl Strakaty zum ersten Mal gegeben), enthält einige gute Nummern, von welchen ein Paar an die Opera seria streifen; im Ganzen können wir aber

die Lobsprüche nicht unterschreiben, welche ihr manche Pariser Journale ertheilen. In der Ausführung war vorzüglich Herr Demmer (Flechinel) im Spiel, und Mad. Podhorski (Agathe) im Gesang ausgezeichnet und lobenswerth. Die übrigen standen meist nicht an ihrer Stelle, und Herr Strakaty eignet sich eben so wenig zum Repräsentanten Peter des Grossen, als Herr Emminger zu einem Pariser Marquis. Die Aufnahme war ziemlich kalt, und die Oper dürfte sich kaum lange auf dem Repertoir erhalten.

Herr *Schober*, k. k. Hofopernsänger vom Kärthnerthor-Theater, eröffnete seinen Zyklus Gastrollen mit dem Jäger im „Nachtlager in Granada," welchen wir schon bei seiner ersten Anwesenheit besprochen haben. Mehr in seinem eigentlichen Wirkungskreise, der modernen italienischen Oper, wohin sein reiches und emsiges Kunststreben vorzüglich gerichtet war, erschien er in seiner zweiten Gastdarstellung: Donizetti's „Belisar," wo er seine ganze Kunst zu entfalten Gelegenheit hatte. Nach einer Reprise des Belisar, gab er den Rossini'schen „Tell" (gleichfalls zwei Mal), Waldeburg in der „Unbekannten," Richard in den „Puritanern," und beschloss seine Gastrollen durch ein musikalisches Potpourri in drei Abtheilungen, das mit dem zweiten Akt aus der Oper: Das Nachtlager in Granada eröffnet wurde. Die zweite Abtheilung brachte eine Bariton-Arie mit Chor aus Mercadante's „Zaira," von Herrn Schober, und ein Duett aus Donizetti's „Marino Faliero" von demselben mit Herrn Kunz gesungen, der hier durch Kraft und Fülle der Stimme ersetzte, was ihm an musikalischer Bildung und Kunstfertigkeit abgeht. Zwischen beide Gesangstücke waren Szenen aus dem Singspiele: „Der Dorfbarbier" sehr geschmacklos und störend eingeschoben. Die dritte Abtheilung bildete den dritten Akt aus der Oper: „Tell."

Die Aufnahme, welche Herr Schober beim Publikum fand, war nicht nur ehrenvoll, sondern selbst wärmer und lebhafter, als während seiner ersten Anwesenheit.

Eine Reprise von Herold's „Zampa, oder: Die Marmorbraut" erhielt dadurch ein besonderes Interesse, dass Mad. Podhorsky in seltner Bescheidenheit und Achtung für die Kunst und das Publikum die Rolle der Camilla an Dem. Grosser abgetreten, und dafür jene der Ritta übernommen hatte, welche sie auch mit ihrer ganzen Kunstfertigkeit durchführte, wodurch mehrere Gesangsstücke erst ihre wahre Geltung erhielten. Ein solches Beispiel für alle Primadonnen kann nicht genug verbreitet werden. Z. 17.

Feuilleton.

Am 10. d. wurde Nachmittags 3 Uhr unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *Sörgel* in Nordhausen das Oratorium Pharao von Frdr. Schneider sehr gelungen zur Aufführung gebracht. Der von Herrn Sörgel gebildete Singverein erwarb sich vorzüglich in den Chören verdienten Beifall und verdient rühmlicher Erwähnung. Die Solopartie des Sopran hatte Frau Johanna Schmidt übernommen, die eben mit ihrem Gemahl, Musikdirektor in Halle, eine Kunstreise in die Rheingegenden angetreten hat.

Gestorben ist zu Paris ein ausgezeichneter Geiger *Jupin*, 33 Jahr alt. Er war ein Schüler Baillot's und zweiter Orchesterdirektor an der dortigen komischen Oper; 1836 gewann er im Konservatorium den ersten Preis für die Geige. — Seine Witwe ist eine vortreffliche Pianistin.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: Le Lac des fées arr. pour Piano à 4 mains.
— — Potpourri de l'Opéra: Le Lac des fées arr. pour Piano à 4 mains.
— — Galop des Etudiants de l'Opéra: Le Lac des fées pour le Piano.

Burgmüller, Oeuv. 33. Galop du Lac des fées d'Auber arr. pour le Piano.

Chollet, L., Oeuv. 37. Variations brillantes sur des motifs du Lac des fées d'Auber pour le Piano.

Chopin, F., Oeuv. 28. 24 Préludes pour le Piano.

Botsauer, Oeuv. 156. 12 Pièces faciles pour 2 Violoncelles. Liv. 4.

Duvernoy, J. B., Oeuv. 95. Divertissemens sur Le Lac des fées pour le Piano. Liv. 1 et 2.

Hummel, J. N., 2 Rondinos, 2 Capriccs et 2 Impromptus pour le Piano. Oeuvres posthumes No. 9.

Kalkbrenner, Fr., Fantaisie en forme de Ronde sur les Airs de danse du Lac des fées de D. F. E. Auber pour le Piano.

Herz, H., Fantaisie sur des motifs du Lac des fées d'Auber pour le Piano.

Lasckk et Kummer, 3 Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle.

Lindblad, A. F., Sinfonie à grand Orchestre.

Pohlenz, A., Op. 7. Sieben Lieder für 4 Männerstimmen.

Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Männerstimmen. 12te Sammlung.
— — Volkslieder für 4 Männerstimmen. 1a Heft.

Tulou, Oeuv. 78. Fantaisie sur Domino noir pour Flûte avec accompagnement de Piano.

Leipzig, am 10. Juli 1839.

Breitkopf & Härtel.

W. A. Mozart's Cantaten

für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor u. Bass)
mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Bass, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel,
in Partitur,
im Verlag von Breitkopf & Härtel
in Leipzig.

No. 1.	Heiliger! sieh' gnädig hernieder! u. s. w.	1 Thlr.	— Gr.
„ 2.	Allerbarmer, höre u. s. w.	— „	16 „
„ 3.	Herr, Herr, vor deinem Throne u. s. w.	1 „	— „
„ 4.	Ewiger, erbarme dich u. s. w.	1 „	8 „
„ 5.	Mächtigster, Heiligster u. s. w.	1 „	8 „
„ 6.	Hoch vom Heiligthume u. s. w.	1 „	8 „
„ 7.	Herr, auf den wir u. s. w.	1 „	8 „

So eben sind bei Unterzeichnetem mit Eigenthumsrecht erschienen:

Vingt-cinq grandes Etudes

de Style et de Perfectionnement pour le Piano.
Complément à la Méthode de Piano
par
Frèd. Kalkbrenner.
Op. 143. Cah. 4, 2 à 1 Thlr. 12 Gr.

Leipzig, im Juli 1839.

Friedrich Kistner.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juli. № 30. 1839.

Jubel-Cantate

ter Gelegenheid van het tweede Eeuwfeest der Utrechtsche Hoogeschool u. s. w., door *Johannes Hermann Kufferath*. Utrecht, bei Robert Natan.

Es ist schon mehrmals in diesen Blättern Erwähnung geschehen, wie die uns stamm- und sprachverwandten Holländer, denen es bekanntlich weder an tüchtigen Männern überhaupt, noch insbesondere an gründlichen Gelehrten, wackern Dichtern und Malern mangelt, auch in neuester Zeit das Studium der musikalischen Komposizion befördert haben, so dass auch mehrere junge holländische Tonsetzer ihre Arbeiten durch den Druck haben bekannt machen können. Nicht minder ist auf demselben Wege Herr Joh. Herm. Kufferath, Stadtmusikdirektor zu Utrecht, ein Schüler Spohr's, in Teutschland bekannt, und seine ungemeine Thätigkeit zur Beförderung der Musik gerühmt worden.

Es liegt uns hier von diesem Komponisten ein Werk — doch wohl sein neuestes — vor, das alle Aufmerksamkeit verdient, die es schon dadurch erregt, dass es dem Prinzen von Oranien gewidmet ist, welcher Ehre würdig zu sein, der Tonsetzer gewiss alle seine Kräfte angewendet hat. Und gewiss, es ist, mögen wir es nun nach Anlage oder Ausführung betrachten, eine würdige Gabe. Schade dass wir nur den, allerdings vom Komponisten selbst gemachten Klavierauszug vor uns haben, wonach wir über die Instrumentaleffekte kein Urtheil fällen können, was doch einigermaassen möglich gewesen wäre, wenn bei bedeutenden Eintritten die Blasinstrumente entweder mit kleinen Nötchen oder mit Clar., Fl., Fag. u. s. w. bezeichnet worden. Schade ferner, dass wir nicht Holländisch verstehen und daher nicht genau über Richtigkeit des Ausdrucks etwas sagen können: denn so fliessend und gewandt der von Mr. M. C. van Hall gedichtete holländische Text auch durch den Baron von Eichstorff übertragen zu sein scheint, so bemerkt man doch leicht, dass mancherlei Inversionen und Periphrasen durch die Verschiedenheit der beiden Idiome im Teutschen nöthig geworden sind. Ein ganz natürliches Ergebniss, dessen Anführung keineswegs als Tadel betrachtet werden möge. Das äusserst schön bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckte Werk zerfällt in drei Theile, und ist, wenn man nicht einen eigenen Kantatenstyl annehmen will, im Styl unserer teutschen Oratorien neuerer Zeit geschrieben, also edel, ernst, ohne was man nennt im strengen Styl zu sein, doch thematisch und imitatorisch. Ein Grave maestoso, in C moll, Vierviertteltakt, beginnt die erste Nummer. Nach neunzehn Takten Vorspiel — vermuthlich der Begeleinstrumente — treten die Bassstimmen des Chores mit den Worten: „Schon sinkt mit ernsten Feiertönen in unsern Kreis der Musen Chor“ mit einer Figur ein, welcher schon im zweiten Takt die andern Chorstimmen nachahmend folgen. Der Satz ist würdig, mit harmonischer Abwechslung gehalten. Er schliesst mit einer Halbkadenz, auf die in C dur ein Allegro: „Tönt Drommeten“ folgt. Die Drommeten und Pauken scheinen der Figur nach

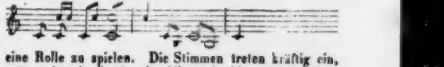

eine Rolle zu spielen. Die Stimmen treten kräftig ein, später einander imitirend; Alles sehr klar und durchaus nicht überladen, und daher, wenn die Aufführung in einem grossen Lokal, vielleicht gar in einer Kirche statt fand, gewiss mit grossem Effekt. No. 2. Rezitativ und Arie, dem nach wenig Takten ein Allegro moderato religioso in Es dur, ¾, sich anschliesst. Es ist für Tenor, mit sanfter, gesangreicher Figur geschrieben. Nach der Schlussharmonie $\frac{6}{5}$ tritt No. 3 ein Choral in As dur ein, der, gut vom Chor vorgetragen, sich sehr schön ausnehmen muss. No. 4. Arie, Alt. mod., B dur. Die Bassstimme hebt auf die Worte: „Lass, heil'ge Stadt, mit Ruhm gekrönt“ u. s. w. ein brillantes, marschmässiges Motiv an, das harmonisch reich vom Orchester begleitet wird. Ist der Sänger in Koloraturen gewandt, so wird er sich zeigen können; für die, die diese Beweglichkeit nicht besitzen, ist die Veränderung angegeben. No. 5. Allegro, D dur, ¾, „Tönt, Echo's, laut im Jubelschall“ u. s. w. erst die Stimme allein, dann tritt der Chor for. ein. No. 6. Rezitativ und Quartett. Der Tenor fängt das Rezitativ an, dem bald ein angenehmes Andante, G dur, ¼, folgt, das von den vier Stimmen nach kurzem Vorspiel ergriffen und mit verständiger, effektuirender Imitazion abwechselnd fortgesetzt wird. Die Führung der Stimmen ist tadellos. Ohne sehr schwer zu sein, kann eine gute Sopransängerin Beifall ernten, wenn Alles sauber und klangvoll herauskommt. No. 7. Andantino con moto, G moll, ¾. Bass, Tenor und Sopran treten imitirend nach einander ein und halten die Figur fest. Der Satz ist brav erfunden und ausgeführt. No. 8. Rezitativ für Alt, B dur, C-Takt. Arie für den Alt, D dur, ¾. No. 9. Coro. Andante maest., E dur,

alle Stellen seiner Partitur mit pianissimo oder fortissimo bezeichnet hätte; das habe ich schon bey anderer Gelegenheit angeführt, und konnte es bey dieser Aufführung ganz bestätigt finden.

Der ungemeine und zum Theil unverdiente Beyfall, den der deutsche Sänger Ellmenreich mit seinen Intermezzi vor einiger Zeit hier gefunden, hat sein Urbild, den bekannten Bianchi hierher gelockt. Es ist so eben von der Opéra buffa sein Calzolaro, l'Avaro und Maestro di Capella angekündigt worden, und zwar so, dass B., der sich bekanntlich schon mehrere Jahre in allen bedeutenden Städten Deutschlands umhergetrieben hat, ganz frisch vom berliner Hofe angekommen sey (récemment arrivé de la cour de Berlin) — Paers Camilla ist hier auch (unter dem Titel: Camille, ou le Souterrein) auf die Bühne gebracht worden, hat aber kein Aufsehen erregt; woran jedoch gewiss nicht die vortreffliche Musik, sondern das Schuld seyn mag, dass sie keineswegs nach Würden ausgeführt und nur auf ein kleines Theater, das Théatre du Marais, gebracht wurde. —

Aufführung der Schöpfung von Haydn, in der Mindner Messe.

Die Schöpfung, dies in aller Welt so bekannt gewordene Oratorium von Haydn, war schon 2 mal in Hannover aufgeführt, als in Preussisch Minden der dasige Kriegs- und Domainenrath Müller, ein eifriger Beförderer der Musik, das Unternehmen wagte, diese grosse Musik näher an die Westphalische Pforte zu ziehen und zur Aufführung derselben in der Domkirche, eine Subscription zu eröffnen, die, wenn nach Bestreitung der Kosten noch etwas übrig bleiben sollte, den Armen einen kleinen Zufluss gestatten möchte. So ansehnlich auch im Anfange von den Mindner Einwohnern auf die Schöpfung subscribirt wurde, so zweifelhaft schien es doch bey dem beträchtlichen Kostenaufwande, den die Herbeyschaffung der Tonkünstler, so wie die übrige Einrichtung erforderte, dass die wirkliche Aufführung zu Stande kommen würde. Indessen sie kam — Dank sey es dem Genius des neuen Jahrhunderts — sie kam glücklich zu Stande, und der 21te May d. J. war für die erste, der 25te für die zweyte Aufführung bestimmt; denn bey der ansehnlichen Konkurrenz von Zuhörern schien selbst der grosse Dom nicht geräumig genug zu seyn, um alle Theilnehmer an diesem Vergnügen auf einmal fassen zu können. Die schöne Witterung, der lebhafte Verkehr der Mindner Messe, alles vereinigte sich mit der gesammtesten Neugier einer unzähligen Menschenmenge diesseits und jenseits der grossen Bergkette, die von Bielefeld, Herford, Hinteln, Bückeburg, ja vielleicht bis von Bremen herbeygekommen waren, das neue Wunder der Schöpfung zu sehen. Zur Einlassung bedurfte man nur einen gedruckten Text, der mit einem besondern Zeichen roth gestempelt war, vorzuzeigen: eine Einrichtung, die allgemeine Nachahmung verdient. Der grosse Dom füllte sich schon eine Stunde vor der Aufführung mit Menschen. Nachdem fatalen Einstimmen der Instrumente entstand auf ein gegebenes Zeichen mit dem Glockenschlage 4, eine erwartungsvolle Stille. Ein Paukenwirbel verhallte mit dem Eingriffe des ersten Akkords in den hohen Gewölben des Doms. Das Chaos entfaltete sich. Einen himmlischen Genuss brachte die Würkung der Töne vom sanftesten Piano bis zum erschütternden Fortissimo hervor. Ein solches Schweben und Wogen der Töne, ein solches Verschmelzen der Dissonanzen bis zur Auflösung in die reinsten Harmonien kann nur ein Gebäude *) hervorbringen, welches so wie

*) Ich stand am ersten Tage unter dem Zuhörern abgetheilt in der Mitte des Doms. Es war nicht der Bogenstrich der Geigen, nicht der Ansatz der Blasinstrumente, der uns Ohr schlug. Es war ein durch

C-Takt. Nach einer syncopirten Figur tritt der Chor ein. Das Akkompagnement hat hier und da Bindungen und Nachahmungen, die die teutsche Schule beurkunden. No. 10. Rezitativ, A dur, Bass. Hierauf All. vivace, C dur, C-Takt, Chor. Brillant und kräftig, mit sehr angenehmen melodiösen Stellen abwechselnd. No. 11. Rezitativ, Sopran. Arie für den Sopran, $^3/_8$ Takt, F dur, All. con spir., Viervierteltakt. Lebhaft und glänzend, mit einer Triolenfigur und manchen Fortschreitungen, die, zumal in diesem Tempo, eine tüchtige Sängerin erfordern. Aber der Satz ist dankbar geschrieben und wird der Vortragenden Beifall erwerben. Mitunter tritt der Chor leise ein, dann wieder kräftig. Es ist ein Effektstück. Ihm schliesst sich No. 12, All. mod., D dur, C-Takt, an. Vermuthlich Chor, zwar steht es nicht dabei, doch lässt es sich, da der Satz den ersten Theil beschliesst, voraussetzen. Der zweite Theil wird mit einem Chor, Andante maestoso, No. 13, B dur, C, eröffnet. No. 14. Rezitativ, Tenor. Hieran schliesst sich ein Duett in G moll für Sopran und Tenor, $^6/_4$, das eine sehr angenehme Kantilene hat. Vermuthlich haben die Violoncello's die bewegte Akkompagnementfigur. Der Satz ist innig gehalten und muss, gut vorgetragen, sehr gute Wirkung thun. No. 15, Tenor-Rezitativ, Adagio, A dur. Hier ist die Bemerkung: „im Teutschen für eine Altstimme" beigedruckt. Ihm folgt No. 16, Rezitativ, Bass, mit einer kurzen Bassarie, die in ein kräftiges All. con Brio, E dur, C, übergeht, das später zu einem Chor von zwei Tenoren und zwei Bässen sich erweitert. Nun wird A dur, $^6/_4$, ergriffen und eine Melodie in langen Noten vorgetragen. Die Figur:

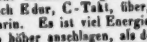

— doch wohl von Violoncello's vorgetragen — unterstützt der Chorgesang, der wohl sich gut ausnehmen mag, obgleich der Text: „Ruft Wilhelms Sohn, den früh der Sieg schon weihte" eigentlich kein recht musikalisches Moment enthält. Gegen das Ende tritt der Satz wieder nach E dur, C-Takt, über, Con più moto, und schliesst darin. Es ist viel Energie in dem Stücke, was wir um so höher anschlagen, als der Text ziemlich unmusikalisch ist. No. 17. Tenor-Solo, Rezitativ, später Aria con Coro, All. non troppo, D dur, C. Es folgt der Chor, über welchem der Tenor bald mit melodischer Kantilene, bald mit Koloraturen sich hören lässt und schönen Ton so wie Bravour zeigen kann. No. 18. Allegro. Das Orchester führt in einem Interludium von 38 Takten die Harmonie nach Es dur, $^3/_4$, wo ein Chor von zwei Bässen und zwei Tenoren eintritt, „Triumf!" ruft und Siegesfreude über die geschlagenen Feinde Nassau's verkündigt. No. 19. Andantino grazioso, G dur, $^2/_4$. Wann werden denn unsere Korrektoren so viel des gewöhnlichsten Italienischen und Französischen lernen, um nicht auf den Titelblättern der Musikalien die lächerlichsten und einfältigsten Sprachschnitzer stehen zu lassen! Hier steht Andantino con grazioso, was natürlich Unsinn ist. Dieses Andantino ist nun aber wirklich grazioso und wird von Sopran und Alt im Chor gesungen. Die Stimmen sind ungezwungene Nachahmungen, kunstgerecht und fliessend geführt. Auch hier zeigen wohlangebrachte Bindungen und Synkopen den wackern Schüler Spohr's. No. 20. Maestoso, D dur, $^3/_4$. Vier Stimmen — vermuthlich Chor — treten kräftig so ein

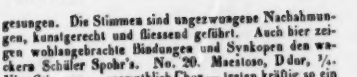

und führen, vom Orchester in punktirten Noten begleitet, einen melodischen Gesang 14 Takte bis zur Fermate und Halbkadenz auf A. Dann tritt mit All. non troppo, C-Takt, ein würdiges Fugenthema so ein:

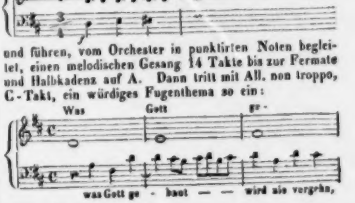

Thema und Gegenthema sind so klar und doch kontrastirend gegen einander gehalten, als es bei dieser Behandlungsart unerlässlich ist. Es macht sich sehr pathetisch, wenn die Bässe auf die Worte: „Was Gott getan" u. s. w. mit ihren grossen Noten das Hauptthema wieder anheben, indess die andern Stimmen das Kontrawieder anheben, indess die andern Stimmen das Kontrathema in allerlei Veränderungen erklingen lassen. Obgleich der Satz keine kontrapunktischen Künste enthält, so beweist er dennoch des Verfassers gute Bekanntschaft damit und muss sehr gute Wirkung thun. Nachdem die Stimmen das Fugenthema verlassen, treten sie in einen vierstimmigen Gesang zusammen, ergreifen das Thema wieder und führen es eine Zeitlang fort, bis sie endlich choralmässig schliessen. No. 21. Chor in G dur, C, beginnt den dritten Theil kräftig und frisch zu den Worten: „Lasst noch einmal jetzt im Chor, durch die festgeschmückten Hallen, jubelnd Gottes Lob erschallen." Hieran reiht sich ein Allegretto, C dur, $^2/_4$, das uns zu diesen Worten und zu dem Styl, in welchem die ganze Kantate gehalten ist, zu weltlich und nicht würdig genug erscheint. Es heisst dort: „doch wenn, entzückte Festesbrüder, Jehova's Opfer sind vollbracht"; hier das Vorspiel, dessen tanzmässige Figur später auch den Chorgesang in der hohen Oktave begleitet:

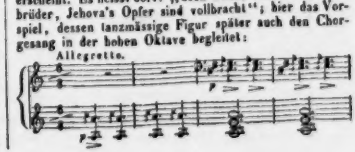

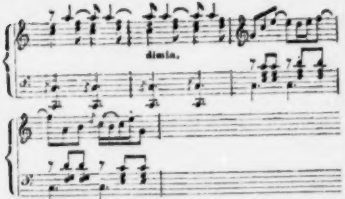

Wir geben dies indess nur für unsere individuelle Ansicht nach dem Klavierauszuge möglich, dass der Komponist durch die Instrumentazion der Figur ein ernsteres Kolorit zu verleihen wusste, möglich auch, dass sich der Satz im Ganzen weniger hüpfend ausnimmt. No. 22. As dur, Andante, ¾, Soprano. Ein angenehm ruhig dahingehendes Arioso, an dem wir nichts zu tadeln wüssten, als dass wir zu den teutschen Worten: „O lieblicher Abendstern, verzögre lang am Himmelszelt" und für den einfachen Gang des ganzen Satzes die folgenden Harmonieen etwas gesucht finden:

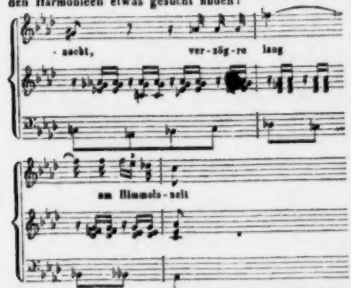

Der Satz geht durch enharmonische Verwechslung des Klanggeschlechts (*As* als *Gis* betrachtend) in's Allegro, E dur, C, über, wobei der Sopran angenehme und melodiöse Stellen vorzutragen hat, auch gegen das Ende brillante Koloraturen erhält. No. 23. Duett, ⅔, geht durch die Harmonieen:

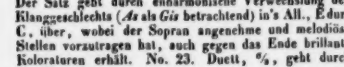

etwas rasch nach F dur. Tenor und Bass führen den Gesang, der gut und singbar geschrieben ist. No. 24 ist Chor, B dur, ⅔, All. moderato, marschmässig, kräftig, zu den Worten: „Pallas wird vor uns schreiten" u. s. w. in der Mitte mit freien Nachahmungen. No. 25. Rezitativ, Bass, Es dur. Dann Quartett, Es dur, ¾, Poco andante, gebetartig, wie es die Worte verlangen. Im Verfolg werden die Akkompagnementsfiguren reicher und auch die Stimmen wechseln in mancherlei Eintritten ab, und sind, wo sie zusammentreten, gut und sehr singbar geführt. No. 26. Coro, Grave Maest., C, C moll. Pathetisch. No. 27. Rezit., Tenor, Chor, Adagio, wo die Bässe in dieser Lage anfangen:

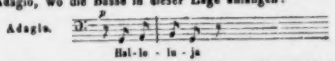

diese Figur nehmen die andern Stimmen, abwechselnd und imitatorisch, während sechs Takten auf. Dann folgt ein Moderato, C dur, ⅔, wo über einem gehenden Bass der Chor for. eintritt, und später kurze Soli's in angenehmen Bindungen vorkommen. Nachdem das Halleluja noch einmal im Adagio, ⅔, angeklungen hat, hebt eine Fuge mit folgendem effektvollen Thema an:

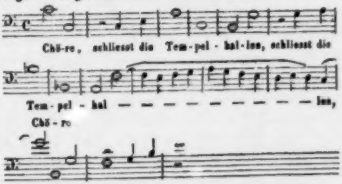

Der Satz ist brav geschrieben, klar, mit guter Stimmenführung und muss, tüchtig besetzt und kräftig vorgetragen in einem grossen Lokal, sehr imponiren. Gegen das Ende steigert sich die Bewegung zum Con fuoco, das Fugenthema im Unisono in seinen ersten Takten wiederholend, und endigt mit breitbasirtem Schluss, wie es hier ganz an seinem Platze ist.

Man kann, wenn man das Werk im Ganzen betrachtet, dem Komponisten — von dem wir freilich nicht wissen, sein wievielstes Werk die vorliegende Kantate ist — zum Ruhme nachsagen, dass er in dieser Gattung ein wohlgelungenes, gediegenes Ganzes geliefert habe. Sein Satz ist rein und würdig, wie es sich von einem Schüler Spohr's voraussetzen lässt, seine Gedanken edel, oft angenehm und einschmeichelnd. Es scheint ihm nicht an Fantasie zu fehlen, aber er wollte, wie uns dünkt, sich hier in den Gränzen des halbkirchlichen Styles halten. Fällt ihm einmal ein tüchtiger Operntext zuheim, so lässt sich etwas Tüchtiges von ihm erwarten. Jedenfalls schliesst er sich dem Reihen der in Holland jetzt lebenden Komponisten aufs Ehrenvollste an, und wir freuen uns für sein Vaterland einer solchen Erscheinung.

Von Druckfehlern haben wir nur bemerkt S. 168, wo im sechsten Takte des Allegretto in der Oberstimme das Zeichen des Violinschlüssels fehlt, und S. 213, wo

im Schlussakkorde die obere Note nicht *b* sondern *c* heissen muss.

C. B. von Miltitz.

Vermischte Anzeigen.

Zwei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und des Violoncell's — von *Aug. Pott.* 8s Liederheft. Op. 14. Wien, bei Artaria. Preis 1 Thlr.

Das erste Lied: „Und wüssten's die Blümlein, die kleinen" gibt dem Violoncell im Vor- und Zwischenspiele das Melodische, während das Pianoforte nur begleitet und die Harmonie sichert. Es ist sehr vortheilhaft bedacht, wie der ansprechende Gesang, zu dem das Bogeninstrument öfter noch eine zweite Melodie ertönen lässt, wie duettirend, also nicht wie ein Lied, sondern wie ein mehr wiederholender und ausgeführterer Konzertgesang gehalten, die seit mehren Jahren immer beliebter geworden sind. — Das zweite: „Mein Herz, wie fühlst du dich beglückt" (von Elise Müller) ist auch ein angenehm durchgeführter Gesang, der nur allein von meist arpeggirender Pianofortebegleitung umwogt wird, bis auf den stiller und in spielender Wiederholung der Gedanken gehaltenen Mittelsatz, der in das erste Tempo zum übergeht und es zum freudig bewegten Schlusse bringt. Der erste Gesang ist mehr für den Tenor, der zweite mehr für den Sopran geeignet. Beide dürfen sich viele Freunde versprechen.

Studien für den Gesang, insbesondere der Sopran- und Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Otto Claudius.* Op. 19. Schleusingen, bei Conrad Glaser.

Es ist dies die Fortsetzung der von uns bereits besprochenen Gesangschule in praktischen Uebungen von S. 93 bis 144, deren Beschaffenheit und Zweckmässigkeit unsere geehrten Leser, denen solche Werke Bedürfniss sind, aus Erfahrung kennen. Die Art, in welcher der Verfasser, Kantor am Domgymnasium zu Naumburg an der Saale, nützlich zu werden sich bestrebt, ist im Ganzen dieselbe, wie in den früheren Heften. Wir bringen daher nur für die Lehrer, die das Werk noch nicht kennen, aus der Vorrede des Verfassers in Erinnerung, dass Jedem freie Wahl bleibt, von Sekunden- zu Terzenübungen u. s. w. überzugehen, „wo ihn das jedesmalige Bedürfniss auffordert — wie überhaupt diese Studien keine Lehrart ausschliessen, ihr vielmehr die Art des Vokalisirens, des Athemnehmens u. s. w., die Anwendung des Portamento und aller Modifikazionen der Töne nach Stärke und Schwäche lediglich überlassen. Mit einem Worte, für den Lehrer sollen sie nichts weiter sein, als eine Unterlage für den Unterricht, auf welcher Jeder nach seinem Gefallen weiter bauen kann."

Studien für die Flöte, nebst einer willkührlichen Pianoforte-Begleitung, mit besonderer Berücksichtigung der in neuerer Zeit gebräuchlichsten Verzierungsarten, als Vor- und Nachschläge, Doppelschläge, Triller und Pralltriller. Zur weitern Ausbildung schon etwas vorgeschrittener Flötenspieler. Von *Kaspar Kummer.* 97s Werk. Bonn, bei F. J. Mompour. Preis mit Pianoforte 1 Thlr. 12½ Sgr.

Der Verfasser, herzogl. sachs.-koburg-gothaischer Kammermusikus, ist als praktisch gebildeter Mann und grübter Komponist, namentlich im Unterhaltungs- und Lehrfache, durch allerlei Uebungssätze bekannt. Alle diese Studien bilden hübsche, nicht zu lange Musikstücke, zu deren Ausführung, hat sie der Schüler gehörig eingeübt, die Begleitung des Pianoforte, die sehr leicht ist, am Zweckmässigsten verwendet werden mag. Die erste übende Unterhaltung sorgt für Vorschläge, lange und kurze; die zweite für Doppelvorschläge (oder Schleifer) und Nachschläge; die dritte und vierte für Doppelschläge auf der Note, die fünfte zwischen zwei Noten, die sechste auf punktirten Noten; die siebente übt die Pralltriller, die achte, neunte und zehnte die Triller. — Zu grösserer Bequemlichkeit ist die Begleitungsinstrumentirung auch allein gedruckt für 27½ Sgr. zu haben und die Flötenstimme allein für 15 Sgr. In dieser Flötenstimme ist über jeder Nummer erst die Schreibart der jedesmaligen Verzierung und darunter in einem zweiten Notensystem die Ausführung angegeben, wie man dies in Schulen zu finden gewohnt ist. Leider sind die Doppelschläge von oben und unten im Stiche nicht beachtet und beide auf eine und dieselbe Art gedruckt zu sehen, was zum Besten der Sache schlechthin zu ändern ist. Die übrigen Druckfehler sind weit geringerer Art und bedürfen kaum der Anzeige bis auf die wenigen kurzen Vorschläge, denen der genau bezeichnende Querstrich fehlt, und zwar gerade in dem Notensysteme, das die Schreibart derselben angibt, wodurch das Versehen des Korrektors um so auffallender und nachtheiliger wird. Dem kann aber mit so geringer Mühe von Seiten des Verlegers abgeholfen werden, dass wir dies zu seinem eigenen Vortheil von ihm erwarten dürfen.

Für die Orgel.

VII Orgelstücke verschiedenen Karakters komponirt von *Adolph Hesse.* 60s Werk. Breslau, bei Karl Weinhold. Preis 12 Gr.

Dieses neueste im Druck erschienene Orgelwerk dieses allgemein bekannten und geschätzten Komponisten steht seinen früheren decartigen Schöpfungen nicht nach und empfiehlt sich schon dadurch. Es ist diese Sammlung die 35. für die Orgel. Der lithographirte Druck ist eng, aber deutlich.

Trio und Fuge von *J. J. Müller.* Op. 86. Erfurt, bei Wilh. Körner. Preis 7½ Sgr.

Der Herr Musikdirektor J. J. Müller tritt selten mit seinen Kompositionen öffentlich hervor, so selten, dass wir uns nicht entsinnen, jemals ein Druckwerk von ihm zur Anzeige in die Hände bekommen zu haben. Sind seine Orgelwerke alle so klar und selbständig, dabei so schulgerecht, wie man es von einem Schüler Rittel's, denn für diesen halten wir ihn, erwarten darf, so

wäre es wohl wünschenswerth, wenn er die auserlesensten seiner noch ungedruckten Orgelwerke, wenn auch in nicht grosser Zahl, folgen lassen wollte. Diese kleine wohlfeile Herausgabe (6 gute Groschen) ist jedenfalls bestens zu empfehlen.

Choral-Vorspiele von *J. H. D. Lohmann*. Wolfenbüttel, bei Holle. Preis 4 Gr.

Diese Vorspiele zu dem Chorale: „Ach Gott und Herr," zu den beiden gebräuchlichen Melodieen zu: „Wer nur den lieben Gott lässt walten"; „Nun ruhen alle Wälder" und „Was Gott thut, das ist wohlgethan" sind sämmtlich so leicht, dass sie für Anfänger zu gebrauchen sind. Besondern Werth oder Unwerth haben sie nicht.

Nachrichten.

München, den 25. Juni. Ihrem Wunsche, von besonders wichtigen Neuigkeiten sogleich Nachricht zu erhalten, entsprechen wir durch einen Bericht über *Franz Lachner's Alidia*, mit welchem wir jetzt, nachdem dieses Werk vorgestern zum zweiten Male gegeben worden ist, um so weniger zögern zu dürfen glauben, als einige Korrespondenten schon gleich nach der ersten Aufführung sich befähigt und befugt hielten, ein Urtheil über dasselbe zu fällen und zu veröffentlichen. Bei dieser Hast ist manches Unrichtige und sogar Unredliche zum Vorschein gekommen. Den Einen hat es verdrossen, dass er sich aus der ersten Vorstellung zu wenig hervorstechende Melodieen mit nach Hause nehmen konnte, und er hat, unbekümmert ob die Schuld davon an ihm selbst oder an der Oper liege, seinen Verdruss einem Freunde mitgetheilt, welcher diese Neuigkeit der Welt nicht vorenthalten zu dürfen glaubte. Ein Anderer versicherte, der Beifall sei *getheilt* gewesen, und diese Nachricht ist sogar in das Feuilleton der musikal. Zeitung übergegangen. Und doch können wir versichern, dass sich weder eine Opposizion gezeigt, noch der Beifall auf eine Minorität beschränkt habe. Thatsache ist (wie auch schon die Augsburger Allgem. Zeitung meldete), dass der Komponist bei der ersten Aufführung zwei Mal, und nach der zweiten ein Mal gerufen wurde, und dass der Applaus fast nach jeder Nummer so vernehmlich und von allen Seiten her schallte, als wir ihn in München — wo das Publikum in dieser Beziehung ohne Vergleich karger und bequemer ist, als z. B. in Wien — je gehört haben. Dass die Oper seit dem 12. April nicht mehr gegeben wurde, erklärt sich daraus, dass vom 13. April an Mad. Mink über einen Monat krank, und Lachner den ganzen Mai hindurch von hier abwesend war; Ferner hatten sich inzwischen die Unterhandlungen der Intendanz mit Fräul. van Hasselt, um diese Sängerin für die Zukunft unserer Bühne wieder zu gewinnen, zerschlagen, weshalb das beabsichtigte Gastspiel derselben vor ihrem Engagements-Antritte in Wien, und somit auch die Aufführung der Alidia unterblieb, bis Dem. Hartmann (eine noch jugendliche Sängerin und erst seit beiläufig 2 Jahren bei der Bühne) die Rolle derselben einstudirt hatte.

Lachners Komposizion ist höchst bedeutsam, man mag sie nun vom allgemeinen ästhetischen Standpunkte aus, oder insbesondere in ihrem Verhältnisse zu der Gestaltung betrachten, welche das Opernwesen in der neuesten Zeit angenommen oder erlitten hat. Die schöpferische Kraft seiner Fantasie bewährte der Tonsetzer durch eine üppige Fülle von Melodieen, die gleich entfernt von der Gespreiztheit einer gewaltsam erkünstelten Originalität wie vom Ordinären und Trivialen, durchweg die eigenthümliche künstlerische Individualität ihres Urhebers in den verschiedensten Situazionen widerspiegeln, und, wie sie frisch und lebenskräftig dem Herzen entquollen, den geraden Weg zu demselben nicht verfehlen können. Dasselbe gilt auch von der Fortführung der Melodieen und deren Verbindung, selbst wenn zwei oder drei verschiedene zu gleicher Zeit erklingen. Gestand hier Lachner den Anforderungen der Zeit und des grösseren Publikums so viel zu, als er als Künstler nur immer durfte, so stellte er nicht minder den musikalischen Verstand, welcher Gediegenheit der Arbeit und der Form überhaupt verlangt, im reichen Maasse zufrieden, und ging auch hierin so weit, als es den Anforderungen des dramatischen Elementes unbeschadet thunlich war. Von moderner Zerstückelung oder Abgerissenheit findet sich somit in dieser Oper keine Spur, und die einzelnen melodischen Stellen, die nicht irgend einem grösseren Ganzen angehören, beschränken sich auf die bin und wieder in den Rezitativen mit grosser Wirkung angebrachten Arioso's. Als Meisterwerke dramatischer und musikalischer Durchführung nennen wir ausser der Ouverture die drei grossen Finale's. Einen nicht minder befriedigenden Eindruck machen die Terzetten (es kommen deren fünf vor) und drei grosse Duetten. Die Form der Arie, welche unseres Dafürhaltens in neuerer Zeit von Operndichtern und Komponisten mehr als sich ziemt vernachlässigt wurde, ist von Lachner mit Einsicht und grossem Erfolge benutzt worden; von den vier Stücken, welche von dieser Gattung in der Alidia vorkommen, steht an Werth keine der andern nach, während durch karakteristische Haltung sich jede auffallend von den übrigen unterscheidet; hieher ist auch eine Romanze und Kavatine der Alidia zu zählen. Das Uebrige besteht, mit Ausnahme dreier karakteristisch und sehr melodiös gehaltener Szenen mit Chor und der anmuthigen Balletmusik, aus Chören, welche jedoch von der ganzen Dauer der Oper (sie währte jedes Mal von ½7 bis ¾ über 9 Uhr) verhältnissmässig nicht viele Zeit in Anspruch nehmen. Die Instrumentazion ist, wie zu erwarten war, durchgängig interessant, und effektvoll in hohem Grade; dabei wurde von Massen (insbesondere von Posaunen und Trompeten) sparsamer Gebrauch gemacht, und Trommeln kommen gar nicht vor, weder bei den Soldatenchören noch bei dem die Oper beschliessenden Erdbeben.

Vom Libretto können wir leider wenig Günstiges berichten. Es ist zwar nicht zu den schlechtesten, aber auch höchstens nur zu den mittelmässigen zu zählen. Die Handlung ist, wie bereits bekannt, *Bulwer's* Romane

„*Die letzten Tage von Pompeji*“ entnommen, aber nach Chili verlegt, und spielt im Jahre 1647. Aus dem Inkapriester Arbaces ist ein El Morgano geworden, der von Abkunft ein Morisco, Edelmann, und nebenbei ein Schwarzkünstler ist, und vom verstorbenen Vater der Palmira Letzterer zum Vormund bestimmt worden ist (Baspartie, gesungen von Pellegrini). Alidia ist das blinde Blumenmädchen Nydia (Sopran, früher von Fräul. van Hasselt, jetzt von Dem. Hartmann gesungen); der Dichter hat ihr, was wir nicht tadeln können, das Augenlicht wiedergegeben. Diese beiden Karaktere unterscheiden sich in ihrer musikalischen Haltung am auffallendsten von einander und auch von den Uebrigen. Jone ist Palmira, Tochter des verstorbenen Vizekönigs von Mexico (Mad. Mink), Glaukus ist Almore, Neffe des Vizekönigs von Chili (Tenor, Diez), der Bruder der Jone ist Don Lisardo, ein Verwandter Palmirens (Bass, Lenz). Zur Zauberin Leviarda (Sopran, Dem. Fuchs) und zum Schenkwirth Vasco (Bass, Sigl), welcher nur eine kleine Partie hat, finden sich die Parallelen von selbst. Sämmtliche Darstellende leisteten Ausgezeichnetes, und das Orchester führte seine bisweilen sehr schwierige Aufgabe unter Leitung des Komponisten auf eine bewundernswürdige Weise aus. Die vorkommenden Tänze und die beiden neuen Dekorazionen fanden allgemeinen Beifall, eben so die Kostüms. An der übrigen Inszenesetzung aber gäbe es noch mancherlei zu verbessern. — Ungeachtet des herrlichsten Wetters und der fast unerträglichen Hitze waren Logen und Parterre wieder sehr voll, und der Beifall hatte weniger als getheilt. Am Schlusse wurden Alle und, wie schon bemerkt, auch der Komponist rauschend gerufen.

Magdeburg. In einer Stadt, wie unser Magdeburg, wo die materiellen Handelsinteressen die Hauptrolle spielen, finden die Musen-Künste selten ihre eigentliche Heimath. Daher ist es um so mehr der Anerkennung werth, wenn, namentlich in Beziehung auf die höhere Tonkunst, manches Tüchtige bei uns in's Leben kommt. Das viele Mittelgut wollen wir übergehen, und nur des direkt oder indirekt Kunstfördernden gedenken, welches in jüngster Zeit sich in unserer Veste hervorgethan. Das Konzertwesen nimmt bei uns den obersten Platz ein. An der Spitze steht der wackere Organist der St. Ullrichskirche, Musikdirektor *August Mühling*. Nur wird der Wunsch ausgesprochen, dass dieser tüchtige Musiker sich in der Konzertdirekzion nicht zu oft vertreten lassen möge. Unser halbes Dutzend Winter-Konzert-Direkzionen veranlassen manches Lobenswerthe hierbei. Ob es aber nicht erspriesslicher für unser Konzertmusikwesen sein dürfte, die bessern Talente zu nur Einem, und zwar zu einem öffentlichen Konzert (z. B. nach dem Vorbild des Leipziger) zu gewinnen? Ausser unsern stehenden Winter-Ton-Ess-Tanz-Konzerten, gewinnen Extrakonzerte bei uns selten ein günstiges Terrain. Fräul. *Siegfried*, unsere geschätzte Pianistin (Schülerin von Hummel), veranstaltete ein solches und gewann den Beifall ihrer Zuhörer. Leider haben wir keine öffentliche würdige Lehrerin in unserer Lobbudel-Malträtir-Kritik; das Kenntnissreiche, Väterlich-Belehrende derselben fehlt uns eben so, als der Berliner Musikkritik. Musikdirektor *Kloss* hielt eine Vorlesung über die Musik der alten kultivirten Völker und führte abyssinische Volkslieder dazu aus. Freilich dürfte Vieles hierbei Hypothese bleiben. Als Pianist bewies Herr Kloss viel Fertigkeit und guten Vortrag. Seitdem ist Herrn Kloss die Gesanglehrerstelle am hiesigen königl. Pädagogium übertragen worden. Ein Herr *Dreschke* aus Berlin liess sich in einem Pianofortekonzert (E dur) von Hummel hören. Hierbei sind wir veranlasst, Jedem zu rathen, dessen Gedächtniss nicht unfehlbar ist: nicht ohne Notenblatt öffentlich zu spielen. Musikdirektor A. Mühling brachte uns die schöne klare Frühlingsmusik von Haydn's beiden ersten Theilen der „Jahreszeiten,“ vom Singverein ausgeführt, in dessen jährlichem Benefizkonzert. Die andern kleinen Gesangstücke in diesem Konzert hatten wenig Erfolg. Hierbei sei eines jugendlichen Gesangtalentes, Fräul. *Walz* von hier, gedacht, einer jungen Dame von 17 Jahren, mit umfangreicher, klangvoller, rein intonirender Sopranstimme. Bei sorgfältigster Ausbildung, unter Meisters Hand, können Konzertdirekzionen eine treffliche Acquisizion an ihr machen. Aug. Mühling hat ein neues Oratorium „Bonifacius,“ Text von A. Kahlert, vollendet, das manches Gelungene enthält. Der neue Gesanglehrer am Pädagogium, Herr MD. *Kloss*, gab zu seiner Introduktion in unserm Orte in der durch ihre architektonische Schönheiten berühmten Domkirche ein geistliches und Orgelkonzert, in welchem er sich in einer Kantate und Motette als achtbarer Kirchenkomponist und treffliche Orgelvirtuos in Joh. Sebastian Bach'schen Fugen u. A. bewährte. Auf Veranlassung unsers ausgezeichneten Kanzelredners, des General-Superintendenten Bischof Dr. *Drüseke* sind in obengenannter Domkirche die Motetten eingeführt worden. Daher haben die Verehrer der Kirchenmusik die Freude, an den Sonnabenden Nachmittags vom Domchor unter Leitung ihres verdienten Lehrers, des Herrn Musikdirektors *Wachsmann* manches bisher schlummernde, erhebende Vokalwerk zu hören. Sollte der gegenwärtig bei uns domizilirte Herr MDir. Kloss für ein ausgeführtes Orgel-Zwischenspiel in der Motette nicht zu gewinnen sein? Unsere Oper ist während der Sommerzeit ambulant; jetzt in dem Badeorte zu Helmstädt. Nach Vollendung unserer Magdeburg-Leipziger Eisenbahn werden Sie manchem Magdeburger in Ihrem Gewandhaus-Konzert begegnen.

Erstes nordteutsches Musikfest in Lübeck,

den 26., 27. und 28. Juni 1839.

Die nähere Bezeichnung des so eben mit dem schönsten Erfolge in Lübeck begangenen Musikfestes deutet an, dass es als das erste einer sich neu begründenden Vereinigung nordteutscher Städte angesehen werden soll. So viel Referenten bekannt geworden, haben sich die Städte Altona, Bremen, Hamburg, Lübeck, Rostock, Schwerin

und Wismar zu ersterm Zweck verbunden, wenigstens waren die meisten Mitwirkenden aus diesen Städten. *) — Zuvörderst ist der Wunsch auszusprechen, dass dieser hochachtbare Verein sich langen Bestehens und erfolgreichen Wirkens erfreuen mag, zur Beförderung wahrer echter Kunst, und dass die Anordnungen aller Feste auf Erreichung dieses Zweckes gerichtet sein mögen, und man Nebendingen nur insofern Aufmerksamkeit und Mittel widme, als sie den Hauptzweck fördern helfen.

Was nun das Lübecker Musikfest betrifft, so waren die Vorbereitungen dazu auf das Beste und Sorgsamste getroffen. Es hatten sich eine Anzahl der achtbarsten Männer zu einem Comité verbunden, welche hinwiederum noch eine grössere Anzahl achtbarer Bewohner Lübecks in's Interesse zogen, die sich verbindlich machten, durch einen Beitrag das etwaige Defizit zu decken und die zur Mitwirkung Eingeladenen gastlich aufzunehmen. — Es muss hierbei die Bereitwilligkeit und die biedere echt hanseatische Gastfreundschaft hoch gerühmt werden, welche die wackern Lübecker gezeigt haben; alle Fremden fanden die beste Aufnahme, und es hat gewiss die Zustimmung Aller, welche sich dieser freundlichen Aufnahme gleich dem Unterzeichneten zu erfreuen hatten, wenn ich im Namen aller Besuchenden hier öffentlich den herzlichsten Dank ausspreche. — So wie nun durch die Vorkehrungen für das Aeussere wohl gesorgt war, so war das rein Musikalische in die Hände des tüchtigen eifrigen Musikdirektors der Stadt Lübeck Herrn Hermann gelegt, und auch dieses wohl berathen. Die Wahl der auszuführenden Hauptwerke war auf längst als klassisch anerkannte gefallen. An grössern Gesangwerken: 1) Händels Samson. 2) Aus Händels Messias der zweite Theil mit einigen Auslassungen. 3) Aus Gluck's Orpheus die Hauptszene des Orpheus mit Chor. 4) Finale aus Cherubini's Wasserträger. — An Orchesterwerken: 1) Beethovens C moll-Sinfonie. 2) Mozarts Zauberflötenouverture. 3) Beethovens Leonorenouverture. 4) Mendelssohns Melusinenouverture. — Zum Sologesang und Solospiel wirkten folgende Damen und Herren: Fräulein Hedwig Schulz aus Berlin (Tochter der hochgeachteten königl. Sängerin) und Fräul. Grabau aus Bremen (Sopran); Fräul. Caspari aus Berlin und Fräul. de la Folie aus Bremen (Alt); Herr Schäfer aus Hamburg und Herr Heinrich aus Berlin (Tenor); Herr Fischer aus Berlin (Bass). — Solospieler waren: Herr Konzertmeister David aus Leipzig (Violine), Herr Botgorscheck aus Wien (Flöte) und Herr Queisser aus Leipzig (Posaune). — Die Besetzung der Chöre bestand aus den Singvereinen von Lübeck, Hamburg, Altona, Bremen, Schwerin, Rostock und andern Städten, wie ebenfalls die Mitglieder des Orchesters aus diesen Städten zusammengesetzt waren. Da mir eine spezielle Liste nicht zu Gesicht gekommen, so kann ich leider keine genaue Angabe liefern. Die Zahl der Mitwirkenden war gegen 400, und das Verhältniss des Chorpersonals zum Orchester der Zahl nach gut, wenn auch nicht in der Wirkung, worun aber die Aufstellung Schuld war, wie in der Folge bemerkt werden muss. Die Direkzion hatten: Herr Musikdirektor Hermann (erster Tag); Herr Musikdirektor Grund aus Hamburg (zweiter Tag); Herr Musikdirektor Riem aus Bremen (dritter Tag). — Anführer des Orchesters für alle drei Tage: Herr Konzertmeister David, dessen unermüdlicher Eifer bei allen Proben und Aufführungen nicht genug zu rühmen ist. — Bevor ich über die einzelnen Aufführungen nach meinem Dafürhalten offen berichte, will ich vorher bemerken, dass sich in den Leistungen des Chors zeigte, dass jeder Verein für sich tüchtig eingeübt war, denn im Ganzen gingen die Chöre überall gut zusammen, eben so war die Uebereinstimmung im Orchester vorhanden, vorzüglich da, wo die Aufstellung desselben dieses Zusammenwirken mehr begünstigte — nämlich am zweiten Tage. — Die drei Aufführungen waren nämlich in zwei verschiedenen Lokalen. Die erste und dritte in der Marienkirche, die zweite im Börsensaale. — Die Marienkirche, eine der schönsten Kirchen im rein gothischen Styl, besteht wie alle ähnlichen aus drei Schiffen, wovon das Mittelschiff bedeutend höher als die beiden Nebenschiffe. Für die Wirkung der Musik haben alle grosse Kirchen dieser Art meist das Unangenehme, dass sie einen Nachhall, vielleicht sogar ein Echo, geben, wobei schon mässig bewegte Melodieen in einander schwimmen und unklar werden. Dieser Uebelstand, so scheint es mir nach mancher Erfahrung, die ich in dieser Beziehung gemacht, ist da noch bedeutender, wenn, wie in der Marienkirche, gar keine Emporkirchen befindlich, wo, wenn sich auf denselben Zuhörer versammeln, der Ton aufgehalten wird, weiter in das Nebenschiff zu dringen, und der Nachhall gleichsam abgedämpft wird. — Ganz zu beseitigen ist dieser Uebelstand, wenn nun einmal ein solches Gebäude gewählt ist, nicht, es bleibt dann nur die Aufgabe, das Uebel möglichst zu mildern. Die einzigen Mittel, diesem Uebelstande zu begegnen sind: 1) gute Aufstellung des Orchesters, und 2) Vorsicht in der Wahl der Tempi, vorzüglich bei bewegten Musikstücken. Anlangend den ersten Punkt, so war der Bau des Orchesters schon für sich selbst nicht zweckmässig. Die terrassenartige Aufsteigung, als die einzig zweckgemässe, war allerdings wohl zum Grunde gelegt, aber die Erhöhungen waren viel zu gering und deren zu wenige. Dies musste der Wirkung allerdings Eintrag thun, indem die Tonmasse sich nicht frei genug ausbreiten konnte, die Hintenstehenden durch die Vordern verdeckt, so dass hier im Ganzen die Wirkung der Instrumente sehr im Nachtheile war, so im Einzelnen wieder auch einzelne Stimmen gegen vorstehende. Aber auch für das Zusammenhalten dieser grossen Masse war es nachtheilig, indem die Direkzion von vielen nicht gesehen werden konnte, auch für den Einzelnen es ganz unmöglich war, von den übrigen Stimmen Genügendes zu hören und so überall mit den andern sich in Einklang zu setzen. Man hätte die Abstufungen viel höher machen sollen, was man auch bei der Höhe der Kirche gekonnt — auch eben deshalb noch mehr gemusst hätte. Da, wenn das Chorpersonal (wie es allerdings am zweck-

*) Es ist so. Eine andere Nachricht aus erster Quelle nennt den Verein, der von Lübeck aus in's Leben gerufen wurde, einen Bund der Hansestädte mit den mecklenburgischen und holsteinischen Städten. *Die Redaktion.*

mässigsten ist) voranstehe, bei einer so bedeutenden Anzahl von Sängern, das Orchester sehr weit zurückstehe, und dadurch die Uebereinstimmung bei Solosätzen sehr erschwert wird, so ist ein keilförmiges Vorschieben des Orchesters bis hart an den Dirigenten die zweckmässigste Einrichtung. Dadurch wird die Gesang- und Orchesterpartie durch den Direktor in Eins verbunden und steht Gesang und Orchester nicht jedes für sich so abgesondert da (ich hoffe, mich bei Gelegenheit näher über diesen Gegenstand auszusprechen). Am 26. Juni Nachmittags fand in der Marienkirche die Aufführung des herrlichen Samson nach der Mosel'schen Bearbeitung statt. Herr Musikdirektor Hermann leitete mit Sicherheit. Die Taktmarkirung war präzis und konsequent. Aber die Tempi waren in den Chorszenen fast durchweg zu schnell, obschon in der Aufführung manche etwas gemässigter als in der Probe. Zu schnell in Beziehung auf die Komposizion selbst, und noch mehr in Beziehung auf das Lokal. Selbst die langsamern Sätze konnten und mussten noch langsamer genommen werden, und dann gewiss zu herrlichster Wirkung. Sonst ging Alles wie gesagt tüchtig zusammen, und einige Schwankungen, wohl meist durch die ungünstige Aufstellung herbeigeführt, wusste der Dirigent bald wieder auszugleichen. — Fräul. Schulz (Dalila) sang mit trefflicher Stimme, schönem Portamento, überhaupt mit angemessenem Vortrag; dass sie aber das Solo: „Gott Dagon hat den Feind besiegt," in so schleppenden Tempo vortrug, war ganz gegen den Karakter der Situazion und der Komposizion, und es hatte der Dirigent ganz Recht, indem derselbe beim Eintritt des Chores schnelleres und hier ganz richtiges Tempo nahm. Fräul. Caspari (Michah) sang mit schöner Stimme und gutem Vortrag, dem nur hin und wieder etwas mehr Gefühl gewünscht wurde, aber sonst sicher und rein. Herr Schäfer (Samson), sang alle Rezitative trefflich, so wie auch die erste Arie mit gefühltem Vortrage. In der letzten Arie: „Herrlich erscheint im Morgenduft," wo wohl auch die Bewegung etwas belebter sein konnte, sang er etwas unsicher, was wohl durch die weite Entfernung der Instrumente von dem Solosänger einigermaassen entschuldigt werden konnte. Herr Fischer (Manoah) mit schöner sonorer Stimme sang vollkommen genügend und mit vorzüglich deutlicher Aussprache. Die Chöre gingen, wie oben bemerkt, überall gut und mit grosser Uebereinstimmung, auch in Beziehung auf gleichmässige Schattirung, so wie z. B. im Schlusschore des zweiten Theils das Diminuendo trefflich gelang und mit Uebereinstimmung des Orchesters eine herrliche Wirkung machte. So konnte man mit der Aufführung sehr zufrieden sein, und der Eindruck auf die zahlreiche Menge der Zuhörer war bedeutend; auch war der Nachhall etwas gemildert, theils durch das mit Menschen dicht angefüllte Schiff der Kirche und durch einen Verschlag zu beiden Seiten des Orchesters, obschon immer zuweilen noch störend. Bei starken Chören trat das Orchester fast ganz zurück wegen oben gerügter mangelhafter Stellung. — Die zweite Aufführung, den 27. Juni, fand im Börsensaale statt. Ein in jeder Hinsicht treffliches Lokal; auch der Orchesterbau war ganz zweckgemäss angeordnet und hier wirkte das Orchester trefflich zusammen und die Ouverturen von Mozart und Beethoven machten einen imposanten Eindruck. Die Ouverture von Mendelssohn schien mit ihren leicht schwebenden Figuren nicht ganz für dieses massenhafte, aus so verschiedenen Elementen bestehende Orchester zu passen. Jedoch ward dieses eigenthümliche Werk ziemlich gut durchgeführt, was um so mehr anzuerkennen ist, da das Tempo offenbar zu schnell genommen war; wohingegen die Tempi der beiden andern Ouverturen ganz zweckmässig waren, und es mich besonders freute, dass der verehrte Dirigent das Allegro der Zauberflötenouverture nicht so abjagte, wie man leider öfters hören kann. Ausser dem oben bemerkten Finale von Cherubini, welches gut ausgeführt wurde, kam für Gesang noch vor: das treffliche Quartett von Righini aus dem befreiten Jerusalem — eben so trefflich ausgeführt; Arie aus Figaro von Fräul. Schulz vorzüglich gesungen, und Duett aus Semiramis von Rossini. Die Komposizion, in ihrer Art nicht zu verwerfen, trat doch hier so heterogen zwischen die anderen Musikstücke, dass die Wahl für diesen Ort, für diese Umgebung, nicht wohl gebilligt werden konnte. Es ward übrigens von Fräul. de la Follie mit schöner Altstimme und gutem Vortrage und Herrn Fischer vollkommen genügend vorgetragen. Eben so wenig konnte die Komposizion der Flötenvariazionen, welche Herr Botgorscheck, obwohl sonst gut und mit vielem Beifall vortrug, für ein *nordieutsches Musikfest* wohlgewählt genannt werden. — Vollkommen des Festes würdig war das von Herrn Konzertmeister David komponirte Violinkonzert, ein in sich wohlgeordnetes Werk von schöner Wirkung. Der Meister spielte es trefflich zur allgemeinen Freude des zahlreichen Publikums. Zur vollkommnen Reinheit des Tons, Fertigkeit, schönem Vortrage gesellte sich die Ordnung im Taktgemässen, die mir besonders wohl that, und mir wieder aufs Neue bewährte, dass man bedeutenden Eindruck hervorbringen kann ohne dies ewige Anhalten, Eilen, Aufheben alles Taktgemässen, worin manche Instrumental- und Gesangvirtuosen ihr grösstes einziges Heil zu finden glauben. Also trotzdem, dass Herr David vollkommen im Takt spielte und dadurch eine genaue bestimmte Begleitung möglich machte (was doch auch ein nicht zu gering zu achtender Vortheil ist, sowohl für Spieler als für Publikum), fand dieses Spiel in Ordnung, ausserordentlichen Beifall Aller. — Dass Herrn Queisser, dem auf der Posaune bekannten Allgewaltigen, ein gleicher Beifall, und wie immer mit Recht, zu Theil ward, ist fast überflüssig zu erwähnen. Er trug ein Concertino von David vor, gut und ganz dem Instrumente und der Fertigkeit so wie der Gewalt des Virtuosen angemessen geschrieben. — Die Aufführung des dritten Tages, den 28. Juni Vormittags, begann mit der C moll-Sinfonie von Beethoven. Unter der Direkzion des tüchtigen, erfahrenen Riem ward das ewig neue Werk vollkommen gut und mit wahrer Begeisterung ausgeführt. Der Dirigent hatte die Tempi gegen die in der Probe bedeutend gemässigt, und wenn dessen ungeachtet manche Stellen nicht klar herauskamen, so traf ihn kein Vorwurf, son-

dern das Lokal. Im Börsensaale würde die Sinfonie freilich weit anders gewirkt haben. Der Sinfonie folgte die zweite Sopranarie aus der Schöpfung, von Fräul. Schulz schön gesungen; dann trug Herr Fischer die zweite Arie des Raphael aus demselben Oratorium eben so vor. So schön die darauf folgende Szene von Gluck an und für sich ist und so vollkommen genügend sie durch Fräul. Caspari und der gesammten Chormasse ausgeführt wurde, so ist sie doch wie alle Gluck'schen Sachen durch und durch so dramatisch gemeint, dass sie unmöglich irgendwo anders die rechte Wirkung machen kann als auf der Bühne; am wenigsten gehört sie wohl in die Kirche. Hierauf folgte Concertino für die Bassposaune von Müller, vorgetragen von Herrn Queisser. Die Komposizion ist jedenfalls in der Mitte zu gedehnt, der Vortrag war rühmenswerth. Den Schluss des Tages so wie des Festes, insofern es die musikalischen Aufführungen betraf, machten einige Chöre und Solosätze aus dem zweiten Theil des Messias, denn obwohl auf den Zetteln stand: der zweite Theil, so war doch Vieles ausgelassen. Was mich betrifft, so hätte ich lieber den vollständigen zweiten Theil des Messias gehört, und dafür, ausser der Sinfonie von Beethoven, alle übrigen Nummern dahin gegeben. — Ausgeführt wurde übrigens das Dargebotene sowohl von Seiten der beiden Solosängerinnen Fräul. Grabau und Fräul. de la Follie als auch des Chors (bis auf einige Schwankungen im letzten Chor, durch Voreilen des Soprans veranlasst) ganz gut, und somit endete das Fest mit dem ewigen Halleluja des unsterblichen Händel auf würdigste Weise.

Wenn ich hiermit meine Relazion über das rein Musikalische, doch wohl den wesentlichsten Theil des Musikfestes, schliesse, so sind doch einige Festlichkeiten, welche die freundlichen Lübecker ihren Gästen bereitet hatten, kürzlich zu erwähnen. Die erste Festlichkeit in Tivoli, wo theatralische Unterhaltung, Liedertafelgesang und Feuerwerk geboten wurde, konnte leider wegen des eintretenden Regenwetters nicht in der vorgenommenen gewünschten Ausdehnung ausgeführt werden. Die Theatervorstellung kam noch zur Noth und zur Belustigung Vieler zu Stande; von den Männerstimmengesängen Einiges, worunter sich vorzüglich die vier Rostocker Sänger mit ihrem trefflichen ersten Tenor auszeichneten. Schade nur, dass die Wahl aller Gesänge, die sie an diesem Abende und sonst vortrugen, immer auf weichlich sentimentale Lieder gefallen war, deren Monotonie nur durch die schöne Stimme und den ausgezeichneten Vortrag jenes ersten Tenors vergessen gemacht werden konnte. — Wenn es wahrhaft zu bedauern war, dass die so gut gemeinte Anordnung der braven Lübecker durch das ungünstige Wetter so recht eigentlich zu Wasser ward, um so mehr musste es jeden erfreuen, dass die Festlichkeit nach der letzten Aufführung, ebenfalls auf schönes Wetter berechnet, vom Himmel begünstigt wurde. — Diese Festlichkeit war in meisterhaft grossem Styl angelegt und kam in ihrem ganzen Umfange zur schönsten Ausführung. Zwei grosse Kauffartheischiffe nahmen alle bei dem Feste Mitwirkenden auf zu einer Lustfahrt nach Travemünde. Jedes Schiff ward von einem Dampfschiffe bugsirt. Das erste Dampfschiff war wohl mit einigen dreissig Flaggen geschmückt, die in buntem Gemisch der Farben herrlich dahin flatterten. Beide Ufer waren, vorzüglich nahe an Lübeck, mit Menschen besät, die Vorbeisegelnden freudig begrüssend, zuweilen schallte an den Ufern Kanonendonner, welcher aus den Dampfschiffen erwidert ward; dabei Fröhlichkeit und laute Lust auf den Schiffen selbst, Gesänge von den verschiedenen Männerstimmenvereinen. So vom schönsten Wetter begünstigt landeten wir nach ungefähr 4 Stunden in Travemünde, wo von zahlloser Menschenmenge Hurrah uns entgegen schallte. An der Ostsee Strande war auf einem grossen Platze, welcher mit Bäumen und Blumen geschmückt war, ein grosses Zelt errichtet worden, worunter sich die Eingeladenen und Andere, welche an der Festlichkeit Theil nahmen, zum Festmahle vereinigten. Die Einrichtung des Zeltes war höchst sinnig und zweckgemäss. Heiterkeit und Dank für diese festlichen Anordnungen lag auf allen Gesichtern. Mancher geistreiche Toast ward laut, und gewiss vollkommen befriedigt war jeder, nur durch das Gefühl wehmüthig gestimmt, dass auch die schönsten Stunden ihr Ende haben. So nahmen die beiden Schiffe und eine zahllose Menge von Wagen bei untergehender Sonne ihre Rückkehr nach Lübeck. Freundlicher Einladung folgend, verlebte ich einige Tage in angenehmen Familienkreisen an der Ostsee Strande. Ein lang genährter Wunsch, die merkwürdige Insel Rügen zu besuchen, ward endlich in freundlicher Gesellschaft mit bestem Erfolg und reichem Genuss ausgeführt. Nachdem nun die Reise durch das wundervolle Inselland beendigt, die Freunde von mir geschieden, widme ich die ersten Stunden der Ruhe der Erinnerung an die Tage von Lübeck.

Stralsund, den 11. Juli 1839.

Friedrich Schneider.

Berlin, den 6. Juli 1839. Die interessanteste Erscheinung auf der königl. Bühne im Juni d. J. war Dem. *Schlegel* vom Leipziger Stadttheater, welche die Agathe im „Freischütz" höchst anmuthig und einfach innig sang und darstellte. In „Robert der Teufel" war ihre Alice ein treues Bild der Unschuld, und, wenn gleich die stark instrumentirten Ensemble's einige Anstrengung der zarten Stimme erforderten, so befriedigte dennoch sowohl die angenehme Persönlichkeit der jugendlichen Darstellerin, als ihr natürlich gemüthvoller Gesang ungemein. Rezia in Weber's Oberon lag eigentlich schon ausser der Sfäre dieser liebenswürdigen Darstellerin; dennoch leistete solche auch im ausdrucksvoll deklamatorischem Gesange höchst Genügendes. Die Alice gab Dem. Schlegel wiederholt als ihre letzte Gastrolle mit lebhaftem Beifall, Hervorruf und dem laut geäusserten Wunsche des „Hierbleibens." Wie es verlautet, soll das Engagement der Dem. Schlegel nach Ablauf ihres zur Zeit noch bestehenden Kontrakts bereits eingeleitet sein. — Fräul. *v. Fassmann* trat nach ihrer Rückkehr von dem Düsseldorfer Musikfeste zwei Mal als Iphigenia in Tauris und Donna Anna in Don Juan mit vieler

Theilnahme wieder auf. Dem. *Löre* glänzte neu in den stets gleichförmig im ewigen Cirkellaufe des Repertoirs wiederkehrenden Opern: „Der Liebestrank," „Die Nachtwandlerin" und „Norma." In letzterer Oper debütirte Dem. *Ost* vom Hoftheater zu Stuttgart, eine talentvolle Anfängerin mit wohlklingend starker Stimme, jedoch noch mangelhafter Methode, mit aufmunterndem Beifall neben der genialen Meisterin des fugirten Gesanges. — Ein neues militärisches Ballet: „Das Jubiläum" mit Musik von Herrmann Schmidt gefiel den Freunden des Tanzes. Die kurze Anwesenheit des russischen Thronfolgers hatte keinen Einfluss auf die Theatervorstellungen, da der Grossfürst einige Tage unwohl, und zur Feier des Geburtsfestes des Prinzen Karl in Potsdam war. Die indischen Bajaderen liessen zuerst im Königsstädtischen Theater, häufig wiederholt, dann auch in Potsdam und im königl. Opernhause *(o tempora, o mores!)* ihre einförmigen, geschmacklosen, wenn gleich historisch merkwürdigen Pantomimen und Quasitänze sehen. Die blecherne Kindertrompete mit ihrem quäkenden Unisono, wie die übrige Original-Instrumental-Begleitung der Hindu's war wahrhaft ohrzerreissend.

Zu wohlthätigem Zweck ward am 18. v. M. in der Friedrich-Werderschen Kirche von dem Herrn Musikdirektor *Jul. Schneider* und dem königl. Kammermusiker Herrn *Fr. Belcke* eine geistliche Musikaufführung veranstaltet, welche mit einer Joh. Seb. Bach'schen Fuge für die Orgel, von dem Herrn MD. *E. Grell* gespielt, begann. Dann folgte ein würdiges Crucifixus von L. Granzin, ein Choral mit Variazionen für Basposaune und Orgel, von J. Schneider kunstverständig komponirt, und von demselben und Herrn Belcke fertig vorgetragen. Eine Motette von Dr. Felix Mendelssohn-Bartoldy für weibliche Stimmen, mehr aber noch dessen schöner 42r Psalm wirkte erhebend. Grossartig trat Fasch's trefflicher 30r Psalm nach M. Mendelssohn's Uebersetzung mit dem rührenden Sextett: „Gütig ist der Ewige!" hervor. Ein Duett für Tenor und Bass, von den Herren Mantius und Böttcher gesungen, und von den Herren Belcke und J. Schneider mit obligater Basposaune und der Orgel begleitet, war von Herrn KM. Gährich recht wirksam komponirt, im Styl jedoch weniger für die Kirche, als den Konzertsaal geeignet. Dagegen entsprachen eine Kantate von J. Schneider und der 23e, von A. E. Grell komponirte Psalm ganz der Würde des Orts. Vorzüglich frisch war in letzterm der Chor gehalten: „Ich freue mich und bin fröhlich in dir" u. s. w. Eine von Herrn Belcke dem Instrument sehr angemessen gesetzte Fantasie für die Basposaune mit obligater Orgel (oder Orchesterbegleitung), bei Blochmann und Bornstein in Gera gestochen, wurde vom Komponisten mit schön getragenem Ton und vieler Fertigkeit ausgeführt, z. B. der Triller, die lang ausgehaltenen Töne u. s. w. Diese Fantasie hat Herr Belcke auch schon in seinem Kirchenkonzert zu Stockholm am 2. Juni 1838 mit vielem Beifall vorgetragen und solche auf Befehl(!) der Königin von Schweden wiederholen müssen. — Die Sopran-Soli sangen in vorerwähnten Musikstücken abwechselnd Fräul. v. Fassmann, Dem. Auguste Löwe und Dem. Schneider. Der Chor des J. Schneider'schen Gesanginstituts wirkte wohl eingeübt, ganz genügend in der Stärke und dem Ausdruck, bei vorerwähnten Gesängen mit, welche sämmtlich nur mit der Orgel begleitet wurden.

Am 14. Juni wurden in der königl. Akademie der Künste die Probearbeiten der Eleven der akademischen Schule für musikalische Komposizion ausgeführt. Diese bestanden 1) in einem Kyrie, Christe und Gloria für sechs Solostimmen und Chor a Capella, von O. Thiessen, 2) einem Chor, Rezitativ und einer Arie aus dem Oratorium: „Die Jünger am Grabe des Auferstandenen" von C. Lauch, 3) einem Sinfonie-Satz von F. Mohring, 4) einer dramatischen Szene mit Chor von Jul. Stern. Die genannten Eleven erhielten als Prämien lehrreiche Bücher und Musikalien zu ihrer Ermunterung.

Der Pianist Herr *G. N. Wysocki* liess sich in einer selbst veranstalteten Soirée im Jagor'schen Saale vor einer kleinen Versammlung von Zuhörern mit einem Adagio und Rondo von Chopin (aus dessen E moll-Konzert), einigen selbst komponirten Krakowiaken und einem höchst überschwänglichen Divertissement von Liszt mit Beifall hören, welchen die energische Vortragsweise und Fertigkeit des Spielers verdiente, der einzelne Töne nur zu stark markirte, und mit einem, die hohe Stimmung durchaus nicht ertragenden Pianoforte sehr zu kämpfen hatte. — Ein guter Violinist, Herr *Nagel* aus Stockholm, liess sich im königl. Schauspielhause beifällig hören. Derselbe zeichnet sich am meisten durch schönes Flageolet und fertiges Pizzicato in Paganini's Weise aus. Sein Ton ist wohlklingend und die Intonazion stets rein, auch der Vortrag des Adagio's lobenswerth. — Am 8. und 29. v. M. vereinten sich die Zelter'sche ältere Berliner und die Potsdamer Liedertafel im Saale des Schützenhauses zu Potsdam, unter dem gemeinschaftlichen Vorsitz ihrer beiden Meister MD. *Rungenhagen* und *Schärtlich* zu einem gemeinsamen Tafelgesange. Hiezu waren zum Theil besondere Lieder neu gedichtet und komponirt, welche theils abwechselnd von jedem Gesangverein einzeln, theils im Doppelchor mit lebhafter Theilnahme gesungen wurden. Des Stifters der ersten Liedertafel wurde bei diesem Fest gebührend gedacht, wie auch der ehrfurchtsvolle Toast auf den König ausgebracht. Auch an humoristischen Liedern fehlte es nicht. Der zweiten Doppelliedertafel wohnten Gäste und Damen bei, und eine Wasserfahrt mit Gesang beschloss die joviale Kunstfeier. — Am 28. Juni Abends hatte der J. Schneider'sche Liederverein seinem Ehrenmitgliede, dem königl. Sänger *Böttticher* eine Vorfeier seines Vermählungstages mit der Solotänzerin Bertha Schulz, ebenfalls im Schützenhause zu Potsdam bereitet. — Das Fest des Märkischen Gesangvereins wird erst im Herbst d. J. in Potsdam stattfinden.

Der um die Verbesserung der Militärmusik, und neuerlich auch des liturgischen Gesanges in der Hof- und Domkirche verdiente, als Liederkomponist (besonders für Männerstimmen) geschätzte Dirigent des Musik-Corps des Kaiser Franz Garde-Grenadier-Regiments, Herr *Aug. Neithardt*, ist von dem königl. Ministerium der geistlichen u. s. w. Angelegenheiten zum königl.

Musikdirektor ernannt worden. Herr MD. *Grell* versieht jetzt die durch L. Hellwig's Tod erledigte Organistenstelle bei der Domkirche; zum Organisten der Nikolaikirche ist Herr *Haupt* gewählt. Der ausgezeichnete Tenorist *Schmelzer* aus Braunschweig hat seine Gastrollen bei der königl. Oper als Licinius in der „Vestalin" begonnen. *Spontini* wird ehestens hier zurückerwartet. Der königl. General-Intendant, Graf *Redern*, ist auf drei Monate nach Italien verreist. Seine Stelle versieht interimistisch der königl. Obermundschenk Baron v. *Arnim*. Zur Feier des 3. August wird Mercadante's „Schwur" (Giuramento) eingeübt. Ob dieser Schwur auch Wahrheit bekunden wird? — Später soll Lortzing's komische Oper: „Die beiden Schützen" darankommen.

Die *Königstädtische Bühne* hat, nachdem Bajaderen, Seiltänzer und Akrobaten aus Rom als Anziehungsmittel benutzt, auch bereits die Opernvorstellungen mit dem beliebten „Brauer von Preston" und Fra Diavolo wieder begonnen. Ein neuer Tenorist Herr *Dobrowsky* aus Frankfurt a. M. und Herr *Franke* aus Weimar sind neu engagirt, die Herren *Eicke* und v. *Kaler* Mitglieder des Theaters geblieben. Eine erste Sängerin fehlt noch immer. Dem. *Hähnel* ist noch verreist.

Da nun überhaupt der eigentliche Reise-Monat beginnt und in der Kunst ein Solstitium eintritt, so wird Ref. seine Mittheilungen erst zu Ende August fortsetzen.

Feuilleton.

Der berühmte Guitarrist *Sor* ist zu Paris in einem Alter von 59 Jahren gestorben. Ausser vielen Kompositionen für die Guitarre hat er auch mehrere Opern und Ballets geschrieben, welche an verschiedenen Orten mit Beifall gegeben worden sind; unter seinen hinterlassenen Werken befinden sich namentlich eine Messe, und ein Duo für zwei Guitarren. Er begründete für sein Instrument eine neue Periode; er schuf, wie die Franco musicale sich ausdrückt, eine Sprache, um die tiefsten und zugleich anmuthigsten musikalischen Gedanken auf der Guitarre auszudrücken. Spanier von Geburt, hatte er allein den wahren Karakter der spanischen Nationalmelodieen bewahrt, welcher jetzt durch das Eindringen fremder Musik und die Vermischung damit immer mehr verdorben und verwischt wird.

Die Revue et Gazette musicale de Paris theilt ein Schreiben Chaptal's in Betreff *Piccini's* mit, welches er unter Napoleons Konsulat an die französische Regierung richtete. Das Datum ist der 2. Pluviose, das Jahr ist nicht bezeichnet, das Schreiben selbst lautet würtlich folgendermassen:

Piccini meurt de faim à coté du gouvernement francois; Piccini meurt de faim à coté des theatres qui ne sont riches que par ses talents. Il est du devoir, il est de l'honneur du gouvernement de mettre fin à cette injustice criante. Le gouvernement ne pourra se dire l'ami des arts que lorsqu' il aura imposé silence aux cris plaintifs du cel. Piccini. Il suffit d'annoncer ces faits pour être sur que le gouvernement fera de suite ce que lui imposent impérieusement la justice et l'honneur national.

Der Erfolg für Piccini war eine Pension von 2400 Fr. und mehrere andere Vergünstigungen von Seiten Bonaparte's.

Die vierzig Bergsänger aus Bagnères, die wir neulich erwähnten (S. 490), begeben sich nach London, wo sie von der Direkzion des Vauxhall-Theaters für eine bedeutende Summe zu einer Reihe von Konzerten engagirt worden sind.

Die Ankündigung des letzten von *Thalberg* in London gegebenen Konzerts „Farewell-Concert before his retirement of public life" bestätigt leider das schon früher verbreitete Gerücht, dieser grosse Künstler wolle sich bald in's Privatleben zurückziehen.

Ankündigungen.

Neuer Musikalien-Verlag

von

T. Trautwein in Berlin,

in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu finden.

a) *Gesang.*

Curschmann, Fr., Fünf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. 4s Heft der Gesänge. No. 1. „Wie mir gerathn," von Fr. Förster. No. 2. „Bild der Nacht," von J. v. Eichendorff. No. 3. „Stündchen," von Fr. Rückert. No. 4. „Huldigung," von Fr. Rückert. No. 5. „Der Waldvöglein Sang," von Herm. Schulz. Preis 18 Gr.

— — Weihnachtslied von H. Heine. Für 3 Stimmen (2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenore und 2 Bässe), mit Begleitung des Pianoforte. Op. 19. 16 Gr.

Gläser, F. C., Drei Einlagen in den „Pariser Perspicier," von Thomas mit Begl. des Pianoforte. No. 1. Romanze für Tenor. 4 Gr. No. 2. Arie für Bass. 8 Gr. No. 3. Lied für Alt oder Mezzo-Sopran. 4 Gr.

— — Zwei Einlagen in Donizetti's „Lucia di Lammermoor" mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Romanze für Tenor. 4 Gr. No. 2. Cavatine für Bass. 6 Gr.

— — Sechs deutsche Lieder zum Gebrauche geselliger Vereine für eine Singstimme mit einstimmigem Chor ad libitum und mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte.

No. 1. Warum soll ich nicht heiter sein? von F. Genée. Pr. 6 Gr.
- 2. Des Sängers Heimath, von Drägert. Preis 6 Gr.
- 3. Alles mit Heiterkeit, von Clapius. Preis 6 Gr.
- 4. Das Lied vom Rund, von Meixner. Preis 4 Gr.
- 5. Der Heinrichs Candidat, von Fischer. Preis 6 Gr.
- 6. Die rothe Nase, von Pisch. Preis 6 Gr.

Gluck, Ritter, Die Sommernacht, von Klopstock. Für 1 Stimme mit Pianoforte. 2 Gr.

— — Vaterlandslied, von Klopstock. Für 1 Stimme mit Pfte. 2 Gr.

— — Schlachtgesang, von Klopstock. Für 1 Stimme mit Pfte. 2 Gr.

Greell, Ad. E., Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 1. „Freude über" No. 2. „Abend," von Herrosee. No. 3. „Morgen," von Bun... Partitur u. Stimmen. Op. 17. 40 Gr.

Jücken, Fr., Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. No. 1. „Der Frühling." No. 2. „Horch! Horch!" No. 3. „Altes Wiegenlied." No. 4. „Die Sennerin und ihr Schatz." No. 5. „Altes Liebeslied, Trab, trab." Partitur und Stimmen. Op. 21. 1 Thlr.

— — Lied für eine Singstimme mit Pianoforte, „Ach, wenn du wärst mein eigen." (Aus dem Liederheft Op. 17.) Preis 4 Gr.

Lauer, Ad. Baron v., Sechs deutsche Lieder von Fr. Rückert mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 10 Gr.

— — Sechs deutsche Lieder von H. Heine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 10 Gr.

Marschner, Dr. H., Hebrew Melodies. Israelitische Gesänge von Lord Byron für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 1. Die bessere Welt. No. 2. Klage der Heimathlosen. No. 3. Klage. No. 4. Nachruf. No. 5. Die Tochter Jephta's. No. 6. Sauls Lied vor seiner letzten Schlacht. Op. 100. Preis 1 Thlr.

Mathieux, Johanna, Die Vogel-Kantate. Musikalischer Scherz für fünf Singstimmen (2 Soprane, 2 Alt, 1 Bass) mit Klavierbegleitung. Op. 1. Mit den ausgesetzten Singstimmen Preis 1 Thlr. 20 Gr. Ohne dieselben Preis 1 Thlr.

— — Sechs Gedichte von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8. 18 Gr.

diese Domkirche für die Fortpflanzung der Töne gemacht zu seyn scheint. Herr Walter von Hannover, der zugleich die Stimme des Uriels sang, führte auf eine musterhafte Art die Direktion der Musik, die aus so verschiedenartigen Mitspielern und Mitsängern bestand. Mad. Fischer sang den Gabriel und Herr Berka den Raphael — Beyde, so wie der grosse Theil der übrigen Sänger und Instrumentisten aus Hannover. Mit einer ausführlichen Kritik der Sänger und Sängerinnen wollen wir die Leser verschonen, besonders da es keinen geringen Unterschied im Effekte macht, auf einer Bühne und in einem Dome sich hören zu lassen. Indessen leistete doch Mad. Fischer alles, was man von ihr erwarten konnte. Ueber den vortrefflichen Gesang des Herrn Walter wird nur eine Stimme seyn. Auf ihm schien überhaupt die ganze Schöpfung zu beruhen und hätte er noch besser unterstützt werden können, so würde die Aufführung dieses Oratoriums in der Mainzer Domkirche zu den gelungensten in Deutschland gehören. Fürwahr das Lokal gehört zu den ersten Erfordernissen einer guten Musik. Die wenigsten Konzertsäle sind dazu geeignet, die Luft in eine solche Schwingung zu versetzen, wie die Hallen einer Kirche, die nicht durch Kreuz- und Quergänge, durch Ecken, Pfeiler und Winkel verbaut ist.

Möchte man in der Folge doch auch auf eine bessere Vereinigung und Vertheilung der Stimmen Rücksicht nehmen. Ich bin in diesem Punkte ganz Voglerisch gesinnt. Die Musik ist zum hören und nicht zum sehen. Die Trompeten und Pauken brauchen nicht, wie im Konzertsaale des Leipziger Gewandhauses, von einer erhohten Bühne herabzuschmettern *); immer noch stossen sie mit ihren, nach den Zuhörern geradehinzielenden Mündungen über alle Instrumente hinweg, den Ton so hart in die Ohren, dass man darüber alle Anmuth der feinern, man möchte sagen, gebildetern Instrumente vergisst. Die bey einem grossen Orchester auf beyden Seiten in einer ziemlichen Entfernung von einander gestellten Violinen und Singstimmen lassen immer bey den Zuhörern zur Rechten und Linken nur die eine oder die andere Stimme vorwalten, statt dass sie alle mit hinlänglicher Deutlichkeit vernommen werden sollten. Ueberhaupt liesse sich noch

---

mannigfache Reperkussionen angeschwollener Ton, eine schwirrende Atmosphäre, die tausend Zungen erhalten hatte, ein Echo, welches ausser wie die Harmonika die Töne in einander schmolz, ohne sie zu verschlingen und zu verwirren. Man konnte sich vorstellen, ein Chor von hundert Nonnen zu hören, wenn die obern Stimmen nach einander eintreten. Flöten und Oboen verwandelten sich in Singstimmen, die Bässe in tiefe Orgeltöne, die Pauken in einen fernen Donner. Kurz, es waren nicht mehr die bekannten Instrumente unsrer gewöhnlichen Konzertsäle, es waren lauter unbekannte Stimmen, die aus einer andern Welt zu uns herüber tönten. Das Brüllen des Löwen, das Gewimmel der Insekten u. s. w. alles erhielt Leben und Bedeutung — es war nicht mehr musikalische Malterey, nein! es war unmittelbar das Gefühl der Sache selbst. Bey den Worten wehret euch und füllet die Erde wusste man nicht zu bleiben vor dem sichtbaren Wachsen und Vermehren der Wesen, und wie das Mond in sanftem Glanze und wildem Schimmer einhertrat, da hörte man ihn zum erstenmale leibhaftig wandeln und wunderte sich, dass man ihn nicht alle Tage am Himmel so wandeln hörte. Die Geister aus der alten Nacht wurden wahrhaftig fortgepeitscht, man hörte das Jammergetön bey ihrem Sturze und die schönste aller Fugen: Denn er hat Himmel und Erde bekleidet, so wie die meisten den übrigen Chören fassen die Seele ganz aus dem Körper herrn.

Ich hörte am andern Tage mit einem über die Hälfte verminderten Auditorium halbe an den Schranken der Angst die Schöpfung — der Ton hatte immer noch etwas — aber der ganze Zauber war aufgehoben. Ich sah und hörte wieder Sänger und Instrumentisten. d. Verf.

*) Vermuthlich soll einigen Bässen nicht weh. d. Redakt.

Mathieux, Johanna, Das Schloss Boncourt von A. v. Chamisso für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 9. 4 Gr.
— — Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 1. Nachgefühl, von Göthe. No. 2. Der Rose, von Heine. No. 3. So wahr die Sonne scheinet, von Fr. Rückert. No. 4. Wiegenlied, von J. Mathieux. No. 5. Traumdeutung, von Göthe. No. 6. Der Müllerin Nachbar, von Ad. v. Chamisso. Op. 10. 16 Gr.
— — Drei Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte (Texte von H. Heine). Op. 11. 18 Gr.
— — Gedicht von Heine „Es ragt in's Meer der Runenstein." Für eine Singstimme mit Pianoforte. 3 Gr.

Nelthardt, A., Preussens Vaterland. Volksgesang für eine Singstimme mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 4 Gr. Dasselbe mit Guitarrebegleitung von E. Sallenauve. 4 Gr.
— — Preussens Leitstern. Volksgesang von C. Seidel. F. Tenor-Solo mit Begleitung von vier Männerstimmen. Partitur und einzelne Stimmen. 8 Gr. Dasselbe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.
— — Menschenwürde. Gedicht von L. Wallmüller für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

Reissiger, Fr A., Drei Duetten für eine Sopran- und Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Hans und Grete, von Uhland. No. 2. Trennung, Wiedersehn! No. 3. Frühlingsahnen, von H. Stieglitz. Op. 37. 16 Gr.

Rungenhagen, C. Fr., Stabat mater dolorosa für 2 Soprane und 1 Alt in ungestochen Chorstimmen. Op. 94. (Zu dem früher erschienen Klavierauszug gehörig.) Subscr.-Preis 6 Gr.

Schmidt, J. F., In die Ferne. Lied von H. Kletke. Für eine Singstimme mit Pianoforte. 8 Gr.

Schneider, L., Jocosus. Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge mit Begl. des Pianoforte. No. 17. Der lustige Postillon, Gedicht von L. Schneider. 6 Gr. No. 18. Madame Schlenkedaux aus Perlberg im Elysium. 6 Gr.
(Die in den früher erschienen 4 Heften dieser Sammlung, wovon ein jedes 16 Gr. kostet, enthaltenen 16 Nummern sind jetzt auch sämmtlich einzeln zu haben. Die ferner erscheinende Fortsetzung wird jedoch nur in einzelnen Nummern ausgegeben.)
— — Lagherre Heiterkeit. Studentenlied des Musser aus dem „Reisenden Student." Mit Begleitung der Guitarre. 4 Gr.

Tengnagel, J. C. Fabritius v., Vier Lieder von Uhland. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 19. 10 Gr.

b) *Für verschiedene Instrumente.*

Bach, Joh. Seb., Vier Duetten für das Pianoforte. 12 Gr.
Händel, G. F., Sechs Fugen und ein Capriccio für Pianoforte oder Orgel. 18 Gr.
Hertzberg, R. di, Scherzo per il Pianoforte. 3 Gr.
Rudolphi, C. M., Grand Duo concertant sur des thèmes de Bellini pour Violon et Violoncelle. 10 Gr.
Sallenauve, E., Variationen über Neithardts beliebtes Volkslied: „Ich bin ein Preusse" für das Pianoforte. Op. 27. 10 Gr.

c) *Literatur und Studium der Musik.*

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der hiesigen Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. 9te Lieferung. Achtstimmige Fuge von Fr. Schneider „Kyrie eleison." Fuge von L. Spohr für 4 Stimmen. Fuge von J. F. Reitz für 3 Violinen, Viola und Bass (sämmtlich bisher ungedruckt). 10te Lieferung. Achtstimmige Motette von Palestrina. Achtstimmiger Canon von W. Horsley. Fuge per l'Organo o clavicembalo dal G. Pasterwitz. 11te Lieferung. Achtstimmige Motette von A. Salieri. Fuga a 5 Sagetti da C. F. Baumgarthagen. Orgelfuge von Albrechtsberger. Subscr.-Preis einer jeden Lieferung 8 Gr. (Wird fortgesetzt).

Bellstab, L., Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Zeitschrift in 52 Wochennumern. 10r Jahrgang für das Jahr 1839. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

d) *Portraits von Musikern.*

Portrait von **K. C. F. Fasch.** Nach Schadow's Zeichnung von Henne in Kupfer gestochen. 12 Gr.
Portrait von Fürsten **Anton Radziwill.** Lithogr. 8 Gr.

In der **Creutz'schen** Buchhandlung in **Magdeburg** erschien:

Möhring, A., 10 Lieder zum Spitta's Psalter und Harfe für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. 51s Werk. ⅓ Thlr.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr
Auber, Ouverture zur Oper: Der Feensee, arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen	—	16
Bellini, Ouverture zu der Oper: Romeo und Julie, für das ganze Orchester	2	8
Burgmüller, Marsch und Rondoletto für das Pianoforte. Op. 51	—	12
— — 2 Rondos nach Themen aus der Oper: Les Treize, von Halevy, für das Pianoforte. Op. 52. No. 1 u. 2. à	—	12
Czerny, 8 Scherzi capricciosi per il Pianoforte. Op. 355. Parte. 1—4 à	—	14
Donizetti, Potpourri nach Themen aus der Oper: Lucrezia Borgia, für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
Halevy, Potpourri nach Themen aus der Oper: Les Treize, für das Pianoforte	—	20
Labarre, 12 Romanzen (deutsch und französisch) mit Begleitung des Pianoforte, complett à	1	8
— — Dieselben einzeln, No. 1—12 à	—	4
Laschk u. Kummer, Introduction und Variationen über ein Thema von Bellini, für Pianoforte und Violoncell	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, „Verleih uns Frieden." (Da nobis pacem, Domine.) Gebet nach Lutherschen Worten, mit lateinischer Uebersetzung, für Chor und Orchester. Partitur	—	16
— — Dasselbe in Stimmen	—	6
— — Dasselbe im Klavier-Auszuge	—	8
Musard, 2 Contre-Tänze, nach Themen aus dem Feensee, für das Pianoforte	—	14
Thalberg, Fantasie aus Moses, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. Op. 33	1	8
Tulou, Fantasie nach Themen aus Domino noir, für die Flote mit Pianoforte. Op. 78	1	—

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Juli. № 31. 1839.

Henri J. Bertini jeune

1) *Premier grand Sextuor pour Pianoforte, II Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse.* Oeuv. 79. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 3 Thlr. 8 Gr.
2) *Second Sextuor.* Oeuv. 85. Für dieselben Instrumente. Ebendaselbst. Preis 3 Thlr.

Unter den jüngern pariser Instrumentalkomponisten, die sich einen öffentlichen Namen machten, stellen wir Bertini unbedingt oben an. Hat er das für die Franzosen vorzüglich Wirksame durch seinen langen Aufenthalt in Paris seit 1821, so wie das Fördersame für ein tüchtiges Pianofortespiel ohne jenen Hokuspokus der Uebertreibung durch glückliches Lehrtalent sich zu eigen gemacht: so ist ihm doch dadurch der tiefere Sinn für harmonierreiche und karakteristisch gehaltene Tonschöpfungen nicht geringer geworden, vielmehr hat er in festbewahrter Achtung des teutsch Gediegenen, das er früher unter uns selbst kennen und ehren lernte, durch das Hinzuthun des französisch Gefälligen und des schulgemässen Pianofortespiels, das sich auch in seinen nicht eben leichten Bravouren kund gibt, sich eine solide Eigenthümlichkeit geschaffen, die gross genug ist, um jener kleinlichen Originalsüchtelei, die uns in neuesten Zeiten so rüstig zu quälen verstand, entbehren zu können. Herr Bertini hat sich also durch sein Unterrichtgeben im Klavierspiel nicht nur keinen Schaden gethan, sondern es ist ihm diese Thätigkeit, rechtlich und eifrig betrieben, sogar für seine Kompositionen zu Gute gekommen. Wir heben dies darum besonders hervor, weil wir namentlich von jungen Tonkünstlern unserer Zeit so oft über das herabziehende, lebentödtende und Elend bringende, doch leider um des Essens und Trinkens willen nothwendige Stundengeben seufzen und wehklagen hörten. Wir gestehen, dass wir dergleichen Reden für Unbesonnenheit halten. Wer so denkt, darf als rechtlicher Mann gar keinen Unterricht geben. Macht es ihm aber das Schicksal zur Nothwendigkeit, so hat er es nicht mit Unlust, sondern mit frischem Pflichteifer zu thun, der ihm und Andern Segen bringen wird. Ist er kein bloser, mattherziger Stundensitzer, sondern wirklich Lehrer, so wird ihn der Unterricht wohl anstrengen, aber nicht den Geist tödten. Kein Mensch hat nöthig, den ganzen Tag bis zur abgespanntesten Ermattung Lehrstunden zu geben, wenn er die Kunst nicht für einen Pappenstiel verkauft und entwürdigen hilft. Die unzufriedene Klage über das Unterrichtgeben ist aber meist nur ungezügelte Liebe zur Bequemlichkeit und jener verderbliche Geniewahn, als sei man der Welt gar nichts weiter schuldig, als seine sublimen Dichtungswerke, zu welchen man in der Regel noch nicht reif ist und durch Pflichtvernachlässigungen sich zuversichtlich auch nicht reif machen wird. Menschen, die durchaus keine Anlage und keine Neigung dafür haben, gibt es freilich; sie mögen es Anderen überlassen, nur deshalb nicht davon wie von einem unabänderlichen Geistesnachtheil reden, der es vielleicht für sie, aber darum noch nicht für Andere ist. Herrn Bertini hat das Unterrichten, womit er sich um Andere vielfach verdient machte, nichts geschadet, sondern sogar für Geistesklarheit bedeutend genützt. Das würde viel öfter geschehen, wenn man es nur öfter tüchtig und mit Geist angriffe. — Uebrigens dürfen wir uns auf unsere frühern Schilderungen der Hauptwerke dieses geehrten Komponisten berufen, wenn von der Eigenthümlichkeit und dem Wesenhaften seiner Tondichtungsweise die Rede ist. Noch in diesem Jahrgange haben wir S. 245 bei Gelegenheit der Beurtheilung seiner *Etudes artistiques* und früher in verschiedenen Zeiträumen noch ausführlicher davon gesprochen und selbst einen Umriss seines Lebens 1836 S. 369 gegeben, damit man sich unter Andern auch das oft seinem Namen beigefügte „jeune" erkläre. Wiederholungen, an sich für Alle unnütz, welche unsere Jahrgänge durch selbsteigenen Besitz ehren, machen sich durch vielfachen Andrang immer neuer Erscheinungen geradehin verwerflich. Wir halten uns daher hier mit Uebergehung alles Dagewesenen unmittelbar an die vorliegenden Werke selbst, die wir nicht blos pflichtgemäss durchgesehen, sondern auch im eigenen Hause gut ausgeführt gehört haben. Wo aber Verstand und Gefühl, und zwar das letzte nicht blos eines Menschen, sondern verschiedener Hörer zugleich, völlig mit einander zum Vortheil einer Tondichtung u. s. w. einverstanden sind, wie hier, da hat man ein sicher gestelltes Recht, allen Kunstliebhabern, die Tüchtiges zu lieben und geistreich Neues zu geniessen Bildung genug haben, zuzurufen: *Man säume nicht, sich diese Werke anzuschaffen.* Es ist in der That ein sehr leeres und einseitig unbeholfenes Gerede, wenn Etliche kühn oder vielmehr schwach und herzlos genug sind, sich öffentlich mit der flachen Behauptung unnütz zu machen, unsere Zeit bringe gar nichts Rechtschaffenes und Meisterliches mehr hervor, weil sie es in gewissen Hinsichten anders als eine frühere Zeit hervorbringt. Ist es beklagenswerthe Horizsichtigkeit und Versteifung seiner selbst, über einem Guten das Gute zu ver-

gessen, so ist eine vorsätzliche Nichtbeachtung der Gegenwart, etwa um der Seichtigkeiten willen, die sich in jeder Gegenwart, auch in der frühesten, herandrängen, ein Verbrechen gegen das Leben, und ein Todtschlag jedes genussreichen Entfaltens. Dagegen sind wir froh, unserer neuesten Zeit nachrühmen zu können, dass sie unter vielem Verfehlten auch nicht zu wenig wahrhaft Tüchtiges liefert, was ihr auch die Achtung der Zukunft erhalten wird. Darunter gehören auch diese beiden Sextetten, mit deren Vortrage gebildete Musikfreunde grosses Vergnügen bereiten werden.

Die Erfindung hat natürlichen Fluss, der immer wohlthut, wenn nur das Rhythmische und Harmonische in seinem Zusammenbau nicht zu leichtfertig und nichtig steht, was man diesem Tonsetzer kaum in seinen Kleinigkeiten, geschweige in seinen grössern Werken nachsagen kann. In seinen harmonischen Wendungen herrscht der den Franzosen von ihren Romanzen lieb gewordene Wechsel des Dur und Moll, oft in einem Rhythmus, häufig vor; nicht minder die der Zeit besonders lieb gewordenen und darum viel angewendeten Fortschreitungen z. B. aus Cis in A dur, aus D in B dur, aus E dur in H moll u. dergl. — Besonders am Schlusse oder zum Anfange rhythmischer Gliederung, worauf man seine Aufmerksamkeit vorzüglich richten mag, sind harmonische Sprungschattirungen, jedoch keineswegs zügel- oder regellos, so wie enharmonische Verwechselungen nicht blos zeitgemäss, sondern allgemein wirksam und zum Wesen des Ganzen in frischer Mannichfaltigkeit verwendet. Der modulatorische Reichthum steckt aber nicht in jenen buntscheckigen Uebertreibungen und unbesorgten Würfen, dass dadurch die rhythmisch-melodischen Massen überhaut und verdunkelt würden, sondern sie bleiben völlig klar und rund abgegossen und erhalten in ihren symmetrischen Verthe[illegible]n von jener Harmoniefülle nur noch eine Erkräftigung und einen Reiz mehr.

Alle Sätze stehen in gutem Längenverhältnisse zu einander, und gleich der erste, der im französisch beliebten Marschtempo einherschreitet, geht durch seine Frische lebhaft in die Seele des Laien und des Kenners, immer das beste Lob, und macht zugleich auf die Folge begierig. Das Andante, D moll, $^2/_4$, leitet mit den Streichinstrumenten ein, so dass dass Pianoforte nur leise und doch sehr verschönerud hineintönt, worauf in D dur ein Staccato und Legato verbindender Satz einen angenehmen Wechsel bringt, brillant schliessend, und, den Streichinstrumenten die Melodie lassend, sich dann abermals in Moll umsetzt, vom Pianoforte immer mehr umwogt. D dur wird von Neuem gegriffen, das Tempo in poco più Allegretto gesteigert und durch die häufige G moll-Harmonie der Wechsel der beiden Tongeschlechter schön zusammengehalten. — Das Scherzo prestissimo, $^4/_4$, H moll, sticht in seiner jovialen Neckerei gerade so viel, als zum aufgeregtesten Punkte des Ganzen, das überall eine gewisse Heiterkeit athmet, erwünscht ist, vom Andante ab, dessen Sanftes sich auch nicht zu weit in's Sentimentale verliert, was in diesem lebensmutern Werke auch nicht an der Stelle gewesen wäre. Es ist aber dieser sichere Takt des Komponisten um so höher zu achten, je mehr sich sonst in einzelnen, für sich bestehenden Sätzen der Sinn seiner innern Kunstwelt am liebsten bald in wehmüthig sehnsüchtigen, bald in an's Erhabene grenzenden Tonbildungen, z. B. in seinen Etüden, ausspricht, was nur in der Regel durch eine zeitgemässe, feine Galanterie in's Anmuthige gezogen wird. In dieser jugendfrischen, mehr lebensfrohen Haltung dieses ganzen Tonbildes, dem dabei das Würdige, was sich in jeder Lust gar wohl bewahren kann, keineswegs mangelt, beweist uns der Verfasser, dass sein Dichtungsvermögen viel höher, als in der vorherrschenden Neigung eines alles Andere überwältigenden Gefühls wohnt, was leicht zur Monotonie führt; er gibt gedachten Karakter, der seine eigenthümliche Empfindungsweise in sich hineinzieht und sie dem Gedanken unterordnet ohne jenen unnatürlichen Zwang, welcher der Empfindung aufbürdet, ihre Individualität gänzlich zum Schweigen zu bringen. Das Kolorirea bleibt ihm eigenthümlich, während Zeichnung und Farbenwahl karakteristisch sind. Bemerkenswerth ist es, dass auch dieser Satz, einheitsvoll mit dem vorigen, H moll mit H dur wechselu und das Letzte im enharmonischen Wechsel mit Es dur sich verschiedentlich verbinden lässt. Wir haben diese unmittelbare Aufeinanderfolge des gleichnamigen Moll und Dur in mehrern grössern Kompositionen neuester Zeit öfter und sehr wirksam angewendet gefunden. Es mag dies ein Zeugniss sein, dass sich der Wechsel von H moll und D dur nicht näher steht als der Wechsel mit H dur, und dass sich Beides, nur jedes an rechter Stelle und zum geltenden Ausdruck, gleich wirksam verwenden lässt. Uebrigens steht der Satz in angemessener Länge und sieht nur auf dem Papier etwas länger aus; er geht schnell vorüber und behauptet im schönsten Maass eindringliche Kraft, wenn nur das Zusammenspiel, das nicht ganz leicht ist, gelingt, wie es sich gebührt. So entspricht auch das Schluss-Rondo, D dur, $^6/_8$ ($\frac{♩.}{}$=138), dem frischen Wesen des Grundkarakters vollkommen. Das Hauptthema steht wieder ohne alle Originalsucht und sucht seine Eigenthümlichkeit mit allem Recht lieber in tüchtiger, frischer Durchführung, als in einigen sonderbaren Stellungen melodischer Fremdartigkeit, die so leicht herausgepünktelt werden kann, dass man kaum begreift, wie Einige im Stande sind, auf solche und ähnliche Nichtigkeiten irgend einen Werth zu legen. Wer aus dem Natürlichen etwas Werthvolles machen kann, ist ein viel grösserer Meister. Wo Klarheit und Gehalt sich einen, da wohnt die rechte Kraft. Die Freude wächst, bald durch harmonische, bald durch rhythmische, stets frische Wendungen immer anziehender gemacht. Der Schluss ist trefflich. Der leichte $^2/_4$ Takt setzt sich in $^4/_4$, Presto um ($\frac{♩.}{}$ = 108). Durch diesen einzigen Griff, der freilich nicht überall passen möchte, darum aber an der rechten Stelle um so wirksamer ist, wird die unverkümmerte Lust durch den schwerern Akzent, den man bei aller Flüchtigkeit nicht vernachlässigen soll, auf eine solidere Basis geführt, so dass sich der ganze Zirkel der Darstellung in seinem Ausgangspunkte rund und wohlgemuth abschliesst.

Wenn wir nun vom zweiten Sextuor rühmen müssen, dass es in gleich abgerundeter Schönheit, dabei in

einem ganz andern, *grossartigeren* Karakter prangt, von einer Art, die jedes gebildete Menschengefühl lebhaft anspricht, in deren Haltung uns durchaus nichts weiter zweifelhaft ist, als der vielleicht Manchem, wie uns, zu ausgedehnte Schluss des Trauermarsches, so gut wir auch wissen, dass dieser verlängerte Schluss das Verklingen eines sich *entfernenden* Musikchors bezeichnen soll, was uns für ein Sextett theils zu dramatisch erscheint, theils mehr Wechsel in den abgebrochenen Anklängen bieten müsste, — eine Kleinigkeit, die dem Komponisten auch zuweilen in seinen vortrefflichen Etüden eigen ist und welche von Allen, die mit uns gleich empfinden, durch Weglassung der Verlängerung leicht zu heben ist —; so wird jeder Musikkundige eine ausführliche Darlegung dieses zweiten Meisterwerkes mit uns für überflüssig halten und von selbst nach dem Besitze zweier Tondichtungen verlangen, die zu den gelungensten und schönsten unserer Zeit zu rechnen sind. Auch die Instrumentazion ist trefflich. — Betrachten wir überhaupt, was wir in der letzten Zeit an herrlichen Tonwerken von schon bekannten und von neu auftretenden Männern erhalten haben, so wird uns die gläubige Hoffnung immer mehr zur Gewissheit, dass die wilde Zeit der Uebergangswirre ihrem seligen Ende sehr nahe ist zum Segen wahrhaft erquickender und veredelnder Kunst; dazu werden diese Sextetten das Ihre rühmlich beitragen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Kassel, Ende *Juni*. *Konzerte*. — *Ole Bull*, über den nun die kritischen Akten geschlossen zu sein scheinen, hatte in seinem ersten Konzert das Publikum so ausserordentlich entzückt, dass er auf Verlangen noch ein zweites, aber schon weniger ansprechendes, jedoch sehr besuchtes gab. Der Inhalt war folgender: Ouvertüre aus „Alruna“ von Spohr. Pregbiera dolente con Rondo ridente, komponirt und vorgetragen von Ole Bull; Arie aus Sargino von Paer, gesungen von Dem. Löw; Capriccio fantastico a Violino solo: Ole Bull. — Der zweite Theil enthielt: Ouvertüre aus „Tell“ von Rossini; den Norwegers Heimweh von Ole Bull; Arie aus „Faniska“ von Cherubini, gesungen von Töppel. Polacca guerriera von Ole Bull. — Am 26. Februar wurde eine musikalische Soirée von *Natalie Girschner*, Pianistin aus Berlin, im Adolph'schen Saale veranstaltet und ganz vorzüglich durch den hiesigen unter Bott's Leitung stehenden Instrumental-Musik-Verein unterstützt. Der erste Theil gab eine Ouvertüre von Kalliwoda, vortrefflich von dem eingenannten Verein ausgeführt; Konzert-Variazionen über Motive aus dem „Liebestrank“ von Henselt, gespielt von der Konzertgeberin; Violinkonzert von de Beriot, vorgetragen von Jean Bott. Wir haben dieses jungen Talentes schon mehrmals in diesen Blättern rühmlich gedacht, aber an diesem Abende setzte dieser Knabe seinem virtuosen Spiele die Krone auf, einstimmiger anhaltender Applaus überschüttete ihn fast. — Der zweite Theil dieser Soirée lieferte ein Quartett von Mozart; Lob der Thränen, Lied von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt; grosse Etude von Henselt: Wenn ich ein Vöglein wär' u. s. w., Beides gespielt von der Konzertgeberin; zum Beschluss gab die talentvolle Künstlerin Bravourvariazionen von Herz, welche mit dem grössten Beifall aufgenommen wurden. Ueberhaupt bewährte auch hier die ausgezeichnete Pianistin den guten Ruf, der ihr überall vorausging und sie begleitete; ihr in jeder Hinsicht virtuoses Spiel fand die allgemeinste Anerkennung. — Das *zweite Abonnement-Konzert* fiel auf den 1. Februar und brachte uns im ersten Theile die erste Ouvertüre zu Fidelio von Beethoven zum ersten Male; eine Arie von Onslow, gesungen von Dem. Löw; Violinkonzert von *Spohr*, vorzüglich gespielt von Weidenmüller, Mitglied der hiesigen Kapelle, wurde sehr beifällig aufgenommen, desgleichen eine Arie von Mozart, gesungen von Derska, und ein Konzert für Basshorn von Schorbt, geblasen von Heuse. Den ganzen zweiten Theil bildete eine Jagdsinfonie von Rittl in Prag, der man zwar eine korrekte Aus- und Durcharbeitung nicht absprechen kann, die aber doch manchen karakteristischen Zug der Jagd entbehrt. — Das *dritte Abonnement-Konzert*, am 22. Februar, wiederholte im ersten Theile Mendelssohn-Bartholdy's Ouvertüre zu den Hebriden, gab dann eine Arie mit obligater Violine von Lafont, gesungen von Dem. Pistor und begleitet vom Konzertmeister Wiele. Beider Leistungen wurden mit reichem Beifall belohnt. Ein Adagio und Rondo für Oboe von Maurer, gespielt von Rose aus Hannover, konnte sich keine Anerkennung erwerben; desgleichen auch das Andante und Allegro für zwei Violoncells von Kummer, gespielt von Dotzauer und dessen Schüler dem jungen Bender. Solche Etüden gehören in's Zimmer, nicht in den öffentlichen Konzertsaal. Den Beschluss des ersten Theils machte eine Arie aus der Schöpfung von Haydn, gesungen von Töppel. Den zweiten Theil füllte die bekannte vierte Sinfonie von Spohr: Die Weihe der Töne, aus. — Nach einem längern Zwischenraum, am 12. April, wurde das *vierte* und *letzte Abonnement-Konzert* gegeben. Den ersten Theil leitete eine Ouvertüre von Reissiger ein, dann folgte eine neue Komposition von Spohr, wahrscheinlich durch das Anhören von Ole Bulls Spiel veranlasst, nämlich: „Sonst und Jetzt.“ Komposizion und Vortrag des Meisters fanden den ungetheiltesten Beifall. Dann trug Dem. Pistor eine Arie von *Spohr* vor, und ein Divertissement für Oboe von Kalliwoda, geblasen von Riel, einem trefflichen Musiker auf diesem Instrumente, dem reicher Beifall gespendet wurde, beendigte den ersten Theil; der zweite brachte aus Ode an die Freude von Schiller, für Männerstimmen und Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von unserem Musik- und Chordirektor E. Baldewein. Die Solopartieen wurden von Derska, Dem. Töppel, Krieg, Häser und Baldewein jun. vorgetragen. So schwer es auch sein mag, dieses klassische an sich höchst musikalische Gedicht in Musik zu setzen, so kann man doch dieser fleissigen und geschickten Bearbeitung in vielen gelungenen Stellen,

namentlich auch in den Chören seinen Beifall nicht versagte, der auch zu diesem Abende nicht mangelte.

Am Charfreitage wurden unter Beihilfe der hier bestehenden Singvereine „Die letzten Dinge" von Spohr, und „Die Auferstehung Jesu," Oratorium von Meyer, in Musik gesetzt von Wiegand, in der Hof- und Garnisonkirche Abends bei Beleuchtung aufgeführt. Eine unparteiische Kritik hat sich über beide Kompositionen schon längst vortheilhaft genug ausgesprochen, so dass wir hier weiter nichts hinzuzufügen haben.

Zum Besten des Beethoven-Denkmals fand am 19. Mai eine grosse musikalisch-deklamatorische Aufführung Statt, und zwar aus den Unsterblichen Werken. Die erste Abtheilung bot: Ouverture zum Prometheus, ein Pianofortekonzert, gespielt von Musiklehrer Grenzebach; Septett für Violine, Viola, Violoncell, Kontrabass, Klarinette, Horn und Fagott, ausgeführt von Wiele, Weidemüller, Hasemann, Aading, Binder, Meinecke und Lorenz; Konzert-Aria, gesungen von Dem. Löw. Die zweite Abtheilung enthielt einen Prolog von Ed. Baumann. Egmont, Gedicht von Friedrich Mosengeil, mit Beethovens Musik zu Göthe's gleichnamigem Trauerspiele, gesprochen von dem Hofschauspieler Boltzmann; die dazu gehörigen Lieder sang Dem. Pistor. Das Haus war besetzt, und die Einnahme gegen 200 Thlr.

Ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert wurde ferner im Monat Mai von den beiden hiesigen Musik-Vereinen *Liedertafel* und *Eunomia* zum Besten der Armen im Saale des neuen Stadthauses veranstaltet. Im ersten Theile hörten wir die Ouverture aus Egmont, grosse Motette von Bernhard Klein, Variationen von Beriot, vorgetragen von Heisterhagen, dann Pansy's Wirkungerbalk, Männerchor mit Orchesterbegleitung, Gedicht von Tegner. Der zweite Theil begann mit einem Potpourri für zwei Klarinetten von Spith, vorgetragen von Grisal und Bader; darauf folgte: Wallhorr Schillergesang, Musik von Schädel; hierauf ein Konzertino für Posaune von H. Müller, vorgetragen von Büttenhausen; den Beschluss machte der Herbst am Rhein, Männerchor mit Orchesterbegleitung von Pansy. Dies Konzert war ausserordentlich besucht und die meisten Stücke wurden mit ungetheiltem Beifall aufgenommen.

Der hiesige *Instrumental-Musik-Verein* unter Leitung des unermüdeten Orchestermitgliedes Bott gab im verflossenen Winter ausser dem obigen für die Armen noch zwei Konzerte, worin uns einzelne ausgezeichnete und theilweise neue Musikstücke zur Anhörung gebracht wurden; wir gedenken nur einer Ouverture von Hummel, dann der zur Operette „Frederic" vom Grafen Görtz und Hamburger, Konzertsatz für zwei Flöten von Fürstenau, vorgetragen von Böding und Wenzel; Konzertsatz für Pianoforte und Violine von Lafont und Czerny, vorgetragen von Dem. Steinmetz, einer talentvollen Klavierspielerin, und dem bereits erwähnten Violinisten Heisterhagen; Variationen für Fagott von Hübschmann, vorgetragen von Gleim, Konzertsatz von Ivan Müller, geblasen von Büttenhausen und Curth u. s. w. Eine musikalische Abendunterhaltung der Liedertafel erntete, wie die vorhergenannten Konzerte, den allgemeinsten Beifall. Die beiden ersten Chöre aus dem Oratorium „Die eherne Schlange" von Löwe waren neu und überraschend; desgleichen Variationen für Klavier von Endter, einem hiesigen fertigen Klavier- und Orgelspieler. Notturno, sechsstimmiger Männergesang von E. Blum, die Instrumentalbegleitung arrangirt von dem hiesigen talentvollen Orchestermitgliede Deichert, gefiel sehr, und viele andere vortreffliche Stücke, die uns der Raum verbietet weiter namhaft zu machen.

Wir haben zwar den Eifer und das Bestreben des Konzertmeisters *Wiele* und Archivars *Heylgeist* in Beziehung auf die musikalischen Genüsse in der hiesigen Euterpe bereits mehrmals rühmend hervorgehoben, allein in den letzten Wintermonaten gehört denselben der allgemeine Dank der Gesellschaft; denn kaum zu zählen sind die Genüsse der Musik und des Gesanges, die sie derselben unermüdet bereiteten. Besonderes Lob verdienen wegen thätiger Mitwirkung ein Duettsatz im Gesang *Lämmer*, welcher unter anderm auch einige neue Lieder, von Schäfer in Hamburg komponirt, recht beifallig vortrug, und dann Dem. *Steinmetz*, deren vortreffliches Klavierspiel allgemein ansprach.

Von Opern waren neu: „Der Liebestrank" von Donizetti, und Adams „Brauer von Preston." Die Besetzung des Liebestrunks, welcher nur theilweise ansprach, war folgende: Adina — Dem. Pistor, Nemorino — Dersky, Belcore — Töppel, Dulcamara — Birnbaum, Giannetina — Dem. Leisering. Die Oper ist mehrmals, aber mit getheiltem Beifalle wiederholt worden. Gleiches Schicksal hatte der „Brauer von Preston." Daniel und George Robinson — Dersky, Toby — Krieg, Oliver Jenkins — Häser, Lovel — Eichmann, Lob — Dems, Effie — Dem. Pistor.

Die Gäste, welche in der Oper auftraten, sind auch engagirt worden. Für Mad. *Schmidt* trat Mad. *Schaub*, vom Stadttheater zu Bremen, in das ältere Mütterfach ein. In ihren Gastrollen: Veronika — Adlers Horst, Ardvereco — Ballnacht, gefiel sie; desgleichen Dem. *Stahl*, vom Hoftheater zu Mannheim, als Aennchen — Freischütz, Adelgisa — Norma, und Pauline in der Vestalin — Wiedermüller. Sie ist für das Soubrettenfach engagirt worden. *Biberhofer*, von der teutschen Oper in Amsterdam, trat als Wallborg in der Fremden von Bellini, Don Juan, Tristan — Jessonda, und Figaro — Barbier von Sevilla auf. Das Publikum überschüttete ihn beinahe mit Beifall, möge er denselben erst recht verdienen, dann wollen auch wir nicht in dieser Hinsicht zurückstehen; er besitzt gute Mittel, aber diese bedürfen noch sehr der Ausbildung und des erhaltenden Fleisses. Ob er Töppels Partieen, für welche er engagirt worden, künftighin zur Zufriedenheit des Publikums singen und spielen wird, wollen wir hoffen und wünschen; *Töppel* ist für die tiefern Basspartieen unserer Oper unersetzlich, aber *Krieg*, der fleissige und brauchbare Bassist, wird uns verlassen.

L.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Während Halbsänger und Viertelsänger — ganze Sänger gibt es gar wenig mehr in Italien — auf der benachbarten Halbinsel die meisten Theater füllen, pausirt die Oper bei uns diesen Frühling. Maestro Cutrera ist nach Mailand abgereist, um daselbst eine Sängergesellschaft für nächsten Herbst und Karneval zu engagiren. Einstweilen soll künftigen Sommer auf dem Teatro Carolino die Hallez, der Tenor Rossi Cicerchia und der Bassist Rinaldini singen. Von den zu gebenden Opern verlautet nichts; wahrscheinlich werden es grosse sein.

Neapel. Nachträglich zu *Nourrit's* Katastrofe*) folgen hier die Inschriften, welche bei seinem in der Kirche Santa Brigida stattgehabten Leichenbegängniss zu lesen waren.

Ueber der Kirchenthür:

A Louis-Adolph Nourrit de Montpellier,
Artiste dramatique eminent,
Ses camerades et ses amis
Font célébrer
Un service suprême
Dans ce Temple où son âme souffrante
Venait demander du repos.
O fidèles!
Prions-y maintenant,
Pour qu' il l'obtienne dans le sein
De la bonté éternelle.

Vorn:

A la mémoire honorée
De Louis-Adolph Nourrit de Montpellier,
Professeur au Conservatoire de Musique de Paris.
Noble chanteur tragique,
Habile auteur de vers et de mélodie,
Excellent de caractère, de moeurs, de piété.
Il a été à l'Academie royale de Musique
Les délices de la France pendant près de trois lustres
Durant quatre mois seulement celles de Naples,
Où il a trouvé l'hospitalité, le triomphe — et le tombeau.
Il a vecu 37 ans, quatre jours jusque à l'aurore du 8. Mars 1839
Cruellement attristé par l'amertume de son trepas.

An den Seiten:

Dieu de toute miséricorde
Si tu es touché par la prière d'une veuve affligée,
Inconsolable;
Et de six orphelins, et de tous ceux
Qui se sont réunis sous ces voûtes sacrées,
Ami d'Adolphe et de l'art,
Au malheureux qui a succombé sous le poids de la vie mortelle
Accorde la vie nouvelle
D'un célèbre chanteur
Fils plus célèbre encore
Successeur de son père,
Il a connu, il a atteint
L'excellence de l'art
La Flamme éclatée
Qui remplit trop l'esprit de sa clarté
L'a consommé avant le tems.
Raphael, Allegri, Pergolese, Bellini, Nourrit
N'ont point passé la huitième lustre.

*) Wenn zwei Hauptursachen den Meisten beitrugen, nämlich die stets glänzende Aufnahme seines Rivals Duprez zu Paris, und die allmälige Abnahme seiner eigenen auf S. Carlo errungenen Gloria, die sich eben im März mit Aussichen endigte. *Der Korresp.*

Der Cartellone der beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo kündigte für's neue Theaterjahr (von diesem Frühling bis Ende der Fasten 1840) 110 Vorstellungen und 4 Bälle an. Prime Donne sind: die Palazzesi, die Salvi-Speck (vom Dezember bis Ende des Karnevals), die Granchi und Buccini. — Primi Tenori: Basadonna und Reina (Letzterer vom 7. September bis Ende Karnevals). — Bassist: Barroilhet. — Sekundärsänger. — Maestri Direttori: Cordella und Aspa. — Kompositeur der Balletmusik: Graf Gabrieli. — Von den zu gebenden fünf neuen Opern werden drei eigens komponirt, zwei von renommirten Maestri, und eine von einem Zöglinge des Konservatoriums; die übrigen zwei werden neu für Neapel sein. — Ausser diesen Verbindlichkeiten engagirte man noch in der Folge die Adelaide Morini (vom 30. Mai bis 30. September), die Angiola Marta (vom 30. Mai bis 31. August), den Bassisten Ambrosini und die Pixis (bis Ende September); überdies wird es auch an andern Maestri nicht fehlen.

Welch eine Dürftigkeit! und wie tief ist das einst mit so vielen guten italienischen Maestri und grossen Sängern prangende herrliche Theater S. Carlo gesunken! Noch in den letzten Jahren hatte es die Colbrand, die Pesaroni, die Fodor; die Tenore Nozzari, Garcia, David, Donzelli, Rubini; den Bassisten Lablache, und jetzt — Sänger zweiten Ranges und auch weniger als zweiten Ranges! Der Scala in Mailand, unserer Nebenbuhlerin, geht es zwar nicht viel besser; sie hatte aber erst unlängst Donzelli, und gibt überdies weit mehr Vorstellungen jährlich als S. Carlo; diesen Frühling hatte sie sogar ein auserlesenes Kleeblatt an der Streponi, an Moriani und Ronconi.

In der gegenwärtigen Stagione hatten wir in beiden königl. Theatern blos zwei bis drei Vorstellungen wöchentlich. Nach der Gabriella di Vergy sang die Pixis in Bellini's Capuleti mit Vaccaj's drittem Akte, sog aber als Romeo weit minder an als in der Gabriella. Mit ihr sang der aus Palermo zurückgekehrte Tenor Milesi. Von Donizetti wiederholte man die Lucia di Lammermoor und den Belisario; in Letzterm sang ausser der Palazzesi auch der Bassist Ambrosini, und eine Französin mit dem angenommenen Namen Adelaide Rubini (heisst Mequillet, soll eine Schülerin Rubini's sein, nahm auch hier bei Nourrit Lektion), mit einer guten Stimme. Den 30. Mai, als am Namenstage des Königs, gab man die neue Oper *Roberto di Costanza*, vom Maestro *Fornasini* (nicht Fornasari), worin die Palazzesi, die Buccini und die Herren Gianni und Ambrosini sangen. Musik und Sänger trugen zum Falle der Oper bei, die in allem zwei Mal auf der Bühne erschien. Anfangs Juni wiederholte man die Gabriella di Vergy.

Im Teatro Fondo gab man den Barbiere di Siviglia und die Sonnambula. Neu waren die Operetten: 1) *Astuccio d'oro*, del signor cavaliere *Falangola*, mit einer narkotischen Musik; ausser der Granchi und Herrn Basadonna sang darin Herr David (Giacomo Antonio), der vom Tenor zum Bariton überging. 2) *I Ciarlatani*, Text von Herrn *Salvatore Camerano*, Musik von seinem Bruder *Luigi*, dessen Erstlinge Hübsches aufzuweisen haben

und gefallen. 3) *Il figlio del signor padre*, von Herrn *Francesco Zanetti* aus Pisa, Zögling des hiesigen Konservatoriums, dessen Erstlinge wenig versprechen und nicht gefallen.

Das Teatro Nuovo, wie gewöhnlich oft mit dem Bankerott im heftigen Kampfe, öffnete seine Pforten erst am 17. Mai mit der ältern Oper Il Marito desperato von Cordella, die noch immer gefällt, darauf die ältere Oper Sordello, il ritorno di Pulcinella da Padova, von Fioravanti (am häufigsten), in welcher letztern der Bassist De Vivo, der mehr Akteur als Sänger ist, die Bühne zum ersten Mal betrat; sodann ein neues Dramma in musica, *Albergati* betitelt, vom 18jährigen Maestro *Puzzoni*, Zögling des hiesigen Konservatoriums; fand Aufmunterung. — Die *Bertrand* ist die immerwährende Stütze dieses Theaters.

Herr *Methfessel* liess sich in der zweiten Hälfte Mai's im Teatro Fondo auf der Hoboe mit vielem Beifall hören.

Am 6. April starb der Orchesterdirektor an den königl. Theatern *Giuseppe Festa* (Bruder der ebenfalls verstorbenen, rühmlich bekannten Prima Donna *Francesca Festa Maffei*. S. Jahrgang 1836, S. 568), geboren zu Trani im Jahr 1771. Mehr als 30 Jahre stand er den beiden Orchestern von S. Carlo und Fondo vor, hatte einen Namen; Mozart'sche Opern verstand er aber nicht zu dirigiren. (S. Feuilleton S. 474.)

Wir haben nun diesen Frühling in einem Zeitraume von ungefähr einem Monate fünf neue Opern mit vier neuen Maestri (*Falangola, Camerano, Zanetti, Puzzone*) entstehen sehen, wovon eine einzige (I Ciarlatani) anzog.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Eine respektable Sängergesellschaft hatten wir diesen Frühling. Vor allen der Riese Donzelli, dermalen der grösste Sänger in Italien (Rubini ist im Auslande). Nach ihm kommt gleich der wackere Bassist Salvatori, der leider nur allzuoft krank ist. Nur die hübsche Prima Donna Antonietta Ranieri-Marini, die Agliati vom Mailänder Konservatorium, welche beide recht brav singen, neben dem grossen Donzelli aber sich klein ausnehmen. Nach langem Hin- und Herreden hiess es, man beginne die Stagione mit der erhabensten aller je existirten Opern, mit der Wunderoper Norma, und das um so mehr, weil sie ursprünglich für Donzelli geschrieben wurde; allein das so eben erwähnte Missverhältniss der Sänger (Bassist war Herr Battaglini), und ganz besonders die oft verdaute Musik dieser Oper, waren Ursache, dass sie gar wenig ergötzte. In den zwei nachher gegebenen opere serie, in Rossini's Otello und in Donizetti's Roberto d'Evereux, in welchem letztern auch Salvatori sang, war jenes Missverhältniss zwar dasselbe, demungeachtet ging es im Ganzen etwas besser; wohlverstanden, Donzelli erregte jederzeit Bewunderung und Entzücken, und hätte man anstatt jener leidigen Tragedie liriche die nie verwelklichen Opern Elisir, Scaramuccia, Nina pazza per amore, Sonnambula u. s. w. gegeben, so würden auch die Ranieri und Agliati in ein besseres Licht gestellt worden sein. Man fand aber besser, den Barbiere di Siviglia auf die Bühne zu bringen, und das war gut, denn die Ranieri (Rosina), Donzelli (Almaviva) und Salvatori (Figaro) waren köstlich. Die von einer schweren Krankheit genesene Giuditta Grisi sang noch zu Ende der Stagione die Rolle des Romeo in den Capuleti mit Vaccaj's drittem Akte; die Ranieri machte die Giulietta und Donzelli den Tebaldo: abermals ein treffliches Trifolium. Starker Zulauf und rasender Beifall.

(Teatro Alibert.) Dies bequem gelegene Theater war schon seit der Kindheit Metastasio's so beliebt, dass man es Teatro delle Dame nannte. In der Folge gerieth es durch das Theater Torre Argentina in Verfall und ganz in Vergessenheit, als es einem reichen Kapitalisten einfiel, sein Geld mit der Herstellung des entlegenen, wenig harmonischen und in mancher Hinsicht unbequemen Theaters Tordinona zu verschwenden, und es Teatro d'Apollo zu nennen. Ein Herr Zeloni liess nun das Theater Aliberi, auf welchem man in den letzten Jahren jederzeit zu Ende des Karnevals blos Bälle gab, etwas ausbessern, liess von Neapel den rühmlich bekannten Pulcinella Villa mit einer seiner Maske anpassenden Truppe kommen. Diese gab also auf benanntem Theater ihre sogenannten Burletten, eigentlich neapolitaner Vaudevilles, bei welcher die Prosa im neapolitaner Dialekt gesprochen, die Verse hingegen gesungen werden, das Ganze aber weit lustiger ist als das französische Vaudeville. Benannter Villa hat eine Prima Donna, die weiter unten erwähnte Baretti mit einer schönen Stimme, und andere Individuen in der Truppe, deren natürliches, brillantes Spiel, Gesang, Buffonerien und Lazzi ungemein unterhalten. — Ein anderer Impresario, Namens Cartoni, liess eine ähnliche Gesellschaft aus Neapel für's Theater Argentina kommen. An ihrer Spitze steht Herr Giuseppe Checcherini, bekannter Direktor solcher Geschäfte und Verfasser sehr vieler Opernbücher, besonders für's neapolitaner Teatro Nuovo. Seine Truppe sprechen die Prosa und singen die Verse, wie die vorhin Genannten: in beiden ist der Nazionaltypus und eine gewisse Originalität sehr bemerkenswerth und ergötzend. Herrn Checcherini's Tochter ist eine gute Sängerin und Actrice, ebenso eine Andere seiner Prime Donne, Namens Spadacini; der Buffo Sparalicco besitzt eine ausserordentliche Geschicklichkeit und überrascht mit seinem natürlichen und gefälligen Witz; der Tenor Sassi singt nicht übel, alle Andern stehen recht gut auf ihrem Posten; die Gesellschaft ist zahlreich, ihre Operetten sind lustig und angenehm.

Um aber wieder auf das Theater Alibert zu kommen, so wurde hier diesen Frühling zuerst Herrn Raimondi's Opera buffa, Il Ventaglio, mit Rezitativen in Prosa und neapolitaner Dialekt gegeben. Sänger: Karolina Baretti (Palmetella), Eloisa Perron-Villa (Susanna), Clementina Grassi (Geltrude), Giacomo Siri (Evaristo), Pietro de' Nobili (Baroncino del Cedro), Michelangelo Branetti (der Graf), Giuseppe Villa (Coronato), Pasquale Savoja (Crispino), Antonio Boneri (Muracchio), und Ignazio Tassarelli (Timoteo). Darauf folgten: Il ritorno di

Pulcinella dagli studj di Padova, Mille talleri, beide von Fioravanti Sohn; endlich La gabbia de' matti, ossia l'abate Taccarelli, von Ricci. In dieser Oper ist keine Rede von Scheiterhaufen, fünf oder sechs derben Meuchelmorden, Leichenbegängniss mit Glockengeläute und all dem melancholischen Zeug der heutigen Tragedia lirica; hier gibt es genug zum Lachen, und alle Akteur-Sänger tragen, jeder in seiner Sfäre, zum Gelingen des Ganzen bei. Besonderer Erwähnung verdient indessen die *Baretti*, welche die Rolle der schlauen Palmetella trefflich gibt und dafür mit starkem Applaus und öfterm Hervorrufen belohnt wird. Nach ihr kommt gleich Herr *Villa*, dessen komische Grazie, geistreiche Lazzi, Bühnengewandtheit alles Lob verdient. In letzterer Hinsicht erwirbt sich Herr *Savoja* ebenfalls vielen Beifall. Kurz, die, wie durch einen Zauber, in sehr kurzer Zeit entstandene neapolitaner Oper belustigt ungemein, muss aber auch, um so zu gefallen, mit Prosa, im neapolitaner Dialekt und von Neapolitanern vorgetragen, gegeben werden; wollte man diese Prosa in gewöhnliche Rezitative verwandeln, so würden sie schwerlich gefallen, wie das z. B. vor nicht langer Zeit zu Mailand mit dem Ventaglio der Fall war.

Abermals ein musikalisches Wunderkind. Der noch nicht fünf Jahr alte Knabe *Salvatore Nicosia* aus Paterno in Sizilien liess sich hier auf der Violine mit Bellini'schen Stücken und Variazionen, die er für sein zartes Alter ziemlich gut spielte, mit vielem Beifall hören. In Palermo und Messina soll er schon mit seinem Spiele in einem Alter von 3 Jahren und 9 Monaten Erstaunen erregt haben.

In dem am 1. Mai, als am Namenstage des Königs der Franzosen, in der Kirche S. Luigi de' Francesi gehaltenen feierlichen Gottesdienste spielte *Liszt* eine Bach'sche Fuge auf der Orgel; hierauf gab er ein Konzert im Teatro Argentina mit rauschendem Beifall. Anfangs Juni ging er nach Toskana und den Bädern von Lukka. Ach, wie versplittert doch dieser Künstler seine Zeit in Italien, das ihm gewiss mehr Geld kostet als er Ruhm dafür einerntet.

Spontini, der bereits seit verwichenen Dezember vom Papste, seinem Souverain, den Orden des heiligen Gregorio Magno empfangen hatte, erhielt von dem König von Neapel, bei seinem Aufenthalte in jener Hauptstadt, den Orden Franz des Ersten. Viel Lärmens hat man gemacht mit einer Reform, die Spontini hier in der Kirchenmusik hervorbringen wollte, oder gar schon hervorgebracht hat; Alles ist aber bis jetzt bei diesem Lärm geblieben. — *Basily*, bekanntlich dermalen Kapellmeister in der Peterskirche, ist so recht in seinem Elemente, und schreibt wacker echte Kirchenmusik, die in den übrigen zahlreichen Gottestempeln Roms selten zu hören ist.

Macerata. Die langweiligen Puritani von Bellini würden auch hier sehr gelangweilt haben, hätte die Pancaldi nicht die Rolle der Elvira mit besonderer Bravour gegeben; mit ihrer Polacca im ersten, und ihrer Arie im zweiten Akte feierte sie einen wahren Triumf. Dem Tenor Vitali war die Rolle des Arthur nicht angemessen, er erhielt aber Aufmunterung. Herr Santerre, mit einem geläufigen Bariton, gab den Riccardo, und Herr Bonafossi den Giorgio.

(Fortsetzung folgt.)

Kopenhagen. Nichts Neues, was von Bedeutung wäre, ist hier in der Musikwelt vorgefallen, als dass unsere Theatersaison mit dreimaliger Aufführung der neuen Oper *Sarah*, komponirt von dem jungen Baron *Löwenskiold*, endete. Eine hiesige Partei hat diesem Jugendwerke auch nicht die geringste Ehre gelassen: Andere dagegen, und zwar tüchtige und billig gesinnte Männer, so wenig sie es auch verkennen, dass noch mancherlei grammatische Mängel vorwalten, haben doch, was vorzüglich zu beachten ist, so viel Geist und musikalisches Leben darin gefunden, dass sie sogar die Aufführung des dramatischen Erstlingswerkes zu fördern suchten. In der That ist auch Vieles lebhaft applaudirt worden. Leider ist aber das Buch herzlich langweilig; es geschieht in beiden Akten, deren erster gegen 1¾ Stunden spielt, fast gar nichts. Wie kann da das Publikum ein besonderes Interesse daran nehmen! Bei der zweiten Vorstellung war daher das Haus schon ziemlich leer, ungeachtet das Spiel der Frau *Heiberg*, die unstreitig unsere ausgezeichnetste Schauspielerin, aber leider nur eine schwache Sängerin ist, stürmisch applaudirt wurde. Seit einiger Zeit befindet sich der junge Komponist in Wien, um sich unter Seyfried auszubilden, welcher ihm auch jetzt schon die vortheilhaftesten Zeugnisse ertheilte. Wo Anlagen sind und die nothwendige Schule nicht übersprungen wird, da geht es schon und lässt sich für die Zukunft Vieles hoffen. — Jetzt macht eben eine Gesellschaft Steyermärker an öffentlichen Orten, wo sie Walzer von Strauss und Lanner recht brav vortragen, nicht wenig Glück; das Publikum ist auf's Aeusserste entzückt. Mehrere dieser Walzer, z. B. der Glöckchen-Walzer, wurden stürmisch da Capo gerufen

---

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. — Mit der Osterwoche begannen auch die diesjährigen italienischen Opernvorstellungen; Namen wie *Carolina Ungher*, *Adelina Spech*, *Rosina Massarelli*, *Marietta Brambilla*, *Antonio Poggi*, *Salvi*, *Reppa*, *Coszelli*, *Balzar*, *Rovere*, *Badiali* und *Benciolini* verbürgten jedenfalls das anerkennungswürdige Bestreben der Administrazion, doch wenigstens das Erlesenste vorzuführen, was gegenwärtig im Hesperidenlande an Zelebritäten vielleicht einzig nur ihrer Disposizion zu Gebote stehen mochte. Somit könnte denn schlechterdings kaum irgend ein Tadel gegen die Ausführenden erhoben, allerdings aber die Wahl des Auszuführenden ernstlich gerügt werden; besonders der Uebelstand, dass Donizetti, der süssliche, kraft- und saftlose, ewig nur sich selbst und Andere wiederholende Melodist, gar zu oft, ja fast unausgesetzt an die Reihe kam, und das Einerlei seines Torquato Tasso, Anna Bolena, Marino Faliero, Lucrezia Borgia und Belisario leider nothgedrungen mit in den Kauf genommen werden musste, wobei die Mehrzahl darunter schon in die Rubrik älterer Bekannter gehörte,

und blos durch der Darsteller Auffassungsweise einen speziellen Reiz zu gewähren befähigt war. — Als Tasso debütirte Sign. Cesare Badiali, ein höchst sonorer, schmeichelnd biegsamer Bariton, dessen feuriger, durchgebildeter Vortrag echte Glut des Südens ausströmt; — Salvi entwickelte ein lieblich angenehmes Tenororgan, von welchem er auch den allerwirksamsten Gebrauch zu machen versteht; dessen Gattin Adelina Spech-Salvi, Prinzessin Eleonora, wiewohl sichtlich befangen, von der Reise und dem klimatischen Einfluss der rauhen Temperatur noch bedeutend angegriffen, bewährte sich demungeachtet als Sängerin ersten Ranges, deren Geschmack, Methode und geregelte Schule wenig zu wünschen übrig lässt. Den Höfling Gherardo, die quasi Buffo-Partie, welche freilich im tragischen Stoffe gleich Pontius im Credo figurirt, gab, wie bereits in der vorjährigen Saison, der wackere Rovere, dem schon beim ersten Erscheinen ein freudiges Benvenuto! entgegen schallte. — Mit gespannter Erwartung sah Alles dem nächsten Auftritt unserer Landsmännin Karoline Unger entgegen, und Anna Bolena war der unwiderstehliche Magnet, welcher eine unübersehbar dahinwogende Menge anzog. Wer das vielleicht 18jährige Mädchen kannte, als sie der geliebten Vaterstadt ihre Erstlingstalente weihte, wird sich wohl auch erinnern, dass eigentliche Schönheit der Stimme schon damals keine ihrer Prärogativen war; allein Fleiss und Studium, zu nicht geringen Hoffnungen berechtigend, zeichneten jede einzelne Leistung im hohen Grade aus, wurden durch ermunternden Beifall belohnt und bestimmten den sachkundigen Impresar Barbaja, die angehende teutsche Kunstpriesterin mit nach Neapel zu entführen. Fast zwei Dezennien sind seitdem verflossen; die Zeit pflegt aber vielmehr eher zu zerstören, was Mutter Natur mit freigebigen Händen einst gespendet; und die Beispiele, dass ein Organ nach Jahren an Wohlklang gewonnen, dürften wohl selten sich erweisen. Und dennoch feierte Karoline Unger inzwischen auf allen Hauptbühnen Italiens die glänzendsten Siegestriumfe, vor einem Publikum, dass in der Regel keineswegs leicht zu befriedigen ist, und dem, bei Entbehrung eines Sinne bestehenden Eindrucks, anderer Seits wirklich Eminentes geboten werden muss, um es zur enthusiastischen Begeisterung zu entflammen. So betrat denn, angekündigt durch Pama's Posaunenruf, Wiens unvergessene Tochter nach langem Zwischenraume wieder einmal dieselben Bretter, von denen der Wendepunkt ihres artistischen Lebensberufes ausgegangen; — sie sang, — und gar Mancher blickte scheu verstohlen seinen Nachbar an; — das waren nicht die Philomelentöne jener Haine, wo Myrthe, Lorbeer und Goldorangen duften; ein etwas scharfes Organ; in der Mittellage noch am verhältnissmässigsten; den höheren Corden zu beinahe kreischend; — aber wie entpuppte sich allmälig die hinreissende Meisterschaft der herrlichen Künstlerin! Was legte sie in die Wagschale, um reich entschädigend zu verschleiern den Mangel materieller, bei ihr so leicht zu vermissender Hilfsmittel! — Psychologische Wahrheit des Ausdrucks; — erhabene deklamatorische Würde; korrekte Auffassung und Durchführung eines jeglichen dramatischen Karakters, gleich erschöpfend im Spiele wie im Gesange, stets verwirklichend zum anschaulichen Leben die Ideale ihrer Kunstgebilde, — mit Hintansetzung aller Ansprüche auf schimmernde, oft sehr zweideutige Virtuosengrösse; mit Vermeidung jener ängstlichen Sucht, durch den Glanz einer technisch bis zur Vollendung ausgebildeten Bravour, durch grelles Auftragen kontrastirender Licht- und Schattenpunkte, durch verschwenderische Anwendung der so beliebten und selten den beabsichtigenden Effekt verfehlenden mezza voce-Bonbons, durch staunenerregende Sprünge nach den fernsten Intervallen, und wie all die erlaubten oder widernatürlichen Kunstgriffe und Kniffe der modernen Gesangsweise immerhin nur heissen mögen, mystifizirend blenden zu wollen, — bringt diese, an unsere Schröder-Devrient gemahnende, und vielleicht blos mit dieser würdigen Nebenbuhlerin vergleichbare Mime stets ihr eigenthümlich angehörende Schöpfungen zur Darstellung, dass aus dem Spiele Ernst, aus Schein Wahrheit wird; sie veredelt die von Dichter und Tonsetzer oftmals armselig konturirten Figuren, und potenzirt selbe mit geistiger Salbung auf eine ästhetisch abgeschlossene Kunsthöhe, dass man den Abgang physisch bestechender Reizmittel gar nicht einmal gewahrt, die Flachheit der Komposition kaum wiedererkennt und einzig nur den bezaubernden Eindruck der Gegenwart unwillkürlich mit fortgerissen sich hingibt. — So ist Karoline Unger; so als Britanniens unglückliche Königin, als Dogaressa, als Lucrezia, als Norma, Beatrice, und Gattin Belisars; und, wer ehrenvoll neben solch antiker Grösse sich zu behaupten im Stande, verdient allerdings auszeichnende Beachtung. Signore Balzar, ein tüchtiger Bassänger, gab den wankelmüthigen Heinrich VIII., eine subordinirte Partie zwar, mit Feuer und Leidenschaftlichkeit, ohne den königlichen Anstand zu verletzen. Signora Mazzarelli sang die Giovanna Seymour, und ihr angenehmer Mezzo-Sopran erwarb sich allgemeine Anerkennung. Der Page Smeton schien für Madame Balzar-Grandolfi eine deren Vermögen übersteigende Aufgabe. Signora Poggi war schon vormals im Besitz des Lord Percy, und erfreulich die Bemerkung, dass seine Stimme fortwährend an klangreicher Fülle zugenommen, er jedoch emsig bemüht sei, gewisse störende Angewöhnungen, — das Falsettiren z. B. — nach und nach abzulegen. — Cosselli, Italiens berühmtester Basso cantante, präsentirte sich als Marino Falliero, entsprach jedoch nicht unbedingt dem grossen Rufe, obwohl sein Metallorgan von bedeutendem Umfang, der oratorische Vortrag wirkungsvoll genannt werden muss. Salvi und Badiali sangen wunderschön. Karolina Unger — Elena — kämpfte am ersten Abende mit einer plötzlich hemmenden Unpässlichkeit, welche einige Auslassungen zur nothwendigen Folge hatte. Die nächsten Wiederholungen boten dagegen überreiche Entschädigung. — Lucrezia Borgia ist in jeder Hinsicht ein verunglücktes Machwerk. Der Poet, Felice Romani, hielt sich mit sklavischer Treue an sein Vorbild Viktor Hugo, welcher hier ausschliesslich in Vergiftungen lebt und labt. Eine grössere Karakterlosigkeit, wie in Donizetti's Musik herrscht, grünzt an's Undenkbare; das klingt alles so

lustig und fröhlich, als ob's um Hochzeit und Tanz sich handle; eine Reihe oft dagewesener, verbrauchter Motive spricht dem tragischen Ernste der Situazionen gewissermaassen Hohn, und würde eigentlich als Parodie an Ort und Stelle sein. Da mussten denn freilich gewaltige Hebel in Bewegung gesetzt werden, um das leckе Schifflein wenigstens nur peremtorisch vom Stapel zu bringen. Harmonie Unger war abermals der bewährte, erfahrene Pilot, welcher mit dem gebrechlichen Wrak die drohenden Klippenriffe durchsteuerte, und die Lösung dieser Aufgabe möchte selbst unter ihren übrigen grossartigen Leistungen doch wohl noch am Höchsten stehen. Wer einen klaren Begriff erhalten will, wie die widerstrebenden Affekte des Hasses und Schmerzes, der Liebe und jubelnden Freude geschildert werden sollen, muss diese Lucrezia hören und sehen, um bleibend mit unvertilgbarem Schauder sich daran zu erinnern. Ihr Beispiel befeuerte zugleich die ganze Umgebung; besonders gutmuthig machten sich Cosselli, Herzog von Ferrara, Poggi — Gennaro, — und Marietta Brambilla, die treffliche Altistin, in der Männerrolle des Maffio Orsini, deren Trinklied, vielleicht die einzige Nummer von richtigem Farbenton, einstimmig da Capo gewünscht wurde. — Dass der bereits zum dritten Male aufgewärmte Belisario an ähnlichen Gebrechen laborire, wie seine älteren und jüngeren Geschwister, war eine schon bekannte Thatsache. Und wiederum musste uns Karoline Unger das schwer zu verdauende Gericht mindestens theilweise geniessbar machen. Antonius flocht einen neuen Lorbeerzweig um die Stirne der Gefeierten, welche nur auf der Bühne zu erscheinen braucht, um vorhinein des Sieges gewiss zu sein. — Wenn bei einem Totalüberblick nicht wohl geläugnet werden könnte, dass diese Hohepriesterin des Kothurns unverkennbar einer Manier huldigt, die auf starkes Auftragen und scharf markirtes Herausheben basirt, — so ist solches ein Vorwurf, von welchem, nach dem Urtheile aller Augenzeugen, selbst Talma, der grösste Tragöde seiner Zeit, nicht ganz freigesprochen werden konnte; allein hat man sich nur erst mit der Art und Weise eines solchen all' Fresco-Vortrags näher befreundet, so fühlt man auch sich heimisch darin; die Pforten der Empfänglichkeit sind geöffnet, und das geistige Vermögen wird gewahr, in die kolossalen Dimensionen eines so hoch leidenschaftlichen Ausdrucks willenlos mit hineingezogen zu werden. — In der Titelrolle genügte Badiali allen Anforderungen; desgleichen die Brambilla als Irene, und Signore Roppa als Alamiro; ein junger, bescheidener Anfänger mit einer köstlichen Tenorstimme, die vor der Hand noch keineswegs durch die leidige Schörfkelsucht verbildet ist, sondern jeden Ton rein und kerngesund hervorgehen lässt. — Von Bellini ward Norma und Beatrice di Tenda in die Szene gesetzt, durch die Unger mit der ihr innewohnenden Gesangsuperiorität auf das Glänzendste ausgeschmückt. Poggi — Pollione und Orombello, Mazzarelli — Adalgisa, und Cosselli — Visconti, machten des freigebig gespendeten Beifalls sich vollkommen würdig; nur Balzar konnte den Vergleich mit Staudigel, unserm teutschen Orovaso, nicht aushalten und trat weit hinter selben in den Schatten zurück. — Warum Coppola's „Nina, la pazza per amore," über welche die unerbittliche Gerechtigkeit bereits den Stab gebrochen, nochmals dem Archiv-Staube entrückt wurde, ist nicht leicht abzusehen. Nimmermehr konnte wohl dieser ansprechende, höchst dankbare Stoff schaudlicher maltraitirt werden, als hier durch Paisiello's unberufenen Doppelgänger, dem Alles, Ideen, Fantasie, Melodie, Harmonie, ja selbst die Geschicklichkeit mangelte, mit Verstand und Geschmack auf fremdem Grund und Boden zu fouragiren. Madame Spech-Salvi erkor sich diese, auf einem Koloraturenmeer schaukelnde „Wahnsinnige" zur Benefizvorstellung, wahrscheinlich geblendet durch den Applaus, welchen ihr die Heimath darin zollte; — sie that viel, sehr viel; erhob mehrere Momente wenigstens scheinbar zu Glanzpunkten, wurde von Balzar, Roppa und dem humoristischen Rovere wacker unterstützt, allein — aus Nichts wird Nichts. Auch ihr Gatte machte, vielleicht aufreiwillig, einen entschiedenen Missgriff durch die Wahl der zur Uebersättigung abgeleierten „Montecchi e Capuleti," der Tenorpart des Tebaldo bot ihm einen sehr beschränkten Wirkungskreis; sie bewegte sich als Romeo, trotz aller angewendeten Kunstfertigkeit, in einer ihr entfremdeten Sfäre; und zur Giulietta ermangelt der sonst so anstelligen Mazzarelli noch die unerlässliche Reife. — Damit endlich auch Rossini im Repertoir nicht fehle, wurde dessen Melodieenschatzkästchen „Il Barbiere di Siviglia" mit eingeworfen; — und das war gut. Jetzt da der Meister von Pesaro, allen Indizien zufolge, für immer vom Schauplatze abgetreten zu sein scheint, — jetzt wird es erst recht klar, was wir, unbeschadet seiner, keineswegs irgend einer Unkenntniss, sondern lediglich blos der abgedrungenen Flüchtigkeit entstammenden Fehler, einst an ihm besassen, und nunmehr unwiederbringlich verloren. Wie steht er nicht da, gegenüber seinen dürftigen Nachbetern, die hastig die entfallenen Brosamen zu erhaschen sich abmühen, und aufgeblüht von Pfauenstolz im erborgten Federnschmuck prunken. Auch diesmal behauptete seine Meisteroper das gebührende Recht, und das gemeinsame Bestreben sämmtlicher Mitwirkenden krönte der lohnendste Erfolg. Badiali darf sogar die allerdings gewagte Parallele mit Lablache nicht scheuen. Sein Figaro ist der Prototyp dieses verschmitzten Intrigants, und wo jener mit kolossalen Massen dominirte, gelangt dieser durch Eleganz des Vortrags und staunenerregende Beweglichkeit nicht minder an's Ziel. Unter seinen Kommilitonen steht Roppa und Rovere obenan. Ersterer zeichnete ein rasch ansprechendes Karakterbild des scheinheiligen Rupplers Basilio, und sang ganz vorzüglich nüancirt die schöne sehr selten zu Gehör gebrachte Arie della calunnia; — Letzterer staffirte den Dottore Bartolo, dieses Konglomerat von Stupidität, Eifersucht und Pedanterie, mit allen seiner Nazion angeborenen eigenen Buffonaden aus, und wenn vielleicht hierin zuweilen das Maass überschritten wurde, so möchte dafür in dem Sprichworte: „lächlich, sittlich!" wohl eine nicht zu verwerfende Entschuldigung liegen. Herrn Salvi, Almaviva, gelangen besonders die Kantabile- und Arioso-Stellen, welche seinem weichen, biegsamen Stimmorgane am mei-

vieles von den Komponisten auf einen ungleich stärkern und schönern Effekt berechnen, wenn die Art und Weise der Ausführung ihrer Musik so wie das Tempo vorgeschrieben werden könnte. Nirgends habe ich hierüber mehrere Betrachtungen anzustellen Gelegenheit gefunden, als bey der Aufführung der Schöpfung im Dom zu Minden.

Horstig.

Anekdoten.

Wie viel muss ich denn geben, fragte ein Bauer, der auch etwas davon gehört hatte, dass in Minden die Schöpfung aufgeführt werden sollte. Ich wollte, sagte er, doch auch gern einmal die Schöpfung sehen.

Unter denen, die das gedachte Oratorium mit anhörten, gab es auch sehr viele Fremde, die sich gern das Ansehen geben wollten, als hätten sie schon ungleich bessere Dinge gehört. Einer unter andern, der sich rühmte, die Schöpfung aller Orten, zu Wien, Berlin, Kassel, Hamburg u. s. w. gehört zu haben, wurde gefragt, ob er auch schon die Jahreszeiten gehört habe? „Die Jahreszeiten? o die habe ich „schon vor 4 Jahren in Frankfurt gehört.“ — Besinnen Sie sich recht, die Jahreszeiten sind bisher eben noch nicht an vielen Orten gegeben worden — Der fixirte Blick brachte ihn aus der Fassung. Ja, ich müsste mich sehr irren, sagte er, die Jahreszeiten waren es, oder der Tod Jesu.

Der Sänger, welcher in der Schöpfung die Rolle des Adams singen musste, konnte sich gar in das Glück nicht finden, vom Uriel für einen solchen Mann, für einen solchen König der Natur feyerlichst erklärt worden zu seyn. Er gerieth darüber, als er nun im letzten Akte in natura erscheinen musste, in ein solches Pathos, dass er Töne herkollerte, die noch kein Ohr gehört hatte. Was meynen Sie, sagte mein Nachbar zu mir, sollte das wohl das Ebenbild Gottes seyn?

Berlin, den 6ten Jul. Sie wissen schon von andern Jahren her, dass in unserer Hauptstadt vielleicht noch mehr, als in andern, mit dem Erwachen der Natur die Kunst zu entschlummern anfangt, und nur erst, wenn jene sich zu ihrem Schlummer anschickt, diese wieder erwacht. Innerhalb fast zweyer Monate ist hier nichts Neues Musik betreffend, vorgefallen, als das zweyte, mehrmals angekündigte Konzert des Hrn. Giornovichi, in welchem er neuen, wohlverdienten Beyfall einerndtete, das auch von Mad. Unzelmann und Meyer, und Hrn. Fischer und Gasparini noch verschönert wurde; und das (so viel ich weis, schon vor mehrern Jahren von Winter komponirte) komische Singspiel, der reisende Student oder das Donnerwetter. Ohngeachtet der Plattitüden des Stücks, gefiel es, der ertragen Musik wegen, welche jedoch bey weitem nicht unter die besten Arbeiten Winters zu zählen ist.

Nach öffentlichen Blättern hat der Uhrenmacher Peter Litherland in Liverpool eine neue Methode erfunden, musikalische Instrumente (es ist nicht gesagt, ob mit Darm- oder Drahtsaiten, oder beyde) in reiner Stimmung zu erhalten und das Reissen der Saiten zu verhüten. Er hat sich deruber ein Patent erkauft. Die Sache ist allerdings wichtig genug, dass man darauf aufmerksam sey; besonders da die vortreffliche und vollkommen bewährte gleiche Erfindung, die Hr. Triklir in Dresden mit den Klavierinstrumenten schon vor ohngefähr zwanzig Jahren gemacht hat, aus Mangel an anständiger Vergütung des Finders und der Geschicklichkeit des deutschen Erfinders, dem Publikum nicht mitgetheilt worden ist. Bewähret sich die englische Erfindung, so

sten zusagen; die Mazzarelli war eine recht graziöse Rosina, voll Naivetät und Schalkhaftigkeit. — Dass es am Schlussabende gewaltig tumultuarisch herging, dass zahlloses Forarufen statt fand, die Hallen von donnernden Evviva's erbebten, Gedichte und Kränze umherflogen, — all das sind Dinge, welche wir von unsern transappenninischen Nachbarn ererbt haben; und derlei Unfug scheint leider festgewurzelt in einer Zeit, die gar nichts mehr, so recht von innen heraus, in wohlthuend anregender Beschaulichkeit geniessen will, sondern einzig nur durch exzentrische Ausbrüche sich kund gibt, und eben mit solcher, oftmals an's Barrikirte streifender Lobhudelei sowohl das wahre Talent, als auch sich selbst vielmehr insultirt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In *Brünn* hat zum Besten des Mozartdenkmals in Salzburg eine musikalische Akademie mit gutem Erfolge Statt gefunden. Die Ouvertüre zum Don Juan leitete sie. Gleich darauf spielte der fürst-bischöfliche Konsistorialrath, Herr J. A. Ladurner, Bruder des vor Kurzem in Paris verstorbenen, eine Fantasie über ein kurzes Thema dieser Ouvertüre auf dem Pianoforte, worüber alle Hörer die lebhaftes Vergnügen mit ungetheilten Beifallsbezeigungen zu erkennen gaben.

Zu *Rötha* bei Leipzig hat der Schullehrerverein der Umgegend am 17. d. sein zweites Gesangfest gefeiert. Vergl. 1838. S. 516. Ein Vorspiel des dortigen Organisten Herrn *Pohle* auf der trefflichen Silbermann'schen Orgel leitete den Chorgesang: „Aus meines Herzens Grunde" ein, von etwa 150 Männerstimmen schön ausgeführt. Das Te Deum von Witschel und *Schicht*; *Friedr. Schneiders* Hymne mit Orchester „Jehovah! Die Erdnacht der Lüge"; Orgelvariationen von *Rinck*, gespielt von Herrn *Pohle*, brachte der erste Theil. Im zweiten wurde die Hymne vom Kapellmeister *Reissiger* „Erfreuender Gedanke"; Kyrie und Gloria aus der Messe von *Jul. Otto* mit Orchester; Orgelsatz von Herrn Organisten *Becker* aus Leipzig vorgetragen; Duett für Tenor und Bass mit Orchester von *Jul. Otto*: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen!" und Pfingstkantate, gedichtet vom Oberhofprediger *Sachse* aus Altenburg, komponirt von *Häusler*: „Musik Ruhe dem Gottesgeist, macht Ruhe" würdig zu Gehör gebracht. Das nächste Gesangfest soll in der Kirche zu Schönefeld bei Leipzig gefeiert werden.

Die teutsche Sitte der *Hausfeste* findet allmälig auch in *Frankreich* Eingang. Am 17. und 18. Juni fand ein solches zu *Niort*, Departement beide Sevres, statt, wobei Orchester und Chor aus 174 Mann bestand. Am ersten Tage wurde aufgeführt: Requiem von Beaulieu, einem Schüler Méhuls; Ave Maria von Cherubini; die Schöpfung von Haydn. Der zweite Tag war weltlicher Musik gewidmet, Chöre wechselten mit Solosachen und Konzertstücken für einzelne Instrumente; den Beschluss machte das Finale aus Beethovens Fidelio. Die Anzahl des Orchesters war 80, die der Sänger 85; Dirigenten waren Herr Beaulieu, Stifter des Festes, und Herr Nortz, Orchesterdirektor der philharmonischen Gesellschaft zu Niort. Das ganze Fest fand die lebhafteste Theilnahme; es gieb übrigens des teutschen Musikfesten auch *Paris*, dass nach Beendigung der Aufführungen ein grosses Schauss statt fand. — Niort gehört zu der „grossen Musikgesellschaft des westlichen Frankreichs," welche sich zum Behufe von Musikfesten vor fünf Jahren bildete; Theil nehmen daran ausser dieser Stadt noch die Städte *Poitiers*, wo das Fest 1840, *La Rochelle*, wo es 1841, und *Angoulême*, wo es 1842 gefeiert werden soll.

Das Departement *Jura* in Frankreich scheint die Musik sehr zu lieben und zu üben; die kleine Stadt *Dole* darin will ein grosses Theater bauen, 130,000 Fr. sind dazu bestimmt, und es ist für den besten Plan und Riss des Gebäudes ein Preis von 1000 Fr. ausgesetzt. (S. Feuilleton S. 374.)

In Stuttgart hat eine neue Oper von *Ignaz Lachner* (dem Bruder des Preissiolosuisten), mit Namen *Die Regenbrüder*, viel Beifall gefunden.

Wie *die Zeitung für die elegante Welt* berichtet, hat ein Enkel Goethe's, *Walther von Goethe*, bereits zwei Opern geschrieben, welche er nächstens in Wien zur Aufführung bringen wird. Beide sind komischen Inhalts, in einem Akte, und der Text zu der einen ist von Theodor Hiercer.

Francilla Pixis ist von Barbaja für das Theater S. Carlo zu Neapel auf 29 Vorstellungen engagirt worden.

Das *Casino Paganini*, bekannt geworden durch seinen Streit mit Paganini (S. Feuilleton S. 256), hat sich in ein anderes musikalisches Casino verwandelt, und gibt, unter Leitung des beliebten Jullien, einen der Pariser Strauss, in der Chaussée d'Antin höchst brillante Gartenkonzerte, mit Ballet und allen möglichen Ergötzungen verbunden; ja, es kündigt sich sogar als musikalisches Unterrichtsinstitut an, wo Lehrkurse über die Musik stattfinden und geschickte Meister über die Grundsätze der Tonkunst Vorträge halten sollen.

Am 26. Juni 1839 wurde *Boieldieu's* Statue zu Rouen feierlich eingeweiht (S. Feuilleton S. 499). Dieselbe der Jüngere hat sie verfertigt; sie ist in Bronze gearbeitet, in sitzender Stellung, den Mantel umgeworfen, in den Zügen thut sich die musikalische Begeisterung kund. Adam, Boieldieu's Schüler, hatte zu dieser Gelegenheit eine Kantate gesetzt. Unstudige Verhinderten jedoch die Aufführung. Den Abend wurden im Theater Stücke von Boieldieu's Opern gegeben. Die ganze Feier fand die lebhafteste Theilnahme.

Die Presse musicale berichtet mit grossem Triumphe, dass es endlich dem Pariser Herrn Bosset gelungen sei, ein Problem zu lösen, mit dem sich Frankreich, Teutschland und England lange vergeblich beschäftigt hätten, nämlich: die Musik mittels beweglicher Zeichen zu drucken. Das System sei ganz dasselbe wie das der Buchdruckerei; alle musikalische Zeichen seien einzeln gegossen, zusammengesetzt, und nach erfolgtem Abdrucke wieder auseinandergeworfen worden u. s. w. — Ist es denn dem musikaschen Frankreich ganz unbekannt, dass diese Erfindung eine sehr alte und in Teutschland längst bekannte ist? Dass Johann Gottl. Immanuel Breitkopf schon im vorigen Jahrhundert sie herstellte, er starb 1794), und dass seitdem in Teutschland zahllose Musikalien auf diese Art gedruckt worden sind, welche an typographischer Schönheit mit den gewöhnlichen Buchstabendrucken wetteifern?!

Die beiden Zeitschriften Revue et Gazette musicale, und Revue musicale de Paris, welche vom Anfange dieses Jahres an als getrennte Blätter, jedoch unter derselben Redaktion, bestanden, sind wieder vereinigt und erscheinen unter dem ersteren Titel als ein Journal von 4. Juli an wöchentlich zwei Mal.

Morgenrothe Zeitschrift theilt einen merkwürdigen Zug aus *Gluck's* Leben mit, der mit den Umständen, unter welchen *Mozart* das Requiem schrieb, eine gewisse Aehnlichkeit hat. Gluck's letztes Werk war eine Kantate. Das Weltgericht, worin unter Anderm der Tod Christus singend auftritt. Der Tonsetzer dachte lange darüber nach, wie er wohl den Heiland so würdig singen lassen müsse, und da er hierüber nicht ins Reine mit sich kommen konnte, so besprach er sich mit *Salieri* darüber. Auch dieser wusste keinen Rath, und so sprach endlich Gluck in feierlichem Tone zu ihm: „Nun wohl, da wir Beide nicht wissen, wie der Heiland singen soll, so werde ich in den nächsten Tagen hingehen und ihn selbst darum befragen." — Acht Tage darauf war Gluck todt.

In Frankreich, wie anderwärts, will man viel auf fremdartig klingende, auffallende Namen. Besonders gilt dies von musikalischen Instrumenten; sobald so einem solchen nur die kleinste Ver-

Änderung im Mechanismus angebracht ist, nennt man dies eine Erfindung, löst ein Patent und gibt dem Riode einen vornehmen Namen. So gibt es auf der jetzigen Pariser Industrieausstellung ein *Melophon* und *Harmoniphon* (s. S. 506); ferner ein Pianoforte *édyphone* (das tönstönende), ein *eledisharmonique* u. s. w. Bemerkenswerth ist jedoch das *Mélavior*, ein von dem Abbé Laroque erfundenes Instrument, welches die Orgel ersetzen soll, da diese oft wegen Mangels an Raum oder an den nöthigen Mitteln nicht angeschafft werden kann. Es ist ein Kasten, 3; Fuss hoch, 2¼ Fuss breit und ungefähr 1 Zoll tief. An seinem Fusse sind vier Klaviere, eins unmittelbar über dem andern, angebracht, welche gewissermassen nur ein Klavier bilden, indem ihre Töne mit einander kombinirt sind; das unterste steht ungefähr 6 Zoll weit hervor, jedes folgende etwa 15 Linien weiter zurück, als das darunter befindliche. Im Innern sind kleine eiserne Zylinder (Walzen), auf welche die Akkorde mittels einzelner Stifte punktirt sind, wie auf den Zylindern der Drehorgeln. Diese Zylinder sind in waagerechter Stellung, drehen sich um sich selbst herum, und berühren, wenn die Taste niedergedrückt wird, eine Art Hebel, welche auf das Klavier oder die Ventile der Orgel wirken. Dieser Mechanismus kann übrigens an jeder gewöhnlichen Orgel angebracht werden. Der Ton ist einfach, majestätisch und schmiegt sich besonders schön dem Chorgesange an; das Instrument ist sehr leicht spielbar.

Eine andere merkwürdige Erscheinung auf dieser Ausstellung ist ein *Pianoforte ohne Saiten*, aus der Papé'schen Fabrik. Statt der Saiten hat es metallene Platten oder vielmehr Stahlfedern, welche nicht, wie bei der Physharmonika, durch den Wind, sondern durch anschlagende kleine Hämmer in Schwingung gesetzt werden. Der Ton dieses, sich nie (?) verstimmenden Instruments steht zwischen dem Harfen- und Pianoforteton in der Mitte und hat etwas unbeschreiblich Zartes und Schmelzendes. Uebrigens ist das Instrument selbst noch in seiner Kindheit.

Berichtigung. In No. 25 d. Bl., Seite 491 – 492 ist in der Anzeige der Lieder von *Hetsch* statt Fink zu lesen: Tisch.

Ankündigungen.

Dank.

Als mich in meinem 43. Jahre das Unglück traf, für immer zu erblinden, beunruhigten mich die Schrecken der Blindheit selbst nicht so sehr, als der Gedanke an den hilflosen Zustand, welcher nun nur an meine mit mir zugleich unglückliche Familie bedrohte. Ich beschloss daher, die Musik noch zu erlernen, um mittelst derselben Unterhalt und Unterhaltung zu gewinnen.

Da ich mich 26 Jahre hindurch als Forstmann mit nichts anderem als mit dem Forst und mit der Jagd beschäftigt hatte, so wählte ich nun auch das Waldhorn aus Vorliebe und zur Erinnerung an mein früheres Wirken.

Der fürstliche Musikdirektor, Herr Bendlich aus Sondershausen, übernahm die schwere Aufgabe des dazu nöthigen Unterrichts. Mit rühmlichster Uneigennützigkeit opferte er mir Zeit und Geduld, welche letztere nicht selten hart geprüft wurde, und seinen menschenfreundlichen Bemühungen verdanke ich es, dass der Zweck so bald erreicht wurde.

Der Herr Musikdirektor Bendlich komponirte mir ein besonderes Concertino für das Waldhorn, in welchem er nach dem Urtheile kompetenter Richter das Gefühl der Zuhörer für mich in Anspruch nimmt. Jeder Musikus und jeder Kenner der Musik wird leicht beurtheilen können, dass der Herr Musikdirektor Bendlich ausser unermüdeter Geduld, gewiss auch eine zweckmässige Methode angewendet haben müsse, wenn er mir diesen Concertino so einübte, dass ich dasselbe nach Verlauf von dreizehn Monaten zum ersten Male hier in einem öffentlichen Konzerte unter Beihilfe des fürstlichen Orchesters vortragen konnte. Sowohl dieses als noch vier andere Konzerte, welche ich bis jetzt in einigen Städten unserer Umgegend veranstaltete, haben mir Unterstützungen verschafft, welche in meiner gegenwärtigen Lage grossen Werth für mich und die Meinen haben müssen, und mich zu dem wärmsten Dank gegen den Herrn Musikdirektor Bendlich verpflichten, welchen ich demselben hierdurch vor der ganzen musikalischen Welt abstatte. Dem Verdienste seine Krone.

Sondershausen, den 3. Juli 1839.

August Whistling.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Jos. Aibl in München.

Bonn, H., „Das Posthäubchen" für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette in C. 36 Kr.
— — Faschings Abschied-Galopp für Pianoforte allein. 18 Kr.
— — Ballstrausserl-Galopp für Pianoforte allein. 18 Kr.
— — Chinesen-Galopp für Pianoforte allein. 18 Kr.
Cramer, J. B., „La Pensée" pour Piano seul. 27 Kr.
— — Rondoletto alla Napoletana pour Piano à 4 mains. 36 Kr.
Lachner, Fr., Op. 36. 3 deutsche Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, enthält No. 1. In die Ferne. No. 2. Die Rose. No. 3. Morgenlied. 1 Fl. 48 Kr.
Lang, Josephine, Op. 7. 6 deutsche Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, enthält No. 1. Spinnerlied. No. 2. Die freien Sänger. No. 3. Frühlingsruhe. No. 4. Im Herbst. No. 5. Das Asyl. No. 6. Mein Plätzchen. 1 Fl. 24 Kr.
Lenz, Leop., Op. 25. „Maximilian Joseph, König von Bayern an seinem Namenstage, den 12. Oktober 1823." Gedicht von Söltl, für 1 Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte. 54 Kr.
— — Op. 24. Abendlieder am Strande; Gedichte von H. Stieglitz, für 1 Altstimme mit Begl. des Pianoforte. In Heft. 1 Fl.
— — Dasselbe. In Heft. 1 Fl. 24 Kr.
— — Op. 25. 3 Gesänge für 1 Stimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Nur Du. No. 2. Zum Geburtsfest der Geliebten. No. 3. Seefahrers Abschied. No. 4. Mein. No. 5. Nachts in der Cajüte. Complett 3 Fl.
NB. Sämmtliche Nummern sind auch einzeln zu haben, als: No. 1 27 Kr. No. 2 36 Kr. No. 3 1 Fl. 24 Kr. No. 4 und 5 à 45 Kr.
Würfel, der, als Componisteur. Ein musikalischer Scherz. 30 Kr.

Portrait von L. Spohr. 34 Kr.

Bei **Julius Wunder** in **Leipzig** sind erschienen:
Evers, C., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte-begleitung. Op. 3. 1 Thlr.
Gathge, Fr., Gesänge für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 3. 6 Gr.
— — „In die Ferne," Lied für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 6. 3 Gr.
Hall, C., Le Postillon d'Amour. Galoppe pour le Pianoforte. Op. 45. 6 Gr.
— — Contretänze aus der Oper: „Die beiden Schützen" von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 14. 4 Gr.
— — Schottischer Walzer aus der Oper: „Die beiden Schützen" von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 15. 4 Gr.
— — Galopp aus der Oper: „Die beiden Schützen" von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 16. 4 Gr.
— — Walzer aus der Oper: „Die beiden Schützen" von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 17. 4 Gr.
Lortzing, A., Die beiden Schützen. Potpourri für das Pianoforte von A. F. Marschner. 14 Gr.
— — Figaro, Sammlung humoriger und scherzhafter Gesänge mit Pianofortebegleitung. 3s Heft. 12 Gr.
Marschner, H., Der Bäbu, komische Oper in drei Akten. Klavierauszug zu 4 Händen. 5 Thlr. 12 Gr.
— — Beliebte Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 1 Thlr. 8 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1. Arie: Ach, ein Opfer (Tenor). 6 Gr.
- 2. Romanze: Gern mag ich die Tage (Sopran). 4 Gr.
- 3. Duett: Ach, er liebt mich (Sopran und Tenor). 8 Gr.
- 4. Lied: Siehst du wie die Reche springen (Sopran). 4 Gr.
- 5. Lied: An des Ganges krist'ger Fluth (Baß). 4 Gr.
- 6. Lied: Der Domme wird immer (Bariton). 4 Gr.
- 7. Duett: Liebchen, stille mein Verlangen (Sopran und Bariton). 6 Gr.
- 8. Arie mit Chor: Gleich, man ruft (Bariton). 10 Gr.

Marschner, H., 6 Lieder für 1 Bariton- oder Altstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 99. 12 Gr.

— **A. E.**, Lieder für 1 Baß- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 7. 10 Gr.

Müller, C. Gr., Hymnus von Schöne, für Männerstimmen (Solo quartett und 2 Chöre). Op. 18. 1 Thlr.

Stowiczek, J., Potpourri für die Violine oder Flöte mit Pianofortebegleitung nach Themas aus der Oper: „Der Bäbu" von H. Marschner. 1 Thlr.

Truhn, F. H., Champagnerlied für 1 Tenorstimme und Männerquartett. 6 Gr.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erschien mit Eigenthumsrecht:

SALON DE CONCERT

Dichtungen

von

O. L. B. Wolff

mit Begleitung des Pianoforte

in Musik gesetzt

von

Carl Banck.

33s Werk.

No. 1. Liebesreigen ..... 8 Gr.
- 2. Der Postillon ..... 16 -
- 3. Bergmann's letzte Fahrt ..... 12 -

W. A. Mozart's Sinfonien

für Orchester, in Partitur,

8. in Umschlag brochirt,

im Verlag von Breitkopf & Härtel

in Leipzig.

No. 1, in D dur, für 2 Violinen, Bratsche, Violoncelle und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. 1 Thlr. 8 Gr.
- 2, in G moll, für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte und 2 Hörner. 1 Thlr. 8 Gr.
- 3, in Es dur, für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. 1 Thlr. 8 Gr.
- 4, in C dur (mit der Fuge), für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner und Pauken. 1 Thlr. 12 Gr.
- 5, in D dur, für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. 1 Thlr. 8 Gr.
- 6, in C dur, für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. 1 Thlr. 8 Gr.
7. in D dur, für 2 Violinen, Bratsche und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten und Pauken. 1 Thlr. 8 Gr.
- 8, in D dur, für 2 Violinen, Bratsche und Baß, 2 Oboen, 2 Fagotte, Hörner und Pauken. 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ist erschienen:

DOUZE ROMANCES

(Paroles Allemandes et Françaises)

avec Accompagnement de Piano

composées par

Th. Labarre.

Prix 1 Thlr. 8 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1. Die beiden Lenze. (Les deux printems) ..... 4 Gr.
- 2. St. Michaels-Felsen. (Le Mont St. Michael) ..... 4 -
- 3. Vergiss mein nicht. (Ne m'oubliez pas) ..... 4 -
- 4. Die beiden Freunde. (Les deux amis) ..... 4 -
- 5. Lied des Matrosen. (Le chant du matelot) ..... 4 -
- 6. Wirst du mich lieben? (M'aimerez vous autant) ... 4 -
- 7. Der Hutschier. (L'archer génois) ..... 4 -
- 8. Die Nonne. (Soeur Marguérite) ..... 4 -
- 9. Die schöne Gärtnerin. (La belle fermière) ..... 4 -
- 10. Ach dein Herz ist nicht mehr mein. (Tes regards cherchent Paris) ..... 4 -
- 11. Die Gefangenen. (Les prisonniers de guerre) ..... 4 -
- 12. Wiegenlied. (Les berceuses) ..... 4 -

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ist erschienen:

DOUZE ROMANCES

(Paroles Allemandes et Françaises)

avec Accompagnement de Pianoforte

composées par

A. PANSERON.

Prix 1 Thlr. 12 Gr.

Hieraus einzeln:

No. 1. *Romance.* Bei deiner Mutter Leben. *(Si vous avez une mère)* ..... 4 Gr.
- 2. *Tyrolerlied.* Morgengruss. *(Retz)* ..... 4 -
- 3. *Romance.* Hat meiner er gedacht? *(Te parle-t-il de moi?)* ..... 4 -
- 4. *Nocturne* (für 2 Stimmen). Es tönt der Morgenchor. *(On sonne l'angelus)* ..... 4 -
- 5. *Romance.* Die Tochterein und Karl VIII. *(La jeune fille tourmelle et Charles VIII)* ..... 4 -
- 6. *Lied.* Der Tag vor den Ferien. *(La veille des vacances)* ..... 4 -
- 7. *Ballade.* Des Sohnes Rückkehr. *(Notre Dame des grèves)* ..... 4 -
- 8. *Nocturne* (für 2 Stimmen). Am dunklen See. *(Lais des heureux du monde)* ..... 4 -
- 9. *Lied.* Die Muthwillige. *(L'espiègle)* ..... 4 -
- 10. *Romance.* Die Erscheinung. *(L'Apparition)* ..... 4 -
- 11. *Lied.* Ach liebe mich! *(L'exigeant)* ..... 4 -
- 12. *Nocturne* (Intimm. Canon). Gondelfahrt. *(La Lida)*. 8 -

---

Die Partitur der in Riga und Mitau mit grossem Beifall aufgenommenen Oper von **H. Dorn,**

Der Schöffe von Paris,

ist rechtmässig nur durch die **J. Wunder**'sche Musikhandlung in **Leipzig** zu beziehen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. № 32. 1839.

Oeuvres posthumes de J. N. Hummel.

Dernier Concerto pour le Piano avec accompagnement de l'Orchestre ou de Quatuor. Oeuv. posth. No. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. av. Orch. 4 Thlr. 16 Gr.; av. Quat. 3 Thlr. 6 Gr.; av. acc. d'un 2d Piano 2 Thlr. 12 Gr.; pour Piano seul 1 Thlr. 18 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Jedermann kennt den Hingeschiedenen; die Kränze, die auf sein Grab gelegt wurden, verwelken darum nicht, weil jede Wiederholung seiner Hauptwerke stets neue windet. Die arme Leidenschaftlichkeit roher Selbstsucht und beklagenswerthen Dünkels, die einige Male sich öffentlich gegen ihn erboste, ihm den Lorbeer zu entreissen und seinen Namen unter die *alten*, d. h. jener Einseitigkeit vergessenswerthen, abgestorbenen, geschmacklosen und verächtlichen herabzuziehen suchte, konnte damit nichts als ihre eigene Niedrigkeit beweisen und die ewigen Zeugnisse um eins vermehren, dass alles Gekreisch gegen die Wahrheit nichts für sich zu erobern vermag, als den Hohn derer, die schwach genug waren, sich davon auf kurze Zeit verführen zu lassen. Wer ein A- und H moll-Konzert, ein Es- und E dur-Trio u. s. w. der Welt gegeben hat, dem wird wohl ein wüstes, Alles bunt unter einander werfendes Geschwätz unmotivirten Tadels nicht viel anhaben. Und so steht denn der entschlafene Meister da, der das Glück hatte, gerade in der besten Jugendzeit von Mozart unterrichtet zu werden, und zwar so, dass er 2 Jahre lang in des Unvergesslichen Hause wohnte, wo er, ohne allen störenden Einfluss, eine so rein musikalische Durchbildung erhielt, dass die Klarheit des Mozart'schen Geistes durch keinen spätern Zudrang verwischt werden konnte. In Mozart's Weise grossgezogen, in ihr seine Kraft und Sättigung findend, ist er auch nur gross geblieben, wo er seines unsterblichen Vorbildes gediegene Wege wandelte, das Glänzendere einer im Technischen der Bravour gesteigerten Zeit hinzufügend. Dass unter seinen vielen Werken auch Kleinigkeiten sind, die nur dem Jahre der Herausgabe oder einer gewissen Zeitrichtung des Dilettantismus angehören, die auch auf nichts Höheres Anspruch machten, kann keine auffallende Erscheinung heissen, da sie sich, namentlich in kleinen Sätzen für das Pianoforte, fast täglich wiederholt. Bei Bekanntmachungen noch ungedruckter Tondichtungen eines schon Entschlafenen werden umsichtige Verleger kaum auf Erzeugnisse Rücksicht nehmen, die nicht der Kunst im Allgemeinen, sondern einer nun schon vorübergegangenen Zeit angehören.

Das vor uns liegende und in unserm Hause vor mehren kunstverständigen Hörern zweimal mit Quintettbegleitung ausgeführte und von Allen schön und überaus wirksam befundene Konzert muss zu den Meisters echten, gediegen klaren und allgemein ansprechenden gerechnet werden, die eine nachhaltige Kraft, gesunden Organismus und so ganz Hummels besten Geist bewähren, dass der Verfasser gleich im ersten Satze, ja sogleich in der Orchestereinleitung auch ohne Namensunterschrift von jedem Erfahrenen erkannt werden müsste. Das Allegro moderato, ¾, F dur, stützt sich in formeller Durchführung und wohlthuendem Fluss frischer, unverworrener zusammenhangender und in heiterer Grösse immer blühender sich entfaltender Gedanken so ganz und doch in selbständiger Weise durch jene oben bezeichneten Hinzufügungen neuerer Zeiterhebungen auf seines ewig jungen Lehrers unversiegbare Stärke und Schönheit, dass es von Allen mit Lust gespielt und gehört werden wird, die lieber im Sonnenlicht und klarer, reiner Luft als in jenen Nebeln wandeln, die die Sinne verdumpfen, die Seele verdämmern und den Spleen erzeugen, der das Erlaubte des Selbstmordes in krampfhaften Schlüssen vertheidigt. Der Satz hat etwas gehalten Energisches, Pathetisches, das die Anmuth auf seine Bahn zu lenken und an ihrer Seite, von ihrem Reiz beglückt, männlich und sicher zu wandeln versteht, ohne je seine Gediegenheit und freundliche Würde in irgend einer Annäherung an den Raptus der Ueberschwenglichkeit zu vergeuden. An Ausweichungen reich, aber nicht unbändig verschwenderisch, an Bravouren stark, aber nicht in Seiltänzereien ausartend, hält es in Allem ein so schönes Maass, dass es, weder zu kurz noch zu lang, gebildeter Unterhaltung vortreffliche Nahrung bietet. — Das Larghetto, ⅔, A dur, ist, wo möglich, noch reizender, und so dankbar für geschickte Klavierspieler, dass sie Ehre und Herzen damit gewinnen werden. Es muss ja Jedem bekannt sein, der Hummels Meisterwerke spielte oder hörte, dass dieses Mannes Adagio oft höchst ausgezeichnet sind, weich und nie weichlich, schmelzend und nie zerfliessend, in ein Gefühl versunken und doch mannichfach und ideenklar, so dass es mir nicht selten gerade bei diesem Komponisten als ein psychologisches Räthsel erschienen ist. Zuversichtlich werden Alle ohne Unterschied dieses Larghetto zu Hummels schönsten Nummern zählen. ja Viele es für den meisterlichsten Satz des gan-

zen Konzerts halten. — Das Schluss-Rondo, All. con brio, ¼, F dur, das durch Taktart und Zuschnitt Scherzoartig beginnt, spinnt sich frisch und fröhlich in wirksamen melodischen Bravouren und ungesucht unterhaltendem Wechsel fort, webt in B dur ein Trio-artiges Cantabile ein, das sich natürlich in's Hauptthema zurückwendet und nach einer Generalpause in ein kurzes Presto gesteigert munter schliesst. Kein Satz ist zu lang, was für unsere Konzertverhältnisse gleichfalls für einen Vorzug gelten muss. Auch erfordert der Vortrag dieses Konzerts bei vorausgesetzt gehöriger Bravourfertigkeit und Tüchtigkeit zu gelungener Durchführung doch nicht die Kraft und Ausdauer, welche ein solides Spiel im A- und Hmoll-Konzert dieses Meisters erheischt. — Die Orchesterinstrumente ausser dem Bogenquartett sind: Flauto, Oboi, Fagotti, Corni in F, Tromba in C, Trombone di Basso e Timpani. Zum Vortheile des Vortrags verbessere man in der Violoncell- und Kontrabass-Stimme, die beide zusammengedruckt auf einem Blatte, jedes aber im eigenen Liniensysteme zusammengeklammert, stehen, vor der Probe: S. 1, vierte Klammer von oben schalte nach dem dritten Takte ein ; S. 3 auf dem dritten Liniensystem von unten setze im dritten Takte von hinten das grosse *A* für *c*; S. 4, fünftes Liniensystem von unten im zweiten Takte von hinten verwandle *f* in *d*, und im sechsten Liniensystem des vierten Taktes von der Rechten die letzte Taktnote *B* in *F*; S. 5, zweite Klammer von unten setze im achten Takte von der Linken *cis* für *A*; S. 6, zweite Klammer von oben dritter Takt von der Rechten gib den beiden ersten Noten noch einen Währungsstrich; S. 7, dritte Klammer von oben schreib im dritten Takte von der Rechten *c* für *A*; S. 9, zweites Liniensystem vom Schlusse gib der Note des ersten Taktes ein Kreuz und im folgenden ein ♮, was sich in der nächsten Klammer im siebenten und achten Takte von der Rechten wiederholen muss. Druck und Ausstattung überhaupt sind ausserordentlich schön. Das Uebrige der schon gedruckten nachgelassenen Werke dieses Meisters besprechen wir nächstens.

A. Henselt

1) *Pensée fugitive pour le Piano.* Oeuv. 8. Pr. 6 Gr.
2) *Scherzo pour le Piano.* Oeuv. 9. Pr. 12 Gr.
3) *Romance pour le Piano.* Oeuv. 10. Pr. 6 Gr.
Alle bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das Eigenthümliche dieses jungen Künstlers, der jetzt noch in Petersburg lebt und einer allgemeinen Hochschätzung, von Teutschland ausgehend, geniesst, haben wir rücksichtlich seines virtuosen Vortrags und seiner Kompositionsweise, die beide sich ausserordentlich schnellen und weit verbreiteten Eingang zu verschaffen und zu erhalten wussten, ausführlich gewürdigt. Das Publikum hat ihn unter seine Lieblinge gezählt, so dass keine seiner neuen Gaben irgend eines Fürwortes bedarf; Jeder überzeugt sich selbst am liebsten durch eigenen Vortrag oder durch Anhören dessen, was er veröffentlicht, und dies so schnell als möglich. Je weniger hier der beliebte Komponist auf eigentlich Bravourgewaltiges und weit Ausgeführtes Rücksicht genommen hat; je mehr ihn vielmehr der Augenblick einer glücklichen Erfindung zu einer frischen Durchführung im Kleinen trieb, desto grösser wird die Zahl derer sein, die sich mit Vergnügen diese anziehenden Erholungen aneignen, um so lieber dabeibleiben, da sie in der Idee keineswegs leer, und für das Spiel nicht so leicht sind, dass nicht auch ein gewandter Spieler mancherlei erwünschte Beschäftigung, und ein mittelmässiger sogar etwas zu lernen vorfindet. Gleich das erste Miniatur-Allegro muss allgemein zusagen. Es ist Leben im kurzen Gange, und das Melodische, wodurch sich der junge Mann vor vielen Andern seiner gleich jungen Genossen auf das Anmuthigste auszeichnet, bleibt schön mit einer gesunden Harmonie im Bunde. — Selbst im Scherzo, ¾, Hmoll, verlässt ihn die Melodie nicht, die er als etwas Vorzügliches achtet, ob ihn gleich die harmonische Verbindung mehr als sonst auf romantische Wege führt, so dass es Stellen gibt, wo Mancher, der nicht weiss, von wem der Satz ist, auf Chopin rathen könnte. — Die Romanze ist wieder völlig in seiner Weise, die aber hier dem Einfachsten zugewendet ist, was ein neues Pianofortespiel in schlichter Gesangesdarlegung nur möglich lassen kann. Dennoch erkennt man auch in dieser rein melodischen, mit keinen glänzenden Bravouren ausgeschmückten Romanze ohne Worte den guten Klavierspieler, der durch Singen, Ausprägung des Tons und Gefühlsschattirungen sich hervorzuthun Gelegenheit gibt.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Ancona. Nachdem das Vierteldutzend Opern von Bellini (Norma, Sonnambula, Beatrice di Tenda) zu schimmeln anfängt, von Mercadante das Meiste im Staub begraben liegt, Ricci's Theatergeborten ergraut sind, und Papa Rossini dem heutigen hyperfeinen musikalischen Geschmack nicht mehr zusagen will, so fischt man dermalen überall, versteht sich in Italien, in Donizetti's reichem Behälter. Seine Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy, Lucrezia Borgia, sein Marino Faliero, Belisario, Roberto d'Evereux, Elisir d'amore, Ajo nell' imbarazzo gehen fast nie unter am Theaterhorizont. Nach der Erscheinung des Giuramento sucht man zwar wieder Mercadante aufs Tapet zu bringen; allein ausser diesem Giuramento werden nur spärlich zwei oder drei andere Opern von ihm gegeben, und hierin muss er dem mehr singenden Donizetti den Platz räumen. Hier gab man die Gemma di Vergy, welche bei ihrem Entstehen zu Mailand vor mehren Jahren wenig anzog und ganz verschwunden zu sein schien, nun aber aus dem Strome der Vergessenheit allenthalben auftaucht. Die Anfängerin Mattioli (Amalia), die sich in Mailand und Florenz

im Gesange vervollkommnete, machte die Titelrolle ziemlich gut; ihr zur Seite thaten sich in folgender Reihe hervor: der Bassist Constantini, der Tenor Musich und ein Bassist Archibugi. Ging auch Manches nicht nach Wunsch, so war doch wenigstens unter Allen ein Wetteifer kenntbar; und das Ganze hat demnach so ziemlich gefallen. Anders ging es dem nachher gegebenen Marino Faliero, welcher bei allem Kunstaufwande des Herrn Constantini nicht gefiel.

Forli. Der bekannte neapolitaner Buffo Luzio machte zur Bedingung seines Engagements, seine Tochter Teresa ebenfalls zu engagiren, und Donizetti's Ajo nell' imbarazzo (sein Steckenpferd) zu geben. Leider wurde aber diese Oper, als unmoralisch, von der obern Behörde verboten, und Luzio um seine Lieblingsrolle gebracht. In der grossen Bestürzung wählte man schnell den Elisir d'amore, worin also die Luzio zum ersten Mal die Bühne betrat. Da aber auch von den übrigen Sängern, nämlich vom Tenor Cimino und Bassisten Ancona nicht viel Löbliches zu erwähnen, überdies Herr Luzio, ausser seinem obbenannten Steckenpferde, in allen andern Opern kein Miraculum mundi ist, so machte dieser Elisir einen leidlichen Fiasco. Etwas besser ging es nachher in Ricci's „Eran due or son tre."

Ravenna. Zwei Donizetti'sche Opern: Belisario und Lucia di Lammermoor. Ein Fanatismo und ein Furore. Vier Hauptsänger: der bekannte Bassist Carlo Ottolini Porto, der minder bekannte Tenor Giuseppe Pardini, die Prima Donna Francesca Marai und die reizende Gioditta Castagnari: Alle insgesammt wurden stark beklatscht und oft hervorgerufen. Den Teutschen wird insbesondere zu verzeihen sein, dass ihre Landsmännin Marai (bekanntlich eine Wienerin), wiewohl nichts weniger als Künstlerin ersten Ranges, doch im Gesange, in der Aussprache und Aktion Fortschritte macht, und in ihrer Benefizvorstellung am 23. Mai eine glänzende Aufnahme gefunden hat: volles Theater, Geschenke, Blumenregen, Gedichte, Bildnisse und ein zwölfmaliges Hervorrufen der Sängerin verherrlichten diesen Abend. Am 4. Juni hatte Herr Pardini seine Benefizista. Ausser der Lucia wurde noch ein Duett und eine Scena ed Aria aus Generali's Baccanali vorgetragen. Eine Zeitschrift sagt hierüber: „Herr Pardini zeigte sich in Letzterer als Höchsten der Allerhöchsten (*sommo dei sommi*), indem er eine ungeheure Stimmkraft, eine besondere Geläufigkeit zeigte; er machte die schwierigsten Läufe, Sprünge u. s. w., die einst Bianchi auf diesem Theater hören liess u. s. w." Das wahre Faktum bei dieser Arie ist, dass das Hervorrufen darauf kein Ende nahm.

Ferrara. Grosse Oper: Marino Faliero, vom Ritter Donizetti. Kleine Prima Donna: Emilia Hallez, eine Schülerin Lablache's, von ihm sehr anempfohlen. Ein Tenor Namens Giuseppe Mori; zwei Bassisten: Raffaele Ferlotti und Luigi Salandri, nebst den Sekundärparten: Maddalena Berti (Schwester der braven Geltrude), zweiter Tenor Mauro Masino, zweiter Bassist Gasparo Gobbetti; hierzu noch der rühmlich bekannte Orchesterdirektor Nicola Petrini Zamboni; überdies ein grandioses Ballet von Herrn Viotti. Heisst das nicht im Frühling die strengste Theateretiquette beobachten? .... Allein das Ballet siegte über die Oper, die jedoch im Ganzen nicht missfiel. Wohl geht Herr Ferlotti als Marino Faliero mit, Herr Mori gefällt auch mit einem minder besseltenen Gesange, Herr Salandri befriedigt so ziemlich, aber die Hallez ist doch zu einer heutigen Prima Donna assoluta in der Opera seria bis jetzt nicht reif genug, weswegen es bei ihr genügt, dass sie für die Zukunft eine solche zu werden verspricht. Das hier von den Virtuosi Gesagte passt ganz für die nachher gegebene Oper Parisina, ebenfalls vom Ritter Donizetti. Ferlotti war ein wackerer Azzo, die Herren Mori und Salandri gingen mit, die Hallez war aber der Titelrolle nicht gewachsen. Am 13. Mai hatte Letztere ihre freie Einnahme und sehr gute Aufnahme in benannter Parisina. Die Stagione sollte hier enden, man fand es aber nicht übel, aus den Pfingstfeiertagen Nutzen zu ziehen, und gab am 20. Mai den Furioso, als dritte Donizetti'sche Oper. Die Hallez bekam im zweiten Akte eine Ohnmacht, weswegen man sogleich den Vorhang herabliess; in der folgenden Vorstellung ging Alles gut.

Bologna. Die beiden Schwestern Manzocchi (Almerinda und Eliss), der Tenor Dagnini, der Buffo Cavalli und Bassist Rinaldini waren die Hauptsänger der Frühlingsstagione, welche mit Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo begann. Buch und Musik behagten wenig. Schon am 14. April verdrängte diese Oper der Barbiere di Siviglia, worin jede musikalische Phrase ein Diamant und jede Note ein Goldfaden ist. Dieser überaus köstlichen Schöpfung folgte schon am 27. desselben Monats Donizetti's Ajo nell' imbarazzo. Beide Opern wurden auch gut vorgetragen. Die Manzocchi erhält sich stets in der Gunst des hiesigen Publikums. Herr Dagnini hat eine angenehme Stimme und guten Gesang. Der Veteran Cavalli ist ein gediegener Buffo, und Herr Rinaldi hat ebenfalls eine hübsche Stimme. Am 11. Mai ging Donizetti's Gemma di Vergy in die Scene, in welcher Titelrolle die Manzocchi noch mehr als ein Buffo, der Tenor Luigi Magnani aber weit weniger als Herr Dagnini gefiel, weil er noch Manches zu studiren hat, bei alldem verstand er es, sich Beifall zu verschaffen und hervorrufen zu lassen. Gegen Ende Mai's gab die Manzocchi zu ihrer Benefizvorstellung die keuscheste Auffassung Bellini's, wie sie ein hiesiges Blatt nennt, nämlich die Norma. Nachdem die Pasta, die Malibran, die Grisi und die Schütz in dieser Titelrolle hier Furore gemacht, gereicht es der Manzocchi zur Ehre, in derselben Rolle eine sehr gute Aufnahme gefunden zu haben. Ihre Schwester machte die Adalgisa und Herr Dagnini den Pollione recht brav.

Der von hier gebürtige, rühmlich bekannte Tenor *Antonio Poggi* ist von dem Kaiser von Oestreich zu seinem Kammersänger ernannt worden. Desgleichen der Komponist Marchese *Francesco Sampieri* von der philharmonischen Gesellschaft in Florenz zu ihrem Ehrenmitgliede.

Der rühmlich bekannte Violinist *Vincenzo Bianchi* gab hier diesen Frühling zwei musikalische Akademien mit Beifall; in der zweiten spielte er unter andern ein Konzert von Spohr meisterlich.

Giuseppe Rossini, Vater des bekannten Gioachino, ehemals Hornist, und Accademico Filarmonico von Bologna, ist den 29. April, 80 Jahr alt, gestorben.

Das hiesige Liceo Comunale di Musica hat *Rossini* zu seinem Consulente Onorario perpetuo ernannt. Auf die ihm hierüber von dem Senatore di Bologna gemachte Mittheilung antwortete er im Wesentlichen: „Er nehme mit wahrer Seelenfreude (*esultanza d'animo*) den ehrenvollen Auftrag an; denn da er dem Liceo seine ersten musikalischen Lehren verdanke, so betrachte er es als eine Pflicht der Gerechtigkeit und Dankbarkeit, sich zum Nutzen dieses Liceo zu verwenden, und gebe zugleich den geheimen Wunsch seines Herzens zu erkennen, seine Tage und künstlerische Laufbahn in dieser Stadt, die er öffentlich als seine adoptirte Vaterstadt erklärt, zu endigen.“ — Rossini ist den 20. Juni nach Neapel abgereist und gedenkt Anfangs September wieder hier zu sein. Vor seiner Abreise besuchte er besagtes Liceo, und bezeugte über den guten Erfolg des Unterrichts daselbst, besonders im Gesange und Kontrapunkt, seine Zufriedenheit.

Grossherzogthum Toskana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Zwei Prime Donne: Tadolini und Déraucourt; zwei Tenore: Reina und Deval; zwei Bassisten: Varese und Tabellini; eine Comprimaria oder Altra Prima Donna: Fiaccaini. Donizetti's Gemma di Vergy, die hier schon einen Fiasco nach Hause getragen, war diesmal, wenigstens in der ersten Vorstellung weit glücklicher. Reina, für welchen ursprünglich die Rolle des Thamos geschrieben wurde, entzückte; die Déraucourt in der Titelrolle entzückte; Varese und Tabellini hassen sich beklatschen; Alle wurden hervorgerufen, besonders die Déraucourt und Reina. Aber das Hervorrufen und Klatschen nahm ab und das Theater ward immer leerer. Rossini's Mose-Nuovo mit der Tadolini, Deval und den beiden Bassisten wollte ein an den heutigen Meisteroper verwöhntes Publikum nicht mehr sonderlich befriedigen, und machte als Rococo Ricci's Prigione di Edimburgo Platz. In dieser Oper weteiferten die Prima Donna, Herr Deval, der mehrere Stellen recht lieblich sang; der Buffo Cambiagio half sich mit der Kunst da wo seine Stimme am ersten Abend, Unpäßlichkeit halber, nicht recht forkommte, und das Ganze fand eine günstige Aufnahme. Das Finis coronat opus war bei alldem der Otello mit der Tadolini und den Herren Reina und Varese. Den 14. Juni hatte die Tadolini ihre Benefizista mit dem Elisir d'amore, worin Cambiagio den Dulcamara machte.

(Teatro Alfieri.) Ebenfalls zwei Prime Donne: die Vittadini und Mattioli (Adelaide), zwei Tenore: Morini und Corelli, zwei Bassisten: Superchi und Nigri, und der Buffo Scheggi. Herr Corelli ist Zögling des Liceo musicale von Viareggio, und betritt zum ersten Mal die Bühne. Herr Nigri ebenfalls. Diese zur musikalischen Linientruppe des bekannten Impresario Lanari gehörige Gesellschaft steht freilich von dessen musikalischer Garde bedeutend ab. Man begann mit Donizetti's Elisir; die Vittadini, die Herren Morini, Superchi und Scheggi erhielten starken Beifall. Rossini's Mose-Nuovo machte darauf, wie auf der Pergola, Fiasco. Donizetti's nachher gegebene Pia de' Tolomei, die schwerlich irgendwo gefallen kann, gefiel hier ziemlich; die Vittadini und Herr Corelli wurden tüchtig beklatscht und der arme Nigri fiel durch. Das Finis coronat opus war indessen Mercadante's Emma di Antiochia, die wader in ihrem Geburtsorte Venedig noch zu Mailand sozog, hier aber Furore machte, und mit wem? mit der Anfängerin Galliani und den Herren Corelli und Meini! Jetzt sucht man wieder alles, längst verrostetes Zeug von Mercadante hervor, es soll, es muß schön sein; Halbsänger-Anfänger, Operntheater, Tragedie liriche und Langeweile gibt es im Ueberfluß, die schnurrbärtige Jugend sieht und hört diese grossen Helden auf der Operbühne, geht aus dem Theater, singt, und wird auf der Stelle Held! .... Die Vittadini konnte die ganze Stagione nicht mitmachen. — Die Herren Morini, Scheggi und Superchi gingen nach

Livorno, wo sie mit den Prime Donne Sanzi und Piombanti Ricci's Prigione di Edimburgo gaben, dann wieder nach Florenz zurückkehrten und das Theater Alfieri mit derselben Oper beglückten. Ach, in Italien wird man dieses Jahr schon im Juni von einer gewaltigen Hitze erdrückt: man die lieben tragischen Opern mit ihrem schrecklichen Orchestertrotz, die dabei wie das Quecksilber in den Städten und Dörfern herumlaufen!

Pisa. Bei Gelegenheit der diesjährigen, am 16. Juni hier stattgehabten sogenannten Luminara gab man die Gemma di Vergy mit der Schoberlechner, dem Tenor Emilio Giampietro und Bassisten Collini. Die Schoberlechner war nicht bei Stimme, fiel durch, das Theater wurde den folgenden Tag geschlossen, und sie sagte sich von ihren eingegangenen Verbindlichkeiten los. So geht's mit allen Sängern, die, wie die Schoberlechner, lange auf dem Birnentheater Scala zu Mailand singen und — schreien. Sie ersetzte die Toni, die aber auch erkrankte, weswegen man die Beatrice di Tenda mit der Frezzolini in die Szene setzen musste.

Herzogthum Modena.

Reggio. Das war ein Lärm! Stromweis flossen diesen Frühling in unserm Theater Thränen, Beifallsbezeugungen und selbst Mirakel. Mercadante, der lange in musikalischer Lethargie gelegen, nun aber durch den Furore seines Giuramento und Bravo seinen Kopf abermals emporhob, wurde hieher berufen, um seine unlängst für S. Carlo zu Neapel komponirte Elena di Feltre (s. diese Blätter von d. J. S. 368) in die Szene zu setzen. Diese Oper also, deren Musik hier ebenso wie in letzterer Stadt, und auch in Genua nicht gefiel, hat hier, wahrscheinlich um dem Maestro die Cour zu machen, einen fanatischen Fanatismus erregt: allererstes Mirakel. Das zweite und eigentliche Wunder war die Prima Donna Frezzolini, die Nacheiferin der Tacchinardi; das dritte, der Bassist Cartagenova, der allgemeines Aufsehen erregte und entzückte! Das vierte, der Tenor Gussoni, dem auch einigen Tonnen Beifall zu Theil wurden; ein fünftes Mirakel war das an sich arme Orchester, welches die lärmende Musik Mercadante's wie wahre Hel-

den heruntergefidelt, geblasen und geschmettert hat. Kaum war der Maestro fort, sehnte man sich ungeduldig nach dem heutigen Maestro Partout, nach Donizetti. Am 25. Mai gab man demnach seine Lucia di Lammermoor mit einem abermaligen Triumf der Frezzolini. Am 31. hatte sie ihre freie Einnahme mit dieser Oper, bei welcher Gelegenheit sie und ihr Vater ein Duett aus dem Elisir sangen. Diese Vorstellung war äusserst brillant, das Theater sehr voll, die Geschenke reichlich, Blumenregen und Gedichte im Uebermaass und der Enthusiasmus überschwenglich.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. (Fortsetzung.) Alle Verehrer Terpsichores mögen mir die Unterlassungssünde verzeihen, dass ich vorliegendes Referat nicht allsogleich mit der unvergleichbaren *Taglioni* begann, deren ersehnte Ankunft ich bereits vorherzuverkünden jedoch keineswegs verfehlte. Marie Taglioni also hielt getreu ihre Zusage, kam und tanzte zehn Mal für die Direkzion, gegen ein tägliches Honorar von 1000 Fl. Konv.-Münze, und zum letzten Male in ihrer freien Einnahme. Das war nun freilich ein Onus, welches interimiste Preiserhöhungen nothwendig bedingte. Sämmtliche Abonnenten hatten sich zum doppelten Leggeld verpflichtet; ausserdem kostete eine Loge 25 Fl., ein Sperrsitz 3 Fl. 20 Kr. u. s. w. So brach denn endlich der verhängnissvolle Abend an, der im Schweisse des Angesichts Legionen von Neugierigen auf einen regungslosen Knäuel zusammendrängte, zu schauen: „La fille du Danube" (unser französirtes Donauweibchen), pantomimisches Ballet in 2 Abtheilungen und 4 Tableaux, von Philipp Taglioni. Aber, Wunder über Wunder! die erste Hälfte verunglückte komplett; erregte sogar Unwillen, Zischen und Gelächter, woran grösstentheils szenische Inkonsequenzen und Missgriffe in der Kostümirung schuldeten; wie z. B. wirbelnde Cotillons, ausgeführt von gestiefelten Rittern mit hohen Federbarrets, und Damen in ellenlangen Schleppkleidern, die nothwendiger Weise gar manches Pärchen nolens volens zu Fall bringen mussten; auch Adams Musik erlitt gerechten Tadel, der hier seine Hauptforce auf Walzer- und Galoppmotive setzte, welche man spottwohlfeil in allen Strassen von den leidigen Drehorgeln zu hören bekommt. Mit dem Erscheinen der „Tochter des Donaustrandes" jedoch änderte sich, wie umgewandelt durch einen Zauberschlag, die ungünstige Stimmung und löste sich in sprachlose Bewunderung auf, und Aller Augen verschlangen die ätherische Grazie, welche weder durch Jugend, noch durch plastisch reizende Formen besticht, sondern einzig nur obsiegt mit der unwiderstehlichen Gewalt ihrer symmetrisch vollendet schönen Bewegungen, dass man des eigentlichen Tanzes rein dabei vergisst und ausschliessend im Anblick solch idealer Kunstgebilde schwelgt. Den grössten Triumf feierte aber eine Woche später Marie Taglioni in der eigens für sie komponirten „Sylphide." Dieses, im Ganzen ziemlich dürftige Feensujet erhält erst durch ihre ausserordentliche Kunstleistung den wahren Werth; in diesem anmuthvollen, aus Duft gewobenen, mit leisen Konturen hingehauchten Bilde versinnlicht sich erst die Idee eines übermenschlichen Wesens, die Mythe selbst wird verkörpert, wir glauben beinahe an die Existenz von Sylphen, Nymphen und Nereiden, und Jeder, von dem nicht aller ästhetischen Sinn gewichen, müsste bei dem Anblick dieser selbständigen, plastisch vollendeten Figuren, diesen poetischen Bewegungen, dieser mit allem Aufwande von Zartheit, Sinnigkeit und künstlerischer Vollendung hervorgerufenen Gestaltungen, von mährchenhaften Zaubergewinden sich umsponnen fühlen. Beiläufig also faselten im dröhnenden Unisono die Abgötterei treibenden Fanatiker, denen dieses Wundergeschöpf zudem noch als Diana, in einem Passeul, und durch ihre spanisch nazionelle „La Gitana" die Köpfe vollends verrückte; aber auch das Ueberspannte davon abstrahirt, bleibt immer noch ein reeller Thatbestand, und als Resultat möchte sich herausstellen: dass Fanny Elssler vielleicht eine noch ausgezeichnetere Tänzerin, Marie Taglioni jedoch das Modell der höchsten Dezenz, das verifizirte Schönheitsprinzip genannt zu werden verdient. — Wenn erst jüngsthin unserer heimischen *Lutsch* beim letzten Auftritte vor der Ferienreise Huldigungen der extravagantesten Art dargebracht wurden, was blieb nun noch übrig, um jene zehnte Muse, welcher gegenwärtig schon wieder am Themsestrande Lorbeern und Guineen zufliegen, nach Würden zu fetiren? Nichts anderes, als die Pferde abzuspannen, und die stattliche Karosse — denn solche Notabilitäten verschmähen die unbehilfliche Schwerfälligkeit des ordinären Theaterwagens — durch Menschenhände zur Behausung des Idols hinzuschleppen!

Wenden wir uns vom hohen Dome der Poesie zur schlichtbürgerlichen Prosa; — und wir stehen vor dem *Theater an der Wien.* — Dort wurde, wie gewöhnlich im Lottospiele, unter vielen Nieten ein einziger Treffer gezogen. Zu ersteren gehörten: „Drei Jahre," oder „Der Wucherer und sein Erbe," komische Karakterskizze (!) von Wenzel Scholz, dessen artistische Beliebtheit wenigstens die Lacher auf seine Seite zog; — „Der Stephansthurm," romantisches Zeitgemälde von Hopp, der diesmal aus dem Geleise trat und etwas gar zu hoch sich versteigen wollte; — „Der Malheur-Georgel," Lokalposse eines Dichterlings, insgesammt mit Musik von Adolph Müller; — „Der Schneider und seine Töchter," eine langweilige Burleske, welche, nebst noch andern ähnlichen gleich Irrwischen auftauchte. So war denn blos Nestroy wieder das favorisirte Glückskind, dem der sichere Wurf gelang, in seinem neuesten Produkte: „Die verhängnissvolle Faschingsnacht." Sonderbar genug liegt demselben die Hauptpointe eines Holtei'schen Drama: „Das Trauerspiel in Berlin" zum Grunde; es handelt sich nämlich um den frevelhaften Raub eines Kindes, welches durch die Selbstaufopferung der redlichen, schuldlos misshandelten Dienstmagd glücklich gerettet und mittels des Quiproquos einer drolligen Verwechslung von deren Liebhaber, dem Holzhauer Lorenz, in die Arme der bekümmerten Eltern wieder zurückgebracht wird. Des Stoffes tiefer Ernst ist also wohlberechnet mit lebensfrischen, hochkomischen Situazionen verzweigt, der Faden

so natürlich und zwanglos fortgesponnen, dass nirgend eine Lücke entsteht und das Ganze zu einem wahrhaft erheiternden Spiele sich abrundet. Unter den Darstellern exzellirten besonders der Verfasser; Direktor Carl, als süsslicher Geck; Scholz, in seiner ergötzlichen Pächtermaske, und Dem. Condorussi, welcher jener Moment, als sie den Verlust des ihrer Aufsicht anvertrauten Knaben gewahrt, bis zur erschütternden Wahrheit gelang, und die Ehre mehrmaligen Hervorrufens erwarb. Einige witzige Couplets, vom Kapellmeister Ad. Müller mit populären Melodieen bereichert, verfehlen niemals ihre Wirkung, und geben den Vortragenden Gelegenheit, stets mit neuen Strofen zu überraschen. Die dreissigste Reprise dieses Kassenstücks erhielt der Autor als freiwilliges, doch gewiss wohlverdientes Graziale. — Von den ältern Stücken kamen „Othellerl" und „Staberl in Floribus," zwei Paraderollen des fortwährend wieder aktiven Direktors Carl, immer noch gern gesehen, mit ziemlichem Erfolg auf das Repertoir.

Im *Leopoldstädter Theater* rentirten sich die Gastvorstellungen der Gesellschaft vom Theater an der Wien noch am besten. Dagegen machten folgende Neuigkeiten nur wenig Glück: 1) „Der erste Mai," Posse, Musik von Hebenstreit, und von ebendemselben 2) „Die gespenstige Mühle"; der „Alte Bettelstudent," im neuen, keineswegs vortheilhaften Kostüme; 3) „Wolf und Papagei" und 4) „Die Brautwerber aus dem Thierreich," nach Musäus Märchen; zu beiden die Musik von Ad. Müller; 5) „Dramatisches Auslagskästchen"; ein planlos zusammengewürfeltes Quodlibet; endlich zwei Pantominen: „Amors Schelmereien" und „Das Zauberpistolet," ebenfalls eine Art von Pasticcio ausgewählt beliebter Szenen.

Die *Josephstädter Bühne* behauptet durch Fleiss, rührige Thätigkeit und vergnüglichen Wechsel ununterbrochen ihren, in der Gunst des Publikums festgegründeten Ruf. Neu kamen, mit Musikstücken vom Kapellmeister Proch ausgestattet, zur Darstellung: 1) „Die Mühle bei Saint Alderon" (Th. Hell's Galeeren-Sklaven); 2) „Gold und Schönheit," allegorisches Mährchen; 3) „Emsigkeit und Arbeitsscheu," komisches Zeitgemälde (deren Hauptinhalt wohl schon zur Genüge aus den Titeln zu errathen); 4) zum Vortheile eines verarmten Volksdichters: „Der Mediziner und der Jurist," Gelegenheitsstück, zu dessen Bearbeitung nach einem von Saphir ausgegangenen Aufruf 11 Schriftsteller sich vereinigten, Herzenskron, C. W. Koch, Karl Meisl, Joh. Gabriel Seidel, Schickl, Straube, Toldt, Tworas, Vary, Wilhelm und J. N. Vogl; Namen, die nicht allein hinsichtlich des wohlthätigen Zweckes, sondern auch wegen des wirklich überraschenden Gelingens einer solchen, jedenfalls etwas gewagten Aufgabe der Vergessenheit entrückt zu werden verdienen; 5) „Das Narrenhaus," Zauberpantomime von Raimoldi, zwar ein Revenant aus einer früheren Aera, wie Hummel's wunderhübsche Musik beweist, aber ganz allerliebst arrangirt, und eine Reihe der niedlichsten Guckkastenbildchen vorführend; 6) „Eisenbahnfahrt durch Kunstgefilde," Olla-Potrida; leider nur gar zu häufig von Benefizianten, die überbequem sich's machen wollen, aufgetischt. — Zu den sehr erfreulichen Akquisizionen im Lokalfache gehören Dem. Löffler und Herr Baptist, welche gleich bei ihren Antrittsrollen, Werther's Leiden, Sylphide, Versehwender, Postillon u. a. eine vielseitige Brauchbarkeit beurkundeten. Auch der neue Regisseur Jost ist ein gewandter Karakterzeichner, und sein Maurerpolirer Kluck im Fest der Handwerker eine Hogarth'sche Karikatur von drastischer Wirkung. — Da der thätige Direktor Pokorny ausser der hiesigen auch die Badner Bühne, so wie während des Landtags zu Pressburg das Stadttheater und die Sommer-Arena zu versehen hat, ergibt es sich von selbst, dass ein zeitweiliges Alterniren des Gesellschaftspersonale statt finden muss. Gegenwärtig ist, nach halbjährigem Zwischenraume, wieder die Oper bei uns eingewandert. Das Nachtlager von Granada, Bellini's Puritaner und Nachtwandlerin wurden mit anerkennender Theilnahme reproduzirt; die beiden Sängerinnen Loeb und Dielen, die Tenoristen Beer, Ehlert und Stoll, Letzterer jedoch nur interimistischer Gastspieler aus Pesth, — die Bässe Draxler, Koch und Pischek, ein zu schönen Hoffnungen berechtigender Neophit, im Besitze eines wohlklingenden, modulazionsfähigen Organs, liessen es keineswegs an verdienstlichen Bemühungen fehlen. Adam's „Treuer Schäfer" ging mit gutem Erfolge in die Szene, welchen er freilich im höheren Maasse dem unterhaltenden, situazionsreichen Textbuche, als der musikalischen Zuthat verdankt, die, einige glücklich aufgefasste Momente abgerechnet, wie z. B. der Fischweiber-Chor, das zweite und dritte Finale, sich ziemlich dürftig und oberflächlich, gesucht, zerrissen und barock erweiset. Herr Stoll, in der anstrengenden Partie des Coquerel, sang und spielte ausgezeichnet brav; Gleiches muss der sehr verwendbaren Dem. Dielen nachgerühmt werden; der Opernregisseur Beer, welcher nur über spärliche Rudera einer einstmals vorhandenen Stimme gebietet, war ein etwas kalter Graf Coaslin, und auch Dem. Löffler, dessen Gemahlin, bewegte sich unheimisch in der ihrer Individualität entfremdeten Sfäre, wogegen ihr die Ladenmädchen-Verkleidungs-Maske des letzten Aktes weit besser zusagte; — Herr Koch würzte seinen Bastille-Sergeanten Serrefort mit einer guten Dosis attischen Salzes, und belebte alle Momente, wo er, direkt oder indirekt beschäftigt, humoristisch mit eingreifen konnte. — Dem Vernehmen nach werden Meyerbeer's umgearbeitete Hugenotten, unter dem Titel: „Die Ghibellinen in Pisa," zur Aufführung vorbereitet.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, im Juli 1839. Ausser dem reichen Naturgenuss, welchen das reizende Elb-Florenz in diesem trefflichen Sommer sowohl den Einheimischen, als zahlreichen Fremden gewährt, wirkt auch sowohl die bildende, als die Tonkunst, durch die Gemäldeausstellung und die ausgezeichneten Leistungen in der Kirchen- und vorzüglich der Opernmusik, auf das Anziehendste zu mannichfaltiger und geistreicher Unterhaltung mit. Am allgemeinsten interessiren die Gastvorstellungen der berühmten Signora *Ungher*, k. k. östreichischen und toskanischen

Kammersängerin, welche ich als Anna Bolena in der Donizetti'schen Oper und als Norma mit Bewunderung ihrer vortrefflichen Gesangsmethode und begeistert von der Wahrheit und dem Feuer ihres dramatischen Ausdrucks zu hören so glücklich war. Mit edler, imposanter Gestalt und höchst ausdrucksvoller Mimik verbindet Dem. Ungher leidenschaftliche, innig empfundene Darstellung und eine rührende, hinreissende Vortragsweise in den verschiedenartigsten Affekten des Schmerzes, wie der Freude, der glühendsten Liebe, wie der wüthendsten Eifersucht, des Hasses und der Rache. Die echte, gleichmässige Sopranstimme der in Teutschland gebornen, jedoch sich ganz die italienische Gesangsweise aneignenden Sängerin ist vom gewöhnlichen Umfange, wenn gleich nicht mehr jugendlich frisch, dennoch besonders wohlklingend in den Mitteltönen, hinreissend schön im mezza voce, die Höhe mit kräftigem Aufschwunge erstrebend und in der Intonazion durchaus rein, nur Anfangs zuweilen sehr wenig abwärts schwebend. Die Tonbildung, die Kunst des unmerklichen und richtigen Athemholens, das Portament, die Kehlfertigkeit, wie die Ausführung aller Arten von Fioriturен, vorzüglich der Trillerketten und der Läufe auf- und abwärts, ist künstlerisch vollendet, auch die Aussprache deutlich und im reinsten Dialekt der bocca romana und lingua toscana. Der Verein so vieler glänzenden Eigenschaften musste hier, wie in Wien unlängst und früher in Italien, allgemeinen und gefeierten Enthusiasmus erregen, welcher sich in den wiederholten Darstellungen der Anna Bolena, vorzüglich aber in der Introdukzion und Schlussszene von Bellini's melodischer Norma, durch ungewöhnlich lebhaften Applaus und Hervorruf kund gab. Dass in dieser letzteren Rolle Dem. Ungher so gefiel, war ein um so grösserer Triumf ihrer dramatischen Gesangskunst, als Mad. Schröder-Devrient gerade als Norma mit plastischer Schönheit die höchste Wahrheit des Ausdrucks und treffliche Mimik vereinigt. Die rührend flehende Bitte an den ersürnten Vater, die Versöhnung mit dem ungetreuen Sever drückte Dem. Ungher besonders ergreifend aus. Parisina in Donizetti's hier noch unbekannter Oper, die Desdemona in Rossini's Otello und mehrere Gastrollen, im Ganzen 16, werden den Gesangfreunden noch reichen Genuss gewähren. Mad. Schubert, Dem. Botgorscheck, die Herren Schuster, Tichatscheck und Zezi unterstützen die berühmte Gesangkünstlerin auf das Gelungenste in den sämmtlich in italienischer Sprache stattfindenden Vorstellungen. — Die Verehrer französischer und Mozart'scher Opern erfreuten sich der Kunstleistung des Herrn Tichatscheck als Masaniello in Auber's Stummen von Portici, wie des bekannten Bassisten Reichel als Sarastro in der Zauberflöte und als Figaro. In letzterer Oper sang Mad. Reichel die Gräfin rein und richtig, jedoch etwas kalt. Mad. Schubert belebte die Vorstellung durch ihr leicht gewandtes Spiel als Susanne, deren Gesangpartie sie eben so ansprechend ausführte. Die kolossale Bassstimme des Herrn Reichel erregte besonders in der „heil'gen Hallen" Arie, deren zweite Strofe auf lautes Verlangen wiederholt wurde, die Bewundemung der, über die Stärke dieses Bassisten erstaunten Zuhörer. Für das kleine Opernhaus ist indess diese Kraftfülle so übermässig, dass ein angenehmer, schöner Eindruck dadurch nicht wohl bewirkt werden konnte. Um so mehr war es anzuerkennen, mit welcher Mässigung und möglichsten Gewandtheit, nach Verhältniss seiner grossen, starken Figur, Herr Reichel den verschmitzten, feinen Figaro zu singen und darzustellen sich bemühete. Den Tamino singt Herr Tichatscheck sehr angenehm, Herr Wächter den Papageno kräftig und stellt den Naturmenschen angemessen dar. Ueberraschend war es mir, von Dem. Veltheim die Arien der Königin der Nacht noch mit solcher Virtuosität vortragen zu hören. Auch die drei Damen und Genien hört man oft auf grösseren Bühnen nicht so rein und präzis ihre Gesänge ausführen. Das Ensemble der königlichen Kapelle ist, unter der umsichtigen Leitung der Herrn KM. Morlacchi (in italienischen Opern), Reissiger und MD. Rastrelli, so ausgezeichnet wie jederzeit, und besonders die grosse Ordnung und Aufmerksamkeit musterhaft, da auch die vorzüglichsten Talente einzeln nur mangelhaft wirken können, wenn sie nicht sicher geleitet werden und mit Einheit dem Ganzen ihre Leistungen widmen.

In den Aufführungen musikalischer Messen in der katholischen Hofkirche wäre, besonders für die fremden Zuhörer, ein grösserer Wechsel von klassischen Kompozionen wünschenswerth. So hörte Referent zufällig weder eine Messe von Hasse noch Naumann, K. M. v. Weber, Morlacchi oder Reissiger, wozu vielleicht die vielen Opernproben und sonstige Hindernisse Veranlassung geben mochten.

Mad. *Schröder-Devrient* verreiste leider wieder auf Urlaub, und so musste ich den Genuss entbehren, Meyerbeer's „Hugenotten" hier zu hören, wo diese Oper so ausgezeichnet gegeben werden soll.

J. P. Schmidt.

Düben. Die kleine preussische Stadt Düben hatte unter besonderer Mitwirkung ihres wackern Rektors, des Herrn M. *Stutsback* am 24. Juli d. J. ein Musikfest veranstaltet und dazu die Gesangvereine der nächsten Umgebung, so wie den Universitätssängerverein zu St. Pauli in Leipzig freundlich eingeladen. Die Aufführung folgender Musikstücke fand in der Stadtkirche zu Düben, Mittags von 12—2 Uhr statt: I. Theil. 1) Einleitung auf der Orgel durch Herrn Organist *Arndt* aus Düben. 2) Choral: Ein' feste Burg u. s. w. 3) Motette: Wie lieblich ist deine Wohnung u. s. w. von B. Klein. 4) Herr, ich habe lieb die Stätte u. s. w. von Schäbe. 5) Herr, unser Gott u. s. w. von Schnabel. 6) Jehovah, dir frohlockt u. s. w. von Fr. Schneider. II. Theil: 7) Toccata von Joh. Seb. Bach, brav vorgetragen vom Seminaristen Herrn *Ehrhard* aus Bretin. 8) Wer unter dem Schirme u. s. w. von Klein. 9) Herr, mache dich auf u. s. w. von Rungenhagen. 10) Der Herr ist mein Hirte u. s. w. von Jul. Schneider. 11) Wo ist, so weit die Schöpfung u. s. w. von Neithardt. — Die Direkzion dieser Stücke hatte der treffliche Seminarlehrer Herr *Schärtlich* aus Potsdam gütigst übernommen, welcher durch

werden wir Deutschen sie wohl von dem Engländer annehmen und nachmachen, und unsern Landsmann vergessen.

Recension.

Quatuor pour Flûte, Violon, Alte et Violoncelle par F. Sozzi, Elève de Pierre Nardini. Oe. 4. (22 Gr.)

XVIII Variations sur trois Airs italiens pour Violon, accomp. de Basse. Comp. par Mr. François Sozzi de Florence. Elève de Nardini. Beyde im Gombartischen Verlage zu Ausburg. (16 Gr.)

Soll das Eléve de Pierre Nardini auf dem Titelblatte etwa soviel heissen, als: Vous ne savez donc pas, que l'Esprit s'inocule? so muss Rec. aufrichtig bekennen, dass Herr Sozzi besser gethan hätte, diese Ehre wenigstens nicht zum öffentlichen Aushängeschild seiner Werke zu machen: denn es ist immer noch ein grosser Unterschied, ob das Werk eines Schülers mit den Werken seines Lehrers eine physiognomische Aehnlichkeit habe, oder ob es in seinem Geiste geschrieben sey. Das erste gestehen wir dem Herrn Verf. gerne zu, aber keineswegs das lezte. Man vermisst insonderheit in dem Quartett jene Einheit im Mannigfaltigen und jene süsse Sprache der Empfindungen, dadurch sich Nardini in seinen Kompositionen so kenntlich macht. Indessen wollen wir diesen Blättern dadurch nicht allen Werth abgesprochen haben. Das Quartett ist in einer leichten, gefälligen und fliessenden Manier gearbeitet und besteht nur aus einem Allegro und Andantino mit Variationen in G dur, worin für die Flöte am meisten gesorgt ist, und die Veränderungen für die Geige, die sehr angenehme Motive haben, können jedem auch schon ausgebildeten Violinspieler als gute Uebungsstücke sowohl für die Hand, als Bogenführung empfohlen werden.

Miscellen.

Theater- und Orgelbau, und nöthige Verbesserung des bisher Gewöhnlichen darin, sind zwey Hauptgegenstände des Nachdenkens und — Probirens derer, die der Sache kundig sind. Das Probiren ist aber gerade hier ein so sehr gefährliches Ding, indem mit der Probe, gemeiniglich auch das grosse, kostbare Werk fertig dasteht, und in Hauptsachen keine Abänderung zulässt. Es dürfte daher nicht ganz unnöthig seyn, das Vortrefflichste, was von ältern Meistern wirklich schon da ist, in Anregung zu bringen und es den neuern, zur sorgfältigsten Erwägung bestens zu empfehlen. Hier kann nur vom Orgelbau die Rede seyn. Es ist gar keine Frage, dass die von Silbermann erbauete Orgel in der katholischen Kirche zu Dresden — wenn auch nicht die stärkste, (zwey oder drey sind stärker) doch vielleicht die allervortrefflichste, wenigstens Eine der allervortrefflichsten in der Welt ist. Ich gebe hier die Disposition derselben, obschon sie vielleicht schon anderswo abgedruckt ist, und enthalte mich aller Bemerkungen, die der Kenner schon selbst machen wird und die für Andere nicht seyn würden.

Hauptmanual.

1) Prinzipal, 16 Fuss, englisch Zinn.
2) Oktava, 8 Fuss, engl. Zinn.
3) Kornet, 5 fach, engl. Zinn.
4) Viola di Gamba, 8 Fuss, engl. Zinn.
5) Bordun, 16 Fuss, die tiefe Oktave von Holz.
6) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
7) Rohrflöte, 8 Fuss, Metall.
8) Spitzflöte, 4 Fuss, Metall.
9) Quinte, 3 Fuss, engl. Zinn.
10) Oktava, 2 Fuss, engl. Zinn.
11) Tertia, 1⅗ Fuss, engl. Zinn.
12) Mixtur, 4fach, engl. Zinn.

seine grosse Gewandtheit im Dirigiren und durch die bei aller Strenge ihm eigene Herzlichkeit Sänger und Spieler wahrhaft begeisterte und einem anscheinend schwer zu erreichenden Ziele nahe brachte. Die Ausführung der Solopartieen war dem Pauliner Vereine aus Leipzig übertragen worden, der nicht nur diese zur Zufriedenheit des Dirigenten und des Publikums ausführte, sondern auch in den Chören kräftig mitwirkte und besonders bei dem Einsetzen mit gutem Beispiele voranging. — Blos No. 4 dirigirte Herr Kantor *Schäbe* aus Bitterfeld, als Komponist dieser Kantate, selbst, so wie hierbei der Bitterfelder Verein die Soli vortrug. — Die Instrumentalbegleitung führten der Stadtmusikchor und die Herren Trompeter von den beiden in Düben liegenden Schwadronen Husaren meist recht präzis aus. — Die übrigen Vergnügungen vor und nach dem Konzerte, so wie die gastfreundliche Aufnahme und Bewirthung der Fremden durch die Bewohner Dübens werden nicht minder, als der musikalische Genuss, in den Gemüthern Aller, die an dem Feste Theil nahmen, eine frohe und dankbare Erinnerung an Düben erhalten. *E. H.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

		Thlr.	Gr.
Adam,	Mélange sur le Lac des Fées d'Auber, pour le Piano	—	16
Auber,	Studentenwalzer aus dem Feensee, für das Pianoforte	—	8
Beethoven,	Concerto (in Es), Oeuv. 73. arr. pour Piano à 4 mains	2	12
Chopin,	4 Mazurkas arr. à 4 mains. Op. 33	1	—
David,	Introduction et Variations pour Clarinette av. Piano. Oeuv. 8	—	20
Dotzauer,	12 Pièces conten. des airs nationaux et des fugues à l'usage des commençans pour 2 Violoncelles. Oeuv. 156. Liv. 4	—	20
Halevy,	Die Dreizehn (Les Treize), Oper im Klavierauszuge.		
	Daraus einzeln:		
No. 1.	*Ballade.* Dort wo Neapels Sonne scheinet. (Il est dans Naples la jolie)	—	8
- 2.	*Arie.* Tra la la la, tra la la la. (Tra la la la)	—	18
- 3.	*Trio.* Welch Geschick, sie ist hier. (Trouble extrême! elle est là)	1	—
- 4.	*Cavatine.* Ist mir gleich hienieden. (Pauvre couturière)	—	8
- 5.	*Duett.* Wohlan! wir sind allein. (Enfin! nous sommes seuls)	1	8
- 6.	*Quartett.* O Gott! wie? also ich Marquise! (O ciel! quoi? me voilà Marquise!)	1	8
- 7.	*Arie.* Ha, wie schlägt mir das Herz vor Freude. (Oui, je suis une grande dame)	—	16
- 8.	*Duett.* Ja, ein wackrer Krieger bleibet immer Sieger. (En bon militaire moi qui fis la guerre).	—	16
- 9.	*Romanze.* Oeffne mir! öffne mir! (Ouvre moi! ouvre moi!)	—	6
- 10.	*Duett.* Seid Ihr's? Odoard! Was soll ich sagen? (Hector! Odoard! qu'est-ce à dire?)	—	8
— —	Ouverture daraus für das Pianoforte	—	14
Heller,	Divertissement brill. sur les Treize pour le Piano. Oeuv. 13	—	14
Hummel,	Oeuv. posth. No. 2. Introduction et Variations sur un air Allemand pour Piano et Violon.	—	20
— —	do. - 6. Capriccio pour le Piano	—	8
— —	do. - 7. Préludes et Fugues pour l'orgue	—	12
— —	do. - 8. Ricercare pour le Piano	—	4
— —	do. - 9. 2 Rondinos, 2 Caprices et 2 Impromptus pour le Piano	—	16
Kleinwächter,	Motette für 4 Solostimmen und einen vierstimmigen Chor, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Kontrabass (und 3 Posaunen ad libitum) in Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge. Op. 4	—	20
Marxsen,	5 Gedichte von L. Wihl für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung. 32s Werk. 7e Liedersammlung	—	14
Pohlenz,	7 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 7	1	—
Schubert et Kummer,	2 Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. No. 1. Souvenir de Fra Diavolo. No. 2. Fantaisie sur des airs nationaux styriens. Oeuv. 52. Cah. III	1	—

☞ Hierzu Beilage No. 8. „Ave Maria," von G. Onslow. Fac-simile der Originalhandschrift.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift
von **G. Onslow.**

Ave Maria, a 4 Voix.

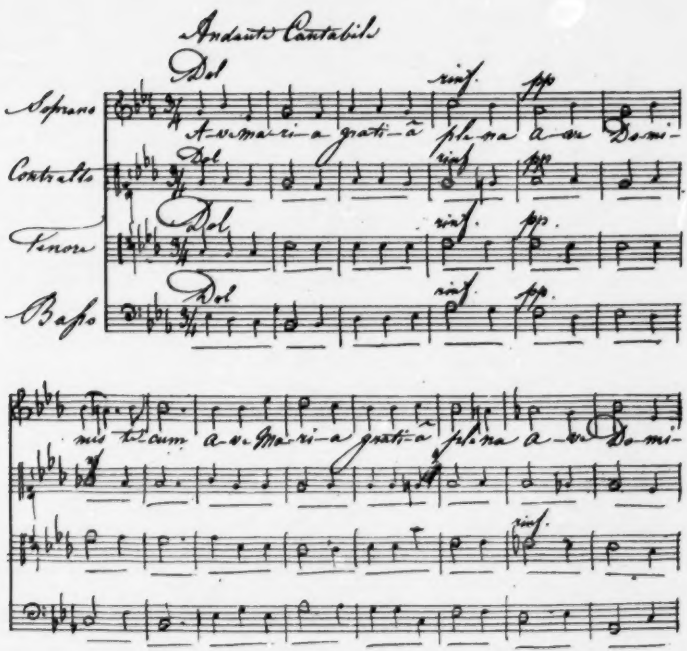

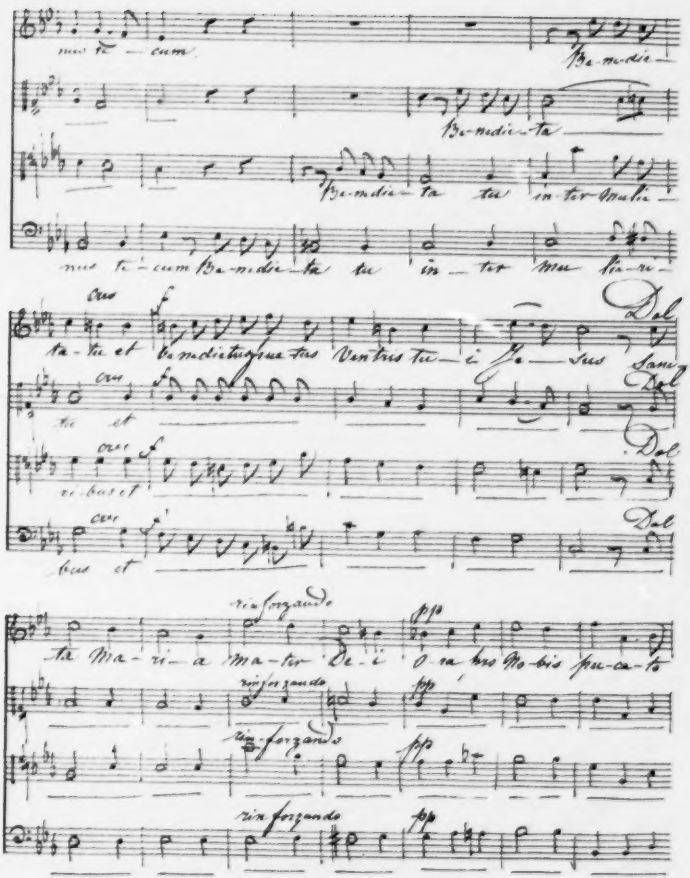
mus te — cum
Be-ndic-
Be-ndic-ta
Be-ndic-ta tu in-ter mu-lie-
mus te-cum Be-ndic-ta tu in ter mu-lie-ri-
cres
f
Dal
ta-tu et Be-ndictus fru-ctus Ventris tu-i Je-sus
Dal
cres
f
tu et
Dal
cres
f
ri-bus et
Dal
cres
f
bus et
rin forzando
pp
ta Ma-ri-a Ma-ter De-i O-ra pro No-bis pec-ca-to
rinforzando
pp
rin-forzando
pp
rin forzando
pp

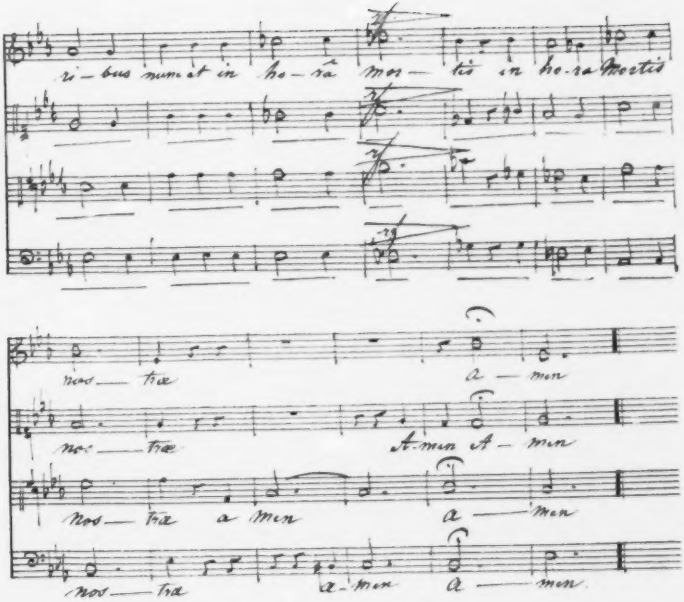

Septembre 1838.

G. Onslow

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. № 33. 1839.

*Guillaume André Villoteau**)

wurde geboren am 6. September 1759 zu Bellesme, einem Städtchen im Departement Orne. Den ersten Unterricht genoss er bei seinem Vater, welcher selbst Vorsteher einer Erziehungsanstalt war; später kam er in das Seminar zu Mons. Er studirte Theologie, wurde in der Sorbonne Doktor und Kanonikus an der Metropolitankirche Notre Dame zu Paris (eine keineswegs priesterliche Stellung). Eben sollte er ein Priorat mit 15,000 Fr. Einkünfte erhalten, als die französische Revolution ausbrach. Um dem Mordbeil, welches besonders Alles was für geistlich galt bedrohte, zu entgehen, flüchtete er aus dem Kloster Notre Dame in die Vorstadt Montmartre und liess sich dort unter dem Titel eines Professors der Musik und der Literatur nieder; letztern Titel konnte er vorzüglich in Bezug auf die orientalischen Sprachen mit Recht führen, da er sich eine umfassende Kenntniss derselben erworben hatte. Am meisten jedoch beschäftigte er sich mit Musik; er war ein Freund Grétry's, und da er einen schönen Tenor sang, so liess er sich bewegen, in der grossen Oper aufzutreten. Seine schöne Stimme, sein edler und karakteristischer Vortrag gewannen ihm bald, zumal in Gluck'schen und andern ernsten Opern, den lebhaftesten Beifall. Dies erweckte ihm jedoch viele Neider, welche den gefährlichen Rival zu entfernen suchten, und da gerade um diese Zeit die Expedizion nach Egypten beschlossen wurde, so brachten allerhand Kabalen es dahin, dass Bonaparte Villoteau als Mitglied der Kommission der Künste und Wissenschaften mit sich dorthin nahm. Man wollte ihn auf der Ueberfahrt zugleich als Sänger gebrauchen und sich durch seine Lieder die Langeweile verscheuchen, allein Villoteau lehnte dies entschieden ab; und obwohl er später, hingerissen von der Erhabenheit des Meeres, zum grössten Entzücken der Zuhörer in seine Gesänge ausbrach, so scheint ihm doch jene Weigerung bei Bonaparte, auf dessen Schiff er sich befand, geschadet zu haben, und dies führte zum Theil seine nachherige traurige Lage herbei.

In Egypten beschäftigte er sich ausschliesslich mit wissenschaftlichen Forschungen über die Musik der Orientalen und legte die Resultate seiner rastlosen Bemühungen in dem reichen Schatze der *Description de l'Egypte* nieder. Allein er wurde von dem General und daher auch von der Regierung vernachlässigt, zurückgesetzt, „hart zurückgestossen," wie er selbst sich darüber äusserte; dies machte ihn misstrauisch, verschlossen, unmuthig. In die Heimath zurückgekehrt, kaufte er von den Resten seines Vermögens und seiner Ersparnisse ein kleines Gut in der Touraine; doch auch hier verfolgte ihn das Unglück: sein Anwalt, dem er das Geld zur Bezahlung der Kaufsumme gegeben hatte, betrog ihn durch einen schändlichen Bankerott darum, und so sah sich Villoteau in einer sehr gedrückten Lage. Ein unbedeutendes Häuschen in Tours, wohin er sich zurückzog, und eine geringe Pension erhielten ihn kümmerlich. Dort wirkte er bis an seinen Tod für die Verbreitung allgemeiner und musikalischer Bildung auf die uneigennützigste Weise. Er starb zu Tours am 27. April d. J. mit Hinterlassung einer Wittwe und eines Sohnes.

Ausser seinen, in der Description de l'Egypte enthaltenen Abhandlungen und einigen kleineren Werkchen liess er im Jahr 1807 ein Werk drucken unter dem Titel: *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour l'objet l'imitation du langage.* 2 Bde, in 8. Ein Werk voll Tiefe und Gelehrsamkeit; Grétry nannte es die musikalische Enzyklopädie.

Später unternahm er, mit Billigung des Ministers des Innern, die etwas undankbare Arbeit, die Schriften der sieben griechischen Schriftsteller über Musik, wie *Meibomius* sie in's Lateinische übersetzt hat, in's Französische zu übertragen und mit Kommentaren zu versehen. Das Manuskript dieser eben so schwierigen als langwierigen Arbeit liegt in der Bibliothek des Pariser Konservatoriums.

Von der Redakzion eines Wörterbuchs über die Musik der Araber und andern Orientalen, woran er früher Theil genommen, zog er sich zurück, um sich ganz seinem Lieblingswerke widmen zu können, welches er unter dem Titel: *Traité de phonesthésie* ausgearbeitet hat: er wollte das Ideal der Sprache verwirklichen, die Urwissenschaft, welche im grauen Alterthume die ausdrucksvolle und musikalische Sprache schuf, ergründen und wieder in unser Leben einführen und so nicht nur die Bildung, sondern auch die Moralität heben und fördern. Villoteau theilte einen Auszug seiner originellen und bewundernswürdigen Arbeit der Pariser Akademie der Wissenschaften mit, welche ihn jedoch unberichtet liess.

*) Auch die Lebensbeschreibung dieses merkwürdigen Mannes fehlt im Stuttgarter Lexikon, das nur eine Angabe der Schriften desselben gibt.

Villoteau ist der schönste Nachruf zu Theil geworden: dass er seine Schuld an das Vaterland zu dessen Erhebung und Verherrlichung reichlich abgetragen.

(Nach dem Französischen.)

J. J. H. Verhulst

Ouverture en Ut mineur (C-moll) à grand Orchestre. Rotterdam, chez J. H. Paling; à Leipzig, chez C. F. Peters etc. Pr. 6 Fr. 80 Cent.

Es ist die zweite Ouverture dieses Komponisten, welche die überaus nützliche holländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst auf ihre Kosten in einem deutlichen Stimmenabdruck veröffentlicht hat. Den Verfasser selbst haben wir unsern geehrten Lesern schon früher als einen feurigen, von Natur gut begabten und fleissigen jungen Mann bezeichnet, dessen Fortschritte jeder Kunstfreund gern beachtet. Darum ist es uns doppelt angenehm, die geschriebene Partitur, wenn auch in der Schrift der Bearbeitung des Komponisten, die fast nie ausgezeichnet leserlich sein kann, vor uns zu haben. — Das Adagio, C-moll, ¾, ist sowohl der Länge als dem Sinne nach durchaus angemessen, in ernst ansprechender Weise, mit etlichen verminderten Septakkorden, ohne welche es seit lange fast gar nicht mehr giebt, weder in Einleitungen noch im Haupttempo. Sie gehören zu der scharfen Würze, an welche sich der Gaumen der Zeit so sehr gewöhnt hat, dass dem Geschmacke, wird ihm nicht dafür etwas noch Pikanteres glücklicher Weise geboten, etwas fehlt, wenn sie fehlen. Wo ihre so stark und vielfach eingreifende Art so gut mit dem Melodischen und in so gewandter Vertheilung der Instrumente verbunden wird, da sind sie auch als Zeitlieblinge immerhin vielanstellige Wirksamkeiten, gegen welche kein Mensch mit Recht etwas einwenden kann, es wäre denn, dass man sie nicht überall gebrauche. Hier sind sie an der Stelle, wiederholen sich zwar genug, aber keineswegs zu viel. — Dass in der geschriebenen Partitur Flauto piccolo unter der gewöhnlichen Flöte steht, ist zuverlässig nur ein Versehen der ersten Schrift. Ohne triftigen Grund darf die Regel, die sich auch einer allgemeinen Annahme erfreut: „Die höchsten Instrumente einer Rangordnung, hier der Holzblasinstrumente, stehen zuerst, dann der Reihe nach die tieferen" — nicht umgangen werden; wir haben so schon lästige Verschiedenheiten in der Aufeinanderfolge der Instrumente, die immer mehr gehoben, aber nicht willkürlich vermehrt werden sollen. — Das All. agitato, ⅔, eine jetzt beliebte Taktart, auch für Ouverturen, gibt die ersten beiden Takte der Hauptmelodie dem Violoncell, die beiden folgenden der ersten Violine, mit nur schwacher Begleitung, welcher Wechsel mit nach und nach zunehmender Verstärkung fortgeht, bis die Bläser in gesteigerter Führung dazutreten. Es ist dies die am meisten vorherrschende Ordnung, so wie dass die Blasinstrumente beim Gebrauche des vollen Orchesters in Verdoppelungen und ausgehaltenen Zwischenfüllungen die Kraft vermehren, ohne viel Neues, ausser den Klangverschiedenheiten, dazuzuthun, was eben so gut in den allermeisten Fällen für die Klarheit des Ganzen als Regel dienen kann, wenn die Masse wirken soll, als es überall zweckmässig ist, einzelne oder mehrere Blasinstrumente mit den passenden Tonfarben zu anzuhaltenden Akkorden zu verwenden oder zu einfacheren Melodieführungen, während die schnellere Bewegung meist den Streichinstrumenten angetheilt wird. Alle diese vorherrschenden und natürlichen Wirksamkeiten sind hier verwendet und zum offenbaren Gewinn eines erwünschten Effekts, der in den meisten Fällen durch einen künstlicheren Verbrauch der Instrumentenmasse eher vermindert als vermehrt wird. Wenigstens sollte Keiner zu früh sich in eine zu getheilte, vielgegliederte und verwickelte Instrumentazion einlassen, nie eher, als bis er in der jetzt mit Recht herrschenden, frisch und leicht ansprechenden sich vollkommen heimisch fühlt. Denn wo man noch, vorzüglich in der Kunst, die Noth der Arbeit sieht, da hört die gute Wirkung auf u. s. w. Der Verfasser hat also sehr wohl gethan, das Zeitgemässe, das in der Instrumentazion ehrenvoll steht, hierin beizubehalten. Und dennoch würde dies Alles nur Knalleffekte geben, hätte er es nicht mit dem Inhalte des Ganzen in angemessene Verbindung gebracht, wozu immer Takt und äussere Erfahrung gehört. Bei aller Vorliebe für das Massenhafte und für einschneidende Modulazionswürfe ist für Mannichfaltigkeit im Melodischen, im Rhythmischen und in Licht- und Schattenvertheilung gut gesorgt. Die verschiedenartigsten Hebel für glückliche Fortbewegung sind an ihrem Platze vortheilhaft verwendet. Das schlicht Melodische wird nicht blos durch verminderte Septakkorde u. dergl. pikant gemacht, sondern auch durch gravitätische Orgelpunkte, die mit anisonem Geschmetter der Trompeten und Hörner ergötzlich wechseln, denen wieder eine Zeitgetragene, fast choralmässige Stelle zu gutem Kontrasts dient, die jedoch, für diese Ouverture sehr zweckmässig, durch eine die Melodie verstärkende und sie etwas bewegter machende Hoboe ermässigt und dem Freundlichen näher gebracht wird. In diese greift ein kurzer Uebergang gebracht wird. In diese greift ein kurzer Uebergang rhythmus mit ziemlich vollem Orchester, in dem beliebt verminderten Septakkord einsetzend und nach einer neu anmuthigen Zwischenmelodie führend, die lange Zeit in Es dur und seinen Verwandtschaften verweilt, dann in Ges dur, was durch Es moll auf B in orgelpunktischen Schwebungen wieder nach Es dur zurückgeführt wird, wo es einen grossen Abschnitt bildet. Man sieht, dass die Gliederung, die noch in der oben angezeigten Melodie dadurch auszuhend wird, dass die Begleitungsstimmen zuweilen die melodische Anfangsbewegung des Allegrosatzes einmischen, in der besten Ordnung ist. — Um nun einen glücklichen und frappanten Uebergang zum zweiten Theile zu gewinnen, der, wie bekannt, sich seit lange gern durch auffallende Modulazionen hervorthut, wird zu dem leichtesten, viel angewendeten und doch meist wirksamen Mittel gegriffen; es besteht im kurzen Unisonogange der Saiteninstrumente, die *b* zu *dis* erklingen lassen, die beiden ersten Töne im Auftakte, folglich *dis*, das durch die Bläser unison hervorgehoben wird, im Niederschlage. Es tritt nun in zwei Schlägen der volle Akkord von Des dur *ff* ein. Im dritten und vierten Takte lispeln die

Saiteninstrumente in Achteln den Septakkord auf *G, g, h, d, f*, welchen Grundton der Baß pizz. anschlägt. Im fünften und sechsten Takte wiederholen sich die starken und vollen Akkordschläge des Des dur, wechseln abermals mit dem neueintretenden Septakkord von G, worauf in vier Takten ein hübscher und natürlicher Uebergang in Fmoll gebildet wird. Man sieht, die ganze, gewiss nicht verwickelte Uebergangsmodulazion der zwei Akkordfolgen stützt sich auf die Regel: „Wenn ein Ton des vorhergegangenen Akkordes im folgenden liegen bleibt, ist Alles gut.“ Als hilfreiche Bemerkung ist der Satz vortrefflich und höchst empfehlenswerth: als Regel dürfte der Ausspruch doch nur denen ohne mancherlei Beschränkungen stehen, die des Frappanten nicht genug erhalten können. Nach unserm Urtheile machen diese Schläge die Ouverture nicht schöner; man lässt sie sich gefallen um der guten Folge willen, die wir von jetzt an nicht weiter auseinandersetzen. Die Hauptsachen des ganzen Baues, der nun in mannichfachen Beziehungen auf den ersten Theil und in manchen frappanten Modulazionen, die nach dem Ersten und jetzt besonders nicht fehlen dürfen, immer höher geführt wird, sind von selbst klar. In den Modulazionen, und wären sie noch frappanter, suchen wir den Hauptvorzug einer guten Musik nicht. Im Grunde ist in der ganzen Tonkunst, vorausgesetzt, man hat eine ordentliche Harmonieschule nicht versäumt, was wohl nur sehr wenige thun mögen, nichts leichter, als die Modulazion, die darum auch nirgend eine besondere Ehre ist, als wo sie eben, gerade in dem Grade und in der Art, an der rechten Stelle steht, die ihr Sinnigkeit ertheilt u. s. w. Zu unserer Freude stehen wir aber in dieser Ouverture, mit Ausschluss des oben angeführten Wurfes, dass sich die gebrauchten Modulazionen grösstentheils geschickte rhythmische Stellungen bewahren, wo sie hinlänglich vorbereitend entweder auf gute Art verweilen oder in ein Erheiterndes, bezüglich Melodisches übergehen, was bei aller Verschiedenheit dem Ganzen die unerlässliche Klarheit und Einheit sichert. Das hat der Verfasser bei allem Drange nach jugendlich starken Effekten keineswegs verkannt, was dem Werke zum grössten Vortheil gereicht. Und so ist denn diese zweite gedruckte Ouverture des eifrigen Komponisten im Ganzen noch zusammengehaltener, symmetrischer und eindringlicher, als die erste, was jedenfalls ein gutes Zeichen ist, dem die empfehlende Zustimmung nicht entgehen kann.

Die Ouverture gehört, was auf dem Titel nicht bemerkt steht, zu van Vondel's vaterländischem Schauspiele „Gysbrecht van Amstel,“ zu welchem der Komponist auch Entr'actes schrieb, welche Manuskript geblieben sind.

C. N. Wysocki

1) *Quatre Krakowiaks pour le Piano.* Oeuv. 1. Liv. I et II. *Leipzig*, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 14 Gr.

2) *Deux Rhapsodies.* No. 1. *Mazurka.* No. 2. *Krakowiak, pour le Piano.* Oeuv. 2. Ebend. Pr. 12 Gr.

Es ist in verschiedenen Nachrichten von diesem jungen Manne als einem geschickten Pianofortespieler, der sich vorzüglich im Vortrage polnischer Nazionalweisen und in Auffassung der Konzerte Chopins, seines Landsmanns, auszeichnet, die Rede gewesen: hier bereden wir ihn in seinen ersten veröffentlichten Kompositionen kennen, in denen gleichfalls die Liebe zu vaterländischen Klängen sich ausspricht. Seit Chopin's Mazurken einem grossen Theile unserer Pianisten zu Lieblingsstücken sich erhoben haben, hat sich unter den Freunden genannter Tonsätze eine besondere Vorliebe für polnische Nazionalweisen eingestellt. Dass diese am Besten von geborenen Polen wiedergegeben werden, liegt in der Natur der Sache. Wie Chopin vorzugsweise der Komponist der Mazurken ist, so steht sich uns dieser Tonsetzer als Verbreiter der Krakowiaks auf. Alle diese acht Sätze der beiden ersten Hefte zeichnen sich durch nazionale Eigenthümlichkeit im Rhythmischen und nicht selten im Harmonischen aus, haben viel Lebendigkeit und wechselnde Bewegung frischer Tonlust, der jedoch fast stets eine anziehende Melancholie zum Grunde liegt, so dass selbst die Zwischenüberschrift „jubilose“ in A- und E moll 24 Takte lang sich bemerklich macht, ohe das schön bewegte Hauptthema in C dur von Neuem wieder Forte durchgreift. Bei allem Festhalten des allgemein Nazionalen ist doch jedes einzelne Stück auch wieder von dem andern verschieden, was sich bald in erhöhter Zärtlichkeit und in lebhafterer Melodie, bald in leidenschaftlicherer Bewegung, bald in seltsamen Stellungen wirksam erweist. Diese Wirksamkeit setzt aber eben so, wie bei dem Vortrage der bekannten Mazurken von Chopin, jenes pikante Spiel voraus, das gerade in solchen Tänzen am leichtesten richtig gefühlt und daher auch am Besten eingeübt werden kann. Dadurch machen sich diese und ähnliche, ausgeführte und nicht zu wenig Fertigkeit voraussetzende Nazionaltänze, ausser der Freude, die Viele an ihrem Vortrage haben, noch besonders nützlich, weil jenes pikant rhythmische Hervorheben auch vielen andern Klavierkompositionen neuerer Zeit zuträglich, ja oft für frische Wirkung unerlässlich ist. Dass die Mazurken ⅘ oder ⅝ Takt haben, wissen Alle, und die Meisten, dass den Krakowiaks ⅔ Takt eigen ist. — In dem zweiten Werke bewährt der junge Verfasser nicht minder Fantasie und originelle Haltung, als im ersten; den Hauptkarakter aller dieser empfehlenswerthen Nummern wünsten wir nicht bestimmter und kürzer zu bezeichnen, als wenn wir ihn eine innerlich düstere Gluth nennen, die zu äusserlicher, fein abgerundeter, aber ansteter und oft scharf markirter Beweglichkeit treibt.

Choral - Buch

der protestantischen Kirchengemeinde des Königreichs Bayern, für vier Männerstimmen, zum Gebrauche für Schullehrer-Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Liedertafeln u. s. w., bearbeitet von *J. P. Buck*, Stadt-Kantor zu Bayreuth, und *C. W. L. Wagner*, Kantor zu Kirchrüsselbach. Im Selbstver-

lage der Verfasser. Subscriptionspreis 2 Fl. 24 Kr.; Ladenpreis 3 Fl. 36 Kr.

Von diesem Werke, das im Ganzen 40 Bogen betragen soll, liegt uns die erste Abtheilung vor, in kl. 4. deutlich lithografirt. Die Harmonieführung dieser Chorräle ist durchaus gut, wenn nicht überspannt kleinliche Genauigkeit würde doch nur Weniges mit einigem Grunde anders gestellt wünschen können. Wir dürfen den Verfassern nachrühmen, dass sie bei ihrer Arbeit sehr sorgfältig verfahren, ja in einigen Wendungen viel strenger gegen sich selbst waren, als jetzt die Meisten. Dabei sind sie nicht einförmig geworden, ohne ja das Sangbare aus den Augen zu verlieren. Die meisten Chorräle sind in höhere Tonarten versetzt, um einen grösseren Spielraum für die vier Männerstimmen zu gewinnen. Weichen die Melodieen in einzelnen Tönen zuweilen von den Urmelodieen oder von dem Gebrauche anderer Länder ab, so ist das nicht die Schuld der Herausgeber; die nächste Bestimmung des Buches für Baiern machte die Beibehaltung dieser Lesarten nothwendig. Eben so wenig war es zu umgehen, dass etwa drei, höchstens vier Melodieen im ⁴/₄ Takt vorkommen, was überhaupt nichts Verwerfliches hat, sind die Chorräle so würdig gehalten, wie hier. Der ⁴/₄ (oder gar ⁴/₂) Takt für Kirchenlieder der Gemeinden wird nur dann verwerflich, wenn die Melodieen mit punktirten Vierteln und in Arien-mässigen Figuren einhertanzen, was hier nicht im Geringsten der Fall ist. Uebrigens hat dieser Abdruck noch den bedeutenden Vorzug, dass die vier Singstimmen so deutlich geschieden worden sind, ob sie gleich auf zwei Linien-systemen stehen, was zum Besten des Spieles auf der Orgel oder auf dem Pianoforte und um der Raumersparniss willen sich nothwendig machte, dass sogar ziemlich ungeübte Sänger, jeder seine Stimme, ohne die erst auszuschreiben, aus dem gedruckten Buche singen können. Wohlfeil ist das Werk auch, und so empfehlt es sich in jedem billigen Betracht. Möge es, bald ganz vollendet, den beabsichtigten Segen bringen!

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Supplément de l'Opera: Robert le diable. Scènes et Prières composées par G. Meyerbeer. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger.

Die neue Einlage in Robert der Teufel ist zum Debüt des Herrn Mario komponirt und demselben gewidmet worden. Schliesst sich dieser Gesang auch, wie er muss, an die allgemein bekannte und weit beliebte Art der genannten, überall aufgeführten Oper an, so gehört er doch seines Inhalts wegen zu den gefälligsten Scenen derselben, in denen sich ein guter Sänger zeigen kann. Das Recitativ beklagt in leidenschaftlicher Aufregung, dass den Verschmähetan Alles verlässt, selbst Isabella! Er klagt sich an, dass er, vom Glanz geblendet, der Mutter Lehren vergass. Lebhaft wechselt der Satz mit eigentlichem Recitativ und mit Arioso. Im Andante cantabile, ⁶/₈, D dur, das im Zwischensatz mit ⁴/₄, B dur, wechselt, wendet sich sein zum Guten kehrender Sinn zu den theuren Schatten seiner verklärten Mutter. Das Ganze ist theatralisch effektvoll, zuweilen scharf, aber nicht unbedeutend noch zu hoch harmonisirt. Jeder wird das Supplement einer so beliebten Oper von selbst beachten.

Hierbei erwähnen wir noch:

Drei deutsche Lieder von M. Beer, H. Heine und W. Müller — von G. Meyerbeer. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Sie sind ganz in der eingänglichsten, phrasirt galanten Weise des berühmten Verfassers und von uns im vorigen Jahrgange S. 813 bereits besprochen worden. Es ist nämlich dieser Abdruck eine neue Auflage dieser Gesänge. Alle drei befinden sich in dem reich ausgestatteten Album für das Jahr 1839, das in der oben genannten Verlagshandlung erschien. Vielen Singern wird diese besondere Ausgabe angenehm sein.

Holy, Holy, Lord God almighty — Heilig! Heilig! eingelegt in das Oratorium: „Der Messias" von Händel. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 4 gGr.

Es ist die Arie, die sich durch den Vortrag der Miss Clara Novello und Mrs. Shaw überall, wo sie gesungen wurde, so grosser Wirkung erfreute. Wer die 16 Sologesänge von Händel, die in derselben Verlagshandlung von Marx herausgegeben wurden, unter welchen sich auch diese befindet, nicht besitzt, wird mindestens Verlangen tragen, diesen einfach wirksamen, jetzt besonders wieder in erneuete Liebe gekommenen Gesang sich anzueignen. Für einen guten Alt ist er am schönsten.

Di Waterloo — Romanza. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger.

Di Waha's einzige von St. Helena (la Pauvre di S. Elena). Canzonetta — von G. Donizetti. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Gr.

Wir haben schon gesagt, dass G. Donizetti in der neuesten Zeit die Stütze der italienischen Bühnen ist, beliebter und gesuchter sogar, als Meyerbeer und jeder Andere. War also italienischen Operngesang hervorzog, oder sich und seine Freunde gern damit unterhält, gewinnt mit dieser Ausgabe ein Vergnügen mehr. Der Wahnsinn zeigt sich nur in einigen Modulationen. Die Ahnung, dass der Kaiser todt ist, herrscht sie das Irrsinns und der Hoffnung. Der Gesang selbst ist leicht ausführbar, und die Sängerin hat Freiheit, den angemessenen Karakter durch den Vortrag selbst hineinzulegen.

Loreley. Op. 19. — Die Fee. Op. 20. Zwei Romanzen von H. Heine, komponirt von Jul. Becker. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis der ersten: 8 Gr.; der zweiten: 10 Gr.

Die Loreley, von Adolph Büttger gedichtet, hatte der Verfasser in seinem siebenten Werkchen komponirt. Sie wollte uns nicht wohl zusagen; es war nicht seine Weise. Hier gibt er eine neue Melodie auf Heine's oft in Musik gesetzte Reime. Diese Komposition ist ihm

allerdings eigenthümlicher: dennoch scheint er uns auch hier keinen eigenthümlich tiefen Griff gethan zu haben, wohl aber einen zeitwirksamen, so dass der Gesang, der einiger sinniger Wendungen nicht entbehrt, wohlgefallen wird. Man setzt für solche Gedichte eine dramatisirte und malende Tonweise schon voraus. Es muss daher in Beiden das unruhige Wogen der Wellen und der Kontraste eine vorherrschende Rolle spielen; beide sind sich also verwandt und zeigen gewisse Gleichheiten. Unter diesen steht oben an der öfter hinter einander wiederholte Wechsel des H- und G dur in der ersten, des Fis- und D dur in der zweiten Romanze, welche unmittelbare Zusammenstellungen seit mehren Jahren als ein Allgemeingut der Zeit angesehen werden dürfen, wodurch sich freilich auch das Frappante dieser unvermittelten Folgen bereits sehr ermässigt. Beide Kompositionen gehören zu den zeitgemässen und somit zu den ansprechenden.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Parma.

Parma. Vor Allem die fröhliche Nachricht, dass die *Schütz* von einer hier erlittenen schweren Krankheit wieder gänzlich hergestellt ist und sich im Flor der Gesundheit befindet. Am 22. Mai gab sie zum Vortheile der hiesigen Stadtarmen eine musikalische Akademie; Zulauf und Beifall waren ungeheuer. Einige Tage darauf reiste sie nach Mailand ab.

(Teatro Ducale.) Die seit einiger Zeit quiesizirende, in Ehestand getretene Prima Donna Rosa Lugani (nun Lugani-Notari), die Gebauer, der Tenor Sassi, der Buffo Laureti und Bassist Mazzotti, begannen erst am 28. April die Stagione mit Ricci's Prigione di Edimburgo und mit einem *ff*, d. h. grossen Fiasco; die Musik gefiel nicht. Da auch Herr Sassi wenig behagte, wurde er durch den von hier gebürtigen Tenor Prospero Ferrari ersetzt; allein der Fiascone der Oper wollte nicht eher weichen, als bis Herrn Donizetti's allgewaltiger Elisir angeritten kam, da wendete sich auf einmal das Blatt. Die Lugani, Ferrari, Laurelli und Mazzotti waren in dieser Oper wie zu Hause und erfreuten die Zuhörer dergestalt, dass man von der Existenz eines Edinburger Gefängnisses keine Ahnung mehr hatte. Die Stagione schloss mit der Sonnambula.

Piacensa. Wegen der Anwesenheit der Herzogin allhier im Frühling gibt man Opera seria. Heuer engagirte man die angehende Prima Donna Moltini, die Comprimaria Ersilia Ranzi, den schon bejahrten aber immer noch guten Tenor Verger sammt seinem Schwager Bramilla, sodann die Bassisten Novelli und Paltrinieri. Auch hier verunglückte Rossini's Mose, denn, Verger ausgenommen, waren alle übrige Sänger ihrer Rolle nicht gewachsen. In der darauf gegebenen Gemma di Vergy gingen die Sachen weit besser. Sonderbar, Rossini muss jetzt meist Donizetti den Platz lassen; vom umgekehrten Falle ist dermalen kein Beispiel. Worin besteht nun das Neumodische bei Donizetti? ....

Cortemaggiore. In diesem Marktflecken gibt im Juni und Juli dieselbe Gesellschaft von Voghera (s. d.) dieselben Opern.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro d'Angennes). Die Gabussi, die Goldberg, der Tenor Castellan, die beiden Buffi Galli und Scalese, der Bassist Polonini, nebst den Sekundärsängern, eröffneten die Stagione mit Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo und sehr gutem Erfolge. Aber das Klatschen und Hervorrufen nahm bald ab, die Zuhörer verminderten sich; man griff schnell nach Ricci's (Luigi) Nuovo Figaro, dem es nicht besser ging; man gab noch schneller den Barbiere di Siviglia, und Feldmarschall Rossini trug über die beiden Fähnriche Ricci den vollständigsten Sieg davon. Musik und Sänger trugen zu dieser merkwürdigen Begebenheit bei. Die Musik beider ersteggenannten Opern hat blos einige hübsche Herbstblumen, sonst aber abgefallene Blätter aufzuweisen, während jene des Barbiere den jugendlichen Frühling mit seiner ganzen Blumenpracht repräsentirt. Von den Sängern sind die beiden Damen und die beiden Buffi achtbar, Tenor und Bassist aber etwas schwach. Hören Sie einmal, was der hiesige Zeitungsschreiber, der berühmte Dichter Romani, von benannten beiden Damen in der Gazzetta Piemontese äusserte. „Die Gabussi und die Goldberg (sagt er) verführten die Zuhörer mit dem Zauber ihrer Stimmen, und mit der Täuschung *(prestigio)* der Jugend und Schönheit. Die Erste ist erfahrener und muthiger, die zweite mehr Anfängerin und furchtsamer; jene ist Sängerin und Schauspielerin, diese ist bis jetzt blos Sängerin; beide verrathen eine gute Schule, ihr Akzent ist richtig, ihr Ausdruck leidenschaftlich, und sie geben sich nie jenem süsslichen *(lezioso)* Gesange und einer Zierrathenunmässigkeit Preis, welche die zwei Klippen sind, an denen alle heutige Sänger Schiffbruch leiden. Beide haben ein Recht auf eine schöne, glorreiche Zukunft, und Beide werden sie durch ein tiefes Studium der Kunst erreichen, wenn sie sich nicht durch das Lob der Menge werden verführen lassen." — Die am 2. Juni gegebene neue, ursprünglich voriges Jahr für die italienische Truppe zu Marseille vom Maestro *Peri* komponirte Oper: *Una visita a Bedlam*, fand zwar im Ganzen genommen Applaus, insbesondere aber viele Gegner, der Gesangsarmuth wegen, und weil die Musik mehr französisch als italienisch klingt. — Pavesi's 30 Jahr alter Ser Mercantonio, dessen hübsche und ächte italienische Musik unsere Neu-Sänger nicht vorzutragen verstanden, ging nach der zweiten Vorstellung in's Alterthum zurück.

Novara. Die Galzerani, die Comprimaria (dermalen meist gebrauchte veredelte Benennung der Altra Prima Donna, also immer Mittelding zwischen Prima und Seconda) Abbadia (die nicht übel singt); ein ganz neuer Tenor, Namens Onorato Paglieri, sammt dem Bassisten Linari-Bellini, gaben Donizetti's Gemma di Vergy oben

13) Cymbel, 3fach, engl. Zinn.
14) Fagott, 16 Fuss, engl. Zinn.
15) Trompete, 8 Fuss, engl. Zinn.

Oberwerk.

1) Prinzipal, 8 Fuss, engl. Zinn.
2) Quintatön, 16 Fuss, engl. Zinn.
3) Undamaris, 6 Fuss, Metall.
4) Gedakt, 8 Fuss, Metall.
5) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
6) Quintatön, 3 Fuss, engl. Zinn.
7) Rohrflöte, 4 Fuss, Metall.
8) Nassat, 3 Fuss, Metall.
9) Oktava, 2 Fuss, engl. Zinn.
10) Tertia, 1⅗ Fuss, engl. Zinn.
11) Flachflöte, 1 Fuss, engl. Zinn.
12) Mixtur, 4fach, engl. Zinn.
13) Vox humana, 8 Fuss, engl. Zinn.
14) Echo, 5fach, engl. Zinn.

Brustwerk.

1) Prinzipal, 4 Fuss, engl. Zinn.
2) Gedakt, 8 Fuss, Metall.
3) Rohrflöte, 4 Fuss, Metall.
4) Nassat, 3 Fuss, Metall.
5) Oktava, 2 Fuss, Metall.
6) Tertia, 1⅗ Fuss, engl. Zinn.
7) Ruffflöte, 1 Fuss, engl. Zinn.
8) Cymbel, 3fach, engl. Zinn.
9) Cimbumean, 8 Fuss, engl. Zinn.

Pedal.

1) Principal, 16 Fuss, von Holz.
2) Subbass, 32 Fuss, von Holz.
3) Oktava, 8 Fuss, engl. Zinn.
4) Oktava, 4 Fuss, engl. Zinn.
5) Mixtur, 6fach, engl. Zinn.
6) Posaune, 16 Fuss, engl. Zinn.
7) Trompete, 8 Fuss, engl. Zinn.
8) Klarin, 4 Fuss, engl. Zinn.

Nebenregister.

Koppel des Pedals ins Manual.
Tremulant ins Manual.
Schwebung ins Oberwerk.

Silbermann erhielt aber auch, ohngeachtet der (mit unsern Zeiten verglichen) wohlfeilen Materialien und Arbeiter, 20000 Thaler für dies Werk, das allein seinen Namen unvergesslich machen könnte, und hatte dennoch um Gehäuse, Verzierungen u. s. w. nicht zu sorgen.

Anekdote.

J. B. Lully, bekanntlich zu seiner Zeit der Abgott, und hernach, bis auf Glucks Zeiten, der Held der französischen Opernbühne, lag am Brande (woran er auch bald darauf starb) so hart darnieder, dass ihn die Aerzte aufgaben, und er sich selbst ebenfalls. Er liess den Beichtvater kommen. Ohne herzliche Reue, keine Absolution; ohne Opfer, keine herzliche Reue — war das Resultat der Anrede des Paters. Ich bereue ja; was soll ich denn opfern? seufzte Lully. „Womit er gesündigt hat, muss der Reuige darbringen. Mit Opern haben Sie der Sünde gedient. Verbrennen Sie vor meinen Augen Ihre neuesten Arbeiten!“ — Wehmüthig blickte Lully nach dem Büreau; winkte, da der Pater nicht anders Anstalt zur Absolution machen wollte; man öffnete, fand seine neueste Oper, Achilles und Polixena; sie wurde verbrannt, und der Komponist erhielt nun die Lossprechung. Da der Pater weg war, trat der junge Prinz — — ein. „Was? Sie haben, hör' ich, Ihre neue Oper ins Feuer geworfen? Pfuy, sich von dem alten — — so eintreiben zu lassen!“ — Bst, sagte der halbtode Lully; es waren nur die Stimmen: dort liegt die Partitur!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

nicht vortrefflich. Man warf die ganze Schuld auf den Tenor und ersetzte ihn durch Herrn Rossi-Cicerchia, der keine starke Stimme, aber auch keine üble Gesangsmethode hat. Um sich nun in einem wahrhaft blendenden Lichte zu zeigen, gab die Galzerani ihre angebetete Norma. Sei es die Neuheit der Musik, sei es dass die Rollen abermals sämmtlichen Sängern nicht allzusehr anpassten, ging es der Norma um nicht viel besser als ihrer Vorgängerin.

Asti. Vor dem Beginnen der hiesigen Messe lief unser Impresario nach Mailand zu den dasigen Mediatori teatrali, *vulgo* Theatersensalen, auch Theateragenten, damit sie für eine geringe arithmetische Zahl ein Opern- und Balletpersonal bilden möchten, bestehend aus jungen, hübschen und geschickten Künstlern. Was die Oper betrifft, gab ihm der Theateragent vor Allem die Prima Donna assoluta Teresa Clerici, hierauf die Altra Prima Donna Marietta Reggiori, den Tenor Achille Bassi, der — wie man sagt — in der Musik wohl bewandert, erst unlängst die Bühne betrat, und den Bassisten Antonio Colla. Mit diesen gab man nun Bellini's Beatrice di Tenda, deren Musik zwar wenig gefiel, desto mehr aber der hübsche Gesang der Anfängerin Clerici. Herr Bassi zeigt Talent, und Herr Colla ist ein alter Bekannter. Zum nachherigen Torquato Tasso, von Donizetti, engagirte man den Buffo Rota. Herr Colla machte den Protagonisten ziemlich gut; Alle thaten das Ihrige zum Gelingen der Oper.

In den übrigen kleinen Theatern Piemonts, wie z. B. in Acqui, Savigliano, Saluzzo u. s. w. gab es diesen Frühling ebenfalls Opern, meist von Donizetti. In Italien schwimmt man heut zu Tage in den Opern bis über den Hals.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. (Fortsetzung.) *Ole Bull* gab nach seinem, im vorigen Referate bereits angezeigten Introduktions-Konzerte noch drei andere; der grosse Redoutensaal war, unbeschadet der hohen Eintrittspreise, jedesmal recht stattlich gefüllt. Sein Vorrath an eigenen Kompositionen mag aber keineswegs überreich sein, denn er wiederholte Mehreres und fügte blos Variazioni di Bravura, Duetto per la voce ed il Violino (wobei Dem. Heinefetter seine Gefährtin war), Preghiera dolente e Rondo ridente, sammt Norwegers Traum und Heimweh hinzu. Womit er jedoch die kleine Zahl der hartnäckigen Gegner versöhnte und alle Stimmen zu seinem Lobe vereinigte, war Mozart's D moll-Quartett und dessen arrangirtes Klarinett-Adagio; nicht, als ob man diese Sätze von heimischen Künstlern, wie z. B. Mayseder, Böhm, Jansa, Hellmesberger u. v. A. nicht minder trefflich vorgetragen gehört hätte, — sondern nur bei einem Virtuosen von Ole Bull's karakteristischer Eigenthümlichkeit überraschte jene echt poetische Gerechtigkeit, welche er mit aufopfernder Selbstverleugnung diesen Tonschöpfungen angedeihen liess, indem er, ohne die geringste Beimischung, eine einzige, durchaus zulässige Oktavenverdoppelung ungerechnet, den Meister ganz unentstellt wiedergab, dadurch das Gerücht, auch als Quartettist ersten Ranges zu exzelliren, bestätigte, und somit jeden Ungläubigen, der bisher noch zweifelte, ob Ole Bull auch wohl singen könne, wenn er anders selbst wolle, radikal bekehrte. — Von Ungarns Haupt- und Comitatsstädten zu Kunstproduzionen eingeladen, erhielten wir, nach mehrwöchentlicher Trennung, seinen zweiten Besuch; diesmal spielte er noch fünf Mal im Josephstädter-Theater, nur mehr durch die Verschiedenheit der Plätze allgemeiner zugänglich; sofern gewährten denn die wiederholten Stücke, vermehrt durch „Erinnerungen aus Irland" und eine freie Improvisazion über aufgegebene Themate, dem dort sich versammelnden Publikum allerdings den Reiz der Neuheit, und der stets sich erneuernde Jubelbeifall widerlegte das missgünstige Urtheil, als ob der seltene Künstler, welchen man mindestens eine in so kurzem Lebensalter blos durch eigenen Fleiss vollendet ausgebildete Mechanik nimmer absprechen kann, sich gar zu häufig, fast über die Gebühr aufgedrungen habe. Was endlich Wahres an der naiven, in einem gewissen Journale ausgesprochenen Bemerkung sei, dass die gewählte Begleitung eines bekannten Redakteurs und Literaten vorzugsweise auf der Erzielung „literarischer Zwecke" berube, mag, als nicht leicht zu erörtern dahingestellt bleiben. — Eine zweite, eben so interessante Erscheinung im Kunstgebiete war Mistress *Shaw* aus London, die herrliche Kontraltsängerin, deren glockenreine Silberstimme Aller Herzen eroberte. Aus den Programmen schon war ihre Vielseitigkeit, die Vertrautheit mit den divergirendsten Gattungen ersichtlich; sie trug nämlich in vier Konzerten vor: 1) Arie aus Donna Caritea, von Mercadante; 2) L'addio, von Mozart; 3) Cavatina, aus l'Italiana in Algeri; 4) Arien: Holy, Holy und Oh thou that tellest, von Händel; 5) Rondo, Ombra adorata aspetta, von Zingarelli; 6) Ave Maria, von Schubert; 7) Arie, von Meyerbeer; 8) Duett, von Rossini; 9) Arie aus Donna del Lago; 10) Cavatine aus Mendelssohns Paulus. Dieser wirklich himmlische Gesang, so wie das Schubert'sche Ave Maria, und Romeo's durch Crescentini unvergesslich gewordene Grabszene, übertrafen alle übrigen, obschon nicht minder auszeichnenswürdige Leistungen und erregten den unbeschreiblichsten Enthusiasmus.

Bemerkenswerthe *Privat-Konzerte* veranstalteten: 1) Herr *E. Cavallini*, erster Klarinettist am Theater à la scala zu Mailand; er besitzt in der That eine mit unglaublicher Ausdauer verbundene Fertigkeit, und versteht auch die fast kindische Ottavin-Klarinette geschickt zu behandeln. Da er schon früher im Operntheater sich produzirt hatte, so gestattete ihm die Administrazion der Karolina Unger, Marietta Brambilla, Poggi's, Rovere's und Badiali's kollegialische Mitwirkung, wodurch freilich zwei sehr ergibige Einnahmen zu statten kamen, deren übaliche wenige nur seiner Antezedenten sich erfreuen konnten. Die Unger, eingedenk ihres teutschen Vaterlandes, sang auch mit tiefem Gefühl das schöne teutsche Lied: „Abendempfindung" von Wolfgang Amadeus, — und Wolfgang Amadeus der Jüngere akkompagnirte ihr dabei am Klavier; — ein Anblick, der Manchem Wehmuthsthränen entlockte, während Andere — leider die

Mehrzahl — wohl pflichtschuldigst applaudirten, und par honneur da capo! riefen, — beim Donizetti'schen Duetti aus Lucia di Lammermoor hingegen vor zuckersüsser Rührung zerflossen, und zur Herstellung des europäischen Gleichgewichts jede Kabalettenabschnitzel der italienischen Konfituren ebenfalls zweimal zu verspeisen begehrten; die fremden Gäste sind denn auch stets zu willfahren bereit, wodurch man freilich für einfaches Leggeld das Doppelte zu hören bekommt, obschon man an dem einen Male übergenug haben könnte. — 2) Die Herren *Legnani* und *Pantaleoni*, welcher Rubini's Zögling sich nennt und wirklich an dessen Methode mahnt. Seine Falsetthöhe versteigt sich bis in die Sopranregion, und müsste, bei haushälterischer Anwendung, noch mehr überraschend effektuiren. Erstgenannter gehört immer noch unter die vorzüglichsten Guitarrevirtuosen. — 3) Herr *Karl Eisner*, kaiserlich russischer Kammermusikus, der eines gewöhnlichen Naturhorns sich bedient und darauf ebenso komplizirte Figuren und Passagen vorträgt, wie seine Kollegen mit ihren Invenzions-Klappen- oder Ventil-Instrumenten, denen es — man sage was man will — dennoch immer an eigenthümlicher Kraft- und Tonfülle gebricht. — 4) Herr *Franz Zierer*, Solospieler im Hofopernorchester; einer der geschmackvollsten und brillantesten Flötisten unserer Zeit, dessen Zaubertöne seufzen und perlen, der mit vollkommenster Ruhe und Sicherheit alle Register von der Höhe bis zur Tiefe im abgerundeten Ebenmasss durchschweift, sein glänzendes Farbenspiel in allen Abstufungen durch hinreissende Delikatesse, seelenvolle Akzentuazion, sinnige Verschmelzung und herrlich getragenen Gesang ausschmückt, besonders aber vollendeter Meister im effektreichen Gebrauche der Doppelzunge genannt werden muss. — 5) Herr Professor *Aloys Khayll*, ebenfalls ein geschätzter Flötenmeister, in Gesellschaft mit dem seine Künstlerlaufbahn rüstig verfolgenden Violinisten *M. Durst*. — 6) Herr *C. G. Salzmann*, Harmonielehrer am Konservatorium, welcher aus seiner noch unbekannten Oper: „Richard Mackwill" die Ouverture, nebst einer Arie, sodann einen Fischerchor, die Hymne: „Frühlingsmorgen," und den ersten Satz einer Sinfonie, in B, zu Gehör brachte, den Gesammtertrag aber der Versorgungsanstalt für erwachsene Blinde widmete. Weil nun aber erst kurz vorher d. alljährliche grosse gleichem Zwecke geweihte Akademie statt gefunden hatte, welche unter dem Protektorate des Erzherzogs Franz Karl jederzeit die Anwesenheit der höchsten Dignitäten und eines erlesenen Auditoriums genieust, und worin diesmal Jenny Lutzer, Sabine Heinefetter, Marietta Brambilla, Poggi, Standigel, Schober und andere Magnete ihre Attrakzionskraft entwickelten, so kam Herr Salzmann gewissermassen erst post festum; sogar die gutgemeinte Absicht fiel in die Brüche; der Saal blieb leer, und selbst die kleine sich eingefundene Schaar schien unbefriedigt von hinnen zu scheiden.

Schliesslich darf noch eine Kunstfeier im Hofburgtheater nicht mit Stillschweigen übergangen werden, welche Bühne, wiewohl nur auf das restirende Schauspiel beschränkt, und demnach keineswegs zu irgend einer Rücksicht verpflichtet, dennoch als Beitrag zum *Mozarte-Denkmal* die Vorstellung des Goethe'schen Faust veranstaltete, und mit musikalischen Beigaben des verklärten Tonfürsten ausschmückte. Ausser den Ouverturen zu Don Juan und Titus bildeten die analogen Entreakte mehrere, von Herrn Kapellmeister von Seyfried bereits vor Jahren aus einzelnen Klavierstücken angefertigte Orchesterarrangements, und unser würdiger Veteran Weigl führte an jenem inhaltreichen Abend die persönliche Oberleitung.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die Leser der musikalischen Zeitung werden sich noch eines Aufsatzes von *Leduc* in Wien erinnern (Jahrg. 1839, S. 117 fgg.), welcher gegen das Urtheil des Herrn Fétis in Paris über den Anfang des berühmten Cdur-Quartetts von Mozart zu Felde zog und die Behauptungen des Herrn Fétis, so zu sagen, ad absurdum demonstrirte. Herr Fétis hatte bisher dazu geschwiegen; jetzt, bei Gelegenheit einer Rezension der Gottfried Weber'schen Theorie der Tonsetzkunst, äussert er sich über jenen Angriff auf eine so merkwürdige Weise, als dass wir nicht die Stelle mittheilen sollten. Sie findet sich in der Revue et Gazette musicale de Paris, No. 28, und lautet folgendermaassen:

Un musicien allemand, qui se cachait sous un pseudonyme, m'attaqua avec violence dans plusieurs numéros de la Gazette musicale de Leipsick, et remplit environ vingt pages in 4. à deux colonnes d'injures contre moi et d'absurdités contre l'art d'écrire, m'opposant, pour invincible argument, que si ma règle eût été bonne, Mozart l'aurait trouvé tout aussi bien que moi. Comme si c'eût été ma règle, et si l'on n'en trouvait pas des milliers d'application dans les oeuvres de Palestrina et de tous les grands compositeurs des écoles de Rome, de Naples et de Bologne! La pauvre homme se savait pas que c'est à cause de l'inégalité de l'octave, origine de cette règle, que dans l'imitation périodique de la fugue on est obligé de faire une mutation dans la réponse de la fugue tonale.

Besonders schön nimmt sich hierin das „La pauvre homme" aus. Bequem ist eine solche Art der Widerlegung freilich wohl!

Rossini ist jetzt in Neapel und hält sich in der am Posilippo gelegenen Villa des Theaterdirektors Barbaja auf. Man versichert, dass er für den S. Carlo zu Neapel eine neue ernste Oper schreiben wird, unter dem Namen *Johann von Montfarrat*; das Buch ist von Ludwig Guaraliccoli.

Thalberg ist von London abgereist in die Bäder von Baden, um sich daselbst von den Triumfen, die er überall gefeiert, ein wenig zu erholen. — *Moscheles* geht mit seiner Familie nach Frankreich, um die Bäder von Dieppe zu gebrauchen. — *Paganini*, dessen Gesundheit immer noch sehr schwankend ist, hat sich von Marseille nach Nismes begeben; seine Sprachorgane sind so angegriffen, dass er fast gar nicht reden kann.

Madame *Bishop*, eine hübsche und talentvolle Sängerin zu London, ist ihrem Gatten mit Herrn Bochsa entflohen; wirklich haben sie sich auf den Kontinent begeben. Das Merkwürdigste dabei ist, dass Mad. Bishop im Jahr 1833 in ihrem 19. Lebensjahr sich mit dem jetzt 53jährigen Bishop verheirathete und jetzt von dem 60jährigen Bochsa sich hat entführen lassen.

Ole Bull hat in Pesth eine der besten Stradivari'schen Geigen, früher im Besitze des Herrn Kovatz, für die Summe von 4000 Fr. an sich gekauft. Es ist die einzige des Verfertigers, an welcher er Versierzeages angebracht hat, und zwar in Ebenholz und Elfenbein; sie zeichnet sich eben so sehr durch Feinheit der Arbeit, als durch Kraft und Anmuth des Tones aus. Im Innern steht: Antonius Stradivarius cremonensis faciebat, anno 1637.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erschienen mit Eigenthumsrecht:

Benedict et David, Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs d'Oberon. 2 Fl. 24 Kr.

— **et Blagrove**, Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs ecossais. 2 Fl. 24 Kr.

Döhler, Th., 3 Morceaux brillants de Salon pour le Piano. Op. 30.
No. 1. Sur Jean d'Arc de Boilt, } chaque 1 Fl. 24 Kr.
" 2. Sur les Treize de Halevy, }
" 3. Sur Betly de Donizetti, }

Eykens, J., Fantaisie brillante pour Piano sur des motifs de Guido et Ginevra. Op. 12. 1 Fl. 12 Kr.

Osborne et Lafont, Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de la Figurante. 2 Fl. 24 Kr.

Thalberg, S., Divertissement pour Piano sur des motifs de l'Opera: The Gipsy's Warning de J. Benedict. Op. 34. 1 Fl. 24 Kr.

Neue Verlags-Musikalien,

im Laufe dieses Jahres erschienen bei

Schubert & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

	Thlr.	Gr.
Für Pianoforte.		
Marxsen, Ed., Impromptu dans le style élégant pour le Piano. Op. 35	—	14
— — Lied ohne Worte, für Pianoforte, S. Thalberg gewidmet. Op. 37	—	12
Schmitt, Jaq., 4 gr. Etuden pour le Piano. Op. 271.	1	—
Für Gesang.		
Banck, Carl, 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25	—	16
— — 3 Lieder für Gesang mit Pianoforte-Begleitung	—	14
Dieselben einzeln: No. 1. Beim Wandern	—	6
" 2. Beim Becher	—	6
" 3. Matrosenlied	—	4
Curschmann, Fr., 6 Solfeggien für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 90. (In Heft der Singübungen.)	1	—
Krebs, Carl, Kapellmeister aus Wien, 4 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 49	—	20
Dieselben einzeln: No. 1. In die Ferne	—	4
" 2. Ständchen	—	6
" 3. Nach dem Süden	—	6
" 4. Lodoiska's Sehnsucht	—	4
Köhler, Fr., Quartette für 4 Männerstimmen, mit Partitur. Op. 33	1	8
No. 1. Soldatenliebe. No. 3. Der Jäger.		
" 2. Im Walde. " 4. Das Regenwetter.		
Dieselben für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung. Op. 33	—	12
Nicolai, Gustav (Verfasser des Italiens), des Seilers Tochter, Ballade, für Gesang mit Pianoforte-Begleitung. Op.		
Dessen sechs Lieder, der Liebe Lust und Leid, mit Pianoforte-Begleitung. Op.		
Romberg, Andreas, Sprache der Tonkunst (bisher ungedruckte Komposition), für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung	—	4
Für Flöte.		
Sousmann, Heinrich (kaiserl. Solo-Virtuos in St. Petersburg), 2 Quartette für 4 Flöten. Op. 27. No. 1.	1	8
" 2.	1	16

Unter der Presse befinden sich:

	Thlr.	Gr.
Für Pianoforte.		
Marxsen, Ed., Etuden für die linke Hand. Exercices pour la main gauche seule, en six pièces caractéristiques pour le Piano, dédiés à Mr. Adolphe Henselt. Op. 40	—	20
Thalberg, S., gr. Nocturne pour Piano, dédié à Madame Alexandrine Kiréef, née Alabieff. Op. 34	—	16
Für Gesang.		
Nicolai, Gustav (Verfasser des Italiens), der nächtliche Ritter, das Schiffkein. Zwei Romanzen von Uhland. Für eine Singstimme, mit Pfte-Begl. Op. 19.	—	16
— — der Königssohn, Ballade von Uhland. Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 20	—	10
Reissiger, C. G. (Hof-Kapellmeister zu Dresden), sechs deutsche Lieder für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte-Begleitung, Madame Walther zugeeignet. Op. 144. 44ste Liedersammlung	—	16
Für Violoncell.		
Dotzauer, J. J. F. (erster Violoncellist der Kapelle zu Dresden), 24 tägliche Studien für das Violoncell, in allen Tonarten, dem Pariser Conservatorium zugeeignet. Op. 155	3	—
Für Flöte.		
Sousmann, H. (kaiserl. Solo-Virtuos in St. Petersburg), Variations brillantes über ein Thema aus der Stummen von Portici. Op. 32. Mit Orchester-Begl.	1	8
Mit Pianoforte-Begleitung	—	20

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Banck, C., Der Fischerknabe. 3 Lieder für Gesang und Piano. No. 1. Meeresfahrt. 8 Gr.
" 2. Abendlied. 6 Gr.
" 3. Sehnsucht. 6 Gr.

Kummer, F. A., 3 Morceaux dramatiques pour le Piano et Violoncelle ou Clarinette sur les plus jolis motifs de l'Opéra: Le Brasseur de Preston. Oeuv. 86. 1 Thlr. 6 Gr.

Reissiger, C. G., Lied ohne Worte, für das Pianoforte arr. Heft 2. 12 Gr.

Truhn, F. G., Mazurka pour le Piano. 4 Gr.

Dresden, den 3. August 1839.

Wilhelm Paul.

Bei **G. A. Kummer** in **Zerbst** ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Schulfest-Gesang,

gedichtet von

Wilhelm Schubert.

in Musik gesetzt von

Friedrich Schneider,

Herzogl. Anhalt-Dessauischem Hof-Kapellmeister.

4 Gr. oder 18 Kr. rhein.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten August. **№ 34.** 1839.

Allgemeine Generalbasslehre

mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten, bearbeitet von Dr. *Gustav Schilling*. Erstes Heft. Darmstadt, bei L. Pabst. 1839.

Der Herr Verfasser fängt seine neue Generalbasslehre mit einer „allgemeinen Uebersicht über den Gegenstand nebst Entwickelung seines Begriffs“ an, und nennt es „Vorschule.“ Es liegt uns ob, zu entwickeln, was er darin gibt. Zuvörderst wird behauptet, alle Wissenschaft sei fast ihrem hohen Ziele, der Veredlung des Daseins, mit immer erleuchteterem Bewusstsein entgegengereift; der letzte Halm einer fruchtleeren Scholastik liege meist schon verdorrt unter dem echten Lebensbaum menschlicher Erkenntniss: nur von der Musik könne geradezu das Gegentheil gesagt werden. Oft habe man es ausgesprochen, das eigenthümliche Wesen der Kunst beruhe auf der innigsten Verschmelzung von Idee und Form: und doch seien die Meisten mit dem Spiel schöner Aeusserlichkeit zufrieden. Die *Form* habe eine kaum höher zu steigernde Vollkommenheit erreicht (technische Fertigkeit ist noch nicht Form), aber Geist, Ideen seien mehr niedergebeugt, als gefördert; selbst die Intelligenz sei gesunken, was am Klarsten die Lehre des Generalbasses beweise. Es soll daher recht genau und allseitig erörtert werden, was Generalbass sei, nämlich „die tiefste Stimme einer Komposizion, im Fall dieselbe so eingerichtet und auch bestimmt ist, einen Ueberblick über den ganzen Gang der Harmonie, sowohl ihren einzelnen Bestandtheilen als Modulazionen nach, zu gewähren“; dann in zweiter Instanz: „die Kenntniss einer solchen Einrichtung der tiefsten Stimme.“ Durch die über den Grundbass gesetzten Ziffern und andere Zeichen soll die ganze Beschaffenheit der Harmonie bis auf die Lagen der verschiedenen Akkorde und zwar bis auf jeden einzelnen Ton erkannt werden. — Diese Kenntniss und Fertigkeit, heisst es S. 8, war früher von weit grösserer Wichtigkeit, als jetzt, da man seit lange die begleitenden Stimmen sorglich ausschreibt, was sonst nicht, oder in sehr geringem Grade geschah. Dass aber dieser Gang der Dinge ein Beweis sein soll, der Geist der Kunst habe nicht gleichen Schritt mit der Entwickelung der Form gehalten, weil die lange nicht mehr so nothwendige Kunst des Generalbassspieles nicht mehr so allgemein wie sonst ist, möchte noch einigem Zweifel unterliegen. Um diese Zweifel möglichst zu entkräften, verlangt der Verfasser von einem Generalbassspieler nicht mehr als Alles; gründliche Kenntniss der Harmonie, hinlängliche Kenntniss der Komposizion, Eingehen in alle Intenzionen des Komponisten, folglich Kenntniss der Perioden der Kunst, der Schule jedes Komponisten und eines jeden besonderer Schreibart, also historische Kenntnisse, und endlich ein kritisches Urtheilsvermögen. — Der Verfasser erstaunt (S. 15) selbst „über die ausserordentlich vielen Nebenkenntnisse (?) und tiefen Einsichten, welche dem Generalbassisten nothwendig sind, wenn er als ein ganzer Mann seines Faches wirken, erscheinen und geschätzt sein will.“ Ja doch! Wenn Bach und Händel ihre eigenen Werke oder einiger Andern, die sie durchstudirt hatten, auf der Orgel begleiteten, kam dergleichen zum Vorschein: der Verfasser wird aber gewiss nicht allen Generalbassspielern der Vorzeit, oder auch nur der Mehrzahl so hohe Dinge beimessen. Wenn Einer alle die genannten Kenntnisse wirklich hätte, setzt er sich jährlich für 200 bis 300 Thlr. gewiss nicht auf die Orgelbank, um sonntäglich eine Kirchenmusik zu akkompagniren. So gewisse Leute waren die Generalbassisten in der Regel sonst auch nicht. Verbreiteter war die Kunst, nach Ziffern zu spielen, allerdings, denn sie war nothwendig der frühern Einrichtung wegen; jetzt sind andere Dinge nothwendiger geworden, glänzendere, weltlichere, die jedoch Kenntniss der Harmonie und der Komposizion keineswegs ausschliessen und dazu weit mehr ästhetische Bildung als sonst erfordern. Liegt aber auch nicht so viel im Generalbassspielen, als der Verfasser ihm zuschreibt, so ist doch diese Kunst, ist sie gleich nicht mehr so nothwendig für jeden Musikfreund, nicht zu vernachlässigen; sie hat praktischen Nutzen, gehört zur Bildung und macht uns die Werke früherer Zeiten zugänglich. — S. 19 kommt der Verfasser auf Lodovico Viadana und erzählt sehr ausführlich fast die ganze Lebensgeschichte des Mannes, der lange für den Erfinder des Generalbasses galt. Der Herr Verfasser hätte nach unserm Dafürhalten besser gethan, wenn er in der Darstellung der Lebensgeschichte dieses Mannes kürzer gewesen wäre, auf das Stuttgarter, von ihm redigirte Lexikon verwiesen und anstatt mehrerer Schlüsse, die zu viel vermuthen lassen, den Lesern lieber Viadana's Regeln selbst bekannt gemacht hätte. Es scheint aber, als habe der Herr Verfasser Viadana's Kirchenkonzerte und also auch die besprochene Vorrede nur dem Titel nach gekannt: er würde sonst die Erfindung jener Kirchenkonzerte nicht so hoch angeschlagen, am allerwenigsten aber von dieser Vorrede gerühmt haben: „in Betreff

jener Vorrede lässt er (Viadana) sich allenfalls auch für den ersten Verfasser eines solchen Buches (einer Generalbasslehre) ansehen, und um so mehr, als diese Vorrede bald nach ihrem Erscheinen zum öfteren allein abgedruckt und in mehrere Sprachen sogar übersetzt wurde" u. s. w. Es ist an der Zeit, diese oft angeführte und von sehr Wenigen gekannte Vorrede genauer anzusehen, damit man eine sichere Ueberzeugung gewinne, wie viel oder wie wenig darin zu finden ist. Geben wir also hier eine kurze Abhandlung über

Ludovico Viadana's Vorrede zu seinen ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Kirchenkonserten.

Wir haben die zu Frankfurt a. M. 1626 erschienene Ausgabe, die im Buche gar nicht erwähnt wird, sondern nur eine von 1613 und 1620, vor uns. Es müsste also, der Angabe des Herrn Verfassers und Anderer nach, unsere vorliegende Ausgabe die vierte zu Frankfurt erschienene sein, wovon jedoch der Titel nicht das Geringste sagt. Unter Viadana's Vorrede steht keine Jahreszahl. Aus des Mannes Werken geht deutlich hervor, dass er sich in diesen Gesängen nach dem Bedürfniss und dem Geschmacke seiner Zeit gerichtet und vorzüglich in Rom Lust und Begier zu dieser neuen Invenzion sich geholt habe, wo domals nach seinen eigenen Worten ganz besonders vor allen Städten in Europa die Musik mit ihrer Vortrefflichkeit über Alles grünete und blühete. In seinen zwölf Bemerkungen richtet er sich zum Theil an die Sänger, die mit Verstand und Geschmack singen sollen, wobei er Falsettstimmen lieblicher als Knabenstimmen findet, die in der Regel zu leichtfertig singen und zu selten gut vorhanden sind; zum Theil an die Organisten, die nur einfach und sonderlich mit der linken Hand schlagen, nicht zu stark und die singende Stimme nicht mitspielen, beim Anfange der Fugen nur einstimmig greifen sollen. Ferner bemerkt er, dass es ihm die Organisten nicht zum Argen deuten mögen, dass er keine Tabulatur dazu gesetzt habe; es sei mit Bedacht und nicht aus Arbitrasschen geschehen, weil es viele Organisten gebe, welche die Partitur nicht gleich verstehen (es muss also mit ihrer Fertigkeit nicht so ausserordentlich gestanden haben). Er ermahnt sie auch, die accidentia, d. i. ♮ ♯ und ♭, die er mit Fleiss dazu gezeichnet, nicht zu übersehen. Die neunte Bemerkung ist die einzige, die vollständig mitgetheilt zu werden verdient: „Es ist auch keinem Organisten verboten, in der Partitur zwei Quinten oder zwei Oktaven zu gebrauchen, sondern er soll nur verhüten, dass er nicht brauche, was die Sänger in ihren Stimmen singen." Aber auch diese Bemerkung ist nicht geeignet, uns einen hohen Begriff von den damaligen Organisten zu geben. Weiter sieht aber schlechterdings nichts in dieser Vorrede, was auf Generalbass Bezog hätte; sie ist folglich nicht im Geringsten, auch nicht allenfalls als erster Versuch einer Generalbasslehre anzusehen. Nicht einmal ein einziger bezifferter Bass ist in dieser Ausgabe zu sehen, obgleich dies schon früher von Anderen geschehen war, wenn auch sparsam; es stehet mitten in den Noten des Basses nur zuweilen durch ein ♯ vor der Bassnote angezeigt, dass die grosse Terz, also Dur, zu dem Basse genommen werden soll. Diese Anzeige geschieht entweder so

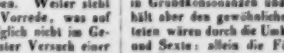

Das ♮ ist gleichfalls durch ♯ angezeigt und selten einmal ein *b* zur Bezeichnung der Terz in der Harmonie. Das ist Alles.

Wie werden doch die Dinge anders, wenn man sie nicht nach Beschreibungen mit Hilfe der Fantasie verschönt, sondern genau selbst ansieht! Wie oft schrumpfen die erstaunlichen Lobeserhebungen alter Vergangenheiten zusammen — und wie oft wird irgend eine namhafte Schmach einer versunkenen Zeit zum stillen Gefühl des Mitleids und bringt Entschuldigung, sobald wir selbst klar sehen und nicht ein Gedicht machen im frommen Glauben! Im Grunde bleibt sich die Welt ziemlich gleich; sie hat stets manches Ausgezeichnete und viel Mittel- oder Kleingut, ändert nur die Stellung und die Mode, in welcher die Menge mitmacht und treibt, was gilt und was Brot bringt. Wer sich bilden will, thut, was dazu frommt. Und so wird auch ein rechter Musikfreund zu seiner Kenntniss der Harmonie das Generalbassspiel fügen, was wirklich nicht so etwas Ungeheueres ist. — Die Literaturangabe reicht hin, wird aber angehenden Musikern und Dilettanten wenig nützen bis auf Türk's Buch, was immer noch nützt, was auch von Herrn Dr. Schilling anerkannt wird: nur das für unsere Zeit zu Breite soll in diesem neuen Buche wegfallen, ohne der Gründlichkeit und Klarheit Abbruch zu thun. Das wird die Folge zeigen müssen. Die Vorschule scheint uns für diesen Zweck zu lang und idealisirt zu viel. — Des ersten Lehrkurses erste Vorlesung auf S. 32 — 66 handelt von dem Tone und seinen verschiedenen Kombinazionen oder den sogenannten Intervallen. Darin wird freilich vorkommen, was überall in solchen Schriften vorkommen muss. Das Theoretische gehört für jede Harmonielehre. Um solche Wiederholungen zu vermeiden, wäre es wohl zweckmässiger, wenn die Zeichenerklärungen des Generalbasses einer solchen Harmonielehre beigefügt, oder jene vorausgesetzend nur dieser Unterricht für sich gegeben würde. Der Notenbeispiele sind viele, so dass dem Schüler wenig für eigene Auffindung überlassen bleibt. Ist es Manchem zu ausgedehnt, auch durch Wiederholungen, so ist es gewiss Andern, die weniger behalten, desto behaglicher. Passlicher, als die bisherige Lehre, finden wir die Darstellung nicht, wohl aber eben so brauchbar für Viele. — Zweite Vorlesung. *Ueber Kon- und Dissonanzen.* S. 66 — 92. Auch hier wird Manches wiederholt. Die Eintheilung in vollkommene und unvollkommene Konsonanzen wünscht der Verfasser in Grundkonsonanzen und abgeleitete umgewandelt, behält aber den gewöhnlichen Ausdruck bei. Die abgeleiteten wären durch die Umkehrung erworbene, als Quarte und Sexte: allein die Führung des Herunterstehens ist der Führung nach oben gleich. — Der Unterschied hält nicht Stich, so wenig als die übrige Eintheilung. S. 75 wird „kleine Quarte und grosse Quinte" wohl ein Druckfehler sein: es muss heissen reine Quarte und reine Quinte;

man kann hierin nicht bestimmt genug sich ausdrücken. S. 74 steht vor S. 73 gedruckt. — Meint der Verfasser folgendes Beispiel S. 85 von dem Akkorde mit der kleinen Quinte im Ernst? 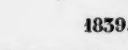 Die Berührung des Geschichtlichen über Kon- und Dissonanzen von S. 86 an kann dem angehenden Musiker wenig oder nichts nützen; wir hätten die ganze leichte Anführung übergangen gewünscht, wie den darauf folgenden Ausfall auf einen sehr namhaften Theoretiker, so sehr wir auch in der Sache mit dem Verfasser übereinstimmen. — Dritte Vorlesung. *Die Harmonie in ihren mannichfaltigen Gestaltungen.* S. 92 — 120. Harmonie heisst Alles, was Ordnung hat und auch einem gewissen Gesetz zusammengefügt ist im Einzelnen und im Ganzen. Die Warnung vor falschen Harmonieenschritten bei Verwandlung der engen Stimmführung in eine weite, wo die falschen Fortschritte noch nicht erklärt sind, steht am unrechten Orte. — S. 99 soll der Ursprung aller Harmonie nur in der Natur und Wesenheit der sogenannten mitklingenden Töne (Aliquot- oder Beitöne) zu suchen sein. Von diesen Beitönen wird nun gesprochen, freilich nur von der Art, die spätere Harmoniker mit ihren schon bestehenden Akkorden am meisten übereinstimmend fanden, nämlich von den Beitönen, die durch Schwingung der Saiten unter gewissen Umständen vernehmbar werden. Allein erstlich erfährt der Anfänger hier gar nicht, dass andere elastische Tonkörper ganz andere Beitöne geben, welche der Harmonie nicht wenig Störendes einmischen würden; zweitens waren die Anfänge der Harmonie schon vorhanden, bevor man dieses höchst verschiedenartige Mitklingen kannte — und drittens verwirrten sich die Herren, welche ihre Harmonielehre auf dieses einseitig angenommene Mitklingen gründeten, in die grössten Schwierigkeiten, welche sie zu den seltsamsten Annahmen zwangen u. s. w. Da nun die ganze Sache weder in der Natur aller klingenden Körper noch in der Geschichte begründet, auch längst widerlegt worden ist, so wäre eine Uebergehung dieser nur einseitig berührten und verjährten Behauptung ohne Zweifel wünschenswerth. Wenn der Verfasser die figurirten Harmonieen, wie bei *a*), Nebenharmonieen nennt, mag der Unterschied wohl beibehalten werden: wenn er aber hinzusetzt, es sei falsch, wenn hierin eine Stimme unter die andere schlägt, wie bei *b*), können wir nicht beistimmen, da die Fälle gar nicht zu den seltenen gehören, wo dergleichen sehr wirksam und von den besten Tonsetzern angebracht wird:

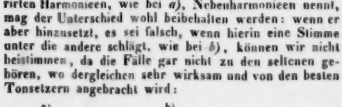

Die Behauptung, dass die zerstreute Harmonie keine eigentlich ursprüngliche, und die Lage ihrer Intervalle keine natürliche sei, hätten wir hier am wenigsten vermuthet, da der Verfasser früher den Ursprung aller Harmonie in den mitklingenden Tönen suchte, welche nur in zerstreuter Harmonie folgen bis dahin, wo sich Dissonanzen einmischen. Da der Verfasser selbst bedauert, diesen Gegenstand hier nicht durchführen zu können, so lassen wir ihn dahin gestellt sein, bis er die Auseinandersetzung geliefert haben wird. Diese Verlegung der Töne nennt er Umkehrung, was diesen Ausdruck, der in einem andern Sinne bekanntlich schon gebraucht wird, zweideutig macht, was ohne Noth nicht geschehen sollte. S. 107 lässt der Verfasser als feste Regel gelten: „Je deutlicher man in einem Akkorde die verschiedenen Töne, aus denen er besteht, zu unterscheiden vermag, desto weniger reine Harmonie hat derselbe auch.“ — Man bedenke den Satz allseitig und folgere daraus selbst. — Die vierte Vorlesung. *Von der Modulazion und Ausweichung.* S. 120. Die vorhergegangene Vorlesung hatte Beides schon berührt. „Modulazion ist die Kunst, den Gesang und die Harmonie mittelst schicklicher Ausweichungen aus dem Haupttone durch andere Tonarten und Töne durchzuführen, ohne den Punkt und Faden zu verlieren, von welchem man und an welchem man ausging, um dahin wieder zurückkehren zu können: ein Hauptmittel, bei aller Einheit doch dem Ganzen des Tonstücks auch grosse und schöne Mannichfaltigkeit zu geben, welches auch der erste und höchste Zweck aller Modulazion ist.“ „Ausweichung dagegen ist die Art und Weise, wie die Modulazion aus einer Tonart in die andere geschieht.“ Darüber wird angedeutet und zuletzt gesagt, dass dies nicht eigentlich für den Generalbassspieler, sondern für den Tondichter sei, weshalb nun gleich gezeigt werden soll, wie die Modulazion geschieht. Es wird also vom Ausweichen oder auch Uebergehen gesprochen, was ohne fehlerhafte Fortschreitung (noch nichts davon dagewesen), im geregelten Zusammenhange mit der vorangegangenen Harmonie und endlich im Sinne der Komposizion geschehen muss. — Diese Vorlesung ist auf der 144 Seite nicht beendet. — Sind wir auch mit manchen Annahmen nicht einig, z. B. mit der Behauptung, der verminderte Septakkord zeige einen Mollübergang an: so wird es doch, nach gebührender Einführung der Schrift, für den Verfasser und für die Leser besser sein, wenn wir unser bestimmtes Urtheil erst nach Vollendung des Werkes abgeben und das Dargelegte nur als Einleitung über eine Einleitung ansehen, um die geehrten Leser mit dem Gange des Buches möglichst bald bekannt zu machen. *G. W. Fink.*

Anfrage und Antwort,

die Stellung der Punkte hinter den Noten betreffend.

In einem geehrten Schreiben aus Holland an die Redakzion heisst es: Soll ein Währungspunkt oder mehrere unmittelbar hinter der Note, oder an dem Orte stehen, wo die Note desselben hingehören würde? — „In früheren Werken habe ich bemerkt (schreibt der Einsender), dass das Letzte befolgt wurde; jetzt scheint

man davon abgewichen zu sein und, wie es mir vorkommt, weniger richtig, denn indem man eine Note statt eines Punktes immer an ihren gewöhnlichen Platz setzt, d. i. dahin, wo der Werth der vorhergehenden endet, sollte man also auch den stellvertretenden Punkt an diesen Platz setzen. Man schreibt folglich auch:

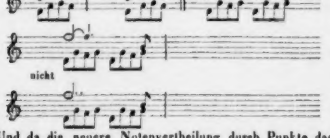

Und da die neuere Notenvertheilung durch Punkte das Lesen keineswegs bequemer macht, so fragt es sich, ob es einen Grund dafür gibt, oder ob Solches auch zu einer willkürlichen Schreibart gehört?" —

Sehen wir zuerst auf die geschichtliche Behauptung des geehrten Einsenders, so finden wir allerdings ältere Werke, in welchen die Währungspunkte gerade an die Stelle gesetzt stehen, wo die Note mit dem Bindezeichen hingehört, z. B. in den von M. Kevl sehr schön gestochenen, 1759 herausgekommenen „Sechs Sonaten für das Klavier von *Christlieb Siegmund Binder*" (nicht Christian, wie Gerber in seinem alten Lexikon schreibt, ohne wiederholte Anführung des Mannes im neuen Lexikon. — Das neue Stuttgarter Lexikon hat die Irrung beibehalten). — Dagegen wird in *David Kellner* „Treulicher Unterricht im Generalbasse" (Hamburg 1743) der Währungspunkt bald an die eigentliche Stelle, bald hart hinter die Note gesetzt, z. B. S. 23 und 41. — In mehren andern gleichzeitigen und noch früheren Werken steht der Währungspunkt immer so, wie ihn der Herr Einsender nicht gestellt haben will, also stets gleich hinter der Note. Man sehe als Beweise *Mattheson's* Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737 auf S. 86, 157 u. s. w. Ferner: „Dess Musici theoreticopractici zweiter Theil" (Nürnberg 1749), wo in den angehangenen und ganz vortrefflich, genau und schön gestochenen Notenbeispielen die Punkte stets hart hinter ihren Noten stehen. Dasselbe zeigt sich in den beiden, 1786 zu Kopenhagen schön gedruckten Litaneyen von *C. Phil. Im. Bach* auf S. 34. — Wir sehen also, dass die Forderung des Herrn Einsenders schon längst nicht mehr als unerlässliche Regel befolgt wurde und geschichtlich nicht Stich hält.

Wenn dagegen durch die geforderte oder für richtiger gehaltene Konsequenz ein wirklicher Vortheil erzielt würde, hätten wir Ursache, auch in dieser Kleinigkeit folgerichtiger zu verfahren, ohne uns an früheren Gebrauch zu halten. Ich muss aber unserer jetzt allgemein gebräuchlichen Stellung der Währungspunkte hart hinter der Note das Wort reden. Sie ist an sich bestimmt, sogleich übersehbar, leicht fasslich, verursacht keine Zweideutigkeit, vielmehr eine ungleich grössere Deutlichkeit, als wenn die Währungspunkte an ihre Geltungsstelle gesetzt würden. In älteren Zeiten bei weit einfacheren Sätzen namentlich für das Klavier mochte Beides gut sein: allein wie weit würden jetzt sehr oft, bei unsern gewaltigen Fioriturен, die Punkte auseinander gezogen und undeutlich in die Verzierungspassagen hineingeschoben werden müssen, wenn wir zu jener sonst auch nicht immer befolgten Manier zurückkehren wollten? Das genaue und schnelle Lesen der Noten und das Hervorheben der auszuhaltenden Töne würde sogar darunter leiden. — Mit dem Bindezeichen zwischen Noten von gleicher Tonhöhe ist es etwas Anderes. Diese müssen an der rechten Stelle stehen, wo ihre Währung eintritt, weil eine früheres Stellen derselben (z. B. oben bei *b*) den Spieler verführen und ihn eine Triole vermuthen lassen könnte, was bei gesetzten Punkten nicht der Fall ist. Dann zeigt auch die Form des Bindezeichens in seiner weder aufwärts noch abwärts gerichteten Gestalt, dass die Note verlängert ausgehalten werden soll. Endlich wird auch die wiederholte Note mit dem Bindezeichen dazwischen nicht eher gesetzt, als bis sie deutlich in die Augen fällt und nicht von Zwischenlaufern verdunkelt wird. Man würde dann eben Punkte hart hinter die Note fügen. — Um dieser Gründe, nicht allein um der Gewöhnung willen, die doch ohne Noth oder ohne wesentliche Verbesserung gleichfalls nicht gefährdet werden darf, stimme ich für die Beibehaltung der seit langer Zeit allgemein eingeführten Schreibart und kann sie nicht zu den Willkürlichkeiten der Zeit, sondern nur zu den Erleichterungen einer schnellen und unzweideutigen Uebersicht zählen, die sich durch die ungeheueren Schnelligуren sogar nothwendig macht. *G. W. Fink.*

G. Donizetti

Réveries Napolitaines. Six Ballades (Paroles Italiennes et Allemandes) avec accomp. de Piano. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 2 Thlr.

No. 1. *Der Fischer* (Il Pescatore). Im Rezitative beschreibt der Dichter in gut gewählter und schön übersetzter Rede das Nahen des Abends. Und auf den Wellen des Sees schwebt im leichten Nachen ein Fischer, dem die wachsenden Schatten des himmlischen Abends der Schwermuth weiche Gefühle in die Seele dunkeln; er singt der Liebe Schmerz im Larghetto melancolico, $^6_8$, A moll, trauernd, dass er verlassen steht, ihm schlägt kein Menschenherz mit Sehnsucht und Verlangen. Und im neuen kurzen Rezitativ, mit Arioso untermischt, berichtet der Erzähler, wie ein seltsam heimlich Singen den Jüngling umtönt mit schmeichelndem Laut durch die Stille der Nacht. Und leise leise im lieblichen Andantino carezzante, $^9_4$, A dur, singt seiner Sehnsucht süssem Liede die heberglühte Fee der stillen Fluth verlockende Lust zu unvergänglichem Glück ewig blühender Jugend in ihrem wunderglänzenden Palast. — Still wird's und

nur ein lockend Säuseln tönt leis aus den murmelnden Fluthen. Strahlend kehrt der Morgen, des Fischers Kahn treibt leer durch die rauschenden Wogen. — Das Ganze ist sehr theatralisch und leicht eingänglich. Man sieht, dass der Gesang auch sehr wirksam von drei Stimmen vorgetragen werden kann, von dem Erzähler, dem Fischer und der Wasserfee. Das Dramatisirte geht sicher ein. — No. 2. *Wiegenlied* (La Ninna Nonna). Eine Kanzonette mit rezitativischer Einleitung und einem ausgeführt lieblichen Gesange einer zärtlichen Mutter. Der wechselnde Zwischensatz und eine veränderte Begleitung des immer leicht gehaltenen Pianofortes fehlen nicht. — No. 3. *Der unglückliche Troubadour* (Il Trovatore in Caricatura). Eine Kanzonette ganz anderer Art. Sie bringt eine komische Darstellung eines herumziehenden Sängers, der nirgend Unterkommen und, kein Geld im Beutel, seine Lage nicht besonders bequem findet. Glocken-, Frosch-, Katzen- und Küster-Nachahmungen geben einem geschickten Bariton, der im Gesange und in der Begleitung nichts schwer, im Gegentheil Alles ganz leicht hat, was ihn desto mehr Karakter hineinlegen lässt, erwünschte Gelegenheit, sich als gewandten Komiker zu zeigen. — No. 4. *Die Sultanin*, ist völlig in D.'s Operuweise gesungen und eignet sich am meisten für einen Tenor. — No. 5. *Die Nacht vor der Priesterweihe*. Eine Tenorstimme singt italienisch karaktervoll ihre Sehnsucht nach dem heiligen Gewande und wünscht der Nacht Flügel, den glücklichsten Tag an Aurorens Hand heraufzuführen. Der Sänger entschläft, und der böse Geist lässt sich vernehmen, Zweifel erregend und an des Lebens Lust mahnend, bald spöttisch, bald schmeichelnd im scharf akzentuirten Allegro. Der Novize erwacht, erschrocken vor dem Traume, und wendet sich im Gebete an die heilige Jungfrau und beschliesst, wie sprechend, mit dem Ave Maria, wieder entschlummernd. Und der böse Geist erneuert die Versuchung, heftiger als zuvor, ihm ein seliges Paar vorgaukelnd, das in seinem Paradies freudiger Liebe schwelgt. — Jetzt ruft der neu erwachte Novize dem Verführer zu: „Lass ab von mir! hinweg!“, hält jedoch bald wieder die Erscheinung für einen lebhaften Traum und wendet sich abermals betend an die Himmelskönigin. Und der Versucher tritt zum dritten Male an sein Lager, ihm ein jammerndes Mädchen zeigend, dass in Liebe für ihn glüht, das er durch seinen Entschluss der Qual und der Verzweiflung übergibt u. s. f. In äusserster Unruhe erwachend, sieht sich der Entschlossene nun von der Hölle bedroht. Und als er in seiner Angst ruft: „Wer schützet mich vor ihr?“ erklingt Glockenton, der zur Hora läutet; der Mann besiegt die empörten Gedanken und entscheidet sich für die Krone, die ihm der Himmel beut. — No. 6. *Lebewohl*. Duett der Zärtlichkeit vor dem Scheiden treuer Herzen, so einschmeichelnd, als man es gern hört. — Wir haben den Liebhabern neuitalienischer, nicht durch grosse Rouladen verbrämter Gesangweisen noch zu berichten, dass alle diese Nummern auch einzeln zu erhalten sind, No. 1 für 10 Gr.; No. 2 für 10 Gr.; No. 3, 4 und 6 für 8 Gr. eine jede; No. 5 für 16 Gr. Der Druck ist schön, wie hier in der Regel.

Franz Graf v. Pocci

Drei Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. 8s Werk. Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Diese drei Duetten sind bei leichter Ausführung in jeder Hinsicht allerliebst, allen geselligen Unterhaltungen und selbst für angenehme Uebung im schönen Gesange bestens zu empfehlen. Text und Musik sind gleich niedlich, dabei durchaus nicht leer oder blos klingend. Es sind Kanzonetten teutsch-italienischer Art, die beiden ersten zu teutschen, die letzte zu italienischen Worten. Wer sie noch nicht kennt, gewinnt sich an ihnen eine Ergötzung mehr.

Nachrichten.

Weimar, im Juli 1839. In einer kleinen Stadt, wie unser Weimar ist, gibt es der bedeutenden musikalischen Neuigkeiten nicht so viele, dass Berichte über einen kurzen Zeitraum hinreichend interessiren könnten. Daher fasst Referent zusammen, was in den beiden Theaterjahren September 1837 bis Juni 1838 und September 1838 bis Juni 1839 geleistet wurde und sonst erzählt zu werden verdient. Er glaubt so eher eine Uebersicht des hiesigen Musikwesens zu geben, als wenn er öfter berichtete. — Im grossherzogl. Hoftheater waren Vorstellungen von Trauerspielen 12, Schauspielen 74, Lustspielen, Possen u. dergl. 106, Ballets 34. — Grössere teutsche Opern 31, italienische 20, französische 41, kleinere Opern, Vaudevilles u. dergl. 40, Stücke mit Musik 19. Für Trauerspiele, Schauspiele, Lustspiele, Ballets genügt hier die Angabe der Anzahl der Vorstellungen, die Opern u. s. w. aber führen wir namentlich in der eben bestimmten Ordnung und alfabetisch auf.

1) Armida, Bergknappen zwei Mal, Don Juan, Entführung zwei Mal, Freischütz drei Mal, Fürstin von Granada zwei Mal, Jessonda, Macht des Liedes drei Mal, Oberon zwei Mal, Schweizerfamilie zwei Mal, Vampyr zwei Mal, Zemire und Azor, Zauberflöte.

2) Barbier von Sevilla drei Mal, Ferdinand Cortez zwei Mal, Otello, Pirat zwei Mal, Puritaner drei Mal, Romeo und Julie drei Mal, Vestalin, Wasserträger zwei Mal, Wilhelm Tell drei Mal.

3) Ballnacht fünf Mal, Blitz drei Mal, Doppelleiter vier Mal, Fra Diavolo, Jakob und seine Söhne zwei Mal, Je toller je besser, Jüdin fünf Mal, Johann von Paris, Macbeth drei Mal, Maurer, Postillon von Lonjumeau sechs Mal, Stumme drei Mal, Weisse Dame, Zampa drei Mal, Zauberglöckchen, Zum treuen Schäfer.

4) Alpenkönig zwei Mal, Blumen und Schmetterlinge zwei Mal, Bauer als Millionär drei Mal, Dorfbarbier, Entführung in duplo, Fest der Handwerker zwei Mal, Hausgesinde zwei Mal, Lenore, List um List zwei Mal, Mary Max und Michel, Neue Sonntagskind, Oesterreichische Grenadier zwei Mal, Reisende Student sechs Mal, Rothe Käppchen drei Mal. Saalnixe erster Theil zwei Mal, Saalnixe zweiter Theil zwei Mal, Schüler-

schwänke, Tausendschön zwei Mal, Tyroler Wastel zwei Mal, Verschwender zehn Mal.

5) Egmont, Galeerensklaven zwei Mal, Gesandschaftsreise nach China zwei Mal, Ghismonda, Götz von Berlichingen, Gutenberg, Hinko vier Mal, Preciosa drei Mal, Schutzgeist drei Mal, Wallensteins Lager.

Neu waren: Die Bergknappen, Die Macht des Liedes, Der Pirat, Die Puritaner, Die Jüdin, Der Postillon von Lonjumeau, Blumen und Schmetterlinge, Die Entführung in duplo, List um List, Der Verschwender, Eduards Kinder, Die Gesandschaftsreise nach China, Ghismonda, Hinko.

Die Bergknappen Text von Th. Körner, Musik von *Karl Oesterreich* in Frankfurt a. M., fanden verdiente Anerkennung. Das Textbuch ist zu bekannt, als dass es nöthig wäre, darüber zu sprechen. Genügt es auch nicht den oft etwas überspannten Forderungen, die man jetzt an ein Opernbuch zu machen gewohnt ist, so darf man es doch unter die guten, und ganz besonders unter die seltenen vernünftigen rechnen. Die Musik ist durchaus lobenswerth, aber freilich nur brav und solide gearbeitet, und der neuen französischen romantischen Schule, die sich immer mehr der Herrschaft bemächtigt, gänzlich fremd. Daher gefiel zwar die Oper, machte jedoch keinen Knalleffekt.

Von der *Macht des Liedes* von Castelli und *Lindpaintner* ist fast dasselbe zu sagen, nur mit dem Unterschiede, dass das Sujet dieser Oper zum Theil etwas langweilig ist, die Musik aber für die höhere Theaterkenntniss des Komponisten, so wie für die grössere Geübtheit desselben in Instrumentazion zeugt.

Der Pirat von *Bellini* gefiel nur mässig, obgleich Bellini hier sehr beliebt ist, *die Puritaner* aber machten Glück, werden sich auf dem Repertoir erhalten und wahrscheinlich immer mehr gefallen, ungeachtet das Buch nicht sehr interessant ist. Eben so ging es früher mit Romeo und Julie, Norma dagegen wollte nicht recht ansprechen. Man hat Bellini auf der einen Seite überschätzt, auf der andern Seite ungerechterweise sehr tief gestellt. Die Wahrheit ist wohl, dass Bellini reich an reizenden, oft pikanten Melodieen ist, nicht selten sehr treffende dramatische Ideen entwickelt, und durch sein mannichfaltiges, interessantes, wenn auch zuweilen zu leicht gearbeitetes Instrumentenspiel die Frische und Lebendigkeit seiner Gedanken mit schönem Erfolge unterstützt. Dass neben wahrhaft grossartiger Anlage manches Stücks seiner Opern (z. B. des zweiten Finals in Romeo und Julie — des ersten Finals der Puritaner) die Ausführung derselben oft schwach, wohl gar stümperhaft ist, lässt sich leider nicht bestreiten, einigermaassen aber entschuldigen, wenn man bedenkt, wie schnell italienische Komponisten gewöhnlich schreiben und schreiben müssen. Hätte der zu früh gestorbene Bellini länger gelebt, und in Paris mit grösserer Ruhe geschrieben, so hätte er auch wohl höhern Studien sich gewidmet und gewiss Gediegeneres gegeben, vielleicht mehr noch, als Rossini, dem es mit seinen frühern Opern ziemlich eben so ging, der aber z. B. in Wilhelm Tell strenger ist. Steht aber Rossini durch Gaben der Natur weit über Bellini, so scheint doch aus des Letztern Arbeiten hervorzugehn, dass er weniger leicht als jener war, und ernster nach dem Wahren und Höhern strebte.

Die Jüdin gefiel sehr. Je grösser das Talent ist, das Halevy besitzt, desto mehr ist es zu bedauern, dass er der neuen französischen, sogenannten romantischen Schule allzusehr huldigt, einer Schule, die zuweilen Herrliches leistet, aber doch auch oft sich in einem revolzionären Treiben gefällt und in völlige Anarchie versinkt. Allerdings haben die genialen Köpfe aller Zeiten gegen hergebrachte Regeln verstossen, und früher oder später hat man solche Verstösse als wohl zu duldende Ausnahmen anerkannt, ja wohl gar zu Regeln sie erhoben — aber durch überhäufte Verstösse gegen gute, in der Natur begründete Regeln beweist man nicht, dass man ein Genie sei, und wenn man, um zu zeigen, dass man Kopf überhaupt habe, sich des Tages ein paar Mal darauf stellt (wie Lichtenberg sagt), so ist der eine Beweis närrisch, wie der andere. Kann es nun auch nicht viel helfen, über solches unnatürliche Wesen, das vielleicht in dem Zeitgeist begründet ist, sich zu ereifern, so mag es doch jedem, der befugt ist mitzusprechen, gestattet sein, seine Meinung darüber zu sagen. Vielleicht führen die, gegen alle alte gute Regeln sich auflehnenden Umtriebe früh oder spät zum Guten, vielleicht zum Bessern, und in dieser Hoffnung wollen wir es denn geduldig ertragen, dass man uns eine gewaltsame Originalität für Genie verkaufen will, und dass man uns mit Modulazionen, die gegen alle göttliche und menschliche Gesetze streiten, Herz und Ohren zerreisst, und uns unter dem Namen von Dissonanzen Tonverbindungen zu hören gibt, die gerade ein Diskordanzen und Diskrepanzen sind. Dass bei solcher Arbeit die meisten Partituren an unzähligen Stellen auf Schauder erregende Weise wüst und unreinlich geschrieben sind, so dass Hunderte von Stellen Konvulsionen erregen würden, wenn die zusammen erklingenden Töne etwas lange fortklönten, scheint ein weniger grosses Uebel zu sein, ist aber doch ein ziemlich bedeutendes, da angehende Komponisten durch solche Fahrlässigkeit der als Meister ihnen angerühmten Helden des Tages nur gar zu leicht zu leichtsinnigem, liederlichem Schreiben verleitet und verleitet werden, ja wohl gar schwach genug sind, dergleichen Unfug für genial zu halten.

Auf andere Weise liessen sich Klaglieder anstimmen über die neuen und neuesten französischen Opernbücher, die, mit Kenntniss des Theaters und mit Kenntniss des Menschen in Masse geschrieben, selten die beabsichtigte Wirkung verfehlen, obgleich bei Lichte betrachtet in ihnen Unwahrscheinlichkeiten, Albernheiten und bedeutende Schwächen Dutzendweise zu finden sind; wir wollen es aber lieber bleiben lassen, da ebenfalls dadurch nichts gewonnen werden würde, aber wiederholen wollen wir, was schon oft dem Wesentlichen nach gerügt worden ist, nämlich, dass die neuern französischen Opernbücher zum grossten Theile so angelegt und ausgeführt sind, dass man wohl auf den Gedanken kommen mag, es sei Absicht der Operndichter, die Regierung verhasst und die Religion lächerlich und verächtlich zu machen.

Tugend und Sittlichkeit zu untergraben und alle Arten von Sünde und Schande als nichts bedeutend oder gar als liebenswürdig darzustellen. Beispiele namentlich aufzuführen, ist nicht nöthig, da sie sich fast in jeder Oper aufdrängen.

Der Postillon von Lonjumeau von *Adam* machte bei uns viel Glück. Weniger gefiel desselben Komponisten *„Zum treuen Schäfer."* Beide Opern beweisen des Komponisten entschiedenes Talent für die komische Oper. Hübsche, pikante Melodieen, lebendige, meist interessante Instrumentazion und bewegliche Tanzrhythmen sprechen allgemein an, und manche echt komische, originelle Züge machen eine heitere Wirkung. Dass im Postillon mit einem Sakramente Spass und Spott getrieben wird, und in beiden Opern Unzucht so ziemlich den Grundstoff der Handlung bildet, ist freilich schlimm, aber an der Tagesordnung. Dass die Musik zuweilen einen Anlauf nimmt, als sollte Gewaltiges kommen, woraus aber nichts wird, ist jetzt in der Mode, und man kann sich derlei Zierrei schon eher gefallen lassen.

Blumen und Schmetterlinge, eine Operette vom hiesigen Musikdirektor *Götze*, hat leichte freundliche Musik, dem Sujet angemessen, gefiel aber nur mässig, weil das Buch nicht besonders interessirt.

Dasselbe gilt von der kleinen Oper: *„Die Entführung in duplo"* von Herrn *Rotsch*, einem sehr brauchbaren, kenntnissreichen Mitgliede unsers Theaters.

Von *„List um List"* von *Rosenhain*, dem bekannten Virtuosen auf dem Pianoforte, lässt sich fast dasselbe sagen. Der Komponist hat Talent für das Komische, und scheint nur das Theater noch nicht hinreichend zu kennen.

Der Verschwender von Konradin Kreutzer verdankt dagegen den Beifall vorzüglich dem Sujet, obwohl die Musik recht hübsch, jedoch nicht sehr bedeutend ist, was sie freilich auch nicht sein konnte.

In den vier oben genannten Stücken: Eduards Kinder, Gesandschaftsreise nach China, Ghismonda, Hinko — spielen ein paar Musikstücke, deren Urheber nicht bekannt sind, nur eine sehr untergeordnete Rolle, es lässt sich daher von ihnen nichts Besonderes sagen.

Ueber die Aufführung der genannten Opern u. s. w. spricht Referent nicht im Besonderen, wiederholt aber im Allgemeinen, dass Alle, die an der Aufführung Theil nahmen, ein guter Geist beseelte, und dass daher alle Vorstellungen mit Sorgfalt, Lust und Liebe zur Sache, und mit Aufwendung aller Kräfte, die uns zu Gebote stehen, gegeben wurden.

Wenn es im Schauspiel oft Verlegenheiten gab, da die erste jugendliche Liebhaberin, Dem. *Lorzing*, als Künstlerin geachtet und geehrt, als liebenswürdige, streng sittliche Jungfrau geliebt und verehrt, wegen der Folgen eines Nervenfiebers, an dem sie im Juli und August 1838 in Karlsbad darnieder lag, seitdem kränkelte, und nur eben erst im Juni d. J. wieder auftreten konnte, bei welcher Gelegenheit sie von dem, ungewöhnlich zahlreich versammelten Publikum mit einer Auszeichnung behandelt wurde, die bisher ohne Beispiel war — so ging es in der Oper nicht besser, da unser sehr beliebter erster Tenorist Herr *Knaust* seit Anfang Oktober 1838 kränkelte, und noch nicht wieder aufgetreten ist. Er befindet sich seit mehreren Wochen im Bade, und wir wünschen und hoffen, ihn völlig genesen zurückkehren zu sehen.

An grösseren Theatern, wo die ersten Fächer doppelt und dreifach besetzt sind, kann man sich in ähnlichen Fällen leichter helfen. Die Kräfte unsers Theaters gestatten nicht, auf schleunige Abhilfe Tausende zu verwenden; wenn man daher sich hilft, wie man kann, und doch leistet, was wirklich geleistet wurde, so muss der billige Beurtheiler eher loben als tadeln. Dass einige kurzsichtige und deshalb vorlaute Berichterstatter in ihren da und dort gegebenen Nachrichten die eingetretenen ungünstigen Verhältnisse gar nicht berücksichtigt haben, muss man ihrer Unkenntniss der innern Theaterverfassung zu gute halten; wenn sie aber, wie geschehen, über Krankheiten witzeln und sich sogar lustig machen, so kann man sie wegen ihres Herzensbankerotts nur bedauern.

(Beschluss folgt.)

Wien. (Beschluss.) Die diesmalige Gewerbs-Produkten-Ausstellung in der geräumigen von Sr. Majestät eigens dazu bestimmten Lokalität des neu erbauten Flügels der k. k. polytechnischen Schule gewährte allen Klavierspielern Wiens einen erfreulichen Kunstgenuss durch die daselbst vereinte Sammlung höchst werthvoller Pianoforte's, deren Anzahl gegen die erste Ausstellung 1836 sich beinahe verdreifacht hatte, und somit die erfreulichsten Fortschritte der nazionellen Industriekultur beurkundete. Die Namen jener Erzeuger, welche ihre Fabrikate der allgemeinen Prüfung unterwarfen, sind, alfabetisch geordnet, folgende: 1) Balaschowitz, Karl; 2) Bösendorfer, Ignaz; 3) Comeretto, Ferdinand; 4) Deutschmann, Jakob; 5) Fischer, Ferd.; 6) Gross, Felix; 7) Hafner, Gottlieb; 8) Hechinger, Stephan; 9) Heringlacke, Karl; 10) Howaleck, Simon; 11) Hoxa, Friedrich; 12) Kaspar, Lorenz; 13) Kinam, Joseph; 14) Krämer, Johann; 15) Lange, Wilhelm; 16) Marschick, Franz; 17) Meissner, Samuel; 18) Pottje, Joh.; 19) Promberger, Joseph; 20) Rausch, Franz; 21) Ries, Joseph; 22) Rossler, Karl; 23) Schrimpf, Joseph, und Sohn; 24) Schwab, Wilhelm (in Pesth); 25) Singer, Joseph; 26) Streicher, Joh. Bapt.; 27) Weiss, Jakob; 28) Wiest, Anton; 29) Windhofer, Sebastian. — Was nun aber bei einer solchen Reichhaltigkeit — denn von mehreren Meistern fanden sich 5, 6 bis 7 Exemplare vor — zur vollsten Bewunderung hinriss, war der kaum denkbare Thatbestand, dass unter einigen sechzig flügel- und tafelförmigen Instrumenten vielleicht nur ein Paar als blos mittelmässig ausgeschieden werden konnten. Dagegen erwarben sich die Meisterarbeiten eines Bösendorfer, Gross, Hafner, Kinam, Lorenz, Rausch, Ries, Streicher, Windhofer u. v. A. der Sachverständigen unbedingte Anerkennung, und es mochte für die, vom dem leitenden Komite dazu delegirten Herren Beurtheiler (welchen vorzugsweise C. M. v. Bocklet, Anton Halm und Professor Fischhof zugezogen wurden) gewissermaassen ein höchst schwieriges, keineswegs leicht zu

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Julius. No. 44. 1802.

Recension.

Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 1. Partition. Au Magazin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.)

Die Verlagshandlung fährt durch dieses Werk fort, die vorzüglichsten Kompositionen der grössten deutschen Musiker ganz vollständig, in Partitur, gut gedruckt, und um möglichst wohlfeilen Preis dem Publikum vorzulegen. Wenn ein Unternehmen nach seinem sehr wahrscheinlichen Einfluss auf das Vortheilhafte oder Nachtheilige des Ganzen gewürdigt werden darf: so kann man dieses nicht leicht zu hoch anschlagen. Denn es müsste alles trügen, oder die weite Verbreitung des Vortrefflichsten, was deutsche Musik aufzuweisen hat, und gerade zu einer Zeit, wo die Kultur für die höhere Tonkunst von der einen, und der lose Kitzel mit Afterprodukten der Musik von der andern Seite, mit Riesenschritten vorwärts eilen und Freunde werben und finden —; gerade da muss eine solche Verbreitung von reichem und wohlthätigem Einfluss auf die Künstler und Liebhaber, ja auf die Kunst selbst seyn. Wenn übrigens die Förderung dieses Unternehmens — wie wohl selbst hier gesagt werden darf — dem Verleger zur Ehre gereicht: so gereicht sie den Freunden der Kunst im Publikum, die ihn dabey so sattsam unterstützen, dass die Ausführung ihm möglich wird, gewiss noch mehr zur Ehre.

Es ist an einem andern Orte dieser Zeitung von Joseph Haydns Kirchenmusik gesagt worden: „Wenn seine andern Arbeiten für den Gesang (seine Schöpfung und Jahreszeiten) von Einzelnen missverstanden oder gemissdeutet werden, da sie allerdings eine besondere Ansicht verlangen und also eine falsche zulassen: so ist das bey den Werken, wo des religiösen Mannes Herz sich ergiesst und auf seine Weise nur ausspricht, was jeder religiöse Mensch fühlt und also im Werke wiederfinden muss; wo der Künstler durch keinen, über Einzelnheiten sich verbreitenden Text zerstreuet wird, und wo er überdies gewisse äussere Formen (die ersten rohen Zuschnitte) schon vorfindet — gewiss nicht der Fall. Es herrscht im Ganzen in Haydns Messen nicht die düstre Andacht und gleichsam immer büssende Frömmigkeit, die wir in den Messen der grossen Manner der vorigen Zeiten, besonders in Italien, finden; sondern eine heitere, ausgesöhnte Andacht, eine sanftere Wehmuth, und ein beglückendes „sich bewusst werden" der himmlischen Güter" —

Ich finde das, so weit ich J. Haydns Messen kenne, (noch sind nur wenige aus des Komponisten Händen gekommen) sehr gegründet, und durch die vorliegende wird es vollkommen bestätigt. Vertrauende Andacht, fromme Freudigkeit, sanfte Wehmuth und Bitte, wechseln, je nachdem die Worte dazu Veranlassung geben, durch das ganze schöne Werk. Die heitern Sätze sind im Ganzen sehr froh und begeisternd, und einige davon dürften für die Kirche und ihre Worte zu glänzend scheinen: doch

lösendes Problem gewesen sein, unter solch ebenbürtigen Rivalen eine unparteiische Wahl in Ertheilung der Ehrenpreise zu treffen. — Wenn diesmal unser Matador, Konrad Graf, freiwillig von den Mitbewerbern sich ausschloss, so gerecht diese Resignation seiner loyalen Denkungsart und rechtlichen Bescheidenheit nur zur Ehre, da er, bereits schon bei der ersten Konkurrenz mit der grossen goldenen Medaille belohnt, nunmehr auf jede mögliche Beeinträchtigung seiner jüngeren, der Bahn zur Vollkommenheit entgegenstrebenden Kollegen uneigennützig verzichtete.

Das Verdienst einer neuen, die Haltbarkeit der Stimmung bezweckenden Erfindung gebühret Herrn *Friedrich Horn*, welcher zwei, nach seiner originellen Idee gebaute Instrumente zur Schau stellte. Diese sind an äusserer Form, Gestalt und Grösse den gewöhnlichen Flügeln zwar durchaus ähnlich; das eigentliche Korpus jedoch — Anhängleiste, Stimmstock und Verspreizung — ist von Gusseisen, alle Bestandtheile mit einander verbindend; und aus demselben Metalle sind auch die Stifte, worum der Saitenzug befestigt ist, gleich wie die Stimmnägel angefertigt. Dieses Korpus steht mit den bekleidenden Aussenwänden nicht im geringsten Konflikt, so dass selbe, wie ein Futteral, abgehoben werden können, weshalb das erforderliche Material nach Gefallen von Holz, Leder, Metall u. s. w. gewählt werden kann, indem jede Verbindung mit dem Korpus aufgehoben ist, durch dessen gegenwärtige Umgestaltung das bisherige Springen, Brechen, Nachlassen u. dergl., so wie jeder zufällige atmosfärische Einfluss, Witterungs- und Temperaturwechsel, nunmehr gänzlich beseitigt ist und schlechterdings keine nachtheilige Wirkung ferner zu üben vermag. Eben weil der Resonanzboden von dem spannenden Druck der Saiten vollkommen befreit erscheint und selbständig unabhängig ertönt, wird jede im Laufe der Zeit sich ereignende Tonveränderung, welcher sogar die besten Instrumente unterliegen, platterdings unmöglich gemacht. Auch die Klaviatur ist wahrhaft zweckmässig simplifizirt. Jede isolirte Taste lässt vereinzelt sich herausnehmen, ohne dass zu solchem Behuf die ganze Maschine hervorgezogen zu werden braucht, wobei das Hammerwerk nicht selten eine Beschädigung erleidet; desgleichen dient eine leichte Vorrichtung, um mittels Verschiebung augenblicklich eine halbtönige Transposizion zu bewirken. Anschlag und Traktament erfüllen alle Wünsche; der Ton ist voll, kraftig und klingend; in den höchsten Corden klar und durchgreifend, so wie der Subbass mannich sonor. Die ganze in den ersten Versuchen sehr kostspielige Arbeit gestaltet sich als Resultat eines vielfach geprüften Studiums und zeugt von Einsicht, Tüchtigkeit und unermüdlichem Forschungseifer des wackeren Meisters, welchen die allgemeine Würdigung mit vollstem Rechte belohnte. — Auf anderem Wege suchte Herr *Schwab* zu ebendasselbe Ziel zu gelangen. Sein von Pesth hierher gesendetes Instrument benützt nicht einmal den Umfang eines Querpianoforte; um jedoch, bei solcher Kürze des Korpus, dennoch die Saitenkraft in ganzer Ausdehnung zu gewinnen, sind selbe durch Federn gebogen, und mit einem Netze von Messingdraht verbunden. Der Umstand, dass weder der Transport auf der Achse, noch eine vierwöchentliche Exponirung die geringste Abweichung der Temperazion hervorbrachte, spricht allerdings für die Probehaltigkeit dieses Systems. — Der treffliche Orgelbauer *Beutschmann* erntete den gebührenden Ruhm mit seinen wunderherlichen Physharmonika's. Die grösste derselben ist ein Instrument von so gefälligem, durch Pedaltöne noch verstärkten Klang, dass es zum gottesdienstlichen Gebrauche, selbst in einer geräumigen Hauskapelle, als vollständig Ersatz leistendes Supplement der Orgel dienen kann. — Schätzbare Violinen, Harfen, Guitarren u. dergl. lieferten die Fabrikherren *Krauss*, *Ruprecht*, *Schenk* und *Widra*; ebenso beachtenswerthe Rohr- und Blechinstrumente, mitunter nach neuer Organisation konstruirt, entstammten den Ateliers der industriösen Meister *Legde*, *Stehle*, *Stowasser* und *Ziegler*; dass endlich die überwiegende Mehrzahl der zur Anschauung gebrachten Kunstgegenstände zudem auch theils durch schöne und kostbare Holzarten, theils durch prachtvoll elegante Verzierungen, Bronze-, Gold-, Emaille-, Perlmutter-, Schildpatt- oder Elfenbein-Ornamente, dem Sinn des Auges wohlgefällig, sich auszeichneten, braucht kaum speziell noch erwähnt zu werden. — Wie verlautet, sind zur Verleihung der Medaillen und Belobungsdiplome, nach vier gesonderten Stufenklassen, die Herren *Bösendorfer*, *Deutschmann*, *Groat*, *Hofner*, *Horn*, *Kuan*, *Lorenz*, *Rausch*, *Ries*, *Schwab*, *Streicher* und *Wiedhofer*, nebst noch einigen anderen, als Prämianten in Vorschlag gebracht und der k. k. Hofkammer zur Entscheidung vorgelegt worden.

Die Hoffnung auf ein abermaliges grosses Musikfest im kommenden Spätherbste scheint nunmehr der ersehnten Verwirklichung entgegenzureifen. Die Gesellschaft der Musikfreunde soll bereits die nöthigen Vorrichtungen getroffen haben, um das allberühmte Oratorium *Paulus* unter des gefeierten Komponisten persönlicher Oberleitung in möglichst denkbarer Vollendung zur Aufführung zu bringen. Zu diesem Zwecke wurde nur Vollstreckung der genehmigten Beschlüsse ein eigenes Comité gebildet und an Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* ein offizielles Einladungsschreiben erlassen, welcher mit zuvorkommender Bereitwilligkeit denn auch die gewünschte Zusage leistete und Wiens Musern durch seine Hierherkunft beglücken wird. Abermals ein erneuerter Beleg, dass wahres Verdienst und humane Anspruchlosigkeit immerdar unzertrennliche Gefährten sind.

Kreichaber, der Portraithistograf par excellence, hat wieder mehrere Bildnisse vollendet, welchen der Karakter einer spiegeltreuen Aehnlichkeit aufgedrückt ist; nämlich: Mayseder und Ole Bull (Haslinger's Eigenthum); Karoline Unger, Salvi-Specht, Marietta Brambilla, Poggi, Badiali und Cosselli für Mechetti.

Ernstgenannte Verlagshandlung wird nächstens *Schubert's „Schwanengesang,"* von *Liszt* in seiner genialen Weise, ohne Worte, mit eingetragener Singstimme bearbeitet, zum Druck befördern.

Auch wird an Stich der fünften *Spohr*'schen Sinfonie, in Partitur und Auflegstimmen, fleissig gearbeitet.

Die *„Flore théatrale,"* eine Sammlung beliebter

Opernmotive, in Fantasie- und Potpourriform eingekleidet von C. Czerny, Döhler, Chotek, Cavallo und Karl Haslinger, wozu Donizetti, Ricci, Mercadante, Auber, Bellini, Halevy, Meyerbeer, Adam und Lindpaintner das Material lieferten, ist bereits an 52 Hefte angewachsen und erhält sich fortwährend im besten Kredit. — Auch das Klavierarrangement der „*Genueserin*“ naht seiner Vollendung.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Genua. Als Morlacchi hier seinen Colombo komponirte, hatte er die Tosi, die Lorenzani, die Herren David und Tamburini. Diese vier rühmlich bekannten Namen vermochten um so weniger der Musik dieser Oper Glück zu verschaffen, als auch das Buch selbst, von Romani, der seinen Landsmann vorsetzlich zum Gegenstand wählte, wenig behagte. Nachher versuchte man diese Oper in Parma zu geben, sie gefiel aber da ebenfalls nicht. Wie es nun zuging, dass man sie im Frühjahr abermals auf's Tapet brachte, noch dazu mit den beiden Prime Donne Armenia (bekanntlich eine Spanierin mit angenommenem Namen), Vietti, dem Tenor Zoboli und Bassisten Bottelli, ist unbegreiflich. Der Erfolg hat gezeigt, dass der Colombo auch jetzt nicht gefallen hat. Von den Sängern haben die Armenia, die Vietti und Herr Zoboli starke Stimmen, Erstere auch einige Geläufigkeit, und wenn beide Letztere zuweilen distoniren, so übertreffen sie Erstere an Bühnenkenntniss. Herr Bottelli ist den Lesern längst bekannt. Da es dem nachher gegebenen Giuramento von Mercadante nicht sonderlich gut ging, so wählte die Armenia ihr Steckenpferd, Rossini's Semiramide, deren weit grössere Last sämmtliche Künstler beinahe zerdrückte. Schlüsslich gab man die neue Oper *Ginevra di Monreale* del maestro *Pietro Combi*, in welcher blos zwei oder drei Stücke Beifall fanden. Von der Musik ist, wie von so vielen andern heutigen Opern, sehr wenig oder nichts zu sagen. Die Sänger trugen sie eben nicht am besten vor.

Voghera. Bei Gelegenheit des hiesigen Frühlingsjahrmarkts sang hier die Prima Donna Erminia Tomeoni (eine Französin, Nichte der einst berühmten Sängerin Irene Tomeoni, die auf dem wiener italienischen Theater in den neunziger Jahren so sehr gefiel, und deren Bruder, Musikmeister in Frankreich und Vater der Erminia, sie auch im Gesange unterrichtete), der Tenor Vaninetti, der Buffo Marconi und Bassist Enrico Monachesi (aus Rom, ein Anfänger). Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnete die Stagione mit gutem Erfolge. Die Tomeoni hat eine ziemlich gute und geläufige Sopranstimme; der Bassist Monachesi verspricht; der unpässliche Tenor Vaninetti gefiel wenig und wurde durch Herrn Poglieri ersetzt, der bekanntlich zu Novara (s. d.) durch Herrn Rossi-Cicerchia ersetzt wurde, weil auch er nicht gefallen hatte. Nun ging es mit vollen Segeln zur Opera buffa gli Esporti, von Ricci, worin Herr Marconi den Sempronio machte, das Ganze aber den Zuhörern nicht recht zusagen wollte.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnete die Stagione mit zwei Hauptsängern, einer Sängerin u. A. m. Der rühmlich bekannte Tenor Moriani, ganz neu für Mailand, mit einer herrlichen, umfangreichen Stimme, trefflicher Aussprache und Gesangmethode, dem nur überhaupt etwas mehr Leben fehlt erfreute sich wie billig einer glänzenden Aufnahme, die ihm um so mehr zur Ehre gereicht, als er unmittelbar nach Donzelli folgte; seine letzte Scena ed aria erregte Enthusiasmus. Der zweite Hauptsänger, Ronconi (Giorgio), mehr Bariton als Bassist, hat zwar keine schöne Stimme, die öfters sogar zittert, aber als Zögling weil. seines Vaters eine vorzügliche Gesangsschule, dabei eine rege Aktion, die seiner wenig imponirenden Persönlichkeit auf dem Theater Vortheil bringt. Giorgio Ronconi (nicht mit seinem Bruder Sebastiano zu verwechseln) beweist, dass es besser ist, eine nicht schöne Stimme mit gutem Gesange, als eine schöne Stimme mit schlechtem Gesange zu hören. Die Musik der Oper würde weit mehr gefallen haben, wenn die Titelrolle von einer bessern Prima Donna als der Remble gegeben worden wäre; ihren natürlichen Künstleranlagen fehlt es noch sehr an Kultur. Bellini's Puritani folgten der Lucia, worin die vortheilhaft bekannte Prima Donna Streponi, vom hiesigen Konservatorium, zum ersten Male mit verdientem grossen Beifalle die Scala betrat: Person, Stimme, Aussprache, Gesangmethode, Triller, Aktion, Alles schön und gut, und es ist erfreulich, unter dem heutigen üppigen Unkraut der Prime Donne wieder eine zu hören, welche diesen Namen wirklich verdient. Schade dass sie gerade in dieser Oper debütirte, deren Musik so gelangweilt hat, dass man gleich wieder nach Papa Donizetti griff. Sein Elisir d'amore erfreute Alles schon als Opera buffa. Ronconi war ein etwas übertriebener Dulcamara, sang aber seine Rolle viel besser als Frezzolini, der reiner Buffo ist. Herr Lonati gefiel als Nemorino mit einer kalten Aktion, aber guten Stimme, Aussprache und Gesang. Marini (Ignazio) mit seinem löblichen Vokalorgan, gab den Belcore ohne sich zu bewegen; aber die Streponi (Adina) sicherte am meisten den guten Erfolg dieser, auch wegen einer dem Moriani zugestossenen Krankheit am häufigsten gegebenen Oper. Eben diese Krankheit veranlasste zur Abwechslung einige wenige Vorstellungen der Puritani mit dem Sekundärtenor Pocchini. Die Remble sagte sich von ihrem Kontrakte los. Nach seiner Herstellung trat Moriani abermals, mit einem allgemein freudigen Empfange, in den Puritani auf; da aber, wie schon erinnert, diese Oper langweilte, griff man abermals nach Donizetti, und gab dessen Pia de' Tolomei, deren armselige, einförmige Musik die Zuhörer in Erstaunen setzte und alsobald aus der Szene verjagt wurde. Nun studirte die Streponi die Rolle der Lucia di Lammermoor ein, die also, gegen Ende der Stagione gegeben, ungemein dadurch gewann, so dass die Oper erst recht zu gefallen anfing.

(Teatro Carcano.) Die Prima Donna Sodese, mit sehr beschränkten Künstlergaben, eine teutsche Sängerin, Namens Fürst, die in London bereits Unterricht im Ge-

sange gegeben haben soll: der bekannte helvetische Tenor Cirillo Antognini mit schöner Stimme; der unlängst Tenor, nun Baritон Cappelli; Herr Secondo Torri mit einer privilegirten starken Stimme: alle diese Helden hatten die unerhörte Kühnheit, sich mit Rossini's Semiramide zu produziren. Da nun die beiden Damen am meisten zum Falle dieser Oper beitrugen, gab man bald die Cenerentola mit der Triulzi (Titelrolle), Antognini (D. Ramiro), Hilaret (D. Magnifico), Capelli (Dandini). Die Triulzi singt ohne Weiteres recht gut, ist aber keine vorzügliche Schauspielerin; sie fand auch als Landsmännin rauschenden Beifall. Herr Antognini langte mit seiner schönen Stimme nicht aus, das Geläufige im Gesange seiner Rolle zu geben; Herr Cappelli taugt nicht zum Dandini, und Herr Hilaret war kaum ein leidlicher D. Magnifico. So verliess denn die Cenerentola auch sehr bald das Theater, und kaum war sie draussen, so brachte man einen der grössten Schätze Rossini's, seinen Barbiere di Seviglia, auf die Bühne. Leider übernahm die Sodese die Rolle der Rosina und gab sie theils verhunzt, theils sehr mittelmässig. Alle Uebrige: Herr Antonelli (Almaviva), Guiddo (Figaro), Hilaret (D. Bartolo), Torri (D. Basilio) machten ihre Rollen gar nicht schlecht. Wahrscheinlich finanzieller Ursachen wegen endete auch diese Oper sehr bald.

(Teatro Re.) Als Seitenstück zur Semiramide auf dem Theater Carcano wagte eine Anfängergesellschaft auf diesem Theater Mercadante's Elisa e Claudio zu verhunzen. Was wird man nicht Alles im heutigen italienischen Opernelysium erleben! Die Leutchen machen sich's gar bequem, lernen nichts und wollen gleich grosse Sänger sein, Geld verdienen, herum reisen und Abends auf der Bühne hohe Personen spielen! In der nachher gegebenen Beatrice di Tenda war wenigstens die Prima Donna Carolina Dumont (soll eine Teutsche sein) leidlich, ihre Comprimaria Maria Combi kaum erträglich, der Tenor Vincenzo Ferrari und Bassist Giambattista Righini, au weh!

Abermaliger Beweis des elenden italienischen Buchhandels. Von der in der dritten Nummer d. J. in Ihrem Blatte besprochenen neapolitaner musikal. Zeitung weiss hier bis heute (Juli) Niemand etwas, und wahrscheinlich wird sie ausser Neapel gar wenig bekannt sein. Ja, was wirklich komisch ist, ein hiesiger Musikhändler im Grossen, der verwichenen Winter in Neapel zubrachte, wusste bei seiner Ankunft allhier in April kein Wort von ihrer Existenz in jener Hauptstadt. Ein anderer hiesiger Musikhändler, der im Juni Neapel verliess, und mit mir vom kläglichen Zustand der Oper daselbst sprach, wusste auch nichts von jener Zeitung.

Herr *Methfessel* konnte hier nach vieler Mühe sich nicht öffentlich hören lassen, weil er zuletzt mit einem zu gebenden Konzerte ziemlich verloren hätte.

Den 13. April starb hier der berühmte Gesanglehrer *Domenico Ronconi* im Spital! (Seine Autobiografie in der Allgem. Musikal. Zeitung 1837. S. 631.)

Der todtgeglaubte Maestro *Gerli* komponirte vorigen Winter zu Algier die Oper *Il Sogno punitore*, worin er selbst, die Leva und Herr Zoni sangen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Herr *Ernst Methfessel*, ein Thüringer, derselbe, welcher zuerst eine neue Art Oboerühre von inländischem Holze verfertigte (s. 1837. S. 568 d. Bl.) durchreiste als Virtuos auf der Oboe vor etwa 2 Jahren einen Theil Teutschlands, wandte sich nach der Schweiz und wurde als Direktor der Liebhaberkonzerte nach *Winterthur* berufen. Durch redlichen Fleiss brachte er es dort bald dahin, dass Sinfonieen von Beethoven, Haydn und Mozart, die Fingals-Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy u. s. w. zum Wohlgefallen Aller aufgeführt werden konnten; eben so von Gesangwerken Mendelssohn-Bartholdy's Psalm: „Nicht unserm Namen, Herr," eine Messe von Hummel, drei Hymnen von Beethoven, eine Kantate von Fédr. Schneider u. s. w. Bei aller Arbeit vernachlässigte er weder sein Instrument noch fortgesetzte Kompositionsversuche, die bis auf Sinfonieen sich ausdehnten. Gleich nach Ostern 1839 unternahm er eine Kunstreise nach Italien bis Neapel, und erwarb sich dort Ehre. In Mitte des Juli kehrte er wieder nach Winterthur zurück. Seine neuen Oboerühre fanden vielen Beifall und bewährten sich. Was von einigen Obolisten S. 151 als Einwendung bemerkt wurde, dürfte daher in zu flüchtiger Arbeit seinen Grund haben. Die Verfertigung guter Oboerühre verlangt bekanntlich die grösste Vorsicht und Geduld, mag man sie aus amerikanischem oder aus teutschem Holze machen. Versuche mit dem letztes Holze werden also doppelt vorsichtig und wiederholt angestellt werden müssen, weil in diesem Falle noch keine Gewandtheit vorhanden sein kann, welche man sich erst zu erwerben hat. Man verwerfe also die Erfindung, die so viel für sich hat, nicht zu schnell.

Der Komponiste und Violinspieler *Herr Panofka* aus Paris durchreist jetzt Teutschland, nachdem er in der letzten Saison in London und andern Städten Englands sich beifällig hören liess. In unsern Städten beabsichtigt er erst mit Anfang des Winters öffentlich aufzutreten, in Leipzig namentlich im Oktober.

Der hier öfter genannte und geschichtlich dargestellte *Musikverein zu Innsbruck* führt auch dieses Jahr in rühmlicher Thätigkeit fort. Am 31. März wurde zum Besten der Armen gegeben: Ouverture zur Belagerung von Korinth, eine Arie aus „Il Conte Ory," von Rossini; Deklamazion und Konzert für die Posaune, komponirt von Ferd. David. In der zweiten Abtheilung „Christus am Oelberge" von Beethoven. Dasselbe Oratorium wurde am 10. Mai wiederholt, vorher aber zu Gehör gebracht: Ouverture zu Wilhelm Tell von Rossini; Deklamazion; Rondeau für 2 Violinen von Spohr; Deklamazion und Duett für Sopran und Alt aus Rossini's Semiramide.

Zur Todesanzeige des Professors der Musik am Konservatorium zu Paris *Ign. Anton Ladurner* setzen wir noch: Seit 1790 bildete er in Paris viele Klavierspieler; auch als Lehrer der Harmonie wird er gerühmt. Zwei Opern seiner Komposizion: „Wenzel" und „Die alten Narren," 1795 und 1796 aufgeführt, machten nur mässiges Glück. Beliebter waren seine Pianofortewerke. Man vergl. unsere Angaben 1835 S. 761. Der Tod seiner Frau, die eine gerühmte Violinspielerin war, machte ihn so betrübt, dass er nur noch seiner Pflicht des Unterrichts lebte. Er starb am 4. März d. J. Sein Sohn ist Hofmaler in Petersburg.

In *Greifs* hat der dortige Kantor Herr *Hermann* vor einiger Zeit ein kleines Gesangfest mit Hilfe einiger Sängervereine der Umgegend gefeiert. Es ist das zweite, was in der genannten Stadt gehalten wurde. Ein grösseres nach dem Vorbilde des ersten, was wir vor zwei Jahren bekannt machten, wird, wo möglich, für nächstes Jahr vorbereitet.

Am 12. d. wurde in Leipzig *der Vampyr von Heinr. Marschner* bei überfülltem Hause gegeben. Herr *Genast* aus Weimar spielte die Hauptrolle ausgezeichnet; auch die übrigen Partieen wurden beifällig aufgenommen. Die ganze Leistung wird unter die vorzüglicheren gerechnet.

Mozart's Don Juan ist wieder einmal in *Paris* aufgeführt worden, jedoch wieder einmal völlig verfehlt. Nach dem Urtheile

französischer Blätter war Levasseur unter den Darstellenden der Einzige, welcher von Mozart'scher Musik einen Begriff hatte; Herr Derivis versteht nicht das Geringste davon; Mad. Videmann eben so wenig; Mad. Nau eignet sich nur für den verzierten Gesang; Mad. Stolta denkt immer, sie spiele in den Hugenotten oder in der Jüdin. Eben so wenig versteht das Pariser Publikum diese Musik zu würdigen.

Für das dem unglücklichen *Nourrit* zu errichtende Denkmal fand in Marseille eine Aufführung statt, deren Ertrag sich auf 1600 Fr. belief; nach Abzug der Kosten und verschiedener Abgaben blieb aber nur eine Summe von 325 Fr. übrig! Aufgeführt wurden Bellini's Nachtwandlerin, zwei Vaudevilles und zwei Ouverturen. Die Darstellung dauerte von 8 Uhr Abends bis 1 Uhr.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
des
BUREAU DE MUSIQUE
von
C. F. Peters in Leipzig.
Zu haben in allen Buch- und Musikhandlungen.

Für Saiten- und Blasinstrumente.

	Thlr.	Gr.
Blumenthal, J. de, Six Duos pour deux Violons..... C. G. D. F. A. C. Op. 89. No. 1—6. à	—	16
Haydn, Joseph, Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle..... Cah. 18—25. à	2	—
enthaltend: die Quartetten No. 82 bis 85, wodurch nun — nach dem Wunsche der Liebhaber — die in der Verlagshandlung früher erschienene Collection von Haydn's Quartetten zu Vollständigkeit der Pariser Ausgabe ganz gleich geworden ist.		
Anmerkung. Diejenigen, welche die complete, jetzt aus 83 Quartetten bestehende, mit Haupttitel, Portrait und thematischem Verzeichniss versehene, Sammlung gegen baare Zahlung nehmen, erhalten solche zu dem neuen Pränumerations-Preis von.....	50	—
Kalliwoda, J. W., Variations concertantes pour deux Violons avec Pianoforte..... E. Op. 83.	1	4
— — Variations brillantes sur un thème original pour le Violon avec Pianoforte..... A. Op. 89.	—	16
Maurer, L., Second Concerto pour le Violon avec Pianoforte..... A.	1	16
Weich, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire..... Liv. 25.	2	20
— — 24 neue Tänze für Orchestre, als: 4 Contretanz, 4 Polonaise, 7 Walzer, 6 schottische Walzer, 7 Galoppe und 2 Ecossaisen..... 19te Lief.	2	—

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte, Oeuvres compl. Liv. 4. Neue, geordnete und genau berichtigte Ausgabe, mit Fingersatz, Zeitmass und den entsprechenden Vortragszeichen versehen von Carl Czerny. enthält: Fant. chrom. et Fugue. Dm. Fugue. Am. Rm. Prel. et Fugue sur le nom de Bach. B. *Toccata et Fugue. Fism. Cm. *Fant. et Fugue. Am. B. D. *Capriccio et Fugue sur le départ d'un ami. B. Toccata et Fugue. Dm. Em. Allemande, Courante, Aria, Gavotte, Sarabande, Gigue, Em.	3	12
NB. Die mit * bezeichneten Werke waren bis jetzt nur in Manuscripten vorhanden.		
Die Bände 5, 6, 7 u. 8 sind zum Druck vorbereitet.		
Bertini le Jeune, H., Choix d'Etudes progressives, pour le Pianoforte. Nouvelle Edition, revue, corrigée et doigtée. (Avec Portrait.) Liv. 1—6.		
Liv. 1. 2. contenant: Douze petits Morceaux précédés chacun d'un Prélude, composés expressément pour les Elèves..... à	—	8
Liv. 3. 4. contenant: 48 Etudes moulantes à quatre mains. NB. La 1re & 2de Ouverge est de faire faire aux Elèves un exercice spécial de la Mesure, du Rythme et de la Phrase musicale..... Op. 97. à	—	20
Liv. 5. 6. contenant: 25 Etudes faciles, composées principalement pour les jeunes Elèves dont les mains ne peuvent encore embrasser l'étendue de l'octave..... Op. 100. à	—	12
Liv. 7. 8. contenant: 48 Etudes, Op. 29 et 32. composées exclusivement pour ceux qui veulent se préparer pour les célèbres Etudes de J. B. Cramer à	1	—
Herz, Henri, Collection de Gammes, Exercices, Passages, Préludes et petits Morceaux d'une difficulté progressive, à l'usage des Elèves qui désirent faire des progrès rapides, pour le Pianoforte.....	—	16
Kalliwoda, J. W., Grand Galop sur un thème de Donizetti, pour le Pianoforte à quatre mains. E. Op. 92.	—	12
— — Grande Valse pour le Pianoforte à quatre mains. D. Op. 93.	—	20
— — Variations brillantes sur un thème de l'Opéra: La Médecine sans Medecin, de Herold, pour le Pianoforte. As. Op. 94.	—	16
— — Contredanses brillantes et variées, pour le Pianoforte à quatre mains..... Op. 95.	1	4
Reissiger, C. G., Duo pour le Pianoforte à quatre mains, arrangé d'après le premier Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle..... Dm. Op. 25.	½	12
— — Deuxième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle..... F. Op. 137.	1	20
Weich, J. H., 24 neue Tänze für Pianoforte, als: 4 Contretanz, 4 Polonaise, 7 Walzer, 6 schottische Walzer, 7 Galoppe und 2 Ecossaisen..... 19te Lief.	—	20

Für Gesang.

Kalliwoda, J. W., Drei Gesänge für eine Sopran-Stimme mit Begleitung des Pianoforte und der Violine. „In die Ferne." „Das Bächlein." „Frühlingsahnen." Op. 98.	1	4
— — Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. „Jägerlied." „Des Ritters Grüss." „Trauergesang." „Die Beichte." „Wer ist gross?" „Lieder." Partitur und Stimmen..... Op. 96.	1	12
— — Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Dem Donaueschinger Gesangverein gewidmet. „Im Freie." „Ferne in Ehren." „Schiffahrt." „Abends." „Tanzlied im Mai." „Die untergehende Sonne." Partitur und Stimmen. (NB. Die letzteren sind in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben.)..... Op. 99.	1	8
Romberg, A., Psalmen CX. „Dixit dominus etc." Orchester und Singstimmen. (NB. Beides in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben.)..... Op. 81.	5	—
NB. Die Partitur hiervon, welche bereits früher erschienen, kostet ebenfalls.....	3	—

Bei **Wilh. Mörner** in **Erfurt** ist erschienen:

Gitrochner, 6 deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung (gew. Mad. Schröder-Devrient). Op. 28. No. 1. 2. à 10 Gr.
Fröhlich, Textbuch zum musikal. Quodlibet. 3 Gr.

Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte

im Verlage von

BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG.

	Thlr. Gr.
Abenheim, 6 Lieder, 2ᵉ Werk	— 14
Album für Gesang und Pianoforte für das Jahr 1839, mit Beiträgen von Fr. Chopin, A. Henselt, Fr. Kalkbrenner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer, L. Spohr, S. Thalberg und Clara Wieck. Mit dem Portrait von S. Thalberg. Cartonnirt	3 —
Prachtausgabe mit Goldschnitt	5 —
Banck, C., Matinées musicales. 40 Gesänge ital. und deutsch. 28ᵉ Werk. Lfr. 1. 2. 3. à	— 20
— — Salon de Concert. Dichtung von O. L. B. Wolff. Op. 33. Nº 1. Liebeserwachen. — Nº 2. Der Postillon. 8 Gr. — Nº 3. Bergmanns letzte Fahrt. 12 Gr. Compl.	1 12
Becker, Jul., Loreley, Romanze von Heine. Op. 10.	— 6
— — Die Fee. Romanze von Heine	— 10
Beethoven, Andenken, von Matthisson	— 6
— — Lied aus der Ferne	— 12
— — 6 Gesänge, von Göthe. Op. 75.	1 —
— — 4 ital. u. deutsch. Ariett. u. 1 Duett	— 20
— — 3 Gesänge, von Göthe	— 12
— — Gesänge und Zwischensätze zu Egmont	— 24
— — Adelaide von Matthisson ital. u. deutsch	— 8
— — Ein- u. mehrstimmige Gesänge mit u. ohne Begleit. des Pianoforte, frei nach Shakespeare, Byron, Thomas Moore etc.	1 4
Blum, einfache deutsche Gesänge f. 3 Soprane. Op. 43.	— 16
Brassaner, 6 Gesänge	— 8
Donizetti, G., Réveries Napolitaines. 6 Ballades (ital. et allemandes) compl. broch.	2 —
— — Dieselben einzeln: Nº 1. Der Fischer. (Il Pescatore.) 10 Gr. — Nº 2. Wiegenlied. (La ninna Nonna.) 10 Gr. — Nº 3. Der unglückliche Troubadour. (Il Trovatore in Caricatura.) 8 Gr. — Nº 4. Die Sultanin. (La Sultana.) 8 Gr. — Nº 5. Die Nacht vor der Priesterweihe. (L'Ultima notte di un novizio.) 16 Gr. — Nº 6. Lebewohl. (L'addio.) Duett. 8 Gr. Compl.	2 12
Dürk, 6 Lieder u. Gesänge f. 1 Bass- od. Baritonstimme.	12
Felix, C., Jugendklänge. 12 Lieder. 3 Hefte à	— 12
Geissler, Lieder der Unschuld, Liebe u. Freude f. 1 Sopran- od. Tenorst. 16ᵉ u. 17ᵉ Werk à	— 12
Geraldy, J., Notturno für 2 Soprane und Bass	— 6
Häser, A. F., 6 Gesänge für 4 Baustimme. 18ᵉ Werk.	— 16
Hauptmann, 6 deutsche Lieder. 32ᵉ Werk	— 16
— — 12 ariette italiane. Op. 34. Lfr. 1. 2 à	1 4
Himmel, Gesänge aus Tiedge's Urania	1 —
Keller, C., 8 Gesänge f. 2 Sopr. mit Piano od. Guit.	1 12
— — 4 Gesänge Op. 48.	— 18
Klein, B., Gesänge	— 10
— — 8 Gedichte v. Göthe. 3ᵉ Samml. 4. Gesänge	— 12
— — 4 geistliche Gesänge Opus 9.	— 6
— — 5 dᵉ dᵉ 2ᵉ Sammlung	— 12
— — 6 Gesänge	— 12
Kleinwächter, 5 deutsche Lieder Op. 5.	— 12
Kreutzer, Lieder u. Rom. Op. 64. 1ᵉ u. 2ᵉ Heft. à	1 —
Kruft, 12 Lieder für 4 Baustimme Opus 25.	1 —
Kuhlau, 3 Gedichte 21.	— 16
Kupsch, 6 Lieder, 18ᵉ Werk	— 8
Labarre, 12 Romances (paroles françaises et allemandes). Compl.	1 8
— — Les mêmes séparés. Nº 1 — 12 à	— 4
Lithander, C. L., Der Zigeunerknabe im Norden.	— 8
Löwe, C., 6 Lieder für 4 Singstimme	— 8
Löwe, C., Bilder des Orients, von Stieglitz. 1ᵉ Krana, 6 Wanderbilder: Die Geister der Wüste, — Der verschmachtende Pilger, — Melek in der Wüste, — Die Oasis, — Lied eines Vögelnes, — Melek am Quell	— 20
Löwe, C., Bilder des Orients, v. Stieglitz. 2ᵉ Krana, 6 Bilder der Heimath: Maiuna, — Ali im Garten, — Assard mit dem Schatz, — Taubenpost, — Gulhinde am Putztische, — Abendgesang	— 20
— — 3 Balladen Opus 44.	1 8
— — Göthes Paria. Gebet, Legende u. Dank. — 39.	1 4
— — 3 Balladen von Göthe — 39.	1 —
Marschner, 3 Lieder, 54ᵉ Werk	— 16
— — Ernst u. Scherz. 3 Lieder v. W. Müller. 65ᵉ Werk. (7ᵉ Sammlung der Baudlieder)	— 16
— — Veilchen und Astern. — Die Verbündeten und Aufenthalt, von Rellstab; spanisches Liebslied von Huber für 4 Singstimme. 70ᵉ Werk	— 16
Mendelssohn-Bartholdy, 6 Gesänge. Op. 19.	— 16
— — 6 Lieder — 34.	— 20
— — 2 Romanzen engl. und deutsch	— 8
Meyerbeer, G., 6 Elegies et Romances (paroles françaises et allemandes)	1 8
— — Les mêmes séparés Nº 1. Le Poète mourant. (Der sterbende Dichter.) 12 Gr. Nº 2. Chant de moi. (Mailied.) 8 Gr. Nº 3. La fille de l'Air. (Die Tochter der Luft.) 4 Gr. Nº 4. La marguérite du Poète. 4 Gr. Nº 5. La fuite de St. Joseph. (Die Wahnsinnige.) 6 Gr. Nº 6. Fantaisie. 8 Gr.	1 16
— — 3 deutsche Lieder von M. Beer, H. Heine und W. Müller	— 16
Mozart, 30 Arien und Gesänge (in einem Hefte der completten Werke. Cab. 8)	3 —
Neukomm, 6 Gesänge Op. 10.	— 16
— — 6 Lieder — 36.	— 16
— — 7 Gesänge — 45.	— 20
— — 6 Lieder — 46.	1 8
Nicolai, Lieder und Gesänge. 10ᵉ Werk	— 16
Otto, Fr., 6 Lieder und Romanzen für 1 Mezzo-Sopran- oder Alt-Stimme Opus 10.	— 12
Otto, Jul., 3 Lieder	1 —
Panseron, A., 12 Romances (paroles françaises et allemandes)	1 12
Dieselben einzeln. Nº. 1—11 à 4 Gr. Nº 12 8 Gr.	
Pocci, Franz Graf von, 3 Duetten für Sopran und Alt Opus 8.	— 12
Reichardt, Göthes Lieder, Oden und Romanzen. 4 Hefte	6 12
— — Schillers lyrische Gedichte. 2 Hefte	4 —
Reissiger, 8 deutsche Lieder Op. 43.	— 12
— — 6 deutsche Lieder — 46.	— 12
Righini, Adieux de Marie Stuart à la France	— 10
Romberg, A., 6 Lieder	— 10
Schuster, A., 6 Lieder f. 1 Bass- od. Barytonstimme.	— 16
— — 6 Lieder f. 4 Bass- oder Barytonstimme. 2ᵉ Heft.	— 12
— — 6 Lieder f. 4 Singstimme	— 12
— — 6 Lieder f. 4 Singstimme 18ᵉ Heft	— 16
Spohr, L., 6 deutsche Lieder mit 2- und 4händiger Pianofortebegleitung. 104ᵉ Werk	1 4
— — 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte u. der Clarinette. 103ᵉ Werk	1 8
— — Jessida, Duett für Sopran und Tenor	— 8
Thalberg, S., Der Schiffer. Letzter Besuch. 2 Gedichte von A.	— 12
Truhn, Liebeslust und Leid. 19ᵉ Werk	— 16
Zumsteeg, J. R., Lenore, Ballade von Bürger. Neue Ausgabe	1 16

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten August. № 35. 1839.

Die menschliche Stimme in ihrer Anwendung zum Gesange

ist ein für Wissenschaft und Kunst gleich anziehender Gegenstand. Jetzt zumal, wo die Liebe zum Gesange und mit ihr das Studium des Gesanges immer weiter sich verbreiten, vermehrt sich auch in gleichem Maasse die Theilnahme an den Forschungen und literarischen Arbeiten über die Natur der menschlichen Stimme. Die Literatur dieses Faches hat in keiner früheren Zeit so viele Bearbeiter gefunden, als in den beiden letzten Dezennien. Dennoch begrüssen wir jede neue Schrift hierüber mit neuen Hoffnungen. Denn von jeder erwarten wir neue wissenschaftliche Beiträge, mögen sie bestehen in neuen Erfahrungen an dem lebendigen oder todten menschlichen Stimmorgan oder in neuen Schlussfolgerungen aus den schon vorhandenen und bekannten Erfahrungen. Und jeden solchen Beitrag nehmen wir dankbar auf. Aber auch Schriften hierüber, die solche Beiträge nicht liefern, solche Bereicherungen der Wissenschaft nicht gewähren, aber das Vorhandene zum Nutzen und Frommen der Sänger richtig und tüchtig zusammenstellen, verdienen gerechte Anerkennung. Auch sie bringen bedeutenden Nutzen. Zunächst nützen sie den Sängern, und fördern dadurch aus der Theorie die Praxis, aus der Wissenschaft die Kunst, aus dem Worte das Leben. Mittelbar nützen sie auch wieder den Hörern des Gesanges. Denn, was die Sänger — als solche — verbessert, verbessert dadurch auch den Gesang. Endlich noch nützen sie dadurch, dass sie aus der nichtärztlichen Welt, namentlich aus dem Bereiche der Sänger selbst, hilfreiche Theilnehmer herbeiziehen, die dieses Feld mit ihren Erfahrungen befruchten helfen. Unter dieser Rubrik von Schriften nimmt die folgende einen ehrenvollen Platz ein:

Die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung. Für Sänger, Lehrer und Freunde des Gesanges, dargestellt von Dr. *Heinrich Häser*, praktischem Arzte und Privatdocenten an der medizinischen Facultät zu Jena. Mit 2 Tafeln lithographirter Abbildungen, in 4. (Der Text in 8.) Berlin, Verlag von August Hirschwald. 1839. VI u. 86 Seiten.

Als Arzt und als Schüler seines Vaters, Aug. Ferd. Häser, dem die Schrift gewidmet ist, des Direktors des grossherzogl. sächs. Hof-Theater-Chors, Musikdirektors an der Haupt- und Stadtkirche zu Weimar und Gesanglehrers bei dem grossherzogl. Landschullehrerseminar daselbst, und demzufolge, wie das Buch zeigt, ein erfahrener Kenner des Gesanges, aber auch, wie manche Stellen desselben andeuten, ein vielgeübter und ausgebildeter Sänger selbst, vereinigt der Verfasser in sich drei Eigenschaften, welche selten in Einer Person zusammentreffen, und welche in dieser Vereinigung vorzüglich zur Lösung der auf dem Titel ausgesprochenen Aufgabe befähigen und vorzügliche Leistungen hierin erwarten lassen. Das Ganze besteht aus neun Abtheilungen.

1. *Kurze Beschreibung der menschlichen Stimmorgane.* S. 1—8. Hierzu die Abbildungen und die denselben beigefügten Erklärungen. 1) Die Lungen. 2) Die Luftröhre und ihre Aeste. 3) Der Kehlkopf. 4) Der Schlund und die Mundhöhle. 5) Bewegungsorgane des Stimmenapparats. Ist die Beschreibung auch kurz, wie sie der Verfasser selbst nennt, so muss man bedenken, dass eine vollständige Anatomie dieser Theile hier — zu diesem Behufe — nicht nöthig, aber auch, ausser dem Zusammenhange mit der übrigen Anatomie, nicht möglich ist. Einiges jedoch ist zu mangelhaft. Denn erstens das von Lauth (Mémoires de l'acad. roy. de méd. Tom. IV. Paris, 1835. P. 95) so vortrefflich beschriebene *elastische gelbe Gewebe* des Kehlkopfes, das hier eine so wichtige Rolle spielt, ist gar nicht erwähnt. Zweitens, von den Muskeln des Kehlkopfes konnten zwar die grösseren, von anderen Theilen her zu ihm gelangenden hier, ausser dem Zusammenhange mit der Anatomie jener Theile, nicht füglich beschrieben werden. Recht gut daher, dass er diese nur im Allgemeinen als Niederzieher und als Aufwärtszieher des Kehlkopfes anführt. Aber die kleineren, *eigenthümlichen Muskeln des Kehlkopfes*, welche von einem zum andern seiner Theile sich erstrecken, nämlich die Musculi cricothyreoidei, thyreoarytaenoidei, cricoarytaenoidei postici, cricoarytaenoidei laterales, arytaenoidei obliqui und der Musculus arytaenoideus transversus, diese konnten allerdings beschrieben werden. Das ist aber nicht geschehen. Zwar heisst es S. 7: „Ausserdem sind für die Stimme die oben (S. 6) schon angegebenen zarten und mehrhäutigen Muskeln der Stimmbänder im Innern des Kehlkopfs und die Muskeln, welche die Theile in der Mundhöhle bewegen, die Muskeln des Gaumensegels, des Schlundes, der Zunge u. s. w., und durch welche der Raum der Mundhöhle, namentlich der hintere Theil derselben auf die verschiedenste Weise bald verengert, bald erweitert werden kann, ins Besondere für den Klang (Timbre) der Stimme von der grössten Wichtigkeit.“ Gleichwohl sind sie weder auf der

sechsten Seite, auf welche er sich hier beruft, noch auf irgend einer anderen angegeben. Und auch ihre Wirkungen, wodurch die Giesskannenknorpel einander genähert und von einander entfernt, und beide zusammen dem Schildknorpel genähert und von ihm entfernt werden können, sind nicht erwähnt. Drittens die Artikulazionen oder *Gelenkverbindungen der Kehlkopfknorpel unter einander* sind theils zu mangelhaft, theils gar nicht angegeben. Angegeben ist überhaupt nur eine, die der Giesskannenknorpel, mit den Worten S. 5: „Zwei kleinere, unregelmässig dreieckige, auf dem hinteren oberen Rande des Ringknorpels *beweglich befestigte* Knorpel, die Giesskannenknorpel (cartilagines arytaenoideae) sind vorzüglich dazu bestimmt, den für die Stimmenbildung wesentlichsten Theilen des Kehlkopfs, den Stimmbändern, Anheftungspunkte zu gewähren.“ Bekanntlich aber sind die Gelenkverbindungen, rücksichtlich der ihnen gestatteten *Richtung* ihrer Bewegung, sehr verschieden. Alle jedoch sind „beweglich befestigt.“ Die Giesskannenknorpel sind in ihren Gelenkverbindungen mit dem Ringknorpel so beweglich, dass sie etwas von einander entfernt und einander genähert, und etwas vorwärts und rückwärts bewegt werden können. Diese Art von Gelenkverbindung wird durch die Worte „beweglich befestigt“ nicht bezeichnet, eben weil sie auf jede Gelenkverbindung, auch auf die beschränkteste und nur nach einer Richtung hin bewegliche anwendbar sind. Die Gelenkverbindung des Schildknorpels mit dem Ringknorpel ist gar nicht erwähnt. Die ganze Beschreibung des Schildknorpels ist (S. 4—5) folgende: „Indem sich aber über ihm (dem Ringknorpel) noch ein zweiter, weit grösserer Knorpel, der Schildknorpel (cartilago thyreoidea), befindet, der in der Gestalt eines in der Mittellinie etwas scharf hervorstehenden Schildes das vordere und die Seitenwände des Kehlkopfes bildet (indem die hintere Wand von dem hinteren Theile des Ringknorpels gebildet wird), so entsteht hierdurch die grössere Höhe der vordern Wand des Kehlkopfs, die, vorzüglich bei Männern, unter der Haut nach aussen, als sogenannter Adamsapfel hervortritt. Durch zwei auf jeder Seite befindliche Verlängerungen, von denen die oberen die grösseren sind (die Hörner des Schildknorpels, cornua), steht der Schildknorpel nach oben mit einem über dem Kehlkopfe schwebenden knöchernen Bogen, dem hufeisenförmigen Zungenbein (os hyoideum).“ Hier ist von einer Gelenkverbindung des Schildknorpels mit dem Ringknorpel nicht die Rede. Ja, es heisst hier sogar, durch zwei auf jeder Seite befindliche Verlängerungen, von denen die oberen die grösseren sind (die Hörner des Schildknorpels), stehe der Schildknorpel nach oben mit dem Zungenbeine (in Verbindung, ist wohl gemeint). Ein der Anatomie unkundiger Leser, und für solche eben ist ja das Buch bestimmt, wird dadurch irregeführt. Denn das lässet nicht anders, als stehe der Schildknorpel durch alle seine vier Hörner nach oben mit dem Zungenbeine in Verbindung. Diese dreierlei Gegenstände nun, das elastische gelbe Gewebe, die eigenthümlichen Muskeln des Kehlkopfes und die Gelenkverbindungen der Kehlkopfknorpel unter einander, betreffen sämmtlich und ganz vorzüglich die Bewegung der Stimmbänder, also gerade den Hauptpunkt, das *punctum saliens*. Denn die Bewegung der Stimmbänder (oder unteren Kehlbänder) ist es eben, wovon (namentlich nach der Verf. Theorie) das Tönen der Stimme und das Auf- und Absteigen ihrer Töne ausgeht. Und darum eben sind diese dreierlei Mängel um so wichtiger.

II. *Entwickelung der Stimmorgane.* S. 9—12. Recht gut. Hier wird nämlich das allmälige Wachsen und die damit verbundene anderweitige Veränderung dieser Theile dargestellt.

III. *Eintheilung der Stimme.* S. 13—15. Kindliche Stimme, Knaben- und Mädchenstimme, Stimme Erwachsener, Stimme der Kastraten, Sopran, Alt, Tenor, Bass und deren Unterarten. Der Verfasser wirft die Frage auf: Welche Stimmgattung die vollkommenste und ausgebildetste sei? Er entscheidet bei der Männerstimme für den Baryton, bei der Frauenstimme für den Mezzo-Sopran, und zwar aus folgenden Gründen: Ersterer nämlich stehe nicht allein in der Höhe zwischen dem schon mehr an den weiblichen Karakter grenzenden Tenor und dem rauheren, tieferen Bass, sondern er zeichne sich namentlich auch sehr oft, vermöge des ihn selbst bedingenden, vollendeteren und ausgeprägteren Baues der Stimmorgane, durch grossen Umfang, Kraft und Metall, Biegsamkeit und Weichheit der Stimme aus, vermöge welcher Eigenschaften er vorzüglich geeignet sei, das Gemüth zu erheben, zu ergreifen und zu rühren. Dabei sei die Barytonstimme selbst schon wegen ihrer überaus grossen Häufigkeit als die männliche Normalstimme zu betrachten. Auch der Mezzo-Sopran bewege sich in jener Region der Töne, welche für den eigentlichen Gesang die geeignetste sei —.

IV. *Theorie der Stimme.* S. 16—24. Der Verfasser bekennt sich zu der Theorie Joh. Müller's. Nach dieser nämlich sind die beiden Stimmenbänder oder unteren Kehlbänder membranöse Zungen, durch deren schnellere oder langsamere Schwingungen ein höherer oder tieferer Ton der Stimme entsteht. Die Stimmbänder schwingen desto schneller, je kleiner sie sind, je grösser ihre Spannung und je stärker die antreibende Gewalt des Luftstromes. Und so umgekehrt. Die Luftröhre ist dabei ein Windrohr (ein den Wind zuführendes Rohr), das Rohr oberhalb der Stimmritze ein Ansatzrohr (Schallrohr), das Ganze eine Zungenpfeife. — Die *Fistelstöne* entstehen nach Joh. Müller dann, wenn die hinreichend gespannten Stimmbänder wegen geringer Stärke des Luftstromes nur in ihren innersten, dem Luftstrome zunächst gelegenen Theilen, ihren feinen Rändern, nicht aber in ihren übrigen, mehr nach aussen, vom Luftstrome abseits gelegenen Theilen, zum Anspruche kommen. Der Verfasser referirt das so: „Die Falsetstimme entsteht nämlich, indem nicht die ganzen Stimmbänder, sondern nur die vorderen feinen Ränder derselben in Schwingungen gerathen.“ Also „die *vorderen* Ränder“ — das ist unrichtig referirt; da hat er Joh. Müller missverstanden. Nicht die *vorderen*, sondern die *ganzen* feinen Ränder der Stimmbänder sind nach Müller's Ansicht zu verstehen. Nur, meint Müller, sei dabei der härtere Theil der Stimmritze, derjenige nämlich, welcher von den Giess-

kannenknorpeln (nicht von den Stimmbändern) gebildet wird, geschlossen. Das verwechselt der Verfasser. — Von der *Kopfstimme*, jenem an Höhe und Klangart zwischen der Bruststimme und der Fistelstimme mitten innen gelegenen Stimmregister schreibt der Verfasser S. 19: „Die Töne derselben sind der *Höhe nach* von denen der Bruststimme durchaus nicht verschieden, d. h. wenn auch die Kopfstimme einige Töne höher reicht, als die Bruststimme, so können doch die in ihrem Bereiche liegenden Töne ebensowohl mit der Bruststimme, als mit ihr gesungen werden.“ Da wären also 1) die Kopftöne *der Höhe nach* von den Brusttönen durchaus nicht verschieden, 2) reichte die Kopfstimme einige Töne höher, als die Bruststimme, 3) könnten doch die in dem Bereiche der Kopfstimme liegenden Töne, also alle Kopftöne, ebensowohl mit der Bruststimme, als mit der Kopfstimme gesungen werden. Hier widerspricht das Erste dem Zweiten und das Zweite dem Dritten. Denn, wenn die Kopftöne der Höhe nach von den Brusttönen durchaus nicht verschieden sind, so kann die Kopfstimme nicht einige Töne höher, als die Bruststimme, reichen. Reicht aber die Kopfstimme einige Töne höher, als die Bruststimme, so können diese einigen höheren Töne nicht mit der Bruststimme gesungen werden. — Uebrigens glaubt der Verfasser, dass bei der Entstehung der Kopftöne die seitliche Zusammendrückung des Kehlkopfes und die Dämpfung der Stimmbänder, welche durch die Zusammenziehung jenes, am unteren Eingange des Kehlkopfes befindlichen kreisförmigen Muskels entsteht, die Hauptrolle spielen. Auf jeden Fall wird die Kopfstimme, wie in Höhe und Klangart, so wahrscheinlich auch im Mechanismus, zwischen der Fistel- und Bruststimme die Mitte halten. — Nach S. 16 sollen Dodart und Liskovius die menschlichen Stimmorgane mit einem Blasinstrumente, namentlich mit einer Orgelpfeife verglichen haben. Beide aber haben die menschlichen Stimmorgane weder mit einem Blasinstrumente, noch namentlich mit einer Orgelpfeife verglichen. Nach S. 20 soll der Letztere das Falsett oder die Fistelstimme durch eine Theilung der Stimmritze in zwei Hälften erklärt haben. Auch wieder ein Falsum. — Wäre auch Manches noch über diese Abtheilung zu sagen, so gehörte es doch mehr vor das Forum der Physiologie, als vor das der Musik, mehr in eine Literaturzeitung oder eine physiologische Zeitschrift, als in diese musikalische Zeitung. Wir eilen daher von dieser Abtheilung hinüber zu den folgenden, die auch grösstentheils besser gelungen sind.

V. *Ausbildung der Stimme.* S. 25—41. Wie an Seitenzahl, so auch an Inhalt, an Betrachtungen und guten Lehren zeichnet sich diese Abtheilung aus. Gezeigt wird hier, wie die Stimme, der allmäligen Entwickelung der Stimmorgane gemäss, zu ihrer Reife gelangt. Gezeigt wird aber auch, wie dieses und jenes Verhalten dabei theils von Seiten der Eltern und Lehrer, theils von Seiten der heranwachsenden, betheiligten Individuen selbst zu beobachten sei, damit die Natur in ihrer Entwickelung nicht gestört, die Stimme zu erwünschter Reife und Ausbildung gebracht, und auch zugleich übrigens das leibliche und geistige Leben nicht beeinträchtiget werde. Unzweckmässig sei es, an einen eigentlichen systematischen Gesangunterricht vor dem achten und zehnten Jahre zu denken, wenn er auch nicht alle Gesangübung für ein früheres Alter geradezu verbieten wolle. Erst nach dem genannten Alter gehe das eigentliche Bindesalter (mit der Vollendung des zweiten Zahnwechsels, als mit welchem zugleich eine bedeutende Entwickelung des ganzen Körpers und der Stimmorgane insbesondere gegeben ist) in das schon kräftigere Knaben- (und Mädchen-) Alter über. Zweierlei Krankheitszustand müsse bei der Frage nach der Zulässigkeit oder Unzulässigkeit des Gesangunterrichts vorzüglich beachtet werden, die Skrofeln und die ererbte Anlage zur Lungen- und Kehlkopfschwindsucht. Kurze Darstellung der Erscheinungen, durch deren Gegenwart auch der Laie veranlasst werden dürfe, seine Besorgnisse frühzeitig dem Arzte anzuvertrauen. Bei manchen Anlagen zu Brustleiden könne durch eine, freilich sehr sorgfaltig geleitete und mässige Uebung der Stimme eine sehr wohlthätige Stärkung der Brust herbeigeführt werden. Wahr. Aber sehr grosse Aufmerksamkeit und Vorsicht ist dabei nöthig. Der Gesang habe hier den Vorzug vor der weit angreifenderen und erschöpfenderen Deklamazion, theils weil bei ersterem die hier so wohlthätige Kunst des geregelten Athemholens weit mehr in Betracht komme und das öftere Aushalten längerer Noten die Brust eher stärke als schwäche, theils weil bei letzterer, vorzüglich wenn sie vor einem grossen Publikum statt findet, eine gewisse Ekstase erregt werde, welcher der Sänger, bei dem die Aufmerksamkeit theils auf sein Spiel, theils auf das Technische seines Gesanges, theils auf den Takt des Kapellmeisters eine für die Gesundheit, weniger freilich für die künstlerische Darstellung, sehr heilsame Zerstreuung bewirke, weit weniger oder fast gänzlich unfähig sei. Dagegen möchte denn doch zweierlei zu erinnern sein. Erstens ist es eine unrichtige Vorstellung von der Deklamazion, wenn man das Technische derselben für so gering hält, wenn man z. B. glaubt, die Kunst des geregelten Athemholens komme dabei weniger, „weil“ weniger in Betracht. Wird dieses Vorurtheil — denn nicht anders ist diese Vorstellung zu nennen — gehegt und ausgeübt von einem Deklamator oder vielmehr von einem vermeintlichen Deklamator, denn ein wirklicher ist er in diesem Falle nicht, so wird er seiner Leistung und zugleich auch seiner Gesundheit gewaltig schaden. Zweitens ein Sänger, welcher „vor einem grossen Publikum“ auftritt, und noch dazu an einem Orte, wo ein „Kapellmeister“ dirigirt, kurz ein Sänger im höheren Sinne des Wortes, und nur von einem solchen kann hier die Rede sein, darf durch die Aufmerksamkeit auf das Technische des Gesanges nicht mehr in Zerstreuung gerathen. Das Technische des Gesanges muss ihm so geläufig sein, wie dem Deklamator das nach den Gesetzen der Deklamazion geregelte Technische des Sprachvortrags. Auch muss der Sänger eben so gut, wie der Deklamator, in den geistigen Inhalt des Vorzutragenden sich hineindenken, innig davon durchdrungen sein, und folglich — bei den höchsten Steigerungen des geistigen Inhaltes — bis zu „einer gewissen Ekstase erregt werden.“ Sonst werden wir in dem glücklichsten Falle höchstens ein

regelrechtes Automatenspiel hören, wo aber das Beste, das Wesentlichste fehlt, die Seele. — Der Verfasser dringt darauf, dass man bei den etwaigen Gesangübungen des Kindes den noch geringen Umfang ihrer Stimme berücksichtige, dass man diese Uebungen nicht bis zur Anstrengung ausdehne, dass man bei dem Gesange und durch den Gesang ihr Gefühl für das Schöne, Gute und Religiöse erwecke, dass man sie nicht im Gehen (auf Spaziergängen u. s. w.) singen lasse, dass man die Erregung eines gewissen, in moralischer Hinsicht höchst verderblichen Künstlerstolzes bei den Kleinen vermeide, weshalb der Chorgesang, namentlich die Ausführung leichter Kanon's, als vorzüglich zweckmässig erscheine. Hierbei auch eine nachdrückliche Warnung vor gewissen höchst verderblichen geheimen Sünden. — Der wichtigste Zeitpunkt für die Entwickelung der männlichen sowohl als der weiblichen Stimme sei der der Mutazion. Für die oft schon vor dem Eintritte derselben höchst wünschenswerthe Beantwortung der Frage nach der muthmaasslich nach der Mutazion eintretenden Stimmgattung stellt der Verfasser eine Reihe allgemeiner Regeln auf. Hier lieset man viele recht gute Regeln Bei dieser Gelegenheit kommt auch folgender bemerkenswerther Satz vor: Schwächliche Knaben, die vorzüglich gegen die Zeit der Geschlechtsentwickelung hin schnell wachsen, mager sind, eine dünne, klanglose Stimme haben, deren tiefere Töne leichter als die höheren ansprechen, werden in der Regel Bassisten. Aus demselben Grunde seien fast alle diejenigen, welche Anlage zur *Lungenschwindsucht* haben, Bassisten. — Die Anlage zur *Kehlkopfschwindsucht* finde sich fast ausschliesslich bei Tenoristen. — Ferner folgender Satz: „Sopranisten von kräftiger voller Stimme, die, wie es leider in Singchören von Schulen und Seminarien noch sehr häufig geschieht, während der Mutazionsperiode oft bei der ungünstigsten Witterung im Freien, vielleicht gar im Gehen, viel singen müssen, bekommen im glücklichsten, doch selten eintretenden Falle einen leidlichen Tenor oder Bass, meistens aber werden es dünne, elende Strohbassisten." Allerdings kann man das als Regel annehmen. Schreiber dieses kann aber eine glänzende Ausnahme von dieser Regel anführen. Er war mit Einem auf der Thomasschule zu Leipzig, der bis nahe an das zwanzigste Jahr seines Alters, als ein Mensch von wenigstens 72 Zoll Länge und sehr stämmiger Statur, noch Sopran sang, freilich den Sopran meistens fistelte, dann, nachdem er sehr kurze Zeit Tenor gesungen oder, was man sagt, gezwungen hatte, zum Basse überging. Und welcher Bass! Kein Strohbass. Ein ausnehmend wohlklingender, auch voller, starker, gleichmässiger und dazu sehr tiefer Bass, fast von der Art, wie der von dem Verfasser mit vollem Rechte so hoch gepriesene Bass Stromeyer's, nur dass er nicht Stromeyer's Höhe und Gewandtheit besass. Bald nach seinem Abgange von der Thomasschule wurde er als königl. Kammersänger nach Stockholm berufen. Er hiess Stieler. Des Verfassers Vater, damals auch Thomaner, wird ihn wohl kennen. — Ueberhaupt lehrt die Erfahrung, dass das während und nach der Mutazion noch längere Zeit und mit Anstrengung fortgesetzte *Diskantfisteln* die Höhe der Bruststimme verkürzt. Das scheint der Verfasser weniger bemerkt zu haben. — Von S. 33 bis 36 schildert der Verfasser die vorzüglichsten und gewöhnlichsten Erscheinungen während der Mutazion. Sehr naturgetreu. — S. 36 — 41 Bemerkungen über das Verhalten während der Mutazion. Sehr zweckmässig. Soll man während der Mutazion singen, oder nicht? Diese auch schon anderwärts besprochene Frage ist für die Stimme und für die gesammte Gesundheit des Sängers von grosser Wichtigkeit. Manche Sänger und Gesanglehrer betreiben das Singen während der Mutazion, wie ausser derselben. Andere wieder setzen es dabei ganz aus. Der Verfasser hält den Mittelweg für den bessern. Und das wohl mit Recht. Es folgen einige besondere, bei der Mutazion zu beobachtende Vorschriften, deren Befolgung gewiss sehr nützlich und nöthig ist.

VI. *Erhaltung der Stimme.* S. 42 — 65. Der Verfasser empfiehlt hier als obersten Grundsatz „die alte Regel der möglichst naturgemässen Einrichtung aller Verhältnisse des Lebens." Besondere Vorschriften folgen in 7 Nummern. Hier wird erörtert: 1) *Wohnung.* 2) *Kleidung* und *Bewegung.* Der Verfasser empfiehlt Abhärtung des Körpers überhaupt und Gewöhnung desselben an jede Art der Witterung, jedoch mit gehöriger Vorsicht, Vermeidung zu warmer Bekleidung, namentlich des Oberkörpers, den äusseren Gebrauch des kalten Wassers, als Bad oder Waschung, besonders leichte Bekleidung des Halses, Verhütung alles Druckes derselben auf den vorstehenden Theil des Kehlkopfes, aus mehrfachen Gründen, bei dem weiblichen Geschlechte grosse Mässigung des Schnürens und während des Singens gänzliches Unterlassen desselben. 3) *Temperatur.* Die vortheilhafteste sei eine gleichmässige (mässige, meint der Verfasser, wie man aus dem Zusammenhange ersieht. Mässig und gleichmässig ist ein grosser Unterschied. Eine noch so gleichmässige, aber dabei zu hohe oder zu niedrige Temperatur möchte wohl nicht die vortheilhafteste sein). Am schädlichsten sei nasse Kälte und besonders der jähe Uebergang von einem Extrem der Temperatur in das andere. 4) *Nahrung.* Die bekannte Sängerdiät sehr ausführlich und genau. Unter Anderm ist hier auch die Rede von dem Essen und Trinken vor und nach dem Singen. Unmittelbar vor dem Singen sei selbst mässiger Genuss von Speisen und Getränken nicht zu empfehlen, indem auch durch diesen die Nervenkraft zu sehr bei der Verdauung beschäftigt und von den Stimmorganen gewissermaassen abgeleitet werde. Weniger nachtheilig, als *vor* dem Singen, sei es, *nach* dem Singen etwas zu geniessen, obgleich man auch hier stets erst eine kurze Ruhe vorausgehen lassen, und der durch das Singen erschöpften Nervenkraft einige Erholung gönnen sollte. Die erschöpfte Nervenkraft ist wohl nicht der alleinige Grund, der Schädlichkeit des Essens und Trinkens kurz nach dem Singen. Auch die für Sänger so nöthige Kultur der *Zähne* ist hier sehr wohl bedacht. 5) *Vergnügungen.* Beachtung des Naturgemässen und Vermeidung aller Exzesse sei auch hier allgemeine Hauptregel. 6) *Gegenstände des Luxus.* Von dem Rauch- und Schnupftabak wird hier gehandelt. Der mässige

Genuss beider sei im Allgemeinen unschädlich; übermässiges Schnupfen dagegen sei für den Sänger durchaus unzulässig. Ja wohl, ja wohl. Uebermässiger Gebrauch des Schnupftabaks bewirkt allemal den sogenannten Nasenton. Der Genuss des Rauchtabaks sei im Allgemeinen weniger schädlich, sobald derselbe nur nicht kurz vor oder während des Singens statt finde, da in beiden Fällen die Lungen zu sehr angestrengt werden. Nicht nur die Lungen, sondern auch die Kehle wird dadurch zu sehr aufgeregt und erhitzt. Darum ist das Tabakrauchen nicht blos kurz vor oder während des Singens, sondern auch kurz *nach* dem Singen zu widerrathen. Zuweilen sei der Genuss des Rauchtabaks sogar wegen seiner Eigenschaft, den Schleim zu lösen vortheilhaft. Allerdings. Nur nicht, wenn die Kehle in Folge katarrhalischer Zustände krankhaft reizbar ist. 7) *Die geschlechtlichen Verhältnisse.* Sehr gute Lehren. Würden sie nur allgemein befolgt! — Ferner wird besprochen die *richtige Wahl der Zeit für die Singübungen*, die *Dauer* derselben, die *Auswahl der Singstücke*. Auch hier wird viel Gutes gesagt. Hier ist S. 59 folgende Stelle in psychologischer Beziehung auffallend: „Die allgemeine Vorliebe für die Abendstunden bei musikalischen Beschäftigungen hat einen guten physiologischen Grund. In dieser Zeit treten mit dem Vorherrschen der niederen Verrichtungen des Nervensystems die höheren Functionen des Geistes, der Verstand und das Denkvermögen zurück, und die Fantasie, das Gemüth, somit die Neigung zur geselligen Vereinigung, zu Beschäftigung mit den schönen Künsten, insbesondere mit der Musik, erhalten das Uebergewicht.“ Hier wird das *Gemüth* als eine *niedere Funktion des Geistes* dargestellt. Was folgt Alles daraus! Da wären auch alle Regungen des Gemüths, ja selbst die edelsten derselben, Liebe, Freundschaft, Vaterlandsliebe, Menschenliebe, die Liebe zum höchsten Guten, Wahren und Schönen, ja, die Liebe zu Gott selbst, also auch das innerste Wesen der Religion — alle diese heiligsten, nach dem erhabensten Ziele aufstrebenden Regungen des Gemüths wären *niedere* Functionen des Geistes? Wo führt das hin! Hoffentlich wird der Verfasser früher oder später dem Gemüthe einen höheren Werth zuerkennen, als er ihm hier zuerkennt, und wird es dann nicht mehr unter die niederen Funktionen des Geistes rechnen. — Und die Neigung zur Beschäftigung mit den „schönen Künsten, insbesondere mit der Musik, wäre Abends grösser als früh? So allgemein ausgedrückt, wie hier, lässt es sich wohl nicht annehmen. Dass aber die geselligen Kunstgenüsse Abends mehr, als früh, zur Ausübung kommen, geschieht wohl hauptsächlich aus dem einfachen Grunde, weil die Mehrzahl in den anderen Tagesstunden keine Zeit dazu hat. Abends dagegen ist das Tagewerk vollbracht, und mit dem wohlthuenden Bewusstsein der vollbrachten Arbeit überlassen wir uns dann desto freier und behaglicher jenen labenden Genüssen. Uebrigens enthält diese Abtheilung sehr viel Gutes. Sie schliesst mit einigen Bemerkungen über die *Stellung* der Sänger beim Singen, die *Bewegungen* während desselben und über gleichzeitige anderweitige *Beschäftigung*.

VII. *Eigenschaften einer guten Stimme.* S. 66—75. Zuerst beschreibt der Verfasser den allgemeinen ein gutes Singorgan verkündenden Habitus des ganzen Körpers. Dann werden folgende Eigenschaften der Stimme mit Hinweisung auf die damit zusammenhängenden Eigenthümlichkeiten des Baues der Stimmorgane überhaupt und des Kehlkopfes insbesondere durchgegangen. 1) *Reinheit der Stimme.* 2) *Hellklingende, metallische Stimme.* 3) *Volle und starke Stimme.* 4) *Der Umfang und die Ausdehnung der Stimme.* Die Erzwingung höherer Töne, als die Natur bei mässiger Anstrengung bewilligt, schade der Stimme sehr. Ganz wahr. Sehr gerecht. Klage führt der Verfasser über die Ungebühr mancher neuerer Komponisten im Hochsetzen. 5) *Gleichheit, Egalität der Stimme.* Ganz vorzüglich gross sei die Schwierigkeit für die Grenztöne beider Register, des Falsetts und der Brusttstimme. Allerdings. Aber hier hätte füglich ein Wort über die kunstmässige Benutzung der Kopfstimme gesagt werden können, welche, an Höhe und Klangart das Mittel zwischen jenen beiden Registern haltend, ganz vorzüglich dazu geeignet ist und dazu benutzt wird, durch ihren vermittelnden Zwischeneintritt den Uebergang ebenen und die Ungleichheit möglichst ausgleichen zu helfen. 6) *Biegsamkeit der Stimme.* 7) *Annehmlichkeit der Stimme* sei da, wo sie von Natur fehlt, durch künstliche Hilfsmittel nicht zu erreichen, und könne höchstens durch allgemeine Uebung der Stimme, gewisse Kunstgriffe im Gebrauche des Athems, noch mehr ausgebildet werden, wo sie dann das gebe, was man durch eine ausgesungene Stimme zu bezeichnen pflegt. Allerdings vermag die Kunst nimmermehr aus einer sehr übelklingenden Stimme eine sehr wohlklingende herauszubilden. Einen grossen Unterschied macht jedoch dabei die verschiedene Haltung der Stimmwerkzeuge überhaupt und insbesondere der zunächst über dem Kehlkopfe gelegenen Resonanzwerkzeuge, nämlich des Gaumensegels und der Zungenwurzel, kurz der sogenannte *Anschlag*. Da der Verf. hier einmal von der Kunsthilfe in Beziehung auf die Verschönerung des Klanges der Stimme spricht, so hätte der Anschlag wohl nicht so ganz unerwähnt bleiben sollen. Uebrigens ist bei dieser siebenten Abtheilung, in Betreff der Eigenschaften einer guten Stimme, noch Mehreres zu erinnern. Erstens wird hier (unter No. 3) „*volle* und *starke* Stimme“ als Eines betrachtet und behandelt. Die Benennung „volle Stimme“ nun hat zweierlei sehr verschiedene Bedeutung, jenachdem der Einheitsartikel, *eine*, oder der bestimmte Artikel, *die*, davorsteht. Im ersten Falle versteht man darunter eine gewisse Eigenschaft der Stimme, im anderen das bekannte tiefere Register der Stimme, die Brusttstimme. Im ersteren Sinne, als eine der Eigenschaften der Stimme, ist sie hier aufgeführt. Als solche aber ist sie von einer starken Stimme sehr verschieden. Es gibt Stimmen, die sehr stark und doch nichts weniger, als voll, sondern dünn sind. Und andererseits gibt es Stimmen, die voll, aber nicht stark sind. Die *Stärke* und die *Fülle der Stimme* sind beide zwar relative Begriffe; vergleichsweise finden sie nur statt, denn stark und voll heisst eine Stimme nur im Vergleiche mit schwächeren und dün-

mehr, wenn man sie durchliefet, als wenn man sie hört. Denn mit vieler Besonnenheit und reifer Erfahrung hat der Komponist auch dem Schimmerndsten durch manche, sich keineswegs auf den ersten Anblick zu Tage legende Hülfsmittel ihre Würde und ihren frommen Anstand wiederzugeben gewusst — wovon wir nur das Eine anführen wollen, dass er jene Sätze der Messe in B dur schrieb, wo besonders die nicht sparsam gebrauchten Trompeten und Pauken, in ihrer tiefen Stimmung, von ungemeiner Kraft, Würde und Gravität sind. Von der unerschöpflichen Erfindungsgabe Haydns giebt dies Werk neue, glänzende Beweise, in der bewundernswerthen Neuheit der Ideen und deren Behandlung; fast alles ist neu, und besonders zeigen mehrere Sätze durch ihr Akkompagnement und die Instrumentirung, dass in diesem Greise eine ewige Jugend blühe: denn, es müsste mich alles trügen und ich würde dem Geiste Hs in der Geschichte seines Ganges schlecht gefolgt seyn — oder diese Messe ist wirklich in seinen spätern Jahren geschrieben und wenigstens nicht über zehn Jahr alt. Doch von diesem leztern Vorzuge des Werks werde ich in der Folge Einiges im Einzelnen anführen.

Nach einigen Takten Adagio, zur Erhebung, Stimmung und Einladung des Gemüths, gehet das Kyrie in Allegro moderato: Kyrie, Christe, Kyrie eleison, über. Dieser Satz hat viel Schönes, besonders ist der Gedanke:

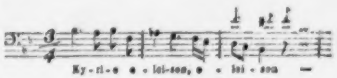

nicht als strenge Fuge, aber mit nicht gemeiner kontrapunktischer Gelehrsamkeit und zugleich mit viel Gewandtheit für eine angenehme Wirkung ausgeführt. Doch dürfte dieser Satz, für seine Worte, wohl etwas zu lebendig und brillant geschrieben seyn. Das Gloria ist ein froher Jubel der Singstimmen und Instrumente; übrigens, ein ganz frey und leicht geschriebener Satz. Desto feyerlicher tritt das, in mehr oder weniger gebundenem Styl geschriebene Gratias, höchst einfach, ein. Man sehe diesen Eintritt, der dem Ganzen zu Grunde liegt, und immer eindringlicher und herrlicher gestellt wiederkömmt;

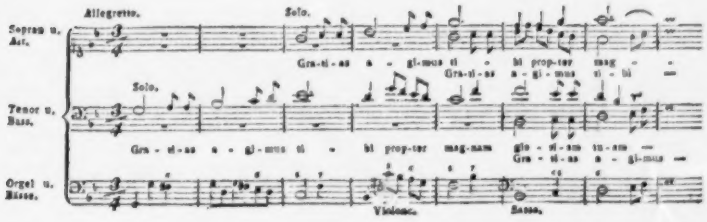

Wie vortrefflich dieser, schon hier so schöne Gedanke in der Folge gewendet wird, davon nur dies Eine Beyspiel:

neten Stimmen. Die stärkste und vollste Menschenstimme ist schwach und dünn gegen eine Löwenstimme. Indessen gilt doch für die Menschenstimme in stillschweigender Uebereinkunft ein gewisses Mittelmaass, nämlich die Stärke und Fülle der *meisten* Menschenstimmen, als Norm. Eine Stimme, die dieses Normalmaass erreicht, gilt für mächtig stark und voll. Eine Stimme, die dieses Maass nicht erreicht, gilt für schwach und dünn, und zwar für desto schwächer und dünner, je weiter sie unter diesem zurückbleibt. Eine Stimme, die dieses Maass übertrifft, heisst *sehr* stark und voll. *Was ist eine volle und was ist eine starke Stimme?* Die Stärke der Stimme lässt sich darnach ermessen, wie weit sie schallt. Stark ist eine Stimme, die weit schallt, und desto stärker, je weiter sie schallt, d. h. je weiter sie hörbar ist. Etwas ganz Anderes aber ist das Volle oder die Fülle einer Stimme und überhaupt eines Tones. Wenn zwei Saiten, eine dickere und eine dünnere, beide von einerlei Stoff, vermittels der verschiedenen Spannung oder vermittels der verschiedenen Länge oder vermittels dieser beiden Verschiedenheiten, in einen und denselben Ton gestimmt werden, so haben sie, bei gleicher Tonhöhe, doch verschiedene Klangart. Die dickere klingt voller, die dünnere dünner. Wenn zwei Harfen von einem und demselben Meister und möglichst gleichem Baue, eine stark, d. h. mit dicken Saiten, die andere schwach, d. h. mit dünnen Saiten, bezogen und übrigens gleich gestimmt werden, so wird die erstere, auch selbst im Pianissimo, voller, als die andere, und diese, auch selbst im Fortissimo, dünner, als jene, klingen. Ein *zweichöriges* Fortepiano mit starkem, d. h. mit dickem Bezug, klingt voller, als ein *dreichöriges* mit schwachem, d. h. mit dünnem Bezug, unter übrigens gleichen Umständen. Ich sage, unter übrigens gleichen Umständen. Denn der Grad der Fülle eines Klanges hängt nicht ganz allein von dem ursprünglich klingenden, sondern auch von dem zunächst mitklingenden, dem zunächst resonirenden Körper ab. Violinsaiten auf eine Bratsche gezogen und eben so, wie auf der Violine, gestimmt, klingen doch voller, als auf der Violine. Fernere, in Ansehung der Blastöne, wenn zwei Labialpfeifen (mit parallelen Wänden) einerlei Ton, aber verschiedenes Kaliber haben, so gibt die weitere einen volleren, die engere einen dünneren Klang. So auch klingt die Klarinette voller, als die Oboe, der Serpent (und das Basshorn, nicht zu verwechseln mit dem Basselhorne) voller, als der Fagott. Wenn man anstatt eines Serpents (oder Basshorns) so viel Fagotts nimmt, dass sie jenem an Stärke gleich kommen, seine Fülle erreichen sie doch nicht. So verhält sich der volle Ton und der Unterschied zwischen ihm und dem starken. Wie nun bei den gewöhnlichen vier Bogeninstrumenten (Violon, Violoncello, Viola und Violine) jedes seine Grenze von Fülle des Tones hat, die es nicht überschreiten darf, wenn es nicht ganz aus seinem Karakter heraustreten soll, wie z. B. die Fülle des Violons gerade nur diesem, und eben so die Fülle eines jeden andern gerade nur diesem und keinem der drei übrigen wohl anstehi, so auch bei den bekannten und gewöhnlichen Eintheilungen der Menschenstimme hat jede ihre Grade von Fülle, die gerade nur dem Karakter der einen eigen und dem Karakter jeder anderen fremd ist. Die reichlichste für den Sopran passende Fülle würde für die tieferen Stimmen zu wenig sein. Mehr Fülle braucht der Alt, noch mehr der Tenor, am allermeisten der Bass. Ein übrigens noch so schöner Tenor mit der Fülle des Basses würde zu dick, und ein übrigens noch so schöner Bass mit der Fülle des Tenors würde zu dünn heissen; es würde ungefähr dasselbe Missverhältniss sein, als wenn ein Violoncello mit Violonsaiten oder ein Violon mit Violoncellosaiten bezogen, übrigens aber jedes nach seiner Gebühr gestimmt würde. Nicht die Höhe und Tiefe allein ist es, was den Karakter einer jeden von den genannten Abtheilungen der menschlichen Stimme ausmacht. Auch der angemessene Grad von Fülle gehört dazu. So liegt nun wohl das, was man eine volle Stimme nennt, klar und bestimmt vor Augen. „Volle und starke Stimme" sind also sehr von einander verschieden, und folglich keineswegs als Eines zu betrachten und zu behandeln. Zweitens fehlt hier unter den von dem Verfasser aufgeführten Eigenschaften einer guten Stimme die *Festigkeit* der Stimme. Das ist diejenige Eigenschaft derselben, vermöge welcher man jeden Ton seines Stimmumfangs dessen ganze Dauer hindurch gleichmässig an Höhe und Stärke aushalten kann. Der entgegengesetzte Fehler ist, wenn die Stimme auf- oder abwärts schwankt oder in der Stärke unwillkürlich wechselt, wohl gar zittert. Die Festigkeit der Stimme ist also nicht etwa ein Bestandtheil der Stärke der Stimme oder der Gleichartigkeit derselben. Denn die Stärke der Stimme erweist sich in der Intensivität ihres Eindrucks auf das Gehör und in der Extensivität ihrer Hörbarkeit, die Gleichartigkeit aber darin, dass sie in ihrem ganzen Umfange von ihrem tiefsten bis zu ihrem höchsten Tone in der Klangart sich möglichst treu bleibt. Es kann sich daher treffen, und es trifft sich auch wirklich, dass Stärke ohne Festigkeit, oder Festigkeit ohne Stärke, und wiederum Gleichartigkeit ohne Stärke, oder Stärke ohne Gleichartigkeit der Stimme statt findet. Hat eine Stimme alle anderen guten Eigenschaften, aber keine Festigkeit, so werden die anderen guten Eigenschaften alle durch diesen einzigen Mangel verleidet; denn unleidlich zu hören ist jenes Wanken und Schwanken. Die Festigkeit ist also eine ganz besondere, für sich bestehende Eigenschaft der Stimme, und zur Vollendung einer guten Stimme unentbehrlich. Sie sollte daher bei der Aufzählung der Eigenschaften einer guten Stimme nicht fehlen. Drittens endlich fehlt hier, bei des Verfassers Aufzählung der Eigenschaften einer guten Stimme die *Ausdauer*. Das ist die Fähigkeit derselben, die Ausübung des Gesanges so lange, als es in Kirchen, Konzerten, Opern u. s. w. nöthig ist, in gleicher Art und in gleichem Maasse fortzusetzen. Der entgegengesetzte Fehler ist, wenn die Stimme bald heiser, unrein und matt wird. Den oben gegebenen Bestimmungen der Stärke und der Festigkeit der Stimme zufolge ist die Ausdauer derselben nicht etwa mit einer oder der anderen von diesen beiden Eigenschaften in Eines zusammenfallend, sondern sehr davon verschieden; denn es gibt Stimmen, die zu Anfange des Singens Stärke

des Klanges und Festigkeit in dem Halten der Höhe und Stärke des Tones haben, aber diese Eigenschaften nach kurzer Anstrengung verlieren. Eine Stimme, die noch leichter und kurzer Anstrengung matt, heiser und unrein zu werden pflegt, deutet, der Regel nach, auf krankhafte Anlage oder gar schon ausgebildete Krankheit der Stimm- und Athmungsorgane. Ausnahmsweise zwar gibt es mitunter eine Stimme, die nach einviertelstündigem Singen gewöhnlich heiser und mehr oder weniger unrein wird, gleichwohl ein mehrstündiges Singen Tag für Tag eine Reihe von Jahren hindurch ohne merklichen Schaden für die Gesundheit aushält. Durch solche Ausnahmen aber lasse man sich ja nicht zur Sorglosigkeit verleiten! Der genannte Fehler gebietet Vorsicht und ärztliche Entscheidung, ob und in welchem Maasse das Singen dabei räthlich sei. Auf jeden Fall aber steht dieser Fehler den Kunstleistungen sehr störend entgegen. Die Ausdauer ist also ebenfalls wieder eine ganz besondere, für sich bestehende Eigenschaft der Stimme und zur Vollendung einer guten Stimme unentbehrlich. Sie sollte daher bei der Aufzählung der Eigenschaften einer guten Stimme nicht vermisst werden.

VIII. *Fehler der Stimme.* S. 76—81. Sie werden eingetheilt in *vorübergehende* und in *bleibende*. Die vorübergehenden und eigentlichen Krankheitszustände der Stimme werden im folgenden Abschnitte abgehandelt, hier die vorzüglichsten bleibenden Fehler: 1) *Andauernde Rauhigkeit und Unreinheit der Stimme.* Am häufigsten werde dieser Fehler durch eine fehlerhafte Thätigkeit der Schleimhaut der Stimmorgane hervorgebracht, indem diese entweder zu wenig, seltener zu viel, oder einen zähen, dicken und klebrigen Schleim absondern. Dieser Fehler sei am häufigsten bei Bassisten, vorzüglich solchen, welche einen kräftigen, muskulösen Körperbau, aber eine etwas zum Phlegmatischen hinneigende Konstitution besitzen. Unter den diätetischen Mitteln werden hier empfohlen: *a)* Das *kalte Wasser* als Getränk, als Mittel zur Vermehrung der Absonderungen der Schleimhäute, in derselben Absicht auch *b)* das *Tabakrauchen*. Ausserdem empfiehlt der Verfasser Sässholzwurzelsaft, Brustthee und von den eigentlich arzneilich wirkenden Substanzen als die kräftigste und durchaus unschädliche den *Salmiak*, mit gleichen Theilen Lakritzensaft in Pulverform, täglich zwei- bis viermal einen kleinen Theelöffel voll zu nehmen. Häufig auch rühre die Rauhigkeit der Stimme von einer Verstimmung der Thätigkeit des Magens und der Verdauungswerkzeuge überhaupt her, häufig auch von einer Anlage zu Hämorrhoiden. 2) *Ungleichheit der Stimme.* 3) *Die Ungeläufigkeit der Stimme.* 4) *Schwäche der Stimme.* Hier stehen einige sehr gut angebrachte Worte über die affektirte Sucht zu lispeln und Alles mit halber Stimme zu singen. 5) *Unsicherheit.* Uebung, vorzüglich im Skaliren und Solfeggiren, wird mit allem Rechte als bestes Gegenmittel angerathen. Eine sehr gerechte Rüge trifft hier eine gewisse Unart vieler Sänger, nämlich „das von ihnen fast unaufhörlich und zum grössten Ueberdrusse des Hörers angebrachte *Tremuliren*," welches allerdings zuweilen kraftvoll und dann durch angemessene Uebungen zu beseitigen sei.

IX. *Krankhafte Zustände der Stimme.* S. 82—86. Von den eigentlichen *Krankheiten*, als welche niemals ohne ärztliche Hilfe bleiben dürfen, solle hier nicht die Rede sein, sondern nur von den leichteren Störungen, welche im Allgemeinen kaum anderer, als diätetischer Mittel, zu ihrer Beseitigung bedürfen. Hierher gehöre vorzüglich der Erbfeind der Sänger, der *Katarrh*, und unter seinen Folgen vorzüglich die *Heiserkeit*. Das beste Vorbauungsmittel sei, wie oben schon gesagt, eine gewisse Abhärtung des Körpers. Bei dem *einfachen* Katarrh, d. h. wo kein entzündlicher Karakter sich hinzugesellt, genügen die einfachsten Massregeln. Es folgt nun die Empfehlung der nöthigen Vorsichtsregeln und die Aufzählung einer reichlichen Anzahl von den bei dem *einfachen* Katarrh gebräuchlichsten Mittel. Dasselbe Verfahren gelte bei der katarrhalischen *Heiserkeit*. Heiserkeit von Ermüdung der Stimme nach übermässiger Anstrengung derselben verlange vor Allem Ruhe des ganzen Körpers und der Stimme insbesondere. In allen wichtigeren Fällen sei ärztliche Hilfe in Anspruch zu nehmen. Insbesondere gelte diess von derjenigen Heiserkeit, welche durch ihre Hartnäckigkeit und im Verein mit den übrigen Zeichen eines tieferen Brustleidens die Besorgniss einer beginnenden Lungen- oder Kehlkopfschwindsucht erregt.

Hiermit schliesst das Buch. Wenn nun bei Durchlesung desselben mancher Anlass zu dieser oder jener Erinnerung entgegen kam, so betraf sie mehr die theoretische als die praktische Seite desselben. Und von dieser letzteren Seite, vorzüglich von Seiten der darin enthaltenen Anweisung, wie Sänger und Sängerinnen zum Besten ihrer Stimmen sich zu verhalten haben, ist es als sehr brauchbar und nützlich zu empfehlen.

Nachrichten.

Weimar. (Beschluss.) An Herrn *Krumpholz's* Stelle trat Herr Hofmusikus *Götze*, ein ausgezeichneter Violinspieler, Spohr's Schüler. Vor etwa zwei Jahren machte er seinen ersten theatralischen Versuch mit günstigem Erfolge, und schon jetzt führte er als ersten Tenorpartieen mit vielem Glück aus. Fast in jeder Woche lernte er eine neue Rolle, und gab sie, durch seine guten musikalischen Kenntnisse unterstützt, meist mit einer einzigen Probe, immer vollkommen richtig und gut, oft sehr lobenswerth. Durch die ununterbrochene Uebung hat er sich eine tüchtige Gewandtheit erworben, und wir haben an ihm einen sehr brauchbaren ersten Tenoristen gewonnen. Wir wünschen, dass er nach so anhaltender Anstrengung die Sommerferien zum Ausruhen und zur Erholung verwenden möge, damit seine etwas angestrengte Stimme sich wieder kräftige und stärke. Die scheinbare Verstummung wird durch seinen grossen Fleiss bald wieder eingeholt werden.

Neu engagirt wurde im September 1837 der Bassist Herr *Wölfl*, der zwar eine gute, der Bildung fähige

Stimme besitzt, aber im Spiel und Vortrag noch zu langsam vorschreitet. Da er sehr wenig befähigt ist, so könnte er wohl fleissig sein, aber er braucht durchaus einen tüchtigen Lehrer, den er nicht zu haben scheint, um auf gründliche Weise ganz von vorn anzufangen.

Von fremden Sängern hörten wir in einer Arie von Beethoven, einem Duett aus Jessonda, und als Prinzessin im Johann von Paris Dem. *Möllinger*, die eine treffliche Stimme und ein schönes Aeussere besitzt, gute Schule gemacht und sich tüchtige musikalische Kenntnisse erworben hat. Dennoch gefiel sie nicht ausgezeichnet, weil ihr Spiel noch gar zu unbeholfen war, und ihre Methode des Vortrags durch allzuoft gebrauchtes Weichliches, Süssliches ebenonst und ermüdet.

Die gefeierte *Klara Novello* und die vielgerühmte *Alfred Shaw* hörten wir ebenfalls, die erste zwei Mal, im Dezember 1837 und im März 1839. Referent ist mit Freuden bereit, die guten Eigenschaften beider Sängerinnen anzuerkennen, gesteht jedoch offen, dass er weder die eine noch die andere so ausgezeichnet gefunden hat, als der ihnen vorausgegangene Ruf sie uns dargestellt hatte. Wenn nun aber auch in der vielleicht zu sehr gespannten Erwartung ein Grund der schwächern Wirkung lag, so ist doch das gewiss, dass Klara Novello bei ihrem ersten Erscheinen mit einer Ruhe sang, die nothwendig etwas kühl machen musste, und dass sie bei ihrem spätern Auftritt leider an Stimme bedeutend (wir wünschen von Herzen, nur vorübergehend) verloren hatte — dass aber Alfred Shaw wenigstens durch den Vortrag der weltberühmten Kavatine Zingarelli's „Ombra adorata aspetta" nicht befriedigen konnte, indem sie dieselbe fast Note für Note (doch um einen Ton tiefer) so sang, wie Zingarelli sie für Crescentini schrieb, jedem Kenner des Gesanges aber überflüssig bekannt ist, dass die ältern italienischen Komponisten selten oder nie ausgeführte Arien, sondern in der Regel nur Entwürfe schrieben, die erst durch den ausschmückenden Vortrag Geist und Leben erhielten. Das hätte die Sängerin wissen müssen, und hätte es sogar auch ohne Studium leicht wissen können, da jene Kavatine mit Crescentini's geschmackvollen Verzierungen gedruckt ist.

Die Alpensänger *Daburger*, *Hüchst* und *Mendel* sangen zwei Mal im Theater und erhielten Beifall. — Das Interesse für solchen Naturgesang ist aber ziemlich erloschen, da wir ihn oft gehört haben, als billig ist. — Zwei junge Schweizerinnen sangen später, und der Vater blies Flöte. Die Erwartung war durch eine hochpreisende, Unerklärliches, Wundervolles versprechende Anzeige der, wahrscheinlich mystifizirten hiesigen Zeitung ganz ausserordentlich gespannt, wurde aber auf wahrhaft jammerliche Weise getäuscht. Den Namen der Familie hat Referent vergessen.

Von fremden Virtuosen hörten wir die Herren *Lewy* (Horn), *Schlick* (Violoncell), *Pott* (Violine), *Prume* (Violine), *Karl Eberwein* (Pianoforte), und Fräulein *Rosalie Gürschner* (Pianoforte). Nur die beiden Letztgenannten gaben Extrakonzerte, die übrigen spielten im Theater während der Zwischenakte und in Hofkonzerten, in denen sich auch Herr *Röckel* (Pianoforte), Hornist Nolle und Schüler, und Herr *Eduard Hummel* (J. N. Hummels Sohn) hören liessen. Von Allen ist in diesen und andern Blättern hinreichend gesprochen worden (Herrn Prume ausgenommen, der noch nicht sehr lange öffentlich aufgetreten ist), daher der Referent es den Lesern und sich erspart, Bekanntes zu wiederholen. Herr Prume erhielt hier ausgezeichneten Beifall. Dass ihn Einige über alle Violinisten neuester Zeit, Andere nicht sehr hoch stellen, ist weniger auffallend, als es scheint, da Herr Prume eine ganz eigenthümliche Spielart besitzen soll, die dem Einen imponirt und hinreisst, während sie dem Andern, der das gewohnte Solide verlangt, nicht zusagt und ihn nicht befriedigt. Wer von beiden Recht habe, mögen Andere entscheiden; Referent kann es um so weniger, als er Herrn Prume nicht selbst hören konnte.

Drei Male sangen Fräul. *Möllinger*, Miss *Klara Novello* und Herr *Wilff*.

In den vier *Kapellkonzerten* wurden folgende Stücke von Bedeutung ausgeführt: 1) Beethoven's fünfte Sinfonie, 2) dieselben *Sinfonia eroica*, 3) dessen Ouverture zu Egmont, 4) Berlioz Ouverture des Verbrechters, 5) Lindpaintner's Festouverture, 6) Lobe's Situationen für grosses Orchester, 7) Mendelssohn-Bartholdy's Ouverture zur Fingalshöhle, 8) Violinkonzert, komponirt und gespielt von Stör, 9) Potpourri für Violoncell, komponirt und gespielt von Apel, 10) Divertissement für Oboe, komponirt von Stör, gespielt von Hüttenrauch, 11) Concertino für Klarinette von Maurer, gespielt von Aghte, 12) Konzert für drei Hörner, 13) Potpourri für Harfe von Labarre, gespielt von Mad. Baum, 14) Schwerting, der Sachsen Herzog — und den Hasen letzte Stunde, komponirt und gesungen von Genast, 15) mehrere Opernarien, gesungen von den Damen Streit, Baum und den Herren Genast, Götze, Reeling, Genast, 16) J. N. Hummel's Missa No. 3.

Zur Nachfeier der Geburtstage des Grossherzogs und der Grossherzogin im Februar 1839 veranstaltete die Gesellschaft der Armbrust-Schützen in ihrem neuen schönen Lokale ein Konzert, das grossen Theils von Dilettanten und sehr lobenswerth ausgeführt wurde.

Die *Kirchenmusik* war so gut, als sie nach den auf dieselbe verwendeten Kräften sein konnte; da diese aber sehr beschränkt sind, so bleibt allerdings noch viel zu wünschen übrig. Bei uns Protestanten ist nun einmal die Kirchenmusik kein integrirender Theil des Kultus, wie bei den Katholiken, sondern blos ein angenehmes Anhängsel, das eben so gut da sein, als wegbleiben kann, daher geschieht freilich dafür nur das Allernothdürftigste, und man behilft sich, wie man eben kann. Dass unter solchen Umständen nichts Ausgezeichnetes geleistet werden kann, wenn auch alle Theilnehmende nach Kräften ihre Pflicht thun, ist begreiflich.

Die *Liedertafel* war an den gewöhnlichen jährlichen drei Festtafeln sehr zahlreich besucht und leistete höchst Erfreuliches, für die gewöhnlichen monatlichen Versammlungen aber war der frühere rege Eifer erwattet.

Der *Sängerverein*, der immer mehr Theilnehmer findet, strittem die unbequeme Zeit der Versammlungen mit einer bequemeren vertauscht worden ist, was früher

wegen verschiedener Umstände nicht möglich war, zählt jetzt über 50 Mitglieder, und wird wahrscheinlich fernerhin noch bedeutend wachsen. Seit seiner Gründung vor fünf Jahren hatte er noch nie öffentlich gesungen, nur jährlich ein oder zwei Mal vor dem Hofe, und vor vier Jahren in den sechs historisch-musikalischen Vorlesungen, welche *Friedrich Rochlitz* vor dem Hofe hielt. In der Mitte Juni d. J. aber gab derselbe eine einigermaassen öffentliche Aufführung der Schöpfung von Haydn (mehrere Arien blieben jedoch weg, da die Solosachen nur mit dem Flügel, die Chöre aber mit der Orgel begleitet wurden) im Saale der Bürgerschule. Es war zwar die Absicht, nur die nächsten Angehörigen der Mitglieder des Vereins einzuladen, aber nicht zu vermeiden gewesen, auch Andern Eintrittskarten zu schicken. Die Versammlung der Zuhörer bestand daher aus etwa 200 Personen. Die Ausführung der Solosachen war lobenswerth, die der Chöre sehr gut, mancher ausgezeichnet. Wir wünschen der Anstalt, deren Direktor Chordir. Häser) ohne alle Nebenrücksichten, aus reiner Liebe für die Kunst wirkt, fernerhin fröhliches Gedeihen.

Die irgendwo gegebene Nachricht, man habe dem seligen *J. N. Hummel* bei der Bestattung von dessen sterblicher Hülle nicht die verdiente Achtung bewiesen, ist völlig ungegründet. Sein Leichenbegängniss war in jeder Beziehung so feierlich, als es nach den bestehenden allgemeinen Anordnungen nur irgend sein konnte, und das Gefolge so zahlreich, als es nur äusserst selten ist. Dass man bei der für ihn gehaltenen Seelenmesse kein grosses Requiem von Mozart, Cherubini o. A., sondern das von A. F. Häser für Männerstimmen und Orgel (bei Breitkopf und Härtel gedruckt) aufführte, wurde durch die Beschränktheit des Raums in der katholischen Kapelle, die kaum hundert Menschen fasst, geboten. Uebrigens war die Ausführung höchst gelungen und die Wirkung des einfachen, wahrhaft kirchlichen Werks auf die gerührten Zuhörer nicht zu verkennen.

Die durch *Hummels* Tod erledigte Stelle eines Kapellmeisters ist noch unbesetzt, und es scheint fast, als solle sie unbesetzt bleiben. Die Direkzion im Theater und in Hofkonzerten haben die Musikdir. Herr *Götze* und Herr *Eberwein*, und Herr Chordir. *Häser* hat fortwährend, wie schon seit mehreren Jahren, die Ehre, die musikalischen Studien der Frau Grossherzogin zu leiten.

Von neuen im künftigen Winter zu gebenden Opern ist noch nichts bekannt.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Pavia. In unserer Nachbarstadt *Lodi* machte Donizetti's Gemma di Vergy mit den Anfängern, die sie vorgetragen, Fiasco. Ganz dasselbe fand hier statt. Die Dotti, der Tenor Fraschini und Bassist Mastelli, sämmtlich Neulinge in der Profession, vermochten natürlicherweise dieser Oper keine gute Aufnahme zu verschaffen. Sie gaben darauf Mercadante's Gabriella di Vergy, machten es noch ärger und kehrten gleich wieder zur Gemma zurück. Nun verfiel man auf den Gedanken, die Gesellschaft aus lauter von hier gebürtigen Künstlern zusammenzusetzen, als da sind: die Carlotta Griffini, Zögling des Mailänder Konservatoriums, besagter Tenor Gaetano Fraschini und der Bassist Gaetano Maspes; da aber Letzterer unpässlich war, musste man den Bassisten Nolli engagiren. Mit diesen gab man Anfangs Juni Donizetti's Fausta mit gutem Erfolge, und die Landsleute wurden auch oft hervorgerufen. Die Griffini ist als Prima Donna unstreitig Etwas, und kann sich in der Kunst immer höher schwingen; Herr Fraschini und Herr Nulli können beide Etwas werden.

Bergamo. An des verswebenen *Rovelli* Statt wurde Herr *Banesi*, von hier gebürtig, und Verfasser eines Buches über den musikalischen Rhythmus (s. Dr. Lichtenthals Biografie), zum Orchesterdirektor der hiesigen Kapelle S. Maria Maggiore ernannt.

In einer dieses Frühjahr hier gegebenen Akademie der Unione Filarmonica liess sich Herr *Mathfessel* auf der Hoboe mit vielem Beifall hören.

In dem in der hiesigen Provinz gelegenen Flecken Alzano starb am 22. Mai Herr *Giovanni Perolini*, geb. den 11. November 1798 zu Villa d'Ogna in derselben Provinz. Er studirte die Musik fünf Jahre im Mailänder Konservatorium, verlegte sich besonders auf Orgelspiel und zeichnete sich als Organist zu Alzano besonders aus; dabei komponirte er auch viele Musiken für die Kirchenfeste der nahe gelegenen Ortschaften.

Verona. In Donizetti's Roberto d'Evereux, dessen Musik nicht besonders erquickte, zeichnete sich vor allen die wackere Prima Donna Schieroni aus, minder hingegen der Tenor Gumirato und Bassist Facchini. Raum waren diese Sänger nach Trento abgereist, als schon eine andere Gesellschaft bereit stand, um so die arme Oper nicht ausrauchen zu lassen. Die Adelina Rossetta, der Tenor Pelosio und Bassist Polani geben alle drei recht gut die Lucia di Lammermoor. Dieser Pelosio ist Anfänger, hat unter dem hiesigen guten Singmeister Andrea Galli studirt und vor Kurzem im Venezianischen seine Sängerpraxis begonnen. Herr Galli gibt jetzt auch der Tochter des Bassisten Botticelli im Singen Unterricht.

Trento. Die in voriger Rubrik benannten Künstler Schieroni, Facchini und der Tenor Picasso, gaben auf der hiesigen S. Vigilio-Messe die Gemma di Vergy und Roberto d'Evereux, beide von dem so oft erwähnten Maestro Donizetti, mit vielem Beifalle. In letzterer Oper machte die Giuseppina Zauner, eine Mailänderin und brave Schülerin Ronconi's, die Rolle der Sara recht gut.

Mantua. Eine hübsche Polin, von vornehmen Eltern, mit hübscher Stimme und mit guten musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, die schon am russischen Hof gesungen, und Mitglied einiger ultramontanen philharmonischen Gesellschaften ist, unter dem angenommenen Namen Felicita Campobello, der Tenor Zuccato, der Buffo Profeti, der Bassist Guiddo wurden nebst der Oper Chiara di Rosenberg in der ersten Vorstellung am 6. April ausgepfiffen und Tags darauf das Theater geschlossen. Man vertauschte bald die ersten drei Künstler mit der Aman und den Herren Sciello und Guscetti, die nicht besser waren als die vorigen, und gab Donizetti's Torquato

Tasso, anfangs mit Applaus und zuletzt mit einem Fiasco, weil der Tenor durchlief. Nun vertauschte man diesen wieder mit Herrn Giovannini, diesen abermals mit dem Tenor Ferrari und gab den Scaramuccia sammt den Normanni in Parigi, in welcher auch die Imoda sang, ziemlich schlecht. Hierauf wechselte letzte Oper mit dem Torquato Tasso ab, wo wieder der Giovannini singen musste. Ist das nicht eine wahre Komödie? ....

Padova. (Teatro Nuovissimo.) Hier konnte man nicht die sogenannte Fiera del Santo (nämlich: Antonio) im Juni abwarten; man bekam ein Opernjucken und suchte schleunigst eine Sängergesellschaft sammt einer Tragedia lirica hervor. Die Hauptsänger waren: die Boldrini und ihre Comprimaria Bordi-Molari, der Tenor Francesco Ciaffei und der Bassist Zucchini; die Tragedie liriche: Lucia di Lammermoor und Roberto d'Evereux, von dem bekannten Maestro. Die 17jährige Boldrini verspricht eine sehr gute Prima Donna zu werden; der junge Tenor Ciaffei, aus Rom, ist Anfänger und empfiehlt sich durch seine schöne Stimme und Jugend; Herr Zucchini geht mit. Beide Opern gefielen erst in der Folge, die Sänger aber schon in der ersten Vorstellung. Diese Opern wurden bald abgelöst vom Elisir d'amore von demselben bekannten Maestro. Auch in dieser Opera buffa zeichnete sich die Boldrini vortheilhaft aus.

(Teatro Nuovo.) Für die oberwähnte Fiera-Stagione wurde die Boldrini beibehalten, ihr zur Seite engagirte man die Remble und die Goldberg, den Tenor Verger mit Beibehaltung des Ciaffei, die Bassisten Cartagenova, Rebussini, Orlandi, Sekundärsänger, und ein grosses Balletpersonal. Am 12. Juni gab man zur ersten Oper Mercadante's Elena da Feltre, worin die Remble, Verger und Cartagenova sangen, mit einem ², Fiasco; die Musik, die schon bei ihrem Entstehen vorigen Winter zu Neapel, darauf zu Genua und Reggio nicht gefiel, traf hier dasselbe Schicksal; die Remble entzückte gar nicht. Die nächste Oper *La Marescialla d'Ancre* wird neu vom Maestro *Nini* komponirt, und von ihr im nächsten Berichte gesprochen werden.

Venedig. (Teatro Gallo oder S. Benedetto.) Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Castellan das Stimmregister allzuhoch anstrengte, der Tenor Manfredi schrie und der Bassist Ferretti eine steife Aktion zeigte, fand anfangs einigen Beifall, darauf keinen. Etwas ärger ging es nachher dem Marino Faliero, ebenfalls von Donizetti, dessen Part Herr Napoleon Rossi übernahm, weil die Musik dieser Oper für die Sänger entweder zu hoch oder zu unbequem war. Man suchte nun sein Heil mit der Opera buffa gli Esposti, von Ricci, worin die Dabedeilhe, der Tenor Asti und Buffo Fontana sangen; und abermals Fiasco. Im darauf gegebenen Prigione di Edimburgo, mit beiden Prime Donne vereint, ging es nicht besser. Nach solchen Unfällen gab man am 16. Juni die neue Oper: *Il Castello di Woodstock* (eigentlich Romani's Rosamunda, die Coccia, Donizetti und Majocchi bereits komponirt, und alle drei Fiasco gemacht haben), von den beiden Maestri *Pietro Tonassi* und *Collavo*, in welcher Oper Einiges im ersten Akt beklatscht wurde, der zweite Akt aber, so wie Alles zusammen gleich darauf den fünften Fiasco davon trug. Maestri gaben den Sängern, und diese den Maestri Schuld. Der hiesige Zeitungsschreiber, ein sonst geschreckter Mann, äusserte bei dieser Gelegenheit in seinem Theaterartikel unter andern: Die heutigen Opern gefielen darum so selten, weil sie gelehrt und allzukomplizirt gearbeitet sind! Das nahm nun Maestro Tonassi sehr übel, und antwortete darauf im Mailänder Figaro, es sei nicht wahr.

(Teatro d'Apollo oder S. Luca.) Die schlechten Geschäfte seines Kollegen in S. Benedetto benutzend, gab der Impresario dieses Theaters ebenfalls Opern, und war nicht viel glücklicher. Die beiden Prime Donne Manelli und Martini, der Tenor Bazzetti und Bassist Ronconi (Sebastiano) waren, Letzterer abgerechnet, nicht besonders gut gewählt. Etwas grün war auch die Wahl von Bellini's Straniera, von welcher man die Existenz kaum mehr kennt, und die den ersten drei Sängern gar wenig anpasste. Als die Capuleti nachher ebenfalls fielen, suchte der Impresario schnelle Hilfe zu Mailand, von wo aus man ihm die hier gebürtige Beltrami-Barozzi schickte. Diese wählte Coccia's Catterina di Guisa und trug einen gar schönen Fiasco nach Hause. Herrn Maestro *Costantino Quaranta's* neue Oper: *Ettore Fieramosca*, mit etwas von Bellini, etwas von Donizetti und Mercadante, hatte kurzes Leben; sonst hat man von diesen Erstlingen einigen Lärm in den öffentlichen Blättern gemacht. Da nun Alles fehlschlug, engagirte man den Triester Buffo Vincenzo Cavisago und gab den Elisir d'amore, mit dem sich das Blatt eigermaassen gewendet hat.

Statistischer Ueberblick der Frühlingsopern in Italien.

Diesen Frühling sind in Italien acht neue Opern komponirt worden, und sechs neue Maestri entstanden (*Cammerano, Collavo, Falangola, Puzzone, Quaranta, Tonassi, Zanetti*). Von diesen acht Opern wurden fünf (etwas sehr Seltenes) zu Neapel, zwei zu Venedig und eine zu Genua komponirt (für beide letztere Städte, wenigstens in den neueren Zeiten, etwas Unerhörtes). Von diesen acht Opern hat eine einzige, die *Ciarlatani* von *Cammerano*, gefallen; die übrigen sind dem Verschwinden sehr nahe, die Hälfte schon ganz verschwunden.

Wiederholte ältere Opern der gewöhnlichen Maestri (die Zahlen bedeuten die verschiedenen Theater):

Von Donizetti: *dreizehn* (Gemma di Vergy 9; Lucia di Lammermoor, Elisir d'amore, jede 7; Roberto d'Evereux und Marino Faliero, jede 3; Belisario, Torquato Tasso, Pia dei Tolomei, Ajo nell' imbarazzo, jede 2; Parisina, Furioso, Fausta, Olivo e Pasquale, jede 1).

Von Mercadante: *sechs* (Elena da Feltre, Gabriella di Vergy, Emma d'Antiochia, Elisa e Claudio, I Normanni in Parigi, Il Giuramento, jede 1). Hierbei ist wohl zu merken, dass Mercadante's ältere Opern, seit dem Gelingen seines Giuramento und Bravo, mehr versucht als gegeben werden, was schon die angedeutete magere Zahl der Aufführungen bedeutet.

Von Bellini: *fünf* (Norma 3, Capuleti, Puritani, Beatrice di Tenda, jede 2, und die Straniera 1).

Von Rossini: *vier* (Barbiere di Siviglia und Mosé 3, Otello und Semiramide 1).

Von Ricci (Luigi): *vier* (Chiara di Rosenberg, Gli Esposti 2, Nuovo Figaro, und Scaramuccia 1).

Von Ricci (Federico): Il Prigione di Edimburgo 4.

Hierzu einige ältere von Pavesi, Coccia, Morlacchi u. A., von jedem eine einzige.

NB. Unter den neuern Prime Donne zeichnen sich dermalen besonders aus und berechtigen zu den schönsten Hoffnungen: die Damen *Streponi*, *Gabussi*, *Frezzolini* und *Boldrini*.

Feuilleton.

Der Fürst *Branoforte* hat auf einem Hügel im Park seines Schlosses bei Messina in Sizilien eine riesenhafte Orgel aufgestellt, welche durch die Kraft einer Windmühle mit Wind versehen wird. Die Wirkung dieses Instruments wird als ungeheuer geschildert; man soll es zwei bis drei (italienische) Meilen im Umkreise hören.

Am 22. Juli d. J. sind in Paris *Meyerbeer's Hugenotten* zum *hundertsten* Male aufgeführt worden. Robert der Teufel hat bereits mehr als 150 Darstellungen erlebt.

Halevy's neueste Oper: *Der Sheriff* wird in Paris nächstens zur Aufführung kommen.

Paer hat eine unvollendete Oper unter dem Namen: *Olind und Sofronie* hinterlassen. Von den drei Aufzügen sind die beiden ersten fertig. Schlesinger in Paris hat das Eigenthum derselben an sich gebracht.

Dem Architekten *Lepere* zu Paris ist es nach 15jährigen Anstrengungen gelungen, einen Mechanismus zu erfinden, vermöge dessen man ein Pianoforte auf das Genaueste stimmen kann, ohne das Gehör zu Hilfe zu nehmen, so dass selbst ein Tauber das Instrument zu stimmen vermag. Der Mechanismus ist nicht so verwickelt, als man glauben sollte. Mittels einer Stahlfeder und eines darauf angebrachten Zeigers, welchem man durch Schrauben nur eine gewisse Richtung zu geben braucht, lässt sich, blos mit Hilfe des Auges, jede Saite auf's Reinste stimmen. Sobald eine sich verstimmt hat, bringt man den Weiser durch die Schraube wieder in seine frühere Stellung zurück, und die Stimmung ist wieder völlig rein. Der einzige Fehler, den die auf diese Art gebauten Instrumente haben — der Erfinder nennt sie Pianos à regulateur — ist der, dass sie wegen der vielen dazu nöthigen Stahlfedern ziemlich theuer sind.

Der berühmte Violoncellist *Alexander Batta* in Paris wird nächstens eine Kunstreise nach Teutschland unternehmen.

In Paris ist eine Auswahl aus Körner's *Leyer und Schwert*, komponirt von *Karl Maria von Weber* erschienen; sie enthält folgende Gesänge: Abschied vom Leben; Trost; Mein Vaterland; Gebet während der Schlacht. Der französische Text ist von Legouvé; Devéria hat Lithographien dazu geliefert. Es wird den Lesern interessant sein, eine Probe der französischen Uebersetzung kennen zu lernen: wir theilen das Gedicht *Trost* in Original und Uebertragung mit.

Herz, lass doch nicht verzagen
Durch Feindes List und Spott;
Gott wird es wohl vermahren,
Er ist der Freiheit Gott.

Loss nur den Wüthrich drohen,
Dort reicht er nicht hinauf;
Einst bricht in heil'gen Lohen
Doch dessen Freiheit auf.

Ah, ne va point t'abattre,
Mon cœur, aux coups du sort!
Dieu pour nous doit combattre,
C'est le dieu libre et fort.

Amis, cessez de craindre
Le tyran irrité,
Son pas se perd et tremble
Jusqu'à la liberté.

Glimmend durch lange Schmerzen
Bei sich der Tod verbärt,
Aus Millionen Herzen
Mit edlem Blut genährt;

Elle est encor meurtrie
De ses longues douleurs,
Mais la mort l'a conservée
Du sang de nobles cœurs.

Wird seinen Thron zermalmen,
Schmeizt deiner Fesseln los,
Und pflanzt die glühenden Palmen
Auf deutscher Helden Moos.

Elle broira son trône,
Vengera nos guerriers,
Et prêt d'eux, pour couronne,
Plantera des palmiers.

Ein Herr *J. F.* erhebt sich in der *France musicale* gegen die verschiedenen, in der Musik üblichen Schlüssel, welche er als ein ungeheures Hinderniss der Erlernung und Ausübung der Musik darstellt. Die sodann sich ergebenden Schwierigkeiten in der Notirung werden auf französische Weise wegdemonstrirt, und das Resultat ist, dass nur einer, der G-Schlüssel, für alle Singstimmen und Instrumente beizubehalten ist. Nur das Kleben am Hergebrachten und Gewohnten habe bisher die verschiedenen Schlüssel geschützt. Ohne diese Anathema gegen die armen Schlüssel näher beleuchten zu wollen, erwähnen wir einer Argumentes, als karakteristisch für die Einsicht in französische Musikbildung. Als einen Grund gegen die verschiedenen Schlüssel erwähnt Herr *J. F.* die Schwierigkeit des Transponirens aus einer Tonart in die andere, namentlich beim Pianoforte wegen der dabei für die beiden Hände vorkommenden zwei Schlüssel; er bemerkt hierzu, dass kein Liebhaber diese Schwierigkeit zu überwinden vermöge, ja, es gebe sogar nur sehr wenige Künstler vom Fache (professeurs), welche dies zu leisten vermöchten. Ob Herr *J. F.* wohl dasselbe Urtheil über die *teutschen* Künstler und Kunstliebhaber fällen würde? — In einer spätern Nummer des gedachten Blattes vertheidigt ein Herr *Fremeaux* das bisherige System, erklärt jedoch zugleich, er werde auf eine einzige Replik nicht antworten. Eine solche ist auch erfolgt: Herr *J. F.* bleibt bei seiner Ansicht.

Meyerbeer's Hugenotten sind nun unter dem veränderten Titel: *Die Ghibellinen vor Pisa* und mit mehreren Abänderungen und Auslassungen in *Wien* aufgeführt worden. Die Aufführung war sowohl in den Solopartieen, als auch in den Chören vortrefflich, der Beifall enthusiastisch. Gleich Marcels Hugenottenlied im ersten Aufzuge musste wiederholt werden; eben so einige Chöre; ganz besonders aber fand der vierte Aufzug den stürmischsten Beifall, und nicht minderen das Terzett im fünften Akte.

Die berühmte Sängerin *Unger* aus Wien, welche bekanntlich mit grösstem Beifall in Dresden gastirte und am 17. August ihre Gastdarstellungen daselbst mit Rossini's Semiramide geschlossen hat, geht nach Triest, wo sie für den Herbst engagirt ist. Sie nennt sich *Cogher*; für Italien ist dies, der richtigen Aussprache ihres Namens wegen, nothwendig — in Teutschland aber sollte billig das Ä in dem teutschen Namen wegbleiben!

Auber's Gesandtin ist in Wien mit glänzendem Erfolge aufgeführt worden; das Buch war umgearbeitet und führte den Titel: *Die Prinzessinn*.

In *Baden* sind viel ausgezeichnete Künstler versammelt: Thalberg, Beriot, Ole Bull, Ghys, die Schwestern Heinefetter. Die beiden Ersteren haben, unter Mitwirkung der beiden Letzteren, ein glänzendes Konzert gegeben, welches trotz dem hohen Eintrittspreise (2½ Thlr.) sehr besucht war. Thalberg spielte seine Moses-Fantasie und Erinnerungen an Don Juan, dann mit Beriot ein Duo für Piano und Geige. — Das dortige Orchester wird von einem *Waldteufel* dirigirt.

Die Pariser Virtuosen, welche zur diesjährigen Saison nach London gingen, beklagen sich darüber, dass sie im Ganzen nur wenig Aufmerksamkeit haben erregen können; sie seien zu spät gekommen: ein teutscher Geiger, *David*, habe bereits das ganze musikalische Publikum Londons ein- und in Beschlag genommen, kein Konzert sei ohne ihn gegeben worden, kurz, er sei *fashionable* gewesen. Dies Zeugniss muss, zumal aus Franzosenmund, ganz Teutschland erfreuen. — Uebrigens ist David schon seit längerer Zeit wieder in Leipzig angekommen.

Ankündigungen.

Fr. Kalkbrenner's Werke
im Verlag von
Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Oeuv. 47. 8 Variations sur: „God save the king," pour le Piano. 8 Gr.
— 92. 7me Fantaisie sur l'air des trois Notes de J. J. Rousseau (in G) pour le Piano. 12 Gr.
— 93. Thème varié pour le Piano. 8 Gr.
— 96. Grande Sonate (in F) pour le Piano. 18 Gr.
— 98. Rondino (in Es) pour le Piano. 12 Gr.
— 33. 8me Fantaisie sur le Duo: „La ci darem," de l'Opéra: Don Juan (in A) pour le Piano. 14 Gr.
— 37. 9me Fantaisie sur l'air: „Roy's Wife" (in C) pour le Piano. 12 Gr.
— 39. Sonate (in B) pour Piano avec Flûte ou Violon et Violoncelle ad libitum. 1 Thlr.
— 40. Marche pour Piano à 4 mains. 6 Gr.
— 45. Rondo alla Polacca (in A) pour le Piano. 12 Gr.
— 46. La Solitude. Rondo (in G) pour le Piano. 8 Gr.
— 48. Grande Sonate (in A moll) pour le Piano. 1 Thlr.
— 50. 10me Fantaisie sur l'air: „The last Rose" (in E) pour le Piano. 12 Gr.
— 51. Air varié pour le Piano. 8 Gr.
— 52. Rondo précédé d'une Introd. (in Es) pour le Piano. 8 Gr.
— 53. Fantaisie sur l'air: „Rule Britannia" (in C) pour le Piano. 12 Gr.
— 54. 3 Andantes pour le Piano. 12 Gr.
— 55. Polonaise brillante (in B) pour le Piano. 10 Gr.
— 56. Grande Sonate (in F moll) pour le Piano. 1 Thlr.
— 57. Rondo tiré du Figaro de Mozart (in B) pour le Piano. 16 Gr.
— 59. Rondo pastoral (in A) pour le Piano. 12 Gr.
— 60. 11me Fantaisie sur l'air: „Were a maiden" (in G) pour le Piano. 12 Gr.
— 61. 1er grand Concerto (in D moll) pour Piano avec Orchestre. 2 Thlr. 12 Gr.
— 61. 1er grand do pour Piano seul. 1 Thlr.
— 62. 12me Fantaisie sur un thème écossais (in F) pour le Piano. 12 Gr.
— 63 Grande Valse (in A) pour Piano avec Flûte. 10 Gr.
— 66. Gage d'Amitié. Grand Rondo (in B) pour Piano avec Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.
— 66. Le même pour le Piano seul. 16 Gr.
— 74. Variations brill. avec Introd. et Finale sur des thèmes de l'Opéra: „Der Freischütz" pour le Piano. 16 Gr.
— 76. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Le Maçon d'Auber (in G) pour le Piano. 8 Gr.
— 77. Mélange sur différ. Motifs du Crociato de Meyerbeer (in C) pour le Piano. 8 Gr.
— 78. Introduction et Rondino sur l'air favori: „Ah! povero Calpighi," de Salieri (in Es) pour le Piano. 10 Gr.
— 80 Grande Sonate nouvelle (in B) pour Piano à 4 mains. 1 Thlr. 12 Gr.
— 81. Quint. pour Piano avec Violon (ou Clarinette), Viola (ou Cor), Violoncelle et Basse. 2 Thlr. 8 Gr.
— 85. Variations brillantes sur la Cavatine: „Di tanti palpiti" (in A) pour Piano avec Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.
— 85. Les Mêmes pour le Piano seul. 16 Gr.
— 150. La Crainte et l'Espérance. Rondo (in D) pour le Piano. 20 Gr.
— 151. Variations brill. sur une Pensée de Bellini (in F) pour le Piano. 20 Gr.
— 152. Grand Septuor (in A) pour Piano, Hautbois, Clarinette, Cor, Basson, Violoncelle et Basse. 3 Thlr.
— 152. Le même pour le Piano seul. 1 Thlr. 12 Gr.
— 152. Le même arrangé à 4 mains. 2 Thlr.
Oeuv. 155. Grande Fantaisie brill. sur thèmes de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer (in D) pour Piano et Violon (La Partie du Violon de Lafont). 1 Thlr. 8 Gr.
— 155. La même pour Piano et Flûte. 1 Thlr. 8 Gr.
— 156. Le Pas. Scène dramatique (in F) pour le Piano. 20 Gr.
— 158. 3 Pensées fugitives (Reverie, Chant romantique, Toccata). 1re Suite pour le Piano. 20 Gr.
— 160. Grande Fantaisie et Variat. brill. sur un Chœur de la Norma de Bellini (in G) pour le Piano. 1 Thlr.
— 162. Souvenir de Guido et Ginevra de F. Halevy. Fantaisie brill. (in D moll) pour le Piano. 1 Thlr.
Air varié Le bon vieux temps pour le Piano. 10 Gr.
La femme du matin. Pensée fugitive pour le Piano. 6 Gr.

Berichtigung.

Die in der siebenten Nummer des musikalischen Monatsberichts von **Hofmeister**, und in einigen andern Blättern erhobene Nachricht über das Verlagseigenthum neuer Kompositionen von Labitzky, überlassen wir den Herrn Joh. Hoffmann in Prag, ist durchaus nicht in der Anordnung zu verstehen, wie es dort abgedruckt ist, sondern bezieht sich lediglich auf Deutschland, wie aus nachstehender Erklärung des Herrn Labitzky erhellt. Mit Unrecht nennt sich Herr Hoffmann den alleinigen Eigenthümer. Meine Ausgabe, zu welcher ich früher, schon am 16. April u. c., das Eigenthumsrecht erkaufte, ist eine rechtmässige Originalausgabe, welche auch zu äusserer Anerkennung gegen die Prager nicht zurücksteht.

St. Petersburg, den 26. Juli 1839.

C. F. Holtz, Musikalienhändler.

Da ich zu der vollkommenen und richtigen Ausgabe der Oeuvres 49 bis mit 53, das Verlagsrecht für Russland an Herrn C. Friedr. Holtz in St. Petersburg verkauft habe, und deshalb ein Verachten in dem Monatsbericht No. 7 vom Julimonat, des Herrn Joh. Hoffmann durch mich geschehen, so bringt dies zur allgemeinen Kenntniss

Karlsbad, den 18. August 1839.

Joseph Labitzky.

Offene Organistenstelle.

Die Organistenstelle in dieser Stadt ist zu besetzen und ein Knabe im Auslande für dieselbe angemessen gefunden. Es werden demnach alle diejenigen, welche diese Stelle wünschen und den Organistendienst an städtischer Hauptkirche tüchtig verwalten, auch die Aufführung eines Oratoriums dirigiren können, ausserdem aber gründlichen Unterricht im Pianofortespiel, nach den Anforderungen der gegenwärtigen Zeit, zu ertheilen befähigt sind, aufgefordert, ihre deshalligen Gesuche mit den nöthigen Zeugnissen vor dem 15. Oktober d. J. an die unterzeichnete Behörde portofrei einzusenden. Das Dienstreinkommen beträgt ausser freier Wohnung etwa 400 Thlr. in Golde und kann durch Unterricht leicht auf mehr als das Doppelte gebracht werden.

Oldenburg, aus dem Grossherzoglichen Consistorium, den 12. August 1839.

Hayen.

Zur Nachricht an die Subscribenten
auf das
Universal-Lexikon der Tonkunst,

dass der Supplement-Band, grösstentheils Biographien lebender Künstler, noch im Laufe dieses Jahres erscheinen wird.

Stuttgart, den 18. August 1839.

Franz Heinrich Köhler.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. № 36. 1839.

C. G. Reissiger

Neunzehntes Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 103. Pr. 2 Thlr. 4 Gr. — *Dixième Trio etc.* Oeuv. 115. Pr. 2 Thlr. — *Onzième etc.* Oeuv. 125. Pr. 2 Thlr. — Sämmtlich in Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Angezeigt von G. W. Fink.

Herr Kapellmeister Reissiger ist der musikalischen Welt hinlänglich und rühmlich bekannt; und gewiss, er verdient den Namen, den er sich durch tüchtige Bildung seiner Talente und durch treuen Fleiss als Komponist und Dirigent redlich erworben hat, mit vollkommenem Rechte. Beinahe kein bedeutendes Fach der Tondichtung gibt es, worin sein regsames Streben, sich als eifrigen Diener der Tonkunst zu bethätigen, sich nicht verdient gemacht und eine grosse Anzahl Musikfreunde erfreut hätte. Ja im Fache des echt teutschen Liedes gehört er unwidersprochen unter die vorzüglichsten Männer, die als Lieblinge des ganzen teutschen Volkes obenan stehen; die gelungensten seiner Liederweisen sind in Aller Munde, erquicken Kenner und Laien und bewähren ihre Gediegenheit bei jeder Wiederholung. Dazu ist, wie Jeder weiss, sicher gebildete Lebendigkeit des Gefühls, natürliche Frische anziehend melodischer Erfindung und jene Innigkeit erforderlich, die den unterscheidenden Vorzug des teutschen Liedes ausmacht. In der Kirchenmusik, die sich von der eben genannten Kompositionsart und ihren bald feinfühlenden bald starktreffenden Lebenstakt durch eine einerseits erhabene, andererseits demüthig fromme Empfindung auszeichnet, dabei volle Kenntniss des Kontrapunktes, Bekanntschaft mit den Meisterleistungen der Vorzeit und grossartigen Gedankengang voraussetzt, hat er so Wichtiges, Beachtenswerthes und an vielen Orten, wo diese seine Werke würdig zu Gehör gebracht wurden, bereits Hochgeachtetes und Anerkanntes geliefert, und zwar sowohl im alten als im neueren Kirchenstyle, dass wir diesen Hochpunkt seiner glücklichen Thatigkeit, den wir längst und öfter bereits gebührend würdigten, nur kurz in ehrenvolle Erinnerung zu bringen haben. Auch viele seiner grösseren Orchesterarbeiten, als Ouverturen und Sinfonieen, wirkten durch zeitgemäss ansprechenden Inhalt und durch überaus gewandte, tüchtige und erfahrene Instrumentazionsfülle so freundlich und durchgreifend, dass wir und Andere nicht selten von jenem unzweideutigen Beifall, der Wahrheit gemäss, zu berichten hatten, der mit dem aus Nebenumständen hervorgegangenen nichts gemein hat. Und so ist denn Reissigers Name überall in Ehren, und es gibt Gegenden Teutschlands und auswärtige Reiche, z. B. Dänemark, wo dieses Mannes Tonschöpfungen ganz besonders in glänzender Aufnahme stehen und gefeiert werden.

Nicht minder ist es der Welt bekannt, was dieser mit Recht geehrte, so vielfach thätige und musikalisch kenntnissreiche Mann im Fache der Oper leistete. Was er für häusliche Musik that, davon sprechen, zum Theil wenigstens, die oben genannten Trio's, zu denen noch eben ein zwölftes in derselben Verlagshandlung gekommen ist, von welchem letzten wir hier darum noch nicht sprechen, weil wir es bis jetzt in solcher Schnelle noch nicht hören konnten, da es im Sommer gerade nicht jederzeit leicht ist, tüchtige Instrumentalisten zu vereinen. Wir haben es uns aber zur Regel gemacht, solche und ähnliche Werke nicht blos mit den Augen, sondern auch mit den Ohren kennen zu lernen, bevor wir uns ein Urtheil erlauben. — Auch diese Werke zählen eine beträchtliche Anzahl Freunde, die sie mit Vergnügen öfter hören und ausüben. Davon, hätten wir nicht sprechendere Zeugnisse dafür, würde schon die nicht geringe Zahl derselben zeugen, zu welcher sie im Drucke nicht herangewachsen sein würden, finden sie nicht den Antheil, ohne welchen kein Verleger so viele Fortsetzungen liefern kann, wären auch die Werke selbst an sich noch so gut. Daraus aber geht ganz natürlich von selbst hervor, dass die Zahl der Druckwerke irgend eines Mannes nichts weiter zu beglaubigen vermag, als wie viel er entweder in seiner Zeit im Ansehen steht, oder wie sehr er gerade geeignet ist, den Geschmack einer hinlänglichen Anzahl seiner Zeitgenossen zu treffen. Ob hingegen irgend ein Mensch mehr oder weniger Anhänger und Verehrer in der Zeit seines Wirkens zählt, kann schlechthin nicht immer als richtige Folge des mehr oder minder Guten oder Schlechten der Sache selbst angesehen werden, die sich darum auch manchmal in der Folgezeit ganz anders stellt, als in der Gegenwart. So wenig also auch aus dem Antheile und der Zustimmung Vieler stets ein nothwendig richtiger Schluss auf den dauernden und echten Werth einer zeitgeltenden Sache gemacht werden kann, eben so falsch und sonderbar muss es genannt, wenn irgend ein anders gesinnter Mensch der Gegenwart sich erdreistet, den Geschmack und den Glauben Anderer zu verlachen und zu verhöhnen. Das Recht hat Niemand und nimmt sich Niemand, als die

s1 Jahrgang

unbesonnene Arroganz; denn Geschmack und Glaube sind frei und dulden keinen Zwang. Eben darum muss aber auch der Gegenglaube eben so frei sein und darf eben so wenig verlacht werden. Vielmehr hat *Jeder* nicht blos ein Recht, sondern sogar die Pflicht, *auf anständige Weise* und im Bewusstsein, dass nichts Menschliches, also er selbst eben so wenig, vollkommen und untrüglich ist, seine Ueberzeugung zu sagen, damit das Wahre und Gute durch angeregte Ueberlegung möglichst gefördert werde zu steigender Veredlung, welche sie des Spruches vergessen kann: Prüfet Alles und das Beste behaltet. — Diese Prüfung, die Jedermann noth ist und jeder Sache, wird zum Gewinne des geehrten Komponisten dieser Trio's, so wie der Kunst deshalb noch dringender, weil diese geselligen Unterhaltungs- und Erholungwerke bisher auch manche Gegner zählen, deren Meinung um so reiflicher zu erwägen ist, je mehr sie es mit einem ausgezeichneten und begabten Manne und mit Tonwerken zu thun haben, die nach unserer besten Ueberzeugung ausserordentlich Herrliches, Gediegenes und wahrhaft Schönes in sich tragen. — Wäre nun der Einwand der Gegner für die Wirkung vielleicht von Wichtigkeit, für den Komponisten zu kräftiger Abänderung und Entfernung desselben wohl gar eine Kleinigkeit: so wäre ja die gerade Hinstellung für den Künstler, die Welt und die Kunst von dreifach offenbarem Nutzen. — Worin besteht also der Einwand der Gegner? Sie sagen: Reissigers allerneuste Tonwerke solcher und ähnlicher Art sind trefflich gearbeitet, enthalten nicht blos Schönes, sondern auch Grosses: aber auf einmal kommt etwas Gewöhnliches, Alltägliches dazwischen, was alles Vorige gleich wieder verdirbt und die ganze erfreuliche Empfindung vernichtet. — Der Einwurf ist von Bedeutung, regt vielfache Betrachtungen auf und zeigt uns vor allen Dingen, welche Abtheilung der Musikfreunde es vorzüglich ist, die jenen Einwand machen und wofür sie den achten, dem er gemacht wird. Sie verlangen eine ununterbrochen karakteristisch fortgeführte Haltung des eigenthümlichen Styles, der das Meisterliche gibt, und indem sie sich durch irgend eine fremd anklingende, wenn auch sonst hübsche Melodie aus dem vorher aufgeregten Gefühle geworfen bekennen, ehren sie den Komponisten dadurch mit dem vielsagenden Zugeständniss, dass er sie durch seine Töne in einen solchen Zustand des Gefühls versetzen wusste, den sie als einen erwünschten empfinden, aus welchem sie sich daher um so weniger herausgerissen lassen wollen. Es gibt Einwürfe, die immer den Sinn, dem sie gemacht werden, selbst dann noch ehren, wenn ihn auch wirklich der Fehler trifft, dessen man ihn in einer gewissen Richtung seines Wesens beschuldigt. Zu einem Komponisten, der nur leichthin Unterhaltendes und spielendes Zeitvertreib liefert, macht kein Mensch eine solche Forderung; im Gegentheil ist man lediglich mit ihm zufrieden, wenn er nur eben gibt, was klingend unterhält und unterhaltend klingt. Mit dem Einwurfe selbst wird demnach unserm Tondichter stillschweigend etwas sehr Ehrenvolles eingeräumt, was ihm auch nicht zu nehmen ist, so lange die Kunst in ihren gediegenen Werken geehrt wird, die ihm Jeder zutraut und zutrauen muss, weil wir dergleichen bereits von ihm besitzen. — Man möchte also gern aus dieses tüchtig gebildeten Mannes Unterhaltungskompositionen jene leichteren, mit seinem gediegenen Wesen nicht gut sich vereinigenden Anklänge an andere Tonsetzer des Zeitgeschmacks getilgt sehen zu vollkräftiger Abrundung eines ihm allein zugehörigen, höheren und selbständigen Bildes meisterlicher Gediegenheit, die ihm zukommt, weil er sie leisten kann. Und solche Anklänge an einen und den andern Zeitliebling, von denen seine eigenthümlichsten Lieder und Kirchenwerke keine Spur zeigen, finden sich in seinen Trio's zuweilen allerdings. Warum sich dies gerade in seinen Unterhaltungwerken zeigt, ist nicht schwer zu errathen. Der Wunsch, so viel als möglich Allen zu gefallen, ist sehr erlaubt. Indem man sich ihm überlässt, verliert aber vorzugsweise der, welcher Höheres in sich trägt, zu leicht sich selbst, aus geheimer Furcht, mit zu festem Halten an sich und seiner Eigenthümlichkeit vielleicht die Welt und ihre Zuneigung in der Gegenwart zu sehr zu verlieren. Allein schon zu fest und sicher im Eigenen und Würdigen naht sich jenen Nachgebern, jenen Schaumschlägern nur von Zeit zu Zeit, während es in das ganze Wesen des Menschen aufgenommen werden müsste, so dass er selbst und die Rücksicht auf die Welt sich gegenseitig durchdrungen haben müssten, wenn das Abstechende nicht hervortreten sollte. Das weitere Durchforschen dieses sehr wichtigen Verhältnisses können wir um so mehr übergehen, je lehrhafter uns diese drei zu besprechenden Unterhaltungwerke Reissigers überzeugen, dass er den Sieg über jenes unwillkürlich zuweilen laut werdende Schwanken seines Selbst und seiner Wünsche mit jedem dieser drei letzten immer fühlbarer bereits gewonnen hat. Das Angenehme für die Welt wird und kann eben sowohl in solchen als in andern Gaben aus ihm selbst rein und sicher hervorbrechen, als das gediegen Kräftige und Erhebende, was ihm hierin freiwilliger zuströmt, weil es ihm selbst lieber ist. Beides wird sich in Eins schlingen und so ein selbsteigen Vollgehaltenes erzeugen, das in Würde und Anmuth auch das Wohlgefällige aus sich selbst schöpft, oder eigentlich im eigenthümlich Selbständigen schon abgerundet und darum am wirkungsreichsten verbindet. — Nach diesen, irren wir nicht ganz, vielbezüglich wesentlichen Erörterungen haben wir bei Beschreibung dieser Nummern nur hauptsächlich jenen Einwand näher zu bestimmen und in bei weitem vorherrschend überwiegender Tüchtigkeit zu zeigen, wie schnell der geehrte Komponist jene sich zuweilen nur einmischenden Uebel für immer völlig verscheuchen und im eigenen Lichte sich im Wohlgefälligen, nicht blos im Soliden wandeln kann. — Gleich das neunte Trio wird durch eine pathetische Einleitung in Hörze zu einem sehr wirksamen und schönen All. appassionato, $^6_4$, F moll, geführt, worin am meisten das Pianoforte beschäftigt ist, doch so, dass die andern Instrumente betheiligt sind, wie es für ein gutes Trio nothwendig ist. Hier sind es nun blos einige zu gewöhnlich gebrauchte Fortschreitungsphrasen, die gegen das übrige, herrlich gehaltene Ganze zu sehr abstechen. Wäre das Ganze weniger schön und gediegen, würde

eine solche Kleinigkeit gar nicht auffallen. Gerade im Würdigen sind es die leichten Bewegungen, die fein beachtet werden müssen, was meist erst der Feile gelingt. Das Scherzo in Cmoll ist tüchtig, vorzüglich im kräftigen Hauptsatze, weniger eingreifend im gefälligen melodischen Trio. — Dagegen ist das Andante con moto, ¾, Fdur, schön, in mannichfachen Wendungen, ohne alle Unterbrechung des Gefühls angenehm gehalten. Das Finale, ⁶⁄₈, Fmoll, All. molto appassionato, ist frisch, sehr schön verbunden, im Ganzen vortrefflich, auch der Schluss, der an das Anfangs-Adagio erinnert. Hier ist es nichts weiter, als eine Zwischenmelodie, die an die Norma erinnert, was aber um jener Einwendung willen bei der Durchsicht getilgt werden müsste, um das in der That sehr brillante und sehr ansprechende Ganze zum vollselbständigen Meisterwerke zu erheben. — Das zehnte Trio ist noch vortrefflicher und wäre durch und durch karakteristisch gehalten, wenn im ersten All., Dmoll, ¾, eine einzige im Verhältniss zum Ganzen zu leere Stelle getilgt worden wäre. Das Andantino, ⅔, Fdur, ist so lieblich, als das Scherzo Presto, ⅓, Bdur, frisch, rund heraus, im schönsten Flusse, neuem Schnitte der Zeit, aber durchaus eigenthümlich ist, so trefflich als das Final-Rondo, ²⁄₄, All. — Gewiss, diese Trio's sind des Komponisten vollkommen würdig und verdienen, dass der Verfasser bei der Durchsicht jedes neuen auf jene, im Grunde sehr geringe und leicht zu vermeidende Ausstellung einer namhaften Partei sorgfältige Rücksicht nimmt. Es ist in der Ordnung: Wo Alles schön ist, da fällt jede Kleinigkeit auf, die minder schön sich zeigt. Es ist wie mit einem vollendet schönen Vortrage des Spielers, wo ein einziger falsch oder hölzern angeschlagener Ton unangenehm gefühlt wird, während bei einem plumpern Spiel Alles recht ist, wenn es nur herauskommt. — Wir freuen uns, dass wir vom eilften Trio mit Ueberzeugung sagen können: Es ist abermals schöner und runder in sich. Gleich der erste Satz ist bei trefflicher Arbeit überaus wirksam; nichts wird man auffinden, als eine Reminiszenz an Zemire und Azor. Der zweite Satz ist ein echtes Scherzo; das Andantino con espress. herrlich in jeder Hinsicht, und der letzte Satz, wie er sein soll. — Und so heben sich denn diese geselligen Unterhaltungswerke für gut geübte Spieler immer höher, verdienen sich immer entschiedener den Beifall, den schon die früheren, wenn auch getheilter, sich erwarben, und machen uns auf das eben jetzt erst erschienene zwölfte, was wir noch nicht sahen, begierig.

Jaques Rosenhain

1) *Quatre Romances pour le Pianoforte.* Oeuv. 14. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 14 Gr.
2) *Morceau de Salon. Romance pour le Piano.* Oeuv. 15. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.
3) *XII Etudes caracteristiques.* Oeuv. 17. Leipzig, chez Frdr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr.

Herr Rosenhain hat als Klaviervirtuos und als Komponist für den Salon in Paris, wie früher in London, nach öffentlichen Berichten beider Länder, bedeutendes Aufsehen erregt. Französische Blätter heben vorzüglich heraus, dass er im Vortrage eine reizende Zartheit und Eleganz besitzt und sich als Komponist das Vorzüglichste aller neuen und gefeierten Pianofortekomponisten angeeignet habe. Aus den genannten Tonsätzen ergibt es sich allerdings, dass er die besten neuen Klavierkomponisten mit Nutzen studirte, das am Meisten Geltende in sich aufzunehmen und in Eins zu verschmelzen wusste, ohne geradezu, bis auf sehr wenige Fälle, nachzuahmen. Seine Kompositionen erfreuen sich also natürlich und mit Recht eines verbreiteten Beifalls. Am leichtesten unter den vorliegenden sind die vier Romanzen auszuführen, in deren erster sich mit teutscher Modulazion italienische Melodie verbindet, welche er vorzugsweise zu lieben scheint; denn die zweite Nummer bringt abermals eine dem Wesen nach Bellini'sche Melodie, die sehr hübsch gehalten und durchgeführt ist. Die dritte Nummer, Scene suisse au bord du lac de Genève überschrieben, ist weit mehr balletartig und so in dieser Weise für Viele sehr gut unterhaltend, wie die letzte, wieder romanzenartige Nummer, die eine recht hübsche Kleinigkeit ist. — Das Salonstück ist in grösserer Bravour so angenehm und mit so viel Geschmack der eben hauptsächlich geltenden Art verfasst, dass es ein ganz echtes Salonstück zu nennen und jedem Pianofortespieler zu empfehlen ist. Wo wir es vortragen hörten, da hat es auch lebhaft gefallen. — Die Etüden selbst, wie das jetzt seit geraumer Zeit fast erfordert wird, sind gleichfalls unter die Salonstücke, wenigstens grösstentheils, zu zählen; sie sind einzeln für sich recht freundliche, abgeschlossene Tonbilder von wenigen Seiten. Dabei sind sie jedoch zugleich nützliche Uebungen. Das erste feurig vorzutragende Allegro ist z. B. besonders dafür, schnell wechselnde Dreiklangslagen deutlich anzugeben; die zweite Etude ist, das Staccato auf verschiedene Weise vorzutragen; die dritte für rasch wechselndes Ablösen beider Hände; die vierte (Elégie) für gebundene Spielart; die fünfte vereint im Dialog, der dramatischer Natur ist, die vorigen Uebungen; die sechste, ein Schifferständchen, dient vorzüglich der linken Hand u. s. w. — Als die wichtigsten sind unstreitig herauszuheben No. 7, All. passionato; No. 9, Vivo e con agitazione, für Viele von bedeutendem Nutzen, wie No. 10, die zugleich eine der schwersten dieser Sammlung ist und eine der längsten. — No. 11 im tempo rubato, ebenfalls sehr wirksam, und No. 12, der in Paris so vielbeliebte und bewunderte Silfentanz, welcher zuverlässig Jeden zwar an Mendelssohn-Bartholdy's Sommernachtstraum und anderwärts an Weber's Oberon erinnert, nichts desto weniger aber, wo er gut vorgetragen wird, allemal enthusiasmirt. — Uebrigens herrscht auch in den Etuden die Liebe zu italienischer Melodie deutlich vor. — Lebhaft zu empfehlen sind also die Werke gewiss. — Wir werden ausführlicher über den beachtenswerthen Mann zu sprechen Gelegenheit haben, da wir bald das Vergnügen haben werden, ihn auch in seiner Ausführungsweise genauer kennen zu lernen.

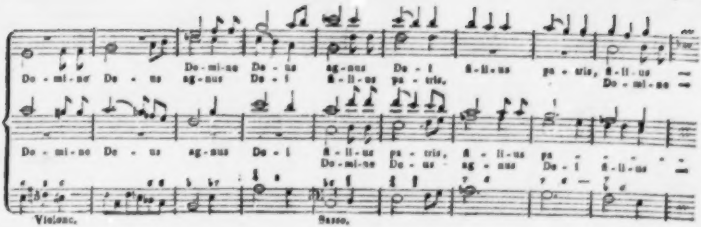

Den Raum zu schonen übergehe ich die andern bedeutenden Gedanken, die sich zu diesem in der Folge gesellen, und von denen der, für die pomphaften Worte: Deus pater omnipotens und Qui sedes ad dextram patris aufgesparte, und das seltsam scheinende, aber äusserst eindringliche: miserere nobis — allerdings auszuheben wären; und setze nur noch dies hinzu. Das Qui tollis peccata etc. ist mit in diesen Satz gezogen, und, was sehr befremdet, eben wo dies eintritt, steht più Allegro beygeschrieben. Der kunsterfahrne Komponist hat gefühlt, dass dieser einfache, ganz gleichmässig fortschreitende Satz dem Zuhörer zu lang werden möchte; hat deshalb sich jener Nothhülfe bedienet, und die Textesworte über der Musik vergessen —: so ist wohl jeder geneigt bey dem ersten Anblick der Stelle zu urtheilen. Aber man sehe sie genauer an, so genau, dass man sie deutlich hört, oder höre sie wirklich bey der Ausführung, und man wird auch hier finden, dass das Genie der Nothhülfen nirgends bedarf, sondern dass der Geist der Sache selbst die Hülfe mit sich bringt; denn durch engeres Zusammendrängen der zum Theil vorher zerstreueten Ideen u. s. w. hebt sich das Gefühl von hier an höher, zum Innigern, Aengstlichen, Dringenden — und wie neu, wie richtig und wahr wird dadurch die Ansicht der Worte: qui tollis peccata mundi, miserere nobis? — Das sehr munter beginnende und rasch forteilende Quoniam tu solus etc. enthält einen sehr gut ausgeführten und zugleich glänzenden Fugensatz über die Worte: in gloria Dei patris etc., in welchem es mir aber nicht gut scheint, dass (wie auch in einigen Stellen anderer Sätze) die Altstimme zu hoch, sogar bis f, steigt. Die Würkung des ächten vierstimmigen Gesanges, die grossentheils auf der Kraft der beyden Mittelstimmen in ihren mittlern Tönen beruhet, verliert immer, wenn der Alt als zweyter Sopran behandelt ist. In den Opern ist der Komponist gemeiniglich dazu gezwungen, weil gute Altstimmen unter die grössten Seltenheiten auf Theatern (besonders in Deutschland und Frankreich) gehören: aber in guten Kirchen- und Konzert-Chören kann man sie ja wohl noch voraussetzen, und sollte sie recht sehr in Ehren halten.

Bis hierher ist diese Messe recht gut und eines talentvollen Künstlers, ja auch eines Haydn würdig: jetzt aber, mit dem Credo, hebt sich der Geist und das Interesse noch um vieles, und sichert dem Werke seinen Platz unter den Auserwählten einer für alle Zeiten gesammleten musikalischen Bibliothek.

Um Raum für das zu gewinnen, was eine wörtliche Detaillirung und Ansicht im Einzelnen zulässt, übergehe ich vieles Vortreffliche, was jene nicht zulassen würde. Das Credo fängt mit dem kraftigen Gedanken in Unisono durch alle Stimmen an:

Ouverture à grand Orchestre

composée par *L. A. Embach* et publiée par la Société des Pays-Bas: Pour l'encouragement de l'art musical. Rotterdam, chez J. H. Paling et Comp. Leipzig, chez C. F. Peters. Pr. 6 Fl. 40 Kr.

Der rühmlichst gekannte, überaus nützliche holländische Verein „zur Beförderung der Tonkunst," dessen Thätigkeit und Eifer fortwährend im Steigen ist, hat sich durch die Veröffentlichung dieser Ouverture in diesem Jahre abermals von Neuem verdient gemacht. Es ist durch diese Herausgabe auf eigene Kosten wieder ein junger Mann mehr in die musikalische Welt eingeführt und dadurch unstreitig zu glücklicherem Vorwärtsstreben angefeuert worden. Zu bedauern haben wir es nur, dass wir vor der Hand nichts mehr thun, als das Dasein des neuen Werkes anzeigen können, da wir nur den Stimmenabdruck, aber keine Partitur der neuen Arbeit sahen. Wahrscheinlich werden wir die Ouverture im Laufe des künftigen Winters zu hören bekommen. Dann werden wir wenigstens im Stande sein, von ihrer Wirkung und Aufnahme Näheres zu berichten.

Christoph August Gabler,

geboren am 15. März 1767 zu Mühltroff im sächsischen Voigtlande, wo sein Vater Prediger war. Schon im achten Jahre spielte er, unterrichtet vom Organisten, Choräle nach bezifferten Basse vor der Gemeinde, und im zehnten hatte er es bereits auf der Violine so weit gebracht, dass er im Hause des damaligen Gutsbesitzers, Freiherrn von Kospoth, Vaters des Komponisten, der eine treffliche Kapelle hielt, die zweite Stimme in den Quartetten mitspielen konnte, die täglich von 4 bis 6 Uhr, und in den Konzerten, die täglich von 8 bis 10 Uhr Statt fanden. Abwechselnd begleitete er grössere Tonwerke am Flügel oder trug Klavierkonzerte vor, wie der zweite Sohn des Gutsherrn. Im dreizehnten Jahre sandte ihn der Vater auf die Schule nach Schleiz, wo er sieben Jahre blieb; in den beiden letzten Jahren bekleidete er daselbst die Stelle eines Organisten der Hauptkirche und des Präfekts im Singchore, für welchen er mehrere Gelegenheitsstücke versuchte. Auch an die Hofkonzerte wurde er gezogen, und sein Ruf als Klavierspieler fing an sich zu begründen. Einige Kompositionen für das Pianoforte und zwei Sinfonieen, welche in diesen Hofkonzerten mit Beifall aufgenommen wurden, machten ihm Ehre. 1787 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jura zu studiren. Die Musik wurde wirklich zwei Jahre lang zur Nebensache gemacht, aber im dritten wollte dies nicht mehr gehen der vielen musikalischen Bekanntschaften wegen. Vom jüngsten Sohne des Barons von Kospoth beredet, begab er sich mit ihm nach Göttingen und vertauschte die Jurisprudenz mit den Kameralwissenschaften. Forkels Bekanntschaft war bald begründet, und man kann sich denken, dass der eifrige junge Mann die Gelegenheit nicht unbenutzt liess, sich unter Forkels Leitung im Theoretischen der Musik weiter zu bilden. Nach zwei Jahren nahm ihn der junge Baron von Kospoth als seinen Sekretär mit auf seine Güter. Schon 1796 legte er die Stelle nieder und ging zum zweiten Male nach Leipzig mit dem Vorsatze, sich ausschliesslich der Musik zu widmen. A. E. Müller wurde ihm Lehrer und Freund. Hier spielte er in den öffentlichen Konzerten und sein Ruf war gemacht. Schon 1797 erhielt er einen vortheilhaften Ruf als Musiklehrer in das Haus des Oberlandgericht-Assessors von Fock auf Saggad bei Reval, wo er vier Jahre blieb. Viele gewonnene Freunde in Reval beredeten ihn, sich in ihrer Stadt niederzulassen. Er erhielt dort 1801 ein gutes Engagement als Musiklehrer und einen ehrenvollen Posten im dortigen Oberlandgericht. Hier verheirathete er sich und lebte glücklich bis 1817, von welchem Jahre an ein unglücklicher Gedanke, nebenbei noch eine Stelle am dasigen Zolle anzunehmen, sein Glück durch eine Untersuchung störte, in welche die Missbräuche dieser Behörde ihn verwickeln mussten. Sechs Jahre währte der Prozess, der für ihn den günstigen Ausgang hatte, dass er völlig freigesprochen wurde. Seitdem beschäftigte er sich dort ganz mit Musikunterricht und Komposizion; stand auch ein Jahr lang dem Theaterorchester als Direktor vor. Unter der Menge seiner Schüler verdient seine älteste Tochter Jeanette als Klavierspielerin der rühmlichsten Erwähnung. — Diese Notizen, so wie die Angabe seiner theils bei Breitkopf und Härtel, bei Hofmeister und Peters in Leipzig, theils bei André in Offenbach u. s. w. gedruckten Kompositionen, sind nach seinen eigenen, 1826 gegebenen und nun uns mitgetheilten Anzeigen auszugsweise verfasst worden, also aus erster Quelle, weshalb die kurze Lebensbeschreibung des nun entschlafenen Mannes im Stuttgarter Lexikon darnach berichtigt werden möge. Von seinen Kompositionen erschienen

für das Pianoforte:

15 Sonaten; — 1 Serenade; — 1 Sonate à 4 mains; — Notturno à 4 mains; — 4 Ouverturen à 4 mains; — Adagio et Rondo; — 9 Partien Variazionen mit und ohne Begleitung, auch vierhändige; — 6 Polonaisen für zwei Hände und 6 für vier Hände; — 12 Allemandes; — 8 Valses; — 1 gr. Valse à 4 mains; — 3 gr. Marches à 4 mains, und eine Sonatine.

Für Harfe:

1 Sonate avec Violon. — 1 Fantaisie.

Für Gesang:

Der Pilger am Jordan. Oratorium. Bei Breitkopf u. Härtel.

Die Kaffeeschwester, mit Veränderungen.

Die Spinnerin. — Auch vierhändig für das Pianoforte.

Der Abschied vom Dörfchen, mehrstimmiger Gesang mit Pianoforte.

Trauerkantate zur Begräbnissfeier der Mad. Mara für vier Singstimmen. Bei Breitkopf und Härtel. — Diese Kantate wurde seinem eigenen Wunsche gemäss zu seiner Beerdigung von den Damen Mathis und Schmidt, und den Herren Breiting und Versing trefflich aufgeführt.

Neun Sammlungen ein- und mehrstimmiger Lieder und Gesänge, eine Hymne an den russischen Kaiser, und mehre in gemischten Sammlungen aufgenommene Gesangstücke. Unter den letzten sind zehn Lieder in dem von B. G. Wetterstrand herausgegebenen Liederbuche.

Seit drei Jahren hatte sich der thätige Mann in den Kreis seiner Kinder nach Petersburg zurückgezogen, wo er am 15. April 1839 starb.

Nachrichten.

Des Königs Geburtsfest in Erfurt

am 3. August.

Inhalt: Konzert des Soller'schen Vereins in der Predigerkirche: Löwe's Oratorium „Die Siebenschläfer." — Militärkonzert des Musikchors vom 32. Regimente. — Musikalische Feier im Theater. — Beethoven's cantata postuma. — Würdigung ihres Werthes. — Militärische Feier auf dem Domplatze. — Ritter's neueste, noch ungedruckte Kompositionen. Allgemeine Bemerkungen für Festreisende.

Wer jener schönen Feier in der uralten, interessanten Festung einmal beigewohnt hat, der kommt auch wohl zum zweiten, und dritten, oder wie wir, zum siebenten Male, um die früher empfangenen Eindrücke sich theils zu erneuern theils zu vervollständigen und sich Geist und Herz an einem Patriotismus und an der Pietät eines Volkes gegen seinen König zu erquicken, deren Wärme zumal in dieser Zeit besonders wohlthuend und erhebend einwirkt. Es kann indess hier nicht unsere Absicht sein, alle die reichen und mannichfaltigen Anregungen und Eindrücke, welche wir auch bei unserem diesmaligen Besuche der berühmten Thüringerstadt empfingen, in ihrer Gesammtheit zu schildern. Haben wir doch schon im rein musikalischen Fache des Stoffes genug vor uns.

Ein Besuch bei Herrn *Gebhardi*, dem verdienstvollen Theoretiker, Orgelspieler und Komponisten, verschaffte uns, unentgeltlich — so bringt es die Einrichtung des *Soller*'schen Vereins für empfohlene Einheimische und Fremde mit sich — den Eintritt in die Predigerkirche, in welcher schon seit Jahren stets am 2. August, Nachmittags um 3 Uhr, die musikalische Vorfeier des Festes stattzufinden pflegt. — Nach einer weitausgeführten Orgelfantasie von Herrn Gebhardi, über Themen aus dem Löwe'schen Oratorium, „Die Siebenschläfer," folgte dieses Oratorium selbst, in einer, wenn auch nicht vollkommenen, doch auch nicht misslungenen Aufführung. Am besten gelangen die Solopartien, vorgetragen von ansprechenden, ja zum Theil sehr schönen Stimmen, von welchen zumal einige der männlichen selbst auch höheren Anforderungen genügten. Der Chor schien uns diesmal weniger stark besetzt, als bei manchen früheren Aufführungen desselben Vereins. In zwei Hauptpartieen verlor er sich fast ganz im wüsten Getümmel allzu rasch genommener Tempi, wie sie die weiten Hallen und Gewölbe grosser Tempel am allerwenigsten vertragen mögen.

Wir sind Herrn Gebhardi, dessen Verdienste wir keineswegs Abbruch thun wollen, schon früherhin mit einer ähnlichen Bemerkung entgegengetreten, wollen aber diesmal recht gern unsere Ausstellung durch des Komponisten eigene Autorität belegen, wozu sich bald Gelegenheit finden wird. Die Intonazion des Orchesters war nicht immer vollkommen rein — ein Vorzug, der sich unter den statthabenden Verhältnissen freilich nur schwer erringen lässt. Das Streichquartett fanden wir früherhin zuweilen besser besetzt. Bei dem allen brachte das Oratorium oder vielleicht richtiger die dramatisirte Legende in der grossen Mehrzahl ihrer schönen, ja zum Theil köstlichen Partieen einen sehr günstigen Eindruck hervor. Auch diese zweite Aufführung des Werkes fand, wie die vorjährige, vor einem, die weiten Räume der Kirche fast überfüllenden Publikum Statt.

Nach kurzer Rast zog uns ein Militärkonzert des mit Recht weit und breit berühmten Musikcorps vom 32. Regimente an, in Vogels Garten, einem der besuchtesten Vergnügungsorte der Stadt. Es bestand theils aus Festmärschen, theils aus Ouverturen und anderen grösseren Arrangements für Blasinstrumente, theils aus patriotischen, von einem trefflich eingeübten militärischen Männerchor vorgetragenen Liedern und Gesängen; zusammen 12 Nummern. Alles ging unter Herrn Musikdirektors *Golde* Leitung, dessen Kompositionen und Arrangements sich einer wohlverdienten Anerkennung zu erfreuen haben, so vollkommen rund und exakt, wie man es nur wünschen mochte, und dieses Musikcorps, welches mehrere wirkliche Virtuosen in seiner Mitte zählt, kann sich ganz unzweifelhaft mit den allervorzüglichsten seiner Art messen. Nur im sonst meisterhaft gelungenen Arrangement der Ouverturen von Beethoven, Adam und Reissiger schien uns Herr Golde in Anwendung marzialischer Tonmittel dem Geiste der von ihm behandelten Werke theilweise etwas zu nahe getreten sein.

Die gelungenste unter Herrn Golde's eigenen Kompositionen, welche zum Vortrage gelangten, war eine Fantasie über — so hiess es im Programm — „Webers letzten Gedanken," eigentlich aber über einen allbekannten und beliebten Walzer von Reissiger, bestehend aus Introduktion, Thema, Variazionen, Trauermarsch und Finale für Blasinstrumente, im vollen Militärchor. Die nicht geringen Schwierigkeiten dieser Komposizion zumal in den zum Theil mehrstimmig gehaltenen und kontrapunktisch geführten Variazionen wurden mit meisterhafter Sicherheit und Feinheit des Vortrags überwunden. Wir halten es für Pflicht, wohlgeübte, stärker besetzte Harmoniechöre auf diese, höheren Anforderungen genügende Komposizion des Herrn Musikdirektors Golde aufmerksam zu machen. Indem wir seinen unbestreitbaren Verdiensten, die sich auch bei diesem schönen Konzerte in das hellste Licht stellten, die freudigste Achtung und Anerkennung zollen, bitten wir ihn doch angelegentlichst, das militärische Bärtlein, welches er in seinem Arrangement der Fidelio-Ouverture angesetzt, wegzuschneiden.

Die Feier des Hauptfesttages selbst, vom herrlichsten Wetter begünstigt, hatte Tausende festlich geschmückter Bewohner der Umgegend herbeigezogen, welche schon

am frühen Morgen, in mächtigen Zügen, die Stadt belebten. Nach einigen odyssreischen Irrgängen — aus Stolz auf unsere alte Bekanntschaft mit den labirinthisch verschlungenen Strassen und Gassen der grossen, aus drei kleineren so zu sagen zusammengeschobenen Stadt, in welche man niemals ohne Kompass und Grundriss, oder ohne einen tüchtigen Führer sich versenken sollte (man nehme diesen Wink zu Herzen!) — gelangten wir an das Theater, wo uns ein gütiger Freund in Empfang nahm, um uns (wir kultivirten Menschen haben doch zuweilen ganz ungemeine Kontraste der Eindrücke zu bewältigen!) aus dem hellsten Licht des schönen Augusttags in eine ägyptische Finsterniss und aus dieser wiederum in das blendende Zauberlicht einer Feenwelt zu leiten. An der Hand unseres ritterlichen Führers (wir wünschen einen solchen allen Festbesuchern) gelangten wir wohlbehalten, wiewohl nicht ohne einiges Stolpern in den Hafen einer Loge und hier auf einen Sitz um welchen uns Könige hätten beneiden mögen. Als unser geblendetes Auge sich in dieser Feenwelt allmälig zurecht fand und von näheren Eindrücken zu entfernteren überzugehen vermochte: siehe da! gerade gegenüber in der Mitte der Bühne ein herrlicher Baldachin mit der Büste des Königs, zu welcher aus dem Orchester ein lustiger Wald exotischer Gewächse duftig emporstieg. Zu beiden Seiten Altäre mit bunten Opferflammen. Dazwischen eine grünende Hecke von Myrthen und blühenden Pflanzen — hinter der Hecke die Sängerinnen des Erfurtschen Vereins im schönsten Kranze. Fürwahr, eine geschmackvolle, eine reizende Anordnung, trefflich dazu geeignet, den ganzen Seelenmenschen auf den Genuss von Webers elektrisch-feuriger Jubelouverture vor und vollzubereiten! — Unter tüchtiger Leitung des rühmlichst bekannten Musikdirektors Herrn Ketschau flog das Werk, bei ziemlich starker Besetzung, rund und lebensfrisch vorüber. Eine geistreiche Rede, von Herrn Professor Deinhardt gesprochen, ging vom Herzen zum Herzen und machte auch das des Ausländers warm. Leider vermochte die nun folgende Kantate diese Eindrücke nicht zu steigern. Es war die vor einigen Jahren unter Beethovens Namen in Wien herausgekommene. Ist dieses Werk, in welchem wir nur wenige Spuren des Beethovenschen Genius wahrgenommen haben, wirklich von ihm verfasst *), so hat er's sicherlich mit höchster Unlust geschrieben und es übrigens auch schon durch die Nichtherausgabe selbst für ein *caput mortuum* erklärt, welches weder der untergelegte Wiener, noch der, wiewohl im Ganzen noch besser passende Erfurt'sche Text zu beleben vermochte. Kein Wunder, wenn es nicht mit jener Begeisterung vorgetragen wurde, zu welcher früher wohl öfter Weber's Festkantate den an Gesangtalenten so reichen Chor des Erfurtschen Musikvereins erweckte. Man schien es bei der Aufführung selbst zu fühlen, dass man hier seine Kraft an ein unbelohnendes Werk gesetzt. Auch gestanden uns mehrere hochachtbare Mitglieder jenes Vereins offen ihr Bedauern darüber, im Vertrauen auf die blendenden Anzeigen jener Kantate und auf den grossen Namen, wodurch sie in die Welt eingeführt worden, darnach gegriffen zu haben. Wir halten es für Pflicht, hiermit öffentlich vor dieser Buchhändlerspekulazion *) auf die Kassen der so zahlreichen Verehrer der Beethovenschen Tonmuse zu warnen, und würden dies schon früher, sogleich nach erster Bekanntschaft mit dem Werke, nach seiner Erscheinung, gethan haben, wenn wir es nicht, zur Vermeidung leicht möglicher Irrung, für nöthig erachtet hätten, erst nach erlangter voller Erkenntniss desselben in lebenskräftiger Erscheinung unser Urtheil darüber auszusprechen, welches wir nun aus wohl begründeter Ueberzeugung und in der vollen Gewissheit thun, dass der grosse Tondichter, wenn er um die Herausgabe dieses, von ihm sicherlich aus guten Gründen zurückgehaltenen Werkes wüsste, sicherlich mit Füssen darein stampfen würde.

Die religiös-militärische Feier auf dem herrlichen Domplatze fand auch diesmal in gewohnter Weise statt; nur fehlte leider, wegen zunehmender Baufälligkeit des sie beherbergenden Thurmes, die eherne Stimme der gewaltigen Susanne im Kanonendonner der Festung.

Nachmittags gab es abermals Konzert in Vogels Garten inmitten eines Menschengewühls, welches durch sein Summen und Brausen in allen thüringischen und preussischen Zungen einen ruhigen Genuss der schönen Musik vom 32. Regimente durchaus unmöglich machte. Wir retirirten uns daher in die kühlenden Schatten eines ruhigeren Lustortes, wo wir im anmuthigsten und interessantesten der geselligen Kreise unsern Nachmittag, grossentheils unter musikalischen Gesprächen, sehr angenehm verlebten. Beiläufig kam da auch ein Gegenstand zur Sprache, welchen wir den talentvollen Sängerinnen der Buffbohnenstadt zu geneigter Beachtung angelegentlichst empfehlen wollen. Wir meinen die *Orthoepik*, zu teutsch: die Kunst des rechten, deutlichen Aussprechens der Worte beim Gesange.

Bei längerem Aufenthalte in der interessanten Stadt erfreuten wir uns unter anderen auch der näheren Bekanntschaft Herrn *Bittera*, Organisten an der Kaufmannskirche, welcher tüchtig gebildet vom kürzlich verstorbenen Musikdirektor Müller in seiner Vaterstadt, so wie unter Bergers Leitung in Berlin, den Kreis seines musikalischen Schaffens, welches sich früherhin vorzugsweise auf die Orgel beschränkte, mit sehr günstigem Erfolge neuerdings auch auf andere Fächer ausgedehnt hat. Durch die Güte des eben so gefälligen als interessanten Künstlers wurden wir nicht blos durch sein tüchtiges und gediegenes Orgelspiel erhoben, sondern auch durch sein sehr fertiges und geschmackvolles Klavierspiel überrascht. Eben das Klavierspiel aber führte zu neuen Ueberraschungen — zur Bekanntschaft mit einer neuen Vokalmesse, einer neuen grossen Pianofortesonate aus Gmoll und einer neuen Sinfonie, sämmtlich noch ungedruckte Werke

*) Allerdings. *Die Redaktion.*

*) Könnte nicht auch Verehrung gegen Beethoven die Herausgabe dieser Gelegenheitskomposizion veranlasst haben? Wie wir den Herausgeber, Herrn Haslinger, kennen, sind wir überzeugt, dass ihn in solchen und ähnlichen Fällen blose Spekulazion allein nie leitet. Für solche Zwecke sind auch in der That Tänze u. dergl. viel besser. *Die Redaktion.*

von Herrn Ritters eigener Komposition. Die Messe enthält viel frisch Empfangenes und würdig Durchgeführtes. Die Sonate erinnerte uns, jedoch wahrlich nicht durch einen Geist knechtischer Nachahmung, an Bergers Meisterwerke in diesem Fache, und wir können sie den Herren Musikalienverlegern angelegentlichst zur Beachtung empfehlen. Im Fache der Sinfonie aber wird sich vielleicht Herr Ritter nach jener heiteren, humoristischen, allgemein ansprechenden Richtung hin hervorthun, welche seit Haydns Zeit leider zu wenig Vertreter gefunden hat. Eben diese Richtung tritt auch, zumal im letzten Satze der Klaviersonate, hervor, und Herrn Ritters Talent scheint sich in jenen Bereiche mit besonderem Glücke zu bewegen. Möge er sich diesem wahrlich nicht unbelohnenden Genre, dem wir in dieser Zeit des musikalischen Wulstes und Schwulstes und der Teufeleien nicht oft genug begegnen können, mit der Entschiedenheit widmen, auf welche ihn seine Künstlernatur hinzuweisen scheint! Nur äusserst wenigen bevorzugten Geistern ist es gegeben, fast in allen Fächern gleich gross zu sein; Tüchtiges und Hochachtbares in einzelnen zu leisten gelingt bei wohlberechnetem, von Zersplitterungssucht sich fern haltendem Streben fast immer dem Wohlbegabten.

Herr Ritter gedenkt übrigens seine Sinfonie, welche, wie wir hörten, in Erfurt mit Beifall aufgeführt worden, zunächst in Rudolstadt und dann auch in Leipzig vorzulegen. Von letzter Stadt aus hoffen wir dann ein ausführlicheres Urtheil über dieses Erstlingswerk eines mit Kraft und Geistesfrische emporstrebenden Künstlers zu vernehmen, als wir es jetzt nach einmaligem flüchtigen Ueberblicke desselben am Pianoforte zu geben vermögen. — Leider ist Herr Ritter, der sich, wie wir hörten, auch als Klavierlehrer durch geschickte in mancher Hinsicht eigenthümliche Anwendung der Logierschen Methodik, um die Jugend seiner Vaterstadt sehr verdient macht, so wie die meisten übrigen seiner Herren Kollegen zu sehr durch den mit seiner Stellung verbundenen Schuldienst gefesselt und zu sehr auf Erwerb durch Privatunterricht hingewiesen, um sein musikalisches Talent mit voller Muse anbauen und ausbauen zu können. Möge ihn die Gunst der königlichen Regierung, welche ihm bereits den Aufenthalt in Berlin gewährte, zur vollen Entwickelung seiner musikalischen Kraft eine günstigere Stellung bereiten! — Niemand kann zweien Herren dienen, am allerwenigsten dem Lehr- und zugleich auch dem Musikfache. Je beiden bringt die Zeit immer höher steigende Ansprüche, und es gehört viel dazu, auch nur in Einem von beiden wahrhaft Tüchtiges zu leisten.

Indem wir den geneigten Lesern dieses Blattes vorliegenden Bericht von unseren diesmaligen musikalischen Erlebnissen beim Königsfeste in Erfurt übergeben, machen wir die Reiselustigen unter ihnen schliesslich noch darauf aufmerksam, dass man sich, um das Fest, an welchen übrigens auch noch ein solennes Vogelschiessen sich anzuschliessen pflegt, recht zu geniessen, schon am 1. August an Ort und Stelle einfinden muss. Da die Konzerte und musikalischen Aufführungen nicht in öffentlichen Blättern angezeigt zu werden pflegen, ein Umstand, durch welchen mehreren Fremden, mit welchen wir zusammentrafen, beide Aufführungen in der Kirche und im Theater entgangen waren, so that man wohl, sich zu rechter Zeit an die verehrlichen Vorstände des Sollerschen und Erfurtschen Vereins zu wenden, oder sich durch sonstige Vermittelung irgend eines in der Stadt wohnhaften Musikfreundes den Eintritt zu jenen zu verschaffen. Uebrigens herrscht in Erfurt in den uns bekannt gewordenen höheren und mittleren Kreisen der Gesellschaft ein so angenehmer, dem Fremden freundlich entgegenkommender Ton, wie wir ihn ausserdem fast nur noch in Dresden gefunden haben. Dabei findet aber das Wissenschaftliche wie das Kunstinteresse so vielseitige und gediegene Anregung und Befriedigung, dass man, je besser man Erfurt und seine Bewohner kennen lernt, desto schwerer sich von ihnen und ihren anmuthigen, an prächtigen Gartenanlagen (wir wollen nur an die grandiose Hagesche Anstalt erinnern) so reichen Umgebungen trennt und immer lieber zu ihnen zurückkehrt.

Im August 1839. *R. Stein.*

Feuilleton.

Donizetti's Lucia von Lammermoor hat zu Paris im Theatre de la Renaissance eine enthusiastische Aufnahme gefunden; die Musik wird eben so melodisch als ausdrucksvoll, eben so glänzend als dramatisch genannt. Unter den Darstellenden wird besonders ein Jenger, zum ersten Male auftretender Tenor *Ricciardi* gerühmt. — In Folge dieser glänzenden Aufnahme wird Donizetti seine in Italien nicht zur Aufführung gekommene Oper *Polyeucte* für die Pariser Oper umarbeiten und dort unter dem Namen: *Die Märtyrer* zur Aufführung bringen.

Der französische Minister des Innern hat Herrn Viardot, Direktor des italienischen Theaters zu Paris, sein Privilegium bis zum Mai 1843 verlängert. Das Projekt, dieses Theater mit dem französischen grossen Oper zu verbinden, scheint ziemlich aufgegeben zu sein, doch spricht man schon wieder von einem andern Plane, die italienische Gesellschaft mit dem Theater de la Renaissance zu vereinigen. Wahrscheinlich wird aber auch dies nicht zu Stande kommen.

Der *Kontrabass* wird in *Frankreich* fast überall noch nach Quinten gestimmt; doch erkennen Viele die Vortrefflichkeit der Stimmung in Quarten an, welcher sie vorzüglich die Ueberlegenheit der teutschen Kontrabassisten über die französischen zuschreiben. Cherubini und Habeneck in Paris haben sich unbedingt für die teutsche Stimmart entschieden, und ein gewisser *Gouffé* hat kürzlich darüber ein Werkchen herausgegeben unter dem Titel: *Traité sur la contrebasse à 4 cordes*, nach welchem im Pariser Konservatorium der Unterricht auf jenem Instrumente eingerichtet worden soll.

Ein kleines Beispiel, um zu zeigen, wie schwerfällig die Franzosen ihre oberdin nicht sehr musikalische Sprache misshandeln, um sie in den Tonrhythmus einzuzwängen. In Webers Adieu à la vie (nach Körner) kommt folgende Stelle vor:

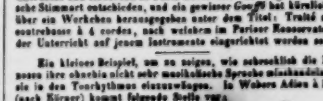

Ankündigungen.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** sind erschienen:

Anger, 6 Pièces mélodieuses pour Pianoforte. Oeuv. I. 12 Gr.

Bohrer, M., Steyrer Volkslied. Introd. et Variations pour Violoncelle. Oeuv. 24 av. Orch. 2 Thlr.

— — Idem avec Pianoforte. 1 Thlr.

Bussmayer, Ein Besuch in St. Cyr. Komische Oper in 3 Aufzügen von E. Bauernfeld. Vollständ. Klav.-Ausz. 2 Thlr. 16 Gr.

Hennelt, „Wenn ich ein Vöglein wär!“ Etude für Pianoforte. Op. 2. No. 6 der Etuden. 8 Gr.

Lahitzky, J., Beliebte Walzer und Galoppen für Orchester. No. 1. Walzer aus der Fernwelt. Oeuv. 48. 1 Thlr. 20 Gr.

Martmont, La jolie Couturière, Chansonnette Espagnole avec Pianoforte. 4 Gr.

Pixis, J. P., Six Duos à 4 mains pour Pianoforte arrangés d'après les Trios pour Pianoforte. No. I. (Oe. 75.) 1 Thlr. 16 Gr.

So eben ist erschienen:

Ueber das Oratorium

Paulus

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Mitgetheilt

zum nähern Verständnisse dieses Meisterwerks.

Gr. 8. Geh. 4 Gr.

Halle, im August 1839.

C. A. Kümmel's Sortimentshandlung.

G. C. Knapp.

Zu verkaufen

steht eine englische, vorzüglich schöne **Pedalharfe von Erard** in London für den Preis von Achtzig Thalern in Gelde. — Käufer belieben sich in portofreien Briefen an Herrn Eduard Leibrock, Buch- u. Musikalienhändler in Braunschweig, zu wenden.

Verkaufsanzeige.

Der Unterzeichnete ist beauftragt, nachstehende berühmte Musikwerke zu den dabei bemerkten äussersten billigen Preisen gegen baare Zahlung zu verkaufen:

	Thlr.	Gr.
Fr. Schneider, Oratorium. Part. Orch.- u. Singst.	2	12
W. A. Mozart, Mess. No. 2. Part. Orch.- u. Singst.	1	16
— — Mess. No. 7. Part. Orch.- u. Singst.	6	—
L. v. Beethoven, 3 Hymnen. Op. 8. Part. Orch.- und Singstimmen	2	12
— — gr. Messe solennelle. Oeuv. 123. Partit. Orch.- und Singstimmen	10	—
Graun, der Tod Jesu. Part. Orch.- u. Singst.	4	—
A. Romberg, Psalmodie. Partitur	2	—
Feska, der 9. Psalm. Op. 81. Part. Orch.- u. Singst.	2	12
Neukomm, Te Deum laudamus. Op. 24. Partitur	1	—
Berat, Te Deum laudamus. Op. 27. Partitur	1	8
Lindpaintner, Herr Gott, dich loben wir. Partitur	2	12
Cherubini, Messe à 3 Voix. Klavier-Auszug	1	12
Spohr, die letzten Dinge. Vollständiger Klav.-Auszug.	1	12
Nägeli, Chorgesangschule	1	16
Abt Vogler, Missa solemnis. No. 1. Partitur	1	16
Neukomm, Stabat mater. Ein 2 Chœurs av. acc. d'Orgue ou Pianoforte	1	—
J. Haydn, der Sturm. Partitur. Orch.- u. Singst.	1	16
W. A. Mozart, Motette „Ob barbarisch tobend.“ Partitur und Singstimmen	1	16
Pergolese, Stabat mater. Part. Orch.- u. Singst.	1	16
Hiller, Motette „Jauchzet dem Herrn.“ Part. Orch.- und Singstimmen	1	12
P. de Winter, Methode complète du Chant. 3 Parties.	3	—
J. Schnabel, Missa in F-moll. Part. Orch.- u. Singst.	2	—
W. A. Mozart, Cantate: Davidde penitente. Partit.	1	4
Ph. E. Bach, 6 Konzertsätze für Klavier mit Orchesterbegleitung	1	4
K. M. v. Weber, Jubelcantate. Klav.-Ausz. u. Singst.	2	—
W. A. Mozart, Requiem. Part. Orch.- u. Singst.	2	12
Graun, Te Deum laudamus. Part. Orch.- u. Singst.	2	8
Rolle, Passionsmusik. Partitur. Orch.- u. Singstimmen.	1	16
Reichardt, Trauermusik auf Friedrich den Grossen. Partitur	1	—
W. A. Mozart, Te Deum laudamus. Part. Orch.- u. Singstimmen	1	12
Graun, Oratorium. Partitur. Orch.- u. Singst.	1	8
J. Haydn, Messe solenne. Part. u. einige Stimmen	3	—
Homilius, Passionscantate. Part. Orch.- u. Singst.	2	—
J. Haydn, Mess in B. (No. 4.) Part. Orch.- u. Singst.	4	—
Händel, das Alexandrefest. Partitur. Orchester- u. Chorstimmen in vielfacher Anzahl	5	16
Naumann, das Vaterunser. Partitur. Orchester- u. Chorstimmen in vielfacher Anzahl	3	—
Spohr, Messe für fünf Solostimmen und zwei Achtstimmige Chöre. Partitur und Singstimmen	4	—
Rosetti, Passionscantate. Jesus in Gethsemane. Partitur. Orchester- und Chorst. in vielfacher Anzahl	7	—
Händel, Te Deum laudamus. Klavier-Auszug. Orchester- und Singstimmen	1	12
— — der Messias, nach Mozarts Bearbeitung. Partitur.	3	—
Rosetti, Passionscantate: der sterbende Jesus. Partitur. Orchester- u. Singstimmen in vielfacher Anzahl.	7	—
A. Romberg, das Lied von der Glocke. Partitur. Orchester- und Singstimmen in vielfacher Anzahl	6	—
Kunzen, das grosse Halleluja der Schöpfung. Partitur und Singstimmen	3	—
A. Romberg, Te Deum laudamus. Partitur. Orchester- und Singstimmen	5	12
J. Haydn, Te Deum laudamus. Part. Orch.- u. Singst.	1	12
— — Die 7 letzten Worte des Erlösers am Kreuze. Partitur. Orch.- u. Chorstimmen in vielfacher Anzahl.	2	—
Hasse, Oratorium. Partitur. Orch.- u. Singstimmen.	2	—
Schicht, Motette „Jauchzet dem Herrn“ für zwei Chöre. Partitur und Singstimmen	1	—
Cherubini's hochberühmte Messe. Partitur. Orchester- und Singstimmen in vielfacher Anzahl	7	—
Rinck, Messe für vier Singstimmen. Op. 91. Partitur. Orchester- und Singstimmen	1	16
Fr. Schneider, Ehrenrettung der Harmonie	1	4
Fux, Gradus ad Parnassum	2	12
Berner, der 100. Psalm. Partitur. Orch.- u. Singst.	1	16
K. M. v. Weber, Hymne „In seiner Ordnung schafft der Herr.“ Partitur	—	16
Gesangschule des Pariser Conservatoriums	1	12
Albrechtsberger, Generalbassschule	—	12

Zwei Ouvertüren für grossen Orchester von Cherubini und v. Beethoven. (Die Stimmen doppelt.) 1 8

Sindler, die Befreiung Jerusalems. Klav.-Auszug 2 16

Collezione di musica da chiesa. Partitur 1 —

J. S. Bach, der 117. Psalm für vier Singst. Part. — 8

Riehl, Rinh. Cantate mit Chören. Klav.-Auszug 1 —

L. v. Beethoven, Christus am Oelberg. Klav.-Ausz. 1 4

N. Jomelli, Musique sacrée, Virtuose Partheli. Partitur und Singstimmen 1 8

Mozart, Miserichordias Domini. Partitur u. Singst. — 12

Sämmtliche Artikel (durch gestrichen, übrigens geschrieben) befinden sich in vollkommenstem Zustande; die Chor- und Streich-Quartettstimmen sind fast durchgängig in doppelter und mehrfacher Anzahl vorhanden. — Briefe und Gelder werden portofrei erbeten.

Braunschweig, den 28. August 1839.

Eduard Leibrock.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. № 37. 1839.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Verleih uns Frieden (Da nobis pacem, Domine), Gebet nach lutherschen Worten (mit lateinischer Uebersetzung). *Für Chor und Orchester.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Partitur: 16 Gr.; Stimme: 6 Gr.; Klavierauszug: 8 Gr.

Zu No. 23 dieser Blätter wurde diese treffliche Kirchenkomposition, wie Jedermann bekannt, nach der Handschrift des berühmten Verfassers im treuen Fac-simile unsern und den Musikfreunden eiggehändigt. Eine genauere und sichrere Anzeige eines Werkes, als eine solche, kann es freilich nicht geben. Wäre es nur einigermaassen möglich, den geehrten Lesern alle besonders wichtige Tonsätze, wenn auch nur haupttheilweise, in Notenabdrücken selbst vor Augen zu stellen, oder ihnen ein ganzes Exemplar der Druckausgabe zu beliebiger Selbstansicht zu überliefern: so würden mindestens alle andeutenden Worte über Art und Beschaffenheit sehr überflüssig. Dass es selbst dann die Betrachtungen über Stand und Wesen der Kunst u. s. w. noch lange nicht würden, leuchtet eben so sehr ein, als dass mit Uebergehung des Besonderen irgend eines Werkes, worauf eine Anzeige zunächst ihr Augenmerk zu richten hat, die Besprechungen sich andera gestalten, theils verallgemeinern, theils geschichtlich vergleichend oder philosophisch erörternd stellen müssten. Es würden also Abhandlungen, die es nicht mehr mit näheren Ankündigungen neuer Erscheinungen, sondern mit umfassenderen und tieferen Förderungsansichten zu thun hätten. In solchen hochwichtigen Fällen würde aber nicht eigentlich über ein Werk, sondern über eine ganze Gattung höchstens auf Veranlassung eines Werkes gesprochen, immer mit Hinzoziehung anderer, — was folglich nicht bei jedem einzelnen geschehen kann. Ueber Kirchenwerke im Allgemeinen ist in dieser musikalischen Zeitung so oft und nach den verschiedensten Seiten hin verhandelt worden, dass uns weit eher eine verfehlte, als eine gelungene neue Erscheinung zu einer Wiederaufnahme des Gegenstandes anfeuern könnte. — Wir haben also in dem gegenwärtigen Falle nichts weiter zu thun, da sowohl das Allgemeine als das Besondere, was der Anzeige frommen könnte, vorausgesetzt werden muss, als die Musikwelt zu versichern, dass die Ausgaben schön und geschmackvoll sind, hier im Grunde auch nichts Neues; dass in der gedruckten Partitur jedes Instrument sein besonderes Notensystem erhalten hat, was im Fac-simile nicht Statt hatte (nur zuweilen sind 2 Stimmen, wie die beiden Fagotte und Violoncelle, auf einem Liniensysteme höchst deutlich gedruckt); dass der Klavierauszug gut und für Singinstitute und Privatzirkel sehr zweckmässig ist und die einzelnen Singstimmen in bester Ordnung sind. Die Hauptsachen, welche das Werk selbst betreffen, sind durch die erwünschte Mittheilung des Fac-simile besser dargelegt, als wir es mit Worten vermöchten. Wir empfehlen daher Jedem die eigene Beachtung

L. Kleinwächter

Motette für vier Solostimmen und einen vierstimmigen Chor mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass (und drei Posaunen ad libit.). Op. 4. Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Der erste Satz, mässig bewegt (♩=126), ⁶⁄₄, G moll, singt zu ganz schlichter, nur so viel, als zum Wesentlichen nothwendig ist, zuweilen figurirter Begleitung, die blos eine Verstärkung des Gesanges gibt oder die Sänger zuweilen unbegleitet lässt. Er enthält die Worte: Salvum fac servum tuum, Domine Deus, sperantem in te, Chor und Solostimmen wechselnd, die letzten nicht im Geringsten bewegter oder geschmückter, als die ersten, in B dur schliessend, worauf die Instrumente in derselben Weise kurz in D moll zum zweiten langsameren Satze ⁴⁄₄ leiten, welcher von den Solostimmen etwas imitatorisch begonnen und von den Instrumenten nur in harmonischen Vierteln begleitet wird mit eben solchen kurzen Zwischenspielen zur Ruhe für die Sänger, die hier einige Achtelfiguren erhalten, und zur Abrundung der rhythmischen Einschnitte. Der Chorgesang setzt dies in derselben Weise fort, ohne jedoch an den Achtelbewegungen Theil zu nehmen. Darauf wiederholt sich das erste Tempo in derselben Melodie und Führung, nur harmonisch anders gewendet im Fortgange und in G moll feierlich abschliessend. Es ist ein demüthiger Bittgesang, der Bewegung und der getragenen, choralmässig gehaltenen Weise nach ganz im Sinne der alten Kirchengesänge, grossentheils auch in den harmonischen Wendungen damit übereinstimmend, ohne dass in Schlüssen die Terz weggelassen worden wäre, welche Nachahmung der frühesten kontrapunktischen Meister einerseits nicht im Geringsten schwer, wohl aber für unsere neueren Komponisten unnütz und zu kindlich ist. Es

ist ganz in der Ordnung, dass der Tonsetzer diese nur jenen Zeiten wohlanstehende, in damals geltenden Ansichten ehrbare Weise, die Jeder ohne die geringste Einsicht in den Geist der Alten sogleich nachbilden kann, nicht als eine Nothwendigkeit ansehe, die schlechthin zum frommen Sinne des 16. und 17. Jahrhunderts gehörte. Dieser fromme Sinn würde auch ohne diese Eigenheit, die im Grunde auf einer aus der Vorzeit aufgenommenen falschen Ansicht beruhete, vollkommen wirksam dagewesen sein. Die einzige Abweichung von der Harmonisirung alter Kirchenweise

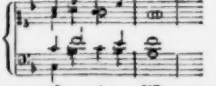

kann jetzt dem schlicht und gut gehaltenen Ganzen keinen Eintrag thun. Die Possaunen können sehr wohl wegbleiben, und der nicht lang und ohne Fuge ausgeführte Gesang kann auch in Ermangelung der Streichinstrumente eben so wirksam von der Orgel begleitet werden.

A. v. Lehmann

deutsche Gesänge mit Pianofortebegleitung. 12s Werk.
Halle, bei Knapp. Preis 16 Gr.

Der geehrte Verfasser ist Dilettant, aber nicht nur einer der gebildetsten, sondern geradehin einer von denen, die sich von den eigentlichen Künstlern nur dadurch unterscheiden, dass die letzten die Kunst zu ihrem vorzüglichen Lebenszweck oder vielmehr Lebensberuf gemacht haben, die ersten nicht. In solchen Fällen ist der Unterschied kein wesentlicher, sondern liegt einzig in Nebendingen. Was zum wahren Künstler gehört, besitzt der Geheime-Rath v. Lehmann, wie irgend Einer, so vielfach auch seine Thätigkeiten in andere wichtige Weltrichtungen, selbst vieljährig in Staatsangelegenheiten einflussreich und segensvoll eingriffen. Rechnen wir zum echten Künstler theoretische Ausbildung im Wesen der Musik, wie sie denn durchaus nicht fehlen darf, so wissen wir auf das Bestimmteste, dass er hierin zu Hause ist, wohl noch mehr, als mancher Künstler von Beruf, so dass er sich mit dem durchgebildetsten vom Fache messen darf. Sehen wir auf eine bis auf den gegenwärtigen Augenblick fortgesetzte Bekanntschaft mit der Literatur der Kunst im ganzen Umfange der Erscheinungen, so wird er auch hierin kaum einigen Ausnahmen von besonders glücklicher Stellung und selbst denen nur in manchen besondern Nebenfächern der Kunst nachstehen, Viele aber sogar überbieten, was seinem Eifer und seiner Liebe zur Musik, die schlechthin zu seinen Lebensfreuden gehört, zuzuschreiben ist. Seine Literaturkenntniss ist demnach keine Titelkenntniss, sondern eine in die Sache selbst eingehende, so dass er die Werke der besten und der guten Meister durchschaute und sich daran ergötzt; auch nicht eine nur auf einen kurzen Zeitabschnitt sich beschränkende, vielmehr eine solche, die etwa von Sebastian Bach und Händel bis in die letzten Tage reicht. Wollen wir zum erfahrenen Künstler noch die persönliche Bekanntschaft mit vielen gefeierten Häuptern vielfältiger Kunstrichtungen zählen, so dürfte er sogar durch sein wohlbenutztes, wechsel- und thatenvolles Leben, seine bedeutenden Stellungen, Reisen und Verbindungen im In- und Auslande vor den meisten Künstlern, besonders den angestellten, noch bei Weitem den Vorrang behaupten. Soll ein Künstler vom Fache, der des Namens würdig ist, auch noch nothwendig ein praktisch Ausübender und zwar im ausgezeichneten Grade sein, so ist er es nicht minder, als die besten; er ist ein so meisterlicher Klavierspieler, dass er mit den geschicktesten Virtuosen wetteifert, mit vielen und den besten gemeinschaftlich spielte und spielt, also auch von Vielen hinlänglich gekannt und geehrt ist. Soll endlich noch von einem hervorragenden Künstler gefordert werden, dass er zur Förderung und Hebung der Kunst eifrigst, rastlos thatkräftig und durchdringend eingriff, dass er namhafte Orte aufzuweisen hat, wo durch sein Licht Helle verbreitet, durch sein Feuer Liebe entzündet und so Wachsthum und Gedeihen der Kunst gezeitigt und über ganze Gemeinden und Gegenden regsamstes Leben und innere Freudigkeit ausgestrahlt wurden, so darf er sich dessen mit dem grössten Rechte rühmen. In den früheren Zeiten wird *Dessau* und in den neueren und neuesten *Halle* an der Saale die glänzendsten Zeugnisse geben. Kaum dass wir uns enthalten, davon, wie von dem Danke, den ihm Einzelne, die er als seine Schüler und Schülerinnen auszeichnete, schuldig sind, Näheres zu berichten. Wie anziehend eine ausgeführte Lebensbeschreibung eines Mannes, die wir gelegentlich zuverlässig geben werden, auch für Künstler und gebildete Kunstfreunde sein muss, eines Mannes, der zu dem Allen sich auch noch durch tüchtige Aufsätze und Kompositionen zum Besten der Kunst um Viele verdient machte, sieht Jeder von selbst.

Hätten wir also nach solchen aus gewissenhafter Ueberzeugung hervorgegangenen Voraussschickungen wohl noch Ursache, uns in ausführliche Bemerkungen zu jedem einzelnen der hier neu mitgetheilten, zum Theil früher komponirten Gesänge, was unter andern Umständen allerdings sich nöthig macht, einzulassen? Es wird genügen zu sagen: Die Gesänge sind tüchtig, sind das, was sie sein sollen und wollen; im Deklamatorischen, Melodischen, Harmonischen sinnig und eigen; dazu ist die Wahl der Texte, wie man sie von einem solchen Manne erwartet. Für welchen Geschmack diese Gesänge sein werden, liegt entweder im Gesagten, oder ist jetzt, bei so getheilten Weisen der Kunst- und Liebhaber-Richtungen, gar nicht zu sagen. Eine übersichtliche Anzeige dessen, was das gut gedruckte und der Kaiserin von Russland gewidmete Heft enthält, so wie eine kurze Andeutung der Beschaffenheit des Gegebenen sind dennoch nicht zu erlassen. 1) Berglied, von E. v. Houwald, für Bass- oder Altstimme, hat in den melodischen Fluss das sprachlich Deklamatorische gezogen, das im Einklange mit der schmückenden Begleitung gut herausgehoben wer-

den muss, wenn das Sehnsuchtvolle nach der Heimath, was der verständige Trost unbeschwichtigt lässt, aber doch mildert, karakteristisch und treu wiedergegeben werden soll. So wenig schwierig auch die Töne selbst zu treffen sind, so ist dies doch eine Aufgabe, zu deren Lösung ein feiner Takt gehört. 2) Verlorenes Heimathglück, von Haupach, einfach erzählend und die verschiedenen Situazionen, wie in einer schlichten Ballade, mit Hilfe der Begleitung in Tönen malend. 3) Beim Abschiede geliebter Freunde, von Fügemann, Arioso und Chor. Auch hier waltet ein wehmüthiger Ernst vor, der zuvor vom Basse oder vom Alte, von einer hebenden Begleitung umspielt, ungesucht und doch eigen im würdigen Sologesange so aufgeregt wird, dass der darauf folgende vierstimmige Chor ohne Begleitung als nothwendig allgemeiner Ausbruch eines bewegten Gefühls folgen muss. Dabei ist die Reinheit des vierstimmigen Satzes noch besonders zu bemerken. 4) Wiegenlied, von Georg Keil. Zu einem solchen ernst zärtlichen und frommen Mutterausdruck des ansprechend heblichen Gedichtes würde eine andere als eine solche ganz schlichte Empfindungsmelodie nicht passend gewesen sein, um so weniger, je mehr sie als rhythmisch melodischer Tonsatz geglänzt hätte. Das ist hier mit doppeltem Rechte besonnen vermieden, im Allgemeinen um des Wiegenliedes, im Besondern um dieses Inhalts willen. Der schlichteste Ton trifft mit den Worten genau zusammen, und die erwünschte Verschönerung, welche die Musik der Dichtung bringen soll, ist in eine angenehm wogende Begleitung gelegt, die das Ihre in solchen und ähnlichen Fällen stets thut.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Berlin, den 31. August 1839. Neu gestärkt durch mannichfaltigen Natur- und Kunstgenuss, und durch die freundliche Aufnahme im schönen Sachsenlande erheitert, beeile ich mich, meine, seit dem 6. v. M. unterbrochene Korrespondenz wieder anzuknüpfen.

Vom *Juli*, der hier sehr still vorüberging, ist Seiten der theatralisch-musikalischen Leistungen nichts weiter zu berichten, als dass eine Schwester unserer gefeierten Sängerin, Dem. *Lalla Löwe*, Schauspielerin am Hoftheater zu Mannheim, auch die Prezioza mit grossem Beifall dargestellt, und die Lieder in diesem Schau-, Lust- und Singspiel sehr angenehm vorgetragen haben soll. Dem. *Ost* aus Stuttgart hat noch die Agathe im „Freischütz" beifällig gesungen. Eine Liederspiel-Posse von L. Schneider: „Er requirirt," hat die lachlustigen Zuschauer sehr ergötzt. Die dazu gewählten Gesänge sind aus bekannten Melodieen geschickt kompilirt. Das Ganze macht auf Kritik keinen Anspruch, sondern soll nur dem gewandten Verfasser und Darsteller der Hauptrolle Gelegenheit geben, seine Sprachkenntnisse und Kraftausdauer zu zeigen.

Der *August* hat uns *vier* neue Opern gebracht, das will *viel* sagen, und bedeutet, genau betrachtet, doch *nicht* eben viel, wenn von Kunstgewinn die Rede ist.

Die *königliche Bühne* feierte den Geburtstag des Königs von Preussen (der sich am 3. August in der sächsischen Schweiz befand) in gewöhnlicher Weise durch Spontini's Festmarsch, Volksgesang, Festrede und „Heil Dir im Siegerkranz," worauf Mercadante's Oper: „Der Schwur" (il giuramento) folgte. Der höchst unzusammenhängende, widersinnige, italienische Text des Gaetano Rossi ist von Herrn J. C. Grünbaum recht sangbar übersetzt. Die Musik ist melodisch, glänzend für die Sänger, ganz in Rossini's Manier, nur weniger eigenthümlich, und lärmender instrumentirt. Dass in einer neueren italienischen Oper nicht die Rede von eigentlicher Karakteristik sein kann, versteht sich von selbst; doch zeigen einzelne Züge die Fähigkeit des Tonsetzers, sich über den herrschenden Geschmack seiner Nazion erheben zu können, wenn er es wollte. So zeichnet sich z. B. ein Quartett durch Wahrheit des Ausdrucks aus, Elaisa's Romanzen sind tiefgefühlt, einige weibliche Chöre ungemein melodisch; ein schönes Duett von Bianca und Viscardo erhebt sich zu dramatischem Ausdruck, eben so ein Quartett und vorzügliches Duett von Elaisa und Bianca, welches nur durch eine, von den Sängerinnen eingelegte Kadenz übermässig verlängert wird. Der Totaleindruck dieser Oper ist indess doch nur Monotonie und Langeweile, so sehr sich auch vorzugsweise Dem. Löwe bezifferte, das Möglichste für den Erfolg durch (oft nur zu reiche) Verzierungen und Kunstaufwand zu thun. Für Fräul. v. Fassmann ist die, viel Umfang in der Tiefe der Sopranstimme, wie in der Höhe, erfordernde Partie der Sopranstimme, wie in der Höhe, erfordernde Partie der Bianca nicht ganz angemessen, da überdies Kehlfertigkeit nicht die hervorstechendste Eigenschaft dieser dramatisch ausdrucksvollen teutschen Sängerin ist. So verlor z. B. die erste Szene der Bianca sehr an Frische durch die Transponirung aus G in As und E dur in F dur (noch dazu mit obligater Flöte). Die Herren Eichberger und Böttcher als Viscardo und Manfredo leisteten viel Lobenswerthes. Der Solotanz war unbedeutend. Da die Oper mit keiner Ouvertüre ausgestattet ist, so hatte Herr MD. Moser die undankbare Mühe übernommen, eine solche dazu zu komponiren, oder vielleicht eine frühere Komposizion, mit Benutzung eines Romanzenthema's der Oper, letzterer anzupassen, was indess doch immer Verschiedenheit des Styls bemerkbar macht. Dekorazionen und Kostüme waren so geschmackvoll, wie wir es auf der königl. Bühne zu sehen gewohnt sind. — Der wirkliche, wie der interimistische General-Intendant MD. *Hoening* sind verreist, und ein Komité verwaltete so lange die Bühnengeschäfte. Der Herr GMD. *Spontini* ist am 16. d. M. nach 14monatlicher Abwesenheit aus Italien und Paris hierher zurückgekehrt, und hat seinen Dienst mit der Direkzion des Don Juan am 19. d. wieder angetreten. — Das *Königstädtische Theater* feierte den 3. August durch ein neues Festspiel: „Die Mühle" (von Sanssouci) von A. Cosmar, mit Musik von Glaser. Eine edle Handlung des hochverehrten Monarchen, welcher den unverschuldet verarmten Besitzer der, durch den bekannten Prozess des früheren Eigenthümers mit Friedrich dem Zweiten, historisch merkwürdigen Mühle, wieder in den Besitz derselben gesetzt hat, gab in dem

Festspiel Veranlassung zur Erregung patriotischer Empfindungen, welche durch das Schlusslied: „Mein Vaterland" von Glaser noch erhöhet wurden. Zur Ausfüllung des Zwischenakts wurde K. M. v. Weber's Ouverture zu Oberon ausgeführt, worauf die neue Oper *Turandot*, mit Musik von *J. Hoven* (der angenommene Name eines Wiener Dilettanten) folgte. Obgleich das Interesse, welches das Gozzi-Schiller'sche tragikomische Mährchen durch Witz und geistreichen Dialog erregt, durch die Bearbeitung zur Oper sehr geschwächt ist, so hat dennoch der Stoff nicht ganz seine Anziehungskraft und dramatische Wirkung verloren. Die musikalische Komposizion entbehrt nun freilich die Genialität und Erfindungskraft eines Beet-hoven, indess ist die einfache Natürlichkeit erfreulich, mit welcher dieser, wahrscheinlich noch junge Tonsetzer offen darlegt, dass er auf Neuheit und Exzentrizität keinen Anspruch mache. Die Ouverture ist etwas matt, der erste Akt gewöhnlich, meistens biedermässig und parlant in den Gesängen gehalten. Als gelungen tritt indess die rhythmisch verschiedenartige Behandlung, wie die Instrumentazion bei der Aufgabe und Beantwortung der Räthsel hervor. Der zweite Akt ist lyrischer und interessanter in der Musik, etwas im italienisch modernen Geschmack durchgeführt. Es folgen nur zu viel Arien auf einander. Kalaf's Szene ist sehr empfindungsvoll und melodisch gehalten, wird aber auch von Dem. Hähnel, welcher diese Männerrolle sehr gut steht, vortrefflich gesungen. Die Sopranpartie liegt häufig sehr hoch und ungünstig für Dem. Dickmann, welche überdies in der Turandot einen Ausbund von Schönheit zu repräsentiren, die schwere Aufgabe hat. Adelma wird durch Dem. Eichbaum angenehm dargestellt, jedoch nur mittelmässig gesungen. Dass in der Oper kein Tenor (d. h. wenigstens so wie solche hier gegeben wird) vorhanden, ist doch ein wesentlicher Mangel. König Orosman und Barak sind durch die Herren von Kaler und Eicke bestens besetzt. Dem Seneschall sind nur wenig hervortretende Situazionen von komischer Wirkung zu Theil geworden. Auch die Chöre der Doktoren u. s. w. sind etwas trocken und monoton. Dagegen ist die Instrumentirung lobenswerth und wirksam, ohne Ueberladung. Der unbekannte Komponist zeigt Talent zur dramatischen Komposizion, welches nur noch mehrerer Ausbildung bedarf. Die zweite neue Oper, welche das königl. Theater im August zur Aufführung brachte, war die früher zurückgewiesene, nach dem unerwartet günstigen Erfolge des beliebten „Czaar und Zimmermann" jedoch von der Intendanz reklamirte komische Operette: „*Die beiden Schützen*," mit Musik von *Albert Lortzing*. Ueber die Komposizion ist bei Gelegenheit der Beurtheilung des Klavierauszuges schon in dieser Zeitung ein Näheres geäussert, daher ich mich darauf beschränke, zu berichten: dass auch dieses Singspiel, der zwar gewöhnlicheren, doch heiteren Handlung und komischen Charaktere wegen, wie durch die leicht fassliche, natürliche Musik, bei der ausgesucht vorzüglichen (dennoch aber nicht ganz angemessenen) Besetzung der Rollen allgemein gefallen hat, wenn auch etwas, fast an Trivialität grenzende Gewöhnlichkeit und häufige Reminiszenzen in der Musik nicht zu verkennen sind. Den meisten Beifall erhielten das Terzett No. 2, das Quartett No. 4, das Quintett No. 6, wie überhaupt alle Ensemble-Stücke, vorzüglich das me. dische, karakteristische und echt komisch gehaltene Septett No. 7 im dritten Akt. Auch die Lieder gefielen mit Recht, weniger die in älterer Form behandelten Arien und Duette. Die beiden Liebhaberinnen waren durch Fräul. v. Fassmann und Dem. Schulze zwar ausgezeichnet, von Seiten des Gesanges, besetzt; doch dürfte Dem. Grünbaum sich, ihres naiven Spiels halber, mehr für die Darstellung der Karoline, und Herr Mantius sich für den Gustav, als sentimentalen Liebhaber, besser geeignet haben. Herr Böttcher gab den Schützen Wilhelm lebendig und sang die Baritonpartie vorzüglich. Auch die Herren Eichberger, Fischer, Zschiesche und Michler, wie Frau v. Wrochem als Haushälterin wirkten mit besten Kräften zur guten Aufnahme der belustigenden Operette mit. Am meisten aber trug dazu die, zwar etwas übertriebene, doch sehr ergötzliche Komik des Herrn L. Schneider als Peter mit bei. Die Erzählung der Prügelei beim Tanz des Hochzeitfestes in der vom Darsteller eingelegten Arie, No. 8 mit Musik von Lortzing, wurde höchst gewandt durch Gesang, Rede und Tanz versinnlicht. — So wird denn auch dies ältere dramatische Musikprodukt des bühnenkundigen Komponisten sich hier wohl auf dem Repertoir erhalten, da es mit so viel Vorliebe in Szene gesetzt und vom Publikum aufgenommen worden ist. — Mehr Kunstwerth hat indess jedenfalls „Czaar und Zimmermann." Von den sonstigen Leistungen der königl. Bühne ist noch zu erwähnen, dass Dem. Lilla Löwe in der „Stummen von Portici" die Fenela gegeben, und Dem. Sophie Löwe in dieser Oper die Prinzessin mit grossem Beifall gesungen hat. Da Herr *Bader* auf Urlaub verreist ist, hat Herr Eichberger den Masaniello dargestellt. Don Juan wurde mehrmals, bis auf die Rolle des Leporello, vorzüglich gegeben. Fräul. v. Fassmann ist eine edle, leidenschaftliche Donna Anna. Die Stimme der Dem. Schultze hat an Klangfülle und reiner Intonazion sehr gewonnen; nur singt sie z. B. im Maskenterzett des ersten Final's als Donna Elvira häufig zu stark, und ist im zweiten Finale unsicher. Herr *Gerstel* vom königl. Hoftheater zu Stuttgart gab als Gastrollen den Dulcamara in Donizetti's „Liebestrank" (in welcher Oper auch Dem. Sophie Löwe nach ihrem Auftritte nach Dresden zuerst wieder auftrat) mit mehr Erfolg, als den Leporello, welcher zwar richtig und in der höheren Stimmlage kräftig gesungen, doch ohne Vis comica etwas derb dargestellt wurde. Die übrige Besetzung der Meisteroper ist so vorzüglich, als nur möglich. Die dritte Gastrolle des Herrn Gerstel war Doktor Bartolo in Rossini's „Barbier von Sevilla." Die Rosine sang Dem. Löwe sehr kunstfertig.

Die *Singakademie* hatte, ausser den im Juni und Juli durch reichen Wechsel klassischer Gesangkompositionen ausgezeichneten Uebungen, zwei festliche Versammlungen. Die erste am 6. August war der Freude über das Geburtsfest unsers theuern Königs gewidmet. Nach einem Salvum fac regem von Granzin, einer kur-

zen Rede des Direktors und dem mit Begeisterung gesungenen „Heil Dir im Siegerkranz" bildete den zweiten Theil der Feier das Dettingensche Te Deum von Händel, unter Mitwirkung einer hochgeschätzten Meistersängerin, die sich leider der Oeffentlichkeit ganz entzogen hat. — Die zweite Feier war dem ernsten Gedächtnisse eines durch plötzliches Ableben auf einer Erholungsreise nach der Schweiz und Italien, seiner trauernden Wittwe, zahlreichen Freunden und der Singakademie frühzeitig im kraftigsten Lebensalter entrissenen, thätigen Vorstehers des Instituts, Kammergerichtsrath *Giedicke*, geweiht. Nach einem Choral von Grell schilderte der Direktor Bibbeck (gleichfalls Vorsteher) die Verdienste des Verewigten, worauf das Zelter'sche kurze Requiem a Capella, und die Motette von C. F. Rungenhagen: „Selig sind die Todten," demnächst die kunstreiche Motette von J. S. Bach: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" folgte, und ein Theil des Mozartschen Requiem's (über dessen nunmehr unangefochtene, längst von ihm vorausverkundete Echtheit sich besonders Herr Dr. Gottfr. Weber [s. Cäcilia, Heft 80] lebhaft freut) machte den würdigsten Beschluss der rührenden Kunstfeier, welcher eine grosse Anzahl eingeladener Zuhörer beiwohnte. —

Im Königsstädtischen Theater gibt jetzt Dem. *Ehnes* vom k. k. Hofoperntheater zu Wien mehrere Gastrollen z. B. die Nachtwandlerin, Giulietta in den „Montecchi e Capuletti," Zerline in Fra Diavolo u. s. w. mit vielem Beifall. Die neueste komische Oper „Regine" oder „Zwei Nächte" von Scribe und Adam, ist am 24. und 25. d. M. mit gutem Erfolg gegeben. Das Nähere darüber im künftigen Bericht. Die grossen Ballete beginnen nun auch wieder. — Der *Märkische Gesangverein* wird sein sechstes Gesangfest zu Potsdam in der Garnisonkirche am 3. und 4. Oktober d. J. unter Leitung des Herrn Schärtlich, durch Aufführung geistlicher Gesänge und liturgischer Chöre für Männerstimmen, begehen. — Der bekannte Baritonist und Sopransänger *Maximilian Stark* wird sich im königl. Theater hören lassen.

Strassburg. Unser neuer Theater-Direktor *Paul Roux*, von Nantes kommend, wird die Bühne erst mit dem Monat September eröffnen. Indessen fehlt es an pomphaften Ankündigungen nicht über die Vorzüglichkeit seiner Oper; wenn auf das Opernpersonal eben so viel verwendet worden ist als auf die Umgebungen, Chor, Orchester u. s. w., so lässt sich nichts Ausgezeichnetes erwarten. Wie spärlich hier die Direkzion zu Werke geht, beweisen auf der einen Seite die Engagements von Violin- und Viola-Schülern zu den wenigen ältern, ja zu alten Musikern des Streichquartetts, auf der andern die öffentlich angeschlagene Aufforderung an Väter und Mütter, die ihre Kinder beiderlei Geschlechts dem Theater bestimmen möchten, sie vom fünften bis zum zwanzigsten Jahre in zwei unentgeltliche Schulen für Gesang und Tanz, die bei dem Theater errichtet seien, zu schicken; denjenigen, welche sich auszeichnen, verspricht man sogar als Reizmittel einen monatlichen Gehalt. Ob nun die Väter und Mütter auf diese Einladung hören werden, und im Fall sie es thun, das Publikum die Lehrzeit dieser sämmtlichen Jugend mit seiner Gegenwart beehren wird, kann nur die Folge zeigen.

Wir haben noch von zwei Konzerten Rechenschaft zu geben, welche eine allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zogen. Am 14. April wurde in dem Theater ein grosses Konzert zum Besten der Opfer des Erdbebens auf der Insel Martinique gegeben. Ausser der Festouverture von Ries und der Pastoralsinfonie von Beethoven wurde nichts als Gesangmusik gegeben, nämlich die Introdukzion aus Tell, — Duett daraus zwischen Mathilde und Arnold, — Finale (das letzte) aus Norma, — Szene aus Niobe von Pacini, — Duett aus Tell zwischen Arnold und Tell, — Terzett, Chor und Finale des fünften Akts der Hugenotten. Für den edlen Zweck waren etwa 200 Dilettanten, welche das Singpersonal bildeten, zusammengetreten, begleitet von einem Orchester von 80 Personen. Die Solopartieen waren von der ausgezeichneten Dilettantin Mad. de Chambure, geb. Eugenie Rouget, mit wahrer Virtuosität, und den Herrn Cetty, Militär-Intendanten, einem sehr gebildeten Tenorsänger, und Stöber, Bass, beide Dilettanten, vorgetragen. Die Aufführung war vorzüglich zu nennen. Die Einnahme betrug 5266 Franken.

Am 2. Juli hörten wir den belgischen Violinspieler *Ghys* in einem Konzert, das er in dem Foyer des Theaters gab. Er spielte mit bloser Klavierbegleitung ein von ihm komponirtes und variirtes Thema *Le romantique* betitelt, ein Andante von Baillot und das zehote seiner variirten Lieder. Der Vortrag des Herrn Ghys ist mit dem anderer Violinspieler nicht zu vergleichen; er hat etwas ganz Eigenthümliches, wodurch der Zuhörer durch tiefgefühlten Ausdruck hingerissen wird. Merkwürdig ist sein oft wellenartig, seiner ganzen Länge nach geführter Bogenstrich. Referent, der die vorzüglichsten Geiger gehört hat, muss bekennen, dass keiner so sehr das Gefühl in Anspruch genommen, sein Ton dringt zum Herzen und seine ausserordentliche Kunstfertigkeit erregt Erstaunen; dabei wendet er, um Effekt hervorzubringen, keine der alltäglichen Mittel an, wie z. B. durch Flötentöne, Pizzicato's u. a. Gaukeleien. Es ist eine Lust, der vielfältigen Abwechslung seines Bogenstrichs nach Maassgabe des Ausdrucks, den er hervorbringen will, zuzuschen. Er erntete ungestümen Beifall.

Colmar. Auch in unserer alten ehemaligen kaiserlich freien Reichsstadt ist der Sinn für gute Musik nicht verloren. Bekanntlich blühte hier schon im 14. Jahrhundert der Meistergesang, wie in Mainz, Strassburg, Augsburg u. a. Eine der grössten handschriftlichen Sammlungen von alttentschen Minne- und Meistersängen, die über tausend Lieder enthält, wurde lange in der Schusterzunft aufbewahrt, von wo aus sie in die hiesige Stadtbibliothek gebracht wurde, und zeugt von dem Ansehen, in welchem diese Kunst hier in jener Zeit stand. Dass die jetzige Generazion der Musik nicht abhold sei, davon findet man Beweise in der thätigen Mit-

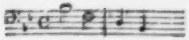

und dieser Gedanke kömmt nun, in den Sing- oder Instrumentalstimmen mit aller Stärke wieder, wo eine neue Glaubenslehre anfängt; z. B.:

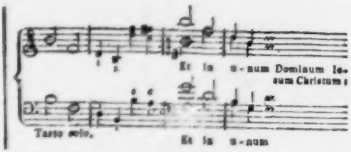

oder mit geringer Veränderung und neuer künstlicher Belebung:

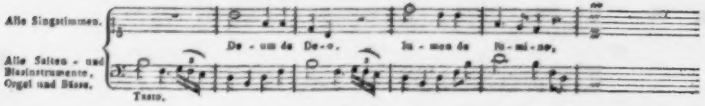

Diese Idee ist sehr besonnen gewählt und zugleich von so guter Würkung, dass man wünschen könnte, der Komponist möchte sie durch das ganze Symbolum beybehalten haben, besonders da es ihm nicht unmöglich gewesen wäre, ihr immer einen Anstrich von Neuheit zu geben. Nach diesem Credo beginnet das höchst einfache, innige, fromme Et incarnatus est etc., das ich ganz im Auszuge herzusetzen mich nicht enthalten kann, da es, ausser seiner rührenden Schönheit, zugleich dem sich bildenden Künstler zeigen kann, wie er alles an sich nicht Verwerfliche, um immer interessant zu bleiben, in seinen Kreis ziehen und es durch edle Behandlung für seinen Zweck benutzen könne. Es ist nämlich dieser Satz erst als Kanon behandelt, der Hauptgedanke dann anders gewendet — — doch das siehet man lieber selbst! Das Akkompagnement ist äusserst einfach, verdeckt nichts, sondern unterstüzt und verbindet nur.

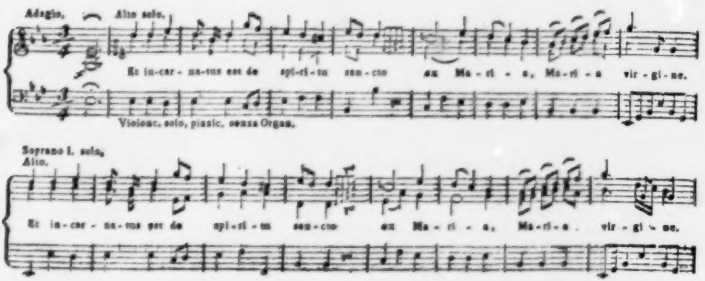

wirkung der hiesigen Dilettanten und jener der Umgegend, bei den alsatischen Musikfesten zu Strassburg und in den hiesigen Konzertanstalten. Eine bedeutende philharmonische Gesellschaft, an deren Spitze die ersten Magistratspersonen stehen, hat sich in der letzten Zeit hier gebildet und berechtigt zu grossen Erwartungen. Leider ist unser Theatergebäude, für die jetzige Bevölkerung zu klein, um grössere Opernvorstellungen würdig auf der Bühne geben zu können; allein diesem Uebelstand soll nächstens abgeholfen werden, damit im künftigen Frühjahr der bereits verordnete Bau eines neuen Theaters beginnt. Ein stehendes Theater haben wir nicht, sondern es erscheint in den Wintermonaten eine französische Gesellschaft für Schauspiel und Vaudeville, selten eine Oper; doch besuchen uns zu Zeiten teutsche Operngesellschaften.

Am 2. April überraschte uns, von Basel kommend, die Operngesellschaft des Herrn *Hehl*, welche er nach ihrer Auflösung zu Strassburg im Dezember v. J. dorthin verpflanzt und grosses Aufsehen damit gemacht hatte, nach dem Schluss jener Bühne, die alljährlich mit Ostern erfolgt. Seit zehn Jahren war Herr Hehl nicht mehr hier, und so lange ist es auch, dass wir keine gute Oper mehr hatten. Bis zum 19. April fanden vorläufig acht Operavorstellungen statt, welche auch hier grosses Aufsehen erregten und eine wahre Theaterwuth hervorbrachten. Bei der Vorstellung des Robert der Teufel wurden wenigstens 200 Personen zurückgewiesen, die Sänger und Choristen mit Beifall überschüttet. Zu unserm Leidwesen hatte sich Herr Hehl verbindlich gemacht, von Mitte April bis Mitte Mai in Strassburg noch zwölf Opern zu geben; sobald diese Nachricht hier bekannt wurde, wandte man alles an, um Herrn Hehl zurückzuhalten, allein er hatte frühere Verpflichtungen zu erfüllen, worüber die Strassburger Berichte in diesen Blättern das Geeignete gemeldet haben. Mit derselben Gesellschaft kehrte er am 25. Mai in unsere Mauern zurück, allein das beleidigte Publikum besuchte bei der eingetretenen grossen Hitze nur sparsam die Vorstellungen, so dass sein lange bewährter Ruf eines pünktlichen Zahlers gefährdet wurde. Zum Beweis jedoch von Achtung und Liebe für ihn und für die Mitglieder seiner Gesellschaft haben sich mehrere Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft thätig bemüht, neuerdings für sechs Opern eine Subskripzion zu Stande zu bringen, welche die Kosten des Unternehmens deckt. Wir verdanken dem thätigen Wirken des Herrn Hehl, der uns nun verlässt, die Bekanntschaft mit Bellini und Donizetti, und hatten den hohen Genuss, auch Meyerbeers grossartige Kompozizionen Robert der Teufel und die Hugenotten aufführen zu sehen, was wir nie hoffen zu dürfen glaubten. Dabei suchte Herr Hehl alles Mögliche aufzubieten, um die Vorstellungen recht gut zu geben, und brachte das früher bei ihm in Strassburg und Basel angestellte Streichquartett der Gebrüder *Mayerhoffen* aus Mannheim mit sich, welches mit dem Ensemble dieser Operagesellschaft so ganz verschmolzen ist. Für sein thätiges Wirken wird allgemein die Uebernahme des neuen Theaters, wovon oben die Rede ist, gewünscht. Aus folgendem Repertoir ist der Fleiss der Gesellschaft zu entnehmen, in einem Zeitraume von zehn Wochen: Romeo zwei Mal, Postillon von Lonjumeau, Sonnambula drei Mal, Tankred, Robert der Teufel zwei Mal, Hugenotten zwei Mal, Der Maurer, Tell, Die Stumme, Titus, Freischütz, Norma zwei Mal, Don Juan, Moses, Fra Diavolo, Weisse Dame, Oberon. Unter die Lieblinge des Publikums sind zu zählen Dem. *Erdmann*, eine junge talentvolle Sängerin, als Julie, Sonnambula u. s. w. Mad. *Hehl* als Madelaine im Postillon, trefflich in Spiel, Haltung und Gesang; als Alice erfreute sie sich der hier seltenen Ehre des Hervorrufens, auch als Valentine leistete sie viel. Der Tenorist *Wapens* war als Elvin, Georges Brown, Osiride, und überhaupt in ganz hoch liegenden Partieen in der That recht wacker.

Feuilleton.

Halevy ist zum Professor der lyrischen Komposizion an dem Pariser Konservatorium der Musik ernannt worden.

Beethovens Fidelio wird an der grossen Oper zu Paris einstudirt, nach Castil-Blaze's Bearbeitung; Mad. Stoltz hat die Titelrolle. Vor dem Fidelio sollen Donizetti's Märtyrer, nach demselben eine neue Oper Meyerbeers aufgeführt werden; in letzterer hat ebenfalls Mad. Stoltz die Hauptrolle.

Herr von *Prony*, Pair von Frankreich, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste, ist zu Paris im 84. Lebensjahre gestorben. Er war nicht nur gründlicher Kenner der Tonkunst, sondern hat auch mehrere treffliche musikalische Werke, namentlich über Akustik und die damit zusammenhängenden Zweige der Musik geschrieben.

Adam hat eine neue komische Oper fertig, welche bald in Paris aufgeführt werden wird, da der Komponist in Kurzem nach Petersburg reist, wo er für die Taglioni ein Ballet schreibt. — Auch *Auber* arbeitet an einer neuen dreiaktigen Oper.

Rossini kehrt zum Winter wieder nach Paris zurück. Er hat an seine dasigen Freunde geschrieben: dass er den Arbeiten, denen er seinen Ruhm verdanke, keinswegs entsagt habe; dass er nicht nach Italien gegangen sei, um im Müssiggange zu schwelgen, sondern, um die nöthige Ruhe und Erholung zu suchen, und dass er sich sogleich nach seiner Rückkehr mit einer grossen lyrischen Komposizion beschäftigen werde.

Meyerbeers Hugenotten sind nun auch über den atlantischen Ozean gedrungen; sie wurden mit glänzendem Erfolge in *Neuorleans* aufgeführt. Besonders gerühmt wird dabei der Tenor Heymann, ein geborner Franzose, welcher schon vor seinem Abgange nach Amerika in mehreren bedeutenden Städten Frankreichs, z. B. in Lyon, grossen Beifall erntete.

Die Pariser italienische Operagesellschaft (unter Direkzion des Herrn Laporte), welche jetzt bekanntlich in England verweilt, ist von London nach Manchester gegangen, um dort eine Reihe von Darstellungen zu geben. Zunächst sind Bellini's Puritaner und Anna Bolena zur Aufführung bestimmt.

Als die Königin Victoria Englands Thron bestieg, hoffte man eine glänzende Epoche der englischen Tonkunst zu erleben; die junge 19jährige Königin liebt und übt die Musik. Allein diese Hoffnungen haben sich bis jetzt wenigstens nicht bewährt; allgemein sind die Klagen über die unbegreifliche Vernachlässigung der

Tonkunst Seiten der englischen Regierung. Nur dem italienischen Theater schenkt die Königin ihre Gunst; das Theater Drurylane ist schon seit einiger Zeit geschlossen; am Coventgarden-Theater, jetzt unter Direktion der Mad. Vestris, werden zwar Opern gegeben, jedoch wird auch dort die Musik nur als Stiefkind behandelt. So ist es denn gekommen, dass die besten Sänger immer mehr aus England sich wegwenden; die meisten gehen auf den Kontinent oder nach Amerika. — Trotz diesen betrübten Umständen hat der bekannte Sänger und Tondichter *Balfe* (s. Feuill. S. 154) mit kühnem Muthe eine Gesellschaft für die komische Oper zusammengebracht und mit derselben das restaurirte Theater Royal Lyceum zu London eröffnet. Die ersturgegebene Oper war von Balfe selbst: Diadeste oder Die verbüllte Frau, mit einer sehr hübschen Musik, sie fand vielen Beifall. Alle englischen Künstler wünschen diesem Unternehmen den besten Erfolg, der ihm auch, wie es den Anschein hat, zu Theil werden wird.

Ein gewisser Herr *Mob* sagt in der Revue et Gazette musicale de Paris: „Die Erfindung des Notenstichs gehört Frankreich an; unsere Nachbarn (die Teutschen) haben uns darin zwar nachgeahmt, sind jedoch weit hinter uns zurückgeblieben.“ Was die Erfindung betrifft, so ist dieselbe wenigstens sehr problematisch; rücksichtlich des Vorzugs französischen Notenstichs vor dem teutschen hätte Herr Mob sich die Mühe nehmen sollen, teutsche Noten aus neuerer Zeit mit französischen zu vergleichen — er würde dann die entgegengesetzte Ansicht, wenn auch nicht ausgesprochen, doch gefasst haben. Im Namen des künstlerischen Teutschlands muss hier, in den Annalen der Tonkunst, gegen jene prahlerische Behauptung feierlich protestirt werden.

Paganini ist mit seinem Arzte Lallemand in den Bädern von Veroet angekommen. Er soll nur noch ein Schatten sein; die Stimme ist ganz hin, und er macht sich nur noch durch seine funkelnden Blicke und seine eckigen Gesten verständlich. Die Schwefelbäder des genannten Ortes haben schon öfter in Nervenkrankheiten Wunder gethan, und ein solches hofft man auch für den grossen Geiger.

Das Konservatorium der Musik zu *Brüssel*, welches vor sechs Jahren sehr verfallen war, hat sich seitdem (Fétis ist der jetzige Direktor) ausserordentlich gehoben. In der Aufführung der schwierigsten Werke wetteifert es mit dem Pariser; tüchtige Virtuosen gehen aus ihm hervor, z. B. die Violoncellisten Batta, Servais, Blae, Demunck, letzterer jetzt selbst Professor dieses Instruments an dem genannten Institut; der Geiger Stevenierx, der Pianist Soivay u. a. w. Der Gesangschule steht Gevaert, der jetzige, einen Theil des Jahres, mit grossem Erfolge vor. — Auch bei diesem Konservatorium finden, wie beim Pariser, jährliche Preisvertheilungen statt.

Der berühmte Geiger *Lafont* ist auf eine traurige Art aus dem Leben gekommen; auf einer Reise durch das südliche Frankreich stürzte sein Wagen um, und er wurde durch den Fall so schwer verletzt, dass er einige Stunden darauf verschied. Er war 39 Jahre alt.

Peter Cremont, geb. zu Aurillac 1784, verdient nicht nur als ein tüchtiger Musiker im Allgemeinen Erwähnung, sondern auch besonders um deswillen, weil er Einer der Ersten ist, welche die Meisterwerke teutscher Kunst in Frankreich einführten. Ursprünglich war Cremont zum Gelehrten bestimmt, dann brachte man den Knaben zu einem Goldarbeiter in die Lehre, endlich zu einem Messerschmied; allein die Lärbe zur Kunst liess sich nicht unterdrücken, und er setzte es zuletzt auch durch, sich ihr ganz widmen zu dürfen. 1799 ging er mit einer Schauspielertruppe als Orchesterdirektor nach Teutschland, trat hier mit den ausgezeichnetsten Künstlern, einem Beethoven, Spohr, Romberg u. A., in nähere Verbindung und bildete sich dadurch immer höher. Der Kaiser von Russland ernannte ihn zu seinem Kapellmeister, in dieser Stellung komponirte er Vieles und Treffliches; leider aber ging Alles beim Brande Moskau's verloren. Cremont, welcher hierbei sein ganzes Vermögen einbüsste, kehrte unter den grössten Mühseligkeiten nach Frankreich zurück, wurde Orchesterdirektor am Pariser Odeon und verwaltete diese wichtige Stelle mit grösster Auszeichnung. Hier war es, wo er teutsche Werke aufführte und verbreitete, namentlich ist durch seine Bemühungen Webers Freischütz zur Aufführung und allgemeinen Anerkennung gelangt. Auch Meyerbeer führte er zuerst auf der französischen Bühne ein, und zwar mit dessen Oper Margarethe von Anjou. — Nach der Julirevolution zog sich Cremont in die Provinz zurück, und lebt seit zwei Jahren in Tours, wo er ein ganz neues musikalisches Leben hervorgerufen hat. Als Orchesterdirektor der philharmonischen Gesellschaft daselbst bleibt er seinen alten Neigungen getreu und bringt die Meisterwerke teutscher Künstler, namentlich Beethovens, Webers, Mozarts und Haydns auf würdige Weise zur Aufführung. Die unter seiner Leitung stehende Gesellschaft zählt jetzt achtzig ausübende Mitglieder.

Ankündigungen.

Erklärung.

Auf Verlangen des Herrn Universitäts-Musikdirektors Dr. **Heinroth** in Göttingen, welcher die Einleitung zu meiner in No. 29 dieser musikalischen Zeitschrift enthaltenen Benachrichtigung über den Cäcilien-Verein in Göttingen nothwendig auf Göttingen allein beziehen zu müssen glaubt, was mir nicht auf die entfernteste Weise in den Sinn gekommen ist, weil meine Aufsatz somit eine offenbare Beleidigung gegen Herrn Dr. Heinroth enthalten hätte, deren ich mich nicht im Geringsten bewusst bin, erkläre ich andurch zu dessen Beruhigung: dass die Einleitung zu meinem erwähnten Aufsatze, besonders die Stelle über die Schwierigkeit, heterogene musikalische Elemente zu einer Gesammtwirkung zu vereinigen, sich keineswegs auf Göttingen allein, sondern durchaus auf alle kleinere Universitätsstädte Teutschlands beziehe. Zugleich versichere mir Herr Dr. Heinroth nochträglich, dass in Göttingen unter seiner Leitung bereits seit zwanzig Jahren ein eben so achtbarer Gesangverein, wie der der heiligen Cäcilie, bestanden, und classische Werke mit noch stärkerer Orchesterbegleitung zur Aufführung gebracht habe, wodurch für die Armen oft ein dreifach grösserer Ueberschuss erwachsen sei, als den die Aufführung des „Jephta“ aufgebracht habe.

Eberhard von Wintzingerode.

Niederländische *musikalische Zeitschrift.*

Diese am 15. August erschienene Zeitschrift wird es sich unter andern auch zur Hauptaufgabe stellen, dem holländischen Publikum bei jeder Gelegenheit die besten theoretischen Werke und Musikalien beurtheilend anzuzeigen.

Da die geehrten Herren Verleger Teutschlands hierbei wegen des strigenden Debits solcher Werke in Holland grosses Interesse haben, so werden sie ersucht, ein Exemplar desjenigen Verlagsartikel, die sie angezeigt zu haben wünschen, entweder der Redaction dieser Niederländischen musikalischen Zeitschrift in Utrecht franco zuzuschicken, oder dem Herrn H. Rahe, Musikalienhandlung in Utrecht, durch den Herrn G. Schubert in Leipzig zur Weiterbeförderung zu senden.

Utrecht, den 28. August 1839.

Die Redaction.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben mit Eigenthumsrecht

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Beethoven, L. v., Fantasie für das Pianoforte und Orchester mit Chor. Op. 80. arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	1	8
— — Fidelio, Oper, in einzelnen Nummern. No. 1—16 à 6 Gr. bis 1 Thlr. 8 Gr. compl.	6	16
— — Ouverture zur Oper Leonore, arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	1	—
Bertini, H., 3e Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, Alt, Violoncell und Contre-Bass. Op. 90	3	4
Burgmüller, F., Galoppade nach beliebten Themen aus dem Feensee für das Pianoforte. Op. 53.	—	12
Chollet, L., Variationen brill. nach Themen aus dem Feensee für das Pianoforte. Op. 37	—	16
Chopin, F., 24 Préludes pour le Piano. Op. 28 geh.	2	—
Duvernoy, J. B., 2 Divertissements über Lieblings-Themen aus dem Feensee für das Pianoforte. Op. 95. No. 1. 2 à	—	12
Fessy, A., Fantaisie brill. nach beliebten Melodieen aus dem Feensee für das Pianoforte. Op. 55	—	16
Freudenthal, J., 3 Balladen für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 35	—	20
Halevy, F., Potpourri nach beliebten Melodieen aus die Dreizehn, arr. für das Pianof. zu 4 Händen.	—	20
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Händen	—	16
Heller, St., Rondoletto sur la Cracovienne du Ballet: La Gipsy pour le Pianoforte. Op. 12	—	12
— — Rondino brill. sur une Cavatine fav. de l'Opéra: Les Treize pour le Pianoforte. Op. 15	—	12
Kalkbrenner, F., Fantaisie en forme de Rondo sur le Lac des Fées pour le Pianoforte. Op. 130.	—	18
Karr, H., Fantaisie sur des motifs du Lac des Fées pour le Pianoforte. Op. 250	—	12
Lindblad, A. F., Sinfonie für grosses Orchester	5	—
Mozart, W. A., 4 Sonaten für Pianoforte, Violon und Violoncelle. No. 1—4. (Neue Ausgabe der completten Werke 10e Heft.) à	1	—
Osborne, G. A., Fantaisie brill. sur la Valse de l'Opéra: les Treize pour le Pianoforte. Op. 32.	—	18
Spohr, L., Duo für Pianoforte und Violine, arr. für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 95	1	12
Spontini, G., 2 Romanzen, mit französischem und teutschem Texte. No. 1. Es entblieht der Liebe Glück. 4 Gr. No. 2. Der Abschied. 8 Gr.		
Thomas, A., der Blumenkuss (Le Panier fleuri), komische Oper in einem Akt. No. 1—8. à 6 Gr.	—	1
Veit, W. H., 3e Quartett für 2 Violinen, Alto und Violoncelle. Op. 7	1	16
Wolff, E., Impromptu brill. sur des motifs de l'Opéra les Treize pour le Pianoforte. Op. 23	—	12

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Album für Gesang

(auf 1840).

Mit neuen Original-Kompositionen von *C. Banck, J. Dessauer, F. Kücken, C. Löwe, C. G. Reissiger, L. Spohr* und *W. Taubert*. Elegant cartonirt. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Dieses schon ausgestattete Album wird sich als eine Sammlung der gediegensten Kompositionen allen Gesangfreunden bestens empfehlen.

Dresden, im September 1839.

Wilhelm Paul.

In der königl. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser in Dresden** ist neu erschienen:

	Thlr.	Gr.
Blassmann, Ad., Impromptu à la Mazurka pour le Pianoforte	—	4
Dotzauer, J. J. F., Museum pour les amateurs de Violoncelle. Pièce fantastique sur des airs nationaux Ecossais et Irlandais pour le Violoncelle et Pianoforte. Oeuv. 157. No. 2	—	14
Hänsel, A., Militär-Musik. Enthaltend 4 Märsche und 4 Reveille. Op. 47. (können auch Pantomimisch vorgetragen werden.	1	—
— — Die Nebenbuhler. Zwei moderne Schottische für Pianoforte	—	4
Huth, R., Des Jägers Lied. Gedicht von H. Mosegrieff. Ferne. Gedicht von W. Müller. 2 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	6
Kummer, F. A., Deux Pièces pour les amateurs de Piano et de Violoncelle. Oeuv. 46. No. 1. And. et Rond. (sur des motifs de l'Opera: Guido et Ginevra de F. Halevy	—	18
No. 2. Fantaisie)		
— — Soirée musicale pour les amateurs de Pianoforte a 4 mains, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49. No. 1. Variations sur un theme de Bellini (	1	12
No. 2. Potpourri sur un motif de l'Opera: „Le Postillon de Lonjumeau." (Können auch ohne Violoncelle ausgeführt werden.)		
Meyer, H., Tone der Zeit. Walzer für das Pianoforte	—	8
— — Favorit-Tänze (3te. Spott-Galopp mit Coda. Selectat- und Marionetten-Schottische für Pianoforte	—	6
— — Neuester Contretanz über Motiven aus der Oper: „Zum treuen Schäfer," von Adam, für Pianoforte	—	6
— — Erinnerung an die Schönen Tänd- und Frühlings-Schottische für das Pianoforte	—	4
Reissiger, C. G., Deutsche Lieder für Tenor oder hohen Sopran, mit Begleitung des Pianoforte. 1) Der Himmel im Thale. 2) Sehnsucht. 3) Rückblick vom Berge. 4) Jager und Jagerin. 5) Du entsinnst an manche Stunde. 6) Zum Liebchen. Op. 159. (40. Liederstand.)	—	20
Richter, Aug., Winter-Fest-Gide op für das Pianof.	—	4
Truhn, F. H., Gondolieres (Gedicht von Geibel), für eine Tenorstimme mit Pianoforte-begleitung. Op. 29	—	10
C. M. v. Weber, Portrait, gez. u. lith. von Heine	—	9
Ludw. v. Beethoven, Portrait, gezeichnet u. lithographirt von E. Oertel	—	10

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. № 38. 1839.

Neues Reglement
der Akademie der schönen Künste zu Paris zur Bewerbung um den grossen Preis für musikalische Komposizion.

Mittheilungen aus Paris.

Das königliche Institut von Frankreich, in specie die musikalische Sekzion der königl. Akademie der schönen Künste zu *Paris*, hat auf den Grund eines Gutachtens (Opinion) eines ihrer neuesten Mitglieder, des an die durch Paer's Ableben erledigte Stelle gewählten Ritters *Spontini*, ein neues *Reglement*, in Betreff der Bewerbung um den *grossen Preis für musikalische Komposizion*, entworfen und dasselbe, nach darüber stattgefundener Diskussion unter den Mitgliedern einer deshalb besonders bestellten Kommission (aus den Herren Berton, Caraffa, Spontini u. A. bestehend) angenommen, und dem Plenum der Akademie zur Entscheidung vorgelegt.

Diese neuen Bestimmungen betreffen vorzugsweise 1) die *Fuge*, und zwar die *strenge* Fuge (la Fugue scolastique), welche *a)* nicht mehr vierstimmig (welche Gattung Referent doch für die natürlichste hält), sondern für fünf Stimmen, nämlich Sopran, Mezzosopran, Kontralt, Tenor und Bass (jede Stimme in ihrem eigenthümlichen Schlüssel), oder für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass, nach der Wahl jedes Mitgliedes der musikalischen Sekzion *) von den Preiskonkurrenten bei verschlossenen Thüren in vier Tagen angefertigt werden soll. *b)* Das *Thema* der Fuge soll von den Konkurrenten *selbst erfunden* werden (was sehr wesentlich und gewiss von Nutzen ist), anstatt dass solches früher aufgegeben wurde. Ferner soll die Fuge *drei Kontrasubjekte* auf lateinische *Worte* enthalten, welche *einen* Sinn ausdrücken, und deren nicht weniger als sechs bis acht sein sollen. Auch dieser Text wird auf obige Weise von den Mitgliedern der musikalischen Sekzion angegeben. Eben so die Bestimmung des Zeitmasses, der Tonart, der Taktzahl des Thema's, ob solches mit der Dominante, Tonika oder Terz anfangen soll. Auch werden ein bis zwei Takte in Noten angegeben, welche mit in die Fuge einzuschalten sind.

2) Jeder Preiskonkurrent soll verpflichtet sein, einen grossen *Chor* für fünf Stimmen (ein gut geführter vierstimmiger Chor dürfte auch wohl genügen?) im freien Styl, mit Begleitung von grossem Orchester, zu komponiren. Der Text zu diesem Chor von irgend einem französischen Dichter wird auf gleiche Weise, wie bei der Fuge, von den Mitgliedern der Akademie gegeben. Auch wird Zeitmasss, Tonart und ungefähre Dauer dieses Chors bestimmt werden.

3) Zur definitiven Preiskonkurrenz soll endlich der, deshalb 25 bis 30 Tage eingeschlossene (enfermé en loge) Eleve verbunden sein, zu komponiren: *a)* eine *Ouverture* für grosses Orchester, worin der Komponist sich völlig ungebunden seiner Fantasie überlassen und zeigen kann, wie er eine Instrumentalmasse anzuwenden weiss, die Natur der verschiedenen Instrumente kennt, und durch verständigen Gebrauch und kenntnissreiche Arbeit (facture) damit *schöne* Wirkungen hervorzubringen weiss (eine in neuester Zeit leider oft vermisste Kunst!). Die trefflichen Ouverturen von Gluck, Cherubini, Mozart, Beethoven u. A. können hier zu Mustern dienen. *b)* Der Konkurrent soll ein Cantabile für fünf bis sechs Singstimmen, fast immer konzertirend und real, *ohne all. Begleitung*, sei es im Kirchen- oder Theaterstyl komponiren, mit *Ausschluss des Kanons* (welchen Herr Spontini als composition fade [?], monotone et borne verwirft), um hierin seine Erfindungskraft, Styl, Melodie, Ausdruck und Harmoniekenntniss zu zeigen. Der Text wird gleichfalls nach obigen Bestimmungen geliefert. Dieses Gesangstück soll unmittelbar nach der Ouverture ausgeführt werden (ein Kontrast, der für den Tonsetzer ungünstig wirken kann). *c)* Endlich soll der Preisbewerber eine *Kantate* für drei oder vier Singstimmen mit Orchesterbegleitung komponiren, jedoch *ohne die Singstimmen* zu decken, und die *Worte* deutlich vernehmen lassen (letztere Bedingung geht nun freilich auch die Singenden mit an). Es wird hierbei noch bemerkt, wie sehr es an der Zeit wäre, die wahre französische *Prosodie* wieder herzustellen, wovon Gluck, Sacchini, Grétry u. A. so schöne Muster geliefert hätten, und wovon die moderne Schule selbst die Tradizion verloren habe.

Das Genre dieser Kantate soll in den *Karakteren verschieden*, ausdrucksvoll, energisch, leidenschaftlich, *melodiös, harmonisch*, reich und *dramatisch* sein (viel verlangt!). Es sollen im Text wenig Rezitative, dagegen mehr (plus prodigue) *Arien*, Cavatinen, Solo's, zuweilen ein Duett, Terzett oder Quartett beabsichtigend, enthalten sein, und zuletzt ein konzertirendes Ensemblestück folgen bis zur Stretta, welche die Kantate schliesst.

*) Die Mitglieder sollen ihr Votum auf einen Zettel schreiben, der versiegelt in eine Urne deponirt wird. Die Bestimmung des gezogenen Billetins gilt als Norm.

Nach dem Gutachten der Akademie soll auch mitten in der Kantate das vorerwähnte Cantabile ohne Begleitung eingeschaltet werden können (diese Einschaltung scheint jedoch die Selbstständigkeit der Erfindung des Komponisten, und zugleich den Dichter der Kantate etwas zu beschränken). Dass das, seit Bellini so häufig gemissbrauchte *Unisono* aller Singstimmen ausgeschlossen wird, versteht sich (bei Realstimmen) wohl eigentlich von selbst. — Der Gewinn einer solchen Prüfung für die *Kunst* ergibt sich augenscheinlich. Nur dünkt es dem Referenten, dass ausser der gründlichsten Theorie und praktischen Gewandtheit ein nicht gewöhnliches *Genie* dazu gehört, allen obigen Erfordernissen Genüge zu leisten, und dass, wer dies im Stande, auch schon auf dem besten Wege ist, als *Meister* in seiner Kunst aufzutreten.

Friedrich Wilke

Beschreibung der St. Catharinen-Kirchen-Orgel in der Neustadt zu Salzwedel. Mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel. Berlin, bei T. Trautwein. 1839.

Wer von Allen, die sich mit der Orgel, ihrem Bau, ihrer Verbesserung und ihrer Geschichte beschäftigen, kennt nicht die vielfachen Verdienste eines Mannes, der so viele Jahre lang mit unermüdlichem Eifer und mit einer Uneigennützigkeit, namentlich für diesen wichtigen Zweig der Tonkunst, kenntnissreich und erfahren, darum eben so einflussvoll, sich mühete? Seine rastlosen Thätigkeiten, die manche Stadt zu preisen Ursache hat, sind auch in diesen Blättern ehrenvoll erwähnt worden; seine Schriften und Aufsätze in diesem Fache, von denen auch hier manches Gediegene mitgetheilt wurde, sind sprechende Beweise für ihn, die kaum einer wiederholten Anzeige bedürfen. Wir erwähnen nur noch, dass auch er zum Ehrenmitglied „des teutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaften" ernannt worden ist. Wo aber ein in seinem Fache so allgemein anerkannter Förderer mit einem neuen Werke auftritt, wie der Musikdirektor Wilke, da sind weder Anpreisungen noch lange Darlegungen nöthig, weil sich jeder Organist, der sich selbst gern vervollkommnet, aus eigenem Antriebe damit vertraut zu machen beeilt. Wir haben daher hier nichts zu thun als den übersichtlichen Inhalt des 47 Oktavseiten füllenden Buches anzuzeigen, dem noch ein Abbild der neuen Orgel beigefügt ist, das vom Geschmacke der Erbauer und Anordner zeugt.

Nach einer für die Geschichte dieser Orgel wichtigen Vorrede leitet der geehrte Verfasser sein Werk mit der Bemerkung ein, dass wohl keine Kunst von den Geschichtschreibern aller Zeiten stiefmütterlicher behandelt worden sei, als die Kunst des Orgelbaues; sucht die Ursachen in der Unbedeutendheit der ersten Anfänge und in den lange sehr dürftigen Fortschritten, in der Unfähigkeit der Orgelbauer zu schriftlichen Mittheilungen, auch wohl im Eigennutz derselben. Darauf zählt er von Prätorius an die wichtigsten Männer auf, die sich darum verdient gemacht haben. Da nun die neueste Zeit auch alt wird, sind solche Beschreibungen nothwendig, wenn wir uns an unsere Nachkommen nicht eben so versündigen wollen, als unsere Alten sich hierin an uns versündigt haben. Besonders wird diese Darlegung noch dadurch von Bedeutung, weil nicht nur frühere Versuche des Verfassers als zweckmässig und nützlich sich bewährten, sondern auch neue Ideen zur Verbesserung der Orgel aufgestellt worden sind. — Die *nöthigen Bemerkungen für Orgeldisponenten* (S. 17 und 18) vertragen keinen Auszug, empfehlen sich aber *Jedem*, der damit beschäftigt ist, von selbst. Eben so ist es mit der Beschreibung dieser Orgel (S. 19 — 47), deren Erbauer *Friedr. Turley* ist, über welchen wir hier schon gesprochen und nur noch zu berichten haben, dass er auch an diesem Werke seine Meisterschaft und seine Rechtschaffenheit auf's Neue beglaubigte. Dieser Abschnitt enthält so viele erfahrene, tüchtige und neue Bemerkungen, dass jeder Organist und Orgelbauer das Buch mit Vergnügen und mit Nutzen lesen wird. Wir enthalten uns aller Auszüge, da das Buch bald in Jedermanns Händen sein wird, wenn auch der Ertrag dieser Herausgabe nicht zur Verwirklichung eines eingeleiteten Neubaues einer Orgel für die unvermögende Mönchskirche in Salzwedel bestimmt wäre. Bei dieser Gelegenheit holen wir einen sehr guten Vorschlag des Verfassers nach, der allgemeine Beachtung auch derer verdient, die solche Schriften in der Regel nicht lesen. Es sind nämlich für den Neubau oben benannter, ganz unbrauchbar gewordenen Orgel 1000 Thaler freiwillige Beiträge dargebracht worden; damit soll der Bau neu angefangen werden. Dazu bemerkt der umsichtig fördernde Mann: „Weil für 1000 Thaler keine der schönen grossen Kirche angemessene und zweckmässige Orgel erbaut werden kann, die Kirche aber zum Besten des Gesanges nicht lange mehr ohne Orgel bleiben möge, habe ich vorgeschlagen, die Anlage der Orgel so gross zu machen, wie es zu einer der Kirche angemessenen Orgel nöthig ist, vorläufig aber nur die unentbehrlichsten Stimmen einzustellen. Wenn späterhin noch mehr Beiträge eingehen, würden sodann nach und nach die noch zu wünschenden Stimmen ohne besondere Schwierigkeit eingestellt werden können. Ein Vortheil, der überall, wo es an einer hinlänglichen Summe zum Bau einer der Kirche angemessenen Orgel fehlt, zu benutzen empfohlen wird." — Der Vorschlag spricht für sich selbst. — Ausser diesem für Orgelgeschichte und Orgelbau sehr nützlichen Buche ist von demselben thätigen Verfasser so eben noch erschienen:

Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgel-Mixturen und ihre Eintheilung nebst Berichtigung einiger über sie öffentlich ausgesprochenen falschen Ansichten. Berlin, bei T. Trautwein. 1839.

Man kennt den Streit, der erst seit Vogler's und Chladni's Aussprüche gegen die Orgelmixturen lebhaft um sich griff, so dass auch bedeutende Männer sich um solcher Vorgänger willen wider sie erklärten und Manche noch darin fortfahren, so wenig es auch von erfahrenen und in jeder Hinsicht tüchtigen Vertheidigern dieser gemischten Orgelstimmen fehlte. Einer der lebhaftesten

und bedeutendsten Sprecher für die Unentbehrlichkeit dieser Orgelregister war und bleibt, wie hiervon erhellt, der Verfasser dieser kleinen, 36 Oktavseiten umfassenden, durchaus nothwendig gewordenen Schrift, die jedem, der sich noch auf die andere Seite neigen möchte, mit so schlagenden Gründen von der Wichtigkeit dieser mannichfach angefochtenen Orgelstimmen überzeugen wird, dass wir von dem Werkchen den grössten Vortheil für diese Angelegenheit hoffen. Auszüge duldet es eben so wenig, als das Vorige und lässt sich nur seiner klaren Auseinandersetzung des Gegenstandes wegen zu völliger Berichtigung bestens empfehlen.

Heinrich v. St. Julien

Lyrische Gedichte von *Th. Moore Esq., in teutscher Uebertragung* von *C. Reinhold, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. (Lyrical Poems of Th. Moore Esq. etc.)* Op. 7. Erstes Heft. Mainz, bei Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Abermals ein Dilettant, und abermals ein überaus einflussreicher auf Verbreitung und Erhebung unserer Kunst, ein kenntnissvoller, erfahrener und selbstschöpferischer, der den Künstlern vom Fache zu die Seite gesetzt werden muss, so sehr ihn auch noch andere wichtige Geschäfte in Anspruch nehmen. Wir haben über sein Leben und Wirken bereits 1836 S. 457 das Wichtigste bekannt gemacht und freuen uns, dass der eifrige Mann für das Beste der Kunst immer noch beharrlich fortwirkt. Dafür sprechen nicht nur der von ihm vor etwa 13 Jahren gegründete und noch gepflegte Gesangverein für ernste Chormusik auch älterer Meister und seine mannichfachen Aufsätze über Musikgegenstände, sondern auch seine eigenen Kompositionen, deren frühere von uns genannt worden sind. In diesen sechs Liedern zeigt er sich um so mehr als sinniger und inniger Tonsetzer, je zarter und seelenvoller die Gedichte sind, die er sich mit feinem Takte zum Vorwurfe seiner musikalischen Erhebungen wählte. Solche dichterische Ergüsse, die aus rein empfindender Seele stammen, ihren stillen Glanz im Innersten des Gemüthes mehr im Verborgenen, wie auf dem Altare der Huld und Liebe, leuchten, nicht im wilden Feuer auf der Oberfläche nach allen Seiten hin prasseln lassen, oft verheerend, nicht fördernd und erhebend, noch weniger auf einen Zentralpunkte festgehalten, sind viel schwerer in Musik zu setzen, als alle jene, welche durch lärmende Flammen ungezügelter Brandschleuderer auch allen Ecken den leicht betäubten äusseren Sinn in staunendes Schrecken setzen. Die letzten Ausbrüche, mehr auf prunkende Kontraste als auf einheitvolle Wahrheit und seelenvollen Ergluhtzein gerichtet, gestatten nicht blos schrankenlose Aus- und Einfälle der buntesten und darum Viele bestechenden Art, sondern sie fordern geradehin dazu auf. Deshalb sind denn freilich auch diese Ueberspannungen namentlich jungen Komponisten und Sängern die beliebtesten, nur nicht die edelsten, oder solche, die verodeln können. Echt lyrische Gedichte, und diese sind es, verlangen ein lauteres Ergriffensein vom Inhalt und schliessen allen Prunk und jede geschmacklos bunte Ueberladung rein aus, herziger Einfalt froh, die keine Künstelei verträgt, violmehr im anspruchlosten Anschmiegen das Hochweibliche der Muse ehrt, die aller Koketterie sich schämt. Und dennoch hat die Muse des Gesanges die Worte zu beleben, zu verschönen, was sie nur vermag, wenn sie rein in sich selbst ist, geistvoll im jungfräulichen Hingeben, das kein Gesetz geheiligter Rechte verletzt und verletzen kann, eben weil sie edel in sich ist. Das ist nun hier in aller Einfachheit und Milde durchgehends licht und recht geleistet worden. Es sind lauter Lieder zarter Liebe glücklicher und unglücklicher Art, die auch in der im Ganzen sehr guten und rhythmisch schönen Vertonlachung sich besonders auszeichnen. Im ersten: „Mein Herz und mein Saitenspiel," hätte zur angemessensten Einfachheit musikalischer Behandlung zum Besten mancher Sänger über der letzten Note *a* des ersten Linniensystems S. 3 (dem Worte „All") das Zeichen zweier Strichelchen gute Dienste geleistet; es muss im Gesange ein kleiner Abschnitt eintreten, damit sich die folgende Anrede „mein Licht!" gebührend vom Vorigen scheidet. Es ist dies und Anderes der Art hier vorausgesetzt worden. Gefühlvollen Sängern gehören alle diese Lieder und solchen sind sie bestens zu empfehlen.

August Pohlenz

Sieben Lieder für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Op. 7. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Der am Leipziger Musik als Direktor und Gesanglehrer viel verdiente, längst rühmlich bekannte und geschätzte Mann, von dessen Liederkompositionen sich nicht wenige einer weit verbreiteten Theilnahme erfreuen, wird sich mit dieser, auch sehr schön ausgestatteten Sammlung seine Freunde auf's Neue verbinden und die Zahl derselben vermehren. Alle diese Gesänge sind munterer Natur, frisch, gefällig, leicht und für Tafelfreuden ganz geeignet. No. 1 ist Georg Keil's liebeheiteres Liebesliedchen; No. 2. Wenn? von E. Reiniger, mit dem Endwunsche: „Wenn ich doch dein Liebster wär!" No. 3. Weinlied, von W. Gerhard. No. 4, abermals ein Trinklied von W. Gerhard, allgemein beliebten Inhaltes. No. 5. Jägers Morgenlied, von G. Benedix, Aufmunterung zum Waldvergnügen rüstiger Schützen. Zum Jägerliede No. 6, von W. Gerhard: „Es blies ein Jäger in sein Horn," steht in der Partitur die Bemerkung: „dieses Lied, schon im Jahre 1826 komponirt, ist durch gefällige Hände in Absatzlit bekannt geworden." Das können wir Niemand verdenken; warum ist es so hübsch? No. 7. Aufruf zur Jagd, von Heinr. Pfeil. — Wenn solche Lieder, in schwerfälliger Weise gesetzt, erst lange studirt werden müssten, so wäre dies vom Uebel, weil es ganz unrechten Orts. Das ist aber hier gar nicht der Fall, und doch sind sie nicht leer. Sie werden darum mit Recht vielen Anklang finden.

Etwas über die sogenannten Entreactes.

Von C. B. von Miltitz.

Es ist kürzlich dieser Gegenstand zur Sprache gekommen, und von einem Musiker sehr verständig besprochen worden. Inzwischen ist er noch nicht erschöpft, und es sei mir erlaubt, hier auch ein paar Worte darüber zu sagen. Man weiss dass die Entreactes ursprünglich in Frankreich von den Componisten selbst geschrieben worden, und daher allerdings besser mit dem Styl der Oper in Uebereinstimmung gebracht werden konnten, als es heut zu Tag möglich ist, wo sie, aus der vorhandenen Sammlung den Musikdirektors gewählt, die meisten Male nicht im geringsten passend sind und es, je bedeutender die Eigenthümlichkeit der Operamusik ist, in welche sie eingeschaltet worden, gar nicht sein können. Aber eben deshalb sind diese Entreactes in der Oper eben so verwerflich als überflüssig. Da sie ohne Text sind, so können sie nur höchst unvollkommen auf den nächsten Akt in der tragischen Oper vorbereiten. Im besten Falle, wenn sie dem Styl der Oper am nächsten kommen, ermüden sie das Publikum, zumal das heutige das ja so wenig Ernst und wahre Musiklieb mitbringt, und nur der ersten beliebten Sängerin, oder der hübschen Mädchen im Ballet und ähnlicher Gründe halber, keineswegs aber um sich ästhetisch rühren und erfreuen zu lassen, ins Theater geht, und also an zwei Stunden Musik übersättigt ist. Im schlimmsten Falle und der am öftersten vorkommen muss, weil die Sammlung der Musikstücke soviel angehenver gross und folglich auch kostbar sein müsste — wenn sie nämlich nicht passen — sind sie ein wahrer Uebelstand. Also — in der Oper weg damit. In Dresden, Neapel, Mailand, kennt man keine Entreacts zur Oper. Aber auch im Schauspiel sind sie nicht an ihrem Platze, weil sie zur Erklärung und Vorbereitung der Handlung nichts beitragen, theils aus den oben angeführten Gründen, theils weil das Publikum sich einbildet, im Schauspiel sei die Musik nicht beachtenswerth. Man steht auf, geht heraus, herein, nimmt Erfrischungen, spricht und beweist der schönen Kunst und den armen Musikern, die sich abarbeiten, um bei dem Getöse im Takt und Ton zu bleiben, nicht die geringste Aufmerksamkeit. Die natürliche Folge ist, dass die Musiker gleichgiltig, unaufmerksam werden, und die Musik ohne Sinn und Seele abgehaspelt wird. Wozu also in aller Welt hier Musik? Noch unwürdiger finde ich es aber, wenn, wie sonst in Dresden gewöhnlich war, die Musiker in den Entreacten, Walzer, Ecossaisen, also förmlich zu Tanze spielten. Das geschah nun freilich nicht durch die Kapellmusiker, sondern durch ein aus den sogenannten Choren (Jagd-, Badettencorps-, Garderobenbursten u. s. w.) zusammengesetztes Orchester, aber es war deshalb nicht weniger unpassend, denn die wenige Aufmerksamkeit, die den Stück erregt hatte, ging nun mit den allerliebsten Tanzmelodieen wieder verloren, und der magische Dreiviertelstakt, dem die Zauberer und Zauberinnen durch Taktnicken und Treten ihren höchsten Beifall geben, blieb ihnen in den Ohren und brach allen witzigen Einfällen, allen guten Gedanken des Stückes die Spitze ab. Ich würde also wie Cato sagen: censeo etc. ich stimme für gänzliche Abschaffung der Entreactes sowohl in der Oper als im Schauspiel.

Ein Anderes scheint es mit den Ouverturen vor Komödien, Lustspielen oder Tragödien zu sein. Schon Lessing sagt in seiner Dramaturgie, dass den Kapellmeistern Agricola Ouverturen vor und zwischen dem Trauerspiele Hamlet von grosser Wirkung gewesen wären. Ich will es glauben, obgleich Beethovens herrliche Ouverturen zum Coriolan, Egmont u. s. w. jetzt mit der grössten Gleichgiltigkeit angehört werden. Auch lässt sich denken, dass ein talentvoller Komponist in solchem Falle ein sehr gelungenes Musikstück liefern könne. Dennoch würde ich, wenn ich ein Theater zu dirigiren hätte, weder vor Lustspielen und Komödien noch Tragödien einen Ton spielen lassen, und zwar aus dem Grunde, weil unser heutiges Publikum mit Musik und zwar der allerlärmendsten, geräuschvollsten, überfüllt ist. Mein Rath wäre, es wie einen Kranken zu behandeln, der sich durch zu viel Süssigkeiten den Magen überladen hat. Man entziehe ihm die Leckerbissen eine Zeitlang gänzlich. Und so lasse man das Lust-, Schau- oder Trauerspiel eine Zeitlang ganz ohne Musik anfangen und warte, bis das Publikum sie wieder verlangt. Es wird dies aber nicht, weil die Musik zu diesen szenischen Darstellungen nicht in einer innern Nothwendigkeit begründet ist, und also nicht als nothwendiger, integrirender Theil vermisst werden wird. Wenn zuweilen Tage lang keine Ouverturen vor den Komödie gespielt worden sind, so wird kein Mensch mehr darnach fragen. Passende Ouverturen zu Lustspielen von Raupach, Jünger, Kotzebue u. s. w., kann es, der Natur der Sache nach, nicht geben, wenn also überhaupt welche? Es ist der Musik heut zu Tage, wie den schönen Mädchen zu jeder Zeit, zu rathen, sich rar zu machen, damit sie immer den Reiz der Neuheit behalte.

Nachrichten.

Prag, August. Seit dem Mai hat unsere Oper keine Neuigkeit geliefert, bis endlich nach diesem langen Intervalle Adams „Brauer von Preston“ erschien. Da zuvor Herrn Demmer und Dem. Grosser nur solche Mitglieder unserer Oper (und des Schauspiels) darin beschäftigt waren, die entweder gar nicht oder sehr schlecht sangen, hoffte man wenig davon. Zum Glück liegt die ganze Last der Oper auf den beiden Genannten, von welchen Dem. Grosser (Sophie) ganz ausgezeichnet sang, und in den bedeutenden Momenten auch spielte, und einen Beifall erntete, wie fast noch in keiner dieser früheren Partieen. Herr Demmer (Daniel) spielte sehr gut, und wenn er mitunter die Farben sehr stark auftrug, dass die Wahrscheinlichkeit darunter litt, so nimmt man es zum Glück mit dieser Eigenschaft in der Oper nicht so genau, und man muss ihm zugestehen, dass er eine höchst drol-

lige und ergötzliche Erscheinung war, auch im Gesange recht Löbliches leistete. Die Musik ist, wie alle Adam'schen Kompositionen, leicht und gefällig, wenn auch nicht eben originell und hie und da an den „Postillon" mahnend, der dem Tonsetzer so lebendig im Gedächtniss zu schweben scheint, wie Bellini seine „Straniera"; die Instrumentazion nett und fleissig gearbeitet, das Ganze so wirksam, dass man auch die Reminiszenzen abermals freundlich hinnimmt. Ouverture und Introdukzion, wie der ganze erste Akt sind nicht bedeutend, und unstreitig die wichtigste Nummer des Ganzen das Terzett zwischen Daniel, Sophie und Toby (Herr Preisinger) im zweiten Akte. Toby's Lied verlangt mehr Stimmkraft, als sein Repräsentant besitzt. Die eingelegte (!) grosse Arie der Sophie — ein Aggregat von K. M. v. Webers, Mozarts und Spontini's Ideen — ist anstrengend genug, nahm sich aber in ihrem erkünstelten Ernst sehr sonderbar und kontrastisch auf diesem Grunde aus. Das Libretto gehört unstreitig unter die allerbesten, und dürfte von wenigen an echter komischer Kraft und drolligen Situazionen überboten werden. Die Aufnahme war im ersten Akte lau, der zweite gefiel sehr, der letzte kühlte aber das Publikum wieder ab.

Unsere Oper hatte in der letzten Zeit drei weibliche Gäste, deren Erfolge sich gleichsam Crescendo steigerten, zuerst Dem. *Sophie Hagedorn*, herzogl. Anhalt-Dessauische Kammersängerin, dann Mad. *Stöckl Klara Heinefetter* (wie sie uns der Theaterzettel ankündigte) und endlich Dem. *Jenny Lutzer*, k. k. Kammer- und Hof-Opern-Sängerin von Wien.

Romeo in den „Montecchi und Capuletti" war die erste Gastdarstellung der Dem. *Hagedorn*, deren Stimme einen seltenen Umfang besitzt. Die hohen Töne sind wohlklingend, von ausgezeichneter Schönheit die tiefen Chorden des Kontraltes; der schwächste Theil ihrer Stimme aber unstreitig jene Töne, die zwischen den letzteren und den eigentlichen Mitteltönen liegen. Dem. Hagedorn hat diese Stimme nicht nur im teutschen Gesange mit Fleiss und Sorgfalt ausgebildet, sondern kam dem Vernehmen nach von Wien zu uns, wo sie, blos um ihr Talent weiter auszubilden, die ganze Zeit der italienischen Opernstagione zubrachte, um die vorzüglichen Sänger (zumal die Unger und Brambilla) zu hören, und Unterricht von dem Singlehrer der italienischen Gesellschaft zu nehmen. Es ist nicht zu leugnen, dass dieses Studium gewissermaassen fruchttragend gewesen; doch ist sie bis jetzt noch nicht Herr über die Masse des Geleraten und Erfahrenen, weiss dasselbe noch nicht immer mit der gehörigen Oekonomie anzuwenden, und, wenn sie gleich als eine achtungswerthe Sängerin anerkannt werden muss, so dürften die Vortheile des Opfers, welches sie ihrer Kunst brachte, erst in späterer Zeit in's Leben treten. Vorzüglich wäre zu wünschen, dass sie besser mit ihren Mitteln haushalten lernte, da sie ihre nicht übermässig starke Stimme oft in minder bedeutenden Stellen dermaassen angreift, dass selbe für die Glanzmomente nicht vollkommen ausreicht. So entfaltete sie in der Sortita, wo sie überdies sehr befangen schien, ein recht gutes Rezitativ, und sang auch das Adagio ganz im Bellini'schen Geiste, im Allegro aber, das den Ausschlag beim Publikum gibt, und für welches die Sängerinnen in der Regel ihre ganze Kraft aufsparen, griff sie nicht energisch genug ein. Recht wacker sang sie die ganze übrige Partie, vorzüglich gelungen war das Duett mit Giulietta im ersten Akt, wo selbst das eiskalte Publikum dieses Abends sie zweimal mit Applaus unterbrach, am Schlusse aber blieb Alles still, weil Dem. Hagedorn sich noch nicht auf die musikalischen Abgänge versteht. Herr Beck gab den Tebaldo, den wir eigentlich noch nie mit so guter Stimme singen hörten, und die Fortschritte, die er seit seinem ersten Auftreten gemacht, zeugen von einem lobenswerthen Studium. Es hat zwar noch viel zu thun, ehe er seine Stimme ausgleicht, doch, was bereits geschehen, gibt die Hoffnung, dass er damit doch noch zu Stande kommen dürfte. Die übrige Besetzung war die gewöhnliche. Ihre folgenden Gastdarstellungen waren: Amina in der „Nachtwandlerin" und Agathe im „Freischütz." Letztere war ihre gelungenste Rolle, dagegen misslang die Partie der Amina, welche überhaupt eine ganz von der ihrigen verschiedene Individualität anspricht, grossentheils.

Obschon Mad. *Stöckl-Heinefetter* unstreitig eine weit bedeutendere Erscheinung ist, als Dem. Hagedorn, so werden wir gleichwohl uns — da sie bereits viel bekannter als diese ist — über ihre Leistungen bei Weitem kürzer fassen können. Nach unserer Ansicht ist Mad. Stöckl-Heinefetter eine sehr vorzügliche Sängerin mit einer kräftigen, sorgsam ausgebildeten Stimme, und scheint sich mehr dem leidenschaftlichen als gefühlvollen Gesange gewidmet zu haben. Deshalb eignet sie sich vorzüglich für die neuere französische Musik mit ihren frappanten Momenten und Glanzstellen, und wirkt auch in der modernen italienischen Oper, die minder heftig von Haus aus, doch das Auftragen eines starken Kolorits verträgt, mehr als in der teutschen, welche jedesmal ein vollkommenes Anschmiegen und Versenken in den Geist der Komposizion anspricht. Die vorzüglichsten Partieen der Mad. Stöckl-Heinefetter waren: Sara in der „Jüdin" und Amalie in der „Ballnacht," deren frühere Darstellerinnen die leidenschaftliche Gluth dieser beiden Partieen ganz hatten fallen lassen. In der „Norma" hütete sich Mad. Stöckl-Heinefetter vor dem wilden Feuer, wodurch manche, selbst ausgezeichnete Sängerinnen, den Applaus forciren zu wollen scheinen, und erhielt die Würde des musikalischen Karakters selbst in den leidenschaftlichsten Stellen aufrecht. Minder gefiel uns ihr Romeo in den „Montecchi und Capuletti," worin es besonders den Bewegungen mitunter an Adel fehlte, und auch die Leidenschaft mehr gemacht erschien. Was wir oben über ihren Vortrag des teutschen Gesanges bemerkten, bewährte sich als Donna Elvira im „Don Juan" noch mehr als „Jessonda," die sie sich in der Darstellung der Mad. Stöckl-Heinefetter beinahe in eine Medea verwandelte, und die ganze indische Zartheit und Weichheit abgestreift hatte, die dem Altmeister teutscher Musik so bewundernswürdig gelungen ist. Dass die „Unbekannte" wegen Unpässlichkeit der Mad. Stöckl-Heinefetter, die sich so vorzüglich für diese Partie eig-

net, aus der Zahl ihrer Gastdarstellungen herausfiel, können wir nur bedauern.

Dem. *Lutzer* eröffnete ihre Gastdarstellungen mit der Adine im „Liebestrank" (welche sie auf Verlangen wiederholen musste). Auf die Elvire in den „Puritanern" folgte die „Nachtwandlerin" und mit der Madelaine und Frau von Latour im „Postillon von Lonjumeau" beschloss sie ihren (leider) kleinen Gastrollen-Zyklus. Im Ganzen hat Dem. Lutzer in den letzten zwei Jahren im Technischen ihrer Kunst so riesenhafte Fortschritte gemacht, dass sie in dieser Hinsicht keine Unmöglichkeit kennt, und ihrer Bravour durch die wunderbarste Leichtigkeit und Sicherheit doppelten Werth ertheilt, was die allgemeine Anerkennung, die ihr überall in gleichem Maasse zu Theil wird, hinlänglich bezeugt; aber auch in der geistigen Auffassung und mimischen Darstellung hat sie eine grössere Sicherheit erworben, doch scheint sie hier von ausgezeichneten italienischen Künstlerinnen manche Einzelnheiten akzeptirt zu haben, die an Werth verlieren, weil sie ihrer Individualität nicht zusagen, daher nicht aus ihr entsprossen sein können. Sowohl Adine als Amine lieferten mehrere Belege dafür, wohin wir vorzüglich manche recht glänzende und blendende Koloraturstellen im „Liebestrank" und das „Mi abbraccia" der „Sonnambula" rechnen, welches letztere die Tadolini von der genialen Malibran kopirte, Dem. Lutzer aber von jener annahm. Was diesen Punkt betrifft, halte ich die Madelaine für ihre gelungenste Partie, da sie in derselben sich ganz treu und gleich geblieben ist. Nach dem Schlusse ihrer Gastrollen gab Dem. Lutzer noch ein Konzert zum Besten der Armen, mit dessen Auswahl wir uns — unbeschadet dem edlen Zwecke — nicht befreunden können. Die Arie, angeblich von Donizetti, gleicht mehr einer Gesangetüde, und noch weniger passte das Duett aus Belisario hierher, das sie mit Herrn Strakaty sang, und, wenn Dem. Lutzer sich auch als Liedersängerin zeigen wollte (worin sie diesen Tag nicht sehr exzellirte), warum nicht ein Lied von Schubert?

Auch einen recht angenehmen männlichen Operagast erhielten wir in Herrn *Steinmüller*, königl. hannöverschem Hofopernsänger, welcher als Jäger im „Nachtlager in Granada" zuerst unsere Bretter betrat, dann noch Waldeburg in der „Unbekannten" und den „Tell" gab. Bertram in „Robert der Teufel" sollte die vierte Gastrolle den Herrn Steinmüller sein, der aber leider erkrankte, und noch nicht wieder auftrat. Dieser wackere junge Künstler besitzt einen weichen und metallreichen Bariton von bedeutendem Umfang, den er mit seltener Sorgfalt ausgebildet zu haben scheint, und welcher sich besonders durch eine sehr zweckmässige Bildung des Tones auszeichnet. Seine Koloratur ist geschmackvoll und elegant, sein Vortrag ausdrucksvoll, edel und rührend, und das Ganze seiner Erscheinung sowohl als seines Gesanges zeugt von Geist und Gemüth. Wie er im Jäger durch schlichte Herzlichkeit und ritterliches Wesen interessirte, ergriff er im Waldeburg durch tiefes elegisches Gefühl, und liess im „Tell" das heroische Element durchschimmern, wenn er gleich an diesem Tage schon nicht mehr ganz Meister seiner Stimme zu sein schien.

Herr *G. H. Kummer*, königl. sächs. Kammermusikus, trug in den Zwischenakten ein Adagio und Variazionen für Fagott von G. A. Kummer, und vier Opera-Stücke für vier Fagotte, arrangirt von ihm selbst, mit beifälliger Aufnahme vor. Vor dem Beginn des Stückes hörten wir eine Jagdouverture (Manuskript) von Herrn G. H. Kummer. Z. 17.

Dobberan, den 23. August 1839. Herr *Schmidbach*, erste Fagottist der königl. Kapelle zu Hannover, lieferte uns in einem Konzerte, welches er hier am 8. August gab, den Beweis, dass Talent allein nicht hinreicht, eine so bedeutende Kunsthöhe zu erreichen, wenn sich nicht Fleiss und Beharrlichkeit, mit anhaltendem Nachdenken gepaart, hinzugesellen. Wir haben die bedeutendsten Fagottisten gehört, müssen ihm aber dennoch den Preis des ersten und einzigen unter denselben ertheilen, indem er nicht allein alle Schwächen seines Instruments besiegt, sondern vollkommen beseitigt hat. Sein Umfang grenzt an's Unglaubliche, er umfasst beinahe vier Oktaven, und es dürfte bis jetzt noch kein Fagottist gelebt haben, dem ein so seltener Umfang stets so vollkommen zu Gebote stand und der denselben so gleichmässig und dem Ohr so angenehm beherrschte. Seine Passagen sind auch im schnellsten Tempo deutlich, sein Staccato ist einzig in seiner Art, und sein Ton so ganz abweichend von dem gewöhnlich knarrigen und brummenartigen der meisten Fagottisten, dass man glaubt ein ganz anderes Instrument zu hören. Auch als Komponist können wir Herrn Schmidbach unsere Achtung nicht versagen, wir erinnern uns nicht, bessere Kompositionen für das Fagott gehört zu haben. Dass Herrn Schmidbachs Vortrag nur gefallen fand, dürfte sich nach dem so eben Angedeutet sein kann, dürfte sich nach dem so eben Angedeutet sein kann, wie ebenfalls, dass er ein teten von selbst verstehen, wie ebenfalls, dass er ein allgemeines Entzücken und eine allgemeine Bewunderung erregte und bei den Kennern, wie bei den Laien diejenige hohe Würdigung fand, auf die er, als Künstler, wie er sein soll, so gerechte Ansprüche hat. — Was uns aber noch ganz besonders herausforderte, die Redaktion zu bitten, Einiges über Herrn Schmidbach zu veröffentlichen, ist sein durchaus bescheidenes, anspruchloses Wesen, wodurch er sich ebenfalls so rühmlichst vor so vielen anderen Virtuosen auszeichnet. *I. R.*

Neu-Ruppin. Unter unsers vielthätigen und umsichtigen Musikdirektors, Herrn *Friedr. Wilke* Leitung erfreuten wir uns abermals eines höchst genussreichen und allgemein ansprechenden Konzerts, worin vorkam: ein Theil der Schöpfung von Haydn, vom Rezitative an: „Und Gott sprach: Es bringe die Erde hervor" u. s. w. bis mit dem Chore: „Vollendet ist das grosse Werk." Vortrefflich trug Herr *Heise*, Tenorist vom Theater zu Schwerin, der hier seine Militärpflichtigkeit abdient, die Arie vor: „Mit Würd' und Hoheit"; nicht minder schön Fräul. *Chiebus* von hier: „Zu dir, o Herr!", eben so

Herr *Könitzer*, Oberlehrer. Die Chöre gingen ungemein präzis und rein, vom wackern Orchester sehr brav begleitet. Im Gesange von Rolle: „Kommt, lasset uns anbeten" zeichneten sich die Damen *de Grange* und *Schlesack* und die Herren *Heise* und Rektor *Reuscherfarth* aus durch tiefgefühlten Vortrag. Eine vortreffliche neue Komposizion, die für Einweihung der hiesigen Kirche, welche unser König uns herstellen lässt, von *Friedr. Schneider* gesetzt wurde, konnte auf den Wunsch der Vereinsmitglieder um so eher im Voraus zu Gehör gebracht werden, da das Konzert nur für Familien der Vereinsmitglieder und unentgeltlich gehalten wurde. Das Werk zerfällt in drei Haupttheile und beginnt: „Der Menschen Geschlechter vergehen wie fallend Laub." Der meisterhaft gearbeitete Festgesang ergriff alle Gemüther, so dass wir unter den Sängern noch vorzüglich, die schon Genannten mit eingeschlossen, den Damen v. *Kaynach*, *Schmidt* und *Bodtstein* (aus Breslau), dem Herrn *Weber* und vorzüglich der treuen Einübung und herrlichen Leitung unsers geehrten Musikdirektors den lebhaftesten Dank abzustatten haben.

Historischer Bericht des achten schlesischen Musikfestes zu Brieg.

Am 30. Juli und 1. August 1839 wurde zu *Brieg* das achte schlesische Musikfest unter der Oberleitung des Herrn Kantor *Siegert* (aus Breslau) gefeiert. Die Anzahl der Mitwirkenden belief sich auf mehr als 300, worunter sich die sämmtlichen Gesangsvereine theils in der Stadt selbst, theils aus den Umgegenden, und endlich auch die besten Künstler aus Breslau befanden.

Am ersten Tage in den Mittagsstunden fand *I.* ein Orgelkonzert mit folgenden Stücken statt: 1) Fantaisie (D moll) à 4 mains von A. Hesse, gespielt vom Ortsorganisten Herrn Förster mit seinem Schüler Garbe. 2) Fest-Choral „Lobe den Herrn," variirt, komponirt und vorgetragen vom Oberorganisten E. Köhler (aus Breslau). 3) Präludium „Wir glauben all an einen Gott," von Samuel Scheidt, vorgetragen vom Herrn Oberorganisten Freudenberg aus Breslau. 4) Fantasie von F. Schneider, vorgetragen vom Herrn MDirektor Muschner aus Karlsruhe. 5) Orgeltrio von S. Bach, vorgetragen von Herrn Freudenberg. 6) Fuge von S. Bach (A moll), vorgetragen vom Herrn Lehrer Scholtz aus Charlottenburg. 7) Variazionen „Gott erhalte Franz," komponirt und vorgetragen von E. Köhler. 8) Präludium und Fuge von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von E. Köhler.

Anmerk. Diese bedeutende Orgel hat über 50 klingende Stimmen, ist in neuester Zeit reparirt worden und wirkt vortrefflich.

II. An demselben Abend Instrumental- und Vokal-Konzert im Theatersaale unter der Leitung des Herrn Musiklehrer Reiche in folgender Ordnung: 1) Ouverture zu „Virginia" von E. Seidelmann. 2) Einleitung und Rondo für das Pianoforte, komponirt und vorgetragen von A. Hesse. 3) Concertino für Oboe von Kummer, vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Wenzel aus Karlsruhe. 4) Variazionen für zwei Violinen und Violoncelle von Maurer, vorgetragen von den Herren Lüstner, Klingenberg und Kahl aus Breslau. 5) Gesangstücke für Tenor von Reissiger, Klingenberg, Carschmann und Rücken, vorgetragen von einem geschätzten Dilettanten aus Breslau. 6) Burussia, preussischer Volksgesang von Spontini. 7) Sinfonie von Beethoven (C moll).

III. In den Frühstunden des zweiten Tages: Quartettunterhaltung von den Mitgliedern des Breslauer Künstlervereins der Herren Lüstner, Klingenberg, Köhler, Hesse und Kahl, und zwar in folgender Ordnung: Haydns Quartett in D dur, Beethovens Klavier-Trio in Es dur (Herr Köhler das Fortepiano) und Quintett (G dur) von L. Spohr.

IV. Die Kirchenmusik als Haupttheil des Festes begann 11 Uhr Vormittags. Herr Oberorganist Hesse leitete auf der Orgel mit einer eigenen Komposizion über den Choral „Sei Lob und Ehr" ein. Darauf folgte und zwar mit Männergesang 1) derselbe Choral, 2) Hymne von Reissiger nach dem 98. Psalm, und 3) „der Herr ist König" von B. Klein. Darauf mit gemischtem Gesang: 1) Kantate „Auf Gott und nicht auf" von E. Köhler. 2) Psalm „Nicht unserm Namen" von F. Mendelssohn-Bartholdy. 3) Der hundertste Psalm von Händel.

Durch die unermüdliche Thätigkeit und Umsicht des Vereinsdirektor Herrn Kantor Siegert, so wie durch regen Eifer der einzelnen Gesangsvereine und ihrer Dirigenten wurde eine imposante und würdige Aufführung erstrebt, die durch Vorproben gehörig eingeleitet war. Möge dieses Feld für ernstere Musik, die zu wahrer Erhebung und Erkräftigung bessern Gefühle in unserer Brust erweckt, immer mehr kultivirt werden. Möge Concordia's schönes Band diese thätigen Vereine immer fester zusammenhalten, so können wir mit Gewissheit voraussetzen, dass dieses schöne Gesangfest, welches ein Streben nach Vorwärts bekundete, der Anknüpfungspunkt an ein künftiges sein werde.

Am Schlusse des Festes fand in einem öffentlichen Garten ein Liederkranz (*Liedertafel*) unter der Leitung des wackern Seminarlehrer *E. Richter* aus Breslau statt. Er hatte den Zweck, dem Publikum leichtere und gefälligere Gattung von Männergesängen vorzuführen.

Bei dieser Gelegenheit kamen folgende mehrstimmige Gesänge von einheimischen und fremden Komponisten vor: von Brier, Freudenberg, G. Fischer (aus Breslau), W. Fischer aus Brieg, Klingenberg, E. Köhler, Philipp, E. Richter, Löwe und Mario von Weber.

Die Theilnahme des Publikums war bei Allen Aufführungen ausserordentlich, und deshalb waren auch die Einnahmen, die nach Abzug der Kosten zu wohlthätigen Zwecken verwendet werden, sehr bedeutend, ja die stärkste von allen vorhergehenden Festen. Freilich kam der bemerkenswerthe Umstand dazu, dass das gewöhnliche Festmahl ganz aufgehoben wurde.

Den 9. September. *E. K.*

Feuilleton.

Das mit 1810 in Schweden eingeführte neue Gesangbuch hat nach Tegner und Mohnike so gut, dass es sich, trotz dem, dass

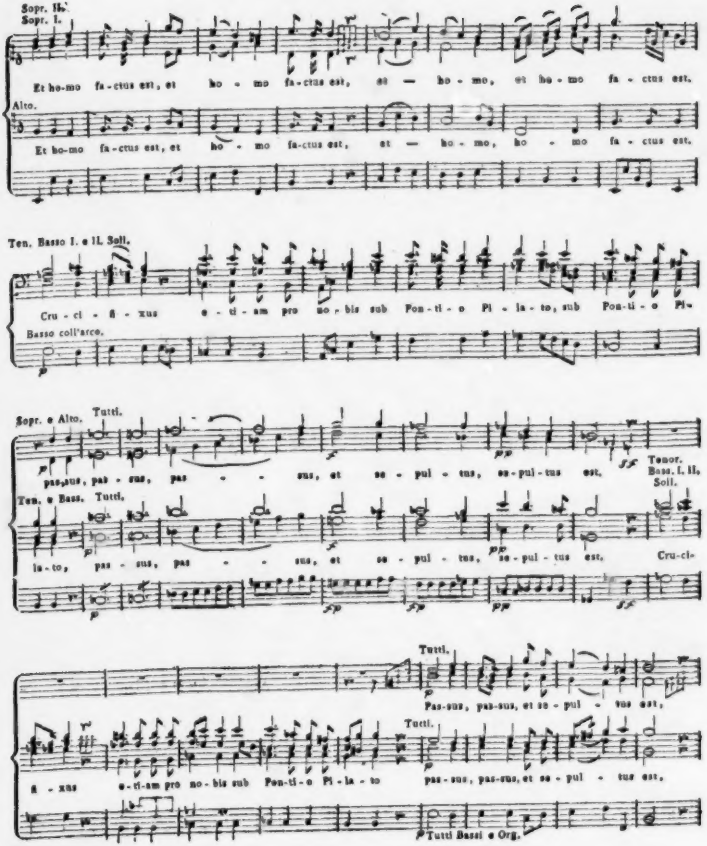
Sopr. II.
Sopr. I.
Et ho-mo fa-ctus est, et ho - mo fa-ctus est, et — ho - mo, et ho - mo fa - ctus est.
Alto.
Et ho-mo fa-ctus est, et ho - mo fa-ctus est, et — ho - mo, ho - mo fa - ctus est.
Ten. Basso I. e II. Soli.
Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub Pon-ti - o Pi - la - to, sub Pon-ti - o Pi-
Basso coll'arco.
Sopr. e Alto. Tutti.
pas-sus, pas - sus, pas - - sus, et se - pul - tus, se-pul-tus est.
Tenor. Bass. I. II. Soli.
Ten. e Bass. Tutti.
la-to, pas - sus, pas - - sus, et se - pul - tus, se-pul-tus est. Cru-ci-
Tutti.
Pas-sus, pas-sus, et se - pul - tus est,
Tutti.
fi - xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to pas-sus, pas-sus, et se-pul - tus est,
Tutti Bassi e Org.

eine pietistische Partei „die Leser" sich widersetzten, durch seine eigene Vortrefflichkeit allgemein machte. Nur ist der Kirchengesang noch nicht, was er sein muss, theils wegen der mittelmässigen Kenntniss der Kantoren und Kantor in Musik und Gesang, theils den Mangels der Orgeln wegen.

In *Fulda* geschieht, wie früher so auch jetzt, manches Erfreuliche für die Tonkunst. Von dem thätigen Herrn *M. Henkel* und *H. Nau* wurden auch in diesem Jahre wieder vier Vokal- und Instrumentalkonzerte im März und April gegeben, in welchen *Sinfonien* von Kalliwoda, *F. Krommer* und die erste von Beethoven vorkamen, *Ouverturen* von Lindpaintner (zum Bergkönig), von Fr. Schneider, S. Neukomm, K. M. v. Weber (zum Oberon) und Cherubini (zu Faniska); *Gesänge* von Henkel, F. Ries, J. Haydn, C. Blum u. A.; *Bravourwerke*: Grosses Quintett von Kalkbrenner für Pianoforte mit Klarinette, Horn, Violoncell und Kontrabass; Konzert von Ivan Müller für die Klarinette; Potpourri für Horn von Fesca; Variationen für die Flöte von Tulou; Rondo concertant für 2 Violinen von Jansa; Potpourri für Fagott von Jacobi (nach Motiven aus Zampa); Variationen für das Pianoforte von H. Herz und Concertino für die Klarinette von Crusell. — Der hiesige *Gesangverein* wird von dem Seminarlehrer Herrn A. G. Henkel geleitet, besteht jetzt aus mehr als 100 Mitgliedern und trägt in seinen Uebungen meist ernste Werke von Händel, Mendelssohn-Bartholdy, J. Haydn u. s. w. vor. Auch im Seminar wird von dem Genannten ein guter Sängerchor gebildet. Eben so wird am hiesigen Gymnasium der Gesang als Unterrichtszweig ernstlich betrieben, und der Gesang des Militärchores hat schon voriges Jahr beim Herbstmanöver Furore gemacht. — In den beiden Hauptkirchen werden jährlich 20 bis 24 Messen von Mozart, Haydn, Hummel, André, von Militz u. A. unter Herrn M. Henkels Direktion zur Aufführung gebracht.

In der Genter Zeitung macht ein Herr Willems, welcher sich mit Sammlungen von Volksliedern beschäftigt und zu diesem Behufe auch die in Teutschland erscheinenden Sammlungen derselben berücksichtigt, bekannt, dass er in den „Teutschen Volksliedern mit ihren Originalweisen, herausgegeben von Kretzschmer," S. 145, No. 80, ganz die Musik der *Parisienne* gefunden hat. Wo der Refrain dort heisst:

Capitän, Lieutenant,
Fähnderich, Sergeant,
Nimm das Mädel bei der Hand —

heisst es in der Parisienne zu derselben Musik:

En avant! marchons
Contre leurs canons! etc.

Es befindet sich dieses Volkslied in den so eben bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinenden „6 Volksliedern für 4 Männerstimmen eingerichtet von Dr. Friedrich Schneider. Heft I."

Ankündigungen.

Fr. Chopin's Werke

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Oeuv. 12. Variations brillantes pour le Piano. 16 Gr.
— 15. 3 Nocturnes pour le Piano. 16 Gr.
— 16. Rondo pour le Piano. 1 Thlr.
— 18. Le même arr. à 4 mains. 1 Thlr.
— 17. 4 Mazurkas pour le Piano. 16 Gr.
— 17. Les mêmes arr. à 4 mains. 20 Gr.
— 18. Grande Valse brillante pour le Piano. 16 Gr.
— 18. La même arr. à 4 mains. 16 Gr.
— 20. Scherzo pour le Piano. 1 Thlr.
— 21. 1ste Concerto (in F-moll) p. le Piano av. Orch. 4 Thlr.
— 21. Le même avec accomp. de Quintuor. 3 Thlr.
— 21. Le même sans accompagnement. 1 Thlr. 16 Gr.
— 22. Gr. Polonaise brill. p. le Piano av. Orch. 2 Thlr. 12 Gr.
— 22. La même sans accompagnement. 1 Thlr. 8 Gr.
— 22. La même arr à 4 mains. 1 Thlr. 8 Gr.
— 23. Ballade pour le Piano. 20 Gr.
— 23. Le même arr. à 4 mains. 20 Gr.
— 24. 4 Mazurkas pour le Piano. 20 Gr.
— 24. La même arr. à 4 mains. 20 Gr.
— 25. 12 Etudes pour le Piano. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 12 Gr.
— 26. 2 Polonaises pour le Piano. 20 Gr.
— 26. Les mêmes arr. à 4 mains. 20 Gr.
— 27. 2 Nocturnes pour le Piano. 16 Gr.
— 28. 24 Preludes pour le Piano. 2 Thlr.
— 29. Impromptu pour le Piano. 12 Gr.
— 30. 4 Mazurkas pour le Piano. 20 Gr.
— 31. Scherzo pour le Piano. 1 Thlr. 4 Gr.
— 33. 4 Mazurkas pour le Piano. 1 Thlr.
— 33. Les mêmes arr. à 4 mains. 1 Thlr.
— 34. 3 Valses pour le Piano. Liv. 1. 2. 3. à 14 Gr.
— 34. Les mêmes arr. à 4 mains. à 12 Gr.

Violinen-Verkauf.

Zwei, ihren Besitzer entbehrlich gewordene, Violinen, von Jacobus Steiner und Antonius Stradivarius, sollen um billigen Preis verkauft werden. Näher Auskunft gibt die Kesselring'sche Hofbuchhandlung in Meiningen.

Statt Wahlzettel.

Neueste und allerwohlfeilste Ausgabe

der beliebtesten Ouverturen

für Pianoforte

zu zwei und vier Händen.

Enthaltend 46 Ouverturen in 8 Heften, Format gr. Royal in ganz correcter und sehr eleganter Ausgabe. Der Pränumerationspreis für jedes Heft von 6 Ouverturen beträgt à 2 mains 9 Gr. (also 1½ Gr. jede Ouverture) und à 4 mains 18 Gr. (also 3 Gr. für jede Ouverture), und demnach übertrifft diese Ausgabe alle bisher vorhandenen an Billigkeit, steht aber an Correctheit und conseuer Eleganz keiner nach. Sechs Hefte sind bereits ausgegeben; mit dem Erscheinen des 7. und 8. Hefts (Schluss) treten die dreifach höheren Ladenpreise ein.

Leipzig, im August 1839.

G. Schuhert.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Messe

für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken (3 Posaunen ad libitum), Violoncelle, Bass und Orgel

componirt von

C. J. A. H. Hoffmann,

Musik-Direktor und Gymnasial-Gesanglehrer.

Op. 16. Preis 2½ Thlr.

In der **Fest**'schen Verlagshandlung in **Leipzig** ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Hausmusik in Deutschland

in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte derselben, nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Kompositionen von H. Isaac, L. Senfl, L. Lemlin, W. Heintz, H. L. Hassler, J. H. Schein, H. Albert u. A., zur näheren Erläuterung. Von Carl Ferdinand Becker, Organisten an der Nicolaikirche zu Leipzig. gr. 4. broch. Preis 2 Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September. № 39. 1839.

Auszüge aus neuesten grössern musikalischen Biografieen.

(Vom Mailänder Korrespondenten.)

I.

Elisabeth Billington.

(Nach Colburn's New monthly Magazine and Humorist, No. 215, Nov. 1838. London. S. 349—355.) *)

Karl Weichsel, geboren zu Freiburg in Sachsen, und ein Musiker von grossem Verdienste, kam nach England, wo er bei der Musikbande der Garde zu Fuss, bei den Orchestern der Theater Drury-Lane, der Oper, Vauxhall u. A. angestellt war, und zu Fulham den 26. März 1811 im 83. Jahre seines Alters plötzlich starb. — Fräulein *Friderike Weirmann* machte ihr Debüt auf Covent-Garden-Theater, den 18. Oktober 1764, in der Oper Perseus und Andromeda, darauf im Sommer 1766 zu Vauxhall als Mad. Weichsel. Auf diesem Theater sang sie zwanzig Saisons, sodann auch im Covent-Garden in Oratorien und Privatkonzerten, und starb den 5. Januar 1786, 41 Jahr alt, indem sie sich zwei Jahre zuvor von ihrem Manne getrennt hatte. Ihre Stimme war kräftig, etwas den Klarinettönen ähnlich, ihre Aktion aber nicht lobenswerth.

Elisabeth Weichsel, nachher *Billington*, ihre Tochter und ältestes Kind, war in Lichfield-street, Soho, 1769 geboren. In einem von Mad. Weichsel jährlich auf dem kleinen Theater Haymarket gegebenen Konzerte, liess sich die junge Heldin zum ersten Mal hören. Der Anschlagzettel sagte: „Den 21. März 1776. Grosses Konzert der Mad. Weichsel zu Haymarket. Es singen darin Mad. und Miss Weichsel, welche (letztere) ein schottisches Lied singen und ein Klavierkonzert spielen, und Herr Weichsel ein Violinkonzert spielen wird. Logen 10 Schillinge; Parterre 5 Schillinge; erste Gallerie 3 und zweite Gallerie 2 Schillinge.“ Der Gesang der siebenjährigen Debütantin war unbedeutend, desto mehr Bewunderung erregte ihr Klavierspiel. Im folgenden Jahre sang sie nicht mehr in selbem Konzerte, machte aber mit ihrem Klavierspiele Aufsehen; desgleichen in einigen nachher mit ihrem Vater Karl gegebenen Konzerten.

Ihr erster Gesanglehrer war ein in London als trefflicher Singmeister bekannter Herr Schröter; ihr Vater gab ihr eine vortreffliche musikalische Erziehung. Im Jahr 1783 machte sie die Bekanntschaft des Herrn James Billington, Kontrabassisten auf dem Drurylane-Theater, der sie ebenfalls in der Musik unterrichtete, bei welcher Gelegenheit sich beide bald in einander verliebten und bald darauf heiratheten. Hierauf gingen sie nach Dublin, wo Mad. Billington den 5. Januar 1784 zum ersten Mal als Opernsängerin im Orfeo e Euridice (Orfeo-Tenducci, Euridice-Billington) die Bühne betrat, worin aber Miss Wheeler, die ihr weit nachstand, mehr Beifall erhielt, was die Billington um so mehr demüthigte, als besagte Wheeler gleich darauf ein Engagement auf drei Jahre mit Covent-Garden-Theater zu London machte und 12 Pfund Sterling wöchentlich erhielt. Das eminente Talent der Billington wurde indessen bald vom Dubliner Publikum anerkannt. Sie reiste nach London und hatte daselbst mit Herrn Harris, dem Entrepreneur des Covent-Garden-Theater, eine Unterredung. Dieser schlug ihr einige Versuche, oder drei Gastrollen vor, aber sie bestand auf zwölf, und verlangte 12 Pfund Sterling wöchentlich. Herr Harris bemerkte, dass er auch der Wheeler, seiner ersten Sängerin nicht mehr gebe, bequemte sich aber endlich doch zu jener Summe. Montag, den 13. Februar 1788 verkündete nun der Anschlagzettel Mad. Billingtons erstes Auftreten auf der Londoner Bühne als Rosetta in der Oper Love in a Village. Ihre schöne ausdrucksvolle Gesichtsbildung, liebliche Gestalt, angenehme und umfangreiche Stimme, ihr schöner Triller elektrisirte die Zuhörer, und ihre Aufnahme war sehr glänzend. Noch bevor die zwölf Vorstellungen endeten, ersuchte sie Herr Harris (etwas vorsichtig) ein längeres Engagement bei ihm zu nehmen. Darauf sagte sie scherzend, 1000 Pfund Sterling und eine Benefizvorstellung für die noch übrige Saison. Das wurde ihr gar gern auf der Stelle bewilligt (ein berühmter italienischer Sänger, Namens Mortellari, war damals in London, von dem sie Unterricht nahm). Sie wiederholte nun Rosetta den 15., spielte die Polly den 21. und 28., die Clara den 7. März, und den 18. erschien sie in der neuen Oper The Peruvian, die aber nur fünf Mal gegeben wurde. — Im darauffolgenden Sommer ging die Billington nach Paris, wo sie beim berühmten Sacchini sich im Gesange immer mehr vervollkommte. Nach London zurückgekehrt

*) Schade dass es den Devisen hier im Anzuge an Lieferaden, in der Originalsprache etwas langen Biografieen, bei allem an Vollständigkeit und Genauigkeit fehlt. Sie bleiben aber doch die vollständigsten, und enthalten manches Unbekannte und Interessante, das Biografen gute Dienste leisten kann.
Der Korrespondent.

sang sie den folgenden Herbst, den Karneval und Frühling 1787 abermals auf dem Covent-Garden-Theater, ging sodann im Juni wieder nach Paris, um sich bei Piccini ebenfalls im Gesange zu vervollkommnen, kehrte aber schon im August nach London zurück, um daselbst in den musikalischen Meetings zu singen. — Im September 1788 musste sie dem Herrn Daly, Unternehmer des Dubliner Theater, 500 Pfund Sterling Strafe bezahlen, weil sie das für den vorhergehenden Sommer mit ihm eingegangene Engagement gebrochen hatte. — Seither, und weil sie unvorsichtigerweise, heftiger Zahnschmerzen wegen, von einer in den Mund genommenen Menge Laudanum den grössten Theil hinunterschluckte und dadurch heftigen Konvulsionen unterworfen war, hatte die Billington stets mit Unpässlichkeiten zu kämpfen. Nachdem sie in der Frühlingssaison 1790 in mehren Opern gesungen, dabei aber minder angezogen hatte, wollte ihr Harris im nächsten Engagement einen minder grossen Gehalt geben, was sie aber abschlug, nach Dublin ging, wo sie 1000 Pfund Sterling erhielt, und vom November bis zum Frühjahre 1791 bei stets gedrängtvollem Hause sang. Nach London zurückgekehrt, sang sie in den gewöhnlichen Oratorien und Konzerten. Im Oktober engagirte sie Herr Harris abermals, gab ihr für die Saison 1200 Pfund Sterling, 200 Pfund für die Kleidung, zwei Benefizvorstellungen und sie durfte nur zwei Mal wöchentlich singen.

Im Jahr 1792 reiste Mad. Billington mit ihrem Manne und mit ihrem Bruder Karl nach Neapel, und zwar mit dem Vorsatze, das Theater ganz zu verlassen. Als sie aber in jener Hauptstadt anlangte, erwachte sie Sir Wilhm Hamilton, damaliger englischer Gesandter daselbst, und stolz auf seine gelierte Landsmännin, sie möchte sich zu Caserta hören lassen. Dies geschah, und der König sowohl als die Königin waren mit ihrem Gesange so zufrieden, dass sie ihr nicht erlaubten aus dem Palaste zu gehen, bevor sie nicht versprach öffentlich in Neapel zu singen. Den 30. Mai 1794 trat sie also zum ersten Mal in S. Carlo, und zwar in der eigends vom Maestro Bianchi für sie komponirten Oper Ines di Castro auf. Ihr Triumf war vollständig, und sie durfte nicht mehr daran die Bühne zu verlassen. Tags darauf, als Herr Billington seine Gattin ins Theater begleitete, wurde er plötzlich, ohne ein Wort zu sprechen, vom Schlage gerührt und starb in des Maestro Bianchi's Arm. Gleich darauf hatte ein Ausbruch des Vesuvs statt, und die Neapolitaner schrieben das Unheil dem Umstande zu, dass eine Ketzerin auf S. Carlo singt; aber keine andere Prima Donna fand bisher einen solchen enthusiastischen Beifall als diese Ketzerin. — Nach dem Tode ihres Mannes blieb Mad. Billington in Neapel bis 1796, in welchem Jahre sie nach Venedig ging, wo sie nach ihrem ersten Auftreten daselbst von einem solchen Uebel befallen wurde, dass sie die ganze Stagione nicht mehr singen konnte; der grossmüthige Impresario gab ihr bei offenem das ganze Honorarium, wofür sie aber nächste Stagione gratis sang. Da ihr die venezianer Luft nicht wohl bekam, ging sie nach Rom, wo sie und ihr Bruder, ein vorzüglicher Violinspieler, Konzerte gaben. Hierauf sang sie, stets mit stürmischem Beifall auf den Theatern zu Bologna, Modena, Reggio, Mailand, Verona, Vicenza, Padua u. s. w. Auf der bergamasker Messe erhielt sie eben so viel als Marchesi 800 Dukaten für einen Monat.

Im Jahre 1798 heirathete sie Herrn Felissent, einen Wechsler aus Lyon, der vorher in der französischen Armee gedient, ein wüthender Republikaner, unbeständig und mit einem tyrannischen Benehmen begabt war, so dass die unglückliche Syrene gar oft diese Heirath bereute. Ihren Wohnsitz nahmen sie auf dem von der Billington unweit Venedig erkauften Gute. — Im Mai 1801 reiste Mad. Billington in Begleitung ihres obbenannten Bruders Karl Weichsel nach London und liess ihren Caro Sposo in Italien. Sie sah mit einem Embonpoint recht gut aus, ihre Stimme war weit stärker, und ihr Gesangstyl durch die italienische Schule sehr geläutert. Sie muss sehr reich gewesen seine; denn ob sie gleich durch die französische Invasion Venedigs in der dasigen Bank 20,000 Dukaten verloren hatte, brachte sie doch eben so viel, nebst Juwelen und reichen Geschenken nach London mit. — Gegen Ende Septembers desselben Jahres bis zum 30. April 1802 sang die Billington auf den beiden Theatern Covent-Garden und Drury-Lane (wobei ihr Bruder für die Leitung des Orchesters jede Saison 500 Pfund Sterling bekam), während welcher Zeit sie öfters kränkelte, in allen aber für 50 Vorstellungen die ongehörte Summe von 20,644 Pf. St. 3 Sch. 6 P. erhielt (also im Durchschnitte für jede Vorstellung ungefähr 415 Pfund!.... Der englische Verfasser dieser Biografie gibt bei dieser Gelegenheit das Verzeichniss aller dieser 50 Vorstellungen, mit Angabe des Monats, Tages, Namen der Oper, und der jedesmal erhaltenen Summe. — Im März sang sie in der Messiye, bei Gelegenheit der Benefizvorstellung der berühmten Banti, der sie aber als Künstlerin nachstand; desgleichen am 2. Juni in der Benefizvorstellung der Mara, wo beide Sängerinnen im innerwährenden Wetteifer sich mit Ruhm krönten. Hierauf wurde die Billington für die Jahre 1803, 1804, 1805 und 1806 engagirt, und zu dieser Zeit desgleichen in den Oratorien und Konzerten zu singen. Damals kam auch die berühmte Grassini nach London, und beide Künstlerinnen wollten einander nichts nachgeben, und wurden während beklatscht. Winter schrieb für sie Il Ratto di Proserpina. — Im Jahr 1808 gaben die Billington, Naldi und Braham mehrere Konzerte in London. Im Juni 1810 sang sie zum letzten Mal auf dem Theater, und sog sich hierauf nach ihrer Residenz in Fulham Fields (jetzt Sussex House genannt) zurück. Hier wurde sie im Juli 1817 von ihrem Gemahle Felissent überrascht, der nach 16jähriger Abwesenheit erklärte, ohne seine geliebte Gattin nicht leben zu können. Anstatt ihm ihre Verachtung zu zeigen, kehrte sie mit ihm nach einem Monate nach Venedig zurück, und sagte England, ihren Verwandten und Freunden für immer Lebewohl. Am 18. August 1818 befiel sie eine Krankheit auf ihrem nahe bei dieser Stadt gelegenen Landgute, und am 25. desselben Monats starb sie.

Die Billington besass bei all ihren menschlichen Fehlern ein gutes Herz, war gastfreundlich und wohlthätig,

und hinterliess ungefähr 45,000 Pfund Sterling, welche hübsche Summe ihrem Gatten anheim fiel.

(Fortsetzung folgt.)

J. Dessauer

Ein Besuch in St. Cyr, komische Oper in drei Aufzügen, gedichtet von *E. Bauernfeld*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 7 Thlr. 16 Gr.

Ueber diese nun im Druck erschienene Oper haben unsere Blätter bereits zwei beurtheilende Berichte geliefert, beide aus den Städten, wo sie aufgeführt und mit Beifall aufgenommen wurde. Das erste übersichtliche Urtheil findet sich 1838 S. 352, das andere in diesem Jahrgange S. 190. Da in der letzten Besprechung der ganze Gang der Handlung auseinander gesetzt wurde, so lassen wir ihn, auf jene Seiten verweisend, hier weg und halten uns blos an die Musik, von welcher wir nicht allein den Klavierauszug, sondern auch die Partitur vor uns haben.

Die Ouverture ist nicht numerirt, steht auch nicht in der Partitur, nur im Klavierauszuge. Es scheint daher, der Komponist habe dem neuen Geschmacke gehuldigt, Anfangs gar keine Ouverture geschrieben und sie erst nachgeliefert, weil man es in Teutschland wünschte. Mit besonderer Liebe mag er sie aber nicht verfasst haben. Hat sich auch Herr Dessauer in dieser ganzen Oper, jedoch so, dass er nichts Besonderes und Namhaftes seinen Vorbildern entnahm, sondern sich im Allgemeinen nur an ihre Art hielt, nach dem neu französischen Geschmacke hauptsächlich Auber's wirklich gerichtet, was wir mit beiden Berichten übereinstimmend, aber darum nicht tadelnd behaupten müssen, weil das Ganze, in Frankreich spielend, französisches Leben athmen sollte: so ist er doch in dieser Ouverture zu neufranzösisch. Der Herr Verfasser würde wohlthun, wenn er eine andere schriebe. Die Introdukzion No. 1 tritt nach kurzem Vorspiel mit einem begrüssenden Männerchor auf, dem ein duettirender Sologesang des fröhlichen Marquis und des sehnsüchtigen Mortimer folgt, worauf der Chor sich wiederholt. Alles ist so leicht und eingänglich gehalten, als es für eine komische Oper und und noch mehr für eine im angegebenen Style sich gehört. Dass ein wenig beliebte Chromatik sich einmischt, um leichte Schatten hervorzuschlagen, darf man nicht minder als tüchtige Instrumentazion voraussetzen. Es sind Flöte und Oktavflötchen, die in dieser Art nicht wohl fehlen darf, Hoboen, A-Klarinetten, Fagotten, Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken und Trommel dabei in Bewegung, wie es denn jetzt einmal zum Effekt nothwendig scheint. Bei solcher Instrumentenfülle hat es freilich auch nichts mehr auf sich, wenn in einem und demselben Gesangesrhythmus zwei-, drei- und vierstimmiges wechselt, da es Niemand mehr genau heraushören kann, als höchstens ein völlig Eingeweiheter, auf welchen nichts ankommt, wenn vom Gefallen einer Oper die Rede ist. Eben so wenig hat es alsdann zu bedeuten, wenn zwischen Mortimer's „Dank dem werthen — muntern Gefährten" zwei Takte Zwischenspiel liegen. Uebrigens darf man den schon hinlänglich erfahrenen und ländergeschmackkundigen Komponisten es immerhin zutrauen, dass er an den rechten Stellen die Stärke der Instrumentazion sehr geschickt zu mässigen und selbst sanft zu machen weiss, damit die Kontraste sich um so besser heraushaben. So ist denn die Introdukzion wirksam; greift sie weniger durch, so liegt dies weit eher in der Ouverture, als in ihr selbst. — Adele's Szene und Arie No. 3 ist mit Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Trompeten instrumentirt, ob sie gleich die sanftmüthig liebende ist: aber auch die sehnsüchtige, wozu die Klarinette, die mehrere Solostellen hat, sich sehr gut schickt, wie das romantische Horn. Weil dann in der Arie selbst, deren musikalisches Wesen mehr etwas angenehm Spielendes mit den Gefühlen hat, was die Instrumentalverzierungen weit mehr gestattet, als es dem tiefern Ernste zuträglich wäre, das ritterliche Wesen des Geliebten in Erwägung gezogen wird, so werden auch die Trompeten gute Dienste thun, desgleichen die Pauken und sogar die Posaunen, welche hier sich dazu gesellen: immer aber ohne den Gesang zu erdrücken, nur für malende Zwischenspiele sieggewohnt gebraucht. Dazu gehört der Gesang zum Fache der Bravoureu, deren erstes Bedürfniss Glanz ist. Der französische Anklang tönt, ohne einen bestimmten Komponisten Rechten zu nahe zu treten, eigenthümlich durch das Ganze. No. 3. Duett zwischen der Vorigen und ihrer Freundin Elise hat überall ganz vorzüglich gefallen und verdient es; der Inhalt ist ganz dem französischen Vorbilde angemessen und trefflich getroffen bei aller Eigenthümlichkeit der Wendungen. Allerdings gehören zwei gute Schauspielerinnen dazu, wie es in den meisten französischen Opern überhaupt auch der Fall ist. No. 4. Quartett mit deklamatorischem Gesang, zu welchem schnelle Tanzmelodieen des Orchesters die Spielsituazionen beleben. Diese echt französische Gestaltung, nur gehaltener, deshalb nicht weniger leichtfertig durchgeführt, was zu solcher Art gehört, ist auf einem Texte angebracht, der gar keine bessere Wahl möglich machte, damit aus nichts ein hübscher Scherz für Alle werde, die über Tändeleien gutmüthig lächeln mögen, was besser ist, als ewig saures Hofmeistern. Finale. Marsch, weil der König kommt, unisono und allerlei Harmonisches tändelnd verbindend, bis der König selbst, den Mortimer an seiner Seite, dem das Herz pocht, und den Marquis, der die Mädchen sämmtlich ganz hold findet, etwas ganz Gewöhnliches kurz dazwischen singt zur Eröffnung der Probe in St. Cyr. Adele und Elise singen artig zu einem seltsam naiven Schäferballet, vom Mädchenchore artig begleitet, wie von den Instrumenten, die in ähnlichen Musikstückchen immer eine gute Rolle spielen müssen. Dabei mischen sich die Anwesenden der Rollensänger in eben so leichter Weise verschieden, wie es sein muss. — Noch ergötzlicher hebt sich der zweite Akt für Alle, die in dem Scherz nicht gar zu wählig sind und alles darin zu haarscharf nehmen. Die Introdukzion No. 6 bringt gleich zur ganzen Instrumentenmasse noch eine Soloharfe und ein Solopianoforte, denn die Mädchen halten

Musikprobe, die rasch und munter ausfällt; hat lebhaft angesprochen, wie das Terzett der drei Damen No. 7, dessen nachgeahmt alte Wendungen, die der Vorsteherin der Anstalt wegen am rechten Orte stehen, guten Humor bringen, also auch nur vor allzusteifen Hörern misslallig erscheinen können, besonders leicht möglich, wenn die drei Damen nicht gut spielen. No. 8. Romanze Mortimer's, kurz, in die Ohren fallend, hübsch instrumentirt, aber etwas geziert. No. 9. Duett der beiden jungen Männer, marschartig, gut französisch mit einiger Verteutschung. In der folgenden Nummer ziehen die Mädchen der Anstalt und die Ritter zum Feste unter angemessener Musik. Es bemerkt der leichtsinnige und leichtsinnliche Marquis zu seinem Erstaunen, dass er wohl gar verliebt sei und besingt den bedenklichen Vorfall in einer grossen Arie No. 11 wirksam unterhaltend. Das Finale des mittelsten Aktes einer Oper von drei Aufzügen soll den Knoten schürzen, den Höhepunkt der Spannung bringen. Das wird hier im vollen Maasse erfüllt und komisch genug. Es ist das beste Finale in der ganzen Oper in jeder Hinsicht, so frisch, dass es überall ergötzlich wirken wird, wie es auch schon in der That sich erwies. Dass dabei die Instrumente nicht gespart sind, versteht sich im Wechsel mit etwas geringerer Begleitung, und dass am Ende noch Posaunen, Trommel und Becken angebracht sind, die bei zwanzig Linniensystemen nur im Anhange ihr Plätzchen finden, ist längst in der Ordnung. — Im dritten Akt, der fünf Nummern enthält, Introdukzion, Duett, Arie, Duett und Schlusssatz, löst sich der Knoten gleich nach dem frischen Chore der Gärtner und Gärtnerinnen im glücklichen Duett Mortimers und Adele's, die beide in Seligkeit der Liebe berauscht tändeln. Elisens Arie, der immer muntern und raschentschlossenen, spricht heiter an, wie das Duett, wo sich der Marquis und Elise, die nicht mehr allein stehen will, schnell vereinen. Das gibt denn auch noch im Schlusssatze komische Auftritte und Doppelheirathen, wie es einer Operette zukommt, die Ludwig XIV. nicht ganz sinken lassen will. — Druckfehler sind sehr wenige und geringe, harmonische Kuriositäten gleichfalls, neufranzösische Akkordwürfe ohne Vergleich weit seltener und doch ist der Geschmack, der zeitgeltende, in einer Weise bedacht, die sicher bei frischem Spiel und gutem Gesang überall durchgreifen müsste, hätte die Oper ein französischer und — kein teutscher Komponist geschrieben, dem wohl gewiss Etliche zurufen werden: Aber warum schreibst du im französischen Wesen, der du ein Teutscher bist? — Dagegen fragen wir: Wer ist daran schuld? Was soll ein teutscher Komponist, dem nicht ein ausserordentlich verbreiteter Ruf längst schon vorausgeht, im Opernfache endlich thun, wenn er sich nicht das stille Vergnügen machen will, seine Opern für's Pult zu schreiben? — Wir haben dieser Oper, welche in Dresden und Prag beifällig aufgenommen wurde, so wie allen teutschen Opern nur zu wünschen, dass sie von Theaterdirektoren auf die Bretter gebracht und von teutschen Hörern eben so beachtet werden mögen, als wenn sie — ausländische wären. Dann wird es schon gehen.

Neue Liederkomponisten.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte — von *Karl Evers*. Op. 2. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 14 Gr.

Der junge Komponist ist ein talentvoller, eifrig empor strebender Mann, der schon viel Tüchtiges, auch als Klavierspieler leistet, sich von der Fluth nicht mit fortreissen lässt, sondern jene Selbständigkeit vorzieht, die nicht ohne Besinnung und Ueberzeugung will. Diese Lieder sind daher viel einfacher begleitet, als es jetzt junge Komponisten zu thun pflegen, wenn sie zugleich gewandte Klavierspieler sind. Von einer allzu schwierigen und zu gesuchten Begleitung sind zwar schon die Meisten wieder zurückgekommen: es ist aber doch von der früheren Lust oft noch etwas mehr zurückgeblieben, als hier. Eine andere Vorliebe unserer neuen Musik hält dagegen noch fest; es ist dies eine starke Neigung zur Verdunkelung der Akkordverhältnisse, welche theils vermittels fremdartiger, zu den harmonischen Verhältnissen nicht gehörender Durchgangstöne, die mit den harmonischen in kleinen und grossen Sekunden zusammenfallen; vermittels kleiner Quinten statt der regelmässig grossen u. s. w. weit öfter als sonst, und eben nicht schwer hervorgebracht wird. Das ist auch in's Lied übergegangen, wo es sich nicht überall hinpasst. Hier will diese Vorliebe weit seltener, als in grösseren Kompositionen allgemeine Zustimmung finden, und wir glauben mit Recht. In ersten, übrigens hübschen Liede gibt der Verfasser in den ersten Takten der vierten Klammer in der Singstimme gegen die Begleitungsharmonie gleichfalls solche viel gepflegte Durchgangstöne, die noch vor Kurzem am sorgfältigsten in Liederkompositionen gern vermieden wurden. — Das zweite Lied von Rückert: „So wahr die Sonne scheinet" ist trotz des dreimal wechselnden Taktes im Ganzen einfach und gefällig. Dasselbe gilt vom dritten: „Weit in nebelgrauer Ferne," von Schiller; die melodischen und harmonischen Rhythmen, nicht zu den ungewöhnlichen gehörend, umspielen die Dichtung angemessen. Nur in der letzten Strofe wäre es zuträglicher, die Frage des Dichters, welche die Musik, der vorhergehenden Strofen wegen, nicht wiedergeben kann, durch Veränderung eines einzigen Wortes in einen Aufruf umzuwandeln: „Ihrer Flamme Himmelsgluth stirbt nicht wie ein irdisch Gut!" — Das vierte, von Rückert, hat mehr den Ton der Romanze, als des Liedes, was die Dichtung mit sich bringt. Da jedoch die Schilderung eine Erzählung des Selbsterlebten gibt: so steht Alles der Innigkeit des Liedes so nahe, dass es seine Stelle unter den Liedern wohl behauptet. — „Die Sehnsucht," von B. Heilmann, will wenigstens nicht überall den vorgezeichneten Dreiachteltakt gestatten, der an mehren Stellen fühlbar genug in den $^6_4$ Takt sich verliert. Die kurzen Taktarten gehören aber gleichfalls zur Vorliebe der Neuern, sind daher nicht dem Einzelnen anzurechnen. Das Ende, wo E moll in E dur sich wendet, hätten wir inniger zu wünschen, besonders in den wiederholten Worten „nachdem ich ausgeweint." — Das letzte Lied, „Die Geliebte an ihren entfernten Dich-

ter“ ist das eigenthümlichste dieser Sammlung und bei tief bewegtem und zurückgepresstem Vortrage sehr wirksam. Das auf zwei Töne Gezogene einer männlichen Einschnittssylbe des Rhythmus noch dazu

im Adagio, ist nur in sehr seltenen Fällen schön; hier mag es jedoch die Situazion entschuldigen. Allein eine Begleitung ist nie gut, wo sich 2 Sekunden in eine verhieren

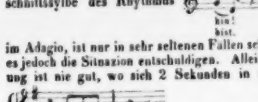

Warum nicht ?

Wenn auch die Singstimme das $\bar{a}$ schon nimmt: es ist doch besser, die Begleitung greift es mit. Aber auch dies und Aehnliches ist nicht dem Einzelnen, sondern der Richtung der Zeit zuzuschreiben, die jedem Dinge so lange ein Recht zuerkennt, bis es sich wieder verliert. Dauernd sind solche Rechte nicht.

---

1) *Das Soldatenlied.* *Ballade* von Dr. *Langenschwarz*, komponirt von *Heinr. Lucan.* Op. 5. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 8 Gr.

2) *Drei Gesänge*, von demselben. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 10 Gr.

Wo ein junges Künstlergemüth in seinen öffentlichen Versuchen uns zum ersten Male begegnet, hat man ganz besonders Ursache, mit seinem Urtheile vorsichtig zu sein. Ist ein unmotivirtes Zufahren überall vom Uebel, so ist es in solchen Fällen doppelt unverzeihlich. Wie leicht es ist, einem jungen Künstler, der bei billiger Würdigung mit Freuden vorwärts gestrebt und immer Tüchtigeres, sich und Vielen zum Segen geleistet haben würde, einzig und allein mit Anlegung eines Maassstabes, das dem Vollendetsten in der Kunst entnommen ist, also immer noch mit scheinbarem Rechte, Unrecht zu thun und ihn herabzudrücken, hat die Erfahrung nicht selten gelehrt. Dagegen hat sie uns auch gelehrt, dass ein nachsichtsvolles Uebergehen oder doch Geringanschlagen der vorhandenen Mängel, die eben in der Jugend ihre Entschuldigung mit Recht finden, wenn sie auch noch so sehr durch hervorstechende Anlagen und bereits erlangte Ausbildung derselben verdeckt werden, nicht minder nachtheilig werden kann. Wie leicht in solcher Behandlung der Gedanke: „Du bist schon!“ anstatt: „Ringe, dass du dich erhebst!“ Raum gewinnt, ist uns leider eben so gewiss geworden. Es wäre gut, wenn man sich vor der Veröffentlichung seines Urtheils über Erstlingsleistungen eines jugendlichen Künstlers nach den Lebensverhältnissen desselben erkundigte, um den Menschen nicht zu gefährden. Wo innerer Sinn für Kunst sich offenbart, wie er sich hier ausspricht, erachten wir das letzte Verfahren für unerlässliche Pflicht. Herr Lucan, jetzt 23 Jahr alt, wurde in Hanau geboren. Sein Vater, ein unbemittelter Musiker, erzog den Sohn für die Flöte, worauf er auch in seinem siebenten Jahre bereits öffentlich Konzert blasen konnte zum Wohlgefallen der Hörer. Da der Vater ihm eine höhere musikalische Bildung weder selbst geben noch geben lassen konnte, bestimmte er den Knaben zum Orchesterspieler. Der Wunsch wurde nicht erreicht und der Knabe musste als Schreiber sein Brot verdienen, was er eifrig, aber nicht zu seiner Freude that. Alle aussergeschäftliche Stunden verwendete seine Kunstliebe auf Klavierübungen, was ihn um der Harmonie willen weit mehr anzog, als die Flöte. Er brachte es auch hierin und im Gesange bald so weit, dass er Unterricht zu geben im Stande war und sogar in dem Institute des Herrn Dr. Ruth, was nach Heidelberg verlegt wurde, als Musiklehrer Anstellung fand. Dieses Amt verwaltete er mit Erfolge bis zur Auflösung der Erziehungsanstalt, worauf er sich wieder nach seiner Vaterstadt wandte, wo er seit etwa drei Jahren als Klavier- und Gesanglehrer sich nützlich macht, womit er zugleich seine Geschwister erhält und seinen alten Vater unterstützt. Dabei fuhr er eifrigst fort, sich durch eigenes Studium im Theoretischen zu vervollkommnen und seinem Drange nach Kompositionsversuchen verschiedener Art genug zu thun. In den vorliegenden Gesängen hat er in der That das Mögliche geleistet. Vorzüglich spricht uns ausser unverkennbar guter Anlage jene redliche Gesinnung an, die nach dem Wahren trachtet ohne irgend eine Selbstsucht; oft trifft er es auch recht gut, am meisten in dem Liede: „Meine Sinnen sind gefangen.“ Für Lebensverhältnisse, wie die geschilderten, und für Musikfreunde, die in ähnlichen sich befinden, sind diese Gaben gewiss schätzenswerth, wenn auch noch nicht für die grosse Welt grösserer Städte, deren Kunstverlangen der junge Mann noch nicht kennt. Bleibt ihm aber so redlicher Fleiss und Wille, so wird er sich auch als Komponist, besonders wenn er helfende Freunde der Kunst findet, heben, wie es ihm bereits als Lehrer gelang. Einen wohlgemeinten Rath können wir für ihn und für Alle, die in ähnlicher Lage sind, nicht unterdrücken: Er sehe seinen pflichtgemässen Beruf als erste Lebensaufgabe an, dränge sich nicht zur Ehre öffentlicher Geltung und komponire nicht eher, als bis er seinem Berufe volle Genüge that. Das wird ihm auch als Komponisten mehr menschlichen Segen bringen, als wenn er sich übereilt. Echt Höheres kommt am Besten in treuester Erfüllung des Berufes, den die Gegenwart gebietet. Möge es ihm wohlgehen.

Th. Labarre

XII Romances (Paroles Allemandes et Françaises) avec accomp. de Piano. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 8 Gr. Jede einzeln: 4 Gr.

Das Eigenthümlichste, was die Franzosen in ihrer Musik haben, ist bekanntlich die Romanze. Es spricht sich darin eine so nazionale Haltung im einfach Melodischen, dem das leicht Pikante nicht fehlt, so vorherrschend aus, dass man einen allgemeinen Typus dieser Gattung kaum verkennen kann. Bei allem Festhalten an demselben muss dennoch jede neue Romanze, soll sie ver-

breiteten Eingang finden, irgend einen neuen Reiz mitbringen, der meist nur in wenigen Wendungen einzeln herausgehobener Töne liegt, die in der Regel, selbst im Wunderlichen, nicht weit vom Zierlichen sich entfernen dürfen. Es steht dies einem gewissen feinen Spiele mit den Gefühlen aller Art so nahe, dass man Beides in den meisten Fällen verwechseln, oder auch wohl Beide (Spiel und Gefühl) für Eins erklären könnte. Die Töne sind es jedoch nicht allein, die solche Dinge thun, sondern es sind die Worte zugleich und noch im vorzüglichern Grade, die jenen national eigenthümlichen Reiz hervorbringen. Darum wird auch eine französische Romanze nie besser, als mit französischen Worten in gut französischem Munde wirken. Wo aber die Verteutschungen so gewandt und schön gegeben werden, wie hier die meisten, da werden die Romanzen auch in unserer Sprache die fremdspielende Zierlichkeit und galante Sentimentalität nicht verlieren, worin der frische Duft oder esprit besteht, durch welchen sie locken und gefallen. — Herr Labarre ist nun einer der neu beliebtesten Romanzensänger. Jeder und Jede, denn unter den Damen gibt es nicht wenige Liebhaberinnen der Romanzen, wer solche Anschmiechkeiten durch Eingehen in den Sinn eines andern Volks sich durch mehrseitige Bildung angeeignete, wird begierig sein zu erfahren, ob und wie der veränderte Geschmack der Franzosen sich bis auf ihr Eigenthümlichstes ausgedehnt habe. Kleine Veränderungen werden sich freilich zeigen, aber sie erschüttern das Grundwesen nicht, das unangetastet als Nazionalton bleibt. Und in der That, sobald der Franzos seinen Romanzentypus vergässe, so hätte er sich durch und durch umgewandelt, hätte sich von seinen Vätern in Sinn und Wesen völlig losgewunden. Das wird schwerlich je geschehen; die Veränderungen selber sind immer noch bis heute echt französisch und gehören zur Nazionalität. — Nach diesen Allgemeinbemerkungen wird es, da wir schon öfter über französische Romanzen ausführlich gesprochen und sie selbst gegen manchen Gegner aus ihrem eigenen Volke vertheidigt haben, kaum wohlgethan sein, von Neuem in eine Beschreibung jeder einzelnen dieser Sammlung einzugehen; die leichte, spielende Richtung, das Getheilte zwischen Dur und Moll, das eingeschobene Unisone, das mit dem tändelnden oder marschmässigen Rhythmus und mit auffallenden Nebenharmonieen im besten Vernehmen steht, nicht minder das modisch Deklamatorische, was die Sprache mit sich bringt, waltet immer noch vor, als ein Recht, was die Gattung solcher Gesänge nicht aufgeben kann, ohne sich selbst zu gefährden. Dennoch ist der Unterschied zwischen diesen und älteren französischen Romanzen auffallend genug, schon in der Musik, noch mehr in den Wortdichtungen. Seit der Revolution hat sich Manches geändert. Die äusserliche Galanterie mit ihrem Gefolge muss Noth leiden und Victor Hugo hat der Krone der altfranzösischen Dichtung einen Gewaltstoss versetzt; Nourrit hat Schuberts Lieder in die pariser Salons gesungen; Habeneck hat Beethovens Sinfonieen zu Lieblingen gespielt und spielen lassen u. dergl. Dies Alles und weit mehr konnte nicht ohne Einfluss auch auf die Romanzen bleiben. In der That erinnern hier nur einige Nummern an jene galante Manie, welche frühere Romanzen bald frivol, bald leichtfertig witzig machten; nur No. 1. „Die beiden Lenze" und höchstens noch No. 3. „Vergiss mein nicht" zeigen sich ein wenig zum Naiven und alt Sentimentalen: die übrigen sind so ernst, als es französischen Romanzen nur möglich ist. Dass hingegen dieser Ernst noch lange kein teutscher geworden ist und dass er mehr in der Idee des Ganzen oder der Wahl der Gegenstände, weniger in der Durchführung und Gestaltung des Einzelnen, der Verse u. s. w. liegt, wird Jeder sogleich erkennen, wer diese Gesänge, entweder aus Liebe zu den Romanzen überhaupt oder um der geschichtlich merkwürdigen Veränderung willen, beachtet. Eben so natürlich ist es, dass die Musik weniger harmonische Einfachheit als sonst haben kann; wo bliebe denn die Romantik? In diesen leichten und freien Harmoniewürfen liegt aber gewissermaassen ein Ersatz des Spielenden und Tändelnden, was die Worte der Dichtung auszuschliessen versuchen. Was aber diesen Gesängen die gewohnte und gewünschte Gefälligkeit hauptsächlich lässt, ist ein Rhythmus, dessen Herrschaft in der neuesten Zeit überhaupt die wenigsten Angriffe erfahren und kaum mit Erfolg zu befürchten hat. Er bleibt der Grundgebieter, der Herr der Bewegung, in dessen Gesetzlichkeit sich auch das Eckige abrundet. Es ist also diese Romanzensammlung, deren beide letzten Nummern: „Die Gefangenen" und „Wiegenlied," Duette sind, in mehrfacher Hinsicht sowohl der Aufmerksamkeit der Liebhaber, als allen denen bestens zu empfehlen, die auf den Gang der Zeitveränderungen ihr Auge richten.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Madrid.

I. Die Volksmusik.

Wenn man Abends durch die Strassen in der Nähe der Puerta del Sol oder der Strasse Alcala geht, sieht man häufig improvisirte Tänze aufführen; eine Guitarre und eine Singstimme dienen als Orchester, Kastagnetten bezeichnen kräftig den Takt, und ein Haufen Menschen, bis an die Nase in ihre langen braunen Mäntel gehüllt, betrachten unbeweglich und würdevoll die lebhaften Bewegungen der Tänzer und Tänzerinnen. Trotz seiner Einförmigkeit hat dies Schauspiel etwas wunderbar Anziehendes; man denke sich dazu eine jener schönen kastilischen Nächte, den zauberischen Glanz des Mondes, in amphitheatralischer Form sich erhebenden Palaste der Strasse Alcala u. s. w. Bisweilen legt einer der Zuschauer seinen Mantel ab, fliegt in die Gruppe der Tänzer hinein und tanzt mit jener Aufregung und Gluth, welche gegen den gewöhnlichen ernsten Anstand der Spanier einen so merkwürdigen Gegensatz bilden.

In der Nacht des Johannistages eilt das ganze niedere Volk in den Prado. Aber welcher Unterschied gegen ähnliche Volksversammlungen in andern grossen Städten. In diesen welch Geschrei! welche Stösse! In Madrid nichts von alle dem; nicht *ein* Polizeibeamter mehr als gewöhnlich, und doch treiben sich die niedrig-

sten Volksklassen in zahlloser Menge auf dem Prado umher. Die Szene ist wahrhaft originell. Bei unzähligen Feuern, welche unter den Bäumen lodern, werden tausende von Oelkuchen gebraten, wie in der Hochzeit des Camacho; ruhig hingelagerte Gruppen werden durch den Glanz der Flammen beleuchtet; Andere lustwandeln mit dem Liebchen auf und ab, denn die Liebe bildet bei allen Vergnügungen des Spaniers den Hintergrund. Dazwischen tönen die Gesänge, klappern die Kastagnetten, wirbeln die baskischen Trommeln, klagen die schmachtenden Guitarren, fliegen die Tänzer unter dem klaren Himmel dahin — und all die Freude dauert die ganze Nacht hindurch.

Unter den *Tänzen* sind die beliebtesten die aragonesische *Jota*, und die aus der Mancha stammende *Seguidilla*. Der Rhythmus ist höchst lebendig und originell, mit vielen Synkopen und Einschnitten, etwa wie in einem Strauss'schen Walzer; der Takt ist dreitheilig. Die Jota wird mit melancholischen Phrasen eröffnet, in denen etwas unnachahmlich Nazionelles liegt; sie wird mit Gesang begleitet und ist vorzüglich im nördlichen Spanien überall zu Hause; sogar die Strassenbettler, mittelalterlich gekleidet, singen sie, und alle Welt improvisirt zu diesen Melodieen Verse, welche bald komischen, bald ernsten, bald kriegerischen, bald verliebten Inhalts sind. In den letzteren zumal spricht sich die südliche Glut offen und ungescheut, die freilich von der empfindsamen Liebe einer Nordländerin himmelweit verschieden ist.

Diese Nazionalmelodieen erklingen überall, selbst bei den beliebten Stiergefechten. Bei dem letzten grossen Nazionalvergnügen dieser Art, welches den Beschluss des letzten Karnevals bildete, erschien alle Welt maskirt im Zirkus; vom Thore Atocha an wimmelte der ganze Prado von Masken. Während eine lächerliche Cavalcade einherzog, den Einmarsch des Don Carlos in Madrid vorstellend, an der Spitze eine Karrikatur Cabrera's mit einer künstlichen, von Blut triefenden Nase, der Prätendent auf einem Esel, die Prinzessin von Beira, und der Pater Cyrill: tanzten die Masken nach der Musik von drei Orchestern die Nazionaltänze, namentlich den Fandango, welcher in Madrid, wie in ganz Spanien, nur sehr selten zu sehen ist. Was nämlich im Auslande von dem Fandango und Bolero als den beliebtesten Tänzen den pyrenäischen Halbinsel gefabelt wird, darüber wird in Spanien nur gelacht. Beide Tänze sind dort nur traditionell, wie in Teutschland und Frankreich die Gurotte und Menuet. So hat Scribe in seinem Domino noir einen gewaltigen Bock geschossen, indem er auf einem zu Ehren der Königin von Spanien gegebenen Maskenballe den Bolero tanzen lässt. Auch hat die Etikette des Madrider Hofes die Pforten des Palastes niemals den Vergnügungen eines Maskenballes geöffnet. Diese Oper ist übrigens nach der Bearbeitung eines der besten spanischen Schriftsteller, Ventura de la Vega, auf der spanischen Bühne erschienen unter dem Namen: La segunda Roma dorada. Es kommt darin ein sogenanntes aragonesisches Lied vor, welches eher alles Andere ist, als ein solches; die Sängerin auf dem Madrider Theater, Mathilde Diaz, legte dafür ein echt nazionelles ein, welches stürmischen Beifall erntete. — Uebrigens werden die Nazionaltänze mit ihrer originellen Musik unter den höheren Ständen immer seltener; Walzer, Galopp, Kontretänze, Mazurk u. s. w. verdrängen jene immer mehr.

Neben der Jota und Seguidilla — beide zugleich Tanz- und Gesangmusik — haben die Bürgerkriege auch manche politische Volksgesänge hervorgerufen. Allbekannt ist die Hymne Riego's:

Verdunkelt sich der Stern
Des Freien einen Augenblick,
Doch glänzender und schöner
Kehrt er bald zurück u. s. w.

Man hört diese Melodie bei jeder Gelegenheit, bald von Trompeten und Posaunen bei einer Parade, bald aus dem Munde Tausender im Parterre, wo er dann einen grossen Eindruck macht, obwohl die Melodie weder sehr schön noch sehr *originell* noch auch eigentlich nazional ist.

Auch die Karlisten haben ihre Gesänge, welche grösstentheils von alten baskischen oder navarresischen Volksmelodieen herrühren. Doch ist es bemerkenswerth, dass die Karlisten im Allgemeinen der Musik weit weniger huldigen, als ihre Gegner.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Meyerbeers Hugenotten sind in Kassel — nach der Wiener Bearbeitung als Ghibellinen vor Pisa — gegeben und mit stürmischem Beifall aufgenommen worden. — Der *geborene* Komponist empfing kürzlich von der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna, einem höchst achtbaren und ergebnreichen Institute, die Ernennung zum Ehrenmitglied; er war gerade dort anwesend und die ganze Gesellschaft in corpore überbrachte ihm das Diplom. — In den Bädern von Boulogne waren diess Jahr, wie in Baden, viele ausgezeichnete Künstler versammelt, namentlich Meyerbeer, Moscheles, Pauline Garcia, die Damen Blahetka und Lambert u. s. w.

Lafonts Todtenfeier fand zu Tarbes am 25. August statt. Die ganze Stadt nahm den lebhaftesten Antheil daran, ja aus den benachbarten Orten waren die Künstler dahin geeilt, um dem grossen Geiger die letzten Ehren zu erweisen. Bei dem Leichenzuge, wodurch das Militär den Todten ehren wollte, wurden einige Personen durch Unvorsichtigkeit der feuernden Soldaten etwas beschädigt; doch fand zum Glück kein ernstlicher Unfall statt.

Beriot erklärt in der *France musicale*, dass er die unter seinem Namen bei Lemoine in Paris so eben erschienenen Melodien italienischer Opernarien nicht als sein Werk anerkenne; alle seine, bisher veröffentlichten Kompositionen seien bei Troupenas in Paris erschienen.

Beriot's und *Thalbergs* Ehrenreise gleicht einem wahren Triumfzuge; überall glänzende Konzerte, überall Ovationen. In achtzehn Tagen geben die dreizehn Konzerte an verschiedenen Orten; so am 21. August in Koblenz am 23. in Bonn, am 25. in Köln u. s. w. Beriot ist nach Paris zurückgekehrt, um bald nach Russland abzureisen, wo er sich bis zum Winter 1841 aufzuhalten gedenkt. Thalberg ist zunächst nach England gegangen, von wo er im Februar nächsten Jahres nach Paris zurückkehren wird.

Von *Hektor Berlioz* ist eine neue Ouvertüre: *Klatij Leur* erschienen (bei Catelin in Paris). Auch soll er sich mit einer Oper beschäftigen, deren Text von Scribe ist und welche in der Pariser grossen Oper zur Aufführung kommen wird.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
in Verlage
von
N. Simrock in Bonn am Rhein.
Der Franz no 9 Silbergroschen preuss. Cour.

	Fr. Ct.
Bertini jeune, H., Op. 90. Se Sextuor pour le Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse (in E).	12 —
Burgmüller, Fr., Petits Airs fac. pour le Piano sur des thèmes des meilleurs auteurs suivis de 6 preludes. Suite des exercices instruit à l'usage des commençants. 2e Liv.	3 —
— — Op. 24. Valse pastorale en forme de Rondeau pour Piano	2 —
Czerny, Ch., Op. 532. No. 1. 2. Deux Duos élégants pour le Piano à 4 mains. No. 1. Quant c'est bella. No. 2. Le Songe de Rousseau	à 2 —
— — Op. 801. No. 1. 2. 3. Trois Rondeaux pour le Piano à 4 mains. No. 1. Les cloches de St. Petersbourg. No. 2. Wiegenlied von C. M. v. Weber. No. 3. Bonbonière ou la matinée	à 1 50
— — Op. 802. No. 1. 2. 3. Les mêmes pour Piano seul.	à 1 —
Rink, C. H., Op. 121. Die drei ersten Monate auf der Orgel, eigens componirt als eine leichte Einleitung dieses erhabene Instrument spielen zu lernen	à 10
Roeckel, Henri, Op. 12. La grace de Dieu. Fantaisie alla Serenade pour le Piano sur les Reminiscences de Mlle Loise Puget	2 —
— — Op. 16. No. 1. 2. 3. Premiers Italiennes. 3 Cavatines variées pour le Piano. No. 1. La Norma, Bellini. No. 2. Anna Bolena, Donizetti. No. 3. La Sonnambula, Bellini	à —
— — Op. 18. Fantaisie et Variations pour Piano sur deux Cavatines de l'Opera: Parisina de Donizetti	2 10
— — Op. 20. Fantaisie brill. pour Piano sur des motifs fav. du Ballet: La voliere	2 15
— — Op. 22. Morceau de concert. Grandes Variations de bravoure pour le Piano sur deux Cavatines favorites de G. Donizetti	2 —
Thys, A., El Zapateado. Pas espagnol dansé par Mlle Noblet et Mme A. Dupert pour le Piano	— 75

Bei **Gebrüder Schumann** in **Zwickau** ist in Commission erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen Deutschlands zu erhalten:

140 Choralmelodieen,
nach Hiller in Partitur gesetzt,
nebst Communionsgesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre.
Herausgegeben von
H. B. Schulze,
Cantor und Musikdirector am Gymnasio zu Zwickau.
Eigenthum des Herausgebers.
(Preis 16 Gr.)

Das Werk ist seiner Brauchbarkeit und zweckmässigen Einrichtung wegen von höchster Behörde empfohlen und bereits an vielen grösseren und kleineren Gesanginstituten öffentlich eingeführt. Um die weitere Einführung zu erleichtern, erhalten Diejenigen, welche sich direct an den Herausgeber wenden, bei Abnahme grösserer Partien einen bedeutenden Rabatt.

Verlags-Veränderung.
Unterzeichneter hat den Vorrath der beliebten
Ball - Tänze.
Vier schottische Walzer
No. 1. Amorgedille. No. 2. Wintervergnügen.
- 3. Liebesbotschaft. - 4. Lyraklänge.
für Pianoforte
von
C. E. Conrad.
(Preis jeder Nummer 6 Gr.)
käuflich an sich gekauft, und bittet dieselben thätig gefälligst von ihm zu beziehen.
Leipzig, im September 1839.
F. Whistling.

Ein Handbuch für Componisten, Gesanglehrer, Sänger, Cantoren und alle Kenner und Verehrer der Kunst.
H. F. Mannstein,
die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst.
gr. 4. brochirt.
ist in allen Buch- und Musikhandlungen für 1 Thlr. zu haben.
Arnold'sche Buchhandlung in Dresden und Leipzig.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:
Freudenberg, C., 6 Preludien für die Orgel zu den Liedern: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte." — „Nur Muth im Leiden" — „Nun ist uns Heil und Kraft" — „Meine Seele erhebt den Herrn." — „Ist Gott für mich" — „Herrlich ist der Tag" — „Herrlich ist's, dich, o Herr, zu loben." — „Wenn ich in Angst und Noth" — „Herrlich ist's, dich o Herr." — O Treurigkeit, o Herzeleid." Op. 4. Preis 8 gGr.
Schnabel, C., Leichte und gefällige Pianoforte-Compositionen mit beigefügten Fingersatz. No. 1. Rondoletto in C dur. Op. 93. Preis 8 gGr.

Tübingen. In der unterzeichneten Buchhandlung ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:
XII Volksstieder, componirt und für vier Männerstimmen gesetzt von *Fr. Silcher.* 6te Heft. Preis 16 gGr.
Auch diesem Heft enthält unter anderen wieder mehrere vorzügliche ältere Lieder mit ihren Originalmelodieen wie z. B.: Ein schöners Lied ist in der Welt — Da mein einzig Liebst. — Ich und still. — Nun Jäger aus Kurpfalz; so wie einige neuere Nummern: Die Dorfkirchglocke. Der Soldat, von A. v. Chamisso. Abschieds-Lied, von Hoffmann v. Fallersleben u. s. w. u. s. w.
H. Laupp'sche Buchhandlung.

Offene Stellen.
Für die Herzoglich Meiningensche Hof-Kapelle wird ein erster Violinist und ein erster Fagottist gesucht. Reflectirende haben sich in portofreien Briefen an den Capellmeister **Ed. Grund** in Meiningen zu wenden. Es wird jedoch nur auf ausgezeichnete Virtuosen Rücksicht genommen.

☞ Hierzu Beilage No. 6. „Kindergebet," von Gust. Meyerbeer, Facsimile der Originalhandschrift.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift
von
Giac. Meyerbeer.

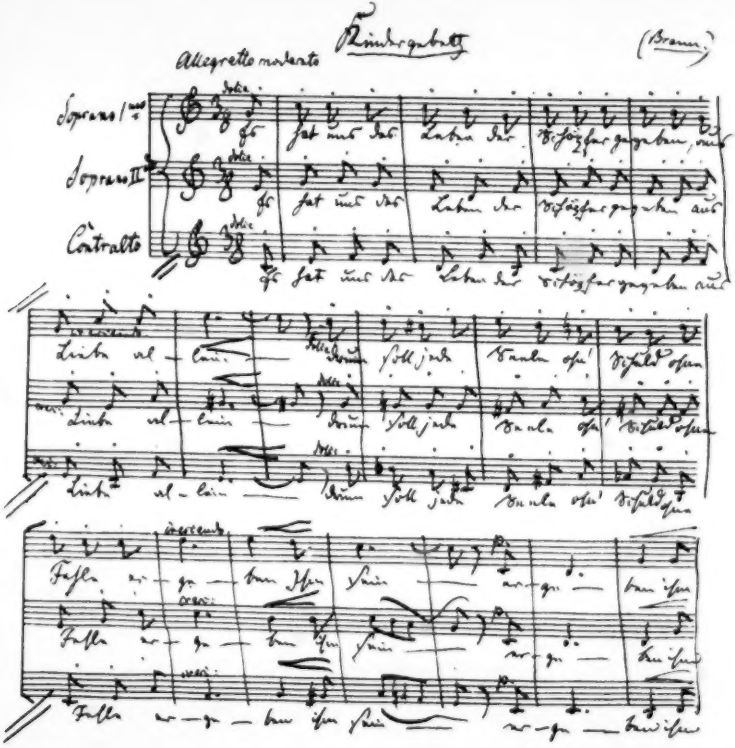

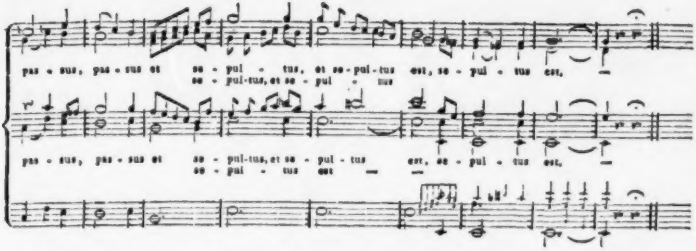

Das folgende Allegro: Et resurrexit etc. ist mir der schätzbarste aller raschern Sätze der Messe. Er ist bis zu den Worten: Et vitam venturi saeculi etc. ganz frey und ganz leicht geschrieben — so leicht, dass wohl der Unerfahrne sich einbilden kann, das mache er auch, sobald er nur wolle; aber es gehört, ausser dem Geiste und Sinne, auch eine sehr lange Erfahrung, und, was der Mahler die ganz sichere Hand nennet, in reichem Masse dazu, gerade um so frey, und doch so wohl geordnet, gerade um so leicht, und doch so bedeutend zu schreiben. Die Gränzen einer Anzeige nicht allzuweit zu überschreiten, hebe ich nichts aus, sondern erwähne nur, dass bey den Worten: Et vitam etc. mit lebhafterm Tempo, die Singstimmen, unterstützt von Bassen und Blasinstrumenten, einen Fugensatz beginnen, und diesen nun kunstreich und sehr würksam durchführen; aber zugleich treten die Violinen mit einer ganz eigenen, ganz heterogenen Figur ein, führen diese nun ebenfalls bis zu Ende fort, geben dadurch dem Ganzen die grösste Lebendigkeit und ein begeisterndes Feuer, und erhalten ihm doch, durch die grosse Einheit in dieser reichen Mannichfaltigkeit, seine Würde und seinen Anstand. Ich wiederhole, diesen Satz halte ich für ein wahres Meisterstück.

Das Sanctus ist kurz gehalten. Das Benedictus hingegen ist wieder ein ganz vortrefflicher Satz — so weich, so rührend und fromm, so einfach, leicht zu übersehen, ruhig zu geniessen, und doch auch so kunstreich! Er entwickelt sich ganz aus den ersten Takten:

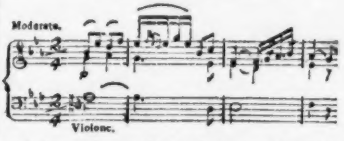

und den nach der Wiederholung, folgenden. Den kühnen, innigen, und tief eingreifenden Gang der Mittelstimmen S. 87 folg. und bey der Wiederholung S. 92., so wie die oft so kunstreiche Verwebung des ersten, hier angeführten Gedankens, (z. B. S. 89.) enthalte ich mich nur mit Mühe hier auszuheben. Doch kann ich mich dessen darum eher enthalten, weil wohl jeder, der ein Herz hat und dem nur Musik Etwas ist, den Sinn dieses Benedictus und des folgenden Agnus Dei fassen muss, und jeder, der nur Etwas von musikalischen Kenntnissen besitzt, suchen und bald finden wird, durch welche Mittel Haydn seinen Zweck so herrlich erreichte. Bald wird er es finden; denn alles ist und bleibt leicht, und scheint sich von selbst so zusammenzufinden, scheint gar nicht anders seyn zu können. Dieses Agnus Dei ist nun wieder ein ungemein schöner Satz. Er entbehrt alles Schmuckes, und ist nur für

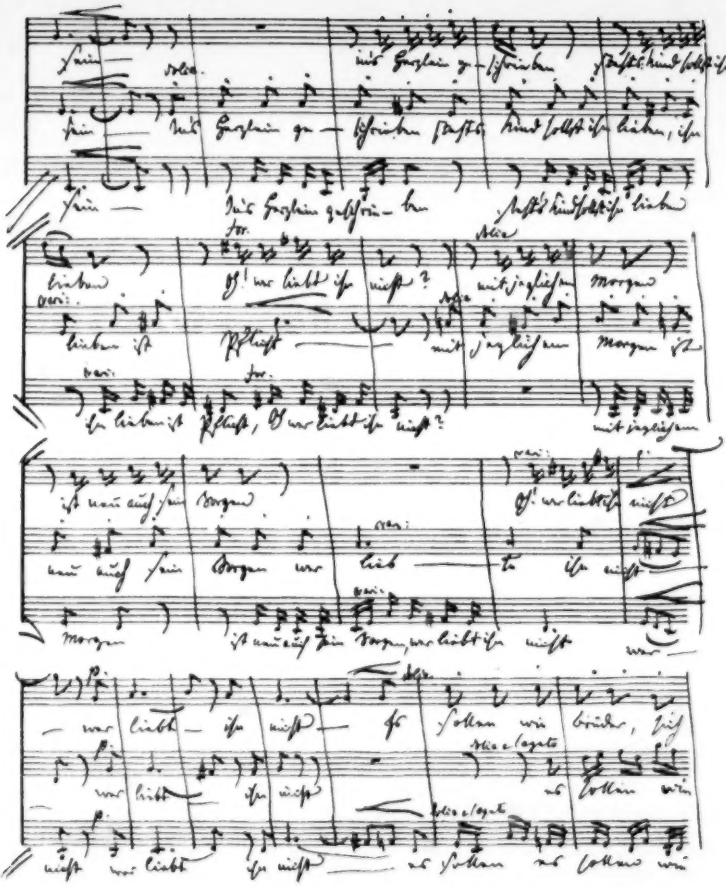

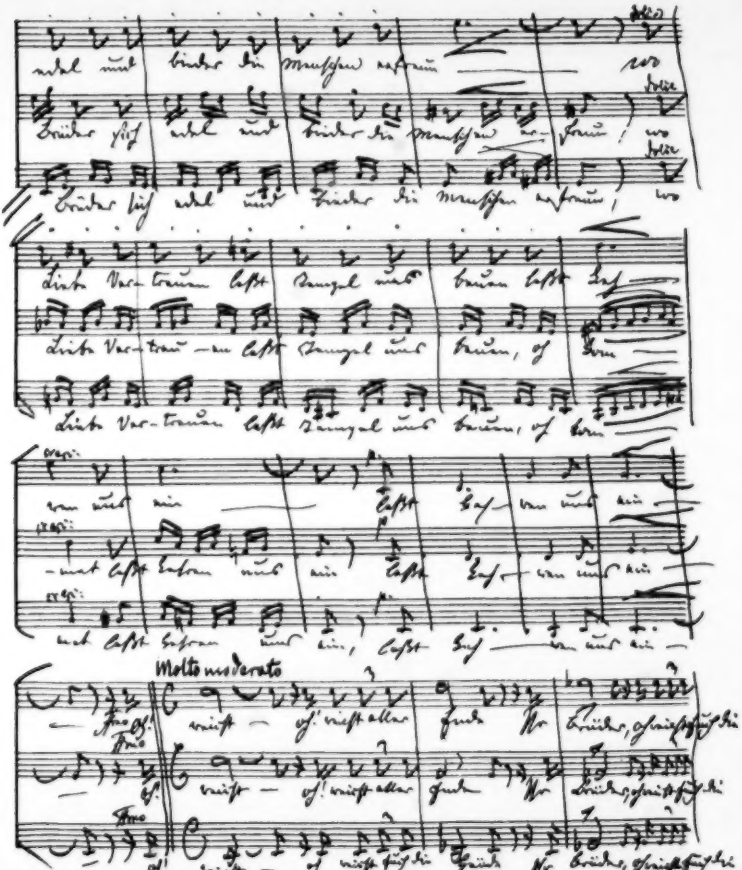
Molto moderato

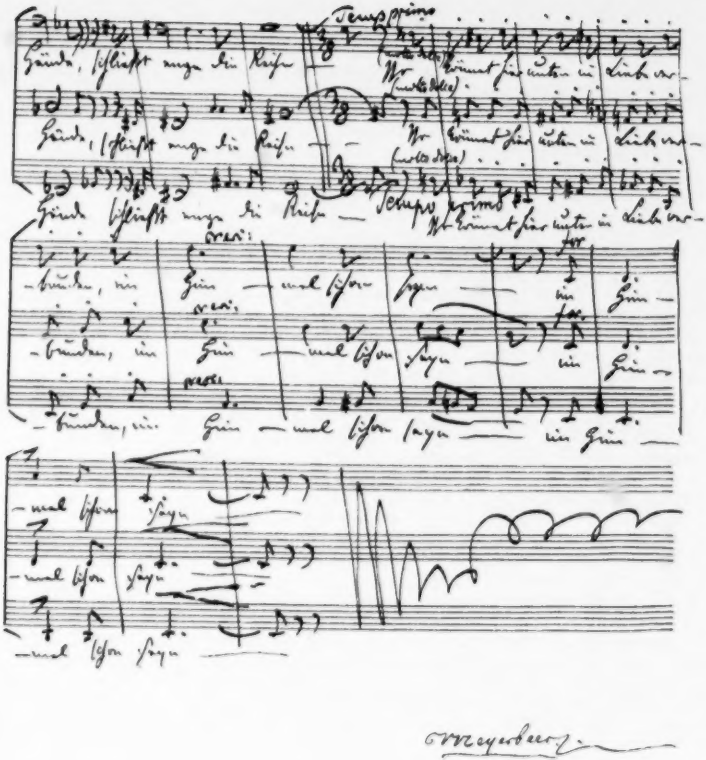
Tempo primo
Freunde, schleicht mir die Reise
Wer kommt hier unten in Liebe
(wie oben)
Freunde, schleicht mir die Reise
Wer kommt hier unten in Liebe
(wie oben)
Freunde schleicht mir die Reise
Wer kommt hier unten in Liebe
cresc.
Freunden, mir Ein
mal schon sagen
cresc.
Freunden, mir Ein
mal schon sagen
cresc.
Freunden, mir Ein mal schon sagen
mir Ein
mal schon sagen
mal schon sagen
mal schon sagen

Meyerbeer

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Oktober. № 40. 1839.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Madrid.

(Beschluss.)

II. Salonmusik.

Was die *Künstler vom Fach* betrifft, so ist es schon lange her, dass die ausgezeichneten derselben ausserhalb Spaniens leben. Die Kunst bedarf zu ihrer Blüthe eines Zustandes, den man in Spanien schon lange nicht mehr kennt; sie bedarf vor Allem des Friedens, der Musse, und eines gewissen Grades von Reichthum oder wenigstens Wohlhabenheit in der grossen Masse, welche den Künstlern eine ruhige und gesicherte Stellung bieten. Alles dies fehlt in dem so herrlichen und doch so unglücklichen Spanien. Deshalb ging Garcia nach Frankreich, um es dort zu suchen. Doch darf man nicht glauben, dass das Land von musikalischem Talente so ganz entblösst sei. Um in Bezug auf Madrid die bedeutendsten dasigen Künstler zu erwähnen, so würde der Pianist *Albeniz* überall unter die ersten Virtuosen gerechnet werden. Auch seine Kompositionen sind trefflich. Der Gesanglehrer *Inzenga* zeichnet sich durch eine treffliche Methode aus; er hat mehrere Sinfonieen geschrieben, welche zwar nicht jenen Glanz und jene Kraft haben, wie unsere neueren, aber jedenfalls verdienstliche und interessante Werke sind. — *Iradier* dagegen ist ein junger, ganz in die moderne Richtung versenkter Künstler; seine Kompositionen berechtigen zu den grössten Hoffnungen. Auch *Geiger* gibt es manche ausgezeichnete, vorzüglich im Orchester des Theaters vom heiligen Kreuz. Die romantische *Guitarre* ist etwas in Misskredit gekommen, und während mehrere spanische Guitarristen das übrige Europa entzückten (wir erinnern nur an den kürzlich verstorbenen Sor), wurden die besten Künstler auf diesem Instrumente, die im Lande geblieben waren und sich darauf hören liessen, kalt aufgenommen. Es geht also der Guitarre, wie den spanischen Nazionaltänzen, sie leben nur noch in den niedern Klassen des Volkes fort. Nicht selten findet man Manolos (Leute aus den untersten Ständen), welche eine ausgezeichnete Fertigkeit auf der Guitarre besitzen; während ihre Herrschaft in den höhern Kreisen der Gesellschaft durch das tyrannische *Pianoforte* zerstört worden ist. Alles Romantische theilt dieses Loos, nur noch auf der Bühne oder in Romanen zu existiren.

Was die *Pianoforte* selbst betrifft, so schätzt man in Madrid am höchsten die englischen oder die nach englischem Mechanismus gebauten; dann folgen die teutschen, und zuletzt die französischen. Allerdings werden auch in Madrid, so wie in einigen andern spanischen Städten, Pianoforte gebaut, sind auch zum Theil recht gut; allein auf die Ehre, eine besondere Schule im Bau dieses Instrumentes zu bilden, haben die Spanier zur Zeit noch keinen Anspruch.

Von *musikalischen Vereinen* gibt es in Madrid vorzüglich zwei: die *filharmonische Gesellschaft*, und die *Gesellschaft des Lyseums*. Erstere ist ausschliessend der Musik gewidmet; Letztere versammelt in dem prachtvollen Palaste des Herzogs von Villahermosa Alles, was Spanien an Tonkünstlern, Malern, Schriftstellern u. s. w. Ausgezeichnetes aufzuweisen hat.

Die spanischen *Dilettanten* sind in Europa etwas verschrieen; namentlich besteht von den Spanierinnen das Vorurtheil, dass sie alle träg und unwissend seien und weiter nichts zu thun wüssten, als Sieste zu machen, im Prado zu lustwandeln und Liebschaften zu unterhalten. Dies Vorurtheil ist eben ein Vorurtheil; es liesse sich eine grosse Anzahl von Dilettanten und Dilettantinnen anführen, auf welche man überall stolz sein würde. Bekanntlich ist, um nur ein Beispiel anzuführen, die Gräfin Merlin, die Königin des Gesanges in der Pariser vornehmen Welt, eine Spanierin. Schöne Stimmen sind in Spanien sehr häufig; das wundervolle Klima erzeugt und reift sie, wie die Orangen, und wenn dann Studium und Fleiss hinzukommen, so ist das Ergebniss bewundernswürdig.

Insbesondere müssen drei Personen erwähnt werden, welche auf das musikalische Treiben der Madrilenos den grössten Einfluss üben: der Sänger *Puig*, die Sängerin *Quiroga*, und die Gräfin von *Campo Alange*.

Puig ist ein Schüler Rubini's; er war lange Zeit in Frankreich und trat dort besonders mit Liszt und Berlioz in die freundschaftlichsten Verhältnisse. Seine Stimme ist ein sehr schöner und umfangreicher Tenor, seine Methode vortrefflich. Eigner Beruf und die Mahnungen seiner Freunde zogen ihn nach der Bühne hin, wo sein herrliches Talent, seine edle Gestalt, sein schönes Gesicht ihm glänzende Erfolge gesichert hätten. Aber sein Vater ist Brigadegeneral und eine der politischen Notabilitäten zu Madrid; also war es nicht möglich. Allerdings ist der Vater des auf der französischen Bühne glänzenden Mario de Candia auch ein vornehmer Mann,

Graf und Gouverneur von Nizza; aber nicht alle Sterne sind so romantisch, wie die, welche über diesem Sänger leuchteten.

Demoiselle *Quiroga*, ebenfalls Rubini's Schülerin, ist eine Tochter des berühmten Generals Quiroga, eines Mannes, dessen Name durch ganz Europa flog und sogar in den Annalen der Mode glänzt (man trug vor einiger Zeit Mäntel à la Quiroga). Wohllaut, Fertigkeit, Kraft, Ausdruck, alles dies ist bei dieser Sängerin vereint, sie ist durch und durch Künstlerin und lebt und webt ganz in der Musik. Man muss sie im Lyzeum oder im Konzert de la Inclusa sehen! Die grossen schwarzen Augen flammen, der schöne Hals beugt sich zurück, die Brust wogt stürmisch — und der himmlische Gesang schwebt über dem Brausen des Orchesters, wie ein Adler über den ungestümen Wogen des Meeres.

Die Gräfin von *Campo Alange* ist eine ausgezeichnete Pianistin, Schülerin von Herz, dem sie auch mehrere Kompositionen für das Pianoforte gewidmet hat. Kürzlich noch spielte sie im Konzert de la Inclusa sehr schwere Variazionen ihrer eigenen Tondichtung, welche den ganzen Saal enthusiasmirten. Besondern Beifall bezeugte ihr die Königin-Regentin, welche selbst die Musik liebt und übt. Neben diesen Notabilitäten seien noch genannt: Fräulein von Espeleta, dem Alter nach fast noch ein Kind, dem Talent nach bereits eine Virtuosin; die Damen Campuzano und Punon-Rostro, Montenegro und Argaelles, welche durch ihre schönen Stimmen die Konzerte des Lyzeums und der filharmonischen Gesellschaft sehr verschönern.

Den Hauptbestandtheil der Madrider Konzerte bildet italienische Musik, hiernächst spanische; Opernsätze von Rossini, Bellini, Donizetti, Saldoni u. s. w., Gesänge von Garcia, Cornicer, Basili u. A. Doch werden auch hier die spanischen Gesänge immer seltener, und jene pikante Grazie, jenes spanische Salz, die sich so anmuthig und reizend aussnehmen, scheinen ziemlich verschwunden zu sein. Eine Ausnahme hiervon bildet jedoch Fräul. Quiroga, welche ihre volle Nazionalität bewahrt hat. Es gibt unbedingt nichts Anmuthigeres, Geistreicheres, Koketteres, als ihr Vortrag des Bajelito nuovo oder des Chairo. — Französische Romanzen werden nur wenig gesungen; man findet sie kalt und geziert.

III. Theatermusik.

Es gibt in ganz Madrid nur ein einziges Theater, worin Opern aufgeführt werden, das Theater de la Cruz, und doch hat es keinen Sänger, keine Sängerin aufzuweisen, welche Enthusiasmus erregten oder verdienten. Während unter den dortigen Dilettanten Leute sind, welche auf jeder europäischen Bühne den ersten Rang einnehmen würden, findet man am Theater nicht Einen, der sich über das erhebt, was man „ein hübsches Talent" zu nennen pflegt. Ein Hauptgrund dieses Uebels liegt wohl darin, dass in Spanien keine Zentralisazion stattfindet, obwohl Madrid sich Spaniens Hauptstadt nennt. In Frankreich z. B. spricht man nur von der Pariser Bühne, und Jedermann weiss, was das bedeutet; in Spanien steht das Theater in Madrid den Bühnen in Saragossa, Barcellona, Valencia, Sevilla, Cadix völlig gleich; bisweilen übernimmt Eins von ihnen eine Art Herrschaft dadurch, dass es besser ist als die andern, die dann als Provinzialtheater gelten; in letzterm Zustande befindet sich das zu Madrid. Es hat einige recht gute Sängerinnen, einen leidlichen Bass, einen sehr unbedeutenden Tenor; der Chor ist nicht schlecht, jedoch schwach — kurz, es ist eine Anstalt, die für das allerdringendste ästhetische Bedürfniss zwar ausreicht, jedoch den Ansprüchen, welche Madrid machen könnte, keineswegs Genüge leistet. Norma, la Straniera, Belisario, l'Elisir d'amore machen stets volle Häuser. *Zoyza*, ein etwas scharfer Bass, ausgezeichnet als Buffo, machte jüngst eine Reise, um neue Mitglieder für die Bühne zu gewinnen; aber die Factionen nahmen ihn unterwegs gefangen und wollten ihn tödten, da erkannte ihn noch zu rechter Zeit der Karlistenanführer, er musste eine kriegerische Hymne und andere Stücke singen, und sein Leben war gerettet.

Was der Madrider Oper an innerm Gehalte abgeht, sucht sie durch die äussere Reichhaltigkeit des Repertoirs zu ersetzen. Es ist dies doch Etwas, und während man anderwärts die ganze Saison über von drei oder vier Stücken lebt, welche immer wieder aufgetischt werden, gab das Theater S. Cruz im vergangenen Winter gegen zwölf verschiedene Opern; freilich grösstentheils italienische, dafür aber auch die neuesten in Italien erschienenen, und oft sind in Madrid und überhaupt in Spanien dieselben schon eingebürgert, bevor das übrige Europa nur ihre Namen kennt. Einige Tondichter für die Bühne hat jedoch auch Spanien aufzuweisen. Bekannt ist *Gomis*, dessen Stücke auf dem Pariser komischen Theater sehr gefielen; ein anderer spanischer Opernkomponist *Saldoni* ist ebenfalls trefflich, seine Oper Hypermenestra ist ein ausgezeichnetes Werk, mehrere Stücke daraus sind schnell in's Volksleben übergegangen und ertönen überall, namentlich ein Marsch, der an Glanz, Feuer und Genialität seines Gleichen sucht.

Bisweilen, vorzüglich um Neujahr und Ostern, werden im Theater zwischen den Akten kleine musikalische Szenen komischer Gattung gegeben; man nennt sie *Tonadillas*. Demoiselle *Peres* zeichnete sich in denselben ganz besonders im vergangenen Winter aus.

Die Tänze, welche auf dem Theater getanzt werden, sind: der *Bolero*, die *Bolera robada*, zu sechs oder acht Personen; der *Zapateado*; die *Seguidille*; die *Jota*; der *Padedu*; der *Baile ingles*. Letzterer ist eine Pantomime ohne alle Anmuth, und das stolze Britannien darf sich nicht viel darauf einbilden, dass man dieses rohe und linkische Gespringe nach ihm benannt hat. Der *Padedu* (das Pas de deux der Franzosen) ist an sich nicht bedeutend; aber der Rhythmus, die Kastagnetten, die leidenschaftlichen Stellungen, die Bewegungen aller Glieder, das altspanische Kostüm, die ausdrucksvolle Musik der Bolera oder Seguidilla dazu — Alles das macht einen wunderbaren, entzückenden Eindruck, den schwerlich das schönste Ballet im ganzen übrigen Europa hervorbringen möchte.

Auszüge aus den neuesten grössern musikalischen Biografieen.

(Fortsetzung.)

II.

Elisabeth Mara.

(Nach Colburn's New monthly Magazine and Humorist, No. 214, Octobre 1838, S. 217—232.)

Mit Hinweglassung des Allermeisten, was Gerber und Rochlitz über diese Künstlerin geschrieben, folgt hier das Wesentliche dieser langen Biografie, und der Anfang geschieht mit dem ersten Auftreten der *Mara* zu London, den 29. März 1784 im Pantheon, in Oxford-Street. Sie debütirte mit Pugnani's Arie „Alma grande.“ Ihre Stimme war rein, umfangsreich, schön in allen Theilen, und sehr geläufig, womit sie eine vollendete musikalische Erziehung und einen auserlesenen Geschmack verband. Im zweiten Theil sang sie mit steigender Wirkung Naumann's Cantabile: „Vadasi dal mio bene,“ erregte Erstaunen mit Anfossi's „Son regina“ aus dessen Didone.

Burney beschreibt sie als untersetzt (short) und nicht hübsch; ihr Gesicht habe bei alldem einen starken Ausdruck guter Laune, was sie sehr interessant macht; ihre Zähne seien unregelmässig und allzusehr hervorragend, berücksichtige man aber ihre Jugend und ihr Lächeln, so sei ihr Gesicht und ihre Gestalt vielmehr angenehm. — Dr. Arnold sagt, er habe die Mara oft, zum Versuch, tanzen und die heftigsten Gebehrden machen sehen, wobei sie die Tonleitern auf- und abwärts sang; aber die Gewalt ihrer Brust war so stark, dass jeder Ton rein blieb. Seither erschienen die Billington und Catalani, aber in Betreff der Majestät und Wahrheit des Ausdrucks war sie Beiden überlegen. Ihr Ton war vielleicht nicht so angenehm als jener der Billington, noch so reich und gewaltig als jener der Catalani, er war aber die rührendste Seelensprache. Die Billington selbst erklärte, dass der Mara Vortrag, in Betreff der allgemeinen Wirkung, den ihrigen übertreffe. Das Feuer, die Würde ihres Gesanges konnte nie missverstanden werden: er sprach die Sprache aller Nazionen, die Gefühle des menschlichen Herzens. — Bacon, in seinem Element of moral science, berichtet, dass Mad. Mara in einem mit ihm gehaltenen Gespräche ihn versicherte, dass, hätte sie eine Tochter, so würde sie das Violinspiel vor dem Singen lernen müssen, weil man bei Erlernung der Saiteninstrumente sogleich den besten Begriff von den Intervallen erlangt; sie selbst habe in ihrer Jugend durch Erlernung der Violine eine wundervolle Leichtigkeit erhalten, auch die ungewöhnlichsten und schwersten Intervallen zu nehmen.

Zur Gedächtnissfeier Händel's erlaubten ihr die Eigenthümer des Pantheon, die sie mit grossen Summen bezahlten, im Mai 1784 in der Westmünster-Abtei zu singen, wo sie mit dem „I know my Redeemer liveth“ alle Zuhörer entzückte. Burney, der bereits zuvor in Italien die grössten Sänger gehört, äusserte bei ihrem Vortrage der Arie: „Oh sing unto the Lord,“ sie habe ein Sänger eine solche Wirkung auf ihn gemacht: die Thränen kamen ihm in die Augen, und ein Schauer überlief seinen ganzen Körper. Ein hierauf gedrucktes Gedicht sagt unter andern:

> When Mara sings to Handel's heavenly lays,
> Rapture is dumb for want of words to praise;
> In charity's behalf when Mara sings,
> Ev'n in the breast of avarice bounty springs.

In ihrer zweiten Saison erhielt Mad. Mara 1000 Guineen für dreizehnmaliges Singen und ½ für ihre Benefize. Abermals sang sie in der Westmünster-Abtei, und fiel dabei in Ungnade, weil sie sich beim Absingen der Chöre niedersetzte, während der Hof und alle Andern standen. Bald darauf, im Juni 1785, wurde sie für die Oxforder musikalischen Meetings engagirt, wo sie eine italienische Arie so vortrefflich sang, dass man ihre Wiederholung verlangte, sie that es aber nicht, weil der Gesang dieser Arie zu ermüdend war. Dieser Umstand und ihr Betragen in der Westmünster-Abtei waren Ursache, dass sie den folgenden Tag auf dem Theater nach Beendigung ihrer grossen Arie ausgezischt wurde; Mad. Mara setzte sich hierauf unvorsichtigerweise während der Chöre nieder. Dr. Hayez (wahrscheinlich der Unternehmer) sprach darauf mit ihr nach dem ersten Theil, und kehrte zum Publikum mit der Versicherung zurück, dass die Mara während der nächsten Chöre stehen würde, und die Zuhörer schienen befriedigt. Als sie aber wieder erschien, und nach ihrer vorgetragenen Arie das Orchester sogleich verliess, trat der Vizekanzler, Dr. Champan, hervor, gebot Stillschweigen und sagte mit gebieterischem Tone: „Dr. Hayez! indem Mad. Mara ihren Sitz nach ihrer abgesungenen Arie verliess, gab sie gerechte Ursache zur Beleidigung, darum kann sie hier nicht mehr singen.“ Die Mara wollte sich vertheidigen, aber man liess sie nicht sprechen; es entstand eine Verwirrung, und sie musste das Theater verlassen. Hierauf liess sie unter der Form eines Briefes an Herrn Dr. Hayez eine lange und breite Entschuldigung in die öffentlichen Blätter einrücken, worin sie von einem ehemaligen gehabten Seitenstechen (pleurisy), das ihr ein physisches Uebel hinterliess, sprach; dabei bemerkte sie, von der hiesigen Sitte, dass die Sänger bei den Chören stehen müssen, gar keine Kunde gehabt zu haben. Dieser Brief verfehlte um so mehr seine Wirkung, als er zugleich ein Angriff auf den Vizekanzler war. — Im Oktober kündigte sie Subskripzionskonzerte an. Auch in diesen verschmähte sie alle *Bit*, und wollte nichts wiederholen. „Die Hampshire-Schweine (hogs), sagte sie, betragen sich mit mir sehr grob; sie grunzen mich aus dem Saale.“ Man berechnete, dass sie in diesem Jahr 1785 wenigstens 3000 Pfund Sterling gewonnen hat. — Im Januar 1786 wurde die Mara für die Oper mit der Bedingung engagirt, dass sie in keinem Konzerte während der Zeit ihres Engagements singen sollte. Am 14. Februar entzückte sie alle Ohren in Anfossi's Didone abbandonata, wiederholte auch auf Verlangen die Arie „Son regina.“ Im Juli ging sie mit dem Sänger Harrison nach Paris. Im November wurde sie abermals als Prima Donna in der Oper angekündigt. — Im Januar 1787 erschien ein Prospektus der zu Hannover-Square zu gebenden Konzerte, die aber im Februar wieder abgesagt wurden, in-

dem Mad. Mara eine starke Heiserkeit vorgab, die ihr das Singen verbiete. Hierauf erschien ein öffentlicher, langer „Decency (Anständigkeit)" unterschriebener Brief an die Künstlerin, worin ihr über ihr Benehmen Vorwürfe gemacht werden. Andere sie betreffende Klatschereien werden hier übergangen. — Im Sommer sang sie in den Meetings und im Herbst verkündete sie dem Publikum, sie sei nie Willens gewesen London zu verlassen.

Herr Bodini, der Agent des Entrepreneurs Gallini, machte den 26. Januar 1788 im Wesentlichen Folgendes öffentlich bekannt: „Während der beiden Saisons, in denen Mad. Mara in der Oper sang, hatte sie im ersten Jahre 800 Guineen und eine Benefizvorstellung mit der Verbindlichkeit ein Mal die Woche zu singen, und mit der Freiheit in jedem Konzert singen zu können. Im zweiten Jahre hatte sie 1200 Pfund Sterling mit der nämlichen Freiheit, musste aber jeden Abend in der Oper singen. In der Mitte Juli's ging Herr Gallini nach Italien; ich meldete ihm, dass die Mara 1000 Guineen für die nächste erste Saison verlangt; er wollte darauf nicht eingehen, und ich engagirte die Signora Giuliani." Die Mara sang hierauf Konzerte im Pantheon, und Oratorien im Drury-Lane-Theater; am 7. April in demselben Theater in der Oper Artaxerxes; das Haus war zum Erdrücken voll, und die Mara fand eine solche glänzende Aufnahme, dass man sie auf andere drei Vorstellungen engagirte, wovon sie den vierten Theil der Einnahme (in der ersten 238, in der zweiten 222, in der dritten 141 Pfund Sterling), überdies in einer Benefizvorstellung 149 Pfund, also für *vier Vorstellungen* ungefähr 7500 Gulden Augsb. Cour. erhielt. — Im Jahr 1789 wollte sie England verlassen, äusserte aber da zu bleiben, wenn man ihr 1000 Pfund Sterling jährlich zusicherte; sie gewann aber in den Konzerten und andern Engagements blos 800 Pfund. — Den 30. Mai 1790 trat sie mit Marchesi im Usurpatore innocente auf dem Haymarket-Theater auf, war aber durch die Todesnachricht ihres Vaters so bewegt, dass sie ihre Kunst nicht entfalten konnte; das Publikum war indessen nachsichtig mit ihr. Im Dezember wurde das Pantheon unter dem Namen King's Theatre eröffnet. Mad. Mara war die Prima Donna. In der Oper Idalide trug sie eine sehr schöne Arie von ihrer eigenen Komposizion vor. — Ausser einigen Reisen in den Provinzen und auf dem Kontinent, wurde sie 1791 und 1793 abermals in Drury-Lane engagirt, und erhielt stets den vierten Theil des Einkommens in jeder Vorstellung.

Dass übrigens die Mara auch Feinde gehabt, beweisen die gegen sie in öffentliche Blätter eingerückten Artikel, und ihr eigener Klagebrief darüber vom 13. März 1793 an Herrn John Ashly, Entrepreneur der Oratorien zu Covent-Garden.

Im Sommer des Jahres 1794 entfloh sie von ihrem Gatten nach Bath mit dem jungen Flötenspieler Florio. Als aber Herr Ashly allen Zänkereien zwischen ihr und ihrem Manne ein Ende machte, sang sie wieder in den Oratorien im Februar 1796, und den 30. April debutirte sie im Covent-Garden auf ihrem alten Steckenpferd mit der Rolle Mandane in der Oper Artaxerxes, gab sie noch zwei Mal bei sehr mässigem Hause, und hatte ihre Benefizvorstellung am 25. Mai. Im August ging sie wieder nach Dublin, wo sie ein Engagement für zwölf Vorstellungen fand, jede zu 50 Pfund Sterling, und sang in den Opern Polly Rosetta, the Castle of Andalusia, Robin Hood, und in einer neuen Oper von M'Nally, the Cottage Festival betitelt. Florio begleitete sie, und wurde als erster Sänger in Hannover-Square's Konzerten engagirt, jederzeit aber ausgezischt, und musste bald die Bühne verlassen. — Im Oktober 1797 trat sie zu Covent-Garden in den erst benannten drei Opern auf. Ihre Stimme hatte an Stärke zugenommen, ihr Vortrag war bezaubernd, aber ihre Gesichtszüge stimmten gar nicht mehr mit der „Pretty Polly" (hübschen Polly). Im Februar 1798 sang sie in Oratorien.

Die Mara, die nun täglich mit ihrem Florio öffentlich spazieren ging, wurde am 11. August mit ihrem Geliebten zu den obern Behörden geholt, wo sie Beide angeklagt wurden ihre Köchin mit Handanlegung misshandelt zu haben. Das Skandalöse dieser Anklage ist umständlich s. a. O. S. 230 zu lesen. — Im Jahr 1799 leitete die Mara die Oratorien in Covent-Garden. Herr Florio wünschte als Komponist zu glänzen, liess sich von Herrn Franklin ein Buch schreiben, seine Oper wurde aber erst spät auf Drury-Lane, wegen schlechter Finanzumstände dieses Theaters, den 11. März 1800, in allem neun Mal aufgeführt. Die Musik hatte manches Gute, das man aber als Eigenthum der Mad. Mara betrachtete. — In der Fastenzeit sang Letztere noch in den Oratorien in Covent-Garden und im Haymarket. Am 3. Juni gab sie ihr Abschiedskonzert im Opernhause, ging gleich darauf nach Paris, gab da einige Konzerte (Bonaparte war bei einem oder zwei zugegen), und nahm im letzten 12,000 Franken ein. — Im Februar 1803 war sie etwas mehr als eine Woche zu Berlin, sang da in den Konzerten und ging sodann nach Wien.

Auf eine von Kaiser Alexander erhaltene Einladung begab sich die Mara nach Russland. Im Jahr 1807 war sie in Petersburg und 1808 in Moskau, wo ihr geliebter Florio in eine unangenehme Sache verwickelt wurde. Ein, Richard Florio unterschriebener, viele Schmähungen gegen die russische Regierung enthaltender französischer Brief, wurde von dem, an welchen er in Petersburg adressirt war, der Polizei übergeben. Florio wurde von Moskau abgeholt, und nach Petersburg als Gefangener gebracht. Hier verhaftet, entdeckte man, dass er Karl hiess, worauf er freigelassen wurde, und vom Kaiser eine schöne Geldsumme zum Geschenk bekam. Hier in Moskau lebte er mit der Mara mehrere Jahre, verliebte sich in ein von der Künstlerin aus England mitgebrachtes schönes Kammermädchen; sie wurde fortgejagt, wohnte aber heimlich in den Vorstädten Moskau's, wo Florio bald wieder seine Liebeshändel mit ihr begann, und da er auch ein grosser Spekulant war, ging er nach England, und zwar mit seiner Dulcinea als Mann gekleidet. Hier trieb er einen Pianofortehandel, bei dem er aber endlich viel verlor. Nach Moskau zurückgekehrt, starb er daselbst im Jahr 1819. Eine Verrücktheit überfiel

ihn, er wollte beinahe drei Wochen nichts essen, indem er jedes ihm gereichte Nahrungsmittel als Gift betrachtete, wodurch er dann endlich in Raserei verfiel und das Leben endete. — Kurz nach Florio's Tod verliess die Mara Moskau und kam im Herbste desselben Jahres 1819 in London an. Die gleich darauf angekündigten Konzerte konnte sie aber einer zugestossenen Unpässlichkeit wegen nicht geben. Diese fanden statt im März 1820 im Opernhause. Das Theater war gedrängt voll. Vor dem Anfange verkündete Herr Bellamy, dass die Mara unpässlich und nicht bei Stimme sei, bei alledem aber ihre Pflicht bestmöglich erfüllen werde. Kurz nachher führte er die Sängerin vor, und sie wurde mit besonderer Auszeichnung empfangen. Ihr Schritt war fest, ihr Körper aufrecht, aber eine 18jährige Abwesenheit hatte ihre Gesichtszüge entstellt. In der ersten Abtheilung sang sie: „Ah mio bene" mit Geläufigkeit und ausdrucksvollem Gesange, aber das Anschmiegende und Volum ihrer Stimme waren dahin. In der zweiten Abtheilung trug sie die Arie „What though I trace" mit stärkerer Stimme und anscheinend grösserer Leichtigkeit vor; zu Ende eine Cavatine von Paer, wobei sie aber ganz erschöpft war, wie man das von einer über 70 Jahre alten Sängerin erwarten musste.

Bemerkungswerth ist es, dass diese gefeierte Künstlerin in ihrem vorgerückten Alter sich in sehr schlechten Geldumständen befand und den Beistand Anderer bedurfte. Im Brande von Moskau verlor sie all ihr seit vielen Jahren gesammeltes Hab und Gut. — Bald nachher verliess sie England und zog sich nach Reval in Russland zurück. An ihrem 82. Geburtstage (1831) gaben 70 der dortigen ausgezeichnetsten Personen der vormaligen vergötterten Sängerin ein grosses Gastmahl. Sie sang eine Ode von Göthe, worin er den Enthusiasmus, den sie im Jahr 1771 in Metastasio's Oratorio: „S. Elena al Calvario" hervorbrachte, in welchem Jahre er sie zum ersten Mal gehört, ausgedrückt hatte (diese Ode ist vierstimmig von Hummel gesetzt worden). Abends war öffentliches Konzert, worin Mad. Mara ebenfalls sang; die Ode wurde mit verstärkter Wirkung von ihren Schülern und Freunden wiederholt. — Sonst machte man ihrer Gesellschaft zu Reval den Hof; in ihrem hohen Alter entfaltete sie noch Geist in ihren Gesprächen, stand Konzerten und Singakademieen mit ihrem Rathe bei, beschäftigte sich in den letzten Jahren mit Unterrichtgeben und starb am 20. Januar 1833 mit dem Antritt ihres 84. Jahres.

Nekrolog.

Müller.

Johann Immanuel Müller wurde am 1. Januar 1774 zu Schloss-Vippach, einem damals zu Erfurt, jetzt zum Grossherzogthum Weimar gehörigen Dorfe, geboren. Sein Vater, ein Landmann, war zugleich sein erster Lehrer im Violinspiel; der dortige Schloss-Kantor unterrichtete ihn auf dem Klavier, welchen Unterricht später sein Pathe, der Pastor Armous, fortsetzte. In seinem neunten Jahre war er schon fähig, den Gesang der Gemeinde mit der Orgel zu begleiten, worauf in jenen Zeiten viel Werth gelegt wurde. — Solche musikalische Anlagen und Fortschritte bestimmten damals dem Sohne des Landes gewöhnlich seine künftige Laufbahn; man sah in ihm nämlich einen tüchtigen Schulmann heranwachsen, da in den Augen des Volks die wichtigsten Erfordernisse zur Verwaltung einer Schulstelle eine gute Stimme, Gewandtheit im Dirigiren der Kirchenmusiken und fertiges Orgelspiel waren. Müller wurde daher 1785 nach Erfurt gebracht, wo er, ausser dem Unterrichte in der Predigerschule, noch den Gesangunterricht des verdienstvollen Musikdirektors Weimar genoss und den Singechor frequentirte. Der durch seine musikalische Leihanstalt bekannt gewordene Organist Kluge (starb 1838) war sein Lehrer im Klavier- und Orgelspiel; Generalbass und Komposition studirte er bei dem berühmten Kittel, Schüler Seb. Bach's. 1788 trat er in das ehemalige Erfurter Rathsgymnasium ein, mit welchem zugleich das Schullehrerseminar verbunden war.

Kaum zwanzig Jahre alt, wurde er zum Organisten an der Regierkirche erwählt, welche Stelle er aber noch in demselben Jahre wieder verliess, um einem Rufe nach dem Erfurtschen Dorfe Bierspleben als Kantor, Organist und Schullehrer zu folgen.

Eine so frühzeitige Anstellung gehörte damals zu den Seltenheiten und beweist, wie beliebt und geachtet Müller als Musiker und insbesondere als Orgelspieler sein mochte. Er hatte sich auch schon durch einige Kompositionen für Pianoforte, Streichquartett und Gesang einigen Ruf erworben.

Im Jahr 1810 fiel auf ihn die einstimmige Wahl zum Kantor an der Kaufmannskirche in Erfurt (an des bekannten Schulze Stelle), in welches Amt er den 20. Januar 1811 eingeführt wurde. Zugleich wurde er dem Kantor und Musikdirektor am evangelischen Gymnasium G. Ch. Stoltze (dessen Sohn H. W. Stoltze in Celle angestellt ist) als Vikarius beigesetzt.

Als im Jahr 1820 das Schullehrerseminar von dem Gymnasium getrennt und neu organisirt wurde, so ernannte ihn die königliche Regierung zum Musikdirektor an letzterer Anstalt, in welcher er den Gesangunterricht und die Uebungen der obern Abtheilungen im Violinspiel zu leiten hatte.

Den regen Sinn der Bewohner Erfurt's für Musik, namentlich für die geistliche, zu erhalten und zu beleben, dazu hat Müller das Seine redlich beigetragen. In seiner Kirche konnte man an allen Festen, am meisten in der Fasten, gut besetzte und ausgeführte Kirchenmusiken hören. — Er war zugleich Direktor des Soller'schen Musikvereins, der mehrere Jahre allein durch Familienkonzerte für die Unterhaltung der Erfurter sorgte und im Jahre 1831 ein grosses Musikfest veranstaltete. — Vorher bereitete er durch sogenannte musikal. Abendunterhaltungen, welche er mit Hilfe der Seminaristen ausführte, den dazu eingeladenen Personen manchen Genuss, bis dieselben mehr in den Hintergrund traten, als jener Verein vollständiger besetzte Konzerte zu geben anfing. — So war er auch Mitglied des liturgischen Ver-

eins in Erfurt, der sich um die Choralmusik sehr verdient gemacht hat (das treffliche Fischer'sche Choralbuch verdankt demselben seine Entstehung).

Ein Nervenschlag endigte nach kurzem Krankenlager am 25. April 1839 sein thätiges Leben. Er hinterlässt eine trauernde Gattin, zwei Söhne und eine Tochter. In seinem Amte wirkte er am meisten durch eigene Tüchtigkeit; insbesondere wurde er in gewandter und umsichtiger Leitung der Kirchenmusiken, bei deren Ausführung der Dirigent sich gewöhnlich nicht ganz auf seine Gehilfen verlassen kann, ein Vorbild für künftige Kantoren. — Ein heiterer Sinn, theilnehmende Gefälligkeit und Freundlichkeit, so wie ein sanftes, weiches Gemüth erwarben ihm die Zuneigung aller, die mit ihm in Berührung kamen, und machen ihn seinen Freunden unvergesslich. — Von seinen Kompositionen sind seine Kantaten, Hymnen u. s. w. am meisten bekannt geworden und werden in den Kirchen Thüringens häufig und gern gehört, da sie nicht schwierig in der Ausführung sind und durch natürliche Melodie und Harmonie und, obwohl nicht tiefe, doch richtige Auffassung des Textes den Musiker und den Zuhörer ansprechen.

Die Zahl seiner Werke, von denen die meisten nicht gedruckt sind, ist auf 87 gestiegen; darunter befinden sich

3 Sinfonieen für Orchester. Op. 10. 12. 14.
1 Festmarsch für Orchester. Op. 81.
4 Ouverturen für Orchester. Op. 26. 30. 73. 82.
10 Quintette, Quartette und Trios für Streichmusik. Op. 3. 11. 41. 48. — 17. — 4. 51.
10 Konzerte für Viole und Violoncello (Op. 7. 13. 6. 61.), Flöte (30. 37.), Klarinette (27.), Hoboe und Fagott (23.), Waldhorn (47.), Pauken (65.).
4 Sonaten u. s. w. für Pianoforte. Op. 1. 46.
Konzerte, Variationen u. s. w. für Orgel. Op. 8. 16. 24. 25. 28. 33. 66. 67. 68. 76. 77. 79. 86.
1 Oratorium, Op. 35., und 9 Missen, Op. 9. 15. 18. 44. 45.
30 Kantaten, Hymnen, Psalmen, Motetten. Op. 2. 5. 19. 21. 36. 39. 42. 43. 60. 63. 70. 71. 75. 83. 84. — 22. 32. 80. — 35. 37. 49. 52. 58. 62. 85. — 69. — 29. 38. 55. 40. 64.
Mehrere Szenen, Arien, Duette u. s. w. Op. 20. 45. 31. 54. 55. 59. 72. 74. 78.

B i r w o l f.

Am 12. Februar d. J. starb hier in Meiningen ein Tonkünstler, der zwar nicht durch Schriften oder Kompositionen berühmt geworden, welcher aber sein ganzes Leben hindurch für die Tonkunst sehr thätig war, insbesondere aber als Violinist und Musiklehrer viel Gutes wirkte, und der daher verdient, dass sein Name in diesen Blättern ehrend genannt werde, besonders da er auch unter den lebenden Tonkünstlern zahlreiche Freunde gefunden hatte, die wohl gern einige Notizen über denselben lesen werden. Dieser Mann war der herzogl. sachs. meiningische Kammermusikus *Birwolf*. Er ward geboren am 1. April 1774, in dem hannöverschen Orte Lichtenfeld, im Amte Blumenau. Vom fünften Jahre an erhielt er von seinem Vater Unterricht auf der Geige; er zeigte so viel Talent, und machte so gute Fortschritte auf diesem Instrumente, dass er im zehnten Jahre schon wöchentlich zwei Mal in den Privatkonzerten des Generals von Linsing auftrat. Von nun an schickte ihn sein Vater wöchentlich zwei Mal nach Hannover, wo er bei dem Kammermusikus Zimmermann weitere Fortbildung erhielt. Jenen fortdauernden Konzerten des Generals v. Linsing wohnten gewöhnlich die damals in Hannover anwesenden englischen Prinzen bei, welche den jungen Bärwolf, wegen seiner Geschicklichkeit und seines einnehmenden Betragens so lieb gewannen, dass sie ihn, in seinem sechzehnten Jahre, in Dienst und mit nach England nehmen wollten, welches aber sein Chef, General v. Linsing, nicht zugab, an dessen Seite er, als Trompeter, von 1793 an drei Jahre lang die Feldzüge in den Niederlanden mitmachte, wobei er indessen seine, sonst kernfeste Gesundheit verlor und kränklich wurde. Nach seiner Rückkehr mit den hannöverschen Truppen, wendete er sich wieder mit Eifer dem Studium der Musik zu, namentlich dem Violinspiel, in welchem er noch eine Zeitlang den Unterricht des Konzertmeisters Levegue genoss.

Nach der Auflösung des hannöver'schen Armeecorps, ging Bärwolf zu seinem Vater, der in Ashch bei Gotha Gastwirth geworden war, und wurde bald in der Umgegend und in der Residenz des Herzogs bekannt. Als er einst sich in seinem stillen ländlichen Aufenthalt auf seinem Instrumente übte, hörte ihn zufällig der durchreisende russische Gesandte v. Löwenstern, welcher ihn für das Vorspielen einiger Violinstücke beschenkte und ihm Wechsel anbot, um nach Russland zu reisen, wo ihn derselbe bei seiner Hauskapelle anstellen wollte. Aus Rücksichten für seine Gesundheit und weil er Hoffnung hatte in seinem neuen Vaterlande Gotha ein Unterkommen zu finden, schlug er dieses grossmüthige Anerbieten aus. Ein Jahr später wurde er auch in Gotha als herzoglicher Kammermusikus angestellt. Er war daselbst auf vielerlei Weise thätig; als Konzertist und erster Orchesterspieler; theilweise auch als viktorisirender Direktor des Orchesters. Durch sein ausgezeichnetes Talent im Unterricht versammelte er bald eine grosse Anzahl Schüler um sich, die er nicht nur alle mit Eifer und grosser Sorgfalt, oft unentgeldlich, unterrichtete, sondern sich auch bemühte ihr ferneres Fortkommen zu sichern; er war allen ein väterlicher Freund. Und so finden denn alle seine Schüler ein gutes Unterkommen; mehrere in Holland und England; unter ihnen sind Konzertmeister und Kammermusici, die gewiss noch jetzt sein Andenken dankbar ehren. — Sehr ehrend für den Hingeschiedenen ist auch der Umstand, dass er sich mit Liebe und eigenen Aufopferungen der Erziehung seiner Stiefgeschwister annahm, und mit Erfolg für ihr Glück sorgte. Durch seine Gabe, sich leicht und aufrichtig an andere Menschen anzuschliessen, erwarb er sich einen grossen Kreis von Freunden und namentlich unter den ersten Tonkünstlern Teutschlands.

Mit unserm berühmten Spohr, unter dessen Direktion er in Gotha gestanden hatte, unterhielt er auch bis

kurz vor ſeinem Ende einen freundſchaftlichen Briefwechſel.

Seine Ueberſiedelung herher nach Meiningen geſchah nach der herzogl. ſächs. Ländertheilung 1827. Auch hier war er auch, in der herzogl. Kapelle und als Lehrer, raſtlos thätig, obgleich er faſt immer mit Kränklichkeit zu kämpfen hatte; er zog noch mehrere gute Violinſpieler, und arbeitete an einer, aus ſeinen vielfährigen Erfahrungen hervorgegangenen, *theoretiſchen Violinſchule*, die ſein letzter, ebenfalls ſehr wohl mit Fertigkeit und theoretiſchen Kenntnissen ausgeſtatteter Schüler und *Neffe, W. Hopp*, zu vollenden die Abſicht hat.

So beſchloß dieſer Mann ſeine ärztliche Laufbahn, durch welche ihn religiöſer Sinn und Rechtlichkeit ſtets geleitet haben, mit ruhiger Ergebung in den Willen des Höchſten, und mit dem Bewußtſeyn ſeine Tagewerk nicht ohne Nutzen vollbracht zu haben. *G.*

Nachrichten.

Dresden, den 18. September. Geſtern hatten wir wieder auf's neue Gelegenheit, den koloſſalen Heros der teutſchen Muſik, von Beethoven, in ſeiner Alleinheit bewundern zu können. Die königl. muſikaliſche Kapelle veranſtaltete nämlich unter Mitwirkung der Mad. *Schröder-Devrient* und des Herrn *Tichatſchek* in dem Saale des königl. Palais im großen Garten eine *muſikaliſche Akademie* zum Beſten des für L. von Beethoven in Bonn zu errichtenden Denkmals. Sie beſtand durchgängig nur aus Kompoſitionen von Beethoven, als: Sinfonia Eroica, Arie, großes Violinkonzert, Adelaide und große Ouverture zu Leonore (in C). Daß zu dieſem höchſt ſparſam vorkommenden Kunſtgenuß ſich jeder, deſſen Herz auch für ächte, gediegene Muſik glüht, hervordrängte, iſt leicht begreiflich. Und in der That, erfreulicher konnte das Reſultat nicht ſein; faſt übervoll war der weitgeräumige Saal, ſo daß man die Einnahme eine anſehnliche nennen darf. Hieraus geht hervor, daß das hieſige Publikum für klaſſiſche Muſik noch warm und empfänglich iſt. Indeß trug auch die Kapelle ſehr viel dazu bei, daß der hohe Geiſt Beethoven's in dem Maſſe verſtanden wurde, wie er verſtanden ſein will; nur ſolches kräftige Ineinandergreifen, ſolche exakte Ausführung vermögen es, den nach allen erdenklichen Richtungen ausgeſponnenen Gedanken ſo vollſtändig und präzis wiederzugeben, wie es der Geiſt der Kompoſition durchaus fordert. Dieſe eigenthümlich geiſtige Belebung des Orcheſters hängt aber hauptſächlich von dem Dirigenten ab, der gewiſſermaſſen die Seele desſelben zu nennen iſt, und hier müſſen wir vor allen dem ſehr verdienſtvollen Kapellmeiſter *Reissiger* unſern aufrichtigſten Dank zollen; er ſorgte uns jene beiden Tongemälde, die Sinfonia Eroica und die Ouverture in C, mit den feinen Schattirungen in ihrer Großartigkeit ſo klar und deutlich, daß auch nicht das Mindeſte dem aufmerkſamen Zuhörer verloren ging. Die Soli's in der Sinfonia wurden von den einzelnen Kapellmitgliedern ſicher und rein, und die Figuren in allen Instrumenten, namentlich die Viertelgänge der Violinen im presto ganz präzis ausgeführt. — Das große Violinkonzert, vom Konzertmeiſter *Lipinski* exekutirt, gehört unſtreitig zu den ſchwierigſten Aufgaben, die je für dieſes Instrument geſchrieben worden ſind. Urſprünglich hat Beethoven dieſes für den Violiniſten Clement in Wien geſetzt, und vor von dieſem und Lipinski iſt das erwähnte Konzert bisher gegeben worden *); es mußte alſo einen eigenthümlichen Reiz erwecken. Und wahrlich, wie *kühn* daſſelbe einen Nebenbuhler; ſolche Einheit in der Durchführung des Grundgedankens hat keines aufzuweiſen, überall, ſowohl in dem Konzertinſtrumente, als in dem Orcheſter, leuchtet das Hauptmotiv hervor, das am Schluſſe einfach ſich nochmals wiederholt. Herr Lipinski beſitzt aber auch alle erforderlichen Eigenſchaften, um ein ſolch gediegenes Muſikſtück vorzutragen. Sein Ton iſt groß, kräftig und durchgreifend, dabei zieht wieder zart und weich, gearbeitet wenn er die verſchiedenen Register der Töne zu verbinden, was bei der Violine gerade der ſchwierigſte Punkt iſt. Ueberdieß vereinigt ſich bei ihm eine ausgezeichnete techniſche Fertigkeit mit innerer poetiſcher Empfindung; ihm iſt die Kunſt kein leeres Handwerk, ſondern ein wahres Ideal. Daher löſte er dieſer äußerſt ſchwierige Aufgabe vollkommen, und erntete den rauſchendſten Beifall. — Die Arie wurde von Mad. Schröder-Devrient meiſterhaft vorgetragen. Ihr Ton hat in neuerer Zeit an Fülle wieder gewonnen; nur die Koloratur am Schluſſe derſelben glückte nicht ganz, sonſt athmete der Geiſt der Kompoſition durchweg in ihrem Geſange. — Herr Tichatſchek ſang die Adelaide. Dieſes herrliche Geſangſtück muß man von dem ausgezeichneten Künſtler hören, dann wird man erſt den Werth Beethoven in dieſer Kompoſition recht kennen werden. Den Schmelz ſeiner Stimme, die Weichheit ſeines Tones konnte der erhitzte Sänger hier überall geltend machen. Tiefe Gluth ſprach aus ſeinem Tonen. Das Publikum überſchüttete ihn deshalb auch mit dem lebhafteſten Applaus. — So wurde nebſt einer guten Einnahme zum Beſten des zu errichtenden Denkmals, auch das Andenken Beethoven's auf das Würdigſte gefeiert.

Den 19. September hörten wir in der Oper: Robert der Teufel, eine neu engagirte Sängerin, Dem. *Marx* aus Karlsruhe, Elwin des Gesanglehrers Bordogni in Paris, in der Partie der Isabella. Es war, wie der Zettel ankündigte, ihr erſter theatraliſcher Verſuch, und man kann wirklich ſagen: ein mit Ruhm beſtandener Verſuch. Zwar verrath ſie, wie faſt Alle, die zum erſten Male die Bühne betreten, Furcht und Schüchternheit, doch die herzliche Theilnahme des Publikums belebte ſie bald, und immer freier ſah man ſie im Fortgange der Vorſtellung ſich bewegen. Dem. Marx iſt von der Natur mit einer angenehmen Stimme ausgeſtattet, der Umfang derſelben umfaßt ungefähr zwei Oktaven; der Ton iſt klein, weich, metallrein und bergen, im dritten Register etwas durch die zu ſtarke Wölbung des

*) Auch von Andere, z. B. nächſtens in Leipzig von Herrn Ulrich. *Die Redaktion.*

die vier Singstimmen und die gewöhnlichen Saiteninstrumente geschrieben, was zwischen so reich mit Blasinstrumenten besetzten Stücken sehr wohl thut, und überdies der Schwierigkeit der reinen Intonation auf diesen Instrumenten in B moll, woraus dieser Satz gehet, entgegenkommt. Schon die fremde Tonart, aus welcher sich der Komponist nicht weit, nur nach Des dur und Es moll, entfernet, trägt dazu bey, dem Ganzen etwas Feyerliches und tief Eingreifendes zu geben. Uebrigens ist alles darin flehentliche Bitte und wehmüthige Sehnsucht. Man sehe gleich den Anfang:

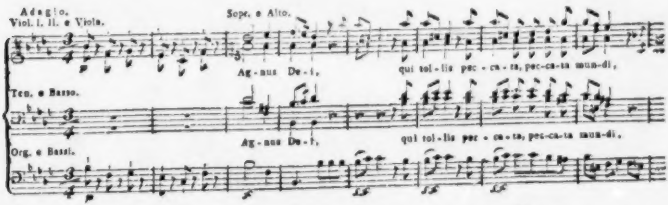

Nun tritt der Tenor mit folgender Figur ein: 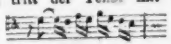 welche Figur nun von allen Singstimmen fortgeführt wird. Und aus diesen zwey Hauptgedanken, der letztere nur etwas verändert in den Violinen, bildet sich der ganze treffliche Satz, dessen Werth jeder empfindende Mensch mit dem Musiker gleichhoch anschlagen wird. Hieran schliesst sich endlich das: Dona nobis pacem, ein rasches, geistreiches Allegro, das für seine Worte wohl etwas zu rasch und glänzend behandelt ist; ja, wer sehr streng sondern und an dem Einzelnen hängen wollte, würde in manchen Stellen (z. B. S. 102. Takt 4, und mehrere folgende, und in der Wiederholung S. 107, folg.) einen theatralischen Anstrich finden: aber andere, wie, z. B. S. 103. Takt 12, bis zur Fermate S. 105., würde auch Er, so lebendig sie sind und so schimmernd ihr Akkompagnement ist, gewiss nicht antasten. Der Trugschluss S. 108., wo alles schon geendigt scheint, 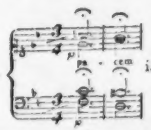 ist von vortrefflicher Würkung, nicht nur weil er sehr überrascht und imponirt, sondern vornehmlich, weil er so gar innig ist.

Soll ich mich zum Schluss entschuldigen, dass ich bey dieser Anzeige die gewohnlichen Granzen des Raumes überschritten habe? Nein; ich will lieber mit dem Wunsche beschliessen, dass ich von den jetzigen Komponisten recht oft dergleichen Veranlassung und so starken Reiz zu solchen Ueberschreitungen erhalten möge.

Nachrichten.

Die Pariser Zeitungen kündigen jezt auch die religiösen Feste an, und zwar gewöhnlich

Mondes hohlklingend. Die Roulade und der Triller zeigen von vielem Studium, eben so die übrigen Nüancen der Gesangskunst. Obgleich die Angst häufig ein Tremuliren der Stimme bewirkte, so war doch von einer Unsicherheit im Intoniren nicht die geringste Spur vorhanden; eine sehr präzise führte sie durch beide grossen Nummern im zweiten und vierten Akte aus, und erwarb sich vorwehl dadurch, als auch in Hinsicht des gewöhnlichen Vortrags die allgemeine Zuneigung des Publikums, so dass die junge Sängerin auch dem zweiten Akte und am Schlusse der Oper hervorgerufen wurde, was Dem. Marx gewiss als eine Aufmunterung freudig hinnehmen wird. — Herr Tichatschek sang seinen Robert mit gewohnter Meisterschaft, und entfaltete die Schönheit seiner Stimme in dieser Vorstellung wieder auf das Glänzendste. Dass aus die auswärtigen Bühnen an seinen Besitz beneiden, geht daraus hervor, dass ihm häufig Engagements angetragen werden, so wieder kürzlich von St. Petersburg mit einem sehr bedeutenden Gehalte. Glück indess für uns, dass er der Unsrige bleiben will.

Johannes Heidemann.

Feuilleton.

In *Bordeaux* erregt eine achtjährige Pianistin grosses Aufsehen, *Constance* mit Namen. Dieses spielte nie vor dem dort anwesenden Herzog von Orleans und dessen Gemahlin, und empfing zur Anerkennung ihres Talentes von der Letztern eine goldene, mit Perlen und Türkisen besetzte Agraffe.

In *Leipzig* sind vor einigen Tagen die Gebrüder *Hollenhauer*, aus Erfurt gebürtig, angekommen, um öffentliche Proben ihrer hier arrangirten Fertigkeit abzulegen. Wir hatten schon über sie berichtet und können nun aus eigener Ueberzeugung versichern, dass sie in Beziehung ihrer Jugend ganz ausserordentliche Geschicklichkeit besitzen, die aller Aufmerksamkeit werth ist. *Heinrich Hollenhauer*, Violoncellist, ist erst 12 Jahre alt und *Eduard*, Violinist, 10 Jahre. Beide sind zusammt ihrem Bruder *Friedrich*, Violinisten, 20 Jahre alt, unterrichtet worden, und haben auf einer Reise manchen freundlichen Victorinen zu ihrer Weiterbildung benutzt, z. B. den Herrn *Ernst* in Manchester. In Dresden, wo wir sie zu uns kennen, spielten sie im Hofe und hatten das Glück, beifällig zu gefallen. *Friedr. Schneider* ertheilte ihnen die besten Zeugnisse und gab ihnen den Rath, an jedem Orte, wo man die junge Virtuosen noch nicht kennt, gleich nach ihrer Ankunft sich vor Kennern hören zu lassen. Er ist der beste Rath, den man ihnen geben kann, sie empfehlen sich dann durch die That. Von ihrem hiesigen Konzerte, das trotz des Beginnes der Messe, die den Künstlern hinderlich ist, zu Stande kommt, werden wir das Nähere melden. Sie beabsichtigen, von hier nach Dresden, Berlin und Petersburg sich zu wenden, wohin sie von hoher Hand Empfehlungen erhalten haben.

Dr. Gottfried Weber ist in der Nacht des 21. d. in Kreuznach im 59. Lebensjahre gestorben. Näheres über dessen Verlust folgt.

Ankündigungen.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

XXIV Etudes mélodiques

pour le Piano

par

Jaques Rosenhain.

Oeuv. 70.

Leipzig, am 23. September 1839.

Breitkopf & Härtel.

Mit Bezug auf die vor Kurzem in Prag erfolgte Aufführung der Oper:

Der Alchymist

von

Louis Spohr

beehren wir uns anzuzeigen, dass der vollständige Klavierauszug, so wie Ouverture (auch für Orchester) und alle Gesangsstücke einzeln, und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind. Die neue Zeitschrift für Musik, Leipzig, II. April d. J. berichtet: „Es befinden sich in dem Alchymisten Nro., die so ausgezeichnet sind, dass sie sich dem Besten, was der geschickte Meister geschrieben, anreihen. Ich erinnere nur an den Standchen, die Polonaise, insbesondere an das Finalterzett des ersten, Sopranarie des zweiten und Introduction des dritten Actes."

Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung in Berlin.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in **Wien** ist so eben erschienen:

Neue Musikalien

im Verlage

von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Bauch, Wenzeslaus. 6 Duetten für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. Heft 1. Morgen. Heft 2. Mittag. Heft 3. Abend und Nacht. à 14 Gr.

Berbiguier, C'est de la Flute. Cours complet, théorétique et pratique pour l'Etude de la Flute. Neue theoretisch praktische Flötenschule. Op. 149. 3 Thlr. Hiervon besonders abgedruckt: Gamme- und Triller-tabelle für Flöte. 6 Gr.

Blumenthal, Jos. de, 6 grands Duos concertans pour 2 Violons. Oeuv. 80. Liv. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Dressauer, Ouverture zu der Oper: Ein Traum in St. Cyr, für Pianoforte. 12 Gr.

—— einzeln aus derselben Oper für Gesang mit Pianoforte. No. 1. Introd. Wie hüten mich freilichen Weise. 10 Gr. No. 6. Introd. Recit.' Recit. 10 Gr. No. 7. Terzett. In der offenen Bauchemen. 20 Gr. No. 14. Duett. Selige Stunde. 12 Gr. No. 15. Arie. Nahe den Mädchen. 8 Gr. No. 16. Duett. Glauben Sie, in ganz Europa. 12 Gr.

Lahitzky, Beantwoorden-Walzer für das Orchester. Op. 47. 1 Thlr. 20 Gr.

Mazas, l'Etude du Violoncelle, 1er Degré. 12 petits Duos progressifs pour Violoncelles. Oeuv. 70. Divisés en 2 Livres. Liv. 1. à 20 Gr.

Tomaschek, 3 Allegri capricciosi di Bravura pour Pianoforte. Op. 72. 3te Edizione. 1 Thlr. 6 Gr.

Ch. de Beriot's berühmte Concert-Etuden unter dem Titel: **Six Etudes brillantes** pour le Violon, Op. 47, erscheinen so eben in einer neuen vollständigen Ausgabe.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Oktober. № 41. 1839.

Rapporto intorno alla Riforma della Musica di Chiesa.

Unter dieser Ueberschrift hat der GMD. Ritter und Dr. *Spontini* während seines Aufenthaltes zu Rom im Januar 1839 als Mitglied und Maestro esaminatore der Accademia di Santa Cecilia, in Folge des ihm gewordenen Auftrages, einen Bericht über die Mittel zur Verbesserung der Kirchenmusik erstattet, der sich zuvörderst auf ein Edikt beruft, welches der Kardinal Erzbischof von Jesi im Kirchenstaate (Spontini's Geburtsort), auf des Letztern Veranlassung und unter seiner Redaktion, gegen den skandalösen (sic!) Missbrauch der modernen Kirchenmusik in Italien unterm 27. November 1838 erlassen hat.

Es wird in diesem Edikt insbesondere die Benutzung theatralischer Musik, komischer und grotesker Motive, bizarrer, wilder, lascherlicher und bis zu Walzern, Contretänzen, Galoppaden und Militärmärschen ausschweifenden Modulazionen, Harmonieen, Melodieen und Rhythmen gerügt, welche sich die neueren Kapellmeister, Komponisten und Orgelspieler sowohl in den Vokalkompositionen, als beim Orgelspiel in den Kirchen bei dem Gottesdienste erlaubt haben. Ja sogar die heiligen Worte der Messe, der Motetten und anderer Uffici divini sollen an die Stelle des profanen Operntextes, welcher zum Ausdruck der Leidenschaften gedient, bis zum „Sacrilegio" gemissbraucht worden sein.

Zur Abstellung solcher Missbräuche verordnet das erwähnte Edikt, mit Bezug auf das Dekret des Tridentinischen Konziliums „de observandis et evitandis in celebratione Missae" und insbesondere auf die Verordnung des Papstes Benedikt XIV., dass weder in die Vokal- noch in die Instrumentalmusik in den Kirchen irgend etwas Laszives und Unreines eingemischt werde (Musicae eas, ubi sive cantu lascivum aut impurum aliquid misceatur), und untersagt ausdrücklich die Nachahmung oder den Gebrauch von theatralischen Melodieen. Diejenigen Maestri, Komponisten, Kantoren und Organisten, welche hiegegen handeln und sich nicht vielmehr des echten Kirchenstyles, nach dem Vorbilde der alten grossen Meister, in ihren Kompositionen und Vorträgen bedienen, sollen das erste Mal 3 Scudi, das zweite Mal 6 Scudi Strafe zahlen, nach dem dritten Fehler aber ihre Stelle verlieren.

Im Eingange des vorerwähnten Rapports führt Herr Spontini an, dass er sich um so mehr verpflichtet halte, an der Spitze einer Kommission, bestehend aus den berühmten Meistern Baini, Basily, Molinari, Fontemaggi und Cenciarelli, eine Reform der Kirchenmusik zu Rom (wie bereits in Jesi geschehen) zu bewirken, als Seine Heiligkeit der Papst selbst seinen grössten Unwillen über die jetzt statt findenden Missbräuche Herrn Spontini in der ersten Audienz zu erkennen gegeben, und das Verlangen geäussert habe, eine so dringende Verbesserung zu bewirken.

Nach weitläufigen Erörterungen und historischen Zitaten, in Betreff älterer Verordnungen wegen der verbesserten Kirchenmusik, schlägt nun der Reformator, als einzig wirksame Maassregel zur Abschaffung der gerügten Missbräuche vor:

das Strafgesetz der Bulle Alexander VII. vom 23. Juli 1665. Artikel IX und X aufs Neue in Wirksamkeit treten zu lassen.

Hiernach soll jeder Kontravenient seine Dienststelle verlieren, für immer unfähig sein, eine Anstellung zu erhalten, und ausserdem noch 100 Scudi Strafe zahlen, wovon der geheim zu haltende Denunziant ¼ erhält und die übrigen ¾ zu milden Stiftungen verwendet werden sollen. Auch körperliche Strafen (?) konnten nach dem Gutachten der Kirchenbehörden verhängt werden. Ferner wird die Ablegung eines körperlichen Eides zur Befolgung der gesetzlichen Vorschriften für nöthig erachtet. — Nach weiteren geschichtlichen Erörterungen der Missbräuche in der Kirchenmusik von den Zeiten vor Palestrina bis auf die neueste Zeit, wird ein Verbot der sogenannten Sinfonieen (welche man in Dresden noch heutigen Tages in der katholischen Hofkirche zum Offertorium ausführen hört) oder eigentlicher Opern-Ouverturen in der Kirche, während der Konsekration und des heiligen Abendmahls, vorgeschlagen.

Nachdem endlich die Erfordernisse einer wahren guten Kirchenkomposizion dargelegt werden, auch nicht ohne Grund besorgt wird, dass sich nicht so leicht neuere (italienische) Tonsetzer finden dürften, welche die verlangten Kompositionen selbst schaffen könnten, so soll eine musikalische Bibliothek errichtet werden, in welcher die älteren klassischen und neuere gehaltvolle Kirchenkompositionen zur Auswahl und Benutzung niedergelegt werden. Zur Errichtung einer solchen Normalbibliothek in Rom (wo angeblich das Verderbniss der Kirchenmusik auf das Höchste gesteigert ist) soll ein eigner Plan vorgelegt werden, um von dort aus die übrigen Orte des Kirchenstaats mit den nöthigen geistlichen Musikwerken

zu versehen. Zu diesem Zwecke soll auch eine eigene *Notendruckerei* errichtet, und bei der Auswahl der Kompozisionen darauf Rücksicht genommen werden, dass einige Kirchen sich der Orgel allein, ohne Figuralmusik, bedienen. So würden im Zeitraume von fünfzehn bis zwanzig Jahren alle Kirchen (des Kirchenstaates) ein eigenes Archiv von klassischer Kirchenmusik, vaterländischer und fremder, antiker und moderner von berühmten Komponisten erhalten, mit welcher die Generalbibliothek zu Rom sich versehen werde. Zum Direktor dieser Bibliothek wird Signor Domenico Rinaldi vorgeschlagen, und es behält die oben erwähnte Kommission sich die Oberaufsicht vor.

Die neuen Komponisten würden durch diese Einrichtung eine grössere Aufmunterung durch ehrenvolle Auszeichnung, und die Kirchenmusik neuen Glanz erhalten.

Von jeder Komposizion, welche in vorgedachte Sammlung aufgenommen wird, soll vom Eigenthümer ein gebundenes Exemplar für das Archiv der Akademie der heiligen Cecilia gratis eingereicht werden. (Der Komponist scheint sich hiernach also mit der Ehre begnügen zu müssen.) Die Bischofe des Kirchenstaats sollen in ihren Diözesen darüber wachen, dass die geistliche Musik in gutem Zustande erhalten werde.

Schlüsslich wird noch die Nothwendigkeit dargethan, in den *Gesangschulen* dem Mangel guter Sopran- und Altstimmen (Voci bianche) durch den Unterricht der Knaben abzuhelfen, welche demnächst zu den Tenoren und Bässen übergehen. Hierzu müssten tüchtige Gesanglehrer, Magistri Puerorum, angestellt werden, wie es der heilige Gregor selbst und Palestrina gewesen sei. Weit besser wäre es, den Gesang ganz aus der Kirche zu verbannen, als solchen ferner („così miserabilmente") mit blosen Tenoren und Bässen ausführen zu lassen.

Es ist nicht zu zweifeln, dass dieser Plan zur Reform der Kirchenmusik von dem heiligen Vater genehmigt und zur Ausführung gebracht werden wird, wie solcher bereits den Beifall des Kardinals Ostini, Erzbischofs von Jesi, nach einem Handschreiben desselben an Herrn Spontini vom 2. Februar 1839, erhalten hat. Möge dann von Rom aus auch für das übrige Italien u. s. w. das wahre Heil und helle Licht echter, heiliger Kirchenmusik nach dem katholischen Ritus sich so segensreich verbreiten, als dies im protestantischen Kultus von Dr. Martin Luther, Joh. Seb. Bach, Händel u. A. längst bewirkt ist.

Jedenfalls hat Herr Spontini sich um Italien und die Kirchenmusik im Allgemeinen durch die eingeleitete Reform ein wesentliches, dauerndes Verdienst erworben.

Nach dem italienischen Manuskript des Rapporto sulla Riforma della Musica di Chiesa mitgetheilt von

J. P. Schmidt.

K i r c h e.

Der 70. Psalm: „Eile, Gott, mich zu erretten" für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, komponirt — von *Karl Freudenberg.* Op. 3. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 1 Thlr.

Der Verfasser, ein Schüler Zelters und Bernhard Klein's, ist Organist in Breslau, ausgezeichnet durch gut kirchliches, erbauliches Orgelspiel, wovon *er* auch öfter bei schlesischen Musikfesten Proben ablegte. Nicht minder hat er sich um seine Stadt durch treuen Unterricht Verdienste erworben. Hier zeigt er sich auch als guten Kirchenkomponisten, der es auf Einfachheit und Wahrheit eines andächtigen Ausdrucks, und nicht auf äusserlichen Schmuck anlegt. Der erste kurze Chor, vom schlichten Sologesange des Bassen und Altes unterbrochen, ist ein sehr wirksamer Bittgesang, so einfach als möglich, fast blos mit Verdoppelungen der Singstimmen und am rechten Orte mit kurzen Zwischenspielen desselben Karakters instrumentirt. Die Besetzung besteht ausser dem obenanstehenden Streichquartett aus Flöten, Oboen, B-Klarinetten, Fagotten und zwei Basshörnern. In der Textunterlage hätten wir an einigen Stellen eine Aenderung gewünscht, um eines sachgemässeren Ausdrucks willen. So hätten wir S. 4 im letzten Takte der ersten Klammer das Wort „arm" nur auf das erste Viertel singen und die beiden andern nur den Instrumenten gelassen; folgende Stelle aber, anstatt der ersten Textbehandlung *a)* in die bei *b)* umgeändert lieber gesehen

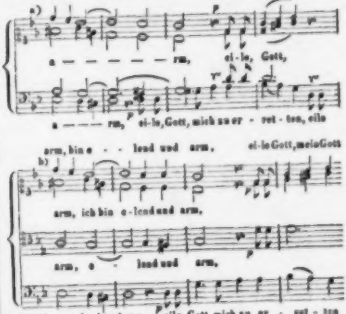

Die nächste Dehnung des „arm" auf 3 Viertel in den beiden Mittelstimmen wirkt nicht störend, eben weil sie durch die beiden äussern Stimmen gedeckt wird. Dass in den beiden letzten Takten des Chores im Alte vor dem Eintritte des Rezitativs der Ton *f* nicht liegen geblieben ist, sondern Alt und Tenor zusammen in *es 2* fortschreiten, ist gewiss nur ein Druckfehler, so wie im Chorale die erste Oboe in der zweiten Klammer das erste Viertel des dritten Taktes *ē* anstatt *ā* blasen muss. — Die Sopran-Arie ist zu sehr im gewöhnlichen Schnitte, wie man ihn in manchen Stadt- und Landkirchen noch gern haben mag: auf alle Fälle die geringste Nummer.

Ist aber auch das Werkchen für solche Kirchen bestimmt und für sie passend, so hätte dennoch die Arie gewonnen, wenn sie weniger in hergebrachter Manier abgefasst worden wäre, die mit Recht nicht mehr als gut angesehen werden kann. Der Verfasser hätte viel zuträglicher auf dem ersten Wege fortwandeln und ein Arioso seiner eigenen, aus Empfindung stammenden Weise geben sollen. Uebrigens sind die Arien gewöhnlich die Steine des Anstosses, meist der hergebrachten Form willen. Zum Glück ist sie ganz kurz. Der Schlusschor hat zwei kurz gehaltene Fugenthemata, die mit Fleiss nicht lang ausgesponnen worden sind, was dem Ganzen auch keinen Gewinn gebracht haben würde. Der plagische Schluss der Instrumente nach der unisonen Wiederholung des ersten Fugenthemas in G dur wirkt sehr gut.

C. L. Drobisch

1) *Sechs Offertorien für vier Singstimmen* (mit unterlegtem deutschen Texte). Op. 32. Partitur und Stimmen. Preis 1 Thlr. 16 Gr.
2) *Sechs Gradualia.* Ebenso. Op. 33. Beide Werke bei Felter und Sohn in München. Preis des letzten 2 Thlr. 6 Gr.

Wir haben über die Werke des rühmlich bekannten und beliebten Kirchenkomponisten, der seit einigen Jahren als Kapellmeister in Augsburg zur Förderung der Kunst segensreich wirkt, wiederholt und ausführlich gesprochen; auch haben sich des erfahrenen und kunsttüchtigen Mannes gedruckte Werke ihrer Solidität und allgemeinen Brauchbarkeit wegen eine weit verbreitete Theilnahme, besonders in katholischen Kirchen, erworben. Wir dürften also wohl die Eigenthümlichkeit seiner Kompositionsweise als hinlänglich bekannt voraussetzen, wollen jedoch lieber zum Besten der Sache noch einige Stellen bezeichnen, wo wir Gelegenheit hatten, uns über ihn auszusprechen, als 1837 S. 255 und 446; 1836 S. 411; 1834 S. 705 u. s. w. Was dort Gutes und Empfehlenswerthes über diesen geehrten und höchst achtbaren Mann gesagt worden ist, gilt auch für die hier zu besprechenden neuen Werke im vollen Masse. Der Karakter der Sätze bleibt stets echt kirchlich; die Stimmenführung stets überaus fliessend und rein harmonisch; er mag fugiren oder nicht, so ist nichts Gemachtes, nichts leer Erkünsteltes darin; es kommt, wie nothwendig. Darum ist auch die Ausführung bei allem Wohl- und Volltönenden nicht schwer, so dass auch minder geübte Chöre diese Nummern ohne zu grosse Vorbereitung gut zu Gehör bringen können. Dazu ist keiner dieser Sätze, weder der Offertorien noch der Gradualien, zu lang gehalten, vielmehr in solchem Masse, dass alle sowohl für katholische als evangelische Kirchen gleich brauchbar sind. Die Auflegestimmen sind in beliebiger Anzahl auch allein zu erhalten.

Friedrich Nohr

Concertante pour Flûte Hautbois, Clarinette, Cor et Basson, avec acc. d'Orchestre. — Oeuv. 10. Mainz, chez Falter et fils. Prix 3 Thlr.

Der Verfasser, Konzertmeister der herzogl. Kapelle zu Meiningen, hat sich bereits durch grössere und kleinere Werke einen Namen gemacht; öfter haben wir Gelegenheit gehabt, von seinen Erfahrungen und Kenntnissen zu sprechen. Auch in diesem Konzertwerke beweist er seine Gewandtheit im Satze für volles Orchester auf's Neue. Je weniger wir an gedruckten Konzertsätzen für Blasinstrumente im Allgemeinen, höchstens mit Ausnahme der Flöte, Ueberfluss haben, um so mehr werden Solobläser auf jedes neu bekannt gemachte Werk eines namhaften Mannes, sei es für einen oder mehrere Bläser zugleich, ihre Aufmerksamkeit richten, um zu sehen, was für vortheilhaft öffentliche Leistungen sie damit gewinnen. Noch seltener sind aber Druckwerke, die vier oder fünf Bläser zugleich bravourmässig und mit Begleitung des Orchesters beschäftigen. Hier sind, gleich konzertirend, Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott bedacht, die sich theils gemeinschaftlich, theils einzeln brillant zeigen. Oefter haben mehrere Bläser, gewöhnlich zwei und zwei, einen und denselben Gang mit einander, so dass ein Instrument das andere hebt in guter Zusammenstellung. Das ganze nicht zu lange Konzertstück hängt zusammen, wie ein Concertino. Ein Allegr. risoluto, $^4/_4$, F dur, lässt, wie in der Ordnung, zuerst das Orchester einleitend hervortreten, dann im Solo alle fünf Bläser vereint, was auch im Zwischensatze aus C dur mit wenigen Ausnahmen so fortgeht, bis das Orchester F dur wieder aufnimmt und den Satz auf einer Fermate beendet. Unmittelbar darauf beginnt die Oboe im Andante, $^4/_4$, D moll, eine angenehme Kantilene, die zunächst der Fagott fortsetzt, und so nach und nach die übrigen Bläser, jeder der Eigenheit seines Instruments angemessen, bald mehr bald minder verziert und anders gestellt. Darauf vereinigen sie sich, reich und mannichfach konzertirend, nur von Streichinstrumenten begleitet bis einige Takte vor dem Schlusse dieser Mittelsätze, von wo ein ausgeführtes Rondo schersando, All. vivace, $^4/_4$, F dur, sehr lebhaft und in mannichfaltigem Wechsel vorwärts eilt, wobei jedoch stets für allgemein Verständliches und Ansprechendes, nicht minder für jedes Soloinstrument nach Wunsch gesorgt worden ist. Nach gebührend brillanter, dem Zweck entsprechender Durchführung greift es in ein rauschendes, hübsch rhythmisirtes Presto, $^6/_8$, worin Orchester und Solobläser, die letztern immer noch vorherrschend, sich kurz und lebhaft vereinen. Es ist ein Effektstück, das bei gutem Vortrage und am rechten Orte das Seine thun wird. Es kommt aber gerade bei Kompositionen der Art sehr viel darauf an, welche Geschmacksrichtung irgend eine Stadt genommen hat. Das hat der Virtuos oder der Konzertvorstand zu beachten und danach zu wählen, am Besten mit fester Rücksicht auf allmäliges Erheben des Geschmacks. Der Beurtheiler hat bei solchen Werken nichts zu thun, als die Beschaffenheit des Bravourstücks und

die Art der Bearbeitung anzugeben, und diese ist hier gut, wie schon gesagt. Das Ganze empfiehlt sich also der Aufmerksamkeit geschickter Bläser. Die gedruckte Ausgabe liefert die Auflegestimmen, wir sahen aber die Partitur.

Für vier Männerstimmen.

Choralgesänge, gesetzt von *Bertold Damcke*. 4s Werk, 2s und 3s Heft. Hannover, bei Adolph Nagel. Preis jedes Heftes 8 Gr.

Die Mischung des Drei- und Vierstimmigen herrscht auch in diesen Choralsätzen als etwas gewöhnlich Gewordenes vor. Entgeht man dabei, namentlich im Gesange für Männerstimmen, unausbleiblichen Schwierigkeiten, so verliert sich doch auch auf der andern Seite nothwendig die schöne Folgerichtigkeit eines beharrlich volltönenden Satzes und jene grossartige Einheit, welche die würdevollste Mannichfaltigkeit in sich selber trägt, die in dem einfachen und doch streng gesonderten Melodiengange jeder einzelnen Stimme für sich das Gefühl allseitiger Freiheit mitten im Gehorsam gegen ein Heiliges und verborgen Waltendes wirksam, wenn gleich Vielen unbewusst, hervorzaubert. Abgesehen davon, sind diese Choräle sehr sangbar und oft eigenthümlich harmonisirt, zuweilen in den Mittelstimmen ein wenig figurirt, z. B. am Schlusse der 13. Nummer, in der 17. und 19. Für Männersingvereine und ihre Uebungen sind sie daher am meisten zu empfehlen: für die Kirche selbst mit Auswahl.

Sechs Lieder in Musik gesetzt von *B. E. Philipp*. op. 30. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 20 gGr.

Der zur Zeit in Breslau lebende talentvolle Komponist gibt hier zuerst ein anakreontisches Trinklied, von Pulvermacher, zu leichter Tafellust; 2) Abschied vom stillen Dörfchen, von Engelmann, im anspruchlosen Tone gefällig ländlicher Art; 3) Wein und Gesang, von Hoffmann v. Fallersleben, sorgenlos munter; zu No. 4, an Beethoven's Sterbetage, von H. Wenzel, gehört Begleitung des Pianoforte, da der Sologesang des ersten Basses vom Chore nur beantwortet wird; das Lied gibt nicht die Trauer, sondern den Dank für das, was der Geschiedene Hohes gab, ist nicht gesucht, sondern fliessend und natürlich; 5) Ständchen für einen ersten Tenor mit Begleitung eines Brummquartetts, abermals ungesucht und hübsch; 6) Kriegslied, von Hoffmann v. Fallersleben, wie das vorige, ein Krieg gegen Sorge und alle Lebensfeinde im Bündniss mit der Flasche, dem angemessen gesungen. Also Alles leicht und ohne Harm. Es ist zu den einzelnen Stimmen eine Partitur beigegeben.

Champagnerlied für eine Tenorstimme und Männerquartett komponirt von *F. H. Truhn*. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 6 Gr.

Der Solotenor trägt eine gefällige, etwas kolorirte Polonaisenmelodie vor, die von vier Brummstimmen begleitet wird, worauf der Chor den Refrain zu jeder Strofe erschallen lässt. Das Gedicht, von Eckardt vom berge, rühmt der Rebe, der Töne und der Frauen Zaubermacht in drei Strofen, also abermals für Belebung der Tafelfreuden. Die schöne Ausgabe liefert nur Auflegestimmen: man wird bei der Leichtigkeit des Liedes die Partitur nirgend vermissen.

Glück auf! Lieder für Männerstimmen, komponirt von *Wilh. Nedelmann*. 1. Partitur. Essen, bei G. D. Bädecker.

Die Partitur dieser Bergmannsgesänge und Lieder bringt auf 54 Quartseiten 19 grössere und kleinere Nummern, die irgend einen wichtigen Vorfall allgemeiner und besonderer Art mit Tönen feiern. Man findet: Lob des Bergmannslebens, von Novalis; Nach der Schicht, von J. C. Wagner; Abendsegen, von C. Stegmaier; Morgengebet, von demselben; Bergmannslust, von Gust. Schneider; Bergreigen verschiedener Art; Lieder für besondere Feste; Lob des Gesanges u. s. w. Gleich der erste Gesang, ein allgemeines Glück auf!, von Alfr. Hengstenberg, wird die Sammlung den Chören der Bergleute empfehlen. Es ist nichts darin zu mager und nichts zu schwerfällig; auf einzelne harmonische Stellungen, die den Vortrag erleichtern, soll und kann nicht Rücksicht genommen werden. Das Ganze ist dem Zwecke entsprechend, Freude und Ermunterung bringend, daher bestens zu empfehlen. Die wenigen Druckfehler sind angezeigt. Die Auflegestimmen sind besonders zu haben.

Auszüge aus den neuesten grössern musikalischen Biografieen.

(Beschluss.)

III.

Lorenzo Da Ponte.

In dem erst jetzt im Mai herausgekommenen November- und Dezember-Heft 1838 des zu Pisa gedruckten Nuovo Giornale de' Letterati finden sich S. 237—251 unvollständige, unzusammenhängende autobiografische Nachrichten über den voriges Jahr im April zu Newyork 90 Jahr alt verstorbenen Dichter *Lorenzo Da Ponte*. Bekanntlich ist er der Verfasser des Don Giovanni, Nozze di Figaro, Assur re d'Ormo, Cosa rara, Albero di Diana u. s. w. Der Mann war auch bis zu seinem letzten Lebensjahre so thätig, überhaupt in seinen Schriften so interessant, dass hier einige Bruchstücke des von benanntem Journal Mitgetheilten einen Platz finden mögen; die Allgem. Musikal. Zeitung hat bereits, Jahrgang 1838, S. 679, Einiges von ihm mitgetheilt.

1) In seinen Memorie heisst es unter andern: „Ich wurde zu Ceneda den 10. März 1749 geboren. Bis zum 14. Jahre lebte ich in vollkommener Unwissenheit. Ich erhielt einen Ehrenposten im Seminarium jener Stadt, und blieb fünf Jahre da. Durch eine lange Krankheit verlor ich das 20. Jahr. Nach dem Tode jenes Bischofs ging ich in's Seminario di concordia, wo ich ein Jahr studirte und zwei Jahre Professor der schönen Wissen-

schaften (belle Lettere) war. Die Ränke einiger Neider langweilten mich; ich nahm meinen Abschied, ging nach Venedig, verliebte mich in ein eigensinniges Mädchen, vernachlässigte das Studiren ganz, Liebe und Spiel waren meine einzigen Göttinnen. Eine schöne Flüchtige machte einige Zeit der Venezianerin mein Herz streitig, aber im Augenblicke des Sieges wurde sie mir durch die Staatsinquisizion geraubt. Hierauf kehrte ich in meine erste Falle zurück, bestand viele Scharmützel mit dem Bruder meiner Dame, hatte aber die Kraft nicht, mich frei zu machen; der Rath meines geliebten Bruders gab sie mir und ich rettete mich mit der Flucht. Der Bischof von Treviso wählte mich zum Lehrer der Rhetorik in seinem Seminario, wo ich vielen Nutzen stiftete und mir allgemeine Achtung erwarb, durch Neid und Verleumdung aber meine Professorstelle verlor ... (das was hier folgt bezieht sich auf politische Händel, in die er auch wegen eines gemachten Sonetts verwickelt wurde. — Der Korresp.) man rieth mir, mein Vaterland zu verlassen. Meine Abreise wurde mit einer feierlichen Landesverweisung beehrt; ich ging nach Görz zurück, ging in das erste beste Wirthshaus, und in wenigen Minuten verliebte ich mich in die junge Wirthin und sie in mich. Bei ihr blieb ich viele Tage, die vielleicht die lustigsten meines Lebens waren. Hier schrieb ich für einen Buchhändler Verse, die mir mit vielen andern verfassten Freunde, Haus und Liebe, Schutz und Verfolgung verschafften. Eines sonderbaren Verraths wegen musste ich Görz verlassen und nach Dresden reisen, wo ich viele Abenteuer und eine närrische Leidenschaft für zwei Schwestern hatte, weswegen ich nach Wien ging, und bekam vom Theaterdichter Caterino Mazzola, ersten Verbesserer der italienischen Opera buffa, Empfehlungsbriefe an Salieri. Dieser schlug mich als Dichter dem kaiserlichen Hofe vor. Kaiser Joseph wollte mich sehen, und als er mich fragte, wie viel Opern ich bereits geschrieben hätte, antwortete ich: keine. Ich weiss nicht, ob ihm mein freies Wesen oder meine Physiognomie gefallen hat; nach einem freundlichen Lächeln antwortete er mir: wir werden eine jungfräuliche Muse haben. Seit jenem Augenblicke betrachtete er mich als sein eigenes Geschöpf, und war bis zu seinem Tode mein Beschützer, Vertheidiger, Wohlthäter, und weit mehr als Souverain, mein Rath, mein Vater. Er vertheidigte mich stets vor den künstlichen Ränken Casti's und seiner mächtigen Beschützer. Aber eben das zog mir Neid zu, und als Leopold den Thron bestieg, erhielt ich meinen Abschied mit dem Befehle, Wien zu verlassen. Als ich Kaiser Leopold zu Triest sah, und ein mehrstündiges Gespräch mit ihm hatte, gelang es mir, ihm meine Unschuld zu beweisen. Zu Wien angekommen am Sterbetage des Monarchen, erhielt ich die grösste Belohnung von der Grossmuth des nachfolgenden Herrschers und noch dazu aus den Händen Casti's. Ich kehrte sodann nach Triest zurück, und reiste mit meiner hellä Ingleuse (so hiess meine Geliebte in dieser Stadt) den 12. August 1782 (muss wohl 1792 heissen. — Der Korresp.) nach Paris; als ich aber zu Speier vernahm, dass man den König von Frankreich in den Tempel sperrte, schlug ich meinen Weg nach London ein, wo ich zehn Jahre verlebte. Den 5. März 1803 verliess ich die Ufer der Themse, und am 5. Juni desselben Jahres befand ich mich an jenen des Hudson; schnell ging ich über diesen Fluss und sah die Stadt Neuyork." (Einiges Unbedeutende abgerechnet, endigt hier leider der Auszug benannter Memorie des Da Ponte, von Seite des Journalisten. Ewig schade, dass ich sie nicht haben kann; was könnte man daraus nicht Alles über Mozart, Martin, Salieri und auch über Casti und Andere erfahren! Er selbst sagt, er habe sein oberwähntes langes und sehr interessantes Gespräch mit Leopold II. im Drucke bekannt gemacht. Vielleicht gelingt es mir bald, dieser Memorie habhaft zu werden. — Der Korresp.)

2. Manifest. Lorenzo Da Ponte an seine Freunde und Schüler. In diesem heisst es unter andern: „Heute (10. März 1837) ist der 89. Jahrestag, an welchem meine Augen dem Tageslichte sich öffneten. Diesen nämlichen Tag erlebte ich 52 Mal in den Vereinigten Staaten Amerika's. 28 dieser Jahre waren heiter und glücklich, die letzten vier Jahre aber düster und bitter. Während meines Aufenthalts in Amerika besorgte ich das Gute, erwarb mir die Achtung mehrer ausgezeichneter Bürger. Als mich die Verwalter des Kollegiums von Columbia zum Professor dieses Instituts erwählten, trachtete ich den Ruhm der Sprache und Literatur meines Landes hierher zu verpflanzen. Für jeden Schüler erhielt ich 15 Dollars jährlich, mit der erhaltenen Summe schaffte ich klassische Bücher an, die ich dem Kollegium schenkte. Im ersten Jahre hatte ich 28 Schüler, im zweiten Jahre blieb mir blos der Name Professor, und wie ich hörte, waren meine dem Kollegium geschenkten Bücher bereits mit Staub bedeckt. Was war nun anzufangen? Zur italienischen Sprache gesellte ich die italienische Musik. Finis coronat opus. Von dieser Ironie will ich aber keine Schilderung machen, um nicht die traurige Erinnerung aufzufrischen. Die Folge davon ist, dass ausser dem Verluste, den mir die Einführung von 25,000 italienischen Büchern in Amerika aus verschiedenen Ländern Europa's verursacht, ich noch mit der Einführung der italienischen Oper 4000 Dollars verloren habe, dazu noch 2000 Dollars, die mir Müssiggänger und Betrüger, die mit ihr kamen, geraubt haben. Diese Geldverluste benahmen mir die nöthigen Mittel, meine Schulden zu bezahlen, und die verschiedenen Rückstände bei den italienischen Buchhändlern zu befriedigen. Theuerste Freunde und Schüler, helft mir in dieser Angelegenheit, damit ich wenigstens die von mir noch inachabenden Bücher verkaufen kann" u. s. w.

3) Brief an seinen Freund Gamba, im 90. Jahre geschrieben. Hier äussert er unter andern: „Seit zwei Jahren haben mich Alle verlassen; ich sage nichts von jenen, die mich verrathen haben. Seit achtzehn Monaten habe ich keinen einzigen Schüler mehr! Ich der Schöpfer der italienischen Sprache in Amerika, der sie mehr als 2000 Personen lehrte! Ich der Dichter Joseph des Zweiten, der Dichter von 36 Opern, die Seele Salieri's, Mozart's, Martin's, Winter's, Weigl's, habe, nahe an 90 Jahren, kein Brot mehr in Amerika!" u. s. w.

Von seinen überwälzten Memorie in drei Bänden ist im Jahr 1830 zu Neuyork eine mit einem Bande vermehrte Auflage erschienen, die, wie schon gesagt, manches Unbekannte über Musik enthalten müssen. Im Jahr 1832 gab er, ebenfalls zu Neuyork, eine Schrift heraus, betitelt: Storia incredibile, ma vera. Diese enthält die Geschichte der Sängergesellschaft der italienischen Oper, die er nach Amerika kommen liess. *)

Nachrichten.

Schreiben aus Braunschweig (27. Septbr.)

In unserer alten Welfenstadt haben Künste und Wissenschaften seit frühen Zeiten schon einen festen, dauernden Sitz gefunden. Besonders aber in den letzten zwei Decennien, nachdem der Geist des teutschen Volkes, unwürdiger Fesseln frei, einen neuen, kräftigen Aufschwung genommen, und die in der Verbannung trauernden Musen in's teutsche Vaterland zurückgekehrt waren, wurde den Künsten hier öffentlich und in der Stille mancher schöne Tempel gebaut, in welchem sie geübt und gepflegt wurden. Die ältern Braunschweiger gedenken in dieser Hinsicht mit grosser Freude der ersten zehn Jahre nach Teutschlands Befreiung und nennen sie in ihrem Entzücken das goldene Zeitalter des Gesanges für unsere Stadt. Eine grosse Anzahl ausgezeichneter Stimmen, besonders unter den Damen, hatte sich in schönster Blüthe zu einem herrlichen Kranze vereinigt, und feierte unter der Leitung *Wiedebein's*, des feinen Kenners klassischer Tonkunst, in den Aufführungen der vorzüglichsten Werke älterer und unserer Zeit das Glück der Freiheit und des Friedens. Nachher sind die Saiten nicht verstummt und das Lied ist nicht verklungen, wenn wir auch solchen seelenvollen und reizenden Gesang nicht wieder gehört haben, wie den unserer beschränkten Dilettantin, Mad. *Mahner*, in Haydn's unsterblicher Schöpfung. — Als die grossartigste Erscheinung aus der neuesten Zeit steht in unserer Erinnerung das vor drei Jahren unter Schneider's, Marschner's und Methfessel's Leitung hier gefeierte Musikfest, über welches in öffentlichen Blättern damals ausführlich berichtet worden ist. An dem ersten Tage wurde der Messias von Händel aufgeführt, und wir wurden dabei unterstützt durch viele Mitglieder der Vereinsstädte für die Elbmusikfeste. Wir wollen unsere Meinung über das Gelingen des Ganzen hier mit den rührenden und ergreifenden Worten wiedergeben, welche der würdige Repräsentant teutscher klassischer Musik, Fr. Schneider, auf dem Musikfeste zu Magdeburg im vorigen Jahre gegen uns aussprach: „Lasst mich nur einmal mein Weltgericht, so wie den Messias, in Braunschweig aufführen; dann will ich mich zur Ruhe legen.“ Möge die erste schöne Hälfte des Wunsches zur Freude eines Mannes, der sich um uns verdient gemacht hat, bald in Erfüllung gehen; die zweite möge noch fern sein. — Dieses Musikfest hatte die mannichfaltigen und bedeutenden musikalischen Kräfte Braunschweigs zu einem grossen, schönen Zwecke friedlich vereinigt; aber bald zerstreute sich der zahlreiche Chor, die Sänger hörten sich in viele kleine Gesellschaften auf; der Heerde gleich, von Hirten fern, irrten wir zerstreut; Jeder ging von seinen eigenen Weg. Die Ursachen davon sind in den hiesigen örtlichen und persönlichen Verhältnissen gegründet und können hier nicht weiter auseinandergesetzt werden.

Im Anfange dieses Jahres verbanden sich auf's Neue mehrere einsichtsvolle und einflussreiche Männer unserer Stadt, um auch für diesen Sommer ein grosses, dem frühern ähnliches Musikfest bei uns vorzubereiten. Dieser Verein für Konzertmusik, wie sie sich nennen, wählte zu der Hauptaufführung ein Oratorium der neuesten Zeit, den Paulus von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy. Die Aufforderung zur Theilnahme an die hiesigen Sänger und Musiker wurde mit allgemeiner Freude vernommen und die Mitwirkung einstimmig zugesagt; denn man fühlt nun schon die Pflicht, dass wir die unsterblichen Meister auch bei ihrem Leben ehren müssen. Und wer hätte seine Hilfe auch einem Werke entziehen mögen, das man schon fast in dem ganzen gebildeten Europa mit Entzücken nennt, nach dessen Aufführung man sich überall sehnt, und das in der Kunstgeschichte unsers Jahrhunderts schon einen so ehrenvollen Platz eingenommen hat? — Noch mehr vergrösserte sich die Erwartung und Theilnahme, als man darüber gewiss wurde, dass der Komponist selbst bei dem Feste die Leitung übernehmen werde. Als Solosänger hatten ihre Mitwirkung versprochen: Mad. Fischer-Achten, Sopran, Mad. Müller, Alt, Herr Schmezer, Tenor, Herr Fischer und Herr Kuhn, Bass. Die Namen dieser Mitglieder unsers herzoglichen Hof-Operpersonals sind der teutschen musikalischen Welt so vortheilhaft bekannt, dass sie jedem Leser in der Nähe und Ferne schon zum Voraus einen grossen Genuss verheissen mussten. Es sammelten sich die Sängerinnen und Sänger jeglichen Alters und Standes, 400 an der Zahl, zum Einüben der Chöre unter der erfahrenen und umsichtigen Leitung des Chordirektors *Portsch*, eines Mannes, der durch seine grossen Verdienste um die hiesige Oper, so wie durch seine Hilfe bei dem Einüben der Chöre des Messias zum vorigen Musikfeste sich allgemeine Achtung erworben hatte. Seiner grossen Geduld und Beharrlichkeit ist es gelungen, dass von der gesammten, in Hinsicht der Fähigkeiten sehr gemischten Zahl die Chöre mit einer besondern Genauigkeit und Schönheit eingeübt wurden. Nicht minder müssen wir rühmend der Sänger selbst gedenken, die willig der Leitung des Führers gefolgt sind und gern ihre Zeit und andern Genüsse dem Gelingen eines so schönen Unternehmens zum Opfer brachten. So ging das Ganze mit sichern Schritten seiner Vollendung entgegen, wo die Unternehmer den verdientesten Lohn ihrer mannichfaltigen Bemühungen ernten sollten. Das Fest selbst wurde auf den 6., 7. und 8. September bestimmt. An dem ersten Tage sollte der Paulus gegeben werden; für den zwei-

*) Vergleiche 1838, S. 679 über ihn; zugleich dessen letzten Brief. Die Redaktion.

ten Tag wurde die C moll-Sinfonie von Beethoven, der 24. Psalm von Fr. Schneider, das Halleluja aus dem Messias von Händel und der Vortrag einiger vorzüglicher Konzertstücke von berühmten Künstlern bestimmt. An dem dritten Tage hatte der Dr. Mendelssohn ein Konzert in einem grossen Saale zu veranstalten versprochen. Die Proben wurden in der letzten Zeit von Allen sorgfältig besucht; besonders hatten sich alle Theilnehmer am ersten September auf dem herzogl. Casinosaale, wo bis dahin die Vorbereitungen gehalten wurden, eingefunden, weil man an diesem Tage die Ankunft des Komponisten erwartete, der in den letzten Proben die Leitung selbst zu übernehmen gewünscht hatte. Se. herzogl. Durchlaucht, die durch ihre belebende Gegenwart uns schon einige Male beehrt hatten, waren diesmal gleichfalls zugegen, und man erwartete mit Ungeduld den Augenblick, der uns das Angesicht des Mannes zeigen sollte, dessen Name bei uns schon zu tausend Malen genannt war, und den die Vorsehung vor Millionen gewürdigt hatte, in stiller Anbetung das Geheimniss der Töne zu lösen und aus dem klaren Quell der ewigen Schönheit ehrfurchtsvoll zu schöpfen. Endlich verbreitete sich die Nachricht von der Ankunft des hohen Gastes; der Dirigent liess den Schlusschor des ersten Theiles: „O! welch eine Tiefe des Reichthums, der Weisheit und Erkenntniss Gottes!“ anstimmen, um den Komponisten wie in seiner wahren Heimath durch wohlbekannte, aus seinem eigenen Herzen entsprungene Worte und Töne zu begrüssen. So trat er in unsere Mitte und wurde von der ganzen Versammlung mit allgemeinem Jubel empfangen. Welche Gefühle mögen die Brust des grossen Meisters in diesem Augenblicke belebt haben! Die Fortsetzung der Probe dauerte nicht lange mehr, sondern wurde auf den folgenden Tag angesetzt, da das neugierige Auge mit der nöthigen Aufmerksamkeit heute in Konflikt kam.

Die Mitglieder der hiesigen Liedertafel kamen noch an diesem Abende zusammen, um ihrem neuen Führer durch eine Nachtmusik ihre Ehrerbietung zu beweisen. Dr. Mendelssohn wohnte auf der reizenden Villa des Kaufmanns D. W. Krause am Augustthore. Dahin begab sich der Zug um 10 Uhr, begleitet von einer zahllosen Menge Menschen jedes Alters und Standes, welche Antheil oder Neugierde trieb. An die Südseite des Hauses auf einen grossen, freien Platz pflanzten sich die Sänger und zündeten ihre Wachskerzen an. Neidische Winde störten jedoch die Freude sehr und löschten an jeder neuen Stelle und von allen Seiten die brennenden Kerzen aus, und somit wohl das Licht der Augen, aber nicht die Gluth der Seele, welche sich in einem dankbaren Grusse dem willkommenen Meister erst kund geben wollte. Endlich nahmen in einer kleinen Entfernung von dem Hause die lieblichen Anpflanzungen des schönen Gartens und die friedlichen Zweige der belaubten Bäume die trostlosen Sänger in ihren Schutz, und bei dem reinen Glanz der Lichter stieg der Gesang zum Sternenzelt empor. Ein dreimaliges Lebehoch dem Dr. Mendelssohn dargebracht und ein heiteres Lied beschloss diese einfache, aber herzliche Feier.

Am 2. September, Montags um 10 Uhr, sollte eine grosse Probe in dem schönen Saale des sogenannten medizinischen Gartens unter der Leitung des Komponisten gehalten werden. Sänger und Musiker fanden sich zahlreich und mit neuer Erwartung ein, und der bescheidene Meister begann mit Worten des Dankes zu der Versammlung, indem er seine Gefühle über die freundliche Aufnahme in unserer Stadt aussprach. Er hob es insbesondere hervor, dass es ihn, als einen Fremden, der zum ersten Male diese Stadt beträte, wo er unbekannt sei und seinen Namen ungenannt geglaubt hätte, wunderbar überraschen musste, sich hier, wie in einem grossen Kreise langjähriger Freunde, begrüsst zu sehen. Durch diese Rede waren die Herzen gewonnen; Freude und Lust zu dem neuen Werk strahlte aus allen Augen. Es war ja doch der neue Führer uns Allen lange bekannt, und sein Name aus jedem Munde zu vielen Malen genannt, wenn gleich seine Bescheidenheit diesem Glauben nicht Raum gegeben hatte. In der Probe selbst entwickelte der Komponist, nicht nach Art vieler Musikdirektoren, sondern auf eine freie, humane und bestimmte Weise seine Wünsche und Ansichten über den Vortrag der Chöre, und führte mit wenigen, aber klaren Worten die folgsame Menge in das richtige Verständniss und den Geist seiner eignen, genialen Schöpfung. Die Zufriedenheit des Meisters lohnte die unermüdeten Sänger heute und an den folgenden Tagen. Die Hauptprobe zu dem Paulus wurde auf den Donnerstag Morgens 9 Uhr in unserer Aegidienkirche, dem Lokale für die grossen Festkonzerte selbst, angesetzt. Dieses majestätische Gebäude, welches jetzt wegen seiner freien, lichten Räume besonders zu den Ausstellungen der schönen Künste und der Produkte des Gewerbefleisses sich eignet und benutzt wird, hat durch seine imposante Bauart alle, zu einem vollkommenen und grossartigen Konzertsaale erforderlichen Eigenschaften, und es dürfte zweifelhaft sein, ob man in Teutschland viele von gleicher Vortrefflichkeit finden würde. Hier versammelten sich zu bestimmter Zeit die Musiker und Sänger, 500 an der Zahl. Das Orchester bestand aus der herzogl. Hofkapelle, dem hiesigen Musikchore, einigen Musikern aus Nachbarstädten und vier Künstlern aus Leipzig; die Sänger waren fast alle aus Braunschweig; einige Freunde aus Wolfenbüttel unterstützten uns. Die Kirche war schon mit einer grossen Zahl von Zuhörern angefüllt; doch wäre an diesem Tage für die allgemeine Deutlichkeit der Töne eine grössere Menschenmenge in den weiten Räumen wünschenswerth gewesen. Unsere geschätzte Künstlerin Mad. Müller war leider durch Unpässlichkeit behindert, zu erscheinen; statt ihrer trat Fräul. *Maria Quenstedt*, eine junge, hoffnungsvolle Sängerin, auf, und erwarb sich durch ihr vorzügliches Talent in ihrer neben den grössten Künstlern sehr schwierigen Stellung, unter der sichern Leitung des Komponisten, allgemeine und gerechte Anerkennung. — Wir hörten nun das Oratorium, das wir aus seinen stummen Zeichen auf dem Papiere schon lange kannten, zum ersten Male, wenn auch mit Unterbrechungen und Wiederholungen, doch in allen seinen Theilen, wie es der Genius der Kunst dem Meister ein-

Freund erhabener und religiöser Musik, insbesondere für uns Braunschweiger, die schönsten Erinnerungen sich knüpfen, nicht in unserer Mitte zu sehen; vielleicht hätten wir uns auch diesmal seiner Zufriedenheit und seines lohnenden Beifalls würdig gemacht. Die Solostellen wurden gesungen von den Damen Karoline und Maria Quenstedt, und den Musiklehrern Müller und Haars aus Braunschweig. Der folgende Vortrag unsers vorzüglichen Virtuosen Tretbar, Fantasie von Klein für die Klarinette, hatte die Wirkung nicht, welche wir davon erwartet hatten. Die schnellen Töne der Komposizion flossen in den weiten Räumen zu sehr in einander. Desto mehr wurden wir erfreut durch die C moll-Sinfonie von Beethoven, welche Dr. Mendelssohn dirigirte. Der Geist des entschlafenen Heroen schwebte über dem Führer wie über sämmtlichen Künstlern und erfüllte die lauschende Menge mit Freude und Entzücken. Den Schluss machte das Halleluja aus dem Messias von Händel, unter Müllers Leitung, durch welches der hohe Genuss des vorigen Musikfestes mit dem gegenwärtigen sich zu einer unauslöschlichen Erinnerung vereinigte. Noch einmal kämpfte die Lust und Kraft der Sänger mit der Gewalt der Instrumentalisten, und wir feierten in der letzten Begeisterung das Lob des zweiten Tages. Abends war Ball im herzogl. Hoftheater, auf welchem unter vielen Feierlichkeiten dem Dr. Mendelssohn ein Lorbeerkranz überreicht worden ist. — Sonntags 11 Uhr fand im Saale des medizinischen Gartens das Konzert des Dr. Mendelssohn statt, dessen Ertrag der Kasse unserer herzogl. Hofkapelle wohlwollend überwiesen worden war. Wir hörten darin 1) Ouverture vom Konzertgeber; 2) Arie aus Don Juan, gesungen von Schmezer; 3) Konzert für Pianoforte (D moll), komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber; 4) Konzert für die Violine von Molique, vorgetragen vom Konzertmeister Müller; 5) Serenade für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, komponirt und vorgetragen vom Konzertgeber, und 6) Sinfonie von Beethoven (No. 7, A dur). Vieles könnten wir über dieses Konzert noch sagen, wenn wir die Aufmerksamkeit unserer Leser nicht schon zu lange in Anspruch genommen hätten. Doch können wir es uns nicht versagen, am Schlusse noch hinzuzufügen, dass wir das freie, edle, gesangreiche Spiel des Dr. Mendelssohn, womit er seine gedankenreichen und klassischen Komposizionen vorträgt, weit über den nichtigen Pomp unserer Tage setzen, welcher von schwach oder mittelmässig begabten Vielschreibern aus einem wohlbekannten Nachbarlande zu uns herübergeflossen ist. Möge dieser grosse Repräsentant der Kunst den teutschen Geist unserer Väter mit schützen und bewahren! Möge die Erinnerung an Braunschweig ihm eine lebenslängliche Freude sein, so wie wir sein Andenken zu ehren hiermit öffentlich geloben.

Potsdam. Vor Kurzem gab hier das königl. Theater, welches fast ausschliesslich nur Ballete und Lustspiele gibt, nur grossen Freude des Publikums Auber's schwarzen Domino. Fräul. Sophie Löwe exzellirte als Angela und wurde von Fräul. Grünbaum und den Herren Mantius und Bader auf das Beste unterstützt. — Am 20. September veranstaltete der Improvisator Herr Dr. *Langenschwarz* im Schauspielhause ein akademisches Konzert unter Leitung des Herrn Musikdirektor Möser, das nur mässig besucht war. Die erste Aufgabe, aus vielen gegebenen Endreimen sogleich ein Gedicht zu bilden, löste der äusserst gewandte Mann glücklich; die zweite, über ein gegebenes Thema frei zu improvisiren, minder gelungen. Später sprach er selbst sich in der Zeitung dahin aus, dass einem Improvisator alle anderen, nur keine satyrischen Aufgaben gestellt werden dürften. Unterstützt wurde das Konzert von Mad. Langenschwarz-Rutini (warum italienisirt?), den Herren Konzertmeistern Ries und Moritz Gonz, und den Kammermusikern Schunke und Schubert. Die schöne Stimme der Mad. Langenschwarz-Ruth, verbunden mit ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit machen ihre Erscheinung zu einer äusserst angenehmen, und lassen manche kleine Mängel ihres Gesanges vergessen, welche sie bei fortgesetztem Studium leicht überwinden wird. Nach Allem zu schliessen, würde sie als dramatische Sängerin mehr leisten, denn im Konzerte. Die Herren Berliner Künstler sind so allgemein bekannt, dass es genügt, ihre Namen genannt zu haben, um einen hohen Kunstgenusses versichert zu sein. — Die *philharmonische Gesellschaft* unter Leitung ihres etwa seit 1½ Jahren angestellten Musikdirektors Herrn Bertold Damcke begann ihren diesjährigen Konzertzyklus mit Reissiger's erster Sinfonie in Es dur, einer sehr schön und kräftig instrumentirten Komposizion, welche durch den steten, frisch sich fortbewegenden Wechsel des Ernsten und Muntern sehr lebhaft gefiel. Ouverturen von Spontini und Lachner, zwei Gesangstücke, Variazionen für die Flöte von Keller und ein Klarinettensolo von Iwan Müller, von unserm Herrn Meinberg ausgezeichnet vorgetragen, bildeten die übrigen Bestandtheile des Konzerts. — Am 24. September wurde ein längst vorbereitetes, grosses *musikalisches Fest* von der philharmonischen Gesellschaft und dem Gesangvereine mit Hinzuziehung einer grossen Menge Berliner und Potsdamer Künstler und Kunstfreunde zu wohlthätigen Zwecken gefeiert. Die Zahl der Mitwirkenden belief sich nahe an 300. Fräul. v. Fassmann und die Herren Mantius und Böttticher sangen die Soli; im Orchester wirkten die ersten Künstler Berlins mit, ja es war sogar gelungen, den Herrn Generalmusikdirektor Spontini dafür zu interessiren. Zur Eröffnung wurde der Festmasch und Volksgesang von Ritter Spontini unter dessen persönlicher Leitung sehr präzis und feurig ausgeführt. Dann folgte Lachners Kantate: „Die vier Menschenalter" unter Direkzion des Musikdirektors Damcke. Diese im leicht ansprechenden Style geschriebene Musik gefiel überaus, wozu der vortreffliche Vortrag der sehr dankbaren Solopartieen Vieles beitrug, so wie das tüchtige Wirken des Orchesters und der Chöre. Glanzpunkte waren das Wiegenlied der Mutter, die Abschiedsarie des Jünglings und die Arie des Greises. Das Konzert, welches durch die Gegenwart unsers geliebten Königs, des Kronprinzen und seiner Gemahlin, des Prinzen Karl und seiner Gemahlin, der Prinzessin der Niederlande, des Grossher-

auf folgende Weise: Nächsten Sonntag wird in der Kirche — — das Fest — — gefeyert. Der Bischoff — wird das Amt halten, und der Bürger — die Orgel spielen. Anfang um — —

Folgende Anekdote haben andere Blätter schon früher erzählt. In den schönen Abenden des Junius waren die elisäischen Felder in Paris sehr besucht von Spaziergängern, die froh genossen, was es da zu geniessen giebt. Auch viel Musik ist da; diese wird aber gemeiniglich am wenigsten genossen, und es sind auch nur einzelne Harfen-, Guitarrenspieler u. dgl., die, an Bäume gelehnt, die Vorübergehenden durch Musik, und sich, durch baare Vergütung derselben vergnügen wollen. Beyces hatte ein armer Greis mit seinem Fortepiano ganz verfehlt. Eben half es ihm seine Frau, die Sammlerin, die nichts gesammlet hatte, aufladen, und er erhob die bittere Klage: Frau, so müssen wir doch noch hungrig schlafen gehen! Da wandeln zwey Herrn mit einer Dame vorüber. Setz' nieder! sprechen jene zum Alten; gieb mir die Schaale! sagt diese zur Frau. Das Instrument wird in tiefen Schatten gestellt, die Herren drücken die Hüte ins Gesicht, die Dame lässt den Schleyer fallen; und nun beginnet das angenehmste kleine Konzert; die schönsten Singstimmen wechseln ab mit Arien, Duetten, Terzetten aus den neuesten Opern u. dgl., die Menschen strömen herbey, sind erstaunt, sind entzückt, und füllen gar gern der sehr graziösen Sammlerin die Schaale so, dass sie öfters in den Hut des Greises ausgeschüttet werden muss. Endlich erkennt Einer die eine Stimme: Elleviou! ruft er. Nun erkennet man auch die andern: Madame Elleviou und Pradere. Da haben sie sich den Beyfallsbezeigungen entzogen, und der Alte zählt mit Jubel und Seegenswünschen den Herrn und Damen seine 150 Livers vor. Bekanntlich ist Elleviou einer der vorzüglichsten Sänger der grossen Oper, und Pradere ausserdem noch ein recht angenehmer Komponist.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Pianoforte, composées par J. B. Cramer. Munic, chez Falter. (Pr. 36 Xr.)

Hr. Cramer ist denjenigen Klavierspielern, die etwas Anderes lieben, als was man Einmal durchläuft und dann bey Seite legt, schon längst als ein schätzenswerther Komponist bekannt, der, wenn auch keine glänzende Originalität, doch gewiss vielen und nicht gemeinen Sinn, gründliche harmonische Kenntnisse, und eine nicht arme Gabe der Erfindung besizt und in seine, eben nicht zahlreichen Werke zu legen weis. Auch in diesen Variationen zeigt sich Hr. Cramer also, und nimmt es mit denselben ernsthafter, als bey weitem die meisten Variationenfabrikanten. Schon das Thema ist bedeutend, charakteristisch, und werth variirt zu werden. Die Variationen selbst halten sich in demselben Charakter und sind vom Anfang bis ans Ende interessant. Hin und wieder dürfte doch wohl in der Harmonie zu viel gekünstelt seyn. Der Uebergang von dem Adagio (Var. 7.) in das Thema und der einfache Schluss vom Anfange dieser Wiederholung an bis ans Ende des Ganzen runden dieses recht schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

zogs und der Grossherzogin von Mecklenburg-Strelitz verherrlicht wurde, erfreute sich eines sehr zahlreichen Publikums. Ueberhaupt herrscht nur eine Stimme darüber, dass ein solches Konzert hier noch nicht Statt fand, an welchem eine so grosse Zahl von Notabilitäten aller Art vereint waren. Wir sind daher unserm thätigen Musikdirektor des philharmonischen Vereins, auf welchem die ganze Einrichtung dieses anerkannt herrlichen Konzerts allein lastete, allen Dank schuldig.

Gesangschule

enthaltend eine Sammlung mehrfacher praktischer Uebungsstücke im Takt, Notentreffen und in der Stimmbildung zum Gebrauch in den untern und mittlern Gymnasialklassen und in den obern Klassen höherer Bürgerschulen, herausgegeben von *C. Holtsch*. 1s Heft. Guben, bei F. Pechner. Preis 10 gGr.

Das in Querquart mit Buchstaben wie die geschriebenen gedruckte Schulheft liefert in der Einleitung, was zu den Vorkenntnissen gehört und was am Besten in jeder besondern Schule vorausgesetzt werden sollte, da es in eine allgemeine musikalische Grammatik gehört. Thut man das nicht, so muss immer wieder dasselbe in jeder besondern Schule gedruckt werden, was meist unvollständig geschieht. Hier findet sich das Wichtigste bis S. 9, wo die taktmässigen Uebungen im Treffen mit der Durtonleiter beginnen, was schon mehrfache Tonübungen voraussetzt, da eine rein zu singende Skala keineswegs zu dem Leichtesten gerechnet werden kann. Für den Takt ist dagegen recht gut gesorgt. S. 13 wird zu leichten kurzen Sätzchen, alle aus C dur, Text gegeben. Auf S. 13 wird die Tonleiter wiederholt und mit den acht Intervallen bezeichnet und darauf Sekunden und Terzen geübt, nämlich leitereigene, wobei stets auf verschiedenen Takt gesehen wird. Natürlich kommen dann Quarten, Quinten, Sexten, Septimen (für den Anfang manche dieser Uebungen doch wohl zu schwer) und Oktaven; Alles ohne Worte, bis sich mit Text die Intervallenübungen mehr vermischen, immer in kurzen, der Schule gewöhnlichen Sätzchen. S. 27 kommen Sätzchen aus G dur, dann D und A; darauf F, B (was hier, wie schon öfter sonst, Hes heist) und Es dur. — S. 33 wird der mehrstimmige Gesang durch zwei-, drei-, vier-, sechs- und achtstimmige Kanons eingeführt. — S. 37 wird die Theilung der Intervalle in grosse, kleine, übermässige und verminderte vorgenommen und dann ohne Text der Reihe nach eingeübt, oft hinlänglich und verständig erleichtert. Auf diese Uebungen werden nun Lieder mit eingemischt leiterfremden Tönen von S. 43 an geliefert, die nach dem Vorhergegangenen den kleinen Sängern freilich leicht zu treffen sein müssen, da sie das Schwerere, gelang es, überstanden haben. Ueber den Geschmack der Auswahl und der eigenen Erfindung lässt sich wenig sagen, da jede Gegend ihren eigenen für den besten hält, wie fast jeder Mensch. Die Texte sind meist sehr ernst, manchmal wohl auch trocken. Es ist dafür gesorgt, dass die Kleinen nicht übermüthig werden. — S. 46 tritt die Molltonleiter ein, und zwar in ihrer dreifachen Art des Aufsteigens, was für den Gesang zuverlässig das Vortheilhafteste ist. Doch wird der Art, wo die Molltonleiter im Aufsteigen sich nur durch die kleine Terz von der Durskala unterscheidet, in den folgenden Uebungen der Vorzug gegeben. S. 58 werden die Parallelintervallen des Dur und Moll nach dem Quintenzirkel neben einander gestellt, die Folge der Kreuze und Been angezeigt und Uebungen im Ausweichen nach andern Tonarten angestellt; was früher bewusstlos geschah, wird also nun zur Erkenntniss gebracht. Zum Beschluss werden S. 65 die Kirchentonarten genommen, ohne den Unterschied der authentischen und plagalischen zu berücksichtigen; es werden daher natürlich auch nur sieben hingesetzt, jede (mit Ausnahme der jonischen, die schon hinlänglich eingeübt ist) besonders in der Skala geübt, dann gleich mit Chorälen ihrer Art. Das Ganze des ersten Heftes schliesst auf der 69. Seite mit dem Choral: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u. s. w. — Jeder sieht den Nutzen des Werkchens für sich, so wie jeder Lehrer selbst am Besten wissen muss, ob sich dieser Lehrgang für seine Zöglinge passt oder nicht. Auf alle Fälle wird etwas Ordentliches für den Gesang, besonders für Notentreffen und Takt, gewonnen, wenn es die Schüler ohne zu ermüden aushalten. Dazu kann aber der Lehrer selbst durch Eifer und Freudigkeit sehr viel beitragen. Man verstehe uns nur nicht falsch; wir sind nicht der Meinung, dass in Singstunden gespielt und getändelt werden soll, im Gegentheil soll die Sache ernst genommen werden, aber dabei lebendig, frisch. Doch müssen auch die Anlagen der Zöglinge beachtet werden, dass man weder zu viel noch zu wenig von ihnen verlangt. — Man beachte das kleine Buch.

Für Flöte mit Begleitung.

Introduction et Variations avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte — par *C. G. Belcke*. Oeuv. 13. Francfort à M., chez Fr. Ph. Dunst. Pr. av. Orch. 1 Fl. 48 Kr.; av. Pianoforte 1 Fl. 3 Kr.

Der Verfasser dieser Variazionen, herzogl. altenburg. Kammermusiker, ist den Flötenblässern hinlänglich bekannt und hat sich unter Vielen beliebt gemacht; namentlich erfreuen sich seine Konzert-Unterhaltungswerke und seine Uebungssätze für vorwärtsstrebende Spieler einer guten Aufnahme. Bei altem Gefälligen sucht er überall jene Mannichfaltigkeit zu erreichen, welche nicht zu weit von der wesentlichen Einheit und vom begründeten Gebrauche sich entfernt, wobei auch die Begleitung mit Fleiss und Vorsicht behandelt erscheint. Man wird diese Vorzüge auch in diesen Variazionen wiederfinden, die besonders durch Verlegungen in verschiedene Tonarten mannichfach gemacht worden sind. Die Begleitung besteht ausser den Streichinstrumenten in Oboen, Hörnern und Fagotten. Das Werkchen ist dem vortrefflichen Flötisten C. Heinemeyer gewidmet. Schade nur,

dass die Herausgabe weder schön ausgestattet, noch sonderlich korrekt ausgefallen ist.

Balladen.

Drei Balladen für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte — von *Jul. Freudenthal.* 35s Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Alle diese Balladen sind durchkomponirt, haben keine schwere, wohl aber eine schmückende Begleitung und lassen das Uebergewicht, wie es Rechtens ist, dem Sänger, der kein Rouladenwerk, sondern deklamatorische Melodie vorzutragen hat. Die erste Ballade ist „Der ewige Jude," von *Nodnagel.* Die leidenschaftliche Bewegung einer zum Schrecken des nirgend Rastenden noch immer vorhandenen und doch so müden Kraft ist gut dargestellt, auch das Gebet zum Vater, die Last des Lebens von ihm zu nehmen, ist karakteristisch; das Ganze dramatisch gehalten, wie eine Szene. No. 2. „Die Grenadiere," von Heine, in französischer Marschweise, nicht minder dramatisch. Noch schauriger, dabei noch einfacher und tiefer, wie es der blasse Schein der Nacht und die liebenden Vorahnungen des Kindes mit sich bringen, ist No. 3 „Die Mondnuhr," von Reinick. Die Sammlung wird viel Eingang finden.

Karl Philipp Lafont

wurde zu Paris, wo sein Vater beim Postwesen angestellt war, am 1. Dezember 1781 geboren. Den ersten Unterricht auf der Geige erhielt er von einer Dame, Berthesmine mit Namen, spätterhin wurde er Rhode's und Kreutzer's Schüler. Bald unternahm er Kunstreisen, fand überall eine glänzende Aufnahme, und genoss schon eines sehr bedeutenden Rufes, als er in den letzten Jahren des französischen Kaiserreiches in Italien mit Paganini zusammentraf und sich mit diesem in einen Wettkampf einliess, der ohne Entscheidung blieb. Im Jahre 1815 erhielt er von Ludwig XVIII. eine Anstellung in der königlichen Kammermusik; dann trat er auch in den Privatdienst der Herzogin von Berry. Seitdem entzückte er das Pariser Publikum durch häufige Konzerte und erwarb sich den Ruhm, einer der grössten Geiger zu sein, namentlich was Reinheit und Zartheit des Tones und einen gewissen feinen Glanz des Spieles betrifft, worin er wohl unübertroffen war.

Im vergangenen Sommer wollte er nach den Bädern von Bagnères de Bigorre reisen und forderte seinen Freund Heinrich Herz zur Theilnahme auf; lange sträubte sich dieser, gab aber endlich nach, schrieb jedoch an dem Tage der Abreise in sein Tagebuch: „Abreise nach Bordeaux — düstere Ahnungen." Diese Ahnungen gingen nur zu bald in Erfüllung; die traurige Art, wie Lafont auf dieser Reise seinen Tod fand, ist bekannt (s. Feuill. S. 730). Er hinterlässt zwei Söhne, welche zu Paris im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten angestellt sind.

Lafont war nicht blos ein grosser Künstler, sondern auch ein an Geist und Gemüth ausgezeichneter Mann, und er hat daher stets sowohl in der Heimath als auf seinen Reisen dem französischen Namen Ehre gemacht. — Seine musikalischen Werke sind hauptsächlich folgende: 7 Konzerte für die Geige; 15 Hefte Variazionen für dasselbe Instrument; 22 Duo's für Geige und Pianoforte; eine grosse Menge Romanzen und ähnliche kleinere Tonstücke. (Nach dem Französischen.)

Feuilleton.

In *Prag* wird in diesen Tagen ein neues Institut für praktische Musik eröffnet, das sich der Unterstützung einiger hohen Gönner erfreut. Auch auswärtige Lehrer sind bereits auf ihrer Abreise nach Prag begriffen. Für das Pianofortespiel sollen sich schon jetzt etwa 40 Zöglinge gemeldet haben. Am Gesangunterricht wird gleichfalls Rücksicht genommen. Das Nähere davon, wenn die Anstalt in's Leben getreten ist.

Die gerühmte Pianistin Mad. *Camille Pleyel* wird den 26. d. in Leipzig Konzert geben.

Die neues Opern, welche man in Paris theils schon gegeben hat, theils zur Aufführung vorbereitet, häufen sich immer mehr. Unter die ersteren gehört *La Vendetta* von *Auols*, einem jungen Tonsetzer, der schon anderwärts, namentlich in Italien, mehrere Opern mit Glück auf die Szene gebracht hat. Das Buch ist nach einer Novelle Merimée's, jedoch ziemlich matt und nüchtern, bearbeitet, die Szene spielt in Korsika. Die Musik hat vielen Beifall gefunden, und wird sich wahrscheinlich auf dem Repertoir erhalten. — Ferner eine neue komische Oper von dem vielschreibenden *Adolph Adam*: *La Reine d'un jour*; das Buch — ein englisches Sujet aus der Zeit Cromwell's — ist von Scribe und St. Georges; der Erfolg der Oper war glänzend. Eben so glänzend war die Aufnahme eines neuen Tenoristen, Numens *Mauret*, der in diesem neuesten Produkt der Adam'schen Muse zum ersten Male die Bühne betrat. — Die nächste neue komische Oper, welche Paris zur Darstellung kommen soll, ist von *Clapisson*, dem Komponisten der Figuraste, und führt den Namen: *La Symphonie.*

Am 17. bis 19. September d. J. wurde zu *Norwich* in England ein grosses Musikfest gefeiert. Sphr nahm, auf die an ihn deshalb ergangene Einladung, thätigen Antheil daran und entzückte Alles durch sein Spiel. Dennoch enthusiastischen Beifall fand sein Oratorium: *Des Heilands letzte Stunden*, welches den Beschluss dieser musikalischen Feier bildete.

Der ausgezeichnete Geiger *Ernst* zu Paris hat eine Kunstreise nach Teutschland und Russland angetreten.

Die von *Balfe* in London eröffnete und dirigirte komische Oper (s. Feuilleton S. 739) ist leider schon wieder eingegangen; man gab zum Schlusse der Vorstellungen Bellini's Nachtwandlerin, und Ricci's Scaramuccia bei vollem Hause. In beiden Opern trat und Ricci's Scaramuccia bei vollem Hause. In beiden Opern trat zum ersten Male Mad. *Balfe*, die Gattin des Unternehmers, auf und fand den lauten Beifall, den sie verdiente; sie ist eine geborene Ungarin und als Lina Roser in Teutschland und Italien bereits für eine ausgezeichnete Sängerin anerkannt worden.

Ein Professor der Physik am polytechnischen Kollegium zu Carpigny in Frankreich hat ein neues Instrument erfunden, einen Kontrabass, der zugleich mit dem Bogen und mittels eines Klaviers gespielt wird; während die Rechte den Bogen führt, arbeitet die Linke auf einer Art Tastatur und führt auf dieser Weise mit grosser Leichtigkeit Passagen aus, welche auf dem gewöhnlichen Kontrabasse unmöglich sind.

Ankündigungen.

J. R. Zumsteeg's Kantaten

für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Partitur

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

№ 1. Wer ist dir gleich, du Einziger u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken. 16 Gr.

2. Gott! Urquell der Gnade! u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, Oboe und Fagotto solo. 16 Gr.

3. Bringet dem Herrn Ruhm u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 16 Gr.

4. Mein Gott! warum verlassest u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, Oboe und Fagotto solo. 16 Gr.

5. Ein Hauch ist unser Leben u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß. 16 Gr.

6. Den Ewigen ist die Erde u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 16 Gr.

7. Die Himmel entstanden durch des Ew'gen Wort u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 16 Gr.

8. Dem wir mit kindlichem Vertrauen u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 16 Gr.

9. Liebet eure Feinde! u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, und 2 Hörnern. 12 Gr.

10. Lernt Bescheidenheit! u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Fagotte. 16 Gr.

11. Ah! ich dies verblendet habe u. s. w. (mit Sopran-Solos), mit 2 Violinen, Alto und Baß. 8 Gr.

12. Brüder, Schwestern, die ihr stille u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 12 Gr.

13. Preis sei dem Gotte Zebaoth! u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken. 1 Thlr.

14. Unendlicher! Gott, unser Herr! u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken. 12 Gr.

15. Heilig, heilig, heilig ist Er u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 16 Gr.

16. Kyrie, eleison, ätherlich sich vom Thron u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Flöten, 2 Oboen und 2 Hörnern. 8 Gr.

17. Leucht' im dunkeln Erdenthale u. s. w., mit 2 Violinen, Alto und Baß, 2 Oboen und 2 Hörnern. 8 Gr.

SUBSCRIPTIONS-ANZEIGE.

Im Verlage von **Eck & Comp.** in **Cöln** erscheint mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die österreichischen Staaten:

Grosse Gesangschule

des Conservatoriums der Musik zu Paris

in zwei Abtheilungen

von

A. Panseron.

(Mit deutschem und französischem Text.)

Die erste Lieferung wird gleichzeitig mit der pariser Edition am 1. November d. J. ausgegeben.

F. Hünten's Werke

für das Pianoforte

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Oeuv. 66. Les Débuts de la Jeunesse, quatre airs variés. Lir. 1 et 2. à 16 Gr.

— 67. Air Montagnard varié. 16 Gr.

— 68. 6 Valses. 12 Gr.

— 70. Le charme des jeunes Pianistes, contenant: 3 Marceaux. No. 1. Sur un thème de Bellini. No. 2. Air suisse varié. No. 3. Rondo sur un thème de Bellini, compl. 1 Thlr.

— 71. Divertissement sur un motif fav. du Chalet d'Adam. 16 Gr.

— 72. Variat. brillt. sur un Air suisse du Chalet d'Adam. 1 Thlr.

— 75. La petite Soirée, 5 Quadrilles de Contredanses avec accomp. de Flûte ou Violon ad lib. No. 1. 2. 3. à 12 Gr.

— 74. Rondo sur une marche de Meyerbeer. 20 Gr.

— 90. 2 Rondos faciles et brillantes de l'Eclair de Halevy. Liv. 1 et 2. à 12 Gr.

— 91. 2 Rondos faciles et brillantes sur les Huguenots de Meyerbeer. Liv. 1 et 2. à 12 Gr.

— 93. Variations sur une Valse favorite (Alexandra-Walzer) de Strauss. 20 Gr.

— 100. Vieuxtemps. Introd. et Thème avec Variations sur Guise d'Onslow. Liv. 1. 16 Gr. Rondo marziale sur Guise d'Onslow. Liv. 2. 16 Gr.

— 101. L'Alliance. 3 Airs favoris variés. 1 Thlr.

— 102. 3 petits Rondos sur le Ballet: Le Diable boiteux. 16 Gr.

— 103. Les Concurrentes. Rondo et Variations. Liv. 1. Rondo sur un thème favori du Ballet: La Chatte métamorphosée en femme. Liv. 2. Variations sur un thème italien. à 16 Gr.

— 110. Rondo alla Polacca. 8 Gr.

Voyage musical de Berlin en 8 mélodies nationales. Liv. 1—4. à 12 Gr.

Quatre Airs de Ballet, de Gusta et Giacomo d'Halevy arrangés. Liv. 1—4. à 14 Gr.

Berichtigung.

In der Partitur meiner Symphonie in D-moll ist durch ein Versehen in den ersten Hornsplaren Seite 19, letzter Takt, die erste Note (welche in der Violoncell-Trombone 2des und Fagott 4tes Stimme G statt B heissen soll) unrichtigst geblieben, welch unangenehmer Stichfehler möglichstbaer Weise eine Octavenparallele mit der Oberstimme veranlassen kann. Da dieser Stichfehler in der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik nicht als solcher erkannt, sondern mir als ein Fehler gegen den reinen Satz zum Vorwurf gemacht wurde, so mögen diese Zeilen als vollkommene Berichtigung mit der Bemerkung dienen, dass dieses Versehen den Korrektors sich wohl schon aus der Natur des Thema von selbst verräth, indem dieses auf derselben Seite, unmittelbar vor dieser getadelten Stelle sich decimal wiederholt, und jedesmal zum Schlusse eine fallende, nicht eine steigende Bewegung macht. Dass dieses von einigen der geschätzten Rezensenten Deutschlands, welche sich bereits über dieses von mir gemachten Versuch sehr chevaresk und aufmunternd ausgesprochen, auch von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet wurde, mag der Umstand beweisen, dass sie gar gewiss so viel Scharfsinn besessen hätten, um einen so groben Fehler augenblicklich zu bemerken, wenn sie nicht aus der ganzen Arbeit zu der Ueberzeugung gelangt wären, dass ich wohl so weit schon vorgeschritten bin, um solche Verstösse gegen den reinen Satz vermeiden zu können.

Wien, im September 1839.

Gottfried Preyer, *Professor der Harmonielehre und des Contrapunctes am Conservatorium der Musik.*

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Oktober. № 42. 1839.

Uebersicht der vom Juli bis Ende September d. J. herausgekommenen Musikalien.

Für grosses Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Unter den *fünf Sinfonien*, die in diesem dritten Vierteljahre gedruckt worden sind, ist eine neue von *A. F. Lindblad*, welche man in nächster Nummer besprochen findet; die übrigen sind von *Jos. Haydn* und *K. M. von Weber*, nämlich des letztgenannten zweite Sinfonie in C, und von Haydn in Partitur gebracht No. 1 in D, No. 2 in B, und dann die bekannte Kindersinfonie. — *Orchester-Ouverturen* erhielten wir 6, nämlich von *Bellini* zu Montecchi ed i Capuleti; von *Jul. Benedict* zur Warnung der Zigeunerin, die auch für Harmoniemusik arrangirt wurde; von *Hect. Berlioz* zu Benv. Cellini und grande Ouvert. de Waverley, von welchen die letzte schon im zweiten Vierteljahre in den Monatsberichten, und zwar dieselbe Ausgabe, angezeigt wurde. Um genauerer Uebersicht willen sind Wiederholungen einer und derselben Auflage möglichst zu vermeiden. Endlich ist noch eine neue Ouverture für kleines Orchester von *A. G. Dolch* erschienen. — Das Uebrige besteht aus *Tänzen*, wozu vorzüglich *Lanner* wieder beigesteuert hat, und aus allerlei Sätzen für *Harmoniemusik*; beide zusammen geben 18 Hefte. Die Gesammtzahl der Orchesterausgaben beträgt also 29; demnach drei Ausgaben mehr, als im vorigen Vierteljahre.

Für Violine

wurden im Ganzen 37 grössere und kleinere Hefte gedruckt, also 11 weniger, als in den drei vorigen Monaten. Darunter sind von *H. W. Ernst* 3 Rondoletten mit einer zweiten Violine oder dem Pianoforte; von *Rud. Kreutzer* 40 Etüden oder Capricen mit Begleitung des Pianoforte, arrangirt von Ch. Eichheim; von *Ch. Lipinski* Adagio elegico für das Konzert, Op. 23; — von *Ch. de Beriot* 6 Etüden, Op. 17 (wohlfeilere Ausgabe); — von *Franz Schubert* und *F. A. Kummer* zwei Duetten (also für Violine und Violoncello), Op. 52 No. 1 u. 2; — von *Jos. de Blumenthal* grosse Duetten, Op. 80, 1s und 2s Heft; Op. 82; — von *Aug. Pott* zweites Konzert mit Orchester oder Pianoforte, Op. 15; — von *W. H. Vrit* drittes Quartett, Op. 7; — endlich von *Jos. Haydn* Collection de Quatuors, um die teutsche Ausgabe nach den Wünschen vieler Quartettfreunde zu vervollständigen. Arrangirtes fehlt nicht.

Für die *Bratsche* ist abermals kein einziges Werk erschienen. Es ist Schade um das schöne Instrument; hat aber Alles seine Zeit und die Liebhaberei wechselt.

Für Violoncello

zählen wir nicht mehr als 7 neue Druckwerke, also 3 weniger als in unserer letzten Uebersicht. Man erhielt: von *Ch. Baudiot* méthode de Violoncelle, Oeuv. 35; diese Schule ist vom Konservatorium der Musik zu Paris angenommen worden; von *Max Bohrer* Variationen über ein steyrer Volkslied, Op. 24, mit Orchester oder Pianoforte; — von *J. J. F. Dotzauer*, Op. 137 No. 2, Op. 136 in 4 Heften; — von *J. F. Kefs* Rondeau brill., Oeuv. 225, und Rhapsodie, Oeuv. 227.

Für die Flöte

wurde in 17 neuen Werken und Werkchen gesorgt, 7 weniger als in der letzten Berechnung, worüber sich Niemand wundern wird. Die Hauptkomponisten blieben die bekannten: von *T. Berbiguier* wurden gedruckt 10 kleine Prelodien, Op. 138, als erstes Supplement zur Flötenschule, die als Op. 140 erschienen ist; — von *A. B. Fürstenau* les Délices de l'Opéra, Oeuv. 126; — *Ch. Nicholson* Fantasie über zwei englische Themen, mit Pianoforte; — *Tulou* Fantasie, Op. 78.

Für die übrigen Blasinstrumente

mehren sich die neuen Ausgaben wieder etwas. Die erste Uebersicht d. J. hatte gar nichts aufzuweisen, die vorige 11, und die jetzige 13 neue Ausgaben. Unter den jetzigen finden sich Czakan, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Posaune bedacht, wenn auch meist nur in Kleinigkeiten und Arrangements. Hervorzuheben sind: von *Ferd. David* introd. et Variat. sur un thème de Franz Schubert pour Clarinette av. acc. de Pianoforte, Oeuv. 8; — von *C. Dittrich* Variazionen für 2 Klarinetten mit Orchesterbegleitung.

Die *Guitarre* hat 10 Werkchen, zwar 3 mehr als das vorige Mal, aber nur Kleinigkeiten und Arrangirtes erhalten.

Die *Harfe* hat sich nur eines einzigen Arrangements in Verbindung mit dem Pianoforte zu erfreuen, was wir unter den Werken für zwei Pianoforte anzeigen werden.

Für das Pianoforte

a) *mit Begleitung anderer Instrumente* sind 43 neue Lieferungen der Welt übergeben worden, also 4 Nummern mehr als im vorigen Abschlusse. Am bemerkens-

werthesten sind *Hummel's* Oeuvres posth.; — *H. Bertini's* drittes Sextett, Op. 90 (von diesem und dem vierten wird nächstens gesprochen, wie von *C. G. Reissigers* zwölftem Trio, Op. 137); — von unserm *Mozart* wurden neu aufgelegt 4 Sonaten mit Violine und Violoncell in B, C, E und G; ferner 6 Sonaten mit Violine und 4 Favorit-Sonaten. Von *H. Herz* sind 4 Ausgaben dabei, aber 3 arrangirte. — b) *für 2 Pianoforte* sind diesmal 5 Auflagen bekannt gemacht worden. Eigens dafür geschrieben ist ein Rondo mit Einleitung von J. N. Hummel, No. 5 der Oeuv. posth., und ein gr. Duo du Couronnement, Oeuv. 140, von *H. Herz*, dasselbe Werk, was von Th. Labarre für eine Harfe mit einem Pianoforte bearbeitet worden ist. Das Uebrige ist Arrangirtes, nämlich: Auswahl der vorzüglichsten Tonwerke von *W. A. Mozart*, und zwar die G moll-Sinfonie und aus dem Don Juan. Dass diese Rubrik nicht immer bedacht werden kann, liegt in der Natur der Sache. — c) *Vierhändiges*, worunter immer viel Arrangirtes ist, z. B. aus *Haydn's* Schöpfung von *C. Czerny*; Op. 60 und 66 von *H. Herz*; *L. Spohr's* Duo concert. pour Pianoforte et Violon; von *Beethoven* die Fantasie für Orchester und Pianoforte, dann der Marsch und Chor zu „die Ruinen von Athen." Das Beste für 4 Hände Erfundene wird besonders angezeigt. Im Ganzen empfingen die Liebhaber diesmal 43 mannichfaltige Ausgaben und 5 *Ouverturen*, also 4 Hefte weniger als im vorigen Vierteljahre. — d) *Zweihändiges*, über dessen Ergibigkeit wir seit lange nicht klagen können, diesmal nicht im Geringsten; wir haben einen Vorrath von Werken und Werkchen erhalten, welcher unsere vorige Berechnung um 23 Nummern übersteigt und uns eine Auswahl unter 133 Ausgaben lässt, von denen manche einige Hefte zählen. Die meisten bekannten Komponisten fahren fleissig fort und mancher neue gesellt sich ihnen bei, z. B. *Alex. Dreyschock*, von welchem Mehreres herausgegeben worden ist; *L. Lacombe* mit seinem ersten Druckwerke: Sonate fantastique etc.; *Fr. Kalkbrenner* hat uns unter Anderm 25 neue Etüden, Op. 143, und *Liszt* 24 Etüden gegeben; die Sammlung der alten Werke von *Dom. Scarlatti* ist bis zur 12. Lieferung (mit) vorgeschritten u. s. w. Da das Vorzüglichste hier besprochen wird, wollen wir uns bei Titelangaben nicht länger aufhalten. — Die Lust zu *Variazionen* scheint ein wenig abzunehmen, was auch nicht übel ist. Wir empfingen diesmal 17 Hefte und in jedem früheren Vierteljahre 20; also immer noch genug. — *Ouverturen* gerade so viele als in der vorigen Uebersicht, also 6. — *Märsche* dagegen füllen 16 Hefte, während wir im Vorigen nur 8 zählten. — *Tänze* sind von 94 Heften auf 80 gesunken, stehen also immer noch gut. — Von *Lehrbüchern* haben wir zu melden, dass *J. N. Hummel's* zweite Auflage der Anweisung zum Pianofortespiel mit der 20. Lieferung vollendet worden ist; *C. Czerny's* vollständige theoretisch-praktische Pianofortеschule, Op. 500, den zweiten Theil begonnen hat; die Klavierschule von *H. Herz*, Op. 100, ist bis zur 6. Lieferung vorgeschritten.

Die *Physharmonika* hat 2 Werkchen von *G. Lickl* erhalten.

Für die Orgel

haben sich die Ausgaben gegen die vorige Zählung verdoppelt; es sind diesmal 12 Hefte erschienen. Man kann sich denken, dass Fortsetzungen der theoretisch-praktischen Anleitung von *Rinck*, bis zur 12. Lieferung mit, und des Museums, 7r Jahrg., Heft 3, dabei sein werden. Von dem unermüdlichen und beliebten *Rinck* ist auch noch eine neue Reihe von Studien für das Choralspiel, als erstes Supplement, erstes Heft, eröffnet worden; ferner: „Die drei ersten Monate auf der Orgel, eigens komponirt, als eine leichte Einleitung, dieses erhabene Instrument spielen zu lernen, Op. 121." Endlich ist auch noch eine Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18 Jahrhunderts von *Franz Commer* besorgt worden.

Gesangwerke für die Kirche

erschienen 22, von denen die wichtigsten bereits besprochen wurden; den noch nicht genannten werden wir unsere Aufmerksamkeit zuwenden, sobald man es wünscht. Es sind ihrer also 6 weniger, als im vorigen Vierteljahre.

Die neuere Art der Konzertgesänge

mit Begleitung des Pianoforte und eines Blas- oder eines Streich-Instruments für eine Singstimme hat 4 Nummern erhalten, unter Andern Op. 38 von *H. Proch*. Eine bedeutende Anzahl solcher Hefte wurde noch nicht geliefert; das vorige Mal hatten wir 6 anzugeben. Zu Einmischungen in grösseren Konzerten sind sie so zweckmässig, als z. B. karakteristische Etüden für das Pianoforte und andere Bravoursätze ohne Begleitung. Nur wäre es nicht vortheilhaft, wenn sie grössere Werke mit Begleitung des Orchesters so verdrängten, wie es das Solospiel des Pianoforte manchmal schon gethan hat. Wo grössere Mittel vorhanden sind, wünscht man mit Recht sie auch gebraucht zu sehen.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung

mehren sich fortwährend; anstatt der vorigen 30 erhielten wir diesmal 44 Sammlungen. Darunter sind 3 Duetten mit Pianoforte, Op. 11, von *Johanna Mathieux*; — 3 Duetten, Op. 37, von *Fr. A. Reissiger*; — von *Bonck*, Op. 30; — von *Alex. Dreyschock*, Op. 6; — von *Fr. Silcher* 12 Volkslieder, gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt, Op. 31, Heft 6 u. s. w. Die übrigen vorzüglichsten sind bereits besprochen.

Opernmusik mit Pianoforte-Begleitung,

über welche die in der vorigen Uebersicht gegebene Bemerkung fast ohne Ausnahme gilt, erhielten wir in 29 neuen Druckwerken. Dabei sind an vollständigen Klavierauszügen: *J. Dessauer's* schon besprochene Oper; von *Fr. Rücken* „Die Flucht nach der Schweiz" in 2 Aufzügen; — 3 von *Donizetti* als: Anna Bolena; Betly, Melodr. giocoso in 2 Akten, und ein anderes der Art: Il Campanello in einem Akt; — von *Onslow* „Guise" in 3 Aufzügen; — von *H. Proch* „Gold und Schönheit," Zauberspiel; — von *A. Adam* „Regine," komische Oper in 2 Akten; — von *A. Thomas* „Der Blumen-

korb," komische Oper in einem Akt (noch nicht ganz vollendet); — eine neue Ausgabe von *Beethoven's* Fidelio.

Für eine Singstimme,

meist mit Begleitung des Pianoforte, nur wenige mit der Begleitung der Guitarre, welche der Genauigkeit wegen immer besonders angegeben werden. Für das letzte Hilfsinstrument wurden diesmal 10 Hefte gedruckt, für das herrschende 113, also zusammen 123, wieder 13 mehr, als im vorigen Vierteljahre. Darunter befinden sich neue Ausgaben von *Beethoven's* und *Gluck's* Gesängen. Neu haben gestenert *C. Hetsch*, *L. Kleinwächter* und *v. Lehmann*, schon besprochen; dazu fast alle in jetziger Zeit viel genannte Männer, auch *Fr. Silcher* Volksmelodieen, Op. 30, Heft 3. — An *Lehrbüchern des Gesanges* wurden wir um 11 Werke meist kurzer Art reicher; eine kurze Anweisung von *G. Anding*; — von *Banderali* 24 Vocalises; — von *Fr. Curschmann* 6 Solfeggien für Sopran und Tenor, Op. 20, Heft 1; — von *H. Th. Hoffmann* methodischer Leitfaden für den ersten Gesangsunterricht in Elementarschulen; — *J. G. Schugt* Hilfsbuch in Schulen und zum Selbstunterricht. In Fragen und Antworten; — *J. E. Wiedemann* kurzer Leitfaden für Volksschulen; — *G. B. Rubini* 12 leçons de Chant moderne pour voix de Tenor ou Soprano av. Pianof.; — *E. Richter* Unterrichtlich geordnete Sammlung von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen, Liedern, Canons und Chorälen für Volksschulen, erste Abtheilung. — Das Werk von *Mannstein* wird nächstens besprochen.

Theoretische Werke

zusammen 18, also 13 mehr als im vorigen Vierteljahre. Freilich sind auch Kleinigkeiten darunter, deren kleinste das „Kleine Noten-ABC zum Gebrauch beim ersten Unterricht in der Musik von *Ludw. Fernow*" (Preis 3 Gr.) ist. Als Geschenk für Kinder ist die niedliche Ausgabe doch wohl Manchem vortheilhaft. Namhaft machen wir: *Cäcilia*, 80s Heft; — *K. C. F. Krause*: Anfangsgründe der allgemeinen Theorie der Musik nach Grundsätzen der Wesenlehre; — *D. G. Türk*, von den wichtigsten Pflichten eines Organisten, neu bearbeitet von *Naue*; — *Gustav Schilling*, allgemeine Generalbasslehre, 2s Heft — und Polyphonomos, 3e und 4e Lieferung. — Ueber das Oratorium „Paulus" von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* zum näheren Verständniss dieses Meisterwerks (4 Gr.; — Wörterbuch der in der Musik gebräuchlichen italienischen Wörter und Redensarten (9 Bir.); — *J. F. v. Mosel's* Schrift über die Originalpartitur des Requiem von Mozart haben wir unsern Lesern ausführlich mitgetheilt, wie sie aus der Presse kam, und *C. F. Becker's* neueste Literaturbücher werden wir nächstens anzeigen. — An diese reihen sich noch 2 Opernextbücher: Die Figurantin, oder Liebe und Tanz, komische Oper von Scribe und Dupin, bearbeitet vom Freiherrn *v. Lichtenstein*; — Regine oder zwei Nächte, komische Oper von Scribe, bearbeitet vom Freiherrn *v. Lichtenstein*.

In diesem dritten Vierteljahre haben wir also erhalten:

Für Orchester	29	Werke
- Violine	37	—
- Violoncell	7	—
- Flöte	17	—
- die übrigen Blasinstrumente	13	—
- Guitarre	10	—
- Harfe mit Pianoforte	1	—
- Pianoforte	365	—
- Physharmonika	2	—
- Orgel	12	—
- Kirchengesang	22	—
- Konzertgesang	4	—
- mehrstimmigen Gesang	44	—
- Opergesang	29	—
- einstimmigen Gesang	123	—
- Singübungen	11	—
- Theorie u. s. w.	20	—
Zusammen:	746	Werke.

Da sich nun die Summe des ersten Vierteljahres auf 539 belief und die Summe des zweiten auf 680 Werke: so ha man uns in diesen drei Vierteljahren in wachsenden Verhältnissen mit 1965 Werken gesegnet.

Gottfried Rieger

Theoretisch-practische Anleitung die Generalbass- und Harmonielehre in sechs Monathen gründlich und leicht zu erlernen. Brünn, 1839. In Commission bei Seidel und. Comp. S. 109 in 8.

Dem immer noch rührigen und nützlich thätigen 75jährigen Greise, dem die Tonkunst manche tüchtige Komposizion für die Kirche, das Theater und Konzert, Mähren aber namentlich eine gute Förderung der Musik verdankt, unsere Hochachtung. Hat er auch das Amt eines Theaterdirektors in Brünn seiner vorgerückten Jahre wegen niedergelegt, so wirkt er doch immer fort als Kapelldirektor und vorzüglich als befugter Generalbass- und Harmonielehrer sehr segensreich. Sein kurzes, schlicht hingestelltes und deutliches Werkchen wird Vielen das Studium der Harmonie erleichtern. Der für die Kunst redlich sorgende Mann sagt in der Vorrede von seiner Schrift selbst: „Männer vom Fache werden finden, dass ich zwar nichts Neues bringe, das aber, was ich geliefert habe, sorgfältig gesammelt, wohl begründet, erschöpfend und gemeinnützlich sein dürfte." — In den Vorausschickungen wird ganz kurz von den musikalischen Noten, Schlüsseln, den verschiedenen Oktaven, Vorzeichnungen und Tonleitern gesprochen. Im ersten Abschnitte S. 6: *vom Grundbegriffe des Generalbasses und den übrigen Verhältnissen*, als von den Intervallen überhaupt und insbesondere. Alles deutlich. Nur die Annahmen: „Es gibt keine kleine Quarte" und „die verminderte Sext kommt nur melodisch vor" können wir nicht unterschreiben. Hier sind beide:

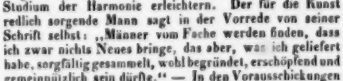

Die Molltonleiter will der Verfasser im Aufsteigen stets mit erhöheter 6 und 7 im Absteigen nach der Vorzeichnung genommen wissen. Die Mannichfaltigkeit im Aufsteigen wird aber doch gute Dienste thun. Jedes an seinem Orte. — Der zweite Abschnitt *von der Dreiklangsharmonie* S. 12. Von der Bezifferung heisst es zweckmässig: „Das erste Erforderniss hierbei ist Deutlichkeit und die Vermeidung alles Ueberflüssigen in dem Zifferansatze.“ Es folgen mehrere Notenbeispiele, die Verbindung der Dreiklänge einzuüben, sowohl der wesentlichen als der zufälligen, und zwar in ihren Versetzungen und Lagen. — Dritter Abschnitt: *Von den Septimen.* S 38. Auch hier wird mehr durch Notenbeispiele als durch Auseinandersetzungen in Worten gelehrt, was nicht Wenige vorziehen. Von der kleinen oder sogenannt unterhaltenden Septime nimmt zwar der Herr Verfasser mit Recht an, sie soll in der Regel eine Tonstufe herabtreten: allein er dringt nicht so hart darauf, dass es unter allen Verhältnissen nothwendig geschehen müsse. Am deutlichsten beweisen dies seine eigenen Beispiele, wo er sie öfter, und sogar blos in harmonischen Fortschritten ohne durch eine rhythmische Figur dazu veranlasst zu sein, eine Stufe hinaufreten lässt, während eine andere Stimme die Auflösung übernimmt. Von einer Vorbereitung derselben ist gar nicht die Rede, was er dagegen für die hartklingend grosse Septime durchaus fordert, nicht weniger für die kleine Septime mit dem Dreiklange der grossen 3 und der kleinen 5 (*h, dis, f, a*), mit der kleinen 3 und kleinen 5 auf der zweiten Mollstufe, wogegen dieselbe Septime auf der siebenten Stufe der Dur-Tonleiter frei angeschlagen werden kann (warum? ist nicht gesagt und leuchtet nicht ein, am wenigsten da zugegeben wird, dass die letzte härter klingen soll), mit der kleinen 3 und reinen 5. Den verminderten Septakkorden wird freier Anschlag eingeräumt, wie gewöhnlich. — Septimenketten werden durchgehende Septimen genannt. — Vierter Abschnitt. *Von der Nonen-Harmonie.* S. 55. Der Verf. nimmt zunächst den Terz Quint-Nonenakkord und fordert hergebrachtermaassen Vorbereitung desselben und Auflösung eine Stufe abwärts. So ist denn freilich die None nichts anderes, als ein Vorhalt, und wird als zufällig angesehen, so dass sie stehen und wegbleiben kann, ohne dem Zusammenhange der Akkorde, also der Harmonie zu schaden; ja sie wäre dann sogar noch geringer, als manche andere Vorhalte, die wenigstens nicht überall wegbleiben können, ohne der Akkordverbindung Nachtheil zu bringen. Nach unserer Ansicht hängt die Fortschreitung der None nach unten oder nach oben von den Umständen ab; beide Bewegungen sind also frei, d. h. sie werden durch die Verhältnisse des folgenden Akkords bestimmt; ja die übermässige 9 schreitet weit öfter, wie alle übermässige Intervalle, nach oben fort u. s. w. — Fünfter Abschnitt. *Von den Sept-Nonen-Akkorden.* S. 62. Hier ist also zunächst von dem eigentlichen Fünfklange die Rede, worauf sogleich die Bemerkung folgt, man möge sich beim Generalbasse blos auf die Stammakkorde nach abgekürzter Art, nämlich ohne 5, beschränken, theils um die vielen Ziffern zu vermeiden, theils weil die Versetzungen nur mit getheilter Harmonie ausführbar sind. Die übrigen Nonenakkorde, z. B. der Quart - Quint - Nonenakkord und der Quart - Sext-Nonenakkord, sind unberührt geblieben. — Sechster Abschnitt. *Vom Undezimen-Akkorde.* S. 65. Auch dieser Akkord ist in diesem Abschnitte nur 4stimmig, nämlich mit irgend einem Dreiklange und der 11 behandelt, woraus sich das Uebergehen mancher Nonenakkorde durch die Versetzungen dieser onverbindung erklärt. Hier waltet gleichfalls nur der Vorhalt, und die Bezeichnung mit 4 ist in den meisten Fällen nicht nur das Gewöhnliche, sondern auch das Beste. — Im folgenden Abschnitte S. 71 wird er 5stimmig, durch Uebergehung der 7, mit 9 und 11 zum Dreiklange dargestellt und ist auch so nichts anders als ein doppelter Vorhalt. Desgleichen wird S. 74 der Undezimen-Sept-Akkord behandelt, aber weichen desselbe zu bemerken ist. S. 77 vom *Terzdezimen-Akkorde*, alle als zufällige, nicht wesentliche Dissonanzen, wie in der Ordnung. In vielen Fällen kann man dieser Weitläufigkeiten überhoben sein. Nur wo es unumgänglich nothwendig ist, mit den Zifferbezeichnungen über die Dezime hinauszugehen, setze man höhere Zahlen, sonst bleibe man bei den einfachen. — S. 90 von *Schlussfällen*, *Trugschlüssen* und *Kadenzen*, das Bekannte ganz kurz.— Im eilften Abschnitte wird der *Harmonieengang in den Tonleitern* in allen drei Lagen der Oberstimme gezeigt, erst ohne, dann mit Septimen; hernach die Harmonisirung der chromatischen Skala. — Der zwölfte Abschnitt S. 88 bringt die *Mehrdeutigkeit*, die dadurch entsteht, dass man sich das Haupttonerscheidungs-Intervall oder einige hier mit Erhöhungs-, ein anderes Mal mit Erniedrigungszeichen denkt und also auch schreibt, wodurch freilich andere Fortschreitungen entstehen. — S. 94 Anhang, vom *Modutiren*. Die Beispiele sind hier besonders reichlich. — Man sieht, das Buch ist mehr praktischer als theoretischer Art, gibt das Nothwendige übersichtlich und wird daher ohne Zweifel Vielen nützlich sein und seinen Zweck, den wir gleich anfangs mit den Worten des Herrn Verfassers andeuteten, wohl erreichen. Einige Druckfehler beliebe der Lehrer vor dem Gebrauche zu berichtigen.

Für Orgel.

Neun ausgeführte Choräle in neun verschiedenen Formen komponirt von *C. G. Höpner.* Op. 10. Dresden und Leipzig, bei Arnold. Preis 1 Thlr.

No. 1. Gott ist mein Lied, aus A dur; Vorspiel, in dessen Mitte die linke Hand die Choralmelodie ausführt zur Umspielung der rechten Hand und des Pedals, Alles in nicht ungewöhnter Weise. Ueber jeder Nummer sind die Ausführungsstimmen genau angezeigt. No. 2. Wach auf mein Herz und singe. Die Choralmelodie ist in das Pedal gelegt; die linke Hand figurirt in fortlaufenden Sechzehntheilen auf dem ersten Manuale bis an's Ende. Man verbessere vorher die drei auf einem eingelegten Blättchen angezeigten Druckfehler. No. 3. Mir nach, spricht Christus u. s. w., dreistimmig mit der Choralweise in der linken Hand, also wie ein Orgeltrio. No. 4. Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w., mit

vollem Werke und obligatem Pedale, wie hier immer; die Melodie in der rechten Hand, anfangs in halben Schlägen, in der Mitte in Vierteln, am Ende zu halben Taktnoten zurückkehrend. No. 5. Nun sich der Tag u. s. w., die Melodie im Pedale, die Mehrstimmigkeit in rhythmischen Abschnitten wechselnd und das Vierstimmige nicht überschreitend, dazu im Wechsel der Stimmen fugirt. No. 6. Vom Himmel hoch u. s. w., mit vollem Werke, die Melodie in Oktaven auf den Manualen herausgehoben. No. 7. Meine Lebenszeit verstreicht u. s. w., in D dur, $^4/_4$-Takt, ist uns unter allen diesen Nummern die eigenthümlichste und wirksamste. No. 8. Sei Lob und Ehr u. s. w. Anfangs wird die Melodie auf dem zweiten Manuale vorgetragen, von der rechten Hand auf dem ersten Manuale in der Quinte nachahmend wiederholt und durchgeführt, während das Pedal in Achteln figurirt. Dann übernimmt das Pedal den Choral zu voller Begleitung des ganzen Werkes, die linke Hand in Sechzehntheilen figurirend zu rhythmisirten Akkorden der rechten. Auch diese Bearbeitung zeichnet sich aus. No. 9. Eine feste Burg u. s. w. ist 4händig, so dass nur die erste Partie die eigentliche Bearbeitung, die zweite nur Akkordschläge hat. Es gehört eine Orgel mit drei Manualen zur Ausführung und ein geschickter Spieler, wie für die allermeisten Nummern.

Theomele.

Auswahl klassischer Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. aus älteren Cantaten, Oratorien u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte. Dritter Band. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. Preis 1 Thlr.

Unsere geehrten Leser kennen diese Sammlung, deren zweiter Band auserlesene christliche Lieder und Gesänge enthielt, oder mögen sich doch leicht, wenn ihnen christliche Gesänge am Herzen liegen, damit von Neuem bekannt machen; 1837 S. 67 finden sie die Ankündigung des vorigen Theiles dieser Anthologie. Der dritte Band greift nun in die künstlichere Musik und bringt uns grössere Werke eigentlicher Kirchenmusik oder konzertirender ausgearbeitetere Sätze von anerkannten Meistern. Dazwischen werden Choräle geliefert, auch einiges Liturgische. Die Introduction für das Pianoforte allein ist von Neukomm, in Uebereinkunft mit dem Verleger aufgenommen. Die grösseren Gesänge sind meist Händels Werken entnommen; man erhält von diesem Oratorienmeister wenigstens 15 Nummern bald für eine, bald für 2 Stimmen und für Chor. Die übrigen Meister stehen ihm würdig zur Seite, jeder in seiner Weise, z. B. Haydn, Graun, Pergolese u. s. w. Von den Neueren nennen wir Neukomm, J. P. Schmidt und Clasing. — Die Choräle sind immer 4stimmig auf zwei Liniensystemen gesetzt, z. B. von Polyander, A. Dreese, Joh. Crüger und mehrere von Ungenannten. Nur in dem alttestschen Chorale: Gelobet seist Du, Jesus Christ! haben wir eine einzige Akkordstellung gefunden, die zwar nicht unter die falschen gezählt werden kann, da sie nur den vorhergegangenen Akkord in einer andern Lage gleich sprunghafter Art zweier Stimmen wiederholt, aber doch nicht Wenigen ohne Noth zu gleichförmig ertönen möchte. Das für häusliche Erbauung sehr empfehlenswerthe Werk liefert auf 104 Seiten in gross Querquart 46 Nummern zu billigem Preise, welcher auch für solche Sammlungen leicht zu stellen ist und daher immer gestellt werden sollte.

Fünfstimmige Cantus-Firmus-Chöre

über einige der beliebtesten Choralmelodien des Zürcherischen Gesangbuches von *Joh. Ulrich Wehrli.* Partitur und Stimmen. Zürich, bei Orell, Füssli u. C.

Die erste Stimme führt in langen Noten (halbe und ganze Takte) den einfachen Choral; die vier andern Singstimmen des natürlichen Chores figuriren dazu meist in Vierteln oder Achteln, selten nur in einigen eingestreuten Sechzehntheilen auf eine echt kirchliche, jedem Ohre klingende Weise, in Nachahmungen und wechselnden Einsätzen unter sich, wie sie dem guten Eindrucke auf das Ungesuchteste frommen. Die ganze Behandlung ist sehr gut, ohne alle Ueberladung und in einem Geschmacke, der überall ansprechen wird, sowohl um der leichten Verständlichkeit als um der gesunden und vom Gewohnten nicht zu weit sich entfernenden Ausschmückung willen. Diese vom Chore figurirten Choräle sind also allen evangelischen Kirchen bestens zu empfehlen, am vorzüglichsten den reformirten und namentlich den Schweizergemeinden, weil ihnen die Melodieen, die zum Grunde gelegt wurden, geläufig und durch Gewöhnung geheiligter sein müssen, als den lutherschen Gemeinden, denen andere Choralweisen eigenthümlich sind. Dennoch sind wir gewiss, dass diese Gaben auch den letztgenannten Gemeinden erbaulich sein werden. Vor Allem rathen wir zu starker Besetzung der Stimme, die den Cantus firmus ausführt, damit er sich zum Gesange des figurirten Chores deutlich hervorhebe. Die Harmonisirung ist geordnet, rein und gewandt: nur zuweilen tritt das Fünfstimmige in ein Vierstimmiges, was leicht zu vermeiden gewesen wäre. Man weiss, dass man jetzt selten auf eine solche konsequente Stimmenführung achtet, und dass äusserst selten ein Anstoss daran genommen wird. Dennoch würde es z. B. besser und wirksamer sein, wenn der Herr Verfasser gleich im ersten Chorale: „Nach einer Prüfung kurzer Tage" im letzten Takte der zweiten Klammer im Alte den Leiteton *e* nicht verdoppelt und dafür *è* genommen hätte: der cantus firmus, welcher *è* aushält, würde sich zuverlässig dadurch heller und bestimmter hervorheben. Allerdings sind es Kleinigkeiten, die wir nicht weiter berühren, als zwei Töne des Tenors und Basses am Ende dieses Chorals: aber sie wirken und dürften darum nicht für gar zu klein angesehen werden. Jedenfalls hat der Verfasser diese geringen, leicht für die Zukunft zu befriedigenden Wünsche für ein Zeugniss zu halten, mit welchem Vergnügen wir seine nützlichen und tüchtigen Arbeiten bis in's Kleinste durchgesehen haben. Um so mehr wird das Publikum Ursache haben, darauf zu achten, da nur Etwas von uns gewünscht wird, was in der Regel Niemanden mehr auffällt.

Von demselben Verfasser und in derselben Verlagshandlung sind noch erschienen:

Dreistimmige Gesänge für die reifere Jugend. Drittes Heft.

Die drei Stimmen sind in der Partitur auf zwei zusammengeklammerten Liniensystemen gedruckt, wie in den früher besprochenen Heften. Diese neue Sammlung enthält 12 Lieder, die Texte passend gewählt, meist schon bekannte Dichtungen; die Melodieen ungesucht, die Harmonisirung und Stimmenführung eben so schlicht, dabei mannichfach genug. Dass zuweilen eine Stimme die Textworte nicht vollständig dem Sinne und Zusammenhange nach erhält, ist nicht zu empfehlen. Für verschiedenen Einsatz einer Stimme gegen die beiden andern ist reichlich gesorgt. Dafür werden auch die Meisten sowohl das Nützliche als das besonders Gefällige dieser Weisen finden. Von einer Seite ist auch diese Behandlungsart für diesmal schon gut, von der andern dem Liede in so häufiger Festhaltung doch nicht ganz vortheilhaft; das Wesentliche melodischer Erfindung und die schlichte Anschmiegung an das innere Leben dürften im Ganzen dabei mehr verlieren als gewinnen, wenn jener Gebrauch zu oft wiederkehrte. Diese Erinnerung ist also mehr für des Verfassers künftige Bekanntmachungen, als für die eben vorhandenen, deren Texte nicht so tiefer oder inniger Natur sind, dass sie nicht auch eine solche gemischte Behandlung, wenigstens grösstentheils, sich gefallen lassen sollten. Wir wollen nur durch diese Bemerkung möglichst verhüten, dass diese zwischen dem eigentlichen Liede und der Motette u. dergl. stehende Gesangführung nicht für eine besondere Liedermanier oder gar für einen Vorzug angesehen werde, der nur für einige besondere Fälle als ein solcher sich geltend machen kann, im Allgemeinen aber, dafür gehalten und erstrebt, bald in's Widerspiel umschlagen müsste, weil wir dadurch eine reine, abgeschlossen einfache Schönheit der Gestaltung verlieren und eine Zwittergestalt, deren wir so schon zur Genüge besitzen oder erringen, mehr empfangen würden.

Orpheus, musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1840,

herausgegeben von *Aug. Schmidt.* Erster Jahrgang. Wien, bei Franz Riedel's Wittwe und Sohn. Leipzig, bei Liebeskind.

Ein sehr anziehendes, schön ausgestattetes und nützlich anregendes Unterhaltungsbuch, für dessen Gefälligkeit Herausgeber und Verleger nach besten Kräften, wir hoffen nicht ohne guten Erfolg, alles nur Mögliche gethan haben. Der Inhalt entspricht grösstentheils dem äussern Glanze. Gleich nach dem bunten Titelblatte erfreut uns *Louis Spohr's* in der letzten Zeit gezeichnetes und wohlgetroffenes Brustbild, dann der singende Orpheus, unter dem Schatten einer Baumgruppe sitzend, umgeben von einem Löwen, einem Lamme und einem Tiger, denen sich im Hintergrunde ein Hirsch zugesellt. Nach dem Weihungsgedicht an die kunstschützende Frau Erzherzogin Sophie beginnt eine biografische Skizze L. Spohr's in guter Kürze. Eine Erzählung „Fluch und Segen in der Kunst." Vier Akte nach dem Leben, von *Franz Dingelstedt* zeigt von reicher Erfahrung, heller Auffassung und bedeutender Gewandtheit des Verfassers in der Darstellung; sie ist in jeder Hinsicht trefflich. S. 5 bis 48. Musik, kleine Gedichte und ein längeres wechseln stets mit prosaischen Unterhaltungen. Die meisten dichterischen Gaben sind musikalisch. Wir reihen sie hier an einander nach der Folge. *Joh. Nep. Vogl* liefert einen Liederkranz unter dem Titel „Posthornklänge" in 8 Liedern, worauf 7 verschiedenartige von *O. L. B. Wolff* folgen. *Ant. X. Schurz* gibt einen kurzen Gesang, und Ritter *von Levitschnigg* „Die letzte Fee," romantischen Gedicht, das einzige lang ausgeführte. S. 83 bis 97; es ist die *Melodie*, welche die Alpner zur Bewahrung ihrer Freiheit, die Geliebte zu freudiger Aufopferung des Lebens für ihren Freund und den Sünder zur Busse entflammt. Ein Liedchen von *Karoline Leonhardt Lyser* wird zugegeben. Dann hören wir (die Erzählungen nehmen wir zusammen) *Joh. Gabr. Seidl's* Muse in 7 verschiedenen Gedichten, welche mit zu den besten gehören; sie sind leicht, ungezwungen und frisch, selbst die Nachbildung der cantilena fumigatoria ist gelungen. Weniger musikalisch, weit mehr beschreibend und folgernd ist das Gedicht „See und Land" von *Ernst* Freih. *v. Feuchtersleben*; etwas musikalischer „Das Lied" von *Karlopago*. Es ist aber vielleicht im Ganzen, besonders für musikalische Gedichte, besser, man greift den Lesern mit seinem Geschmacksurtheile nicht vor und macht sie nur auf die Mannichfaltigkeit der Gaben aufmerksam, was auch der folgende Dichter ohne Weiteres ganz unverholen ausspricht. Es ist *Franz Dingelstedt*, der gute Erzähler, welcher zu seinen 6 neuen Stücklein „Unterwegs" das Motto setzt: „Nicht kritischen Grillenfängern, Nur Musikern und Sängern." Nun könnte man zwar auch reimen: Nicht heller Tagsbeleuchtung, Nur wässriger Befeuchtung; es ist jedoch nicht unseres Amtes, und so gehen wir mit Vergnügen stumm vorüber und nennen noch 3 Balladen von *J. Nep. Vogl*; 3 Lieder von *Ludw. Aug. Frankl*, und verschiedene Stimmen von *F. Sauter*. Die 4 Gedichte von *Franz* Freih. *v. Schlechta* verschmähen gleichfalls das geharnischte Motto, das sie nicht nöthig haben, eben so wenig als die 3 Gedichte des Dr. *Franck*, welche auf „Die kleinen Sänger" den *Ant.* Ritter *v. Perger* folgen, mehr zum Lesen als zum Komponiren. Eine Romanze von *Otto Prechtler*, 6 verschiedene Gedichte von *Vincenz Zusner*, eins von *Ant. X. Schurz* und eins von *J. Nep. Vogl* beschliessen die Reihe der Gedichte, die, wie man sieht, verschiedenartig genug ist.

Wir fahren nun in der Reihe der Erzählungen fort. Nach der trefflichen Darstellung von *Franz Dingelstedt*, wahr und echt in sich, folgt eine Novelle von *Emanuel Straube* „Herr und Diener." Sie ist sehr unterhaltend; man wird sie mit Antheil lesen, sich erfreulich verwundern: wenn man aber daraus seine Geschichtskenntnisse erweitert glauben und einen tieferen Blick in das Seelenwesen des angeblichen Dieners gethan zu haben ver-

meinen wollte, würde man sich sehr irren. Es ist so in der Art der neuesten Novellen, die aus berühmten Männern machen, was ihnen gerade hübsch zu klingen scheint; eine Art, die zu weit geht, kurz, die einzige Erzählung, mit welcher wir, da sie selbst die Wahrscheinlichkeit verletzt und dem Karakter des berühmten Josephs etwas andichtet, was ihm gar nicht eigen war, nicht übereinstimmen. Dennoch sind wir gewiss, dass die Novelle ihre Freunde haben wird, denn die Manier ist Mode. — Weit lieber ist uns die historische Novelle „Giuseppe Tartini" von *Auguste Karol. Wenrich* S. 99 bis 119. Sie ist sehr unterhaltend, angenehm erzählt und gedichtet genug, doch so, dass sie das Wesen der geschichtlichen Personen nicht im Geringsten gefährdet. — S. 133 bis 155: Die Zaubergeige. Eine musikalische Paraphrase von *Aug. Schmidt*, ganz für unsere Kunstlage geeignet; zwar etwas überschwenglich, aber innerlich gesund und wirksam. Nur einen Ausbruch des Unmuthes theilen wir daraus mit: „O, warum habe ich nicht längst die Ueberzeugung gewonnen, dass auch das Leben in der Kunst eine fortwährende Täuschung, nur dem seine Lorbeer beut, der klug genug ist, dem Geschmacke der Menge zu huldigen? Wie konnte ich so lange in dem eitlen Wahne leben, als Einzelner mich der Masse entgegenstellen zu wollen!" Wie oft mag er nicht schon ausgesprochen worden sein? — S. 171 bis 248 Händel's Zorn und Flucht. Novelle von *Leopold Schefer*. Wer von unsern Lesern sollte nicht diesen Verfasser und seine Novellenweise kennen? Wir haben hier am wenigsten zu dem allgemein Bekannten noch etwas hinzuzusetzen; nur bemerken wollen wir, dass sein sonst zuweilen mitternächtlicher Gang sich hier in die Zeit wachsender Morgendämmerung versetzt, was Vielen um so erquicklicher sein dürfte. Dass man übrigens in keiner Novelle auf jedes einzelne Wort schwören kann, versteht sich eben so, wie dass man im Kernschritte solcher Verhandlungen viel auffallend Bemerkliches, Nachdenkliches und Aufregendes finden wird. Unter Anderm ist hier auch, da es der Gegenstand mit sich bringt, viel von Kritikern die Rede, über welche, gerade wie von ihnen selbst über Kunstwerke und Künstler, bereits manches Geschecute und manches Alberne herausgeschlagen worden ist. Ist in der Ordnung. Wer das Schwert zu seiner Braut macht, darf ihre Küsse nicht scheuen. Man glaubt die Kritik eine Schwester der Bellona, wie es scheint. Es ist nicht ihre rechte Familie. Jeder beweise, für wessen Kind *er* sie hält, und lasse Jedem seinen Glauben, der freilich jetzt sehr verschieden ausfallen muss, wenn das Schreien der Kinder und das Schimpfen der Waschweiber auch Kritiken heissen. Wir werden viel zu lachen erhalten, sobald das Unterscheiden wieder Mode sein wird. Hier ein paar Fallsätze aus der Erzählung: „Wie alle Kritiker gegen Alle zuletzt immer Unrecht behalten, so reden sie Wind! Aber sie bereiten auch den Herren „Allen," dem Volke, den Sinn, klären ihn auf, sagen ihm wenigstens, worauf es ankommt." — Ist der letzte Satz wahr, so ist der erste falsch; und ist der letzte falsch, so fragt es sich noch immer, von wannen der Wind kommt. — Ein anderer bedenklicher Satz, der Etlichen Kopfweh machen könnte, wenn der Herr des Kopfes nicht ausgegangen wäre, lautet so: „Kein wahrer Meister ohne Genie, aber viel herrliche Genie's ohne Meisterschaft. Selber der junge Kanarienvogel muss Kanarienschlag lernen von Vater und Mutter; beim Gimpel vergimpelt er und wird zum Kanarienrädel. Die grossten Genies sind immer die fleissigsten Schüler gewesen, sei es der Menschen, sei es der Natur." Kurz die Erzählung ist wörtlich von *Schefer*. — Die letzte Erzählung „*Ritter Gluck*" ist von einem Ungenannten, aber von einem Geschichtschreiber, nicht novellenartig, sondern ernst biografisch; der Darsteller nennt seine Quellen, berichtigt auch Einiges, z. B. dass Glück 1736 nach Italien von Wien aus gezogen, also in seinem 22., nicht im 17. Lebensjahre, wie es im Stuttgarter Lexikon heisst u. s. w. Man wird auch diese Erzählung sehr anziehend finden. Ein merkwürdiges Zeugniss, wie Teutschlands Süden seinen Norden mit sonderbaren Blicken anäugelt und gelegentlich anzüngelt, mögen wir nicht übergehen: „Nur ein Theil von Teutschland liess ihm (Gluck) nicht volle Gerechtigkeit widerfahren. Jener Hauch der Missgunst (?) aus Norden, der die Produkte Süddeutschlands, zumal die österreichischen (!) meistens unfreundlich und frostig anzunehmen pflegt, traf auch Gluck." — Erstlich ist Forkel nicht der Norden, wo Glucks Opern noch blühen, weit mehr als im Süden; zweitens mögen Mozarts und Beethovens Geister Teutschlands Süd und Nord richten, und drittens meinen wir, wäre es besser, den eigenen Schaden Benjamins menschenfreundlich zu heilen, als seinen Bruder einseitig und verjährt grundlos zu verklagen. Und dennoch sagt der Norden, der Süden in Wien hat seine Sache diesmal gut gemacht. Es ist sehr viel Abwechselung in dem Buche. — Auch die musikalischen Beilagen, die im Werke vertheilt, meist durchkomponirt, alle mit Pianofortebegleitung gegeben worden, sind von Männern geliefert, die gewiss Jeder mit Freuden neben einander sieht. Man sehe die Reihe selbst:

Thränenfrucht, Ballade von *Th. Hersenstrom*, Musik von *Conradin Kreutzer*, Kapellmeister des Hoftheaters in Wien.

Erinnerungen, von *J. N. Vogl*, Musik von *P. Lindpaintner*, Kapellmeister in Stuttgart.

An den Sonnenschein, von *R. Reinick*, Musik von *H. Marschner*, Kapellmeister in Hannover.

Lied von *Victor Hugo*, verteutscht von *C. Dräxler-Manfred*, Musik von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*, ein kurzer zweistimmiger Chor von sechs bis acht Sopranstimmen.

Der Cikos, Ballade von *J. N. Vogl*, Musik von *Adolph Müller*, Kapellmeister des privilegirten Theaters an der Wien.

Verlust, von *W. Zimmermann*, Musik von *Louis Spohr*, Hofkapellmeister in Cassel.

Das Vaterhaus, von *F. Prauer*, Musik von *Wolfram*.

Bei einem solchen Vereine musikalisch geltender und gebildeter Männer wird nun Süd und Nord unsers gemeinschaftlichen Vaterlandes recht wohl thun, wenn beide ohne Vorurtheil die mitgetheilten Gaben bestens durch-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Julius. *№. XVIII.* 1802.

Musikalische Ankündigung.

Bey den grösseren Fortschritten, den die ausübende Tonkunst, besonders in der Instrumentalmusik seit den beyden letztern Jahrzehenden gemacht hat, wird doch das Studium der Harmonie von vielen praktischen Musikern, und selbst von manchen Komponisten und Organisten nachtheiliger Weise immer mehr hintangesetzt. Ob es zwar an gründlichen Lehrbüchern dieser Art, um durch dieselben seine Einsichten zu erweitern oder zu berichtigen, nicht fehlt: so habe ich dennoch sehr oft den Einwurf machen hören, dass bekannte Anweisungen theils zu weitschweifig, theils auch noch hin und wieder zu dunkel und schwierig wären, um dadurch jeden Zweck zu erreichen.

Da nun das Studium der Harmonie seit mehr als 30 Jahren meine Lieblingsbeschäftigung in den Stunden meiner Musse gewesen ist, und ich zugleich vor geraumer Zeit über eben diesen Gegenstand mit mehrern in diesem Fach vorzüglich sich auszeichnenden Männern korrespondirt habe, und auch ihres mir schätzbaren Beyfalls in Ansehung des Erfolgs meiner Bemühungen manche Dunkelheiten in einigen Theilen dieser Wissenschaft aufgehellt, und dadurch die etwannigen Schwierigkeiten aus dem Wege geräumt zu haben, versichert worden bin: so habe ich demnächst mich entschlossen, ein kleines, in gedrängter Kürze geschriebenes Werk, unter dem Titel:

Versuch einer erleichterten Anweisung in den Grundsätzen der Harmonie

mit mehrern Uebungsexempeln in der Königl. Buch- und Notendruckerey sel. Grassers Erben und Barth in Breslau auf Michaelis dieses Jahres herauszugeben, wenn ich, wie ich hoffe, durch eine hinlängliche Anzahl von Pränumeranten gedeckt werde. Ich biete daher allen denjenigen, welche die Grundsätze der Harmonie oder den Generalbass systematisch erlernen, oder sich hierin noch mehr befestigen wollen, das Exemplar um den Preis von 12 Gr. an, worauf bis Ende August d. J. so wohl bey mir selbst, als in der Notendruckerey bey Grassers sel. Erben und Barth in Breslau, desgleichen in der neuen Commissionshandlung in Glatz pränumerirt werden kann. Mit dem Druck desselben wird alsdann sogleich angefangen, und nach Beendigung desselben denen resp. Interessenten bald nach Michaelis zugesendet werden. Wer neun Exemplare nimmt, soll das zehnte frey erhalten.

Schweidnitz, den 25sten April 1802.

Gottlieb Rohleder,
Kantor bey der Ev. Friedenskirche daselbst.

Der Beyfall, den meine im verwichenen Carneval in Schwerin aufgeführte Ballet-Musik, **Oberon**, zu finden das Glück hatte, veranlasst mich, einen **vollständigen Klavierauszug** davon — **mit einigen neuen Sätzen vermehrt** — herauszugeben. Derselbe wird Ende August d. J. bey Herrn Böhme in Hamburg sauber gestochen erscheinen. Diejenigen Liebhaber der Tonkunst, welche vor Ende August **Einen Thaler** in Golde darauf vorausbezahlen, erhalten die ersten Abdrücke: der nachherige Preis wird erhöht, und es werden überhaupt nur wenige Abdrücke über die bestellte Anzahl veranstaltet werden.

Hamburg, im Junymonat 1802.

Friedrich Heine,
Herzogl. Mecklenburg-Schwerinischer Kammermusikus.

Anzeige von Holz-Instrumenten.

Endesunterzeichneter giebt sich hiermit die Ehre, dem musikalischen Publikum und auch den mit Holzinstrumenten handelnden Freunden gebührend anzuzeigen: dass er ohnlängst die sämmtlichen Maschinenwerke, nebst den vollständigen Werkzeugen und ganzen Vorrath des im vorigen Jahr allhier verstorbenen allgemein sehr geschätzt gewesenen musikalischen Instrumentenmachers Herrn Johann Friedrich Engel-

singen und durchspielen, dabei sich ganz zwang- und kummerlos aufrichtig und ohne Falsch, jeder nach seinem eigenthümlichen Geschmacke selbst sagen, was ihm mehr oder minder in die Seele gesungen ist. Wir für unsern Theil finden aus Nord und Süd recht vorzügliche, lebensvolle Stücke darunter und sind gewiss, dass sie Jeder herausbört, wer nur will, denn ihre Fassung ist nicht schwer. — Ausser dem Inhaltsblatt zur bequemen Auffindung jedes Einzelnen ist noch ein Blatt eines *alphabetischen Verzeichnisses der bis in das vorige Jahrhundert bekannten musikalischen Instrumente, als Beitrag zur Geschichte der Musik*, hinzugefügt. Das ist ebenfalls recht dankenswerth und würde es noch mehr werden, wenn in der Folge die Beschreibungen dieser Instrumente ausführlicher und genauer geliefert würden zum Nutzen der Geschichte - denn wir hoffen auf Fortsetzung dieses Unternehmens, die dasselbe verdient. Man kann seinen Musik-liebenden Freunden und Freundinnen, die nicht allein gern singen und spielen, sondern auch gern lesen (was freilich nicht überall leidenschaftlich getrieben wird), in der That kein angenehmeres Weihnachts- oder Neujahrsgeschenk machen, oder sich ihnen an irgend einem feierlichen Tage besser empfehlen, als mit diesem empfehlenswerthen Orpheus, dem wir guten Eingang wünschen.

Nachrichten.

Berlin, den 5. Oktober 1839. Wenn gleich keine neuen Opern im Laufe des heitern Septembers hier zur Aufführung gelangten, und besonders das Repertoir der königlichen Bühne sich mit alleiniger Ausnahme der neu einstudirten, alteren Operette: „Der Zweikampf" (Le Pré aux Clercs) von Herold, sehr einförmig gestaltete, so gewährten doch einige Kunstleistungen, vorzüglich die Opernvorstellungen des Königsstädtischen Theaters, abwechselnde, theilweise auch werthvolle Unterhaltung. Herr *Maximilian Stark* aus Pesth produzirte sich drei Mal im königlichen Theater als Baritonist und Sopransänger von selten so gut ausgebildetem Falsett, in einzelnen Gesängen, als Arien von Bellini, einer Romanze: „Das treue Weib" von Chelard, der Cavatine aus Robert der Teufel: „Gnade, Gnade," einem Alemannischen Volksliede, zuletzt auch in dem Duett aus Norma mit Dem. Hedwig Schulze als Adalgisa, mit vielem Beifall des Publikums, in welchen die unbefangene Kritik insofern freilich nicht unbedingt einstimmen kann, als solche, gegen die Naturgesetze ankämpfende Kunstleistungen, auch noch so gelungen ausgeführt, immer einen widerstrebenden Eindruck bewirken, auch eher in geselligen Kreisen, als auf der grossen, höherer Kunst geweiheten Opernbühne zulässig sind. Herr Stark leistet indess in seiner Weise wirklich über Erwarten viel, da seine künstliche Sopranstimme oft der natürlichen sehr ähnlich klingt. Dem bescheidenen Sänger, der auch eine kräftige Baritonstimme besitzt, ist eine baldige fixirte Anstellung zu wünschen, damit er bei Zeiten den Broterwerb durch den erkünstelten Sopran aufgeben könne, ehe die natürliche Stimme verloren geht. Herr Stark ist von hier nach Breslau gereist, und beabsichtigt, sich nach St. Petersburg zu begeben. — In den wiederholten Vorstellungen des „Schwur's," Postillon's von Lonjumeau, der „Gesandtin" (in welcher Oper unser geschätzter Bader wieder auftrat), des „Schwarzen Domino" u. s. w., glänzte Dem. Löwe auf's Neue durch ihre Kunstfertigkeit und geniale, wenn gleich zuweilen exzentrische Auffassung reich bevirter Gesangspartieen. Eine etwas herbe Kritik in der Vossischen Zeitung veranlasste polemische Erwiderungen, welche selten zum Heile der Kunst gereichen, die Parteien erbittern, und vielleicht für das dadurch gelangweilte Publikum den Verlust der disgustirten Sängerin zur Folge haben können. Allerdings wird der Enthusiasmus für die Person oft mit der Kunstleistung verwechselt, es bilden sich Oppositionen der Verehrer einer andern Sängerin, die Unbefangenen verhalten sich ruhig, und die Kritik hat daher die Pflicht, wahr und motivirt neben den Vorzügen auch die Mängel einer Kunstleistung abzuwägen. Nur geschehe dies stets ohne Verletzung und völlig parteilos! — Der herzoglich braunschweigische Hofsänger Herr *Cramolini* hat bis jetzt den Roger in Auber's „Maurer" und den Italiener Cantarelli im „Zweikampf" mit allgemeinem Beifall dargestellt, welchen seine Gewandtheit und der gute natürliche Gesang auch verdient. Die Leistungen der königl. Oper sind hiermit zu Ende. — Mehr traten die Opernvorstellungen des Königsstädtischen Theaters hervor, welches durch die Gastrollen der Dem. *Ehnes*, als Amina, Adalgisa, Elvira in den Puritanern, Mathilde in Rossini's Wilhelm Tell, Norma u. s. w., wie durch die Debüt's des an die Stelle des abgegangenen Baritonisten Ecke engagirten tüchtigen Sängers Oberhoffer von königl. städtischen Theater zu Pesth, als Richard Forth, Tell, Belisar u. s. w. die Kunstfreunde der italienischen Oper anzog. Dem. Ehnes ist eine angenehme Erscheinung auf der Bühne, von empfehlendem Aeussern und im Besitz einer zwar nur schwachen, doch reinen und wohlklingenden Sopranstimme, von ziemlicher Beweglichkeit. Für den Raum dieser Bühne ist ihre Stimme stark genug, dagegen der Chor so übermässig stark singt, dass es oft wahrhaft ohrzerreissend wird. Auch das sonst tüchtige, sehr präzise Orchester begleitet häufig zu wenig diskret. Der erste Tenorist, Herr Dobrowsky, besitzt eine für Cantilene nicht ungeeignete, jedoch zu dünne Stimme und zu wenig Energie des, fast immer, süsslichen Vortrages. Dem. Hähnel und Herr von Kaler dagegen erfreuen durch Wohlklang und Fülle ihrer schönen Bruststimmen, wie durch Wahrheit des Ausdrucks alle Verehrer unverkünstelten Gesanges. — Die neuere Oper *Regine* von *Scribe* und *Adam* ist von so geringem Werth, dass es keines Details darüber bedarf. Auch ist solche bereits vom Repertoir verschwunden. — In der hiesigen Garnisonkirche wurde vom Herrn MD. *Julius Schneider* aufgeführt der Frühling und Sommer der „Jahreszeiten" und das Te Deum von J. Haydn. Dem. Löwe sang die schöne Sopran-Arie mit obligater Oboe mit Geschmack und Empfindung, ohne sich weitere Verzierungen, als ganz wohl hierher

gehörige Triller, zu gestatten. Die Herren Mantius und Böttcher trugen die Tenor- und Bass-Soli recht befriedigend vor. Die Chöre wurden vom Schneider'schen Gesanginstitut sicher, rein und ausdrucksvoll gesungen, und die königliche Kapelle exekutirte die reiche, anziehende Instrumentalbegleitung ganz vorzüglich. Schade nur, dass das schöne Werk nicht *ganz* in der Kirche zur Ausführung gelangen konnte, theils der Länge, theils des profanen Gedichts wegen. Wir hoffen solches indess nächsten Winter in den Konzerten der Singakademie unverkürzt zu hören. — Der längere Zeit beim Königstädtischen Theater mit allgemeinem Beifall angestellt gewesene Sänger Herr *Julius Eicke* gab gestern ein von den Mitgliedern der königl. Bühne unterstütztes sehr besuchtes Abschiedskonzert. — Der Bassist Herr *Zschiesche* ist auf Urlaub verreist, und Herr *Mantius* im Begriff, uns einige Zeit zu verlassen. — Der Komponist *Adam* aus Paris soll auf der Durchreise nach St. Petersburg in diesen Tagen hier eintreffen.

Die *königliche Akademie der Künste* veranstaltete am 10. d. M. eine öffentliche Aufführung, um neben den Meisterwerken der Vorzeit in der geistlichen, Kammer- und dramatischen Musik, auch einige Kompositionen derjenigen Eleven zu Gehör zu bringen, welche im vorigen Jahre ihren Lehrkursus beendet haben. Mehrere derselben hatten gemeinschaftlich einen Psalm zu Ehren ihres würdigen Lehrers, MD. Ru gehalgen, komponirt und führten solchen am Morgen seines Geburtstages, den 27. September, in seiner Wohnung, zum Beweise dankbarer Anhänglichkeit, mit voller Orchesterbegleitung aus. — Morgen soll die „Vestalin" hier zum *hundertsten* Male (seit 1811) gegeben werden, und Dem. *Hagedorn* vom Hoftheater zu Dessau darin die Ober-Vestalin singen. — Dem. *Ehnes* ist beim Königstädter Theater engagirt. Nun fehlt nur noch ein ganz genügender erster Tenorist der dortigen Oper.

Leipzig. Unsere Kirchenmusik hält sich in Ehren und wird auch in den Sonnabends-Motetten von Einheimischen und Fremden fleissig besucht, wie vormals. Reisende Kenner gestehen ihr Vorzüge zu, die sie äusserst selten selbst in den besten anderweitigen Anstalten der Art gefunden zu haben versichern. Alles wechselt mit Neuem in umsichtiger Wahl. Unter Anderm hörten wir eine sehr schön ausgeführte neue und grössere Arbeit von *Eugen Petzold*, einstigem Präfekt des Thomanerchors, jetzt Musikbeflissenen: „Gross ist der Herr und alle seine Werke" u. s. w. Sie hat so viel Anerkennung sich erworben, dass sie schon wiederholt begehrt wurde. — Am letzten Tage des August gab Herr *Alex. Dreyschock* bei seiner Durchreise nach der Heimath eine musikalische Abendunterhaltung, die von Fräul. Schlegel und unsern besten Theatersängern freundlich unterstützt wurde. Da, wie im Sommer gewöhnlich, kein Orchester dabei thätig war, trug der Herr Konzertgeber lauter Werke eigener Arbeit ohne Begleitung vor: Scène romantique, Oeuv. 9; Variationen über ein Originalthema (Manuskript); Souvenir, Oeuv. 4; Campanella, Oeuv. 10, und Souvenir d'amitié, Oeuv. 8. Es ist bekannt, dass ihm sein erster Künstlerauftritt grosse Ehre und viele Vortheile gebracht hat; auch diesmal fehlte es ihm nicht an Beifall, den seiner, ihm gar nicht abzusprechende, besonders in schnellen Oktavengängen und in der linken Hand ausserordentliche Fertigkeit wohl verdient. Dennoch hatte er einige Gegner, die seine meisten Vorträge dieses Abends für zu stürmisch erklärten. Es ist kein grosser Einwand, dass der junge, für seine Kunst glühende Mann sein Feuer noch nicht immer beherrscht. Das lernt sich mit einigem Lehrgeld, das immer die begabte Jugend zahlt. Wer nichts zu beherrschen hat, braucht es freilich nicht zu lernen. Dreyschocks Spiel ist bedeutend und seine Tüchtigkeit bewährt sich auch im Feuer. Ueber seine Kompositionen nächstens. — Am 20. September wurde hier, seitdem drei Male wiederholt, in unserm Stadttheater „Caramo, oder das Fischerstechen," komische Oper in 3 Akten, nach St. Hilaire und Duport frei bearbeitet und komponirt von *G. A. Lortzing* mit vielem Beifall aufgeführt. Der beliebte Komponist der beiden Schützen und des Czaar und Zimmermann wurde nach Beendigung seines neuen Werkes gerufen. Künftig Näheres über diese Oper, da wir sie bis jetzt nur einmal hören konnten. Unterdessen hat sich auch unsere hiesige, öfter genannte Konzertsängerin Fräul. *Auguste Werner* zum ersten Versuch in der Rolle der Agathe (Freischütz), bestens unterstützt von Dem. Günther und Herrn Schmidt, gelungen und mit wiederholt lauten Zeichen glücklicher Anerkennung auf den Brettern erprobt. Der Gesang war für eine erste Partie trefflich und die ganze Haltung weit unbefangener, als man es im ersten Debüt gewohnt ist. Sie wurde stürmisch gerufen und durch eine Nachtmusik, wie wir hören, geehrt. — Am 26. September hatten wir das Vergnügen, in einem „grossen Vokal- und Instrumentalkonzerte unter Leitung des Herrn Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy im Saale des Gewandhauses" Herrn *J. Rosenhain*, Pianofortevirtuosen und beliebten Komponisten, in seinen Leistungen kennen zu lernen. Er ist mit einem Worte ein ganz durchgebildeter Klavierspieler, als welchen er sich diesmal im gediegenen Vortrage seiner eigenen Kompositionen und des Ave Maria von Schubert, für das Pianoforte allein bearbeitet von Liszt, bewährte. Dass er eben so trefflich auch andere Meister, namentlich Beethoven, zu spielen versteht, wissen wir aus Erfahrung. Nach der schön durchgeführten Ouvertüre zum Wasserträger von Cherubini trug er uns ein sehr ansprechendes Capriccio seiner Komposition ohne Begleitung, dann drei von seinen gedruckten Etüden: Sérénade du pêcheur, Dialogue, und la danse des Sylphes, welche letzte wiederholt verlangt und gegeben wurde, ausgezeichnet vor, wie das letzte Solostück: Souvenir des Puritains, was uns als Komposition weniger gefallen wollte. Desto schöner fanden wir die übrigen, namentlich noch seine Ouvertüre aus der Oper: „Der Besuch im Irrenhause," die, eigenthümlich gedacht und sehr geschickt instrumentirt, sich eines lauten Beifalls erfreuete. Der geehrte Herr Konzertgeber wurde noch unterstützt vom Herrn Kon-

zertmeister David, welcher ein Solo für die Violine mit Begleitung des Orchesters von seiner eigenen Komposition mit gewohntem Danke der Versammlung in bekannter Virtuosität zum Besten gab, von Herrn Schmidt (Tenor) und Fräul. Schlegel, beide mit lautem Antheil. Die Sängerin hatte das Reisslied von Mendelssohn-Bartholdy und „Ach, wenn du wärst mein eigen," komponirt von Rücken, gewählt; beide Lieder eben so wie die Lieder des Herrn Schmidt, die nicht angezeigt waren, sprachen nicht allein durch den Vortrag, sondern auch als Tonsätze lebhaft an. — Am 28. Septbr. traten die Gebrüder *Mollenhauer* aus Erfurt in einer „grossen musikalischen Abendunterhaltung," welche die Gefälligkeit des immer gern gehörten Herrn Schmidt schon wieder unterstützte, ohne Orchester, nur mit Quartettbegleitung auf, was in der Messe oft gar nicht anders möglich, auch kaum anders rathsam ist. Auch Herr Louis Auger, Schüler Hummels und Pianofortelehrer hier, war so gefällig, die jungen Virtuosen durch den Vortrag der Fantasie S. Thalbergs über Themen aus der Oper die Hugenotten zu unterstützen, was ihm beifallige Anerkennung brachte: nur war noch zu viel Arbeit im Spiel und Vortrage. Heinrich Mollenhauer, der zwölfjährige Violoncellist, spielte Variazionen von Kelz und ein Rondeau von Dotzauer so fertig und so schön im Tone und in der Bogenführung, dass der Knabe gewiss unter die seltenen Erscheinungen gehört und auch hier als solche bewundert wurde. Fast noch grössern Antheil erwarb sich sein zehnjähriger Bruder Eduard in Variazionen für die Violine von Riel (Manuskript) und besonders von Rollwods, welche letztere er vorzüglich glänzend ausführte. Beide verdienen die freundlichste Beachtung und hilfreiche Beförderung. Die vier Brüder trugen auch noch einen Quartettsatz von Beethoven recht geschickt und für ihr Alter vorzüglich vor. Gebe ihnen ein gutes Schicksal Glück und Gedeihen! — Am 6. Oktober begannen wieder unsere allbekannten *Abonnement-Konzerte* im Saale des Gewandhauses, so überaus besetzt, dass die Damen, welche etwas weniger als eine Stunde vor dem Anfange erschienen, nur durch freundliche Gefälligkeit der Herren noch einen gedrängten Sitz erhielten. Unser Herr Musikdirektor *Dr. Mendelssohn-Bartholdy*, so wie Herr Konzertmeister *David* wurden gleich bei ihrem Erscheinen freudig bewillkommet. Glänzend ausgeführt, erregte K. M. v. Weber's Ouverture zu Oberon so allgemeines Entzücken, dass der Saal von stürmischer Begeisterung der ganzen Versammlung widerhallte. Zum ersten Male zeigte sich dann als unsere neu für diese Winterkonzerte gewonnene Sängerin Fräul. *Elise Meerti* und erhielt im gelungenen Vortrage der Arie von Mercadante: „Numi! che intesi mai!" nach jeder Beendigung der drei Abschnitte derselben allgemein beifällige Anerkennung, welche auch dem Gesange der Beethovenschen grossen Szene und Arie: „Ah perfido!" zu Theil wurde. Wir hören die Sängerin öfter, bevor wir uns ein bestimmtes Urtheil erlauben, das jedoch nicht anders als gut ausfallen kann. Dass dem glänzenden Vortrage der Introduktion und Variazionen über ein russisches Thema, für die Violine komponirt und in gewohnter Bravour vom Herrn Konzertmeister David ausgeführt, ehrenvolle Auszeichnung folgte, versteht sich von selbst. Auch die Komposition ist sehr belebt. Den zweiten Theil füllte Beethovens berühmte A dur-Sinfonie, über deren Fantasiekraft kein Wort mehr zu verlieren ist: fast nicht minder über die Trefflichkeit des hiesigen Vortrags derselben. Es wollte in der That etwas bedeuten, dass dieses ungeheure Werk bei solcher Hitze, die den Spielern nicht allein, sondern auch den Instrumenten so gefährlich ist, auf eine solche Weise durchgeführt werden konnte.

Der Sheriff,

komische Oper in drei Akten. Worte von *E. Scribe*, Musik von *Halevy*.

Der Sheriff, ein englischer Polizeibeamter, hat sich, wie wohl Wenige vor ihm, den Ruf pünktlicher Pflichterfüllung erworben. Seit seinem Eintritt in Amt ward kein Diebstahl, kein nächtlicher Einbruch mehr begangen. Durch strenge Massregeln sind alle Gauner zurückgeschreckt worden, — die Stadt ist in Sicherheit. War aber ausserordentlich ruhig, so erging's nicht also im Hause des Sheriff; hier fehlte bald dies bald jenes; aller Entdeckungsmassregeln ungeachtet, konnte man dem Thäter nicht auf die Spur kommen. Sturmer, der Sheriff, ergrübelt zwar den und jenen, irrt sich aber immer in seinen Muthmassungen. Beute, die Köchin, kann's nicht sein, sie ist seit Jahren im Hause, und ihre Treue jeden Verdachtes frei. Yorick, ein ehemaliger Matrose, ein im Hause aufgenommener Wächter, ist längst auch schon in der Prüfung als zuversichtlich erfunden. Camilla endlich, Sturmers einzige Tochter, konnte doch den Vater nicht bestehlen. — Der gute Polizeidirektor verlor den Verstand beinahe; all sein Scharfsinn, all seine Klugheit reichten im unerklärlichen Falle nicht aus.

Unterdessen hofirt Yorick seiner Beute und beide sind glücklich. Camilla im Gegentheil seufzt und ist traurig; sie soll mit einem irländischen Lord verbunden werden, den sie nicht kennt, den sie nicht liebt, weil sie schon längst im Stillen ihr Herz einem andern geschenkt hatte. Dieser andere, Edgard, damals Matrosenkorsar, hatte einst Camillen aus der Themse gerettet, und sich gleich auch, mehr als gewöhnlich, zum Gegenstand seiner Rettung hingezogen gefühlt. Damals aber war er arm gewesen; heute, ob er gleich bis zum Schiffshauptmann vorgerückt, ist er doch arm geblieben. Durch seinen alten Freund Yorick erfährt nun dieser zufälliger Weise, dass in Bälde der irländische Bräutigam anlangen solle. Edgard verliert keinen Augenblick, zieht sich schmuck an, begibt sich in Sturmer's Haus, lässt sich hier als den Erwarteten anmelden, und wird von der schreckenerblichen Camilla empfangen. Das Mädchen erkennt jedoch alsobald ihren Retter; beide verstehen sich, kommen überein — drei Monate noch soll Camilla beim Vater Aufschub begehren. Während dieser Zeit will sich Edgard im weiten Meere Reichthümer erwerben, um mit seinem Gute ihre Hand von kargen Vater erhalten zu können. Sollte Edgard am festgesetzten Zeit-

punkte nicht zurück sein, so wäre sie frei und ihres Versprechens enthoben. Noch sprechen beide mit einander, als man den wahren Bräutigam anmeldet; Edgard flüchtet sich hastig durch eine Gitterthüre, wozu ihm Camilla den Schlüssel gegeben. Herr Amabel, der junge, steife, affektirte und versierte Gentleman, erscheint und verlangt empfindsam von Stormer, seine Braut zu sehen. Stormern aber wird der Mensch verdächtig, er ahnt in ihm den Dieb und wird hierin noch durch Beate bestärkt, die vorgibt, mit eigenen Augen den wahren Bräutigam gesehen zu haben. Amabel wird erst auch trifftiger Ueberzeugung des Verdachtes ledig, befreit sich dann sogleich, Camillen eine Garantie seines Herzenszustandes zu geben, und überreicht ihr ein köstliches Schmuckkästchen. Siehe! kaum ist der Sheriff vom Mittagsschlafchen erwacht, als er alsobald auch diesen Gegenstand vermisst. In selben Augenblick stürmen noch einige vermummte Polizeidiener in's Haus und überbringen die Nachricht, es hätte sich ein Mensch aus Stormers Haus herausgeflüchtet, dessen man nicht habe habhaft werden können. Dies muss also der Dieb gewesen sein; der Flüchtling war aber auch kein anderer als Edgard. Camilla, mit ihrer Liebe selbst, kann sich des Verdachtes nicht erwehren. — Unterdessen streicht die Zeit herum; am festgesetzten Tage erscheinet der Schiffshauptmann mit Hab und Gut; Camilla aber empfängt ihn kalt und gleichgiltig, und wird des längst gehegten Argwohns noch mehr mächtig, als man so eben eine Brieftasche vermisst, welche Stormer Herrn Amabel überreicht hatte, und welche Camillens ganze Brautgabe enthielt. Es wäre Edgard schwer gewesen, seine Unschuld im ganzen Lichte zu zeigen, wenn nicht in demselben Augenblick Stormer eben an der Stiege, mit einem Lichte in der einen, mit der Brieftasche in der andern Hand erschienen wäre. Leise eilt der Schleicher in den Hof, öffnet hier ein verstecktes Thürchen und legt die Brieftasche an den andern Gegenständen, die man soeben im Hause vermisst hatte. Stormer war Nachtwandler und hatte sich selbst bestohlen.

Die Musik, welche Herr Halevy über dieses, gerade nicht neue Libretto schrieb, feierte in der Kunstwelt einen blendenden, wohlverdienten Triumf. Der Komponist trat festen Schrittes ein in die Fusstapfen, die ihm einerseits von Berlioz, anderer Seits von Meyerbeer natürlich unter andern Verhältnissen und Bedingungen waren vorgezeichnet worden. Teutsche Harmonieweise und Gelehrsamkeit, italienische Melodieenform und französischer Deklamazionsausdruck finden sich in dieser neuen Partitur meisterlich zusammenverschmolzen. Der komischen Oper wurde in dieser Arbeit eine neue Wirkungssfera angewiesen. Ein solches Verhalten des Verfassers war um so lobenswerther, wenn man bedenkt, wie so wenig die Mehrzahl der Franzosen der tiefern Musik huldigt und wie die Meisten sich an zierlichen Oberflächlichkeiten vergnügen, die man ohne alle Anstrengung gemächlich dahin nehmen kann.

Die Ouvertura des Sheriff, eine meisterhafte Vorrede, verkündet ein tüchtiges Werk. Abtheilung und Instrumentirung, Schattirung, Melodieenbilder, Alles zeugt von Kraft und offenbaret sich glänzend in wohlüberlegten Verhältnissen. Die Introdukzion mit Chor, eine nervige, formensichere, sondruckvolle Dichtung, lenkt auf einen nachhaltigen Künstler zurück, der, des Ueberflusses seiner Mittel ungeachtet, sich in den Schranken zu halten weiss. Eine Arie der Köchin hat uns besonders überrascht; wir haben noch wenig Frischeres, Lebensvolleres gesehen als diese Nummer, die ihrer ungeheuern Gesangsschwierigkeit ungeachtet von Mad. Damoreau, für die sie geschrieben worden, mit einer Leichtigkeit und Fertigkeit vorgetragen wurde, welche dieser, im französischen Repertorium wirklich einzigen Sängerin zur hohen Ehre gereicht. Das Quatuor der Uhr ist einzig und voll dramatischer Wahrheit. Im zweiten Akt bemerkten wir erst ein überaus schönes Duett ganz eigener Art. Es ist der Träger zweier entgegengesetzter Gefühle und Aeusserungen, derjenigen der Sehnsucht und derjenigen hauswirthlicher Angelegenheiten. Wir stellen diese Nummer neben die aus dem Freischütz, das Duett zwischen Aennchen und Agathe. Weich und innig ist die darauf folgende Arie Camillens, in welcher wir die Finalkadenz herausheben, die ganz eigenen Wesens ist. Ein Duett, das nun kommt, ist allzudürftet und dürfte bedeutend abgekürzt werden, da es dem Gange der Handlung zu sehr entgegensteht. Das Finale des zweiten Akts zieht im Gegentheil lebendig vor uns vorbei. Auf Harmonie und Instrumentation scheint es in dieser Nummer wesentlich abgesehen zu sein. Sie ist auch so und für sich manche Oper werth. Das Trio Anfangs des dritten Akts ist reinen, edlen Style; ein komisches Lied der Köchin über ihres Herrn Postoffein möchte respektive am besten gefallen haben. Die sehr gelungenen, seinen Worte des Dichters hätten kaum auf eine schicklichere Art musikalisch übersetzt werden können. Es ist ein allerliebstes Musikstückchen. In der Szene des Sonnenbolzmus waren hauptsächlich die Instrumente bedacht, die hier mit ihren Zungen alles dasjenige sagen und erfüllen, was dem augenblicklichen Umstande im vollen Maasse entspricht. — Die Oper ist mit einem Worte ein schönes Werk. Wenn wir vorlegen sind, eine ähnliche Arbeit gleichen Werthes zu finden, so mag unsere Aeusserung nicht als eine übertriebene angesehen werden. Es ist etwas Freudiges, die Wahrheit in ihrem vollen Gehalte sagen zu können. Herr Halevy feierte, wir wiederholen es noch einmal, einen glänzenden Triumf.

C. Kastner.

Feuilleton.

Das *Theater Favart* in Paris, welches bekanntlich vor einigen Jahren abbrannte, wird unter Leitung des Architekten Charpentier wieder aufgebaut: der Bau muss bis 1. April 1840 vollendet sein. Alsdann wird die komische Oper daselbst vorlegt werden, und es ist dies Institut vom gedachten Zeitpunkte bis Ende des Jahres 1860 an Herrn Corf-Bow verpachtet.

Josef Wolfram, Bürgermeister zu Teplitz, bekannt als Komponist mehrerer zum Theil sehr beliebt gewordener Opern (Die bezauberte Rose, Der Bergmönch, Schloss Candre u. s. w.), ist in den letzten Tagen des September zu Teplitz verstorben.

Ankündigungen.

NOVITÄTEN
bei
Friedrich Kistner in Leipzig.

	Thlr. Gr.
Banck, C., Op. 31. Sieben Sänger, Schlussno. Drei Lieder mit Pianoforte. No.' 4	— 8
" 5	— 4
" 6	— 4
Bennett, W. St., Op. 17. Three Diversions for the Pianoforte (à quatre mains)	1. E. flat. — 10
— — Op. 18. Allegro grazioso for the Pianoforte	A. — 10
— — Op. 19. Quintetino Concerto (dédié à I. Moscheles) pour Piano avec Orchestre	F moll. 3 10
— — Op. 19. Le même pour Piano avec Quatuor.	F moll. 2 15
— — Op. 19. Le même pour Piano seul	F moll. 1 15
— — Op. 19. Sinfonia pour Piano, Violon du quatuor, Concerto	F moll. — 5
— — Op. 20. Die Waldnymphe. Overture für grosses Orchester (der Concert-Direction in Leipzig gew.)	F. 2 10
— — Op. 20. Duplo-Stimmen hierzu	à Bogen — 4
— — Op. 20. Partitur hierzu, in moderner Abschrift.	
— — Op. 20. Dieselbe Overture für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Komponisten. Facsl.	— 22
— — Portrait, lithographirt von Fr. Fechd	netto — 15
— — Dasselbe auf chinesischem Papier	netto 1 —
Griebel, H., Op. 2. Introduction et Variations sur le Thème: „Là ci darem la mano," de l'Opéra: Don Juan, de W. A. Mozart, pour Pianoforte avec Orchestre	C. 1 15
— — Op. 3. Les mêmes avec Piano	C. — 20
Heller, St., Op. 2. 3 Nocturnes pour Piano	D. — 22
Herz, H., Op. 53. Variations brillantes sur un Thème original, arrangées pour Piano à quatre mains	Es. 1 4
Kalkbrenner, F., Op. 165. Vingt-cinq Etudes de Style et de Perfectionnement. Complément à la Méthode de Piano. Cah. 1	1 15
" 2	1 15
Mathieu, Johanna, Op. 6. 8 Lieder mit Pianoforte	— 15
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Op. 45. Sonate für Pianoforte und Violoncello	B. 2 —
— — Op. 45. Dieselbe für Pianoforte und Violine, arr. von F. David	B. 2 —
Musard, P. M., Quadrille des Contredanses pour Piano sur des Motifs de l'Opéra: „Guiaw" de G. Onslow	— 5
Nationallieder, Schottische, mit Pianoforte-Begleitung, gesungen von Mad. Alfred Shaw in den Concerten zu Leipzig. Originaltext mit deutscher Uebersetzung.	— 15
Onslow, G., Op. 66. Trois Quatuors pour Violon. No. 19 — 21 en Partition	F moll., F, G moll. à 1 —
— — Op. 67. Quartett pour Violon. No. 22 en Partition.	C. 1 —
— — Op. 68. Quintette No. 23 pour Violon, arrangé pour Piano à quatre mains par Fr. Wachsmann	A moll. 1 15
— — Op. 69. Vingt quatrième Quintette pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles, ou pour deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse	D.
— — Guiaw oder die Stunde von Blois (Guiaw ou les Etats de Blois). Lyrisches Drama in 3 Aufzügen von Pleyard und St. Georges, deutsche Uebersetzung von C. L. B. Wolf. Klavier-Auszug (vollständig)	3 12
Panofka, H., Op. 30. Ballade pour Violon avec Piano.	
Pott, A., Op. 15. Second Concerto pour Violon avec Orchestre	D moll. 1 15
— — Op. 15. Le même avec Piano	D moll. — 15
Scapovsky, H., Op. 6. Neunte Symphonie Quatre Mouvemens pour Piano	— 4
Tulou, J. L., Op. 70. Trois Bagatelles pour Flûte avec Piano sur des Motifs de l'Opéra: „Guiaw" de G. Onslow. No. 1	G. — 12
" 2	C. — 12
" 3	F. — 12
Villiers, A. von, 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. H. 1. (2e Composition.)	— 10
Wagner, G., Op. 5. Divertissement brillant sur des Motifs d'Opéras modernes, pour Clarinette avec Orchestre	C. 1 15
— — Op. 5. Le même avec Piano	C. — 15

Neue Musikalien
im Verlage
von
C. C. Lose & Olsen in Copenhagen
und zu beziehen von Herrn Fr. Kistner in Leipzig.

	Thlr. Sgr.
Pour le Piano à quatre mains.	
Kuhlau, 4 Rondos. Op. 99 arr. par Fr. Kuppe	— 10
Weyse, Ouverture de Rosenvold	1 —
Pour le Piano seul.	
Bolcke, 12 Exercices. Op. 61	— 5
Martenson, Ouverture des Corsaires	— 15
Meyer, Pièces choisies de la Sonnambule	— 10
Kuhlau, Ouverture de l'Opera: „Der Sidehägd"	— 10
Lövenskjold, L. Le Sylphide. Ballet	2 15
Löders, Valse. Op. 16	— 3
Nathan, 3 Pièces caract. Op. 1	— 15
Schmidt, J., Potpourri du Vaudeville de la Regence. Op. 104	— 10
— — Zur Erheiterung der Jugend, beliebte Melodien aus der Oper: Die Perlboer. Op. 102	— 14
— — Fantasie über ein Thema aus derselben Oper. Op. 103.	— 14
Weyse, 6 Rondos. Op. 60	— 10
Dances etc. pour le Piano.	
Bolcke, Festmarsch	— 5
Bournonville, Les Sylphides, Française	— 6
Courtlander, 2 Galops et Valse	— 8
Weyse, Danses caract. de l'Opéra: Resilworth	— 15
— — Musique d'Harmonie de la	— 8
Vokalmusik.	
Weyse, 8 deutsche Gesänge von Schiller, Goethe, Matthisson u. s. w.	— 12
Musique pour la Guitarre.	
Sang, Petites Leçons progressives. Op. 3	— 6
— — 4 Solos. Op. 4	— 8

Bei Unterzeichnetem erscheint Ende dieses Monats mit Eigenthumsrecht:

24ième Quintetto
pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles
(ou Violoncelle et Contrebasse)
dédié à Monsieur
Jacques Joseph Fromro Mendès
par
George Onslow.
Oeuvr. 59.

Leipzig, im Oktober 1839.

Friedrich Kistner.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Oktober. № 43. 1839.

A. F. Lindblad

Sinfonie a grand Orchestre. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 5 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Zu den schön gedruckten Auflegestimmen ist uns die geschriebene Partitur übergeben worden. Die Ordnung der Instrumentenmasse ist hier folgende, nicht ungewöhnliche: Timpani, II Clarini in C, II Corni in C, II Flauti, II Oboi, II Clarinetti in C, II Fagotti und das Streichquartett. Das Allegro, ¾, C dur, tritt ohne Einleitung unmittelbar so ein:

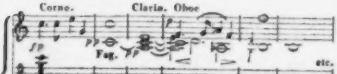

Die Melodie ist, wie man sieht, sehr ungekünstelt, leicht fasslich und zu Orchesterwendungen äusserst geschickt, so dass sie gleich ein gutes Vorurtheil erweckt, was durch den Eintritt der ersten Violinen in bald figurirten Bewegungen zu verhältnissmässig sich mehrender Masse der Blasinstrumente im natürlichsten Zusammenhange sich mit jedem Takte immer mehr begründet. Die Einheit des klaren Gedankens steht eben so fest, als die Auseinanderlegung mannichfach, anziehend und doch wie nothwendig sich erweist. Liegt doch in der Entwickelung jeder würdigen Grundidee, so dass ein organisches Ganze, wie die Pflanze aus dem Keime, immer heller, voller, schöner und fruchtbringend sich entfaltet, das ganze lebenverherrlichende und schmückende Kraftwesen aller Kunst und Wissenschaft. Das irrlichtartige Herumflackern von einem versumpften Einfalle zum andern ist ein Spass der Nacht zum Verderben bethörter Wanderer. Niemand sieht darin ein Heil, als die Söhne der Finsterniss, von Licht und Sonnenwärme thöricht abgewendet, im Herzen wirr und arm und wüst im Hirn; darum auch so brüllend und so toll. Hier ist lebendiger Organismus in schöner Verbindung der Glieder zu einer frischen Vollgestalt, im Lichte sich bewegend in ungezwungener Selbständigkeit. Diese leichte, angemessene Haltung, die von innerem Selbstbewusstsein zeugt, wird noch dadurch gehoben d. i. hier vereinfacht für gefällige Ueberschaulichkeit, dass die Instrumentenmassen nicht zu mannichfaltige Zwischenmelodieen, noch irgend verwickelte Harmonieverdunkelungen erhalten, vielmehr in schlichten Verdoppelungen derjenigen Partie, zu welcher sie gehören, verstärkend fortwirken. Das muss freilich nicht überall so sein: wohl aber hier; es gehört zum gesunden Organismus und macht ihn fest und stark. Das ist es eben, dass jedes Einzelne für sich seine Stelle ausfüllt, wohlthätig und seiner Art gemäss wirksam. Dabei ist von einer Einseitigkeit gar nicht die Rede, denn der einen wohlabgerundeten Partie steht eine zweite überall gegenüber, und auf jeder Seite ist die Vertheilung der Bewegung an die verschiedenen Glieder so natürlich mannichfaltig, dass sich der Wechsel mit der Einheit wie von selbst zu verbinden scheint. Nichts steht locker und lose. Dass hingegen organische Wesenheit das Ueberraschende in den Bewegungen nicht ausschliesst, vielmehr recht wirksam und wesenhaft macht, weiss Jeder, der etwas weiss. Und so wird man denn auch diesen Satz an chromatischen Uebergängen und neuen Harmonieschritten keineswegs arm finden. Bleibt dabei mitten im Ueberraschenden Klarheit, bleibt schön abgeschatteter Farbenschmelz ohne jene grelle Buntheit, die nur Kindern gefallen kann, desto besser. Bewegung und Erfüllung der bewegenden Idee verklärt sich immer reicher, vom gesteigerten Tempo zum Ende, wie es im Begriffe des Stretto liegt, noch verstärkt.

Ganz eigen ist das Scherzo, nichts weniger als brausend und lärmend im massenhaften Spiel, im Gegentheil ganz einfach instrumentirt, mehr im Rhythmischen und durch vertheilte Soli sich geltend machend; von irgend einer Ueberfüllung ist gar nichts darin. Das Trio, F dur, entspricht dem völlig; selbst die harmonisch vielfachen Wendungen behaupten immer noch jene Schlichtheit, die das Ganze karakterisirt. Man sehe die Anlage:

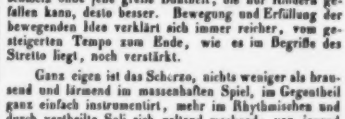

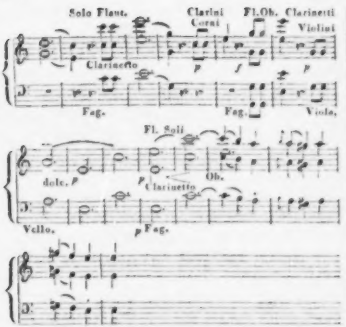

Adagio molto e cantabile, ⅔, F dur. Die anspruchlose Grundmelodie wird vom Fagott und der Bratsche vorgetragen, von zwei Violoncellen, vom ersten einfach figurirend, und vom Kontrabasse begleitet. Das nur drei Takte lange, imitatorisch aus der Grundmelodie entlehnte und vom ganzen, nachbildend und nach und nach in schneller Anreihung mitwirkenden Orchester piano gehaltene Nachspiel muss herrlich wirken, wie der neue Eintritt der ersten Violine mit neuer Wendung zu einfach schöner Begleitung der übrigen Streichinstrumente, zu denen nach und nach die Bläser sich gesellen, immer hebend, vortrefflich gearbeitet und sinnig geschmückt.

Das Finale All. molto, ¾, C dur, beginnt wieder so einfach, so schön thematisch, dabei melodisch, sinnig in der Instrumentazion, im lichten Gedanken nach gehörig klarer Hinstellung durch schlichte Mollwendung so durchsichtig umschleiert und so zeitig zur glänzenden, stark eingeprägten Dominante und zur Generalpause geführt, welcher ein leise hingehauchtes nur achttaktiges Adagio folgt, auf neuer Generalpause klingend und ruhend, worauf das Violoncell einen Fugensatz anhebt, der in seinen Anworten besonders im Betracht symphonischer Verschlingung des Bedenkens werth ist u. s. w. Die harmonische Haltung ist mit der rhythmischen so trefflich in Eins gebracht, dass sich nicht selten gerade aus dem Naheliegenden das Kräftigste hervorschlägt. Wir wollen nur ein einziges Beispiel anführen. So schliesst ein Rhythmus mit dem Septakkorde auf *d*; Hörner und Trompeten schmettern drei Takte lang auf *C* fort, im vierten Takte schlagen die Streichinstrumente unisono und *ff* an, den Rhythmus der Trompeten wiederholend, wozu die Bläser *a c fis a e e* zwei Takte aushalten, dann zu demselben Akkorde *e* in *es* wieder zwei Takte lang aushalten und dann in *d* auflösen. Was kann ungesuchter sein? und doch wie wirksam in und durch sich, wie durch den Fortgang der Instrumentazion und des Gedankens! — Ueber solche organisch gegliederte Kunstwerke weitläufige Analysen zu schreiben, wird man nur zu leicht veranlasst aus Lust an der Sache und des Glaubens wegen, als verlebendige man den verehrlichen Lesern den symmetrischen Bau des Ganzen. Es geht aber damit, wie mit ausführlichen Wortbeschreibungen einer Pflanze, die eine oberflächliche Anschauung viel deutlicher macht, als die fleissigste und genaueste Wortdarlegung es vermag. Es ist gerathener, auf die Hauptsachen aufmerksam zu machen, damit die Lust zur Selbstschau geweckt und gefördert werde. Wir sagen also nur noch, dass sich das Ganze bei aller Einheit sehr wechselvoll in immer höheres Leben hebt, sich in sich selbst abzurunden kraft und Fülle in sich trägt, und dass die lang gehaltene Durchführung namentlich des letzten Satzes als nothwendig schon in der Anlage mit Vergnügen bemerkbar wird. Ob aber dennoch beim Hören und bei der Eilfertigkeit der Gewöhnung die vielseitig modulatorische Verkettung der letzten Hälfte des Schlusssatzes für zeitgemässere Wirksamkeit nicht den Wunsch einer engern Begrenzung erregen möchte: wer vermag das beim Lesen eines der Betrachtung so anziehenden Werkes mit Bestimmtheit auszusprechen? Man versuche also das Werk selbst; es fordert durch Verdienst und Würdigkeit dazu auf. Noch einer Bemerkung können wir uns nicht enthalten: Nachgeahmt ist das Werk freilich nicht; es hat seine Weise für sich, und eine gute. Das Gefallen aber hängt nicht selten von Umständen ab. Dennoch glauben wir, dass diese Sinfonie, gute Ausführung natürlich vorausgesetzt, durchgreift, so verschieden auch jetzt das Verlangen ist, besonders wenn es einer neuen Sinfonie gilt. Vortrefflich gedacht, gefühlt und in sich herrlich abgerundet ist sie jedenfalls.

Dänemark's Verein zur Beförderung der Tonkunst.

Dieser Verein, schon merkwürdig in seinem Entstehen, hat sich durch eifrige Thätigkeit in wenigen Jahren zu einem sehr einflussreichen emporgeschwungen. Man kann aus der kurzen Geschichte dieser Gesellschaft von Neuem sehen, was für grosse Dinge Dankbarkeit und Liebe zum Gediegenen in der Kunst thun. Als nämlich 1836 am 5. März, am Geburtstage des um dänische Musik sehr verdienten und anerkannt tüchtigen *C. E. F. Weyse*, zu Ehren des Mannes seine Oper „Kenilworth" auf dem öffentlichen Theater in Kopenhagen gegeben wurde, wirkte sie auf Viele der Anwesenden so vortheilhaft, dass Einige aus Liebe zu dem Gediegenen, das in öffentlichen Instituten nur zu selten berücksichtigt würde, die Gründung eines Musikvereins vorschlugen, der es sich vorzüglich zur Aufgabe machen solle, in eigenen Konzerten nur gute Tonwerke zu Gehör zu bringen. Noch während der Vorstellung der Weyseschen Oper Kenilworth hatten sich 30 Männer zu diesem Zwecke verbunden. Die Oper, von welcher man wenigstens die für vier Hände arrangirte Ouverture, bei Lose und Olsen in Kopenhagen herausgekommen, sich verschaffen kann,

musste sehr lebhaften Antheil gewonnen haben, denn in einigen Tagen hatte sich die Gesellschaft bis auf 170 Mitglieder vermehrt. Sie stieg zuschends, und jetzt zählt sie bereits gegen 1300 Theilnehmer, so dass es bis heute in Kopenhagen keinen so grossen Saal gibt, der mehr als die Mitglieder dieser Gesellschaft zu fassen im Stande wäre. Das ist auch der einzige Grund, warum die grossen Konzerte des Vereins nicht zu öffentlichen für Jedermann gemacht werden können. Ausser ihren regelmässigen Uebungen und vielen kleinen Zusammenkünften hat die Gesellschaft bis jetzt fünf grosse Vereinskonzerte und zwei zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, worüber wir zum Theil Bericht erstattet haben. In jedem dieser Konzerte wird unter Anderm eine grosse Sinfonie in der Regel von den drei Heroen dieses Faches oder von den bedeutendsten neuern Komponisten ausgeführt. Die Zwecke dieser preiswürdigen Gesellschaft haben sich nun bereits vor zwei Jahren dahin ausgedehnt, dass sie auf ihre Kosten, wie die holländische Gesellschaft, grössere Werke ausgezeichneter dänischer Komponisten drucken lässt. Den Anfang machte sie mit dem vollständigen Klavierauszuge der vortrefflichen Oper von *C. E. F. Weyse* „Floribella," die wir 1838 S. 53 ausführlich besprochen haben (sie hat dänischen und teutschen Text). Darauf folgte die Oper „Hugo und Adelheid" in drei Aufzügen von *Fr. Kuhlau*, die wir noch näher durchzugehen haben. Jetzt ist unter der Presse die Oper: „Der Rabe" von *J. P. E. Hartmann* komponirt. Ferner hat diese Gesellschaft einen Preis ausgesetzt für ein Heft von sechs der besten dänischen Volkslieder. Diese Bekanntmachung setzte so viele vaterländische Komponisten in Bewegung, dass etwa 250 Liederkompositionen eingingen. Von dieser reichen Zahl wählte man, ohne jedoch irgend einem Einzelnen den Preis zuzuerkennen, neun der vorzüglichsten aus und liess sie in einem besonderen Hefte unter dem Titel erscheinen:

Melodier til danske Sange med Accomp. for Pianoforte af J. P. E. Hartmann, H. M. Hansen, E. Helstad, H. Rung, J. C. Gebauer. Musikforeningen i Kiöbenhavn. 1838.

Das Werkchen, schön ausgestattet, enthält vier treffliche Lieder von Hartmann, zwei von Hansen und von Jedem der folgenden eins. Die Texte, natürlich in dänischer Sprache und ohne Verteutschung, sind meist nicht vollständig gleich unter oder neben den Noten, sondern erst im Anhange mit dem Namen der Dichter gedruckt worden, etwas unbequem für die Ausführung. Für Freunde anerkannt guter Volkslieder, deren es jetzt nicht wenige gibt, muss die Nachricht von Bedeutung sein, wenn wir auch davon absehen wollten, dass die Ausgabe ein neues Zeugniss von der einflussreichen Thätigkeit der sehr ehrenwerthen Gesellschaft abgibt, deren fernere Leistungen wir immer mit besonderem Vergnügen beachten werden.

Die deutschen Volkslieder

mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von *Lud. Erk* und *Wilh. Irmer*. Drittes Heft. Berlin, Plahn'sche Buchhandlung. 1839. Preis 8 gGr.

Kurz nach dem Erscheinen des ersten Heftes dieser fleissig und genau besorgten Sammlung haben wir ausführlich und empfehlend über das Volkslied im Allgemeinen, wie über dieses Unternehmen im Besondern gesprochen und es beim zweiten Hefte fortgesetzt. Die Sammlung hat vielen Beifall gefunden; was und wie sie es bringt, ist bekannt, so dass wir zum dritten Hefte nichts mehr hinzuzuthun nöthig haben, als die Versicherung, dass der Fleiss und die Sorgfalt der Herausgeber dieselben geblieben sind. Das dritte Heft enthält 75 Lieder. Ueber den meisten Liedern ist, wie im vorigen Hefte, angezeigt, wo das Lied auf die gegebene Weise vom Volke gesungen wird. Jedem Freunde der Volkslieder wird dieses Verfahren sehr erwünscht sein.

Liederkranz.

Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Greef*. Ersten Heft. Essen, bei G. D. Baedeker. 1839. S. IV und 80 in 8. Preis 4 gGr.

Den ersitgenannten Herausgeber kennt man als Lehrer am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin; der zweite ist Lehrer und Organist in Meurs. Wir erhalten in diesem Hefte 102 ein- und zweistimmige Lieder, aus Aelterem und Neuerem gut ausgewählt. Am meisten haben von ihren Melodieen beigesteuert: *Hans Georg Nägeli* 14; *Joh. Abrah. Peter Schulz* 11; *Joseph Gersbach* 7; etwa eben so viele *J. Fridr. Reichardt*; mehrere *Fridr. Ludw. Aemil Kunzen*, *Hiller*, *Weber* u. A. Die Dichter sind gleichfalls genannt; es ist dies löblich. Zu einem Liede von *Joh. Benjamin Graff*, dem Violoncellisten, setzen die sorgsamen Herausgeber hinter dem zweiten Vornamen ein Fragezeichen. Sie dürfen es künftig tilgen; er ist so getauft. Die zuweilen verbürgerten Veränderungen mancher Liedertexte sind gut gemeint und mögen von Andern gebilligt werden, auf dass kein Schade geschieht. So ist z. B. die Hillersche Melodie zu: Ohne Lieb und ohne Wein u. s. w. hier nach folgender Umwandlung des Textes abgedruckt: Ohne Sang und ohne Klang u. s. w. Es wäre gerathener, man liesse solche Melodieen, deren bekannte Grundtexte nicht für Kinder passen, lieber ganz weg; sie kommen schon künftig an die Reihe. Sonst müssen wir den Herren Zusammenstellern das Zeugniss geben, dass sie möglichst schonend dabei verfahren sind, so weit es ihren ihre Ansicht gestattete. So viel ist gewiss: Man kann diese Sammlung Kindern der obern Klassen der Elementarschulen unbedenklich in die Hände geben. Der Druck ist deutlich, das Papier weiss und die Ausgabe äusserst wohlfeil.

Nachrichten.

Die Vendetta,

Oper in drei Akten; Worte von *N. N.* Musik von Herrn von *Ruolz*.

Zwei Familien, die Spalazzi und Mateo nähren seit Jahren einen unversöhnlichen Hass. Letzter Zeit hatten diese jene andere überfallen, den Hausherrn niedergemacht, seine Hütte in Brand gesteckt und ein junges Rind, ein Mädchen, aus der Wiege geraubt, um vielleicht, früher oder später, an dem schuldlosen Wesen ihre feindlichen Gesinnungen verwirklichen zu können. Jahre waren jedoch entflogen, das Rind eine Jungfrau geworden, schön und lieblich, und so konnte es natürlicher Weise nicht anders kommen, Paolo, Mateo's Sohn, musste sich zu Floren hingezogen fühlen, mit der Hoffnung sich schmeicheln, sie bald als Gattin besitzen zu können.

So war's, als eines Tages ein Jüngling verwundet vor die Hütte Matteo's kam und gegen seine Verfolger um Schutz und Schirm flehete. Man nimmt ihn auf, ohne sich auch nur nach der Ursache seines Verfolgtseins zu erkundigen; man pflegt seiner, und es muss wohl eine ausserordentliche Ursache vorhanden gewesen sein, dass Flora dem jungen Fremdling mit mehr Sorgfalt begegnete, mit mehr Mitleid ihm zur Seite stand. Der Fremdling hat überdies ein warmes Herz, er fühlt augenblicklich für Paolo's Schwester (wie er wähnt) mehr als eine nur oberflächliche Zuneigung. Diesem jedoch entgeht diese Stimmung nicht; sogleich auch regt sich die Eifersucht in seiner Brust, er nöthigt den Fremdling zur schleunigen Flucht, und liefert ihn, als er sich zu fliehen weigert, ohne weiteres seinen Verfolgern aus, die ohne Verzug mit ihrer Beute davon eilen. Unterdessen war Mateo, der Vater, zurückgekehrt, und obgleich er schon längst eingesehen und erkannt, dass der Fremdling kein anderer als Flora's Bruder sein könne, bricht sein glühender Unwille gegen Paolo aus, der sich bis dahin vergehen konnte, das Gastrecht, das allerheiligste der Rechte, schnöde verletzt zu haben. Gerade ist er daran, seinen Sohn mit einem Flintenschusse zu züchtigen, als sich Spalazzi zwischen beide wirft, er, der so glücklich gewesen, sich der Aufsicht seiner Hüter zu entziehen. Es ist nicht schwer, das Ende des Stücks einzusehen.

Auf dieses Libretto, welches einer Novelle von Mérimée entlehnt ist, machte Herr von Ruolz seine Opernmusik. Das Libretto, obgleich dramatischen Inhalts, ist bleich; die Musik dürfte man eine misslungene nennen. Herr von Ruolz hat zwar schon kleine Arbeiten, denen man einen gewissen Werth beilegt, veröffentlicht; er machte sich jedoch etwas unkluger Weise an ein Werk, welchem er noch nicht gewachsen scheint. Sein Mangel an Sachkenntniss liegt mit jedem Augenblick am Tage. Wir haschen hie und da nach musikalischer Erfahrung und treffen je zuweilen auf misslungene Nachahmung oder häufige aktwidrige Reminiszenzen. Selbstständigkeit ist, wie überall, so auch in der Tonkunst etwas Schönes; wir vertragen uns nicht leicht mit einer Sache, die einen verwischten oder gar keinen Karakter trägt.

Nach diesen Bemerkungen sagen wir noch Einiges über die einzelnen Nummern des Stückes — Die Ouverture ist etwas grobschichtig Angelöschtes, aus dem uns nichts zur klaren Anschauung hat werden können. Wir suchten nach Zeichnung, nach Melodie, nach Phrasendeutlichkeit, und es schien alles in einem Chaos zu verschwimmen. Ein Gebet korsischer Frauen hat Weise und Anstandschicklichkeit; der Gesang hier, wie durchgehends im Laufe der Oper, liegt in der Stimmfähigkeit der Sänger und sieht es nirgens auf unnatürliche Geschicklichkeit ab; den Chören überhaupt gebührt löbliche Anerkennung. Ein Duett aus diesem Akte zwischen dem Fremdling und Mateo, dem Vater, hat eine breite Basis, ist voll Gluth neu manchmal und ermangelt einer eigenthümlichen Farbe nicht. Gesang und Instrumentirung sind brav gearbeitet. Im zweiten Akt bemerkten wir nichts was der Erwähnung werth wäre, das Anfangsterzett ausgenommen, welchem eine dreifach entwickelungsfähige Idee zu Grunde liegt, diejenige militärischer Galanterie, weiblicher Ziererei und verliebter Unruhe und Eifersucht. Wir sahen die Sache im Keime; es hätte kräftiger sollen entwickelt werden. Der dritte Akt machte Vergnügen. Er enthält bemerkenswerthe Musikstücke, dank welcher wir manches Vorhergegangene gern vergessen. Ein solches ist ein Traumgebet, in welchem Unruhe, Hoffnung und Zuversicht recht niedlich ausgedrückt sind. Das Allegro ist wahren, gelegenheitlichen, dramatischen Ausdruckes; die Orchester-Pause, während welcher die Stimmen im Einklange fortsingen, so wie die Akkordenfolge auf einem tiefen Orgelpunkt (*pédale*), im Adagio dieser Abtheilung, ist von hoher poetischer und musikalischer Wirkung. Am Quatuor aus diesem Akte, der thatkräftig durchgeführt ist und für sich ein beträchtliches Ganze bildet, dürfte nur der Schluss etwas zu tadeln sein, der nicht in vollem Maasse der Rücksicht zu entsprechen scheint. — Die Musik des Ballets ist leicht und hübsch.

Die ersten Sänger der grossen Oper, welchen die Rollen der Arbeit übertragen waren, errangen ihren Sieg, d. h. kraft ihrer Mitwirkung ist die Vendetta in's Repertorium aufgenommen worden.

Paris. *G. Kastner.*

La reine d'un jour.

Komische Oper in drei Akten, Worte von *E. Scribe* und *St. Georges*. Musik von *A. Adam*.

Der ausgewanderte König Karl II. wollte nach Cromwells Herrschaft nach England zurückkehren. Ein junger portugiesischer Edelmann, der wohl begierig sein mochte, wie man, besonders die eingefleischten Puritaner, die Königin aufnehmen würden, bereitet eine französische Modistin, mittelst geldlicher Versprechungen, die Rolle der brittischen Hoheit zu spielen, was das Mädchen auch that. Die verschiedenen komischen Situationen, in welche Mademoiselle Camussat, ihres erborgten

Ranges zu Folge, kommt, machten aus dem allzugedehnten Sujet eine nicht langweilige Unterhaltung.

Herrn Adam's Musik ist altfranzösisch, d. h. oberflächlich. Wir haben in dieser ganzen Arbeit eigentlich nicht eine einzige Sache bemerkt, die besonders heraushebungswürdig gewesen wäre; Musikideen sind hier und da herumgestreut, was ergiebig zu Galoppaden und Quadrillen verwendet werden mag. Der Oper überhaupt aber fehlt es am innern Gehalte, an Seele, an Wesen. Das Beste ist wohl die Ouvertüre, eine Arie aus dem ersten, ein Duett aus dem zweiten Akt, der auch eine neunbare Barcarolle enthält; mit dem ist ein gelungenes Quartett ohne Instrumentenbegleitung, weil der dritte Akt nichts nennwürdiges enthält, die preisenswürdigste Nummer. Herr Masset, ein Tenor, trat in dieser Oper zum ersten Mal auf. Ein überaus schönes Talent, was wohl in kurzer Zeit der Ausdehnung und des Klanges seiner Stimme wegen der erste Tenorsänger in Frankreich sein mag. Die Oper ward trefflich gespielt und fand — bei der Mehrzahl Anklang.

Paris. *G. Kastner.*

Sommerstagione und Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

Neapel. Mit dem gänzlichen Verfalle der hiesigen Oper, der in ganz Italien widerhallt, ist es so weit gekommen, dass er den andern grossen Theatern dieser Halbinsel, denen es nun nicht viel besser geht, zum Troste geworden ist. Glauben Sie, verehrlicher Herr Redaktör, nicht die Hälfte des Schönen und Glänzenden was einheimische Zeitschriften und ihre auswärtigen Abschreiber über die dermalige italienische Oper berichten, besonders was der hiesige Korrespondent der Augsburger Allgem. Zeitung seit verwichenem Frühjahre über die hiesige zu sagen beliebte. Erstere, nämlich die einheimischen Journalisten, respektiren die Taxe der Sänger, Tänzer, Maestri, Impresarj u. s. w. Letzterer .... — Man höre aber dafür den neapolitaner Omnibus, der unlängst unter der Rubrik: „I nostri Teatri" folgenden merkwürdigen Artikel schrieb. „Unsere Theater bilden jetzt einen Bewerbungssaal (sala di concorso), worin man das Diplom auf [illegible] entgegengesetzte Weise wie gewöhnlich verleiht. .. mehr sich der Bewerber sonst bezahlen liess, desto gewisser erhielt er es: heut zu Tage, je weniger er sich bezahlen lässt, desto minder zweifelhaft ist seine Aufnahme; gibt er sich umsonst hin, so ist sie ohne weiteres als gewiss anzusehen, und zahlt er noch etwas darüber, so wird er gar der Benjamin der Impresa. Das Publikum, welches zu diesem neuen Gebrauch Theil nehmen sollte, anstatt ihn zu dulden oder zu verwerfen, belustigt sich damit, und wir sahen oft gewisse antiartistische Individuen zum Scherze applaudiren, von denen man nicht weiss, wessen Theaters würdig sie sind, nachdem die römischen Theater mit den wilden Theren ausser Mode gekommen. Diese Bewerbungen gelten nicht nur von den Sängern, sondern auch von den Maestri, Tänzern, Instrumentisten, Malern und sogar von Esels und Pferden, die man auf der Messe sehen lässt. Der Impresario, der wie bekannt, ein unschuldiger Mann ist, sagt, selbst ein Fiasco auf S. Carlo sei ehrenvoll, so wie zu den Römerzeiten eine Ohrfeige den Sklaven die Freiheit gab. Die armen Tolpel, die in der Ferne von diesem berühmten Theater reden hören, und es für eine Fabel halten, dass sie, anderwärts als zweite, hier als erste Sänger auftreten können, kommen in Schwärmen hier an, werden ausgepfiffen, und schreiben ohne Scham ihren Freunden, Verwandten und Journalisten, dass sie hier Wunder gewirkt haben; sie haben aber recht, denn lebendig aus einer grossen Gefahr davon kommen, ist ein Wunder. Wir machen daher aller Welt bekannt: der weicher kein Theater, kein Publikum, keine Stimme und keinen Namen hat, komme hierher, jedoch in der Absicht zu geben, nicht zu empfangen, und er wird ganz gewiss unsere Bühne betreten."

Nun, zu Ende dieses Theatraljahres tritt auch benannter Impresario, der famöse Barbaja ab, da wird's wahrscheinlich gar arg hapern. Mit der Direktorstelle des Konservatoriums hapert's ebenfalls. Donizetti ist noch immer zu Paris, und es heisst, er werde nach der Aufführung seiner neuen Oper nach Mailand gehen. Wahrscheinlich wird die Sache endlich entschieden werden, sobald Mercadante hierher kommt, um seine neue Oper zu komponiren.

Da Neapel, wie überhaupt ganz Italien, ungemein ergibig an Maestri ist, so kann es nicht befremden, dass im Theatraljahr die Zahl der neuen Opern die ursprünglich im Cartellone angegebenen weit übertrifft. Kaum aus dem Generalbass-Ei herausgekrochen, strebt der Jüngling nach der paradiesischen Glückseligkeit, eine Oper von sich zu hören; das Zeug ist ja dermalen eben so leicht zu machen, als auf die Bühne zu bringen; der Impresario zahlt nichts, lässt sich obendrein, oder wenigstens dem Maestro die Kopie bezahlen; Theater gibt's viele, Sänger im Ueberfluss, Freunde und Philantropen, die Beifall spenden, nicht wenig; so läuft denn immerwährend ein Maestro nach dem andern vom Stapel, aber die allermeisten ergehn wieder schnell mit ihrem Kindlein ab.

Fünf neue Opern sind hier vorigen Frühling auf die Welt gekommen, wovon vier gar bald das Zeitliche mit dem Ewigen vertauschten. Der so oben [illegible]bessene Sommer — man bedenke die sonst an Opernneuigkeiten so arme Stagione estiva — brachte vier neue Opern, von denen drei vermisst werden, und die vierte zufälligerweise noch da ist. Auf S. Carlo verunglückte Herrn Celli's Ricciarda. Die wirklich arme Musik hatte als Hauptstütze die Aufängerin Marini, der noch dazu (Gott verzeih' es dem Herrn Impresario) die zum ersten Mal die Bühne betretende Angiola Maria beigezählt war. Basadonna und Ambrosini konnten den Maestro nicht retten. Otello, mit der Pixis, einem Polen, Namens Scheranki (wahrscheinlich von den Italienern orthografisch verstümmelt), Ambrosini, Gizzi, Mirate (vom hiesigen kleinen Teatro Nuovo!) ging nicht gut; der hier vazirende bekannte, längst fertige Tenor Winter (Berardo) lüste hierauf den Polaken ab; die Zeitungen schlugen

hard käuflich übernommen habe. Da derselbe aus schon während mehrjähriger Praxis mit möglichstem Fleiss und Akkuratesse sowohl Buchs- als Ebenholzene — garnirte und ungarnirte — mit Silber- und Messingklappen versehene Inventions- und andere Flöten, Klarinetten, Hoboen, Flageolette u. s. w. verfertigte, so wird er sich noch ferner eifrigst angelegen seyn lassen, seine sämmtlichen Fabrikate zur grössten Vollkommenheit zu bringen, in der schmeichelnden Erwartung, dass dieselben von Kennern, wie jene seines würdigen Vorgängers, mit ähnlichem Beyfall aufgenommen werden mögen. Auch wird er in Ansehung der Preise stets die möglichste Billigkeit beobachten.

Johann Andreas Löhner, jun.
zu Nürnberg, in der Beckenschlägerstrasse.
S. No. 1545.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Porta, 3 Trios pour 2 Flûtes et Violon ou 3 Flûtes. 2 Thlr.

Boccherini, 3 Quatuors conc. pour Clarinette, Viol., Alto et B. 2 Thlr.

Momigny, J. F., Pot-Pourri pour le Fortépiano. Op. 15. 1 Thlr. 12 Gr.

Doisy, 3 Trios pour 3 Guitarres. 2 Thlr.

— — Second Pot-Pourri concertant pour Guitarre et Piano. 2 Thlr.

— — Second Choix de Contredanses, Angl., Walzes etc. arr. pour la Guitarre av. acc. de Viol. ad lib. 2 Thlr.

— — Menuets, Allemandes, Contredanses et Rondeaux faciles p. la Guitarre av. accomp. de Fl. ou Viol. ad lib. 1 Thlr. 12 Gr.

Lintant, 3 Duos conc. pour 2 Guitarres. 1 Thlr. 12 Gr.

Gebauer, E., 3 Duos conc. p. 2 Clarinettes. Op. 6. Liv. 1. 1 Thlr. 6 Gr.

— — — — do Liv. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Blasc, H., 2 Duos pour Piano et Harpe ou 2 Piano. Op. 3. 3 Thlr.

Gatayes, 5me Pot-Pourri pour la Harpe. Op. 9. 21 Gr.

Mozart, die Zauberflöte, in Quintetten für 1 Flöte, 1 Violine, 2 Violen und Violoncelle arr. von K. Kreith, in 2 Abth. 6 Thlr. 16 Gr.

Sartori, F., 12 Ländler Tänze für 2 Violinen. 10 Gr.

Kreith, C., Partita in B. à 2 Clarin., 2 Corni e 2 Fagotti. Op. 57. 16 Gr.

— — do in B. Op. 58. 16 Gr.

— — do in D. Op. 59. 1 Thlr.

— — do in Es Op. 60. 16 Gr.

— — do in Es Op. 63. 16 Gr.

— — 12 Duos pour 2 Cors. Op. 50. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 gr. Divert. p. Flauto solo. No. 1. Op. 61. 10 Gr.

— — 6 do No. 2. Op. 62. 10 Gr.

Haydn, J., Collection des Sinfonies, en Partition. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr.

Bornhardt, Anweisung die Guitarre zu spielen nebst einigen Handstücken. 16 Gr.

Gyrowetz, A., 7me Notturno p. le Pianoforte avec Viol. et Vcelle. 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A., 3 Quatuors pour Flûte, Viol., A. et Basse. Op. 11. 2 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, 12 Allemandes pour 2 Flûtes. Liv. 1. 12 Gr.

— — 12 do. Liv. 2. 12 Gr.

Hampeln, de, 7 Walses avec un Coda pour le Pianoforte. 8 Gr.

Milchmeyer, P. J., Pianoforte-Journal No. 1—3. à 1 Thlr.

— — Kleines Pianoforte-Journal. No. 1—3. 1 Thlr. 12 Gr.

Magazin für die Guitarre. 12 Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydns Jahreszeiten für 2 Flöten eingerichtet. 12 Theil. 1 Thlr.

Bornhardt, J. H. C., Märsche für 2 Flöten. 12 Gr.

Himmel, J. H., 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano. 8 Gr.

Bourdais, Concerto pour la Flûte av. acc. No. 1. 1 Thlr. 8 G.

Haydn, Jos., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 48. 1 Thlr. 18 Gr.

Eder, C., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 5. 1 Thlr. 8 Gr.

Freudel, J. L. P. L., Sinfonie concertante à 2 Viol. princip. etc. Op. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

Lärm, allein das Ganze gewann wenig und machte wieder der Gabrielle di Vergy Platz. Sonst gab man noch auf S. Carlo einigemal Donizetti's Opern Roberto d'Evreux, Belisario, Gemma di Vergy mit der Palazzesi, die in ersterer mit der Rossi den Vergleich, dabei eine Gegenpartei der mit ihr singenden Granchi anzuhalten hatte; der von einem kranken Arm kaprirte Bassist Barroilhet trug aber den Sieg davon. Noch gab man eine halbe Norma, d. i. den zweiten Akt dieser Oper, mit der Pixis, Granchi und Basadonna, die auf die Szene gerufen worden.

Auf dem Teatro Fondo waren neu: 1) *Il Biglietto e l'anello*, vom Dilettanten *Rocco Aggiunturio*, mit der Granchi, Gioni und Salvetti; fand Aufmunterung. 2) *Cento bugie e una verità*, vom Maestro *Siri*, Zögling des hiesigen Konservatoriums. 3) Die blos für hier neue Oper La prigione di Edimburgo, von *Federico Ricci*, mit der Pixis, Granchi, Basadonna, Salvetti gefiel beifällig so so. Von der Cento bugie heisst es in einem hiesigen Blatte: Chiaramica (Name des Dichters) hat gescherzt, der Maestro hat sich betrogen, die Granchi hat getrillert, Basadonna verlor den Athem, Salvetti bulgte sich ab, die Salvetti hat nicht einmal geschwitzt, und das Publikum hat gepfiffen. Wiederholt wurden: die Clarlotani, die Chiara di Rosenberg, der Elsir, und im September auch die Puritani mit der Palazzesi, den Herren Mirate, Barroilhet und Ambrosini. Lombardische Zeitschriften sagten bei dieser Gelegenheit, aus allen bekannten Ursachen, die Palazzesi sei der Liebling des hiesigen Publikums. Die hiesigen Blätter behaupten aber, die Granchi sei es; ein anderes Journal tischt dasselbe von einer andern hiesigen Prima Donna auf. So werden die armen Leser auf allen Seiten hintergangen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Am 13. d. brachte uns das *zweite Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses, nicht minder stark besucht als das erste, im ersten Theile unter Leitung unsers Musikdirektors, Herrn Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy Mozart's Sinfonie in Es dur zur Feyerde Aller. So schon angefahrt, wie wir dies an Grunde hier nun voraussetzen dürfen, musste das klare, gemüthlich frische Werk einen Genuss gewähren, der die Seele erheitert und jene immer stille Freudigkeit verbreitet, die in tiefer Erfüllung unsers ganzen Wesens den lauten Sturm äusseren Beifalls fast unmöglich macht. Und so fühlen wir uns denn der ansichtigen Verwaltung unserer Konzerte sehr verbunden, dass sie uns neben anderen auch solche Genüsse fortwährend bereitet. Zum ersten Male trat darauf unsere zweite derzeitige Konzertsängerin, Fräul. *Sophie Schloss* mit der Arie aus Rossini's Semiramide: „Ah! quel giorno ognor rammento" etc. auf und erwarb sich, obwohl, wie es uns schien, etwas befangen, was wir nicht im Geringsten tadeln, sondern es als ganz natürlich und fast gern bemerken, eine eben so erwünschte als gerechte Zustimmung des Publikums. Unser Herr Musikdirektor Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* trug dann sein erstes Konzert für das Pianoforte vor, worüber ihm die Versammelten gleich beim Auftreten ihr Vergnügen durch laute Bewillkommnung verkündeten. Das Werk selbst, das unsere Leser nicht blos aus mehrfachen Besprechungen, sondern gewiss aus eigner Ansicht kennen, haben wir nicht von Neuem auseinander zu setzen; es wäre überflüssig. Nach dem Schlusse des zweiten Satzes, der mit dem ersten genau zusammenhängt, brach der Beifall mächtig aus und ruhte nach Beendigung des Ganzen nicht eher, bis sich der gefeierte Mann der Versammlung von Neuem zeigte, um die Wirksamkeit seines Werks und seines Vortrags von Neuem ehrenvoll bethätigt zu hören. Den Schluss des ersten Theiles machte unsere jetzige erste Konzertsängerin Fräul. *Elise Meerti* mit Meyerbeer's Kavatine aus Robert le Diable, die sie in französischer Sprache: „Va, dit elle, va mon enfant" vortrug mit demselben Beifalle, der ihrem ersten Auftreten verdient gezollt wurde. Der zweite Theil brachte für uns etwas ganz Neues, was es auch für jeden andern Ort gewesen wäre, da es bis jetzt, so viel uns bekannt, nur in München, und zwar auf dem Theater, wofür es geschrieben ist, mit grossem Beifall gegeben wurde. Es war „Ouverture, zweiter Aufzug und Finale aus der *Hermannsschlacht*, grosser heroischer Oper von Dr. Weichselbaum, komponirt vom königl. bairischen Hofkapellmeister *H. Chelard* (unter Direktion des Komponisten)." Die Partie des Hermann, die gar nicht leichte, wurde von Herrn *Pögner* vorgetragen. Die Leser werden sich vielleicht erinnern, dass darüber in diesem Jahre S. 504 von München aus, wo Mehreres aus dieser grossen Oper im Benefizkonzerte des Komponisten aufgeführt worden war, sehr vortheilhaft berichtet wurde, unter Anderm auch über die Szene, in welcher die Römer ihren Adler versenken, die hier nicht vorkam. Im Hervorheben der Glanzpunkte stimmen wir mit dem Münchner Bericht. So stellen auch wir z. B. den Chor der Geister in Walhalla, dessen Worte vom König Ludwig von Baiern gedichtet wurden, mit zu dem Vorzüglichsten. Schon die Ouverture wurde mit den gewohnten Zeichen des Wohlgefallens geehrt, was um so mehr sagen will, da sie für ein Einleitung im Konzert das grosste Mass der Länge um ⅓ überschreitet und ausserordentlich stark, dem Gegenstande gemäss, instrumentirt ist, was mehr für Theaterverhältnisse die rechte Wirkung thut, als in einem so akustisch gebauten, nur mässig grossen Konzertsaal, wie der unsere ist. Dennoch verwirrte sich nichts, und den guten Eindruck auf die Hörer bezeugte der Beifall, den auch mehrere Nummern der Chorgesänge enthielten. Namentlich müssen wir zu dem schon Genannten noch einen originellen Chor der Teutschen, der sich durch besonders wirksame Figuren der Blasinstrumente lebendig macht, hervorheben. Dass aber eine Theatermusik, die das Publikum nicht vorher von der Bühne herab hörte, aus welcher nur Einzelnes, aus dem Zusammenhange Gerissenes, wenn gleich vom Komponisten selbst Ausgewähltes, gegeben wird, von keiner Konzertversammlung der Welt in ihrem rechten Wesen, am wenigsten beim ersten Hören erfasst werden, also auch Manchen unter solchen Verhältnissen weniger zusprechen kann, ist zu sehr in der Ordnung, als dass

es anders erwartet werden dürfte: im Gegentheil will es etwas bedeuten, dass bei übergewöhnlicher Länge den zweiten Konzerttheiles noch so viel Antheil genommen wurde. Uns selbst hat die Aufführung den Wunsch erregt, das Ganze, vielleicht an einigen Stellen verkürzt, von der Bühne herab in den rechten Umgebungen zu hören. Vielleicht entschliessen sich mehrere Theaterdirekzionen zu einem Versuch, der das Münchner Publikum bereits für sich hat.

Feuilleton

Jenny Lutzer hat auf ihrer Durchreise durch *Posth* die Rachel in Halevy's Jüdin mit dem angebrannten Erfolge gegeben. Nach Beendigung der Vorstellung spannten die Dilettanti die Pferde von ihrem Wagen ab, sich selbst davor und fuhren die Künstlerin unter allgemeinem Jubel nach Hause. Als die Gefeierte am andern Morgen abreisen wollte, erschienen ihre Verehrer vor ihrer Wohnung und flehten die auf den Balkon heraustretende Sängerin um ein Andenken; sie nahm Federn und Bänder von ihrem Hute und gab sie den Entzückten Preis. — Fräul. Lutzer reists nach Pressburg, ihrem Geburtsorte.

Am Theater de la Renaissance in Paris werden jetzt nicht weniger als fünf neue Opern einstudirt. Ausserdem wird Donizetti noch diesen Winter zwei, und Auber eine Oper für jenes Theater komponiren. Letztere führt den Titel: Die neue Psyche; das Buch ist von Scribe.

Die italienische Operngesellschaft ist von England wieder nach Paris zurückgekehrt und hat ihre Vorstellungen mit Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnet. Das Personal besteht aus den Damen Grisi, Persiani, Paul, Garcia, Mattei, Amigo, Bellini; und den Herren Rubini, Lablache, Tamburini, Morelli, Sioico, Fortini. — Pauline Garcia ist am 8. Oktober zum ersten Male als Desdemona aufgetreten und hat eine enthusiastische Aufnahme gefunden.

Die vierzig Bergsänger aus den Pyrenäen, welche wir S. 490 und 504 erwähnten, sind aus England, wo sie überall die ausgezeichnetste Aufnahme fanden, nach Frankreich zurückgekommen. Zu Calais wurde ihnen in einem Garten am Meeresufer ein glänzendes Fest gegeben. Sie reisen nach Brüssel und gedenken von da nach Teutschland zu gehen, wo ihr nächstes Ziel Wien sein wird.

Beriot war von Paris nach Brüssel gereist und wird sich nach Petersburg begeben, wo er den Winter zubringen will. Jetzt ist er bereits in Teutschland eingetroffen und hat, unterstützt von dem Engländer *J. Benedict*, in Stuttgart ein Konzert gegeben; beide fanden glänzenden Beifall.

Die holländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hat wiederum ein bedeutendes Werk eines Holländers auf ihre Kosten herausgegeben, eine grosse Sinfonie von *F. Fouy*, welche sehr gerühmt wird. Das Werk ist Cherubini gewidmet.

In der Kron- und Ankervereo in London wurde kürzlich eine Vorlesung gehalten über eine neue Art von Violinen-, Guitarren- und Harfen-Saiten, welche nicht nur wohlfeiler als die jetzt gewöhnlichen sein, sondern auch den Einflüssen der Atmosfäre widerstehen sollen. Um zu beweisen, dass diese Saiten sogar in der grössten Hitze sich gleich bleiben, tauchte man sie zugleich mit andern gewöhnlichen Saiten in kochendes Wasser; die letztern waren augenblicklich unbrauchbar gemacht, die ersteren, obwohl man sie erst nach einigen Minuten aus dem Wasser nahm, hatten sich nicht im mindesten verändert. — Hoffentlich wird man bald etwas Näheres hierüber erfahren.

Am 15. Oktober d. J. starb zu Leipzig die ausgezeichnete Pianofortedirektorin Mad. *Henriette Voigt*, geb. Runze. Eine Schülerin Ludw. Bergers in Berlin, wusste sie Kraft mit Anmuth, bedeutende Fertigkeit mit innigem Ausdrucke zu verbinden. Zum öffentlichen Auftreten war die auch im Uebrigen sehr gebildete Frau nicht zu bewegen: als sag es vor, im engern Kreise durch ihr Spiel Freude zu schaffen, und mancher Künstler und Kunstliebhaber hat ihr herrliche musikalische Genüsse zu danken. Friede ihrer Asche!

Ankündigungen.

Erwiderung.

In der letzten Nummer der Allgem. Musikal. Zeitung beklagt sich Herr G. Preyer, Professor am Conservatorium in Wien, dass der Recensent seiner Symphonie in unserer Zeitschrift einen in drei verschiedenen Stimmen stehenden Fehler nicht auch gleich als drei Druckfehler erkannt. In Werken grosser Geister nur eine Note als falsch zu bezeichnen, ist gefährlich, geschweige denn dieselbe Note dreimal an derselben Stelle wiederholt. In der That, eine die Fehlerhaftigkeit in Partituren so weit sie, dass man selbst einer dreifach bestätigten Note keinen Glauben schenken dürfte, es wäre besser, man versenkte sie in die Tiefe des Meeres. Ist es nun schon eine Anmassung, von Andern Schärfsicht zu verlangen, wo der Komponist, der doch gewiss seine Symphonie selbst korrigirt, selbst keine bewiesen, so vollends an jener Stelle, die noch, wie sie nun steht, nur wenig weiterhelfen gewordene, wie etwa das jetzt korrigirte g, das nach f geht, mit dem noch e geheaden d in der zweiten Violine eine Quinte bildet, wie wir sie wohl einem Strauss'schen Walzer nachsehen, einer Symphonie aber nicht. Herr G. Preyer hätte also besser gethan, den Vorwurf in jener Recension, deren Milde or überhaupt nicht verstanden zu haben scheint, mit Stillschweigen zu übergehen, als sich gewiss zu wägen und überoll den beleidigten grossen Komponisten durchblicken zu lassen, zu dem allerwege noch mehr gehört, als Oktaven und Quinten vermeiden.

Leipzig, den 10. Oktober 1839.

Die Redaction der neuen Zeitschrift für Musik.

Gesuch.

Ein junger Mann, Violinspieler, sucht in einem soliden Orchester eine Anstellung. Derselbe hat seine Schule bei einem der ersten Meister und berühmtesten Violinspieler Teutschlands durchgemacht, und sich sowohl zum Solospieler als zugleich tüchtigen Orchester-Geiger ausgebildet, auch in der Komposition sich mannichfache Kenntnisse gesammelt, so dass er allen billigen Anforderungen gewiss entspricht. Er ertheilt, hierüber authentische Zeugnisse aufzuweisen, auch, wenn es ohne Kosten für ihn möglich ist, Proben seiner Geschicklichkeit abzulegen.

Die C. J. Falckenberg'sche Musikalien- und Instrumentenhandlung in Coblenz wird auf frankirte Briefe das Nähere hierüber mittheilen.

Im Verlage von **Moritz Westphal** in **Berlin** erscheinen nächstens und sind bereits unter der Presse:

Europäische Lieder

von

M. Langenschwarz

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

von

W. Gährich.

Jedes Lied einzeln à 4 gGr. in zwanglosen Heften.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Bertini, H. jeune, 4me Sextuor pour Piano, Violon, 2 Altos, Violoncelle et Contre-Basse. Oeuv. 114.	3	—
David, F., Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 10	3	12
— — Le même avec accomp. de Piano	2	—
— — Introduction et Variations sur un thème de Mozart, pour le Violon avec accomp. d'Orch. Oeuv. 11.	2	8
— — Les mêmes avec accomp. de Quatuor	1	8
— — Les mêmes avec accomp. de Piano	1	4
Gallay, 12 Grandes Etudes brillantes pour le Cor. Oeuv. 43	1	—
Henselt, A., Pensée fugitive, arr. pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 8	—	6
— — Scherzo, arr. pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 9	—	12
— — Romance, arr. pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 10	—	6
Hünten, Fr., Air montagnard varié, arr. pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 67	—	20
Klauss, V., 6 Herbstlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. Op. 11.	1	—
Lasckk, C. et F. A. Kummer, 3 Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle. Liv. 2.	1	—
Mozart, W. A., Fantaisie pour le Piano	—	10
— — Fantaisie pour Piano à 4 mains	—	14
— — Variations pour Piano à 4 mains	—	12
— — Sonate pour Piano à 4 mains	1	4
— — Fugue pour Piano à 4 mains	—	6
— — Fugue pour 2 Pianos	—	10

(Nouvelles Editions des Oeuvres complets Cah. 8.)

Panofka, H., Fantaisie sur une Romance de l'Opéra: Guido et Ginevra, pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 21	—	20
Schneider, Fr., 6 Volkslieder für vier Männerstimmen in Partitur und Stimmen. 1s Heft	—	20
Schneider, Jul., 3 Nocturnes pour le Piano. Oeuv. 1	—	16
Schumann, R., Sonate No. 2 für das Pianoforte. Op. 22	1	4
Stockhardt, R., Gage d'amitié. Pièce lyrique pour le Piano	—	8
Wohlfahrt, H., 8 Wandtafeln zum Elementarunterrichte im Notensingen nebst Anleitung zum Gebrauch derselben. Zunächst für Stadt- und Landschulen	netto 1	8

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthumsrecht:

La reine d'un jour,
komische Oper in drei Akten,
Musik von
Adolf Adam.

48 Petits Leçons,
Airs favoris arrangés et doigtés pour le Piano
par
Henri Herz.
Op. 100bis.
1e Suite de sa methode.

Les Soirées musicales de Rossini
transcrites pour le Piano
par
F. Kalkbrenner.

Duo brillant
pour Piano et Violoncelle
motifs de Robert le diable
par
J. Benedict et A. Batta.

Nouvelle Fantaisie
sur des motifs
de l'Opéra: Don Juan
par
S. Thalberg.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Sechs Lieder
für Sopran, Alt, Tenor und Bass
von
H. E. Philipp.
Op. 14. Heft 1. Preis 6 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Oktober. № 44. 1839.

Musikalische Topografie von Strassburg.

(Fortsetzung.)

III. Kirche.

Die Kirchen Strassburgs sind in musikalischer Hinsicht, besonders die Hauptkirchen des katholischen und protestantischen Kultus, nicht ohne historisch merkwürdiges Interesse.

A) Das Münster, jetzige katholische Hauptkirche.

1) *Orgel und Kirchen-Gesang.*

Mehrere Jahrhunderte hindurch war die *Orgel* das einzige Instrument, welches in dieser Kirche namentlich den Gesang begleitete; erst zu Ende des 16. Jahrhunderts wurde die Instrumentalbegleitung eingeführt.

Im Jahr 1260 wurde in dem Münster die erste Orgel, an der Stelle die sie jetzt noch einnimmt, erbaut durch den Dominikaner Ulrich Engelbrecht, von einer elsassischen Familie abstammend, welcher in Strassburg als Mönch im Jahr 1280 starb. Durch Feuersbrunst wurde sie 1289 zerstört; sie wurde daher im Jahr 1292 durch eine neue, welche der Orgelbauer Gunzelin von Frankfurt verfertigte, ersetzt. Allein auch diese wurde am 15. August 1298 ein Raub der Flammen, so dass sie im Jahr 1326 wieder hergestellt wurde; auch diese traf dasselbe Schicksal durch den Brand, der am 17. März 1384 ausbrach; darnach wurde 1385 eine neue errichtet, deren man sich bis 1433 bediente, wo sie alsdann mit neuen Pfeifen versehen und am Osterfeste 1434 zum ersten Mal gebraucht wurde. Sie war das Werk von Michael Gralach aus Lypss., und wurde unter der Aufsicht des damaligen Organisten Peter Gereis verfertigt. Die Unvollständigkeit des Werks bestimmte die Verwalter der Kirche, diese Orgel im Jahr 1489 abbrechen und durch Friederich Krebser von Anspach, welcher zu Strassburg 1493 starb, eine neue erbauen zu lassen. Diese erlebte nach und nach verschiedene Verbesserungen und Ergänzungen mit dem Fortschreiten der Orgelbaukunst, namentlich im Jahr 1564, durch Simon Friesle aus Freiburg (Breisgau); 1608 durch Anton Neunecht aus Ravensburg; 1624 bis 1660 durch Mathias Tröstler aus Culmbach und Tobias Tressel, seinen Schüler. Nach dieser letzten Einrichtung hatte die Orgel bereits 33 Register und 1090 Pfeifen erhalten, die längste von 32 Schuh; sie galt für eine der ältesten und vorzüglichsten jener Zeit in Teutschland. Nach einem 53jährigen Gebrauch wurde durch den berühmten Andreas Silbermann aus Sachsen 1713 die jetzt noch bestehende Orgel angefangen und im August 1716 beendigt. Sie hat die alte französische Stimmung, 30 Register und 2242 Pfeifen; die mittlere grösste besteht aus einem Stück und hat 24 Fuss Höhe und 1 Fuss und einige Zoll im Durchmesser. Das Werk hat 6 Windladen, 3 Manualklaviere, 1 Pedalklavier und 6 Blasbälge, die sich nur einmal falten, von 12 Fuss Länge und 6 Fuss Breite.

Im Jahr 1833 — 34 wurde das Werk durch den hiesigen Orgelbauer Georg Wegmann, aus dem Dorf Mackenheim im Elsass, Schüler von Joseph Martin zu Waldkirch (am Fuss des Schwarzwaldes), erneuert, ausgeputzt und vermehrt. Das dritte Klavier, welches blos den Diskant enthielt, wurde mit einem Bass versehen, aus 192 Pfeifen bestehend, neue Windladen gelegt und zwei neue Register, nämlich *Flöte* mit 49 Pfeifen 4 Fuss, und *Fagott* mit 24 Pfeifen 8 Fuss. Hatte also das Silbermannische Werk 2242 Pfeifen, so erhielt die Orgel durch diese Vermehrung von 265 nunmehr 2507 Pfeifen. In dem gegenwärtigen Augenblick (September 1839) wird das Werk geputzt und abermals mit 6 neuen Registern durch denselben geschickten Orgelbauer Wegmann vermehrt; nämlich in das grosse Werk 1) eine 16füssige Bombarde, 2) in das Echo eine Mostre, 3) ein Salicional (offenes Flötenregister), 4) eine Viola di gamba, 5) ein Flauto magico, 6) eine Oboe, mit englischem Horn ergänzt; jedes dieser Register mit 49 Pfeifen von Zinn, mit Ausnahme derjenigen des Flauto magico, welche von Ahornholz sind, zusammen 294 Pfeifen. Demnach hat das ganze Werk jetzt 47 Register und 2801 Pfeifen.

Unter den bekannten *Organisten*, welche im Münster angestellt waren, nennen wir folgende:

1430. *Peter Gereis*, welcher 1433 dem Orgelbau vorstand.

1520. *Wolffgang Dachstein*, anfänglich katholischer Priester, verheirathete sich 1524 und wurde Organist im Münster mit dem Beginnen der Reformation, später Vikar und Organist in der Thomas-Kirche (s. diese).

Nachdem der Magistrat am 29. November 1524 den ersten protestantischen Pfarrer Mathias Zell feierlich in dem Münster installirt hatte, welcher mit seiner Frau Catharina Schütz daselbst kommunizirte, wurde der Choralgesang eingeführt, und sowohl vor als nach der Predigt wurden teutsche Psalmen gesungen. Zu diesem Behuf erschienen hier damals (1525) solche Psalmen mit Musiknoten, unter dem Titel: „*Teutsch Kirchen Ampt*

mit Lobgesengen und göttlichen Psalmen, wie es die Gemein zu Strassburg singt und halt mit mer ganz christlichen Gebetten dann vor getruckt." Eine schnell vergriffene erste Ausgabe war 1524 erschienen, jedoch ohne Noten (s. den Titel am Schluss dieses Artikels).

Da von jener Zeit an das Münster in dem Besitz der Protestanten war, so wurde hauptsächlich alle Sorgfalt auf die Begleitung des Choralgesanges durch die Orgel verwendet. Im Jahr 1560 wurde deshalb eine Sammlung geistlicher Lieder mit teutschem Text und Musiknoten gedruckt, wovon 1572 eine zweite Auflage unter folgendem Titel erschien: „Das gross Kirchen Gesangbuch, darinn begriffen seind, die fürnemsten und bekantesten Psalmen, geistlichen Lieder, Hymni und alte Chorgesenge, aus Wittenbergischen, Strassburgischen und andern Kirchen Gesangbüchlein zusammengebracht, corrigirt und abermals mit Fleis gedrucket. Hat nah bey XL stücken jetzt mehr, dann das vorige Kirchen Gesangbuch anno LX allhie ausgegangen, deren etliche ganz new hinzugethan sind. Für geistliche Stadt- und Dorff-Kirchen, lateinische und deutsche Schulen. Gedrucket. Strassburg 1572. Fol." Die 5 Notenlinien sind roth, die Noten schwarz.

Vom 1. Hornung 1550 bis zum 18. August 1560 waren die Katholiken wieder im Besitz des Münsters, allein am 17. Mai 1561 wurde von Neuem protestantischen Gottesdienst darin gefeiert und die Besoldung des Organisten von der Stadt übernommen.

1660 bis 1680. *Georg Christoph Lautensack*, war 40 (?) Jahre lang Organist, auch Musikdirektor der protestantischen Gemeinde im Münster, später in der neuen Kirche (s. diese). Er starb den 5. April 1692 in einem Alter von 70 Jahren 4 Monaten.

1681. Als in diesem Jahr das Münster den Katholiken wieder eingeräumt wurde, war *Johann Walter* Organist. Diesem folgte

1689 *Georg Rauch*, welcher zugleich die Kapellmeisterstelle bis 1703 zu bekleiden hatte; er starb am 21. Juli 1710. Ihm folgte als Organist am 26. September

1710 *Michael Joseph Rauch*, sein ältester Sohn. Auch er musste das Amt des Kapellmeisters versehen und sich nöthigenfalls auf der Orgel ersetzen lassen.

1714. *Hartmann*, Organist. Ihm folgte

1733 *Joh. Georg Rauch*, geboren zu Strassburg 1702, gestorben am 10. Juni 1779.

1779. *Jakob Friederich Neumeyer*, geb. 1750 zu Molsheim im Elsass, gestorben den 29. Juli 1814, war ein tüchtiger Organist und Geiger, Mitglied des Theater-Orchesters.

1814. *Joseph Labori*, Organist und gründlicher Klavierspieler, Sohn eines Küfers Silvester Labori, geboren zu Strassburg, starb am 26. August 1833.

1833. *Joseph Wackenthaler* (zugleich Kapellmeister, s. diese), Organist seit dem 1. Oktober 1833, hat Mehreres für die Orgel geschrieben und ist ein ausgezeichneter Organist und Klavierspieler.

2) *Kirchen-Musik mit Instrumental-Begleitung.*

Zu Ende des 16. Jahrhunderts wurden in dem Münster Blas- und Saiteninstrumente zur Begleitung der Musik eingeführt. Dass die Besetzung dieser Instrumentalbegleitung dürftig war, lässt sich schon aus dem Platze schliessen, den die Instrumentisten in dem engen Raum auf der Orgel einnahmen; die Protestanten, welche zuerst der Instrumentalbegleitung mehr Ausdehnung zu geben bemüht waren, liessen 1607 die jetzt noch neben der Orgel bestehende Bühne für das Orchester bauen, welche etwa 10 Instrumentisten fasst.

Bei hohen Festtagen oder feierlichen Gelegenheiten wurden Messen mit Musikbegleitung, Te deum u. s. w. aufgeführt, nämlich:

1541. Te deum bei Gelegenheit der Wahl des Bischofs Erasmus von Limburg.

1552. Te deum bei Gelegenheit der Ankunft Kaiser Karl des 5.

1569. Te deum bei Gelegenheit der Bischofswahl.

1617. Te deum durch die Protestanten bei Gelegenheit des Jubiläums.

1660. Erkenntniss des Magistrats für die Verbesserung der Musik im Münster, wozu eine Vermehrung von 50 Fl. verwendet wurde, aus dem Ertrag der Raths-Frevel und allem, was an hohen Festtagen gesteuert wurde (6. Aug.).

Nachdem das Münster den Katholiken im Jahr 1681 wieder eingeräumt worden, war man ernstlich auf die völlige Organisazion einer stehenden Kapelle bedacht. Bei Gelegenheit der am 3. Oktober desselben Jahres unterzeichneten Kapitulazion, wodurch die Stadt Strassburg an Frankreich abgetreten und die Truppen an demselben Tag ihren Einzug hielten, wurde

1681, am 21. Oktober, ein Te deum und am 22. eine musikalische Messe aufgeführt. Nach der Ankunft des Königs Ludwig XIV. nebst der Königin, am 23. Oktober, wurde dieselbe Aufführung in Gegenwart des Hofs am 24. wiederholt.

1685 (2. Juni) wurde der erste Kapellmeister *Mathäus Fourdaux* von Metz, mit 1000 Livres Gehalt nebst freier Wohnung angestellt; er hatte zugleich die Chorknaben zu unterrichten.

1687 (Mai) wurde die Musik bestimmter organisirt, und die Zahl der Sänger sowohl, als der Musiker zusammen auf 46 Personen festgesetzt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

Das Wiederbeginnen der teutschen Operavorstellungen konnte nicht wohl mit einer würdigeren Tonfeier eröffnet werden, als durch die neue, möglichst sorgfältige Inszenesetzung der leider nur gar zu lange entbehrten Mozart'schen „Entführung aus dem Serail," jener die reinste Liebe athmenden Jugendschöpfung, in

welcher der unsterbliche Meister die selbsteigenen Gefühle aushauchte, die damals den Busen des zärtlichen, wonnetrunkenen Bräutigams beseligten. — Fräulein *von Hasselt*, welche nunmehr unserm vaterländischen Künstlerverein angehört, sang die Konstanze musterhaft. Die Krone aber ihrer trefflichen Leistung, der echte Probirstein für alle Darstellerinnen, war die effektvolle, so äusserst selten zu Gehör gebrachte Arie: „Traurigkeit," deren hinreissend rührender Vortrag mehrere Male durch anerkennende Beifallszeichen unterbrochen wurde, die keineswegs der Bewunderung, sondern einzig nur dem innersten Gefühle entströmten. So bleibt es denn ewig wahr: was vom Herzen kommt, dringt auch zum Herzen, mit unwiderstehlicher Gewalt, und verfehlt nie den rechten Weg. — Eine köstliche Karrikatur war *Staudigel-Osmin*; und in seinen drei Glanzmomenten: „Solche hergelauf'ne Laffen," — „Ich gebe, doch rathe ich dir," — „Ha! wie will ich triumphiren!" — das erste Strofenliedchen, nebst den beiden Duetten mit Belmont und Pedrillo gar nicht einmal zu erwähnen — dürfte schwerlich ein ebenbürtiger Rival mit ihm in die Schranken treten. Herr *Schunk*, dessen rastloser Fleiss und sichtliches Vorwärtsstreben durch stets mehr Antheil belohnt wird, machte sein klangreiches Tenororgan, das für solch melodisch-reizende Kantilenen ganz wie geschaffen ist, in der freilich grösstentheils blos passiv gestellten Liebhaberrolle nach Möglichkeit geltend. Dem. *Tuczeck* befriedigte vollkommen als Blondchen; weniger jedoch Herrn *Pfisters* Pedrillo; er blieb uns zwar die schöne Karakterarie: „Frisch zum Kampfe!" schuldig, man darf aber keineswegs deshalb grollen, da seine physischen Mittel nimmer dafür ausgereicht hätten. Die Trinkszene: „Vivat Bachus!", seit Olims Zeiten ein erklärter Liebling, machte abermals, besonders durch *Staudigels* drastische Einwirkung Furore, und die ganze Vorstellung, so wie deren Reprisen, erfreueten sich einer wahrhaft enthusiastischen Aufnahme. — Seitdem nun auch Dem. *Lutzer* wieder zurückgekehrt ist, theilen sich beide Kunstpriesterinnen, neidlos und einträchtig, in die wohlverdienten Siegespalmen, alterniren oder wirken vereint im Figaro, Jassonda, Don Juan, Nachtlager, Mostecchi, Norma, Tell, Postillon, Robert, Liebestrank, Nachtwandlerin u. a. — nur in der „Ballnacht," wo weder die *Hasselt* als frivol-leichtfertiger Page, noch die *Lutzer* als Gräfin Reuterholm in ihrer eigenthümlichen Sfäre sich befanden, entspann sich ein Parteienzwiespalt, welcher den gegenseitig protegirenden Stimmführern keineswegs zur Ehre gereichte, und ohne die kluge Vermittlung der ruhig besonnenen Ueberzahl gar leicht zum Aergerlichen hätte ausarten können. Die vernünftigste, den richtigen Takt der Administrazion bezeugende Maassregel war, jenen Eris-Apfel wenigstens zeitweilig gänzlich aus dem Repertoire zu verbannen. — Auber's in Paris beliebte Operette *Acteon* fand hier nur einen getheilten Erfolg, hauptsächlich des Buches wegen, das, obschon aus Scribe's gewandter Feder, dennoch an einer gewissen erhältenden Undeutlichkeit leidet. Die Musikkomposizion bietet gleich ihren Vor- und Nachgängern weniger originelle, als heitere und gefällig ansprechende Motive, eine lebendig bewegte, wie gewöhnlich pikant gewürzte Instrumentazion und manche wohl berechnete Bühneneffekte. Herr *Forti* und Dem. *Mayer* füllten genügend ihre Plätze; die andern Umgebung liess, besonders im mimischen Theile, gar Manches zu wünschen übrig. — Noch ein paar durch nothdürftige Gesangeinlagen verbönerte Lustspiele: „*Die beiden Hofmeister*" und „*Das Küchenregiment*" sind beinahe weniger noch denn Null.

Auf Besuch gastirten: Mad. *Walker* aus Hamburg als Alice und Norma; — Herr *Steinmüller* als Prinz-Regent und Waldeburg; beide auszeichnenswerth durch Stimme, Vortrag und Schule. In letztgenannter Partie reussirte auch Herr *Kunz* vom Prager Theater, welchem indessen, als Orovist, die vergleichende Kollision mit *Staudigel*, dem gewaltigen Druiden-Oberhaupte, nothwendig Eintrag thun musste. — Herr *Ultrom* aus Lemberg wählte bescheiden den Gessler im Tell zum Debüt, zeigte eine schätzbare Verwendbarkeit und erhielt das gesuchte Engagement. — Dem. *Scott* und *Legrand* — Romeo, Blonde und Zerline — waren flüchtige, schnell wieder vergessene Erscheinungen. — Lindpaintner's reproduzirte: „*Genueserin*" ward freudig bewillkommnet. Die herrliche *Lutzer*, *Schunk*, *Staudigel*, *Schober* und *Weinkopf* bereiteten einen unbeschreiblichen Hochgenuss, welchen einzig nur *Ert's* plötzliche Unpässlichkeit in etwas verkümmerte. — Das neue Ballet von Vestris: „*Der Frauen-Aufruhr im Serail*," mit Musik von *Schira*, macht seit Langem her wieder einmal bleibend Epoche. Es ist rein komischer Natur, durchaus unterhaltend und amüsant ohne Längen. Der Hauptmagnet aber besteht in dem gegen 60 Köpfe starken Amazonen-Heere, das in seinem Feldlager mit einer solchen Präzision manövrirt, exerzirt, Ausfälle macht und den Feind mit Generaldechargen empfängt, wodurch sogar die Veteranen einer alten Garde beschämt werden dürften. — Ebenfalls erfolgreich ward das von früher her beliebte mythologische Ballet: „*Latona's Rache*" wieder nachstudirt; das Divertissement: „*Der Schlowenhändler*" jedoch entbehrt gänzlich aller Handlung und bringt weiter nichts als eine bunt abwechselnde Szenenreihe nazionell-karakteristischer Tanzstücke. — *Wild* scheint für immerdar aus dem hiesigen Künstlerkreise geschieden zu sein; wenigstens lehnte er, nach seinem mehrmonatlichen Ausfluge, bisher jeden Antrag ab und beglückt gegenwärtig die Provinzialbühnen; was keineswegs gebilligt und um so mehr verargt wird, als bei ihm, der seine Schäflein bereits in's Trockene gebracht, die Kunst wahrlich nicht nach Brot geht, und ein freiwilliger Rücktritt, ehe noch die Alles zerstörende Zeit ihr gebieterisches Machtwort ertönen lässt, sich ungleich ehrenvoller gestalten würde. — Die nächste Neuigkeit ist *Dessoir's*: „*Besuch in St. Cyr*;" auch *Kreutzer* hat eine neue Oper vollendet: „*Die beiden Figaro*," nach *Jünger's* gleichnamigem Lustspiele von *Treitschke* bearbeitet.

(Fortsetzung folgt.)

Algier (Januar — Juni 1839). Man begann mit Ricci's Esposti, worin die Rebora und die Colombon, der

Tenor Zoni, der Buffo Mantegazza und Bassist Gerli saugen. Die Musik gefiel nicht, die Damen wenig, der Tenor ziemlich, der Buffo so so, der Bassist am meisten (die Leser dieser Blätter wissen bereits, dass Letzterer auch Maestro ist). Herr Gerli setzte hierauf Donizetti's Torquato Tasso in die Szene, machte selbst diese Rolle, seine Eleonora war die Edilini, und gefiel etwas mehr als ihre Vorgängerinnen, ganz besonders der Protagonist, und endlich die Herren Zoni und Mantegazza. Hierauf folgte die Cenerentola, und Herr Zoni war ein positiver Ramiro, Gerli ein superlativer Dandini, Mantegazza ein herrlicher D. Magnifico, und die Edelini eine sehr schwache Protagonistin. Da es nur an einer guten Prima Donna fehlte, so wurde allsogleich mit dem Dampfschiff nach Mailand geschrieben, und Mailand schickte uns der Stelle die Giuseppina Leva. Sie debütirte triumfirend in Donizetti's Lucia di Lammermoor, und die Impresa konnte sich nun auch mit ihren weiblichen Sängern beruhigen. Mit der Lucia wollte man Mercadante's Elisa e Claudio abwechseln lassen, allein diese Oper behagte nicht, und wurde aus dem Repertorium geworfen. Der nachher gegebene Pirata zog auch darum wenig an, weil Herr Zoni unpässlich war; desto mehr Glück machte darauf die Norma mit der Leva, Rebora und den Herren Zoni und Gerli. — Noch vor Ablauf des Kontrakts des Herrn Mantegazza und Comp., oder Vorstehers der hiesigen italienischen Oper, machten mehrere Franzosen allhier den Vorschlag, sie mit der französischen umzutauschen; allein nach vielen geäusserten Pro und Contra beschloss die Regierung, die italienische Oper beizubehalten und mit dem französischen Vaudeville abwechseln zu lassen. Herr Mantegazza erhielt also nicht nur ein sechsjähriges Privilegium in der Hauptstadt Algier, mit einer jährlichen Beisteuer von 12,000 Franken, italienische Opern zu geben, sondern auch alle andern während dieser sechs Jahre im ganzen Umfange der französisch-afrikaner Regierung zu gebenden Spektakel sind von ihm abhängig und müssen ihm den fünften Theil ihrer Einnahme abgeben. Durch diese günstige Wendung der Sache denkt man bereits daran, ein neues und grosses Theater zu errichten, was aber weit im Felde stehen mag. Indessen wechselt stets die italienische Oper mit dem französischen Vaudeville ab.

Schon im vorigen Berichte wurde vorläufig angezeigt, dass der todtgeglaubte Bassist und Maestro *Gerli* hier eine Oper komponirt hat. Diese war *Il Sagno punitore* betitelt und wurde mit vielem Beifalle allhier gegeben. Hauptsänger waren darin die Leva, Herr Zoni, der Buffo Mantegazza und Herr Gerli. Im Frühling gab man noch Rossini's Semiramide, worin die Leva und Edelini, die Herren Zoni, Sartorio und Gerli Ehre einarnteten. Mit dieser Oper wurde die ganze Stagione geschlossen. — Für den Herbst und die folgenden Stagioni wird die Sängergesellschaft von Mailand aus verstärkt werden. Herr Gerli wurde mit der Bedingung beibehalten, künftiges Jahr wieder eine neue Oper zu komponiren.

Sevilla. Den 30. Juni endigten die hiesigen Frühlingsopern. Man gab in Allem die Norma, die Lucrezia Borgia, Gemma di Vergy, Lucia di Lammermoor, den Barbiere, Mosè und Colombo, die mehr oder weniger Beifall fanden, so auch die sie vertretenden Hauptsänger, als die beiden Damen Bottrigari und Fanti (Annunziata) und die Herren Toni und Maggioroffi. — Der Violinist und Gesanglehrer *Vincenzo Bonetti* gab am 2. Juli eine musikalische Akademie im Saale des Liceums, worin er mehrere Stück auf der Violine und Viola mit besonderer Bravour spielte und stark beklatscht wurde.

Valencia. Die beiden Schwestern Manzocchi (Almerinda und Elisa) nebst ihrem Bruder Mariano, einem Maestro, wurden für's hiesige Theater auf 18 Monate engagirt. Herr Manzocchi ist Musikdirektor und komponirt für die Gesellschaft zwei neue Opern. Man hat bereits Ende August die Norma mit Beifall gegeben.

Barcelona (Teatro Grande). Der nach einem mehrjährigen Aufenthalte in Mexico nach seinem Vaterlande zurückkehrende und diesen Sommer hier angekommene berühmte Bassist und Buffo Galli (Filippo) debütirte im Barbiere di Siviglia. Mit ihm sangen die Micciarelli, der Tenor Balestracci sammt den Bassisten Astolfi und Spiaggi. Die Aufnahme des Ganzen war glänzend, aber der Held war Galli, welcher in der Rolle des D. Bartolo einen vollständigen Sieg davon trug. Dieser Held erlitt aber gleich darauf eine Schlappe im Pirata, in welcher Oper er tüchtig ausgepfiffen wurde, und da, wie es scheint, er zur Opera seria nicht mehr taugt, so verzichtete man auf den Marino Faliero und Puritani, die man beide geben wollte, und gedenkt nächstens mit der Cenerentola in die Szene zu gehen, worin Galli wieder triumfiren wird.

(Teatro del Liceo.) Hier debütirte der Bassist Jourdan mit Beifall in Donizetti's Gemma di Vergy.

Corfu. Die seit verwichenem Winter bis zu Anfang des Sommers hier gegebenen Opern waren: Meyerbeer's Crociato (gefiel ausserordentlich), Rossini's Semiramide und Barbiere di Siviglia, Donizetti's Lucia di Lammermoor und Elisir, Ricci's Chiara di Rosenberg. Hauptsänger: die Menghini und Tocchini Alderani (letztere Altistin), der Tenor Magnani und Buffo Mancinelli. Sonderbar hat die Tocchini in der nicht für Contralt geschriebenen Rolle des Armando im Crociato fast Furore gemacht, besonders im Duette „Il brando invitto.“ Die brave Menghini war leider öfters unpässlich.

Odessa. Hier steht die italienische Oper in grosser Achtung. Jahr aus Jahr ein wechseln italienische, meist von Mailand kommende Sängergesellschaften, ja selbst das Orchester zählt viele italienische Mitglieder, wie z. B. den Musikdirektor Ferdinando Grisi aus Florenz, den Orchesterdirektor (Primo Violino) Giambatista Boussier aus Livorno, den Violoncellisten Strinasacchi, den Klarinettisten Filippini, den Hoboisten Gilardoni, den Kontrabassisten Bigatti u. A. m. In der so eben verwichenen Stagione gab man die Straniera, Sonnambula,

Otello, Torquato Tasso, mit der Prima Donna Maria Frisch, dem Tenor Gentili und Bassisten Marini (Giuseppe) mit mehr oder weniger Beifall, der besonders reichlich der Frisch gezollt wurde. — Norma, Barbiere di Siviglia, Belisario, Gabriella di Vergy mit der braven Pastori, Gentili und Marini; die Lucia di Lammermoor mit der Pastori, dem Tenor Tommasoni und Marini; die Italiana in Algeri und Coccia's Caterina mit der Graziello, den Herren Tommasoni, Graziani und Berlendis. Aufnahme ut supra. Hierauf verunglückte die Semiramide mit dem Bassisten Del Vino; die Cantatrici Villane, Torvaldo e Dorlisca mit der Pastori und den Herren Tommasoni, Marini und Graziani gingen auch nicht am besten. — Die Calamari und die Contini debütirten in den Capuleti; erstere machte die Giulietta, die zweite den Romeo, und Gentili den Tebaldo; sie fanden Anerkennung. Im nachher gegebenen Furioso gefiel die Calamari ebenfalls, und Marini zeichnete sich in der Rolle des Protagonisten aus; Graziani machte den Caidama. — Am 29. August gab man die Anna Bolena mit der Ferrarini-Baschieri (Titelrolle), der Calamari (Seymour), der Lussanti, dem Tenor Alberti (Luigi) und Herrn Marini. Die Ferrarini wurde ausserordentlich beklatscht, alle übrigen machten ihre Rollen nicht übel. In den ersten Tagen Septembers gab man Coccia's Catterina di Guisa, hier zum ersten Mal, in welcher die Pastori, die Contini nebst den Herren Gentili und Alberti sangen, und das ganze Stück stark applaudirt, die von einer Unpässlichkeit hergestellte Pastori insbesondere mit Guirlanden und Gedichten beschenkt wurde.

Sommerstagione und Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Neapel. Die neue Oper des Herrn Maestro conte *Gabrielli, Il Padre della debutante* betitelt, nach dem Französischen bearbeitet, hatte Anfangs auf dem Teatro Nuovo, obschon die für diese Bühne geschaffene Bertrand in ihr sang, mit ungünstigen Winden, d. h. mit Auspfeifern zu kämpfen; allein, wiewohl diese, eben so wie alle übrigen Opern des Herrn Grafen, nichts Sonderliches aufzuweisen hat, so siegten doch bald die Sänger, namentlich die Bertrand, Herr Fioravanti als Protagonist, Casaccia als Kapellmeister und der Tenor Chiaramonti, der wenig zu thun hatte; derowegen auch die Oper zum Trotze der argen Winde mit vollen Segeln ging und öfters gegeben wurde. Nächst ihr wiederholte man von ältern Stücken am meisten: Il Ritorno di Pulcinella, Il Giojello (worin der Bassist Vincenzo Winter, Sohn des obbenannten Gerardo, mit einer schönen und — nota bene — starken Stimme die Bühne zum ersten Male betrat, also Beifall fand), La Villana contessa (in der besonders die Bertrand und auch Herr Chiaramonti sich die Gunst der Zuhörer erwarben); mitunter gab man: Il 20 d'agosto, Il Nuovo Figaro u. s. w.

Rossini, der Ende Juni's hier ankam, wohnte in Barbaja's Villa. Die von in- und ausländischen Blättern, auch vom Korrespondenten der Augsburger Allg. Zeitung ausgesprengte Nachricht, als werde er hier eine neue Oper: Giovanno di Monferrato komponiren, muss Jemand zum Scherz erfunden und verbreitet haben. Der Maestro schrieb noch unlängst an einen seiner Freunde. „Io ho finito" (ich habe geendigt). Für wen soll er auch schreiben? wo sind die Sänger dazu?.... Bei seinem, dem hiesigen Konservatorium gemachten Besuche wurde er mit einer auf ihn Bezug habenden, von Herrn Giuseppe Puzzone, Zögling des Instituts, komponirten Kantate empfangen; hierauf folgte eine Ouverture von ebendemselben, ein Concertino auf dem Violoncello vom Zögling Gaetano Giandella vorgetragen. Dass Rossini mit seinem Lobe gegen Alle verschwenderisch war, kann man sich leicht denken. Anfangs September ist er wieder nach Bologna zurückgekehrt. — *Lablache* kam hier in der ersten Hälfte Augusts aus London an, und ging im September abermals nach Paris, wo er für die italienische Oper engagirt ist. — Die *Pixis* geht nächstens mit ihrem Pflegevater nach Palermo, wo sie künftigen Herbst und Winter auf dem Teatro Carolino singen wird.

Rom. In den geheimen Sitzungen des diesjährigen ersten Semesters der hiesigen Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia haben folgende Ernennungen statt gefunden:

Membri d'onore: Graf Cesare di Castelbarco aus Mailand, Graf Francesco Mangelli aus Forli, Marchese Francesco Sampieri aus Bologna, Graf Carlo Cardelli aus Rom.

Accademiche d'onore, die Damen: Agnese de' Baroni della Rovere (Französin), Maria Hanbury (Engländerin), Angelica Catalani de Valabrègues, Clementina degli Antonj aus Bologna, Francesca Paer aus Parma, Giuditta Pasta, Giuditta und Giulia Grisi, sämmtlich aus Mailand.

Membri onorarj stranieri: Graf Wilhelm Redern aus Berlin, Graf Michel Wielhorski aus Russland, Eduard Goddart aus East Woodhay, Heinrich Rung aus Kopenhagen, Louis Spohr, Aug. George Bousquet aus Perpignan, Lorenz Besozzi aus Versailles, Karl Adam Bader aus Bamberg.

Maestri compositori onorarj: Ritter Luigi Cherubini, der unlängst verstorbene Ritter Paer, Kasper Aiblinger aus Wasserberg, Ritter Michele Carafa, Ritter Sigismund Neukomm, Giorgio de' Conti Onslow, Cav. Francesco Morlacchi, Gaetano Donizetti, Saverio Mercadante, Pierro Auber, Henri Montan Berton, Charles Adolph Adam aus Paris, Luigi Confidati aus Macerata, Candido Zanotti aus Rom, Carlo Giorgio Rocca aus Venedig, Luigi Bortolotti aus Bologna, Giuseppe Cecchini, Raffaele Benedettoni, beide aus Rom.

Compositori istrumentali e Professori di pianoforte: Karl Czerny, Joh. Peter Pixis, Theodor Labarre, Sigismund Thalberg, Franz Liszt.

Professori Cantanti onorarj: Cav. Girolamo Crescentini, Gio. Battista Rubini, Domenico Donzelli, Luigi Lablache, Antonio Tamburini, Carlo Santi.

Professori Instrumentisti: Joseph Mayseder, Pierre Baillot, Charles de Beriot, Nicola de Giovanni aus Genua, Giuseppe Manetti aus Bologna, Domenico Dragonetti aus Venedig, Domenico Liverani und Gaetano Brizzi, beide aus Bologna.

Es ist schon in der 34. Nummer d. Bl. vom vorigen Jahre, S. 558, bei Aufführung des Catalogo aller Mitglieder der Accademia di S. Cecilia bemerkt worden, dass er ausserst wenig bekannte Namen, mitunter sogar Anfänger enthält; zu den hier angezeigten bekannten und berühmten, mitunter sehr ehrenwerthen Namen, bilden mehre obskure einen starken Kontrast.

Die Prima Donna *Terese Menghini*, von welcher bei mehren Gelegenheiten in diesen Blättern mit Lobe gesprochen wurde, starb hier am 26. August an einem gastrischen Fieber (s. Corfu).

Macerata. Die Stagione begann und endigte mit einem ehrwürdigen Fiasco, woran die männlichen Sänger die meiste Schuld hatten. Die Prima Donna Ezelina Ercolani heisst nicht viel, der bekannte Tenor Zilioli noch weniger, und die zwei jungen Anfänger-Bassisten .... Ei, ei, wie kann man von diesen Herren und Damen Donizetti's Parisina und Marino Faliero so verhunzen lassen?

Sinigaglia. Das voriges Jahr abgebrannte und wieder aufgebaute, aber noch nicht ganz verzierte hiesige Theater wurde zur Zeit der diesjährigen Messe, am 17. Juli, mit Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnet. Die Strepoui, die Herren Moriani und Ronconi, die sie vorigen Frühling mit gutem Erfolge auf der Scala vorgetragen haben, fanden auch hier die beste Aufnahme. So wie in Mailand, wurde bald darauf der Elisir d'amore, hier mit dem Tenor Morini und Bassisten Superchi, dem Ronconi (Dulcamara) und der Streponi, beifällig gegeben. Die Oper endigte am 8. August, und Tags darauf ist die Sängergesellschaft nach Lucca abgereist. Bei all der Gloria wurde dieses Jahr Theater und Messe wenig besucht.

Fermo. Zwei Opern aus dem heutigen grossen Donizetti'schen Repertorium, die Parisina und die Gemma di Vergy, wurden hier von sehr mittelmässigen Sängern parodirt, Alles zusammen aber ganz ausserordentlich beklatscht, und die Vortrefflichkeit der Virtuosi mit grossen Posaunen in kleinen Journälchen angekündigt. Besagte und andere neuere Opern Donizetti's, die für heutige Sänger ersten Ranges, wie z. B. die Damen Tacchinardi, Ronzi, Unger, Grisi, die Herren Rubini, Donzelli, Lablache komponirt worden sind, unterliegen jetzt demselben Schicksal, das in den letzten Jahren die Rossini'schen traf. Alles hascht nach ihnen, und es ist nichts entzückender für eine Sekundar-Prima Donna, als sich in der Rolle einer Lucia, einer Gemma, Parisina u. s. w. auf der Bühne zu zeigen; an Beifall und Lobrednern fehlt es gewiss nicht. Im Ganzen genommen ist es wahrhaftig ein Traum, wenn man bemerkt, was heut zu Tage in Italien Jahr aus Jahr ein Theater gebaut, musikalisch geschmeert, und im Singen gepfuscht wird; es ist aber auch traurig, dass dieser Traum nie zu enden scheint. Hat etwa gar die jetzt mit Riesenschritten vorwärts gehende Industrie, und der durch sie gesteigerte Luxus einen merklichen Einfluss darauf? geht jetzt etwa die Oper mit Dampf zurück?

Perugia. Ende Juli's begann die Sommersaison mit Donizetti's Belisario und einem Furore, wozu wahrscheinlich auch die schreckliche Hitze das Ihrige beitrug. Varese war der Protagonist, die Maray die Antonia, die Casali machte die Irene und der Tenor Giampietro den Alamiro. In ihrer freien Einnahme am 7. August erhielt die Maray die bei solchen Gelegenheiten in Italien üblichen Ehrenbezeigungen, und Herr Professor Antonio Mezzanotte machte auf sie folgendes Sonett, dessen beide erste Strofen, weil sie einer teutschen Sängerin gelten, hier einen Platz einnehmen mögen.

Vocal sirena, per bagiardo incanto,
Lode non abbia d'eliconie rime
Ma ben la merta chi toccò le cime
De la difficil arte, e sommo ha vanto

Con vivo gesto ed animato canto
Pinger l'affetto che nel cor s'imprime;
E in estasi melodica sublime
Chiamar sugli occhi altrui tragico pianto etc.

Ihren grössten Triumf feierte die Maray am 17. August, wo sie in einem eigens gedichteten, und eigens vom Maestro Eugenio Tancioni in Musik gesetzten Abschiede den Zuhörern für ihre ehrenvolle Aufnahme den wärmsten Dank ausdrückt. Die Bühne war mit hingeworfenen Guirlanden und Blumensträussen besäet, und die von einem absteigenden Genius gekrönte Sängerin vergoss Thränen der Rührung und der Dankbarkeit. Beim Herausgehen aus dem Theater umgab eine grosse Menge ihren Wagen, die sie unter Fackelbeleuchtung, immerwährenden Evivas und Klatschen nach Hause begleitete. Es ist zu wünschen, dass die Maray, die seit einiger Zeit in der Kunst etwas vorwärts ging, ihren beiden wiener Landsmänninnen, der Unger und der Schütz nachzuahmen trachte. — Am 18. August gab man als zweite Oper Mercadante's Elena di Feltre, deren Musik gar nicht, desto mehr aber die schon jetzt rühmlich bekannte Anfängerin Frezzolini in der Titelrolle gefiel, und weit mehr noch in der schon am 24. desselben Monats gegebenen Beatrice di Tenda von Bellini. Welch ein Geklatsch und Geschrei am 31. August, am Abend der Benefizvorstellung der Frezzolini!

Forlì. Es lebe Donizetti! Sein Furioso, mit der Prima Donna Assunta Balelli, der Comprimaria Adelaide Petrazzoli, dem Tenor Achille Nanni, dem Primo Basso Gustavo Gori, dem Basso Comico Francesco Petrazzoli (welche Namen!) wurde mit furiöser Wuth in den Himmel erhoben; eben so die Sänger.

Imola. Mit der Mattioli, dem Tenor Musich und den Bassisten Colini, Ferretti und Patriossi, grösstentheils Anfängern, gab man die beiden Donizetti'schen Riesenopern Gemma di Vergy und Marino Faliero mit einem Riesenfurore. Auf kleinen Theatern in kleinen Städten sind dergleichen Spässe keine Seltenheiten: c'est pour tuer le temps. Indess die Mattioli (Amalia, aus Sinigaglia, nicht mit der Mattioli Adelaide aus Bologna zu verwechseln) ist Schülerin des Herrn Morandi zu Si-

nigaglia, der zugleich Lehrer seiner berühmten, allzufrüh verstorbenen Gattin und Prima Donna Rosa Morandi war, hat eine schöne Sopranstimme, gute Schule, und verspricht was zu werden. Herr Patriossi (Ignazio) besitzt die gute alte Gesangschule seines Vaters, des Kapellsängers zu Loreto. Colini geht mit.

Lugo. Die von Perugia (s. d.) hergekommene Prima Donna Maray trat hier am 7. September in Donizetti's Anna Boleua, in der Titelrolle, mit Beifall auf. Die Pancaldi machte die Rolle des Seymour recht brav, und Pancaldi machte die Rolle des Seymour recht brav, und beide erregten Enthusiasmus in ihrem Duette. Tenor war der lobenswerthe Milesi. An Hervorrufen fehlte es nicht, und das ist Alles, was von dieser Messeoper zu berichten ist. Einer ähnlichen Aufnahme erfreute sich 14 Tage nachher die Beatrice di Tenda.

Bologna. Rossini ist den 17. September aus Neapel zurückgekommen. — Unlängst kam hier an Dem. Santolini, Mezzosopran, aus Palma, auf der Insel Majorca, wo sie in den Opern Gabriella di Vergy, Anna Bolena, Norma, Belisario, Cenerentola, Italiana in Algeri u. s. mit Beifall sang. Nach einem kurzen Aufenthalte in hiesiger Stadt reiste sie nach Mailand ab. — Der Violinist *Giulio Pellegrini* aus Forli, dermalen zu Bologna, ist zum hiesigen Accademico Filarmonico ernannt worden. — Die *Gabussi* ist in der zweiten Hälfte Septembers nach Turin abgereist, wo sie für's Teatro Carignano engagirt ist. Künftigen Frühling singt sie in der Gesellschaft der Frezzolini — also zwei allerliebste, angehende tüchtige Künstlerinnen — in der italienischen Oper zu Wien.

Florenz. Von der im vorigen Berichte angezeigten, hier zu gebenden Schöpfung von Haydn fand die Aufführung am 30. Juni im grossen Saale des grossherzoglichen Palazzo Vecchio statt. Man kann sagen, eine solche Musik ist noch nie in Florenz, ja in ganz Italien zu Stande gekommen. Die Leser mögen übrigens die Verhältnisse der Sänger- und Instrumentistenzahl unter sich und zu einander, und die Stellung des Ganzen beurtheilen. Hauptsänger waren: die Tadolini, der Maestro Ferdinando Checherini und der Dilettant Abate Federighi. Rechter Flügel: 60 Soprane, 90 Tenore; linker Flügel: 40 Kontralte und 120 Bassisten; an sie reihten sich noch 50 Maestri an, wonach der Chor 360 Individuen ausmachte. Orchester: 70 Violinen, 20 Violen, 16 Violoncelle, 18 Kontrabässe, 8 Flöten, 6 Hoboen, 10 Klarinetten, 14 Fagotte, 14 Hörner, 8 Trompeten, 9 Posaunen. Das Ganze bestand demnach aus 563 Individuen. Gegen 4000 Zuhörer waren zugegen. Am meisten wirkten die Introduktion und die Chöre. Der Florentiner Herr Antonio Cioci war der eigentliche Urheber dieses erhabenen Genusses.

(Teatro Pergola.) Mit dem aus der Frühlingssaison übergebliebenen Buffo Cambiaggio vereinigte sich der angehende Tenor Bonfigli (Enrico, nicht mit dem guten ältern Tenor Lorenzo Bonfigli, nun auf der Neige, zu verwechseln); aus Mailand liess man die Triulzi, aus Venedig den Bassisten Rossi (Napoleone) kommen, und Ricci's ältere Oper: Chi dura vince einstudiren. Unverhofferweise fand sie eine gute Aufnahme, weil die Triulzi recht brav singt, der Buffo seinen Part eminenter machte, das Tenörchen nichts verdarb, der Bassist zuweilen allzu laut schrie, aber die Musik im Allgemeinen wenig gefiel. In Donizetti's nachfolgendem Marino Faliero war die Barbieri die Prima Donna, ein Anfänger Valentini übernahm die Rolle des Israele; mit diesen beiden und benannten Bonfigli und Rossi machte diese Oper ebenfalls Glück. Zum Schlusse gab man am 16. August die Sonnambula, deren überschwenglich süsse Melodieen, nach der Behauptung eines Journals, bis in's Herz steigen, allda eine erhabene Melankolie erwecken, die geheimen Affekte und (man höre!) so viele angenehme Erinnerungen offenbaren. Die Barbieri hatte viele und starke Klatscher in ihrer Arie des ersten Aktes und im Finalrondo; die Herren Rossi und Bonfigli fanden ebenfalls Klatscher. Am 25. August endigten die Vorstellungen mit dem Marino Faliero.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 1. Oktober d. J. fand in München eine Prüfung der Zöglinge des königlichen Blindeninstituts statt, wobei die Blinden unter Anderm auch von ihrer musikalischen Fertigkeit Proben ablegten. Sie führten mehrere schwierige Tonstücke mit allgemeinem Beifall auf; namentlich wurde Beethovens Ouverture zum Egmont mit einer Präzision und einem Feuer gespielt, dass alle Anwesende in Erstaunen setzte.

Gesterben ist *Launer* in Paris, früher erster Geiger an der grossen Oper; dann Orchesterdirektor der musikalischen Gesellschaft. Die Apollokinder; zuletzt Musikaliesverleger. In allen diesen verschiedenen Beschäftigungen hat er sich um die Tonkunst verdient gemacht, und es gebührt ihm daher ein ehrenvoller Nachruf.

Der Operkomponist *Ambr. Thomas* in Paris hat ein *Requiem* geschrieben, welches sehr gerühmt wird, vorzüglich seiner echt kirchlichen Würde und Reinheit wegen. Es wird bei Richaut zu Paris im Stich erscheinen. Thomas ist übrigens, eben so wie Hektor Berlioz, ein Schüler von Lesueur.

Spohr hat eine neue Sinfonie (die sechste) beendet, und zwar eine *historische*, welche eine Periode von ungefähr 100 Jahren musikalisch darstellen soll. Der erste Satz repräsentirt Händel und Bach (um 1730); der zweite Haydn und Mozart (um 1780); der dritte Beethoven (um 1810); der vierte die neueste Zeit.

Am 10. Oktober wurde im Théâtre de la Renaissance in Paris zum ersten Male *Meinzer's Oper: La Jacquerie* aufgeführt. Die Urtheile über den Werth dieser Arbeit sind sehr verschieden; so viel ist aber gewiss, dass die Musik, trotz vieler Schwierigkeiten und Hindernisse, allgemeinen Beifall fand; sie soll sich der teutschen Schule anschliessen und namentlich ausgezeichnete Chöre enthalten.

Ebenfalls vielen Beifall fand in Paris *Clapissons* neue Oper in einem Aufzuge: *Die Sinfonie.* Ein junger Tonkünstler hat sein Meisterwerk, eine Sinfonie, und darüber auch den Verstand verloren; endlich findet er Beides wieder, und dann noch ein Drittes, nämlich seine Geliebte. Seltsamer Weise kommt darin ein *Grossherzog von Leipzig* vor. — Die Oper wird bei Meissonier in Paris gedruckt erscheinen.

Der Pianist *Rosenhain* hat bei seinem neulichen Aufenthalte in Frankfurt a. M. der dortigen Mozartstiftung mit einer trefflichen Pianofortekomposition ein werthvolles Geschenk gemacht. Das Werk wird in Leipzig gestochen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. Nº. 45. 1802.

Abhandlung.

Einige Layen-Fragen über musikalische Gegenstände.

Fortsetzung a. d. 40sten St. d. Jahrg.

Man hat gefragt, ob die Deutschen einen Original-Charakter haben, ausser dem, das Gute von allem, wodurch sich andere Nationen auszeichnen, nachzuahmen. Heisst das nicht fragen, ob die Deutschen einen Original-Charakter haben, ausser dem, keinen zu haben? Nur ein Deutscher konnte so fragen, der, alles Andere unerwähnt, zu nahe stand, durch Einzelnheiten verwirrt wurde, und das Ganze, das jenen Einzelnheiten zum Grunde liegt, darum aus den Augen verlohr. Wenn Einer auf einer blühenden Frühlingswiese sässe und nur obenhin — nach seinem Standpunkt, freylich gerad' aus, sähe in die hundertfarbigen Blumen; so könnte er auch fragen, ob wohl die Wiese eine Grundfarbe habe. Sie hat sie — ihr schönes einfaches Grün; und eben weil dies den Boden bedeckt, gehen die bunten Blumen so glänzend hervor.

Als zugestanden angenommen, die Deutschen besitzen einen Original-Charakter; so wird dieser alle dem, was sie frey schaffen, zu Grunde liegen, und aus dem, was sie frey geschaffen haben, herauszufinden und genau zu bestimmen seyn. Aus alle dem, was sie frey schaffen —: also vornehmlich aus ihren Kunstwerken, und unter diesen auch aus ihren Werken der Tonkunst. Worin bestehet nun das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Musik? oder, da das Gebiet der Musik so weit ist und in so sehr verschiedne Provinzen zerfällt — diesmal nur:

Was ist das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Opernmusik?

Die Frage scheint mir allerdings von Wichtigkeit zu seyn; sie ist nicht etwa nur eine Seifenblase der Neugierde, sondern eine gegründete Antwort darauf würde ein Markstein seyn, der dem deutschen Künstler anzeigte, wo er stünde, und auch, wohin er sich zunächst zu wenden hätte, um vorwärts zu kommen und sein Ziel nicht zu verfehlen.

Viele würden, ich weiss es, schnell mit der Antwort fertig seyn, und sich, wie mich dünkt, nicht eben gründlich, auf die deutsche Gründlichkeit berufen, um welcher willen wir uns so oft ins Angesicht loben. Aber, so gut wir mit dieser Antwort verkommen würden, wenn die Rede von Wissenschaft wäre; so wenig dürften wir damit ausreichen, wenn über Kunst gesprochen wird, und besonders über die Gattung, auf welche ich diesmal meine Frage einschränke. Ich übergehe, warum wir, der Natur der Sache nach, damit nicht ausreichten, um, meinem Versprechen gemäss, allem Spekulativen möglichst aus dem Wege zu gehen; und darf dies um so mehr übergehen, da es sich mit dem Faktum selbst gerade hier nicht einmal so verhalten möchte, wie man meynt. Denn es könnten ohnstreitig Italiener und Franzosen uns leicht, gerade in der Oper, so vieles nicht-Gründliche nachweisen, als wir ihnen; und dagegen so vieles wahrhaft-

Ankündigungen.

Für Musik-Elementarunterricht.

Im Verlage der Unterzeichneten sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Acht Wandtafeln

zum

Elementarunterricht im Notensingen

zunächst für

Stadt- und Landschulen

von

Heinrich Wohlfahrt.

Imperialfolio. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Die Charaktere dieser Tafeln sind sehr gross geschnitten und dadurch aus weiter Entfernung erkennbar. An die Wand des Schulzimmers geheftet, ersparen sie das übliche Anschreiben an die schwarze Tafel, und bieten dabei die Methode eines bewährten Lehrers. Ein Bogen Text ist zur Erläuterung beigegeben.

Leipzig, den 18. Oktober 1839.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Ch. Th. Groos** in **Karlsruhe** ist eben erschienen, und in allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und der angrenzenden Länder zu haben:

Lehrbuch

der allgemeinen

Musikwissenschaft

oder dessen, was Jeder, der Musik treibt oder lernen will, nothwendig wissen muss. — Nach einer neuen Methode, zum Selbstunterricht, und als Leitfaden bei allen Arten von praktischem wie theoretischem Musikunterricht bearbeitet

von

Dr. Gustav Schilling,

mehrerer gelehrten und musikalischen Gesellschaften Mitgliede.

Ohngefähr 50 Druckbogen in gr. 8. mit vielen Notenbeispielen.

In 4 unzertrennlichen Lieferungen à 1 Fl. 21 Kr. oder 18 Gr.

Erste und zweite Lieferung.

Die folgenden zwei Lieferungen erscheinen so, dass das Ganze unter allen Umständen noch in diesem Jahre fertig wird, und es kostet dasselbe nur 3 Fl. 24 Kr. oder 3 Thlr. — Welch wichtiges und, als das gesammte praktische Musikleben umfassend und durchdringend, für jeden Musiker und Musikfreund unentbehrliches Werk wir damit dem Publikum übergeben, mögen diese beiden ersten Lieferungen schon entscheiden, auf deren Umschlag auch eine Uebersicht des Inhalts des ganzen Werks abgedruckt ist. — Mit dem Erscheinen der letzten Lieferung tritt der Ladenpreis mit 7 Fl. 12 Kr. oder 4 Thlr. ein.

Bei **Joh. Hoffmann** in **Prag** ist so eben erschienen:

Tomaschek, V. J., Six Eglogues en forme de Danses pastorales pour le Pianoforte. Oeuv. 85. 45 Kr.

— — Tre Allegri capricciosi di Bravura per il Pianoforte. Op. 84. Liv. 1. 2. 3. à 1 Fl.

Doppler, J., Introduction et Variations pour le Violon et Pianoforte sur un theme favori du melodrame: Der Verschwender par C. Kreutzer. Oeuv. 25. 1 Fl.

Bei **Weise & Stoppani** in **Stuttgart** erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und der Schweiz zu haben:

Polyphonomos

oder

die Kunst, in sechsunddreissig Lectionen sich eine vollständige Kenntniss der

musikalischen Harmonie

zu erwerben.

Ein Lehrbuch

zugleich zur

Weckung und Förderung einer ächten musikalischen Bildung,

von

Hofrath **Dr. Gustav Schilling.**

52 Bogen gr. 8. Preis 5 Fl. 24 Kr. — 3 Rthlr. — 4 Fl. 30 Kr. Conv.-Münze.

Indem wir dieses Werk nun hiermit vollständig einem musiktreibenden Publikum übergeben und zur gefälligen Beachtung auf's Angelegentlichste empfehlen, dient zum Beweise seiner ausserordentlichen Gediegenheit wohl schon die einfache Thatsache, dass noch vor seiner Vollendung sowohl eine holländische als englische Uebersetzung davon besorgt wurden, und dass alle bisher erschienenen Recensionen darüber in den geachtetsten Zeitschriften es als eine „merkwürdige und in seiner Art einzig dastehende Erscheinung auf dem Gebiete der musikalischen Literatur" darstellen.

Bei **Julius Wunder** in **Leipzig** ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Vollständiges Buch zur Oper:

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in 2 Akten

von

W. A. Wohlbrück,

Musik von **Heinrich Dorn.**

Preis 12 Gr.

Auf diesen interessanten Operntext machen wir besonders die löblichen Theaterdirektionen aufmerksam. Die Partitur der Oper ist gleichfalls rechtmässig nur durch uns zu beziehen.

Anerbieten.

Eine junge Dame, welche sich zur Sängerin auszubilden wünscht, findet bei Unterzeichnetem Aufnahme und Gelegenheit, alles dazu Erforderliche gründlich zu erlernen.

Musikdirektor **Leeerf,** Adlerstrasse No. 6. Berlin.

Offene Stellen.

Bei dem in Fulda garnisonirenden Kurhessischen zweiten Infanterie-Regimente können zwei geschickte Fagottisten mit einem ihren Leistungen entsprechenden Gehalte Anstellung finden. Darauf Reflektirende haben sich, um Auskunft über die näheren Bedingungen zu erhalten, mit frankirten Briefen an das Regiment zu wenden, und dabei anzugeben, ob und welche Saiten-Instrumente sie etwa noch spielen können.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. № 45. 1839.

Systematisch - chronologische Darstellung der musikalischen Literatur

von der frühesten bis auf die neueste Zeit. Nebst einem Anhang: Choralsammlungen aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Von Karl Ferd. Becker. Nachtrag. Leipzig, bei Robert Friese. 1839. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Als vor drei Jahren das genannte Werk, zu welchem gleich damals ein Nachtrag versprochen wurde, in zwei Lieferungen erschien, haben wir ungesäumt und sorgfältig unsere geehrten Leser davon benachrichtigt. Schon 1835 S. 789 wurde die erste Lieferung der Hauptschrift, welche, wie in der Regel, das Jahr 1836 an der Stirn trägt, von uns besprochen und als nützlich empfohlen, auch bereits mit einigen Bemerkungen versehen, die wir in der Anzeige der zweiten Lieferung 1836 S. 633 nicht ohne Fleiss und mit Liebe zur Sache so weit vermehrten, als es in einer Zeitung möglich ist. Es ist uns eine besondere Freude, manche jener nähern Erörterungen in diesem Nachtrage benutzt zu sehen, wie es von einem Verfasser, der das Beste der Sache vor Augen hat, im Voraus zu erwarten stand. Das ist z. B. mit *Athanas. Kircher's* Magia phonocamptica, mit der Berichtigung des Geburtsortes dieses Mannes, mit Georg Draudius Todesjahre, mit Heinr. Birnbach, der Berichtigung über Franco von Cöln, über Boethius und Cassiodorus u. s. w. geschehen. Wie sehr ein solches Verfahren in einem Literaturwerke ganz besonders nothwendig und löblich ist, braucht keiner weiteren Darlegung, wohl aber für einzelne Benutzer dieser systematisch-chronologischen Darstellung der Hinweisung, dass beim Gebrauche der Hauptausgabe jederzeit der Nachtrag verglichen werden muss, ob sich eine Verbesserung der früheren Angaben unter irgend einem Artikel vorfinde oder nicht. Es ist natürlich, dass man mit Vernachlässigung dieser Maassregel mehr oder weniger sich selbst schaden würde. — Das beweist aber auch schon zugleich, dass jeder Besitzer der Hauptschrift dieser Literatur den Nachtrag durchaus nöthig hat, in welchen, wie der fleissige Herausgeber in dem Vorwort sagt, manche theils selbst aufgefundene, theils durch Freundeshand ihm zur Benutzung überlassene Notiz aufgenommen wurde. Ueberdies erfreut sich dieser Nachtrag einer wichtigen Hauptbereicherung, die wir mit den eigenen Worten des Herrn Herausgebers bemerken wollen: „Doch würde dieser Nachtrag immer noch nicht genügend und hinreichend mir selbst gewesen sein, wenn ich nicht im Sommer 1838 den wichtigsten Beitrag dazu erhalten hätte, nämlich einen starken Quartband über 500 Zusätze und Berichtigungen enthaltend, von dem Herrn *A. Schmid*, Skriptor an der k. k. Hofbibliothek zu Wien, eigens für diesen Nachtrag ausgearbeitet. Zum erstenmale sind darin mit der grössten Genauigkeit die musikalischen Schätze der in allen Fächern so reichen Wiener Hofbibliothek beschrieben, und der innigste Dank nicht nur von mir, sondern von allen Freunden der musikalischen Literatur gebührt sicher dem geehrten Geber für diese so wichtige Mittheilung.“ — Es wäre zu wünschen, dass mehrere der an öffentlichen, auch an Musikwerken nicht armen Bibliotheken angestellten Herren zur Bereicherung und Vervollständigung der musikalischen Literatur ein Gleiches gethan und mindestens über seltene und berühmte Ausgaben oder Manuskripte genaue Beschreibungen eingeliefert hätten. Manches liegt noch versteckt, was bekannt gemacht zu werden verdiente und was zur Aufhellung mancher geschichtlichen Dunkelheit beitragen würde. Bei dieser Gelegenheit müssen wir es beklagen, dass unter vielen andern die reiche Pölchau'sche Bibliothek noch immer nicht nach Wunsch benutzt werden kann. Es wäre ein grosser Nachtheil, wenn diese vorzügliche Sammlung noch länger verschlossen läge oder endlich zersplittert würde. Für literarische Zwecke wäre es zuversichtlich auch ein grosser Gewinn, wenn mehrere genaue Uebersichten gegeben würden, wie wir sie z. B. im 30. Bande unserer Zeitung in den Nachrichten von allen auf der Jena'schen Universitäts-Bibliothek befindlichen von 1526 bis 1544 gedruckten Musikalien mitgetheilt haben. Am Besten würden sich freilich dafür eigene Monatshefte blos musikalisch-geschichtlichen Inhalts eignen, die sicher auch bald in's Leben treten würden, wenn nur erst eine verbreitetere Liebe für das Geschichtliche der Tonkunst vorhanden wäre. So weit jedoch fehlt sie nicht, dass nicht eine solche Literatur zum Nachschlagen für nöthig erachtet werden sollte. — Der Anhang über *Choralsammlungen* u. s. w., welcher über 200 Werke der Art anzeigt, wird den Freunden der Hymnologie noch besonders lieb sein. Uebrigens ist in diesem Nachtrage, welcher bis zum Schlusse des Jahres 1838 reicht, dieselbe Einrichtung, wie in den früheren Buche, geblieben des leichtern Auffindens der einzelnen Artikel wegen.

Dass übrigens solche und ähnliche Werke in der ersten Bekanntmachung nur im Allgemeinen, nicht bis

in's Einzelne eindringend, zu besprechen sind, geht aus dem Wesen der Sache hervor. Ein redlicher Beurtheiler wird dennoch selbst solche Schriften nicht ohne sorgfältige Durchsicht empfehlen. Davon, dass wir das Unsere dabei gewissenhaft gethan haben, mögen einige Zeugnisse stehen: Zur Angabe der Abhandlung von Dr. *Alphons Peucer* „Die Hamburger Oper von 1678 bis 1728" müssen wir der Bemerkung des Herrn Verfassers, es sei grösstentheils nach Mattheson gearbeitet, widersprechen; im Gegentheil hat Herr P. Mattheson's Darstellung gar nicht benutzt und sich dagegen einzig an die gedruckten Texte der Singspiele gehalten, welche Prof. Mich. Richey sammelte. Den Beweis davon sehe man in G. W. Fink's Wesen und Geschichte der Oper, S. 202. — Zu S. 55 setzen wir berichtigend zu „Gustav Nauenburg," dass die Artikel über die menschliche Stimme und den Gesang im Universallexikon der Tonkunst in den letzten Bänden nicht mehr von ihm sind. — Zu dem von Dr. Heinr. Häser verfassten und 1839 erschienenen Werke „Ueber die menschliche Stimme" u. s. w. geben wir uns die Ehre hinzuzufügen, dass in d. Bl. S. 677 dieses Jahrganges eine ausführliche Beurtheilung nachgelesen werden kann. — Desgleichen bemerken wir zu der auf S. 135 genannten kleinen Schrift: „Agnese Schebest in Karlsruhe" 1837, dass der Verfasser derselben der um die Tonkunst mannichfach verdiente Heinr. v. St. Julien ist und dass sich in d. Bl. 1837 S. 381 eine Beschreibung mit genauen kurzen Anführungen vorfindet. Eben so hoffen wir wird es unsern geehrten Lesern und Andern, die sich den Band der Literatur-Nachträge anschaffen, lieb sein, daran erinnert zu werden, dass die Abhandlung des Herrn v. Winterfeld „Ueber Karl Christian Friedr. Fasch's geistliche Gesangwerke" als ausserordentliche Beilage zu No. 18 unserer Zeitung beigegeben worden ist. — Möge sich nun auch dieser Nachtrag durch seine mancherlei Verbesserungen und Vervollständigungen der musikalischen Literatur einer erwünschten und verdienten Verbreitung erfreuen.

G. W. Fink.

Oeuvres posthumes de J. N. Hummel.

No. 2 *). *Introduction et Variations pour Piano et Violon concertans sur un Air allemand.* Pr. 20 Gr.

No. 3. *Scotsh Country-Dance-Rondo pour le Piano.* Pr. 12 Gr.

No. 4. *Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle.* Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

No. 5. *Introd. et Rondo pour deux Pianos.* Pr. 1 Thlr.

No. 6. *Capriccio pour le Piano.* Pr. 8 Gr.

No. 7. *Prélude et deux Fugues pour l'Orgue.* Pr. 12 Gr.

No. 8. *Ricercare pour le Piano.* Pr. 4 Gr.

No. 9. *II Rondinos, II Capriccs et II Impromptus pour le Piano.* Pr. 16 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Unser Urtheil über den entschlafenen Komponisten und Virtuosen haben wir so oft und noch vor Kurzem wiederholt bei Gelegenheit der Anzeige des ersten einer nachgelassenen Werke S. 620 ausgesprochen, dass wir hier nur kurz anzugeben haben, von welcher Art diese genannte Tonsätze sind, und für welche Bildungsstufe eins und das andere am geeignetsten ist. — No. 2 gibt nicht schwierige, nur einige Fingerfertigkeit voraussetzende Variazionen, deren inneres Wesen keine Anstrengung fordert. Man wird sie daher am Besten für etwas vorgeschrittene Schüler gebrauchen, die im Zusammenspiel mit einem andern Instrumente sich üben wollen. — Das schottische Contretanz-Rondo, eine hübsche Kleinigkeit, wird vielen Dilettanten Freude machen. — Das Quartett hat 2 Sätze, ein Andante cantabile, ¾, G dur, und ein All. con spirito, ¾, D dur, beide schön, durchgeführt und so völlig in Hummels Geiste, dass es Alle sehr angenehm unterhalten wird, die nicht Einseitigkeit und Geschmacksgrösse mit einander verwechseln und ausser ihrem eignen Wege keinen andern anerkennen. — Die fünfte Nummer haben wir noch nicht gehört. Später werden wir darüber berichten. — Das Capriccio ist eine gut fugirte Arbeit im alten Style und in dieser festen Weise jedem Spieler nützlich und erfreulich. Man wird wohlthun, wenn man dieses Capriccio sowohl, als das Quartett gebührend beachtet; beide gehören zu den Entschlafenen Werken, die seinem Namen Ehre machen und der Kunst ihre Rechte bewahren helfen. — Die folgende Nummer gehört für Orgelspieler, und ist schon darum merkwürdig, weil man diesen gechrten Tonsetzer dadurch von einer neuen Seite kennen lernt. Wir wenigstens haben von Hummel noch keine Komposizion für die Orgel in den Händen gehabt, und in demselben Falle werden bei Weitem die Allermeisten mit uns sein, gesetzt auch, dass Hummel noch Einiges für die Orgel komponirt hätte, was wir kaum glauben; bekannt geworden ist nichts. Nun kann aber Niemand leugnen, dass gerade in Werken für die Orgel, so weit sie der neuern Zeit angehören, mit wenigen Ausnahmen eine Norm und Form sich festgesetzt hat, die eine auffallende Aehnlichkeit hervorbringt, so dass wir nicht selten an Luther's Worte erinnert worden sind: „Wie geht's doch zu, dass wir in carnalibus so manch schön carmen haben, und in spiritualibus da haben wir so faul kalt Ding?" — Es wird also recht zuträglich sein zuzusehen, wie Hummel einschreitet; vielleicht, dass sich für Manchen ein innerer Anstoss fühlbar macht, der einiges Nützliche anregen könnte. In dem blos in lang gehaltenen Akkorden sich feierlich bewegenden Vorspiele für das volle Werk werden Viele manche harmonische Wendungen bemerken, deren Wirkung durch Ausführungen sich ohne Schwierigkeit erproben wird. Das Geeignete für die Orgel wird Jedem sein eigenes Bedenken leicht klar machen. Dass es der Mühe werth ist, setzt wohl Jeder voraus, der den Entschlafenen auch nur einigermaassen kennt. Auch die folgende, nicht zu lang noch zu verwickelt gehaltene Fuge ist der Betrachtung und der Ausführung gleich werth. Das zweite Präludium ist bewegter und durchaus melodisch, der Ausdruck sanft ruhig und dabei so weit im Geschmacke der Zeit, als es die Würde der Sache erlaubt.

*) Ueber No. 1 s. No. 32 d. Bl. S. 621.

Die darauf folgende Fuge ist gleichfalls bewegter, steht also mit dem Wesen des Vorspiels, wie es sein soll, in gutem Einklange. Und so werden die Orgelspieler sich selbst bedenken und das, so viel uns bekannt ist, einzige veröffentlichte Werk Hummels für die Orgel nicht unbenutzt lassen wollen. — Das Ricercare schliesst sich an jene Arbeit an in der Weise, wie sie der Gegenstand bedingt, nur dass es mehr und zunächst für Pianofortespieler bestimmt ist, die sich in dieser Art üben wollen; und dazu ist es trefflich. — Die letzte Nummer ist, wie es der Titel sagt, eine gemischte Sammlung guter Sätze. Die beiden Capriccios bieten gleichfalls fugirte Arbeit und sind zugleich recht angenehm. Die beiden Impromptus würden, wären sie von Andern, für kurze Bearbeitungen gelten und wahrscheinlich Etüden genannt worden sein. Im Grunde sind auch alle 4 Sätze gute kurze Etüden, von denen die letzte ganz vorzüglich allerliebst ist, obgleich darüber steht „ex abrupto." Man weiss in aller Welt, welche Fertigkeit und Sicherheit sich Hummel im Fantasiren und im schnellen Hinwerfen seiner musikalischen Leistungen erworben hatte. Die beiden Rondoletten sind recht hübsche Kleinigkeiten, zum Studium für etwas vorgeschrittene Schüler sehr zweckmässig. Demnach wird die schön ausgestattete Ausgabe des aus Hummels Nachlasse Auserlesenen keiner weitern Empfehlung bedürfen.

G. W. Fink.

Henri Bertini jeune

1) *Troisième grand Sextuor pour Piano, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contre-Basse.* Oeuv. 90. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 3 Thlr. 4 Gr.
2) *Quatrième grand Sextuor etc.* Oeuv. 114. Ebendaselbst. Preis 3 Thlr.

Erst vor Kurzem haben wir im Allgemeinen und im Besondern über diesen Tonsetzer und seine beiden ersten Sextette Seite 597 gesprochen. Darauf berufen wir uns zuvörderst und gehen unmittelbar zur Anzeige der beiden neuen Werke über, die nicht minder anziehend sind, als die ersten, dabei keineswegs in demselben Geist und Sinne, was ganz besonders als ein Vorzug bemerkt werden muss, der sich nicht immer zeigt. Beide Werke haben wir nicht blos durchgesehen, sondern auch gut vortragen gehört. Jedem wir diesen zwei Sextetten einen von den früheren verschiedenen Karakter zuschreiben, soll jedoch damit nicht gesagt worden sein, als sei darin das Eigenthümliche dieses Mannes nicht zu erkennen; vielmehr bewährt sich dies bei ihm, wie bei jedem Andern, der etwas in sich selbst ist, durchgreifend und zwar glücklicher Weise. Wäre dem nicht so, so ginge die willkommene und ergötzliche Verschiedenheit der mancherlei Meister, das Subjektive, was in Vereinigung mit dem Objektiven erst das menschlich Schöne schafft und hält, verloren. So wird man z. B. das vorwaltend Französische trotz aller Annahme des Teutschthümlichen in Bertini's Tondichtungen schwerlich vermissen, eben so wenig als die persönlichen Lieblingsneigungen und Aneignungen, wodurch er sich von andern begabten und gebildeten fühlbar und sichtbar unterscheidet. Eine der vorherrschendsten Eigenthümlichkeiten dieses Komponisten ist z. B., unserer Ueberzeugung nach, die oft frappant eindringliche Art, wie er pikant Rhythmisches gerade in den Einschnitten, auf welche so viel ankommt, noch mit pikant Harmonischem zu erkräftigen oder doppelt seltsam und sachgemäss interessant zu machen weiss. Davon wird gleich der erste Satz des dritten Sextetts, Allegro, $^6/_8$, E dur, eine wiederholte Bestätigung liefern. In dem Ganzen herrscht Frische und Heiterkeit, ohne jemals sich bis in's Frivole zu verirren, oder die Grundlage des Soliden zu verlassen. Das Andante, $^3/_4$, A dur, ist melodiös und durch wechselnde Instrumentenverbindung ergötzlich. Das Scherzo, E moll, treibt den Frohsinn bis in's Neckische, muss aber in seinem Presto sehr gut zusammengehen, wie natürlich und vorzugsweise in solchen Sätzen. Der Schlusssatz, All., $^2/_4$, E dur, setzt das spielend Vergnügliche in heiterster Laune fort, seine Weise oft ändernd in origineller Mischung und muss überaus lebhaft unterhalten, sobald das Feuer des Vortrags wächst, wie es soll; dazu gehört, dass das schnelle Tempo (und Bertini liebt es nicht selten, sie sehr schnell zu nehmen) nicht ermässigt wird. Die Wirkung wird dann vortrefflich sein.

War das eben besprochene Werk schön und reizend, so ist es das vierte Sextett noch viel mehr. Der erste Satz, All. risoluto, $^4/_4$, E moll, ist ungemein lebendig, Humor und Grösse herrlich verschmelzend. Das Andante (la Sérénade), $^6/_8$, A dur, entwickelt die anmuthigsten Melodieen, die von einer so kräftigen Harmonisirung gehoben werden, dass der Satz bei allem Reizenden dennoch im Grossartigen verharrt. Das Scherzo prestissimo, $^2/_4$, A dur, ist gewaltig und herrlich. Nur lasse man sich nicht irren, wenn beim ersten Anblick des überaus schnellen Zeitmasses (♩ = 138) die Violinen behaupten, es sei in dieser Geschwindigkeit schlechthin unmöglich. Dass es geht, wenn nur tüchtige Geiger es ausführen, wissen wir nicht blos aus Erfahrung, wie die anfänglichen Einwendungen dagegen, sondern wir haben auch die Ueberzeugung, dass es in diesem Tempo vorgetragen werden muss, wenn dem Karakter des Stückes das durchgreifend Wirksame nicht entzogen werden soll. Bis hierher ist das Werk meisterhaft, vollendet in sich und im herrlichsten Zusammenhange. Fast möchten wir wünschen, das Ganze ginge nur bis hierher, oder noch lieber, es folgte ein anderer Schlusssatz. Nicht als ob der Finalsatz nichts Gutes und Tüchtiges für sich hätte, er ist vielmehr in seiner Weise originell; allein er bildet einen wesenhaften Gang für sich, mannichfach wechselnd wie in einer Szene. Erhebt er sich auch aus dem Zustande der Versenkung zu einer selbständigen Freudigkeit: so geht es doch auch zum Ende in eine lang gehaltene Monotonie über, eine Erscheinung, die auch in andern Bertini'schen Schlüssen öfter auffällt. Solche Ausgänge wünschten wir verkürzt und überhaupt für dieses Meistersextett einen neuen Schlusssatz, wogegen der stehende als eine Szene für sich, mit verkürztem Ende, wirksam verwendet werden

könnte. — Wie aber auch jedes Einzelnen Meinung über diesen letzten Satz sich gestalte: dennoch wird es schwerlich einen Musikkenner oder einen gebildeten Musikfreund geben, der diese Sextetten nicht zu den vorzüglichsten zählen und ihnen nicht lebhafte Genüsse verdanken sollte. Sie haben keiner weitern Empfehlung nöthig, als dass sie, gut vorgetragen, gehört werden.

Damit der Vortrag derselben desto eher gelinge, machen wir auf einige Druckfehler aufmerksam, die man vor dem Spiele verbessern möge. Bei der Pianofortestimme halten wir uns nicht auf, da jeder, der an solche Werke gehen kann, unserer Nachweisung nicht bedarf. Um des Ausdrucks willen geben wir nur im dritten Sextette S. 15 im ersten Takte der zweiten Klammer ein fehlendes Forte an. In der ersten Violine mache man S. 4 auf dem vierten Notensystem im zweiten Takte aus Im Alt verbessere man S. 4 auf dem untersten Liniensysteme die Zahl der Pausen, statt 5 setze man 3, S. 5 im zweiten System gleichfalls, und im achten System mache man aus 3 Pausen 5. — Im Kontrabass bemerke man S. 8 in der vierten Klammer im siebenten Takte das Wort *arco*. — Im vierten Sextett füge man in der ersten Violine S. 6 auf dem letzten Systeme bei der neuen Vorzeichnung *„tempo primo“* hinzu. Im Kontrabasse S. 4 verwandle man im Scherzo die erste Note des zweiten Systems in *e*, und verzähle sich nicht in den auszuhaltenden Takten auf S. 7, welche wegen des *fff.* und des *pp.* mit Recht die Zahlenreihe wieder von vorn anfangen.

Bei dieser Gelegenheit haben wir noch ein paar Worte zu sagen:

Ueber Metronomisirungsart.

Bekanntlich reicht das *M. M.* nur bis 160. Man sollte meinen, es wäre genug und man könnte auf alle Fälle damit ausreichen. Der neue Gebrauch widerspricht dem und wir lesen Zahlenangaben, welche weit über 160 hinausgehen. Wie kommt das? Ist in Frankreich ein Metr. mit grösseren Zahlen eingeführt? Alle, die wir deshalb befragten, wissen nichts davon. Wie dem auch sei: in Teutschland ist der gewöhnliche Metr. gebräuchlich. Man muss sich also helfen, was leicht so geschieht: Steht z. B. wie im Finalsatze des dritten Sextetts S. 25 $\frac{4}{4}$ = 168, so verdoppelt man den Notenwerth und halbirt die Zahl, also $\frac{4}{4}$ = 84; — steht $\frac{4}{4}$ = 192, setzt man den Maassstab $\frac{4}{4}$ = 96 u. s. w., wie auf S. 32. Das Verfahren hat keine Schwierigkeit. Teutsche Komponisten werden jedoch besser thun, wenn sie nicht über M. M. hinausgehen, was die veränderte Notenangabe vielseitig genug macht.

Dann sollte es sich ferner jeder Komponist zum Gesetz machen, seine Metronomisirungen recht genau, nämlich der Hauptbewegung nach, die dem Satze gebührt, zu nehmen und ganz deutlich zu schreiben, damit nicht durch ihre Schuld Irrungen geschehen, die der Wirkung ihrer Arbeit mehr schaden, als sie vielleicht glauben. Der Korrektor hat gleichfalls ein besonderes Augenmerk darauf zu richten. Allein häufig genug wird ihm die Schuld zugeschoben, die ein Anderer tragen sollte. In Fällen hingegen, wo eine in die Augen springende Zweideutigkeit oder irgend ein Zweifel an der Richtigkeit der Angabe herrscht, wäre eine Anfrage beim Komponisten selbst schon der Mühe werth. So ist z. B. gewiss in der Bezeichnung der Bewegung des ersten All. im dritten Sextett ein Fehler vorgefallen. Es steht: M. M. $\frac{2}{4}$ = 168. Der Satz hat $\frac{2}{4}$-Takt. Eine solche Geschwindigkeit zerstörte aber das Wesentliche des Stückes. Wir haben das Tempo so genommen: $\frac{2}{4}$ = 84; immer noch schnell genug; es wirkt auf diese Weise gut. — Eine weitere Durchführung der Sache ist nicht nöthig: wir wünschen nur eine grössere Aufmerksamkeit auf einen Gegenstand, der eben dadurch recht nützlich werden kann. Die nächste Bitte richten wir an die Komponisten. *G. W. Fink.*

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von *Leopold Lens*: 1) *Drei Gesänge* (auch mit Begleit. eines obligaten Horns oder Violoncellos). Op. 22. München, bei Falter und Sohn. Preis 1 Thlr.

Wiederholt ist von diesem fleissigen und geschickten Liederkomponisten gesprochen worden; seine Weisen sind in vielen Gegenden beliebt. Man wird auch diese Lieder recht angenehm und ungesucht finden, das erste „Serenade aus Marie Tudor von Viktor Hugo,“ mit französischem und teutschem Text, besonders wenn es mit Violoncellbegleitung vorgetragen wird · eben so wie das zweite „Dein ist mein Herz!“, was so oft in Töne gebracht wurde. Das dritte: „Liebesschnen“ von E. Schulze, wirkt am schönsten für eine Tenorstimme mit Hornbegleitung in Es, oder mit Violoncell in D dur. Die Sammlung gehört also zunächst unter die neue Gattung der Konzertgesänge. Alle drei sind aber auch für Pianofortebegleitung allein eingerichtet.

2) *Maximilian Joseph, König von Baiern.* Op. 23. München, bei Jos. Aibl. Preis 54 Kr.

3) *Abendlieder. Am Strande* von *Heinr. Stieglitz.* Op. 24. Heft 1: Pr. 1 Fl.; Heft 2: Pr. 1 Fl. 21 Kr.

4) *Fünf Gesänge.* Op. 25. Pr. 3 Fl. Ebendaselbst.

No. 2. Gedicht von *Sälli*, zum Namenstage des Königs, ein Vaterlandsgesang liebender Erinnerung für eine Basstimme mit wirksam eingeflochtener Melodie des „Heil dir im Siegeskranz.“ Einige leicht bemerkliche Druckfehler sind für jeden Kenner nicht der Bemerkung werth, und die Uebrigen hören sie nicht und verbessern sie nicht. Der Gesang ist recht gut. — No. 3. Alle diese durchkomponirten sechs Strandlieder singen liebende Erinnerung, von Anhauche des Schauerlichen und vom bangen Wunsche schrenden Verlangens belebt, was die Töne des ersten Heftes schlicht und gefühlt verstärken: das zweite Heft dagegen wird wohl Viele ansprechen, ist aber doch durchaus äusserlicher in der Komposition, auch mitunter nicht ganz orthografisch gesetzt und, was die Hauptsache ist, nicht tief genug erfasst. —

No. 5 bringt zwei Lieder der Liebe von Ernst Schulze, zwei von Wilh. Müller und eins von Heine. Hübsch sind die beiden ersten, feurig und dramatisch die beiden andern; das letzte: „Das Meer hat seine Perlen," ist einer Theaterszene ähnlich, lang und jubelnd durchgesungen für eindringliche Unterhaltung.

Von *Louis Huth: Vier Gesänge.* Op. 15. Berlin, bei Schlesinger. Preis 18 gGr.
Sechs Lieder. Op. 18. Ebendaselbst.

Die Gesänge sind völlig liedermässig gehalten, deklamatorisch in den verschiedenen Strofen mehr oder weniger verändert, eben so der musikalischen Malerei wegen am geeigneten Orte in der Begleitung: Alles aber bleibt leicht melodisch und sinnig tändelnd, Wald und Waldnacht liebend, wovon auch sämmtliche Gedichte von J. v. Eichendorf handeln. — Die drei ersten Lieder des folgenden Heftes singen vom Vöglein in derselben Art wie die vorigen, zuweilen in etwas gedehnter Deklamazion, die aber der Melodie eine gewisse Eigenheit gibt, die Vielen willkommen sein mag, Andern weniger. Der Trost, von Ludw. Rellstab, ist kein Lied der musikalischen Haltung nach, sondern ein wirklich durchgeführter Gesang in dreifach wechselnden Melodieen, gehört aber zu den Besten dieses Heftes, das bereits manchen Freund gefunden hat.

Von *L. Hetsch* und *E. F. Kauffmann. Lieder schwäbischer Dichter.* 2s Heft. Stuttgart, bei Imle und Liesching.

Wie wir im vorigen Jahrgange d. Bl. das erste fleißig als gemüthlich und ohne Ziererei gesungen bezeichneten, so ist auch dieses, aber noch tiefer und sinniger. Die Dichter sind dieselben geblieben, als Eduard Mörike (3), Justinus Kerner und Uhland. Alle fünf Lieder sind meist der Deklamazion wegen durchkomponirt geliefert, mit glücklichen Melodieen und leichter, aber anziehend gewählter und sehr angemessener Begleitung des Pianoforte versehen, welche auf einem eignen Notensysteme auch für die Guitarre eingerichtet worden ist. Die Gedichte sind sämmtlich ernster Art bis auf das Letzte: „Erstes Liebeslied eines Mädchens."

Von *L. Hetsch. Drei Gedichte von L. Tieck.* 2s Heft. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 18 Gr.

Der Komponist, Musikdirektor in Heidelberg, hat sich den Sängern schon empfohlen durch frühere Gaben; man wird also auf ihn aufmerksam sein und seine neuen durchkomponirten Gesänge gebührend beachten. Die Gedichte sind „Der Morgen" und zwei aus der schönen Magelone: „Ruhe, Süßlieben, im Schatten," dann: „Sind es Schmerzen, sind es Freuden." Feuriges wechselt mit Lieblichem und das Eigene dieser Musik liegt oft in kleinen bald rhythmischen, bald harmonischen Wendungen, was immer, wie man weiss, nur um so ergötzlicher wirkt. Sie verlangen aber besonders guten Vortrag.

Von *Eduard Marxsen. Fünf Gedichte von L. Wihl.* 32s Werk. Ebendaselbst. Preis 14 Gr.

Leichter ist der Vortrag dieser Unterhaltungsweisen, die ein gefälliges Liebeslied und vier teutsche Kanzonetten bringen, die wir nicht zu häufig erhalten. Nur in der letzten Kanzonette sind wir in der Mitte des Gesanges mit der Deklamazion nicht einverstanden; man mag selbst neben und den ⅔-Takt gehörig beachten:

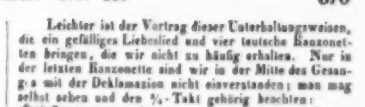

Wollte man es als eine Malerei des Schwankens der Rathlosigkeit ansehen, so ginge die Malerei, die jetzt allerdings überliebelt ist, doch zu weit. Mässigt auch das Tempo „All. appassionato" die Verrückung des Daktylischen in ein Jambisches etwas, so hebt es doch die sprachliche Verkehrung der Längen und Kürzen nicht auf, um so weniger, je öfter sie wiederholt wird.

Musikalische Topografie von Strassburg.

(Fortsetzung.)

Dem Kapellmeister Fourdoux folgte

1689 (21. Mai) Kapellmeister *Brossard.* Kaum hatte dieser sein Amt angetreten, als die Zeitumstände durch den 1688 entsponnenen Krieg, welcher sich durch den Nymweger Frieden 1697 endigte, die bis dahin bestandene Kapelle wieder zernichteten. Durch einen Beschluss des Domkapitels vom 25. Mai 1689 wurde verordnet, dass „wegen gegenwärtigen sehr beschwerlichen Zeiten mit der Reform der Musik Anfang gemacht werden und dieselbe länger nicht als bis zu Ende dieses Quartals (25. Juni) zu kontinuiren habe, und demnächst de facto abgeschafft sein soll." Bei abgestellter Musik wurden die 300 Rthlr., welche der Kapellmeister neben seinem Vikariat zur Besoldung hatte, so wie die ihm zur Wohnung ausgeworfenen 40 Fl. vom Kapitel einbehalten.

1694 (August) wurde Kapellmeister Brossard wieder in Thätigkeit gesetzt. Ihm folgte

1695 (1. September) *Philipp Tousser*, welcher am 6. Hornung 1697 das bei Gelegenheit des Ryswicker Friedens aufgeführte Te deum dirigirte.

1698 bis 1703 *Georg Rauch*, Kapellmeister und Organist. Er dirigirte am 4. Oktober 1698 die grosse bei Gelegenheit des Festes wegen Herstellung der Ausübung der katholischen Religion aufgeführte Musik.

1703 *Ludwig Bourgeois*, Kapellmeister. Mit seinem Amtsantritt wurde ausserdings viel für die Musik gethan und ein besonderer Ankauf von Musikalien für den Dienst der Kirche verordnet, nämlich: Messen von Campra (Andreas), dem zu jener Zeit bewunderten Komponisten (geb. zu Aix 1660, in letzter Zeit Kapellmeister zu Notre dame in Paris, wo er 1738 starb), welcher in Frankreich zuerst den Gebrauch der Saiteninstrumente in der katholischen Kirche einführte. Es bestand dieser Ankauf in 9 seiner vierstimmigen, 2 fünfstimmigen und 4 sechsstimmigen Messen; ferner in drei-

stimmigen Elevazionen und Motetten zu 5 Stimmen von Heinrich Dumont *), Motetten von Lochon, ferner von Franz Couperin **) und endlich die letztern von *Bossuet (Gios. Bapt.)* ***), dessen Werke damals allgemeines Aufsehen erregten. Aus dieser Auswahl vorzüglicher Kirchenkompositionen lässt sich auf den damaligen Geschmack, so wie auf die musikalischen Leistungen in dieser Gattung überhaupt schliessen. Kapellmeister Bourgeois bat am 6. Oktober 1705 um seine Entlassung.

1706. Seit dem Monat Januar versah *Hubert Bermann*, Lehrer der Chorknaben, die Kapellmeisterstelle, während der dazu bestimmte Joseph Michael Rauch, Sohn des Kapellmeisters Georg R., auf Kosten des Domkapitels zu seiner Ausbildung nach Paris geschickt wurde.

1710 (26. September) *Joseph Michael Rauch*, Kapellmeister und Organist. Er schrieb mehrere geachtete Messen, die er dem Domkapitel dedizirte; am 25. August 1725 bei Gelegenheit der Festlichkeiten wegen der Heirath Ludwig XV. (vertreten durch den Herzog von Orleans) führte er im Münster eine grosse Messe und ein Te deum auf. Er starb am 10. August 1738; wegen seiner hohen Bildung war er zum Rathsmitglied erkoren worden. Sein längerer Aufenthalt in Paris gegen den Willen des Domkapitels hatte letzteres veranlasst, am 21. Mai 1707 Andreas Grandi von Florenz zum wirklichen Kapellmeister zu ernennen, welcher eine kurze Zeit lang fungirte; da er sich aber wegen übler Aufführung aus der Stadt entfernen musste, so fuhr Bermann fort, bis 1710 die Stelle zu versehen.

1738 bis 1748. *Paul de Villeneuve* war der Nachfolger von J. M. Rauch; er dirigirte am 5. Oktober 1744 die grosse Musik bei Gelegenheit der Ankunft des Königs Ludwig XV. in Strassburg. Er war geb. 1683 und starb nach einer völligen Geisteszerrüttung am 28. Mai 1760. Ihm folgte

1760 *Joseph Garnier*. Unter seiner Leitung wurde den unter andern aufgeführt: am 20. Dezember 1765 ein feierliches Todtenamt bei Gelegenheit des Absterbens des Dauphin, und am 8. Mai 1770 eine feierliche Messe und ein Te deum in Gegenwart der später so unglücklichen Prinzessin Marie Antoinette von Oesterreich, Königin von Frankreich. — Er starb am 1. November 1779; sein Nachfolger war

1779 *Franz Xaver Richter*, geboren zu Hollischau in Mähren am 31. Dezember 1709, gest. am 13. September 1789. Nebst mehreren ausgezeichneten Sängern war er von Mannheim aus für das Münster als Kapellmeister berufen worden. Er schrieb eine grosse Anzahl Messen, Vespern, Offertorien u. s. gediegene Kompositionen für die Kirche, und verdrängte nach und nach durch seine Werke, welche noch im Manuskripten vorhanden sind, die durch seine Vorgänger eingeführten, in dem lauchen französischen Styl geschriebenen Kompositionen. Am Morgen seines unerwarteten Todestages soll er noch die Partitur einer Trauermusik durch, die er auf den Fall seines Ablebens gewirkt hatte. Kaum hatte er geendigt, so neigte er sein Haupt und verschied. Man findet noch häufig in Strassburg sein wohlgetroffenes, in Kupfer gestochenes Portrait in der Stellung vor einem Pult taktirend. Unter seinen zahlreichen Schülern ist Kapellmeister Frenzl zu nennen, welcher hier bei ihm und bei seinem Nachfolger Ignaz Pleyel die Komposition lernte.

1789 *Ignaz Pleyel*, geb. 1757 im Oesterreichischen, gest. zu Paris im November 1831. Schüler von Joseph Haydn. Seine unzähligen Kompositionen für Violine und Klavier, Quartetten, Quintetten, Sonaten u. s. w. sind bekannt; hier schrieb er seine besten Sinfonien, die er dem grossen Liebhaberkonzert, welches er mit Kapellmeister Schönfeld (bei der Neuen Kirche, s. diese) dirigirte, aufgeführt wurden. Seine Kapellmeisterstelle am Münster, die er am 1. Oktober 1789 antrat, bei leider in die ersten Revolutionsjahre, so dass er für die Kirche nichts schrieb, und da der damaligen Volksregierung seine politische Gesinnung als Oesterreicher verdächtig schien, so schwebte seine Freiheit in grosser Gefahr. Er hatte seine Rettung der merkwürdigen Komposition zu verdanken, die er 1792 mit aller scheinbaren patriotischen Theilnahme auf einem Landgute zu Dorlisheim bei Strassburg, unter der Bewachung eines Gensd'armen schrieb. Das Werk führt den Titel: *La révolution du* 10. *Août* (1792) *ou le tocsin alégorique*. Diese grosse, in ihrer Art einzige Komposition existirt blos in Strassburg im Manuskript. Wegen ihrer historischen Merkwürdigkeit und besondern Behandlungsweise folgt hier eine kurze Analyse. Die damaligen Kriegsumstände, so wie die Abschaffung des Gottesdienstes veranlasste die Regierung, die Einlieferung aller entbehrlichen Glocken zu verordnen, um sie sowohl für Kanonen als für Scheidemünze (1 und 2 Sousstücke) zu verwenden. Demnach wurden aus allen Städten und Dörfern des Unterelsasses etwa 900 Glocken von allen Dimensionen in das Giesshaus so wie in die Münze zu Strassburg abgeliefert. Pleyel war ermächtigt, für die Komposition seiner Musik so viele Glocken auszuwählen, als dazu erforderlich waren. Dieses geschah und es wurden ihm sieben Glocken ausgeliefert, die folgende Töne angaben: *C, Es, B, tief G, A, F* und *D* *). Das Werk wurde mehrmal in dem Chor des Münsters, in dem damaligen Konzertsaal zum Spiegel (welches Lokal im Jahr 1798 damit geschlossen wurde), dann in dem am 28. November 1799 eröffneten neuen Konzertsaal der Réunion des arts aufgeführt. — Die Einleitung, das Erwachen des Volks, All. mod., $^2/_4$ in

*) Geboren zu Lüttich 1610, starb als Abt von Silly 1684. Seine geistlichen Gesänge standen in grossem Ansehen. Von seinen Messen sind nur noch 5 übrig. Das Uebrige s. Gerber alten Lexikon.

**) Wurde wegen seiner Geschicklichkeit auf der Orgel *le grand* genannt. S. Gerber alten Lexikon.

***) Er war Kapellmeister an der Kathedralkirche zu Bologna, und einer der grössten Violinspieler seiner Zeit; er schrieb 6 grössere Opern und viele Werke für die Kirche, die sehr geachtet sind. Er starb zu Bologna 1705.

*) Nach der Wiederherstellung der Ordnung wurden die durch diese musikalische Verwendung gerettete Glocken von den frühern Eigenthümern wieder verlangt und ihnen zurückgegeben, bis auf eine einzige (*Es*), deren Eigenthümer unbekannt ist, welche heute noch auf dem Stadtthurme aufgehangt wird. Eine andere war in dem Brand des Theaters am 1. Mai 1800, wo sie sich zufällig befand, verschmolzen.

F dur, beginnt leise mit dem Quartett und wächst in ein dumpfes Getöse heran, welches durch das Eintreten der Blasinstrumente, in Klagetönen, immer stärker wird. Die Verwirrung nimmt zu, gleich einem schrecklichen Gewitter, welches das Erstürmen der Tuillerien zu bezeichnen scheint; der Tumult nimmt dann wieder ab und einzelne Kämpfe sind noch bemerkbar. Nach 97 Takten tritt die erste Sturmglocke in C ein, im 9. Takte schlägt zu gleicher Zeit eine zweite in Es an, im 12. Takt schwirgt die erste, und im 13. treten zu Es noch G- und B-Glocken, dann im 19. F mit C; später tritt eine D-Glocke ein, zwischen den Glockenschlägen führen die Saiteninstrumente meisono kräftige Figuren aus; nach 51 Takten dieses Stürmens aus den verschiedenen Pfarreien von Paris hört man einen allgemeinen Trompetenruf in D und die Trommeln schlagen den Generalmarsch mit Soldatenpfeifen begleitet. Es entsteht Verwirrung ($^{6}_{4}$, D dur), das volle Orchester, dessen Wirkung nach und nach durch einzelne, dann verdoppelte Glockenschläge in D und A, dann in F und G gesteigert wird, tritt ein; später lässt diese kräftige Instrumentirung nach, die Blasinstrumente schweigen, und das Quartett drückt nur noch leise Seufzer der Verwundeten oder Sterbenden aus. Plötzlich erheben sich Royalisten mit dem Lied: O Richard o mon Roi (aus Richard Löwenherz), allein nach dem 7. Takt tritt in $^{6}_{4}$ die frühere Schlachtmusik wieder ein; ihr folgt eine sanfte Harmonie, Adagio, welche von neuem durch einen Muth und Entschlossenheit bezeichnenden Satz, Allegro, unterbrochen wird; dann führt die Harmonie in A dur zu dem bekannten Lied: *Où peut-on être mieux*. Am Schluss dieses Liedes hört man in der Ferne Kanonenschüsse, es entsteht ein Getöse, Paukenwirbel fährt crescendo zu dem Sturmmarsch (la charge) $^{2}_{4}$ in D. Darauf folgt eine allgemeine Schlacht, reich an effektvoller Instrumentirung. Kanonenschüsse, Glockenschläge in *B, D, G, C, F, Es*. Trommelschläge und Wirbel u. s. w. Die Musik wird nach und nach schwächer, das Quartett schliesst in sanften Klagetönen. Ein Tusch von Pauken und Trompeten verkündet den Sieg, dann folgt im allgemeinen Chor mit voller Orchesterbegleitung, $^{6}_{4}$, D dur: *La victoire est à nous, le peuple est sauvé*. In diesen Chor fällt dann, $^{6}_{4}$, All., ebenfalls vierstimmig, unter der Orchesterbegleitung des *Ça ira* folgendes Gedicht:

Nous t'offrons les débris d'un trone
Sur ces autels, o sainte liberté!
De l'éternelle vérité.
Ce jour enfin qui nous environne
Rend tout ce peuple à la félicité.
Par sa vertu, par sa fierté
Il conquiert l'égalité.
Parmis nos hêros la foudre qui tonne,
L'annonce au loin à l'humanité.

Une Fran. (Solo.) *Mon Fils vient d'expirer,*
Mais je n'ai plus de Rois!

Romance.

Il fut à son pays, avant que d'être à moi,
Et j'étais citoyenne, avant que d'être mère.
Mon Dieu! par tes vertus, j'honore ta puissance.

Unmittelbar in dem letzten Takt fällt der Chor wieder ein mit der Begleitung des *Ça ira*, welchem die Worte untergelegt sind: *Nous t'offrons les débris d'un trone* ... Darauf folgen nachstehende Couplets:

Un Soprun. Ah! périsse l'idolatrie
Qu'on vous a le royauté.
Terre on sein qu'une patrie
Qu'un seul temple à l'humanité!
Que l'homme trouge ses injures,
Brave, en bravant, le faux devoir,
Et le piedestal du pouvoir, } Der Chor wiederholt.
Et les autels de l'imposture. }

Rois, pontifs! O ligue impure,
Dans ton impuissant désespoir
Contemple aux pieds de la nature
Le diadème et l'encensoir!
Versailles et la fourbe Rome
Ont perdu leurs adulateurs.
Les vertus servent les grandeurs, } Der Chor wie-
Les palais sont les tois de chaume. } derholt.

Un Tenor. Les Français qu'on forme à la guerre,
Appellent contre les tyrans
Les représailles de la terre.
Du haut de leurs palais fumans,
Des bords du Gange à ceux du Tibre,
Dieu! rends bientôt selon nos vœux
Tout homme un citoyen heureux. } Der Chor wieder-
Le genre humain ou peuple libre! } holt.

Bass. (Recit.) Nous finirons aux esclavage,
Ce grand jour en est le présage!

Dann folgt zum Schluss, mit einer brillanten Coda, der erste Chor: Nous t'offrons ... unter der Orchesterbegleitung des *Ça ira*.

Als Probe der Behandlung dieses Volksliedes folgt hier das Thema dieses Chors. Das Orchester besteht aus dem Quartett, Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörnern, Fagotten, Posaunen, Trompeten und Pauken.

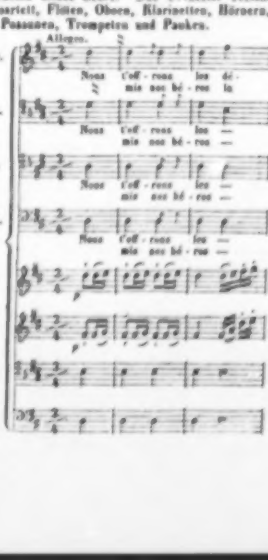

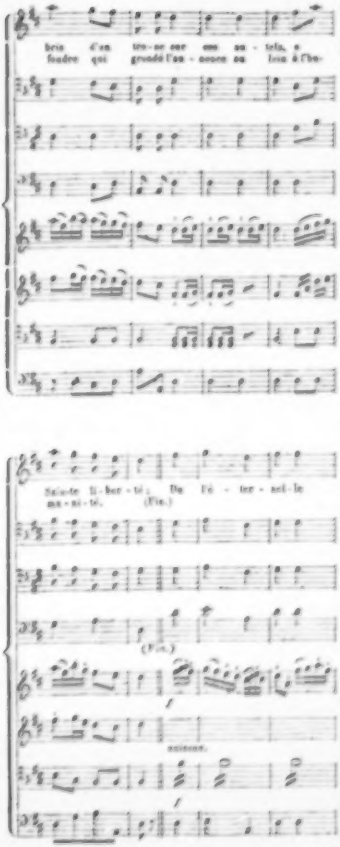
bris d'un tre-ne cer eus au - tels, e
foudre qui grondé l'an - cenne en lois à l'hu-
vé - ri - té, en jus - ti - ce qui
enis. Coll. all'8va.
Saints li - ber - tés, Du fé - ter - nel le
ma - ni - fi. (Fin.)
(Fin.)
seizième.
sens en - ti - tenne, rend tout en peuple à

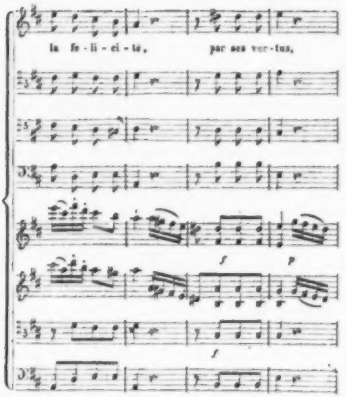

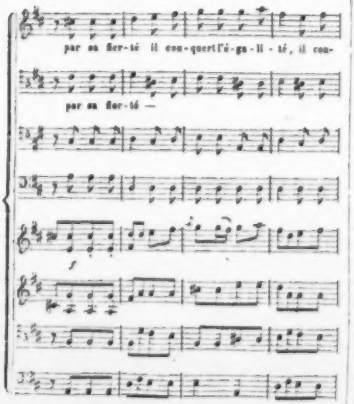

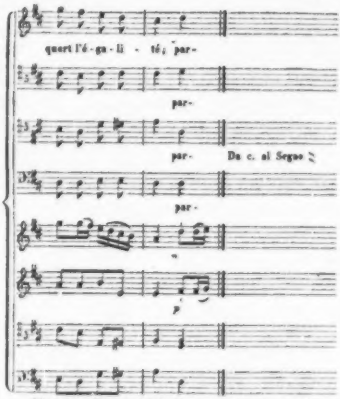

Nachdem Pleyel 1793 Strassburg verlassen hatte, um sich nach London zu begeben, wurde die Kapellmeisterstelle im Münster nicht eher besetzt, als nach Wiedereinführung des Gottesdienstes. Am 8. August 1800 hatte in dieser Kirche die letzte Dekadenfeier und bürgerliche Popolazion statt, wobei das Orchester blose Instrumentalmusik, Sinfonieen, Ouverturen und patriotische Volkslieder spielte.

1800. *Ludw. Jos. Wolff* folgte auf Pleyel als Kapellmeister; er war früher Lehrer der Chorknaben, sonst ein tüchtiger Musiker, besonders Kontrabassist, ehedem in Wien angestellt.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Madame Marie C. Pleyel.

Leipzig, den 3. November. Seit langer Zeit hat in unserem musikalischen Leben Nichts so allgemeines Interesse erregt, als die Anwesenheit der Mad. *Marie C. Pleyel*. Ein sehr bedeutender Ruf ging dieser Künstlerin voraus, und ihre zwei im Saale des Gewandhauses bis jetzt gegebenen Konzerte haben diesen Ruf nicht nur vollkommen bestätigt, sondern noch erhöht. Im Besitz einer durchaus vollendeten Technik, überwindet Mad. Pleyel alle Schwierigkeiten mit so grosser Leichtigkeit, in allen ihren Leistungen ist das gänzliche Beherrschen der äusseren Mittel so unverkennbar, dass sie ohne Weiteres als

Gründliche anführen von dem Ihren, als wir ihnen von dem Unsern anführen könnten — wenn auch ihre Gründlichkeit einigermassen anders gewendet seyn möchte,

Was ist also das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale im Geiste und innern Wesen der deutschen Opernmusik? So frage ich noch einmal, weil ich, der Laye, hier gar nicht zu antworten weis. Es gelingt mir durchaus nicht, was im Nebel dunklen Gefühls an mir vorüberschwebt, fest zu fassen, und bestimmt zu nennen; und so oft ich die Juno zu umarmen mir einbilde, zerfliesset sie in die Wolke. Ich füge also nichts hinzu, als einige Sätze, damit die Frage selbst deutlicher werde und sich leichter durchschauen lasse.

Unsre fränkischen Nachbarn sind eine Nation, die sich durch raschen Muth, feinen Beobachtungsgeist, praktischen Sinn, und raisonnirtes Wesen bestimmt genug charakterisirt. So finde ich sie ganz auch wieder in ihrer Musik, und namentlich in ihren Opern. So verschieden ihre vorzüglichsten Opernkomponisten — so verschieden z. B. Gretry und Gluck, (dessen deutsche Abstammung nicht hindert, ihn, den Künstler, als Franken anzusehen, da er ganz im Geiste dieser Nation schrieb und unter ihr sein eigentliches Publikum fand und findet) so verschieden d'Allayrac und Cherubini in dem sind, wohin sie durch das verschiedene Geschlecht ihrer Genien, und durch die Verschiedenheit ihrer Mittel zum lezten Kunstzwecke geleitet werden; so verschieden sie auch in dem sind, wohin sie jene nationalen Eigenheiten wenden, wie sie sie äussern: so äussern sie sie doch in allen ihren Werken unverkennbar und eben diese nationalen Eigenheiten sind es auch, wodurch sie bey den Franken Eingang finden und so viel Glück machen. Man nehme z. B. Gretry und Cherubini — ich weis die Kontraste nicht schärfer anzugeben und würde sie nicht schärfer mir einzubilden im Stande seyn! Man stelle die äusserste Simplizität in Gretry's Opern der äussersten Fülle in Cherubini's Lodoiska oder Medea; die bis zur Dürftigkeit sich senkende zwey- oder dreystimmige Harmonie in jenen, der bis zum Uebermass sich steigernden Verwebung einer Reihe durchgeführter Stimmen in diesen, gegenüber: welche Verschiedenheit! Aber man übersehe auch nicht, wie sinnig Gretry z. B. die rhetorische Deklamation empfindungsvoller Sätze des Textes auffasst und aus dieser seine darum immer neuen und ausdrucksvollen Melodien bildet; man übersehe nicht den vollkommnen Gegensatz — wie Cherubini planmässig in den ausdrucksvollesten Stücken alle Worte des Textes im Einzelnen überhört, nur das Ganze der Charaktere und der Situationen auffasst, daraus ein neues magisches Ganze in seiner Kunst allein schafft und zwar durch Aufbietung aller ihrer Mittel; wie er nicht selten sogar den Sänger diesem Ganzen aufopfert und die Singstimme, wie ein Instrument, nur in die grosse Masse wirft: man übersehe das nicht, und ich glaube, man kann es nicht verkennen, wie die beyden nach ganz entgegengesezten Richtungen strömenden Bäche einen und ebendenselben Quell haben — jenes feine Raisonnement über die Eingebungen des Genies.

Weit anders finde ich es bey dem Italiener. Seine heissere Natur verschmähet alles raisonnirte Wesen, und spricht sich noch vernehmlicher und kürzer aus in der Oberherrschaft der Phantasie und in der davon fast nie getrennten heftigen Sinnlichkeit. Und so finden wir ihn auch in den Werken seiner Tonkünstler, so verschieden auch dieses Charakteristische, Originale und Nationale gewendet und modifizirt seyn mag. Der zärtliche, weiche und zuweilen bis zum Ermatten schmelzende Pergolesi, der in stets heiterer, frischer Jugend blühende Cimarosa, der freundlich tändelnde und zarte Paesiello, der seltsame und oft (wenn ich so sagen darf) dunkel und trübe glühende Jomelli — so verschieden sie in der Aeusserung jener Eigenheiten sind, so offen legen sie doch dieselben in ihren Werken dar.

Virtuosin ersten Ranges anerkannt werden muss. Hiezu kommt noch eine, ihr besonders eigenthümliche und in hohem Grade durchgebildete Feinheit und Eleganz des Vortrags, welche, verbunden mit der liebenswürdigen Persönlichkeit der Künstlerin, über alle Kunstleistungen derselben einen eigenen Zauber verbreitet, der das allgemeinste Interesse und Wohlgefallen überall erregen muss und wird. Alles dies sind jedoch, im gewissen Sinne, nur Aeusserlichkeiten, die, wenn auch an sich noch so nothwendig und schätzbar, immer nur Beweis für die grosse Virtuosität der Künstlerin, doch aber allein nicht hinreichend sein würden, ihre Leistungen als das, was sie sind, als wirkliche Kunstleistungen erscheinen zu lassen. Am meisten hat uns daher interessirt und grossen Theils wahrhaft erfreut der Geist ihres Spiels, die echt künstlerische Auffassung und höchst geniale Reproduktion fast sämmtlicher Kompositionen, welche wir von ihr gehört; ihr grosses Talent hat sich bewährt in dem Vortrag teutscher Meisterwerke, der Kompositionen von F. Mendelssohn, K. M. v. Weber und Beethoven, wie bei den Erzeugnissen leichterer Gattung, deren hauptsächlichster Zweck ist, durch Virtuosität zu glänzen. Allen lässt sie ihr Recht und jedem weiss sie genug zu thun. Das, was man die neuere Romantik zu nennen pflegt, ist ihr nicht fremd geblieben, und manches hat sie sich hiervon zu eigen gemacht, was dieser zufolge zur rechten Auffassung und wirksamen Darstellung eines Kunstwerkes nothwendig erscheint; als kluge, feinfühlende Künstlerin weiss sie jedoch mit sicherem Urtheil Alles aus ihrem Spiele fern zu halten, was immer nur geistlos und manierirt, nimmermehr aber schön sein kann und wird. So erscheint jede ihrer Produktionen als ein schönes in sich vollendetes Bild, das, wenn es auch vielleicht mit den Kunstansichten und Gefühlen Aller nicht immer ganz übereinstimmen sollte, doch jedenfalls voll Geist und Leben ist und das höchste Interesse erregt. Mad. Pleyel spielte in den zwei oben bemerkten Konzerten am 26. Oktober und 2. November: das erste Konzert von Fel. Mendelssohn-Bartholdy (G moll); das Konzertstück von K. M. v. Weber; eine Fantasie eigener Komposizion über Themen aus Preciosa; das C moll-Konzert von L. v. Beethoven; Oberons Zauberhorn-Fantasie von Hummel; Variazionen von Döhler über ein Thema von J. Benedict — und gewann sich dadurch den grössten, lautesten Beifall der Zuhörer. In jedem ihrer Konzerte bewog sie der nicht endende Beifallsruf theils zu Wiederholungen, theils zum Vortrage neuer Stücke, für welche grosse Gefälligkeit wir ihr recht aufrichtig danken. Wir behalten uns jetzt nicht uns über den Vortrag jedes einzelnen Stückes weiter auszusprechen, da uns der Genuss, Mad. Pleyel zu hören, noch einmal, in unserm nächsten Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses bevorsteht; wir werden uns dann aber das Vergnügen nicht versagen, in einem grösseren Artikel die ausgezeichneten Leistungen derselben ausführlicher zu besprechen. Nicht unbemerkt können wir hierbei lassen, dass Mad. Pleyel nach sorgfältigem Vergleiche mehrerer sehr vorzüglicher Instrumente, sich für einen, in der hiesigen Pianofortefabrik der Herren Breitkopf & Härtel nach Broadwood gebauten Konzertflügel entschieden und darauf in ihren beiden Konzerten gespielt hat, dessen Vortrefflichkeit in jeder Hinsicht, von ihr sowohl, als von allen Kennern einstimmig anerkannt wurde.

Madame Pleyel gedenkt nach dem nächsten Abonnements-Konzert, in welchem sie ein Konzert von Kalkbrenner und, auf allgemeines Verlangen, das Konzertstück von Weber spielen wird, von hier nach Dresden zu gehen, daselbst am 15. November Konzert zu geben und dann ihre Kunstreise über Prag nach Wien fortzusetzen, wo sie sich länger aufzuhalten gedenkt, bis die musikalische Saison sie nach Paris ruft. †.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

(Fortsetzung.)

In *Theater an der Wien* produzirten sich die bekannten Europa durchpilgernden Hindostan'schen *Bajaderen*. Der alleinige Reiz dieser unschönen religiösen Tänze, oder, richtiger bezeichnet, mimischen Tanzbewegungen bestand in der Neuheit, zu schauen von Angesicht zu Angesicht die Dienerinnen der Pagode Tindivina-Purum, wie sie an Coromandels ferner Küste symbolisch zur Ehren Wischnu's mythische Begebenheiten darstellen; unter einer Musikbegleitung, für welche das Epitheton: „barbarisch" noch viel zu gelinde ist, und es als wahre Wohlthat angesehen werden muss, dass jenem Katzenjammer wenigstens doch mitunter einige menschliche Orchestersätze substituirt wurden. — Was herkömmlicher Weise zu erwarten, eine Parodie davon fehlte keineswegs. Der allzeit schlagfertige *Hopp* stoppelte flugs so eine Okkasional-Burleske zusammen, „*Die Bajaderen aus dem Zigeuner-Wäldchen*" geheissen, welche jedoch selbst der vereinte Kraftaufwand eines Scholz und Nestroy nicht vom wohlverdienten Untergang zu erretten vermochte. Ein ähnliches Schicksal traf das sogenannte, aus anonymer, unlauterer Quelle entsprungene Zaubermährchen: „*Haarlocken statt Dukaten*," oder: „*Leichter Sinn, nicht Leichtsinn*," dem zwar ein moralisch lobenswerther Stoff zu Grunde liegt, das aber aus unberufenen Händen hervorgehend, als langweilendes Unding sich gestaltet. Zu beiden musste abermals Herr Kapellmeister *Müller* sich hergeben und seine niedlich freundlichen Ideen für Nichts und wieder Nichts vergeuden. — Eine grosse Spektakel-Pantomime: „*Wolfsklau, der Raubritter*," oder: „*Der Berggeist*," mit Chören, Maschinerieen, Gruppirungen, Evolazionen, Gefechten zu Fuss und zu Pferde u. s. w., ebenfalls von obengenannten Komponisten in Musik gesetzt, zog zum öftern die Schaulustigen an; dass das sprechende Personal einen subordinirten Rang darin einnahm, ergibt sich wohl von selbst. — Von ältern Zugstücken kamen wieder aufs Tapet: „Staberl als Freischütz" — „Das Haus der Temperamente"; — „Staberl als kaufuser Zauberer" und Nestroy's Parodie des Haupach'schen Drama: „Robert der Teufel," mit dem ellenlangen Titel: „*Der Zauberer Sulphurelektrimagnetikophosphoratus, und die Fee Walburgisblocksbergiarpentatrionella*," welch

Possenspiel, wunderlich genug, vor einigen Jahren, beim ersten Erscheinen, beinahe durchfiel, gegenwärtig aber, als treffliches Recipe für die Zwergfellerschütterung, mit regem Antheil aufgenommen wurde. Also wechselt im grossen und kleinen Welttheater das launenhafte Fatum!

Damit auch den Bewohnern der stark bevölkerten *Leopoldstadt* das ersehnte Heil widerfahre, worden denselben nicht minder die tattowirten, goldbraunen indischen Gäste vorgeführt. Man staunte, fast ungläubig, die fremdartigen Erscheinungen an, und bewunderte am meisten das interessante Kunststückchen der 14jährigen Rangoun Soundireou, welche, während ihres blitzschnellen, auf einem Flecke wie gebannt wirbelnden Kreisdrehens, aus einem 35 Fuss langen Mousselinstreifen einen Palmbaum sammt einer darauf sitzenden Taube formt, und im gleichen perpetuum mobile das ersteschaffene plastische Bild auch wieder zerstört.

Zwei Neuigkeiten mit Musik von *Ad. Müller* und *Hebenstreit*: „*Der Ochlerer auf Reisen*," und: „*Bader Igel*" und gewöhnliches Mittelgut. Die letzterwähnte Posse behandelt das Thema der Clauren'schen Novellette: „Munter ist die Hauptsache," welche jener, seine efemere Glanzperiode schon lange überlebte Autor in dem bekannten Lustspiele: „Das Vogelschiessen" selbst dramatisirte.

Eine recht ergötzliche Zauber-Pantomime: „*Barbier und Schleifer*," worin ebenfalls die Bajaderen mit vielem Geschick kopirt werden, erhält sich fortwährend. — Das Emigrantenpaar aus dem Mutterlande an der Wien: „Fortunats Abenteuer zu Wasser und zu Land" und: „Die Zauberrübchen" hat sich auch hier recht behaglich eingebürgert; nebst mehreren anderen Uebersiedlern z. B. „Dreissig Jahre aus dem Leben eines Lumpen"; — „Die Familie Knieriem"; — „Berggeist und Mandoletti-Krämer"; — „Das Teufelshôtel am scharfen Eck" u. s. w., erfreuten sich auch die alten Bekannten: „Gisperl und Fisperl," so wie „Katthi von Hollabrun" eines freundlichen Willkomms.

(Beschluss folgt.)

Sommersaisone und Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz (Teatro Alfieri). Die rühmlich bekannte Ronzi, welche das Neapolitaner Theater verliess, sang hier diesen Sommer auf ihrer Durchreise nach Mailand die für sie komponirte Rolle der Elisabetta in Donizetti's Roberto d'Evreux; die Secci machte die Sara, und beide Damen erhielten verdienten starken Beifall, der auch dem Tenor Ercole und dem Bassisten Varese in Diminutive zu Theil wurde.

(Teatro degli Arrischiati in Piazza Vecchia.) Neueste, ausgebesserte, verschönerte Auflage dieses Theaters. Drei Absolutisten: die Prima Donna assoluta Enrichetta Scheggi, der Primo Tenore assoluto Giovanni Manfredi, der Primo Basso assoluto Angelo Cavalli, nebst ihren Unterthan-Sängern eröffneten im Sommer die Herbstsaisone mit der grossen Oper Lucia di Lammermoor, vom Ritter Donizetti. Aufnahme so so.

(Teatro de' Sollecriti.) Man weiss in der That nicht, soll man sagen Evviva l'abbondanza, oder Evviva la miseria. 2, sage zwei in der Profession gar wenig bekannte Sängergesellschaften, die Prima Donna Chimerli, der Tenor Marchetti und Bassist Frizzi für's Serio; die beiden Prime Donne Goldrini und Pucci, Tenor Piacentini und Buffo Vernazzi für's Buffo und Semiserio, begannen die Staqione ebenfalls mit der grossen Oper Lucia vom Ritter Donizetti, und mit all ihrer Mittelmässigkeit gefielen sie mehr als ihre Nachbarn, besonders die Chimerli und Herr Frizzi wurden oft hervorgerufen. Dem Tenor war sein Part nicht angemessend, und wenn er schrie, wurde auch er beklatscht. Die Gesellschaft No. 2 gab darauf am 12. September Ricci's Prigioco di Edimburg mit solchem Beifalle, dass sogar die Signora Maestra Aspri, welche diese Oper in die Szene setzte, zweimal hervorgerufen wurde.

Pisa. Dass die Frezzolini die Schoberlechner und die Tosi ersetzen musste, wurde bereits im vorigen Berichte dargethan. Schliesslich gab man Mercadante's Elena di Feltre, deren ermüdender Musik sammt der grossen Sommerhitze die arme Stellvertreterin mit harter Mühe widerstehen konnte. Bei alldem verlor sie nichts von ihrem Ruhme, und wiewohl die Zuhörer aus der Musik nicht klug werden konnten, waren sie doch so gescheit, der Heldin-Anfängerin alle Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.

Diese Heldin-Anfängerin *Frezzolini* singt diesen Herbst auf dem Theater zu Bologna, nächsten Karneval auf der Mailänder Scala, den darauffolgenden Frühling auf dem Wiener Theater, im Herbste ist sie zur Disposizion des Impresario der Scala, und im Karneval 1841 singt sie auf dem Turiner Theater.

Der hiesige Operndirektor Maestro *Giuseppe Buoncompagni* ist zu Livorno auf dem Schiffe Ohio nach Washington abgereist, wo er als Direktor einer Musikbande mit Offiziersrang einen guten Gehalt bezieht.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Frankfurter Festhalle in *Mainz*, eine der grössten und schönsten Gebäude in Teutschland, ist förmlich vollendet worden. Ihr Inneres, 200 Fuss lang, 100 Fuss breit und 72 Fuss hoch, kann durch eine sinnreiche Vorrichtung leicht in einen prachtvollen Saal umgewandelt werden, welcher bequem 800 Personen fasst. Die Mainzer Liedertafel hat gegen die ein für allemal gezahlte Summe von 6000 Thlr. die Befugniss erlangt, diesen Saal zu allen ihren musikalischen Aufführungen zu benutzen, und wollte ihn den 3., 4. und 5. November mit einem grossen Musikfeste einweihen.

Meyerbeer's Hugenotten sind als „Ghibellinen vor Pisa" nun auch in Posth aufgeführt worden mit dem Beifalle, den diese Oper überall gefunden hat.

Bei einer Vorstellung der Vestalin in Marseille ist der Darsteller des Licinius, Herr Domersan, im dritten Aufzuge in das für Julia bestimmte offene Grab hinabgestürzt und hat beide Beine gebrochen.

Am 23. Oktober hat *Ole Bull* in München zum ersten Male gespielt und einen dort fast unerhörten Enthusiasmus hervorgebracht.

Ankündigungen.

Musikschule zu Dessau.

Zur Nachricht, dieses hiermit, dass der Anfang des dreijährigen Cursus in der Theorie der Tonsetzkunst auch im künftigen Jahre Montag nach Ostern, nämlich den 27. April 1840 festgesetzt ist, und haben sich diejenigen, welche Theil nehmen wollen, spätestens bis Ende Januar in portofreien Briefen bei mir zu melden. Ueber die Bedingungen und Einrichtungen des Instituts gibt eine kleine Brochüre, unter dem Titel: Die Musikschule zu Dessau, welche in der Musikhandlung der Herren Breitkopf und Härtel zu finden ist, nähere Auskunft.

Dessau, den 31. Oktober 1839.

Friedrich Schneider,
Herzogl. Hofkapellmeister, Doktor der Tonkunst.

Jos. Haydn's Messen

für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters in Partitur

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

№ 1 in Bdur	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken und Orgel.	3 Thlr.
- 2 in Cdur	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.	3 Thlr.
- 3 in Dmoll	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Trompeten, Pauken und Orgel.	3 Thlr.
- 4 in Bdur	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.	4 Thlr.
- 5 in Cdur	mit Begleitung von Violinen, Bratsche und Bass, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.	4 Thlr.
- 6 in Bdur	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel.	4 Thlr.
- 7 in Cdur	mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Bass, 2 Oboen, Trompete, Pauken und Orgel.	3 Thlr.

☞ Der Gesammtpreis von No. 1—7 ist 18 Thlr.

Im Verlage von **Ch. Th. Groos** in **Karlsruhe** erscheinen seit April d. J.:

Jahrbücher des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft.

Jahrgang 1839. *April bis December.*

39 Bogen in gr. 4. Preis 8 Fl. 6 Kr. oder 4 Thlr. 12 Gr.

Was Bedeutendes die musikalische Welt mit dieser Zeitung erhält, verbürgt der Verein selbst, der die grössten musikalischen Notabilitäten des In- und Auslandes zu seinen Mitgliedern zählt, jetzt einen Spohr, Weissinger, Fr. Schneider, Marx, Schnyder von Wartensee und Schilling, die den Gesellschafts- und Redactionsausschuss bilden, an der Spitze, und überzeugt auch schon der erste Blick in die bereits ausgegebenen 30 Nummern, deren ersteren die Statuten und ein Verzeichniss der jetzigen Mitglieder des Vereins, die sich indessen bis dahin schon wieder vermehrt haben, beigelegt sind. Abonnement nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands und der angrenzenden Länder an, und es können dieselben den Freunden der Musik die Nummern 1 bis 17 zur Ansicht kommen lassen.

Der Verleger.

Vortheilhafte Bedingungen bei Anschaffung des Universal-Lexikons der Tonkunst.

Nachdem das „Universal-Lexikon der Tonkunst, oder Encyklopädie der musikalischen Wissenschaften, redigirt von Dr. G. Schilling" beendigt ist (mit Ausnahme des im Druck begriffenen Nachtrags), so wird es nicht leicht in der Bibliothek eines gebildeten Musikfreundes, so wie in denen von Musikvereinen, Seminarien und Unterrichtsanstalten u. s. w. entbehrt werden können, so wie es sich auch zu einem wertheilen Weihnachtsgeschenke eignet. Der Subscriptionspreis für alle 6 Bände, 300 Bogen grösstes Lexikonformat mit vielen Notenbeispielen, beträgt 20 Fl. oder 12 Rthlr. 14 Gr. sächs.

Diejenigen, welche das Werk von heute an vollständig vor Ablauf d. J. beziehen, erhalten dann als Prämie gratis

Die Volksharfe, Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen. 6 Bände.

Anecdoten und **Charakterzüge** aus dem Leben berühmter Tonkünstler. 4 Bände.

Ueber letzteres Werk, welches noch im Druck begriffen ist, wird ein Prämien-Schein ertheilt.)

Nach dem 31. December d. J. hört die Abgabe der Prämien unwiderruflich auf.

Alle Buchhandlungen liefern das Werk mit diesen Vortheilen und bittet man ausdrücklich zu bestellen: complet mit Prämie.

Stuttgart, den 1. November 1839.

Die Buchhandlung von **F. H. Köhler.**

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Graduale
(Adjutor in opportunitatibus)
Offertorium
(Jesu dulcis memoria)

für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit Begleitung von 2 Klarinetten in B und 2 Horn (ad libitum)

von

Bernard Hahn.

Preis 8 gGr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Der Opern-Freund.

Eine Sammlung von Kompositionen über die beliebtesten Opern-Melodieen für die

Violine

mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum)

eingerichtet von

M. Schön.

Lief. 1. Preis für die Violine allein 8 gGr.; mit Begleitung einer zweiten 12 gGr.

Bei dem bereits sehr fühlbar gewordenen Mangel an leichten Arrangements der beliebtesten Melodieen aus den neuesten Opern für eine oder zwei Violinen wird obiges Werkchen gewiss jedem Violinspieler willkommen sein.

Offene Stellen.

Gesucht werden für die königl. Harmonie-Musik in Brüssel ein ausgezeichneter Posaunist, als Remplacant von Schmitt Sohn, und ein guter Trompeter.

Reflektirende belieben sich in portofreien Briefen an den Kapellmeister des königl. Hofes V. Bender in Brüssel zu wenden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. **№ 46.** 1839.

Die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst.

Ein Handbuch für Komponisten, Gesanglehrer, Sänger, Cantoren und alle Kenner und Verehrer der Kunst von *Heinr. Ferd. Mannstein.* Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1839.

Der Verfasser gibt im Vorworte folgende Erklärung: „Während mein System der grossen Gesangschule des *Bernacchi* von Bologna die Theorie der klassischen Gesangkunst darstellt (vergl. darüber d. Bl. 1835, S. 821), soll gegenwärtiges Buch die Praktik wissenschaftlich behandeln. Da nun aber Theorie und Praxis nirgends streng geschieden sind, am wenigsten in der Kunst, so konnte es nicht fehlen, dass gewisses Praktische schon in der Theorie abgehandelt werden musste — ich meine insbesondere die hochwichtige Verbindung der Register in der Menschenstimme. Man findet sie auch daher dort, wie überall in Gesangtheorien, obwohl, streng genommen, nur die Abschnitte der Stimme selbst, Register genannt, dort nachgewiesen werden dürften, nicht aber die Behandlungsweise. — Die letztere nun wird man hier in vollkommnerer Gestalt wiederfinden; aber auch über die Theorie der Register werden dem Leser mannichfache Aufschlüsse darin entgegentreten, die er in meiner Gesangschule nicht fand, so dass ich glauben darf, Theorie und Praktik der Stimmregister hier vervollkommnet zu haben." — Es ergibt sich also daraus, was dem Verfasser in diesem Werke das Wichtigste ist. Der Gang der Darstellung ist übersichtlich folgender: Das erste Kapitel bespricht das Verfahren eines Gesangmeisters, wenn ihm ein Schüler zum Unterricht vorgestellt wird. Zuvörderst soll er Gestalt und Körpergesundheit beachten. Ein Mädchen soll besonders eine angenehme Körperbildung haben, wenn sie sich dem Theater widmen will, „da die Begierde des Publikums jetzt in eine krankhafte Lüsternheit ausgeartet ist." — Neigung zu Brustschmerzen, Andrang des Blutes nach der Brust, ein Bruch, oder noch gehäufter Anstrengung bisweilen trockener Husten versperren den Weg zur Gesangskunst und lassen kaum den Weg zum Dilettantismus offen. — Dann wird das Gesangorgan untersucht; ob die Brust breit und gewölbt, der Hals gesund und kräftig, ohne irgend einen Ansatz zum Kropf, die Zunge schmal, dünn, nicht zu lang oder verwachsen, der Unterkiefer nicht zu weit vor oder seitwärts geschoben, die Lippen nicht wulstig, sondern wohlgebildet, die Zähne wenigstens vorn vollständig, der Gaumen gewölbt, Zapfen und Gaumsegel nicht zu lang und seine Tonsillen nicht zu dick seien. — „An die Stimme selbst darf man jetzt schon geringere Ansprüche machen, als sonst, weil man nicht mehr so viel, als vor 60 Jahren, von ihr heischt; viele jetzt hochberühmte Stimmen würde man sonst für Dilettantenstimmen erklärt haben." Einiger Umfang und musikalisches Gehör, d. i. Naturanlage zu reiner Intonazion, müssen da sein. — Bei der Frage, welche Stimme der Zögling besitze, muss man sich mehr an den Karakter der Stimme als an den Umfang halten, der erst gebildet werden muss. Ein überall giltiges Schema lässt sich nicht geben. Man sehe vorzüglich, in welcher Tonfäre schön und bequem gesungen wird. Je höher die Stimme, desto heller die Vokale; im Gegentheil schattiren sie sich dunkler, was auch nie ganz weggebracht werden soll. — Die Haltung des Körpers beim Singen wird dann ausführlich beschrieben: der Kopf sei nicht im Geringsten nach der Brust gesenkt, damit der Kehlkopf nicht gedrückt werde, weshalb anfangs bei der Tonbildung nicht einmal ein Notenblatt gehalten werden soll, die Aufmerksamkeit vom Hauptgegenstande nicht abzulenken. In der Folge müssen die Noten so hoch gehalten werden, dass die Augen in gerader Richtung darauf fallen. Die Beine müssen straff und gerade gehalten werden, dass die Fusspitzen etwas auswärts, die Fersen leicht an einander zu stehen kommen; die Arme etwas vom Körper ab. Natürliche Schulgesetze, die in der Folge Abwechselung der Stellungen von selbst gestatten; nur wird der Sänger nie sich selbst hinderlich werden wollen. — Dann hat der Lehrer für Stimmgebung zu sorgen, dass der Sänger ohne übermässige Anstrengung seine Stimme in natürlicher Fülle und Ausdehnung guttonend erklingen lasse, so dass kein Kehl-, Nasen- und Zahnklang dabei ist. Die Tonbildung, die den schönen Ton gibt, folgt darauf. Alles dies vom Singen der Skala, die Erstes und Letztes ist. — Das zweite Kapitel vom *Athem*. Es werden viele bekannte Beispiele angeführt, welche Mühe sich die italienischen Sänger der *Vorzeit* gaben, in einem Athem über 50 Sekunden lang zu singen. Nicht die Menge des eingestossenen Athems macht den Ton stark, sondern die Kunst, ihn zu einer dichten Luftsäule zu konzentriren, welche den schönsten Ton durch Anschlag über den Zähnen schafft. Man kann also den Ton mit einem kleinen Athem bilden, und muss es lernen. Zur Oekonomie des

Athems so wie zur Stärkung der Brust- und der Stimmorgane dient das consequenteste Studium des An- und Abschwellens des Tons, das Ermüdendste im ganzen Singunterricht, aber auch das Lohnendste. Wer aber einen langen Athem bekommen will, muss schlechthin angewiesen werden, den Bauch beim Singen einzuziehen, die Brust geschwellt zu halten und beide nur nach und nach, während des Athemausströmens, in ihre natürliche Lage zurückkehren zu lassen. — Drittes Kapitel. *Von der Tonbildung.* Allhier ist der Herr Verfasser ein wenig unwirsch geworden. Mit einer so plumpen Polemik wird nichts gut gemacht. Wer lehren will, sei besonnen und lasse alle Häkelei u. s. w.; am wenigstens schirbe man auf ganz Deutschland, was nur einer Partei angehört, und selbst dieser nicht in solcher Uebertreibung. Hat aber der Mann zu grosse Lust, auf solche Art zu stacheln, so schreibe er einen besondern „antigermanischen Igelkasel," schwuggele aber dergleichen nicht ein, wohin es nicht gehört und wo es widerlich wird. Dass eine schöne Stimme, der die Natur einen starken, vollen und runden Klang gab, noch nicht einen schönen Ton hat, der das Erzeugniss eines künstlerisch gebildeten Organismus und veredelten Geschmacks ist, weiss Herr Manuskin in Teutschland nicht allein. Das ganze Kapitel hätte besser mit sehr wenig Worten abgemacht werden können. Allerdings lernt der Sänger hören nur durch vielfaltiges Versuchen schöner Töne bei kritisch-technischer Erklärung und durch eigene Nachbildung. Dazu gehört ein feiner Organismus und kein grober, der Lärm haben will. „Nur bei einer elliptischen Mundstellung ist der schöne Ton zu erlernen und nur auf dem Vokal *A* anfangs (wobei in der Folge die übrigen Vokale nicht zu vernachlässigen sind)." Der Mittelpunkt des Studiums der Tonbildung ist das An- und Abschwellen der Töne (*Messa di voce*)." Verengung des Mundes beim *p* und nach und nach Erweiterung desselben beim *cresc.* bis zum *f* wird zugelassen, doch so dass der Vokal nicht verändert wird. — Viertes Kapitel. *Von den Registern der Menschenstimme.* Unendlich Vieles und Verschiedenes ist darüber geschrieben worden, weil man, meint der Verfasser, nicht die reine Natur in ihrem Urzustande betrachte. Unter Urzustand versteht er kein naturhistorisches Ideal des organischen Lebens, sondern jenes erste Studium seiner Entwickelung, welche ohne alle Störung, grosse Krankheiten, Verletzungen u. dergl. auf völlig ungorganisirtem Wege vorgeschritten ist. In Urzustande befindet sich also noch ihm der starke und gesunde Sopran- oder Alt-Knabe (nicht das Mädchen, dessen Stimme vor der weiblichen Ausbildung unbedeutend ist). Er behauptet nun: „die entrüstliche (?) Erfahrung grosser Sangmeister (welcher?) lehrt, dass die reine Knabenstimme aus hoher Tetrachorden zusammengesetzt ist." Es giebt also allemal mit dem fünften Tone ein neues Register, eins neue Tonfolge an. — Von dieser Behauptung sind wir nicht überzeugt: im Gegentheil hörten wir die allermeisten Knabenstimmen den Ton *b* ♭ *p* fast ohne Ausnahme in einem Register singen. Die Skala ist nämlich lange nicht so natürlich, als man glaubt; es braucht schon Kunst, um sie rein zu singen; die Akkordtöne sind viel leichter, am leichtesten bis zur Quinte. Ferner tritt vermöge des sogenannt halben Tones von *e* zu *f* ein unwillkürlichen Gefühl der Ruhe ein, und der nächste Fortschritt in einen neuen ganzen Ton, da erst eben ein halber angegeben wurde, verlangt wieder mehr Kraftanstrengung, deren Masse nicht gleich richtig gefunden wird. Darum wird manchmal der Ton *g* scheinbar ein anderer, in anderer Klangfarbe, nicht weil ein neues Register wirklich anfängt, sondern weil der kunstlose Sänger ihn nicht gehörig zu intoniren weiss und unsicher in sich selbst ist. — Die Sache ist wenigstens genauer Ueberlegung werth; und wir für unsern Theil sind von diesem angeblichen Urzustande nicht überzeugt. Man prüfe nur, dass die wichtige Sache nicht blindlings angenommen oder verworfen wird; Beides taugt nichts. — Dass man bei [illegible]wachsenen solche Registereintheilung nicht trifft, daran sollen Abnormitäten, Krankheiten, regellosss Singen u. s. w. schuld sein. Was nützt also die Annahme einer jugendlichen Normalstimme, die sich nur so gesund [illegible] und starken Knaben finden [illegible] bei Mädchen, nicht bei Erwachsenen? Endlich bleibt die schönste Stimme immer die, welche von Natur die wenigsten Register hat. — Fünftes Kapitel. *Von der Behandlung der Register beim Gesangunterricht.* Hier wird zugestanden, dass sich der Stimmwechsel, wie der Stimmumfang, auch bei gesunden Knaben nur schwer finden lasse, denn ein kräftiger Mensch überschreite gern sein Stimmregister um einen, bisweilen um zwei Töne: allein dies sei unausbleiblichen Verderben der Stimme und bedrohe sogar die Gesundheit. Mag nun des Verfassers angenommener Grund oder ein anderer der rechte sein, immer bleibt die Regel gut: „Geben Sie die schwer ansprechenden Töne so schwach, wie sie ohne Anstrengung zu geben sind, dann werden diese allmälig so stark und voll, wie die schönsten in ihrer Stimme; wollen Sie aber gewaltsam stark sein, so werden sie ihre Stimme für immer zerstören." — Hauptregel ist also: Der Lehrer wolle nicht mit Gewalt noch zu schnell die natürlichen Mängel der Stimme wegschaffen, sondern vorsichtig, nach und nach, gründlich und auf jede Eigenheit aufmerksam. — Jedes Zucken des Singenden mit den Augenbrauen, jede höhere Röthe im Gesicht beim Angeben eines andern Tones, jede veränderte Mundstellung beim Aussprechen eines und desselben Vokals auf irgend einem Tone, oder die Schwierigkeit, auf gewissen Tönen nicht alle Vokale aussprechen zu können, sind Beweise, dass hier dem Sänger seine Natur irgend ein Hinderniss in den Weg legt: es muss aber nur nicht immer ein Stimmenwechsel daran Schuld sein nach unserer Ueberzeugung. Immer aber bleibt es dabei: Gehe langsam, ohne zu grosse Anstrengung der Natur, jedoch unablässig nach und nach zum Bessern. Die Regel, den Ton vor dem Stimmenwechsel oder vor einem matter klingenden Tone zu mässigen, bleibt unerläßlich. — Je höher die Töne steigen, desto mehr Vorsicht ist nöthig; also die Verbindung der sogenannten Kopftöne (*Falset*, Falset) ist die schwierigste, wie bekannt. Erst wenn diese hohen Töne an Stärke etwas zugenommen haben, darf das

Tonschwellen auf ihnen getrieben werden mit *a* und *e*, wechselnd mit den Syben *sol, la, si*. Die Anstrengung dabei ist immer zu gross, wenn der Ton bebt, überschnappt oder zu hoch wird beim *forte*. Das Uebergehen aus der Kopf- in die Brusttimme ist bekannt; es muss ohne Wechsel der Mundstellung geschehen. — Nach dem Verhältniss der schwachen Töne müssen die starken ermässigt werden, weil nur so das Missverhältniss allmälig ausgeglichen werden kann. Uebrigens ist der Verfasser einseitig, wenn er die auffallende Vergänglichkeit unserer Theaterstimmen nur dem falschen Studium zuschreibt und der furchtbar starken Instrumentazion unserer heutigen Komponisten nicht mit einer Sylbe gedenkt. — Sechstes Kapitel. *Vom Tragen des Tones.* Drei Arten werden erwähnt: Bindung mehrerer stufenweis folgender Töne auf einem Vokale, Bindung zweier, wenigstens um eine Terz entfernter Töne auf einem Vokale, und Bindung zweier verschiedenstufiger Töne auf zwei Sylben, was das eigentlich berühmte *Portamento di voce* der Italiener ist z. B.

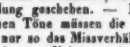

Es muss übrigens rasch sein (keine Zwischentöne, kein Miauen hören lassen); bei aufwärts gehenden Tönen müssen die Kehlschwingungen gesteigert, bei abwärts gehenden besänftigt werden. — Siebentes Kapitel. *Von der Kunst des Athmens.* In physischer und ästhetischer Hinsicht. Die letzte bezieht sich auf Deklamazion. Also ein melodiöses und ein rhetorisches Athmen. Das Rythmische muss dabei nicht gestört, sondern gehoben werden, besonders wo das Rhetorische dem Musikalischen untergeordnet ist. In diesem Falle darf das Athmen nicht im Taktstriche (mit Ausnahmen, die nicht zu selten eintreten; es ist also nicht eigentliche Regel) und nicht so Statt finden, dass dadurch der Takt in zwei gleiche Hälften gespalten wird. Darauch werden denn in zu langen Sätzen ohne Pausen kleine Athempausen eingeschoben. Das Deklamatorische gibt stets die Hauptgesetze (die schon in seinem früheren Werke dargelegt wurden). Deshalb muss in einem übersetzten Gesangstücke nicht selten an einer andern Stelle geathmet werden, damit man nur nicht gegen die einfachste Grundregel verstösst, nicht im Worte zu athmen. Als Beweis führt der Verfasser aus Mozart's Don Juan die Arie an: Non mi dir — Zweifle nicht u. s. w., nennt die Uebersetzung elend und fügt hinzu: „Wir konnten keine bessere finden und wollten durch einen eigenen Versuch nicht den Vorwurf der Anmassung auf uns laden, dem man in dem demüthigen Teutschland (!) gar sehr ausgesetzt ist.“ — Kein Mensch wird ihm einen Versuch verargen, am wenigsten wenn er ihn bescheiden hinstellt. Fühlt denn aber der Herr Verfasser nicht, dass er in seiner platten Ungerechtigkeit gegen sein Vaterland einer viel grösseren Anmassung sich schuldig macht? Der Himmel vergebe ihm alle seine Uebertreibungen, mit denen er unter den Menschen nicht viel gewinnen kann. — Das Kapitel ist mit vielen Beispielen versehen, welche nicht selten die ersten melodiösen Regeln des Athemholens unterordnen. — Achtes Kapitel. *Von der Coloratur* (Kehlfertigkeit). Hauptprinzipien: Die Töne eines solchen Ganges mit grösserer oder geringerer Schnelligkeit müssen zugleich gebunden und abgestossen gesungen werden, und zwar Beides in gleichem Grade; mit unveränderter Mundstellung, so lange nicht ein Wechsel des Vokals eintritt; mit ganz regungslosem Körper während der Passage; endlich so, dass nur wenig Athem in den Kehlkopf gestossen werde. Dadurch wird die Koloratur geperlt, der Vokal rein erhalten, jeder Ton fest und rein, der Vortrag leicht und graziös. Verstösse dagegen bringen Fehler. — Man fängt mit Triolen, Quartläufen und Mordenten an und schreitet nach und nach zu längeren Passagen, zuletzt zum Triller, den Jeder lernen kann, nur Mancher mühevoller. — Neuntes Kapitel. *Ueber die bei dem Unterrichte zu beobachtende Methodik.* Darunter soll nicht eine besondere Art und Weise, nach welcher die Gegenstände behandelt und die Prinzipien vorgetragen werden, sondern das ganze, innerste und eigenthümlichste Wesen des Lehrens und Bildens dieser Schule verstanden werden. Es wird daher hier beispielweise ein schwieriges Musikstück zergliedert, veranschaulicht, einstudirt. Es ist: Ecco il punto, o Vitellia — das Karakteristische der Situazion, das psychologische und künstlerische Ausbilden, Festhalten und Endigen (*formare, fermare, finire*) wird dargelegt. — Der Text dieser vielfach nützlichen Verhandlungen hat mit den eingedruckten Notenerläuterungen 52 S., lang 4., worauf noch 36 S. Notenbeilagen in einzelnen Tonstücken folgen theils als Belege, theils als Uebungsnummern. Man lasse sich durch einzeln Missfälliges nicht stören, lese aufmerksam und gebrauche das Gute, dessen weit Ueberwiegendes das Buch empfiehlt — Den gehörten, nicht gedruckten Einwurf einiger Singlehrer, als habe das Buch Manches übergangen, was zur Gesangbildung nothwendig sei, unterschreiben wir nicht, denn erstlich will der Verfasser sein früheres Buch durch das neue nicht überflüssig machen, sondern beide sollen sich ergänzen; dann halten wir auch jede ängstliche Berücksichtigung aller möglichen Unterrichtsgegenstände auf dem Papier solchen Anweisungen mehr für schädlich als nützlich, weil die Ausführungen zu verwickelt werden und am Ende doch nicht Alles erschöpfen können. Das in besondern Fällen individuell Nöthige muss dem Lehrer überlassen bleiben, der keine Maschine sein soll. Die Hauptsache, wodurch gute Sänger gebildet werden, findet man gewiss, wenn auch, wie erwähnt, mit einigen Einmischungen, die wir theils gänzlich entfernt, theils umsichtiger gestellt wünschten.

Gradus ad Parnassum

oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für Orgel und Pianoforte komponirt — von *Fr. Kühmstedt.* Op. 4. 1. Lief. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 48 Kr.

In dem Vorworte setzt der Herr Verfasser, Musikdirektor in Eisenach, aus einander, dass zum Künstler nicht nur Talent, sondern auch die Fertigkeit gehört,

den Stoff mit Leichtigkeit zu beherrschen; sein Streben war, es Bach wo möglich gleich zu thun, ob er schon weise, dass Bach nicht zu erreichen ist. Diese erste Lieferung umfasst die gebräuchlicheren Tonarten, und den Arbeiten sind meist Choräle zum Grunde gelegt, um die Präludien auch tur den Gottesdienst brauchbar zu machen, wofür sie sich auch sehr gut eignen. Zuerst erscheint der ganze Choral („Jesus meine Zuversicht") zwei bis drei Mal mit *begleitenden Kanons*, jedesmal in einem andern Intervalle, als in der Oktave, Quarte, Quinte, Septime, None u. s. w., dann folgen einige kürzere Präludien, theils freie, theils strenge. In den strengen ist nur die erste Zeile des Chorals, oft sind nur einige Töne der ersten Zeile bearbeitet worden, so dass diese Präludien theilweise auch zu anderen Chorälen aus gleicher Tonart benutzt werden können. Dies ist mit den beiden auf S. 8 und 9 völlig der Fall. Zum Schlusse folgt eine Fuge, deren Thema wieder aus der ersten Zeile des jedesmal bearbeiteten Chorals entlehnt ist. Bei den Fugen hat er durchgehends Orgel- und Klavierspieler vom Fache vor Augen gehabt, also schon einen bedeutenden Grad von Fertigkeit vorausgesetzt. Nicht allein das redliche Streben des Verfassers ist ehrenwerth, sondern auch die Ausführung verdient alle Berücksichtigung, vorzüglich der Organisten, für welche diese erste Lieferung hauptsächlich gesorgt hat, weit mehr als für Klavierspieler, welche auf die folgende Abtheilung, wo die Themata nicht aus Chorälen genommen werden sollen, verwiesen werden

---

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von *J. N. Fischer. Sechs Lieder von E. B. Wölfing für Bass oder Bariton.* Hildburghausen und Meiningen, bei Kesselring. Preis 9 Gr.

Es ist wider diese Lieder im Grammatikalischen der Sprache und der Musik nichts zu erinnern. So wird es darauf ankommen, ob und wem sie gefallen. Auch empfehlen sie sich von Seiten des Schlichten. Uns sind sowohl die Gedichte als die Komposizionsweise zu bürgerlich. Man mag sie versuchen; der Geschmack ist verschieden.

Von *Rudolph v. Hertzberg. Sechs Gesänge für Alt oder Bass.* Op. 4. Berlin, bei Gust. Crantz. Preis ⅓ Thlr.
Elfengesang von Ernst Schulze, für Bariton. Op. 6. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Der Elfengesang ist gelungener als die Lieder, die dafür leichter sind. Einige Noten, die im Basse und in der Oberstimme Oktaven bilden, sind wohl verdruckt.

Von *Ernst Weihe. Sentimentale Lieder.* Magdeburg, bei Eduard Bühler.

Der Komponist ist zugleich der Dichter dieser Lieder der Liebe. Gute Lieder sind nicht so leicht und finden sich nicht allenthalben. Indessen bleibt es eine Lust, seine eigenen Werke zu singen.

Von *Franz Lachner. Drei deutsche Gesänge.* 56s Werk. München, bei J. Aibl. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Der erste ausgeführte Gesang des allbekannten königl. baierschen Hofkapellmeisters ist das Preislied des Mannheimer Musikvereins, das mindestens 300 Mal komponirte. Man wird diese Tondichtung sehr anziehend und schön finden. No. 2. Die Rose, von Söltl; die ganz hierher gehörige schlichte und innige Melodie ist durch eine ungekünstelt und doch eigenthümlich harmonisch volle Begleitung sehr interessant gemacht. No. 3. Morgenlied, von Klopstock: „Wenn ich einst von jenem Schlummer" u. s. w., vortrefflich. Jedes in seiner Art und jedes anders.

Musikalische Topografie von Strassburg.

(Beschluss.)

1808. *Stanislaus Franz Xaver Spindler*, geboren zu Steingaden in Baiern, wo sein Vater, Anton Spindler, Wundarzt war*). Durch seine Thätigkeit und die zahlreichen, eigens für das ihm zu Gebot stehende Singpersonal geschriebenen Komposizionen für die Kirche brachte er die Musik im Münster auf einen hohen Grad von Vollkommenheit. Er starb am 8. September 1819 und hinterliess einen einzigen Sohn, den bekannten und geachteten teutschen Schriftsteller Karl Spindler. Ihm folgte

1819 *Joseph Wackenthaler*, geb. zu Schlettstadt im Elsass am 20. November 1795, ein tüchtiger Klavier- und Orgelspieler, Spindlers Schüler für Komposizion; hat ausser seinen Klavierwerken vieles für die Kirche, ganz in dem dieser Gattung eigenthümlichen Styl geschrieben, namentlich 12 Messen, wovon 2 für volles Orchester, 2 mit Harmoniebegleitung, 4 mit obligater Orgel, 2 vierstimmige mit Begleitung von drei Posaunen, eine sechsstimmige und eine zweichörige, ferner ein Te deum und mehrere Motetten mit vollem Orchester, Harmoniestücke und eine ziemliche Anzahl kleinerer Motetten für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Seit 1833 ist die Kapellmeisterstelle mit jener des Organisten vereinigt, so dass sich bei musikalischen Aufführungen Herr Wackenthaler ersetzen lassen muss, was durch seine Frau eine geborne Schmitt, eine brave Klavier- und zum Erstaunen geübte Orgelspielerin, geschieht. Da der Gehalt des Organisten und des Kapellmeisters zusammen 2400 Fr. betrug, so ist durch die Vereinigung der beiden Stellen eine Ersparniss von 750 Fr. durch den jetzigen Gehalt von 1650 Fr. erzielt worden.

Nur an hohen Kirchenfeiertagen werden musikalische Messen aufgeführt, der Singchor besteht dann aus Dilettanten und Dilettantinnen, aus Chorknaben und den Zöglingen der Seminarien; die Besetzung des Orchesters ist dem Kapellmeister überlassen. Bis zur Revolozion von 1789 hatte das Münster seine besondere Kapelle,

*) Seine kurze Biografie befindet sich in diesen Blättern Jahrgang 1819, No. 21, S. 698. Die in dem Universal-Lexikon der Tonkunst über seinen Geburtsort und eigentlichen Namen enthaltenen Notizen sind völlig unrichtig.

bestehend aus 24 Musikern, worunter vier tüchtige Trompeter und ein Pauker für die Fanfaren, ferner besoldete die Kirche drei Solosänger, einen Altisten, Tenoristen und Bassisten.

Das Glocken-Spiel im Münster.

Wir können die musikalische Topografie des Münsters nicht schliessen, ohne von dem ehemals in dem berühmten astronomischen Uhrwerk bestandenen Glockenspiel zu sprechen, welches Uhrwerk in diesem Augenblick durch den ausgezeichneten Mechaniker Herrn Joh. Bapt. Schwilgué, geb. zu Strassburg, welcher viele Jahre in Schlettstadt lebte, nun aber hier wieder ansässig ist, wieder hergestellt wird, nachdem es seit 1789 nicht mehr im Gang war. Es ist zu diesem Behuf eine Summe von 32,000 Franken angewiesen, und die Arbeit ist schon bedeutend vorgerückt. Da zu dem damit verbunden gewesenen Glockenspiele die Glocken nicht mehr vorhanden sind und der Mechanismus grossentheils zerstört ist, so hatte man die Hoffnung aufgegeben, letzteres je wieder herzustellt zu sehen; allein da es uns gelungen ist, die Bestandtheile dieses alten Werkes ausfindig zu machen, so leben wir der Hoffnung, dass es in seiner historischen Merkwürdigkeit wieder hergestellt werden wird.

Es befand sich in dem *ersten*, im Jahr 1352—1354 vollendeten astronomischen Uhrwerk ein Glockenspiel, bestehend aus zehn Glocken, welches drei Lieder hören liess, nämlich den 130. Psalm: *de profundis clamavi*.. und zwei geistliche Lieder: das *pater noster* und ein Weihnachtslied: *Orto dei filio, virgine de pura*.. Nachdem der Magistrat im Jahr 1547 verordnet hatte, dieses in Abgang gekommene Uhrwerk durch ein anderes zu ersetzen, so wurde dieses 1570 auf der entgegengesetzten Seite, wo es noch steht, nach dem Plan des Konrad Dasypodius, damals Professor der Mathematik in Strassburg, und David Wolkenstein aus Breslau ausgeführt. Das Räderwerk überhaupt wurde den Gebrüdern Isaak und Josias Habrecht aus Schaffhausen anvertraut; das alte Glockenspiel wurde in das neue am 24. Juni 1574 — also in den Zeiten der Reformation — vollendete Werk hineingebracht und mit folgenden drei Liedern vermehrt: *O Mensch bewein dein Sünde gross*.., *Nun bitten wir den heil'gen Geist*.. und *Christ ist erstanden*.. — Obgleich die Glocken dieses Spiels nicht mehr vorhanden sind, so hat es sich doch durch die von uns angestellte genaue Untersuchung der übrig gebliebenen sechs hölzernen Walzen ergeben, dass dieselben folgende Töne angaben; nämlich aus der tiefen Oktave: *C, D, E, F, G, A, B, H* und aus der höhern *C* und *D*. Die Walzen, welche sich horizontal auf ihrer Axe umdrehen, sind mit eisernen triangulären Stiften versehen; bei dem Umdrehen heben sich bei dem Uebergang über die Stifte kleine Hämmer in die Höhe und schlagen auf die, in einem Zirkel um die Walze hängenden Glocken. — Folgendes sind nun die Gesänge, welche auf den Walzen notirt sind. Die *erste Walze* enthält den 130. Psalm: *de profundis clamavi*, und trägt die Ueberschrift: *Aus tiefer Nott schrey ich zu dir*. Zwei darauf befindliche Monogrammen, ein *W*, worin ein griechisches Delta *Δ* sich befindet, beziehen sich wohl auf David Wolkenstein, ferner ein *I* und ein *H* zwischen zwei horizontalen Strichen, wodurch ein Pfeil geht, auf die Gebrüder Isaak und Josias Habrecht. An der Form der Buchstaben sowohl, als an der Ziffer 130 erkennt man, dass die Notazion dieses Psalmen nicht in die Zeit der ersten, im Jahr 1354 vollendeten Uhr fällt, sondern dass sie durch die beiden Mechaniker die Verfertiger der zweiten Uhr 1572, darauf getragen wurde; man erkennt deutlich auf dem Zylinder der ersten Uhr die Spuren einer frühern, ganz verschiedenen Notazion. Im Jahr 1524 wurde das Münster den Protestanten übergeben, die es bis 1681 inne hatten, daher diese und die folgenden teutschen Inschriften nach Luther's Uebersetzung. — Im Allgemeinen beschränkt sich die Notazion auf den Walzen nicht auf die einfache Gesangmelodie, sondern sie enthält eine Art von Begleitung neben der Hauptnote, öfters in doppelten Schlägen von Terzen, Quinten und in der Oktave *C* und *D*. Die auf dieser ersten Walze gegebene Melodie ist weder die Gregorianische *de profundis clamavi*, noch eine der Ambrosianischen von Dr. M. Luther oder eine der durch Georg Rhaw (welcher 1488 — 1548 lebte) gesammelten, noch die von Joachim v. Burck, sondern eine ganz eigene, die sich derjenigen nähert, welche sich in dem ältesten Strassburger Messbuch *) mit Musiknoten befindet, mit der Ueberschrift: *Der CXXX Psalm de profundis anstatt des Introitus etwen in der Mess.* — Die *zweite Walze* trägt nebst obigen Monogrammen die Ueberschrift: *Ein Kindelein so löbelich* u. *s. w.* Es ist dieses die zweite Strofe (lat. Orto dei filio, virgine de pura..) der alten Hymne des Bischofs Benno (gest. 1107), welche anfängt: Dies est laetitiae... nach Luther: *Der Tag der ist so freudenreich*, ein bekanntes *Weihnachtslied* aus dem 15. Jahrhundert. — Die *dritte Walze* enthält das pater noster mit der Ueberschrift nach Luther: *Unser Vater im Himmelreich*.... — Diese beschriebenen drei Walzen mit gelben und rothen Streifen, welche in die erste Uhr gehörten, unterscheiden sich von den drei folgenden, die für die zweite verfertigt wurden und die weisse und schwarze Streifen tragen. — Die *vierte Walze* ist überschrieben: *O Mensch bewein dein Sünde gross*.... Dieses *Passionslied* wird von einigen Sebald Heyden (Rektor zu Nürnberg, geb. 1493, gest. 1561), von andern Mathias Greytter dem Kanonikus im Münster, welcher um 1550 lebte, zugeschrieben. Die ursprüngliche Melodie *f, f, g, a, f, a, h*, è befindet sich in dem oben angezeigten grossen Strassburger Kirchengesangbuch von 1572. Der Vorzug bei der Wahl dieses Chorals für das Glockenspiel einer Kirche, bei welcher Math. Greytter bis zur Reformazion Kanonikus war, mag wohl die streitige Frage über dessen Autorschaft zu Gunsten

*) Ordenung vnd Yhalt teutscher Mess vñ Vesper so yetzund im Gebrauch haben Evangelisten vnd christlichen Pfarrherrn zu Strassburg. Mit etlichen neuwen geschrifftlichen Introit, Gebet, Vorred oder Prefation vnd Canon, vor vnd nach Verhebung des Sacraments, auch andere Ordenungen in vorigem Büchlin nit begriffen. Strassburg in 12. (ohne Jahrzahl, vermuthlich 1524.)

dieses letzteren lösen. Greytter starb 1552 als Diakonus der St. Martins Kirche. — Die *fünfte Walze*, mit den schon bezeichneten Monogrammen, ist überschrieben: *Nun bitten wir den heiligen Geist* .... Dieses in der Mitte des 13. Jahrhunderts schon gangbare *Pfingstlied*, dessen der Franziskaner Berthold in seinen teutschen Predigten (S. 229) gedenkt, hatte damals nur die erste Strofe, zu der Luther später die übrigen hinzudichtete. Auch Lucas Lossius (welcher von 1509 bis 1582 zu Lüneburg lebte, Verfasser der zu Nürnberg 1553 zuerst erschienenen Psalmodie) führt dieses Lied in der alten teutschen Sprache an: Nu bedde wey den heiligen Geist. — Die *sechste Walze* ist überschrieben: *Christ ist erstanden* .... Dieses alte, schon im 13. Jahrhundert bekannte *Osterlied*, welches nach Luther's Umarbeitung *a, g, a, ā, ā, a* und dessen ursprüngliche Melodie *a, g, a, c, a* notirt ist, kommt schon in einem Dokument des Klosters Neuburg in Oesterreich das 13. Jahrhunderts vor, und wurde im 14. Jahrhundert in Schlesien und Oesterreich, wo sich die teutsche Sprache in verschiedenen Gegenden in den Kirchengesang gedrängt hatte, gesungen.

Da auf den sechs beschriebenen Walzen die Notazion durch die darauf befindlichen Stifte unbeschädigt ist, so lässt sich erwarten, dass der so geschickte Mechaniker Herr Schwilgué die ursprünglichen Melodieen wieder zu Gehör bringen wird, sobald die zehn Glocken, aus in den bezeichneten Tönen gegossen, ihre alte Stelle wieder eingenommen, und mit dem übrigen Mechanismus der Uhr werden in Verbindung gesetzt worden seia. Nach jedem Lied des Glockenspiels schwang nämlich der aussen stehende grosse mechanische Hahn, welcher aus der alten Uhr von 1354 herrührt, die Flügel, streckte den Hals und krähte zwei Mal.

Nachschrift der Redakzion.

Obwohl alle solche, mühsam aus den Archiven gezogene, noch nie bekannt gemachte Gegenstände sehr merkwürdig und von geschichtlicher Bedeutung sind, deren Nutzen wir am wenigsten verkennen, so müssen wir dennoch erklären, dass es bei Einführung der Topografieen nicht unsere Absicht war, die ganze Geschichte des musikalischen Lebens einer Stadt, sondern nur die neuen Zustände derselben bekannt zu machen. Wir können hier von dem Geschichtlichen, wofür eine eigene Zeitschrift errichtet werden sollte, nur das geben, was in unserer Zeit durch Schriften und Wiedereinführungen sich neuern und besondern Antheil gewinnt. Dem ist genug, und das Wichtigste werden wir nie versäumen, wie es auch nie versäumt worden ist. Wir müssen also, wenn auch mit Bedauern, solche ausführliche Darstellungen von jetzt an ausschliessen. Es ist nicht möglich, Alles in Allem zu thun. So viel für etwaige Nachfolger, die uns zugestehen werden, dass wir das Fördersame in keiner Art unbeachtet lassen. Es soll nur Maass und Ziel gehalten werden, was unerlässlich ist. Wer also Topografieen geben will, halte sich an den gegenwärtigen Zustand der Dinge, etwa mit einer Uebersicht des Vergangenen, was uns nothwendig erwünschter sein muss.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 3. Quartals.

(Beschluss.)

Die fleissige Opern-Gesellschaft der *Josephstädter* Bühne spielte, wie schon öfters, das Prävenire, indem sie zuerst die, nach Meyerbeer's „Hugenotten" bearbeiteten „Ghibellinen in Pisa" zu Gehör brachte. In gespannter Erwartung strömte eine unübersehbare Menge herbei zu jenem gepriesenen Werke, das bereits einen europäischen Ruf errang, auch in diesen Blättern schon zu oft und zu ausführlich detaillirt besprochen wurde, als dass noch weitere Reflexionen darüber benöthigt sein dürften. Durch die hiesige Umgestaltung und Verlegung der Handlung hat das Textbuch allerdings an Verständlichkeit eingebüsst, so wie mehrere Abkürzungen, freilich unausweichlich durch örtliche Verhältnisse bedingt, den dramatischen Zusammenhang jedenfalls beeinträchtigen mussten. Demungeachtet währt die Vorstellung immer noch an 4 Stunden, eine Dauer, welche teutscher Sitte und gewohntem Herkommen entgegen, keineswegs vortheilhaft auf den Totalimpuls einwirkt. Wenn auch vorurtheilsfreie Unparteilichkeit nimmer leugnen wird, dass das Ganze, eine merkwürdige Erscheinung am musikalischen Kunsthorizont, fast Alles vereinigt, was immer nur das szenische Interesse zu fesseln vermag, — süss einschmeichelnde Melodieen, Grazie, Anmuth, Lieblichkeit, imposante Instrumentaleffekte, überraschende Kombinazionen, Momente von tief ergreifender, psychologisch treuer Bedeutsamkeit, grossartig, herrlich gedachte Ensembleszätze, wie, beispielshalber der eingeflochtene, stets die protestantischen Glaubensgenossen signalisirende Choral, — die scharf gesonderten, und dennoch harmonisch akkordirenden Doppel- und Tripelchöre, — die Finale's des zweiten und vierten Akts, — Valentinen's Duo's mit Marcel und Raoul, — das Männer-Septett, — wenn auch diese, nebst mehrern andern Kraftstellen, das eminente Talent des kunsterfahrenen, szientifisch durchgebildeten Meisters beurkunden, so wäre derselbe dem doch vielleicht nicht ganz loszusprechen von dem Vorwurf, dass er bisweilen wohl gar zu ängstlich nach Originalität und Neuheit hascht, mitunter in gesuchte Bizarrerie ausartet, eben so wie im Robert, bald dem französischen, bald dem teutschen und jetzt wieder dem italiänischen Geschmacke frühnt, nicht selten über die Gebühr seine eigene, bessere Ueberzeugung dem frivolen, modischen Zeitgeist opfert, oftmals dies oder jenes recht eigentlich auf die Spitze stellt und auf die kontrastirendsten Extreme hinarbeitet, — z. B. ein Arioso, möglichst dürftig, blos mit einer Viola, Trommel, einem Horn, Piccolo, Fagott oder Violoncell begleiten lässt, um gleich darauf in den komplizirtesten Tonmassen loszustürmen. Nichtsdestoweniger bildet die Summe des wahr-

haft Schönen bei weitem das Uebergewicht, und unser teutsches Vaterland darf wirklich stolz darauf sein, einen solchen Meister erzeugt zu haben, dessen weit sich verbreitendem Ruhme selbst nicht der unermessliche Ozean begrenzte Grenzen zu setzen vermag. — Die Ausführung leistete Alles, was billigerweise hinsichtlich der vorhandenen Mittel nur immer gefordert werden konnte, und die liberale, stets nur nach der Zufriedenheit des theilnehmenden Publikums ringende Direkzion liess es in splendider Ausschmückung an Dekorazionen und reichen Kostümirungen nimmer fehlen. Einige Inkonsequenzen hätten jedoch allerdings beseitigt werden sollen, und ein schicklicher Ausweg dürfte wohl unschwer zu finden gewesen sein. So bringt, beiläufig gesagt, das ganz vortreffliche Einleitungsritornell zum Badechor eine fühlbar hemmende Lücke hervor, wenn das gesammte weibliche Personale dabei müssig auf der Bühne steht, und gemächlich vielleicht einige 140 Takte pausirt, während nach dem Originale jenes interessante Vorspiel dadurch szenisch ausgefüllt wird, dass die königlichen Damen zum Theil reizende Tanzgruppen formen, und, nur mit dem Oberleibe sichtbar, plätschernd auf den spiegelklaren Silberfluthen sich wiegen. Eben so wenig befriedigt die Katastrofe, indem nach dem gewaltig erschütternden Schlussterzett die drei Hauptpersonen aus dem unterirdischen Gewölbe entfliehen, anstatt, dass selbe als Opfer blind fanatischer Wuth fallen, und die Cortine unter dem Generaltableau des allgemeinen mordsüchtigen Gemetzels herab sich senkt; — desgleichen musste der Gesang der katholischen Frauen eben sowohl bei dem Rataplan, wie auch da, wo die protestantischen Krieger mit den Stundten handgemein werden und eine leichtfertige Grisettenschaar beide Parteien aneinander hetzet, gänzlich weggestrichen werden, wodurch nicht allein der scharfe Gegensatz der Motive, sondern auch in beiden Szenen der innere Nexus verloren ging. — Unter den Darstellenden zeichnete sich besonders Herr *Drexler* aus, welcher Marcel, den alten, treu anhänglichen Diener, mit lebenswarmem Kolorit ausstattete, und das energisch vorgetragene Schlachtlied: „*Piff, paff, puff!*“, welches ohnehin durch eigenthümliche Sonderbarkeit überrascht, stets wiederholen muss. Dem. *Dielen* entwickelte als Fürstin Isabella (Königin), zwar nur im zweiten Aufzuge, aber dort reichlich beschäftigt, ihre bekannte Kunstfertigkeit, und oftmals erprobte Kehlenvolubilität. — Die hochliegende Partie des Raoul eignete sich bestens für Herrn *Stoll*, der in manchen Stellen durch jugendlich feurige Begeisterung enthusiasmirte. Nachdem der werthe Gast wieder nach Posth zurückgekehrt, übernahm Herr Regisseur *Beer* jene Rollo und suchte durch Routine zu ersetzen, was die Alles zerstörende Zeit dem physischen Organismus geraubt. Endlich debütirte auch noch ein Anfänger Herr *Chrudimsky* darin, bei welchem man einstweilen Gnade für Recht ergehen lassen musste, bis er erst gelernt, die ihm von Natur verliehene, wohlklingende und umfangreiche Stimme seinem Willen einiger zu machen. — Dem. *Loeb*, Beatrice (Valentine), würde im Gesange noch mehr befriedigen, wenn sie sich von einer gewissen starren Kälte loszusagen vermöchte; — der Page Azzo war einer Dem. *Lengwary* anvertraut, welche erst seit wenigen Monaten auf den heissen Bretern sich bewegt; die herkulische Aufgabe aber vergrösserte sich noch, als sie später die vorgenannte erkrankte Sängerin ersetzte, und eine zweite Novize Mad. *Loch*, Tochter der einst berühmten *Waldmüller*, an ihre Stelle trat; — offenbarer Verlust auf beiden Seiten. — Herr *Koch*, Visconti (St. Bris), Herr *Pischeck*, Varna (Nevers), nebst den Repräsentanten der kleineren Partieen wirkten verdienstlich zusammen; Orchestar und Chöre thaten das Möglichste, und das empfängliche Auditorium spendete lohnenden Beifall in Hülf und Fülle. — Die daraus hervorgegangene, äusserst günstige Stimmung kam auch den folgenden Operavorstellungen zu Gute, nämlich der l'Ambassadrice von Auber, umgetauft in: „Die Prima Donna,“ und dem Donizetti'schen „Belisar,“ wiewohl letzterer rivalisirend mit der Erinnerung an die erst kürzlich von uns geschiedenen fremden Virtuosen zu kämpfen hatte, in ersterer jedoch der unerlässlich bedingte Konservazionston keine geringen Hindernisse in den Weg legte, und auch die bichtige, oftmals seichte Komposizion wenig Ansprechendes bietet. Die Dem. *Loeb* und *Dielen* füllten am meisten genügend ihre Plätze; Herr *Pischeck* darf den Belisar zu seinen dankbarsten Rollen zählen; der zweite Tenor *Ehlert* verrieth gute Anlagen, und sogar der Neuling *Chrudimsky* reussirte in seiner Arie: „Byzanz, erzittre!“ dem verhätschelten Steckenpferde Poggi's. Zwei Gastspieler, Herr *Runerth* und Dem. *Ruth*, zogen wieder ab ohne Klang und Sang. In jener Zeit, „als Bertha spann,“ mögen beide vielleicht Stimmen gehabt haben, — aber jetzt — — —! —

Der interessanteste Bestandtheil des diesjährigen Prüfungskonzertes der Zöglinge des Konservatoriums war die ungemein exakt vorgetragene Ouverture aus Löndpointner's „Genoveva,“ — Im laufenden Jahrgange des bei Haslinger erscheinenden „musikalischen Anzeigers“ finden sich nunmehr auch, nebst Rezensionen und Tagesnotizen, grössere, kritisch beleuchtende Aufsätze, welche mitunter sehr werthvolle Exzerpta und zeitgemässe Reflexionen enthalten.

Dresden, den 30. Oktober. Die nicht geringe Zahl der Klaviervirtuosinnen ist wiederum vermehrt, und zwar durch die 12jährige *Amalie Butze*, die den 25. Oktober im Saale des Hôtel de Saxe ein grosses Instrumental- und Vokalkonzert unter gütiger Mitwirkung der königl. Kapelle und vieler Notabilitäten der hiesigen Oper gab. Amalie Butze geniesst den musikalischen Unterricht von ihrem Vater, der Organist in Pirna war. Wenn nun das Wiederholen eines und desselben Musikstücks sie anfing zu langweilen, so suchte sie sich neuen Reiz dadurch zu verschaffen, das aufgegebene Thema aus einer andern Tonart zu spielen. Auf diese Weise hat sie die eminente Fertigkeit erlangt, jedes Musikstück augenblicklich zu transponiren. Nach dem Verluste des väterlichen Unterrichts nahm sich ein edler Menschenfreund in Dresden des Kindes an, liess sie auf seine Kosten weiter

Ja, wollte man die Frage über die Frage selbst hinausdehnen; wollte man die ältern, tiefen und oft düstern Kirchenkomponisten Italiens in den Vergleich ziehen: man fände bey ihnen jene Uebermacht der Phantasie und Sinnlichkeit, nur auf das heilige Dunkel der Religion gewendet, überall wieder.

Nun denn — wie stehet es um den Deutschen? Ich gestehe nochmals — ich finde mich hier auf dem wankenden Boden dunkler Gefühle, und wage deshalb keine Antwort. Andere mögen mir aufhelfen: vielleicht dass ich ihnen dann weiter nachhelfen kann. Sie werden, um zu erfassen, was ich nicht festhalten kann, alle diejenigen Deutschen nicht in die Sache ziehen, die die Franzosen oder Italiener nachgeahmt haben, wenn sie auch dabey sehr glücklich gewesen wären; sondern sich nur an solche halten, die, wie Mozart, ihrem eigenen Wege treu blieben. Nur dies einzige, leise und bescheiden fragende Wort: Sollte die Verbindung des Erhabenen und Grossen mit dem Gemeinen, ja wohl Niedrigen *) — was, wie mir's scheint, das Humoristische giebt, das eigentlich-Charakteristische, das wahrhaft-Originale der deutschen Opernmusik seyn? Und wenn es das wäre; sollte es nicht, damit es mehr zum Edlen erhoben würde, zur Verbindung des Erhabenen und Grossen mit dem Angenehmen und Zarten — woraus ja wohl das Romantische resultirt, gesteigert werden? Und wenn auch dieses so wäre; wären wir Deutschen nicht auf dem Wege glücklicher, als jene beyden Nationen, uns dem Ideal der Oper, das rein-romantisch ist, zu nähern, wenn wir auch jezt auf unsrer Bahn noch weiter zurück seyn sollten, als sie auf der ihrigen?

Recensionen.

1) *Minerva belebt die Statüen des Dädalus. Ein pantomimischer Tanz, auf allerhöchsten Befehl in Musik gesezt von Vincent Righini, Königl. Preuss. Kapellmeister. Klavierauszug.* (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

2) *Cantate avec choeurs et danses russes, exécutée le 12. Février 1801 à la fête donnée à son Altesse Impériale Madame la Princesse héréditaire de Mekl enbourg - Schwerin chez S. E. Mons. le Baron de Krüdner etc. à la cour de Berlin, composée par Vincent Righini, Maitre de chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse, arrangée pour le Clavecin, Ouvrt V.* (Pr. 2 Thlr.)

3) *Adieux d'Essex à Elisabeth, Romance. Paroles du Comte A.. de T.. y, Musique de Vincent Righini etc.* (Pr. 8 Gr.)

Kein Freund derjenigen Gattung von Musik, in welcher ein talentvoller und erfahrner Künstler italienische Lebendigkeit, Anmuth und Zartheit, wo es gilt, mit deutschem Ernst und Fleiss zu vermählen bestrebt ist — kein Freund solcher Musik wird Hrn. R.s Kompositionen, und wird auch die beyden ersten hier angeführten Werke übersehen; keiner sie ohne herzliches Wohlgefallen aus der Hand legen. Der

*) Gemein ist, was nicht den Geist, nur die Sinne in Anspruch nimmt; niedrig, was nicht nur den Geistes-ermangelt und allein die Sinne in Anspruch nimmt, sondern diese auch auf eine rohe, grobe, freche, den wohlgearteten und zarter gebildeten Gemüth widerliche Weise beschäftigen will. Der Buffo der Italiener ist vom Dichter meistens gemein behandelt; Papageno, niedrig, von dem seinigen. Dittersdorfs Opernmusik ist grossentheils gemein; Kauers, fast überall niedrig u. dgl. m. Giebt ein edles Gemüth sich ja dem Gemeinen oder gar Niedrigen hin, so veredelt es beydes durch seine Behandlung — wie Mozart den Papageno, den Leporello u. s. w.

ausbilden, und veranlasste ihr erstes öffentliches, und man kann mit Recht sagen, ruhmvolles Eintreten in die musikalische Welt. Amalie Butze besitzt nicht die ihrem Alter zukommende körperliche Konstitution, sie ist klein und sehr zart gebaut; weshalb es wirklich zu bewundern war, dass sie die gewählten Musikstücke mit viele Kraft vortrug. Zuerst spielte sie den ersten Satz aus dem A moll-Konzert von Hummel; hierauf eine neue Komposition von Reissiger und Kummer, Variazionen für Pianoforte und Violoncell, von Herrn Kummer und der Konzertgeberin vorgetragen, und endlich Variazionen für Pianoforte und Violine von Osborne und Beriot, ausgeführt vom Herrn Konzertmeister Schubert und Amalie Butze. In allen dreien beurkundete sie ein feines musikalisches Taktgefühl und gute Tonbildung, verbunden mit einer ausgezeichneten Fingerfertigkeit und Sicherheit im Vortrage. Obgleich, wie bereits schon erwähnt wurde, die physische Kraft nicht gehörig genug entwickelt ist, so sprach sich doch die geistige auf eine sehr überraschende Weise an manchen Stellen aus, so dass Schatten und Licht zauberm vertheilt wurden. Nur die Variazionen von Reissiger schienen für sie noch zu anstrengend, namentlich waren es die vielen Oktavengänge, welche die Hand der Konzertgeberin ermüdeten, da sie mit genauer Noth die Oktave spannen kann. Uebrigens verrieth ihr Spiel schon jenen Anflug von poetischem Aufschwung, der überdies auch erforderlich ist, wenn, vorzüglich im A moll-Konzert, der Geist der Komposizion erkennbar sein soll. Von dem sehr zahlreich versammelten Publikum wurde ihr deshalb auch der herzlichste Beifall zu Theil. Wenn Amalie Butze in dem Streben nach Vollkommenheit in der Kunst so fortfährt, so sind wir berechtigt, derselben das günstigste Prognostikon zu stellen; ein bedeutender Fonds dazu ist vorhanden. — Zugleich hatten wir Gelegenheit, eine neue grosse Ouverture von *Mortacchi* zu hören. Diese Komposizion (sie fängt im Adagio und Allegro in A moll an und lässt später das durchgearbeitete Thema in D dur folgen) ist wirklich originell und weicht von den übrigen Arbeiten des sehr geachteten Komponisten merklich ab, namentlich sind die Schlusssätze in derselben mit den Blechinstrumenten, und das darauffolgende Piano in den Saiteninstrumenten von eigenthümlicher Wirkung. Vor allem sind aber die Figuren der ersten Violinen im Allegro als effektvoll zu erwähnen. Sie bestehen in der dreimaligen Ausführung der chromatischen Tonleiter durch beinahe zwei Oktaven im schnellsten Tempo; in der That eine äusserst schwierige Aufgabe für die Violinisten, die sie aber nichtsdestoweniger mit Sicherheit und Präzision lösten. Rauschender Beifall wurde dem Komponisten, der sie selbst dirigirte, zu Theil. — Herr *Kotte* trug ein Adagio und Rondo für Klarinette vor. Dieser anerkannte Meister seines Instruments erregte allgemeinen Enthusiasmus. Ausserdem hatten wir von neuen Kompositionen zu hören ein Lied für Tenor: *Der Wanderer*, gedichtet von Krito, Musik von Rastrelli und gesungen von Herrn Tichatschek mit gebührendster Anerkennung. Endlich noch ein neues Vokalquartett von Reissiger, ausgeführt von den Herren Tichatschek, Babnigg, Wächter und Risse. Der verdienstvolle Komponist, von dem wir die liebsichsten Liederkompositionen besitzen, bewährte in diesem wieder seine Meisterschaft. Sehr brav wurde dasselbe von den erwähnten Sängern exekutirt. Die übrigen Musikstücke waren ältere Kompositionen. So ein Duett für Sopran und Alt aus *Andronico* von Mercadante, vorgetragen von Mad. Schröder-Devrient und Fräul. Botgorschek, wo wir allerdings erwähnen müssen, dass erstens das Tempo etwas zu langsam genommen war, und zweitens, dass Fräulein Botgorschek durchweg um ½ Ton hinauf, und Mad. Schröder-Devrient um ½ Ton herunterzog. — Dann das Lied *Der Aufenthalt* von Schubert, gesungen von Mad. Schröder-Devrient; hier war die geschätzte Sängerin ganz an ihrem Platze, ohne irgend ein Detailiren zu bemerken. — Zum Schluss war das grosse Gesangquartett aus *Bianca und Faliero* von Rossini, vorgetragen von Mad. Schubert, Fräul. Botgorschek, den Herren Babnigg und Wächter, das von dem Künstlern vorzüglich gut ausgeführt wurde und dem der lebhafteste Beifall folgte. — Kapellmeister *Reissiger* hat von dem König für die Dedikazion der Missa in Es dur, die bei Diabelli in Wien gestochen worden ist, eine prachtvolle goldene Dose zum Geschenk erhalten.

Johannes Heitmann.

Am 30. und 31. August wurde in *Amsterdam* die zehnte allgemeine Versammlung der Gesellschaft: *Zur Beförderung der Tonkunst* unter dem Vorsitz des Herrn *J. de Vos WS.* gehalten. Der Rapport über die Verrichtungen der verschiedenen Abtheilungen in zurückgelegten Jahre zeigte, dass die Singschulen und Singvereine sich in einem blühenden Zustande befinden, dass die Zulagen an die Lehrlinge sowohl im In- als Auslande die besten Früchte versprechen. Als Komponisten, deren Stücke in der vorigen Versammlung das Lobes und der Prämien würdig befunden wurden, haben sich bekannt gemacht die Herren *L. Erck*, Oboist bei dem Nazionalen Theater in Amsterdam; *C. Goye*, Tonkünstler in Leiden; *A. Berlyn*, desgl. in Amsterdam; *J. E. Schmits* in Haarlem, und *J. Oudyk* aus Pütten in Rotterdam. Auch in dieser Versammlung sind verschiedene Prämien zuerkannt und drei Kompositionen der Ausgabe auf Namen und Kosten der Gesellschaft werth gehalten, welche sind: eine Ouverture in H für das volle Orchester von Herrn *D. Koning* in Rotterdam, und sechs Orgelstücke und eine Motette von Herrn *J. G. Bastiaans*, Tonkünstler in Amsterdam. Ferner ist der schon lange bestehende Plan zur Errichtung einer Orgelschule in Utrecht in die Hände der Hauptdirektion gestellt, um auf die zweckmässigste Weise denselben zur Ausführung zu bringen. — Auch ist beschlossen, dass im Frühjahr 1840 ein allgemeines Musikfest in Amsterdam gefeiert werden soll. Das Programm, soeben festgestellt, ist: Erster Tag. Te deum von Hanssens, Ouverture von Verhulst, Josua von Händel. Zweiter Tag. De Sinfonie von v. Beethoven, 42r Psalm von Mendelssohn-Bartholdy. — Zu Verdienstmitgliedern sind ernannt die Herren *J. Mo-*

schales, Professor an der königl. Musikakademie in London, und *A. Hesse*, Organist in Breslau; zu korrespondirenden Mitgliedern die Herren *F. T. Blatt*, Professor am Musikkonservatorium in Prag; *M. Schlesinger*, Directeur gérant de la gazette et revue musicale in Paris, und Dr. *Breidenstein*, Professor an der Friedrich Wilhelm Sozietät in Bonn; wogegen die Anzahl der Verdienstmitglieder durch das Absterben des Herrn *F. Paer* in Paris um eins vermindert ist.

Leipzig. In unserm *dritten Abonnement-Konzerte* leitete H. Marschner's Ouverture zu Hans Heiling, lebhaft ausgeführt, vortheilhaft ein. Fräul. *Elisa Meerti* sang aus Donizetti's Lucia di Lammermoor „Ancor non giunse" mit angemessenem Beifall, der sich beim Vortrage der Preghiera aus Spontini's Vestalin vermehrte. Zwischen diesen Gesängen spielte Herr *F. Prume*, Professor am Belgischen Konservatorium, ein von ihm selbst komponirtes Konzert für die Violine No. 1, und zum Schlusse des ersten Theiles Air fantastique, gleichfalls von ihm komponirt. Wir haben über diesen jungen und höchst beachtenswerthen Virtuosen schon früher ausführlich gesprochen, S. 371, was auch von Andern, namentlich vom Frankfurter Korrespondenten in unsern Blättern geschehen ist. Mussten wir auch damals (im Mai) gegen seine überspannten Lobhudler uns unumwunden erklären, so geschah das nicht gegen, sondern für ihn und für die Kunst. Was wir schon damals seiner Bogenführung, seinem Staccato und Legato, so wie der effektvollen Verbindung beider, seinen Oktavensprüngen, seinem lieblichen Flageolet u. s. w. nachrühmten, das hat sich Alles noch verbessert und gehoben. Die technische Fertigkeit in glücklicher Ueberwindung von Schwierigkeiten ist also offenbar noch bedeutender geworden, wenigstens war sie es an diesem Konzertabend, denn in solchen Dingen sind sich nicht alle Stunden gleich, selbst bei dem grössten Meister. Die Reinheit seines Tones, die Genauigkeit und Rundung seines mehrstimmigen Spieles, an denen er sehr zugenommen hat, zeugen von tüchtig fortgesetztem Studium, das auf Gediegenes achtet. Nie hörten wir ihn schöner spielen, als diesmal. Am Solidesten zeigte er sich in seinem Konzert, das wir zugleich für die beste seiner Komposizionen erklären, so weit wir sie kennen zu lernen Gelegenheit hatten. Fehlen darin die Schwierigkeiten nicht, wie sie in einem Konzert im Grunde auch nicht fehlen sollen, so fehlt auch nichts von dem Nothwendigen, was eine Komposizion ehrenwerth macht, das sind Gedanken, fliessender Zusammenhang und Abrundung zu einem Ganzen. Die Versammlung erwies ihm wiederholt die Ehre, welche sowohl das Werk als der Vortrag desselben verdienten. Wie sehr dieser Vortrag gewirkt hatte, ergab sich aus der lauten Bewillkommnung, die bei seinem zweiten Auftreten ihm entgegenschallte. Mit derselben Bravour, die Herr Prume im Spiele seines Konzerts entfaltet hatte, trug er auch sein Air fantastique vor, in welchem Schwierigkeiten über Schwierigkeiten vorkamen, wenn gleich nicht immer höherer Art als im Konzerte, wo z. B. die ersten vollstimmigen Bravouren auf alle Fälle noch schwieriger und zugleich solider sind. Warum das Stück Air fantastique heisst, wissen wir eben so wenig, als wodurch es sich von einer jetzt sogenannten Fantasie oder einem bunt szenenartigen Satze seltsamer Art unterscheidet, wenn wir nicht wüssten, dass seit einiger Zeit das Fantastische ein Ehrenwort einer Partei geworden ist, welche im Traume die Mondkugel vom Himmel reisst und mit ihr alle Neune schiessen möchte. Die Einleitung ist wüst und harmonisch unschön; dann häufen sich sprühende Rouladen und entsetzliche Sprünge so unablässig, als hätte sich der Komponist vorgenommen, alle Akrobaten auf seiner Geige zu vernichten. Das ist von einer Seite zu viel und von der andern nicht genug, und wenn es noch mehr Beifall brächte. Es bestraft sich auch von selbst. Denn dass dieses an Fertigkeit so ausgezeichneten, und an Reinheit der Intonazion so vervollkommneten Virtuosen Ton in seinen Passagen so dünn, mager und spitz ist, daran ist nichts schuld als ein viel zu vorherrschender Bravourdrang. Selbst in seiner Kantilene, die sehr rein, lieblich und niedlich, ja auf der G-Saite nicht selten stark ist, hat der Ton doch nicht die Fülle, den Körper, das Grosse, was die Seele durchdringt und was seine vortreffliche Geige recht wohl hergeben würde, wenn der sonst so tüchtige Virtuos noch eine Zeit lang ganz vorzüglich auf Schönheit und Grossheit des Tones hinarbeiten wollte. Hat er dies noch erreicht und mit seiner Bravour verbunden, so ist er ein Meister ersten Ranges, auf welcher Ehrenstufe wir ihn auch noch zu sehen hoffen. — Die heroische Sinfonie von Beethoven ging wo möglich noch schöner, als in der Regel, und brachte laute Begeisterung hervor. — Im *vierten Abonnement-Konzerte*, am 30. Oktober, hörten wir zum ersten Male öffentlich das auf Luther's „Verleih uns Frieden gnädiglich" von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy komponirte Gebet, welche Komposizion unsern Lesern zu No. 23 d. Jahrgangs nach dem Fac-simile des Verfassers mitgetheilt und auch noch in einer gedruckten Ausgabe geliefert worden ist. Mehrere Damen unserer Stadt und viele Dilettanten verschönten dieses Mal den Gesang, auch im zweiten Chore von J. Haydn „Insanae et vanae curae," wofür wir und das Publikum dankbar verpflichtet sind, was auch gebührend ausgesprochen wurde. Zwischen diesen Gesängen erfreuten sich Alle an vortrefflicher Ausführung der allgemein gekannten Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, welche wie immer rauschenden Beifall erhielt. Darauf blies unser tüchtiger Flötist Herr *Grenser* ein Concertino von Lindpaintner, das uns auch als Komposizion wohl gefiel. Das Publikum spendete so viel Beifall, als es seit geraumer Zeit Flötenkonzerten, gegen welche nun einmal ein Vorurtheil nicht mehr weggeleugnet werden kann, nur zu geben vermag, wenn die Bläser ausgezeichnet sind. Auch Fräul. *Elisa Meerti* erfreute sich, wie bisher immer, in Bellini's Arie aus Bianca e Fernando: „Deh, non forie" eines glücklichen und verdienten Antheils. — Die Weihe der Töne, Sinfonie von L. Spohr, wurde in der That meisterlich ausgeführt und ergötzte die immer zahlreiche

Versammlung am meisten in den drei letzten Sätzen auf das Lebhafteste, was sich in der Art der allgemeinen Bezeugung der Freude darüber deutlich an den Tag legte. — Am 4. November hatte der *Sängerchor der Thomasschule* in der Thomaskirche zu seinem Besten eine öffentliche Musik veranstaltet, die sehr zahlreich besucht war. J. Haydn's Jahreszeiten wurden mit einigen Auslassungen zu Gehör gebracht. Die Chöre wurden uns von Mehreren, die Ohrenzeugen waren, ganz vorzüglich gerühmt, was auch natürlich ist, da eine solche Anstalt zunächst auf Tüchtigkeit des Chorgesangs, weit mehr als auf feine Ausbildung des Solovortrags der bei dem häufigen Wechsel der Knabenstimmen meist kaum möglich ist, zu sehen hat. Wir selbst waren nicht zugegen; eine kleine, früher schon versprochene Reise hatte uns auch des Vergnügens beraubt, dem zweiten am 2. d. gegebenen Konzert der Mad. *Camilla Pleyel* beizuwohnen, weshalb eine andere Feder in der vorigen Nummer darüber berichtet hat. Da wir aber die Meisterin in ihrem ersten Extrakonzerte, so wie in einigen Privatzirkeln hörten, auch an unserm *fünften Abonnement-Konzerte*, am 7. d., das sie durch ihr Spiel verschönte, wieder Theil nahmen, können wir es uns nicht versagen, unsere Meinung über Kalkbrenner's wichtigste Schülerin, die sich nun freilich emanzipirt hat, öffentlich auszusprechen, nachdem wir die übrigen Bestandtheile dieser von Hörern und Hörerinnen fast überfüllt besuchten Abendunterhaltung der Ordnung nach angezeigt haben. Zuerst wurde eine schöne Sinfonie J. Haydn's aus Gdur gegeben, deren Gehalt und Vortrag uns hoch erfreuete. Wir halten es nämlich für einen bedeutenden Nachtheil jeder Konzertanstalt, die Haydn's Sinfonieen aus irgend einem Grunde ganz vernachlässigt, was zum Glück hier nicht geschieht. — Fräul. *Eliza Meerti* sang aus Bellini's Norma: „Casta Diva," eine Arie, die wir für unsern Theil am wenigsten gern hören; sie ist so süss, wie Bellini's Kompositionen im Allgemeinen, und an einigen Stellen wieder besonders bitter, so dass es immer klingt, als wäre es falsch. Der Beifall entging der Sängerin nicht, aber viel stärker und gerecht wurde er ihr im zweiten Theile gezollt, vorzüglich nach dem schönen Vortrage der Bellini'schen Romanze: „Vaga luna che inargenti," die zu den Entschlafenen schönsten Kompositionen gehört und sehr lieblich gesungen wurde. Der getragene Gesang ist des Fräuleins Vorzug. Auch die zweite Romanze, La Marguerite, von M. Rondonneau: „Depuis que sous l'ombrage" sprach gefällig an. Die Freischütz-Ouverture, die den zweiten Theil eröffnete, entzückte durch feurigen Vortrag ihres beliebten Inhalts so sehr, dass der Beifallssturm nicht eher endete, als bis sie wiederholt und gleich trefflich ausgeführt wurde, worauf zu der lebhaftesten Bewegung der Hände ein vielstimmiges Bravo erscholl. Zum Schlusse des ersten Theiles spielte Madame *Pleyel* das zweite Konzert Kalkbrenner's (Emoll), was als Komposizion uns nicht den Werth des Dmoll-Konzerts hat, und am Schlusse das andern Theiles K. M. v. Weber's bekanntes und von der Meisterin wiederholtes Konzertstück. — Dass Mad. *Pleyel* eine eminente Fertigkeit, Bestimmtheit und Eleganz des Vortrags, jenes à plomb besitzt, das gewandte Besonnenheit und ein Stehen über dem Darzustellenden, so wie ein den jedesmaligen Umständen angemessenes und darum sicheres Ergreifen der Effektpunkte besitzt, das kein Sich-verlieren in der Sache zulässt, haben wir im Grunde schon ausgesprochen; wir würden sie sonst nicht Meisterin genannt haben. Dazu kommt noch eine ausdauernde Kraft, die ihr stets neu wieder zu Gebote steht, so oft sie ihr zuträglich erscheint. Und doch ist es dies Alles nicht allein, womit ihre Eigenthümlichkeit bezeichnet werden könnte. Es ist zu jenem noch besonders die lebenserfahrene Auffassung des jedesmal vorzutragenden Werkes, die sich mit ihrem ganzen Sein und Wesen verschmilzt, welches sogleich vom ersten Erscheinen an durch jede Einzelnheit den Eindruck des noch zu Erwartenden schon vorbereitet. Das ist nun aber schon etwas, das sich mit Worten nicht gut schildern lässt, so sehr es auch zu ihrem Spiele, sobald die volle Wirksamkeit desselben bezeichnet werden soll, durchaus gehört. Man müsste also nicht blos Musikkenner, sondern zugleich treffender Maler sein, der die Lieblichkeit ihrer Erscheinung, den bis in's Kleinste gewandten Ausdruck aller Bewegung in auserlesenen Situazionen in wechselnder Bilderreihe treu und kolorirt hinzeichnen könnte. Am treffendsten würde man demnach sich ausdrücken, wenn man im Ganzen sagte: Sie spielt, wie sie ist —, wenn das nur Jemand verstehen könnte, der sie nicht sah und hörte, denn Beides gehört zusammen. Ihr Spiel ist brillant, feurig und zierlich pikant in gewählt besonnenen Schattirungen, wobei wir jedoch, was im vorigen Bericht einer andern Hand von ihr behauptet wurde, auch keinen Anflug von dem sogenannt Romantischen finden, was wir hier weder als ein Lob noch als einen Tadel, sondern nur als einen Theil der näheren Bezeichnung ihres Vortrags nehmen. Brillant Schattirtes, bedacht Effektschönes, eben sowohl von grosser Fertigkeit als von persönlicher Wesenheit gehoben, dürfte das Eigenthümliche ihrer Vortragsweise, nach unserer Ueberzeugung, am Bestimmtesten bezeichnen. — Das Publikum begrüsste sie im letzten Konzerte bei ihrem jedesmaligen Hervortreten mit rauschendem Applaus, der sich nach dem Vortrage des Kalkbrenner'schen Konzerts, von welchem sie, sollen wir ja wählen, das Schlussrondo am schönsten spielte, so wie nach dem Weber'schen Konzertstücke verdoppelte. Man beruhigte sich am Ende nicht eher, als bis sie sich entschloss, noch einige Variazionen zum Besten zu geben, worauf sich der Dank wieder lebhaft erneuerte. Aus den auf beiden Seiten dem Orchester nächsten Logen waren Blumen und grüne Banken in Menge bis zu den Füssen der Gefeierten geflogen, von denen sie sich eine Rose wählte und mit ihr die Brust schmückte. — Das aus der Breitkopf und Härtelschen Fabrik nach Broadwood gebaute Pianoforte, worauf Mad. *Pleyel* stets öffentlich spielte, ist in der That ganz vortrefflich; der Ton ist voll und schön, so dass die engländischen, um mehr als die Hälfte theurern Instrumente aus der Broadwood'schen Fabrik mindestens nichts voraus haben: die Spielart dagegen übertrifft die ausländischen; sie ist nicht so schwer, so dass die Behandlung

dieser Instrumente der Herren Breitkopf und Härtel keine übermässige Anstrengung fordert, und nicht zu leicht, so dass ein bestimmter und markiger Anschlag nothwendig ist, welcher die Kraft und Fertigkeit des Anschlages nur vermehrt und Rundung und Abgemessenheit des Vortrags ausnehmend fördert. —

Noch müssen wir zur Fortsetzung der musikalischen Topografie Leipzigs anmerken, dass im verflossenen Sommerhalbjahre zum ersten Male auf unserer Universität von Dr. *G. W. Fink* Vorlesungen über Musik gehalten worden sind, die in diesem Winter und den folgenden Semestern regelmässig fortgesetzt werden.

G. W. Fink.

Sommerstagione und Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Livorno. Die Dérancourt, Reina und der unpässliche Costantini begannen die Stagione estiva mit Donizetti's Gemma di Vergy und mit einem Fiaschino. Besser ging es nachher im Roberto d'Evereux, ebenfalls von Donizetti, und noch besser zuletzt im Otello.

Siena. Die jetzige Modeoper Gemma di Vergy, wie unlängst die Norma, erfreute sich hier mit der Tadolini und den Herren Deval und Casali der besten Aufnahme. In Mercadante's Giuramento gefielen Anfangs kaum die Introdukzion, die Romanze der Tadolini, der Mädchenchor sammt der Kavatine der Venier, alles übrige liess kalt; in der Folge zogen auch andere Stücke an.

Lucca, wie *Sinigaglia* (s. d.). Nach der Abreise des Herrn Moriani gaben die Streponi, die Brambilla, Pedrazzi und Ronconi Mercadante's Giuramento. Die Sänger gefielen.

Liast, der sich diesen Sommer hier herum aufgehalten, geht Anfangs Oktober nach Triest, von wo aus er über Wien eine Reise nach Teutschland und Russland unternimmt.

Viareggio. Nachdem das von Pacini in den letzten Jahren hier errichtete und mit grossem Eifer von ihm geleitete Konservatorium und Theater in diesen Blättern mehrmalen umständlich besprochen worden ist, so folgen hier als gewöhnliche Fortsetzung das bereits Mitgetheilten die diesjährigen von den neuen Zöglingen gegebenen Opern. Es war doch ein wahrhaft schöner Gedanke des Herrn Pacini die Erbauung jenes Theaters, damit seine Gesangszöglinge schon als praktische Sänger sein Institut verlassen. Mit dem Schlusse des heurigen theoretischen Schulkurses begannen also die Opernvorstellungen als Praxis am 29. Juni mit Donizetti's Elisir d'amore. Die Chiara Bertolini machte die Adina, Herr Giuseppe Lucchesi den Nemorino, Herr Giacomelli den Belcore, und Herr Agostini Papini den Dulcamara. Die den Lesern schon vom vorigen Jahre bekannte Bertolini (s. d. Bl. 1838, S. 863) hat seither löbliche Fortschritte gemacht; sie hat eine schöne umfangsreiche Stimme, einen angenehmen Gesang und ziemlich gute Aktzion. Der zum erstenmal öffentlich die Bühne betretende Tenor Lucchesi macht sich besonders durch eine seltene Gleichheit der Brusttöne mit angenehmen Falsetten bemerkbar. Herr Giacomelli hat eine schöne, für dies Theater starke Brststimme und eine gute Gesangmethode. Der Buffo Papini zeichnet sich als Aktzur ganz besonders aus, und überrascht als Dulcamara. Der Elisir ging demnach für solche Anfänger nur zu gut und gefiel sehr. Nach der brillanten Rolle der Adina hat sich Bertolini in der zweiten Oper, in Herrn Pacini's Crociati in Tolemaidi, als Prima Donna seria ebenfalls, beinahe zum Ueberraschen hervorgethan. Herr Lucchesi war hier wie im Elisir mit seinem Falsett bemerkbar. Die Camilla Costa aus Bologna steht beiden vorigen ziemlich nah; sie hat übrigens eine schöne, gelläufige Altstimme und guten Gesang, aber die Szene und die Aktzion sind ihr noch fremd. Der Bassist Francesco Font, ein Spanier, wurde seines ausdrucksvollen Gesanges wegen oft beklatscht. Sämmtliche Primär- und Sekundärsänger nebst Chören und Orchester wirkten löblich zusammen, um den Herrn Direktor, ihren Prometheus, und die Zuhörer auf's Beste zu befriedigen; sie arnteten auch von Letzteren die Anerkennung ihrer Fortschritte durch verdienten reichlichsten Beifall ein.

Es heisst, Herr *Pacini* werde nächsten Karneval auf dem Teatro di Apollo zu Rom für die Unger und Donzelli eine neue Oper komponiren.

Carpi (im Modenesischen). Die Maddalena Zoppoli machte auf der hiesigen Messe Furore in Donizetti's Belisario. Schade, dass so gar selten von dieser Prima Donna etwas in den Blättern zu lesen ist.

Piacenza. Die beiden Prime Donne Amen und Zauner (beide mit dem Namen Giuseppina, und Letztere würdige Schülerin des jüngst verstorbenen berühmten Ronconi), der Tenor Francesco Gumirato und Bassist Luigi Battaglini waren die Auserwählten zur kurzen Stagione estiva, welche mit Donizetti's Roberto d'Evereux begann, Anfangs wenig, bald darauf aber viel mehr anzog. Das beliebteste Stück war das Duett im ersten Akte zwischen der Zauner und Herrn Gumirato, das jederzeit mit vielem Beifall und Hervorrufen beider Künstler beehrt wurde. Anfangs August gab man Ricci's Scaramuccia, worin die Zauner aus Gefälligkeit die für Kontralt geschriebene Rolle des Contino übernahm, und ehrenvolle Anerkennung ihres Künstlertalents wurde ihr von Seite des Publikums dafür zu Theil. Die übrigen Virtuosi liessen sich ebenfalls beklatschen, und das Ganze befriedigte.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Liast hat an den Comité zur Errichtung des Beethoven'schen Monuments einen merkwürdigen Brief geschrieben, den wir in der Uebersetzung mittheilen:

Meine Herren!

Da die Subskripzion für Beethovens Monument nur langsam vorwärts schreitet und daher die Ausführung dieses Unternehmens noch ziemlich fern erscheint, so erlaube ich mir, Ihnen einen Vorschlag zu thun, dessen Genehmigung mich sehr glücklich machen würde. — Ich arbeite viel, so viel als an der zur Errichtung des Denkmals erforderlichen Summe noch fehlt, aus meinen Mitteln hergegeben, und stelle dafür

nur die *eine* Bedingung, dass ich nämlich den Künstler bezeichnen darf, welchem die Ausführung des Unternehmens übertragen wird. Es ist *Bartolini* in Florenz, allgemein als der erste Bildhauer Italiens anerkannt. — Ich habe vorläufig mit ihm von der Sache gesprochen und er hat mir bei dieser Gelegenheit erklärt, dass ein Denkmal in Marmor in zwei Jahren vollendet sein könne und dass es ungefähr 50,000 bis 60,000 Franken kosten würde. Er ist bereit, die Arbeit sogleich anzufangen.

Ich bitte die Ehre u. s. w.

F. Liszt.

Der Hornvirtuos *Messemer* ist in Russland, wo er nicht lange erst ein vortheilhaftes Engagement gefunden hatte, gestorben.

An ein musikalisches Institut in einer Provinzialstadt Frankreichs wird ein Professor der Musik gesucht. Seine Obliegenheit ist, täglich drei Stunden Unterricht zu ertheilen; der Gehalt beträgt 1200 Franken, dazu freie Wohnung, und die Erlaubniss, Privatunterricht zu geben. — Bewerber haben sich zu wenden an Herrn Greiner in Paris, Faubourg St. Martin, No. 13.

Karl Maria von Weber's Messe in H ist bei Richaut in Paris erschienen. Französische Kritiker erklären das Werk für ziemlich schwach, augenscheinlich eine Jugendarbeit, welche zwar einige geniale Züge enthalte, im Ganzen jedoch nichts dazu beitragen werde, den Ruhm des Verfassers zu vermehren.

An der grossen Oper zu Paris hat bis jetzt noch die Sitte oder vielmehr die Unsitte bestanden, dass Personen, die, ohne Schauspieler zu sein, in näherer Verbindung mit diesem Institute standen, der Zutritt in die Coulissen während der Aufführungen gestattet war (bis zum Jahre 1760 erlaubte sich die Pariser vornehme Gesellschaft, die Bühne selbst zu beschreiten). Eine Verordnung vom 15. Oktober d. J. hebt diesen Missbrauch auf: es soll fortan, ausser den Schauspielern selbst, Niemand weiter in die Coulissen zugelassen werden.

Herr *Lewy*, Bruder des bekannten Wiener Hornvirtuosen, bisher Norwegenscher Musikdirektor, ist an der königl. Kapelle zu Dresden für das chromatische Waldhorn angestellt worden.

Herr Hofkapellmeister Dr. *Frdr. Schneider* ist von dem Pressburger Kirchenmusikverein zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Walter von Goethe (der Enkel des Dichters) hat seine Oper „Anselmo Lanzia" in Weimar zur Aufführung gebracht. Sie fand Beifall. Ob sie wohl auch auf andern Theatern zur Aufführung kommt? —

Heinrich Bertini, der berühmte Pianofortekomponist, schreibt eine Oper für das Theatre de la Bourse zu Paris. Seine Freunde hatten ihn längst schon bestürmt, er möge seine genialen musikalischen Inspirazionen der Bühne zuwenden; nach langem Widerstreben hat er sich endlich dazu verstanden, und man erwartet von ihm ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Werk.

Ein reicher Musikliebhaber in Holland — so erzählen französische Blätter — hat sich eine Bibliothek von ungefähr 1000 Bänden angelegt, bestehend aus lauter Theaterzetteln der letzten zwanzig Jahre; aus der ganzen musikalischen Welt hat er die Zettel mit grosser Mühe und grossen Kosten zusammengebracht. Eine aus diesem historischen Apparate gemachte Zusammenstellung hat ergeben, dass folgende drei Opern: Weber's Freischütz, Rossini's Tankred, Meyerbeer's Robert der Teufel — unter allen am häufigsten gegeben worden sind. Letztere Oper ist in den acht Jahren seit ihrem Erscheinen auf nicht weniger als 143 Theatern in 135 Städten aufgeführt worden; unter diesen Städten sind 59 in Frankreich, 43 in Teutschland mit Ungarn und Böhmen, 8 in Belgien, 6 in Russland mit Polen, 4 in der Schweiz, 3 in den französischen Kolonieen, 2 in Holland, 2 in Dänemark, 2 in Piemont, 2 in Nordamerika, 1 in England, 1 in Schweden, 1 in Portugal, 1 in der Moldau.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und pro Nova versandt:

Duo brillant

sur des thèmes favoris du Lac des Fées d'Auber

pour Piano à quatre mains

par

H. Bertini Jeune.

Oeuv. 125. Preis 1 Thlr.

Leipzig, im November 1839.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen und an alle buch- und Musikalienhandlungen versandt:

Dr. *Mendelssohn-Bartholdy's*

neueste Lieder

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

47s Werk. Preis 20 Gr.

In meinem Verlage erschien so eben:

Album für Gesang

auf 1840.

Neue Original-Compositionen von *C. Banck, J. Dessauer, F. Kücken, C. Löwe, C. G. Reinsiger, L. Spohr* und *W. Taubert.*

Elegant cartonirt. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Dieses schon ausgestattete Album wird sich als eine Sammlung der gediegensten Kompositionen allen Gesangfreunden bestens empfehlen.

Dresden, den 9. November 1839.

Wilhelm Paul.

Offene Stellen.

Gesucht werden für die königl. Harmonie-Musik in Brüssel ein ausgezeichneter Posaunist, als Remplaçant von Schmitt Sohn, und ein guter Trompeter.

Reflektirende belieben sich in portofreien Briefen an den Kapellmeister des königl. Hauses V. Bender in Brüssel zu wenden.

☞ Hierzu ein Extrablatt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Extrablatt

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung. November 1839.

Ueber das Studium der Komposition mit besonderer Beziehung auf die Kompositionslehre von A. B. Marx.

Vom Verfasser.

Seit dem Erscheinen meiner Kompositionslehre sind mir von den verschiedensten Seiten theils Nachrichten und Beweise ihrer Wirksamkeit, theils aber auch Anfragen zugekommen: ob und unter welchen Umständen man sich dem Studium der Komposition widmen könne — welchen Zeitaufwand, welche Vorkenntnisse dieses Studium nach meiner Methode fordere, — wie man sich des besten Erfolgs sichern könne, und wie ich selbst bei dem Unterricht Einzelner und Vieler (den ich an der Berliner Universität ertheile) verfahre? So sehr ich diese Beweise von Zutrauen zu ehren weiss, muss ich doch besorgen, dass ich (zumal jetzt, neben der Vollendung einer grössern Arbeit von ganz anderer Tendenz) nicht allen einzelnen Anfragen schnell und ausführlich genug entsprechen möge. Dies aber halte ich nicht blos für Schuldigkeit, sondern es ist mein herzlicher Wunsch und der wahre Lohn meiner Arbeit, jeden sich mir Anschliessenden möglichst leicht und weit gefördert zu sehen. Daher benutze ich die Gefälligkeit der verehrlichen Redaktion, die angeregten Punkte öffentlich zur Sprache zu bringen. Ich kann mich dabei um so kürzer und unbefangener aussprechen, da die Kompositions- und die allgemeine Musiklehre *) sich schon auf die meisten fraglichen Punkte eingelassen, und die ganze Fassung des Buches (selbst abgesehen von den vielen einzelnen Anweisungen für Selbstübung und Lehre, womit jede Materie im Anhange des Werkes begleitet ist) auf unmittelbar praktische Anleitung hinstrebt. Nach den stetigen Erfolgen an meinen Schülern und nach den so schmeichelhaften und zahlreichen Urtheilen der Sachverständigen, die in seltner Uebereinstimmung laut geworden sind, darf ich mich des Gelingens eben in diesem Punkte, — der Fasslichkeit und praktischen Anwendbarkeit, — wohl versichert halten.

Vor allem nun erlaube man mir, die Frage: *ob man Komposition studiren solle*, von der: *ob man sich der Komposition als seinem Lebensberufe widmen, Komponist werden solle*, ganz zu trennen. Ueber die letztere wüsste ich im Allgemeinen und in der Kürze nur zu wiederholen, was ich in der allgem. Musiklehre (S. 322) geäussert. Wer den Beruf (und die stets damit verbundene Kraft) in sich zu fühlen meint, sein ganzes Leben der Kunst zu weihen: der prüfe sich ernstlichst, ob dieser Beruf kein eingebildeter sei, vorgespiegelt durch eine phantastische, die eigne Kraft nicht ermessende Liebe zur Kunst, oder durch ein Gelüsten nach den hohen Momenten, nach dem scheinbar fesselnden, leicht und froh hingetragenen Laufe des Künstlerlebens, oder gar durch den an glänzenden Erfolgen Anderer entzündeten Ehrgeiz. Diese äusserlichen, so verführerischen Anreizungen werden meist bitterlich bereut, wenn es zu spät ist. Es fehlt zwar nicht an einzelnen Beispielen, dass von so unzulänglichen Antrieben aus mit ungeheurer Willenskraft und Beharrlichkeit dennoch bedeutende Erfolge errungen worden sind; schwerlich möchte ihnen aber die Vergeltung innerlichen Befriedigtseins zu Theil werden, öfter werden sie mit der Einbusse des wahren Kunstsinns, der wahren Lust an der Kunst und der Gesundheit erkauft. — Diejenigen besonders, die sich zu der Laufbahn des Tonsetzers berufen meinen, sollten sich am sorgfältigsten prüfen; denn ihre Bestimmung ist die höchste, aber auch die forderndste und zweifelhafteste, und ihnen kann kein Anderer entscheidenden Rath ertheilen. *Niemand sollte sich dieser Laufbahn weihen, als, der es muss* nach allen Antrieben seiner Seele; niemand, der einen andern Beruf auf sich nehmen *kann*, den es in einem andern Berufe *lässt und duldet*, der nicht gern jede Sicherheit und Freude des Lebens, wenn es nöthig sein sollte, hingibt auf immer, um jenem innern Rufe zu folgen, — der nicht selbst der zermalmenden Möglichkeit, sein Leben erfolglos aufgewendet zu haben, fest und hingegeben in das Auge blicken kann. Gewöhnlich — wo nicht immer — äussert sich diese höchste Künstanlage in frühen Knabenjahren im Phantasiren und Kompositionsversuchen; wer erst auf die Jahre wartet, das Komponiren mit dem Komponirenlernen anfängt, dessen Beruf ist schon zweifelhaft, — wenn auch keineswegs undenkbar.

So viel für diejenigen, die darauf denken, die Komposition zu ihrem Lebensberufe zu machen. Bestimmteres kann dem Einzelnen nur bei persönlicher Bekanntschaft gerathen werden.

Fragt man mich nun, von diesem Fall abgesehen, *wer Komposition studiren soll?* so antworte ich unbedenklich: *Jeder, dem an einer tiefern und vertrautern Bekanntschaft mit der Kunst gelegen ist.*

Ein tiefes Eindringen *) in die Kunst und ihre Werke, eine reiche Entfaltung der musikalischen Anlage ist ohne dieses Studium nicht zu erlangen.

Denn die Musik ist — wie der erste Hinblick jeden überzeugt — ein Inbegriff unzählicher höchst mannichfaltiger, vielfachst von einander abweichender, vielfältigst mit einander sich verbindender und verschmelzender Wesen und Gestalten. Man kann von den Werken dieser Kunst selbst ohne alle Vorbildung einen flüchtigern oder tiefern Eindruck erhalten, kann mit einer oberflächlichen Unterweisung sie obenhin verstehen und darstellen, kann im vieljährigen Umgange mit ihr eine gewisse empirische, — freilich höchst unzuverlässige Kennerschaft sich erwerben. Aber sie ganz verstanden, ganz durchdrungen, ihren ganzen Inhalt gewonnen zu haben, ihr so vertraut worden zu sein, dass jeder einzelne Zug und die Gesammtheit aller im Kunstwerk uns gereift, vorbereitet, in vollster Empfänglichkeit trifft, in jedem Einzelnen wie im Ganzen der Geist und Wille des Künstlers uns durchleuchtet und entzündet, dass wir das reichste Werk auf den flüchtig dahingleitenden Tonwellen sicher

*) Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgegeben.

*) Vergleiche die allgem. Musiklehre von A. B. Marx, S. 340

erfassen und im Geiste festhalten: das ist nur nach durchdringendem Studium möglich.

Was Goethe schon von bildender und redender Kunst gesagt hat:

Wer den Künstler will verstehn,
Muss in Künstlers Lande gehn;

und

Soll ich dir die Gegend zeigen?
Musst mit mir das Dach besteigen;

(und in hundert andern Weisen) das gilt in unserer, der flüchtigsten und zusammengesetztesten Kunst, zehn- und hundertfach. Werden wir doch auf Schulen und Universitäten in schriftlichen Aufsätzen, sogar in Versen geübt; nicht etwa, weil wir alle Schriftsteller und Dichter werden wollen, sondern uns in geregeltem Denken und gutem Ausdrucke zu befestigen, was auf keinem sicherern Wege erlangbar ist. Dass aber ohne durchdringende Einsicht kein guter Dirigent oder Lehrer, ja keine vollkommene Ausbildung denkbar ist, bedarf wohl keines Beweises. Niemand kann nach altem Sprichworte*) auf den Andern mehr übertragen, als er selbst hat.

In der That ist auch diese Ansicht nicht neu. Man hat längst anerkannt, dass gründliche Erkenntniss und tieferes Eingehen *ohne Kompositionsstudium* nicht zu erreichen sei. Weil aber früher das eigentliche Kompositionsstudium durch unentwickelte Methode höchst umständlich und schwer erlangbar, kaum für den Künstler selbst (wie wir an so vielen bei redlichem Streben unvollendet gebliebenen oder irre geleiteten sehen) durchzuführen war: so beschränkte man sich nothgedrungen auf das Studium des leidigen Generalbasses oder der Harmonik und verfehlte seinen Zweck, da die Musik eben nichts weniger als blos Harmonie und nicht einmal zunächst Harmonie ist, jede einseitige Kenntniss aber nothwendig zu Missverständnissen führt und für diesen höchst misslichen Gewinn uns die natürliche Unbefangenheit raubt. Wem wären nicht schon Musiker und Kenner genug begegnet, die durch die Arbeit und den Hochmuth (denn jede Einseitigkeit macht hochmüthig) ihrer Generalbassstudien dahin gerathen sind: in aller Komposition nichts zu erblicken und zu beachten, als eine mehr oder weniger zu belebende Reihe von Akkorden, und die nun entweder Melodie, Rhythmus und alles Weitere als ein Zufälliges, Untergeordnetes, — oder umgekehrt die Melodie, Gestaltung u. s. w. (weil sie nur Harmonie erlernbar gefunden) als das allein Geniale, Unbestimmbare, Unbegreifliche anzusehen, in einer oder der andern Weise aber das Wahre und Ganze der Kunst zu verfehlen?

Man hat also schon längst geahnet und erkannt, dass die Kompositionslehre das rechte, ja unentbehrliche Mittel zu einer tiefern Musikbildung sei; diese Vorstellung ist nie aufgegeben worden (wie wär' es auch möglich gewesen?) und in neuerer Zeit hat Logier mit seinem frühern und jüngsten Nachtreetern eben hierauf sein Unterrichtssystem gegründet. Nur waren die dahin zielenden Bestrebungen, so verdienstlich und fruchtbar sie zum Theil für sich gewesen, doch für jenen Zweck tieferer Bildung (wie vielmehr für die Bildung des Komponisten) mangelhaft und eher verderblich als fördernd, weil sie einseitig blieben, und von den musikalischen Gebilden nur die abstrakte Harmonie betrachteten. Dies kann sich ein jeder leicht klar machen. Er lege sich irgend ein Tonstück, — eine Ouverture, einen Sonatensatz, ein Lied, — vor und erläutere sich oder lasse sich alles der Harmonik Angehörige: alle Akkorde, Vorhalte, Durchgänge u. s. w. erläutern; dann frage er sich, ob er nun das Tonstück oder auch nur seine technische Konstruktion besser und tiefer verstehe? Es kann nur *auf das Entschiedenste* mit *Nein* geantwortet werden. Die Form des Ganzen und ihre Bedeutung und Nothwendigkeit, die Satz- und Periodenbildung und Verknüpfung, die Melodie, die Wahl und die Behandlung der Motive, *kurz alles Lebendige* ist in jener Betrachtung bei Seite gelassen worden. Darum eben war ein wesentlicher Fortschritt, eine vollständige Ausführung der Kompositionslehre an der Stelle blos einseitiger Harmonielehren nothwendig, und ich halte mich überzeugt, dass eben dieses längst und allenthalben genährte Bewusstsein der erste Grund der so ausgebreiteten Beistimmung geworden ist, deren sich mein Werk zu erfreuen gehabt hat.

Aber — und dies scheint die bedenklichere Frage — wenn ein wahrhaftes Kompositionsstudium für jeden, der tiefer in die Kunst eindringen möchte, wünschenswerth, unerlässlich ist:

hat jeder auch Fähigkeit zu diesem Studium und erfordert es nicht zu grosse Opfer an Zeit und zu grosse Vorbereitungen von denen, die nicht die Komposition selbst zu ihrem Lebensberufe gewählt haben?

Hierauf kann ich aus der Erkenntniss der Sache und aus einer reichen — an *fast zweihundert Schülern* gesammelten Erfahrung die tröstlichste Antwort geben.

Die Fähigkeit, alle Lehren der Kompositionskunst zu fassen und in Anwendung zu bringen, ja sich bis zu erfreulicher Leichtigkeit in allen Kunstformen zu bewegen, hat jeder mit gewöhnlichen Geistesfähigkeiten und einiger Musikanlage (so viel, als unter Zehen Neun besitzen) begabte Mensch, und zwar vom Knabenalter an. Wer in meinem Lehrbuche gesehen hat, dass die erste Beschäftigung keine andere ist, als: die Durtonleiter sich vorzustellen und auf die einfachste Weise (zuerst so,

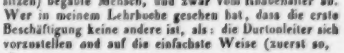

dann, nach mehrern Zwischenversuchen, so)

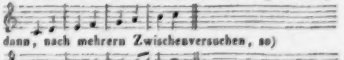

zu rhythmisiren, und dass von diesem Anfange bis zu den zusammengesetztesten Gestalten, bis zu Kanons aller Art, Doppel- und dreifachen Fugen u. s. w. durchaus stetig fortgegangen wird, so dass *jede neue Aufgabe* für den, der die vorigen gefasst hat, *eben so leicht ist, als die erste für den Anfänger*: der wird meiner Versicherung ohne Weiteres Glauben schenken. Ich selbst und die mir persönlich Nahestehenden, so wie diejenigen meiner Schüler, die schon selbst längere Zeit unterrichten (z. B. die Herren Fl. Geyer und Eichberg hier, Herr Lange am Schullehrerseminar in Grossstreben bei Torgau) sehen sie täglich bestätigt. Denn unter einer grössern Anzahl von Schülern findet sich begreiflicher Weise die Naturanlage in allen Abstufungen neben einander. Hier zeigt sich nun fortwährend, dass die Lehre jeden Folgsamen und Fleissigen geschickt macht für alle Kunstformen; obwohl sie natürlicher Weise bei dem

*) Nemo plus (juris) in alium transferre potest, quam ipse habet.

Talentvollen andere Früchte bringt, als bei dem Minderbegabten. — Ich darf, ebenfalls aus mehrjähriger Erfahrung und den in der Kompositionslehre, Theil I, S. 3 angeführten Gründen hinzufügen, dass jeder, der Trieb zur Sache mitbringt, *ein grösseres Talent in sich trägt, als er selbst weiss und zu hoffen wagt.* Mögen nur Lehrer und Schüler das Ihrige thun; die Natur erfüllt ihre leisesten Versprechungen überreichlich und Gott hat keinen Trieb in uns gelegt, ohne die Kraft, ihm genug zu thun.

Was nun *die Zeit* betrifft, die der Unterricht fordert, so ist hierin der Unterricht Einzelner bevorzugt, weil man auf den Einzelnen entschiedner und treffender wirken kann. Für die beiden ersten Kurse der Komposition, die ich an der Universität vor einer gleichviel ob grössern oder kleinern Versammlung lese, brauche ich zum bequemen und reichlichen Vortrag ungefähr 100 bis 120 Stunden *) und 30 bis 50 Stunden seminaristischer Versammlung, in denen die Kompositionen der Schüler vorgetragen, beurtheilt und berichtigt, Meisterwerke zergliedert und besondere Aufgaben und Rathschläge ertheilt werden. Dieses Studium füllt den Zeitraum eines Jahres und ich habe es von Theologen, Juristen u. s. w., so wie ausübenden oder lehrenden vielbeschäftigten Musikern oft genug fleissig und glücklich vollenden sehen, unbeschadet ihrer anderweiten Berufsgeschäfte und Studien. Die Vorträge über Vokal- und Instrumentalsatz füllen einen gleichen Zeitraum aus; nach ihnen bedarf es aber noch fernerer nicht in die akademische Form zu bannender Unterweisung; über sie ist hier nicht der Ort weiter zu reden, da auch das Lehrbuch noch nicht so weit herausgegeben ist.

Noch günstiger stellt sich, wie gesagt, das Zeitverhältniss bei dem Unterricht Einzelner. Ein talentvoller Schüler hat mir, ohne Vorstudien gemacht zu haben, in der 76. Stunde seine erste nicht übel gerathene Doppelfuge vorlegen können; die beiden jüngsten Schüler sind mit 23 Lektionen bis zur Choralbehandlung vorgeschritten. Dass übrigens nicht etwa, um Zeit zu sparen, irgendwo flüchtig oder unvollständig verfahren wird, dafür bürgt schon die Methode, wie sie in meinem Lehrbuche dargelegt ist. Denn sobald man irgend einen Theil der Lehre versäumen oder vernachlässigen wollte, würde es allem Folgenden an den nöthigen Voraussetzungen und Vorübungen fehlen und alle weitern Arbeiten würden sich so schwer und mangelhaft erweisen, als — die mangelhafte alte Lehrweise sie geständlich **) und thatsächlich findet.

Uebrigens mögen Jüngere hier nicht missverstehen. *Die Lehre* kann in solchen Zeiträumen ihr Ziel erreichen; das heisst, sie kann die erforderliche Anleitung geben und die erste Reihe Uebungen beaufsichtigen. Aber *das Studium* ist weder in diesen noch in grössern Zeiträumen zu beendigen. Wer eine tiefere Vorstellung von Kunst und Künstlerberuf gefasst hat, der weiss, dass die Kunst nie und von Niemand, wäre er auch der Begabteste, ausgelernt wird, und dass wir in diesem Sinne von Sebastian Bach und Mozart bis zum jüngsten Anfänger alle mit einander nur Jünger bleiben, jeder Lehrer der Mitschüler seines Schülers. Wer also nach irgend einer Lehrmethode fortschreitet vom Choral zur Figuration, von der einfachen zur Doppelfuge, oder wie es sei: der ist nicht etwa im Bisherigen fertig und Meister, sondern eben nur *schulreif* für den Fortschritt; auch der fernere Rath seines Leiters oder anderer Vorangeschrittener wird ihm heilsam bleiben.

Ich darf aus vielfältiger Erfahrung hinzusetzen *), dass die Kompositionslehre jeden Schritt auch dann sicher lohnt, wenn Umstände ein Weiterschreiten nicht zulassen. Schon die ersten Uebungen im einstimmigen Satze (die 2 bis 3 Lektionen fordere) wecken das Sinn für Melodie und geben einen deutlichen Begriff von den Grundformen derselben (Tonrichtung, abschliessender Rhythmus, Ruhe und Bewegungsmomente, Satzform, Periodenbau), von der Wirksamkeit des Rhythmus, von der Bildung und Veränderung der Gänge und sogenannten Passagen. Schon die eben so leicht und schnell zu fassende Lehre von der auf Naturharmonie gebauten zwei und zweimal zweistimmigen Komposition macht das Grundwesen aller Harmonie und Stimmführung anschaulich, und bietet selbst dem mittelmässig Begabten vergnügliche und anregende Aufgaben. Dies kann in ein Paar Wochen (mit drei oder vier Lektionen) leicht erworben werden, und man könnte dabei stehen bleiben, ohne seine Mühe verloren zu haben.

Dann wird die allmälige Entfaltung der Harmonie und der reichern Stimmführung selbst für den blos Betrachtenden den Reiz einer durchaus vernunftgemässen und auf jeden Schritt inhaltvollen Entwickelung eines überreichen Lebens aus den einfachsten Grundformen und nach den einfachsten Gesetzen haben; wer aber selbstthätig herantritt, dem erhellt und erweitert sich das Reich der Töne mit jedem neuen Zuge, belebt, schärft und vereinigt sich der Sinn für Musik, wenn auf jedem Schritte, aus jedem einzelnen ihrer Momente ihr sein volles Leben sich mehr und mehr enthüllt. Nun, bei der Lehre von der Akkordverschränkung, kehrt die Freiheit in die Kunstentfaltung zurück, und beginnt ihr innerreicheres Spiel. Dann bilden und erklären sich alle Kunstformen, eine aus der andern und in ihrer Ordnung, — die Befolgung dieser Ordnung vorausgesetzt, — eine ganz so leicht als die andere, bis zuletzt ihre Verwirklichung auf bestimmten Instrumenten oder im Gesange, ihre Verwendung zu kirchlichen, dramatischen und andern von aussen unserer Kunst gestellten Zwecken das ganze Studium vollendet. Auf jedem Punkte kann mit einem der Arbeit angemessenen Erfolge, wenn die Umstände gebieten, oder der Eifer des Einzelnen nicht weiter begehren sollte, abgebrochen werden. Und da jeder Abschnitt zuletzt die Unvollkommenheit des jedesmaligen Standpunktes aufdeckt und damit den nächsten Fortschritt bezeichnet und hervorruft: so ist nirgends die Gefahr einseitigen und anmassenden Missverstehens vorhanden, der man sonst nur sehen und fast schuldlos ausgesetzt war.

Dass das Studium der Kompositionslehre keine andern *Vorkenntnisse*, als die elementaren (die nunmehr

*) Von jeder sind nach den äussern unabänderlichen Verhältnissen 10 bis 15 Minuten Zwischenstunde abzurechnen.

**) Solche Geständnisse nehmen bisweilen naive Gestalt an. So äusserte ein hier amtlich Lehrender bei dem Anblick einer gelungenen Tripelfuge eines jungen Komponisten: „das ist keine Kunst; ich kann auch eine Fuge mit drei Subjekten machen, wenn man mir ein Vierteljahr Zeit lässt.“

*) Allgemeine Musiklehre. S. 34).

in der Musiklehre vollständig abgehandelt sind) fordert, ist bereits in der Einleitung des Buches gesagt. Möge aber jeder versichert sein, dass eine höhere allgemeine Bildung, Fertigkeit auf mehrern Instrumenten, jedenfalls auf dem Klavier, Gesangübung und Vertrautheit mit den Meisterwerken der Kunst das Studium der Komposition ungemein erleichtern und fördern und für höhere Künstlerbildung unerlässlich sind. — Es bleiben mir hiernach nur wenige Worte über die Weise des Studiums zu sagen, für *Selbstbelehrungsbedürftige* und für *Lehrende*.

Wer einen zutrauenswürdigen Lehrer gewinnen kann, wird dies gewiss dem stets zweifelvollen und schwierigern *Selbstudium* vorziehen. Doch könnte ich mehrere Beispiele erwünschtesten Gelingens des Selbstudiums namhaft machen; so hat in der letzten Zeit Herr Dr. juris Klümann aus Oldenburg den zweiten Kursus bei völliger Reife im ersten Kursus, den er für sich studirt, mit durchgearbeitet, und ein Semester früher Herr Stud. Köppe aus Dessau die Fuge, die er versäumen müssen, durch blosen Selbstudium so glücklich nachgeholt, dass an der fünften Fuge nichts eigentlich Falsches mehr zu erwähnen blieb. Jedem rathe ich nur in solchem Falle, wie schon das Lehrbuch thut: sich durchaus nicht an der blosen Verständniss des im Buche Gesagten genügen zu lassen, sondern *Alles praktisch durchzuarbeiten*. Niemand glaube einen Abschnitt im Buche vollkommen gefasst zu haben und zum weitern Fortschritte reif zu sein, der nicht die Kompositionsaufgaben dieses Abschnittes mit *Sicherheit* und einer gewissen *Leichtigkeit* lösen kann; niemand glaube, eine der Kunstformen (Choralbehandlung mit lebendigen Stimmen, Liedform, Figuration, Fuge u. s. w.) bewältigt und sich angeeignet zu haben, der sich nicht bei der Bearbeitung derselben *leicht, heiter angeregt*, vom Leben dieser Form *beseelt* und *gehoben* fühlt. Endlich sei den für sich Arbeitenden noch dringender, als jedem Andern empfohlen, sich fleissig *in den Werken der Meister* *) umzusehen. Zuerst muss er sich ihnen hingeben, sie auf sich anregend, beseelend wirken lassen, sich auch bei den ihm vielleicht fremden Formen (z. B. der Fuge) eine ungefähre Vorstellung von dem Eigenthümlichen ihrer Gestalt einprägen, ohne sich in tieferes Forschen, Zergliedern und Nachbilden zu verlieren, das dem Anfänger nicht gelingen und fruchten kann. Dann arbeite er unter der Leitung des Lehrbuchs ohne alle Rücksicht auf einzelne vielleicht abweichende Werke oder fremde Lehren und Rathschläge, bis er sich in der ergriffenen Form leicht und autheilvoll bewegen kann. Nun erst kehre er wieder zu den Werken der Künstler zurück, lasse sie an sich nochmals *unbefangen* vorübergehen und frage sich: ob seine eigenen Arbeiten von *gleicher Art* seien, oder nicht. Erst der ganz fertige und in seinem Studiengange gesicherte Jünger sollte an das zergliedernde Studium der Meisterwerke, und, wenn er Lust hat, an die Vergleichung unserer Lehrweise mit andern gehen, da der ungereifte und unsichere Schüler durch Ausnahmsfälle und Abweichungen, deren Grund und Recht (oder Unrecht) er nicht durchschaut, nur irre und schwankend gemacht werden kann.

Hiernach darf ich kaum noch erwähnen, dass derjenige, der Komposition lehren will, nicht blos vollkommene Einsicht und Kenntniss, sondern durchaus — wenn sein Unterricht künstlerisch fruchten soll — eine *vollkommen ausreichende Gewandtheit* haben muss, *jede Kunstform auf der Stelle ausszuführen*, und zwar *mit steter Rücksicht auf das jedesmalige Bedürfniss des Schülers*. Und hieran knüpfe ich die einzige Mittheilung über mein eigenes Verhalten bei dem Unterrichte, die ich beherzigenswerth finde. Im öffentlichen, besonders aber im Einzelunterrichte spare ich die Worterklärungen, abstrakten Anweisungen u. s. w. so viel wie ohne Undeutlichkeit möglich (viel mehr, als ich im Lehrbuche durfte) und beharre dafür in einem fortwährenden Vorarbeiten. Es versteht sich (und ich mache wiederholt bemerklich), dass unter dem Lehren nicht die Sammlung, viel weniger die Begeisterung statthaben kann, aus denen wahre Kunstwerke hervorgehen. Aber jene sind auch nicht zu lehren. An ihre Stelle tritt ihre künstlerische Erkenntniss und Ueberlegung, deren der Künstler in keinem Augenblicke seines Schaffens entbehren kann, wenn er sich ihrer auch oft so wenig bewusst ist, als — der fertige Leser des Buchstabirens; und diese beiden Eigenschaften können gebildet werden.

Indem ich nun — nicht etwa fertige Belege zu Regeln hinhalte, sondern aus dem Stegreife und wo möglich (im Einzelunterrichte) unter Befragung des Schülers und Befolgung seiner Vorschläge künstlerisch bilde, fortschreite, umbilde: kommen alle die Bedürfnisse, Zweifel, Hilfsmittel, Maximen zur Sprache und praktischen Anschauung, die dem Künstler selbst entgegen oder hilfreich zur Seite treten, und die Schüler werden mit dem Lehrer fortwährend in der künstlerischen Sphäre erhalten. Sie leben und wirken von Anbeginn durchweg künstlerisch, sei es auch mit ungeübter Kraft und unvollständiger Erkenntniss, und verdienen sich die Hoffnung und die Fruchtbarkeit künftiger Weihestunden, mit denen jeder, der für sie reif und gerüstet ist, begnadet werden möge.

Indem ich aber diesen Lohn ihnen als Ziel bezeichne, strebe ich, durch Wort und That, das Goethesche

Gebt ihr euch einmal für Poeten,
So kommandirt die Poesie!

in Ehren zu halten, für den Jünger gewiss der spornendste und heilsamste Wahlspruch und das rechte Gegengift gegen alle thatlose und erschlaffende Schwärmerei und Träumerei, die sich von der künstlerischen Begeisterung unterscheiden, wie die ersitgenannten fünf Jungfrauen im Evangelium Matthäi (25, 2.) von den fünf andern.

Berlin. *A. B. Marx.*

*) Nicht den Werth des Meisterwerks kann der Schüler als erreichbar bei seiner Schularbeit ansehen; wohl aber wird er bald unterscheiden lernen, ob er sich in *gleicher Weise* und Richtung mit dem Meister befindet. So wird z. B. jeder, der die Choralfiguration studirt hat, die unter Versetzung auf die Schülerstufe komponirten Sätze No. 104, 153, 174 bis 178 u. A. (im zweiten Theile des Buches) *in der Weise* Seb. Bachscher Figuration (obwohl natürlich von unendlich geringerm *Werthe*) finden, dagegen die S. 313 aus einer andern Schule mitgetheilten Beispiele von ganz anderer Art, in einer Weise Boden, die mit der der Meister gar keine Aehnlichkeit hat und gar nicht auf sie hindeutet und hinführen kann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten November. № 47. 1839.

Literatur.

Die Würde der Musik im griechischen Alterthume zur Beachtung für die Gegenwart, dargestellt von M. *Aug. Beger*, Rektor der Bürgerschule zu Neustadt-Dresden. Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1839. S. 119 in 8.

In der Einleitung freut sich die Musik ihres Ruhmes, des weit ausgreifenden in jedem Sinne. „Noch jetzt," sagt der Verfasser, „bestätigt Geschichte und Erfahrung, dass die Macht der Musik beinahe eine Allmacht ist." Aber die rechte Musik neigt sich, wohl wissend, dass sie den Samen nicht säet, sondern dass sie ihn wachsen macht in lichter Freudigkeit. — Wie sehr der Verfasser die Griechen begünstigt, geht aus Folgendem hervor: „Für die Musik der Töne im weitesten Sinne (was heisst das? vermuthlich wird auch Deklamazion mitverstanden) hatte kein Volk ein so feines Gefühl, eine so lebendige Reizbarkeit, als die Griechen der Vorzeit." Allein alle alte und noch viel ältere Völker erzählen von ihrer Tonkunst dieselben Wunderwirkungen, so dass man meinen möchte, dies wie vieles Andere sei erst auf die Griechen übergegangen. — Das *μουσικώτατος* des Aelian bezieht sich natürlich nicht allein auf Tongebilde, sondern auf die Bildung durch die Musen im Allgemeinen. — Mit Uebergehung der allbekannten, tausendfach wiederholten Mythen vom Orpheus, Arion, Amphion u. s. w. führt uns der Verfasser zu den Erzählungen *Homers*, so weit sie sich auf Macht der Tonkunst beziehen. Zuerst tritt Achilleus in seinem Zorn über den Raub der schönen Briseis vor uns, dann wie er sein Gemüth besänftigt am herrlichen Klange der *Phorminx*, der schönen, kunstvollen, mit silbernem Siege, welche er wählte als theuerste Beute bei der Zerstörung der Stadt des Jetion u. s. w. Lieber, als manche Anmerkung, deren sehr viele, auch griechische, unter dem Texte stehen, wäre es uns freilich gewesen, der Verf. hätte uns eine Erklärung der *Phorminx* gegeben. Das Stuttgarter Lexikon hat den Koch abgeschrieben, welcher uns sagt, Homer lasse auf diesem unbekannten Saiteninstrumente seine Barden spielen. Ist den Achilleus ein Barde? Bei der homerischen Beschreibung des achilleischen Schildes wird sie helltönend genannt; Aelian heisst sie Zither (*κιθάρα*), was hier angemerkt wird. Zur Gattung der Zithern und Lyren, die durch ihre Form, höhern oder breitern Bau, wie durch die Zahl der Saiten verschieden waren, gehört die *φόρμιγξ* offenbar. Und schon dies wäre der Bemerkung werth gewesen. Und darum fügen wir noch weiter hinzu: Die Phorminx war grösser, als die Zither und Lyra, und wurde vermittels eines Bandes oder Riemens um den Hals und zwar an der linken Seite getragen. So findet man sie abgebildet an der Figur des Apollo Citaredo im Museo Pio-Clementino. Sie hat zwei ziemlich derbe Seitenhölzer, die nach aussen, also von den innern Saiten ab, etwas gekrümmt, oben mit einem runden Querholze und unten wie mit einem Resonanzkasten versehen sind. Die Saiten fehlen. Das gibt doch wenigstens einen Begriff, und wir sehen, dass wir uns nichts Grossartiges unter diesen Instrumenten vorzustellen haben, was leicht geschieht, wenn man uns so im Dunkel lässt, wie bisher gewöhnlich. Ueberall geht aus Homer hervor, es sei die Musik eine nützliche Uebung zur Zeit der Erholung und Musse. Achilleus Lehrer der Musik war bekanntlich der weise Cheiron.

Darauf führt uns der Verfasser zur Odyssee, wie der Held mit Nausikaa auf der lieblichen Insel zusammentrifft. Und am Abend im Palast lässt auch der göttliche Sänger Demodokos, alt und blind, aber feurig die Phorminx ertönen, die selbst den Göttern lieb war. Die Geschichte ist bekannt, eben so die auf Ithaka. Aus Allem aber geht hervor, dass das Rührende und Begeisternde mehr im Worte der Dichtung als im Tone des Gesanges lag. — Wir erfahren auch, dass die alten Helden vor ihren Feldzügen ihren Frauen zur Bewahrung ihrer ehelichen Treue Musiker zurückliessen. Das haben sie sehr gut gemacht und muss ausserordentlich gewirkt haben. —

Aus den homerischen Zeiten führt uns der Verfasser nach *Sparta* und nach *Athen*. Er erzählt, Lykurg, sich nach den Gesetzen des kretenser Minos richtend, habe gleichfalls die Musik als ein treffliches Mittel zur Bildung der Spartaner angesehen und den berühmten Thales vorausgeschickt, die Leute durch seine Lieder zum Gehorsam und zur Eintracht zu stimmen. (Hätte es damals Kanonengiesser gegeben, sie hätten darüber gelacht mitsammt den Kanonieren.) Lykurg verordnete weise geleitete Musikübungen für alle Stände, Geschlechter und Alter, dass keiner von der bildenden Freude ausgeschlossen sei; und lange schützten und behüteten die Lakedämonier die einfache kernhafte Musik ihrer Vorfahren, bis — es nicht mehr ging, bis „die herrlichsten Chöre und Wechselgesänge zwischen den Greisen, Männern,

Reichthum der Kompositionen dieses Künstlers, besonders in seiner Instrumentirung, und bey dieser wieder, sein weises Kalkuliren auf die jedem Instrumente eigene Würkung seines natürlichen Tons, machen allerdings, dass bey Klavierauszügen Vieles von der Schönheit des Ganzen verlohren gehen muss; aber bey den vorliegenden bleibt in der That noch genug übrig, um dem Liebhaber einen sehr angenehmen Genuss zu bereiten.

Bey No. 1. kömmt zu jenen noch die besondere Schwierigkeit hinzu: Je inniger sich die Musik in der Pantomime mit der Handlung zu Einem Ganzen verbindet, desto nothwendiger ist es, diese Handlung mit den Augen des Fleisches, oder wenigstens des Geistes, in der Phantasie, zu sehen, wenn alle Beziehungen, und auch die leisern Andeutungen der Musik verstanden werden sollen; ohne welches sie offenbar ihre Absicht und Würkung grösstentheils verfehlen müsste. Es sollte daher keine Musik zu einer Pantomime oder zu einem Ballet herausgegeben werden, ohne dass der Komponist der Phantasie des Liebhabers, so viel als möglich, durch wörtliche Erläuterung zu Hülfe käme. So sicher es gegen den Werth eines Werks der bildenden Kunst entschiede, wenn es nöthig wäre, dass der Künstler darunter setzte: das sind z. B. zwey Liebende, die sich trennen müssen — weil seine Kunst diese Liebenden selbst darstellen kann; so nothwendig ist es, dass der Tonkünstler bey dieser Gattung der Musik dem Zuhörer zuflüstert: das deutet auf den Abschied zweyer Liebenden — weil seine Kunst, nicht nur nicht die Liebenden, sondern auch nicht diese bestimmte Art wehmüthigen Schmerzes, nur den wehmüthigen Schmerz überhaupt (nur die Form der Empfindung) darzustellen vermag. Eine Musik der Gattung, von welcher hier die Rede ist, kann und muss freylich, auch ohne diese Deutung, dem Zuhörer Etwas geben, und auch etwas Geniessbares: aber es ermangelt denn doch das Ganze seines speziellen Interesse, und diejenigen einzelnen Theile, welche zunächst auf dieses hindeuten, gehen verlohren. (Eben darum kann ein geschickter Tonkünstler einen recht schönen Satz für Instrumente und Singstimme, z. B. im äussern Zuschnitt einer Arie, schreiben, ohne Worte, oder, was im Grunde Eins ist, ohne eine andere Rücksicht auf die Worte, als, in wiefern sie es dem Sänger möglich machen, seine Stimme, ohne lächerlich zu seyn, laut werden zu lassen —: aber es wird nur keine Arie, d. h. kein Stück, in welchem dies Individuum seine Empfindungen in dieser Situation äussern und dadurch Theilnahme in Andern erwecken soll.)

Hr. R. hat dies recht wohl bemerkt, und ist deshalb der Phantasie dessen, der sich mit seinem Werke bekannt machen will, dadurch zu Hülfe gekommen, dass er den entscheidendsten Momenten in der Musik gleichsam kurze Etiketten, die den Moment der Handlung angeben, auf welchen sich jene beziehen, beygeschrieben hat. Man reicht damit wohl allenfalls aus; aber um Alles ganz geniessen zu können, gehört doch noch dazu, dass man den Inhalt und die besondere Absicht der ganzen Pantomime kenne. Dieses hatte vielleicht am besten in einem kurzen Vorbericht angezeigt werden können. Da dieser aber fehlt, so glauben wir denn — hoffentlich vielen Freunden dieser Musik nicht missfällig zu seyn, wenn wir diesen Inhalt hier angeben.

Hr. Hofr. Hirt, dieser rühmlich bekannte Kunstkenner, hatte die Ideen, und auch die Art der Ausführung, Gruppirung, Kostumirung u. s. w. angegeben. Die besondere Veranlassung des Festes, welches durch diese Pantomime vom königl. Preussischen Hause gefeyert wurde, war die Wiederherstellung des Prinzen Ferdinand, Bruders Friedrichs II., von einer gefährlichen Krankheit. Dieses Ereignis gab die Hauptbeziehung. Zum Grunde der Fabel lag die Mythe, dass Dädalus auf Eingebung der Minerva lebende Statüen verfertigt habe. Nach der feyerlichen Overtura — (die aber vom 4ten bis 10ten Takt im Klavieraus-

Jünglingen und Knaben" verstummen mussten. (Das behauptet Athenäus von seinen Griechen nicht allein, sondern alle andere alte Völker behaupten von sich dasselbe. Aber weit würden wir doch nicht gekommen sein, wenn es immer hübsch geblieben wäre wie sonst. — Ich möchte wohl wissen, ob der Herr Verfasser die Bajaderen gehört und gesehen hat? Die Musik muss hier ganz im weiten Sinne genommen werden, mit Tanz, Wort und Festlichkeit verknüpft, nicht in unserm Sinne.) Welcher unter den Lokonen ein Lied des Tyrtäus am besten sang, erhielt das beste Stück Braten (Athenäus XIV. 29). — Der Verfasser ist ein Vertheidiger der Wunderwirkungen der alten Musik (S. 30). — In Athen war durch *Solon's* Gesetze den Aeltern die Bildung ihrer Kinder in Musik zur Pflicht gemacht, wenn sie auf Dankbarkeit der Kinder gesetzliche Ansprüche machen wollten, Den Sklaven war Erlernung der Musik nicht erlaubt. Auch hier wurde die dorische Musik für die zweckmässigste gehalten. Der Verfasser rühmt: „Die schönen und kräftigen Stimmen wohlgebildeter und wohlgeübter Jünglinge und Männer erschütterten durch die Grossartigkeit und mächtige Erhabenheit der von ihnen gesungenen Chöre die Gemüther des versammelten Athenervolks." Erzählt auch Xenophon in den Memorabilien (III. 3. 12), die feierlichen Chöre der athenäensischen Jünglinge hätten sich bei den pythischen Spielen vorzüglich durch Schönheit und Wohlklang der Stimmen ausgezeichnet, so ist einmal nicht immer, nicht für eine allgemeine Annahme giltig, und dann doch nur so weit, als es die Alten eben verstanden. Hier liegt aber der Knoten der Untersuchung, der in diesem Buche natürlich nicht aufgelöst werden kann. Wollte man endlich einmal die langwierigen, immer nur übertrieben gläubigen oder ungläubigen Untersuchungen über das wahre Wesen der altgriechischen Musik glücklich zu Stand und Wesen bringen, so müssten sich zuvor die der griechischen Sprache vorzüglich mächtigen und in Lesung der Manuskripte erfahrenen Rektoren und Professoren der hohen Schulen und Akademieen die Mühe geben, alle Ueberbleibsel derer, die über altgriechische Musik bis mehrere Jahrhunderte nach Christi Geburt geschrieben haben, genau zu vergleichen und mit kritischem Fleisse die Lesarten zu berichtigen, damit Sicherheit in die Quellen käme. Dann erst liesse sich von einem sowohl der Sprachen mächtigen als in der Kunst der Töne wohlgeübten Gelehrten etwas Tüchtiges und Haltbareres erwarten, was uns eine immer noch fühlbare Lücke im echten Bildungsgange der Musik ausfüllen würde. So lange nicht an die Revision der Manuskripte Hand gelegt wird, so lange müssen auch selbst die sorgfältigsten Darstellungen dieses Gegenstandes in manchen wichtigen Punkten noch zweifelhaft bleiben. Das Erste und Nothwendigste wären also neue kritische Ausgaben der hinterlassenen altgriechischer Schriftsteller über die Tonkunst. Den Erzählungen mancher Philosophen und Geschichtschreiber des griechischen Alterthums, die nur nach ihrem Gefühl berichten, ist durchaus nicht zu trauen; es kann aus ihren Aussprüchen nichts bewiesen werden, um so weniger, je stolzer die Griechen auf ihre Allgemeinbildung sind und je öfter sie auch das mit glänzenden Farben malen, was in der Wirklichkeit sich ganz anders ausnahm. — Wir unterschreiben daher die begeisterten Beschreibungen des Herrn Verfassers über die hohen Harmonieen der Stimmen und die erhabenen Klänge ihrer Instrumente keineswegs, finden hingegen, dass sie sich recht angenehm und unterhaltend lesen, wofür sie geschrieben sind. Ueber die Hauptfeste der Athener, *Panathenäen* und *Dionysien*, geben wir weg, da der Herr Verfasser selbst sie für kurze Andeutungen eines schon früher Bekannten hinstellt. — S. 40 „die übrigen Staaten Griechenlands." „Auch hier war Musik die Trägerin der Lust, des Ernstes, der Erhebung, des weihtönenden Ruhmes der Götter oder Helden." Auch die *Arginer* hatten auf jede Abweichung von der alten, edlen und einfachen Musik eine Strafe gesetzt (Plutarch. Op. mor. et philos. Vol. X. p. 694 ed. Reiske). — S. 47 bis 103 werden die Ansichten der griechischen Philosophen darüber in folgender Reihe dargestellt: Pythagoras. — Sokrates und Plato. — Aristoteles. — Plutarch. — Diogenes. — Antisthenes. — Zeno. — Epikur. — Sextus Empiricus. — Der Verfasser leitet diesen grössern Abschnitt seiner Unterhaltungsschrift mit den Worten ein, die wir als Probe seiner Darstellungsweise setzen: „Nachdem wir die Wirkung und Würde der Musik besonders in den zwei grössten und blühendsten Staaten des griechischen Alterthums kennen gelernt haben, wollen wir nun auch die Ansichten einzelner berühmter Denker dieses hochgebildeten Volkes hören. Die Weisen in dem Mutterlande der schönsten und vollendetsten Weisheit richteten die Schärfe ihres Geistes nicht allein auf den Ursprung und die Gestaltung des Weltalls, auf die Gesetze des menschlichen Denkens und Erkennens, und auf das Endziel alles menschlichen Strebens und Handelns, sondern auch das, was durch Reiz und Schönheit das menschliche Gemüth entzückt, was in der Erhabenheit und Seligkeit der Gefühle das Dasein und Walten einer Gottheit im Geiste des Sterblichen mehr in wonnevoller Ahnung *empfinden*, als in langen Kettenreihen von Schlüssen und Beweisen *erkennen* lässt, forderte die Edelsten unter ihnen zu tiefer Forschung *auf*. Der Schönheit und der Kunst, der Schönheit heiligen Priesterin auf Erden, huldigten Pythagoras, Plato und Aristoteles mit gleicher Ehrfurcht und Denkkraft, wie der Wahrheit und Weisheit. Denn auch in dem Schönen ist Wahrheit, und das vollkommen Wahre und Schöne ist das Gute und die Tugend. Wenn daher ihr Geist, ermüdet oder betrübt von den Irrfahrten nach dem Wesen der Dinge und nach dem goldenen Vliesse der Wahrheit, in die Stille des Gemüthes zurückkehrte, da beglückten die Freuden über die Pracht und Herrlichkeit der Natur, oder über die schönen Schöpfungen der Poesie und Musik. Sie dichteten, sangen und spielten selbst, oder sie ergötzten sich an Anderer kunstvoller Dichtung in Wort und Ton u. s. f." Es entstand ihnen die Frage: „Welches die Gesetze und Bedingungen seien, nach denen ihre Seelen mit so wunderbarer Kraft gerührt und erschüttert würden.". — Ueber Pythagoras und seine Schüler, deren ganzes Leben „gleichsam eine einzige

Andacht" genannt wird, haben wir weiter nichts zu bemerken, als etwa, dass ihm die Erziehung für das Edle und Schöne (und Musik stellte er an die Spitze) den ersten Rang, für Gerechtigkeit den zweiten und für das Nützliche den dritten Rang einnahm (Jambl. V. 15). Wollten die Pythagoräer erwachende Leidenschaft besänftigen, spielten sie die Lyra mit oder ohne Gesang. Damit begann und endete ihr Tagwerk nach dem Vorbilde ihres Meisters, der Pausa des Thales und die schönsten Stellen aus dem Homer und Hesiod sang. Ein höchst Bezeichnendes, wie der Verfasser über diese und ähnliche Gegenstände empfindet, ist folgende Stelle, die wir nicht unberührt lassen wollen: „Mit einer aussprechlichen und unbegreiflichen Göttlichkeit," heisst es zum Schlusse über den Pythagoras, „erzählt die Sage, schärfte er sein Gehör und versenkte seinen Geist in die erhabenen Symphonieen des Weltgebäudes, indem er allein jene herrlichen Harmonieen der Weltsphären, die auf Erden unter den Sterblichen nichts an Kraft, an Fülle und Lieblichkeit übertreffen kann, zu vernehmen und zu verstehen im Stande war. Von dieser himmlischen Musik, durch dieselbe gleichsam genährt und im Geiste wohl geordnet, suchte er seinen Schülern durch Nachahmung vermittelst der Instrumente und menschlichen Stimme so viel als möglich entsprechende Bilder darzubieten, während er selbst aus der ursprünglichen Quelle des harmonischen Weltalls die reinen und ächten Muster der göttlichen Musik zu schöpfen allein Kraft und höhere Weihe des Geistes besass. Die Seele des Pythagoras oder das innere Leben desselben war gleichsam der Widerhall der Harmonieen der Sphären und des Weltalls." — Sokrates schätzte und liebte die Musik erst im spätesten Alter und machte sein Unrecht durch desto innigere Anerkennung wieder gut (ob dies nicht eine Erklärung gibt für die Liebe Plato's, mit welcher er die Würde der Musik in blühender Rede besingt?). — Fasste Plato die Kunst und ihre Wirkungen mit lebhafter Fantasie auf, so that es Aristoteles mehr mit dem Verstande. Beide hingegen halten den ethischpolitischen Standpunkt fest. Ihm schien die Musik schon damals zu einem blossen Mittel des Vergnügens geworden zu sein, was dennoch nicht zu vernachlässigen wäre. Sie gehört daher auch ihm zum Jugendunterricht, denn Erholung nach anstrengenden Arbeiten ist Bedürfniss. — Zu seiner Zeit trennte sich Saitenspiel und Dichtkunst, mit jenem zum Gesange, immer mehr. Aristonicus aus Argos soll zuerst diese Trennung versucht und bald Nachfolger gefunden haben (Athenäus XIV. 42). Davon leitet er die Entnervung der Musik und den Verlust ihrer ethischen Wirkung her. In Bestimmung des Werthes der Instrumentalmusik (ohne Gesang und Wort) schwankt Aristoteles. — Das Flötenspiel und alle grosse Fertigkeit erfordernde Instrumente (z. B. Barbiton) soll vom Jugendunterricht ausgeschlossen sein. — Der belesene Plutarch, der seinen Stoff meist aus der Blüthezeit der griechischen Literatur schöpfte, bringt nichts Neues und neigt sich mit seinen Ansichten über Musik am meisten zum Plato hin. Auch er nennt die Musik seiner Zeit eine gebrechliche, geschwätzige, wimmernde und klimperade (wir haben schon oft gesagt, dass wir aus alten Zeiten, welche von Musik schreiben, Loblieder der alten Musik und Klagen über die jedesmal gegenwärtige hinzustellen könnten —).

So weit die Zeugnisse für Werth und Würde der Musik. S. 85 folgen nun die Zweifler und Leugner (wenigstens einige) vom Diogenes bis zum Sextus Empiricus. Seit durch Alexanders Züge orientalische Ueppigkeit nach Griechenland gekommen war, versank die Kunst. Vorzüglich sind die Zyniker, Epikureer, Stoiker und Skeptiker Gegner der Musik. Ja es gab Manche (z. B. Antisthenes), welche das Leichtsinnige und Unsittliche vieler Musiker der Musik selbst zur Last legten. Man findet Sätze, wie: „je grösser der Künstler, desto schlechter der Mensch." — Vorurtheil und Einbildung seien die Begünstiger der Musik. Nur Ergötzung, nicht Veredlung sei ihr zuzuschreiben, welches Letzte der Dichtkunst (auch mit Unterschied) angehöre. Ausgelassenheit, Ausschweifung, Berauschung u. s. w. wird ihr vorgeworfen. Sextus sucht sogar zu beweisen, dass es eigentlich keinen Laut und keinen Ton noch Rhythmus gebe (eben so ergötzlich heraus es sich beweisen, dass es eigentlich keinen Sextus gebe). Dagegen ist nichts zu sagen. Wir schreiben blos, statt Hegel's Aussprüche über Musik, noch ein Wörtchen Luther's hin: „Fromm, fröhlich und lustig muss Herz und Muth sein, wo gesungen werden soll; wo aber ein faul, unwillig Herz ist, kann gar nichts oder nichts Gutes gesungen werden."

Von S. 104 an bis zum Ende gibt der Herr Verfasser vermischte Zusätze, die eben so unterhaltend sind, als das Geschilderte, was keinen Anspruch auf Belehrung über wesentliche Gegenstände der Tonkunst macht, sondern zum Zweck hat, „gebildeten Freunden der Tonkunst durch die anziehendsten Erzählungen und Meinungen des griechischen Alterthumes über Musik und ihre Wirkungen auf Geist und Gemüth der Menschen, namentlich über ihre Wichtigkeit für die Erziehung der Jugend und des Volkes eine angenehme Belehrung zu gewähren." Und diesen Zweck wird die Schrift für Viele erreichen.

G. W. Fink.

Fréd. Kalkbrenner

XXV grandes Etudes de Style et de Perfectionnement pour le Piano composées pour servir de Complément à la Méthode de Piano. — Oeuv. 143. Cah. I et II. Leipzig, chez Fr. Kistner. Preis jedes Heftes: 1 Thlr. 12 Gr.

Wie oft wir über Etüden von Clementi und Cramer an bis auf die neuesten, darin sehr fruchtbaren und überaus glücklichen Zeiten im Allgemeinen und Besondern ausführlich verhandelt haben, kann Keinem unserer verehrten Leser entgangen sein. Namentlich sind es Etüden aller Art für das Pianoforte, an denen wir einen ausserordentlichen Schatz besitzen, der noch immer durch recht und werthvoll neue Spenden bedeutend vermehrt wird. Es dürfte daher schwerlich irgend einen wichti-

gen Punkt gehen, der in dieser Angelegenheit nicht schon zur Sprache gekommen wäre. Auch über Kalkbrenner's frühere Etüden ist zu wohlverdientem Ruhme derselben gesprochen worden. Sind auch jetzt die Spielweisen gar manche geworden, die alle ihre eigenthümlichen Uebungen erfordern, so möchte es doch immerhin für jede dieser Spielweisen, folglich für jeden Spieler, der auch nicht unter die Meister des ersten Ranges gehört, sehr wünschenswerth bleiben, wenn Kalkbrenner's höchst bestimmte, saubere, runde und vollkommen abgeglättete Art eines netten, zierlichen und durchaus gleichmässig gesandten Vortrags zum Grunde gelegt würde. Kalkbrenner's technische Vollendung muss von jedem Umsichtigen als musterhaft anerkannt werden. Er ist ein Meister der guten Schule des Klavierspiels. Und so lange diese noch etwas gilt, so lange wird auch dieses Meisters Methode etwas gelten. Sein Lehrbuch hat so inhaltvolle Seiten, die für sich allein, werden sie befolgt, ganze Schulen ersetzen und tüchtige Spieler bilden. So verhält es sich auch mit seinen zur Schule gehörigen Etüden. Wenn uns nun hier in diesen 25 neuen Etüden eine Ergänzung seiner Pianofortesschule angeboten wird, durch welche das Pianofortespiel vervollkommnet und der Vortrag vollendet werden soll, so wird Jeder, der auch auf dem Wege zur Meisterschaft ist, so wie jeder tüchtige Lehrmeister schon von selbst ohne weitere Anregung begierig sein, zu erfahren, was er in diesen zwei schön ausgestatteten Heften zum Gewinne der Kunst erhält. Wir haben sie alle gehört und können aus voller Ueberzeugung versichern, dass unter allen keine einzige ist, die nicht etwas Schönes und Nothwendiges bezweckte und zur Erreichung des Zieles führte. Dabei sind die meisten, wenn auch nicht immer zu Erfindung neu, gute Musikstücke, welche durch die Art der Zusammenstellung neue Mittel darbieten, die Finger zu stärken. War sie vollkommen studirt, muss wesentlichen Nutzen davon haben.

C. G. Reissiger

Deuxième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. Oeuv. 137. Leipzig, ou Bureau de Musique de C. F. Peters. Prix 1 Thlr. 20 Gr.

Ueber die drei letzten Trios dieses geschätzten Komponisten haben wir ausführlich erst vor Kurzem S. 701 d. Bl. gesprochen, worauf wir im Allgemeinen verweisen. Dieses neue zweithe Trio gehört zu seinen schönsten. Gleich dem erste Satz, All. moderato (*M. M.* ♩ = 138), ¾, F dur, ist nicht zur brillant, sondern auch edel gehalten. Harmonisches und Rhythmisches ist gediegen. Blos etwas zu viel Unisone wird Mancher mit uns im Triosatze hin und wieder verringert wünschen, was auch im Andantino (♪ = 80), ⅔, B dur, besonders des Violoncells mit dem Pianoforte sich einmischt. Es ist also absichtliche Haltung der ersten Sätze, folglich, keiner Regel zuwider, Geschmacksache, die durchaus frei ist und bleibt. Das Ganze spricht durch seinen angenehmen Karakter, ruhigen Fluss und durch gelinde Haltung ergötzlich an. Das Scherzo (𝅗𝅥 = 88), All. molto, ¾, Des dur, wirkt vortrefflich, und der Schlusssatz, All. molto passionato (♩ = 144), ⅔, in F moll eröffnend und von S. 17 bis fast 25 darin verbarrend, von da an sich in F dur wendend und S. 27 der Klavierstimme so schliessend, ist höchst brillant, gediegen und sehr feurig. Wir hörten es gut vortragen und haben dies Werk den Freunden des Komponisten bestens zu empfehlen.

Second Trio brillant pour Piano, Violon et Violoncelle — par Franz. Hünten. Oeuv. 91. Mayence, chez les fils de B. Schott. Prix 2 Fl.

Dass Herr Franz Hünten sehr viele Liebhaber zählt, deren Geschmack er geschickt zu befriedigen weiss, welche sich daher auch gern an seinen weder schwer aufzufassenden noch darzustellenden Sätzen erfreuen, ist eben so bekannt, als den Musikkundigen die Komposizionsweise des Mannes bekannt ist, über welche wir auch zu verschiedenen Zeiten unsere Meinung, wie über populäre Musik überhaupt ausgesprochen und nichts Nothwendiges mehr hinzuzusetzen haben. Jede Stufe der Bildung braucht ihre Unterhaltungen; benutzt man sie und weiss man die darauf sich Befindenden von einer zur andern zu heben, so ist der Vortheil klar. Der erste Satz, All., ⅔, D moll, der zweite, Andante molto moderato, ⅔, B dur, und der dritte, Allegretto con fuoco, ⅔, D moll, für Spieler, die so viel Fingerfertigkeit erlangt haben, als zu den grösseren Leistungen des Komponisten gehört. Allen denen, die zu Herrn Hünten's ersten Trio Unterhaltung fanden, wird auch das neue zusagen und sich ihnen nützlich machen. Sie werden daher von selbst und mit Recht darauf achten. Klage und redliche Lehrer wissen von solchen Werken Vortheil und selbst für die Kunst zu ziehen.

Orchester- und Konzert-Werke.

Ouverture de l'Opéra: I. Montecchi ed i Capuleti (Romeo und Julia) à grand Orchestre composée par V. Bellini. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 2 Thlr. 8 Gr.

Bei der allgemeinen Bekanntschaft dieses Werkes haben wir vom Besten dieser Ausgabe in Auflegestimmen nur zu versichern, dass die vortrefflich gestochen und gedruckt worden ist, was sie den Orchestervorstehern doppelt empfiehlt.

Introduction et Variations sur un thème de Franz. Schubert pour la Clarinette avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte composées par Ferdinand David. Oeuv. 8. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix av. Orchestre: 1 Thlr. 12 Gr.; av. Pianoforte: 20 Gr.

Es werden nicht eben viele Konzertstücke für die Klarinette veröffentlicht. Bravourbläser dieses Instruments haben daher um so sorgfältiger Erscheinungen der Art

zu berücksichtigen, je mehr auf einen Aufmerksamkeit erregenden Eingang und auf ein allgemein beliebtes Grundthema gesehen worden ist, das zu Variazionen sich gut eignet, nicht minder für das Instrument selbst. Alles dies ist hier der Fall. Es ist daher natürlich, dass sie von Solobläsern, die diese Ausgabe bereits kennen, sehr gern theils zur Uebung, theils zu öffentlichen Vorträgen benutzt werden. Die Variazionen sind dem Instrumente völlig angemessen und gefallen, was bei solchen Werken immerhin die Hauptsache bleibt. Auf das überall beliebte Thema des Schubert'schen Sehnsuchtswalzers sind im guten Wechsel drei Veränderungen gebaut worden, von denen die zweite und dritte verschiedentlich erweitert worden ist. Das Orchester besteht ausser den Streichinstrumenten aus einer Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Pauken. Die Klavierbegleitung, nicht schwer auszuführen, macht das gefällige Stück auch für Unterhaltungen in Privatzirkeln und zu häuslich vorbereitenden Uebungen sehr zweckmässig.

Variations sur un Air Stirien pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte — par *Th. Täglichsbeck*. Oeuv. 12. Leipzig, chez Jul. Wunder. Prix av. acc. d'Orchestre: 1 Thlr. 12 Gr.; av. acc. du Quatuor: 18 Gr.; du Pianoforte: 16 Gr.

Nach einer kurzen Introdukzion des Orchesters, anspruchlos und mit dem Thema völlig übereinstimmend, werden auf ein hübsches Tanzthema in ⅔-Takt fünf glänzende Variazionen gegeben, womit ein gewandter Violinist sich zeigen und vielen Konzertvereinen sich angenehm machen kann. Wir sahen nur die Ausgabe mit der leichten Pianofortebegleitung. Zur Uebung und zu häuslichen Unterhaltungen eignen sich diese Veränderungen ebenfalls recht gut.

Introduction, Adagio et Rondeau brillant pour le Violon avec accomp. d'Orchestre, ou de Quatuor, ou de Pianoforte — par *Ferd. David*. Oeuv. 7. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock.

Auf ein kurzes Tutti Allegretto con fuoco, ⅔, H moll, tritt die Principalstimme mit einem bravourmässig verzierten Rezitativ ein, das vom Orchester geschickt begleitet wird. Das Adagio leitet in E dur, ⅔, und bringt zu nachahmender Begleitung eine schöne Kantilene, der geschmackvolle Verzierung nicht fehlt. Das Rondo, Allegretto con spirito, ⅔, H moll, ist wirklich brillant im mannichfach harmonischen und rhythmischen Wechsel, von der Begleitung gut unterstützt. Gegen den Schluss wendet es sich in H dur, geht aber zuletzt in Doppelgriffen und glänzenden Passagen in H moll zurück. Es ist für gute Violinspieler und wird ihnen bei gehörigem Vortrag Erfolg bringen.

Nachrichten.

Berlin, den 12. November. Der Oktober hat musikarm begonnen und eben so geendet. Am 3. und 4. [illegible] fand resp. Nachmittags um 4 Uhr und Vormittags das, von dem Herrn MD. *Schärtlich* mit vieler Mühe und Aufopferung veranstaltete, Gesangfest des *Märkischen Gesang-Vereins* in der Garnisonkirche zu Potsdam statt. Ausser zwei Motetten von Bernhard Klein, einer Hymne von A. Neidhart, einem Psalm von A. W. Bach u. s. w. ist auch das Oratorium für Männerstimmen von C. Löwe: „Die eherne Schlange" zur Aufführung gelangt, ohne besonders nachhaltigen Eindruck zu bewirken. Mehr haben die vorzüglich ausgeführten liturgischen Chöre angesprochen. Da die Witterung am ersten Festtage ungünstig war, und überdies eine Konkurrenz mit dem Abendkonzerte des Sängers *Eicke* in Berlin statt fand, so ist die Theilnahme an diesem Gesangfeste geringer, als früher gewesen. Auch waren die erwarteten Solosänger zum Theil ausgeblieben. — Die von der königl. Akademie der Künste am 10. v. M. veranstaltete musikalische Aufführung war durch die Zusammenstellung von älteren Meisterwerken und den Arbeiten dreier Eleven sehr interessant. Die *geistliche* Musik bestand 1) in der 6stimmigen Motette a Capella von A. Palästrina: „Tu es Petrus," von Mitgliedern der Singakademie ausgeführt; 2) einer gründlich und wirksam von dem Eleven E. D. Wagner für fünf Solo- und fünf Chorstimmen mit Orchesterbegleitung gesetzten Motette, deren Schlusssuge mit zwei Subjekten sich besonders auszeichnete; 3) Stücke aus einer canonischen Messe (a Capella) von dem Eleven *A. Stahlknecht* folgten, und zeigten gelungenes Streben nach guten Vorbildern alter Schule; 4) eine schöne Altarie mit Chor aus Naumann's Oratorium David et Jonathe wahrhaft durch edle Einfachheit und anmuthige Melodie. Die *Kammermusik* wurde durch einen Konzertsatz für zwei Klaviere von Joh. Seb. Bach, von den Eleven *O. Thiesen* und *F. Möhring* exakt vorgetragen, repräsentirt. Ein, ziemlich in Berlioz'scher Weise, nicht ohne Erfindung, nur exzentrisch geführter, sehr stark instrumentirter Sinfoniesatz in Form einer dramatischen Szene von A. Stahlknecht folgte, und ein Theil eines Violinkonzerts von Viotti, von dem Eleven *Adolph Hering* mit Feuer und dem Styl gemäss ausgeführt, schloss diese Abtheilung. Die *dramatische* Musik bestand aus einer Szene der französischen Oper Alceste von Quinault und Lully, welche ihres Alters wegen zwar historisch merkwürdig, in den Klagechören auch ausdrucksvoll, doch gegen Gluck's darauf basirte seelenvollere Tondichtung zu trocken und einfach instrumentirt, nur ein interessantes Dokument aus der Kindheitsperiode der Oper war. Eine Szene aus der Oper Orestes vom Dr. C. Reinbeck gedichtet, theilweise recht gelungen in Musik gesetzt vom Eleven *Julius Weiss*, folgte. Schöne Melodie enthielt besonders die Kavatine des Pylades, wie auch der Karakter im Gesange der Klytemnestra gut aufgefasst war. Das schöne Terzett mit sich anschliessendem dramatisch grossartigen Chor aus Mozart's Idomeneo: „Qual nuovo terrore" und der Schlussszene des zweiten Akts: „Corriamo, fuggiamo" machte den erhebendsten Eindruck und schloss die sinnig geordnete Aufführung auf das Würdigste. Der praktische Nutzen,

welchen dieser akademische Kompositionsunterricht seit 1834 geleistet hat, bewährte sich auch durch diese öffentliche Kunstproduktion auf das Erfreulichste.

Am 12. Oktober hatte der teutsche Improvisator Dr. *Langenschwarz* auch hier im Saale des königl. Schauspielhauses ein sogenanntes akademisches Konzert veranstaltet, das sehr zahlreich besucht war. In demselben liess sich Mad. *Langenschwarz-Huttini* mit der grossen Szene der Rezia aus Oberon und in einem Duett von Rossini mit Herrn Böttticher hören. Die Stimme der Sängerin ist mehr Mezzosopran, in der Tiefe besonders vollklingend, die Ausbildung des Vortrages indess noch nicht vollendet. Dr. Langenschwarz fand mit seinen improvisirten Gedichten, theils auf gegebene Endreime, theils auf ernste und komische, von der Mehrzahl der Zuhörer gewählte Themata, ungetheilten Beifall, den ihm die Kritik jedoch theilweise versagt hat. — Sehr erfreulich war den hiesigen Musikfreunden die längere Anwesenheit des berühmten Violinisten, Konzertmeister *Karl Müller* aus Braunschweig, welcher vereint mit der ausgezeichneten Pianistin *Klara Wieck* sich am 23. Oktober im königl. Opernhause hören liess, und am 31. ein eigenes Konzert im Saale des königl. Schauspielhauses veranstaltete, worüber das Nähere am Schlusse dieses Berichts. Im Theater trug Herr KM. Müller ein sehr schweres, grosses Konzert von Lipinski (in D dur und H moll) mit trefflichem Ton, grosser Präzision und Fertigkeit in Doppelgriffen, gebundenen und abgestossenen Passagen, Trillern, vorzüglich schön insbesondere das elegische Adagio vor. Dass Herr Müller eben so vollendeter Konzertspieler, als im Quartettvortrage ausgezeichnet ist, zeigte der höchst solide Virtuos auch in der modernen, nicht minder schweren Fantasie für die Violine von Ernst, worin auch die Kunstmittel der Paganini'schen Spielart, z. B. Flageolet u. s. w. mit Geschmack angewandt wurden. Ueberhaupt weiss Herr Müller sich den Styl und Geist jeder Komposition anzueignen, und bewährt hierin den denkenden, fleissigen und vielseitigen Künstler.

Dem. *Klara Wieck* ist bei uns von ihrem früheren Hiersein noch in vortheilhaftem Andenken. Solovorträge auf dem Pianoforte im grossen Raume der Operubühne, ohne Begleitung des Orchesters, sind zwar immer weniger wirksam, dennoch effektuirte das kunstmässige, rapide und höchst fertige Spiel der Pianistin im Vortrage von Variazionen auf ein Thema aus Donizetti's „Liebestrank" von A. Henselt und der Caprice, Op. 15, von Thalberg, welche ungemeine Kraftausdauer und Sicherheit im Treffen und in den weiten Sprüngen erforderi. Die Virtuosin, deren gleichmässiger, elastischer Anschlag besonders zu loben ist, bezwang alle Schwierigkeiten glücklich, wenn gleich Thalberg selbst noch grössere Kraft geltend machte.

Wir wenden uns nun zu den *Opernvorstellungen* beider Bühnen. Im königl. Theater machte die am 6. Oktober angesetzte *hundertste* Vorstellung von Spontini's „Vestalin" (wobei jedoch zwei Reprisen dieser Oper nicht gerechnet sind, welche in des Komponisten Abwesenheit statt fanden) Epoche. Der berühmte Tondichter wurde durch Gedichte, Blumenkränze und Hervorruf geehrt, auch Fräul. v. Passmann als Julia und die herzogl. Anhalt-Dessauische Hofsängerin Dem. *Hagedorn* als Obervestalin durch Ehrenbezeichnungen und Beifall ausgezeichnet, welchen auch Herr Eichberger als Licinius und Herr Böttiger als Oberpriester erhielt. Die ganze Vorstellung gelang trefflich. Die „Vestalin" ist hier zum ersten Male, in dem damals noch stattfindenden Karneval, am 18. Januar 1811 unter B. A. Weber's umsichtiger und energischer Leitung zur Aufführung gelangt. Die Julia sang damals Dem. Schmalz, Eunicke den Licinius, Gern den Oberpriester, Mad. Lanz (Schwester der Schick) die Obervestalin. Späterhin war die Besetzung durch die Damen Schulz, Milder und unsern unersetzlichen Bader noch ausgezeichneter.

Es ist hier die passendste Gelegenheit, zu erwähnen, wie sich der Herr GMD. Spontini seit seiner Rückkehr eifrig bemüht hat, den alten Glanz der königl. Oper durch eine reiche Auswahl *würdiger* Werke wieder herzustellen, um nicht dem Zeitgeschmack zu vorherrschend zu huldigen. Die von Herrn Spontini zur Wiederaufnahme auf das Repertoir vorgeschlagenen, älteren Opern sind: Das unterbrochene Opferfest von Winter, Euryanthe von K. M. v. Weber, Armide und Alceste von Gluck, die Abenceragen von Cherubini, Olimpia, Nurmahal, Agnes von Hohenstaufen, Alcidor und Cortez von Spontini, Axur von Salieri, Titus von Mozart, Faust und Jessonda von Spohr u. s. w. Welchen Erfolg diese Vorschläge haben werden, bleibt zu erwarten. Don Juan, die Vestalin, Oberon, Figaro's Hochzeit, die Stumme von Portici und Alceste sind bereits mit lebhafter Theilnahme zur Darstellung gelangt. Leider störte aber die Abwesenheit der Dem. Löwe (auf vier Wochen Urlaub in Breslau), der Herren Mantius und Zschiesche sehr das Operarepertoir des verwichenen Monats. Herr *Cremolini* wiederholte seine Gastrollen als „Fröhlich" und Cantarelli im „Zweikampf" und sang (oder spielte vielmehr) noch den Grafen Almaviva in Rossini's „Barbier von Sevilla" lebendig und gewandt, mit Anstand. Dem. Hedwig Schulze sang die Adalgisa in Bellini's Norma zum Theil recht ausdrucksvoll, oft nur zu stark und nicht leicht beweglich genug, da ihr klangvolles Stimmorgan mehr für den Ausdruck starker Affekte, als zarter Kindlichkeit geeignet ist. In Oberon und der Stummen sang Dem. Löwe vor ihrer Abreise noch die Rezia und Prinzessin mit vielem Beifall. Als Susanne in „Figaro's Hochzeit" ist diese Künstlerin indess am ausgezeichnetesten, nur leider nicht musikalisch sicher genug in den Ensemble's. Dem. Schulze singt die Partie der Gräfin, wie Herr Böttticher den Grafen durchaus lobenswerth. Als Alceste bewährte Fräul. v. Passmann auf's Neue ihren Beruf zur würdigen Ausführung Gluck'scher Tonschöpfungen. Admet genügte nur theilweise. Die Rolle des Oberpriesters ist dagegen ganz für die in der Höhe sonore Bassstimme des Herrn Böttticher geeignet, der zugleich den Thanatos und Herr Blume den Herkules kräftig sang. Die Chöre wie das Orchester beeiferten sich, das Meisterwerk würdig auszuführen. — In Bellini's „Capuleti und Montecchi" gab Dem. Hagedorn als

Gastrolle den Romeo in Gesang und Spiel mit gutem Erfolg, indem sie eine umfangreiche Mezzosopran- und Altstimme, reine Intonazion, ziemliche Volubilität und besonders gutes Portament mit lebendig ausdrucksvollem Vortrage verbindet. — Neu gegeben wurde eine ältere kleine Operette von Nicolo Isouard „Le Rendezvous bourgeois," von C. Blum unter dem Titel: „Das Stelldichein," oder: „Alle fürchten sich" frei bearbeitet. Durch vorzügliche Besetzung und lebendige Darstellung gehebt das, mit leicht melodischer Musik (in altem Geschmack) versehene Singspiel, das sich der Posse nähert, allgemein. Eigentlich würde es aber als Lustspiel noch besser wirken, da die eingewebten Gesänge nur die Handlung aufhalten und ganz entbehrlich sind. — *Raphael Tombolini*, der letzte Sänger der früheren italienischen Oper zur Zeit Friedrich II., 1785 angestellt und seit 1817 pensionirt, Zeitgenosse der Mara, Marchetti-Fantozzi, Schmalz (die noch lebt), Schick, eines Concialini, L. Fischer u. s. w., ist am 27. v. M. zu Charlottenburg, wo er ein Häuschen besass, nach längerer Kränklichkeit, 73 Jahr alt, mit Tode abgegangen. Als Musico zeichnete Tombolini sich durch eine klangvoll schöne Alt- und Mezzosopranstimme aus. In den Opern von Graun, Reichardt und Righini wurden ihm gewöhnlich die Liebhaber- und Heldenrollen nach damaliger Sitte zu Theil.

Das *Königsstädtische Theater* gab zur Feier des Geburtsfestes des Kronprinzen von Preussen neu: „Marino Faliero," eine der gewöhnlichen Dutzendopern von Donizetti, melodisch und dankbar für die vier Hauptgesangspartieen: Marino Faliero (Herr v. Baier, dessen sonore Bassstimme sehr wirksam ist), Helene (Dem. Ehnes, ein schwacher, jedoch angenehmer, nur noch nicht völlig ausgebildeter Sopran), Fernando (Dem. Hähnel, voll edeln Ausdrucks), und Israel Bertucci (Herr Oberhoffer, ein ganz vorzüglicher Baritonist, der an die Stelle des Herrn Eicke engagirt ist). In der Musik zeichnen sich aus Fernando's Sortita, eine melodische Kavatine im ersten Akt, Fernando's grosse Szene im zweiten Akt und einige Ensemble's. Auf die Dauer wird sich indess diese Oper, der vorzüglichen Ausführung ungeachtet, schwerlich erhalten können.

Am 29. v. M. fand das *erste Abonnement-Konzert* des J. Schneider'schen Gesanginstituts im Saale des Englischen Hauses statt. Es kam darin zur Aufführung: 1) der 24. Psalm von Friedrich Schneider, 2) Regina Coeli von Caldara (a Capella), 3) der Sturm von J. Haydn, durch die Orchesterbegleitung überaus wirksam, 4) Psalmodie von Andreas Romberg (a Capella), 5) der 113. Psalm von Hasse, und 6) der 62. Psalm von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, eben so harmonisch reich, als durch die Instrumentazion anziehend. Für die Ausbildung im Vortrage ernster Gesänge alter und neuerer Komponisten können diese Musikaufführungen nur von Nutzen sein. — Das am 31. Oktober von Dem. *Klara Wieck* und dem Herrn KM. *Karl Müller* veranstaltete Konzert war sehr zahlreich besucht und so gehaltvoll, wie es selten die Virtuosenkonzerte sind. Der, durch vorzügliche Technik, Geschmack und Solidität ausgezeichnete Violinist liess uns das originelle Adagio und Rondo des grossen Violinkonzerts von Beethoven hören, trug demnächst ein Duo für Pianoforte und Violine von Osborne und Beriot mit Dem. Wieck ohne Begleitung (beide im Ensemble trefflich), und zuletzt mit dem Herrn KM. Zimmermann (dessen Quartettzyklus auch am 11. d. M. wieder beginnt) sehr effektvolle, glanzende Variazionen von Kalliwoda für zwei Violinen vor, worin beide Künstler gleich Vorzügliches leisteten. Die höchst kunstfertige Pianistin Dem. Wieck trug ein interessantes, schön instrumentirtes Capriccio mit Orchesterbegleitung von F. Mendelssohn-Bartholdy, ganz im Geist und der eigenen, feurigen Vortragsweise des Komponisten, und zuletzt die bekannte Fantasie von Thalberg auf Rossini'sche Motive der Oper Moses so energisch und prazis vor, dass Dem. Wieck nur wegen des nicht Stimmung haltenden und im Ton zu stumpfen Pianoforte's dem berühmten Meister an Kraft- und Tonfülle etwas nachzustehen schien. — Auch die übrigen Musikstücke waren wohl gewählt. Die stets anziehend wirkende Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" mit ihrem Elfengesäusel und romantischen Zauberduft eröffnete das Konzert. Die Gesänge bestanden aus einem Duett von Sacchini aus Oedip zu Colonos, von Fräul. v. Fassmann und Herrn Botticher, und einem Liede von Beethoven „der Wachtelschlag" von ersterer Sängerin, mit dem Pianoforte von Dem. Wieck begleitet, vorgetragen. Herr KM. Müller und Dem. Wieck sind gleich nach dem Konzert von hier nach Stettin abgereist, kehren jedoch hierher zurück. — Noch ist zu erwähnen, dass die *Potsdamer Liedertafel* sich am 20. v. M. hier mit der *Berliner Liedertafel* im Saale des Englischen Hauses zu einem gemeinschaftlichen Festmahl vereinigt hatte, wobei natürlich der Männergesang der Hauptzweck war, wie die nähere, gegenseitige Bekanntschaft der Mitglieder.

Das Sekularfest der *Einführung der Reformation* in den Marken und Berlin wurde am 1. November Abends durch Posaunenklang von den Kirchthürmen (der Choräle: „Eine feste Burg ist unser Gott" und „Nun danket alle Gott"), am 2. d. durch feierliche Musik bei den Festzügen, dem Gottesdienst und Abends durch die vorzügliche Aufführung des Oratoriums „der Messias" von Händel, durch die Singakademie der königl. Kapelle, in der erleuchteten, gedrängt vollen Garnisonkirche, zum Besten eines zu stiftenden Stipendiums für Theologen, von Seiten der Tonkunst würdig gefeiert. Ein eigenes Zusammentreffen war es, dass am 1., 2. und 3. d. M. auch die hiesige katholische Kirche die Festtage Aller Heiligen, Aller Seelen und der Kirchenweihe durch Aufführung musikalischer Messen und des Requiems von Mozart feierte. — Das Tänzerpaar *Taglioni* ist aus Newyork wieder angekommen und tritt im Ballet „Der Seeräuber" auf.

Dresden, den 24. Oktober. Die neue komische Oper „Der Brauer von Preston" ging heut zum ersten Mal in Szene. Es ist ein sehr mittelmässiges Produkt, und der Text gränzt vor lauter Unwahrscheinlichkeit beinah an Albernheit. Die bekannte Fundgrube des Scher-

zes, Verwechslung durch Aehnlichkeit zweier Zwillingsbrüder, die so oft schon die glücklichste Ausbeute gab, ist hier sehr oberflächlich benutzt, und die Möglichkeit, dass zwei Brüder, wovon der eine Brauer, der andere Offizier ist, durch ihre Aehnlichkeit verwechselt werden, wird hier alle Augenblicke aufgehoben, indem der Brauer, wie seine Geliebte in der ersten Arie sagt, ein Polirer ist, sich, in die Uniform gesteckt, um seinen Bruder, der wegen angeblicher Desertion erschossen werden soll, zu retten, höchst unmännlich und kindisch benimmt und dennoch sowohl von den Offizieren seines Regiments als von dem Generaladjutanten des Königs, dem er die einfältigsten Antworten gibt, für ihren Kameraden und einen braven Offizier gehalten wird. So wenig sich das Militär für diese Karrikatur zu bedanken hat, so wenig motivirt ist es, dass Robinson gerade Brauer ist, und weil dies Handwerk nicht, wie etwa der Jäger, Fischer oder Bergmann einen gewissen Karakter hat, so ist auch hier im Text nichts Karakteristisches zu finden. Klempner, Seifensieder und dergleichen könnten dieselben Gemeinplätze vorbringen. Der fluchende Sergeant Toby ist hundertmal dagewesen, und der fluchenden und tabakrauchenden Marketenderin haben wir auch keinen Geschmack abgewinnen können. Was die Musik betrifft, so geht es den französischen Komponisten jetzt gerade so wie den Italienern. Alles will Rossini sein und ahmt diesen aufs Ungeschickteste und Einförmigste nach. So will in Frankreich jeder Komponist Auber sein, ohne Auber's Talent und Imagination zu haben. Die Musik zum treuen Schäfer war weit besser, wenn schon auch nicht bedeutend. Die vom Brauer von Preston ist trocken, bizarr ohne originell zu sein, und höchst arm an nur etwas angenehmen Melodieen. Würde sie schlecht besetzt, so würde sie kein Mensch mehr als einmal hören wollen. Hier wird sie durch das treffliche Spiel der Madame Schubert und der Herren Tichatschek und Räder gehalten, so wie einige gute Witze das Lachen erregten. Weder die Ouverture noch eigentlich die Musik wurde beklatscht, sondern der Beifall galt nur den hier genannten drei Personen, und in der That hatten ihn auch diese nur verdient, denn das Werk ist an Text und Musik völlig gehaltlos. Von gezierteter, gedachter, karakteristischer Musik ist hier gar nicht die Rede. Sagt man uns darauf, das solle es auch gar nicht sein, so erwidern wir: „desto schlimmer!“ Mit solchen französischen Lappalien wird der schon verderbte Geschmack immer mehr verdorben. Wir wollen gar nicht an Mozart erinnern, der auch im Komischen (z. B. Zauberflöte, Figaro) gehaltreich war, aber es fehlt uns nicht an guten teutschen Kompositionen von Marschner, Reissiger u. s., die Reiz der Melodie mit Gehalt verbinden. Am wenigsten sollten Hoftheater solchen französischen Plunder geben. Sie sind es allein, die den so sehr gesunkenen Geschmack noch retten können, weil sie nicht blos für die Kasse zu spekuliren brauchen und etwas für das Beste der Kunst thun können. Und gewiss, es würde sich auch pekuniär lohnen.

Den 30. Oktober. Die Stumme von Portici. Ich erwähne diese unzähligemal früher gegebene Oper, die jetzt lange gerubt hat, nur, um die ganz vortreffliche Nüancirung der Chöre zu rühmen. Selten wird man auf einem Theater ein solches herrliches Piano mit so kräftigem Forte hören. Ein Verdienst, das dem wackern Chordirektor Fischer unbestreitbar gebührt. So brav Herr Tichatschek den Masaniello gibt, so denken doch diejenigen, die ihn von Herrn Babnigg so ausgezeichnet schön gehört haben, mit dankbarer Erinnerung an ihn zurück.

K. B. von Militz.

Paris. Im Palais von St. Cloud, wo der König der Franzosen am 31. Oktober ankam, hat eine musikalische Soirée Statt gefunden, wobei die Herren *Chopin* und *Moscheles* sich vor der königlichen Familie hören liessen, welche so viel Vergnügen an den glänzenden Talenten dieser Herren gefunden hat, dass alle höchste und hohe Anwesenden bis Mitternacht zuhörten. Erst trugen beide Künstler jeder seine eigenen Kompositionen vor, dann spielten sie zusammen die vierhändige Sonate von Moscheles, deren Andantino die Königin noch einmal verlangte. Zuletzt improvisirten beide Virtuosen, Chopin auf ein Thema aus la Folle, Moscheles über mehrere Motive aus Don Juan. Der König, die Königin, die Prinzessin Adelaide, der Herzog von Orleans haben ihnen mehrmals lebhaften Beifall gespendet. (Journal des Debats. 3. November.)

Sommerstagione und Anfang der Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand. Im Teatro Re debütirte Dem. Carolina Steyer in Coppola's Nina pazza per amore. Schöne Person, hübscher starker Mezzosopran, in allem übrigen der Kunst hoffnungsvoll, erwarben ihr vielen, und um so ehrenvollern Beifall, als sie einen Vergleich mit der Spech, für welche die Titelrolle ursprünglich komponirt wurde, auszuhalten hatte. Der aus Spanien zurückgekehrte Tenor Arrigoli hat Einiges in der Aktion gewonnen. Der Buffo Visanetti geht mit, und der Bassist Carcano geht nicht vorwärts. Die Nina wechselte mit der Beatrice di Tenda ab, von welcher bereits im vorigen Bericht die Rede war.

Auf dem entlegenen Teatro Carcano gab man Ricci's armselige Orlanella di Ginevra. Die Protagonistin Lacinio ist hübsch, hat eine schöne geläufige Stimme und ziemliche Bühnenkenntniss, aber keine gute Aussprache. Dem Tenor Giovannini passte die Rolle nicht an. Der Musichetto (dim. von Musico, Kastrat, jetzt Weiber in Männerrollen), Teresa Gabrini Rossi mit beschränkter Altstimme und noch Anfängerin, der Buffo Rivarola und Bassist Colla nichts besonders, unvollständiges und meist aus Dilettanten zusammengesetztes Orchester, viele anwesende Sänger klatschten häufig — und das ist hier zu Lande in der Profession Sitte — Nichtsänger zischen zuweilen, die Musik gefällt gar nicht, die Hitze, die

Entfernung des Theaters — auch ein Paar Vorstellungen macht die Orfanella Banquerott.

In der diesjährigen Revue et Gazette Musicale de Paris, No. 42, vom 25. August, heisst es auf der letzten Seite unter der Rubrik *Chronique étrangère. Milan* unter andern: „Mademoiselle Agnèse Schebest, jeune, belle et brillante cantatrice, vient de debuter à Milan au Théatre-Re avec le plus grand succès par le rôle de Romeo. Venise possédera Mademoiselle Schebest le carneval prochain etc.“ *Leider* muss hier beiden Nachrichten widersprochen werden. Die Sache verhält sich kurz so. Dem. Schebest, eine in Teutschland vortheilhaft bekannte Sängerin, die sich einige Zeit, wahrscheinlich zur Vervollkommnung ihrer Kunst, hier in Mailand aufhielt, liess sich am 29. Juli im Theater Re, bei Gelegenheit der Benefizvorstellung der Prima Donna Damond (ebenfalls einer Teutschen), in der Cavatina aus Bellini's Capuleti „Se Romeo t'uccise un figlio“ und im Duett „Si fuggire“ hören. Man nahm sie zwar bei ihrem Erscheinen auf der Bühne mit Wohlwollen auf, allein nach ihrem Gesange wurden Zeichen der Missbilligung laut, und die Schebest, die noch in einem andern Duette mitwirken sollte, liess sich beim Publikum entschuldigen, dass sie, plötzlich von einer Unpässlichkeit befallen, nicht mehr auftreten könne; diese Nachricht wurde von mehrern Zuhörern, vermuthlich von nicht feiner Erziehung, sehr stark applaudirt.

Der Maestro *Alberto Mazzucato* ist anstatt des verstorbenen Herrn *Mauri* zum Gesanglehrer der Mädchen am hiesigen Konservatorium ernannt worden.

Am 13. Juli starb plötzlich am Schlagflusse auf seinem nahe von hier gelegenen Landgute der von hier gebürtige ehemalige Buffo *Giuseppe Corbetta*, von dem gerade voriges Jahr in diesen Blättern, S. 358, die Rede war. Er mag ein Fünfziger gewesen sein, und während Rossini's letztem langen Aufenthalt allhier sah man beide lustige Brüder oft mit einander auf den Promenaden.

Paris. Sehr wohl gethan. Unser Impresario hat uns in der Sommersaison mit dem unnützen Geräusch der heutigen Opera Seria verschont. Zwei ältere Opere buffe: Donizetti's Olivo e Pasquale und Rossini's Matilde di Shabran ergötzten die Zuhörer von der Hälfte Juli bis Anfangs September. Vier in der Profession gut bewanderte Virtuosi, als da sind: die Elisa Vernbet mit schöner ziemlich geläufiger Stimme und gutem Gesange; der Tenor Angelo Tommasi, welcher, ohne sich wie Andere nach einer Semestrallehre des musikalischen Abc Primo Assoluto zu nennen, stufenweis in seiner Kunst fortschritt; der Buffo Pietro Rota, und der Bassist Giuseppe Poggiali mit tüchtiger Stimme; der hinzugekommene junge Buffo Lipparini-Negri in der Matilde erhalten stets die Geschäfte des Impresario im besten Wohlstande, *ergo* ....

Bergamo. Cartagenova ist ein guter, aber kein so vortrefflicher Bassist als gewisse Journale weiss machen wollen. Auf der hiesigen Messe kam er ganz ermüdet von Padua an, wo er in der neuen Oper des Maestro Nini (s. Padova) wahrscheinlich sehr laut hatte singen müssen. Mit ihm, mit der Prima Donna Moltini und dem Tenor Lonati gab man Donizetti's Parisini mit ungünstigem Erfolge. Cartagenova fiel ganz durch, die Moltini ein Drittel, Herrn Lonati's angenehme Stimme war die glücklichste von allen, er erhielt sich in der Gunst des Publikums. Man liess den Bassisten Salvatore De Natale kommen, aber die Sachen gingen nicht besser: das Theater ward geschlossen. Mit der damaligen Oper No. 1, der Gemma di Vergy del signor maestro cavaliere Donizetti, worin der Bassist Alberti sang, hat sich das Blatt einigermassen gewendet; in dieser Oper gefielen mehrere Stücke, die drei Hauptsänger fanden oft Beifall und wurden auch oft auf die Szene gerufen.

Brescia. Die Nachfolgerin der verblichenen Norma, die Königin der heutigen italienischen Opern, Donizetti's Gemma di Vergy, und in ihr der Koloss Donzelli, die Sonne aller jetzt lebenden Tenore in Italien, erregten auf der diesjährigen Sommermesse einen fanatischen Fanatismus. Neben Donzelli erhielten sich im Kreise mehr oder weniger leuchtende Planeten, als: die Prima Donna Colleoni, die Comprimario Abbadia, der Bassist Balzar, die anstatt der Abbadia hinzugekommene Prima Donna De Alberti und der Tenor Jacobelli im nachher gegebenen Bravo von Mercadante, dessen Musik wenig behagte und dem von Mailand ausgegangenen Rufe gar nicht entsprach.

Donzelli wurde bereits engagirt: nach Rom für den Karneval 1840, vom 1. August 1840 bis 20. März 1841 für die Mailänder Scala, für den Frühling 1841 nach Forli, vom 1. Juli bis Ende November 1841 von Herrn Lanari für Sinigaglia, Lucca und Florenz.

Cremona. Auf der hiesigen Messe gab man am 18. August Donizetti's Marino Faliero, mit der trefflichen Forconi, mit dem ehemals sehr braven, nun fertigen Tenor Bonfigli (Lorenzo), und den beiden Bassisten Ferlotti und Guiddo. Succès d'estime. Am 13. September Mercadante's Elena di Feltre mit einem grossen Fiasco der Musik, die man monoton und allzugelehrt fand.

Vicenza. Herkömmlicherweise und wegen des Zulaufs so vieler Fremden zu den nahe von hier gelegenen berühmten Mineralquellen Recoaro's werden hier im Sommer grosse Opern und Ballets gegeben. Die engagirten Hauptsänger waren: die rühmlich bekannte Boccabadati, der mit schöner und starker Stimme begabte Tenor Fraschini, der Bassist Badiali und Buffo Catalano. Mercadante wurde eingeladen, seine Elena di Feltre in die Szene zu setzen. Aber das ganze Operafest wurde dadurch gestört, dass die arme Boccabadati auf einmal erkrankte, weswegen man einstweilen mit Donizetti's Torquato Tasso in die Szene ging, worin kaum der Protagonist Badiali sammt dem Tenor etwas gefiel. Vor lauter Ungeduld gab man schon am 30. Juli mit der kaum hergestellten Boccabadati die Elena di Feltre, welche Oper, von einer konvalescirenden Prima Donna, einem Anfänger-Tenor u. s. w. vorgetragen, einen grossen Furore machte; im Taumel der Gegenwart des Maestro wusste man nicht, ob die Musik der Elena schön oder langweilig sei, weswegen man ihn oft beklatschte und hervorrief, ebenso die Sänger. Aber die arme Prima Donna bekam einen Rückfall und die Elena passirte einstweilen, bis die glücklicherweise in Mailand anwesende

Signora Rozzi hierher kam, und am 17. August mit der ursprünglich für sie komponirten Elena abermals in die Szene ging. Bei nunmehriger erfolgter Abreise des Maestro und ruhiger Anhörung dieser Oper fand man ihre Musik arm an Neuigkeiten und Schönheiten, und erkannte an der Rozzi eine einst gewesene grosse Sängerin, die sie auch häufig applaudirten. Donizetti's Roberto d'Evreux verunglückte hierauf mit der Tosi, und die Rozzi ersetzte diesen beklagenswerthen Ausgang mit der Norma.

Bassano. Mit dem Dampfwagen gingen hier drei Donizetti'sche Opern in zehn Tagen über die Bühne. Am 10. September gab man Marino Faliero mit einem Furore, den 17. dito Lucrezia Borgia mit einem Fiasco, den 21. dito die Parisina mit einem Fanatismo. In ersterer sangen die Barozzi und die Herren Bozzetti, Ronconi (Sebastiano), Nulli; in der zweiten die Damen Schieroni und Tassini und die Herren De Gattis und Nulli; in der dritten wie in Marino Faliero, Nulli ausgenommen.

Padova. Nach der bereits im vorigen Berichte angezeigten verunglückten Elena di Feltre von Mercadante gab man am 29. Juni den Otello mit einer ganz ausserordentlich bescheidenen Aufnahme, was beinahe so viel klingt als Fiaschino. Der Protagonist Verger, ein Professore consumato, schon in seiner Jugend kein hitziger Akteur, ist jetzt in seinen vorgerückten Jahren, man möchte sagen, ein etwas kalter Sänger; um der leidigen Mode zu huldigen, lässt er auch zuweilen seine Stimme allzulaut werden, die delikaten Ohren Unannehmlichkeit verursacht. Die viel versprechende Boldrini (Desdemona) war in ihrer Rolle ziemlich befangen, und konnte also ihren Stimmenschatz nicht immer vortheilhaft entwickeln. Der Bassist Rebussini und Tenor Coffi (Jago und Rodrigo) machten diese Rollen lobenswerth. Ersterer hat eine gute Schule, Letzterer eine angenehme Stimme, aber das Ganze war kein schönes Ganze, und der Applaus daher nur theilweis. Bei alldem wurde die Boldrini bei dieser Gelegenheit mit einer hübschen Ode in sechs Strofen beehrt, wovon hier eine folgt:

> Io ti odivo, Emilio, e ai cuima
> La tua voce mi accendea,
> E un accento di quell' angelo
> Che mi ha in cura mio credea,
> Un accordo che alla vita
> Mi chiamasse del goder,
> E la nostra val comita
> Seminasse di piacer.

Ausser dieser Italienerin hatte unser Theater, wie bekannt, die Engländerin Kemble, zu welcher noch die teutsche Prima Donna Goldberg hinzukam. Mit beiden letztern, und den Herren Verger und Cartagenova wurde also die in der verflossenen Stagione schon erwähnte neue Oper *La Marescialla d'Ancre* vom Herrn Maestro *Nini* am 23. Juli, bei aller längst bekannten Musik, mit starkem Beifall gegeben, der natürlicherweise in der Folge abnahm. Die Kemble (Titelrolle) distonirte, Unpässlichkeit halber, mehr als gewöhnlich, erregte aber Aufsehen mit einem sehr langen Triller. Die Goldberg trug die Palme davon, und wurde bereits für's hiesige Theater auch in der Herbststagione engagirt. Cartagenova und Verger, Beide etwas ermüdet, ersetzten mit ihrer Praxis und lauten, aber nicht mehr frischen Stimme das sonstige in Gesange mangelnde Schöne. — Die *Goldberg* vervollkommnet sich jetzt im Gesange bei dem berühmten *Velluti*, der sich gegenwärtig auch von hier zu Lodi aufhält.

Udine. Auf der heurigen S. Lorenzo-Messe hatten wir die zwei Prime Donne Schieroni und Barozzi, die zwei Tenore Guasco und Bozzetti, die beiden Bassisten Ronconi (Sebastiano) und Nulli, nebst den Schuldarsängern, und lauter Donizetti'sche Opern. Die Lucrezia Borgia mit der Schieroni und den Herren Guasco und Nulli machten den Anfang am 20. Juli, worauf die Parisina mit der Barozzi, dem Bozzetti und Ronconi, endlich den 10. August die Gemma di Vergy abermals mit der Schieroni, und den Herren Guasco und Nulli folgte. Erste und dritte Oper gefielen weit mehr als die zweite, die Schieroni mehr als die Barozzi, alle zusammen, Ronconi abgerechnet, gehören jedoch nicht zu den vorzüglichen, aber für kleinere Theater immer brauchbare Künstler. Im nahe von hier gelegenen

Spilimbergo betrat die Leopoldine Cocconi, eine Venezianerin, dieselbe, die auf der vorjährigen S. Lorenzo-Messe zu Udine an der Seite der Tacconi sang, zum ersten Mal als Prima Donna in Donizetti's Lucia di Lammermoor die Bühne, und erhielt starke Aufmunterung, weil sie als Anfängerin die Titelrolle über Erwartung für dieses Theater gut gab.

Triest (Aufsteiger, jetzt Teatro Mauroner). Der Impresario dieses dermalen stark besuchten Theaters, Herr Ermens, engagirte verwichenen Sommer die Prima Donna Mazza, den Buffo Lazio sammt seiner Tochter Amalia, den Tenor Bassi (Achille), die beiden Bassisten Linari-Bellini und Cappelli, und machte gute Geschäfte. In der ersten Woche begann man mit Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, Lazio's Steckenpferd. In der zweiten Woche gab man Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Amalia Lazio leidlich die Rolle gab, und alle übrigen zum Gelingen des Ganzen noch Kräften beitrugen. In der dritten Woche gab man Guecco's Prova di un' Opera seria, welche 40 Jahre alte Oper ebenfalls gefiel. Hierauf folgte die vierte Opera buffa, Ricci's Esposti, worin Herr Lazio und seine Tochter ihre Neapolitaner Loxzi zu sehr benutzten. Sodann der Nuovo Figaro, vom ausgedachten Maestro; darauf Donizetti's Furioso mit der Mazza und einem Triumf des Herrn Cappelli; zur siebenten Oper der Elisir d'amore mit der Lazio als keiner vortrefflichen Adina, eben so der Vater als Dulcamara; endlich zur achten Oper der Barbiere di Siviglia mit einem Quasi finis coronat opus (Mazza = Rosina, Bassi = Almaviva, Cappelli = Figaro, Lazio = Bartolo). Zuhörer waren bei all diesen Vorstellungen 2000 bis 3000, darunter die elegantesten Damen; die Kasse war reichlich, ebenso der Beifall.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 11. d. leitete der Musikverein *Euterpe* sein erstes Konzert dieses Winters unter der Direktion des Herrn Verbalat mit der Ouverture (Waverley) von

Berlioz ein. Sie ging gut, ist vortheilhafter gearbeitet als die zur Vehme und erhielt die Zustimmung eines Theiles der Hörer. Herr *Stürmer* sang eine Arie von Boieldieu und wurde, wie Herr *Gosebruch*, welcher sehr fertig ein Concertino von C. Heinemeier vortrug, von der zahlreichen Versammlung beifällig anerkannt. Mozart's Ouverture zu Figaro und Beethoven's C-moll-Sinfonie erfreuten Alle, wie immer. — Am 12. trat Dem. *Aug. Werner* zum zweiten Male auf unserer Bühne in der weissen Dame auf, sang das Terzett und ihre beiden Arien recht gut, wurde vom Publikum sehr freundlich aufgenommen und mit Herrn Schmidt, unserm beliebten und kunsterfahrenen Tenor, herausgerufen. — Unser *sechstes Abonnement-Konzert* unter Leitung des Herrn Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy liess uns zuerst die neue Sinfonie von *A. F. Lindblad* hören, die in No. 43 d. Bl. bereits vortheilhaft besprochen worden ist. Eine gelungene Ausführung derselben gehört nicht zu den leichten Aufgaben. Um so mehr haben wir die Pflicht auf uns, für so treffliche, in den Geist des Werkes eindringende und eigenthümlich genaue Darstellung unsern Dank auszusprechen. Dass ein in sich so abgeschlossenes Werk, das, unbekümmert um Alles, was gilt und Effekt macht, aus Liebe zur Wesenheit auf selbständigem Wege wandelt, in seiner anfangs fremdartigen Erscheinung nicht sogleich von Allen überschaut noch in's Gefühl aufgenommen werden kann, das für andere sinfonische Gestaltung an sich herrlicher Art erglüht, ist dergestalt im naturgemässen Gange der Dinge begründet, dass es ein Wunder wäre, wenn das vortreffich, aber eigen gearbeitete Werk auch bei solcher preiswürdigen Ausführung in allen Hörern gleichmässig hätte einwirken können. Je zusammenhängender und tiefer ein grösseres Ganze im Verhältniss zum Gewohnten nicht in übereinstimmender Weise gebaut ist, desto mehr muss sich wohl der Erfahrene selbst erst damit vertraut machen, was bei einmaligem, rasch vorwärts drängendem Hören kaum möglich ist. Jeder weiss, dass ganz tüchtige Beispiele der Art nicht zu den Seltenheiten gehören. Dennoch erhielt das schön exekutirte Werk den lauten Beifall eines guten Theiles der Versammlung, während Andere, vom Abweichenden und Eigenthümlichen überrascht und mehr zum Bedenken als zur lauten Aeusserung hingezogen, ihm Gehalt und geübte Durchführung zuzusprechen sich genöthigt sahen. Nicht immer ist das das Beste, was sogleich beim ersten Vortrage allgemein durchgreift. Uns selbst und Vielen gingen der erste Satz und das seltsam herrliche Scherzo lebhaft ein; weniger wollte das Andante, das meist in tiefgehaltenen Tönen still würdig erklingt, deutlich werden, was uns nicht auffällt, da es mit Bedacht im Schatten der Dämmerung sinnig einhergeht. Dagegen war den Meisten und vorzüglich den Tonkunsterfahrenen der Schlusssatz bei aller selbständigen Haltung keineswegs zu lang, fand vollen Eingang und lauten Antheil, wenn auch noch nicht allgemeinen, was bei so viel skandinavischer Originalität nach einmaligem Hören fast unmöglich genannt werden muss. Wir für unsern Theil finden die Sinfonie vortrefflich und danken den Wählern und den Ausführern für die tüchtige Darstellung dieser anziehenden Neuigkeit, die wir der Beachtung der Orchesterdirekzionen bestens empfehlen. Denn wir halten es für eine Ehre, ja selbst für eine höhere Verpflichtung solcher und ähnlicher Anstalten, das gediegene Neue in's Leben zu stellen, damit Liebe und Kraft für neue Schöpfungen sinfonischen Aufschwunges nicht ermatte und endlich entschlafe. — Dem. *Sophie Schloss*, unsere zweite diesjährige Sängerin, trug Bellini's „Lieto del dolce incarco" mit heller und kräftiger Stimme vor und erfreute sich der Theilnahme des Publikums, wie darauf Herr *Heinze* jun., Mitglied unsers Orchesters, welcher ein Concertino für die Klarinette von Reissiger zum Besten gab und gesteigerte Fertigkeit entwickelte. Die Ouverture zu Medea von Cherubini griff darauf zum Beginn des zweiten Theiles durch innere Gewalt und dieser entsprechenden Vortrag höchst wirksam durch, und der ganz besonders gelungene Gesang der Dem. Elisa Meerti aus Robert d'Evreux von Donizetti: „Duchessa, alle forvide preci" wurde zum Schlusse mit Applaus und Bravo der ergötzten Hörer begleitet. Beethoven's „Meeresstille und glückliche Fahrt" schloss würdig den anziehenden Abend.

Feuilleton.

Mad. *Pixyel* hat in Dresden Furore gemacht und ist mit Blumen und Kränzen überschüttet worden.

Der junge Pianist *Lacombe*, der vor mehreren Jahren eine Kunstreise durch Teutschland machte, hat seine musikalische Bildung im Pariser Konservatorium, unter der besondern Leitung des Professor Zimmermann, unserm Landsmanne, vollendet und wird bereits als ein Virtuos ersten Ranges gerühmt.

Der König der Franzosen hat Hoseboke ein kostbares Reisebesteck und Chopin einen prachtvollen Becher überreichen lassen, als Erkenntlichkeit für das Vergnügen, welches ihm beide Künstler vor Kurzem durch ihr Spiel in St. Cloud bereitet hatten.

Der Kronprinz von Hannover hat ein Werkchen herausgegeben: Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik.

Der Harfenvirtuos Bochsa und die Sängerin Mad. Bishop, die englischen Flüchtlinge (s. Feuill. S. 650), befinden sich in Kopenhagen, wo sie bereits mit vielem Beifalle Konzert gegeben haben.

Auber's Fassade ist auf dem Drurylanetheater in London gegeben worden: „eingerichtet für die englische Bühne," d. h. theilweise mit untergelegten schottischen und irländischen Melodieen; von Auber'scher Musik war nicht viel übrig geblieben. Natürlich sind die Pariser Dilettanten darüber auf's Höchste erzürnt.

Der älteste Gesangverein in London (Liedertafel) ist der Catch-Club, gestiftet im Jahr 1761 von acht Mitgliedern. Er wuchs schnell auf vierundzwanzig, und zählt jetzt siebundfünfzig Theilnehmer, sämmtlich aus den höchsten Klassen der Gesellschaft. — Beiläufig bemerken wir, dass das Wort *Liedertafel* (ebenso wie das Wort *Lied* selbst — s. Feuill. S. 364) in Frankreich Mode zu werden scheint.

Der berühmte Gesanglehrer Manuel Garcia (Vater und Lehrer der Malibran und Pauline Garcia) ist mit der Herausgabe einer vollständigen Gesangschule beschäftigt.

zuge etwas leer klingt, indem die, höchst wahrscheinlich fortgeführte Figur der Mittelstimmen, wie sie im dritten Takt angegeben ist, mit dem unentbehrlichen Bass und der eben so unentbehrlichen obern Melodie, nicht spielbar war; besser wäre es aber wohl gewesen, sie dennoch herzusetzen —) nach dieser Overtura erscheint Dädalus (Prinz Ludwig Ferdinand von Preussen) unter seinen Statüen, die umher in Gruppen stehen, und bessert hier und da an einigen; bey der Gruppe Aeskulaps und Higiea's verweilt er mit besonderm Interesse und bringt vor ihnen ein Dankopfer für die Wiederherstellung eines Geliebten. (Es versteht sich, dass wir dies alles so satzweise und platt, herzählen, damit es dem, der die Musik vor sich hat, desto leichter wird, die Beziehungen in dieser überall zu finden) Minerva, zufrieden mit des Bildners Kunsteifer, Religiosität und Theilnehmung am Wohl der bessern Menschen — Minerva (die regierende Königin von Preussen) erscheint selbst, und gewährt ihm seinen alten geheimen Wunsch, dass seinen Gebilden, denen nichts abgehet, als Leben, auch dies zu Theil werde. Eine Gruppe nach der andern erhält dies Geschenk und erhebt sich mit einer kurzen Pantomime, die ihrem historischen Charakter angemessen ist, und wo die treffliche und ganz charakteristische Musik — besonders bey den Gruppen: Aeskulap und Higiea, Theseus und Antiope, Jason und Medea, Bacchus und Ariadne, Orpheus und Euridice — viel beyträgt, die Bilder kenntlich zu machen. So erfreulich übrigens diese Figuren in ihrem Wechsel für das Auge seyn mögen; so erfreulich ist auch dieser Wechsel der Musik für das Ohr. Man versuche es, die Stücke anders auf einander folgen zu lassen, und man wird wirklich einen Mangel bemerken. — Welche Gruppen bey dieser oder jener Stelle belebt werden, ist beygedruckt. Wenn alle Statüen ihr Leben erhalten haben, gruppiren sie sich in einen Halbzirkel, in dessen Mitte Minerva und Dädalus verweilen; Minerva empfängt von ihnen ihren Dank; (S. 16 der Musik) nimmt ihre Bitte, mit Wohlgefallen auf die Aeusserungen ihres Glücks und ihrer Freude in einem heitern Tanz (Seite 16 folgg. der Musik) herabzusehen, nicht nur gnädig auf, sondern entäussert sich auch ihrer Gottheit, indem sie Schild und Stab abgiebt, um als Mutter sich an ihre frohen Kinder in ihrem Tanze schliessen zu können. Ein Marsch beschliesst, nach diesem Tanze, der in Form einer weit ausgeführten Quadrille geschrieben ist, das Ganze. Einige Klausen dieses Tanzes hätten von dem Komponisten interessantere Musik erhalten sollen; wenn es anders die Handlung nicht verlangte, hin und wieder von der Musik etwas aufzuopfern — worüber wir nicht urtheilen können, da wir die Details dieses Tanzes nicht wissen.

Wir haben dieser ersten Nummer der anzuzeigenden Rischen Kompositionen zu vielen Raum überlassen, und müssen bey den folgenden desto kürzer seyn. No. 2, die Kantate, ist ein vortreffliches Gelegenheitsstück, ganz so anspruchlos, leicht, gefällig, und doch bedeutend, als ein solches Stück immer seyn sollte. Die Gelegenheit, zu welcher sie verfasst wurde, und worauf die Worte der Gesänge anspielen, giebt der Titel an. Die Kantate Besteht aus einem Marsch zum Eingange, aus drey kurzen Chören, zwey Solos, und zwey russischen Tänzen. Einen besondern Reiz erhält das Stück durch diese Tänze, mit denen man der russisch-kaiserlichen Prinzessin eine Artigkeit sagen wollte. Mögen nun die Themata wirklich national und vom Komponisten nur freyer bearbeitet und künstlicher ausgeführt, oder mögen sie von ihm erfunden seyn: sie sind, besonders ist der erste, ganz originell und national. Dieser erste Tanz ist weit — hier auf vier ziemlich eng gedruckten Seiten — ausgeführt, und doch ganz, eine Art von Coda abgerechnet, aus folgendem seltsamen

Ankündigungen.

Bei **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Auber, D. F. E., Der Formes (Le Lac des Fées). Oper mit franz. und deutschem Texte im vollständigem Klavierauszug.
— — Ouverture de l'Opéra: le Lac des Fées à grand Orchestre.
Becker, Jul., Op. 21. Sechs dreistimmige Lieder für Alt (oder Mezzo-Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Pianoforte-Begleitung.
— — Op. 22. Idylle von Carl Beck für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.
Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur des thèmes favoris de la Fiancée d'Auber pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.
Blum, C., Op. 154. Zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt mit italienischem und deutschem Text und Begleitung des Pianoforte.
Burgmüller, F., 4 Airs de Ballet de l'Opéra: le Lac des Fées arr. pour le Piano. 2 Suites.
— — Oeuv. 54. 3 Divertissements sur des motifs favoris de Lucia di Lammermoor pour le Piano. Liv. 1 — 3.
Carcassi, M., Oeuv. 69. Mélange sur le Lac des Fées pour la Guitare.
Czerny, C., Oeuv. 370. Rondino brillant sur le Lac des Fées pour le Piano.
— — Oeuv. 371. Impromptu sur le Lac des Fées pour le Piano.
— — Oeuv. 372. Fantaisie ou Rondeau sur le Lac des Fées pour le Piano.
— — Oeuv. 373. Fantaisie brillante sur le Lac des Fées pour le Piano à 4 mains.
— — Oeuv. 374. Morceau de Salon sur le Lac des Fées pour le Piano.
Donizetti, G., Ouverture de Roberto Devereux à grand Orchestre.
Göthe, Op. 4. Vier Lieder für eine Singstimme, mit Pianoforte-Begleitung.
— — Op. 3. Allegro pour le Pianoforte.
Goetschy, J., Oeuv. 21. 2 Rondos faciles sur le Lac des Fées pour le Piano à 4 mains. Liv. 1. 2.
Gross, J. B., Neue theoretisch-praktische Violoncellschule mit französischem und deutschem Texte. Nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke.
Haake, Oeuv. 9. Fantaisie et Variations pour la Flûte avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano.
Halevy, F., Die Dreizehn (Les Treize). Oper mit franz. und deutschem Texte im vollständigen Klavierauszuge.
— — Dieselbe Oper für das Pianoforte allein.
Hummer, F. A., La Romanesca. Air favori, arrangé pour le Violoncelle.
Lecarpentier, A., Divertissement sur Guido et Ginèvra pour le Piano à 4 mains.
— — Divertissement sur le Lac des Fées pour Piano à 4 mains.
— — Divertissement sur les Treize pour Piano à 4 mains.
— — Bagatelle sur le Lac des Fées pour le Piano.
— — Musique. 4 Suites de Mélanges des Morceaux favoris sur les Treize arr. pour le Piano.
— — Bagatelle sur des motifs favoris du Pauvre Henri de Thomas pour le Piano.
Lee, S., Oeuv. 14. Divertissement sur le Lac des Fées pour le Violoncelle avec Piano.
Lipinski, C., Oeuv. 20. Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: I Puritani de Bellini pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano.
Liszt, F., Beethoven's Adelaide, für das Pianoforte übertragen.
Mozart, A. W., 41me Sinfonie en Partition.
Osborne, G. A., Oeuv. 25. Fantaisie sur le Lac des Fées pour le Piano.
Panofka, H., Oeuv. 24. Grand Morceau de Concert (Adagio sentimental, suivi d'un Bolero) pour le Violon avec acc. de l'Orchestre ou de Piano.
— — Oeuv. 25. Adagio appassionato pour le Violon.
— — Oeuv. 26. Capriccio pour le Violon.
Pilati, A., Mosaïque des Airs favoris de l'Opéra: Le Pauvre Henri de Thomas arr. pour le Piano.
— — Mosaïque sur des Airs favoris du Naufrage de la Méduse de A. Pilati et de Flotow arr. pour le Piano. Liv. 1 — 3.
Reissiger, C. G., Oeuv. 147. Sonate pour Piano et Violoncelle.
Rosenhain, J., Op. 23. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Schneider, Fr., Sechs altdeutsche Lieder für vier Männerstimmen ohne Begleitung. (13te Sammlung der Gesänge für Männerstimmen.)
Thomas, A., Der Blumenkorb (Le Panier fleuri). Oper mit franz. und deutschem Text, im vollständigem Klavierauszuge.
Wolff, E., Oeuv. 24. Grande Fantaisie brillante sur l'Opéra: le Lac des Fées pour le Piano.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens:

Adelaide,

Gedicht von Matthisson,

Musik von Beethoven,

für das Pianoforte allein übertragen

von

F. Liszt.

Leipzig, im November 1839.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in **Wien** ist neu erschienen und als Weihnachts- und Neujahrsgeschenk besonders zu empfehlen:

Album für das Pianoforte

von

Joseph Lanner.

Mit dem Portrait des Compositeurs.

Cartonnirt 2 Fl. 30 Kr. Conv.-M. — Die Prachtausgabe auf Velinpapier 4 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Am 20. December erscheint bei uns mit Eigenthumsrecht:

Thalberg, J., Gr. Nocturne pour Piano. Op. 33. 16 Gr.
Dotzauer, J. J. F., Tägliche Studien für Violoncellspieler. 2 Thlr.

Alle eingehenden Bestellungen werden an einem Tage gleichzeitig expedirt.

Hamburg und Leipzig.

Schuberth & Comp.

Eine ächte cremoneser Violine von Nicolo Amati ist um den festen Preis von 24 Louisd'or in Gold zu verkaufen, und das Nähere durch die Kümmel'sche Sortiments- Buch- und Musikhandlung in Halle a. d. S. zu erfahren.

Hierzu Beilage No. 7. Dreistimmiger Canon. Facsimile der Handschrift von L. Cherubini.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift von L. Cherubini.

Canone a 3 Voci di Soprano, o di Tenore

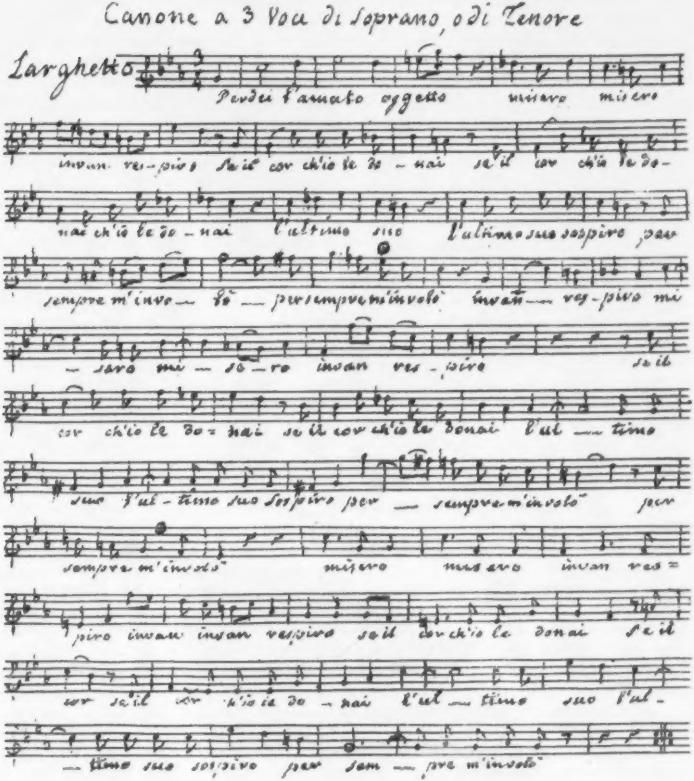

Accompagnamento ad libitum.

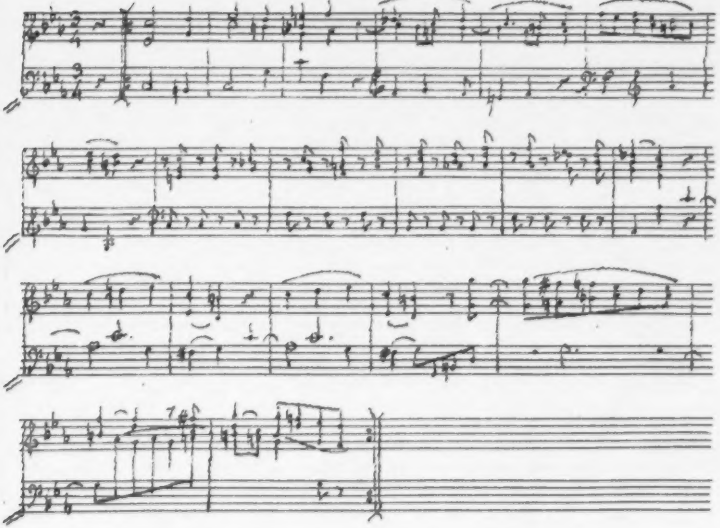

L. Cherubini

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten November. № 48. 1839.

Practische Orgelschule.

Enthaltend: Uebungen für Manual, Pedal, Choräle mit Zwischenspielen, Präludien, Postludien, fugirte Choräle und Choralvorspiele, Fugen und canonische Tonstücke von verschiedenen Meistern u. s. w. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage.

Handbuch der practischen Orgelschule von Frdr. Wilh. Schütze. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1840. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Diese neue, vermehrte und verbesserte Auflage ist der ersten so schnell gefolgt, dass der Antheil, den das Werk gefunden hat, augenscheinlich ist. In No. 39 des vorigen Jahrganges, also vor vierzehn Monaten, besprachen und empfahlen wir die erste Abtheilung der ersten Auflage dieser Schule und dieses Handbuches, worauf wir verweisen; desgleichen auf S. 202 des laufenden Jahrganges. Wir haben demnach, da sich besonders die Seminarien, für welche es hauptsächlich verfasst ist, dafür entschieden haben, nichts Nützlicheres zu thun, als übersichtlich den Gedankengang der Vorrede (28 Seiten) des Verfassers, worin Plan und Einrichtung des Ganzen auseinandergelegt wird, zum Bedenken in's Kurze zu fassen und mit einigen Bemerkungen zu versehen. Die Hauptpunkte sind: Eine Schule muss neben methodisch geordneten Elementarübungen zur Besiegung technischer Schwierigkeiten einen Schatz klassischer Kompositionen enthalten (diese sind mit Erlaubniss der rechtmässigen Verleger gegeben, wie aus unserem Frühergesagten bekannt). Kompositionen von einer Hand machen einseitig. Das Progressive in fortschreitender Schwierigkeit ist im ersten Theile *möglichst* bedacht. In der Sprache der Musik ist weniger das logische als das euphonische Element vorherrschend: aber auch sie bildet sich mit organischer Nothwendigkeit aus dem menschlichen Geiste heraus, weshalb die Entwickelung des Musiklebens gleichfalls organisch sein muss, also kein fragmentarisches Wissen, keine blos technische Fertigkeit. — Schon der Leseunterricht muss geistbildend sein, was viele Lehrer noch nicht verstehen. Es wird nun hier vorzüglich auf Seminaristen gesehen, deren Meiste noch wenig gebildet in die Anstalt treten. Mit dem Einfachsten muss darum begonnen werden. In der ersten Stunde wird der Schüler mit den Haupttheilen seines Instrumentes bekannt gemacht. Ueber das Registriren anfangs nur das Allernothwendigste, was bald abgethan ist, wie die Lehre von den Tonzeichen (nur nicht, wenn die Schüler nichts davon wissen). Da das rhythmische Gefühl bei den meisten Schülern stumpf ist, werden solche Uebungen erst singend getrieben. Es folgen die Tempowörter (man fährt also fort, in allen Schulen für besondere Instrumente noch Alles zu wiederholen). Dabei wird die Aufmerksamkeit *ausschliesslich* auf streng gemessene Zeitgrössen und genaue Akzentirung der Takttheile und Taktglieder gelenkt; dann eben so ausschliesslich auf Haltung des Körpers, der Hände, Finger u. s. w., wobei alle Fehler sorgsam zu bemerken sind, damit ein sauberes Spiel begründet werde. Auf diese Uebungen folgen vierstimmige Choräle, der Langsamkeit wegen, weil der Schüler Zeit hat, den Anschlag der Taste genau vorzubereiten, z. B. durch Fingerwechsel auf derselben Taste für gebundenes Spiel. Dabei ist der Ausdruck der Choräle, entweder der Freude oder der Traurigkeit, die erste Förderung der innern Musikbildung, wo Tonstärke und Bewegungsgrade wichtige äussere Bedingnisse sind, worauf hingewiesen wird. Sind so mehrere Choräle gut eingeübt, singt ein Theil der Schüler den Originaltext (meist) dazu, wobei singende und Spielende ausschliesslich auf den Ausdruck des Textes gelenkt werden. — Es kommt nun die Schule der Manieren, wobei auf sauberste Ausführung gesehen werden soll (Vorschläge, Schneller, Doppelschlag, Triller). — Dann zwei- und dreistimmige Tonstücke figurirter Art, wobei durch Rücksicht auf Taktart und Rhythmisches schon mehr Inneres zum Bewusstsein gebracht werden soll. Perioden, Sätze, Abschnitte kommen in Betracht (logische Pausen). Hauptmotive werden erwähnt, anfangs nicht zu tief eingehend. — Pedalübungen werden nun vorgenommen. — Auswendiglernen der Tonstücke wird empfohlen. Ob sie dadurch der Schüler tiefer in sein Inneres aufnimmt, ist noch die Frage. Unsere Erfahrung hat gelehrt, dass dies nur von einem und zwar von dem begünstigten Theile der Eleven jeder Art zu sagen ist. Dagegen bleibt der Gedächtnissvortheil Allen. In der dritten Hauptabtheilung des ersten Theiles werden Manual und Pedal bei figurirten Tonstücken das erste Mal verbunden. Immerfort wird auf Rhythmus, Motive und Ausdruck geschtet. Der Schüler soll die Tonsätze stückweis einüben, wozu am gehörigen Orte Fähnchen angebracht worden sind. Dadurch gewinnt der Schüler Einsicht in die Satzbildung, die in der Musik schwer zu bilden ist. Auf dieser Stufe soll nun *vorzugsweise* der logische Inhalt der Präludien,

Motive und *Gedanken*, zum Gegenstand der Betrachtung gemacht werden. Zu diesem Behufe wird S. 34 der Orgelschule eine kurze Tabelle verschiedener *Nachahmungen* geliefert. Man gewinnt dadurch die Ueberzeugung: ein Tonstück muss Hauptmotive und Gedanken haben, kann also nicht aus blosen Akkordzusammenstellungen hervorgehen. Bei jedem Präludium soll der Lernende auf den Eindruck merken, den es auf sein Gemüth macht, und ihn durch ein passendes Wort bezeichnen. Das Auswendiglernen wird fortgesetzt. Die Art, wie der Schüler in die geistige Betrachtung der Tonstücke geführt wird, soll das Handbuch lehren, soweit es auf Wissen ankommt, was allein auch noch nicht selig macht. Dahin will aber der Verfasser arbeiten, und so gibt er Andeutungen, „wie das Besprochene (also Verstandene) so recht in's Innere der Schüler (also in's Gefühl) hineingeprägt werden kann.“ Sie bestehen im Anhören eines Spielenden, wobei die Andern taktiren und auf den Ausdruck merken, beim zweiten Vortrage vielleicht eines andern Spielers auf Sätze und Abschnitte, beim dritten Spielen desselben Tonstücks auf Motive, die sie zum Spiel singen, jede der vier Stimmen, in welche die zuhörenden Schüler getheilt werden, für sich, so dass man recht lebhaft fühlt, in welcher Stimme das Motiv hier und dort aufgenommen wird. Die fähigern Schüler thun das bei öfter gehörten Stücken, ohne die Noten im Buche nachzulesen. Dadurch, meint der Verfasser, müssen die Schüler „ganz (?) innerlich werden.“ — Um die ästhetische Seite der musikalischen Bildung zu verfolgen, lässt der Verfasser, wo es leicht angeht, einen Theil eines Tonstücks anders spielen, als es dasteht, und dann die Aenderung mit dem Originale prüfend vergleichen. — Zuweilen soll auch das technische Spiel des Vortragenden von den Andern, die zuhören, beurtheilt werden. Der Lehrer selbst soll wahrhaft schöne Stellen der Tonstücke mit Worten als solche preisen, z. B.: „Diese Stelle ist doch schön, sehr schön!“ u. s. w. — In den Choralvorspielen ist meist eins von Rink und eins von Fischer zu demselben Chorale gegeben, damit beide verglichen werden nach Ausdruck und Ausarbeitung. Der Verfasser hat es hier, wie er selbst sagt, darauf angelegt, dass die Schüler eine hohe Meinung von den Pflichten bekommen sollen, die ihnen als künftigen Organisten obliegen. Er nennt diese Abtheilung das Herz der Orgelschule. Aehnlich geht es dann mit Fugen und Kanons. — Immer muss der praktische Unterricht dem theoretischen vorangehen. — Endlich kann man ausgelernte Tonstücke transponiren lassen, zunächst in die Ober- oder Unter-Sekunde. — Man lasse über Motive eines Präludiums ein anderes bilden, nachdem sie theoretischen Unterricht genossen haben. — Der erste Theil der Schule erzielt eine möglichst grosse technische Fertigkeit, der zweite Theil mehr und vorzugsweise geistige Interessen. Daher sind im andern Theile viele Nummern leichter zu spielen, als im ersten, in welchem aber auch die schwerern von weniger Fähigen ohne Nachtheil für's Ganze übersprungen werden können.

Dies sind die Hauptgegenstände und Behandlungsarten, deren Wesen nun Jeder leicht selbst prüfen und mit seinen eigenen Ansichten vergleichen kann. — Um nun den Seminaristen den Ankauf zu erleichtern, ist jede solide Buchhandlung ermächtigt, bei 25 bestellten Exemplaren jedes für 1 Thlr. 20 Gr., und bei 50 für 1 Thlr. 16 Gr. abzulassen.

G. W. Fink.

Kirche.

Offertorium. Ave Maria für vier Singstimmen und Orgel von Joseph Franz Wolf. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 8 gGr.

Der kurze Gesang ist einfach, kirchlich und gut gehalten, geht anfangs ganz allein für sich, so dass die Orgel nur kurze Zwischenspiele gleich einfacher und getragener Art bringt; dann begleitet sie den Gesang bald mit dem blosem Grundbasse, bald die untern Stimmen, bald alle vier verstärkend, welches Letzte am Seltensten vorkommt. Das Ganze ist leicht ausführbar und an seinem Orte wirksam. Herr Wolf, Musikdirektor und Domorganist in Breslau, ist in diesen Blättern bereits als einer unserer geschicktesten und tüchtigen Kirchenkomponisten nach Verdienst gewürdigt worden. Das Werkchen ist in Partitur und Auflegestimmen gedruckt.

Hymnus von C. Schöne für Männerstimmen (Soloquartett und zwei Chöre) komponirt von *C. G. Müller.* Op. 18. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 1 Thlr.

Die Ausgabe ist in Auflegestimmen ohne Partitur. Um die letzte zu erhalten, haben wir uns viele Mühe gegeben und die längst beabsichtigte Anzeige deshalb verschoben aus guter Meinung für die Sache. Da aber die geschriebene Partitur sich bisher verlegt hält, schreiten wir zur Anzeige, der wir mindestens mehrfachen Nachrichten zufolge beifügen können, dass dieser Hymnus eines von uns öfter besprochenen Komponisten an allen Orten, wo er bei Gelegenheit grosser Männergesangfeste zur Aufführung kam, mit Beifall aufgenommen worden ist. Der Text fängt an: „Unendlicher! Allbeliger! Herrlicher Gott! Dir ertönen die Stimmen frohlockender Geister“ u. s. w.

Neuer Kirchenkomponist.

Hymnus „Domine talium fac regem“ — ab auctore *Davide Koning.* Op. 1. Bonn, bei N. Simrock.

Der Verfasser dieser Erstlingskomposition, insofern wir auf die Herausgabe sehen, nicht auf die Arbeit, welcher natürlich viele vorausgegangen sind, ist der Sohn eines begüterten Kaufmanns in Rotterdam, der sich mit voller Zustimmung seines kunstliebenden Vaters aus innerer Lust der Musik widmete. Von mehrern geschickten Männern und namentlich von dem dortigen Musikdirektor Herrn C. Mühlenfeldt praktisch und theoretisch unterrichtet, kam er im Herbste 1834, 14½ Jahr alt, nach Frankfurt a. M. in das Haus des berühmten Aloys Schmitt (von welchem nächstens eine neue Messe anz-

gegeben werden wird), wo er bis 1837 blieb, auch nach achtmonatlichem Aufenthalt in seiner Vaterstadt wieder auf ein Jahr zu seinem Lehrer Al. Schmitt sich begab. Einige Ouvertüren seiner Arbeit wurden im Vaterlande des jungen Mannes und in Frankfurt a. M. freundlich aufgenommen; nicht minder glücklichen Erfolg hatte diese Kirchenkomposizion in der Vaterstadt des Verfassers, und seine neueste Ouverture in Hmoll erhielt von dem Verein zur Beförderung der Tonkunst in Holland die Prämie und wird auf Kosten des tüchtig fördernden Vereins gedruckt. Ferner hatte der junge Mann das Glück, vom russischen Grossfürsten Alexander bei seiner Durchreise für einige von ihm komponirte Militärmusiken mit einem werthvollen Diamantring beehrt zu werden. Diesen Winter wird Herr D. Koning in Paris zubringen, um den besten Aufführungen beizuwohnen und überhaupt das dortige Musikwesen genau kennen zu lernen.

Nach diesem biografischen Umriss wenden wir uns zur Komposizion, die in Partitur gedruckt worden ist, welcher unten ein Klavierauszug beigegeben wurde. Das Instrumentale besteht aus dem Streichquartett, 2 Flöten, 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Die Instrumentazion ist durchaus einfach und nur verstärkend. Das Ganze zerfällt in zwei Sätze, in ein lang gehaltenes Adagio, ¾, D dur, in der Dominante schliessend, und in ein All. moderato, ⁴⁄₄, D dur, worzu noch 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken treten. Der erste Satz geht bis zur 26. Seite (mit), ist melodiös und eingänglich, in Harmonisirung noch nicht so voll, abgerundet und vollendet, wie es ein meisterlicher Kirchenstyl erheischt, was aber auch solcher aufwärts strebenden Jugend noch nicht eigen sein kann. Die beiden Solostimmen, Sopran und Tenor, die dem vierstimmigen Chore zugesellt worden sind, unterscheiden sich vom Chore nicht allenthalben deutlich genug; das lange Verweilen auf Nebentonarten entfernt das Gefühl mehr, als gut ist, von der Haupttonart, und die Betonung des lateinischen Textes braucht zuweilen grössere Sicherheit, z. B. in „Domine — regem nostrum — vocaverimus —" eine Gewöhnung, die mehreren jungen holländischen Komponisten eigen ist. Wahrscheinlich kommt dergleichen von Cherubini's Vorbilde. — Die Fuge des zweiten Satzes ist bereits recht gewandt, das andere Mal in der Verkürzung bis auf S. 36 durchgeführt, worauf das Adagio in sechs Takten das Ganze einfach kirchlich unterbricht, um in doppelt schnelleren Stimmeneintritten Führer und Gefährten wechseln zu lassen. Der junge talentvolle Mann ist demnach sehr beachtenswerth und ist bei so viel Anlage, Fleiss und Liebe viel von ihm zu hoffen.

Alter Kirchenkomponist.

Bei Weitem die allerwenigsten unserer geehrten Leser werden auch nur den Namen des Komponisten, von welchem hier die Rede ist, gehört haben. Unser fleissiger Gerber führt ihn weder in seinem alten noch neuen Lexikon der Tonkünstler an, und das neuere Universallexikon der Tonkunst in Stuttgart erwähnt ihn eben so wenig; und Herr F. J. Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens weiss er von ihm? Und so tritt denn *Nicolas Gomółka* (Gomólki) wie ein neuer Siebenschläfer aus der Nacht der Vergessenheit hervor und bringt Kunde vom Kunstleben entschwundener Zeiten aus Gegenden, die uns bisher geschwiegen hatten.

Die Bibliothek der Akademie zu Krakau besitzt ein Exemplar eines Werkes, das den Titel führt: Melodieen für das polnische Psalmbuch in Musik gesetzt von Nic. Gomółka. Gedruckt von Lazarus 1580. Es finden sich darin 150 vierstimmige Psalmen zu polnischen Worten, übersetzt von Joh. Kochanovski. Auf dem Begräbnissmonumente dieses Komponisten liest man eine lateinische Inschrift, die ihn Chorsala (Chorführer) nennt, seinen Todestag auf den 5. März 1609 und sein Lebensalter auf 45 Jahre setzt. Demnach wäre er 1564 geboren. Diese Angabe stimmt allerdings nicht gut mit der oben angeführten Ausgabe der 150 vierstimmigen Psalmen dieses Komponisten zusammen, er hätte sonst alle jene Tonweisen höchstens in seinem 16. Jahre geschrieben haben müssen. Daher meint der Herausgeber einer Auswahl dieser alten Psalmgesänge, man habe das Geburtsjahr Gomółki's weiter hinaus zu setzen. Von dem, was der Mann nach der Zeit seiner Psalmausgabe noch komponirt haben mag, ist bis jetzt nichts aufgefunden worden. Die Kirchen- und Klosterschulen hatten zu jener Zeit viel von ihrem Vermögen verloren, konnten also an heilige Musik nicht viel wenden. So gingen denn viele Manuskripte mit der Zeit verloren. Um so mehr Dank sind die Geschichtsfreunde dem Herrn *Joseph Cichocki* schuldig, der es unternommen hat, das Wichtigste der besten polnischen Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in laufenden Heften uns mitzutheilen. Der Anfang ist gemacht und das Werk hat folgenden Titel in französischer und polnischer Sprache:

Chants d'Eglise à plusieurs voix des anciens compositeurs Polonais, recueillis et publiés par Joseph Cichocki. 1re Livraison 10 Psaumes de *Nicolas Gomółka.* Varsovie, chez Gust. Senevaldt; Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Das Heft ist in gr. 8. gedruckt und enthält mit der polnisch und französisch geschriebenen, 4 Seiten langen Vorrede 20 Seiten. Die zehn kurzen Psalmen des genannten Komponisten sind hier auf vier Liniensystemen in Partitur mitgetheilt. Jeder setzt voraus, dass das alte Exemplar, woraus sie genommen wurden, in besondern Stimmen gestochen worden war. Die Schlüssel weichen von den jetzigen ab und die Taktstriche fehlen, obgleich am Anfange jedes Psalms ⁴⁄₄ oder ³⁄₄ Takt angezeigt steht. Herr Cichocki wollte diese Ueberreste mit den Noten des Originals herausgeben, befürchtete aber, es möchten sie nur Wenige zu entziffern wissen; so hat sie denn Herr Professor Joh. Zandmann auf seine Bitte in die jetzt gebräuchlichen Noten umschrieben. Alles aber getreu beibehalten, auch sogar einige Harmoniefehler, welche man dem Grade der Kenntnisse jener Zeit oder typografischen Nachlässigkeiten zuschreiben müsse. Noch mehr bezeichnen sie wohl den Standpunkt

des Komponisten, welcher diese Psalmen jedenfalls in jungen Jahren schrieb, wenn er auch ein Dezennium früher geboren wurde, als das Begräbnissmonument angibt. Die Gesänge sind merkwürdig und füllen eine Lücke. Im Schlussakkorde findet man öfter die grosse Terz bald mit bald ohne Quinte; nur zuweilen fehlt die Durterz, die Mollterz dagegen steht am Schlusse ein einziges Mal. Man sieht daraus, dass selbst die kleine Terz schon damals nicht immer vermieden wurde. Die Annahme Vieler, man habe im 16. Jahrhundert jede Terz im Schlussakkorde für verpönt gehalten, ist also falsch. In einem kleinen Stavpönt gehalten, ist also falsch. In einem kleinen Stavhat mater von Nanini und in Jesu dulcis memoria von Vittoria steht sie auch. — Der Herausgeber hat zur Vergleichung für die Liebhaber diesen Psalmen einen kurzen Gesang Palestrina's, Thomas Tallis und der beiden eben genannten, als Komponisten desselben Jahrhunderts beigefügt. Zu Nanini setze man die fehlenden Vornamen Giovanni Maria, damit man ihn nicht mit seinem Bruder Bernardino verwechsele; er starb auch nicht als Kapellmeister der Kirche S. Maria Maggiore, da er diese Stelle 1577 niederlegte, worauf er in das Kollegium der päpstlichen Sänger aufgenommen wurde. Er starb nicht 1610, sondern am 11. März 1607. — Das folgende Heft soll Messen von dem Abt *Gregor Garozychi* enthalten, einem bisher eben so unbekannten Tonsetzer. Die Hefte sind also wichtig.

G. W. Fink.

Acht Wandtafeln

zum *Elementarunterrichte im Notensingen, nebst Anleitung zum Gebrauch derselben.* Zunächst für Stadt- und Landschulen von *Heinrich Wohlfahrt.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1839. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Die Anweisung zum Gebrauch dieser zweckmässigen Wandtafeln ist ganz kurz und deutlich; mit dem Vorworte und 7 abgedruckten Liedertexten nimmt sie nicht mehr als 15 Oktavseiten ein, was völlig genügt. Der erfahrene Verfasser bemerkt, dass jetzt und schon seit einiger Zeit Regierungen und Oberschulbehörden darauf sehen, dass der Gesangunterricht nicht blos nach dem Gehör, sondern nach Regeln ertheilt werde. Dafür bleiben halbe Stündchen übrig; desto besser müssen sie benutzt werden. Das Anschreiben der Noten vom Lehrer raubt zu viele Zeit, was klar ist; es kann dabei nicht vorwärts gehen. *Also Wandtafeln.* Die Bogen und die Noten sind ausserordentlich gross und die letzten sehr schwarz, so dass die Kinder auch in weiter Entfernung sie bequem und deutlich sehen können. Die erste Tafel ist zum *Notenlernen*, hat ein Tastaturbild durch zwei Oktaven, was vortheilhaft ist. Die Tonleiter und ihre Intervalle (Tonentfernungen) werden bündig erklärt. Die zweite Tafel übt Quinten, Sexten, Oktaven und dann erst Septimen, wo der Unterschied der grossen und kleinen angegeben ist, weil die letzte im Singen öfter vorkommt als die grosse. Am Ende der Tafel wird Gestalt und Werth der Noten nach bekannter Art gelehrt. Die dritte Tafel lehrt Takt, Taktstriche, Punkte hinter den Noten, Pausen und Auftakt. Tafel 4. Bindezeichen, Triolen, Versetzungszeichen (also mit Hilfe der Obertasten des Pianoforte), Dur- und Moll-Unterscheidung und verschiedene Tonleitern des Dur nach der Normaltonleiter von C. Tafel 5 erklärt die Molltonleiter und die Verwandtschaften mit Dur, der gleichen Vorzeichnung wegen. Uebrigens ist auch der Heruntergang der Molltonleiter *a, gis, f, e* u. s. w. angegeben, und der gewöhnliche nicht. Tafel 6 lehrt Vorschläge und Fermaten. Tafel 7 und 8 liefern zweistimmige Gesänge, nämlich sieben Lieder moralischen Inhalts. — Das Wesentliche haben wir genau angezeigt, wie es sich gebührt. Wir fügen nur noch hinzu: *Wandtafeln solcher Art sind jeder Schule nöthig.*

Hülfstafeln für den Musikunterricht.

Mit einer Beschreibung und Gebrauchsanleitung zu der neu erfundenen Hülfstafel u. s. w. vom Schulmeister *Weissäcker* in Sulzbach an der Murr. 1830.

Es werden zwei Tafeln geliefert, deren erste eine abgedruckte Tastatur von vier Oktaven enthält, darüber zwei Liniensysteme mit sehr grossen und deutlichen Noten von ganzen Takten bis zu Sechzehntheilen, deren Pausen, dem Bass-, Diskant- und Violinschlüssel und den Versetzungszeichen stehen. Die andere Tafel enthält an der Spitze ein grosses Liniensystem mit schwarzen vollen Noten vom kleinen *f* bis zum dreigestrichenen *c*. Die Noten stehen in gerade herunter (wie Taktstriche) und in gleicher Entfernung von einander abstehend laufenden Strichen, die chromatische Skala bedeutend. Die ganzen Töne der diatonischen Skala überspringen also mit ihrem nächsten Notenkopfe einen solchen perpendikulären Strich, während die halben Töne gleich im nächsten Striche stehen. Unter den fortgesetzten senkrechten Strichen steht zur Angabe der Vorzeichnungsverhältnisse jedes Grundtons

c	*(des)*	*d*	*(es)*	*e*	*f*	*(fis[ges])*	*g*	u. s. w.
0♯	—	2♯	—	4♯	—	6♯	1♯	
0♭	5♭		3♭		1♭	6♭		

Dann mit fortlaufenden Strichabtheilungen die Durskala mit Zahlen von 1 bis 8 von *1* anfangend, unter ihr die Mollskala von *3* anfangend. Zuletzt das Abbild der diesen Verhältnissen angepassten Tastatur. — Man sieht, es ist dies Alles zur Versinnlichung der Intervallen-Verhältnisse der verschiedenen Skalen beider Tongeschlechter. Der Verfasser fand nämlich die Lehre von den Vorzeichnungen und Tonverwandtschaften für seine Knaben sehr schwierig und half durch Anschaulichkeit. Das Konsistorium prüfte und belobte dieses Hilfsmittel 1827. Wer nun gleiche Schwierigkeit in Beibringung dieser Lehren findet, wende diese Hülfstafeln an, die ihm in dem beigelegten Druckbogen noch sattsam erklärt werden. Wir haben nur noch zu bemerken, dass uns erst jetzt diese beiden Wandtafeln zur Anzeige übergeben worden sind.

Für das Pianoforte arrangirte Lieder.

Seitdem *Liszt* aus *Franz Schubert's* Liederschatze die ihm besonders lieb gewordenen Gesänge für sein Instrument allein einrichtete und die Melodieen derselben nach seiner und der herrschend gewordenen Spielweise mit reichem Bravourwerk versah, was er nicht blos auf besonders geistreiche Art that (vergl. 1838, S. 795), sondern auch eindringlich durch eigenen Vortrag seiner Umbildungen in's Leben führte, gewannen diese Bearbeitungen so allgemeine Theilnahme, dass sich selten eine neue Erscheinung finden wird, die einer so schnellen und reissenden Verbreitung sich erfreuete, als diese glänzenden Liederumspielungen. Von der einen Seite reizten sie durch Schwierigkeit der Ausführung die Klavierspieler, von der andern durch Wirksamkeit des Ausdrucks und durch bewundernswerthe und beliebte Tonmasse die Zuhörer. Und so konnte man voraussehen, dass bald andere auftreten würden, welche diesen so glücklich eröffneten Weg benutzen und ähnliche Früchte dieses Kunstgebietes dem dafür empfänglich gewordenen Publikum anbieten würden. Der Erste, der diese neue Lieblingsrichtung benutzte, war der eben so gewandte als unermüdliche

Karl Czerny.

Er blieb, seinem Vorgänger möglichst treufolgend, bei dem Liedersegen desselben, auch in Frankreich durch Nourrit's Vorträge beliebt gewordenen Komponisten stehen und wählte sich zu seinen neuen Bearbeitungen folgende:

Lieder von Franz Schubert, für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. No. 1. *Die Forelle.* No. 2. *Drang in die Ferne.* No. 3. *Gruppe aus dem Tartarus.* No. 4. *Der blinde Knabe.* No. 5. *Norman's Gesang.* No. 6. *Lied des gefangenen Jägers.* No. 7. *Schäfers Klagelied.* No. 8. *Jägers Abendlied.* No. 9. *Lied im Grünen.* No. 10. *Erster Verlust.* No. 11. *An Sylvia.* No. 12. *Fischerweise.* Wien, bei A. Diabelli und Comp.

Die Ausgabe ist im Aeussern völlig wie die erste der von Liszt bearbeiteten Lieder, und die Texte sind über die Lieder gedruckt, damit man sich unmittelbar vor dem Spiele mit dem Dichtungsinhalte bekannt machen könne, was dem Verständnisse dieser Gaben sehr vortheilhaft ist und die Freude daran bedeutend vermehrt. Das innere Wesen der Uebertragung ist nicht minder dem Vorbilde treu, so gewandt und erfahren, als man es von Czerny erwarten darf, dem man Umsicht, Geschick, Aneignungskraft, Routine und selbst Erfindung gar nicht absprechen kann, es wäre denn mit Unrecht, wenn man nicht gerade schnell hingeworfene und leichtfertig zum Drucke gebrachte Kleinigkeiten hervorheben und sein Gutes und Tüchtiges geflissentlich unbeachtet lassen wollte. Selbst in der für echten Vortrag dieser bearbeiteten Lieder erforderlichen Bravour schliesst er sich so ganz an Liszt, dass eben so fertige Spieler zur glücklichen Ausführung dieser Gaben gehören, wie zu jener. Dann wird aber auch die Wirkung vortrefflich sein. Scheint diese in einigen Nummern geringer, so liegt der Grund nicht in der Bearbeitung, die immer gut und schön gerathen ist, sondern in den Liedern selbst, die zwar alle gut sind, deren manche jedoch einen weniger allgemein ansprechenden Karakter haben, dafür aber wohl von denjenigen, deren Gefühlsstimmung gerade von dieser besondern Richtung getroffen wird, vorzüglich geliebt werden, eine Erscheinung, die nicht selten vorkommt. Und so müssen wir denn diese sämmtlichen Liederbearbeitungen des Nutzens wegen, den sie den Spielern bringen, und des Genusses wegen, den sie für Hörer und Vortragende gewähren, bestens empfehlen.

Darauf erschien folgende Sammlung der Art:

Lieder von C. G. Reissiger für das Pianoforte übertragen von Gustav Martin Schmidt. Zwei Hefte. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. jedes Heftes: 14 Gr.

Des Kapellmeisters Reissiger schöne Lieder sind es werth, dass sich auch diejenigen an ihnen ergötzen, die nicht singen oder die den Gesang zugleich auf ihrem Instrumente erklingen lassen wollen. Die getroffene Auswahl unter den vielen beliebten Liedern dieses geschätzten Komponisten ist vortrefflich. Wir bezeichnen die Stücke weiter unten, um sie nicht doppelt anzugeben, und reden zuvor von der Behandlungsweise derselben, die von einem Komponisten herrührt, der sich durch diese Arbeit in die musikalische Welt einführt. Der junge Mann hat seine Aufgabe so gut gelöst, dass er alles Lob verdient und des Dankes Vieler gewiss sein kann. Sind sie weder von Passagen noch von variirenden Zuthaten umspielt, wie es in den früher genannten Sammlungen der Fall ist, so gereicht dies dem Bearbeiter zum Zeugniss eines sichern Geschmacks, da diese Lieder eine noch glänzendere Umhüllung weit weniger vertragen. Das Vollgriffige und die nothwendige Hervorhebung der Melodie seizt dennoch eben auch tüchtige Spieler voraus, die im rechten Wiedergeben des Karakteristischen genug zu thun finden, dann aber auch grosses Vergnügen daran haben und es geben werden. Zu wünschen wäre nur, es möchten die Texte diesen Liedern eben so beigedruckt worden sein, als es in der vorher angezeigten Sammlung geschehen ist. Man erhöht sich den Genuss bedeutend und fördert den Ausdruck, wenn man die Gedichte vorher durchliest. Aus diesem Grunde zeigen wir an, in welchen Liederheften Reissigers diese Bearbeitungen der Reihe nach zu finden sind. No. 1. „Der Sehnsucht Schmerzen" ist das zweite Lied in Op. 42; — No. 2. „Als ich sie sah zum ersten Mal" das dritte Lied in Op. 98; — No. 3. Maibed. „Wo geht's Liebchen?" das fünfte Lied in Op. 48; — No. 4. „Liebesunmuth" das fünfte in Op. 124; — No. 5. „Der Sänger in der Ferne," das erste, Op. 42; — No. 6. „Das Gefühl der ersten Liebe," das erste, Op. 23; — No. 7. „Das Veilchen," das vierte, Op. 48; — No. 8. „Jägers Wegzeiger," das erste, Op. 98; — No. 9. „Neue Liebe, neues Leben," das dritte, Op. 48; — No. 10. „Ich lieb' eine Blume," das siebente, Op. 101; — No. 11. „Der Abschiedsabend," das zweite, Op. 23; —

No. 12. Duett: „Mio ben ricordati" ist das zweite Duett des 43. Werkes. *G. W. Fink.*

Zur Verbesserung der Kirchenmusik in Italien.

Nachdem der in No. 41 dieser Zeitung erwähnte Plan des GMD. Ritter Spontini zur Reform der Kirchenmusik in Italien, insbesondere in Rom und dem Kirchenstaate überhaupt, die Genehmigung des Papstes erhalten hat und zur Ausführung gebracht wird, ist auch die darin als nothwendig dargelegte Errichtung einer musikalischen *Bibliothek* und *Notendruckerei* (Stabilimento Musicale Calcografico) bereits angeordnet.

Demgemäss hat der vorgeschlagene Direktor dieser Anstalt, Herr Domenico Rinaldi in Rom unterm 25. Mai 1839 eine öffentliche Subskripzionseinladung (Manifesto di Associazione) erlassen, welche im Wesentlichen Folgendes enthält:

1) Alle Musikalien, welche von dem erwähnten Institut publizirt werden, sollen bestehen in Messen, Offertorien, Gradualen, Motetten, Psalmen, Hymnen, Responsorien, Tantum ergo, Oratorien, Litaneien mit Orgel- und Orchesterbegleitung, auch blose Vokalmusik. Es werden Komposizionen der berühmten Meister Anfossi, Burroni, Basily, Casali, Clari, Perez, Cannicciari, Costanzi, Casciolini, Caldara, Fioravanti, Giorgi, Leo, P. Martini, Pergolesi, Santucci, Scarlatti, Zingarelli, Zuccari und von andern als klassisch anerkannten Meistern, Italienern oder Ausländern, ausgewählt werden.

2) Jeden Monat wird ein Heft, zum geringen Preise von 60 römischen Bajocchi, erscheinen.

3) Jedes Blatt wird acht Seiten enthalten und den Subskribenten nur 10 Bajocchi kosten. Der sonstige Verkaufspreis ist auf 16 Bajocchi festgesetzt.

4) Jeder Subskribent verpflichtet sich für ein Jahr fortlaufend, wenn die Kündigung nicht im November erfolgt ist.

5) Die Subskripzionen werden nur von der Direkzion des Instituts angenommen.

6) Die Musikstücke werden monatlich in alle Hauptstädte (des Kirchenstaats) zur Empfangnahme von den Subskribenten, gegen Vergütung von 3 Bajocchi Spesen für jedes Heft, versandt.

Diesem Manifest ist eine Subskripzionsliste beigefügt. Adresse: Rom, Via del Governo Vecchio, No. 34.

Noch ein zweites Manifesto d'Associazione ist in Rom an die Freunde der Kirchenmusik von sachkundigen Herausgebern erlassen, welche selbst hochgeachtete Komponisten sind. Hiernach soll nun gleichfalls eine Sammlung geistlicher Musik veranstaltet werden, welche die Hauptwerke der berühmtesten italienischen Tonsetzer vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Zeit enthält. Diese Sammlung soll Komposizionen ohne und mit Orgelbegleitung enthalten. Auffallend ist uns nur die Schlussbemerkung: dass in der Musik a Capella den jetzt wenig bekannten (?) Schlüsseln des Mezzo-Soprans und Baritons die bekannteren substituirt werden sollen. — Unter so günstigen Auspizien scheint der Kirchenmusik jenseits der Alpen eine Regenerazion bevorzustehn. *Quod Deus bene vertat!*

Berlin, im November 1839. *J. P. Schmidt.*

Nachrichten.

Anfang der Herbstopern in Italien.

Kaum nimmt die Hitze in Italien ab, also zu Ende August, da denkt man schon an die Herbstvergnügungen, die hier zu Land bei Einigen, astronomisch streng, bis spät im Dezember, bis Weihnachten dauern. Landleben (*villeggiatura*), Jagd und allerlei Belustigungen (in Rom ist der ganze Oktober so zu sagen ein halber Festtag, und der sogenannte Scherbenberg weiss es am besten) wechseln hier stets mit dem italienisch köstlichen Dolce far niente ab. Aber die Oper ist doch das Allererste, und in der zweiten Hälfte August werden die meisten Theater abgestaubt, aufgeputzt, und selbst in den kleinsten Dörfern, wo oder in deren Nähe Villegiatoren statt finden, gibt es Opern; demzufolge also im September und Oktober meist viele Operntheater offen sind. Diesen Herbst entsteht bei uns wahrscheinlich eine Opern-Ueberschwemmung. Sänger-Karavanen durchkreuzen besonders das Lombardisch-Venezianische und Piemontesische Königreich; so wird denn auch der nächste Bericht von hier aus das Meiste erzählen. Bis dahin von

Mailand (Teatro alla Scala). Fragt man einen Italiener in Betreff seiner Gesundheit oder ökonomischen Verhältnisse: *come sta? come va?* und er gibt mit einem halb finstern Gesicht zur Antwort: *si vive* (man lebt), so heisst das mit andern Worten: es geht nicht schlecht, es könnte aber doch besser gehen, oder: es geht zwar nicht besonders gut, aber der Himmel bewahre vor noch Aergerm. Letzte Auslegung passt auf das von der Scala bis jetzt Gebotene. Der Cartellone der Stagione verkündete als Hauptsänger: die beiden Prime Donne Spech-Salvi und Mazzarelli, den Tenor Salvi, den Bassisten Marini und Busso Rovere. Die erst am 17. August gegebene Oper *Un duello sotto Richelieu* (nach dem Französischen) war neu von dem Herrn *Federico Ricci*. Längst Gehörtes, hier und da etwas weniges Geniessbares — sie verschwand bald aus der Szene. Die Spech singt con anima, aber ihre voce velata will der Scala nicht zusagen, und sie ist überhaupt keine Scala-Prima Donna. Ihr Gatte Salvi hat eine schöne und hohe Stimme, guten Gesang und eine Marionetten-Aktzion. Marini's einziger Reichthum als Künstler ist eine hübsche Stimme. Die unpässlich gewordene Mazzarelli wurde gleich Anfangs durch unsere wackere Altistin Marietta Brambilla ersetzt. Zur schnellen Aushilfe gab man am 23. August Rossini's Italiana in Algeri mit der Ranieri-Marini (Gattin obiges Bassisten), einer gewiss guten Sängerin, wenn es sich von Arien, Duetten u. s. w. handelt; in

grössern Ensemblestücken — in der Scala — ist sie fast null. Rossini's Musik erquickte zwar nach Ricci, da man aber diese Oper von weit bessern Sängern vortragen gehört hatte, so war die Erquickung mit einer bittern Erinnerung vermengt. Bald darauf verunglückte Donizetti's Gianni di Parigi, also wieder die Italiana. Den 21. September gab man D.'s Roberto d'Evreux mit der Armenia und Mazzarelli (Beide neu für Mailand), Salvi und Marini. Die Armenia (bekanntlich eine Spanierin) hat eine schöne Stimme, vorzüglich in den tiefern Corden, ganz alla Malibran; die Mazzarelli hat einen bessern Gesang mit — für die Scala — dünner Stimme. Beide sind noch im Beginne ihrer Laufbahn und werden sich mit der Zeit hoffentlich höher schwingen. Salvi hat seine Arie recht gut gesungen. Von der Musik des Roberto (eigentlich Conte Essex) ist bei Gelegenheit als sie auf dem hiesigen Theater Re gegeben wurde, in diesen Blättern (Jahrgang 1838, S. 358) gesprochen worden. Auf der Scala hat nur Weniges in ihr gefallen. Das Fazit des hier gedrängt gegebenen Geschichtlichen ist das oben Ausgesprochene: — *si vice*, und Ergebung in den Willen des Himmels.

Nachrichten aus Genua zufolge befand sich *Paganini* in seiner Vaterstadt bis Ende Septembers. — Der 15jährige teutsche Violinkünstler *Nicolaus Dimitryeff-Schaffer* liess sich am 25. September auf der Scala in den Zwischenakten der Oper mit einem Konzerte von De Beriot hören. Sein für dessen Alter in jeder Hinsicht treffliches Spiel erwarben ihm vielen Beifall und Hervorrufen auf die Szene. Die Blätter von Venedig, wo er sich in einigen Privathäusern hören liess, sprechen bereits mit ungemeinem Lobe von ihm.

Rom. Auwai geschrien! Mercadante's Giuramento, welcher am 10. September im Teatro Valle die Stagione autunnale eroffnete, machte mit der Tadolini, der Vietti, dem Tenor Genero und Bassisten Varese einen abscheulichen Fiasco. Genero, der seit langer Zeit nichts mehr taugt, war noch dazu unpässlich. Man flüchtete sich gleich darauf nach dem Teatro Argentina, und gab die Semiramide: Fiasco No. 2, Varese war unpässlich. Hierauf engagirte man den Tenor Deval und kehrte wieder nach Valle zurück, gab mit ihm den Giuramento, und Alles ging besser.

Turin (Teatro Carignano). Gemma di Vergy, Olivo e Pasquale, versteht sich wohl: beide von Herrn Donizetti, machten schnell hinter einander Fiasco primo und Fiasco secondo. In ersterer sang die Brambilla (Teresa), die der Titelrolle nicht gewachsen war; ebenso der aus Portugal zurückgekommene Landsmann und Bassist Maggiorotti wusste sich in der seinigen nicht recht auszufinden. Der Tenor Verger wollte auch nicht der Zuhörer Hände elektrisiren. In der zweiten Oper ging es dem Maggiorotti (Olivo) etwas besser, Scalese (Pasquale) war ein Lazzoverschwender, Verger so so, aber die Buggeri! .... Mit Ungeduld erwartet man die Gabussi aus Bologna.

Triest. Die Herbstsaison begann hier am 18. September mit Donizetti's Lucia di Lammermoor, worin das famöse Kleeblatt: Unger, Moriani, Cosselli nach dem glänzenden Empfange ihres Veni, vidi, vici, während der ganzen Oper mit Beifall bestürmt wurden.

Statistische Uebersicht der Sommeropern in Italien.

Die Stagione estiva, in musikalischer Hinsicht die ärmste im ganzen Jahr, hat heuer fünf neue Opern und zwei neue Maestri (*Aggiuntorio* und *Siri*) erzeugt. Von diesen fünf Opern wurden vier (abermals sehr selten) zu Neapel und eine zu Padua komponirt; drei davon sind bereits verschwunden, die Existenz der übrigen zwei ist sehr ungewiss.

Donizetti wurde auf 30 Theatern, Mercadante auf 6, Bellini auf 4, Ricci (Federico) und Rossini auf 3, Ricci (Luigi) auf 2, Coppola und Pacini auf einem Theater gegeben.

In Betreff der Theaterzahl verhält sich also

Donizetti	zu Mercadante wie	5 : 1.
—	- Bellini wie	15 : 2.
—	- Ricci (F.) und Rossini wie	10 : 1.
—	- Ricci (L.) wie	15 : 1.
—	- Coppola und Pacini wie	30 : 1.

Wiederholt wurden:

Von *Donizetti*: die Gemma di Vergy auf 12 Theatern, die Lucia, Parisina und Marino Faliero jede auf 5, Roberto d'Evreux und Elisir jede auf 4, Belisario und Lucrezia jede auf 2, Furioso, Olivo e Pasquale, Ajo nel imbarazzo, Torquato Tasso, Anna Bolena jede auf einem Theater.

Von *Mercadante:* die Elena di Feltre auf 4, Giuramento und Bravo jede auf einem Theater.

Von *Ricci (Fed.):* Prigione di Edimburgo auf 3 Theatern.

Von *Ricci (Luigi)*: Scaramuccia, Nuovo Figaro, Chiara, Chi dura vince, jede auf einem Theater.

Von *Rossini*: Matilde di Shabran, Otello, Barbiere jede auf einem Theater.

Von *Coppola:* Nina auf einem Theater.

Von *Pacini:* I crociati auf einem Theater.

In dieser Hinsicht verhielten sich

Donizetti	zu Mercadante wie	22 : 3.
—	- Bellini und Ricci (L.) wie	11 : 1.
—	- Rossini und Ricci (F.) wie	44 : 3.
—	- Coppola und Pacini wie	44 : 1.

Dresden, den 8. November. Gestern gab der königl. Kammermusikus *August Haase* mit gütiger Unterstützung der königl. Kapelle eine musikalisch-deklamatorische Akademie im Saale der Harmonie. Der sehr achtungswerthe Konzertgeber trug ein Divertissement von Ludwig Haase, und Le congé, Adagio für Waldhorn von Lübeck vor, beide Leistungen vortrefflich; nirgends bemerkten wir störende Missgriffe oder gefühlswidrige Töne in den verschiedenen Chorden, überall war das schönste Ebenmaass in den Tonschwingungen vorhanden; ein Umstand, der selbst da, wo die grösste Meisterschaft zu Grunde liegt, sich selten ereignet. Eine Haupteigenschaft bei Haase ist endlich noch die, dass er das ein-

Thema gewebt, das in gar vielerley Gestalten immer wieder kommt:

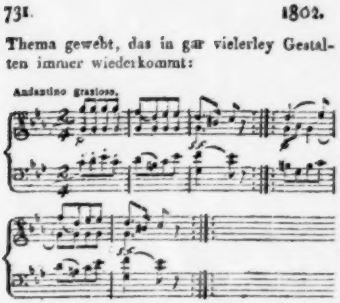

Der Klavierauszug von beyden Werken ist sehr gut gemacht; einige Uebereilungen im zweyten sind leicht zu verbessern. No. 3. ist eine angenehme, und in ihrer Simplizität ausdrucksvolle Romanze, wie man deren schon mehrere von diesem Komponisten hat. Stich und Papier sind bey allen drey Nummern schön.

Concert pour Flûte principale avec Accompagnement de 2 Violons, 2 Altes, 2 Flûtes, 2 Cors et Basse, composé par M. G. A. Schneider. Oeuvre 12. Augsb. chez Gombart. (Preis 1 Thlr. 20 Gr.)

Sehr viele unserer neuern Tonsetzer, die sich mit der Komposition dieser Musikgattung beschäfftigen, haben das mit einander gemein, dass sie die Kunst zu tergiversieren meisterhaft verstehen. Die Principalstimme erscheint zwar immer im vollen Lustre ihrer zauberischen Gewandheit und ihres prädominirenden Ansehens und vereiniget in sich alle Eigenschaften, die heut zu Tage allgemeine Postulate auf jedem Konzertsaale sind, d. h. der Solospieler frappirt durch ihren Vortrag, er erregt Bewunderung und erndtet Beyfall ein, denn er arbeitet sich glücklich durch die Massen aller Figuren seiner Stimme hindurch, und besiegt mit Leichtigkeit alle Schwierigkeiten, die, gleichviel ob sie blos scheinbar oder wesentlich sind, einmal als solche gelten. Rec. ist weit entfernt dies zu tadeln: aber zu bedauern ist es doch, dass dies alles zu Gunsten eines gewissen Nepotismus der nächstverwandten Tonarten pflegt bewerkstelligt zu werden, so dass dabey Einheit der Tonart zur Einförmigkeit wird und das Interesse des ächten Kunstkenners nur einseitig dadurch befriediget ist. Rec. kennt zwar die Natur des Flöteninstruments sehr gut, er weis, dass dasselbe geflügelte Passagien in G minor nicht so gut verträgt, als in der weichen Tonart E und dass es sich in D dur sonorer und fertiger spielen lässt, als in B dur. Aber es fragt sich immer doch: muss denn in der Principalstimme eines Konzerts alles auf mechanische Fertigkeit angelegt seyn? verträgt nicht die höhere Oktave der Flöte manches, das in der tiefern mit grösseren Schwierigkeiten verbunden ist? und könnte man nicht, da man einmal doch auf die Natur des Instruments einige Rücksicht nehmen muss, dennoch tergiversieren, ohne dass man gerade nöthig hätte, sich eine so beschränkte Gränzlinie zu ziehen und an den enharmonischen Tonarten wie an schutzlosen verlassenen Waisen vorüber zu gehen, und sie nicht einmal eines freundlichen Kopfnickens zu würdigen? Hätte das angezeigte Flötenkonzert des Hrn. Sch. bey seinen übrigen hervorstechenden Vorzügen auch noch diesen, dass es mehr Reichthum an Modulationen in sich fasste und sich nicht so ängstlich an die gewöhnliche Konvenienz gebunden hätte, so würde Rec. ohne viele Worte zu verlieren, geradezu erklärt haben: dieses Flötenkonzert gehört zu den besten und geschmackvollsten Produkten dieser Art. Dass es aber dem Hrn. Verf. an klassischen Kenntnissen gar nicht fehle, seinen Werken diese Vollkommenheit zu geben, dies bewies er zur Befriedigung eines jeden Freundes und Kenners der Instrumentalmusik in der schönen Quartettensammlung, die in ebendieser Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen ist:

III Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 10. (Pr. 2 Thlr. 8 Gr.)

fache Waldhorn dem chromatischen vorzieht, weil der Ton des ersteren weit natürlicher und melodischer ist, als der des letzteren. — Viele Bravour zeigte Haase in dem Divertissement, namentlich in der zweiten Variazion, so wie er in Le congé tiefes Gefühl an den Tag legte. Vorzüglich muss sein schönes Pianissimo hervorgehoben werden. Der jedem Stücke nachfolgende enthusiastische Beifall bewies, wie sehr man ihn als Künstler schätzt und ehrt. — Ausserdem trug Herr Kammermusikus *Winterstein* Konzertvariazionen über ein Steier'sches Nazionalthema für die Violine von Durt vor. Herr Winterstein gehört zu den besserdenkenden Violinspielern, nämlich zu denen, die den grossen Ton überall dominiren lassen; der charlatanerieartigen Eleganz und der übertriebenen Sentimentalität ist er völlig abhold. Sein Ton ist voll, dick und weich, dabei weiss er die Register der Töne gewandt an einander zu reihen, und ist in den Ausführungen der schwierigsten Passagen kühn und energisch. Auch ihm wurde die allgemeinste Anerkennung zu Theil.

Johannes Heilmann.

Gera. Am 30. Oktober fand in der hiesigen Hauptkirche die Aufführung des Oratoriums *Paulus* von Mendelssohn-Bartholdy statt. Der Singchor wie das Orchester war für die nicht gar weiten Räume dieses Tempels vollkommen genügend besetzt. Vorzüglich tüchtig zeigte sich das Streichquartett. Weniger genügten in Betreff reiner Intonazion mancher Partieen die Blasinstrumente und vorzüglich die Posaunen, welche weder in der Probe noch bei der Aufführung vollkommen sauber zusammenstimmten. Die Solopartieen wurden durch Fräul. Lägel in gewohnter Weise rein, rund und geschmackvoll und von zwei geschickten und festen Dilettanten sehr brav vertreten. Nur den Vortrag der Rezitative hatten wir da und dort etwas weniger schleppend gewünscht. Lässt auch das Oratorien-Rezitativ nicht das geschwätzige Parlando der Oper zu, so ist doch auch wieder ein allzuscharfes in das Arioso hineinfallender Vortrag desselben nur in besonderen einzelnen Fällen statthaft. — Die Aufführung war, wie man dies von einem so erfahrenen, umsichtigen und energischen Dirigenten, wie Herr Musikdirektor Lägel, schon im Voraus erwarten wird, wenige einzelne Unebenheiten abgerechnet, ohne welche solche grössere Unternehmungen überhaupt nur selten abgehen, eine sehr gelungene zu nennen. — Es fehlte an nichts — als an reger Theilnahme von Seiten des Publikums, welches in der That für eine so wohlhabende Stadt, wie Gera, auffallend spärlich versammelt war. Es zeigten sich der fremden Zuhörer fast eben so viele, wie der einheimischen anwesend — ein Beweis, dass Gera seinen Beinamen „Kleinleipzig" wenigstens nicht seiner Musikliebe zu verdanken hat. Für grössere Konzertunternehmungen, falls sie nicht mit Souper und Ball verbunden sind, ist die Mehrzahl der Geraer, wie es scheint, nicht leicht zu gewinnen. — An der Tafel im Gasthause meinte ein lustiger Vogel: „man sei in Gera ²/₃ lutherisch, denn man sei schon zufrieden mit *Wein* und *Weiß* und wolle von dem *Gesange* nebst Zubehör nicht sonderlich viel wissen." Rühmliche Ausnahmen gibt es gewiss — allein verhältnissmässig wenige. — Einen grösseren Zusammenfluss von Fremden hatte wahrscheinlich die unerwartet schnell eingetretene rauhe Witterung verhindert. Allerdings hätte wohl eine günstigere Jahreszeit gewählt werden mögen. — Immer bleibt es zu beklagen, dass diese so gelungene Aufführung eines der bedeutendsten Werke, welches die teutsche Muse in neuester Zeit hervorgebracht, von einer verhältnissmässig so kleinen Anzahl von Zuhörern genossen wurde. Zu verwundern war dies um so mehr, da der Eintrittspreis bis zum Mittage vor der Aufführung, welche um 2½ Uhr begann, nur zu 8 *gGr.* angesetzt war, während er so jedem anderen Orte, unter gleichen Verhältnissen, sicherlich das Doppelte, ja Dreifache betragen haben würde. Nur künstlerisches Ehrgefühl kann Herrn Musikdirektor Lägel zu solchen Unternehmungen antreiben. Schimm genug, wenn man ihn solche Ehre, welche ja doch auch auf Stadt und Land ihre Strahlen wirft, noch durch pekuniäre Opfer erkaufen lässt! — Das Oratorium selbst hat Referenten mit der wärmsten Hochachtung gegen den Komponisten erfüllt, der sich durch diese Arbeit unstreitig einen ehrenvollen Platz neben den ausgezeichnetsten Meistern in jenem Genre errungen hat. Doch kann Referent nicht verschweigen, dass der Text des Oratoriums an sehr wesentlichen Mängeln leidet, welche nicht ganz ohne nachtheiligen Einfluss auf die Musik bleiben konnten. Er siecht an dem tödtlichen Fehler eines Kunstwerks, welches gegen den erhabenen, viel umfassenden Gegenstand, den es zur Anschauung bringen soll, fast als ein Minimum erscheint. Obgleich dem Musiker nichts weniger als geschickt in die Hand gearbeitet, hat er dennoch in seiner freien, willkürlich fragmentarischen Gestaltung seinen grossen Vorwurf nach keiner einzigen Seite hin erreicht, und einer ernsten Kritik dürfte es nicht schwer fallen, auf's Schärfste nachzuweisen, dass der Verfasser des Textes an der von ihm ergriffenen aber keineswegs begriffenen und mit fast unbegreiflicher Oberflächlichkeit behandelten, erhabenen Idee völlig gescheitert ist.

Ein tieferes Eingehen in die Beurtheilung der Musik können wir uns um so mehr auf eine andere Gelegenheit versparen, da dieselbe bereits von Herrn Dr. Fink in einer Weise gewürdigt worden, der wir in den Hauptpunkten beipflichten müssen. — Sie bietet viele interessante, schöne Einzelnheiten. Wenn sie nicht zu einem tieferen, durchgreifenderen Eindrucke mit der Allgewalt eines wahren Kunstwerkes zusammenwirken, so liegt dies nicht im erfassten Gegenstande, nicht am Komponisten, sondern an dem Mangel an Bibelkenntniss und poetischer Kraft in Ausbeutung desselben, was hier dem Verfasser des Textes in so überströmender Fülle sich darbot.

Berlin, den 12. November. Kaum sind die Töne von *Karl Müller's* meisterhaftem Violinspiel verklungen,

so reisst uns schon ein neuer, genialer Virtuos auf diesem so vielseitig zu behandelnden Instrumente zur Bewunderung hin. Das eben ist das Schöne in jeder Kunst, dass kein Einzelner ihre Tiefen ganz erschöpfen kann, und jeder in seiner Weise vollkommen ausgebildete Künstler seinen Beitrag zur Erweiterung der bekannten Grenzen des künstlerischen Ziels mehr oder minder nach seinen Geisteskräften leistet. Auf ausübende Musiker sind Vergleiche deshalb nur in gewissem Maasse anwendbar, und es würde einseitig sein, diesen oder jenen als den ersten oder gar einzigen Virtuosen zu bezeichnen. — Dem Herrn *Fr. Prume* ging als Violinist zwar ein bedeutender Ruf voran; da man indess nicht jederzeit den öffentlichen Mittheilungen so ganz unbedingt vertrauen mag, so überraschte dennoch die ganz ausgezeichnete Leistung des im königl. Opernhause am 6. d. zuerst mit einem originellen, effektvollen Violinkonzert eigener Komposizion debütirenden Virtuosen, welcher, im Pariser Konservatorium gebildet, bei vieler Eigenthümlichkeit an Paganini und Beriot zunächst erinnert, mit vollkommener Reinheit der Intonazion seelenvollen Ton und Vortrag, die vollendetste Technik mit der freiesten Bogenführung verbindet. Wenn schon das erste Allegro des interessanten Konzerts den Meister seines Instruments zeigte, so riss derselbe im trefflich vorgetragenen, gesangreichen Adagio noch mehr zur Mitempfindung hin. Im pikanten, originellen Rondo zeigte Herr Prume Geist und Leben, sowohl in der Empfindung als Ausführung dieses Musikstücks. In dem letzten Pastorale für die Violine, „la Melancolie" bezeichnet, war der elegische Ausdruck im schönen Thema wahrhaft rührend, dagegen die Kunstfertigkeit in dem mehrstimmigen Spiel, Tremolo, den Arpeggien, gestossenen und geschliffenen Läufen, Trillern, Doppelgriffen, kurz allen möglichen Kunstnüancirungen, wobei auch das nur sparsam angebrachte Pizzicato, Flageolet, Piangendo, Sopra una Corda (vorzüglich auf der G-Saite) und der springende Bogen nicht fehlte, wahrhaft bewundernswerth. Herr Prume hat sich demnach als einer der vorzüglichsten Virtuosen neuester Schule dokumentirt, und wurde als solcher auch durch den lebhaftesten Beifall ausgezeichnet. Zu bedauern war es nur, dass bei dem schlechten Wetter verhältnissmässig wenig Musikfreunde dieses seltenen Kunstgenusses theilhaftig geworden sind. Die grossartige Ouverture zu Leonore von Beethoven leitete das Konzert würdig ein, wie auch die Arie „Parto" aus Titus von Mozart, mit obligater Klarinette, von Dem. Schulze mit vielem Ausdruck durchaus befriedigend vorgetragen wurde. Weniger wirksam war die von Dem. Hagedorn gewählte, in den Mitteltönen besonders wohlklingend gesungene Arie von Rossini. Die von Herrn L. Grimm recht fertig exekutirte Fantasie für die Harfe war zu lang und einförmig, um ohne Orchesterbegleitung im grossen Raume zu effektuiren. Das Adagio für Klarinette, welches Herr Gustav Gareis mit schönem Ton vortrug, machte durch den Eintritt der Hörner u. s. w. hinter der Szene eine überraschende, wenn gleich etwas gesuchte Wirkung. Das ziemlich gewöhnliche Rondo wurde rein in der Höhe und fertig ausgeführt. Doch hätte man ein weniger langes Intermezzo gewünscht, um den Violinisten früher zu hören, der freilich der Erholung bedurfte.

J. P. S.

Leipzig Am 18. d. gab der Gesangverein *Orpheus* im Saale des Hôtel de Pologne zum Besten der Sonntagsschule der Loge Baldwin zu den drei Linden ein Privatkonzert unter der Leitung seines Musikdirektors, des Herrn *Geissler*, Organisten an der Paulinerkirche, und erntete damit vor einer zahlreichen Versammlung durch tüchtige Ausführung der gewählten Tonstücke neue und verdiente Ehre ein. Wir hörten Ouverture zur Vestalin von Spontini, Chor und Satz aus dem Finale derselben Oper, den 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit" von Dr. Mendelssohn-Bartholdy, worin besonders der Schlusschor äusserst glänzend sich hervorthat. Den zweiten Theil füllte das Duett No. 1 aus Faust von Spohr; Cavatine aus dem Barbier von Sevilla von Rossini; Arie No. 3 aus Hans Heiling von H. Marschner, und Ballszene aus Faust von Spohr. Nicht allein der Chor bewährte die erwünschtesten Fortschritte, sondern auch die Solostimmen, die theils durch Bildung, theils durch natürliche Schönheit und Bildung zugleich sich auszeichneten. Wir sind nicht berechtigt, sie zu nennen, da sie selbst auf dem Programm es nicht gethan hatten.

Prag. Die merkwürdigste musikalische Erscheinung, welche uns in der letzten Zeit vorgeführt wurde, ist unstreitig Herr *F. Prume*, Professor des Belgischen Konservatoriums der Musik, welcher vier Konzerte im Theater mit stets wachsender Theilnahme gab. Herr Prume, der sich schon in solcher Jugend eine eminent technische Fertigkeit angeeignet hat, spielt gern mit frappanten Kontrasten, daher die Sprünge aus den tiefsten in die Flageolettöne, wie die Begleitung des Rondobis mit tremolirenden Figuren. Besonders gefällt er sich im mehrstimmigen Spiel, und erregt die bedeutendsten Effekte, wenn er zu lange gehaltenen Bogentönen Akkorde pizzicato anschlägt. Vorzüglich interessant für den Künstler und Kunstfreund ist seine Bogenführung, und sein Stakkato ist so vollendet, dass die Hand dabei fast so ruhig bleibt als beim Ligato. Seine Komposizion, wie sein Spiel (wenn gleich das Letztere unstreitig wichtiger als jene ist) sind nicht grossartig, aber durchaus modern, elegant und — was ihn vor mehreren Violinvirtuosen auszeichnet, mit denen er mitunter verglichen wurde — jugendlich frisch, was das Interesse an seinen Leistungen in hohem Grade vermehrt. Wir hörten Herrn Prume am ersten Abend in einer eigenen Fantasie für die Violine, die gerade nicht unter die besten seiner Kompositionen gerechnet werden dürfte, zumal da sie ihm wohl Gelegenheit gab, seine ungeheure Technik zu entfalten, uns jedoch durchaus nicht abnehmen liess, ob er nebst der Bewunderung auch Rührung hervorzubringen verstehe. Diese Gabe bewährte er bei seiner zweiten Erscheinung insbesondere durch sein grosses Konzert für die Violine, welches uns, wenn gleich der strenge musikalische Kritiker an der Form manches auszusetzen

haben dürfte, doch nebst der Technik auch sein Gemüth kennen lehrte. Die Melancholie, Pastorale für die Violine oder eigentlich anziehende Variazionen über ein anmuthiges Thema, zeigten den Bravour-Virtuosen wieder in seinem vollen Glanze. Im dritten Konzerte hörten wir von Herrn Prume eine Polonaise und Air militaire für die Violine, von welchen uns besonders die erstere gefiel, da sich in derselben die Schwierigkeiten dem Gefühle unterordneten. Höchst brillant war dagegen das zweite, eigentlich ein Thema alla marcia mit Variazionen. Sehr interessant war es, den Virtuosen im vierten und letzten Konzerte nebst einem Adagio und Rondo für die Violine und der auf Verlangen wiederholten „Melancholie" ein Konzert von Beriot vortragen zu hören, in welches er sich eine Kadenz eingelegt hatte, welche den Succus seines brillanten Spiels enthielt. Ein hiesiger sehr strenger musikalischer Kunstrichter äusserte sich folgendermaassen über den jungen Virtuosen: „Herr Prume hat bethätigt, dass ihm nichts fehlt, um einer der ersten, vielleicht der erste Violinvirtuos unserer Zeit zu werden. Im blühenden Alter der technischen Vollendung schon so habe, mit einer Seele, die allen Arten des Schönen in verwandten Schwebungen nachklingt, braucht er nur Zeit und Richtung, um sich auf die höchste Höhe der Kunst zu stellen. Möge er sich vom Beifalle nicht verblenden lassen, Bewerk für das Wesentliche zu halten, möge er seine Manier zum Kunststyle emporbilden. Herr Prume hat, wie wir in auswärtigen Blättern lesen, erst die teutsche Musik näher kennen gelernt; an unsern unvergänglichen Meisterwerken kann sein Geist sich zur Reife erkräftigen." — Unter den Mitgliedern des hiesigen Opernpersonales, welche Herrn Prume unterstützten, muss zuvörderst Mad. Podhorsky erwähnt werden; sie sang mit ihrer gewöhnlichen Virtuosität in den drei letzten Konzerten die ziemlich mit Fioriturен überladene Arie aus der Oper: „Die Braut von Lammermoor" (so ist bei uns „Lucia di Lammermoor" umgetauft worden) von Donizetti, dann ein ziemlich altmodisches Terzett von Götz mit den Herrn Emminger und Herrn Strakaty, das ganz unpassende Duett aus „Belisar" mit Herrn Kunz, und endlich zwei Lieder vom Kapellmeister Skraup: „An den Schlaf" und „Abendlied" von Vogt, von welchen das erste zwar nicht originell, doch sehr melodiös war, das zweite schien nur geeignet, den Gegenstand des ersten herbeizurufen. Der Gondolier von Horn, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Goldschmidt, vorgetragen von den Herrn Strakaty und Preisinger, dürfte wohl schon am Umfange zu klein sein, um in einem Theaterkonzert zum ersten Male vorgeführt zu werden. Herr Strakaty sang die geistreiche Komposizion mit viel Gemüth, doch verlangt diese eine kunstreichere Pianofortebegleitung, als Herr Preisinger zu leisten vermag, der wohl gewöhnliche Lieder recht gut zu akkompagniren versteht, und vor Allem — kein so klangloses Instrument, als hier vorhanden war!

Die Neuigkeiten unserer Oper wurden uns auch in der letzten Zeit sehr karg zugemessen. — Wenn das Ernste und Gediegene sich so schnell verbreitete, wie das Licht, so würde es nicht 10 Jahre gedauert haben, ehe Marschner's Oper: „Der Templer und die Jüdin" auf unsere Bretter eingeführt wurde, welche sich einer sehr lebhaften Theilnahme vom Publikum erfreut, und einen neuen Beweis liefert, dass Prag zu den wenigen Städten gehört, wo die teutsche Oper noch ein Asyl findet. Der Dichter hat in dieser Oper dem Tonsetzer keineswegs günstig vorgearbeitet und sein Werk erleichtert; besonders ist er — zumal im ersten Akte — in den gewöhnlichen Fehler aller Dramatiker verfallen, die nach Romanen arbeiten, zu weit auszugreifen und Momente und Gestalten mit aufzunehmen, die überflüssig werden und die Handlung hemmen, statt sie zu fördern. Ganz unnöthige episodische Personen der Oper sind: der schwarze Ritter und der Narr; doch wollen wir den letztern toleriren, weil er zwar recht gut aus der Handlung herausfallen könnte, ohne eine Lücke zu lassen, aber ein paar recht hübsche Nummern herbeiführt. Wenn wir Marschner's Arbeit ganz unparteiisch betrachten, so müssen wir ihm eine ausgezeichnete Grossartigkeit in Führung der Motive, neue und originelle Instrumentaleffekte, umsichtige Massenbehandlung, Kraft, Fülle und Karakteristik, mitunter in den Liedern des Narren und des Waldbruders auch Humor zugestehen, wenn gleich nicht gelügnet werden kann, dass das Ganze nur karg mit Melodie betheiligt, das überreich ausgestattete Orchester öfters die Stimmen deckt, die Sänger und Sängerinnen auch in ihren Gesangweisen zu wenig Ruhepunkte haben und daher über die Massen angestrengt werden. Die Nummern, welche am lebhaftesten ansprachen, waren im ersten Akte das Lied des Narren, das des Bruders Tuck mit Chor, der Chor in G moll und das Duett zwischen Rebekka und Ivanhoe. Im zweiten ist vorzüglich das ganze Finale meisterhaft gearbeitet. Die Szene und Arie des Guilbert ist zu lang, und an manchen Stellen zu vag und rhapsodisch. Im dritten Akte ist Ivanhoe's Arie, das Lied des Narren, die Preghiera und abermals das Finale ganz vortrefflich. Von dem darin beschäftigten Personale muss zuvörderst Dem. Grosser (Rebekka) erwähnt werden, welche ihre nicht kleine Aufgabe rühmlich löste. Besonders dramatisch stellte sie bei der Reprise der Oper (welche ihre Benefize war) die Freude bei dem Erklingen der Trompeten dar, welche den heissersehnten Kämpfer verkünden. Wenn Herr Kunz (Brian) hier und da Schmelz und Nüancirung zu wünschen übrig liess, so entsprach doch die Kraft seiner Stimme meist dieser anstrengenden Partie. Herr Emminger gibt den Ivanhoe in seiner Art und Weise mit grosser Sorgfalt; da jedoch diese Rolle nicht zu den umfangreichen gehört, hätte sie auch wohl mit dem jungen Tenoristen Herrn Beck besetzt werden können, dessen Fleiss in der That verdiente, dass ihn die Direkzion mehr beschäftige. Die Rolle der Rovena ist so untergeordnet, dass wohl zu ihrer Darstellung keine so ausgezeichnete Künstlerin nöthig wäre, als Mad. Podhorsky. Sehr brav war Herr Demmer (Wamba), und Herr Preisinger (Bruder Tuck) erfreute durch seine vis comica, wenn gleich diese Partie mehr Stimme anspricht, als er besitzt. Herr Stra-

katy (Grossmeister) hat viel zu erzählen, und war wieder eben so unverständlich, wie — fast alle die Andern, wie denn überhaupt mit Dem. Lutzer die deutliche Aussprache von unserer Bühne verschwunden ist. Die Oper war im Ganzen sehr präzis einstudirt, und es ereignete sich nicht der mindeste Verstoss. Der vorkommende Tanz macht dem Herrn Balletmeister Raab wenig Ehre! —!

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Liszt, jetzt in Wien, schreibt eigenhändig, dass er anfangs Februar bei seiner Durchreise in Leipzig öffentlich spielen werde.

Herr *Aug. Schubert* aus Berlin, ein Schüler des königl. preussischen Kapellmeisters *Taysch*, unternahm seine erste Kunstreise auf Anrathen seiner Freunde und wählte zum Orte seines ersten öffentlichen Auftretens in der Fremde unsere Stadt Leipzig. Hier fand er aber Alles, besonders auch sein Instrument, die Klarinette, so besetzt und für mehrere Wochen, dass er bei dem besten Willen für ihn nicht zum Konzertblasen kommen konnte. Besser gelang es ihm in Dresden, wo er im Theater sich mit Beifall hören liess. Indessen hatten wir das Vergnügen, ihn im häuslichen Kreise K. M. v. Weber's grosse Sonate und dessen Variazionen für Pianoforte und Klarinette vortragen zu hören, und sehen uns dadurch in den Stand gesetzt, diesen jungen Künstler seiner Fertigkeit und seines guten Tons wegen als einen Mann zu empfehlen, der alle Beachtung verdient. Er ist 28 Jahr alt, und seiner Kunst mit solchem Eifer und so feuriger Liebe ergeben, dass das Schönste von ihm erwartet werden darf. Jetzt ist er noch Akzessist der königlichen Kapelle zu Berlin.

Der Pianist *Rosenhain* hat in Weimar, wo er bei seiner Rückkehr nach Paris zweimal bei Hofe spielte, die Ehre gehabt, von Ihrer Kaiserl. Hoheit der Frau Grossherzogin mit einer kostbaren goldenen Dose beschenkt zu werden.

Der junge Komponist *A. Berlyn* aus Amsterdam, von dessen grösseren Arbeiten wir eine recht frisch und gut gesetzte Ouvertüre im Manuskripte sahen, fährt in seinem eifrigen Streben mit so glücklichen Erfolgen fort, dass er auch in seinem Vaterlande immer mehr anerkannt wird. Zu den schon vorhandenen Ausgaben seiner Tonwerke werden sich nächstens neue gesellen, unter Andern ein Rondo für die Violine.

Der Musikverein in *Mannheim* feiert am 9. Dezember d. J. seinen sechsten Jahrestag, sich freuend, die kühnsten Hoffnungen der Gründer dieser Anstalt reichlich erfüllt und die vielen Mühen und Kämpfe, welche für diese Dauer zu bestehen waren, belohnt zu sehen. Das Fest soll daher möglichst würdig begangen werden, auch im Aeussern ehrenvoll ausgezeichnet. Alle Freunde dieser Anstalt und insbesondere die Ehrenmitglieder derselben werden vom Vereine zur Betheiligung der Feier freundlichst eingeladen. Mancher Entfernte wird es mit uns bedauern, sich diesen Genuss versagen zu müssen. Die besten Glückwünsche dem so wirksam thätigen und hochachtbaren Vereine.

Die uns übersendete letzte Nachricht im vorigen Feuilleton berichtigt die Redaktion dahin, dass nicht der Vater und Lehrer der Malibran und der Pauline Garcia, *Manuel Garcia* mit der Herausgabe einer vollständigen Gesangschule beschäftigt sein kann, da er nach der Gräfin Merlin, welche bekanntlich über die Malibran schrieb, 1832 gestorben ist. Man hat es also auf den Sohn des M. Garcia zu beziehen, der gleichfalls von der genannten Gräfin der damals berühmteste Gesanglehrer in Paris genannt wird.

Ankündigungen.

Subscriptions-Anzeige.

Im Verlage von **Eck & Comp.** in **Cöln** erscheint mit Eigenthumsrecht für Deutschland und die österreichischen Staaten:

Grosse Gesangschule

des

Conservatorium der Musik zu Paris

in zwei Abtheilungen

von

A. Panseron.

(Mit deutschem und französischem Text.)

Die erste Lieferung wird gleichzeitig mit der pariser Edition am 1. Dec. d. J. ausgegeben.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in **Wien** sind neu erschienen:

	C. M. Fl. Kr.
Bériot, C. de, Aria: Prendi, per me sei libero (Nimm hier, ich will entsagen) eseguita dalla Signora Maria de Beriot-Garcia nell' Opera: L'Elisire d'Amore di G. Donizetti, coll' Accomp. di Pianoforte (Aurora No. 2017.)	— 45
Chotek, F. X., Anthologie musicale Musikalische Blumenlese. Fantaisies brillantes p. le Pfte sur les Motifs les plus favoris d'Operas nouveaux. Cahier 1, Oeuvre 54: Anna Bolena, Belisario, et Marino Faliero	1 —
— — dette dette. Cahier 2, Oeuvre 55: Lucrezia Borgia, et Torquato Tasso	— 45
Donizetti, C., Soirees de Paris. Album d'Ariettes et de Nocturnes italiens (Paroles allemandes de J. Hahnel) avec Accomp. de Pfte	2 —
— — les mêmes separées. No. 1, 3, 4 à 15 Kr. No. 2, 5, 6 à 30 Kr.	

	C. M. Fl. Kr.
Lanner, Joseph, Walzer-Bouquet. Auswahl der beliebtesten Walzer f. das Pfte, im leichtesten Style mit Hinweglassung der Oktaven für die Jugend eingerichtet von Carl Czerny. No. 2	— 45
— — Walzer-Bouquet. Auswahl der beliebtesten Walzer f. das Pfte zu 4 Händen, im leichten Style für die Jugend eingerichtet von Carl Czerny. No. 3	1 —
Mercadante, S., Scena e Cavatina: Spari dagli Occhi il Pianto (Entfliehn sind nun die Thränen) eseguita dalla Signora Maricita Brambilla nell' Opera: Belisario, di G. Donizetti, coll' Accomp. di Pfte. Aurora No. 2066.	— 45
Pechatschek, Fr., Rondeau brillant p. le Violon avec Accomp. d'Orchestre. Oeuvre 50. A moll	3 —
— — le même avec Accomp. de Quatuor	1 30
— — le même avec Accomp. de Pfte	1 —
— — Introduction et Variations p. le Violon avec Accomp. d'Orchestre. Oeuvre 57. A dur	3 —
— — les mêmes avec Accomp. de Quatuor	1 30
— — les mêmes avec Accomp. de Pfte	1 —
Plachy, W., Fantaisie p. le Pfte sur la Cavatine favorite: I lieti fregnenti Palpiti de l'Opera: Niobe, de J. Pacini. Oeuvre 87. B dur	1 15
— — Fantaisie p. le Pfte sur des Motifs favoris de l'Opera: Marino Faliero, de C. Donizetti. Oeuvre 88	1 —
— — Rondeau brillant p. le Pfte sur la Ballade favorite: Il segreto per esser felici, de l'Opera: Lucrezia Borgia, de C. Donizetti. Oeuvre 89. C dur	— 45
Spohr, Louis, Rondeau alla Spagnuola p. Pfte et Violon concertans. Oeuvre 111. C dur	1 30
— — le même arrangé p. le Pfte à 4 Mains par Charles Czerny	1 15
Tadolini, J., et A. Franchomme, Duo concertant p. Pfte et Violoncelle	3 —

Neue Musikalien
im Verlage
von
N. Simrock in **Bonn** am Rhein.
Der Preis ist 6 Silberg. preuss.

	Thlr.	Gr.
Bertini, H. j., 12 petits Morceaux p. Piano *précédés chacun d'un prelude comp.* p. les élèves. Partie I et II. à	2	50
Burgmüller, Fr., Op. 22. Bolero p. le Piano sur Rosine, Rom. favorite de Mazini	2	—
— — Op. 23. La Poste. Valse ou forme de Rondeau p. le Piano	1	50
— — Op. 56. La Bouquetière. Variat. brill. p. le Piano sur les couplets de l'Op.: le plaisir de la Maison..	3	—
Czerny, Ch., Op. 337. Nocturne mélancolique et brill. sur un motif fav. Alexandre de J. Strauss p. le Piano.	2	25
Donizetti, Marche favorite du Sultan Mahmoud, Marches Algériennes, Airs turcs, orientaux et polonais p. le P.	2	—
Gemiun, 3 pet. Fantaisies brill. et gracieuses p. Piano sur l'Op.: Lucia di Lamermoor de Donizetti. No. 1. Air: Cauda Jemeta. No 2. Duo: Sulla tomba. No. 3. Cavatine: Par che non ho del	1	50
— — Souvenir de Lucia di Lamermoor. Mélange p. Piano sur les motifs fav. de l'Op. de Donizetti	2	50
— — Op. 46. Souvenir de Roberto Devereux. Mélange p. Piçe s. l. motifs fav. de l'Op. de Donizetti	2	—
— — La Cachucha, dansée p. Mlle Elsler. Fantaisie p. le Piano	2	—
— — La Calabraise. Polonaise p. le Piano à 4 mains sur un thème de Gobaci	2	—
— — idem pour le Piano seul	1	25
Grein, Joh., Der erste Unterricht in der Harmonielehre, faslich dargestellt zur Selbstbelehrung	2	—
Gammes pour le Violon dans tous les tons majeurs et mineurs; de la methode du Conservatoire	2	—
Herz, H., Galopp brillant p. le Piano tiré de l'Ouvre 64. Le mode	1	—
— — Le même, arrangé à 4 mains	1	75
Herz, H., et Baudiot, Op. 7. Introd., Variat. et Finale p. Piano et Violoncelle concertant	4	50
— — Op. 19. Fant. et Variat. sur des thèmes russes p. Piano et Violoncelle concertant	3	—
Lemoine, Hy., Le Bal des jeunes Pensionnes. No. 1 Quadrilles, Walzes et Galops. No. 1. L'enfantin. No. 2. Le Joujou. No. 3. Le Bijou. No. 4. La favori, p. le Piano, à	1	25
Louis, N., Op. 32. No. 1, 2, 3. Trois pet. Fantaisies agréables et caractéristiques p. le Piano à 4 mains. No. 1. La Cachucha. No. 2. L'invocation. No. 3. La Cavatine. à	1	50
Mimé, A., Souvenir des jeunes Pianistes. 16 Melodies de Bellini, Donizetti, Rossini, Beethoven, Weber etc. arrangés et doigtés p. le Piano. No. 1, 2, 3. à	2	—
Musard, 3 Quadrilles de Contredanses pour le Piano. No. 1. Le Comte de Paris. No. 2. L'élisire d'amore. No. 3. Falstaff. à	1	50
Ropicquet, A., Op. 14. Pas Styrien. Walse favorite dansé par Melles Elssler à l'Opera dans Gustave p. le P.	1	25
Thys, A., Souvenir de la Sylphide. Air de Marpeder dansé par Mlle Taglioni arr. pour Piano seul	1	50
— — La Cachucha dansée par Mlle Fanny Elssler, pour le Piano	1	50

Bei **J. J. Weber** in **Leipzig** ist erschienen:
Der Neuromantiker.
Musikalischer Roman
von
Julius Becker.
2 Bände. Preis 2 Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in **Leipzig.**

Berbiguier, 6 Duos concertans p. 2 Flûtes (*d'une moyenne difficulté*). Dédiés aux Amateurs. Oe. 141. Liv. 1, 2. à 1 Thlr. 6 Gr.
Blahetka, Leopoldine, Grand Duo p. Pfte à 4 Mains. Op. 47. 2 Thlr. 20 Gr.
Bummer, Violoncelle-Schule für den ersten Unterricht. Nebst 91 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 60. 3 Thlr. 12 Gr.
Mayer, Charl., 6 Etudes p. Pfte. Oe. 58. 4 Thlr.
Pixis, 6 Duos p. Flte à 4 Mains, arr. d'après les Trios pour Flte p. G. M. Schmidt. No. 2. (Oe. 66, in F.) 1 Thlr. 16 Gr.
— — Grand Trio p. Flte, Violon et Vcelle. Oe. 250. 2 Thlr.
Rosenhain, 3 Charakterstücke oder Studien f. Pfte. Besonderer Abdruck aus Op. 47. No. 1. Elegie. No. 2. Schiffersständchen. No. 3. Lied. à 6 Gr. No. 4. Scherzino. No. 5. Sylphentanz. à 8 Gr.
Täglichsbeck, Grosse Concertino p. Violon av. Acc. d'Orchestre. Oe. 14. 2 Thlr.
— — Idem av. Acc. de Quatuor. 1 Thlr. 4 Gr.
— — Idem av. Acc. de Pfte. 20 Gr.
Truhn, Der Wolfsch. Drei Schneider am Rhein. 2 Lieder f. 4 Männerstimmen. Op. 39. 12 Gr.

An Deutschlands Liedertafeln!

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind nachstehende mehrstimmige Gesänge erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Phillipp, H. F., VI fröhliche Lieder: 1) Ergo von Pulvermacher; 2) vom Rockaischer von Hoffm. v. Fallersl.; 3) Die Traube am Rousan; 4) Maimacht von Geibelein; 5) Die Glocken rufen von Kopisch; 6) die Zechbrüder von Schulz für ein Bass-Solo und Chor von Männerstimmen, mit Begleitung des Pfte. Op. 45. Preis 1 Thlr.
Tauwitz, Ed., Drei Lieder: 1) Trost; 2) Gruss in die Ferne; 3) Liebeslied, für 4 Männerstimmen. Op. 44. Pr. 1 Thlr.
— — Lebewohl aus Vaterland. Gedicht von Redtenbacher, für den Männerchor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). 10 Gr.
— — Sechs Lieder: Worte der Liebe. — Rose oder Tod. — Die Einsamkeit. — Schweller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. Für 4 Männerstimmen. 16 Gr.
— — Drei Lieder: An Ottilie. — Wanderlied. — Unmuth. Für 4 Männerstimmen. 12 Gr.
— — Drei Lieder: Trink! von Hoffm. v. Fallersl. — Liebeslied, von H. Wenzel. — Il. rerlied im Frühlinge, von Hoffm. v. Fallersl. Für 4 Männerstimmen. Op. 9. 20 Gr.
— — Drogenerlied zum siebenjährigen Krieg (Text von G. Risch) Für den 4stim. Männerchor mit Begl. des Pfte. Op. 48. 10 Gr.

Contra-Bass-Verkauf.

Bei dem Unterzeichneten steht ein sehr guter, mit einer sehr sinnreich erdachten Mechanik der Stimmwirbel versehener Contra-Bass zu verkaufen. Derselbe hat mehrere Jahre in der hiesigen Kapelle gebraucht werden und hat sich den Beifall bedeutender Kenner, eines Spohr u. A. erworben. Der Unterzeichnete geht zu einer andern Bestimmung über und darum ist ihm sein Instrument entbehrlich geworden. Der Preis dafür ist auf 90 Thaler festgesetzt. Kaufliebhaber belieben sich in portofreien Briefen an den Unterzeichneten zu wenden.

Cassel, im November 1839.

Bänder sen.
Mitglied der Kurfürstl. Hofkapelle.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Dezember. № 49. 1839.

Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik. Hannover, bei Helwing. 1839. S. 30 in 8.

Das Vorwort beginnt: „Man hört so oft Aeusserungen von Musikliebhabern, welche verrathen, dass selbige den hohen und erhabenen Karakter der Musik nicht nur nicht *erkennen*, sondern sie sogar *verkennen*; sie betrachten diese nur als ein Mittel zur gewöhnlichen Unterhaltung, wie das Kartenspiel und den Tanz, oder bezeugen ihr vielmehr durch ihre Aeusserungen eine nicht viel höhere Achtung als jenem Zeitvertreibe." Dazu ist sie, fährt der Verfasser fort, viel zu erhaben, zu herrlich, „diese erste und ewig schönste Sprache der Erde." Daher sollen die Fragen, die man darüber nicht selten hört und die in mündlicher Unterhaltung nicht genügend beantwortet werden können, hier möglichst erörtert werden; selbst Kenner würden wenigstens manche neue Idee oder noch nicht aufgefasste Ansichten finden. „Werden nur Wenige recht tief durchdrungen von der Ueberzeugung, dass diese Himmelsgabe nur von Gott allein abstamme; wird nur Einer bewogen, diesen redenden Zeugen der Offenbarung zum würdigen Preise des Allerhöchsten anzuwenden: so ist die Absicht dieser in Mussestunden flüchtig niedergeschriebenen Zeilen erreicht." — Die einleitenden Bemerkungen und Untersuchungen erklären die Musik als eine Sprache in Tönen, durch welche Gedanken, Gefühle, Weltbegebenheiten, Naturerscheinungen, Gemälde, Szenen aus dem Leben aller Art, wie durch irgend eine Sprache in Worten, deutlich und verständlich ausgedrückt werden. Das dürfte doch etwas zu beschränken sein. — Dann wird der *Ton* auf gewöhnliche Weise kurz erklärt. Dem Gehöre wird noch einflussreichere Kraft als dem Gesicht zugeschrieben, weil es in engerer Verbindung mit unserer Gefühlseinrichtung stehe. Daher erregen die Musik selbst in den Ungebildetsten tiefe, unerklärliche Empfindungen. — Die Hauptbestandtheile dieser ältesten Musengabe sind Harmonie und Melodie (besser umgekehrt). Beide werden kurz und gewöhnlich erläutert. Von S. 15 wird von der *Instrumental-Musik* gesprochen. Sie besitze die hohe Fähigkeit, nicht nur jede Empfindung des menschlichen Herzens, sondern auch Begebenheiten, ja selbst Gegenden besser, nachhaltiger und dem Gefühle deutlicher auszudrücken und allgemein verständlich zu schildern, als Malerei und Dichtkunst es vermag (?). Deshalb dürfe man sie mit einer *Weltsprache* vergleichen, die keiner Wortunterlage brauche. Man sieht aus dem Folgenden, dass der Mann dies nur von Allgemeinempfindungen des Freudigen, Traurigen, Erhabenen u. s. w. behauptet, was er freilich nicht bestimmt ausspricht. Die kurzen geschichtlichen Ausflüge sind von keiner Bedeutung. Zum Beweise, was die Instrumentalmusik vermag, wird Beethoven's Pastoral-Sinfonie nach ihren Szenen geschildert; „es ist wie in der Wirklichkeit." Dann werden einige Stellen der Orchesterkomposition aus Haydn's Schöpfung dargelegt, um zu beweisen, dass Musik verschiedenartige Begebenheiten des Lebens deutlicher und eindringlicher als irgend eine andere Kunst durch Töne darstellen könne. Das Entstehen der höllischen Geisterschaar und vor Allem der Moment „und es ward Licht" werden hervorgehoben; dann Gluck's Iphigenia auf Aulis u. s. w. *Weber's* Freischütz ist nicht vergessen. „In der Introduktion zur Norma von Bellini," heisst es, „findet man die höchst kunstvolle Darstellung einer Gegend" (des Opferhains). Ein Blinder errieth beim ersten Anhören dieser Musik sogleich die Darstellung einer Waldpartie auf der Szene. — Noch besitzt die Instrumentalmusik „die eigenthümliche Eigenschaft, zu gleicher Zeit bei verschiedenen Individuen eine solche Wirkung hervorzubringen, dass innerhalb der angeregten allgemeinen Stimmung jeder sein individuelles Gefühl angesprochen und ausgedrückt findet, wenn die Dichtkunst vielfache Gedichte schaffen müsste" (was daraus folgt, nicht Jeder klar ohne weitere Auseinandersetzung). — S. 28. *Vokalmusik*, die durch die Worte einen individuellern und bestimmtern Karakter erhält. „Sie kann aber doch auch denen verständlich werden, welche die Sprache nicht verstehen, wenn sie genau dem Texte gemäss komponirt ist." „In diesem Falle müssen auch die Töne den Sinn der Worte wiedergeben können" (im Allgemeinen, ob die Musik Trauer oder Freude u. s. w. ausdrückt, gewiss: aber im Besondern und mit dem Gedanken schwerlich). — „Dadurch wird sie noch vielseitiger (?) und vollkommner, als die Instrumentalmusik." Die menschliche Stimme ist ein von Gott gegebenes, nicht von Menschen verfertigtes Instrument, daher vollkommner und origineller, als alle andern, die nur schwache Nachbildungen sind. „Der Gesang gibt uns einen Vorgeschmack des Himmels auf Erden." Daher waren die metrischen Formen der Alten stets mit Tönen des Gesanges vereinigt. Das Metrische ist schon musikalisch, also Poesie und Musik geschwisterlich verwandt. „Allein," heisst es weiter, „durch den Sinn der Worte

können wir zwar auf das Vollkommenste begreifen, was der Dichter empfand, aber nicht, wie er es fühlte, nicht die verschiedenen Nüancen und Abstufungen seines Gefühls, denn die Worte bezeichnen dasselbe, aber sie sind nicht der Ausdruck des Gefühls selbst, sie bezeichnen nicht dessen *Tiefe*, der Ton aber ist die einzig wahre Verkörperung des Gefühls.“ — Wie? rechnet der Verfasser den Ton der Sprache, den Blick der Augen, die mimische Gebehrdung für nichts? — Es gibt Gedichte, die aus dem Gefühl heraus gesprochen mehr wirken, als gesungen, z. B.: In allen guten Stunden u. s. w., Freude, schöner Götterfunken u. s. w. Auch sind wir nicht dafür, dass alle Worte eines Gedichts durch Töne gemalt werden, wie es der Verfasser zu wollen scheint, indem er z. B. sagt, „dem Worte *gab* muss ein *gebender* Ausdruck gegeben werden.“ Was ist das für ein Ausdruck? — Eben so wenig wird Jeder in die Belohung der Komposition des Erlkönigs von Schubert als der einzig rechten und wirksamsten der Ballade einstimmen. Setzen Andere die Tonmalerei zu tief herab, so schlägt der Verfasser dieses Tonmalerielle zu hoch an. — Geben wir zu, dass die Volkslieder den Karakter des Volkes tragen, so wird uns der Verfasser wohl auch zugeben, dass die Dichtungen dasselbe thun. — S. 42. *Vielseitigkeit der Musik.* Der Verfasser behauptet, wenn man einen Wilden in die Kirche einer christlichen Residenz versetze, so würden ihn die herrlichen Harmonien innig rühren, dass er die Erhabenheit dieser Gottesverehrung bewundere. So, nur auf andere Art, werde ihn Militärmusik, Tafel-, Leichen-, Opernmusik bewegen. Dagegen zeugen die meisten Orientalen, die von unserm Harmonischen nichts wissen wollen; sie finden sie nicht schön und sagen, sie sei nicht für ihre Ohren. Sie erdrückt ihr Gefühl und betäubt es. — Dass aber alle unsere Lebensverhältnisse durch Musik versinnlicht, verschönt werden, das hat die Musik gemein mit dem Worte, der Gebehrdung u. s. w. — Der Verfasser hingegen vindizirt der Musik, als der ältesten aller Künste (?), den obersten Rang und die grösste Wirksamkeit unter allen, was wir lieber dahin gestellt sein lassen, jeder Kunst ihr eigenes Reich und ihre segnende Kraft in Liebe freudig und ohne Rangstreit anerkennend.

Für Violine.

VI Etudes brillantes avec accomp. de Piano ad libit. composées par Ch. de Beriot. Oeuv. 17. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. Violon seul: 1 Thlr. 4 Gr.; Violon et Piano: 3 Thlr.

Der Mann ist als Violinvirtuos und als Komponist für sein Instrument so allgemein gekannt und gewürdigt, dass wir kaum nöthig haben, über dieses Werk etwas mehr zu sagen, als: es gehört zu seinen vorzüglichsten, ist eben so geschmackvoll wie nützlich, eben so zu tüchtigen Uebungen für gute Violinspieler als für angenehme Salonvorträge bestens zu verwenden. Das haben auch schon die vorzüglichsten Violinmeister so schnell anerkannt, dass sich die Verlagshandlung durch reichen Absatz dieser vortrefflichen Etüden bewogen gefühlt hat, noch eine wohlfeilere Ausgabe für weniger bemittelte Violinspieler zu veranstalten. So sind sie denn von Allen, die auf ihrem Instrumente der Meisterschaft sich nähern, leicht zu ihrem Eigenthum zu machen. Wer sie noch nicht hat, wird nicht säumen, sich in den Besitz derselben zu setzen; er thut sich selbst damit den besten Dienst. Die oben genannte Ausgabe ist mit dem Bilde des Meisters geziert.

Introduction et Variations sur un thème Russe avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianof. — par *Ferd. David.* Oeuv. 6. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix avec Orchestre: 2 Thlr. 4 Gr.; av. Pianoforte: 1 Thlr. 4 Gr.

Nicht anders steht es mit diesen Bravourvariationen. Sie sind so ausgezeichnet und wirken überall, wo sie mit der gehörigen Geschicklichkeit, die freilich nicht gering sein darf, vorgetragen werden, so enthusiasmirend, dass sie sich sehr schnell Bahn gebrochen und weit verbreitet haben. Sie sind in der That für öffentliche Vorträge und für gesellige Unterhaltungen mit Begleitung des Pianoforte so glänzend geeignet, dass Jeder sich selbst schadet, wer sie sich nicht anschafft, im Falle, dass er sich noch nicht mit ihnen vertraut gemacht hätte. Aber auch zur Uebung für schon weit geförderte Spieler sind sie in vielfacher Hinsicht äusserst nützlich und empfehlenswerth. Ueber den Vortrag und sein Violinspiel ist nichts hinzuzusetzen; er ist gekannt und oft nach Verdienst besprochen; nicht minder sind es diese Variationen.

Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte — par *Ferd. David.* Oeuv. 10. Pr. av. Orch.: 3 Thlr. 12 Gr.; av. Pianof.: 2 Thlr.

Introduction et Variations sur un thème de Mozart avec accomp. d'Orchestre, de Quatuor ou de Pianoforte — par *Ferd. David.* Oeuv. 11. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr. 8 Gr.; av. Quat.: 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pianof.: 1 Thlr. 4 Gr. Beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das solid gehaltene und glänzende Konzert hat überall, wo es vorgetragen wurde, auch in London (es ist der philharmonischen Gesellschaft daselbst gewidmet) lebhaft angesprochen, nicht minder die folgenden Variationen über ein Mozart'sches Thema: „Wenn die Lieb' aus deinen Blicken“ u. s. w. Das ist es aber zunächst, was gute Violinspieler an Bravourwerken im wünschenswerthesten finden, und man kann es ihnen nicht verdenken. Zeigen können sie sich mit dem Vortrage dieser Werke allerdings. Ist nun auch für musikalischen Gehalt, wie hier, gesorgt, so müssen solche Tonsätze allen Bravourspielern, absonderlich denen, die nicht selbst komponiren, doppelt willkommen sein. Beide Werke sind — wie bereits in d. Bl. bei verschiedenen Gelegenheiten vernehmlich genannt und empfohlen worden. An dem ersten Satz des Konzertes aus E moll, All. con fuoco, ¾, schliesst sich

nach schöner und bravourkräftiger Durchführung ein Andante, $^2/_4$, C dur, modulatorisch mannichfach, eigen und reich geschmückt. Darauf unmittelbar der Finalsatz, All. giojoso, $^3/_8$, E dur, von gehörigem Uebergange in der Einleitung, scherzend in Kraft und vielfacher Virtuosität. Eben so empfehlen sich die Variazionen, deren Einleitung in geschickten Verbindungen deutlich auf das schöne Thema anspielt; worauf fünf Veränderungen gebaut sind. Die vierte bringt nach gebührenden Fertigkeitsfigurirungen ein kurzes Larghetto, um den lebhaftesten Schlussbravoursatz desto mehr hervorzuheben, in welchen durch eine nicht lange, aber wirksame Kadenz der Uebergang recht zweckmässig gebildet wird. Dieser Schlusssatz ist, wie in der Regel, verlängert durchgearbeitet, mit $^4/_4$- und $^6/_8$-Takt ergötzlich wechselnd, so dass für ein höchst effektvolles Ende bestens gesorgt ist.

Rondo alla Polacca avec accomp. de II Violons, Alto, Basse, Cors, Trompettes et Timballes ou de Pianoforte par *C. Lipinski.* Oeuv. 7. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix av. Orchestre: 1 Thlr. 16 Gr.; avec Pianoforte: 1 Thlr.

Lipinski ist vollendeter Meister seines Instruments und zwar in einer so grossartigen Weise, dass die Angabe des Titels seiner Violinwerke vollkommen hinreicht, gebildete Violinspieler auf nähere Bekanntschaft mit denselben begierig zu machen. Nie haben wir irgend Etwas von ihm gehört, was nicht dem Zwecke, für welchen es geschrieben wurde, in würdiger Haltung bestens entsprochen hätte. Alle Werke dieses Hauptmeisters bringen tüchtigen Violinspielern mannichfaltigen Gewinn. Wird uns nun von allen Kennern, die dieses Rondo vortrugen, einstimmig versichert, dass es überaus vortrefflich und besonders durchgreifend für alle Klassen von Hörern ist, so sind wir berechtigt, es Allen als ein vorzüglich beachtenswerthes Bravourstück angelegentlich zu empfehlen, ob uns gleich wegen Entbehrung der Partitur die genaue Einsicht in den Bau des Ganzen abgeht. Das Glänzende der Prinzipalstimme und der Auszug der Pianofortebegleitung sprechen deutlich für die Wahrheit der Aussage derer, die durch den Vortrag und durch Anhörung dieser sehr wirksamen Konzertnummer sich erfreuten. Von der Nützlichkeit einer hinzugefügten Klavierbegleitung haben wir gleichfalls nichts mehr hinzuzusetzen. Und so spricht denn die neue Ausgabe (mit der Pianofortestimme) dieses schon bekannten Werkes für sich selbst. Man wird es so allgemein beachten, als den Mann, von dem es kommt.

Première Fantaisie sur des Airs russes pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano composée — par *Alexis Lvoff.* Nouvelle édition revue et corrigée par l'Auteur. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Prix av. Orchestre: 1 Thlr.; av. Quatuor: $^1/_3$ Thlr.; av. Pianoforte: $^1/_3$ Thlr.

Dieses in öffentlichen Konzerten von dem Verfasser, den Herren Lipinski, Ries u. s. w. vorgetragene Werk hat also die zweite Auflage erlebt, was nicht zu verwundern ist, da es zugleich für tüchtige Geiger eine bedeutende Uebung in Fertigkeiten nicht geringer Art bietet. Wer nicht ein trefflicher Spieler ist, kann sich nicht daran wagen. Der Komponist, dessen Name ehrenvoll als Verfasser der russischen Hymne, als Bearbeiter des Stabat mater von Pergolese u. s. w. bekannt ist, beweist dadurch nicht allein seinen Kompositionsberuf, sondern auch seine Meisterschaft auf der Violine so, dass man den geehrten Verfasser kaum mehr unter die Dilettanten zu zählen vermag. Wer das Werk, das vervollkommnete in dieser neuen Auflage, noch nicht kennt, versuche daran seine Kräfte.

Second Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte — par *Hubert Ries.* Oeuv. 16. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock. Pr. av. Orch.: $2^1/_2$ Thlr.; av. Quat. ou av. Pianoforte: $1^1/_2$ Thlr.

Das Werk, das wir mit Vergnügen in Partitur sahen, als es noch Manuskript war, ist in Form eines Concertino gehalten, also im Zusammenhange der Sätze, so dass sich die Abtheilungen nur durch Fermaten bemerkbar machen, wie durch den Wechsel der Empfindung. Es beginnt mit All. non troppo, $^4/_4$, A moll, worauf sich das Tempo in più moderato verändert, einen tüchtigen Solosatz bringt, in einen rezitativähnlichen fortschreitet, der das Taktmässige im Solo bald wieder folgen lässt, reich an Gefühlsmodifikazionen, bis es sich in guter Steigerung nach A dur wendet, worin es bravourkräftig und freundlich schliesst. Die ganze Arbeit gehört durchaus unter die soliden.

Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte par *L. Spohr.* Oeuv. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix av. Orchestre: 1 Thlr. 16 Gr.; av. Pianoforte: 1 Thlr. 8 Gr.

Gerade dieses erste Konzert des mit allem Rechte berühmten Meisters dürfte sehr vielen jungen Violinspielern weit minder bekannt sein, als die nachfolgenden, da man sich gewöhnt hat, die Reihe der öffentlichen Vorträge der Spohr'schen Konzertwerke mit dem zweiten zu beginnen; wenigstens können wir uns nicht entsinnen, dieses erste Konzert aus A dur öffentlich gehört zu haben. Selbst einige sehr ausgezeichnete Violinvirtuosen, denen wir es zeigten, kannten es nicht. Es wird also für die Allermeisten etwas ganz Neues sein. Man wird sich daher hoffentlich beeilen, sich mit einem Werke eines Meisters vertraut zu machen, dem das Violinspiel, so wie die Musik überhaupt, so viel verdankt. Die Pianofortebegleitung ist neu hinzugekommen.

Troisième Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle — par *W. H. Veit.* Oeuv. 7. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr. 16 Gr.

An diese Bravourwerke, die kein gebildeter Violinspieler entbehren sollte, reihen wir noch ein neues Quartett so ausgezeichneter Art, dass wir Allen, die es gut vortragen und vortragen hören, grossen Genuss davon

versprechen dürfen. Es ist schön an Erfindung wie an Arbeit. Eigenthümliches, frische Gedankenreihen und natürlicher Fluss derselben verbinden sich so eng, machen das Ganze so lebendig, freundlich und gefühlansprechend, dass es schwerlich irgend einen guten Quartettverein geben wird, der es nicht mit freudigster Befriedigung aus der Hand legte, um es bei der nächsten Versammlung wieder vorzunehmen. Was S. 393 d. Bl. Rühmliches davon gesagt wurde, hat sich bereits vor Vielen bestätigt. Wir müssen dem Werke die weiteste Verbreitung wünschen, um des Genusses willen, den es überall gewähren wird.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Schottische Lieder, dreistimmig bearbeitet für Alt oder Mezzo-Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte (ad libit.) — von *Jul. Becker*, componirt von *Louis v. Beethoven*. Op. 108. 1s Heft. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Herr Jul. Becker, von dessen eigenen Gesangkompositionen wir öfter sprachen, hat diese Lieder recht gut in's Dreistimmige übertragen. War die Aufgabe für einen Bearbeiter, der Sinn und Gefühl für diese Melodieen mitbringt, auch nicht schwer, so setzt das Gelingen derselben doch einen innern Takt voraus, der sich fern hält von jeder Verkünstelung der Einfachheit dieser Volksmelodieen, die immer noch Spuren jener Nebelgestaltungen an sich tragen, die das Heimathsland derselben gleich wehmüthigen Erinnerungen an entschlafene Zeiten durchziehen. Gerade so wird es sich mit dem Vortrage derselben verhalten; das Treffen des materiellen Tones ist sehr leicht, nur thut er es nicht allein; ein gewisser geistiger Hauch muss ihn beseelen. Der eigentliche Alt steht diesem näher als der wirkliche Mezzosopran, wenn ihm nicht das karakteristisch Besondere des Altes beiwohnt, was in den Tönen der eingestrichenen Oktave nichts zu Seltenes ist, wenigstens in der unteren Hälfte derselben. Vor zweierlei Irrungen hüte man sich nur um so mehr, je weiter sie um sich gegriffen haben und je seltener man die Berichtigung derselben beachtet. Es ist nämlich gewöhnlich geworden, diese Lieder für Kompositionen Beethovens anzusehen. Auch sonst recht erfahrene, musikkundige Leute, ja selbst namhafte Rezensenten haben sie für Erfindungen der Beethoven'schen Muse gehalten und viel über die wundervolle Auffassung des Meisters geschrieben, dessen Geist sich in die Hochländer der altkaledonischen Heroen so ahnungstief zu versenken gewusst habe, als sei er als einer ihrer Hauptbarden in den Hallen ihrer Schilde und Speere gegenwärtig gewesen und habe, auf den bemoosten Steinen der Entschlafenen sitzend, im Sturme brausender Lüfte ihre Schattengebilde in schimmernden Wolken erschaut. Auch auf dem Titel dieses Heftes wird die Fabel wiederholt: „komponirt von L. v. Beethoven." Wie es mit diesen Liedern eigentlich steht, wollen wir hier nicht ausführlich wiederholen; wir verweisen auf die Erörterungen darüber, die *G. W. Fink* bereits 1831 in seinem Buche: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (bei Bädeker in Essen) ausführlich gegeben hat. Kurz, sie sind nicht von Beethoven komponirt, sondern nur, wie er die Melodieen derselben aus England erhielt, wo sie auch schon verschiedentlich zugerichtet worden waren, von ihm harmonisirt worden, wie auch J. Haydn und Andere einen Theil derselben harmonisirt hatten. — Ferner meine man auch nicht, dass wir hier die unverfälscht altschottischen Tonweisen erhalten; vielmehr haben sie ohne alle Ausnahme gar mancherlei melodische Einmischungen erhalten, wie es der Fortgang der Zeiten und die Veränderungen im Wesen der Tonkunst mit sich brachte. Dem alt Melodischen am nächsten steht das Lied No. 4 „Trüb, trüb ist mein Auge." Nur die Quarte im letzten Takte der Melodie (die Harmonie ist neuerer Zuthat) müsste weg, und anstatt *a)* wie bei *b)* gesetzt werden,

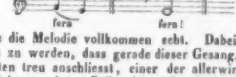

so wäre die Melodie vollkommen echt. Dabei verdient bemerkt zu werden, dass gerade dieser Gesang, der sich dem Alten treu anschliesst, einer der allerwirksamsten und beliebtesten ist. Sollte das nicht ein klares Zeugniss sein, dass sich auch mit der alterthümlichen, von Vielen für mangelhaft nicht allein, sondern auch für unstatthaft (?) angegebenen Skala ganz Vortreffliches und völlig Eigenthümliches leisten lässt, was die Empfindung mit wunderbarer Gewalt ergreift? — So ehre man denn diese Lieder als modernisirte Anklänge, die den Schatten eines grauen Alterthums immer noch wirksam genug in unsere Gegenwart tragen. *G. W. Fink.*

Gesänge der Potsdamer Liedertafel. Für vier Männerstimmen komponirt von *J. C. Schärtlich*. Heft 3. Brandenburg, bei Adolph Müller.

Diese Gesänge sind gut und deutlich in Partitur und Auflegestimmen gedruckt, die Gedichte vom Grafen Lynar, von Kessel und Steinhausen. Der erste Gesang, ein durchkomponirtes Vaterlandslied der Preussen, ist sehr gelungen in Töne gebracht, so dass er, feurig vorgetragen, allgemein eindringen wird. Wollte Mancher das Wort „Toast" lieber einsylbig gesungen wünschen, so ist das leicht zu machen. No. 2, ein hübsches, einfaches Frühlingslied für einen Solo-Tenor, den Brummstimmen begleiten. No. 3. Der König im Mohrenland, munterer, komischer Art. No. 4. Kriegerlied, für starke Besetzung wirksam. Besonders den preussischen Liedertafeln wird das Heft willkommen sein.

Drei Duette für zwei Soprane oder Tenore und Alt mit Begleitung des Pianoforte — von *Fr. Kücken*. Op. 26. (4s Heft der Duette.) Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Das sind allerliebste Duetten, mag man sie mit zwei Sopranstimmen oder noch besser mit Tenor und Alt vor-

tragen. Auch die Klavierstimme, so wenig sie die Grenzen geschmückter Begleitung überschreitet, verschönt sie dennoch auf sinnige Weise. Dabei bleibt Alles im Tone guter Geselligkeit, der weder zu tief sich versenkt noch zu oberflächlich darüber hingeht. Dafür sind auch die Texte sehr geschickt gewählt; das erste: „Von dir geschieden, bin ich bei dir"; das zweite: „Frühlingsglöckchen" von Reinick; das dritte: „Ach wenn doch mei Schatz käm," Volkslied. Wir versprechen ihnen viele Liebhaber.

Vier Duette für zwei Sopran- oder Tenor-Stimmen (auch für Sopran und Tenor) mit Begleitung des Pianoforte — von *Louis Huth*. Op. 21. Ebendaselbst. Preis ¾ Thlr.

Das Schifferlied, von H. Marggraff, flüchtig, leicht, gefällig, in der Musik nur einige Male etwas hart deklamirt. „Aus Leila," nach Bulwer, hübsch, aber für den seltsamen Dichtungsinhalt nicht eigen genug erfunden; der Hauptreiz liegt im Wechsel des ²/₄- und ³/₄-Taktes. „Liebesleben" von H. Marggraff, die Musik hübsch, wenn auch nicht originell im Melodischen. „Gesang der Schwäne," von H. Marggraff, bei etwas gedehnter Deklamazion recht artig klingend, immer mehr gemacht, als aus Empfindung frisch gesungen; mehr in einigen harmonischen und leichten Wendungen als im Flusse des Ganzen das Eigenthümliche suchend. Dennoch wird die Auffassung, die leicht zu findende, nicht Wenigen gefällig sein.

Lieder für Schule und Haus.

Eine Mustersammlung der besten Vokal- und Tondichtungen. Herausgegeben von *Albert* und *Gustav Geissler*. Erstes Heft. 1839. Erfurt, bei den Herausgebern. Sondershausen, in Commission bei F. A. Eupel.

Melodieen dazu, zweistimmig für den Gesang mit Andeutung des Basses zur Klavierbegleitung. Ebend.

Es fehlt nicht an Anthologieen der Art, wie Jeder weiss. Die Herren Herausgeber, indem sie wünschen, dass sich ihre Sammlung von ähnlichen mehr oder weniger unterscheide, haben bei der Anfertigung als leitende Grundsätze angenommen: 1) Vertheilung des Stoffes in Jugendlieder von 5 bis 14 Jahren, also für die ganze Schulzeit ausreichend, wozu wir jedoch die Sammlung zu leicht finden. Volkslieder, die für die Jugend passen, hätten immerhin mit aufgenommen werden können; die andern, welche nicht passen, soll die Jugend gar nicht in die Hände bekommen. Man soll und kann in der Jugend nicht so für das ganze Leben sorgen, dass nach den Schuljahren nichts mehr zu thun übrig bleibt. — 2) Will man leicht zu überblickende Eintheilung des Stoffes durch Zusammenstellung der Lieder von gleichem Inhalte. — 3) Trennung des Textes von der Melodie. — Alles dies ist schon dagewesen, also kein Unterschied; eben so wenig neu sind die Rücksichten auf Erweckung und Belebung eines frohen und fromm kindlichen Sinnes, auf methodischen Fortschreiten (was hier nicht streng beachtet werden konnte), auf Reichhaltigkeit in Gedichten (von denen nicht wenige in keine Mustersammlung gehören) und Melodieen; auch die Vereinigung von typografischer Schönheit mit Billigkeit ist nichts Seltenes, wenn gleich immer etwas Löbliches. Ein Punkt der Beachtung der Herausgeber ist in andern Sammlungen selten oder nicht berücksichtigt, es ist die *Andeutung der Klavierbegleitung* d. h. eines ganz einfachen Bassen unter den zweistimmigen Weisen. Wie das ausgeführt ist, davon stehe statt aller Worte ein Beispiel:

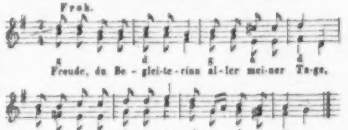

Die erste Abtheilung ist überschrieben: *Das Kindesalter*, worin die frohen Lieder die besten sind, am meisten die, wo die Kinder nicht zu fleissig daran denken, dass sie auch alt werden und vor der Reue sich in Acht nehmen. Am wenigsten ist der rechte Ton in den *ernsten* Kinderliedern getroffen, der freilich auch etwas schwer zu treffen ist. Es heisst da immer, wie beim Claudius, wo der weise Mann versichert, dass seine Lehre gut ist: „Kann sein, sprach einer, weiss es nicht, geht aber uns nichts an; da ist ein Pferd, komm, reite mit, dann bist du unser Mann!" — Die zweite Abtheilung bringt *Bilder aus der Natur*. Auch unter diesen sind viele keine Muster; namentlich vom bescheidenen Veilchen hätten mehrere wegbleiben können. Die meisten Blumen und Thiere lehren viel Moral. In der dritten Rubrik „*Die Tages- und Jahreszeiten*" sind die überall vorkommenden alten Bekannten immer noch die besten. Warum so viele *Wiegenlieder*? Um sich auf die künftige Mutterschaft, will's Gott, freuen zu lernen? 13 ist zu viel, da der *vermischten Lieder* nur 10 sind, unter denen wieder die alten Bekannten glänzen. Die Worte zu den 18 Kanons brauchten nicht im Textbuche besonders zu stehen; man hat sie unter den Melodieen, die besonders gut gedruckt, auch zweckmässig gewählt sind. — Dass sich übrigens Irrthümer schneller als Wahrheiten verbreiten, weiss man schon. Hier ist ein eigenes Beispiel davon. Kaum war gesagt worden, die Melodie zu: „Hier sitz ich auf Rasen mit Veilchen bekränzt" — sei von J. G. W. Schneider: so wurde die Irrung über der Melodie des verkünderten Liedes sogleich wiederholt, trotz des Widerrufes, den man nicht gelesen hatte. Des Liedes Melodie ist also nicht von J. G. W. Schneider. — Im Allgemeinen ist aber diese Anthologie eben so gut zu gebrauchen, wie die andern: nur ist sie als Mustersammlung in den Texten nicht vorsichtig genug.

Reichthum an schönen Gedanken steht hier der gründlichen Schreibart zur Seite, und Fülle der Harmonie ist in den Reiz fliessender Melodie verwebt. Die erste Violinstimme erfordert eine geübte und sichere Hand und Hr. Sch. hat hier und da, z. B. in dem Finale des dritten Quartetts eine so feine Schattirung angebracht, dass diese Stellen ihre intrikaten Eigenheiten haben und viele Genauigkeit im Vortrage erfordern, wenn sie ihre Würkung nicht verfehlen sollen. Hier und da wird man auch durch schöne kanonische Sätze überrascht und in den Menuetten von Haydnschem Schlage ist vielleicht sowohl in Rücksicht auf Erfindung als rhythmische Darstellung und Ausführung noch keiner seinem Muster so nahe gekommen, als er. Die Fortsetzung dieser Quartetten wird für das Publikum eine wahrhaft angenehme Erscheinung seyn. Hier die Anfangssätze dieser Sachen Kompositionen:

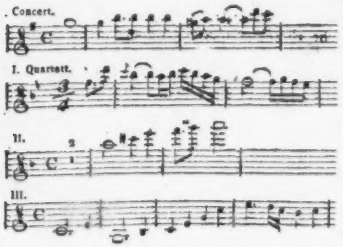

Nachrichten.

Paris, d. 14 Julii. Das Theater der hiesigen ital. Opera buffa fährt fort den noch immer fortdauernden Enthusiasmus für Paesiello aufs Beste zu benutzen; und auch ihm, dem Komponisten, muss man die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er alles thut, was in seinen Kräften ist, sich dieses ausgezeichneten Beyfalls werth zu erhalten. Er hat schon wieder eine neue Oper: La Modista raggiratrice (die verschmitzte Putzmacherin) geschrieben, und sie ist mit, hier eben nicht gewöhnlichem Eifer, schnell einstudirt und auf die Bühne gebracht worden. Ich habe allen bisherigen Aufführungen mit ungemeinem Vergnügen beygewohnt, und kann mit gutem Gewissen das Urtheil fällen, dass sie unter die schönsten Werke Paesiello's gehöre; ja das Finale des ersten Akts möchte ich wohl für das Trefflichste, was dieser Komponist je geschrieben hat, erklären. Auch das Finale des zweyten Akts ist sehr schön, so wie einige kleine, sogenannte Favoritstücke — z. B. ein Duett im zweyten Akte, das schon jetzt in dem Munde aller hiesigen Musikliebhaber ist. Gerade diese Oper empfehle ich allen deutschen Direktionen, und noch mehr, als die neulich genannten Zigeuner. Sujet und Zusammensetzung des Ganzen hat einige entfernte Aehnlichkeit mit Pa Molinara, die unter dem Titel: die schöne Müllerin, noch immer so viel Glück in Deutschland macht; aber das Putzmachermädchen sticht, wie billig, das Müllermädchen gewiss aus. Der Inhalt ist keiner Relation werth, aber er ist so bearbeitet, dass er wirklich belustigen muss. Es wird auch hier, wie gewöhnlich, ein italienischer Filosofo zum Narren gehabt. Schwer ist die Oper nicht; sie verlangt nur genaues Einstudiren der Musik und Lebhaftigkeit beym Spiel. Eine Sgra Bolla für die Hauptrolle wird sich freylich wohl schwerlich ausser Paris finden; doch wird, wie gesagt, jedes junge, hübsche, lebendige Geschöpfchen, das nur weis, was es mit seiner sehr artigen Rolle und mit sich selbst anfangen soll, sie nicht gerade verderben. Wie die Sgra Bolla sie sang und spielte, weis ich kaum etwas Reisenders auf dem komischen Operntheater. Sign. Martinelli spielte und sang den leidigen Philosophen auch sehr gut; doch findet dieser in Deutschland leichter seines Gleichen. Dass unter allen diesen Umständen die Oper das grösste Glück

24 *Lieder zum Gebrauche für Volksschulen komponirt* von *Georg Hommer*. Drittes Heft, zweite Auflage. Würzburg. Preis 42 Kr.

Die beiden ersten Hefte dieser der Jugend gewidmeten Lieder haben wir in No. 4 d. Jahrgangs karakterisirt. Man wird dieses dritte Heft eben so angemessen finden, namentlich für Baiern und Süddeutschland. Die Wahl ist noch mannichfaltiger, als in den früheren Heften; die Leichtigkeit im Anschmiegen an die Jugend ist dieselbe geblieben. Die meisten Lieder sind zweistimmig, mit einstimmigen, drei- und vierstimmigen wechselnd. Zum Beschluss erhält man zwei Lieder für vier Stimmen mit Floten- und Streichquartett-Begleitung (2 Corni ad lib.). Dass er den Geschmack seines Landes getroffen, beweist die zweite Auflage. Der Verfasser ist Organist und Musiklehrer in Würzburg, noch jung und strebsam; er wurde am 1. Mai 1811 geboren, kann also noch viel vor sich bringen. Gross anzufangen, ist nicht für Alle: aber das thun, wozu Pflicht und Umstände Veranlassung geben, ist für Jeden.

Vierhändiges für Pianofortesch üler.

Kleine Uebungsstücke (fortschreitend und mit dem Fingersatz) — von *C. T. Brunner*. 9s Werk. 1s und 2s Heft. Leipzig, bei G. Schubert. Preis jedes Heftes: 12 Gr.

Diese ganz kurz gehaltenen Sätzchen sind jugendlichen und fleissigen Schülern gewidmet. Die ersten sind so leicht als möglich, ohne dabei der Melodie zu entbehren, die der Jugend zusagt. Es wird zunächst für Takt und Notentreffen, nicht für Fingerfertigkeit gesorgt. Das Pausiren ist nicht vergessen worden und die gewöhnlichsten Taktarten wechseln gut ab; eben so die leichtesten Tonarten und zwar in Dur und Moll, ohne zu schnellen Wechsel, der für solche Zwecke nie vortheilhaft ist. Es lernt der Schüler zugleich die gewöhnlichsten Tempoangaben kennen, und die lehrhaftesten Bewegungen werden auf das Leichteste eingeführt, immer so, dass keine Verschiebung der kleinen Hände sich nöthig macht. Das erste Heft enthält 12 Nummern, das andere 10 ein wenig längere, höchstens 3 Blattseiten lang und nur unmerklich bewegter, als im ersten Hefte. Sie sind mit Vortheil zu verwenden.

Nachrichten.

Leipzig, den 29. November 1839. Am 25. November wurde im Saale des Gewandhauses das alljährlich einmal stattfindende Konzert zum Besten des Institut-Fonds für alte und kranke Musiker gegeben.

In keiner Stadt der Welt ist vielleicht ein regerer Sinn für Musik, eine lebendigere und ernstere Theilnahme an Allem was darauf Bezug hat zu finden, als in unserem Leipzig, und ein Konzert zu so wohlthätigem Zwecke wie der oben genannte, hat deshalb von jeher auf vielsame Unterstützung jeder Art mit Sicherheit rechnen können. Ueberdies bilden die aktiven Mitglieder unseres Musiker-Instituts den eigentlichen Kern des hiesigen grossen Orchesters bei den Gewandhauskonzerten; die Leistungen dieses Orchesters waren immer sehr ausgezeichnet, sie haben sich aber besonders in der neueren Zeit unter Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy's* Direkzion zu solcher Meisterschaft erhoben, sich die ehrende Anerkennung aller Sachverständigen des In- und Auslandes in so hohem Grade erworben, dass jeder Musikfreund gern dankbar das Seinige beiträgt, ein Institut zu fördern, das allein bisher dafür gesorgt hat, hilfsbedürftige Musiker in ihrem Alter zu unterstützen. — Wie immer, so wirkten auch diesmal in diesem Konzerte die bedeutendsten hiesigen Talente mit; das Repertoir bot viel Interessantes und das Publikum war sehr zahlreich versammelt. Eröffnet wurde das Konzert mit einer Sinfonie von K. M. v. Weber (C dur, nachgelassenes Werk, erschienen bei A. M. Schlesinger in Berlin). Wir erinnern uns nicht, diese Sinfonie früher schon hier gehört zu haben. Sie enthält nur drei Theile, ein Allegro, Andante und Finale, von welchen uns die beiden letzteren Sätze am meisten angesprochen haben. Jedenfalls ist das Werk eine frühe Jugendarbeit des verewigten Meisters, in welcher zwar bedeutendes Talent nicht zu verkennen, doch aber auch nur wenig von der Meisterschaft zu finden ist, welche Weber in seinen späteren Werken erreicht hat. So erscheint uns diese Sinfonie namentlich in der Instrumentirung, worin Weber später so überaus vortrefflich war, nicht eben ausgezeichnet. Wenn auch sonach das Werk, zumal bei den Ansprüchen, die man jetzt an Form und Gehalt der Sinfonieen zu machen gewohnt ist, grossen Kunstgenuss nicht eben gewähren kann, so bleibt es doch immer aus vielfachem Grunde interessant, damit bekannt zu werden, und wir sind daher für die Wahl desselben sehr dankbar. Die Ausführung war unter Leitung unseres tüchtigen Musikdirektors am hiesigen Stadttheater, Herrn *Bach*, sehr lobenswerth und wurde laut allgemein anerkannt.

Madame *Bünau* geb. *Grabau* trug hierauf die Arie „Ecco il punto, o Vitellia" — aus Titus von Mozart sehr gut vor, und erwarb sich lebhaften Beifall der Zuhörer. Mehrere Jahre hindurch hat Mad. Bünau als erste Sängerin in unsern Gewandhauskonzerten mitgewirkt und sich die wohlverdiente Anerkennung aller Musikfreunde so ungetheilt erworben, dass dieselbe ihren Kunstleistungen gewiss noch lange unverändert bleiben wird. Sodann spielte Herr MD. Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*, schon bei seinem Auftreten mit anhaltendem Applaus begrüsst, ein von ihm unter dem Titel „Serenate und Allegro giojoso" für Pianoforte mit Orchesterbegleitung komponirtes Konzertstück (vor einiger Zeit bei Simrock in Bonn erschienen).

Wir sind schon daran gewöhnt, von ihm nur Ausgezeichnetes zu hören, und können auch diesmal seiner Komposizion sowohl als seinem Spiel die grösste Anerkennung nicht versagen. Die Serenate ist ein überaus liebliches Andante in H moll, zu welches sich unmittelbar ein sehr lebendiges und brillantes Allegro anschliesst

Das ganze Stück ist melodisch und harmonisch interessant, und wieder meisterhaft instrumentirt; so macht z. B. in der Serenate, welche das Pianoforte allein ohne alle Begleitung mit einem einfachen, sehr melodischen Satze beginnt, der unerwartete spätere Eintritt des ganzen Orchesters eine ausserordentlich schöne Wirkung. Wir hörten das Konzertstück zum ersten Mal, und erinnern uns daher der einzelnen hervorstechendsten Schönheiten nicht genau, das Ganze hat uns aber, verbunden mit dem Meisterspiel des Komponisten, grossen Genuss gewährt, und wir haben in den lauten anhaltenden Beifall, mit welchem die erregte Versammlung dem verehrten Meister dankte, aus vollster Ueberzeugung eingestimmt.

Mit grosser Anerkennung trugen hierauf unsere diesjährigen Konzertsängerinnen Fräul. *Elisa Meerti* und *Soph. Schloss* das bekannte Duett: Per che mi guardi etc. aus Zelmira von Rossini vor. Irren wir nicht, so ist dies Duett eigentlich von Harfe und Fagott begleitet. Gute Harfenspieler sind aber heut zu Tage sehr selten; auch wir leiden daran Mangel, seitdem unser tüchtiger Harfenist Herr *Prinz*, wie man sagt, aus übergrosser Aengstlichkeit, sich nicht mehr zu öffentlichen Produktionen entschliessen will; so wurde denn das Duett nur mit Pianoforte akkompagnirt, wodurch es einen nicht unbedeutenden Reiz verliert. Die Ausführung war aber sehr gelungen und der lebendige Beifall des Publikums von beiden Sängerinnen wohl verdient.

Diesem Duett folgte Introdukzion und Variazionen über ein Originalthema für die Violine, komponirt und vorgetragen von unserm Konzertmeister Herrn *F. David*.

Wir freuen uns, die Ueberzeugung aussprechen zu können, dass es Herrn David bei allen seinen Kompositionen nicht blos um äussere, blendende Wirkung zu thun ist, sondern dass er ihnen einen höhern bleibenden Kunstwerth, und zwar mit vielem Erfolg zu geben strebt. Auch diese neuen Variazionen erheben sich weit über die gewöhnlichen Virtuosenkompositionen; das Originalthema ist sehr melodiös, die Variazionen, neu in der Erfindung, sind zwar sehr schwierig, dabei aber sehr geschickt gemacht, und das Ganze für den Spieler ausserordentlich dankbar. Jedenfalls ist Herr David ein Virtuos ersten Ranges, der vor manchem Anderen noch den grossen Vorzug hat, eitle Virtuosenkünste nicht als das einzige und höchste Streben eines Künstlers zu betrachten. Sein Spiel ist bei aller Virtuosität immer solid und hierdurch erhält es sich auch so fortdauernd die grosse Anerkennung, die ihm bisher immer und überall zu Theil wurde. Seine diesmalige Leistung war in jeder Hinsicht ausgezeichnet und erwarb sich den lautesten Beifall der ganzen Versammlung.

Besonders grossen Werth legen wir auf das anerkannt vortreffliche Quartettspiel des Herrn David, und wir können hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dass er, wie früher, auch in diesem Winter einen Zyklus von Quartettabenden veranstalten möge, auf welche er uns leider zu lange schon, wir wissen nicht aus welchem Grunde, hat warten lassen. Möge er diesen Wunsch beachten; durch die Erfüllung desselben kann und wird er viel zur Erhaltung und Verbreitung soliden Kunstsinnes beitragen; es ist dies im Grunde Pflicht jedes echten Künstlers, und alle wahren Kunstfreunde werden ihm gewiss dafür stets aufrichtig danken.

Am Schlusse des ersten Theiles dieses Konzerts sang Fräul. *Elisa Meerti* noch zwei Lieder „Ave Maria" von Franz Schubert und „Auf Flügeln des Gesanges" von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Beide Lieder sind ungemein zart und innig, und gehören jedenfalls zu den schönsten Liederkompositionen, die wir kennen. Fräul. Meerti trug sie aber auch mit ihrer seelenvollen Stimme ganz vortrefflich vor, die Wirkung davon war so bedeutend, dass der Beifall der Zuhörer nicht enden wollte, und die geehrte Künstlerin durch anhaltenden Da capo-Ruf bewogen wurde, das herrliche Lied von Mendelssohn zu wiederholen. (Für Liederfreunde bemerken wir, dass das Lied von Franz Schubert bei Diabelli und Comp. in Wien und das Lied von Felix Mendelssohn bei Breitkopf und Hartel in Leipzig gedruckt ist.)

Den zweiten Theil füllte Beethoven's Schlacht bei Vittoria aus.

Dieses karakteristische Tongemälde ist allbekannt, kommt aber bei uns nur selten zu Gehör, weil der damit unzertrennlich verbundene Lärm des nachgeahmten Kanonen- und Flintenfeuers das musikalische Interesse gar sehr zurückdrängt. An einzelnen genialen Zügen fehlt es freilich auch dieser Komposizion des grossen Meisters nicht, sie ist aber ein Werk der Zeit, für eine gewisse Zeit bestimmt, deren grosse Ereignisse seitdem zu einfachen Thatsachen herabgesunken sind. Was damals vielleicht begeisternde Erinnerung weckte, erscheint jetzt, in seiner Tendenz wenigstens, als musikalische Spielerei, und nur Beethoven's Genie, das überall sich nicht verleugnet, konnte einem solchen Werke einiges bleibendere Interesse verleihen. Die Ausführung war unter Direkzion des Herrn MD. Dr. Mendelssohn sehr vorzüglich und erhielt die allgemeinste Anerkennung.

Das *siebente Abonnement-Konzert* am 28. November im Saale des Gewandhauses brachte uns, ebenfalls unter des Herrn MD. Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung, die, seit langer Zeit nicht gehörte, Sinfonie von Beethoven, No. 1, C dur. Leider fängt man hier und da an, diese erste Sinfonie über den spätern grossen Werken desselben Meisters wenn nicht ganz zu vergessen, doch wenigstens zu vernachlässigen. Entweder spielt man sie gar nicht mehr, oder man spielt sie nachlässig, weil sie technisch weniger schwierig ist, und daher wohl gar Manchem werthloser scheint, als die Werke, bei deren Ausführung er sich mühsam abarbeiten muss. Man thut hieran sehr unrecht und verkennt den Kunstwerth dieser Sinfonie gänzlich; zwar steht sie mit den späteren grandiosen Sinfonieen Beethovens nicht auf gleicher Höhe, aber sie ist dennoch schon ein Meisterstück im Kleinen, aus dessen einzelnen Theilen überall der Geist, der später so Grosses schuf, unverkennbar herausklingt. In Styl und Form ganz an den Helden seiner Zeit, an Mozart, sich anschliessend, hat Beethoven diese Sinfonie so klar und licht gearbeitet, die einzelnen Motive derselben sind so natürlich erfunden, so einfach,

fein und geschmackvoll kombinirt, dass man wirklich zuweilen Mozart selbst zu hören glaubt; wir erinnern nur an das herrliche Andante und die leichte, frische Menuett der Sinfonie. Hin und wieder ist freilich schon, so zu sagen, die Klaue des Löwen sichtbar, wofür auch das Andante hinreichende Beweise gibt. Am eigenthümlichsten und interessantesten erscheinen die drei letzten Sätze der Sinfonie. Die einzelnen Schönheiten dieses Werkes sind nicht so auffallend und von selbst hervortretend, wie die der späteren Sinfonieen desselben Meisters, eben deshalb ist aber auch eine sorgsame Ausführung um so mehr nothwendig, wenn dieselbe wirken soll, was sie vermag. Wir haben diese Sinfonie nie schöner ausgeführt gehört, als es diesmal der Fall war, und an dieser Ausführung erkennen wir wieder von neuem, wie unschätzbar für die Kunst, wie erfreulich für uns es ist, die musikalische Leitung unserer berühmten und einflussreichen Gewandhauskonzerte einem Felix Mendelssohn-Bartholdy anvertraut zu wissen, der, selbst ein Meister, jedem Meisterwerke sein Recht gibt und zu geben vermag. Die erwähnte Sinfonie, welche früher öfter ziemlich gleichgiltig angehört wurde, erhielt diesmal den lautesten, lebhaftesten Beifall der sehr zahlreichen Versammlung.

Unsere erste Konzertsängerin Fräul. *Elisa Meerti* sang an diesem Abend eine Aria „Or la, sull' onda" aus il Giuramento von Mercadante. Die Künstlerin, welche die Achtung und Theilnahme des Publikums in immer höherem Grade verdient und sich erwirbt, wurde bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, und trug die, an und für sich nicht eben vorzügliche, wenig geschmackvoll instrumentirte Aria sehr schön vor. Wir wünschten wohl Gelegenheit zu haben, von der so talentvollen Künstlerin einige wirklich gute grössere Gesangstücke zu hören, die ihr mehr Gelegenheit bieten, sich als wahre Künstlerin zu zeigen. Wir sind keineswegs so entschieden gegen alle neuere Erzeugnisse italienischer Operakomponisten eingenommen, wie so viele Andere, zumal da wir leider nur weniges Neue haben, was man Sängern und Sängerinnen als Aequivalent, zu ihren Zwecken, dafür anbieten könnte; aber es bleibt doch immer sehr wünschenswerth, über das Neue das alte Gute nicht ganz zu vergessen, und Künstler und Künstlerinnen mögen doch ja bedenken, dass ihnen der gute Vortrag guter Sachen weit mehr und dauernden Vortheil bringt, als selbst die ausgezeichnetste Ausführung mittelmässiger oder schlechter Stücke. Im ersten Falle wird die Ausführung durch die Sache gefördert, im letzteren Falle jedoch ihr immer geschadet.

Der mit grossem Beifall aufgenommenen Gesangsleistung des Fräul. Meerti folgte hierauf: Konzert für die Violine von de Beriot, vorgetragen von Herrn *Christoph Hilf*.

Vor ungefähr einem Jahre kam ein junger, kaum 19jähriger Mann, der Sohn eines armen Webers im Dorfe Elster bei Adorf im sächsischen Voigtlande, hierher nach Leipzig, eine alte, schlechte Geige unterm Arm und einige Briefe an hiesige Kunstfreunde in der Tasche. Bis wenige Wochen vorher hatte er Jahre hindurch als Webergeselle am Weberstuhle mithelfen sein Brot erwerben, seine armen Eltern in der Erhaltung der noch übrigen Geschwister unterstützt, die wenigen Freistunden des Tages und der Nacht eben benutzt, seine Liebe zur Musik und vorzugsweise zum Violinspiel zu befriedigen. Eine alte Geige seines Vaters, welche derselbe in frühern Zeiten, vielleicht als zweiter oder dritter Geiger bei der Tanzmusik in der Dorfschenke, benutzt haben mag, und einige Handgriffe, dem Vater unbemerkt abgelernt, waren für den Sohn vollkommen hinreichend, sich allein weiter fortzubilden. Der Vater, der den tüchtigen Geschen nicht gern am Weberstuhle verlieren wollte, mühte sich vergebens, die grosse Neigung des Sohnes für Violinspiel zu unterdrücken; dieser benutzte jede Gelegenheit, sich wenigstens in den nothwendigsten Anfangsgründen der Musik zu unterrichten, und machte dabei im Violinspiele, ohne Lehrer, binnen kurzer Zeit die auffallendsten Fortschritte; einige Musikfreunde seiner Heimath wurden zufällig auf ihn aufmerksam, vermochten mit vieler Mühe den Vater, seinen Sohn vom Weberstuhle zu entlassen, und dieser wanderte nun mit seiner Geige von Ort zu Ort und half sich so spielend hierher nach Leipzig, wohin er sich längst schon gesehnt hatte. Hier angekommen, fand er bald bei mehreren hiesigen Kunstfreunden freundliche Aufnahme und Unterstützung. Unser geehrter Herr Konzertmeister *David*, dem er zugeführt wurde, erkannte sogleich in ihm das ausgezeichnete Talent, und erbot sich sofort, ihm freien Unterricht zu geben; er hat dies redlich gehalten und ihm ein volles Jahr hindurch unausgesetzt wöchentlich mehrere Stunden Unterricht ertheilt. In dieser ausgezeichneten Schule machte der talentvolle Schüler bald so eminente Fortschritte, dass sein Meister mit voller Ueberzeugung genehmigen konnte, ihn öffentlich auftreten zu lassen. Dieser junge Mann nun ist der *Christoph Hilf*, welcher in unserm letzten Gewandhauskonzert das Violinkonzert von de Beriot vortrug. Es war eine Freude, diese jugendlich frische, kecke Leistung mit anzuhören. Alle Töne und Griffe waren in jeder Lage glockenrein; die vielfachen Schwierigkeiten und Künsteleien, welche diesem Konzerte nicht eben mangeln, spielte der junge Mann mit ausserordentlicher Leichtigkeit, Sicherheit und Ruhe, in jeder Note, in jedem Striche hörte und sah man, dass er in technischer Hinsicht über der Leistung stand und hierin durch nichts beengt wurde. Das Publikum, grossentheils, wie wir, von den nähern Verhältnissen des jungen Mannes unterrichtet, nahm an seiner Erscheinung ausserordentlich lebhaften Antheil, und mehrfach sich wiederholende Beifallsbezeugungen erkannten die Vorzüglichkeit seiner Leistung wohlverdient an. Ganz besonders müssen wir den vollen, klaren Ton des Herrn Hilf, seine Bogenführung und sein wirklich ausgezeichnetes Stakkato rühmen; überhaupt hat uns sein ganzes Spiel neuen Beweis für sein grosses Talent gegeben, und wir können, wenn er unter so vortrefflicher Leitung wie bisher fleissig fortarbeitet, ihm eine ehrenvolle Zukunft mit ziemlicher Sicherheit voraussagen. Möchte die grosse Theilnahme, welche er sich erworben, für ihn auch insofern von Nutzen sein, dass er durch die Unter-

stützung wohlhabender Kunstfreunde in den Stand gesetzt würde, seine so schönen Anlagen ungestört weiter auszubilden; es ist dies nothwendig, wenn nicht ein wirklich bedeutendes Talent von einem vielleicht grossen Ziele fern gehalten werden soll.

Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete die Ouverture zu Olympia von Spontini; das glänzend instrumentirte, wirksame Stück wurde sehr schön ausgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Hierauf trug Herr *Andreas Grabau* Variazionen für Violoncell, über ein Thema aus Norma, komponirt von Stransky, sehr geschickt und mit vieler Anerkennung vor. Das Spiel des Herrn Grabau ist recht schön, die Wirkung desselben würde aber gewiss bedeutender sein, wenn er darin mehr Kraft und Energie entwickeln und im Ganzen sich noch grössere Ruhe aneignen wollte; es würde dann jedenfalls unbefangener und freier erscheinen, was ja überhaupt die Wirkung jeder Leistung erhöht. Auch möchten wir ihm anrathen, zu seinem Studium immer gehaltvolle Sachen zu wählen, und Variazionen, wie die oben bemerkten, ganz bei Seite liegen zu lassen; er wird in jeder Hinsicht dabei gewinnen.

Den Schluss des Konzerts machte der 24. Psalm von Friedrich Schneider, „Jehova's ist die Erd' und ihre Fülle." Die Komposizion ist allgemein bekannt und geachtet; wir haben sie hier schon öfters und immer mit viel Vergnügen gehört, welches durch die diesmalige sehr schöne Ausführung um vieles erhöht wurde.

Es ist eine lobenswerthe Einrichtung in unsern Gewandhauskonzerten, von Zeit zu Zeit grössere Gesangkomposizionen ernstern Inhalts zu Gehör zu bringen; der Sinn dafür wird dadurch wach erhalten, und zugleich am Besten einer einseitigen Geschmacksrichtung des grössern Publikums mit ziemlicher Sicherheit vorgebeugt.

Grosses Musikfest in Wien,

am 7. und 10. November, in der k. k. Winter-Reitbahn,

„Paulus,"

Oratorium von Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy; — ausgeführt durch* 1000 *Tonkünstler und Musikfreunde.*

So darf denn nunmehr auch die, beinahe als sybaritisch verschriecene Kaiserstadt ungescheut allen anderen im nachahmenswürdigen Beispiele ihr vorausgegangenen Kunstvereinen Teutschlands und Englands sich anreihen, indem sie diese herrliche Tondichtung, deren wahrhaft religiöse, echt christliche Tendenz vielleicht „kein einziger profaner Gedanke" entheiligt, mit den allergrossartigsten, in quantitativer Hinsicht die bisherigen Aufführungen noch überragenden Massenwirkungen zu Gehör brachte. Wenn nun aber der Erfolg nicht vollkommen mit den Vorerwartungen im Einklang stand, wenn das Gesammtresultat minder glänzend sich gestaltete als bei der, einen unbeschreiblichen Enthusiasmus hervorzaubernden Erstlingsproduktion im Vereinssaale am 1. März d. J., so möchten sich dafür mancherlei Ursachen auffinden lassen, welche, um klarer in der Sache zu sehen und der Wahrheit möglichst nahe auf die Spur zu kommen, jedenfalls genauer und tiefer eindringend beleuchtet zu werden verdienen.

Bei obenerwähnter erster Aufführung hatte sich, der beschränkten Lokalität angemessen, eigentlich blos Wiens musikalische Elite eingefunden, warm empfänglich für all die zahllosen Schönheiten der geistreichen Konzepzion, durch die Anwesenheit bei den Einübungsproben spezieller schon damit vertraut, und aus voller Seele ganz sich hingebend dem dargebotenen Hochgenusse. Nimmermehr lässt sich ein gleicher, oder auch nur ähnlicher Impuls weder erwarten noch voraussetzen, wenn es darum sich handelt, ein gemischtes, aus 3 bis 4000 Köpfen bestehendes Auditorium verschiedenartigen Sinnes bis in das kleinste Detail hin zu befriedigen. Während für diesen oder jenen die häufigen Rezitative ein Dorn im Auge sind, findet die baute volée die Solo-Parte nicht glänzend genug beschäftigt; von der Mehrzahl wird im Texte der Mangel an Mannichfaltigkeit und der wirklich kaum abzuleugnende Uebelstand gerügt, dass in der zweiten Hälfte die Situazionen der ersten gewissermaassen sich wiederholen, wodurch der Komponist, trotz all' ihm innewohnenden Ideenreichthum und Kunstwissen, dennoch schwer einer wenigstens scheinbaren Monotonie zu entgehen vermochte. Der wichtigste Stein des Anstosses bleibt jedoch immerhin die über drei Stunden sich erstreckende Dauer des Ganzen, welche bei den hier obwaltenden Verhältnissen doppelt störend entgegentritt. Da nämlich täglich in allen Theatern gespielt wird, so darf vorschriftmässig in der Abendzeit schlechterdings keine grosse Musikproduktion abgehalten werden, wenn es übrigens auch nur im Bereich der Möglichkeit läge, die dazu erforderlichen, anderweitig beschäftigten Tonkünstler zusammenzubringen. Demnach müssen also dergleichen Produktionen stets auf die Mittagszeit verlegt werden; ja sie können an Sonn- und Festtagen sogar erst um ½1 Uhr nach geendigten Kirchendienste beginnen. Dass nun ein umfangreiches Oratorium nimmermehr in den herkömmlichen, anderthalbstündigen Raum der gewöhnlichen Konzerte sich zwängen lasse, ergibt sich wohl von selbst, so wie — als daraus entspringende, nachtheilige Folge — das zeitweilige frühere Entfernen vielen Anwesenden, und die dadurch entstehende, unausweichlich damit verbundene, dem aufmerksamen Hörer höchst lästige Unruhe. In solcher Beziehung möchte es daher vielleicht zweckmässiger gewesen sein, diesen voluminösen *Paulus* zu trennen, und immer nur eine Hälfte zum Besten zu geben, wobei man vergewissert sein durfte, dass Jeder, den schon der Anfang begeisterte, auch beim Ende nicht fehlen würde. — Wie vorauszusehen, erfreute sich die letzte Aufführung eines ungleich lebhafteren Antheils, indem zu dieser sämmtliche Mitwirkende Eintrittskarten empfangen, und sofort die eigentlich kunstgebildete Klasse das entscheidende Uebergewicht bildet. Alle Hauptsätze wurden mit Jubelbeifall bekrönt, und mehrere derselben, z. B. No. 8, 13, 35 u. a. unter stürmisch lostrechendem Applaus da capo gefordert. Bei dieser Produkzion musste auf allerhöchsten Befehl die Abänderung getrof-

fen werden, dass diesmal, indem der Kaiser bereits früher der ersten Abtheilung beigewohnt hatte, mit der zweiten begonnen wurde, welcher alsdann die vordere Hälfte folgte. — Dem Gesammtvortrag konnte die gebührende Anerkennung nimmermehr entgehen; was allenfalls noch zu wünschen bliebe, war: ein bewegterer, weniger gedehnter Ausdruck in den rezitativischen Stellen, und das poetisch tiefere Erfassen der Totalität. Das Riesenorchester löste seine Aufgabe höchst ruhmwürdig, und gleiches Lob gebührt den polyfonischen Chormassen, welche denn auch in dieser Tonschöpfung, mit väterlicher Vorliebe bedacht, als makellos erscheinen, und in ihrer psychologisch treu gesonderten Karakteristik, — jetzt die unerschütterliche Ueberzeugung und Glaubenskraft der Apostelgemeinde schildernd, — dann wieder des Judenvolks Hass, Wuth, Spott und Hohn, oder den blinden Fanatismus der, die neue Lehre heftig verfolgenden heidnischen Götzendiener, — die höchste Bewunderung in Anspruch nehmen und in solch abgeschlossener Vollendung den allergelungensten Musterbildern dieser Gattung beigezählt zu werden verdienen. Herr *J. B. Schmiedel* führte, von dem Vorsteher des Konservatoriums Herrn *Friedrich Klemm* sorgfältig sekundirt, mit erprobter Sicherheit und Energie den Taktirstab; die Herren *Helmesberger* und *Gauster* waren Anführer der beiden Violinbranchen und Herr Professor *Fischhof* Chordirigent. Den ersten Sopran sang Dem. *Cäcilie Kreutzer*, welche, erst kürzlich in die Oeffentlichkeit eingeführt und weniger noch befreundet mit der ernsten Würde des oratorischen Style, durch eine leicht erklärbare Befangenheit in der vollkommen reinen Entwickelung ihrer vielversprechenden, solch ausgedehnten Räumen vielleicht minder zusagenden Stimmmittel wohl einigermaassen behindert sein mochte. — Allgemein überraschte die treffliche Altistin Dem. *Berndes*; obwohl ihr Wirkungskreis fast einzig nur auf die, freilich himmlische Frömmigkeit athmende Kavatine: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht" sich beschränkte. Man glaubte sich zu erinnern, dass dieser Stimme früher auch noch mehrere Rezitazionen zugetheilt waren, und konnte nicht wohl den Grund errathen, warum sie nunmehr einer anderen Partie übertragen wurden. Herr *Lutz*, k. k. Hofkapellist, hatte den Solotenor übernommen, und der gegenwärtig bei der Grätzer Bühne angestellte, besonders als gefühlvoller Deklamator ausgezeichnete Bassist Herr *Julius Krause* erbot sich freiwillig zur Hierherreise, um abermals, wie ehedem schon zweimal, durch seinen meisterhaften Vortrag ein wahrhaft beseligendes Entzücken zu verbreiten. — Die Gesellschaft der Musikfreunde, welche trotz ihrer beschränkten Verhältnisse keine Opfer scheut, wenn es um den vaterländischen Ruhm und um die Ehre des Gesammtkörpers sich handelt, hat wirklich Alles aufgeboten, was nach ihren Kräften immer nur zur Verherrlichung dieser Tonfeste beitragen konnte. Sie liess sogar ein äusserst massives, dauerhaft festes Orchestergerüste erbauen, wodurch zwar in der Folgezeit nahmhafte Ersparnisse stattfinden, für den Augenblick jedoch eine baare Auslage von 1600 Silbergulden nothwendig wurde. Ihr muss demnach neuerdings der wärmste Dank gezollt werden für die rege Sorgfalt, diese gediegene, grossartige, geistreiche, von einem auserkorenen Kunstpriester im 27. Lebenslenze mit hoher Weihekraft empfangene und in's Leben gerufene Komposizion, welche, parallelisirt zu den sonstigen Erzeugnissen der Gegenwart, eine bleibende, Epoche machende Erscheinung bildet, in kolossal formellen Dimensionen vorzuführen. — Jene Bemerkung hat allerdings einen festgewurzelten Grund, dass die grosse Masse des Publikums nur immerhin öfters solche klassische Werke zu hören bekommen muss, zur allmäligen Befähigung, um überall mit gleicher Willfährigkeit den höheren Tendenzen des Tondichters folgen und seine Schöpfungen in ihren Gesammtumrissen, nicht allein nur fragmentarisch, nach den mehr oder minder imponirenden Einzelnheiten kennen, verstehen, geniessen und würdigen zu lernen.

Dresden. Zum ersten Male am 3. November die Oper: „Die Falschmünzer" von Auber. Unmöglich kann man von der Kritik verlangen, dass sie einer brillanten Szene oder der herrschenden Geschmacklosigkeit wegen ein mattes Werk gut nennen solle, und so fühlt sich Referent keineswegs ermächtigt, die heutige Oper für etwas anders als ein sehr armseliges Machwerk zu erklären, obgleich die eleganten Herrn zu den Galopp- und Walzerthemen ihren allerhöchsten Beifall gaben und das Publikum über die letzte Szene, wo eine Abtheilung französischer Garde, trefflich kostümirt, aufmarschirte, ganz ausser sich war vor Entzücken. Auber hat sich ausgeschrieben. Die Stumme war sein Glanzpunkt und wird es bleiben. Von da an ging es reissend bergab, und er muss sich entweder sehr schwach in der Theorie seiner Kunst fühlen, oder ästhetisch noch tiefer stehn als sein Publikum, um nicht durch thematische Ausarbeitung und gehaltvolle Durchführung seinen Sätzen mehr Werth zu geben. Die Nothwendigkeit, dass ein Hoftheater solche Unbedeutendheiten gebe, wird Niemanden einleuchten, denn sich an courant des Schlechten halten und das Bessere darüber vernachlässigen, ist doch wahrhaftig eine sehr verkehrte Ansicht. Wenn wir doch statt der Auber'schen und Adam'schen Plattheiten Gluck's Iphigenia und Cherubini's Medea, diese längst auf allen guten Bühnen einheimischen Meisterwerke, zu hören bekämen!

Den 8. November. Im Theater Weber's Freischütz. Dem. Schlegel die Agathe. Eine reizende Erscheinung! Jugend, Gestalt und Stimme, Alles frisch und schön. Nur Koloratur fehlt. Unvergesslich bleibt doch in dieser Beziehung die herrliche Sabine Heinefetter.

Am 7. November gab der königl. Kammermusikus *Haase*, Waldhornist, sein Konzert im Saale der Harmonie. Statt der erwarteten Ouverture zur Hermannsschlacht von Chelard gab man die tausendmal gehörte zum Cortez. Divertissement von L. Haase, vorgetragen vom Konzertgeber. Gut. Der graue Gast, Ballade von Maltitz, gesprochen von Herrn Emil Devrient. Konzertvariazionen über ein Steirisches Nazionalthema für Violine von Dort (?), vorgetragen vom Herrn Kammermusikus Winterstein. Trefflich gespielt. Herr Winterstein

macht der Spohr'schen Schule, aus der er ist, vollkommen Ehre. Seine Ausführung ist brillant und vollkommen, Ton und Vortrag vortrefflich. Zwei Lieder von Schubert, gesungen von Mad. Schröder-Devrient. Die Komposizion etwas düster, wie Alles dieses Komponisten. Die Sängerin war unwohl, man darf also an diese Leistung keinen strengen Maasstab legen. Le congé, Adagio für Waldhorn, von Lübeck. Könnte eben so gut Le baptême oder Le souper oder was sonst heissen. Brav geblasen. Statt des Terzetts von Rossini wurde wegen einiger krank gewordener Sänger zum Schluss das alte, allbekannte Bulloduett aus Matrimonio segreto gegeben.

Den 16. November. Erstes Konzert von Madame *Pleyel*. Die Künstlerin, bekanntlich eine Schülerin Kalkbrenner's, wurde mit grossem Enthusiasmus im Saale des Hôtel de Pologne, wo sie Konzert gab, empfangen. Blumenbouquets und Gedichte wurden ihr zugeworfen, und überhaupt ein Enthusiasmus gezeigt, der wohl den vorausgegangenen Empfehlungen von auswärts zuzuschreiben ist, da die Künstlerin, die zum ersten Male eine Kunstreise unternommen hat und hier noch ganz fremd war, keinen erworbenen Ruf haben konnte. Auch die am Tage des Konzerts gedruckten und verbreiteten Gedichte müssen unglaublich schnell gedichtet und gedruckt worden sein. Lassen wir dies indessen auf sich beruhen oder nehmen wir an, das Dresdner Publikum, das so allgemein der Lauigkeit beschuldigt wird, habe zeigen wollen, dass es warm sein könne, genug, der Saal war beide Male zum Erdrücken voll und Mad. Pleyel zeigte sich der bewiesenen Gunst würdig. Ihr Spiel ist brillant, äusserst nett und ihr Vortrag ausdrucksvoll, obgleich mehr kräftig als weiblich zart und schmelzend. Ihr Anschlag ist sehr schön und ihre Oktavengänge bewundernswürdig schnell und rein. Ganz vorzüglich hoch haben wir ihren geläuterten und trefflichen Geschmack zu loben, der sie veranlasste, die Werke der grössten Meister vorzutragen, wodurch wir endlich wieder einmal vollständige Pianofortekonzerte zu hören bekamen. Im ersten Konzert begann eine Ouverture von Morlacchi. Sehr geräuschvoll, aber effektuirend und wohl eine der besten Ouverturen dieses Komponisten. 2) Grosses Konzert von Hummel in G moll (?), vorgetragen von Mad. Pleyel. Bekanntlich ein herrliches Werk. Vortrefflich exekutirt, vorzüglich schön das Adagio. 3) Fantasie über russische Lieder von F. A. Kummer, gespielt vom Herrn Kammermusikus Schlick. Das kräftige Spiel dieses wackern Künstlers ward nach Verdienst anerkannt und verdiente es doppelt bei der ungeheuren Hitze. Im zweiten Theile 1) Arie aus Colombo, von Morlacchi, gesungen von Herrn Mitterwurzer. 2) Konzertstück von K. M. v. Weber. Genial erfunden und meisterhaft vorgetragen. 3) Duett aus der „Straniera" von Bellini, gesungen von Fräul. Marx und Herrn Mitterwurzer. 4) Grosse Fantasie über Motive aus der Oper: „Der Zigeunerin Warnung" von Benedict, komponirt von Döhler. Mad. Pleyel hielt in Kraft und Eleganz bis zur letzten Note aus. Sehr viele Personen, zu denen sich Referent zählt, konnten weder den Motiven, noch der Fantasie darüber Geschmack abgewinnen.

Am 25. November gab die Virtuosin ihr zweites Konzert, nachdem sie einige Tage vorher bei Hofe gespielt und auch dort den einstimmigen Beifall erhalten hatte. Die herrliche, immer neue und frische Ouvertare Mozart's zu Figaro begann und ward mit lebhaftem Applaus aufgenommen. 2) Arie von Mercadante, von Fräulein Botgorscheck mit ihrer schönen Altstimme vorgetragen. 3) Konzert von Beethoven in C moll, für's Pianoforte. Welch eine meisterhafte Komposizion! und wie schön ausgeführt! Im zweiten Theile grosse Fantasie von Hummel. Auch dieser Satz bezeichnet den Meister und zwar den Meister aus Mozart'scher Schule. 2) Zwei Lieder von Schubert, gesungen von Mad. Devrient. So stand auf dem Zettel. Es war aber „Adelaide" von Beethoven und „Erlkönig" von Schubert, beide von Madame Pleyel akkompagnirt. 3) Variazionen für zwei Violinen von Kalliwoda, vorgetragen von den Herrn Gebrüdern Poland. Wir finden nicht, dass der Komponist fortgeschritten wäre, wohl aber die Spieler. Die beiden jungen Künstler, die seit mehren Jahren ihr Instrument mit Fleiss und Liebe kultivirten, erhielten den vollsten Beifall und verdienten ihn mit vollstem Recht. Ihre Intonazion ist so rein, dass das eigensinnigste Ohr nichts daran auszusetzen vermag, und ihre Bogenführung von seltener Gewandtheit und Mannichfaltigkeit. Würdige Söhne eines würdigen Vaters! Konzertstück von K. M. v. Weber, auf Verlangen wiederholt, und mit vollendeter Virtuosität ausgeführt! Mad. Pleyel verdient den wärmsten Dank aller Freunde der Kunst, theils für ihre trefflichen Leistungen, theils für die Meisterwerke, die sie uns statt schaaler Etüden, die nur in's Studienzimmer, nicht in den Konzertsaal gehören, mit so seltener Vollendung vortrug! Endlich müssen wir noch des wunderschönen Instrumentes erwähnen, worauf sie spielte, und das in der Breitkopf und Härtel'schen Offizin in Leipzig nach englischem Muster gefertigt, an starkem, gesangreichem und edlem Ton nichts zu wünschen übrig liess.

Im Theater kamen nur Wiederholungen vor. Einstudirt wird „Macbeth," grosse Oper von Chelard, königl. baier. Hofkapellmeister. Die Musik soll, zumal für die Sänger, durch die hohen Lagen schwierig sein, sonst aber sehr effektvolle Sätze enthalten.

K. B. von Miltitz.

Prag (Beschluss). Zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* erschienen neu einstudirt: „Die beiden Nächte," komische Oper in drei Akten, nach Bouilly und Scribe von J. F. Castelli, Musik von Boieldieu. Diese geistreiche und sinnige Musik machte jedoch abermals kein grosses Glück, obgleich Mad. Podhorsky die Malvina sehr brav sang und auch Herr Demmer (Victor) seine Rolle höchst lobenswerth gab. Den stürmischsten Beifall des Abends erhielt eine — italienische Arie, welche Mad. Podhorsky im zweiten Akte eingelegt hatte und die sich auf dem französischen Grunde gar sonderbar und fremdartig ausnahm. — Fräul. *Dubsky* von Wittenau, ausgetretene Schülerin des Konservatoriums, hat auf unserer Bühne drei Mal debütirt, als Zerline im „Don Juan,"

Jenny Dickson in der „weissen Frau“ und Aennchen im „Freischützen.“ Fräul. Dubsky hat eine ziemlich gute Schule und sang, einige wenige geschmacklose und unpassende Verzierungen abgerechnet, die erste und die dritte dieser Partieen recht lobenswerth, zeigte auch wenig Befangenheit und ein für eine Sängerin recht gutes Spiel, welches jedoch bei der zweiten ganz fehlte; doch ist ihre übrigens hübsche und ziemlich reine Stimme viel zu schwach für ein grosses Schauspielhaus, und einige Mittelt öne klingen noch wie die eines Kindes, weshalb Fräul. Dubsky eine sehr beissige Uebung zur Ausgleichung ihrer Register anzurathen ist. — Auf Fräul. Dubsky folgte eine zweite Anfängerin Dem. *Antonie Stiepanek*, deren Versuche zu grösserer Hoffnungen berechtigen, als Adalgisa in der „Norma,“ Giulietta in den „Montecchi und Capuletti“ und Agathe im „Freischütz.“ Dem. Stiepanek scheint sich bereits eine bedeutende musikalische Bildung erworben zu haben, doch können wir die Wahl dieser drei Rollen nicht billigen, die insgesammt als Wagestücke angesehen werden müssen, da einestheils Mad. Podhorsky die Adalgisa, Dem. Grosser die Giulietta und Agathe unter ihre besten Rollen zählt, die erste auch nicht recht in die Stimmlage der Dem. Stiepanek passt, welche ihre hohen Töne bereits zu Kraft und Wohlklang ausgebildet hat; die Mittel- und tiefen Töne klingen aber noch mitunter matt und leer. Uebrigens besitzt Dem. Stiepanek eine schöne und nette Koloratur, die sie allein in den beiden Duetten der Norma an der Seite der Dem. Grosser aufrecht erhielt, welche die „Norma“ diesmal vorzüglicher als jemals gab. In den „Montecchi“ waren einzelne Nummern sehr brav, doch die Grabszene übersteigt die Kraft selbst der besten Anfängerin. Agathe scheint ihr am wenigsten zuzusagen, und auch der Beifall in dieser Rolle war lauer, als in den beiden vorhergehenden.

Z. 17.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
F. W. Betzhold in Elberfeld.

	Thlr.	Ggr.
Loewe, Dr. C., Drei Balladen von Ferdinand Freiligrath, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... Op. 60.	1	8

Dieselben einzeln:

No. 1. Schwalbenmädchen ..... „Auf dem stillen schwulen Pfuhle.“	—	10
„ 2. Der Edelfalk ..... „Die Fürstin zog zu Walde.“	—	10
„ 3. Der Blumen Rache ..... „Auf des Lagers weichen Rissen.“	—	10
— — In die Ferne. Preislied von Klathe, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... „Siehst du am Abend die Wolken ziehn.“	—	10

Mit Eigenthumsrecht erscheint baldigst:

Sig. Thalberg, „Mi manca la voce“ de Moïse de Rossini pour Piano, dito arr. pour Piano à 4 mains.
— — La Cadence. Impromptu en forme d'Etude pour Piano. Op. 56. Exécutée à son Concert d'Adieu de Londres, dito pour Piano à 4 mains.
Th. Döhler, Une Etude pour Piano, dito pour Piano à 4 mains.
Moscheles, L'Ambitieuse, L'Enjouement. 2 grandes Etudes pour Piano.
Taubert, Gracia et Bravura. 2 Caprices de Concert pour Piano.
Francois Prume, La Melancolie. Pastorale pour le Violon avec accomp. de Quintuor ou de Piano.
Lipinski, Fantaisie et Variations pour le Violon sur des thèmes de l'Opéra: Les Huguenots de Meyerbeer avec accomp. de l'Orchestre, de Quatuor ou Piano. Op. 26.
Stabat mater von Pergolese, instrumentirt für das grosse Orchester mit Chören von Alexis Lvoff. Partitur. Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalienhandlung
von
Adolph Nagel in Hannover.

Armbrust, G., Lieder für 3 Singstimmen. (Für Volksschulen). Jede Stimme 1 Ggr.
Enckhausen, H., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. 31s Werk. 16 Gr.
— — 2s Rondo Giocoso für Pianoforte. 32s Werk. 12 Gr.
v. Hannover, Kronprinz, K. H., Hymne an die heilige Cäcilia, für Männerstimmen. 1 Thlr. 6 Gr.
— — 6 Gedichte von E. Schulze für 4 Männerstimmen. Zweite Sammlung. 1 Thlr. 8 Gr.
Kiel, Aug., 2 Gedichte für 2 Singstimmen mit Pfte. 12 Gr.
Lätitia, No. 20. Liebesgarten Marsch für Pianoforte. 4 Gr.
Marschner, H., 8 Lieder von Heinich mit Pianoforte. 101s Werk. 1 Thlr. — Einzeln No. 1, 2, 4 à 8 Gr. No. 3 9 Gr.
— — Lieder mit Guitarre. No. 2. In die Ferne. 4 Gr. No. 3. Liebchen wo bist du? 6 Gr. No. 4. Der Verlust. 3 Gr. No. 5. Ueberfahrt. 3 Gr.
Mozart, W. A., Fantasie und Sonate für Pianoforte. 11s Werk. 16 Gr.
Nicholson, C., Fantaisie sur 2 thèmes angl. pour Flûte av. Pianoforte. No. 10. 18 Gr.
Volksalleder mit Pianoforte oder Guitarre. No. 22. Kriegers Morgenlied. 4 Gr.
Wächter, H., 3 Lieder mit Pianoforte. 4s Werk. 14 Gr.
Wallerstein, A., Lieder aus meinem Tagebuche mit Pianoforte. 1s Heft. 10s Werk. 18 Gr. — Einzeln No. 1 6 Gr. No. 2 und 3 à 3 Gr. No. 4 und 6 à 4 Gr. No. 5 8 Gr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** erscheint zum 30. December mit Eigenthumsrecht:
Liszt, F., Reminiscences de Lucia di Lammermoor. Fantaisie dramatique pour Pianoforte. Oeuv. 13.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Dezember. № 50. 1839.

Die Kunst von ihrer Schattenseite.

Homilie über Apostelgeschichte XIX, 23—40, am XVII Sonntage nach Trinitatis in der St. Michaeliskirche zu Jena gehalten und als ernstes Wort für die Zeit den Zeitgenossen zur Beherzigung empfohlen von Dr. *G. A. Kieferstein.* Jena, bei Friedr. Mauke. 1839. 16 Oktavseiten.

Das in der vorigen Nummer angezeigte Schriftchen zeigte uns die Kunst in ihrem Einfluss auf das Leben von ihrer Lichtseite. Dass es aber kein Erdenverhältniss gibt, welches nicht zugleich seine Schattenseite hätte, weiss Jeder, der das Flügelkleid ablegte. So kann die Kunst keine Ausnahme davon machen, um so weniger, je reizbarer in der Regel die Menschen sind, die sie lieben und pflegen. Mischt sich nun noch der Eigennutz in's Spiel, der alte und immer junge Urfeind des Lichtes und Rechtes, so muss aus dem Schatten sogar zuweilen Nacht und Finsterniss werden zum Vortheil des Unrechts. Nichts dient besser zur Bezeichnung dieses alten bösen Feindes, als die Geschichte vom Goldschmidt zu Ephesus, welcher der Diana silberne Tempelchen zum Verkauf machte und dem Handwerk nicht geringen Gewinnst zuwandte. Es wäre wunderbar, wenn diese schlagende Erzählung der Bibel nicht schon für ähnliche Zwecke benutzt worden wäre; Hans Georg Nägeli erfuhr den Stachel der Anwendung derselben, als er sich gegen die Schrift „Ueber Reinheit der Tonkunst" erklärt hatte; ja der Inhalt jener Erzählung muss wesenhaft derselbe bleiben, so lange Tag und Nacht unter dem Monde wechseln und zwei Seiten für jede Erdengestalt nothwendig sind. — Nach dieser Erzählung bemerkt nun der Redner zuerst im Allgemeinen kurz, dass die Kunst zwar nicht unmittelbar das sittlich-religiöse Leben angeht oder es wesentlich bedingt, wohl aber von Alters her, je nach der von ihr gemachten Anwendung, bald kräftig fördernd, bald feindlich störend auf dasselbe eingewirkt hat. Dann zeigt er, wie nicht nur in Ephesus, sondern im alten Griechenland überhaupt die Kunst einen tiefeingreifenden Einfluss auf religiöses und bürgerliches Leben übte. Der Anbau der Kunst ist also nicht mit Gleichgiltigkeit zu betrachten. Sie veredelt, verschönt, führt von Rohheit zur Milde und Gesittung u. s. w., aber sie kann auch zum Verderben verkehrt werden. Dort in Ephesus zeigte sich die Kunst in ihren meisten Anhängern leider zunächst als *Söldnerin schmutziger Gewinnsucht*, sodann als *Dienerin grossen Aberglaubens*, und endlich sogar als *freche Störerin göttlicher und menschlicher Ordnung*. Der erste Theil wird ganz kurz und allgemein besprochen: dass des Demetrius Gesinnung nicht ausgestorben sei, sondern immer noch ausgezeichnete Talente in die Knechtschaft des Mammons hingegeben sind; darum ist ihr Dichten und Trachten, das Volk zu bethören, die Ohren zu kitzeln und der Sinnlichkeit zu schmeicheln, um am schnellsten reich zu werden. In solchen klimme kein Funke des Kunstfeuers der Erbauer der Stiftshütte, wohne nicht die Begeisterung des königlichen Sängers David, noch weniger haben sie Gemeinschaft mit Christus, „der die ganze Fülle seines göttlichen Lebens, Denkens und Fühlens in jenen einfach schönen, tiefergreifenden Gleichniss-Dichtungen ausströmend, sie der Welt nicht bot um gleissendes Gold, sondern sie und mit ihnen sein eigenes Selbst dahin gab, um der Welt Heil, Friede und Freude im heiligen Geiste." Möchten wir auch, der geehrte Redner hätte den Herrn hier unerwähnt gelassen, so sind wir doch mit ihm darüber desto einiger, dass er den Gegenstand um des Ortes willen, wo die Rede gehalten wurde, nicht weiter verfolgte. Es liesse sich übrigens in der Fortsetzung daraus eine recht hübsche Kapuzinerpredigt machen, die den Nagel auf den Kopf treffen könnte. Etwas zuträglich länger hätte jedoch dieser Theil dadurch werden können, wenn nämlich der Künstler nicht blos als Diener der Heiligkeit der Kunst, sondern auch als Mensch um der Gerechtigkeit willen betrachtet worden wäre; die Verpflichtungen, dünkt es uns, müssten dadurch viel schlagender geworden sein. — Als Dienerin des Aberglaubens, fährt der Redner fort, wird die Kunst leider noch gemissbraucht. Der Bilderdienst war schon durch Mosen verboten, und dennoch kniete man vor Bildern. In diesem Theile ist die Musik nicht besonders genannt: allein sie kann den Aberglauben eben so fördern, als Malerei und Dichtkunst, und thut es auch. — „Aber hassenswerth erscheint die Kunst (oder vielmehr manche Kunstbegabte), als freche Störerin göttlicher und menschlicher Ordnung. Griff sie nicht noch vor wenigen Jahren in die Würde der Ehe und in die Heiligthümer des Glaubens ein?" sagt der Verfasser. „Man stiess dergleichen kräftig von sich: wird man aber auch ferneren Berückungen widerstehen? Werden schändliche Romane u. s. w. den Kern unseres Volks allmälig nicht immer tiefer vergiften?" „Die Kunst lege es jetzt recht geflissentlich darauf an, Zuchtlosigkeit und Sittenverwilderung herbeizuführen; Frankreichs sittenmörderische Hauptstadt überschwemme unsere

Schaubühnen mit den lasciven Lotter- und Greuelgemälden, wodurch weit mehr giftiger Saame ausgestreut wird, als jemals weise Gesetze, Schule und Kirche wieder auszurotten vermögen. Schmach über jene Afterkunst und über Alle, die daran Wohlgefallen haben!" — Dagegen meine ich: Wenn wir guten Herren im Guten gerade so gut und rüstig sind, als die Bösen im Bösen, so sollen es die Letzten wohl bleiben lassen, uns den Sieg abzugewinnen. Es wäre doch schlecht, wenn das Gute nicht stärker wäre, als das Böse! Die bösen Folgen stürzen bald von selbst sogar die schlechten Sieger, während selbst das gekreuzigte und verhöhnte Gute eine glänzende Auferstehung feiert nach dreien Tagen. Darum Muth und keine Flauheit in der Brust, noch irgend ein Erschrecken vor dem Thiere falscher Anbetung: so wird's gelingen, ehe wir es meinen, und die Wahrheit muss das Feld behaupten, selbst wenn sie die Dornenkrone trüge für eine kurze Zeit.

G. W. Fink.

Aus dem Schwedischen übersetzte Lieder

mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. F. Lindblad*, übertragen von *A. Dohrn*. Heft 1 und 2. Gedruckt bei N. Simrock in Bonn. Preis jedes Heftes: 1 Thlr. 4 Ggr.

Herr C. A. Dohrn gibt zum ersten Hefte folgendes Vorwort: „Den Freunden des Liedes übergebe ich diese Sammlung originaler Schöpfungen mit dem lebhaftesten Wunsche, es möge mir gelungen sein, den Reiz, den sie in schwedischer Sprache für mich hatten, durch die teutsche Uebertragung nicht für Andere zu arg vermischt zu haben. Allerdings hat die schwedische Sprache in ihrer Volltönigkeit, in ihrem Mangel an stummen Sylben Vorzüge des Wohlklangs vor der teutschen Schwester voraus; doch vertraue ich auf den überwiegenden Werth der Kompositionen, welche durch ihre frische Naivetät und gedrungene Kraft manche schwer vermeidliche Härten der Uebersetzung mildern und verdecken mögen."

Was hier zum Vortheil der schwedischen Sprache gesagt wird, verstehen wir selbst nicht zu beurtheilen, würden es aber sicher von sachkundigen Freunden thun lassen, wenn es nur einiger Maassen vor uns gehörte. Die Uebertragung ist so fliessend, den Melodieen so angemessen und singt sich so gut, dass wir sie, von dieser Seite betrachtet, unter die durchaus gelungenen zu zählen haben. Des Dichtungsgehaltes wegen, in sprachlicher und musikalischer Hinsicht, sind wir unbedingt dem Uebersetzer unsern besten Dank schuldig, dass er uns dadurch diese schwedischen Erzeugnisse zugänglich gemacht hat. Der Komponist derselben ist kein Anderer als der Verfasser der grossen, wesentlich tüchtigen Sinfonie, welche bei Breitkopf und Härtel in Leipzig im Drucke erschien, S. 829 dieser Bl. nach der geschriebenen Partitur von uns beurtheilt und in unserm hiesigen Abonnement-Konzerte trefflich zu Gehör gebracht wurde. Und so mussten wir denn im Voraus auf diese Lieder sehr gespannt sein. Bei allem guten Vorurtheil für dieselben haben sie doch unsere Erwartung noch übertroffen. Sie haben alle ohne Ausnahme einen eigenen Reiz, den der Uebersetzer mit „frische Naivetät" bezeichnet, und wenn wir die „Kraft," die sie in der That besitzen, nicht mit dem Beiworte „eine gedrungene" benennen möchten, so hat dies im Ganzen nichts auf sich und muss sogar diesen Weisen noch zum Vortheil gereichen, wenn wir finden, dass sie eben so, wie es in guten Liedern nothwendig ist, schön gegliedert herangewachsen sind, gleich einer gesunden Gestalt. Setzen wir dies aus einander und schreiben diesen Weisen eine natürliche, leicht fassliche Melodie, angemessen der jedes Mal herrschenden Empfindung, gute Deklamazion und Rhythmik, die dazu nothwendig gehören, und sinnige Harmonik zu, die jene Vorzüge markiger macht, so haben wir wohl damit treffliche Kompositionen bezeichnet, aber der besondere Reiz, der in ihnen liegt, ist noch lange nicht erklärt; eben so wenig, wenn wir die Mannichfaltigkeit des Baues und des Ausdrucks noch so sehr hervorheben. Die Sammlung ist nämlich sehr gemischt; sie bringt nicht blos einfache Lieder, z. B. No. 2. „Nah." — No. 3. „Fern." — No. 8. „Im Thale" u. s. w.; liederartige Arietten, z. B. No. 6. „Ein Sommerabend" für 4 Männerstimmen. — No. 7. „Altmodische Weise"; Kanzonetten, wie No. 9 „Auf dem Berge"; Balladen, wie No. 10 „Die Hochzeitfahrt"; dramatische Szenen, wie No. 1 „Eines jungen Mädchens Morgenbetrachtung." — No. 4 „Der Schlittergebuh." — No. 13 „Der Greis am Wege" —; endlich Gesänge in etwas gemischter Form, z. B. No. 5 „Ein Sommermorgen." — No. 12 „Sehnsucht" —: so gibt dies wohl, zusammengehalten mit den ersten Zusprüchen, einigen Aufschluss, aber bei Weitem noch nicht zureichenden. Der eigenthümliche Reiz dieser Gesänge liegt für uns wohl zunächst in dem nazional Fremdartigen, das uns jedoch nicht so fern liegt, dass wir es uns erst mit Mühe aneignen müssten, vielmehr spricht es uns wie ein Verwandtes an, oft selbst wie ein nazional Selbeigenes einer früheren und geliebten Zeit. Eben dieses Alterthümliche eines verwandten Wesens wirkt uns jenes Naive, was noch den Vortheil neu hinzugekommener Fülle harmonischer Wendungen und geschmückterer Begleitung gewinnt, wodurch Vergangenheit und Gegenwart erwünscht mit einander verkettet werden. — Mögen aber auch Andere die Thatsache sich anders erklären, genug, sie bleibt und um so sicherer, je gebildeter die Sänger und Spieler sind, die diese verschiedenartigen Gaben vortragen. Das erste Heft enthält 13 Nummern, das zweite 12. Zu dem letzten Hefte bemerkt der Uebersetzer: „Die Texte der 6 Lieder vor dem Aarenser (einem teutschen Originalgedichte vom Grafen Schlippenbach) sind von Atterboom in Upsala. Da aber die meisten dieser Lieder eine Legion Strophen haben, so schien es gerathener, im Interesse der Käufer nur die ersten Strophen den im Nazionalliederstyl interessant erfundenen Melodieen unterzulegen." Eben dieser Nazionalliederstyl und die interessant nach und in jenem erfundenen Melodieen sind es im Vereine, was diesen Gaben den besondern Reiz gibt. Der Uebersetzer, dem wir wiederholt dafür danken, würde wohlthun und sich Viele zu neuem Danke

verpflichten, wenn er uns anzeigte, wo diese Hefte eigentlich verkauft, woher sie verschrieben werden.

G. W. Fink.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs deutsche Lieder für Mezzo-Sopran oder Tenor — von *C. F. J. Girschner.* Heft 1 und 2. Erfurt, bei Wilh. Körner. Preis jedes Heftes: 10 Ggr.

Der Komponist ist Kapellmeister des Kölner Stadttheaters und hat in die erste Weise des Gedichts von Eichendorff: „Ich kann wohl manchmal singen" eine gut ansprechende, etwas theatralische Sentimentalität gelegt. Das Lied von dem alten kernhaften *Flemming*: „Ein getreues Herz zu wissen" ist in seiner Einfachheit doch nicht einheitvoll genug, ob es wohl Vielen gerade so recht sein möchte. Die „kuriose Geschichte": „Ich bin einmal etwas hinausspaziert" beschliesst das erste Heft recht hübsch und in der einfachsten Tonmalerei. — Das zweite Heft beginnt mit der „Liebesbotschaft" von Rellstab, der schon oft komponirten, in einer Weise, welche die Mehrzahl anspricht. Durch natürliche Melodie zeichnet sich der folgende Gesang „An Sie" aus, und der letzte „An die Rose" ist wieder der Liebe eines anmuthigen Troubadours geweiht. Alles zeitgefällig, auch selbst in der Vorliebe zu 4 und 5 Bevorzeichnungen im letzten Hefte.

Zwei Lieder von *C. F. Held.* Erfurt, bei Wilh. Meyer. Preis 6 Sgr.

Anspruchlos gute Weisen zu eben solchen Gedichten, von denen vorzüglich das zweite von Auguste Eschhoff manchem Bekümmerten Trost bringen wird, was es schlicht und recht will.

1) *Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme* von *C. H. Strube.* Op. 21. Wolfenbüttel, bei Holle. Preis 14 Gr.

2) *Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme* von Demselben. Op. 22. Heft 1 und 2. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes 14 Gr.

Der Komponist ist Organist an der Hauptkirche zu Wolfenbüttel, hat für die Bassstimme nur einmal einen lebenskräftigen Text, für die übrigen sentimental religiöse Dichtungen allgemein ansprechender Art gewählt und sie insgesammt mit völlig passenden und so ungesucht natürlichen Melodieen versehen, dass auf besondere und eigenthümliche Abschattirungen der Person des Tonsetzers ganz Verzicht geleistet wurde. Eben so ungesucht sind die Begleitungen, immer aber entsprechend und gewandt. Sie sind also für Viele; man wird sie gern singen. Wer mag wohl G. W. Fink's Lied „Ewiger Frühling" (S. 38 seiner Gedichte. Hartknoch in Leipzig 1813) so verballhornt haben? Es wäre am Ende doch besser, man liesse den Leuten das Ihrige. Der Komponist hat keine Schuld an der Entwendung, die nur darum angezeigt wird, weil sie schon öfter vorkam. — Op. 22 bringt als ersten Gesang gleich das Mannheimer Lied: „In die Ferne," womit die Setzer und Drucker schon viel verdient haben. Es ist allerdings gerade eins von den Liedern, das viele Kompositionen aushält; die hier mitgetheilte ist auch nicht übel. Wenn aber alle hübsche Kompositionen darauf gedruckt werden sollen, so reichen 200 nicht. Mannichfache, meist freundliche Lebensmomente ergreifend, athmen diese Töne im Ganzen den Sinn und die Weise der eben geschilderten und mögen darum Viele mit klingendem Spiele ergötzen. Besonders beliebt ist dem Komponisten der $^3/_4$-Takt, namentlich im ersten Hefte der zweiten Sammlung.

Wilde Rosen an Hertha. Gedichte von *M. G. Saphir.* Musik von *J. Frdr. Kittl.* 3s Werk. Wien, bei bei Tob. Haslinger. Preis 1 Thlr.

Angezeigt wurde dieses Werk bereits zur Zeit seines Erscheinens im vorigen Jahrgange dieser Blätter, ja es hatte schon S. 790 vom Jahr 1838 einer sehr empfehlenden Beurtheilung sich zu erfreuen. Mit Vergnügen nehmen wir die Pflicht einer wiederholten Besprechung, die uns durch Uebersendung dieser Gesänge wurde, auf uns, sowohl des Dichters als des Komponisten wegen, welcher sich gleich in seinem ersten öffentlichen Hervortreten höchst bemerkenswerth zu machen verstand; endlich auch um der Sänger und Gesangfreunde willen, von denen Manche bei der Menge der Liederausgaben doch wohl diese „wilden Rosen an Hertha" (nicht von Hertha) übersehen und sich dadurch um einen schönen Kunstgenuss gebracht haben könnten. Die Dichtungen selbst, worauf bei solchen Gaben der Tonkunst überaus viel ankommt, sind in der That so trefflich, dass wir sie zu dem Schönsten zählen, was der allbekannte Mann im Lyrischen jemals der Welt übergab. Nicht der witzige noch humoristische Verfasser ist es, der hier scherzend sich Luft macht: es ist der innere Schmerz, der sich am Busen der Natur sinnig und zart austönt, bald sein Weh an bilderreiche Gedanken und Begebenheiten knüpfend, bald es in lieblichen Personifikazionen den blühenden Kindern der Natur, als der Rose und dem Vergissmeinnicht, in den Mund legend. Soll nun ein begabter Tonsetzer zu solchen Tonverschönerungen, wie hier, begeistert werden, so braucht er zur Entflammung seiner Töne solcher Worte, die seine Klangweisen gleich verklärenden Genien umarmen und durchdringen. Gleicher Gestalt ist dem stilleren Hauche der Dichtkunst die bewegtere, höhere Gluth der freieren Tongewalten noth, damit das Gebundenere oder Wesenhaftere der Dichtung in's Allgemeinere gehoben, losgebunden und gleichsam beflügelt werde, näher gebracht jedem Menschengemüth, als Allgemeingut jedes Gefühls. Diese nothwendige Durchdringung beider Musen, dieses gegenseitige Sich-heben und Verklären hat sich nun hier so schön, so innerlich treu und sicher verwirklicht, dass wir diese idyllischen Einheitsgebilde Allen, die sie bis hierher vielleicht noch unbeachtet liessen, zu ihrem eigenen Gewinn mit Wärme bestens empfehlen.

macht, werden Sie sich leicht denken können. — Bianchi, der seine Intermezzi, wo es sich thun lassen will, einschiebt, aber zuweilen auch Rollen in andern Opern übernimmt, gefällt ebenfalls sehr. — Eine der bisher vakanten Stellen, des Unterrichts im Gesang am Konservatorium, hat Louis Jadin erhalten. Bekanntlich ist er Verfasser der Musik zu mehrern kleinen recht artigen Opern, und hat viele Klavierauszüge aus grössern Werken anderer Komponisten herausgeben. Dass Ihr wackerer Geiger, der junge Herr Thieriot aus Leipzig, jezt auch bey uns ist, wissen Sie wahrscheinlich schon. Paesiello soll zum Kapellmeister des ersten Konsuls ernannt seyn, mit 30,000 Franken Gehalt und wer weis was sonst noch für Vortheilen — so will Jedermann wissen, aber Niemand weis noch etwas Zuverlässiges.

Anekdote.

Camden in seiner Geschichte sagt von der Königin Elisabeth von England sehr naiv: sie sang und spielte die Laute so gut, als es sich von einer Prinzessin erwarten lässt. Die martialische Jungfrau liess, ganz wie Matrosen für ihre Flotte, Musiker für ihre Kapelle und die Kathedralkirchen pressen. Sie fertigte dazu förmliche Pressdekrete aus. In des Ritters Sloane Sammlung befindet sich das Original eines solchen Dekrets, von ihr selbst unterzeichnet, abgedruckt. Man besizt noch die grosse Sammlung von Liedern und andern Musikstücken, die sie sich zu ihrem und ihrer Damen Gebrauch unter dem Titel: das Jungfraunbuch, zusammenbringen liess. Um ihren Geschmack in der Instrumentalmusik wird man sie wenigstens nicht beneiden; denn ihre Tafelmusik bestand in der Regel aus 12 Trompeten, 2 Paar Pauken, und so vielen Queerpfeifen, Jagdhörnern und Trommeln, als sich zusammentreiben liessen.

Kurze Anzeige.

Anecdotes sur W. G. (A., Mozart schrieb sich nie Gottlieb, sondern immer Amadeus) *Mozart. Traduites de l' Allemand par Ch. Fr. Cramer.* A Paris, chez l'éditeur, rue des Bons-Enfans. etc.

Wir zeigen diese kleine Sammlung nur darum an, dass unsre Leser nicht glauben, hier etwas bisher Unbekanntes zu erhalten, und das Buch vergebens kaufen. Sie enthält (einige für Deutsche nicht wichtige Anmerkungen des Herausgebers abgerechnet) nichts, als die in dieser Zeitung von Rochlitz und von Mozarts Wittwe bekanntgemachten Anekdoten, ohne dass jedoch Hr. C. die Quelle zu nennen beliebt hätte. Die Uebersetzung ist sehr gut gerathen, und nur manche charakteristische Kraftausdrücke Mozarts haben in derselben verlohren gehen müssen. Die Sammlung ist übrigens in Paris bey Gelegenheit der frühern Aufführungen der Zauberflöte viel und mit lebhaftem Interesse gelesen worden. Hr. Cr. hätte aber wohl, um seinen deutschen Landsmann seinen jetzigen Mitbürgern bekannt zu machen, nicht nur diese Anekdoten, die mehr Mozarten als Menschen, denn als Künstler betreffen, und die zunächst zur Widerlegung falscher Gerüchte geschrieben wurden — übersetzen, sondern, wenn er über Mozarts Kunstwerke nicht selbst sich verbreiten wollte, wenigstens auch das zusammenstellen sollen, was in der musikalischen Zeitung und in andern deutschen Schriften zerstreuet, über diese Werke überhaupt und über mehrere der vorzüglichsten im Einzelnen, gesagt worden ist.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Zehn Lieder aus Psalter und Harfe von Spitta — gesetzt von *A. Mühling*. 54s Werk. Magdeburg, bei Creutz. Preis 15 Sgr.

Auch auf diese Lieder, die aus einem vielverbreiteten Andachtsbuche genommen worden sind, ist das musikliebende Publikum schon aufmerksam gemacht worden. Die Texte, schlicht, volksthümlich, verständlich geführt, allgemeinen Glaubens- und Hoffnungsmuth ansprechend, sind Allen bekannt, die an religöser Erbauung der Menge Antheil nehmen; sie wissen, dass sich das Tröstliche derselben an Vielen schon erprobte, und so werden sie diese Lieder um so lieber in die Hände derer bringen helfen, die der Beruhigung und Erwunterung benöthigt sind, je mehr die wohlgehaltenen, passenden und den Inhalt verschönenden oder doch eingänglich machenden Melodieen das religiös Volksmässige unverkünstelt und doch anziehend getroffen haben. Der erfahrene, gewandte und selbst fühlende Komponist, der mit dem Einfachsten viel Mannichfaltigkeit und Anmuth zu verbinden wusste, hat sich durch die gelungene Bearbeitung dieser Erbauungslieder um Viele ein neues Verdienst erworben. Mögen sie glücklich Gestellte als gute Gaben auch in die Hütten derer tragen, die sich ihrer zu Trost und Lebensstärkung bedienen können. *G. W. Fink.*

Konzertlieder.

Sechs Herbstlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell — von *Victor Klauss*. Op. 11. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

Die Dichtungen sind von *Fr. Hoffmann*, Klänge der Wehmuth und der Sehnsucht, die bei versunkenen Freuden der Gegenwart Trost und Frieden zu den Sternen der Ferne finden, die wie ein Hoffnungsschein schmerzstillend endlich durch die Nebel leuchten. Der Komponist, bekanntlich anhalt-bernburg'scher Konzertmeister, hat sie mit Recht nicht wie eigentliche Lieder, sondern als durchkomponirte Gesänge oder Kanzonetten behandelt und dabei nicht auf vorherrschende Bravour für irgend eine Stimme, sondern vielmehr auf angemessen singenden, melodischen Ausdruck gesehen, so dass auch hier wieder dem Einfachen eines rhythmisch eingänglichen Empfindungsgehaltes der Preis vor dem Glanze rollender Passagen zuerkannt wird. Es zeigen sich also, wie man sieht, immer mehr Männer, die den allzu üppigen Schmuck prunkender Rouladen verlassen und dafür das kernhaftere Austönen schlicht fliessender Melodieen neu begünstigen. Dadurch wird hier der schmerzliche Dichtungsinhalt durch die Gewalt der Töne mit einer Weichheit verschönt, die nichts Anderes als das Gefühl einer lieblichen Wehmuth hervorrufen muss, für welche nicht wenige Hörer vorherrschende Neigung in sich tragen. Möge nun das Fallen der Blätter, das Vorüberziehen sturmgejagter Wolken, der düstere Schatten der Nebel oder das freundliche Blinken der Himmelssterne besungen werden, überall bleibt dasselbe Gefühl, nur durch die Verschiedenheit der Situazionen bald drängender, bald beschwichtigter und ergebener geworden, wie es sachgemäss ist. Dabei ist natürlich keine Stimme von irgend einer technischen Schwierigkeit, desto mehr verlangt die Darstellung einer jeden guten Ton und gefühlten Ausdruck.

Glockenttimmen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell (oder Physharmonica oder Klarinette) — von *A. Emil Till*. Op. 13. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Die Dichtung ist von *Joh. Nep. Vogl*, der hier Entsagung singt, das viel gepflegte Thema verkümmerten Lebens, was immer seine Dichter und seine Hörer findet, die sich darin gefallen. Der Satz, Andante sostenuto, ⅔, B dur, sich in B moll wendend, ist gleichfalls schlicht und melodisch, in der Klavierbegleitung leicht malend. Die Physharmonika, welche natürlich vereinfachter behandelt ist, wird sich mit der Klarinette nicht minder gut zur Begleitung ausnehmen. *G. W. Fink.*

Arrangirtes für das Pianoforte zu 4 Händen.

1) *Pensée fugitive* par *Adolphe Henselt*. Oeuv. 8; — 2) *Scherzo*, Oeuv. 9, und 3) *Romance*, Oeuv. 10 von demselben Tonsetzer, sämmtlich für vier Hände eingerichtet. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Gr., 12 Gr. und 6 Gr.

Alle diese beliebten kurzen Sätze sind durch diese Einrichtungen so leicht geworden, dass sich auch Klavierspieler von noch geringer Fertigkeit daran erfreuen können. Erfahrene Lehrer werden den besten Gebrauch davon zu machen und sie vortheilhaft zu verwenden wissen.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec Orchestre composé par *Louis van Beethoven* arrangé par *Xav. Gleichauf*. Oeuv. 73. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Was das Pianoforte-Konzert aus Es dur von Beethoven bedeutet, weiss jeder Musikgebildete, nicht minder, was zu guter Ausführung desselben gehört. Zu oft hört man es nicht. Desto willkommener muss vielen Musikfreunden eine Bearbeitung sein, die sie in den Stand setzt, sich in ihrem Zimmer zu jeder beliebigen Stunde einen Genuss zu verschaffen, den sie ausserdem nur äusserst selten haben würden, wenn sie ihn allein von Orchesterbegleitung erwarten müssten. Gute Spieler erheischt der Vortrag dieser Bearbeitung allerdings, was Jeder schon voraussetzt. Soll ein solches Werk nicht zu viel verlieren, kann es nicht für gar zu geringe Kräfte berechnet werden; das ist auch jetzt, wo es so viele tüchtige Pianofortespieler gibt, weit weniger nöthig, als früher. Diesen wird es sogar lieb sein, dass sie Manches darin zu thun finden. Einige Unbequemlichkeiten, die der Bearbeiter durch andere Vertheilung hätte vermeiden oder doch verringern können, sind doch nicht von Belang: der Gewinn dagegen, den Alle diejenigen besonders davon im reichsten Maasse haben, welche mehr auf sich selbst gewiesen sind und zu fern von guten

Orchestervereinen leben, ist so bedeutend und einleuchtend, dass wir kein Wort zur weitern Empfehlung des Werkes zu verlieren haben.

Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Moïse de G. Rossini arrangée pour le Piano à 4 mains composée par S. Thalberg. Oeuv. 33. Ebend. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Das Werk selbst ist besprochen und als ein glänzendes durch öffentliche Vorträge bekannt und beliebt. Ist nun auch die Bravour durch diese Bearbeitung natürlich ermässigt worden, so gehört doch zum Spiele der ersten Partie immer noch eine nicht geringe Fertigkeit; selbst die zweite Partie (Secondo) ist nicht für zu wenig Geübte. Die Bearbeitung selbst ist trefflich, so dass sie sich gar nicht besser machen lässt. Liebhaber mögen daran ihre Kräfte versuchen, wie weit sie es in erleichterten Bravouren unserer Zeit gebracht haben; Andere mögen es als gemeinschaftlich übende Unterhaltung benutzen.

---

1) *Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von Beethoven arrangirt u. s. w.* Op. 80. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

2) *Duo concertant pour Piano et Violon par Louis Spohr*, arrangé etc. Prix 1 Thlr. 12 Gr. Beide Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Jedermann kennt diese Werke und weiss sie zu schätzen. Die Bearbeitung ist gut.

Für das Pianoforte.

Von Carl Czerny

Salonstücke. 3 *brillante Fantasieen über H. Marschners Bäbu.* Op. 540. Liv. 1, 2 et 3. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis jedes Heftes 16 Gr.

Es ist wahr, wer so viel schreibt, kann nicht Alles gut schreiben: aber er muss die Gabe haben, für die Menge zu schreiben, und jenen klugen Blick, der schnell sieht, was gefällt; dazu die Gewandtheit, sich augenblicks das Maass und die Ausschmückungen anzueignen, womit gemessen und verschönt werden soll. Diese Gaben und ein erfahrenes Lehrtalent sind nun dem Verfasser gar nicht abzusprechen. Daher würden Lehrer und Musiker, die viel mit Dilettanten und ihren Musikunterhaltungen zu thun haben, sehr unrecht handeln, wenn sie seine Erzeugnisse unbeachtet lassen wollten. Sie müssen sehen, wohin jedes Neue seiner Unterhaltungen eben passt, und dazu werden Fingerzeige gegeben, das Einzige, was bei der allbekannten Weise dieses Komponisten noch zu thun übrig bleibt. Die Operathemen sind im guten Wechsel verbunden und so viel figurirt, als zum Brillanten erforderlich ist, welches mit einem nicht seltenen Grade von Fingerfertigkeit ohne grosse Anstrengung ausgeführt werden und zugleich weniger fertigen Spielern zur gefälligen Uebung dienen kann. Die Ausgaben sind dem gemäss sehr hübsch ausgestattet.

Ferner:

1) *Aus der Oper Czaar und Zimmermann von Lortzing Rondo über die Ariette: „Die Eifersucht ist eine Plage."* Op. 548. Preis 12 Gr.

2) *Fantasie über die beliebtesten Themen dieser Oper.* Op. 549. Preis 16 Gr.

3) *Impromptu über den Walzer dieser Oper.* Op. 550. Preis 10 Gr.

4) *Rondoletto über den Chor dieser Oper: „Lustig zum Tanze."* Op. 551. Preis 12 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Was zwischen diesen Heften und der vorher angezeigten Nummer liegt, ist uns nicht übergeben worden. Man sieht, wie schnell die Nummern auf einander folgen, was immer für guten Absatz und also für anhaltende Beliebtheit des Komponisten spricht. Das Rondo ist frisch, brillant und so leicht oder so gut in den Fingern liegend, dass es für Schüler, die schon ziemliche Fingerfertigkeit erworben haben, nützlich zum Einüben und dann zum Vorspielen in häuslichen Zirkeln ergötzlich verwandt werden kann. Die Fantasie ist eben so und für dieselben Zwecke. — Das Impromptu ist ein hübsch durchgeführter Schnellwalzer mit häufig eingemischten Triolengängen für die rechte Hand; es dürfte für fertige Dilettanten wohl bald unter ihre Lieblingsunterhaltungen gezählt werden. — Das Rondoletto ist noch leichter, weil es sich auch in einem gemässigterem Tempo, als es vorgetragen werden soll, hübsch ausnimmt, für Schüler sehr zweckmässig, die nach und nach mit eigenem Vergnügen zu wachsender Fingerschnelligkeit gebracht werden sollen. Das Ganze ist munter, in seinem $^6/_8$-Takte tanzlich und durch frische Rhythmisirung jugendlich ansprechend. — Ferner:

VIII Scherzi capricciosi. Op. 555. Parte 1, 2, 3 und 4. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes 14 Gr.

Diese kapriziösen Scherze sind dem Herrn F. Chopin freundschaftlich gewidmet, woraus sich gleich von vorn herein ergeben möchte, dass dabei eine andere Absicht vorherrscht. So ist es auch wirklich. Für Schüler sind sie nicht, eben so wenig für manche Dilettanten, nur für solche, welche die Weise Chopin's namentlich in den Harmonieengängen und in frappant rhythmischen Verbindungen sich zum Vergnügen zu machen verstehen und mit dem heutigen Scherzo gut fertig zu werden wissen. Dergleichen Sätze stehen in der Regel leichter an, als sie sind, wenn beim Vortrage der Karakter nicht verfehlt werden soll. Der $^6/_8$-Takt hat die Geschwindigkeit von $\mathcal{P}. = 96$ *M. M.*, auch 100 und 120, die geringste ist 84. Es gehört kräftiges und gewandtes Spiel dazu, wenn diese Scherzi wirken sollen, was sie allerdings vermögen. Auf alle Fälle sind sie unter Czerny's merkwürdige Werke zu zählen, von der Mehrzahl seiner Kompositionen ganz abweichend, wie es denn in solchen Vorwürfen gar nicht anders sein kann. Kurz sie verdienen die Beachtung der Freunde musikalischer Scherze neuer Art.

Reminiscences sur des motifs favoris de l'Opéra: Guido et Ginevra, d'Halevy — par *Fréd. Burgmüller*. Oeuv. 44. Liv. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 14 Gr.

Halevy's Guido und Ginevra wird fortwährend auf vielen Theatern mit Beifall gegeben, auch in Leipzig, wo sich vor einigen Wochen unser Tenor Herr Schmidt und Fräul. Schlegel darin ganz besonders hervorthaten. Die Bearbeitungen dieser Oper sind also gleichfalls im Flor. Die meisten haben wir S. 25 d. Jahrganges angezeigt, denen wir Herrn Burgmüller's Bearbeitungen hinzufügen. Wir haben schon gesagt, dass dieser Komponist in seinen neueren Werken sich leicht und gefällig, meist für Schüler und Dilettanten berechnet, hält. So ist es auch hier; nur einige Fingerfertigkeit gehört zu guter Ausführung dieser verhältnissmässig leichten Nummern. Auch Tänze sind über die beliebtesten Themen dieser wie anderer Opern gemacht worden, als:

1) *Walzer nach den beliebtesten Themen der Oper: „Czaar und Zimmermann" von Lortzing*, komponirt von *G. Kunze*. Op. 31. Preis 10 Gr.
2) *Walzer von Demselben nach Halevy's Guido und Ginevra*. Op. 33. Preis 10 Gr.
3) *Zwei Galoppen von Demselben nach derselben Oper*. Op. 32. Preis 10 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Herr Kunze hält seine Tänze rhythmisch und melodisch leicht, was immer am Besten hebt, und weiss durch neu frappante Harmoniewürfe sie mit Wenigem so pikant zu machen, wie man es jetzt gern hat.

Trois Fantaisies sur des thèmes favoris de l'Opéra: „Guido et Ginevra" — par *J. B. Duvernoy*. Oeuv. 85. Liv. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes 12 Gr.

Die beiden ersten bringen nach einigen Einleitungssätzen auf das gewählte Hauptthema gut spielbare und gefällig brillante Variazionen mit gebührendem Finalsatze, wie man es in solchen Unterhaltungswerken wünscht und daher auch in der Regel findet. Die dritte ohne eigentliche Variazionen, aber zwischen den Themen in den Verbindungs- und Ausschmückungssätzen gehörig figurirt in französischer Weise.

Morceau de Concert. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginèvra — par *C. A. Osborne*. Oeuv. 29. Ebendaselbst. Preis 20 Gr.

Erfordern allerdings mehr Fingergeläufigkeit als alle vorher genannte über diese Oper, was schon der Titel sagt. Dabei sind sie, auch in einigen freien und unbesorgten Harmonieen, so ganz in französischem Geschmacke, dass eben solche Liebhaber dazu gehören. Diese werden sie dafür aber auch mit desto grösserem Vergnügen einüben und ihre Freunde brillant damit unterhalten. Dazu sind solche Werke; und Keiner, der das Leben kennt, wird sagen, dass sie überflüssig wären: man verlangt darnach und viele Liebhaber spielen sie geradehin am Liebsten. Für seinen Geschmack hat aber Jeder ein Recht selbst zu sorgen. Je beliebter eine Oper ist, desto grösser ist die Zahl der Unterhaltungs-Bearbeitungen.

Neue Pianoforte-Komponisten.

VI Pièces melodieuses pour le Piano — par *Louis Anger*. Oeuv. 1. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Prix 12 Gr.

Die Sätzchen sind zur Hälfte nur eine Seite lang, zur andern Hälfte zwei, leicht zu spielen, in der neuern Art der Begleitung und recht melodiös und ungesucht gehalten, auch in der Harmonisirung, die nur selten einige leere Oktaven nach dem Vorgange mancher neuen und sehr beliebten Pianofortekomponisten begünstigt. Die gefälligen Nummern scheinen sämmtlich zum Besten solcher Schüler geschrieben worden zu sein, welche nach und nach zu den Vorträgen Henselt'scher Komposizionen und ähnlicher geführt werden sollen. Dazu sind diese Sätzchen gut und vortheilhaft. Ein kurzes Beispiel, wozu wir gleich den Anfang des ersten Satzes nehmen, wird den Standpunkt klarer machen, als viele Worte:

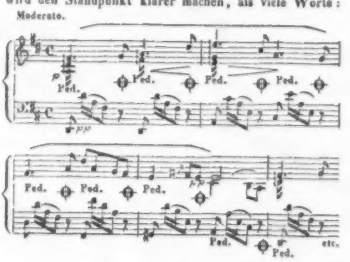

Sonate pour le Pianoforte par *E. Ortlieb*.

Eine Sonate ohne Anzeige eines Druckortes und eines Preises ist uns lange nicht vorgekommen. Um einiges Nähere anzugeben, erwähnen wir, dass sie dem Freunde des Verfassers, Herrn A. Huberich, Seminardirektor zu Gmünd gewidmet ist. Sie scheint also vom Komponisten zum Druck befördert worden zu sein, um als Gabe für seine Freunde zu dienen. Der Mann verdient aber sowohl um seiner Liebe zur Kunst als um seiner Geschicklichkeit willen, öffentlich eingeführt zu werden. Es herrscht ein geordneter Erfindungsgeist in seinem Werke, das besonders im Modulatorischen, mit dem melodischen Gedankengange durchaus verbunden, durchgreifend konsequent ist. Dabei zeigt er sich als einen Liebhaber eines älteren, keineswegs leeren oder veralteten Geschmacks, nur nicht als einen Romantiker.

Das Scherzo ist darum gerade das Schwächste im ganzen Werke. Im Uebrigen erweist er sich als einen so tonkunsterfahrenen Liebhaber, dass er der Musik seiner Umgegend gewiss bereits viel geholfen hat und noch weiter helfen wird. Dafür gebührt ihm unsere Achtung. Einige Druckfehler in der gestochenen Sonate hat er selbst gut verbessert.

Trois grandes Sonates pour le Pianoforte par *Fr. Ed. Wilsing*. Op. 1. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock. Preis jeder Nummer: 1 Thlr.

Ueber die erste dieser Sonaten haben wir ausführlich gesprochen S. 181 d. Jahrgangs. Wir nannten den solid aufstrebenden jungen Mann aller Beachtung und sein Werk aller Empfehlung werth. Man wird diese beiden Sonaten zum Mindesten nicht geringer stellen können; die Sammlung verdient also alle Aufmerksamkeit. Kurz, ob die Sonatenform in unsern Zeiten stehen oder fallen soll, das liegt weit weniger im Willen und der Neigung der Komponisten, als in der veränderten Neigung des Publikums. Ohne allen Antheil der Welt oder doch einer nicht zu kleinen und thätig eingreifenden Anzahl kann in der Kunst vorzüglich nichts bestehen, und wäre es das Beste. Es zieht sich in seine Stille zurück, weil es muss, und harrt in Geduld anderer Zeiten. Völlig ausgestorben sind die Sonatenfreunde jedoch nicht. Vielleicht rühren und vermehren sie sich.

Introduction et Variations sur un Air suisse pour le Pianoforte par *C. Ch. Will*. Leipzig, chez E. Pönicke. Preis 16 Gr.

Zu beliebiger Unterhaltung für Dilettanten von einem Dilettanten.

Nachrichten.

. *Kassel*, Mitte November. Wir reihen die hiesigen musikalischen Ereignisse unmittelbar an unsere letzte Korrespondenz — Ende Juni — an, damit auch nicht die geringste Lücke in denselben uns zum Vorwurf gemacht werden könne. Die sechswöchentlichen Ferien, vom 15. Juni bis 1. August, benutzten unsere Sänger und Sängerinnen zu künstlerischen Ausflügen nach allen Richtungen hin, um sich Ruhm und Geld, wo möglich in grösster Quantität, zu sammeln. Wir Zurückgebliebenen aber, wir mussten uns einstweilen mit den Garten- und Felsenkeller-Musiken begnügen, welche letztere unter der Leitung des Musikmeisters der Bürgergarde *Gerlach* an Umfang, Ausdehnung und Gediegenheit mehr und mehr zu gewinnen scheinen. Ein nicht geringer Sporn dazu wurde ihm durch eine Gesellschaft Steiermärkischer Musiker, welche mehrere Wochen überall, in allen Gärten und Vereinen ihre Fertigkeit und gediegenes Zusammenspiel produzirten. Ja, um einen Vorschmack wenigstens von Strauss und Lanner zu haben (beide Walzergenie's waren nie hier), veranstaltete die hiesige tanzlustige Welt Bälle mitten im Sommer, und die Steiermärker spielten dazu um ein gewichtiges Honorar auf. So vergass man eine Zeitlang alle übrigen musikalischen und Gesangs-Genüsse.

Die erste Opernneuigkeit waren die *Ghibellinen in Pisa* von Meyerbeer, welche mit allem Glanze, der dem Geburtsfeste des Landesherrn, 20. August, gebührt, aufgeführt wurden. Dieses Werk gefiel theilweis, aber bis zum Enthusiasmus steigerte sich der Beifall keineswegs. Warum auch, so fragte Jeder, gab man hier nicht, wo alle religiösen Bedenklichkeiten schwinden, das Originalwerk? Die Besetzung der Hauptpartieen ist folgende: Isabella: Dem. Pistor; Barnebò Visconte: Birnbaum; Beatrice: Dem. Löw; Varna: Biberhofer; Terri: Dams; Ritter Raoul: Derska; Marcell: Föppel; Azzo, Page: Dem. Stahl; Ehrendame: Mad. Schaub. — Die Oper ist mehrmals wiederholt worden. Während der Abwesenheit des Kapellmeister *Spohr* (die Reise des Meisters nach Norwich im September d. J. ist vielfältig besprochen worden und genügsam bekannt, dass wir das Nähere übergehen können) dirigirte Musikdirektor *Baldewein*, auch in diesen Blättern rühmlich bekannt, die Oper, und dieser brachte uns nach langer Zwischenzeit endlich einmal wieder den klassischen *Wasserträger*, offenbar ein Gewinn für das Opernrepertoir. Den Grafen Armand sang Derska, die Konstanze Dem. Löw, den Micheli Föppel, eine Hauptpartie dieses unverwüstlichen Sängers. — Die zweite Neuigkeit war bis jetzt Dessauers: *Ein Besuch in St. Cyr*. Ueber den Werth dieser Oper haben sich diese Blätter in kritischer Hinsicht so genügend ausgesprochen, dass wir uns darüber ganz kurz fassen können, indem wir nur berichten, dass sie meist gefallen hat, und einige Mal wiederholt worden ist. Hier hat sich unser Konversationsblatt, der Beobachter, zur Zufriedenheit darüber ausgelassen. Die Besetzung war unsern Kräften angemessen. Der König: Föppel; Mortimer: Derska; Marquis Tarteron: Biberhofer; Fenise: Mad. Schaub; Adele: Dem. Löw; Elise: Dem. Pistor; La Roche: Häser. — Seit einigen Jahren sind auch bei dem hiesigen Hoftheater Benefize für die ersten Fächer in der Oper beliebt worden, weil man den einmal festgesetzten Kassenetat bei unvermeidlichen Zulagefordernnicht übersteigen will und mag; zu dem Ende wurde höchsten Orts der Dem. Pistor Paer's Sargin zugestanden, welcher am 24. Oktober wirklich zur Aufführung kam. Das zweite Benefiz ist Herrn Derska zugetheilt worden, welcher nächstens Ferdinand Cortez zur Aufführung bringen wird. Dieser Sänger ist wieder auf drei Jahre für unsere Oper gewonnen worden. So viel über die Oper.

Konzerte. Ein Konzert in hiesiger Residenz zu Stande zu bringen, gehört nicht selten zu den grössten Schwierigkeiten. Gelingt es einem fremden Virtuosen, dem schon ein bedeutender Ruf vorangehen muss, nicht, höchsten Orts die Erlaubniss dazu im Hoftheater zu erlangen, so ist auch eben dadurch die Mitwirkung von Seiten der Hofkapelle und des Sängerpersonals ausgeschlossen; dann finden auch Viele von Seiten des Publikums

eine laue Theilnahme, die nicht minder in den Abonnementskonzerten bemerklich ist, die doch den edelsten Zweck verfolgen. Und dennoch versuchte es neulich Herr *Heinrich Ritter*, Konzertmeister aus Berlin, trotz aller vorgestellten Schwierigkeiten, ein musikalische Abendunterhaltung zu arrangiren; er hätte es nicht vermocht, wenn sich nicht abermals unser thätiger, wohlwollender Musiker *Bott* mit seinem mehrmals in diesen Blättern genannten Instrumentalverein in's Mittel geschlagen hätte. Das Konzert fand am 15. Oktober im Stadthaussaale Statt. Die erste Abtheilung enthielt die Ouverture aus Mozart's Idomeneo; ein Divertissement für die Flöte von Böhm, vorgetragen vom Konzertgeber; dann sang ein Dilettant, und hierauf folgte: grosse Fantasie für Violine von Kalliwoda, vorgetragen von dem in diesem Blatte schon einige Male rühmlich genannten Knaben *J. J. Bott*. Die zweite Abtheilung brachte eine Ouverture von Hummel, Variazionen für eine Flöte von Fürstenau, eine vom Konzertgeber selbst komponirte Fantasie, und Bravourvariazionen von Drouët. Herr Ritter, über den sich die öffentlichen Blätter so vortheilhaft ausgesprochen, erntete auch hier grossen Beifall, aber in pekuniärer Hinsicht nicht viel über den Kostenbetrag.

Die hiesige *Liedertafel*, fortwährend unter der Leitung unseres trefflichen *Koch*, ist recht thätig und im schönsten Fortschreiten begriffen. Schon zweimal ist sie öffentlich aufgetreten und hat uns vorzügliche Genüsse geboten. Lieder und Chöre von André, Proch, Speyer, Spanner, Zelter, Taubert, Kalliwoda, Kreutzer, Neidhardt, Schärtlich u. A. wechselten auf eine erheiternde Weise ab und waren mit ernsten Gesängen und Instrumentalvorträgen verbunden. So gewann sich vielen Beifall der 89. Psalm, Motette von Dr. Grosheim, desgleichen eine Motette von dem bereits in einer früheren Korrespondenz erwähnten Organisten *Endter*. Unser Landsmann *Schäfer*, in Hamburg ansässig, gegenwärtig auf Besuch hier, trug mehrere Lieder eigener Komposizion vor, welche ungemeinen Anklang fanden. Einstimmigen Beifall aber erhielten zwei Stücke für die Violine — ein Rondo von Kalliwoda und Variazionen von Beriot — vorgetragen von J. J. Bott. Es gewährt uns grosse Freude, dieses junge musikalische Talent so rasch fortschreiten zu sehen.

Die kurfürstliche Hofkapelle beabsichtigt in diesem Winter 4 *Abonnement-Konzerte* zu geben, von denen das erste am 15. November stattgefunden hat. Es war in der That ein vortreffliches Konzert, das Haus war, wie man es lange nicht gewohnt, gut besetzt und der Beifall, fast jedem Stücke gespendet, lebhaft. Der erste Theil brachte die sechste Ouverture von Kalliwoda zum ersten Male. Arie mit Chor von C. Kreutzer, gesungen von Biberhofer und dem Operachor. Concertino für Violine, komponirt und gespielt vom Kapellmeister Spohr. Er wurde lebhaft empfangen und auf das Lebhafteste applaudirt. Arie mit obligater Klarinette, aus Mozart's Titus — wann werden wir diese Oper einmal wieder hören? — gesungen von Dem. Pistor, begleitet von Bänder jun. Concertante für vier Klarinetten von Schindelmeiser, geblasen von Lesser, Schultheiss, Vaut und Heisterhagen. Ganz vorzüglich. Lied von Spohr, aus dem Erbvertrag, mit Begleitung der Harfe und des Horns — Herstell und Meinecke, gesungen von Biberhofer. — Den zweiten Theil füllte die fünfte Sinfonie von Ad. Hesse aus Breslau auf eine brillante Weise aus. Der Tondichter, welcher der Aufführung an diesem Abende beiwohnte, wird schwerlich irgendwo eine gelungenere erleben, so in jeder Hinsicht vortrefflich war sie. Sie gefiel sehr und gehört zu den Tondichtern gelungensten, wenn es nicht die gelungenste ist.

Am Schlusse unserer Korrespondenz empfehlen wir Ihnen einen geschickten Klavierlehrer, der sich auch als talentvoller Liederdichter bereits einen Namen gemacht und letzthin eine komische Oper — *„Eine Nacht in Smyrna"* — vollendet hat, *Ernst Grenzebach*. Dieser junge Mann will jetzt sein Heil in dem musikalischen Sachsen versuchen, da sich seinem tüchtigen Streben in seiner Vaterstadt Kassel nicht geringe Schwierigkeiten entgegenstellen. Die besten Empfehlungen begleiten ihn dahin.

Dr. *L.*

Aus *Magdeburg*. Es existirt hier seit einiger Zeit eine musikalische Gesellschaft unter dem Namen der *Orchester-Verein*. Dieselbe sucht darin ihren Zweck, die Aufführung klassischer Sinfonieen und Ouverturen zu veranstalten, ausgezeichneten Virtuosen und aufblühenden Talenten Gelegenheit zu geben, ihre Leistungen dem Publikum vorzutragen. Es kann dieser Zweck wohl nur ein lobenswerther genannt werden. — Ein zufälliges Zusammentreffen ausgezeichneter Talente veranlasste den Orchesterverein, am 21. Oktober ein Konzert zu geben. Ueber die Ausführung der in diesem Konzerte vorgetragenen Sinfonie, A dur, von Beethoven, so wie der Ouverturen zur Zauberflöte von Mozart und zu Omar und Leila von Fesca gehen wir hinweg, da Dilettantenleistungen niemals der öffentlichen Kritik Preis gegeben werden sollten, sobald dem Publikum der Eintritt in das Konzert nicht für Geld gestattet ist. Der Orchester-Verein hier bestreitet nämlich seine Konzerte stets aus eigenen Mitteln. Da aber in oberwähntem Konzerte so vortreffliche Talente mitgewirkt haben, so können wir nicht unterlassen, das Publikum auf deren Kunstleistungen aufmerksam zu machen. Zunächst müssen wir einer, dem musikalischen Publikum vielleicht noch unbekannten Sängerin erwähnen. Es ist Fräul. *Henriette Fesca* aus Berlin, die Nichte des berühmten Komponisten gleiches Namens. Sie besitzt eine so ausgezeichnete Altstimme, wie sie selten von uns gehört worden ist. Sie ist allerdings noch nicht auf der Stufe der Vollkommenheit, welche wir von einer Sängerin ersten Ranges verlangen, allein sie trägt die geeigneten Stücke vortrefflich vor und versteht dadurch unwiderstehlich auf die Zuhörer zu wirken. Sie besitzt besonders eine Tiefe in der Stimme, welche an die Malibran erinnert, die wir mehrmals zu hören so glücklich waren. Dabei ist der Ton derselben so stark, um bei richtiger Anwendung das grösste Orchester übertönen zu können. Was sie uns auch vortrug, war durchaus rein und vortrefflich. Ihr Talent eignet

sich vorzüglich zum grossartigen dramatischen Gesange. Wir wünschen sehr, dass Fräul. Fesca, die, wie wir hören, auch bereits mehrmals in der Berliner Singakademie sich mit grossem Beifall hat hören lassen, ihr Talent ganz der musikalischen Welt widmen möge.

Der königl. preuss. Kammermusikus Herr *Zimmermann* aus Berlin, der unbedingt einer der vorzüglichsten Violinspieler Berlins genannt werden muss, trug ein Konzert von de Beriot (D dur) so vollendet vor, dass wir überzeugt sind, der Komponist selbst, bekannt als einer der ausgezeichnetsten Violinspieler, würde auch nicht das Geringste daran auszusetzen gehabt haben. Der Ton des Herrn Zimmermann ist ganz vortrefflich. Jeder Streichart ist er Meister; Doppelgriffe und sonstige Schwierigkeiten überwindet er mit einer unbeschreiblichen Leichtigkeit. Er spielte ausserdem in Privatzirkeln die erste Violine in Quartetten von Beethoven, Mozart, Haydn und Fesca unnachahmlich schön. Besonders war es das Finale aus Fesca's Fmoll-Quartett, Op. 7, welches er auf eine solche Weise vortrug, dass es selbst der berühmte Quartettspieler Herr Konzertmeister Karl Müller in Braunschweig nicht besser vorzutragen im Stande sein würde. Wir wissen, dass Herr Zimmermann einen eigenen Quartettzyklus jeden Winter in Berlin gibt, welcher die grösste Theilnahme des kunstliebenden Publikums verdient, da dieser Quartettzyklus jedem andern in Berlin dreist an die Seite gestellt werden kann. Die Quartette, welche Herr Zimmermann hier vortrug, wurden durch den vortrefflichen Violoncellisten, den herzogl. braunschweig. Kammermusikus Herrn *Theodor Müller* so unterstützt, dass alle diejenigen, welche das Glück hatten, beide Virtuosen zu hören, nur bedauern mussten, dass nicht auch das grössere Publikum diesen Hochgenuss theilen konnte.

Was wir nun noch über das Konzert des Orchester-Vereins zu sagen haben, betrifft einen eben so ausgezeichneten Künstler den königl. preuss. Kammermusikus Herrn *Karl Schuncke*, einen der besten Waldhornisten, die wir je gehört haben. Sein Ruf ist bereits so begründet, dass, seine Leistungen zu loben, uns gänzlich überflüssig erscheint. Wir erwähnen blos noch, dass derselbe im angeführten Konzerte das Lied von Proch, das Alpenhorn, dem Fräul. Fesca unnachahmlich schön begleitete.

Wir können diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne eines Mannes Erwähnung zu thun, der in der musikalischen Welt als vortrefflicher Komponist schon hinlänglich bekannt ist, nämlich des hiesigen Musikdirektors Herrn *August Mühling*. Stets bereit, gediegene Musik zu befördern, hat derselbe seinen Beruf zur Kunst aufs Neue durch die Komposizion des Abbadona dokumentirt, welches Oratorium bei jedesmaliger Aufführung allgemeinen Beifall erhielt. Ein zweites Oratorium (Bonifazius) von demselben, welches wir in Kurzem zu hören hoffen dürfen, soll, wie Kenner versichern, sehr grossartig aufgefasst sein. Dass ein so ausgezeichneter Komponist, der zugleich dem Orgelspiel sich gewidmet hat, auch hierin etwas Ausserordentliches leisten müsse, ist wohl anzunehmen. Dessen ungeachtet wurden wir durch sein höchst vollendetes Spiel überrascht, und es war die Art, wie derselbe den Choral „Jesus meine Zuversicht" durch mehrere Stimmen kunstgerecht durchführte, zu bewundern.

— *f* —

Magdeburg, den 27. November 1839. In diesen Tagen hatten wir Gelegenheit, einen ausgezeichneten Künstler kennen zu lernen, den königl. schwedischen ersten Violinspieler Herrn *Nagel* aus Stockholm, und wir beeilen uns, Ihnen von diesem Heros in seiner Art Kunde zu geben. Fünf Mal haben wir die Freude gehabt, ihn zu hören, in seinem eigenen Konzert, in drei Gesellschaftskonzerten und zuletzt in einem zu wohlthätigem Zweck; und in jedem steigerte sich der verdiente Beifall seines unaussprechlich schönen Spiels. Es ist jetzt, wo die Technik auf allen Instrumenten, so auch bei der Violine auf's Höchste gestiegen, schwer, nach Paganini, Lipinski, Ole Bull, Müller, David, Prume u. s. w. Aufsehen zu machen und Beifall zu erregen. Herr Nagel aber hat es gekonnt und braucht keinen Vergleich zu scheuen. Ich will schweigen von dem Zauber, den sein Flageolet auf alle Hörer übte, ich will nicht erwähnen, dass er auf drei, zwei und einer Saite leistet, was vielen auf vieren nicht möglich ist, ich will unberührt lassen, dass es für diesen Mann keine Schwierigkeiten zu geben scheint, — aber dass er mit alle diesem einen seelenvollen Vortrag und silbereinen Ton verbindet, das gibt ihm den wahren Stempel der Vollendung und macht es uns zur Pflicht, alle echte Musikfreunde auf seine Erscheinung aufmerksam zu machen.

Leipzig, den 6. Dezember 1839. Im Saale der Buchhändlerbörse fand am 3. Dezember eine musikalische Unterhaltung des Musikvereins *Euterpe* statt, welche mit einer Ouverture (Shakspeare genannt) von Kohlau eröffnet wurde; sie ist nicht eben ein sehr vorzügliches Werk, wurde aber recht lobenswerth ausgeführt und erhielt verdiente Anerkennung.

Weniger war dies der Fall mit den darauf folgenden Variazionen über ein Thema aus Anna Bolena von Dohler, vorgetragen von einem jungen Klavierspieler Herrn *Dörfel*. Es ist recht gut, dass in solchen Musikvereinen jungen Talenten Gelegenheit geboten werden kann, sich im öffentlichen Vortrage zu üben, diese sollten aber auch solche Gelegenheit verständig benutzen und immer nur Stücke zur Aufführung wählen, welchen sie vollkommen gewachsen sind. Geschieht das Gegentheil, so gewinnt dabei weder der Ausführende noch der Zuhörer. Herr Dörfel hat Talent und schon recht anerkennungswerthe Fertigkeit, er wird aber beiden sehr schaden, wenn er, wie es diesmal der Fall war, seine Kräfte überbietet; studiren mag er immerhin auch jetzt schon so schwierige Stücke, wie diese Variazionen, aber öffentlich vortragen sollte er nur, was er, technisch wenigstens, vollkommen beherrscht; nur das allein kann ihn als Künstler wahrhaft fördern. Fräul. *Luise Schlegel*, gleich bei ihrem Auftreten von der Versammlung lebhaft

begrüsst, sang hierauf: Szene und Arie von Beethoven „Ah perfido" mit schöner Stimme und vielem Beifall. Wir gestatten Sängern und Sängerinnen gern, hin und wieder, ohne Nachtheil der Sache, die Ausführung technischer Schwierigkeiten sich, ihren Kräften angemessen, etwas zu erleichtern, können aber Abänderungen, wie sie hier vorgenommen worden waren (man liess nämlich die Begleitung der Klarinetten und Fagotte in der chromatischen Passage des Allegrosatzes ganz weg) nicht billigen. Es ist diese Begleitung eine besondere Feinheit der Instrumentirung, gut ausgeführt, sehr wirksam und wir haben sie daher sehr ungern vermisst.

Die hierauf folgende Ouverture zu Euryanthe von Weber wurde gut ausgeführt und erhielt allgemeinen Beifall. Von besonderem Interesse war uns die zum Schluss unter Direkzion des Komponisten aufgeführte Sinfonie (No. 3) von A. Hesse (Manuskript). Wir erinnern uns, schon früher in Leipzig eine Sinfonie (H moll) desselben Komponisten gehört zu haben, welche manches Gute enthielt. Auch diese neue Sinfonie ist ein verdienstliches Werk, welchem Fleiss und Studium nicht abgesprochen werden kann. Wenn auch nicht neu und besonders hervorstechend in der Erfindung, enthält sie doch mitunter tüchtige Arbeit, ist gut instrumentirt und schon deshalb nicht ohne Wirkung. Am meisten hat uns das Scherzo angesprochen, aus dessen recht interessantem Motiv sich aber doch vielleicht mehr noch hätte hervorarbeiten lassen. Die Ausführung war durchweg sehr zu loben und die Aufnahme von Seiten der Versammlung laut und verdient anerkennend. *) — In unserm *achten Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses, am 5. Dezember, hörten wir unter Direkzion des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy zum ersten Male: Ouverture zur Oper „Die Warnung der Zigeunerin" von J. Benedict. In England, wo allein, unseres Wissens, bis jetzt diese Oper aufgeführt worden ist, hat dieselbe grosses Glück gemacht, und es war uns daher sehr angenehm, wenigstens die Ouverture derselben in vollständiger Aufführung kennen zu lernen. Sie ist glanzend und sehr stark, für den Konzertsaal vielleicht zu stark instrumentirt. Für diesen indess nicht, sondern für das Theater berechnet, können und wollen wir ihr dies nicht zum Vorwurf machen, obgleich wir meinen, dass bei dem musikalischen Gehalt der Ouverture dieselbe auch mit weniger starker Instrumentazion sehr wirksam sein würde. Die Introdukzion hält sich ganz im neuen Styl, an Meyerbeer's Art und Weise erinnernd; kurze abgerissene Sätze, aus der Oper selbst genommene Motive, sind oft ziemlich lose mit einander verbunden und wechseln die ganze Ouverture hindurch nicht eben selten; wie natürlich verliert das Stück hierdurch an Einheit, indess sind die Motive grossentheils so angenehm, die Verarbeitung jedes einzelnen an sich so anziehend, selbst der fugirte Mittelsatz des Allegro so geschickt, dass man vom Anfange bis zum Ende dem Ganzen mit Interesse folgt. Die Ausführung war sehr gut und der Beifall der Versammlung lebhaft.

Die hierauf von Fräul. *Elise Meerti* vorgetragene Arie aus Figaro von Mozart „Dove sono" ist an und für sich so wunderschön, dass sie, auch bei weniger gutem Vortrage, jedem, der Sinn für wahre Kunst hat, immer Freude machen wird und muss. Wir sind zu aller Zeit gegen das Transponiren guter Kompositionen in eine andere als die von dem Komponisten gewählte Tonart eingenommen gewesen, und müssen uns besonders bei Kompositionen mit Orchesterbegleitung dagegen erklären, da bei diesen hauptsächlich, wie jeder Sachverständige weiss, der eigenthümlichen Natur der Instrumente wegen, der Karakter des Stücks oft gänzlich dadurch verändert wird. Weniger ist dies bei Gesangskompositionen ohne Orchesterbegleitung der Fall, denn hier kann oft die Natur und der Karakter der Stimme unterstützend nachhelfen. Auch bei vielen, ja den meisten neuern italienischen Opernarien wollen und können wir nicht so streng sein, da diese oft einen eigenthümlich bestimmten Karakter nicht haben, leichthin instrumentirt sind und nur selten Anderes bezwecken, als dem Sänger Gelegenheit zu bieten, seine Virtuosität zeigen zu können. Hier mögen die Sänger thun, was ihnen Letzteres am sichersten möglich macht; Kompositionen von Mozart aber möchten wir gern vor dergleichen Veränderungen bewahrt wissen, da auch die beste Ausführung und schönste Stimme das Verlorene nicht ganz zu ersetzen vermag. Fräul. Meerti sang die obengenannte Arie von Mozart statt aus C dur aus B dur, zwar sehr schön, mit lebendigem Rezitativ, zart innig und mit dem vollkommensten Portamento im Andante und Allegro, aber dennoch, für uns wenigstens, mit weniger Wirkung als von ihrem Vortrage an sich erwartet werden konnte, was vielleicht einzig und allein der erwähnten Transponirung zuzuschreiben ist. Indess erwarb sie sich von Seiten der Zuhörer sehr laute und gerechte Anerkennung. Weit bedeutender war jedoch die Wirkung des Vortrags zweier kleinerer Gesangstücke, einer Romanze aus „Beatrice di Tenda" von Bellini und La Serenata del Marinaro von Mercadante, welche die geehrte Künstlerin noch an diesem Abende mit Pianofortebegleitung sang. Beide Stücke sind recht angenehm und besonders die Serenate von Mercadante sehr karakteristisch und eigenthümlich. In diesem Genre ist Fräul. Meerti ganz vorzüglich ausgezeichnet, der weiche Schmelz und seelenvolle Ton ihrer schönen Stimme eignet sich ganz besonders hierzu, und ihr Vortrag ist immer so warm, frisch und lebendig, dass die vollkommenste Wirkung nothwendig herbeigeführt werden muss, welche auch diesmal nicht ausblieb.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist Herr Kammermusikus *Kummer* aus Dresden spielte in diesem Konzert zwei eigene Kompositionen: „grosse Fantasie über die russische Volkshymne und Nazionalmelodieen" und „La malinconia, Pièce romantique," beide mit Orche-

*) Wer uns an dieser neuen Sinfonie ganz besonders erfreute, war der eigenthümliche Styl derselben, jene Selbstständigkeit, die aus sich, nicht mehr nach einem sanktion Vorbilde gestaltet, was sich in den früheren Sinfonieen dieses Meisters bemerklich machte. Es ist dies ein so beachtenswerther Fortschritt, dass wir ihn zur Ehre des tüchtigen Komponisten und zum Vortheil der Kunst nicht unberührt lassen.

Die Redaktion.

sterbegleitung. Sein Spiel ist anerkannt vorzüglich, oft schon ausführlich besprochen, und erhielt diesmal, wie sonst immer, lauten, allgemeinen Beifall. Was die Kompositionen betrifft, so gestehen wir offen, dass sie uns nicht recht befriediget haben. Sie sind weder musikalisch besonders interessant, noch reich und neu an Erfindung wirksamer, für den Spieler vorzüglich dankbarer Sachen; Passagen, Oktavengänge, Sprünge, Arpeggien u. s. w., wechseln in herkömmlicher Form und machen, da man seit Jahren von den meisten Virtuosen damit überschüttet worden ist, jetzt wenig Effekt mehr. Am meisten hat uns noch der Anfang der Malinconia (seit Prume's Melancholie ein, wie zu befürchten steht, begehrter Titel) gefallen, welcher melodiös ist und von Herrn Kummer mit schönem Ton ganz vorzüglich schön vorgetragen wurde.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte Mozart's grosse Sinfonie in C dur mit der Schlussfuge. Die Engländer haben dieser Sinfonie den Namen „Jupiter" gegeben und wahrlich sie verdient den Namen des Vaters der Götter vollkommen. Sie ist die Sinfonie aller Sinfonieen. In und mit ihr hat Mozart zuerst die Sinfonie auf den hohen Gipfel gebracht, auf welchem nach ihm nur Beethoven zu folgen vermochte. Grossartig in der Konzepzion und wundervoll in der Aus- und Durchführung, steht dieses Werk da, ein herrliches Meisterstück und Muster für alle Zeiten. Gleich herrlich und eine Meisterleistung im vollsten Sinne des Wortes war aber auch die diesmalige Ausführung der Sinfonie von Seiten unseres Konzertorchesters unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung. Frisch und lebendig aufgefasst wurde Alles, bis in die kleinsten Details herab, selbst die feinsten, durch geschmackvolles scheinbar freiwilliges Ritardiren hervorgezauberten Schattirungen nicht ausgenommen, so durchweg vortrefflich vorgetragen, dass die Wirkung auf die ganze durchgebildete sehr zahlreiche Versammlung ausserordentlich war, und jeder einzelne Satz der Sinfonie den lautesten, anhaltendsten Applaus hervorrief.

Solche vollendet schöne Aufführungen, die uns unsere Abonnement-Konzerte im Gewandhaussaale oft bieten und allein zu bieten vermögen, sind unschätzbare Kunstgenüsse und immer wiederholter Beweis für die Vortrefflichkeit derer, welchen wir sie verdanken. †.

Berlin, den 7. Dezember. Der trübe November wurde durch die Feier des Reformazionsfestes in Spandau und den Marken am 1. und in Berlin am 2. v. M. herzerhebend erheitert. Auch die Tonkunst brachte dazu ein würdiges Opfer durch Aufführung des „Messias" von Händel in der festlich erleuchteten (leider überfüllten) Garnisonkirche durch die Singakademie und königliche Kapelle dar. Mächtig war der Eindruck der etwa 300 Personen starken Chöre und des noch verstärkten Orchesters. In diesen geräumigen, heiligen Hallen erklang das prachtvolle „Halleluja" erst in seiner wahren Grösse! Die Soli wurden von Madame D., Dem. H. Schultze, Fräul. v. Fassmann, Dem. Lehmann, den Herren Bouillon und Böttticher gesungen, theilweise mit grosser Wirkung, mitunter, wie z. B. die treffliche Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" weniger befriedigend. Das Ganze indess machte, bei der sehr gelungenen Ausführung, einen grossartige Wirkung. Die reichliche Einnahme (zu ¼ Rthlr. Einlass) war zur Stiftung eines Stipendiums für studirende Theologen bestimmt, wozu auch die Armensammlung in den Kirchen an diesem Tage verwendet werden soll. Möge der Erfolg segensreich für Licht und Wahrheit sein! — Die *Sing-Akademie* gab am 7. v. M. das Oratorium *Samson* von Händel zu ihrem ersten Abonnement-Konzerte. Die Ausführung der Chöre befriedigte mehr, als die der Soli, mit Ausnahme der Mirah und Dalila, welche von den Damen Caspari (einer Altistin von klangvoller Stimme, welche sich jetzt ganz der Kunst gewidmet hat) und H. Schultze gefühlvoll gesungen wurden. Ein junger Tenorist von vorzüglichen Anlagen war der dramatischen Partie des Samson noch nicht ganz gewachsen. — Am 13. v. M. wurde zur hohen Feier des Geburtstages der Kronprinzessin von Preussen ebenfalls eine geistliche Abendmusik in der erleuchteten Garnisonkirche zum Besten der Klein-Kinder-Bewahr-Anstalten gegeben. Ganz eigenthümlich wechselten Gesänge a Capella mit Orgelspiel und Musik von blosen Blechinstrumenten in so grossem Raume höchst effektvoll ab. Nach einer vom Herrn MD. Grell gespielten Orgelfuge von Joh. Seb. Bach wurde die eigentliche Festkantate, von Fr. Förster besonders dazu gedichtet, und vom MD. C. F. Rungenhagen recht melodisch und in würdigem Styl für Chor, Solostimmen und Begleitung von Trompeten, Hörnern, Posaunen u. s. w. in Musik gesetzt, mit guter Wirkung ausgeführt. Besonders war die Präzision, Reinheit und das Piano der Blechinstrumente zu rühmen. Ein sehr effektvoller, nur etwas zu ausgedehnter Instrumentalsatz auf das Thema des Chorals: „Nun danket alle Gott," vom Direktor der Militärmusik Herrn KM. Wieprecht mit genauer Kenntniss der Instrumente komponirt, und von sämmtlichen Musikchören der Gardekavallerie vollkommen gelungen in Kraft und Zartheit ausgeführt, folgte. Noch mehr wirkte die Verbindung der Orgel mit den mächtigen Blechinstrumenten in einem vom Herrn MD. Grell angemessen komponirten melodiösen Adagio. Der schöne Psalm von Fasch: „Ich will dich Ewiger erheben," ein Lied für Blechinstrumente, der Psalm von Andr. Romberg: „Ich schau empor nach jenen Bergen" und der Choral: „Lob, Ehr und Preis sei Gott" endeten die erhebende Feier. — Unter den in reicher Anzahl und Auswahl statt gefundenen *Konzerten* zeichneten sich die beiden von dem belgischen Violinisten *Fr. Prume* gegebenen besonders aus. Ueber das erste im königl. Opernhause statt gefundene Konzert ist bereits besonders berichtet. Für eigene Rechnung gab Herr *Prof.* Prume nur *ein* mässig besuchtes Konzert am 26. v. M. im Saale des königl. Schauspielhauses, und fand so ausserordentlich ehrenvolle Aufnahme, dass der ausgezeichnete Virtuos noch ein Konzert vor seiner Abreise nach St. Petersburg veranstalten wird. In dem zweiten Konzert trug Herr Prume das früher bereits erwähnte grosse

Konzert für die Violine, die Polonaise und den Air fantastique (dem wir doch die „Mélancolie“ — welche jetzt bei M. A. Schlesinger im Stich erscheinen wird — vorziehen) von seiner eigenen Komposition, mit der an diesem Künstler mehrmals gerühmten Eigenthümlichkeit und geistreichen Auffassung, mit wahrhaft stürmischem Beifall vor, wie solcher seit Paganini nicht leicht einem ausführenden Künstler zu Theil geworden ist. Uebrigens stimmt Referent dem in No. 46 d. J. über das Spiel und die Komposition des Herrn Prume gefällten, nachhaltigen Urtheil bei, und wünste solchem nichts hinzuzufügen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

De Beriot ist in *Wien* angekommen und hat in einem Konzerte zum Besten der barmherzigen Schwestern öffentlich gespielt: die Aufnahme war höchst glänzend. Sein eigenes Konzert konnte er bis jetzt (Nov.) nicht geben, da er an einer, zum Glücke nicht gefährlichen Unterleibsentzündung erkrankt war. — Auch Madame *Maria Pleyel* ist in Wien angekommen und wird daselbst in mehreren Konzerten auftreten.

Die Konzerte *Valentino* in Paris bilden einen Sammelpunkt für die klassische Musik daselbst. Das Orchester, ungefähr hundert Personen stark, führt die besten Werke ausgezeichneter deutscher Meister vortrefflich aus und findet stets sehr viele Zuhörer. Der Eintrittspreis ist nebegreiflich billig: ein Frank für die Person. — Mit Recht erwartet man von diesen Aufführungen eine neue Belebung des Sinnes für echte, gediegene Musik.

Programm der neuesten *Sinfonie* von *Hektor Berlioz*, welche am 24. November im Pariser Konservatorium zum ersten Male aufgeführt werden sollte.

Romeo und Julia, dramatische Sinfonie mit Chören, Gesangsolo's und Prologen in harmonischem Recitativ, komponirt nach Shakespeares Tragödie von *H. Berlioz*. Worte von Emil Deschamps.

No. 1. Instrumentaleinleitung: Kämpfe; Tumult; Dazwischenkunft des Fürsten. Erster Prolog (kleiner Chor); Arie für Recitativ, Fortsetzung des Prologs; Schersino für Tenor mit Chor; Schluss des Prologs. — No. 2. Romeo allein. In der Ferne der Klang des Konzertes und Balls; grosses Fest bei Capulet; Andante und Allegro für's Orchester. — No. 3. Capulet's stiller und einsamer Garten; die jungen Capuleti kommen vom Feste und singen Reminiscenzen der Ballmusik (Chor mit Orchester); Julie auf dem Balkon, Romeo im Schatten; Adagio für lyrisches Orchester. — No. 4. Die Königin Mab oder die Fee der Träume; Scherzo für Orchester. — No. 5. Zweiter Prolog (kleiner Chor); Julia's Leichenbegängniss (Chor und Orchester), fugirter Marsch, abwechselnd von Chor und Orchester vorgetragen. — No. 6. Romeo in der Gruft der Capuleti. Julia's Erwachen (Orchester). — No. 7. Finale, gemeinsam von den beiden grossen Chören, dem kleinen Chor und dem Pater Lorenzo; Doppelchor der Montecchi und Capuleti; Recitativ und Arie des Pater Lorenzo; Kampf der beiden Parteien in der Gruft; Doppelchor; Gebet des Pater Lorenzo, Versöhnungschwur. Dreifacher Chor.

Personal. Drei Solosänger: Mad. Stoltz (Contralt), Herr Duprez (Tenor), Herr Alizard (Bass). — Chor des Prologs, 12 Stimmen; Chor der Capuleti, 32 Stimmen; Chor der Montecchi, 44 Stimmen. Zusammen 101 Sänger. Orchester: 100 Instrumente. — Dirigent: der Komponist.

August Nourrit, Bruder des bekannten unglücklichen Sängers, ist zum zweiten Professor der lyrischen Deklamation, *Hippolyte Collet* zum Professor der Harmonie — Beide am Pariser Konservatorium der Musik; ferner Herr *Eduard Monnais* zum Mitdirektor der grossen Oper in Paris ernannt worden.

In *Rouen* soll nächstes Jahr eine Musikschule errichtet werden. Ueberhaupt herrscht dort ein reges Leben und Treiben in allen Fächern der Tonkunst, ausgenommen die Kirchenmusik, welche etwas vernachlässigt wird.

Beethoven's Fidelio hat in *Newyork* eine enthusiastische Aufnahme gefunden. Beide Sängerinnen waren Engländerinnen: Dem. Shirreff und Mad. Wilson.

Die soeben erschienene Methode der Vokalisation von *Aug. Panseron* wird in französischen Blättern als ein durchdachtes und sehr nützliches Werk gerühmt. Das Direktorium des Pariser Konservatoriums der Musik hat dem Verfasser seine Anerkennung mit dieser Arbeit in den schmeichelhaftesten Ausdrücken zu erkennen gegeben und eben so wie das Konservatorium in Brüssel das Werk zum Unterricht im Gesange angenommen. Das Buch enthält zugleich treffliche grundsätzliche Vorschriften und Winke für alle Sänger.

Die Hauptsänger der königl. Kapelle in London sind sämmtlich sehr bejahrte Leute; Rield (Tenor) ist 70, Sale (Bass) 60, Evans (Tenor) 61, Howes (Bass) 58, Clarke (Bass) 57, Bogrett (Tenor) 60 Jahre alt. Uebrigens klagt man in England überhaupt, dass die junge Königin wenig Geschmack an guter Musik findet; am liebsten soll ihr die sogenannte Harmoniemusik sein.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Thalberg, S., Fantaisie pour le Piano sur des motifs d'Otello. Oeuv. 37.

Hünten, François, Variations brillantes pour le Piano sur un thème de Meyerbeer.

— — Fantaisie brillante pour le Piano sur un thème russe.

— — Fantaisie italienne pour le Piano sur des motifs favoris.

— — Il Rondeaux pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Cäsar und Zimmermann de Lortzing. No. I et II.

Leipzig, im Dezember 1839.

Breitkopf & Härtel.

In der königlich Sächsischen Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in **Dresden** ist so eben erschienen:

	Gr.
Evers, C., Das Veilchen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	6
Hänsel, A., Casino- und Gesellschafts-Tänze auf das Jahr 1840. XIII. Jahrgang. Op. 80 Für Pianoforte.	16
Hummmer, F. A., Melodien italienischen, französischen und altdeutschen zum Violoncelle et Piano. Oeuv. 55.	
№ 1. Adam, Le Brasseur de Preston	6
- 2. Auber, Le Lac des fées	6
- 3. Mozart, Figaro	6
- 4. Beethoven, Fidelio	6
- 5. Bellini, Capuletti et Montecchi	6
- 6. Donizetti, Lucrezia Borgia	6
Meyer, G., Hochzeitwalzen. Vier Schottische für Pfte.	
№ 1. Hochzeits-Anfang. Aufmunterungs- und Weinbeeren-Schottisch	4
- 2. Die Weinlese. Winzer- und Fröhlichkeits-Schottisch	4
— — Junger Herren Vergnügen. Mädchenwinker-Galopp und Eroberungs-Schottisch für Pianoforte	4

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Dezember. № 51. 1839.

C. G. Reissiger

Vierte grosse Messe (in Es) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, Violoncell und Kontrabass. Wien, bei Ant. Diabelli und Comp. Partitur. Preis 7 Fl. Konv.-Münze.

Angezeigt von G. W. Fink.

Zeiten, wo mehr positiver Glaube, folglich auch mehr hingebende Frömmigkeit und geordnetere Kirchlichkeitsliebe herrschte, als in den unsern, hat es freilich gegeben. Die Ursachen dieser Erscheinungen und die Frage: ob dies immer zum wahren Vortheil der Menschheit gereichte, oder ob nicht auch damit manche Nachtheile so unausbleiblich verbunden waren, dass endlich wohl eine Veränderung jener einerseits so glücklichen Richtung erfolgen musste, haben wir hier nicht zu untersuchen, weil es uns zu weit führen würde und nicht für uns gehört. Steht jedoch die Thatsache fest, wie sie von Niemand geleugnet wird, so muss ihre Erscheinung in der Wirklichkeit auch naturgemäss begründet sein, und der Wunsch Vieler, welche die offenbaren Vorzüge jener entschwundenen Zeiten grösserer Gläubigkeit vor Augen haben und die fesselnden Beengungen, wenn nicht Erstarrungen, völlig unbeachtet lassen, daher sie schnlich wieder zurückverlangen und von den Todten in's Leben zaubern möchten, kann nichts fruchten, man müsste denn die Ursachen der Erscheinung heben und die Natur des menschlichen Wesens umwandeln können.

Dass hingegen alle Veränderungen des menschlichen Lebens grossen Einfluss auf die Beschaffenheit der Tonkunst haben, ist ausser allem Zweifel. Kein Mensch kann jetzt komponiren, wie Palestrina, Orlando di Lasso u. s. w., auch nicht wie Händel und Seb. Bach, denn die Richtung des menschlichen Geistes ist eine andere geworden und zwar so durchaus, dass die Empfindungsweise, gleichfalls verändert, mit der früheren nicht auf gleicher Stufe stehen kann. Die alten Formen vermag man wohl nachzuahmen, aber die alte Glaubenskraft jener verschwundenen Zeiten kann man nicht hineinbringen, aus dem einfachen Grunde, weil man sie nicht mehr hat und nicht einmal haben kann. Selbst die Gläubigen sind jetzt andere als damals. So muss denn der Mensch jeder Zeit und ihren Verhältnissen ihr Recht lassen, er mag wollen oder nicht. Am Besten ist es für ihn und seine Zeitgenossen, wenn er es ohne Widerstreben thut, d. h. wenn er nach redlich erstrebter und erlangter Kenntniss das eigenthümlich Höchste seines Wesens und seiner Stellung in der Zeit, also aus der Fülle seines Gemüthes gibt, was er zu geben vermag. Das muss auch schlechthin weit mehr für die Zeit wirken, als wenn er sich zwingt, alterthümlich zu sein oder sein zu wollen, worin er sich doch nur bewegt, wie in Saul Harnisch. Zwar kann man die alten Formen sich aneignen und so ihnen seine Bildung und Gewandtheit mannichfacher, reicher und grossartiger machen; aber man muss doch auch *jederzeit* seinen eigenen Geist, die ganze Innerlichkeit *seines* Wesens hineinlegen, folglich etwas Selbstständiges und Neues, wenn die Form nicht blosse Form bleiben, sondern Gehalt und Wirksamkeit erhalten soll. Palestrina und Bach und alle hohe Männer vergangener Zeiten würden anders auftreten, wenn sie jetzt schrieben und schrieben. Darum kann ich auf eine gar zu folgsame Nachahmung der Alten nicht viel halten, eben weil sich nur die Form, nicht der Lebensgeist selbst in völlig veränderten Verhältnissen wiedergewinnen lässt. Wer aber in Palestrina's Geist des 16. Jahrhunderts das Höchste aller kirchlichen Musik sieht, wer die Reinheit der Tonkunst nur allein in seinen Sätzen erkennt, vielleicht auch fühlt, welches Letzte manchmal sehr fraglich sein dürfte, der gehe und greife nach diesen alterhabenen Tondichtungen; er hat ihrer genug, um sich für das ganze Leben daran zu erbauen. Nur schelte er nicht, wenn Andere es ihm nicht gleich zu thun vermögen und Bach oder Händel oder sonst Einem nach ihrer besondern Weise heit den Vorzug geben. Es liegt nichts Uebles darin, und wer sich nicht nur an einem sondern an mehren in ihrer Art Tüchtigen zu erbauen und ihnen nachzuempfinden vermag, steht am Ende doch höher als der, welcher nur in und an einem einzigen Menschenwerken, was doch nie die absolute Vollkommenheit selbst sein kann, seines ganzen Heiles Erfüllung träumt. — Von dem Neuen aber muss schlechthin neuer Geist gefordert werden, auch wenn er es vorzöge, sich in alten Formen zu offenbaren, denn ohne Geist ist das Fleisch nichts nütze.

Herr Kapellmeister Reissiger kennt die alten Formen der gepriesenen Zeiten kirchlicher Kraft recht wohl und hat sich so weit mit dem Wesen derselben vertraut gemacht, dass er es nicht selten unternahm, ganze Werke alla Palestrina zu schreiben und sie mit Beifall seiner Zeitgenossen zu Gehör zu bringen und durch den Druck zu veröffentlichen. Allein er ist nicht bei der Form stehen geblieben, hat nicht jede Kleinigkeit, am wenigsten das, was blosse damalige Zeitmode war, die

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. Nº. 46. 1802.

Abhandlung.

Ueber reisende Virtuosen.

Wer den jetzigen Zustand der Tonkunst in Deutschland unpartheyisch prüft, wird gestehen, dass sie bey allen Mängeln doch eine Vergleichung mit der Musik des Auslandes nicht scheuen darf. Fragt man aber weiter: wie wir zu dieser Höhe gelangten; so ergiebt sich, dass weder natürliche Lebhaftigkeit des deutschen Nationalcharakters, noch glänzende Belohnungen und Aufmunterungen unsrer grossen Künstler Schuld daran sind. — Zu den vorzüglichsten Quellen unsrer Kultur der Musik, die bey uns, mehr wie bey andern Nationen, als eine für sich bestehende, (d. h. von andern Künsten unabhängige) Kunst angesehen und behandelt wird — gehören der Hang zur Gründlichkeit und die Ausdauer beym Lernen und Ueben, besonders aber — (was man uns oft thörichter und ungerechter Weise zum Vorwurf machte) — die Empfänglichkeit für das Gute, was wir in fremden Geistesprodukten finden und uns gern aneignen. Aus diesen Quellen entspringt aber auch unsre Vorliebe für das Mechanische in der Tonkunst, der Glanz unsrer Instrumentalmusik und die Menge unsrer herumreisenden Virtuosen. Diese letztern tragen zur Bildung der Tonkunst nicht wenig bey. Doch ihr Einfluss könnte noch grösser, noch nützlicher seyn, wenn theils sie selbst, theils das Publikum ihren Werth und ihre Bestimmung nicht zuweilen verkennten. Vielleicht*) sind daher ein paar Worte über diesen Gegenstand, der gerade jezt für die Tonkunst sehr wichtig ist, nicht ganz verloren.

Was nöthiget gemeinhin den deutschen Virtuosen zum Reisen? — Zweyerley Bedürfnisse: Brod und Ehre. Ein festes Engagement in Kapellen, bey Theatern, Kirchen u. dgl. ist in Deutschland selten mit einer so reichlichen Besoldung verknüpft, dass der Künstler, welcher es zur Virtuosität gebracht hat und mit Anstand leben will, ohne Nahrungssorgen existiren kann. Zur guten Oekonomie und zur Entsagung des gewöhnlichen Lebensgenusses machen seine Beschäftigungen und seine Imagination ihn oft

*) Ich sage: „vielleicht" denn freylich lesen die wenigsten Virtuosen dergleichen Aufsätze, weil sie ihnen entweder zu trocken sind, oder sie sich keine Mühe geben, sie ganz zu verstehen. Nehmen sie z. B. die musik. Zeitung in die Hand, so geschieht es nur um der Notizen und Anekdoten willen. — Wozu bedürfte es auch ihrer Aufmerksamkeit auf ernste Bemerkungen über die Musik und was damit zusammenhängt? — Sie haben es ja schon zu weit in der Kunst gebracht (wie ihnen der Beyfall der Menge sagt) als dass sie noch nöthig hätten, mehr zu lernen. — Wohin indessen der Musiker, der nicht selbst denkt, keine Hülfskenntnisse besitzt, sich um die Gründe der Regeln, die er ausübt, nicht bekümmert, sondern nur mechanisch und empirisch gebildet ward, — wohin der eigentlich rangirt, er mag Stadtpfeiffer oder Kammermusikus heissen, mag zum Tanz auf Hochzeiten spielen oder sich in einem Konsert hören lassen, — davon hernach mehr. —

keiner Zeit fehlt, nachgeahmt, sondern hat den Bestand seiner Empfindungsweise darin walten lassen. Darum fanden sie Eingang, erregten nicht sowohl das Staunen der Hörer, was durch Fremdartiges und Fernstehendes, hat es irgend etwas für sich, immer erregt wird, sondern das Gefühl selbst. Man kann also nicht sagen, dass er in die altkirchlichen Formen nicht eingeweiht sei, denn er hat Gelungenes für unsere Zeiten darin geleistet und dadurch mit noch vielen andern Meistern bewiesen, dass unsere Kirchen an tüchtigen Tonsetzern noch lange nicht so arm sind, wie Etliche uns überreden möchten. Aber er bleibt bei diesen alten Formen nicht immer stehen, gibt vielmehr in seinen Kirchenwerken nicht selten, was der Zeit näher steht, was dem allgemeinen Geschmacke der Gegenwart zugänglicher und anmuthiger ist. Und das verdenken wir Keinem, sobald nämlich dem Rechte des Neuen Erhebenden nicht so arges Unrecht geschieht, dass es zerschlagen und in's Weltliche so rücksichtlos herabgedrängt wird, wie es in den letzten Decennien z. B. in Italien fast allgemein geschehen ist. So weit gehen aber unsere teutschen Kirchenkomponisten nur äusserst selten und Reissiger gar nicht; dazu ist er zu viel Bedachtsamkeit, Unterscheidung und vor Allem zu viel tüchtige Schule. Die letzte ist es besonders, die den unstatthaften Uebertreibungen so entschieden entgegentritt, dass die üppigen Auswüchse ungezügelter Willkür gar nicht die Oberhand erhalten können. Ist es aber Klugheit vieler geistlichen Vorsteher, das Kirchliche dem Bürgerlichen in erlaubten Verschönerungen weltlicher oder doch äusserlicher Art möglichst anzunähern, damit das Letzte in das Erste hineingezogen werde: so müssen gerade solche Messen, wie die vorliegende, nicht nur dem ganzen katholischen Ritus höchst willkommen sein, sondern man würde dergleichen Werke auch noch ganz besonders zur Verbesserung der Kirchenmusik in Italien und ähnlicher Länder sehr zweckmässig verwenden können, da sie von der einen Seite glänzend genug und von der andern doch auch kernhaft und dem heiligen Orte angemessen sind. — Das Kyrie hebt gleich mit einem kurzen Fugensatze an, der durch Instrumentazion und Fortführung eingewebt einfachern Gesanges freundlich wird. Das Gloria glänzend, durch geschickte Kontraste gehoben, wie durch vortreffliche Stimmenführung und wechselnde Instrumentazion; das Imitatorische fehlt nicht, herrscht aber nicht vor, was namentlich hier sehr wohlgethan ist, wo alle Verstreifung der Form, nur zu oft eine Folge zu streng gehandhabter Imitazionsarbeit, verbannt sein soll. Die Fuge auf „in Gloria Dei patris" fliesst so ungezwungen und so freundlich bei aller Kraft, dass sie völlig hierher gehört, dem Ganzen den Stempel der Echtheit aufdrückt, ohne es jedoch dem Gebete des Glaubenden zu entrücken. Das Credo kraftig und zuversichtlich, wie es der Ablegung eines Glaubensbekenntnisses wohl steht. Das Incarnatus im veränderten Tempo bis zum Resurrexit, was ohne Längen eben so inhaltsvoll als in einem guten Wechsel verschiedenartiger Wendungen bis zu Amen festgehalten wird. Das Sanctus ist durch besondere Instrumentazion und durch einfach würdige Harmonie der Singstimmen bei aller Kürze ausgezeichnet, das Pleni durch Solo- und Chorwechsel und das Osanna durch eine überaus klare Fuge, die sich trotz ihrer kurzen Dauer schön abrundet. Benedictus durch Instrumentazion und Solagesang sanft und einschmeichelnd. Das Osanna wiederholt sein Fugensätzchen mit homophonischem Schluss. Agnus Dei im Andantino, $^{12}/_{8}$, Es-dur ($\frac{3}{4} = 58$ M. M.) mit dem Singequartett allein anfangend, darauf bald von zierlicher Figurazion der Instrumente geschmückt und wechselnd vom Chorgesange einfach verstärkt, gibt einen sehr sanften Schluss, die Empfindung Aller ansprechend. — Und so hält denn diese Messe zwischen den sogenannt galanten und streng kirchlichen eine so schöne Mitte, dass sie sich wohl überall den Antheil aller Hörer gewinnen wird, die nicht im Voraus für einen abgeschlossenen Typus der Kirchenmusik sich bestimmt oder beschränkt haben. Dagegen gibt es ganze Länder, wo man nur allein durch solche und ähnliche Arbeiten das Gefühl für gute Kirchenmusik neu begründen oder sicherer stellen helfen kann. Insonderheit ist sie allen katholischen Kirchen bestens zu empfehlen. Der Druck der Partitur ist deutlich und schön. Irren wir nicht, sind auch die Auflegestimmen bereits zu haben.

W. A. Mozart

Quatre Sonates pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Nouvelle Edition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. In 4 Heften. Preis jedes Heftes: 1 Thlr.

Wir freuen uns, dass eine neue Ausgabe dieser Sonaten nöthig geworden ist. In den vollständigen Werken Mozarts, die bekanntlich in derselben Verlagshandlung erschienen, machen diese Trio-Sonaten den zehnten Band aus. Dass die neue Auflage in einzelnen Heften erschienen ist, wird den meisten Spielern der Bequemlichkeit wegen lieb sein; wenigstens nimmt man nicht gern ganze Bände mit in Gesellschaft, um eine dieser Sonaten vorzutragen. No. 1 ist aus B-dur; No. 2 aus C-dur; No. 3 aus E-dur, und No. 4 aus G-dur. Wer ein guter Musiker ist, kennt sie; wer sie von den jüngeren nicht kennt, mag und wird sie kennen lernen: es geziemt sich. Zu beurtheilen haben wir hier nichts.

J. Seb. Bach

Oeuvres complets. Liv. 4. *Compositions pour le Pianoforte sans et avec accomp.* — Edition nouvelle etc. par *Charles Czerny.* Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Preis 3 Thlr. 12 Gr.

Wer Bach und seine Meisterwerke ehrt, kennt eine Ausgabe, die uns sämmtliche Erzeugnisse dieses teutschen Heros in der Tonkunst bringt, ein Unternehmen, das in seinem glücklichen Fortgange unserm Vaterlande einen Ruhm mehr gibt. Die Einrichtung dieser Ausgabe ist durch die Anzeigen der früheren Bände unsern geehrten Lesern bekannt. Wir haben also nur anzuzeigen, was dieser neueste Theil enthält; es sind: 4 Fantasieen mit darauf folgenden Fugen, 2 Fugen ohne einleitende

Sätze; Präludium und Fuge über den Namen *Bach*; 4 Toccaten mit Fugen; ein grosses mehrtheiliges Capriccio; endlich eine Allemande, Courante, Aria, Gavotte, Sarabande und Gique; zusammen 18 Nummern auf 99 Folioseiten. Darunter sind 6 bedeutende Nummern, die bis jetzt noch nie im Drucke erschienen waren und 42 Seiten einnehmen. Unter diesen des Meisters würdigen neu gedruckten Werken heben wir als besondere Merkwürdigkeit das Capriccio aus, mit folgender Hauptüberschrift: „Auf die Entfernung eines sehr theuren Bruders.“ Der erste Satz erklärt sein Arioso adagio, das ausserordentlich zärtlich und naiv beredt ist, dahin: „Schmeicheleien der Freunde, um denselben von seiner Reise abzuhalten.“ No. 2, Andante con moto: „Vorstellung der verschiedenen Zufälle, die ihm in der Fremde begegnen können.“ — No. 3: „Allgemeines Wehklagen der Freunde,“ Adagio, $^3/_4$, Fmoll, mit alter Vorzeichnung, der ein *b* fehlt. No. 4: „Hier nehmen die Freunde, da es nicht anders sein kann, Abschied.“ No. 5: „Lied des Postillons,“ kurz und seltsam. Zum Schluss dieser in Tönen gemalten Begebenheit wird als „Nachahmung des Posthorns“ eine Fuge zu 3 Stimmen, All. vivace, gegeben. — Die 6 letzten Nummern dieses Bandes gehen von der Allemande an sämmtlich aus Emoll, bilden also ihrer Folge nach eine sogenannte, damals beliebte Suite. —

Man muss sagen, dass die thätige Verlagshandlung für das Beste dieser wichtigen Ausgabe Alles thut, was nur in ihren Kräften steht; keine Erinnerung und keinen ausführbaren Wunsch lässt sie unberücksichtigt, um das Ganze zum möglichst vollkommenen Ziele zu führen. Folgendes wird zum Belege dienen: Herr Czerny hatte die Sätze für 2 Instrumente u. s. w. von denen für eins getrennt. So natürlich diese Eintheilung scheint, so brachte sie doch im dritten Bande, welcher *die Kunst der Fuge* enthält, den Nachtheil, dass die beiden durchaus dazu gehörigen Fugen für zwei Klaviere weggelassen und dafür zwei Sätze aus dem „musikalischen Opfer“ gegeben wurden. Dadurch war also Bach's Werk in seiner Urgestalt zerrissen worden, was Vielen nicht lieb sein konnte und mit Recht. Sogleich liess die verehrliche Verlagshandlung die beiden Fugen für zwei Klaviere [illegible] wohl in Partitur als für jedes Instrument einzeln drucken, änderte den Titel des dritten Bandes dahin um, dass er nun „Kunst der Fuge“ heisst, und liefert Allen, welche die erste Ausgabe dieses Theiles besitzen und sich als Besitzer desselben der Verlagshandlung dokumentiren, die früher weggelassenen beiden Fugen *unentgeltlich* nach. Ein neuer Vorbericht zum dritten Bande, der gleichfalls nachgeliefert wird, setzt Alles deutlich und recht aus einander. — Auch zum Besten der folgenden Bände sind die erwünschtesten Einrichtungen bereits getroffen worden, so dass wir auf die tüchtigste Ausgabe aller Bach'schen Werke, als auf das würdigste Ehrendenkmal, die gegründetste Hoffnung haben.

Wieder ein Beweis, dass selbst gedruckte Sonaten in unserer Zeit nicht so selten sind, als man bisweilen behauptete. Diese an sich recht gute Form wird nicht nur von nicht wenigen Komponisten der älteren Schule fort und fort in Ehren gehalten, sondern selbst von Anhängern der neuern Spielart, ja der sogenannten neuern Romantik, bestens gepflegt und zu ihren Absichten und Erfindungen für zweckdienlich befunden. Es wird also auch in diesem Fache für Liebhaber der älteren und der neueren Spielart immer noch so viel gesorgt, dass es am Ende an nichts als an gehöriger Beachtung solcher Werke von der Mehrzahl der Liebhaber fehlt, wie wir es bereits angedeutet haben. Hier wird den Freunden der älteren Schule eine so geordnete, folgerecht durchgeführte, mit guten Motiven versehene, deutlich, einheitsvoll und mannichfach genug gehaltene, nur die frühere, nicht übermässig vollgriffige, noch das ganze Klavier fast zu gleicher Zeit in Beschlag nehmende Spielart erfordernde Sonate übergeben, eine Sonate, welche eben nicht zu geringe Kräfte der Fertigkeit und der Auffassung, vor Allem aber jene reinliche und voll präzise Vortragsweise voraussetzt, die den besten älteren Werken der Art schlechthin nothwendig war. Ideen und Verarbeitung sind in dieser Weise gut. Man kann sich also recht wohl damit unterhalten, wenn man wirklich diese Weise noch liebt. Nur Romantikern und Allen, die der sogenannt sinfonischen, d. h. zunächst der sehr vollgriffigen Spielart der neueren Zeit vorzugsweise ergeben sind, wird sie natürlich nicht zusagen; man wird sie für zu nüchtern halten, was sie im Grunde nicht ist.

Grande Sonate pour le Pianoforte par *G. G. Scheibner*. Oeuv. 5. Erfurt, chez Guil. Gorner. Preis 18 Ggr.

Gaspard Spontini

Six Oeuvres nouvelles. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel.

Von diesen sechs neuen Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte liegen uns die beiden ersten vor, beide mit französischem und teutschem Text, der letzte in schöner und dem Gesange angemessener Uebertragung. Der erste Gesang ist eine Romanze: „Il faut mourir“ (Es entflieht der Liebe Glück). Sie muss nach unserm Gefühl und unserer Ueberzeugung in jeder Hinsicht zu den schönsten Romanzen gerechnet werden, denn sie trägt lebhaftes Gefühl und feurige Zärtlichkeit in sich, die durch die Gefahr des Verlustes und durch das Drohen schicksalgewaltiger Zukunft nur noch entschlossener und treuer im Erfassen der glücklichen Gegenwart sich im Genuss beseligen wollen. Und dies Alles mit der leichten Natur und spielenden Lebhaftigkeit, welche die besten Gesänge der Art so eigenthümlich anmuthig machen. Ist das schon im Gedichte so, welches in drei vortrefflichen Strofen sich leuchtend abrundet, so ist es durch Melodie und Harmonie nur noch sinniger und anziehender geworden. Die Melodie hat so viel Natürliches und doch Eigenthümliches, was sich in leichten Wendungen einzelner Töne und mannichfach rhythmischer Verhältnisse einzuschmeicheln weiss, ist so karakteristisch lieblich und zierlich bei allem Feuer, dass sie wohl jeden Hörer ansprechen muss. Dazu trägt der

Wechsel von Dur und Moll mit dem schlichten Harmoniecostume nicht zu verbinden weiss. Im Kleinen vermag sich der Meister so gut zu zeigen, als im Grossen; es kann sich sogar treffen, dass zu dem Ersten noch mehr Gefühlebendigkeit gehört als zum Letzten. Uns ist die Romanze sehr lieb; sie ist des Menschen und des Künstlers gleich würdig, aus dem Gefühl entsprungen und mit sicherer Hand schön geführt. — Der zweite Gesang: „Der Abschied" (Le Départ) ist fast noch einfacher als der erste, eben so zierlich, leicht und ergötzlich, Jedem ausführbar, der Stimme und Sinn dafür besitzt. Fehlt dem ganz unverkünstelten und spielenden Gesange jener Hintergrund, der dem ersten eigen ist, so liegt dies im Wesen des Gedichts, das einen noch einfacher abgeschlossenen Karakter trägt, so dass es ein Fehler gewesen wäre, wenn der Komponist jene heimlich wirkende Kraft auch hier hinein zu bringen nur von fern beabsichtigt hätte. Mit Recht hat er sich zu diesem Gesange davon ganz frei gehalten und doch etwas spielend Nettes, so französisch Leichtes guter Art geschaffen, dass Jeder, der nicht Allem abhold ist, was ausser seinem nächsten Kreise liegt, in den Stunden der Erholung sich sehr angenehm davon unterhalten fühlen wird. Den Romanzenfreunden ist diese schön ausgestattete Sammlung gewiss höchst willkommen und dankenswerth; auch denen wird sie es sein, die nicht gern französisch singen: sie haben hier, wie schon gesagt, eine sehr glückliche teutsche Nachbildung, nicht eigentliche Uebersetzung erhalten, was in Liedern und Romanzen für den Gesang stets vorzuziehen ist. Die erste Nummer kostet 4, die andere 8 Gr.

Vocalizzi von Marco Bordogni.

Es ist nicht lange her, als wir von diesem Singmeister folgendes Werk erhielten:

Zwölf neue Singübungen für Bariton oder Bass. No. 1. Liv. I et II. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: 1 Thlr.

Die Sänger, die das Werk gebrauchten, fanden diese Uebungen nicht allein stimmgerecht und stimmbildend, sondern auch angenehm und im modernen Geschmack. Die Hefte verbreiteten sich um so mehr, je leichter das Accompagnement des Pianoforte eingerichtet war, so dass es jeder nur leidliche Klavierspieler ohne Anstrengung leisten und dabei auch noch auf die Singstimme bequem Rücksicht nehmen konnte. Kein Wunder also, dass so bald darauf eine Fortsetzung dieser Vokalisen unter folgendem Titel in derselben Verlagshandlung erschien:

36 *Singübungen für Bass nach dem modernen Geschmack.* Heft I et II. Preis jeder Lieferung: 2 Thlr.

Sie sind durchaus im Sinne der ersten und beliebten, sehr geschmackvoll im neuen gefälligen Styl, ohne jedoch leer oder übertrieben zu sein, bilden Ton und Geläufigkeit auf gleichmässige Weise in noch erhöhterer Art und führen so den Sänger, der sich ihrer bedient, in Allem, was zur schönen Forthildung seiner Stimme und seines Vortrags jetzt vorzüglich nothwendig ist, im angenehmen Geschmack aufwärts. Der Verfasser, der seiner Aufgabe nichtbar gewachsen ist, was auch schon der Erfolg bethätigt hat, ist erster Tenor des italienischen Theaters zu Paris und Professor des Gesanges am Konservatorium der Musik. Das Werk ist also nützlich und der Vortheil wird sich denen, die es fleissig und recht gebrauchen, bald zeigen. Wer die erste oben angegebene Folge der zwölf Singübungen übersehen haben sollte, wird wohlthun, wenn er sich zuerst mit diesem genau bekannt macht.

Konzertgesänge mit Begleitung zweier Instrumente.

Der Troubadour, Gedicht von J. Müller, für eine Singstimme mit Pianoforte und Violoncello komponirt von *Wilhelm Klingenberg.* 7s Werk. Breslau, bei Weinhold. Preis 8 Ggr.

So gefällig und galant der Liebe und seiner Schönen gesungen, als es einem Troubadour gebührt. Das Violoncell klingt recht melodiös und ohne Schwierigkeit in die harmonische Füllung des Pianoforte und verschönt den frischen, ganz ungesuchten Gesang, wie man es für solche Zwecke wünscht.

Gute Nacht, Gedicht von Grünig, für eine Singstimme mit Pianoforte und Violoncello komponirt von Demselben. Op. 8. Ebendaselbst. Preis 8 Ggr.

Es ist auf Hübschklingen gearbeitet und thut es gewiss Vielen zur Freude: aber es spielt und klingt zu viel, ist in der Melodie zu gewöhnlich oder vielmehr an Dagewesenes zu lebhaft mahnend, so dass uns dieses Lied weit weniger gefällt als das erste.

Dort wo hier! Gedicht von B. Pauli, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle's (ad libit.) komponirt von *Eugen Petzoldt.* Leipzig, bei Pönicke und Sohn.

Der Gesang, der wirklich ohne Störung mit Weglassung des sonst gut beschäftigten Violoncells vorgetragen werden kann, ist hübsch, freundlich ansprechend, wenn auch nicht tief und etwas gemacht, was für gesellige Unterhaltung oft nichts auf sich hat. Text- und Tonlnhalt wird Vielen zusagen.

Trost, Gedicht von Ed. Ferrand, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Hornbegleitung komponirt von *Eduard Tawitz.* Op. 14. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis ⅓ Thlr.

In ähnlich gefälliger Weise als das eben genannte Lied, gleichfalls im freundlich spielenden ⅔-Takt mit recht wirksamer Benutzung des chromatischen Horns.

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Dragonerlied vom siebenjährigen Krieg (Text von Gustav Rieck). Für den vierstimmigen Männerchor — komponirt von *Ed. Tauwitz.* Op. 13. Breslau, bei Leuckart. Preis 8 Ggr.

Ein Volkslied im guten Marsch- und Soldatenschritt, das Preussen und seinen Friedrich feiert im rechten Ton, der wacker darauf losgeht, ohne viel Kunst gehalten, wie es in solchen Fällen am Treffendsten ist. Nur die Hauptmelodie des Marsches hat Text; das Trio wird vom Instrumente allein gespielt. Wir sind gewiss, dass das Lied an seinem Orte sehr wirksam und beliebt ist. Deshalb sind auch zwei Bearbeitungen desselben für das Pianoforte allein herausgegeben worden, die wir hier gleich mit anzeigen wollen. Sie sind leicht und führen den Titel:

Dragoner-Allfürtty-Marsch. Nach dem Dragonerlied u. s. w. für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt. Op. 13. Ebendaselbst. Preis 6 Ogr.; zu zwei Händen: 4 Ggr.

Sechs fröhliche Lieder für eine Basssolostimme und Chor von Männerstimmen — von *B. E. Philipp.* Op. 13. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Man erhält Partitur und ausgesetzte Singstimmen. Das Pianoforte ist zum Vortrage dieser Gesänge unentbehrlich. Das ist schon ein Umstand, weshalb nicht alle Liedertafeln Teutschlands an dieser Freude Antheil nehmen können, weil manchen bei ihren Tafelunterhaltungen kein Klavier zu Diensten steht. Gewählt wurden: ein Ergo von Pulvermacher; vom Korkzieher, von Hoffmann v. Fallersleben; die Traube aus Kanaan, von A. Kahlert; Mainacht, von Geibheim; die Gluckhenne, von A. Kopisch; die Zechbrüder, von S. F. Scholtz. — Alle mit Ausnahme des vierten besingen den Wein in fröhlicher Weise: doch scheint es uns, als fehle mancher dieser Melodieen die Spitze der Erfindung; sie häufen sich einander in der Gesammthaltung so, als wären sie zu schnell hinter einander geschrieben. Um so nöthiger ist uns die Bemerkung, dass diese Sätze, wie wir hören, von mehreren Liedertafeln sehr gern gesungen werden.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Für eine Bariton- oder Altstimme von Dr. *Heinrich Marschner.* Op. 99. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 12 Gr.

Diese sechs von E. Wohlbrück und H. Reinick gedichteten Lieder sind geselliger Art in ihrem Ernst und Scherz; Beide gehen nicht zu tief ein, berühren aber das Gefühl nach Wunsche. Mit dem leichten Ernst unterhalten die drei ersten, die andere Hälfte heiter scherzend oder in freudigem Schwung, wie die Liebesbotschaft. In solcher Weise können sie auf viele Freunde zählen.

Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme von *A. E. Marschner.* Op. 7. Ebendaselbst. Preis 10 Gr.

Die Melodieen sind frisch und ungesucht, stimm- und sachgerecht, die Begleitung leicht, und so Alles gefällig. Nur das Dehnen des männlichen Reimes, das den Rhythmus verdunkelt, ist eine nicht selten vorkommende Manier, die in den meisten Fällen besser unterbliebe. Hier findet sie sich nur einmal, im Wanderliede No. 2. Alles Uebrige ist gut deklamirt.

Gesänge — von *Fr. Gnügs.* Op. 5. Ebendaselbst. Preis 8 Gr.

Es sind fünf leichte Lieder, zwar nicht von viel eigenthümlicher Erfindung, aber doch hübsch und Vielen behaglich. Jeder leidlich geübte Dilettant wird sie ohne Schwierigkeit ausführen.

Schlummerlied von Oettinger componirt von *Eduard Tauwitz.* Op. 8. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 6 Gr.

Es ist ein recht angenehmes Ständchen, was jede Liebe gern bringt und sich bringen lässt. Tenor- oder Sopranstimme gehört dazu.

Vier Gesänge von Ritter *von Rittersberg.* Prag, bei Jakob Fischer. Preis 1 Fl.

Das erste ist wieder das Mannheimer Preislied: „In die Ferne," wieder aus As-dur, durchkomponirt, hübsch, nur der Mittelsatz im Gesange zu gedehnt. Im Vergissmeinnicht von Oehlenschläger ist der Ton sehr gut getroffen, nur noch nicht fest gehalten, nicht aus einem Gusse, was die Uebung schon bringen wird. „Das letzte Gut" hat ebenfalls eine tüchtige Anlage, leidet aber in der Durchführung durch zu viel Ausdruckslust im Einzelnen. Am Besten ist das Ständchen, weil am Natürlichsten.

Univ. Bibl. München

Drei Gedichte von *A. Michiewicz* in Musik gesetzt von *S. Moniuszko.* Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis 20 Sgr.

Den polnischen Gedichten ist eine teutsche Uebersetzung untergelegt. Es sind Lieder der Liebe, die in Wort und Ton etwas nazional Eigenthümliches haben, was sich in der Musik vorzüglich in den beiden letzten durch unruhige Modulazion ausspricht, die aber viel Sicheres und Bestimmtes hat, was den Gesangweisen einen besondern Reiz gibt.

Bilder des Orients, gedichtet von *H. Stieglitz,* für eine tiefe Stimme komponirt von *Jul. Stern.* Op. 3. Berlin, bei Gust. Cranta. 12 Gr.

Der Komponist ist ein Zögling der Akademie der Künste in Berlin, ein junger Mann, von dem sich nach solchen Proben Viel erwarten lässt. Alle diese kurzen Gesänge haben etwas Anziehendes und zuweilen jenes Wagliche, was, wird es nicht übertrieben, den ersten

Flügen recht wohl ansteht und auf geübten Gebrauch der Kräfte begierig macht. Am meisten gefallen uns No. 4 und 6.

Vier Lieder von Adalbert von Chamisso komponirt von *Jul. Becker.* Op. 17. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 12 Gr.

Die beiden ersten sehr lebendig, besonders das zweite. Schade, dass im ersten einige hässliche Druckfehler in der Begleitung untergelaufen sind, die man verbessern muss. Das dritte ist sehr karakteristisch, aber in so besonderer Situazion, dass es nur selten gern gesungen werden dürfte. Mit dem vierten: „Was soll ich sagen?“ hat es fast eine ähnliche Bewandniss. Das sind jedoch Geschmackssachen, die Jedem selbst überlassen bleiben: unsere Hauptrücksicht ist, ob die Weisen entsprechend sind? Und das können wir ihnen nachrühmen.

Neue Lieder-Komponisten.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *C. F. Seidel.* Op. 1. Erfurt, bei Wilh. Müller. Preis 15 Sgr.

Der Mann hat Sinn für die eigentliche Liederform und Gemüth genug für den echten innern Gehalt derselben, der das Einfache verherrlichen, das Schlichte durch Frische und geschmackvolle Wahl theuer und werth machen muss. Dabei fehlt es seiner Liebe für das Ungeschmückte nicht an Muth, allen Schmuck der Zeitgeltung freiwillig hinzugeben, um vielleicht die Perle zu finden, die wohl von ungeübten Augen leicht und vielfältig übersehen werden, aber ihren Werth im Auge des Kenners nicht verlieren kann. Ein solches Streben nach dem Besten, das als solches nicht blos erkannt, sondern auch gefühlt sich begründet, erregt Theilnahme selbst dann, wenn es verfehlt gerungen hätte, wie vielmehr, wenn es nicht selten das Stillanmuthige in sinniger Bescheidenheit trifft oder sich ihm nähert. So etwas Echtes hat in der allereinfachsten Gestalt das „Vergissmeinnicht“ von Hoffmann v. Fallersleben erhalten; desgleichen „Die Frage“ von H. Neumann, und im Männlichschlichten „Das Husarenlied“ von Hoffmann von Fallersleben. Ob diese ehrlichen Lieder von Allen, jetzt, wo man in der Regel auffallenden Prunk oder doch einen gewissen Zeitschnitt des Gewandes liebt, erkannt und geliebt werden, möchten wir eher verneinen als bejahen; wer aber nicht singen will: „So lasst mich scheinen, bis ich werde,“ muss sich in solches Verkennen geduldig fügen und froh sein, wenn er in seiner Absonderung vom Herrschenden nicht verlacht wird. In den drei übrigen Liedern ist der Komponist seinem Vorbilde mehr äusserlich als innerlich nachgegangen; die schlichte Gestalt bewegt sich nicht aus innerer Nöthigung, sondern mehr gliederhaft, nicht aus völlig klarem Fluss gesunder Wesenheit; theils wiederholt sich Manches, wo es anspruchvoll wird, theils fehlt am rechten Orte der aufgeschlagene Blick, der unbewusst durchdringende. Der Verfasser gehe aber auf seinem Wege fort, wenn er mit seinen Liedern nichts als das Recht des redlichen Siegens gewinnen will und den Dank Einiger, denn zu mehr bringt man es damit nicht. Es ist aber im Grunde genug, ja recht viel.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *A. Ketschau.* Op. 1 und 2. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: 15 Sgr.

Diese Lieder sind gleichfalls sehr einfach, nehmen im Gesange und für die Begleitung nur sehr mässige Ausführungskräfte in Anspruch, sind aber doch von jenen völlig verschieden; Beides, die Harmonisirung und der melodische Bau, ist viel zeitgemässer, melodischer und folglich für die Meisten gefälliger. Es wäre eine Thorheit, wenn wir tadeln wollten, was nicht zu tadeln ist: im Gegentheil ist es ein Gewinn für jeden Schaffenden, der vom Geltenden der Zeit sich belebt fühlt, und für viele Geniessende, denn sie erhalten, was sie wünschen, was ihnen mundet und doch auch etwas Nährendes in sich trägt. Hat die erste Richtung, wie sie Herr Seidel nahm, ihr Gutes, so hat es die andere des Herrn Ketschau nicht minder, auch sogar wenn wir blos auf den Vortheil für die Kunst sehen und gar nichts auf einen Genuss geben wollten, der Vielen dadurch bereitet wird. Das Letzte fördert aber die Kunst durch weitere Verbreitung derselben gleichfalls. So sind denn beide Wege gut, und Alle nützen, die von ihrem Stand- und Ausgangspunkte das Rechte treffen, was dem Ziele der Erhebung näher führt. Der Inhalt aller dieser Lieder ist sentimental, für weichgeschaffene Herzen.

Sieben Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte — von *L. Schmidt.* Op. 1. Wolfenbüttel, bei Holle. Preis 8 Gr.

Das vor uns liegende Heft enthält nur drei Lieder: Beruhigung; Frühlingsnähe; der Schäfer und der Mönch, von Uhland. Sie sind musikalisch einfach, nähern sich der vorhergehenden Sammlung, erreichen sie aber in keiner Hinsicht, weder in melodischer Erfindung noch in gewandter Führung. Der Verfasser hat noch mancherlei Vorübungen abzuthun.

G. W. Fink.

Für Orgel.

Variationen über die Choralmelodie: „Valet will ich dir geben“ u. s. w. nebst Vorspiel von *J. I. Müller.* 76s Werk. Erfurt, bei Wilh. Körner. Pr. 10 Sgr.

Der kürzlich verstorbene Musikdirektor in Erfurt, Joh. Immanuel Müller, dessen Leben und Wirken S. 773 v. Jahrgange mitgetheilt wurde, gehörte unter die tüchtigen Orgelspieler, deren sich diese Stadt seit langer Zeit zu erfreuen hatte. Auch als Komponist ist er tüchtig, was sich in diesem Werke aufs Neue beweist. Die Variazionen halten den Cantus firmus fest, die erste in der Oberstimme, die zweite im Tenor und die dritte im Basse des Pedals, worauf die letzte im Schluss-Allegro mit vollem Werke gut fugirt in bewegten Erweiterungen sich kräftig und fertig ergeht und auf der Domi-

nante abbrechend in einem kurzen Adagio die plagalische, schlicht verlängerte Kadenz hören lässt, um kirchlich gemessen zu enden. Auf der dritten im ersten Takte der letzten Klammer müssen die beiden ersten Bassnoten in *e e* (anstatt *e c*) verwandelt werden. Einige andere etwas unsichere Notenstellungen sieht jeder Organist ohne uns.

Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele. Für angehende Orgelspieler bearbeitet von *J. G. Heinrich.* Heft 1. Schwiebus, beim Verfasser und in Commission bei F. S. Lischke in Berlin. Preis ⅓ Thlr.

Die Choräle sind sehr rein vierstimmig harmonisirt, dem Karakter der Weise und des Ausdrucks angemessen. Zwischen jeder Zeile der Strofen werden drei passende und nicht schwere Zwischenspiele gegeben, damit Anfänger den Wechsel haben. Melodische Abweichungen verschiedener Gegenden, immer harmonisirt, werden am Ende der Choräle angezeigt. In diesem Hefte sind folgende Choralweisen geliefert worden: Ach, was soll ich Sünder machen? — Christus, der uns selig macht. — Allein Gott in der Höh sei Ehr. — O Jesu mein Vergnügen. — Freu dich sehr, o meine Seele. — Herr Jesu Christ, dich zu uns wend. — Meinen Jesum lass ich nicht. — Christ, du Lamm Gottes. — Es ist gewisslich an der Zeit. — Vom Himmel hoch. — Liebster Jesu, wir sind hier. — Lobt Gott, ihr Christen allzugleich. — Befiehl du deine Wege (eine andere Melodie, als die hier gewöhnliche und vortreffliche). — Christus, der ist mein Leben. — Gott des Himmels und der Erden — zusammen 15 erfahren gewählte Choralweisen, die wir genau verzeichnet haben, um möglichst den Beruf des Verfassers zur Fortsetzung des nützlichen Unternehmens von mehreren Seiten zu beglaubigen. Das Heft ist trefflich und verdient alle Beachtung derer, für deren Besten es geschrieben worden ist.

Für mehrere Instrumente.

Introduction et Variations sur un thème de Bellini pour le Violoncelle avec accomp. de Quatuor ou de Piano composées — par *F. A. Kummer.* Oeuv. 29. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix avec Quatuor: 1 Thlr.; avec Piano: 16 Gr.

Dieses Bravourstück gehört zu den besten und vor allen Dingen zu den beliebtesten, sowohl von den Violoncellisten als von den Hörern sehr wirksam befundenen Tonsätzen des allgemein anerkannt tüchtigen Virtuosen, der sein Instrument meisterlich zu behandeln versteht. Es eignet sich daher nicht minder zu nützlichen Uebungen Aller, die bereits eine gute Fertigkeit erlangt haben, wie zu öffentlichen Vorträgen. Es ist nämlich dieser Ausgabe mit Begleitung des Streichquartetts oder des Pianoforte noch eine Partitur der Blasinstrumente (die andern Stimmen einzeln gedruckt) beigefügt worden, um das Stück, ohne es durch einzeln ausgesetzte Stimmen der Blasinstrumente zu vertheuern, auch für Orchesterbegleitung brauchbar zu machen. Wem also die Quartettbegleitung nicht genug ist, würde sich die Stimmen für die Bläser auszuschreiben haben. Die Einrichtung wird Vielen gefallen; wenigstens ist es hier gerade, wo das Quartett zur Begleitung recht wohl ausreicht, ein zweckmässiger Versuch. Das Soloinstrument ist trefflich bedacht, gleich in den beiden kurzen und sehr ansprechenden Einleitungssätzen vor dem angenehmen Thema, dem drei schöne Variazionen, am Ende mit einem Poco più All., folgen, in denen sich der Vortragende erwünscht zu zeigen vermag. Die Nummer ist demnach allen Violoncellisten bestens zu empfehlen.

III Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle composées — par *C. Lasckk* et *F. A. Kummer.* Liv. II. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Diese drei Nummern: Regrets d'amour; — Les Heureux, ou Gondole; — La Bourasque — sind so gefällige, für beide Instrumente nicht schwierige, sehr gut und ansprechend verfasste Tonstücke, die zugleich so viel Gehalt in sich tragen, dass sie sehr Vielen die angenehmste Unterhaltung gewähren, zu denen sie gern zurückkehren werden. Beiden Komponisten ist dafür zu danken. Die häuslichen Musikfreuden sind dadurch um ein gutes, sehr empfehlenswerthes Heft reicher geworden.

Variations de Concert sur un thème de l'Opéra: „les Huguenots" pour Violoncelle avec accomp. de Quatuor ou de Piano composées par *J. B. Groos.* Oeuv. 30. Ebendaselbst. Prix avec Quatuor: 1 Thlr.; avec Piano: 16 Gr.

Auch dieses Bravourstück eines bekanntlich sehr ausgezeichneten Violoncellisten und begabten Instrumentalkomponisten verdient von guten Spielern und von solchen, die sich dazu heranbilden wollen, beachtet zu werden. Es bringt nach schicklicher Einleitung nur drei Veränderungen in guter, an Fertigkeiten wachsender Folge auf ein beliebtes Thema dieser weltberühmten Oper. Die Begleitung jeder Art ist leicht und angemessen behend.

III petites Fantaisies pour Basson avec accompagnement de Piano — arrangée par *Kocken.* Liv. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: 10 Gr.

Je weniger Werke für Fagott und Blasinstrumente überhaupt mit Ausnahme der Flöte erscheinen, desto mehr ist auf das veröffentlichte Rücksicht zu nehmen. Dienen sie noch so besonders zu eben so nützlichen Uebungen für mässig vorwärts geschrittene Bläser, wie diese, und zugleich zu angenehmen häuslichen Unterhaltungen, so sind sie um so mehr der Aufmerksamkeit werth. No. 1 bringt Melange de Meyerbeer; No. 2 Rondeau Mignon d'Herold, und No. 3 Valse Styrienne. Die Klavierbegleitung ist äusserst leicht.

III petites Soirées dramatiques pour Flûte avec Piano par *Berbiguier.* Liv. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: 10 Gr.

Das erste Heft enthält Melange de Meyerbeer, wie in der Ausgabe für Fagott; No. 2 einen Chor von Adam, und No. 3 Rondeau d'Herold, dasselbe wie für das Fagott, nur aus einem andern Tone und mit geringen, dem Instrumente angemessenen Aenderungen. Für Anfänger, die sich im Zusammenspiel üben, oder sich damit gegenseitig erfreuen wollen, sehr brauchbar.

Écrin des jeunes Flûtistes pour Flûte et Piano par Berbiguier. IV Suites. Ebend. Preis jedes Heftes: 10 Gr.

Das erste Heftchen bringt vier leichte, für beide Instrumente wechselnde Variazionen auf ein Thema von Donizetti; No. 2 auf ein Thema von Herz, in derselben wechselnden Weise variirt, dergleichen die beiden übrigen auf ein Thema von Mercadante und Bellini. Das Klavier erhält immer die zweite Variazion Solo, ohne Begleitung der Flöte. Alles für Anfänger zweckmäßig und hübsch.

Grand Divertissement pour la Flûte avec accomp. de Pianoforte par J. Baumann. Leipzig, chez J. J. Weber. Preis 10 Gr.

Es ist nichts anderes als eine kurze Einleitung, ein Walzerthema aus G dur, worauf drei Variazionen gebaut sind, die Fingerfertigkeit voraussetzen, klingend sind und Liebhaber der Flöte schon unterhalten werden. Das Klavier vertritt die Stelle des begleitenden Orchesters. Die Variazionen sind gut gemacht.

Fantaisie pour Piano et Clarinette ou Violon par Louis Böhner. Oeuv. 68. Hildburghausen, bei Kesselring.

In dem für das Folgende etwas zu lang gehaltenen Einleitungssatze wechseln beide Instrumente in den Figurirungen mit einander ab, die Färbung etwas düster, doch unterhaltend. Das Adagio, ¾, hat sanfte Melodie, beiden Instrumenten angemessen und leicht ausführbar, wie das Allegro vivace, ¾, das im Harmonischen und in Verwebung des Hauptgedankens gut gearbeitet, aber etwas altmodisch ist.

Vermischte Anzeigen.

Eulenspiegels Brauch, Fastnachts-Kantate von Aug. Kahlert für Männerstimmen mit Pianofortebegleitung komponirt von *B. E. Philipp.* Op. 29. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 1 Thlr. 10 Gr.

Als Ouverture singen Tenore und Bässe mit obligater, aber nicht schwerer Begleitung des Klaviers im vollen Chore Andante, ¾, D dur, dann All. Bum vidi bum! rührig und mannichfach bewegt 8 Seiten lang, in ungeheurer Heiterkeit noch auf dem Akkorde der beiden Schlusstakte tremolirend. No. 2. Tanzchor, Walzer, D dur, zu einigem Text mit erneutem bum vidi bum z. B.: „Arm an Gewinsten bleibt die Perückenwelt, Darum den Künsten Die Thorheit gefällt la la la!" Der Anhang zu la la ist länger als der Tanzchor. In No. 3 klopft man. Der Chor, neugierig, wer es sei, ruft herein! in Allem 6 Takte lang, Adagio, G dur. Da tritt Eulenspiegel ein und singt in D dur, ¾, ein kurzes Lied in 7 Strofen, jede mit 8 Takten Chor am Schlusse, worauf No. 2 etwas lebhafter wiederholt wird. Es ist eben ein Schwank für eine Fastnacht mit Titusköpfen, in Partitur und Stimmen zu bequemer Kurzweil so's Licht gestellt.

---

1) *Romanzensaal an der Seine. Eine Sammlung von Liedern der bedeutendsten französischen Tondichter für deutschen Gesang mit Begleitung des Pianoforte,* eingerichtet von einem Vereine von Künstlern. 1s Heft. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 8 Gr.

2) *Romanzensaal u. s. w. Ohne Gesang für das Pianoforte allein.* Ebendaselbst. Preis 8 Gr.

Sie sind recht mannichfaltig und gut ausgewählt, auch von Jul. Hammer sehr sangbar und klingend verteutscht. Nur der teutsche Text ist gegeben, ausser in Göthe's „Kennst du das Land," was in's Französische übersetzt von Monpou komponirt wurde; diesem ist die Uebersetzung beigedruckt, weil sich die Musik auf den teutschen Text gar nicht passt. Es hätte also der letzte immerhin weggelassen werden mögen. — Die Romanzen ohne Worte, für das Klavier allein, sind leicht und die Lithografie schön.

Tonleiter-Uebungen zum Gebrauch für Anfänger im Klavierspiel. Brandenburg, bei Adolph Müller. Preis 2½ Sgr.

Es sind eben Tonleitern von C dur angehend durch die Reihenfolge der Kreuze bis zu 6 derselben, dann durch den Quintenzirkel der Bes bis zu 5, also bis auf Fis- und Desdur, sämmtlich in Oktaven für beide Hände mit Fingerangaben. Die Moll-Tonleitern sind nicht dabei.

In die Ferne, Lied von H. Kletke, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte von D. F. S. Gassner. Karlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 8 Gr.

Kletke's viel komponirtes Lied, das von teutsch gebildeten Tonkünstlern kaum ganz verfehlt werden kann, auch fast von Keinem ganz verfehlt, wohl aber von Vielen gut, von Mehrern genial, nur mitunter etwas schwer ausführbar oder für die Singstimme zu anstrengend hoch gehalten aufgefasst wurde, wird hiermit abermals für die Oeffentlichkeit um eine hübsche Melodie reicher. Bemerken wollen wir noch, dass sehr viele Komponisten, auch Herr Gassner, sich für As dur entschieden haben.

Dasselbe Lied komponirt von *Fr. Gnügg.* Op. 6. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 8 Gr.

Gleichfalls in As dur, gut und für eine Mittelstimme gehalten, deren Umfang von *c* bis *f'* reicht. Der Gesang und die Begleitung sind ohne alle Verkünstelung.

Figaro. Sammlung launiger und scherzhafter Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von *Albert Lortzing.* Heft 3. Ebend. Preis 12 Gr.

Die beiden ersten Lieder, von C. Albrecht komponirt, sind heiterer, aber nicht scherzhafter Liebe geweiht, die Texte von H. Kletke, leicht und hübsch; ein Champagnerlied, gedichtet von Eckhardt v. Berge, hat F. H. Truhn in eine klingende Polonaise gebracht mit Refrain eines Männerchores. Mein Wunsch, von Ernst Vincke, komponirt von Lortzing, bringt einen eigenen Rhythmus in's Polonaisenartige und Heitere. Die scherzhafte Schlussarie auf einen einzigen Ton (*f*) zu singen, hat Herr A. Albrecht durch die Begleitung mannichfach zu machen verstanden. Das Ganze dieses Heftes ist also im Sinne der früheren gehalten.

Studien für das Pianoforte. 1r Theil, *enthaltend* 400 *Fingerübungen mit ruhender Hand in verschiedenen Ton- und Taktarten, zur Ausbildung der Kraft und Unabhängigkeit der einzelnen Finger für Anfänger wie Geübtere* aufgesetzt von *F. Wevetser.* Op. 3. Berlin, bei C. A. Challier. Ladenpr. 1 Thlr.

Der Verfasser bemerkt in seinem Vorworte, dass solche Uebungen von den besten Meistern als nothwendig anerkannt und gegeben worden sind, nur zu zerstreut und in grössern Werken; auch sei mehrseitige Bearbeitung derselben nöthig. Mit Bekanntem verbindet sich hier weniger Angewandtes. Es ist nicht nur sehr gut gemeint, sondern auch wohl Manchem lieb, Alles über diesen Gegenstand so geordnet beisammen zu finden und in einer weit grössern Ausdehnung, als gewöhnlich. Nur dürften Andere und Viele, sowohl Kinder als Erwachsene, eben dadurch abgeschreckt werden. Der Lehrer müsste das besonders für diesen und jenen Schüler Nothwendigste zu verschiedenen Zeiten auswählen. Fleiss ist darauf verwandt. Der Verfasser, ein fleissiger Lehrer des Klavierspiels, ist als ein noch junger Mann im Laufe dieses Jahres gestorben.

Nachrichten.

Berlin (Beschluss). Im königlichen Schauspielhause liessen sich zwei Knaben von 13 und 11 Jahren, Söhne des Stabshautboisten *Fr. Steffens*, auf der Violine, Robert Steffens mit Variazionen von Kalliwoda allein und Beide in einem Rondo für zwei Violinen von Jansa, mit Beifall hören. Der ältere Knabe intonirt rein, hat verhältnissmässig guten Ton und ziemliche Fertigkeit; der jüngere zeigte viel Dreistigkeit, auch Talent — wozu indess das vorzeitige öffentliche Produziren? — Zum Besten des *Friedrichsstifts* war am 20. v. M. ein Konzert veranstaltet, in welchem sich der Herr Konzertmeister *Karl Müller* mit Violin-Variazionen von de Beriot und einem Adagio von L. Spohr, wie auch Dem. *Klara Wieck* auf dem Pianoforte mit einer Etude von Chopin, dem „Ständchen" und „Erlkönig" von Schubert und Liszt, mit vielem Beifall hören liess, wie es das Talent und die Kunstleistung beider Virtuosen verdient. Uebrigens wurde das Konzert noch durch die Mitglieder der Königstädtischen Bühne: die Damen Hähnel, Ehnes, wie die Herren Oberhoffer und v. Raler unterstützt. (Der erste Tenorist *Dobrowski* und der Komiker *Ploch* haben diese Bühne und Berlin plötzlich verlassen.) — Es fanden im Laufe des vorigen Monats drei *Möser*'sche und zwei *Zimmermann*'sche Soiréen Statt. In den ersteren kamen J. Haydn's Edur-, Mozart's Esdur-Sinfonie und die beiden ersten von Beethoven in C- und Ddur, auch die Ouverturen zu Fidelio und Jessonda zur Ausführung. In der dritten Soirée trug Herr MD. Möser mit den Herren KM. Zimmermann, Lenss und Kelz das erste Quartett von Mozart in Gdur, sein Sohn August ein Haydn'sches und das Quartett von Beethoven No. 1 in Fdur gleich ausdrucksvoll vor. Dass der talentvolle Knabe so richtig den Geist der Komposizionen auffasst und auch das Adagio mit Empfindung ausführt, zeugt von Genie, da sich dergleichen nicht erlernen lässt. — Die Herren Zimmermann, Ronneburger, Ed. Richter und Lotze liessen uns in der ersten Versammlung ein schönes Quartett von Haydn, eins von Onslow (Bdur) und das 7. von Beethoven (Fdur), in der zweiten Soirée ein geistreiches Quartett von Onslow (Adur) und das schwungvoll eigenthümliche Oktett von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, von Herrn Karl Müller, dem gewöhnlichen Quartettpersonale, den Herren W. Richter, Espenhahn und Töpfer trefflich im Ensemble ausgeführt, mit grossem Vergnügen hören. Der feurige erste Satz, voll schöner Melodie, und das originelle Scherzo, auch das rapide Finale gefiel sehr, weniger das etwas gesuchte Adagio. An diesem Abende trug auch Dem. Klara Wieck das grosse Pianoforte-Trio von Beethoven in Ddur, von den Herren Zimmermann und Lotze sehr diskret begleitet, meisterhaft in der Fertigkeit, wie im Ausdruck vor. Es war eine höchst genussreiche Unterhaltung, an welcher auch eine ungewöhnlich zahlreiche Menge von Zuhörern Theil nahm. Denselben Abend fand auch das zweite Abonnement-Konzert des Gesanginstituts des Herrn MD. *Julius Schneider* statt, worin der Gesang: „Verleih' uns Frieden" von F. Mendelssohn-Bartholdy, eine Psalmodie von A. Romberg, ein Ave Maria von Fr. Schneider, zum Schluss „der Herbst" und „Winter" aus J. Haydn's „Jahreszeiten," theils mit Orchesterbegleitung, theils a Capella, vorzüglich von den Chören gut ausgeführt wurde.

Das *Königliche Theater* erwarb sich das Verdienst um die edlere dramatisch lyrische Kunst, uns im November Gluck's drei Meisterwerke Alceste, Armide und Iphigenia in Tauris würdig ausgeführt hören zu lassen. Fräul. v. Fassmann verdient das höchste Lob für den Eifer und das edle Streben, mit welchem sie im Studium dieser hohen Kunstgebilde immer gelungener vorschreitet. Der den Admet und Rinald darstellende Sänger suchte möglichst die Schwierigkeiten der hohen Tenorpartieen und die Hindernisse zu besiegen, welche ihm temporär sein Stimmorgan entgegenstellt. Als Pylades trat Herr Mantius nach seiner Rückkehr von Hamburg u. s. w. mit lebhafter Theilnahme wieder auf, eben so Dem. Löwe in Donizetti's „Liebestrank" und dem unermüdlichen „Postillon von Lonjumeau." Auch „die

beiden Schützen" von Lortzing füllen noch immer das Haus. Weshalb „Czaar und Zimmermann" schon längere Zeit zurückgelegt worden, ist nicht wohl erklärlich. Das „Stelldichein" von N. Isouard erhält sich auf dem Repertoir. Es könnten indess wohl auch viele ältere kleine Singspiele der Vergessenheit entrissen werden, um das Repertoir mannichfaltiger zu gestalten. In K. M. v. Weber's lange entbehrter Oper *Euryanthe* gab Dem. Hagedorn die Eglantine als letzte Gastrolle sehr gelungen. Die Mezzo-Sopranstimme dieser, auch Talent für die Darstellung zeigenden, Sängerin ist ungemein klangvoll in den Mitteltönen. Das Ballet „der Seeräuber" fand durch das Wiederauftreten des Herrn und der Mad. Taglioni auf's Neue lebhafte Theilnahme. — Durch den im Kindbett unerwartet erfolgten Tod der Frau v. *Wrochem* (geb. *Schultz*) hat die komische Oper und das Lustspiel einen schwer zu ersetzenden Verlust erlitten. So war z. B. die Frau Nachbarin in Auber's „Maurer" eine aus dem Leben der bürgerlichen Welt treffend entnommene Darstellung der in ihren besten Jahren verstorbenen, allgemein geachteten Frau.

Die *Königstädtische Bühne* ist nun so gut wie ohne ersten Tenoristen, daher diejenigen Opern hervorgesucht werden, in welchen der Dem. Hähnel die Liebhaberrollen zugetheilt sind, wie in Marino Faliero, die Puritaner u. s. w. Jetzt soll auch Donizetti's Lucrezia Borgia eingeübt werden. Viel Fleiss zeigt dies Theater im Einstudiren neuer Dramen und Lustspiele, von denen Scribe's „Minister und Seidenhändler" (Bertrand et Raton) ein wahres Kassenstück geworden ist.

Am 5. d. werden J. Haydn's „Jahreszeiten" unter Mitwirkung der Dem. Sophie Löwe von der Sing-Akademie vollständig aufgeführt.

Leipzig, den 14. December 1839. Es ist uns Bedürfniss, auch über die Leistungen unseres Theaters, so weit sie in den Bereich einer Zeitschrift für Musik gehören, von Zeit zu Zeit zu berichten; die Reichhaltigkeit des hiesigen Musiklebens überhaupt gestattet aber nicht, jede einzelne Operavorstellung besonders anzuzeigen, auch machen die öftern Wiederholungen einer und derselben Oper, zumal da diese, unsern Operaverhältnissen gemäss, in der Regel von demselben Personal ausgeführt werden, dies gewissermaassen überflüssig. Wir werden daher künftig in bestimmten Zeitabschnitten eine Uebersicht des Repertoirs geben, und nur bei besondern Gelegenheiten uns ausführlicher aussprechen. Eine am 11. d. M. stattgefundene Vorstellung der *Euryanthe* wollen wir jedoch für diesmal nicht ganz übergehen, da einestheils an und für sich die Aufführung einer guten teutschen Oper in den jetzigen Zeiten eine interessante Erscheinung ist, anderntheils aber auch in der genannten Vorstellung die besten Mittel unseres Theaters verwendet wurden. Fräul. *Luise Schlegel*, welche im Gesang sowohl wie im Spiel recht anerkennungswerth fortschreitet, sang die Partie der Euryanthe; die besonders leidenschaftlichen Situazionen der Rolle gelangen ihr am besten, da ihre schönen Mittel immer hinreichen, dieselben ohne sichtbare, störende Anstrengung auszuführen. Weniger haben uns die ruhigen Partieen gefallen, deren Vortrage im Ganzen noch eine feste, künstlerische Haltung abgeht; am auffallendsten war dies in der Romanze des dritten Akts „Hier dicht am Quell," welche durch die Unruhe des Vortrags viel von ihrer zarten, melodiösen Schönheit verlor. Herr *Schmidt*, unser erster Tenor, und jedenfalls der tüchtigste und ausgebildetste Sänger unseres Theaters, gab den Adolar; leider war er an diesem Abende nicht im vollen Besitze seiner Stimme, mithin sein Gesang auch nicht so vorzüglich, als wir sonst ihn zu hören gewohnt sind. Die Partieen der Eglantine und des Lysiart wurden von Mad. *Francketti* und Herrn *Pögner* recht lobenswerth ausgeführt; am besten gelang Herrn Pögner der Vortrag der grossen Arie zu Anfang des zweiten Aktes der Oper. Die übrigen weniger bedeutenden Solopartieen so wie die Chöre waren gut einstudirt und wirkten wenigstens nicht störend, wenn auch eine bessere, besonders stärkere Besetzung des Chores sehr wünschenswerth gewesen wäre. Der Jägerchor, auf der Bühne von kaum mehr als acht Sängern gesungen, kann natürlich volle Wirkung nicht machen. Die Leistung des Orchesters war wie immer sehr gut, die Aufführung der Ouverture sogar ausgezeichnet, und so müssen wir die ganze, unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Bach* stattgefundene Vorstellung, wenn auch nicht vortrefflich, doch immer mit Rücksicht auf die zu verwendenden Kräfte, als eine ziemlich gelungene anerkennen.

Das *neunte* am 12. Dezember stattgefundene *Abonnement-* oder *Gewandhauskonzert*, unter Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung, wurde mit der bekannten grossen Ouverture von Beethoven (Op. 124) eröffnet, welche, gut ausgeführt, wieder allgemein gefiel. Die hierauf von unserer zweiten Konzertsängerin Fräulein *Schloss* gesungene Alt-Arie aus Judas Maccabäus von Händel „Jehovah sieh von deinem ew'gen Thron" ist eigentlich kein Konzertstück und verliert, aus dem Zusammenhange des Oratoriums herausgenommen, sehr an Bedeutung und Wirkung. Die Sängerin erwarb sich jedoch durch den soliden Vortrag derselben gebührende Anerkennung. An diesem Abende hörten wir auch den königl. preuss. Kammermusikus Herrn *Nehrlich* aus Berlin in zwei Solostücken für Klarinette mit Orchesterbegleitung; er trug das bekannte Adagio und Rondo für Klarinette von K. M. v. Weber und Variazionen für Klarinette von F. David vor. Der Ton des Herrn Nehrlich ist recht schön und angenehm, aber nicht gross, voll und kräftig; dieser Mangel wirkt nachtheilig auf den Vortrag, der hierdurch an Frische und lebendiger Färbung verliert und eine gewisse Monotonie erhält, welche der Wirkung des sonst technisch sehr fertigen und tüchtigen Spiels des Künstlers Eintrag thut. Am fühlbarsten war dies in dem Adagio von Weber, welches, ohnehin etwas lang, durch die Farblosigkeit des Vortrags noch länger erschien. Recht wohl gefallen hat uns dagegen die Ausführung der Variazionen von David. Wir sind seit Jahren daran gewöhnt, in unsern Gewandhauskonzerten die bedeutendsten hiesigen und auswärtigen Künst-

ler auftreten zu sehen, und das Publikum dieser Konzerte ist daher in seinen Anforderungen an Kunstleistungen strenger als manches andere; dennoch aber erwarb sich Herr Nehrlich vielseitig lebhafte Anerkennung.

Fräul. *Elisa Meerti* sang in diesem Konzerte eine Arie mit Chor aus Semiramide von Rossini „In si barbara sciagura" sehr schön, und die darin vorkommenden Koloraturen mit einer Volubilität, wie wir bisher noch nicht Gelegenheit hatten an ihr kennen zu lernen. Die geehrte Künstlerin, bei ihrem Auftreten schon mit Applaus empfangen, erntete am Schluss der Arie reichen Beifall. Bei weitem die interessanteste und in jeder Hinsicht bedeutendste Erscheinung des ganzen Konzerts war jedoch die im zweiten Theile desselben aufgeführte grosse Sinfonie von Franz Schubert (C dur). Unter allen Sinfonieen der neuern Zeit, die von Beethoven natürlich ausgenommen, kennen wir keine, von welcher diese Sinfonie übertroffen würde, sehr wenige nur, die ihr an innerm Gehalt und grossartiger Wirkung gleichzustellen sein dürften. Auf eine speziellere Zergliederung und den Nachweis der vielen grossen Schönheiten derselben können wir uns natürlich hier nicht einlassen; es wird dies später in diesen Blättern geschehen, wenn das Werk, welches bei Breitkopf und Härtel erscheint, ausgegeben soll. Nur im Allgemeinen wollen wir herausheben den grossen Reichthum an schönen interessanten Motiven, die kunstvolle Behandlung und Verarbeitung derselben, und besonders die ganz vortreffliche Instrumentirung; es sind Instrumentaleffekte in dieser Sinfonie, wie wir sie nirgends noch schöner gehört haben. Obgleich im Styl Beethovens geschrieben, ist sie doch durch und durch originell, höchst poetisch, voll genialer Züge und ein neuer, vielleicht der entschiedenste Beweis für das grosse und hochgebildete Talent des viel zu früh entschlafenen Komponisten. Sollten wir im Laufe dieses Winters noch einmal Gelegenheit haben, diese Sinfonie zu hören, so werden wir uns das Vergnügen, spezieller darauf einzugehen, nicht versagen. Unbegreiflich bleibt es, wie ein so kostbares Werk im Nachlasse des Komponisten (in welchem übrigens noch 6 bis 7 Sinfonieen sich befinden sollen) so lange ruhig liegen und in einer Stadt wie Wien so gänzlich unbeachtet bleiben konnte. Es ist daher ein neues grosses Verdienst unserer Gewandhauskonzerte, dasselbe gewissermassen der Vergessenheit entzogen zu haben; die ganze Kunstwelt mag und wird mit uns dafür dankbar sein. Bereits im vergangenen Jahre wurde die Sinfonie als Manuskript in diesen Konzerten sehr gut aufgeführt, erregte grosses Interesse und erhielt allgemeinen Beifall. Die diesmalige Aufführung war jedoch noch weit vorzüglicher und ihr besonders das bessere Verständniss und die noch lebendigere Wirkung des Werkes zu danken, welche nach jedem einzelnen Satze den enthusiastischen Beifall der ganzen zahlreichen Versammlung hervorrief.

Unsere thätige Konzertdirektion beabsichtigt, einer diesfallsigen Ankündigung zu Folge, im Laufe dieses Winters mehrere Abendunterhaltungen im Saale des Gewandhauses zu veranstalten, in welchen hauptsächlich Meisterwerke der eigentlichen Kammermusik im engern Sinne, grössere Konzertmusik ausgeschlossen, zur Aufführung kommen sollen. Die hierbei zu verwendenden ausgezeichneten Musikkräfte versprechen dem schönen Unternehmen grossen Erfolg und den Kunstfreunden seltene Kunstgenüsse. Wir werden seiner Zeit darüber berichten.

†.

Erfurt, im November. Am Sonntag, den 24. d. M., wurde F. Mendelssohn-Bartholdy's herrliches Oratorium „*Paulus*" durch den Erfurter Musik-Verein unter der umsichtigen Leitung seines wackern Dirigenten, des unermüdlichen und uneigennützigen *Ketschau*, nach 1½jährigem Zwischenraum zum zweiten Male aufgeführt. — Es ist nicht die Absicht des Referenten, der Produktion im Detail zu folgen, daher kürzlich nur Folgendes: Die Aufführung war eine sehr gelungene; sie gab unwiderlegliches Zeugniss nicht allein von einem ernsten Studium des umfangreichen schwierigen Werkes, sondern auch von einer ganz besondern Vorliebe für dasselbe, die sich namentlich bei den trefflich exekutirten, schön nüancirten Chören durch eine unverkennbare geistige Erregung der Sänger kund gab. Von den Soli's, welche wie gewöhnlich durch Dilettanten besetzt waren, zeichneten sich Sopran und Tenor durch schönes Organ wie durch guten Vortrag aus. Der Bassist, welcher die Partie des Paulus vortrug, litt offenbar an einem Belegstein der sonst sonoren und starken Stimme. — Das Orchester, welchem von dem Komponisten nicht eben eine untergeordnete Wirksamkeit angewiesen ist, ging sehr gut zusammen; die Soli's wurden gleich exakt als discret begleitet.

Das Auditorium war sehr zahlreich, und wenn auch von den Zuhörern manche und namentlich diejenigen sich etwas gelangweilt haben mögen, welche durch die unterlassene Anschaffung eines Textbuches das richtige Verständniss sich geraderu verschlossen hatten, so ist es doch sehr erfreulich zu wissen, dass ungeachtet des durch eine burleske und frivole Muse nur zu sehr verflachten Zeitgeschmacks die ernste heilige Musik auch hier der Verehrer nicht wenige zählt. Des stillen Dankes dieser kann sich der Musik-Verein unter allen Umständen versichert halten. — Möge die weitere Aufführung des tiefgedachten, mächtig ergreifenden Werkes nicht einer zu fernen Zeit vorbehalten bleiben! — ...

Feuilleton.

Auf den Balearen hört man von 8 bis 10 Uhr Abends maskirte die Guitarre mit Tonika und Dominante zu den plattesten und abgeschmacktesten Improvisationen, die man sich denken kann; noch elender sind die Melodieen, die einem Missen und Zirpen ähneln. Dafür hört man in der Kathedrale von *Palma* (Hauptstadt Majorka's) Palestrina's, Orlando's, Asorio's, Gabrieli's ehrwürdige Gesänge, wenn auch nicht besonders, doch immer ergreifend. In *Soller*, dem berühmten Orangenthale, wird zwei ausgezeichnete Orgeln und eine Pianofortefabrik, welche Instrumente für 150 Franken liefert. Ueberhaupt gibt es hier treffliche Orgeln und alle in gutem Zustande, auch auf den Dörfern. Dagegen sind die Organisten meist ausgezeichnet; auch die übrige Musik ist so ziemlich.

unempfänglich *). — Komponiren und Privatunterricht geben sind zwar wichtige Hülfsmittel: aber das erstere ist nicht jedes Virtuosen Sache. Manche fabriziren zwar die Konzerte und Variazionen, womit sie glänzen wollen, selbst: aber wenn sie keinen satzkundigen Musiker zu Hülfe nehmen, der ihre Ideen und das Akkompagnement in Ordnung bringt; so thäten sie oft besser, fremde Arbeiten einzustudiren, als mit solchem losen Machwerk den Kenner zu beleidigen. Versteht aber auch der Virtuos diese Regeln, so gehört zur Komposition, wenn sie ruhm- und (nur auf diese Weise) geldbringend seyn soll, doch noch ein ganz andres Talent, als zur geschickten Darstellung schon vorhandener Musikwerke erfordert wird, und Männer, wie Bach, und Mozart, die beyde Talente in einem so hohen Grade in sich vereinigten, sind in jedem Lande und jedem Zeitalter Seltenheiten. — — Zum regelmässigen Privatunterricht entschliessen sich die wenigsten Virtuosen gern; besitzen auch nicht immer die beste Methode. Soll es also Erwerbzweig für sie werden, so ist das nur in sehr grossen Städten möglich, wo es viel reiche und dabey schon ziemlich gebildete Kunstliebhaber giebt. Ausserdem würde der Unterricht der Anfänger, mithin das ewige Herumtreiben im Abc der Musik, den Aufschwung des Virtuosen zu grösserer Vollkommenheit oft hemmen. — Ein drittes Mittel zur Vermehrung des Einkommens, nämlich Benefiz-Konzerte, wie sie in Berlin u. a. O. jetzt Mode sind, gelingt nur denen zum öftern, welche die vorzügliche Gunst des Publikums besitzen, und dies auch nur in sehr grossen Städten. — Was bleibt also dem Virtuosen übrig, als das Reisen? — — Hierzu nöthigt ihn auch die Liebe zum Ruhm, ohne welche kein Künstler sich über das Mittelmässige erhebt. Der beständige Aufenthalt an einem Orte vermindert dort, wo nicht seinen Ruf — (denn der Prophet gilt im Vaterlande oft am wenigsten, und wie viele bestehen bey einer fortdauernden allseitigen Kritik?) — doch wenigstens die äussern Zeichen der Werthschatzung, die ihm zur Erhaltung seines Enthusiasmus für die Kunst so nützlich sind. Nirgends würkt der Reiz der Neuheit so mächtig, als in der Musik. Dies erstrekt sich nicht blos auf die Kunstwerke, sondern auch auf den Künstler. Versteht dieser es nicht, sich seinem Publikum durch bedeutende Fortschritte in seiner Kunst immer neu zu erhalten, so verwandelt sich der bey seinem Debüt errungene Beyfall zuverlässig in Gleichgültigkeit, gesetzt auch, dass er diese nicht verdiente. — Anders verhält es sich, wenn er als Musikmeteor ferne Gegenden durchfliegt. Hier kann er mit ein paar Konzerten und Fantasien ein Jahr lang und drüber die Musikfreunde in mittleren und kleinen Städten allarmiren. — Gründe genug zur Wanderung! — Die Nebenzwecke, welche manchen Virtuosen dazu antreiben könnten oder sollten, als, Erweiterung der Kunst- und Menschenkenntniss u. dgl. m. übergehe ich hier, weil sie nicht so allgemein sind, wie jene des Brods und der Ehre.

Inzwischen verfehlen so viele Virtuosen auch diese leztern Zwecke zu oft. Wenige bringen von ihren Wanderungen ein Kapital zurück, das ihnen hernach zur Stütze diente **). Der Gewinn in grossen Städten wird durch den nothwendig längern Aufenthalt im Gasthofe vermindert, oder er geht wohl gar bey dem Besuch mittlerer und kleiner Städte wieder drauf, wo theils gar kein Konzert gegeben werden

*) Daher verlieren sich auch die mehresten Virtuosen in die Extreme, entweder der Verschwendung, wie ein L — i, oder — was sich auch aus dem obigen erklären lässt, wenn es gleich nicht so scheint — des Geizes, wie ein Cl — i. —

**) D — n s Beyspiel gehört zu den merkwürdigen Ausnahmen.

Moscheles ist von Paris, wo er sich noch jüngst in einem von der Gazette musicale de Paris für ihre Abonnenten gegebenen Konzerte mit grossem Beifalle hören liess, nach London abgereist.

Die Subskription für Beethovens Monument beträgt bis jetzt in Paris 550 Fr. 90 Ct.

Unter den spanischen Tonkünstlern, welche sich jetzt in Paris aufhalten, wird Herr *Valdemosa*, ein noch junger Mann, als trefflicher Komponist und Klavierspieler gerühmt. In Allem, was er bis jetzt geschrieben (es sind sehr verschiedenartige Stücke, z. B. eine Hymne an die Freiheit, ein vierstimmiger Kanon, Sopranarien u. s. w.), hat er, sowohl in Melodie als Harmonie, Bedeutendes geleistet.

Der Pianoforte-Virtuos *Döhler* hat im Haag ungeheuren Beifall gefunden. Die Prinzessin Albert von Preussen, welche ihn besonders einladen liess, um vor einer glänzenden Gesellschaft und der ganzen königlichen Familie zu spielen, hat ihm in Anerkennung seines hohen Talents einen kostbaren Brillantring zum Geschenk gemacht.

Ankündigungen.

Die

Allgemeine Musikalische Zeitung

beginnt mit Neujahr 1840 ihren 42sten Jahrgang. Sie erscheint unverändert und wird nach wie vor durch Reichthum und Gediegenheit des Inhalts und der Beilagen das Interesse der Leser in Anspruch zu nehmen suchen. Die Beigabe der Autographen berühmter lebender Tonsetzer wird fortgesetzt; zunächst erscheinen die Facsimiles der musikalischen Handschriften von Ad. Adam, H. Herz, Onslow, Reissiger und B. Romberg.

Leipzig, im December 1839.

Breitkopf & Härtel.

Der Wahrheit ihr Recht.

Unlängst kam Einsender dieses das Urtheil eines Recensenten, von Kissingen aus, vom 9. August datirt, in die Leipziger Theater-Chronik eingerückt, zu Gesichte. Dasselbe spricht sich über die Leistungen eines Männergesang-Quartetts vom Fichtelgebirg, welches sich im Juli d. J. in Kissingen hat hören lassen, sehr leidenschaftlich aus. Einsender hatte ebenfalls Gelegenheit, dieses Quartett im Kursaale zu Brückenau zu hören.

Wahr ist, dass, strenge genommen, die einzelnen Stimmen in ihrem äussersten Bereiche des Tonumfangs und in ihrem Verhältnisse zu einander zuweilen etwas zu wünschen übrig liessen. — Was den Takt betrifft, so bemerkte man bei den drei unteren Stimmen wohl zuweilen ein absichtliches Nachgehen gegen den ersten Tenor, aber keinen wesentlichen Mangel an Takt; indem Einsender nur einmal bemerkt hat, dass der erste Bass in der Wiederannahme des Tempo's sich ein wenig verspätete. Wahr ist aber auch, dass ausserdem das Quartett sehr befriedigte, und den ungetheilten Beifall der zahlreich anwesenden Badegesellschaft und selbst am Schlusse ein lautes „Sehr brav!" mit persönlich freundlicher Zusprache von Seiten Sr. Majestät des Königs von Baiern und dessen hoher Umgebung einernteten. Besonders gefiel hier auch das Steiermärker Jodeln, wovon aber nur ein Stück vorkam; und es scheint demnach nicht, wie Recensent spöttisch bemerkt, dass es das Steckenpferd des ersten Tenoristen sei.

Soll man nun annehmen, das Quartett habe in Kissingen in Bezug auf Tonbestimmtheit und Takt sich wirklich so mangelhaft produzirt, wie Recensent bescheinet? Ich glaube nicht! Leichter möchte zuzunehmen sein, dass jenes Urtheil der Ausbruch einer bösartigen Hypochondrie oder dergl. Etwas sei, wenigstens scheint als gewiss herauszutreten, dass es nicht aus gutem Boden entsprossen.

Dieser Gedanke und das eigene bessere Bewusstsein mag das junge Quartett beruhigen und zu neuen Fortschritten ermuthigen, wenn ihm sollte, was wahrscheinlich ist, jenes unmässig bittere Urtheil zu Wissen gekommen sein.

Würzburg, im Oktober 1839.

Ein Musik- und Wahrheitsfreund.

Eine ganz gute **Geige von Antonio Stradivarius, Cremon. 1692,** ist um einen billigen Preis zu verkaufen; man wendet sich franco an die Musikalienhandlung **Storch** in Strassburg.

Ankündigung.

Neue Zeitschrift für Musik.

In Verbindung mit mehreren Künstlern und Kunstfreunden

herausgegeben

von

Robert Schumann.

Zwölfter Band. Januar bis Julius 1840.

Mit Neujahr beginnt der zwölfte Band dieser mit immer gesteigerter Theilnahme aufgenommenen Zeitschrift, in welcher der Kunstfreund alle bedeutenden Erscheinungen der musikalischen Gegenwart unparteiisch und in höchst anziehender Weise besprechen findet. Das Interesse an der Zeitschrift zu erhöhen, werden ihr vierteljährlich Musikbeilagen à 5 — 6 Bogen mit Originalbeiträgen ausgezeichneter Tonsetzer beigegeben. Die bis jetzt erschienenen enthielten Kompositionen von:

J. S. Bach, Beethoven, Ludwig Berger, Pauline Garcia, A. Henselt, C. Kossmaly, Otto. Lorenz, Johanne Mathieux, Fel. Mendelssohn-Bartholdy, J. Moscheles, Franz Schubert, Robert Schumann, L. Spohr, J. J. H. Verhulst, Clara Wieck u. A.

Die resp. Abonnenten gelangen hierdurch nach und nach zu einer Sammlung von Musik-Stücken, wie man sie in solcher gediegenen Auswahl nur selten bei einander antreffen dürfte.

Von der neuen Zeitschrift für Musik erscheinen wöchentlich zwei Nummern, jede zu einem halben Bogen in gr. 4.

Der Preis eines Bandes von 52 Nummern ist 2 Thlr. 16 Gr. Konv.-M., ohne Beilagen 2 Thlr. 8 Gr. Konv.-M.

Alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen, wie auch alle Postämter nehmen Bestellungen an.

Leipzig, im December 1839.

Buch- und Musikalienhandlung von **Robert Friese.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Dezember. № 52. 1839.

Zum Titelkupfer.

Siegismund Thalberg, einer der glücklichsten unter den hochgefeierten Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit, oder vielmehr der Höchstgefeierte unter allen, dem nur noch Liszt die Ehre des obersten Ranges streitig macht, ziert mit seinem Abbilde diesen Jahrgang unserer musikalischen Zeitung zunächst als würdiger Repräsentant der bis zum Wunderbaren gesteigerten Instrumentalfertigkeit unserer hierin so reich glänzenden Epoche, die so Vieles in technischen Schwierigkeiten verwirklichte, was man vor etwa zwanzig Jahren noch für völlig unmöglich gehalten hätte. Der Name dieses jungen Künstlers ist in den letzten Jahren so oft von den wichtigsten Städten des In- und Auslandes gepriesen worden in allen Zeitschriften, wie vielmehr in der unsern, der Tonkunst gewidmeten, dass wir bei so verbreitetem Antheil an Allem, was auf den Gefeierten Bezug hat, unsern geehrten Lesern kaum noch Einiges vorzubringen im Stande zu sein hoffen dürfen, was nicht schon irgendwo, und namentlich in diesen Blättern berührt worden wäre. Seine Lebensgeschichte kann darum um so weniger eine Ausnahme machen, da der Künstler, der sie liefert, das Glück hat, keinem grossen Wechsel des Schicksals oder sonst einem scharf reizenden Etwas, das der Erzählung günstiger ist, als dem Leben selbst, ausgesetzt gewesen zu sein. Noch schmückt ihn die Jugend, und Ehre vor der Welt wie erwünscht bürgerliche Lage waren unablässig bis hierher seine freundlichen Begleiterinnen. Indessen gebührt es uns hier, die wichtigsten Thatsachen seiner glücklichen Geschichte in kurzer Uebersicht zusammenzustellen.

Geboren zu Genf den 7. Januar 1812, versetzte den glücklichen Knaben sein gutes Geschick in der ersten Jugend nach Wien, und gab ihm die allbekannten Männer *Sechter* und *Hummel* zu Lehrern der Musik, für welche ihn Anlagen und Fleiss gleich ausgezeichnet bestimmten. Kein Unheil widersetzte sich ihm auf der mit Lust und Eifer betretenen Kunstbahn, welche er gerade in einer Zeit zu laufen begann, die einen Aufschwung nach dem andern in's Leben rief und zugleich die Mittel zur leichtern Erlangung des Höheren, damit aber auch eben so die grösseren Anforderungen an irgend ein Ausgezeichnetes so sehr vermehrte, dass kaum eine glücklichere Verknüpfung von Umständen und Befähigungen möglich sein dürfte, um in der Richtung zum virtuosen Vortrage das Höchste zu erreichen und endlich sogar das bis dahin dafür Geltende noch zu überbieten. Anregungen von innen und aussen hatten sich mit gesichert angenehmer Ruhe einer bürgerlich fördersamen Lage für seine Erhebung wirksamst verbunden. Zu diesen Belebungen und Förderungen kann immerhin noch gerechnet werden, dass der Künstler weder zu früh noch zu spät, und zwar an einem Orte zuerst sich öffentlich zeigte, der als seine Vaterstadt ihm seiner Stellung wegen einerseits wohlwollte und andererseits das Vorzüglichste der Zeit hinlänglich kannte und daher seine ersten Leistungen zum Nachtheil seines Emporstrebens nicht überhoch anzuschlagen in Gefahr kommen konnte. So fing denn nach und nach von Wien aus, das ihm seine Richtung als Virtuos und Komponist gegeben hatte, sein Ruf an vorzüglich seit 1828 sich weiter zu verbreiten. 1829 hatte er dort mit dem Vortrage eines von ihm selbst komponirten Pianoforte-Konzerts, und noch mehr durch ein selbstverfasstes Rondeau für sein Instrument beifällige Anerkennung gefunden. Nur eine kleine Kunstreise in seinem Vaterlande unterbrach darauf das ruhig eifrige Fortstudiren des strebsam jungen Mannes, welcher auch selbst in Wien nur von Zeit zu Zeit öffentliche Proben erhöheter Kunstkraft ablegte. 1834 erhielt er den Ehrentitel eines kaiserlichen Kammervirtuosen in Wien. Nun erst, im Winter 1835 und 1836, nachdem er seine Virtuosität allseitig sichergestellt und manche Bravourkompositionen, um sich desto brillanter in seiner Weise bewähren zu können, geschaffen hatte, begab er sich nach Paris und erwarb sich dort noch weit höheren Ruhm, der seitdem immer mehr mit jedem neuen Auftreten zunahm und gerade einen recht leuchtenden Glanz durch die beflügelten Entgegenstellungen des genialen Liszt erhielt, worüber in diesen Blättern 1837 S. 106, 329 und 562 genau berichtet worden ist. Von jetzt an hatte sein Ruhm in Paris, London, Petersburg und in ganz Teutschland die rechte Blüthe erreicht, die immer noch in zunehmender Entfaltung steht, eine Blüthe, die ihm, wo er sich zeigt, theils Kränze bringt, theils Früchte wachsen lässt. Sein Spiel selbst haben wir hier nicht erst zu beschreiben, es ist nicht nur in den angeführten Nachweisungen, sondern überhaupt noch in unsern Spalten so häufig davon die Rede gewesen, wie z. B. in der ersten Nummer dieses Jahrganges von mehren Seiten her, und noch mehr in der Würdigung seiner Kompositionen, dass wir nichts mehr hinzuzufügen haben, als unsere Freude über das Unstatthafte der Befürchtung, als sei der gefeierte Künstler entschlossen, jetzt schon

dem Oeffentlichen sich zu entziehen, was sich bereits durch die That widerlegte. Noch jetzt, seit Juni, gibt er in England sehr besuchte Konzerte. — Und so möge denn der Gefeierte wachsen und gedeihen und noch Vielen solche Kunstgenüsse bereiten, wie sie als Ideale in ihm selbst schlummern. Denn auch der Meister hat seine Ideale; und wehe dem Künstler, der sie nicht mehr hat: er ist von Stund an verloren.

Friedrich Chopin

Vingt-quatre Préludes pour le Piano. Oeuv. 28. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 2 Thlr.

Ueber die Stellung der Kompositionen dieses auf alle Fälle genialen Tonsetzers der neuen Richtung und über das wesentlich Eigenthümliche derselben, so wie über den Einfluss, den sie auf das Pianofortespiel der neuesten Zeit gehabt haben und fortwährend behaupten, haben wir zu wiederholten Malen so ausführlich gesprochen, dass wir für unsern Theil nichts hinzuzusetzen oder daran zu ändern wüssten. Es wird für uns zeugen, dass wir nicht zu denen gehören, die sogleich gegen jede neue Richtung ankämpfen, die nicht ihre eigene oder die gewohnte ist; vielmehr haben wir es stets für ein grosses Unrecht an einzelnen Menschen und an ganzen Parteien, die anderes Glaubens sind, gehalten, wenn man sogleich zu irgend einem Verdammungsurtheile schreitet, bevor man den neuen Weg sorgfältig kennen lernte, ihn selbst deshalb zu wiederholten Malen ohne Vorurtheil betrat und mitwandelte. Das Letzte haben wir stets redlich gethan, ehe wir uns ein Urtheil über Chopin's Kompositionen erlaubten. Wir haben seine Erzeugnisse nicht blos mit Fleiss öfter betrachtet, sondern wir haben sie auch jederzeit zuvor gehört und anfangs nicht einmal. Dabei müssen wir gestehen, dass uns stets ein ordentlicher, oder der Sache angemessener Vortrag ein weit deutlicheres Bild gegeben hat, als das wiederholteste Lesen, eine Erfahrung, die wir bei allen andern Kompositionen nie in dem Grade gemacht haben, als eben bei diesen; und wir haben gefunden, dass es vielen Andern auch so geht. Man muss sie also spielen oder gut spielen hören, ehe man sie beurtheilen will. Auf diese Weise haben wir nicht Wenigen von den Werken dieses höchst eigenthümlichen Komponisten, so sehr wir auch in der Verstandesansicht namentlich des Harmonischen von ihm abweichen, sehr schön gefunden und haben ihm sogar bedeutende Genüsse zu verdanken, was wir auch ohne irgend einen Rückhalt bekannten. Wir wollen nur an sein Trio, seine Etüden, sein wildes Scherzo u. s. w. erinnern. Sind wir nun nicht in Allem mit ihm einig — und wie oft mag sich dies wohl überhaupt zwischen zwei Verschiedenen finden, wenn sie nicht heucheln? — so ist das nicht unsere Schuld, eben so wenig als seine. Dagegen verlangen wir auch von Niemand, dass er unsere Ueberzeugung, so wenig wir *sie* jemals unbedacht oder als blose Geschmacksverschiedenheit hinstellen, für einen Orakelspruch anzusehen habe, wohl aber für ein Bedenken, das ein nicht willkürlich aufbrausender Mensch mit Ueberlegung den Andern zum Bedenken übergibt in einer Sache, in welcher er ohne Anmassung ein Wort mitsprechen kann. Gerade so verfahren wir mit diesen Präludien, und unsere Meinung muss dieselbe bleiben, da wir uns seitdem in uns selbst eben so wenig von unserm Wege entfernt haben, als Chopin von dem seinigen. Haben wir nun früher nicht wenige seiner Gaben schön, genial und tüchtigen Spielern sehr empfehlenswerth gefunden, so macht es uns grosse Freude, dasselbe bei Weitem den allermeisten dieser durchaus ihm eigenthümlichen Präludien gleichfalls nachrühmen zu können. Nur sehr wenige, und immer nur die kürzesten, sind es, die uns theils weniger, theils nicht gefallen, nämlich 1, 2, 5, 7 und 23. Liegt auch der Grund, warum wir uns mit den genannten nicht vereinigen können, mit in der harmonischen Zusammenstellung, so liegt er doch auch mindestens eben so sehr, wenn nicht noch weit mehr, in der ganzen Erfindung, welche in solcher Kürze in Chopin's Gebilden nicht gehörig sich entfalten kann, was am meisten dann dazu gehört, wenn nicht das Ansprechende vorzugsweise in der Melodie zu suchen ist, wie z. B. in No. 4, die kurz, einfach und doch ansprechend befunden werden wird. Dagegen sind die 19 übrigen von irgend einer wesentlichen Bedeutung, ja es sind solche darunter, die geradezu als gute Etüden gelten müssten. Zu den letzten rechnen wir No. 8, 12, 16, 17, 19 und 24. Unter den anziehenden heben wir noch besonders folgende aus: 9, 11, 13, 15 (ganz vorzüglich), 17 und 22. Es ist also keinem Zweifel unterworfen, dass diese Ausgabe den besten Antheil unter allen Freunden dieses Komponisten sich gewonnen haben oder noch gewinnen muss. Dazu wird sie den Klavierspielern unserer Zeit von Nutzen sein. Und so sind ihnen denn diese Präludien doppelt empfohlen. — An die Opuszahl wird sich Niemand stossen, der es bemerkt hat, dass Chopin's Werke schon manchmal nicht der Reihenfolge nach im Drucke erschienen sind; auch diesem Werke gingen höhere Nummern voraus. Bemerkenswerth dürfte es noch Vielen sein, dass diese Präludien, wie wir aus gutem Munde vernahmen, auf der Insel Majorka komponirt worden sind. Dass der Virtuose sich wieder in Paris befindet, ist unsern Lesern bekannt.

Die mehr als 28 zählenden, aber etwas früher gedruckten Werke, die wir noch zu erwähnen haben, sind:

IV Mazurkas. Oeuv. 33. Pr. 1 Thlr. und

III Valses brillantes. Oeuv. 34 in 3 Nummern. Preis jeder No. 14 Gr. Ebendaselbst.

Ueber diese ist nichts Anderes zu sagen, als wir bei Gelegenheit der Anzeige ähnlicher Erzeugnisse dieses genialen Mannes 1838 S. 668 gesagt haben. Mag man auch über manche Seltsamkeiten und Launen der Chopinschen Muse den Kopf schütteln, wie man will, so lässt sich doch dagegen auch gar nicht wegleugnen, dass für Viele ein sehr grosser Zauber in diesen Weisen liegt, der sich durch alle Demonstrazionen nicht bannen lässt; ja wir finden diesen Reiz sehr natürlich, so-

wohl in der Zeit als im Wesen der Sache begründet, und die Mazurken, Op. 33, sind uns sogar noch lieber, als die früheren. Gerade mit ihnen, wie mit den Walzern, vergnügen Spieler und Spielerinnen, die es verstehen, Manches zu wirken, was ihnen nur lieb sein kann. — Op. 32 ist noch nicht erschienen. *G. W. Fink.*

Für Flöte allein und mit andern Instrumenten.

Mustersammlung der vorzüglichsten Originalwerke der berühmtesten Meister für Flöte und Pianoforte. Theil 1. Halle, bei H. Hellmuth.

Dieser erste Theil enthält drei Werke von *A. B. Fürstenau*, dem hinlänglich bekannten und vielbesprochenen Flötenvirtuosen, nämlich:

Fantaisie. Oeuv. 90. Pr. 20 Gr.; — *Adagio et Polonaise.* Oeuv. 91. Pr. 20 Gr.; und *Introduction et Rondino.* Oeuv. 92. Pr. 16 Gr.

Lauter klingende Unterhaltungssätze, die nicht schwierig sind weder vorzutragen noch zu hören, wohl aber einige Fingerfertigkeit voraussetzen, angenehm für Dilettanten. Die Flöte hat noch mehr zu thun, als das Klavier.

III Duos concertans faciles et agréables sur des motifs favoris de Mozart, Beethoven, Spohr et C. M. v. Weber pour deux Flûtes. Von Demselben. Oeuv. 114. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Was der Titel besagt, leisten diese Duetten; sie sind angenehm und verhältnissmässig nicht schwer, dabei auf auserlesene schöne Motive der genannten Meister gebaut. Sowohl zu häuslichen Vergnügungen für gute Dilettanten als auch für etwas vorgeschrittene Schüler sind sie zweckmässig zu verwenden.

24 *tägliche Studien zur Erlangung und Bewahrung der Virtuosität* componirt von Demselben. Op. 125. Heft 1. Berlin, bei Schlesinger. Preis 20 Ggr.

Dass Studien eines solchen Virtuosen dem Instrumente vollkommen angemessen und in jeder Hinsicht nützlich sind, versteht sich im Voraus. Wer es schon weit gebracht hat, wird sie mit Vergnügen üben; wer noch nicht, findet genug zu erlernen. Nur zu früh gehe Keiner daran, damit er sich nicht übernehme.

42 *Airs variés, Rondos et Fantaisies arrangés pour la Flûte seule* par *T. Berbiguier.* Quatre Suites. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 12 Gr.

Solche Bearbeitungen sind für Bläser, welche die ersten Anfänge überwunden haben und sich daheim angenehm üben wollen, sei es im Spielen von Noten oder um die erlangten Schulkenntnisse und Fertigkeiten behaglich weiter zu befördern. Dass der Bearbeiter ein tüchtiger Flötist war, weiss man; die Franzosen zählen ihn unter die Klassiker für dieses Instrument und bewundern seine Fruchtbarkeit. Hier hat er hübsche Themen von Adam, Bellini, Herz, Mercadante, Rossini u. A. der Flöte geschickt angepasst.

Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de II Violons, Alto, Basso, Hautbois, Cors, Bassons et Timbales ou de Pianoforte sur des thèmes de l'Opéra: „Le Domino noir" — par Tulou. Oeuv. 78. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch.: 1 Thlr. 12 Gr.; avec Piano: 1 Thlr.

Das Adagio, $^3/_4$, Amoll, das in der zweiten Hälfte reiche Fiorituren erhält, leitet durch eine glänzende Kadenz in ein sehr ansprechendes All. $^4/_4$, Adur, brillant durchgeführt. Dieser Satz wird ohne Unterbrechung in ein scherzhaftes Allegretto, $^3/_4$, Adur, umgewandelt, im wirksamen Wechsel, immer glänzender und in Bravouren, die dem Instrumente nahe liegen, gefällig gemacht, so dass das Konzertstück vielen Bläsern und Hörern in seiner leichten Verständlichkeit und seiner nicht zu grossen Schwierigkeit, die doch sehr brillant erscheint, lieber sein wird, als manches viel schwierigere und künstlichere. Es gibt ganze Länder, wo Flötenbläser mit Ausführung solcher und ähnlicher Werke die meiste Freude machen und die meisten Vortheile davon haben. Auf Beides ist es am Ende in solchen Bravoursätzen doch angelegt, was auch so natürlich ist, dass es nur Worte sind, wenn Einige etwas dagegen vorbringen. So wie ein Sänger nicht ohne italienische Arien sein kann, eben so wenig kann ein Bravourspieler ohne ähnliche Unterhaltungen sein. Man braucht Bravoursätze. So benutze ein Jeder diejenigen, die eingänglich und seinen Kräften angemessen sind.

Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: „Norma" pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Quatuor ou de Pianoforte composé par *G. Kummer.* Oeuv. 93. Offenbach, chez J. André. Pr. avec Orch.: 1 Thlr. 20 Gr.; av. Quat.: 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pianof.: 1 Thlr.

In dem marschähnlichen Anfange des Orchesters tritt das Soloinstrument im Recitativ geschickt dazwischen und führt nach einer Kadenz in Andante sostenuto, Edur, worin die Flöte, schön verziert, die Melodie vorträgt, bald in eine andere sich wendet (Gdur), auf welche wirksame Variazionen geliefert werden, wie man sie dem bekannten und beliebten Unterhaltungskomponisten mit Recht zutrauen darf. Das Ganze ist gleichfalls sehr gefällig und für Salonfreuden zu empfehlen. Auch diese Komposizion verlangt nicht zu ungeheure Bravour.

Romanza Siciliana per il Flauto principale con accomp. di Orchestra ove di Pianof. composta da Carlo Maria di Weber. Opera inedita No. 2. Bertino, presso Ad. Mt. Schlesinger. Pr. con Orch.: $^5/_6$ Thlr.; con Pianoforte: $^1/_3$ Thlr.

Dieses nachgelassene Werkchen unsers Weber's ist eine im wesentlichen $^3/_8$-Takt in Gmoll schön empfundene schlichte Romanzenmelodie, welche die Flöte meist

ganz ungeschmückt, wie einen weichen Hirtengesang vorträgt; nur einige Male klingen mässige Bravouren hinein. Das eben so einfach begleitende Orchester oder Klavier hebt die ungesuchte, wehmüthige Melodie durch sinnige und schöne Harmonieen und durch kräftige Zwischenschläge in den Zwischenspielen, so dass das Ganze sehr anziehend erscheint. Als eingeschoben kurzer Satz wird es mit Orchesterbegleitung eine gute Stelle einnehmen; noch öfter und mit Erfolg wird es mit Pianofortebegleitung geselligen Zirkeln dienen.

Trois Quatuors

pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle composés par *Casp. Kummer.* Oeuv. 99. Bonn, chez P. J. Mompour. Preis jeder Nummer: 25 Sgr.

Wir haben nur gedruckten Stimmenausgabe die geschriebene Partitur vor uns. Aus dieser ergibt sich, dass der bekannte Komponist hier ganz besonders auf ziemlich gleichmässige Beschäftigung aller vier Instrumente durch Vertheilung und imitatorische Verwebung der Stimmen hingearbeitet hat, was recht löblich ist, auch allerdings die schönsten und tüchtigsten Quartette bringt, sobald nämlich die ganze Anlage darnach ist und bei der Durchführung derselben auf nichts weiter, weder links noch rechts, gesehen wird, als eben auf die reine Darlegung des Gedachten oder Empfundenen. Vor allen Dingen muss dabei die Rücksicht auf eine Allgemeingefälligkeit, das Anschmiegen an irgend eine Klasse von Ausführenden vermieden werden. Das scheint uns im ersten Quartett aus G dur nicht geschehen zu sein, und so ist es bei allem Willen, das Echte mit dem Gefälligen zu vereinen, mehr ein Unterhaltungsquartett für Dilettanten geworden, das für diesen Zweck gut ist und sein Ziel, besonders wenn ein Dilettant Flötenbläser ist, nicht verfehlen wird. Das zweite aus H moll ist im Ganzen noch sorgfältiger gearbeitet, nähert sich dem Wesenhaften der Stimmenverschmelzung an mehren Stellen bedeutender als das erste, steht aber eben dadurch zwischen beiden Richtungen so sehr in der Mitte, dass es wahrscheinlich weder den Künstlern noch den Dilettanten recht behagen wird. Für die Letzten ist es zu wenig gefällig, für die Ersten nicht folgerecht genug. Wir wollen es nicht in Betracht nehmen, dass öfter 2 Stimmen eine kurze Zeit unison mit einander gehen, dass mitten im Vierstimmigen ohne rhythmischen Absatz das Dreistimmige sich einschiebt, nicht aus innerer, sondern aus äusserer Nöthigung. Wie viel daran gut und nicht gut ist, möchte sich kaum in einem Aufsatze treffend auseinander setzen lassen, besonders jetzt, wo das Mischen harmonischer Stimmenzahlen zur Gewohnheit geworden ist. Es gibt freilich einen Fall, der hundertfach wiederkehren kann, wo es gut ist, nämlich da, wo die ganze Anlage darnach ist. So ist es z. B. im dritten Quartett aus C dur, was überhaupt in jeder Hinsicht das gelunste ist, mag man auf Erfindung oder auf Arbeit sehen. Hier sind die Stimmen am schönsten und konsequentesten verwebt und der Zusammenhang steht am rundesten. Wir hoffen daher, dass dieses letzte Quartett sowohl den Künstlern als geschickten Dilettanten gefallen wird. Man versuche also vor Allem dieses dritte. Den Dilettanten hingegen wird auch das erste angenehm sein; über das zweite bleiben wir dagegen beim Lesen zweifelhaft, womit wir jedoch nicht behaupten wollen, dass es nicht gleichfalls seine Liebhaber finden könnte, so sehr wir ihm auch das dritte vorziehen.

Bravourstücke mit Orchester.

Variations brillantes pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Quatuor par A. Bertyn. Oeuv. 44. Amsterdam, chez R. de Vries. Pr. 2 Fl. 50 Kr.

Es ist dies ein Unterhaltungswerk, dass in seinen vier nicht mehr als in herrschender Weise ausgeführten Variazionen zwar Fertigkeit, aber doch nicht bedeutende voraussetzt, im Uebrigen leicht, ja populär gehalten ist. Das Werkchen ist also angehenden Virtuosen für erste Versuche zu empfehlen als ein gefälliges und für nicht wenige Konzerte dankbares. Der junge Komponist hat sich seitdem wesentlich gehoben, wie wir bereits berichteten, und in grösseren Arbeiten sich Beifall verdient.

Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano par Th. Täglichsbeck. Oeuv. 14. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. avec Orch. 2 Thlr.; avec Pianoforte 20 Gr.

Der namentlich durch seine in Paris sehr beifällig aufgenommenen Sinfonieen bekannte Komponist, Hofkapellmeister in Hechingen, stattet hier seinen ersten, solid gehaltenen Allegrosatz aus E moll, ⅔, auch mit soliden Bravouren und singenden Melodieen aus; ein verziertes Rezitativ macht den Uebergang in ein unmittelbar folgendes Andante, ⅔, C dur. Der kurze Satz hat weniger Bravour, als Melodie, so dass er guten Ton in Anspruch nimmt. Am glänzendsten ist das Schluss-Rondo, Allegretto, ⅔, E dur, in welches einfach und gut modulirt wird, ausgestattet. Der Mittelsatz desselben wendet sich auf leichte Art in G dur, was erst melodisch auf der vierten Saite, dann in Passagen durchgenommen wird, mit E moll wechselt und so den ungezwungensten Uebergang in E dur macht, was sich in den schnellsten Fioriturен, wie in der Ordnung, den Beifall der Hörer zu gewinnen sucht. Mehr über die Bravourstücke solcher und ähnlicher Art zu sagen, wäre unnütz; der Bau derselben ist längst besprochen und allgekannt, das Uebrige ist Geschmacksache, die sich überall anders zeigt, je nachdem die Bildungsstufe der Hörer ist. Das lässt sich aber durch einige Beiwörter treffender, als durch lange Analysen andeuten. Wir könnten hier die letzte geben, denn wir haben die Partitur vor uns; da es aber zu nichts führen kann, so versichern wir nur, dass die Instrumentazion in den Tuttisätzen voll und erfahren ist und die Solosätze durchaus nicht von zu viel Masse bedeckt worden sind, was für solche Werke als gute Regel angesehen werden muss.

Concertino pour Violoncelle avec accomp. de grand Orchestre ou de Pianof. par *Joseph Merk*. Oeuv. 17. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 4 Thlr.; avec Piano: 1 Thlr. 12 Gr.

Dieser längst berühmte, vortreffliche Violoncellvirtuos hält in seinen Bravoursätzen die eben ausgesprochene Regel so fest, dass wir nie eines seiner auf Unterhaltung erfahren berechneten Concertino's u. s. w. gehört haben, wo er sie nur im Geringsten vernachlässigt hätte. Darum dringen auch seine Glanzpassagen immer so durch und gehen in der Ordnung meist so ein, weil seine Melodieen zugleich für die Fassungskraft der Mehrzahl berechnet sind. Dass jeder Uebende für sein Instrument immer Zweckmässiges gewinnt, dafür bürgt die Erfahrung und tüchtige Manier des Meisters im Spiel.

Für Pianoforteschüler von C. T. Brunner.

1) *Klänge für Kinder, oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke zu 2 und 4 Händen.* 12s Werk. 1s Heft. Preis 12 Gr.

2) *Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz.* 13s Werk. Heft 2 u. 3. Preis jedes Heftes: 6 Gr.

3) *Guirlande musicale, contenante IV Pièces amusantes et instructives à 4 mains.* Oeuv. 14. Pr. 20 Gr.

4) *Triolet musical ou III Pièces en forme de Valses à 4 mains.* Oeuv. 15. Pr. 16 Gr. Sämmtlich bei C. A. Klemm in Leipzig.

Wir haben öfter Gelegenheit gehabt, Herrn Brunner's Lieferungen für Anfänger auf dem Pianoforte als Gaben eines erfahrenen Lehrers zu empfehlen. Die genannten Werkchen sind so nützlich als die früheren; sie fördern und haben zugleich das, was Kinder anspricht. No. 1 ist sehr zweckmässig. Die wirklich sehr leichten Tänze sind am Besten zu benutzen, wenn man sie anderen Uebungen einmischt, nicht aber sämmtlich hinter einander weg einüben lässt, was geschickte Lehrer von selbst nicht thun werden. Ein wenig mehr Fingerfertigkeit setzt die folgende Nummer voraus: es bleibt aber Alles der Jugend angemessen, so dass nichts Ueberspanntes von ihr gefordert wird. Ausser etwas gesteigerter Gewandtheit üben diese sehr hübschen und mässig geführten Sätze noch besonders im Takte. Die Tanzrhythmen der vierten Nummer setzen diese Uebungen erleichtert fort. Alle diese Werkchen sind also für den Unterricht sehr brauchbar.

Nachrichten.

Beachtenswerth.

Wem der vielen Musikliebhaber und Künstler vom Fach, die ein Bogeninstrument spielen, bebt nicht das Herz vor Sehnsucht, wenn sie von einem echt italienischen Instrumente nur sprechen hören! Und in welches Entzücken würde jene Sehnsucht übergehen, wenn ihnen die Aussicht eröffnet würde, ein solches zu besitzen! Leider wird aber diese Aussicht immer seltner. Die echten Instrumente eines Stradivari, Guarneri, Amati, Maggini, Guadagnini u. a. m. sind nur in geringer Anzahl vorhanden, werden zu enorm hohen Preisen bezahlt, und die Kunst Instrumente zu bauen ist in Italien selbst so sehr in Verfall gerathen, dass man sich von derther nicht das Geringste versprechen darf. Referent, der eigens deshalb nach Italien reiste und auch so glücklich war, ein sehr vorzügliches Violoncell von Popella (aus Amati's Schule) zu bekommen, hat in Rom, Neapel und Mailand wohl hundert Instrumente neuer Faktur in den Händen gehabt und versucht, auch ihrer sorgsamen Arbeit Gerechtigkeit widerfahren lassen, aber keinen edlen Ton darin gefunden. Auch bei den meisten teutschen Instrumentenmachern ist dies der Fall. Da unter Zehn nicht Einer selbst ein Bogeninstrument spielt, so kennen sie auch das Ideal eines edlen Tones nicht. Ihre Instrumente haben, nebst vortrefflicher Arbeit, oft sehr schöne Proporzionen, allein die Seele — der Ton fehlt. Er ist entweder dick aber dumpf, poltrig und kurz, oder laut aber hart, schreiend und unedel. Das Klare, Silberne des italienischen Tones, die Fülle, leichte Ansprache und Gleichheit (die im vollkommensten Grade selbst unter den italienischen Instrumenten selten ist) fehlt. Die neuen Geigen Chanot's aus Paris, die äusserlich vortrefflich gearbeitet sind, haben anfangs einen sehr hellen Ton, verlieren ihn aber je mehr sie gespielt werden. Und so muss man denn mit wahrem Bedauern sehen, wie mancher so ausgezeichnete und fleissige Spieler beim öffentlichen Auftreten keinen Effekt macht, weil sein Instrument keinen edlen, oder einen zwar lauten aber kurzen Ton hat, der in dem Raume eines grossen Saales nicht vernommen wird. Im Adagio gibt das Instrument keinen Gesang her, im Allegro laufen die Passagen zusammen und werden undeutlich. Der Künstler fühlt was fehlt, aber das Erraichen liegt ausser seinen Kräften, und so möchte er verzweifeln. Jenes unerreichbare Etwas des italienischen Tones liegt nun aber ganz entschieden in der *Qualität* des Holzes und dem *Alter* der Instrumente. Was das erstere betrifft, so kann man noch jetzt, wie Referent sich selbst überzeugt hat, in Tyrol, namentlich in Schwatz — von wo auch Jacob Steiner sein Holz bezog — ganz herrliches Holz bekommen, das dem besten altitalienischen nicht nachsteht. Auch die Schweiz liefert solches, und es scheint das Holz der Arve oder Zirbelkiefer *(Pinus cembra)* das vorzüglichste für Resonanzdecken von Violinen, Violoncello's u. dergl. zu sein. Aber freilich, das Alter kann man ihm nicht geben. Wie unschätzbar wäre es nun, wenn man die Kunst erfände, durch eine vielleicht chemische Zubereitung des rohen Holzes demselben diejenige Beschaffenheit durch Kondensirung der in ihm enthaltenen Stoffe von Wasser, Säure, Harz u. s. w. zu geben, durch welche jener so gesuchte italienische Ton hervorgebracht würde? Nun, eine solche Erfindung ist

durch den königl. sächs. Kammermusikus und Violoncellisten *Schlick* gemacht worden. Seit zwölf Jahren mit diesem Problem beschäftigt, hat er Instrumente gebaut, zerlegt, zusammengesetzt und zerstört, bis es ihm endlich gelungen ist, denselben durch eigenthümliche Zubereitung des Holzes einen Ton zu geben, der den italienischen besten Instrumenten oft bis zum Verwechseln nahekommt. Referent hat ein Violoncell von Herrn Schlick gespielt, das durch Schönheit und leichte, willige Ansprache des Tons ihn ungemein überraschte. Noch gelungener aber waren zwei Geigen, von denen die eine der grossherzogl. weimar'sche Kammermusikus Herr Stöhr besitzt, und die von einer solchen Schönheit des Tons ist, dass man sie dreist für eine italienische Violine ausgeben kann. Mehr noch als des Referenten Versicherung aber wird das Zeugniss des bekannten grossen Violinspielers Herrn Konzertmeister Lipinski vom königl. sächs. Hofe zu Dresden thun, welches derselbe in der Beilage zu No. 6 des Dresdner Wochenblatts hat abdrucken lassen und welches ich hier einrücke.

„Die *Schlick*'schen Violinen — was deren äussere „Form anbelangt, sowohl nach den Mustern Stradivarii „und Guarnerii, als auch nach eigenen akustischen Er„fahrungen gebaut — eignen sich *durch ihren kräf„tigen, vollen, reinen, in allen Lagen gleichen und „jener Nüancirung fähigen Ton* besonders zu Kon„zertinstrumenten und *reihen sich vor allen mir nur „bekannten neuen Instrumenten denen der beiden ober„wähnten italienischen Grossmeister allein*ig an."

Karl Lipinski.

So eile denn jeder, dem daran liegt, sich ein solches Instrument, dessen Preis mit dem der alten italienischen Instrumente in keinem Verhältnisse steht, zu verschaffen. Sicher wird er es nie bereuen.

K. B. von Miltitz.

Leipsig, den 21. Dezbr. 1839. Ein grosses, nicht genug zu schätzendes Verdienst unserer Konzerte erkennen wir, und mit uns gewiss jeder Sachverständige, besonders darin, dass in der Anordnung und Leitung derselben nicht eine einseitige Geschmacksrichtung vorherrschend und fühlbar ist. Aus jeder Kunstepoche hören wir Werke der bedeutendsten Meister abwechselnd mit den umsichtig gewählten Erzeugnissen der Gegenwart. So wurde das am 19. Dezbr. stattgefundene *sehnte Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert* mit einer Sinfonie (C dur) von Abt Vogler, eröffnet; ein Werk, trotz seines nicht unbedeutenden Alters, jung, frisch und lebendig im Geist, gleich den Sinfonieen Jos. Haydn's, welchen es auch im Styl ähnelt. Die meisten Werke Vogler's sind nicht ganz frei von einem gewissen pedantischen, oft in bizarre Spielerei ausartenden Wesen, dem er sich im Leben wie in seinen Kunstansichten nicht gänzlich zu entwinden vermochte; in allen aber zeigt sich grosses Talent, die tüchtigste harmonische Kenntniss, ein reines, edles Streben, und es ist sehr zu beklagen, dass dieselben so selten noch öffentlich aufgeführt werden. Wir erinnern unter andern nur an seine Pastoralmesse, seine Missa solennis in D moll (welche er schrieb als er „wenn wir nicht irren, mit Schuster um die Stelle eines Kapellmeisters in Dresden konkurrirte), und sein grosses Requiem. Letzteres enthält zwar manche geistreiche Sonderbarkeiten, alle drei Werke aber müssen wir entschieden zu den bedeutendsten Kirchenkompositionen der damaligen Zeit zählen. Die obige Sinfonie hält sich fern von allem Gesuchten, ist natürlich erfunden, klar und einfach, aber mit Meisterhand gearbeitet. Von sehr wohlthuender Wirkung ist besonders das durch Melodie und eigenthümlich schöne Stimmführung ausgezeichnete Andante in F dur. Die Ausführung war gut, doch, unserm Gefühl nach, nicht so ausgezeichnet als wir sonst die Produktion grösserer und weit schwierigerer Werke in unsern Gewandhauskonzerten zu hören gewöhnt sind; vielleicht hatte dies seinen Grund in der grossen, scheinbar so sehr anspruchlosen Einfachheit des Werkes, denn wir haben oft im Leben schon die Erfahrung gemacht: je schwieriger, desto besser die Leistung. Unser Publikum hat diese Sinfonie immer sehr gern gehört und zeigte auch diesmal wieder durch lauten Applaus seine lebendige Theilnahme.

Hierauf sang Fräulein *Elise Meerti* — Recitativ und Arie „Sombre forêt, désert triste et sauvage" aus Wilhelm Tell von Rossini. Der Vortrag des Recitativs war etwas zu unruhig und hat uns weniger gefallen als der der Arie, welcher vortrefflich gelang und der Künstlerin den allgemeinsten Beifall erwarb. Gleichen, fast noch grösseren Beifall erhielt das später von Madame Schmidt (der Gattin unseres ersten Tenoristen am Theater) und Fräulein Meerti gesungene Duett aus Norma von Bellini; wir haben dies Stück selten so gut gehört, es war sehr schön und geschmackvoll einstudirt und erhielt besonders durch die schönen Stimmen der beiden geehrten Sängerinnen einen eigenthümlichen Reiz.

In diesem Konzerte lernten wir auch einen jungen, sehr talentvollen Violoncellisten, Herrn *Hausmann* aus Hannover, kennen, welcher zwei eigene Kompositionen „Violoncellkonzert in Form einer Gesangsszene" und „Fantasie über ein Schweizerthema" beide mit Orchesterbegleitung vortrug. Wie wir hörten, ist Herr Hausmann bei dem Privat-Quartett des Herzogs von Cambridge in London engagirt, dem wir zu einer solchen Acquisition nur Glück wünschen können. H. leistet jetzt schon sehr viel auf seinem Instrument und besitzt alle Anlagen, künftig einer der ausgezeichnetsten Vcellisten zu werden. Sein Ton ist angenehm, voll und ziemlich kräftig, seine Bogenführung leicht und sicher und seine Virtuosität schon sehr bedeutend. Sein Vortrag ist nicht blose Ueberwindung technischer Schwierigkeiten, sondern eine Gesammtleistung voll Seele und Leben, die, wenn auch an sich noch nicht vollkommen, doch für das Talent und edlern Streben des jungen Künstlers ehrenvoll Zeugniss giebt. Dies letztere Urtheil beziehen wir namentlich auch auf die Kompositionen, welche er spielte und die uns, eben aus diesem Grunde, recht wohl gefallen haben. Der Beifall, welchen Herr Hausmann erhielt, war allgemein und sehr verdient; am stärksten

nach der Fantasie über ein Schweizerthema, welche weniger mit eingefälligen Schwierigkeiten überfüllt und deshalb dankbarer ist als die Gesangszene. — Den Schluss des Konzerts machte „Ouverture zu Coriolan“ und Schlusschor aus „Christus am Oelberge“ von Beethoven; beide Stücke, besonders die herrliche Ouverture, wurden sehr gut ausgeführt und von der Versammlung lebhaft applaudirt.

In unserm Theater sehen wir der Aufführung der neuen Oper von Auber „der Feensee“ in den nächsten Tagen entgegen und hoffen d eselbe ausführlich besprechen zu können, wie wir denn überhaupt am Schlusse des Jahres eine kritische Uebersicht mehrerer anderen hiesigen musikalischen Leistungen, wie Kirchenmusik u. dergl., welche wir in den regelmässigen Berichten nicht immer und speziell erwähnen können, zu geben gedenken. †.

Dessau, d. 16. d. Wenn die Aufführung einer Glückschen Oper an sich schon ein merkwürdiges und erfreuliches Ereigniss ist, so verdient eine in allen Theilen so vollkommen gelungene Darstellung der Iphigenie in Tauris, wie sie am 13. D. auf dem hiesigen herzogl. Theater Statt fand, rühmlicher Erwähnung. Die Oper war mit Sorgfalt einstudirt und Alles griff so in einander, dass auch nicht der geringste Fehler vorsiel. Auch die szenischen Anordnungen waren so angemessen, dass die beste Wirkung der Oper kaum fehlen konnte. Die Oper gefiel allgemein. Die Soloparticen waren gut besetzt und wurden mit bestem Erfolge ausgeführt. Fräul. *Hagedorn* sang die Iphigenie. Ihre Stimme ist ganz für diese Rolle geeignet; nur Schade, dass man so wenig den Text verstehen konnte, es ist dies gerade bei der schönen Rezitation dieser Oper ein grosses Erforderniss. Zum Glück zeichneten sich alle Uebrige hierin so aus, dass jede Sylbe verstanden wurde. Hr. *Greiner* sang den Orest so lobenswerth, als er ihn spielte; freilich fehlt seiner Stimme jugendliche Frische. Die beiden herzogl. Kammersänger *Didicke* und *Krüger* führten ihre Partieen trefflich aus; der Erstgenannte war als Pylades mit seiner weichen Stimme ganz an seinem Platze, und der Letzte zeigte in der für den Bass so hoch liegenden Partie des Thoas die schönste Ausdauer. Unter den Nebenrollen, welche sämmtlich genügend ausgeführt wurden, zeichnete sich besonders Hr. *Hugo* durch gute Deklamation seiner Rezitative aus. Die Chöre, namentlich die Frauenchöre, wirkten trefflich. Hierbei möchten einige Worte über die jetzigen Theaterverhältnisse in Dessau nicht überflüssig scheinen. Dessau besitzt wohl ein schönes, grosses Haus, welches Hoftheater heisst, aber ein eigentliches Hoftheater haben wir leider nicht. Es wird alljährlich mit einer reisenden Gesellschaft auf einige Wintermonate kontrahirt. Trotz des bedeutenden Zuschusses des Herzogs und vieler andern Vortheile, deren sich eine Direkzion zu erfreuen hat, ist doch eine solche Gesellschaft nicht in dem Verhältnisse, dass sie auf dem Standpunkte stehen könnte, den unser anderweitiges Musikwesen behauptet. Durch die Mitwirkung unserer beiden wackeren Kammersänger erhält die Gesellschaft eine gute Beihilfe; auch dass wir in Fräul. Hegedorn eine Sängerin von so schöner Stimme haben können, ist nur durch ausserordentliche Unterstützung unsers kunstliebenden Herzogs möglich. Da zudem eine reisende Gesellschaft auch keinen für uns genügenden Chor haben kann, so ist seit einigen Jahren hier ein Chor gebildet worden, welcher auch die Zeit über, wo keine Theatervorstellungen Statt finden, fortgebildet wird. Das Chorpersonal besteht jetzt aus 12 Damen und 6 Chorknaben für Sopran und Alt, ferner aus 16 Herren für Tenor und Bass. Der geschickte und thätige Herr Kammermusikus *Appel* ist Direktor dieses herzogl. Theaterchors und besorgt das Einstudiren mit vieler Genauigkeit und Umsicht. Hierzu nun gerechnet, dass die wohlgeübte Kapelle auch frei gegeben wird (die Besetzung bei der Oper ist: 8 Violini I, 8 Violini II, Alti 6, Violoncelli 4, Contrabassi 4 etc.), sowie zu allen nöthigen Quartett- und Orchesterproben — welchen allen der Kapellmeister Dr. *Friedr. Schneider* ganz allein vorsteht: so ist zu erwarten, dass zum Gelingen der Opervorstellungen die hiesigen Mittel bedeutend mitwirken, und dass eigentlich so sehr Viel nicht mehr fehlt, um ein stehendes Hoftheater zu haben, welches in vieler Beziehung mehr wünschenswerth wäre; ja man darf glauben, dass dieser allgemein ausgesprochene Wunsch bald werde erfüllt werden. — Uebrigens sind vom Beginne der diesmaligen Theatervorstellungen seit dem 24. Novbr. folgende Opern gegeben worden: Barbier von Sevilla von Rossini; — Freischütz von Weber; — Brauer von Preston von Adam; — endlich Iphigenie. Gespielt wird bis Ende März, und wie verlautet, sollen noch folgende Opern gegeben werden: Romeo und Julie; — Puritaner von Bellini; — Tankred und Belagerung von Korinth von Rossini; — schwarzer Domino und Maskenball von Auber; — Lodoiska von Cherubini; — Zauberflöte von Mozart; — Wilhelm Tell von Rossini; — Schweizerfamilie von Weigl u. s. w.

Bückeburg. Auf meiner Reise hatte ich unter Anderen auch Gelegenheit, in genannter Stadt einer Aufführung des *Paulus* von Mendelssohn-Bartholdy beizuwohnen, die am 17. Novbr. im dortigen Clubblokale Statt fand; es ist das dritte Mal, dass ich dieses Meisterwerk der neuen Musik gehört habe, aber keine der früheren Aufführungen hat mich so wie diese dritte befriedigt. Niemals, weder im Paulus, noch sonst wo, habe ich die Chöre je mit solcher Präzision singen hören. War die Masse der Mitwirkenden auch nur klein, so war sie für das Lokal vollkommen stark genug, so dass die Aufführung nur wenig zu wünschen übrig liess. Ich weiss nicht, woher dieses Mal der Eindruck, den die Musik auf mich machte, so ganz und gar von dem früheren verschieden war. Die Töne kamen mir so nahe, so klar, so deutlich entgegen, als hätte ich sie nahe, so klar, so deutlich entgegen, als hätte ich sie greifen können. Das Verständniss wurde mir fast aufgezwungen. Hundert Gedanken sind in mir auf einmal

dadurch wach geworden, und wenn Ihre Geduld und meine Zeit sich gebieten liessen, so hätten Sie eine lange Epistel zu erwarten. Vor der Hand nur über die Ausführung selbst und über das Musikwesen dieser Stadt. Alle Chöre, namentlich aber die des ersten Theils, mit Ausnahme weniger, wurden mit äusserster Präzision und Schärfe in der Bewegung, die Solo fast alle vortrefflich gesungen. Der Direktor, Herr Hofmusikus *Joseph Schmidt*, bekannt als tüchtiger Geigenspieler und Komponist mehrerer Gesang- und Konzertkompositionen, verdient durch seine Bemühungen das höchste Lob, welches denn ohne Frage, wie für jeden Künstler, so namentlich für den oben genannten Herrn am meisten in Anerkennung der tüchtigen Leistungen liegt.

Auffallend ist es, wie in dieser kleinen Stadt eine so grosse Musik so vollkommen und höchst befriedigend zur Aufführung kommen kann. Wirklich aber kenne ich wenige Städte, wo seit so langen Jahren eine so tüchtige Kapelle existirt und wo seit einer Reihe von länger als 20 Jahren alljährlich so grossartige Aufführungen zu Stande kommen. Ich erzähle Ihnen zwar nur, was ich gehört habe; aber meine Worte kann ich verbürgen. Der Paulus ist binnen Jahresfrist zum zweiten Male aufgeführt worden. Der Messias, Judas Maccabaeus, die letzten sieben Worte, die Jahreszeiten, die Schöpfung, Christus am Oelberge, die letzten Dinge, der Tod Jesu, Mozarts Requiem, die Glocke u. s. w. werden abwechselnd jährlich zur Aufführung gebracht und Jedermann kennt sie dort selbst. Auf dem Gymnasium werden, ausser den neun Singstunden, wöchentlich zwei Generalbassstunden ertheilt, und diese Musikstunden sind in den Katalog mit aufgenommen. Es existirt ein Singverein für in spec. Schüler und Schülerinnen, und einer für Erwachsene, und dieser brachte obige Aufführung des Paulus zu Werke. Auch die Liedertafel ist zahlreich besucht, und genannter Herr Hofmusikus J. Schmidt steht als Lehrer und Dirigent allen diesen Vereinen mit grosser Liebe, Eifer und Uneigennützigkeit vor. Fragen Sie mich aber, durch wessen Hülfe und Unterstützung so Grosses, Gutes und so Unvergängliches gestiftet ist, wer es noch hegt und pflegt, fördert und beschützt? so antworte ich Ihnen, dass es nächst der hohen fürstlichen Familie namentlich jene Dame ist, die wir wegen ihres grossartigen Karakters schon seit Jahren kennen und die als Beschützerin der Musik schon lange sich einen bleibenden Namen geschaffen hat.

So ist es denn gekommen, dass in diesem kleinen Städtchen der wahre Sinn für gute tüchtige Musik im höchsten Grade geweckt ist und Leistungen hervorgerufen werden, die das Gewöhnliche bei Weitem überschreiten.

Prag, Dezember. Zum Vortheile des Hrn. Strakaty wanderte, neu einstudirt, „Das unterbrochene Opferfest," von Winter, wieder auf unsere Bühne, wo es als eine der gelungensten Produkzionen eine sehr freundliche Aufnahme fand. Was jedoch die Wirkung noch erhöhte, war der Umstand, dass das ältere Publikum beim Anhören der bekannten Motive sich in ihre Jugendzeit versetzen, und dieser süssen Täuschung liebkosen konnte — denn Viele brummten das: „Wenn mir dein Auge strahlet", „Ich war als ich erwachte", „Kind willst du ruhig schlafen" seelenvergnügt mit. Dem. Grosser (als Myrrha) war, obschon ihre Individualität dieser Opern-Gurli nicht zusagt, im Gesange ausgezeichnet, und überraschte durch eine Nettigkeit und Zierlichkeit, die man ihr kaum zugetraut hätte. Sie arntete stürmische Beifallsbezeigungen, und musste noch in der dritten Reprise das vielbekannte Quartett im zweiten Akte wiederholen, was sie auch mit bereitwilliger Gefälligkeit gegen das Publikum that. Mad. Podhorsky (Elvira) sang ihre Arie — die so unverkennbare Spuren der Nachahmung der Arie der Königin der Nacht trägt — mit ausgezeichneter Virtuosität, und ihre Sicherheit in den kleinsten Details wurde vom Publikum mit nicht geringerer Theilnahme anerkannt. Hr. Strakaty (Villac-Umu) und Hr. Kunz (Maffeo) zeigten grosse Fortschritte in der Gesangkunst, nur liess der Letztere noch eine bessere Abrundung der Triolen zu wünschen übrig. Das Publikum gab seinen Beifall nach der grossen Arie so laut und anhaltend zu erkennen, dass Manche zischten, weil sie glaubten, man sei so unbillig, die Wiederholung einer so ermüdenden Nummer zu verlangen. Die Hrn. Podhorsky (Yaka) und Demmer (Roka) wirkten nach Kräften mit, nur hätte der Letztere noch ein Opfer bringen sollen! —: Hr. Kunz hatte alle seine diversen Bärte abrasiren lassen, selbst die bärtigen Choristen die ihrigen verklebt, nur der Erbprinz des Yaka von Peru strahlte nun, die Sitte seines Landes verhöhnend, im röthlichen Schnurrbart entgegen, und hatte sein Collier grec mit einer Draperie von rothem Atlas umgeben, die über alle Massen drollig aussah. Hr. Beck übernahm auf Verlangen der Direkzion die für einen Anfänger sehr schwierige Partie des Murney, und löste diese Aufgabe zur einstimmigen Zufriedenheit des Publikums, welches ihm so unzweideutige Beweise seines aufmunternden Wohlwollens gab, dass sogar die Repetizion des Duetts: „Wenn mir dein Auge strahlet" lebhaft begehrt wurde. Die Stimme des Hrn. Beck ist ihrer Natur nach an Kraftstellen sehr geeignet, denn die Höhe ist noch sehr leicht und markig, ununfluart und durchdringend, desto schwerer ist es ihm, sich in wehmüthigen gemüthlichen Weisen, in deren Bereich sich die Partie des Murney fortwährend hält, zu bewegen. Er mässigte seine Stimme und hielt mit lobenswerther Besonnenheit den Karakter; — in der Abschieds- und Vergebungsszene entwickelte er eine Gemüthlichkeit ganz im Ausdrucke einer unschuldig gekränkten Seele. In der Kerker-Arie blieb er aber hinter seiner Aufgabe zurück. In jedem Falle hat er aber durch seine Darstellung bewiesen, dass man ihm grössere wichtigere Gesangsparticen mit Erfolg anvertrauen dürfe.

Dem. Triebensee debutirte mit vielem Glück als Gabriele im „Nachtlager von Granada", und wir lernten

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05422/083

kaum, theils die Einnahme zur Deckung der Konzertkosten und der Zehrung oft kaum hinreicht *). Das unstäte Leben der reisenden Virtuosen, wovon sie die mehresten Stunden in Wirthshausern und auf der Landstrasse zubringen müssen, verstattet ihnen keine Oekonomie; ihre jedesmalige Arbeit, wodurch sie sich das Geld verdienen, d. h. ihre auswendig gelernten Konzerte, Variationen oder Arien, verursachen ihnen zu wenig Mühe, um das erworbene Geld zu Rathe zu halten (denn die Vorbereitung zur Virtuosität ist dann schon vergessen) und endlich erweckt das Selbstvertrauen in ihre Geschicklichkeit ihnen immer neue Hoffnungen, so dass ihnen eine Auswanderung à la Bias selten grossen Kummer macht, bis viel traurige Erfahrungen, aber oft zu spät, sie zur Besinnung bringen.

Mehr wird durch das Reisen der andre Hauptzweck erreicht, nämlich der der Ehre, wenn dem Virtuosen das Erstaunen der neugierigen Menge, das Händeklatschen, kurz, der Enthusiasmus des Augenblicks genügt, oder er seinen ganzen Werth anerkannt glaubt, sobald die Vornehmeren des Orts, denen er Empfehlungsbriefe übergab, ihn zu einer Abendgesellschaft einladen, um — die Regeln des Wohlstandes auszuüben, oder — ihren übrigen Gästen eine neue Unterhaltung zu verschaffen. Hat aber seine Virtuosität irgend eine Lücke (in Absicht des Tons, Vortrags od. a. S.) und wird er nicht zugleich durch anderweitige Bildung anziehend, so verwandelt sich jene Berauschung sehr bald in eine scharfe Kritik, deren Resultate dem ruhmvollen Andenken, worin der reisende Künstler zu stehen wähnt, nicht günstig sind. — Hierzu kommt noch die schon gedachte grosse Konkurrenz der Virtuosen. Wer heut zu Tage nicht alle seine Kunstrivalen in Schatten stellt, der muss seine Virtuosität schon im zarten Knabenalter errungen haben, wenn sein Ruhm nicht mit den letzten Tönen seines Konzerts verhallen soll. Denn kaum hat ein Virtuos die Stadt verlassen, so erscheint schon ein andrer. Nun wird jener entweder verdunkelt und vergessen, oder dem letztern der Beyfall erschwert, den er unter andern Umständen gewiss erhalten hätte. So ersprieslich dies Drängen der Virtuosen für die Tonkunst an sich ist; (den leidigen Tross der Afterkünstler ausgenommen, die ihre Existenz mühselig von einem Orte zum andern schleppen, und dadurch nicht nur den Musikfreunden lästig werden, sondern sich und — die Kunst verächtlich machen) — so sehr schadet es dem Hauptzweck der Individuen bey ihren Reisen, nämlich der Vergrösserung ihres Ruhms, welcher vielleicht noch geringer seyn würde, wenn Journale und Zeitungen sich ihrer nicht manchmal annähmen.

*) Dass reisende Virtuosen jetzt immer weniger ihre Rechnung finden, liegt theils an ihrer zunehmenden Menge, theils daran, dass sie von den Orten, wo sie etwas zu gewinnen hoffen, nicht sorgfältige Erkundigungen einziehen. Wie machen sie es gewöhnlich? — Sie reisen entweder auf gut Glück, oder folgen den Einladungen einiger, von denen sie anderwärts bewundert wurden, und glauben alles gethan zu haben, wenn sie sich mit einem Paar Adressen versehen. Anstatt diese — wenigstens die Briefe an eifrige Musikfreunde — voran zu schicken, um baldige Veranstaltung ihres Konzerts (mit bestimmter Zusage des Termins ihrer Ankunft) zu bitten, ferner, anstatt nachzufragen: ob nicht schon seit kurzem mehrere Virtuosen auf demselben Instrument dort gewesen sind? ob man ihr Instrument an diesem Orte besonders liebt, oder nicht? (ein notabene besonders für Violoncellisten und Hornisten) ob das Publikum — das in nicht sehr grossen Städten fast immer aus denselben Personen besteht — nicht schon durch ähnliche Unterhaltungen ermüdet und erschöpft ist? — anstatt dies alles zu bedenken und zu erforschen, erscheinen sie vielmehr plötzlich im Gefühl ihrer wirklichen oder vermeinten Einzigkeit, (s. v. v.) geben ihre Adressen ab, wollen eiligst ein Konzert veranstaltet wissen, und wenn dann nicht alles sich herumdrängt, wenn sie sich getäuscht sehen, so — schmähen sie ungerechter Weise über Mangel an Kunstliebe, oder über Kabale und Kunstneid, statt dass sie ihre eigne Thorheit und Unvorsichtigkeit anklagen sollten. —

in ihr eine recht schätzbare junge Sängerin mit schöner und kräftiger, schon ziemlich gebildeter, nur in den hohen Tönen noch etwas greller, in wenigen Mitteltönen noch nicht ganz ausgeglichener Stimme kennen, die nebst guter Singmethode und gefühlvollem Vortrag noch insbesondere durch ein für eine Anfängerin sehr wackres Spiel interessirte. Wenn ihr zweiter Versuch „Jessonda" nicht glückte, so kann man hier nichts als die Wahl tadeln. Jessonda ist nie und nirgend eine Aufgabe, die selbst die talentvollste Anfängerin zu lösen vermag, am wenigsten hier, wo sie in den Dlles. Lutzer und Grosser zwei so gefährliche Vorgängerinnen hatte.

Herr G. W. Bezdek, Direktor der scuola Filarmonica zu Trient trug in den Zwischenakten der Töpferschen „Zurücksetzung" zwei Konzertstücke auf der Violine vor, einen Konzertsatz von Mayseder und Fantasie und Variazionen für die Violine von seiner eignen Komposizion. Wir haben Hrn. Bezdek, einen Zögling unseres Konservatoriums, schon viel besser und reiner spielen gehört. Vorzüglich missglückte ihm die Variazion in Doppelgriffen in seiner eigenen Komposizion.

Mad. Mariane Czegka, geb. v. Auernhammer, Gesanglehrerin am Musik-Konservatorium und am ständischen Theater, gab im Plateissaale eine nicht sehr besuchte musikalische Abendunterhaltung, deren Wahl und Zusammenstellung auch eben nicht sehr anlockend war. Sie begann mit der Preghiera aus der Oper Mose in Egitto von Rossini, ausgeführt von Dem. Bolze, Schülerin der Konzertgeberin, und den Hrn. Emminger und Kunz, Sängern am ständischen Theater, Dem. Otto, Mad. Lenners und den Hrn. Rosenberg und Spiess, worauf Dem. Bolze sogleich noch eine Arie aus der Oper: der Vampyr von Lindpaintner, nachher aber noch ein Terzett aus Anna Bolena mit den Hrn. Emminger und Kunz sang. Dem. Bolze hat eine jugendlich kräftige und bildungsfähige Stimme, doch bleibt ihr noch viel zu lernen übrig, und besonders muss ihr eine reine Intonazion auf das Wirksamste empfohlen werden. Von den Hrn. sang besonders Hr. Emminger ganz ausgezeichnet. Dem. Stiepanek (über welche wir uns schon bei Gelegenheit ihrer theatralischen Debuts ausgesprochen haben) sang eine Arie von Mozart (aus „Don Juan"), eine zweite von Bellini (aus „I Puritani"), und ein Duett aus „Semiramide" von Rossini mit Hrn. Kunz, von welchen drei Nummern die erste ihrer Individualität am meisten zusagte, wenn sie gleich auch in den beiden andern ihr musikalisches Studium und die Volubilität ihrer Kehle abermals rühmlich bewährte. Ein einziges Lied: Ewig Dein, Gedicht von Rudolph Glaser, in Musik gesetzt von Hrn. Karl Habern, vorgetragen von Hrn. Emminger, und von dem Tonsetzer auf dem Pianoforte begleitet, sprach nicht sehr an. Ein Instrumentalstück zur Ausfüllung zwischen den Gesangsnummern war: Impromptu über eine Original-Mazurka mit Variazionen für das Pianoforte, komponirt und sehr geläufig gespielt von Hrn. Karl Habern. Bedeutende Sensazion machte ein variirtes Thema aus dem Finale der Oper „Somnambula", gespielt auf der Glasharmonika von Joh. Toselli mit Begleitung des Pianoforte von Hrn. Karl Habern. Das Instrument, welches in seiner Gestalt mehr Aehnlichkeit mit dem Gusikowschen Instrument, als mit der gewöhnlichen Harmonika hat, besitzt sehr angenehme Töne, und Hr. Toselli behandelt es — Oktaven ausgenommen nur mit der rechten Hand — mit grosser Zartheit und Geschmack. Der Beifall war so stürmisch, dass die beiden Herrn den letzten Satz repetiren mussten. Dem. Fried. Herbst deklamirte ein Gedicht von Saphir: Der Liebe Macht und ihre Grenzen mit Gefühl, und, wo dieser hervorblitzen durfte, auch mit Humor. — So lobenswerth es sein dürfte, die klassischen Gesangstücke Mozarts so wie Rossini's Arbeiten — die auch fast vom Repertoire verschwunden sind — wieder in das Gebiet des Konzerts einzuführen, so müsste dieses doch mit sorgsamerer Auswahl geschehen, als es hier der Fall war, wenn die Resultate günstig ausfallen und die wahre Kunst fördern sollen. Hier passte eigentlich nur die Arie aus „Don Juan" einigermaassen ins Konzert; die Preghiera wie das Terzett, die Arie der Elvira wie das Duett aus Semiramide können nur an ihrer Stelle in der Oper gewünschte Wirkung hervorbringen.

In dem heurigen Advents-Quartetten-Zyklus des Prof. Pixis hörten wir zwei Novitäten, die erste: ein Quartett von Felix Mendelssohn-Bartholdy, die zweite: ein Quartett von Dr. L. Kleinwächter. Das erste ist genial, vorzüglich elektrisch wirkend im Andante und Scherzo, das Finale, überströmend vom Feuer, hat einen wahrhaft dithyrambischen Schwung, doch ist das erste Tempo in seinem Bau weniger fasslich. Mendelssohn ist, wie überall, so auch in seiner Quartettmusik ganz Mendelssohn, und, nach keinem Vorbilde strebend, geht er seinen eigenen Weg, unbekümmert um die Vorurtheile der Zeit. Das zweite ist — wenn auch nicht genial — doch klassisch gearbeitet, mit einer Sorgfalt und Gewandtheit, die von tiefem Studium, ja musikalischer Gelehrsamkeit zeugt. Das erste Tempo (G dur) hat eine angenehme Eingangskantilene, wird aber in der Folge, wegen Mangels eines kräftigen Gegensatzes, etwas matt. Das zweite Tempo (Scherzo E moll) hat markigen Humor; das Trio (C dur) eine anspruchslose Klarheit und ein Hervorblitzen des Themas in allen Stimmen. Das dritte Tempo (Andante, Original-Thema mit Variazionen in G dur) ist besonders geglättet und gefeilt, nirgend eine Härte. Vorzüglich schön ist jene Variazion, wo die Viola das Thema hält. Das letzte Tempo (G moll, warum?) ist energisch, in der Durchführung ein fugirter Satz. — Von ältern Pièçen hörten wir als Prolog der angenehmen Musik-Abende eines der schönsten Haydnschen Quartetten voll warmen Humors und frischen Lebens, das unsterbliche G moll-Quintett von Mozart, ein Quartett von Beethoven, und Veits E moll Quartett, welches abermals mit reichem Beifall aufgenommen wurde, von Onslow ein Quartett und ein Quintett (das letztere eine geistreiche und überraschende musikalische Spielerei, worin der Kontrabass aus seiner gewöhnlichen Rolle, den Grundton zu bilden, herausfällt, und sich mit keckem, fast ironischem Humor unter die Konzert-Instrumente mischt), und das herrliche E moll,

Doppelquartett von Spohr. Was die Produktion anbelangt, so können wir, wie immer, nur Rühmliches erwähnen. An die Stelle des zu früh verblichenen Prof. Hüttner ist sein ehemaliger Schüler und Nachfolger im Lehramte Prof. Bühnert in das Quartett getreten. Sein Ton ist kräftig, sein Vortrag, wenn auch nicht so seelenvoll wie jener seines Lehrers — dennoch gediegen, seine Intonazion sehr rein. Prof. Pixis hat insbesondere darin ein grosses Verdienst, dass er jeden Tondichter so spielt, wie es seine Eigenthümlichkeit verlangt, und dass er diese Auffassungsweise auch auf die andern Mitwirkenden übergehen macht. Wir sind ihm für die Genüsse, die er uns auf diese Weise bereitet, sehr verpflichtet. Es wäre unverantwortlich, unerwähnt zu lassen, wie schön Prof. Pixis im Spohr'schen Doppelquartett spielte, und mit welcher Virtuosität, Reinheit und Präzision er die unendlich schwere Schlussvariazion vortrug.

Seit ein Paar Monaten besitzt unsere Stadt, ausser dem Konservatorium der Musik, noch eine zweite Musikschule, jene des Hrn. Kinderfreund in der Herrngasse, welche mit dem 1. Oktober eröffnet worden ist und zu Ende November schon 180 Schüler zählte. Nach den Berichten über dieses Institut besitzt dasselbe bisher 8 Lehrer. Hr. Austerlitz gibt Unterricht in der Harmonielehre, Hr. Wilhelm Happ auf der Violine, Hr. Hrabé auf dem Violon, Hr. Razatel auf dem Violoncell, Hr. Joseph Küttel (nicht der Kompositeur J. F. Kittl) auf der Flöte, Hr. Tedesko im höhern Pianofortespiel, Hr. Trenkler in den Elementen desselben, und endlich Hr. Volkmann im Gesang. Die Hrn. Hrabé und Razatel sind Zöglinge des Konservatoriums, auf die Andern werden wir zurückkommen. Da das Institut des Hrn. Kinderfreund eine ganz andere Tendenz hat, als das Konservatorium, so können, wie man meint, beide recht wohl neben einander bestehen, denn während dieses dahin strebt, Orchester-Musiker und, wo sich grosse Gaben vorfinden, Virtuosen zu bilden, und um den Talenten in den ärmsten Klassen den Zutritt zu gewähren, seinen Unterricht gratis ertheilt, scheint Jener sein Wirken vorzüglich auf die Mittelklasse zu beschränken, welche ihren Söhnen die schöne Zierde musikalischer Ausbildung gern verleihen möchte, ohne selbe dieser Kunst ganz zu widmen, doch nicht im Stande ist, ihnen ausgezeichnete Lehrer zu halten, daher recht gern hier ein billiges Honorar zahlt, um jenen Zweck zu erreichen. — Die Lehrer dieses neuen Instituts haben bereits Konzerte und Musik-Unterhaltungen veranstaltet, die sich schon heben werden; das erste war schwach besucht. Z. 17.

Todesfälle.

Vincenzo Rastrelli, geb. zu Fano im Kirchenstaate 1760, welcher sich als Tonsetzer bekannt machte, starb zu Dresden am 20. März d. Jahres.

St. Schütze, grossherzogl. S. Weimarscher Hofrath, geb. am 1. Novbr. 1771 in Olvenstädt bei Magdeburg, wo er seine erste Schule machte, kam dann in die Schule zu Kloster Bergen, studirte seit 1794 Theologie und Philosophie in Erlangen, wendete sich 1795 nach Halle a. d. Saale, wo er als seine erste Schrift „die Dorfruinen" herausgab. Darauf begab er sich nach Magdeburg, wo er bis 1804 auch schriftstellerisch thätig war. In Dresden und bald darauf in Weimar stand er in vielfachem Umgange mit mancherlei Talenten. In die Tonkunst war er zwar nicht eigentlich eingeweiht, that ihr jedoch gute Dienste durch ästhetische Abhandlungen. Namentlich waren es Deklamazion, Szenerie und überhaupt Betrachtungen über Anlage einer Oper, worüber er geschickt verhandelte. Durch seinen Versuch einer Theorie des Komischen hat er sich auch um die Musiker am meisten verdient gemacht. Er war klein von Statur, mit verwachsenem Halse, weshalb er gewöhnlich einen blauen Mantel mit hochstehendem Kragen trug. Er starb zu Weimar am 19. März d. Jahres. (Feuill. S. 419.)

Eduard Winter, geb. zu Leipzig am 4. Juni 1811, bildete sich in seiner Vaterstadt zu einem Violinspieler, wurde zum Mitgliede unseres Orchesters aufgenommen, liess sich wiederholt als Solospieler sowol in der Euterpe als in unsern grossen Abonnement-Konzerten mit Beifall hören und strebte eifrig aufwärts, bis ihn eine Unterleibskrankheit befiel, die ihn am 2. Dezbr. d. Jahres schnell dahinraffte. Viele seiner Kunstgenossen, deren Liebe er besass, begleiteten ihn zu seiner Ruhestätte.

Feuilleton.

Mad. *Marie Pleyel* hat in Wien bereits zwei Konzerte, am 12. und 17. dieses Monats gegeben, und dabei, wie früher hier und in Dresden, den glänzendsten Beifall gefunden. Ihr drittes Konzert sollte am 22. oder 23. dieses Statt finden. — *Fr. Liszt* ist am 17. von Wien nach Ungarn abgereist. Er denkt in 3 Wochen zurück zu sein, um dann seine Reise nordwärts fortzusetzen, wobei er auch Dresden und unser Leipzig berühren wird.

Benedikt's Verweilen in Stuttgart (s. Feuill. S. 842) hat auch den Erfolg gehabt, dass dort eine neue Oper von ihm, mit Namen „Gomez" zur Aufführung kommen wird.

Wir haben S. 762 erzählt, dass Beriot die unter seinem Namen bei Lemoine in Paris erschienenen Mélodies italiennes nicht als sein Werk anerkannt hat, und deshalb in den Journalen eine öffentliche Erklärung abdrucken liess. Ausserdem hatte der berühmte Virtuos die gedachte Verlagshandlung auch noch vor dem Handelsgericht der Seine verklagt; das Urtheil dieser Behörde lautet dahin: dass Beriot's Name auf allen Exemplaren des fraglichen Werkes zu tilgen sei und Mad. Lemoine eine Entschädigung von 1000 Franken an den Kläger zu zahlen habe; auch soll die Beklagte nicht nur alle Prozesskosten tragen, sondern auch dies Erkenntniss auf ihre Kosten in drei Journalen öffentlich bekannt machen.

Auber hat schon wieder eine neue Oper fertig; es ist eine komische, und wird bereits an der Opera comique zu Paris einstudirt.

Am 17. November fand die Vertheilung der Preise im Pariser Konservatorium statt. Auf diese Feierlichkeit folgte ein glänzendes Konzert, worin unter andern Hummel's Septett, arrangirt für das Pianoforte zu vier Händen, und Sarastro's Arie aus der Zauberflöte vorkamen. Die meiste Aufmerksamkeit erregte jedoch eine neue Ouverture des jungen, kaum zwanzigjährigen Tonsetzers

Karl Dunola, der, nach den Aeusserungen französischer Journalisten, zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt. Er war selbst Zögling des gedachten Konservatoriums.

Grisar, der Komponist des wunderthätigen Wassers, hat in Paris eine neue komische Oper in einem Akte: Les Travestissemens mit Beifall auf die Bühne gebracht.

Der als Tonsetzer, vorzüglich für Kirchenmusik, und als Musikdirigent gleich ausgezeichnete *J. J. Wittasek*, Kapellmeister an der Domkirche zu Prag, ist, 70 Jahre alt, gestorben.

Der bekannte Geiger *Ernst* aus Paris (geboren zu Brünn) hat in Hamburg ausserordentlichen Beifall gefunden.

Unsere beiden Leipziger Virtuosen Queisser (Posaune) und Uhlrich (Violine) haben auf ihrer eben zurückgelegten kleinen Kunstreise den lebhaftesten Beifall gefunden, namentlich in Bremen, Oldenburg und Meiningen.

Druckfehler. Der kurze Vorschlag auf S. 972 muss $\tilde{g}$, nicht $\tilde{h}$ heissen. Ferner setze man S. 973 Z. 25 v. u. *Wort-* statt *Vokal*. S. 845 Z. 8. v. u. lies *Sigismund* anstatt *Simon*.

Ankündigungen.

Ende dieses Monats erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

VALSE DES ETUDIANTS
de l'Opéra:
Le Lac des Fées de D. F. E. Auber
arrangée
pour le Piano à quatre mains
par
Henri Herz.

Leipzig, im December 1839.

Breitkopf & Härtel.

Durch alle Buch- und Kunsthandlungen ist von mir zu beziehen das **Bildniss von**

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Gestochen nach dem Gemälde von *Th. Hildebrandt* von *E. Eichens.*

Dieses Bildniss, das für das ähnlichste des ausgezeichneten Künstlers gilt, ziert den Jahrgang 1840 der **Urania**, und es sind davon einige besondere Abdrücke auf grossem Papier zu dem Preise von 8 Gr. veranstaltet worden.

Leipzig, im December 1839.

F. A. Brockhaus.

Für Freunde der Musik.

Vom kommenden Jahre 1840 an können die im Verlage der Unterzeichneten erscheinenden

Jahrbücher
des
deutschen National-Vereins
für
Musik und ihre Wissenschaft.

(Preis des ganzen Jahrgangs 10 Fl. 48 Kr. rhein. oder 6 Thlr.)

auch durch alle Postämter, eben so wie durch alle Buch- und Musikalienhandlungen bezogen werden. Das grossherzogl. Oberpostamt dahier hat die Hauptspedition übernommen und liefert die Zeitung regelmässig jede Woche, bis auf die badischen Grenzen **ohne Preiserhöhung**, während der Portoaufschlag der ausländischen Posten nicht hoch zu stehen kommen wird.

Wir enthalten uns jeder Anpreisung der Zeitung selbst, welche den Tüchtigsten und Würdigsten unter den Künstlern und Musikgelehrten, als einem Reissiger, Schneider, Marx, Spontini, Spohr, Schnyder von Wartensee, Hauser, Fröhlich, Berlioz, Kastner u. v. A. zum Organ dient, und die sich bereits auch, obschon erst vor dreiviertel Jahren neu gegründet, um ihren anerkannten Gediegenheit willen, unter der Redaction des Herrn Hofraths Dr. G. Schilling einen sehr glänzenden Ruf in der gesammten Musikwelt erlangt, und bitten nur die Bestellungen recht bald zu machen.

Post-ämmern liefern alle Postämter und alle Buch- und Musikalienhandlungen. Die Expedition geschieht alle Donnerstage.

Karlsruhe, den 1. December 1839.

Die Verlagshandlung **Ch. Th. Groos.**

Ergebniss des Ausschreiben eines Preises
für ein Quartett
von *Seiten des Musik-Vereins in Mannheim.*

Nachdem in Folge dieses Ausschreibens vom November 1836 in der bestimmten Zeit 34 Bewerbungen eingekommen waren, wurden demnächst die Herren Hofkapellmeister J. W. Kalliwoda in Donaueschingen, P. Lindpaintner in Stuttgart, C. G. Reissiger in Dresden, L. Spohr in Kassel und J. Strauss in Karlsruhe als Preisrichter erwählt und denselben sämmtliche Bewerbungen zur Ausübung dieses, von diesen sehr achtungen Männern des Faches, der Sache wegen, so bereit als gefällig und thätig übernommenen Amtes, zugesendet.

Gestern erhielten wir die letzte Abstimmung, und somit sind wir jetzt in den Stand gesetzt, die in dem Ausschreiben des Preises, à 20 Dukaten, zugesicherte öffentliche Bekanntmachung des Erfolges hierdurch zu erlassen.

Der Preis ist zuerkannt der Composition, Einl. No. 44, Emoll, mit dem Motto:

„Den Preis des Wettkampf zu gewinnen,
„Darf man nicht sich'n und sich besinnen."

welche eingesendet wurde von Herrn Julius Schubler aus Magdeburg, jetzt Konzert-Meister in Wiesbaden.

Diesem Werk zunächst stehend sind folgende drei Bewerbungen bezeichnet:

I) Einl. No. 18, Hmoll. Motto: Doch vielleicht wer stillem Denken u. s. w.
II) Einl. No. 6, Gmoll. Motto: Cosell dich einem Bessern zu u. s. w.
III) Einl. No. 33, D. Motto: Kannst du nicht allen gefallen u. s. w.

Besonders beliebt sind weitere Vier, nämlich:

1) Einl. No. 7, Cmoll, Motto: Wie die Arbeit, so der Lohn.
2) Einl. No. 24, Es, Motto: Ja! Einen haben wir gerettet u. s. w.
3) Einl. No. 2, Hmoll, Motto: Kraft ohne Arbeit ist todt.
4) Einl. No. 12, Es, Motto: Dennoch! sei dein Wort u. s. w.

Hiermit bitten wir zugleich diejenigen Herren Componisten, welche Bewerbungen eingeschickt haben, uns solche gefälligst belassen zu wollen, zur Aufstellung als ein bedeutendes Ganzes in der Vereinsbibliothek, indem wir versichern, dass wir keinen Beinzettel ohne besonderer Erlaubniss jemals öffnen werden.

Die Einsiegelung der Beizettel zu den bei I—III und 1—4 gedachten Quartetten bitten wir die Herren Verfasser durch gefällige Zuschriften uns gestatten zu wollen, da wir ihnen Mittheilungen zu machen haben, und ihre Namen und Wohnorte nicht kennen.

Mannheim, den 16. December 1839.

Der Vorstand des Musik-Vereins.

Bei **G. A. Kummer** in **Zerbst** ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Gethsemane und Golgatha.

Charfreitags - Oratorium

von

Wilhelm Schubert,

in Musik gesetzt

von

Dr. *Friedrich Schneider.*

Herzogl. Anhalt-Dessauischem Hofkapellmeister.

Partitur	6 Rthlr.
Klavierauszug	2½ -
Die 4 Chorstimmen in besonderem Abdruck.	1 -
Jede einzelne Stimme	½ -

Vorstehendes Oratorium wurde erst nach Ablauf der diesjährigen Passionszeit im Drucke beendigt, ist also bis jetzt wohl noch nirgends als in Dessau, unter des Komponisten eigener Direction, zur Aufführung gekommen. Es ist aber dieses neueste Werk des berühmten Verfassers bereits in mehren kritischen Blättern so ausführlich recensirt und in nummernweiser Zergliederung aller Schönheiten dem Publikum als ein vollendetes musikalisches Kunstprodukt vor Augen gestellt worden, dass wohl Mancher mit der gespanntesten Erwartung einem Genusse entgegensieht, der nur erst den Wenigen zu Theil wurde, welche Gelegenheit hatten, der diesjährigen Charfreitagsfeier in der Haupt- und Stadtkirche zu Dessau beizuwohnen.

Die neueste, in den Jahrbüchern des deutschen National-Vereins für Musik und ihre Wissenschaft (Jahrg. 1839. No. 21. 22.) enthaltene, von Herrn Hofrath Dr. *Schilling* in Stuttgart verfasste Recension füllt weit über einen halben Bogen im grössten Formate; nur einige kurze Stellen daraus mögen hier Platz finden:

— — Ich weiss kaum, was ich mehr loben soll, dass sie (die Verfasser) den Muth hatten, sich damit über ein Althergebrachtes der Form hinwegzusetzen und so gleichsam eine ganz *neue Gattung von Oratorien-Composition* zu realisiren, wenigstens einzuleiten, oder die Art und Weise selbst, wie sie diese neue Schöpfung ins Leben riefen und als ein musterhaftes Bild solch neuer Gattung hinzustellen wussten. —

— — Es ist ein durch und durch vortreffliches, ein classisches Werk, die Fortschritte der Kunst in Verwendung ihrer mannichfalti Hulfsmittel reichlich benützend, und doch auch festhaltend immerhin an der alten und ewig wahr und kraftig bleibenden Schönheit. Eine Welt voll Lieblichkeit geht da vor uns auf, und doch ist es nur das rein Edle und Erhabene, auf welchem unsere Sinne, das Herz zum Mitgefühl stimmend, so wohlgefällig ruhen, dass wir nur im Kampfe uns davon losreissen vermögen. —

— — Und alle diese Forderungen und Bedingungen, die aus der Natur der Sache selbst für das Oratorium als ordnende Regel hervorgehen, zum Maassstab erhoben, nach welchem der mehr oder mindere Werth der vorliegenden Dichtung abgewogen und abgemessen werden soll, müssen wir sie unbedingt und in jeder Beziehung für ein Oratorium im vollsten und ganzen Sinne des Worts, für ein wahrhaft *vollendetes Werk* seiner Gattung erklären. In subjektivster Abgeschiedenheit nehmen die einzelnen Personen und Charaktere an der vorgestellten Handlung, die mit dem Verrath des Judas beginnt und mit dem Tode des Heilands endet, Theil, und doch kämpfen alle auch nur nach einem *Ziele*, welches ist: Tröstung und Hoffnung in der Vollendung des Erlösers. Nirgends ist eine Reflexion in dem Texte, die auch für Augenblicke nur den lyrischen Strom in seinem Flusse aufhielte, und nirgends wieder eine solche Erschöpfung der aufwallenden Empfindung, dass dadurch das dramatische Element in der Handlung gestört würde. Eben so ist die Musik rein musikgerecht, wobei ihr die ganze Idee und Anlage der Dichtung übrigens auch wenigstens anregend sehr zu Hulfe kam, und wie diese, die Idee und Haltung der ganzen dramatischen Composition selbst aus dem heiligsten, gottesfulltesten Momente unserer Kirche und unsers religiösen Glaubens hervorging, so ist auch die Musik, ja mehr als gewöhnlich, in der reinen Weihe kirchlicher Feier gehalten, zu wahrhaft frommer Harmonie geworden, und andächtiger Aeusserung des heiligen, reinsten Gefühls. —

— — Soviel meine Ueberzeugung in der Sache zulässt, von Durchsicht und Spiel am Clavier auf die wirkliche und allgemeine Vergegenwärtigung zu schliessen, hatte ich mich gewiss, dass ein Charfreitag mit Aufführung dieses Oratoriums in seinem ganzen Umfange und seiner ganzen Idee begangen, unglaublich tiefere und seligere Spuren in den Herzen der Hörer und Kirchengänger zurücklässt, als je einer andern Feier möglich war, und ich möchte den Wunsch wohl hier öffentlich aussprechen, dass wenigstens zu einer Art von kirchlicher Nachfeier, nach dem gewöhnlichen Gottesdienste, in recht vielen Gemeinden der Versuch damit gemacht würde. Es würde sich daraus der gehaltvollste Beleg für jene meine Behauptung ergeben. Mit dieser rein kirchlichen Bestimmung ist das Oratorium jedoch noch keineswegs von der Aufführung in einem Concertsaale oder ausserhalb den öffentlichen Gottesdienstes ausgeschlossen, sondern kann auch eine solche recht wohl damit statt haben, nur dass alsdann der vorgeschriebene Gemeindegesang, die eingewiebten Chorale, von einem besonderen oder dem gesammten Gesangspersonale vorgetragen werden müssen u. s. w." — —

Im December 1839.

Den 6. Januar 1840 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

Labitzky, Joseph. Fashionabel - Walzer, Oeuv. 55, in verschiedenen Ausgaben.

Prag, den 19. December 1839.

Johann Hoffmann.

Die

Allgemeine Musikalische Zeitung

beginnt mit Neujahr 1840 ihren 42ten Jahrgang. Sie erscheint unverändert und wird nach wie vor durch Reichthum und Gediegenheit des Inhalts und der Beilagen das Interesse der Leser in Anspruch zu nehmen suchen. Die Beigabe der Autographen berühmter lebender Tonsetzer wird fortgesetzt; zunächst erscheinen die Facsimiles der musikalischen Handschriften von Ad. Adam, H. Herz, Onslow, Reissiger und B. Romberg.

Leipzig, im December 1839.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWEI UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Henri Herz

und den Fac-Similes der Handschriften von

H. Herz. C. G. Reinsiger. W. Sterndale Bennet.
A. Adam. B. Romberg.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1840.

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

V 61/315

INHALT

des

zweiundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1840.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Adam, Adolph, Briefe: Ueber die Musik in Russland, namentlich in Petersburg. S. 737. — Forts. S. 747.

Choralgesang. Ueber die Begleitung des Choralgesanges theils mit, theils ohne Zwischenspiele. S. 764.

Duprez, Gilbert, Lebensbeschreibung desselben. Nach dem Französischen. S. 187.

Fink, G. W., Einleitung. S. 1.

— Uebersicht der vom 1. Oktober bis zum Ende des Jahres 1839 herausgekommenen Musikalien. Mit einer vergleichenden Allgemeinübersicht der Werke des ganzen Jahres. S. 10.

— Kurze Lebensbeschreibungen und Berichtigungen: **Baumgarten**, Karl Frdr., S. 42; — **Georg Forster**, S. 284; — **Heinr. Albert**, berichtigt S. 285; — **Melchior Franck**, vervollständigt in s. Liederausgaben. S. 287; — **Hans Georg Nageli**, S. 329; — **Victor Clauss**. S. 482. — (Die Sängerinnen **Felicita Campobuono** und **Isabella Ober**. S. 681. — **Marcello**, **Benedetto**. S. 840. — **K. Wilh. Henning**. S. 840. — **Antonio Caldara**. S. 843. — **J. Frdr. Sam. Döring**. S. 885. — (**Zuberbier**, **Adolph**, u. **Geibel**, **Frdr.**, Orgelbauer. S. 1025.) — Die Eingeklammerten sind von anderen Verf.

— Ueber **Frdr. Schneiders** Thätigkeit und das Musikwesen in Dessau. S. 67.

— Uebersicht der Opernvorstellungen auf dem Stadttheater zu Leipzig im Jahre 1839. S. 99, und Berichtigung dazu S. 142.

— Ueber Quartette, die verschiedenen Arten derselben, den Standpunkt unserer Zeit und was zur gründlichen Beurtheilung derselben noch fehlt. (Gelegentlich S. 121 etc.

— Allgemeines über den jetzigen Zustand unserer Oper. (Gelegentlich.) S. 209.

— Ueber Volkslieder und beliebte Gesänge des 16. und 17. Jahrhunderts mit einigen vollständig mitgetheilten Texten. (Gelegentlich.) S. 284.

— Ueber Kompositionen für Klavier-Instrumente. S. 288. Klavier-Suite. S. 289; Klaviersonate. S. 290; Applikatur. S. 293.

— Volkslieder zu Chorälen umgewandelt. (Gelegentlich.) S. 295.

— Ueber Franz Liszt und seine Pianoforte-Werke. (Etwas gelegentlich.) S. 305.

— Zur Berichtigung der Schweizer-Musikfeste. — Dazu Beweis, dass die neuen teutschen Musikfeste früher anfangen. S. 334.

— Uebersicht der in den ersten 3 Monaten herausgekommenen Musikalien. S. 345. — Fortsetzung der Uebersicht in den folgenden 3 Monaten. S. 649. — Fortsetzung bis gegen Michael. S. 849.

— Gottlob Benedict Bierey. Leben u. Kompositionen. S. 506.

— Nachtrag zur Geschichte der teutschen und schweizerischen Musikfeste. S. 543.

— Etwas über die Musik zum Sekularfeste der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig. S. 609.

— Verbesserte Melodien und Texte einiger teutschen Volkslieder. S. 615.

— Ueber den Nachtheil engliniger und feinnotig gedruckter Partituren. (Gelegentlich.) S. 786.

Fink, G. W., Gegen die überhandnehmende Willkür in der musikalischen Rechtschreibung. (Gelegentlich.) S. 801.

— Ueber einen neuen teutschen Operndichter, Wilh. Held, und eins seiner Werke. S. 806.

— Andeutungen über die Komposition der Zauberopern. (Gelegentlich.) S. 821.

— Etwas über Choral-Zwischenspiele (gelegentlich.) S. 903.

— Zusammenstellung aller noch bekannten Klavierkompositionen Joh. Jakob Frobbergers. Mit Berichtigung einiger Lebensumstände. S. 938.

— Betrachtungen über neue Sinfonien zu mehr Beachtung derselben. S. 985.

— Zusatz und Erklärung der Musik der Malaien auf den sundischen und molukkischen Inseln. S. 1042.

Garcia, Pauline, Lebensbeschreibung derselben. Nach dem Französischen. S. 66.

Ireen-Heilung durch Musik. Ein Besuch im Bicêtre. Nach dem Französischen. S. 886.

Italienische neue Oper von Coccia: Giovanna II., Regina di Napoli. Mit mehreren Notenbeispielen. S. 392.

Lobe, J. C., Ankündigung eines umfassenden Lehrinstituts für die musikalische Komposition. S. 272.

Mailänder Korrespondent. Ueber den Tarantismus und seine Kur vorzüglich mit Musik. S. 753.

— Ernst Aug. Kellner, dessen bis hieher noch unbekannte Lebensgeschichte. S. 777.

— Auszüge aus der neuen Theaterökonomie vorzüglich der italienischen Oper. S. 778.

— Briefe der Sängerin Fräul. Unger und des Impresario Lanari. S. 897.

Merkwürdiger Einfluss auf die Stimme einer mit Wein kurirten Arsenikalvergiftung. S. 953.

Militär, C. Borrom. v., Die dramatischen Sänger. S. 257.

— Fantasiren auf dem Pianoforte. S. 417.

— Künstlereigenthümlichkeiten. S. 647.

— Ueber das, was bleibt und was schwindet in der Musik. S. 873.

— Musikalisches Curiosum (oder Heinrich der Erlauchte, Markgraf von Meissen, als Komponist einiger Messensätze zu Ehren der heil. Jungfrau 1254.) S. 1035.

Mozart's Oper: le Nozze di Figaro. Ueber sie und die Vortragenden auf dem italienischen Theater zu Paris. Nach der Revue des deux Mondes. S. 589.

Notizen über Musik und Gesänge der malaischen Eingeborenen auf den sundischen und molukkischen Inseln. (Zugleich über ihre Instrumente und Tänze). Von einem Augenzeugen. S. 1037.

Prume, Franz, Kurze Lebensbeschreibung desselben. Nach dem Französischen. S. 382.

Schmidt, J. P., Ueber die chromatische Bass-Tuba und das neu erfundene Holz-Bass-Blas-Instrument, genannt Bassphon. S. 1041.

Schneider, Wilh., Ist es nothwendig, dass der Prediger bei der Wahl der Lieder zum Gottesdienst sorgfältigst Rücksicht auf die Melodie derselben nimmt? (Mit Bemerkungen über Melodien und Angabe des Mittels zur Besserung.) S. 927.

Statistische Uebersicht der Herbstopern (1839) in Italien. Mit der jährlichen Uebersicht. S. 320.

Statistik der Karnevals- und Fastenopern in Italien 1840. S. 532.

— der Frühlingsopern in Italien 1840. S. 701.

— der Sommeropern in Italien 1840. S. 981.

Wilke, Friedr., Auf Veranlassung der neuen Orgel in Zerbst, über dieselbe und ihre Erbauer. S. 1017.
Zur Geschichte und Statistik der Leipziger Gewandhauskonzerte. S. 548; Beschluss S. 561.

II. Gedichte.

Gesang- und Liedertexte zum Anfange des 17. Jahrhunderts. S. 286 u. f.
Malaienlieder, besonders auf der Insel Java etc. Mit dem Urtexte, der Uebersetzung und den Melodien. S. 1060.
Verbesserungen zu teutschen Volksliedern, den Worten und den Melodien nach. S. 615.
Zwei teutsche Volkslieder mit ihren Singweisen. S. 44 und 45.

III. Nekrolog.

Bergonzi, Benedetto, Hornist. S. 181.
Biercy, Gottlob Benedict. (Ausführlicher Lebenslauf.) S. 506.
Cavos, Caterino. Mit ausführlicher Lebensbeschreibung. S. 732.
Delacour, Victor, junger Komponist in Paris. S. 498.
Döring, J. Frdr. Samuel. Mit kurzer Lebensbeschreibung. S. 885.
Fornacciari, Lucrezia, Kontraltistin. S. 230.
Gardel, Tänzer und Ballet-Komponist zu Paris. S. 1076.
Grisi, Giuditta, st. in Rohesco. (Mit Notizen.) S. 684.
Godefroy, Jules, in Paris. S. 360.
Kellner, Ernst Aug., gest. in London 1834. (Ernst jetzt bekannt geworden.) S. 777.
Kleinwächter, Ludw. Dr. (Mit kurzem Lebenslaufe.) S. 814.
Leidesdorf, M. F., mit kurzen Bemerkungen. S. 895.
Matthieu, Kapellm. der Kathedrale zu Versailles. S. 190.
Mosca, Giuseppe, st. in Messina. (Mit angezeigter, früher hier gegebener Lebensbeschreibung.) S. 203.
Paganini, Nicolo. S. 536. Lebensbeschreibung: 603. Zusätze: S. 670; 734; 951.
Pechatschek, Franz. Mit Hauptangaben. S. 895.
Plantade, Charles Henri. Mit kurzem Lebenslaufe. S. 76.
Rock, Friedr., Komponist in W[illegible] S. 406.
Roy, Sänger in Marseille. S. [illegible]42.
Schneider, Joh. Gottlob. (Mit kurzem Lebenslauf.) S. 495.
Schunke, Pianist der Königin der Franzosen. S. 34.
Seidler, C. A., Violinvirtuos in Berlin. (Mit einigen Lebensumständen.) S. 254.
Thibaut, Anton Frd. Justus, zu Heidelberg. Mit kurzem Lebenslaufe. S. 623, 815.
Todesfälle. S. 552. (Musikd. Cavos in Petersburg); — 670. (Grégoire in Marseille.) — J. Rud. Prinz S. 686; — Verschiedene S. 736; — Mad. Unzelmann, Sängerin, S. 768; — Fürstenberg, Landgraf v., S. 872; — Nozzolini, Giuseppe, und Negrini, Vincenzo, Sänger in Mailand, S. 928; — Vogel, Sänger in Wien, und Louis Charles Janon, Tonsetzer in London. S. 1076; — T. Willman, Klarinettist in London. S. 1078.

IV. Rezensionen und beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zum Studium. Mit kurzen Lebensbeschreibungen der Meister und Andeutungen über die Stücke. 11e und 12e Lieferung. S. 41.
— Fortsetz. desselben Werkes. 13e Lief. S. 839.
Baillot, P., Tägliche Uebungen für die Violine. Mit franz. und teutschem Text. Lib. I. Cah. I et II. S. 46.
— Tägliche Uebungen etc. Lib. II. Cah. I et II. S. 171.

Becker, C. Ferd., Die Hausmusik in Teutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Materialien zu einer Geschichte derselben, nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Kompositionen von H. Isaak, L. Senfl, L. Lemlin etc. S. 281.
Case of precocious Musical Talent etc. London. S. 777.
Czerny, Carl, Erster Wiener Lehrmeister im Pianofortespiel. Op. 599. 4 Bändchen. Mit Textüberschriften. S. 1025.
Documenti giustificativi dell' Impresa Alessandro Lanari. 1840. S. 46 in 8. S. 897.
Dotzauer, J. J. F., Tägliche Studien für das Violoncell. Mit Text und Anweisungen.) S. 193.
Ewald, H., Die poetischen Bücher des alten Testamentes in 3 Theilen. S. 662.
Faber, Karl, Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen. In 2 Abtheilungen. 1840. S. 483.
Gathy, Aug., Erinnerungen an das erste Norddeutsche Musikfest zu Lübeck. 1840 in gr. 8. S. 81.
— Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyklopädie der gesammten Musikwissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung Mehrerer. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. 1840. S. 1001.
Gerlach, Carl sen., Neue praktische Pianoforteschule auf 5 Tönen, in den verschiedenen Quintenlagen beider Hände begründet, für die ersten Anfänger wie für Gebildete etc. Mit Text. S. 1026.
Gross, J. B., Elemente des Violoncellspiels, nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. 36 W. S. 505.
Held, W., Johanna d'Arc, grosse romantisch-heroische Oper in 5 Aufzügen. Textbuch (MS. S. 806.
Herz, Henri, Méthode complète de Piano. Oeuv. 100 (Deutsch und französisch. S. 341.
Kummer, F. A., Violoncell-Schule für den ersten Unterricht, nebst 92 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes. 60. Werk. S. 49.
Kunz, Max, Praktische Pianoforteschule für solche, die noch keine Octave spannen können etc. Als Supplement für jede Pianofortesschule. S. 908.
Lichtenthal, Peter Dr., Estetica ossia Dottrina del Bello e delle Arte belle. S. 661.
Lindner, Frdr. Wilh. Dr., Das Nothwendigste und Wissenswertheste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst. Ein Handbuch etc. 1840. S. 482.
Michaelis, F. A., Praktische Violinschule, in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Haltung, Bogenführung, Fingersetzung etc. angegeben werden, mit Uebungen und Vorspielen. S. 47.
Nägeli, Hans Georg, Anleitung zum Gebrauch des Schulgesangbuches. (In 4.) S. 329.
Reinhold, Werner Dr., Ueber die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten. Ein Versuch. 1839. S. 1003.
Rochlitz, Friedr., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit. Zweiter Band, erste Abtheilung desselben. (1840.) S. 409. — Des 2. Bandes zweite Abtheilung. S. 961.
Romberg, Bernh., Violoncell-Schule, in 2 Abtheilungen. S. 585.
Rossi-Gallieno, Giuseppe, Saggio di Economia teatrale etc. 1839. S. 778.
Rubini, Giov. Battista, XII Leçons de Chant moderne pour voix de Ténor ou Soprano (mit französischem und teutschem Texte, dann Bemerkungen zu jeder Uebung). S. 537.
Schindler, Anton, Biographie von Ludwig van Beethoven. 1840. Mit Portrait und Facsimile. S. 553, Beschluss S. 573.
Schmidt, Aug., Orpheus. Musikalisches Taschenbuch für das J. 1841. Zweiter Jahrg. Mit Musikbeilagen. S. 937.
Schugt, J. G., Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen und zum Selbstunterricht. In Fragen und Antworten. 1838. S. 1067.
Signalbuch für Trompeter der königlich hannöverschen Kavallerie. S. 246.
Vergari, Achille, Tarantismo, o malattia prodotta dalle Tarantole velenose. 1839. S. 753.

Wildt, J. C. D., Theorie der griechischen Musik nur Ueberrest aller Musik seit 4000 Jahren. Eine Tabelle. S. 238.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart. 11e und 12e Lief. S. 41. 13. Lief. S. 839.

Bach, A. W., Der 100. Psalm für Männergesang und Orchester. Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge. S. 900.

Brüer, Ernst, Vier O salutaris hostia für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 1. — Vesper für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Alt (Bläser ad lib.) und Orgel. Op. 3. S. 760.

Caldara, Antonio, Crucifixus für 16 Singstimmen, mit Pianof.-Begleitung von G. W. Teschner. 1840. S. 862.

Drobisch, C. L., Messe in B. (2 der gedruckten) für 4 Singst. und Orchester mit der Orgel. Op. 37. In Aufleg'stimmen. S. 881.

— Oratorium: „Moses auf Sinai.“ MS. S. 882.

Esser, H., Der 23. Psalm, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. S. 787.

Gleichmann, J. A., Kantaten für die Kirche, für Männerchöre eingerichtet. N. 2. Sonntagskantate. S. 786.

Hahn, Berab., Graduale und Offertorium, mit Orgel und Kontrabass. S. 337.

— Graduale (Diffuse est gratia) und Offertorium (Gloria et honore). Partitur. S. 784.

Hahn, Theodor, Der Herr ist König. Kantate nach dem 97. Psalm. Op. 13. (Partitur geschrieben.) Klavierauszug. S. 505.

Hesse, Adolph, Motette: „Singt dem Herrn“ für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung. Op. 61. S. 625.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. S. 339 und 502. (35ste Lief. Te Deum von J. Haydn.)

— 36. Lief (enthaltend das 16stimmige Crucifixus von Ant. Caldara.) S. 843.

Klingenberg, Wilh., Festkantate: „Meine Zeit steht in deinen Händen,“ mit Orchester. Partitur. Op. 16. S. 784.

Köhler, Ernst, Kantate: „Auf Gott und nicht auf meinen Rath“ für 4stimmigen Chor mit Orchester oder Orgel. Op. 60.

— Motette: „Wie lieblich ist doch Herr die Stätte,“ für Chor und Blasinstrumente oder Orgel. Op. 62. S. 626.

— Kantate: „Gott deine Güte reicht so weit,“ für 4stimmigen Chor mit Orchester oder Orgel. Op. 63. S. 786.

Kühne, Lobgesang. Kantate mit obligater Orgelbegleitung. Op. 31. S. 787.

Kunkel, F. J., Der Tod Jesu, für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgel. 4. Werk. S. 760.

Lecerf, Justus Amad., Motette: „Des Lebens Tag ist schwer und schwül,“ für 4 Singst. mit und ohne Orgel. S. 629.

Lvoff, Alexis, Stabat mater von Pergolese, neu instrumentirt und mit Chören versehen. Partitur. Neue teutsche Ausgabe. S. 783.

Paschaly, T. J., Osterkantate, mit Orchesterbegl. nebst Orgel. Partitur. Op. 8. S. 336.

Punschel, J. Leberecht Eusegott, Evangelisches Choralbuch zunächst in Bezug auf die teutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostseeprovinzen (4stimmig). — Dazu: Evangelisches Melodienbuch etc. (In der Rezens. etwas von der Geschichte.) S. 415.

Repertorium für Teutschlands Kirchenmusik. 2r Band. N. 3. Der 93. Psalm von Naumann, neu instrumentirt von C. G. Reissiger. S. 238.

— 2. Band. N. 2: Erntefest-Hymne für 4stimmigen Chor und Orchester von A. W. Stolze. S. 923.

Richter, E. F., Heilig und hehr ist der Name des Herrn, Hymne für Chor und Orchester. Klavierauszug. Op. 8. S. 612.

Richter, Ernst, 8 Grabllieder für 4 Singstimmen. Op. 13. S. 781.

Rungenhagen, C. F., Stabat mater. Op. 34. Stimmenausgabe. S. 339.

— Gesang der Engel am Weihnachtsmorgen, für 4 Singst. mit Orgel oder Pfte. Op. 37. S. 901.

Schmitt, Aloys, Zweite Messe für 4 Singst. mit Begl. des ganzen Orchesters. Op. 103. In Aufleg'stimmen und vollständigem Klavierauszuge. S. 169.

Seyfried, Ign. v., Missa solemnis IV vocibus cantanda cum choris et instrumentorum concentu. S. 452.

— Motetta. Offertorium, Psalm. 23. — Motetta. Graduale, Psalm. 1. S. 437.

— Tenor-Motetten für 4stimmigen Chor mit Orgel und Streichinstrumenten. S. 785.

Sobolewski, Eduard, Hymne: „Herr, ich weiss die Stunde nicht“, für Männerchor. S. 787.

— Johannes der Täufer. Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. In 2 Theilen. Klavierauszug. S. 826.

Weber, C. M. v., Gradlied, 4stimmig, mit Blasinstrumenten. N. 6 der nachgelassenen Werke. S. 580.

Weihnachtsgesang, komp. vor 1697: Salve mi Jesule, für 4 Stimmen mit Orgel- oder Pfte.-Begl. S. 761.

b) Oper.

Auber, D. F. E., Der Feensee, grosse Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. S. 209.

Clapisson, „La Symphonie“, komische Oper in einem Akte. S. 21.

Halévy, F., Die Dreizehn (les Treize), komische Oper in 3 Akten. Klavierauszug mit teutschem und französ. Text. S. 57.

— Der Tochtermacher, neue Oper. S. 140 u. 166.

Hartmann, J. P. E., Der Rabe. Zauberoper in 3 Aufzügen (dänisch und teutsch). Vollständiger Klavierauszug. S. 817.

Hofm, Turandot, Prinzessin von Schiraz, grosse Oper in 3 Akten. Klavierauszug. S. 385.

Kalliwoda, J. W., Prinzessin Christine, grosse Oper. Auszüge daraus in mehreren Gesängen mit Pianof. S. 822.

Rücken, Fr., die Flucht nach der Schweiz, Singspiel. S. 178.

Lichtenthal, Peter Dr., Il Ratto del Seraglio. Nach Mozarts Entführung für die italienische Oper bearbeitet. (MS.) S. 921.

Marliani, „La Xacarilla“, Oper in einem Akt. S. 90.

Mozart, W. A., Don Juan. Partitur. S. 669.

Thomas, A., Der Blumenkorb. Vollständiger Klavierauszug. S. 457.

c) Konzert-Lieder und Gesänge.

Baudiot, C., 3 französische Volkslieder, vertentscht, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. und Violoncell oder der Violine. S. 721.

Erlkönig, von Göthe, Wechselgesang mit Chor und Orchester (gedruckt im Klavierauszuge von C. A. v. Schumacher. S. 660.

Rücken, Fr., Zwei Lieder: Frühlingsbotschaft — Vöglein mein Bote — mit Begleitung des Pianof. und Waldhorn oder des Violoncells, für eine Singstimme. Op. 28. S. 660.

Lachner, Ignaz, Ueberall Du! für Sopran oder Tenor mit Pianof. und Horn- oder Violoncell-Begl. Op. 17. S. 720.

Mendelssohn-Bartholdy, Festgesang für Männerchor mit Blechinstrumenten (gedruckt im Klavierauszuge.) S. 610.

Pott, Aug., Posthornklänge, Lieder von J. N. Vogl mit Pianof.- und Waldhorn- oder Vcell.-Begl. für eine Singst. 9e und 10e Liederheft. S. 720.

Skraup, Franz Jos., Lieben Thal, warum so stille! für eine Singst. mit Pianof.- und Horn- oder Vcell-Begl. Op. 15. S. 721.

Verschiedene Lieder für 4 Männerst. mit Blasinstrumenten von J. C. Gübel. Op. 41 u. Op. 81. S. 660.

Doch worin besteht denn der Nutzen, den dieses Reisen der Virtuosen der Tonkunst an sich gewährt? — — Es bringt mancherley Vortheile hervor, aber ich will hier nur an zwey der wichtigsten erinnern.

Fürs erste befördert und veredelt es den Kunstsinn des Publikums in mittlern und kleinern Orten, und bewahrt die Musikfreunde in grossen Städten vor Einseitigkeit des Geschmacks. — In jenen — besonders in den Provinzen, wo die Liebe zur Tonkunst nicht schon ganz einheimisch ist, — fehlt es oft an Aufmunterung dazu. Mühsam veranstalten hier einige Musikliebhaber Konzerte, worinn Dilettanten die Hauptpersonen sind. Wie selten diese dem Kenner genügen, weis jedermann. Aber auch der Nichtkenner, dem es nicht an musikalischem Gehör fehlt, vermisst dabey zu oft, ohne es erklären zu können, oder zu wollen, den Genuss, der allein im Stande ist, seiner Liebe zur Musik immer neue Nahrung zu geben. Treibt ihn nun vollends nicht ganz besondre Lust ins Konzert, so geräth er, von dem Tadel oder der Gleichgültigkeit der Kenner unterstützt, leicht in die Versuchung, dergleichen Unterhaltungen für abgeschmackt und zeitverderbend anzusehen. Wird deshalb der Konzertsaal nicht leer, so sind andre Bewegungsgründe Schuld daran. Es ist z. B. Ton, das Konzert mitzuhalten; man will nicht für einen Musikhasser gelten; will im Putz glänzen; will eine Gelegenheit zur Konversation benutzen; oder Aeltern, Verwandte und Lehrer wollen die lieben Kinder ihre Probestückchen ablegen hören u. s. w. Alles dieses ist aber kein Interesse der Kunst, sondern der Eitelkeit. — Doch nun erscheint ein berühmter Virtuos. Er labt den Kenner, entschadigt ihn für die bisher angehorten Stümpereyen, und facht in ihm die schon einschlummernde Liebe zur praktischen Tonkunst aufs neue an. Der Nichtkenner fühlt sich von Bewunderung oder Rührung ergriffen, und versagt nicht länger seine Achtung einer Kunst, von der er sich eine solche Würkung nicht versprochen hatte. In der Hoffnung, dass seine Bekannten oder seine Kinder es einst auch so weit bringen werden, sieht er nun weniger scheel dazu, wenn jene ihre Instrumente oder den Gesang eifriger als sonst üben, und diese ihn zu Ausgaben für den Unterricht in der Musik nöthig machen.

In grossen Städten, wo schon Musik blüht, und es also an trefflichen Tonkünstlern nicht fehlt, hat der Besuch von fremden Virtuosen doch auch seinen Nutzen. — Wenn unsre stolzen Nachbarn, Franzosen und Engländer, uns Mangel an Geschmack vorwerfen; wenn sie sagen: „wir Deutsche hätten die Periode der Geschmacksbildung übersprungen;“ so könnten wir ihnen diese Beschuldigung mit Fug und Recht durch den Vorwurf der Einseitigkeit des Geschmacks bey Gegenständen der schönen Künste — (NB. die deshalb der Veränderlichkeit und Modesucht nicht entgegen steht) zurückgeben*). — Indessen sind eben grosse Hauptstädte

*) Von den Engländern ist es auffallend klar, dass ihr Geschmack in der Musik seit hundert Jahren wenig oder gar nicht fortrückte; denn was sie Vorzügliches darin aufweisen können, ist entweder ausländisch, oder im Auslande gebildet a). In Frankreich herrscht zwar weniger Starrsinn, aber das Be-

a) Unter allen kultivirten Musik treibenden Nationen stehen die (gebornen) Engländer in Hinsicht auf Musik, im Ganzen genommen, auf der untersten Stufe. Ihnen gebührt also, besonders über praktische Tonkunst, nur die leste Stimme. Ob daran die vielen Nebel ihres Landes, oder was sonst noch, Schuld sind, das zu erörtern wäre eben so überflüssig, als die hundertfaltigen Beweise jener unwiderleglichen Behauptung aufzuzählen. — Darf man sich also über ihre

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Anacker, A. F., 7 volksthümliche Bergmannslieder mit Chören, aus dem Schauspiele: Markgraf Friedrich oder Bergmannstreue, von M. Döring. Klavierauszug. S. 616.

Banck, Carl, Barcchus ενοε! 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 38 in 2 Heften. S. 614.

Becker, Jul., Idylle für 2 Stimmen mit Pianof. Op. 22. S. 904.

Blum, Karl, Zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt, italienisch und teutsch, mit Begl. des Pianof. Op. 134. S. 791.

Brunner, C. T., 6 Lieder für 2 Sopran- oder Tenorstimmen mit Pfte., Op. 16; — Glückestraum, 4stimmig mit Pfte. Op. 17; — der Abend in der Natur, 4stimmig mit Pfte. Op. 18; — An die Freundschaft, Tenorett mit Pfte. Op. 19. S. 340.

Dreieschock, Alexander, Gebet für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 7.

Eckert, K., Der Wasserbrüder letzter Gruss, Volkslied von Fr. Förster, für 4 Männerst. Op. 14. S. 862.

Erk, Ludw., und Irmer, Wilh., Die teutschen Volkslieder etc. 4s Heft. S. 44.

Erk, L., und W. Greef, Liederkranz für Schule, Haus und Leben. 3s Heft. S. 314.

Faber, Karl, Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen. 2 Abtheilungen. 1-, 2- und 3stimmige Kinderlieder. S. 483.

Fischer, G., Tausend Rosen blühen etc. für Männergesang. S. 759.

Gübel, J. G., Scheibenschützenlied für 4 Männerst. Op. 41. — Sonett an meine Frau. Op. 42. — Ständchen. Op. 56. — Jägerfreude. Op. 81. Alle für 4 Männerstimmen mit oder ohne Begl. S. 660.

Hahn, Th., Drei Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 10. S. 24.

Hauptmann, M., 6 Lieder von Göthe für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 25. S. 613.

Henkel, M., 4stimmige Gesänge für Soli- und Chorstimmen mit Pfte. Partitur und Stimmen. S. 360.

Kalliwoda, J. W., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 96. S. 613.

— Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkührlicher Begleitung des Pfte. Op. 99. S. 883.

Kindscher, Ludw., 12 Lieder für den Chorgesang, für Schulchöre und Musikvereine. S. 762.

Kreutzer, Conradin, 3 Duettinen für 2 Sopranstimmen mit Begl. des Pianof. Op. 41. S. 791.

Rücken, Fr., 3 Duette mit Begl. des Pianof. Op. 30. S. 792.

Löwe, C., 6 Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. S. 237.

Mathieux, Johanna, 3 Duetten für Sopran und Alt mit Pfte. Op. 11. S. 339.

— 3 Duetten für weibliche Stimmen mit Pfte. Op. 12. S. 904.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 48. 2s Heft. S. 499.

Mittitz, C. B. de, III Duettini per Soprano e Contralto con acc. di Pfte. S. 904.

Musch, R., Lieder für 4 Männerstimmen. In Partitur und Aufzugstimmen. S. 883.

Nägeli, H. G., Schulgesangbuch, oder 100 zweistimmige Lieder etc. und 50 Gesänge aus dem Choralwerke. S. 329.

— Allgemeines Gesellschaftsliederbuch etc. 2s Heft. S. 334.

Neithardt, A., 3 Gesänge für Männerstimmen. Op. 114. S. 759.

Philipp, B. E., 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 14. Heft 1. S. 341.

— 6 Lieder für gesellige Kreise (Männerst.) mit Begleitung des Pfte. Op. 23. S. 884.

Reissiger, C. G., Chorgesänge und Quartette für Liedertäfler. Op. 137. S. 885.

Reissiger, Fedr. Aug., 3 Duetten für Sopran und Bariton mit Pfte. Op. 37. S. 339.

— Duettini für hohen und tiefen Sopran mit Begl. des Pfte. Op. 30. S. 792.

Richter, Ernst, 5 Lieder für 1 und 2 Männerchöre. Op. 14. S. 760.

Richter, Ernst, Unterrichtlich geordnete Sammlung von 1-, 2-, 3- und 4stimmigen Sätzen, Liedern, Kanons und Chorälen für Volksschulen, in 2 Abtheilungen. Zweite und dritte verbesserte Auflage. S. 763.

Rungenhagen, C. F., Tafellieder für Männerstimmen. 40. W. 2s Heft. (Partitur und Stimmen.) S. 504.

Sammlung 4stimmiger Gesänge für Siegchöre und Schulen (Osnabrücker). 1 Heft. S. 45.

Schmidt, J. P., Preussens Huldigungslied (N. 3) für 4 Männerstimmen und Chor mit und ohne Begleitung des Pfte. S. 1066.

Schneider, Fedr., 6 altteutsche Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 97. S. 758.

Schulz, F. A., Schellieder, 1-, 2-, 3- und vierstimmige. S. 316.

Stahr, Ad., Schön Rohtraut, für 4 Männerst. eingerichtet von A. Rieder. S. 759.

Tauwitz, Ed., 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 11. S. 759.

Triest, H., Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 4. S. 614.

— 4 Duette für Sopran und Alt mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 792.

Vocal-Sinfonie. Musikalischer Schatz für Männerstimmen. S. 341.

Wachsmann, J. L., Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, für höhere Schulchöre. 4s Heft. S. 783.

Weber, C. M. v., Nachgelassene Werke: Gesangsduett mit Pianof. — Quintett für 4 Soprane und eine Bassstimme zur Oper „Rübezahl", mit Pianof., arrang. von Fr. W. Jähns. S. 315.

— Grablied, 4stimmig mit Pfte. N. 6 der nachgelassenen Werke. S. 500.

Weyse, C. E. F., Vaterlandslied und Lebewohl, 2 Gesänge für Männerstimmen mit dänischem Text. S. 719.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Anacker, A. F., 6 Bergmannslieder für die Baritonstimme mit Pfte. S. 617.

Baake, Ferd., Den Manen Hummels, für eine Singst. mit Pfte. S. 673.

Banderali, 24 Singübungen, leicht und fortschreitend, eingeführt beim Unterricht in der Pariser K. Musikschule etc. 1e u. 2e Heft. S. 481.

Barth, Gustav, Des Sklaven Klage, Gedicht von G. F. Bisol, mit Pianof. — Der Fischer, Gedicht von A. Schumacher. — Perser Lieder und Gesänge mit Pianof. Op. 4, 5, 6, 7, 10 u. 11. S. 657.

Becker, Jul., Lieder mit Pianof. Op. 12, u. Vier Lieder von Adalb. Chamisso. Op. 14. S. 673.

Bobrowicz, Joh. Nep. v., Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern, eingerichtet für Begl. der Guitarre. 3 Nummern. S. 722.

Bredow, Georg v., 6 Lieder mit Pianof. Op. 11. S. 674.

Burgmüller, Norbert, 6 Gesänge. Op. 3. — 8 teutsche Lieder. Op. 6. — 5 Gesänge. Op. 10. S. 1065.

Choix de Romances Françaises et d'Ariettes italiennes. Sammlung mit Begl. des Pianof. S. 718.

— von C. M. v. Weber No. 203 — von Wad. Elise Rondeaueau. N. 212, 213 u. 214. S. 1066.

Commer, Franz, 4 Gesänge mit Pianof. Op. 19. S. 674.

Curschmann, Fr., 6 Solfeggien für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 20. 1e Heft. S. 238.

— Weihnachtslied mit Pianof. — 3 geistliche Lieder mit Pianof. Op. 22. S. 674.

Czerny, Carl, Der Engel der Geduld, Gesang mit Pianof. Op. 596. S. 675.

Domcke, Bertold, 2 Psalmen mit Begl. des Pianof. 10. Werk. S. 902.

Decker, Const., Abschied, von Uhland, Ballade. Op. 18. S. 675.

Dreiberg, Louise v., 6 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. S. 662.

Eckert, Karl, 7 Lieder und Gesänge mit Pianof. Op. 13. S. 675.

Eckert, Karl. Der Waffenbrüder letzter Gruss, Volkslied von Fr. Förster, mit Pianof. Op. 14. S. 862.

Erk, Ludw., und Wilh. Irmer, Die deutschen Volkslieder, fünftes Heft. S. 614.

Fetzer, Friedr., Lieder mit Pianof. Op. 1. S. 656.

Freudenberg, Karl, 3 Lieder aus Reinick's Liederbuche, mit Pianof. Op. 5. S. 676.

Gabler, E. F., Das war ich! mit Pianof. Op. 3. S. 657.

Gluck, Christoph Ritter v., Lieder und Oden von Klopstock mit Pianof. S. 500.

Göthe, Walther v., Gesänge für eine Singst. mit Pianof. Op. 1. S. 655.

Gordigiani, Giov., Canzonette italiane (mit Pianof.) Op. 13. S. 719.

Grieur, Alb., Romances pour une voix avec acc. de Pianof. (französisch und deutsch.) S. 719.

Hauptmann, M., 6 Lieder von Rückert, mit Pianof. Op. 26. S. 677.

— III Sonetti del Petrarca messi in Musica per voce di Mezzo-Soprano col acc. di Pianof. Op. 27. S. 719.

Hopfe, Jul., Lieder mit Pianof. Op. 18. S. 678.

Jansen, Gustav, 6 Lieder und ein Duett mit Begl. des Pianof. Op. 1. S. 500.

Kalliwoda, J. W., 6 Gesänge mit Pianof. Op. 54 — und 6 Lieder für Sopran oder Tenor. Op. 67. S. 678.

Klingenberg, Wilh., 4 Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme. Op. 10 — und heitere Lieder. Op. 12. S. 679.

Kudelsky, C., Der kleine Savoyard, mit Pianof. S. 657.

Kücken, Fr., Sylvesterlied mit Pianof. — Tscherkessisches Lied für Bass, Op. 27 — und 4 Lieder, Op. 28. S. 679.

Kullak, Theod., Lieder mit Pianof. Op. 1. S. 656.

Latilla, Gayet., Cavatinas for Contraltostimme, mit Pianof. Begleit. herausgegeben von G. W. Teschner. 1840. S. 843.

Lindblad, A. F., Der Nordensaal, eine Sammlung schwedischer Volkslieder, mit Pianof. 1s u. 2s Heft. S. 315.

Lithander, C. D., Der Zigeunerknabe im Norden, mit Pianof. S. 656.

Löwe, C., 3 Balladen von Ferd. Freiligrath mit Pianof. Op. 68. — Lied „In die Ferne", S. 367.

— Kleiner Haushalt. Lyrische Fantasie. Mit Pianof. Op. 71. S. 692.

Ludwig, Otto, Die wandelnde Glocke und der Todtentanz. Balladen mit Pianof. S. 692.

Mangold, K. A., 6 Lieder aus Frdr. Rückert's Liebesfrühling, mit Pianof. Op. 7. — Ferner: Op. 9, 13. N. 1; Op. 15 u. 17. S. 693.

Marschner, Heinr., Israelitische Gesänge von Lord Byron. Mit Pianof. Op. 100. S. 693.

Mathieux, Johann, 6 Lieder mit Pianofortebegl. Op. 10. S. 694.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 47. S. 23.

Matthesius, Ernst, Album für Gesang und Pianof. 1 Heft. Op. 9. S. 617.

Meyerbeer, 12 Lieder mit Begl. des Piano. S. 971.

Mühling, Aug., Liederkranz für Mezzo-Sopran mit Pianofortebegl. Op. 85. S. 694.

— Poesien und Skizze von Spitta, in Musik gesetzt. Op. 34. Heft 2, 3 u. 4. S. 1004.

Neithardt, A., Menschenwürde mit Begl. des Pianof. S. 695.

Nohr, Frdr., 6 teutsche Lieder von Adalb. Chamisso, mit Pfte. Op. 14. S. 695.

Petschke, H. T., Der Fischer von Göthe. Mit Pianof. Op. 5. — Drei Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pfte. Op. 6. S. 696.

Phillipp, E. E., Der Grünschorger und die Tartarey. Mit Pfte und instrumentirtem Männerchor. Op. 31. S. 696.

Preussen-Heldigungslieder, mit Pianof. S. 697.

Preyer, Gottfr., Der Schmid von Ubland. Mit Pianof. Op. 18. — Klagebrief von Saphir. Op. 19. — Streit zwischen den Magern und Fetten. Ein Schwank von Castelli. Op. 20. S. 697.

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder mit Begl. der Guitarre. Op. 118. S. 731.

Reissiger, Fr. Aug., Lieder und Gesänge für Bass oder Bariton, mit Pianof. Op. 33. S. 697.

Rosenhain, J., 4 Lieder von H. Heine, mit Pianof. Op. 23 S. 697.

Rungenhagen, C. Fr., Die letzte Lage, für eine tiefe Stimme mit Pianof. Op. 41. S. 698.

— Neue verbesserte Ausgabe der Singübungen für Sopran und Tenor. Op. 10, 11, 14 u. 15, in 3 Lief. S. 903.

Schmidt, J. P., Preussens Huldigungslied. N. 3. S. 1005.

Schneider, L., Sonnets. Sammlung komischer und launiger Lieder und Gesänge mit Begl. des Pfte. N. 20. S. 698.

Schaffer, Aug., Gesänge für eine Baritono- oder Altstimme mit Pianof. Op. 1. — 6 Lieder, Op. 2. S. 656.

Seiffert, C. T., Lieder mit Pianof. Op. 8. — Drei Gesänge für eine tiefe Stimme und Pianof. Op. 9. S. 698.

Silcher, Fr., Rosenstaufenlieder mit Pianof. Op. 33. S. 336.

Stern, Jul., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 713.

Tauwitz, Eduard, 4 Lieder mit Pianof. Op. 10 — und 4 Lieder. Op. 15. S. 714.

Teugnagel, J. C. Fabritius v., 4 Lieder von Uhland, mit Begl. des Pianof. gesetzt. Op. 12. S. 714.

T., W. J., Des Hauses letzte Stunde, von Sophie, mit Pianof. S. 714.

Titl, A. Emil, 4 Gesänge mit Pianof. Op. 17 u. 18. — Der Fischer von Göthe. Op. 12. S. 715.

Troha, F. Herr., Lord Gregory, Ballade für eine Sopranstimme mit Pianof. Op. 23. S. 715.

Tschirschky, Wilhelmine v., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 715.

Veit, W. H., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 8. — Der Todtentanz, Ballade von Göthe. Op. 14. S. 716.

Wallerstein, Anton, Lieder aus meinem Tagebuche. Mit Pianof. Op. 10 u. 11. S. 717.

Weber, H. M. v., Romanzen und Lieder mit Pianof. (Neue Auflage.) S. 905.

Weyse, C. E. F., 3 Gesangwerke mit dänischem Text. Unter diesen 50 alte Bardengesänge. S. 719.

Wunderlich, Jul., 4 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 19. S. 717.

Zimmermann, H. A., In die Ferne, Lied von A. Kletke. Op. 19. S. 718.

B) Instrumental-Musik.

a) Sinfonieen und Ouverturen für Orchester.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: le Lac de Fées. (In Stimmen.) S. 438.

Berlioz, Hector, Roméo et Juliette. Symphonie dramatique, avec choeurs etc. (Mit. S. 17. — Trauersinfonie (Mit.) S. 685.

Donizetti, G., Ouverture de Roberto Devereux. (In Stimmen.) S. 438.

Hesse, Adolph, Sinfonie N. 5 für Orchester. Op. 64. S. 965.

Kalliwoda, Sinfonie N. 5. in H moll. S. 1030.

Kittl, J. F., Jagdsinfonie N. 2 für Orchester. S. 833.

Koning, David, Ouverture à gr. Orch. Oeuv. 7. S. 367.

Mozart, W. A., Sinfonie N. 9. in D dur. Partiturausgabe. S. 45.

— Ouvertüren für das grosse Orchester. In Partitur. S. 503.

— Sinfonie N. 10. in C dur. Partitur. S. 490.

— Ouvertüren für das grosse Orchester. Partitur N. 3 und 5. S. 691.

— Sinfonie N. 11. (B-dur) Partiturausgabe. S. 813.

— Ouvertüren des Opéras de — Partiturausgabe. (Mannes.) S. 854.

Rieta, Jul., Konzert-Ouverture. S. 973.

Ritter, A. G., Sinfonie aus C moll. (MS.) S. 349.

Schmidt, J. P., Beethoven's Trauermarsch aus Op. 26 arrangirt für gr. Orch. S. 861.

Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für grosses Orchester. Stimmenausgabe. (Nach der Partitur bearbeitet.) S. 747.

Verhulst, J. J. H., Gruss in die Ferne. Intermezzo. Op. 7. — u. III Ouverture. Oeuv. 8. (Nach der Partitur.) S. 801.

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder mit Begl. der Guitarre. Op. 118. S. 731.

Reissiger, Fr. Aug., Lieder und Gesänge für Bass oder Bariton, mit Pianof. Op. 33. S. 697.

Rosenhain, J., 4 Lieder von H. Heine, mit Pianof. Op. 23 S. 697.

Rungenhagen, C. Fr., Die letzte Lage, für eine tiefe Stimme mit Pianof. Op. 41. S. 698.

— Neue verbesserte Ausgabe der Singübungen für Sopran und Tenor. Op. 10, 11, 14 u. 15, in 3 Lief. S. 903.

Schmidt, J. P., Preussens Huldigungslied. N. 3. S. 1005.

Schneider, L., Sonnets. Sammlung komischer und launiger Lieder und Gesänge mit Begl. des Pfte. N. 20. S. 698.

Schaffer, Aug., Gesänge für eine Baritono- oder Altstimme mit Pianof. Op. 1. — 6 Lieder, Op. 2. S. 656.

Seiffert, C. T., Lieder mit Pianof. Op. 8. — Drei Gesänge für eine tiefe Stimme und Pianof. Op. 9. S. 698.

Silcher, Fr., Rosenstaufenlieder mit Pianof. Op. 33. S. 336.

Stern, Jul., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 713.

Tauwitz, Eduard, 4 Lieder mit Pianof. Op. 10 — und 4 Lieder. Op. 15. S. 714.

Teugnagel, J. C. Fabritius v., 4 Lieder von Uhland, mit Begl. des Pianof. gesetzt. Op. 12. S. 714.

T., W. J., Des Hauses letzte Stunde, von Sophie, mit Pianof. S. 714.

Titl, A. Emil, 4 Gesänge mit Pianof. Op. 17 u. 18. — Der Fischer von Göthe. Op. 12. S. 715.

Troha, F. Herr., Lord Gregory, Ballade für eine Sopranstimme mit Pianof. Op. 23. S. 715.

Tschirschky, Wilhelmine v., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 715.

Veit, W. H., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 8. — Der Todtentanz, Ballade von Göthe. Op. 14. S. 716.

Wallerstein, Anton, Lieder aus meinem Tagebuche. Mit Pianof. Op. 10 u. 11. S. 717.

Weber, H. M. v., Romanzen und Lieder mit Pianof. (Neue Auflage.) S. 905.

Weyse, C. E. F., 3 Gesangwerke mit dänischem Text. Unter diesen 50 alte Bardengesänge. S. 719.

Wunderlich, Jul., 4 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 19. S. 717.

Zimmermann, H. A., In die Ferne, Lied von A. Kletke. Op. 19. S. 718.

B) Instrumental-Musik.

a) Sinfonieen und Ouverturen für Orchester.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: le Lac de Fées. (In Stimmen.) S. 438.

Berlioz, Hector, Roméo et Juliette. Symphonie dramatique, avec choeurs etc. (Mit. S. 17. — Trauersinfonie (Mit.) S. 685.

Donizetti, G., Ouverture de Roberto Devereux. (In Stimmen.) S. 438.

Hesse, Adolph, Sinfonie N. 5 für Orchester. Op. 64. S. 965.

Kalliwoda, Sinfonie N. 5. in H moll. S. 1030.

Kittl, J. F., Jagdsinfonie N. 2 für Orchester. S. 833.

Koning, David, Ouverture à gr. Orch. Oeuv. 7. S. 367.

Mozart, W. A., Sinfonie N. 9. in D dur. Partiturausgabe. S. 45.

— Ouvertüren für das grosse Orchester. In Partitur. S. 503.

— Sinfonie N. 10. in C dur. Partitur. S. 490.

— Ouvertüren für das grosse Orchester. Partitur N. 3 und 5. S. 691.

— Sinfonie N. 11. (B-dur) Partiturausgabe. S. 813.

— Ouvertüren des Opéras de — Partiturausgabe. (Mannes.) S. 854.

Rieta, Jul., Konzert-Ouverture. S. 973.

Ritter, A. G., Sinfonie aus C moll. (MS.) S. 349.

Schmidt, J. P., Beethoven's Trauermarsch aus Op. 26 arrangirt für gr. Orch. S. 861.

Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für grosses Orchester. Stimmenausgabe. (Nach der Partitur bearbeitet.) S. 747.

Verhulst, J. J. H., Gruss in die Ferne. Intermezzo. Op. 7. — u. III Ouverture. Oeuv. 8. (Nach der Partitur.) S. 801.

b) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Beriot, C. de, VI Compositions brill. pour le Violon av. acc. d'Orch., de Quat. ou de Piano. S. 1051.

Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur de thèmes favoris de l'Opéra: La Fiancée d'Auber pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Piano. S. 1051.

Hauke, Wilh., Fantasie und Variationen über ein Thema aus Bellini's Nachtwandlerin für die Flöte mit Orchester oder Pianof. Op. 9. S. 1049.

Henselt, Adolph, Variations de Concert pour le Piano avec acc. d'Orchestre etc. Oeuv. 11. S. 521.

Kudelski, C. M., Concertino pour le Violon av. acc. d'Orch., de Quat. ou de Piano. Oeuv. 2. S. 1049.

Lipinski, Charles, Adagio elegico à l'usage des Concerts pour le Violon avec acc. de grand Orch., de Quatuor ou de Piano. Oeuv. 25. — Fantaisie et Variations pour le Violon etc. sur des motifs de l'Opéra: les Huguenots. Oeuv. 26. — Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie etc. Oeuv. 28. S. 967.

Lvoff, Alexis, Première Fantaisie pour le Violon etc. — Seconde Fantaisie sur des airs nationaux russes pour le Violon avec Orchestre (Quat. ou Piano) et Chœur ad lib. Oeuv. 5. S. 671.

Müller, F., Concertino pour Hautbois avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 50. S. 172.

Panofka, H., grand Morceau de Concert en deux parties pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Piano. Oeuv. 24. S. 1050.

— Adagio appassionato per il Violino principale etc. Oeuv. 27. S. 1051.

Pott, Aug., Variations de Concert sur un thème original pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Piano. Oeuv. 16. S. 1050.

Prume, Franç., La Mélancolie. Pastorale pour le Violon avec accomp. de Quatuor ou de Piano. Oeuv. 1. S. 73 und 172.

Saint-Lubin, Léon de, Souvenir de la Hongrie. Divertissement sur des mélodies hongroises pour le Violon av. acc. d'Orch., de Quint. ou de Piano. Oeuv. 40. S. 1049.

c) Harmonie- und Militärmusik, Tänze für Orchester u. dergl.

Friedrich der Grosse, Marsch für volles Militär-Orchester. S. 462.

Schubert, F. L., Marsch zur Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst (in Leipzig), MS., gedruckt im Klavierauszuge. S. 612.

Weller, Fr., Beethoven's Trauermarsch aus Op. 26 arrangirt von —. S. 862.

Das Uebrige siehe in den Uebersichten der in jedem Vierteljahre neu herausgekommenen Musikalien unter der ersten Rubrik: Für Orchester zugleich mit Harmonie-Musik.

d) Kammermusik.

a) Für mehrere Instrumente.

Dotzauer, J. J. F., Collection d'Airs d'Opéras pour le Vcelle av. acc. de Basse à l'usage etc. Cah. VI. — XII Pieces pour II Violoncelles contenant d'Airs nationaux et de Fugues à l'usage etc. Oeuv. 156. Liv. 4. S. 51.

Gall, Louis de, Oeuvres de W. A. Mozart pour II Pianof. 5 Hefte. S. 303; N. 6 u. 7. S. 954.

Haydn, Joseph, Partition des Quatuors. Nouvelle edition. N. 1—4 (mit) S. 501. — N. 5, 6, 7 u. 8. S. 841.

— Echo pour 4 Violons et 2 Vcelles pour être exécuté en II Appartements différents. Partition. S. 502.

Hunyady, Bapt. de, Air Hongrois varié pour le Violon av. acc. de Piano. Oeuv. 12. S. 1046.

Keller, Charles, grand Duo pour deux Flûtes. Oeuv. 39 et 40. S. 1048.

Kudelski, C. M., grand Duo concertant sur des thèmes de Bellini pour Violon et Vcelle. S. 1050.

Kummer, Frédd. Aug., et Franç. Schubert, II Duos de Concert pour Violon et Vcelle. Oeuv. 52. Cah. 3. S. 52.

Kummer, F. A., La Romanesca. Fameux Air de Danse de la fin du 16me Siècle arrangé avec un Majeur et une Coda pour le Violoncelle av. acc. de Quatuor ou de Pianof. Oeuv. 61. — Pièce sérieuse sur des mélodies de Mozart pour les amateurs de Violoncelle et Piano. Oeuv. 66. S. 1048.

Lasekk, Charles, III Morceaux sentimentaux pour le Violoncelle avec accomp. du Pianof. S. 1046.

— et Fr. Kummer, III Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle ou Clarinette ou B. Liv. 3. S. 1046.

Lee, S., Divertissement sur les motifs favoris du Lac des Fées comp. pour le Vcelle av. acc. de Piano. Oeuv. 14. S. 438.

Lipinski, Charles, Variations pour le Violon avec (acc. d'Orch.) acc. de Piano. Oeuv. 5; S. 966.

Lvoff, Alexis, Divertissements pour Violoncelle et Violon avec acc. de Pianof. (in 2 Ausgaben.) S. 971.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., III grands Quatuors pour II Violons, Alto et Basse. Oeuv. 44. N. 1, 2 et 3. S. 121 etc.

— Grand Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Oeuv. 49. S. 497.

Michaelis, F. A., Der Lehrer und sein Schüler, eine Sammlung leichter Stücke für 2 Violinen. 1s u. 2s Heft. S. 48.

— Variations faciles pour le Violon avec accomp. du Piano ad lib. Oeuv. 52.

Panofka, H., Les Inséparables. N. 1, 2, 3 et 4, pour Piano et Violon concertans. Oeuv. 10. S. 1046.

— Fantaisie brill. pour le Violon av. acc. de Piano sur une Romance de „Guido et Ginevra". Oeuv. 21. — Rondino facile et brill. sur des motifs de Guido et Ginevra pour le Violon av. acc. de Piano. Oeuv. 22. — Capriccio sur un motif de Mercadante pour le Violon av. acc. de Piano. Oeuv. 25. S. 1047.

Philipp, H. B., Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Oeuv. 33. S. 523.

Reissiger, C. G., Grande Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 147. S. 194.

Schapler, Jul., Preis-Quartett für 2 Violinen, Viola u. Vcelle. S. 691.

Spohr, Louis, Duette für Pianof. und Violine. Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die Sächs. Schweiz. S. 97.

Tulou, III grands Duos favoris pour deux Flûtes. Oeuv. 73. N. 1, 2 et 3. S. 1047.

β) Für ein Instrument.

Abt, Franz, III Rondinos faciles à 4 m. (über Operathemen.) Op. 30. S. 794.

— Bazar-Walzer für das Pianof. Op. 23. S. 881.

— 6 Contretänze für das Piano nach Themen der „Dreizehn". Op. 31. S. 965.

Adam, Adolf, Mélange pour le Piano sur l'Opéra: Le Lac des Fées etc. S. 223.

Auber, Der Feensee, Oper, Klavierauszug ohne Worte. S. 692.

Bach, J. Seb., Compositions pour le Pianof. sans et avec accomp. Edit. nouvelle par Ch. Czerny. Liv. 5, 6 et 7. S. 856.

Baillot, P., Tägliche Uebungen für die Violine. Liv. I. Cah. 1 et 2. S. 46. — Liv. II. Cah. 1 et 2. S. 171.

Bertini, H., Duo brillant à 4 m. sur l'Opéra: Le Lac de Fées. — Oeuv. 125. S. 223.

— Studien für das Pianof. vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. S. 809.

Blahetka, Leopoldine, Grand Duo à 4 m. pour le Piano. Oeuv. 47. S. 463.

Burgmüller, Fredd., II Rondos pour le Piano sur l'Opéra: „les Treize". Oeuv. 82. N. 1 et II. S. 64.

— Galop du Lac des Fées pour le Piano. Oeuv. 53. — IV Airs de Ballet de l'Opéra: le Lac des Fées. Suite I et II. S. 223.

— Potpourri et III Divertissements sur des motifs de Lucia di Lammermoor. Oeuv. 54. N. I, II, III. S. 539.

— III Divertissemens à 4 m. sur: Lucia di Lammermoor. Oeuv. 54. N. 1, 2 u. 3. S. 793.

Burgmüller, Frédᵈ., Grande Valse à 4 m. Oeuv. 32. — La petite Fête. — Le grand Bretagne. — Variations etc. Oeuv. 61. N. 1, 2 et 3 p. le Pianof. S. 877.

Carcassi, Matteo, Mélange pour la Guitare sur l'Opéra: Le Lac des Fées. — Oeuv. 69. S. 223.

Challot, L., Variations brillantes sur des motifs de l'Opéra: Le Lac des Fées — pour le Pfte. Oeuv. 37. S. 223.

Chopin, Frédᵈ., Sonate pour le Piano, Oeuv. 35. — Deuxième Impromptu, Oeuv. 36. — II Nocturnes, Oeuv. 37. S. 569.
— **III Valses brill., arrangées à 4 m. Oeuv. 34. S. 573.**
— **Valses pour le Pianof. Oeuv. 42. S. 826.**
— **Ballade pour le Piano. Oeuv. 38. — III. Scherzo. Oeuv. 39. — II Polonaises. Oeuv. 40. — IV Mazourkas. Oeuv. 41. S 1043.**

Chwatal, F. X., Introduct. et Rondo brillant pour le Piano. Oeuv. 44. S. 948.

Compositions modernes et brillantes à 4 m. (Sammlung.) N. 7 S. 10.

Cramer, G. B., Rondoletto alla Napolitana per il Cembalo à 4 m. S. 947.

Curschmann, Fr., Variations sur l'Air: „Dein ist mein Herz" pour le Piano. S. 881.

Czerny, Charles, Reminiscenses de l'Opéra: Le Lac des Fées — pour le Piano. Oeuv. 570—574. S. 223.
— **18 Lieder ohne Worte nach Fel. Mendelssohn-Bartholdy's Gesangen. Op. 19, 34 u. 47, für das Pianof. allein. 1., 2. u. 3. Heft. S. 525.**
— **Galop brillant pour le Piano. Oeuv. 598. S. 940.**
— **Erster Wiener Lehrmeister im Pianofortespiel etc. Op. 599. 4 Bändchen. S. 1025.**

Dähler, Th., 12 Etudes de Concert pour le Piano. Oeuv. 30. Liv. 1 et 2. S. 528.
— **Etude pour le Piano. S. 529.**
— **grande Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: The Gipsys Warning (p. le Pfte.) Oeuv. 27. S. 861.**

Donizetti, G., Ouverture de Roberto Devereux à 4 m. S. 794.
— **Grande Marche militaire pour le Piano. S. 877.**

Dotzauer, J. J. F., Tägliche Studien für das Vcell, in 24 Uebungen. S. 193.

Dreischock, Alexander, VIII Exercices de Bravoure en forme de Valses pour le Pianof. Oeuv. 1. — Trois Andantes et IV Impromptus caracteristiques etc. Oeuv. 3. — Souvenir (Lied ohne Worte) etc. Oeuv. 4. — Trois thèmes variés pour le Piano etc. Oeuv. 6, 7 et 8. — Andante cantabile etc. Oeuv. 7 (b). — Souvenir d'amitié (Lied ohne Worte.) Oeuv. 8 (b). — Scène romantique. Fantaisie etc. Oeuv. 9. — La Campanella. Impromptu etc. Oeuv. 10. S. 6.
— **Lieder composés par F. Mendelssohn-Bartholdy transcrits pour le Piano. S. 722.**

Duvernoy, J. B., Deux Divertissements pour le Pianof. sur des motifs de l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 93. N. 1 et II. S. 223.
— **III Airs variés et III Rondeaux. Oeuv. 97. N. 1, 2 et 3. — II Mélodies italiennes à 4 m. Oeuv. 98. N. 1 et 2. — IV petits Rondeaux. Oeuv. 100. N. 1 et 2. — Fantaisie sur la Romanesca. Oeuv. 101 pour le Piano. S. 877.**

Egert, A., Variationen über das Schweizerlied: „Auf der Alma", für das Pianof. S. 9.

Ehrlich, C. F., 6 kleine abändige Stücke zum Gebrauch für die ersten Anfanger im Klavierspiel nach Volksmelodieen arrangirt. S. 1027.

Fessy, A., Rondo brillant sur des motifs de l'Opéra „les cheperons blancs" pour le Pfte. Oeuv. 49. S. 10.
— **Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 55. S. 223.**

Fultmar, F. G. de, III grandes Marches à 4 m. Oeuv. 19. S. 945.
Freudenthal, J., 3 leichte Rondos für das Piano. N. 31—33. S. 948.

Friedrich der Grosse, 2 Märsche für das Pianof. arrangirt. S. 462.

Gerke, Théophile, Véritable Songe. Valse pour le Piano. S. 949.
Gerlach, Carl sen., Neue praktische Pianofortesschule auf 5 Töne etc. S. 1026.

Goetschy, J., II Rondos faciles à 4 m. sur l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 32. N. I et II. S. 223.

Halévy, F., Die Dreizehn (les Treize), Klavierauszug ohne Worte, die Ouverture auch ihändig. S. 64.

Heller, Stephen, Rondoletto sur la Cracovienne du Ballet „la Gipsy", pour le Piano. Oeuv. 12. S. 10.
— **24 Etudes pour le Piano dans tous les tons majeurs et mineurs. Oeuv. 16. Liv. 1 et 2. S. 527.**
— **Divertissement brillant pour le Piano etc. Oeuv. 14. — et Rondino sur „les Treize". Oeuv. 15. S. 64.**
— **24 Studien für das Pianof. in allen Dur- u. Moll-Tonarten. Op. 16. Heft 3 u. 4. S. 810.**

Herz, H., Valse des Etudians de l'Opéra: Le Lac des Fées arr. à 4 m. S. 223.
— **les Matinées de Rossini, arrangées pour Piano. S. 878.**
— **grande Fantaisie et Var. brill. p. le Piano sur l'Elisire d'amore de Donizetti. Oeuv. 112. S. 860.**

Herzberg, Rodolphe de, Divertissement pour le Piano. Oeuv. 11. S. 878.

Hesse, Adolph, Sinfonie N. 5 für 4 Hände. Op. 64. S. 988.

Hopfe, Jul., Der Frühling und seine Blumen. Heitere Klänge für das Pianof. Op. 17. S. 879.

Hünten, Franz, Leichte Klavierwerke. Op. 67; 92; 108 und 109. S. 540.
— **Fantaisie italienne pour le Piano. Oeuv. 107. S. 946.**
— **II Rondos etc. Oeuv. 110. N. 1 et 2. S. 947.**

Kalkbrenner, F., Fantaisie en forme de Rondeau pour le Piano sur l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 150. S. 223.
— **le Fou. Scène dramatique, arr. à 4 m. Oeuv. 136. S. 573.**
— **l'Ange déchu, grande Fantaisie pour le Pianof. etc. Oeuv. 144. S. 825.**
— **Symphonies de Beethoven arrangées pour le Piano. N. 5 et 6. S. 1044.**

Karr, H., Fantaisie pour le Piano sur l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 250. S. 223.

Kelz, J. F., IV Toccates pour le Pianof. Oeuv. 229. S. 525.

Kessler, J. C., Variationen für das Pianof. über ein Thema aus Bellini's Puritanern. Op. 32. S. 70.

Kittl, J. Frédᵈ., VI Idylles pour le Piano. Oeuv. 1. — Noch 6 Idyllen ohne Opuszahl. S. 880.

Klingenberg, Wilh., Fantasie-Sonate für das Pianof. Op. 14. S. 906.

Krocker, J., Etude sur le Motif de l'Opéra „Norma" pour le Piano. S. 10.

Kummer, Gasp., Rondoletto brillant et facile pour le Piano. Oeuv. 95. — III Rondeaux Mignons. Oeuv. 98. S. 881.

Kunz, Max, Praktische Pianoforte-Schule für den allerersten Anfang in 200 leichten Handstücken etc. S. 908.

Kunze, Gust., 2 Galoppen für das Pianof. nach den Opern: „Die Dreizehn" und „der Blumenkorb". Op. 36. S. 461.
— **Galopp und schottischer Walzer für das Pianof. nach der Oper: Der Feensee. Op. 37. S. 793.**

Lachner, Vincenz, Lieder von W. A. Mozart für das Pianof. ohne Worte eingerichtet von —. 1s u. 2s Heft. S. 524.

Lacombe, Louis, les Adieux à la Patrie, Caprice pour le Piano. Oeuv. 2. S. 879.

Lecarpentier, Ad., Divertissement pour le Piano à 4 m. sur „les Treize". S. 65.
— **Divertissement à 4 m. sur l'Opéra: Le Lac des Fées. Oeuv. 32. — Bagatelli etc. S. 223.**
— **Mosaique. Suites I et II; Divertissement à 4 m. sur des motifs de Guido et Ginevra. S. 539.**

Leecrf, J. A., Sonate pour le Piano — et Sonate quasi Fantaisie. Oeuv. 21. S. 824.

Lipinski, Charles, Trois Caprices de Concert dans un style dramatique pour le Violon seul. Oeuv. 27. S. 967.

Liszt, Franz, Symphonies de Beethoven N. V et VI. Partition de Piano. — Beethoven's Adelaide für das Pianof. übertragen. S. 305.
— **Divertissement sur la Cavatine de Pacini. Oeuv. 5. — Reminiscenses de la Juive. Fantaisie brill. Oeuv. 9.**

Reminiscences des Huguenots. Grande Fant. dramatique. Oeuv. 11. — Reminiscences de Lucia de Lammermoor. Fant. dramatique. Oeuv. 13. — Etudes en XII Exercices pour le Pianof. Oeuv. 1. Dazu XXIV grandes Etudes pour le Pfte. Liv. I et II. S. 312.

Lortzing, G. A., Czaar und Zimmermann, komische Oper, 4händiger Klavierauszug ohne Worte. S. 692.

Marschner, A. E., Potpourri nach Heinr. Marschners „Schloss am Aetna". S. 529.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., III grande Quatuors pour II Violons, Alto et Basse, arrangés pour le Pfte. à 4 m. Oeuv. 44. S. 137.

Michaelis, F. A., Praktische Violinschule etc. Mit fortschreitenden Uebungen in verschiedenen Lagen etc. S. 47.

— Der kleine Violinspieler. Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s—3s Heft. S. 49.

Michel, Aug., Sonate für das Pianof. über das Thema der Zauberflöte von Mozart. S. 907.

Moscheles, Ign., l'Ambition. L'Enjouement. II Nouvelles Etudes pour le Piano. S. 529.

Mozart, W. A., VII Sonates pour le Piano. III Cah. des Oeuv. complettes. Nouvelle édition. S. 233.

— Sinfonie N. 8. arrangée pour le Piano à 4 m. par F. L. Schubert. S. 502.

— Oeuvres pour II Pianof. Arrangement de Louis Gall. 5 Hefte. S. 503 u. 954.

— Opern für das Pianof. zu 2 Händen ohne Worte: 1) Figaro's Hochzeit, eingerichtet von F. L. Schubert; 2) Titus, eingerichtet von E. F. Richter. S. 855.

Musard, 2 Contretänze über beliebte Themen der Oper: Der Feensee für das Pianof. S. 223.

Oesterley, Ferd., IV Mazourkas pour le Pianof. Oeuv. 2. S. 879.

Osborne, G. A., Fantaisie brillante pour le Piano sur la Valse de l'Opéra: les Treize. Oeuv. 32. S. 64.

— Fantaisie p. le Pianof. sur le Lac des Fées. Oeuv. 33. S. 638.

Ouverture de l'Opera: Le Lac des Fées à 4 m. S. 223.

Philipp, B. E., Valse brillante pour le Piano. Oeuv. 31. S. 9.

— Songe et Verité. XII Etudes et Pièces caracteristiques pour le Piano. Oeuv. 28. S. 811.

— II Sonatines faciles. Oeuv. 24. S. 908.

Pilati, A., Mosaique sur des Airs favoris du „Naufrage de la Meduse" pour le Piano. N. 1. 2 et 3. S. 880.

Potpourri pour le Piano sur des thèmes favoris sur l'Opéra: les Treize — 2- und 4händig. S. 64 u. 65.

— pour le Piano à 2 et 4 m. sur l'Opera: Le Lac des Fées. S. 223.

— pour le Piano sur des thèmes favoris de l'Opéra: „Le Panier fleuri". 2- und 4händig. S. 461.

— von Ungenannten. S. 529.

Proche, Franz, 6 Variationen für Pianof. Op. 27. — Brillant-Walzer. Op. 52. S. 948.

Reinecke, Karl, 2 Karakterstücke und eine Fuge für die linke Hand. Op. 1. S. 880.

Reissiger, F. A., Pièces detachées et non difficiles à 4 m. Oeuv. 41. S. 947.

Richle, Jules, Variations sur l'Air Russe pour le Piano. Oeuv. 16. S. 879.

Rondinus, IV, d'après les Soirées musicales de G. Mercadante, pour le Piano à 4 m. N. 1. S. 9.

Rosellen, Henri, Theme varié pour le Piano. Oeuv. 8. S. 10.

Rosenhain, Jacob, 24 Etudes mélodiques. Oeuv. 29. Liv. I, 2 et 3 pour le Piano. S. 526.

— Morceau de Concert, Introd., Variat. et Finale p. le Pfte. Oeuv. 18. S. 861.

Sallenave, E., Variationen für das Pianof. Op. 27. S. 947.

Schmidt, Hermann, Die beliebten Tänze aus dem komischen Ballet: „Liebeshändel". Klavierauszug. S. 794.

Schön, Moritz, 12 Uebungen für die Violine. 1s Heft. S. 51.

Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für das Pianof. zu 4 Händen arrangirt. S. 746.

Schubert, F. L., Potpourri über die beliebtesten Themen neuer Opern. 7 Hefte. S. 539.

— Marsch, zur Schulfeier der Buchdruckerkunst. Klavierauszug. S. 612.

Schubert, F. L., Potpourri über die beliebtesten Themen neuer Opern. Heft 8, 9 u. 10. für das Pianof. S. 793.

— Contre-Tanze nach Lortzings Czaar und Zimmermann, für das Pianof. S. 793.

— Souvenir de la Jeunesse. Air favori de l'Opéra „Czaar und Zimmermann" varié p. le Piano. Oeuv. 37. S. 880.

Stöckhardt, Robert, Gage d'amitié. Pièce lyrique pour le Piano. S. 949.

Strube, C. H., Lieder ohne Worte für das Pianof. komponirt. Op. 16. S. 723.

Taubert, Guil., Gracia et Bravoure. II Caprices de Concert. Oeuv. 41. — II Sonatines pour le Piano. Oeuv. 44. S. 947.

Tedesco, Ignace, Serenade pour le Piano seul. Oeuv. 8. S. 10.

Thalberg, S., grande Fantaisie, arr. à 4 m. Oeuv. 22 — u. Andante, Oeuv. 32, arr. à 4 m. S. 573.

— Fantaisie pour le Piano sur des motifs d'Oberon de C. M. de Weber. Oeuv. 37. S. 858.

— 4händig arrangirt: Trois Nocturnes. Oeuv. 21. — und Fantaisie Oeuv. 37. S. 860.

Thomas, A., Ouverture zum Blumenkorb, 2- u. 4händig. S. 681.

Tomaschek, W. J., VI Eglogues en Forme de Danses pastorales pour le Pianof. Oeuv. 83. Liv. VII. — Tre Allegri capricciosi di Bravura. Op. 84. Liv. 1, 2 e 3. S. 3.

Trauerchoräle — Trauermärsche von Händel und Beethoven für das Pfte. S. 580 u. 862.

Veit, W. H., Notturno pour le Piano. Oeuv. 7. — Introd. et Polonaise pour le Piano. Oeuv. 11. S. 879.

Weber, C. M. v., Seconde Sinfonie en Ut, arrangée p. le Pfte. à 4 m. S. 315.

Weber, Franz, Potpourri nach Marschners „Hans Heiling." S. 539.

Wolff, Eduard, Impromptu brillant pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: le Treize. Oeuv. 33. S. 64.

y) Für die Orgel.

Becker, C. F., 18 Tonstücke für die Orgel aus den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten. 12 W. S. 308.

Bock, J. F. und Wagner, Choralbuch der protestantischen Kirchengemeinde des Königreichs Baiern. Vollständig. S. 235.

Engel, David, 9 Orgelstücke verschiedenen Charakters. 2s W. S. 308.

Fischer, A. G., 120 kurze und leichte Orgelvorspiele nach den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten. 1s und 2s Heft. Neue Aufl. S. 438.

Gübler, E. F., 8 Choral-Vorspiele. Op. 5. S. 388.

Heinrich, J. G., Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele. 2s Heft. S. 417.

— Dasselbe. 3s Heft. S. 630.

Helfer, A., Fantasie und Doppelfuge. S. 788.

Hesse, Adolph, 2 Fugen nebst Eintleitung für volle Orgel und 3 Vorspiele etc. Op. 62. (35. Orgelwerk.) S. 529.

Körner, Gotthilf Wilh., Der wohlgeübte Organist. Auswahl von Nachspielen etc. Als Supplement zum angehenden Organisten. Op. 16. S. 531.

Rühmstedt, Fr., Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Orgelkompos. Heft 2. Op. 4. S. 235.

— Dasselbe Werk. Heft 3. S. 790.

Runkel, F. J., 9 Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. 3. Werk. S. 902.

Mühling, Jul., Präludien und Fantasien für die Orgel. Op. 3. Heft 2. S. 530.

Müller, Friedr., Choralbuch, zunächst zu dem neuen Gesangbuche vom J. 1840 des Fürstenthums Schwarzburg-Rudolstadt. S. 630.

Museum, neues vollständiges, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs etc. 7r Jahrgang in 6 Heften. S. 182.

Punschel, J. Leber. Ehreg. Evangel. Choralbuch zunächst für die deutschen, lettischen und esthnischen Gemeinden der russischen Ostseeprovinzen. S. 415.

Thurn, Karl, 7 Orgelstücke zum öffentlichen Gottesdienste. 1. Heft. — Sammlung leichter mehrstimmiger Zwischenspiele zu dem Gesangbuche der Hessischen Choralbuche von Rinck. 1840. S. 902.

Trauerchoräle für die Orgel. S. 580.
Wendt, A., Choralbuch für evangelische Kirchen, bearbeitet und mit Vor- und Zwischenspielen und Schlüssen versehen von —. 1. Theil. S. 1063.

V. Korrespondenz.

Algier. S. 321, 517.
Altenburg. S. 319. 864.
Amerika. S. 318, 702 u. 703, 991.
Athen. S. 322, 517, 702, 991.
Barcelona. S. 322, 518, 702, 991.
Bergamo. S. 137, 685, 954.
Berlin. S. 71, 176, 243, 353, 404, 564, 618, 698, 771, 889, 994, 1010, 1068.
Bitterfeld. S. 865.
Bologna. S. 250, 493, 916.
Breslau. S. 439, 469.
Celle. S. 268.
Cobleuz. S. 1028.
Corfu. S. 322.
Corsika. S. 517.
Darmstadt. S. 892.
Dessau. S. 67, 320, 1028.
Dresden. S. 89, 110, 196, 263, 357.
Florenz (mit dem Grossherzogthum Toscana). S. 352, 493, 510, 668, 918, 949.
Frankfurt a. M. S. 1074.
Frankfurt a. d. Oder. S. 268.
Fulda. S. 795.
Genua (mit Herzogthum). S. 270, 516, 682, 951.
Gera. S. 707.
Haag. S. 135. (Mit dem Bestand der K. Kapelle.)
Halle a. d. Saale. S. 843.
Havanna. S. 684 (unter Mailand), 702, 992.
Jena. S. 203, 226, 342, 771.
Italien. S. 101, 138, 181, 201, 230, 247, 268, 320, 380, 392, 423, 448, 470, 510, 531, 636, 667, 680, 700, 893, 912, 949, 980.
Karlsruhe. S. 87.
Kassel. S. 179, 197, 597.
Königsberg. S. 112, 133.
Köthen. S. 866.
Kopenhagen. S. 254.
Kronstadt (in Siebenbürgen). S. 356.
Leipzig. S. 24, 52, 75, 94, 116, 138, 161, 185, 196, 227, 341, 354, 297, 316, 369, (548, 561,) 863, 887, 909, 973, 998, 1006, 1030, 1072.
Lemberg. S. 70.
Lissabon. S. 322, 518, 702, 993.
London. S. das Feuilleton.
Lucca (mit Herzogthum). S. 253, 394, 493, 511, 950.
Lucka, bei Altenburg. S. 450.
Magdeburg. S. 487, 844, 934.
Mailand (und Lombardisch-Venezianisches Königreich). S. 101, 136, 181, 380, 392, 423, 468, 470, 682, 952, 980.
Mainz. S. 894.
Malta. S. 322, 518, 702.
Mantua. S. 182, 449, 700, 955.
Modena (mit Herzogthum). S. 253, 511, 669.
Neapel. (Mit dem Königreiche.) S. 203, 230, 474, 636, 894, 912.
Neu-Strelitz. S. 379.
Nizza. S. 320, 517, 952.
Odessa. S. 322, 518, 703, 993.
Oldenburg. S. 341, 979.
Padua. S. 183, 701, 955.
Palma (auf Majorka). S. 322, 519, 703, 993.
Paris. S. 685 etc. Das Meiste aus Paris und aus Frankreich überhaupt siehe im Feuilleton.
Parma (mit Herzogthum). S. 512, 670.
Petersburg. S. 29, 380, 441.
Potsdam. S. 445.

Prag. S. 84, 139, 261, 300, 405, 450, 844, 891, 783, 795, 797, 812, 1034, 1052, 1054.
Pressburg. S. 703.
Ragusa. S. 519.
Rom (mit dem Kirchenstaate). S. 248, 470, 680, 639, 667, 915.
San Yago (Cuba). S. 703.
Santa Cruz. S. 994.
Sardinien. S. 247, 475, 752.
Schweria. S. 70, 204, 455.
Sicilien. S. 202, 473, 639, 894.
Smirna. S. 994.
Spalato (Dalmatien). S. 703.
Spanien. S. 322, 518, 519, 703, 992, 993, 994.
Strassburg. S. 31, 500, 867.
Triest. S. 201, 472, 980.
Turin (mit Königreich Piemont). S. 248, 513, 680, 950.
Venedig. S. 184, 701, 980.
Verona. S. 182, 448, 700.
Weimar. S. 136, 749, 767.
Weissenfels. S. 630.
Wien. S. 91, 129, 157, 175, 374, 400, 533, 670, 632, 669, 723, 929, 956, 977, 1012.
Winterthur. S. 540 (mit geschichtlichen Notizen.)
Zante. S. 323, 519.
Zara. S. 323, 531.
Zerbst. S. 866.
Züllichau. S. 866.

VI. Miscellen.

Adam, A., in Berlin. S. 354.
Albums für das Jahr 1840. S. 33; 78.
Auber, falscher Name der Sängerin **Ober**, eigentlich Obermayer. S. 953.
Beethoven-Denkmal. S. 144, 796, 981.
Berichtigungen und Widerrufe. S. 272, 640, 773, 1076.
Beriot, de, in Wien. S. 91, 730.
Berwald, Violinist aus Stockholm. S. 699.
Behrer, Max, Violoncell-Virtuos. S. 952.
Betgorscheck, Alexandrine. S. 795.
Bott, J. Joseph, junger Violinvirtuos in Kassel. S. 896. (Seine Schwester Katharina, Klavierspielerin. S. 398.)
Brief an den Redakt. über den Verf. eines fraglichen Gedichts von Freih. Ernst v. Feuchtersleben. S. 1075.
David, F., s. Leipziger Nachrichten.
Donizetti, G., das Neueste zu seinem Lobe. S. 816, 914, 954.
Dreyschock, Pianist und Komponist. S. 176, 769.
Drouet, Louis, Beförderung. S. 832.
Ehrenbezeugungen und Beförderungen. S. 34, 143, 190, 203, 250, 251, 272, 379, 384, 450, 582, 622, 623, 639, 670, 734, 752, 773, 815, 832, 871, 915, 936, 950, 951, 952, 1074.
Erfindungen. S. 245, 496, 977.
Ernst, H. W., Violinspieler. S. 75, 110, 117, 375, 634.
Feuilleton. S. 16, 33, 54, 77, 119, 141, 166, 189, 204, 254, 271, 323, 359, 383, 440, 478, 495, 520, 536, 551, 587, 606, 623, 645, 670, 686, 734, 752, 773, 799, 815, 832, 870, 895, 958, 982, 1076.
Fink, Charlotte, Pianistin. S. 69, 196.
Finke, Dominik, junger Kirchenkomponist in Wien. S. 405.
Französische Operngesellschaft in Strassburg. S. 31.
Fürstenau, Flötist, und Sohn. S. 712, 768.
Garcia, Manuel, Gesanglehre (neu gedruckt). S. 77.
Gentilhomme, Sängerin, und ihre Schwester Frau **Spatzier**. S. 772.
Geschichtliches über Dorfbarbier, Zauberflöte und Fidelio. S. 942.
Ghys, Violinist des Königs der Belgier. S. 813.
Golomy, junger Violinist. S. 115, 177.
Haydn's, Joseph, Trauer und Erinnerungsfest in Wien. S. 533 und 662.
— einige Berichtigungen aus seinem Leben. S. 944.

Hasselt-Barth, Sängerin (in München), Gastrollen in Prag. S. 703.
Hermstedt, Klarinettvirtuos. S. 1070.
Hiller, Ferd., Pianist und Komponist. S. 76, 1077.
Jubiläum der Erfindung der Buchdruckerkunst. Vorbereitungen. S. 33, 34. Fest: S. 609. — 770, 773, 815, 890.
Jubiläum der Leipziger Liedertafel. S. 912.
Kessler, J. C., Pianist und Komponist. S. 70, 552.
Klose, Karl, jetzt Organist in Kronstadt (Siebenbürgen). S. 357.
Koburg, neues Theater. S. 632.
Konzerte des Pariser Konservatoriums. S. 166, 190, 205, 271, 383, 495, 520.
Kotte, erster Klarinettist der Dresdner Hofkapelle. S. 85.
Künstlerische des Sachsen-Coburg'schen jetzt lebenden Hauses. S. 34, 206, 272.
Liceo musicale in Lucca (von Viareggio hierher verlegt), fortgesetzte Geschichte. S. 252.
Lipinski, Karl. S. 966.
Liszt. S. 34, 91, 144, 177, 261, 263, 264, 297, 305, 316, 374, 536, 551, 798, 832, 958.
Literarische Notizen. S. 271, 272, 356, 510, 661, 669, 752, 913, 991, 992, 996, 1075, 1076.
Lvoff, Alexis. S. 970, 989.
Marx, A. B., Einrichtung seiner musikal. Vorlesungen in Berlin. Von ihm selbst. S. 425.
Meerti, Fräul., junge Sängerin. S. 768.
Mendelssohn-Bartholdy, s. Leipziger Nachrichten. Ferner: 177, und Feuilleton.
Mercadante. S. 914, 917.
Möser, Aug., junger Violinspieler in Berlin. S. 245, 359 (der Vater).
Mozart-Album. S. 204, u. Mozartstiftung. S. 189, 360, 735, 774. Mozart-Denkmal. S. 606.
Müller, die 4 Gebrüder. S. 600.
Musikfeste.
Aachen. Niederrheinisches Fest, das 22ste. S. 450, 601.
Speier. Zum Feste Gutenberge. S. 496.
Zürich. Männergesangfest. S. 606.
Erstes Anhaltisches Musikfest. S. 623 u. 866.
Basel und Erlangen. S. 734.
Rubenofest. S. 736, 798.
Schwerin. Musikfest. S. 798.
Birmingham. S. 815.
Altenburg (7s osterländ.). S. 864.
Bitterfeld. S. 865.
Züllichau. erstes Männergesangfest). S. 866.
Zerbst (Fest der Orgeleinweihung). S. 866.
Lierre (in Belgien; eigener Art). S. 870.
Secularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. S. 609, 869.
Huldigungsfeierlichkeiten in Berlin. S. 995 u. 1010.
Wien. Grosses Musikfest. S. 1013.
Coblenz. Musikfest. S. 1028.
Musikgesellschaft in Schaffhausen. S. 142.
Musikinstitut, neues, des Herrn E. J. Kinderfreund in Prag. S. 797, 814.
Musikinstitut des Herrn Proksch in Prag. S. 1054.
Nagel, Joh., Violinist des Königs von Schweden. S. 33.
Notiz. S. 232, 271, 302, 1036.
Ole Bull. S. 114, 205, 1006, 1010, 1032, 1070.
Opern in Nachrichten besprochen.
NB. Die neuen italienischen Opern siehe in den Nachrichten aus Italien.
Auber, Der Feensee (le Lac des Fées) in Leipzig. S. 26; — in Berlin. S. 995.
Adam, „Regina" — überhaupt Opern in Kassel. S. 197; in Berlin S. 464, 958.
Elwart, Die Katalonier. Erste Oper (in Rouen). S. 204.
Donizetti, La fille du regiment (in Paris). S. 204.
Lappe, P., Die Oberstin, Text von Chr. Dehn. Erste grosse Oper. S. 71.
Mehul, Ein Tag der Abenteuer. Lustspiel mit Gesang (in Berlin). S. 71. Nebst andern Opern in Berlin z. B. Lucrezia Borgia. S. 72.
Meyerbeer, Die Ghibellinen in Pisa (Hugenotten). S. 86.
Chelard, A. G., Macbeth, grosse Oper (in Dresden). S. 89.
Dessauer, komische Oper: Ein Besuch in St. Cyr (in Wien). S. 179.
Gaeco, Singspiel in einem Akt: Die Operaprobe. S. 131.
Donizetti, Belisar (in Wien, teutsch). S. 132, 1069.
Meyerbeer, Welfen und Ghibellinen (Hugenotten), in Wien. S. 157.
Donizetti, Antonio Grimaldi, nach Marino Faliero (in Prag). S. 159.
Wiener Operetten und Possen, neue. 173.
Müller, W., der Sieg des guten Humors, oder die Lebenslampen, Posse. S. 179.
Glaser, Das Auge des Teufels, komische Operette, neu. S. 247.
Thomas, Ambros., Carline, neue Oper in 3 Aufzügen (in Paris). S. 272.
Cherubini, Medea (in Prag). S. 301.
Donizetti, Lucrezia Borgia (in Berlin). S. 354, 1069.
Müller, C. G., Rübezahl, gr. romant. Oper (in Altenburg). S. 319.
Fontana, Der Zigeuner, komische Oper (in Paris). S. 323.
Auber, Die Sängerin (Ambassadrice) — in Wien. S. 378.
Wiener Neuigkeiten, Possen und Operetten. S. 379, 403, 632, 932, 956.
Oertzen, C. L. v., Die Fürstin von Messina, faktige Oper (neu, MS.). S. 379.
Leconte, Stella, neue Oper in Havre. S. 394.
Adam, Hamadryaden, Singspiel mit Ballet (in Berlin). S. 465 etc. 564.
Hebenstreit, M., Doktor Faust's Hauskäppchen, Posse (in Prag). S. 496.
Kreutzer, Nachtlager in Granada (in Kassel). S. 602.
Italienische Opern in Wien. S. 620.
Auber, Zanetta, neue komische Oper (in Paris). S. 552.
Lortzing, Alb., Hans Sachs, neue Oper (in Leipzig). S. 582.
Chelard, Die Mitternacht, grosse Oper. S. 750.
Göthe, Wolfg., Anselmo Lascia, erste Oper (in Weimar). S. 750.
Adam, Der Brauer von Preston. S. 750.
Mozart, Idomeneus aufgeführt in Weimar. S. 751.
Gretry, Richard Löwenherz (in Berlin). S. 892.
Mercadante, Der Brave (in Berlin). S. 892.
Reuling, Wilh., Alfred der Grosse, Oper in 3 Aufzügen (neu in Wien). S. 930.
Mercadante, Der Brave (in Berlin neu). S. 994.
Benedict, Jul., Die Zigeunerin (in Berlin neu). S. 998.
Glaser, Festspiel zur Huldigung in Berlin. S. 997.
Halévy, Der Blitz, in 3 Akten (Prag). S. 1052.
Dessauer, Ein Besuch in St. Cyr (Prag). S. 1053.
Dotzauer, Grazioso (in Dresden). S. 1036.
Sanchez, Venturs, neuer spanischer Komponist, Die Verschwörung in Venedig. S. 1078.
Operngesellschaft, italienische, in Wien und ihre Opern von Ostern bis Johannis. S. 620.
Oratorien und Kirchenwerke in Nachrichten besprochen.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Psalm 114, neu (in Leipzig). S. 26.
Verhulst, Hymne Tantum ergo und Kyrie und Gloria aus einer neuen Messe. S. 209.
Gabrieli, Benedictus (in Berlin). S. 177.
Mühring, F., 130. Psalm, neu. S. 178.
Tichsen, O., Crucifixus, a Capella. S. 178.
Ries, Ferd., Oratorium: Die Könige in Israel (Berlin). S. 244.
Hummel, J. N., Graduale in F dur, Op. 88. S. 242.
Handel, Oratorium „Saul" in Berlin. S. 355.
Hiller, Ferd., Oratorium: Die Zerstörung Jerusalems neu, MS.; in Leipzig. S. 318, 552.
Schulz, J. A. P., Oratorium: Maria u. Johannes. S. 466.

Grenn, kleinere Passionsmusik: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld". S. 466.
Damcke, Berthold, Weihnachts-Oratorium. (MS.) S. 447.
Spohr, L., Der Fall Babylons, neues Oratorium (MS.). S. 478. 600.
Endter, Der verlorene Sohn, neues Oratorium (MS.). S. 598.
Schmidt, J. P., Trauerkantate (zum Gedächtniss Friedr. Wilh. III.) mit Orchester. MS. S. 618.
Baugenhagen, C. F., Stimmige Motette: „Selig sind die Todten". S. 619.
Mendelssohn-Bartholdy, Sinfonie und Lobgesang zur Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst (in Leipzig). S. 610, 1073.
Schneider, Frdr., Christus der Erlöser. Oratorium. MS. S. 707.
Reissiger, C. G., Dritte Messe. Mit Orchester. MS. S. 723.
Mendelssohn-Bartholdy, Paulus (in Weimar). S. 770.
Häser, A. F., Hymne für doppelten Männerchor mit Orgel und Blechinstr. S. 770.
Gährich, Festkantate für Männerstimmen und Orchester zur Säkularfeier der Berliner National-Loge. S. 890.
Mühling, Aug., Bonifacius, der Teutschen Apostel — Neues Oratorium (in Magdeburg). S. 934.
Spontini, Salvum fac regem Deus, zur Huldigung in Berlin). S. 997.
Schneider, Jul., Kantate zur Huldigung in Berlin. Dazu noch eine für das Fest von demselben. S. 998.
Schneider, Friedr. Dr., Oratorium Absalon (in Coblenz). S. 1028.
Händel, Oratorium Belsazar (in Berlin). S. 1068.
Neue Kantaten, aufgeführt in Berlin. S. 1069.

Orgeln, neue. S. 272, 356, 520, 830, 1017.
Pariser Konzerte Valentino. S. 254. — 870, 955, 1078.
Pixis, Francilla, Sängerin. S. 913.
Pleyel, Mad. Camilla. S. 91, 376.
Poggi, A., Tenor. S. 29.
Preisaufgabe für die beste russische Balladen-Komposition. S. 31.
Preisaufgaben. S. 495, 646.
Rinck, Ch. H., Dienstjubiläum. S. 735.
Rossini, Etwas über sein Verhalten zur jetzigen Oper. S. 252.
Schebest, Agnese, Sängerin. S. 203, 620, 698, 768, 771.
Schröder-Devrient Frau. S. 768.
Servais, Violoncellist. S. 734.
Shaw, Mad., Sängerin, jetzt in Italien. S. 110, 701.
Sizilianische Wunderkinder (Was wird daraus?) S. 203.
Sowinski, Albert, Klaviervirtuos und Komponist. Seine bisherige Kompositionen. S. 31.
Spontini's Streit mit der grossen Oper zu Paris. S. 582, 646.
Stör, Violinist in Weimar. S. 34.
Streit um die Geburtsstadt der heil. Caecilia. S. 33.
Symphonieen, Ouverturen und Konzerte in Nachrichten besprochen.

Maurer, Konzertino für die Klarinette und Fantasie von Klein für Klarinette. S. 28.
Kittl, Jos. Frdr., Jagd-Symphonie (in Leipzig) S. 53.
Berlioz, Hector, Symphonie „Harold" (in Paris). S. 204.
Onslow, Ouverture zur Oper „Guise" (in Leipzig). S. 95.
Thürner, Bolero für die Oboe. S. 96.
Lindpaintner, Ouverture zur Oper „die Genueserin". S. 118.
Rietz, Jul., neue Ouverture in A dur (in Leipzig). S. 164.
Eckert, C., Violin-Konzert aus E moll; neu (in Leipzig). S. 228.
Kalliwoda, Symphonie in H moll; neu, die 8te (in Leipzig). S. 228.
Berlioz, Ouverture zu dem Vehmrichtern (in Berlin). S. 244.
Halévy, Ouverture zur Oper: „Der Sheriff" (neu in Berlin). S. 354.
Gans, Moritz und Leopold, Gebrüder, neue Konzertkompositionen (noch MS.) S. 354.
Pape, militärische Sinfonie (neu). S. 342.
Jansa, Violin-Konzert in D dur (neu). S. 377.
Gross, J. B., elegantes Konzert und grosse Fantasie für Violoncell (neu, MS.). S. 380.
Adam, A., Ouverture zur Oper Proscrit in Berlin. S. 465.
Schmidt, J. P., für Orchester arrangirt Beethoven's Sonate pathétique. Op. 13. S. 467.
Taubert, W., Klavierkonzert, Sinfonie und andere Kompositionen. S. 468.
Maurer, L., Fest-Ouverture auf Lvoff's Russisches Volkslied und neues Violinkonzert. S. 566.
Berlioz, Rect., Trauersymphonie (neu, zur Feier der Julirevolution). S. 683.
Reber, Heinr., Sinfonie. S. 869.

Uhlrich, Violinist in Leipzig. S. 94, 974, 989.
Ulram, Thesterwirth in Dresden. S. 796, 798, 812.
Ungaro, neue Theater. S. 189.
Vermächtniss eines Musikliebhabers zu Venedig. S. 54.
Verdi, Giuseppe, Erstlingsoper auf der Scala, mit den besten Sätzen derselben in Noten. S. 102 etc.
Vermischte Musikwerke in Nachrichten besprochen.

Maurer, L., „Der Schatten", Ballet von Taglioni (in Petersburg). S. 30.
Biller, Ferd., Trio für Pfte., Violine und Violle in B dur (gedruckt bei Simrock). S. 199.
Eberwein, Musikdir. in Weimar, Musik zum Schauspiel „Arthur". S. 126.
Castelbarco, Graf Cesare di, Quintett. S. 178.
Stade, Musikdirektor in Jena, Fest-Kantate und Festgesang. S. 228.
Blum, Carl, Polonaise, neu. S. 247.
Schloss Kenilworth, neues Ballet in Wien. S. 329.
Adam, Adolph, Der Seecadett, neues Ballet. (MS.) S. 343.
Spontini, Melodram und einige neue Gesänge. S. 565.
Held, F., Friedrichs-Ehre, Melodram (MS.). S. 662.
Weller, Arrangement der 9. Sinfonie Beethoven's für Militärmusik (in Berlin). S. 771.
Schmidt, J. P., der Trauermarsch Beethoven's aus Op. 26 für Orchester und Militärmusik arrangirt S. 773.
Lange (junger Komponist, Seminarlehrer), 2 Veränderungen für die Orgel über den Choral: „Straf mich nicht" etc. S. 831.
Jauch (Vater), in Strassburg, Fantasie u. Var. f. Pfte. mit Begl. der Instrum. S. 866.
Schmidt, J. P., Festlied „dem Könige", für Männerst. und mehrere Blasinstrum. S. 890.
Wiegrecht, Marsche für Militärmusik, zum Einzug des Königs in Berlin. S. 890.
Schira (Musik) und Vestris, Das Mädchen als Soldat. Ballet (in Wien). S. 932.
Huldigungs-Lieder etc. in Berlin. S. 998 u. s. f.
Marschner, Heinr., Klänge aus Osten, Konzertmusik mit Ouverture, Liedern und Chören. S. 910.
Kompositionen des Hymnliedes: „Sie sollen ihn nicht haben" etc. S. 1075.
Musik zu Napoleons Bestattung in Paris. S. 1077.

Violin, neu erfundenes Instrument von Billmet. S. 245.

Weimarsche Komponisten, jetzt dort lebende. S. 127.
Wieck, Clara Dem., Pianistin. S. 177, 243, 771.
Zum Titelkupfer. S. 1075.

VII. Musikalische und andere Beilagen.

1ste Beilage: zu N. 1, enthaltend: Facsimile der Handschrift von Henri Herz in einer Etüde für das Pianoforte.
2te Beil. zu N. 10, enthaltend: Facsimile der Handschrift von C. G. Reissiger; 5stimmiger Weihnachtsgesang.
3te Beil. zu N. 18, enthaltend: Facsimile der Handschrift von William Sterndale-Bennett; Notturno für das Pianof.
Ausserordentliche Beil. Ostermesse-Bericht 1840 von A. Diabelli et C. in Wien. Zu N. 20.

5te Beilage, zu N. 23, enthaltend: Facsimile der Handschrift von Adolph Adam: O salutaris, Bestimmg für Manner mit Orgel.
6te Beil. zu N. 31, enthaltend: Facsimile der Handschrift von Bernh. Romberg: Preludium für das Violoncell.
7te Beil. zu N. 50, enthaltend: Lithographie der neuen Orgel in Zerbst.

VIII. Ankündigungen.

S. 15, 35, 55, 77, 95, 119, 143, 167, 191, 205, 231, 255, 274, 303, 323, 343, 359, 383, 407, 425, 451, 479, 495, 519, 535, 551, 567, 583, 605, 623, 647, 671, 687, 711, 735, 754, 775, 799, 815, 831, 845, 871, 893, 917, 935, 959, 983, 999, 1015, 1037, 1055, 1077.

[illegible]

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Januar. **№ 1.** 1840.

Einleitung.

So lange es eine Lebenszeit gibt, so lange gibt es auch eine Zeit der Bewegung. Unsere Zeit hat man vorzugsweise so genannt, denn sie treibt es theils rasch theils heftig. So wird sie sich zuweilen stossen; und Mancher, der das Wogen der Drangsale sieht, wird ungewiss, ob es vor- oder rückwärts geht. Es hat aber sein Gutes, wenn man sich rührt und rühren lässt. Das Leben fährt dahin, man weiss nicht wie, vor allem Drange der Rührung, die keinem Ruhe lässt und stets die Aussicht ändert. Das gibt Mannichfaltigkeit, lehrt verschiedene Seiten kennen, was nur denen Nachtheil bringt, die sich das Ziel verrücken lassen und nichts sind als der Wiederhall des letzten Buches, das sie gelesen haben. — Seitdem wir Frieden haben, ist der Krieg ausgebrochen. Das kommt von Helena, die sich treu geblieben ist. Die Kämpferregerin des Alterthums gab uns von der Stunde an, als sie den Helden in ihrem Schoose wiegte, nur darum den äussern Frieden, damit der Kampf der unbeendeten Aufregung sich in das tiefere Reich des innern Wesens ziehe. Und nun webt er fort mit kühnem Muth in Wissenschaft und Kunst, dass es für Jeden heisst: Jetzt rühre dich verdoppelt, oder du bist verloren! Bis auf den Geschäftsmann hat sich das ausgedehnt und geht nicht mehr wie sonst. Denn der Friede von aussen und eine gewisse Bewegungsliebhaberei für parzielles St. Simonismus haben eine Ueberfüllung geboren, dass nirgend Mangel ist an edlen Kindern, die Ehre und Reichthum lieben, deshalb rüstig sind und einander zu überbieten suchen.

In solchen Zeiten können nur zwei Dinge gelten, auch in der Kunst. Das erste ist *auffallend Neues*. Es muss etwas erstrebt werden, was in dieser Form noch nicht, oder wenigstens nicht zunächst dagewesen ist; besser oder schlechter, darauf kommt für den Beginn wenig an, nur anders, abweichend vom Gewohnten, im Kontrast mit dem Bestehenden muss es sein, dass es lockt, vor Allem jene grossen Herzen, die, langweilig in sich selbst, sich immer neu gerührt wünschen. Nur sehe ich nichts Neues in diesem Neuen; es ist im Grunde nichts Anderes, als das alte *mundus vult decipi* und die Liebe zur Veränderung, die selbst im Paradiese lustig war. Nichts verändert sich darin, als der Grad der Heftigkeit und der Keckheit, womit das Auffallende auffallend gemacht werden muss, auf dass es mehr gelte, als es werth ist. Eigentlich ist es das Leichteste, was man thun kann, um wenigstens für sich zu einem gewissen Glanze zu kommen; es wird nur darum etwas schwer, weil so Viele sind, die sich überbieten. So konnte z. B. unsere Kunst vor etwa 20 Jahren nichts Leichteres thun, als dass sie sich in rauschendere Bravouren warf zum ergötzlichen Kitzel bewunderungssüchtiger Ohren. Jetzt ist die Sache misslicher und immer schwieriger geworden, weil Einer den Andern immer gewaltiger in's Ungeheure bis zum Seiltanz hinaufgedrängt hat, der so lange reizen wird, als das Unerhörte gesteigert werden kann, oder bis es durch zu häufigen Gebrauch ermüdet, weil es weder mehr auffällt noch etwas Neues mehr ist. Wenn aber Manche meinen, diese Bravourenbezwingung habe unserer Kunst mehr geschadet als genützt, so kann ich damit nicht einverstanden sein. Es gehört angestrengte Thätigkeit und Ausdauer dazu; Beide sind gut, wie die Fertigkeiten, die dadurch gewonnen werden. Abgesehen davon, dass dergleichen Aufreizungen zu unserer besten Welt, wie sie ist, schlechthin gehören und dass ohne solche Steigerung des Auffallenden die Musik lange nicht so weit verbreitet sein würde, als sie es ist; hat doch auch der Geist der Kunst Bedeutendes dadurch gewonnen. Viel freier als sonst kann sich der Komponist im Ausdruck seiner Gedanken ergehen, ohne Furcht, dass seine Gebilde von den Ausführenden verhunzt zur Erscheinung gebracht würden. So thue denn Jeder, was er kann, und lasse sich nicht irren, denn in der Regel thut er es so nicht und macht was eben gilt. — Nicht anders verhält es sich mit dem auffallend Neuen im Worte und in der Schrift. Hat Einer den Glauben schwacher Seelen, er könne nicht stehen, wenn er nicht zuvor seinen Nachbar oder Vorgänger niedergemacht, oder wenn das unglücklicher Weise nicht gleich gehen will, doch mindestens in aller Unschuld vor den Leuten ein Bischen schwarz oder klein geschmäht habe, so wird er sein Möglichstes thun, seine innere Furcht mit der Löwenhaut zu bedecken, und wird sich so lange wie ein Goliath geberden, bis ihn der Stein trifft und sein Auffallendes den letzten Auffall feiert. Wie sollten solche Tänze nicht immer nützlich sein? Sie öffnen die Augen und zeigen, dass nicht Alles gross ist, was gross thut — Man spitze seine Redensarten, wie man will und kann, und mache sie zu Pfeilen, die nach der Wahrheit und nach dem Rechte schiessen: was wird es fruchten? Sehr viel! Man wird damit den Scharfsinn der Freunde beider unvergänglichen Gewalten höher heben, als er gewesen ist, dass sie leuchtender gesehen werden als zuvor.

— so paradox das auch klingen mag — am meisten dazu geeignet, die ganze Gegend umher und sich selbst in Ansehung des Kunstgeschmacks diktatorisch zu beherrschen. Das geht so zu. Der grosse Künstler findet nur in grossen Städten, (wo ein Hof oder viel Reichthum ist) eine ihm angemessene Belohnung. Erhält er hier einen festen Wohnsitz und besondre Auszeichnungen, so gewöhnt er durch Beyspiel und Unterricht sein Publikum, welches in ihm die vorzüglichen Meister ehrt, nur das schön zu finden, was er billigt. Da diese Meinung sich auf wirklich unbestreitbare Vorzüge gründet, so wird man weniger die Lücken gewahr, die er — nicht ausfüllt. Wagt es jemand, andrer Meinung zu seyn, so ereifern sich der — nicht immer richtig verstandene — Patriotismus und die Nachbeterey dagegen. Wehe dann dem Künstler, der sich nicht in diesen Geschmack fügt, und dabey den Tonangebern nicht sonst an Geschicklichkeit unwidersprechlich überlegen ist oder ihnen nicht wenigstens die Waage hält! — Dann wird er entweder verspottet, oder man erlebt Scenen, wie die zwischen den Gluckisten und Piccinisten u. a. — — Eine solche Geschmacks-Diktatur lässt sich nun, was die Kompositionen betrift, schwer verhindern, weil hierbey die nothwendige Verbindung der Originalität mit viel theoretischen und praktischen Kenntnissen eine lebhafte Konkurrenz gleich grosser Komponisten, die sich nur in feinen Nüancen von einander unterscheiden, fast unmöglich macht. — Anders ist es mit der Execution. Dort kömmt es auf Styl, hier auf Manier, dort auf tiefe Einsichten, hier mehr

---

wusstseyn der früheren Bildung des Geschmacks in Vergleichung mit uns und andern Nationen, verleitet die Franzosen, ihr Kunstgefühl und ihre Kunstansichten für den allgemeinen und höchsten Maasstab aller Kunstprodukte zu halten, worüber sie vor dem Richterstuhl einer gründlichen Philosophie wohl eines andern belehrt werden dürften. Wir Deutsche besitzen zwar keinen Hauptsammelplatz, keinen Zentralpunkt (foyer) der Wissenschaften und Künste, der für die Kultur des Landes die Dienste thut, welche das Herz dem Körper erweiset, und eben deshalb sich in Possess der richterlichen Gewalt in Sachen des Geschmacks gesetzt hat, wie Paris und London. Aber wohl uns, dass wir ihn nicht besitzen! Unsre Kultur gedeiht nun zwar langsamer, aber desto sicherer b) — Daher dürfen uns die absprechenden höhnenden Urtheile unsrer dünkelvollen Nachbarn nicht kümmern. — Dies führt noch auf eine andre, hoffentlich nicht unwichtige Bemerkung. Man spricht so viel von Nationalgeschmack und Nationalmusik, ohne zu erwägen, ob man damit auch etwas Ehrenvolles ausdrücke. — Versteht man unter der letztern gewisse Volksmelodien u. dgl., welche die eigne Empfindungsweise der ungebildeten Volksklassen charakterisiren, so haben diese in anthropologischer Hinsicht und für Volkskomponisten allerdings einigen Werth. Redet man aber von höherer kunstförmiger Musik; so ist ein Nationalgeschmack hierin eine Sache, der man sich eher zu schämen als zu erfreuen hätte. Denn Wissenschaften und Künste haben um desto weniger ein Vaterland, je höher sie steigen, und eine Nationalmusik, die sich weiter erstreckt, als auf Volkslieder und Volkstänze, gehört mit einer National-Mahlerey, National-Philosophie, Theologie u. s. w. in Eine Klasse. — Die Anwendung hiervon auf den bisherigen französischen Nationalgeschmack in der Tonkunst u. a. D., der erst seit kurzem durch die Anerkennung des Werthes deutscher und italienischer Kompositionen und deren Studium zu gewinnen scheint, — macht sich leicht. — —

Meinung von deutscher Tonkunst und von Jos. Haydn wundern, deren in No. 37. dieser Zeitung erwähnt wurde? — Nein; die Würkung, welche solche Abgeschmacktheiten in uns hervorbringen, kann billiger Weise nicht Aerger, sondern nur Verachtung seyn.

b) Sicherer, sage ich. — Zum Beyspiel denke man nur an das neueste Konkordat, und vergleiche damit den Religionszustand in den preussischen Staaten seit Friedrich II., sogar mit Einschluss der, im Ganzen fruchtlosen Machinationen der Jesuiten unter Fr. Wilh. dem II. — — !!! —

und dass das Höhere darum nur verbreiteter wird. Ferner erhebe man seine Freunde bis in den Himmel und schweige von den Andern, die man nicht gern sieht, als wären sie gar nicht da: die Art wird anfangs Wunder thun, denn das Geschrei wirkt Mitschreier, bis man sich endlich darauf besinnt, dass zur Rechnenkunst auch Subtrahiren und Dividiren gehört. Das rechte Fazit wird doch herausgebracht und greift um sich, dass die Sperlinge auf den Dächern davon zwitschern. — So hat denn das auffallend Neue immerhin auch seinen guten Nutzen, nicht blos für Unterhaltung der Leerheit und zur Begünstigung des Scheines, sondern auch selbst zur Erhebung des Besseren und Rechtlichern, sobald das Letzte in den Tagen heftiger Bewegung nur nicht gleich vor jedem auffallend Neuen wie vor einem Unglück zurückbebt, sondern vielmehr ermuthigter hervorbricht, wo man es am wenigsten erwartet hätte, in verstärkter Thatkraft bis an's Ende. Und so haben wir denn gegen das auffallend Neue und gegen sein zeitweiliges Gelten gar nichts, selbst wenn nicht viel dahinter ist, rathen vielmehr in Tagen heftiger Bewegung dem Gewandten, dem hinderlich Auffallenden möglichst Auffallenderes kühn entgegenzusetzen, und bedauern nur, dass in der gesammten Auffälligkeitslust mehr List und Schein, mehr Keckheit und eiserne Stirn, als Grossheit und Offenheit wohnt.

Das Zweite dagegen, was immer gilt, ist das *wahrhaft Solide, Nahrende, reich Gediegene*, das in den Zeiten heftiger Bewegung nur noch mit Standhaftigkeit und Tapferkeit verbunden werden muss. Der Menschen Natur ist einmal so eingerichtet, dass sie nicht von Schaum leben kann, sondern von gesunder Speise, kräftig zubereitet und nicht verbrannt noch verwässert. Darüber ist nichts zu sagen, auch nichts mehr über das, was wir wollen, sondern ferner treu und aufwärtsstrebend zu thun, was recht ist und wie wir es für das Beste erkennen zum Vortheil der Kunst, der wir dienen. Und hiermit empfehlen wir uns unsern Gönnern und Freunden zu fernerhin geneigtem Wohlwollen und wünschen Allen ein glücklich neues Jahr.

G. W. Fink.

W. J. Tomaschek

1) Eglogues en forme de Danses pastorales pour le Pianoforte. Oeuv. 83. Liv. VII. Prag, chez J. Hoffmann. Pr. 45 Kr.

2) Tre Allegri capricciosi di Bravura per il Pianoforte. Von Demselben. Op. 84. Lib. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes: 16 Gr.

So oft wir diesem Ehrenmanne begegneten, so oft sahen wir ihn gediegen und anziehend, unwandelbar der früheren Schule treu, wie sie sich seit Mozarts leuchtenden Tagen gebildet hatte, dabei immer frisch, neu in seinen Erfindungen, die uns bald reizend, bald grossartig abgerundet in sich selbst erschienen. Wir wissen recht gut, dass es Anhänger der neuen Richtung gibt, welche, die ewige Jugend des mannigfach Schönen mit der vergänglichen der Zeitlichkeiten und der herrschenden Mode verwechselnd, nicht begreifen oder vielmehr nicht zu empfinden im Stande sind, wie sich in einer noch jetzt bewahrten und bevorzugten älteren Form Geist und Schönheit entfalten kann u. s. w. Machen sie auch mit einigen stehenden Namen um ihretwillen eine unerlässliche Ausnahme, so will dies doch dem Wesen der Sache nach nicht viel bedeuten, und es ist schon vorgekommen, dass man z. B. Mozarts G moll-Sinfonie veraltet gefunden hat. Ob dies und Aehnliches Einseitigkeit oder beflügelter Aufschwung ist, lassen wir unbesprochen; dergleichen lehrt die Zeit, die immer fortfährt, aus Gegenwart Vergangenheit zu machen. Gegen beide einander gegenüber stehende Parteien gerecht zu sein, hat immer grössere Gefahr, als wenn man sich mit Leidenschaft auf eine Seite wirft, die andere rücksichtlos bekämpfend, verdammend, oder wohl gar, was nicht selten ist, verhöhnend. Dass dabei nichts, als ein vorübergehender Lärm herauskommt, der wohl Manche unnütz zu unterhalten vermag, liegt am Tage. Wir haben unsere ehrliche Meinung über beide Parteien ruhig und bedacht hinzustellen und es Jedem zu überlassen, ob und in wie weit er sie zu der seinigen machen will, oder nicht. Nach dieser unserer Ueberzeugung tritt denn der von uns gerühmte, oben genannte Mann auch hier wieder wie eine männlich volle Gestalt vor uns, mit klarem Blick, ungezwungen fester Haltung und edlem Anstande; im Scherze heiter, muthig besonnen, aber nicht im Uebermuth befangen; im Ernste hell, klar, nicht düster, nicht in Leidenschaft versunken, sondern sie beherrschend, ohne sich ihr zu entreissen. — Dagegen schaut die neue Richtung mit unruhiger Sehnsucht, mit heftig aufgeregtem Verlangen nach den Gefilden des Abends, wo die Sonne sich neigt, nach den Zaubergärten der Hesperiden, den ewig fernen, die nur der Traum und die Schattenwelt betritt oder die erlesenen Helden der Dichtung. Das ist nicht Tomaschek's Liebe, der unverwandten Blickes nach Osten schaut, wie ein Altar. — So sind denn beide Parteien offenkundige Gegner? Sie sind es der Richtung und der Ansicht nach, und sind es nicht nach der Freiheit, die Jedem es unbenommen lässt, sich der Seite seiner Neigung zuzuwenden, worin keiner den Andern hindert oder auch nur zu hindern befugt ist. Indessen kann die Wahl nicht von einerlei Erfolge sein, und es wäre besonders in Hinsicht auf die Schaffenden und ihre Gebilde eine grosse Frage, was mehr fordert und hebt: für die Geniessenden aber ist die Entscheidung leicht. Schon ist der Morgen und schön ist der Abend, und in den Feierstunden des Unterganges prangt der westliche Saum des Horizontes oft in zauberischer Herrlichkeit und hält das Auge fest bis zum Verglimmen des letzten Abendrothes. Nur wäre es zu beklagen, wenn ein Gemüth sich darum unablässig versenken wollte in die Dämmerungen der werdenden Nacht, die wieder verlangend nach erquickender Frische des Morgens. Geniessen wir also Beides in geeigneten Stunden mit empfänglichem Sinn und unbefangener Seele, so werden wir das Beste thun im wechselnden Genuss. — Was will es am Ende sa-

gen, wenn den Einseitigen oder auch den gern allein herrschen Wollenden eine solche Ansicht nicht gefallt? Die freie Wahl seiner Richtung bleibt ihm ungekränkt und unverkümmert; er kann sich vor wie nach schaden oder nützen, wie er will. — Eins versichern wir jedoch, dass wir in den oben genannten Gaben des von uns hochgeschätzten Mannes ganz Vortreffliches seiner Richtung finden.

Das hier gelieferte siebente Heft seiner Eklogen ist reizend: das freundlich Ländliche hat so viel gesunde Natur, so viel Feines mitten im Anspruchslosen, so viel naiven Scherz und heitern Humor bei aller Gewandheit, dass sich Liebhaber des gefällig Karakteristischen und nicht schwer Auszuführenden daran höchlich ergötzen werden. Eine Nummer ist immer lieblicher als die andere. Alle sind im $^6_8$ Takt, der dem Siciliano wesentlich ist, alle in der Folge der Tonarten so geordnet, dass sie ohne Unterbrechung hinter einander fort gespielt werden können und in solcher Verbindung ein schön wechselndes Ganze geben, so sehr auch jede einzelne Nummer für sich besteht und ein Abgeschlossenes in sich selbst bildet.

Von ganz anderer Art sind die 3 Allegri, was die Wesenheit der Ideen und die Art der Ausführung wie der Ausführbarkeit angeht. Sie sind, was der Titel sagt, Bravourwerke und kapriziös dazu. Ein guter Spieler wird sich damit hören lassen können, nicht allein zum Beweise seiner Fertigkeit, sondern auch im Auffassen und Wiedergeben des Karakteristischen, was sich auch hier in jeder Nummer verschieden, in allen aber, wie natürlich, viel grossartiger zeigt, als im erstgenannten, von diesem ganz verschiedenen Werke. Wir wüssten kaum, welcher Nummer wir den Vorzug geben sollten; sie sind in ihrer Art alle schön, klar und eigenthümlich anziehend. Poetische Wortbeschreibungen eines jeden einzelnen dieser Stücke könnten wir eben so gut liefern, wie wir es früher einige Male über wichtige Leistungen anderer Komponisten aus Gründen gethan haben, die in der damaligen Zeit lagen: wir gestehen aber, dass wir dergleichen nur äusserst selten zweckmässig und nützlich finden, vorzüglich darum, weil dadurch der freien poetischen Auffassung, der subjektiven Deutung oder augenblicklich vorherrschenden Empfindungsansicht eines Jeden, während irgend eines eigenthümlich musicirten Vortrags, nothwendig zu grosser Eintrag geschehen müsste, sobald nämlich dabei dergleichen Auslegungen beachtet werden. Das möglichst freie subjektive Auffassen und Beziehen musikalischer Gebilde macht ja eben die in's Allgemeine greifende Tonkunst zu einer Weltsprache der mannigfachsten Deutung durch Hineintragen des Besondern, so dass Jeder sein eigenes Mährchen, sein eigenes Gedicht der Empfindung der Allgemeinschönheit der Tongestalt unterlegen kann und soll. In den meisten Fällen sind daher bestimmt ausgesprochene Wortgedichte den Tongedichten eher hinderlich als förderlich, sobald sie nicht freiwillig sich irgend einer Bestimmtheit der Darstellung unterordnen haben. Trifft es sich einmal in Werken der Instrumentalmusik, dass solche Wortauslegungen zum Verständniss nothwendig sind oder zu sein scheinen, so gibt sie in der Regel der Tondichter selbst, wie es z. B. in der Pastoral-Sinfonie, in der Weihe der Töne etc. geschehen ist. — Darum ziehen wir es vor, diese Werke des geehrten Mannes als selbständige, schön abgerundete und für sich selbst sprechende Karaktersätze ohne alle hinzugefügte Deutung bestens zu empfehlen.

An diese Werke des anerkannten Meisters reihen wir sogleich die bisher erschienenen und uns bekannt gewordenen Leistungen seines von ihm treugebildeten und talentvollen Schülers

Alexander Dreischock.

VIII Exercices de Bravoure en forme de Valses pour le Pianoforte. Oeuv. 1. Prag, chez Marco Berra. Pr. 45 Kr.

Wäre der Schüler sogleich wie sein Meister, so wäre er unbegreiflich vollkommen. Das maasst sich nun Hr. Dreischock gewiss nicht an. Eben so wunderlich würden wir es finden, wenn man von ihm verlangen wollte, was bisher noch Keiner geleistet hat. Aber als einen jungen Mann, der das Klavierspiel und was zum Komponiren gehört, tüchtig gelernt hat, erweist er sich schon in diesem Erstlingshefte, das gute Melodie und Harmonie, dabei jene Jugendlust nach mächtiger Bravour an sich trägt, wie er selbst sie in seinen Vorträgen lebhaft und mit einer nicht selten noch zu feurigen Vorliebe beginnigt. Die Klavierspieler werden also Manches an jetzt beliebten Sprüngen u. s. w. einzuüben bekommen. Es sind Walzerreihen, denen jetzt dergleichen nicht fehlen darf. Sind sie gehörig bezwungen, so sind sie auch hübsch, dergleichen fordernd. Auch diese Nummern hängen durch die gewählten Tonarten zusammen und bilden ein Ganzes.

Trois Andantes et quatre Impromptus caracteristiques etc. Oeuv. 3. Hambourg, Aug. Cranz. Pr. 18 Gr.

Lauter kurze, melodisch einfache Sätzchen, die aber immer irgend etwas Auffallendes einmischen, sei es in harmonischen Wendungen, die stets von Bewusstsein und guter Schule zeugen, sei es in schnell hereinbrechenden kurzen Bravouren oder auch wohl Kunststückchen, welche letzteren nicht in den Andantes, sondern nur zuweilen in den Impromptus vorkommen; namentlich sind es die jetzt beliebten Sprünge.

Souvenir. (Lied ohne Worte) u. s. w. Op. 4. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Auch ein Lied ohne Worte, und zwar ein sehr schöner und angenehmer Satz, den wir zu den schönsten bisher gedruckten Leistungen des jungen Mannes zählen. Zugleich ist er als eine ganz vortreffliche Uebung für den Schüler anzusehen, welcher aber bereits eine gute Unabhängigkeit der Finger von einander sich erworben haben muss, wenn er diese ohne zu grossen Nachtheil für das Tonstück erstarken will. Das Thei-

blatt ist mit dem Bildnisse des Verfassers geziert; es ist auch einzeln, wenigstens in zweierlei Ausgaben geliefert worden. — Wir schieben hier gleich mit ein:

Gebet für 4 Männerstimmen. Op. 6. Ebendaselbst. Pr. 4 Gr.

Es ist gut harmonisirt und der Karakter im Ganzen richtig getroffen und gehalten; im Einzelnen hat es noch einiges Harte, namentlich im Deklamatorischen, worin als verfehlt sich der Gesang der 3 obersten Stimmen durch folgenden Einschnitt im $^2_4$ Takte zu den Worten zeigt: „Verlass, verlass | 𝄽 | 𝄽 | 𝄾 mich | nicht".

Trois Thèmes variés pour le Piano etc. Oeuv. 6, 7 et 8. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Das erste Thema erhält 3, die beiden folgenden Originalthemen jedes 2 Variazionen, alle brillant und im steigenden Glanze, so dass Op. 8 das Beste ist, womit sich fertige Spieler vortheilhaft zeigen können.

Andante cantabile etc. Op. 7. Hamburg, bei Aug. Crantz. Pr. 8 Gr.

Es ist also hier eine Verwechselung der Opuszahl vorgefallen; es sollte Op. 9 heissen und dann im Folgenden so fort. Das Stück selbst ist recht schön, geschickt und brillant verarbeitet, so dass wir es dem vierten Werke an die Seite setzen.

Souvenir d'amitié. (Lied ohne Worte.) Op. 8. Ebendaselbst.

Abermals recht schön und geschickt durchgeführt, mit Fleiss, wie es scheint, in der von uns öfter geschilderten Umspielungsweise S. Thalbergs gehalten, also brillant.

Scène romantique. Fantaisie etc. Op. 9. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

Ein tüchtiges, dramatisches Tongemälde glänzender Bravourart, in beliebt malender Weise, worin unter Anderm auch ein effektmachendes Wetter losbricht beim tempestoso. Gut gespielt, hört man es überall gern.

La Campanella. Impromptu etc. Op. 10. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

Ein recht hübscher, wohlgefälliger Scherz, der jedoch, wie fast Alles, was bis jetzt von dem jungen Komponisten veröffentlicht wurde, etliche ganz ansehnliche Schwierigkeiten für die Ausführenden hat, so dass immer solche Spieler vorausgesetzt werden, die in der neuern Bravour keine Fremdlinge sind.

So erweist sich denn Hr. Dreischock, welcher auf seiner ersten Kunstreise zum Hofpianisten des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin ernannt worden ist, in diesen rasch auf einander folgenden Erstlingstonsätzen als einer unserer fertigsten Pianofortevirtuosen durch geschickte und glänzende Behandlung seines Instruments, was ihm auch kein Unbefangener absprechen wird. Talent beweist er gleichfalls, wie gewandte Durchführung. Dass er nicht mit Ernsterem und Grossartigerem auftritt, kann man theils von seiner Jugend nicht verlangen, theils steht es Jedem frei, zu wählen, was ihm und einer nicht geringen Hörerklasse gefällt. Es kommt darauf an, ob es seinen Zweck erfüllt. Das ist aber oft genug geschehen, ja nicht selten so, dass man das Lob, was er mit Recht verdient, übertrieben hat, z. B. wenn man ihn den böhmischen Hannibal nennt, oder das wilde Ross des Mazeppa. Solche Uebertreibungen, die übrigens für Andere nicht weniger, sogar noch allgemeiner vorgefallen sind, fördern nicht, nicht einmal den Schein, sobald man nicht alle Hände für sich hat, die einander waschen. Aber er hat den Schein nicht nöthig. So lasse er sich denn weder von übertriebenem Lobe beneheln, noch von ungerechtem Tadel erbittern, sondern gehe rüstig und redlich weiter auf der mit Glück gut betretenen Bahn und reihe an Gutes das Bessere, und an Brillantes das Tiefere, was wir von ihm erwarten.

G. W. Fink.

Nun gibt es stets, wie viel mehr jetzt, wo das Klavierspiel so ausserordentlich verbreitet ist, eine Menge Werke und Werkchen, die in Betracht der verschiedenartigsten Bedürfnisse, welche durch die vielfachen Stufen der geistigen und technischen Bildung herbeigeführet werden, äusserst nothwendig sind, ohne deren Vorhandensein theils die Tonkunst lange nicht so weit verbreitet sein könnte, und ohne welche es andern Theils den Herren Verlegern kaum möglich wäre, grössere und viel kunstreichere Erzeugnisse höherer Muse, welche immer nur von einer geringeren Anzahl benutzt und also auch in der Regel gekauft werden, mit Ausnahme der Werke der zeitbeliebten Komponisten, die ein Theil Ehren halber zu besitzen pflegt, mit einiger, geschweige mit guter Honorarzahlung zum Drucke zu befördern. Diese erstgenannten Werkchen, die bis auf leichte Tanzbelustigungen herabgehen, müssen sogar nicht selten, was jeder Verleger bestätigen wird, wie wir es denn von nicht wenigen bereits bestätigen hörten, die Ausgaben für manches kunstwichtige Werk mit übertragen helfen. So hat denn die Kunst und der sie mit Liebe und höherer Strebsamkeit fördernde Künstler selbst auch von solchen Werkchen unmittelbare Vortheile; sie wären demnach nützlich, sogar wenn wir ganz davon absehen wollten, dass eben nur sie die rechte, heilsame und nährende Kost für eine sehr grosse Menge sind, welcher ausserdem nichts ihrem Bildungsstande und ihrer Naturkraft Angemessenes oder leicht genug Verdauliches geboten werden könnte. Diese Alle wollen aber auch leben und geniessen, wachsen auch dadurch gedeihlich heran zu stärkerer Kraft, sobald nur ein guter Kern in ihnen ist. Sogar der Theil der Kunstliebhaber, dem anderweitige Lebensverhältnisse oder Anlagen es nicht gestatten, aus dem leicht Ausführbaren jemals herauszutreten, fördert die Kunst schon durch sein Anschliessen an sie, dadurch, dass er sich ihr verwandt fühlt, und mit grösserer Lust oder Wolfahrgkeit sich den Kunsteinrichtungen, den Konzerten u. s. w. hingibt. Diese leichteren

Kompositionen, entweder dem geistigen oder dem technischen Gehalte nach, sollten daher auch von geübten Künstlern nicht so sehr über die Achsel angesehen werden, ob sie gleich keine Kost für sie sind. Es findet auch in der Kunst ein gewisses Stufenverhältniss Statt; ein Stand braucht den andern, und je höher Einer vom Glück gestellt ist, desto dankbarer hätte er sich vernünftigerweise gegen das Schicksal dadurch zu betragen, dass er auf geringer Gestellte nicht zu übermüthig herabsehe. Und wie sollte mancher tüchtige Künstler anständig durch die Welt kommen, wenn es nicht Dilettanten gäbe, welche Lust zum Versuche hätten, ob sie von ihm etwas lernen könnten? Dazu braucht es aber Musikstücke, die nicht Jeder zu liefern im Stande ist, so gering er sie auch halten mag, oder wozu er nicht den geringsten Drang in sich fühlt, so sehr er sie auch für mancherlei Umstände unumgänglich nöthig hält. Gut für ihn und für das Ganze, dass sich Mäuse finden, die dergleichen liefern. — Nur für Einen sind dergleichen oft schimm; es ist der Rezensent, der oft nicht weiss, was er sagen soll, weil er schon hundert Mal dasselbe gesagt und schlechthin nichts Anderes zu sagen hat. Dennoch müssen sie angegeben werden, weil man sie braucht, weil auch die Anfänger in der Kunst gern Neues haben, und wäre es nur ein neuer Titel; dann weil selbst sehr Zweckdienliches darunter ist, wenn man nur erst im Allgemeinen erfährt, für welche Verhältnisse und Umstände die neuen Lieferungen der Art zu verwenden sind, die immer die Mehrzahl aller Literatur, auch der musikalischen ausmachen. Wir haben also zu sehen, wie wir die Sachen verarbeiten, um jeder, die uns anvertraut wird, ihre bestmöglich rechte Stellung anzuweisen. Geschieht das nur mit einigen Worten, so ist das nicht, weil wir diese Gaben gering achteten (sie sind ja nöthig), sondern es geschieht, weil sich ohne hundertfache Wiederholung durchaus nichts weiter als eine schlichte Andeutung sagen lässt. Diese ist aber auch hinreichend. Vor der Hand machen wir auf folgende Ausgaben aufmerksam:

Valse brillante par *B. E. Philipp.* Oeuv. 31. Breslau, chez Leuckart. Pr. ⅓ Thlr.

Der zusammenhängend langausgeführte Walzer ist gut, aber nicht gerade brillant, wozu glänzendere Figuren und selbst weniger dunkle Tonarten gehören. Die Haupttonart des Ganzen, die bald mit Cismoll, Desdur, Bmoll u. s. w. wechselt, gibt mehr Schmachtiges, was vielen Tanzlustigen gar nicht unlieb ist. Für manche Spieler ist der Walzer zugleich eine gute Uebung in schwierigen oder seltneren Tonarten.

Variationen über das Schweizerlied „Auf der Alma“ komponirt von *A. Egert.* Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Etwas mehr Fingerfertigkeit wird hier vorausgesetzt. Hat aber Jemand die gewöhnlichen Schnellgänge geübt, so wird er diese zweihändigen Veränderungen auf ein wohlbekanntes walzermässiges Lied ohne grosse Mühe bald überwinden. Zu solchen Uebungen sind sie gut.

IV Rondeaux Caprès les Soirees musicales de G. Mercadante. No. 1. Pr. 10 Gr.

Compositions modernes et brillantes à 4 mains. No. 7. Pr. 12 Gr. Beide ebendaselbst.

Leichte vierhändige Unterhaltungen, welche fortgesetzt werden. Das zweite polonaisenartige Satzchen ist von H. Bertini, den man kennt.

Etude sur le Motif de l'Opéra „Norma“ par *J. Krocher.* Breslau, chez F. E. C. Leuckart. Pr. ⅔ Thlr.

In Henselt's Weise (Hommage à Henselt) recht gut und hübsch gebildet, eine angenehme Uebung für schon vorgerückte Pianofortespieler.

Ronda brillant sur des motifs de l'Opéra „les chaperons blancs“ d'Auber par *A. Feesy.* Oeuv. 49. Leipzig, chez G. Schubert. Pr. 12 Gr.

Für etwas fertige Dilettanten, namentlich für Liebhaber Auber'scher Motive recht artig.

Serenade pour le Piano seul par *Ignace Tedesco.* Oeuv. 8. Prague, chez J. Hoffmann. Pr. 16 Gr.

Klingend und für Viele; nicht originell.

Theme varié par Henri Rosellen. Oeuv. 8. Leipzig, chez G. Schubert. Pr. 12 Gr.

Diese Variationen über ein Thema aus Rossini's Donna del Lago werden Schülern, welche Oktaven spannen können, Freude machen und nützlich sein.

Rondolette sur la Cracovienne du Ballet „la Gipsy“ par *Stephen Heller.* Oeuv. 12. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Für Schüler und Dilettanten von nur einiger Gewandtheit recht nett und nützlich.

Uebersicht

der vom 1. Oktober bis zum Ende des Jahres 1839 herausgekommenen Musikalien.

Mit einer vergleichenden Allgemeinübersicht der Werke des ganzen Jahres.

In den letzten drei Monaten des eben verflossenen Jahres erschienen:

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik,

im Ganzen 20 neue Ausgaben. Nach einer zum Drucke beförderten *Sinfonie* eines neuen Tonsetzers sahen wir uns umsonst um. Dafür hatten wir die Freude, eine ältere Meistersinfonie *J. Haydn's*, als No. 3, in Partitur herausgegeben zu finden (bei Bote in Berlin). Das Studium der vorzüglichsten grossen Sinfonieen dieses vortrefflichen Meisters muss allen jungen Tonsetzern besonders jetzt ausserst nützlich sein, wie der Vortrag derselben allen Orchestern, die nicht einseitig werden wollen. — Die neu herausgekommenen *Ouverturen* für grosses Orchester, als von *Ad. Adam* zur Oper „Regine ou Il Nuits“, und für Militärmusik arrangirt zu „Brasseur de Preston,“ dann von *Auber* zur Oper „Les Chaperons blancs“, und endlich von *L. A. Embach* (einem jungen

Holländer), beide letztere für grosses Orchester, sind alle bereits angezeigt. — Die übrigen 15 Nummern geben Tänze und Sätze für Militärchöre. Die Tanzspieler vermissen auch diesmal ihre Lieblinge, J. Strauss, Jos. Lanner und Musard nicht.

Für Violine

erhielten wir 39 neue Ausgaben, unter welchen die verschiedenen Arrangements mitgezählt wurden. Mit Orchesterbegleitung sind geliefert worden: von *Ferd. David* Konzert in E moll, Op. 10, und Variazionen auf ein Mozart'sches Thema, Op. 11 (beide schon besprochen); von *Léon de St. Lubin* Divertimento über ungarische Melodieen, Op. 40; von *C. Berthold* Variazionen in D; von *Franz. Pechatschek* ein Rondo, Op. 36, und Variazionen über ein Originalthema, Op. 37; von *Th. Täglichsbeck* das zweite Concertino, Op. 14 (bereits angezeigt). Ferner zwei Quartetten von *J. J. H. Verhulst*, Op. 6, No. 1; neu aufgelegt wurden von *Beethoven* Grand Trio, Oeuv. 55, und von *G. Onslow* das 24. Quintett, Op. 59. — Mehrere Werke mit Begleitung des Pianoforte von *H. Panofka*, und endlich „Tägliche Uebungen im Violin-piel" von *Baillot* werden in diesen Blättern nächstens beurtheilt werden.

Die *Bratsche* ist auch in diesem Vierteljahre, so wie im ganzen Jahre, völlig leer ausgegangen, eine Erscheinung, die uns zwar nicht erfreulich, wohl aber sehr erklärlich ist. Es hängt dies mit der vorherrschenden Richtung so genau zusammen, dass sich Niemand darüber wundern wird. Hat doch selbst das *Violoncell* in allen drei Monaten nur ein einziges Werk erhalten, und zwar eine Violoncellschule von *F. A. Kummer*, über welche wir bald sprechen werden, wie denn überhaupt alles Beachtenswerthe möglichst schnell beurtheilt werden soll.

Für Flöte

erschienen 14 Ausgaben, allermeist Arrangirtes. Das Wichtigste sind drei Werkchen von *Berbiguier*, Op. 141, 143 und 144; dann von *A. B. Fürstenau*: 24 tägliche Studien, Op. 125, Cah. 1, welche bereits unsern Lesern, als nützlich, besonders empfohlen worden sind.

Für die übrigen Blasinstrumente

erhielten wir in Allem nur 6 Nummern, unter welchen das Bemerkenswertheste: 12 grosse Etüden für das Horn von *Gallay*, Op. 43; ein Divertissement für Klarinette mit Orchesterbegleitung oder Quartett von *F. A. Kummer*; ein Potpourri für die Ventil-Trompete mit Orchesterbegleitung von *Fr. Tittmann*.

Für Guitarre

wurde in 14 Heften allermeist Arrangirtes geliefert, worunter mehrere Tänze, auch spanische sich zeigen. Namentlich führen wir an von *D. Aguado*: Morceaux agréables non difficiles, Oeuv. 13 — und Le Fandango, varié, Oeuv. 16, zum Besten der Liebhaber.

Für Harfe

sind doch 5 Werkchen erschienen; man weiss, dass sie in Teutschland nicht sehr gepflegt wird. Zum Vortheil der verhältnissmässig gegen Frankreich und England wenigen teutschen Harfenspieler machen wir die Ausgaben namhaft. Herr *Th. Labarre* lieferte 4: Melange sur les motifs du Brasseur de Preston, Oeuv. 94; Duo mit Pianoforte, Op. 95; Fantaisie über 2 Themen von Adam, Op. 99, und Les Charmes de Londres, Fantaisie, Oeuv. 100. Herr *Parish-Alvars* brachte Scenes of my Youth, Op. 42.

Die *Physharmonika*, welche bis jetzt, so viel uns bekannt geworden ist, nur in Teutschland von Zeit zu Zeit einen Komponisten gewann, wurde von *C. G. Lickl* mit einem einzigen neuen Hefte beschenkt, was man sehr zeitgemäss finden wird. Der Komponist arrangirte nämlich für dieses Instrument Schubert's drei vortreffliche Gesänge: Ave Maria, Lob der Thränen, und der Wanderer, welche hauptsächlich durch die Bearbeitung für das Pianoforte von Liszt in neuen Umlauf gesetzt worden sind, wie sie es verdienen.

Für Pianoforte,

das immer reich bedachte, erschienen *mit Begleitung anderer Instrumente* 28 Werke, unter welchen jedoch manches Arrangirte ist, z. B. Mozart's Zade mit Begleitung einer Violine, mehrere Fantasieen oder vielmehr Potpourri über Opernmotive aller Art. Hervorzuhebende Werke dieser Abtheilung sind: das vierte Sextett von *Berlini*, das wir bereits beurtheilt haben; *C. G. Reissiger's* viertes Quartett mit Violine, Alto und Violoncelle, Op. 138; das sechste Trio von *J. P. Pixis*, Op. 139; Trio von *G. Onslow*, Op. 20, und mehrere Duetten mit konzertirender Violine. — Für *zwei Pianoforte* ist nur eine Nummer in neuer Ausgabe gedruckt worden, Mozart's Fuge in C moll. Solche Werke können nicht oft vorkommen. — Desto mehr *Vierhändiges* gibt es immer und immer mit viel Arrangirtem. Wir zählen diesmal 46 Nummern, wozu zwei vierhändige Ouverturen gerechnet wurden, nämlich zu *Benedict's* in diesen Blättern beurtheilter Oper „Warnung der Zigeunerin" und zur Oper „Der Blumenkorb" von *A. Thomas*. Das Wichtige, und vom weniger Wichtigen, was man besonders beurtheilt verlangt, wird nicht übergangen. Wir bemerken nur noch, dass Herr *Diabelli* seine vierhändige (und zweihändige) *Euterpe* in mehrern Nummern fortgesetzt hat. — Der Segen am *Zweihandigen* ist stets bedeutend, wenn auch diesmal nicht übergross; wir erhielten im Ganzen 71 Ausgaben, wozu die Herren *Diabelli* und *Czerny* mehrere Hefte steuerten. Czerny's 12 arrangirte Lieder Schubert's haben wir empfohlen; Herr *Friedr. Burgmüller* lieferte 9 Werkchen; Herr *F. P. Cinelli* eine Anthologie in 2 Bänden; *Th. Döhler*, Op. 29 u. 30, Liv. 1 u. 2; *Gouma* 7 Werkchen; *F. W. Grund* eine grosse Sonate, Op. 27; *E. Rosenhain* 3 Nummern; *Jacques Schmitt* 4, bis Op. 284; *Rob. Schumann* eine grosse Sonate, die zweite; *S. Thalberg* ein Divertissement über Motive aus „Warnung der Zigeunerin", Op. 34; *Tomaschek* 2 Werke, welche eben im Vorhergegangenen dieses Blattes besprochen worden sind. — Neu aufgelegt erschienen 3 Sonaten von Beethoven aus E moll, A und C; von *C. G. Reissiger* III

petits Rondeaux, Oeuv. 51, und von *D. Steibelt* „l'orage précédé d'un Rondeau pastoral (Berlin, bei Challier. Wir fügen hinzu, um zu bemerken, dass vor etwa einem Jahre Steibelt's Orage bei Bote in Berlin aufgelegt wurde. Also in kurzer Zeit zwei neue Auflagen!). Haslinger's Ausgabe der Werke *Dom. Scarlatti's*, besorgt von Czerny, ist bis zum 15. Hefte vorgeschritten. — An *Variazionen* erhalten wir seit einigen Jahren etwas weniger, als sonst, was wir nicht gerade beklagen. Dieses Vierteljahr hat sich nur durch 8 Werke der Art einen Namen zu machen gesucht. Unter diesen sind noch 2 neue Auflagen, des zweiten Werkes von Chopin über *La ci darem* — und Op. 13 von H. Herz. Etwas ganz Seltenes ist es, dass in diesen drei Monaten auch nicht eine Ouverture für zwei Hände gedruckt wurde. Auch zu *Märschen* haben sich unsere sonst so rüstigen Tonsetzer nicht sehr begeistert gefühlt; sie sind zu leichtfertig, und die Liebhaber müssen sich diesmal mit 3 Heften begnügen. Dagegen blieb die Lust zum Tanz im erwünschten Flor; man kann sich an 43 neuen Sammlungen erlaben. Eben so wenig hat es teutschen Gauen gemalt an Lehr- und Lernlust gefehlt. Wie sollten also Klavierschulen mangeln? Herrn *H. Herz* Klavierschule, Op. 100, ist mit dem 7. Hefte beendet worden bei Schott; Herrn *C. Czerny's* vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule, Op. 500, hat den dritten Theil erhalten (bei Diabelli), und Herrn *H. Waldfahrt's* Kinder-Klavierschule (bei Breitkopf und Härtel) hat die zweite Auflage erlebt. — Alle diese Abtheilungen für das Pianoforte besteus addirt, gibt im Ganzen 280 Werke.

Für Orgel

sind nicht mehr, als 4 neue Werkchen erschienen, die alle angezeigt worden sind. Es ist nicht zum Verwundern. Musiker kaufen nicht viel und Orgeldilettanten gibt es nicht viel. So löst sich das Räthsel von selbst und mit ihm manches andere.

Für den Kirchengesang

wurde durch 13 neue Werke gesorgt, von denen die meisten schon beurtheilt wurden; die wenigen anderen werden nicht vergessen. Was irgend nützen kann, wird besprochen. Desgleichen auch

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte.

Wir empfingen 23 Ausgaben, deren meiste unsere Leser bereits kennen.

Die neue Art Konzertlieder mit Begleitung zweier Instrumente

ist durch 7 Werkchen vermehrt worden. Die Herren *C. F. J. Girschner, J. W. Kalliwoda, A. Spith* und *Karl Spättler* lieferten Jeder ein Lied. Herr *Ed. Thiele* ein Heftchen mit drei Liedern, Op. 7. Die meisten haben Pianoforte- und Violoncell-, seltener Horn-Begleitung. Was man uns zum Besprechen anvertraute, ist beurtheilt.

Opern und Gesänge aus Opern mit Pianoforte-Begleitung

haben die Pressen in diesem Vierteljahre nicht beschwert, oder sie sind vor lauter Beschwerung nicht damit fertig geworden. Nicht mehr als ein einziger Klavierauszug der dreiaktigen Oper G. Donizetti's „Marino Faliero" mit italienischem und teutschem Texte ist bei Schott herausgekommen.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

nehmen seit langer Zeit viel Papier in Beschlag. Ist auch stets viel Mittelgut darunter, so zeigt sich doch auch in jedem neuen Vierteljahre sehr Gelungenes, ja Tüchtiges und Vortreffliches. Alles wird so viel berücksichtigt, als es ohne Versündigung an den übrigen Zweigen der Tonkunst nur geschehen kann. Vieles davon ist beurtheilt, und der Angabe irgend eines Guten werden wir uns nicht entziehen. Rechnen wir die 4 Hefte, welche mit Begleitung der Guitarre erschienen sind, mit dazu, so empfingen wir diesmal eine verhältnissmässig nicht zu grosse Zahl von 70 neuen Heften. Dazu kommen an *Uebungen für den Gesang und an Lehrbüchern* 5 Nummern, unter welchen die Solfeggien für den Bass von *Bordogni* sind, die wir vor Kurzem empfohlen haben. Wir nennen noch die zweite Abtheilung des musikalischen Schulgesangbuches von *Zinzer*, drei- und vierstimmige Gesänge enthaltend; endlich eine theoretisch-praktische Anweisung zur Erlernung des gregorianischen Gesanges.

Schriften über Musik

sind, mit Wegrechnung der schon gekannten Zeitungen, 10 erschienen, denen wir noch eine eilfte beifügen, nämlich eine neue musikalische Zeitung in Holland, unter dem Titel: Nederlandsch muzikaal Tijdschrift. I. Jaargang. Utrecht im 4). Die erste Nummer ist vom 15. August d. v. J., einen halben Bogen stark, die zweite Nummer vom 1. September gibt einen Bogen und die dritte vom 15. September einen halben Bogen. Mehr sahen wir noch nicht. Der Redakteur derselben ist Herr A. P. F. de Seyff. Wir werden darauf achten. — Unter den 10 in den musikalischen Monatsberichten genannten Büchern sind wenig eigentlich theoretische, nichts weiter als das dritte Heft der allgemeinen Generalbasslehre von Dr. *G. Schilling*, das erste Heft des ersten Unterrichts in der Harmonielehre zur Selbstbelehrung von *Joh. Greis*, und theoretische Musiklehre für Gesangfreunde von *H. Hess*. Die übrigen, ausser einer Abhandlung: „Ueber die Anwendung der Musik in der Komödie der Alten." Von *W. Reichold* — sind Unterhaltungsschriften, von denen wir einen musikalischen (?) Roman von *Jul. Becker* „Die Neuromantiker" in 2 Bändchen hervorheben; dann verteufelte Auszüge aus dem Leben der Malibran, von *Lutz* nach der bekannten französischen Schrift der Gräfin von Merlin; endlich ein Textbuch der komischen Oper von *Wohlbrück* „Der Schuffe von Paris." Die Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik von *Georg*, Kronprinzen von Hannover, so wie das musikalische Taschenbuch „Orpheus" auf das Jahr 1840 sind von uns bereits besprochen worden.

Rechnen wir nun die verschiedenen Abtheilungen der herausgekommenen Musikalien des letzten Vierteljahres von 1839 zusammen und bezeichnen sie mit IV.

die übrigen Vierteljahre rückwärts mit III, II und I: so erhalten wir einen vergleichenden Ueberblick und zugleich die Gesammtsumme aller im eben verflossenen Jahre gedruckten Nummern, so weit sie zur Aufnahme in die musikliterarischen Monatsberichte, welche nur zuweilen früher schon angegebene Werke wiederholen, eingesandt worden sind. Also:

	IV.	III.	II.	I.		
Für Orchester	20.	29.	26.	14.	zusammen	89 Werke.
— Violine	39.	37.	48.	30	— —	154 —
— Viola	—	—	—	—	— —	— —
— Violoncell	1.	7.	10.	4	— —	22 —
— Kontrabass	—	—	1.	—	— —	1 —
— Flöte	14.	17.	24.	14	— —	69 —
— übrige Blasinstrumente	6.	13.	11.	—	— —	30 —
— Guitarre	14.	10.	7.	4	— —	35 —
— Harfe	5.	1.	5.	6	— —	17 —
— Physharmonika	1.	2.	—	1	— —	4 —
— Pianoforte	280.	363.	334.	265	— —	1244 —
— Orgel	4.	12.	6.	9	— —	31 —
— Kirchengesang	17.	27.	28.	14	— —	86 —
— mehrstimm. Gesang	23.	44.	30.	26	— —	123 —
— Konzertgesang	7.	4.	6.	5	— —	22 —
— Oper	1.	29.	23.	18	— —	71 —
— einstimmigen Gesang	70.	123.	111.	103	— —	407 —
— Gesangslehre	5.	11.	4.	3	— —	23 —
— Schriften	11.	20.	6.	13	— —	50 —
	518.	746.	680.	539.	zusammen	2483 Werke.

Da also im Jahre 1839 die Literatur der Musik um 2483 Werke vermehrt wurde, das Jahr 1838 aber eine Totalsumme von 2633 Werken aufzuweisen hatte: so ist das letztverflossene Jahr doch um 150 Werke zurückgeblieben. An den Komponisten liegt es nicht; wir haben Grund zu versichern, dass im eben verwichenen Jahre noch mehr musikalische Geburten glücklich überstanden worden sind, als 1838: nur untergebracht sind sie nicht alle zum Bedauern der Väter. Die Welt hingegen wird mit dem Fleisse der Pressen hinlänglich zufrieden sein und vielleicht nicht einmal seufzen, wenn es auch sogar noch 500 Werke weniger gebe.

Feuilleton.

Ferdinand Hiller, als Komponist und Pianofortevirtuose rühmlich bekannt, ist vor einiger Zeit hier angekommen und wird einen Theil des Winters in Leipzig zubringen, um sein Oratorium „die Zerstörung von Jerusalem" zu vollenden und im Abonnementkonzert aufzuführen.

Der Violinist *Ernst* wird den 6. d. in Leipzig eintreffen, um Konzert zu geben.

Ole Bull und *Aug. Pott* haben zu Salzburg zwei Konzerte gegeben, deren Ertrag für das Mozart-Denkmal bestimmt war. Die Einnahme belief sich auf 2132 Fl. Konv. M.

Ankündigungen.

In unserem Verlage sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen

FANTAISIE
pour le Piano
sur des motifs d'Oberon de C. M. de Weber
composée par
S. Thalberg.
Oeuvr. 37. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Valse des Etudians
de l'Opéra:
Le Lac des Fées de D. F. E. Auber
arrangée
pour le Piano à quatre mains
par
Henri Herz.

Ferner von
François Hünten:

Fantaisie Italienne pour le Piano sur des motifs d. Bellini. Oeuvr. 107. Pr. 20 Gr.
Air Russe varié pour le Piano. Oeuvr. 108. Pr. 20 Gr.
La Romana, Canzone variée pour le Piano. Oeuvr. 109. Pr. 18 Gr.
Bouquet aux Jeunes Pianistes. Deux Rondos pour le Piano sur des motifs favoris de l'Opera: „Cesar und Zimmermann" de G. A. Lortzing. Oeuvr. 110 b. No. 1. 2. Pr. 16 Gr. chaque Livraison.

Leipzig, den 1. Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Den Herrn Cantoren und Musikdirectoren zur geneigten Beachtung empfohlen!

So eben ist erschienen:

Oster-Cantate
„Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht"
für vier Singstimmen mit Orchester-Begleitung
componirt von
T. J. Pachaly.

„Nebst einem am Schlusse beigefügten, leicht unterzulegenden Texte zum Gebrauch bei andern kirchlichen Feierlichkeiten."

Op. 8. Preis 1 Thlr.

Breslau, Verlag von **F. E. C. Leuckart.**

Der durch seine früheren Werke rühmlichst bekannte Componist hat auch hier wieder sein vorzügliches Compositions-Talent bewährt, und die Literatur der Kirchen-Musik durch ein sehr schätzenswerthes Werk bereichert. Jede Musikalien- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Vorläufige Anzeige.

In unserm Verlage erscheint binnen Kurzem als ausschliessliches Eigenthum:

Mayseder, Joseph. Troisième Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle (avec Contrebasse ad lib.) Op. 55.
— — Rondeau de Concert pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Quat. Op. 56.
— — Le même avec Pianoforte.

Wien, im December 1839.

Artaria et Comp.

Hierzu Beilage No. 4. Facsimile der Handschrift von H. Herz.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift von **Henri Herz.**

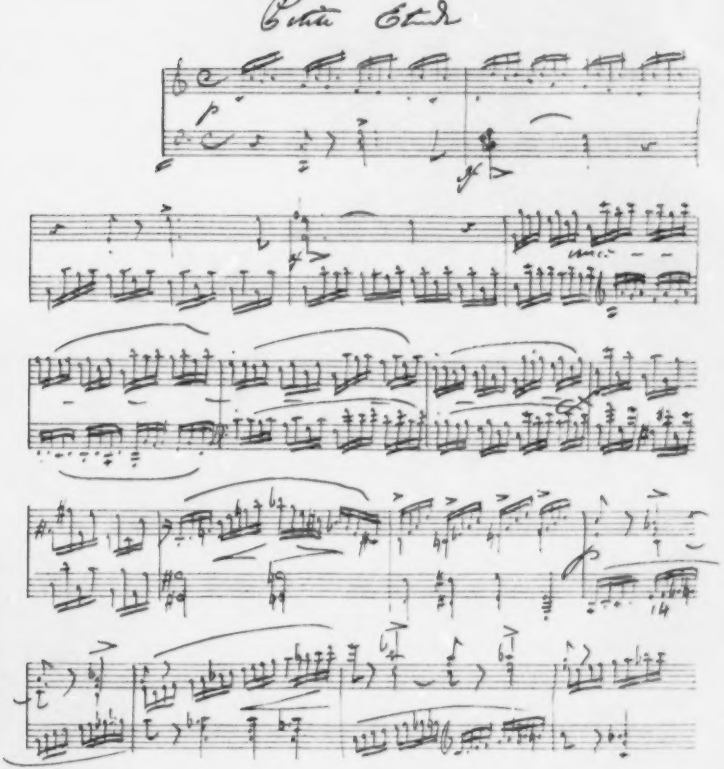

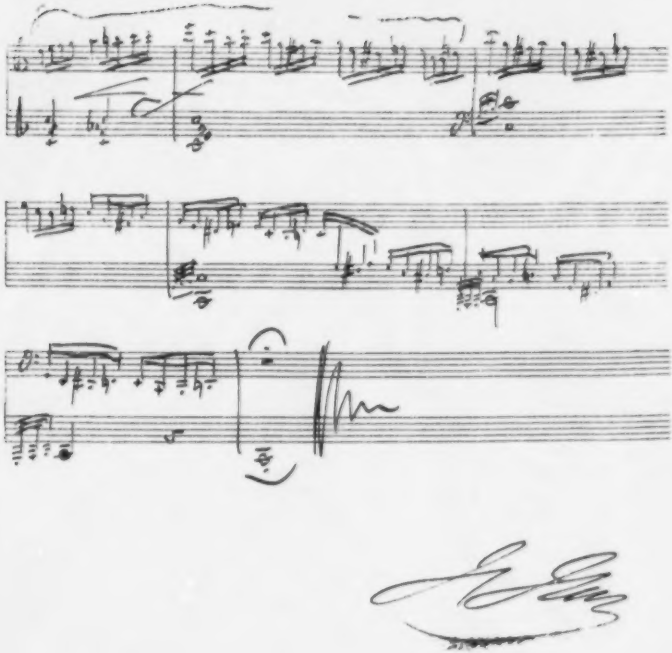

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. № 2. 1840.

Roméo et Juliette.

Symphonie dramatique, avec choeurs, solos de chant et prologue en recitatif harmonique, dédiée à Nicolo Paganini, et composée d'après la tragedie de Shakespeare par Hector Berlioz.

Les paroles sont de M. Emile Deschamps.

Seit einigen Wochen hatte man die Sinfonie „Romeo und Julietta" angekündigt. Die Erwartung ward gespannt, besonders auch dadurch, weil die neue Komposition einem Manne zugeschrieben wurde, der sein jedesmaliges Auftreten mit etwas Aussergewöhnlichem zu bezeichnen weiss. Diesmal war die Rede von einer „dramatischen Sinfonie", der, als Stoff, ein Shakespeare'sches Sujet zur Bearbeitung unterliegen sollte. Wie verhielt es sich nun mit dieser neuen Komposition; war es eine Art Instrumentoper, ein Oratorio u. s. w., oder sonst eine Innovation in dem Kunstgebiete, von der man früher keine Kunde hatte? — Romeo und Julietta, die dramatische Sinfonie, besteht aus Vokal- und reinen Instrumentalsätzen. Zu den ersteren rechnen wir die Chöre, Alt-, Tenor- und Bass-Soli, zu den andern die Instrumente, welche statt der Menschenstimmen singen. Der Prolog, ein Chor aus 14 Nummern bestehend, erzählt, nach Art der Alten, die verschiedenen Ereignisse, die vor den Geist des Zuschauers sollen hergeführt werden, und setzt ihn so in den Stand, den einzelnen Szenen mit mehr Sicherheit nachzufolgen. Eine kurze Analyse der Arbeit mag die Sache am besten anleiten.

1. Instrumentaleinleitung. Gefahr, Lärm, Zwischenkunft des Prinzen. Erster Prolog. (Der kleine Chor.) Arie für Contralto. Fortsetzung des Prologs. Vokal-Scherzino. Tenorsolo mit Chor. Ende des Prologs. — Ein fugirtes Allegro, den Zwiespalt der beiden feindlichen Familien versinnlichend, beginnt die Sinfonie. Die Herzwischenkunft des Prinzen, der mit seiner geharnischten drohenden Stimme Posaune und Ophicleide Stille anbefiehlt, macht dem Zwiespalte ein Ende. Jetzt erzählt der Chor die künftigen Begebenheiten einfach und schnell, singt je unisono, je mit variirter Harmonie, schreitet somit unter Hier und da eingreifender Harfenbegleitung bis zur Gartenszene und enthält eine Romanze über das Liebesglück und ein Vokalscherzino über die Traumwelt Mab. Die Romanze (aus G dur) ist hoch und innig. Das Scherzino (in F dur ⅔ Takt) originell und meisterlich gearbeitet. Die fantastische Farbe der Musik, ihre ätherische Haltung entspricht in vollem Grade der Schilderung, die uns Shakespeare von der Traumeskönigin gegeben hat.

2. Romeo allein. In der Ferne Ball und Kanzertmusik. Glänzendes Fest bei den Capulets. Andante und Allegro für Orchester allein. — Mit dieser ersten Instrumentalnummer beginnt eigentlich erst die Sinfonie. In einem Andante aus F dur, C, singen die Violinen eine leichte Gesangsphrase, wozu bald die Alte und Blechinstrumente mit den kräftigen Bassen kommen. Eine Rhythmusveränderung kündigt den schleunig zum Fest herannahenden Romeo an. Ein dreizehntiges Andante versetzt in einem ausdrucksvollen Oboesolo Romeo's Gegenwart. Er ist unruhig und voll Angst, und nicht fern von der Geliebten. Aber das Fest ward brausender, das Allegro hat begonnen, die Instrumentalmassen ausserten sich in ihrer vollen Kraft, die Menge dreht sich in wollustigem Tanze, und mitten aus dem festlich glänzenden Gewoge tragt das Oboesolo das Motiv aus dem Andante vor und führt uns immer auf den Jünglinge Spur, der nicht fern von der Geliebten ist. Diese Nummer ist ein Meisterwerk. Sie wurde mit rauschendem Beifall begrüsst.

3. Der einsame und öde Garten der Capulets. Junge Capulets entfernen sich vom Feste und singen Ballerminiszenen. Chor und Orchester. Julietta auf dem Balkon, Romeo im Schatten. Adagio. (Orchester allein.) Nach einem Andante in A dur hören wir hinter der Szene die sich vom Feste entfernenden jungen Capulets für Gesang ist solenger Takt, nur schnellere Rythmen". Wenn in der Ferne die Stimmen verklungen, redet Romeo der Geliebten, und nun beginnt eine heisse, lebenstiefe Liebesunterhaltung, die wir nicht näher beschreiben können. In den stofflichsten Adagio webt die Melodie mit ihren Figuren und schildert auf eine entsprechende Weise den empfindungs- und wehmuthsvollen Zustand dieser irdischen Seligkeit.

Die darauf folgende Nummer, das Scherzo der Königin Mab, ist für Instrumente allein. Hatte uns die Vokalnummer ähnlichen Gehaltes schon mit Bewunderung erfüllt, so ward dieselbe jetzt bis zum höchsten Grade gesteigert. Wir haben nie noch eine damit in Vergleich zu bringende Musikkomposition gehört. Alles Feen-, Gnomen- und Luftartige abgerechnet, erfand Berlioz Instrumentarklänge, zu denen er zwei ganz eigene Instrumente machen liess, die man sicher nicht kannte.

3. Zweiter Prolog (kleiner Chor.) Julettens Lei-

auf mechanische Uebung an. Der Komponist hat einen beschwerlicheren Weg zum Ruhme, als der Virtuos, aber sein Ansehen währt auch desto länger und mit grösserer Gewalt, kurz, jener verhält sich zu diesem, wie etwa der Verstand zur Sinnlichkeit. So wie nun Mannigfaltigkeit und Abwechselung die Sinnlichkeit nähren, so gedeiht die ausübende Musik auch am besten durch ein Hin- und Herströmen der Virtuosen, die durch ihre verschiedene, auch dem Nichtkenner wenigstens fühlbare, Manier die Einseitigkeit des Geschmacks hemmen. — Nur auf solche Weise wird der kritische Sinn geschärft, der gemeinen Genuss verschmäht, um sich an bessern Früchten desto mehr zu ergötzen; und wenn es gleich Leute giebt, die da glauben, man müsse den Geschmack nicht allzu sehr verfeinern, weil dadurch die Summe menschlicher Freuden verringert würde; so ist es doch längst bewiesen, dass sie falsch rechnen. Je mehr man sich zur Kennerschaft erhebt, desto mehr schwinden freylich die blos sinnlichen Genüsse, und der Verstand (durch ihn auch das Herz) bekommt grösseren, oft alleinigen, Antheil an unsrer Freude über ein Kunstwerk. Der fade Ohrenkitzel macht der Selbstanschauung erlangter Einsichten, der Vergleichung eines Kunstprodukts mit den Regeln und den gewöhnlichen Kräften der Künstler, und sonach auch dem Wohlgefallen an der bemerkten Annäherung zum Ideal Platz. — Seltener ist dieser Genuss, aber auch um desto inniger und — nützlicher, weil er uns jedesmal mit neuen Ideen bereichert. Wer also z. B. im Stande ist, Mozarts Requiem oder D. Juan zu würdigen und zu geniessen, der wird freylich ein Sonntagskind oder eine Donaunymphe nur anhören können, in so fern er alle Kunstforderungen bey Seite setzt; und wer einen Viotti, einen Ritter, einen Penelli u. dgl. gehört hat und zu beurtheilen weis, wird ebenfalls über das Konzert oder die Arie eines Anfängers nicht in Entzükken gerathen. Aber er entbehrt darum auch nichts. Die Erinnerung an einen einzigen Abend, wo ihm jene Werke oder jene Virtuosen einen so grossen Genuss gewährten, entschädigt ihn hinreichend für alle kleinstädtischen Konzerte und Operetten, die er nicht oft besucht, um sich den Geschmack und die Zeit nicht zu verderben. — Indessen ist hier natürlicher Weise nur von dem Werth des ächten kritischen Sinnes die Rede; denn es giebt leider auch einen unächten, woran besonders die Bewohner einer grossen Stadt zu laboriren pflegen. Dieser besteht darin, dass man alles schlecht und tadelnswerth finden will, das Gute geflissentlich übersieht, oder sich der Bewunderung, des Enthusiasmus schämt, auch wo dieser gerecht wäre, und, mit einem Worte, sich das Ansehen des Kenners zu geben sucht, ohne die nöthigen Einsichten zu besitzen. Eine solche Seelenkrankheit ist gemeiniglich unheilbar, weil die Begierde, mit seinem Verstande und Witze zu glänzen, und sich furchtbar zu machen, ihr immerfort neue Nahrung giebt.

Der zweyte bedeutende Vortheil, welchen das Reisen der Virtuosen der Tonkunst verschaft, besteht darin: dass hierdurch die Einbildung der Kunstgenossen auf ihre erlangte Geschicklichkeit geschwächt wird, und sie das Ziel noch weiter gerückt sehen, was ihnen Schmeicheley und Unwissenheit als schon ganz oder doch beynahe als erreicht darstellten. Nur zu leicht lässt sich mancher Dilettant oder auch Musiker von Profession, der mehr Fertigkeit auf dem Klavier, der Geige, u. a. Inst. besitzt, als die übrigen Bewohner der Stadt, worin er lebt, von dem Beyfall berauschen, den man ihm zollt, so lange weder er noch seine Mitbürger jemanden gehört haben, der ihn übertrift. So wie nun das Emporstreben eines Künstlers durch nichts mehr befördert wird, als durch Anschauen oder Anhören vollkommnerer Muster; so wiegt auch umgekehrt der Mangel daran ihn in Trägheit ein. Muss er es sich auch manchmal selbst gestehen,

chenhegängniss (Chor und Orchester). Fugirter Marsch, abwechselnd für die Instrumente und die Stimmen. — Eine düstere Einleitung, von wenig Takten nur, wirft gleich anfangs einen schwarzen Schleier über uns, Juliette ist gestorben und wird begraben. Nachdem die Fuge leise klagend angefangen, singen die Capuleti einen düsteren Grabgesang immer aus einer Note E (die Tonica des Stückes aus Emoll, worauf es in den Dur-Ton übergehet). Später singen die Stimmen die Fuge und die Instrumente halten das E. Diese Nummer ist mehr des Beifalls ihrer künstlerischen Behandlung werth als desjenigen ihrer objektiven Einwirkung.

5. Romeo in der Familiengruft der Capuleti. — Juliettens Erwachen. Orchester allein.) — Kaum ist Julietta niedergestellt worden, so kommt (Allegro Agitato) Romeo; der Jüngling ergibt sich tiefem Schmerze. Adagio (in Cismoll $^{12}/_{8}$), dessen Gesang dem Horn, Fagott und englischen Horn anvertraut worden, und von abgebrochene Noten der Alto's und der Violoncelli, wie Seufzer und Schluchzen begleiten. Der Unglückliche kann den Verlust seiner Geliebten nicht überleben: er vergiftet sich. Jetzt wird's still, bis eine Klarinette in sanften Tönen Juliettens Erwachen schildert. Wonnetaumel beider Geliebten. Die erste Wirkung des Giftes. Romeo stirbt. Lange Läufe in Rezitativform malen Juliettens Schmerz. Aber ihr Entschluss ist alsobald gefasst. Ein schneidender Akkord sagt uns, dass sie sich mit Romeos Schwert tödtet.

6. Finale, durch die beiden grossen Chöre, durch den kleinen Chor und den Pater Laurentius gesungen. Doppelchor der Capuleti und Montechi. Arie und gemessenes Rezitativ des Pater Laurentius. Streit der Capuleti und Montechi auf dem Kirchhofe. (Doppelter Chor.) Invokazion des Pater Laurentius. Versöhnungseid. Dreifacher Chor. — Im Finale wird die Sinfonie ganz dramatisch; vorhin war sie mehr episch. Die feindlichen Familien, die Montechi und Capuleti, eilen in unordentlichem Gewirre in das Grabgewölbe. Beide sind durch Romeo's unerwartete Zurückkunft aufgeschreckt worden. Die Unglückseligen treffen die Leichnahme ihrer Kinder, bei denen sich schon früher der greise Pater Laurentius eingefunden hatte. Die Ergrimmten überhäufen sich nun gegenseitig mit Drohung und Schmähreden und lassen dem alten Hasse die vollen Zügel, bis der ehrwürdige Priester hervortritt, um den abscheulichen Zornesäusserungen ein Ende zu machen. In einem gemessenen Rezitativ erklärt er, dass er nothgetrungen die beiden Liebenden in's Geheim verehelicht; ein rührender Gesang (Larghetto sostenuto) schildert den Schmerz des Greises, das Bedauern über den Tod der aus heisser Liebe Gestorbenen und die Zuversicht einer um solche Pfänder unausbleiblichen Versöhnung. Voll religiöser Wahrheit ist sein Gebet zu Gott. Er möge die Herzen der Unversöhnlichen leiten und sie zur Eintracht bewegen, damit doch endlich des blutigen Haders ein Ende. Die Capuleti und Montechi geben sich unter die Macht der Rührung gefangen und hegen, wiewohl zagend, beruhigendere Entschlüsse. Nachdem sie erst ihr schmerzliches Bedauern über den Tod ihrer Kinder ausgedrückt, mischen sie ihre Stimmen zu der des Priesters, der jetzt das Motiv aus dem Versöhnungschore anfangt. Dieser Gesang, breit und tief ($^{6}/_{8}$ in Hdur) ist voll Ernst und Grösse. Eine reine, schöne Harmonie, die sich von Takt zu Takt unter veränderter Tonahtät durch chromatische Gänge ziehet, gibt ihm durchgängig die Haltung religioser Festlichkeit. Noch sind jedoch beide Familien von Zwietrachtsideen bewegt, noch sträubt sich ihr Stolz, noch dürfen sie sich die Hände nicht reichen, bis der Priester mit seiner Ueberzeugungskraft vollends den Sturm in ihrer Brust beschwichtigt hat, bis sie sich dem Gotteswillen unterwerfen, der Eintracht gebietet und Liebe. Die Versöhnung geschieht unter brillanter Instrumentenbegleitung und nun ist der alte Hass auf immer vergessen.

Für die Kunst ist Berlioz' letzte Arbeit von gewichtiger Bedeutung. Der Künstler that einen Schritt, wie man ihn früher, wenn wir Beethoven, der in einer seiner Sinfonien Chöre anwendete, ausnehmen, noch nicht gethan hatte. Die Schranken, in welche die Sinfonie eingeschlossen war, werden erweitert; mit ihrem frühern Karakter verband sie nun noch den der Oper, und ist nun weder eins noch das andere, sondern eine Schöpfung aus beiden. Einige Szenen, wie die des Gartens, die beim Erwachen Juliettens in der Gruft, die man früher mit rühmlichem Erfolge für die Stimmen behandelt hatte, wurden dem Orchester allein angewiesen. Die reiche, unbegrenzte Instrumentensprache bot auf diese Weise dem Komponisten Mittel, die der engere Wortsinn einer Dichtung ihm geweigert hätte. Die Sinfonie ward nach dieser Behandlungsart zu einem eigentlichen Drama, dem der Zuhörer ohne Mühe nachkommen konnte, indem er nur Schritt vor Schritt der Schilderung des Prologs folgte. Um dieses willen, Anderes zu verschweigen, hat die Kunst gewonnen, wenn auch nur als blose Formsache. Der musikalische Gehalt der Sinfonie ist von nicht weniger Bedeutung. Die Instrumente äussern sich mit ihren mannigfachsten Fähigkeiten, die Harmonie mit ihrem Wechsel und mit ihrer Tiefe. Unsere ersten Tonkünstler gaben dem Werke vollen Beifall. Es ist unmöglich, seine Bewunderung etwas Kolossalem der Art zu versagen. Das Publikum fand sich sehr zahlreich bei den drei auf einander folgenden Konzerten ein und äusserte seine Zufriedenheit je nach dem Grade seiner Einsicht und seines Verstehens. Mit jedem Tage gewinnt Berlioz mehr Boden; auch macht die musikalische Bildung in Frankreich mit jedem Tag die erfreulichsten Fortschritte.

Paris. *G. Kastner.*

La Xacarilla.

Oper in einem Akte; Dichtung von Hrn. *Scribe*. Musik von *Marliani*.

La Xacarilla ist ein Bolero, das Vereinigungssignal von Schleichhändlern, die sich, je mehr je lieber, bei einem Senor Cajuelo versammeln, wo sie den Ertrag ihres versteckten Gewerbes unter einander theilen.

Es war nichts Neues, dass Jedem, der das Lied sang, des reichen Strandbewohners Haus aufgemacht würde. Ein junger, vor Kurzem in Cadix angelangter Matrose Lazarillo, geldlos und hungrig, hört von dem mährchenhaften Erfolge des so eben genannten Gesanges. Er lässt's auf einen Versuch ankommen, fängt an zu singen und wird ohne Weiteres in's Haus eingelassen. Nachdem man ihn trefflich bewirthet, findet der gute Junge seine alte Geliebte wieder, deren Bekanntschaft er in Burgos gemacht hatte. Allmälig kommen nun die Schleichhändler; man vertheilt die Beute; Lazarillo, den man für einen Eingeweihten hält, bekommt das Seine und nimmt, weiss aber lange nicht warum, bis er endlich der Sache auf die Spur kommt. Man wird sich, ohne Mühe, den Schluss dieses hübschen, witzsprudelnden Operusujets vorstellen können.

Mariani's Musik ist der Haltung des Libretto völlig angepasst; sie ist leicht, flüssend und anmuthig; der Bolero, la Nazarilla, trägt rein spanische Farbe; es hat allgemein gefallen.

Madame Stolz machte den jungen Matrosen; wir sahen diese Dame schon oft in Mannesrollen und fanden immer, wie dieses Mal, in ihr die gewandte, lobenswerthe Schauspieler- und Sängerin. Madame Dorus sang mit der gewöhnlichen Vokalfertigkeit und erntete Beifall. Der Tenor Derivis hatte besser sein können; Levasseur wird alt.

Paris. *G. Kastner.*

La Symphonie.

Komische Oper in einem Akte, Text von *Saint-George*, Musik von *Clapisson*.

Das Libretto dieser neuen Oper ist äusserst interessant: es erzählt die Hauptepoche aus der Liebesgeschichte eines jungen Künstlers. Meister Albert hatte vor Kurzem eine Sinfonie geendigt; als er das Werk aufführen liess, und gerade über den Pult hinschaute, erblickte er seine Geliebte, die Gräfin Hermonee, wegen deren er früher schon von einem Grossherzog von Leipzig gefänglich eingezogen worden war; sie sprach mit einem jungen Edlen: Albert, von Liebe und Eifersucht gefoltert, stürzt bewusstlos nieder und erwacht — des Verstandes beraubt. Der Grossherzog verheirathet sich sofort mit Hermonee; Albert lässt seine Sinfonie einschliessen und bleibt lange mit seinem Schmerz allein. Unversehens schnell jedoch starb Hermonees Gatte. Die Wittwe kehrt zurück und findet den beklagenswerthen Jüngling, der seitdem in Celinen, seinem Bäschen, die Entschwundene vergöttert hatte. Aus dieser Vergötterung aber floss Leben; Albert gewann neue Kräfte — er will nach langer Trennung seine Sinfonie wieder sehen; sie fehlt, sie muss ihm gestohlen worden sein. Der Künstler ergeht sich daher in weicher Erinnerung, ruft sich einzelne Gedanken aus seinem Werke zurück, und steht plötzlich verblüfft, als unten vor seinen Fenstern ein Chor aus seiner Sinfonie heraustönt. Die Schüler hatten sich die Partitur des Werkes geben lassen, um die Genesung ihres Meisters zu feiern. In demselben Augenblicke auch erscheint Hermonee vor ihrem Geliebten und wirkt dermassen auf den Jüngling, dass derselbe unverzüglich des völligen Gebrauches seiner Sinne wieder theilhaftig wird.

Das hübsche Sujet dieses Libretto's benutzte Hr. Clapisson und schrieb darauf eine farbige, frische, schöne Musik. Die Ouverture voll niedlicher Motive hat überdies das Verdienst sachkenntlicher Instrumentirung. Die Introduktion, ein Schülerchor, ist nervig, voll Leben und Bewegung; in einem reizenden Trio gewahrten wir eine schöne Melodie für Tenorstimme, voll süssen Schmerzes; ein darauf folgendes Duett mangelt nicht des Ausdruckes und der Grazie; ein anderes Duett ist voll Melankolie und Trauer, breiten Gesanges, dichter Anlage; ein Quatuor, ob es gleich nicht meisterlich gesungen worden, mahnt an eine sachkundige Hand und steht auf erster Linie; am meisten empfehlen wir die Sinfonieszene. Die Arbeit gefiel, Beides den Kennern und der Schauwelt; die Oper enthält Schönheiten erster Grösse und verdient das Lob, dessen sie würdig ist. —

Paris. *G. Kastner.*

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 47. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Es gibt nicht leicht einen Fall, wo sich ein Beurtheiler überflüssiger fühlen kann, als wenn er den Zeitgenossen gerade ein Liederheft eines Mannes anzeigen soll, der sich einer so weit verbreiteten Beliebtheit erfreut, wie der Verfasser dieser Lieder, welche noch obendrein schon Vorgänger aufzuweisen haben, die den nachfolgenden das Wort reden. Ein Aufmerksammachen auf die neuen Gaben ist nicht mehr nöthig, wo so Viele sind, die bereits bei den ersten Ankündigungen, darauf gespannt, sich das Heft anschaffen, ja es bereits durchgesungen haben, bevor es, nur mit einigem Gewissen, möglich ist, etwas öffentlich darüber zu sagen. Sogar eine Erneuerung der Untersuchung über das Wesen des Liedes im Allgemeinen, die immer noch manches Anziehende und Nützliche leisten könnte, müsste in einem solchen Falle Beides wo nicht ganz verleiden, doch sich selbst so sehr beeinträchtigen, dass die Veranlassung dazu sehr zur Unzeit ergriffen heissen müsste. Denn wo man auf einen Genuss gespannt ist, hasst man lange Reden und will von Zergliederungen durchaus nichts wissen. Bei Werken grösserer Art, wo die Ansicht nicht so leicht ist oder nicht so leicht scheint, als bei Liedern, hat ein Darsteller doch etwas für sich zu halten; in einem solchen Falle aber nur dann, wenn er im Stande wäre, die Meinung eines Jeden gerade in dem Maasse zu treffen, das Jeder in sich trägt. Solche und ähnliche Betrachtungen sind jedoch lange nicht wichtig genug, uns von unserer Pflicht abzuhalten, deren gewissenhafte Erfüllung wenigstens einen Antheil der Leser für sich hat; es liegt dieser Antheil in der Frage: Was wird er darüber sagen? Die Vergleichung seines eige-

nen Ermessens mit der Ueberzeugung eines Andern, welcher in dem, was er bespricht, kein Fremdling ist, kann doch mindestens auf Unterhaltung hoffen.

Zuförderst wird man das Heft sehr geschmackvoll ausgestattet finden und so korrekt, als es überall wünschenswerth ist. No. 1. Minnelied, von L. Tieck: „Wie der Quell so lieblich klinget" u. s. w. Die Melodie zu diesem innigen Minnegedicht ist so leicht und einfach, aus dem freudigen A dur im gehenden $^2/_4$-Takt, gehoben von einigen Rhythmusverlangerungen, dazu so wogend und anmuthig vom Pianoforte verziert, das zuweilen beruhigt und sanft in aller Schlichtheit dazwischenklingt, dass dieses Lied ohne Zweifel zu den besonders ansprechendsten dieser Sammlung allgemein gezählt werden wird. No. 2. Morgengruss, von H. Heine: „Ueber die Berge steigt schon die Sonne" u. s. w., Andantino, $^6/_8$, D dur, ist abermals melodisch einfach, was überhaupt in der ganzen Sammlung festgehalten worden ist, in der Begleitung noch einfacher als das vorige. Dabei ist sowohl der spielende $^2/_4$-Takt dem Wesen des Dichters, im Allgemeinen möchte man sagen, wenn das musikalisch richtig wäre, doch hier im Besondern eben so angemessen, als im Harmonischen der Wechsel des A dur mit A moll und die beiden schwankenden Dreiklänge mit der kleinen Quinte, die jetzt seit Jahren immer beliebter werden und am rechten Orte vortreffliche Wirkung thun, wie hier; sie stimmen in ihrer Unbestimmtheit und Mehrdeutigkeit mit dem zerrissenen Wesen des Dichters vollkommen überein. No. 3. Frühlingslied, von N. Lenau: „Durch den Wald, den dunkeln, geht Holde Frühlingsmorgenstunde" u. s. w., B dur, $^6/_8$, All. assai vivace. Die ungesucht freundliche Melodie ist von gebrochenen Akkorden lebhaft umspielt, abermals so, dass sie mit weniger bewegten Achtelzwischenschlägen an geeigneten Stellen wechseln. No. 4. Volkslied. „Es ist bestimmt von Gottes Rath, Dass man vom Liebsten, was man hat, Muss scheiden" u. s. w. Ein ganz herrlicher Text, so schlicht ohne den geringsten Prunk gesetzt, wie es sein m[uss]. Offenbar ist es die Krone des Ganzen; und dieser Vorzug liegt weder in zierlich glatten Worten noch in irgend einer Originalität der Musik, die so objektiv gehalten ist, dass wohl kein Mensch den Komponisten errathen sollte, wenn er nicht auf dem Titel stände. Der Werth liegt im Kerne der Sache und in der Gesundheit der Gedanken. Das Lied mag also immerhin für einen neuen Beweis gelten, wenn anders noch einer nöthig wäre, wie viel bei einem durch und durch tüchtigen und allgemein durchgreifenden Liede auf den Werth der Dichtung ankommt, welcher sich die Musik treffend anzuschmiegen hat. Findet sich eine solche Wortdichtung, so darf die Muse der Musik sich gar nicht erlauben, originalsüchtig sein oder werden zu wollen: sie würde sonst eine nicht blos anmassende, sondern auch unkluge Tyrannin, die sich selbst aus der Zahl der neun hohen Schwestern durch kindischen Uebermuth ausstriche. Ihr Vorzug besteht hier im treffenden Anschmiegen, was nicht eben so leicht ist, als Mancher denkt, so sehr er auch das schlicht Getroffene fühlt. No. 5. Der Blumenstrauss: „Sie wandelt im Blumengarten" u. s. w., Grazioso, $^4/_4$, A dur, sehr gefällig mit einer zwischen No. 1 und No. 3 stehenden Begleitung. Dieses und das folgende Lied: „Bei der Wiege" ist von C. Klingemann gedichtet. Ueber den rhythmischen Bau dieses Schlussgesanges, der eine so fliessende und natürliche Melodie hat, wie alle diese Lieder, liesse sich Manches sprechen, was in Rücksicht auf das Wesentliche dichterischer und musikalischer Einschnitte an sich und in Bezug auf Geschichtliches der Art von Bedeutung werden könnte, was aber eine eigene Abhandlung erforderte, welche ihre Begründungen erst von allen Seiten vielfältig zu sichern oder in den einfachsten Zusammenhang klarer Ueberschaulichkeit zu bringen hätte. Wir kommen daher gelegentlich einmal auf diesen Gegenstand zurück. Uebrigens brauchen diese Lieder unserer Empfehlung nicht; sie sind empfohlen durch den gefeierten Namen ihres Verfassers.

G. W. Fink.

Th. Hahn

Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 10. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Partitur und Stimmen: 16 Gr.; Stimmen allein: 10 Gr.

Selten wird sich in Teutschland eine kleine Stadt finden, wie viel weniger eine grössere, die nicht ihre Liedertafel oder einen ähnlichen Gesangverein für Männerstimmen aufzuweisen hätte; selbst Dörfer sind nicht davon ausgeschlossen. Sind die letzten zu klein, um einen Verein für sich zu bilden, so verbinden sich in der Regel einige oder mehrere benachbarte, oder die Schullehrer einer Umgegend setzen bestimmte Tage für Zusammenkünfte fest, wo die Unterhaltung mit Gesang einen wichtigen Theil ihrer Bildungsfreuden ausmacht. Es sind also nicht wenige Kompositionen der Art Bedürfniss, und es müssten noch viel mehr solcher Hefte im Druck erscheinen, wenn es nicht eine bedeutende Zahl solcher Gesellschaften gäbe, die ihre eigenen Komponisten besässen, welche völlig damit zufrieden gestellt sind, wenn sie ihre Gesänge von ihren Freunden in dem Gaue ihres Vaterlandes aufgeführt hören und gar nicht daran denken, sie unter die Presse zu bringen. Dabei sind sie so thätig, und oft wohl noch freudenreicher und unbefangener, als ob ihre Tonweisen für die gesammte Musikwelt bestimmt wären. Man taucht die geschriebenen Gesänge verschiedener solcher Vereine gegenseitig um, und erhält so eine mannichfache und nicht kleine Sammlung von Liedern und ausgeführteren Tonsätzen, mit welchen man sich recht gut begnügen kann, wenn es die Geldmittel nicht erlauben, das meiste Gedruckte der Art sich anzuschaffen. So kommt es, dass gewiss kaum das Viertheil solcher Gesänge, welche in Teutschland die Herzen erfreuen, gedruckt werden oder gedruckt zu werden begehren. — Aus dem Gesagten liesse sich nun auch schon erklären, warum nicht einmal mehrere solcher Sammlungen gedruckt werden können, wenn ein kleiner Gewinn für die Herausgeber herauskommen soll. Die meisten Bedürfnisse der Art sind durch Manuskripte solcher Männer befriedigt, welche nur zunächst

um der Sache willen komponiren. Dann kommt noch dazu, dass der Geschmack in den verschiedenen Gegenden oft so bedeutend abweicht, dass hier lebhaft anspricht, was an andern Orten durchaus keinen Anklang finden will. Bald ist es die Wahl der Texte, bald das mehr oder minder Schwierige der Ausführung, was jene mannichfache Geschmacksabweichung hervorbringt, selbst wenn die Erfindung im Musikalischen gar keinen Antheil daran hätte, den sie allerdings auch hat. Auf diese Art sind es nur wenige Sammlungen, und nicht zu theure, die allgemein durchgreifen können. Welche es am meisten thun werden, ob mehr komische oder mehr ernste, mehr gehaltreiche oder leichtfertige, lässt sich gar nicht bestimmen, es ereignet sich bald das Eine bald das Andere, ohne dass ein gütiger Grund aus den Gesängen selbst zu nehmen wäre. Der Grund liegt zuweilen im Namen des Komponisten, zuweilen in einem besondern Zusammentreffen von Umständen, die fördern oder hindern; dasselbe Verhältniss, das sich in den meisten Dingen des Lebens kund gibt.

Das vor uns liegende Heft hat grossen Anspruch auf verbreitete Wohlgefälligkeit. Die Texte sind gut gewählt; „Der Frühling-glaube" von Uhland hat überall etwas für sich; „Das Waldhorn" hat etwas Lieblich Heiteres, und „Die Klage" ist allgemein genug, um von Jedem gern gesungen zu werden. Eben so leichtfasslich und ansprechend sind die Melodieen, ihrem Gegenstande durchaus angemessen, ohne so tiefe Originalität, dass Viele sich erst daran gewöhnen oder die Besonderheit des Ausdrucks erst mühsam suchen müssten. Das Verweben der Stimmen ist mannichfach und natürlich genug, so dass alle erwünscht, d. h. nicht sehr schwer ausführbar und doch selbständig und hervortretend, beschäftigt sind. Die Harmonisirung ist wohlklingend, ohne solche Härten, wie sie jetzt nicht zu selten mehr von manchen Tonsetzern als von einer grossen Hörerzahl beliebt werden, dabei keineswegs so ganz glatt, dass gar nichts Auffallendes darin vorkäme; sie hat also ihr Besonderes, was wohl nach ziemlich allgemeinem Verlangen reizt, aber nicht scharf verwundet. Ist dabei das eigentlich Vierstimmige nicht an allen Stellen festgehalten, so ist dies seit längerer Zeit eine so angenommene Sache, dass sie selten irgend Einem noch als eine Vernachlässigung des in allen Theilen ebenmässig Schönen auffällt, ja sie wird von Vielen als eine Erleichterung oder wohl auch als eine Nothwendigkeit angesehen, welche sich der engharmonische Männergesang nicht nehmen lassen dürfe, weshalb wir nichts mehr dagegen in kleineren Gesängen der Art vorbringen, ob wir gleich anderer Ueberzeugung sind. Und so finden wir denn, dass von allen Seiten dafür bestens gesorgt ist, dass diese nicht mehrstrofigen Gesänge bei weitem dem allergrössten Theile der Männervereine wohlgefallen können. Wir machen also mit Vergnügen auf diese Sammlung aufmerksam und empfehlen sie allen solchen Zirkeln zum sorgfältigen Selbstversuche, der für die meisten hoffentlich sehr befriedigend ausfallen wird.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, den 3. Januar 1840. Am letzten Abend des vergangenen Jahres wurde in unserm Theater die Oper: Der Feensee (Le Lac des Fées) von Auber, zum ersten Male gegeben, und von dem überaus zahlreich versammelten Publikum mit vielem Beifall aufgenommen. Es ist dieser ersten Aufführung bereits gestern, mit gleich entschiedenem Erfolge, eine zweite gefolgt, der wir jedoch des übergrossen Andranges wegen, nicht beiwohnen konnten. Die erste Aufführung einer Oper ist, überall in der Regel, mehr oder weniger als eine Hauptprobe derselben anzusehen, auch urtheilen wir nicht gern über neue Sachen auf einmaliges Hören, und verschieben daher eine ausführliche Beurtheilung der Oper sowohl als ihrer Ausführung, bis eine Wiederholung derselben, welche in den nächsten Tagen bevorsteht, uns näher damit bekannt gemacht hat. So viel dürfte indess schon jetzt als gewiss anzunehmen sein, das dies neue Werk zu den vorzüglichern des beissigen Auber gehört und sich ohne Zweifel lange auf dem Repertoir erhalten wird. Hierzu trägt das unterhaltend ausgeführte Sujet so wie die übrige Ausstattung der Oper nicht wenig bei, und wir müssen in Bezug auf letztere rühmend anerkennen, dass unsere Theaterverwaltung mit vieler Sorgfalt alle ihr zu Gebote stehenden Mittel darauf verwendet hat. Die Hauptpartieen der Oper wurden von Fraul. *Schlegel* und *Günther* so wie den Herren *Schmidt* und *Kindermann* im Ganzen recht gut ausgeführt; besonders erwarb sich Herr Schmidt durch lebendige frische Auffassung und Darstellung der Rolle des Albert die allgemeinste sehr verdiente Anerkennung. Auch die Chöre und übrigen Ensemble's gingen gut, machten in Verbindung mit der trefflich ausgeführten oft ziemlich schwierigen Orchesterpartie, viele Wirkung, und nach der ersten Aufführung der Oper zu schliessen, dürfte dieselbe bald zu den besten und einträglichsten unserer Opernvorstellungen gehören.

Unsere *Abonnement-Konzerte* im Saale des Gewandhauses haben das neue Jahr sehr glänzend begonnen. Das am 1. Januar stattgefundene II. Konzert war in Wahl und Ausführung der einzelnen Musikstücke eines der bedeutendsten dieses Winters; wie gross das Interesse unseres Publikums für diese Konzerte überhaupt ist, bewies an diesem Tage aufs Neue der von Zuneigung wahrhaft überfüllte Konzertsaal und hauptsächlich die freiwillige Theilnahme einer bedeutenden Anzahl kunstgebildeter Dilettanten an der Ausführung der vorkommenden Gesangstücke. So rege Theilnahme fördert allerdings die Kunst, macht die besten Kunstgenüsse möglich und ehrt die Theilnehmenden selbst nicht minder als das Institut und die Sache. Eröffnet wurde das Konzert mit einem neuen Psalm (Ps. 114 „Als Israel aus Aegypten zog") von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, an innerem Gehalt, unseres Erachtens, eine der grossartigsten Kompositionen, welche er je geschrieben. Das ganze Stück besteht nur aus Chören, welche fast immer achtstimmig gehalten sind. Auffassung des Textes sowohl als Ent-

wurf und Ausführung des ganzen Werkes, geben neuen Beweis für den reichen Geist und die grosse Meisterschaft des berühmten Komponisten. Die Anfangsworte des Psalms „Als Israel aus Aegypten zog, das Haus Jacobs aus dem fremden Lande, da ward Juda sein Heiligthum, Israel seine Herrschaft," bilden den ersten Chor, welcher achtstimmig in grossem Styl mit einfacher, die Singstimmen fast nur verstärkender Orchesterbegleitung geschrieben ist. Vorder- und Nachsatz des Textes sind durch zwei verschiedene in sich verwandte Themen bezeichnet, welche anfangs getrennt, später in kunstvoller Verarbeitung erscheinen und zusammen ein mächtig ergreifendes Ganze bilden. Der zweite Chor „Das Meer sah und floh, der Jordan wandte sich zurück; die Berge hüpften wie die Lämmer, die Hügel wie die jungen Schafe," ist lebendiger in der Bewegung, dramatischer in Form und Ausdruck, kunstvoller und geschmückter in der Instrumentirung, die hier ganz selbständig, von den Singstimmen völlig geschieden und auf wordigste Weise den Sinn der Worte beschreibend auftritt. Die hierauf folgenden Textworte „Was war dir, du Meer, dass du flohest? und du Jordan, dass du dich zurückwandtest? Ihr Berge, dass ihr hüpftet wie die Lämmer? ihr Hügel, wie die jungen Schafe?" werden vom Doppelchor allein ohne Orchesterbegleitung gesungen; die ganze Anlage und musikalische Behandlung dieses Satzes verbreitet darüber eine ernste heilige Stille und regt so mächtig auf, dass der unmittelbare Eintritt der gewaltigen Worte: „Vor dem Herrn bebte die Erde, vor dem Gotte Jacobs, der den Fels wandelte in Wasserseer, und die Steine in Wasserbrunnen," bei welchem die ganze Masse und Kraft des Chores, umgeben von allem Glanz und Reichthum einer prächtigen Instrumentirung, thätig wird, von wahrhaft unbeschreiblicher, auf das Tiefste ergreifender Wirkung ist. Die Steigerung bis zu diesem grossartigen Moment fängt schon im ersten Chor des Psalms an, und ist, bei aller Grösse der dazwischen liegenden Sätze, konsequent bis zu Ende festgehalten und durchgeführt; ein Effekt dieser Art ist ein glücklicher Wurf, der freilich nicht Jedem gelingen wird und kann. Den Schluss des Ganzen bildet eine achtstimmige, meisterhaft gearbeitete sehr prächtige Fuge auf die Worte: „Halleluja, singet dem Herrn in Ewigkeit!" Diese Worte sind von dem Komponisten zugesetzt; der ursprüngliche Inhalt des Psalms sagt eigentlich nur: „Als Israel aus Aegypten zog, war der Herr ihm stets zur Seite," alle Erscheinungen (das Meer sahe und floh u. s. w.) waren unmittelbar Folgen seiner Nähe (vor dem Herrn bebte die Erde u. s. w.). So gross nun und dramatisch dieser Inhalt auch an sich ist, so kann er doch für sich allein ein musikalisch Ganzes nicht wohl bilden, wenigstens erscheint ein Zusatz zum Lobe und Preise des Herrn sehr geeignet, das Werk noch grossartiger, in sich abgeschlossener und abgerundeter zu machen. Der Inhalt desselben zerfällt so in zwei Theile, und der Moment „vor dem Herrn bebte die Erde" ist dann als Mittel- und Wendepunkt anzusehen. Hierzu dürfte aber das unmittelbare Anschliessen eines einzigen Chores weder der Form noch der Wirkung nach ausreichend sein. Eine Steigerung des Effekts ist nicht wohl möglich, und ein Ausdehnen desselben, auch mit den glänzendsten Mitteln, zieht ihn nur in die Breite, ohne seine Kraft zu erhöhen. Als selbstständiger Theil betrachtet ist aber ein einzelner Chor ausser Verhältniss zu dem grossen inhaltreichen Vordertheil, abgesehen davon, dass er so allein hingestellt, auch ziemlich unmotivirt erscheint. Ein längerer, aus mehreren einzelnen Stücken bestehender Zusatz würde vielleicht für Form und Wirkung des schönen Werkes nicht unvortheilhaft gewesen sein. Wir haben dasselbe zwei Mal, in der Hauptprobe und in der Konzertaufführung gehört und sind deshalb schon vertrauter damit geworden, als dies bei einmaligem Hören der Fall sein kann; die Wirkung ist aber so schlagend und unmittelbar, dass Jeder davon im Augenblick ergriffen sein muss, kommt nun hierzu eine so vollendet schöne Ausführung, wie die diesmalige unter Direktion des Komponisten und mit so vortrefflichen Mitteln, so ist der grosse Beifall, mit welchem die ganze Versammlung dem verehrten Meister dankte, begreiflich und natürlich. Möge die Veröffentlichung des Werkes nicht lange verschoben werden, denn wir gönnen und wünschen auch Andern so herrliche Kunstgenüsse, um welche wir in der That sehr zu beneiden sind.

Dem Psalm folgte die sehr schön ausgeführte und mit allgemeinem Applaus aufgenommene Ouverture zur Euryanthe von K. M. v. Weber.

In diesem Konzerte hatten wir auch den rühmlichst bekannten Klarinettisten Herrn Kammermusikus F. Trettbar aus Braunschweig, welcher ein Konzertino von Maurer und eine Fantasie von Klein, beide mit Orchesterbegleitung, vortrug. Herr Trettbar hat sich schon in früherer Zeit durch ausgezeichnete Leistungen auf seinem Instrumente unserm Publikum sehr empfohlen, ist jetzt ohne Zweifel den besten Klarinettisten Deutschlands beizuzählen, und erwarb sich auch diesmal die allgemeinste verdiente Anerkennung. Nur Wenige haben, wie er, einen in allen Lagen so vollen, schönen, kräftigen Ton, ein so vollkommenes Portamento, leicht ansprechendes Piano und gleichmässiges Crescendo, was immer ein Beweis gänzlichen Beherrschens des Instrumentes ist. Alle seine Passagen und Kolaraturen sind klar und deutlich, die weitesten Sprünge fest und sicher. Er trägt geschmackvoll vor und hält sich fern von unkünstlerischer Ziererei, die Niemand auf lange gefallen kann. Von den durch ihn vorgetragenen Kompositionen hat uns am besten das Konzertino von Maurer, obwohl es etwas zu sehr in die Länge gezogen ist, gefallen. Die Fantasie von Klein war uns neu, ist aber weder als Komposizion bedeutend, noch als Konzertstück besonders dankbar. Leider liegt auch ihr wieder ein Schweizerthema zu Grunde, was doch nachgerade anfängt etwas langweilig zu werden.

Zwischen den zwei Klarinettstücken sang Fräulein Meerti „Szene und Arie aus Otello von Rossini: Assisa al pie d'un salice — sehr schön und erhielt allgemeinen Beifall. Leider wird uns die geehrte Künstlerin bald verlassen, um nach Brüssel und Paris zu

geben; wir sehen sie, der wir manchen Kunstgenuss verdanken, ungern scheiden und wünschen sehr, uns bald wieder ihrer schönen Leistungen erfreuen zu können.

Am Schlusse des ersten Konzerttheiles wurde noch die Introdukzion aus Rossini's Wilhelm Tell aufgeführt, in welcher ebenfalls Dilettanten die Solo- und Chorpartieen übernommen hatten und sehr gut ausführten. In keiner Oper Rossini's sind die Chöre so schön und so bedeutend als in seinem Wilhelm Tell, wie wir denn überhaupt denselben unbedingt zu seinen besten Werken zählen, ihn mehr als alle seine übrigen Opern für unsere deutschen Sänger und Theater geeignet halten und deshalb aufrichtig bedauern, ihn so selten auf deutschen Theatern aufgeführt zu sehen. Es war uns daher sehr angenehm, die frische, lebendige Musik in so trefflicher Ausführung zu hören, und wir haben gern in den lauten Beifall der Versammlung eingestimmt.

Den zweiten Theil des Konzertes bildete die Sinfonie, No. 5, C moll, von L. v. Beethoven. Wir sind gewöhnt, in den Abonnement-Konzerten von unserm grossen Orchester, an dessen Spitze Künstler, wie Mendelssohn-Bartholdy und David stehen, nur ausgezeichnete Leistungen zu hören. Insbesondere sind die Aufführungen der Sinfonieen in der Regel so vorzüglich, wie vollendet nur selten anderswo. In allen Theilen meisterhaft gelang die diesmalige Ausführung der C moll-Sinfonie, der Jubel des letzten Satzes erregte eine wahre Begeisterung des Publikums, und der lauteste, lebendigste Applaus beschloss eines der genussreichsten Konzerte, für dessen Anordnung und Ausführung wir uns nicht versagen können allen Mitwirkenden unsern aufrichtigsten Dank hier öffentlich auszusprechen.

F.

Petersburg, den 30. November 1839. Die Glanzsterne in den musikalischen Zirkeln sind zur Zeit noch immer *Vieuxtemps* und *Servais*. Es ist aber auch in der That ein Genuss, solche Künstler zu hören. Als gutes Zeichen für die ihnen gewordene Anregung mag wohl der Umstand gelten, dass Beide hier mehrere Kompositionen geschaffen haben, welche sich durch Ideenreichthum und schöne Haltung auszeichnen. Beide Gäste verlassen uns bald, um in Moskau Konzerte zu geben. Als Ersatz werden *de Beriot* und *Liszt* erwartet. Der Komponist *Adam*, welcher schon seit längerer Zeit hier verweilt, hat zum Bedauern seiner Verehrer noch immer nicht eine seiner beliebten neuern Opern zur Aufführung gebracht. Es fragt sich übrigens, ob dieses der Zweck seines Hierseins ist, und ob dieser sich nicht blos darauf beschränkt, seine Schülerin Dem. *Gouraud* in die hiesige musikalische Welt einzuführen. Die junge Dame hat unbestreitbar viel Talent und macht ihrem Lehrer als Schülerin Ehre, nur sollte sie sich auf französische und italienische Gesangskompositionen beschränken, und den Vortrag Schubert'scher Lieder unterlassen, die unter ihrer Auffassung zu einer Karrikatur verkrüppeln. Der k. k. Kammersänger *A. Poggi* ist ohne Konzert, obgleich es angemeldet war, abgereist, weil das Publikum seinen Gesang für fünf Rubel Silber Entrée zu kostspielig gefunden haben mochte. Unser *Breiting* ist freilich eine Tenornotabilität, mit welcher ein Wettkampf gefährlich wird. Auch der berühmte *Wild* gastirte im Sommer nur einmal als Masaniello, obgleich wir uns auf recht zahlreiche Gastvorstellungen gefreut hatten. Für Wild würde es vortheilhafter gewesen sein, wenn er in Zampa oder als Joseph zum ersten Male aufgetreten wäre, dann konnte die Vortheile des Publikums für diesige gewohnte Auffassung der Rolle nicht so entscheidend werden. Im Theaterleben sind die Ballete noch immer an der Tagesordnung und ziehen das Publikum an. Doch hörten wir im Laufe der jüngst vergangenen Zeit mancherlei Kunstwerke, z. B. Faust, Don Juan, Zauberflöte, Figaros Hochzeit u. s. w., die in ihrem Heimathlande leider anfangen seltene Erscheinungen zu werden*). Ein grosser Uebelstand für die hiesige teutsche Oper ist der Mangel guter Sängerinnen, während das männliche Personale so gut als irgendwo ist. Durch dieses Missverhältniss der exekutirenden Kräfte wird jedes Ensemble unmöglich. Mögen übrigens Opern noch so fleissig einstudirt, neu oder alt sein, alle Bemühungen bleiben vom Publikum ungeschätzt, und das noch vorhandene Gute wird dauer, denn es mag allerdings keine Aufmunterung sein, vor leerem Hause zu singen.

Das neueste Tagliont'sche Ballet „Der Schatten" interessirte uns besonders, weil *L. Maurer* die Musik dazu komponirt hat. Damit soll nicht gesagt sein, dass wir für die Musik Partei nehmen wollten; wir fanden es aber auffallend, dass endlich wieder einmal ein hiesiger Künstler, dessen Name in der Kunstwelt geachtet ist, dazu gelangt war, ein eigenes Werk öffentlich aufzuführen. Wenn man nun zu hiesigen Ballettvorstellungen herkommt und sieht, wie das Publikum oft die gelungensten Leistungen des Orchesters nicht blos unbeachtet lässt, sondern durch lautes Sprechen u. s. w. stört, dann wird die Undankbarkeit einer Aufgabe, wie sie sich Herr Maurer gewählt hatte, erst recht einleuchten. Ich bin überzeugt, hätte Maurer seine Musik in Paris geschrieben und dann hergeschickt, man würde sie hier höchst liebenswürdig gefunden haben, und alle die Neider, welche jetzt an dem Verdienste des Mannes nagen, weil sie fürchten, durch sein Talent verdunkelt zu werden, hätten geschwiegen. Wenden wir uns nun zur Leistung des Herrn Maurer. Schon die Ouverture interessirt durch schöne Instrumentirung und runde Form. Die Motive sind gut gewählt, doch nirgends in's Breite gesponnen, wie solches heutzutage üblich ist. Diese Vorzüge finden sich so ziemlich in der ganzen Musik, und wir bezeichnen nur das besonders Gelungene, wenn wir die Märsche, den Anfang des zweiten Aktes und die beiden letzten Szenen des dritten Aktes hervorheben. Den Mangel pikanter Tanzrhythmen entschuldigt das Sujet, welches höchst tragisch sein soll; Vergiftung eines jungen Mädchens, Fieberfantasieen eines feurigen Liebhabers und Erdbeben bilden den Hauptinhalt. Sollte nun etwa Herr Maurer eine Galeppade komponiren,

*) Nicht überall.

Die Redakzion.

wenn der Schatten des gemordeten Mädchens den Geliebten umschweift? — So etwas wird aber verlangt, und weil Herr Maurer sich nicht zu dieser Allgemeinheit herabgelassen hat, findet seine Komposizion heftige Tadler. Aus genauer Quelle wissen wir übrigens, dass das Balletorchester seine Achtung für des Komponisten Verdienst in den Proben durch öfteren allgemeinen Beifallruf zu erkennen gab. Die Musik wurde mit grosser Präzision bei der ersten Aufführung exekutirt.

Den Preis, welchen die philharmonische Gesellschaft für die beste Komposizion einer russischen Ballade ausgesetzt hatte, hat man, weil die Konkurrenz zu klein gewesen ist (es wurden nur vier Arbeiten eingesendet), nur bedingungsweise ertheilen können.

Strassburg, den 20. Dezember 1839. Unsere französische Oper unter der Direkzion des Herrn Roux hat sich bis auf diese Stunde seit Eröffnung der Bühne am 25. August d. noch nicht definitiv konstituiren können. Die erste Rouladensängerin Mad. Roche wurde nicht angenommen und wurde durch Mad. Delahourde später ersetzt; eben so konnte die erste Sängerin für tragenden Gesang Mad. Rouède die gewöhnliche Probe nicht bestehen, sie wurde kürzlich durch Dem. Blanche ersetzt. Der zweite Bassist Servier wurde ebenfalls ausgeschlagen und durch Herrn Emile ersetzt, welcher als Bariton durchgefallen war. Der ursprüngliche Bariton Rouede, so wie sein Nachfolger Emile, wurden ausgepfiffen, weshalb dieses Fach bis auf die heutige Stunde noch nicht besetzt ist, daher sich das Opernrepertoire auf Wiederholungen weniger Opern beschränkt und die Direkzion fremde Hilfsmittel in Anspruch nehmen muss, wie spanische Tänzer, Athleten u. dergl.; Vaudevilles, Ballets und gehaltlose Melodramen füllen die übrigen Abende aus. Dabei fehlt es übrigens nicht an Reizmitteln, um Hör- und Schaulustige anzulocken; man lässt ein eigenes Theaterblatt erscheinen unter dem Titel: *Le lorgnon alsacien*. Dieses Blatt, welches im Innern des Theaters den Zuschauern für 2 Groschen aufgedrungen wird, findet natürlich alles *admirable*. In der heutigen Nummer (10) heisst es z. B.: *La juive a été representée et jouée d'une manière admirable. Les tableaux et le cortège sont sans cesse admirables par leur richesse etc.* Sobald die Gesellschaft vollständig konstituirt sein wird, wird Referent die allgemeine Uebersicht über ihre Leistungen mittheilen.

Am 17. November wurden wir in der Kirche zum jungen St. Peter mit einer vierstimmigen Messe mit Orchesterbegleitung angenehm überrascht, welche der Orchestervorsteher und dortige Organist Herr *Leybach* dirigirte. Die Komposizion ist von dem hiesigen Gesanglehrer (früher ausgezeichneten Hornisten) *A. Laucher*, welcher Gesangsgenossen und eine kleine Gesellschaftsoper, *le retour au village*, geschrieben hat. In der Messe hat uns das Benedictus besonders angesprochen.

Am 25. November wurde uns ein anderer hoher Genuss zu Theil: der ausserordentliche Klavierspieler *Albert Sowinski* liess sich nämlich in einem Extraconcert hören, worin er folgende seiner Komposizionen spielte: Fantasie über die bekannte Scene aus der Niobe von Pacini, Variazionen über den Marsch aus den Puritanern Suoni la tromba intrepido; — Une larme, Melodie für Pianoforte, nebst Etuden für die linke Hand allein und in Oktavengängen für beide Hände, — endlich eine Improvisazion über gegebene Themen durch die Zuhörer (ein Lied aus la Folle und ein Tanz aus Gustave). Als Pianofortespieler gehört Herr Sowinski unter die vorzüglichsten jetzt bekannten in Frankreich und Teutschland; in seiner ausserordentlichen Fertigkeit, seinem graziosen Vortrag und der ungemeinen Schnelligkeit, mit welcher er Oktavengänge ausführt, eben so schnell als man sonst einfache Passagen spielt, steht er wohl keinem derselben nach; als Komponist erkennt man in ihm den Schüler Seyfried's und Reicha's; seine Fioriturен haben eine ungemeine Anmuth. Die Klavierübung mit der linken Hand allein, in welcher die Melodie und Begleitung zugleich ausgedrückt werden, erregte Erstaunen, und ein wahrer Enthusiasmus ergriff die Zuhörer nach jeder gespielten Nummer, wobei hauptsächlich die Komposizion und der Styl des Herrn Sowinski allgemeine Anerkennung fand. Dieser letzte Vorzug ist es, welcher Herrn Sowinski, nachdem wir erst vor 2½ Monaten Thalberg hörten, bei gleicher mechanischen Fertigkeit, auszeichnet. Uebrigens ist er als exekutirender Komponist und Literator gleich gross. Unter seinen zahlreichen Werken, seitdem er seine frühere Spielart verändert, sind folgende auszuzeichnet: Concerto mit grossem Orchester, dem Herrn Moscheles gewidmet, das er 1836 zum ersten Mal in Paris spielte; — 6 Fantasieen über Originalthemen; — III airs variés und eine grosse Polonaise mit Orchester; — 2 Duos für 4 Hände, Liszt dedizirt; — ein Werk Préludes et exercices; — 5 Duos für Piano und Violine, mehrere mit Haumann, Rodberachts, Launer u. A.; — Air des légions polonaises varié pour piano avec choeurs et orchestre; — Grande fantaisie sur des thèmes italiens, Erinnerung seines Aufenthalts in Italien; — La Reine Hedwige, Scène dramatique a grand orchestre (noch Manuskript); — Melodies expressives, wovon wir die eine (une larme) in seinem Konzert mit wahrer Begeisterung hörten; — XII nouvelles études, wovon er obige zwei spielte. Seitdem Herr Sowinski in Frankreich lebt (1830), erschienen von ihm: Des mélodies avec paroles françaises et polonaises, mehrere polnische Volkslieder, die auch in Teutschland gestochen worden sind, und zwei Lieferungen in grossem Format von Chants nationaux et populaires polonais mit Text und Erklärung eines jeden Liedes. Endlich als Schriftsteller finden wir in dem Werke: *La Pologne pittoresque* (B. I. p. 329 und B. II. p. 241) höchst interessante Aufsätze über die polnische Nazionalmusik mit Notenbeilagen. Aus dieser kurzen Uebersicht lässt sich auf das thätige Wirken des Herrn Sowinski schliessen, dessen letztes in Paris erschienenes Werk die No. 48 trägt; dass er nun, in seinem 32. Lebensjahre auf der so schon betretenen Bahn nicht stehen bleiben wird, dafür bürgt sein ausgebildetes Talent und sein thätiges Wirken.

In dem Konzert kamen als Solostücke noch vor: die Szene aus Lucia di Lammermoor: Ardon gli incensi, sehr brav gesungen von Mad. Waldteufel; — Variazionen über die Polonaise aus den Puritanern: Son vergin vezzosa, auf der Klarinette von Herrn Boimont geblasen; brachte dieser junge Künstler mehr Schatten und Licht in sein Spiel, so würde es ungemein gewinnen, da es ihm an Fertigkeit nicht fehlt. Zwei Männerchöre durch Dilettanten brav gesungen; endlich zwei französische Romanzen durch Herrn Sauphar, Tenoristen der hiesigen Oper.

Feuilleton.

Der von mehren Orten her in diesen Blättern als ausserordentlicher Meister des Violinspiels gerühmte Herr *Joh. Vogel*, erster Violinist des Königs von Schweden, Mitglied der Kapelle in Stockholm, beabsichtigt sich zunächst in *Leipzig*, *Dresden* und *Breslau* hören zu lassen, worauf wir das musikalische Publikum mit Vergnügen aufmerksam machen.

Es ist bekannt, welche Vorbereitungen zur würdigen Begehung des Jubiläums der Erfindung der Buchdruckerkunst am Johannistage dieses Jahres an vielen Orten, namentlich in *Leipzig*, als dem Mittelpunkte des literarischen Weltverkehrs, getroffen worden sind und noch getroffen werden. Auch die *Mainzer Liedertafel*, welche sich schon am Feste der Enthüllung des *Gutenberg*'schen Denkmals am 15. August 1837 überaus thatig erwiesen hatte, hat zu dieser bevorstehenden Feier der 24. Juni ein *grosses Gesangfest* vorbereitet, zu dessen Verherrlichung sie alle musikalischen Vereine, Künstler und Dilettanten freundlich einladet. Es soll dieses Fest in der von uns schon beschriebenen *neuen Fruchthalle* zu Mainz, welche 7000 Menschen fasst, gehalten werden. Die Liedertafel wird bemüht sein, den Mitwirkenden eine gastliche Aufnahme zu bereiten und zur Erheiterung des Aufenthalts in der freundlichen Rheinstadt nach Kräften beizutragen; „namentlich wird sie den auswärtigen Damen, welche sich zur Unterstützung des Damengesangvereins einfinden sollten, alle Rücksichten und Obsorge widmen, welche sie zu erwarten berechtigt sind.“ Die deshalb erlassene Einladung schliesst mit der Bitte um baldige Anzeige derer, die ihren Wunsch zu erfüllen geneigt sind, damit eine annähernde Uebersicht der zu Gebote stehenden Mittel gewonnen werde, das Weitere soll später zur Kenntniss der Theilnehmenden gebracht werden. Unterzeichnet: Der Vorstand der Liedertafel. *J. J. Schott*, Präsident. *Messer*, Musikdirektor; *Krämer*, *Oekonom*, *Meule*, Kassirer, *W. Stadel*, Sekretär.

Herr *Eugen Petzold* in Leipzig ist zu Leonberg im Aargau zu der Erziehungsanstalt des Herrn *Christian Lippe* Musiklehrer geworden und bereits dahin abgereist.

Wie im Alterthume sieben Städte sich um die Ehre stritten, Homers Geburtsort zu sein, so machen sich in der neueren Zeit sieben Städte den Ruhm streitig, die Ueberreste der heiligen Cäcilie zu besitzen; es sind: Mainz, Chalons, Besançon, Ravenna, Bologna, Lucca, Rom — also aus jedem der drei musikalischen Hauptländer.

Die musikalischen *Albums* für das Jahr 1840 kommen nunmehr zum Vorschein. Unter den in Deutschland erschienenen nennen wir: das Album für Gesang, bei Paul in Dresden; das Album für Pianoforte von Lauser, bei Mechetti in Wien; das Album Donizetti (Souvenirs de Paris), bei demselben; — unter den in Paris erschienenen: Album von Musini, — von Leisa Puget, — von Capecelatro (Echo de Sorrente), — von Masset dem Sänger an der dortigen komischen Oper, — von Dennis, A. Morel, — von Cinpisson, — von Berat, — von Concone (dramatisches Album genannt), — von Marie dem bekannten Tenor, — von Marqueritte, — von Osyle, — von Mad. Malmon-Lafitte, — von de Latour, — von Camille Schubert, — von Filippo Celli, — von Cheret — — sämmtlich lauter Romanzen enthaltend. Ferner von Jullien, — von Gumon und Carpentier, — von Louis Grazziani — — Tänze enthaltend, und zwar Letzteres Quadrille: Valse maritimes! — Endlich ein Album für die Harfe von A. Croisez.

Felix Mendelssohn-Bartholdy schreibt zu dem 400jährigen Jubelfeste der Erfindung der Buchdruckerkunst, welches den 24. 25. u. 26. Juni 1840 in Leipzig auf eine würdige Weise gefeiert werden wird, ein neues Oratorium.

Der Pianist *Rosenhain* ist von seiner Kunstreise wieder nach Paris zurückgekehrt. — Ebendaselbst ist auch der berühmte, in Deutschland bekannte Harmoniums-Virtuose *Kienzer* aus Russland angekommen. — Bald wird auch *Ole Bull*, der angeblich in Frankfurt a. M. nicht den gewohnten enthusiastischen Beifall geerntet zu haben scheint, sich nach der französischen Hauptstadt begeben.

Die Presse musicale bringt einen ganz überschwenglichen Bericht über Liszt's Konzert in Wien. Das Motto des Artikels heisst: Liszt n'accepte aucune regle, aucune forme, aucune loi, il les crée lui-même. Der Berichterstatter findet in L., den er einen Claude-Lorrain nennt, drei Elemente: das Element des Schönen, das Element des Idealen, und das Element der natürlichen Kraft. (!)

Donizetti schreibt drei neue Opern, zwei für das Théatre de la Renaissance in Paris, mit Namen L'ange de Nisida und la Fiancée du Tyrol; die dritte ist eine komische in einem Akte: Marie.

Die 40 Bergsänger aus Berne (S. Feuill. S. 490, 564 v. J.) haben in London ein *unterirdisches Konzert* gegeben. Sie stiegen in die Hallen des Themse-Tunnels hinab und führten dort mehrere ihrer charakteristischen Gesänge aus. Die Wirkung soll eine höchst ergreifende, ganz wundersame gewesen sein.

Halevy's Guido und Ginevra hat in Pesth eine glänzende Aufnahme gefunden. — Der bekannte treffliche Klarinettist *Bötte* aus Dresden hat in Wien mit ausgezeichnetem Erfolge Konzert gegeben.

Eva, neue Oper von Coppola und Girard (nach D'Alayrac's älterer Operette Adolph und Clara bearbeitet), hat in Paris Glück gemacht. Einen grossen Theil an der günstigen Aufnahme hatte Mad. *Eugenie Garcia*, die darin zum ersten Male auftrat; sie wird als Sängerin ersten Ranges gerühmt.

Die Oper La Vendetta von Ruolz, die wir S. 802 v. J. erwähnten, ist nun im Klavierauszuge bei Lemoine und Comp. in Paris erschienen.

Ein Armeekonzert in Brüssel brachte jüngst eine Einnahme von 6300 Fr. Vorzüglich zeichnete sich darin der berühmte Violoncellist Alexander Batta aus.

Nach belgischen Journalen ist der König der Belgier ein guter Geiger, und Ernst von Sachsen-Coburg, der Bruder des kunstliebenden Gemahls der Königin von England, ein tüchtiger Tonsetzer. Der Verlobte der Königin Victoria selbst ist ein beachtenswerther Dichter, und sein Vetter, der Gemahl der Königin von Portugal, ein geschickter Graveur.

Der bekannte Pianofortekomponist *Schunke*, Pianist der Königin der Franzosen, ist auf eine traurige Art ums Leben gekommen. Er hatte bereits seit einiger Zeit, in Folge eines Schlagflusses, die Sprache verloren, am 15. Dezember 1839 stürzte er sich, wahrscheinlich in einem Anfalle von Wahnsinn, zum Fenster herab und starb einige Stunden darauf.

Der Engländer *John Barnett* schreibt für das Drurylane-Theater zu London eine neue Oper, deren Vorwurf aus Mozarts Leben genommen ist.

Ankündigungen.

VERLAGSBERICHT

VON

Breitkopf und Härtel in Leipzig

über das Jahr 1839.

Für Orchester.

Bellini, V., Ouverture de l'Opéra: I Capuleti de i Montecchi. 2 8
Kleinwächter, L., Ouverture. Op. 1. 2 —
Lindblad, A. F., Sinfonie in C. 3
Mozart, W. A., Sinfonie No. 8. (D dur. Partitur. 1 12
— Sinfonie No. 9. (in D.) Partitur. 1 8

Für Saiteninstrumente.

David, F., Concerto p. le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv 10. 3 12
— le même avec accomp. de Piano. 2 —
— Introduction et Variations sur un thème de Mozart, pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 11. 2 8
— les mêmes avec accomp. de Quatuor. 1 8
— les mêmes avec accomp. de Piano. 1 4
Dotzauer, J. J. F., 12 Pièces contenants des airs nation. et des fugues à l'usage des commençans pour 2 Violoncelles. Oeuv. 456. (Livr. 4 des pièces p. 2 Velles.) — 20
— Collection d'Airs d'opéras favoris pour le Violoncelle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans. Cah. 6. — 20
Lipinski, C., Rondo alla Polacca pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 7. 1 —
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3 Grands Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vcelle. (in D. F moll. Es.). Oeuv. 44. No. 1. 2. 3. à 2 4
Panofka, H., Fantaisie brillante sur des thèmes favoris de l'Opéra: Guido et Ginevra, pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 21. — 20
— Rondino facile précédé d'une Introduction sur des motifs de Guido et Ginevra de F. Halevy, p. le Violon av. Piano. Op. 22. 1 —
Schubert et Kummer, 2 Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. No. 1 Souvenir de Vra Diavolo. No. 2 Fantaisie sur des airs nation. styriens. Oeuv. 32. Cah. III. 1 —
Spohr, L., Concerto pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 1. 1 8
Veit, W. H., 3me Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 7. 1 16

Für Blasinstrumente.

David, F., Introduction et Variations sur un thème de Fr. Schubert pour la Clarinette avec accomp. de Piano. Oeuv. 8. — 20
Gallay, 12 grandes Etudes brillantes pour le Cor. Oeuv. 43. 1 —
Tulou, Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Le Domino noir, pour Flûte avec Orch. Oeuv. 78. 1 12
— Le même avec Piano. Oeuv. 78. 1 —

Für Pianoforte mit Begleitung.

Bertini, H. J., jeune, 1er Grand Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 79. 3 8
— 2me Grand Sextuor pour do. do. Oeuv. 85. 3 —
— 3me Grand Sextuor pour do. do. Oeuv. 90. 3 —
— 4me Grand Sextuor p. do. do. Oeuv. 115. 3 —
Hummel, J. N., dernier Concerto (in F.) pour le Piano avec accomp. d'Orchestre Oeuv. posth. No. 1. 4 16
— le même avec accomp. de Quatuor. 3 9
— Introduction et Variations sur un air allemand pour Piano et Violon conc. (Oeuv posth. No. 2. — 20
Hummel, J. N., Quatuor pour Piano, Violon, Alte et Violoncelle (Oeuv. posth. No. 4). 1 8
Kleinwächter, L., Introduction und Rondo f. Pianoforte und Violine. Op. 2. — 16
Lasekk et Kummer, Introduction et Variations sur un thème de Bellini, pour Piano et Violoncelle. — 20
— 3 Romances sentimentales pour Piano et Vcelle. Livr. 2. 1 —
Mozart, W. A., 4 Sonates pour Piano, Violon et Violoncelle. Nouvelle Edition des Oeuvres complets. Cah. 40. (No. 1—4. à 1 —
Onslow, G., Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 20. Nouvelle Edition. 2 8
Reissiger, C. G., Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 117. 1 16

Für 2 Pianofortes.

Hummel, J. N., dernier Concerto (in F.) (Oeuv. posth. No. 1). 2 12
— Introduct. et Rondo (Oeuv. posth. No. 3). 1 —
Mozart, W. A., Fugue (in G moll.) Nouvelle Edition des Oeuv. complets. Cah. 8. — 10

Für Pianoforte zu 4 Händen.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opera: Le Lac des fées. arrang. — 16
Beethoven, L. v., Grand Concerto (in Es.) Oeuv. 73. arrang. 2 12
— Fantaisie f. Pianoforte, Chor u. Orchester. Op. 80. arrang. 1 8
— Ouverture zur Oper: Leonore. arrang. 1 —
— 3. Sinfonie arrangée p. Pfrte. Oeuv. 67. 2 —
Bertini, H., jeune, Duo brillant sur le Lac des fées. Oeuv. 125. 1 8
Chopin, F., 4 Mazurkas. Oeuv. 33. arrang. 1 —
— 3 Valses brillantes. Oeuv. 34. arrang. No. 1. 2. 3. à — 12
Donizetti, G., Potpourri sur des thèmes favoris de l'Opera: Lucrezia Borgia. arrang. — 20
Halevy, F., Guido et Ginevra, Opera arrangé p. F. L. Schubert. 7 12
— Potpourri sur l'opera: Les Treize. — 20
— Ouverture de l'Opera: Les Treize. arrang. — 16
Henselt, A., Penser fugitive Oeuv. B. arrang. par l'auteur. — 6
— Scherzo Oeuv. 9 arrang. par l'auteur. — 12
— Romance. Oeuv. 10. arrang. — 6
— Impromptu arrang. p. F. L. Schubert. — 4
Hünten, F., Air montagnard varié. Oeuv. 67. arrang. — 20
— Variations sur la Valse d'Alexandra de Strauss. Oeuv. 92. arrang. — 20
Kalkbrenner et Lafont, Grande Fantaisie brillante pour Piano et Violon sur des motifs des Huguenots. Oeuv. 155. arrang. 1 —
Kalkbrenner, F., Le Fou. Sc ne dramatique. Oeuv. 156 arrang. — 20
Kalliwoda, J. W., 4. Sinfonie arrangée par Mockwitz. Nouv. Edition. 1 8
Kleinwächter, L., Ouverture. Op. 1. arrang. — 16
Mendelssohn-Bartholdy, F., 1er Concerto. Oeuv. 25. arrang. p. F. L. Schubert. 2 —
— 2me Concerto. Oeuv. 40. arrang. p. C. Czerny. 2 8
— 3 Grands Quatuors pour 2 Violons, Alte et Violoncelle (in D. F moll. Es). Oeuv. 44. No. 1. 2. 3. arrang. à 2 —

Mozart, W. A., Fantaisie (Nouv. Edition des Oeuv. complets. Cah. 8) ..... — 14
— Variations, tirées du même cahier ..... — 12
— Sonate, do. do. 1 4
— Fugue, do. do. ..... — 6

Spohr, L., Duo concertant pour Piano et Violon. Oeuv. 95. arrang. 1 12
— Quatuor (G min.) arrangé par Schlumm. Nouv. Edition. 1 —

Thalberg, S., Grande Fantaisie. Oeuv. 22. arrang. 1 8
— Fantaisie sur des themes de l'Opera: Moïse. Oeuv. 33. arr. 1 8

Thomas, A., Potpourri de l'Opera: Le Panier fleuri. arr. — 20
— Ouverture de l'Opera: Le Panier fleuri, arrang. ..... — 16

Für Pianoforte zu 3 Händen.

Adam, A., Melange sur le Lac des fées d'Auber ..... — 16

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opera: Le Lac de fées. — 12
— Potpourri de l'Opera: Le Lac de fées. ..... — 18

Beethoven, L. v., 3ter Sinfonie (C moll) arr. par Liszt. 2 —
— 6te Sinfonie pastorale (F) arrang. par Liszt ..... 2 —

Burgmüller, F., Marche et Rondoletto de l'Opera: Parisina. Oeuv. 34 ..... — 12
— 2 Rondos sur les Treize. Oeuv. 32. No. 1. 2 ..... à — 12
— Galop du Lac des fées. Oeuv. 35 ..... — 12
— 3 Divertissemens sur Lucia di Lammermoor. Oeuv. 34. No. 1—3 ..... à — 12
— 4 airs de Ballet de l'Opera: Le Lac des fées, arrang. Suite I. 2 ..... à — 12

Chollet, L., Variations brillantes sur de motifs du Lac de fées. Oeuv. 37 ..... — 16

Chopin, F., 24 Preludes. Oeuv. 28. geh. ..... 2 —

Czerny, C., Reminiscences de Guido et Ginevra. No. 1. Fantaisie brillante 46 Gr. No. 2. Rondo brillant. Oeuv. 346. 1 —
— Rondo über die Ariette: „Die Elfersuchtige rine Plage," a. d. Oper: Cesar und Zimmermann. Op. 348 ..... — 12
— Fantasie über die beliebtesten Themen aus derselben Oper. Op. 349 ..... — 16
— Impromptu über den beliebten Walzer aus derselben Oper. Op. 350 ..... — 10
— Rondoletto über den Chor: „Lustig zum Tanze" aus derselben Oper. Op. 351 ..... — 12
— 8 Scherzi capricciosi. Oeuv. 353. No. 1. 2. 3. 4 à — 14
— Reminiscenses du Lac des fées. Fant. Oeuv. 370 ..... — 14
— do. sur do. Fant. — 371 ..... — 12
— do. sur do. morceau — 372 ..... — 18

Donizetti, G., Lucrezia Borgia, Opera, arrang. ..... 4 —
— Potpourri a. des themes fav. de l'Opera: Lucrezia Borgia. — 20
— Ouverture de Robert d'Exreux ..... — 12

Duvernoy, J. B., 2 Cavatines de Donizetti tirées de Roberto d'Exreux variées. Oeuv. 194. No. 1. 2 ..... à — 12
— 2 Divertissemens sur des motifs de l'Opera: Le Lac des fees. Oeuv. 93. No. 1. 2 ..... à — 12

Fessy, A., Fantaisie brillante sur des motifs du Lac des fees. Oeuv. 53 ..... — 16

Gouion, 3 Airs de Ballet arranges en Rondos. No. 1 Cracovienne, dansée a l'Opera: Le Gipsy, par M. Fanny Elsler. No. 2 Galop, danse a Londres dans les Corsaires par Mlle Taglioni ..... à — 8

Halevy, F., Les Treize (Die Dreizehn), Opera, arrange. 5 —
— Ouverture de l'Opera: Les Treize ..... — 14
— Potpourri sur des themes des Treize ..... — 20

Heller, St., Rondoletto sur la Cracovienne du Ballet: la Gipsy. Oeuv. 42 ..... — 12
— Divertissement brillant sur la Romance favorite: Ouvrez-moi, dans l'Opera: Les Treize. Oeuv. 45 ..... — 14
— Rondeau brillant sur la Cavatine: Pauvre Couturiere, de l'Opera: Les Treize. Oeuv. 43 ..... — 12

Henselt, A., Pensee fugitive, Oeuv. 8 ..... — 6
— Scherzo — 9 ..... — 12
— Romance — 10 ..... — 6
— Liebeslied. Etude — ..... — 6

Hummel, J. N., dernier Concerto (in F.) (Oeuv. posth. No. 4 ..... 1 18
— Scotish Country-Dance-Rondo (Oeuv. posth. No. 5 ..... — 12

Hummel, J. N., Capriccio. (Oeuv. posth. No. 6) ..... — 8
— Ricercare. (Oeuv. posth. No. 8) ..... — 4
— 2 Rondinos, 2 Capricci et 2 Impromptus (Oeuv. posth. No. 9) — 16

Kalkbrenner, F., Fantaisie en forme de Rondo sur des motifs du Lac des fées d'Auber. Oeuv. 150 ..... — 18
— La femme du marin. Pensee fugitive ..... — 6

Karr, H., Fantaisie sur des motifs du Lac des fées. Oeuv. 230 — 12

Kunze, G., Walzer nach beliebten Themen aus der Oper: Cesar und Zimmermann. Op. 34 ..... — 10
— 2 Galoppen über die beliebtesten Themen der Oper: Guido und Ginevra. Op. 32 ..... — 10
— Walzer über die beliebtesten Themen aus derselben Oper. Op. 33 ..... — 10

Lortzing, A., Cesar und Zimmermann, Oper, eingerichtet von F. L. Schubert 3 16
— Potpourri nach Themen aus derselben Oper, eingerichtet von F. L. Schubert ..... — 20
— Ballet-Tanz mit Holzschuhen aus derselben Oper .... — 8

Mendelssohn-Bartholdy, F., Andante cantabile et Presto agitato ..... — 20

Mozart, W. A., Fantaisie (Nouv. Edition des Oeuv. complets. Cah. 8) ..... — 10

Musard, 2 Contre-Tanze nach Themen a. d. Oper: Der Feensee ..... — 14

Nowakowski, J., Air Polonais varié. Oeuv. 15 ..... — 12
— 2 Polonaises. Oeuv. 14 ..... — 14

Osborne, C. A., Morceaux de Salon. Fantaisie et Variations sur des motifs de Guido et Ginevra. Oeuv. 29. — 20
— Fantaisie brillante sur la Valse de l'Opera: Les Treize de Halevy. Oeuv. 32 ..... — 18

Rosenhain, J., 4 Romances. Oeuv. 14 ..... — 14
— Morceau de Salon. Romance. Oeuv. 15 ..... — 12

Schneider, Jul., 3 Nocturnes. Oeuv. 1 ..... — 16

Schubert, F. L., 6 Contredanses sur des themes de l'Opera: Guido et Ginevra de F. Halevy ..... — 8
— 6 Gr. sur des themes de l'Opera: Cesar u. Zimmermann de A. Lortzing ..... — 8

Schumann, R., Kindersceenen, leichte Stücke. Op. 15. — 20
— Fantasie. Op. 17 ..... 1 8
— Novelletten. Op. 21. No. 1. 2. 3. 4 ..... à — 16
— 2te Sonate. Op. 22 ..... 1 4

Siegel, D. S., leichte Variationen über eine Cavatine aus der Oper: Norma von Bellini. Op. 67 ..... — 14

Spindler, F. W., 12 Tanze. 1ter Werk ..... — 12

Stoeckhardt, H., Gage d'amitié. Piece lyrique ..... — 8

Thalberg, S., 12 Etuden. Oeuv. 26. Liv. 1. 2 ..... à 1 12
— Andante. Oeuv. 52 ..... — 16
— Fantaisie sur des themes de l'Opera: Moïse de G. Rossini. Oeuv. 33 ..... 1 —

Thomas, A., Potpourri de l'Opera: Le Panier fleuri. — 16
— Ouverture de l'Opera: Le Panier fleuri (Der Blumenkorb ..... — 12

Wieck, Clara, Scherzo. Oeuv. 10 ..... — 16

Wolff, E., Valses brillantes. Oeuv. 9 ..... — 12
— Impromptu brillant sur des motifs de l'Opera: Les Treize de Halevy. Oeuv. 25 ..... — 12

Wolff, P., Grande Fantaisie sur un theme de la Sonnambula de Bellini. Oeuv. 3 ..... 1 —

Wysocki, J. 6 Krakowiaks. Oeuv. 4. Liv. 1. 2 ..... à — 14
— 2 Rhapsodies. Oeuv. 2 ..... — 12

Gesangmusik.

Album für Gesang und Pianoforte für das Jahr 1839. mit Beiträgen von Fr. Chopin, A. Henselt, Fr. Lachbrenner, Felix Mendelssohn-Bartholdy, G. Meyerbeer, L. Spohr, S. Thalberg und Clara Wieck. Mit dem Portrait von S. Thalberg. Cartonniert ..... 1 —
Praeht-Ausgabe mit Goldschnitt ..... 3 —

Auber, D. F. E., Der Feensee (Le Lac des fées), Oper in 3 Akten, mit franzos. u. deutschem Texte in einzelnen No. 1—17. à 4 Gr. bis 1 Thlr.

dass er noch lange nicht bis zu den Gränzen einer Kunst gedrungen sey, die sich immer mehr vor seinen Blicken ausdehnen, je länger der Weg ist, den er schon zurückgelegt hat; so ergreift ihn diese Ahndung doch selten mächtig genug, um ihn, wenn er sein Ansehen als Künstler fest gegründet glaubt, zum rastlosen Fortstudiren und Ueben zu ermuntern. Dazu bedarf es gewöhnlich noch eines sinnlichen Mittels, eines Anstosses von aussen, und dies ist — das Erscheinen eines Virtuosen, dem er, entweder durchaus oder in irgend einer Hinsicht nicht gleich kommt. — Jezt fühlt er seine Eitelkeit gedemüthigt. Einige Tage oder Wochen nach diesem Konzert rührt er vielleicht voll heimlichen Unmuths — (es müsste ihn denn ein unvertilgbarer Dünkel allzu blind für seine Schwächen gemacht haben) — sein Instrument nicht an. Aber die Zeit heilt auch diese Wunde. Meint er es gut mit der Kunst (und ausserdem ist nichts an ihm verloren); so wird er von nun an wieder jede müssige Stunde zur Uebung und Nacheiferung anwenden und auf diese Weise sich selbst und den Zustand der Tonkunst in seinem Wohnorte allmälig emporheben. — Was hier von Einem gesagt ist, gilt oft von mehreren, und wenn gleich diese Würkung eines Virtuosen-Konzerts nicht zu den handgreiflichen Dingen gehört, so wird sie darum doch niemand leugnen, der Erfahrung und Menschenkenntnis besizt.

Anderweitige Vortheile, welche das Reisen der Virtuosen der Tonkunst gewährt, übergehe ich (wie schon bemerkt) um noch Raum zur Beantwortung der Hauptfrage zu gewinnen, nämlich: woran liegt es, dass jener Nutzen nicht so weit umfassend und eingreifend ist, wie er seyn könnte? — Dies fällt theils dem Publikum, theils den Virtuosen selbst zur Last. — Von beyden muss ich besonders reden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Der Wasserträger (Les deux journées), ein Singspiel in drey Akten, in Musik gesezt von Cherubini. Im Klavierauszuge von G. B. Bierey. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Thaler.)

Ueber diese vortreffliche Oper ist schon von Andern hin und wieder in diesen Blättern, und vornehmlich von der Redaktion selbst bey Gelegenheit der Aufführung derselben in Leipzig gesprochen worden. Man weis, der Wasserträger ist eine der vorzüglichsten Opern aus der Gattung der Semi-seria, die nur je geschrieben worden sind. Das Süjet ist interessant, die Ausführung gut, und die Musik, gerade für diese Gattung, unübertrefflich ist. Sie ist auch seitdem auf den meisten deutschen Bühnen von einiger Bedeutung, unter obigem, oder unter dem Titel: Graf Armand, gegeben, und ein Lieblingsstück des Publikums geworden. Es war also ein guter Gedanke der Verlagshandlung, einen guten Klavierauszug derselben zu veranstalten, und für einen mässigen Preis den Liebhabern zu verkaufen; zumal da gerade diese Oper die einzige von den unter uns Deutschen bekannten Kompositionen des genialischen Cherubini ist, von der sich ein guter Auszug geben lässt. Freylich ist auch diese Musik so ganz theatralisch, dass der beste Auszug hin und wieder nur einen Schatten von dem darstellen kann, was sie auf dem Theater leistet; aber schon dieser Schatten hat höchst interessante, bestimmte und unwandelbare Umrisse, und wird von der Phantasie dessen, der einer öffentlichen, vollständigen Aufführung beygewohnt hat, leicht zum schönen Körper ausgeschmückt werden. Zur Erleichterung des lezteren würde man aber wohl gethan haben, wenn man, vorzüglich hier, die Franzosen nachgeahmt hätte, die, wenigstens in ihre Partituren (vollständige Klavierauszüge, wie wir sie lieben, geben sie bekanntlich sehr selten) den ganzen Dialog, und alles, was der Direktion zur Aus-

Bank, C., Matinées musicales. 40 Gesange ital. und deutsch m. Pfte. Op. 26. Lfr. 1 2 3 ..... à — 20
— Salon de Concert. Dichtungen von O. L. B. Wolff m. Pfte. Op. 55. No. 1. Liebesreigen. 16 gr. — No. 2. Der Postillon. 8 gr. — No. 3. Bergmanns letzte Fahrt. 12 gr. — Compl. 1 12
Becker, Jul., Lorelay, Gesang für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 49 ..... — 8
— Die Fee, Gesang für 1 Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20 ..... — 16
Beethoven, L. v., Fidelio in einzeln. Nummern. à 5 Gr. 1 —
Blum, C., 3 Gesange für Sopran u. Alt, mit Begleitung des Pianoforte. Opus 154 ..... 1 —
Crescentini, Exercices pour la Vocalisation musicale. Uebungen für eine Singstimme ohne Worte, mit einer Vorrede und dem Portrait des Verfassers. 4. Ausgabe (französisch und deutsch). 8s Heft 1 12
Donizetti, G., Die Wahnsinnige von St. Helena (La Pazza di St. Elena). Canzonette für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ..... — 12
— Réveries Napolitaines. 6 Ballades (ital. et allemandes) avec Piano, compl. broch ..... 2 —
— Dieselben einzeln. No. 1. der Fischer. (Il Pescatore.) 40 gr. — No. 2. Wiegenlied. (La ninna Nonna.) 40 gr. — No. 3. der unglückliche Troubadour. (Il Trovatore in Caricatura.) 8 gr. — No. 4. die Nacht vor der Priesterweihe. (L'Ultima notte di un novizio.) 16 gr. — No. 6. Lebewohl. (Addio.) Duett. 8 gr. — Compl. 2 4
— Lucrezia Borgia. Oper. Klavierauszug mit ital. und deutschem Texte ..... 6 —
— Romanze a. Robert d'Exreux m. Begleit. d. Pianoforte. — 6
Freudenthal, J., 3 Balladen für 1 Bass- oder Bariton-Stimme, mit Begleitung des Pianoforte. 5s. Werk. — 20
Geraldy, J., Notturno f. Sopran u. Bass m. Begleitg. d. Pianoforte ..... — 9
Halevy, F., Guido et Ginevra oder die Pest in Florenz. Vollständiger Klavierauszug ..... 12 —
(Dieselbe Oper in einzelnen Nummern.)
— Die Dreizehn (Les Treize). komische Oper in 3 Akten, mit franzos. und deutschem Texte, im Klavier-Auszug. 8 —
(Dieselbe Oper in einzelnen Nummern.)
Hetsch, L., 5 Gedichte v. L. Tieck für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2s Heft ..... — 18
Keller, C., 4 Gesange f. 4 Singstimme m. Pianofortebegleitung. Op. 45 ..... — 18
Klauss, V., 6 Herbstlieder. Huflinans for 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. Opus II. 1 —
Kleinwächter, L., Motette für 4 Solo-Stimmen und vierstimmigen Chor, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contra-Bass (und 3 Posaunen ad libit.) Partitur mit untergelegtem Klavier-Auszug. Op. 4. — 20
— 3 deutsche Lieder, Op. 5 ..... — 12
Labarre, Th., 12 Romances, Paroles allemandes et françaises, avec accomp. de Piano, compl. 1 8
(Dieselben einzeln.)
Lortzing, G. A., Lied des Cäsar u. d. Oper Cäsar und Zimmermann, in Violinschlussel für jede Stimme, mit Begleitung des Pianoforte ..... — 4
Marsen, E., 5 Gedichte von L. Wihl, für 1 Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 52s Werk 14
Mendelssohn-Bartholdy, F., Verleih uns Frieden (Da nobis pacem, Domine), Gebet nach Lutherschen Worten mit latein. Uebersetzung für Chor u. Orchester. Partitur — 16
— Dasselbe im Klavierauszuge ..... — 8
— Dasselbe, die Singstimmen ..... — 6
— der 42ste Psalm in Partitur. Op. 42 ..... 4 —
— do. die Orchesterstimmen ..... 3 —
— do. im Klavierauszug ..... 2 —
— do. die Singstimmen 1 8
— 6 Lieder, für 1 Singst. m. Beglest. des Pfte. Op. 7. — 20

Meyerbeer, G., Die Gibellinen in Pisa. Oper von Ob. (zur Musik der Hugenotten). Klavierauszug ..... 12 —
Dieselbe Oper einzeln.)
— 6 Elegien et Romances paroles françaises et allemandes avec accomp. de Piano 1 8
— Les mêmes separées. No. 1. Le Pacte amoureux. (Der sterbende Dichter). 12 gr. No. 2. Chant de mai (Mailied). 8 gr. No. 3. La fille de l'Air (Die Tochter der Luft). 8 gr. No. 4. La marguerite du Pacte. 4 gr. No. 5. La folle de St. Joseph (Die Wahnsinnige). 6 gr. No. 6. Fantaisie. 8 gr. ..... — 16
— 3 deutsche Lieder v. M. Beer, H. Heine und W. Muller, f. 4 Singstimme m. Begleitg. des Pfte ..... — 16
Panseron, A., 12 Romances paroles françaises et allemandes avec Pfte 1 12
(Dieselben einzeln.)
Pohlenz, A., 7 Lieder für 4 Männerstimmen. Partitur u. Stimmen. Opus 7 ..... 1 —
Richter, E. F., 6 Hymnen f. 4 Alt- od. Mezzosopranstimme m. Pfte ..... 1 —
Schlecht, J. G., Motetten. Wir haben uns voll heisser Dankbegier etc. — Ach schwer und dunkel scheucht etc. — Heil und den Vätern Ehrenbild etc. — Auf Brüder lasst am trauten Heerd etc. — Partitur. 9s Heft ..... — 16
— Motetten. Holde Hoffnung, Kind des Himmels etc. — Schon ruht von Nacht etc. — Du Sie, ihr Name etc. — Steigt empor in stiller Abendstunde. 10s Heft in Partitur. — 16
— Motetten. Gott ist unsre Zuversicht etc. — Auf Gott und nicht auf meinen Rath. 11s Heft. Partitur ..... — 16
Schneider, Fr., 6 Volkslieder für 4 Männerstimmen ohne Begleit., in Partitur u. Stimmen. 6s Heft ..... — 20
Speier, W., Gesange für 4 Männerstimmen mit Vignetten von Retbel. No. 1. Verschauung von Kopisch. No. 2. Waldlust von Weissmann. No. 3. Kriegslied von Arndt. No. 4. Der Ochs von Fein. No. 5. Der Zopf von Chamisso. 27. Werk. Partitur u. Stimmen 2 12
Spohr, L., 6 deutsche Lieder mit Begleitg. des Pianoforte und der Clarinette. 105s Werk (7te Sammlung der Gesange 1 8
— Jessrels, Duett für Sopr. u. Tenor ..... — 8
Spontini, G., 6 Oeuvres nouvelles. No. 1. Romance. Il faut mourir. (Es entflieht der Liebe Glück.) 4 Gr. No. 2. Le Depart. (Der Abschied ..... — 8
Thalberg, S., Der Schäfer. Letzter Besuch. 2 Gedichte von A. v. L. f. Singst. m. Pfte ..... — 12
Thomas, A., Der Blumenkorb. (Le Panier fleuri.) komische Oper in 1 Akte mit franz. u. deutschem Texte, in einzelnen Nummern à 4 gr. — 1 Thlr.
Zumsteeg, J. R., Lenore, Ballade von Burger f. 4 Singst. m. Begleit. des Pianoforte. Neue Ausgabe 1 4

Wohlfahrt, H., 8 Wandtafeln zum Elementarunterrichte im Notensingen, nebst Anleitung zum Gebrauch derselben. Zunächst für Stadt- und Landschulen 1 8

Theoretische Werke.

Kiesewetter, R. G., über die Musik der neuern Griechen, nebst freien Gedanken über altagyptische und altgriechische Musik, mit 8 Tafeln ..... 3 —
Marx, A. B., allgemeine Musiklehre. Ein Hulfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung 2

Portraits.

Auber, D. F. E ..... — 12
Berlot, C. de ..... — 18
Herz, H ..... — 18
Mendelssohn-Bartholdy, Felix ..... — 18
Meyerbeer, Giacomo ..... — 12
Thalberg, Sigismund ..... — 18

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. № 3. 1840.

W. A. Mozart

Sinfonie No. 9 en Re majeur (D dur). Partition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Wer Sinfonieen studiren will, kann die Partituren der Haydn'schen, Mozart'schen und Beethoven'schen natürlich gar nicht entbehren. Auch der entbehrt sie nur, wenn ihm die Anschaffung derselben durchaus unmöglich ist, der es so weit in der Kunst gebracht hat, dass ihm gedruckte Noten so verständlich sind, wie gedruckte Buchstaben. Für Sammler musikalischer Kunstwerke so wie für Orchesterdirektionen gehören sie ohnehin. Es sind also nicht Wenige, denen dergleichen Ausgaben lieb und nützlich sind. Den guten, schönen Druck dieser hier anzuzeigenden kennt man schon aus früheren Lieferungen der Art, und das Werk selbst ist keinem Musikgebildeten unbekannt. Sollte diese D dur-Sinfonie dennoch einer Anzahl neuer Kunstjünger mancher Gegenden, wo solche Werke unverantwortlich selten zur Ausführung gebracht werden, unbekannt geblieben sein, so hat er doppelte Ursache, sich die wohlfeile Partitur anzuschaffen. Wir haben hier nichts zu thun, als die musikalische Welt auf das Erscheinen dieses Partiturwerkes, dessen Wesen in diesen Blättern sehr oft besprochen worden ist, schnell genug aufmerksam zu machen.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart

von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der Königlichen Academie der Künste in Berlin herausgegeben. 11e u. 12e Lief. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. jedes Heftes ⅓ Thlr.

Von Einrichtung und Nützlichkeit dieser mit Umsicht und Sachkenntniss geleiteten Sammlung haben wir bei Erscheinung aller früheren Hefte gesprochen. Wir dürfen den Werth des Inhaltes dieser Sammlung um so mehr als allgemein bekannt voraussetzen, da die Lieferungen sich zugleich durch Wohlfeilheit empfehlen. Wer gleich nach der Bekanntmachung der ersten Hefte dieser empfehlenswerthen und empfohlenen Sammlung sich zum Ankaufe derselben entschloss, wird nun auf eine recht leichte Weise zu einem sehr nützlichen Vorrathe gut geschriebener Tonsätze im gebundenen Style gekommen sein. Hat er diese Hefte nicht blos oberflächlich angesehen oder wohl gar nur durchgeblättert und hingelegt, so wird er aus Erfahrung wissen, dass man an solchen Beispielen etwas lernen kann, was auch noch jetzt Frucht trägt. Wer den Ankauf bisher unterliess, und es werden diejenigen sein, welche dergleichen Sammlungen gerade am nothwendigsten hätten, dem muss es zwar jetzt, ist er zu besserer Erkenntniss gekommen, etwas schwerer fallen, da 12 Hefte gekauft werden müssten, allein die Ausgabe ist immer noch mässig genug, und er thate immer noch wohl, wenn er auch einmal etwas an seinen Nutzen wendete. — Das eilfte Heft bringt ein Benedictus, Agnus Dei und Dona nobis pacem von *Antonio Salieri*, welcher einst die 3 Sätze aus einer seiner Messen dem verewigten Zelter zum Geschenk machte. Salieri, der Opernkomponist, hielt es also für nothwendig, von Zeit zu Zeit auch in diesem Style etwas zu schreiben. Es ist anziehend, zu sehen, wie er sich darin bewegt, und wird es um so mehr, je seltener dergleichen Werke dieses Meisters sind. Die ganz kurz gehaltene vorausgeschickte Lebensbeschreibung Salieri's kann nichts Unbekanntes enthalten. Anders ist es mit der, obschon gleichfalls kurz gehaltenen Lebensbeschreibung *Karl Friedr. Rungenhagen's*, woraus wir dasjenige mittheilen, was die ausführliche Biografie dieses rechtschaffen thätigen Mannes, wie sie im Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst geliefert worden ist, berichtigt. Rungenhagen, geboren zu Berlin am 27. September 1778, Sohn eines Kaufmanns, liess schon früh Talent zur Musik wahrnehmen, wobei eine gute Stimme ihn unterstützte; Klavier-Unterricht erhielt er erst, nachdem er ohne Vorwissen seines Vaters eine Sonate einstudirt hatte, welche er ihm zur Zufriedenheit vortrug. Eben so regte sich der Sinn für die Zeichenkunst. Was der letzteren ein Uebergewicht gegeben haben mochte, war der Umgang mit Kolbe, Catel u. A., die diese Kunst als Lebensfach erwählt hatten (solche Erläuterungen sollten in Lebensbeschreibungen nie übergangen werden). Etwa in seinem *zwölften* Jahre eröffnete der Knabe seinem Vater, dass er Maler werden wolle. Wie gern auch der Vater den Sohn für den Kaufmannsstand erzogen hätte, so war er doch zu brav und zu billig, um ihm zur Erreichung des Zweckes nicht förderlich zu sein. Der Knabe wurde Schüler der Akademie der Künste, erwarb sich gute Zeugnisse und hoffte daher nach zwei Jahren des besuchten Unterrichts an dem Zeichnen nach dem Leben Theil nehmen zu können, sah aber seine Hoffnung nicht erfüllt, und in dem

Missvergnügen darüber bot er sich dem Vater als Handelsgehilfe an, und trat in dessen Geschäft ein; doch zeigte es sich gar bald, dass die Wahl des Berufes nicht aus innerer Neigung getroffen worden war. Statt des trocknen Rechnens und Schreibens beschäftigte sich Rungenhagen mit Zeichnen oder Komponiren. (Das gibt aber eine ganz andere und viel deutlichere Ansicht sowohl von dem wesentlichen Karakter des Vaters als von dem Jugendsinne des Sohnes, welcher also nicht in seinem zehnten, sondern in seinem „etwa" zwölften Jahre als Schüler in die Akademie der Künste zu Berlin eintrat und erst nach zwei Jahren sie wieder verliess, weil er sich in einer zu feurig genährten Hoffnung einer schnellen Erhebung in höhere Ordnungen getäuscht sah. Der werdende Jüngling entschloss sich also nicht darum schnell zum Kaufmannsstande, um dem „dringenden Wunsche seines Vaters nachzugeben gegen seine eigene Neigung," wie es im Universallexikon lautet, sondern einzig aus jugendlicher Selbsttäuschung. Das rettet aber die Biederkeit des väterlichen Karakters, die um so stärker geltend zu machen ist, je leichter die Meisten geneigt sind, einem Manne gewöhnliche Handlungsweise zuzutrauen, welcher das Unglück hat, die Seinen nicht in Wohlhabenheit, sondern in Sorgen zurückzulassen. Seit 1796, als dem Todesjahre seines braven Vaters, suchte der junge Mann seine Musikfähigkeit zur Erhaltung der unbemittelten Familie zu benutzen und gab so vielen Unterricht in der Musik, dass er nur die Abendstunden zum Komponiren und Selbstbilden in der Tonkunst anwendete. Das Uebrige ist richtig, bis auf die Versicherung, dass Rungenhagen schon als junger Knabe Sinn für *ernste* Musik gezeigt habe, welche Vorliebe sich erst später, namentlich durch sein Wirken in der Berliner Singakademie, herausstellte. Noch fügen wir hinzu, dass er 1825 nicht blos zum Musikdirektor, sondern auch vom Berliner Kunstvereine zum Ehrenmitgliede ernannt wurde. Dass Rungenhagen seit 1833 als angestellter Direktor dieser Singakademie und zugleich als Mitglied des Senats der Akademie der Künste bis auf diesen Tag treu wirksam ist, weiss man.) — Von dieses überaus rechtschaffenen Mannes Arbeiten ist nun hier eine Doppelfuge mitgetheilt, die zu seinem achtstimmig a capella gesetzten Te Deum gehört. Sie ist klar, nicht zu lang ausgesponnen und für das Studium solcher wirksamen Arbeit nicht minder nützlich, als die folgende Orgelfuge von dem bekannten *Albrechtsberger*. Das Thema ist *B A C H*, so durchgeführt, dass eine Vergleichung mit den beiden Fugen der Art von Bach selbst sehr anziehend und lehrreich ist. —

Die zwölfte Lieferung bringt eine Motette von dem in Werken der Art höchst ausgezeichneten und weltbekannten *Gottfr. Aug. Homilius*, von dessen vielfältigen Werken leider nur wenig durch den Druck verbreitet worden ist. Die hier mitgetheilte Motette ist die bekannte: „Hilf Herr, die Heiligen haben abgenommen" u. s. w. Wir wünschten daher, es wäre eine andere gewählt worden. — Die Fuge von *Nicolo Jomelli*, für vier Stimmen, ist aus seinem Miserere, das nicht mit dem zweistimmigen von ihm verwechselt werden muss. Die Fuge ist kurz und ohne besondere Kunst durchgeführt. — Die letzte, als die 45 Nummer, ist eine Fuge für die Streichinstrumente von *Florian Leopold Gassmann*, zu dessen Buchstellung Mozart's Ausspruch über den thätigen Mannes Kirchenmusiken hier stehen mag, den er an Doles richtete: „Wenn Sie nur erst Alles kennetten, was wir in Wien von ihm haben! Komme ich heim, so will ich seine Kirchenmusiken fleissig studiren, und hoffe, Viel daraus zu lernen." — Mögen unsere jungen Komponisten Lust haben, auch aus dieser Sammlung zu lernen.

G. W. Fink.

Die deutschen Volkslieder

mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Irmer*. 4s Heft. Berlin, Plahnsche Buchhandlung. 1839. Preis 8 Ggr.

Diese Sammlung ist den Freunden der Volkslieder von uns wiederholt empfohlen worden. Sie hält sich auch in diesem Hefte so gut, wie in den früheren; es ist daher kein weiterer Zusatz nöthig, als etwa die Angabe, dass das fleissig besorgte und schön ausgestattete Werkchen immer mehr Liebhaber zählt. Das allerliebste Soldatenlied aus den Kriegsjahren 1813—15, das S. 6 mitgetheilt wird, wie man es in Schlesien und im Hessen-Darmstädtischen hört, haben wir in Sachsen so gehört, wie es hier folgt. Da die Variante etwas werth ist, wie das Lied selbst, liefern wir es unsern Lesern vollständig, wie wir es vernahmen:

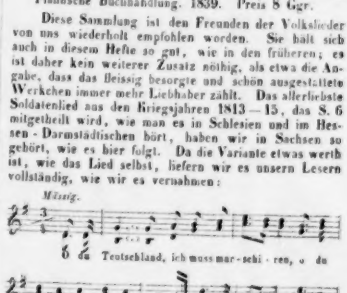

Nun adje, herzliebster Vater,
Nun adje, so lebet wohl! :|:
Willt ihr mich noch einmal sehen,
Steigt auf jenes Berges Höhen,
Schaut herab in's tiefe Thal,
Seht ihr mich zum letzten Mal!

Nun adje, herzliebste Mutter,
Nun adje, so lebet wohl! :|:
Bat sie mich zum Schmerz geboren,
Für die Feinde auserkoren,
O du grausam's Herzeleid! :|:

Nun adje, herzliebster Bruder,
Nun adje, so lebe wohl! : :
Weil wir jetzo müssen scheiden,
Für das Vaterland zu streiten,
Und muss gehen vor den Feind:
Darum manches Mädchen weint!

Nun adje, herzliebste Schwester,
Nun adje, so lebe wohl! : :
Liebste Schwester, ich muss sagen,
Ich möcht' bald vor Gram verzagen,
Weil du mich so sehr geliebt,
Drum bin ich so ganz betrübt!

Die Trompeten hört man blasen
Draussen auf der grünen Haid! : :
O wie lieblich thun sie blasen!
Vat'r und Mutter zu verlassen:
O du grauss'm's Herzeleid! : :

Grosse Kugeln, die hört man sausen,
Aber kleine noch vielmehr! : :
O so bitt'n wir Gott im Himmel: : :
Wenn's nur einmal Friede wär! : :

Das Maikäferlied habe ich in Thüringen mit meinen Gespielen so gesungen:

Etwas munter.

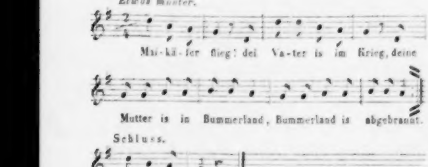

Wir Musikalischen sangen es auch als zweistimmigen Kanon, in welchem Falle der erste Takt und der vorletzte des Schlusses gesungen wurde: *g c a*. Natürlich setzte die zweite Stimme mit dem zweiten Takte ein. Gewöhnlich sangen wir es so oft hinter einander weg, bis Einer von Beiden müde wurde, wo dann meist das Ganze unter Lachen abschnappte. — Einiges Andere von geringerm Belange übergehen wir. *G. W. Fink.*

Für öffentliche Singechöre und Schulen zunächst.

Sammlung vierstimmiger Gesänge. 1s Heft. Osnabrück, bei Rackhorst. 1839.

Die im Oktober des verflossenen Jahres unterzeichnete Vorrede des uns vor Kurzem übergebenen Heftes macht uns bekannt, dass die vollständige Sammlung 96 Gesangstücke enthalten und dass sie zuvörderst dem evangelischen Singchore zu Osnabrück für bisher fehlerhaft geschriebene nun richtig gedruckte Stimmen verschaffen soll. Dabei wird zugleich beabsichtigt, den Gönnern jenes Chores eine Uebersicht der zu Diensten stehenden Gesänge und dem ältern Mitgliedern desselben eine angenehme Rückerinnerung zu gewähren. Der Zweck, damit auch andern Anstalten zu dienen, ist nicht ausgeschlossen. Sollte die Sammlung das Glück haben, von andern Schulen benutzt zu werden, so wird man sie weiter fortsetzen, und bittet für solchen Fall um geeignete d. h. für Chorgesang zweckmässige Beiträge. — Es wird nur ein Stimmenabdruck, keine Partitur geliefert; wenigstens hat das erste Heft keine, welches auf 2 Bogen für jede Stimme 24 leichte Gesangnummern zählt. Es sind meist Arietten, kurze Motetten — oder richtiger Hymnen-artige Sätzchen, und einige bekannte Chorale. Unter den Arietten sind allgemein gekannte und hier unbekannte; so verhält es sich auch mit den kurzen Hymnen. Ohne Partitur können wir die uns unbekannten nicht prüfen: allein leicht und für Chöre, die noch nicht Grösseres leisten, zweckmässig ist die Sammlung gewiss; so viel ersieht sich schon aus dem Stimmendruck. Brauchbar ist sie also für Viele; auch wird sie sehr wohlfeil sein, denn sie ist auf ziemlich graues Papier gedruckt. Die Stimmen sind Sopran, Alt, Tenor und Bass, was sich eigentlich von selbst versteht.

P. Baillot

Tägliche Uebungen im Pariser Conservatorium für die Violine. Liv. 1. Cah. 1 und 2. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Preis jeder Lieferung: 16 Ggr.

Dass der berühmte Baillot als Oberhaupt des französischen virtuosen Violinspiels auch zugleich als Lehrer seines Instrumentes Ausgezeichnetes geleistet hat, ist Keinem unbekannt, der nicht ein vollkommener Fremdling in der Musikwelt ist. An die grosse Violinschule brauchen wir kaum zu erinnern. Kurz, der überall gelehrte Greis hat in diesem Fache so viel gethan, dass eben nichts als der Titel des Werkes nöthig ist, um alle Violinspieler begierig zu machen, diese täglichen Uebungen selbst kennen zu lernen. Wir haben nur, nach gebührender Rücksprache mit tüchtigen Violinvirtuosen, zu versichern, dass der erfahrene Herausgeber sich selbst treu geblieben ist und geleistet hat, was man nach dem früher Geleisteten von ihm erwarten darf. Der Unterricht hebt mit den ersten Anfängen an, schreitet ohne Sprung geordnet vorwärts, bringt treffliche Angaben, wie jedes Einzelne am Sichersten zu erlernen und auszuführen ist. — Die Ausgabe hat, wie gewöhnlich, auf der linken Spalte des Folioblattes teutschen Text, auf der rechten französischen; die Notenbeispiele, deren ungleich mehr als Worterklärungen sind, laufen über das ganze Blatt, die Spalten unterbrechend. Damit man sieht, womit hier begonnen und wie viel in einer Stunde durchgenommen wird, setzen wir die *erste Lektion*. „Auf den 4 leeren Saiten. Mit Anwendung des ganzen Bogens von einem Ende zum andern, und zwar parallel mit dem Stege."

Langsam.

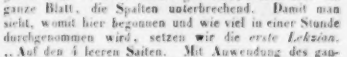

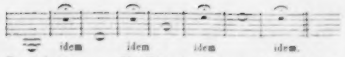

Dann heisst es: „Mit Hilfe des Lehrers wird der Schüler selbst verbessern:

1) Die Stellung der Füsse.
2) Die des Körpers.
3) Der Schultern.
4) Der Arme und Ellenbogen.
5) Der linken Hand.
6) Der rechten Hand.
7) Des rechten Handgelenkes.
8) Die Haltung des Bogens.
9) Die Haltung der Violine.
10) Des Kopfes.

Er thue dies zwischen jeder Pause."

Die zu dieser Lektion führt in derselben Uebung „auf den 4 leeren Saiten" mit folgenden Erklärungen fort: „In dieser Lektion mache der Schüler blos eine Pause (eine Taktpause nach dem Anstriche der leeren Saite) und zähle leise, ohne mit dem Fusse zu klopfen (die Uebungen werden etwas weniger langsam). „Man bringe während der Pausen die Bogenhaare auf die nächste Saite (sobald sie nämlich gespielt werden soll) durch eine leichte Bewegung der Stange, welche die Spitze sinken lässt, wenn man am Frosche ist, und hebe das Handgelenk ein wenig, sobald man an der Spitze ist. Der Vorderarm und Ellenbogen helfen dieser Bewegung, jedoch ohne Anstrengung." — Und so fort bis zur sechsten Lektion, wo die Skala in G (und in ganzen Noten) mit Anwendung des ganzen Bogens geübt zu werden beginnt. Dabei wird folgende Bemerkung gemacht: „Für die Reinheit der Intonazion ist es gut, die leeren Saiten zu Rathe zu ziehen." So:

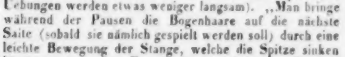

Man wird aber das Werk selbst zur Hand nehmen; wozu noch mehr Beispiele? Auf Eintheilung des Bogens und auf die Skalen in Dur und Moll, erst durch eine Oktave, dann darüber und mit vielen Notenexempeln, ist hinlängliche Rücksicht genommen worden. Beide Theile des ersten Buches liefern Skalen und leichte Anfangsübungen von der ersten bis zur siebenten Posizion in allen Tonarten. — Das zweite Buch wird Skalen und Uebungen durch 2 und 3 Oktaven in allen Tonarten mit variirten Strichen bringen.

Praktische Violinschule,

in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Haltung, Bogenführung, Fingersetzung u. s. w. angegeben werden nebst fortschreitenden Uebungsstücken in verschiedenen Lagen und Vorspielen in den vorzüglichsten Dur- und Moll-Tonarten von *F. A. Michaelis.* Breslau, bei C. Weinhold. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

Trägt auch diese praktische Violinschule nicht einen so berühmten Namen an der Stirn, als die eben empfohlene der täglichen Uebungen, so ist sie doch gut und nicht minder empfehlenswerth. Im Ganzen ist sie auch völlig auf die Methode des Konservatoriums in Paris gebaut, da sie nach dem Verfasser sich immer noch wohl behauptet. Wollten wir auch dem Herrn Herausgeber und Jedem, der eine besondere Schule für irgend ein Instrument schreibt, die ewig wiederholten Lehren vom Notensystem, den Noten, Tonleitern, Dauer der Noten, Versetzungszeichen, Takt u. dergl. gern schenken, da sie zuträglicher aus einer allgemeinen Grammatik der Musik erlernt werden sollten: so hat doch der Verfasser im Vorliegenden viel eher guten Grund, diese Allgemeinheiten vorauszuschicken, als viele Andere, die irgend eine Schule schreiben und dies im Ganzen unnützer und im Besondern unzulänglicher und wohl gar fehlerhaft thun, was man dem Verfasser nicht nachsagen kann. Der geschickte Mann hat nämlich sein besonderes Absehen auf weniger talentvolle, auch wohl auf weniger bemittelte Schüler gerichtet, die Alles beisammen haben wollen; er weiss recht gut, dass es zu tüchtigen Violinschulen für solche, die Künstler werden wollen und gleich von vorn herein die Sache ernst nehmen und sich durch Schwierigkeiten und langsames Vorwärtsschreiten in trockenen Uebungen nicht gleich ermüden lassen, nicht im Geringsten fehlt; dagegen fehlt es allerdings an einer gründlichen Schule, die mit der Gründlichkeit des Unterrichts zugleich auf Gefälliges sieht, um den Eifer oder die Lust der Schüler nicht auf zu harte Proben zu setzen, vielmehr ihre Neigung zu steigern. — Diesen besondern Zweck, der kein geringer und in der That ein schwer zu erreichender ist, hat der Verfasser so gut erreicht, dass seine Schule in dieser Rücksicht, die nicht selten genommen werden muss, gar sehr empfohlen werden kann. — Im Grunde fängt er es eben so an, wie Baillot, nur seinem Zwecke gemäss für weniger talentvolle, oder nicht so ernst wollende Schüler. Nachdem er von der Haltung der Violine, des linken und rechten Armes und der Hände, des Bogens, der Stellung überhaupt u. s. w. gesprochen hat, lässt er gleichfalls, wie gewöhnlich und recht, die leeren Saiten anstreichen, worauf Uebungen durch Tetrachorde auf allen 4 Saiten folgen, dann gleich sehr leichte Sätzchen für 2 Violinen, deren zweite der Lehrer spielt. Dabei ist auf Verschiedenheit der Taktarten, auf Erklärung der vorkommenden Zeichen, auf Tonleitern in Dur und Moll Bedacht genommen. Auch die Uebungen in verschiedenen Lagen (Posizionen) sind berücksichtigt, so wie in verschiedenen Streicharten, die erst langsam und nach und nach geschwinder gespielt werden sollen. Mit guten täglichen Uebungen (S. 28 und 29), endlich mit Erklärung der Kunstwörter (S. 30 und 31) schliesst das nützliche Werkchen, das aller Aufmerksamkeit werth ist.

Von demselben Verfasser in derselben Verlagshandlung sind als Fortsetzung dieser Schule zu noch weiterer Ausbildung, immer mit Rücksicht auf Nützliches und Erfreuliches zugleich, erschienen:

Der Lehrer und sein Schuler, eine Sammlung leichter

und gefälliger Stücke für 2 Violinen. 1s u. 2s Heft. Preis jedes Heftes: 8 Gr.

Der kleine Violinspieler. Eine Sammlung leichter und gefälliger Stücke für Anfänger. 1s — 3s Heft: 6 Gr.; 4s Heft: 8 Gr.

Diese letzten sind für eine Violine. An solchen leichten, gefälligen und zugleich auf gute Uebung berechneten Sätzchen haben wir keinen Ueberfluss. Für viele Fälle werden sie überaus nützlich sein.

Violoncell-Schule für den ersten Unterricht.

Nebst 92 zweckmässigen Uebungsstücken mit Bezeichnung des Fingersatzes von F. A. Kummer. 60s Werk. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister.

Wir leiden an Violoncell-Schulen keineswegs Mangel. Gleichwohl muss der die vorhandenen Anweisungen mit Aufmerksamkeit Prüfende Herrn Kummer beipflichten, wenn derselbe die Behauptung aufstellt, dass es noch an einem Lehrbuche fehle, welches den Anfänger durch folgerechtes Fortschreiten sowohl der Lehrabschnitte als der beizugebenden Beispiele Schritt für Schritt auf dem Wege vorwärts leite, den er zu verfolgen hat, um auf diesem so schwierigen Instrumente Gutes und Erfreuliches zu leisten. Wer mit Unterricht im Violoncellspiele sich beschäftigt, wird auch schon die Erfahrung gemacht haben, dass der Schüler in den den vorhandenen Schulen beigefügten Uebungsstücken für die ersten Anfangsgründe zu rasch auf Schwierigkeiten stösst, auf welche er durch das Vorhergegangene noch zu wenig vorbereitet ist, die er daher nur mit Unbehülflichkeit ausführen lernt, wenn der Lehrer es nicht versteht, durch das Einschieben geeigneter, anderwärts entnommener Uebungen den zu schroffen Uebergang von dem Einen zum Andern zu ebnen. Die Aufgabe, welche Herr Kummer sich stellte, diesem Mangel durch Ausarbeitung des hier angezeigten Werkes abzuhelfen, findet sich nun hier auf eine Weise gelöst, wie es von ihm, der nicht allein als Virtuos ersten Ranges allgemein bekannt ist, sondern auch — was hier noch weit wichtiger scheint — als Lehrer des betreffenden Instruments als mit ausgezeichnetem Erfolge wirkt, wohl zu erwarten stand. Zwar mag auch diese Schule, so wenig als irgend eine andere, die Zuziehung eines mit dem Instrumente ganz vertrauten Lehrers entbehrlich machen, denn so Manches ist dem Schüler nie durch schriftliche Erklärungen zu versinnlichen, was durch das Beispiel des Lehrers ihm in einem Augenblicke deutlich wird, aber sie wird den Lehrenden selbst als ein sehr zweckmässiger Leitfaden dienen, bei dessen genauer Anwendung sie eines guten Erfolgs ihres Unterrichts versichert sein dürfen. Nachdem der Herr Verfasser in der Einleitung die in der Violoncell-Musik vorkommenden Schlüssel erklärt hat, beschreibt er in dem Folgenden die Haltung des Instruments, die Funktion der linken und rechten Hand, die Führung des Bogens, die Stimmung; zweckmässige Anfangsübungen folgen. Höchst empfehlenswerth ist das Studium der Tonleitern in der im sechsten Abschnitte vorgeschriebenen Art. Uebt der Schüler sämmtliche Tonleitern in dieser Weise mit Fleiss und Beharrlichkeit, so wird der ihm daraus erwachsende grosse Nutzen für Ton, reine Intonazion und Bogenführung sich gewiss bald zeigen. Die folgenden Abschnitte handeln sodann von den verschiedenen Positionen, der Anwendung des rechten Handgelenkes, dem Arpeggio, dem Staccato und bieten dem Schüler dahin einschlagende, gut gewählte kleine Uebungen dar. Der Artikel über die musikalischen Verzierungen gibt freilich nur das Allernothwendigste und macht das Nachschlagen einer allgemeinen Musik-Schule über diesen Gegenstand, wo dessen ausführliche Auseinandersetzung ohne Zweifel auch mehr an ihrem Platze ist, keineswegs entbehrlich *). Nach der Lehre von den Doppelgriffen — hier ist zu erwähnen, dass der Triller in dem ersten der kleinen Beispiele von Doppeltrillern (S. 19. vorletzte Zeile) kein Doppeltriller genannt werden kann — und vom Daumensatze erklärt der Herr Verfasser das Wesen und die Hervorbringung der Flageolettöne und gibt hierbei eine Zeichnung, welche für die schnelle Erfassung einer richtigen Uebersicht über die auf der A-Saite hervorzubringenden Flageolettöne höchst vortheilhaft ist. Entwirft sich der Schüler nach Anleitung dieser Tafel ein Verzeichniss der auch auf den übrigen Saiten sich vorfindenden Flageolettöne, so wird er im Reiche derselben auf seinem Instrumente gewiss bald heimisch werden. Warum findet sich aber hier das viergestrichene *e* nicht aufgenommen, da dasselbe doch noch leicht und rein anspricht und von ausgezeichneten Meistern in ihren Kompositionen angewendet wurde? Der Anfangssatz der Erklärung künstlicher Flageoletttöne wäre richtiger folgendermassen gefasst worden: „man kann ausser diesen beiden Arten natürlicher Flageolettöne noch eine dritte Gattung künstlich hervorbringen, wenn man mit *einem Finger* fest einsetzt und den höher liegenden vierten Ton mit *einem andern Finger* leise berührt.“ Die Anwendung des Daumens ist hierbei keineswegs unbedingt erforderlich. Man spielt z. B. eine Skala in Flageolettönen auf folgende Art:

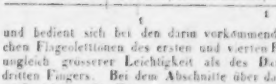

und bedient sich bei den darin vorkommenden künstlichen Flageolettönen des ersten und vierten Fingers mit ungleich grösserer Leichtigkeit als des Daumens und dritten Fingers. Bei dem Abschnitte über das Pizzicato wirft sich uns die Frage auf: warum lässt Herr Kummer vierstimmige Akkorde nicht mit dem Daumen, ersten, zweiten und dritten Finger der rechten Hand anschlagen? Die in dem letzten Kapitel entwickelten Ansichten

*) Das ist gerade gut. Eine allgemeine Musikschule wird durch eine besondere für irgend ein Instrument nie entbehrlich, ja es sollte sogar darauf hingearbeitet werden aus Grundsätzen, die wir schon öfter auseinandergesetzt haben.

Die Redaktion.

über Ton und Vortrag sind von der Art, dass sie die Beistimmung jedes Kenners des Instruments und der Musik überhaupt erlangen werden. Die dankenswertheste Gabe für Lehrer und Lernende sind nun aber die der Schule angefügten 92 Uebungsstücke mit Begleitung eines zweiten Violoncells. Dieselben führen den Schüler so allmälig und in so folgerechter Ordnung vorwärts, dass ihnen in dieser Hinsicht der Vorzug vor allen seither erschienenen gebührt. Nur *ein* kleiner Verstoss gegen eben diese gerühmte folgerechte Ordnung dürfte sich in No. 7 finden, wo dem Schüler in den ersten beiden Takten zugemuthet wird, in die zweite Position zu gehen, während die Uebungen im Hinaufgehen in höhere Positionen doch erst von No. 13 an beginnen. Es erstrecken sich diese Uebungen über alle die verschiedenen Branchen des Studiums, welche die Schule selbst berührt, weswegen in dieser letztern auch fortwährend auf dieselben, als sehr zweckmässige Ergänzung der kleinern, schon dem Texte beigefügten Uebungen hingewiesen ist. So dürfte denn diese Anleitung die Ansprüche, welche man an eine „Violoncell-Schule für den ersten Unterricht" macht, vollkommen befriedigen und allen Anfängern im Violoncell-Spiel als eine Vorschule zum Studium der gediegenen Werke, womit uns die grössten Virtuosen auf diesem Instrumente beschenkt haben, angelegentlichst zu empfehlen sein. Die Ausgabe ist schön und korrekt bis auf einige unbedeutende Kleinigkeiten, die Jeder leicht selbst finden und verbessern wird. Die Uebungsstücke sind auch besonders abgedruckt erschienen.

Für Streichinstrumente.

Collection d'Airs d'Opéras favoris pour le Violoncelle avec accomp. de Basse à l'usage des Amateurs et des Commençans par J. J. F. Dotzauer. Cah. VI. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 20 Gr.

Diese Sammlungen werden von Liebhabern und Anfängern sehr gern gespielt, weil sie unterhalten, und von Lehrern gern empfohlen, weil sie zugleich gut üben. Herr Dotzauer versteht es, sich auch mit solchen Gaben nützlich zu machen. Auswahl und Behandlung zeigen den erfahrenen Mann.

XII Pièces pour II Violoncelles contenans des Airs nationaux et des Fugues à l'usage des commençans. Von Demselben. Oeuv. 156. Liv. 4. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

In diesen Heften ist zwar zunächst auf Uebung gesehen, aber das Angenehme ist dabei nicht hintangesetzt worden, wie billig. Diese beiden, von diesem Tonsetzer stets verbundenen Rücksichten und die genaue Kenntniss seines Instrumentes machen seine Werke für Schüler und für Dilettanten gleich beliebt. Wer die früheren Hefte kennt, wird das neue von selbst beachten.

Zwölf Uebungen für die Violine von *Moritz Schön.* Heft I. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Pr. 14 Gr.

Es ist in diesen Uebungen für fleissige Schüler auf wechselnde Streicharten und auf Figurirungen in allerlei Passagen zweckmässig gesehen worden, weit weniger auf Melodie. Sie sind für solche, welche schon einen guten Theil der ersten Schule überwunden haben, von gutem Nutzen. Begleitung ist nicht dazu.

Variations faciles pour le Violon avec accomp. du Pianoforte ad libit. par *F. A. Michaelis.* Oeuv. 50. Breslau, chez Ch. Weinhold. Pr. 10 Ggr.; ohne Pianoforte 6 Ggr.

Das Thema ist: „An Alexis send ich dich"; es bekommt vier Veränderungen, die erste figurirt in Sechzehntheilpassagen, die zweite in leichten Doppelgriffen, Lento, die dritte in gebrochenen Akkorden, und die vierte alla Polacca. Sie klingen und üben.

Deux Duos de Concert pour Violon et Violoncelle — composés par Franç. Schubert et Fréd. Aug Kummer. Oeuv. 52. Cah. III. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Wer von guten Violinspielern und Violoncellisten die beiden früheren in derselben überaus thätigen Verlagshandlung erschienenen konzertirenden Duetten kennt, wird von selbst nach dieser neuen Ausgabe verlangen. Die vorliegenden werden von tüchtigen Spielern eben so schön gefunden, eins immer schöner als das andere; aber es gehören durchaus Männer dazu, die Virtuosen sind oder ihnen doch nahe stehen; sie sind schwieriger, als die früheren, was schon die Benennung ankündigt. No. 1 ist Souvenir de Fra Diavolo, No. 2 Fantaisie sur des Airs nationaux styriens. — Wer die früheren über Themen aus Zampa und Wilhelm Tell noch nicht kennen sollte, verfehle nicht, sich auch diese zuzulegen; sie sind allgemein beliebt und von tüchtigem Nutzen, wie diese neuen.

Nachrichten.

Leipzig, den 11. Januar 1840. Es liegt in der seit vielen Jahren mit seltener Energie festgehaltenen Tendenz unserer *Abonnement-* oder *Gewandhauskonzerte*, unbekümmert um das was die Mode des Tages nun eben anpreist, die bedeutendsten Werke aller grossen Meister als hauptsächlichste Grundlage ihres Repertoirs zu betrachten und von den neuesten Kunsterzeugnissen nur die zur Aufführung bringen, welche wirklichen Kunstwerth haben und den Anforderungen eines geläuterten Geschmacks entsprechen. Daher kommt es denn auch, dass diese Konzerte nur aus reinem Interesse für die Kunst besucht werden und das Publikum derselben durch wiederholtes Hören vortrefflich ausgeführter Meisterwerke ein ziemlich sicheres kritisches Urtheil, wenn auch zum Theil unbewusst, erlangt hat. Es ist dadurch etwas schwierig in seinen Beifallsbezeugungen geworden, ver-

sagt aber gewiss nie einem guten und tüchtigen Werke die gebührende Anerkennung. Jeden Künstler muss und wird immer an öffentlicher Anerkennung gelegen sein, er wird sie aber mit grösserer Genugthuung dort empfangen, wo sein Werk, wie es in diesen Konzerten der Fall ist, gewohnten höheren Ansprüchen genügen soll. Wir für unsere Person nehmen immer an allen neuen Kunsterscheinungen grossen Antheil, obwohl, bei der grossen Masse und Verschiedenheit derselben, dies natürlich nicht immer sehr lohnend für uns sein kann. Um so erfreulicher ist es uns, über ein neues Werk: „Jagd-Sinfonie" von *Joh. Friedrich Kittl* berichten zu können, welche in dem zwölften Abonnement-Konzert am 9. Januar d. J. unter Mendelssohns Direkzion sehr schön ausgeführt und von dem Publikum mit ungetheiltem Beifall aufgenommen worden ist. Der Komponist derselben lebt in Prag, ist dort im Staatsdienst angestellt, mithin im gewissen Sinne als Dilettant zu betrachten. In seinen Leistungen ist er es jedoch nicht, und diese Sinfonie zeugt nicht allein für sein schönes Talent, sondern auch für seine tüchtige, solide Kunstbildung. Beides haben wir zwar schon zum Theil in früheren, bereits im Druck erschienen, kleineren Kompositionen des Herrn Kittl, wie in den Liedern „Wilde Rosen von Saphir" u. dergl. gefunden; diese Sinfonie ist aber das erste grössere Werk, was wir von ihm kennen lernten. Die bereits in Prag und später in Kassel unter Spohrs Leitung stattgefundenen Aufführungen haben ihr ebenfalls vielen Beifall gebracht, und wenn sie auch nicht eben genial und ausser gewöhnlich reich an Ideen genannt werden kann, so gebührt ihr doch die nicht unwichtige Anerkennung, dass das, was sie gibt, geschmackvoll erfunden, verständig und klar gearbeitet ist. Sie besteht aus vier Sätzen: 1) Aufruf und Beginn der Jagd, 2) Jagdruhe, 3) Gelage, 4) Beschluss der Jagd, von welchen uns No. 3 und 4 am meisten angesprochen haben. Diese Sätze sind besonders frisch und lebendig erfunden, sehr gut instrumentirt und machen die meiste Wirkung. Auch das Andante No. 2 hat Werth, nur ist es eines Theils viel zu kurz, und schon aus diesem Grunde ausser Verhältniss zu den übrigen Sätzen, andern Theils könnte es aber auch etwas ideenreicher sein, und wir glauben, die ganze Sinfonie würde an Form, Gehalt und Wirkung sehr gewinnen, wenn der Komponist dem Andante No. 2 noch Einiges zuwenden wollte. Man macht freilich jetzt an Entwurf und Ausbau einer Sinfonie grössere Ansprüche als sonst, Ansprüche, welchen, da sie auf Beethoven basirt sind, nur schwer, vielleicht gar nicht vollkommen entsprochen werden dürfte. Inzwischen hat Herr Kittl durch die Bezeichnung Jagd-Sinfonie seinem Werke schon selbst eine engere Sfäre angewiesen, der es aber auch vollkommen entspricht. Auf eine nähere kritische Beleuchtung desselben können wir jetzt nicht eingehen, da wir die Partitur nicht zur Hand haben. Vielleicht findet sich hierzu Gelegenheit, wenn die Sinfonie, wie wohl zu wünschen wäre, im Druck erscheint.

Fraul. *Elise Meerti*, welche an diesem Abend Arie mit Chor aus Anna Bolena von Donizetti „Come innocente giovane"; Ave Maria von Franz Schubert, und Romanze von Dessauer „Felice donzella" sehr gut, besonders ausgezeichnet die zwei letzten Stücke sang, wurde schon bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, der sich zu Schlusse ihrer schönen Leistungen auf das Lebhafteste steigerte. — Herr Kammermusikus *Stör* aus Weimar sollte in diesem Konzerte zwei eigene Kompositionen, eine Fantasie und ein Divertissement für die Violine mit Orchesterbegleitung, vortragen, spielte aber nur die erstere und entsprach nicht den von ihm gehegten Erwartungen.

Von dem ausserordentlichsten Kunstinteresse war der zweite Theil des heutigen Konzerts. Das Repertoir enthielt: Ouverture zu Leonore von Beethoven No. 1 (komponirt im Jahre 1805) und Ouverture zu Leonore No. 2 (Manuskript, welchen die Bemerkung beigefügt war: „Beethoven schrieb 4 Ouverturen zu seiner Oper, von denen die beiden ersten im heutigen, die beiden letzten im nächsten Abonnement-Konzert zur Aufführung kommen. Von der zweiten, bis jetzt nur im Manuskript vorhandenen scheint die dritte eine spätere Bearbeitung zu sein." Beide Ouverturen wurden meisterhaft ausgeführt, und als das Publikum durch laute Akklamazion No. 2 Da capo verlangte, erhielt es dafür unmittelbar folgend No. 3, und endlich auch noch No. 4 Ouverture zu Fidelio (E dur). Der unerwartete Ausfall des im zweiten Theil angesetzten Violinsolo hatte nämlich eine Abänderung des Repertoirs nöthig gemacht, und dies brachte uns den grossen Genuss, alle 4 genannte Ouverturen Beethovens an einem Abende zu hören. Unser Orchester, das die beiden letzten gewiss sehr schwierigen Ouverturen, zwar unter Mendelssohns Leitung, aber ohne Probe und dabei in der That ganz vortrefflich ausführte, hat sich hierbei auf wahrhaft bewundernswerthe Weise ausgezeichnet.

Nur sehr Wenige wissen vielleicht von der Existenz der unter No. 2 bemerkten Manuskript-Ouverture, welche sich jetzt im Besitz der Herren Breitkopf und Härtel befindet. Es verdient und erfordert dieselbe einen tiefer eingehenden, ausführlicheren Bericht, welchen wir in kurzer Frist, und wenn wir die künstgeschichtlichen Beziehungen der Ouverture näher erörtert haben, zu geben gedenken. ✝

Feuilleton.

Mendelssohns Paulus wurde in München gegeben und mit demselben Enthusiasmus aufgenommen, den dieses Meisterwerk hier jetzt überall erregt hat.

Der bekannte Novellist *Leopold Schefer* ist mit der Komposizion einer von ihm auch gedichteten Oper, Nanina Hohohn, beschäftigt.

Ein reicher Musikliebhaber zu Venedig hat der musikalischen Akademie dieser Stadt ein Legat von 10,000 Franken hinterlassen, unter der Bedingung, dass diese Gesellschaft jährlich drei Requieme aufführt, und unter diesen das Mozart'sche. Erfüllt die Gesellschaft dies nicht oder fallen die Aufführungen schlecht aus, so soll das Legat unter den nämlichen Bedingungen dem Mailander Konservatorium der Musik zufallen.

Ankündigungen.

In unserm Verlag erschienen:

Symphonies
de
L. v. Beethoven.
Partition de Piano
par
Fr. Liszt.

No. 8 (C moll) ..... Preis 2 Thlr.
„ 6 (Pastorale) ..... „ 2 „

Sieben Lieder und Gesänge
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
C. Eckert.
Op. 13. Preis 20 Gr.

Divertissement
pour le Piano à quatre mains
sur des motifs favoris de l'Opéra: Les Treize de F. Halevy
composé par
A. Lecarpentier.

Sinfonies de W. A. Mozart
en Partition.
No. 9 (DdurJ. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Früher erschienen:

No. 1.	D dur	1 Thlr.	8 Gr.
„ 2.	G moll	1 „	8 „
„ 3.	Es dur	1 „	8 „
„ 4.	C dur	1 „	12 „
„ 5.	D dur	1 „	8 „
„ 6.	C dur	1 „	8 „
„ 7.	D dur	1 „	8 „

Bazar-Walzer
für das Pianoforte
von
Fr. Abt.
Op. 22. Preis 8 Gr.

Leipzig, im Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Offene Organistenstelle.

Das Organistenamt an der hiesigen Haupt- und Pfarrkirche wird zum 1. April 1840 erledigt, was wir andurch, behufs geeigneter Bewerbung mit der Bemerkung zur öffentlichen Kenntniss bringen, dass Anhaltungs-Schreiben mit dem gesetzlichen Stempel à 5 Sgr. versehen sein müssen.

Görlitz den 28. December 1839.

Der Magistrat.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind nachstehende treffliche Kirchen-Musikalien erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Hahn, B., (Dom-Kapellmeister), Messe zur feierlichen Consecration und Inthronisation des Herrn Leopold, Grafen von Sedlnitzky, Fürst-Bischof von Breslau. Für 4 Singstimmen mit Orchester. Preis 5 Rthlr. od. 8 Fl. 24 Kr.

— — Graduale, (Adjutor in opportunitatibus) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. Offertorium (Jesu dulcis memoria) für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass; mit willkührlicher Begleitung von 2 Clarinetten in B. und 2 Horn. Preis 8 Ggr. od. 36 Kr.

Brüer, E., Drei Gradualien für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Preis 12 Ggr. od. 54 Kr.

Hoffmann, C. F. A. H., Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Clarinetten, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken (3 Posaunen ad libitum), Violoncelle, Bass und Orgel. (In Stimmen.) Preis 2 Rthlr. 6 Ggr. od. 4 Fl. 3 Kr.

Philipp, B. E., Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel; dem Bischofe von Diana und Suffragan der Diocese Breslau, Herrn Latusseck gewidmet. Preis 1 Rthlr. 4 Ggr. od. 2 Fl. 6 Kr.

Rafael, C. F., Vater Unser, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Preis 6 Ggr. od. 27 Kr.

— — Motette: „Der Herr ist mit uns," für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Preis 6 Ggr. od. 27 Kr.

Richter, E., Zwei religiöse Gesänge: „Volst avis sine meta etc." und „Erhöre mich, wenn ich rufe etc." für zwei Tenor- und zwei Bass-Stimmen, mit Pianoforte oder Orgel-Begleitung. (Partitur und Stimmen. Op. 12. Preis 16 Ggr. od. 1 Fl. 12 Kr.

Von dem als einer der berühmtesten Kirchen-Componisten anerkannten Domkapellmeister **Joseph Schnabel** sind nachstehende gediegene Werke in demselben Verlage erschienen:

Schnabel, J., Quatuor Hymni vespertini à Canto, Alto, Tenore, Basso, Violini 2, Viola, Oboi 2, Corni 2, Clarini 2, Tympani, Contra-basso et Organo. Preis 1 Rthlr. 8 Ggr. od. 2 Fl. 24 Kr.

— — Hymnus: „Veni creator Spiritus," a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Cornibus, 2 Clarinis, Tympanis, Contrebasso et Organo. Preis 1 Rthlr. od. 1 Fl. 48 Kr.

— — Offertorium in F. a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Fagottis, 2 Cornibus, Violone et Organo. Preis 1 Rthlr. od. 1 Fl. 48 Kr.

— — Offertorium in C de Apostolis, a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola, 2 Oboïs, 2 Clarinis, Tympanis, Violone et Organo. Preis 1 Rthlr. 4 Ggr. od. 2 Fl. 6 Kr.

— — Psalm: „Herr unser Gott, wir gross bist Du," für 4 Männerstimmen. Preis 1 Rthlr. 4 Ggr. od. 2 Fl. 6 Kr.

— — Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 1s Heft. Preis 8 Ggr. od. 36 Kr.

— — — für 4 Männerstimmen. 2s Heft. Preis 10 Ggr. od. 45 Kr.

— — Missa quadragesimalis, in Partitur. Preis 1 Rthlr. od. 1 Fl. 48 Kr.

— — — für 4 Singstimmen und Orgel (in einzelnen Stimmen). Preis 1 Rthlr. od. 1 Fl. 48 Kr.

— — — mit Begleitung von Blasinstrumenten. Preis 2 Rthlr. 4 Ggr. od. 3 Fl. 54 Kr.

— — Regina coeli, für 2 Discant, Alt, Tenor und Bass, 2 Violinen, Bratsche, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, Violon und Orgel. Preis 18 Ggr. od. 1 Fl. 21 Kr.

Offene Violoncelliastenstelle.

Für die Herzoglich Meiningensche Hofkapelle wird ein Violoncellist gesucht. Reflectirende mögen sich gefälligst in portofreien Briefen an den Kapellmeister Grund in Meiningen wenden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. № 4. 1840.

F. Halevy.

Die Dreizehn (les Treize), komische Oper in 3 *Akten, nach dem Französischen von Eugene Scribe und Paul Duport frei bearbeitet von Julius Franke. Musik von F. Halevy.* Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Der guten Einrichtung, den Text einer Oper dem Klavierauszuge voranzudrucken, ist auch hier ein Opfer von beinahe vier Bogen gebracht worden. Wir dürfen hoffen, dass es bald alle Herausgeber grösserer Gesangwerke für eine Zierde ihrer Unternehmungen halten werden, die den Besitzern solcher Werke mehr werth ist, als ein noch so schön verzierter Titel. Für dramatische Werke ist es unter allen am Nothwendigsten. Dass der französische Text dem teutschen nicht gegenüber steht, ist kein Nachtheil. Es kommt wenig darauf an, ob der Verteutscher etwas mehr oder weniger von seinem Vorbilde abgegangen ist; denn nachbilden muss er doch, eigentlich übersetzen kann er nicht, es käme bei dem Letzten nur Gezwungenes heraus, was sich für den Gesang und ein leichtes Spiel nicht passt. — Den kurzen Inhalt der Fabel haben wir unsern Lesern schon im vorigen Jahrgange S. 393 mitgetheilt; beim Besprechen der Musik werden wir auf die Hauptsachen und auf einige Nebenpunkte, die besonders hervorzuheben sind, Rücksicht nehmen.

Die Ouvertüre besteht aus einem Satze. All. scherzo, „ D dur, das fröhlich tanzt, seine Rhythmen durch allerlei Uebergangszwischenklänge und verlängerte Figuren schelmisch oder bizarr unterbricht, überhaupt ganz in der neuen Manier des Wohlgefallens sich so seltsam bewegt, wie das Leben der Dreizehn, das von den Gesetzen bürgerlicher Ordnung nur eben so viel behält, als ihm behaglich und der bunten Lockerheit zuträglich ist. Das Stück spielt in einem Gasthofe nicht weit von Neapel, wo uns in der Introduktion neapolitanische Fuhrleute entgegentreten, die einen lustigen Chor, „ E dur, singen (dreistimmig) beim Wein. Der Wirthssohn, Gennajo (Tenor) fragt dazwischen: „Wisst ihr, warum wir sind auf Erden?“ und die Fuhrleute antworten: „Nur um im Trinken Meister zu werden.“ Das findet Gennajo sehr praktisch, und hat dabei die Gutmüthigkeit, einen armen Winzer, der nur ein paar Male „Ach!“ singt, weil ihm sein Liebchen untreu geworden ist, auf die treue Flasche zu verweisen, was die Trinker bestätigen. Das geht nun eine Weile jovial und ungenirt harmonisirt, wie das jetzt Opernstyl ist, fort, bis Einer dazwischen lärmt: „He, holla; Leute herbei!“ Es ist Odoardo (Bass, Marquis von Rosenthal, Einer von den Dreizehnen, der hier für seine Genossen ein Abendmahl bestellt und ein Zimmer, das auf die Strasse geht, wo die Kleine herkommt. Die Fuhrleute gerathen in Angst, als von der fatalen Dreizehn die Rede geht. Odoardo stellt sich, als kenne er sie nicht, und lässt sich von Gennajo in einer komischen Romanze ihre Moral schildern, die in Verführung der Frauen die Hauptgesetz anerkennt. Die Musik ist scherzhaft genug, ganz im neuen Styl, also auffallend rhythmisirt und gehörig frei harmonisirt. Dafür singt aber auch der Chor und Odoardo mit: „Es ist erschrecklich anzusehen, dass solche Thaten noch geschehn!“ Der Marquis ergötzt sich an der Angst der Leute, und Gennajo erzählt ihm zur Beglaubigung der Sache die traurige Geschichte des noch gegenwärtigen Mateo, welcher alsbald von *g* an in jedem Takte mit „Ach“ eine halbe Tonstufe höher weint bis auf *e*, wozu Odoardo den Wirthssohn ausfragt, ob die Verführte nicht blond war —, dann gibt er dem Betrogenen Geld, welcher alsbald in *f* „ha!“ vor Verwunderung und auf *fis* „hahaha“ [illegible] im Lachen singt, wozu sich der ganze Chor gesellt. Der Herr Marquis erklärt den Reiz des Geldes, die Leute lassen ihn dafür hoch leben und besinnen sich wieder auf ihre erste Lebensfrage im lustigen [illegible] „Warum wir sind auf Erden? Nur um im Trinken Meister zu werden!“ und Mateo hat sich wahrscheinlich vor Freuden niedergetrunken, denn er kommt gar nicht wieder; ist auch nicht nothwendig. Was man jetzt von einer Introduktion auf den Brettern verlangt, ist richtig darin, und so ist es natürlich, dass die Musik in Paris gefallen hat, folglich gefällt sie auch in Teutschland und diesmal mit Recht, denn Situazion und Töne sind im zeitgemäss gefälligen Styl. — Wer kann denn jetzt von einem Opernkomponisten etwas Anderes mit Grunde verlangen? Soll er sich etwa hinsetzen und etwas elaboriren, wovon er im Voraus weiss, dass es den Leuten nicht gefällt, und was kein Verleger druckt, weil es die Leute nicht mögen? Dazu gehört wenigstens eine ganz besondere Liebhaberei; die hat nicht Jeder, und in Paris, so viel mir bekannt ist, Keiner. Wer aber einmal einen berühmten Namen sich erworben hat, der kann auch einmal etwas Anderes bringen ohne grosse Gefahr, denn der Name

führung vom Dichter und Komponisten vorgeschrieben wird, zwischenein drucken lassen. Doch ist es gut, dass wenigstens das, was während dieses oder jenes Instrumentalstückes ohne Gesang vorgehet, und von der Musik weiter ausgeführt oder eindringlicher gemacht wird, fast überall ist beygedruckt worden.

Der Klavierauszug ist mit der Sorgfalt und dem Fleiss gemacht worden, dessen dies Werk werth war. Hr. B. hat, wie Rec. nach genauer Vergleichung mit der Partitur gefunden hat, nichts Wesentliches in der Musik fallen lassen; und dass das bey Cherubini's Fülle, Reichthum und Ausführung der Figuren keine kleine Arbeit war, denkt sich jeder, der jene kennet, von selbst. Indessen sind durch dies Bestreben, überall Alles, was zur Sache gehört, und zwar dies ohne Abänderung zu geben, manche Stücke nicht leicht spielbar geworden. Vielleicht wäre auch bey solchen Arbeiten ein Mittelweg der beste, indem Auszüge doch zunächst für Liebhaber von mässiger Kenntnis und Kunstfertigkeit bestimmt sind. Rec. gestehet, dass ihm von dieser Seite des verstorbnen Neefe Auszüge, z. B. des Moz. Don Juan, immer am zweckmässigsten geschienen haben. Sie sind freylich nicht so vollständig, wie der hier angezeigte, haben auch manche kleinere oder grössere Veränderungen im Gange der Stimmen u. dgl.: aber sie sind doch darum keinesweges arm und leer; die Abänderungen, Verlegungen u. dgl. sind nicht ohne Kenntnis und Ueberlegung gemacht, auch sind sie gewiss nicht gegen den Geist des Komponisten und den Geist jedes einzelnen Tonstücks; dabey ist alles mit sehr mässiger Kunstfertigkeit auszuführen, und macht immer, so wie es nun dasteht, beym Pianoforte so ziemlich den Eindruck im Kleinen, den die vollständige Ausführung im Grossen macht. Und das Lezte ist doch das lezte Ziel, das man bey solcher Arbeit, die von einem Andern in diesen Blättern mit der Kupferstecherey, wenn sie grosse Gemählde kopirt, sehr gut ist verglichen worden — immer vor Augen behalten sollte.

Ganz vorzüglich schöne Würkung machen auch beym Pianoforte: die Romanze S. 8. folgg., auf welche in der Folge die Musik so oft und so schön anspielt; das Terzett, S. 14 folgg.; das berühmte, seelenvolle Finale des ersten Akts, S. 35 folg.; das so sehr seltsame, aber treffliche Finale des zweyten Akts, S. 84 folgg., besonders wenn man immer im Andenken behält, was während desselben in der Handlung auf dem Theater vorgehet und worauf die Musik auch ohne Worte der Sänger, hindeutet; und die ganze freundliche und zarte ländliche Scene vom Anfange des dritten Akts, bis S. 106.

Uebrigens ist diesem Auszuge, ausser dem französischen Originaltexte, eine neue deutsche Uebersetzung untergelegt worden; auch ist die Oper so eben in demselben Verlage, in Quintetten arrangirt, gestochen herausgekommen.

Ueber die musikal. Beylage No. VII.

Sie enthält einen vierstimmigen Kanon aus dem Nachlasse des vortrefflichen Zumsteeg, und zwar aus einem Quartett seiner Oper, Elbondokani, die, wie schon anderswo gesagt worden, die leste, und eine seiner vollendetsten Arbeiten ist, und die ganz zum Besten seiner Gattin und Kinder in kurzem herauskommen wird. Wir sind überzeugt, unsre Leser schätzen diesen Komponisten und seine Werke zu sehr, und nehmen auch zu vielen Antheil an den Seinigen, als dass wir glaubten nöthig zu haben, zur Unterstützung dieses Werks nochmals besonders zu ermuntern. d. Redakt.

(Hierbey die musikal. Beylage No. VII. und das Intelligenz-Blatt No. XIX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

hilft siegen. — Jetzt wird gesprochen, damit wir kurz erfahren, dass Gennajo eine schöne Näherin in Neapel zur Geliebten hat, die ihm sein Vater nicht geben will, weil sie arm und tugendhaft schön ist. Odoardo will sich's merken und dem guten Jungen beistehen. Da kommt Hektor, Graf und Oberst, als verkleideter Kutscher und singt eine lange Arie (Tenor), die so lebenslustig und frisch wechselnd ist, dass sie, gut gesungen, gewiss lebhaft anspricht; in Paris hat sie es auch ganz besonders gethan. Gennajo erkennt ihn und setzt ihm echten Syrakuser vor; der Gesang wird auf eine kurze Zeit zum Duett und geht lustig fort für den verkleideten Grafen, den Gennajo ganz richtig für ein naturforschendes Mitglied der Dreizehner ansieht. Jetzt erscheint die Dame, welche der verkleidete Kutscher brachte; es ist seine schöne Näherin Isella. In langen aber lebhaft und mit *esprit* gepflogenen Gesprächen wird Gennajo eifersüchtig gemacht, Odoardo wird in's Vertrauen gezogen, er will so gut sein und ihm helfen, wenn er mit Isellen allein reden kann. Während Gennajo geht, den verkleideten Kutscher als verdächtige Person beim Richter zu melden, machen die beiden Dreizehner mit einander offene List ab, einander Isellen abzugewinnen, um derentwillen Beide hier sind. Und eben jetzt wird Hektor zum Richter gefordert. Nothgedrungen geht er, und Odoardo beliebt als Feldmarschall, den Verdächtigen bis auf weiteren Befehl einzusperren und für ihn verantwortlich zu sein. Gennajo nennt ihn seinen Retter. Da tritt Isella ein, um ihren Geliebten aufzusuchen. *Terzett*, worin Gennajo bebt, dass er nicht zu ihr soll, das Mädchen weiss nicht, wie das zugeht, und Odoardo wähnt sich Sieger. Ist nun auch keineswegs viel im Ausdrucke der Musik nach den Situazionen gefragt, so fragt doch eben jetzt Niemand darnach, und die Musik ist hübsch, wie man sie wünscht; die Mimik spricht schon das Ihre in die Töne hinein; es wechselt munter und gesprächig in Sechzehntheilen zu lächerlicher Szene, bis der junge Wirth überlistet und fortgeschafft ist zu Odoardo's Freude, die nicht lange dauert. Plötzlich ertönt der verabredete Ton seiner Jägerhörner, die ihm die Ankunft der Königin melden sollen, welche er einzuholen beordert ist. Aber auch in diesem verwünschten Zufalle verliert der verschlagene Ränkemacher nicht den Kopf; er sorgt dafür, dass sich Gennajo unterdessen nicht etwa mit ihr verständige, und weiss ihn als Zeugen in's Verhör zum Richter zu schaffen; er selbst will baldmöglichst wieder zurückkehren, um sein Glück zu benutzen. Dies Alles wird in der Musik, vom Chore meist unison, oder doch mit einer andern Gesangstimme gehend, in gebührender Länge frisch abgemacht.

Der zweite Akt wird mit einer Art Schnellwalzer aus E- und C dur vom Orchester eingeleitet (Entr'Acte). Isella singt darauf eine hübsche Kavatine, die in der Melodie modisch tändelt und in der einfachen Begleitung sich durch Durchgangsintervalle auffallend zu machen Lust bezeigt, eine jetzt herrschende Geschmacksrichtung, die uns in solchen Gesängen gerade am wenigsten gefällt und am wenigsten am rechten Orte steht; es ist aber eben Mode, und dieser Göttin Weltmacht widerstrebt man umsonst. — Die Schöne will fort, weil der Geliebte sich nicht um sie zu kümmern scheint. Hektor hat sich aus seiner Haft zu befreien gewusst und die Schöne zur schnellen Abreise zu bewegen sich angestrengt und im Gespräch zugleich berichtet, dass er selbst es war, der auf einem beim Richter gefundenen Waldhorne das ihm wohlbekannte Signalstückchen blies, um seinen Gegner, den Feldmarschall zum Abzuge zu nöthigen, der freilich sich bald in eine Wiederankunft verwandeln kann, weshalb Hektor allerdings beschleunigte Benutzung der Umstände nöthig hat. Kaum ist Isellens Lied beendet, so tritt auch Odoardo schon wieder ein, trifft sie und setzt sich mit ihr in Unterhandlung, gesprächsweise sie nach einer Putzmacherin in Neapel fragend, die für eine nahe Hochzeit arbeiten und 1000 Piaster verdienen soll (gerade so viel, als Gennajo's Vater von seiner künftigen Schwiegertochter verlangt). Natürlich kommt es heraus, dass Isella selbst die Glückliche ist, welche sogleich 100 Dukaten Vorauszahlung erhält, wofür sie sogleich sich mit ihm auf das nahe Schloss seiner vorgeblichen Frau Tante verfügen soll. Hektor kommt dazu, durchschaut die Gefahr, spielt den Verlegenen und Gekränkten, der seine Ehre zu retten hat, und erbittet sich nur 10 Minuten Alleingespräch mit der Schönen, um ihr wichtige Eröffnungen und keine Liebeserklärungen zu machen. Es wird ihm zugestanden, auch von Odoardo, der auf die neue List, von der er jedoch keinen Nachtheil befürchtet, sehr gespannt ist. Kaum sind Beide allein, beginnt ein Duett, worin Hektor mit offenen Armen ihr zueilt: „Wohlan! wir sind allein — so komm denn an mein Herz!" u. s. w. Sie singt von Frechheit; er wundert sich, dass die Natur nicht in ihr spricht, und erklärt sich für ihren Bruder und folglich sie für eine Gräfin, die in der Jugend bei der Flucht der Familie in Neapel zurückgelassen werden musste. Darüber ist sie hoch erfreut. Er will sie der Familie und dem Hofe vorstellen. Sie fliegt in seine Arme: „Welche Lust, welches Glück!" u. s. w. Das Duett ist bedeutend lang, beinahe 7½ Bogen; aber es ist lebhaft, komisch in der Situazion, gewandt im Gebrauche neuester Modulazion, hell rhythmisirt, was immer das Beste thut, wechselnd in der Bewegung — kurz, es hat in Paris ausgezeichnet gefallen und wird den Sängern und Hörern überall schon recht anmuthig erscheinen. Zu leuchtender Bestätigung der lieblichen Mühe schenkt er ihr noch einen kostbaren Ring, den die Mutter in ihren letzten Tagen getragen, an Werth von 1000 Gulden. Ein Glück ohne Schranken, das sich frisch weg singt. Gennajo und Odoardo, welche die unverhoffte Zärtlichkeit anstaunen, werden im ausführlichen Gespräch des Nähern belehrt. Niemand ist fröhlicher über die unerwartete Entdeckung als Odoardo, dessen loyales Betragen den glücklichen Herrn Bruder bald dadurch in Verlegenheit setzt, dass ihn Jener zur Beglaubigung seiner Verheirathung mit Isellen, als sie noch Kind war, auf ausdrücklichen Willen der beiderseitigen Eltern, aufruft, was Hektor des Vertrages wegen nicht verweigern kann. Und so beginnt denn das Quartett im Finale, das in Paris abermals ganz ausgezeichnet

gefeel: „Wie? also ich Marquise?“ Hektor erkennt seines Gegners Recht für so heilig, als das seine; erklärt aber, die Schwester erst der Familie vorstellen zu müssen, wie es die Sitte erheische. Darüber entspinnt sich Streit, was dem Gennajo sehr lieb ist. Hier fehlt es nicht an Modulirea zu rascher Bewegung. Endlich wird Isella zur Entscheidung aufgerufen; sie wählt Beide, mit ihnen fortzuziehen. Das Tempo wechselt. Dem edeln Männerpaar ist die Wahl nicht recht, desto mehr dem Wirthssohne. Die Musik ist ergötzlich und bühnengemäss. Natürlich ist den beiden Dreizehen das Zusammenreisen so angenehm, dass sie es darauf anlegen, lieber die Nacht hier im Gasthofe zuzubringen, was Gennajo und Isella sehr gern sehen. Alles wird ohne Aufenthalt rasch vorwärts gesungen bis auf den etwas frivolen Streit, den Isella dahin entscheidet, dass jeder Theil sein eigenes Zimmer erhalten soll. Im Allegretto, B dur, 4/4, hebt Hektor einen sehr hübschen Kanon über die einbrechende Nacht an, in welchen die Andern nach und nach einstimmen, ihn wirksam erweitern, um ihn von Neuem zu beginnen und verändert in der Erweiterung zum fünfstimmigen Wechselquartett zu führen, worin Alle sich ihren Empfindungen überlassen, bis sie sich gegenseitig gute Nacht wünschen. Dieses Finale wird viel Anklang gewinnen. Gennajo weist die Zimmer an und verriegelt von aussen die Thüre beider Herren. Also sind in den Gasthöfen in der Nähe von Neapel Riegel von aussen Mode! Ueberall kann der Aufmerksame etwas Neues lernen.

Im dritten Akte stellt das Theater ein altes Kloster vor, welches an den Gasthof stösst, mit mehreren Zimmern für Reisende. Im Hintergrunde führt eine Treppe auf eine Gallerie, welche die ganze Breite des Theaters einnimmt; auf dieser Gallerie mehrere Thüren und an der Seite ein Fenster in die Landschaft hinaus. Vorn an beiden Seiten Thüren; im Hintergrunde unter der Gallerie der Haupteingang. Isella tritt aus der Seitenthür rechts mit einem brennenden Lichte, findet es seltsam, dass man eine Grafin gerade an das äusserste Ende des Hauses logirte, und freut sich nun in einer Arie über ihr heute erlebtes Glück. Kleider, glänzende Feste gaukeln durch ihren Gesang, der ihr natürlich manche Bravour frei lässt, die ganz hierher gehört, so gut wie der zierliche Triller, der gleich in der rezitativischen Einleitung glänzend neben den Rouladen hervorbricht. Das Geschraubte im Andantino con moto, 6/8, ist ganz an der Stelle, wie der verschiedene Tempowechsel, der sich bei der Vorstellung der Ballitänze, zu welchen sie von Franzosen, Teutschen und Ausländern aller Nazionen aufgefordert sich sieht, zuerst in einen Contretanz einlässt, dessen Melodie zu meist deklamatorischem Gesange die Instrumente führen; die Herren machen ihr beim Tanze die Cour und sie antwortet, als verstände sie's. Mit dem Teutschen, der mit Gefühl tanzt, weiss sie zu walzen, und der 3/4-Takt beginnt, der sich recht schön als Walzer ausnimmt und in einer angehangenen Bravour der ganzen Vorstellungsherrlichkeit Lebewohl sagt. Sie will jetzt Neapolitanerin sein und die Tarantella soll erklingen u. s. w. Es ist ein Glück für Gennajo, dass er in diesen Träumen immer eine Hauptrolle spielt. Es ist daher kein Wunder, dass er, da er eben kommt, um nachzusehen, ob sie auch ihr Zimmer gefunden hat, nach einigen Reden wirklich einen Kuss erhält, aber einen kleinen. Er geht, schliesst ihre Thüre zu, steckt den Schlüssel ein und entschliesst sich, hier zur Sicherheit Wache zu sitzen. Es war gut, denn gleich darauf erscheint Odoardo, beklagt sich über den unverschämten Hektor, dass er ihn in sein Zimmer eingesperrt habe, und hätte er nicht das Schloss abgerissen, so stecke er noch in dem Loche. Der muss gut gerissen haben! Heisst gleich mit dem innern Schlosse auch den äussern Riegel mit weg! — Kurz, er ist da und singt: „Ja, ein wackrer Krieger bleibet immer Sieger“ u. s. w. Nach jeder der 4 in Allegretto-Sechzehntheilen hergesungenen Strofen antwortet Gennajo, der ihn belauscht, mit „So“ oder „Schön.“ „Gut,“ wie es sich eben passt, und fängt dann im erhöheten Tone auf dieselbe Weise zu singen an: „Zwar bin ich kein Krieger, dennoch bleib' ich Sieger“ u. s. w. Es geht so schnell und lustig hin, wie es hier recht ist, und modulirt geschwind in As, als Odoardo singend merkt, dass Jemand spricht, woraus nun freilich ein eigentliches Duett wird, das zum Troste der Aesthetiker nicht einen Augenblick in diesem Grabestone bleibt, sondern noch drunter sich begibt, wo es sich bequem in die helle Region der Kreuze aufschwingt, um gegenseitig im heitern Wechsel sich erzählen zu lassen, dass Hektor den Schlüssel zur Thür der Isella hat und dass er nicht ihr Bruder ist, weshalb er auch nicht hineingelassen werden soll. Odoardo macht sich schnell auf den Weg, Licht zu holen, unterdess Gennajo Wache halten soll. Sein Alleinsein benutzt er zu einem kurzen Stossseufzer an den Gott der Liebe in Desdur, 2/4, worüber sich die Aesthetiker freuen und Herrn Halevy über die schöne Wahl der Tonart ihre volle Zufriedenheit zu erkennen geben werden. Allein Odoardo hat sich gewiss im Finstern nicht gleich fortfinden gekonnt; er ist wenigstens noch da, denn er fängt wieder zu singen an: „Sei auf der Hut! weich nicht von hier! und wache treu! Ich hol' indessen Licht,“ was er jedoch immer noch nicht zu thun Lust hat, denn es drängt ihn, sein erstes Lied noch einmal zu wiederholen: „Ja ein wackrer Krieger“ u. s. w., was dadurch musikalisch interessant wird, dass Gennajo das seine in der Quarte nachahmend vom zweiten Takte an dazu thut, und gehörig lang durchgeführt, dass es beinahe zu lang wäre, wenn solche Opernkonvenienz nicht komisch wäre, was diesem Falle einer komischen Oper zufälliger Weise zu Gute kommt. — Endlich geht Odoardo doch. Dafür kommt Hektor, der zum Fenster hinausgesprungen ist nach viel größter Gewohnheit. Vergebens klopft er an manche Thür und hebt sein Ständchen an: „Oeffne mir! Horst du nicht an dem Klange, dass dein Bruder ist hier?“ u. s. w. in kokettirender Zärtlichkeit bittend und mit neuen Modulazionen und Rhythmen, wie sie eben gemacht werden, bunt verschmückt. Es hilft ihm Alles nichts; er greift im Finstern umher, ertappt den Gennajo, dem er den Schlüssel abfordert, welchen dieser schon dem Herrn Gemahl abgeliefert zu haben vorgibt.

Darüber wird Hektor zornig und sagt ihm rund heraus, dass der Feldmarschall gar nicht verheirathet, sondern Einer der Dreizehen ist. Gennajo wird fortgedrängt. Licht zu holen, und sogleich tritt Odoardo mit einer Fackel ein. Das Finale beginnt mit einem Verwanderungs- und Ueberlistungs-Duett, das durch gutgewandtes Spiel gehoben werden muss, wie es in französischen Opern oft und im Komischen ganz gewöhnlich der Fall ist. Odoardo, der Verstellung müde, die zu nichts führen kann, schlägt ein Spielchen vor. Sie würfeln und verständigen sich dahin, um den Schlüssel zur Thüre zu würfeln. Hektor verliert, will sein Wort halten und gehen, als Odoardo erst den Schlüssel verlangt, den Keiner hat, was sie sich gegenseitig nicht glauben. Der Streit darum wird immer heftiger, als plötzlich in der Ferne Hörnerklang oder Trommetenschall erklingt, man kann es aus dem Klavierauszuge, wo die Instrumente nicht angedeutet sind, freilich nicht genau ergründen; thut aber auch nichts. Ein zweistimmiges Chörchen, das in seinem einfachen Sinne den Sieger preist, macht uns begreiflich, dass es die von Odoardo eingeladenen Dreizehen sind, welche die beiden Herren verlegen machen. Sie kommen also überein, sich alle Beide für Sieger auszugeben, und so gehen sie denn getrost, den Herren die Pforte zu öffnen. Gennajo ist gleich bei Hand und singt, dass er die treffliche Geschichte der Geliebten ohne Zaudern zu melden eile. Der Chor, der in seine Statuten den Gesang gewiss nicht aufgenommen hat, so einfach bewegt er sich in französischer Zweistimmigkeit, fährt von Neuem fort, den Sieger zu preisen. Da zeigen sich Gennajo und Iseila, Erklärung verheissend. Isella beklagt, dass ihr das harte Geschick einen Bruder und Gemahl auf einmal entrissen habe, und bietet Beiden ihre Geschenke zurück. Sie soll behalten, wenn sie schweigen wollen, was sie mit Kopfnicken stumm zu thun versprechen. Beide Herren strecken ihre Hände aus: „Es gibt der Bruder euch den Segen!“ „Und der Gemahl!“ Der Chor preist kurz den Sieger, und der Vorhang fällt.

Man begreift, wie und warum eine solche Intriguenoper leichter Art, der Verwebung, nicht immer der Darstellung nach, ergötzlich unterhalten kann, vorausgesetzt, dass sie von guten und schauspielenden Sängern gehörig ausgeführt wird. Die komische Oper verlangt ihrer Natur nach weit mehr zeitgemäss Geltendes im Wort- und Tonstoff, als die ernste, welcher letzteren im Grunde der Charaktergehalt unerlässlich sein sollte. Verlangt aber dies seit lange kein zeitgebildeter Hörer weder in Frankreich noch in Teutschland noch irgendwo, mit Ausnahme solcher, denen die ganze gebildete Welt den guten Geschmack abspricht, selbst wenn von heroischen und überhaupt ernsten Opern die Rede ist: so möchten wir wissen, mit welchem Rechte man eine so altmodische Strenge auf heutige komische Opern übertragen wollte? Sie würden ja gerade durch ein solches Entfernen von dem Beliebten und glücklich Ergötzlichen sich über Hals und Kopf in Abrahams Schoos spielen, zu einer Ruhe, die noch kein Operndichter begehrenswerth fand, so lange der Sterblichen Auge auf Reiz der Oper lorgnirte. Für solche Stoffe ist vielmehr die herrschende Drameamusik recht besonders geschickt. Sie ist glänzend durch Bravour des Gesanges und des Spieles, leichtfertig und frisch bewegt genug im bunten Wechsel. So singt und spricht sie denn, wie man es gern hört und wie es der Lust zum Lachen gefällt, was ihr Zweck ist, dessen Erreichung ihr das Leben zu einem glücklichen macht. Wahrscheinlich, oder vielmehr gewiss, werden wir sie auch hier sehen.

Von dieser muntern Oper ist zugleich in derselben Verlagshandlung, wie das jetzt nicht fehlen kann, eine Ausgabe unter obigem Titel mit dem Zusatze erschienen:

Vollständiger Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Preis 4 Thlr.

Die Ausgabe ist nett und spielt sich für Liebhaber solcher Unterhaltungen nicht schwieriger, als sie es wünschen, und nicht leichter, als sie es gern haben für angemessen beschäftigende und zugleich ergötzliche Thätigkeit. Nach der eben gegebenen Schilderung haben wir hier nichts weiter zu thun, als auf die Ausgabe aufmerksam zu machen, da für sie dasselbe, wie für die früher besprochene Oper gilt.

Die *Ouverture* zu dieser Oper ist in einer besondern Ausgabe in derselben Verlagshandlung auch für 4 Hände erschienen. Preis 16 Gr.

Natürlich spielt sie sich etwas, doch nicht viel leichter als die zweihändige, klingt aber voller und wird zwei mässige Spieler hübsch unterhalten.

Nun ist es seit längerer Zeit Sitte, dass mit dem Erscheinen einer neuen Oper zugleich allerlei Rondo's, Fantasieen, Potpourri und dergleichen über beliebte Motive derselben herausgegeben werden, von deren Dasein das musikalische Publikum ohne Verzug in Kenntniss zu setzen ist, damit es sich für seine häuslichen Unterhaltungen zur Erinnerung an die Bühnenunterhaltung und zur Erweiterung und Verlängerung derselben den seinen jedesmaligen Bedürfnissen und Kräften angemessenen Bedarf möglichst bald auswählen kann. Wir setzen daher unverzüglich zunächst die Titel der bisher über die *Dreizehen* gelieferten Unterhaltungswerke, und werden dann das Geeignete zum Besten der Liebhaber über jede Nummer kurz bemerken.

1) *Deux Rondos pour le Piano sur l'Opéra: „Les Treize“ — par Fréd. Burgmüller.* Oeuv. 52. No. I et II. Preis jeder Nummer 12 Gr.
2) *Potpourri pour le Piano sur des thèmes favoris etc.* Pr. 20 Gr.
3) *Fantaisie brillante pour le Piano sur la Valse etc. par G. A. Osborne.* Oeuv. 32. Pr. 18 Gr.
4) *Impromptu brillant pour le Piano sur des motifs etc. par Edouard Wolff.* Oeuv. 23. Pr. 12 Gr.
5) *Divertissement brillant pour le Piano sur la Romance favorite: Ouvres-moi etc. par Stephen Heller.* Oeuv. 13. Pr. 14 Gr.
6) *Rondino brillant pour le Piano sur la Cavatine etc. composé par Stephen Heller.* Oeuv. 15. Pr. 12 Gr.

7) *Potpourri pour le Piano à 4 mains sur des thèmes favoris etc.* Pr. 20 Gr.

8) *Divertissement pour le Piano à 4 mains sur des motifs favoris etc. par Ad. Lecarpentier.* Pr. 12 Gr.

Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel.

Herrn Friede. Burgmüller kennt man; wir haben öfter von seinen Leistungen berichtet, dass er sich für mässig geübte Kräfte nützlich zu machen sucht und ihnen in der That auch angenehm zu werden weiss. So ist es auch mit diesen beiden Rondo's, die sehr viel willkommene Abwechselung bieten und gewiss sehr Viele bestens unterhalten werden, vorzüglich das erste. — No. 2. Des Potpourri bringt erst ziemlich vollgriffig den Marsch zu „Oui je suis une grande Dame" mit dem Andantino con moto, "., was ihn unterbricht auf kurze Zeit, geht dann unmittelbar in's All. non troppo, "., über, Alles sehr treu wiedergegeben, immer mit vollen Akkorden. Da die Scene der Isolir ergriffen wurde, die sehr geeignet dazu ist, so konnte freilich weder das Tempo de Contredanse noch das Tempo de Valse fehlen, die beide lebhaft unterhalten. Daran reiht sich unmittelbar das Andante: „Il est dans Naples," auf welches Zwischenstück die zuversichtliche Scene des siegtrauenden Oduardo folgt: „La bon militaire." — Kurz die unterhaltendsten Motive der Oper sind recht hübsch und bunt zusammengestellt für Pianisten, die an Vollgriffiges gewöhnt sind, und das sind doch wohl die meisten. — No. 3 ist schwieriger und setzt Bravour voraus. Vorzüglich ist es dabei an Walzerrhythmen abgesehen, die sogleich nach der ganz kurzen Einleitung, auch im ", lebhaft erklingen. Darauf kommt das Hauptwalzer-Thema, auf welches zwei vollwirksame Variationen gebaut sind, die nach schrecklichem Zwischenspiel den Walzer vereinfacht wiederbringen und in einer lebhaften Kadenz zum Schluss-Allegro, ", sich wenden. Alles für Fingerfertige. — No. 4 hält sich sehr geschickt an die Modulationsweise der Oper und verbindet die verschiedenartigsten Sätze auf eine sehr ergötzliche Weise, worin die Einfälle, die aus eigenen Mitteln in der Ausschmückung angebracht sind, oft recht überraschend blitzen. Gewandte Spieler werden vorausgesetzt. — No. 5 ist sehr unterhaltend und hübsch für mässig gewandte Spieler. — No. 6 dagegen ist in der Wahl des Motivs, einiger modulatorischen Wendungen wegen, die für das Pianoforte im Entfernten zu leer oder zu hart klingen, am wenigsten glücklich; ferner ist es zur Hälfte für etwas Fertige zu leicht, und für noch nicht Fertige zur andern Hälfte zu schwer, ohne besonders markirt zu sein. — No. 7 ist eben derselbe unter No. 2 angegebene, nur gegen das Ende hin etwas anders verwebte und für vier Hände eingerichtete Potpourri, das in Betreff Gestalten wohl aufgenommen werden wird. — No. 8 ist ein hübsches Walzermotiv, gefällig und sehr leicht gehalten für beide Partieen, so dass es von nur wenig Geübten ganz gut und zum Vergnügen ausgeführt werden und zu einigen Stellen sogar noch für Primo zur Stärkung einer kleinen Anfangsfingerfertigkeit dienen kann. Es wird also Glück machen.

Pauline Garcia.

Es scheint in der Kunst (wie in der Politik) privilegirte Familien zu geben, in denen sich das künstlerische Genie von einer Generazion auf die andere fortpflanzt. Zu diesen gehört die Familie *Garcia*, welche bereits seit Jahrhunderten in den Annalen der Tonkunst glänzt. Wem wäre nicht die Malibran bekannt? Und jetzt erhebt sich in ihrer Schwester Pauline ein neuer heller Stern am Künstlerhimmel.

Ferdinande Laurenzia Pauline Garcia wurde den 18. Juli 1821 zu Paris geboren; ihre Eltern waren Emanuel Garcia, der weltberühmte Gesanglehrer, und Jacquina Sitchez. Schon in der Wiege erhielt das Kind ein günstiges Prognostikon, denn unter seinen Pathen befand sich Fernando Paer. Als es drei Jahre alt war, ging die Familie nach London, um nach zweijährigem Aufenthalte daselbst mit einer Bahngesellschaft, an deren Spitze Paulinens Vater als Direktor stand, nach Newyork, und von da nach Mexiko. Hier aber brach der Bürgerkrieg mit allen seinen Schrecken aus; man beschloss im Jahr 1829, das ungastliche Land zu verlassen, und die ganze Gesellschaft machte sich auf die Reise an die Meeresufer, um sich nach Europa einzuschiffen, wurde aber unterwegs von ihrer eigenen Eskorte rein ausgeplündert; Emanuel Garcia verlor dadurch über 60,000 Franken. Dennoch gelang es den Beraubten, sich einzuschiffen, und hier, auf der Ueberfahrt, erhielt Pauline von ihrem Vater den ersten Gesangunterricht. (Auf dem Pianoforte hatte sie bereits in Mexiko bei dem Domorganisten Marcos Vega Unterricht gehabt.) Da es auf dem Schiffe an passenden Musikalien fehlte, so komponirte Emanuel Garcia für die kleine Schülerin eigene Lieder mit Worten aus den verschiedensten Sprachen. Hierdurch wurde der Grund zu der Leichtigkeit gelegt, womit sie später Gesangstücke in den meisten fremden Sprachen vorzutragen vermochte. — Uebrigens sprach das Kind bereits in seinem sechsten Jahre französisch, spanisch, italienisch und englisch mit gleicher Fertigkeit; späterhin erlernte sie auch, und zwar mit besonderer Vorliebe, das Deutsche.

1829 wieder in Paris angekommen, erhielt Pauline Garcia von Meyseuberg Unterricht auf dem Pianoforte, mit welchem Instrumente sie sich drei Jahre ununterbrochen beschäftigte. Sie machte so reissende Fortschritte, dass man sie für eine Pianistin ersten Ranges erklären musste; Liszt, welcher sie hörte, rieth ihr, sich ganz dem Piano zu widmen. Allein Rücksichten auf ihre Gesundheit zwangen sie, davon abzustehen, und nun begann sie mit allem Ernste das Gesangstudium, wobei sie für sich selbst viele Vokalisen schrieb. Es musste ihr dies um so leichter werden, da sie die Reicha'sche Theorie sehr eifrig studirt hatte; und so konnte sie auch das ganze Accompagnement zu den Violin-Etüden ihres Schwagers de Beriot schreiben.

In Brüssel vollendete sie ihre Studien, und trat auch hier (nach dem gegen Ende des Jahres 1836 erfolgten Tode ihrer Schwester, der Malibran) zum ersten Male öffentlich auf, und zwar zugleich mit de Beriot in

einem Armenkonserte im Dezember 1837. Auf beide Künstler liess die Armendirekzion Münzen schlagen; die für Pauline Garcia enthält auf der einen Seite das Brustbild des Königs, auf der andern die Worte: Hommage de reconnaissance et d'admiration à Mlle Pauline Garcia etc. — Nachdem die Sängerin in Belgien mehrmals öffentlich sich hatte hören lassen, trat sie mit ihrer Mutter und ihrem Schwager eine Reise durch Teutschland an, und fand überall glänzenden Beifall, vorzüglich in Berlin, Dresden und Leipzig. In Frankfurt sang sie unter andern ein Duett mit der Gräfin Rossi (Henriette Sontag). Im Sommer 1838 kehrte sie nach Brüssel und von da nach Paris zurück, wo sie nun ebenfalls öffentlich auftrat. Der Erfolg war ganz ausserordentlich; ihr Ruhm wuchs von Tage zu Tage, man glaubte ihre Schwester Malibran in ihr wieder erstanden zu sehen, und sie war die Sonne der Pariser musikalischen Salons. Im Frühjahr 1839 wurde sie für das italienische Theater zu London engagirt, wo sie am 9. Mai als Desdemona debütirte und in dieser wie in den übrigen Rollen eine Reihe von Triumfen feierte. In Folge dessen bot ihr Herr Viardot, Direktor der italienischen Oper zu Paris, ein Engagement an dieser Bühne für die jetzige Saison an, sie ging darauf ein und trat am 1. Oktober 1839 ebenfalls in der Rolle der Desdemona zum ersten Male auf. Die ziemlich hoch gespannten Erwartungen wurden noch weit übertroffen, und die Sängerin ist jetzt der angebetete Liebling der Pariser Musikwelt.

Pauline Garcia verbindet den schönsten Kontralt mit den Registern des hohen Soprans; die Stimme ist voll, gleichmässig, silberrein und glänzend, besonders in den Mitteltönen und der Tiefe; dabei höchst geläufig, geschmeidig und für lebhaften Ausdruck aller Leidenschaften wie geschaffen — sie besitzt ein ganz wunderbar dramatisches Kolorit. Rechnet man zu diesen Vorzügen noch ein höchst interessantes Aeussere, die edle Würde ihres ganzen Wesens, das ausdrucksvolle Gesicht, das feurige Auge, die natürliche ungezwungene Haltung, den schlanken Wuchs, den anziehenden Teint einer Spanierin, das glänzende schwarze Haar — so wird man die Triumfe, welche der achtzehnjährigen Künstlerin zu Theil geworden sind, begreifen und von der Zukunft noch Glänzenderes hoffen. (Nach dem Französischen.)

Nachrichten.

Dessau, im Januar 1840. Bei meiner Anwesenheit in Dessau wurde mir die erwünschteste Gelegenheit, den trefflichen Musikzustand dieser Residenz und die daraus hervorgehende Liebe der Einwohner für unsere Kunst so vortheilhaft kennen zu lernen, dass mir eine treue Darlegung desselben zur Pflicht wird. Zunächst muss ich der ausserordentlichen und segensreichen Thätigkeit des herzoglichen Hofkapellmeisters, Dr. Friedrich Schneiders, gedenken, welcher allen Hauptleistungen in der Tonkunst würdig versteht und sich durch die langjährige Führung seiner, in unsern Blättern oft gerühmten, immer noch sich hebenden Musikschule auszeichnet. Unter den Zöglingen dieser Anstalt, welche von Ausländern aus den verschiedensten Gegenden besucht wird, bemerkten wir mehrere recht tüchtige junge Männer, welche die Ehre der Anstalt durch mannichfaltige Leistungen bethätigen. Ihnen ertheilt Frdr. Schneider täglich vier Stunden Unterricht, die dabei nöthigen Nebengeschäfte für die Anstalt weggerechnet. Die Musikübungen der Zöglinge, so wie alle musikalischen Theaterproben, Opernaufführungen und Orchesterleistungen geschehen unter seiner Direkzion; dabei steht er noch einer zahlreichen Singakademie vor und leitet dies Alles mit einem Eifer und einer so umsichtigen Sorgsamkeit, die auch nicht das Geringste, was irgend einem Vereine oder der Kunst nachtheilig sein könnte, unverbessert durchgehen lässt; ja aus Liebe zum Orgelspiel verwaltet er noch den Organistendienst an der Hauptkirche. Und diese vielseitigen, in geeigneten Fällen streng verfahrenden Thätigkeiten rauben ihm nicht allein nicht die Liebe der ihm Anvertrauten, sondern fördern sie vielmehr, da er nicht aus Laune, nur um der Förderung der Sache willen auf das Rechte dringt. Wie gross die Anhänglichkeit an ihn ist, hat sich vor Kurzem wieder sehr lebhaft und allgemein an der Feier seines Geburtstages (3. Januar), an welchem dieses Jahr zugleich sein Fest der silbernen Hochzeit fiel, wahrhaft überraschend bewiesen. Alle Stände hatten sich beeifert, den unermüdlich thätigen Mann und seine Gemahlin mit Ehren und glänzenden Geschenken fast zu überschütten, so dass ihm diese öffentliche Feier unvergesslich bleiben und ihn zu ehrlich fortgesetzter Treue begeistern muss. Und bei der gewissenhaften Erfüllung aller dieser fördersamen Obliegenheiten weiss das eifrige Streben des Mannes doch immer noch Musse für vielfache kleinere und grosse Kompositionen zu gewinnen, von denen wir nur sein neues Oratorium in drei Theilen „Salomonis Tempelbau," und das noch nicht ganz vollendete, wenigstens sah ich bis jetzt nur den ersten Theil desselben in Partitur, „Bonifacius, Apostel der Teutschen," welches gleichfalls in drei Theilen angelegt ist, erwähnen. Ueber diese neuen grossartigen Erzeugnisse, deren technischen Werth Jeder nach den schon bekannten mit Recht voraussetzt, kann ich kein hinlänglich erwogenes Urtheil haben, da die Durchsicht der Partituren nur zerstückelt unter den angenehmsten Zerstreuungen, also nicht sorgsam genug vorgenommen werden konnte. — Am 10. d. hörte ich unter Schneiders Leitung im Theater „Die Belagerung von Korinth" auf eine bis zur Ueberraschung ausgezeichnet gelungene Art. Dass das tüchtige und stark besetzte Orchester Vortreffliches leistete, ist unter solchen Verhältnissen nicht anders denkbar; dass aber auch Theatersänger, Chöre, Szenerie und selbst Ballet so viel und wahrhaft Schönes vermochten, würde unter das Unglaubliche gerechnet werden müssen, wenn man bedenkt, dass es eine reisende Gesellschaft (unter Herrn Wilh. Büttner) ist, welche nur einige Wintermonate hier Vorstellungen gibt. Erklärlich wird die Thatsache nur, wenn man den hohen Kunstsinn des Hofes, die grossen Unterstützun-

gen des kunstliebenden Herzogs, die umsichtige Verwaltung des eifrig fördersamen Intendanten, des Geheimen Kabinetsrathes Herrn v. Berenhorst, und die grossen Kunstmittel der Stadt selbst bedenkt, die durch Schneiders Bemühungen gewonnen worden sind. Die besten und zahlreichsten Chorsänger sind städtische, die Herren *Krüger* (Mahomed II.) und *Diedicke* (Neokles) sind Hofkammersänger, hinlänglich bekannt, und Dem. *Hagedorn's* herrliche, auch trefflich gebüte Stimme würde man nicht besitzen ohne die heilende Hand der herzoglichen Unterstützung. Eben so wenig wäre ein Ballet möglich (Haupttänzer Herr und Mad. *Stolge*), welches hauptsächlich da ist, damit in grossen Opern die während des Tanzes vorzutragenden Gesänge nicht weggelassen werden müssen. So fehlt denn in der That zu einem gewünschten Hoftheater nur noch wenig. Als tüchtiger Spieltenor (Rieomenes) ist Herr *Greiner* hervorzuheben. Auch Herr *Kuhn* (Patriarch) und Mad. *Hoffmann* (Ismene) sind noch als Mitglieder zu nennen, die ihre Stelle ausfüllen. Kurz das Ganze wirkte so schön zusammen, dass uns die Vorstellung überraschen musste. — Hatte sich jedoch das Orchester in der Oper bewährt, so war es im Konzerte des nächsten Abends verdoppelt tüchtig. Gleich die Ouverture von Fr. Schneider ging unter seiner ruhig kräftigen Leitung in jeder Hinsicht meisterlich und wirkte pomphaft. Starke und voller Ton der Streichinstrumente stehen mit der Geschicklichkeit und Präzision der Bläser im schönsten Ebenmaass und die Schattirungen werden genau bis zum Leisesten beachtet. Welche Gelegenheit das Orchester der Hofkapelle hatte, sich in vollster Gediegenheit zu zeigen, wird Jeder ermessen, der Beethoven's F dur-Sinfonie (No. 8) kennt. Das schwierige Werk wurde so makellos durchgeführt, wie es jedem Orchester nur zum besten Lobe gereichen kann. In der Begleitung einer Arie mit vorangegangenem Rezitativ von Meyerbeer, beifällig gesungen von der herzogl. Kammersängerin Fräul. *Rust*, zeigte es sich in einer Diskrezion, die kein geringer Bestandtheil der Güte desselben ist. Die Sängerin hat, während wir sie nicht hörten, sehr lobenswerthe Fortschritte gemacht. In diesem Konzerte hatte die Tochter des Unterzeichneten, *Charlotte Fink* das Vergnügen, in Gegenwart des Hofes und einer zahlreichen Versammlung, das Pianoforte-Konzert in Es dur von Beethoven und das Capriccio in H von Felix Mendelssohn-Bartholdy vorzutragen, worüber ich nichts als die offenkundigen Thatsachen anzugeben habe. Beide Tonstücke wurden mit so einstimmigem und oft wiederholt freudigem Beifall aufgenommen, dass die Vortragende von einem so allgemeinen und lebhaften Antheil sich gehoben und entflammt fühlen musste. Des andern Tages hatte sie die Ehre, von Ihrer königl. Hoheit, der Frau Herzogin an den kunstsinnigen Hof gerufen und mit so unvergleichlicher Huld von dem hohen Fürstenpaare und seinen nächsten Umgebungen gehört zu werden, dass ich davon nur schweigen und unserer tiefen Verehrung keine Worte geben kann.

G. W. Fink.

Lemberg. Am 20. Dezember des verwichenen Jahres gab unser eifrig thätiger *Musikverein* eine sehr genussreiche Abendunterhaltung, welche mit den beiden ersten Sätzen der ersten Sinfonie von *Täglichsbeck* trefflich eröffnet wurde. Die bedeutenden Fortschritte des Orchesters im kräftigen Zusammenwirken zu einem schönen Ganzen sind höchst erfreulich, und wir hätten nichts zu wünschen gehabt, als dass uns die schöne Sinfonie unzerstückelt auf so gelungene Weise gegeben worden sein möchte. Fräul. *Weidner* trug dann mit ihrer angenehmen und sehr klangvollen Stimme eine Arie aus Donizetti's „Il Furioso" in ihrer einfachen Manier so wirksam vor, als man es nach der kurzen Zeit ihrer Gesangbildung kaum erwartet haben sollte. Talent und Aufwärtsstreben sind so unverkennbar, dass bei fortgesetztem Fleiss die schönsten Resultate erfolgen müssen. Herr *J. C. Kessler*, als Komponist und Pianoforte-Virtuos gleich rühmlich bekannt, spielte darauf das Ständchen von *Liszt*, ein wunderbares und schwieriges Tonstück, mit einem Ausdrucke, wie man ihn nur von Meistern hört, dann eine seiner eigenen hinlänglich bekannten Etüden (in As), welche früher von Liszt selbst zu öffentlichen Vorträgen verwendet wurde. Daran reihete sich eine freie Fantasie über ein Thema aus Otello und ein zweites aus Robert, welche beide Themen der Meister nach gehöriger Durchführung jedes einzelnen so kunstgerecht zu vereinigen verstand, dass im ganzen Saale die gespannteste Aufmerksamkeit herrschte, welche nach dem brillanten Schluss in wiederholten Beifallsbezeugungen sich Luft machte. Hatte früher bald hier bald da die Missgunst es gewagt, selbst gegen diesen Künstler ihr Haupt zu erheben, so wird sie es doch wohl nicht mehr für gerathen erachten, um ihretwillen; thäte sie es dennoch, so wird es ihr nichts fruchten. Denn, wenn sogar selbst Liszt, auf Veranlassung der Dedikazion der Kesslerschen Variazionen über ein Thema aus Bellini's Puritanern (Op. 32. Wien, bei Hasslinger; Lemberg, bei Millikowski, in einem eigenhändigen Schreiben sich dahin erklärt, dass Kessler's Kompoziziones seine und seines Freundes Chopin liebste Studien sind, so wird eines solchen Mannes Ausspruch wohl hinreichen, den Werth des genannten Komponisten und Virtuosen so weit zu bekräftigen, dass eine Widerlegung etlicher Missgünstigen nicht mehr nöthig ist. — Den Beschluss dieser Musikunterhaltung machte die Ouverture zum Vampyr von Lindpaintner, welche überaus feurig vorgetragen wurde, ja man könnte vielleicht sagen, mit zu grossem Feuer, was zu viel Licht und zu wenig Helldunkel bringt und so der Schattirung des Ganzen leicht nachtheilig, anstatt vortheilhaft werden kann. Wo hingegen Energie und Kunstliebe sich in den Fortschritten so stark an den Tag stellen, und der Eifer, immer Höheres zu leisten, so gross ist, wie hier, da ist auch das Schönste für das neue Jahr mit Zuversicht zu erwarten.

Schwerin, den 6. Januar 1840. Auf dem grossherzoglichen Hoftheater zu Schwerin wird zur Feier des

Geburtsfestes der regierenden Frau Grossherzogin, geborenen Prinzessin von Preussen, in Szene gesetzt: *Die Obotriten*, grosse Oper mit Ballet in vier Aufzügen von *Chr. Dehn*, Musik von *P. Lappe*. Das Sujet ist der mecklenburgischen Geschichte entnommen und behandelt die Bekehrung der heidnischen Wenden durch Heinrich den Löwen. Der Dichter ist der literarischen Welt als Verfasser von Seeland und die Seeländer u. s. w. u. s. w. bereits rühmlichst bekannt. Der Komponist ist Mitglied der Grossherzoglichen Kapelle und hat sich durch frühere Kompositionen Ouverturen, Arien, Konzertstücke für verschiedene Instrumente, Entre-Akts und Balletstücke), deren öffentliches Erscheinen jetzt hoffentlich nicht lange mehr ausbleiben wird, bereits als ausgezeichnet bewährt. Text und Musik der Oper werden von Sachverständigen gleich sehr gelobt, und dürfte sich dieselbe daher bald einer allgemeinen Verbreitung zu erfreuen haben, zumal da es ihr weder an glanzender Szenerie, noch an vorzüglicher Diktion fehlt. Und somit glauben wir, nach aufrichtiger Ueberzeugung, auf den Herrn Chr. Dehn noch ganz besonders als guten Opernditchter — wie sie jetzt immer seltener werden — aufmerksam machen zu müssen

---

Berlin, den 8. Januar 1840. Viel Glück zum neuen Jahr! Mit diesem aufrichtigen Wunsche beginne ich meinen Bericht über die hiesigen Kunstleistungen im Dezember des verflossenen Jahres, welche ungemein reich und mannichfaltig waren.

Von dem Theater haben wir zunächst zu rühmen, dass die Königliche Bühne nur gediegene, klassische Opern und ein älteres Singspiel von Mehul: „Ein Tag der Abenteuer" neu zur Aufführung gelangen liess. Erfordert nun auch dies Lustspiel mit Gesang sehr lebhafte, gewandte Darsteller, und ist die Form der Arien nicht mehr ganz zeitgemäss, so verleugnet doch Mehul auch in dieser Komposizion sein Talent für interessante Modulazion und dramatischen Ausdruck nicht. Besonders zeichnen sich die mehrstimmigen Gesänge, Quintette und Finale's aus. Auch ein Rondo (Soldatenlied d'Anville's) gefiel durch den lebendigen Vortrag des Herrn Mantius. Die Besetzung der Operette ist nicht leicht, da darin vier Tenoristen (die Herren Eichberger, Bader, Mantius und Heinrich) und vier Sängerinnen (Fraul. v. Fassmann, Dem. Schultze, Dem. Lehmann und Mad. Valentini) beschäftigt sind. Leider hat das, freilich um 15 Jahre zu spät gekommene, doch immer unterhaltende Singspiel, der anhaltenden Krankheit des Herrn Zschiesche wegen, nach einer Vorstellung ruhen müssen. Ausserdem wurde gegeben: Oberon von H. M. v. Weber, durch die anziehende Persönlichkeit der Dem. Löwe als Rezia und eine effektvolle neue Dekorazion gehoben. Ferner Iligenia in Tauris von Gluck, mit einem nur theilweise genügenden Gast, Herrn Wrede als Orest, welchen Herr Bader musterhaft darstellt. „Die beiden Schützen" wurden auch zwei Mal wiederholt. So auch das Ballet Don Quixote. Lebende Bilder wurden mehrmals dargestellt. Fernando Cortez von Spontini erhielt neuen Reiz durch Dem. Löwe als Amazily und eine sehr schöne Dekorazion, die Aussicht auf den Meerbusen von Mexiko, mit der spanischen Flotte in der Entfernung, deren Verbrennen auch weit täuschender nachgeahmt wurde. Dem. Löwe gab die Amazily mit vielem Feuer, Stolz und Heroismus, ganz von den früheren Darstellerinnen abweichend, welche uns darin blos ein leidenschaftlich liebendes Naturkind zeigten. Im Gesange trug die begeisterte Darstellerin offers etwas stark auf, raletirte an manchen Stellen, florirte zur Unzeit u. dgl. Im Ganzen gehört indess diese Partie doch mit zu ihren vorzüglichsten, wenn gleich dem Naturell dieser lebhaft fühlenden Künstlerin naive Rollen in französischen oder italienischen, komischen Opern bei weitem mehr zusagen, als tragische oder heroische Rollen mit getragenem, deklamatorischem Gesange. Dass Herr Bader nach 22jähriger Leistung den Cortez noch so imponirend darstellt und (wo die Anstrengung nicht zu gross sein muss) auch singt, ist wirklich eine seltene Erscheinung bei einem Tenoristen (nur Wild gibt ein gleiches Beispiel). Telasko wird von Herrn Fischer ganz genügend gesungen und repräsentirt. Alvarez gewinnt durch den klaren, deutlichen und akzentuirten Vortrag des Herrn Mantius ungemein. Besonders tritt die schöne dreistimmige Hymne ohne Begleitung sehr hervor. Den Oberpriester der Mexikaner (für Herrn Zschiesche) und Morales singt Herr Böttticher mit einer starken wohlklingenden Stimme und genügender Stärke, welche letztere nothwendig ist, um das geräuschvolle Orchester zu übertönen. Chöre, Szenerie und Ballete liessen an Präzision und Glanz nichts zu wünschen übrig. Auch die Kostüme waren grösstentheils neu und geschmackvoll. Der berühmte Komponist leitete selbst sein karaktervolles Meisterwerk mit Jugendfeuer und Umsicht. Der Beifall war ausserordentlich, wie es auch zu Hervorrufen der gefeierten Dem. Löwe und des ehrenwerthen Herrn Bader nicht fehlte. — Auch Armide von Gluck und Figaro's Hochzeit von Mozart wurden unter Mitwirkung der Damen v. Fassmann, Löwe (als Susanne trefflich) und Schultze (als Gräfin vorzüglich), wie der Herren Eichberger (Rinald), Böttticher (Graf Almaviva) und Fischer (Figaro) wiederholt mit lebhafter Theilnahme gegeben.

Die Königsstädtische Bühne gab auf höchsten Befehl neu: Lucrezia Borgia, eine so karakterlose, obgleich melodische Oper von Donizetti, dass der mittelmässige Erfolg keine weitere Erwähnung verdient. Auch in dieser Oper hatte Dem. Hahnel wieder die Tenorpartie übernehmen müssen, da noch kein erster Tenorist die durch den plötzlichen Abgang des Herrn Dobrowski entstandene Lücke ersetzt hat, obgleich zwei Gäste, die Herren *Adler* (aus Köln) und *Lehmann* (aus Pesth) versuchsweise debütirt haben. Der letztgenannte Sänger mit starker, doch wenig ausgebildeter Stimme, scheint zu gefallen, ist jedoch erst ein Mal als Sever in Norma aufgetreten.

An *Konzerten* und *musikalischen Unterhaltungen* war der Dezember überreich. Zuerst erwähnen wir die vorzügliche Aufführung der „Jahreszeiten" von J. Haydn im Abonnement-Konzerte der Sing-Akademie, welche

schon dadurch einen grossen Reiz erhielt, dass Dem. Löwe die Sopranpartie im „Frühling“ und „Sommer“ übernommen hatte, und solche, wenn gleich etwas theatralisch und theilweise unsicher, doch mit lebhafter Empfindung ausführte. Natürlicher war der Vortrag der Dem. H. Schultze, welche das Hannchen im „Herbst“ und „Winter“ mit einnehmender Naivetät so schmucklos sang, wie es diese ungekünstelte Komposizion erfordert. Die Tenorpartie des Lukas sang Herr Mantius vortrefflich. In die Basssole hatten sich die Herren Zschiesche und Böttcher getheilt und Beide leisteten durchaus Befriedigendes. Die Chöre waren so ausgezeichnet, wie es jederzeit von diesem Gesanginstitute zu erwarten ist. Auch das Orchester führte die so interessante Instrumentalbegleitung gelungen aus. Sehr erfreulich war es, das zwar lange, doch in seinen Theilen genau zusammenhangende, durchaus anziehende Werk einmal wieder ganz vollständig zu hören, da in den früheren Aufführungen der Singakademie die Szenen der „Weinlese,“ das Mährchen u. s. w. ausblieben, da solche allerdings an das Gebiet der Operette grenzen, doch der Wahrheit der Schilderung wegen nicht fehlen dürfen. — Der Improvisator Dr. *Langenschwarz* gab noch eine deklamatorische Unterhaltung, bei welcher die Musik nur ausfüllend benutzt wurde. Der Gesang der Mad. L.-Rutini, wie des Fräul. v. Fassmann fiel ganz aus. — Das zweite Konzert des Violinisten *Prume* fand so allgemeine Theilnahme, dass derselbe vor seiner nunmehr erfolgten Abreise nach St. Petersburg noch einmal im königl. Opernhause sich hören lassen musste. Von der seltenen Virtuosität des jungen Künstlers ist in diesen Blättern bereits mehrmals die Rede gewesen. Wir erwähnen daher nur, dass Herr Prume seine grosse Fantasie auf Motive aus Herold's „Zweikampf,“ das glanzende Violinkonzert von de Beriot in D dur mit einer im Styl sehr abweichenden, überaus langen und einförmigen, obgleich sehr schweren und trefflich ausgeführten Kadenz eigner Komposizion, ferner die beliebte „Melancolie“ auf Begehren, auch zum dritten Mal sein schönes Violinkonzert in B dur und ein Air militaire mit Variazionen auf der G-Saite, a la Paganini, durchaus gelungen ausführte. Das Pastoral-Rondo „La Melancolie“ ist hier bei Ad. M. Schlesinger mit Quintett- und Pianofortebegleitung im Stich erschienen, und ich theile Ihnen den desfallsigen Avis de l'Auteur beikommend mit

La Mélancolie. Pastorale pour le Violon avec Accomp. de Quintuor ou de Piano composée par *Franç. Prume.* Op. 1. Berlin, Propriété de Schlesinger.

Zwei Plagiare in Frankfurt a. M., der Musikhändler *Bunst* und ein Orchestermitglied *Porch* haben sich erdreistet meine Compositius „La Melancolie,“ nachdem ich sie sieben oder acht Mal im Nationaltheater vorgetragen hatte, nach ihrer Weise arrangirt, wider mein Wissen und Willen, herauszugeben.

Da ich nicht wünsche, dass die Musikliebhaber durch Ankauf eines Musikstückes getäuscht werden, welches meinen Namen führt und doch nur eine abscheuliche Caricatur meines Werkes ist, so habe ich den Wunsch, mein Werk noch ediert zu lassen, autorisirt und mich entschlossen es Note für Note dem resp. Publicum vorzulegen. Herrn *Bunst* und *Porch* überlasse ich die Verantwortlichkeit für ihre Handlungsweise, welche das Publicum bereits richtig gewürdigt hat.

Die Ausgabe der Melancolie, welche Herr Schlesinger veranstaltet hat, erkenne ich als die einzig rechtmässige an.

Fr. Prume.

In drei Soiréen des Herrn MD. *Möser* wurden ausgeführt: eine frühere Sinfonie des Herrn KM. Gährich von gründlicher Arbeit und guter Wirkung, Cherubini's Faniska-Ouverture, und Sinfonia eroica von Beethoven. Zur Feier des Geburtstages von *Beethoven* (17. Dezember) dessen Egmont-Ouverture, das Es dur-Konzert für Pianoforte, von Herrn C. Decker fertig, nur etwas trocken, vorgetragen, und die herrliche C moll-Sinfonie. Auch die fünfte (neueste) Sinfonie von A. Hesse, eine achtungswerthe, nur mit zu viel Vorliebe des Meisters L. Spohr's Form und Modulazionsweise nachahmende Komposizion, wurde mit Theilnahme gehört. Cherubini's Ouverture zum „Wasserträger“ und Beethoven's B dur-Sinfonie schlossen die gediegenen Kunstgenüsse des verwichenen Jahres, zu denen in der dritten Soiree der Herren KM. *Zimmermann* u. s. w. auch ein neues Quartett von F. Mendelssohn-Bartholdy in E moll, das Beethovensche A dur-Quartett und das neunzehnte Quintett von Onslow in C dur gehörte.

Noch ist das von der Sangerin Dem. *Karoline Casparі* (bisherigen Dilettantin) veranstaltete Konzert zu erwähnen, worin dieselbe Gelegenheit fand, ihre schöne Altstimme in der Szene mit Chor aus Gluck's Orfeo (Akt 2 im Tartarus) wie ihre Fähigkeit zu geläufigem Gesange in einer Szene von Mercadante, und ihren vorzüglichen Vortrag in zwei teutschen Liedern: „Blumengruss“ von Julius Stern, und „An die Wolken“ von Kreutzer, geltend zu machen. Das grandiose Quartett aus Righini's „Befreitem Jerusalem“ wurde von Dem. H. Schultze (welche auch schon eine Arie des Sesto aus Mozart's Titus sehr schön gesungen hatte), Dem. Casparі, den Herren Bader und Böttcher zum Schlusse des reichhaltigen Konzerts vorgetragen, in welchem uns auch Herr KM. Bies eine sehr wirksame Introdukzion und Variazionen für die Violine auf ein Mozart'sches Lied von David, ungemein fertig und mit schönem Ton gespielt, hören liess. Die Ouverturen zur „Schönen Melusine“ und „Faust“ (von Spohr) waren erfreuliche Zugaben.

Den Sylvester-Abend feierte das Königsstädtische Theater durch einen harmlosen Scherz: „Der Sieg des guten Humors,“ eine Wiener allegorische Zauberposse, mit gefälliger Musik von W. Muller. Nur ist es kaum zu billigen, dass durch Umgestaltung des zweiten Akts ein bekannter Improvisator persiflirt wurde, da dieser Gegenstand schon in einigen Tagesblättern *ad nauseam usque* erschöpft ist, und Personlichkeiten stets einen widrigen Eindruck bei dem Unbefangenen bewirken.

Der Ihnen bekannte Pianist *Dreyschock* aus Prag lässt sich heute hier im königl. Opernhause hören, und Dem. *Klara Wieck* wird zwei musikalische Soiréen im Saale der Sing-Akademie veranstalten. Auch der Violinist *Ernst* wird erwartet. So stehen wir denn auch im Januar d. J. reichen Kunstgenüssen entgegen. Nur die königliche Oper bringt bis jetzt kein neues Werk von Bedeutung. Es ist indess von Auber's „Feen-See,“ wie von Adam's „Königin eines Tages“ die Rede.

Leipzig, den 17. Januar 1840. Endlich haben auch wir den berühmten Violinvirtuosen Herrn *H. W. Ernst* gehört; er gab am 13. Januar ein Konzert im Saale des Gewandhauses und spielte darin: Variazionen von Mayseder, und zwei eigene Kompositionen, ein Concertino und eine Fantasie über Themen aus Otello, sämmtlich mit Orchesterbegleitung. Die in der That eminenten, oft staunenswerthen Leistungen des Künstlers rissen das Publikum zu grossem Enthusiasmus hin, dessen Folge ein zweites Konzert ist, welches Herr Ernst, den allgemeinen Wünschen entsprechend, nächstens veranstalten wird. Bis dahin nur diese vorläufige Anzeige. In dem Konzerte wurden noch die Ouverture zum Wasserträger von Cherubini und die Ouverture zu Prometheus von Beethoven unter der Leitung des Herrn Konzertmeister David sehr gut ausgeführt und lebhaft applaudirt; auch erhielt Mad. *Schmidt* durch den Vortrag mehrerer Lieder mit Pianofortebegleitung viele und verdiente Anerkennung.

Donnerstag, den 16. Januar, veranstaltete die bisherige erste Sängerin unserer Abonnement- oder Gewandhauskonzerte, Fräul. *Elisa Meerti*, ein Abschieds-Konzert im Saale des Gewandhauses. Die junge talentvolle Künstlerin hat sich während der kurzen Zeit ihres hiesigen Aufenthalts durch ihre schönen Kunstleistungen sowohl als durch die anspruchslose Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit ihres Benehmens die allgemeinste Achtung und Liebe erworben; dies und die interessante Ausstattung des Konzerts hatten eine so überaus zahlreiche Versammlung herbeigezogen, dass die Räume sie kaum zu fassen vermochten. Eröffnet wurde das Konzert mit der Ouverture zur Zauberflöte von Mozart, die trefflich ausgeführt, in ihrer unvergänglichen Schönheit wieder hohen Genuss gewährte und allgemeinen Beifall erhielt. Fräul. Meerti, bei ihrem Auftreten schon lebhaft begrüsst, erntete durch recht gelungenen Vortrag der Arie von Mercadante „Numi, che intesi mai" neuen Applaus. Auf wahrhaft ausgezeichnete Weise trug sodann Herr Konzertmeister F. David ein schönes, seelenvolles Adagio für die Violine von Spohr (aus dem siebenten Konzert) vor und hatte damit so grossen Erfolg, dass wiederholter Beifall sein Spiel unterbrach. Es gehört sehr viel dazu, mit einem einzelnen Adagio so grossen Effekt zu bewirken, und wie wir auf der einen Seite das Herausheben eines einzelnen Satzes aus dem Zusammenhange eines grösseren Ganzen, der Sache wegen, nicht wohl billigen können, so wollen wir auf der andern Seite auch nicht jedem Virtuosen rathen, mit einem einzelnen Adagio aufzutreten; es ist dies ein Eckstein, an dem mancher scheitern würde. Am Schluss des ersten Theiles sangen noch Fräul. Meerti und Herr Pögner das bekannte Duett aus Semiramis von Rossini „Bella immago" recht lobenswerth und mit lebhafter Anerkennung der Versammlung.

Der zweite Theil des Konzerts begann mit der herrlichen Ouverture „die Hebriden" von F. Mendelssohn-Bartholdy; die Ausführung war, unter Leitung des Komponisten, ausserordentlich schön und der Beifall des Publikums, wie immer bei solchen Meisterwerken, lebendig und allgemein. Die folgte: Le songe de Tartini (auch der Teufelstriller genannt) von Panseron, vorgetragen von Fräul. Meerti und Herrn Konzertmeister David. Es ist dies eine Ballade für eine Singstimme und obligate Violine mit Pianofortebegleitung, hauptsächlich ausgezeichnet durch die Violinpartie, welche wir für eine der schwierigsten und zugleich brillantesten halten, die es gibt; wir glauben nicht, dass Panseron selbst sie geschrieben hat, ein grosser Virtuos, vielleicht Baillot selbst, dem das Stück auch dedizirt ist, muss sie wenigstens eingerichtet haben, denn sie enthält fast alle nur irgend möglichen wirksamen Geigerkünste. Herr David spielte dieselbe meisterhaft und mit so glänzender Virtuosität, als es nur wenigen gelingen dürfte. Das ganze Stück war überhaupt eine sehr gelungene Produkzion und der grosse, enthaltende Applaus der versammelten Zuhörer am rechten Platze.

Herr *Ferdinand Hiller* und Herr MD. *F. Mendelssohn-Bartholdy* trugen hierauf: Hommage à Handel, Duett für zwei Pianoforte von Moscheles, vor. Von solchen Meistern kann nur Ausgezeichnetes kommen, sehr selten wird man ein so feines, in allen Nüancen so vollkommenes Zusammenspiel hören; die Wirkung war ausserordentlich, und wir bedauern aufrichtig, dass den lebhaften Wünschen des Publikums um Wiederholung nicht entsprochen werden konnte. Herr Ferdinand Hiller, als Komponist und Virtuos gleich ausgezeichnet und längst bekannt, hält sich seit mehreren Wochen schon hier auf, um sein grosses Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" zu vollenden, das noch im Laufe dieses Winters durch unsere Konzertdirekzion zur Aufführung gebracht werden soll. Wir freuen uns sehr auf das Werk eines Künstlers, welchen Gesinnung, Talent und tüchtige Kunstbildung vollkommen befähigen, Bedeutendes zu leisten.

Am Schlusse des Konzerts trug Fräul. Meerti eine Romanze von Bellini „Vaga luna" und Frühlingslied von F. Mendelssohn-Bartholdy: „Es brechen im schallenden Reigen" (aus dessen Liedern, Op. 34) mit Pianofortebegleitung und beide Stücke ganz vortrefflich vor; auch entsprach sie mit grosser Freundlichkeit dem allgemein laut ausgesprochenen Wunsche, und sang noch eine sehr hübsche spanische Romanze und das wunderschöne Volkslied von F. Mendelssohn-Bartholdy „Es ist bestimmt in Gottes Rath" aus dessen neuesten Liedern, Op. 47). Das Publikum war ungewöhnlich erregt und gab der scheidenden liebenswürdigen Künstlerin die unverholensten Beweise der wärmsten Theilnahme. Wir bemerken wiederholt, dass diese wohlverdiente Theilnahme eben so sehr der seltenen Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit der Künstlerin als ihrem schönen Talent und ihren Kunstleistungen gilt. In Letzteren kann und wird Fräul. Meerti noch Fortschritte machen, möge sie nur im Uebrigen, wie wir zuversichtlich hoffen, dieselbe bleiben, dann bleibt ihr auch unsere innige Theilnahme unverändert, und wir werden uns aufrichtig freuen, sie bald wieder in unsern Kunsthallen begrüssen zu können.

Todesfall.

Charles Henri Plantade ist zu Paris gestorben. Er wurde 1764 zu Paris geboren, studirte unter dem damals berühmten Musiklehrer Langlé die Komposizion und

machte sich bald als Romanzenkomponist sehr beliebt. Später, während der französischen Revolution, brachte er mehrere komische Opern auf die Pariser Bühne, welche vielen Beifall fanden. Während Napoleon Frankreich beherrschte, wurde Plantade von dem König von Holland als Kapellmeister angestellt; nach der Restauration erhielt er dieselbe Stelle bei Ludwig dem Achtzehnten, und nach dessen Tode bei Karl dem Zehnten. Auch war er Professor am Pariser Konservatorium. Nach der Julirevolution wurde er pensionirt und lebte von da an bis an seinen Tod sehr zurückgezogen. — Plantade war durch Geist und Gemüth so wie durch vielseitiges Wissen ausgezeichnet, und einer der letzten Repräsentanten der alten französischen Musikschule.

Feuilleton.

Die Gesangslehre von *Manuel Garcia* (dem Bruder der Malibran und der Pauline Garcia — s. Feuill. S. 238 und 362 v. J.) ist nunmehr bei Lemoine in Paris erschienen; der Titel heißt: *Méthode du chant et du vocalisation.* — In derselben Handlung ist so eben ein anderes bedeutendes Werk herausgekommen: *Traité d'harmonie et d'accompagnement*, von Fétis (dem Aelteren).

Neue Oper, in Paris aufgeführt: *La chaste Suzanne*, Genreoper in vier Aufzügen von *H. Rungen*. Die Musik wird sehr gelobt, namentlich soll gefällig gesetzt, wenn auch nicht gerade sehr originell. Die keusche Susanne — das Sujet ist der bekannten biblischen Geschichte entlehnt, aber sexuell bearbeitet — fand bei den Parisern sehr vielen Beifall.

Aloys Mooser, berühmter Orgel- und Pianofortefabrikant zu Freiburg in der Schweiz, ist, 69 Jahre alt, am 19. Dezember 1839 gestorben. Sein berühmtestes Werk ist die Orgel in der Nikolaikirche zu Freiburg mit 64 Registern und 4 Klaviaturen.

Nachtrag zu den in Paris erschienenen Alben. Album von Blangini (italienische Romanzen, welche besonders gerühmt werden); — von Hoger; — von Sturny; — Album lyrique von H. Coste — lauter Romanzen. — Ausserdem ist auch ebendaselbst eine Sammlung von 200, sage zweihundert Romanzen von Romagnesi erschienen.

Ankündigungen.

Neueste Tänze für Pianoforte.

So eben ist bei **G. Reichardt** in **Eisleben** neu erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Frühling und seine Blumen.
Heitere Klänge für das Pianoforte,
von
Jul. Hopfe.
17tes Werk. Preis 12 Gr.

Die Ausführung seiner eigenthümlichen Idee, den Character des Frühlings und seiner schönsten Blumen in Tänzen darzustellen, ist dem Componisten auf überraschende Weise gelungen. Jedem Tanze steht als Motto die Deutung einer Blume von einem berühmten Dichter voran. — Diese überaus ansprechenden Compositionen, die sich bei harmonischer Fülle durch eine leichte Ausführung auszeichnen, eignen sich, da sie auch im Aeussern freundlich ausgestattet sind, ganz besonders zu einer Gabe der Liebe und Freundschaft bei jeder festlichen Gelegenheit.

Bei **Joh. Hoffmann** in **Prag** erscheint ehestens mit Eigenthumsrecht:

Veit, W. H., Notturno pour le Pianoforte. Op. 6
— — Introduction et Polonaise pour le Pianoforte. Op. 11.
— — Der Todten-Tanz, Ballade von Gothe für eine Baustimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14.
— — Graduale (Ave maris stella) für 5 Singstimmen und kleines Orchester. Op. 15.
Dreyschock, A., Variations sur un thème originale pour le Pianoforte. Oeuv. 11.
Goldschmidt, S., Der todte Tanzer. — Stornolied. Für eine Baustimme mit Begleitung des Pianoforte. 1s Werk.
— — Der Pilger von Walter Scott, übersetzt von Freiligrath, für eine Baustimme mit Begleitung der Pianoforte.
Tomaschek, J. W., Lied vor einem Muttergottesbilde der Madonna mit Pianoforte.
Kittl, J. Fr., Klage nicht, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.
Tuh, A. Emil. Die Bergstimme, für eine Singstimme mit Pianoforte. 9s Werk.
Kleinwächter, L., Lied: Blume wendet ihre Blicke! für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Für Violinspieler.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind so eben nachstehende höchst empfehlenswerthe Musikalien erschienen:

Der Sonntagsgeiger.
Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten (ad libitum) componirt
von
Moritz Schön.
Preis: für eine Violine allein 10 Sgr., für zwei Violinen 15 Sgr.

Der Opernfreund.
Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodieen für die Violine, mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum) eingerichtet
von
Moritz Schön.
Erste Lieferung. Preis: für die Violine allein 10 Sgr., für zwei Violinen 15 Sgr.

Bei dem bereits sehr fühlbar gewordenen Mangel an neuen leichten und gefälligen Unterhaltungsstücken für eine und zwei Violinen verdienen obige Werkchen eine um so grössere Theilnahme von Seiten des sich für das Violin-Spiel interessirenden Publikums, als der beigefügte Fingersatz dem Spieler des ersten Stadium sehr erleichtert und durch den Besitz um so sicherer eingeschriebene Melodieen die Lust zu fortgesetzter Uebung sehr erhalten und gesteigert wird. Der Beifall, den die im vorigen Jahre erschienenen Uebungen von demselben Componisten*) sowohl bei Lehrern als Lernenden gefunden haben, hat die Verlagshandlung veranlaßt zur Herausgabe obiger Werke überzugehen.

*) Zwölf Uebungen für die Violine componirt und zu dem Studium Schülern gewidmet von Moritz Schön. Preis 17½ Sgr.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *N°. XIX.* 1802.

Subscriptions-Anzeige.

Der Wunsch mehrerer Musikfreunde veranlasst mich, das von mir für einen Sopran- und Klavierbegleitung in Musik gesetzte Gedicht des Hrn. Hofrath Schillers: „Die Kindesmörderin" im Druck herauszugeben. Ich wähle hiezu den Weg der Subscription, welche bis zu Anfang der Michaelmesse d. J. offen stehen soll. Der Subscriptionspreis ist 16 Gr. Auf 6 Exemplare wird das 7te frey gegeben, und die Namen der Subscribenten vorgedruckt werden. Man beliebe sich deshalb an den Musikdirektor Häser in Leipzig (wohnhaft auf der Neugasse 1199) oder an die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung zu wenden.

Lesgo, im July 1802.

Aug. Ferd. Häser,
Cantor und Musikdirektor.

Musikalische Anzeige.

Ich bin Willens 6 Klaviersonaten heraus zu geben, die für Spieler bestimmt seyn sollen, welche mit den ersten Anfangsgründen schon bekannt, sich zur Ausführung grösserer und schwererer Tonstücke allmählich zu bilden wünschen. Diesen Weg angehenden Klavierspielern zu bahnen, habe ich diese Sonaten so gearbeitet, dass hauptsächlich beyde Hände zu gleicher Fertigkeit gewöhnt werden. Bekannt ist es mir, dass verschiedne berühmte Männer von demselben Gesichtspunkt ausgegangen sind; allein bey alle dem wurde für angehende Klavierspieler bey weitem noch nicht so reichlich gesorgt, dass ähnliche Unternehmungen als überflüssig erscheinen möchten. Bey meinem vieljährigen Unterricht in diesem Fache wurde ich mehr als einmal darauf aufmerksam gemacht, und dies veranlasste mich einstweilen zu dem gegenwärtigen Versuch. Der Pränumerationspreis ist für das Exemplar ½ Laubthaler. Wer nur blos subscribirt, der zahlt 1 Thaler sächsisch oder 1 Gulden 48 Kreutzer rhl. Der nachherige Ladenpreis aber ist 2 Thlr. 8 Gr. sächsisch. Der gütige Sammler erhält für seine Mühe das 7te frey. Bis zu Ende des Monats Oktober kann man in hiesiger Gegend sowohl bey mir als in der Hanischen Hofbuchhandlung und in entfernteren Gegenden bey jeder Musik- und Buchhandlung pränumeriren und subscribiren. Briefe und Gelder erbittet man sich Postfrey. Hildburghausen im Julius 1802.

J. C. Rüttinger.

Herunter gesetzte Preise guter Musikalien.

Endes unterzeichnete Buchhandlung bietet den Freunden der Musik folgende Werke aus ihrem Vorlage zu beygesetzten äusserst billigen Preisen an.

Die Apotheke, eine komische Oper in 2 Akten von J. J. Engel, in Musik gesetzt von C. G. Neefe. sonst 2 Thlr. 12 Gr. jetzt 18 Gr.

Die verwandelten Weiber und der lustige Schuster oder der Teufel ist los, eine komische Oper, in Musik gesetzt von J. H. Hiller. 2 Theile. 4. sonst 3 Thlr. 4 Gr. jetzt 1 Thlr. 16 Gr.

J. A. Hillers Meisterstücke des italienischen Gesanges in Arien, Duetten und Chören, gr. fol. sonst 2 Thlr. 12 Gr. jetzt 18 Gr.

Desselben Lieder mit Melodien. 4. sonst 1 Thlr. jetzt 12 Gr.

Desselben Sammlungen der vorzüglichsten Arien und Duetten des deutschen Theaters von verschiedenen Komponisten. 1te bis 6te Sammlung. 4. sonst 6 Thlr. jetzt 3 Thlr.

Desselben Arien und Duetten des deutschen Theaters zur Uebung im Gesang. 4. sonst 1 Thlr. jetzt 12 Gr.

Desselben sechs italienische Arien verschiedner Komponisten mit der Art, sie zu singen, und zu verändern, nebst einer kurzen Anleitung für die, welche der italienischen Sprache nicht kundig sind. 4. sonst 1 Thlr. jetzt 12 Gr.

Mozart's Don Juan

in

Partitur.

Die neue Ausgabe der Partitur von Mozart's Don Juan, welche wir schon früher in diesen Blättern angekündigt haben, ist ihrer Vollendung nahe. Wir lassen den Subscriptionspreis von 12 Thlrn. oder 18 Fl. Conv-M. noch bis Ende nächsten Monats bestehen, und bitten, uns etwanige fernere Unterzeichnungen bis dahin einzusenden, indem zu dieser Zeit das Verzeichniss der *P. T.* Subscribenten dem Werke vorgedruckt werden wird. Der spätere Ladenpreis ist 18 Thlr. oder 27 Fl. Conv.-Münze.

Diese Ausgabe, für deren Correctheit und äussere Ausstattung wir alle Sorge getragen haben, wird mit

Mozart's Portrait

nach dem im Besitz von dessen Wittwe, der Frau Staatsräthin von Nissen, befindlichen Relief von Bosch, gestochen von Thäter in München,

geziert sein.

Leipzig, im Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

In unserm Verlag werden in Auflegestimmen erscheinen:

Symphonie

No. 5. Op. 64.

von

F. Hesse.

Jagdsymphonie

von

F. Kittl.

Ferner:

Trio

für Pianoforte, Violine und Violoncello

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 49.

Sechs vierstimmige Gesänge

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 48.

Leipzig, im Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Folgende in Rotterdam erschienene Werke:

Embach. Ouverture à grand Orchestre. In Stimmen. Preis 3 Thlr.

Koning. Hymnus „Domine salvum fac regem." Op. 1. Partitur. Preis 2 Thlr.

sind durch uns zu beziehen.

Leipzig, im Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Benedict et de Beriot. Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de la Norma.

Benedict et Panofka. Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de The Gipsy's Warning.

Burgmüller, F., Rondeau brillant pour Piano sur des motifs de la Reine d'un jour. Op. 56.

Clapisson, L., La Symphonie, Opéra comique, Clavier-Auszug und Arrangements.

Carulli, F., Methode de chant (franz. und deutsch).

— — 15 Vocalises à 2 Voix avec accomp. de Piano.

Gomlon, Morceau brillant pour Piano sur la Prière de Moise. Op. 55.

— Morceau brillant pour Piano sur des motifs de l'Opéra: Regine. Op. 54.

— — Les Napolitaines, Mosaiques et Fantaisies sur des motifs de Donizetti. 3 Suites.

Herz, H., Grande Fantaisie pour Piano sur la Romanesca. Op. 111.

Hünten, E., 1er Supplement à sa méthode, exercices et morceaux recreatifs pour Piano.

Puget, L., Album pour 1840, 12 Romances avec accomp. de Piano ou Guitarre.

Rosenhain, J., Grand Caprice brillant pour Piano. Op. 23.

Thalberg, S., Divertissement Op. 34 arr. a 4 mains.

NB. Das bereits vor längerer Zeit angekündigte:

IIIme Duo original

pour Piano et Violon

par

Osborne et de Beriot

wird am 10. d. M. hier ausgegeben.

Mainz, den 3. Januar 1840.

B. Schott's Söhne.

Offene Organistenstelle.

Das Organistenamt an der hiesigen Haupt- und Pfarrkirche wird zum 1. April 1840 erledigt, was wir andurch, behufs geeigneter Bewerbung mit der Bemerkung zur öffentlichen Kenntniss bringen, dass Anhaltungs-Schreiben mit dem gesetzlichen Stempel a 5 Sgr. versehen sein müssen.

Görlitz, den 23. December 1839.

Der Magistrat.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Januar. № 5. 1840.

Erinnerungen

an das erste Norddeutsche Musikfest zu Lübeck. Den theilnehmenden Kunstfreunden gewidmet von *Aug. Gathy.* Hamburg, in Kommission bei G. W. Niemeyer. 1840. S. 115 in gr. 8.

Vor dem Titel steht eine Lithografie, die Aufführung in der St. Marienkirche vorstellend. Die Tendenz des Werkchens sprechen folgende Einleitungsworte des Verfassers aus: „In vorliegendes Büchlein, welches in des Worts verwegenster Bedeutung *post festum* erscheint, ist Alles aufgenommen worden, was den Theilnehmern an diesem Feste zu heiterer, freudiger Erinnerung gereichen kann. Für diejenigen, die ein erfreuliches Ereigniss erlebten, hat selbst das Geringfügigste, das sich an dasselbe knüpft, in der Folge noch Werth, und nicht selten vermag gerade Unbedeutendes Lebensmomente und Gemüthsstimmungen am lebendigsten zu vergegenwärtigen; daher denn hier, so wie dem Ernste auch dem Scherz, wie ihn die Laune des Augenblicks erzeugte, sein Recht geschehen ist." — Ferner bemerkt der Herr Herausgeber: „Die vorausgeschickte flüchtige Skizze über die Musikfeste einer frühern Periode besteht aus einer Zusammenstellung dessen, was, dürftig genug, bisher aus musikalischen Blättern und durch briefliche Anfragen sich ermitteln liess." Kurz, es mangelt ihm sowohl an Hilfsquellen als an Vorarbeiten, namentlich zu einer Kunstgeschichte der Städte Norddeutschlands in den letzten 30 Jahren, zu deren Mittheilung er alle Befähigte auffruft. — Die Vorrede ist im Dezember 1839 geschrieben. — Die eben erwähnte Skizze (S. 1 — 9) hebt mit der Klage an, es sei traurig, überall so vieler Privatübung der Musik zu begegnen, die sich auf keine öffentliche beziehe. Den letzten Zusatz halten wir für unbegründet, und der ersten Bemerkung schreiben wir nur in gewissem Uebertreibungen Richtigkeit zu. Alle Kunstübung der Privaten lässt sich nicht schwer zu grösseren und öffentlichen Kunstförderungen verwenden, wenn es nur von tüchtigen Männern einigermassen geschickt angefangen wird, denn alle Kraft, wenn auch geringer Art, fühlt sich im Oeffentlichen gehoben u. s. w. Eben so wenig unterschreiben wir die so oft behauptete Klage, als habe der Protestantismus die Kunst aus den Tempeln in die Zimmer gebannt. Ist doch nichts so heimlich, was nicht offenbar werde. — Nur die Lebensrichtung oder vielmehr die abgerundetere Verschmelzung des Religiösen mit dem Weltlichen ist zum Besten der Menschheit gehoben worden; das glückselig Menschliche ist nicht blos wie früher in den Himmel des Jenseitigen gestellt geblieben, sondern durch ihn ist, wie es nach der zweiten Bitte sein soll, das Himmlische mehr in's Irdische gezogen worden. Das ist der rechte, viel zu wenig anerkannte Gewinn, der immer mehr wächst und nach allen Richtungen hin wachsen soll. Verdanken doch die Musikfeste selbst ihre Entstehung und Fortbildung dieser nicht genug zu berücksichtigenden Verschmelzung des inneren und äusseren Lebens, das zusammengehört wie Leib und Seele, welche getrennt irdischen Tod bringen, oder doch die frische Gesundheit des Menschlichen durch Beeinträchtigungen eines Theiles untergraben. Das ist unsere Ansicht, die wir in kurzer Andeutung dem weiteren Bedenken eines Jeden hier überlassen müssen. — Die Entstehung dieser Feste ist zunächst nach einem Aufsatze unserer Zeitung 1819 S. 762 beschrieben worden, worin wir nur der Behauptung, die auch hier wiederholt worden ist, widersprechen, als haben die grossen Aufführungen in der Sixtinischen Kapelle zu Rom die erste Idee dazu gegeben. Beides passt nicht, denn die Kapelle besteht nicht aus Instrumentalisten, sondern nur aus Sängern, deren Zahl niemals so gross war, auch nicht in den glanzendsten Zeiten (24 Sänger bilden die Mittelzahl, höchstens sind 32 als Dienstthuende anzusehen). — Die Beschreibung der Musikfeste in England ist sehr kurz: das erste 1774 zu Ehren Händels mit 500 Musikern brachte in Teutschland schon 1786 eine Aufführung des Händel'schen Messias unter Hillers Direkzion von mehr als 300 Musikern in Berlin hervor. — Wenn aber der Verfasser selbst nach unserer Zeitung berichtet, dass Georg Frdr. Bischoff in Frankenhausen schon 1810 das erste wirklich grosse Musikfest zu Stande brachte, so kann die Schweiz Englands Vorgange nicht zunächst gefolgt sein, wie er gleichfalls sagt, da sich die Schweizer-Gesellschaft erst 1812 einrichtete durch Nageli. Von diesen Schweizerfesten findet sich hier nichts, ob sie gleich weit mehr hierher gehörten, als die musikalischen Wettstreite in Belgien, welche auch keinen bedeutenden Einfluss auf die Erhebung der Landesmusik gehabt haben. Das Wichtigste, was von Teutschland berichtet wird, findet sich Alles in unserer Zeitung, auf welche auch öfter hingewiesen worden ist. Uebrigens bestanden schon viele Singvereine, ausser der Berliner Einrichtung von Fasch, vor dem Entstehen der Musikfeste, welche nicht in's Leben getreten wären.

wenn nicht eine bedeutende Verbreitung der Tonkunst vorhanden gewesen wäre.

In der zweiten Verhandlung von S. 9 bis 26 wendet sich der Verfasser auf seine Gegend und stellt zusammen, was, allerdings spärlich genug, woran die Gleichgiltigkeit der nordischen Städte für Kunstberichte allein die Schuld trägt, öffentliche Blätter davon aufbewahrten. Es wird bedauert, dass man mehrere Kirchenanstalten für Musik untergehen liess. Nach unseres Vaterlandes Befreiung griffen würdige Männer von Neuem wieder ein und hoben die Kunst. *Mutzenbecher* in Altona, *C. F. G. Schwenke* und *Clasing* in Hamburg, *C. W. Müller* (nicht viel), und *Riem* in Bremen u. s. w. werden genannt. Unsere Leser kennen sie alle. Auch in andern nordischen Städten erhoben sich Singvereine, welchen die Musikfeste so wohlgefielen, dass man grössere Aufführungen versuchte. *Wismar* war die erste Stadt des Nordens von Teutschland, welche 1816 Fremde zur Schöpfung Haydn's einlud, auch am zweiten Tage ein Konzert folgen liess. Der dortige Bürgermeister *v. Breitenstern* leitete das Unternehmen; die Sänger bestanden meist aus den Mitgliedern der früher von ihm gestifteten Singakademie. Das ganze mitwirkende Personal 120. In demselben Jahre wurde die „Schöpfung" in *Ludwigslust* wiederholt; am Konzerttage wurde Beethoven's A dur-Sinfonie aufgeführt. Zum Reformazionsfeste 1817 hatte *Lübeck* die Aufführung des Händel'schen Messias beschlossen; man verlegte aber das Fest auf Luther's Geburtstag den 11. November. Der Sängerchor belief sich auf 101 und die Instrumentalisten auf 85. Die Marienkirche war herrlich erleuchtet; die Musik begann Abends um 6 Uhr. Auch hier des folgenden Tages Konzert. Der Eindruck war mächtig; die Hörer zahlreich. Nun machten *Louise Reichardt*, *Clasing* und *Grund* in *Hamburg* den Plan, in zwei Tagen Händel's Messias und Mozart's Requiem aufzuführen in der Michaeliskirche (beleuchtet) am 7. und 9. September 1818. Fast 500 Mitwirkende. 1819 wurde in *Rostock* ein ähnliches Fest gefeiert; am 27. August wurde „Samson" unter Leitung des Musiklehrers *J. Andr. Göpel*, des Stifters des dortigen Singvereins, von 300 Mitwirkenden aufgeführt in der Jakobskirche. In demselben Jahre folgte *Bremen*, dass sich bereits mancher gut musikalischen Anstalten erfreuete; unter Riem's Leitung fand am 13. Oktober 1819 in der Domkirche die Aufführung des Judas Maccabäus Statt (nach Clasing's Instrumentirung). 258 Mitwirkende. Zwei Festtage folgten. 1820 veranstaltete *Wismar* ein neues Fest. Die Singvereine hatten sich gehoben, namentlich durch den Organisten *Parow*, welcher jetzt an seinem 50jährigen Jubiläum von seinen Schülern sehr geehrt und von der Regierung zum Professor der Musik erhoben wurde. Am 21. und 22. September wurden Judas Maccabäus, Mozart's Requiem und der 100ste Psalm von Händel aufgeführt; 300 Mitwirkende, unter denen viele tüchtige Instrumentalisten waren, weshalb Abends am 21. noch ein Konzert gegeben wurde, worin unter Anderem Mozart's Es dur-Sinfonie und Beethoven's Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor vorkamen. — Von jetzt an wendete sich die Liebe mehr einer glänzenden Ausstattung der Oper zu. In Bremen kam 1821 ein Unternehmen der Art nicht zu Stande. Wurden auch in Hamburg vornehmlich durch *Grund* am 17. und 18. September 1823 in der Michaeliskirche *Grund's* Oratorium „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu" und Judas Maccabäus zu Stande gebracht, so war es doch nur ein vereinzeltes Unternehmen, das nicht von mehreren vereinigten Städten ausging. — Von nun an ruheten also die Musikfeste in Nordteutschland; nur grössere Kirchenmusiken wurden hier und dort zu besondern Festlichkeiten gehört. Am übelsten stand es in Hamburg: die Wenigen, denen die Sache am Herzen lag, hatten mit sich selbst zu schaffen. Louise Reichardt war von der Welt getrennt in eine verdüstert klösterliche Abgeschiedenheit getreten; Clasing kränkelte und verkümmerte unter Nahrungssorgen; nur *Breitenstern* in Wismar nahm sich treu seiner an und brachte dort 1825 seines Freundes „Belsazar" zum ersten Male, und 1828 dessen „Die Tochter Jephta's" zu Gehör. In Bremen gab Riem jährlich grössere Kirchenmusiken, unterstützt von *Ochernal* und dem Institute *Grabau's*, um den Sinn dafür aufrecht zu erhalten. Auch in *Rostock* geschah nichts Geringes, obgleich der Gesangverein eingegangen war und erst 1837 wieder zusammentrat unter der Direkzion des Syndikus *Böckler*, Komponisten „Der Bergknappen," Klavierauszug bei Frölich in Berlin. Auch der Stadtmusikus, jetzt Musikdirektor *Weber* daselbst that viel für grössere Leistungen. Von den Hauptförderern in dieser Periode sind verstorben: 1822 Parow in Wismar; 1827 Louise Reichardt; 1829 Clasing; 1831 W. C. Müller; 1832 Ochernal und Mutzenbecher in Altona 1839. — Im dritten Hauptstück auf S. 27 — 36 wird nun die neue von *Lübeck* ausgehende Städtevereinigung, die wir dem Wichtigen nach aus unserer Zeitung schon kennen, ausführlich beschrieben. Des neuen Nordteutschen Musikfest-Vereins Reise-Reglement wird sogar mitgetheilt. Von hier an verweisen wir auf das Buch, nur die Hauptangaben erwähnend. In No. 4, auf S. 36 werden mittelteutsche Musikfeste etwas dichterisch beschrieben, worauf es zum Lübecker Feste übergeht; auch die Gedichte für dieses Fest findet man. — S. 52 das Programm. No. 5. S. 55. Beschreibung des Dienstags, 25. Juni 1839; S. 61 der 26. Juni; S. 65 der 27. — S. 73 Frdr. Schneiders Bericht über das Fest (der in unserer Zeitung steht) im Buche auszugsweise. S. 79 Beschreibung des 28. Juni mit einem Bilde, die Fahrt nach Travemünde vorstellend. — S. 102 Namenverzeichniss sämmtlicher Mitwirkenden; S. 109 Uebersicht der Kosten, und S. 113 der Einnahmen. Es geht gerade Null für Null auf. — Man sieht, das Buch ist den Freunden der Musikfeste interessant und nützlich. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Prag, Januar. Die Theaterdirekzion scheint sich in dem Beifall der älteren Opern (die kein Honorar ko-

sten) so berauscht zu haben, dass wir auch zum Vortheile des Herrn *Kunz* ein älteres Werk, neu einstudirt, zu sehen bekamen, nämlich: „Der Wasserträger" von Cherubini. Doch war hier der Erfolg minder glänzend als beim „Opferfest," das Haus nicht so voll, und der Beifall nur bei einigen wenigen Nummern lebhaft. Im Ganzen dürfte diese Oper sich gegenwärtig nicht auf dem Repertoire erhalten, da sie eines Theils nicht eine solche Fülle von Melodieen besitzt, als jene noch ältere (?), andern Theils mit ihrer tiefen Karakteristik und einfachen Wahrheit eine ganz andere Art des Vortrages anspricht, als unser Personale zu leisten vermag. Herr Kunz besitzt eine sehr kräftige Stimme, aber Michel verlangt Gefühl und Humor, die bei jenem fruchtlos gesucht werden. Auch Herr Emminger (Graf Armand) und Dem. Grosser (Konstanze) erschienen diesmal in ungünstigerem Licht, und das herrliche Terzett: „O edelmüthiger Mann!" ging hauptsächlich dadurch zu Grunde, dass die drei Stimmen, eine scharf und schwach, die zweite stark und dumpf, die dritte stark und grell, von so heterogener Art waren, dass es schien, eine verspotte oder parodire die andere. Die Aufführung des „Wasserträgers" war unstreitig eine der schwächsten unserer Bühne, wenn gleich ein hiesiger Referent nach der ersten Produkzion das Gegentheil zu glauben schien.

Allgemeine Indignazion unter den nicht sehr zahlreich versammelten Zuschauern erregte ein zum Vortheile der Dem. *Zöllner* zum ersten Male aufgeführtes grosses musikalisches-pantomimisches Quodlibet in zwei Abtheilungen, arrangirt vom Balletmeister Johann Raab, welches einstimmig als das Erbarmlichste anerkannt wurde, das man je in diesem Genre gesehen. Die erste Abtheilung hiess: „Das Treiben auf dem Markusplatze in Venedig" (zum Unglück — vielleicht durch ein Versehen des Dekorateurs — war es dieselbe Dekorazion, welche im „Titus" das Kapitol spielt), enthielt eine mannichfaltige Abwechslung von schlechten Tänzen und noch schlechtern Possenwitzen, das: „Jo son ricco, tu sei bella!" aus dem „Elixir d'amore" von Herrn Preisinger und Dem. Eschen teutsch gesungen — wahrscheinlich dem Kapitol-Markusplatz zu Ehren — und dann das grosse ernste Duett aus Marschners „Templer und Jüdin" von Dem. Grosser und Herrn Kunz vorgetragen, das uns vorkam, als habe es sich auf der Reise nach Rom in Krähwinkel verirrt. Die zweite Abtheilung: „Amphitheater" wollen wir mit Stillschweigen übergehen; sie stand so weit hinter der ersten, als diese jenseits der Grenzen des gesunden Menschenverstandes.

Herr *Kotte*, erster Klarinettist der königl. sächs. Hofkapelle, gab zwei Konzerte im Theater, und die Kunstkenner und Liebhaber unserer Stadt hatten seine Kunst gern noch mehrmals bewundert. Herr Kotte spielte das erste Mal in den Zwischenakten des Schauspiels: „Der beste Arzt" eine grosse Fantasie für die Klarinette von Reissiger und Rezitativ und Variazionen über ein Thema aus Montecchi und Capuletti von seiner eigenen Komposizion. „Vor hundert Jahren," komisches Sittengemälde in vier Akten von Dr. E. Raupach, begleitete das zweite Konzert des Herrn Kotte, worin er eine „Erinnerung an die Schweiz." Variazionen für die Klarinette von W. Wieprecht, und die bekannte Adelaide von L. v. Beethoven auf der Klarinette vortrug. Herr Kotte vereinigt grosse Bravour mit herrlichem Portamento, Zartheit und tiefem Gemüth, und überrascht eben so sehr durch Kraft, Fülle und Reinheit, als durch ungeheure Ausdauer und vollendete Technik in der Ueberwindung aller möglichen Schwierigkeiten, wie die Sicherheit, mit der er die kühnsten Sprünge aus den tiefsten bis in die höchsten Chorden des Instruments macht. Bewunderenswerth ist sein Tragen, Schwellen und Verhallen des Tones, die Leichtigkeit in den mannichfaltigsten Passagen in diatonischen, chromatischen u. s. w. Akkorden, wie die zarteste Nüancirung vom vollen Forte bis zum leisesten Hauch des Pianissimo, welcher noch immer seine volle Klarheit und Deutlichkeit behält. — Ein hiesiger Kunstkritiker macht seinen herrlichen Doppeltönen das sonderbare Kompliment, sie erinnerten in ihrer zauberhaften Wirkung an die *Doppelpfeifen* der alten Griechen und Römer! Doppelt merkwürdig ist diese Ansicht bei einem akademischen Lehrer, dessen Fach es ihm zur Pflicht macht, sich mit den Zuständen alter Kunst zu beschäftigen. — In der Adelaide bot Herr Kotte seine ganze Kunst auf; doch gelang es ihm nicht vollkommen, den Gesang zu ersetzen, was auch wohl dem Instrument niemals möglich werden dürfte, mag auch die Mode immer weiter um sich greifen, Lieder ohne Worte zu spielen.

Gerle's „Abentheuer einer Neujahrsnacht," welche gewöhnlich am letzten Abend des Jahres aufgeführt werden, gehören zwar nicht vor unser Forum, wohl aber ein musikalischer Nachgenuss, den uns die Direkzion mit denselben anbot. Dem Stücke war nämlich ein Epilog angehängt, der nebst einem Resumé aller im Jahr 1839 aufgeführten Trauer-, Lust und Schauspiele, Opern und Possen, auch eine Verkündigung auf 1840 enthielt, an welche sich endlich einige Szenen (das erste Finale) aus Meyerbeer's Oper: „Die Ghibellinen in Pisa" (die Hugenotten) reihten. Es ist überhaupt eine missliche Sache bei einer Oper, es sei aus welcher Ursache immer, einen ganz andern Text unterzuschieben; geschieht das aber etwa bei italienischer Musik, die es mit Karakteristik und innigem Zusammenklang von Text und Melodie nicht so genau nimmt, so mag es hingehen, und wenn gleich das Berliner Experiment, der Musik des Rossini'schen Tell einen Andreas Hofer unterzuschieben, an sich sehr kühn war, so ist es doch noch so viel als gar nichts gegen die kolossale Vermessenheit, bei dem streng karakteristischen Meyerbeer die religiöse Tendenz mit einer politischen zu vertauschen! Da möchte die Birch-Pfeiffersche Bearbeitung, die in München gegeben wird: „Die Anglikaner und Puritaner" doch noch besser sein, denn wenn gleich die Stellung der Katholiken und Protestanten zur Zeit der Barthelemy sehr wenig Aehnlichkeit mit den Glaubenskämpfen Grossbritaniens hat, so sind doch beides religiöse Tendenzen; aber Welfen und Ghibellinen!! — Wo der Aufführung eines Kunstwerkes Hindernisse solcher Art entgegen stehen, thäte man besser, ganz auf dessen Produkzion zu verzichten, zumal hier, wo dieses erste Probestück fürchten lässt, dass die

Kräfte unserer Oper keineswegs für ein solches Wagestück ausreichen. Es wäre anmassend, über ein aus allem Zusammenhang gerissenes Bruchstück ein Urtheil fällen zu wollen, das hier — wenn gleich Meyerbeers Geist und Kraft sich in jeder Note ausspricht — nicht hätte im vollen Umfange begriffen werden können, wär' es auch besser besetzt und — zusammengegangen. Wir wollen also die Aufführung des Ganzen geduldig abwarten. Das Publikum blieb sehr kalt bei diesem Finale, und die Direkzion dürfte mit dieser Vorkost der ersten Aufführung der „Ghibellinen" mehr geschadet als genützt haben.

Nach dem Theater-Journal des hiesigen Souffleurs Albert Balvansky war die Thätigkeit des Pruger Theaters im Jahre 1839 sehr bedeutend. Was das musikalische Drama betrifft, so wurden sieben neue Opern einstudirt und eben so viel ältere wieder neu in die Szene gesetzt. Von den Ersteren waren sechs im französischen Genre und eine teutsche, während wir in früheren Jahren fast nur italienische Kompozizionen hörten. Die Direkzion hat sehr unrecht, dass sie den Reiz der Mannichfaltigkeit so gar nicht beherzigt und benützt, und könnte ihre Opern viel länger mit Vortheil auf dem Repertoire erhalten, wenn sie ihnen durch eine zweckmässige Abwechslung stets ein erneutes Interesse zu ertheilen verstände. Von den neuen Opern gefielen vier; am meisten der „Brauer von Preston," dann „Templer und Jüdin," „Der Besuch in St. Cyr," und „Der schwarze Domino." Da der Letzte im Laufe des Jahres verboten wurde, so wurde das Repertoire nur um drei vermehrt, wozu von den ältern noch „Das unterbrochene Opferfest" und — sehr sparsam angewendet — „Die beiden Nachte" zu rechnen sind. Z. 17.

Karlsruhe am Schlusse des Jahres 1839. Die seit 25 Jahren im hiesigen Museum bestandenen Winterkonzerte sind nun leider ein Raub der Vergänglichkeit geworden und haben aufgehört. Die Ursache dieses beklagenswerthen Ereignisses liegt in Umständen, die zur Karakterisirung des hier herrschenden Geistes und unserer musikalischen Zustände wohl öffentlich angedeutet werden mögen. Von Ursprung an war die Direkzion des Museums in Bezug auf die Konzerte an die Mitglieder der Hofkapelle gebunden, und diese Mitwirkung wurde in jener Zeit auch mit bereitwilligster Gefälligkeit geleistet. Diejenigen Kapellmitglieder, welche zugleich im Verband der Museumsgesellschaft waren, verzichteten natürlich auf jede Bezahlung; für die Uebrigen galt der einleuchtende Grundsatz, dass ihre Mitwirkung nur als eine das Interesse der Kunst und die Bildung des musikalischen Geistes bezweckende freiwillige und ehrende Gefälligkeit zu betrachten, ihre Leistungen darum nicht in Geld zu taxiren, wohl aber der damit geopferte Zeitaufwand, neben dem Danke der Gesellschaft, durch eine den Geldmitteln der Letztern entsprechende, für alle gleichmässig bestimmte, mässige Geldentschädigung zu vergüten sei. Unter solchen Bedingungen bestanden diese Konzerte (regelmässig 4 im Laufe des Winters) zur Ehre der Mitwirkenden und zum bildenden Genuss für die Gesellschaft eine Reihe von Jahren ungestört fort, und hatten dieses Fortbestehen dem Geiste der Uneigennutzigkeit und Gefälligkeit zu verdanken, welcher die Mitwirkenden durchgängig beseelte, so wie dem dadurch begründeten ehrenvollen Verhältnisse zwischen diesen und der durch sie verpflichteten Museumsgesellschaft. Allein unter dem Wechsel der Zeit und der Umstände begann ein verschiedener Geist sich einzuschleichen. Einzelne verlangten für ihre Leistungen eine dem Werth derselben entsprechende grossere Bezahlung, und hiermit die Aufhebung des gleichmässigen Typus der Honorare, und kaum war der alte heilsame Grundsatz durch einzelne Ausnahmen gebrochen, so drangen allmälig andere, sich auf gleiche Verhältnisse stutzend mit ähnlichen Ansprüchen auf Gleichstellung hervor, die nun freilich nicht zurückgewiesen werden konnten, so dass am Ende, mit Ausnahme weniger Einzelner, die gesammte Zahl der Mitwirkenden bis auf den letzten Ripienisten mit gesteigerten und zum Theil ungemässigten Ansprüchen auftraten, denen die Mittel der Gesellschaft, besonders auch im Vergleich des relativen Werths des damit zu erreichenden Genusses, Genüge zu leisten nicht ferner vermochten. Man versichert (was ich jedoch kaum zu glauben wage), dass die drei Konzerte im letzten Winter, von denen nur eines mit einer Sinfonie eroffnet wurde, einen Aufwand von nahe an 2000 Thlr. oder gar darüber verursacht haben. Dabei wurden noch ferner andere, zum Theil seltsame Bedingungen, die der Bewirkung einer gelungenen musikalischen Darstellung widerstreben, angefügt und so die Schwierigkeiten in der Art gehäuft, dass am Ende die Unmöglichkeit klar vorlag, ferner die Konzerte in bisheriger Art veranstalten zu können.

Als Ersatz für diesen betrübenden, und wer kann es leugnen? beschämenden Schlag sollten musikalische Aufführungen aus dem Gebiete klassischer Kammermusik gegeben werden, was denn allerdings, in Ermangelung grösserer Konzerte, — in denen allein die grossen Meisterwerke der Instrumental- und Oratoriemusik ihre würdige Stelle finden, und deren bildender Genuss darum zunächst für uns verloren ist, — in anderer Weise befriedigenden Ersatz und heilsame Einwirkung auf die Fortschreitung des musikalischen Sinnes versprach, wenn hierbei mit Geist und Umsicht verfahren würde. Es hat auch die erste dieser Soireen kürzlich stattgefunden, allein unter Umständen und mit einem Erfolge, der jenen Verlust nur um so fühlbarer, und es überhaupt zweifelhaft erscheinen lässt, ob selbst in dieser bescheidenen Gestalt ein Fortbestehen musikalischer Genüsse im Museum zu hoffen, ja ob es nur wünschenswerth ist. Mit dem grossen tiefsinnigen Violinquartett von Beethoven aus E-dur (mit den Schlussvariazionen) wurde begonnen; eine Auswahl, die dem Fassungsvermögen eines so gemischten Publikums durchaus nicht angemessen war. Warum nicht ein heiteres, klar verständliches von Haydn, Mozart oder von dem in unvergesslichem Andenken hier fortlebenden tiefsinnigen und lieblichen Fesca? Da musste freilich, zumal da die Ausführung nicht recht zusammen-

greifen wollte, der erste günstige Eindruck verfehlt werden. Was dann im Verlaufe noch geboten wurde (zwei Arietten, ein Bruchstück eines Rossini'schen Duetts, eine Deklamazion, ein Bravourstück für das Klavier, ein Oboesolo, ein vierstimmiger Männergesang), war, wenn auch alles dies von gefälligen Künstlern grösstentheils trefflich ausgeführt wurde, doch in der That nicht geeignet, die Idee eines aus Meisterwerken der klassischen Kammermusik gebildeten Kunstgenusses zu verwirklichen; und ich konnte mich einer Empfindung wehmüthiger Trauer über dieses augenscheinliche Versinken — fast möchte ich im Vergleich unserer jetzigen Lage sagen — der alten Herrlichkeit nicht erwehren; der Gedanke drängte sich mir auf, dass nur der Geist es ist, der Grosses und Schönes vollbringt, und wo dieser entflieht, nur die triviale Alltäglichkeit zurückbleibt.

Möchte bald ein glücklicher Umschwung diesen entflohenen Geist wieder hier aufleben lassen; denn nur darin erblicke ich das Heil unserer musikalischen Zustände, die sich auf so betrübende Weise verfinstert haben.

Dresden, Januar 1840. Macbeth, grosse Oper in vier Aufzügen, komponirt von A. G. Chelard, königl. baierschem Hofkapellmeister. Wir haben in Dresden, wie anderwärts, auch Parteien: Klassiker und Romantiker. Dagegen liesse sich zuvörderst sagen, dass der echte Kenner in der Musik, wie in allen andern Künsten, ausschliesslich zu keiner Partei, als zu der des wirklich Guten und Schönen schwört; noch bedenklicher wird aber die Gewichtigkeit jenes parteiischen Urtheils, wenn man so oft unter jenen Monopolisten Personen trifft, die selbst nicht eine Note lesen, ja, ohne die geringste Uebertreibung ist dies gesagt, nicht vier Viertel zählen können. Referent sass selbst einmal neben einem solchen klassischen Enthusiasten, der in seliger Selbstvergnügtheit immer drei Viertel mit Hand und Fuss und Kopf taktirte, während die Musik im schweren C-Takt einherschritt! Der Musiker vom Fach, und der wahre Kenner — d. h. derjenige, der sich von jeder Erscheinung im Gebiete seiner Kunst wissenschaftlich Rechenschaft zu geben weiss, — können in solchen Fällen ein leises Lächeln nicht unterdrücken und murmeln wohl auch: *Difficile est satyram non scribere!* — So hatten denn auch hier die Parteien den Stab über die neue Oper gebrochen, die eine, weil sie nicht von Bach oder Palästrina war, die andere, weil sie ein Shakespear'sches Gedicht zum Gegenstand hatte. Referent, der glücklicherweise sich um die Gunst keiner Partei zu bewerben braucht, dem es auch um nichts als um die Wahrheit zu thun ist, hatte nie etwas vom KM. Chelard gesehen und ging also mit grösster Unparteilichkeit an's Hören der neuen Musik. Er hat sie nun, einige Proben mitgerechnet, sechs Mal gehört, und kann nur versichern, dass sie ihm je öfter je interessanter ward. Ueber das Verbrechen, ein Shakespear'sches Gedicht zur Oper umzugestalten, mögen sich die Dichter, Herr de Lille und Marchese Berio, Verfasser des Otello's, ja Shakespeare selbst rechtfertigen, der in seine Tragodieen auch so herrliche Motive für Musik verschmolz, wir haben es hier zunächst nur mit dem Musiker zu thun. Herr Kapellmeister Chelard, ein geborner Franzose, Schüler des Konservatoriums und durch mehrjährigen Aufenthalt in Italien gebildet, schrieb diese Musik in München vor dreizehn Jahren. So wie sie jetzt vor uns liegt, ist zuvörderst ein grossartiger, edler Styl, so wie eine gründliche Satz- und Instrumentationserfahrung nicht zu verkennen. Allerdings ist der ganze Reichthum der heutigen Orchesterkraft zu möglichst brillanten Effekten benutzt, allein es ist keine einzige Stelle in der ganzen Oper aufzufinden, wo die Wahrheit des Ausdrucks und der Situation dem Effekte aufgeopfert wäre. Der Komponist hat überall das Höchste und Beste gewollt, und es fast immer erreicht. Als ganz vorzüglich gelungen zeichnen wir folgende Sätze aus. Im ersten Akt die feurige, effektvolle Ouverture, dann No. 2 Rezitativ und Terzett der drei Hexen. Ein vortrefflicher höchst origineller Satz. Finale des ersten Akts. Im zweiten Akt Rezitativ und Arie der Lady Macbeth. Ganz vortrefflich die Wiederholung der Stelle: „Die ist nicht hang, und Du verweilst in meinem Schloss?“ Eben so auch Rezitativ und Duett zwischen Macbeth und Lady Macbeth, Finale, wo wieder der Eintritt der drei Hexen von imposanter Wirkung ist. Im dritten Akt Quartett zwischen Moina, Lady Macbeth, Douglas, Macbeth. Chor: „Verlasst den Palast.“ Chor der Geister und Hexen. Vierter Aufzug. Das grosse Ensemble mit der berühmten Nachtwandlerszene der Lady Macbeth. Schlusschor, worin die Hexen noch höchst effektvoll an einer Stelle eintreten. So haben wir die vorzüglichsten Lichtpunkte der Oper herausgehoben, wobei wir noch die sehr originellen Märsche übergangen haben, so wie manche brillante und effektvolle Stelle in der Instrumentirung, z. B. das Violoncellsolo, was vom Herrn KM. Dotzauer sehr schön vorgetragen wurde. Eben so vom Herrn KM. Hiebendahl das Solo für's englische Horn. Gegeben ward die Oper mit trefflichem Zusammenwirken aller Mitglieder und meisterhaftem Spiele der Mad. Schröder-Devrient, die in dieser so schwierigen Rolle ganz die Grösse ihres Talents entfaltete. Hier war kein Toben, kein Haschen nach Effekt und darum gerade die grösste Wirkung. Sie war von Anfang bis zu Ende die hohe königliche Frau, zu deren Unglück Ehrgeiz und Ruhmsucht die sanftere Weiblichkeit aus ihrem Busen verdrängt hatte — eine gewaltige, fürchterliche, und doch so schöne Erscheinung. Sämmliche Darsteller wurden verdientermassen gerufen, eben so der Komponist, dem ein Kranz aus einer Loge zufiog. Wir glauben, dass diese Oper eine wahre Bereicherung unserer Bühne ist, und dass jedes Publikum, das auf die Ehre Anspruch macht, ein Urtheil zu haben, diese Oper um so mehr mit Beifall belohnen müsse, als es die elenden Werke: „Zum treuen Schäfer“ und „Der Brauer von Preston“ mit unverdienter Gunst aufgenommen hat. Wir hoffen, die gehaltvolle Musik bald wieder zu hören, und behalten uns dann vor, auch die drei Abgesandtinnen der Unterwelt, deren sehr schwierige Partie so ausserst brav gegeben wurde, anzuerkennen und laut zu rufen: „Hexen 'raus!“

K. B. von Militz.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Vierteljahres 1839. — Unsere Konzertsaison wurde, wie bereits gemeldet, höchst glänzend eröffnet mit Dr. Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium: *Paulus*, bei welchem wahrhaft grossartigen Musikfeste man einzig nur des gefeierten Komponisten gehoffte persönliche Anwesenheit vermisste. — Vier berühmte Künstler-Namen: *Beriot*, *Liszt*, *Camilla Pleyel* und *Robena Laidlaw* brachten die sogenannte musikalische Welt der Kaiserstadt in eine wirkliche Extase. Ersterer spielte in drei Konzerten ein russisches Rondo, zwei Partieen Variazionen, eine Etude, abwechselnd mit Liszt und Mad. Pleyel zwei Duos concertants, und jedesmal auf Verlangen sein in der That staunenerregendes Tremolo. Das ist doch ein Spieler für's Herz, — ohne Charlatanerie und Gaukelkünste; der Inbegriff von Grazie, Lieblichkeit, Anmuth, Eleganz und makelloser Reinheit, — mit einem Worte: ein auf das Höchste potenzirter Mayseder. Wohl haben wir Virtuosen kennen gelernt von grösserem Ton und noch stupenderer Bravour; — seelenvoller aber das innerste Gemüth anzuregen, Kenner wie Laien zu bezaubern durch der ewigen Schönheit Allgewalt, gelang nur wenigen Auserwählten, und übertreffen darin dürfte ihn vielleicht Reiner. — Wahlverwandt in diesen Beziehungen erscheint Mad. *Camilla Pleyel* als dessen würdiges Seitenstück, ihrem durchgebildeten Mechanismus nach gewissermassen ein weiblicher Liszt, der ihr zudem seine kollegialische Anerkennung dadurch bezeugte, dass er selbst die ebenbürtige Genossin dem Auditorium introduzirte und eine vierhändige Fantasie von Herz mit ihr vortrug. Die Vielseitigkeit aber und das Geschick, der Eigenthümlichkeit eines jeden Meisters sich anzuschmiegen, beurkundete der treffliche Vortrag des Hummel'schen H moll-Konzerts, dessen Septetts und Es dur-Fantasie, einer Döhler'schen Fantasie, Etuden von Moscheles und des allbeliebten Weber'schen Konzertstücks. — Im Konflikt einer solchen Rivalität nur bemerkbar zu werden, geschweige denn sich oben zu erhalten, ist keine geringe Aufgabe, und dass Miss *Anna Robena Laidlaw*, Pianistin der Königin von Hannover, diese gewagte Probe so rühmlich bestand, gilt ihr als Freipass für ihre ferneren Kunstwanderungen. Sie gab zum Besten: Thalberg's Fantasie über russische Nationallieder; Larghetto und Rondo aus dem Cis moll-Konzert von Ries, nebst Etuden und Capricen von Chopin und Hiller. Zu den Prärogativen ihres Vortrags möchte man zählen: geniale Auffassung, — elegisch weiche Sentimentalität, ungemeine Delikatesse im Anschlag, welcher jedoch nach Erforderniss auch keineswegs der imponirenden Kraft ermangelt, die ganz besonders der linken Hand eigen ist. — *Liszt* endlich, der Held des Tages, welcher trotz zeitweiliger Unpässlichkeit demungeachtet binnen drei Wochen sechs Mittagskonzerte veranstaltete, die, so überfüllt, und verbunden mit dem Reinertrage seines gegenwärtigen Ausfluges nach Ungarn, schon allein zum reichen Manne ihn machen könnten, ist und bleibt nun einmal das Glanzgestirn, welches alles rings und neben her verdunkelt. Die Gegenstände seiner bisherigen Kunstleistungen waren: Scherzo, Ungewitter und Finale der Beethoven'schen Pastoralsinfonie; ein riesiges, mit gigantischer Athletenkraft gelöstes Problem; denn unter seinen Händen erdröhnte der Instrumentalsturm der komplizirtesten Orchestermassen: — Hexameron; — Ave Maria von Schubert; — No. 4, 7 und 9 seiner Etuden; — Reminiscences de l'Opéra: „Les Puritains"; — Lieder von Schubert: Die Stadt, Das Fischermädchen, Aufenthalt, Der Atlas, Die Taubenpost; — Trio von Beethoven in B; — Reminiscences de la Lucia di Lammermoor; — Fragment nach Dante; — Fantasie über Motive aus der Sonnambula; — Valse di Bravura; — Mazurken von Chopin; — Beethoven's Sonate in D moll; — Pastorale: „Am Waldstädtersee"; — l'Orgia, aus Rossini's Soireen; — Neapolitanische Tarantellen; — Schubert's Erlkönig; — Ungarische Melodieen; — angenommen, dass der Meister jedesmal wenigstens das Doppelte der gewöhnlichen Konzertgeber leistet, dass er mit zuvorkommender Bereitwilligkeit Vieles wiederholt, und stets noch am Schlusse eine extraordinäre Gabe spendet, so trübt einzig nur solche Hochgenüsse der niederschlagende Gedanke, wie das Uebermass physisch-geistiger Anstrengung zuletzt wohl die allerstärkste Konstitution frühzeitig aufreiben müsste. — Alle Huldigungen aber, welche die, für den in seiner Art Einzigen, als Mensch gleich liebenswürdigen Künstler mit glühendem Enthusiasmus entbrannten Bewohner der Kaiserstadt diesem ausserordentlichen Talente darzubringen wetteiferten, treten jedoch in Schatten zurück gegen jene Triumfe, die dem Sohne Pannoniens bei seinem jetzigen, seit anderthalb Jahren bereits zugesagten, und nur durch zufällige Hindernisse verzögerten vaterländischen Besuche bereitet wurden. Schon der Empfang in der freien Krönungsstadt Pressburg glich einem wahren Nazionalfeste; Tausende harrten jenseits der Donaubrücke der Ankunft des Heissersehnten; Freudenschüsse durchzitterten die Lüfte, und geleitet von den ersten Magnaten des Reiches, umringt von der wogenden, jubelnden Menge zog der überraschte, tief erschütterte Jüngling ein in jene Mauern, die einst Zeugen waren von des 10jährigen Knaben vielversprechenden Erstlingsproben. — In Pesth erwartete ihn nicht minder eine feierliche Deputazion, um ihn einzuführen in eine mit fürstlicher Pracht geschmückte Wohnung; der höchste Adel buhlte um die Gunst seines wechselweisen Besitzes; nimmer verleugnend den angeborenen, hochherzigen Patriotismus spielte er eben sowohl zum Besten der Armen, als für den Unterstützungsfond der kürzlich neu kreirten ungarischen Nazionalbühne; in dankbarer Anerkennung überreichte Graf Leo Festetitsch, Präses des Musikvereins, dem im alt-magyarischen Kostüm prunkenden Virtuosen auf einem reichverzierten Sammtkissen eine aus getriebenem Gold und Silber kunstvoll gearbeitete Lorbeerkrone, und umgürtete ihn mit einem kostbaren Ehrensäbel, dessen Werth dadurch noch erhöht wird, dass selber vormals Eigenthum Stephan Bathory's, Fürsten von Siebenbürgen, war. — Liszt's Anwesenheit in Wien mochte wohl der Hauptbeweggrund gewesen sein, warum auch die Concerts spirituels diesmal schon während der Adventzeit abgehalten wurden, — denn Er hatte sich zum Vortrag des Beethoven'schen

C moll-Konzert's erboten. Wahr und treffend drückt sich darüber der Referent im hiesigen musikalischen Anzeiger aus: Er spielte!? — Wie armselig, dürftig, ja unzureichend klingt doch das winzige, hier weniger noch als Nichts sagende Sylbenpaar! Er dichtete zum zweitenmale jene Wunderschöpfung, die unter allen Klavier-Orchester-Kompositionen als prachtvollster Solitair erstrahlt. Tiefer noch einzudringen, eindringlicher noch zu erfassen den Geist des Kunstwerks, liegt platterdings im Bereich der Unmöglichkeit, und geistige Wahlverwandtschaft nur vermag Aehnliches zu vollbringen. Den Legionen seiner Bewunderer bleibe es immerdar freigestellt, ihren enthusiastischen Beifallstribut dem Allgefeierten zu zollen, wenn er das Unglaublichste in technischer Bravour leistet, durch Terzen-, Sexten- oder Oktaven-Verdoppelungen, ohne die Autorrechte auch nur im Geringsten zu schmälern, eine nie geahnte Ueppigkeit, eine gleich dem Orkane daherbrausende Tonfluth entfaltet, in den originellen, momentan improvisirten Kadenzen alle Haupt ideen vereint und in vielgliedrige Kombinazionen verflicht, dass mindestens vier Hände vollauf daran Beschäftigung fänden; — oder im Finale jedesmal den Wiedereintritt des Motivs so unbeschreiblich überraschend vorbereitet, und einen Gesammtkraftaufwand entwickelt, der schlechterdings nicht errathen lässt, wie erst wenige Stunden zuvor die physische Anstrengung in dem eigenen Mittagskonzerte jeden Andern, nur diesen Aleides nicht, bis zur entnervten Abspannung erschöpft haben müsste; — all diess ist Viel, ungeheuer viel; — aber man lege dagegen in die Waagschaale, wie so namenlos rührend er im Adagio sang, wie karakteristisch bezeichnend jede sentimentale, kantable, klagende, oder energisch feurige Phrase nüancirt und akzentuirt wurde, wie er jeder Taste den leidenschaftlich effektvollsten Ausdruck entlockte, jedem Tone das eigentlich sinnbildliche Wort verlieh, und zu gleicher Zeit den auf den Kulminazionshöhenpunkt gesteigerten Mechanismus mit der seelenvollsten Gemüthssprache paarte, und eindrang in des Meisters innerste Werkstätte, ablauschte demselben die geheimsten Gedanken, und solche kund gab durch allverständliche Klänge, welche unter seinem nach allen denkbaren Abstufungen modellirten Anschlag erst Gestalt und Form, Leben, Wärme und äussere Bedeutsamkeit gewannen: — wer wagte da wohl noch abzuleugnen, dass Liszt in jeder seiner bisherigen Kunstleistungen selbständig gross, doch nie grösser als diesmal erschienen? — Die übrigen werthvollen Gaben dieser Kunstprodukzionen waren Sinfonieen von Mozart, G moll; von Haydn, D dur; von Beethoven, C dur und C moll; — Gesänge: Litanei von Joh. Seb. Bach; Kyrie in Es von Mozart; Regina coeli, Dies irae, Domine, Adjutor et susceptor meus, von Cherubini; Graduale von Umlauff, Offertorium von Worzischeck; — Instrumentalsätze: Hero und Leander, zur musikalischen Deklamazion, von Lindpaintner; Ouverture aus Elisa, von Cherubini; die Scala, von Abbé Vogler; Violinkonzert von Seb. Bach, ein historisches Kuriosum, im wahren Geiste vorgetragen von Herrn Prof. Jansa, und das Weber'sche Konzertstück, gespielt von Miss Robena Laidlaw, nicht in der herkömmlichen Auffassung, aber interessant durch geniale Färbung. — Die Tonkünstler-Sozietät führte an den Benefizabenden ihres Wittwen- und Waisenfonds Haydn's Schöpfung mit einem in pekuniärer Hinsicht sehr gesegneten Erfolge auf. — In den beiden ersten Gesellschaftskonzerten wurde nebst der Mozart'schen Jupiter-Sinfonie auch eine noch unbekannte aus Franz Schuberts Nachlasse zu Gehör gebracht, welche jedoch wenig nur ansprach, und vielmehr zum Ruhme des Verewigten lieber unveröffentlicht hätte bleiben sollen. — Mendelssohn's 42. Psalm wirkte in begeisternd erhebender Weise durch Klarheit und wahrhaft religiöse Einfachheit; ein stilles Entzücken war auf jedem Antlitz zu lesen, und fromme, Andacht erweckende Gefühle durchströmten Aller Herzen. — Bei der grossen Akademie zum Besten der barmherzigen Schwestern vereinigten sich die herrlichen Talente einer *Lutzer*, *Hasselt*, *Rettich*, *Neumann*, *Fichtner*, *Muller*, *Peche*, eines de *Beriot*, *Staudigel*, *Löwe* und *Schober*. — Mehrere dieser Kunstheroen, denen noch *Franz Liszt* sich beigesellte, schmückten auch Saphir's humoristische Vorlesung. — Die königl. sächs. Hofkapellisten *F. G. Kotte* und *J. R. Lewy* produzirten sich mit verdientem Beifall im Karathnerthortheater. Ersterer bewährte seinen Ruf als ausgezeichneter Klarinettvirtuose; Letzterer, Meister auf dem Waldhorn, gehört schon aus früherer Zeit zu unsern liebwerthen Bekannten.

Leipzig, den 25. Januar. Das *dreizehnte Abonnement-Konzert* im Saale des Gewandhauses, welches am 23. Januar stattfand, brachte uns die schöne Sinfonie in G moll von Mozart; sie ist nicht so brillant und reich an grossen Instrumentaleffekten als die meisten andern Sinfonieen desselben Meisters, aber ein Werk voll Poesie und tiefer Empfindung, ein Muster herrlicher Arbeit. Die Ausführung, unter Mendelssohns Leitung, war vortrefflich und erhielt die allgemeinste Anerkennung. — Fräul. *Schloss* sang die Arie mit obligater Klarinette „Parto" aus Titus von Mozart, eines der wirksamsten Solostücke dieser hieran so reichen Oper, und erwarb sich besonders durch den sehr gelungenen Vortrag des zweiten Theiles der Arie den lebendigsten Beifall. — Es war die beste Leistung, welche wir bisher von Fräul. Schloss gehört haben, und ein Beweis, dass sie, bei ihrem schönen Talent, durch fleissiges sorgfältiges Studium sich zu einer sehr tüchtigen Künstlerin auszubilden vermag. — Hierauf spielte Herr *Ulrich*, Mitglied des Orchesters, das Adagio und den ersten Satz aus dem Militärkonzert für Violine von Lipinski sehr geschickt und so sicher und fertig, überhaupt technisch so ausgezeichnet, als man nur wünschen kann, und bewährte sich hierdurch auf's neue als sehr vorzüglicher Geiger; wiederholter verdienter Applaus bezeugte ihm die allgemeine Anerkennung der Zuhörer. Hierbei können wir aber nicht umhin, uns gegen das allen höheren Kunstanforderungen Hohn sprechende Zerstückeln grösserer Kompositionen oder gar Umstellen der einzelnen Sätze derselben, wie hier geschah, auf das Entschiedenste zu erklären. Ersteres ist schon schlimm genug, Letzteres aber durchaus zu miss-

billigen. Schlimmer kann man wohl kaum mit einer Komposizion umgehen, als wenn man von den drei Sätzen, welche sie enthält, den dritten ganz weglässt, den zweiten zum ersten macht und mit dem ersten schliesst. Dass unter solchen Umständen bei dem Vortrage von einer höhern geistigen Auffassung nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Man kann nicht an alle Virtuosen gleich ernste Kunstansprüche machen, das lehrt die Erfahrung bei dem ganzen neuen leidigen Virtuosenwesen; solche Missgriffe sollten aber Direkzionen nicht dulden, die an der Spitze wirklicher Kunstinstitute stehen. Bei dem Institut unserer Gewandhauskonzerte, das im wahren Sinne des Wortes ein Kunstinstitut ist, sollte dergleichen gar nicht vorkommen dürfen, und wir wünschen sehr, es in Zukunft vermieden zu sehen.

Zu Anfange des zweiten Theils wurde die Ouverture zur Oper „Guise" von Onslow, ein brillantes und effektvolles Stück, sehr gut ausgeführt, und von der Versammlung mit Beifall aufgenommen. Mad. *Schmidt* sang hierauf: Arie aus Don Juan von Mozart: „Non mi dir, bell idol mio" mit vorangehendem Rezitativ; die Arie ist schön, aber schwer auszuführen, und einige Bravourpassagen derselben sind dem jetzigen Publikum so ziemlich entfremdet; werden diese nicht mit ganz ungewöhnlicher Virtuosität gesungen, so wollen sie nicht recht mehr gefallen, und es ist daher der Vortrag solcher Sachen ein etwas missliches und ziemlich undankbares Unternehmen. Mad. Schmidt überwand jedoch diese Schwierigkeiten glücklich und erwarb sich überhaupt durch ihren soliden Vortrag vielseitige Anerkennung. Dieser Arie folgte ein Bolero für Hoboe von Thurner, vorgetragen von dem Mitgliede des Orchesters Herrn *Diethe*; es ist ein gefälliges und für die Hoboe sehr geschickt und gut berechnetes Stück, nicht zu schwierig, dabei aber doch dankbar und nicht ohne Wirkung. Herr Diethe, der sich auf seinem Instrument immer mehr vervollkommnet, schon jetzt recht Tüchtiges leistet, und sich besonders durch seinen schönen, vollen Ton auszeichnet, trug dasselbe recht gut vor und erhielt allgemeinen verdienten Beifall. — Zum Schluss des Konzerts sangen Mad. *Schmidt* und Fräul. *Schloss*: Duett aus Tancredi von Rossini „Lasciami! non t'ascolto," beide so schön und in allen feinen Verzierungen so nett und sauber, dass ihrem gelungenen Vortrage der allgemeinste Applaus folgte, welchem wir gern hierdurch beistimmen.

f.

Ankündigungen.

In unserm Verlag ist so eben erschienen:

Der Feensee.

(Le Lac des Fées.)

Grosse Oper in fünf Aufzügen

nach Scribe und Melesville von Grünbaum.

Musik von

D. F. E. Auber.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text.

Preis 10 Thlr.

☞ Sämmtliche Nummern dieser Oper sind auch einzeln zu haben.

Leipzig, am 28. Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Den gesammten Musikalienverlag (nebst Eigenthumsrecht von Pietro dei Vecchio hier, unter andern:

Dorn. Die drei Jager. **Otto.** Der Tambour. — 6 Gesange für Mannerstimmen. Op. 6. — 6 Gedichte von Uhland für Bass. Op. 7. — 6 Gesange. Op. 12. **Schuster.** 6 Trinklieder für Mannerstimmen. Op. 9. — 4 Gesange. Op. 10. 11. — Der Trompeter an der Katzbach,

habe ich kauflich an mich gebracht, und ist dieser Verlag nur nun mir allein zu beziehen.

Leipzig, den 13. Januar 1840.

Fr. Hofmeister.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Berbiguier, 3 Morceaux brillans pour Flute avec Acc. de Pianoforte. No. 1. Le Proscrit. Fantaisie. Oeuv. 145. 20 Gr. No. 2. Charmes de la Solitude. Fantaisie. Oeuv. 144. 12 Gr. No. 3. Variations faciles sur un Thème original. Oeuv. 143. 15 Gr.

Burgmüller, F., Delices de l'Opéra italien. 6 Melodies gracieuses de Bellini pour Pianoforte. Oeuv. 26. Liv. 1—3. à 10 Gr.

— — Souvenir de Bellini. 6 Morceaux elegans pour Pianoforte. Oeuv. 27. Liv. 1—3. à 10 Gr.

Labitzky, Die Fashionables. Walzer für Orch. Op. 55. 2 Thlr.

Mazas, La Cloche. Fantaisie pour Violon seul av. Instr. et Finale de Pianoforte. Oeuv. 76. 10 Gr.

Panofka, Elegie p. Violon av. Acc. de Pianof. Oe. 47. 8 Gr.

— — Fantaisie sur un Motif allemand pour Violon avec Acc. de Pianoforte. Oeuv. 48. 10 Gr.

Verhulst, 2 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 6. No. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erscheinen binnen Kurzem:

Douze Etudes

pour le Violon

dediées à Monsieur le chevalier

Ole B. Bull

par

Maurice Schön.

Oeuv. 3. Prix 20 Gr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen auf diese für Violinspieler höchst interessante Erscheinung an.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. № 6. 1840.

Louis Spohr

Duetto für Pianoforte und Violine. — Nachklänge einer Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz. Bonn, bei Simrock. Preis 7 Francs.

Wer, der jemals die Reise nach Dresden und seinen herrlichen Umgebungen, namentlich auch während dem vorjährigen schönen Sommer, wie Einsender mit zahlreichen Reisegefährten machte, sollte sich nicht gern der geweihten Augenblicke erinnern, wo ihm aus der Fülle der Natur, aus dem Reichthume der Kunst und eines freundlichen Menschenlebens die schönsten und seligsten Empfindungen zuströmten und tiefe, bleibende Eindrücke auf sein Gemüth bewirkten? Wie einer Seits die sich vermehrende Reisesehnsucht, das lebendige Verlangen nach der Freude an der schönen Natur und der Bekanntwerdung mit sinnigen und edlen Menschen Kennzeichen einer erhöhten Geistes- und Gemüthsrichtung über den Materialismus unserer Zeit zu sein scheint, so ist die Darstellung derselben im Gebiete der Religion und Kunst so wünschenswerth, als nützlich. Letztere hat der geniale Spohr mit einer neuen und schätzbaren Gabe seines Genius zu verherrlichen gesucht, die kein Freund der Tonkunst ohne Interesse betrachten und anwenden wird. Der berühmte Tondichter hat in diesem Gemälde die geheimen und zaubervollen Harmonieen, die bis in das Innerste des menschlichen Gemüths dringen, ihm die edelste Richtung und schönste Weihe geben, in ein glanzvolles Ganze zu verweben gesucht. Eine besondere Nachweisung über den Reichthum der Harmonie, einer überraschenden Modulazion mit höchst ausdrucksvoller Melodie zu geben, ist hier unnöthig. Andeutung des Inhalts des Ganzen jedoch nothwendig. Als Eingang zum Ganzen ist die „Reiselust" ein mit rechter Frische gehaltener Allegrosatz mit dem einnehmenden Thema:

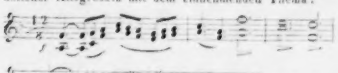

u. s. w.

das mannichfaltig und kunstvoll bearbeitet und in der Folge immer interessanter erscheint, geeignet, die Reiselust zu erhöhen. Die „Reise" bezeichnet das lustige Scherzo (D dur), sich ankündigend mit

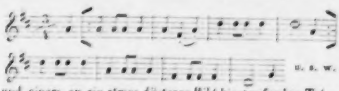

u. s. w.

und einem an ein etwas düsteres Bild hinstreifenden Trio, das aber wieder durch Wiederholung des Vordersatzes erhellt wird. In Dresden angekommen, wessen Aufmerksamkeit würde nicht durch „die katholische Kirche," deren Betrachtung hier ein Andante maestoso mit erhabenen Harmonieen gewidmet ist, gefesselt?

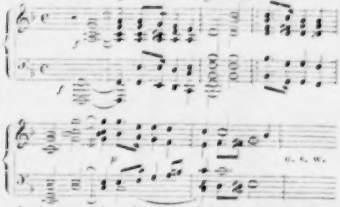

u. s. w.

und wie man sich nach der feierlich harmonischen Vorbereitung von 16 Takten, mit einem Kirchenschluss endend, bald nach dem von dem Geistlichen ertönenden: „Der Herr sei mit euch"

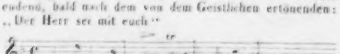

wunderbar hingezogen fühlt zu der im seraphischen Wohllaut vom Chore widerhallenden Antwort: „und mit deinem Geiste"

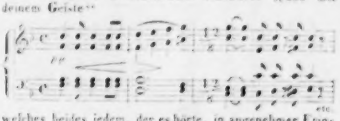

etc.

welches beides jedem, der es hörte, in angenehmer Erinnerung schweben wird, von dem Tondichter auf sinnige Weise, der Melodie nach zuerst der Geige gegeben ist, sodann aber harmonisch vom Pianoforte die Begleitung

J. A. Hillers Lieder und Arien aus Sophiens Reisen. 4. sonst 1 Thlr 16 Gr. jetzt 20 Gr.
Denselben geistliche Lieder mit Melodien. sonst 16 Gr. jetzt 12 Gr.

Wer sich unmittelbar an unterzeichnete Handlung wendet, erhält bey Bestellungen über 5 Thlr. einen verhältnissmässigen Rabat.

Leipzig, im August 1802.

Junius'sche Buchhandlung.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Mozart, W. A., Trio pour le Pianoforte avec acc. d'un Viol. et Vcelle obl. Op. 77. 1 Thlr. 2 Gr.
Sterkel, 6 Lieder von Voss und Salis fürs Klavier. 7te Sammlung. 16 Gr.
— — 8 petites pièces pour le Pianoforte. 16 Gr.
Bornhardt, 12 leichte Lieder für die Guitarre. 22 Gr.
v. Beethoven, gr. Concert pour le Pianoforte av. acc. de toutes les parties d'Orchestre (on peut aussi l'exécuter à 6 parties) Op. 15. 2 Thlr. 12 Gr.
Bornhardt 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre od. des Fortepiano. Op. 20. Liv. 2. 16 Gr.
Kreutzer, Ouverture de Lodoiska arr. p. le Pianof. av. Viol. 12 Gr.
Mozart, W. A., 12 Quatuors à 2 Viol., Alto et Vlle, arr. de ses oeuvres de Clavecin. Op. 33. Liv. 2. 2 Thlr.
Mozart, Quintetto p. 2 Viol., 2 Altos et Vlle acc. d'un Trio de Pianoforte par F. Tomich. Op. 85. No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.
— — gr. Quintetto p. 2 Viol., 2 Altos et Vcelle arrangé d'une Sonate à 4 mains par Schwenke. Op. 34. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.
Reicha, J., 3 Duos p. Violon et Vlle. Op. 4. Liv. 3. 1 Thlr. 12 Gr.
Köhler, G. H., Andante avec Variations pour le Fortépiano et Flûte obl. 8 Gr.
Saupe, C. G., Der Abend, von Matthison mit Begleitung des Fortepiano. 12 Gr.
Le Moyne, G., 1er Concerto p. le Pianoforte avec acc. de gr. Orch. Op. 5. 2 Thlr. 6 Gr.

Stecher, M., 8 Fugen für die Orgel oder das Klavier. 22 Gr.
Danzi, F., Sei Canzonette accomp. coll Pianoforte. Op. 13. 19 Gr.
— — 3 Duos pour Alto et Vcelle. Op. 9. 1 Thlr.
— — Sestetto per Oboe ò Violino, 2 Viole, 2 Corne e Vlle. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.
— — Pièces détachées à 4 mains pour le Pianof. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.
— — Sonate p. Pianoforte. Op. 12. 19 Gr.
Cramer, J. B., Variations p. le Pianof. No. 4. 10 Gr.
Cannabich, Ch., Ouverture à grand Orchestre Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.
Bihler, Fr., 12 Variations pour la Flûte acc. de 2 Viol., A., 2 Cors et Basse. 1 Thlr.
Marches et danses pour 2 Flûtes ou 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et Trompete ad lib. par diff. Auteurs recueillies par C. F. G. Schwenke. Liv. 1. 20 Gr.
Florschütz, C., Canzonette variée pour le Pianof. 16 Gr.
Kreutzer, Ouverture de l'Opéra Lodoiska arr. p. le Fortépiano av. Fl. ou Viol. 10 Gr.
Haydns, J., grande Sinfonie à plusieurs Instruments. Op. 91. No. 5. 2 Thlr.
— — do — do No. 6. 2 Thlr.
Schneider, M. G. A., Concert pour Flûte principale. Op. 12. 1 Thlr. 20 Gr.
Bischoff, Variations (sur la Marche de Buonaparte) pour Violon principale av. acc. de 2 Viol., Flûtes obl. 2 Hautb., 2 Cors, Alto et Basse. 19 Gr.
Sozzi, Fs., 18 Variations sur 3 Airs italiens pour Viol. acc. de Basse. Op. 5. 16 Gr.
— — Quatuor pour Flûte, Violon, Alto et Vlle. Op. 4. 22 Gr.
Arien aus dem Donauweibchen für 2 Violinen eingerichtet. No. 1. 12 Gr.
Harka, Fr., die Glocke, ein Gedicht von Fr. Schiller, fürs Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.
Paer, F., Favoritstücke aus der Oper Achilles, im Klavierauszug. 14 Gr.
Zumsteeg, Ritter Toggenburg, eine Ballade, für die Guitarre, Violin und Violoncell. 16 Gr.
Hoffmeister, F. A., 3 Sonates pour le Pianof. et Viol. obl. Op. 9. 2 Thlr.
— — les mêmes av. Flûte. Op. 10. 2 Thlr.
Mozart, Trio pour le Pianof. av. acc. d'un Violon et Vlle obl. Op. 6. Liv. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

erhält. In einem sanften, dem Heiligen zusagenden Larghetto aus Fmoll aber nach kirchlicher Weise mit der harten Tonart schliessend, blickt der letzte Gedanke hier und da immer wieder durch unter abwechselnden Tonarten und leichter Figurirung. Nun geht es mit einem muntern und fröhlichen Gemüthe in die „Sächsische Schweiz," und wer sollte nicht dem begeisterten Tondichter gern folgen, wenn er sich in einem Schlussrondo, Allegretto, anfänglich mit dem Thema der Violine, vom Pianoforte wiederholt, so vernehmen lässt:

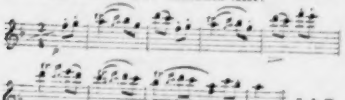

u. s. w.

welches auf mannichfaltige Weise variirt und in kontrapunktischen Wendungen durchgeführt wird. Uebrigens werden zum rechten Vortrage dieses Tongemäldes ein geübter Violinist und fertiger Pianofortespieler erfordert. In unserer an Musiksinn sich immer mehr erhöhenden Zeit darf man sich im Voraus überzeugen, dass Spohr's „Nachklänge" allen Freunden der Tonkunst einen seltenen und sehr anziehenden Genuss gewähren werden.

D. Rehs.

Uebersicht der Opernvorstellungen auf dem Stadttheater zu Leipzig im Jahre 1839.

Zur Erleichterung der Uebersicht für den Leser setzen wir die Namen der Operkomponisten in alfabetischer Ordnung voraus und bezeichnen am Ende der angeführten Oper die Zahl der Aufführungen einer jeden durch ein Mal, zwei Mal u. s. w.

Adam, Adolf: Zum treuen Schäfer. 3 Mal.
—: Der Brauer von Preston. 10 Mal.
—: Der Postillon von Lonjumeau. 2 Mal.
Auber: Fra Diavolo. 4 Mal.
—: Der Liebestrank. 4 Mal.
—: Die Stumme von Portici. 1 Mal.
—: Gustav oder der Maskenball. 6 Mal.
—: Der Feensee. Zum ersten Mal am 31. Dezember.
Bellini: Montecchi und Capuletti. 2 Mal.
—: Norma. 1 Mal.
Boieldieu: Die weisse Dame. 3 Mal.
—: Johann von Paris. 1 Mal.
Halevy: Guido und Ginevra. 18 Mal.
—: Die Jüdin. 3 Mal.
Lortzing: Czaar und Zimmermann. 1 Mal.
—: Caramo oder das Fischerstechen. 6 Mal (neu).
Marschner, H.: Templer und Jüdin. 1 Mal.
—: Vampyr. 1 Mal.
Meyerbeer: Robert der Teufel. 3 Mal.
—: Die Hugenotten. 7 Mal.
Mozart: Don Juan. 3 Mal.
—: Die Zauberflöte. 3 Mal.
Mozart: Die Hochzeit des Figaro. 2 Mal.
—: Titus. 2 Mal.
—: Die Entführung aus dem Serail. 1 Mal.
Rossini: Tankred. 2 Mal.
—: Otello. 1 Mal.
Spohr: Jessonda. 1 Mal.
—: Faust. 2 Mal.
Thomas: 1717 oder der Pariser Perruquier. 1 Mal.
Weber, K. M. v.: Oberon. 3 Mal.
—: Euryanthe. 4 Mal.
—: Der Freischütz. 3 Mal.

Vaudevilles und Possen wurden gegeben von

Angely: Schülerschwänke oder die kleinen Wildfänge. 2 M.
—: Paris in Pommern oder die seltsame Testamentklausel. 3 Mal.
—: Das Fest der Handwerker. 1 Mal.
—: List und Liegma. 1 Mal.
Blum, Karl: Ein Stündchen vor dem Potsdamer Thore. 1 M.
—: Bär und Bassa. Burleske. 1 Mal.
Drechsler (Text von *Raimund*): Der Bauer als Millionär. Zaubermährchen. 2 Mal.
Kreutzer, Conradin: Der Verschwender. Zaubermährchen. 2 Mal.
Kugler (arrangirt): Das Königreich der Weiber oder die verkehrte Welt. Burleske. 1 Mal.
Müller, Adolph (u. *Nestroy*): Lumpaci Vagabundus. 1 M.
— (—): Die verhängnissvolle Faschingsnacht. 6 Mal.
— (—): Das Haus der Temperamente. 2 Mal.
— (—): Glück, Missbrauch und Rückkehr oder die Geheimnisse des grauen Hauses. 1 Mal.
Pillwitz: Rataplan oder der kleine Tambour. 3 Mal.
Quodlibet (musikalisches): Was Euch beliebt. 2 Mal.
—: Fröhlich. 4 Mal.
Schulz: Der reisende Student oder das Donnerwetter. 2 M.

Dazu drei Schauspiele mit Gesang: Leonore von *K. v. Holtey*, Musik von *Eberwein*, 2 Mal; Preziosa, Musik von *K. M. v. Weber*, 2 Mal; Ruy-Blas, nach *Victor Hugo*, von *C. Draxler-Manfred*, mit einer neuen Ouverture und einer Romanze von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, 3 Mal.

Ballete kamen, ausser den drei Vorstellungen der hindostanischen Bajaderen und mehrerer der akrobatisch-athletischen Gesellschaft des Herrn Michael Averino aus Rom, folgende vor:

Intriguen in der Küche, komisches Ballet von *Jerwitz*, unserm Balletmeister und Solotänzer, Musik von *Meyer*. 1 Mal.
Chinesisches Divertissement, von *Jerwitz* und *Präger*. 1 M.
Pas de deux, getanzt von Therese Muller aus Wien und Herrn Jerwitz. 1 Mal.
Mazurka, getanzt von den genannten. 3 Mal.
Cachucha und ungarischer Nazionaltanz, ausgeführt von Therese Müller. 1 Mal.
Die Nymphe und der Schmetterling, von *Jerwitz* und *E. Genast*. 2 Mal.
Liesel und Hansel, Tyroler Tanzsezene mit Gesang. 2 Mal.

Unter den diesjährigen *Gästen* trat zuerst im letztgenannten Ballet mit Gesang ein Jodler aus Steiermark,

Herr *Schweizer* auf. Der erste eigentliche Gastsänger war Herr *Tichatschek*, Tenor vom königl. Theater zu Dresden. Er sang vom 15. bis zum 28. Mai den Raoul, Adolar, Robert, Georg, Masaniello und Isidor Coqueret. — Herr *Krug* vom Stadttheater in Zürich sang nur einmal den ersten Priester in der Zauberflöte, Herr *Freiberg* vom Stadttheater in Lübeck den Tamino und Lorenzo in Fra Diavolo. — Dem. *Botgorschek* vom königl. Hoftheater in Dresden sang vom 18. Juni an den Romeo, Tankred, Sextus und Otello, den Sextus auf vieles Verlangen am 5. Juli wiederholend. — Herr *Kindermann* vom königl. Hoftheater in Berlin zeigte sich in der Norma als Orovist am 2. August, und Herr *E. Genast* vom grossherzogl. Theater in Weimar als Rolliven am 12. August. — Dem. *Auguste Werner* von hier versuchte sich am 23. August zum ersten Mal als Agathe mit vielem Beifall, und am 13. Novbr. als Anna in der weissen Dame gleichfalls beifällig. — Dem. *Botte*, kaiserl. russ. Hofsängerin in Petersburg, trat im September als Romeo und Tankred auf.

Von unsern Theatersängern sind 1839 abgegangen: Dem. *Eeers* (Sopran), Herr *Grünbaum* (Tenor), und Herr *Richter* (Bass).

Sänger sind die Herren: Ballmann, Barthels, *Berthold* (Komiker), Elbert, Freiberg, Hoffmann, Kindermann, Kümmel, Linke, *Lortzing* (zugleich Regisseur der Oper), *Pögner*, Seelbach, *Schmidt*, *Stürmer*.

Sängerinnen: Mad. *Franchetti-Walzel*, Dem. *Günther*, Dem. Krauss, Mad. Lortzing, Dem. Messerschmidt d. ält., Dem. *Schlegel*, Dem. Telt, Mad. Troge.

Chorbestand: 9 Soprane, 6 Alte, 9 Tenore und 9 Bässe.

Musikdirektor Herr *Bark*. — Chordirektor Herr *Kümmel*. — Dirigent der Schauspiele und der Ballettmusik Herr *Kümmel*. — Konzertmeister Herr *David*. 6 erste und 6 zweite Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle und 2 Kontrabässe u. s. w.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Herbstsaison (1839) in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Zu den schrecklichen Ueberschwemmungen, die bekanntlich verwichenen Herbst in einem Theile Oberitaliens, besonders in der Lombardei grosses Unheil angerichtet haben, gesellte sich noch eine Opernüberschwemmung. In diesem Königreiche allein, das kaum 4½ Millionen Einwohner zählt, wurden in beiläufig 30 Ortschaften Opern gegeben. Kann Teutschland und Frankreich zusammen, mit ihren 60 Millionen Einwohnern diesen Herbst eine ähnliche Zahl aufweisen? ... Man denke sich nun die übrigen zu dieser Zeit in Italien aktiv gewesenen Operntheater hinzu, die vielen im Königreiche Sardinien und des Kirchenstaats, jene von Süditalien, die zusammen wohl andere 30 gewesen sein mochten, wodurch Italien, mit einer Bevölkerung von kaum 20 Millionen, in den letzten drei Herbstmonaten 60 Operntheater, also mehr als das übrige ganze Europa zu eben dieser Zeit beschäftigt hat! In einem Lande, wo der Gesang einheimisch, die Sprache selbst Gesang ist, Sänger und Opern so zu sagen wild wachsen, kann so was gar nicht auffallen. Nur hatte Italien ehemals seine zahlreichen mit Recht so sehr berühmten Konservatorien, in welchen die Jünger der göttlichen Musik, wie Pflanzen in grossen Zier- und Kunstgarten, sorgfältig gepflegt, nach und nach verschiedene Schulen bildeten, aus denen die trefflichsten Künstler aller Art, ganz so wie bei der Kultur der Zierpflanzen die sich entwickelnden *Genera et Species*, entstanden. Nun droht aber — einiges Lobenswerthe hier und da abgerechnet — diese schöne Kultur ganz zu verschwinden, worauf sonderbarer Weise die heute bis zu den Wolken steigende Industrie einen nachtheiligen Einfluss ausübt. So wie dermalen manche Eisenbahn des Aktienmonopols wegen erstellt, so entstehen jetzt unaufhörlich in Italien Theater, Sänger und Maestri. Es ist ein eigener, neuer, sehr ausgebreiteter Handelszweig, der natürlicherweise, je höher er steigt desto niedriger die Kunst fallen macht; denn mit Dampf lassen sich keine gute Künstler erzeugen. Die wolle aber die heutigen Theaterensuile, Impresari, besonders die, welche die Operneinstudirung betreten, nicht glauben, und sie haben wie auch in dieser Hinsicht gar viel Unkraut. — Um aber wieder auf die oben besprochene Zahl der verwichenen Herbst in Italien beschäftigten Operntheater zurückzukommen, so folgen hier wenigstens vom Lombardisch-Venezianischen Königreich die meisten derselben, insofern sie einiges Wissenswerthe enthalten.

Mailand (Teatro alla Scala). Die Stagione endigte mit zwei neuen Opern. Die erste (29. Oktober), betitelt: *I Ciarlatani* (nach einem Vaudeville von Scribe), vom Herrn Maestro *Giacomo Panizza*, gab das Zeitliche schon nach der zweiten Vorstellung auf. Die zweite (17. November), *Oberto, Conte di San Bonifazio* betitelt, vom Maestro *Giuseppe Verdi*, gefiel ausserordentlich und machte hier gewissermassen eine kleine Epoche; ihre wahre Lebensdauer wird die Zeit lehren, ihr baldiger Uebergang über die Alpen kann aber gar nicht fehlen, und wie sie von den Ultramontanen beurtheilt werden wird, steht zu erwarten.

Herr *Panizza*, der bereits eine zu seiner Zeit in diesen Blättern besprochene Operette für's Orchester Pio Instituto komponirt hat, ist seit mehreren Jahren in der Scala als eine Art Kapellmeister angestellt, d. h. er studirt die ältern Opern mit den Sängern ein; bei welcher Gelegenheit er gar oft nach Bedürfniss die Stücke bearbeitet, verlängert und manchfaltig zustutzt. Sein offizieller Titel ist: Maestro al Cembalo; er hat seinen Sitz, wie der Kapellmeister in Teutschland, am Flügel im Orchester, das er aber nicht wie jener durch Taktgeben leitet, sondern sein ganzes Geschäft besteht darin, jedesmal das Blatt der Partitur, sobald deren untere Zeile vom Kontrabassisten und Violoncellisten, die ihm je einer zu jeder Seite sich befinden, abgespielt ist, umzuwenden. Da nun zu dieser Funktion kaum einiges Notenlesen genügt, so hat auch der Maestro al cembalo meistens

seinen Substituten, und sitzt höchstens nur in den ersten drei Vorstellungen am Klavier. Dass Herr Panizza, der zwar kein musikalischer Schöpfer, wohl aber, seinem Amte gemäss, reichlicher Besitzer der Schönheiten aller Art der modernen Oper ist, seine Ciarlatani mit all diesen Kostbarkeiten und auch mit musikalischen Banden versehen hat, lässt sich wohl errathen. Was aber das Reminiszenzengewimmel seiner Oper ganz unerträglich gemacht, ist der in ihr vorherrschende Instrumentenlärm. Es gehört wahrlich ein Tigerherz dazu, die arme Trommel so unbarmherzig zu behandeln; in einer dritten Vorstellung würde sie ohne Weiteres mit Löchern im Kopfe nach Hause gegangen sein, zum Glück aber ist diese unterblieben. Kein Wort also mehr von dieser Schmetterpastete, und zum Oberto, Conte di San Bonifazio, als Erstling des Herrn Verdi, in welcher Oper die Ranieri-Marini, die Engländerin Maria Shaw (zum ersten Mal auf der Scala) und die Herrer Salvi und Marini sangen, der erste Akt stark, der zweite noch stärker applaudirt, nach beiden aber Maestro und Sänger hervorgerufen wurden.

Der Inhalt des Buches ist sehr kurz folgender: Ein Salinguerra aus Verona — die Handlung geschieht im Mittelalter — verführt und entehrt Leonora, die Tochter eines Grafen von San Bonifazio, worauf er Cuniza, Ezzelino's Schwester, heirathen will. Die verrathene Leonora und ihr Vater suchen Rache und begeben sich, jedes für sich allein, zur Verlobten nach Bassano. Die arme Cuniza gibt nach, Salinguerra willigt ein; allein Oberto ist dagegen und will den seiner Tochter zugefügten Schandfleck mit dem Blute abwaschen. Sie duelliren, Oberto fällt, Salinguerra flüchtet sich, wünscht jedoch, dass ihm seine Geliebte auf dieser Flucht folge; sie zieht aber ein Kloster vor (was die andere macht, wird nicht gesagt). Dieser von einem hiesigen Journalisten angegebene dürre Gegenstand wurde von einem angehenden jungen Belletristen, der seit Kurzem auch den Maestro spielt, mit Unwahrscheinlichkeiten und ohne alle Episoden, eben so dürr wie der Gegenstand dasteht, zum Opernbuch umgeschaffen. Dies sei hier auch darum erwähnt, weil Beide durch ihre zahlreichen Freunde mächtig zur guten Aufnahme dieser Oper beigetragen haben. Was nun eigentlich ihre Musik betrifft, so muss hier zur Steuer der Wahrheit bemerkt werden, dass sie überhaupt melodios, also in dieser Hinsicht lobenswerth ist; nur hat ihre Physionomie oft den Anstrich der modernen Schule; dem Melodiösen fehlt es an Reiz der Neuheit und an Karakteristik; Harmonie, Satz, Kunst überhaupt, fallen am wenigsten auf, und so gibt es denn auch in dieser Oper des Einförmigen genug. Schon die Ouverture beurkundet gar keine Meisterschaft. Das Eden der heutigen italienischen Orchester, die allerliebste Klappentrompete, die besonders im Vortrage der zuckersüssen Kabaletten so rührend zu seufzen, zu schmachten und zu liebäugeln versteht — mit diesem wollüstigen Instrumente beginnt Herr Verdi seine Ouverture. Er lässt nämlich von zwei Solo-Klappentrompeten (Adagio, Ddur, $^2/_4$) ein nach einem förmlichen Pastorale riechendes Cantabile vortragen (was hat dies wohl mit der Oper gemein?); Blasinstrumente wiederholen es, worauf das ganze Orchester herkömmlicherweise tüchtig dreinschlägt, und sieh da, es folgt ein Allegro aus lauter heterogenen Stücken, ohne alle Kunst zusammengesetzt: ein ärmliches *Non erat hic locus!* .... Um jedoch den Leser dieser Blätter mit diesem angehenden Maestro einigermaassen bekannt zu machen, so folgt hier „das Allerbeste des besten Stückes der Oper," das, eben so wie in der Norma das Schlussduett im zweiten Akte, ihr Glück gemacht. Dies beste Stück der Oper ist das Quartett im zweiten Akte, woraus hier das Allerbeste folgt.

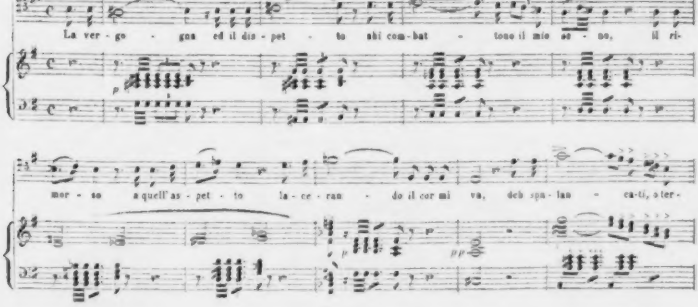

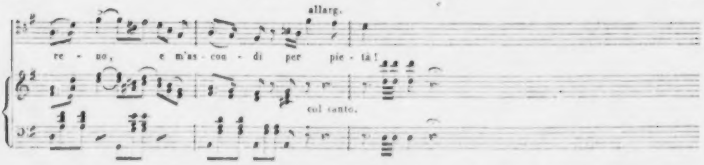

Dieser in melodischer und harmonischer Hinsicht interessante Gesang (im vorletzten Takt bei m'ascondi gibts freilich verbotene Oktaven), vom Tenor Salvi sowohl als unmittelbar darauf von [illegible] Ranieri-Marini trefflich vorgetragen, ist unstreitig effektvoll. Nach einigen Unbedeutendheiten folgt nachstehendes A quattro:

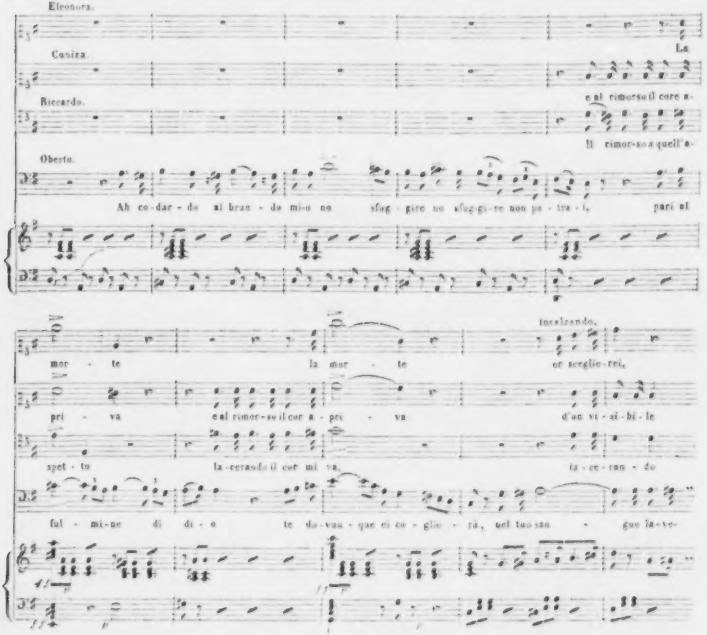

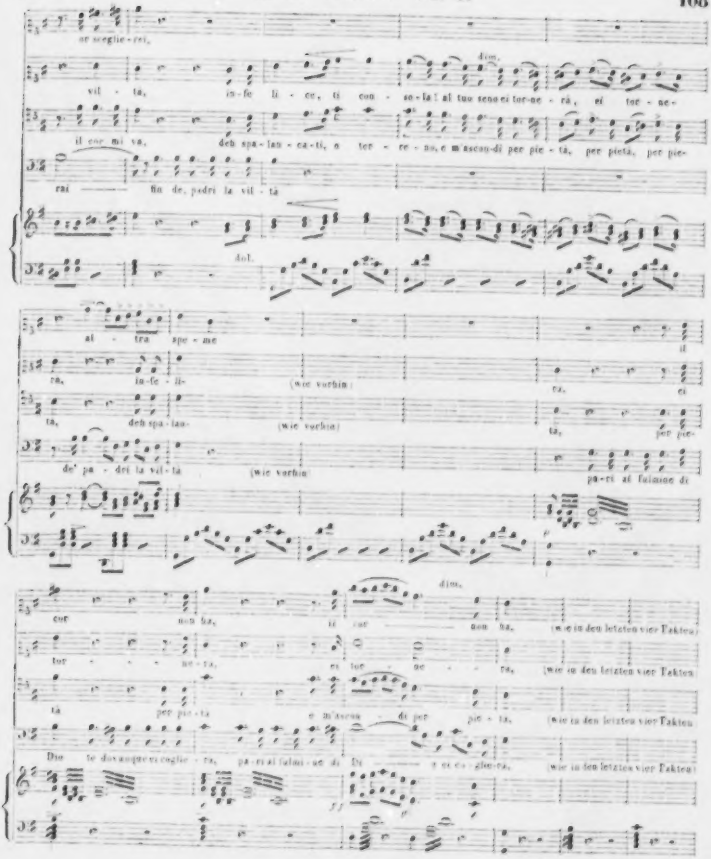
or sveglie-rei,
dim.
vil - tà, in-fe li - ce, ti con - so-la al tuo seno ei tor-ne - rà, ei tor - ne-
il cor mi va, deh spa-lan - ca-ti, o tor - re - na, e m'ascon-di per pie - tà, per pietà, per pie-
rai fin de, padri la vil - tà
dol.
al - tra spe - me
ra, in-fe - li-
ta, deh spa-lan-
de' pa - dri la vil-tà
(wie vorhin)
il
ei
per pie-
pa-ri al falsone di
dim.
cor non ha, ei cor non ha, (wie in den letzten vier Takten)
tor - - - ne-rà, ei tor - ne - rà, (wie in den letzten vier Takten)
tà per pie-tà e m'ascon - di per pie - tà, (wie in den letzten vier Takten)
Dio te dovunque ei vo - glie - ra, pa-ri al falsi - ne di Di ei vo - glie-ra, (wie in den letzten vier Takten)

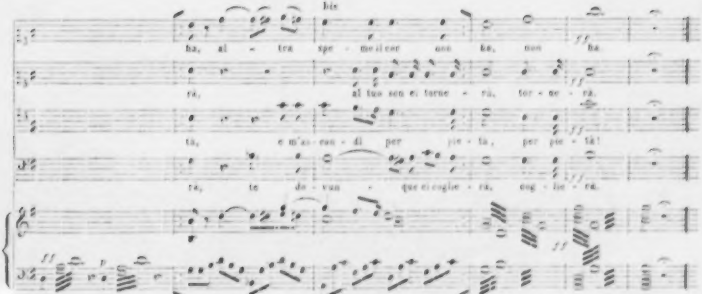

Wiewohl aus diesem Aquattro (das ebenfalls leicht zu vermeidende Oktavengänge enthält) wenig Neues und Künstliches hervorblickt, so ist es doch im ganzen hübsch, und von beiden benannten Künstlern, von der lieblich entwickelnden Shaw, und der Scala-Stimme (ein sehr wichtiges Wort!) des Herrn Marini vorgetragen, von ungemein guter Wirkung; ganz besonders bei den beiden Fortissimi des Quartsextenakkores, wo der erste Sopran mit dem Instrumentalbass Unisono einfällt, während der Singbass, der Tenor und zweite Sopran die übrigen Intervallen benannten Akkords hören lassen.

Hierauf folgt eine alltägliche Kabalette mit dem gewöhnlichen Schlusschlendrian, welches gegen das Uebrige so grell absticht, dass die Zuhörer in den folgenden Vorstellungen schon nach dem langsamen Tempo das Theater verliessen.

Diese ursprünglich für das Pio Instituto des Orchesters alla Scala bestimmte Oper hat nun das Glück ihres Verfassers gemacht. Man sagt allgemein, Herr Merelli, Impresario benannten Theaters und zugleich Theilnehmer an der Impresa der wiener Oper, habe mit Herrn Verdi eine Scrittura gemacht, zwei andere Opern für Mailand und eine für Wien zu komponiren. Der Zufall wollte, dass die Maestri Speranza und Savi, beide aus Parma, diesen Herbst, ersterer zu Turin und letzterer zu Rom (s. Beide), nun auch Herr Verdi aus Borgo S. Donino (nach einigen aus Busseto) im Parmesanischen, in Mailand Furore gemacht, weswegen dieses Trifolium parmense von einem Journal hochauf gefeiert wurde. Die mailänder Zeitschrift Moda machte Verse, welche auf die Namen Verdi (grün) und Speranza (Hoffnung) anspielen, bekannt; wobei sie Ersterem das Rührende *(commuovere)*, Letzterm das Brillante *(brio)* beilegt. Mercadante's Nichtverehrer gingen so weit, zu sagen, er möchte um Gotteswillen bei Herrn Verdi in die Schule gehen!! ... Vielleicht könnte man die jetzigen aktiven Maestri so ordnen: Donizetti, Mercadante, Ricci, Verdi u. s. w. Donizetti singt mehr als Mercadante und kennt die Komposizion so gut als er. Ricci ist origineller als Verdi. Ob Letzterer sich höher schwingt, steht zu erwarten; zu wünschen ist es sehr, denn könnte er alle seine Kollegen übertreffen.

Was nun die *Shaw* betrifft (die übrigen Künstler sind den Lesern längst bekannt), so kann man ihr den guten Gesang gewiss nicht absprechen, er ist aber kalt wie ihre Aktion. Sie erhielt zuweilen verdienten Beifall, und beim Hervorrufen der Hauptsänger erschien sie, wie billig, im Vereine mit ihnen. Hiernach ist zu berichtigen, was die Londoner Zeitschrift Athenäum No 631 vom 30. November d. J. S. 908 (unten) behauptet, als habe die Shaw auf der Scala einen vollständigen Sieg davon getragen *(her success was complete)* und werde im Karneval in einer andern, für sie eigens komponirten Oper (!?) auftreten; von Letzterm weiss man hier nichts.

Die Frau *Matilde Victoria von Engel*, mit einer wunderbaren Tenorstimme begabt, welche bereits die Ehre gehabt, vor dem kaiserl. russ. Hof zu singen, liess sich am 26. September bei der Vizekönigin zu deren grossen Zufriedenheit hören. (Gazzetta privilegiata di Milano, 7. Ottobre 1839.)

Nach einer mehrjährigen Abwesenheit ist der berühmte Bassist *Filippo Galli* Anfangs November aus Mexiko zu Mailand, wo er sich einstweilen aufhält, angekommen.

(Fortsetzung folgt.)

Dresden, den 25. Januar. Gestern gab der Violinspieler *H. W. Ernst* im Saale des Hotel de Pologne mit Unterstützung der königl. Kapelle vor einem nicht sehr zahlreichen Publikum sein Konzert. Eine allgemeine Spannung herrschte bei dem Anwesenden, diesen Virtuosen zu hören, da bereits die Leipziger Blätter seine ausserordentliche Kunst über alle Massen rühmten, namentlich die Leipziger Allgemeine Zeitung, die ihn die berühmtesten Violin-spieler zu Taufpathen ertheilte. Nach der letzteren musste er vielfachen Forderungen das *Non plus ultra* sein, weil er alle die grossartigen Momente vere-

nigen sollte, die jene Künstler einzeln besitzen; ob sich aber dieser Ruf bewährt gefunden, mag aus dem Folgenden ersehen werden. — Herr Ernst spielte 1) Allegro brillante und Adagio und Rondo valse, 2) Variazionen über Themata aus Otello, und 3) den Karneval zu Venedig, eine Burleske. Der Ton dieses Künstlers ist der, wie man ihn heut zu Tage bei der Belgischen und Pariser Schule findet, er ist weich, sanft, geschmeidig, aber ohne Energie und Fülle, die Bogenführung grazios und die gesammte Haltung während des Spiels eine angenehme, obwohl hin und wieder bei schwierigen Passagen körperliche Verrenkungen vorkommen. Sein Spiel selbst anlangend, so ist dieses äusserst glatt, rein und elegant, und die Registerverbindung musterhaft, denn ein Ton ist wie der andere, ohne ein gewaltsames Abschneiden zu bemerken; sein Staccato ist vorzüglich schön ausgebildet und das Flageolet erscheint so klar und glockenrein, wie man es selten zu hören pflegt. Vor Allem verdient aber der Gesang auf dem Instrumente die würdigendste Anerkennung, in dem offenbart sich uns eine ganze Welt von Gefühlen voll Zartheit und Seelenreinigkeit; das Portament, so wie das An- und Abschwellen des Tones ist meisterhaft, und die Verzierungen sind äusserst geschmackvoll. Aber auch in der Besiegung der eminentesten Schwierigkeiten bekundet er sich als einen ausgezeichneten Künstler, man darf sich nur die Ausführung der Variazionen über das einfache Thema in dem Karneval zu Venedig vergegenwärtigen, wo alle nur erdenklichen Passagen vorkommen. Herr Ernst gehört daher mit Recht zu den Violinvirtuosen ersten Ranges, jedoch in seiner Art; er ist derjenige, der Paganini's Spiel am glücklichsten imitirt hat und weit über Allen steht, die dieser Art gehuldigt haben; allein das Dominiren des Tones wie bei Lipinski und Vieuxtemps ist bei ihm in dem Grade noch nicht vorhanden. Gelegenheit und Selbstständigkeit fehlen seinem Spiele, die wir gerade bei jenen beiden zu bewundern haben. Indess ist er immer noch genialer als Beriot, Prume und Ole Bull, und wird deshalb auch überall wohlverdienten Beifall einernten, der seinem schönen Talente gebührt. Das anwesende Publikum spendete daher mit Recht dem Künstler rauschenden Beifall und empfing überdies noch denselben bei dem jedesmaligen Auftreten enthusiastisch. — In diesem Konzert hatten wir noch Gelegenheit, eine Ouverture von B. v. Milititz zu hören, die reich an schönen Gedanken ist und ausgezeichnet von der Kapelle exekutirt wurde, so wie eine von Reissiger, die alle Würdigung verdient. Ausserdem wurde der Konzertgeber mit Gesang von Herrn *Tichatschek* und Madame *Schubert* unterstützt. Ersterer sang ein Lied von Reissiger: „Der wandernde Waldhornist" mit obligatem Horn und Pianofortebegleitung (neu). Der geachtete Komponist bewährte auch hierin wieder seinen alten Ruf als Liederkomponist; originelle Erfindung und Fülle von schönen musikalischen Gedanken zeichnen die Komposizion vortheilhaft aus. Herrn Tichatschek sang das Lied sehr gut und erntete, so wie Mad. Schubert, die eine Arie von Mercadante vortrug, vielen Beifall.

Johannes Hessmann.

Königsberg, im Januar 1840. Meine Besorgniss, dass Sie auf die Länge mit Ihrem jetzigen Korrespondenten wegen der grossen Intervalle in den Berichten sehr sonderlich zufrieden sein würden, — eine Befürchtung, die ich gleich Anfangs bei Uebernahme dieses Amtes dunkel fühlte, — steigert sich je länger, je mehr, und droht meine letzte Hoffnung auf einen möglichen Irrthum von meiner Seite zu vereiteln. Weder im Besitz jener Leichtigkeit im Schreiben, noch jenes unvergleichlichen Humors, wodurch sich die früheren Artikel aus K. auszeichneten, hindern mich vorzüglich vielerlei und meine Zeit in Anspruch nehmende Berufsgeschäfte, der Korrespondenz die gewünschte Aufmerksamkeit zu widmen; zuzuerdem aber finde ich auch nicht immer Erhebliches, was sich für einen Bericht eignet, wenigstens nach meinen Ansichten, die freilich von vielen andern gar sehr abweichen, namentlich von den Ansichten derer, welche zur Klasse sogenannter Liebhaber aller Enthusiasten gehören, deren Leben getheilt ist zwischen wonnevollem Entzücken und entzückter Wonne, und die schon ein Hammerschlag von zarter Hand in Extase versetzt oder ein Lufthauch eines schönen Mundes Weiberarm zu streuen veranlasst. Mir scheint nun einmal nicht jedes Konzert der Aufführung werth; es ist ein Unterschied zu machen. Beim Erscheinen ausgezeichneter Virtuosen, zumal wenn sie, wie es auch wohl hier mitunter der Fall ist, früher als an andern Orten eintreffen, dürfte ein Bericht dem Auslande nicht unwillkommen sein; zuzuerdem ist er gleichfalls. Ein anderer Fall, der Berichte rechtfertigt, tritt dann ein, wenn Aufführungen solcher Werke stattfinden, die auf höhere Musikbildung Einfluss haben. Aufführungen der Art haben wir in dem verflossenen Jahre verschiedene erlebt, die mehr oder minder diesem Zwecke entsprechen konnten. So hörten wir z. B. im verwichenen Frühling zweimal die Kompositionen des Fürsten Radziwill zu Goethe's Faust, durch Herrn Musikdirektor Stamm aufgeführt. Wichtiger indess scheint uns die Aufführung des einzigen und unübertroffenen Samson von Händel durch eben denselben. Gross und erhaben, wie der Geist seines Schöpfers, wirkte auch diesmal das herrliche Werk tief ergreifend und wird seinen hohen Werth wohl so lange bewahrt sehen, als der Sinn und das Gefühl für wahrhafte und edle Kunstwerke im Menschen lebt[e]n. D[a]s Anwesenheit des königl. Sängers Herrn Zschiesche und seine Bereitwilligkeit, mit welcher er in der genannten Aufführung die Partie des Manoah übernahm, erhöhte den Genuss in hohem Grade. Unnachahmlich schön und mit wahrem Ausdruck trug er jenes vortreffliche Rezitativ vor, welches mit der Klage über den gefallenen Helden und mit den Worten schliesst: „Doch ist auch er auf ewig uns entrissen." Wir werden später auf diesen ausgezeichneten Sänger zurückkommen. Durch Herrn MD. Riel wurde am Charfreitag Gesaun's Tod Jesu, im Herbst der Faust von Spohr, und am Schlusse des Kirchenjahres Mozart's Requiem, letzteres in der Domkirche, aufgeführt. Dass bei Aufführungen in der Kirche die Orgel mitwirkt, kann Niemand tadeln. Allein sie darf nicht anders als nur mit weisser Massigung angewendet werden, nicht aber, wie es hier ge-

schah, mit dem grössten Theil des ziemlich starken Werks — es zählt gegen 70 Register — mit Posaunenbass 16 und 32 Fuss, die in den Chören fest ununterbrochen erklangen. Auf solche Weise wird durch die Orgel das Ganze und namentlich der Gesang gedeckt, der doch in den Chören Hauptsache bleibt. Das unrhythmische Geklingel mit den Orgelglocken beim Sanctus, um dadurch das beim katholischen Ritus übliche Läuten mit den Glocken nachzuahmen, war eine nicht zu entschuldigende Spielerei, welche mit Recht gerügt wurde. Eines Ragouts, aus verschiedenen Stücken bestehend, z. B. von Himmel, Johann Sebus von Zeller u. dergl. m., welches Herr MD. Riel am Busstage in der Schlosskirche auftischte, erwähnen wir, nicht etwa, weil wir Freunde von solchem Mischmasch sind, sondern nur, weil die Aufführung ohne Orchester mit alleiniger Orgelbegleitung stattfand. Diese Art der Aufführung ist hier selten, dürfte jedoch bei angemessener Auswahl der aufzuführenden Werke eine grössere Berücksichtigung verdienen, zumal bei dem jetzigen Zustande unsers Orchesters, worüber unten mehr. In solchen Aufführungen tritt bei geschickt angewandter Orgelbegleitung das rein Kirchliche in der Musik, wenn dergleichen vorhanden, ausserdem die Kraft und Schönheit des Gesanges zwar in einfacherer Form und nicht durch Abwechslung heterogener Instrumente verziert, aber dafür desto wirksamer und das Gemüth mit Andacht erfüllender hervor. Warum hört man so selten dergleichen Musik? Einmal ist die Ausführung weit schwieriger. Da die Orgel nirgend ihre imposante Kraft geltend machen, sondern meistens nur fullwise den Gesang unterstützen, nicht übertönen darf, wozu Flötenregister am schicklichsten sind, so setzt dies eine um so grössere Sicherheit und Reinheit der Singstimmen, und also nicht nur grössere Uebung, sondern auch bei jedem der Mitsingenden viel höhere musikalische Ausbildung, besonders ein sehr richtiges musikalisches Gehör voraus, und dies in höherer Masse, als es in der Regel angetroffen wird. Ein zweites Hinderniss ist der leider schon nicht mehr ganz unverdorbene Geschmack der Zeit. Eine Kirchenmusik mit Violinen, Flöten, Hornern, Trompeten, Pauken, überhaupt mit vollständigem Orchester lässt man sich schon gefallen. Aber bloser Gesang mit einfacher Orgel-Begleitung ist den durch Anwendung von drastischen Mitteln aller Art abgestumpften Gehörnerven zu einfach und unfasslich. Dass die Liebe für Kirchenmusik immer mehr abnimmt, wird man täglich gewahr. „Werden Sie nicht wieder etwas komponiren?“ fragte mich kürzlich Jemand. „Warum nicht, wenn mir Zeit wird,“ erwiderte ich. „Das ist schön“ versetzte der Erstere und setzte sehr naiv hinzu: „Aber hören Sie, nur keine Kirchenmusik; diese wollen die Leute nicht. Die Lauheit gegen sie wird immer grösser.“ Sehr wahr, aber wenig erfreulich! Doch ich kehre zu meinen Berichten zurück. Herr Kantor Sobolewski führte zu Ende des Winters Mendelssohn-Bartholdy's Paulus und im Herbst ein von ihm komponirtes Oratorium: „Johannes der Täufer“ zwei Mal auf, welches jedoch Referent anzuhören verhindert wurde. Indess erscheint es in Kurzem in Druck, und wird somit zur Kenntniss des Publikums gelangen. Alle übrigen oben genannten, zur Aufführung gekommenen Werke haben bereits ihre öffentliche Würdigung erhalten.

Zur Konzertmusik uns wendend müssen wir zuerst des königl. Hof-Opern-Sängers Herrn Zschiesche und des Pianisten Herrn Konstantin Decker, beide aus Berlin, erwähnen, welche hierselbst mehrere Soireen veranstalteten. Herr Becker ist ein fertiger und gewandter Spieler und trug meistens zweier eigenen Kompositionen noch Sachen unserer neuesten Zeit vor, namentlich Henselt's, mit Beifall und vielem Beifall vor. Herrn Zschiesche's Virtuosität ist längst bekannt und gewürdigt. Wir, die wir zum ersten Mal diesen Sänger zu hören das Vergnügen hatten, bewunderten vorzüglich die Gleichheit der Töne, die vollkommenste Reinheit derselben, den schönen Umfang der Stimme, die deutliche Aussprache und endlich den Vortrag nicht nur gelungener Sachen, sondern auch mehrerer französischer Chansons, welche sowohl in sprachlicher als auch in kantabler Beziehung eine vom teutschen Gesange sehr verschiedene Gewandtheit erfordern. Herr Zschiesche sang vom grossen Es bis zum eingestrichenen es hinauf, als durchgehende Note auch wohl f. Manchem dürfte dieser Umfang nicht bedeutend scheinen, allein wer es weiss, wie selten eine stets reine und besonders in allen Tönen gleiche und verhältnissmässig gleich starke Intonazion zu finden ist, der wird wie bestimmen und den Umfang von zwei Oktaven, wenn er bei Bruststimme, wie hier, in solcher Vollkommenheit vorhanden ist, als eine Seltenheit bei Bassisten nicht nur, sondern auch bei jeder andern Stimme erkennen. — Eine andere höchst interessante Erscheinung bei uns war der junge Violinvirtuos Gabony, ein gebohrner Liefländer. Seine Vaterstadt ist Pernau, und wenn wir gut unterrichtet sind, so begann der Anfang seines Spiels auf der Geige mit noch nicht zurückgelegtem vierten Jahre. Obgleich ein so früher Anfang bei guten Anlagen Tüchtiges erwarten lässt, so übertraf der 19jährige Jüngling doch in vieler Hinsicht diese Erwartung. Er gehört zu den ausgezeichnetsten Geigern der neuesten Zeit und erwarb sich hier, wo wir ihn fünf Mal im Theater hörten, rauschenden Beifall. Seine Bogenführung ist ganz vorzüglich, sein Ton silbern und in den schwierigsten Passagen stets rein, sein Staccato auf- und abwärts, so wie die Arpeggien sind vortrefflich. Auch zeichnet er sich durch einen für sein Alter bewundernswerthen Vortrag, besonders in gesangreichen Stellen sehr vortheilhaft aus, spielt mit Ausdruck und geschmackvoller Anwendung ganze Melodien flageolet, und, um dem Ganze des Publikums etwas abenteuerliches zu geben, zeigte er sich auch in Ornamenten verschiedener Art, z. B. in Staccato-Variationen mit untermischten Pizzikatos u. s. w., sehr gewandt. Es konnte nicht ausbleiben, dass zwischen ihm und dem früher hier gewesenen Violinvirtuosen Ole Bull *) Vergleiche ange-

*) Unser Urtheil über diesen Geiger hat sich trotz des Beifalls, der ihm in einem andern Blatte, Dörpt. Inländer, zu Theil wurde, nicht geändert. Wir bestreiten seine Kunstfertigkeit und das Talent, mit den Tönen bewirken Eindrücke der Bewunderung oder Rührung zu hervorbringen, nicht. —

stellt wurden. In wiefern sie zu rechtfertigen seien, dürfte am deutlichsten aus Folgendem hervorgehn. Jeder Virtuos besitzt seine besondern Eigenthümlichkeiten in der Kompositionsweise, oftmals von der Spielart Anderer gänzlich abweichende Schwierigkeiten, die häufig aus den frühesten Uebungsjahren entsprungen, als ein Ergebniss eines langen und unverdrossenen Studiums anzusehen sind. Ja noch mehr! Oft beruhen solche Individualitäten auf körperlicher Beschaffenheit der Finger-, Hand- oder Armmuskeln, oder sonst etwas Körperlichem, was beim Spiel mithätig auftritt. Einem zweiten Virtuosen werden solche, das eigentliche Gepräge oder die Originalität des Künstlers karakterisirende Spielarten oft unbesiegbar, so wie die seinen wieder dem Ersten, und nicht immer genügt die angestrengteste Uebung, um sich solche in dem Geiste und mit der Korrektheit, wie sie der Komponist vorträgt, anzueignen. Dies dürfte wohl der Hauptgrund sein, warum Virtuosen meistens eigene Kompositionen vortragen, wenn gleich ausserdem nicht selten Eigenliebe, Verschiedenheit der Ansicht, Missfallen an fremden Werken u. dergl. mehr oder mindern Antheil hieran haben mögen. So spielte auch Ole Bull während seines Hierseins nichts anderes, als seine eigenen Produkte. Dass Herr Gulomy mehr fremde als eigene Werke vortrug, erscheint dem Referenten als kein geringer Vorzug, ja er muss gestehen, dass ihm eine Virtuosität der Art, die die schwierigsten Werke der neuesten jetzt lebenden Künstler mit gleicher Gediegenheit umfasst, bis jetzt in dem Grade nicht vorgekommen ist. Gewiss eine ausserordentliche Erscheinung, die bei der Jugend des Virtuosen noch bewundernswerther wird. Denn wiewohl Herr Gulomy bis jetzt aus Russland nicht herausgekommen ist, so gibt es doch fast keinen Meister auf der Geige, den er nicht kennt und spielt. So hörten wir von ihm ausser einigen eigenen mit Geschmack und Sachkenntniss verfassten Kompositionen drei verschiedene Konzerte von Lipinski, Kompositionen von Beriot, Spohr, Molique, Kalliwoda u. A. Ein Konzert von Louis Maurer, das vielen Königsbergern, die es vom Komponisten gehört hatten, noch in angenehmer Erinnerung war, spielte er mit ergreifendem Ausdruck. Wir glauben ein so vielseitiges Studium verschiedener Meister als etwas Rühmliches hervorheben zu müssen, da es uns dünkt, dass dies der richtige Weg sei, dem Spiel eines Virtuosen Karakterfestigkeit zu verleihen, und dass jeder, der dieses Bedürfniss kennt und fühlt, andere Meister zu studiren nicht verabsäumen dürfe. Von hier geht Herr Gulomy über Danzig, Stettin nach Hamburg. Es steht zu hoffen, dass seine Bekanntschaft mit Teutschlands Meistern auf seine fernere Ausbildung vortheilhaft einwirken werde. Schliesslich können wir nicht unbemerkt lassen, dass die Honnêteté, womit Herr Gulomy die Geringfügigkeit der eingegangenen Summen übersah, eines Künstlers wahrhaft würdig genannt werden kann.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 1. Februar 1840. Die von unserer Konzertdirekzion angekündigten musikalischen Unterhaltungen, in welchen nur Kammermusik und zwar vorzugsweise sogenannte Streichquartetts, Sonaten, Pianoforte-Trios u. s. w. zur Aufführung kommen sollen, haben Sonnabend, den 25. Januar d. J., im Saale des Gewandhauses vor einem zahlreichen sehr gebildeten Publikum begonnen. Diese Unterhaltungen sind an die Stelle der früher vom Herrn Konzertmeister F. David veranstalteten Quartettsoiréen getreten, oder vielmehr es haben letztere durch diese Unterhaltungen grössere Ausdehnung und mehrseitiges Interesse gewonnen; Herr David steht jetzt wie damals als Vorspieler und Leiter an der Spitze eines sehr tüchtigen Quartetts, und Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy, so wie andere ausgezeichnete Künstler schenken dem Unternehmen ihre Mitwirkung, durch welches einem fühlbaren Mangel unseres Musikwesens auf wahrhaft treffliche Weise abgeholfen wird. In unsern Abonnement- oder Gewandhauskonzerten kommt, wie ganz in der Ordnung, nur grössere Konzert- oder Orchestermusik zur Aufführung, in den Quartettsoiréen aber wurden ausschliesslich nur Stücke für Streichinstrumente allein vorgetragen, und so war es grosse Seltenheit, Sonaten, Pianofortetrios u. dergl. öffentlich zu hören; diese blieben von öffentlicher Produkzion fast gänzlich ausgeschlossen, und da gerade hierin die grössten Meister Vieles und Vortreffliches geschrieben haben, wurde so dem Publikum nicht nur ein grosser Kunstgenuss vorenthalten, sondern es ging auch eines der besten Mittel zur Erhaltung und Belebung echten, soliden Kunstsinnes verloren. Wir sind daher in mehrfacher Hinsicht unserer geehrten Konzertdirekzion zu grossem Dank verpflichtet, dass sie die ausgezeichneten Künstler, deren Besitz wir uns jetzt erfreuen, zu so schönem Zwecke zu vereinigen gewusst hat.

Im Quartett wirken jetzt ausser Herrn Konzertmeister *F. David*, dessen vollendete Meisterschaft im Quartettspiel bekannt ist, noch mit: die Herren *Bilengel* (Violino II), *Eckert* (Viola), und *Carl Wittmann* (Violoncell). Herr Bilengel, als Musiklehrer hier sehr geschätzt, und ein Mann voller Liebe zur Kunst und Thätigkeit in seinem Berufe, ist ein tüchtiger Geiger und hat uns früher oft durch schönes Solospiel in den Gewandhauskonzerten erfreut; Herr Eckert aus Berlin, der sich schon von früher Jugend an einen nicht unbedeutenden Ruf als Komponist und Violinspieler erworben, hält sich seit einem Jahre hier auf, um sich unter Mendelssohns Leitung weiter auszubilden. Vor Kurzem ist von ihm bei Breitkopf und Härtel ein Heft recht schöner Lieder erschienen. Der Violoncellist Herr K. Wittmann ist ein geborner Wiener und Schüler des berühmten Merk; er zeichnet sich durch schönen, vollen, kräftigen Ton auf seinem Instrumente besonders aus, spielt schon sehr fer-

vielen Orten bestätigt, überhaupt da, wo man einen höhern Maassstab, als den der Mode und Neuheit, annahm, und sich nicht durch äussern Schimmer zu Ueberschätzung des eigentlichen Kunstwerths hinreissen liess. Dass Herr D. in R. bei dieser Gelegenheit Herrn S. als Referenten dieser Blätter bezeichnete, war — gelinde genommen — unüberlegt. Auch können wir versichern, dass Letzterer mit der Ehre, die ihm erwiesen worden, nichts weniger als zufrieden ist, da er uns um eine Erwiderung in anderer Form ersuchte, die wir jedoch aus Gründen unterlassen.

tig, nur im Ganzen etwas zu ängstlich und unruhig; verliert sich das Letztere vollends, so wird aus ihm ein sehr tüchtiger Solospieler, wozu er sonst alle Anlage hat.

Wir hörten heute von den ebengenannten Künstlern zwei Quartetts, nämlich: Kaiser-Quartett von Jos. Haydn (C dur), und Quartett von Cherubini (No. 3, D moll); beide wurden sehr schön und mit allgemeinem Beifall vorgetragen; das Erstere besonders, dessen Andante die berühmten, musterhaften Variazionen über das Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser" enthält, hat uns und gewiss allen Anwesenden wahre Freude gemacht, wogegen das zweite von Cherubini mehr interessirt als erfreut. Es ist ein durch und durch geistreiches, im Entwurf, Form und Motiven höchst originelles und meisterhaft gearbeitetes Werk, das aber so spannend und aufregend wirkt, dass man zu einem ruhigen Genuss fast nie kommt. Wir haben es oft schon gehört, aber niemals haben wir uns einer gewissen Unruhe dabei erwehren können.

Ausser diesen zwei Quartetten brachte uns dieser Abend noch Sonate für Pianoforte und Violine von Mozart (Oeuvres compl. Cahier IX. Sonate II, H dur) vorgetragen von Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy und Herrn Konzertmeister David; sodann: Grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Beethoven (Op. 97, B dur), ebenfalls vorgetragen von den Herren Mendelssohn und David, so wie von dem Violoncellisten Herrn K. Wittmann ausgeführt und zwar auf solche Weise ausgeführt, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Mendelssohns geistreiches, wahrhaft unvergleichliches Meisterspiel, verbunden mit seiner genialen Alles durchdringenden Auffassung und Darstellung grosser Kunstwerke, sind immer und überall von ausserordentlicher Wirkung. Wir haben nie das herrliche Trio schöner gehört, und werden es nicht schöner hören.

Der berühmte Violinvirtuos Herr *H. W. Ernst* gab Montags den 27. Januar d. J. ein zweites Konzert im Saale des Gewandhauses. Es war sehr zahlreich besucht und der Beifall wo möglich noch stürmischer und enthusiastischer als in dem ersten Konzerte, was bei den wahrhaft ausserordentlichen Leistungen des grossen Virtuosen ganz natürlich ist. Die ganze künstlerische Erscheinung des Herrn Ernst ist in so vielfacher Hinsicht interessant und von Wichtigkeit, dass wir es für Pflicht halten, demselben einen eigenen Artikel zu widmen, was in der nächsten Zeit geschehen soll. — Unser *vierzehntes Abonnement-* oder *Gewandhauskonsert*, Donnerstag den 30. Januar d. J. wurde eröffnet mit einer Sinfonie von Jos. Haydn (Es dur), die sehr schön ausgeführt wurde und allgemeinen Beifall erhielt. Es ist nicht genug zu loben, dass die klaren, lichten Meisterwerke Haydns bei uns nicht, wie leider an vielen andern Orten, vernachlässigt und bei Seite gelegt werden, denn sie sind und werden ewig wahre Musterwerke bleiben. Fräul. *Schloss* trug hierauf die Arie aus Titus von Mozart: „Deh per questo istante solo" im Ganzen recht gelungen vor und erwarb sich allgemeine Anerkennung. Von ausserordentlichem Interesse war ein Konzert für zwei Pianoforte mit Orchesterbegleitung von W. A. Mozart (Es dur), welches die Herren *Ferdinand Hiller* und Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* vortrugen und in welchem ihnen zwei im ersten und letzten Satze des Konzerts vorkommende Kadenzen Gelegenheit gaben, ihre hohe Meisterschaft zu zeigen. Beide Kadenzen wurden von den geehrten Künstlern bis auf den Schluss einer jeden aus und leitenden Uebergang in das Stück ganz frei ausgeführt; es war so zu sagen eine freie Doppel-Fantasie. Einer lauschte dem Andern, um ihm zu folgen, ihn zu leiten oder ihm Terrain zu einer freien selbstständigen Bewegung abzugewinnen. Jeder nahm sich und erhielt Gelegenheit, verschiedene Motive des Konzerts rein aus und durchzuführen, und es war im höchsten Grade interessant, als in der ersten Kadenz Herr Hiller mehrere Themen lang ausgeführt und auf ausgezeichnete Weise verarbeitet hatte, nun unmittelbar Mendelssohn mit seiner Meisterschaft eingreifen, diese Themen weiter fortführen mit neuen Motiven verweben und so gewissermaassen einen Wettkampf herbeigeführt zu sehen, der in sich ein zusammenhängendes Ganze bilden musste und doch von zwei verschiedenen Künstlern selbständig geführt wurde. Der hierdurch hervorgezauberte Kunstgenuss lässt sich nicht beschreiben, so Etwas muss man selbst mit anhören, um den hohen Werth desselben begreifen und empfinden zu können. Der Beifall des Publikums war unermesslich und beide Künstler feierten wahrhaften Triumf an diesem Abende. Nach solchen Leistungen und solch stürmischem Applaus ist es schwer, die Theilnahme der Zuhörer noch für andere Leistungen zu gewinnen. Unmittelbar nachher sang Fräul. *Henriette von Treffz* aus Wien ein Lied von Lachner (Waldvöglein) mit Pianoforte- und Hornbegleitung, und wir gestehen, dass uns vor ihrem Auftreten die junge Künstlerin, eben aus obigem Grunde, leid gethan hat, zumal da sie etwas ängstlich und befangen zu sein schien. Sie trug aber das sehr ansprechende Lied so hübsch und lieblich vor, war überhaupt in ihrer ganzen Leistung musikalisch so fest und sicher, dass dieselbe grosse und verdiente Anerkennung erhielt. Fräul. von Treffz ist im Besitz einer sonoren, nicht starken aber sehr angenehmen Stimme von ziemlichem Umfange; sie klingt in allen Lagen leicht an, ist gut ausgebildet, und, wie es scheint, zu leichter Koloratur geeignet, was in Verbindung mit einer deutlichen Aussprache und sonstiger musikalischen nicht unbedeutenden Ausbildung der jungen, persönlich sehr anbenehmen Sängerin bei fleissigem sorgfältigem Studium Aussicht auf eine schöne Zukunft gibt.

Zu Anfange des zweiten Theiles des Konzerts hörten wir zum ersten Male die Ouverture zur Oper „Die Genueserin" von Lindpaintner, ein in den Motiven zwar nicht eben neues und besonders interessantes, aber durch schöne Instrumenturung sehr brillantes und wirksames Stück. Die Ausführung war sehr schön und der Beifall des Publikums lebhaft. Das hierauf von Fräul. v. Treffz und Fräul. Schloss sehr gelungen vorgetragene Duett aus den Capuletti von Bellini erhielt allgemeine sehr verdiente Anerkennung. Zum Schluss gaben die Herren Hiller und Mendelssohn auf Verlangen das von ihnen in dem Abschiedskonzert des Fräul. Meerti so meisterhaft vorgetragene Duett für zwei Pianoforte, Hommage

No. VII.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

von J. R. Zumsteeg.

Aus der Oper: *Elbondocani.*

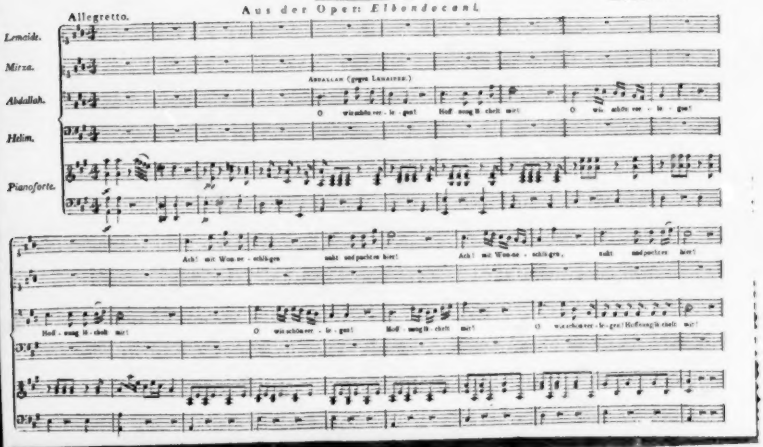

à Händel von Moscheles nochmals zum Besten und erhielten wieder wie früher stürmischen Beifall. Der Vortrag desselben war diesmal wo möglich noch frischer und gelungener und beschloss so auf ausgezeichnete Weise ein Konzert, das die beiden hochgeehrten Künstler durch ihre Kunstleistungen auf wirklich ausserordentliche Weise verschönt und interessant gemacht haben. ÷.

Feuilleton.

Wie wir S. 238 des vorigen Jahrganges berichteten, wurde *Paganini* auf Antrag des Pariser *Cotton* verurtheilt, dieser Gesellschaft 20,000 Franken Entschädigung zu zahlen, weil er gegen sein gegebenes Versprechen in den Konzerten derselben nicht aufgetreten war. Gegen dieses Erkenntniss appellirten beide Partheien, und der königliche Gerichtshof zu Paris hat jetzt dahin entschieden, dass die Entschädigungssumme auf 32,000 Franken zu erhöhen sei.

Am 21. Dezember 1839 fand zu Brüssel unter Fétis' Leitung ein „historisches Konzert" statt, worin ein sechsstimmiges Madrigal von Adrian Willaert, aus dem Jahre 1543, ein Salve mater von Orlandus Lassus, aus dem Jahre 1571, und ein Stück einer Jagdsymphonie von Gossec, aus dem Jahre 1756, mit grossem Antheile der Zuhörer aufgeführt wurden. Dazwischen gab man moderne Musikstücke, unter andern ein Duett aus der Oper Phidias von Fétis, und die Ouverture aus der Oper Maria von Brabant von Hanssens, welche in Brüssel nächstens aufgeführt werden soll.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Auber, D. F. E., Der Feensee (Le Lac des Fées), Oper, im vollständigen Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte	10	—
— — Potpourri sur le Lac des Fées pour le Piano à 4 mains	—	20
Beethoven, L. v., 2 Lieder aus Gothes Egmont: Die Trommel gerührt u. s. w. und Freudvoll und leidvoll u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte à 4 Ge.	—	8
Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur des thèmes favoris de la Fiancée d'Auber pour le Violon avec Orchestre. Oeuv. 60	2	8
— — Le même avec Piano	1	4
Czerny, Fantaisie brill. sur des motifs du Lac des Fées pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 573	1	12
— — Morceau de Salon sur des motifs du Lac des Fées pour le Piano. Oeuv. 574	—	14
Donizetti, Potpourri sur Marino Faliero pour le Piano	—	16
Göthe, Walther v., Die Meermaid, von O. L. B. Wolff. Frage, von O. F. Gruppe. An Kitty, von H. Heine. Trennung, von O. L. B. Wolff. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1.	—	16
— — Allegro für das Pianoforte. Op. 2	—	8
Hauke, W., Fantasie und Variationen über ein Thema aus der Nachtwandlerin, für die Flöte mit Begleitung des Orchesters. Op. 9	2	—
— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte	1	—
Kummer, F. A., La Romanesca. Fameux Air de danse de la fin du 16me Siècle, arrangé avec un Majeur et une Coda pour le Violoncelle av. accompagnement de Quatuor. Oeuv. 61	—	12
— — La même avec accompagnement de Piano	—	8
Lecarpentier, A., Divertissement sur Guido et Ginevra, pour le Piano à 4 mains	—	12
— — Bagatelle sur le Lac des Fées, pour le Piano	—	10
Liszt, F., Adelaide von L. v. Beethoven, für das Pianoforte übertragen	—	16
Reissiger, C. G., Grande Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 147	1	18

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke von

Frédd. Chopin:

Op. 35. Sonate pour le Piano seul.
- 36. Ballade pour le Piano.
- 37. Deux Polonaises pour le Piano.
- 38. Troisième Scherzo pour le Piano.
- 39. Deuxième Impromptu pour le Piano.
- 40. Deux Nocturnes pour le Piano.
- 41. Quatre Mazurkas pour le Piano.

Leipzig, im Januar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Joh. Hoffmann** in **Prag** erscheint ehestens:

Labitzky, J., Op. 46. Narcissen-Polka.
— — Op. 47. Daguerotyp-Galopp.
— — Op. 48. Eugenien-Galopp.
— — Op. 49. Hommage à la Prince Albert de Saxe Cobourg Gothe. Galopp.

In den gewöhnlichen Arrangements.

Violinen-Verkauf.

C. A. Jenni, Sohn, Buchhändler in Bern hat eine Geige von Amati zu verkaufen. Preis 20 Louisd'or.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. № 7. 1840.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Trois grands Quatuors pour II Violons, Alto et Basse. Oeuv. 44. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Quartetts 2 Thlr. 4 Gr.

Angezeigt von C. W. Fink.

Es gibt nicht leicht eine Instrumental-Kunstgattung, die einer genauen Besprechung würdiger wäre, als das Quartett, mag man auf Erfindung des Ganzen, auf harmonischen sowohl als rhythmischen Gehalt, oder auch auf Verwebung der Stimmen sehen. Alles dies ist seit Haydn's und Mozart's Zeiten von so grosser Wichtigkeit, dass das Gesagte ohne allen ausgeführten Beweis als längst beglaubigte Ueberzeugung aller gebildeten Musikfreunde vorausgesetzt werden darf. Nicht minder weiss Jeder, und es ist verschiedentlich in unsern Blättern davon gehandelt worden, wie und auf welche Weise das innere Wesen der Quartette sich verändert und zu welcher Höhe sie durch Beethovens sturmbewegte Originalität hinaufgebaut worden sind, so dass namentlich und ganz besonders dessen letzte Arbeiten der Art durchaus nicht mehr als Musikdichtungen für irgend eine Nazion, und wäre es die gebildetste, sondern einzig nur für die Eingeweihten und selbst unter diesen nicht für Alle betrachtet werden können. Dass hingegen gar nicht Alles populär sein kann oder nach allgemeinem Wohlgefallen streben soll, ist eben so klar, weshalb denn auch kein Besonnener irgend eine versteckte Herabsetzung der letztgenannten Werke in unserer Bemerkung wittern wird. Wir wollen hier nichts weiter als den Gang der Hauptveränderungen des Quartettwesens damit andeuten, weil er auf Erfindung und Faltung unserer meisten neuesten Quartette den grössten Einfluss haben muss. Bleibt auch gerechter Weise die grössere Vorliebe für Haydn's, Mozarts oder Beethoven's Gestaltungen jedem einzelnen Musikkenner, seiner Eigenthümlichkeit nach, schlechthin frei: so wird sich doch auch in jeder Zeit eine vorherrschende Liebe der Mehrzahl für die eine oder die andere Art offenbaren. Und dass sich jetzt und seit lange die Allermeisten auf die Seite des gigantischen Tonmeisters geschlagen haben, von denen Manche mit Enthusiasmus auch das verehren, was sie weder zu verstehen noch wahrhaft zu geniessen im Stande sind, bewährt sich am schlagendsten dadurch, dass sie sogleich schmerzlich berührt aufschreien und von Wahnsinn und Geistesleerheit nicht beweisend reden, sondern lärmen, wenn irgend ein Redlicher seiner Individualität und seiner Ansicht nach nur das Geringste in den Erzeugnissen des grossen Tondichters nicht für unwidersprechlich musterhaft, oder eine andere Quartettweise für wohlthuender erklären wollte. Halten wir es also für willkürliche Tyrannei, die ihr Recht allein auf Gewalt der Mehrzahl gründet, wenn sie einen von dem herrschenden abweichenden Geschmack, der sein ehrliches Glaubensbekenntniss ablegt, deshalb sogleich zum Scheiterhaufen verdammt, so halten wir es doch in den allermeisten Fällen für noch weit plumper und tollköpfiger, wenn irgend ein Einzelner sich ohne hinlänglichen Beweis gegen die herrschende Macht, gegen den Enthusiasmus des Tages erklären wollte. Sollte denn der Zeitgeschmack nicht wenigstens eben so viel Recht auf schonende Behandlung haben, als jeder davon abweichende? Das Herrschende hat Recht, und was gilt, ist der Zeitlichkeit Ehre. — Diese liegt also in der Richtung der Zeit, welche ein vorherrschendes Wohlgefallen an einer ihm verwandten Art hervorbringen muss unter der Mehrzahl, die nothwendig die meisten Stimmen hat.

Niemand wird aber behaupten, dass die Richtung irgend einer Zeit oder das deshalb vorherrschende Wohlgefallen die Echtheit oder Unechtheit irgend eines Dinges völlig beweise. Geschichte und Erfahrung würden gegen ihn sein. Am wenigsten ist dies bei Kunstwerken der Fall, die gar nicht populär, d. h. allgemein zugänglich und gleich ansprechend sein sollen und wollen, ohne Kunstkenntniss oder doch Vertrautheit mit der Kunst vorauszusetzen. — Es fragt sich nun: Wie steht es mit diesen Mendelssohn'schen Quartetten?

Sehen wir zuerst auf das Gefallen derselben, das immerhin für ein Glück erachtet werden muss, so können und müssen wir zwar sagen, dass sie in Leipzig sich gleich beim ersten Vortrage den lautesten Beifall gewannen und dass eins derselben, was in Prag zu Gehör gebracht wurde, vorzüglich elektrisch wirkend im Andante und Scherzo und im Finale voll dithyrambischen Schwunges genannt wird; von andern Orten ist uns über die Aufnahme dieser Arbeiten noch kein bestimmtes Urtheil bekannt geworden. So glücklich das auch ist, so wenig würde es doch gegen diese und alle andern neuen Quartetten rechter Art beweisen, wenn andere Orte und andere Manner nach dem ersten Anhören noch im Ungewissen blieben. Sobald nur die Ahnung der Seele aufgeht, dass bei näherer Bekanntschaft etwas Charaktertüchtiges sich wohl daraus entwickeln werde, ist es gerade bei solchen neuen Arbeiten schon gut und für sie sprechend. Hier

ist am wenigsten ein Zufahren nach dem ersten Eindrucke, welcher oft mehr durch den Vortrag als durch den Gehalt selbst in's Unbestimmte gezogen werden kann, rathsam, ja ein volles Verständniss sogar gebildeter Hörer nicht immer sogleich möglich. — Quartette, als eigentliche Kunstwerke, sind keineswegs so leicht zu nehmen, dass man sie ohne Mühe spiele oder höre, dass man sie nur nothdürftig, den Noten und dem Takte nach richtig vom Anfange bis zum Ende durchgehe und durchhöre; es verlangt mehr, und im Grunde ist es uns recht erwünscht, wenn mehr dazu gehört. Es fragt sich da, was wir *echte* Quartetten nennen? Wir könnten antworten: dasselbe, was man seit Haydn's und Mozart's Meisterwerken, noch mehr seit Beethoven's Genialitäten darunter verstanden hat. Es mag aber nicht überflüssig sein, wenn wir dies hier kurz wiederholen und näher bestimmen. — Wir theilen die Quartette in *eigentliche* und in *konzertirende*. Die letzten sind solche, wo die erste Violine die Melodie, den Sologesang meist mit Koloraturen und Bravouren vorträgt und dadurch so herrschend dasteht, dass die andern Stimmen nur zur harmonischen Begleitung dienen oder doch nur zuweilen in einigen Figuren und unterlaufenden Nachahmungen etwas zur Verschönerung des Ganzen beitragen, ohne dass es besonders darauf angelegt ist. Sind nun auch solche konzertirende Quartetten oder Quatuors brillants, worin es auf den Glanz der Hauptstimme abgesehen ist, keineswegs zu verachten, bieten sie auch in ihrer Weise nicht selten recht gute Unterhaltung, so sind sie doch in Anlage und Durchführung vom eigentlichen Quartett sehr verschieden. Dies erfordert eine solche Anlage, dass die vier Stimmen als selbständige stehen, jede ihrem eigenthümlichen Karakter gemäss an der wechselnden Begründung und Darlegung des ganzen Tonbildes in schöner Fortführung wie in einem geistvollen Gespräche zur rechten Zeit wesentlichen Antheil nimmt, so dass eine jede der vier Stimmen entweder in Widerspruch oder Zustimmung nothwendig und sinnentwickelnd hiedersam erscheint, also nicht blos als harmonisch ausfüllende Dienerin untergeordnet nebenherläuft. So müssen sich denn alle vier Stimmen als ebenbürtige, als gleichgestellte ansehen, denen im glücklichen Vereine die höchste Abrundung und Vollendung des Ganzen, jeder ihrer Eigenheit nach und doch in Liebe für die Sache ohne allen herrschsüchtigen Egoismus, fühlbar am Herzen liegt. So hat denn eine Stimme der andern auf ihren Vortrag zu antworten, den Gedanken bejahend, erweiternd, bekräftigend oder im Gegensatze verneinend aufzufassen, nicht unorganisch und im wüsten Untereinanderklingen, sondern im gebildeten Wechsel zur schicklichen Zeit und doch frei und unerwartet einfallend. Jede Stimme hat demnach an der Hauptmelodie möglichst gleichmässigen Antheil, jede hat den Hauptgedanken als erwählten und kräftig liebevoll gepflegten Vorwurf der Durchführung nicht aus den Augen zu verlieren, wobei doch auch wiederum jede ihr karakteristisch Eigenthümliches in mannichfaltiger Besonnenheit zu bewahren und geltend zu machen hat, immer jedoch nur so weit, dass man keine Willkür, keine Glanzsucht noch irgend eine Rechthaberei, sondern eine treue und gebildete Hingabe an das Ganze, das eben begründet und zu bestmöglicher Anschauung in reicher Schönheit gebracht werden soll, deutlich vorwalten sieht. Es sind also für Darlegungen eigentlicher Quartette nicht nur melodische Verschlingungen der Hauptmelodie, der Hauptfiguren u. s. w., bald durch vollständig bestätigende Aufnahmen in irgend einer Stimme, bald durch kurze zustimmende Anspielungen und Nachahmungen, bald durch Widerspruch, gleichsam durch entgegengesetzte Einwendungen nothwendig, sondern es hat im Grunde jede Stimme für sich, ohne sich je vom gewählten Hauptgegenstande zu wild und zu bunt leidenschaftlich zu verirren, wodurch sie sich nur ungebildet und roh zeigen und ihrer Würde verlustig werden würde, eine gehaltene selbständige Melodie in die Erscheinung treten zu lassen, stets aber eine solche, die dem Ganzen zu irgend einer Begeistigung oder höherer Erfüllung wesentlich dient. — Alle Künste, deren die Musik fähig ist, sind also hier anwendbar, immer so viele, als es die Wahl und Art des darzulegenden Gegenstandes mit sich bringt, d. h. folglich, nicht zusammengepfropft, nicht überladen, nicht alle auf einmal oder in einem einzigen Werke, wodurch es zu einem Wirrsaal sich aufblähen und die schöne Form verlieren müsste, sondern stets in sachgemäss besonnener Umsicht, die nicht mehr und nicht weniger als die vollendetste Verklärung des darzulegenden Gegenstandes ins Leben führt. — Wir haben nun auch solcher Auseinandersetzung kaum noch zu bemerken nöthig, was zu einem eigentlichen, guten Quartett gehört, und wie sehr sie der Beachtung aller wahren Kunstfreunde und Künstler werth sind.

Gehören nun diese vorliegenden Quartette zu den eigentlichen oder nicht? Allerdings. Wir haben die Partituren vor uns. — Mit diesem Ausspruch ist von der einen Seite sehr viel, von der andern jedoch nur sehr wenig gesagt, weil damit nur die allgemeine Art der Behandlung, nicht die besondere, eigenthümliche, ja nicht einmal die gelungene, noch weniger die erquicklich erhebende ausgedrückt ist, was doch stets die Hauptsachen bleiben werden. Wir haben dies also näher zu bezeichnen, um so mehr, je grösser das Gebiet der Bildungsfähigkeit ist, in dessen Bereiche sich das eigentliche Quartett frei bewegt. In keinem Fache musikalischer Dichtung ist eine weiter ausgreifende Mannichfaltigkeit der karakteristischen Gebilde möglich, als im Quartett. Der Beweis liegt vor Augen, wenn wir auch nur bei den Musterwerken der drei Hauptmeister dieses Gebietes stehen bleiben, und somit nicht wenige höchst achtungswerthe Vortrefflichkeiten anderer und wahrhaft ausgezeichneter Männer hier unberücksichtigt lassen wollen. Welche Verschiedenheiten, welche ganz andere Gegenden und Schönheiten, welche abweichende Standpunkte in Hinsicht auf Höhen und Abstände der Herrlichkeiten des weiten Bereiches stellen sich uns in Haydn, Mozart und Beethoven dar! Welche Unterschiede im Grossen und Ganzen, vergleichen wir die Selbständigkeiten dieser Vorbilder unter einander! Welcher mannichfaltige Zauber, halten wir die Schönheiten der einzelnen Werke irgend eines Meisters gegen einander im

Vergleiche mit andern oder eigenen Schöpfungen eines jeden! Die Entfernung vom einfachsten der Haydn'schen Quartette, bis zum letzten der Beethoven'schen muss Jedem der Beschauenden, ja der blos Empfindenden wahrhaft ungeheuer erscheinen. Und doch sind sie alle Meistergaben! — Welches Kriterium ist nun da, das vollkommen Schöne vom minder Schönen bis herab zum Geschmückten, Ueberpolsten und Unschönen zu unterscheiden?

Man hat bekanntlich in aller Kunst, folglich auch in der Musik, *Klarheit* und *Deutlichkeit* als gediegenes Hauptkennzeichen der grösseren oder geringeren Vollendung irgend eines Kunsterzeugnisses angegeben, ja darin einen nicht unbedeutenden Vorzug des Quartetts vor den reicheren oder mehrstimmig verwebten Orchesterbildungen gesucht. Und gewiss, kein Vernünftiger wird der Klarheit ihre Hoheit, das Durchgreifende echten und feinen Gehaltes, das Vollkräftige einer edeln, unverstellten und gesundfrischen Natur absprechen wollen und können; sie bleibt, was sie ist, das Siegel unbefangener Geradheit und Redlichkeit, die sich treu und fest auf die Gediegenheit ihres innern Wesens verlässt, den bunten Schimmer jedes Flitterstaates und jeder unnützen Verblümelung verschmähend, weil sie im Gefühle des geistigen Werthes den blendenden Schein nicht nöthig hat. Aber die Klarheit ist nach dem gewählten Gegenstande und nach der Weise des tieferen oder geringeren Eingehens in die Sache zu beurtheilen. Sie setzt den gewählten Karakter schlechthin voraus und kann nur eben darin gefunden werden, dass der gleich anfangs ergriffene Vorsatz einer solchen und keiner andern Darlegung bestimmt und sicher gerade so festgehalten wird, dass immer das Deutlichste für diesen Fall gegeben wird, nicht aber das Klarste im Allgemeinen oder für Jedermann. Eine andere Klarheit hat das Volkslied, eine andere die Ode, und doch sind beide lyrisch; eine andere Klarheit hat ein Haydn'sches, eine andere ein Mozart'sches und ein Beethoven'sches Quartett, und doch sind alle Quartette. — Ferner kommt es auf den Stand der Bildung an, was Einem klar erscheint oder nicht. Es kann also deshalb irgend eine Darstellung doch nicht unklar heissen, weil sie irgend einen Theil der Menschen nicht begreift, sobald dieser Theil nicht bis zu der Stufe der Bildung sich erhob, die zum Erfassen derselben durchaus vorausgesetzt werden muss; es beweist nur, dass nicht Alles für Alle sein kann, sondern dass Jeder für seine Ernährung und Förderung zu wählen hat, was ihm nach seiner Naturbeschaffenheit, wie sie eben ist, nahrhaft und zuträglich ist. Die Klarheit für die Einzelnen verlangt demnach Rücksichten und kann insofern nicht das erste Prinzip sein, so sehr sie auch für jeden Standpunkt als Wesenheit des geistig Redlichen vorausgesetzt werden muss, sowohl für die Schaffenden als für die Geniessenden, welche Beide sich jedenfalls vom Kräftigtüchtigen und wesenhaft Fördersamen entfernen, wenn sie nicht völlig rechtschaffen und ehrlich für sich selbst in dem sind, was ihnen Klarheit ist, nicht einem Andern. In diesem Punkte muss also jede Stufe des Lebens ihr Recht für sich haben, ohne sich nach einer andern scheinheilig und widernatürlich zu richten, oder etwas für klar mit dem Munde und mit der Geberde zu bekennen, was in ihrem Innern anders und geradehin als eine Unredlichkeit gegen den selbstständigen Geist dastehet.

Es fragt sich also: Auf welchen Standpunkt haben sich diese Quartetten gesetzt?

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Weimar. Unser letztes, sehr besuchtes Hofkapellkonzert zum Besten der Witwenkasse, welches kurz vor Weihnachten stattfand, war reich, fast zu reich ausgestattet. Ausser der A dur-Sinfonie von Beethoven, welche wir übrigens früherhin von unserer Hofkapelle zuweilen schon in vollkommener Ausführung gehört zu haben glauben, erfreute vorzüglich der Gesang einer *Schebest*, welcher, obgleich diese Sängerin ihren Kulminazionspunkt bereits überschritten hat, doch immer noch viele schöne und interessante Momente darbietet; imponirte das Bravourspiel eines *Dreyschock*, eines Pianisten, dessen Glanz- und Kraftkunststücke sich von Seiten des Publikum eines sehr lebhaften Beifalls zu erfreuen hatten und dem auch bei Hofe eine sehr gnadenreiche Aufnahme zu Theil wurde, und ergötzte das Violinspiel unseres *Stör*, eines jungen Künstlers von Talent und warmem Eifer für die Kunst, welcher, vorigen Jahr kräftig gefördert durch die eine Zeit lang genossene Anleitung eines *Lipinski*, neuerdings in seiner technischen Ausbildung überraschende Fortschritte gemacht hat und dessen Leistungen bereits zu sehr reichen Hoffnungen für die Zukunft berechtigen. Möge der junge Künstler von der grösseren Kunstreise, welche er von Kurzem angetreten, mit unversengtem Flitze zu uns zurückkehren!

Wollten wir behaupten, dass sich unsere Hofkapelle und unser Opernwesen auf seiner vormaligen Höhe forterhalte, so würden wir von Seiten der einsichtsvolleren Mitglieder des dabei angestellten Personale selbst Widerspruch befürchten müssen. Wenn indess auch immer dann und wann genügendere Aufführungen hervortreten, so haben wir dies wohl zunächst den energischen Anstrengungen unseres trefflichen Musikdirektors Herrn Götze zu verdanken, während man seinem Kollegen, dessen sonstigen Verdiensten wir übrigens gern volle Gerechtigkeit widerfahren lassen, zuweilen fast die bekannte altthüringische Mahnung zurufen möchte: „Landgraf, werde hart!“ Indess hat uns Herr Musikdirektor Eberwein neuerdings durch seine Introdukzion, Chöre, Arietten und melodramatischen Arbeiten für ein durch sie sehr gehobenes Schauspiel „Arthur,“ welches mit Beifall aufgenommen wurde, sein bewährtes Talent für jenes Genre auf's Neue in anerkennungswerther Weise beurkundet. Wenn für jenes Stück noch Einiges zur reicheren dramatischen Belebung vorzüglich gegen den Schluss hin gethan wird, so dass auch der Komponist noch mehr Gelegenheit gewinnt, seine melodiöse, populär ansprechende Schreibart wenigstens noch in einigen Solo- und

Chornummern geltend zu machen, so könnte vielleicht jenes Schauspiel als Operette in weiterem Bereiche Eingang gewinnen.

Unser trefflicher Tenorist Herr Kammersänger Genast kränkelt leider noch immer. Doch hofft man auf seine baldige Wiedergewinnung für die durch ihn so ausgezeichnet vertreten gewesenen Rollen, welche jetzt zum Theil ein jüngerer Sänger Herr Kammermusikus *Götze* übernehmen muss, von welchem wir nur wünschen, dass er, erst seit Kurzem unter der geschickten Leitung eines Genast für die Gesangmusik gewonnen und mit überraschender Schnelligkeit zu höheren Leistungen herangebildet, bei verdoppelter Anstrengung, als tüchtiger Violinist aus Spohr's Schule und viel beschäftigter Theatersänger, seine jugendlich reiche Kraft nicht allzurasch erschöpfen und so die Hoffnungen, zu welchen sein so schön sich entwickelndes Talent berechtigen, täuschen möge.

Merkwürdig ist übrigens der Reichthum an Komponisten, welchen gegenwärtig unsere Residenzstadt aufzuweisen hat. Nennen wir nur die vorzüglicheren, von welchen bereits umfassendere Orchester- und Gesangkompositionen vorhanden sind, in alfabetischer Reihenfolge. Es sind die Herren *Eberwein*, *Götze* sen., *Walther von Goethe*, *Genast*, *Häser*, *Lobe*, *Müller* (Sohn des vormaligen Kapellmeisters), *Remde*, *Stör*, *Theuss*, *Töpfer* und *Ulrich*. Von Letztem erwartet man eine Oper, welche er nächstens auf die Bühne zu bringen hofft, die sich von je her in so aufmunternder Weise unseren aufkeimenden Talenten zur Aufführung ihrer Werke geöffnet hat, während andere unserer jungen Künstler, wie Hummel jun. gegenwärtig in London, Eberwein jun. jetzt in Paris als Klavierlehrer geschätzt, Montag, Schmid und Kellner, hier in Weimar als solche gesucht und erfolgreich thätig, durch Verfassung kleinerer und grösserer Pianoforte- und Gesangwerke, Streichquartette u. s. w. zum Theil in sehr anerkennungswerther Weise sich hervorheben, von welchen die besseren der Veröffentlichung durch den Druck noch entgegensehen. Die letzte erschwert unsern schaffenden Künstlern überhaupt leider sehr der Umstand, dass wir hier keine grössere, zu umfassenderen Unternehmungen geneigte Musikalienhandlung haben, welche bei der in Thüringen so allgemein verbreiteten Musikliebe sicherlich ihre Rechnung finden würde. Es ruhen hier in den Notenschränken ihrer Verfasser so manche wirklich höchst ausgezeichnete und tüchtige Werke, der Veröffentlichung weit würdiger als hundert andere, mit welchen der Musikalienmarkt von allen Seiten her überschwemmt wird. So hat z. B. Lobe's geistreiches Tongemälde aus Dmoll, ein Familiennachtstück in Callots Manier möchten wir es nennen, unstreitig eine der interessantesten Kompositionen, welche in der neuesten Zeit geschrieben worden, noch immer keinen Verleger gefunden, obgleich es eben so, wie die bereits erschienenen Orchesterarbeiten dieses ausgezeichneten Tondichters, sich gewiss bald überall, wo man höhere Musik zu schätzen weiss, die Bahn brechen würde. Die Introdukzion dieses Tongemäldes vorzüglich achtet Referent von so hohem Werthe, dass sie selbst der Feder eines Beethoven nicht zur Unehre gereichen würde, während in Durchführung des Hauptsatzes die geistreichsten Kombinazionen und überraschendsten und eigenthümlichsten Effekte an höchst ergreifender Gesammtwirkung hervortreten. Jüngst hat der Verfasser ein neues, noch umfassenderes Tongemälde vollendet, mit dessen Ueberarbeitung er gegenwärtig beschäftigt ist. Dabei gedenkt er, schon seit Jahren als Lehrer der theoretischen Musik mit dem glücklichsten Erfolge thätig, dem Vernehmen nach im Laufe dieses Jahres eine höhere Musikschule zu eröffnen, ein Unternehmen, dessen wir ihn bei seinen vielseitigen Kenntnissen und praktischen Erfahrungen im Fache der Musik und bei seiner grossen Gewandtheit in Handhabung der Sprache vollkommen gewachsen erachten und durch dessen Ausführung er sich um Thüringens junge Künstlerwelt unstreitig ein grosses Verdienst erwerben würde.

Eben so beklagenswerth, wie das Nichterscheinen jener Lobe'schen Arbeit, erachten wir das verschiedener meisterhaft gelungener Kompositionen für das Orchester von unserem Müller, mit welchen der Verfasser, nach unserer Ueberzeugung, getrost an das hellste Licht des Tages hervortreten könnte. Gleicher Weise liegen uns im Manuskripte verschiedene Sammlungen von Orgelstücken von unserem verehrungswürdigen Orgelmeister, Herrn Professor Töpfer vor, welche, ebenfalls noch ungedruckt, wohl zu den allergediegensten Kompositionen gehören dürften, welche nach der Zeit eines Seb. Bach und seiner grossen Schüler geschrieben worden sind. Uebrigens befindet sich von ihm so eben ein Werk über die Kunst der Orgelstimmung unter der Presse, während eine zweite, sehr bereicherte und durchaus umgearbeitete Auflage seines klassischen Werkes über Orgelbaukunst fast zum Drucke fertig ist, und vielleicht noch im Laufe dieses Jahres als eine Erscheinung hervortreten wird, auf deren hohe Wichtigkeit wir im voraus aufmerksam machen. Nicht leicht ist wohl je ein musikalisches Werk mit so eisernem Fleisse gearbeitet worden wie dieses, welches als Resultat vieljähriger Beobachtungen und Experimente und der mühsamsten Berechnungen, zuerst das gesammte Orgelbauwesen auf wissenschaftliche Prinzipien zurückführt und aus ihnen allseitig erörtert.

Neben so vielen bereits anerkannten Talenten, welche Weimar besitzt, tauchen indess noch fortwährend neue auf. So überraschte uns jüngst im Theater das Auftreten Herrn *Schoders*, eines ausgezeichneten Flötisten aus unserem trefflichen Militärmusikkorps, welcher früher schon zu sehr bedeutender Fertigkeit gelangt, unter der geschickten Leitung unseres Lobe sich zu einem Künstler von höherem Range zu erheben verspricht. Er blies ein noch ungedrucktes Concertino seines Meisters, welches in ästhetischer Hinsicht ungefähr den bekannten geistreichen Klarinettconcertinos von M. v. Weber vergleichbar, wohl zu den interessantesten Kompositionen gehören möchte, welche je für die Flöte geschrieben worden sind, und die bekannten brillanten Variazionen Lobe's über „Mein Schiff zog durch die Wellen," zu welchen der Verfasser indess noch eine neue, für seinen, vorzüglich im Gebrauche der Doppelzunge sehr fertigen Schüler besonders berechnet, hinzu komponirt hatte,

welche in höchst originelle Weise, blos von der Pauke begleitet, sich des lebhaftesten Applauses zu erfreuen hatte. Solche Kombinazionen zeigen es in überraschender Weise, wie wenig noch die Orchestermittel ausgebeutet sind und wie wenig man Ursache hat, zur Erzeugung schlagender Effekte in Orchesterwüsterei zu verfallen, welche uns fast stets die Geistesarmuth und den Mangel an genialer Erfindungskraft derer zu beurkunden scheint, welche sich ihrer bedienen. — Wir wünschten uns von der Feder eines Lobe einmal eine Szene im Walde, blos für Flöte, etwa 2 — 3 Hörner und Pauken, wozu sich der poetische Stoff vielleicht aus Tieck's Phantasus aufnehmen liesse. Uebrigens scheint uns ein so poetischer Geist, wie Herr Lobe, ganz dazu geeignet, die neuerdings mit Unrecht etwas zurückgestellte Flöte durch geistreiche Kompositionen, wie jenes Concertino, wieder zu der ihr gebührenden Ehre zu bringen. Da neuerdings vorzüglich für Flöte und Klavier so wenig Gediegenes geschrieben worden, so weisen wir bei dieser Gelegenheit auf zwei treffliche ältere Sonaten von *Moritz* zurück, welche man nicht ohne reichen Genuss spielen wird.

Um diesem Musikbericht noch ein besonderes Interesse zu verschaffen, beschliessen wir ihn mit der gewiss allgemein erfreulichen Nachricht, dass unsere hochverehrte Frau Grossherzogin, fortwährend selbstthätig wirksam als Tonschöpferin und vorzüglich auf dem Gebiete des höheren, ernsteren Styls mit meisterlich geübter Hand Kunstwerke erzeugend, welche leider nur in vertrauteren Hofzirkeln zum Gehör gelangen, des erwünschtesten Wohlseins geniesst und in gewohnter Weise fremde und einheimische Künstler von wirklichem Verdienste durch Gnadenerweisungen aufmuntert, von deren speziellerer Bezeichnung wir nur ungern abstehen. *W. W.*

Wien. Musikalische Chronik des vierten Vierteljahres 1839. (Fortsetzung.) Die zweifach günstige Aufnahme, welche Dessauer's komischer Oper: „Ein Besuch in St. Cyr" eben sowohl in Prag wie in Dresden zu Theil geworden, verbunden mit den darüber durch den Druck veröffentlichten, fast einzig nur günstig lautenden kritischen Beurtheilungen, hatte die Erwartung auf jenes Produkt eines vaterländischen Kunstjüngers also hochgestellt, dass eben der Erfolg und Eindruck, gewissermaassen von vorhinein bestochen, beeinträchtigt, jedenfalls erschwert, wo nicht gar zweifelhaft sich erweisen konnte. Und so sprach sich denn wirklich der Beifall in seltener Unparteilichkeit aus; gebührend anerkennend das schöne Talent, den sorgsamen Fleiss, die verständige Auffassung, die beachtenswerth korrekte, für gründliches Studium zeugende Arbeit: — und gerade ein solcher vernunftgemässer, am rechten Ort sich kund gebender Applaus muss immerdar dem wahren Verdienste ungleich ehrenvoller erscheinen, als die gewisse, alle Grenzen überströmende, und meistens doch blos gemachte oder fingirte Extase, welche, als ob hervorgerufen durch den Genuss sinneverwirrender Opiate, nur gleich gemaltem Feuer blendet, ohne zu erwarmen; ja, unser zu nicht geringen Hoffnungen berechtigender Tonsetzer darf durch eine so gerechte Würdigung um so mehr sich belohnt fühlen, weil daraus zugleich die Gewissheit eines bleibenden Werths hervorgeht, wofür auch bereits die folgenden Wiederholungen Bürgschaft leisten, welche sich fortwährend einer zunehmend regeren Theilnahme erfreuen, und dem bei aller Anspruchlosigkeit wahrhaft ergötzlichen Bühnenwerke eine etwas länger als blos ephemer dauernde Existenz versprechen — Schon die Wahl des Textbuches verräth richtigen Takt und einsichtsvolle Kenntniss der Erfordernisse szenischer Wirksamkeit; es ist schlechterdings kein willkürlicher Wurf in's Blaue, kein unüberlegtes Greifen nach dem eben vorgefundenen, nächst besten Libretto, weil solches vielleicht gerade beim ersten Anblick einige sangbare Verse, witzige Couplets, malerische Bilder oder drastische Kraftmomente entdecken lässt, unbekümmert übrigens, ob nicht die Grundidee des Stoffes schon etwa selbst an unheilbaren Gebrechen laborire, wie denn, beispielshalber, erst kürzlich ein Kleeblatt der befähigtesten Theaterkomponisten die eigene Schuld solcher Missgriffe büssen musste. Bauernfeld hingegen hat sich als gewandter Lustspieldichter vielseitig erprobt, und auch in der Durchführung dieses Sujets bewiesen, dass er nicht allein durch kontrastirende Karaktere, durch effektvolle, vom Reiz eines leichtfliessenden Dialoges belebte Situazionen das progressive Interesse anzuregen, sondern auch mittels glücklicher Vertheilung der mehrstimmigen Sätze dem musikalischen Drama ein geeignetes Feld zu eröffnen verstehe; daher denn Herr Dessauer sein Loos preisen mag, mit diesem Buche einen aussergewöhnlichen Treffer gezogen zu haben, indem an der reichausgestatteten Konversazionshandlung wohl nur die einzige Schattenseite getadelt werden konnte, dass deren komische Elemente kaum für die Dauer von drei Akten ausreichen, in Folge dessen nach dem Ende zu der Gang merklich schleppend zu werden beginnt, — eine nachtheilige Einwirkung, welcher nicht minder der Tonsetzer nur mit sichtlichem Ankämpfen zu entgehen vermochte. Dass dieser endlich die Mittelstrasse einschlug, und in seinem Style französische Eleganz mit italienischem Melodieen-Zauber zu amalgamiren bemüht war, darf ihm um so weniger zur Last gelegt werden, als der klimatische Einfluss jener Nachbarlander sich gegenwärtig über unser ganzes liebes Teutschland verbreitet, und überdies die freie Nachbildung der Auberschen pikant tändelnden Leichtigkeit hier recht eigentlich nazionell motivirt erscheint, wo die Fabel in Frankreichs Zentralpunkt, im luxurios frivolen Zeitalter des 14. Ludwig spielt. Auch die Anwendung der sogenannten Lärminstrumente gehört zu den Erbsünden des Modegeschmacks und wird durch Beispiele aller Art gewissermaassen sanktionirt; wenig Erhebliches lässt sich zudem dagegen einwenden, wenn Mannichfaltigkeit, wohlberechnete Oekonomie und lobenswerthe Diskrezion damit gepaart erscheinen, und der Aufwand komplizirter Orchesterkräfte ein ebenmässiges Verhältniss zur Gesangpartie bildet, ohne irgendwo in ihrem harmonischen Flusse sie zu storen, oder wohl gar zu erdrücken. — Kein geringer Antheil der sehr ehrenvol-

len Aufnahme muss nebenbei der darstellenden Künstler-Elite zugeschrieben werden: Herrn Forti — König; Herrn Schunk und Schober — Sir Mortimer und Marquis Tarteron; vorzüglich aber dem Philomelenpaar: Lutzer und v. Hasselt, den herrlichen Repräsentantinnen der beiden Pensionatszöglinge, Adele und Elise, von denen besonders Erstere durch des Meisters Freigebigkeit mit einem Schmuck bedacht wurde, der, beinahe auf die Spitze gestellt, mitunter an Lukullische Verschwendung streift, und Anforderungen stellt, welchen, vollständig zu genügen, wohl wenige Sängerinnen nur befähigt sein möchten. Das feurige, echt dithyrambische Trinklied des Marquis mit bekräftigendem Chor-Refrain, — Adelens beide Arien: „Weiss ich selber" mit dem süsschmeichelnden Klarinettritornell, und die Bravourprobe: „Habe mein Mündchen," — das Männerduett: „Könnt' ich das Liebeln," — dann jenes der zwei Soprane, so wie die folgenden zwischen Tenor und Sopran, und Sopran und Bass, — Mortimer's Romanze, das Quartett mit Frauenchor, endlich die Ensemble's der Aktschlüsse erhielten die vollste Auszeichnung; dem zweiten Finale, worin der Dichter den Knoten der Intrigue mit Meisterzügen schürzte, gebührt vor Allem der höchste Rang; dieser ungemein effektvolle Satz ist mit unverkennbarer Liebe, eben so fantasie- als kunstreich angelegt und durchgearbeitet, obwohl er, mit den übrigen bezüglich des komischen Farbentons kontrastirend, einen ungleich höheren Aufschwung nimmt und in einer Situazion von ernsterer Natur vielleicht noch bedeutsamer hätte treten müsste. — Dass der Komponist, so wie das Sängerpersonale zum öftern gerufen wurden, gehört nun einmal zur Tages- oder richtiger zur Abendordnung. — Eine andere, kurz zuvor in die Szene gegangene Neuigkeit: „*Die Opernprobe*," Singspiel in einem Aufzuge von *Gnecco*, gefiel allgemein und bewirkt nunmehr fortwährend das Wunder, dass das Publikum, welches sich in der Regel gewöhnlich erst zur Balletrepräsentazion einfindet und deren Vorläufer, die Operetten, zu verplaudern pflegt, dieser unterhaltenden Farse seine ganze Aufmerksamkeit schenkt und recht nach Herzenslust daran sich ergötzt. Der Tonsatz gemahnt an die alten guten Zeiten, als noch Paisiello, Cimarosa, Sarti, Guglielmi, Zingarelli und deren Fusstapfen folgende Zeitgenossen so viele treffliche Musterbilder der echten Opera buffa schufen, und zwar ohne Instrumentalaufwand, blos durch die allein zulässigen Hilfsmittel einer ausdrucksvollen Karakteristik, entsprechend den Worten, wie der Handlung; durch den obsiegenden Zauber eines einfach natürlichen Gesanges, und jenes drastischen Humors, der bei den lebenden Meistern Italiens, besonders seit dem Verstummen des Pesaresen, fast gänzlich abhanden gekommen zu sein scheint. Das Original: „la prova d'un' opera seria," dessen Stoff um das unerschöpflichste aller Themata — die Entschleierung der Coulissenmysterien — sich dreht, hat aller Orten Glück gemacht; vornehmlich in Paris, wo sogar die gefeiertsten Zelebritäten, wie z. B. eine Fodor und ein Lablache, durch ihre Mitwirkung sich keineswegs entehrt hielten. — So gut ward es uns hier freilich nicht, und die sogenannten Matadore blieben hübsch ferne davon; aber desto grösseres Lob erwächst der bescheidenen Reservetruppe, welche durch gemeinsames Zusammenwirken ein abgerundet amüsantes Ganzes lieferte, und eine gegen alle Erwartung angenehme Ueberraschung bereitete. Herr Gottdank nüancirte den Impresar Fastidio, den Spiel- und Fangball seiner Gesellschaft, welchem Alles kontär geht, Alles misslingt, Alles opponirt, quält, misshandelt und ärgert, — mit Hogarth'schen Pinselstrichen; Dem. Tuczeck, die hochfahrende Prima Donna, aus Kapricen, Eigendünkel und Künstlerneid zusammengesetzt, entwickelte ein noch ungekanntes mimisches Darstellungstalent, und sang wirklich allerliebst, korrekt, rein und kehlenfertig ihre reichfigurirte Koloraturenpartie; — Herr Just gab die chargirte Karrikatur des Theaterdichters Don Gridetto, dem Apollo nie gelächelt, der am Parnass verhungert, an Helikons Quell verdurstet und im Musendienst fast zum Skelet abdorrt; — köstlich war Herr Forti als Kapellmeister Campanone, der wahrlich nicht geizte mit dem ihm innewohnenden Fonds einer übersprudelnden vis comica; man möchte sich ausschütten vor Lachen, wenn er von Zorn entbrannt über die malizösen Sängerlonnen, denen nichts recht gethan, kein Opfer gross genug, und nimmer erklecklich Weihrauch gestreut werden kann, mit allen und jedem sich herumbalgen muss; aber auch bei der Direkzion seiner Ouverture, welche das Orchester mit hinreissendem Feuer vortrügt, die beseligendsten Vaterfreuden geniesst, vor Wonne zerfliesst und ganz aufgelöst in Entzücken von einer gelinden Ohnmacht befallen wird; desgleichen liessen es die Nebenfiguren, Dem. Sack, Sängerin Violante, Herr Pixler, Federigo, primo amoroso, und Herr Holzel, Chordirektor Fischietto, an verdienstlichen Bemühungen keineswegs ermangeln, und meinten es recht ernstlich, ihr Scherflein zu einem vergnüglich erheiternden Abendstündchen beizutragen. — Zum ersten Male wurde auch auf dieser Bühne Donizetti's „Belisar" in teutscher Sprache vorgeführt, von Herrn Schober zu seinem Benefiz gewählt, dessen männlicher Kraftausdruck, tiefe Verständlichkeit in der Verdolmetschung des in der Kunst wirklich Empfundenen, imponirende Gestalt, und plastisch edle Repräsentazionsgabe ihn ganz vorzüglich zu dieser an dramatisch wirksamen Momenten so reich dotirten Titelrolle befähigen. Fräul. van Hasselt, Antonina, exzellirte durch die antike Grossartigkeit der Auffassung, wie durch den mächtigen Zauber eines zum Herzen dringenden Gesanges, und feierte unter jubelndem Beifallssturm einen Triumf, welcher jenem der Karolina Unger gleich kam, die einzig nur in der Schlussszene, wo Verzweiflung die Gatteuverrätherin erfasst, durch leidenschaftliche Gluth der Mimik und Akzentuazion noch gewaltsamer erschütterte. Eben so lobwürdig waren die Leistungen der Herren Schunk und Ullmann, — Alamir und Kaiser Justinian, und wie nun auch bei der zweiten Wiederholung die immer mehr des Publikums Gunst gewinnende Altistin Dem. Berndes den Part der Irene übernahm, so waren dadurch alle Wünsche realisirt, und dieser teutsche von teutschen Künstlern vorgetragene Belisar, dessen Schwächen nur Meisterschaft zu besiegen vermag, ist gegen-

wärtig, wie sonst im Urtext, zur wahren Zierde des Repertoirs geworden.

(Fortsetzung folgt.)

Königsberg (Beschluss). Und nun wenden wir uns von dieser erfreulichen Erscheinung zu einer minder erfreulichen, welche zwar nicht in die Kategorie der gewöhnlichen Berichte fällt, die wir jedoch, da es sich um eine den intellektuellen Fortschritt bezweckende Besserung handelt, nicht umgehen dürfen. Zur Sache! Die Anforderungen der Komponisten an die Instrumentalmusik sind in neuerer Zeit bedeutend gestiegen. Die grössere Vervollkommnung der Instrumente und die erweiterte Ausbildung der Virtuosen in der Technik mag hieran Theil haben. Ohne Zweifel üben diese Thatsachen auch im Allgemeinen auf den Karakter der Tonstücke keinen geringen Einfluss. Dem sei wie ihm wolle, ein Orchester, welches nicht stehen bleiben, oder gar in Schlaffheit versinken will, muss alle Mittel anwenden, um die frischesten Kräfte, die am Orte zu haben sind, zu gewinnen und zur Thätigkeit anzuspornen. Ein Pariser Journal schrieb einst: „Unser Staatskörper ist krank, doch weiss Niemand die rechte Art der Krankheit." Gerade so geht's manchem Orchester, es hinkt hier, es hinkt da, und Niemand weiss, woran es liegt. Oder wüsste man's doch, und hätte Grund, den Sitz des Uebels zu verhehlen? Wie viele Orchester siechen nicht an Altersschwäche. Beim Himmel, man kann ja nicht ewig jung und kräftig bleiben. Ist's denn eine Schande, alt zu werden? Es bewahre, vielmehr ein Ruhm, wenn's in Ehren geschieht und mit Erkennung seiner herannahenden von dem Alter unzertrennlichen Schwächen. — Die Zuziehung neuer und junger Kräfte muss also für ein Orchester das erste Augenmerk, tüchtige und öftere Proben das erste Bedürfniss bleiben. Man sollte es kaum glauben, wie gross die Probenscheu bei manchem Orchester ist. Sinfonieen von den schwierigsten Meistern, Beethoven nicht ausgenommen, werden mit einer Probe abgemacht, als wären es Stücke von Pleyel oder Wanhal. Wir erinnern uns hierbei einer drolligen Geschichte, die aber leider wahr ist. Ein Violoncellist sollte Abends ein Konzert von Romberg vortragen. Kaum hatte in der Probe das Orchester die ersten Takte der Einleitung begonnen, so stand der Violoncellist mit den Worten auf: „Es wird schon gehn," steckte Bogen und Instrument bei Seite und die Probe war beendigt. Einem Orchester, dem es rechter Ernst ist, dass die Sachen gut gehen, darf es auf eine Probe mehr nicht ankommen, ja es ist ihm, wenn es wahres Ehrgefühl besitzt, Pflicht, dem Konzertgeber, zumal wenn es die Aufführung eines schwierigen Werkes gilt, von selbst entgegen zu kommen und sich zu einer nochmaligen Probe bereit zu erklären. Sind doch die Forderungen, die Orchester an die Konzertgeber stellen, wahrlich nicht unbedeutend; wie unbillig ist es hingegen, wenn die letztern die Schwächen des Orchesters in einer nothig gewordenen, nochmaligen Probe ebenein noch besonders honoriren sollen? Gleichwohl hängt von der Präzision in der Zusammenwirkung grosstentheils der Effekt ab, wie denn der Wohllaut des Ganzen von der Beschaffenheit der Instrumente. Wenn ein Violoncell in Ermangelung einer D-Saite mit zwei A-Saiten bezogen wird, so kann man auf die Macht der Töne von einem solchen Surrogat schliessen. Spasshaft war es, als einst in der Menuett der F dur-Sinfonie von Beethoven — wo das Violoncell Solo hat, zwar die bogenführende Hand des Spielers wie ein Irrwisch tanzend aus der Ferne gesehen, aber von dem schönen Solo nicht ein Ton vernommen wurde. Für solche Dinge sind die Vorsteher des Orchesters verantwortlich; sie sind es, die mit gutem Beispiel vorangehen, das Ehrgefühl der Mitglieder stets wach erhalten und auf alle Weise darnach trachten müssen, ihrem Verein den möglichst hohen Grad der Vervollkommnung in Ton, Klang und technischer Ausführung zu geben. Dass aber bei vielen Orchestern in dieser Hinsicht viel zu wünschen übrig bleibt, dürfte nicht schwer sein zu beweisen, wollte man Artikel der Tageschronik hierüber sammeln und hererzählen.

Auch dem hiesigen Orchester dürften einige wesentliche Verbesserungen Noth thun. Wir wollen versuchen, einige namhaft zu machen, denn es wäre wohl möglich, wenn gleich unwahrscheinlich, dass auch jetzt noch die von dem musikliebenden Theile des Publikums oftmals angedeuteten Wünsche für eine vortheilhaftere Umgestaltung des Orchesters demselben verborgen bleiben. — Herr Siebentritt z. B., ein braver und wir können in Wahrheit sagen ausgezeichneter Fagottist, dessen Besitz manche Kapelle zieren würde, ist wegen niedern Grades der Ancienneität bis jetzt unverantwortlicher Weise zum zweiten Fagott gezwungen. Er wechsle künftig und übernehme den ersten Fagott. Da ferner der zu seiner Zeit ausgezeichnete erste Flötist durch Krankheit behindert wird, so trete Herr Gellert an seine Stelle, der ebenfalls brav ist und mit schönem Ton viel Fertigkeit verbindet. Herr Köttlitz verlasse die seinem Nachdenken zu viel und oft nachthedige Musse gebenden Pauken und werde, da er auf der Klarinette Fertigkeit und schönen Ton hat, bei der ersten Klarinette angestellt. Seine Stelle bei den Pauken übernehme Herr Stadtmusikus Wurst, ein talentvoller Musiker und Komponist, der bereits bei einigen Gelegenheiten bewies, dass die Behandlung der Pauken nicht Nebensache sei, sondern mit grosser Bedeutung für das Ganze ausgeführt werden könne. Die von den Blasinstrumenten Abgehenden mögen Saiteninstrumente übernehmen. Auf solche Weise, indem Niemand verdrängt wird, auch Niemand verliert, — die Versetzten können je nach wie vor die ihrem Alter und Range gebührenden Tantièmen beziehen — gewinnt das Ganze durch zweckmässige Benutzung der jüngern Kräfte an Ton, Frische und Regsamkeit. Ferner erwähle man für den Altposaunisten ein anderes Individuum, welches dem Instrumente gewachsen ist. Bei der Wahl neuer Mitglieder unterwerfe man die Vorgeschlagenen einer Prüfung in Gegenwart eines Orchesterausschusses, und wähle nicht den ersten den besten, etwa wie man hier oder da in Ermangelung erfahrener Aerzte die jungen Praktikanten zu Medizinalräthen kreirt, nur um das Kollegium vollzählig zu haben. Auch vermehre

man die Saiteninstrumente, — zwei Bratschen zu acht Violinen, ingleichen zwei Violoncelle zu zwei Kontrabässen sind ein Missverhältniss — und halte auf gute Instrumente, besonders auf starke Bezüge. Man übertrage die Inspekzion hierüber dem Vorspieler bei der ersten Geige Herrn Musikmeister Wagner, dessen wir als eines tüchtigen seinen Platz würdig ausfüllenden Vorgeigers bei dieser Gelegenheit nicht unerwähnt lassen können. Dann verabsäume man nicht, ordentliche Uebungen anzustellen, besonders von neuen und ältern schwierigen Orchesterwerken. Der Sommer, in dem gewöhnlich kein Theater ist und die Musiker über zuviel Lekzionen, die man von ihnen verlangt, nicht klagen können, bietet hierzu die beste Gelegenheit. Dies Alles sind Dinge, die bei einigem guten Willen leicht zu erschwingen sind, und wir fordern im Namen aller Musikfreunde, die aufrichtigen Antheil an dem Gedeihen des Orchesters nehmen, nicht nur die Vorsteher desselben, sondern alle Gutgesinnten in dem Vereine hierdurch auf, sich zu verbinden, um die für das Wohl des Orchesters nöthige Reform endlich zu bewirken. Die guten Folgen hiervon werden nicht ausbleiben und das Orchester wird von dem Tage seiner Umgestaltung an im Sinne des Worts eine neue Aera beginnen. Möge dies recht bald in Erfüllung gehn und wir der unangenehmen Mühe überhoben werden, nochmals und zwar in deutlichern Zügen diesen Gegenstand abzuhandeln. Mögen wir recht bald in die ungleich angenehmere Lage versetzt werden, lobend die Bemühungen des Orchesters anzuerkennen, da doch der Tadel immer eine bittere Mühe bleibt, hingegen die Verkündigung des Guten Herz und Geist mit wohlthuender Freude erfüllt.

Haag. No. 24 der vorjährigen Mus. Zeitung enthält einen Artikel über den Zustand der Musik und den Sinn für dieselbe in Holland und auch in dieser Residenz, worin Vieles wahr ist, und zeugt von dem richtigen Urtheil des geehrten Referenten. Indessen wenn man annimmt, dass hier im Lande vormals nie etwas geschehen für Aufmunterung dieser Kunst, so ist die Ursache warum dieselbe bei uns nicht auf der Höhe steht, worauf sie in andern Ländern sich befindet, leicht zu denken und zu entschuldigen. Seit wenigen Jahren hat man erst angefangen, etwas dafür zu verwenden, und dass Kunstsinn und Künstler (selbst bei den besten Anlagen) nur durch beharrlichen Fleiss gebildet werden können, darin wird wohl jeder Unbefangene mit einstimmen.

Die königl. Kapelle unter der Leitung des wackern Kapellmeisters *J. H. Lubeck*, eines tüchtigen Geigers und gebildeten Künstlers, hat sich durch den rastlosen Eifer und regen Kunstsinn des Hofmarschalls Baron Huyssen van Kattendyke, der gerade die besten Mittel, Unparteilichkeit und Beharrlichkeit anwendet, sehr verbessert; und da die ersten Künstler auch bei der Musikschule angestellt sind, so lasst uns die Zukunft hoffen, dass dieselbe mit der Zeit unter die Besten dieser Art zu zählen sein wird. Unter den Hauptstimmen zeichnen sich besonders die Herren *Wilhelm Lubeck*, Geiger, *van Gelder* jun., Violoncellist, *Schmidt*, Oboist, *Faubel*, Klarinettist, *Zeiler*, Fagottist, und *Dahmen*, Hornist, aus, welche auf ihren Instrumenten Vortreffliches leisten. Sinfonieen und andere Orchestersachen werden sehr schön ausgeführt. Schade aber, dass die doppelte Beschäftigung des Herrn Lubeck, als Kapellmeister und Direktor der Musikschule, ihm nicht zulässt, auch bei der Oper zu dirigiren, oder dass nicht ein steter Musikdirektor angestellt wird, da es leicht zu begreifen ist, dass bei jährlicher Wechselung dieses Faches das Orchester immer mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, die sonst vermieden würden.

Seit vielleicht 50 Jahren haben wir eine stehende französische Oper gehabt, und klassische teutsche Opern sind nie, oder nur verstümmelt ausgeführt worden. Dass der Geschmack dadurch eine entgegengesetzte Richtung vom Ernsten zum Flüchtigen genommen hat, ist begreiflich. Eine Nazionaloper würde meines Erachtens das beste Gegenmittel sein, und es ist zu hoffen, dass aus den Schülern der königlichen Musikschule mit der Zeit sich eine Oper bilden wird, welche uns mit dem Besseren bekannt macht. Dadurch könnte eine Veredlung des Geschmacks stattfinden, und dass auch Holländer als Sänger glänzen können, beweisen Fräul. van Hasselt und Herr Vrugt, Beide von holländischen Eltern geboren.

Hierbei der Bestand der königlichen Kapelle. *Intendant*: Se. Exz. Herr Baron Huyssen van Kattendyke, Hofmarschall. — *Kapellmeister*: Herr J. H. Lubeck, Kp. (Komponist), Kz. (Konzertist). — *Hofpianist*: Herr van der Does, Kz. — *Violine*: Herr W. Lubeck, Konzertmeister und Solo-Geige, Kz. — Herr S. de Bas, Kz. — Herr J. Lubeck. — Herr J. B. Buzian, Kz. — Herr G. Tomasini, Kz. — Herr Beems. — Herr B. Vet. — Herr G. Hekking. — Herr J. G. Lotter. — Herr L. Offermann, Akzessist. — *Bratsche*: Herr J. C. Umland. — Herr J. Blies. — Herr J. Appy. — *Violoncelle*: Herr M. van Gelder, Solovioloncellist, Kz. — Herr J. van Gelder. — Herr W. Scholten. — Herr A. C. Lechtleitner. — *Kontrabass*: Herr B. A. Graue. — Herr M. Blies. — *Flöte*: Herr J. C. Band. — Herr J. C. Desmares. — *Oboe*: Herr C. A. Schmitt, Konzertmeister, Kz. — Herr C. Horstmannshoff. — *Klarinette*: Herr P. Faubel, Kz. — Herr J. F. Becht. — *Fagotte*: Herr J. C. Zeiler, Kz. — Herr J. C. Elsmann. — *Horn*: Herr J. A. Dahmen, Kz. — Herr J. C. Vink. — Herr J. L. van de Velde. — Herr O. H. Schutt. — *Trompete*: Herr D. Bolten. — Herr W. H. Gehring. — *Posaunen*: Herr M. Jacob, Alt. — Herr G. Gillissen, Tenor. — Herr H. Becht, Bass. — *Pauken*: Herr B. van Gelder.

Herbstsaqione (1839) in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Varese. Es ist zum Erstaunen, wie weit es die Oper- und Ballettmanie im Luxus in Italien treibt. In diesem nahe bei Mailand gelegenen, erst vor wenigen Jahren vom österreichischen Kaiser zum Range einer Stadt erhobenen Orte halten mehrere reiche Mailander gewöhnlich vom Oktober bis ungefähr zur Hälfte Novem-

ber ihre Villeggiatura. Während dieser Zeit ist hier gewöhnlich grosse Oper und grosses Ballet. Die Hauptsänger des Operupersonals waren verwichenen Herbst 4, sage vier Prime Donne: Elisa Vernhet (Französin, seit einiger Zeit in der Profession in Italien), Eponnina Lebrun (Französin, in Männerrollen), Adelaide Gambaro (Mercadante's Schwägerin und Schülerin, betrat zum ersten Male das Theater), Adelaide Annoni (Comprimaria). — Primo Tenore, Alphonse Revial (Franzose, singt einzig und allein der Gloria halber); Primo Basso, Pietro Novelli; Generico, Giuseppe Grazioli. Man begann am 17. Oktober mit Rossini's Conte Ory und mit einem feierlichen Fiasco. Die Rollen waren so vertheilt: Vernhet = Contessa, Lebrun = Paggio, Annoni = Governante, Revial = Ory, Novelli = Ajo, Grazioli = Roberto. Die Vernhet flickte eine Kabalette aus Donizetti's Saucia di Castiglia ein, die Lebrun eine Cavatine, wovon das Andante dem Maestro Bianchi und die Cabaletta dem Maestro Ricci gehörte, Novelli eine neue Arie vom Maestro Panizza, und gerade diese Donizetti'sche Cabaletta und die eingelegte Cavatina gefielen, sonst nichts. Man suchte nun den Conte Ory auf alle mögliche Weise abzustutzen, hier und da zu verbessern, aber vergebens. Zum grössten Unglücke hatte der Protagonist fast keine Stimme (man gab wie gewöhnlich Unpässlichkeit vor), seine Aktion war eine Karrikatur. Bei alldem wurde die Vernhet applaudirt, desgleichen Prof. Grazioli im Parlante und in seiner Arie, etwas die Annoni; Novelli's Rolle war unbedeutend, und die Lebrun brachte mit ihren häufigen Trillern und Fioriturен keine Wirkung hervor, weil sie nicht am gehörigen Orte gebraucht worden. Das Ballet war weit glücklicher als die Oper. — Die zweite Oper, in welcher obbenannte Gambaro debütirte und Herr Revial dem Tenor Ferrari die Bühne abtrat, war Mercadante's Gabriella di Vergy, die etwas mehr als Rossini's Musik gefiel (!), und die Gambaro insbesondere (die weder jung noch von vortheilhafter Gestalt, überhaupt nichts Grosses zu sein scheint) erhielt starke Aufmunterung.

Bergamo. Auf Ansuchen des Ministers des öffentlichen Unterrichts zu Paris hat unlängst der hier gebürtige Marco Bordogni, seit 25 Jahren Sänger auf dem Pariser italienischen Theater, dermalen auch Gesanglehrer am musikalischen Konservatorium daselbst, den Ehrenlegionsorden von dem König der Franzosen erhalten. Bordogni hat viele gute Schüler in jener Hauptstadt gebildet, darunter die Damoreau, Falcon, den unglücklichen Nourrit u. A. Seine im Drucke bekannt gewordenen Vocalizzi dienen zum Unterrichte der Zöglinge obgenannten Konservatoriums. Auch der von hier gebürtige Donizetti ist bekanntlich Ritter der Ehrenlegion. In Mayr's Bergamasker Musikinstitut, das so viele gute Künstler aller Art gebildet, befindet sich jetzt ein Schwede, welcher da den Gesang studirt; nächstens erwartet es einen Spanier zur selben Absicht.

Codogno. Seit seiner Entstehung hat das hiesige Theater stets seinen Glanz behaupten wollen, und so auch dieses Jahr. Die Aussicht vom Mailander Konservatorium, der Tenor Pasini und Bassist Badiali waren die Hauptsänger. Donizetti's Eude di Roma, der seit Jahren aus der Mailander Scala exulirt, hier und da ausserst selten gegeben wurde, war die erste Herbstoper. Die Aussicht war eine köstliche Argelia, Badiali ein vorzüglicher Murena, und Pasini wegen der Kraft seiner Lungen ein willkommener Settimio. Die hiesigen, so wie aus den anliegenden Gegenden herbeigeeilten Bewohner belohnten die Künstler mit gerauschvollem Beifall. Dieser dehnte sich nur wenig auf die nachher gegebene Gabriella di Vergy von Mercadante aus, welche Oper, die letzte Szene etwa ausgenommen, bisher fast nirgends in Italien anzog; daher gab man denn sehr bald den unfehlbaren Barbiere di Siviglia, welcher die Stagione auch fröhlich schloss.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 10. Februar 1840. Am 1. Februar d. J. fand im Gewandhause die zweite musikalische Abendunterhaltung für Kammermusik statt, in welcher zwei Quartette für Streichinstrumente allein, nämlich Quartett von Mozart (C dur) und Quartett von Joseph Haydn (F dur, Leipziger Ausg. No. 14), sodann ein neues Rondo alla Spagnuola für Pianoforte und Violine von Spohr, und ein ebenfalls neues Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (D moll) von Felix Mendelssohn-Bartholdy zur Aufführung kamen. Die zwei Quartette gehören bekanntlich zu den besten, die es überhaupt gibt, besonders ist das von Mozart ausserordentlich schön, aber freilich auch nicht eben leicht zu spielen, d. h. gut und so zu spielen, wie es ein so geistreiches Stück verlangt. Herr Konzertmeister *David* und die Herren *Klengel, Eckert* und *Wittmann* hatten wieder die Ausführung dieser Quartette übernommen, und erwarben sich damit die allgemeine Anerkennung der sehr zahlreichen Versammlung. Ihr Zusammenspiel war noch vollkommener wie früher, und der Vortrag deshalb so sicher, frisch und lebendig, dass wir uns nicht entsinnen, diese Quartette hier in besserer Ausführung gehört zu haben.

Das Rondo alla Spagnuola von Spohr (bei P. Mechetti qu. Carlo in Wien erschienen) ist ein anspruchloses, nur aus einem Satze bestehendes Musikstück, das man zwar nicht eben schwierig in der Ausführung und brillant in seiner Wirkung nennen kann, das aber sehr ansprecht, wie Alles was Spohr gibt, sauber und nett gemacht ist, und einen so ausserst feinen und eleganten Vortrag verlangt, wie er uns durch die Herren *Mendelssohn* und *David* geboten wurde. Es gefiel deshalb sehr, und wir erkennen hierbei noch besonders an, dass man bei der Auswahl der auszuführenden Stücke auch auf die vorzüglichsten Künstlererzeugnisse der Gegenwart Rücksicht nimmt, sie mit älteren anerkannten Meisterwerken zusammenstellt und so durch die Sache selbst in dem Publikum eine lebendige Kritik und ein gesundes sicheres Urtheil herauszubilden versteht.

Von ausserordentlicher Wirkung war das neue Trio (D moll) von Mendelssohn-Bartholdy, welches von dem Komponisten und den Herren Konzertmeister David und Wittmann vorgetragen wurde. Wir halten es unbedingt

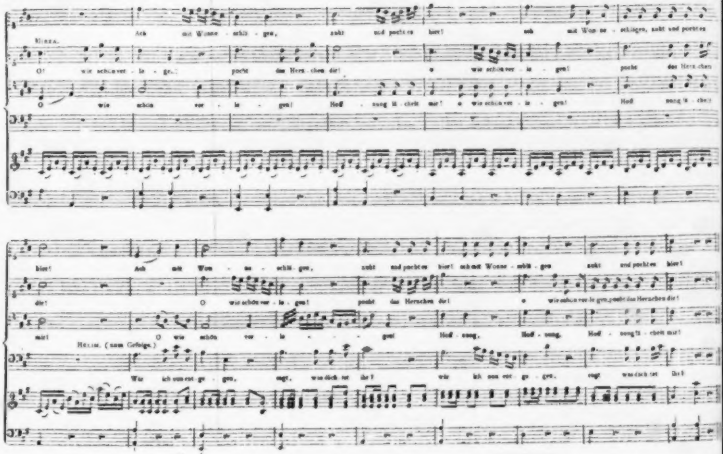
Ach mit Wonne schön - gen, zählt und pochten hier! ach mit Won ne - schätzen, zählt und pochten
Klara.
O! wie schön ver - lo - gen! pocht das Herz chen dir! o wie schön ver lo gen! pocht das Herz chen
O wie schön ver - lo - gen! Hoff - nung lä - chelt mir! o wie schön ver lo gen! Hoff nung lä - chelt
hier! Ach mit Won - ne - schön gen, zählt und pochten hier! mit Wonne schön - gen zählt und pochten hier!
dir! O wie schön ver lo gen! pocht das Herzchen dir! o wie schön ver lo gen, pocht das Herzchen dir!
mir! Heinr. (zum Gefolge.) O wie schön ver - lo - gen! Hoff - nung, Hoff - nung, Hoff - nung lä - chelt mir!
Wie ich von ei - ge - nen, sagt, wünschen sie dir! wie ich von ei ge nen, sagt wünschen sie dir!

für eines der gelungensten Stücke des berühmten Komponisten, für ein Erzeugniss seiner schönsten und besten Stunden; es ist reich an schönen neuen Motiven und meisterhaft in Arbeit und Form, ein tiefes poetisches Gefühl durchdringt das Ganze, das so schlagend und unmittelbar wirkt, als wir selten noch bei einem musikalischen Kunstwerk gefunden haben. Ueberdies ist es für die betheiligten Instrumente, besonders für das Pianoforte sehr dankbar geschrieben und in dieser Hinsicht ein zwar schweres, aber überaus brillantes Konzertstück. Auch aus Mendelssohn-Bartholdy's Meisterspiel liess sich herausfühlen, mit welcher Liebe er an diesem herrlichen Trio gearbeitet haben mag, wie denn überhaupt der Vortrag desselben in allen Theilen und von allen Mitwirkenden ausserordentlich gelang. Das Publikum wurde wahrhaft enthusiasmirt, und nach jedem der vier Sätze, welche das Trio enthält, schienen die lauten Beifallsbezeugungen nicht enden zu wollen. Das Trio erscheint binnen kurzer Zeit im Verlage der Herren Breitkopf und Härtel, und so können und werden bald alle Kunstfreunde sich den Genuss verschaffen, dasselbe näher kennen zu lernen.

Unser *fünfzehntes Abonnement-* oder *Gewandhauskonzert*, welches Donnerstag am 6. Februar d. J. stattfand, wurde eröffnet mit der Ouverture zu den Najaden von William Sterndale-Bennett; sie ist ein schönes Werk, wurde oft schon hier mit Beifall aufgeführt, und gehört zu den Lieblingen unseres gebildeten Konzertpublikums. Die ziemlich schwierige Ausführung gelang unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung ganz vortrefflich und die Ouverture erhielt wieder den allgemeinsten Beifall.

In diesem Konzerte hörten wir eine junge Sängerin, Fräul. *Auguste Löwe* aus Berlin, welche zwei Mal auftrat und die Arie aus Così fan tutte von Mozart „Come scoglio" mit vorangehendem Rezitativ, so wie Rezitativ und Arie „Nun beut die Flur das frische Grün" aus der Schöpfung von J. Haydn vortrug. Fräul. Löwe besitzt eine starke, kräftige, wohlklingende und sehr umfangreiche Stimme, die aber noch ziemlich unausgebildet ist; man kann daher auch an ihre Leistungen grosse Anforderungen nicht machen, sie zeugen jedoch von Talent, und bei den wirklich schönen Mitteln, mit welchen Dem. Löwe ausgestattet ist, lässt sich hoffen, dass sie unter guter Leitung einmal recht Tüchtiges leisten wird. Bis jetzt hat uns ihr Vortrag, der überdies eine ihre Kräfte überschreitende Zuversicht verräth, nicht befriedigt, obwohl wir gern in den aufmunternden Beifall, welcher ihr von dem Publikum geschenkt wurde, einstimmen.

Herr *W. Haake*, Mitglied des Orchesters, trug ein von ihm komponirtes neues Concertino für die Flote vor und erwarb sich damit sehr lauten allgemeinen Beifall. Die Komposition ist geschickt gemacht und nicht ohne Interesse, nur im Ganzen etwas zu lang; gewinnen würde sie jedenfalls, wenn der Komponist sie etwas kürzen wollte, wozu der letzte Theil derselben, welcher einen sehr stark instrumentirten, aufgeregten, aber weder harmonisch, noch sonst sehr ansprechenden, dem Charakter der Flote ziemlich fremden Satz enthält, gute Gelegenheit geben dürfte. Das Spiel des Herrn Haake war sehr ausgezeichnet in jeder Hinsicht, und er gehört unbedingt zu den besten Solospielern unseres Orchesters.

Am Schlusse des ersten Theiles liess sich noch, als Zugabe des Repertoirs, ein Herr *Toselli* aus Ferrara auf der Glasharmonika hören. Diese Harmonika besteht aus kleinen Glasscheiben, welche die vollständige Tonleiter mehrerer Oktaven enthalten, und mit Korkhämmern geschlagen werden, ähnlich dem Spiel der Strohfiedel des bekannten Gusikow. Die Töne der Glasharmonika sind aber natürlich klarer, bestimmter und viel wohlklingender, als die der Strohfiedel. Herr Toselli spielte die Arie „Casta Diva" aus Norma von Bellini ausserordentlich fertig und geschmackvoll, und erhielt allgemeinen sehr verdienten Applaus.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte die herrliche Sinfonie in Bdur von Beethoven aus. Sie wurde unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung sehr meisterhaft ausgeführt, und jeder einzelne Satz erhielt den lauten Beifall der für schönen Kunstgenuss stets dankbaren Zuhörer. †.

Der Tuchmacher (Le drapier),

neue Oper von *F. Halevy*, ist am 3. Januar zum ersten Male in Paris aufgeführt worden. Das Stück spielt in den Zeiten der französischen Ligue. Die Stadt Chartres soll an die Royalisten verrathen werden, Haupt der Verschwörung ist der Tuchmacher Bazu. Ein in die Tochter des Letztern verliebter Student erfährt zufällig das Komplot, wird von der Gegenpartei als verdächtig verhaftet und, weil der Edle den Tuchmacher nicht in's Unglück stürzen will, vielmehr im Verhöre hartnäckig schweigt — zum Tode verurtheilt. Indessen tröstet er sich darüber, und kann es auch, denn er erhält, als Preis seines Schweigens, die Hand der Geliebten; die Hochzeit wird den Tag vor seiner Exekution gefeiert, der arme Sünder aber wird, eben da man ihn zum Tode führen will, durch die in die Stadt eingedrungenen Royalisten gerettet.

Dies die Fabel. „Aber was urtheilt man über die Musik? und wie ist die Oper in Paris aufgenommen worden?" Wir begnügen uns, auf diese Frage mit den nachstehenden Aeusserungen zu antworten, welche wir den beiden musikalischen Zeitungen von Paris entnehmen, der Revue et Gazette musicale und der France musicale. Nur müssen wir noch bemerken, dass der Verleger der Erstern, Herr Moritz Schlesinger, zugleich Halevy's Verleger, die France musicale aber Halevy's und Schlesinger's spezielle Gegnerin ist. Der Leser wird vergleichen und sich dann selbst das Resultat ziehen.

Die *Revue et Gazette musicale* erzählt uns: Le drapier a complétement reussi. Das Buch enthält dramatische, komische und sehr musikalische Situazionen, und die Musik ist dem vollkommen entsprechend. Die Ouverture ist beachtenswerth, originell in den Modulazionen; ein Duett von vortrefflicher Arbeit; eine sehr hübsche Romanze voll Anmuth und Grazie; ein feuriges Duett, dem zwischen D. Anna und D. Ottavio in Mozart's Gio-

vanni vergleichbar; ein anderes Duett höchst dramatisch und effektvoll (on ne peut plus dramatique); eine Arie voll Schwung und Liebesgluth; ein Terzett d'un bon sentiment; ein originelles und ausdrucksvolles Duett; ein lebendiger, fröhlicher Chor; ein meisterhaftes Duett, die Krone des Ganzen — kurz, die echten Musikfreunde sind dem Tondichter für dies neue Werk innigen Dank schuldig. Le drapier a complétement réussi.

Die *France musicale* berichtet: Hatte man nach der ersten Vorstellung die Zuhörer gefragt: De quel genre est le poème du drapier? so würden sie geantwortet haben: Du genre ennuyeux. — Et la musique? — Du genre ennuyeux. — Et l'exécution? — Du genre ennuyeux. — Oder: Qu'avez-vous éprouvé durant le premier acte? — De l'ennui. — Et durant le second acte? — Un ennui plus grand. — Et durant le troisième acte? — Un ennui très-grand. — — Halevy nimmt einen gewissen Rang unter den jetzigen Tonsetzern ein. Glänzt er auch nicht durch Fantasie, Erfindung, Schwung — so fehlt es ihm doch nicht gänzlich daran, er ist Meister in der Modulazion und Instrumentazion. Was aber diesen unglücklichen Tuchmacher betrifft, so hat dem Komponisten weiter nichts gefehlt, als ein guter Freund, der ihm nach der Einsicht in die Partitur gerathen hätte, dieselbe in's Feuer zu werfen. Schlecht genug, um sich dabei schrecklich zu langweilen, nicht schlecht genug, um sich daran, eben der übergrossen Schlechtigkeit wegen, zu amüsiren, kann diese neue Oper nur als Muster dienen, wie man nicht komponiren soll. — Von dem Einzelnen zu reden, ist geradezu unmöglich; Alles ist gleichmässig farblos, trist, unerquicklich, höchstens etwa ein Quartett und ein Duett ausgenommen. Enfin, de l'ennui, rien que de l'ennui!

Feuilleton.

Wir haben im vorigen Jahrgange S. 906 den Brief mitgetheilt, welchen *Liszt* an den Comité zur Errichtung des *Beethovenschen Monuments* richtete und worin er sich erbot, die noch fehlende Summe aus eigenen Mitteln aufzubringen. Der Comité hat hierauf dem berühmten Virtuosen geantwortet und sein Anerbieten dankbar angenommen, auch die gestellte Bedingung, dass Bartolini zu Florenz das Denkmal verfertige, akceptirt, jedoch zugleich erklärt, dass die Statue nicht in Marmor, sondern in Bronze gearbeitet werden müsste, da das Monument in Bonn auf einem freien Platze errichtet werden sollte: eine Marmorstatue aber würde den Einflüssen der Witterung weniger widerstehen und daher weniger Haltbarkeit und Dauer haben. Uebrigens wird die Approbazion des zu liefernden Modells vorbehalten. Auch erklärt der Comité, dass die bis jetzt gesammelte, in seinen Händen befindliche Summe sich auf 40,000 Franken belaufe.

Seit dem neuen Jahre ist die Revue et Gazette musicale de Paris nicht mehr von Herrn Moritz Schlesinger, sondern von *J. Specht* als Redakteur (...Directeur...) unterzeichnet. — Ob dies provisorisch oder definitiv ist, muss dann gestellt bleiben, da das Blatt selbst sich darüber nicht ausspricht.

Strauss' Beispiel findet Nachahmer. Eine Gesellschaft ungarischer Musiker, unter Leitung eines gewissen Vester-Sandor, ist nach Paris gegangen, und spielt dort, in die ungarische Nationaltracht gekleidet, in den glanzendsten Soireen ungarische Nationaltänze unter dem grössten Jubel der Pariser vornehmen Welt.

Weber's Freischütz ist in Bordeaux mit grossem Erfolge aufgeführt worden.

Eine Verfügung des Marineministers von Frankreich bestimmt, dass in allen französischen Hafenstädten die Regimentsmusik bei der Marine eingezogen werden soll. Viola comme on encourage la musique en France, bemerkt die Pariser Revue et Gazette musicale hierzu.

In *Schaffhausen* besteht eine treffliche Musikgesellschaft von Dilettanten, Präsident ist Ferdinand von Wallkirch, selbst ein guter Geiger — Orchesterdirektor Stadt aus München. Die Gesellschaft zählt 8 Geigen, 2 Bratschen, 1 Violoncell, 1 Bass, 2 Klarinetten, 2 Flöten, versammelt sich wöchentlich ein Mal, und gibt, mit Unterstützung einiger Sänger und Sängerinnen, den Winter über vier Konzerte. Nur wird über die vornehme Abneigung der dortigen Aristokratie geklagt, welche ihre theilweise bedeutenden Talente nicht zur Unterstützung dieser musikalischen Bestrebungen verwendet.

Am Konservatorium der Musik zu Lüttich hat sich, nach Art des Pariser, eine Konzertgesellschaft gebildet, die Professoren der Anstalt und ihre ausgezeichnetsten Schüler bilden das Orchester, welches unter der Leitung des Herrn Daussoigne steht. Es werden diesen Winter vier Konzerte gegeben, und der Abonnementpreis für dieselben (wir theilen dies zur beliebigen Vergleichung mit) beträgt 12 Franken.

Gestorben ist der bekannte französische Sänger *Roy*, 36 Jahr alt, zu Marseille. Er war eine Reihe von Jahren hindurch eine Zierde der Pariser komischen Oper und als einer der ersten komischen Sänger Frankreichs (Bassist) anerkannt.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat von dem Kardinal-Erzherzog Rudolf ein kostbares Geschenk erhalten: eine vollständige Sammlung von *Beethoven's* Werken, 62 Bände, auf Velinpapier geschrieben, in rothen Saffian gebunden, und mit schönen Miniaturbildern so wie mit goldenen und silbernen Verzierungen geschmückt. Die darin enthaltenen Musikstücke hat Beethoven selbst durchgesehen und korrigirt.

Nach der Aufführung von *Meyerbeer's* „Robert der Teufel" in Gotha hat der dortige Herzog dem Komponisten als Beweis seiner Anerkennung eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose übersendet, begleitet von einem äusserst schmeichelhaften Handschreiben.

Der bekannte *G. Kastner*, Verfasser mehrerer französischen Werke über Musik, auch Mitarbeiter an diesen Blättern, hat eine Oper für die teutsche Bühne vollendet, der Text ist von Dr. Schilling, dem Herausgeber des Universallexikons für Tonkünstler, und das Werk soll zunächst in Stuttgart, Kassel und Karlsruhe zur Aufführung kommen.

Im bevorstehenden Frühjahre wird die berühmte Sängerin der königlichen Oper zu Berlin *Sophie Löwe* eine Kunstreise nach Paris unternehmen, wo sie auf den dortigen Bühnen in französischer Sprache singen soll.

Der berühmte Bildhauer *Dantan* in Paris hat *Kalkbrenner's* und *Meyerbeer's* Büste vollendet; beide sollen sprechend ähnlich sein.

Halevy ist von dem Herzoge von Orleans zum Direktor seiner Privatmusik ernannt worden.

Berichtigung. Zu der S. 22 mitgetheilten „Uebersicht der Opernvorstellungen auf dem Stadttheater zu Leipzig im Jahre 1839" setzt man noch „und 1838." Die meisten der angeführten Stücke sind 1838 aufgeführt worden. Das Theaterjahr fängt nämlich im Oktober an. Die beiden letzten Monate des Jahres 1839 sind jedoch in der gegebenen Uebersicht zugleich mit berücksichtigt worden; der Uebersicht gilt also hauptsächlich dem letztverflossenen Jahre 1839.

Ankündigungen.

Musikalien-Auction in Erfurt.

Den 16. März 1840 und folgende Tage, Nachmittags von 2—3 Uhr, soll die von dem verstorbenen Organisten Herrn Kluge nachgelassene musikalische Bibliothek, bestehend aus einer bedeutenden Sammlung (gegen 9000 Nummern) der vorzüglichsten altern und neuern Musikalien aller Gattungen, so wie einer ziemlichen Anzahl theoretisch-musikalischer Werke, ingleichen Portraits berühmter Tonkünstler, gegen baare Zahlung an den Meistbietenden verkauft werden. — Kataloge davon sind durch den Kunst- und Musikalienhandler Wilh. Körner in Erfurt zu beziehen, der auch Auftrage für die Auction gegen hinreichende Sicherheit übernimmt.

Böttger, königl. gerichtl. Auctions-Commissarius.

Bekanntmachung wegen Verkaufs mehrerer sehr guten musikalischen Instrumente und Musikalien.

Es sollen in diesem Frühjahre mehrere gute musikalische Instrumente und Musikalien aus dem Nachlasse des verstorbenen und bekannten grossen Musikfreundes Herrn Barons von Haugk in Silbitz bei Zeitz per Auction verkauft werden. Unter den Instrumenten zeichnen sich vorzüglich ein italienisches schönes Violoncello, eine dergleichen Violine und ein Pianoforte in Flügelform von Stein in Wien, ganz besonders aus; die Musikalien sind von den besten und berühmtesten Meistern alterer und neuerer Zeit. Durch Kataloge wird sich das Nähere noch bestimmter ergeben.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erscheint binnen Kurzem:

Les Adieux à la Patrie

Caprice

composé pour le Pianoforte et dédié à son compatriote Monsieur Chelard, Maître de la chapelle de S. M. le Roi de Bavière etc.

par

Louis Lacombe,

Premier prix de Piano du Conservatoire de Paris.

Oeuv. 2. Prix 10 Sgr.

Der Componist dieses im Style einer Gesangscene gehaltenen Musikstückes beginnt gegenwärtig erst seinen Vorrath von interessanten Compositionen zu eröffnen, nachdem er längst als Virtuos bekannt war. Es wird gewiss keinen Musikfreund reuen, ihn kennen gelernt zu haben.

Bestellungen hierauf nehmen alle Musikalien- und Buchhandlungen an.

In der Musikalienhandlung von **Friedr. Kistner** in **Leipzig** sind so eben erschienen:

	Thlr.	Gr.
Bennett, W. St., Op. 22. Capriccio pour Piano avec Orchestre	2	8
— — Op. 22. Le même pour Piano seul	1	—
Carnicer, D. Ramon. „El Cisne." Spanische Romance mit Pianoforte-Begleitung von Frául. Elisa Meerti in den Gewandhausconcerten zu Leipzig)	—	4
Genischta, J., Op. 40. Trois Nocturnes pour Violoncelle avec Piano	1	15
Hartmann, J. P. E., Op. 15. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte	1	14
Onslow, G., Op. 46. Trois Quatuors No. 19—21 pour 2 Violons, Alto et Violoncelle en Partition.		
No. 1—3. Fis moll. F. Gmoll à	1	—
— — Op. 47. Quatuor No. 22 pour 2 Violons, Alto et Basse en Partition. C	1	—

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Banck, C., Des Fischerknaben Liebe, für eine tiefe Stimme mit Piano. 6 Gr.

Dessauer, J., An den Wind. Wiegenlied für Gesang und Piano. No. 1 8 Gr. No. 2 4 Gr.

Köckert, Fr., Immortelle. Gedicht von Klethe für Gesang und Piano. 6 Gr.

Löwe, C., Hinaus! Hinauf! Hinab! Gedicht von Lasker für Gesang und Piano. 4 Gr.

Reissiger, C. G., Ich denke dein! für Gesang und Piano für Fraul. Caroline Ungher componirt. 4 Gr.

Spohr, L., Mitternacht. Gedicht von Dingelstedt, für Tenor oder Sopran mit Piano zu vier Handen. 12 Gr.

Taubert, W., Der Himmel im Thale. Romanze von Reinick, für Tenor oder Sopran mit Piano. Op. 47. 10 Gr.

Truhn, F. H., Duett für 2 Sopran-Stimmen (italienisch und deutsch*) mit Piano. Op. 34. 10 Gr.

Dresden, im Januar 1840.

Wilhelm Paul.

Für Violinspieler.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind so eben nachstehende höchst empfehlenswerthe Musikalien erschienen:

Der Sonntagsgeiger.

Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten (ad libitum) componirt

von

Moritz Schön.

Preis: für eine Violine allein 10 Sgr., für zwei Violinen 15 Sgr.

Der Opernfreund.

Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodieen für die Violine, mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum) eingerichtet

von

Moritz Schön.

Erste Lieferung. Preis: für die Violine allein 10 Sgr., für zwei Violinen 15 Sgr.

Bei dem bereits sehr fühlbar gewordenen Mangel an neuen leichten und gefälligen Unterhaltungsstücken für eine und zwei Violinen verdienen obige Werkchen eine um so grössere Theilnahme von Seiten des sich für das Violin-Spiel interessirenden Publikums, als der beigefügte Fingersatz dem Spieler das eigene Studium sehr erleichtert und durch den Reichthum an sich auszeichnenden Melodieen die Lust zu fortgesetzter Uebung rege erhalten und gesteigert wird. Der Beifall, den die im vorigen Jahre erschienenen Uebungen von demselben Componisten*) sowohl bei Lehrern als Lernenden gefunden haben, hat die Verlagshandlung vorzüglich zur Herausgabe obiger Werke bewogen.

*) Zwölf Uebungen für die Violine componirt und seinen fleissigen Schülern gewidmet von Moritz Schön. Preis 17½ Sgr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. № 8. 1840.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Trois grands Quatuors pour II Violons, Alto et Basse etc.

(Beschluss.)

Man könnte im Allgemeinen sagen: Offenbar stehen diese Quartette in Mitte der seit Jahren bevorzugten Richtung der Zeit, was hoffentlich Niemand für einen Tadel ansehen wird, denn von der einen Seite ist die Sache zu natürlich, und von der andern Seite kann kein Erfahrener mit Grund behaupten, dass sich der Stand unserer heutigen Quartettmusik in unsern guten Komponisten, vergleichungsweise mit der Vorzeit, auch der nächstvergangenen, in's Geringere gestellt habe. Ist auch nicht Jeder Beethoven und kann und will es auch nicht einmal ein Vernünftiger sein, wenn es auch sogar heissester Wunsch seines Innern wäre: so ist doch Beethoven nicht blos im Wesen der Symfonieen, sondern auch im Quartett unwidersprochen beliebtestes Vorbild der Zeit, oft sogar Idol, als Schöpfer einer gesteigerten Musikerweiterung, die durch Fantasieschwung in eigenster Machtvollkommenheit nicht nur das Bereich der Töne grossartig bald, bald neckend wie auf ungezogeltem Ross durchfliegt, sondern nicht selten sogar mit dem Glück des Muthes und der Kraft in angrenzende Reiche befreundeter Künste siegreich einfällt und den Raub davon trägt. Ging dieser revolutionäre Tonfug eines hochbegabten Genius aus den Aufregungen der Zeit und dem Wesen des Tondichters hervor, so kann es kein Wunder heissen, wenn ein solcher, in sich selbst tüchtig und durch Entflammung entflammend, den Enthusiasmus einer Zeit erglühen machte, deren ungestillte Wünsche den Pfad des allgemeinen Heils auf noch unbestimmten und daher vielfachen Wegen natürlich noch nicht zu finden vermochten, schon darum, weil sie sich im Unbestimmten gefallen. — So ist also Beethoven allerdings auch das bevorzugte Vorbild dieser Quartette, was ihnen nur Gunst bringen kann, sobald das Vorbild im hervorragend Wesentlichen wohl als ein geliebtes, nicht aber als ein ohne Selbständigkeit zu stark nachgeahmtes sich hinstellt, was nie fruchtet, nicht einmal in der Zeit des Enthusiasmus. Solche zu weit oder vielmehr zu nahe getriebene Nacheiferungen Beethovenscher Eigenthümlichkeit sind diese Quartette keineswegs; davor bewahrt den Verfasser schon seine andere Neigung zu den Hauptmeistern älterer Zeit und seine fast überall festgehaltene, konsequente Durchführung der Form, die einmal zum Grunde gelegt worden ist. Wir möchten darum diese Bearbeitungen in verschiedenen Hinsichten am liebsten zwischen Onslow und Beethoven stellen. Mit dem Erstgenannten haben sie nach unserer Ansicht das Geordnetere der Form gemein, versteht sich bei anderweitiger Verschiedenheit; mit dem gefeierten Heros hingegen das, was auf unsere Tage am meisten übergegangen ist und auf sie hauptsächlich übergehen konnte und musste, nämlich die freiere Selbständigkeit melodischer Bewegung der Stimmen, jeder einzelnen für sich. Es ist dies, wie schon gesagt, so sehr zur Nothwendigkeit geworden, die Beethoven nicht erfand, sondern bereits durch seine Vormeister herrlich in's Leben gestellt sah und so erweiterte, dass man ohne jene vierfach melodische Stimmenführung kaum mehr ein Quartett als ein eigentliches anerkennen kann. Dies ist es auch, was als Erbgut von unsern drei Heroen ergriffen und festgehalten worden ist, nicht die Erfindung irgend eines, die jedes neuen Schöpfers eigenthümliche Wesenheit sein und bleiben muss. Darin bleibt Jeder er selbst. Und so wie sich darin vorzüglich die Besonderheit jeder Dichtung und ihr geistiger Gehalt offenbart, die über aller Art und Form stehen, so ist doch gerade diese individuelle Besonderheit mehr oder weniger eigenthümlicher Erfindsamkeiten dasjenige, was sich für Musikalisches schon im Allgemeinen sprachlich nur schwer darstellt, am schwierigsten in eigentlichen Quartetten, wie sie jetzt sind nach Beethoven's Epoche. Ja wir behaupten, dass eine gediegene, verständige Musiker jeder Partei klar überzeugende und somit durchgreifende Beurtheilung, die weder ein Lobgedicht noch eine phrasengedrehte Witzpeitsche sein darf, jetzt, wie die Sachen nun stehen, gar nicht gegeben werden kann. Natürlich verlangt eine solche Behauptung Beweise, die wir auch nicht vorenthalten wollen.

Unser Musikwesen hat sich schon seit Mozart, noch mehr seit Beethoven über Manches, was vordem als Basis des Rechts angesehen wurde, theils erhoben, theils hinweggesetzt, so dass in verschiedenen zur besonnen bestimmten Beurtheilung wesentlichen Dingen kein Fuss zu fassen ist, ohne vorher einen mühevollen Bau zu unternehmen, dessen Festigkeit Anerkennung verdient. Ein solcher neuer Grundbau liesse sich nun zwar bei gehörigen Mitteln und treuem Fleisse in einem besondern Werke, aber nicht in einer Rezension ausführen. Die Wissenschaft der Tonkunst ist von genialen Schöpfern durchgreifender Kunstwerke dermaassen überflügelt worden, dass sie fast in Misskredit gekommen ist und dass alle Welt mit Mephistopheles ausruft: Alle Theo-

rie ist grau. Wenn man es also unverholen eingesteht, sie sei nicht viel werth, nicht nöthig, so sagt man damit nichts anderes aus, als: der Begriff sei unnütz und der Effekt gelte; die Geschmacksrichtung der Zeit sei das Rechte und alles Denken darüber eine Sache, die umsonst sei und ohne Weiteres als lästig bei Seite geschoben zu werden verdiene. — So brauchte es keiner Rezension, am allerwenigsten bei Männern, die Geltung erlangt haben; man hätte alsdann nichts zu thun, als auf die Werke aufmerksam zu machen, sie vorzuführen, damit sie kein Musikfreund übersehen möge, sondern dafür im Allgemeinen angeregt werde. Das haben die allermeisten Anzeigenden auch wirklich so gemacht, gewitzigt durch das Schicksal derer, die anfangs wider Mozart's und noch mehr wider Beethoven's Erhebungen der Kunst auftraten und den Siegen der Tonheiden unterlagen. Aber abgesehen davon, dass in jedem ehrlichen Kampfe doch nur Einer Sieger sein kann und dass es keine Schande für den Besiegten ist, wenn er gegen einen Cherub mit flammendem Schwerte, den er nicht sogleich als vom Himmel kommend erkannte, vielmehr als einen Störer des gewohnten Friedens ansah, unterliegt, ja dass er auch überwunden noch immer ungleich mehr Werth und Menschenehre hat, als alle diejenigen, die, keines Glaubens froh, vor jeder neuen Kraftserscheinung gleich demüthig die Segel streichen, sich gehorsamlich unterwerfen und Hosianna singen, ohne zu wissen warum — so hätte man doch mindestens nachher, als z. B. Beethoven's Hauptwerke die Welt gewannen, die Ehre des menschlichen Denkens retten und untersuchend erklären sollen, worin der alte Glaube irrte und was wir denn eigentlich durch den neuen gewonnen haben, worin wir reicher geworden und der ewigen Wahrheit näher getreten sind. Das hat man aber nur höchst selten und in den Hauptsachen gar nicht gethan, hat vielmehr genossen, über den Genuss deklamirt und gebildert, von Offenbarungen gesprochen, als ob Alle Offenbarungen hätten, hat sich auf solche Art fein bequem aus den Schlingen des Denkens gezogen und die Theorie von manchen Seiten her wirklich grau werden lassen, da sie doch stets und immerfort so frisch und jugendkräftig grün bleiben sollte, als der Baum des Lebens und die Dichtungswerke der Kunst selbst. Wer ist denn, der bis jetzt *wissenschaftlich* und bestimmt ausführend z. B. über Beethoven's letzte Quartetten, die den Styl dieser Gattung im Sturme veränderten, gesprochen hat? Länger als zwölf Jahre sind sie in der Welt, und immer noch dreht man sich um den kindlichen Ausspruch: Die Welt versteht sie noch nicht, ist noch zu klein, muss sich erst noch zu ihrer Grösse heranbilden. Gut. Wird man sie denn verstehen lernen, wenn man sie nicht genau untersucht? Glaubt man denn wirklich, das Verstehen kommt durch das Gewöhnen an eine Sache? Man kann sich auch an Falsches und an Unschönes gewöhnen. Wir sagen nicht, dass sie falsch und unschön sind, sondern wir sind nur gegen die Flauheit, die sich an nichts Schweres machen will und aus Furcht sich vor jeder Gefahr, die allerdings dabei ist, verkriecht. Wäre über den Bau derselben viel zu sagen, wenn man nur Ohren fände, so wäre noch weit mehr über die Frage zu untersuchen: Wie weit darf das Uebereinanderbauen vielfacher und immer neu eindringender Melodieen gehen, ohne das Fassungsvermögen auch kunstgeübter Seelen zu überbieten und dem Spiele das Spiel und das Wohlgefallige mitsammt der Einheit, der zu bewahrenden bei aller Mannichfaltigkeit, zu verdüstern? — Glaubt man denn wirklich, dies sei nichts Menschenwürdiges und es käme auf ein Durchdenken der Kunst nichts mehr an? Hier hilft keine Offenbarung, sondern dass man sie bedenke. Das ist aber bis jetzt noch nicht geschehen, wie es geschehen sein sollte und gewiss geschehen sein würde, wenn man nicht eine Predigt vor leeren Bänken befürchten zu müssen geglaubt hätte. Und so steht es denn damit noch immer so, dass die Entzückten darüber gerade so viel Grund haben, als die Nichtentzückten; sie *glauben*, was doch in menschlichen Dingen zum Erstaunen wenig ist. — Dieser Mangel an begründeter Ueberzeugung hätte jedoch auf die ausführliche Beurtheilung der vorliegenden Quartette nur an einigen Stellen, namentlich in den Bindungen der verschiedenen Glieder, einigen störenden Einfluss. Sie sind viel übersichtlicher und einfacher zusammengesetzt in den melodiösen Stimmenverschiedenheiten, als die in der Gattung zum Vorbilde dienenden, nicht schwieriger und ziemlich in der Weise, wie das frühere und bekannte Es dur-Quartett dieses Verfassers.

Allein diese melodischen Mehrstimmigkeitsverhältnisse der eigentlichen Quartettgattung bringen nothwendig noch etwas Anderes mit sich, was wissenschaftlich genau gleichfalls noch gar nicht, höchstens in einigen sehr geringen Berücksichtigungen, erörtert worden ist. Es ist *das Verhältniss der harmonischen Gesetze zur melodischen Mehrstimmigkeit*.

Mit Recht gehen alle Begründungen der Harmonie vom *Homophonischen* aus; man hat erklärt, wie ein voller und unvollständiger Akkord sich mit einem andern verbindet, wie einer nach dem andern auf das Wirksamste in geordnete Folge eines schönen oder sprachrichtigen Zusammenhanges zu bringen ist, insofern nämlich die Stimmen hauptsächlich homophon, nur in geringen melismatischen Umspielungen, namentlich in den Mittelstimmen verschönend, akkordiren. Das ist gut und schlechthin nothwendig, muss auch durchaus als Grundlage des ganzen harmonischen Gebäudes fort und fort betrachtet, aber sogar selbst in dieser Grundlage nicht als für ewige Zeiten rein abgeschlossen angesehen werden, so sehr man auch von vielen Seiten her den Ausspruch sich gelüsten liess, als wären wir damit vollkommen fertig. Fertig ist allein der Tod; was lebt, hat sich zum Vollkommeneren zu erheben. Eben um dieses seltsamen Abgeschlossenheitglaubens willen, der mit dem Bestand der Sache selbst in Widersprüche sich verwickelt sehen musste, ist es in unserer jüngsten Zeit dahin gekommen, dass man alle gesetzliche Ordnung folgerecht harmonischer Verwebung für einen Schulkram erklärte, dessen morsche Fesseln man brechen müsse. Anstatt die Erkenntniss zu bewahren, dass der Mensch den letzten Grund der Dinge nicht erfasse, sondern im strebsamen Naherkom-

men durch fortgesetztes Bedenken und Erforschen sein Lebensheil zu suchen habe, hat man sich lieber der Willkür, für den Augenblick bequem, für die Folgen schädlich, in die Arme geworfen und gethan, was dem Gefühle beliebt. Ist nun dadurch Unsicherheit sogar in das Sprachliche harmonischer Homophonie gekommen, deren Willkürliches für Originalität oder doch für rechtmässige Freiheit gilt, was sie nicht ist: so ergibt sich der Widerwille der Zeit für Erörterungen harmonischer Gesetzlichkeit in gelauterter und gesicherter Begründung von selbst. Wie hätte man da unter solchen Verhältnissen Muth haben sollen, die Bestimmungen harmonischer Gesetzlichkeit auf *polyphonische* Dichtungen überzutragen? Hatten es unsere Vorfahren nicht gethan, wie sie es denn nicht gethan haben, so liessen es die neueren Theoretiker um so mehr dahin gestellt, je schwieriger jeder Anfang, und ein solcher ganz besonders, an sich ist, und je weniger sie Anklang dafür unter ihren Zeitgenossen vorauszusetzen Ursache hatten. — Worauf soll man denn aber da bei Beurtheilungen solcher polyphonischen Werke fussen, wenn über gesetzlich Nothwendiges noch nichts klar bestimmt, noch nichts als haltbare Grundnorm gilt und sich geltend gemacht hat? — Da muss das Gefallen der Zeit, das veränderliche, den Richter spielen, weil vom Gesetz in solchen Beziehungen nicht die Rede sein kann. Ob dies ein Gewinn für Kunst und Künstler ist, überlassen wir den Lesern, halten jedoch dafür, es würde einmal Zeit, eine Untersuchung harmonischer Begründung des Polyphonischen ernstlich vorzunehmen, nicht im Glauben, als ob sie sogleich auf den letzten Höhepunkt getrieben werden könnte, sondern damit endlich einmal ein Anfang mit den Gesetzen des Polyphonischen gemacht werde, die in vielfacher Hinsicht von den Gesetzen des Homophonischen verschieden sind. Wenn aber ein Werk von 16 bis 20 Bogen in bedachten, streng geordneten Zusammenhange dazu gehörte, diese Unterschiede gebührend darzustellen, so wird man wohl zugestehen, dass in einer Beurtheilung solcher Werke durchaus nicht davon die Rede sein kann, bevor unsere Zeit sich für dergleichen wissenschaftliche Kunsterörterungen nicht gewilligter zeigt, als sie es, nicht zum Vortheil ihrer Einsicht in die Kunst, seit lange gethan hat.

Ich weiss recht gut, dass unsere begabtesten und in mehrfacher Hinsicht gebildeten Meister der Tonkunst nicht erst nöthig haben, auf eine solche Auseinandersetzung zu warten, bevor sie anfangen, Werke polyphonischer Art zu schaffen, denn die Begabung, die weder der menschlichen Bildung im Ganzen und der bestehend musikalischen im Besondern entbehrt und durch praktische Umsicht sich zu einer gewissen Sicherheit erhoben hat, besitzt nicht nur jenen theils aus dem Talente theils aus Erfahrungen, welche ohne Bildung im Allgemeinen nicht gemacht werden mögen, hervorgehenden Takt, der das Rechte im Grossen und Ganzen ahnet und es im Drange nach Erhebung vor aller Begründung des geregelten Bedenkens in die Erscheinung zu stellen sich entflammt fühlt, ohne zu fragen, wie und wie weit es das herkömmlich Bestehende überschreitet. Es ist dies ein Vorrecht des Genius, dem wir zu viel verdanken, als dass wir es nicht vollkommen anerkennen sollten. Um wie viel mehr muss es der Bildung möglich sein, im Bunde mit der Begabung und der Erfahrung irgend eine bereits in's Dasein gerufene Dichtungsweise in sich aufzunehmen und nach seinem innern Bilde wieder neu darzulegen, ob schon noch nicht an ein wissenschaftliches Begründen der im Ganzen geliebten Darstellungsweise Hand gelegt wurde. Bleibt es nun zwar der Forschung immerhin noch vorbehalten, zu untersuchen, in wie fern und von welcher Seite das neu Gegebene segnet, ob es bis in's Einzelne herab sich haltbar zeigt und förderlich, so muss doch vor allen Dingen in solchen Werken eine geübte Handhabung der Form, eine sichtbare Gewandheit in Behandlung des ergriffenen Gegenstandes dergestalt hervorleuchten, dass der Eindruck des Ganzen jene, im schnellverhallenden Vorübereilen leicht unbeachtet gelassenen Einzelnheiten, welche eben jetzt noch nicht mit Grund in einer Beurtheilung dargelegt werden können, bewältige. Und diesen festen Takt geübter Hand in konsequenter Bewahrung der Form, dieses zusammengehaltene Ausarbeiten der gefassten Themen wird kein Besonnener dem Verfasser dieser Quartette abzusprechen im Stande sein. Jeder Musiker, der mit der Zeit fortgehen will, wie er soll, wird also Grund haben, diese Werke vorzunehmen und sich mit ihnen bekannt zu machen, was auch gewiss nicht Wenige bereits gethan haben.

Zum Besten derer, die dies noch nicht thaten, geben wir eine Uebersicht der Anlage vorzüglich des ersten dieser Quartette, und zwar in Noten, weil die Art der Erfindung sich dadurch am deutlichsten macht, ohne irgend einen Zusatz individueller Ansicht nöthig zu haben, der dem Besondern eines Andern oft mehr hinderlich als förderlich ist, sobald nämlich nicht wissenschaftlich erörternd eingegriffen werden kann, wie im vorliegenden Falle nach dem eben Angedeuteten.

Der erste Satz des ersten Quartetts, Molto All. vivace (♩= 88) bringt gleich anfangs folgenden Hauptgedanken:

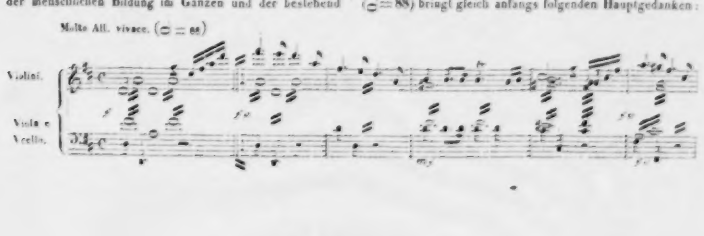

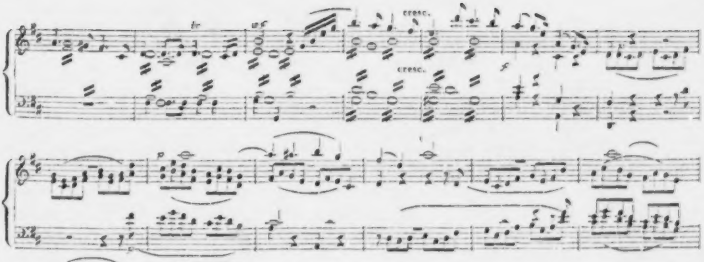

In der baldigen Wiederkehr dieser Anfangsmelodie wird sie zuerst im Basse, dann mit Hinzufügung der Mittelstimmen nachgeahmt und verschieden verwebt, nicht zu lang. Nach Abschluss der Bearbeitung in der Dominante tritt folgende Zwischenmelodie ein:

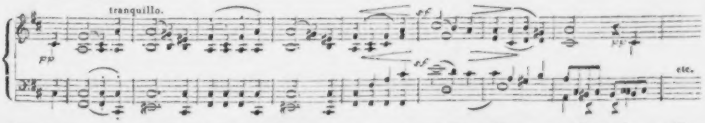

Sie wird nur einmal mit etwas figurirter Bratsche wiederholt, kehrt aber im zweiten Theile am gehörigen Orte mit dem einfachen Uebergange in das reich gewendete Hauptthema wieder, was man sich von selbst denken kann, da die Beherrschung der Form und die Festhaltung der ergriffenen Moti e unter die anerkannten Vorzüge des gefeierten Komponisten gehören.

Die Menuett hat folgenden Hauptsatz, der im zweiten Theile durch eigene rhythmische Gliederung in nicht zu langer Haltung sich bemerklich macht.

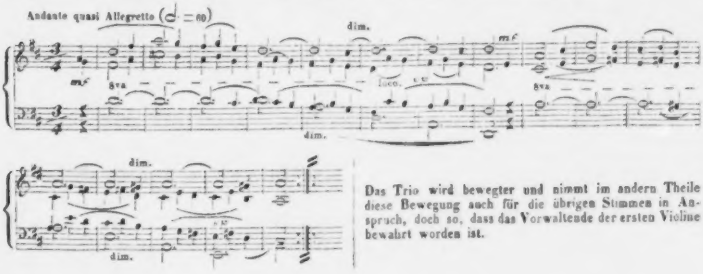

Das Trio wird bewegter und nimmt im andern Theile diese Bewegung auch für die übrigen Stimmen in Anspruch, doch so, dass das Vorwaltende der ersten Violine bewahrt worden ist.

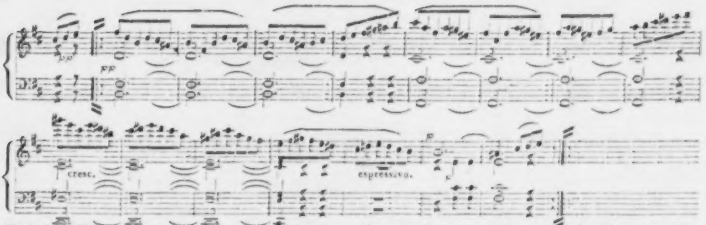

Nach der Wiederholung der Menuett wechselt der Anhang mit Gmoll und Ddur zu den Triofiguren der ersten Violine.

Der dritte Satz wird nach unten folgendem Hauptthema nach und nach in wechselnder Verwebung der Stimmen immer bewegter; die Verschiedenheiten sind mit dem Thema und der Figurirung desselben so eng verbunden, dass sie sich stets aus ihnen entwickeln.

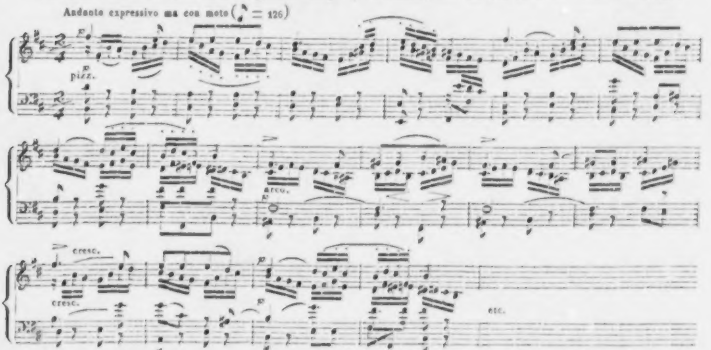

Das Finale hält zuerst den Hauptgedanken fest, welcher reich und tüchtig verarbeitet und bald mit einem wirksamen Nebengedanken verbunden wird, der schon im ersten Takte des Satzes liegt, nur nicht sogleich hervorgehoben, bald aber, wie man sieht, nicht nur kontrapunktisch beantwortet, sondern auch mit jenem ungezwungen vereint wird.

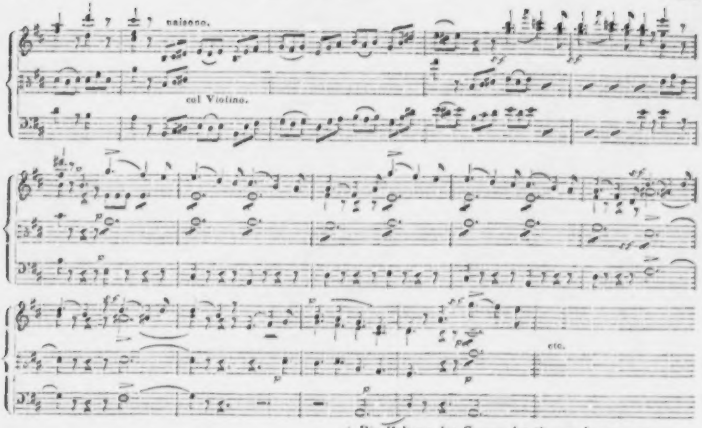

Die Haltung des Ganzen ist überaus konsequent.

Vom zweiten Quartett dieser Reihe wollen wir nur den Anfang des All. assai appassionato und einen einzigen Gang der Stimmenverwebung bezeichnen, die übrigens sehr mannichfach ist.

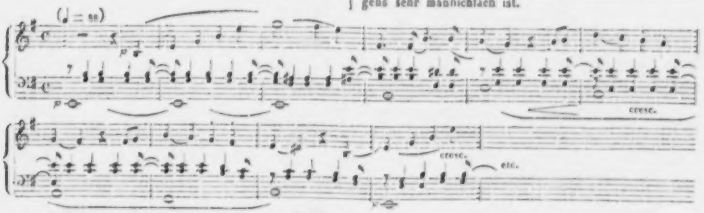

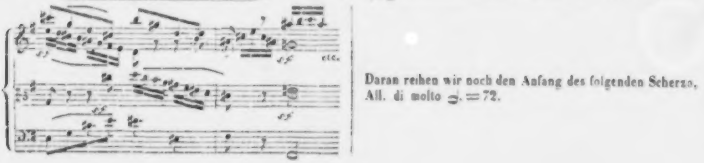

Daran reihen wir noch den Anfang des folgenden Scherzo, All. di molto ♩. = 72.

Es ist nichts weiter nöthig, da sich diese Sammlung überall, wo eins oder das andere dieser Quartetten zu Gehör gebracht wird, lebhaften Antheil gewinnt. Erst vor Kurzem hörten wir diese Nummer in Dresden von Schubert, Nummer u. s. w. zur Freude einer zahlreichen Versammlung vortragen. Jeder Satz erhielt so vollen Beifall, wie aller Orten, wo sie gebührend vorgetragen worden sind. — Das dritte in Es ist nicht minder gehalten. Und so werden denn alle Freunde des Quartettspiels diese neuen Gaben eines so beliebten und gefeierten Komponisten von selbst eines sorgfältigen Studiums werth achten, damit sie so in die Erscheinung treten, wie sie der Verfasser sich dachte. Dass dies bei so gearbeiteten Quartetten nicht immer das erste Mal möglich ist, braucht kaum der Bemerkung.

Uebrigens sind diese Werke auch für Pianofortespieler arrangirt erschienen unter folgendem Titel:

III grands Quatuors pour II Violons, Alto et Basse, arrangés pour le Pianoforte a 4 mains. Oeuv. 44. No. I, II et III. Jede Nummer: 2 Thlr.

Sie sind ganz nach dem Sinne des Verfassers arrangirt, welcher diese Bearbeitungen durchgesehen und gebilligt hat. Sie spielen sich gut und geben auch so lebhafte Unterhaltung. Wer diese Quartetten erst mit Streichinstrumenten und unmittelbar darauf auf dem Pianoforte vortragen lassen will, wird über den Schmelz der Tonfarben manche anziehende Bemerkung zu machen Gelegenheit erhalten.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Vierteljahres 1839. (Fortsetzung.) Als die Nachricht sich verbreitete, dass das Einüben der Meyerbeer'schen „Hugenotten" bereits bis zu den vollständigen Theaterproben vorgerückt sei, konnte von Seite der Administrationskanzlei den verlangten Pränotazionen auf die nächste Vorstellungsserie kaum entsprochen werden. Seit Menschengedenken erinnerte man sich keines so beispiellosen Andranges; schon um Mittag waren alle Eingänge gleichsam belagert; zwei Stunden vor dem Beginnen wurden keine Eintrittskarten mehr verabreicht. Keine Maus hätte mehr Raum gefunden, und es lag für die Eigenthümer der Sperrsitzanweisungen schlechterdings im Bereiche der Unmöglichkeit, auf dem gewöhnlichen Wege durch den zusammengepressten Knäul zu ihren Plätzen gelangen zu können; es musste daher eine neue, bisher unbekannte Vorrichtung erfunden und aus den Logen kurze Leitern in das Parterre angelehnt werden, worauf die verschönten Damen eine nach der andern herabkletterten. Die Vorstellung währte von halb 7 bis gegen halb 12 Uhr, und liess, einer quasi Generalprobe vergleichbar, freilich noch manche Lücken gewähren, weil jeder Einzelne, obwohl allerdings seiner Aufgabe mächtig, dennoch von einer gewissen Besorgniss für das Gelingen des Ganzen erfasst zu sein schien; und erst am zweiten Abende ging Alles in abgerundeter Vollendung. Dass das Textbuch dieser „Wellen und Gräbelinen" auch hier wesentliche Modifikazionen erdulden musste, war nun einmal nicht zu ändern, und dem Bearbeiter gebührt in so ferne Dank, als der Gang der Handlung doch wenigstens nicht gewaltsam zerrissen, zerstückt und bis zur Unklarheit entstellt wurde. In der szenischen Ausschmückung herrschte eine beinahe verschwenderische Pracht, und die erlesensten Kräfte wurden in Bewegung gesetzt, was schon die Vertheilung der Hauptparte beweiset, nämlich: Prinzessin Isabella, Dem. Lutzer, — im zweiten Akt sirenenhaft bezaubernd durch ihren wunderherrlichen, glockenreinen Bravourgesang; — Visconti, Herr Just; — Beatrice, Fräul. von Hasselt, im leidenschaftlichen Ausdruck des Spiels und Gesanges unübertrefflich; — Varna, Herr Weinkopf; — der Page Azzo, Dem. Tuczek; — Raoul, Herr Erl, der noch niemals in einer ihm angemessenern, glanzenderen Sfäre sich bewegte, — und Marcel, Herr Staudigel, welcher besonders alle rührenden Momente mit dem namenlosen Schmelz seines sonoren Organs ausschmückte und dessen seelenvoller Vortrag des Duetts mit Beatricen, so wie im Finaltrio, enthusiastisches Entzücken hervorbrachte.

Ueber Meyerbeer's Komposizion ist schon so manche Feder abgestumpft, so manch unschuldiger Bogen Papier vollgekritzelt worden, und die Ansichten und Meinungen haben *in pro* und *contra* sich getheilt, was, anstatt Nachtheil zu bringen, stets der guten Sache förderlich zu werden pflegt. Wer indessen das beneidenswerth:

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. Nº. 47. 1802.

ABHANDLUNG.

Ueber reisende Virtuosen.

(Fortsetzung.)

Leider wird die Veredlung der schönen Künste (vorzüglich der Ton- und Schauspielkunst) fast überall dadurch gehemmt, dass der Künstler, sowohl der ächte als der unächte, des grossen Haufens und seiner Geldbeyträge nicht entbehren kann, wenn er fortkommen will. (Die freye Kunst ist auf solche Weise in eine dienende verwandelt, wobey es nicht viel verschlägt, ob der Patron ein einziger vornehmer Herr oder das gemischte Publikum ist. Im letztern Fall verbreitet sich zwar der Geschmack an der Kunst schneller, aber in derselben langsamer.) — Der beste Künstler sieht sich gezwungen, seine Zeit mit Uebung blendender Künsteleyen und Chalatanerien zu verschwenden, weil das kleine Häuflein der Kenner seine reelle Kunst nicht bezahlen kann. Allein diese Verzerrungen und Auswüchse, welche die Menge für etwas Sublimes zu halten pflegt, sind nicht die einzige schlimme Folge der Abhängigkeit des Virtuosen vom Publikum. Alle Lobsprüche und Höflichkeiten, womit man ihn überhäufen mag, sichern ihn und seine Kunst doch nicht gegen Geringschätzung, sobald man seinen Werth als Staatsbürger in Erwägung zieht. Die ewige Frage nach handgreiflichem Nutzen kann für den Musiker nicht günstig beantwortet werden. Sein Beytrag zur Kultur des Gemüths wird von denen nicht begriffen, die in ihm nur einen Menschen sehen, welcher sich sinnlicher Mittel zu sinnlichen Zwecken bedient. Die beyden zahlreichsten Klassen des Konzerts-Publikums, der Dikasteriant und der Kaufmann, welche sich gewohnt haben, nur die geschriebenen oder (nicht musikalisch) klingenden Produkte des menschlichen Fleisses für wichtig zu halten, betrachten den Tonkünstler als eine Art von Müssiggänger, der den Leuten das Geld aus der Tasche lockt, um dafür — Töne in der Luft verhallen zu lassen; und sie würden dieses Urtheil noch weniger verhehlen, wenn das entzündbarere weibliche Geschlecht sich nicht bisweilen des armen Virtuosen annähme. Eine Subscription zu einem solchen Konzerte gilt ihnen daher nur für eine feine Art von Betteley, der sie Gehör geben, entweder weil ein Empfehlungsschreiben sie dazu nöthigt, oder weil die liebe Familie sich amüsiren will, oder ein musikalischer Freund sie dazu beredet, oder der grosse Ruf des Künstlers ihre Neugierde rege macht. — Diese Geringschätzung wird nun noch durch zwey Dinge vergrössert: 1) durch die überhand nehmende Menge von Virtuosen, welche das Publikum in Kontribution setzen (wie man zu sagen pflegt) und 2) durch die Vermischung des Künstlers mit dem Menschen in der Idee des Publikums. — Eine hübsche, einnehmende Sängerin z. B. kann in den mehresten Fällen sicher auf ein zahlreicheres Auditorium rechnen, als eine andere, welche zwar an Kunst jene übertrifft, aber sich dieser Naturgaben nicht rühmen darf. Eben so wird man sich mehr zu dem Virtuosen drängen, der durch Figur und feine, höfische Manieren oder durch ein wohlangebrachtes Prahlen und Vornehmthun imponirt, als zu einem andern, der an sich geschick-

Glück genoss, das Werk da zu hören, wo sein angestammtes Recht ihm widerfuhr, wird sicherlich nicht lange in seinem Urtheile schwanken; wie denn ausserdem hier alle Stimmen dahin sich einigen: dass diese Oper, echt tragisch stylisirt, vorzugsweise in karakteristischer Hinsicht ein Meisterstück genannt zu werden verdient. Wenn immer die Affekte sich erheben, erhebt sich mit ihnen auch der Tonsatz, oder besser: jene werden durch die Musik erst erhoben und gesteigert, und reissen alsdann auch den Hörer unwillkürlich mit hinein in die magischen Kreise ihres Zauberthums. So nur, und nicht anders, will das musikalische Drama behandelt sein, wenn es ein dramatisches Kunstprodukt heissen soll. Der blose Versuch, Einzelnheiten herauszuheben, müsste erbärmliche Kleinlichkeitssucht gescholten werden, da, wo Alles gross, erhaben und wahr ist. Liebe, im wirksamen Gegensatze zur fanatisch blinden Parteiwuth sind die Elemente, welche der Tondichter mit so wundervoll kräftigen Farben zu malen verstand, dass jede einzelne Karakterzeichnung in merkwürdiger Verschiedenheit und besonderer Färbung dasteht. Mit ganz andern und grossen Strichen ist Marcell gezeichnet, kolossal im Fanatischen; wie verschieden von Raoul! Glänzend steht Isabelle, in's Ideale gehoben Beatrice u. s. w.; das Ganze von gewaltigen Chormassen vielseitig belebt. Und so sind denn unsere hiesigen befähigtesten Kunstrichter des Glaubens, dass diese Konzeption als selbständiges Ganzes unbestritten noch höher, denn der weit verbreitete Robert, stehe, und man muss wirklich durch wiederholtes aufmerksames Anhören erst allmälig tiefer und immer tiefer eindringen, um nach und nach die Summe aller jener Schönheiten, welche in dem Reichthum der Ideen, in der eigenthümlichen Anwendung der originellsten Orchestereffekte dem entzückten Bewunderer sich entfalten, im ganzen Umfange empfangen und aufnehmen zu können. Schwerlich werden wohl gewisse Einzelnheiten daraus auf den Pulten geschickter Dilettanten herumwandeln, weil eben keine derlei favorisirte Modebonbons sich vorfinden, dagegen aber die Totalität dieser grandiosen Tonschöpfung fortwährend noch dem wahren Kenner und Bühnenfreunde den geistreichsten Hochgenuss bereiten wird, wenn lange schon deren ältere und neuere Umgebung in den Lethestrom der Vergessenheit hinabgesunken sein dürfte.

(Beschluss folgt.)

Prag. Der Theaterzettel verkündigte Abonnement suspendu zum ersten Male: „Antonio Grimaldi" nach Bildera's „Marino Faliero," Oper in 3 Akten, frei bearbeitet von Georg Ott, Musik von Donizetti; aber das Ereigniss hatte nur ein leeres Haus zur Folge, und es scheint, das Publikum habe eine Ahnung von dem gehabt, was ihm mit solcher Prätension geboten wurde. Wir haben — hier und anderswo — schon oft, dass aus Zeitmangel Libretto verdorben worden; da aber Marino Faliero bereits in Wien gegeben, jene folglich wegfallen, so scheint die Verbauernisirung, welche sich Herr Georg Ott beigehen liess, blos eine ungeheure Ironie auf den Komponisten zu sein, indem dem Bearbeiter der Bildera'sche Text für die Donizetti'sche Musik noch viel zu gut schien. Er hat daher den venezianischen Marino Faliero in einen Admiral der Genueser, Antonio Grimaldi, seine Gemahlin, die jedoch ihren Namen behielt, in eine Braut verwandelt; Israele Bertucci hat dagegen zwar seinen Namen verloren, und wurde in einen Arnoldo Bertazzi umgetauft, doch ist ihm seine Stelle als Aufseher des Arsenals geblieben. Aus dem *intimo* des Doge, Fernando, ist ein Neffe des Admirals geworden, und der boshafte und verliebte Steno ein Balbi geworden und muss im zweiten Akte für Fernando sterben, damit dieser am Ende noch vorhanden sei, um Helene zu heirathen, denn bei uns hat die Oper noch eine zweite Handlung nach der ersten. In Italien nämlich wird der Doge von dem Gerichte der Zehn verurtheilt, entdeckt die Untreue seiner Gemahlin, vergibt ihr, und geht zum Tode, während sie noch eine Schlussarie singt; hier aber kommt der Arsenalaufseher und bringt einen Brief, den man bei dem seligen Balbi gefunden, und welcher deutlich verkündigt, dass Grimaldi unschuldig, Balbi selbst und Leoni die Landesverräther sind. Er wird natürlich frei gesprochen, geht in den Kampf für die Republik, wird nach einigem Szenenwechsel, zum Tode verwundet, herausgetragen, und vereinigt Fernando und Helene. Die Oper hat einige sehr hübsche Gesangstücke — die meisten im ersten Akte — die uns zwar, wie alle Donizetti'sche Musik, immer vorkommen, als hätten wir sie schon längst einmal gehört, vorzüglich aber klingen diesmal sehr kenntlich Motive aus Bellini hinein, und die schönste Nummer des Ganzen, das Duett zwischen Antonio und Arnoldo im ersten Akte, welches auch so sehr gefiel, dass die Repetition verlangt wurde, ist doch nichts als eine Auflage des Puritanerduetts auf Velinpapier. Auch die Kavatine des Fernando ist ein brillantes Musikstück, fordert aber eine Stimme, die sehr viel Energie und Glanz besitzt. Ausserdem sind noch ein Paar Duetten darin, die sich recht gut anhören, ohne eben einen bleibenden Eindruck zu machen. Was die Aufführung betrifft, so müssen vorzüglich Mad. Podhorski (Helene), und der Herren Kunz (Antonio) und Strakaty (Arnoldo) als rühmenswerth erwähnt werden. Dass Herr Beava den lüsternen Libertin, den das italienische Libretto mit: „Giovine Veneziano" bezeichnet — — gibt, ist schwer zu begreifen, wenn es nicht eine Kabale gegen Donizetti war, um seine Oper lächerlich zu machen. Das Publikum zeigte im ersten Akte einige Zeichen von Theilnahme, die aber im zweiten immer mehr verschwanden, und sich zum Schlusse in allgemeines Stillschweigen auflösten.

Die Ausstattung war sehr einfach und bescheiden, und der Hafen von London stellte diesmal den Golfo di Genova vor.

Nach mehrjähriger Ruhe schritt Rossini's trefflicher „Otello, der Mohr von Venedig" wieder einmal über unsere Bretter, und erfreute alle Freunde der Kunst auf das lauigste, so Vieles auch an dieser Produktion mangelhaft war. Dem Grosser sang zum ersten Male die Desdemona, und da wir durchaus nicht mit der Ansicht einiger berühmter Sängerinnen einverstanden sind, die aus der sanften duldsamen Gattin des venezianischen

Mohren eine Medea machen, so versprechen wir uns in dieser Partie schon im Voraus viel Gutes von Dem. Grosser, welche unsere Erwartungen auch rechtfertigte, und sowohl im getragenen Gesange, als in den Koloraturstellen nicht hinter dieser Aufgabe zurückblieb, was ihr auch die laute Theilnahme des Publikums verbürgte, denn, wenn sie, hervorgerufen, die Herren mitbrachte, so war das nur ihr guter Wille, der Ruf gehörte ganz allein ihr. Herr Benner that sie Otello, was er vermag, doch reichen seine Mittel für diese Partie nicht mehr hin. Herr Emminger schien unwohl zu sein, denn er war nicht sicher in der Intonazion, was diesem braven und fleissigen Sänger im gesunden Zustande nicht leicht begegnet, und liess auch die grosse Arie und das herrliche Duett mit Desdemona aus. Herr Strakaty singt seinen Brabantio recht brav, doch passt er einmal nicht für harte Karaktere. Herrn Podhorsky Jago wäre besonders einige Mässigung in der mimischen Darstellung anzurathen, durch welche sogar sein Gesang gewinnen dürfte, und Dem. Eschen Emilie ist eben so wenig für die Opera seria geboren, als Herr Preisinger Dogen. Der Heden von London gab abermals eine Gastrolle als Hanel von Venedig, in welchem die grossten Kriegsschiffe mit vollen Segeln einherschwimmen.

Unser Opernpersonal hat in den letzten Jahren mehrere sehr schmerzliche Verluste erlitten, zu welchen sich gegenwärtig durch die ungnädigen Notizen mancher Zeitschriften) noch die Besorgniss gesellte, die beiden jugendlich kräftigen Stimmen der Dem. Grosser und des Herrn Kunz zu verlieren, was dem musikalischen Publikum bei den sichtlichen Fortschritten, welche Beide — zumal die Erstere — während der letzten Zeit gemacht, doppelt schmerzlich gefallen sein würde. Wir wissen jedoch aus zuverlässiger Quelle, dass Herr Kunz auch ein volles Jahr Kontrakt hat, und Dem. Grosser aufs Neue für sechs Jahre von Herrn Direktor Singer gewonnen worden ist, der auch für die Zukunft Vorsichtsmassregeln zu nehmen scheint, und hier zufällig einen jungen Bariton, Herrn Siegfried Meyer, früher Vorsänger im israelitischen Tempel, gefunden, den er gegenwärtig im dramatischen Gesange unterrichten lässt, und man zweifelt nicht daran, dass er, wenn sich Herr Singer nicht mehr mit Herrn Kunz einigen sollte, ihn zu dessen Abgange bei fleissigem Studium dahin gelangt sein dürfte, denselben wenigstens theilweise zu ersetzen. Die Stimme des Herrn Meyer reicht in gleicher Kraft und Fülle vom *C* bis *Fis*, und er vereinigt mit dieser Gabe ein sehr vortheilhaftes Aeussere, welches in der Regel dem jungen Sänger sehr förderlich ist. Z. U.

Leipzig, den 14. Februar 1840. Die dritte musikalische Unterhaltung für Kammermusik, welche am 8. Februar d. J. im Saale des Gewandhauses stattfand, brachte uns ein Quintett von Onslow (D moll) für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelle, sodann Quartett von Beethoven (C moll, Op. 18), welche beide durch die Herren Konzertmeister *David*, *Bürgel*, *Hüttmann* und *Grenser* jun. (Letzterer nur in dem Quintett mitwirkend) sehr gut ausgeführt wurden. Wenn gleich das Quintett von Onslow ein tüchtiges, ja in gewisser Hinsicht ausgezeichnetes Werk ist, so gewann doch das, besonders in seinen ersten drei Sätzen, wunderhafte Quartett Beethovens den Preis. Am meisten Interesse erregte jedoch zu diesem Abend eine Chaconne in D moll für Violine solo von Sebastian Bach, welche Herr Konzertmeister *David* vollendet schön vortrug. Das Stück gewährt ein Interesse, was man heut zu Tage bei derartigen Solosachen gar nicht mehr sucht und findet. Gewiss nur wenige Zuhörer mögen gewusst oder bemerkt haben, dass diese Chaconne aus ungefähr dreissig unmittelbar mit einander verbundenen Variazionen eines kurzen Themas besteht, die so genial, mit einem solchen Aufwande von Erfindung und Kunst, und dabei so geschmackvoll gearbeitet sind, dass ihnen gegenüber alle ähnliche Sachen neuerer Zeit als blosses Spielwerk erscheinen. Sie sind sehr schwer, enthalten fast alle nur möglichen Geigerkünste, und man steht mit wahrer Verwunderung, dass die meisten Dinge, wodurch neuere Virtuosen zu effektuiren und das Publikum zu überraschen pflegen, im Grunde genommen längst schon erfunden waren, überhaupt dass das Violinspiel zu Seb. Bach's Zeiten schon eine staunenswerthe Höhe erreicht hatte, und der Unterschied zwischen damals und jetzt fast nur in der Menge, nicht aber in der Grösse d. h. der Meisterschaft der Geiger zu suchen ist. Ja, wir möchten behaupten, es gehöre zur vollendeten Ausführung solcher Stücke, wie diese Chaconne, eine weit grössere Meisterschaft des Spiels und weit tüchtigere Kunstbildung überhaupt, als zur Ausführung vieler, ja der meisten der berühmtesten neuen Virtuosenstücke. Letztere enthalten gewöhnlich so vieles Flitter- und Blendwerk, dass häufig auch ziemlich unbedeutende Geiger, wenn sie nur technisch damit fertig werden, dadurch, der grossen Menge wenigstens, imponiren. Jene, bei welchen das blose Hasching- und Fertigspielen allein nicht ausreicht, verlangen durchaus einen Meister, der über der Technik steht, und ausser ihr noch andere tiefere Kunst, die ihm vielleicht geboten wird, zu erkennen und zu beherrschen vermag. Von diesem gespielt und sie aber auch dann von unbeschreiblicher Wirkung für feinere Kunstkenner nicht allein, sondern auch für das grössere Publikum, vorausgesetzt freilich, dass diesem nicht aller Kunstsinn und Geschmack abgeht. Bewies dafür gab die enthusiastische Aufnahme der Chaconne; man verlangte laut die Wiederholung derselben, was freilich bei der ungemeinen Anstrengung, welche die Vortrag in Anspruch nimmt, nicht wohl zu gewähren war. Herr David entschädigte jedoch durch den Vortrag eines andern ähnlichen Solostücks von Seb. Bach, einem Präludium in E dur, welches gleich schön und interessant, nur etwas kürzer ist als die Chaconne. Bemerken müssen wir noch hierbei, dass Herr Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* beide Stücke durch eine freie in kontrapunktischer Form gehaltene Harmonieausführung auf dem Pianoforte begleitete. Diese Bach'schen Solostücke sind nämlich ursprünglich für Violine allein, ohne Bass oder Bezifferung, geschrieben, auch so gedruckt; nun ist dies an sich zwar für Kunstler, welche als solche

im Stande sind, die harmonische Führung und künstliche Arbeit derselben selbst zu erkennen und zu beurtheilen, zum Verständniss vollkommen hinreichend, allein das Publikum bedarf hierzu einer Hilfe, eines Kommentars gewissermaassen, der ihm das Ganze anschaulicher macht und das Verstehen erleichtert. Wir rathen daher jedem Geiger, bei dem öffentlichen Vortrage derartiger Sachen diese Bemerkung nicht ausser Acht zu lassen; eine solche Begleitung ist freilich schwierig und erfordert sehr tiefe Kunstkenntniss, ohne sie geht aber ein grosser und vielleicht der interessanteste Theil der Wirkung, für das grössere Publikum gewiss, verloren, da die Kunstwerke früherer, und namentlich der Bach'schen Zeit, vorzugsweise auf harmonischer und kontrapunktischer Basis ruhen. Die hier besprochene Chaconne und das Präludium sind enthalten in einer bei N. Simrock in Bonn vor längerer Zeit schon unter dem Titel: Studio o sia Tre Sonate (eigentlich sechs, wie wir gelegentlich bemerken wollen) per il Violino solo senza Basso, del Seb. Bach, erschienenen Sammlung Bach'scher Violinkompositionen.

Wir wünschen sehr, dass so entschiedene Erfolge der Meisterstücke Seb. Bach's alle tüchtigen Geiger anregen mögen, sich wieder an sie zu wagen und sie wieder in das Publikum einzuführen; es wird ihnen selbst dies grossen Genuss bringen und sie erwerben sich damit weit ehrenvolleren Beifall, als durch gar viele andere neue Virtuosenwerke.

Den Schluss dieser Unterhaltung machte das bekannte Nonett für Streich- und Blasinstrumente von Spohr; es wurde von den Solisten unseres Konzertorchesters recht gut und mit Beifall aufgeführt.

In dem *sechszehnten Abonnement*- oder *Gewandhauskonzert*, am 13. Februar d. J., welches mit der schönen vortrefflich exekutirten Sinfonie von Beethoven (F dur, No. 8) eröffnet wurde, trat Dem. *Aug. Löwe* aus Berlin zum zweiten Male auf; sie trug zwei Arien (aus Alceste von Gluck „Götter der Nacht" und „Deh per questo istante solo" aus Titus von Mozart) vor und nahm Theil an der Ausführung des ersten Finals der zuletzt genannten Oper. Unser früheres Urtheil über die junge Sängerin haben wir hierbei nur noch mehr bestätigt gefunden. Sie hat Talent und sehr schöne Mittel, aber noch zu wenig Ausbildung, am wenigsten aber jene höhere und feinere Ausbildung, welche zur Auffassung und Darstellung grossartiger dramatischer Szenen von Gluck oder Mozart unumgänglich nothwendig ist, wenn deren Vortrag nicht flach, einförmig und langweilig erscheinen soll. Wenn Tonbildung, Intonazion, Koloratur, Portamento, Aussprache u. s. w. nicht einmal in Ordnung und gut und sicher sind, sollte man sich wenigstens nicht an den öffentlichen Vortrag tieferer und mehr verlangender Kunstwerke wagen. Wir wollen das nicht für Dem. Löwe allein, sondern für gar manche andere Sängerinnen und Sänger gesagt haben. Eine wirklich gute Gesangbildung ist heut zu Tage in Teutschland leider gar selten geworden, und es thäte wahrhaftig Noth, hierüber einmal ein ernstes und strenges Wort zu reden. Der Beifall, welchen Dem. Löwe erhielt, war nur mässig; möge sie auf ihre weitere Ausbildung ja recht vielen Fleiss verwenden, denn es wäre in der That sehr zu bedauern, wenn aus ihr nicht eine so tüchtige Sängerin werden sollte, als ihre Mittel versprechen und erwarten lassen.

In dem Finale aus Titus sang Dem. *Schloss* die Partie des Sextus sehr gut, besonders war der Vortrag des grossen Rezitativs sehr lebendig und gelungen.

Herr *Bernhard Schneider*, herzogl. dessauischer Hofmusikus, liess sich in diesem Konzerte zwei Mal auf dem Violoncell hören, und erwarb sich jedesmal lebhafte verdiente Anerkennung. Er trug eine Fantasie von Kummer und ein Amusement von Dotzauer vor, welche beide Komposizionen zwar etwas lang, aber doch für das Instrument gut berechnet und für den Spieler dankbar sind. Interessanter wäre es freilich gewesen, Herr B. Schneider hätte sich von seinem berühmten Vater, Herrn Kapellmeister Friedrich Schneider, ein Stück komponiren und uns das hören lassen. Das Spiel des Herrn B. Schneider ist schon ziemlich fertig und sicher und im Ganzen sehr korrekt, obwohl schnelleren Passagen hin und wieder vollkommene Deutlichkeit und Klarheit noch abgeht, was vielleicht seinen Grund mit in einer gewissen Ungleichheit des Tones hat. Der Ton des Herrn Schneider ist nämlich in der mittlern Lage ziemlich voll und kräftig, in den tiefern und höhern Lagen dagegen ausser Verhältniss schwach und kraftlos; vielleicht trägt hieran das Instrument auch seine Schuld, auf den tiefern Saiten wenigstens scheint es, wie man so sagt, nicht viel Ton herzugeben. Was den Vortrag betrifft, so möchten wir ihm wohl noch etwas mehr Wärme, Lebendigkeit und Energie wünschen; doch das kann und wird gewiss Alles noch kommen, denn der Grund ist gut gelegt, und an Talent scheint es dem jungen Manne nicht zu fehlen, dafür zeugen seine jetzt schon recht lobenswerthen Leistungen.

Den vorzüglichsten und in der That ausserordentlichsten Beifall erwarb sich an diesem Abende Herr *Christoph Hilf*, welcher Variazionen über das Thema „Je suis le petit tambour" von F. David (seinem Lehrer) vortrug. Herr Hilf, welcher jetzt Mitglied des hiesigen Orchesters geworden ist, trat zum ersten Male im siebenten Abonnementkonzert dieses Winters öffentlich und zwar schon damals mit grossem Beifall auf, und wir haben bei dieser Gelegenheit über seine merkwürdigen Lebensschicksale sowohl, als über sein grosses Talent und schönes Spiel bereits ausführlich berichtet. Seitdem ist er wieder so eminent vorgeschritten, dass, wenn das so fortgeht, er ohne allen Zweifel binnen Kurzem einer der bedeutendsten Geigenvirtuosen sein wird. Noch nie ist uns ein entschiedeneres Talent, als das des Herrn Hilf vorgekommen und wir freuen uns wahrhaft auf seine Zukunft, die sehr glänzend werden kann.

Noch müssen wir einer neuen Konzert-Ouverture von Julius Rietz (A dur) gedenken, welche zu Anfange des zweiten Theiles sehr gelungen ausgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde. Sie ist unter allen Ouverturen, die wir im Laufe dieses Winters als neu hier gehört haben, bei weitem die gehaltvollste und beste, zeichnet sich besonders durch schön erfundene und

interessant verarbeitete Motive aus und ist geschmackvoll und mit freier sicherer Berechnung des Effekts, wenn auch im Ganzen etwas voll und stark, instrumentirt. Sollte sie, was sehr zu wünschen wäre, im Druck erscheinen, so behalten wir uns vor, das schöne, dem Komponisten alle Ehre machende Werk ausführlich zu besprechen.

Wir haben bereits in einer früheren Nummer dieser Zeitung bemerkt, dass wir alle hiesigen öffentlichen musikalischen Leistungen in den regelmässigen Berichten nicht immer und speziell erwähnen können. Es liegt dies theils in der fast übergrossen Anzahl dieser, in Bezug auf Wahl der ausgeführten Stücke oft wenig verschiedenen Leistungen, theils in der Mittelverwandtschaft der Institute, von welchen sie ausgehen.

Das, nächst der Thomasschule, älteste, in seinen Mitteln und Leistungen erste und bedeutendste Institut ist das jetzt unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung stehende Abonnement- oder Gewandhauskonzert. In ihm vereinigen sich die besten hiesigen musikalischen Kräfte, denn wie die Elite seines Orchesters zugleich in Kirche und Theater beschäftigt ist, so wirken in ihm auch wiederum der Chor der Thomasschule, ja zuweilen auch die vorzüglichsten Sänger des Theaters mit, und es ist sonach natürlich, dass das Gewandhauskonzert recht eigentlich der Zentralpunkt des Leipziger Musiklebens und als solcher von wesentlichstem Einflusse auf dasselbe ist. Dessen ungeachtet bleiben Institute wie die Thomasschule mit ihrer Kirchenmusik und das Theater mit seinen Opernvorstellungen, schon ihres von den Konzerten ganz geschiedenen Zweckes wegen, in ihren Leistungen ganz selbständig, und wir verkennen nicht, dass dieselben eine öftere ausführliche Erwähnung in diesen Blättern wohl erwarten können.

Ausserdem gibt es hier eine Menge Musikvereine, wie der Verein Euterpe, die Singakademie, der Singverein Orpheus, der Universitäts- und Zittauer-Singerverein u. dergl. m., die alle sehr thätig sind und theils privatim, theils in öffentlichen Aufführungen recht Tüchtiges leisten. Unter ihnen zeichnet sich der Musikverein Euterpe, welcher den Winter über regelmässig mehrere Konzertunterhaltungen veranstaltet, besonders aus, es sind auch einige dieser Unterhaltungen schon früher von uns speziell besprochen worden; da aber ein grosser und zwar der wichtigste Theil des darin mitwirkenden Orchesters aus Rpienisten des Gewandhauskonzertorchesters besteht, so ist in dem Urtheil über das letztere ein Urtheil über das andere gewissermaassen von selbst mit enthalten, wenigstens kann jeder Sachverständige, und für diese schreiben wir nur, sich dann ein richtiges Urtheil von selbst bilden, zumal da im Allgemeinen ziemlich dieselben Musikstücke dort wie hier zur Aufführung kommen. Ein spezielles ausführliches Besprechen aller einzelnen Leistungen derartiger Vereine erscheint daher sehr überflüssig und nutzlos, würde auch der Anspruchlosigkeit derselben, welcher gewiss mehr um die Sache selbst als um öffentliches Aufsehen zu thun ist, nur wenig entsprechen. Wir bleiben daher bei der einmal angenommenen Norm, werden aber in bestimmten Zeitabschnitten über alles nur irgend Erhebliche des hiesigen Musiklebens genau berichten.

Wir beginnen jetzt mit einem Hauptelemente desselben, dem Chor der Thomasschule und der Kirchenmusik.

(Fortsetzung folgt.)

Le Drapier.

Oper in drei Akten von Scribe und Halevy.

Das Sujet des Libretto ist aus der Kriegsepoche der Ligue gezogen und bereits mitgetheilt worden.

Halevy hat mit dieser neuen Oper seine früheren Kompositionen nicht übertroffen. Wie jene, zeugt auch diese Arbeit von Gelehrsamkeit und emsigem Fleisse. Die Oper ist überhaupt gelungen.

In der Ouverture, nach gewöhnlicher Form, haben wir originelle Modulazionen bemerkt, wodurch das Ganze viel Frische erhält. Die Introdukzion, ein Duett und Chor sind umsichtig bearbeitet und erregen unser Interesse. Der Chor endet fugenartig. Jeanne's Romanze ist leicht und schön; das Duett mit ihrem Geliebten bewegt sich leidenschaftlich; der Schlusschor des Aktes ist ohne Bedeutung. Ein Duett zu Anfang des zweiten Akts eine sehr gelungene Nummer. Der melodische Gedanke ist klar und natürlich; die Szene voll Bewegung.

Die darauf folgende Arie Urbains, ein heisser Gesang des liebenden Jünglings. Das Trio zwischen Bazu, Urbain und Jeanne hat scenischen Werth. Ein Chor im dritten Akte hat viel Komisches. Gautier erhält Glückwünsche zu seiner Vermählung und ist noch nicht Jeanne's Gatte. Das Schlussduett in diesem Akte zwischen Jeanne und Urbain ist eine Bravournummer, alles Rühmens werth.

Kostüm und Dekorazionen sind wie immer an der grossen Oper glänzend. Die Sänger verdienten oft Lob, wenn auch unser berühmter Bassist Levasseur all wird. Die Chöre waren vorzüglich.

Paris. *G. Kastner.*

Feuilleton.

Erstes diesjähriges Konzert der Konservatoriums der Musik zu Paris (den 12 Januar). Ouverture aus Beethovens Leonore (C dur); mehrere Stücke aus Sebast. Bach's grosser Passion; Andante aus einem Violinkonzert von Seb. Bach Habeneck); Psalm von Marcello; Arie aus den Indes galantes von Rameau; Variazionen für die Flöte (Dorus); Sinfonie von Beethoven (A dur). — Dabei behauptet die France musicale, Rameau sei ein eben so grosses Genie, wie Sebastian Bach und Marcello!

Auf den drei bedeutendsten musikalischen Bühnen von Paris, nämlich der Academie royale, der Opéra comique, und dem Théatre de la Renaissance, sind im verwichenen Jahre zusammen neunzehn neue Opern gegeben worden. Unter den grossen Opern befindet sich Auber's Feensee, unter den komischen eine von demselben Tonsetzer: La Reine d'un jour — und zwei von Halevy: Die Dreizehn. Der Scherz.

Ein ausgezeichneter Posaunist vom Orchester des Pariser Konservatoriums der Musik, *Dieppo*, gedenkt eine grosse Kunstreise durch Teutschland, Schweden und Dänemark zu unternehmen.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

La Xacarilla.

Oper in einem Aufzug und zwei Gemälden von E. Scribe.

Musik von

Martiani.

Ferner:

Adam, Potpourri de l'Opéra: Regine, pour le Piano.
— — Potpourri de l'Opéra: Le fidèle Berger, pour le Piano.
— — Potpourri de l'Opéra: Le Postillon de Lonjumeau, pour le Piano.
— — Potpourri de l'Opéra: Le Brasseur de Preston, pour le Piano.
Auber, Ouverture zur Oper: Der Feensee, für das Orchester.
— — Le Lac des Fées, Opéra arr. pour le Piano seul.
Beethoven, L. van, 3ter Sinfonie, arrangée pour le Piano par Fred. Kalkbrenner.
— — 6ter Sinfonie, arrangée par le même.
Bellini, Potpourri de l'Opéra: I Puritani, pour le Piano.
— — Potpourri de l'Opéra: la Sonnambula, pour le Piano.
Benedict, Potpourri de l'Opéra: The Gipsy's Warning, pour le Piano.
Burgmüller, Souvenir de Schönbrunn. Grande Valse pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 32.
— — La grande Bretagne, Contredanse pour le Piano.
— — La petite fête, Contredanse pour le Piano.
Chopin, F., Sonate pour le Piano. Oeuv. 35.
— — Ballade pour le Piano. Oeuv. 36.
— — 2 Polonaises pour le Piano. Oeuv. 37.
— — 3ter Scherzo pour le Piano. Oeuv. 39.
— — 2ter Impromptu pour le Piano. Oeuv. 39.
— — 2 Nocturnes pour le Piano. Oeuv. 40.
— — 4 Mazurkas pour le Piano. Oeuv. 41.
Czerny, C., Der Engel der Geduld. Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 396.
Donizetti, Potpourri de l'Opéra: L'elisire d'amore, pour le Piano.
Dotzauer, J., Pieces pour 2 Violoncelles. Oeuv. 139. Livraison 3 des Pièces pour 2 Violoncelles.
Duvernoy, 5 Airs variés pour le Piano. Oeuv. 97. No. 1. 2. 3.
— — 3 Mélodies variées pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 99. Liv. 1. 2.
— — 4 petits Rondeaux pour le Piano. Oeuv. 100. Liv. 1. 2.
Henselt, A., Variations sur Robert le Diable pour le Piano avec accomp. de l'Orchestre. Oeuv. 11.
— — Les mêmes pour le Piano seul.
Herold, Potpourri de l'Opéra: Le Pré aux Clercs, pour le Piano.
Herz, H., Matinées de Rossini. 5 Marches arr. p. le Piano.
Kalkbrenner, F., L'ange déchu. Grande Fantaisie sur une Mélodie de Ad. Vogel, pour le Piano. Oeuv. 144.
Kittl, J. F., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5.
— — 3 Scherzi für das Pianoforte. Op. 6.
Kummer, F. A., Pièce sérieuse pour Violoncelle et Piano. Oeuv. 66.
Kunze, G., 2 Galoppen für das Pianoforte.
Lipinski, C., Reminiscences des Capulets. Fantaisie pour le Violon avec accomp. de l'Orch. ou de Piano. Oeuv. 29.
Loetzing, Lied des Czaar aus der Oper: Czaar und Zimmermann, mit Begleitung der Guitarre.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 43.
— — Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49.

Leipzig, den 15. Februar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Trio

pour Piano, Violon et Violoncelle

composé par

B. E. Philipp.

Op. 33. Prix 2 Rthlr.

Im Verlage von **Carl Weinhold** in **Breslau** ist erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu erhalten:

Eulenspiegels Besuch.

Fastnachts-Cantate

von

Dr. Aug. Kahlert

für Männerstimmen mit Pianoforte-Begleitung componirt

von

B. E. Philipp.

Op. 29. In Stimmen. Preis 1 Thlr. 10 Gr. (12½ Sgr.)

Der ausserordentliche enthusiastische Beifall, mit welchem dieser Fastnachts-Schwank bei mehrfachen Aufführungen im Breslauer Künstler-Verein und bei verschiedenen Liedertafeln begrüsst wurde, so wie die höchst lobenswerthen Beurtheilungen vieler sehr geachteten Journale, geben das Recht, dieses heitere Tonstück allen Liedertafeln und Gesangvereinen angelegentlich zu empfehlen.

Nächstens erscheint bei Unterzeichnetem mit Eigenthumsrecht:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 50, sechs geistliche Gesänge für vierstimmigen Männerchor.

Leipzig, im Februar 1840.

Fr. Kistner.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Reissiger, C. G., Op. 150. Duo concertant arr. pour le Piano à quatre mains. 1 Thlr.
— — Op. 143. Drei deutsche Duetten für zwei Sopranstimmen. 20 Gr.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in **Wien** ist erschienen:

Das wohlgetroffene Portrait von **Robert Schumann,** nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Jos. Kriehuber. Preis 1 Fl. Conv. Münze.

So eben erschien in Auflegestimmen:

Symphonie

für grosses Orchester

von

Franz Schubert.

Preis 8 Thlr.

Wir erlauben uns auf dieses ausgezeichnete Werk des früh verstorbenen Komponisten ganz besonders aufmerksam zu machen. Das vierhändige Arrangement erscheint nachstens.

Leipzig, den 17. Februar 1840.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar. № 9. 1840.

Aloys Schmitt

Zweite Messe für vier Singstimmen mit Begleitung des ganzen Orchesters. Vollständiger Klavierauszug. Op. 103. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis 2 Thlr.

Lange schon ist Herr Al. Schmitt allen Musikkennern als tüchtiger Komponist ehrenvoll bekannt. Es gibt keine bedeutende Gattung musikalischer Dichtung, in welcher er nicht vielfach Anerkennungswerthes und von Musikkundigen Anerkanntes geleistet hätte. Ist auch in unsern und andern Blättern weit öfter von seinen vortrefflichen Werken für das Pianoforte, als von seinen Quartetten für Streichinstrumente, seinen Sinfonieen, Opern und Gesangswerken überhaupt die Rede gewesen, so hat dies seinen Grund darin, dass er sich auf seinen früheren Reisen der Welt als einen Klaviervirtuosen ersten Ranges bekannt machte, was die natürliche Folge hatte, dass eben seine meisterlichen Tonsätze für sein Instrument am meisten durch den Druck veröffentlicht worden sind, weil sie von den Verlegern häufiger verlangt wurden, als andere, für deren Verbreitung er selbst nur sehr selten etwas zu thun sich entschliessen konnte. Haben sich nun dennoch mehrere seiner grösseren Arbeiten für Orchester allein und für Gesang mit Orchesterbegleitung Bahn gebrochen, so spricht dies im Voraus nicht wenig für ihren Gehalt, da Jeder weiss, wie schwer es unter solchen Umständen hält, namentlich Kirchenmusik in unserer Zeit zur Herausgabe zu bringen. Um so mehr freuen wir uns, wieder einmal eine Messe dieses geachteten Komponisten den Freunden kirchlich musikalischer Erbauung vorführen zu können.

Schon vor dem Drucke dieser Arbeit waren wir mit der Partitur bekannt; auch jetzt liegt sie wieder vor uns. Wir können daher von der Instrumentazion dieser Messe die Versicherung geben, dass sie das Werk einer sichern Hand ist, das nicht nur den Gesang sinnig verschönt und erkräftigt, sondern denselben sogar noch unterstützt und erleichtert, ohne ihn je bei aller Kraft, die nicht selten am rechten Orte sich darin zeigt, zu erdrücken. Bei allen diesen Vorzügen ist sie so natürlich und ungezwungen, dass sie keinem geübten Orchester schwer fallen kann. Wir haben hier unter Anderm noch besonders darum davon zu berichten, weil die vollständige Messe in Auflegestimmen gedruckt worden ist, welche in der oben genannten Verlagshandlung zugleich mit den ausgesetzten Solo- und Chorstimmen erschienen; die erstern für 5 Thlr. 8 Gr., die andern für 1 Thlr. 6 Gr. — Eine vollständige Orchesterpartitur ist also nicht gedruckt worden; sie wird aber von den Musikdirektoren nicht zu sehr vermisst werden, weil der Klavierauszug mit grosser Genauigkeit verfasst wurde und überall die Instrumente angibt, auf welche in jeder Stelle das Meiste ankommt. Er kann also die Stelle der Partitur recht gut, und weit besser als eine sogenannte Direkzionsstimme vertreten. — Gehen wir nun zur übersichtlichen Beschreibung des Werkes über.

Das Kyrie ist höchst einfach instrumentirt und überhaupt sehr schlicht gehalten. Die Streichinstrumente leiten ganz kurz mit einem 3taktigen Rhythmus ein und schweigen dann den ganzen Gesang hindurch, der in demüthiger Bitte sich äusserst einfach bewegt; selbst der Solobass hat keinen Anklang von irgend einer Koloratur, geschweige denn die 4 Chorstimmen. Eine Zeit lang ertönt er im antiphonischen Wechsel mit der Solostimme ohne alle Instrumentalbegleitung, bis endlich nur Horner und Trompeten in der Dominante von D moll und dur hinzutreten und nur die beiden Schlussakkorde, D dur und nach einem Vermittelungstakte der Sänger Fis dur, den ersten Akkord voll, den letzten in drei Oktaven des Grundtones verstärken.

Auf diesen einfachen Bittgesang muss das sehr stark instrumentirte Gloria (D dur, $^{6}_{4}$, All.) um so eindringlicher wirken. Dennoch wirft es das kirchlich Demüthige des Gebets nicht von sich, sondern geht schnell genug, nur lebhafter erregt, in das Bittende zurück von Et in terra pax bis zum Quonism, mit welchem das Anfangstempo und die erste Melodie wiederkehrt. Mit dem sancto spiritu hebt nach herkömmlicher Sitte eine Fuge an, die gut und nicht zu lang durchgeführt ist. Der Schluss ist in kirchlicher Einfachheit und Kraft.

Das Credo beginnt in grosser Freudigkeit und im vollen Einklange der Seelen im Andante con moto, $^{6}_{4}$, D dur. Das ganze, stark bewegte Orchester verschönt rhythmisch und harmonisch den unisonen Gesang der Gläubigen. Erst bei „Deo vero" treten die Stimmen zum Harmonischen auseinander in kräftigen und seltenen Wendungen, die von der Fülle imponirender Begleitungsmassen in's Effektvollere gesteigert werden. Das Incarnatus ist einem Solosatz im sanften Andante espressivo, $^{4}_{4}$, B dur, gegeben, von einem Hornsolo eingeleitet. Crucifixus nimmt der Chor in demselben Tempo auf, harmonisch reich gewendet bis zum Resurrexit, All. $^{4}_{4}$, D dur, frisch und in unerwartet harmonischen Rückungen und Verwebungen, die dem Ganzen etwas Fremd-

artiges und Wunderbares geben. Eine Fuge tritt mit Et vitam venturi saeculi ein und schliesst in gewohnter Kirchlichkeit.

Ganz eigen und gebührend kurz ist das Sanctus mit dem Pleni, Beides vom starken Orchester gehoben. — Benedictus, nur von dem Streichquartett und einer Solovioline begleitet, singt ein Solobass, dem sich am Schlusse das Cantabile der Chor mit dem übrigen Orchester zugesellt, bewegter in Hosanna übergreift und es kräftig steigert in gewohnter Kürze. Das Agnus Dei mit Chor und vollem Orchester (D moll), kurz und mit Dona nobis verbunden (D dur), gleichfalls kurz und einfach imitatorisch gehalten.

Aus dieser übersichtlichen Auseinandersetzung, besonders was die Verbindung der musikalischen Sätze und ihre längere oder kürzere Ausführung betrifft, wird Jeder, der die Liturgie der römisch katholischen Kirche kennt, sogleich sehen, dass sie vollkommen genau sich dem katholischen Ritus anschmiegt, ja aus der Achtung desselben hervorgegangen ist. Es ist kein leeres Wort, wenn Manche behaupten, aus der Komposizion einer Messe zu erkennen, ob sie von einem Protestanten oder von einem echten Katholiken verfasst worden sei. Der Ritus der katholischen Kirche ist dem Verfasser in's Leben gewachsen. Diese Messe wird also mit diesem Ritus vereint am vollkommensten wirken. Sie ist für katholischen Kirchendienst und somit allen Vorstehern solcher Kirchenmusik bestens zu empfehlen. — Das hindert aber bekanntlich nicht, dass sie in Erfindung und Bearbeitung ihr Eigenthümliches hat; ja das Eigenthümliche ist hier nicht selten von Bedeutung. Die Durchsicht und das Anhören dieser hauptsächlich für katholische Kirchen bestimmten Arbeit wird daher auch Nichtkatholischen wegen der Konsequenz anziehend, die sich über das Ganze verbreitet und das Ganze im Grunde erst zu einer besondern Wesenheit erhebt. Immerhin ist es die Folgerichtigkeit und das Herauswachsen der Gestalt aus einem innern Lebenskern, was auch selbst denen Achtung einflösst, die von Schönheit und Reiz in einzelnen Fügungen einen andern Begriff oder doch ein abweichendes Gefühl in sich tragen. Und so empfiehlt sich die Arbeit auch von dieser Seite.

G. W. Fink.

P. Baillot

Tägliche Uebungen in Pariser Conservatorium für die Violine. Liv. II. Cah. I et II. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Preis jedes Heftes: 16 Gr.

Erst vor Kurzem haben wir über die Einrichtung dieser Uebungen gesprochen (S. 46 d. Jahrganges), worauf wir uns beziehen. Das zweite Buch ist dem ersten rasch gefolgt. Von der Skala, deren sorgfältiges Studium durchaus nöthig ist, was auch keineswegs zu grosse Geduld in Anspruch nimmt, wird hier mit Recht gesagt: „Sie ist die Pallette, auf der man die Farben bereitet, um alle verschiedenen Töne und ihre kleinsten Schattirungen bereit zu haben.“ Solche Uebungen sind dem Violinspiel das, was die Vokalisazion dem Gesange ist. — Hier folgen zuvörderst *diatonische Skalen* von 2 Oktaven mit verschiedenen Stricharten. Jeder Durtonart ist die parallele Molltonart unmittelbar darauf beigegeben. Von C dur wird zuerst durch die B-Vorzeichnungen bis auf Gesdur vorgeschritten, von wo die Kreuze mit H dur beginnen und rückwärts laufen bis auf den Normalton C. — Die Art der Uebung ist genau vorgeschrieben. In gleicher Folge werden darauf gebrochene Akkorde für das Martelé und Staccato vorgeschrieben. Unter martelé de la pointe versteht man, mit der Spitze des Bogens und mit einem kleinen Theile der Haare desselben die Töne gleichsam heraushämmern. Alles dies muss im strengen Takte und bis zum Auswendigspielen eingeübt werden; desgleichen die Skalen in gebrochenen Terzen durch zwei und drei Oktaven. — Die zweite Abtheilung bringt Skalen in gebrochener Oktavenfolge, als:

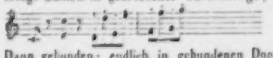

u. s. w.

Dann gebunden; endlich in gebundenen Doppeloktavengriffen. Zuletzt die chromatischen Skalen durch eine bis drei Oktaven. Den Nutzen sieht man von selbst.

François Prume

La Mélancolie, Pastorale pour le Violon avec accomp. de II Violons, Alto, Vcelle et Contrebasse, ou de Piano. Oeuv. 1. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. av. Quat. 1 Thlr. 8 Gr.; av. Pianof. 1 Thlr.

Dass Herr Prume selbst diese Ausgabe für die einzig rechtmässige und richtige erklärt hat, wissen unsere Leser. Seine Worte, welche auch dieser Ausgabe vorgedruckt worden sind, haben wir bereits S. 73 d. Bl. mitgetheilt. Das Bravourwerk, das beliebteste von allen bisherigen Komposizionen dieses Virtuosen, kennen die Meisten gleichfalls; es ist auch hier schon vielfach darüber gesprochen worden. Es sind vier glänzende Variazionen, die auf ein hübsches Pastoralthema gebaut worden sind, deren Ausführung dem Virtuosen Ehre brachte. Die Begleitung jeder Art ist äusserst leicht. Uebrigens wird jeder Violinspieler lieber die rechtmässige Ausgabe als das Plagiat kaufen, über dessen Verfälschungen sich der Komponist beschwert.

Concertino pour Hautbois

avec accomp. de l'Orchestre composé par F. Müller. Oeuv. 50. Rudolstadt, chez G. Müller. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Je seltener Konzertwerke für die Oboe im Druck erscheinen und je fühlbarer der Mangel ist, desto mehr beeilen wir uns, die Freunde und Virtuosen dieses herrlichen Instrumentes auf diese für alleentliche Vorträge sehr zweckmässige und gefällige Komposizion aufmerksam zu machen. Das gut gearbeitete und gefühlvoll instrumentirte Konzertino gibt dem Bläser erwünschte Gelegenheit, Fertigkeit und schönen Ton zu entwickeln, ohne dass übertriebene Kunststücke von dem Vortragenden und

zu tiefes Auffassungsvermögen von den Hörern vorausgesetzt werden. Die Form des Konzertino ist für solche Unterhaltungszwecke, die dem Bläser zugleich Ehre bringen sollen, die geeignetste. Man hat also Ursache genug, das Werk zu beachten. Wir bemerken nur noch, dass der Komponist desselben der thätige und geschickte Hofkapellmeister zu Rudolstadt ist. Die Ausgabe ist in Stimmen gedruckt.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Vierteljahres 1839. (Beschluss.) Unter den Gastspielern machte Herr *Dettmer* aus Frankfurt sich theilweise bemerkbar. Er gab den Sir Georg in den Puritanern, den Tell, Figaro und Pietro in der Stummen, nicht ohne Beifall, und müsste durch seine wohlklingende Baritonstimme, welche gegen 2½ Oktave umfangt, gewiss noch erfolgreicher wirken, wenn er mit dem zweckmässigen Gebrauche der schönen Naturgaben mehr im Reinen wäre und durch artistische Ausbildung die Oberherrschaft über selbe errungen hätte. So weiss Jugendkraft die physischen Glanzmittel noch nicht zu zügeln, übernimmt sich im anwiderstehen Forciren, und ermangelt der Kunst, ein ebenmässiges Bindungsverhältniss zwischen der sonoren höheren Lage und der dumpfen Klanglosigkeit der eigentlichen Basstone herzustellen. Indessen, wo ein so guter Fonds, lässt sich das Fehlende allerwege noch ersetzen und nachholen. — Dem. *Cäcilie Kreutzer*, Tochter und Schülerin unseres geschätzten Kapellmeisters, welche im verflossenen Sommer auf einigen auslandischen Bühnen ihren dramatischen Erstlingsversuch wagte, debütirte neuerdings auch hier als Agathe und Gabriele mit ausgezeichnetem Erfolge. Die Stimme ist angenehm, besonders geeignet für den ruhig getragenen Gesang, die Intonazion sicher und rein, der Vortrag belebt durch gefühlvollen Ausdruck, und das Spiel so anstandig geregelt und ungezwungen natürlich, dass auch kein Abzeichen die Anfängerin errathen lass. Minder zusagend dreier Individualität erwies sich die dritte Antrittsrolle, Irene im Belisar, welche man bisher stets umschrieben von einer Kontraltistin, wie z. B. Marietta Brambilla, zu hören gewohnt war; weswegen auch dieser Part, wie bereits oben erwähnt, auf Dem. Berndes überging. — Im Zweige der Choreografie wurde, da man am „Frauenaufruhr im Serail" und an „Lalunen's Rache" sich immer noch nicht satt gesehen hatte, blos nur eine einzige Bagatelle geboten, nämlich das anakreontische Divertissement: „Apollo und Daphne," zum Debüt der Pariser Tänzerin Dem. *Maria*, komponirt vom Balletmeister Hus.

Die im *Theater an der Wien* vorgeführten Neuigkeiten waren folgende: 1) „*Das Zauberrathsel*," Fantasiegemälde in vier Akten, Musik von *Adolph Müller* (Turandot in neuer Auflage; Loschpapier-Druck; szenischer Pomp; wenig innerer Kern); — 2) „*Die Fahrt auf der Eisenbahn von Wien nach Brünn*," Lokalposse, Musik vom Kapellmeister *Riepel* (?). Ein Gelegenheitsfabrikat aus der Provinz; höchstens anziehend durch den Titel. — 3) „*Echo-Spiele*," Variazionen zu Raimund's Zauberspielen; — eine bizarre tolle Idee, die beliebtesten Karaktere aus dem Alpenkönig, Verschwender, Bauer als Millionär, gefesselte Fantasie u. s. w., getreu kostümirt, erscheinen zu lassen, aber diesen Worte in den Mund zu legen, welche gegen den Originaltext wie Aberwitz zur Vernunft sich verhalten; so ist denn nur die Hülle geblieben, der Geist rein verflogen. Zudem gerathen diese Zerrbilder in die wunderlichsten Konflikte, in die unsinnigsten Kontraste, und bilden ein Chaos, in welchem kaum ein Keim der Ordnung zu entdecken ist. Bald erwachte auch das missbilligende Echo des Publikums, und wie immer nur die Schlussszenen des gerechten Unwillens mehr und mehr sich öffneten, da war es endlich auch gethan um die Contenance der Darsteller, welche hart Gepeinigten bisher mit einer merkwürdigen Resignazion die schweren Schicksalsschläge erduldet, auf muthvoll ausgehalten hatten unter einem Hagel von Pfeifen, den Spott, Hohn und wachsende Erbitterung über die schuldlosen Opfer niederfallen liess. — 4) „*Alidor, der Zauberzwerg*," Zauberpantomime von *Feuzel*, Musik von *Hebenstreit*. — Harlekin geht mit seiner Familie auf Reisen, kommt nach Alidor's Freimesel, der ihn mit einem mächtigen Talisman beschenkt, und dafür Proben seiner Geschicklichkeit zu sehen verlangt. Harlekin erklärt sich willfährig, metamorfosirt die dienstbaren Geister des Zwergenfürsten in die stereotypen Pantomimekaraktere, dem Schauplatz selbst in ein Theater, und eine grosse Tafel kündet an in Frakturlettern, was dargestellt werden soll, nämlich ein pantomimisches Quodlibet, betitelt: „Drunter und drüber," will sagen: ein Bunterlei komischer Szenen, reich an Abwechslung und Mannichfaltigkeit, — niedliche Tänze, geschmackvolle Gruppirungen, Maschinen, Flugwerke, prächtige Dekorazionen, überraschende Verwandlungen, und alle jene innere und äussere Hebel, welche immer nur die schaulustige Menge zu vergnügen, zerstreuend zu erheitern, und eine angenehme Augenweide zu bereiten im Stande sind. Dass der schlagende und geschlagene Witz, das ewige Prügeln, Herumzerren, Uebereinanderpurzeln, sammt all den gewissen handgreiflichen Spassen und abgedroschenen Lazzi's daraus verbannt, ist eigentlich das Beste an der ganzen Geschichte; die Schattenseite dagegen: eine frostig kalte, monoton farblose Musik. — 5) „*Asmodius, der hinkende Teufel*," aber: „*Die Promenade durch das gegenwärtige* (1839), *vergangene* (1739), *und künftige Jahrhundert* (1939)." Bilderkasten in drei Rahmen, Musik von *Adolph Müller*. Denselben Stoff, Sitten, Gebräuche, Erfindungen u. s. w. verschiedener Zeiträume einander entgegenzustellen, haben früher schon mehrere, und besonders Karl Meisl, der Nestor unserer Volksdichter, ungleich wirksamer benutzt; hier handelt es sich um die Auffindung eines sibillinen gekommenen wichtigen Dokumentes, weswegen unter dem Beistand des dankbaren Teufelchens eine Wanderung durch drei Jahrhunderte angestellt wird; demnach ist das Skelett noch etwas besser als die Ausführung, und matte Episoden müssen die Haus

bieten, um diese fragmentarisch zusammengewürfelte Szenenreihe zur gewöhnlichen Dauer zu erstrecken. — 6) „*Barnabas, der unglückliche Mädchenhüter*," Lokalposse mit Gesang; konnte eben so gut heissen: Karl Hafner, der malheurose Poet, dessen Stücke jedesmal durchfallen; dass es wirklich unbegreiflich erscheint, wie Direktor Carl, welchem man doch gewiss richtigen Takt und sichern Ueberblick keineswegs absprechen kann, fortwährend mit solchen Machwerken sich behelligen lässt, denen schon *a priori* ein negativer Erfolg zu prognostiziren ist. Kapellmeister Müller hat ein feines Nasslein gehabt, an beide letztgenannte Stücke keine gesunde Note zu verschleudern und nur kurzweg blos mit älteren Einlagen sich abzufinden.

Im *Leopoldstädter-Theater* wurde, treu dem eingeführten Systeme, meistens nur Bekanntes, und darunter sogar manches anderswo mit Protest Zurückgewiesenes, aufgetischt, z. B. Robert der Teufel, Othello, Staberl als konfuser Zauberer, Zampa, Der Tagdieb, Moissasur's Zauberbuch, Die Gleichheit der Jahre, Robert der Tiger u. a. m.; dass man die Geduld und Gutmüthigkeit eines Publikums in Wahrheit bewundern muss, welches bei zudem nicht selten sehr mangelhaften Darstellungen noch obendrein willkürlich erhöhete Eintrittspreise sich gefallen lässt. Das Engagement des Herrn *Wallner* von der Nachbarbühne hatte die Inszenesetzung einiger Raimund'scher Volksmährchen zur Folge; indessen scheint sich der, dem Kopiren eines beliebten Vorbildes bisher erwiesene Antheil bedeutend vermindert, und auch diesmal das alte Sprüchlein bewahrheitet zu haben: Zu Viel ist ungesund, und: Nur wer selten kommt, auch stets willkommen.

Herr *Pokorny*, Direktor des *Josephstädter-Theaters*, hat mit dem bekannten Professor *Dobler* einen für beide Kontrahenten äusserst vortheilhaften Handel abgeschlossen, kraft dessen Letzterer Vorstellungen physikalischer Experimente aus dem Gebiete der natürlichen Magie gab, und damit eine also beispiellose Sensazion erregte, dass an 60, sage sechzig, Abenden das Haus stets überfüllt war, und immer noch eine grosse, keinen Raum mehr findende Schaar von Neugierigen mit der leidigen Vertröstung auf Morgen abziehen musste. Dem spekulativen Unternehmer erwuchs daraus nebstbei auch noch der wesentliche Vortheil, dass er seine ganze Gesellschaft, wenige Individuen behufs des kleinen Vorspiels abgerechnet, inzwischen für die Pressburger Entreprise benutzen konnte; und darin lag auch der Grund, warum im verflossenen Quartale blos nur das Referat einer einzigen dramatischen Neuigkeit erübrigt. Diese war eine parodistische Nachbildung des bekannten französischen Drama: *Le père de la Debutante*, unter dem Titel: „*Die Lokalsängerin und ihr Vater*," Freskogemälde aus dem Theaterleben von *Schikh*, Musik von *Andreas Scutta*. Der gewandte Bearbeiter hat den besten Weg eingeschlagen; vom Originale blos die Hauptidee beibehalten, das Ganze aber neu szenirt, mit einem witzsamen Dialog, und dem Prinzipalerforderniss einer Wiener Drollerie, witzigen Kouplets, treffenden Pointen und niedlichen Gesängen ausgestattet, welche desgleichen auch an dem für dieses gefällige Genre vorzugsweise befähigten Tonsetzer ihren Mann gefunden haben. Die Aufnahme konnte demnach nicht anders als entschieden günstig sein, was zudem auch dem verdienstlichen Zusammenwirken aller darin Beschäftigten zuzuschreiben ist, unter denen, wie immer, Mad. *Jäger* die personifizirte humoristische Schalkhaftigkeit, und Herr *Baptist* der musterhafte Karakterzeichner, hervorragten. Desgleichen befriedigte Herr *Gottau* als Supplent des erkrankten Feichtinger durch seine truckene Komik in Spiel und Mimik; wogegen es freilich mit dem Singen etwas stark hapert. — Nach Dobler's geendigtem Zyklus erwartet man mehrere, bereits vorbereitete Parodieen und Volksspektakelstücke.

Berlin, den 5. Februar 1840. Wenn die königliche Bühne sich im Januar d. J. mit Wiederholungen alter, wenn gleich werthvoller Opern, als Fernand Cortez, Fidelio, Figaro von Mozart, Robert der Teufel (in welcher Oper Herr *Bötticher* zum ersten Male den Bertram sang), Barbier von Sevilla (Herr *Wrede* aus Riga den Figaro als Gast), Die Vestalin, Don Juan (bis auf Leporello eine meistens gelungene Vorstellung, besonders von Seiten der Damen), Johann von Paris, auch einiger kleinen Singspiele und beliebten Ballete begnügte, zu denen sich noch das Auftreten spanischer Tänzer in ihren Nazionaltänzen und ein neues komisches Ballet: „Liebeshändel" mit angemessener, leicht bewegter Musik des Hofkomponisten Schmidt gesellte, das recht belustigend ausfiel und mit Geschmack in Szene gesetzt ist, — auch das Königsstädtische Theater, obgleich dasselbe nun den Tenoristen *Lehmann* engagirt hat, bis jetzt keine neue Oper gebracht hat, — so sind dagegen die *Konzerte* und *musikalischen Soiréen* um so reichhaltiger ausgefallen. Die grösste Sensazion erregte die Virtuosität des Pianisten *Dreyschock*, von welchem in dieser Zeitung schon oft rühmlichst die Rede gewesen ist. Herr Dreyschock liess sich zuerst im königl. Opernhause, später in einem eigenen Konzert in seinen Solokompositionen und mit der Fantasie auf Themata aus Don Juan für Pianoforte von Thalberg, mit dem allgemeinsten Beifall hören, den besonders seine „Lieder ohne Worte," la Campanella und die Variazionen für die linke Hand allein erhielten und verdienen. Der energische Anschlag, die seltene Rapidität in Oktavenläufen beider Hände, wie die ungemein zarte Vortragsweise melodischer Stellen, zeichnen diesen Spieler in der modernen Behandlung des Pianoforte auf das Vortheilhafteste aus, wenn gleich zu wünschen wäre, dass derselbe nicht ausschliesslich dem Zeitgeschmack huldigen, und auch Kompositionen mit Orchesterbegleitung abwechselnd mit seinen eignen Solo's vortragen möchte. Auch das bewundernswerthe Kunststück mit der linken Hand allein scheint dem Referenten mehr zur Uebung, als öffentlichen Produkzion geeignet. Wie das Orchester zum Konzert, ist auch die rechte Hand zum ganz vollendeten Klavierspiel unentbehrlich. Um so mehr muss man bedauern, dass bei den vorgetragenen Variazionen die rechte Hand zur öffentlichen An-

schauung müssig auf dem Pianoforte ruht, während die linke allerdings staunenswerthes, doch nicht ohne sichtbare Anstrengung des Spielers leistet. In dem Konzert des Herrn Dreyschock liess sich auch Herr *Jerome Gulomy*, ein 18jähriger Violinist aus Russland, mit einem Adagio von St. Lubin und Variazionen von David auf ein russisches Nazionallied hören. Der junge Spieler zeigte beachtenswerthes Talent, reine Intonazion, gute Bogenführung, starken Ton und verhältnissmässige Fertigkeit. Nur scheint der feinere Geschmack des Vortrags demselben noch zu fehlen. Auch im Königsstädtischen Theater hat sich Herr Gulomy wiederholt mit Beifall hören lassen. Mit Ungeduld erwartet man hier indess die beiden Wundervirtuosen *Ernst* und *Liszt*. Wie es heisst, wird Ersterer Berlin später, Liszt aber uns erst im nächsten Winter besuchen. — Die Singakademie führte in ihrem dritten Abonnementkonzert Handel's Judas Maccabäus mit mächtiger Wirkung der ergreifenden Chöre, auch von Seiten der Solopartieen, vorzüglich durch die Mitwirkung der Dem. *Auguste Löwe*, *Caspari* und des Herrn *Mantius* (als Judas) gelungen aus. — Im dritten Abonnementkonzert des Gesanginstituts vom Herrn MD. Julius Schneider wurde die schöne J. Haydn'sche Motette: „Des Staubes eitle Sorgen," ein Benedictus von Gabrieli (eine schwere Aufgabe zum reinen Portament für unsere zeitigen Sänger), eine Mozart's Ruhm nicht eben verherrlichende Kantate (keine der bekannten, gewiss eine Jugendarbeit auf andern Text), ferner das sinnige Ave Maria von F. Mendelssohn-Bartholdy, eine gut gearbeitete, recht wirksame Weihnachts-Kantate von Julius Schneider, und das treffliche „Vater Unser" von L. Spohr, nach den vorhandenen Mitteln auf das Beste, zum Nutzen der Kunst und der Theilnehmer des Instituts ausgeführt. Die Bemühungen des Herrn MD. Schneider sind in der That wohl zu würdigen und tragen gute Früchte. Unter den Solostimmen zeichnete sich die Sopranistin Dem. *Schneider* durch starke Stimme und sichere Intonazion aus. — Dem. *Klara Wieck* veranstaltete zwei Soireen, deren erste am 25. v. M. statt fand. Die treffliche Pianistin trug das genial erfundene Trio von Beethoven (B dur) für Pianoforte, Violine und Violoncelle, mit den Herren kM. *Zimmermann* und *Lotze* geistvoll und zart, energisch und feurig, zu allgemeiner Befriedigung vor. Ausserdem liess uns die vielseitige Spielerin noch 5 Pianofortesolo's hören, nämlich: 1) die Etude von Henselt in Es moll. 2) Ave Maria von Schubert und Liszt. 3) Präludium von Mendelssohn-Bartholdy. 4) Solo von Scarlatti, welches Dem. Wieck im schnellsten Zeitmasse auf das Vollendetste ausführte. 5) Variazionen über ein Thema von Bellini, komponirt von Dem. Wieck. Dem. *Karoline Caspari* sang in dieser Soiree zwei hübsche Lieder von Proch und Reissiger zus. Das Duett der Herren Gebrüder *Stahlknecht* für Violine und Violoncell war sowohl in Hinsicht der Komposizion als Ausführung (besonders von Seiten der Violinisten) für ein so kunstgebildetes Auditorium nicht geeignet. Ueber die zweite, nicht minder beifällig aufgenommene und zahlreich besuchte Soiree der Dem. Wieck, welche bereits nach Hamburg abgereist ist, das Nähere im Februarbericht. — Im Saale der Singakademie fand am 26. v. M. eine, zwar nicht öffentliche, doch auf besondere Einladung zahlreich besuchte Musikaufführung statt, welche die Eleven der königl. Akademie der Künste *F. Mohring* und *O. Thiesen* veranstaltet hatten, da beide ihren dreijährigen Lehrkursus vollendet haben und nun eine praktische Wirksamkeit beginnen. Herr Mohring hat eine Anstellung in Saarbrück erhalten, und Herr Thiesen wird sich nach seinem Geburtsort Danzig begeben. Es wurde in obigem Konzert zuerst der 130. Psalm nach der Komposizion von Ferd. Mohring für Chor, Alt-Solo und Orchester ausgeführt, welche, sowohl in Hinsicht des würdigen Styls, als der zweckmässigen Behandlung vollkommen befriedigte. In der Erfindung ausgezeichneter und vorzüglich instrumentirt erschien indess die Sinfonie von Mohring, früher bereits im Abonnementkonzert zu Leipzig ausgeführt. Von Thiesen wurde ein recht gelungenes Crucifixus für sechs Stimmen a Capella und eine dramatische Szene: „Hekuba's Klage um Hektor" ausgeführt. Letztere enthielt besonders gute Chöre und zeugte auch in der Behandlung der Rezitative und Arien für den Sopran, welche Dem. *Auguste Löwe* mit Ausdruck vortrug, von Talent zur dramatischen Komposizion. — Herr MD. *Moser* hatte im Januar fünf musikalische Unterhaltungen, so genussreich wie immer. Wir hörten darin: Symphonie militaire von J. Haydn Op. 21, ein jugendlich frisches Werk, nach neuerm Massstabe, freilich weniger militärisch, als voll heiterer Lebenslust; ferner Sinfonie pastorale von Beethoven, eine wirksame Ouverture von Konzertmeister Leon de St. Lubin, und die vorzüglichsten Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven. Auch das beliebte Septett von Beethoven wurde, die Violinpartie von *Aug. Moser*, vorzüglich exekutirt, welcher in den meisten Quartetten die erste Violine übernommen hatte und Lobenswerthes leistete. — Zur Nachfeier des Geburtstages von Mozart wurden in der zwölften Soiree des Herrn MD. *Moser* drei Meisterwerke erster Grösse des unvergesslichen Tonsetzers ausgeführt: die beiden Sinfonieen in G moll und C dur (mit dem fugirten Finale), und das Pianofortekonzert in D moll, von Herrn *Taubert* mit Geschmack, Sauberkeit und höchst fertig vorgetragen, auch durch zwei selbsterfundene Kadenzen ausgeschmückt, welche die Kunstbildung des Spielers wie des Komponisten bekundeten. — In zwei Soireen der Herren kM. *Zimmermann* und Genossen wurden Quartette von Haydn, Fesca (E moll), Beethoven (No. 2 und 10), ein Quintett von Grafen Cesare di Castellacca (von Spontini aus Berlin mitgebracht), das hübsche Melodie, jedoch weder Styl, noch Durchführung der Motive enthielt, und ein bekanntes Sextett von C. W. Henning, von guter Wirkung, ausgeführt. — In einer von dem Herrn *Louis Blitzsower* gegebenen Abendunterhaltung war die gute Auswahl der Kompositionen z. B. Beethoven's Septett und A dur-Sinfonie, mehr als die Präzision der Ausführung zu loben.

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass auf der königl. Bühne die Singspiele „Mars, Max und Michel," Stück und Musik von Karl Blum, und „Die Flucht nach der Schweiz," mit Musik von Fr. Burken mit Beifall

ter ist, aber jene Eigenschaften nicht besizt. Gerecht kann man ein solches Verfahren von Seiten des Publikums *) wohl nicht nennen, und wo es im eminenten Grade statt findet, (denn mehr oder weniger trift man es überall) da haben zuverlässig wahre Kunstliebe und Geschmack noch nicht viel Terrain gewonnen.

Wie ware nun dem abzuhelfen? wie könnte der ächte Virtuos (denn von diesem ist natürlicherweise nur die Rede) aus der ihn entehrenden und niederschlagenden Abhangigkeit von dem grossen d. h. unwissenden Haufen, der ihn und seine Kunst (im Ganzen) geringschazt, befreyet werden, ohne dass man auf der andern Seite dem Publikum eine ungerechte Last aufbürdete? — Dieses Problem kann nur die Staatsgewalt, in der höhern Region sowohl, als in ihren untergeordneten Theilen thätig lösen. Denn die wenigen Geschenke, welche Fürsten dem Künstler zufliessen lassen, oder die Sorgfalt einiger enthusiastischen Kunstfreunde an einigen Orten, bedeuten für das Ganze zu wenig. Inzwischen reisst das ungeheure Gedränge physischer Bedürfnisse noch zu sehr alles mit sich fort, als dass man die allgemeine Auflösung jenes Problems vor Merciers Jahr 2440 oder doch vor Ablauf dieses Jahrhunderts hoffen dürfte. Wenigstens dient es den Vormündern des Volks oft zur Entschuldigung, wenn man ihnen vorstellen will, dass gerade deshalb, weil die antichristliche Maxime **): „der Mensch lebt nur um zu essen u. dergl.“ immer herrschender wird, es ihre Pflicht sey, die schönen Künste eben so wenig ihrem Schicksale zu überlassen, wie sie sich schon hier und da genöthigt sehen, die Beysteuer zur Armenpflege nicht mehr der Willkühr anheim zu stellen, sondern sie durch Auflagen u. dgl. wenigstens theilweise zu erzwingen. — Mag nun auch das Mittel zur Auflösung des gedachten Problems, von dem ich jezt reden will, von manchem als unausführbar mitleidig belachelt werden; es ging ja schon mehreren Vorschlägen so, welche kommende Generationen doch ins Werk richteten, und die, welche uns folgen, sollen wenigstens nicht sagen, dass wir dergleichen nicht öffentlich zur Sprache gebracht hatten. Es stehe demnach auch hier, wenn ich gleich voraussetzen darf, dass wenige darauf achten und noch wenigere oder gar keine zur Realisirung desselben jezt Anstalten treffen werden.

Soll der gute Künstler hinreichende Ermunterung und Belohnung finden, soll er nicht mehr bettelhaft nach Brod gehen und sich dadurch nicht mehr sich selbst für seine Kunst abstumpfen; soll er also diese sich überall veredeln und zur ästhetischen Bildung der Menschen, zur Erreichung der Humanität, auf eine, wenn schon nicht handgreifliche, doch nicht minder kräftige Weise würken; so — errichte man überall, wo ein Künstler auf gute Unterstützung rechnen könnte, eine Art von Kunst-Jury, die aus den kunsterfahrensten und andern einsichtsvollen Männern des Orts besteht, die von der Obrigkeit sanctionirt ist, und deren vornehmste Pflichten von doppelter Art sind: theils, dafür zu sorgen, dass kein Afterkünstler das Publikum hintergehe, theils, dass der gute Künstler (der wahre Virtuos), nach Maasgabe seiner Geschicklichkeit, eine sichere Belohnung erhielte, ohne Empfehlungsschreiben und Charlatanerien zu seinem Fortkommen nöthig zu haben. Auf den Fall, dass es dergleichen kunstverständige Personen nicht genug an einem Orte gäbe, oder dass man vom Kunstneide und der Eifersucht für den Virtuosen etwas zu befürchten hätte, müsste eine solche Jury zugleich verpflichtet seyn, dem Virtuosen ohne Widerrede ein Konzert

*) Wie der Virtuos dies anzusehen und um seiner selbst und der Kunst willen zu benutzen habe, — ist eine andre Frage; wovon hernach. —

**) Siehe Math. 4, v. 4.

wiederholt wurden. Von letzterer Operette des beliebten Liederkomponisten, dessen Melodieen sich durch Frische auszeichnen, wenn gleich die dramatische Komposizion häufige Anklänge von Auber und Adam entlehnt, ist ein vollständiger Klavierauszug in der Schlesinger'schen Musikhandlung erschienen, welcher für gesellschaftliche Unterhaltung um so willkommener sein wird, als meistens Lieder, Kavatinen, Romanzen und Duette den Inhalt des artigen Singspiels ausmachen, das dem Zeitgeschmack huldigt.

Mit dem Karneval beginnen nun auch die Maskenbälle und Redouten. Die königl. Oper bereitet die Aufführung von Spontini's Agnes von Hohenstaufen, worin eine junge Sängerin Dem. *Hoffkunz* aus Danzig debütiren soll, Auber's Fernsee und Mercadante's Bravo vor. Die Königsstädtische Bühne bringt in diesen Tagen Mozart's „Hochzeit des Figaro" in Konkurrenz mit dem Königl. Theater zur Aufführung. Eine Wiener Zauberposse: „Der Sieg des guten Humors" oder: „Die Lebenslampen," mit gefälliger Musik von W. Müller, hat durch das drastische Darstellungstalent des Komikers Beckmann der Kasse des Königsstädter Theaters gute Einnahmen gebracht, wozu auch das neue Bulwer'sche Drama: „Richelieu" Hoffnung gibt. Viel Fleiss muss man dieser Bühne zugestehen. — Herr *Dreyschock* beabsichtigte hier noch ein Konzert zu geben, verlässt indess unsere Residenz, um sich nach St. Petersburg zu begeben. — Herr *von Holtey* hält wöchentlich mehrere dramatische Vorlesungen. — Der *philharmonische Verein* setzt seine musikalischen Soireen fort, so dass kein Abend ohne verschiedenartige Kunstgenüsse vorübergeht.

Kassel, im Februar 1840. Die *Konzerte* in unserer Residenz haben ihren ungestörten Fortgang, freilich aber keine grosse Abwechselung. Fremde Künstler verirren sich aus bekannten Gründen selten zu uns, wir begnügen uns daher mit den Abonnementskonzerten und mit denen, welche die hiesigen Vereine abwechselnd darbieten, die Euterpe, Eunomia, die Liedertafel, die Wiegand'sche Singakademie, und Spohr's Cäcilienverein, obwohl letzterer seit langer Zeit nichts öffentlich produzirt hat. — Das zweite Abonnementkonzert fand am 6. Dezember Statt. Der erste Theil brachte Spontini's Ouverture aus der Olympia; Arie von Mercadante, gesungen von Dem. *Stahl*, nicht besonders; Fantasie über Themen aus Norma für Violine von Molique, gespielt vom Konzertmeister *Wiele*, sehr beifällig aufgenommen; Arie aus Contemire von Fesca, gesungen vom Hofopernsänger *Derska*, passt nicht für's Konzert; Concertino für die Posaune von Müller, geblasen von *Dietrich*. Der zweite Theil enthielt die fünfte Sinfonie von L. Spohr, die einen Sturm von Beifall erntete. — Die Euterpe gab in ihrem ersten Konzerte im Winterlokale drei Ouverturen, welche unter der Leitung des Orchestermitglieds *Deichert* recht wacker zusammengingen; grosser Beifall wurde der Klavierspielerin Dem. *Steinmetz*, welche recht brave Fortschritte macht, dem Violinspieler *Weidemüller*, welcher Variazionen vortrug, und dem Herrn *Bossenberger* jun., welcher ein Trompetenkonzert blies. — Am 13. Dezember brachte die hiesige zahlreiche Wiegand'sche Singakademie Händel's grosses Oratorium „Saul" zur Aufführung. Der Fleiss und Eifer, womit der Dirigent diesem Vereine vorsteht, ist als höchst lobenswerth hervorzuheben, auch die Wahl der jährlich aufzuführenden Oratorien und der edle Zweck dabei, — der jedesmalige Betrag ist für den hiesigen Armenfonds bestimmt — ist rühmlich anzuerkennen; allein oft scheinen uns die Kräfte für solche klassische Werke, namentlich die Solostimmen, nicht auszureichen: diese müssen theilweis zum besseren Gelingen des Ganzen aus unserer Oper entlehnt werden, so wie auch der Mangel an vollständiger Instrumentalbegleitung immer fühlbar bleibt. — Am 10. Januar gab die Hofkapelle das dritte Abonnementkonzert, dessen erster Theil die Ouverture zur Leonore von Beethoven enthielt, welche sehr grossen Beifall fand, aber auch trefflich exekutirt wurde. Hierauf spielte der Violinist *Wiedemüller* ein Concertino von Spohr, Dem. *Löw* sang eine Arie von Donizetti, der Fagottist *Bisanz* blies ein Divertissement von Beer, welche drei Stücke mit Beifall belohnt wurden. Wahrhaft überraschend war eine gutgearbeitete Arie von Baldewein, gesungen von *Föppel*, eine Fantasie für Pianoforte mit Sologesang und Chor von Beethoven, gespielt von *Herstell*, sprach fast allgemein an und machte den Beschluss des reichhaltigen ersten Theils. Der zweite Theil gab die Pastoralsinfonie von Beethoven. Durch den unbegrenzten Beifall, welchen das Publikum dem unsterblichen Werke und dessen Ausführung zollte, gab es sattsam zu erkennen, wie gern es Beethovens Werke höre, und wie selten sie doch hier im Allgemeinen gehört werden. — Für den tanzlustigen Theil der hiesigen Residenz ist vorzugsweise wieder der Flötist und Musikmeister der Leibgarde — *Buchmann* — thätig gewesen, wozu er namentlich die Ghibellinen vor Pisa benutzt hat. — Am 20. Januar gab die Liedertafel eine reichhaltige musikalische Abendunterhaltung, bestehend aus: Motette aus dem Oratorium Simson von Rolle, Motette für Männerchor von Bernh. Klein, Hymne für Männerchor von Baldewein, wurde sehr beifällig aufgenommen, Arie für Tenor aus Mendelssohn-Bartholdy's Paulus, gesungen von *Peter*, einem thätigen Dilettanten mit beliebter Stimme in den hiesigen Vereinen, ein Soldatenchor aus Faust von Lindpaintner, und mehrere andere Stücke abwechselnd mit Instrumentalvorträgen, welche fast alle mit einem Sturm von Beifall von dem überfüllten Saale aufgenommen wurden. — Das erste Hauskonzert des Instrumentalmusikvereins Eunomia, am 24. Januar, unter der Dirigentschaft des Hoforchestermitglieds *Bott*, hatte wegen seines Inhalts eine grosse Zuhörerschaft herbeigelockt. Der erste Theil brachte die Jagdouverture von Fr. Schneider, Rondo brillant für die Violine von Rahwodt, auswendig gespielt von *Jean Bott*, ein Trio concertant für zwei Flöten und Pianoforte von H. Soussmann, gespielt von *Bodeng*, *Wenzel* und *Jean Bott*. Erwähnt muss noch werden ein Quartett für vier Saiteninstrumente von Poenitzer, gespielt von vier Knaben *Jakob Bott*, *H. Strobel*, *Jean Bott* und *August Bender*, welche reichlichen aufmun-

ternden Beifall erhielten. Sie spielten rein und im Takt, wie man's kaum von Knaben solchen Alters erwarten kann. Den Beschluss machte ein Concertante für zwei Hörner von Kalliwoda, geblasen von *Wiegelmesser* und *Zimmermann*. Wir theilten den Inhalt blos auszugsweise mit. — Das hiesige musikalische Publikum sieht mit grosser Spannung dem Charfreitag entgegen, an welchem Tage es wahrscheinlich einmal ein Oratorium von einem andern berühmten älteren oder neueren Kirchenmusikkomponisten hören wird, da Spohr's Oratorien, wenn gleich mit grossem Interesse hier aufgenommen, doch bereits mehrmals zur Aufführung gekommen sind, und das neueste unter des Meisters Feder bis dahin noch nicht vollendet sein wird. Warum führt man nicht einmal ein Werk von den fleissigen Schneider in Dessau hier auf? Das grosse Publikum liebt nun einmal den Wechsel, um seinen Geschmack und sein Urtheil daran zu bilden und zu üben.

(Beschluss folgt.)

Aus dem Hannöverschen. Dass wir in unserm Königreich Hannover auch gute und geschickte Orgelbauer besitzen und gegen die Nachbarländer nicht zurückstehen dürfen, zeigt sich auch in neuester Zeit aus der Erfahrung auf das Erfreulichste. In Herrn *Wilhelm Meyer*, Hoforgelbauer in Hannover, haben wir einen tüchtigen Meister, dessen Geschicklichkeit und Solidität auch schon im Auslande bekannt ist. Derselbe hat bis daher ausser 22 neugebauten Orgeln, worunter die zu Stolzenau, in der reformirten Kirche zu Hannover, zu Hoya, Grasdorf und Hainholz bei Hannover, sich besonders vortheilhaft auszeichnen, auch mehrere bedeutende Reparaturen an grossern Orgelwerken, wie z. B. in Burgdorf, in der Stadtkirche zu Zelle, in der Schlosskirche zu Hannover auf das Schönste vollendet, wodurch er sich die allgemeinste Anerkennung erworben hat. Mehrere seiner letzten Werke sind schon mit Hilfe seiner zwei erwachsenen Söhne, die sich ebenfalls dem Orgelbaufache gewidmet haben, ausgeführt worden. Besonders zeichnet sich der älteste Sohn, Herr *Edward Meyer*, schon jetzt auf das Vortheilhafteste aus. Derselbe hat nämlich im verwichenen Sommer 1839 zu Wiborg in Finnland eine neue Orgel gebaut, von wo er im Herbste wieder in seine Vaterstadt reich belohnt zurückgekehrt ist. Aus besonderer Anerkennung seiner Verdienste bei diesem seinen ersten so wohl gelungenen Werke, hat er ausser seinem Honorar und dem Ersatze der Reisekosten einen schönen silbernen Pokal, inwendig vergoldet mit der Inschrift: „Herrn Meyer aus Hannover, von der lutherischen Gemeinde der St. Paulskirche zu Wiborg, 1839" mit Einlage einiger Dukaten, zum Geschenk erhalten.

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

Fortsetzung.)

Cremona. Im Oktober starb hier in den besten Jahren (mag ein 30ger gewesen sein) Herr *Benedetto Bergonzi*, ein vortrefflicher Hornist, Schüler des berühmten Belloli, und Komponist der Oper Malek Adel, von von der zu seiner Zeit in der Allgem. Musik. Zeitung die Rede war.

Chiari. Donizetti's Belisario gefiel ausserordentlich. Die beiden Prime Donne Annetta Casigheri (Irene) und Elisa Carnio (Antonina) haben hübsche Stimme, der Bassist Antonio Guiddo ist ein brauchbarer Künstler, und der Tenor Gaetano Comassi ist freilich etwas schwach; bei alldem sang er doch sein „Tremi Bisanzio" zur Zufriedenheit des Auditoriums.

Pontevico (zwischen Cremona und Brescia). Auch in diesem kleinen Orte lechzte man nach einer Oper, und diese war der Barbiere di Siviglia. Die Rosina gab die angehende Prima Donna Ersilia Ranzi, den Figaro der Bassist Camillo Parodi, den Almaviva Herr Pompilio de' Capitani, und D. Bartolo der Buffo Francesco Lodetti, der eine weit grössere Praxis als die vorigen zu rühmen kann; alle insgesammt aber machten ihre Sache ziemlich gut und wurden reichlich beklatscht.

Mantua. Damit ja diese berühmte Festung keinem Opernheimweh unterliege, gab man im kleinen Theater Della Pace 1) den Barbiere di Siviglia, 2) Mercadante's beste Schöpfung Elisa e Claudio, und 3) eine Operetta buffa aus der alten Welt, betitelt: La Scelta dello sposo, von Guglielmi, Sohn. Da hier von keinen verzweifelten Tragedie liriche die Rede ist, die Sängergesellschaft überdies gar nicht zu verachten war, so mögen hier die löblichen Namen als, die Pozzuoli (brillant), der Tenor Giovannini (Ausdruck), der in der Profession respektabel alt gewordene Buffo Pozzi, der Bassist Ghezzardini und der ihnen freudig geschenkte Beifall erwähnt werden.

Ostiglia (im Mantuanischen). Feierlich war hier am 1. Oktober die Eröffnung des neu erbauten Theaters Della Società mit der unsterblichen Norma. Die schon in Vergessenheit gerathene Prima Donna Conradi (Giulia, nicht mit der Altistin C. Clorinda zu verwechseln) gab die Titelrolle, die Assunta Bollelli die Adalgisa, der Bravste von allen, der Tenor Giuseppe Mori den Pollione, der Bassist Filippo Sansoni den Oroveso. Der Beifall dauerte vom Anfang der Oper bis zu Ende.

Canelo (ebendaselbst). Die Gesellschaft von Pontevico (s. d.) machte hier mit Donizetti's Lucia di Lammermoor Furore.

Castiglione delle Stiviere und *Carpendolo*. Die brave Mantuaner Sängergesellschaft gab in diesen beiden Orten den Barbiere di Siviglia und Elisa e Claudio und fand dieselbe gute Aufnahme wie in Mantua (s. d.).

Verona (Teatro Filarmonico). Die kreuzbrave Sängerin Boccabadati hat Donizetti's Lucrezia Borgia am 9. November hier aufgetischt und die Titelrolle so trefflich gegeben, dass, ungeachtet ihre Mitsänger (Polonini = Duca, De Berzi = Gennaro, Lucchini = Orsini) nicht vom besten Kaliber waren, die Oper, d. h. die Boccabadati, eine glänzende Aufnahme gefunden. Das war der ganze Herbstspektakel. Die Lucchini ist Anfängerin, ihr Spiel befangen, von ihrem Gesang ein andermal.

Bassano. Doppelte, herumwandernde Sängergesellschaft des Impresario Cattinari, wovon die Hauptfeder sind: die Damen Schieroni, Barozzi und Tassini, die

Tenore Bozzetti und De Gattis, die Bassisten Ronconi (Sebastiano) und Nulli, worunter Ronconi der grosste Held ist. Mit diesen Künstlern brach hier eine Donizetti'sche Wuth aus, d. h. man gab — vier Tragedie bricche del cavaliere Donizetti. Das Spasshafte bei der Sache ist aber manchmal die Zusammenstellung dieser Künstler. Den Anfang machte der Marino Faliero mit der Barozzi, Bozzetti, Ronconi und Nulli, aber Ronconi taugte wenig zur Titelrolle. No. 2. Lucrezia Borgia mit der Schieroni, Tassini, De Gattis und Nulli; die Schieroni die alte Lucrezia und De Gattis ihren Sohn machen lassen, sah ganz unnatürlich und possirlich aus. die ganze Wirkung der Oper ging verloren. No. 3. Die Parisina wollte auch nicht recht erquicken, aber No. 4, die weltberühmte Gemma di Vergy war relative das *Finis coronat opus*, denn die Oper würde noch weit mehr gefallen haben, wenn nebst der Schieroni und De Gattis Ronconi gesungen hätte, so aber war es Herr Nulli, der als Sänger nichts weniger als Null ist, und vielmehr wacker vorwärts schrettet, dem Meister Ronconi aber nachsteht.

Hierbei die frohliche Nachricht: besagter Bassist *Gaetano Nulli* heirathet besagte hübsche Prima Donna *Teresa Schieroni*.

Padua (Teatro Nuovo). Donizetti's Oliva e Pasquale ging kaum ein Viertel gut. Die heut zu Tage hingesetzte Opera buffa ist weder leicht zu komponiren noch leicht vorzutragen, und unter den teutschen Meistern gab es bis jetzt nur zwei, welche die „italienische" Opera buffa zu schreiben verstanden: der allgewaltige Mozart und Joseph Weigl (Simon Mayr rechnet man gewöhnlich zu den italienischen Komponisten). Von teutschen Sängern ist mir blos die einzige Unger bekannt, die sie ganz im italienischen Sinne vorzutragen im Stande ist. Aber auch unter den heutigen Italienern ist es eine wahre Seltenheit, gute Buffosänger zu finden; doch sind die Italiener stets für sie geschaffen. Dass demnach die Goldberg in obbenannter Oper nicht recht zu Hause war, ist um so weniger zu verwundern, als der sonst brave Tenor Milesi und Bassist Linari-Bellini (Oliva) ebenfalls diesem Genre wenig gewachsen waren; der einzige Buffo Vincenzo Galli gab die Rolle des Pasquale wie man sie geben soll, und warf dadurch kein sehr günstiges Licht auf seine drei Kollegen. In dem nachher gegebenen Nuovo Figaro und in der Chiara di Rosenberg, beide von Ricci, ging es etwas besser.

Montagnana (im Paduanischen). In diesem Marktflecken gab man die grosse Oper Gemma di Vergy, del celebre maestro Gaetano Donizetti. Die Prima Donna Carmela Marzioli tagte über all ihre Kollegen vor, sie hat eine gute Schule, kann was werden, und wurde am meisten ausgezeichnet. Mehr oder weniger applaudirt neben ihr wurde ihre Comprimaria Giuseppa Sori, der Tenor Cumino, der Bassist Gazzetti, der bereits eine 10jährige Praxis aufzuweisen hat, von dem aber, ebenso wie von beiden Vorhergehenden, nicht viel Rühmliches zu vermelden ist. Sämmtliche Sänger wurden oft hervorgerufen.

Schio. Abermals eine französische Debütantin, Signora Ortensia Duflot-Maillard. Diese erkühnte sich, an Rossini's unsterbliches Monument, an seine Semiramide Hand anzulegen. Carlotta Imoda machte den Arsace, Antonio Roppa den Idreno, und Pietro Balzer den Assur, welcher bereits auf der Mailänder Scala den Assur zu machen wagte. Das Ganze war einerseits ein Furore und andererseits ein Orrore. Bei der Duflot wusste man nicht, in welcher Sprache sie sang, man verstand keine Silbe, die Imoda ist keine wahre Altistin, Balzer kein herrlicher Assur, und Roppa geht mit. Diese Mittelmässigkeiten setzten die Stagione bis Ende November mit den Capuleti und dem Belisario fort. Das aus diesem und den nahe gelegenen Ortschaften zusammengesetzte Auditorium applaudirte gar oft, ohne zu wissen warum.

Este. Grosser Zulauf, grosser Lärm. Eine Signora Antonietta Hoge, mit schöner Stimme und NB. schön von Person, betrat hier zum ersten Mal die Bühne in der Parisina in Donizetti's Oper gleichen Namens. Ihre Mitsänger waren der Tenor Carlo Manfredi und die Bassisten Salvatore de Natale und Domenico Marchelli. Der Wetteifer zwischen Allen war gross und die Klatschereien nahmen kein Ende, meist mit der Hand, dann und wann auch mit dem Munde. Da liess es denn, die Hoge sei nichts als eine schöne Stimme, Herr Manfredi sei kein Wundertenor u. s. w. Bei alldem gab man noch Donizetti's Marino Faliero, und auch dieser wurde sammt den Sängern in den Himmel erhoben. Die Oper ist jetzt in Italien eine wahre Opera Commedia; was wird jetzt nicht Alles beklatscht und immort...isirt!!!

Bassano. Kaum auf der hiesigen Fiera mit seiner Doppelsängergesellschaft von Udine und Bassano hier angekommen, machte der Impresario Cattinari mit Donizetti's Marino Faliero den Anfang, worin die Barozzi, De Gattis, Ronconi und Nulli sangen, und die Oper ging wegen des Wechsels mit Herrn De Gattis weit besser als in Bassano. In den nachher gegebenen Puritani von Bellini mit denselben Sängern wurde der Beifall blos den Mannern zu Theil, weil die Barozzi unpässlich war.

Treviso. Mit Beginne der Fiera di S. Martino gab man Donizetti's Marino Faliero mit allgemeinem Beifall, wozu die bekannte Franzosin Demerre, der noch bekanntere Tenor Bonfigli (schon auf der Neige) und die beiden Bassisten Natale (mit schöner Stimme) und Rebusini (weit alter in der Profession) harmonisch zusammenwirkten. Was die Person anbelangt, hatte Rebusini besser als Natale die Titelrolle gegeben. Eine weit glänzendere Aufnahme fand nachher Donizetti's Lucia di Lammermoor, und die Trevisaner waren in dieser Fiera ganz musikalisch glücklich.

Venedig. Teatro Gallo a S. Benedetto. Die rühmlich bekannte Prima Donna Ronzi, eine unbekannte Salvini, der Tenor Fraschini und der Bassist Ferretti begannen am 5. Oktober die Stagione mit dem ursprünglich für die Ronzi komponirten Roberto d'Evreux. Der treffliche Gesang dieser zum ersten Mal hier auftretenden Künstlerin, die guten Anlagen und hübsche Stimme Fraschini's, der hier schon bekannte Ferretti, einiges Lobenswerthe im Talente der Salvini stimmten die Zuhörer zur besten Laune, die oft ihren Beifall spendeten, und die Begünstigten einzeln und zusammen auf die Bühne

riefen. Dass hierauf die Norma Fiasco gemacht, ist ein Faktum, das Warum ist leicht und schwer zu beantworten. Die so oft bis zur Exesis wiederholte Musik mag wohl hier und da, bei deren abermaliger Anhörung, zur Verwunderung der verrückten Bellinisten, die sie als ein ewig lebendes klassisches Meisterwerk betrachten, einen Ueberdruss erzeugen. In der Hauptprobe der Norma auf der Scala zitterten diese für ihr Gelingen, bis endlich das Schlussfinale im zweiten Akte die ganze Oper rettete. Weil nun dieses Duett als sublim anerkannt wurde, so musste es das Ganze ebenfalls sein, ja selbst der Schlusschor in der Introduktion, der, im heiligen Tempel abgesungen, gerade so wie ein Bacchanal gemeiner Leute in einer Weinschenke klingt. Hört man nun dergleichen sublime Dinge gar zu oft, so muss man ihrer natürlicherweise satt werden. Schwer ist der erwähnte Fiasco zu beantworten, wenn man Vergleiche hervorziehen und sagen wollte, ja wir haben hier in Venedig die Norma von der Pasta, für die sie ursprünglich komponirt wurde, und auch von der Malibran gehört. Da ist denn weiter nichts zu sagen als: *de gustibus etc.* Schreiber dieses, ohne Italiener zu sein, wurde ohne Weiteres (die Enthusiasten verzeihen ihm gütigst) jene drei Heldinnen, in Betreff des echten und einzig wahren Gesanges der alten italienischen Schule, in folgende Rangordnung stellen: Pasta, Ronzi, Malibran; beide Erstere sind klassisch, Letztere ein grosses von der Natur reichlich ausgestattetes Stimmorgan und Talent, aber kein Muster des Gesanges (die erste jetzt lebende ausübende Sängerin, die Tacchinardi, ist ein Mittelding zwischen der Pasta und Malibran). Hatte es sich hier also blos von der Ronzi gehandelt, so hatte man die Norma wohl dulden können, aber die nicht mehr gefeierte Musik, die gefeierte Sängerin ziemlich auf der Neige, und Vortheil trugen summarisch zum Misslingen bei. — Eine angekommene Schauspielertruppe, welche dieses Theater in Besitz nahm, versetzte die Oper und die Sänger nach dem

(Teatro Malibran a S. Grisostomo.) Hier folgte der Norma Donizetti's Gemma di Vergy (für die Ronzi ursprünglich zu Mailand komponirt) und fand im Allgemeinen eine glanzende Aufnahme. Fürs

(Teatro Apollo a S. Luca) bildete Herr Frassi folgende Gesellschaft: Rosina Frassi (seine Tochter, aus dem Mailänder Konservatorium), Carolina Remorino, Marina Combi, Tenor Vincenzo Zucchelli, Buffo Luigi Profeti, Bassist Augusto Cargnico. Ricci's Scaramuccia ging nicht vortrefflich. Die artige Frassi hat ein allzuartiges Stimmchen, die beim Zucchelli gar zu artig ist: Profeti und Cargnico befriedigten wenig, und so versuchte man die Somnambula auf's Tapet zu bringen, machte es arger und kehrte wieder zum Scaramuz zurück. — Ende Novembers debütirte die *Sabini* ziemlich gut in der Rolle der Rosina im Barbiere di Siviglia.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Fortsetzung u. Beschluss. In den, mit Ausnahme der Advent- und Fastenzeit, jeden Sonn- und Festtag früh in einer der beiden hiesigen Hauptkirchen, unter Direktion des sehr verdienten Kantors an der Thomasschule Herrn Kantor *Weinlig*, stattfindenden Musikaufführungen sind in der letztvergangenen Zeit viele grosstentheils sehr tüchtige Werke theils älterer theils neuerer Komponisten zu Gehör gebracht worden; namentlich *Messen* von Mozart (Cdur), Jos. Haydn, Abt Vogler (Dmoll), Beethoven (Cdur), Hummel (Esdur); *Hymnen* von Mozart (2), J. Haydn (2), Salieri, Fesler, L. Theile (in Rothen), Siegel (in Nordhausen); *Kantaten* von Hummel, Eb. Müller, Mozart, Th. Weinlig (2), C. G. Bellmann; ein Magnificat von Th. Weinlig; ein Psalm von Seyfried und ein Te Deum (deutsch) von Drobisch. Diese Aufführungen, bei welchen das hiesige Orchester und der Thomanerchor zusammenwirken, und immer sehr würdig und bilden eine Hauptperiode des Gottesdienstes. Ausserdem gibt der Thomanerchor regelmässig an dem Tage vor jedem Sonn- und Festtage Nachmittags in der Thomaskirche Aufführungen von grösseren Gesängen, Motetten, Messen u. s. w. ohne Orchesterbegleitung, die immer sehr besucht sind. Wir geben auch das Verzeichniss der in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahres ausgeführten Stücke. — *Messen* von Fr. Schneider, Haslinger. — *Motetten* von Seb. Bach (5 Mal), Doles (2), Handel (2), Schicht (3), Graun (2), Hiller (2), Andr. Romberg (2), Fesca, Jos. Haydn (2), Naumann, Ph. Schulz, Th. Weinlig, v. Mosel, Fr. Schneider, Schnabel, C. G. Reissiger, Kunstmann, Bierey, Drobisch, Fr. Otto, Aug. Hartel, Geradehand und Petzoldt.

Unter den letztern befanden sich auch mehrere arrangirte Sachen, wie z. B. Chöre aus der Schöpfung von Haydn, aus dem Weltgerichte von Schneider und dergl. mehr, was streng genommen nicht zu billigen ist. Der Thomanerchor hat, wie man sieht, fortwährende Uebung, lernt dabei grossentheils klassische Kompositionen genau kennen und gewinnt hierdurch sehr an musikalischer Bildung. Er besteht aus 60 Sängern und ist besonders in Hinsicht der Festigkeit und Sicherheit des Gesanges sehr rühmenswerth.

Ein Verzeichniss der vorjährigen musikalischen Leistungen unseres Theaters hat diese Zeitung schon vor wenigen Wochen gegeben. Man sieht daraus, dass hier wie anderwärts ausländische, namentlich französische Opern, die Jahne beherrschen. Ein Uebelstand an unserm Theater, der besonders in der neuesten Zeit auf die Oper sehr störend wirkte, ist, dass die hiesigen Verhältnisse nicht eine doppelte Besetzung wenigstens der Hauptfächer der Oper zu gestatten scheinen. Wird z. B. eine erste Sängerin oder der erste Tenorist krank, so kommt gleich die ganze Oper in's Stocken; aus solchen Gründen haben wir in letzter Zeit, 3— 4 Wochen hindurch, auf Opern gänzlich verzichten müssen, und aus denselben Gründen ist seit dem 2. Januar d. J. bis heute eine Wiederholung der Oper „Der Feensee" von Auber noch nicht wieder möglich gewesen. Erst in den letzten Tagen hat die Anwesenheit des Tenoristen Herrn Tichatschek aus Dresden einige Opernvorstellungen möglich gemacht, auf welche wir, da ihnen noch mehrere folgen sollen, später zurückkommen werden.

Was die obenerwähnten Musikvereine betrifft, so ist, wie schon gesagt, unter ihnen der Verein *Euterpe* der vorzüglichste und der einzige, welcher regelmässig jeden Winter mehrere Konzertunterhaltungen mit Instrumentalmusik veranstaltet. So weit dieselben nicht schon früher besprochen worden sind, geben wir hier eine Uebersicht der in letzter Zeit darin aufgeführten Orchesterstücke: *Sinfonieen:* von Jos. Haydn (D dur), von Beethoven (F dur, A dur und Eroica), von Kalliwoda (No. 4). — *Ouverturen:* von Beethoven zu Egmont, von Spohr zum Berggeist, von Mendelssohn-Bartholdy zur Melusine, von Reissiger zu Nero, von Lindpaintner zum Bergkönig, von Mozart zur Zauberflöte, von Embach in Amsterdam, und von Verhulst (No. 3, Dmoll). Von Solospielern haben sich darin hören lassen: die Herren *Inten* und *Uhlrich* (Violine), *Heinze* jun. (Klarinette), *L. Anger* (Pianoforte), *Weissenborn* (Fagott). Unter den Sängerinnen zeichneten sich besonders aus: Fräul. *Auguste Werner* und *L. Schlegel*, welche theils grössere Arien, theils Lieder mit vielem Beifall vortrugen. Die musikalische Leitung des Vereins ist jetzt in den Händen des Herrn *Verhulst*, eines jungen talentvollen Musikers, welcher sich schon durch mehrere Kompositionen vortheilhaft ausgezeichnet hat. In der Regel sind die Aufführungen sehr lobenswerth und verdienen alle Anerkennung, wie denn überhaupt der grosse Eifer und die Thätigkeit des Vereins schon in der Auswahl und Reichhaltigkeit des eben verzeichneten Repertoirs sich kund geben. Ein besonderes Verdienst erwirbt sich dieser Verein noch dadurch, dass in ihm jüngeren angehenden Künstlern Gelegenheit geboten wird und werden kann, sich in Solovorträgen zu üben und, unterstützt von einem sichern Orchester, vor einem zahlreichen empfänglichen Publikum hören zu lassen.

Alle übrigen hier bestehenden Vereine bezwecken hauptsächlich nur Ausbildung im Gesange; die bedeutendsten darunter sind: die *Singakademie* unter Leitung des Herrn MD. *Pohlenz*, der Gesangverein *Orpheus* und der *akademische Sängerverein* unter Leitung des Herrn Organisten *Geissler*, und der *Zittauer Sängerverein* unter Leitung des Herrn *Richter*. Nur selten veranstaltet einer dieser Vereine für sich allein öffentliche Aufführungen, alle aber vereinigen sich in der Regel, wenn es gilt, eine grossartige Musikaufführung ins Leben zu rufen, und ihnen hauptsächlich ist es zu verdanken, dass bei solchen Gelegenheiten eine Chormasse von 3 bis 400 gebildeten Sängern ohne Schwierigkeit herbeizuschaffen ist.

Die hier gegebene kurze Uebersicht des regen Musiklebens unserer Stadt beweist, wie weit verbreitet hier unter allen Ständen Liebe zur Musik und mit ihr musikalische Bildung ist.

Möge dies zum Segen der Kunst und zur Freude aller Kunstfreunde immer so bleiben. †.

Gilbert Duprez,

der berühmte erste Tenor der grossen Oper zu Paris, wurde daselbst geboren den 6. Dezember 1806. Sein Vater, ein Kaufmann von beschränktem Vermögen und Vater von elf Kindern, konnte dem Knaben nur eine mangelhafte Erziehung geben, und so kam es auch, dass Gilbert den ersten Musikunterricht von einem Dilettanten, einem Hausfreunde der Familie, mehr als Nebensache, erhielt. Dennoch sang er schon im neunten Jahre die schwierigsten Stücke vom Blatte. Mit dem zehnten Jahre kam er ins Konservatorium der Musik, und 1817 in die Musikschule des berühmten Choron, ohne dass jedoch seine Stimme viel versprochen hätte: Choron selbst meinte, Duprez werde zwar kein grosser Sänger, aber jedenfalls ein grosser Musiker werden. Einer Liebschaft wegen entfernte ihn sein Stiefvater aus Paris und schickte ihn 1825 nach Italien, aber schon nach sechs Monaten kehrte Duprez von Mailand, wo er sich den Zutritt auf der Bühne nicht hatte verschaffen können, nach Paris zurück und nahm hier am Theater Odeon ein bescheidenes Engagement an; der Beifall, den er fand, war jedoch sehr mässig. Bald nach seiner, 1827 erfolgten Verheirathung mit Dem. Duperron, Sängerin an demselben Kunstinstitut, wurde Letzteres wegen finanzieller Verlegenheiten des Eigenthümers geschlossen und die beiden jungen Eheleute sahen sich ohne Anstellung. Beide gingen daher 1828 nach Italien, und nachdem sie hier und da an kleineren Orten aufgetreten, wurde Duprez zum Karneval 1829 in Venedig und im Frühling desselben Jahres in Mailand angestellt; allein das an Rubini gewöhnte Publikum zischte ihn aus. Dies war der Wendepunkt seiner Künstlerlaufbahn — bis dahin hatte er unter vielen Kämpfen und Beschwerden gestrebt und gerungen, und von nun an erntete er die Früchte. In Turin, wohin er zunächst von Mailand ging, fand er eine ausgezeichnete Aufnahme, und es begann damit für ihn eine ununterbrochene Reihe von Triumfen, die er namentlich in der ernsten Oper feierte. Als Mitglied der Lanari'schen Gesellschaft, zu welcher unter Andern auch die Unger und Cosselli gehörten, betrat er die Bühnen von Lucca, Florenz, Triest, Siena, Bologna; 1834 kam er auch nach Rom und Neapel — und überall erregte er Enthusiasmus. In der letztern Stadt trat das Ehepaar Duprez auch in ein näheres Verhältniss mit der Malibran. 1836 kehrten sie nach Frankreich zurück, und nach einem nochmaligen, durch Geschäftsverhältnisse gebotenen, jedoch nur kurzen Aufenthalt in Italien, wurde Duprez an der Pariser grossen Oper angestellt und trat hier im April 1837 zum ersten Male als Arnold in Rossini's Wilhelm Tell auf. Der Erfolg war ungeheuer, und es gilt diese Rolle allgemein für seine beste. Derselbe oder vielmehr immer gesteigerter Beifall ist dem Künstler seitdem in allen Partieen zu Theil geworden, und Duprez ist anerkanntermaassen die Hauptstütze der grossen Oper. Seine Stimme ist ausserordentlich mächtig (Manche werfen ihm vor, dass er ihr bisweilen zu freien Lauf lässt und dadurch ins Uebertriebene fällt); sie reicht vom e der kleinen Oktave bis zum zweigestrichenen c als Brustton und bis zum e als Falset. Duprez ist durch und durch dramatischer Sänger — Ausdruck, Reinheit der Intonazion, Portamento, vollendete Deklamazion, besonders auch im Rezitativ — dazu ein

höchst gebildeter und feiner Geschmack, die sorgsamste Schattirung in allen Nüancen des Vortrags, die Leichtigkeit, womit er von der Brust- zur Kopfstimme übergeht und von dieser in jene zurückkehrt — alle diese Eigenschaften erheben ihn zu einem Sänger ersten Ranges. Da man früher, vor seiner Reise nach Italien, in Frankreich diese Vorzüge gar nicht an ihm wahrgenommen hatte, so glaubten sehr Viele, der blose Aufenthalt in Italien, das Bluma, die Luft habe dies Wunder bewirkt, und es mögen ganze Karavanen leichtgläubiger Leute damals nach Hesperien gezogen sein, um eine ähnliche Metamorfose auch an sich zu erleben; allein jedenfalls kam Duprez's Stimme theils durch die Zeit selbst, theils und hauptsächlich durch seine anhaltenden guten Gesangstudien in Italien zu ihrer natürlichen Reife und Entwickelung. Es ist ganz natürlich, dass Duprez einen mächtigen Einfluss auf die französischen Sänger geübt hat; Alles ahmte ihm nach, und wenn auch dies Streben zuweilen ins Abgeschmackte ging und in leere Uebertreibung ausartete, so ist doch nicht zu leugnen, dass die französische Gesangkunst ihm sehr viel zu verdanken hat, und dass sein Muster und Beispiel im Ganzen von den segensreichsten Folgen war und ist.

(Nach dem Französischen.)

Feuilleton.

Der Comité für den Unterricht am Pariser Konservatorium der Musik hat in einer besondern Sitzung die Vorzüge der neuen Flöte (der von *Böhm* Konstruirten) vor der alten (Tulou'schen) geprüft, dabei die Ansicht mehrerer Praktiker vernommen und zugleich von denselben einige Stücke auf beiden Arten der Flöte ausführen lassen. Es handelte sich nämlich um die Frage: ob die neue Flöte in den Unterricht an jenem Institut aufzunehmen sei, oder nicht. Das Resultat der Untersuchung ist noch nicht bekannt.

Auch in *Ungarn* findet die Oper immer mehr Eingang. In *Pesth* ist, insbesondere für die Oper, ein neues Theater erbaut worden, ausser den fünf oder sechs Bühnen, welche die Schwesterstädte Ofen und Pesth schon besitzen. — Zu *Tauffkirchen*, einer Stadt von mässiger Grösse, ist im vergangenen Jahre ein Theater für 1500 Zuschauer — in *Temesvar* ein zweites Theater eigens für die grosse Oper und das Ballet errichtet worden. — In *Miskolcz*, einer Stadt bei Tokai, hat man einen Flügel des Rathhauses provisorisch zu Opernaufführungen in Stand gesetzt, bis die Geldkräfte der Stadt die Erbauung eines besondern Theaters gestatten. — Auch *Agram* in Kroatien hat ein neues Theater erhalten, worin Opern und Schauspiele in slavonischer Sprache aufgeführt werden.

Der *Frankfurter Liederkranz* gab am 24. Januar zum Besten der *Mozartstiftung* ein Konzert, dessen Reinertrag sich auf mehr als 1160 Fl. belief. Der Fonds beträgt nun über 9000 Fl., doch bedarf es immer noch einiger 1000 Fl., ehe die Stiftung ins Leben treten kann, da hierzu ein Zinsenertrag von 400 Fl. erforderlich ist, die Kapitalien aber nur zu niedrigem Zinsfusse ausgeliehen sind. — Es sollte auch in Darmstadt eine grosse musikalische Aufführung zu demselben Zwecke stattfinden.

In *Braunschweig* wurde eine neue Oper von *Mejo*: *Der Gang nach dem Eisenhammer* (nach Schiller's Ballade bearbeitet) mit vielem Beifall aufgeführt.

Die Oper: *Die Räuberbraut* von *Ferdin. Ries* wurde in *Lüttich* gegeben; sie fand ziemlich getheilten Beifall.

In Frankreich unterlagen die Musikalien bisher einem besondern Stempel, eingeführt durch ein Gesetz vom 9. Vendemiaire des Jahres VI. Bei der Vorlegung des Budgets für 1841 zu der Deputirtenkammer beantragt die Regierung die Abschaffung dieses Stempels, um — wie sie sich ausdrückt — die Musikalien von einer gesetzlichen Beschränkung zu befreien, welche bei den Produkten der übrigen Künste und Wissenschaften nicht stattfindet. Ein Hauptgrund ist freilich auch, dass die Umgehung jenes Gesetzes nicht habe verhindern werden können, weshalb auch die jährliche Einnahme aus dieser Stempelabgabe nur 12,000 Franken betrug.

Gestorben ist *Matthieu*, Kapellmeister an der Kathedrale zu Versailles, einer der besten französischen Kirchenkomponisten und Verfasser mehrerer sehr geschätzten didaktischen Werke über Musik.

Der Pianofortevirtuos *Bühler* erntet in ganz Holland die glänzendsten Lorbeern, und verbindet auch reiche materielle Vortheile. Ueberall wo er spielte, im Haag, in Amsterdam, Leyden, Haarlem, Rotterdam u. s. w. erregte er den grössten Enthusiasmus.

Paganini hat sich in Nizza wieder ziemlich erholt, trotz seines Unwohlen über seine neuliche Verurtheilung zu 52,000 Fr. Entschädigung an das Pariser Kasino. Er gedenkt eine neue Violinerbse herauszugeben, wodurch die Schwierigkeiten des Mechanischen und die vollkommen reine Intonazion sehr erleichtert werden sollen.

Das Pariser italienische Theater gab zu Tamburini's Benefiz *Mozart's Don Juan*. Tamburini, Don Juan — Rubini, Ottavio — Lablache, Leporello — Sora Albertazzi, Donna Anna — Sora Grisi, Donna Elvira — Pauline Garcia, Zerline — welche Besetzung! Die Oper brachte nicht den sinnlichen Enthusiasmus, aber jenes stillere, heimlichere, tiefere Entzücken hervor, welches mehr gilt als der tolste Lärm und Beifallssturm.

Lablache wird eine Gesangslehre herausgeben, eben so der bekannte *Panchard*. Es wäre gut, wenn es eben so viele Sänger ersten Ranges gäbe, als Gesangsschulen existiren!

An der grossen Oper zu Paris geht man damit um, die Stimmung zu erniedrigen. Man hat bemerkt, dass dieselbe von 1770 bis 1822 um $\frac{1}{2}$ Ton höher geworden war; im letztgenannten Jahre erniedrigte man sie, allein nach kurzer Zeit setzte Rossini es durch, dass die höhere Stimmung, wie sie sich im Laufe der Zeit gebildet hatte, wieder hergestellt wurde, und so ist sie seitdem geblieben. — Vielleicht wäre dies ein günstiger Moment, um vorzugsweise vorbereitende Schritte zu der so wünschenswerthen Gleichstellung der Stimmung in der ganzen Musikwelt zu thun.

Zu den Kosten des neuen, zum Theil schon fertigen *Theatergebäudes in Dresden* haben die beiden Kammern der sächsischen Standeversammlung einen Zuschuss aus Staatskassen von 260,000 Thlr., und zwar die erste Kammer einstimmig, die zweite mit 45 gegen 24 Stimmen, bewilligt.

Ole Bull ist in Paris angekommen und wird daselbst eine Reihe von Konzerten geben.

Zweites Konzert des Pariser Konservatoriums (den 26. Januar): Ouverture zur Jungfrau von Orleans von Mosheles. — Pianoforte-Etüde von Döhler und Capriccio für dasselbe Instrument von Thalberg (Demois. Gruenler). — Psalm von Händel. — Sinfonie (?) für zwei Geigen mit Begleitung des Orchesters von Dancla dem Aeltern, ausgeführt vom Verfasser und seinem Bruder. — Mehrere Stücke aus Alceste von Gluck. — Sinfonie in B dur von Beethoven.

Herr *Chelard*, Verfasser des Macbeth, der Mitternacht, Hermannsschlacht u. s. w., ist zum grossherzoglich Weimarschen Hofkapellmeister ernannt worden.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr. Gr.
Carcassi, M., Mélange sur le Lac des Fées pour la Guitare	— 10
Goetschy, J., 2 Rondos faciles sur des Motifs du Lac des Fées de D. F. E. Auber pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 21. No. 1. 2 à	— 12
Gross, J. B., Elemente des Violoncellspiels nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. 36s Werk.	1 16
Herz, H., Les Matinées de Rossini. (No. 1. Marche militaire. No. 2. Air de Ballet. No. 3 Pas redouble) arrangées pour le Piano	— 18
Kunze, G., Zwei Galoppen nach beliebten Themen der Opern: Die Dreizehn von F. Halevy, und Der Blumenkorb von A. Thomas, für das Pianoforte. Op. 36	— 6
Lecarpentier, A., Mosaique. 2 Suites de Melanges des morceaux favoris de l'Opéra: Les Treize de F. Halevy, arrangées pour le Piano. 1e et 2e Suite à	— 12
— — Divertissement sur des motifs du Lac des Fées pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 32	— 12
Rosenhain, J., 24 Etudes melodiques pour le Piano. Oeuv. 20. No. 1. 2. 3 à	— 16
Schubert, F., Sinfonie in C dur für grosses Orchester	8 —
Thomas, A., Der Blumenkorb (Le Panier fleuri). Komische Oper in einem Akte. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte	4 —
T., W. J., Des Hauses letzte Stunde. Gedicht von Saphir, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte	— 12

Bei **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** erscheinen binnen Kurzem:

Panofka, Concertstück für die Violine mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.

— — Adagio appassionato pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.

Pott, Variations pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Oeuv. 16.

Rosenhain, 4 Lieder mit Begleitung des Pianoforte.

Schubert, Fr., Sinfonie arr. pour le Piano à 4 mains.

Schubert, F. L., Variations sur l'Air favori „Sonst spielt' ich mit Scepter" u. s. w. de l'Opera: Czaar und Zimmermann de Lortzing, pour le Piano. Oeuv. 57.

Thalberg, S., Andante arr. pour le Piano à 4 mains. Oe. 52.

Veit, H., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8.

Den Herrn Cantoren und Musikdirectoren zur geneigten Beachtung empfohlen!

So eben ist erschienen:

Oster-Cantate

„Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht"

für vier Singstimmen mit Orchester-Begleitung

componirt von

T. J. Pachaly.

„Nebst einem am Schlusse beigefügten, leicht unterzulegenden Texte zum Gebrauch bei andern kirchlichen Feierlichkeiten."

Op. 8. Preis 1 Thlr.

Breslau, Verlag von **F. E. C. Leuckart.**

Der durch seine früheren Werke rühmlichst bekannte Componist hat auch hier wieder sein vorzügliches Compositions-Talent bewährt, und die Literatur der Kirchen-Musik durch ein sehr schätzenswerthes Werk bereichert. Jede Musikalien- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Neue Musikalien

im Verlage

von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Banck, Halle der Völker. Poesien verschiedener Nationen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. No. 7. Des Ritters Tod (Englisch). 6 Gr. No. 8. Liebesabschied (Deutsch). 6 Gr. No. 9. Der Reitersmann Litauisch). 4 Gr. No. 10. Die zwei Rosslein (Deutsch). 4 Gr. No. 11. Der Fischerbube (Italienisch). 4 Gr. No. 12. Die Zusammenkunft (Arabisch). 6 Gr.

Burgmüller, Fr., Encouragement aux jeunes Pianistes. 3 Morceaux faciles pour Pianoforte. Oeuv. 25. 8 Gr.

— — La Vogue. Galopp brillant en Ronde pour Pianoforte. Oeuv. 29. 8 Gr.

Dessauer, Trinklied aus der Oper: Ein Besuch in St. Cyr für Mannerchor. 4 Gr.

Donizetti, Maria de Rudenz. Tragische Oper. Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte. 5 Thlr. (Sammtliche Nummern sind auch einzeln zu haben.)

Kummer, F. A., Anticipations de la Russie. Grande Fantaisie sur des Thèmes nationaux russes pour Violoncelle avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 36. 2 Thlr., avec accomp. de Quatuor 1 Thlr., avec accomp. de Pianoforte 16 Gr.

Meinhard, 3 Nocturnes pour Violoncelle et Pianoforte. Oe. 25. 8 Gr.

Rosenhain, Morceau de Salon. Andante religioso varié pour Pianoforte. Oeuv. 19. 12 Gr.

Schmitt, Al., Zweite Messe für vier Singstimmen (Solo und Chor) mit Begleitung des ganzen Orchesters. Op. 105. In Auffogestimmen 3 Thlr. 8 Gr. Der vollständige Clavierauszug 2 Thlr. Die Singstimmen 1 Thlr. 6 Gr.

Verhulst, 2 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 6. No. 2. 1 Thlr. 20 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. № 10. 1840.

Tägliche Studien für das Violoncell

bestehend in 24 Uebungen durch alle Tonarten. Etudes journalières pour Violoncelle etc. par *Dotzauer.* Hambourg et Leipsic. Schubert et Comp.

Das anzuzeigende Werk ist dem Conservatoire de Musique a Paris gewidmet, daher der französische Titel und die französische Uebersetzung des Textes, die dem Teutschen überall beigefügt ist. In dieser Zeit der Etuden und der daher entstehenden grossen Fortschritte in der Instrumentalmusik durfte ein so schönes, so brauchbares und so beliebtes Instrument als das Violoncell nicht zurückbleiben. Und in der That fehlt es auch nicht an dergleichen Studien, die unter verschiedenem Namen, Capricci, Divertissement u. s. w. bisher erschienen sind. Indessen ist auch in der Komposizion das alte Wort: „Duo si faciunt idem, non est idem" vollkommen wahr, und daher dergleichen neue Produkzionen immer willkommen und immer brauchbar. Jeder Komponist, der, selbst Virtuos, Studien schreibt, wird ihnen einen eigenthümlichen Karakter aufdrücken, durch den sie jungen Künstlern interessant und wichtig sind. Herr Kammermusikus *Dotzauer*, als Violoncellist, Tonsetzer und Lehrer längst vortheilhaft bekannt und mit seinem Instrument innig vertraut, hat zu dergleichen Arbeiten einen eigenthümlichen Beruf und liefert in dieser Art stets Vorzügliches. Auch die vorliegenden Sätze beweisen dies. Das Vorwort ist nöthig und daher nicht zu übersehen. Am Schlusse desselben steht im Teutschen: „Jede Uebung, vorzüglich aber jene in Passagen, müssen anfänglich langsam und mit *vielem Bogenstrich* d. h. mit langem) geübt werden." Diese letztern Worte sind im Französischem mit: „à grande force d'archet" übersetzt worden, welches aber nicht richtig ist, indem man den Bogen sehr lang nehmen und doch dabei ganz piano spielen kann. Es sollte heissen: Tous ces morceaux etc. lentement et en prennant l'archet très long. Die Uebungen selbst sind von ganz kurzen, sehr zweckmässigen Erläuterungen begleitet, die theils die Finger der linken Hand, theils die Bogenführung betreffen und von dem Studirenden mit grösster Strenge beachtet werden müssen, weil sie die Bedingung des Gelingens enthalten. Nächst der Berücksichtigung aller technischen Schwierigkeiten, enthalten einzelne Uebungen, wie z. B. No. 6, 13, 18 einen Gesang, worin Ausdruck und geistreicher Vortrag die Hauptsache sind. Es ist ungemein schätzbar, dass der vollkommen kunst- und sachverständige Verfasser auch diesen Punkt, der bisher noch in keiner Etudensammlung oder Violoncellschule berücksichtigt ward, in's Auge gefasst hat, und derjenige Schüler, der bei Erlangeung eignen hinlänglich geläuterten Geschmackes, diese Sätze von einem Meister vortragen hört, wird manche seiner Ahnungen zur Gewissheit werden hören, und mit doppeltem Eifer sein schönes Instrument studiren. Schwer sind diese Uebungen, mehr oder minder, alle, weil sie vom Verfasser mit vielem Fleiss ausgearbeitet, auch reich an Harmonie sind, die, um rein herausgebracht zu werden, manchmal eine bedeutende Extension der Finger verlangt. Bei den Dezimengängen sind jedoch, weil manche Hand die Spannung trotz allen Studiums nicht zu erreichen vermag, kleine Hilfsnoten daneben gesetzt. Um diese Uebungen im gehörigen Zeitmasse durchzuspielen, werden 4 bis 4½ Stunde erfordert, und wer Kraft und Ausdauer genug besitzt, um sie hinter einander gut zu spielen, der kann sich ohne Anmassung für einen tüchtigen Violoncellisten halten. — Das Aeussere ist sehr gefällig.

K. B. von Miltitz.

Grande Sonate pour Piano et Violoncelle

composée et dediée à Mr. le Baron Borromäus (Borromée) de Miltitz, par *C. G. Reissiger.* Oeuv. 147. Leipzig (Leipsic), chez Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr. 16 Gr.

So wie man es den Virtuosen Dank wissen muss, wenn sie zu ihren Leistungen wieder wie ehemals grosse gutgearbeitete Konzerte wählen, so den Komponisten und Musikverlegern, wenn sie eine an sich vortreffliche Form, die aber aus der Mode gekommen, durch schöne Erfindung und geschmackvolle Ausgaben wieder Mode machen. Es ist das wirksamste Mittel, den so gesunkenen Geschmack wieder zu erheben und zu beleben. Die Sonate ist eine dem Komponisten überaus angenehme Form, in welcher Fantasie und Tüchtigkeit die schönste Gelegenheit finden sich auszusprechen. Da die Sonate für ein Instrument allein, oder höchstens für noch zwei Begleiter geschrieben wird, so erfordert sie kein Orchester, und eignet sich durch diese Bequemlichkeit, auf den Musikpulten aller gebildeten Dilettanten zu liegen und auch durch ihre Form, die nicht allzugrosse Ausdehnung hat, deren Liebling zu werden. Sie war vor 30 — 40 Jahren ungemein beliebt und verbreitet — wie sie es ver-

diente, und es noch heut zu Tage verdient, weswegen wir ihr zu ihrer Wiederbelebung und hoffentlich immer grössern Verbreitung herzlich Glück wünschen. Die vorliegende Sonate des Herrn Kapellmeisters Reissiger ist ein so schönes gelungenes Werk, dass sie zu dem angedeuteten Zwecke mächtig mitwirken wird. Sie besteht aus einem Allegro con moto (Malzel ♩ = 108) in A moll, Scherzo All. molto (♩. = 80), A moll mit Trio, A dur, Andantino, 9/8, F dur (♩. = 60), und All. non tanto ma appassionato (♩ = 80), wieder A moll. Der erste Satz ist kräftig und brillant gehalten, so dass ein guter Pianospieler sich damit Beifall erwerben kann. Der Stil ist grossartig und breit. Die Violoncellbegleitung eine wahre, für sich selbst bestehende Gegenstimme, durch schönen Gesang reizend und wenn auch nicht eben ganz leicht, doch nur so schwer, dass sie dem Violoncellspieler die Mühe lohnt und vergilt, sie einzustudiren. Das Scherzo voller Leben, beginnt mit einer sehr graziösen Nachahmung zwischen Piano und Violoncell. Die Figur wird beharrlich festgehalten und geht in ein sanftes, gesangreiches Trio in A dur über, worauf das Scherzo in A moll wieder anhebt und den Satz beschliesst. Das Andante beginnt mit einer sehr eigenthümlichen Gesangfigur, die gleich in den ersten Takten harmonisch reich und originell begleitet wird. Diese reiche Ausstattung karakterisirt den ganzen Satz, der im weitern Verlauf mit abwechselnd zwischen die Haupt- und Begleitungsstimme vertheilten Sextolenfiguren geschmückt ist. Das Stück ist ziemlich breit ausgeführt, und erhält sich in immer gleichem Interesse, sowohl durch die reiche Harmonisirung als die reizenden Gesangfiguren. Ihm folgt das Allegro non tanto, A moll (♩. = 80). Es strömt im raschen Lauf dahin, ist brillant für beide Spieler und dankbar dabei. Im Maggiore erheitert sich der Gedanke und gibt dem Violoncell Raum zu einer Gesangfigur, die später im Minore in den Kontratönen vom Pianoforte nachgeahmt wird. Am Schlusstakt wiederholt sich der Hauptgedanke des ersten Allegro's, gleichsam an alles Vorhergegangene erinnernd.

Die ganze Sonate zeichnet sich durch Klarheit, gute Arbeit und Grossartigkeit des Styles aus, weswegen wir sie für eine wahre Bereicherung der Pianofortemusik halten, wofür die musikalische Welt, so wie der Verfasser dieses Aufsatzes dem Komponisten höchst dankbar verbunden bleibt.

Noch müssen wir erinnern, dass im ersten Allegro, vom Schlusse des zweiten Theiles im fünfunddreissigsten Takte rückwärts gezählt, sowohl im Pianoforte als in der Violoncellstimme nicht mehr *f*, sondern *fis* gespielt werden und also ein ♯ vor *f* gesetzt werden müsse. Eben so muss im ersten Takte des Andantino das letzte Achtel im Violoncell nicht *g* sondern *a* heissen. Also nicht

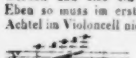

sondern

K. B. von Miltitz.

Nachrichten.

Dresden, den 12. Februar. Konzert der Pianistin Fräul. *Charlotte Fink*. Ouverture von Morlacchi. Es ist schon über diese Arbeit gesprochen worden, die ganz gewiss die beste dieses Komponisten ist. Konzert von Beethoven (Es dur) für das Pianoforte, vorgetragen von Fräul. Ch. Fink. Arie aus Sonnambula von Bellini, gesungen von Fräul. Marx. Eine der gewöhnlichen italienischen Dutzendarbeiten. *Zweiter Theil.* Bravourvariazionen von Döhler, gespielt von der Konzertgeberin. Variazionen für das Violoncello, komponirt von F. Kummer, vorgetragen von Herrn KM. Fr. Schubert. Eben so schön komponirt als gespielt. Arie für den Alt von Lannoy, gesungen von Fräul. Botgorscheck. Gut geschrieben und exekutirt. Lieder von Fr. Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt: 1) Lob der Thränen. 2) Greichen am Spinnrade. 3) Erlkönig. Vorgetragen von Fräul. Fink. Für diejenigen, die die Virtuosin nicht kannten, musste es schon ein günstiges Vorurtheil erwecken, dass sie ein solches anerkanntes Meisterwerk wie das Beethoven'sche Konzert zu ihrem Debüt wählte. Denn wer dies Konzert öffentlich spielt, zeigt, dass er mit nicht gewöhnlicher technischer Fertigkeit zugleich auch eben so viel Geschmack als fein gebildeten Sinn besitzt. Und das bleibt doch ganz ausgemacht, dass, je sorgsamer ausgebildet der Künstler auch als Mensch ist, desto höher werden auch seine Leistungen stehen. Diejenigen, die sich Fräulein Fink's persönlicher Bekanntschaft zu erfreuen haben, wussten freilich, wie hoch diese durch ihre vielseitige geistige Ausbildung über so manche Künstler und Künstlerinnen hervorrage, und waren in dieser Hinsicht berechtigt, etwas ganz Ausgezeichnetes zu erwarten. Die junge Künstlerin leistete es. Der Vortrag des schwierigen Konzerts war so brillant und präzis, der Ausdruck in dem herrlichen Adagio so seelenvoll als man ihn nur wünschen konnte. Sie ward vom Orchester unter Herrn Kapellmeister Reissiger's und Konzertmeister Lipinski's Leitung trefflich unterstützt, und so wie die Künstlerin den allgemeinen Beifall errang, so bewährte auch die königliche Kapellmusik ihren fast hundertjährigen vortrefflichen Ruf, dem das alberne Raisonnement eines französischen Journalisten ungefähr so viel Eintrag thut, als der Schmutzfleck einer matten Fliege einem Raphael'schen Bilde! In den Bravourvariazionen Döhler's über ein Thema aus Anna Bolena — einer an sich ziemlich werthlosen Komposizion — zeigte Fräul. Fink eine bewundernswürdige Fertigkeit und unermüdliche Ausdauer, so wie sie in Schubert's herrlichen von Liszt so geistvoll übertragenen Liedern den tiefsten, seelenvollsten Ausdruck darlegte. Dass diese junge Künstlerin unter die Pianisten vom ersten Range gehöre, wird kein Mensch leugnen, der mit Sachkenntniss Wahrheitsliebe und Parteilosigkeit verbindet. Wenn sie sich bei ihrem ersten öffentlichen Auftreten in unserer Stadt allgemeinen und lebhaften Beifall errang, so erwarb sie sich in Privatzirkeln, wo sie namentlich Bach'sche Fugen meisterhaft spielte, durch ihre feine Sitte und liebenswürdige Bescheі-

denheit das herzlichste Wohlwollen Aller. Wir wünschen dem kunstsinnigen Leipzig zu dieser Mitbürgerin, ihren Eltern zu einer solchen Tochter, und uns selbst zu ihrer Bekanntschaft Glück. Möge es ihr auf allen ihren Wegen zur Seite stehn!

K. B. v. Miltitz.

Kassel. (Beschluss.) Die *Oper.* — An die Stelle des abgegangenen dritten Tenoristen *Eichmann* ist ein Sänger *Kolb* gekommen und leistet vollen Ersatz für den Verlust. Seine Stimme ist gut, er beflessige sich nur einer bessern Schule. Durch das Engagement des Baritonisten *Biberhofer* erleiden die meisten Opern eine andere, wenn auch nicht immer glücklichere Besetzung, so ebenfalls neuerdings Spohr's Faust, welchen früher *Föppel* mit nicht geringem Beifall sang, leider aber eben so wenig gut spielte wie Biberhofer. Herr Biberhofer hatte sich seine Hauptarien transponiren lassen und schaltete nun freier damit in seinen hohern Chorden, aber er vermied auch dabei nicht die Klippen des Outrirens und des zu starken Auftragens. Der plastische Theil dieses übrigens hier theilweis gefallenden Sängers in Betreff seiner Stellungen und seines karrikirten Verzerrens der Augenbrauen bedarf noch der grössten Sorgfalt. — Am 18. Dezember sahen wir nach langer Zeit Spontini's Ferdinand Cortez wieder. Diese Oper wurde, wie früher bemerkt, zum Benefiz des ersten Tenoristen *Dorska* gegeben. Wenn wir diese Aufführung auch nicht als eine „klassische" bezeichnen können, so wurden doch einzelne Rollen recht wacker durchgeführt. Die Titelrolle durch Derska gewann allgemeinen Beifall, er wurde gerufen, besungen und bekränzt. Nächst dieser Gesangpartie war Dem. *Löw* als Amazily ganz ausgezeichnet. Alvaro — Dams, Moralez — Birnbaum, Telasko — Biberhofer, der Oberpriester — Föppel. — Das Ballet fehlte, die militärischen Spiele und Uebungen waren matt und misslungen. — Im Dezember besuchte uns ein Gast aus Frankfurt a. M. Dem. *Quint*, und sang die Peki im ehernen Pferde, die Rosa im Verschwender von Raimund, und die Zerline im Don Juan. Wenn auch die Stimme nicht umfangreich ist, so reichte sie doch für die gewählten Gastrollen meist aus, und verbunden mit einer ziemlichen Bühnengewandtheit kann man behaupten, dass Dem. Quint im Ganzen gefiel. Sie wurde engagirt. Das Neujahr 1840 wurde mit Adams „Regine" oder: „Zwei Nächte" — eingeweiht. Das Haus war leer, die Oper sprach die wenigen Zuschauer durchaus nicht an; vielleicht dass eine Wiederholung derselben einen günstigern Erfolg erwirbt. Die Regine sang Dem. Pistor, Finette — Dem. Stahl, Roger — Derska, Sauvagnon — Birnbaum, Gräfin Hornstein — Mad. Schaub. — Dass die neufranzösischen komischen Opern bei uns so wenig Glück machen, mag sehr oft seinen Grund darin haben, dass unser Opernpersonale der Mehrzahl nach kein schauspielendes ist, im strengen Sinne des Worts ist auch nicht ein Mitglied beiderlei Geschlechts, welches ein durchdachtes, wahrhaft psychologisches Spiel in einer komischen, nicht selten auch in einer tragischen Partie entwickelte; Einzelne sogar haben noch harte Kämpfe mit der richtig betonten Aussprache und der dadurch entstehenden Undeutlichkeit zu bestehen; es wird dem Zuschauer ganz bänglich zu Muthe, wenn er dieses Radebrechen und dieses Kauderwälsch des Textes einige Stunden mit anhören muss. Wir müssen dies einmal öffentlich rügen, aus Schonung aber haben wir noch Keinen genannt, was aber nicht ausbleiben darf, wenn nicht bald eine grössere Sorgfalt darauf verwendet wird. An Gehaltsforderungen und langjährigen Kontrakten lässt man es nicht fehlen, aber wenn das Publikum nach vielgeübter Langmuth und Nachsicht endlich einmal unwillig wird, dann brennt es bei dem Opernpersonale in allen Ecken. Das fördert wahrlich die Kunstleistungen nicht, wenn die Korrespondenten von hier in der Leipziger Theater-Chronik immer das Hervorrufen und Beklatschen einzelner Sänger und Sängerinnen hervorheben; die Welt weiss jetzt, was man darauf zu geben hat, es ist hier in dieser Hinsicht wie überall!

Am 7. Februar wurde Spohr's Oper: „Der Zweikampf mit der Gebieten." Text von Schink, zum Benefiz des Pensionsfonds der hiesigen Hofkapelle gegeben. Es wurde dies allgemein für einen der gerechtesten und billigsten Akte des Landesherren erachtet, aber das Haus war — nur mässig besetzt. Warum gab man nicht die Stumme von Portici, oder eine andere ein grösseres Publikum ansprechende Oper? so war allgemein die Frage. Man glaubte mit einer neuen Oper und vorzugsweise mit einer von Spohr mehr zu bewirken, allein man irrte sich sehr. An diese Oper Spohr's, eine seiner ersten, wenn nicht die erste, die überhaupt zur Aufführung gekommen, knüpfen sich bis jetzt, hiesigen Orts, zwei ominöse Erscheinungen: vor zehn Jahren und drüber, wo sie aufgeführt werden sollte, ging S. Heinefetter mit ihrer Partie durch und sie blieb daher bis jetzt liegen, gegenwärtig aber, wo sie wirklich zur Aufführung kam, hat man die Einnahme, gegen 200 Thaler, welche für den edelsten Zweck bestimmt war, noch zu demselben Abende oder vielmehr in der Nacht aus der Theaterkasse entwendet. Noch ist man dem Diebe nicht auf der Spur, auch verlautet noch nichts von Ersatzleistung. Nächstens über diese Unthat mitten in der Hauptstrasse und in der Nähe zweier Militärposten etwas Näheres. — Was die Oper selbst aus Spohr's Jugendperiode betrifft, so hat sie gefallen, und sie hat auch in der That viele Schönheiten, wenn sie auch nicht ganz frei von Reminiszenzen grosser Meister ist. Der erste Akt erregte eine grosse Theilnahme, auch das Finale des zweiten, in welchem zwei grosse, lange Arien des Soprans und Tenors die Handlung nur etwas retardirten. Bei einer zweiten Aufführung berichten wir etwas mehr darüber. Die Besetzung war folgende: Mathilde, Pfalzgräfin von Flandern — Dem. Pistor; der Infant von Portugal — Dams; Gaston, Prinz von Bearn — Föppel; Enrique — Derska; Donna Isabella — Dem. Löw; Laurette — Dem. Stahl; Decio — Birnbaum u. s. w. *L.*

Leipzig, den 29. Februar 1840. Das *siebenzehnte Abonnement-* oder *Gewandhauskonzert* wurde mit der

od. dgl. zu veranstalten und ihm zufliessen zu lassen, was ihm gebührt, sobald er sich durch hinreichend beglaubigte Zeugnisse der Kunst-Jury eines grossen Orts von anerkannter Autorität dazu legitimirt oder sonst entschiedenen Ruf hat. — (Auf das Detail einer solchen Einrichtung, und der dabey nothwendigen Modifikationen und Bedingungen, kann ich mich hier weiter nicht einlassen; die oberflächliche Angabe dieser Idee ist vor der Hand schon genug.) —

Zugleich müsste man aber auch für Künstler-Kassen sorgen, denen es am sichern Fond und an solider Verwaltung eben so wenig gebrache, als andern Staats- oder Stadt-Kassen. Aus diesen (und nur aus ihnen) würde dann der Künstler bezahlt. — Wie der Fond dazu auszumitteln sey, ob durch ordinaire oder extraordinaire, durch allgemeine oder nur nach Maasgabe des Vermögenszustandes der obern und mittlern Volksklassen zu bestimmende Beytrage, — welche Vortheile dafür den Theilnehmern zugestanden würden, — wie die verschiedenen Summen der Ausgabe, nach einer angenommenen Zahl von reisenden Künstlern, zu reguliren wären u. s. w. — alles dieses gehört wieder nicht hierher, weil es zu sehr von Lokalverhältnissen abhängt. Dass aber, überhaupt genommen, solche Einrichtungen ausführbar sind, sobald man nur (und da sitzt der Knoten) sich selbst und andre von dem Werth und der Pflicht einer zweckmässigen sichern Unterstützung der Kunst und der Künstler überzeugt hat, lehrt ja das Beyspiel andrer Kassen, die sich lediglich im Zweck von jener unterscheiden. Es giebt z. B. Manufaktur- Sterbe- Armen- Wittwen- Kassen u. dgl., ja sogar die gemeinste Handwerkszunft hat einen eignen Fond für die reisenden Mitglieder ihres Standes (im Fall der Dürftigkeit und Krankheit) — warum nicht auch in andrer Absicht — die Künstler? — Oder fürchtete man dadurch die Kunst mit einem Innungszwange zu belästigen? — Das bedarf keiner Widerlegung. Genug, man wird früher oder später zu diesem oder einem ähnlichen Mittel schreiten müssen (d. h. zu grösseren Belohnungen verdienter Künstler) wenn man die praktische Kunst nicht lediglich in den Händen der Dilettanten oder stümperhafter Musiker sehen, d. h. allmählig zum blosen Spielwerk erniedrigt und mithin gerechter Weise verbannt wissen will.

Trägt nun eines Theils das Publikum, oder tragen vielmehr die, welche es leiten sollten, die Schuld, dass das Reisen der Virtuosen bey weitem nicht so viel Gutes würkt, wie es sollte und könnte; so liegt der Grund davon auch andern Theils in den Virtuosen selbst; und, die Wahrheit zu sagen, noch mehr in diesen als in jenen. Die Zahl der wahrhaft achtungswerthen Virtuosen ist lange so gross nicht, wie mancher aus dem Getümmel der reisenden Tonkünstler und dem vielfach erschallenden Lobe ihrer Talente schliessen möchte. Viele verdienen entweder den Namen „Virtuosen" nicht, oder sie verdunkeln ihren Werth als Künstler, durch unmoralische Eigenschaften, die ihnen die nöthige Achtung und Theilnahme rauben, und welche sie vergebens mit einem Uebermaas von Imagination, zu dem die Kunst selbst sie reizte, beschönigen wollen, oder die sie wohl gar für Beweise von Genialität halten und sich darauf etwas zu Gute thun. Dies führt nothwendig auf die Frage: was ist ein Virtuos? — was soll er eigentlich seyn?*).

Unter einem Virtuosen verstehe ich einen praktischen (Ton-) Künstler, der seiner Kunst (des Gesanges oder eines Instruments) mächtig ist, d. h. der es darin so weit

*) Diese Definition kömmt — gegen Cicero's Regel — etwas spät; aber sie war auch nicht eher nöthig, weil das Wort „Virtuos" bisher im vulgären Sinne genommen ward.

reizenden, sinnigen Ouverture zum Mährchen von der schönen Melusine von Felix Mendelssohn-Bartholdy eröffnet. Guten, fein gebildeten Musikern und Orchestern ist dies herrliche Werk gewiss längst schon bekannt; wir haben daher nur zu berichten, dass die Ausführung unter des Komponisten Leitung vortrefflich war und den allgemeinsten Beifall erhielt.

Eine hier bisher unbekannte Sängerin, Fräulein *Karoline Caspari* aus Berlin, trat in diesem Konzert zwei Mal auf, und sang eine Konzertarie von Mozart „Mentre ti lascio, o figlia" (ursprünglich für eine Bassstimme geschrieben), und Arie aus Donna Caritea von Mercadante „Ah s'estinto ancor mi vuoi," beide unvollkommen und mit wenig Beifall. Die Stimme der Fräul. Caspari ist tiefer Alt, hat die Frische der Jugend schon ziemlich verloren und höchst wenig Eigenthümliches; eine gute Ausbildung, sogar reine Intonazion fehlt auch, und es ist mithin die Unvollkommenheit der ganzen Leistung natürlich.

Von Instrumentalsolostücken hörten wir: ein Divertissement für Waldhorn von Conrad, recht fertig und sicher vorgetragen von dem Orchestermitglied Herrn *Pfau*, und das bekannte schöne Concertino für Posaune von F. David, in welchem unser Herr *Queisser* seine wirklich unvergleichbare Meisterschaft auf der Posaune von Neuem bewährte und wiederholt den allgemeinsten Beifall erhielt.

Der zweite Theil des Konzerts brachte uns eine jugendlich frische, gut erfundene und, besonders im letzten Satze, tüchtig gearbeitete Sinfonie in A dur von Friedrich Schneider. Sie erhielt viele Anerkennung und wird bei guter Ausführung gewiss überall gefallen.

Am 22. Februar fand im Saale des Gewandhauses die vierte musikalische Unterhaltung für Kammermusik statt, in welcher Herr Konzertmeister *David* und die Herren *Klengel*, *Eckert* und *Wittmann* zwei Quartette von Jos. Haydn (C dur, Leipz. Ausg., No. 72) und von Beethoven (F moll, Op. 95) sehr schön vortrugen.

Das Quartett von Haydn sprach in seiner einfachen, gesunden Natürlichkeit allgemein an, wogegen das wahrhaft grandiose Quartett Beethoven's gewiss manchem Zuhörer wunderbar vorgekommen sein mag. Um solche Tiefe, solchen Reichthum zu fassen und zu geniessen, ist durchaus ein genaueres Verständniss, ein innigeres Vertrautsein mit derartigen Werken nothwendig, als das grössere Publikum, welchem diese leider nur sehr selten geboten werden, haben kann. Es ahnet wohl die Grosse, versteht sie aber noch nicht und kann sich derselben nicht erfreuen. Der lebendige Applaus galt daher auch wahrscheinlich mehr der schonen Ausführung als dem Werke selbst. Wir wünschen aber im Interesse der Kunst dringend öftere Ausführungen der letzteren grossen Beethoven'schen Quartette; das Verständniss derselben kann nur dadurch für das grössere Publikum herbeigeführt werden, bleibt aber gewiss nicht aus.

Ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in B dur) von Ferdinand Hiller (gedruckt bei N. Simrock in Bonn), welches von dem Komponisten und den Herren *David* und *Wittmann* sehr gelungen vorgetragen wurde, erhielt den allgemeinsten lebendigsten Beifall. Es ist ein höchst melodioses und, besonders im Scherzo und Adagio, geistreiches Stück, zwar eine frühere, aber schon sehr vorzügliche Arbeit des geehrten Komponisten. Die zum Schluss dieses Musikabends von ihm und Herrn Konzertmeister *David* vortrefflich ausgeführte schöne Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (F dur, Op. 23 oder 24, die Angaben hierüber sind in den Ausgaben verschieden), welche durch ihre melodiose Einfachheit und Klarheit ganz das Gegenstück vom F moll-Quartett ist, brachte uns und der ganzen zahlreichen Versammlung grossen Genuss, den ausführenden geehrten Künstlern aber den allgemeinsten sehr verdienten Beifall.

Wir haben noch in Kürze eines Konzerts zu gedenken, welches der jetzige Dirigent des Musikvereins Euterpe Herr *J. J. H. Verhulst* am 24. Februar d. J. im Saale der Buchhändlerbörse zu seinem Besten veranstaltet hatte. Das zahlreich besuchte Konzert wurde durch Solovortrage der Fräul. *L. Schlegel* und der Herren *Uhlrich* und *Queisser* sehr gefördert. Erstere sang mit vielem Beifall Szene und Arie „Come scoglio" aus „Così fan tutte" von Mozart; Herr *Uhlrich* trug, gleichfalls mit vieler Anerkennung, einen als Komposizion nicht sehr ausgezeichneten Konzertsatz für Violine von E. Grund vor, und Herr *Queisser* blies mit bekannter Meisterschaft ein Concertino für Posaune von C. G. Müller. Ausserdem brachte der Konzertgeber mehrere eigene Kompositionen, nämlich zwei Ouverturen (zu Gysbrecht van Amstel und in H moll), eine Hymne „Tantum ergo" und Psyrie et Gloria aus einer Messe zur Aufführung, und erwarb sich damit rührende Anerkennung. Die beiden Ouverturen sind bereits früher in Musikunterhaltungen der Euterpe aufgeführt und bei dieser Gelegenheit hier schon angezeigt worden.

Die als neu bezeichneten Gesangstücke hörten wir zum ersten Male, und es hat uns davon die Hymne, wegen ihrer grossen Einfachheit und Ansprachlosigkeit, welche uns immer als Beweis des richtigen künstlerischen Strebens eines Komponisten gelten, am meisten zugesagt. Die Sätze aus der Messe zeugen von Talent und enthalten manches Gute; es fehlt ihnen jedoch in Entwurf und Ausführung noch die Reife, Sicherheit und Vollendung, welche zum Begriff eines Kunstwerkes unumgänglich erfordert werden. Wir versagen jedoch auch ihnen mit Rücksicht auf das, was ihnen zu Folge der noch junge Komponist bei redlichem Streben und ernstem Fleisse später vielleicht noch zu leisten vermag, unsere Anerkennung keineswegs, wie wir denn überhaupt den Massstab einer strengen Kritik hier nicht anlegen wollen und können. Mehr als je muss man jedoch jetzt junge Komponisten warnen vor einseitigem Haschen nach äusserem Effekt, vor Anwendung unzienlicher Mittel, und dem Ueberschätzen der eigenen Kräfte und Kenntnisse, was ein Stillstehen in der Ausbildung und mit ihm ein Zurückgehen in den Leistungen, abgesehen auch von deren oft gänzlich verfehlter Richtung, nur zu leicht herbeiführt.

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

Fortsetzung.)

Dolo (an den Ufern der Brenta). Eine Sängergesellschaft, von denen kaum die junge Prima Donna Elena Fabbri erwähnt zu werden verdient, gab während der hiesigen Villeggiatura die Lucia di Lammermoor und die Capuleti. Ein Musikkenner, der von solchen Aufführungen unversehens überrascht wird, ist auf einmal in einen Gelächter- und Thränenaustausch versetzt. Was sind erst die Chöre und das Orchester bei dergleichen Spektakel!

Görz. Der Impresario Stefanoni mit seiner bescheidenen Sängerbrigade: Prima Donne Fabbri und Brunner, Tenore Peiasio und Fratinelli, Bassisten Rebussini und Polani u. s. w. gab zur ersten Oper Donizetti's Lucia di Lammermoor, die eine bescheidene Aufnahme fand, ungeachtet die Saiten-, Blas- und Blechinstrumente oft um ½, bis ¾ Ton abwichen. Donizetti's Elisir d'amore ging hierauf nicht gut, weil Herr Rebussini den Dulcamara nicht besser zu machen verstand. Donizetti's Belisario half Herrn Rebussini wieder auf; in dieser Oper sang ein Tenorchen, Namens Fratinelli, die in der Profession längst erfahrene Brunner machte die Irene, und die Fabbri die Antonia. Hierauf verliess die Brunner und Rebussini die Gesellschaft, und da man mit Donizetti genug hatte, setzte man schnell Ricci's Chiara di Rosenberg in die Szene. Herr Impresario Stefanoni übernahm die Rolle des Michelotto, aber das Publikum sagte ihm, seine ehemalige Bravour als Buffo sei bereits dahin; hierauf wurden bis zur Hälfte Oktober anstatt Opern — Akademieen gegeben, d. h. die Sänger verwandelten sich in Akademiker und trugen Stücke bald aus dieser, bald aus jener der angezeigten vier Opern vor.

Palma Nuova. Die im vorigen Artikel erwähnte Sängergesellschaft des Impresario Stefanoni wurde hier mit der Prima Donna Adelaide Mazza verstärkt; man gab, wie gewöhnlich mit starkem Applaus, Donizetti's Lucia und Ricci's Chiara, welche letztere Titelrolle die Mazza machte.

Triest. Auf die Lucia di Lammermoor folgte Mercadante's Gabriella di Vergy mit einem Fiasco. Man könnte fragen, ist's möglich? mit der hochgepriesenen Trias: Unger, Moriani, Cosselli? Allerdings. Ja es ist noch weit möglicher, dass diese Oper, von mittelmässigen Sängern auf kleinern Theatern vorgetragen, Furore macht, wie das kürzlich der Fall war und sein wird, denn jetzt will man sogar das Verrostete von Mercadante hervorholen, wobei sich meist Impresario und Sänger betrügen. Zum Glück wirkt noch gesund und frisch der mehr singende Donizetti, dessen Marino Faliero und Parisina die Gabriella schnell aus der Szene trieb. In beiden dieser Opern fanden die erwähnten drei Sänger ehrenvolle Auszeichnung, wiewohl in Marino Faliero auch manches *sub silentio universali* vorüber ging, die Schuld davon aber nicht an den Künstlern lag. Den 26. November wurde die neue Oper *Enrico II.* von *Otto Nicolai*, königl. preuss. Kapellmeister, zum ersten, darauf zum zweiten und letzten Mal gegeben, was denn einen Fiasco *in regola* bedeutet. Das Buch ist eigentlich die Rosamunda, mit der bereits Coccia zu Venedig, Majocchi zu Mailand und Donizetti zu Florenz Schiffbruch litt. Die Musik hat gar nichts besonderes aufzuweisen, und konnte als armes Erzeugniss gar kein Interesse und Gefallen erregen. Donizetti beschloss daher die Stagione, und der 2. Dezember als letzte Vorstellung derselben war ein hoher Triumf für die Sänger, denen, mit Blumenkränzen und Gedichten beschüttet, bei allgemeinem Aufjauchzen das Lebewohl gegeben wurde.

Auf seiner Durchreise nach Wien gab *Liszt* hier Anfangs November zwei Konzerte und erregte mit seinem Pianofortespiel allgemeine Ueberraschung und Bewunderung. In diesen Konzerten sangen die *Unger* und *Moriani*, und Erstere trug unter Andern Schuberts Ständchen vor, welches von Liszt akkompagnirt wurde und wiederholt werden musste. Die Unger gab auch dem gefeierten Künstler zu Ehren ein grosses Diner.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Nachträglich einige Worte über die verwichenen Sommer gegebenen beiden Opern. Hauptsänger waren die aus ihren Blättern bereits bekannte Franzosin und Anfängerin Hallez, der Tenor Cicerchia-Rossi und Bassist Rinaldini. In Bellini's Beatrice di Tenda gefielen Musik und Sänger ungemein; die Hallez wurde sogar der Liebling des hiesigen Publikums, ganz besonders des hiesigen Journalisten „Occhio di Palermo," der die leidenschaftlicher Advokat geworden ist. In Ricci's Esposti, warm auch die Rizzati sang, machte Alles insgesammt Fiasco, und man gab wieder die Beatrice. In der Benefizvorstellung der Hallez am 27. August war das Theater zum Erdrücken voll; ausser der Schlussarie der Lucia di Lammermoor sang sie lauter Stücke aus Bellini'schen Opern; das ling Feuer, der Beifall gränzte an Delirium, zu ihm gesellten sich Gedichte, Bildnisse, Blumen, Guirlanden, die sie mit Rührung küsste.

Mit Beginn des Herbstes debütirte die Pixis in Mercadante's Gabriella di Vergy, deren Musik ausserst wenig, die Pixis aber ziemlich, besonders in der Schlussszene gefiel. Mit ihr betraten abermals diese Bühne der Tenor Biacchi und Bassist Colini und Geiden abermals starken Beifall. Die Hallez, welche im Barbiere di Siviglia ebenfalls viele Hände in Bewegung setzte, war der Titelrolle in der Anna Bolena gar wenig gewachsen; da sie aber der Idols der Palermitaner geworden, so bezauberte sie die Zuhörer auch in dieser Oper. Diese absolute Glorie wurde aber der Französin von der teutschen Künstlerin streitig gemacht, so dass in den Capuleti e Montecchi, wo die Pixis den Romeo und die Hallez die Giulietta machte, zwei starke Parteien, die Hallezer und Pixisten entstanden. Der Neapolitaner Ommbus, welcher Letzteres kurz mit drei Zeilen erwähnt, macht die boshafte Bemerkung, „man könnte fragen, um was streiten beide Parteien?" — Da aber in der heutigen italienischen Oper auch um Nachtsänger, oft aus blosem Schirz gestritten wird, die vieljährige Sängerin Pixis zur Anfängerin Hallez wie der Professor zum Schü-

ler sich verhält, so mag jene alltägliche Begebenheit ganz und gar nicht auffallen.

Sizilien, welches in den letzten wenigen Jahren die fünf Wunderkinder: Zuccaro, Mangiameli, Puglesi, Siracusa, Landolina hervorgebracht, hat am 26. September die Bewohner dieser Hauptstadt mit einer zehnjährigen Prima Donna überrascht. Das Mädchen *Martina Cristani*, eine leidenschaftliche Sängerin, die sich bereits in Privathäusern hören liess, sang benannten Tag auf dem Teatro Carolino, im Kostüm der Norma, die Arie „Casta Diva“; aus dem Belisario, ebenfalls im Kostüm, die Arie „Oh desio della vendetta“; desgleichen Tags darauf die Schlussarie der Fausta von Donizetti.

Messina (Teatro della Munizione). Am 25. Oktober wurde dies Theater mit dem Bravo des Maestro Marliani, und zwar mit einem Fiasco eröffnet. In der Musik fand man nichts als Reminiszenzen, und leichte nach einem hübschen Stücke, das aber nie zum Vorschein kam. Die Franceschini (Marianna, nicht die Leonida, welche hier in so gutem Andenken steht) machte die Rolle der Teresa, und vermochte nicht den Fehler ihrer allzu dünnen Stimme durch einige Kunst zu ersetzen. Der Tenor Domenico Forlivano (Bravo) fand besondern Beifall in der letzten Arie, die er am besten sang. Der Bassist Carcano (Gradenico) erwarb sich die Gunst der Zuhörer als Künstler, denn seine Stimme empfiehlt ihn sehr wenig. In der zweiten Vorstellung herrschte im Theater allgemeine Stille, in den folgenden allgemeiner Schlaf, bis endlich die so sehnlich erwarteten Puritani Alles wieder wach machten. In dieser Oper wurde die Franceschini durch die Merli ersetzt, die bei all ihrer beschränkten Stimme die Rolle der Elvira leidlich gab. Der Tenorpart musste erst zugestutzt und dem Stimmorgane des Herrn Forlivano angassend gemacht werden. Carcano war ein braver Giorgio, und Poggiali als Riccardo leistete gute Dienste im Duette des zweiten Akts mit ihm.

Der einst gewissermassen famöse Maestro *Giuseppe Mosca*, der sich seit geraumer Zeit in hiesiger Stadt aufhielt, starb hier am 14. September, 67 Jahr alt. Autobiografische Notizen sammt Bemerkungen über ihn, und das Verzeichniss seiner Kompositionen findet man in diesen Blättern Jahrgang 1821, S. 477 — 79. Die Allg. Musikal. Zeitung hat aber auch in den folgenden Jahrgängen Manches über ihn bekannt gemacht.

Reggio (in Kalabrien). Eine Prima Donna, Namens Walter, sang diesen Herbst in Donizetti's Roberto d'Evreux und Betly, in Bellini's Straniera, in Ricci's Chiara di Rosenberg. Anfangs befangen, darauf ganz unbefangen, und gefällt daher sich ungemein. Ihr zur Seite wirken der Tenor Verriale und die Bassisten Lodi und Merigo vortheilhaft mit.

(Fortsetzung folgt.)

Jena. Am 24. Februar hat die hiesige philosophische Fakultät Herrn *Robert Schumann* in Leipzig, Redakteur der Neuen Leipziger Zeitschrift für Musik, in sehr ehrenvoller Anerkennung seiner Verdienste zum Doktor promovirt. Im diesfallsigen Diplome wird der Promovirte ein Mann genannt, qui rerum musis sacrarum et artifex ingeniosus et judex elegans, modis tunicis tum docte judicandis atque praeceptis de sensu pulchritudinis venustatisque optimis edendis, magnam nominis famam adeptus est.

Feuilleton.

Aus Schweerin schreibt man vom 14. Februar: *Agnese Schebest*, unstreitig eine der ersten Sängerinnen Teutschlands, gibt gegenwärtig auf unserem grossherzogl. Hoftheater einen Zyklus von Gastrollen, denen ein wahrhaft enthusiastischer Beifall zu Theil wird. Man muss diese ausgezeichnete Künstlerin als Romeo und Fidelio gesehen und gehört haben, um sich einen Begriff von dem Grossartigen und Echtdramatischen ihres Spiels und Gesanges machen zu können. Welchen Zauber sie daher auch bereits durch die Macht ihrer Töne auf das entzückte Publikum ausgeübt haben mag, so steht sie doch im Begriffe, sich noch grössere künstlerische auf den Dank desselben zu erwerben, indem sie ihren Aufenthalt noch auf einige Zeit verlängert hat, um, wegen Erkrankung der Dem. Gueib, als Meeth'id, in der zur Feier des Geburtsfestes S. königl. Hoheit, der Frau Grossherzogin komponirten Oper: „Die Obotriten“ aufzutreten. Nur eine so grosse Meisterin des Gesanges, wie Agnese Schebest, brauchte die Riesenaufgabe nicht zu scheuen, diese oben so umfangreiche als schwierige Partie in der kurzen Zeit von wenigen Tagen einzustudiren und zu der Aufführung eines vaterländischen Werkes zu ermöglichen, für dessen Gelingen sich alle Mitwirkenden mit dem regsten Eifer interessiren.

Als Pianistin ersten Ranges wird Madame *Pelmartin* zu Paris gerühmt. Künstlerin im wahrsten Sinne des Wortes, voll Genie und Poesie, lässt sie sich dennoch nur im vertrauteren Kreise der Freunde hören, obwohl sie mit den grössten Virtuosen, mit Lezt, Thalberg, Chopin u. s. w. wetteifern könnte.

Am 6. Februar gab die Revue et Gazette musicale de Paris ihren Abonnenten ein Konzert, worin, ausser mehreren älteren Sachen von Gentry, Sterbini, Vogel, auch eine neue *Sinfonie* von *Hektor Berlioz* aufgeführt wurde. Sie ist betitelt: *Harold*, und besteht aus vier Theilen: 1) Harold in den Gebirgen; Szenen der Melankolie, des Glückes und der Wonne. 2) Marsch der Pilgrime, welche das Abendgebet singen. 3) Serenade eines Bewohners der Abruzzen an seine Geliebte. 4) Gelage der Räuber; Reminiszenzen der vorigen Sätze. Diese Sinfonie erhielt den grössten Beifall, der Marsch der Pilger darin musste wiederholt werden, — Dass in diesem Konzerte auch Franz Schubert'sche Lieder vorkommen, lässt sich bei der allgemeinen Vorliebe der Pariser für diese Lieder beinahe von selbst voraussetzen.

Elwart, Professor am Pariser Konservatorium der Musik, hat seine erste Oper: „*Die Katalanier*,“ da er sie in Paris selbst nicht auf die Bühne zu bringen vermochte, in Rouen aufführen lassen. Der Beifall war anfangs gering, steigerte sich aber immer mehr, und man hält den Komponisten, obwohl er — wie ganz natürlich — auf dem Theater noch nicht vermocht zu sein scheint, für ein sehr bedeutendes dramatisches Talent.

In *Amsterdam* wollte jüngst der Pianist Döhler, in Verbindung mit dem Geiger Collier und dem Violoncellisten Georges Hauzi, ein Subskriptionskonzert geben, und wählte dazu die Wiegestunden des Sonntags. Schon hatte eine grosse Menge Dilettanten unterschrieben — da erklärte der Herr Bürgermeister, es könne das Konzert nicht gestattet werden: am Sonntage solle man in die Kirche gehen und nicht Musik hören. Vergebens waren alle Gegenvorstellungen; es blieb bei dem Verbote.

Das vom Kapellmeister Herrn *Aug. Pott* angekündigte Musenalbum kann in den ersten 4 bis 5 Monaten dieses Jahres wohl kaum im Druck erscheinen, weil bis jetzt noch nicht alle Beiträge eingegangen sind. Etwa 30 Kompositionen sind bereits eingeliefert worden.

La fille du regiment, neue Oper von Bayard und St. Georges, Musik von *Donizetti*, aufgeführt in Paris. Das Buch ist ziemlich gewöhnlich: Die uneheliche Tochter eines französischen Officiers und einer Tyroler Marquise wird von dem 21. französischen Regimente adoptirt und später von ihrer Mutter wiedergefunden, sogleich will diese das Mädchen verheirathen, muss jedoch zuletzt ihr Project aufgeben und ihre Einwilligung zur Vermählung ihres Kindes mit einem Lieutenant des obigen Regimentes ertheilen. Die Musik fand lebhaften Beifall, obwohl es ihr, nach französischen Blättern, an einem eigentlichen Karakter fehlt, indem Donizetti, mit Aufgeben der italienischen Kompositionsmanier, sich der französischen anschliess wollte, ohne jedoch dieselbe zu erreichen. — In der Oper debütirte eine neue Sängerin, Dem. *Borghese*, mit vielem Antheile der Zuhörer.

Konradin Kreutzer in Wien hat eine neue komische Oper vollendet, welche bald zur Aufführung kommen wird; sie führt den Titel: *Die beiden Figaro*.

Ole Bull ist nun in Paris öffentlich aufgetreten. Es scheint jedoch, als hätte er nicht den gehofften Enthusiasmus erregt, woran wohl die vorangehenden ungeheuren Anpreisungen der Journale schuld waren, welche die Erwartungen auf sein höchstes Grad spannten und vielleicht überspannten. „Ole Bull ist ein grosser, obwohl etwas charlatanner Geiger; doch haben wir in Frankreich genug, die ihm gleichzustellen sind, ohne dass von ihnen ein solcher Lärm gemacht wird.“

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik (8. Februar): Ouverture aus Iphigenie in Aulis von Gluck; Arie des Agamemnon (Herr Derivis), Recitative und Duett desselben mit Kalchas (Herr Alizard), Arie der Klytemnestra (Dem. Capdeville), Chor aus derselben Oper; Chor aus Tarar (Axur) von Salieri; Variationen für die Geige (Herr Baumann); Chor aus Händel's Judas Maccabäus; Sinfonie von Haydn in B dur.

Die verlorene Oper des feligen Halevy: Der Sheriff (s. vor. Jahrgang, S. 821) ist nunmehr in Klavierauszug und Orchesterstimmen, desgleichen in den jetzt beliebten vielfachen Bearbeitungen für verschiedene Instrumente, bei Schlesinger in Paris erschienen.

Thalberg wird von seiner grossen Kunstreise durch Grossbritannien in Paris zurückerwartet. Von der Bedeutung dieser Kunstreise kann man sich einen Begriff machen, wenn man vernimmt, dass allein die Transportkisten seines Erard'schen Flügels, den er überall mit sich führt, mehr als 6000 Franken betragen.

Dem. *Heinefetter* hat in Brüssel Concert gegeben. Man erkannte zwar ihr grosses Talent gebührend an, fand jedoch, dass sie mehr dramatische als Konzertsängerin sei.

Das Drurylane-Theater in London bereitet die Aufführung einer Oper vor, deren Musik den Vornehmen nach den Prinzen Albert von Sachsen-Koburg, jetzigen Gemahl der Königin von England, zum Verfasser hat.

In *Athen* wurde das neu erbaute italienische Theater mit Donizetti's Oper: Lucia di Lammermoor eröffnet. Obwohl das Gebäude mit seinen Dekorationen u. s. w., als auch insbesondere das Sängerpersonal und die Darstellung Lobes allgemeines Lob.

Ankündigungen.

Violoncell-Gesuch.

Ein fertiger Hofmusikus sucht ein gutes Violoncell zu Orchester- wie auch noch vorzüglicher zum Solospiel brauchbar. Er wünscht jedoch das Instrument erst zu sehen und zu probiren und wurde die Transportkosten gern tragen. Gefällige Offerten deshalb (mit Preisbemerkung) wollte man recht bald einsenden an die Musikalienhandlung von

F. Whistling in **Leipzig.**

Zum Besten des Frauenvereins zu Marienberg.

In Commission der königl. Hof-Musikalien-Handlung von

C. F. Meser in **Dresden** ist so eben erschienen:

Wohlthun schafft Seligkeit.

Cantate für 4 Singstimmen

in Musik gesetzt und der edelsten Beschützerin des Frauenvereins

Ihrer Majestät der Königin

Maria von Sachsen

an Allerhöchst derselben Geburtsfeste, den 27. Januar 1840, in tiefster Unterthänigkeit gewidmet

von

Gustav Friedrich Schneider,

Cantor zu Marienberg.

Clavierauszug vom Componisten. Eigenthum des Frauenvereins zu Marienberg.

Preis 1 Thlr. 8 Gr. netto.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Berthal, H., 2 Nocturnes pour Piano. No. 1. Souvenir. No. 2. Sympathie. Op. 125. No. 1 et 2.

— — Fantaisie à 4 mains pour Piano sur des motifs de Roberto d'Evreux. Op. 120.

Burgmüller, F., La Souvenate, 2 Morceaux brillant pour Piano sur des motifs de Schreif. Op. 37. No. 1 et 2.

— — La fille de l'Exilé, Romance.

Cramer, J. B., Souvenir de Naples, Tarantelle à 4 mains pour Piano. Op. 90.

Duvernoy, J. B., Les premières leçons du Piano, choix d'Airs faciles, en 2 Suites.

Labarre et Tulou, 3 Duos de Salon sur des thèmes de Donizetti, pour Harpe et Flute ou Violon ou Violoncelle. Op. 96, 97 et 98. La partie de Violon arr. par Louis, celle de Violoncelle par Batta.

Louis, N., Variations à 4 mains pour Piano sur des motifs de Lucia di Lammermoor. Op. 70.

— — Serenade pour Piano et Violon sur des motifs de Lucia di Lammermoor. Op. 79.

— — Fantaisie et Variations pour Piano et Violon sur des motifs de la Reine d'un jour. Op. 84.

Rochlitz, F., Sammlung vierstimmiger Gesangstücke u. s. w. 2r Band, enthaltend die dritte Periode von 1660 bis 1720, in zwei Abtheilungen.

Rosellen, H., Les charmes de Naples, 3 Fantaisies pour Piano sur des motifs de Donizetti. Op. 23. No. 1 à 3.

— — Fantaisie et Variations pour Piano sur des motifs de l'Opéra la Symphonie. Op. 26.

Neue Musikalien,

welche bei

Theune & Comp. in Amsterdam

mit Eigenthumsrecht und in guten Ausgaben erschienen sind.

Für Instrumente.

	Fl. Ct.
Bree, J. B. van, Concert-Ouverture für das Orchester.	3 --
— — Dieselbe arr. zu 4 Händen	1 70
— — 2e Quatuor pour 2 Viol., A. et Violle	4 --
— — Haarlemmer Spoorweg-Wals für Pianoforte mit Vignette	1 25
Broekhuyzen, G. H., Sophie-Wals für Pianoforte	1 --
Frederic, A., Trois Rigodons pour le Piano.	
No. 1. Divertissement sur 2 thèmes de C. de Bériot	1 --
- 2. Rondoletto sur une romance de Th. Labarre	1 --
- 3. Rondoletto sur un thème allemand	1 --
Herget, A., Abschied von Amsterdam. Walzer über beliebte französische Romanzen für das Pianoforte	1 --
Koning, D., Pas redoublé p. le Pianof. a 4 mains	1 20
Mulder, Richard, Rondino capriccioso sur la romance, Ta dot, pour le Piano a 4 mains. Op. 4	2 --
Stoll, Fr., Bouquet de melodies pour la Guitarre	1 25
Ten Cate, J. Azn. Ouverture de l'Opera: Seid et Palmire pour le Piano a 4 mains	1 70

Für Gesang.

Bertelsmann, C. A., Das große Hallelujah von Klopstock für 4 Männerstimmen mit Pianoforte	1 50
Die 4 Singstimmen allein	1 50
Bree, J. B. van, Missa tribus vocibus humanis, comitante Organo. No. 1	3 50
Die 3 Singstimmen dazu	2 70
— — idem. idem. No. 2. 3	3 --
Die 3 Singstimmen dazu	2 70
Herget, A., Domine salvum fac regem etc. für Sopran, Tenor und Baß mit Orgel	1 50
Miller, Jul., Apotheose auf L. van Beethoven. Cantate für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen	2 50
— — Der Geist der Liebe. Cantate für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen	2 50
— — Sei Salbeggi a due per Soprano e Alto, a Tenore e Basso	1 50
— — Messe für 4 Männerstimmen und Orgel	3 --
Die 4 Singstimmen dazu	2 70
Viotta, J. J., Missa pro sancta Ludovico vocibus aequalibus concinenda comitantibus organis	1 --
Die 2 Singstimmen dazu	1 60
— — Der Fischer von Goethe für Alt oder Bariton mit Pianoforte (mit Vignette)	1 50
— — La prière d'une mère, für Sopran mit Pianoforte (mit Vignette)	1 --
— — Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen	2 50

Album 1840.

Twaalf liederen van J. P. Heye

gecomponeerd door

J. B. van Bree, A. ten Cate J. Azn, J. H. Kufferath, J. H. Lübeck, C. Möhlenfeldt, J. J. Viotta.

(Met Vignetten van Portman, Craeyvanger et Mourot.)

Broschirt 7 Fl. Cartonnirt 9 Fl.

Amsterdam, Febr. 1840.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Douze Etudes

pour le Violon

composées et dédiées à Mrs. le chevalier

Ole B. Bull

par

Maurice Schoen.

Oeuv. 3. Prix 20 gGr.

Aus der Breslauer Zeitung 1840 No. 34 entnehmen wir nachstehende Stelle ihres Werthes:

„Die uns vorliegenden Etuden verdienen die Anerkennung des musikgebildeten Publikums, und wir verfehlen daher nicht, dasselbe darauf aufmerksam zu machen. Sie sind brillant und, ungeachtet der Schwierigkeiten, im Geiste Geistreich geschrieben. Obgleich wir der Art Compositionen geneigten Beifall, unter denen besonders die Kreutzer'schen Etuden quartett Etuden per Rudolph Kreutzer) seit einer langen Reihe von Jahren immer den ersten Rang eingenommen haben und auch behaupten werden, diese die wahl beim Geiger von Bedeutung je gebildet worden ist, da sie Alles durbieten, was ein grundlicher Geiger zu wissen braucht, so haben doch die vorliegenden Etuden den Vorzug, dass sie sich mehr auf die neuere Art von Compositionen, z. B. eines Beriot, Ernst, Prume, Herold u. s. w. beziehen und auf die Eigenthümlichkeiten der Passagen, Doppelgriffe und Begeisterung dieser Componisten hinweisen. Wenn von diesen 12 Etuden einige ausgewählt werden sollten, so würden wir No. 5, andante amoroso, G dur; No. 8, andante con moto, F dur, und No. 12, in Form einer Caprice, C dur, den Vorzug geben. Wir erinnern uns noch mit besonderem Vergnügen No. 5 von Ole Bull selbst mit ungemeiner Fertigkeit und seltener Reinheit gehört zu haben. — Angenehm ist es uns zu vernehmen, dass der Herr Verleger Geld auch mit andern Compositionen bewurfwurfen wird, als Spohr'schen Schüler und auch dem, wenn uns sie jetzt zu Gesichte gekommen ist, dürfen wir seine Befähigung glauben."

Neue Musikalien,

welche bei

Artaria & Comp. in Wien

in eben erschienen sind.

	Cour. Fl. Kr.
Mayseder, J., Troisième grand Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 52	5 --
— — Nouveau de Concert pour Violon, avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes et 2 Cors. Op. 50	2 50
— — Le même pour Viol. avec Pianoforte	1 50
Hauser, M., Nocturne p. le Violon avec ac. Op. 1.	-- 45
Döhler, Th., Variations brillantes pour le Pianoforte accompagn. d'après l'Oeuvre 56 de J. Mayseder	-- 45
Legnani, L., Le Mercenaire, la Gitana e la Cacciatrice. Tre Balli nazionali ridotti alla più grande facilità per la Chitarra sola	-- 45
— — Introd. e Tema con Variazioni tupra un Motivo della Norma, Cantabile e Finale, per Chitarra sola (a 6 a 8 corde). Op. 204	-- 45
— — Introd. et Allegro dell' Overture nell' Opera: Guerriero Teli di Rossini, ridotta per Chitarra sola (a 6 a 8 corde). Op. 202	-- 45

(Eigenthum der Verleger.)

☞ Hierzu Beilage No. 2. Facsimile der Handschrift von C. G. Reissiger.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift von **C.G.Reissiger.**

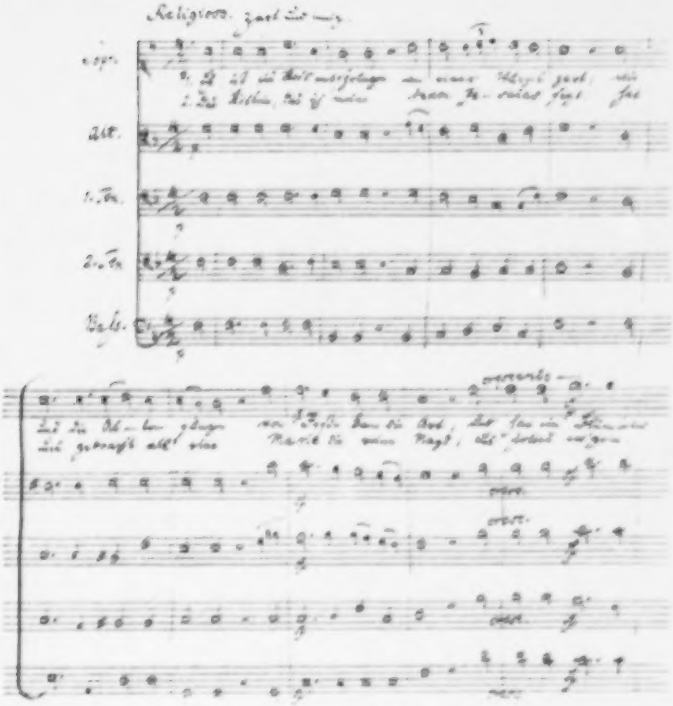

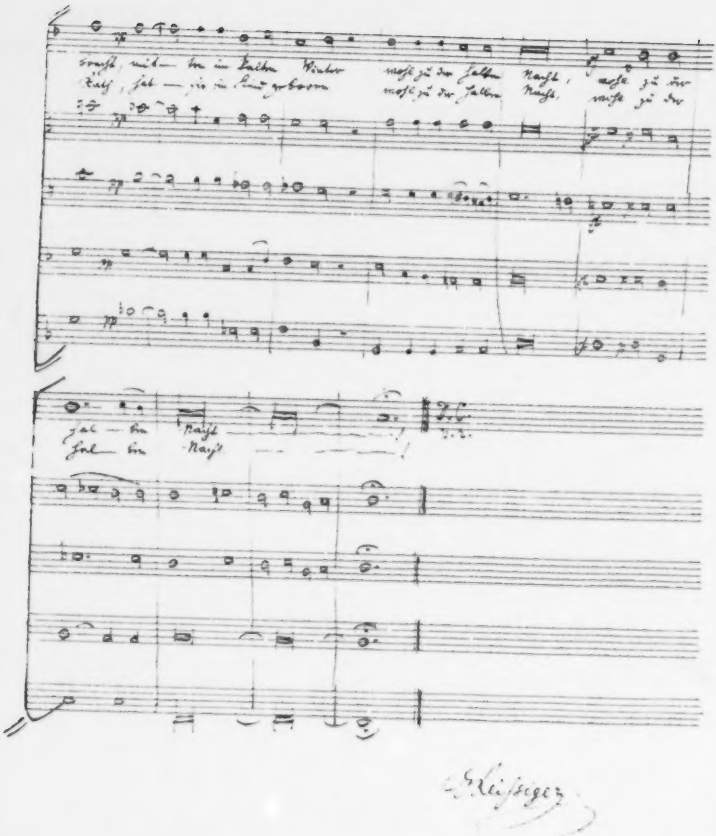
draußt wider hm im kalten Winter
Kalt, sehr — so in Eis erfroren
muß zu der kalten Nacht,
muß zu der kalten Nacht,
muß zu der
kal — ten Nacht
kal — ten Nacht

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **№ 11.** 1840.

D. F. E. Auber

Der Feensee (le Lac des Fées), grosse Oper in fünf Aufzügen von Scribe und Melesville, mit deutscher Uebersetzung von J. C. Grünbaum. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wenn der längste Tag vorüber ist, Rosen und Lilien unsere Gärten schmücken, bleibt die Wärme noch eine kurze Zeit, dass die Früchte reifen und die Ernte gedeiht; die Stürme kommen, das Laub fällt, und es wintert ein. Aber der Frühling kehrt wieder mit Blüthe und Duft, und der Mensch erfreut sich bis zum neuen Siege des Lenzes künstlicher Wärme und erquickenden Genusses der Geselligkeit. Ob ihm ein ewiger Frühling lieber wäre, als der Wechsel der Zeiten, möchten wir nicht verbürgen; die meisten und die naturgetreuesten unter den Kindern der Erde stimmen zuverlässig mit Zeila, der Fee der Oper, überein, welche, nachdem sie den Reiz der Erdenliebe empfand, den Gefahren der Welt, in Sehnsucht nach ihrer Liebe, den Vorzug gibt vor den ewigen Freuden ununterbrochener Lust. — Der Wechsel ist es, der die Welt beherrscht, und seine Sorgen sind es, die unser Glück küssend umarmen. Bliebe kein Wunsch mehr zu erreichen und kein Sehnen zu stillen, das Leben wäre arm mitten im Reichthum. Die Klage hebt die Freude, und das Entbehren beseligt den Besitz. Für Beides ist gesorgt, und im rollenden Zirkeltanz dreht das Geschick, befeuert vom hohen Blicke liebender Nothwendigkeit, ohne Rast des Erdenlebens Kraft auf immer neue Spuren. Aus Rechts wird Links und alle Gleise des Reizes sind bei stündlich neu angetretenem Laufe wirksamer Strebsamkeiten zugleich befahren, nur dass die Menge sich stets auf der Seite hält, welche die Macht der äussern Geltung befährt, sie sei, welche sie wolle. Aber die Kreise erweitern sich mit jedem neuen Umschwung, wie Ringe im Wasser; das Gute wird besser und das Schlechte schlechter, damit Eins dem Andern wachsende Kraft ertheile zur Bewahrung der Herrschaft des Wechsels d. i. des Erdenglücks, das zum Hohern steigert, selbst dann, wenn der veränderte Lauf irgend eines Dinges den Halbzirkel des Niederganges herabrollt, der, weil er stets auf der Seite der breiten Strasse liegt, vom lauten Jubel der Menge umtobt wird.

Auf diesem verhängnissvollen Niedergangs-Halbzirkel rauscht nun der Lauf unserer Oper, seit Mozart den hohen Scheitelpunkt ihres Kreislaufes bildete, unaufhaltsam der Fläche zu. Schon tummelt sie sich auf den Rieseln des Weges, dass die Funken sprühen, oder sie rührt, durch Sümpfe rollend, Irrlichter auf, den Wanderer der Nacht bethörend. Wer von Allen, die keine Unwissenden sind in der Kunst der Töne, wird es zu widerlegen wagen, wenn wir wiederholt im Allgemeinen behaupten: Unsere Oper ist gesunken und tief —? Wie Zeila erhielt die Fee den verletzenden Stoss von ihren Geliebten, die, trunken vom Becher Babylons, nach falscher Lust verlangten, und wäre verblichen, zählte sie sich nicht den Unsterblichen zu. So wird sie leben, wenn auch der Geist, der in ihr walten soll, betäubt vom Schlaftrunk der Berauschung, vom Wahn gefesselt ist. Wir haben manchen Glücklichen unter den lebenden Operntonsetzern, und wir kennen sie und ihre Erzeugnisse so gut, wie irgend Einer, wissen auch zu schätzen, was zu schätzen ist, und sind weit mehr für als gegen die Gegenwart; allein man strenge sich an, wie man wolle, auch die besten oder die glücklichsten Opernmusiken unserer letzten Zeit zu feiern und zu preisen, sie halten dennoch keinen Vergleich aus mit der kurz vergangenen Zeit, und zwar in allen Ländern, die hierher gehören. Italien hat seine alte Ehre verloren; Frankreich ist kleiner geworden als es war, und Teutschlands hoher Ruhm schläft unter den Denksteinen ehrwürdiger Gräber, und einige Zeugen früherer Herrlichkeit sind jetzt stumm für die Oper. — Wir haben keine Karakteroper mehr, kein Kunstwerk aus dem Ganzen, sondern Mosaikarbeit, aus bunten Steinchen zusammengesetzt. — „Ist dem so, so taugt die ganze Oper nichts mehr und man muss sie verachten!“ hören wir sagen. Mit solchem Zufahren würde man nur das Kind mit dem Bade ausschütten und sich unnütz machen. Man sieht, die Oper, wie sie jetzt ist, gilt und lockt mehr Hörer als irgend ein anderes Werk der im Ganzen armer gewordenen Bühne. So spricht der Erfolg für sie, und darum verachten wir sie nicht, dem Leben und seinen Freuden auf allen Stufen und Richtungen hold. — „Solltest du nicht aber manchem Einzelnen mit deiner Allgemeinansicht Unrecht thun?“ dürfte ein Anderer einwenden. Wäre das Wollen so viel als die That, so wäre der Einwand richtig; ja wir geben zu, dass er in moralischer Hinsicht, die auf Würdigung echten Strebens sieht, nicht selten begründet ist. Eine solche kann aber in

einer Allgemeinansicht nicht gegeben und folglich auch nicht gefordert werden. Es wäre daher, dünkt uns, schon aus diesem Grunde sehr wünschenswerth, wenn eine ausführliche und genaue Darstellung des Ganzes und Wesens unserer neuesten Oper gegeben würde, die auch dafür völlig reif ist, nicht nur, damit jedem Einzelnen der in die Zeit eingreifenden Opernsetzer sein volles Recht würde, sondern auch, damit wir sehen, warum und wodurch auf diesem Felde der Tonkunst die Niederfahrt nothwendig erfolgen musste. Erkennt man die Ursachen bis auf das Grundübel, das den Verfall hervorrief, so ist mit gutem Willen, der eben so wenig fehlt als das Talent, der neue Lauf der Erhebung schon wieder begonnen. Denn das Geistige hat das Vorrecht, dass es sich selbst, nicht wie ein Planetenlauf an Tag und Stunde gebunden, die Dauer des Unrechts verkürzen und verlängern kann. — Nicht abgeneigt, eine solche Schrift „Ueber Wesen und Verfall der neuern Oper unserer Zeit" selbst zu wagen, denn ein Wagestück vielseitiger Gefahr ist es allerdings, und damit unser Buch „Wesen und Geschichte der Oper" bis auf die letzten Tage fortzuführen, bleibt uns nur noch ein Punkt zu beachten übrig, damit wir nicht zu weit in unsern Anklagen gehen und etwa gar in einseitiger Uebertreibung, das Gute, was sie immer noch hat, völlig übersehend, mit dem Leben der Gegenwart in ungerechten und fruchtlosen Zwiespalt verfallen, wodurch der guten Sache von je her von Seiten der Aufwärtstrebenden und Höheres Wollenden ungleich mehr geschadet als genützt worden ist.

So natürlich es ist, dass einsichtsvolle und für den Adel der Kunst begeisterte Seelen das Ideal der Kunst stets vor Augen und im Herzen haben und nur in geistvoller Tiefe oder Reinheit der Kunsterzeugnisse den Segen erkennen, der die Welt in Beseligung des ganzen Gemüthes hebt und veredelt, eben so natürlich ist es von je gewesen, ist es noch jetzt und kann nicht anders werden, dass die Tonkunst im Ganzen und folglich auch die Oper im Besondern, und zwar noch mehr, als jedes andere Fach der Musik, von Allen, die nur den eindringlichen Rhythmus und nicht das Gefüge der vollen Tonsprache vernehmen, einzig und allein als eine Sache ergötzlicher Unterhaltung angesehen werde, die sie die Mühen des drückend geschäftigen Lebens vergessen macht u. s. w. Diese Unterhaltungsmusik, die freilich nicht das Höchste leistet, auch gar nicht zu leisten beabsichtigt, weshalb es denn gerechter Weise nicht einmal von ihr verlangt werden darf, wird von dem feuerflammenden Kunstadel, welcher aristokratisch nur allein auf die Glückseligkeit seiner kleinen Anzahl Auserwählter oder vom Glück Begünstigter, nicht aber auf jeden Stand der Menschheit Rücksicht nimmt, viel zu eigensüchtig für gar nichts erklärt. Sie verlassen sich dabei auf die hohen, nicht selten sogar übertriebenen Redensarten, die von der Göttlichkeit der Kunst auf dem Papiere stehen und nach ihrem Standpunkte als nicht anzufechtende Grundrechte ewige Gültigkeit haben: allein sie stehen nur auf dem Papier, im Leben stehen sie nicht, das noch ganz andere Menschen mit andern Bedürfnissen, als die ihrigen, aufzuweisen hat und zwar in Masse. Wehe, wenn sie, so hart beengt in ihrer Lust, losbricht und die Gewalt an sich reisst! Zum Glück geschieht das nur, wenn die Patrizier es verschulden, deren Kinder meist dafür büssen müssen. Gewöhnlich noch ist es Einer der untergeordnet Bevorzugten oder ein Bündniss solcher, die der Menge schmeicheln, weil sie zum höchsten Ansehen, was die bestehende Ordnung ihnen nicht gibt, sich auf jede Weise und um jeden Preis aufschwingen wollen. Ob wir jetzt in solchem Falle sind, mag Jeder für sich beurtheilen. Natürlich entstehen dann, von Bundesgenossen und Handlangern vergöttert, Unsterblichkeitswerke, deren Unsterblichkeit nicht 10 Jahre aushält, worvon alle Kunstperioden Zeugnisse liefern. Wer die Haupttriebfedern menschlicher Handlungen im Ganzen, folglich die Kunst nicht ausgenommen, kennt, wird auch darüber nicht erstaunen. Gegen solche Aufgeblasenheitswerke, die durch jedes Mittel nichts als eine ungesetzliche Oberherrschaft der Person ihres Schöpfers vor Augen haben, und doch immerhin Alle, die einzig für zeitgemässe Unterhaltung der Vielzahl schaffen um ihres bürgerlichen Gewinns willen, noch wahre Kinder der Unschuld und thun wirklich noch einer grossen Menge mit ihren Gaben, wenn auch nur kurze Zeit, wohl. — In der Opernmusik schlägt aber das Unterhaltungsprinzip darum viel leichter, als in allen andern Gattungen der Tonkunst, durch, weil so Vieles ist, was der Musik aufhilft, als die Fabel, leichte Dichtung derselben, Szenerie, Pracht und Augenweide aller Art u. s. w. So dürfte denn im Fache der Oper das Unterhaltungsrecht am wenigsten zu verkümmern sein, und wollte man es, es würde nichts fruchten.

Gehen wir nun nach solchen Vorausschickungen, die viel weiter geführt zu werden verdienen, auf Auber's neue Oper über, denn über ihn selbst, über seine Art der Tondarstellung und seinen Gang, von der Stummen an bis hierher, haben wir hinlänglich gesprochen und selbst eine genau erwogene Biografie des Mannes 1838 S. 886 geliefert.

Diese Oper geniesst schon darum einen bedeutenden Vorzug vor vielen andern zeitgemässen, weil sie keine Handwerkeroper ist, die einen Brauer oder Tuchmacher und dergleichen zum Hauptheiden ihres kühnen Unterfangens macht; es ist eine Feenoper, die uns mit dem Leben der Erde das Wunderland vereint, eine Vereinigung, die der Oper so wohl steht, dass es nur Verirrung einer prosaischen Gilde und Armuth der Impresarien war, welche das Wunderbare aus dem Bereiche der Oper ausgeschlossen wünschen konnten. Siehe darüber meine Schrift „Wesen und Geschichte der Oper, S. 302." Diese Oper gibt den Maschinisten nicht wenig zu thun, bringt allerlei ergötzliche Augenweide und so viel Glanz und Pracht, als das Publikum nur wünschen kann. Dabei sind reiche Ballete nicht vernachlässigt — und dies Alles ist so sehr in die Freiheit der Bühnenvorsteher gestellt, dass solche, die es nicht daran wenden können, auch mit geringerem Aufwande durchkommen, nur nicht mit gänzlicher Beseitigung des äusserlichen Schmuckes, der hier schwerlich völlig entbehrt werden dürfte, wenn

das Ganze nicht wesentlich verlieren soll. — Die Fabel, welche einem teutschen Mährchen entnommen ist, passt an sich vortrefflich zu einer guten Oper, noch mehr in unserer Zeit, wo das Lyrisch-Tragische, wenn auch nicht mehr als Hauptsache, was ein Glück ist, doch als Einmischungskontrast immer noch seine zahlreichen Freunde findet. Sie hat gerade so viel gesunde Gedanken, als einer Oper zuträglich sind, um leicht und gern gefasst zu werden und dabei den gewöhnlichen Geschmackszuthaten in mancherlei gut gruppirten Partieen gebührenden Effektraum zu lassen. Den Inhalt der Fabel haben wir bereits im vorigen Jahrgange S. 349 gedrängt mitgetheilt. Die Szenenverknüpfung ist so wechselnd, frisch und übersichtlich zusammenhangend, ohne zu weite Ausführung der Nebentheile der eigentlichen Geschichte, dass ein paar kleine Unwahrscheinlichkeiten, z. B. dass der Hirt ohne alle Veranlassung seinen Mantel und Hut liegen lässt, keinen Menschen belästigen. Es ist in der Oper nicht übel, wenn nicht Alles haarscharf vom Dichter ausgemalt wird, was man den Franzosen gewiss nicht, Herrn Scribe wohl am wenigsten zum Vorwurfe machen kann; die Reime sind so leicht und ungezwungen frei, keineswegs in künstlicher Ordnung gehalten, dass sich der Musiker für solche Mannichfaltigkeit eines zufälligen Zusammentreffens mehr zu bedanken hat, als für zu strenge oder gleichmässigere Metrik. Der Uebersetzer, Herr Grünbaum, hat das Seine redlich dafür gethan und einen recht flussenden und im Ganzen sehr sangbaren Text geliefert, in welchem mit Recht nur einige willkürliche oder von der Noth ihm abgezwungene Kleinigkeiten anders gewünscht werden möchten. So wirkt z. B. in dem Gesange der Wirthin No. 5 das im französischen Texte gar nicht stehende „und lache dabei" — nicht sonderlich für Einzelne, nur nicht für Viele, denen solche und andere Phrasen ganz gleichgiltig sind. — Im Ganzen ist also dem Tonsetzer sehr erwünscht in die Hände gearbeitet worden, und es konnte ihm bei seiner Gewandtheit, seinen leichten und anklangsvollen Melodieen, ungenirten Harmonieen und erfahren starken Instrumentazionen nicht schwer fallen, eine ansprechende Unterhaltungsmusik, wie sie das Publikum gern hat, herzustellen.

Dennoch ist diese Oper in ihrer Musik mannichfacher, frischer und den Situazionen angemessener, als die meisten seiner vorhergegangenen, d. i. mit Ausnahme derer, die ihm einen Namen machten. Haben nun selbst Auber's letzte Opern, die dieser unmittelbar vorangingen, den Theaterfreunden genügt, so muss es diese ungleich mehr thun. Mag es nun sein, dass der glücklich gewählte Inhalt der Fabel den Komponisten selbst mehr anregte, oder dass er einen vergnüglichern Einfluss auf die Hörer äussert, welcher den Tönen mehr Inhalt gibt, oder mag endlich Beides zugleich, was das Natürlichste ist, die belebende Doppelursache sein genug, es ist so. Schon die Ouverture, so wenig sie auch den Komponisten und seine Weise verleugnet, erfreut sich einer grösseren Mannichfaltigkeit, als viele seiner kurz vorhergegangenen Opernouverturen. Der teutsche Text ist ihr vorangedruckt. —

Die Introdukzion, in welcher eine Gesellschaft Studenten, die den Harz bereisen, im leichten, fröhlichen Chore auftritt, in dessen Fortgange sich Albert sogleich als Hauptperson der Oper durch furchtlosen Sinn ankündigt, bewahrt alle oft besprochene Eigenheiten dieses Komponisten, unterhält also munter durch eindringlichen Rhythmus, neufranzösische Melodie mit manchem gewohnten Unisono und mancher Zweistimmigkeit, wo bunter Harmoniewechsel nicht fehlt, der in solchen Verknüpfungen natürlich sehr leicht eingeschoben werden kann und Trappantes bringt, ohne die Ausführung für die Sänger nur im Geringsten zu erschweren. Mit diesen Mitteln allein würde, wie uns die Erfahrung vielfaltig genug belehrt hat, die Nummer, welche durch die nothwendige Dazwischenkunft des Hirtenknaben und durch seine Erzählung vom Feensee, so wie durch die hierdurch veranlassten Gesinnungsverschiedenheiten der Hauptpersonen in natürliche Verlangerung gezogen wird (bis S. 33), schon gefallen; allein sie hat auch manchen guten, verschiedentlich wiederkehrenden Gedanken für sich, der dem Ganzen jene Haltung gibt, welche im Fache der Oper unserer Zeitgewöhnung am so lieber und anziehender ist, je weniger sie in sich selbst streng beharrt, was der beliebten leichten Flüchtigkeit des geselligen Tones, der nur Anklänge an Gehaltenes und schnelles Berühren im Fortgehen von einem zum Andern wünschenswerth findet, Vorschub thut, und je mehr sie doch dabei in verhindlicher Artigkeit dem Werthe der Gedanken eine flüchtige Ehrfurcht beweist, die ihrerseits wiederum dem gefälligen Spiele nicht blos einen Glanz der Liebe zum Echten mittheilt, als welche zwar im Innern zu leben scheint, hier aber sich weiter zu entfalten aus Weltrücksicht verhindert sieht, sondern noch mehr den gebildeten Anstand verleiht, welcher, mit Esprit verbunden, gewählten Zirkeln eigen ist. — Nach dieser Ansicht wird es Keinem unbegreiflich bleiben, sobald er nicht so einseitig in den Ernst versunken ist, dass er jedes Haus für eine Kirche gehalten wissen will, dass solche Gaben gefallen, und zwar nicht allein auf der Bühne, von welcher man jetzt hauptsächlich unterhaltende Eindringlichkeiten fordert, die das Innerste nicht berühren, sondern auch in Privatzirkeln der Dilettanten, deren Zusammenkünfte in der Regel keine andern, als die eben geschilderten Genüsse verzieren. —

No. 2. Rezitativ und Romanze Alberts. Eigentlich ist es eine kurze Szene mit einem romanzenähnlichen Zwischensatze. Das Rezitativ ist gut deklamirt, was für die ganze Oper gilt. Der romanzenähnliche Satz und das darauf folgende Allegro troppo sind anmuthig, ohne den geringsten Anspruch auf Originalität zu machen, sie müsste denn in etwas gesucht werden, was wir gesinnt nennen würden und was uns in Teutschland gewiss nicht Wenige zugeben werden. Unter den Franzosen ist dergleichen schon gewöhnlicher, wird also auch weniger auffallen. Am wenigsten werden aber die teutschen Liebhaber Auber's mit unserm Ausspruche übereinstimmen; in ihren Augen dürfte sogar die am meisten geschraubte Melodie des „Schönste der Schonen, dich ruft mein Sehnen" freudigsten Anklang finden, ja, ihr

gebracht hat, dass sie ihm zur Erreichung jedes Kunstzwecks (möglichst vollkommener Darstellung der Kunstprodukte) mit Sicherheit zu Gebote steht. Um auf diesen Ruhm Anspruch zu machen, muss man also 1) Fertigkeit mit Reinheit und Präzision verbinden. Die erstere Eigenschaft ist ohne die beyden lextern nichts werth; diese aber ohne jene (die Fertigkeit) berechtigen noch nicht zum Namen eines Virtuosen, weil er es dann nicht in seiner Gewalt hat, alles auszudrücken, was die Kunst fordert und diese überhaupt mit der Schwerfälligkeit sich nicht verträgt. Indessen erheben die drey erwähnten Vorzüge ihn noch nicht über den Handwerker. Das thut sogar noch nicht das 2te Requisit, der blos richtige Vortrag, weil auch dieser noch im Gebiet des Mechanischen liegt, d. h. schon durch pünktliche Ausführung der durch Unterricht gegebenen Regeln und der vorgeschriebenen Zeichen bewürkt wird. Erst 3) mit dem schönen Vortrage tritt er in den Rang des Künstlers. Denn hier kommt es auf eigne Beurtheilung, Anordnung und Erfindung, auf Kultur des Gefühlsvermögens, kurz, auf freye innere Thatigkeit und Genie an. Zu allen diesen Anforderungen berechtigt der Künstler, sobald er als Virtuos auftritt; denn es liegt auch in dem Begriff desselben, dass seine Produktionen nicht nur an sich ungewöhnlich und excellirend seyn, sondern auch als selbst erdacht, als originell erscheinen sollen, wenn er auch in der That nur fremde Arbeiten dazu gebraucht. Vollendet ist jedoch der Virtuos nur dann, wenn er 4) sicher ist, seine Kunstzwecke, d. h. die Würkung derselben auf den Geist der (NB. dafür empfänglichen) Zuhörer, nie zu verfehlen, und mithin nie wider die Regeln der Unterordnung dieser Zwecke zu verstossen. Deshalb muss er nicht nur den Charakter seiner vorzutragenden Stücke sowohl im Ganzen als in den einzelnen Theilen zu würdigen wissen, sondern auch den Eindruck nie unbeachtet lassen, den sie auf den Verstand und das Gemüth der gebildeten Zuhörer hervorbringen können und sollen. Hierzu (zu No. 3 und 4.) reicht aber keineswegs eine musikalische Seiltänzerkraft hin; sondern er bedarf nun auch einer gründlichen Kenntnis der Theorie der Musik und der Komposition insbesondre; ferner, eines hellen Blicks in die Aesthetik und Psychologie, der — weil er mit Sicherheit würken soll — nicht blos Folge der Routine und des natürlichen Verstandes, sondern des Studiums seyn muss, mit Einem Wort, einer, wo nicht gelehrten, doch feineren innern Bildung, als man gemeinhin bey unsern Virtuosen antrift. — Diese haben mehrentheils nur Einen Kunstzweck (den geringsten) vor Augen, nämlich: Bewunderung und Erstaunen zu erregen. Da darf ihnen freylich nicht bange seyn, dass sie ihn verfehlen, sobald sie nur einen vorzüglichen Grad von Fertigkeit (d. h. mechanischer Kraft) besitzen. Aber dass sie mit allen ihren „Hexensprüngen" und Rouladen, wenn darin ihre grösste Kunst besteht, noch unter dem geschickten Taschenspieler stehen, — fällt ihnen darum nicht ein, weil der Mensch von einseitiger Kultur, der aber in diesem Fache weit gekommen ist, (der Pedant) alle andre Arten von Kenntnissen und Beschäftigungen gegen die seinige gering zu schätzen pflegt. — Dafür gebührt ihnen gegenseitige Verachtung; und wenn man so die mehresten reisenden Virtuosen — (die Kapellisten nicht ausgeschlossen) — mustert, wenn man da wenigstens zwey Drittheile unter ihnen findet, die von den nöthigsten Schulkenntnissen entblösst, und ausser ihrer Gewandheit mit der Kehle oder auf ihrem Instrument (was sie ihre Kunst zu nennen pflegen), totale Ignoranten sind; so wird man das — vermuthlich hiervon abstrahirte — Urtheil eines berühmten Philosophen, „dass die Tonkünstler gemeinhin zu andern Geschäften nichts taugen," wohl nicht für unbillig halten können.

(Der Beschluss folgt.)

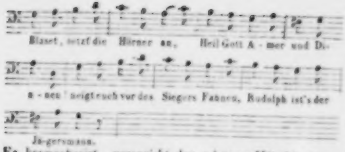

Er bramarbasirt, verspricht der schönen Wirthin treue Liebe und ist sogleich von Zeila's Reizen gefangen, als diese sich als Dienerin zeigt und zu ihrem Schrecken von Margarethen den Befehl erhält, ihren künftigen Herrn, den geliebten Albert zu bedienen. Noch mehr als diese Scene wird No. 8. Duett zwischen Albert und Zeila ansprechen. Es ist eine halbe Erkennungsszene, welche uns beweist, dass die Kontraste gut bedacht sind. Die Musik ist leicht, zärtlich tändelnd und eingänglich rhythmisirt. — Margarethe kommt zu den Ergüssen der Liebe Alberts zur Zeila, die er der Fee in Allem ähnlich findet, und geräth in Zorn und Eifersucht. No. 9. Finale. Hier geht es nun natürlich ziemlich geräuschvoll her, ohne viele melodische oder harmonische Mittel in Bewegung zu setzen. Das Ganze wird noch herrschender Art durch Massen, durchgehende Töne und scharfe Akkorde auf ruhenden Bässen frappant gemacht. Dass dabei die verminderten Septakkorde, ohne welche jetzt schon ein ähnliches Leidenschaftsstück vollbracht werden kann, nicht fehlen, darf man voraussetzen. Wir wollen um des Ganges der Handlung willen nur noch bemerken, dass Albert den Wechsel des Juden in Bedrängniss unterschreibt, um mit der verstossenen Zeila fortzukommen und sie dem verächtlichen Schutze Rudolphs zu entreissen, der sich mit der Jagdlust tröstet und die Hörner blasen lässt.

Im dritten Akt sehen wir die Liebenden wie Bruder und Schwester im Dachstübchen des Studenten, wo sie ein übersus liebliches Duett, No. 10, singen, das im Motiv und in der ersten Anlage ganz teutschthümlich ist, was sich auch dadurch deutlich macht, dass diese Anlage, als eine nicht französische, in der Fortführung nicht festgehalten werden kann. Gibt der Satz nun auch bald wieder in die französische Weise über, so gibt doch das Ganze gelegte, welchalt schöne Duettmotiv dem Gesange einen überwiegenden Reiz, so dass er zu den schönsten Nummern des Ganzen gehört. Der Fortgang im Allegro wird anmuthig durch den plötzlich wieder erschallenden Feenchor, bei welcher Gelegenheit es dem Geliebten klar wird, dass er die Fee selbst und nicht blos ihr Ebenbild liebend um sich hat. Grossmüthig ihr den Schleier zurückgebend, ob auch in Schmerzen, fragt sie gerührt und schüchtern: „Weisst du auch, ob ich ihn nehmen will?“ Alles dies, so wie die darauf folgende Wonne im All. vivace, gibt dem Ganzen so viel Reiz und Wohlthuendes, dass dieser Nummer gewiss überall der lebhafteste Beifall zu Theil werden wird.

Der Studentenchor No. 11 ist abermals so hübsch und munter, dabei gleichfalls so verschiedene teutsche Tonphrasen anklingend, dass die Lust Eingang gewinnen muss. Der Zeila selbst behagt diese Jugendheiterkeit so sehr, dass sie ihr den Freuden da oben gleich steht. Die Studenten waren gekommen, die beiden Liebenden zum Kölner Mummenschanz abzuholen. No. 12 beginnt daher mit einem Einladungschore der Menge zu diesem Feste. Der ganze Chor ist in dem französischen Unisono gehalten und lässt, wie in solchen Fällen gewöhnlich, den Instrumenten, und hernach einer Glocke, die in vier Tönen bimmelt, die Melodie und leichte Harmonisirung. Die damit verbundene Szenenfolge führt allerlei singende Gestalten bunt und rasch vorüber, worin eben der Reiz liegt. Eine spekulative Bentelschneidergesellschaft ist hier ganz am Orte; man darf sie nicht überhören, damit man weise, wo Alberts Geld hinkam, womit er den Wechsel einlösen will, den Rudolph dem Juden abgekauft hatte. No. 13 zeigt das Fest im vollen Gange; der Chor rauscht volksthümlich und hellschallend dahin, den entzückten Albert zu einer melodisch galanten Arie reizend zum Preise Zeila's, welcher die Bohne im Königskuchen zu Theil wurde und die ihn zum König des Festes wählte. Der Chor stimmt zum Schluss der beiden Strofen echt französisch ein. — Jetzt wird nun das Fest mit allerlei Tanzen und Kurzweil gefeiert, als Königsmarsch, Studentenwalzer, Pas de deux, Styrienne (Pas de trois), Tanz der Satyrn, sämmtlich hübsch zu hören und ergötzlich zu schauen. — Und sogleich schlägt die Freude um und verwandelt sich in Leid, weil das Geld fehlt, das Albert zahlen soll. Die Sinne vergehen ihm. Margarethe vergisst ihren Hass, eilt ihm beizustehen, findet und raubt ihm den Schleier, den er stets im Busen trägt. Erwacht, ruft er seine Freunde und Zeila. Zwei Parteien stehen einander gegenüber und im Finale No. 14 bricht Streit und Kampf aus; es geht frisch; Rudolph schreit: „Rebellion!“, die Studenten und das Volk: „Heraus alle Kollegien, beschützt die Privilegien, die Universität auf dem Spiele steht!“ Man sieht, Aristokratie und Demokratie sind von Neuem auf die Bühne gekommen und ziehen den Degen. Zeila will vermitteln, was immer misslich ist, eilt zwischen die Kämpfenden und stürzt, von Alberts Klinge getroffen, mit einem langen Ach! auf der verminderten Septime zu Boden. Albert ist ausser sich, der Vorhang fällt und Alles ging rasch ohne Weilen zum Gewinne bestmöglicher Spannung.

Zur Einleitung des vierten Aufzuges wird ein leicht gefälliger Marschsatz verwendet, der mit der nächsten Situazion in keiner Verbindung stehen soll; er dient blos zum Zeichen, dass es wieder anhebt. Der Anhang in Moll mit gehörigen Verminderungsseptimen macht den eigentlichen Uebergang. Im Rezitative klagt Margarethe, die den eingekerkerten Albert aus dem finstern Thurme auf ihre Gefahr befreiete, dass er ihr kein Wort des Dankes spricht und stets schweigend vor sich hinstarrt. Sie verlässt ihn auf dem Theater, um das Weitere zu vermitteln und eiligst wiederzukehren. Es zeigt sich in No. 15. Arie, dass ihn der Wahnsinn erfasste; er glaubt die Geliebte getödtet zu haben. Schroff mischt sich mit dieser Klage der Gedanke zu die gerechte Rache, die

er an Rudolph nahm, um bald wieder von jenem verdrängt zu werden. Zum Glück sind hier, wo man es am meisten erwarten konnte, doch nicht solche Akkordklumpen, die sich in den neuen französischen Opern, Auber's selbst keineswegs immer ausgenommen, ungefügig neben einander walzen und eine gräuliche Verwilderung bilden, so dass sich nur der Stumpfsinn und eine abgelebte Schlafsucht, die mit Geisseln zur Dämmerung einiger Empfindung gepeitscht sein will, in solchem Jammer der Unnatur zu staunender Beifälligkeit aufgeregt fühlen können. Hier ist zur Freude Aller, die den Modeunsinn hassen, dieser unseligen Uebertreibung nicht geflissentlich gefrohnt, nicht einmal in den heftigen Anwandlungen, in welche sich noch naturgetreu gerade Erinnerungen der Sehnsucht mischen, wie: „Wann kommt zum Seestrand das holde Götterkind, und löst ihr Lockenhaar im lauen Abendwind" — was äusserst wohlthuend wirkt und mit der Wiederkehr der Anklage seiner selbst in desto eindringlicherem Kontraste steht, ohne zur kläglichen Wirre des Versinkens in den Aberwitz zu flüchten, den einen unnütz schneidenden Akkordwurf S. 224 ausgenommen, der sehr leicht hätte vermieden werden können, wenn die Gleichgiltigkeit gegen dergleichen Modeübel nicht zu gross geworden wäre. Allein so ein einziger Schauerwurf geht schnell vorüber und kann die angemessene Führung des Ganzen nicht gefährden. In der That, es gehört diese Nummer zu Auber's besten Sätzen. Nur mögen sich unsere Tenore an einigen Stellen vor zu starker Anstrengung hüten, die ihnen und dem Fortgange der Oper nachtheilig sein und der Sache selbst mindestens nichts fruchten würde. Margarethens Zurückkunft, ihr rezitativischer Gesang und die Zwischenmomente Alberts sind gut und von Wirkung. Rudolph, von einem marschartigen Vorspiel im hellen A dur angekündigt, stört Margarethens Befreiungsplan des Gefangenen; sie weiss sich dem Zorne des Grafen klug zu entziehen und berichtet Albert's Wahnsinn, was den Schwächling, dem in der Regel die Bosheit nahe steht, sobald Sicherheit und Macht ihm die Hände reichen, zum höhnenden Ausspruch bringt, Albert solle zur Tafelbelustigung sein Narr sein. Und in No. 16 wird sogleich damit der Anfang gemacht. Die Nummer ist in Dichtung und Musik ebenfalls gelungen; die erste spricht so unumwunden und in solcher Steigerung Alberts Verachtung der niedern Hoheit aus und die Musik begleitet und hebt den Stachel der Worte so natürlich und doch ins Unheimliche spielend, dass die Szene wirken muss, wenn sie vom Sänger richtig gefasst und wiedergegeben wird. Es gehört zwar an den geeigneten Stellen sichere Kraft vollger Unbefangenheit, die durch das Bewusstlose des Zustandes und durch die Empörung des innern Gefühls für moralischen Werth gehoben wird, aber zugleich auch die Ruhe der Festigkeit dazu, welche die Sprache der geheimsten Seele nothwendig macht. Also wäre auch hier eine *ununterbrochene* Kraftanstrengung, die in Raserei verfällt, zweckwidrig und somit kunsthinderlich. — Als Rudolph, in Wuth entbrannt, im All. assai aufspringt und ihn morden will, tritt Zeila mit langgehaltenem Ha! rettend herbei. Die Musik und Alberts Sinn wenden sich im Moderato geschickt, der Nebel schwindet seinen Sinnen; er erkennt die Geliebte.

No. 17. Quartett zwischen Zeila, Margarethe, Albert und Rudolph, worin der Letzte der schönen Fee, die ihn bisher stets verschmähete, was den bedrängten Albert glücklich macht, nur die Wahl lässt zwischen Alberts Tode und ihrer Einwilligung in die Vermählung mit dem Grafen, ist musikalisch zu gedehnt, doch theatralisch wirksam. In Verzweiflung bringt sie sich zum Opfer für Alberts Leben. — Finale. No. 18. Albert kennt keinen Wunsch mehr, als den Schleier wieder zu erlangen, der die Geliebte in ihr Heimathland der Feen versetzen kann, was rezitativisch gut deklamirt wird (die Deklamazion ist auch in der Uebersetzung meist gut); Margarethe verräth, dass sie den Schleier hat, dessen Kraft sie nicht kennt; er verspricht ihr, für die Rückgabe Alles zu thun, was sie befiehlt. — Das gesungene Zwiegespräch wird vom Zuge der Herren und Damen und der Vasallen des Grafen unterbrochen, welcher das Hochzeitfest beschleunigen will; ein munterer Chor lässt einen Vermählungsmarsch erschallen. Albert drängt Margarethen, auch Rudolph, vom Zögern belästigt, befiehlt ihr Ede. Sie geht. — Und in steigender Angst ruft Zeila die Hilfe der Schwestern an. Alsbald erklingt aus den Lüften ihr bekannter Chor. Zeila, des Beistandes froh, wird von den Frauen mit dem bräutlichen Kranze geschmückt und Margarethe überreicht ihr den Schleier, den sie mit Jubel empfängt und nach kurzem Freudenrufe sich in die Lüfte erhebt. Albert ist ihrer Rettung froh, und die gaffende Menge drückt ihr Erstaunen mit einem einzigen Ha! aus.

Die Franzosen haben diesen Akt für den schönsten der ganzen Oper erklärt, was die Musik betrifft. Sie haben Grund dafür; er hat, wie wir gesehen haben, dichterisch und musikalisch treffliche Situazionen, und selbst die weniger psychologisch aufgefassten Sätze sind so anziehend theatralisch, dass sie zuversichtlich, namentlich jetzt, wo von der einen Seite zu viel Geschraubtes bis zur Unnatur, und von der andern so viel Triviales bis zur Abgeschmacktheit in die Opernwelt gekommen ist, überall mit Wohlgefallen aufgenommen werden müssen. Bei diesem Ausspruche ist die Unterhaltungslust der Hörer und die Geschmacksrichtung der Zeit allerdings nicht unberücksichtigt geblieben, soll aber auch bei einer Oper nicht unberücksichtigt bleiben, sobald sie als ein Werk betrachtet wird, das für seine Zeit leben will, ein Wunsch, der doch wohl Keinem zu verdenken sein möchte, weil die gesammte Gegenwart sich dafür erklären muss um ihrer selbst willen. Wir stimmen daher mit dem französischen Urtheile vollkommen überein, in wiefern wir auf die jetzige, längst unter den Gallieen eingebürgerte Vorliebe zum Tragischen oder vielmehr zum eingemischt Schrecklichen, Herben und Empörenden sehen, die auch in Teutschland verschiedentlichen Eingang, wenn auch nicht in solcher Verbreitung und Allgemeinheit gefunden hat. Wir weichen aber auch wieder, und zum Vortheile der Oper, aus dem Grunde davon ab, weil wir jene Vorliebe nicht in dem Grade theilen, sondern dem Heitern mindestens eben so viel

Gerechtigkeit widerfahren lassen, wenn es nur in seiner Art das Gute d. i. hier das die Mehrzahl sinnig Ergötzende trifft. Das Letzte fanden wir nun namentlich im dritten Aufzuge in mehreren Nummern so frisch und leicht wirksam gehalten, dass wir darum keinen Anstand nehmen, den dritten Akt dem vierten an die Seite zu setzen, behauptend, dass der vierte Akt nicht den Eindruck machen würde, wenn der mit ihm meist kontrastirende dritte in seiner Annehmlichkeit minder wirksam gemacht worden wäre. Eins dient dem Andern und ist uns darum in der Kunst Eins so viel werth als das Andere.

Der fünfte Akt kann sich in musikalischer Hinsicht mit den früheren nicht messen, schon darum nicht, weil die ganze Anlage der Oper hier eine ganz andere als musikalische Tendenz vorwalten lässt. Es ist in diesem Schlussakte überwiegend für die Schaulust gesorgt, welche wirklich auf überraschende Weise pomphaft befriedigt werden kann, wenn die Direktionen nur etwas Summenhaftes daran wenden wollen. Himmel und Erde haben hier Gelegenheit, sich von ihrer reizenden Seite zu zeigen. Dagegen zählt die Musik nur zwei Sätze in einer einzigen Nummer (No. 19. *a* und *b*). Nach einer kurzen, ganz einfachen Einleitung singt der Chor der Feen sein französisches Unisono immer auf der Dominante *g*, nur dass eine Stimme ohne die andere auf kurze Zeit einmal *c* ergreift. Die Umspielung des Orchesters fehlt freilich nicht; auch sie ist einfach wiegend, denn der Chor singt ein Schlummerlied. Im Verfolge der Szene wird im Schlafe Zeila's ihres Herzens Sehnsucht nach Albert deutlich, was die Feen kaum zu fassen wissen; Alles in französisch deklamatorischer Gesangesweise, in welcher auch Edda, Zeila's vertrauteste Gespielin, den Ruf der Königin zu ihrem Throne verkündet und die Freundin weckt. Sie singt nun eine Arie, in deren vorangehendem Rezitative sie es beklagt, dass hier im Reiche des Zaubers nur Spiel und Gesang die Tage erfülle und nie ein Sturm diese schaale Ruhe belebe; — die Arie selbst tändelt in gewohnt französischer Weise mit dem Gefühle der Sehnsucht gehörig brillant. Darauf tritt das Rezitativ wieder ein, worin ihr Edda die Huld der Königin verkündet, welche sie heute von ihrem Throne herab mit neuem Glanze umhüllen und ihr den ersten Wunsch erfüllen wolle. Ungesäumt erbittet sie sich nun die Wiederkehr zur Erde, zu ihm, dem sie ihr Herz geweiht, entsagend allem Glanz und der Unsterblichkeit (!). Und der Chor der Feen singt ihr Lebewohl und holde Gesinnung, abermals Unisono wie im Schlummerchor. Hier hätten sie sich freilich etwas harmonischer zeigen können, wenn sie nicht gerade die liebende Absicht gehabt hätten, der Freundin den Abschied aus dem Himmel nicht zu schwer zu machen. Damit und mit einem harfenden Nachspiele schliesst der Klavierauszug.

Man sieht nun den Zug zur Erde und die Fahrt auf dem Rhein mit Bergen und Städten des Ufers bis nach Köln, bis zur Vereinigung mit Albert, glänzend und lieblich zu schauen. Es wird sich gut machen, wenn zur Freude der Wiedervereinigung das Allegro des schönen Duetts der Liebenden zum Schlusse wiederholt wird.

So hat denn diese Oper Alles, was der Schau- und Hörlust der Zeit willkommen ist. Man mag auch immerhin das Schauvergnügen in den Opern nicht für zu gering achten; mindestens würde man sich sehr irren, wenn man meinen wollte, es sei dieses Verlangen unserer Zeit allein eigen. Ein nicht unbedeutender Theil der Vergangenheit, die das Vergnügen an Opern kannte und pflegte, war wenigstens nicht minder schaulustig; Aufzüge, Pracht und Tanz gehörten eben so, nicht selten sogar noch mehr, als jetzt, zu den Genüssen, die man in der Opernwelt begehrte und erhielt. So hat sich denn in diesem Punkte die menschliche Natur nicht geändert. Auch hat jede Zeit ihre Musikgattung gehabt, welche der Mehrzahl am meisten zusagte, an welche sie sich mit Vorneigung hielt und die deshalb von den Komponisten jeder Zeit am meisten bevorzugt und gegeben wurde. Die Ursachen liegen am Tage und haben keiner weitern Darlegung nöthig. In dieser Hinsicht ist freilich Alles, was ist, vernünftig, d. h. ohne auffallenden Ausdruck: es hat Alles seinen guten Grund, der in der Richtung der Zeit liegt, welche mit dem Fassungsvermögen in genauester Verbindung steht. Hat nun aber Auber in diesem Werke mehrfach Besseres gegeben, als in seinen letzten Opern, hat er mehrere Situazionen sachgemässer und wahrheitsvoller gezeichnet und kolorirt, so hat er sich dadurch auch wieder eine Stufe höher gestellt, und die Oper verdient demnach einen grössern Antheil des Publikums, als manche seiner vorhergehenden. Sie hat ihn auch überall, wo sie bisher gegeben worden ist, erhalten. Wollte man sich jedoch dieser Zugeständnisse wegen wundern, dass wir sie dennoch keine eigentliche Karakteroper nennen, so würde man eben dadurch beweisen, dass man noch nicht darüber nachgedacht hätte, was zu einer solchen gehört, worüber sich Mancherlei in meinen Buche „Wesen und Geschichte der Oper" vorfindet. Dass aber unsere Zeit, selbst anderseitig gebildete Freunde der Tonkunst, in der Regel kein vorwaltendes Verlangen darnach empfinden, ist oft gesagte Erfahrungssache; man vermisst dies selten, so gewiss wir auch sind, dass eine solche sogleich des allgemeinsten Antheils sich erfreuen würde, wenn sie, nicht zu weit vom Gewohnten entfernt, glücklicher Weise wieder einmal geleistet würde. Nur mit den alten, keineswegs zu zahlreichen, so vortrefflich sie immer sind, behilft sich keine Zeit allein, sie will Neues zu erneuter Lust, und das ist gut, sonst ginge die Kunst zu Grunde. Wir halten es daher für Ueberspannung, so sehr wir selbst für durchaus Gediegenes und für Erhebung durch die Kunst sind, wenn man der Unterhaltung durch sie allen Werth absprechen wollte; Beides wird immerdar vereint bestehen, damit Alle haben, woran sie sich ergötzen im Kreislaufe der Dinge, der doch stets von einem abgelaufenen Ringe zu einem erweiterten und grössern führt. Die Zeit des Ablaufes liegt aber in der Beschaffenheit der Menschen.

Dass über eine solche Oper die jetzt gewöhnlichen Bearbeitungen *für das Pianoforte* nicht fehlen werden, setzt jeder Erfahrene voraus. Wir lassen die vor uns

liegenden sogleich folgen. Sie sind sämmtlich bei Breitkopf und Härtel erschienen, den Eigenthümern dieser Oper für Teutschland:

1) *Mélange pour le Piano sur les motifs de l'Opéra de D. F. E. Auber „le Lac des Fées"* composé par *A. Adam.* Pr. 16 Gr.
2) *Galop du Lac des Fées* — par *F. Burgmüller.* Oeuv. 53. Pr. 12 Gr.
3) *Quatre Airs de Ballet etc.* arrangés par *F. Burgmüller.* I et II Suite. Preis jedes Heftes: 12 Gr.
4) *Variations brillantes sur des motifs etc.* par *L. Chollet.* Oeuv. 37. Pr. 16 Gr.
5) *II Divertissements sur des motifs etc.* par *J. B. Duvernoy.* Oeuv. 95. No. I et II Preis jedes Heftes: 12 Gr.
6) *Fantaisie brillante* — par *A. Fessy.* Oeuv. 55. Pr. 16 Gr.
7) *Valse des Etudians arrangée à 4 mains* par *Henri Herz.* Pr. 12 Gr.
8) *Valse des Etudians pour le Piano etc.* Pr. 8 Gr.
9) *Fantaisie en forme de Rondeau* — par *F. Kalkbrenner.* Oeuv. 150. Pr. 18 Gr.
10) *Fantaisie* par *Henri Herz.* Oeuv. 250. Pr. 12 Gr.
11) *Bagatelli sur des motifs etc.* par *Adolphe Lecarpentier.* Pr. 10 Gr.
12) *Zwei Contre-Tänze über beliebte Themen u. s. w.* von *Masard.* Preis 14 Gr.
13) *Potpourri sur des themes favoris etc.* Pr. 18 Gr.
14) *Potpourri sur des thèmes favoris à 4 m.* Pr. 20 Gr.
15) *Ouverture à 4 mains.* Pr. 16 Gr.
16) *Duo brillant à 4 mains* par *Henri Bertini.* Oeuv. 125. Pr. 1 Thlr.
17) *Reminiscences de l'Opéra: Le Lac des Fées etc.* par *Charles Czerny.*
Oeuv. 570. *Rondino brillant sur le choeur: „A travers ces rochers."* Pr. 14 Gr.
— 571. *Impromptu sur le choeur des Fées: „Elle dort."* Pr. 12 Gr.
— 572. *Fantaisie en Rondeau sur plusieurs motifs etc.* Pr. 18 Gr.
— 573. *Fantaisie brillante sur plusieurs motifs à 4 mains.* Pr. 1 Thlr. 12 Gr.
— 574. *Morceau de Salon sur II motifs pour le Piano.* Pr. 14 Gr.
18) *Deux Rondos faciles à 4 mains* — par *J. Goetschy.* Oeuv. 21. No. 1 et 2. Preis jedes Heftes: 12 Gr.
19) *Divertissement à 4 mains* — par *Adolphe Lecarpentier.* Oeuv. 32. Pr. 12 Gr.
20) *Mélange pour la Guitare* — par *Matteo Carcassi.* Oeuv. 69. Pr. 10 Gr.

In No. 1 sind die hübschesten Melodieen der Oper in wechselnder Folge und verschiedener Bewegung zu einem bunten Ganzen geschickt und ohne viel eigene Zuthat zusammengereiht, immer so leicht gehalten, dass es mässigen Kräften sehr willkommen und unterhaltend sein wird. — No. 2. Herr Friedr. Burgmüller hat auch hier, wie seit längerer Zeit in der Regel, sein Publikum vor Augen, das Leichtes und Gefälliges vorzieht. Man wird in dieser Hinsicht mit dem Galopp zufrieden sein; er ist für diesen Zweck noch geschickter zusammengesetzt als die erste Nummer. — Die 4 Balletsätze in 2 Heften bringen Alles, was das Ballet enthält mit Ausnahme des Studentenwalzers, der in einem eigenen Hefichen (No. 8) abgedruckt worden ist. Der Hungarnmarsch zum Kölner Volksfeste ist länger, als er im Klavierauszuge steht, die übrigen Tänze sind sämmtlich Note für Note so arrangirt, wie sie der Klavierauszug gibt. Das wäre also ein Beweis, dass Herr F. Burgmüller wenigstens das Arrangement des Ballets verfertigte, es ist gut. — No. 4. Auch hier sind die französisch anmuthigsten, volksmässig eingehenden und meist tanzenden Melodieen vorzugsweise hervorgehoben worden; jede Melodie ist meist mit einer Variation versehen, welche zusammen etwas mehr Fingerfertigkeit in Anspruch nehmen, als die früheren Nummern. Auch ist durch tüchtige Akkordwürfe nach dem herrschenden Geschmacke das Schwere der Zeit recht gut getroffen. — No. 5. Gleich in der Einleitung wird an mehrere beliebte Motive erfreulich und sehr leicht ausführbar erinnert, dann das von den allermeisten Bearbeitern bevorzugte Thema des Liedes: „Doch beschenkt das Glück zum Lohne" für 2 nicht schwierige Variazionen benutzt, und zum Schlusssatze ist Rudolphs Hauptarie zum Grunde gelegt worden. Im andern Divertissement dieser Nummer ist der Hauptchor der Feen, dann das liebliche Duett: „Zufrieden, von Allen geschieden," und zum Grundthema für 2 Variazionen: „Seh ich dich, Holde, sprich!", endlich zum Schlusse der Introdukzionschor benutzt worden. Alles leicht für mässige Spieler. — No. 6 greift zuerst Margarethens Arie auf und macht sie, so weit der $^6_8$-Takt derselben geht, etwas brillanter. Das Hauptthema, das 2 Variazionen erhält, ist aus Zeils letzter Arie genommen: „Hört Gott mein heisses Flehen," worauf Margarethens Arie in anderer Tonart und geschmückter wiederkehrt. Allegro non troppo gibt einen hübschen Schluss. Es ist vortheilhaft, wenn in solchen Bearbeitungen nur auf mässige Fertigkeit gesehen wird, was bisher von allen Bearbeitern beachtet wurde. — No. 7 ist der Studentenwalzer, leicht und voll für 4 Hände arrangirt, und No. 8 der zweihändige Studentenwalzer, ein Einzeldruck des Klavierauszuges, wie schon weiter oben erwähnt wurde. — No. 9. Selbst Herr Kalkbrenner hat sich diesmal, zuvörderst den Königsmarsch nach angemessener Einleitung benutzend, zwar brillant zerlegt, aber nur für mässige Spieler gehalten, was wir bereits als vortheilhaft für solche Gaben bezeichneten. Dass die Kompositionen dieses Virtuosen, der sein Instrument so vortrefflich versteht, den Spielern, besonders für elegantem Vortrag, sehr nützlich sind, wird von Jedem anerkannt, dem es nicht gleichgiltig ist, ob gerauschelt oder rund und nett gespielt wird. — No. 10 setzt eben so viel Fertigkeit voraus, als die vorige Nummer, nur nicht so viel Delikatesse im Vortrage, sorgt aber für beliebte Mannichfaltigkeit in der Mischung. — No. 11 ist dage-

gen leichter gehalten, was schon der Titel aussagt; es kann also von sehr mässigen Kräften gut ausgeführt werden. — No. 12. Die beiden Kontratänze von Musard, dem bekannten und beliebten Strauss der Franzosen, werden zuverlässig den Tanzlustigen sehr ergötzlich sein; sie sind in der That sehr artig und erfahren zusammengesetzt. — No. 13. Das Potpourri ist in der bisherigen Reihenfolge die erste dieser Bearbeitungen, wo die Anfange der Gesänge, welche zum Grunde gelegt wurden, namhaft gemacht worden sind. In dem grössten Theile der übrigen haben wir selbst diese Angaben hinzugefügt, zum Vortheil der Liebhaber solcher Unterhaltungen. Unstreitig will man sich gern dabei an die Situazionen der Oper erinnern, was dem Spiele solcher Sätze ein Vergnügen mehr gibt. Es wäre also wohl gut, wenn die Herren Divertissement-Verfasser diese Bezeichnungen immer selbst über die Abtheilungen setzten, was hier geschehen ist. Die Aufeinanderfolge ist hübsch und das Ganze nicht schwer. — Das vierhändige Potpourri ist grösstentheils ein Arrangement des vorigen und spielt sich natürlich noch leichter, was auch von der vierhändigen Ouverture gilt, wie in der Ordnung. — No. 16. Henri Bertini gehört unter die Allen bekannten Manner. Er hat sich in dieser Unterhaltungsgabe nicht verleugnet. Erfahrene Behandlung des Instruments, unterhaltende Arbeit und brillante Durchführung kann man also voraussetzen. Sein Duo ist ein wirkliches, d. i. beide Partieen haben das Ihre erhalten, jede hat Selbstständiges. Aber auch hier werden nur mässige Kräfte in Anspruch genommen; für diese ist es jedoch nicht blos unterhaltend, sondern auch nützlich. — Vom Rondino No. 17, mit welchem die Bearbeitungen des Herrn Czerny beginnen, gilt im Ganzen dasselbe. Es könnte eben so gut Rondo heissen; zu kurz ist es nicht. Das Diminutiv sieht also auf die mässigen Kräfte, die dabei in Anspruch genommen werden. Das Impromptu gibt dem vorigen in keiner Hinsicht etwas nach, wird aber manchem Dilettanten etwas mehr Mühe machen, als das Rondo; die Mühe wird sich jedoch belohnen. Die Fantasie ist allerliebst und zugleich förderlich für die Spieler. Dass dieser so lange beliebte Komponist für das Pianoforte zu schreiben versteht, wird man ihm lassen müssen, nicht minder erfahrene Ausarbeitung und selbst glückliche Erfindungen, sobald er nur nicht gar zu flüchtig schreibt, was er hier keineswegs gethan hat. Auch die vierhändige Fantasie ist bestens zu empfehlen; sie wird zum Vergnügen und zu mannichfach guter Finger- und Taktübung sehr nützlich sein. — Das Salonstück ist gleich sorgsam behandelt. Die ersten Sätze sind überaus angenehm und für zarten und singenden Vortrag vortheilhaft; der letzte und längste Satz ist ernster durchgeführt, als es in solchen Gaben in der Regel geschieht. Eben daher dürfte vielleicht dieser letzte Satz manchen Liebhabern etwas zu lang vorkommen. — Die beiden Rondoletten von Gotschy (No. 18 sind sehr leicht, so dass sie von einigermassen vorwärts geschrittenen Anfangern bald gespielt werden können. Dasselbe gilt von No. 19. Für solche Spieler sind diese Werkchen angenehm.

Die letzte Nummer ist die einzige für die Guitarre, für welche sich solche Zusammenstellungen besonders gut eignen. Dass der Verfasser sein Instrument versteht, weiss man. Die Spieler, denen nichts zu Schweres zugemuthet wird, werden es dem Bearbeiter danken, dass er an manchen Stellen die Position und an andern, wo es nöthig war, die Finger dazu gesetzt und dadurch die Unterhaltung erleichtert hat.

Schliesslich bemerken wir noch, dass die Gesänge der Oper auch einzeln zu haben sind.

Nachrichten.

Jena. Wenn unsere akademischen Konzerte in diesem Wintersemester sich im Allgemeinen bisher weniger genügend erwiesen, als die vorjährigen, welchen in diesen und andern Blättern eine so rühmliche Anerkennung zu Theil geworden ist, so hat dies lediglich seinen Grund in einer Veränderung des Orchesters, in welcher wir bisher nichts weniger, als eine Verbesserung zu erblicken vermochten. Anstatt des hiesigen Stadtmusikkorps zog man nämlich das eines benachbarten Landstädtchens für die akademischen Konzerte herbei, welches sich zwar durch hübsche Tanzmusik und wohl einexerzirte Ouvertüren u. s. w. einen wohlverdienten Beifall beim hiesigen Publikum erworben hatte, das aber doch gleich im ersten Konzerte, vorzüglich bei Aufführung der C dur-Sinfonie mit der Schlussfuge von Mozart, und bei Begleitung einer Arie aus der Schöpfung, einen sehr auffallenden Mangel an Uebung in solchen Produkzionen an den Tag legte. Sollte, wie es heisst, dieses fremde Musikkorps ganz nach Jena gezogen werden, so müssten wenigstens noch ein tüchtiges Streichquartett, ein erster Kontrabassist und einige für höhere Musik geübte Bläser, vorzüglich Hornisten, hinzutreten und eifrig fortgesetzte Uebungen unter Herrn Stades Leitung dem Ganzen eine höhere geistige Belebung verleihen. Sonst möchte man es späterhin vergebens zu beklagen haben, dass bei dieser Veränderung in unserem Musikwesen nicht ein Aufruf zur Konkurrenz anderweniger Aspiranten für eine Stellung erlassen worden ist, deren Annehmlichkeiten uns leicht den einen oder anderen Musiker von höherer Potenz gewonnen haben dürften.

Doch bleiben unsere bisherigen Winterkonzerte nicht ganz ohne erfreuliche Leistungen, vorzüglich im Fache des Gesangwesens, in welchem einige sehr achtbare Talente, unter anderen auch das der jugendlichen Gattin unseres Herrn Musikdirektors Stade, hervortreten. Zur Feier des Geburtstages unseres allgeliebten Grossherzogs hatte Herr Stade eine von Herrn Professor Wolff gedichtete Festkantate komponirt, welche seine keineswegs alltägliche Befähigung zur Komposizion grösserer Gesangorchesterwerke in sehr erfreulicher Weise beurkundend, sich eines so lebhaften als verdienten Beifalls zu erfreuen hatte. Im gleichen Maasse gefielen zwei andere neue Werke unseres talentvollen Künstlers, eine Ouver-

ture „zur Braut von Messina," und ein Festgesang zur Geburtstagsfeier unserer hochverehrten Frau Grossherzogin Maria Paulowna.

Leipzig, den 7. März 1840. Das Programm der im Saale des Gewandhauses am 29. Februar d. J. stattgefundenen fünften Abendunterhaltung für Kammermusik war sehr gewählt und interessant; *Quartett von Mozart* (D moll), *Chromatische Fantasie und Fuge für Pianoforte* von *Seb. Bach*, *Quartett von Felix Mendelssohn-Bartholdy* (Es dur, No. 3), *Sonate pour Pianoforte et Violine* von *L. v. Beethoven* (Op. 47, in A, Kreutzer dedizirt). Das schöne Quartett von Mozart ist allen Künstlern und Kunstfreunden bekannt und werth, und das Quartett von F. Mendelssohn (das dritte von den vor Kurzem bei Breitkopf und Härtel in Druck erschienenen 3 Quartetten dieses Meisters) wird es jedenfalls bald werden, da es unbedingt zu den geistreichsten und genialsten Kompositionen dieser Gattung gehört, welche in neuerer Zeit geschrieben worden sind. Die Ausführung beider Quartette durch Herrn Konzertmeister *David* und die Herren *Klengel*, *Eckert* und *Wittmann* war sehr gelungen und der grosse Beifall des Publikums in jeder Hinsicht verdient.

Ganz ungewöhnliches Interesse erregte die chromatische Fantasie und Fuge für Pianoforte von Seb. Bach, welche Herr Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* auf wirklich unvergleichliche Weise vortrug. Vollendeteres als Mendelssohns Vortrag Bach'scher Meisterwerke kann man sich überhaupt nicht wohl denken; in seinen Händen wird Alles klar und lebendig, auch bei den verwickeltsten und tiefsinnigsten Kompositionen tritt jedes einzelne Motiv in allen Durchführungen leicht und verständlich hervor, und aus dem Ganzen spricht ein so jugendlich urkräftiger Geist, als ob dasselbe sein eigenes, im Augenblick erst erschaffenes Werk sei. Die Wirkung auf das Publikum war ausserordentlich; durch den anhaltenden Applaus bewogen, trug Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy noch eine Fuge von Seb Bach vor, die mit gleicher Theilnahme aufgenommen wurde.

Ueber die ewigen Meisterwerke S. Bach's noch viel zu reden, würde rein überflüssig sein; man muss sie hören und immer wieder hören, freilich aber in guter Ausführung, das ist das Einzige, was deshalb zu sagen sein dürfte, denn das Uebrige, Verständniss und Genuss, ergibt sich dann von selbst. Wahrhaft geniale harmonische Effekte enthält die wunderbare chromatische Fantasie, auf welche wir noch besonders hinweisen wollen.

Der Vortrag der berühmten grossen Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (in A), gewöhnlich die Kreutzer'sche Sonate genannt, durch die Herren *Mendelssohn* und *David* ist eine der vollendetsten Meisterleistungen der beiden geehrten Künstler; ein so vollkommenes Zusammenspiel, eine so innige Uebereinstimmung in der Auffassung sowohl als in der Ausführung der feinsten Nüancen und Schattirungen wird man nicht leicht wiederfinden, und der enthusiastische Beifall des Publikums, der jedem einzelnen Satze der Sonate folgte, war daher ganz natürlich.

Im *achtzehnten Abonnement- oder Gewandhauskonsert* hörten wir die Ouverture zur Oper „Elisa oder die Reise auf den St. Bernhard" von Cherubini, von den grossen Meisters würdiges Werk; die unter Mendelssohns Leitung vortreffliche Ausführung derselben erhielt lauten Beifall. Fräul *Schloss*, welche in ihrer künstlerischen Ausbildung sehr bedeutende Fortschritte gemacht hat und noch macht, sang zu diesem Abend: Arie aus Lucia di Lammermoor von Donizetti „Quella fonte" und Arie aus Figaro von Mozart „Al desio," beide in der That so ausgezeichnet, dass wir ihr dafür unsere vollkommenste Anerkennung nicht versagen können. Besonders gelungen war der Vortrag des schon an sich sehr gefälligen Allegrosatzes der Arie von Donizetti, welchen die junge Künstlerin, in Folge der laut und allgemein ausgesprochenen Wünsche, zu wiederholen die Gefälligkeit hatte. Wir haben nie an dem schönen Talente derselben gezweifelt, eine so schnelle und glänzende Entwickelung desselben aber kaum erwartet. Schreitet diese so fort, dann müssen die Leistungen, zumal da ihnen eine tüchtige Schulbildung zum Grunde liegt, bald sehr ausgezeichnet werden.

Herr *C. Eckert* aus Berlin, welcher seit einiger Zeit sich zu seiner höhern musikalischen Ausbildung hier aufhält, spielte ein von ihm komponirtes neues Konzert für Violine (E moll), und erwarb sich durch die Komposizion sowohl, als durch sein schönes Spiel allgemeinen Beifall. Die Komposition zeugt von vielem Talent und gründlicher musikalischer Bildung; sie ist gut erfunden, sehr fleissig und sorgsam gearbeitet und dabei für den Solospieler geschickt und wirksam berechnet. Vielleicht würde jedoch diese Wirkung noch grösser sein, wenn die Instrumentirung, welche an sich viele Sachkenntniss verräth, etwas weniger voll und die Solostimme dadurch weniger gedeckt wäre. So hat es uns wenigstens geschienen; in solchen Sachen ist indess eigene Erfahrung immer der beste Weg, das Richtige zu finden; Herr Eckert mag daher nur recht fleissig schreiben, bei seinem schönen Talent findet das Rechte sich dann von selbst.

Mit wahrer Freude haben wir diesmal noch über eine neue Sinfonie (No. 5, H moll) von J. W. Kalliwoda zu berichten, welche im zweiten Theile des Konzerts unter des geehrten Komponisten persönlicher Leitung zur Aufführung kam.

Alle grösseren Kompositionen Kalliwoda's und vorzugsweise die bisher von ihm erschienenen bei uns sämmtlich wiederholt aufgeführten vier Sinfonien zeichnen sich durch frische, lebendige, in edlem Styl gehaltene Erfindung, durch solide und klare Arbeit aus. Auch diese neue fünfte Sinfonie ist ein Werk von gleich hohem Kunstwerthe und in mancher Hinsicht, namentlich was die Selbständigkeit und Originalität der Anlage, die sichere Beherrschung des Stoffes und der Form, so wie die Gewandtheit der harmonischen Durchführungen betrifft, vielleicht noch vorzüglicher als ihre Vorgänger. Das einleitende Adagio des ersten Satzes ist schön gedacht, vortrefflich instrumentirt und, namentlich der darin durch Violoncello, Viola und Bass eingeführte Hauptgedanke, von sehr vieler Wirkung; die unmittelbar hierauf folgende

kurze kanonische Durchführung desselben, wenn wir uns recht erinnern, durch Fagott, Oboe, Klarinette und Flöte, ist zwar etwas breit gelegt (was nach der vorangehenden Fülle der eng zusammenliegenden Streichinstrumente etwas dünn klingt), aber jedenfalls sehr hübsch gemacht. Das sich an diese Einleitung anschliessende Allegro in H moll ist auf mehrere sehr frische Motive gebaut; das erste Hauptmotiv tritt in allen Instrumenten Unisono ein, was sehr kräftig wirkt; das zweite schliesst sich unmittelbar selbständig an, und beide sind in der Folge auf mannichfache sehr interessante Weise theils einzeln, theils zusammen verarbeitet, auch der Hauptgedanke der Einleitung kehrt hier und da in einzelnen Anklängen und gegen das Ende des Satzes vollständig wieder; das Ganze erscheint hierdurch in schöner Form, die Arbeit ist klar und fliessend und bekundet überall den erfahrenen Meister.

Der zweite Satz, ein Scherzo, ebenfalls in H moll, zeichnet sich unter allen Sätzen durch besonders glückliche Auffindung der Motive, deren geschickte Verbindung und durch sehr feine Instrumentirung aus. Der zweite Theil desselben bildet eine Art selbständiges Trio, das in Dur eintritt, und sehr gut klingt. Ueberhaupt ist das ganze Scherzo ein sehr schönes Stück von vieler und schlagender Wirkung.

Das hierauf folgende Andantino oder Allegretto (wir wissen nicht, wie es der Komponist bezeichnet hat) ist ein sehr fliessend geschriebener freundlicher Satz, dessen Hauptmotive zwar sehr melodisch und angenehm — aber weniger ausgezeichnet und originell erfunden ist. Es hat ausserordentlich schöne Stimmführung, interessante harmonische Verwebungen, und ist an sich ein schönes wohlgefälliges Stück, scheint uns aber doch durch seinen an sich kleinen Charakter der ziemlich grossartigen Anlage der ganzen Sinfonie nicht völlig zu entsprechen. Wir glauben, ein grösseres ernstes Adagio würde mehr und kräftigere Schattirung, lebendigeres Kolorit in das ganze Werk gebracht und es dadurch sehr vergrössert und gefördert haben, statt dass der Charakter des Andantino es nur kleiner machen dürfte. Doch wie gesagt, wir haben gegen das wirklich recht schöne Stück an sich nichts einzuwenden, nur hier in solcher Verbindung hätten wir ein grossartigeres gewünscht.

Der letzte Satz ist ein Allegro in H moll, in leichtem rondoartigen Styl, frisch und lebendig erfunden und wieder sehr gut instrumentirt; so klingt namentlich gleich der erste Eintritt der Blasinstrumente, welche das Hauptmotive des Satzes einführen, sehr schön. Wir können näher auf den Satz nicht eingehen, wie wir denn überhaupt das ganze Werk nur leicht zu skizziren vermochten, da wir dasselbe leider nur einmal hören konnten. Vielleicht findet sich zu seiner ausführlichen Besprechung später Gelegenheit, da, wie wir hören, die Sinfonie bei Herrn C. F. Peters im Druck erscheinen wird.

Die Ausführung der Sinfonie war durchweg trefflich und man hörte so recht deutlich, dass sie mit Liebe vorgetragen wurde. Jeder einzelne Satz erhielt reichen Beifall, und wir können nicht umhin, dem geehrten Komponisten unsern aufrichtigsten Dank für sein schönes Werk hiermit öffentlich auszusprechen. ⁂

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Neapel. Unsere beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo erhalten sich kaum auf den Beinen. Selbst die Donizetti'schen Opern fangen schon zu verblechen an, wozu aber die Sänger das Ihrige beitragen. S. Carlo eröffnete die Stagione am 26. September mit Mercadante's *Elena di Feltre* (bekanntlich für die Ronzi, Nourrit, Barroilhet und Giani komponirt), worin die Pelzzessi, Basadonna und Barroilhet sangen, und das Ganze eine kalte Aufnahme fand. Nicht viel besser ging es Donizetti's Roberto d'Evreux, Gemma di Vergy (worin Rosa einige Austheilung zu Theil wurde) und Lucia di Lammermoor. Neu gab man auf S. Carlo den 6. November die tragische Oper: *Il Conte di Chalais*, in drei Akten, Buch von Salvatore Cammarano und Musik vom Maestro Giuseppe Lillo. Da diese Musik weder neu noch gelehrt, weder zu lang noch zu kurz ist, kaum einmal gehört zu werden verdient, überhaupt sehr wenig gegeben wurde, und das Buch selbst ursprünglich für den armen Bellini und S. Carlo bestimmt war, so folgt hier kürzlich der Inhalt dieses Letztern, mit dem Bemerken, dass Herr Cammarano die sogenannten Theaterkonvenienzen der Sänger dabei ausser Acht gelassen hat. Bei alledem beginnt aber der erste Akt, wie gewöhnlich, mit einem Chor, der sagt, Richelieu nehme in der Gunst des Königs Ludwig 13. ab. Graf von Chalais liebt Maria, heimliche Gemahlin des Herzogs de Chevreuse, der auf Richelieu's Befehl, weil er aus Eifersucht seinen Nebenbuhler in Zweikampf tödtete, im Gefängniss schmachtet. Maria bittet Chalais, er möchte sich beim Könige, dessen Gunstling er ist, für Chevreuse verwenden; er thut es und erhält dessen Bejahung. Als Chalais wieder auf der Szene erscheint und vernimmt, dass ein gewisser Vicomte übel von der Maria spricht, fordert er ihn zum Duell auf. Chevreuse tritt auf, dankt dem Freunde Chalais für dessen Verwendung, und als er Richelieu's Fall vernimmt, entdeckt er seine vor diesem Minister heimlich gehaltene Heirath mit Maria. Chalais Erstaunen und Eifersucht, Maria's Orgasmus, die eingetroffene Nachricht der Ernennung Chalais zum Minister an Richelieu's Stelle, die er aber, seiner Liebe zu Maria wegen, mit Verachtung anhört, bilden das Schlusterzeit des ersten Aktes. — Zweiter Akt. Chalais wird vom Volke als erster Minister gefeiert. Maria kündigt ihm verkleidet an, dass Richelieu abermals in die Gunde des Königs gereten, und rath ihm, weil er von Esterem verfolgt wird, zu fliehen. — Lärm an der Thür, es ist der Gemahl, Maria versteckt sich in ein Waffenzimmer. Chevreuse erscheint und erinnert Chalais, es sei dies gerade die Stunde, in welcher er sich mit dem Vicomte schlagen muss. Chalais ruft Maria hervor, diese bittet ihn aber, sich vor den Verfolgungen Richelieu's zu sichern und das Duell ganz sein zu lassen. Chalais lässt sich dazu bereden, ein Bedienter meldet, dass Chevreuse sich für den schlägt, Maria fährt in ihren dringenden Bitten fort. — Dritter Akt. Chevreuse wird in dem für den Freund gefochtenen Duell leicht verwundet. Ein

Bedienter bringt die Nachricht, dass Chalais Palast von Soldaten umgeben ist, und man sich seiner und seiner Papiere bemächtigen will. Chalais sagt zur Maria, dass er zu Hause einen Brief mit ihrem Bildnisse gelassen, ihre Liebe gewiss entdeckt werden werde, er bittet sie demnach, ihm auf seiner Reise zu folgen, sonst würde der Tod sein Loos sein. Chevreuse erscheint und lässt ihn durch eine heimliche Thür entfliehen. Hierauf kommen Leute, Chalais in Haft zu nehmen, und übergeben Chevreuse die die Liebe seines Freundes mit seiner Frau betreffenden Papiere und ihr Bildniss. Er ruft die Herzogin (Zorn, Rache, verrathene Ehre in Chevreuse, Schande in Maria), aber Chalais kehrt zurück, fürchterlicher Kontrast zwischen ihnen, Chevreuse fordert Chalais auf, sich mit ihm zu schlagen, sie gehen ab, die Wache kommt, Letzteren in Haft zu nehmen, aber Ersterer kommt zurück und verkündet, dass er ihn getödet habe, und sagt zur Gattin:

A te maggior supplizio
Vita e rimorso!

Barroilhet (Chevreuse) und Chalais (Basadonna) gaben ihre Rollen sehr gut; die Palazzesi (Maria) machte sich durch ihre hübsche Stimme bemerklich, ist aber keine Schauspielerin. Der Hof applaudirte in der ersten Vorstellung die Kavatine der Palazzesi, das gut vorgetragene Duett der Männer, mit jedesmaliger Hervorrufung des Maestro und Dichters. In der zweiten Vorstellung wurden auch andere Stücke applaudirt, und ein abermaliges Foora belohnten Sänger, Maestro und Dichter.

Auf dem Teatro Fondo wiederholte man die ältern Opern: I Ciarlatani, Chiara di Rosenberg, 1000 talleri, Pia de' Tolomei, La Sonnambula (mit einer neu engagirten Sängerin Gambardella, die eine schöne Stimme hat), I due Savojardi (am meisten). Die neue Operette *I guanti gialli*, mit einer leichten Musik, vom Maestro *Graviglia* (soll wohl *Gravillé* heissen), wurde ausserst wenig gegeben; es sangen darin die Granchi, die Buccini, Salvetti und Ambrosini.

Auf dem Teatro Nuovo gab man unter den wiederholten ältern Opern Ricci's Nuovo Figaro am meisten. Neu waren 1) die Oper *Il Marinaro*, vom Maestro *Aspa*, hat Hübsches und Lustiges und wurde oft gegeben; in ihr sangen die beiden Taglioni, Tenor Paterno aus Sizilien, der Buffo Casaccia und Bassist Fioravanti. 2) *Il Fuorbandito*, von Herrn *Antonio Traversari* aus Ravenna, Zögling des hiesigen Konservatoriums und Donizetti's, erhielt starke Aufmunterung, und der neue Maestro wird künftigen Winter eine andere neue Oper für dieses Theater *La lettera di raccomandazione* betitelt, komponiren.

Ausser benannten drei Theatern gibt man seit einiger Zeit noch grosse und kleine Opern auf zwei andern kleinen Theatern dieser Hauptstadt: auf der Fenice und Partenope, von denen es aber am besten ist — nichts zu sagen.

Der 15jährige Violinist *Nicolaus Dimitryeff* liess sich am 12. November auf dem Teatro Fondo mit vielem Beifall hören. — Der Tenor *Mirate* ist von hier nach Paris abgereist.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz. Am 9. Februar wurden in Paris Meyerbeer's Hugenotten zum *einhundert und siebenten Male* gegeben. Der Beifall des Publikums ist seit dem ersten Erscheinen dieser Oper im Ganzen eher gestiegen als gefallen.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Methode complète
de
Piano - Forté
par
Henri Bertini Jeune.

Methode complète
de
Chant
par
Louis Lablache.

Beide Werke mit deutschem und französischem Text.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

3ème Duo concertant
pour le Piano et Violon
par
Louis Spohr.
Oeuvre 112.

Dresden, im März 1840. **Wilhelm Paul.**

In Verlage von **Fr. Hofmeister** in **Leipzig** ist erschienen:

Reminiscences de Lucia di Lammermoor.

Grande Fantaisie dramatique pour Piano
par
F. Liszt.
Oeuv. 13. (Première Partie.) 14 Gr.

In Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen:

Trio

pour Piano, Violon et Violoncelle
composé par
B. E. Philipp.
Op. 33. Prix 2 Rthlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. № 12. 1840.

W. A. Mozart

VII Sonates pour le Piano. Nouvelle Edition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. No. 1: 16 Gr.; No. 2: 12 Gr.; No. 3: 10 Gr.; No. 4: 10 Gr.; No. 5: 8 Gr.; No. 6: 10 Gr.; No. 7: 18 Gr. Zusammen als 3s Heft der Oeuvres complettes. 3 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Allen Musikern und gebildeten Liebhabern der Tonkunst, die den Werth der Sonaten in der Form, wie sie durch teutsche Meister gefunden und gehoben wurde, nach Verdienst zu schätzen wissen, muss eine neue Auflage der Mozart'schen Sonaten eine eben so überraschende als freudige Erscheinung sein. Wie sollte es nicht überraschen, wenn etwas geschieht, was man kaum zu hoffen wagte! Die mancherlei Klagen, die sich in der neuesten Zeit über die Zurücksetzung der Sonatenform erhoben haben, bezeugen hinlänglich, wie weit man sich die Liebhaberei am soliden Sonatenspiel aus unserm ganzen Musikleben entfernt dachte. Wir haben öfter erwähnt, dass man in dieser niederschlagenden Ansicht zu weit ging. Sprach auch das laute Treiben in unserer Musikwelt deutlich genug für die Klage über einen offenbaren Rückschritt der Neigung für diese Kunstform, so hatte man doch dabei weder die Stillen im Lande, noch die vielen Arbeiten der Musiker selbst im Fache der Sonate viel zu wenig berücksichtigt und auf ihren Einfluss auf das Leben viel zu wenig gerechnet. Die Sonatenform, wie sie jetzt ist, wird nicht zu Grunde gehen; zu mannichfach und zu kräftig in sich, wird sie sich immer von Neuem wieder auf die ihr gebührende Stufe der Ehre und des Ansehens erheben, wenn sie auch durch den Wechsel der Dinge eine Zeit lang in die Stille des Lebens zurückgedrängt werden kann. — Dennoch, wir gestehen es, überraschte uns selbst die Erscheinung, aber auf freudige Art. Wir haben uns nie verwundert, wenn Beethoven'sche Sonaten neu aufgelegt wurden; sie wandeln im Sturm wie Ossians Bilder und reiten auf Wolken durch Nebel und Nacht und treffen im Fluge die Herzen der Lebenden wie Kinder einer wunderbaren Welt. Aber Mozart's lyrische Sonaten, so schlicht in sich, so einfach, mitten unter den Menschen menschlich und harmlos, in völlig geordneter Form und, was sehr bedeutsam ist, so gering scheinende Kräfte der Vortragenden, so weit auf Fertigkeiten der neuen Spielart gesehen wird, in Anspruch nehmend — und doch wieder aufgelegt! Das will etwas sagen, aber etwas Freudiges.

Der dritte Band der sämmtlichen Werke Mozart's, der diese Sonaten enthält, muss also doch vergriffen sein; es sind also doch nicht Wenige, die sich fort und fort bei allem Wechsel der Zeit an diesen Klavierwerken geräuschlos erbaut haben; nicht Wenige, die es für nothwendig hielten, einen Heros wie Mozart in allen Richtungen seiner Kunstthätigkeit kennen zu lernen. Das wird auch unter den Verständigen wohl so bleiben. Sollten denn nicht Musikbeflissene und Musikfreunde so viel Bildungstrieb in sich fühlen, die Gaben eines solchen Mannes sorgfältig kennen zu lernen, und wäre es nur, um selbst zu erfahren, was er für seine Zeit zur anerkannten Förderung auch dieses Kunstzweiges that? Wäre es doch eine Gleichgiltigkeit und Fahrlässigkeit übelster Art, wenn junge Musiker unserer und der nächstfolgenden Zeit nicht einmal mehr nach den Schöpfungen solcher hervorragenden Epochenhäupter fragen wollten! So weit herunter sind wir hoffentlich nicht, dass nicht Viele sein sollten, die sich das Wort zu Herzen nehmen möchten. Es wird aber jetzt keine geringe Anzahl junger und bereits tüchtiger Klavierspieler und Musiker sich finden, die diese Sonaten noch nicht kennen, weil sie, im Zeitgeschmackmässigen genug beschäftigt und dadurch in sich selbst beengt, nicht Musse und nicht Trieb genug fanden, sich an ein früher Geltendes zu machen, was ihren Fingerfertigkeitsdrang nicht erwünscht genug zu fördern schien. Denn so viel Fingertanz und Bravourspreng, so viel Vollgriffigkeit und sogenannt sinfonische Tonmasse ist hier eben so wenig, als jene heutige Erzählungsmusik, die dem Fantasiegewaltigen eine ganze Novelle in die Einbildung tönt. Aber Musik, die eine natürliche, und keine geringe Bildungsstufe völlig klar und schön erfüllt, möchte denn doch wohl darin sein; und diese herauszuhören, herauszuspielen, dürfte endlich doch wohl zu keiner geringen geistigen Ausbildung führen. Leuchtet auf diese Art der Vortheil im Allgemeinen ein, so liegt er für eine gewisse Bildungsstufe der Fertigkeit noch viel näher. Ferner dürfte es im Allgemeinen wohl keine leere Anschuldigung heissen, wenn Viele unsern heutigen Musikern vorwerfen, sie hätten über ihren Seiltänzerkünsten den guten, vollen und schönen Ton dergestalt vernachlässigt, dass sie nur einen kleinen, schwankenden und herzlich matten hervorzubringen im Stande wären. Haben wir auch unter unsern Pianisten von wirklich ersterm Range allerdings solche, die nicht rauschein und rumpeln, sondern bei aller ungeheuern Bravour echt spielen, so ist doch unter der Menge,

Recensionen.

Würde der Frauen von Schiller. In Musik gesezt von Beczwarzowsky. (Pr. 6 Gr.)

Wer es weis, wodurch sich ein Gedicht eignet, gut in Musik gesezt zu werden, den wird es befremden, dass sich so viele Komponisten gerade an Schillersche Gedichte wagen, und, unter allen, am öftersten, an die bekannte Ode an die Freude und an das vortreffliche hier von B. in Musik gesezte Gedicht; es wird ihn befremden, wenn er die meisten Musiker und ihr Verfahren, bey der Wahl der Texte, nicht kennet. Es würde gar nicht schwer seyn, besonders bey jener Ode, zu erweisen, dass sie gar nicht in Musik zu setzen sey, und schon eine genauere Erwägung ihrer metrischen Konstruktion kann davon überzeugen, wenn man nur zugiebt, was man zugeben muss, dass das Gedicht als Gesellschaftslied zu behandeln, und nicht etwa, wie man sich wunderlich genug ausdrückt, durchzukomponiren sey. Weniger, als jene Ode, verschmähet nun wohl die „Würde der Frauen" eine musikalische Behandlung, indem sie an innerm Geist und äusserer Form gleichmässigere Theile hat, und auch eine freyere, der Kantate sich nähernde musikalische Bearbeitung zulässt; doch wird man auch hier Schwierigkeiten genug finden, wenn man nämlich etwas in der Musik liefern will, gegen das nicht nur die niedere Kritik des Grammatikers, sondern auch die höhere, des Kunstrichters, nichts einzuwenden hat — etwas vielmehr, das die Tonkunst ohne Erröthen der schwesterlichen Dichtkunst darreichen kann. So ernstlich nehmen es aber die meisten Musiker bey der Wahl ihrer Texte, ehe sie die Feder eintauchen und das Notenpapier zurecht legen, keineswegs. Sie lesen einen lyrischen Dichter, fühlen sich durch dies und jenes seiner Lieder ergriffen und erwärmt — oft nur durch den Inhalt, oder durch einige kräftige Bilder, durch einige innige, leidenschaftliche Zeilen; und nun glauben sie ihrer Wärme durch ihre Kunst Luft schaffen zu müssen. Da ist es denn nicht mehr befremdlich, wenn sie sich vornehmlich an den tiefen und innigen Schiller drängen, und so oft sich an ihm versündigen.

Das Leztere kann man dem Hrn. B. nun zwar keineswegs Schuld geben; aber eben so wenig kann man behaupten, dass er alle Schwierigkeiten seiner Unternehmung glücklich überwunden habe. Wie der Geist seiner Musik hinter dem Geiste der Worte, die sie begleitet, an verschiednen Stellen (vornehmlich beym Anfange, wo gleich der erste Aufruf: Ehret die Frauen! zu schwächlich, und fast süsslich genommen ist) zu weit zurück bleibe: das lässt sich nicht durch Worte anschaulich machen, und man muss sich dabey auf jedes Gebildeten Gefühl berufen; aber der Komponist hat auch dem Grammatiker zu seinem Tadel, der sich sogleich wörtlich erweisen lässt, durch Fehler der Deklamation u. dgl. Stoff gegeben. So stehet schon auf der ersten Seite.

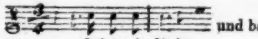

und bald darauf:

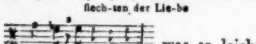

was so leicht sich also hätte verbessern lassen:

und

wo dann freylich für die dritte Stanze diese Abänderung nöthig geworden wäre:

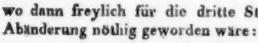

Dagegen ist sehr lobenswerth — der Plan und die Konstruktion des Ganzen, (nach dem Ausdruck des Musikers: wie Hr. B. das Gedicht genommen hat) besonders dass er nur durch Veränderung des Gebrauchs der für die ganze Musik angenommenen Taktart, nicht

unter welche wir sogar Leute mit Namen zählen, die *wahre, volle Ausprägung des Tones* vernachlässigt genug. Diese gesunde, vollkräftig abgerundete Tonausprägung gehört aber wesentlich zur Darstellung solcher Werke, wie die vor uns liegenden Sonaten. Dienen sie dazu, so fordern sie Herrliches auch in dieser Rücksicht u. s. w. Wir haben also für diese neue Auflage in vielfacher Hinsicht einer Verlagshandlung zu danken, die zum Vortheil echter Kunst sich in den letzten Zeiten ganz besonders und ausserordentlich thätig erwiesen hat. Druckfehler, und nur sehr leicht zu verbessernde, haben wir in allen 7 Sonaten höchstens 4 bis 5 bemerkt.

Gradus ad Parnassum

oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für Orgel und Pianoforte — komponirt von *Fr. Kühmstedt.* Op. 4. 2e Lieferung. Mainz, bei Schott. Preis 48 Kr.

Was wir in unserer Anzeige der ersten Lieferung dieser tüchtigen Arbeit im vorigen Jahrgange S. 890 ausgesprochen haben, gilt auch für dieses neue Heft, mögen wir auf Auseinandersetzung der Art der Bearbeitung und des nächsten Gebrauches derselben, oder auf das Empfehlenswerthe des sehr geschickt durchgeführten Unternehmens sehen. Der Beruf des Verfassers zu solchen Leistungen tritt hier fast noch leuchtender, als im ersten Hefte hervor, und wir haben im Allgemeinen nichts hinzuzufügen, als dass auch diese neue Gabe mehr für Orgel- als für Klavierspieler sich eignet. Auch hier sind die Themata aus einem Chorale genommen worden, der allen Bearbeitungen des Heftes mehr oder weniger zum Grunde liegt. No. 1 hat die Ueberschrift: Canon in Nona superiore über den Choral „Ach sieh ihn dulden," ein trefflicher Satz, so rund und sicher als der zweite Kanon in der Oktave über denselben Choral. In den folgenden 5 Präludien, sämmtlich mässig kurz, ist theils nur der Anfang des Cantus firmus bald in dieser bald in jener Stimme eingewebt worden, theils spielt der Hauptgedanke mehr oder minder darauf an. Die Sätze sind mannichfaltig, ohne festgefrorene Manier, kirchlich und wirksam. Die Fuge, immer das letzte Stück eines Heftes, ist auf den Anfang des Chorals gebaut, mit Ausnahme einer Abweichung vom Hergebrachten, vortrefflich gehalten, dazu eigen und überaus klar bei aller Verwebung der Stimmen und den sichersten Ineinanderfügungen des Themas. Das Werk empfiehlt sich durch sich selbst; man versuche es nur. Alle Sätze dieses bedeutenden Heftes gehen aus Cmoll.

Choral-Buch

der protestantischen Kirchengemeinde des Königreichs Bayern, zunächst zum Gebrauche in den Fortbildungsanstalten für Schullehrer in Oberfranken für vier Männerstimmen umgearbeitet von J. F. Buck, Stadt-Kantor zu Bayreuth, und *C. W. L. Wagner,* Kantor in Kirchrüsselbach. Im Selbstverlage der Verfasser. Ladenpreis 3 Fl. 36 Kr.

Als wir im vorigen Jahre die erste Abtheilung dieses nun vollendet vor uns liegenden Choralbuches erhielten, versäumten wir es nicht, unsere Leser sogleich mit dem erwünschten, nützlichen und äusserst sorgfältig behandelten Unternehmen bekannt zu machen (1839, S. 642). Nach unsern dort nachzulesenden Auseinandersetzungen haben wir hier nichts angelegentlicher zu thun, als das zweckmässige, gut gehaltne Ganze von Neuem bestens zu empfehlen. Namentlich mögen die protestantischen Kirchen und Schullehrer-Anstalten des Königreiches Baiern das Werk ihrer vorzüglichen Beachtung würdigen, da es zunächst für sie bestimmt und ihnen überaus nützlich ist. Aber auch den Auslandern wird es gute Dienste leisten, und die Sammler von Choralbüchern werden es sich nicht entgehen lassen. — Das Ganze bringt auf 253 deutlich lithografirten Querquartseiten 192 gut stimmig ausgesetzte Chorale, denen ein Anhang von 30 Chorälen beigegeben worden ist. Das Buch zählt 324 Notenseiten. Der Preis ist also sehr wohlfeil, keine Geldspekulation der achtbaren Herausgeber, welche noch bis Ostern d. J. zur Erleichterung der Anschaffung des Werkes den Subskripzionspreis von 2 Fl. 24 Kr. fortbestehen lassen und bei Abnahme von Partieen noch weitere Vortheile gewähren wollen, im Falle, dass man sich an sie selbst, nicht an Buchhandlungen wendet. Möge das uneigennützige und nützliche Werk gebührende Beachtung finden und so vielen Segen schaffen, als es die treue Arbeit verdient.

Sechs Solfeggien

für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von *Fr. Curschmann.* Erstes Heft der Singübungen. Op. 20. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth und Comp. Preis 1 Thlr.

Der bekannte und beliebte Liederkomponist gibt folgendes Vorwort: „Von der Verlagshandlung aufgefordert, Solfeggien zu liefern, die für schon in ihrer Ausbildung vorgeschrittene Sänger, doch weniger schwer seien als die vortrefflichen Bordogni'schen, glaubte der Unterzeichnete (Curschmann), dass es auf Zweierlei dabei ankomme, einmal, dass die Stimmlage weniger hoch sei als in jenen (der höchste Ton für den Tenor ist das eingestrichene *a*, nur einmal im schnellen Durchgange *b*), und zweitens, dass die Wendungen und Figuren weniger ungewöhnlich, mehr in's Ohr fallend seien (das Letzte ist auch in den Bordogni'schen stets beachtet und das Erste ist sehr relativ). Mit dieser Absicht sind diese Solfeggien gemacht, über deren Ausführung nichts weiter zu sagen ist, da die Zeichen das Nähere darüber anzeigen, als etwa was Bordogni über jede Uebung gesetzt hat: *Immer verbunden und mit getragener Stimme.* — Sollte dieses Heft im Publikum zweckmässig und nützlich befunden werden, so werden mehrere nachfolgen." — Darauf sind wir begierig. Ungewöhnlich sind die Figuren nicht, noch weniger ist es die Begleitung, die nur

an einigen Stellen in wenigen Noten etwas anders sein könnte; ob auch viel leichter? das mögen die Sänger selbst bestimmen. Nützlich sind sie gleichfalls, besonders für nicht hohe Stimmen, also im Allgemeinen empfehlenswerth, ob wir für unsere Person gleich gestehen, dass uns die Bordogni'schen lieber sind. Das ist jedoch Geschmackssache, folglich kein Tadel der vorliegenden.

C. Löwe

Sechs Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Diese Lieder und Gesänge ohne Opuszahl sind der Mainzer Liedertafel gewidmet und in derselben Weise, wie man sie von diesem Komponisten kennt; vielleicht die beiden ersten in mehr allgemeiner freundlicher Haltung, so dass sie dieses Verfassers Eigenheiten in Erfindung und Bearbeitung weniger darlegen, als die Mehrzahl seiner übrigen Gesangstücke. Beide sind in dem gefälligen $^4_4$ Takte langsamer und ruhiger Bewegung, in denen die Mischung der Stimmen, die jetzt herrschende, nicht fehlt. Das erste Lied, „Das dunkle Auge," ein recht hübsches und beliebt kurzes Gedicht von **N. Lenau**, schliesst den vierstimmigen Gesang mit

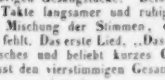

eine Form, die auf dem gezogenen Gesange eines männlichen Endreimes etwas altväterisch, wie aus den Schäferzeiten der letzten Idyllenlust, zu tändelnd erklingt. No. 2. Nachtlied, von Haupach, ist musikalisch nicht ohne vielfache Anklänge und ein dichterisches Dokument für ein Hangen und Verlangen nach Nacht und Traum, welche die Harten des Lebens ausgleichen und viel herrlicher sind, als Sonnenlicht und Wachen. Wir haben die Nacht auch lieb, aber nicht so, wie sie hier abgezeichnet wird, und dabei auf jeden Fall noch weit mehr den hellen Tag sinniger oder strebsam tüchtiger Thätigkeit. Man höre die zweite und letzte Strofe, die sich so vernehmen lassen:

2) Wer rühmet die Sonne, wer preiset den Tag?
Am blendenden Lichte, womit er glänzt,
Die Blume der Täuschung nicht blühen mag,
Die einzig das Leben mit Wonne kränzt!
Wer prieset den Tag?
Dem die Wunderblume nicht blühen mag!

3) Doch herrschet die Nacht mit dem freundlichen Blick,
So lassen die Träume das dunkle Haar
Und weben aus Täuschung manch süsses Geschick,
Und gleichen die Harten des Lebens aus;
Bald kunden sie Glück,
Bald warnen sie klüglich vor Missgeschick. / So!

Dergleichen Lieder sind für Schwache recht hübsch, für Männer nicht; müssen anders stehen! Da ist doch das folgende, „Würde der Frauen," von Schiller, ein ganz anderes Lied, auch im Musikalischen, was so schön gelungen ist, dass die Sammlung schon dieses einzigen Doppelgesanges wegen gekauft zu werden verdient. Auch No. 4, des Glockenthürmers Töchterlein, von Rückert, wird einen artigen Scherz abgeben und den Meisten sehr wohl behagen. In den beiden letzten Nummern kehrt dem Komponisten seine alte Marotte wieder, die ihn Texte in Töne bringen heisst, die viele Andere ungesungen lassen würden. No. 5 ist von W. A. Häring und betitelt sich „Rüberettig." Es liebt nämlich eine liebende Engländerin die Rübe und ihr Geliebter den Rettig, und über den Rettig- und Rübenstreit zergeht die süsseste Liebe. Das sechste ist „Die lustige Hochzeit," ein wendisches Spottlied. Aber im Musikalischen hat er sich besser als früher dabei zu helfen gewusst, er hat die Zelter'sche Manier dabei angenommen, eines Mannes, der die „verflucht moralischen Lieder" nicht leiden konnte und dem es im gravitätisch Komischen recht wohl gelang. Und so werden auch diese beiden letzten Nummern Vielen erwünschten Spass machen.

J. C. D. Wildt's

Theorie der griechischen Musik zur Uebersicht aller Musik seit 4000 Jahren. Hannover. 1839.

Aus unsern früheren Anzeigen weiss man, dass die Mittheilungen dieses Mannes aus Tabellen bestehen, jede einen halben Bogen umfassend, worauf die griechischen und unsere Buchstaben-Namen der Töne mit Berechnungen stehen, ohne dass weitere Worterklärungen dazu gesetzt werden. Der Verfasser selbst hat das Motto aus Gaudentius gewählt: Inductis non canto. So ist es auch; wer nicht mit der Sache selbst schon bekannt ist, wird nichts von diesen Tabellen haben; wer hingegen die früheren besitzt und sich hinein fand, wird sich diese von selbst anschaffen zur Vervollständigung dieser übersichtlichen Darlegungen.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik,

für den vierstimmigen Gesang mit Orchesterbegleitung. II. Band. No. 3. Der 95. Psalm: „Kommt herzu, lasset uns dem Herrn frohlocken," für 2 Violinen, 1 Viola, 2 Flöten, 2 Klarinetten u. Hoboen, 2 Corno, Violoncello und Basso, nebst vierstimmigem Gesang von *Naumann*, königl. sächs. Kapellmeister in Dresden (Op. posth., neu instrumentirt von *C. G. Reissiger*, königl. sächs. Kapellmeister ebend. Meissen, bei F. W. Goedsche. Part. 27 S. Preis 14 Gr.

Der Name „Naumann" hatte früher in der Kunstwelt einen herrlichen Klang, der auch jetzt noch Manchem in angenehmer Erinnerung vorschweben möchte. Seiner grössern, zu ihrer Zeit als Meisterwerke mit Recht anerkannten und mit allgemeinem Beifalle aufgenommenen Kompozitionen anderer Art wollen wir hier

nicht weiter gedenken. Wie sehr er sich aber überdies als Komponist im Bereiche der Kirchenmusik hochverdient gemacht und nach dem Zeugnisse aller Sachverständigen einen besondern Ruhm darin erworben habe, könnte allein schon sein „Vater Unser" von Klopstock und der „96. Psalm," die beide gedruckt sind, beweisen. Ausser den dem Rezensenten bekannt gewordenen und sich als Manuskripte vorfindenden Kirchensachen, als „Die Wege Gottes," Kantate; „Lobe den Herrn, meine Seele," Psalm — mögen noch einzelne alle Beachtung verdienende Stücke dieser Art in manchen Händen sein. Wollen wir den besondern Geist, der in Naumann's Kirchenkompositionen weht und den formellen Karakter desselben näher bezeichnen, so scheint es uns ein „sanfter und milder, von inniger Sehnsucht nach dem Höhern durchdrungener Geist zu sein, der das Gemüth auf den Fittigen süsser und einfacher Harmonieen allmälig zu den Regionen des Glaubens und der Andacht emporzieht, und sich in der Darstellung, allen äussern Prunk und Glanz verschmähend, nur durch Einfachheit und Würde im Gebrauche der Tonmittel kund gibt." Stille Heiterkeit, Gemüthsfreudigkeit und Liebe, treffender Ausdruck und Gefühl dürfte der bezeichnende Karakter dieser kirchlichen Kompositionen sein. An sie reiht sich würdig vorliegender 95 Psalm, ein nachgelassenes Werk von Naumann, dessen Veröffentlichung wir dem rühmlichen Fleisse eines seiner wackern Nachfolger verdanken. Zwar minder umfassend — er enthält nur zwei Sätze, mit einem kurz eingeschobenen Adagio für zwei Stimmen — als ähnliche Stücke, und weniger mannichfaltig, als diese, lässt sich doch auch darin die ursprüngliche, eigenthümliche Anmuth des Komponisten, die durch des Herausgebers Bearbeitung einen schmückenden Beitrag erhalten hat, nicht verkennen. Insbesondere aber wird es kleinen Kirchenorchestern in Ansehung der Aufführung, die ohne besondere Schwierigkeit ist, willkommen und an denen Orten um so mehr passend sein, in welchen der Kirchenmusik in neuerer Zeit weniger Raum gestattet ist. Nur etwas vom Ganzen theilen wir mit. Vorangeht ein Allegretto in G dur mit $^2_4$, mit Instrumentaleinleitung durch sieben Takte und dem Motiv:

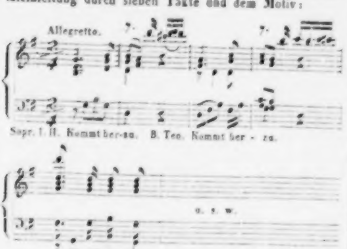

worin die erst einander gegenüberstehenden Stimmen im vierten Takte in Vereinigung sich erheben und auf verschiedene Weise einander nachahmend bis zur Dominante D in 34 Takten gleichmässig fortgehen. Nun:

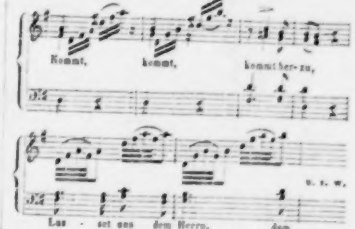

worin es auf kunstvolle, sinnig einfache Art bis zum 65. Takte fortgeführt wird. In einem Adagio, C dur, von 18 Takten für Sopran und Alt, werden die Worte „Kommt, lasset uns anbeten und knieen und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat," auf angemessene, doch wie uns scheint weniger feierliche Weise behandelt, als die ähnlichen Worte in einem Psalm: „Betet an den Herrn im heiligen Schmuck." Der Schlusssatz ist in freudig glaubensvoller Zuversicht:

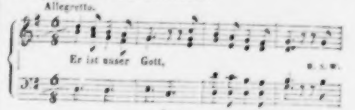

in 68 Takten „und wir das Volk seiner Weide." Mit augenfälliger Betonung und Ausdruck wiederholt sich:

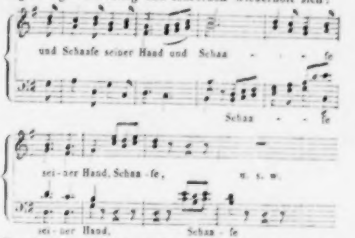

Das Ganze trägt übrigens das Gepräge eines kirchlichen, echt frommen Gemüths, und darum ist die wohlthätige Ein-

wirkung auf eine christliche Gemeinde, wie Rezensent aus freudiger Erfahrung weiss, auch unzweifelhaft. Einzelne Druckfehler: S. 3. Flöte, *d* statt *dis*. S. 6. Viol. I, *g* und *g* statt *fis* und *a*. S. 10. Ir Sopran A *a* statt A *h*.

Z. *D. R.*

Nachrichten.

Leipzig, den 14. März 1840. Der in diesem Winter zum ersten Male durch die hiesige Konzertdirekzion im Saale des Gewandhauses veranstaltete Zyklus von Abendunterhaltungen für Kammermusik, wurde am 7. März d. J. mit der sechsten Unterhaltung beschlossen. Es brachte uns dieselbe noch: *Quartett* von *Franz Schubert* (D moll, Oeuv. posth.), *Doppelquartett* von *Spohr* (D moll, No. 1), *Fantasie für Pianoforte* (F moll) und *Variazionen für Pianoforte* (G dur) von *Mozart*, beide à 4 mains (Oeuv. compl., Cah. 8), und *Ottetto* von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* — mithin wieder eine höchst interessante Auswahl trefflicher Stücke. Das Quartett von Franz Schubert, obgleich wir es, mit Ausnahme des herrlichen zweiten Satzes, den Andante mit seinen meisterhaften Variazionen, für ein fertiges, durchweg schönes Kunstwerk nicht halten können, gewährt doch, schon der Eigenthümlichkeit des darin herrschenden Geistes, der ganzen Anlage und Ausführung wegen, vielfaches Interesse. Es ist sehr schwierig, wurde durch Herrn Konzertmeister *David* und die Herren *Blengel*, *Eckert* und *Wittmann* vortrefflich vorgetragen und erntete allgemeine Anerkennung. Das schöne Doppelquartett von Spohr und das durch und durch geniale Ottetto von F. Mendelssohn-Bartholdy sind zwei allen Künstlern und Kunstfreunden bekannte und werthe Meisterwerke. Ihre Ausführung erhielt diesmal noch dadurch eigenthümliches Interesse, dass die Herren Kapellmeister *Kalliwoda* und der Komponist des Ottetto, *F. Mendelssohn-Bartholdy*, die Violapartieen zu übernehmen die Gefälligkeit hatten, worüber das Publikum gleich Anfangs seine Freude durch laute Akklamazionen aussprach. Der Vortrag beider Stücke war voll Geist und Leben, überhaupt in jeder Hinsicht ausserordentlich gelungen, und reicher Beifall des Publikums folgte jedem einzelnen Satze. Die zwei genannten Pianofortekompositionen von Mozart, zwei wahrhaft klassische Stücke, wurden durch die Herren Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* und *Ferd. Hiller* meisterhaft gespielt und gewährten einen um so höhern Kunstgenuss, als man heut zu Tage nur selten, so wie hier, sich gleich sehr über den Geist des Vortrages als über die Virtuosität desselben zu freuen Ursache hat. Möchte doch unsere geehrte Konzertdirekzion, durch die überaus grosse Theilnahme, welche diese musikalischen Unterhaltungen gefunden haben, sich bestimmen lassen, dieselben alljährlich regelmässig wiederholt zu veranstalten; sie sind in der That, für Künstler nicht weniger, wie für das Publikum, nothwendiges Bedürfniss zur Erweckung und Fortbildung eines edeln Kunstsinnes und Geschmacks, denn vor allen in der Gattung der Kammermusik haben ja die grössten Meister ihr Heiligstes, die herrlichsten Schätze ihrer Geistes niedergelegt. Gäbe man aller Orten sich so wie bei uns Mühe, diese Schätze zu heben und sie dem Publikum auf würdige Weise vorzuführen, man würde dann überall gewiss weniger nöthig haben, sich über Verfall des Geschmacks und Mangel an Kunstsinn zu beklagen. Das Publikum an sich trägt hieran nie die Schuld, sondern die, welche es leiten könnten und sollten.

In dem am 12. März d. J. stattgefundenen *neunzehnten Abonnement-* oder *Gewandhauskonzert* wurde die Suite für Orchester von Seb. Bach wieder aufgeführt, welche wir vor zwei Jahren bei Gelegenheit der damals arrangirten historischen Konzerte, unter Direkzion des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy zum ersten Male gehört haben. Es ist bereits damals über das höchst interessante, vier Abtheilungen (nämlich 1) Ouvertüre. 2) Air. 3) Gavotte und Trio. 4) Finale, bestehend aus Bourree und Gigue) enthaltende Werk berichtet worden, und wir bemerken diesmal nur, dass die Ausführung schön und der Beifall des Publikums lebendig war. Dieser Suite folgte ein, seiner frommen Einfachheit wegen, sehr ansprechendes Graduale für Chor von *Hummel* (Op. 88, F dur).

Fraul. *Schlaar*, welche in diesem Konzerte eine Arie aus Il Giuramento von Mercadante „Ah si, mia cara" und Szene und Arie aus dem Freischütz „Wie nahe mir der Schlummer" und zwar beide Stücke sehr vorzüglich sang, erwarb sich wieder die allgemeinste Anerkennung der ganzen Versammlung. Auch erfreute uns noch Herr Kapellmeister *J. W. Kalliwoda* durch den Vortrag eines von ihm komponirten neuen noch ungedruckten Violin-Konzerts in drei Sätzen. Es ist ein gross angelegtes, schwieriges, dabei aber sehr ansprechendes und solid geschriebenes Werk, dessen erster Satz (A moll) für die Wirkung eines Solostücks nur vielleicht etwas zu weit ausgesponnen sein dürfte. Das Andante (E dur) und der Schlusssatz (A dur) sind beide schon erfunden und besonders das Motiv des letzten Satzes sehr wirksam und interessant. Ueber das anerkannt schöne, echt künstlerische Spiel des Herrn Kalliwoda noch viel zu sagen, wäre überflüssig; schon bei seinem Auftreten wurde der geehrte Künstler mit Applaus empfangen, der sich sowohl während des Spiels, als am Schlusse jedes einzelnen Satzes auf das lebhafteste wiederholte.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir nachträglich noch ebenfalls über einen auswärtigen Künstler, den Kammermusikus Herrn *G. H. Kummer* aus Dresden berichten, welcher im vorigen, dem achtzehnten Abonnement-Konzerte, ein Andante und Variazionen für Fagott von F. A. Kummer vortrug. Dieser Altmeister unter den Fagottisten steht in seinen Leistungen gewiss keinem seiner jüngern Kollegen nach. Sein Ton ist weich und sehr angenehm, wenn auch weniger stark und kräftig; seine Fertigkeit, besonders in Ausführung der Passagen, die sich durch Bestimmtheit und Deutlichkeit sehr auszeichnen, verdient die grosste Anerkennung, und wirklich zu bewundern ist die grosse Ausdauer, welche, trotz

seines ziemlich hohen Alters, den Vortrag vom Anfang bis zum Ende frisch und lebendig erhalt. Das zahlreiche Publikum schenkte seiner schönen Leistung wiederholt den allgemeinsten Beifall.

Im zweiten Theile des hier besprochenen neunzehnten Abonnement-Konzerts sollte eine vielseitig gewünschte Wiederholung der in diesem Winter bereits ein Mal mit grossem Beifall aufgeführten schönen Sinfonie von Franz Schubert (C dur. Oeuv. posth.) stattfinden. Gleich nach Anfang der Sinfonie verbreitete sich jedoch im Saale die Nachricht: „es sei in der Stadt Feuer ausgebrochen," und die hierdurch entstehende Unruhe führte den sofortigen Schluss des Konzerts herbei. Die Feuersgefahr war bald vorüber, aber die herrliche Sinfonie leider auch. Vielleicht bringt sie uns jedoch nachträglich noch das letzte Abonnement-Konzert; denn es wäre in der That sehr zu beklagen, wenn die Wiederholung derselben bis zur nächsten Konzertsaison verschoben bleiben sollte. Bei neuen Werken, vorzüglich bei so grossartigen, wie diese Sinfonie eines ist, erscheint überhaupt gleich Anfangs eine öftere Aufführung sehr wünschenswerth, ja nothwendig, da hierdurch allein für das grössere Publikum ein baldiges Verständniss derselben herbeigeführt werden kann.

$\frac{1}{2}$.

Berlin, den 1. März 1840. Der veränderliche Februar war überaus reich an Musik und — Tanz. Gehaltvolle Kunstleistungen waren verhältnissmässig freilich nur wenige; indess ist es um so mehr Pflicht, solche gebührend zu würdigen. Zuerst erwähnen wir die interessante zweite Soirée, welche Dem. *Klara Wieck* vor ihrer Abreise nach Hamburg veranstaltet hatte. Die talentvolle Pianistin trug ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Schubert (Esdur) mit den Herren KM. *Zimmermann* und *Lotze* ungemein präzis und feurig vor. Die moderne, neuromantische Kompositionsschule fand in der fein fühlenden Virtuosin eine treffliche Repräsentantin, indem sie eine Sonate von Robert Schumann, eine Liszt'sche Fantasie auf Themata von Paccini, ein Scherzo eigner Komposizion, die Chopin'sche Etude No. 5, und Schubert's gemüthvolles Lied: „Lob der Thränen" nach dem Arrangement von Liszt mit ungemeiner Fertigkeit und dem Styl angemessen ausführte. Herr *Zichiesche* erfreute die Zuhörer in dieser Soirée durch den karakteristischen Vortrag einer Szene aus Spohr's Faust und der von C. Decker einfach und ungesucht komponirten Ballade: „Goldschmids Tochterlein" von Uhland. Dem. *Lehmann* sang zwei Lieder von Loerrf mit klangvoller Stimme, doch wenig vernehmlich in der Aussprache.

Am 2. Februar war ein Morgenkonzert zum Besten bedürftiger Krieger im festlich dekorirten Jagor'schen Saale veranstaltet, in welchem Tags darauf der Jahrestag des Aufrufs der freiwilligen Vaterlandsvertheidiger im Jahre 1813 durch ein solennes Festmahl gefeiert wurde. Das Konzert wurde in militärischer Beziehung durch Kompositionen von Wieprecht für Kavalleriemusik bezeichnet. Die Damen *Auguste Löwe*, *H. Schultze* und *Hofkuntz* wirkten von Seiten des Gesanges mit, und Herr *Dreyschock* liess sich auf dem Pianoforte zum letzten Male vor seiner Abreise nach St. Petersburg mit schon öfter von ihm vorgetragenen Kompositionen hören. Auch ein junger hiesiger Pianist *Th. Kullack* und der Violinist Herr *Stör* aus Weimar produzirten sich mit Beifall.

Die Singakademie hatte zu ihrem vierten Abonnementkonzerte das Oratorium: „Die Könige in Israel" von Ferdinand Ries gewählt, welches in diesen Blättern früher ausführlich besprochen ist, hier indess, seiner dramatischen Behandlung und vorherrschend starkend Instrumentazion halber, nicht allgemein ansprechen wollte, so schöne Einzelnheiten das achtbare Werk unsers Landsmannes auch enthält, der den grössten Theil seines Lebens der Instrumentalkomposizion mit dem glücklichsten Erfolg widmete. Eigen ist es, dass gerade die Chöre in diesem Oratorium die schwächste Wirkung hervorbrachten, so gross auch der Aufwand von Blechinstrumenten darin ist. Sehr schön sang Dem. Löwe die Sopranpartie der Tochter Saul's, welche auch vom Komponisten mit besonderer Liebe durchgeführt ist. Ausgezeichnet ist das Quartett am Schlusse des ersten Theils, wie auch ein Quintett im zweiten Theil. Zu schwer und gesucht ist der Gesang der Zauberin, die Beschwörung von Samuel's Geist, gehalten. Saul's Basspartie tritt imponirend hervor und wurde von Herrn *Böttticher* energisch vorgetragen. David (Tenor) und Jonathan (Alt) sind dagegen etwas matt behandelt. Der kurz vor dem Schlusse des Werks eintretende Geisterchor der Patriarchen mit Harfenbegleitung macht eine angenehm berauhigende Wirkung auf die vorangegangenen Kriegerchöre. Allein die Zuhörer waren schon abgespannt durch die lange Dauer des zu wenig geistlichen Oratoriums, so dass also auch der kräftige Schlusschor nur als erwünschtes Ende angehört wurde. Dass die Singakademie uns wieder das Werk eines neueren Meisters aufgestellt hat, verdient den Antheil der Zeitgenossen. Weshalb aber horten wir noch kein Oratorium von L. Spohr, keines der neueren Werke von C. Löwe, Fr. Schneider (z. B. dessen Charfreitags-Oratorium) u. A.? Sollte blos die Rücksicht auf die Kosten des Ausschreibens der Stimmen uns dieses geistigen Genusses berauben, oder sollte sie ausschliesslich die Werke alter Meister, deren höchstes Verdienst Niemand verkennen wird, den Vorrang lei's Ausspruch heissen können: „Nur der Todte hat Zyklus der *Moser*'schen Soireen, welche im Februar stattfanden, wurden zwei Sinfonieen von J. Haydn, die Beethoven'schen Sinfonieen in A- und F dur und zwei Ouvertüren, zu den „Abenceragen" von Cherubini und von A. Schulz (einem jungen Akzessisten der königl. Kapelle) mit lebhafter Theilnahme gelungen ausgeführt. Am 20. v. M. hatte Herr Musikdir. Moser für seinen talentvollen Sohn, den 13jährigen Violinisten *August Möser* ein Konzert veranstaltet, welches mit durch die erste Produkzion der Ouverture von Berlioz zu den „Vehmrichtern" interessirte. So gut indess auch die Ausführung dieser, mit Blechinstrumenten überhäuften

Effektkomposizion war, so hat solche dennoch allgemein wenig Anklang gefunden, da in der Anlage und Durchführung keine Einheit und künstlerische Kombinazion sich zeigt, vielmehr recht ansprechende Motive und Melodieen durch leere Aforismen und zu absichtliche Effekte verdeckt werden. Viele einzelne Schönheiten sind jedoch dieser neuromantischen Komposizion nicht abzusprechen. August Moser trug ein Concertino für die Violine, von der recht wirksamen und geschmackvollen Komposizion seines Vaters, eine Fantasie von Lafont, und im Verein mit Dem. *Sophie Löwe* eine Concertante für Sopran und Violine, so delikat, rein, fertig und empfindungsvoll vor, dass seine Fortschritte im Konzertspiel sich auf das Glänzendste hervorstellten. Fährt der Jüngling so beissig in seinem Kunststudium fort, als der hochbegabte Knabe begonnen hat, ist nicht daran zu zweifeln, dass der Sohn dem Vater einst als Violinvirtuose mindestens gleichzustellen sein wird. (Der Herr MD. Moser beabsichtigt, im März d. J. eine Kunstreise mit seinem Sohn nach Wien zu unternehmen, da die Kaiserstadt so reiche Mittel zur Kunstbildung darbietet. Für jetzt ist indess Herr Moser durch Krankheit an der Beendigung seiner Soireen verhindert.) Dem. Löwe erhöhete sehr den Genuss des Abends durch ihren ungemein kunstfertigen Gesangvortrag der berühmten Graun'schen Bravourarie: „Mi paventi" und der vorerwähnten italienischen Szene mit obligater Violine. Auch Dem. Schultze liess uns die treffliche letzte Arie der Donna Anna in Mozart's Don Juan ausdrucksvoll und gefällig vorgetragen hören. Herr Böttcher sang ein neues, karakteristisches Lied von Fr. Kücken: „Der Tscherkesse" mit Orchesterbegleitung, mit Beifall, der auch dem fertigen Vortrage eines Harfenkonzerts von Bochsa durch Herrn *Louis Grimm* zu Theil wurde.

In der sechsten Soirée der Herren *Zimmermann* u. s. w. wurde ein schönes Quartett von Mozart (F dur) und das E moll-Quartett von Beethoven mit seltener Präzision ausgeführt. Besonders interessant war es, nach langer Ruhe das Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von der Komposizion des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen (F moll) von Herrn *Taubert* eben so zart, als feurig und energisch vortragen zu hören. Strebt dieser Genius auch unverkennbar dem Adlerfluge Beethoven's auf kühnen, wenn gleich schwächeren Schwingen nach, so ist doch ein eigenthümlicher elegischer Grundzug in des verewigten Tondichters Kompositionen unverkennbar. — Zum Besten des Nikolaus-Bürger-Hospitals und der jüdischen Armen hatte Herr *Herschbach* eine musikalische Unterhaltung veranstaltet, in welcher ein Quintett und Septett von seiner Komposizion ausgeführt und verschieden beurtheilt worden ist. Schreiber dieses war durch Unpässlichkeit abgehalten, der Soiree beizuwohnen. Ein Gleiches war der Fall mit dem Konzert des jungen Violinisten *Joseph Hellmer*, der sich auch auf dem von seinem Vater erfundenen fünfsaitigen Instrument, Violalin genannt, hören liess, welches durch die Hinzufügung der C-Saite dazu dienen soll, ausser den Violinkompositionen, auch für die Bratsche und das Violoncell gesetzte Musikstücke darauf ausführen zu können. Ton und Karakter der drei verschiedenen Instrumente wird jedoch in seiner Eigenthümlichkeit schwerlich auf der Violalin zu vereinigen sein! — Die *königliche Oper* hat Zeit und Kräfte im Februar fast ausschliesslich auf die erneuerte Darstellung der Spontini'schen Prachtoper „Agnes von Hohenstaufen" verwendet, welche am 18. v. M. bis jetzt einmal gegeben wurde, da Fräul. v. Fassmann gleich darauf besser geworden und noch jetzt ist. Die Rolle der Agnes war vom Komponisten einer angehenden jungen Sängerin Dem. Haffkamp aus Danzig einstudirt, welche dafür, dass sie überhaupt zum ersten Male die Bühne betrat, von Seiten des Gesanges Genügendes leistete, in der mimischen Darstellung jedoch natürlich noch sehr unbeholfen erschien. Eigen ist es, dass in neuerer Zeit die dramatischen Sänger und Sängerinnen (vorzüglich die teutschen) mit solchen Leistungen anfangen, welche sonst die vollkommen ausgebildeten Künstler erst spät unternahmen! Ist dies als ein Vor- oder Rückschritt in der Kunstbildung anzusehen? Die übrige Besetzung der Oper (über welche sich Referent in Hinsicht der musikalischen Komposizion bereits ausführlich in No. 2 dieser Zeitung vom Jahre 1838, Seite 25, geäussert hat) war ganz die frühere. So vortreffliche Gesangstücke übrigens die Oper enthält, so ist dem Totaleindruck doch die ausserordentliche Länge und theilweise übermässige Instrumentazion nachtheilig. Referent hält die Szenen des zweiten Akts im Dom, mit dem Gesange der Nonnen und der (durch Blasinstrumente tauschend nachgeahmten) Orgel, für den Kulminazionspunkt des grandiosen Tonwerks. Auch die Ouverture und mehrere Terzette, Chöre u. s. w. zeugen von der erhabenen Auffassungsweise des geistreichen Tonsezters, der sich öfter nur in den äussern Effektmitteln überbietet. — Auber's „Feen-See" hat, theils wegen der vielen Proben von Agnes von Hohenstaufen, theils wegen fortdauernder Heiserkeit des Herrn Mantius, vorläufig zurückgelegt werden müssen. Es ist auf der königl. Bühne nur noch Ferdinand Cortez, eine ältere kleine Oper: „Bergamo" von C. Blum und endlich auch Jessonda von Spohr zur Aufführung gelangt, in welcher ein junger Tenorist Herr *Beyer* vom Stadttheater zu Breslau, mit Beifall als Nadori debütirte. Die Stimme des genannten Sängers ist frisch und rein, auch ziemlich kräftig, nur die künstlerische Bildung scheint noch nicht weit vorgeschritten zu sein.

Das *Königsstädtische Theater* hat „Figaro's Hochzeit" von Mozart mit gutem Erfolg in Szene gebracht, obgleich die Sopranpartie der Gräfin durch die häufigen Transpositionen für die Stimme der Dem. Hähnel verhört. So wird die erste Arie statt in Es- in Des dur, die grosse Arie im zweiten Akt statt in C- in A dur, der Anfang des ersten Finale statt in Es- in D dur gesungen. Die Rolle der Susanne war sowohl in Hinsicht des Gesanges, als der Darstellung, ganz für Dem. Ehlers passend, obgleich Dem. Sophie Löwe darin noch ausgezeichneter ist. Der Graf wurde von Herrn von Rater besser gesungen als dargestellt, indem namentlich Almaviva's Courtoisie nicht genug hervortrat. Figaro war, bis auf etwas zu tiefe Lage der Basspartie, dem kräftig-

gen Organ und beweglichen Spiel des Herrn Oberhoffer ganz angemessen. Doktor Bartolo wurde zur Karrikatur herabgezogen; auch blieb dessen Arie aus. Basil befriedigte ebenfalls nicht. Gut war dagegen der Gärtner. Das Orchester führte die unvergleichliche Musik sehr präzis und feurig, zuweilen gar nicht diskret genug aus. Noch ist zu bemerken, dass das reizende Duett der Gräfin und Susanne beim Diktiren und Schreiben des Billet doux sehr übereinstimmend, nur leider in As- statt in B dur, gesungen wurde, wodurch auch die Nothwendigkeit entstand, die Klarinette statt der Hoboe anzuwenden. Jedenfalls ist indess das Bestreben der Bühne lobenswerth, auch diese köstliche Mozart'sche Oper, wie früher Belmonte und Konstanze, für ihr Repertoir zu gewinnen. Leider ist nur immer noch kein erster Tenorist vorhanden, daher denn auch eine neue komische Oper: „Das Auge des Teufels," nach Scribe bearbeitet, und vom Kapellmeister Glaser in Musik gesetzt, ohne Tenor sich behelfen muss, was immer ein Uebelstand ist. Die Musik zu diesem Singspiel, das seine Würze durch die Lazzi des beliebten Komikers Beckmann erhält (welchem am 27. v. M. auch ein zahlreich besuchtes Benefiz bewilligt war), ist dem Sujet ganz angemessen, in Auber's und Adam's Weise leicht gehalten, lebendig und stark instrumentiert. Ist auf Neuheit der Erfindung auch nicht Anspruch zu machen, so zeigt doch die Komposizion den bühnenkundigen, erfahrnen Tonsetzer. Nur sind viele Gesangstücke zu lang ausgedehnt. Dem Referenten hat das Duett der Ines mit Jose (Herrn Oberhoffer) am meisten gefallen. — Das von den Solotänzern *Taglioni* und *Stullmüller* im königl. Schauspielhause gegebene, sogenannte Florafest, ein nach Willkür maskirter und unmaskirter Ball, ist so überfüllt gewesen, dass selbst die Verbindung des Bühnenraumes mit dem Konzertsaale und sämmtlichen Nebensälen des Hauses den à bis 5000 Theilnehmern nicht hinreichenden Raum gewährt hat und die Hitze unerträglich gewesen sein soll. Der am 29. v. M. von den Herren *August* und *Karl Blum* gegebene Maskenball soll dagegen in jeder Hinsicht befriedigend ausgefallen sein. Herr Blum hat dazu auch eine glänzende Polonaise neu komponirt, und es haben verschiedenartige Unterhaltungen in den Nebensälen stattgefunden. — Die spanischen Tänzer haben auf der königlichen Bühne sich mehrmals zum letzten Male produzirt. — Nachträglich ist noch zu bemerken, dass Dem. Hoffkunz eine recht klangvolle, besonders reine Sopranstimme besitzt, deren vollkommene Ausbildung sehr zu wünschen ist.

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari (Teatro Civico). Wegen verspäteter Ankunft der Prima Donna Carolina Patteri-Winter gab man Donizetti's Marino Faliero mit der Anfängerin P. D. Bettina Sonderegger, Gattin des Altro Basso dieses Namens, dem Tenor Pompejano und Bassisten Giorza. Diesen Letztern, Maler, Sänger und Pseudokomponisten zusgenommen, hiessen alle Uebrigen freilich wenig, aber wunderbarerweise ging alles so gut zusammen, dass es nicht missfallen konnte. Dasselbe gilt von der darauf gegebenen Opera Buffa Olivo e Pasquale, ebenfalls von Donizetti, worin der Buffo Cavisago sang. Die indessen angekommene Batteri trat nun in der Straniera auf und trug einen vollständigen Sieg davon. Schon vor ihrem Erscheinen auf der Szene, während des Singens ihrer Romanze hinter den Coulissen, erregte sie die allgemeine Aufmerksamkeit der Zuhörer, die gleich darauf bei ihrem Hervortreten auf die Bühne in eine fanatische Beifallssalve überging, die ihr während der ganzen Oper öfters, vornehmlich bei der Pacini'schen Kabalette, mit welcher hier der erste Akt schloss, und bei der Szene und dem Gebete im zweiten Akt zu Theil wurde. Die Patteri ist aus der Allgem. Musikal. Zeitung längst als gute Sängerin bekannt; während ihres dreijährigen Wirkens auf dem Theater zu Odessa hat sie sich noch mehr vervollkommnet. Herr Giorza erwarb sich Ehre als Valdeburgo und wurde in seiner Arie des zweiten Aktes reichlich beklatscht. Herr Pompejano entwickelte mehr Stimmenkraft und eine bessere Aktzion. Die Rolle der Isoletta hätte freilich bessee gegeben werden können; wahrscheinlich passte sie der Sonderegger wenig an.

Sassari. Die hiesige Sängergesellschaft für den Herbst und nächsten Karneval besteht aus folgenden Individuen: Veronica Gaziello, Giulia Sarsain; Tenor Luigi De Rosa, Buffo Achille Rivarola, Bassisten Giuseppe Galli und Francesco Pizzocaro. Seit verflossenem 12. Oktober hat man bereits Donizetti's Parisina und Bellini's Pirata mit gutem Erfolge gegeben.

Für nächsten Karneval erwartet man die Prima Donna *Luigia Paw*.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Die dem Impresario dieses Theaters, Herrn Jacovacci, vom Theaterzensul Bonole zu Madand für die Herbststagione zugeschickten Sänger waren: die Signora Tadolini und Vietti, und die Herren Genero und Varese; nebst diesen suchte man noch den hier beliebten Buffo Cambiagio zu gewinnen, somit die Opera seria mit der Buffa abwechseln zu lassen. Nun haben sich die Opere serie selbst in buffe verwandelt, wie aus Folgendem zu ersehen ist. Den Anfang machte man mit dem zwar durch viele Possenen bekannt gewordenen, aber hier unbekannten Gaurnemeio von Mercadante. Die grosse Neugierde des hiesigen Publikums, diese Musik zu hören, verursachte in der ersten Vorstellung ein vollgestopftes Haus. Das Geschick wollte, dass in dieser Oper von den Hauptsängern gerade der Tenor schon in der Introduzione sichtbar und hörbar ist. Leider aber empfiehlt sich der Tenor Genero weder durch elegante Gestalt und Beweglichkeit des Körpers, noch durch seinen vormaligen und dermaligen Gesang. Mit diesen Unannehmlichkeiten schien übrigens dessen Kostüm im Einklang zu stehen; so geriethen denn die Zuhörer, sobald Herr Genero hervor-

trat und seine unsichere Stimme vernehmen liess, in eine ungewöhnliche Fröhlichkeit; der dadurch entmuthigte Sänger verlassete, dass jene Fröhlichkeit in ein starkes Gelächter überging, wodurch er natürlicherweise immer mehr verwirrt, das Publikum ausgelassen lustig, das Ganze zu einer larmenden Scene buffissima, deren Opfer Herr Genero wurde. Dergleichen in italienischen Theatern eben nicht seltene Auftritte haben besonders hier in Rom was ganz Eigenes. Der arme Tenor sagte sich schnell von seinen Verbindlichkeiten los und kehrte nach seinem Geburtsorte Schio im Venezianischen zurück, um seine Gesundheit wieder herzustellen. Das darauf geschlossene Theater wurde bald mit Rossini's Semiramide eröffnet, worin einstweilen, bis zur Ankunft des Tenors Deval aus Mailand, Herr Donzi sang; allein weder die Vietti in der Rolle des Arsace, noch Herr Varese in jener des Assur befriedigten, und die Tadolini allein vermochte nicht das Ganze zu retten. Nach Deval's Ankunft ging der Giuramento abermals mit ihm in die Scene, der Erfolg war anfänglich glänzend, zuletzt beschränkte sich der Beifall blos auf Deval's Arie und sein Duett mit der Tadolini. Am 7. Oktober betrat die Giuseppina David, Tochter und Schülerin des rühmlich bekannten Giovanni dieses Namens, in Coppola's Nina pazza per amore zum ersten Mal die Scene. Ihr Vater machte den Enrico, Cambiagio den D. Semplicio, und ausser dem Bassisten Varese sang in dieser Oper noch die Garzolo und Herr Venturini. Fräul. Giuseppina verdient vieles Lob; ihre Gesangschule, die Bergamaskische, ist ausgezeichnet gut, und da sie ihre betretene Bahn leidenschaftlich liebt, so verspricht sie für die Zukunft das Beste. Dass ihr Vater, langst auf der Neige, bei dieser Gelegenheit, zur Seite seiner debutirenden Tochter, mit all seinem muthigen Erscheinen auf der Scene und ehrenvollen Empfang von Seite der Zuhörer seine Bavarine ziemlich konvulsivisch sang, ist leicht zu begreifen; in der Folge verlor sich jedoch der Orgasmus, und die Oper wurde durch Mitwirkung der übrigen Sänger im Ganzen gut gegeben, und alle mehrmals, die Protagonistin am meisten, applaudirt und auf die Scene gerufen. Im nachherigen von der Tadolini, den Herren Deval, Cambiagio und Varese vorgetragenen Elisir d'amore bewies die geräuschvolle gute Aufnahme, dass eine gut gegebene Opera buffa die Römer weit mehr als die Tragedia lirica und die Zwitter-Opera semiseria ergötzt. Bei alldem kehrte man abermals zu diesen Schönheiten zurück. No. 1. Griselda Manfredi, neue Tragedia lirica in drei Theilen von Herrn Girolamo Maria Marini, in Musik gesetzt von dem neu entstandenen Maestro Pietro Carbi (man sagt des Neapolitaner Conservatoriums und Donizetti's Zögling). Die Matilde machte die Tadolini, Elisa die David, Griselda = Varese, Zambrino = Deval, Ubaldo = Valentini. Die Sänger thaten ihr Mögliches, die Freunde des Poeten und Maestro das Uebrige, um sich und die Oper tüchtig beklatschen zu lassen; da aber die Musik an sich bei allem Lärm ein armes Produkt ist, so wird sie wahrscheinlich mit so mancher ihrer heutigen Schwestern bereits das Zeitliche verlassen haben. No. 2. Caterina di Cleves, die Herr Maestro Savj unlangst für die Pergola zu Florenz komponirte (s. diese Bl. v. J. 1838, S. 406), die hier aber als eine von ihm selbst umgearbeitete zweite Auflage auf dem Teatro Argentina Sänger, die Damen Tadolini, Vietti, Carocci, die Herren Deval und Varese; am 16. November einen Fanatismo, zu teutsch, echt verrückte Aufnahme erregte. Klatschen, Schreien, Heulen, Brüllen, Poltern, Stampfen mit den Füssen, Hervorrufen. Alles ohne Ende, und bei dergleichen Spektakel in Italien ist es wirklich komisch, dass sich mitunter zuweilen ein durchdringender starker Pfiff, der, wie ein Tantum in's Ganze einfallend, ebenfalls als ein Zeichen des Beifalls, oft aber auch des Gegentheils gilt. Donizetti, Pacini, Rossini, Bellini, Mercadante, Ricci können keinen solchen Triumf als Herr Savj diesen Herbst aufweisen; ob aber seine Caterina di Cleves ebenso wie die Opern dieser Leute so viele in- und ausländische Theater, auch des atlantische Meer passiren wird, ist sehr zu bezweifeln.

Fermo. Die seit einiger Zeit vom Auslande zurückgekehrte Prima Donna Marietta Riva erfreute die Fermaner mit Donizetti's Gemma di Vergy; die Musik dieser Oper, die Riva, der Tenor Farlani und Bassist Giunti erregten Enthusiasmus.

Wie in Oberitalien, so gab es auch diesen Herbst im Kirchenstaat, in den kleinsten Städten und Orten grosse Opern, kleine Sänger, enthusiastische Aufnahme, denn und wann auch einen Fiasco, besonders in der Opera buffa, die jetzt fast Niemand zu singen versteht.

Forli. Die brave Kontraltistin *Lucrezia Fornacciari* ist hier verwichenen November, 40 Jahre alt, gestorben.

Lugo. Die diesjährige Stagione della Fiera hatte eine weit bessere Gesellschaft als sonst. Die Maray mit ihrer zwar nicht starken aber gefälligen Stimme und lebendigen Aktion; ihr Antipode, die Pancalli, mit einfachem, schönem Gesange; der Tenor Milesi und Bassist Battaglini, Beide brave Sänger, trugen die zwei Meisterstücke der modernen Oper, die Anna Bolena und Beatrice di Tenda vor, wovon, sonderbar genug, letztere mehr als erstere gefiel. Die teutsche Künstlerin, die Maray nämlich, wurde insbesondere mit Beifall überhäuft, und fand in ihrer Benefizvorstellung die üblichen Auszeichnungen.

Die *Maray* wurde unlängst zum Ehrenmitgliede der Accademia Filarmonica di Ravenna ernannt.

Cesena. Die Maray hat auch hier, bei all ihren Fiorituren und Trillern, eben so wie in Ravenna, Lugo und Perugia (wo sie abermals für nächsten Karneval engagirt ist) ausserordentlichen Beifall in Donizetti's Gemma di Vergy und Bellisario erhalten. Ihr zur Seite wurden mehr oder weniger applaudirt der Bassist Ferlotti, die Comprimaria Fallardi-Ferlotti (desselben Gattin), und der Tenor Montanari (nicht sehr lobenswerth).

Bologna. Die schon rühmlich bekannte Anfängerin Frezzolini, der Tenor Guasco und Bassist Cartagenova (also die Hauptsänger der Fiera di Reggio im vorigen Frühjahre), die sämmtlich noch nie auf der hiesigen Bühne gesungen, begannen hier am 5. Oktober die Herbststagione ebenfalls mit Mercadante's Elena da Feltre.

wozu man gleichfalls den Maestro aus Novara kommen, und für die Frezzolini eine neue Arie schreiben liess. Die damals zu Reggio stattgefundenen Mirakel (s. diese Bl. v. J., S. 628) wurden bei uns nicht wiederholt. Der Verständigen behaupten zwar, die Musik dieser Oper sei ein Meisterstück des Kontrapunkts; da sie aber nichts Neues und Originales, wohl aber viel Langweiliges aufzuweisen hat, so fand das Ganze, aus Respekt vor der Frezzolini und dem Maestro, eine So-So-Aufnahme, was ziemlich auch einem Fiaschetto reicht. Schon am 19. Oktober gab man daher die Beatrice di Tenda, dell' immortale Bellini, worin die Frezzolini die erste, die Abbadia in der Rolle der Agnese die zweite Palme einernteten. Cartagenova und Gnazzo das Mögliche leisteten. Da aber Letzterer, Herr Gnazzo nämlich, kein Wohlbehagen erregte, wurde er mit dem russischen Tenor Nicola Ivanoff umgetauscht, und mit ihm am 31. desselben Monats Donizetti's Lucia di Lammermoor mit gerauschvollem Beifalle gegeben. Die Frezzolini ist super. Herr Ivanoff hat eine umfangreiche, angenehme, ziemlich gelaufige Stimme, und obnt er auch seinem Vorbilde Rubini nicht ganz in Betreff des lebendigen Akzentes, des musikalischen Kolorits und dramatischen Ausdrucke nach, so bleibt er doch jederzeit ein schätzbarer Künstler und seine Aufnahme war darum glanzend. Der tapfern Cartagenova beste Ueberreste, der beseelte Ausdruck im Gesange, wirkten kräftig zum Ganzen mit, und fanden Anerkennung. In ihrer Benefizvorstellung sang die Frezzolini in den Zwischenakten der Lucia mit ihrem Vater ein Duett aus dem Elixir d'amore; Lärm und Ehrenbezeugungen an diesem Abende. In der nachher gegebenen Anna Bolena wurden blos die Stücke der Frezzolini und die Duett mit Ivanoff besonders beklatscht. An dieses Duett hat man eine voriges Jahr von Donizetti zu Paris für seinen Roberto d'Evreux komponirte bezaubernde Kabalette angeklappt, die in jeder Vorstellung wiederholt werden musste. Den Schluss der Stagione am 30. November machte die Lucia di Lammermoor mit eingelegter so eben gepriesener Kabalette; in dem von Zuhörern vollgepfropften Hause flogen Gedichte, Blumensträusse, Guirlanden in grosser Menge herum von sämmtlichen Gedichten — sagt man — seien 16,000 in dieser Stagione gedruckt geworden; der Lärm erinnerte an die letzten Zeiten einer Posta, Malibran, eines Rubini!

In der am 1. Dezember auf dem hiesigen Casino gegebenen musikalischen Akademie, in welcher die Frezzolini mehrere Gesangsstücke vortrug, wurde ihr vom Musikdirektor Marchese Sampieri das Diplom als Accademica Filarmonica di Bologna überreicht.

Mademoiselle *Gabussi* hat mit ihrer ganzen Familie diesen ihren Geburtsort verlassen und Florenz zu ihrem Wohnorte erwählt.

Unter der Opergesellschaft, welche am 22. Oktober von hier nach Livorno abgereist war, um sich nach der Insel Cuba einzuschiffen, befand sich die Prima Donna Pancaldi, der Tenor Perozzi, Buffo Verzoni, Bassist Castaldi, Violoncellist Palagi und Klarinettist Mercagnoni.

Der von hier gebürtige Violinist und Gesanglehrer *Vincenzo Bonetti* ist nach einer sechsjährigen Abwesenheit aus Portugal und Spanien zurückgekommen (s. Sevilla im vorigen Jahrgang dieser Bl.).

Auf ihrer schnellen Durchreise nach Rom hielt sich die Unger hier kaum drei Stunden auf, und machte blos Rossini einen Besuch.

Herzogthum Lucca.

Lucca. In dem von Viareggio hieher verpflanzten, von Persini daselbst gegründeten und in diesen Blättern oft besprochenen Lucca Musicale fand am 13. November, in Gegenwart des Staatsrathes, Direktors des öffentlichen Unterrichtes, Marchese Antonio Mazzarosa, die jährliche Prüfung der Zöglinge mit den gewöhnlichen Preisvertheilungen statt; bei welcher Gelegenheit unter andern ein Eingangschor und eine Kantate, Poesie zu beiden eigenes von der Frau Luisa-Amalia Paladini geschrieben, die Musik des Ersteren vom Maestro Quilici, und des Letztern von Herrn Persini komponirt, vorgetragen wurden.

Die bereits im vorigen Berichte angezeigte Sängergesellschaft (die Strepponi, die Brambilla, Pedrazzi und Ronconi) gab noch die Beatrice di Tenda, eine Oper, die bei all ihrer Aermuth, theils von diesen schätzbaren Künstlern vorgetragen, theils der hier und da für Bellini herrschenden Sympathie wegen, sogar Furore machen kann.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Die neue Pachtung des Herrn Lanari eröffnete die Stagione mit Ricci's Scrivanello und ziemlich gutem Erfolge. Die sonst vielversprechende Scrivanello scheint nicht vorwärts gehen zu wollen; der Tenor Merini hat einen angenehmen, etwas kalten Gesang, und der Bassist Scheggi übertreibt wie gewöhnlich; die Crosse und Herr Superchi verdarben nichts. Die von Lucca (s. d.) angekommene Sängergesellschaft Lanari's gab Mercadante's Giuramento, worin der Tenor Musich den abgegangenen Pedrazzi ersetzte, die Strepponi die erste, die Brambille die zweite, und Ronconi (Giorgio) die dritte Fahne erhielt. Auf den Giuramento folgte die ursprünglich verunglückte Donizetti'sche Oper Maria di Rudenz, in welcher der Tenor Corelli Herrn Musich ersetzte und das Ganze auf den Beinen hielt. Aus Erkenntlichkeit dafür konnte man das allerliebst langweilige Meisterwerk Bellini's, die Beatrice di Tenda auf, in welche besonders die Florentiner vernarrt sind, und die daher ohne Weiteres gefallen musste. Sonderbar, diese Oper hat bei ihrem Entstehen und eine geraume Zeit nachher nirgends sonderlich angezogen, man gab sie blos so zu sagen Bellini zu Ehren; erst seit 1839 hat sie gewissen Stellen die Ohren geöffnet und entzückt, und wagt es sogar, mit Donizetti in die Schranken zu treten! Bei dieser heillosen Geschichte ist keiner gescheiter als der schlaue Rossini, der jetzt weder vom Opernschreiben noch vom Opernbesuch etwas wissen will, es sei denn eine ganz besondere Neugierde treibt ihn nach Letzteren, wobei aber sein Aufenthalt daselbst äusserst kurz ist.

Es lohnt sich wahrlich der Mühe nicht, von zwei an-

dem hiesigen Theatern degli Arrischiati und de' Solleciti, von ihren Sängern und den darin gegebenen Opern, Lucia di Lammermoor, Prigione di Edimburg, Turco in Italia u. s. w. zu sprechen. Als Neuheit verdient aber Erwähnung die im Privat-

Theater Rowland-Stadion vor zahlreichen Zuhörern ungemein stark applaudirte neue Oper *Giovanni da Procida*, Poesie und Musik vom Fürsten *Giuseppe Poniatowski*, vorgetragen von den Fürsten Elisa und Carlo Poniatowski, und dem Russischen Valenti-Canali.

Die von hier gebürtige Prima Donna *Cornilla Lorli*, von der seit einiger Zeit einheimische Blätter und die Allgem. Musikal. Zeitung schweigen, hat einen Vollblut-Neapolitaner *Cesare Norelli* geheirathet.

Ferrara. Die zu Anfang der vorigen Badesaison erwähnte erste Lauschersche Sängergesellschaft erregte auf dem hiesigen Theater mit Ricci's Prigione di Edimburgo einen ausserordentlichen Jubel.

Herzogthum Modena.

Finale. In unserm neugebesserten und verschönten Theater wurde die abscheulich verhunzte Norma mit sehr mässigem Beifall gegeben. Dass es lärmend gewesen sei und jedes Stück die allgemeine Bewunderung erregt habe, wie das eine Mailänder Zeitschrift in einem langen Artikel weise machen wollte, ist rein unmöglich. Vor allem die Prima Donna Clementina Tommasi-Cerani ist Alt-stin, also physisch für die Sopranrolle der Norma nicht geeignet; sie ist in der That überhaupt an Leib und Seele nicht gewachsen. Die Ravatine in F sang sie in Es, das Duett um eine Terz tiefer, viele andere Verstümmelungen zu verschweigen, wodurch die Oper ihre ursprüngliche Physionomie verlor. Die übrigen Sänger, als: die Celestina Comotti, der Tenor Tommaso Montanari, der Bassist Pietro Bertazzi (aus Bologna, soll ein Schüler des grossen Alessandro Mombelli sein?), waren für dies Theater beinahe ausgezeichnet gut.

Modena. Die Opera seria im Herbst, als Stagione di gran cartello, schlägt hier ihren Sitz im Hoftheater auf. Hauptsänger: die Prima Donna Emilia Boldrini, die beiden Comprimarie Catterina Spinosa-Zucchini und Rafaele Venier, der Tenor Francesco Ciaffei, die Bassisten Giovanni Zucchini und Annibale Statuti. Die Eröffnung (Apertura) geschah am 17. Oktober mit Donizetti's Roberto d'Esereux, welche Oper diese Hauptsänger schon vorigen Frühling zu Padua und auch hier mit vielem Beifalle gaben. Die Boldrini bereits als hoffnungsvolle Anfängerin bezeichnete Boldrini bestätigt bis jetzt in jeder Hinsicht alle Erwartungen. Die immerwährend beschäftigten Theaterkünstler in Italien müssen in der That auch was sein. Die Boldrini sang zu Padua im Frühling im Teatro Nuovissimo, darauf im Sommer ununterbrochen im Teatro Nuovo daselbst, und hier in Modena, nachdem Karneval auf der Venier zu Venedig. Die Herren Ciaffei und Zucchini machen ebenfalls Fortschritte in der Profession; die Spinosa geht mit, so werden denn alle diese Sänger mehr oder weniger stark applaudirt und die Oper stark besucht. Der gefeierten Boldrini, dem Tirol dem Tenor Ciaffei, verdankt der nachher gegebene Guarnerius seine glänzende Aufnahme, wiewohl man da seiner musikalischen Banden gänzlich, und manches herrlichen Instrumentalthema beraubt hatte. Die Venier fand besonders im Hauptstücke dieser Oper, im Duette mit der Boldrini, verdiente Anerkennung.

(Fortsetzung folgt.)

Todesfall.

Berlin. Am 27. Februar d. J. endeten wiederholte Schlagflussanfälle dem, seit dem 1. Januar 1840 pensionirten, königlichen Kammermusikus *C. A. Seidler*, einem vieljährigen, verdienstvollen Mitgliede der königl. Kapelle und vorzüglichen Violoncellisten seiner Zeit, das Leben. Als Konzert- und Quartettspieler war Seidler besonders zur Zeit des musikliebenden Königs Friedrich Wilhelm des Zweiten neben Moser, Semmler und Duport ausgezeichnet. Nach einer längeren Kunstreise nach Russland u. s. w. führte Seidler uns später hin aus Wien die treffliche Sängerin *Barbine Wranitzky* als seine Gattin zu, welche bis vor einigen Jahren die Zierde der königl. Oper, neben einer *Anna Milder* war, jetzt indess auch in den Ruhestand zurückgetreten ist.

Feuilleton.

Die Kapelle Paganini's in Paris, welche wir in vorigen Jahrgange S. 1011 rühmlich erwähnten, setzen ihre ausgezeichnete Werkmässigkeit mit ausgezeichnetem Erfolge fort. Kürzlich wurde in einem derselben Beethoven's Pastoralsinfonie aufgeführt und erfüllte die Zuhörer mit einer „hat religieuse“ (?) Bewunderung.

Halevy's Guido und Ginevra hat in Breslau eine glänzende Aufnahme erfahren. Die Oper ist daselbst bereits gegen zwölf Mal, und stets bei überfüllten Hause gegeben worden.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Regensburg, welche jetzt 1313 ehrende Mitglieder zählt (darunter 926 männliche und 387 weibliche), veranstaltet in dem dortigen Museumssaale in vielen Zwecken auch grosse Musikaufführungen. Die darin zu Gehör kommenden Werke sind folgende: 1. Goethe und Guarra, Ouv. von Halevy. 2. Requiem von Hektor Berlioz; 3. La sera inchiesta, Ouv. von Halevy. 4. La Caverna, Ouv. von Lesueur. 5. Christus am Oelberge, Oratorium von Beethoven; 6. Weber, Ouv. von Cherubini. — Unlängst hat die Frankfurter dieser Gesellschaft, nach vorgängiger Bewilligung Seitens des Königs, der jetzige Kronprinz Friedrich Karl Christian übernommen.

Der jetzige Direktor des italienischen Theaters zu Paris, Herr *Pacini*, hat für den 1. Oktober d. J. seine Stelle niedergelegt.

Am italienischen Theater zu Paris gab man Mozart's Nozze di Figaro. Die jetzige Sänger: Lablache — Figaro. Tamburini — Conte Almaviva. Sgra Persiani und Grisi — Contessa und Susanna; sehr anziehend und ächter ohne Lust und Liebe sangen sie, so konnte die Oper auch keinen grossen Eindruck machen. Dennoch wurden die Nozze 9 mal gegeben und verdienen andere Stücke wiederholt werden.

Auch in der Provence Frankreichs dringt die deutsche Kunst immer mehr ein. Im Konzert Tholozanes zu Marseille, welches den Bewegungen der höhern Musikwelten Theilnahme in einer Stadt kund, wurde Beethoven's Sinfonie in A dur und Weber's Ouvertüre zum Freischütz gegeben, beide Werke erregten das Entzücken der zahlreichen Zuhörer. Nicht minder günstige Aufnahme fanden auch Ouvertüren von G. M. v. Weber aus dessen Leier u. Schwert.

durch abweichendere Mittel, die wechselnden, kontrastirenden Stanzen, ohne Nachtheil des Ausdrucks, wiedergegeben hat, wodurch das Ganze schöner, als beym Lesen, zusammengehalten und gerundet wird. Recht gut sind ferner die kurzen, vorbereitenden und den Zuhörer umstimmenden Zwischenspiele, wo von der Schilderung des Mannes zur Schilderung des Weibes übergegangen wird; und sehr schön in Melodie und Harmonie sind mehrere einzelne Stellen — wie: Rastlos durch entlegne Sterne jagt er seines Traumes Bild —

Wir halten Hrn. B. für einen talentvollen Komponisten für den Gesang, und auch dieses kleine Produkt giebt Belege zu unserm Urtheil; eben darum möchten wir durch unsern Tadel ihn veranlassen, das, was ihm die Natur verliehen, weiter zu bilden, und auch diejenigen Wissenschaften, die ihn auf seinem Wege — wenn auch nicht leiten, doch seltner sich verirren und fester einhergehen lassen, nicht hintanzusetzen. Solche Vernachlässigung rächet sich ganz gewiss selbst, besonders an dem Komponisten für den Gesang, und besässe er ein noch so vorzügliches Talent; wofür wir Hrn. B. gewiss nicht erst Beyspiele anzuführen brauchen.

Zwölf Orgelstücke, verfertiget und seinem verdienstvollen Lehrer, dem Herrn Organist Johann Christian Kittel dankbarlichst gewidmet von Michael Gotthardt Fischer. 4tes Werk, 1ster Theil. Erfurt, bey I. E. G. Rudolphi. 1802.

Hr. Fischer vermehrt, wie der Titel bezeugt, die nicht geringe Anzahl der schätzbaren Musiker, die der alte, ehrenfeste Kittel gebildet hat, und tritt in diesen Orgelstükken mit allem Recht neben den zu wenig gekannten Hassler in seinen Orgelstücken, der auch ein Schüler Kittels war. Hrn. F.s Reichthum in der Erfindung würdiger, wenn auch nicht immer glänzender musikal. Ideen, und seine noch grössere Kunst in deren Verarbeitung und Darstellung sind schon von einem andern Rec. in diesen Blättern gerühmt und das Lob derselben ist belegt worden aus dem grössern Werke des Hrn. F., aus seinen Quartetten, die der Rec. hier absichtlich wieder in Erwähnung bringt, um sie auch von seinem Theil Freunden einer weiter, als bis ins Schakerhafte gehenden Musik zu empfehlen. In diesen meistens kleinen Orgelstücken — Vor- und Nachspielen — haben sich jene beyden Vorzüge des Verf. freylich nicht in jenem Maase hervorthun können: aber vermissen wird man sie auch nicht an Einem. Sie sind sämmtlich in mehr oder weniger gebundener Schreibart abgefasst, dabey nicht trocken und unmelodisch, und in Geist und Darstellung der Orgel ganz angemessen (nicht etwa Pianofortesätze mit bunten Figuren, wie man sie zuweilen für Orgelstücke ausgiebt); dabey sind sie nicht schwer auszuführen und verlangen nicht nothwendig, um Würkung zu thun, sehr starke Werke — wodurch sie sich für das grosse Heer der Organisten desto besser qualifiziren; vorzüglich schön ist auch das Pedal behandelt, nicht nur, wie es sich von selbst verstehet, durchaus obligat, sondern auch, meistens mit der gehörigen Würde und Kraft, wie es immer behandelt werden sollte und so selten behandelt wird, besonders von denen, die mit der Beweglichkeit und Fertigkeit ihrer Füsse glänzen wollen. Sonach nimmt Rec. keinen Anstand diese kleine Sammlung unter die besten neuern zu zählen, und sie allen, die sich für ächtes Orgelspiel bilden wollen, zum Studium und fleissigen Gebrauch bestens zu empfehlen.

Nachrichten.

Stuttgard, Ende des Julius. Herr Iffland hatte bey seiner Anwesenheit zunächst zur Absicht, unser Theaterwesen nach seinem ganzen

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Vollständiger Gesangcursus

für

Volksschulen

oder

Kurze Anweisung

zum zweckmässigen

Gesang-Unterricht in Volksschulen

nebst einer reichhaltigen

Sammlung von Kinder- und Jugendliedern,

einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Choräle,

von

Karl Faber,

Rektor der Bürgerschule zu Apolda.

Abtheilung 1. Kurzgefasste Anleitung zum Singen in der Volksschule, nebst 40 Kinderliedern und Uebungsstucken. Preis 4 Gr.

Abtheilung 2, enthaltend 75 zwei- und dreistimmige Kinder- und Jugendlieder. Preis 9 Gr.

Die 3te und 4te Abtheilung, womit das Werk geschlossen ist, folgen bald nach.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Frühlingsglocken. Der Bleicherin Nachtlied. Die todte Braut.

Drei Lieder aus Reinicks Liederbuche mit Randzeichnungen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte

in Musik gesetzt von

Carl Freudenberg.

Op. 5. Preis 8 Ggr.

Mit einer Randzeichnung von Professor J. Hübner als Titelzierde.

Diese dem beruhmten Maler Herrn Professor J. Hübner gewidmeten Lieder, wozu die hochst anziehenden Texte aus dem bekannten Liederbuche von Reinick gewählt wurden, werden nicht nur den Besitzern dieses Liederbuches, sondern überhaupt jedem Gesangsfreunde eine sehr willkommene Erscheinung sein.

In meinem Verlage erscheint Anfangs April von

Thalberg, S., Romance et Etude pour le Piano. Oeuv. 38. 4 Bogen. 1 Fl. Conv.-Münze.

Dasselbe zu vier Handen eingerichtet von Carl Czerny.

Ich ersuche meine geehrten Herren Geschaftsfreunde, mir Ihre gefälligen Bestellungen schnell durch Herrn Hofmeister zukommen zu lassen, um dieselben von hier aus prompt und gleichzeitig effectuiren zu können.

Wien, den 9. März 1840.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Neue Musikalien,

welche so eben

im Verlage

von

Friedrich Hofmeister in Leipzig

erschienen sind.

	Thlr. Gr.
Adhémar, Comte d', Le Torrédor. Romance pour Voix de Basse avec Piano	— 4
Baroni-Cavalcabò (Julie de Webenau), Op. 25. L'Adieu et le Retour. Morceaux de Fantaisie pour Piano. (Dédiées à Mr. Robert Schumann.)	— 14
David, F., Op. 12. Concertino pour Basson et Orchestre	2 —
— — Op. 12. Le même pour Basson avec Piano	— 16
— — Op. 13. Le même pour Alto avec Orchestre	2 —
— — Op. 12. Le même pour Alto avec Piano	— 16
Franck, E., Op. 2. Caprices für Pianoforte	— 18
— — Op. 3. Drei Charakterstücke für Pianoforte	— 16
Liszt, F., Op. 4. Allegro di Bravoure pour Piano	— 16
Luft, H., Op. 5. Premier Concertino brillant pour Hautbois avec Orchestre (dédié à son Excellence de N. Seroff)	2 12
— — Op. 5. Le même avec Quatuor	1 —
— — Op. 5. Le même avec Piano	1 —
Onslow, G., Guise oder die Stande von Blois. Klavier-Auszug für Pianoforte zu 4 Handen	3 12
Reisiger, F. A., Op. 42. Funf Gedichte von Caroline Caspari für eine tiefe Stimme mit Pianoforte.	— 16
Rondonneau, Elise, „Coulez mes jours!" Romance avec Piano	— 4
— — „Mon Etoile d'Amour." Romance avec Piano	— 4
— — „Prière des Pêcheurs" avec Piano	— 4

So eben erschien in Commission bei **Jul. Wunder** in **Leipzig:**

Marschner, A. E., Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 42. Preis 10 Gr.

Den 15. März 1840.

Neue Musikalien,

welche bei

Artaria & Comp. in Wien

so eben erschienen sind.

	Conv.-M.	Fl. Kr.
Mayseder, J., Troisième grand Quintette pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 53	5	—
— — Rondeau de Concert pour Violon, avec accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse, 2 Flûtes et 2 Cors. Op. 50		2 30
— — Le même — pour Viol. avec Pianoforte		1 30
Hauser, M., Nocturne p. le Violon avec acc. Op. 1.	—	45
Döhler, Th., Variations brillantes pour le Pianoforte arrangées d'après l'Ouverte 54 de J. Mayseder		— 45
Legnani, L., La Mazzurca, la Gitana e la Cachucha. Tre Balli nazionali ridotti alla più grande facilità per la Chitarra sola		— 45
— — Introd. e Tema con Variazioni sopra un Motivo della Norma, Cantabile e Finale, per Chitarra sola (a 6 o 8 corde.) Op. 201		— 45
— — And. ed Allegro dell' Overtura nell' Opera Guglielmo Tell di Rossini, ridotto per Chitarra sola (a 6 o 8 corde.) Op. 208		— 45

(Eigenthum der Verleger.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten März. № 13. 1840.

Die dramatischen Sänger.

Von K. B. von Miltitz.

Schon lange hatte es mich beschäftigt, einen Versuch zu Entwerfung des Gebietes zu wagen, in welchem sich der Künstler, der zugleich Sänger und Schauspieler sein soll, bewegt, und dabei, wo möglich, die Gränzen der beiden Gebiete, indem er aus einer Kunst (der des Mimen) in die des Sängers überzugehen hat, abzustecken. Im ersten Augenblicke scheint die Aufgabe, beide Talente zu vereinigen, unauflösbar — wenigstens zu gänzlicher Befriedigung der Kritik, denn, um nur einen Punkt anzuführen, so ist der höchste deklamatorische Ausdruck mit dem höchsten musikalischen durchaus unvereinbar. Ein Schrei, ein Röcheln, können in der deklamatorisch-dramatischen Darstellung von der grössten Wirkung sein, im musikalischen Vortrage sind sie unerträglich, und es ist eben so unbegreiflich, dass das Publikum an seinen musikalischen Lieblingen solche Auswüchse duldet oder wohl gar applaudirt, als nicht zu entschuldigen, dass ein Künstler oder eine Künstlerin sich dergleichen erlauben. Man muss gar nicht über seine Kunst, ihre Mittel, Bestimmung und Gränzen nachgedacht haben, um in solche Geschmacklosigkeiten zu verfallen. Da es aber täglich von unsern beliebtesten Sängern und Sängerinnen geschieht, da es David und die Malibran gethan und dadurch ihren guten Geschmack sehr zweifelhaft gemacht haben, so erwachte in mir von Neuem der Wunsch, mir selbst und Andern die Aufgabe, um die es sich handelt, recht klar zu machen.

Auf den ersten Blick möchte man sagen, aller Ausdruck im Gesang, der über den vom Komponisten vorgeschriebenen hinausgeht, sei verwerflich. Und in der That, wenn der Tonsetzer von geläutertem Geschmack und richtigem Gefühl geleitet wird, so wird er alle Vortragsnüancen so vorschreiben, dass der Künstler gar nichts Besseres thun kann, als sich streng an die Bezeichnung halten. Ich wüsste nicht, wie z. B. der Sänger mehr und bessern Ausdruck in seinen Vortrag legen könnte, als ihn Mozart in seinem Don Giovanni vorgeschrieben hat. Allein nicht alle Komponisten haben einen so guten und richtigen Geschmack. Die öftern Bezeichnungen in den italienischen und französischen Partituren, il più forte possibile, colla più gran forza — aussi fort que possible, saccade u. dergl. beweisen dies zur Gnüge. Es ist aber, und man hat dies schon unzähligemal gesagt, nur bis auf einen gewissen Grad wahr, dass in den Künsten das Quantitative (die Vervielfältigung der Mittel) dem Qualitativen (der Anwendung weniger aber edler Mittel) vorzuziehen und allein im Stande sei, das was man Effekt nennt hervorzubringen. Aber was nennt man denn Effekt? Doch wohl die *höchste Wirkung innerhalb der Gränze des Schönen.* Halt man nur drastische Wirkung für Effekt, so sieht man die Künstler auf bedauernswerthe Abwege gerathen. So sah ich einen äusserst gebildeten, mit einer trefflichen Stimme begabten Deklamator, der Schiller's Ballade: der Handschuh vortrug, aus seiner anständigen sitzenden Stellung am Tische in einer glänzenden Gesellschaft, die Arme weit über den Tisch vorstrecken, die Finger krallenartig aufschlagen und ein fürchterliches Gesicht machen, um die Stelle:

— von Mordlust heiss
im Kreis
lagern die gräulichen Katzen,

recht *effektvoll* auszudrucken. Ich wusste nicht, ob ich lachen oder weinen sollte. Das Auditorium war überrascht, die Plebs (und wo findet man die nicht?) war entzückt, die Gebildeten missbilligten. In Ganzen ging der beabsichtigte *Effekt* verloren und gränzte an's Komische! Ein andermal trug eine Sängerin Reichardts trefflichen Erlkönig vor. Alles ging meisterlich, bis ihr unglücklicherweise einfiel, bei der Stelle:

O Vater, o Vater, jetzt fasst er mich an,
Erlkönig hat mir Leides gethan —

nach der ersten Zeile einen fürchterlichen Schrei auszustossen, wie etwa eine Frau in Kindesnöthen thun könnte. Der Erfolg war, dass ein paar nervenschwache Damen in Ohnmacht fielen, ein paar andere vor Schreck mitschrieen, die Aufmerksamkeit sich auf diese wandte, und der ganze sogenannte *Effekt* verfehlt war, worüber jeder Vernünftige höchst zufrieden sein musste. Hierher gehören meines Bedünkens auch die kolossalen Besetzungen. Dass in einem grossen Theater, einer Kirche, im Freien, eine weit stärkere Besetzung als im Zimmer nöthig sei, geben wir zu, allein wir erklären die Konzerte von zwölf Pianofortes vorgetragen für eine Geschmacklosigkeit, und die Gesänge für eine Armee von 30,000 Mann komponirt und von ihnen gesungen, die vor einiger Zeit ein wahrscheinlich gehirnkranker französischer Schriftsteller vorschlug, für eine Narrheit. Lassen wir der grossen Natur im Kampf der Elemente, Sturm, Blitz, Donner und Wogenlarm, dem Entsetzen und der Verzweiflung Schrei und Geheul, die Kunst hat es mit dem durch Gesittung geschärften edlen Gefühl zu

thun, und das brüllt, blökt, schreit, heult und grunzt nicht. Allein wir wollen den Gegenstand noch schärfer ins Auge fassen. Wir sagten im Eingang, es sei zweifelhaft, ob überhaupt die Vereinigung von Gesang und Spiel (Mimik) möglich sei. Der verstorbene Müllner behauptete, es sei nicht möglich, und nannte die Oper überhaupt ein Rührei von Musik und Unsinn. Allein es ging Müllner wie Rousseau, Beide sagten oft sehr glänzende, witzige Worte, allein nicht alles Witzige ist darum wahr. Wir wollen uns nicht dabei aufhalten, Müllner's Witzwort hier zu widerlegen, sondern nur bemerken, dass, wenn der Künstler im dramatischen Gesange sich nur seiner Aufgabe recht bewusst ist, die Lösung derselben — bis auf einen gewissen Grad — möglich wird. In der Oper — das ist vor allen Dingen festzuhalten — ist *Musik*, also Gesang die Hauptsache, der sich die übrigen Kunstfertigkeiten, insofern sie konkurriren, durchaus unterordnen. Die Opernsphäre ist eine höher potenzirte Welt, in welcher der *Gesang* die *Sprache* vertritt. Die Form des Gefühlsausdruckes schreibt der Komponist vor. Das ist so gewiss, dass der beste Sänger eine triviale oder komische Gesangphrase nicht ernst oder rührend machen kann, weinte er dabei auch die natürlichsten Thränen und schrie und tremolirte er, nach der jetzigen beliebten Manier, auch aus allen Kräften. Nicht nur der Ton, sondern auch der Ausdruck wird dem Sänger vom guten Komponisten durch die Melodie selbst vorgeschrieben, und er hat dieselbe nur mit passender Mimik zu begleiten, nicht aber durch unedle Nachahmung der Natur zu übertreiben. Weil aber die Musik sich im Takte bewegt, so muss auch natürlich, wenn nicht alle Musik aufhören soll, der Sänger, trotz der Innigkeit des Gefühls, im Takte bleiben, hauptsächlich im Ensemble, und nur in wenigen, auch meist vom Tonsetzer vorgeschriebenen Stellen darf er sich ein Beeilen oder Zurückhalten des Tempo's erlauben. Aus dieser dominirenden Herrschaft des Taktes folgt, dass der theatralische Sänger im ernsten Style — der Buffo macht, eben weil er komisch sein soll, eine Ausnahme — nicht glauben darf, sein Spiel müsse so lebhaft sein, als das des Mimen. Eher das Gegentheil, wie wir denn auch einen Menschen, der viel Geberden im Sprechen macht, um nichts besser verstehn, als einen, der dies unterlässt. Dass der Sänger nicht steif wie ein Pflock sein und die Arme gerade am Leibe herunter hängen lassen müsse, ist kaum der Widerlegung werth, aber gewiss, dass das Luftdurchseegeln mit den Händen, wie es Shakespeare im Hamlet nennt, für den Sänger noch widriger ist, als für den Schauspieler. Gute Muster und ein richtiges Gefühl müssen dem Ersteren lehren, ein gewisses zwangloses Begleiten der musikalischen Phrase mit dem Zeitmasse in wohlgefällige Uebereinstimmung zu setzen. Da die Musik in der *Zeitfolge* wirkt und daher zur Hervorbringung und Auflösung ihrer Harmonieen auch eines gewissen Zeitmasses bedarf, so wird sich dem denkenden Sänger eine etwas langsamere Folge der Gestikulazion empfehlen, als dem deklamirenden Schauspieler.

Wenn jedem Künstler das Inehalten des Gebietes ästhetischer Schönheit zur unerlässlichen Pflicht zu machen ist, so sind alle jene Gefühlslaute, die nicht mit den Tönen, die der Komponist vorgeschrieben hat, harmonisch stimmen, eine Sünde gegen das Gehör, und der Sänger, der ein *Künstler* im echten Sinne, also ein über seine Leistungen nachdenkender und sich davon Rechenschaft gebender sein will, darf sich dergleichen nie erlauben. Mögen noch so viele berühmte Sänger und Sängerinnen geschrieen, geschluchzt, aus Uebertreibung unrein gesungen haben, so ist und bleibt dies dennoch immer und überall falsch und der grösste Fehler. Die Musik spricht nicht zum Verstande, sondern zum Gefühl, sie hat daher auch ganz andere Mittel und Zwecke, als die rhetorische Deklamazion, und ob sie gleich nicht wie diese jedes Wort ausdrücken kann, so spricht sie doch auf ihre Weise eben so gewaltig als eindringlich. Jene halberstickten Laute, jenes rauhe Zerstückeln und Hervorstossen der Worte und Silben kann beim deklamirenden Schauspieler oft von grosser Wirkung sein, wie auch das Schluchzen, Weinen, ein Schrei u. s. w. Denn Worte sind das Material des Schauspielers und keiner musikalischen Abstimmung unterworfen. Allein in der geistigern Welt, in der der Opernsänger lebt, ist wie gesagt der *Gesang* an die Stelle der *Sprache* getreten, und für ihn gelten nur die Regeln des schönen Wohllautes, nicht die des höchsten Ausdrucks. Der Zuhörer verlangt *Musik*, hat die Tonart des Stückes, bewusst oder nicht bei sich gleichviel, im Kopfe, jede Abweichung davon, die der Sänger *allein* macht, muss mit dem Gefühl der Tonart und der Harmonie der begleitenden Instrumente dissoniren, übelklingen, den Zuhörer verletzen und den Sänger gerade um das bringen, was er beabsichtigt, nämlich *Wirkung*. Von der so berühmten Malibran sagt ein geistreicher französischer Kritiker A. Specht, ihr Gesang sei bisweilen widersinnig gewesen, und wenn sie sich den unregelmässigen Ausbrüchen ihrer Schauspielerparadestücke überlassen habe, so habe er sie in Gedanken auf dem Wege nach Charenton (dem Narrenhause) gesehen. Dass die Menge schreit und jubelt, wenn ein Sänger oder eine beliebte Sängerin schreit und vor lauter Ausdruck detonirt, wird weder den Menschenkenner noch den Kritiker wundern oder in seinem Urtheile irre machen. Dasselbe Publikum, das heut im Don Giovanni oder bei Thekla's Monolog vor Entzücken ausser sich ist, klatscht sich morgen die Hände wund, wenn ein Affe im rothen Röckchen auf die Bühne hüpft, oder noch lieber ein *Mensch*, ein *Schauspieler*, in eine Affenhaut genäht, den Joko vorstellt! Es war aber nicht immer so, und es wird auch nicht immer so bleiben. Unsere Zeit mit ihren Krampfanfällen, ihrem kalten Egoismus und starrem Materialismus wird vorübergehn. Die edlere Menschennatur wird diesen Krankheitsstoff ausstossen. Unsere Nachkommen werden den Paroxismus belächeln, und diejenigen der jetzigen besoldeten oder unbesoldeten Schreier, die diese Krise erlebeu, werden sich ihres gemachten Enthusiasmus schämen — und schweigen. Das Beste, was sie dann und eigentlich schon jetzt thun könnten. Einstweilen sei den theatralischen Tagesheldeu und Tagesheldinnen versichert, dass ihre detonirende Rührung und ihr heroisches Brüllen dem echten Musiker die

Ohren zerreisst und dass er achselzuckend seufzt: „Weniger wahr wäre weit wahrer!“

Nachrichten.

Prag, 13. März. *Liszt* war hier — mit diesen Worten habe ich meinen heutigen Bericht so glänzend begonnen, wie vielleicht noch nie einen frühern. Ihr Blatt hat aus England und Frankreich, Italien und Oesterreich so viele ausführliche und gründliche Berichte über diesen Heros des Pianofortespieles geliefert, dass es wohl einmal wieder Eulen nach Athen tragen hiesse, noch *post festum* und hinter so ausgezeichneten Musikgelehrten mit einem neuen aufzutreten. Dagegen will ich es versuchen, Ihnen eine historische Skizze seines hiesigen Aufenthaltes und der Triumfe zu entwerfen, durch welche das Publikum, ihm selbe bereitend, nur sich selbst ehrte. Schon mehrere Wochen vor seiner Ankunft war Liszt der einzige Gegenstand der Konversazion in allen Koterien, die sich nur einigermassen um die schöne Tonkunst bekümmern. Bald erfreute die Nachricht seiner baldigen Ankunft, bald schlug ein Gerücht, dass er direkt von Wien nach Paris zurückkehre, die gehegten Hoffnungen wieder nieder. Die „Bohemia“ versprach zuerst seine Ankunft auf den 18. Februar, und ein öffentlicher Anschlag verkündete am 27. Februar sein erstes Konzert im Plateisaale; aber Liszt langte erst am 3. März Morgens hier an, und am 5. wurde die allgemeine Sehnsucht gestillt. Der Anschlagzettel vom 4. hatte das Konzert auf halb 12 Uhr angezeigt, und erst jener vom 5. meldete die wahre Stunde um halb 1 Uhr; da aber der Letztere nicht von Allen aufmerksam gelesen wurde, fanden sich schon um 9 Uhr ein Paar kunstliebende Damen ein, und um 11 Uhr war der Saal gefüllt; die für den hohen Adel aufbewahrten Sperrsitze, welche auf dem Podium das Pianoforte von drei Seiten umgaben, füllten sich erst um 12 Uhr, und mit der Glocke halb Eins trat der gefeierte Künstler an das Instrument, die Versammlung mit edlem und bescheidenem Anstand begrüssend, und nahm schon im Vorhinein durch seine höchst interessante Erscheinung ein. Der Empfang war ehrenvoll, doch im Grunde nicht seinem Rufe entsprechend, und auch nach dem Vortrage der Sonate in Cismoll von L. van Beethoven erscholl zwar einstimmiger Beifall im Saale, der sich aber erst während der grande Fantaisie: Reminiscences des Puritains in gewaltiger Progression steigerte, und nach den zwei Liedern von Fr. Schubert: Ständchen und Ave Maria zum Fanatismus anwuchs. Was die erste Komposizion betrifft, so war der Virtuos den rigorosen und vergötternden Verehrern Beethoven's, die sich natürlich in grosser Zahl eingefunden, in seinem Vortrage, so bewundernswerth sie denselben auch erkannten, doch — zu sehr Liszt, das Genie, das sich selbst dem Ebenbürtigen nicht blindlings hingibt, sondern in jedem Kunstmoment seine Selbstständigkeit behauptet. In den folgenden Nummern entwickle die Originalität, mit welcher er der Kunst des Pianoforte's neue Bahnen erfunden hat, die ihn von allen Parallelen mit andern Pianofortevirtuosen ausschliessen, wie das tiefe Gefühl und der eminente Geist, womit er, der vollendetste Herr und Meister seines Instruments, die wunderbare, kaum glaubliche technische Virtuosität stets den höhern Zwecken der Kunst unterordnet. Nicht minder als durch eine liebenswürdige Bescheidenheit, womit er den Tribut der allgemeinen Bewunderung hinnahm, gewann er alle Gemüther durch die wahrhaft überraschende Gefälligkeit, am Schlusse dem Beifallssturme des Publikums noch durch zwei Nummern (der Erlkönig von Schubert und chromatische Galoppe) zu entsprechen. Liszt konnte hier in den Zwischenraumen nicht wie in Wien mit den anwesenden Damen konversiren, denn es war der Raum so ökonomisch benutzt, dass er sich nach seinem Spiele jedesmal entfernen musste, um Mad. Podhorsky und Herrn Strakaty, die ihn mit ihrem Gesange unterstützten, den Raum neben dem Pianoforte zu lassen. Im zweiten noch bei weitem mehr gefallten Konzerte brachte Liszt nebst der Ouverture zu Wilhelm Tell (von ihm allein auf dem Pianoforte mit der Energie eines vollen Orchesters vorgetragen) noch die Fantasie über eine Kavatine von Paeini (I tuoi frequenti palpiti), dann: Ungarischer Marsch, und Aufforderung zum Tanze von K. M. v. Weber. Das dritte Konzert fand im Theater, und zwar zum Vortheile des Elisabethiner-Hospitals und der Anstalt zur Versorgung erwachsener Blinder statt. Das, trotz zwei- bis dreifach erhöhter Preise, in allen Raumen überfüllte Haus zeigte deutlich, dass sich Liszt bereits als unbestrittener Liebling der Eingeweihten, wie der Laien fest begründet hatte, und das Konzert erhielt dadurch noch einen eignen Reiz, dass wir ihn zum ersten Male mit Begleitung spielen hörten. Von dem Orchester des Konservatoriums der Musik akkompagnirt, trug er zwei Sätze aus Beethoven's Pastoral-Sinfonie vor, und, nun bereits mit seiner genialen Individualität bekannt, klagte auch Niemand mehr über Mangel an Treue in der Wiedergabe. Um nicht weitläufig zu werden, will ich blos kurz andeuten, dass wir in diesem und den folgenden drei Konzerten auch mehrere Schubert'sche Lieder (den Erlkönig und das Ave Maria wiederholt), eine Fantasie über Motive aus Rossini's Soireen und Donizetti's Lucia di Lammermoor und Kompozizionen von Beethoven und Hummel, Chopin und Moscheles u. s. w. hörten. Im Theater geschah es ein paar Mal, dass am Schlusse einer Nummer ein so verwortes Getöse, ein so wildes und unverständliches Durcheinanderschreien entstand, dass Liszt die Beifallstumultuanten bitten musste, sich nur deutlich auszusprechen, was sie denn eigentlich wünschten? Das komplete Ministerium eines polnischen Reichstags brachte aber das letzte Konzert. Liszt hatte den bekannten „Hexameron“ von ihm selbst, Thalberg, Herz und Pixis, vorgetragen; am Schlusse zwei Mal gerufen, setzte er sich wieder an's Pianoforte, unter hundertfältigem Rufe: „Ave Maria!“ Endlich stand der Virtuose auf und versetzte: „Es war meine Intenzion, das letzte Stück zu wiederholen.“ Allgemeiner Applaus aus Parterre, Sperrsitzen und Logen billigte die Absicht Liszt's; nur einige Wenige brüllten noch immer: „Ave

Maria!“ Jener aber spielte zuerst das selbstgewählte Stück, dann eine Galoppe und endlich, um selbst unbescheidenem Verlangen und Drängen ein Genüge zu thun, dennoch — das Ave Maria.

So eine missliche Sache es ist, die Zwischenräume in den Konzerten der ersten Koriféen der Tonkunst auszufüllen, so gelang es Mad. *Podhorsky* und den Herren *Strakaty* und *Kunz* gleichwohl, sich Beifall und Anerkennung zu erwerben. Vorzüglich erregte die Erstere schon im Konzert des 5. März bedeutende Sensation mit dem Lied von J. F. Kittl: „In's stille Land,“ und als dessen Wiederholung verlangt wurde, sang sie an deren Statt Kittl's wunderschöne, liebeglühende Komposizion des J. Paul'schen Ständchens: „Wach' auf, Geliebte!“ welche mit noch stürmischeren Beifallsbezeugungen aufgenommen wurde. In den folgenden Konzerten trug Mad. Podhorsky noch mehrere Lieder von Kittl, Goldschmidt, Skraup und Titl mit gleich günstigem Erfolge vor. Herr Strakaty, längst bekannt als braver und gemüthlicher Liedersänger, sang zuvörderst Schubert's „Wanderer“ (wiederholt) und die ergreifende Komposizion von Goldschmidt: „Der Tänzer.“ Herr Kunz trug blos im zweiten Konzert eine Arie aus der Oper „Hans Heiling“ von Marschner vor, und erfreute, wie immer, wenn er seine Stimme mässigt, durch deren jugendliche Kraft und Fülle. Obschon Liszt hier, wie überall, von den höchsten Gesellschaftskreisen aufgesucht und mit Freundlichkeit überhäuft wurde, brachte er doch den grössten Theil seiner freien Stunden im Umgange mit seinen Kunstgenossen zu. Er besuchte die Veteranen unserer Tonkunst Tomaschek und Weber, ging sehr freundschaftlich mit den ausgezeichneten jüngern Talenten der Tonkunst um, unter welchen er sich insbesondere unserm wackern Kittl, der von ihm unzertrennlich war, mit wahrer Freundschaft und Zuneigung anzuschliessen schien, und nahm mit bereitwilliger Freundlichkeit auch die Einladungen in die Häuser vorzüglicher musikalischer Dilettanten an.

Liszt hat uns verlassen, um Sie mit seiner Kunst zu erfreuen, aber, so sehr wir Ihnen alles Gute und Schöne gönnen, so wird es uns Pragern doch schwer, eine kleine Regung des Neides zu unterdrücken, dass Sie ihn nun besitzen, und wir nicht mehr!

(Beschluss folgt.)

Dresden, den 17. März. Nach langem Harren traf *Liszt* endlich den 14. d. M. ein, und gab gestern Abend im Saale des Hôtel de Saxe das wochenlang vorher schon angekündigte Konzert. Wie alle grossen Virtuosen, so wurde auch er von den Notabilitäten der musikalischen Welt gebührend empfangen, und von einigen Musikfreunden in eigens ihm zu Ehren veranstaltete Privatsoiréen gezogen, hoffend, dass er hier mit seinem Spiele entzücken werde; allein Liszt spielte nicht, ausser bei Lipinski, den er selbst dringend aufforderte, mit ihm eine Beethoven'sche Sonate zu spielen. Daher war die Spannung auf ihn so allgemein, da niemand seine Art zu spielen kannte. Endlich nahte die ersehnte Stunde, wo er auftreten musste; namenlose Stille herrschte in dem vollgefüllten Saal. Es erschien ein schlankgewachsener junger Mann mit langen Haaren und blassem Gesicht, der mit dem grössten Enthusiasmus begrüsst wurde, dann sich hinsetzte und die Reminiscenzes des Hugenots, Fantasie von ihm selbst komponirt, zu spielen begann. Staunen ergriff die anwesende Menge; von verschiedenen Seiten erhoben sie sich von ihren Stühlen, um die Hände des Virtuosen zu sehen, und allgemeiner Beifallssturm folgte nach Beendigung derselben. Hierauf Ständchen und Ave Maria, Lieder von Schubert, für das Pianoforte übertragen von Liszt, und *a)* Andante — Finale de la Lucia di Lammermoor, *b)* Galop chromatique, denen jedesmal der rauschendste Enthusiasmus folgte. — Liszt ist unbedingt der erste jetzt lebende Pianofortespieler; alle Momente der Kunstvollendung vereinigen sich in ihm im vollkommensten Grade; daher würde es hier überflüssig sein, wenn man alle Einzelnheiten aufzählen wollte. Nur Eines könnte vielleicht erwähnt werden, dass das Gefühl des Zuhörers nicht in dem Masse ergriffen wird, wie bei manchem Andern; dafür besitzt er aber den Vorzug, dass seine Harmonieen weit vollständiger und grandioser sind. Wenn Liszt spielt, glaubt man nicht mehr ein Pianoforte zu hören, sondern ein kleines Orchester, so geschickt weiss er die verschiedenen Stimmen nachzuahmen; dabei besitzt er eine solche eminente Kraft, Reinheit und Glätte im Spiel, dass es in der That an's Fabelhafte grenzt. Selten hält auch ein Instrument die Stimmung aus, gewöhnlich springen einige Saiten. Er fesselt seinen Genius nicht durch pedantische Schulgesetze, sondern lässt ihn unumschränkt walten, ohne jedoch die Grenzen der Schönheit zu überschreiten. Mit Liszt ist mithin das *Non plus ultra* in der Kunst gegenwärtig erreicht, mit ihm ist die Reihe der Künstler in der neuromantischen Schule geschlossen. Gespannt ist man nun noch auf das zweite öffentliche Auftreten, wo er ein Konzert von Beethoven vortragen wird, um ihn auch von dieser Seite kennen zu lernen. — Unterstützt wurde er von Mad. *Schroder-Devrient*, die zwei Schubert'sche Lieder vortrug und ebenfalls grossen Beifall erntete.

Johannes Heitmann.

Leipzig, den 21. März 1840. Noch nie vielleicht hat ein Virtuos sich eines so glänzenden, weitverbreiteten Ruhmes zu erfreuen gehabt, als Herr *Fr. Liszt*. Durch die ungeheuern Lobpreisungen der Journale waren die Erwartungen bei uns, wie wohl überall, auf das Höchste gespannt, vielleicht etwas überspannt worden, und man sah dem baldigen Erscheinen des Gepriesenen mit um so grösserer Sehnsucht entgegen, als dasselbe sich immer mehr, von einer Zeit zur andern, verschob, vorzüglich aber, weil man die bisher gedruckten Kompositionen des Herrn Liszt, ungeachtet des Interesses, welches man allerdings an ihnen nehmen musste, doch mit seinem ungeheuern Künstlerruhme nicht ganz in Einklang zu bringen wusste. Als daher endlich am 17. d. M. im Saale des Gewandhauses ein eigenes Konzert desselben stattfinden sollte, war der Zudrang ausserordentlich, und kaum dürfte ein berühmter Künstler jemals mit

grösserer Spannung bei uns empfangen worden sein, als Herr Liszt, in welchem man eine von allen gewohnten Kunsterscheinungen völlig verschiedene, in ihrer Grösse und Genialität wahrhaft bewundernswerthe Erscheinung zu finden hoffte und, den öffentlichen Nachrichten zu Folge, hoffen konnte. Diese Erwartungen sind jedoch bis jetzt noch nicht vollständig erfüllt worden; Herrn Liszt's Spiel hat ausserordentliches Interesse erregt, es ist bewundert und angestaunt worden, aber diese Wirkungen sind nicht so tief in die Seele gedrungen, um den nachhaltigen Enthusiasmus hervorzubringen, welchen eine wahrhaft geniale, in jeder Hinsicht vollkommene Kunstleistung hervorbringen muss und wird.

Wahr ist es, eine vollendetere Technik, eine grössere Meisterschaft des Spiels an sich, eine gewaltigere Beherrschung des Instruments als die des Herrn Liszt lässt sich, jetzt wenigstens, gar nicht denken; in dieser Hinsicht hat seine Virtuosität in der That etwas Uebergreifliches; für ihn scheint es keine Schwierigkeiten mehr zu geben, und wir möchten fast glauben, er selbst sei nicht im Stande, sich dergleichen noch zu schaffen. Die Wirkung dieser staunenerregenden Virtuosität ist gewiss immer schlagend, und muss es sein, da sie bis in die kleinsten Details herab den Stempel der höchsten Vollendung an sich trägt. Wir begreifen daher gar wohl und billigen auch vollkommen den grossen Beifall, welchen diese Virtuosität überall gefunden hat und gewiss noch finden wird; allein wir sind in anderer Hinsicht durch die Leistungen des Herrn Liszt bis jetzt wenigstens noch nicht ganz zufrieden gestellt. Theils ist in ihnen das Streben, auf Kosten der Sache durch äussere Mittel zu glänzen, nicht ganz vermieden, theils können wir den Vortrag nicht ganz von einer Manier freisprechen, die man in neuerer Zeit nur zu oft für leidenschaftliche Ausströmungen der Genialität ausgegeben hat, welche aber, wenn sie, wie bei Herrn Liszt, auch noch so fein ausgebildet ist und sogar sehr interessant erscheint, doch immer unnatürlich bleibt und auf den gesunden Kunstsinn nur unangenehm einwirken kann. Wir haben wenigstens bis jetzt keine ganz ungetrübte Kunstfreude bei dem Spiel des Herrn Liszt genossen. Freilich wohl mag dies auch mit an der Wahl der von ihm vorgetragenen Stücke gelegen haben; das Repertoir enthielt nämlich: Scherzo und Finale aus der Pastoral-Sinfonie von Beethoven, für das Pianoforte übertragen von Liszt, — Fantasie für Pianoforte über „I tuoi frequenti palpiti" von Pacini, komponirt von Liszt, und Galop chromatique und Etude für Pianoforte, ebenfalls von Liszt komponirt. Jeder gute Musiker nun wird es wie wir unbegreiflich finden, dass Herr Liszt, vor einem Publikum, welches ihn zum ersten Male hört, mit arrangirten Sätzen einer Beethoven'schen Sinfonie auftreten konnte, es ist dies zum Mindesten eine nicht wohlüberlegte Wahl zu nennen. Der Virtuos muss wissen, dass er als solcher damit eine glänzende Wirkung nie erreichen kann, und der Künstler soll dergleichen überhaupt um der Sache willen nicht thun. Der Eindruck hiervon auf das Publikum war auch nicht günstig, und hat jedenfalls am meisten dazu beigetragen, die Empfänglichkeit desselben etwas herabzustimmen. Die übrigen Stücke, auch dem Arrangement der Beethoven'schen Sinfoniesätze, so brillant und effektvoll sie auch an sich sind und so wundervoll sie auch gespielt wurden, boten doch nicht musikalisches Interesse genug, um nicht die Idee aufkommen und sich ausbilden zu lassen, es handele sich hier mehr um die Leistungen eines grossen Virtuosen, als um die eines grossen Künstlers. Mit dieser Ansicht war der Beifall aber so gross, vermehrte sich mit jedem Stücke und wurde am Ende so stürmisch, dass Herr Liszt sich bewogen fand, den allgemeinen Wünschen entsprechend noch ein Stück vorzutragen.

Wir müssen bedauern, dass die am Konzerttage stattgefundene Opernvorstellung im Theater die Mitwirkung des Orchesters im Konzert verhinderte, denn ausserdem wären uns gewiss grössere und bedeutendere Kompositionen mit Orchesterbegleitung vorgeführt worden, aus deren Reproduktion allein sich über den wahren Werth eines Künstlers entscheiden lässt*). Leider erkrankte Herr Liszt bald nach seinem ersten Konzert, und es ist deshalb sein zweites Konzert, welches bereits am 18. d. M. stattfinden sollte, bis auf Dienstag den 24. d. M. verschoben worden. Wir hören darin von ihm das Konzertstück von Weber und mehrere auf das Pianoforte übertragene Schubert'sche Lieder, bekanntlich seine schönsten Leistungen. Bis auch dieses verschoben wir auch unser ausführlicheres und bestimmteres Urtheil, überzeugt, dass eine so durch und durch interessante Individualität wie die des Herrn Liszt bei längerer und näherer Bekanntschaft nur gewinnen kann. Je grösser aber das Talent eines Künstlers ist, je glänzender und blendender seine Leistungen auf das Publikum einwirken, desto entscheidender ist auch der Einfluss, welchen jede von ihm eingeschlagene oder verfolgte bestimmte Richtung auf die Kunst ausübt. Unter solchen Umständen erscheint daher eine ruhige, besonnene und strenge Kritik eben so ehrenvoll für den betreffenden Künstler, als nothwendig und fördernd für die Kunst. ?.

Frankfurt an der Oder. Merkwürdig! selbst kleine Städte schütten ihr musikalisches Herz in ihrem geschätzten Blatte aus — nur unser Frankfurt, eine Stadt mit drei Messen und 25,000 Einwohnern, sendete noch nie Berichte über ihr musikalisches Treiben! Woran dies liegt? — ja, das ist's eben! An Gänse- und Stubfedern fehlt es nicht, auch nicht an Männern, die ein gut Wort zur rechten Zeit zu sprechen verständen, wohl aber an dem rechten Sinne, nach allen Seiten hin zu nützen. Eine gelehrte Vornehmthuerei, ein Parteienmachen, ein Vorschützen von wichtigen Berufsarbeiten *finden* wir das Gute, sondern zeigen nur die Lauheit, die aller Kunst das Grablied singt. Frei zeige man die Stirn, halte nicht hinter dem Berge, und bei man was Gutes gefunden, so erkenne man es, tadle aber auch da mit Nachdruck, wo zum Tadel Grund vorhanden. So nur ist ein Fortbilden möglich, was durch Schwatzen hinter dem Rücken nicht gefördert wird.

*) Das Programm des Konzerts mit Orchester war schon angegeben. *Die Redaktion*

Berichten wir zunächst über Kirchenmusik, so sind wir zumeist auf die Singakademie angewiesen, die leider bei ihren gewöhnlichen Uebungen Zuhörer ausschliesst und nur jährlich eine oder zwei grosse Oratorienaufführungen veranstaltet. Händel, Seb. Bach, Fasch, Mendelssohn und die ältern Italiener liegen hauptsächlich diesen Uebungen zum Grunde. Lieblinge sind vorzüglich Händel und Mendelssohn, wie denn des Letztern herrlicher Paulus in der jüngsten Zeit zwei Mal binnen vier Monaten zur Aufführung kam. Mit wahrer Liebe und Begeisterung wurde das Werk ausgeführt, und hatten wir den trefflichen Paulus-Mendelssohn zur Stelle gehabt, wir hätten ihn nicht wie die Braunschweiger mit Blumen, sondern mit Liebe erdrückt. Hier ist der Ort, der geehrten Berliner Singakademie und ihres Direktors Herrn Rungenhagen zu gedenken, die mit grosser Freundlichkeit uns beinahe ein ganzes Jahr Partitur und Stimmen zu diesen Aufführungen geliehen. Ohne ihre Güte hätten wir noch lange auf einen so grossartigen Genuss verzichten müssen, und wir halten es für unsere Pflicht, unsern Dank hier öffentlich auszusprechen. — Ausser dem Paulus hörten wir noch Schneider's „Weltgericht," Schicht's „Ende des Gerechten," Haydn's „Schöpfung." Direktor dieser Anstalt, die von Woche zu Woche mehr sich ausbreitet und Theilnahme gewinnt, ist Jul. Melcher.

Nächst der Akademie ist noch das hiesige Gymnasium, ebenfalls unter Melcher's Leitung, auf kirchliche Musik angewiesen; das Stabat mater von Astorga beschäftigte in der letzten Zeit die jugendlichen Sänger.

Zwei Liedertafeln, eine ältere und jüngere, erfreuen sich an heitern Gesängen, und es wäre zu wünschen, dass die getrennten Kräfte sich vereinigen liessen. Doch, da die jüngere zumeist ein heiteres, gemüthliches Familienleben bezweckt und nicht des Essens und Trinkens wegen zusammenkommt, so sehen wir nicht ab, wie eine Vereinigung zu Stande kommen könne.

Noch eines in der jüngsten Zeit erst entstandenen Vereins — des philharmonischen müssen wir Erwähnung thun, der sich nach seinen Statuten hauptsächlich an Sinfonieen und Ouverturen erfreuen will. Den Sinn für Orchesterwerke überhaupt zu heben, ist gewiss etwas sehr Verdienstliches; denn zur Zeit waren die Sinfonieen in den gewöhnlichen Kasinokonzerten nichts weiter als Präludien zu angenehmen Theegesprächen, und wir haben gar manches Mal den armen Haydn, Mozart, Beethoven bedauert. — Der Verein selbst, unter der Leitung des Herrn MD. Leichsenring, besteht grossentheils aus Musikern unserer beiden Regimenter und den Gesellen unseres tüchtigen Stadtmusikus Herrn Herrmann. Möge der Verein seine gestellte Aufgabe recht glücklich lösen und viel Gutes schaffen!

Von musikalischen Zugvögeln werden wir nur dann und wann heimgesucht, jedoch finden sie selten einen gedeihlichen Boden. Eine *Löwe* füllt wohl das Haus — wegen der grossen Galanterie der Frankfurter; kommen aber die Gebrüder *Müller*, *Hubert Ries* oder andere männliche Notabilitäten, so hält es schwer, ein paar hundert Menschen zusammenzubringen.

Theater haben wir nur während der Messen, und mit grossen Opern — Don Juan, Zauberflöte u. s. w. sollte uns die Faller'sche Gesellschaft in Gnaden verschonen. Mozart auf unsern Bretern ist kaum mehr als eine Lächerlichkeit, und dazu, sollten wir meinen, wäre der Mann doch zu gross! Mit Opernmusik erfreut uns die Kasinogesellschaft, die in den vier Winterkonzerten gewöhnlich ganze Werke zu Gehör bringt, wie jüngst erst den Titus, dessen Solopartieen sehr gut besetzt waren. Auch Händel erhebt sein ehrwürdig Haupt in diesen Räumen, und Samson, als geistliches Werk, war eine neue Erscheinung. Möge die Vorsteherschaft immer ihren Weg verfolgen und nicht rechts noch links sehen! Vielseitigkeit bleibt stets eine Würze, und was Mendelssohn in Leipzig für gut hält, wird auch bei uns nicht zu Schanden werden! *M.*

Celle. Unser trefflicher *Friedr. Ubrich*, welcher seit zwei Jahren sich hier niedergelassen und einen Gesang- und Orchesterverein bildete, den er leitet, entwickelte unter den Musikliebhabern und dem hiesigen Militärchore eine so rege Thätigkeit, dass in den verschiedenen Konzerten nicht nur fertige Solospieler mit gediegenen Vorträgen auftreten, sondern auch dass selbst Beethovens Sinfonieen zu Gehör gebracht werden. Unter Andern wurde Haydn's Schöpfung und am 5. d. Mendelssohn's Paulus aufgeführt. In Betracht der beschränkten Mittel, die dem Direktor zu Gebote stehen, liess die Aufführung nichts zu wünschen übrig, so dass Jeder den Saal befriedigt und stolz darauf verliess, dass dieser Ort ohne alle Mitwirkung von aussen dergleichen zu leisten vermöge. Dank also dem thätigen Leiter und dem achtungswerthen Vereine, der unter solcher Führung uns noch manches Schöne zu Gehör bringen wird.

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Carignano). Mit Ankunft der Gabussi wendete sich das Blatt. Man griff schnell nach den Capuleti, versteht sich mit Vaccaj's drittem Akte. Herr Scalese benutzte die Gelegenheit und liess in dieser Oper seine kaum 16jährige Tochter zum ersten Mal die Bühne betreten. Die Oper ging daher mit folgender Rollenvertheilung in die Szene: Romeo = Gabussi, Giulietta = Scalese, Tebaldo = Verger, Cappellio = Rossi, Lorenzo = Quattrini. Da die Leser alle diese Künstler, die Debütantin abgerechnet, längst kennen, so sei hier überhaupt bemerkt, dass die Oper im Allgemeinen starken Beifall, die Scalese insbesondere wegen ihrer hübschen (freilich noch etwas schwachen) Stimme und guten Gesangmethode viele Aufmunterung fand. Die am 30. Oktober zum ersten Mal gegebene neue Oper *I due Figaro* vom Maestro *Uranio Speranza* aus Parma erregte einen wahren Fanatismo. Das Buch ist dasselbe, welches Romani, aus dem Französischen entlehnt, im Jahr 1820 für den Maestro Caraffa schrieb, was bekanntlich

auf der Scala zu Mailand Fiasco machte. Hier hatte Romani eigens eine Cavatine und Quartett hinzugefügt. Die Gabussi machte die Susanna, die Brambilla (Teresa) die Ines, Verger den Cherubino, Scalese den Conte Almaviva, und Maggiorotti den Figaro. Die Musik hat modern Hübsches und Brillantes. Die am meisten applaudirten Stücke waren: Maggiorotti's Kavatine (d. h. deren Kabalette) in der Introduzione, das Terzett der drei Damen (Gabussi, Brambilla, Villa, — hier abermals die Göttin Cabaletta), das Duett zwischen der Brambilla und dem Verger, das erste Finale; Maestro und Sänger wurden drei Mal hervorgerufen. — Im zweiten Akt ist das erste Stück das oberwähnte von Romani neu geschriebene Quartett, das mit zwei Duettchen beginnt, worauf ein Terzettchen und das Quartett folgt; hier ist die Melodie von „Buona sera" aus Rossini's Barbiere di Siviglia vorsetzlich eingeführt und auf die Worte „Sei Basilio" angepasst. Dies Stück sicherte den guten Erfolg des zweiten Aktes und verdunkelte gewissermaassen das nachfolgende Sextett, das Duett zwischen der Gabussi und Scalese, die Arie der Brambilla; aber die Oper endigte mit einem lustigen Stück, und so wurde denn Maestro zwei Mal und Sänger eben so viel auf die Szene gerufen. Diese Oper gefiel in der Folge immer mehr, weswegen auch Ricci's Prigione di Edimburgo darauf einen Fiasco nach Hause trug.

Der Messagiero Torinese sagt so eben von einer in der hiesigen Accademia Filarmonica am 22. Dezember stattgefundenen musikalischen Akademie unter andern, man habe da zwei Chöre, einen von der himmlischen Seele Bellini, einen andern von Herrn Mayerbeer (*sic*) vorgetragen; Letzterer sei ein Weisheitsgewebe (*orditura di sapienza*), aber der einfache Engelsgesang des Sizilianers doch was anderes.

Novara. Die Sängergesellschaft von Varese (s. d.) gab die Gabriella di Vergy des hier residirenden Maestro Mercadante, anfänglich mit Glück. Die Anfängerin Gambaro und der Tenor Ferrari sammt dem Bassisten Novelli erfreuten sich der besten Aufnahme; aber bald darauf gefiel weder Musik noch Sänger und man suchte sein Heil bei Donizetti. Der Elisir d'amore mit der Prima Donna Vernhet, dem Buffo Grazioli sammt den Herren Ferrari und Novelli, war das Beste, was man wählen konnte, der Elisir machte auch volle Theater. Leider erkrankte bald der Buffo, weswegen ihn ein Supplement Namens Benciolini ersetzte. Dieser machte aber seine Sache gar nicht übel; er hat eine schöne, frische Stimme, guten Gesang und ist in der Profession zu Hause. Der Elisir war demnach die Oper der Stagione.

Alessandria. Hier begann die Stagione am 8. Oktober mit Bellini's Beatrice di Tenda, deren Hauptstützen, in der Rolle des Filippo, so wie Ottolini Porto zu Novi, der Bassist Natale Constantini war. Neben der braven Colleoni (Titelrolle) fand die angehende französische Sängerin Lucienne Thévenard viele Aufmunterung, und der Tenor Antognini seiner lauten Stimme wegen vielen Beifall, besonders bei der Stelle: „Soffrii, soffrii tortura." Auf die Beatrice folgten zwei Donizetti'sche Opern: der Roberto d'Evreux wollte nicht sonderlich behagen, desto mehr aber der Belisario, worin die Colleoni ihre, vorhin Unpässlichkeit halber geschwächte Stimme besser entfalten konnte, die Thévenard in der Rolle der Irene sich vortheilhafter (namentlich im Duette mit ihrem Vater) beurkundete, Herr Antognini mit stentorischer Stimme die Kabalette: „Trema Bisanzio" wutheud beklatschen liess, und der Protagonist Constantini abermals als wackerer Künstler sich bewährte (er wurde bereits für die Fenice nach Venedig engagirt).

Nori. Das neu hergestellte schöne Theater wurde am 2. Oktober mit Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, der eine Einweihungskantate vorausging. Der Zulauf aus der ganzen umliegenden Gegend war deste stärker, da in der That die vortheilhaft bekannten Sänger für diese kleine Stadt gross waren. Die Französin Derancourt klimatisirt sich immer mehr in Italien und ist selbst für grössere Theater brauchbar; sie wurde in all' ihren Stücken, besonders in ihrer letzten Szene, ungemein applaudirt. Der Tenor Arrigoti ersetzt mit der erhaltenen guten Bergamasker Gesangschule seine etwas schwache Stimme und nichts weniger als feurige Aktion. Der Bassist Ottolini-Porto erwirbt sich stets die Gunst der Zuhörer mit dem hübschen Metalle seiner Stimme, mit seiner schönen Person und Bühnenkenntniss. Ebenso wie in der Rolle des Filippo erhielt er nachher als Belisario in der Donizetti'schen Oper dieses Namens rauschenden Beifall. Die Derancourt gab die Rolle der Antonina, die Olivieri die Rolle der Irene recht gut; das Duett der Letztern mit Porto machte Furore. Der Tenor Lodi machte sich als Alamiro in der hier zu Land famosen Kabalette „Trema Bisanzio" durch Stimmkraft bemerklich. Dritte Oper waren die Puritani, die wie die beiden vorausgegangenen des besten Erfolges sich erfreueten.

Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Genua. Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, welcher mit der Giannone, den Herren Rossi Napoleone, Fontana und Lorenzini, gerade mit Eintritt der Herbstnachtgleiche die Stagione eröffnete, ging gleich aus der Szene: bekannte Musik, mittelmässiger Vortrag im Allgemeinen verursachten den Fall. Viel besser erging es nächher Ricci's Prigione di Edimburgo mit der Steyer, der Giannone, dem Tenor Dagnini und Buffo Fontana. Die Steyer hat sich auch hier Ehre erworben. Die Kavatine beider Sängerinnen, ihr Duett, die Barcarola, Tom's Arie, Mehreres im Finale wurden am meisten applaudirt; Herr Dagnini sang durchgehends recht brav. Nun kam die Reihe an die neue Opera buffa: *La Donna capricciosa* von dem von hier gebürtigen Maestro *Giocondo Degola* (schrieb bekanntlich schon die Oper: Isabella Spinola); allein das elende Buch und die neue Musik wollten den Landsleuten keineswegs zusagen, worin sie nicht Unrecht hatten, derohalben griff man bald nach Donizetti's Campanello und liess einen derben Fiasco fallen; hierauf erwichte man Ricci's Orfanella di Ginevra und schloss die Stagione. Diese war also im Ganzen genommen, in theatralischer Hinsicht, nicht lustig zu nennen, und wie es scheint, sind sämmtliche Sänger dem Genere Buffo

nicht besonders gewachsen; bei alldem versagten ihnen die Zuhörer ihre Gunst nicht.

Savona. Dieselbe Gesellschaft (Luigia Righini, Tenor Benefatti, Buffo Galetti und Bassist Monachesi, die ausserhalb Genua im Teatro Durazzo alle Vigne Ricci's Chiara di Rosenberg und Paer's Agnese gab, erntete auch hier mit ihnen, vorzüglich mit der Agnese rauschenden Beifall ein. Die in der Musik gut bewanderte Righini befriedigte sehr in letzterer Rolle. Herr Monachesi war ein wackerer Montalbano in der Chiara und Herr Galletti ist ein brauchbarer Buffo.

Chiavari (Teatro Civico). Lauter Anfänger gaben hier, versteht sich mit ausserordentlichem Beifalle, Donizetti's Gemma. Sänger: Orsola Bruni (Gemma), Pietro Gasparini (Taumas), Gaetano Bastorgi (Conte di Vergy), Ariana Ferini (Ida), Francesco Bastorgi, Bruder des Vorigen (Guido). Ganz derselbe Beifall nachher in Ricci's Prigione di Edimburgo.

Levanto. Die Prima Donna Lacinio und der Tenor Olivieri haben reelle Fortschritte in der Kunst gemacht, und in den beiden Donizetti'schen Opern Gemma di Vergy und Lucia di Lammermoor hier eine Art Triumf gefeiert.

(Beschluss folgt.)

Literarische Notiz.

Schon seit Jahren sahen wir, ungeduldig über die durch Umstände herbeigeführte Verzögerung, der Erfüllung der Zusage des Herrn Musikdirektors *A. Schindler* entgegen, uns *die Biographie Beethoven's* zu liefern, und drängten ihn nicht selten selbst zur redlichen Ausführung seines allen Freunden der Tonkunst überaus wichtigen Versprechens. Jetzt liegt uns zu unserer Freude die Erfüllung unsers längst gehegten Wunsches sehr nahe. Es sind uns folgende gedruckte Anzeigen mehrfach übersendet worden:

„Der langjährige Begleiter Beethoven's auf seinem Leidenswege, der Inhaber seines sämmtlichen brieflichen Nachlasses, Professor *Schindler* in Aachen, hat sich endlich entschlossen, die Biographie seines grossen Freundes herauszugeben. Sie wird, dem von Beethoven selbst ausgesprochenen Wunsche gemäss, streng der Wahrheit getreu, Thatsachen bringen, und in dem „musikalischen Theil" zugleich Mittheilungen enthalten, die für alle Verehrer des unsterblichen Tondichters von hohem Interesse sein werden."

„Zur Ostermesse des laufenden Jahres wird das Werk in der *Aschendorff'schen Buchhandlung* in Münster erscheinen, und durch ein sehr schönes Portrait Beethoven's, so wie durch mehrere Fac-simile's seiner Handschrift geziert sein."

Feuilleton.

Vierter Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (23. Februar 1840). Sinfonie von Reber (man sehe über diesen Tonsetzer den vorigen Jahrgang dieser Blätter, S. 336). — Arie aus Oedipus in Kolonos von Sacchini (Herr Alizard). — Concertino für das Violoncelle, komponirt und vorgetragen von Herrn Chevillard. — Ouvertüre und mehrere Stücke aus der Zauberflöte von Mozart, darunter die Arie: Dies Bildniss ist bezaubernd schön (Herr Dupont). — Sinfonie von Beethoven (D dur).

Karoline, neue Oper in drei Aufzügen von Leuwen und Brunswick, Musik von *Ambroise Thomas*, aufgeführt an der komischen Oper zu Paris.

Die Baronin von Montcreuse wünscht sich den Vicomte von Quincy zum Manne, dieser aber scheint zu der Heirath nicht viel Lust zu haben; die Dame hält die neue Schauspielerin Karoline für ihre gefährliche Nebenbuhlerin und wirft daher ein Verbannungsedict gegen dieselbe aus. Karoline geht ins Exil, nämlich auf ein Landgut der Frau Baronin, wo sie unter dem Namen Charlotte sich die Gunst der Gutsherrin erwirbt. Die Letztere meint sie mit dem Vicomte bekannt, in der Absicht, dass er die Schauspielerin darüber vergessen soll, der Herr Vicomte macht jedoch Ernst aus der Sache und stellt der Angebeteten eine Verschreibung aus, worin er verspricht, sie entweder zu heirathen oder ihr sein ganzes Vermögen abzutreten. Es kommt nun zu Erklärungen, der Vicomte will Charlotten-Karolinen heirathen, diese aber schlägt seine Hand aus und — zerreisst die Verschreibung. — Man sieht, die Fabel ist gerade nicht brillant erfunden. — Die Musik liess das Publikum im Ganzen ziemlich kalt; man fand zwar manches einzelne Gute darin, jedoch das Werk im Allgemeinen etwas matt und gesucht. — In der Oper debütirte eine talentvolle Anfängerin Mad. Henriette Potier, welche für naiv-sentimentale Rollen viel Anlage zeigte.

Habeneck in Paris (s. über ihn den vorigen Jahrgang S. 440) ist zum königlichen Orchesterdirektor, und an seine Stelle als erster Geiger bei der königlichen Kammermusik Herr *Allard* ernannt worden.

Ueber die Pariser *heurtige Susanne* (s. Feuilleton S. 78) ist nun gar ein Prozess entstanden. Herr Duponchel, Direktor der grossen Oper zu Paris, verklagte das Theater de la Renaissance, welches die Oper aufgeführt hatte, weil das Stück zu einer Gattung gehöre, deren Darstellung nur der grossen Oper verstattet sei; der Kläger verlangte deshalb eine Entschädigung von 50,000 Franken. Von der andern Seite wandte man ein, dass die Entscheidung der Frage: ob die keusche Susanne zum Repertoir des Theaters de la Renaissance gehöre — nicht von den Gerichten, sondern nur von der Theater-Administration ausgehen könne; die Letztere aber habe bereits darüber entschieden, denn sie habe dem Theater de la Renaissance die Aufführung gestattet. — Das Gericht ging auf die letztere Meinung ein, erklärte sich für inkompetent, wies demzufolge den Kläger ab und verurtheilte ihn in die Kosten.

Bei dem Buchhändler Colburn in London sind vierzehn Lieder und Balladen erschienen, gedichtet vom Prinzen Albert von Sachsen-Koburg (dem Gemahl der Königin Victoria von England) und in Musik gesetzt von dessen Bruder (dem Erbprinzen von Sachsen-Koburg).

Der Orgelbauer *Walker* in Stuttgart hat vor Kurzem den Bau einer grossen Orgel, welche nach Petersburg bestimmt ist, vollendet; es soll sowohl dem Aeussern als dem innern Gehäuse nach ein Meisterstück sein. Bei demselben Künstler ist auch von der Stadt Reval eine Orgel bestellt worden.

Der Morning-Herald sagt, er sei zu der Erklärung ermächtigt, dass die Oper, welche am Drurylane-Theater zu London einstudirt wird, nicht von der Komposition des Prinzen Albert sei (s. Feuilleton S. 206).

Ankündigung eines umfassenden Lehrinstituts für die musikalische Komposition.

Schon als Knabe in der Musik eingeführt und als Jüngling und Mann bei meinen musikalischen Bestrebungen und Leistungen

vielfach aufgemuntert, fühle ich mich, nach mehrjähriger Uebung im musikalischen Lehrfach, veranlasst, meiner bisherigen kleinen Privatmusikschule künftig eine grössere Ausdehnung zu geben. In wie weit ich selbst der Satzkunst mächtig bin, dafür mögen meine, vorzüglich von der Allgem. Musikal. Zeitung mit so aufmunternder Anerkennung besprochenen Arbeiten, Variationen, Quartette, Ouvertüren, Opern u. s. w. Zeugniss geben. Dabei darf man zugleich eine genaue Bekanntschaft mit allen wesentlichen Lehrmitteln der theoretischen Musik, von Marpurg und Albrechtsberger an bis auf die neueste Zeit herein, bei mir voraussetzen. Durch deren sorgfältiges Studium habe ich mir ein in vieler Hinsicht eigenthümliches Lehrsystem gebildet, welches sich mir bisher vorzüglich dadurch ergeben hat, dass ich den langen dornenvollen Weg des Studiums, welchen ich selbst überwinden musste, meinen bisherigen Schülern bedeutend abzukürzen vermochte. In der Hoffnung, durch meine schnell und doch gründlich fördernde Methodik einem grösseren Kreise angehender Kunstjünger nützlich werden zu können, erbiete ich mich nun hierdurch zur Eröffnung einer Musikschule, welche ich für diejenigen, die sich eine gründlichere Bildung zu erwerben wünschen, zunächst auf einen dreijährigen Cursus nach folgender Eintheilung berechne.

Erstes Jahr.

a) Harmonielehre.
b) Rhythmik.
c) Modulation.
d) Stimmenführung.
e) Einfacher Kontrapunkt im zwei-, drei- und vierstimmigen Satz.

Vorausgesetzt wird für diesen Kursus die Kenntniss der allgemeinen Musiklehre. Gelernt wird der Schüler am Ende desselben haben:

1. Aus Harmonieen mannichfaltige Melodieen bilden.
2. Zu gegebenen Melodieen mannichfaltige Harmonieen unterlegen.
3. Vermittelst der Uebungen im zwei-, drei- und vierstimmigen einfachen Kontrapunkt diese Melodieen auf die mannichfaltigste Weise *variiren*.

Zweites Jahr.

a) Thematische Arbeit.
b) Die Nachahmung.
c) Der doppelte Kontrapunkt in der Octave.
d) Mannichfaltiger Periodenbau im Einzelnen.
e) Verbindung dieser mannichfaltigen Periode zum Streichquartett.
f) Der mehr als vierstimmige Satz.
g) Die andern gangbaren Formen der *modernen* Instrumentalmusik.
h) Instrumentirungskunst.

Drittes Jahr.

a) Vocalmusik.
1) Die modernen Formen.
b) Vocal- und Instrumentalmusik verbunden.
1) Die modernen Formen.
c) Die andern doppelten Kontrapunkte.
d) Fuge.
e) Canon.
f) Vocalmusik.
2) Die kirchlichen Formen.
g) Vocal- und Instrumentalmusik verbunden.
2) Die kirchlichen Formen.

Sämmtliche Lehrkurse werden sich in der Weise gestalten, dass nach kurzen und klaren Diktaten, welche die Hauptregeln erörtern, stets sogleich das praktische Arbeiten beginnt und damit unter fortwährender Bezugnahme auf die Regeln der Aesthetik und resp. der Prosodie, Deklamation u. s. w. fortgefahren wird. Eine Anleitung zu einem lebendigen, bewusstvollen Schaffen, das ist im Allgemeinen die Hauptrichtung, die ich verfolgen werde.

Dass es denen, welche mir ihr Zutrauen schenken, hier in Weimar nicht an trefflicher Gelegenheit zu ihrer Fortbildung auf allen gangbaren Instrumenten, nicht an förderlichem Unterricht in den lebenden Hauptsprachen, nicht an geistreicher Anregung im gesellschaftlichen Umgange, nicht an mannichfachen Anschauungen im Gebiet der Kunst und Wissenschaft im Allgemeinen fehlen wird, bedarf wohl kaum erst besonderer Erwähnung.

Die Eröffnung der Anstalt wird zu Johanni a. c. stattfinden. Darauf Reflektirende wollen sich bis nach Ostern in frankirten Briefen an mich wenden, auf welche ich sogleich das Nähere über die Bedingungen berichten, so wie auch nach etwaigen Aufträgen für gutes Unterkommen der Herren Interessenten in Wohnung und Kost Sorge tragen werde.

Weimar, 1840.

J. C. Lobe, Grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Ankündigungen.

Vorläufige Anzeige.

Bei **Artaria & Comp.** in **Wien** erscheint binnen kurzem mit Eigenthumsrecht:

Beriot (Charles De). Trois nouveaux Caprices brillants pour le Violon, avec Pfte. ad libit. Op. 18. Fl. 1. 30 Xr.

Cramer (J. B.). „Pensieri musicali.“ — 36 Morceaux en forme de Preludes, Cadences et petites Improvisations pour le Pfte. Op. 91. No. 1. 2 3. à Fl. 1. 30 Xr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erscheinen binnen Kurzem:

Drei Trauer-Motetten

in Musik gesetzt für den vierstimmigen Chor; mit Begleitung der Orgel, 2 Violinen, Contrabass und 3 Posaunen

von

Ignatz, Ritter von Seyfried.

Preis 16 gGr. — 1 Fl. Conv. Mnze.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

So eben ist in Hamburg auf Kosten des Verfassers zum ausschliesslichen Debit in Commission bei **T. Trautwein** in **Berlin** erschienen und daselbst, so wie in allen soliden Handlungen zu haben:

Violoncelle-Schule

von

Bernard Romberg

in zwei Abtheilungen. Preis 8 Rthlr. netto.

Dem Musiker wird die Nachricht genügen: „das der Verfasser in diesem Werk das Studium und die künstlerische Erfahrung seines ganzen Lebens niedergelegt hat.“

So eben erschienen:

Gleichmann, J. A., Cantaten für die Kirche komponirt und für kleinere und grössere Musikchöre eingerichtet.

Sonntags-Cantate, Text von J. W. Gleichmann. Partitur. 2e Abtheilung. 8 Gr.

Schottischer Walzer aus der Oper Loreley von O. Ludwig für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 2 Gr.

Hildburghausen.

J. Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Umfange zu untersuchen und seine Einsichten und Erfahrungen zur bessern Aufnahme desselben mitzutheilen, und es ist nicht zu zweifeln, dass unser Herzog, der Hrn. Iffland mit der grössten Auszeichnung behandelte, nach seiner ohnehin so grossen Vorliebe für die vaterländische Thalia und seiner raschen Thätigkeit, alles aufbieten und jeden Vorschlag so realisiren werde, dass wir der glücklichsten Metamorphose in kurzem mit Gewissheit entgegensehen können. Vor allem wird der Anfang mit der Erweiterung und Verbesserung des Theatergebäudes gemacht. Der Plan dazu ist das Werk des Hof-Architekts Touret, dem auch das Schauspielhaus in Weimar, das bisher allen Kunstverständigen gefallen hat, sein Daseyn verdankt. Touret ist auch wirklich der Mann, der nicht nur tiefes Kunstgefühl für's Erhabene und Geschmackvolle in seinem Fache hat, sondern der zugleich auch auf die Würkung des Schalls nach akustischen Principien kalkuliren kann. Unter den Kandidaten zur Besetzung der Kapellmeisterstelle, die dem Herzog in Vorschlag gebracht wurden, befindet sich auch Hr. Brandl in Bruchsal. Seine neueste Oper, Hermann, ist in einem so erhabenen Styl und so gründlich gearbeitet, dass der Genius unserer vaterländischen Muse den Lorbeer, der einst Zumsteeg schmückte, ihm wohl gern um den Schläfe winden würde. Unser Herzog hat auch vor wenigen Wochen Hrn. Kraft aus Strasburg, einen brillanten Violoncellspieler, mit 1000 Fl. Gehalt in seine Dienste genommen. Nun ist auch sein Bruder angekommen, der die Violine mit vieler Eleganz und Fertigkeit spielt. Schon zweymal liess er sich im Schauspiel in den Zwischenakten mit vielem Beyfall hören, und man hat Hoffnung, dass auch er bey unserm Orchester werde angestellt werden. —

Der Herzog von Meklenburg-Schwerin hat den bekannten geschickten Violinisten Massonneau aus Kassel, zulezt erstem Violinisten bey der deutschen Bühne in Hamburg, unter anständigen Bedingungen und mit der Anwartschaft auf die Konzertmeister-Stelle in Dienste genommen.

Hamburg. Ich besuche fleissig das deutsche Schauspielhaus und freue mich über das schöne Ensemble des braven Orchesters. Dieses und das vom Berliner Nationaltheater können jeder Kapelle gleichgeachtet werden. Besonders schätze ich die Fürsorge der Direktion, zu jedem Schauspiele eine passende Musik auszuwählen, oder wenn sie nicht vorhanden ist, komponiren zu lassen. Stegmann hat zu dem Pizarro, zur Maria Stuart, Jungfrau von Orleans, den Kreutzfahrern, dem Bayard u. vielen a. vortreffliche, höchst originelle Musiken geschrieben. In Berlin beobachtet man dasselbe. Dagegen sollen noch verschiedene Direktionen bedeutender Theater Deutschlands nach den rührendsten Scenen eines Schau- oder Trauerspiels Menuetts od. dergl. aufspielen lassen. Wenn es wahr wäre, verdiente es wohl eine kleine Rüge.

Der berühmte Sarti, bisher Kapellm. in russ. kaiserl. Diensten, der seine spätern Jahre in seinem Vaterlande, Italien, zubringen wollte, und auf der Reise dahin in Berlin verweilte, ist daselbst im 74sten Jahre gestorben. Seine Verdienste um die ernsthafte und komische Oper sind bekannt; weniger sind es seine Werke für die Kirche, von denen verschiedne allerdings in allzureichem Opernstyl geschrieben sind, andere aber — wie z. B. sein Miserere — unter das Vorzüglichere, was seit einiger Zeit für die Kirche gearbeitet worden, gerechnet werden dürfen.

Hr. J. Weigl in Wien, der einen Ruf, als Kapellm. in die Dienste des Herzogs von Wirtemberg abgelehnt hatte, ist dafür in Wien beym kaiserl. Hoftheater mit 5000 Gulden Gehalt angestellt worden.

VOLLSTÄNDIGE OPERN,

welche bei

Johann Ricordi in Mailand

bis Ende des Jahres 1839 gedruckt erschienen sind.

Für Gesang mit Begleitung des Pianoforte.

	Fr. Cent.
Bellini, Bianca e Fernando	50 —
— — Il Pirata	50 —
— — La Straniera	50 —
— — I Capuleti e Montecchi	26 —
— — La Sonnambula	26 —
— — Norma	26 —
— — Beatrice di Tenda	50 —
— — I Puritani	50 —
Balducci, Il Conte di Marsico (*Melodramma per sole voci di Donne con accompagnamento di due Pianoforti dei quali uno a quattro mani*) 2 volumi	45 —
Coccia, Edoardo in Ischozia	50 —
— — Caterina di Guisa (*per Sopr., Contralto e 2 Tenori*	50 —
— — Idem (*per Soprano, mezzo Soprano, Tenore e Basso*	50 —
— — La Solitaria delle Asturie (*sotto i torchj*)	50 —
Coppola, La Festa della Rosa	50 —
Donizetti, Anna Bolena	50 —
— — Ugo, Conte di Parigi	50 —
— — L'Elisir d'Amore	26 —
— — Fausta	26 —
— — Sancia di Castiglia	50 —
— — Il Furioso	24 —
— — Lucrezia Borgia	26 —
— — Gemma di Vergy	50 —
— — Parisina	50 —
— — Marino Faliero	50 —
— — Belisario	50 —
— — Lucia di Lammermoor	50 —
— — L'Assedio di Calais	50 —
— — Roberto Devereux	50 —
— — Il Campanello (*Farsa*)	8 —
— — Betly	24 —
Frondoni, Un Terno al Lotto (*Farsa di un sol personaggio e cinque cantate*)	16 —
Herold, Zampa	24 —
Levi, Iginia d'Asti	50 —
Marliani, Il Bravo	50 —
Mazzucato, Esmeralda	50 —
Mercadante, Elisa e Claudio	50 —
— — Donna Caritea	50 —
— — I Normanni a Parigi	50 —
— — Ismalia	50 —
— — Il Giuramento	50 —
— — Uggero il Danese	24 —
— — Elena da Feltre	50 —
— — Il Bravo	50 —
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto	50 —
— — Roberto, detto il Diavolo (*sotto i torchj*)	
Moyana (De), Emma di Fondi	16 —
Mozart, Don Giovanni	26 —
— — Il Flauto magico	28 —
Mini, Ida della Torre	50 —
— — La Marescialla d'Ancre (*sotto i torchj*)	50 —
Pacini, Il Corsario	50 —
— — Amazilia	26 —
— — Ivanhoe	50 —
— — L'ultimo giorno di Pompei	50 —
— — Il Barone di Dolsheim	50 —
— — Gli Arabi nelle Gallie	50 —
— — La Vestale	50 —
— — Il Talismano	50 —
— — Il Contestabile di Chester	26 —
— — I Cavalieri di Valenza	28 —
Pugni, Il Disertore Svizzero	28 —
Ricci (L.), Chiara di Rosenberg	50 —
— — Scaramuccia	50 —
— — (F.), La Prigione di Edimburgo	50 —
Rossini, Zelmira	50 —
— — Demetrio e Polibio	24 —
— — Riccardo e Zoraide	24 —
— — Mosè in Egitto (*in 2 atti*)	24 —
— — Mosè in Egitto (*riunendo dall' autore in 4 atti*)	50 —
— — Otello	50 —
— — Mosè in Egitto (*riunendo dall' autore in 4 atti*)	50

	Fr. Cent.
Donizetti, Olivo e Pasquale (*piccolo formato*)	12 —
— — Otto mesi in due ore, ossia Gli Esiliati in Siberia (*piccolo formato*)	14 —
— — Lucrezia Borgia	15 —
— — Gemma di Vergy	16 —
— — Parisina	10 —
— — Marino Faliero	10 —
— — Belisario	10 —
— — Lucia di Lammermoor	10 —
— — L'Assedio di Calais	10 —
— — Roberto Devereux	15 —
— — Il Campanello (*sotto i torchj*)	
— — Betly (*sotto i torchj*)	
Herold, Zampa	15 —
Levi, Ignazio d'Asti	10 —
Mariani, Il Bravo	10 —
Mazzucato, Fosco Foscolo	10 —
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto	10 —
— — Roberto, detto il Diavolo	10 —
Mercadante, Elisa e Claudio	10 —
— — I Normanni in Parigi	10 —
— — Idem (*piccolo formato*)	14 —
— — Il Giuramento	10 —
— — Uggero il Danese	10 —
— — Idem (*piccolo formato*)	12 —
— — Elena da Feltre	10 —
— — Il Bravo	10 —
Mozart, Don Giovanni	20 —
— — Il Flauto magico	20 —
Nini, Ida della Torre	10 —
— — La Marseillaise d'Amore (*sotto i torchj*)	10 —
Parini, L'Ultimo giorno di Pompei	12 50
— — Gli Arabi nelle Gallie	10 —
— — Il Contestabile di Chester (*piccolo formato*)	14 —
— — Ivanhoe	10 —
Ricci (L.), Chiara di Rosenberg	10 —
— — Chi dura vince	10 —
— — Una dar se non tre	10 —
— — Scaramuccia	10 —
Ricci. (F.), La Prigione di Edimburgo (*sotto i torchj*)	10 —
Rossini, Maometto Secondo	15 —
— — Semiramide	10 —
— — L'Ingenua felice	9 —
— — Ricciardo e Zoraide	12 —
— — L'Italiana in Algeri	15 —
— — Zelmira	15 —
— — Armida	15 —
— — Otello	15 —
— — La Pietra del Paragone	15 —
— — Mosè in Egitto (*ouvert.*)	10 —
— — Matilde di Chabran	10 —
— — Il Barbiere di Siviglia	10 —
— — La Cenerentola	10 —
— — La Gazza ladra	10 —
— — La Donna del Lago	10 —
— — Tancredi	10 —
— — Demetrio e Polibio	15 —
— — Edoardo e Cristina	15 —
— — Torvaldo e Dorliska	10 —
— — Bianca e Falliero	15 —
— — L'Assedio di Corinto	7 50
— — Il Conte Ory	15 —
— — Idem (*piccolo formato*)	12 —
— — Guglielmo Tell (*fonds est.*)	18 25
Vaccaj, Giulietta e Romeo	10 —
Verdi, Oberto Conte di S. Bonifacio (*sotto i torchj*)	10 —

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Bellini, La Straniera	10 —
— — I Capuleti e Montecchi	10 —
— — La Sonnambula	22 —
— — Norma	10 —

	Fr. Cent.
Bellini, Beatrice di Tenda	20 —
— — I Puritani	20 —
Coppola, La Festa della Rosa	24 —
Donizetti, Anna Bolena	20 —
— — L'Elisir d'Amore	24 —
— — Lucrezia Borgia	20 —
— — Belisario	24 —
— — Lucia di Lammermoor	20 —
— — Roberto Devereux	24 —
— — L'Assedio di Calais	20 —
— — Marino Faliero	20 —
— — Gemma di Vergy	20 —
Mariani, Il Bravo	24 —
Mercadante, Il Giuramento	20 —
— — Elena da Feltre	20 —
— — Il Bravo	20 —
Parini, Ivanhoe	20 —
Ricci, Scaramuccia	20 —

Für das Pianoforte in leichtem Style.

Folgende Opern bilden zusammen eine Collection, genannt:

SOUVENIRS DES OPERAS MODERNES.

Bellini, I Puritani	14 —
— — Norma	8 —
— — La Sonnambula	10 —
— — I Capuleti e Montecchi	10 —
— — Beatrice di Tenda	10 —
Donizetti, Belisario	12 —
— — Marino Faliero	12 —
— — L'Elisir d'amore	10 —
— — Il Furioso	8 —
— — Parisina	10 —
— — Lucrezia Borgia	10 —
— — Gemma di Vergy	12 —
— — Lucia di Lammermoor	12 —
— — L'Assedio di Calais	10 —
— — Roberto Devereux	12 —
Mariani, Il Bravo	12 —
Mercadante, Il Giuramento	12 —
— — Il Bravo	14 —
Ricci, Chiara di Rosenberg	10 —
— — Scaramuccia	10 —

Als Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncelle.

Bellini, Il Pirata	15 —
— — La Straniera	15 —
— — I Capuleti e Montecchi	15 —
— — La Sonnambula	15 —
— — Norma	15 —
— — Beatrice di Tenda	15 —
— — I Puritani	15 —
Donizetti, Anna Bolena	15 —
— — L'Elisir d'Amore	15 —
— — Belisario	15 —
— — Lucia di Lammermoor	15 —
— — Lucrezia Borgia	15 —
— — Marino Faliero	15 —
— — Roberto Devereux	15 —
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto	15 —
Mercadante, Elisa e Claudio	15 —
— — Donna Caritea	15 —
— — Il Giuramento	15 —
— — Elena da Feltre (*sotto i torchj*)	
— — Il Bravo (*sotto i torchj*)	
Rossini, La Donna del Lago	15 —
— — Mosè in Egitto	15 —
— — Maometto Secondo	15 —
— — Zelmira	15 —
— — La Gazza ladra	15 —
— — Ricciardo e Zoraide	15 —

Fr. Cent.

Rossini, Demetrio e Polibio ..... 15 —
— — La Cenerentola ..... 15 —
— — Matilde di Chabran ..... 15 —
— — L'Assedio di Corinto ..... 15 —
— — Il Conte Ory ..... 15 —
Ricci, Chiara di Rosenberg ..... 15 —
— — Scaramuccia ..... 15 —

Als Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncelle.

Bellini, Il Pirata ..... 15 —
— — I Capuleti e Montecchi ..... 15 —
— — La Straniera ..... 15 —
— — La Sonnambula ..... 15 —
— — Norma ..... 15 —
— — Beatrice di Tenda ..... 15 —
— — I Puritani ..... 15 —
Donizetti, Anna Bolena ..... 15 —
— — L'Elisir d'Amore ..... 15 —
— — Belisario ..... 15 —
— — Lucia di Lammermoor ..... 15 —
— — Lucrezia Borgia ..... 15 —
— — Marino Faliero ..... 15 —
— — Roberto Devereux ..... 15 —
Meyerbeer, Il Crociato in Egitto ..... 15 —
Mercadante, Donna Caritea ..... 15 —
— — Il Giuramento ..... 15 —
— — Elena da Feltre *(sotto i turchi)* .....
— — Il Bravo *(sotto i turchi)* .....
Rossini, Tancredi ..... 15 —
— — La Cenerentola ..... 15 —
— — Il Barbiere di Siviglia ..... 15 —
— — Semiramide *parte I e II* ..... 15 —
— — Otello ..... 15 —
— — Demetrio e Polibio ..... 15 —
— — Matilde di Chabran ..... 15 —
— — Ricciardo e Zoraide ..... 15 —
— — L'Assedio di Corinto ..... 15 —
— — Edoardo e Cristina ..... 15 —
— — Il Turco in Italia ..... 15 —
— — L'Italiana in Algeri ..... 15 —
— — Il Conte Ory ..... 15 —
Ricci, Chiara di Rosenberg ..... 15 —
— — Scaramuccia ..... 15 —

Als Terzett für Violine, Viola und Violone.

Bellini, La Straniera (N. 4139. 40) ..... 15 —

Als Terzett für Flöte, Viola und Violoncelle.

Bellini, La Straniera (N. 4191. 92) ..... 15 —

Für Pianoforte und Violine.

Bellini, La Straniera (N. 4129—35) ..... 18 —
— — La Sonnambula ..... 22 —
— — Norma ..... 20 —
— — I Puritani ..... 22 —
Donizetti, L'Elisir d'Amore ..... 22 —
— — Lucia di Lammermoor ..... 16 —
— — Roberto Devereux ..... 20 —
Mercadante, Il Giuramento ..... 22 —
— — Elena da Feltre (N. 11834—39) ..... 25 —
— — Il Bravo (N. 11301—04 ..... 35 —

Für Pianoforte und Flöte.

Bellini, La Straniera (N. 4181—87) ..... 18 —
— — La Sonnambula ..... 22 —

Fr. Cent.

Bellini, Norma ..... 20 —
— — I Puritani ..... 22 —
Donizetti, L'Elisir d'Amore ..... 22 —
— — Lucia di Lammermoor ..... 16 —
— — Roberto Devereux ..... 20 —
Mercadante, Il Giuramento ..... 22 —
— — Elena da Feltre (N. 11823—33) ..... 25 —
— — Il Bravo (N. 11305—08 ..... 35 —

Für zwei Violinen.

Bellini, La Straniera *(in due libri)* ..... 9 —
— — Beatrice di Tenda *(in tre lib.)* ..... 12 —
Donizetti, L'Elisir d'Amore (N. 7252—7253) ..... 15 —
Rossini, Il Barbiere di Siviglia ..... 15 —
— — La Cenerentola ..... 15 —

Für zwei Flöten.

Bellini, La Sonnambula ..... 12 —
— — Beatrice di Tenda ..... 12 —
— — Norma (N. 3877. 80) ..... 10 —
— — Id. *(da Do Sostr.* N. 10751) ..... 12 —
Coppola, La Festa della Rosa ..... 12 —
Donizetti, Anna Bolena ..... 16 —
— — L'Elisir d'Amore ..... 14 —
— — Belisario ..... 15 —
— — Roberto Devereux (N. 10301—03) ..... 16 —
Mercadante, Il Giuramento ..... 16 —
— — Il Bravo (N. 11309—15) ..... 24 —
Rossini, Tancredi *(in due libri)* ..... 9 —
Ricci, Scaramuccia ..... 16 —

Für vier Flöten.

Donizetti, Lucia di Lammermoor (numero 11345—45) 32 —

Für die Violine.

Bellini, Beatrice di Tenda 7 50
— — L'Elisir d'Amore 6 50

Für die Flöte.

Bellini, La Sonnambula *(in cinque libri)* ..... 9 —
— — Beatrice di Tenda 7 50
— — Norma (N. 3882—85) 6 50
Donizetti, Belisario 7 50
— — Anna Bolena ..... 12 —
— — L'Elisir d'Amore (N. 6485—94) ..... 7 —
— — Roberto Devereux (N. 10301—04) ..... 9 —
Mercadante, Il Giuramento ..... 8 —
— — Il Bravo (N. 11314—18) 15 25
Rossini, L'Assedio di Corinto 4 50
Ricci, Scaramuccia ..... 9 —

Für Clarinette und Fagott.

Bellini, Norma *(in tre libri)* ..... 9 —

Für zwei Clarinetten.

Bellini, Norma *(in tre libri)* ..... 9 —

Für Clarinette und Violine.

Bellini, Norma *(in tre libri)* ..... 9 —

Für die Clarinette allein.

Bellini, Norma *(in tre libri)* 4 50

Für Violine und Guitarre.

Bellini, I Capuleti e Montecchi ..... 3 —
Donizetti, Anna Bolena (N. 3940—44) ..... 2 —
Rossini, Il Conte Ory ..... 8 —

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten April. № 14. 1840.

Die Hausmusik in Deutschland

in dem 16., 17. und 18. Jahrhunderte. Materialien zu einer Geschichte derselben, nebst einer Reihe Vocal- und Instrumental-Compositionen von H. Isaac, L. Senfl, L. Lemlin, W. Heintz, H. L. Hassler, J. H. Schein, H. Albert u. A. zur näheren Erklärung von *Carl Ferd. Becker*, Organisten an der Nicolai-Kirche zu Leipzig. Leipzig, bei Fest. 1840. S. 123 in 4.

Angezeigt von G. W. Fink.

Jeder Beitrag zur Geschichte unserer Kunst, der aus der Feder eines mit den Leistungen der Vorzeit bekannten Mannes fliesst, muss uns bei dem immer noch fühlbaren Mangel genauer Untersuchungen in noch mannichfachen Fächern der Tonkunst und bei der immer noch fortdauernden, verhältnissmässig nur geringen Unterstützung solcher Bestrebungen von Seiten des grossen Publikums, höchst willkommen sein. Der Herr Verfasser, unter die eifrigen Sammler alter Musikwerke gehörend, hat sich bereits durch mehrere, von uns empfohlene Notenauszüge aus gedruckten und ungedruckten Heften vorzüglicher Meister vom 16. Jahrhundert an, und durch seine neue, nach Forkel eingerichtete Bearbeitung und Weiterführung der Literatur der Tonkunst bekannt und verdient gemacht, gehört also unbestritten unter diejenigen Magner, die ein Recht haben, über solche Gegenstände mitzusprechen und fördersam einzugreifen. Dass wir den Bemühungen des Verfassers folgten und alle seine Ausgaben ohne Unterschied mit Gewissenhaftigkeit besprachen und sie so in die Welt einführen halfen, hielten wir nicht allein um der Sache willen für unsere Pflicht, sondern auch darum, weil Jeder, der bis jetzt redlich im Geschichtsfache der Musik arbeitet, nichts weiter davon hat, als dass sein Name mit unter den Förderern einer Wissenschaft genannt wird, die bei aller Schwierigkeit noch immer nur die Auserwählten zu ihren Freunden zählt. Keine Ausgaben gehören jetzt in der Regel, schon von Seiten der Herren Verleger, geschweige denn von Seiten der Verfasser, weniger zu den Spekulazionen, als eben solche. Wir, die wir die Geschichte als ein unentbehrliches Hilfsmittel zur Förderung wahrer, nicht zu einseitiger Bildung ansehen, sind daher einander um so mehr gegenseitigen Beistand in freundlicher Billigkeit, nicht in zu harten Befehdungen, dabei aber auch die wohlerwogensten Erörterungen des von uns als wahr Erkannten schuldig, zum redlichen Gewinne dessen, wornach wir gemeinschaftlich ringen. Der Dank für solche und ähnliche Leistungen bleibt Jedem, der sich mit Beruf und ohne zu grosse Anmaassung naht, gewiss.

Natürlich ist es, dass Jeder, dem die Förderung des Geschichtlichen der Tonkunst am Herzen liegt, in seinen Darstellungen sich bestrebt, seinem Buche so viel Anlockendes als möglich zu geben; man sucht daher auch nicht selten zugleich für den eigentlich Gelehrten in der Musik und für den Laien der Kunst zu schreiben, was auch der Verfasser nach dem Vorworte beabsichtigt. Das Unternehmen ist jedoch misslich; es wird immer wohlgethan bleiben, einen Theil von beiden vorzugsweise vor Augen zu haben. Wo aber von *Materialien* und nicht von einer zusammenhangenden Geschichte, wie hier, die Rede ist, liegt die Wahl nahe, so dass sie kaum verfehlt werden dürfte. Was in solchen Werken für den Laien hinzugethan oder eingemischt wird, scheint uns in den allermeisten Fällen mehr hinderlich als förderlich.

In der Einleitung wird ganz richtig behauptet, dass Kirchenmusik und Oper viel mehr, als Kammermusik untersucht wurden; am wenigsten sei bis jetzt der Hausmusik gedacht worden, mit Ausnahme des Volksliedes, und setzen wir hinzu des Liedes im Allgemeinen, das sich bereits mancher Bearbeitung erfreut. Daran that man ganz recht, und wir finden diesen Untersuchungsgang so in der Ordnung, dass wir ihn gar nicht anders wünschen können. Denn aus der Kirchenmusik entwickelte sich die Kunst der weltlichen Musik, und dem Oeffentlichen gebührt der Vorzug vor dem Häuslichen, so sehr dies auch zur genauern Erkenntniss der Wesenheit und Gesittung der Zeiten und Volker gehört.

Jeder etwas Belesene weiss, dass bereits verschiedentlich bald von häuslicher Musik, bald von Musik für's Haus, ja geradehin von Hausmusik gesprochen worden ist; der Titel „Hausmusik" ist also nicht neu, soll es auch nicht sein, wenigstens hat der Verfasser nicht darauf Anspruch gemacht, wohl aber ist die hier bestimmt gewollte und ausgesprochene Unterscheidung der Hausmusik von der Kammermusik und die geschichtlich abgesonderte Behandlung einer Hausmusik eine Neuerung, der wir nicht beistimmen. Beide sollen sich nach dem Verfasser wesentlich unterscheiden und schon im 16. Jahrhundert nicht eins und dasselbe gewesen sein. Am Ende meint er selbst: „Doch der Name thut vielleicht am wenigsten zur Sache, und so mag man immer statt des weniger gebräuchlichen Wortes: Hausmusik, eine Kammermusik im weitern und engern Sinne annehmen. Versteht man unter jener: Sinfonieen, Konzert-Ouverturen, Instrumental-Konzerte, Oratorien, wie Haydn's Jahres-

zeiten u. dergl., so sind der letzteren alle die kleineren Tonstücke für Gesang und Instrumente einzuräumen, die nie oder doch nur ausnahmsweise eine Stelle in dem Konzertsaale finden, hingegen stets im Hause ausgeführt werden." — Aber alle diese Unterscheidungen sind nur scheinbar und halten die Prüfung von keiner Seite aus. Bei solchen Eintheilungen ist gar keine Grenze zu ziehen und läuft Eins in das Andere über. Die Gegenstände der Tonkunst gehen bunt unter einander und die Zeiten widersprechen einander, da wohl eine folgende Zeit den Ausdruck einer früheren beibehält, aber den Begriff oft gänzlich umgestaltet. So würde z. B. die Sinfonie in früheren Zeiten zur Hausmusik gerechnet werden müssen, da man unter diesem Namen ganz kleine Sätzchen auch z. B. für 2 Violinen, ja sogar Ritornelle und Vorspiele zu einem kleinen Liede verstand. Eben so hat sich die Bedeutung des Wortes Kammermusik geändert. Früher war es ein vornehm bescheidener Ausdruck für Hausmusik der Fürsten und Vornehmen, welche Privatmusiken zur Unterhaltung ihrer Hoffähigen von ihren Kapellen aufführen liessen, die Alles brachten, was ihrem Orchester möglich war und was die Zeit ihnen erlaubte. Als aber die sogenannten Konzerte nicht blos Vergnügungen fürstlicher Höfe blieben, sondern auch bürgerliche Unterhaltungen wurden, verstand man unter Kammermusik in der Regel nicht mehr solche Werke, wozu ein ganzes Orchester gehört, sondern weit mehr Quintetten, Quartetten u. s. w. Auch das hat die Zeit wieder geändert und in öffentliche Konzerte hineingezogen, was früher nur für kleinere Gesellschaften, also für Kammer- oder Hausmusik bestimmt war, z. B. Trios, Duos, sogar Etüden für Pianoforte u. s. w. Auch passt es nicht, wenn der Verfasser nur die kleineren (?was versteht er darunter?) Tonstücke für Gesang und Instrumente der Hausmusik einräumen will. Beethoven's, Kreutzern gewidmete Sonate für Pianoforte und Violine ist gewiss kein kleines Stück und in keiner Hinsicht: und doch gehört sie eigentlich der Kammer- oder Hausmusik, ist auch hundert Male mehr in den Zimmern der Privaten als in öffentlichen Konzerten ausgeführt worden. Ferner wurden ja früher noch weit mehr als jetzt die Stadtmusiker mit ihren Leuten, welche dazu verpflichtet waren, zur Tanz- und Tafelmusik auf allerlei Instrumenten in Bürgerhäuser zur Verherrlichung ihrer Hochzeiten u. s. w. gerufen, um Hausmusik zu machen, wo auch Ouverturen u. dergl. zum Besten gegeben wurden. Mit den Gesängen war es nicht anders. In Dr. Luthers Hause wurden oft Motetten gesungen und nicht immer kleine Sätze, und ich selbst habe als Präfekt mit dem Schülerchore in den Häusern der Bürger gar oft Kirchenmotetten, als „Der Herr ist König" u. s. w. aufgeführt. Was der Verfasser, als der Hausmusik zugehörig, durchgeht, kann auch in der That dem Hause nicht einmal immer vorzugsweise, geschweige denn so zugeschrieben werden, dass es *stets* da ausgeführt worden wäre. So gehört der Choral zunächst der Kirche und ist nur mit vollem Rechte in's Haus aufgenommen worden. Das Volkslied aber kann vollends gar nicht allein zur Hausmusik gerechnet werden, da sie es eben sind, die bei öffentlichen Versammlungen, auf Jahrmärkten und Spaziergängen im Freien hauptsächlich erschalleten und noch erschallen. So ist es auch mit den Instrumenten: weder die Laute noch das Pianoforte sind einzig und allein Hausinstrumente im Sinne des Verfassers, sondern werden auch in öffentlichen Konzerten sehr anständig und oft gebraucht, wie die Laute auch als Orchesterinstrument in den Zeiten ihrer Geltung benutzt wurde. — Und so passt denn der Titel von keiner Seite; man kann die verschiedenen Gaben der Tonkunst in solcher Eintheilung nicht geschichtlich besprechen, ohne aus einer Abtheilung in die andere überzulaufen, was auch hier öfter geschehen ist. Die gewöhnliche Eintheilung in Kirchen-, Theater-, Konzert-, Kammer- und Volksmusik wird immerhin, auch für geschichtliche Besprechung, die beste bleiben. — Für Materialien zum Besten einer Geschichte der Musik hat es jedoch nicht zu viel auf sich, wenn auch die behandelten Gegenstände genau genommen nicht immer zusammengehören. Und so sind wir dem Verfasser für seine Namhaftmachung und Beschreibung verschiedener alten Notenwerke und namentlich der musikalischen Beilagen von 6 Bogen dankbar verbunden.

Der erste Abschnitt S. 3 verbreitet sich über *Tonstücke für den Gesang*, ein allgemeiner Titel, der sich aber mehr auf Volkslieder, wenigstens den Texten nach, bezieht. Hier widersprechen nun die eigenen Worte des Verfassers seiner kurz vorher gegebenen Erklärung der Hausmusik: „Bei dem Becherklang und in dem stillen Hain, auf dem Feld und im Wald, nach Arbeit und Mühe des Tages, und überall da, wo die Freude weilte, erschallte ein frohliches Lied." — Es werden nun bekannte Anfänge von Volksliedern aus dem 14. Jahrhundert nach Forkel wiedergegeben, welcher hätte angeführt werden sollen, da man in seiner Geschichte einige dieser Texte noch etwas ausgeführter findet. Ueberhaupt müssen wir für künftige Leistungen der Art bemerken, es wäre besser, wenn aus jedem Zeitalter einige der ausersiensten Texte möglich vollständig mitgetheilt würden. Denn dass unsere Vorfahren von je gesungen haben, wissen Alle: was und wie sie sangen, ist die Frage. Also gebe man möglich vollständige Texte und, so weit man reicht, die Melodieen dazu; das wird fruchten und besser unterhalten, als blose Anfangszeilen. Wo aber nichts weiter gegeben werden könnte, da verweise man dahin, wo diese Bruchstücke schon stehen. So würde es zuversichtlich den Le.ern viel lieber sein, wenn der Verfasser die S. 4 genau beschriebene Ausgabe in 2 Theilen zu Nürnberg bei Joh. Petrejo 1539 und 1540 „Ein Auszug guter vñ newer Teutscher Liedlein" u. s. w. zur Mittheilung etlicher auserwählter Gedichte benutzt hätte. Der Leser, der solche Ausgaben nicht nachsehen kann, gewänne auf alle Fälle dabei. Des Verfassers Bemerkung, dass dieser wichtige Liederauszug nicht *Georg Forster*, dem Kapellmeister zu Dresden, wie er früher selbst glaubte, sondern wahrscheinlich dem Nürnberger Arzt gleiches Namens, der aber 1540 in Amberg sich aufgehalten haben musste, zugeschrieben werden dürfte, ist dankenswerth für den Literator. — S. 7 wird nun das längst ausgesprochene Urtheil über die alten Lieder-

kompositionen, für eine bekannte Sache nicht im rechten Tone, wiederholt, dass sie schwerfällig, hart und gedehnt sind mit einem Worte ungelenk. Das weiss der Himmel! Die Herren konnten sich von ihrer künstlichen Musik nicht losmachen und verfielen daher nicht selten geradehin in's Abgeschmackte durch imitatorisch überbaute Ausführungen. Nur hätte noch dazu gesetzt werden sollen: Solcherlei lieferten grösstentheils die gedruckten Ausgaben, welche für die Kunstkenner jener Zeit zu ihren Kammer- und Tafel-Unterhaltungen gearbeitet worden waren, nicht aber für das Volk, das so nicht singen kann und nicht will. Es wird sich seine Melodieen schon zugestutzt und mundgerecht gemacht haben, und daran thaten die Leute recht wohl. — Bis in das 16. Jahrhundert dauerte diese überkünstelt geschmacklose Gesangweise auf heitere Texte, nicht deshalb, wie der Verfasser meint, weil der Blick jener Komponisten immer auf die Kirche gerichtet gewesen wäre (das hatte schon nachgelassen), sondern weil sie im Kunststolze auf natürliche Melodie und schlichte Harmonisirung nicht viel hielten und dergleichen kaum des Aufschreibens werth achteten. Das ist meine Ansicht und die meine nicht allein. Dass aber die meisten Komponisten jener Zeiten die Heiterkeit nicht naturgemässer zu achten wussten, ist ihnen wohl zu vergeben, aber nichts Dankenswerthes, weil sie sich über die Steifheit des Geschmacks nicht zu erheben im Stande waren. — Selbst nach der Einführung der Oper ging man doch nur nach und nach daran, schlichte Melodieen, ohne künstliche Mehrstimmigkeit und Stimmenverschränkung, niederzuschreiben. Das S. 13 ausgesprochene Lob des 16. und 17. Jahrhunderts in technisch schwierigen Ausführungen bezieht sich doch wohl nur auf Gesang-, nicht auf Instrumentalmusik; auch wird man den Ausdruck: „die Kunst war in jedem Hause heimisch" von selbst nicht zu buchstäblich nehmen. Wäre es nach Michael Altenburg's Ausspruche gegangen, so hätte die Kunst, wie sie in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts war, gar nicht höher steigen können. Dergleichen Uebertreibungen finden sich oft und in allen Zeiten. — *Heinrich Albert's* 8 Theile Ariensammlungen geben Gelegenheit zur Berichtigung seines Todesjahres nach Walter und Heerwagen (Literaturgesch.) 1651 am 6. oder 10. Oktober. Er war zu Lobenstein am 28. Juni 1604 geboren, studirte in Leipzig die Rechte, dann unter seinem Oheim in Dresden, Heinr. Schütz, die Musik und wurde 1631 Domorganist in Königsberg. Seine Gesänge waren ausserordentlich beliebt und werden von Matthesius überaus belobt, der ihn auch als Dichter geistreich nennt, z. B. des „Gott des Himmels und der Erden," was Nr. 7 in den Notenbeilagen mitgetheilt wird. Wir sehen auch hieraus, dass sich die Melodie, wie sie jetzt ist, bedeutend kirchlicher verändert hat. — Es kommen nicht nur gewöhnlich 3stimmig gesetzte Lieder, die auch für eine Stimme mit 4 Instrumenten oder nach dem Generalbass begleitet werden können, sondern auch Rezitative (deren Erfinder nicht Carissimi ist, wie schon oft und von uns selbst behauptet wurde) und einstimmige Lieder mit Generalbassbegleitung vor, welche Form von jetzt an sich hebt. — Für diese Lieder findet es *Albert* doch noch besser, wenn man einen Violon dazu haben kann. — Solche Liederform für eine Singstimme wird nun in der andern Hälfte des 17. Jahrhunderts immer mehr Mode. Es werden mehrere Ausgaben solcher Sammlungen angeführt. — Noch mehr Eingang würden sich solche Anzeigen gewinnen, wenn die Dichtkunst, die wesentlich zum Liede gehört, mit beachtet worden wäre. Wie gewöhnlich aber meist die Gedichte bei den geschätztesten Komponisten waren, davon wollen wir doch wenigstens einige Beispiele hinzufügen. Wir nehmen sie aus der kaiserlich privilegirten Sammlung von *Hans Leo Hasslers* zu Nürnberg: Lustgarten Newer Teutscher Gesang, Balletti, Galliarden und Intraden mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Nürnberg, bei Paul Kauffmann. 1605 (ist 1601, wie hier steht, ein Druckfehler? Wenigstens ist unsere Ausgabe nicht als eine zweite bezeichnet). Wir versichern, dass es die vom Verfasser weggelassenen Texte sind, die wir hier mittheilen. Die Melodie aus G moll, natürlich damals nur mit einem *b* in der Vorzeichnung, ist nicht übel, doch aus Moll zu folgendem Liede:

1) Nun lasst uns frölich sein,
Beim guten kühlen Wein, Falala
Was hilft uns Gut und Gelt,
Wann wir von dieser Welt
Uns müssen scheiden. Falala.

2) Der Wein erquickt mir's Hertz,
Macht mir voll freud und schertz, Falala
Ich hab nicht grossen Gut,
Aber ein frischen Muth
Beim kühlen Weine. Falala.

3) Dann wenn ich traurig bin,
Nimpt mir der Wein all's hin, Falala
Gut Gesell des bring ich dir,
Ein Gläslein, zwei, drei, vier
Von grund mein's Hertzen. Falala.

Das sehr oft angeführte Lied dieser Sammlung, weil aus der Melodie ein Choral gemacht worden ist: „Mein G'müth ist mir verwirret" u. s. w., ist unter der ursprünglichen Melodie mit der Harmonisirung unter No. 6 der Musikbeilagen vollständig mitgetheilt worden, was lobenswerth ist und was nur öfter hätte geschehen sollen, nicht blos gelegentlich, weil es hier, ohne mehr Raum in Anspruch zu nehmen, gerade geht. Die Texte sind *wesentlich*, und der Herr Verfasser hat seinem Buche und den Lesern durch Weglassung der Gedichte keinen Dienst erwiesen. Wir theilen deshalb noch einen Liedertext aus dieser Sammlung mit, als einen der allerbesten:

Im kühlen Maien
Thun sich all Ding erfreuen,
Die Blümlein auf dem Feld
Sich auch verneuen,
Und singen d'Maidlein in jrem Reyen,
Willkommen Mayen!

Zwei liebe Hertzen
Seind voller freud und schertzen,
Vergessen alles schmertzen.
Cupido blind,
Das zue lustig Kind,
Gesellt sich darzu mit seinem Pfeil geschwind,
Venus allerwegen
Gibt darzu ihren segen.

Auf dass zwey Herts sich thun in lieb bewegen
Wem nun diess leben
That wolgefallen eben,
Der soll sich ohn verzug der Lieb ergeben.
Und mit den Maidlein singen im Reyen.
Willkommen Mayen!

Es ist wahr, die Liedersammlungen des 17. Jahrhunderts könnten ausserordentlich vermehrt werden, ohne dass etwas Besonderes dadurch gewonnen würde. Um so mehr sind solche Werke hervorzuheben, die irgend eine noch nicht allgemein beglaubigte Ansicht bestätigen oder widerlegen. Wir machen darum noch auf eine gemischte Sammlung von *Melchior Franck*, fürstlich sächs. Kapellmeister zu Coburg aufmerksam, die nicht angeführt worden ist:

Der andere Theil, Dr. Lutscher Gesäng vnd Tantze mit Vier Stimmen, sampt beygesetzten Quodlibeten, so bisshero unterschiedlich getruckt worden. Coburgk in der Fürstlichen Truckerey. 1605 (in 4.).

Hat man auch diese Ausgabe als eine Ergänzung der Werke des genannten Mannes zu beachten, da diese Sammlung auch selbst von Hoffmann in seinen Tonkünstlern Schlesiens nicht einmal angegeben worden ist, so ist sie uns doch vor Allem deshalb merkwürdig, weil sie als Zeugniss gelten kann, dass ganz einfache Liederweisen nicht allein viel früher gesetzt, sondern auch bereits gedruckt worden sind, was bei dem stolzen Festhalten der Komponisten an den Künsten des verschlungenen mehrstimmigen Gesanges ein nicht geringes Verlangen der Liebhaber nach einfacheren Behandlungen voraussetzt. Der Anfang des einfachen mehrstimmigen Gesanges ist also offenbar früher anzusetzen. Nur zeigt auch diese Sammlung, dass man damals an guten Texten eben keinen Ueberfluss hatte. Das bemerkenswertheste dieser Lieder, dem Dichtungsgehalte nach, ist folgendes:

Wer Bahlen wilt
Muss haben viel
Des Dinges, das thut klingen,
Denn immer Gelt
Muss sein gezahlt,
Damit seiond sie zu zwingen.

Wer das nit kan,
Der mag nit han
Schoner Jungkfrawen Hulde,
Ich kan es nicht,
Sag ich aufricht,
Drum ich mich auch gedulde.

Denn nur mit Gelt
Jetzt in der Welt
Die Leute seyn zu zwingen,
Weil ich's nicht hab,
Bin ich schab ab,
vñ muss mich lan verdringen.

So war es denn auch damals nicht Eins, ob Einer Geld hatte oder keins. Unter den Quodlibeten, ein Gemisch von allerlei in jenen Zeiten beliebten lustigen Gesängen, findet sich Geschmackbezeichnendes genug, unter Anderm auch das oft angeführte: „Es gieng ein Münch den Berg hinan.“ Auch die frühe Neigung zum Quodlibet ist beachtenswerth. Man sieht daraus, dass die damaligen Komponisten recht gern lustig gesungen hätten, wenn sie in der Regel nur nicht zu hart in den Harnisch ihres Kontrapunktes eingeschmiedet gewesen wären. So weit unsere Zusätze für diesen Abschnitt. — Ueber das 18. Jahrhundert gibt der Verfasser nur bekannte und ganz kurze Bemerkungen. Trotz der Menge der einfachen Liederkompositionen ist doch auch wirklich in der ersten Hälfte desselben und darüber hinaus nichts sehr Erquickliches zu finden, es wäre denn die Lust am Flachen und unteutsch Verzwickten. Das Neuere von Ph. E. Bach, Hiller, Schulz, Reichard u. s. w. ist übergangen.

Tonstücke für Clavier-Instrumente. S. 18. Die für diesen Zweck etwas zu lang gehaltene Einleitung berührt die Menge der Instrumente in Teutschland, das im 13. und 14. Jahrhundert vorherrschende Geigen- oder Videlspiel, das Ansehen der Spielleute (nicht immer) und ausserordentliche Belohnungen derselben. S. 20 wird behauptet: „den Ursprung der Tasteninstrumente könnte man wohl ohne Mühe noch vor der christlichen Zeitrechnung herleiten“; dabei wird an die Wasserorgel der Griechen erinnert, welche jedoch nur etwas Tastenähnliches, keineswegs unsere Tasten hatte, ferner an die Maschrokita oder Mastrachita (?) der Hebräer, deren Tasten völlig unerwiesen sind, wie denn das ganze Instrument auch gar nicht geschätzt wurde. Auch mit dem Klavier des Guido von Arezzo ist es nichts. Der Verfasser hält sich auch dabei nicht auf und fährt fort: „Aber als die Harmonie mehr und mehr ausgebildet wurde ....., da kehrte man zu dem Tasteninstrumente zurück.“ Von dieser Zeit an gediehen Orgeln und Klaviere, für deren Verbesserung man sehr viel versuchte, um etwas Haltbares zu leisten. Anderswo gedenkt der Verfasser mehr darüber zu sagen. Das 16. Jahrhundert wird besonders herausgehoben und zunächst eine Orgel oder Instrument Tabulatur von *Elias Nicolaus Ammerbach*, Leipzig 1571 angeführt, eine Unterweisung zum Orgelspiel mit allerlei Musikstücken, auch Tänzen, für die Orgel eingerichtet. Mit Verweisung auf die musikalische Literatur brauchte es vielleicht des ganzen Titels nicht, der Raumersparung wegen. Der Verfasser findet eine Vertheidigung nöthig, dieses Buch in einer Hausmusik erwähnt zu haben. Zu weit ausgeholt, wird erst von einer innigen Vereinigung der Kirche und des Hauses in jener Zeit gesprochen, die Manches geheiligt hätte, was uns jetzt geschmacklos scheine; selbst die verschiedenen religiösen Feste des Mittelalters sollen nicht mit der vornehmen Benennung der Rohheit abgefertigt werden; die Mischung des Weltlichen und Geistlichen, von welcher der Verfasser früher selbst sagt, dass man sich des Lächelns darüber nicht enthalten könne, soll nichts als ein Zeugniss sein, dass der Uebergang von einem zum andern lange nicht so schroff war, als man denken möchte. — Das Alles wird wohl wenig fruchten; wir wenigstens sind mit einer solchen innigen Vereinigung des Religiösen und Weltlichen eben nicht sonderlich einverstanden; weit trifftiger ist der Grund: die Orgel war als Positiv, Regal, Virginal auch Hausinstrument und in der Behandlung dem Claviembel u. s. w. gleich. Wer das erste spielen konnte, verstand (damals) auch das andere zu spielen, und die Tänze waren um der jugendlichen Leute willen da, die sie weit lieber lernten als Motetten u. s. w.

Der Tonumfang des Instruments wird vom *C* bis *ē* angegeben, doch so, dass in der tiefsten Oktave nicht nur *C* und *D* zwischen *F*, *G* und *A* verliegt waren und also alle Halbtöne, ausgenommen *B*, fehlten, weshalb sie die kurze Oktave hiess. Zu Praetorius Zeiten von *C* bis zum *ē*, auch wohl bis zum *f*, die tiefe Oktave blieb eine sogenannt kurze bis in's 18. Jahrhundert. — Da Ammerbach's Buch in der teutschen Buchstaben-Tabulatur geschrieben ist, wird diese erklärt. Man sehe darüber unsere Zeitung, 33r Jahrgang S. 65—74, wo man ausführliche und genaue Belehrung darüber finden wird. — Noch mehrere Orgeltabulaturbücher werden angezeigt, die immer geistliche und weltliche Lieder, auch Tänze bringen. Der Verfasser will jedoch nicht zugeben, dass das Weltliche der Tänze auch für die Kirche bestimmt gewesen sei, eben so wenig, dass sie im 17. Jahrhundert in der Kirche gebraucht worden wären. Zwar hört man hin und wieder noch jetzt Tänze und lustige Stückchen auf Kirchenorgeln, und einige meiner noch lebenden, vielgereisten Freunde haben sogar in Klosterkirchen dergleichen gehört; endlich wäre ja dadurch offenbar die Vereinigung des Weltlichen und des Geistlichen noch inniger geworden! Konsequent hätte der Herr Verfasser auch dies nach seiner Ansicht zu vertheidigen, nicht zu widerlegen gehabt. Sein eigenes Gefühl spricht also gegen seine eigene Annahme. — „Im 11. Jahrhundert wurde diese Liebhaberei von der aus Frankreich stammenden *Suite* verdrängt, die auch in Teutschland volle 100 Jahre auf keinem Notenpulte fehlen durfte." Also

Die Claviersuite. S. 29. Aber die Suite bestand ja doch aus nichts Anderem, als aus einer Reihe von Tänzen verschiedener Art, gewöhnlich alle aus einer und derselben Tonart gehend, manchmal noch eine Arie eingemischt, d. h. nach unserer Art zu reden, ein Lied ohne Worte (demnach auch hierin nichts Neues unter der Sonne). Der Fortschritt war also anfangs eben nicht bedeutend, und die Kunst machte hierin eben so wenig einen Sprung, als ihn die Natur zu machen pflegt. Aber nach und nach hob sich die Suite, wie Alles, was nicht untergeht. — „Sebastian de Brossard nannte die Klaviersuite in seinem musikal. Lexikon (Paris 1703, das erste für Frankreich) Kammersonate." Das beweist doch wohl, dass ihm Kammer- und Hausmusik Eins war!! — Wer die Suite in Teutschland zuerst einführte, ist nicht ermittelt. Natürlich werden Joh. Kuhnau's und Seb. Bach's Suiten erwähnt (dass S. Bach auch Konzert-Suiten für mehrere Instrumente setzte, wollen wir nur nebenbei noch bemerken. Wir haben früher bereits darüber gesprochen). — Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts gingen aus ihnen die *Partien* oder *Partiten* hervor, worin die Tänze mehr zurücktraten und öfter Andante-, Allegro- und Presto-Sätze dazwischen aufgenommen wurden, wovon sehr wenig gehandelt wird (mehrere Partien sind denn doch nicht unwichtig). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Name Divertissement Mode, welcher sich erhalten hat (durch alle diese hier genannten Tonsätze wird nicht nur das Vorherrschen und Fortgehen des allgemeinen Geschmacks deutlich, sondern es wurde auch dadurch die Kraft des Rhythmischen, die sonst untergeordnet lag, und eine gesunde Periodologie gehoben, worauf wir besonders aufmerksam machen). Die technische Fertigkeit hebt sich durch Uebung in *jeder* Musikart, und war sie schon 1700 nicht gering, so war sie doch gewiss nicht so gross, dass unsere heutigen Meister bedeutende Mühe mit Ueberwindung damaliger Schwierigkeiten haben sollten, am meisten was das Pianoforte betrifft. Auch darin geht der Verfasser zu weit.

Die Claviersonate. S. 33. Zuvörderst wird der Sonate nach dem Begriffe, den wir jetzt von ihr haben, ihr hohes Lob gegeben. Dann heisst es, der Name findet sich häufig schon im 16. Jahrhundert, aber die Sache war noch nicht da (?). Nun werden allerlei Beschreibungen der Sonate von namhaften Männern des 17. und 18. Jahrhunderts angeführt, wo der eine dies, der andere das über ihr Wesen aussagt, je nachdem es die so benannten Tonstücke dieser Männer mit sich brachten, die jeder vor Augen hatte. Das Letzte wird aber nicht ausdrücklich ausgesprochen, hätte aber die Darstellung offenbar deutlicher gemacht. Die Sache würde sich nach unserer Ueberzeugung am richtigsten und klarsten etwa so darstellen lassen:

Im 16. Jahrhundert hiess jeder Instrumentalist zum Unterschied von dem Sänger *Sonator*. So wird z. B. Silvester Ganassi dal Fontego genannt in seiner Fontegara, einem Unterrichtswerke, das 1535 zu Venedig gedruckt wurde. Also hiess Sonata nichts weiter als ein Instrumentalsatz im Allgemeinen. Es ist demnach einer von den vielen Ausdrücken in der Tonkunst, die gar nichts bestimmt Karakteristisches aussagen, sondern in sich nur allgemeine Andeutungen geben. So verhält es sich mit der Sinfonie, Kantate, Oratorium, Oper u. s. w. Man trägt die Erklärung erst hinein, die sehr verschieden ausfallen muss, je nachdem es die Zeit und die Auffassung irgend eines Mannes mit sich bringen. Sind in einer Zeit nur noch ganz kurze Sätze für Instrumente gewöhnlich, so hat man Recht, sie Sonaten zu nennen, und wenn es nur ein Stückchen von 8 Takten, ein Ritornell oder ein Trompetenblasen als Aufruf zur Tafel und zum Tanze gewesen wäre. So war es auch in der That. Man hatte also Sonaten d. i. Instrumentalsätze für allerlei Instrumente, für Flöten, Violinen u. s. w. Am meisten natürlich wurden solche ihrem Wesen nach unbestimmten Sätze in jeder Zeit für diejenigen Instrumente geschrieben, die am meisten in Flor waren, wie z. B. die Violinen. Ob 2, 3 oder 4 dazu gehörten, war eben so wenig durch den Ausdruck bestimmt, wie der karakteristische Inhalt. Man hätte also auch Duos, Trios, Quartetten u. s. w. so benennen können. Ob sie nun, wie Praetorius will, gravitatisch und prächtig auf Motettenart gesetzt sind, oder ob sie nur ein Klingstück von wenigen Takten, oder ein wohlklingendes Spielstück, oder ein Praludium, wie z. B. Seb. Bach manche seiner Einleitungen zu seinen Suiten Sonatinen nannte, waren, das hing vom Geschmacke der Zeit und den Erfindern oder Komponisten derselben einzig und allein ab, denn weder das Eine noch das Andere liegt im Namen, der ein ganz allgemeiner ist und auf das Verschiedenthlichste genommen werden kann. So wechselte

denn der Inhalt und die Form, wie die Zeiten wechselten. Der Wechsel in der Form und dem Inhalte hätte noch ungleich grösser sein müssen, wenn es nicht in allen Zeiten weit mehr Nachahmer als Originalköpfe gegeben hätte; beliebte Sätze irgend einer Art wurden daher von einer ganzen Menge nachgeahmt, und so setzte sich für irgend einen unbestimmten Ausdruck, nicht nothwendig, sondern übereinkömmlich, ein gewisser Inhalt und eine gewisse Form fest, bis sie von einem andern Einflussreicheren verändert und, war die Sache noch in einer niedern Sphäre, erhoben wurde. Brossard hatte also ganz Recht, wenn er die Suiten für das Klavier Kammersonaten nannte, und der Verfasser hat ganz Unrecht, wenn er die vormaligen Beschreibungen der Sonate, die von namhaften Männern gegeben wurden, unvollkommen nennt; nicht die Beschreibungen waren unvollkommen, sondern die Sache, die diesen unbestimmten Namen trug, war es vielmehr noch, ohne in sich selbst Unrecht zu haben. Ganz gewiss wäre auch die Benennung Sonate viel früher auf Tonstücke für das bereits sehr beliebt gewordene Klavier übertragen worden, wenn nicht die Suiten ausserordentlich beliebt gewesen wären. Wann die Sonate für's Klavier eingeführt wurde, sagt uns Mattheson, der vor allen Dingen „eine gewisse Complaisance" von ihr verlangt: „Seit einigen Jahren hat man angefangen Sonaten für das Klavier mit gutem Beifall zu setzen." Er schrieb dies etwa 1739. Man kennt Domenico Scarlatti's Sonaten für das Klavier, um 1720 geschrieben. Die neue Ausgabe derselben, besorgt von Karl Czerny, die bei Tobias Haslinger in Wien erscheint und schon 15 Hefte lieferte, ist auf alle Fälle für gebildete Musikfreunde, die mehr als das Geltende ihrer Zeit kennen lernen wollen, wichtig. Ist die Scarlatti'sche Sonate dem Inhalte und der Form nach noch nicht das, was wir jetzt unter dem Worte verstehen, so hob sie doch den Namen und machte ihn weit beliebter für das Klavier, zunächst und am meisten in Frankreich, was auch damals die Italiener nicht wenig nachahmte. 1722 erklärte daher ein Franzose bereits die Italiener für Meister in Sonaten (s. Matthesons Critica Musica. 1r Theil S. 192 und 209) wie in Kantaten, die hierin für ihre Vorbilder zu halten wären, und setzt dann hinzu: Jetzt wachsen bei uns die Sonaten wie Blumen auf dem Felde; es kommt jetzt kein Musiker an, der nicht eine Kantate oder eine Sonate in der Tasche hätte. — So war also dieser Name auch für Klavierkompositionen immer beliebter geworden und der Gehalt war mit der Zeit gestiegen. Man hatten sich zwar in Teutschland noch früher Manner gefunden, welche die Klaviersonate schon viel höher gehoben hatten; namentlich hatte der gelehrte Kantor an der Leipziger Thomasschule, *Johann Kuhnau* bereits 1695 in seinem andern Theile neuer Klavierübungen einen Sonatenversuch in 3 Sätzen, einem All., Adagio und All. gemacht, dem 1696 in seinen frischen Klavierfrüchten oder 7 Sonaten neue in derselben Art folgten. Sie stehen höher als selbst die von Scarlatti durch die dreifach wechselnden Sätze, die eine Zeit darauf, so kurz und so wenig glänzend auch namentlich die beiden letzten der ersten seiner Sonaten waren, immer mehr beliebt wurden, weil dies den erwünschten Wechsel des Ausdrucks begünstigte, was jedoch keine neue Erfindung, sondern nur eine Erhebung der Sonatenform für das Klavier genannt werden kann, da in der Kirchensonate ein ähnlicher Tempowechsel der Sätze schon eingeführt war, wie Brossard's Beschreibung beweist. Es war eine Erweiterung der Form, eine Karaktererhebung der Sonate, ein Fortschritt, aus welchem nicht die *eigentliche* Sonate hervorging, denn es ist keine Nothigung für 3 Sätze zu einer Sonate da, sondern aus welcher sich nach und nach die *grosse Sonate* bildete, die man allerdings den Teutschen eben so zuschreiben muss, wie die Schöpfung der *grossen Sinfonie*. Man sollte sie also nicht die eigentliche, sondern die grosse Sonate nennen. — Dies ist meine Ansicht von der Sache. Ferner hätte bei der Erwähnung Seb. Bach's, der keine Sonaten für das Klavier allein schrieb, noch leicht die Notiz gegeben werden mögen, dass er 6 herrliche Sonaten für Klavier und Violine verfertigte. Da die lange Episode über einige Themen Mozart's mitgetheilt wurde, hätte diese kurze Anzeige noch eher eine Zeile verdient. Ueber C. Ph. E. Bach's Sonaten ist nur gesagt, dass sie diese Form zur Blüthe brachten; Haydn, Mozart und vor allen Beethoven zur reifen, köstlichen Frucht. Die neuere Geschichte der Sonate ist also übergangen. Von Ludw. van Beethoven wird in einer Anmerkung sein erstes gedrucktes Werk, aus 3 Sonaten bestehend, erwähnt, die Vorrede desselben geliefert und am Schlusse dazu gesetzt: „Weder in Beethoven's Studien von Seyfried — Wien, 1832 — noch in dessen biografischen Notizen von Wegeler und Ries — Coblenz, 1838 — wird das Werk angeführt." Dass ich es aber in unserer Zeitung 1836 S. 148 mit den Anfängen der 3 Sonaten in Noten und mit der ganzen Vorrede angeführt habe, hat der Herr Verfasser vergessen.

Tonmalerei. S. 40. Nicht über die Frage, wie weit sie gehen dürfe, soll gehandelt, sondern in Beispielen gezeigt werden, dass man immer darin zu weit ging und nicht selten die drolligsten Missgriffe that. Besonders werden viele Schlachten angeführt, von denen sehr viele freilich nicht eigentlich zur Hausmusik gehören. Mehrere Katzenfugen werden erwähnt u. s. w. Wir übergehen diesen Abschnitt, den wir mit manchem Auffallenden schmucken könnten, und verweisen auf das Buch: es wird unterhalten.

Die Laute. S. 51. Mit den kleinen Orgeln zugleich war im 16. Jahrhundert auch die Laute in den Häusern beliebt und geehrt; sie war lange Lieblingsinstrument. Natürlich erschienen seit dem Notendruck 1503 in Italien, Frankreich und Teutschland eine Menge Werkchen für sie; besonders viele mehrstimmige Gesänge, die mit Weglassung der Worte (was jetzt wieder für das Pianoforte Mode ist) für sie eingerichtet wurden. Natürlich brauchte man die Laute auch zur Begleitung der Gesänge, namentlich gegen das Ende des 16. Jahrhunderts. Im 17. wurde sie sogar in Orchestern für die Oper verwendet. Selbst Seb. Bach setzte Verschiedenes für sie. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verlor sie nach und nach ihr Ansehen. Hd-

ler's Opern sind noch für die Laute arrangirt worden. Die Lautentabulatur siehe in unserer Zeitung 1831 No. 9. Diese sehr verschiedene Tabulatur, bei welcher die Lautenisten hartnäckig blieben, und das höchst beschwerliche Stimmen derselben brachten das herrliche Instrument am meisten herunter. An ihre Stelle trat das Pianoforte und die viel leichter zu erlernende, aber auch viel geringere Guitarre.

Die Applicatur auf den Tasteninstrumenten. S. 58. „Unsere Vorfahren, heisst es, machten es sich darin schwer," wir setzen hinzu: ungebührlich und unnatürlich. Man sehe die angeführte Orgeltabulatur von Ammerbach 1571. In Läufen und einzeln anzuschlagenden Tönen wurde der Daumen nur zuweilen in der linken Hand, in der rechten gar nicht benutzt, dazu der fünfte Finger nie, ausser in Oktaven und bei ähnlichen Doppelgriffen. Die andern Uebelstände werden wir gelegentlich weiter unten berühren. Es ist unglaublich, dass diese Unnatur der Ammerbach'schen, nicht von ihm erfundenen, Applikatur bis 1730 bestanden haben soll, so sehr sie auch die Nachschreiber und am Hergebrachten Klebenden begünstigten. Wir können es daher dem Prätorius (1619) gar nicht so sehr verargen, wie es der Verfasser thut, wenn er sich gegen solche Fingersetzung tüchtig erklärt und die Organisten vertheidigt, die ihr nicht folgen. Nur ging er in seiner Opposizion wieder zu weit, wie gewöhnlich. Wir sehen jedoch, dass es Leute gab, und es werden nicht zu wenige gewesen sein, die dem unnatürlich Hergebrachten nicht folgten und sich in der Stille etwas Gescheuteres zurichteten. In technischen Fertigkeiten hat man nach unserer Ueberzeugung auf bessere Handgriffe, die sich vererst durch mündliche Mittheilung und durch praktisches Verfahren ausbreiten, immerhin sehr viel zu rechnen. „Seit 1740 kam der Daumen und der fünfte Finger (nämlich auch in Schriften) immer mehr zu Ehren; aber die Ordnung war noch nicht besonders." Die Ausbildung einer tüchtigen Applikatur wird nun vorzüglich unserm Seb. Bach zugeschrieben, dessen Riesenwerke den Gebrauch aller Finger schlechthin nöthig machten. „Seine Lehre würde jedoch leicht im Strome der Zeit untergegangen sein, wenn nicht ein tüchtiger Mann dieselbe zu einem Systeme geordnet und der Welt ein Werk übergeben hätte, welches noch jetzt in seinem innern Gehalte nichts verloren hat. Es ist Jenes berühmter Sohn C. Ph. E. Bach: Versuch über die rechte Art das Klavier zu spielen. 2 Theile. 1753 und 1762." — Gewiss hat Seb. Bach sehr viel zu einer vernünftigen Applikatur beigetragen, aber auch andere teutsche Männer. Um deswillen müssen wir hier noch eines wichtigen Werkes gedenken, welches vier Jahre vor dem ersten Theile des Ph. E. Bach'schen Werkes im Druck erschien, dem Verfasser aber nicht zur eigenen Ansicht kam, was schon aus der Titelaufführung in seiner musikalischen Literatur hervorgeht. Es fehlt dort am Titel des ersten Theiles nach den Worten „eine Anführung zu fugirenden Fantasien": *zu rechter Executirung des Chorals.* — Der Titel des zweiten Theils heisst genau so: *Dess Musici Theoretico-Practici Zweyter Theil, enthaltend eine Methodische Clavier-Anweisung, welche darleget Eine bequeme, hurtige, künstliche und künstlich scheinende Applicatur derer Finger. In Regeln und Exempeln. Ferner eine Anweisung zum Fantasiren auf fugirende Art, Wie auch einige Fortheile, welche im Choral zu gebrauchen. Und endlich einen neu inventirten Circul, zu denen Transitionen nöthig. Ausgefertiget von P. C. Humano (Hartung). Nürnberg, Gedruckt bei Adam Jonathan Felsseckers seel. Erben.* 1749 (in 4.). — In diesem Werkchen, dessen Notenbeispiele sehr sauber gestochen sind, ist nun die Applikatur schon vor Ph. E. Bach sehr verständig gelehrt; der Daumen wird nicht mehr, wie vordem, mit 0, sondern mit 1 als ordentlich zu gebrauchender Finger bezeichnet und der fünfte Finger geborig angewendet, so dass man nicht mehr zu viel Finger zu haben glaubte. Wenn der Humanus doch noch zuweilen auf die alte, arme Fingersetzung Rücksicht nimmt, so thut er es nur zum Nothbehelf, wenn ein vielleicht verwöhnter Spieler etwa einmal unversichtig gewesen ist. Nachdem er ganz gut vom rechten Sitzen vor dem Klaviere und von richtiger Haltung der Hände gesprochen hat, fängt er seine Regeln so an: Wir haben fast ein halb hundert Claves vor uns (also ging der Tonumfang von C bis $\overline{c}$, welche Töne auch in den Notenbeispielen den tiefsten und den höchsten bilden): diese sollen wir mit 10 Fingern bespielen. Da ist nichts anderes zu thun, als dass man gewohnt werde, nicht nur die Finger neben einander anzuschlagen, sondern auch mit denen längern Fingern über die kürzern hinüberzusteigen, und mit dem Daumen unter die längern Finger zu kriechen. — Ferner: Weil es aber leichter ist, den Daumen als den kürzesten Finger unterzuschieben, als mit dem Mittelfinger über andere Finger, die nicht viel kürzer sind als er, überzuspringen, so ziehen wir billig folgende Arten vor:

Das erste Beispiel natürlich für die rechte, das andere für die linke Hand; krebsgängig für beide Hände auch im Aufsteigen. Gänge, wie folgende, will Humanus gleichfalls geübt haben, weil ein solcher Fingersatz, wie bei *a)* doch immer besser ist, als die „arme Applikatur" bei *b)*, wie sie zu Ammerbach's Zeiten und lange nachher sonderbarer Weise beliebt wurde; denn, sagt Humanus, die äussersten Finger können mit grösserer Behändigkeit wechseln, weil die Grösse der Finger ungleich ist. Man sieht den verständigen Mann. Hier ist sein Vorschlag der Uebung für zwei mit einander wechselnde Finger der rechten Hand, den man sich für die linke Hand ohne Anstrengung selbst bilden kann:

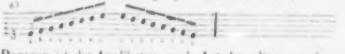

Dagegen ist die Applikatur, nach Art der alten, gewiss, wie sich der denkende Mann ausdrückt, viel zu arm, als dass sie für etwas Besseres, als für einen Nothbehelf gelten könnte:

Miscellen.

Vorschlag zu einem neuen musikal. Instrument.

Ein um die Tonkunst wohlverdienter Freund von mir, welcher gegenwärtig seinen Namen nicht will wissen lassen, hat gegen mich die Idee geäussert, dass man wohl könnte ein Tastaturinstrument bauen, welches aus Pfeifen eines wohlklingenden Orgelregisters, oder vielleicht aus so vielen wirklichen Blasinstrumenten von verschiedener Grösse, als man Töne haben wollte, bestände, die vermittelst eines in eine gemeinschaftliche Windlade gehenden Röhrchens vermittelst des Mundes angeblasen, und wo die Ventile vermittelst der Tasten geöfnet würden. Wenn man dieses gehörig ausführte, so erhielte man vielleicht ein neues Tastaturinstrument, wo man, ausser einer beliebigen Fortdauer der Töne auch die Stärke und Schwäche, wie auch ein Anwachsen oder Verschwingenden derselben in seiner Gewalt hätte, ungefähr so, wie dieses bey meinem Clavicylinder und bey den Bogenflügel statt findet. Wenn die Stärke des menschlichen Athems nicht zum Angeben vieler Töne zugleich, besonders in der Tiefe, hinreichend seyn sollte, so könnte man vielleicht ihn durch einen hinzugefügten Tretebalg verstärken, oder zwey solchen Instrumenten einen verschiednen Umfang geben, so, dass eins die höhern, das andere die tiefern Töne enthielte. Da ich nicht zu dem Bau eines solchen Instruments gehörig eingerichtet bin, so überlasse ich diese Idee andern zur Ausführung, besonders solchen, die mehrere praktische Kenntnisse vom Orgelbau haben.

Chladni.

Anekdote.

In Paris liess sich ein sehr schlechter Sänger, von schwacher Stimme, wenig Brust u. s. w. mit einer schweren, langen Bravourarie hören. Alles sehnte sich nach dem Ende; es kam, der Virtuos wurde ausgepfiffen nach Gebühr. Nur eine einzige Stimme rief stark: Da Capo. Der Sänger hielt sich an diese, kam hervor, machte seine demüthigdankenden Reverenze, die Arie fing wieder an, und er sang sie bis zu Ende, ohngeachtet er sich selbst, vor dem Tumult der Zuhörer, kaum hören konnte. Das Ende kam, das Pfeifen und Lermen war noch stärker und lies kaum ein wenig nach, als jene Bassstimme von neuem sehr laut rief: Da Capo. Der Sänger kam wirklich zum drittenmale tiefgebückt hervor, der Unwille des Publikums wollte sich schon gegen diese Stimme wenden, da rief sie: Je voulois faire créver cette can...! (Der Lump sollte sich zu Tode singen, wollt' ich!)

Kurze Anzeige.

Wonne der Nacht. Ein Gesang mit Begleitung des Fortepiano, von Bornhardt. Braunschweig, im Musikverlage in der neuen Strasse. (Pr. 6 Gr.)

Ein sehr mittelmässiges Gedicht mit einfacher, recht hübscher Musik, die wohl werth wäre, etwas Besseres zu begleiten.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Natürlich wäre der arme Wechsel beider Finger im aufsteigenden Basse der linken Hand umgekehrt 3 2 — und im absteigendenden 3 4. — Wir begnügen uns, auf das Werk aufmerksam gemacht und es genauer, als es bisher geschehen ist, nachgewiesen zu haben. Es beweist, dass damals eine gesunde Applikatur in Teutschland bereits von manchen Seiten und Gegenden her schon gefunden worden war.

Das Volkslied und der Choral. S. 64. Dass aus ursprünglichen Volksliedern Choralmelodieen gemacht worden sind, ist bekannt. Luther selbst wird davon freigesprochen, allein die lutherische Kirche hielt sich nicht lange davon frei. Der Verfasser will es auch hier nicht für eine Verirrung angesehen wissen, was wir schon besprochen haben. Der Verfasser kann Gott danken, dass er nicht zu den Zeiten des Tridentiner Konziliums lebte, welches über dergleichen das Anathema aussprach. So wenig die katholischen Geistlichen mit solcher Vereinigung des Kirchlichen und Weltlichen zufrieden waren, eben so wenig waren es die lutherischen. Es gab freilich einige Vertheidiger dieser damaligen Gefälligkeitsmanier, und der Verfasser führt etliche an; aber was sie dafür vorbringen, ist zum Erstaunen seicht, z. B. „Weil die weltlichen Melodieen auf's anmuthigste und beweglichste gemacht sein, so müssen also die dazu eingerichteten geistlichen Texte die Gemüther am stärksten bewegen und durchdringen." Ein herrlicher Schluss, der gar nicht fragt, wozu und wofür? So lange jene Volkslieder mit ihren Texten im Gange waren, musste eine solche Verpflanzung in die Kirche die Andacht stören. Die reformirte Kirche machte es nicht anders; Anlass dazu gab das fromme Paris, das übrigens schon lange vor Franz I. nach Psalmen getanzt hatte. — Allein welche Veränderungen sind mit einem solchen zum Choral umgeschaffenen Volksliede, und immer mehr, vorgenommen worden? Man sehe des Verfassers Notenbeispiele. Die Harmonie wurde verändert und die rhythmische Bewegung (wechselnder Taktheil- und Taktglieder-Grössen nämlich, nicht das Rhythmische an sich und im Ganzen) wurde ihm gänzlich entzogen. Der Verfasser sieht darin einen Verlust des Reizes und der Kraft: wir hingegen nichts anderes als einen glücklichen Gefühlstakt, dem das wirklich Weltliche in der Kirche nicht behagt, dann aber auch einen Beweis mehr, welche Gewalt im Rhythmus wohnt, der durch Veränderung Eins in das Andere umgestaltet. Wer sonst wollte, konnte eben so leicht aus Chorälen Tänze machen, blos durch veränderte Bewegung und hinzugefügte, angemessene Figuren, wie es denn z. B. Mattheson in seinem vollkommenen Kapellmeister S. 161 bereits durch die That bewiesen hat. Bei solchen Veränderungen der Harmonie und des ganzen Rhythmus, dazu noch in einer Zeit, wo die Originale der Volkslieder ganz aus dem Leben geschwunden sind, wo dagegen sehr viele fromme Erinnerungen sich an diese kirchlich gewordenen Melodieen knüpfen — unter solchen Verhältnissen und Umständen hat sich natürlich Alles umgewandelt; sie sind nicht mehr, was sie waren und geheiligt in sich selbst. Dies ist unsere Ueberzeugung, in der Natur der Sache so sehr begründet, dass sie uns Niemand rauben wird. Und so wie wir einst, als der Herr Verfasser und Gustav Billroth 1831 in ihrer Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert mit harter Bestimmtheit sich dahin äusserten, die Choräle jener Zeit wären genau taktisch, ohne Fermaten und oft vierstimmig von den Gemeinden gesungen worden, uns dagegen erklärten, so müssen wir uns hier wieder gegen die Behauptung des Verfassers erklären, als habe man im 16. Jahrhundert, und noch viel später, jeden vierstimmig oder mehrstimmig gesetzten Choral zur Figuralmusik gerechnet, dagegen Alles, was man im Einklange sang, es mochten Chorale, Messen, Sequenzen, Antiphonen u. s. w. sein, Choralmusik genannt. Es ist dies, wie man sieht, der schärfste Gegensatz gegen die eigene frühere Meinung über den Choral jener Jahrhunderte, welche der Herr Verfasser nun allerdings gänzlich aufgegeben hat. So hoffen wir, er werde auch diese Annahme, für welche die Beweise keineswegs schlagend sind, bald dahin umändern, dass nur das Taktlose langsamer Gesangsart (zum Unterschied vom Rezitativischen) zum Chorale gehöre; der Choral bleibt was er ist, wenn er auch für die Orgel oder für den Sängerchor vierstimmig gesetzt wurde; er bleibt auch dann musica plana und gehört der homophonischen Mehrstimmigkeit wegen noch nicht zur Figuralmusik, ist auch nicht zu ihr gerechnet worden, ob er gleich von der Orgel mehrstimmig begleitet oder von Gesangchören mehrstimmig, aber nicht im gemessenen Takte gesungen wurde. Weil man aber im 16. und nicht Wenige noch im 17. Jahrhundert nur allein die kontrapunktisch nachahmende und fugirte Stimmenverschlingung für Kunst zu halten sich verwohnt hatte, setzten Viele keinen grossen Werth auf einfache Bildungen einfach harmonisirter Melodieen sowohl im Geistlichen als im Weltlichen, und gaben sich kaum die Mühe, solche Harmonisirungen, die nach ihrer Meinung Jeder leicht selbst machen könne, niederzuschreiben. U. s. w. Die übrigen noch hinzugefügten Sätze sind wiederholte Behauptungen aus der eben angeführten Choralsammlung vom Jahre 1831. — Daran knüpft sich *ein Verzeichniss einiger aus Volksliedern entstandener Chorale.* Der Herr Verfasser macht also keinen Anspruch auf Vollständigkeit, die er natürlich nirgend in diesem Werke zu beabsichtigen sich vornehmen konnte, da er ausdrücklich nur Materialien zu einer Geschichte der genannten Gegenstände liefern wollte. Das Verzeichniss solcher umgeformten Chorale ist aber nicht gering; es nimmt 2½ Quartblätter ein, muss demnach Vielen sehr erwünscht sein, so wie das ganze Buch der Materialien, die ausser dem Angeführten noch manche anziehenden Nebenbemerkungen bringen, die wir als episodische Gegenstände nicht berühren konnten, wenn wir uns nicht zu weit verbreiten wollten. Das Nützliche und Empfehlenswerthe der die Freunde des Geschichtlichen zum weitern Bedenken auffordernden und vielfach anregenden Schrift, die sich von S. 72 bis zum Ende 123 durch verschiedenartig interessante Notenbei-

lagen von 20 Vokal- und Instrumentalnummern noch sehr bemerkenswerth macht, leuchtet deutlich ein und macht es uns zur Pflicht, dem Verfasser unsern Dank für seine beachtenswerthen Bereicherungen geschichtlicher Materialien mit dem Wunsche auszusprechen, dass sie verdiente Theilnahme finden mögen, was wir hoffen.

Nachrichten.

Leipzig, den 31. März 1840. Länger als früher zu vermuthen war, hat sich Herr *Liszt* bei uns aufgehalten, und es ist uns dadurch vielfach sowohl privatim als öffentlich ihn zu hören Gelegenheit geboten worden. Wir geben hier zuerst eine kurze Uebersicht seiner öffentlichen Leistungen. Am 24. d. M. fand im Saale des Gewandhauses das zweite Konzert des Herrn Liszt statt, in welchem er das bekannte schöne Konzertstück von K. M. v. Weber, sodann eine von ihm komponirte Fantasie über die Hugenotten, und Ständchen, Ave Maria und Erlkönig von Schubert vortrug. Mit allen diesen Stücken, vorzüglich aber mit dem herrlichen Konzert von Weber, erwarb er sich von Seiten des Publikums den grössten, oft enthusiastischen Beifall. In der That ist auch sein Vortrag des Weber'schen Konzertstücks eine sehr ausgezeichnete Leistung. Die Auffassung ist geistvoll und lebendig und das Spiel selbst meisterhaft in jeder Hinsicht. Sehr grosse Wirkung erreicht Herr Liszt durch die grosse Kraft und Energie, mit welcher er im zweiten Satze des Konzertstücks seine Pianofortepartie der ganzen vollttönenden Orchestermasse gleichzustellen weiss; eben so wirkt das fast übertriebene schnelle Tempo, welches er im letzten Satze des Konzerts nimmt, wie die unglaubliche Sicherheit, Präzision und Deutlichkeit des Spieles ausserordentlich. Herr Liszt verändert Vieles in diesem Konzert; er macht einfache Passagen durch Verdoppelungen u. dergl. schwieriger, vielleicht auch brillanter, und fügt nicht selten eine Menge frappanter Verzierungen und Ausschmückungen bei, wodurch freilich das so wundervolle Musikstück mehr in das Gebiet der effektvollen Virtuosenstücke hinüber gezogen wird; indessen sind diese Veränderungen fast immer mit Geschmack gemacht, dem Geiste des Stückes nicht eben unangemessen und thun mithin, da sie mit ausserordentlicher Virtuosität ausgeführt werden, der musikalischen Wirkung keinen Eintrag. Besser freilich bleibt es immer, anerkannte Meisterwerke so unverändert wie möglich zu geben und die Wirkung mehr durch die Art und den Geist der Auffassung und des Vortrags zu erstreben. Wir müssen daher auch sehr wünschen, dass das Beispiel, wie es Herr Liszt hier gegeben, nicht jüngern und weniger selbstständigen Spielern Anlass werde, sich willkürliche Veränderungen der Solostücke ohne Weiteres zu erlauben. Gefährlich sind solche Beispiele allerdings, denn der Effekt, welcher hierbei gewöhnlich, besonders bei dem grossen Publikum, erreicht wird, ist sehr verführerisch.

In der Fantasie über die Hugenotten, einer mit Schwierigkeiten überhäuften, sonst aber nicht eben vorzüglichen Komposition, setzt die ungeheure Technik und ausdauernde Kraft des Herrn Liszt wahrhaft in Erstaunen; die Schwierigkeiten sind aber so gross und so anhaltend, dass ein hie und wieder vorkommendes nicht gänzlichen Gelingen derselben fast nicht zu vermeiden ist. Ausserdem sind sie auch nur für eigentliche Klavierspieler von besonderem Interesse; das grosse Publikum staunt sie an, ohne den eigentlichen virtuosischen Werth derselben wirklich begreifen und würdigen zu können. Ganz anderes Interesse boten die Schubert'schen Lieder, welche Herr Liszt auf sehr geschickte und geschmackvolle Weise für das Pianoforte bearbeitet hat. Sie sind in der Originalkomposition ausserordentlich schön, und gut gesungen von hinreissender Wirkung. Man würde geradezu Unmögliches verlangen, erwartete man gleiche Wirkung von dem Vortrage eines blosen Arrangements, sei es auch noch so glücklich wiedergegeben. Herr Liszt spielte besonders das Ständchen (sehr interessant durch eine darin angebrachte Imitazion der Melodie) und den Erlkönig bewundernswürdig; das Ave Maria würde vielleicht grössere Wirkung gemacht haben, wenn nicht der dem Arrangement beigefügte Schluss ihr einigen Eintrag gethan hätte. Uebrigens müssen wir bemerken, dass Herr Liszt zu Ende des Konzertes durch Ueberreichung eines Blumenkranzes unter Trompeten- und Paukenschall überrascht wurde und in Folge des hierbei sich erhebenden Beifallsturmes sich bewogen fand, den Erlkönig, der eigentlich nicht auf dem Repertoir stand, vorzutragen.

Gestern, den 30. d. M., gab Herr Liszt im Saale des Gewandhauses ein sehr besuchtes Konzert zum Besten des hiesigen Musiker-Pensionsfonds; er spielte darin: Konzert für Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy (No. 2, D moll); drei Etuden von Ferd. Hiller; Karnevalszenen von R. Schumann, und Hexameron (Variazionen für Pianoforte über ein Thema von Bellini). Wir waren sehr begierig, das schöne Mendelssohn'sche Konzert, das uns so oft schon grosse Freude gemacht hat, von Herrn Liszt spielen zu hören, schon weil es immerhin sehr interessant ist, verschiedene Auffassungen eines wirklich guten Musikstücks kennen zu lernen. Leider sind unsere Erwartungen nicht befriedigt worden; Herr Liszt hat das Konzert nicht gut, ja nicht einmal in technischer Hinsicht befriedigend gespielt; die ganze Leistung verrieth eine ziemliche Unbekanntschaft mit der Sache, und wir können nicht umhin, unser Bedauern hierüber öffentlich auszusprechen. Sehr schön jedoch spielte Herr Liszt die drei interessanten Etuden von Ferd. Hiller, von welchen besonders die beiden letzten grossen Beifall erhielten. Die Karnevalszenen von R. Schumann machten ungeachtet des vortrefflichen Spiels des Herrn Liszt nicht die Wirkung, die man von ihnen erwartet hatte, es lag dies wohl mit an der grossen Länge, und es wäre gewiss vortheilhafter gewesen, eine beschränktere Auswahl dieser Szenen zu treffen, statt so viele derselben (10) auf einmal und unmittelbar hinter einander folgend vorzutragen. Man muss hierin überhaupt, auch bei guter Sachen, sehr vorsichtig sein; das zu Viel schadet über-

Den meisten Effekt machte das bekannte Hexameron. Obgleich die durch Herrn Liszt erst jetzt hinzugefügte Instrumentazion den auf blosen Klaviereffekt berechneten Stücken einigen Eintrag thut, so bleiben dieselben doch immer noch sehr interessant und voll der schlagendsten Wirkung. Allen Musikern ist bekannt, dass das Hexameron aus Variazionen über ein Bellini'sches Thema besteht, die von Liszt, Thalberg, Herz, Czerny und Pixis geschrieben worden sind. Schon das Thema mit der merkwürdigen Oktavenpassage in den Bässen erscheint als eine Art Variazion, und es ist interessant, jeden der genannten Komponisten in seiner wirklich eigenen Manier neben den andern gestellt zu sehen. Die Variazion von Czerny spielte Herr Liszt nicht mit; man hatte auch in der That schon in den andern genug Gelegenheit, ihn zu bewundern und anzustaunen; wahrhaft unbegreiflich bleibt es, wie es ihm möglich ist, Oktavenpassagen und Sprünge, wie sie in diesen Variazionen vorkommen, mit so ungemeiner Ausdauer und Sicherheit auszuführen. Der Beifall des Publikums war ausserordentlich; trotz der ausserordentlichen Anstrengung, welcher Herr Liszt an diesem Abende sich unterzogen hatte, erfüllte er dennoch den allgemeinen Wunsch des Publikums und wiederholte die letzte Variazion und das Finale des Hexameron, eine Gefälligkeit, die wir nach so ungeheuern Leistungen physisch kaum noch für möglich gehalten hätten. Durch den so wohlthätigem Zwecke gewidmete Konzert hat sich Herr Liszt in unserer Stadt ein bleibendes Andenken gesichert.

Ausser diesen zwei Konzerten ist uns, wie gesagt, noch mehrfach Gelegenheit geboten worden, Herrn Liszt zu hören; der grossen Freundlichkeit, mit welcher er jeder derartigen Aufforderung hier entgegenkam, verdanken wir den Genuss der schönen C-moll-Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven, welche er mit unserm Konzertmeister Herrn F. David vortrug; es war eine höchst interessante Produkzion, der wir besonders in den Allegrosätzen, welche ein starkes Kolorit, wie es Herr Liszt nun einmal liebt, zulässiger machen, unsern Beifall nicht versagen können; das herrliche Adagio (As-dur) verlor jedoch durch den etwas agitirten Vortrag des Herrn Liszt einiges von seiner ruhigen, klassischen Schönheit; wenigstens sind wir persönlich dadurch nicht völlig befriedigt worden. Ausserdem hörten wir von ihm in meisterhafter Ausführung zwei Etuden von Chopin und die von ihm komponirten Reminiscences de Lucia di Lammermoor. Letzteres Stück ist in Thalbergs Art und Weise geschrieben und bei weitem das Geschmackvollste und Brillanteste, was wir bisher von Herrn Liszts eigenen Kompositionen kennen und durch ihn gehört haben; es befriedigt alle Ansprüche, die man an ein Virtuosenstück nur irgend machen kann. Die Ausführung desselben war eine der ausgezeichnetsten, die wir je von Virtuosen gehört haben, und unstreitig die Beste von allen Leistungen, die wir Herrn Liszt während seiner Anwesenheit in Leipzig verdanken. Heute eigentliches Kunstinteresse hat die Ausführung des grossen Konzerts für drei Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Seb. Bach, durch die Herren *Liszt*, *Mendelssohn-Bartholdy* und *Ferd. Hiller*, welche wir das Glück hatten in einem grössern Privatkonzert zu hören. Ein solch grandioses Stück von drei solchen Meistern vorgetragen, muss eine grosse, bleibende Wirkung machen; wir werden sie nie vergessen. — Aus der kurzen Uebersicht, welche wir hier über alle Produkzionen des Herrn Liszt mitgetheilt haben, ergibt sich, dass er zu den ausgezeichnetsten und interessantesten Virtuosen-Erscheinungen der neuesten Zeit ohne allen Zweifel gehört, und wenn wir mit der geistigen Auffassung seines Vortrags, mit seiner ganzen künstlerischen Richtung in seinem Spiel sowohl, als besonders in seinen Kompositionen nicht immer und überall einverstanden sind und sein können, so hat das Gründe, die gewiss jeder gute Musiker bei näherer Bekanntschaft mit den Leistungen des Herrn Liszt selbst herausfinden und nur billigen wird. Unterstützt wurde Herr Liszt in seinen Konzerten durch schöne und gelungene Gesangsvorträge der Damen *Schmidt*, *Bunau*, *Schlegel* und *Schloss*, so wie der Herren *Schmidt* und *Pögner*; von Ouvertüren hörten wir, von K. M. v. Weber zum „Beherrscher der Geister," von Beethoven zu „Fidelio" (No. 4) und zu Coriolan, von Mendelssohn „die Hebriden," welche sämmtlich sehr gut ausgeführt wurden. Bei dem grossen Interesse, welches Herr Liszt in Anspruch nahm, wird man billigerweise eine ausführliche Besprechung aller dieser Leistungen hier nicht erwarten, um so mehr, da sämmtliche mitwirkende Künstler und Künstlerinnen hier oft schon mit vieler Anerkennung besprochen worden sind. Ueber alle anderen während dieser Zeit bei uns vorgekommenen Kunsterscheinungen berichten wir nächstens.

Prag. (Beschluss.) Eine musikalisch-deklamatorische Akademie zum Vortheil dürftiger Rechtshörer begann mit der herrlichen C-moll-Sinfonie von Beethoven (von dem Orchester des Konservatoriums mit aller Kraft und Fülle ausgeführt), die wir seit einer Reihe von Jahren nicht gehört hatten. Hierauf folgte: „Das heimliche Leid," Lied von Louis Spohr, mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette, gesungen von Herrn Emminger, begleitet von Herrn Sigmund Goldschmidt und von Herrn Pisarzowitz, Mitgliede des Orchesters am königl. ständischen Theater. Eine recht gemüthliche Tondichtung, deren Vortrag Herr Emminger aus Gefälligkeit übernahm, weil Mad. Podhorsky, welche dieselbe singen sollte, plötzlich erkrankt war. Ein Pianofortestück: „Deux scènes caprice" von S. Thalberg, vorgetragen von Herrn Goldschmidt, zeigte uns den jungen Tonkünstler, der im vorigen Jahre in einer Beethoven'schen Komposizion sein tiefes Eindringen in die klassische Tonkunst bewiesen, als einen so vorzüglichen Repräsentanten der modernen Musik, der in der ganzen Nummer sich dem Geiste des Komponisten anschloss, und besonders den brillanten Schluss ganz ausgezeichnet und effektvoll vortrug. Nach dem Lied von Joh. F. Reil: „Die Rose lag im Schlummer" aus Saphir's „Wilden Rosen", gesungen von Herrn Strakaty, begleitet vom Komponisten, wurde sowohl der Sänger als der Tondichter zwei Mal stürmisch hervorgerufen, und Herr Strakaty sang

statt jenes da Capo ein anderes Lied dieser Sammlung: „Lang hatt' ich sie nicht gesehen.“ Die heitere und liebenswürdige Ouverture von Ed. Bleichmacher wurde mit grosser Präzision ausgeführt, und abermals mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Ein sehr langweiliges Deklamationsstück „Der Bettler und sein Kind,“ von Gerhard, gelesen von Dem. Frey, sprach so wenig an, dass man die Deklamirende nicht einmal hervorrief, wozu doch bei uns nicht viel gehört.

Nachdem Cherubini's „Medea“ seit beinahe fünfzig Jahren von den strengsten musikalischen Kunstrichtern und Kennern als die Verwirklichung des tragischen Prinzips, gleich grossartig in Konzeption wie in der Durchführung, anerkannt worden, ist sie endlich zum Vortheile des Herrn Ennecker auch auf unsere Bühne in das Repertoir eingereihet. Ein Fehler dieser Oper besteht in — Lügen, und diese sind schon im Buche begründet, welches einer französischen Tragödie nachgebildet, in der Aufführung noch eine andere wichtigere Schwierigkeit darbietet. Es geht wohl im Trauerspiele an, den grossen Theil des Gewichtes auf eine Person zu legen, in der Oper bleibt dieses Experiment immer eines der gefährlichsten. Dem. Grosser gehört unstreitig unter die kräftigsten deutschen Sängerinnen, und sang die beiden ersten Akte mit aller musikalischen Oekonomie, und gleichwohl ermattete ihre Stimme in den kolossalen Nummern des dritten Aktes dermassen, dass die ergreifendsten Momente ihre Wirkung nicht erreichen konnten. Ein hiesiger Referent erzählt, dass E. M. von Weber, als er noch Kapellmeister zu unserer Bühne war, diese Oper bereits zur Aufführung vorbereitet habe, die aber wegen unzureichender Besetzung nicht habe stattfinden können. Das muss wohl dahin berichtigt werden, dass er die Schwierigkeiten dieser Oper in vollem Masse eingesehen und beherzigt habe. Die Prager Bühne besass zu jener Zeit in den Mad. Grabhaun und Strauss ein Paar Sängerinnen, welche an Kraft gewiss nicht von Dem. Grosser übertroffen wurden, und die Besetzung der übrigen Rollen konnte doch keine Schwierigkeit darbieten? — Herr Skraup hat sich ein grosses Verdienst um die Darstellung der Oper erworben, zu welcher er recht gute Recitativ setzte, die Verstärkung der Orchesterbegleitung hatte er weglassen dürfen, da sie doch nicht im Geiste Cherubini's ausgefallen ist. Mad. Podhorsky (Dirce) sang ihre schöne etwas Mozart'sche Arie im ersten Akte ganz vortrefflich, und wirkte auch in den nur zu wenigen Nummern, worin sie beschäftigt war, sehr vorzüglich mit. Herr Strakaty konnte erneuten Beifall für den Vortrag seiner Prophezey, und auch die Chöre gingen vortrefflich zusammen. Herr Enneniger (Jason) sang konsequent um einen Viertelton zu hoch, und Mad. Zaugl (Neris) ist zwar ein ausgezeichnetes Talent für das Lustspiel, allein nicht Gesangspartien, besonders in der seriosen Oper, sollte die Direkzion sie verschonen. Sehr verunglückt war Medea's Drachenwagen mit obligatem Feuerwerk, welches, mehr Rauch als Licht verbreitend, eher dazu geeignet war, die Sängerin zu ersticken, als Helle in die egyptische Finsternisse zu bringen, die im dritten Akte auf der Bühne herrschte. Dem. Grosser wurde auch, als man sie am Schlusse hervorrief, heimlich ohrmächtig auf die Bühne gebracht. Das Publikum nahm den ersten Akt — der auch der reichste an Melodie ist — sehr lebhaft auf, erhitzte aber im zweiten, und war im dritten leer, als es die Musik verdient. Die Oper dürfte sich bescheiden auf dem Repertoir erhalten. Ostern Beginnen waren auch für Dem. Grosser und ihre Stimme sehr gefährlich.

Ausserdem hörten wir in der letzten Zeit noch mehrere Opern und Possen des achtzehnten Jahrhunderts, „Der lustige Schuster oder die verwechselten Weiber,“ komische Oper in zwei Akten nach dem Italienischen, Musik von Ferdinand Paer, war die erträglichste unter ihnen. Direktor Stieger ist durch den günstigen Erfolg und die vollen Häuser, welche er mit diesen musikalisch-theatralischen Antiken gemacht, immer sparsamer mit Neuigkeiten geworden, und so erschien bald darauf zum Vortheile der Dem. Eichen auch: „Joseph und seine Brüder in Egypten,“ von Méhul. Die Aufnahme war grösstentheils ganz still, da nur Herr Enneniger (Joseph) seiner Rolle genügte. — Aber diese Erfahrung war noch nicht wirksam genug, und Herr Stieger wagte es, zwei Tage später dem Publikum sogar „Das lustige Beilager,“ komischen Singspiel in zwei Akten, aufs Neue zu Hausergreifen von Perinet bearbeitet oder verballhornt vorzuhalten; doch diesmal riss selbst die Geduld des sanftmüthigen Prager Publikums, und es entstand ein Skandal, wie wir in den Annalen des Prager Theaters kaum zwei bis drei erlebt haben. Herr Stieger glaubte die Sache gemeinsam zu machen, indem er die Gefälligkeit einiger der ersten Sänger (Mad. Podhorsky, der Herren Benner, Strakaty und Kunz) missbrauchte, und sie in diesem Quodlibet des Unwesentlichen und des tiefsten Gemeinheit mitwirken liess. Der Umsinn der ersten Scene hatte das Publikum schon in üble Laune gebracht, als Herr Kunz (als Koch Melchiahchorf) auftrat, wie er aber die Stimmung der Zuschauer bemerkte, statt eine Arie zu singen, welche das vorgeschlagene Arrangement der Tafel beschreibt, nur sagte: „Ich habe jetzt keine Zeit!“ und eiligst abtrat. Zum Ueberfluss erinnerten sich einige Alte im Parterre der ausgelassenen alten Arie, was sich bald im Parterre verbreitete, und diese Nachlässigkeit des Publikums erhitzte den Unwillen desselben dergestalt, dass die Bezeugungen des Missfallens sich von Scene zu Scene steigerten. Schon im ersten Akte erschollen zwischen dem allgemeinen Zischen einzelne Pfiffe, im zweiten akkompagnirten während die Stücke des Parterres die Gesangsnummern, auf die Worte des Herrn Feistmantl (Hospel): „Wüsst ich Lieber heute nicht hier!“ und eine ähnliche Aeusserung der Mad. Podhorsky (Familie) folgte ein monstruöses Gelächter und Applaus; am Schlusse mischte sich in das Zischen und Pfeifen der Ruf: „Stieger! Stieger!“ — der jedoch natürlich nicht erschien.

Notiz. Die Kunst- und Musikalienhandlung von *Pietro Mechetti qm. Carlo* in Wien ist zur k. k. Hofkunst- und Musikalienhandlung ernannt worden.

Ankündigungen.

Die Violin-Quartetten
von
Joseph Haydn
in einer neuen, ausgewählten, und correcten
Partitur-Ausgabe.

Mozart's und Beethoven's Violin-Quartetten sind in Partitur (die des Ersteren vollständig in gleichförmiger Ausgabe, und die des Letzteren in ungleichen Formaten und nur mit Ausnahme des eilften, O. 95. F moll), erschienen, von denen Haydn's aber ist nur ein kleiner Theil in Partitur vor etwa 30 bis 40 Jahren in Paris zu ziemlich hohem Preis herausgekommen, und nicht mehr regelmässig im Musikhandel, sondern nur hie und da auf antiquarischem Wege noch zu bezichen.

Stellt sich nun zum Studium und zum Nachlesen das Bedürfniss nach Partitur-Ausgaben von den Werken unserer ersten Meister immer mehr heraus, so wird es um so fühlbarer, dass grade Haydn's, des Schopfers dieser Quartett-Musik, 54 Compositionen weder vollstandig noch selbst in einer sorgfältigen Auswahl in Partitur-Gestalt zugänglich sind. Von vielen Seiten dazu aufgefordert, habe ich mich deshalb entschlossen, diesem Mangel abzuhelfen, und eine Partitur Edition der Haydn'schen Quartetten im Formate der Mozart'schen unter nachstehenden Bedingungen zu veranstalten.

Anfang jeden Monats erscheint in meinem Verlage eine dieser Quartetten in sauber ausgestatteter Partitur für den massigen Preis von 15 Sgr. Um jedoch eine noch wohlfeilere Anschaffung möglich zu machen, so sollen Subscribenten, wenn sie sich zur Abnahme eines ganzen Jahrgangs von zwolf Monats-Lieferungen verbindlich machen, diesen für den Preis von vier Thalern erhalten. Für Januar, Februar und März laufenden Jahres sind die Nummern 1. 2. 3. C dur, D dur und F moll bereits erschienen; No. 4. Es dur) befindet sich unter der Presse.

Man kann in jeder soliden Handlung auf diese Ausgabe subscribiren, und die drei ersten Nummern sogleich in Empfang nehmen. Berlin, im März 1840.

T. Trautwein.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheinen mit Eigenthumsrecht:

La fille de regiment
Opera comique en 2 Actes
Musique de
G. Donizetti.

Encyclopédie
du Pianiste compositeur
dédiée à
J. B. Cramer
par
J. Zimmermann,
Professeur au Conservatoire de Paris
en trois parties,
la 1re et 2e partie: Methode de Piano,
la 3me partie: Traité d'Harmonie.

Bertini, H., Grande Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opera: l'Elisir d'amore. Op. 127.

Boehm, Th., Variations brill. sur un Air allemand pour la Flute avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 22.

Burgmüller, F., Variations brill. et fac. sur des motifs de l'Opera: la Symphonie pour Piano. Op. 38.

— — Souvenir germanique, Variations brill. sur un Air allemand pour Piano. Op. 39.

Gomion, L., Souvenir de Teresa pour Piano. Op. 63.

— — Quintrille sur Ines de Castro pour Piano.

Rosellen, H., Fantaisie et Variat. sur la Polichinelle pour Piano. Op. 27.

Rosenhain, J., Esquisses de l'Opéra italien, 3 Impromptus sur des motifs des Operas de Donizetti, 3 Suites.

Mainz, den 15. März 1840.

B. Schott's Söhne.

In der Musikalienhandlung von **C. A. Klemm** in **Leipzig** sind so eben folgende **vorzügliche Gesang-Compositionen** erschienen:

	Thlr. Gr.
Brunner, C. T., Op. 16. Sechs zweistimmige Lieder mit Pianoforte	— 20
— — Op. 17. Gluckes Traum für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte	— 16
— — Op. 18. Der Abend in der Natur für do	— 16
— — Op. 19. An die Freundschaft. Terzett für 2 Tenore und 1 Bass	— 8
— — Op. 20. Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen	1 —
Eckenbrecher, C. A. v., Op. 1. Abendreihn für eine Singstimme mit Pianoforte	— 4
— — Op. 2. Duettino für Sopran u. Bariton mit Pianof.	— 4
— — Op. 3. Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Pianoforte	— 8
Fetzer, Fr., Op. 1. Lieder für eine Singst. m. Pianof.	— 10
Hertzberg, R. v., Op. 4. Sechs Gesange für eine Alt- oder Baustimme mit Pianoforte	— 12
— — Op. 6. Ellengesang für eine Baritonstimme m. Pfte.	— 12
— — Op. 8. Drei Gesange für eine Alt- oder Baritonstimme mit Pianoforte	— 12
Nicolai, G., Op. 11. Zwei Balladen von Uhland für eine Singstimme mit Pianoforte	— 12
Nohr, Fr., Op. 14. Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte	— 20
Rehfeldt, W., Op. 4. Drei Gesange für eine Singstimme mit Pianoforte	— 8
Reissiger, F. A., Op. 58. Die Hexne. Launiges Gedicht für eine Singstimme mit Pianoforte	— 6
— — Op. 58. Noah's Erben. Launiges Gedicht für eine Baussstimme mit Pianoforte	— 8
— — Op. 59. Lieder und Gesange für Tenor oder hohen Sopran mit Pianoforte	— 20
Stein, H., Sechs kleine Lieder für Tenor oder hohen Sopran mit Pianoforte	— 6
Stern, Jul., Op. 1. Funf Gesange für Tenor oder hohen Sopran mit Pianoforte	— 12
— — Op. 3. Bilder des Orients für eine tiefe Stimme mit Pianoforte	— 12
— — Op. 4. Barcarole für eine hohe Stimme und obligates Violoncell mit Begleitung des Pianoforte	— 10
Tichsen, O., Funf Gesange für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte	— 12
— — Op. 5. Sechs Gesange für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte	— 12
Wunderlich, Jul., Op. 14. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte	— 12

Vorläufige Anzeige.

Bei **Artaria & Comp.** in **Wien** erscheinen binnen Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Beriot (Charles De). Trois nouveaux Caprices brillants pour le Violon, avec Pfte. ad libit. Op. 42. Fl. f. 50 Xr.

Cramer (J. B.). „Pensieri musicali." — 50 Morceaux en forme de Preludes, Cadences et petites Improvisations pour le Pfte. Op. 91. No. 1. 2. 3. à Fl. f. 50 Xr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. № 15. 1840.

Pianoforte-Werke von Franz Liszt.

Angezeigt von G. W. Fink.

1) *Symphonies de Beethoven. Partition de Piano.* No. V et VI. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jeder Nummer: 2 Thlr.

Zur fünften Sinfonie des weltgefeierten Tonheiden (bekanntlich Cmoll) gibt der Bearbeiter folgendes, nicht zu übersehende Vorwort in französischer und teutscher Sprache: „Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst. Seine Sinfonieen werden heut zu Tage allgemein als Meisterwerke anerkannt; wer irgend den ernsten Wunsch hegt, sein Wissen zu erweitern oder selbst Neues zu schaffen, der kann diese Sinfonieen nie genug durchdenken und studiren. Deshalb hat jede Art und Weise, sie zu verbreiten und allgemeiner zugänglich zu machen, ein gewisses Verdienst, und den bisherigen, ziemlich zahlreichen Bearbeitungen ist ein verhältnissmässiger Nutzen durchaus nicht abzusprechen, obwohl sie bei tieferem Eindringen meistens nur von geringem Werth erscheinen. Der schlechteste Steindruck, die fehlerhafteste Uebersetzung gibt doch immer noch ein, wenn auch unbestimmtes Bild von dem Genie eines Michel Angelo, eines Shakespeare; in dem unvollständigsten Klavierauszuge erkennt man dennoch hin und wieder die, wenn auch halb verwischten Spuren von der Begeisterung des Meisters. Indessen, durch die Ausdehnung, welche das Pianoforte in der neuesten Zeit zufolge der Fortschritte in der technischen Fertigkeit und in der mechanischen Verbesserung gewonnen hat, wird es jetzt möglich, Mehr und Besseres zu leisten, als bisher geleistet worden ist. Durch die unermessliche Entwickelung seiner harmonischen Gewalt sucht das Pianoforte sich immer mehr und mehr alle Orchesterkompositionen anzueignen. In dem Umfange seiner 7 Oktaven vermag es, mit wenig Ausnahmen, alle Züge, alle Kombinazionen, alle Gestaltungen der gründlichsten und tiefsten Tonschöpfung wiederzugeben, und lässt dem Orchester keine anderen Vorzüge, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte — Vorzüge freilich, die ungeheuer sind. In solcher Absicht habe ich die Arbeit, die ich der Welt jetzt übergebe, unternommen. Ich gestehe, dass ich es für eine ziemlich unnütze Verwendung meiner Zeit ansehen müsste, wenn ich weiter nichts gethan hätte, als die vielen bisherigen Ausgaben der Sinfonieen mit einer neuen, in gewohnter Weise bearbeiteten vermehren; aber ich halte meine Zeit für gut angewendet, wenn es mir gelungen ist, nicht blos die grossen Umrisse der Beethoven'schen Komposizion, sondern auch alle jene Feinheiten und kleineren Züge auf das Pianoforte zu übertragen, welche so bedeutend zur Vollendung des Ganzen mitwirken. Mein Ziel ist erreicht, wenn ich es dem verständigen Kupferstecher, dem gewissenhaften Uebersetzer gleichgethan habe, welche den Geist eines Werkes auffassen und so zur Erkenntniss der grossen Meister und zur Bildung des Sinnes für das Schöne beitragen."

Diese Vorrede ist 1839 von Rom aus gegeben und unterzeichnet; sie wird als neues Zeugniss dienen, dass Liszt auch mit Worten rund, lebensfrisch und schön zu schreiben versteht, wenn man dies nicht schon aus früheren und dem Inhalte nach sehr verschiedenartigen Leistungen in Erfahrung gebracht hätte, von denen wir unsern Lesern wenigstens auszüglich Manches bereits mitgetheilt haben. Zugleich liefern diese Bearbeitungen der beiden Beethoven'schen Sinfonieen, so wie die nächstfolgenden seiner neuesten Kompositionen Beweise, wofür der weltberühmte Virtuos seinen halbjährigen Aufenthalt in Italien vorzugsweise benutzte, und lösen uns zum Theil wenigstens das Räthsel, warum er jenes südliche Land, das sich wohl einer wärmeren Luft, aber nicht vieler für höhere Instrumentalmusik empfänglicher Menschen erfreut, wählte, nämlich um ungestörter, als in Paris oder Teutschland, sich eigenen Schöpfungen seiner Muse hinzugeben, und zunächst für sein eigenes Auftreten in unserem Vaterlande, in seiner Heimathstadt Paris, später in England und endlich in Petersburg mit selbstgeschaffenen Werken als Virtuos eigenthümlicher Art glänzen zu können. —

Von der fünften Sinfonie Beethoven's, dem allbekannten und allbeliebten Meisterwerke aus Cmoll, als einer von denen, die nicht nur ausserordentlich oft und an allen Orten, die ein tüchtiges Orchester besitzen, aufgeführt, sondern auch von Vielen für das Pianoforte bearbeitet und folglich in die Familienzirkel eingeführt worden sind, haben wir freilich nichts mehr zu sagen; wohl aber von Liszt's Uebertragung und zwar sowohl für diejenigen Pianisten, die sie bereits in dieser Ausgabe kennen, als auch für alle, die sie bisher noch nicht kennen lernten. Die Ersten wissen und die Andern setzen mit Recht voraus, dass sie an dieser Uebertragung für das Pianoforte nichts leicht Ausführbares haben; sie wissen das schon aus den von uns lebhaft empfohlenen Bearbeitungen der Schubert'schen Lieder, die nun seit einiger

Zeit nach Gebühr auf den Pulten aller in der neuern Spielart geübter Pianisten liegen. Vielleicht geben uns auch solche Pianisten, welche diese Sinfonienübertragung versuchten, zu, dass sie eben so geistreich als jene Lieder gelungen ist. Wollten aber Manche um der leichteren Ausführbarkeit willen einer andern für sich und ihre Spielweise den Vorzug einräumen, so läge das doch keineswegs in der Sache selbst, sondern in Nebenrücksichten, die auf allgemeine Giltigkeit keine Ansprüche haben können. Wir sind überzeugt, dass dieses Werk mit Ehrfurcht vor dem Gebilde des grossen Todten, mit gewissenhafter Sorgfalt und in der Absicht verfasst worden ist, alles dem Pianoforte nur Mögliche aus der Gesammtmasse der Instrumente getreu wiederzugeben, was das Orchesterwerk uns am Lebhaftesten, nur von einer Person dargestellt, vor die Sinne zu führen vermag. Und am Ende ist diese Sinfonie doch für geschickte und in der neuen Spielart geübte Spieler nicht so überschwenglich schwierig, dass sie nicht dem Gehalte angemessen auch zum Genusse einer gebildeten Zuhörerschaft mit Geist und Leben vorgetragen werden könnte. — Dass man beim Vortrage oder vielmehr beim Einstudiren solcher und fast aller neuen Pianofortewerke an die neue, seit Jahren eingeführte, obgleich im Grunde immer noch etwas fragliche Notirungsart, welche halbe und ganze Taktnoten setzt, die mit dem Anschlage der Finger nur wie ein Achtel oder auch wohl nur wie ein Sechzehntheil gegriffen werden können und durch Hilfe des Pedals zum Forttönen gebracht werden müssen, gewöhnt sein muss, woran aber auch alle neue Klavierspieler bereits hinlänglich gewöhnt sind, versteht sich von selbst; man weiss, dass dergleichen Vollgriffigkeiten ohne solche Hilfe und ohne sichere Sprungfertigkeit gar nicht zur Darstellung gebracht werden könnten. Dergleichen Fertigkeiten gehören als Nothwendigkeiten zum heutigen Pianofortespiel. Wir erwähnen das einmal, nicht um die Gegenwart darüber zu belehren, als welche hierin zu Hause ist, sondern damit die Zukunft, die hierin doch wohl irgend einmal anderen Schreibarten den Vorzug geben könnte, an der jetzt herrschenden nicht irre wird, oder vielleicht gar Wunder sucht, wo keine sind. — An nicht wenigen geeigneten Stellen hat Liszt die Applikatur angegeben, bald über, bald unter und neben den Griffen stehend, wie es der deutlichen Lesens wegen an jeder Stelle am passendsten ist. Diese Angaben eines solchen gefeierten Pianisten müssen nun jedenfalls auch solchen Spielern, die ihre Fingersetzung nach tüchtigen Regeln und Mustern nicht nur, sondern zugleich nach eigenem Verstande und besonderer organischen Hand- und Fingerbeschaffenheit erlernten und mit sich selbst hierin im Reinen sind, wäre es auch nur um des Vergleichens willen, höchst erwünscht sein. Wie vielmehr werden diese Anzeigen solchen Pianofortelieblabern, die es zu einer recht ansehnlichen Fertigkeit durch eigenen Fleiss und vorzügliche Anlagen brachten, die aber doch in diesem Theile der Kunst noch an gewissen Einseitigkeiten, sei es durch Selbstgewöhnung oder durch zu wenig umsichtige Lehrer, entfernt von hierin meisterlichen Rathgebern, leiden, lieb und vortheilhaft sein! Wir haben also Grund, auch diesen Punkt als einen Vortheil dieser neuen Bearbeitung mit in Anschlag zu bringen. Endlich sind durch das ganze Werk die Orchesterinstrumente mit grosser Genauigkeit angegeben, ein Vorzug, ja eine Pflichtleistung, die in keiner Uebertragung irgend eines Orchesterwerkes für das Pianoforte fehlen sollte. Wir sehen also, dass Liszt mit Hochachtung gegen den grossen Meister des Werkes seine Arbeit unternommen und ausgeführt hat. — Wem sie zu schwer ist, der halte sich an *Hummel's* treffliche Uebertragung.

Alle die letztgenannten sorgfältigen Berücksichtigungen finden sich in demselben Grade in der Bearbeitung der Pastoralsinfonie wieder. Allein sie ist noch viel vollgriffiger und schwieriger gesetzt, als die vorige Sinfonie. Gibt es nun auch ganz gewiss Viele unter unsern Pianisten, denen gerade diese Schwierigkeit in der Ausführung etwas sehr Anziehendes ist, so wird es doch auch wohl Andere geben, denen so viele Besiegungen technischer Bravouren nicht erwünscht sein können. So werden denn die Letzten natürlich für zu viel erklären, was den Ersten als eine besondere Lockung erscheint. Beide Theile, und es wird Keinem an Gründen für seine Meinung mangeln, die wir leicht auseinander setzen könnten, wenn wir es nicht für überflüssig erachteten, mögen sich mit einander vertragen und Jeden seines Glaubens leben lassen, so lange sie sich nicht vereinigen können. Dieser Punkt hätte also nach unserm Dafürhalten nicht viel auf sich; wir würden nur sagen: Spiele sie, wer kann und wer Lust zur Ueberwindung solcher Aufgaben hat; die Andern lasse es von selbst. Eins noch möchte zu berücksichtigen sein: Die Pastoralsinfonie gehört mehr, als jede andere Beethoven's, in's Fach der Tonmalerei. Hier gilt nun augenscheinlich, soll sie das Beabsichtigte wirken, die Tonfarbe der Instrumente, welche das Pianoforte durchaus nicht wiederzugeben im Stande ist. So wird sie denn auch, selbst in dieser massenhaften Bearbeitung und bei möglichst tüchtigem Vortrage auf dem Pianoforte etwas diesem Werke ganz besonders Nothwendiges, nämlich die Mischung der Tonfarben, für Alle vermissen lassen, die nicht völlig mit dem Werke bekannt sind und die sich ergänzen können, was dem Wesen des Instruments abgeht. Unsere unmassgebliche Meinung würde deshalb dahin gehen: Man verwende diese Bearbeitung zunächst für Ueberwindung bedeutender Schwierigkeiten eines überaus vollgriffigen Spieles neuer Art, und hat man sie besiegt, trage man das Werk mehr vor Kennern oder in kleinen Kreisen, als vor einem gemischten Publikum vor, das den gar nicht zu ersetzenden Mangel der Tonfarben sich nicht hinzuzudenken, noch die Schwierigkeiten zu schätzen vermag. Um deswillen war es allerdings auch sogar von Liszt selbst ein Missgriff, dass er sich mit dem Vortrage der beiden letzten Sätze dieser sinfonischen Uebertragung in seiner ersten musikalischen Soirée in Leipzig einführte. Der Beifall, der in Wahrheit nicht stürmisch ausfiel, konnte kaum grösser sein, als er war, weil in diesem Falle das Wirksame dem Schwierigen nicht gleich stehen kann. Nur den Pianisten von Bedeutung musste es anziehend sein, zu hören, wie der Bear-

heiter dieser Sinfonie seine eigenen Zusammenstellungen ermöglichte. Und darin suchen wir auch die einzige Entschuldigung der Wahl zu *öffentlicher* Leistung, welcher jedoch das Gewagte auch selbst bei dieser Rücksicht nicht genommen werden kann.

2) *Beethoven's Adelaide für das Pianoforte übertragen von F. Liszt.* Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Man wird sich vielleicht erinnern, was wir über dieses Mannes Bearbeitungen der Schubert'schen Lieder 1838 S. 795 aussprachen. Wir fanden sie geistreich und im echten Glanze prangend. Unsere Empfehlung derselben hat die Musikwelt unterschrieben; nicht umsonst setzten wir hinzu: Man höre und spiele sie, zu welchem Spiel freilich etwas gehört, nicht blos Bravour, nicht blos Herausheben der Melodie, sondern Alles zusammen. — In diesen Uebertragungen zeigte sich Liszt als vollgebildeter Künstler nicht nur, sondern er hob auch durch die Sinnigkeit und Innigkeit des Gegebenen die neue Umspielungsweise und das Singen des Pianoforte in Verbindung mit jenem Glanzenden auf eine so glückliche Höhe, dass das gesteigerte Pianofortespiel unserer Zeit in der Achtung des Publikums steigen musste. Man fühlte die Wirkung und war entzückt, wie man es noch jetzt ist, wenn die schönsten jener Lieder wahrhaft schön vorgetragen werden, was freilich nicht immer, auch nicht einmal immer von sonst tüchtigen Spielern geschieht, ja nicht einmal immer von dem Bearbeiter selbst. Das nimmt aber der Bearbeitung und der ganzen, jetzt besonders beliebten und gepflegten Umspielungsweise, die sich für solche und ähnliche Grundkompositionen ausgezeichnet eignet, nicht das Geringste von ihrem Werthe.

Wenn wir nun, keineswegs allein nach der Durchsicht der Notenschrift, die man in solchen und ähnlichen Sätzen niemals einzig und allein zu Rathe zu ziehen sich erlauben sollte, sobald es sich um ein öffentliches Urtheil handelt, sondern auch nach mehrfachen Einwirkungen auf unser Gefühl bei wiederholten Vorträgen mit voller Ueberzeugung behaupten können, dass Beethoven's weltbekannte und geliebte Adelaide und die hier gelieferte Bearbeitung für das Pianoforte allein auch dem herrlichsten jener Lieder in keiner Hinsicht nachsteht, ja Vielen noch lieber sein möchte: so haben wir damit eine Empfehlung dieser auch in typografischer Hinsicht sehr schön ausgestatteten Ausgabe ausgesprochen, von welcher wir hoffen dürfen, dass sich das Werk bald auf den Pulten aller guten Pianofortespieler finden wird; es ist reizend.

Liszt ist also im Fache der Uebertragung ein so grosser Meister, der sowohl in sinniger Auffassung als in glanzvoller und geistreicher Ausschmückung seines Originals höchst ausgezeichnet dasteht, dass man ihm den Dank für solche herrliche Gaben gar nicht versagen kann. Es lebt also in ihm die Kraft, in das Wesen des Schönen, sobald es ihm als ein Gegebenes vor die Sinne und vor die Seele tritt, einzugehen, es festzuhalten, sich in dasselbe zu versenken und nun aus sich selbst schöpferisch es zu umschmücken, als ob ein heiliger Hain mit Baumgruppen und Wipfelgesäusel sich um den Tempel gezaubert hätte. Dazu gehört nicht blos eine sehr achtungswerthe, kunstgebildete, reproduktive, sondern auch eine nach Massgabe irgend einer bestimmt vorliegenden Schönheitsform analog produktive, in schöpferischer Zuthat sich erhebende Kraft, die kein Verständiger für etwas Geringes ansehen wird. Wehe einem Zeitalter, welches das Reproduktive, als das Weibliche (aber deshalb nicht Schwache, sondern kernhaft Anschmiegende), was den Lebenskeim aufzupflegen, zu ernähren und vollgebildet in's Dasein zu bringen hat, nicht mehr nach Verdienst hochzuachten wüsste. Im Empfangen selbst liegt eine eigene Schöpferkraft, die sich reich und liebenswürdig bewährt, weil ohne sie das Leben verödete, die Jugend ersterbe und keine neue Blüthe der Schönheit in die Erscheinung treten könnte. — Ist nun Liszt eine solche reproduzirende, das empfangene Leben ausbildend nährende, verwirklichende und schmückende Natur? — Er hat es in diesen Uebertragungswerken bewiesen; er muss es auch im Grunde sein, denn er ist Virtuos, dessen Beruf es ist, das verborgene, heimlich waltende Leben des Geistes in angemessen schöner Gestalt, wie ein herangepflegtes, lebensfertiges, erwachsenes Kind, in die That des Daseins und in sinnlich ergreifliche Wechselwirkung zu setzen. — Vermag das Liszt? Wenn er will, ganz gewiss, die ungünstige Stunde, wie es überall geschehen muss, weggerechnet. Thut er es aber immer? Nein! denn er will nicht immer, auch in der glücklichen Stunde nicht; er kann nur selten wollen, denn er ist ein Virtuos *unserer* Zeit, der keine Lust hat, den Gewaltsrechten kühner Ansichreissung irgend einer Fussbreite etwas zu vergeben, der im Gegentheil sich an die Spitze der Virtuositäten zu stellen begehrt, ja vom Jubel der Länder auf den Punkt eines solchen Begehrens sich hingedrängt fühlen muss. Was Wunder, wenn er diesen Höhepunkt mit aller ihm zu Gebote stehenden Kraft, ja mit Aufopferungen vielfacher Art zu behaupten sich beeifert! — Wenn aber jeder Virtuos gar bald erfahren muss, dass die schönste Reproduktion eines geistig erfassten und in voller Herrlichkeit ruhig klaren Zusammenhanges dargestellten Werkes die weit überwiegende Mehrzahl der Hörer lange nicht so ergreift, als eine stürmische, willkürlich unruhige, heftig frappirende; wenn er es nur zu oft erlebt, dass der Jubel der Menge in dem Grade zunimmt, in welchem er sich erlaubt, die tiefern Gesetze jenes innigen Darlegens zu zerstückeln und mit Knalleffekten auffallend zu machen: was wird die Folge davon sein? — Daher im derzeitig gewöhnlichen Virtuosenthume das ewige tempo rubato, das aus Grundsatz Taktlose, das nicht nur einem ganzen Orchester das, was es selbst nicht im Geringsten ertragen will, den Zwang unnatürlicher Nachfolgsamkeit gewaltsam und in Masse aufbürdet, sondern es auch einer ganzen Hörerschaft ansinnt. — Daher ferner das Uebertreiben der Tempi, damit man seine Schnellkraft wie im Fluge zeigen und die Bewunderung für sich gewinnen könne. Daher auch das selbstsüchtige Abandern und Umformen in Ueberstürzungen, Verwischungen wirklicher und in Hinzufügung individuell besiegter Schwierigkeiten, die mehr oder minder den eigentlichen Karakter der Fremdkomposizion in einen selbsteigenen des Individuums verändern und so die Mannichfaltigkeit verkürzen. —

Das Erstgenannte der Virtuosenthümlichkeit der Zeit könnten wir Chopinisch, das Andere (nämlich die reissende Schnellnahme der Tempi Lisztisch nennen.

Aber Liszt hat bei aller zeitgemäss gerichteten, also das Aeusserste wagenden Genialität Besonnenheit, Lebenstakt, wählt daher, wenn nicht einmal ein augenblicklicher Einfall mitunterläuft, doch wohl nur solche Stücke, die ein solches Beeilen noch zulassen, ohne das Ganze zu zerstören, wie z. B. Weber's Konzertstück; dazu hat er die völlige Kraft und Ausdauer in ungeheuer ausgebildeter Technik, die bei aller Rapidität den Schnelllauf beherrscht und glänzend durchführt, also von einer andern, wenn auch nach unserer Ueberzeugung geringern Seite wieder ersetzt und für sich in Rechnung bringt, was er dem Fremdeigenthum von seiner innern Kraft, welche von den meisten Hörern so nur äusserst gering angeschlagen oder bemerkt wird, nimmt. — Damit er aber das eigene inwohnende Gefühl der Achtung gegen Kunst- und Künstlerrechte nicht verletze, noch seinem errungenen Höhepunkte seines Virtuosenthums, dessen Lauf, gebahnte Wege verschmähend, über Felsschlichten und Abgründe sich stürzt, irgend einen Eintrag thue, der ihn wie die Fessel eines Gefangenen umklirrt, so komponirt er sich selbst Pianofortebravourstücke, die nicht nur seiner eigensten Virtuosenrichtung angemessen sind, sondern ihm auch das natürliche Recht des völlig ungehinderten, freien Waltens als mit seinem Eigenthum zusprechen.

Man würde aber diesen Sätzen, so weit wir sie kennen, völlig Unrecht thun und somit dem Verfasser, wenn man nicht auf Folgendes Rücksicht nehmen wollte: In allen bisher von Liszt erschienenen Kompositionen ist der Komponist nur der Diener des Virtuosen Liszt; sie sind um der Musik willen gerade nur so viel oder so wenig da, wie es sich eben trifft, als es das Machtgebot des virtuosen Glänzens, das im möglichst auffallenden Prunkgewande fantastischer Zauberherrschaft sich bewundernswerth zeigen will, in jedem Falle gerade zulässt. Wie es einmal eine Zeit gab, wo die Sängervirtuosen die Opernkomponisten zwangen, ihnen ihre Hauptarien nach Verlangen mit ihren besten Kunstläufern zu setzen, sie mochten passen oder nicht, so ist es jetzt wieder mit den Instrumentalvirtuosen geworden; sie zwingen die Komponisten zu ihrem Dienst, um den gern erstaunten Konzerthörern das zu geben, was sie in ihrer Beschränkung fabelhaft nennen und was sie in Ekstase versetzt. Weil nun jeder Virtuos selbst am Besten weiss, was er sich bieten kann, so komponirt er lieber selbst um seiner Virtuosität willen und bringt so viel Musik dazu, als es unter solchen Verhältnissen noch möglich ist. Der Zweck solcher Kompositionen (und warum sollten Virtuosen ihn nicht haben, 's das Publikum damit so ganz übereinstimmt?) darf folglich nicht unberücksichtigt bleiben, wenn nicht ein Massstab angelegt werden soll, der kaum hierher passt. Womit dieser Zweck auch von Liszt erreicht und zuweilen nicht oder doch weniger erreicht wird, das wollen wir im übersichtlichen Besprechen einiger seiner gedruckten Leistungen der Art anzudeuten suchen.

3) *Divertissement sur la Cavatine de Pacini (I tuoi frequenti palpiti).* Oeuv. 3. No. 1. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Prix 20 Gr.

Es ist dies eins von seinen besten und wirksamsten Bravourunterhaltungsstücken, weil ihm eine für Jedermann fassliche, italienisch leichte Melodie zum Grunde liegt, die gleich von der Einleitung an sich sehr vernehmlich macht und durch fortgesetztes Festhalten dem Ganzen eine Art von Einheit gibt, woran sich wie an einen Ariadnenfaden der labirinthische Wechsel des kühnen Figurentanzes reiht, so dass in einander geschobene Kontraste frappanter Ueberraschungen nicht verwirren und dem Erstaunen ein glücklicher Ausgang gesichert bleibt. Neben der technischen Schwierigkeit der Ausführung, welche hierin stets Hauptsache der Bewunderung ist, sind es vorzüglich die Kontraste zum Reiz der zuschauenden Hörer. So wechseln wie Tag und Nacht forte energicamente mit piano dolce, sotto voce misterioso mit ff. vigoroso, staccato mit ligato, veloce und tempestuoso mit delicatamente und con molto sentimento u. s. w.; so die Vorzeichnungen von Erniedrigungs- und Erhöhungszeichen, Harmonieen-, Takt- und Tempoarten, denen das accelerando, agitato, so wie stretto und prestissimo natürlich nicht fehlen kann. Aber hier hilft kein Wunsch und kein Verlangen weder des Einen noch des Andern. Alle werden von der Gewalt des Wechsels auf dem Felde der Verwunderung lebhaft mit fortgerissen, und wer es erwachen kann, wird dennoch die Vielzahl damit besiegen.

4) *Reminiscences de la Juive. Fantaisie brillante.* — Oeuv. 9. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Eine noch wildere Fantasie, und springt so gewaltig um, wie es „die Jüdin," an die sie erinnert, schon zulässt. Der gewöhnliche Pianist möchte sie wohl mit einigem Erschrecken ansehen und in seinem Erstaunen das Titelkupfer, wo ein Mann, zwischen zwei Flammenröhren mit Phönixen, nicht etwa auf dem Flügelrosse reitet, sondern in der Kniekehle am Gurte des Rosses mit elektrisch gegen den Windzug gesträubtem Haupthaar erdwärts hängt und immer noch mit nervigster Hand die Lyra spielt, für Wahrheit halten; der rechte wird jedoch bald bemerken, dass man dergleichen Ritte durch romantisches Land gut sitzend abmachen und damit stürmende Hände in mächtige Bewegung setzen kann. Uebrigens bleibt es natürlich, weil es in solchen Kompositionen nicht anders geht, bei den geschilderten Kontrasten des brausenden Sturmes und des leisesten Gelispels. Steht auch einmal *fff.*, d. h. stark stärker als ganz stark, so rathen wir doch Jedem, es ja nicht stärker zu machen, als es das Pianoforte zulässt, damit nicht die Polizei auf ihn aufmerksam werde; und endlich soll er wissen, dass es Liszt selbst nicht stärker macht, als es gehen will. — Ohne Vergleich weniger glücklich ist folgende Nummer:

5) *Reminiscences des Huguenots. Grande Fantaisie dramatique.* Oeuv. 11. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Hier macht nun vor Allem der zerbröckelte Hugenottenchoral eine so störende Wirkung, dass Liszt selbst

mit diesem Bravourwerke keineswegs überall seine grössten Triumfe feiert. Es lassen sich nun einmal die Grundzüge des menschlichen Gefühls auch von der Bravour nicht ausfegen. Man muss nicht zu weit gehen, wenn man sich nicht schaden will.

6) *Reminiscences de Lucia de Lammermoor. Fantaisie dramatique.* Oeuv. 13. Ebendaselbst. Pr. 14 Gr.

Es ist dies die erste Partie dieser Opuszahl und die neueste, hat alle Vorzüge seiner wirksamsten Bravourarbeiten und noch den besondern, dass sie nicht zu lang ist. Sie ist also für Bravourspieler, die sich mit Recht an solche Sachen wagen dürfen, auch besonders zu empfehlen als wirksame Virtuosenmusik, und als *solche*, die auch den beliebten und von ihm besonders glücklich behandelten Umspielungen einer gegebenen Melodie anschliesst. — Wer sich aber für solche Bravour vorzubereiten, sich darin festzustellen, ja sogar sie noch zu erweitern Lust hat, der greife zu Liszt's Etüden. Dabei vergesse er die alten Etüden dieses Virtuosen nicht:

7) *Etudes en XII Exercices.* Oeuv. 1. Ebendaselbst. Liv. 1: 16 Gr.; Liv. 2: 20 Gr.

Natürlich sind diese, früher geschriebenen und als Uebungen, nicht schon als Fantasieen hingestellten ungleich einfacher als seine späteren Werke, dienen daher recht eigentlich zur Vorbereitung zu den neueren, heftig gesteigerten Bravouren, wie sie denn damals auch den jungen Verfasser selbst darauf vorbereiteten. Es ist anziehend, zu bemerken, wie er sich hierin noch an Cramer und Moscheles anlehnt, an deren Leistungen er sich selbst heranbildete. Schon dieser Punkt, wie Liszt seinen Vorbildern untreu geworden ist, kann beachtenswerth sein. Dann sind auch wirklich diese Uebungen, wenigstens grösstentheils, den neuen des selbständig gewordenen Virtuosen zum Grunde gelegt: aber wie? Das ist die Frage, die der Vergleichung noch ein bedeutendes Interesse gibt. Das neue Werk führt den Titel:

8) *XXIV grandes Etudes.* Liv. 1 et 2. Vienne, chez Tob. Haslinger. Preis jedes Theiles: 3 Thlr.

Die ganze Ausgabe der alten Etüden zählt 32 Notenseiten, der erste Theil der neuen dagegen 62 und der andere Theil läuft von 63 bis 137. Nur die erste Nummer, die als Einleitung steht, nimmt 2 Seiten ein, die übrigen steigen von 6 bis zu 14, 15, ja 18 Seiten, gehen aber schnell vorüber. Uebrigens sind in diesen beiden starken Heften nur 12, nicht 24 Etüden enthalten; die andere Hälfte steht also noch zu erwarten. Was nun hier gegeben wird, sind Etüdenfantasieen ganz enormer Art, einer so kühnen Virtuosen-Romantik, dass selbst einem tüchtigen Spieler dabei die Haare zu Berge stehen möchten. Es ist nothwendig, dass man sie selbst vornehme, um zu wissen, was hier verlangt wird, was geschehen sein muss, um sie zu beherrschen. Das Werk, das zugleich als Zeichen der Zeit gelten kann, lässt es an pomphafter Wirksamkeit eines geflügelten Schwunges der Hände und der Finger nicht fehlen. Aber wir möchten doch Allen wohlmeinend rathen, sich nicht zu früh, nicht eher, als bis sie den übrigen Bravourgewalten einen ehrenvollen Frieden abgerungen haben, an die Lösung dieser Aufgaben zu machen, sie möchten sich sonst daran aschgrau spielen.

Begierig sind wir noch, zu sehen und zu hören, was uns Liszt geben wird, wenn der Virtuos im Dienste des Komponisten steht.

Liederkranz

für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *L. Erk* und *W. Greef.* 3s Heft. Essen, bei G. D. Baedeker. Preis 6 gGr.

Beide Herren, vorzüglich der erstgenannte, sind als gute Sammler hinlänglich bekannt; sie haben sich auch in dieser neuen Zusammenstellung als sorgfältige und erfahrene Männer gezeigt. Texte und Melodieen, von sehr verschiedenen Dichtern und Komponisten, auch von noch lebenden, sind zweckmässig gewählt, die Harmonisirung leicht, wenn auch zuweilen, was man zu bemerken fast müde wird, Drei- und Vierstimmiges in einen Rhythmus gemischt, und ansprechend. *Joseph Gersbach* ist am meisten ausgebeutet worden, dann *Peter Schuls.* Es sind aber auch von den Herausgebern mehrere neue Melodieen darunter, und andere, die am Ende mit einem Sterne bezeichnet sind, haben sie vierstimmig gesetzt. Die Stimmen sind Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die ganze Sammlung enthält 59 Lieder und Gesänge, auf zwei Notensystemen sauber in Partitur gedruckt. Der Preis ist äusserst billig.

Schullieder

ein-, zwei-, drei- und vierstimmige, für gebildete (?) Volksschulen; componirt von *F. A. Schuls,* Lehrer in Rottorf bei Königslutter. Braunschweig, bei Friedr. Vieweg und Sohn. 1838 in 8. S. 64.

Das Liederheft wird seine Freunde schon reichlich gefunden haben, da es als Anhang zu Junker's kleinem Schulbuche für Anfänger im Lesen und Denken erscheint, einem Buche, das die 68. Auflage erlebte. Da der Verfasser eigene Kompositionen gibt, ist das Heftchen noch mehr zu beachten, als Bereicherung der Schulweisen. Die einstimmigen Liederchen sind sehr leicht und ganz ungesucht; gleich anfangs schlichte Kanons, die freilich auch nichts Ausgezeichnetes haben, was für diesen Zweck auch weniger ausmacht, als mancher Lehrer meinen möchte. Uebrigens ist ihre Zahl nicht gross; mit dem zehnten Liede beginnen schon die zweistimmigen. Manche sehen schon bekannten allerdings sehr ähnlich, in einigen hätte auch zum Besten der Kleinen für ein leichteres Athemholen gesorgt werden sollen, was zuweilen sogar durch üble Ausdehnungen am Schlusse eines Abschnittes gelissentlich und unschön erschwert worden ist, z. B. in No. 14 und 23. — Mit No. 30 heben die dreistimmigen an, wo zu Sopran und Alt ein Bass hinzukommt, den der Lehrer in Volksschulen singen mag. Es sind ihrer nur zwei, die sich von den vorigen wenig oder gar nicht unterscheiden. Die vierstimmigen sind den

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. Nº. 48. 1802.

Abhandlung.

Ueber reisende Virtuosen.

(Beschluss.)

Doch dies ist noch nicht das Schlimmste, was man einer sehr grossen Anzahl unsrer Kunstapostel nachsagen kann. Eine Menge unmoralischer Eigenschaften hängen ihnen nur zu oft an, welche weder ihnen selbst, noch der Tonkunst zur Empfehlung gereichen. Schon vorhin habe ich bemerkt, dass das Publikum nicht immer ganz gerecht handelt, wenn es bey der Beurtheilung eines Virtuosen seinen Charakter als Künstler, mit dem des Menschen vermischt. Aber es ist nun einmal so, und — kann fast nicht anders seyn. Die Person des Mahlers, Bildhauers, Dichters (auch des Komponisten) ist von ihren Werken getrennt. Nicht also die des ausübenden Tonkünstlers (wie des Redners und Schauspielers), welche man ungern aus den Augen verliert und sogar (aus psychologisch-ästhetischen Gründen) nicht ganz verlieren darf. Auch trift der Vorwurf der Ungerechtigkeit jene Maxime nur wenig oder gar nicht, sobald man hierbey nicht an den äussern, sondern an den innern Menschen denkt. Nur mit Mühe wird also der fein empfindende Zuhörer sich der Frage erwehren: „Entspricht „die äussere Harmonie, welche aus den Tönen dieses Virtuosen hervordringt, entspricht „sein Ideengang, dessen magische Kraft nur „dadurch entsteht, dass er ein treues Symbol zarter, mithin edler, Gefühle „ist, auch der innern Stimmung seiner „Seele? oder heuchelt er diese nur?“ — Mit der Ueberzeugung, dass das letztere hier der Fall sey, sinkt zugleich der Virtuos in der Vorstellung des Zuhörers zum blos geschickten Handwerker herab, über den man sich mehr verwundern, als ihn bewundern müsste. Dies bewürkt eine widerliche Empfindung, derjenigen ähnlich, die uns beym längern Betrachten einer täuschend nachgebildeten Wachsfigur ergreift, und man kann nicht anders als bedauern, entweder, dass die Natur ihre Gaben und ein geschickter Lehrer seinen Fleiss an ein unwürdiges Subjekt verschwendeten, oder umgekehrt, dass so viele Talente durch eine schlechte Erziehung und eine auffallende*) Immoralität entstellt und verdunkelt werden. — Freylich darf der Virtuos von einer solchen Sichtung seines ganzen Charakters in sehr grossen Städten nicht viel Nachtheiliges befürchten; denn dort wird das Publikum durch das unaufhörliche Gewühl der Menschenmenge genöthigt, ein Individuum der Art nur darnach zu beurtheilen, wie dieses erscheinen will, und sich um das übrige nicht zu bekümmern. Aber in mittleren und kleineren Städten, deren Gesichtskreis begränzter ist, und wo man sich also gewöhnt hat, seine Urtheilskraft auch an den unbedeutendsten Personen und Dingen zu

*) Denn dass hier nicht von kleinen Schwächen und Eigenheiten die Rede sey, die man jedem Menschen, also auch dem Künstler, zu gute halten wird und muss, versteht sich von selbst. —

Gymnasien und Seminarien bestimmt (doch sind einige für zwei Soprane und zwei Alte darunter), alle sehr leicht und gut harmonisirt. Das eigenthümlichste ist No. 43, „Frühlingseinzug," Gedicht von W. Müller. Die übrigen Gedichte sind alle sehr moralisch. Das Ganze schliesst in No. 46 mit einem Chorale. Der Druck ist gut; der Druckfehler sind wenige.

Der Nordensaal.

Eine Sammlung schwedischer Volkslieder, übersetzt von *Amalie von Helwig*, geb. Freiin *von Imhoff*, *mit Begleitung des Pianoforte und nach den alten Gesang-Weisen bearbeitet* von *A. F. Lindblad*. 1s und 2s Heft. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: $\frac{2}{3}$ Thlr.

Wir haben diese echt schwedischen Volkslieder zur Zeit, als sie in Teutschland durch die treffliche Uebersetzung und Bearbeitung der Begleitung eingeführt wurden, unsern Lesern mit gebührender Empfehlung angezeigt, das erste Heft 1827 S. 792, das andere 1828 S. 230. Damals waren Volkslieder, die uns nicht ganz nahe standen, noch nicht so beliebt, als jetzt. Sie mögen daher nicht so beachtet worden sein, als sie es verdienen. Wir erlauben uns daher, nicht allein weil sie uns zur Anzeige wieder eingesandt worden sind, sondern auch weil der Verfasser der Harmonisirung sich durch neue Arbeiten einen verbreiteteren Namen gemacht hat und das Interesse für Volkslieder allgemeiner geworden ist, diese Denkwürdigkeiten schwedischer Nazionalmusik den Liebhabern volksthümlicher Sammlungen *echter Art* von Neuem in's Gedächtniss zu rufen und ihrer Beachtung zu empfehlen.

Karl Maria v. Weber. Nachgelassene Werke.

No. 1. *Seconde Sinfonie en Ut (in C) arrangée pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. W. Jähns.* Prix $1\frac{1}{6}$ Thlr.

No. 3. *Gesange-Duett. Für das Pianoforte arrangirt nach der Originalpartitur von Jähns.* Pr. 8 Gr.

No. 4. *Quintett für vier Soprane und eine Bassstimme zur Oper „Rübezahl,"* arrangirt von Demselben. Preis 1 Thlr. Sämmtlich in Berlin bei Schlesinger.

Ueber die nachgelassene Sinfonie des geehrten Komponisten ist im vorigen Jahrgange S. 976 bereits gesprochen worden. Wir bemerken nur, dass der vierte Satz, Presto, $\frac{2}{4}$, mit dem dritten, Menuett, also gleichfalls $\frac{3}{4}$ und dazu aussergewöhnlich kurz, dergestalt zusammenfliesst, dass beide Sätze beim Hören sich durch das bewegtere Tempo kaum gehörig unterscheiden. Die Bearbeitung ist gut. No. 2 der nachgelassenen Werke, eine sizilianische Romanze für die Flöte mit Orchester- oder Pianofortebegleitung, ist S. 1042 des vor. Jahrg. ebenfalls schon besprochen worden. Das Duett für Sopran und Tenor „Dich an das Herz zu drücken" ist ganz leicht und im gewöhnlichen Tone artiger Unterhaltung gesungen, so dass es vielen angenehm sein wird. Das wichtigste ist das Quintett zur Szene der genannten Oper, wo die Prinzessin auf Rübezahls Wort drei Rüben pflanzt und die Freude hat, ihre geliebten Genossinnen, Klarchen, Kunigunde und Elsbeth, hervorwachsen zu sehen. Sie singen ihre Lust der Wiedervereinigung, und Rübezahl, die Freude am Fantom billigend, ermahnt zur augenblicklichen Benutzung des schnell dahin welkenden Lebens, das Freundschaft und Liebe verschönt. Der Gesang ist lebhaft und theatralisch wirksam, nicht minder für gesellige Zirkel mit Begleitung des Pianoforte, als für Konzertunterhaltung mit Begleitung des Orchesters.

Nachrichten.

Leipzig, den 3. April 1840. Unsere Konzertsaison ist nun zu Ende. Am 26. März fand das *zwanzigste* und letzte *Abonnement*- oder *Gewandhauskonzert*, unter Leitung des Herrn Dr. Mendelssohn-Bartholdy, statt, und beschloss auf würdigste Weise die Reihe wahrhaft schöner Kunstgenüsse, welche wir während des vergangenen Winters diesen Konzerten verdanken. Eröffnet wurde das Konzert mit der Ouverture zu Oberon von K. M. v. Weber. Die Ausführungen der bedeutendsten Weber'schen Ouverturen gehören zu den ausgezeichnetsten und glänzendsten Leistungen unseres Konzertorchesters; selten nur wird man diese Ouverturen mit so grossen Feinheit, Eleganz und Präzision hören können, als wir sie hier unter Mendelssohn zu hören gewohnt sind. Sie erregen in der Regel beim Publikum den grössten Enthusiasmus, und auch diesmal war die Ausführung der Oberon-Ouverture so gelungen und meisterlich in jeder Hinsicht, dass der Wunsch um Wiederholung von dem Publikum unter lauten Akklamazionen ausgesprochen wurde. So ehrenvoll ein solcher Wunsch nun auch für die Sache sowohl als für die Ausführenden ist, so finden wir es doch billig, dass man ihn, wahrscheinlich aus Rücksicht auf die Kräfte des Orchesters, welche in diesem Konzerte vorzugsweise noch sehr in Anspruch genommen werden sollten, nicht erfüllte. — Fräul. *Schloss* sang an diesem Abende 1) Arie aus Donna Caritea von Mercadante „Ah s'estinto" und 2) Arie aus dem Barbier von Rossini „Una voce poco fa" beide recht gelungen und mit grosser Anerkennung; besser noch hat uns jedoch der Vortrag der zweiten Arie als der der ersten gefallen, in welcher mehr Lebendigkeit, Leichtigkeit und Energie des Vortrags, durch welche allein diese Mercadante'sche Arie einiges äussere Interesse wenigstens erhalten kann, theilweise zu wünschen gewesen waren. Grossen Genuss machte uns hierauf Herr Konzertmeister *F. David* durch den meisterhaften Vortrag seines schönen Violinkonzerts in E moll. Wir haben dasselbe von ihm bereits im vergangenen Jahre vortragen hören und es ist bei dieser Gelegenheit über das Werk selbst, das wir unbedingt zu den interessantesten Konzertstücken für Violine zählen müssen, gesprochen worden. Seitdem ist es bei Breitkopf und Härtel in Druck erschienen und gewiss schon allen tüchtigen

Geigern bekannt und lieb geworden. Das Publikum dankte dem geehrten Künstler wiederholt durch den lebendigsten Beifall. Von sehr grossem Interesse war an diesem Konzertabende die Ausführung der *Ouverture*, *der Gerichtsszene* und *des Finale* aus den Abenceragen von Cherubini. Die herrliche Ouverture hatten wir bereits früher schon gehört, die Ensemblestücke dagegen waren uns bisher in grösserer, vollständiger Ausführung noch nicht geboten worden. Leider ist diese kostbare, wahrhaft geniale Oper von unseren teutschen Bühnen ganz verschwunden, oder vielmehr, sie ist nie eigentlich darauf heimisch gewesen, obgleich sie so reich an grossen musikalischen und dramatischen Schönheiten ist, wie selten eine andere Oper. Die wenigen Stücke derselben allein, welche uns in diesem Konzerte vorgeführt wurden, überwiegen an Kunstwerth ganze Opern der neuern Zeit. Die Ausführung war sehr vorzüglich; besonders zeichnete sich der erste Tenorist an unserem Theater, Herr *Schmidt*, durch treffliche Auffassung und sehr gelungenen Vortrag der schönen Partie des Almanzor aus und erwarb sich dadurch den allgemeinsten Beifall. Auch die übrigen Solopartieen waren in guten Händen und die Wirkung des Ganzen auf die Zuhörer sehr gross. Möchte uns doch recht bald Gelegenheit werden, Mehreres aus diesem Meisterwerke in unsern Konzerten kennen zu lernen; der heutige Operngeschmack ist leider grossartigen Werken nicht günstig und es dürfte daher eine Ausführung der Abenceragen auf der Bühne sobald nicht erwartet werden können.

Den Schluss des Konzerts machte die schöne Sinfonie von Franz Schubert (C dur, Oeuv. posth.), deren Ausführung im vorletzten Abonnementkonzert bekanntlich durch äussere Veranlassung unterbrochen worden war. Die Theilnahme und das Interesse unserer Musikfreunde an dieser Sinfonie steigert sich mit jeder neuen Aufführung, die vielen ausserordentlichen Schönheiten, welche sie enthält, treten immer klarer und lebendiger hervor, machen die, allerdings etwas grosse, Länge der einzelnen Sätze kaum fühlbar und sind an sich von sehr tief ergreifender Wirkung. Seit langer Zeit können wir uns keiner neuen Sinfonie erinnern, welche hier eine gleich grosse und allgemeine Theilnahme gefunden hätte. Die Ausführung derselben war eine der gelungensten Sinfonieaufführungen unseres trefflichen Orchesters und der Beifall des Publikums nach jedem einzelnen Satze ungemein lebhaft.

Auch der Musikverein *Euterpe* hat am 1. April seine Konzertunterhaltungen mit der zehnten dieses Winterhalbjahres beschlossen. Es war uns unmöglich, an der neunten am 10. März stattgefundenen Konzertunterhaltung Theil zu nehmen, und wir können daher auch nur berichten, was wir aus guter Quelle darüber gehört haben. Von grössern Orchesterstücken sind darin aufgeführt worden: eine Ouverture von Woldemar Heller in Dresden (Manuskript), und Sinfonie von J. W. Kalliwoda (No. 3); der Komponist der Ouverture ist uns gänzlich unbekannt, seine Komposizion soll jedoch nicht ohne Talent sein und schon ziemlich viel Geschick in Behandlung und Ausführung des Stoffs zeigen. Die sehr ansprechende Sinfonie von Kalliwoda ist bekannt, wir haben sie öfters schon gehört und wissen aus eigener Erfahrung, dass sie, gut ausgeführt, immer gefallen wird. Herr Kapellmeister Kalliwoda hat der Ausführung derselben persönlich beigewohnt, ist davon vollkommen befriedigt gewesen und jeder einzelne Satz ist von Seiten der Versammlung mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden. Eine junge Sängerin, Fräul. *Emma Werner*, Tochter des hiesigen sehr geschickten Gesanglehrers Herrn Werner, ist an diesem Abende zum ersten Male mit der Arie aus Titus von Mozart „Deh, per questo istante solo" und mit zwei Liedern aufgetreten. Ihr Vortrag soll eine gründliche und feine Schule verrathen, ziemlich grosse Aengstlichkeit jedoch die junge talentvolle Sängerin an vollständiger Entfaltung und Entwickelung ihrer Kräfte und Mittel gehindert haben. Von Seiten der Zuhörer ist aber ihren Leistungen verdiente Anerkennung geschenkt worden.

Gleiche verdiente Anerkennung haben die Herren *Faulmann* und *Grabau* erhalten; Ersterer hat ein von ihm komponirtes Concertino für Oboe, und Letzterer ein Andante mit Variazionen über ein Thema aus Norma von Kummer recht gut vorgetragen.

In der zehnten und letzten Konzertunterhaltung des Vereins wurde eine Ouverture von E. Leonhardt (Manuskript) aufgeführt und mit Beifall aufgenommen.

Wir kennen Herrn Leonhardt, der hier in Leipzig lebt, schon aus mehrern andern talentvollen Kompozizionen und haben immer an seiner musikalischen Thätigkeit warmen Antheil genommen. Auch diese Ouverture ist nicht ohne Talent; es liegen ihr ziemlich interessante Motive zum Grunde und sie hat uns von Neuem überzeugt, dass wenn Herr Leonhardt für seine leicht erregbare Fantasie eine festere, ruhigere Bahn und in Beherrschung der Form und Mittel noch mehr sichere Ausbildung gewonnen haben wird, er jedenfalls recht Tüchtiges und Anerkennungswerthes zu leisten vermag. Fräul. *L. Schlegel* sang an diesem Abend: Arie von Rossini „Cara adorata immagine," und den letzten Theil des „Grusses an die Schweiz" von C. Blum, beide Stücke sehr schön und mit vielem Beifall. Ebenfalls trug Herr *Uhlrich* die bekannte und durch das vortreffliche Spiel ihres Komponisten fast berühmt gewordene „Melancholie" (Andante und Variazionen für Violine) von Prume vor und erwarb sich dadurch den allgemeinen lebendigen Beifall der Zuhörer. Die recht gelungenen Ausführungen der Oberon-Ouverture von K. M. v. Weber, so wie der herrlichen Pastoral-Sinfonie von Beethoven, welche beide mit grossem Applaus aufgenommen wurden, beschlossen diese zehnte Unterhaltung und mit ihr einen Zyklus von musikalischen Produkzionen, in welchem Interessantes auf mannichfache Weise geboten wurde.

Mit ganz entschiedenem und grossem Erfolge hat am 2. April im Saale des Gewandhauses „zum Besten der hiesigen Armen" eine grosse Aufführung des neuen Oratoriums von *Ferdinand Hiller*: „*Die Zerstörung Jerusalems*" stattgefunden. Die besten hiesigen musikalischen Kräfte, mehrere Künstler, wie Fräul. *Schloss* und Herr *Schmidt* und eine bedeutende Anzahl gebildeter und

gesangkundiger Dilettanten hatten sich zu der Ausführung desselben, unter Leitung des geehrten Komponisten, vereinigt und wir müssen gestehen, dass wir lange uns nicht eines so edlen, schönen Kunstgenusses zu erfreuen hatten, als er durch diese in allen Theilen vorzügliche Ausführung geboten wurde. Wir stellen den musikalischen Kunstwerth des Oratoriums sehr hoch und zählen es den ausgezeichnetesten der neuern Zeit jedenfalls bei. Es ist durchaus in edlem, grossartigem Styl gehalten mit grosser Gewandtheit, mit der Kunstkenntniss eines Meisters, dabei klar und ohne irgend eine Ueberladung geschrieben, so dass es allen strengen Anforderungen, die man an Werke dieser Gattung nur irgend machen kann, genügt. Auch der Text, welchen Herr Dr. Steinheim (irren wir nicht, in Frankfurt a. M.) entworfen hat, ist gut angelegt und wirksam berechnet. Wir können spezieller auf das bedeutsame Werk jetzt nicht eingehen, werden aber, falls es uns gelingt, Einsicht in die Partitur zu erhalten, und es, wie wir eben hören, dasselbe binnen Kurzem im Verlage des Herrn Friedrich Kistner erscheinen soll, uns dann das Vergnügen machen, darüber ausführlicher zu sprechen. Das bei der Aufführung zahlreich versammelte Publikum folgte derselben mit warmer Theilnahme und sprach wiederholt durch die lebhaftesten Akklamazionen seinen grossen Beifall aus. Herr Ferdinand Hiller hat sich durch das schöne in jeder Hinsicht tüchtige und treffliche Werk die grössten Ansprüche auf hohe Achtung aller Künstler und Kunstfreunde erworben, und wir benutzen mit Vergnügen diese Gelegenheit, ihm aus voller Ueberzeugung unsere wahre Hochachtung hiermit öffentlich auszusprechen. ☆.

Altenburg, den 25. März 1840. Unser Schauspielhaus, welches bisher für seine Besuche stets hinlänglichen Raum gewährte, machte endlich gestern seine Beschränktheit recht fühlbar und hätte bei weitem grösser sein müssen, um die Menge, welche keine Plätze mehr erhalten konnte, fassen zu können. Der Theaterzettel kündigte nämlich an: „*Rübezahl*," grosse romantische Zauberoper, Musik vom Stadtmusikdirektor C. G. Müller in Altenburg.

Schon der Name des Komponisten, der in Altenburg einen gar guten Klang hat, und in Hinsicht seiner bewährten musikalischen Geschicklichkeit sowohl, als seiner übrigen individuellen Eigenschaften bei Jedermann beliebt ist, reichte hin, das Haus bis zum Uebermaas zu füllen. Das war aber auch endlich einmal, nach so manchem bisher gehörten leeren Geklingel, etwas Gediegenes! — Der Komponist, welcher die Oper selbst dirigirte, wurde bei seinem Erscheinen mit einem stürmischen Applaus empfangen; gleiche Beifallsbezeigungen erhielten sodann fast alle Nummern. Das Sujet des Textes ist aus dem bekannten Volksmährchen des Musäus entlehnt, blieb aber freilich wohl Manchem, wie dies bei Opern ohne Dialog fast immer der Fall ist, gänzlich fremd. Das Orchester, welches aus der herzoglichen Hofkapelle und dem unter des Komponisten Direktion stehenden Stadtmusikchor bestand, spielte durchgängig brav; das Opernpersonal dagegen war freilich, ausser der Mad. Siebert (Prinzessin), welche gerade hier gastirt, und theilweise Herrn Rühe (Rübezahl) und Mad. Grapow (Brunhild) nur mittelmässig zu nennen. Die Szenerie, Verwandlungen, Tänze, Erscheinungen aus dem Geister- und Thierreiche, Versenkungen, Blitz, Donner und Erdbeben (jetzt leider so sehr beliebte und fast unentbehrliche Attribute der Oper) fielen, wie allemal, in's Lächerliche und machten Einen bänglich und ängstlich. Für alle diese Nebendinge indess schloss man die Augen und war ganz Ohr, lauschend der wahrhaften Zaubermusik, welche, vorzugsweise in einer Arie des ersten, einem Terzett des zweiten und einem Duett mit Chor des dritten Akts, wahre Meisterstücke der Komposizion enthielt.

Es ist keine Frage, dass diese Oper, auf einem grössern Theater, welches in Hinsicht seiner Maschinerien, seines Sänger- und Tanzerpersonals alles obige hier Mangelhafte leicht und illusorisch bewirken kann, in Szene gesetzt, eines allgemeinen Beifalls vergewissert sein muss.

Zunächst wird dieselbe auf dem Stadttheater in Nürnberg zur Aufführung kommen. .....ch.

Herbststagione (1839) in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Nizza. Hauptsänger: die Berti-Gabussi, die Altistin Gualdi, der Tenor Tommasoni und Bassist Paltrinieri. Rossini's Semiramide machte mehr der männlichen als weiblichen Sänger wegen Fiasco, denn die Berti und die Gualdi, wiewohl noch jung, besitzen schätzbare Künstlergaben, und Erstere eine gute Schule. Tommasoni gehört zu jenen Sängern, die fast immer unpässlich sind. Mit der Anna Bolena, worin die Scaccabarozzi anstatt der Gualdi sang, machte sich Paltrinieri bemerklicher, und die Oper fand daher im Ganzen eine ziemlich gute Aufnahme. Da aber die Unpässlichkeit des Tenors immer zunahm, gab man einstweilen Donizetti's Olivo e Pasquale mit dem nicht vortrefflichen Buffo Carlo Leoni, und das Ganze machte weder kalt noch warm. Nun fing sich aber der Theaterhorizont mit Rossini's Italiana in Algeri aufzuheitern an. Die Gualdi war eine brillante Isabella und sang ihren Part zur grössten Zufriedenheit der Zuhörer; Tommasoni mit gutem Gesang und kalter Aktzion, Paltrinieri mit kräftiger aber wenig geläufiger Stimme trugen das Ihrige zum Gelingen des Ganzen bei, und Leoni verdarb nichts. Schlüsslich gab man Paers Agnese, in welcher die Berti glänzte, Paltrinieri den Wahnsinnigen gut machte, und der beinahe ganz hergestellte Tommasoni um so besser sang, als er es hier mit Melodieen aus der guten Zeit zu thun hatte.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

In der Stagione autunnale sind eilf neue Opern komponirt worden und sechs neue Maestri entstanden; von diesen eilf neuen Opern wurden vier in Neapel, drei in Mailand, eine zu Rom, Florenz, Turin und Triest komponirt; die neuen Maestri sind: Traversari, Gravillé,

Corbi, Poniatowski, Panizza und Verdi (s. Neapel, Rom, Florenz, Turin, Mailand). Hätte Herr Nicolai (s. Triest) noch keine Oper in Teutschland geschrieben, so würde durch ihn die Zahl der neuen Maestri auf sieben gebracht werden.

Wiederholte ältere Opern.

Donizetti wurde auf 53 Theatern gegeben, und zwar die Lucia auf 12, Gemma di Vergy auf 9, Marino Faliero, Belisario, Anna Bolena, Roberto d'Evreux, jede auf 6, Elisir, Ajo nell' Imbarazzo, Olivo e Pasquale, jede auf 5, Parisina, Furioso 2, Pia de' Tolomei, Maria di Rudenz, Gianni di Parigi, Betly, Campanello 1.

Bellini auf 17 Theatern: Beatrice 8, Capuleti 5, Norma, Sonnambula, Puritani 3, Straniera 2, Pirata 1.

Mercadante auf 10 Theatern: Gabriella 6, Giuramento 3, Elisa e Claudio 2, Elena di Feltre 1.

Rossini auf 8 Theatern: Barbiere 7, Italiana in Algeri, Semiramide 2, Turco in Italia 1.

Ricci (Luigi) auf 8 Theatern: Nuovo Figaro, Chiara 3, Scaramuccia 2.

Ricci (Federico) auf 2: Prigione di Edimburgo.

Paer auf 2: Agnese. — *Coppola* auf 1: Nina. — *Guglielmo Figlio* auf 1: Scelta della Sposa, und einige andere auf dem Teatro Nuovo zu Neapel.

Jährliche statistische Uebersicht von 1839 der neuen Opern und neuen Maestri.

Der Karneval brachte neue Opern				13,	neue Maestri	5.
" Frühling	"	"	"	8,	"	6.
" Sommer	"	"	"	5,	"	2.
" Herbst	"	"	"	11,	"	5.
Jährliche Totalsumme:				37,		18.

Hierdurch entsteht das diesjährige Verhältniss der neu entstandenen Maestri zu den neuen Opern wie 1:2, im vorigen Jahr war es 1:3 (s. den detaillirten Ausweis hierüber in der Allgem. Musikal. Zeitung 1839, No. 7); also ist der heurige Maestrozuwachs um ein Drittel grösser. Vielleicht wäre dieser Gegenstand zu einer Opera buffa geeignet. Wir werden sehen, was Herr *Verdi* leisten wird.

Kurze Nachrichten über die italienische Oper im verwichenen Herbst ausserhalb Italien.

Algier (Dezember). Der erfolgte Tod des Impresario *Pietro Bosio* verursachte eine grosse Stockung in der hiesigen italienischen Oper, die ganz einzugehen drohte, bis sich die Sänger selbst entschlossen, sie auf ihre eigenen Kosten fortzusetzen. Im November wurde das Operntheater mit Donizetti's Lucia wieder eröffnet. Die Leva (Titelrolle), Zoni (Edgardo), Gerli (Enrico), die Vogt und Morelli waren die Hauptsänger; zahlreiche Zuhörer, glänzende Aufnahme. Zur zweiten Oper gab man Bellini's Puritani. Die Leva (Elvira), die Vogt (Ida), Zoni (Arturo), Gerli (Riccardo), Morelli (Giorgio fanden ziemlichen Applaus. In der Norma, worin die Leva, die Giudici, Zoni und Morelli sangen, war dieser weit stärker als in den Puritani. Endlich am 3. Dezember fand Donizetti's Gemma di Vergy als vierte Herbstoper dieselbe Aufnahme wie seine Lucia; aber die Beduinen umschwärmten während dieser Zeit die Hauptstadt, wo man einen feindlichen Angriff befürchtete. Leider wird die Oper seit den neuesten kriegerischen Ereignissen wenig besucht und die Theatergeschäfte gehen schlecht.

Athen. Eine Privatgesellschaft, welche in dem hier von einem baier'schen Architekten neu erbauten Theater italienische Opern zu geben gedenkt, und bereits ein fünfjähriges Privilegium dazu erhalten hat, schickte aus ihrer Mitte Herrn Demetrio Carburi nach Mailand, um daselbst alles Nöthige zu einer italienischen Operavorstellung in Athen zu unterhandeln. Man kann sich denken, dass Herr Carburi von den zahlreichen Theatersensalen der lombardischen Hauptstadt ordentlich belagert wurde, jeder bot ihm vortheilhaftere Bedingungen an; zuletzt wählte er unter diesen Unterhändlern den Maestro Filippo Burcardi, und Beide verständigten sich vollkommen über das ganze Geschäft. Am 16. Dezember sind bereits von Triest nach hiesiger Hauptstadt abgesegelt: die Prime Donne Margherita Basso und Gaetanina Loglì, die Tenore De Zuccato und Giovanni Zanini, die Bassisten Antonio Tommasi und Angelo Polani sammt dem Buffo Rota. Maestro Direttore Signor Fontana. Primo Violino Direttore d'orchestre Signor Sormani.

Barcelona. Am 5. Dezember fand Mercadante's Giuramento mit der Micciarelli, der Lusignani, den Herren Balestracci und Antoldi eine ziemlich gute Aufnahme.

Corfu. Anfangs Oktober gab man hier zum ersten Male Donizetti's Gemma di Vergy, worin sich die Prima Donna Ezebia Ercolani vortheilhaft auszeichnete und allgemeinen Beifall erhielt. Der Tenor Zilioli und Bassist Salandri gefallen ziemlich.

Lissabon. Maestro *Coppola* hat hier eine neue Oper: *Gl'Illinesi* beliefert, komponirt, in der mehrere Stücke, desgleichen die Ferlotti, der Tenor Batti und Bassist Coletti beklatscht wurden.

Malaga. Auf die Parisina folgte Donizetti's Gemma di Vergy mit gleich gutem Erfolge.

Malta. Donizetti's Belisario erfreute sich einer sehr guten Aufnahme. Herr Del Riccio (Titelrolle) war ausgezeichnet, die Valentin. (Irene) macht Fortschritte im Gesang und in der Aktion, der Tenor Cristofani (Alamiro hat eine angenehme Stimme, und Mad. Darbois (Antonia) hört man stets mit Vergnügen. Der Danzo, vom Maestro Persiani, fiel durch, auch des Buches wegen, desto mehr gefiel nachher Rossini's Gazza ladra.

Odessa. Am 19. September gab man die Sonnambula. Die Calameri war eine etwas übertriebene Adina, Gentili ein leidlicher Elvino. — Pacini's Arabi nelle Gallie mit der Ferrarini Baschieri erhielt starken Beifall. Diese Sängerin ist hier bereits für's Jahr 1840 engagirt.

Palma (Insel Majorca). Am 9. Oktober hatte die erste Vorstellung von Donizetti's Parisina mit einer glänzenden Aufnahme statt. Die wackere Prima Donna Chiara Albertini Virgilj wurde mit Beifall überhäuft; der

Tenor Roeri und Bassist Magnelli standen kräftig zum Erfolg des Ganzen bei.

Valencia. Die Sonnambula mit der Manzocchi, di Franco (Corinna) und Hodda fand vielen Beifall.

Zante. Donizetti's Lucia di Lammermoor hat ausserordentlichen Beifall erhalten; das Schlussrondo der Prima Donna Maria Luigia Vecchi erregte in jeder Vorstellung Enthusiasmus, und sie ist hier darum sehr beliebt.

Zara. Donizetti's Gemma di Vergy, mit der De Giuli, der Petrarca, den Herren Vitali, Luzi und Bertini, erfreute sich der besten Aufnahme.

Feuilleton.

Der Direktor des Breslauer Theaters, Herr Lieutenant Neumann, hat Herrn *G. A. Lortzing* in Leipzig, dessen Oper Czaar und Zimmermann in Breslau sehr oft und mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt worden ist, dafür ausser dem gebührenden Honorar einen werthvollen Brillantring als Geschenk übersandt.

Neue komische Oper, am Théatre de la Renaissance zu Paris aufgeführt: *Der Zigeuner (Le Zingaro)*. Buch von Sauvage, Musik von *Fontana*. Ohne gerade besonders neu und genial zu sein, ist die Musik frisch und anmuthig, fröhlich und ansprechend und die Oper gefiel deshalb ungemein. — In derselben debutirte Mad. Grisi-Perrot (eine Verwandte der berühmten Schwestern Giuditta und Giulietta Grisi), und zwar zugleich als Sängerin und Tänzerin, in beider Hinsicht sehr beifällig.

In München ist *Halevy's Guido und Ginevra* mit ausserordentlichem Erfolge auf die Bühne gebracht worden. Dekorationen, Kostüme, Szenerie — Alles war äusserst prucht- und geschmackvoll. Unter den Darstellenden zeichneten sich besonders aus Mad. Monk als Ginevra und Herr Diez als Guido.

In Braunschweig sollen nächstens *Meyerbeer's Hugenotten* zur Aufführung kommen; man hofft, der Komponist — er befindet sich jetzt noch mit seiner kranken Gattin in Baden-Baden — werde selbst nach Braunschweig kommen und die Leitung seiner Oper in den ersten Vorstellungen übernehmen.

In *Schwerin* trifft man bereits Vorbereitungen zu dem grossen Musikfeste, welches bevorstehenden Sommer daselbst gefeiert werden soll. Nicht nur aus der näheren Umgebung, sondern auch aus entfernteren Städten sind namhafte Künstler dafür gewonnen, so dass man sich von dem Feste einen Bedeutendes versprechen kann.

Die *niederländische Gesellschaft zu Beförderung der Tonkunst* bereitet ein grosses *Musikfest* vor (das dritte von diesem Verein unternommene), welches gegen Ende des Monats April in *Amsterdam* gefeiert werden soll. Zur Aufführung werden kommen: am ersten Tage Tedeum von Hasseneu, eine Ouverture von Verhulst, Händel's Oratorium Jesus; am zweiten Tage: Beethoven's Sinfonie in D-dur mit den Chören, der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy.

Die Theaterfreuden zu *Lucca* wurden jüngst auf eine ziemlich tragische Weise unterbrochen. Man gab Donizetti's Lucia di Lammermoor, worin ein Duell zwischen zwei Nebenbuhlern vorkommt. Unglücklicher Weise waren die beiden Sänger, welche die Nebenbuhler vorstellten, Todfeinde, und als es nun im Verlaufe des Stückes zu dem Duell kam, machten Jene, von ihrem Hasse hingerissen, Ernst aus der Sache, und während sich das Publikum noch an der Lebendigkeit und Genauigkeit der Kämpfer ergötzte und sie lebhaft beklatschte, stürzte der Eine mit einem furchtbaren Schrei tödtlich verwundet zu Boden und gab noch auf den Brettern seinen Geist auf. Der Todtschläger ist verhaftet; die ganze Sängergesellschaft aber hat sich zerstreut, denn Keiner wollte mehr auf der durch die blutige That entweihten Bühne auftreten.

Ankündigungen.

Zur Beachtung für Musikdirektoren.

In einer der volkreichsten Städte Deutschlands, welche sich sowohl durch ihre Lage auszeichnet, als durch regen Kunstsinn hochstehet, und wo die Musik von jeher mit besonderer Liebe gepflegt worden, wünscht man zu der Spitze der dort zahlreichen und grossartigen musikalischen Kräfte einen Mann von anerkanntem Talente zu sehen.

Seine Stellung wird eine angenehme, durchaus unabhängige sein, und das Honorar demselben vollkommen entsprechen; sein Beruf wird hauptsächlich darin bestehen, grössere musikalische Aufführungen zu dirigiren, und die wöchentlichen Uebungen einer lange bestehenden Singgesellschaft zu leiten.

Anerbietungen oder auch nur Vorschläge bittet man versiegelt und frankirt mit den Buchstaben **A. B. C.** an Herrn Buchhändler Friedrich Fleischer in Leipzig zu richten, und der strengsten Discretion gewiss zu sein.

In der Musikalienhandlung von **C. A. Klemm** in **Leipzig** sind so eben erschienen:

	Thlr. Gr.
Abt, Franz, Op. 19. Die Flatterhaften, Galoppe für Pianoforte	— 6
— — Op. 20. Die Bonsiaucis, schott. Walzer für Pfte.	— 6
Becker, C. F., Op. 12. 18 Tonstücke für die Orgel.	— 8
Brunner, C. T., Op. 12. Klänge für Kinder, Heft 1 — 4, für Pianoforte à	— 12
— — Op. 13. Jugendlust. Leichte Tänze für Pianoforte. Heft 1 — 4 à	— 6
Felix, C., Winterblüthen. Modetänze für Pianoforte. Lieferung 1. 2 à	— 3
Gährich, W., der Seeräuber, grosses Ballet. Vollständiger Klavierauszug	5 —
Daraus alle Nummern einzeln.	
— — Daraus Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen	— 16
— — Daraus Ouverture für Pianoforte zu 2 Händen	— 12
— — Daraus Potpourri für Pianoforte zu 2 Händen	— 12
— — Daraus L'Assamblée, Contretanze für Pianoforte	— 6
— — Daraus Galoppe mit Glöckchen für Pianoforte	— 4
Hertzberg, R. v., Op. 5. Pièce lyrique für Pfte.	— 6
— — No. 7. Var. de Concert für Pianoforte	— 16
Lillenstern, J. v. Müller, Compositions f. Pfte.	— 10
— — — Galoppe für Pianoforte	— 2
Mokelott, Alex., Victoria! Schott. Walzer für Pfte.	— 6
Reissiger, F. A., Ernst und heiter, zwei Walzer für Pianoforte	— 4
— — Die Freudetrunkenen, 6 schott. Walzer für Pfte.	— 6
— — Op. 60. 2 Fantasien (Czaar und Zimmermann. No. 1. 2	— 12
— — Op. 61. Pièces detachées pour Pfte. à 6 mains	— 12
Riehle, Jul., Op. 12. Var. sur un air russe national pour le Pianoforte	— 10
Stahlknecht, A., et J. Freres, Op. 1. Duo concertant pour Violon et Violoncelle	— 16
Weber, F. A., Op. 1. Variations sur un air anglais pour Pianoforte	— 10
Wiegand, Osmar, Op. 3. Sechs Tonstücke in Liedform für Pianoforte	— 12

Neue Musikalien,

im Verlage

von

Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Benedict, Soirées de Londres. Album d'Airs(!) italiennes et anglaises avec accomp. de Pianoforte. No. 1. Canzone: L'Addio del Marinaro. Des Seemanns Abschied. 6 Gr.

Klitt, Prager wilde Rose für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. 8 Gr.

— — Die Abschied des Corsaren für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 17. 6 Gr.

Labitzky, Beliebter Walzer und Galoppen für Orchester. No. 6. Hommage à Prince Albert de Saxe-Cobourg Gotha. Galoppe. Op. 39. 1 Thlr. 8 Gr. No. 7. Narcissen Polka. Op. 36 und Eugenien Galopp. Op. 38. 1 Thlr. 20 Gr.

Liszt, Reminiscences de Lucia de Lamermoor. Fantaisie dramatique pour Pianoforte. Oeuv. 13. Première Partie 15 Gr.

Marschner, H., Waldbäche. Die Mondnacht. Standchen. Zaunkönig. 4 Lieder von Reinick für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Oeuv. 102. 16 Gr.

Mayer, Ch., Nouvelle grande Valse p. Pfte. Oeuv. 36. 16 Gr.

Mazas, Pastorale. Grande Fantaisie de Concert pour Violon avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 74. 2ème Cah.

Mendelssohn-Bartholdy, Ouverture der Oper: Die Hochzeit des Camacho für Pianoforte eingerichtet von G. M. Schmidt. Op. 10. 12 Gr.

Panofka, Six Réveries au Pianoforte. Oeuv. 26. 12 Gr.

Reissiger, C. G., Ouverture der Oper: Die Abenteuerhacht für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. Oeuv. 80. 16 Gr.

— — Die rothe Nase. Duett für zwei Baustimmen mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

Veit, W. H., Duo à 4 mains pour Pianoforte arr. d'après le premier Quatuor pour Violon par M. G. Schmidt. Oeuv. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Die Waise für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle. Op. 15. 8 Gr.

— — Sechs Gesange für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. 16 Gr.

SUBSCRIPTIONS - ANZEIGE.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** erscheint im April dieses Jahres eine

Fest - Cantate

„Meine Zeit steht in deinen Händen"

(nach Psalm 31, Vers 16)

für 4 Singstimmen und Orchester

in Musik gesetzt von

Wilhelm Klingenberg,

Cantor an der Hauptkirche zu St. Petri und Musikdirektor zu Guhlau.

Op. 16. Ladenpreis 1 Thlr. 4 Gr. Subscriptionspreis bis zum 1. Mai d. J. 20 gGr.

Es gereicht uns zur besonderen Freude, den geehrten Gesangvereinen das wackere geistige Streben des bereits als Componist und Dirigent rühmlichst bekannten Verfassers vorstehender Cantate durch deren Herausgabe aufs Neue darlegen zu können. Ohne Schwierigkeit, mit geringen Mitteln ausführbar, behandelt jede Nummer lösungs Arbeit, wahrhaft religiöse Erhebung, in angemessenster Kraft und Frische die Themen festhaltend bis zum Schlusse eines trefflichen Hallelujah's. Nicht nur dem lebhaften Interesse für die bereits erschienenen Compositionen desselben Verfassers, sondern vielmehr bei diesem umfangreicheren Werke der Wendung tieferer Einsicht und Beurtheilung folgend, erbitten wir uns somit die angelegentliche Empfehlung. Sämmtliche Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen auf vorstehende Cantate an, und werden von der Verlagshandlung in den Stand gesetzt, alle bis zum 1. Mai bei ihnen bestellten Exemplare zum Subscriptionspreise (à 20 gGr. = 1 Fl. 30 kr. rhein.) zu liefern.

Neue Musikalien,

im Verlage

von

N. Simrock in Bonn.

Der Franc zu 8 Sgr. preuss. Courant.

	Fr. Cent.
Esser, X., Op. 4. 6 deutsche Lieder mit Piano	5 —
Fessy, A., Op. 54. Variations et Finale p. le Piano sur des motifs de la Somnambule de Bellini	2 50
Gammes dans tous les tons majeurs et mineurs avec doigté et les accords	— 50
Hünten, Frcs., Op. 16. Variations pour le Piano seul sur un motif favori de l'Opera: Der Freischütz, „Durch die Wälder"	2 —
Julien, Vl. Walzer pour le Piano.	
No. 1. Rosita, Walse Espagnole	1 50
— 2. Francisca, Walse Espagnole	1 50
— 3. Les Violetiers, id. sur des mot. de Masini	1 50
— 4. Le Rossignol, grande Walse	1 50
— 5. La Pensivette, id. du Bal de l'Opera	2 —
— 6. La Gazelle, id.	1 50
Lemke, Hy., Op. 10. Le Goûter. Boudoir brillant pour le Piano	2 50
Liste, A., (aus Op. 17. Schneeball nach dem Rigi mit Piano	— 65
Louis, X., Op. 36. 3 Fantaisies brill. et progr. pour le Piano à 4 mains. No. 1. Le Bal. No. 2. La Serenade. No. 3. Les souvenirs à	2 —
— — Op. 39. 1er Duo expressif p. le Piano à 4 mains.	3 50
— — Op. 40. 2e Duo expressif pour idem	3 50
— — Op. 69. Variations brill. pour Piano à 4 mains sur un theme originale ded. à Th. Dohler	3 —
Mehul, Singstimmen zu den Chören und Ensemble-Stücken aus der Oper: Joseph. No. 3, 4, 5, 8, 9, 11, 12, zu verschiedenen Preisen, zusammen	16 —
Neuland, W., VIII Duos pour Guitarre et Piano sur des motifs favoris et choisis de Meyerbeer, de Bellini etc. No. 1 et 4 à 2 Fr. No. 2 et 7 à 2 Fr. 50 Cent. No. 3 à 1 Fr. 50 Cent. No. 5, 6, 8 à 3 Fr. 25 Cent., zusammen	17 25
Romberg, Bd., La Cachucha, danse favorite Espagnole avec Introduction pour le Violoncelle avec acc. de Piano	2 50
— — Amusements des Amateurs en forme de Nocturnes pour le Violoncelle avec Piano. No. 4 et 2 à	2 —
Rosellen, Hy., Op. 10. Variations de Concert pour le Piano sur une Cavatine favorite de la Somnambula de Bellini	3 50
— — Op. 17. 3 airs de ballet arr. en Rond aux pour Piano sur des motifs du Ballet: La chatte metamorphosée en femme, musique de Montfort. No. 1 2 3. à	2 50
— — Op. 19. Recreations italiennes. Deux Cavatines variées pour le Piano. No. 1. Cavatine de Carafa. No. 2. Cavatine de Pacini à	1 25
— — Op. 21. Grande Fantaisie et Variations concertantes pour le Piano à 4 mains sur le Chœur favori de l'Op. Norma de Bellini	6 —
— — Op. 24. Deux airs de Ballet pour le Piano sur des motifs de La Tarantule de Casimir Gide. No. 1. La Tarantule. No. 2. Le Galop à	2 —
Schallehn, Hy., (Membre de l'Orch. de J. Strauss) Die Heimath. Walzes pour le Piano. Cah. I	2 —
Der Traum. Idem. Cah. II	2 —
Tulou et Schoberlechner, Duo brillant sur les motifs de l'Opera: Il Giuramento p. Flute et Piano	3 —
Beethoven, L. van, Op. 17. Sonate p. le Piano avec accomp. de Flute	3 —

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

		Thlr.	Gr.
Auber, D. F. E.,	Ouverture de l'Opéra: Le Lac des Fées à grand Orchestre	3	—
Burgmüller, F.,	Souvenir de Schönbrunn. Grande Valse brill. pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 32.	—	16
Czerny, C.,	Der Engel der Geduld, Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 396.	—	8
Donizetti, G.,	Ouverture de Roberto Devereux à grand Orchestre	2	12
Duvernoy, J. B.,	3 Airs variés et 3 Rondeaux sur des motifs favoris de Rossini, Bellini et Donizetti pour le Piano. Oeuv. 97. No. 1. 2. 3 à	—	12
— —	2 Mélodies italiennes, No. 1. Cavatine de Bellini variée. No. 2. Rondo sur un thème de Rossini pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 98 à	—	10
— —	4 petits Rondeaux sur des motifs de Rossini, Meyerbeer, C. M. de Weber et Bellini, pour le Piano. Oeuv. 100. No. 1. 2 à	—	10
Fischer, A. G.,	120 kurze und leichte Orgelvorspiele nach den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten. 2 Hefte. Neue Ausgabe à	—	16
Kalkbrenner, F.,	L'ange déchu. Grande Fantaisie sur une mélodie de Ad. Vogel pour le Piano. Oeuv. 144	—	20
Kummer, F. A.,	Pièce sérieuse sur des mélodies de Mozart, pour les Amateurs de Violoncelle et Piano. Oeuv. 66	—	20
Lee, S.,	Divertissement sur les motifs favoris du Lac des Fées pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Oeuv. 14	—	18
Lortzing, A.,	Lied des Czaar aus der Oper: Czaar und Zimmermann für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre	—	4
Mendelssohn-Bartholdy, F.,	18 Lieder ohne Worte, nach dessen Gesängen Op. 19. 34. 47. für das Pianoforte allein übertragen von C. Czerny. 1ª Heft No. 1—6. 2ª Heft No. 7—12. 3ª Heft No. 13—18 à	—	16
Osborne, G. A.,	Fantaisie sur le Lac des Fées pour le Piano. Oeuv. 33	—	14
Panofka, H.,	Capriccio sur un motif inédit de Mercadante pour le Violon avec acc. de Piano. Oeuv. 25.	—	16
Potpourri's	für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern, von F. L. Schubert.		
	No. 1. Regine von Ad. Adam	—	16
	- 2. Die Nachtwandlerin von V. Bellini	—	16
	- 3. Marino Faliero von G. Donizetti	—	16
	- 4. Der Postillon von Lonjumeau von A. Adam	—	16
	- 5. Der Zigeunerin Warnung von J. Benedict	—	16
	- 6. Zum treuen Schäfer von A. Adam	—	16
	- 7. Die Puritaner von V. Bellini	—	16
Rosenhain, J.,	4 Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23.	—	10
Schneider, Fr.,	6 altdeutsche Lieder für vier Männerstimmen ohne Begleitung, Partitur und Stimmen. Op. 97. (13ª Sammlung der Gesänge für Männerstimmen.)	—	16
Schubert, Franz,	Sinfonie in C dur für Orchester für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt	3	8

Faber, H., Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen oder kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesangunterricht in Volksschulen. Nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Chorsätze. 1ª Abtheilung — 4

— — Dasselbe, 2ª Abtheilung — 9

Im Verlage von **L. Pabst** in **Darmstadt** sind erschienen:

Mangold, C. A., Sechs Lieder aus Rückert's Liebesfrühling, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 18 gGr.

— — Das Fischermädchen, von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5 gGr.

— — Der Fischer, von Göthe, für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 12 gGr.

— — Wanderlied, von Saphir, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 6 gGr.

Im Verlag von **K. F. Heckel** in **Mannheim** erscheint nachstens:

Preisquartett

für 2 Violinen, Altviole und Violoncelle

von

Julius Schapler.

In Stimmen und in Partitur.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. № 16. 1840.

Hans Georg Nägeli

Anleitung zum Gebrauch des Schulgesangbuchs. Zürich, bei dem Verfasser.

Schulgesangbuch oder 100 zweistimmige Lieder für die Heranbildung im Figuralgesang, stufenweise geordnet von Nageli. — 50 Gesänge aus dem Nageli'schen Choralwerk nebst einer Auswahl älterer Kirchenlieder aus dem Züricher Gesangbuche. Zürich, bei Nägeli.

Die Verdienste, welche sich der Hingeschiedene während seines thätigen Lebens von vielen Seiten um die Tonkunst, namentlich um den Gesang seines Vaterlandes erworben hat, stehen in zu lebhaftem Andenken, als dass wir nicht glauben sollten, es würde ein übersichtlicher Umriss seiner Ansichten und seiner Erstrebungen anziehend sein, um so mehr, da sie auch Manches geschichtlich erörtern, was der Bemerkung werth ist. Gleich die Vorbemerkungen zunächst für die Schulbehörden machen uns damit bekannt, dass der Züricher Staat 1833 verfassungsgemäss eine durchgreifende Verbesserung des Erziehungswesens sich zur grossen Aufgabe gemacht hat; er hat eine neue Schulorganisazion geschaffen und Behörden aufgestellt, welche die Schulgesetze zu vollziehen und das Schulwesen in allen seinen Zweigen zu berathen, zu bewachen und zu pflegen haben (Bezirks- und Gemeindepfleger, welche Lehrerkonferenzen organisirt haben). Zu diesen, als gebildeten Männern, will er nun, wissenschaftlich gehalten, reden, wobei er sie auffordert, den weniger gebildeten den Inhalt zu erklären und zwar ohne Zögerung. Er macht begreiflich, dass sie wohl ein Choralbuch, aus dem die Singkunst nicht erlernt werden kann, aber noch kein Schulgesangbuch haben; klagt über das Unwesen der stehenden Melodieen, als über ein Verderben der Kunstbildung; der Singstoff ist ihm weder hinreichend, noch sind ihm die alten Liedertexte recht. Die Geistlichkeit der Schweiz habe selbst von 1790—1810 (bis zur Erscheinung der neuen Gesangbildungslehre) die Gesangskultur hintertrieben. Dies datire sich von der Erscheinung des Zürichschen Gesangsbuch an (1787), womit man den „erbärmlichen" *Lobwasser* verdrängen wollte, aber zugleich mit den Figuralgesang verdrängte und damit einen Nachtheil brachte, den die in der Musik meist ungebildeten Geistlichen nicht einmal geahnet hatten (eine Geschichte, die sich oft wiederholt). Zwar habe *Schmiedli*, der geistliche Volkskomponist, seit den fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts den Figuralgesang in den Familien heimisch gemacht, aber es war kein eigentlicher Chorstyl. Schmiedli starb 1772, und seine Zöglinge *Egli* und *Walder* traten etwa seit 1780 in seine Fusstapfen; auch ihre Gesänge verbreiteten sich im Kanton, verloren sich jedoch in den neunziger Jahren immer mehr aus dem Volksmunde, so dass mit dem neuen Jahrhundert, mit wenigen örtlichen Ausnahmen, der Figuralgesang des alten verstoben und verflogen war. Er erwähnt daher, die Singschule anzuerkennen, und freut sich, zur Ehre der Geistlichkeit noch sagen zu können: „Was für einen früheren Zeitraum unsere vaterländischen Dichter, Lavater und Wolf, waren, das sind in der neuesten Zeit die teutschen Dichter (geistliche), Demme, Niemeyer, Sachse, Wessenberg u. s. w. — In der Einleitung wird gezeigt, dass das Schulgesangbuch eine ganz besondere, in's Einzelne gehende Schulgesangbildungslehre sein, folglich gesonderte Begriffe und Anwendung derselben sich zur fortlaufenden Aufgabe machen soll, also theoretisch-praktisch; „wo Theorie und Praxis in Eins zusammenfällt, da ist Geist und Leben." — Von jetzt an können wir freilich nur auf das Wichtigste aufmerksam machen, um die Betheiligten für die Sache anzuregen und das Wesen dieser Anweisung zu verdeutlichen, was unsere Aufgabe ist. — Der Lehrer muss sich im Denken überhaupt und im Durchdenken des jedesmaligen Gegenstandes so viel Fertigkeit und Schnelligkeit zu gewinnen suchen, dass er während des Lehrens nicht nur sich selbst, sondern auch seine so verschieden begabten Zöglinge beobachte. Das wird ihn abhalten, sich je auf der Stufe aller Vollkommenheit zu wähnen. — Das Buch soll zur musikalischen und zur poetischen Bildung dienen. Jede dieser Beziehungen ist wieder eine doppelte; die musikalische hat es mit der Figuralgesangbildung zu thun, nach ihrem naturgemässen Wesen und kunstgemässen Umfang, so weit er in den Schranken der Schulbildung sich erstreckt, dann mit dem Choralgesang für frühzeitige Heranbildung zur Kirche. Der poetische Inhalt soll zum Memorirbuch und zur Religionsbildung dienen. Sprach- und Formenlehre, Tonbildung und Rechnen sind für die organischen Grundanlagen (Sprache, Gesicht, Gehör und Grössensinn) Elementarfächer. Der Choralgesang soll nicht zu früh getrieben, nicht durch Elementarisiren entweiht werden. — „Das Ganze ist ein vollständig zu nennender praktischer Singkursus. Alle wesentlichen Singaufgaben sind in diese 100 Gesänge so verwebt, dass die Schü-

ler, nachdem sie dieselben erlernt haben, sofort an die Reihen der Erwachsenen treten, und allerlei ziemlich schwierige und an Umfang ziemlich grosse Stücke mitsingen, vollends aber die kirchlichen Chorale mit Leichtigkeit *vom Blatt* singen können." — Das Werk ist in sechs Reihenfolgen getheilt. Die beiden ersten sind rein diatonisch, worin sich auch der Volksgesang hält, damit die Kinder *tonfest* werden. Nur die erhöhete vierte und die erniedrigte siebente Stufe kommen als Uebergangstöne in der Regel rein heraus, alle übrig zufälligen nicht. Anfangs ganz syllabisch, und in der zweiten Folge erweitert sich die Melismatik, die Rhythmik und der Tonumfang. Die dritte Folge bringt das dynamische Element (p., cresc., f. etc.), wobei etwas auf das Wortsingen Rücksicht genommen wird, was in der vierten Folge zur Hauptsache gemacht wird bei vermehrter Schnelligkeit. — Die fünfte bringt die zusammengesetzten Taktarten mit Festhaltung schnellerer Aussprache, z. B. auf Sechzehntheilen vermengt mit langen Noten u. s. w. — Die sechste Reihenfolge dient zur Erweiterung der dagewesenen Uebungen mit Ausnahme des Dynamischen, das in längeren und rhythmisch mannichfacheren Kompositionen durch zu viel Wechsel von Piano und Forte für den Sänger etwas Hemmendes hat, die Kunstwirkung wirklich nicht erhöht, sondern zum Distoniren (zum Sinkenlassen des Tones besonders im Diskant, wenn er hoch geht) Veranlassung wird.

Dass Nägeli nicht für zu frühen Choralgesang stimmt, weiss man; „es wird dem eigentlich fortschreitenden Gesangunterricht durch das der Schule von der Kirche aufgedrungene Choralsingen zu viel köstliche Zeit entzogen." Dass der Mann in seiner Abneigung gegen diese „beschränkte" Kunstgattung zu weit ging, konnte man auch wissen; er nennt sie sogar eine „unechte," weil ihr das Grundelement der Musik, der Rhythmus abgehen soll. Aber er verwechselt Takt mit Rhythmus. Das Beste ist, dass er sich in die Ordnung fügt und die Chorale, die dem Figuralgesange natürlich entgegengesetzt werden, doch beibehält. „Um dieses von der Oberherrschaft der Kirche herrührende Schulübel zu mildern und allmälig zu tilgen (?), ward das neue Choralwerk so bearbeitet, dass es eine *Mittelgattung* ist zwischen Choral- und Figuralgesang." Das heisst, man kann sie taktlos und auch im Takte singen. Aber solche Mittelgattungen taugen nichts; der Figuralgesang gewinnt dadurch viel zu wenig, und der Choralgesang verliert nichts weiter, als sein eigenthümliches Wesen.

Die Anweisung zum Gebrauche des poetischen Inhalts (Natur-, Geselligkeits-, Moral- und Religionslieder) ist recht gut, braucht aber für uns keiner weitern Auseinandersetzung; wir haben dies als bekannt vorauszusetzen und diejenigen, denen es nicht recht deutlich vor der Seele stehen sollte, auf das Buch zu verweisen. Dass auch das Didaktische ästhetisch, das Wahre auch zugleich schön, dass ferner der Gesang lebensfrisch und frei von einem trocknen Pflichtzwang sein muss, leuchtet ein; Gedanken und Gefühle sollen im Gesange einander nicht zersplittern.

Das sechste Kapitel „Die Selbstbildung des Lehrers" stellt den Satz an die Spitze: Der Mensch lernt nie aus. Man lernt von Andern und durch eigene Erfahrung beim Lehren selbst, indem man seinen Stoff und seine Schüler behandelt lernt. So mag man Beides fort und fort beachten, damit es besser werde, zunächst in uns selbst. — Würde man Können und Wissen nicht so oft trennen, so stände es in Manchem besser. Man muss zertheilen und zusammenfassen lernen. — Hier wird die Aufmerksamkeit namentlich auf das Organische (Körper- und Notenhaltung, Athemnehmen), das Musikalische (Reinsingen und Dynamik), das Sprachliche und das Sittliche (Schulzucht) gerichtet, was gleichzeitig geschehen muss. Hierin darf er sich nicht stolz auf sich allein verlassen, sondern muss erprobte Kenner zu Rathe ziehen. Namentlich stumpft sich nicht selten durch fortwährendes Hören eines nicht ganz reinen Gesanges das feine Gehör der Lehrer bedeutend ab. Was wird die Folge sein? Die Kinder werden darin vernachlässigt. — Es ist von einem ausgezeichnet reinen, ja vierstimmig reinen Kirchengesange der Schweizer viel vorgerühmt worden. Man höre, was Nägeli darüber sagt: „Einer solchen Verwahrlosung (im unrein Singen) muss um so sorgfältiger entgegengewirkt werden, als schon der bei uns bestehende fast allgemein falsche Kirchengesang ein Grundübel ist, dem nie ganz abgeholfen werden kann, so lange die alten Psalmen und Choräle, deren viele für die Intonazion (d. h. bei noch schwacher Gesangbildung) zu schwer sind, noch in unseren Kirchen gesetzlich bleiben (das Letzte geben wir nicht zu; man lerne die alten Weisen, es geht recht gut). Dieses Grundübel eines durchweg falschen, oft gehörzerreissenden kirchengesanges ist in allen jenen Gemeinden unseres Kantons vorhanden, wo der Figuralgesang noch nicht hindurchgedrungen ist." Wir sollten meinen, das widerlegte, selbst wenn N. zu Gunsten seines geliebten Figuralgesanges etwas übertrieben hätte. — Uebrigens ist freilich der Figuralgesang kunstförderander, als der Choralgesang. Daher hat das Schulgesangbuch eine bedingt kirchliche Bestimmung. Die meiste Lehrzeit muss also dem Figuralgesange gewidmet werden. Der ganze Kurs ist für drei Jahre berechnet und gut. Nur die Vorschläge für den Choral sind einseitig und erfordern Vorsicht.

Die besondere Unterweisung vom methodischen Gebrauche dringt im achten Kapitel auf *Genauigkeit*, die Freundin aller Ordnung und die Erleichterin alles Geschäftlebens. Aber sie darf nicht zu weit gehen, nicht als Ideal in die Wirklichkeit getragen werden, weil man es sonst zu gar nichts bringen würde durch zu hoch gespannte Forderungen. Das gilt für alle Musikbildung. Im Rhythmischen soll man gleich anfangs genauer sein als im Tonischen, weil das Erste allgemeiner ist und daher leichter zu bilden. Das Letzte muss nach und nach (wie Alles, was Hinderungen zeigt) mit unablässigem Streben erreicht werden. Dabei kommt es oft auf die Mundstellung an, die bei höheren Tonen gewöhnlich nicht weit genug ist. — Die Verbindung des Angenehmen mit dem Nützlichen ist allerdings wünschenswerth; allein das Leben gibt sie nicht immer und der Unterricht gehe darin nicht zu weit, fange nicht zu früh damit an

und tändele nicht mit dem Ernst und mit der Arbeit. So ist unsere Meinung, welcher auch hier nicht widerstreit wird. Auch die Mannichfaltigkeit, „die Seele des Kunstgenusses," werde nicht übertrieben. — Wenn gesagt wird: „Im melismatischen Gesange herrscht das Tonwesen über das Wortwesen, im deklamatorischen umgekehrt," so ist das nur halbwahr; besser und schöner, wenn Beides verbunden wird. — Padagogisch ist für die Tonkunst erst in neuester Zeit viel gethan worden. Möge man nur immer bedenken, dass die Tonkunst beleben soll. Daher: „Gleich wie im blosen Tonwesen mehr Geschwindes (Lebhaftes, nicht zu Geschwindes) als Langsames vorkommen muss, so muss im Wortwesen mehr Erhebung als Niedersenkung des Gefühls vorkommen." — Dafür haben wir oft gesprochen, und ist noch immer noth. — Moral ist freilich gut: aber zu viel Wortmoral schadet, statt zu nützen, und verstockt Ohren und Herzen. Daher ist Folgendes des Bedenkens werth: „Es müsste zum Ueberdruss führen, wenn nebst dem vielen moralischen Sprechen noch viel moralisch gesungen würde." Der Verfasser will sie nicht einmal für echt poetisch noch ästhetisch halten — der Heide! Er will die Naturlieder vorherrschen lassen. Wenn es nur noch viele gäbe, die wahre Freude der Erhebung sängen; öfter sind es doch nur scheinfreudig bildende Worte von Blüthe, Quell, Hauch, Strauch, Krystall und Vogelschall. — Das Auswendigsingen ist ihm eine für die Gesangbildung gefährliche Sache, am meisten noch im Freien anzuwenden.

Die beiden oben genannten praktischen Hefte, dessen zweiter vierstimmig gesetzte Lieder und Chorale enthält, führen den Gesammttitel: „*Schulgesangbuch von dem Zürcherischen Erziehungsrathe für die Schulen des Cantons Zürich verordnet. In 2 Abtheilungen.* 1833." — Durch diese Einführung in die Schulen eines ganzen Kantons erhält die Ausgabe zur Bedeutsamkeit des Inhalts und des Zweckes noch eine geschichtliche an sich selbst, die, verbunden mit den geschichtlichen Erörterungen der Anleitung zum Gebrauche dieses Schulgesangbuches, welche den Zustand der früheren und der zu ihrer Entstehungszeit Statt findenden Gesangesbildung der Schweiz zu behandeln sich genöthigt sehen musste, uns einen hellern Blick in das eigentliche Wesen der Beschaffenheit des Musikstandes in der Schweiz thun lässt, als wir ihn durch Lesung langer und gefliessentlich lobender oder tadelnder Abhandlungen darüber gewinnen würden. Haben wir nun diese in der Anleitung zerstreut vorkommenden Geschichtsmomente in unserer Anzeige überall sorgfältig beachtet und hervorgehoben, um manche bisher oft noch gehegte Vorurtheile mit unbezweifelten Thatsachen am Leichtesten und Sichersten niederzuschlagen, so haben wir uns auch in den übrigen besonders beachteten Stofferlauterungen vorzugsweise an solche gehalten, die nicht nur geeignet sind, Nägeli's Ansichten klar zu machen und seine Einrichtungen sicher zu stellen, sondern auch jetzt wieder zu erneuertem und schärferem Bedenken alle Theilnahme der Schul- und Volksgesang-Freunde ganz wesentlich in Anspruch nehmen.

Ein ähnliches, für Volksgesang gut wirksames Werk ist:

Allgemeines Gesellschaftliederbuch von M. T. Pfeiffer und H. G. Nägeli. 2s Heft. Zürich, bei Hans Georg Nägeli.

Es liegen uns nur die ausgesetzten Stimmenhefte, Diskant, Alt, Tenor und Bass, vor, nicht die Partitur, die jedoch gedruckt wurde, so wie eine Ausgabe für den Männerchor in Partitur und Stimmen. Dies berichtet ein kurzes Vorwort, worin es noch heisst: „Ueber die Anordnung und Bearbeitung dieses Liederbuches, dessen kunstgeschichtliche Bedeutung, seine Bestimmung zum Chorgesang, den darin vorherrschenden Liederstyl, die theilweise Umarbeitung der Kompositionen und Gedichte u. s. w. besagt die der Partitur vorgedruckte Vorrede das Nähere." Da wir aber die Partitur nicht haben, können wir nichts thun, als auf das Werk aufmerksam machen. Das Heft enthält abermals 50 kleine Lieder, wie das erste. Erhalten wir die Partitur, soll das Werk näher besprochen werden.

Bei dieser Gelegenheit haben wir das besondere Vergnügen, etwas

Zur Berichtigung der Geschichte der Schweizer-Musikfeste

mitzutheilen. Es hatte sich die Annahme festgesetzt, die Schweizer-Musikfeste hätten 1812 ihren Anfang genommen; meist wurde noch hinzugefügt, dass sie von H. G. Nägeli gestiftet worden wären. Die erste Annahme wurde noch in den von uns besprochenen „Erinnerungen an das erste Nordteutsche Musikfest zu Lübeck" (richtiger des neuen Lübecker Vereins) von Aug. Gathy mit folgenden Worten behauptet: „Englands Vorgange folgte zunächst die Schweiz, indem dort im Jahr 1812 die schweizerische Musikgesellschaft zur Aufführung grosser Musikstücke in den bedeutendsten Städten der teutschen Schweiz *entstand*." Weil nun in Teutschland das bisher gewöhnlich sogenannt erste wahrhaft grossartige Musikfest, von Georg Frdr. Bischoff in Frankenhausen 1810 am 20. und 21. Juni gefeiert wurde, was auch in der angeführten Schrift angegeben steht, musste der Angabe Gathy's nothwendig als eine Irrung widersprochen werden, weil beide Aussprüche des Buches sich selbst gegenseitig widersprachen, weil der Beginn der Schweizer Musikfeste auf 1812 gesetzt wurde. Zur Berichtigung dieser Annahme erhielten wir vor wenigen Tagen durch die Güte des Herrn *J. K. Landolt*, Alt-Rathsherrn und ersten Sekretairs der Schweizer Musikgesellschaft folgende *aus den gedruckten Protokollen der Gesellschaft gezogene*, also authentische Erörterungen, wofür wir dankbarlich verbunden sind:

Die Schweizer Musikgesellschaft versammelte sich das erste Mal in *Luzern am 27. Juni* 1808, und wurde von der Musikgesellschaft von Luzern *gegründet* (also nicht von H. G. Nägeli). Dieser ersten Versammlung präsidirte Herr Amtsrichter *Xaver Guggenbühler* von Luzern. Für das nächste Jahr wurde der hochw. Herr Dekan *Haftiger* von Hochdorf im Kanton Luzern (der

üben, da entgeht besonders der Fremde nicht leicht einer genauen Erforschung seines innern Charakters. Und wenn dann vollends die Liebe zur Kunst in diesem Orte sich nicht bis zu einem sehr hohen Grade verbreitet hat, so erfährt hier auch der geschickteste Künstler, dessen Moralität mit seinen Talenten nicht gleichen Schritt hält, wenigstens bey längerem Aufenthalt einen Mangel an Achtung und mithin auch an thätiger Unterstützung, den er vielleicht nicht erwartete, und wovon die Ursache — was er freylich selten einsieht — grösstentheils in ihm selbst liegt *).

Inzwischen ist dies das unvermeidliche Loos aller, die mit dem Publikum, als solchem, unmittelbar im Verkehr sind. Es trifft nicht blos den Künstler, sondern auch den Fürsten, den öffentlichen Lehrer u. a. — Hat man aber auch, beym Lichte besehen, wohl Recht, darüber unwillig zu werden? — Nein, es ist vielmehr ein Beweis, dass man solche Personen und ihren Einfluss auf die (moralische und ästhetische) Kultur andrer für zu bedeutend hält, um sie blos oberflächlich zu betrachten. Weit entfernt also, dass der ächte Künstler sich über eine solche Nachfrage nach seinem innern Charakter ärgern sollte, wird er sich im Gegentheil dadurch geehrt glauben, und sich um desto glücklicher fühlen, je mehr er überzeugt ist, dass seine Virtuosität ihm nicht blos zum Präservativ gegen die sonst gerechte Verachtung und Verbannung aus der menschlichen Gesellschaft dient, sondern auch dem Laien — wegen dieser Vermischung des Künstlers mit dem Menschen — Hochachtung gegen ihn und seine Kunst abnöthigt. Aber der ächte Künstler will auch nicht blos amüsiren oder Erstaunen erregen. Er verliert den höchsten Zweck der Kunst, Beförderung der Humanität, nicht aus den Augen, und weis, dass dazu ausser seinem Kunsttalent auch eine mora-

*) Unter mehreren Beyspielen führe ich nur Eins zur Warnung an. — Ein berühmter noch lebender Virtuos besuchte auf seinen Wanderungen eine gewisse ziemlich bedeutende Stadt. Der vorausgegangene Ruf von seiner wirklich sehr grossen Virtuosität, eine Menge von Adressen an die angesehensten Personen, seine (wenigstens damals noch) einnehmende Figur, sein Anstand, seine sonstigen Kenntnisse und seine Konversationsgabe, alles dieses bewürkte einen allgemeinen Enthusiasmus für ihn. Er gab zwey Konzerte, deren Ertrag für diesen Ort nicht grösser seyn konnte. Unaufgefordert nahmen mehrere bemittelte Privatpersonen die Entréebillette Duzendweise, ohne sie alle gebrauchen zu können und zu wollen. Man beeiferte sich mit der hier gewohnten Gastfreundlichkeit, ihn überall einzuladen, so dass er keinen Mittag und Abend ohne Engagement war. — Eine Zeit lang ging alles gut, denn er hielt erst etwas an sich. Aber nach und nach lernte man ihn von einer andern Seite kennen. Er übernahm sich im Trunke, verrieth Mangel an Delikatesse und Enthaltsamkeit in Ansehung des weiblichen Geschlechts, und — spielte äusserst leidenschaftlich Hazardspiele, an denen er immer selbst aufforderte, so, dass er seinem ganzen, nicht unbeträchtlichen, Gewinn noch vor seiner Abreise wieder verlor. Dass dies bald ruchbar ward und seinen Kredit schwächte, kann man sich denken. Auch bestätigten die Nachrichten von seinem fernern Aufenthaltsorte es nur zu sehr, dass er nicht blos auf seinem Instrument, sondern auch in jenen Kardinallastern (Spiel, Trunk und Wollust) Virtuos sey. — Nach einem halben Jahre etwa erschien er wieder, aber — die Scene hatte sich verändert. Seine ehemaligen Bekannten schämten sich seiner und liessen sich vor ihm verleugnen. Niemand lud ihn zu sich ein. Vergebens sandte er mit einer — unter den Virtuosen Mode gewordenen — Unverschämtheit die Duzende von Konzertbilletten jenen Leuten ins Haus, die sich erst so willfährig gezeigt hatten; man wies sie ohne Umstände zurück. „Wozu sollen wir einen Menschen unterstützen, der das Geld, was er heute einnimmt, morgen verspielt, oder sonst verthut?" so hiess es allgemein. — Kurz, sein Konzert war leer; kaum erhielt er die Kosten heraus. Unbedauert zog er von dannen, und jetzt — lebt er an einem Orte, wo ihm für seine Virtuosität eben so viel Glanz, als für jene Neigungen der freyeste Tummelplatz vergönnt ist, wofern er die Sünde, oder die Sünde ihn, nicht seit der Zeit verlassen hat.

Dichter in schweizerischer Volksmundart) als Präsident, und als Sekretair der Altrathsherr *Landolt*, dem wir diese authentischen Notizen verdanken, gewählt. Damals zählte die Schweizer Musikgesellschaft schon 87 ordentliche Mitglieder und 6 Ehrenmitglieder, unter welchen sich Prinz Karl von Neuwied befand. Die in dem Hauptkonzert dieser ersten Zusammenkunft aufgeführte Musik bestand in einer Ouverture von Kunzen, einer Sinfonie, einigen Arien und Chören aus Haydn's Schöpfung. — 1809 war die Gesellschaft am 13. und 14. September in *Zürich* versammelt, nahm am 14. 196 ordentliche Mitglieder und 12 Ehrenmitglieder auf. Unter den letzten befanden sich der Dichter Matthisson und der damalige Musikdirektor zu Zürich Herr Karl Frdr. Ochernal von Leipzig. Das Orchester war im Hauptkonzerte mit 66 Sängerinnen, 34 Sängern und 114 Instrumentalisten besetzt, führte eine Sinfonie von J. Haydn, den 100. Psalm von G. F. Händel und das Halleluja der Schöpfung von F. L. A. Kunzen auf. Zuhörer waren gegen 1800. — Herr *Hans Georg Nägeli*, Komponist und Musikalienhändler, seit 1831 bis zu seinem Tode (26. Dezember 1836 Erziehungsrath, wurde am 14. September 1809 als ordentliches Mitglied von der Schweizer Musikgesellschaft aufgenommen, und am 11. Juli 1810 zu Luzern zum Präsidenten derselben gewählt. Laut Protokolls „beschenkte er 1809 die schon am 12. September in Zürich angelangten Mitglieder durch Produzirung des von ihm errichteten Sing-Institutes von jungen Liebhabern und Liebhaberinnen mit einer musikalischen Akademie, welche den anwesenden Mitgliedern durch die wohlgelungene Aufführung verschiedener, theils alter klassischer, theils von Herrn Nägeli selbst trefflich komponirter Werke des Gesanges einen sehr schönen Genuss gewährte.“ — Und das Protokoll der Schweizer Musikgesellschaft von 1810 berichtet: „Unser werthes Mitglied und nunmehriger Präsident, Herr *Nägeli* von Zürich erfreute die Gesellschaft diesmal mit dem Versuch eines neuen Kunstfaches, bestehend in einem Chor von 6 konzertirenden Harfen, das derselbe mit 5 unter seiner Leitung gebildeten, talentvollen Frauenzimmern aus Zürich, welche mit ungemeiner Präzision und Gleichheit zusammenspielten, produzirte. Vorzüglich gut nahmen sich die Harfen in Begleitung mit einem Chor von Sängerinnen aus, und erhielten allgemeinen Beifall.“

So viel aus erster Quelle über Entstehung der Schweizer-Musikfeste und über die Feier in den ersten drei Jahren, wodurch eine doppelte Irrung geschichtlich beseitigt ist.

Wenn es aber ehrenvoll ist, seinem Vaterlande auch nicht das Geringste ohne Kampf und Niederlage nehmen zu lassen, so werden es unsere volksverwandten Alpenbewohner zuverlässig zu achten wissen, wenn wir ihnen dennoch den Vorrang, auch der Zeit nach, in Haltung der Musikfeste nicht einräumen. Es ist bekannt, dass kaum zwei Jahre nach dem ersten Musikfeste Englands, zu Ehren Händels, unser *Hiller* schon 1786 Händel's Messias in der Domkirche zu Berlin mit 300 Musikern, und 1787 in Leipzigs Paulinerkirche mit 120 Musikern an zwei Tagen aufführte. Sollten solche Aufführungen nicht auf den Namen grosser Musikfeste Anspruch machen können? Seitdem fand man in mehreren Residenzen Teutschlands Geschmack an ähnlichen Leistungen, ohne sie gerade mit dem Namen der Musikfeste zu belegen, der erst in neuern Zeiten herrschend wurde. Die Sache selbst war demnach in Teutschland ungleich früher da. — Wollten wir aber auch darauf nicht das kleinste Gewicht legen, wozu wir jedoch berechtigt sind, und nur bei den Zeiten stehen bleiben, wo die *neueren* Musikfeste in's Leben gerufen wurden, so wird uns doch selbst in dieser Beschränkung der Sache der Vorrang gesichert bleiben. Schon 1835 schrieben wir über den Gründer der *neuen* teutschen Musikfeste, Georg Frdr. Bischoff: „1804 hatte er bereits mit Glück den ersten Versuch in Frankenhausen, wo er damals Kantor war, durchgeführt, die bedeutendsten Musikfreunde einer weitern Umgegend zu gemeinschaftlichen Aufführungen grösserer Tonstücke zu vereinigen. Bürgerlicher Nachtheil des Aufwandes wegen konnte ihn nicht abhalten, das begonnene Werk immer in's Bedeutendere zu heben.“ — In dem Jahre 1804 war in der Hauptkirche zu Frankenhausen von 80 Musikern aus verschiedenen Städten Thüringens, unter andern aus Gotha und Erfurt, die ganze Schöpfung von Haydn zur freudigen Erhebung aller Hörer aufgeführt worden. Wird man wohl Ursache finden, einem Feste, das nicht nur einige Arien und Chöre der Haydn'schen Schöpfung, sondern das ganze Werk zu Gehör bringt und zwar feierlich in der Kirche, den Namen eines Musikfestes zu verweigern? Liessen auch die Hin- und Herzüge fremder Truppen eine grossartigere Wiederholung desselben Werkes mit mehr als 200 Musikern nicht eher als 1810 zu; hat auch die teutsche, oft zu weit gehende Bescheidenheit die teutschen grossen Musikfeste im Allgemeinen erst von 1810 an gerechnet: so müssen wir doch der Wahrheit gemäss den Anfang unserer neuen teutschen Musikfeste auf das Jahr 1804 verlegen und das Fest der Wiederholung der Schöpfung Haydn's mit verstärkten Mitteln nothwendig als das zweite ansehen, wodurch uns denn auch der Vorrang der Zeit nach thatsächlich gesichert steht.

G. W. Fink.

Fr. Silcher

Hohenstaufen-Lieder für eine Alt- oder Bassstimme mit Pianoforte. Op. 32. Stuttgart, bei S. G. Liesching.

Der Komponist hat sich als Volkstonsetzer längst beliebt gemacht, namentlich im südlichen Teutschland werden seine Weisen oft und gern gesungen; öfter haben wir schon die Freude gehabt, in ihm einen Mann zu empfehlen, der geschmackgeleiteter Verbrämungen oder bunter Verschnörkelungen nicht bedarf, um Eingang zu finden. Nicht anders stellt er sich in diesen Hohenstaufen-Liedern vor, deren Inhalt den Teutschen und abermals vorzüglich den Süditeutschen lieb ist. No. 1. Der Mutter Ahnung, von Ludw. Bauer, die Nacht vor der Enthauptung Konradin's besingend, ist schlicht wirksam gesetzt für eine Alt- oder Bassstimme, die das tiefe e erreicht; es wird den Meisten völlig zusagen, und wer-

den vielleicht nicht mit uns zufrieden sein, wenn wir das geheim Schauerliche, das sich durch das Ganze ziehen soll, etwas veräusserlicht finden, am meisten in der melodischen Wendung zu den Worten: „die Zofe wacht an der Kaiserin Bette," so wie im ersten Ausrufe: „O Staufen!" der sich, forte gesungen, wie es angegeben steht, nicht so hebt, wie es sein soll. — No. 2. Kaisergräber, von Georg Rapp, in noch tieferm Schauer, als das erste Lied, sehr gut gesungen. Ob die Wiederholung der letzten Zeile jeder Strofe nicht mehr stört als fördert, geben wir dem Komponisten und den Freunden dieser Gesänge zu bedenken; wir singen uns die Melodie dieser Zeile mit leicht zu findender Harmonisirung so:

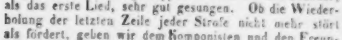

be - klaget ihn so tief und lein.

Die beiden kleinen Noten finden wir nur zur ersten Strofe hinlänglich angemessen. — No. 3. Barbarossa, von Fr. Rückert. Das sehr gekannte Gedicht ist zuerst in C moll, dann für eine tiefere Stimme in A moll umgesetzt mitgetheilt; auch die Begleitung ist in der andern Bearbeitung noch einfacher gehalten. Die Komposizion steht dem Gedicht sehr wohl an; wer die Stimme dazu hat, wird sie in A moll singen. — No. 4. Einst und Jetzt, von P. Pfizer. Eine modern gefühlte Klage, die bevorzugter Vergangenheit wegen sich nach neuem Morgenroth der Zukunft sehnt, hat eine diesem so ansprechende Melodie und Begleitung erhalten, als es die Sehnsucht wünscht. Nicht so innerlich gross gehalten, als das vorige, dürfte es sich dennoch zum Lieblinge Vieler erheben. — No. 5. Hohenstaufen, von Just. Kerner, ist auch in der Musik gut, obwohl uns noch der tiefere Zirkelpunkt fehlt, aus dem die Tonstrahlen hervorbrechen sollen, der vielmehr noch von den Rhythmen, die einzeln gut sind, gesucht zu werden scheinen möchte. — No. 6. Irene und Graf Ludwig von Württemberg, von G. Rapp, ein schlicht und recht gefasstes, schönes Volkslied für stillere Gefühle; zufrieden, den Hauptton des Ganzen ohne irgend einen Beischmuck einfach rein zu halten, lässt es sich zu keiner Ausmalung des Einzelnen verleiten, wodurch es auch sicher einen tieferen Eindruck macht, als wenn es im sogenannten Durchkomponiren noch so mannichfach verziert worden wäre. Die ganze, sehr korrekt und hübsch gedruckte Sammlung ist aller Aufmerksamkeit werth.

G. W. Fink.

Kirchenwerke.

1) *Graduale (Adjutor in opportunitatibus) — und Offertorium (Jesu, dulcis memoria) — beide für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass — das andere noch mit willkührlicher Begleitung von 2 B-Klarinetten und 2 Horn — von Bernard Hahn.* Preis 8 Gr.

2) *Oster-Cantate, „Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht," für vier Singstimmen mit Orchesterbegleitung nebst Orgel* componirt von *T. J. Paschaly*, Kantor und Organist zu Schmiedeberg. Partitur. Op. 8. Preis 1 Thlr. Sämmtlich bei Leuckart in Breslau.

Herr Bernard Hahn in Breslau ist uns aus früheren Werken schon als guter Kirchenkomponist bekannt. Die vorliegende Ausgabe ist in Auflegestimmen und einer vierstimmig ausgesetzten Orgelbegleitung gedruckt. Aus dieser ersieht man, dass beide nicht lang ausgeführte Sätze kirchlich und harmonisch rein sind. Wird nun auch ohne Textunterlage in dieser Begleitungsstimme das Gefühl, was die Texte aussprechen, durch eine Ansicht weniger klar, so ergibt sich doch daraus das Zweckmässige im Allgemeinen. Vielen Kirchenveränderungen wird auch die Kürze dieser Kompozizionen eine Empfehlung mehr sein.

Die Osterkantate empfiehlt sich ebenfalls sowohl durch allgemein zugänglichen Inhalt, der mässigen Kräften der Ausübenden und der Hörer angemessen ist, als durch Kürze. Das Ganze besteht aus einem in der Partitur sieben Seiten langen Eingangschore, welcher einen figurirt angelegten nicht weiter ausgeführten Zwischensatz, manches Unisono im Gesange und sonst schlichte Haltung aufzuweisen hat. Ein paar leicht zu verbessernde Druckfehler in den Singstimmen abgerechnet, bemerken wir nur zwei Oktavenfortschreitungen des Soprans und Tenors, also mit einer Mittelstimme, was bekanntlich längst für wenig bedeutend gilt und von Vielen für völlig gut angesehen und ohne Weiteres geübt worden ist. Wie sollte so etwas in unsern Zeiten auffallen, wo man die harmonische Vierstimmigkeit der Singstimmen durch ganz andere Freiheiten unterbricht! Besser wäre es aber doch, man bliebe strenger, mindestens im Gesange. Die beiden Fälle, die wir, ohne weiteren Streit, dem Bedenken eines Jeden überlassen, sind folgende:

Wir wissen wohl, dass der Komponist im ersten Falle das *Es* des Soprans vermieden hat, um gegen den Bass keinen Querstand zu bilden, der aber endlich hier kein übler wäre, auch, hält man ihn dafür, auf andere Art mitsammt der Oktave über die Dissonanz des Tenors sehr leicht hätte vermieden werden können. Wir haben den Querstand mit Fleiss angebracht, um das Bedenken darauf zu leiten. — Doch sind dies Kleinigkeiten, die

wir nur berühren, um dem Manne und der Sache unsere Aufmerksamkeit zu beweisen. — Eine Sopranarie, aus B dur, ¾, ist gefällig, kirchlich, ohne Bravourschmuck und kurz. Der Schlusschor ist am längsten ausgeführt, mit einem nachahmenden Solosatze aller vier Singstimmen ohne Instrumentalbegleitung wechselnd und nach der Fermate des Chores auf der Dominante eine deutlich und leicht bewegte Fuge bringend, die ohne grosse Verwickelung sehr verständlich bleibt mit einfachem Schlusse. — Durch ein hinzugefügtes, leicht unterzulegendes Gedicht allgemeinen Inhaltes ist dafür gesorgt, dass dieses ansprechende Werk auch für andere Sonn- und Festtage wirksam benutzt werden kann, was vielen Kirchendirektoren sehr erwünscht sein wird.

Stabat mater dolorosa von *C. F. Rungenhagen.* Op. 24. Berlin, bei T. Trautwein. Stimmenabdruck. Preis ⅔ Thlr.

Das Werk ist 1827 S. 685 von uns beurtheilt und empfohlen worden nach Verdienst. Schon der Gedanke, einen solchen Gesang, der hier zu dem lateinischen Texte noch eine reimlose Verteutschung erhalten hat, für zwei Soprane und einen Alt zu schreiben, ist so sachgemäss und hat so viel Empfehlendes und allen Instituten für weibliche Gesangbildung Willkommenes, dass wir uns nur wundern, warum der Stimmenabdruck nicht eher erschienen ist. Mit Vergnügen machen wir Sängerinnen und Direktoren aller Anstalten zur Bildung weiblicher Stimmen auf diese wohlfeile Ausgabe aufmerksam.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte.

Drei Duetten für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte — von *Johanne Mathieux.* Op. 11. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ¾ Thlr.

Wir haben schon manchmal dieser Komponistin in ausführlichen Darstellungen ihrer Liederwerke für manche schöne Gabe lebhaft gedankt; diesmal werden ihr die Sängerinnen für die leichten, gefälligen Weisen, die auch leicht und hübsch begleitet sind, und für die weiblich ausgewählten Texte von H. Heine danken. Viele werden sie gern singen. Man erhält „Das Lied der Nachtigall," „Die Geisterinsel," und „Der Serjungfern Gesang."

Drei Duetten für eine Sopran- und Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte von Fidr. Aug. Beissiger. Op. 37. Ebendaselbst. Preis ⅔ Thlr.

No. 1 ist Uhland's „Hans und Grete," was seine komische Wirkung nicht verfehlen kann, wenn es mit gehörig schelmischem Neken gesungen wird; besonders gut wird der einzige Prallton und die Nachahmung desselben in der andern Stimme wirken und manches überflüssig Modulirte im Laufe eines Satzes, dem dergleichen mindestens nicht noth ist, vergessen machen. No. 2. „Trennung und Wiedersehn," ein recht eingängliches Duett der Liebe, im gewöhnlichen Styl hübsch gesungen, mit leichter Begleitung. No. 3. „Frühlingsnahen," von H. Stieglitz, ein freundlicher Gesang im ähnlichen Style. Diese Duetten werden sich hoffentlich, wie die vorigen, des Antheils vieler Liebhaber zu erfreuen haben.

Vierstimmige Gesänge für Soli- und Chorstimmen (zunächst für Gymnasien) herausgegeben von *M. Henkel.* Fulda. In Partitur mit Begleitung des Pianoforte und in Auflegestimmen. Pr. 45 Kr. und 16 Kr.

Man erhält „Die März-Amsel"; „Jugendfreude"; „Fröhlichkeit"; „Der entflohene Sommer"; „Lied der Freude." — Das erste ist durchkomponirt und einfach gehalten, so dass es für jugendliche Gemüther passt. Die beiden folgenden sind munter, beinahe volksmässig gehalten. Der entflohene Sommer ist zwar wohl eine Klage über schnelles Entschwinden der schönen Zeit, aber doch nicht ohne jugendlichen Hoffnungssinn, auch einfach und ansprechend. Das letzte Lied ladet frisch zum Genusse der Gegenwart ein. Alle diese Gesänge und Lieder entsprechen ihrem Zwecke und werden überall gern gesungen werden, wo man noch nicht zu mäkelnd und zu modern geworden ist.

---

1) *Sechs Lieder für zwei Sopran- oder Tenorstimmen mit Begleitung des Pianoforte.* Op. 16. Pr. 20 Gr.

2) *Glückes Traum. Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte.* Op. 17. Preis 16 Gr.

3) *Der Abend in der Natur. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte.* Op. 18. Preis 16 Gr.

4) *An die Freundschaft. Terzett für zwei Tenore und einen Bass mit Pianoforte.* Op. 19. Preis 8 Gr. Sämmtlich komponirt von *C. T. Brunner.* Leipzig, bei C. A. Klemm.

No. 1 bringt die Ueberschriften: „Die Nachtigall," ein Lied freudiger Liebe; „An den Bach," sanft heiter; „Geburtstaglied," kindlich; „Sehnsucht" nach Naturfreuden mit einem Anklange der Liebe zu den Sternen; „Waldeslust," von J. N. Vogl; „Leichter Sinn," von Alexander, dem es Einerlei ist, ob er durch Gärten oder dürren Sand zieht. — Die Melodieen und ihre Begleitungen sind so leicht und artig, dass sie angehenden Sängerinnen recht angenehm zusagen werden. — Das 17e Werkchen ist in Partitur und Auflegestimmen gedruckt, wie die folgenden alle, es ist leicht ausführbar, anspruchlos und sanft erfreulich in sentimentaler Weise. Die Begleitung ist dem Inhalte gemäss harfenartig. — Das 18e Werk versieht das allgemein bekannte und beliebte Lied von Claudius: „Komm, stiller Abend, wieder" mit neuer und recht hübscher Melodie, die erst Solo gesungen wird, dazwischen schlagend vom Chor, der dann die Melodie wiederholt. Die zweite Strofe wird von Sopran und Alt in veränderter Melodie duettirt und ein wenig geschmückt, auch in der Begleitung, worauf der Chor den Gesang wieder aufnimmt und ihn leicht unterhaltend und angenehm zu Ende bringt. — Op. 19. „Lieblich strahlt der Abendthau," ein Lob der Freundschaft,

im traulichen Polonaisenschritt erwünscht unterhaltend und sehr leicht ausführbar.

Vocal-Sinfonie. Ein musikalischer Scherz für Männerstimmen. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 8 Gr.

Der Spass ist nur in Auflegestimmen da, wechselt dreimal mit kurzem Adagio und längerem Allegro, worin wieder Solo und Tutti wechseln, und lässt zur inhaltreichen Melodie die Zauberworte „Dum tidum, tidi tidi dan, din din, ay ay ay und bom bom bom erschallerschallen, mit ff. und dum tidum maestoso schliessend.

Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt von *B. E. Philipp.* Op. 14. Heft 1. Breslau, bei F. E. C. Leukart. Preis 6 Gr.

No. 1. „Die Kirmes," von Hoffmann v. Fallersleben, wäre ein recht hübsches, ja sogar durch originellen Anstrich auch in der Musik sehr erheiterndes Lied, wenn ewige Hopsasa und Tralala nicht wären, was 26 Takte fortgeht, während jede Textstrofe nur 16 Takte nöthig hat. Es ist schade um das Lied. Wir schlagen daher vor: Man reihe an die erste Notenseite gleich die unterste Notenklammer der folgenden Seite, versteht sich mit einer kleinen, angemessenen Veränderung das ersten Achtels der genannten Klammer, und lasse sonach die übrigen fünf Klammern weg. Wem hingegen so viel hopp und la gefallen sollte, der kann es natürlich auch noch da capo verlangen. No. 2. „Der Morgen," ein gutes Gedicht von Geisheim, mit nicht übler Melodie. No. 3. „Der May," von A. Kohlert, eine Aufmunterung zur Freude, gefällig und angemessen gesungen. No. 4. „Die Müller und die Schneider," von Hoffmann v. Fallersleben, ein komisches Stückchen mit etwas langem Unisono. No. 5. „Wiegenlied," von H. Hoffmann v. Fallersleben, wäre doch wohl besser zweistimmig; ein vierstimmiges Wiegenlied ist possierlich und für's Kind, dem es etwa gesungen werden möchte, jedenfalls nicht gut, dem armen Würmchen würde schon in der Wiege geschmeichelt. No. 6. „Erntelied," von Geisheim, ist viel besser und lebensfrisch dazu.

Nachrichten.

Oldenburg. Hätten wir auch Grund, manches trefflichen Konzerts zu gedenken, womit uns unsere wahrhaft ausgezeichnete Kapelle unter der meisterlichen Leitung unseres kunstfertigen und umsichtig thätigen Hofkapellmeisters *Aug. Pott* erfreuete, so wollen wir doch nur zur Einleitung die ausserordentlich gelungene Aufführung der neunten Sinfonie Beethoven's aus Dmoll herausheben, von welcher leider der Schlusssatz, der mangelnden Sänger wegen, wegbleiben musste. Die übrigen Sätze waren aber so vortrefflich, mit einer so musterhaften Genauigkeit sowohl von Seiten des Kapellmeisters als der gesammten Kapellmitglieder einstudirt worden, dass die Darstellung in Wahrheit zu den gelungensten und wirksamsten gerechnet werden muss, die wir uns denken können, obwohl wir dasselbe Werk von vielen, und unter diesen von sehr gepriesenen Orchestern aufführen hörten. Jetzt hat aber in unserer Stadt eine neue Sinfonie eines jungen Mannes, den Sie in Besprechungen früherer anderweitiger Leistungen bereits erkannt und rühmlich ausgezeichnet haben, ein so ausserordentliches Furore gemacht, dass wir ein Unrecht begehen würden, wenn wir nicht etwas davon in Ihren Blättern niederlegen wollten. Der junge, rüstige und sehr begabte Mann, auf welchen wir die Kunstwelt von Neuem aufmerksam zu machen haben, ist der Organist und Musikdirektor aus Lübeck, Herr *Pape*, und sein mit so ungewöhnlichem aber verdientem Glück aufgenommenes Werk ist eine neue Militär-Sinfonie. Mit freudiger Begeisterung aufgeführt, erhielt nicht nur jeder Satz den rauschendsten Beifall der entzückten Hörer, sondern es begann auch noch am Schlusse des Werkes ein fast unerhört stürmisches da Capo, das ein förmlicher Kampf der Parteien, die jedoch alle im Vergnügen über die Leistung einig waren, heissen musste, denn ein Theil verlangte die Wiederholung des ersten Satzes, während ein anderer Theil für den zweiten, ein dritter für das Scherzo und ein vierter für das Finale laut stimmte. Endlich wurde auf die Bitte eines auf das Orchester eilenden Herrn aus der Menge der Hörer das Scherzo wiederholt und mit rauschendem Jubel wiederholt begrüsst. Als darauf der Komponist sein Werk selbst dirigirte, wurde er beim Hervortreten vom ganzen Orchester unter Zustimmung des Publikums mit lautem Beifallsrufe empfangen. Die Sinfonie ist so frisch, so wohldurchdacht und glücklich erfunden, dass eine weitere Verbreitung derselben im Interesse der Kunst höchst wünschenswerth ist. Das Ganze ist herrlich gehalten; namentlich weht besonders in den beiden ersten Sätzen eine Beethoven'sche Lust, ja ein Beethoven'scher Geist. Mögen sich auch andere Städte für das Werk eines eben so tüchtigen als bescheidenen Mannes interessiren und es selbst kennen lernen, damit Jeder eine eigene Ueberzeugung gewinne und sich die Wahrheit durch verschiedene Ansichten festsetze.

Jena. Nach den fleissigen Uebungen, welche Herr Musikdirektor *Stade*, der im hohen Maasse die Gabe besitzt, mittelmässige Kräfte schnell zu tüchtigen Leistungen heranzubilden, mit dem neu eingetretenen Musikkorps veranstaltete, zeigten sich unsere letzten akademischen Konzerte ungleich befriedigender, als es sich nach den ersten erwarten liess. Unterstützt von fremder Hilfe, bot das Orchester gelungene Aufführungen in einer noch ungedruckten Sinfonie von Ritter, welche eine nähere Besprechung in d. Bl. finden wird, in einer sehr poesiereichen Ouverture von Bennet, und in Beethoven's Musik zu Egmont. Alle diese Leistungen hatten sich eines lebhaften Beifalls zu erfreuen. Die letzte vorzüglich gereichte dem diesmal freilich mehrfach verstärkten Orchester und seinem Direktor zu grosser Ehre. Die Sologesangpartieen waren in sehr erfreulicher Weise ver-

treten. Die vermittelnde Dichtung von Mosengeil sprach Herr Professor Wolff, der, wenn er sich öfter zu solchen Opfern für das ihm zum lebhaftesten Danke verpflichtete Publikum entschlossen wollte, leicht die bekannte, sehr löbliche Einrichtung der Konzerte des Frankfurter Museums auf die ungrigen übertragen könnte. Es wäre sehr zu wünschen, dass die zuweilen so schreiende Kontraste darbietenden Aufführungen in den Konzerten öfter durch Gaben der Poesie vermittelt würden *).

Unter den fremden Künstlern, welche uns durch Gastgeschenke erfreuten, ragte der Klarinettenvirtuos Herr *Peger* aus Erfurt rühmlichst hervor. Beim Vortrage eines M. v. Weber'schen Konzertino zeigte er sich in jeder Hinsicht als einen so achtbaren, reif durchgebildeten Künstler, dass wir es nur beklagen können, ihn nicht mehr ausschliesslich mit Ausübung einer Kunst beschäftigt zu wissen, in welcher er eine so hohe Stufe der Virtuosität erreicht hat. Herr *Kellner* aus Weimar trug sehr rund Mendelssohn's Konzertino für Pianoforte, Op. 25, vor und erntete, wie auch Herr Peger, so verdienten als lebhaften Beifall. Ein junger Violinist Herr *Döhler* zeigte, bei achtbarer Fertigkeit auf seinem Instrumente, doch einige Ueberschätzung derselben in der Wahl von Kompositionen, welche er noch nicht mit voller Sicherheit zu beherrschen vermochte. Als Komponist lässt er noch eine geläuterte Geschmacksbildung vermissen. Bei seinem unverkennbaren Talent rathen wir ihm zu längerem Aufenthalte in einer grösseren Musikstadt, wo er, bei fleissiger Beachtung ausgezeichneter Vorbilder, gewiss bald sich zu einem tüchtigen Musiker heranbilden wird. Die Bemühungen der Oberdirekzion der akademischen Konzertanstalt erkennt Referent mit Verehrung an und schliesst mit dem Wunsche, dass doch auch im Sommer wenigstens einzelne grössere Konzerte stattfinden möchten.

*) Wie verschieden ist der Menschen Verlangen!

Der Redakzion.

Ankündigungen.

NOVA
von
Falter & Sohn,
königl. Bayer. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung, Residenzstrasse No. 4, in **München.**

Die Reiser'sche Buchhandlung in Leipzig liefert für uns auf feste Rechnung aus.

	Fl. Kr.	Thlr.	Gr.
Aiblinger, J. C., Requiem in Es für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Orgel und 2 Hörner obligat, 2 Trompeten, Pauken und 3 Posaunen ad libit.	5 —	2	19
— — Lytaney in B für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Orgel, Contrabass und 2 Hörner obligat, Trompeten und Pauken ad libit.	2 30	1	9½
— — Lat. Messe in F für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Contrabass und Orgel	5 —	2	19
— — Offertorium und Graduale für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner und Orgel	2 36	1	11
— — Requiem in D moll für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Hörner, Contrabass und Orgel obligat, Trompeten und Pauken ad libit.	5 —	2	19
— — Lytaney in D für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass, Orgel e. 2 Hörner obligat, Trompeten und Pauken ad libit.	2 30	1	9½
Bayerlied, das, nach einer gemüthlich bekannten altbayerischen Melodie für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre	— 12	—	5
Drobisch, C. L., Missa brevis in E et G (No. XI der gedruckten Messen) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel obligat, 2 Clarinetten und 2 Hörner ad libitum. Op. 54	3 34	2	4
Petzmayer, J., Leuten-Walzer für Pianoforte Ihrer k. Hoheit der Frau Herzogin Louise in Bayern gewidmet	— 45	—	10
Rödder, G. V., Drey solenne lat. Messen für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Orgel, Contrabass und Violoncello, dann 2 Clarinetten, 4 Flöte, 2 Hörner (4 Basposaune ad lib.), Trompeten u. Pauken. Op. 32. No. 1 in C	6 —	3	6
- 33. No. 2 in D dur	6 18	3	12
- 34. No. 3 in C	6 —	4	11
Stuntz, J. H., Der Spinnerin Nachtlied für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Flöte	— 45	—	10
— — Bankett-Lied zu dem Maskenzug der Künstler im Jahre 1840, gedichtet von F. von Schiller für vierstimmigen Männerchor mit Pianofortebegleitung	— 36	—	8
— — detto detto für 4stimmigen Männerchor mit Begleitung von 3 Trompeten, 4 Hornern, 4 Posaune, Opheicleide und Pauken	1 36	—	21
— — lat. Messe für 4 Singstimmen mit willkührlicher Orgelbegleitung	1 59	—	22
— — Graduale und Offertorium für 4 und 5 Singstimmen mit willkührlicher Orgelbegleitung	— 36	—	8
Vier Volkslieder für 4 oder 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. e' freudi Diendl. No. 2. Bayr. Schnederhüttenlied. No. 3. Die schön Teufin. No. 4. Jagerlied	— 27	—	6

In der Musikalienhandlung von **Friedrich Kistner** in **Leipzig** erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Die Zerstörung Jerusalems,
grosses Oratorium in zwei Abtheilungen
von
Dr. Steinheim,
Musik von
Ferdinand Hiller.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Dreyschock, A., Grande Fantaisie dramatique pour Piano. Oeuv. 42. 1 Thlr.

Curschmann, F., Solfeggien für Sopran oder Tenor. 3n Heft. 1 Thlr.

— — Solfeggien für Alt oder Bariton. In Heft 1 Thlr.

Thalberg, S., Gr. Nocturne à 4 mains. Oeuv. 35. 1 Thlr.

Schubert & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

Berichtigung.

B. Schott's Söhne in Mainz zeigen an, dass die in No. 144 Bl. angekündigte Encyclopedie du Pianiste von Zimmermann „ohne Eigenthumsrecht" in ihrem Verlag erscheinen wird.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. *Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. № 17. 1840.

Uebersicht
der in den ersten drei Monaten dieses Jahres herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Man fuhr fort, *Hayda's* und *Mozart's Sinfonieen* in Partiturausgaben nützlich zu machen; auch die fünfte Sinfonie von *L. Spohr* ist bei Tob. Haslinger in Partitur erschienen und Breitkopf und Härtel haben *Franz Schubert's* Sinfonie in C in Auflegestimmen geliefert. Lange haben wir nicht die Freude gehabt, unsern übersichtlichen Vierteljahrsbericht in diesem Hauptfache der Teutschen so glanzend zu beginnen. — Von *Orchester-Ouverturen* haben wir 2 zu neunen: von *Hector Berlioz* zu König Lear, Oeuv. 4 — und von *Lindpaintner* zur Genueserin, Op. 106, wozu wir noch 12 Entre-Actes dieses Komponisten (Op. 97) setzen. — Die *Harmoniemusik* ist mit 2 Märschen von *Schubert* und *Hübner* und mit einem Heft, der 6 Märsche von *P. Streck* enthält, vermehrt worden. — Tänze für grössere und kleinere Orchester überwiegen der Zahl nach immer; es sind dieses Mal 13 Hefte geliefert worden. Zu den bisherigen Hauptkomponisten für Tanzsäle, *Strauss* und *Lanner* kommt noch besonders *Jos. Labitzki*, der schon sein 59r Werkchen brachte. — Im Ganzen 23 Nummern.

Für Violine

erhielten wir zusammen 37 neue Ausgaben, wovon wir, das schon Beurtheilte in unsern Blättern weggerechnet, nur noch Folgendes namhaft zu machen haben: Von *J. W. Kalliwoda* viertes Concertino in C, Op. 100, bei Peters in Leipzig, ebendaselbst Collection de Quatuors par J. Haydn. Cah. 21 et 22, zur Ve. vollständigung der teutschen Ausgabe. Von *Onslow* ist das 19. bis 22. Quartett, Op. 46 und 47, in Partitur herausgegeben, und die bekannte Violinschule von *Rode, Kreutzer* und *Baillot* ist in München bei Aibl neu aufgelegt worden.

Die *Bratsche* ist abermals leer ausgegangen.

Für Violoncell

erschienen 14 Werke. Unter diesen von *F. A. Kummer* 2 Fantasieen, Op. 51 und 56, jede in drei Ausgaben, mit Orchester-, Quartett- und Pianoforte-Begleitung; dann noch Op. 61 mit Begleitung des Quartetts oder des Pianoforte. *Jos. Geniechta* brachte 3 Nocturnes mit Pianoforte-Begleitung, Op. 10; *J. F. Holz* 3 Pièces faciles mit Begleitung eines zweiten Violoncells, Oeuv. 234. — Die Schulen für dieses schöne Instrument sind vermehrt worden von *J. B. Gross* (bei Breitkopf und Härtel) und von *Bernh. Romberg* (in Kommission bei Trautwein). *J. J. F. Dotzauer's* „Tägliche Uebungen" sind in d. Bl. schon besprochen worden.

Für die Flöte

zählen wir wieder 21 neue Werkchen. Es vergeht kein Vierteljahr, das nicht Neues für dieses Instrument brächte, ein Beweis, dass es noch immer von Dilettanten allen übrigen Blasinstrumenten vorgezogen wird, jedenfalls der anfangs leichteren Erlernung wegen; die Schwierigkeiten zeigen sich erst später. Man wird in dieser Bemerkung zugleich die Ursache finden, warum meist Kleinigkeiten und Modewerkchen für dieses Instrument gedruckt werden. Die Hauptkomponisten sind die bekannten: *F. Berbiguier* mit Op. 146 — 149, *A. B. Fürstenau* mit neuen leicht konzertirenden Duetten, Op. 122, Heft 14; *Ch. Nicholson* mit Variationen, vom Pianoforte begleitet. — Zu diesen sind noch zwei neue Komponisten für die Flöte getreten: *L. Gerrasi* und *J. dos Santos*, Beide mit Kleinigkeiten.

Für alle übrige Blasinstrumente

mit Ausnahme der oben angegebenen Militärmusik wurden nur 3 Werkchen gedruckt, wovon wir das Konzertino für die Oboe (Op. 50) von *F. Müller* bereits empfohlen haben. Noch machen wir auf ein „Signalbuch für Trompeter der königl. hannöverschen Kavallerie" (bei Nagel in Hannover. Preis 6 Gr.) aufmerksam; die betheiligten Herren werden es von selbst beachten.

Für die Guitarre

hat sich die Zahl neuer Werkchen auf 21 gehoben, damit die Dilettanten beim Nahen des Sommers sich und ihre Freunde im Freien ergötzen mögen. *Carcassi* ist besprochen; *M. Giuliani* brachte 4 Nummern; *Jos. Labitzki* arrangirte Mancherlei, auch Tänze; *J. K. Mertz* führte sich ein mit ungarischen Vaterlandsblüthen, Op. 1; mit Nachtviolen, Op. 2 (das will sagen, mit einer Reihe melodischer Sätzchen) und mit Polonaisen und Mazurken, Op. 3.

Für Harfe

wurden nur 2 Werkchen gedruckt und zwar Arrangirtes von *Parish-Alvars*.

Für die Physharmonika

erhielten die Liebhaber auch nur 2 Nummern, gleichfalls Arrangirtes, von *C. G. Lickl*, welcher die Scha-

bert'schen Lieder und die musikalischen Soiréen von Rossini dazu benutzte.

Für das Pianoforte

a) *mit Begleitung anderer Instrumente* 26 Werke, worunter sich, wie gewöhnlich, viel Arrangirtes und Potpourri-Artiges befindet. Das Wichtigste ist schon angezeigt, so dass wir nur noch auf eine neue Sonate mit Violine von *Leop. Langer*, auf ein Capriccio mit Orchester, Op. 22, von *Benaet*, auf ein Duo brillant, Oeuv. 25, par *Osborne* et *de Beriot*, und endlich auf eine neue Auflage der Variationen für Pianoforte und Violine (in B) von *K. M. v. Weber* aufmerksam zu machen haben. — b) *Vierhändiges* findet sich immer zur Genüge; es sind aber meist arrangirte Sachen und Potpourri, von denen das Beste stets angezeigt wird und zum Theil schon angezeigt wurde. Wir haben hier nichts herauszuheben, als die vierhändigen Etüden von *H. Bertini*, Oeuv. 97 und die Summe des Ganzen: 46 Nummern. — c) *Zweihändiges* ist der Zahl nach sehr bedeutend: 116 neue Auflagen verschiedener Art und dazu noch 9 *Ouverturen* älterer und neuerer besprochener Opern sind erschienen. Dennoch bleibt uns, das natürlich abgerechnet, was wir schon beurtheilten, nicht viel zu nennen übrig. Von *M. Clementi* wurde eine Sonate (in Es, No. 2) neu aufgelegt; zur Ausgabe der Werke *Damen, Scarlatti's* kamen die beiden Hefte 16 und 17; *Frdr. Kalkbrenner* arrangirte Beethoven's 9te Sinfonie (Op. 125) und *Ant. Diabelli* vermehrte seine Esterpe bis zu No. 376 mit 4 Potpourri über Donizettische Melodieen. — *Variazionen* haben sich 21 Hefte wieder eingestellt. Unter den neuen haben sich die Herren *Chevital*, *C. Czerny*, *Dreyschock* (Op. 11) und *Rosenhain* (Op. 19) dafür thätig bewiesen. Von *S. Thalberg* sind Op. 1 und 2 neu aufgelegt worden. — *Märsche* sind seit einiger Zeit für das Pianoforte weniger gesucht; wir erhielten 4 Nummern. Dagegen werden wie mit *Tänzen* inhaltreich reichlich versorgt: es sind 96 Hefte gedruckt worden. Die Hauptkomponisten für die heutigen Tanzliebhaber sind *Jos. Lanner* und *F. H. Musard*, nach welchen *Gerstal* und *Labitzki* aufzublicken erschien. — Auch an neuen *Lehrbüchern* hat man es nicht mangeln lassen: Von *Frdr. Burgmüller* erschien „Der erste Lehrmeister im Klavierunterricht, theoretisch-praktisch"; von *Otto Lange* wurde eine „Klavierschule in systematisch geordneten Uebungsstücken besonders in Schulen" mit dem ersten Hefte (Op. 2) begonnen und von *W. A. Müller* erschien „Der kleine Klavierschüler," 2te und 3te Heft. Man ist thätig.

Für die Orgel

wurden 10 Hefte gedruckt. Darunter ist der siebente laufende Jahrgang des „Neuen vollständigen Museums"; *Rinck's* theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen, 13te bis 16te Lieferung, dann das dritte Heft seiner neuen Studien für das Choralspiel.

Die Gesangwerke für die Kirche

sind mit 22 Werken vermehrt worden. Davon machen wir namhaft von *J. C. Ahlinger*: Graduale, Litaney, lateinische Messe und Requiem, mit Instrumenten; von *G. F. Rider* eine lateinische Messe, mit Instrumenten; von *C. L. Drobisch* 6 Gradualien in Partitur, Op. 33.

Für Konzertgesang theils mit Orchester, theils mit einigen Instrumenten

wurden 13 Nummern herausgegeben. Die Liebhaberei für liederartige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte und der Violine oder des Violoncells, oder irgend eines Blasinstrumentes, meist der Klarinette oder des Horns, ist also im Steigen, worüber sich Niemand wundern wird, der die vielfachen Konzertbedürfnisse jetziger Art kennt.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

sind dieses Mal bis auf 40 Ausgaben gestiegen. Die namhaftesten sind bereits beurtheilt; es wird nichts übergangen, was der Besprechung für irgend einen Zweck werth ist und uns zuverlässig anvertraut wird.

Unter den Opernwerken,

die 18 Ausgaben zählen, sämmtlich mit Pianofortebegleitung, wie in der Regel, befinden sich folgende, die als vollständige Klavierauszüge ohne Ausnahme genannt zu werden verdienen: Von *G. Donizetti* „Maria de Rudenz," tragische Oper in 3 Aufzügen, und „Marino Faliero," bei Holmeister und Schott; — von *S. Mercadante*: Il Bravo, Melodramma in 3 Atti; Elena da Feltre, Dramma tragico in 3 Atti; Il Giuramento, Dramma tragico in 3 Atti, bei Ricordi; von *F. Halevi*: les Treize, komische Oper in 3 Aufzügen, bei Breitkopf und Härtel; von *Auber*: Der Feensee, bei Breitkopf und Härtel — sind sämmtlich in diesen Blättern beurtheilt. Dazu noch von *Ad. Adam*: Die Rangin für einen Tag, in 3 Akten, vertheutscht von Freiherrn von Liebtenstein, bei Schott; von *Feder. Ricci*: La Prigione di Edimburgo, bei Ricordi und ebenda von *Giov. Verdi*: Oberto, Conte di S. Bonifacio; von *A. Thomas*: Der Blumenkorb, komische Oper in einem Akt, bei Breitkopf und Härtel. Alle diese Opern sind unsern Lesern schon bekannt gemacht, wenn auch einige derselben noch eine ausführlichere Darlegung zu erhalten verdienen.

Für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte sind nicht weniger als 155 Sammlungen erschienen; darin 8 Hefte mit Begleitung der Guitarre, gibt eine Summe von 163 Werken. Es will etwas sagen. Dennoch wüssten wir im Allgemeinen wenig oder nichts zu bemerken, was in den früheren Uebersichten nicht schon bemerkt worden wäre. Wir begegnen hier fast allen, im Fache der Lieder der neuesten Art angezeichnet genannten Namen, zu denen sich immer glückliche Novizen gesellen, über deren Leistungen besonders gesprochen werden muss. Aber nicht allein für Liederhefte ist der Anfang des laufenden Jahres ein gesegneter, sondern auch für *Lehrmethoden und Uebungen im Gesange*. Ausser den schon beurtheilten Werken der Art beschenkte man uns noch mit einer wiederholten Auflage der Singübungen von *F. Crescentini*; mit einer Gesangschule von *G. Carulli*; mit 7 Sol-

feggien für den Sopran mit Pianofortebegleitung von *Th. Hahn*, und mit Methode de Vocalisation, die neueste, vollständige, theoretisch-praktische Gesangschule der Konservatorien zu Paris und Brüssel zum Selbstunterrichte, in 2 Theilen mit teutschem und französischem Text, bis jetzt 2 Lieferungen, von *A. Panseron*.

Schriften über Musik.

Lassen wir die Zeitschriften über Musik, die in diesem Jahre alle fortgehen bis auf die durch *Gottfr. Weber's* Tod noch bis jetzt ruhende Caecilia, als bekannte weg, so bleibt uns nicht viel zu nennen übrig, wenn wir nicht die Fortsetzungen schon früher angegebener Werke wiederholen wollen. Von 6 Schriften sind nur neu: Emmeline oder die junge Klavierspielerin. Nach dem Französischen (Zweiter Band der Bibliothek für die weibliche Jugend) und 2 Operntextbücher: Ein Besuch in St. Cyr, von Bauernfeld — und: Die Königin für einen Tag.

Nur noch die tabellarische Zusammenstellung:

Für Orchester erhielten wir im Ganzen	23	Werke.
- Violine	37	—
- Violoncell	14	—
- Flöte	21	—
- die übrigen Blasinstrumente	3	—
- Guitarre	21	—
- Harfe	2	—
- Physharmonika	3	—
- Pianoforte	321	—
- Orgel	10	—
- Kirchengesang	22	—
- Konzertgesang	13	—
- mehrstimmigen Gesang	49	—
Opernausgaben	18	—
Einstimmiges	163	—
Gesangslehren	4	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	6	—
Summa:	720	Werke.

Sinfonie aus Cmoll,

von *A. G. Ritter*, Organisten und Lehrer in Erfurt. (Manuskript.)

Beurtheilt von Dr. K. Stein.

In einem der letzten öffentlichen, akademischen Konzerte wurde die obige vom Verfasser im Manuskript an die Konzertdirektion eingesendete Sinfonie, unter dessen eigener tüchtiger Leitung, mit lebhaftem Beifalle zur Aufführung gebracht. Referent hörte sie wiederholt, mit steigendem Interesse und genügt, nach näherer Ansicht der Partitur, um so lieber dem Wunsche des Autors, das Werk einer öffentlichen Besprechung zu unterziehen, je verdienstvoller und gelungener es ihm in vielen Partieen — und je anerkennungswerther überhaupt das Streben eines Komponisten erscheint, welcher in einer Zeit, wo so viele der bezahltern Talente auf ungleich kürzerem und leichterem Wege sich ihre Celebrität und dabei Golden die Fülle zu gewinnen wissen, so solch hohe und schwierige Arbeit, wie die in gedrängter Uebersicht noch überdies so unbelohnende einer Sinfonie, zu gehen sich entschlossen hat. — Wenn es gilt, solchen Bestrebungen die gebührende Anerkennung zu verschaffen, da sollten sich — wie es in diesem Journale schon öfter in erfreulicher Weise geschehen ist, — stets die Kollegen der musikalischen Blätter zu Ehrentempeln gestalten, und kein aufrichtiger, warmer Freund der Kunst sich weigern, darin dem Verdienste seine Kränze zu weihen, an deren Stelle es sonst so oft nur Dornenkronen gewinnt.

Bei weitem die meisten der neueren Schöpfungen auf dem Gebiete der Sinfonie stehen in mehr oder weniger enger Beziehung zu den dieselbigen Werken eines Haydn, Mozart und Beethoven, durch welche diese grossartige Form so wunderbar reich und herrlich herausgebildet und durch die köstlichen Meistergüsse repräsentirt worden ist. Sollen wir unsers Autors Verhältniss zu jenen Tonheroen näher bestimmen, so möchten wir behaupten, dass er im Allgemeinen mehr an Beethoven und Haydn, als an Mozart sich angeschlossen habe. Bei Abfassung des ersten Satzes seiner Sinfonie scheint uns Herr Ritter mehr unter dem Einflusse des Beethoven'schen Genius, bei der des dritten und vierten mehr unter dem des Haydn'schen gestanden zu haben, unter welchem des Verfassers Talent und sein guter, gesunder Humor sich am behaglichsten zu fühlen scheint. Damit soll indess durchaus nicht gesagt sein, dass sich unser Autor in knechtischer Weise an die Werke jener grossen Tondichter angeschlossen und sie nachzubilden versucht habe. Wenn auch nicht ganz frei von sogenannten Reminiszenzen (dahin erinnert der Anfang des ersten Satzes fast zu lebhaft an Beethoven's Cmoll-Trio, Op. 1, und dessen Cmoll-Sonate, Op. 10), deren sich in ähnlicher Weise da und dort selbst die grössten Meister selben lassen müssen, geht seine Arbeit vielfach Zeugniss von origineller Kraft seiner Erfindungs- und Kombinationsgabe, von ruhmlicher Gewandtheit in Behandlung und leichter, gefälliger Aussponnung des freieren Satzes und von flüssigem Studium der Instrumentirungskunst. Das Werk ist im Allgemeinen weit mehr orchestermässig gedacht und angelegt und von sicherem Gusse herausgearbeitet, als es Referent sonst wohl bei manchen anderen Erstlingsschöpfungen dieser Art, welche ihm gelegentlich vorgekommen sind, wahrgenommen hat. Das ganze Orchester ist, ohne Spur von Ueberfüllung und eines unstatthaften Ingens nach Haalleffekten, fortwährend in obligater Thätigkeit bewegt; es treten fast in allen Sätzen sehr schöne und bei aller Einfachheit der Anlage, überraschende Instrumentaleffekte hervor und nur in einer Stelle des letzten Satzes scheint uns der Verfasser die Klarheit und Durchsichtigkeit, welche wir ihm auch da zuerkennen müssen, wo es das Orchester in massenhafterer Bewegung setzt, durch allzureiche Modulation verleugnet zu haben. Dabei ist das Ganze in einem so ansprechenden Style gehalten, und es bietet einen so angenehmen Wechsel zwischen anmuthig-interessanten Melodieenfluss und tiefer anregenden Partieen dar, dass es das Publikum fortwährend in fesselnder Anregung erhält (es wurde hier der erste, dritte und

vierte Satz lebhaft applaudirt), ohne dass dem gebildeteren, nach höherem Genusse verlangenden Musikfreunde dieser vorenthalten bleibt. Eben diese allgemein ansprechende Haltung seines Werkes gereicht dem Verfasser um so mehr zur Ehre, je näher ihm, als Organisten, die Versuchung liegen konnte, in einen schwerfällig-pedantisch gelehrten Styl zu verfallen. Seine glücklich organisirte Natur und sein gebildeter Geschmack hat ihn davor bewahrt. — Sein Werk beurkundet eine klare Erkenntniss des Wesens der Sinfonie überhaupt, für deren Anbau wir uns von seiner Feder, wenn er fortfährt sie mit Lust und Liebe diesem reichen Felde zu widmen, viel Gutes und Tüchtiges versprechen dürfen. Der geehrte Verfasser selbst ist viel zu kenntnissreich und bescheiden; er selbst hat ein viel zu hohes Ideal in's Auge gefasst, um sich dem Glauben hinzugeben, dass er schon in diesem seinen ersten Versuche dieser Art das Höchste erreicht habe; allein dass er, mit tüchtiger Kraft und sehr anerkennungswerther Kunstfertigkeit bereits weit zum schönen Ziele herangedrungen sei und ein der allgemeineren Beachtung gewiss nicht unwürdiges Werk geliefert habe, glauben wir ihm, mit vollem Rechte versichern zu können und thun es mit warmem Danke für den anregenden Genuss, welchen uns sein Werk gewährt hat.

Durch eine ausführlichere Beschreibung und Zergliederung desselben würden wir die Grenzen dieses Blattes überschreiten. Wir begnügen uns deshalb mit einigen Notenbelegen, dem ersten Satze entnommen. Er beginnt unmittelbar mit dem Hauptgedanken *A*.

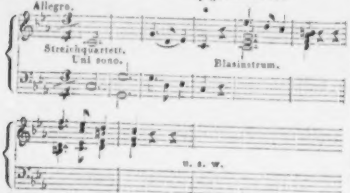

An ihn schliesst sich der Nebengedanke *B*,

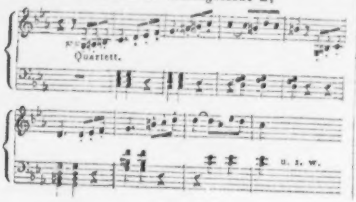

mit welchem er späterhin in vielfacher Verschmelzung erscheint. Der Mittelsatz *C* mit der anmuthigen Kantilene *D*,

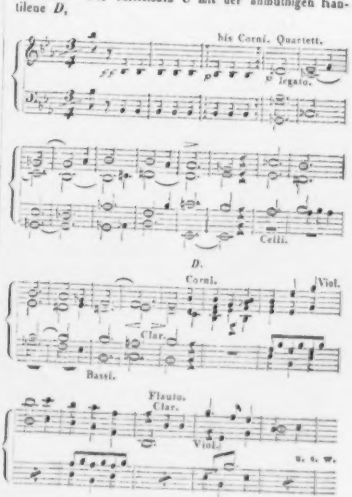

welche späterhin durch Imitazionen erweitert in sehr gefälliger Instrumentirung hervortritt (z. B. *E*)

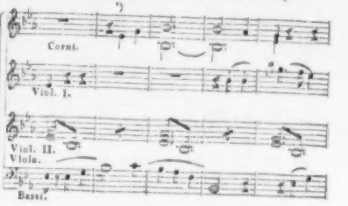

*) Die von den Hörnern hier nur angedeutete Nachahmung wird im zweiten Theile des ersten Satzes von Flöte und Oboe, in sehr ansprechender Weise vollständiger ausgeführt.

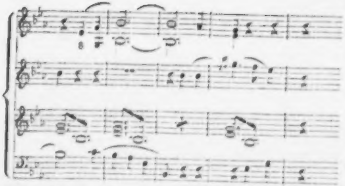

reihet sich in leichter, geschmackvoller Fügung ein. Gegen den Schluss hin, wo wir in einer Partie vorzüglich die höhere, belebtere Steigerung des Ganzen durch reichere Verflechtung der ergiebigen Motive vermissen, rafft sich das Orchester zu kräftigem Schwunge auf um mit dem Motive unter *A* bis ' in geistreicher Weise zu schliessen. Der Ideengang des Verfassers nicht wie es die Beethoven'schen Stirnfalten beim Anfange des ersten Satzes und die Tonart wohl vermuthen lassen möchten, zum Tragischen, sondern schon hier mehr zum gemüthlich Humoristischen sich hinneigend, ergiesst sich im Larghetto (As dur, $^{3}/_{4}$) von weniger tief anregender und ernst spannender, als anmuthsvoller Haltung, in sanftbewegtem melodischen Flusse, um im Scherzo (F moll, $^{3}/_{4}$) dem F moll selbst, so wie der sentimentalen Schwärmerei im Larghetto — und dem leichten Anfluge von Weltschmerz und Europamüdigkeit im ersten, so zu sagen — ein Schnippchen zu schlagen, was bei sehr runder und leichter Haltung und netter Instrumentirung, doch beinahe in allzu sehr kontrastirender Fröhlichkeit geschieht. Das Publikum, zumal das tanzende, wird freilich anderer Meinung sein; — es wird den Satz, voll melodischen Naschwerks, um alle Sinfonieen in der Welt nicht hingeben wollen und dabei seine flüsternden Zungen wo möglich in Ohren umwandeln. Der letzte Satz (C moll, $^{2}/_{4}$ — $^{4}/_{4}$) nach unserer Ueberzeugung der gelungenste von allen, lässt sich nicht durch *kurze* Notenbeilagen schildern, und ist eine Arbeit voll Lebensfrische, Anmuth, Heiterkeit und fröhlichen Humors, in technischer Hinsicht so interessant gehalten, dass sie selbst der Feder eines Haydn, an dessen Geist und Weise sie lebhaft erinnert, nicht zur Unehre gereichen würde. Am Schluss verwandelt sich das Moll in ein mächtig-freudiges Dur und mit Recht möchten wir sagen: *finis coronat opus.*

Dr. *E. Stein.*

Nachrichten.

Berlin, den 5. April 1840. Stellen wir die Leistungen der beiden hiesigen Bühnen im Fache der *Oper* für den Monat März zusammen, so ist das Resultat nicht besonders erfreulich. Im Königlichen Theater traten die Spanischen Tänzer und Ballette in den Vorgrund. Ausserdem wurden kleine Operetten, und auch diese in sehr einförmiger Auswahl, vor den Balletten, jedoch auch bedeutende ältere Werke, wie Faust von Göthe, mit Musik vom Fürsten A. Radziwill und Lindpaintner, Norma, Oberon, Agnes von Hohenstaufen und endlich auch eine *neue* Oper: Lucrezia Borgia von Donizetti gegeben. Ueber den Kunstwerth der letzteren Komposition bedarf es keiner weiteren Erörterung. Genug dass Dem. *Sophie Löwe* in der mimischen Darstellung dieses weiblichen Ungeheuers, wie im kunstfertigen Gesange Ausserordentliches leistete. Dennoch aber dürfte diese Oper sich schwerlich lange auf dem Repertoir erhalten. Fräul. v. *Fassmann*, welche längere Zeit an Heiserkeit litt, hat nun ihren Urlaub angetreten. — Dem. *Schloss* aus Leipzig liess sich mit der letzten Arie der Contessa in Mozart's Figaro und einer glänzenden Arie von Donizetti hören, und gefiel besonders durch ihre reine Intonazion und klaren, natürlichen Vortrag. Für eine Konzertsängerin von nicht sehr starker Stimme, sind indess die hohen, grossen Räume des Opernhauses weniger günstig.

Von der Königsstädtischen Bühne ist in musikalischer Hinsicht nichts zu berichten, als dass „Der Brauer von Preston" und „Zum treuen Schäfer" theilweise neu besetzt gegeben, und der jetzt hier anwesende Komponist A. Adam der letzteren Vorstellung beigewohnt hat. Wie es heisst, wird derselbe hier eine neue Ballett-Oper für die hiesige Bühne schreiben, und deshalb einige Zeit hier verweilen.

Uebrigens war im verwichenen Monat kein Mangel an Musikaufführungen. Herr MD. *Julius Schneider* führte im letzten Abonnement-Konzerte seines Gesang-Instituts die Komposizionen des Fürsten A. Radziwill zu Göthe's Faust ganz in derselben Auswahl, wie die Singakademie, recht gelungen aus. Zum Besten der hiesigen Armen hatte Mad. *Crelinger* und Dem. *Sophie Löwe* eine überaus zahlreich besuchte Abendunterhaltung veranstaltet, deren Reiz im reichen Wechsel von Gesang und Deklamazion bestand. Auch der Virtuos auf der (sogenannten) Glasharmonika, Herr *Giovanni Toselli*, zeigte seine technische Fertigkeit. Eines der vorzüglichsten Konzerte dieses Winters war das von den Herren Konzertmeistern Gebrüder *Moritz* und *Leopold Ganz* veranstaltete. Mit einer neuen, freilich nicht eben ausgezeichneten Ouverture zu Halevy's „Sherif" beginnend, trug demnächst Herr KM. Moritz Ganz ein in gediegenem Styl komponirtes, höchst wirksames Concertino für Violoncell (Manuskript) seines Virtuosenrufs würdig, eben so kunstfertig in Doppelgriffen, Arpeggien u. s. w. als mit schönen Ton und Geschmack vor. Nicht minder ausgezeichnet führte derselbe das humoristische Capriccio über schwedische Nazionallieder von B. Romberg aus. Herr KM. Leopold Ganz begleitete zuvörderst eine Arie aus Herold's „Le prèx aux clercs," von Dem. Sophie Löwe mit ungemeiner Volubilität gesungen, mit obligater Violine, und trug demnächst Peume's beliebte Melancolie mit Geschmack vor. Eine Doppel-Concertante beider Virtuosen für Violine und Violoncell wurde durch die, der zu langen Dauer des überreichen Konzerts wegen, forteilenden Zuhörer gestört. Ganz vorzüglich führ-

lische Disposition seines Gemüths gehört, die durch keine seiner Aeusserungen widerlegt werden darf. — Was zu Herzen gehen soll, muss von Herzen kommen, es mögen Worte oder musikalische Töne seyn. Der leiseste Verdacht des Gegentheils hindert den beabsichtigten Effekt. Denn auch dem gemeinen Menschensinne ist es klar, dass, so wie das Gute der Unterstützung des Schönen bedarf, um die Menschen ganz für sich zu gewinnen, auch umgekehrt das Schöne einer vorauszusetzenden Beziehung auf die innere Güte seines Urhebers nicht entrathen kann, wenn es reel und dauerhaft würken soll, besonders in einer Kunst, die den Ausdruck und die Erregung der Empfindungen als ihren Hauptzweck ankündigt, und das Dargestellte mit dem Darsteller (dem Virtuosen) so genau verbindet.

Welche unmoralische Eigenschaften — (denn von der Unwissenheit, sowohl in der Kunst selbst, als in andern Dingen, ist schon geredet) — sind es denn gewöhnlich, wodurch so viele Virtuosen sich und ihre Kunst um die nöthige Achtung und Würkung bringen? — Man rechnet dahin: 1) Mangel an Bescheidenheit und richtiger Selbstschätzung, woraus denn unverschämte Zudringlichkeit und Trotz, Verkleinerung andrer Künstler und überhaupt ein unfeines (oft ungesittetes) Betragen entsteht, dessen verdiente Züchtigung nur hier und da durch die Rücksicht auf das seltene Talent verhindert wird. — 2) Eigensinnige Laune. 3) Hang zu sinnlichen Ausschweifungen.

Hierüber noch ein paar Bemerkungen. —

Die erstere Art von moralischen Gebrechen ist die Folge theils einer schlechten Erziehung, theils des Rausches, worin der errungene Beyfall den Virtuosen versetzte. — Was die eigensinnige Laune betrift, so klagt darüber schon ein alter Dichter (Horaz), und sie ist allerdings nicht zu entschuldigen, wenn ein bloser Dünkel dabey zum Grunde liegt. Aber es giebt auch Fälle, wo man die Weigerung des Virtuosen, sich hören zu lassen, ihm nicht mit Recht zum Vorwurf machen darf. Er wird z. B. in einer Gesellschaft genöthigt, wo nicht schon bey der Mahlzeit, doch bald nachher zu singen. Ein oder ein paarmal mag das so hingehen; aber wie kann er es öfter, wenn ihm seine Stimme und sein Künstlerruhm lieb sind? — Dem Instrumentisten präsentirt man ein schlechtes, wohl gar verstimmtes Instrument (zumal dem Klavierspieler, denn andere werden mit solchen Bitten eher verschont). Er weis nicht, ob sich Kenner in der Gesellschaft befinden und ob manche darunter, die ihn noch nicht gehört haben, bemerken werden, was auf Rechnung des Instruments (oder andrer zufälligen Umstände) zu setzen sey, wenn sein Vortrag ihrer gespannten Erwartung nicht entspricht. Kann er dennoch den Bitten des Wirths oder der Wirthin nicht ausweichen, so ist er in der That zu bedauern; bedarf er aber ihrer Protektion nicht, so handelt er um seiner Ehre willen recht, wenn er das Gesuch (unter einem schicklichen Vorwande, sobald er den Grund nicht geradezu angeben kann oder mag) ablehnt. Die Beschuldigung: er wolle sich rar machen, muss er dann weniger fürchten, als den Verlust seines Künstlerruhms, den er durch eine allzu grosse Willfährigkeit aufs Spiel sezt. Oder, wenn er Leute um sich hat, die ihm schon sonst durch lautes Plaudern u. dgl. zu erkennen gaben, dass ihre musikalische Fassungskraft sich nicht weit über einen Walzer versteigt; was sollen die mit einer künstlichen Sonate oder Fantasie? — sie werden ihn stören und dadurch vor dem etwa anwesenden Kenner zu Schanden machen, wenn er es nicht in seiner Gewalt hat, sich an diesem Abderitismus wie ein Mozart (in ähnlichem Falle) zu rächen. Endlich ist auch an manchen Orten die Besorgnis nicht ungegründet: dass mehrere unter denen, die in einer Privatgesellschaft unentgeldlich hören können, nun das Entréegeld zum Konzert sparen, was ihnen sonst die Neugierde entlockt

ten Dem. *Klara Wieck* und Herr *Taubert* das schöne Duo für zwei Pianoforte's von Moscheles: „Hommage à Händel" aus. Zartheit, Eleganz und Geschmack der weiblichen Virtuosin, vereinte sich mit männlicher Kraft und Fertigkeit auf das wirksamste. Dem. *Schultze* sang die letzte Arie der Donna Anna in Don Juan und Herr *Mantius*: „Dies Bildniss ist bezaubernd u. s. w." gefühlvoll und wirklich schön. Die an sich werthvollen Deklamazionen der Mad. *Crelinger* und ihrer beiden Töchter verlängerten die Dauer des Konzerts zu sehr. Ueberhaupt liebt Referent zwischen Musikstücken das Rezitiren von Gedichten nicht, insofern es nicht Melodramen sind. —

Die *Sing-Akademie* führte das Oratorium Saul von Händel recht gelungen auf. Mehrere Arien hatte der Herr MD. *Rungenhagen* sehr zweckmässig mit Chören bereichert, welche die Einförmigkeit verhinderten. Die Partie des Saul wurde von Herrn *Zschiesche* sehr energisch, sicher und ungemein deutlich, David (wegen Heiserkeit des Herrn Mantius) von Herrn *Bouillon* meistens genügend, Jonathan von Dem. *Caspari*, Sila von Dem. *H. Schultze* recht ausdrucksvoll gesungen. Auch Merab und die Zauberin waren guten Sopranstimmen zugetheilt. Abner wurde kräftig gesungen, nur der Hohepriester befriedigte nicht. Trefflich wurden die Chöre ausgeführt. So machte auch dies Meisterwerk den erhebendsten Eindruck. —

Die Herren KM. *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Ed. Richter* und *Lotze* haben im März a. c. zwei Soireen gegeben. Die erste wurde durch ein Quartett von Cherubini in Es dur, ein Quartett von Schubert in D moll und das grosse Quartett von Beethoven in B dur, Op. 130, welches besonders gelungen ausgeführt wurde, ausgefüllt. Sehr gewählt war der Inhalt der zweiten Unterhaltung, bestehend in dem gediegenen Quintett von Mozart in G moll, dem 22. Quintett von Onslow (Op. 57) und dem genialen Quintett von Beethoven in C dur (Op. 29). — Herr MD. *Möser* konnte bedeutender und anhaltender Krankheit halber im März nur eine Soirée ansetzen, welche unter sicherer Leitung des Herrn MD. *Henning* stattfand. Es wurde darin eine vorzüglich wirksame Sinfonie von J. Haydn, eine gut erfundene und instrumentirte Ouverture von J. H. Verhulst und die Sinfonia Eroica von Beethoven sehr gelungen, mit lebhafter Theilnahme ausgeführt. Die vierte und letzte Soirée wird nun unter eigener Leitung des glücklich wieder hergestellten Herrn MD. Möser, am 8. April erst stattfinden, und sonach wohl den Beschluss der musikalischen Saison des gottlob zurückgelegten Winters machen.

Von den Eleven der königl. Akademie der Künste wurden nur von eingeladenen Zuhörern in der Behausung des, für die Kunst unermüdlich thätigen Direktors *Rungenhagen* mehrere ihrer eigenen Gesangkompoziznen, theils Lieder, theils Operuszenen, auch zwei Ouverturen im geistlichen Styl von *C. Hering* und *J. Stern* ausgeführt. Zwischen beiden Abtheilungen wurde Jos. Haydn's Doppel-Trio, Echo, zu Gehör gebracht, das freilich noch sehr die älteste Form festhält, welche in den späteren Kompositionen des Schöpfers der Quartette und Sinfonieen ganz verschwunden ist. — Eine willkommene Erscheinung in der musikalischen Literatur ist unbezweifelt die von der hiesigen Buch- und Musikalienhandlung des Herrn T. Trautwein veranstaltete neue, ausgewählte und korrekte Ausgabe von J. Haydn's Violin-Quartetten in Partitur. Vom 1. Januar d. J. an erscheint monatlich ein Quartett zum mässigen Preise von 12 gGr. Die sich zur Abnahme eines ganzen Jahrganges verpflichtenden Subskribenten erhalten jedoch 12 Quartette für 4 Rthlr. Die bereits edirten Quartette sind 1) das Quartett in C dur, Cab. 14, No. 3, der Leipziger Ausgabe, mit den beliebten Variazionen auf das österreichische Nazionallied, 2) in D dur, Cab. 12, No. 2, 3) in F moll, Cab 16, No. 2 der Leipz. Ausgabe, 4) in Es dur, Cab. 23, No. 2. — Die Pariser Ausgabe, wie das Thema jedes Quartetts ist gleichfalls angegeben. Dem für die Tonkunst wichtigen Unternehmen ist der beste Erfolg um so mehr zu wünschen, als bisher nur ein kleiner Theil von den 84 Quartetten Haydn's zu Paris in Partitur zu ziemlich hohen Preise herausgekommen und auch diese Ausgabe fast vergriffen ist.

In Bezug auf die Oper ist nachträglich noch zu bemerken, dass der Tenorist *Beyer* aus Breslau den Sever in Bellini's Norma und den Gennaro in Lucrezia Borgia, dieser höchst melodischen, jedoch karakterlosen Komposizion, mit Beifall als Gastrollen gegeben hat. Die Stimme ist rein und volltönend; die Aussprache zwar deutlich, doch durch Dialekt störend. Die feinere Gesangbildung scheint übrigens diesem Sänger noch zu mangeln. — „Der Feen-See" von Auber, welcher der „Lucrezia Borgia" halber zurückgelegt war, wird nun zunächst zur Aufführung gelangen, insofern nicht neue Hindernisse eintreten. Es scheint, dass der Geschmack an moderner, italienischer Operamusik sich hier mehr und mehr verbreitet, wozu denn freilich so ausgezeichnete Gesangkünstlerinnen, wie Dem. Löwe, wesentlich beitragen. Man gewöhnt sich endlich daran, die dramatische Gehaltlosigkeit der Kompositionen zu übersehn und die Oper als blose Konzertmusik und angenehm sinnliche Unterhaltung zu geniessen. Möchten dann nur wenigstens solche, nicht einmal tragisch edle, sondern empörend widrige Stoffe der Handlung ausgeschlossen bleiben!

Kronstadt in Siebenbürgen. Auch hier wird die Musik geliebt und immer mehr gefördert; auch hier wird Ihre Allgem. Musikal. Zeitung gelesen und man ist auf Neues im Fache der Tonkunst eben so gespannt, wie an andern bedeutendern und wohlhabenden Orten; das Gute findet nicht wenig Unterstützung. Der Senat und die hundert Männer, so wie das evangelisch akademische Gymnasium, welches Dorfprediger kreirt, die zuvor in der Anstalt als Lehrer gedient haben müssen, sorgen für fortschreitende Bildung. Für die teutsch-lutherische Kathedralkirche ist im Frühjahre 1839 eine neue Orgel von Buchholz aus Berlin für 15,000 Thaler erbaut worden, ein grosses, majestätisches Werk, das vier Manuale hat, von *C* bis zum dreigestrichenen *f*, im Pedale 3 Zweiunddreissigfüsser, 64 klingende Stimmen, 75 Re-

ginter und 2 Crescendozüge. Seit der Zeit ist Herr *Karl Kloss* als Stadtorganist hier angestellt, hat mehrere Orgelkonzerte gegeben, einen Singverein in's Leben gerufen und im verflossenen Winter 4 Abonnementkonzerte gehalten. Man geht schon seit längerer Zeit damit um, hier ein Konservatorium der Musik zu errichten, an welchem Herr Karl Kloss vorläufig zum ersten Professor ernannt worden ist. Man hofft auf allerhöchste Bestätigung dieses Instituts von Wien aus.

Dresden. Am Palmensonntage wurde hier unter Leitung der beiden Hofkapellmeister, der Herren *Morlacchi* und *Reissiger* zum Besten des Institutsfonds für Wittwen und Waisen der Musiker das grosse, jährlich sich wiederholende Konzert im grossen Opernhause mit so starker Besetzung gegeben, dass man es ein Musikfest nennen konnte. Die Gesammtzahl der thätigen Mitglieder belief sich genau auf 364, nämlich 238 Sänger und 126 Instrumentalisten. Der ganze, ungemein grosse Saal war von Zuhörern nicht blos der Stadt und der Umgegend, sondern auch der Ferne gefüllt, ja schon die Hauptprobe am Abend vorher war verhältnissmässig stark besucht. *Seb. Bach's* grosse Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, die nicht überall zur Ausführung gebracht werden kann, und die grosse Ouverture *Beethoven's* zu der Oper Fidelio (mit dem Trompetensolo) hatten ihre Anziehungskraft von Neuem bewiesen. Mit Recht hoffte man von solchen Wahlen unvergleichlicher Tonwerke und von solchen Ausführern derselben einen ausserordentlichen Genuss. Die Hoffnung hat uns nicht getäuscht; sie konnte kaum täuschen. Wer die Kräfte kennt, welche die Hofkapelle unserer Residenz besitzt; wer es weiss, welche Männer an den Geigen, Bässen und Kontrabässen stehen, welche Männer jedes Blasinstrument aufzuweisen hat, der musste wohl einen grossartigen Genuss erwarten. Wer aber auch dazu die Sorgfalt und Liebe der Dirigenten zu den genannten Tonwerken kannte; wer es wusste, mit welchem Eifer zuvor die einzelnen Sängerabtheilungen und dann die vereinigten Kräfte Aller eingeübt worden waren, dem musste schon im Voraus die Gewissheit eines hohen Genusses sich festsetzen.

Kapellmeister *Morlacchi* dirigirte die grosse Passionsmusik mit so viel Sicherheit und klarer Bestimmtheit, wie sie nur solchen Dirigenten eigen sein können, die genau bis in die Tiefen des Werkes eingedrungen sind. Und in der That, es wird wenig Italiener geben, die mit einer solchen Liebe und Verehrung an Bach hangen und seine wunderbaren Erzeugnisse so feurig zu schätzen wissen, als er; es ist erquicklich, diesen in vielfacher Hinsicht eifrig thätigen Mann von den unübertroffenen Herrlichkeiten Bach's sprechen zu hören. — Dabei hatte Kapellmeister *Reissiger* selbst das für diese Musik besonders wichtige Geschäft des Begleitens der Rezitative am Pianoforte übernommen.

Verlangt es uns auch noch so sehr, zuvor über die Musik dieser wunderbaren Passion zu sprechen, so müssen wir dennoch für diesmal den Wunsch in uns zurückdrängen, weil die geringste Darlegung, die nicht oberflächlich in nichtssagenden Ausdrücken sich bewegen will, die Grenzen einer Nachricht viel zu sehr überschreiten würde, selbst dann, wenn wir auch in einigen Punkten nicht unsern eigenen Glauben erst zu erhärten nöthig hätten. Wir beschränken uns also hier auf die Ausführung, von welcher wir im Allgemeinen rühmen können, dass sie eine meisterliche war, so gelungen im Ganzen, als wir sie nur je an irgend einem Orte, und zwar bis jetzt nur in einzelnen Theilen, hörten. Man wird uns sogleich von manchen Seiten einwenden: Kannst du dies auch von den Solosängern behaupten? haben auch sie allen Anforderungen genügt, die man an sie stellen muss? — Darauf ist ohne alle Rückhaltung unbefangen zu erwidern: Kein Einziger hat das Ideal erreicht, das wir vom Sologesange dieser Musik in uns tragen; aber wir fragen wiederum: Wo liegt jetzt der Ort, der sich rühmen kann, das Ideal eines solchen Sologesanges erreicht zu haben? Unsere Gesangbilder tragen nicht den Faltenwurf, den Dürer seinen Evangelisten gab. — Kurz, wir haben noch Niemand gehört, der uns im Sologesange dieser Partieen vollkommen befriedigt hatte. Wir gestehen sogar, dass wir dies niegend erwarten, weil dieser Gesang unsern heutigen Sängern so fern liegt, dass monatlange Proben und noch dazu mit lauter dafür eingeweihten Herzen und Stimmen nöthig sein würden. In diesem Punkte muss überall etwas abgerechnet werden, folglich auch hier. Es muss aber auch Allen an allen Orten, die solche Schwierigkeiten über sich nehmen, von denen sie im Voraus wissen, dass sie nicht *allgemein* befriedigen, laut gedankt werden für treue Hingabe an die Sache und für redliche Sorgfalt. Und dieser Dank gebührt ihnen und soll ihnen von uns nicht entzogen werden; sie haben ihn redlich verdient. — Dazu waren alle Chöre und das ganze Instrumentale von schlagender Gewalt. Ganz besonders haben wir das seelenvolle, tief ergreifende Spiel des Herrn Konzertmeisters *Lipinski* in seiner Solobegleitung als meisterhaft hervorzuheben; auch zeichnen wir den vollen und würdigen Ton der Oboen, auf welche hier so viel ankommt, unter Anderm auch darum namentlich aus, weil ihrer seltener als aller übrigen Instrumente gedacht wird, so sehr sie es auch verdienen, wie die andern. Gleiche Ehre gebührt den Chören und vor Allem wieder dem herzerschütternden Vortrage des tief gewaltigen Chorales: „Wenn ich einmal soll scheiden." Nichts blieb dabei zu wünschen übrig und unser Herz war voller Rührung, während die Seele in freudiger Hoffnung darem schauete. Und so war es denn eine würdige Versinnlichung des wunderbaren Geistes unseres teutschen Vorbildes einer verschwindenden Zeit, die mit gläubiger Zuversicht des Genius Begeisterung nährte; ein seltener Genuss hoher Art, den wir nicht vergessen werden. —

Beethoven's grosse Ouverture wurde darauf vom Kapellmeister *Reissiger* eben so sicher und in allen ihren Richtungen genau und angemessen feurig dirigirt, als sie von der überaus vorzüglichen Kapelle rund, prazis und glänzend ausgeführt wurde. Lange Beschreibungen sol-

cher Tonherrlichkeiten führen zu nichts, eben so wenig, als der Geschmacksstreit über zu vermehrende Schnellnahmen einiger Sätze, die auch in der That, wo sie einmal im Wesen anderer Darsteller liegen und nach besonderer Ueberzeugung und Erfüllung gleichfalls rund und vollkräftig verwirklicht werden, recht gut wirken. Dennoch sind wir für unsern Theil mit der hier hin und wieder etwas gemässigter anhebenden Temponahme, verbunden mit einer so vollgewichtigen, hellkräftigen Ausführung so ganz einverstanden, dass wir sie in diesen Räumen und bei diesen Stellungen der Massen gar nicht anders gewünscht hätten. Die Wirkung war auch so ergreifend und aufreizend, dass der weite Raum des grossen Saales vom lauten Beifalle wiederhallte. Allen Ausführenden und ihren Leitern für die erhebenden Genüsse dieses Abends unsern besten Dank.

G. W. Fink.

Feuilleton.

Lindpaintner's neueste Oper: *Die Genueserin* ist in Stuttgart mit grossem Erfolge aufgeführt worden.

Am 13. März 1840 fand zu Frankfurt a. M. zum Besten der dortigen Mozartstiftung eine Aufführung im Schauspielhause statt. Ausser einem Vokal- und Instrumentalconcert unter Leitung des rühmlich bekannten Herrn Kapellmeister *Meligen* aus Stuttgart, wurde die Operette: Die beiden Füchse (von Mehul?) dargestellt. Die Zuhörer waren sehr zahlreich.

Thalberg und *Berlot* sind in Paris wieder eingetroffen; Ersterer mit einem kostbaren Schreibzeug, welches ihm die Londoner Musikfreunde überreichten; man schätzt es auf 3000 Franken. — *Döhler* wird aus Holland zurückerwartet; auch *Liszt* ging nach der französischen Hauptstadt.

Von Rossini erhielten am Pariser Conservatorium der Musik ganz plötzlich vier Professoren ihre Entlassung, nämlich die Herren *Adam* (Professor des Pianoforte, Kalkbrenners Lehrer), *Dourlet* (Professor des Horns), *Dourlens* (Professor der Harmonie) und *St. Aubin*. Bald darauf aber — sei es in Folge von Reklamationen der Entlassenen selbst, oder auf Vorlagen des Direktors der Anstalt, Cherubini, welcher von der ganzen Sache nichts gewusst hatte — wurden die drei Ersteren wieder in ihre Stellen eingesetzt, jedoch nur provisorisch. Ein seltsames Verfahren.

Gestorben ist zu Paris *Jules Godefroy*, Professor der Harfe daselbst, und Komponist mehrerer Opern, namentlich der komischen Opera Diadesse und die königliche Jagd.

Ankündigungen.

MOZART'S PORTRAIT.

In unserm Verlag erschien so eben und ist durch alle Buch-, Kunst- und Musikhandlungen zu beziehen:

Das

Portrait

von

W. A. Mozart.

Nach dem Relief von Bosch in Kupfer gestochen von J. Thäter.

Preis 18 Gr. Auf Chinesischem Papier 1 Thlr.

Unter den vielen Portraits Mozart's, welche durch den Stich bekannt geworden sind, befindet sich unseres Wissens keines, welches diesen grossen Künstler auf eine würdige Weise darstellte. Zwar sind mehrere kleine Stiche nach dem einzigen ähnlichen und treulich künstlerisch wortreuen Originalportrait, welches Mozart hinterlassen hat — dem im Besitz seiner Wittwe befindlichen Relief von Bosch — vorhanden; doch weichen dieselben, einige mehr, andere weniger, so sehr von dem Originale ab, dass dieses in den meisten kaum wieder zu erkennen ist.

Gegenwärtiges Portrait, nach dem genannten Relief von einem tüchtigen Künstler gezeichnet und von Herrn Julius Thäter gestochen, gibt das Original zum ersten Male getreu und in gefälliger Weise wieder; wir hoffen daher, es werde den Verehrern Mozart's willkommen sein.

Leipzig, im April 1840.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erschienen mit Eigenthumsrecht:

Les Martyrs

Opéra en 4 Actes.

Musique de

Donizetti.

(Deutsche Bearbeitung vom Freiherrn v. Lichtenstein.)

Burgmüller, F., Les Marguerites, 6 Bagatelles pour Piano. Op. 60 en 2 Suites.

Döhler, Th., Deux Nocturnes pour Piano. Op. 54.

Donizetti, La mère et l'enfant. Scène pour Chant et Piano.

Gouion, Souvenir de Ines de Castro pour Piano. Op. 66.

Das früher angekündigte und erhältlich gewesene

Le Tremolo

avec Orchestre ou Piano

par

Ch. De Beriot

wird nächstens den 44. Mal erscheinen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind erschienen:

Zwei religiöse Gesänge.

Volat anis sine meta etc. und *Erhöre mich, wenn ich rufe u. s. w.*, für eine Tenor- und zwei Bassstimmen mit Pianoforte- oder Orgelbegleitung. In Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 12. In Partitur und Stimmen. Preis 16 Sgr. Jede Stimme einzeln 2 Sgr.

Gesangvereinen u. s. w. und diese vorzüglichen Compositionen von den geschätzten Musikvereinen in den musikalischen Leistungen sehr empfohlen werden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. № 18. 1840.

Henri Herz

Méthode de complète de Piano. Oeuv. 100. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Erst vor Kurzem ist uns diese Pianoforte-Schule zum Besprechen in unsern Blättern übergeben worden. Wir erfüllen diese Pflicht mit doppeltem Vergnügen, zunächst um der Sache willen, die einer sorgfältigen Darlegung werth ist, dann auch um des Einflusses willen, den sich der Verfasser dieses Werkes theils durch seine Kompositionen erworben hat, deren vorzüglichste immer noch den Standpunkt bezeichnen, auf welchen ein nicht geringer Theil der Hörer steht, theils durch sein Lehrinstitut, das sich seit der Zeit eines Jahres nach öffentlichen Nachrichten sehr einflussreich zu machen gewusst hat. Es muss daher Vielen daran liegen, namentlich Allen, die nicht leicht Gelegenheit und Zeit haben, das Werk selbst zu prüfen, zu erfahren, wie es damit steht. Die äussere Ausstattung ist sehr gut; das Brustbild des Verfassers schmückt die Ausgabe und der Text ist, wie in solchen Werken gewöhnlich, links in französischer und rechts in teutscher Sprache geliefert worden.

In der Vorrede versichert der Verfasser besondern Fleiss auf Anordnung und Eintheilung seiner Methode verwendet zu haben, so dass „nichts nothwendiges darin vergessen sei, und ein Lehrer nach ihr fortwährend seine Schüler führen könne, ohne sie durch zu komplizirte Regeln oder zu trockene Uebungen zu entmuthigen.“ Allerdings liegen darin die Hauptvorzüge einer neuen Methode, deren keine in den Gegenständen selbst etwas Unerhörtes aufzufinden im Stande sein wird. Uebrigens hat er Recht, wenn er behauptet: „Jedes ausschliessliche System betrachte ich für die Kunst des Pianofortespieles und besonders den Unterricht darin als eine Ungerechtigkeit oder einen Irrthum.“ Kann es auch sogar keine einzige Methode geben, die alle so verschieden begabte Schüler auf einem und demselben Wege Schritt für Schritt ohne Unterbrechung, ohne eingemischte Nebenpfade, die bald hier bald dort einzuschlagen sind, je nach der eigenthümlichen Anlage jedes einzelnen Schülers, zum glücklichen Ziele führen könnte. Jeder tüchtige Lehrer hat daher jede Unterrichtsmethode nur als Hauptleitfaden zu betrachten, den er in manchen Fällen abzukürzen und in mehreren andern weiter auszuspinnen sich gewöhnlich sehen wird. —

Der erste Abschnitt behandelt S. 3 (Fol.) *die Elemente der Musik*, gibt nöthige Worterklärungen z. B. über Musik, Melodie, Harmonie, Ton, Klang, Tonleiter; die Notenschrift, Schlüssel, Versetzungszeichen, Währung der Töne, sein erweitertes und gedrittes Verhältniss, welches letztere die Triole, Sextole u. s. w. gibt; Zeitmasswörter, Verzierungen und was sonst in diesen allgemein bekannte Kapitel gehört, worin nur Takt und Rhythmus nicht genau genug unterschieden sind. Es läuft bis zur 16. S. — Von hier an wird von dem *Piano* gehandelt. Es ist Favorit-Instrument der jetzigen Welt, das seine Popularität nicht den Kapricen der Mode, sondern wirklichen Vortheilen verdankt, deren Werth man durch Erfahrung erkannt hat. Mit dem Anfange der Bildung für das Spiel dieses und anderer Instrumente warten die Teutschen nicht, wie die Franzosen, bis zum zehnten oder zwölften Jahre, „sondern fangen schon mit vier und fünf Jahren an.“ Das ist in der Regel, die freilich ihre Ausnahmen hat, zu früh; man fange im siebenten Jahre an, wohlgemerkt in der Regel. Es ist in solchen Dingen stets zuvörderst auf die Beschaffenheit des Kindes zu sehen. — Der erste Lehrer sei tadellos; nicht jeder genügt; was nicht genug eingeschärft werden kann. — Man wähle einen Flügel oder ein tafelförmiges Pianoforte, dessen Spielart nicht zu schwer und nicht zu leicht ist; dabei halte man auf reine Stimmung. — *Stellung des Körpers und Bewegung der Hände* sind sehr gut beschrieben. Die Sache selbst ist freilich bekannt genug; bleibt jedoch wesentlich nothwendig, besonders jetzt, wo man angefangen hat, auch diesen Gegenstand in's Gebiet der Willkür zu verpflanzen. Im Anschlage liegt die Seele des Spiels. — Die Vollkommenheit des Anschlags hängt grossentheils von dem Fingersatze ab. Allerdings bietet die moderne Musik, wenn auch, dem Himmel sei Dank, nicht „bei jedem Schritte,“ aber doch oft genug neue und unerwartete Stellen dar, deren Fingersatz durch feststehende Regeln wohl nicht bestimmt werden kann (d. h. nicht für jeden Spieler gleichmässig: jeder muss jedoch auch in solchen Stellen mit sich selbst einig werden, worauf sich das allgemein Anwendbare schon ergeben wird); allein „wenn auch im Allgemeinen (richtiger für besondere Fälle) die Wahl und die Feststellung des Fingersatzes der Einsicht und dem Geschmack des Ausführenden anheim gestellt bleiben muss, so sind doch immerhin gewisse Grundregeln, welche Vereinfachung und Erleichterung der Ausführung zum Zwecke haben, in der Theorie als zulässig anzunehmen.“ Dagegen behaupten wir, dass gewisse Grundregeln für jeden Spieler schlechte-

hin nothwendig sind, wenn er es zu einer fertigen und schönen Darstellung der Musiksätze bringen will. Das heisst noch lange nicht, als sei jedem Spieler unabweislich die Applikatur eines andern völlig unerlässlich; sie können von einander abweichen, allein jede Art des Fingersatzes muss auf festgehaltene Hauptgesetze sich gründen, damit der Vortrag nicht durch ewig wechselnde und darum unsichere Willkür in sich selbst zerfalle. Irgend eine Ordnung muss durchaus da sein. — Zuvor, sobald die Finger von einander unabhängig gemacht worden sind, müssen alle Tonleitern mit genauem Fingersatz eingeübt werden. Von dieser Hauptübung wird an dieser Stelle noch nicht, sondern erst später gehandelt. Die Seitenzahl, wo dies geschieht, ist im Druckwerke aus Versehen weggeblieben; sie ist 56. — Die nun folgenden Bemerkungen über Fingernahme hätten besser im praktischen Theile ihre Stelle gefunden. Die hauptsächlichsten sind: „Die Zeit ist vorüber, in welcher ein förmliches Verbot darauf gelegt war, den Daumen oder den kleinen Finger auf die schwarzen Tasten zu setzen. Man darf aber deshalb doch keinen Missbrauch von diesem Fingersatze machen, noch ihn ohne Unterscheidung anwenden." Das ist immerhin zu merken. Ferner soll ohne Grund nicht ein Finger mehrmals nach einander gebraucht werden. — In Fällen der Nöthigung setzt man im Aufsteigen den dritten Finger der rechten Hand über den vierten und diesen über den fünften, und im Absteigen den fünften über den vierten u. s. w. Umgekehrt ist es bei der linken Hand. — Man übergeht zuweilen mehrere Finger, um zu häufiges Ueber- und Untersetzen zu vermeiden. — Man wechselt auf einer Taste den Anschlagfinger still mit einem andern, was hier Unterschiebung eines Fingers genannt wird u. s. w. — *Von den Pedalen.* Welchen mächtigen Hebel des heutigen Pianofortespiels der Gebrauch der Pedale gibt und welcher Missbrauch damit getrieben wird, weiss man aus Erfahrung. Es wird hier von ihnen gesagt: „Der geübteste Anschlag, mit dem geeignetsten Fingersatze verbunden, könnte nicht hinreichen, Monotonie zu vermeiden; man hat daher, um die Wirkung des Piano zu vervielfältigen, die Pedale, als ein mächtiges Mittel die Natur des Klanges und den Grad der Stärke und Schwäche auf mannichfache Art zu verändern, hinzugefügt." Die modernen Pianoforte haben nur zwei, das Forte- und Piano-Pedal, das letzte una corda oder Cölestinzug genannt (mehrere Züge sind unnütz, ja sogar schädlich). Der Aufhebung des Dämpfers bedient man sich, wenn die Melodie oder Passage auf derselben Harmonie verweilt; bei Trillern und in der Höhe, um den kurzen und härter klingenden Saiten mehr Weichheit zu geben. Es ist bei gehaltenen Akkorden, Harpeggien und Passagen, die Zartheit verlangen, durchaus nothwendig, also nicht blos zum Lärmmachen da. Dessen ungeachtet thut der Schüler wohl, des Pedals sich zu enthalten, wenn es der Komponist nicht vorgeschrieben hat. — Von den Abstufungen der Stärke und Schwäche der Töne, so wie von den verschiedenen Arten der Bewegung bringen das Gewöhnliche und Nothwendige. — Wichtiger ist das Kapitel *von der Art zu studiren* S. 29. Liebe zur Kunst und Beharrlichkeit werden vorausgesetzt. Dabei *gleich vom Anfange* verständige Führung auf den rechten Weg (also gleich einen tüchtigen Lehrer genommen). Der Verfasser will täglich vier Uebungsstunden, so dass eine Stunde mit Hilfe des Dactylion (des von ihm erfundenen Hilfsinstruments) zu Tonleitern und verschiedenen Passagen verwendet werden soll; zwei Stunden zur Vervollkommnung der Ausführung desjenigen Musikstücks, das zum Einüben bestimmt ist; eine Stunde theils um die erlernten Stücke zu wiederholen, theils um andere lesen zu lernen. Zwischen jeder Stunde sei ein angemessener Zwischenraum. Alles dies muss sich nach der Beschaffenheit des Schülers richten; man kann hierin keine festen Vorschriften machen, nach unserer Ueberzeugung. — Natürlich ist die erste Arbeit die mechanische, als Auffindung des besten Fingersatzes für schwierige Passagen und Einübung. Alles dessen, was aufhalten könnte, mit einer Hand allein; die erste Ausführung langsam. Darauf das geistige Studium, also durch Nachdenken Schatten und Licht in richtige Zeichnung zu bringen, wobei freilich die Schnelligkeit bis zum rechten Grade steigen muss. Ist man mit einem Satze zu Ende gekommen, nehme man ihn erst nach einigen Tagen wieder vor, um desto besser das etwa Unbemerkte zu bessern. — Das Auswendiglernen der Musikstücke wird nicht verboten, im Gegentheil dazu gerathen. Ein gutes Uebungsmittel ist das Aufschreiben auswendig gelernter Musiksätze aus dem Gedächtniss. — Das Spiel mit Andern wird natürlich gleichfalls empfohlen, wie Sänger und Instrumentisten aller Art zu hören, um ihr *Gutes* auf seinem Instrumente nachzuahmen (eine Beschränkung, die der Verfasser selbst hätte machen sollen; die Nachahmung im Allgemeinen ist nicht nütze). — *Vom Ausdruck und dem Vortrage der Perioden.* S. 31. „In der Musik, wie in allen Gefühlskünsten, gibt es so zarte und vorüberfliegende Nüanzen, dass sie einer Analyse nicht unterworfen werden können. Die Seele begreift sie, weiss sie aber nicht zu erklären noch in Zeichen zu übersetzen." Die Seele macht den Künstler. Man muss sich in die Begeisterung eines Andern versetzen können, wenn der Ausdruck wahr und warm werden soll, was allein den Reiz gibt. „Bei dem Sichüberlassen seiner Gefühle muss man diese aber auch zu beherrschen wissen." Er warnt vor affektirten Gesten, konvulsivischen Bewegungen und vergeisterten Blicken; der Pianist ist kein Pantomime und soll auch keiner scheinen: im Gegentheil soll die Begeisterung niemals die Gesetze des Rhythmus noch die Regelmässigkeit der Ausführung beeinträchtigen; die Einheit des Werkes darf nicht gestört werden, vielmehr muss sie durch die Beseelung um so deutlicher hervortreten. Rhythmus und Intensität des Tones sind die beiden Hauptmächte. Also Deutlichkeit im Wiedergeben der *musikalischen Periode.* Die Musiksprache ist so gut als die Wortsprache einer Interpunkzion unterworfen. Darum gewissenhaftes Halten der Pausen. „Jede Periode verlangt einen ihr entsprechenden Vortrag, dessen Karakter, wenn der ganzen Kompositzion ihre Mannichfaltigkeit, ihr Reichthum und ihre Originalität bewahrt werden sollen, man wohl

aufzufassen sich bemühen muss. Thorheit wäre es, diesen Vortrag, der bis in das Unendliche hin verschieden sein kann und keine andere Schranken kennt, als die des Geschmacks und die des Genies, in eine bestimmte Theorie zwängen zu wollen. Nur in gewissen Fällen lassen sich einige allgemein angenommene Regeln auf ihn anwenden." So werden im Allgemeinen die melodischen Sätze und Passagen, welche in Tonleitern oder Harpeggien sich bewegen, im Aufsteigen mit zunehmender, im entgegengesetzten Falle mit abnehmender Stärke ausgeführt. Dagegen muss man den Anschlag der höheren Töne, in der siebenten Oktave, mässigen und gegen die Regel des crescendo bei aufsteigenden Passagen eher weich als stark nehmen; besonders muss man sich hüten, einen einzelnstehenden Ton dieser Oktave allzustark anzuschlagen. „Ein schwieriger Punkt, der bei dem Ausführenden schon viele Uebung und ein feines Unterscheidungsvermögen voraussetzt, besteht darin, unverzüglich den wichtigern Theil der Melodie oder der Harmonie, welcher hervortreten muss, aufzufinden, und ein noch seltneres Talent ist es vielleicht, die Töne des Pianos nach Willkür (?) so moduliren zu können, dass man ihren natürlichen Timbre durch einen einer jeden Art von Ausdruck angemessenen Karakter gleichsam zu verändern weiss. Dies Verdienst, welches die Künstler vom ersten Range auszeichnet, setzt eben so viele Energie als Geschmeidigkeit, Leichtigkeit und gänzliche Unabhängigkeit der Finger und vor Allem einen feinen Sinn und musikalische Auffassungsgabe voraus." — Die starken Taktheile, besonders die ersten einer Periode oder Passage, müssen immer mehr oder weniger akzentuirt werden und schwierige, mit verwickelten Modulazionen vorkommende Stellen darf man nicht allzusehr beeilen, damit sie dem Hörer verständlich werden. — Eine zu genaue und zu gleichförmige Bewegung erzeugt zuweilen Monotonie, was sich manche entsetzliche Taktschläger oder Direktoren hauptsächlich merken mögen. Manche Gesangstelle erfordert etwas mehr Dehnung, als die ihr folgende brillante Passage. Manchmal verlangt selbst der doppelte Karakter der Begleitung und der Melodie von jeder Hand eine gänzlich verschiedene rhythmische Wirkung. „So begleitet die Linke, während die Rechte sich in leichtfertige Variazionen zu verwirren scheint, mit Betonung der schwachen Taktheile im Basse in schweren Schritten und synkopirten Noten. Dussek wusste hierdurch gewissen Perioden eine duftige und melancholische Schattirung zu geben, indem er die rechte Hand in einer unstäten und sorglosen Weise singen liess, während die linke die Anschläge streng im Takt führte." — Dies Alles ist freilich nichts Unerhörtes, kann und soll es aber auch nicht sein: dagegen aber ist es so wichtig, dass die Wiederholung dieser Gegenstände immer von Neuem nöthig wird und dass wir uns den Dank mancher Musikfreunde durch übersichtliche und sorgfältige Zusammenreihung der Hauptpunkte und durch Verdeutlichung einiger Theile erworben zu haben hoffen. Sind es doch überhaupt und in allen bisher erschienenen Schulen nur Bruchstücke von Andeutungen, was über den Vortrag vorgetragen wird. Man mag sie also sorglich zusammenlesen, um in sich selbst zu einer klaren Einsicht in einem Gebiete zu kommen, wo Licht und Klarheit seltener sind, als Alle glauben werden, die darüber sich auszudrücken noch nicht versucht haben. — So allgemein und wenig bestimmt auch Manchem folgende Angaben S. 34, und nicht völlig mit Unrecht, scheinen mögen, eben so viel werden sie Vielen, und unter diesen selbst Lehrern, es versteht sich ganz in der Stille, während sie vielleicht vor Andern darüber lachen, nützen. Man sehe die Sätze selbst: „Im *Allegro*, Ausdruck von Freude, Aufregung und heftiger Leidenschaften herrschen wechselsweise Kraft, Wärme und Ungestüm. Das *Allegretto*, Typus von Grazie und Munterkeit, verlangt einen delikaten und leichten Anschlag. *Andante*, weniger lebhaft aber zarter, malt sanfte Empfindungen, Melancholie, und verlangt eine mehr gefühlte Akzentuazion und dunklere Farben. *Adagio* entspricht ernsten Gedanken, erhabenen Gefühlen, tiefen Seelenbewegungen; langsames, feierliches Einherschreiten, volle gebundene Töne, durch einen edlen gehaltenen Ausdruck belebt, sind die Kennzeichen dieses erhabenen Styles der Musik." — Was darauf von der *Wahl der Musikstücke* gesagt wird, mag zwar zu manchem Bedenken anregen, uns will es jedoch in mehr als einer Hinsicht zu oberflächlich und im Besondern sogar ohne rechte Sonderung der Begriffe dünken. Man lese selbst. Was von der Rücksicht auf das Publikum gesagt wird, hiess kurz: Spiele, was es versteht und was es gern hat. — Es folgen noch *einige Worte an junge Pianisten, welche komponiren und improvisiren.* S. 37. Der Verfasser klagt über übertriebene Eitelkeit der Eltern und Lehrer, die Alles übereilt und nichts lieber hat, als Beraushungen durch Schmeichelei, was vom ernsten Studium abzieht. Es gehört mehr dazu als eine zufällig gefundene, glückliche Idee, oder Nachahmung irgend eines beliebten Mannes. Man muss der Theorie Meister sein. — Improvisiren soll man nur vor kleinen Gesellschaften; öffentlich ist die Probe zu gefährlich. Selbst *Hummel*, der erste Improvisator unserer Zeit, hat seine unglücklichen Tage gehabt." —

Der praktische Theil beginnt von S. 40 — 158. Es werden Uebungen geliefert vom ersten Anfange an für die fünf Finger, alle mit kurzen Wortbemerkungen, wie gewöhnlich und recht. Den Gang derselben wollen wir nicht vorzeichnen; man weiss schon, wie sie auf einander folgen, wenigstens im Ganzen. Man wird sie gut finden und zum Ziele führend. Es ist für Vielfaches gesorgt und für Bravour die Fülle. Die grösste Seitenzahl bringt kleine Tonsätze für Anwendung der Uebungsbeispiele, worin auf Eingängliches gesehen worden ist, damit der Schüler nicht ermüde. Dass diese vom Leichten zum Schweren schreiten, ist natürlich. Ein kurzgefasstes Wörterbuch der in der Musik für das Piano gebräuchlichen italienischen Worter und Redensarten (S. 159 — 168) beschliesst.

Diese Methode ist so nützlich, wie jede andere der Art, so weit sie den guten beigezählt werden, enthält das Nöthige und manches Ausgezeichnete, so dass ihr nur die Parteisucht das Empfehlenswerthe absprechen

könnte. Möge sie sich durch Beachtung derer, die solche Werke nöthig haben, weitere Bahn brechen.

G. W. Fink.

C. Löwe

Drei Balladen von Ferd. Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. Op. 68. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Pr. 1 Thlr. 8 gGr.

No. 1. *Schicalbenmährchen.* Das Gedicht tändelt so leicht und zierlich, wie ein Frühlingsgekose eines jugendlichen Morgenträumes, von Unkenruf und Schwalbengezwitscher aufgeregt. Die Musik dazu ist neckisch und sehr neckisch der Einfall, den Takt in acht Achteln ($\frac{8}{8}$) vorzuzeichnen; Manches ist hübsch gemalt, Anderes blos bunt; Einiges nicht verständlich deklamirt, am wenigsten in so ganz enger Verbindung: „Die Schatten sind zerflossen; Blüthen zittern"; die Wiederholung: „kriegerisch mit Spies und Pfeile" stört mehr als sie nützt: dennoch wird das flüchtige Ganze Viele unterhalten, unter Andern auch des komischen Schlusses wegen. — No. 2. *Der Edelfalk.* Das Gedicht ist minder sinnig, als das vorige, und die Endspitze etwas stumpf; die Musik, ohne viel Erfindung, ist der Sache angemessen und gehörig tändelnd, weshalb sie schon ihre Liebhaber finden wird. — No. 3. *Der Blumen Rache.* Das Gedicht ist so fantasiereich und so schön gegliedert, als das erste. Die beigegebenen Töne sind für Liebhaber einer Musikmalerei, die nicht Allen zusagen kann. Unter die Letzten gehören wir auch.

Ferner hat Herr Dr. Löwe in derselben Verlagshandlung zu dem Preisliede von Klätke eine Komposizion für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung drucken lassen:

In die Ferne. Preis 10 gGr.

gehört unter die sehr guten Komposizionen dieses Gedichts, die so wenig selten sind, dass eben darum die Auswahl so schwer fiel, und noch fällt. Man mag immerhin auch auf diese als eine der ausgezeichnetsten achten, ob man gleich manche gute bereits besitzen möchte; man kann sich eine kleine Sammlung von Liedern und liederartig durchkomponirten Gesängen über dieses Gedicht anlegen.

Ouverture à grand Orchestre

composée par *David Koning.* Oeuv. 7. Rotterdam, chez J. H. Paling. Prix 7 Fl.

Diese Ouverture ist auf Kosten der ruhmwürdigen Gesellschaft der Niederlande zur Beförderung der Tonkunst herausgegeben worden. Sie gehört also zu den thatsächlichen Beweisen, wie sehr der Verein auf Erhebung seiner vaterländischen Musik von allen Seiten bedacht ist und wie eifrig er darin fortfährt. Aber auch der junge Komponist, den wir bereits unsern Lesern als einen wohlbegabten und rüstig aufwärts strebenden Künstler bekannt machten, wird dadurch geehrt, weil der verdiente Verein nicht eher ein Werk zum Drucke befördert, als bis es von mehrern Beurtheilern aus der Mitte des Vereins für gut befunden worden ist. Darum hat es auch nicht viel auf sich, wenn wir unser eigenes Urtheil über dieses Werk nicht beifügen können, da uns nur der Abdruck der Auflegestimmen, aber keine Partitur vorliegt. Das Werk empfiehlt sich als ein für die Geschichte der neuen niederländischen Musik merkwürdiges und als ein von einem ganzen und grossartigen Vereine, dem die trefflichsten Männer dienen, gebilligtes und geehrtes Tonstück, das demnach allgemeine Beachtung aller Freunde der Tonkunst verdient.

Für Orgel.

Acht Choral-Vorspiele von *E. F. Gäbler.* Op. 5. Berlin, bei Bechtold und Hartge. Preis 15 Sgr.

Es sind diese Gaben für angehende Orgelspieler, was schon die Bemerkungen des Vorwortes über Tempo und Registrirung andeuten. Der Verfasser ist Musikdirektor am königl. Pädagogium und Waisenhause zu Züllichau, ein Schüler Aug. Wilh. Bach's in Berlin. Alle diese Vorspiele nehmen nur mässige Kräfte in Beschlag, sind von herkömmlich mässiger Ausführung, nicht abweichend von der beliebten Weise, aber gut gemacht; alle lassen die Choralmelodie hören, meist ganz oder doch einen Theil derselben und figuriren sie. Das Werkchen erreicht also seine Absicht. Damit solche, die dergleichen Hilfsmittel brauchen, sehen, was sie erhalten, wollen wir die Chorale nennen, die hier als Vorspiele behandelt worden sind: „Christus, der ist mein Leben"; — „Straf mich nicht in deinem Zorn"; — „Mir nach, spricht Christus"; — „O Lamm Gottes unschuldig"; — „Jesus, meine Zuversicht" (2 Mal); — „Gott des Himmels und der Erden"; — „Wie schön leuchtet der Morgenstern." —

Achtzehn Tonstücke für die Orgel aus dem bekanntesten (gebräuchlichsten) Dur- und Molltonarten komponirt von *C. F. Becker.* 12ᵉ Werk. 4ᵉ Heft der Orgelkomp. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. 8 Gr.

Alle diese sehr kurzen, nur aus 2 Klammern Noten bestehenden dreistimmigen Sätzchen sind nach dem Vorworte hauptsächlich dazu da, dass der angehende Orgelspieler Unabhängigkeit des Pedals vom Manual erlange, was freilich nothwendig ist. Sie sind also zunächst Studien für solche, die sich mit dem Pedal im Allgemeinen schon vertraut gemacht und sich die Applikatur desselben aus *Hering's, André's* u. A. theoretischen Werken angeeignet haben. Dur und Parallelmoll wechseln stets mit einander; auf die Vorzeichnung eines Kreuzes folgt die Vorzeichnung eines *B* u. s. w. Die Sätzchen sind ausserordentlich leicht und für den angegebenen Zweck gut.

Sechs Orgelstücke verschiedenen Charakters von *David Engel.* 2ᵉ Werk. Breslau, bei C. Weinhold. Pr. 12 gGr.

No. 1. All. moderato aus Cmoll, 4/4, für volles Werk mit obligatem Pedal, ist eine gut ausgeführte Arbeit, die neben kirchlicher Haltung doch auch eigenthümliche Auffassung in nicht zu verbrauchten Verbindungssätzchen bringt, welchen Vorzug wir in nicht wenigen Orgelkompositionen vermissen; zugleich zeigt sich der uns noch unbekannte Verfasser als einen gewandten Orgelspieler. No. 2. Präludium mit sanften Stimmen, Moderato, 6/8 Cdur, gleichfalls mit obligatem Pedal, ist ein sehr angenehmer, gut erfundener und doch ungesuchter Satz, der vortrefflich wäre, hätte ihn der Verfasser nicht durch den Orgelpunkt auf der Dominante und auf der Tonika, die zum Wesen des kurzen Inhalts nicht wohl passen, etwas verwässert. No. 3. Präludium mit sanften Stimmen, bald ohne bald mit Pedal, ist leicht, fliessend und angenehm. No. 4. Fugette zu dem Liede: „Wer nur den lieben Gott lässt walten"; sie nimmt die erste Zeile des Chorals zum Thema und bearbeitet sie als solches sehr gewandt und gut. No. 5. Ein sanftes, sehr angenehmes und trefflich abgerundetes Präludium. Auch das letzte für volle Orgel empfiehlt sich hauptsächlich der recht geschickt und mannichfach durchgeführten und doch nicht zu lang ausgesponnenen Fuge wegen.

Nachrichten.

Leipzig, den 23. April 1840. Alljährlich bringt uns die Charwoche Aufführungen grösserer Werke der Kirchenmusik. So wurden am Palmsonntage Nachmittags in der Thomaskirche und am Charfreitage früh in der Nicolaikirche Jos. Haydn's „Sieben Worte des Erlösers am Kreuze" von dem Thomanerchor unter Direktion seines würdigen und verdienten Kantors Herrn *Theodor Weinlig* aufgeführt. Es ist dies bekanntlich eines der schönsten, frömmsten und tief empfundensten Meisterwerke der Kirchenmusik, die wir überhaupt haben und zur Aufführung für ein Chor wie das der Thomasschule deshalb besonders geeignet, weil es nur wenige Soli enthält und hauptsächlich ein gut und sicher gebildetes Chor verlangt. Die Ausführung war daher auch recht gelungen und hat gewiss sehr zur Erbauung der zahlreich versammelten Gemeinde beigetragen. Die Musikaufführungen in unsern eben genannten beiden Hauptkirchen sind nämlich, auch wenn sie grössere Werke, wie z. B. Oratorien, betreffen, immer als ein Theil des Gottesdienstes, nie als blose Kirchenkonzerte zu betrachten. Sie stehen mit demselben in unmittelbarer Verbindung, daher auch dem ganzen Publikum oder der Gemeinde offen; ein Vortheil den jetzt leider wohl nur wenige protestantische Kirchen, regelmässig wie bei uns, noch bieten dürften, der aber gewiss sehr wichtig und in Rücksicht auf die Würde und Wirkung der Kunst nicht genug zu schätzen ist. Wollte man der Musik überall bei unserm protestantischen Gottesdienste wieder eine festere, selbstständige Stellung anweisen, sie mit demselben wieder in unmittelbarere Verbindungen bringen, es wäre vielleicht der beste Weg sie zu heben, wenigstens sie von der augenscheinlichen Hinneigung zur Konzertmusik abzuhalten. Dieser Ansicht liegt durchaus nicht eine Geringschätzung grosser Kunstleistungen unserer Zeit oder ein Verkennen der Fortschritte, welche man in Benutzung der musikalischen Mittel gemacht hat, zum Grunde; aber zu leugnen ist doch ganz gewiss nicht, dass unsere Zeit nur sehr wenige Werke der Kirchenmusik aufzuweisen hat, die man nicht lieber im Konzertsaale als in der Kirche hören möchte, oder die, in der Kirche aufgeführt, mehr den Eindruck eines Kirchenkonzerts als den eines kirchlichen Gottesdienstes hervorbringen. Verdenken kann man freilich den Komponisten nicht, dass sie unter den jetzigen Verhältnissen lieber für den Konzertsaal als für die Kirche schreiben, in welcher ihnen zur Aufführung ihrer Werke während des Gottesdienstes fast gar keine, wenigstens keine gute Gelegenheit geboten wird. Ansichten, welche den hier ausgesprochenen sich nähern, scheint das Charfreitagsoratorium „Gethsemane und Golgatha," gedichtet von Wilhelm Schubert, komponirt von Friedrich Schneider, hauptsächlich in Hinsicht der Anlage und Form, seine Entstehung zu verdanken. „Es ist (wie der geehrte Komponist selbst in der Vorrede seines bei G. H. Kummer in Zerbst gedruckten Werkes sagt) zunächst zu rein kirchlichem, gottesdienstlichem Gebrauche für den Charfreitag bestimmt." Die darin eingeflochtenen Choräle sollen von der Gemeinde mitgesungen, diese also bei der musikalischen Aufführung unmittelbar und selbstthätig betheiligt werden. Der Zweck ist sehr gut den er angibt, wie man sieht, ein treffliches Mittel die Wirkung des Werkes zu erhöhen, es tiefer eingreifend zu machen und wir möchten wohl einmal Gelegenheit haben den Erfolg hiervon kennen zu lernen. Leider wird dies aber bei unsern gewöhnlichen kirchlichen und gottesdienstlichen Verhältnissen für jetzt wenigstens nicht so bald möglich werden. Ohne diese gewünschte Verbindung des thätigen Antheils der Gemeinde haben wir jedoch das Werk in einer Aufführung gehört, welche Herr Musikdirektor *Pohlenz* am Charfreitag Nachmittag in der Paulinerkirche veranstaltete. Es war wohl nicht gut, dass man in Folge der wegfallenden Mitwirkung der Gemeinde auch den grössten Theil der in dem Oratorium vorkommenden Choräle, nämlich No. 1, 5, 15, 20, 23 und 30 wegfallen liess. Das Oratorium verlor hierdurch nicht allein an seiner Anlage und Form, die hauptsächlich auf die Choräle mit basirt ist, sondern auch an musikalischem Interesse und besonders an ästhetischer Wirkung; es wurde dadurch eine Monotonie herbeigeführt, welche das Werk ursprünglich nicht zu haben scheint und einzelne Stücke, wie z. B. die ersten Chöre, welche mit Rücksicht auf die vorangehenden und folgenden Choräle, nur kurz gehalten und musikalisch wenig ausgeführt sind, gingen deshalb nur um so spurloser vorüber. Ebenso können wir uns nicht wohl damit einverstanden erklären, dass der dem Schlusschor vorangehende Choral mit der Orgel und zwar mit ziemlich voller Orgel begleitet wurde. Die Orgel schlägt nun einmal in ihrer grandiosen Gewalt auch die grössten Orchestermassen völlig nieder und es verlor nothwendig durch

diesen von ihr begleiteten Choral, der schöne, an sich so kräftige Schlusschor nicht wenig von seiner Wirkung. Der Komponist hat mit grosser Sachkenntniss bei Ausführung der Chöräle, im Allgemeinen eine sehr schwache Orgelbegleitung vorgeschrieben, nur bei dem letzten Chorale, welcher nach dem Schlusschor folgt und das ganze Oratorium eigentlich schliesst, gestattet er neben der vollen Orchestermasse auch noch die Benutzung des ganzen Orgelwerkes. Auf diese Weise allein kann aber auch nur eine richtige gleichmässige und wirksame Steigerung herbeigeführt werden. Es wäre daher gewiss besser gewesen, den Choral vor dem Schlusschor ebenso ohne Orgelbegleitung zu singen, wie die früheren gesungen worden waren, oder man musste, wollte man das nicht, den letzten Choral, welcher den eigentlichen Schluss des Oratoriums bildet, ebenfalls noch und zwar, wie vorgeschrieben, mit vollem Orchester und voller Orgelbegleitung vortragen, was dann gewiss von sehr grosser imposanter Wirkung gewesen sein würde. Wir haben diese Bemerkungen deshalb nicht unterdrücken wollen, weil, wie gesagt, dies Oratorium in seiner Anlage und Form einen besonderen sehr lobenswerthen Zweck vor Augen hat, dessen Erreichung hauptsächlich von der strengen Beibehaltung dieser Form mit abhängig ist, abgesehen auch davon, dass die rein musikalische Wirkung des Werkes, durch eine Abweichung von derselben ebenfalls leicht gefährdet werden kann. Uebrigens war die ganze Aufführung, in welcher hiesige Künstler eine grosse Anzahl geübter Dilettanten und unser Orchester mitwirkten, recht gelungen und wir sind Herrn MD. Pohlenz, ohne dessen Bemühungen wir das Werk vielleicht nicht so bald zu hören bekommen hätten, dafür sehr dankbar. Dem Oratorium voran gingen: Marcia funebre aus der Sonate für Pianoforte von Beethoven (in Asdur), Op. 26, für Blasinstrumente arrangirt von Herrn MD. Pohlenz. — Recitativ und Arie „Singt dem göttlichen Propheten" aus dem „Tod Jesu" von Graun, mit schöner Stimme recht gut vorgetragen von Fräul. *L. Schlegel* und der bekannte Pilgergesang aus dem Oratorium „I Pellegrini" von Naumann.

Am 22. April gab Fräul. *Sophie Schloss*, welche im vergangenen Winter bei unsern Abonnement-Konzert als Sängerin mit engagirt war, ein Konzert zu ihrem Besten im Saale des Gewandhauses. Wir haben bereits früher über die sehr erfreulichen Leistungen der geschätzten jungen Sängerin berichtet, die grossen Fortschritte gerühmt, welche binnen kurzer Zeit in ihrem Vortrage besonders bemerkbar wurden, und hierbei die Hoffnung ausgesprochen, dass durch fortgesetztes fleissiges Studium Fräul. Schloss bei ihrem so schönen Talent, sich vielleicht bald einen bedeutenden Platz unter den vorzüglichsten teutschen Künstlerinnen erwerben dürfte. Auch in diesem Konzerte sind wir, wie früher, durch die Leistungen der geehrten Sängerin befriedigt worden, wir haben aber auch wiederholt die Ueberzeugung gewonnen, dass ihr grosse Vorsicht im Gebrauch und der fernern Ausbildung ihrer wirklich schönen Stimme anzurathen ist. Die Stimme der Fräul. Schloss ist Mezzosopran, der sich übrigens schon sehr zum Alt neigt, denn die tiefern Töne sind im Verhältniss voller, kräftiger, überhaupt gesunder als die höheren. Die Altstimmen sind nun aber heut zu Tage, von dem grossen Publikum wenigstens, das bei einem ewigen Schrei auf dem hohen *H* oder *C* in Enthusiasmus geräth, nicht eben sehr geschätzt, und da will denn nun jede Sängerin besonders Sopran singen lernen. Natürlich tiefern Stimmen sucht man durch anstrengende Uebungen einige Töne mehr in der Höhe zu verschaffen, ohne zu überlegen, dass diese den natürlichen Umfang der Stimme mit Mühe überschreitenden Töne nie schön sind und sein können. Es fallen ihnen auch immer einige Töne in der Tiefe zum Opfer; was man so in der Höhe an unbedeutenden Tönen gewinnt, verliert man bald doppelt in der tiefern und mittleren Stimmlage, in der Regel wird der Karakter der Stimme ganz vernichtet, alle Töne verlieren ihre natürliche Frische, sind nur mit Anstrengung hervorzubringen und festzuhalten und unaufhörliches Detoniren ist hiervon unausbleibliche Folge. Die Stimme von Fräul. Schloss hat in der letzten Zeit einige Töne in der Höhe gewonnen, allein die Ausbildung der tiefern und mittlern Töne ist dabei nicht fortschritten; wir müssen daher der geehrten Sängerin, um ihrer selbst willen, dringend anrathen, der Natur ihrer Stimme nicht Gewalt anzuthun, und nur Stücke zu singen, welche ganz für ihre natürliche Stimmlage passen. Das Konzert eröffnete eine recht ansprechende Ouverture (in Es) von Kalliwoda, die unter Leitung des Herrn Konzertmeister David sehr gut ausgeführt wurde. Fräul. Schloss sang hierauf: Arie aus Lucia di Lammermoor von Donizetti „Quella fonte" und am Schluss des ersten Konzerttheils Arie aus Il Giuramento von Mercadante „Ah sì", *mie care*," beide recht schön und mit allgemeinem grossen Beifall. Im zweiten Theile, welcher mit der gelungen ausgeführten Ouverture zum Wasserträger von Cherubini begann, sangen Fräul. *Schloss* und Herr *Schmidt*, erster Tenor an unserm Theater, das bekannte höchst liebliche Duett aus Jessonda von Spohr (Asdur) „Schönes Mädchen." Der Vortrag war von beiden Theilen gelungen und der Beifall gross und allgemein. In diesem Duett liegen einige Partieen ebenfalls zu hoch für die Stimme der Fräulein Schloss, als dass sie von ihr mit vollkommener Leichtigkeit ausgeführt werden könnten. Zum Schluss des Konzerts trug die Konzertgeberin noch drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte vor, nämlich: Säuseln des Lüftchen von Gellinek, „Im Walde," von C. Eckert (aus dessen Liederheft Op. 13) und ein uns unbekanntes Lied von C. Löwe. Das zweite, von C. Eckert, ein sehr schönes Lied, gefiel am meisten. Ist auch der Liedervortrag der Fräul. Schloss, da es ihm noch zuweilen an Wärme edler Empfindung fehlt, noch nicht von sehr tiefer, ergreifender Wirkung, so verdient er doch schon alle Anerkennung, die er auch diesmal von Seiten des Publikums in hohem Grade fand. Unterstützt wurde die Konzertgeberin durch Solovorträge der Herren *Heinze* jun. und *Chr. Hilf*; ersterer trug Variationen von F. David für Klarinette mit Orchesterbegleitung gut und mit Beifall vor und Herr Hilf spielte sehr schwierige aber etwas undankbare Variazionen für Violine mit Orchesterbeglei-

tung von Vieuxtemps so ausgezeichnet, dass er sich damit den allgemeinsten, lebhaftesten Beifall erwarb.

In unserm Theater hat uns die Anwesenheit der Mad. *Schröder-Devrient* mehrere Opernvorstellungen gebracht; sie trat nämlich auf in Fidelio, Hugenotten, Capuleti e Montecchi, Guido und Ginevra, Norma und Iphigenie auf Tauris. Wir haben nur einigen dieser Vorstellungen beiwohnen können, von welchen hauptsächlich Fidelio und Iphigenie als wahrhaft geniale Leistungen der grossen Künstlerin hervorzuheben sind. Es war überhaupt für uns und unser ganzes Publikum die Aufführung einer Gluck'schen Oper von höchstem Interesse, denn seit sehr vielen Jahren hat eine solche auf unserm Theater nicht statt gefunden. Nur in Konzerten werden uns zuweilen einige Stücke aus einer Gluck'schen Oper geboten, allein dies kann und wird nie den Eindruck hervorbringen, den eine so durch und durch dramatische Musik bei wirklicher und voller Darstellung auf der Bühne macht. Sie ist so ganz im wahren theatralischen Styl geschrieben, der wenig Noten will, weil eine mit Noten überfüllte Musik des Pathos völlig unfähig ist. Jede Note in einer Gluck'schen Oper ist aber auch dramatisch, und es verlangt daher die Darstellung einer solchen Oper auch dramatische Sänger, Sänger die nicht blos singen um zu singen; ausserdem stockt die Handlung sofort, wenn diese aber stille steht, ist auch das Interesse vernichtet. Leider gibt es nun heut zu Tage nur wenige Sänger und Sängerinnen, welche durch die neuere an Noten und Rouladen überladene Opernmusik nicht für würdige Darstellung Gluck'scher Opern verdorben worden wären, und wenn man das jetzt nicht selten vorkommende Nichtgefallen dieser Opern dem Publikum oder gar der alt gewordenen Musik Schuld geben will, so hat man sehr unrecht; eine wahrhaft würdige und gute Darstellung einer Gluck'schen Oper muss und wird überall den grössten, tiefsten Eindruck hervorbringen. Kamen solche Aufführungen oft vor, so würde dem sogenannten Verfall des Geschmacks im Publikum gewiss mit einem Male abgeholfen sein. Grössere Theater, denen es an Kunstmitteln nicht fehlt und nicht fehlen darf, weil sie die Geldmittel dazu haben, sollten es für ihre erste Pflicht halten, wenn sie überhaupt als Kunstanstalten betrachtet sein wollen, auf die Darstellung der Gluck'schen Opern, dieser ewigen Meisterwerke, allen möglichen Fleiss zu verwenden. Bis jetzt hat dies nur die königl. Oper zu Berlin gethan und zwar auf eine Weise, die ihr in jeder Hinsicht zur Ehre gereicht. An andern Orten kommt nur selten eine dieser Opern zur Aufführung; ja selbst das königl. Theater zu Dresden, dessen Mittel, von allen Seiten betrachtet, zu den besten und unerschöpflichsten gehören, hat für die Darstellung derselben nur wenig, und zwar erst in neuerer Zeit auf Anregung der Schröder-Devrient, überhaupt etwas gethan. Auch bei ihm ist die Aufführung Gluck'scher Opern eine grosse Seltenheit. Unser Theater in Leipzig, das gewissermassen als eine Privatunternehmung betrachtet werden muss, kann natürlich in seinen Mitteln grossen Hoftheatern nicht gleichgestellt werden. Es hat aber doch wenigstens jetzt einen Versuch gemacht und zwar einen Versuch, der alle Anerkennung verdient. Freilich hätte es ihn ohne Mad. Schröder-Devrient gar nicht machen können, denn ihre Darstellung der Iphigenie war der Glanzpunkt der ganzen Oper; besonders in den hochtragischen Szenen des zweiten und vierten Aktes, erreichte ihre Darstellung eine solche Höhe und war so genial durch und durch, dass wir sie unbedingt zu ihren grossartigsten zählen müssten, die wir von ihr kennen, selbst die Kerkerszene im Fidelio nicht ausgenommen. Besonders rühmen müssen wir nebenbei die grosse Vorsicht, mit welcher Mad. Schröder-Devrient mit den ihr noch zu Gebote stehenden Stimmmitteln umgeht, und manche verschwenderische Sängerin könnte hierin von ihr lernen. — Auch die übrigen Partieen der Oper waren gut besetzt; Pylades — Herr Schmidt; Orest — Herr Stürmer und Thoas Herr Pogner, unter welchen sich besonders Herr Schmidt durch schöne Auffassung und Darstellung seiner Partie auszeichnete; die Chöre waren leider zu schwach besetzt und in der Ausführung nicht immer ganz sicher. Das Orchester führte besonders die Ouverture sehr schön aus und war auch im Uebrigen vortrefflich wie immer. Herr Musikdirektor Bach dirigirte die Aufführung mit grosser Umsicht und Sicherheit; die von ihm genommenen Tempi müssen wir durchweg rühmen. Das Haus war sehr besetzt und Mad. Schröder-Devrient wurde zwei Mal gerufen. Ueber die übrigen Gastvorstellungen der gefeierten Künstlerin ist in diesen Blättern früher schon oft mit der grössten, rühmendsten Anerkennung gesprochen worden, was wir nicht wiederholen wollen. Vielleicht wird uns später einmal Gelegenheit unsere Ansichten über ihre Auffassung und Darstellung der Iphigenie, welche aus vielen Gründen uns besonders interessirt hat und in der That von grossem Kunstinteresse ist, ausführlicher mitzutheilen; wir werden es dann mit Vergnügen thun.

Z.

Wien. Musikalische Chronik des ersten Quartals 1840. — Von der Reichhaltigkeit des Materials bestimmt, möge auch das diesmalige Referat, gleich dem vorhergegangenen, mit der Konzertserie beginnen. — *Franz Liszt* (den Sie nun selbst gehört, und worüber uns verschiedene Gerüchte zugekommen) spielte nach seiner Wiederkehr aus Ungarn noch drei Mal im Vereinssaale, ohne dass der Andrang sich mindern, der Jubelenthusiasmus in seine weit überflutheten Grenzen zurücktreten wollte; denn der Künstler ist nun einmal zum Modeartikel geworden, und alles, was eben nicht Rococo gescholten werden will, muss um ihn sich versammeln, blindlings zu seiner Fahne schwören, und mit einstimmen in all jene fanatischen Lobeshymnen, welche von jeder Lippe ertönen, und in deren zahllosen Variazionen schon so viele Federn sich abgestumpft haben. Zwei dieser neun Konzerte widmete Liszt wohlthätigen Zwecken; nämlich eine Mittagsunterhaltung im k. k. Hofburgtheater zur Unterstützung des Ordens der barmherzigen Schwestern, und eine über die Geisterstunde hinausreichende Soiree, zum Besten des Bürgerspitalfonds,

hätte, und dadurch also seine Einnahme verringert wird. Wiederholte Erfahrungen der Art müssen gerade den sich fühlenden Künstler dahin bringen, dass er mit seinen Talenten weniger freygebig ist, und man versündigt sich an ihm, wenn man dies eigensinnige Laune nennt.

Könnte man das doch auch immer von dem dritten Vorwurf sagen, den man vielen Virtuosen macht, nämlich, von dem Hange zu sinnlichen Ausschweifungen! — Aber leider eröffnet sich hier ein ungeheuer weites Feld von Erfahrungen, die dem redlichen Freunde der Tonkunst nicht angenehm sind. — Doch eben, weil es so weit und — so bekannt ist, will ich darüber desto kürzer seyn. Man kann nicht leugnen, dass die Lebensart, zu der so viele Virtuosen genöthigt sind, und ihre weitläuftigen Bekanntschaften sie zu solchen Vergehungen mehr reizen, als andre Leute, die im gewohnten Gleise und in beschränkten Zirkeln leben. Allein das rechtfertigt die Ausschweifungen nicht. Je grösser die Versuchung, desto rühmlicher ist der Sieg, den sie darüber erringen, und der auch — darauf können sie sich als öffentliche Personen verlassen — von andern Menschen bemerkt und belohnt wird.

Sollte die vorgeschlagene Kunst-Jury nicht auch die Sittlichkeit, oder wenigstens die Gesittetheit der Künstler, denen sie Zeugnisse zu ertheilen hatte, sich zum Augenmerk machen? — Daran ist wohl kein Zweifel. — Bis dahin werden wir es der Zeit überlassen müssen, die äussere und innere Politur mancher Kunstgenossen auf eine oder die andre Art zu bewürken. — Fänden übrigens diese Bemerkungen auch nur Einen oder ein Paar Virtuosen, welche dadurch zur ernstlichen Prüfung ihrer selbst und ihres Berufs veranlasst würden; so wären sie nicht umsonst geschrieben.

Triest.

Recensionen.

Grand Concert pour Pianoforte avec accompagnement de grand Orchestre composé et dedié à Madame Wilhelmine de Muller née Baronne de Schlammersdorff par I. Destouches, Maître de Concert de Son Alt. S. le Duc de Weimar et Eisenach. Augsbourg, chez Gombart et Comp.

Die Komponisten für Instrumentalmusik, vornehmlich die Verf. von Sinfonien, Quartetten, und Klavierkonzerten, haben, wenn sie nicht ganz ausgezeichnetes Genie besitzen, das sich seine eigenen Bahnen bricht, und wiederhaltige Kraft, auf diesen Bahnen zu verharren — in Deutschland jetzt einen etwas harten Stand. Wir haben und kennen Mozart und Haydn in jenen Gattungen — Künstler, die in ihren Werken den besten Zweck durch die besten Mittel (in der besten Form) erreichten. Solche Werke preissen sich nun dem Künstler, der ohne jenes seltne Geschenk des Himmels schreibt, gemeiniglich so sehr an, dass er, mit oder ohne Bewusstseyn, ihr Nachahmer, und, je origineller seine Vorgänger sind, desto unglücklicherer Nachahmer wird. Das ist das Eine, was die Lage jener Komponisten erschwert; die gegenwärtige Stimmung des gebildeten Publikums ist das Zweyte. Man kennet allgemein die Werke jener Heroen, man achtet sie über alle, und nimmt sie nun nicht nur zum allgemeinen Massstabe der Beurtheilung der Arbeiten anderer Künstler, sondern will diese Arbeiten auch in Ansehung der Anwendung der Mittel, wohl gar in der Manier jener Künstler haben. Das Erste ist strenge, das Zweyte ist ungerecht, und könnte, wenn der Himmel nicht selbst zuweilen durch Erweckung eines grossen und originellen Genie's entgegenarbeitete, unter uns Deutschen den Stillstand und dann das Zurückschreiten hervorbringen, das wir bey den Engländern — in der dramatischen Poesie seit Shakespear, in der Musik seit Händel bemerken. Soll Niemand

worin mehrere, in seiner genialen Weise arrangirte Schubert'sche Lieder, die Reminiscences des Huguenots, Weber's „Aufforderung zum Tanze," Fantasieen über Motive aus: Giuramento, Sonnambula, die Braut und Anna Bolena, ein Marsch auf ungarische Nazionalmelodieen, Hummel's Septett, nebst den gewöhnlichen, unerlässlichen Zugaben vorkamen; das Interessanteste jedoch Beethoven's Fantasie und das durch ihn unvergesslich gewordene Weber'sche Konzertstück, zum Abschied sparend, welcher in den grossen Redoutensaal verlegt wurde, und dessen Räume denn auch seit den Zeiten der Angelika Katalani und Nicolo Paganini's keine so grosse Menschenmenge umschlossen. Das Programm verhiess zudem eine freie Improvisazion über gegebene Themate, wovon ein gewaltiger Aktenstoss herbeigeschleppt wurde. Liszt trat ans Instrument; führte mit seiner nächsten Umgebung, — denn das Orchester nahm des Salons Mitte ein, — in teutscher Sprache eine lebhafte Konversazion, liess gegen zwanzig, mitunter an's Lächerliche grenzende Motive hören, und verlangte des Publikums affirmative oder negative Entscheidung. Dadurch zogen sich die Unterhandlungen allerdings etwas über die Gebühr in die Länge, was die von der drückenden Temperatur ohnehin schwer belästigte Versammlung jedenfalls einigermaassen verstimmen musste. Endlich, nach mancherlei Debatten, vereinigten sich die Wahlerstimmen entscheidend für Haydn's Volkshymne, eine Thalberg'sche Kantilene, und — einen Strauss'schen Walzer, welchen der Improvisator, obwohl mit lautem Unwillen verwerfen, immer wieder in Vorschlag brachte, und zuletzt, fast aufdringend, als Appendix sich erbat. Die grossartige Ausführung jedoch, das kunstreiche, Staunen und Bewunderung erregende Verschmelzen solch heterogener Objekte zu einem den Kulminazionspunkt technischer Bravour beinahe noch überragenden Ganzen versöhnte selbst die hartnäckigsten Widersacher der Dreiviertelrhythmen, und brachte die früher schon indignirte Opposizion nun vollends zum Schweigen. Jubel, Jauchzen und ein Bravorufen aus tausend Stentorkehlen übertönte, ja verschlang die dröhnenden Schlussakkorde, und unter freudigen Dankesgrüssen wurde der scheidende Liebling erst dann entlassen, bis er zum Valete noch einmal die wundersam originellen Weisen seiner magyarischen Heimath erklingen liess.

Kaum aber war dieser blendend strahlende Stern am musikalischen Horizonte untergegangen, so tauchte auch schon wieder ein neuer auf: *Heinrich Ernst* zog ein in Wiens Mauern, seiner zweiten Vaterstadt; — denn obwohl zu Brüna geboren, legte er doch als Zögling des hiesigen Konservatoriums, unter Prof. Böhm's bewährter Leitung, den ersten Grund seiner artistischen Bildung; und, wie er nun vor 11 Jahren fortzog, — schon damals ein tüchtiger Violinvirtuos, mit Feuereifer den Fusstapfen Paganini's, seinem Idole, folgend, der, trotz seiner fast neidischen Verschlossenheit den treu anhänglichen Kunstjünger lieb gewann und sogar zu theilweisen Aufschlüssen seiner mechanischen Mysterien sich herabliess, — wie Heinrich Ernst, sich selbst am sorgfältigsten überwachend, und dem höchsten Ziele nachstrebte, von jedem Meister die eminentesten Vorzüge sich anzueignen suchte, — so kehrt er nunmehr zu uns zurück, und vor ihm her schritt aus Frankreich, Belgien und Nordteutschland ein lawinenartig anwachsender Künstlerruf. Dennoch zagten theilnehmende Freunde gewissermassen für den pekuniären Erfolg, weil er sogleich im grossen Redoutensaale mit denselben hohen Eintrittspreisen, wie Liszt acht Tage zuvor, debütirte. Und in der That, — die Mehrzahl schien erst das Resultat abwarten zu wollen, und der Besuch konnte daher nur mittelmässig genannt werden. Vollständig aber war der glänzend errungene Sieg und die beiden andern Konzerte hatten im Uebermaasse das Versäumte nach. Ernst überraschte mit eigenen, schön und geschmackvoll erfundenen und wirksam instrumentirten Kompositionen; die drei Sätze des einleitenden Concertino bildeten recht eigentlich eine Stufenleiter seiner eminenten Virtuosität; im Allegro imponirend durch Kühnheit und geistigen Aufschwung, — im Andante sanft rührend, und im Rondo Valse mit fröhlichem Scherz und tändelnder Bravour zum Entzücken hinreissend. Alles überragte jedoch die blos mit dem Piano begleitete Elegie, ein Bild höchster Anmuth und Zartheit; — reiner, seelenvoller, zum Herzen dringender Gesang, dessen tiefen Eindruck selbst nicht einmal das brillante Schlussstück zu verlöschen vermochte, die Fantasie über den Otello-Marsch und die Romanze Desdemona's, wenn diese gleich als ein Conglomerat vielfältiger Schwierigkeiten erscheint, die so leicht und zwanglos besiegt wurden, dass man gar nicht für die Möglichkeit eines etwaigen Misslingens bangte, sondern im Gefühle ungestörter Behaglichkeit dem dargebotenen Kunstgenusse sich hingeben konnte. Das zweite und dritte Konzert, bei welchem bereits um Eintrittskarten gebuhlt wurde, brachte zu Gehör: Fantasie dramatique über ein Thema aus Ludovic; die Paganini-Sonate (Preghiera aus Mosé) auf der G-Saite und die drollige Burleske: Der Karneval in Venedig, welche man jedem Hypochonder als Universalarcanum verordnen sollte. Bei dem da Capo-Ruf gab Ernst jedesmal immer wieder neue Varianten zum Besten. — Zwei im Kärnthnerthortheater veranstaltete Akademieen bezweckten ebenfalls einen ungeheuern Zulauf, da nunmehr, bei Verschiedenheit der Plätze, auch der Minderbemittelte Theil daran nehmen konnte; und da der Konzertist mit der Administrazion vortheilhafte Bedingnisse abgeschlossen, so befinden sich beide Parteien gar zu wohl bei dem Geschäfte, um den Social-Vertrag nicht noch auf längere Dauer zu extendiren. — Die Pianistinnen *Rohena Laidlaw* und *Camilla Pleyel* ernteten in ihren Abschiedskonzerten den einstimmigsten Beifall. Letztere spielte die Thalberg'sche Fantasie über „God save the Queen" und „Rule Brittannia"; eine Kaprize von Hiller: Etüden von W. Steifensand (?) und Ad. Henselt; zuletzt aber eigene Konzertvariazionen, wofür ihr zwei Lorbeerkränze zuflogen; — ihre Kunstgenossin beurlaubte sich mit Hummel's Septett, dem Weber'schen Konzertstück und einer selbst komponirten Fantasie über Motive aus Preciosa; zudem war sie auch so gefällig, in der ihrlichen Privatunterhaltung des Herrn Archivar *Gläggl* mitzuwirken

und sie durch den meisterhaften Vortrag des Septetts von Onslow nebst einem brillanten Solostück zu verherrlichen, wofür ihr auf einem Sammetkissen gleichfalls drei Kränze überreicht wurden. — Auch die Akademieen der Herren Professoren *Jansa* und *Lewy* boten interessante Einzelnheiten; jener erprobte neuerdings seine Virtuosität in einem eben erst vollendeten Violinkonzert, D dur, so wie in einer wahrhaft launigen Caprice; Beethoven's „Leonore-Ouverture" sprach das Vorwort; Mozart's nie alterndes Quintett mit Blasinstrumenten, die Prinzipalpartie in des Sohnes Händen, bildete das erfreulichste Finale; — bei Herrn Lewy war, wie jedesmal, die ganze Familie beschäftigt, nämlich, nebst dem väterlichen Oberhaupte, die Harfenmeisterin Melanie, der Pianist Karl und das Engelsköpfchen Richard; Fräul. *von Hasselt* und Herr *Haitzinger*, unser werther Gast, theilten sich in die Gesangsnummern.

Im dritten und vierten Gesellschaftskonzerte kam zur Aufführung: Ouverturen aus dem „Bergkönige" von Lindpaintner, und aus Così fan tutte von Mozart; des Erstgenannten melodramatische Komposizion zu Schiller's „Lied von der Glocke," und — eine seltene Erscheinung! — Beethoven's neunte Sinfonie mit Chören. Was von einem zusammengesetzten, aber nicht zusammengewohnten Körper nach zwei, keineswegs vollständig erschöpfenden Proben erwartet werden konnte, wurde auch geleistet; die übermässige Ausdehnung der letzten Hälfte muss den Totaleffekt wohl immer schwächen, und es gehört in der That eine aussergewöhnliche Geisteskraft dazu, um eine solche Summe von Eindrücken mit gleich reger Empfänglichkeit in sich aufzunehmen. — *Heinrich Ernst* überraschte die zahlreiche Versammlung mit seiner unvergleichlichen Otello-Fantasie, nach welcher das Fora-Rufen erst dann endete, als er die Romanze nebst dem Finale daraus wiederholte. — Die acht winterlichen Abendunterhaltungen des Musikvereins zogen immer eine gewählte Gesellschaft in den freundlichen, gewissermassen abgeschlossenen Kreis, wo Jeder sich heimisch fand, und bei bescheidenen Anforderungen durch die Leistung mehrerer beachtenswerther Dilettantenversuche meistens einer vollen Befriedigung gewärtig sein durfte. Vier Künstler: *Jansa*, *Durst*, *Zach* und *Borzaga*, verbürgten die gelungene Ausführung des jedesmal einleitenden Bogenquartetts von Mozart, D dur; von Haydn, G dur und D moll; von Beethoven, A dur; von Spohr, D moll; von Jansa, H moll; von Onslow, B dur und dessen neues Quintett in D. Die übrigen sieben bis acht Tonstücke bestanden theils aus Instrumentalsätzen, z. B. Hummel's Septett und dessen Trio in Es; Andante und Rondo aus seinem A moll-Konzert; Trio von Beethoven, Onslow und Louis Wolf; Solo's für Violine, Violoncell, Klarinette und Guitarre; theils aus Liedern, zwei- und dreistimmigen Gesängen, Männer- und Frauenchören von Rossini, Schubert, Preyer, Ricci, Proch, Donizetti, Bellini, Gabussi, Pott, Wolfram, Suppé, Marschner, Netzer, Meyerbeer, Spohr, Lindpaintner, Lachner, Paccini, Hackel u. A., im Durchschnitt meistens blos am Piano, oder von irgend einem konzertirenden Instrumente begleitet; wogegen die vier, stets in der umlaufenden dritten Woche eingeschalteten Zöglingskonzerte sämmtlichen Eleven des Konservatoriums Gelegenheit verschafften, ihre Kunstfertigkeit eben sowohl im Solo- wie im konzentrirten Orchestervortrag zu beurkunden. Dahin gehörten die Sinfonieen in B von Haydn; in G moll von Mozart; in F moll von Maurer, und C dur von Beethoven; die Ouverturen: zur „Genovefa" von Lindpaintner; zur „Mathilde von Guise" von Hummel; zu „Ferdinand Cortez" von Spontini; zur „Euryanthe" von Weber; zum „Hausirer" von Onslow; zu „Samor" von Vogler; zum „Portugiesischen Gasthof" von Cherubini; — dann: Konzertstücke für Pianoforte, Klarinette, Violoncell, Horn und Violine (auf Letzterer erregte ein kleiner Schüler Namens *Minkus*, wirklich Sensazion); Gesangstücke von Fischhof, Mercadante, Proch, Weiss, Rossini, Kreutzer und Paer; endlich: Vokalchöre von Preyer (neu angestelltem Professor der Harmonielehre und Dirigenten dieser Gesammtübungen), von L. Weiss und Adalbert Gyrowetz. — Ziemlich besuchte Extrakonzerte waren jene des einst so renommirten Guitarristen *Leguani* und des erblindeten Klarinettspielers *Farano*, bei welchen auch Wohlthätigkeitssinn und Nachstenliebe in's Mitleid gezogen wurde.

Unsere Hofoperbühne lieferte eine einzige Neuigkeit: *„Die Sangerin"* (l'Ambassadrice) von *Auber*, welche jedoch schon nach der ersten Vorstellung zur Ruhe einging. Dem. Luizer, die Beneficiatin, entfaltete zwar in der Titelrolle den ganzen Reichthum ihres Kunstvermögens, allein — umsonst. Derselbe Stoff, in anderer Bearbeitung, verunglückte ebenfalls vor beiläufig einem Jahre im Josephstädter Theater. — Die eigentliche Spieloper scheint rein auszusterben; daran schulden vorzugsweise die leidigen Uebersetzungen italienischer Kompositionen, bei denen ein reichfigurirter Koloraturengesang vollkommen ausreicht, — von mimischer Darstellungsweise, psychologischer Auffassung oder eigentlicher Charakterzeichnung schlechterdings keine Rede ist, da sogar fast immer Melodie und Worte im Widerspruch stehen, und Alles nur darauf ankommt, die nichtssagendsten Phrasen mit gehörig mystifizirendem Pathos herabzudonnern, jede Situazion nur mit grellen Pinselstrichen auszumalen, und die ganze Wesenheit des Szenenweßkits auf die Abnormität der schneidendsten Kontraste zu setzen. So lange also unsere Sänger und Sängerinnen einzig blos singen wollen, und den Werth ihrer Rollen nur nach Passagen, Trillern u. dergl. taxiren, so lange werden auch all' jene überchemische Sujets, welche Bühnengewandtheit, ein routinirtes, lebhaft eingreifendes Spiel vorzugsweise bedingen, bei uns wenigstens, wo die neuwälsche Schule am Brete sitzt, schwerlich mehr Glück machen. — Oben bereits erwähnter, grossherzogl. Badenscher Hofsänger, Herr *Haitzinger*, ein mehrjähriger Bekannter, gastirte in der Nachtwandlerin, Entführung aus dem Serail, im Wilhelm Tell, Robert dem Teufel, Seeräuber (Fräul. van Hasselt als Imogene der Pasta würdige Nachfolgerin), in den Puritanern und metamorphosirten Hugenotten, stets, wann er vollkommen Herr seiner ausgezeichneten Kunstmittel war, die wohlverdiente Anerkennung findend, besonders in solchen Par-

tieen, welche weniger physische Anstrengung erheischen, und worin er ohne gewaltsames Forciren durch den Schmelz des schönen Organs immer noch zu entzücken vermag. — Ein neues Ballett: „*Schloss Kenilworth*“ erhält sich mit steigendem Beifall auf dem Repertoir. In einem Divertissement: „Die drei Veltern“ produzirten sich durchreisende spanische Tänzer, deren Nazionalität wohl zeitweilig einige Anziehungskraft besitzt. Das musikalische Vorspiel: „Der todte Neffe“ zeichnet sich, wo möglich, durch den Superlativgrad von Unbedeutendheit aus. — Mit dem 1. April verlässt Herr Kapellmeister *Conradin Kreutzer* das hiesige Engagement; er begleitet vorerst seine Tochter Cäcilia auf ihren Gastspielreisen, und folgt dann einer Einladung nach Braunschweig, um dort das letzvollendete Singspiel: „Die beiden Figaro“ in die Szene zu setzen. Kapellmeister *Proch*, von der Josephstädter Bühne, hat die, durch jenen Austritt erledigte Stelle übernommen und wird mit der italienischen Saison sein neues Amt beginnen.

Das *Theater an der Wien* brachte vier Possen zur Darstellung; darunter zwei Treffer. No. 1. „Der Lebensmüde wider Willen,“ war das Benefizstück des beliebten Komikers Scholz, über dem das eigene Fatum waltet, zwar viel Geld einzunehmen, aber stets mit seiner Wahl Fiasco zu machen; — No. 2. „Das unterbrochene Ballfest zu Schellenberg,“ zweite verbösserte Edizion von Angeli's: Sieben Mädchen in Uniform und noch einem andern Vaudeville; No. 3. „Der Färber und sein Zwillingsbruder,“ sehr gelungene Nachbildung des Brauers von Preston, von Johann Nestroy, welcher auch in der Doppelrolle ein treflich gezeichnetes und gehaltenes Karakterbild aufstellt; — No. 4. „Dienstbotenwirthschaft,“ mit Benutzung eines ältern Lokallustspiels, modernisirt von Friedrich Kaiser, worin Direktor Karl als Hauptfigur ganz besonders exzellirt. — Um dem Karneval sein Recht angedeihen zu lassen, tollte auch der quecksilberne Tanzmeister Paupel einige Male auf den Brettern herum, und wird bei jeder Wiedergeburt seine humoristische Existenz so lange verjüngen, als die Titelrolle in denselben regsamen Händen oder Füssen verbleibt. — Kapellmeister *Adolph Müller*, der musikalische Lieferant zu vorerwähnten Bühnenspielen, hat hier und da, wo es nur immer angehen mochte, recht artige, melodisch eingängliche Kleinigkeiten gespendet, wie es denn nicht geleugnet werden mag, dass er, besonders in Liederweisen, unter seinen Kollegen den eigenthümlichen Volkston am richtigsten zu treffen versteht.

(Beschluss folgt.)

Neustrelitz. Eine erfreuliche Neuigkeit aus dem Reiche der Tonkunst ist an uns auf unserer Hofbühne vorübergegangen. Es ist eine vieraktige Oper unter dem Titel: „*Die Fürstin von Messina*,“ komponirt von dem hiesigen Kammerherrn *C. L. v. Oertzen*, welche am 5. d. zum ersten Male vor einem vollen Hause gegeben und von Seiten des Publikums mit entschiedenem Beifalle aufgenommen wurde. Der Text ist nach Schiller's Braut von Messina bearbeitet von *J. F. Bahrdt*. Das Nähere wird nach Wiederholung dieses an vielen Schönheiten reichen Werkes später mitgetheilt werden.

Petersburg. Das am 9. März von Herrn *J. B. Gross* gegebene Konzert zeichnete sich durch werthvolle Vorträge und treffliche Kompositionen aus, obgleich kein höherer Eintrittspreis, als der gewöhnliche angesetzt worden war, die nicht selten von minder bedeutenden Künstlern verlangt werden. Schon die gewählten Ouverturen waren uns neu: besonders eine von Hektor Berlioz wurde mit vorzüglicher Kraft ausgeführt. Der Konzertgeber trug mit gewohnter Fertigkeit, schönem Ton und vollem Ausdrucke zwei neue Werke seiner Komposizion vor, ein elegisches Konzert und eine grosse Fantasie für das Violoncell, worin er sein grosses Talent als Tonsetzer und als Virtuos von Neuem bethätigte. Auch eine von ihm neu komponirte Ouverture, lebhaft und pikant, erhielt so lauten Beifall wie seine Solovorträge. Die Kaiserin beehrte das Konzert mit ihrer Gegenwart, und unter dem zahlreich versammelten Publikum wurden die ausgezeichnetsten Dilettanten der Stadt bemerkt.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger. Prime Donne: Erminia Frezzolini, Teresa Brambilla, Rosa Mazzarelli, Maria Barbieri. — Tenore: Napoleone Moriani, Catone Lonati. — Bassisten: Ignazio Marini, Celestino Salvatori. Buffo Giuseppe Frezzolini. — Drei entsetzliche Fiascos, der Mercadante'schen Oper Due illustri rivali, des Taglioni'schen grossen Balletts L'Ombra di Tsi-Ven, und des Rugali'schen kleinen Balletts L'Opportunità di una festa mascherata, begannen die Karnevalsstagione, und wiewohl man die Oper nicht enden liess (die Zuhörer schrieen zuletzt im Mailänder Dialekt: nem assé, nem assé! zu teutsch: wir haben genug), so dauerte doch das Ganze von sieben Uhr Abends bis halb zwei Uhr nach Mitternacht! In dieser von Mercadante vor zwei Jahren für Venedig geschriebenen, hier eigens von ihm mit neu eingelegten Stücken in die Szene gesetzte Oper, — wofür er sich 2000 Zwanziger bezahlen liess, — wurde die Frezzolini und Brambilla, Moriani, Lonati und Marini geopfert. Sie beginnt mit einigen Trompetenstössen, nach welcher meisterhaften Ouverture der Vorhang aufgeht; die lange Introdukzion wird von den Chören, Sängern und Orchester heruntergelärmt; keine Hand rührt sich dabei. Die darauf folgenden Stücke nebst dem Finale, mit dem ganzen Trosa von Pfeifen, Trompeten, Hörnern, Posaunen, Pauken, Trommeln, mit Banden im Orchester und auf der Szene, dem schrecklichen Geschrei der Sänger und Chöre: der ganze zweite Akt, worin Marini ein Gebet mit Orgel und Chorbegleitung vorträgt; ein sogenannter dritter Akt, den man aber, wie gesagt, nicht enden liess: Alles ging, der Gesangsarmuth wegen, kalt vorüber, oder

kämpfte mit zischenden Winden, Einiges von der jungen Heldin Frezzolini und von Moriani Vorgetragenes ausgenommen, das mitunter beklatscht wurde. Die Frezzolini nähert sich bereits einer grossen Sängerin: schöner, umfangsreicher, geläufiger Sopran, vorzügliche Gesangsmethode (Schülerin Tacchinardi's) und Aktion, bis jetzt aber keine Scala-Prima Donna, und hatte sie noch eine Stagione auf diesem Theater gesungen, wäre sie auch fertig gewesen, denn Schreien im Gesange, heut zu Tage leider eine Conditio sine qua non, ist auf besagtem grossen Theater allzu anstrengend, und die junge Frezzolini musste nolens volens auch schreien. Die Brambilla, Schülerin ihrer Schwester Marietta, hat eine hübsche Stimme und gute Methode. Moriani besitzt eine wahre Scala-Stimme, die an Schönheit jene von Rubini noch übertrifft, es fehlen ihm aber andere Künstlervorzüge dieses Königs der Tenore. — Der Sturz der Bluastri Rivali brachte eine solche Bestürzung in der Impresa hervor, dass sie schnell nach Donizetti's Belisario griff, der schon am 4. Januar mit der Mazzarelli, der Barbieri, den Herren Lonati und Salvatori in die Szene ging. Da der eben so treffliche Sänger als Aktör, Bassist Salvatori, der leider und bekanntlich oft unpass ist, sammt der Mazzarelli nicht ganz bei Stimme war, das Embonpoint der mit schöner Stimme begabten Anfängerin Barbieri nicht behagte, und von allen blos der Tenor Lonati mit hübscher Stimme einige Aufmerksamkeit der Zuhörer rege machte, so zog auch der Belisario wenig, in den nachherigen Vorstellungen aber, des hergestellten Protagonisten (Salvatori) wegen, besser an. Schnell studirte man Donizetti's Lucrezia Borgia ein, mit welcher Oper sich das Blatt wendete: die Frezzolini — auch die Musik, die bei ihrem Entstehen wenig gefiel — entzückte. Moriani's frische und bezaubernde Stimme hatte in dieser Oper kein eigentliches Stück, um zu glänzen. Die Mazzarelli war eben so wenig an ihrem Orte in der Rolle des Conte Orsini (ursprünglich für die liebe Marietta Brambilla geschrieben), als Marini in der unbedeutenden des Alfonso; Summa summarum: Der Koloss im Belisario war Salvatori, in der Lucrezia Borgia die Frezzolini. In der Folge wurde in der ersten Oper die Barbieri durch die Beltrami-Barozzi, in letzterer die unpässlich gewordene Mazzarelli durch die Vietti, beide mit keinem Gewinnste ersetzt. Am 15. Februar gab man die neue Opera semiseria: *I Corsari* (ursprünglich eine unter dem Titel: Chiara e Serafina vor 18 Jahren von Donizetti hier komponirte Oper von Romani. S. diese Blätter, Jahrg. 1822, S. 765) von Herrn *Alberto Mazzucato*, dermalen Lehrer des schönen Gesanges am hiesigen Konservatorium. In der ersten Vorstellung wurde sie theils beklatscht, meist ausgepfiffen; in der zweiten, nach bedeutenden Amputazionen, ungefähr zur Hälfte; in der dritten und letzten mit noch stärkern Abreviationen kaum der dritte Theil, stets mit Beifall und Auspfeifen gegeben. Da Schreiber dieses zufälligerweise erst dieser dritten und letzten Vorstellung beiwohnen konnte, so vermag er natürlicherweise keine vollständige Idee vom Ganzen dieser schon vor ihrer Aufführung von den Sängern und dem Orchester verschrieenen Musik zu geben; aus dem, was er von ihr gehört, scheint Folgendes hervorzugehen: Vor allem hat Herr Mazzucato wirklich diese Musik geschrieben, so darf man ihm ohne Weiteres dazu gratuliren; sie weicht wenigsten ganz und gar von jener seiner beiden vorigen, überhaupt von allen italienischen, antiken und modernen Opern ab, und verhält sich zu ihnen zum Theile beiläufig wie die arabischen Pianofortefantasieen der heutigen famösen Pianofortezauberer zu einer Pievel'schen Sonatine. Mit einem Worte, es scheint, als habe Herr Mazzucato zu seiner neuen Musik die neuern Klavierkompositionen besagter Heroen, französische und teutsche Musik, mitunter Meyerbeer benützt, aber — er ist noch jung und Anfänger — manches daraus für Sänger und Orchester nicht zu behandeln verstanden, allzuschwer, ja unausführbar geschrieben, wie er denn wirklich für Sänger und Orchester gar Vieles hat verändern müssen. Indessen, die wenigen in der dritten und letzten Vorstellung übergebliebenen Stücke sind schon darum lobenswerth, weil sie eine ganz andere Physionomie als das leidige Neumodische haben, und manches von ihnen wiegt eine hochgepriesene moderne Oper auf. Mit dem Verschwinden der Corsari erschien die Lucrezia Borgia abermals auf der Szene. Die hiesigen Journalisten, welche dem musikalischen Renegaten Mazzucato hart zu Leibe gingen, äusserten, das sei die wahre, das die echte italienische Musik, und hatte Donizetti nur die Lucrezia Borgia geschrieben, würde er schon darum den Namen eines Grossen verdienen. Wahrlich das Lesen der Opernartikel unserer einheimischen Journale hat für den Sachkenner vieles mit der Lektüre der wunderbaren Reisen und Abenteuer Münchhausens gemein. — Das köstliche Dolce far niente will nun ein für allemal in der Oper vom Melodischen — gleichviel welchem — und schönen Gesange sich einwiegen lassen; die Ohren etwas mehr, oder gar den Verstand anstrengen, widerspricht ganz und gar seinem Wesen.

(Fortsetzung folgt.)

Franz Prume

wurde im Jahr 1816 zu Stavelet, einem kleinen Städtchen im jetzigen Königreich Belgien, geboren. Sehr früh entwickelte sich, unter der Leitung seines Vaters, des Organisten im Orte, sein musikalisches Talent, namentlich für die Geige; in seinem sechsten Jahre trat er bereits öffentlich auf, und zwar mit einem Violinkonzerte von Rode. Ein reicher Musikliebhaber, der ihn hier gehört hatte, übernahm, mit Zustimmung des Vaters, die Erziehung des Knaben und brachte ihn zunächst nach Malmedy, bald darauf jedoch an das damals eben erst errichtete Konservatorium der Musik zu Lüttich; hier erhielt Prume seine weitere Ausbildung und erntete, so oft er sich hören liess, den grössten Beifall. 1830 wurde er nach Paris gesendet, wo ihm dieselben Auszeichnungen zu Theil wurden. 1832 kehrte er nach Lüttich zurück und ward hier, sechzehn Jahr alt, zum Professor der Geige am Konservatorium der Musik ernannt. 1839 entschloss er sich zu einer Kunstreise durch

Teutschland, trat zuerst, gegen Anfang des gedachten Jahres, in Frankfurt a. M. auf und fand hier wie in allen Städten, wo er seitdem Konzerte gab, glänzende Aufnahme *). In Leipzig war er zwei Mal, im April und im Oktober 1839 (s. darüber diese Blätter, 1839, S. 371 und 901). Seine Kompositionen sind bis jetzt vorzüglich folgende: zwei Konzerte, vier brillante Rondo's, acht Hefte Variazionen, sechs karakteristische Etüden, eine Polonaise, ein Konzertstück: die bekannte *Melancolie* — sämmtlich für die Geige; daneben eine Anzahl Romanzen für Gesang. Im Druck ist erst ein Werk, die Melankolie, erschienen.

*) Mit Widersprechung Mancher. Vergl. d. Bl. 1839, S. 204 fg. *Die Redaktion.*

Feuilleton.

Fünftes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (8. März 1840). Ouverture zu Leonore von Beethoven (wahrscheinlich die aus C dur). — Erstes Finale aus Weber's Euryanthe (Dem. Lavoye. — Dieses Stück, welches vor einigen Jahren auf dem Theater durchfiel, fand diesmal ausserordentlichen Beifall). — Solo für die Geige (Herr Grasset). — Jägerchor aus Weber's Euryanthe (musste wiederholt werden). — Sinfonie No. 9 mit Chören von Beethoven. — Unter fünf Nummern vier von teutschen Meistern.

Adolph Adam, bekanntlich zur Zeit in St. Petersburg, hat dort die Musik zu einem Ballett: Der Seeräuber (L'Ecumeur de mer) komponirt, welches mit grossem Erfolge aufgeführt worden ist; die Musik, der Russland gewidmet, wird im Drucke erscheinen.

Die musikalischen Preisaufgaben finden auch in Frankreich Eingang. Mit einer grossen Industrie-Ausstellung, welche vom 1. Juni an zu Toulouse stattfinden wird, ist zugleich ein musikalischer Wettstreit eröffnet worden; die Aufgabe ist eine Kantate; die Arbeiten werden an die Mairie gedachter Stadt eingesendet, und das gekrönte Werk wird bei dem Musikfeste, welches nach Beschluss der Ausstellung stattfindet, festlich aufgeführt.

In Havre gab man eine neue Oper: *Stella*, von *Leconte*, worin der Teufel somittelbar auftritt und eine Hauptrolle hat. Bisher spukte er mehr mittelbar und als eine Art *deus ex machina* auf der Bühne, jetzt aber hat er das förmliche Bürgerrecht in und auf ihr erlangt. Es handelt sich nämlich in besagter neuen Oper um die Seele eines gewissen Manfred, den der Satan für sich gewonnen hat, er fährt auch glücklich mit ihm zur Hölle, allein Stella, Manfreds verstorbene Gattin, rettet diesen durch ihre Fürbitten; Satan muss die Beute wieder herausgeben, Manfred wird feierlich aus der Hölle abgeholt und in den Himmel gebracht; — Die Sache hat den Leuten ganz ausserordentlich gefallen.

In Kopenhagen ist Halevy's Oper Guido und Ginevra, glänzend ausgestattet, über die Bretter gegangen. Der Erfolg war ein ausserordentlicher. — Eben so in Dresden.

Der bekannte Virtuos *Max Bohrer* befindet sich mit seiner Tochter Sofie auf einer Kunstreise durch das nördliche Teutschland.

Moscheles ist zum Pianisten des Prinzen Albert von Sachsen-Koburg, Gemahls der Königin von England, ernannt worden.

Eine Gesellschaft Zigeuner gibt in Paris Konzerte und musikalische Aufführungen, welche viele Theilnahme finden. Die Leute singen Nazionalgesänge, spielen Strauss'sche Walzer u. dergl., und es hat sich ihnen ein Wiener Virtuos auf der Streich- und Brezzither, Krauzhofer, zugleich ein steirischer Alpensänger, Heiler, angeschlossen.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erschienen:

Der Feensee.

(Le Lac des Fées.)

Grosse Oper in fünf Aufzügen

von

D. F. E. Auber.

Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte.

Preis 10 Thlr.

Die Dreizehn.

(Les Treize.)

Komische Oper in drei Aufzügen

von

F. Halevy.

Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte.

Preis 8 Thlr.

Leipzig, im April 1840.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschienen und sind bei **T. Trautwein** in Berlin zu haben:

Leeerf. J. A., Sonata und Sonata quasi Fantasia für das Pianoforte, jede zu 1 Thlr.

— — Motette: Der Lebens-Tag ist schwer und schwül, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Singstimmen 14 gGr., die Singstimmen jede einzeln 1 gGr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht in Partitur, Orchesterstimmen, Klavierauszug mit und ohne Gesang, so wie in den gebräuchlichen Arrangements:

Les Martyrs, ou Polliuto.

Opéra en 4 Actes.

Musique de

G. Donizetti.

Für die deutsche Bühne bearbeitet

vom

Freiherrn v. Lichtenstein.

Mainz, den 2. April 1840.

Hierzu Beilage No. 3. Facsimile der Handschrift von William Sterndale-Bennett.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift
von **William Sterndale-Bennett.**

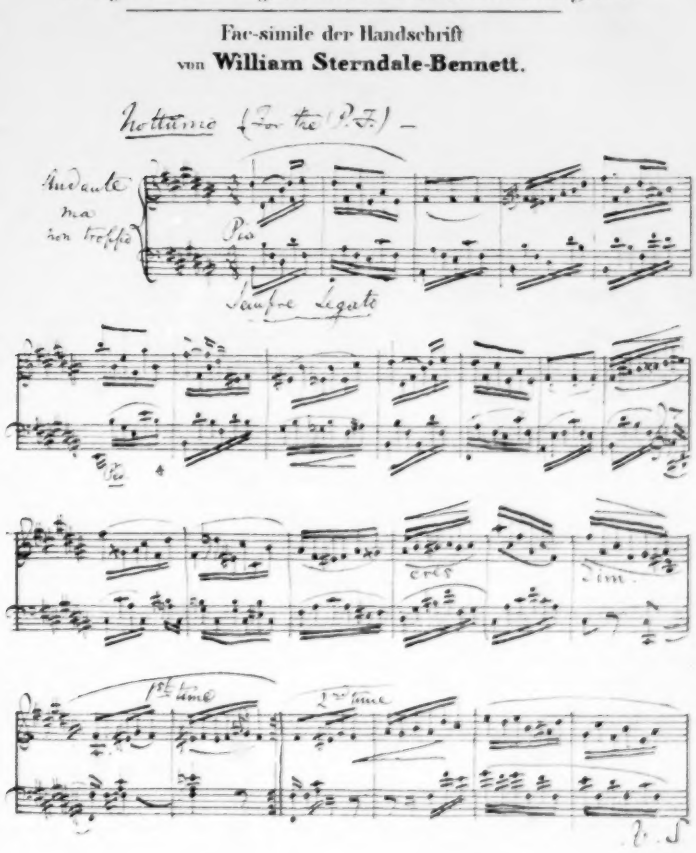

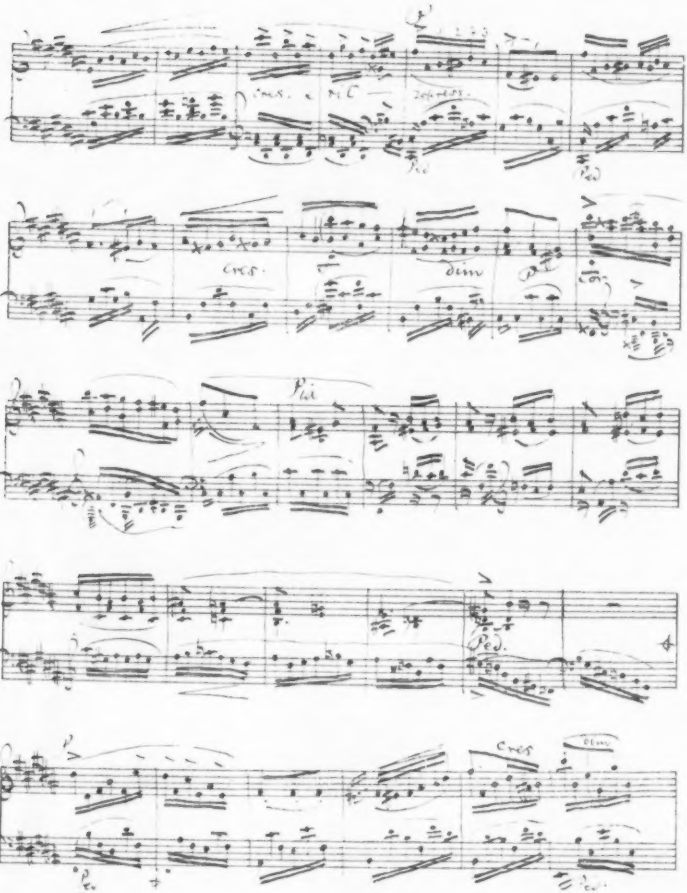
cres. e ritard.
cres.
dim
cres
dim

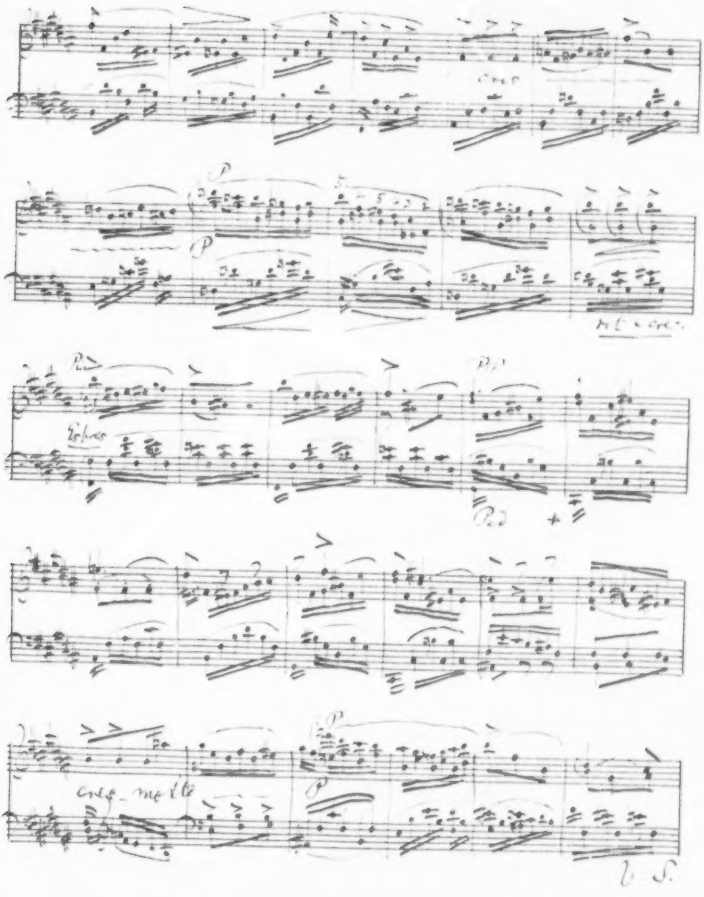
cresc
p
mf
Retenez
cresc. molto
p
D. S.

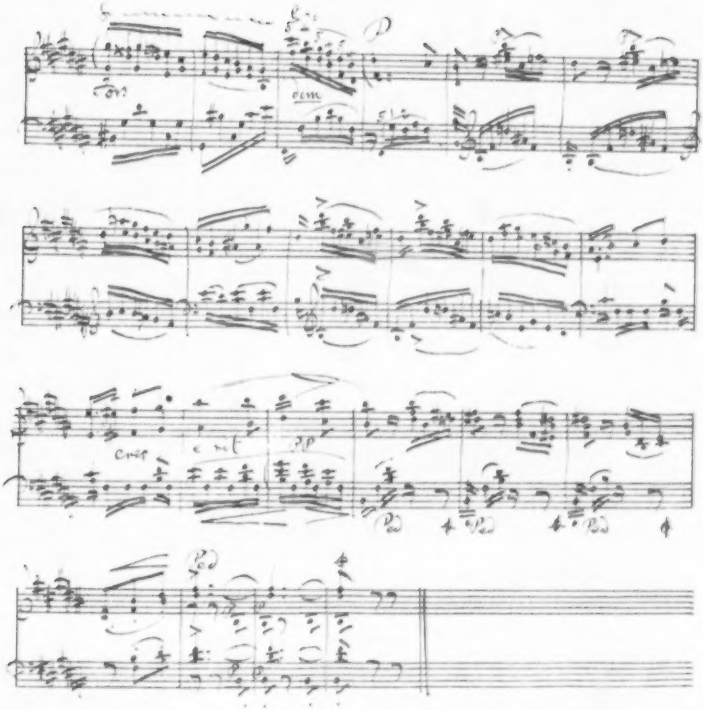

London. November 16th 1839

William Sterndale Bennett

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Mai. № 19. 1840.

Turandot,

Prinzessin von Schiras, grosse Oper in zwei Akten. Klavierauszug vom Komponisten. Text nach Schiller. Musik von *Hofen.* In Kommission bei P. Mechetti in Wien, bei R. Friese in Leipzig.

Wir haben alle Ursache, auf neue Opernausgaben der Teutschen aufmerksam zu sein, theils der Hinderungen wegen, die unsern vaterländischen Erzeugnissen der Art mehr als allen Operaversuchen jedes andern Volkes entgegenstehen, theils der Hoffnungen wegen, die wir in zu erneuernder Erhebung des Opernwesens vorzüglich auf Teutschland setzen zu müssen uns berechtigt glauben. Wir wollen hier weder das Eine noch das Andere näher beleuchten, um so weniger, da wir Beides schon verschiedentlich angedeutet haben; nur unsere Freude wollen wir aussprechen, die wir über jede Veröffentlichung einer neuen teutschen Oper empfinden, weil wir dadurch der Erfüllung unserer Hoffnung jederzeit um einen Schritt näher gerückt worden zu sein uns vergewissert halten. Schon der Muth, der unter den jetzigen Verhältnissen für einen Teutschen dazu gehört, der Ausführung einer Oper seine Kräfte zuzuwenden, hat etwas höchst Erfreuliches, da er eben nur von der Liebe zur Sache genährt werden kann. Gehören doch schon sehr glückliche Stellungen dazu, wenn ein teutscher Opernkomponist das zweideutige Glück haben soll, sein Werk auf ein paar Bühnen zu bringen! In der Regel ist dies auch das Höchste, was er davon hat; sehr selten nur trifft es sich, dass ein Bühnenwerk eines jungen, oder noch nicht durch andere Gaben berühmt gewordenen teutschen Verfassers gebührend anerkannt, und mit so gerechtem Antheil aufgenommen wurde, der den Namen einer Aufmunterung verdiente. Das geschieht nicht darum, weil uns die andern hierher zu rechnenden Nazionen überflügelt hätten, vielmehr sind ihren Flügeln jetzt die alten Schwungfedern entfallen, ohne dass ihnen dafür neue gewachsen wären; sondern es geschieht aus Mangel einer gerechten Bevorzugung der Kunstjünger unseres Vaterlandes, die im Allgemeinen einer gehorsamst sich unterwerfenden Vorliebe für Fremdes Raum gemacht hat. Dagegen hat der Teutsche der Mehrzahl nach eine sonderbare Lust, und meint wohl gar damit noch seine Vaterlandskinder zu ehren, von ihnen gleich vom ersten Werke an die allervollkommensten Meisterstücke zu fordern und die Achseln zu zucken, wenn nicht gleich vom ersten Versuche an ein Ewigkeitswerk geliefert wird. Von der oft unglaublichen Nachsicht, die gegen die flüchtigsten Leistungen fremder Länder geübt wird, kommt dem Teutschen vor dem Teutschen nur dann etwas zu Gute, wenn er sich durch Nachahmung recht gefliessentlich zu einem Fremden macht und sich so demüthig hinstellt, als erstrebe er mit seiner Kunstgabe gar nichts Anderes, als das hohe Glück, die ermüdete Menge ein paar Stunden lang hübsch zu amüsiren und durch gedankenlose Töne die Kasse bestens füllen zu helfen u. s. w. Wir sollten einmal anfangen, unsere teutschen Operndichter und Opernkomponisten besser zu beachten und ihnen mindestens eben so viel Nachsicht und Neigung, als wir dem fremden zubringen, angedeihen zu lassen, sollten nicht von jeder ersten Oper irgend eines vaterländischen Komponisten gleich einen neuen Don Juan verlangen, während man von ausländischen Komponisten mit dem seichtesten Klingklang zufrieden ist, — was unnatürlich und ungerecht ist. Das muss aber vom Publikum, von den Hörern ausgehen; von Bühnenvorstehern haben wir nichts zu erwarten, wenn die Hörer nicht eingreifen, denn jene sehen auf die Kasse und richten sich nach der Menge, können auch in der Regel nicht anders. Jede Stadt Teutschlands, die eine Oper besitzt und auf teutsche Ehre etwas hält, sollte die Direkzion veranlassen, dass jährlich eine *neue teutsche Oper*, in grösseren Städten zwei, zur Aufführung gebracht würden. Unter neuen teutschen Opern verstehen wir auch solche ältere, welche in irgend einer teutschen Stadt noch nicht zur Aufführung kamen, oder lange Zeit nicht wieder in Szene gesetzt wurden. An Auswahl wird es dann schwerlich fehlen. Nichts liesse sich leichter durchsetzen als dieser Vorschlag, wenn die teutschen Theaterfreunde nur erst zur Liebe für teutsche Kunstförderung sich wiedergeboren zeigen wollten. Es liegt allein in der Gleichgiltigkeit Teutschlands gegen einheimische Künstler, dass so ganz und gar nichts zur Förderung teutscher Opernkunst geschieht. — Wer jetzt unter den Teutschen eine Oper komponirt, ohne vorher durch andere Mittel und Wege die Aufmerksamkeit auf seinen Namen gerichtet zu haben, der wagt ein musikalisches Spiel, das er neun Male verlieren wird, ehe er ein Mal gewinnt. Wer aber eine Oper dichtet, thut es einem Komponisten zu Liebe und begnügt sich so der Lust der Arbeit, wenn er im Traum oder im Aberwitz nicht Trauben von Datteln lesen will. — Dennoch wird die Erhebung der teutschen Oper nothiger als je, wenn das ganze Operaspiel nicht in Leerheit und Ungeschmack ausarten

z. B. Sinfonien komponiren, als wer so vortrefflich wie Haydn, und auch in seiner Manier schreibt; soll Niemand Quartetten oder Klavierkonzerte verfassen, als wer sie so unvergleichlich wie Mozart, und auch in seiner Manier setzt: so werden alle nicht ganz wundervoll ausgerüstete Tonkünstler abgeschreckt; sehr schätzbare Männer, die, wenn auch nichts Klassisches, doch etwas recht Angenehmes hervorbringen könnten, werden verschüchtert oder zur Nachahmerey genöthigt; das Interesse an der Kunst erhält sich nur bey den wenigen Kennern, die an wenigen, aber vollendeten Werken ein ewiges Wohlgefallen und Genüge finden, und die leichtere und eilfertige Liebhaberey, ohne welche sich zwar die Dichtkunst und allenfalls die Mahlerey wohl befinden, und erstere um so besser, deren aber die Musik und Schauspielkunst keineswegs entbehren können — schlummert allmählig ganz ein. So scheinen also in der Musik wirklich zwey Gattungen von Werken nothwendig und darum keineswegs zu verachten zu seyn, die gar nicht auf den eigentlichen Kunstzweck der Schönheit und des reinen Wohlgefallens hinarbeiten, sondern lediglich — die Eine auf zweckmässige Vorbereitung zur eigenen Virtuosität oder doch zur Fähigkeit, Virtuosität an andern zu geniessen; die Andere, auf Erhaltung und Verbreitung der Liebhaberey an Musik überhaupt. Zu der ersten dieser Gattungen würden diejenigen Stücke gehören, die man sonst bescheiden Divertimento's oder Handstücke, (zu unterscheiden von den Uebungsstücken in den Elementen für Anfänger) jezt aber auch Sonaten, Konzerte, wohl gar grosse Sonaten, (lange, mit vielen Figuren, Passagen u. dgl.) grosse Konzerte nennet; die zweyte dieser Gattungen sorgte für Leichtigkeit, Galanterie, und alles, womit man sich, ohne gerade frivol werden zu müssen, amüsiren kann.

Das hier angezeigte Konzert hält sich zwischen beyden, und kann (einige etwas schwierige, aber im Nothfall leicht umzuschreibende Figuren ausgenommen) den Liebhabern beyder Gattungen gute Dienste leisten und willkommen seyn. Sind die hier vorausgeschickten Bemerkungen gegründet, worüber Andere entscheiden mögen, und vergönnet man deshalb jenen Kompositionen nicht nur ihr Daseyn, sondern auch das Bürgerrecht: so wird die gegenwärtige, jener Eigenschaft wegen, nur desto schätzbarer. Der Verf. hat keinen der berühmtern Klavierkomponisten geradezu nachgeahmt, was zu loben ist. Seine Musik hat manches Angenehme — besonders der erste und zweyte Satz; der dritte möchte wohl grösstentheils etwas zu gemein für ein Konzert seyn, und selbst das Thema zu diesem Rondo ist eigentlich ein Tanz. Die Instrumentirung ist recht gut gerathen, und zeigt von Erfahrung in der Benutzung der Instrumente. Auch ist der Satz rein, und einige kleine Unebenheiten lassen sich wenigstens entschuldigen. S. 10. Z. 1. letzter Takt der Klavierstimme sollen die 4 ersten 16 theile so heissen: S. 11. Z. 3. T. 6. soll das erste 16theil ein Achtel seyn, und S. 13, letzte Zeile, das Wort Solo erst S. 13, 2ter Takt stehen.

Grande Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon, composée p. R. Kreutzer. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Groschen.)

Kreutzer ist in Deutschland mehr, als grosser Violinspieler, denn als Komponist bekannt; ausser seinen Violinkonzerten, die freylich von Virtuosen mit Recht hoch gehalten und oft produsirt werden, obschon sie, wenn sie das alles würken sollen, was sie würken können, einen Geist, eine Laune, einen Vortrag verlangen, die dem Geiste, der Laune und dem Vortrage Kreutzers wenigstens ähnlich sind — ausser diesen Violinkonzerten, kennet man in Deutschland wenig von Kreutzer. Gegenwärtige Sonate ist sehr gut geeignet, ihn auch als Komponisten für das Pianoforte allen

soll, bis auf welche Linie es bereits zurückgeschritten ist. Und so wäre es wohl an der Zeit, dass das teutsche Publikum etwas dafür thäte, was ihm so leicht wäre, wenn es nur erst seine Vaterlandskinder den Fremden in der Gunst gleich stellen wollte. Ist auch der Fehler allzugrosser Bevorzugung jedes Auslandes, das mit Schimmer und Anmassung sich laut zu machen weiss, alt und eingewurzelt; tritt er auch in jedem wiederkehrenden Frühling immer wieder neue Schlingranken zum Verderben unserer Bäume: dennoch wäre er auszurotten, wenn gleich schwer, was Niemand gleuben konnte, wenn nicht die leidige Erfahrung dafür spräche.

Unterdessen wollen wir uns darüber freuen, dass es immer teutsche Manner gibt, die dem fast unnatürlichen Uebel muthig die Stirne bieten aus Liebe zur That. Und so haben wir denn wieder eine neue *Turandot* empfangen. — Ja die Stoffwahlen! Darüber muss einmal besonders und ausführlich gesprochen werden. Scheinen sie doch nicht selten den besten Nahrungsextrakt zur Erhaltung des eben besprochenen Fehlers liefern zu wollen!

Man kennt diesen Ausbund von Schönheit und Trotzköpfigkeit, die letzte von allen morgenländischen Prinzessinnen, die auf europäischen Opernbretern zu erwarten gewesen wäre, wenn nicht den meisten teutschen Operkomponisten von der einen Seite eine seltsame Sorglosigkeit in Hinsicht auf dichterischen Grundstoff ihrer Bearbeitungen, und von der andern eine auffallende Vorliebe für Besonderes, vom Gewöhnlichen Abweichendes eigen wäre, Beides nicht immer zum Vortheil ihrer Erzeugnisse. — Es ist bekannt, dass Kapellmeister Reissiger in Dresden vor fünf Jahren diese Freiheitsamazone gleichfalls musikalisch machte und theils singend, theils deklamirend in Melodramenart vor die Ohren brachte. Geschah dies auch nach einer andern Textbearbeitung, so bleibt doch der Grundstoff, auf welchen weit mehr ankommt, als auf das Gewebe der Worte, einer und derselbe. Man vergleiche darüber unsere Blätter 1835 S. 241. — In dieser Bearbeitung der Fabel ist nun China in Persien, und Peking in Schiras umgewandelt worden, in dessen Nähe das alte Persepolis gesucht wird. Durch diese zweckmässige Verlegung ist Manches für bessere Theaterwirksamkeit gewonnen worden. Wurde der Ort der Handlung verändert, so war es folgerecht, aus dem altchinesischen Fabelkaiser Altoum einen persischen König Grosman zu machen (Bass). Ueberhaupt sind von den Personen des Schiller'schen Stückes nur geblieben: *Turandot* (Sopran), Prinz *Kalaf* (Tenor), *Adelma*, einst Prinzessin, jetzt vertraute Sklavin Turandot's (Sopran), und *Barak*, Erzieher des Prinzen, jetzt zum Skavenaufseher geworden (Bariton), und statt der im Schauspiele vorkommenden komischen Personen ist eine einzige unter dem Namen *Pathetu*, als Gross-Seneschal (Bass) in Thätigkeit gesetzt worden; die andern sind sämmtlich weggefallen, was für die Oper sehr zweckmässig ist. Das Gefolge und die Massen im Divan u. s. f. sind natürlich in ihren Würden gelassen zum Glanze der Chöre und der Augenweide. — Wie der Gang des tragikomischen Mährchens zur Oper gewendet worden ist, wird am Besten und am Kürzesten in Verbindung mit der Beurtheilung der Musiksätze angedeutet.

Nach der Ouverture, die sorgsam gearbeitet, aber für diese Oper nicht frisch oder doch nicht leichtfertig genug ist, vernimmt man zuvörderst die theatralisch gut gesungene Klage der Sklaven über die Bitterkeit ihres Trauerstandes. Der Chor ist hinlänglich karakteristisch, ohne dass sein Werk in übertriebenen Grauss gehaufter Dissonanzen geschlagen wurde. Barak treibt die Unglücklichen mit Schonung zur Arbeit; seine melodisch weiche Ermahnung hat etwas theilnehmend Beruhigendes. Die Haltung des Ganzen, nicht zu zugespannen, ist lieblich und muss Theilnahme erwecken. — Man sieht, dass Schillers ganze Einleitung bedeutend geändert worden ist und mit Recht. — No. 2 macht im Rezitative uns mit Barak und seiner Sehnsucht nach der Heimath bekannt, die in einer Kavatine sich ausspricht, welche zwischen teutscher und italienischer Weise schwankt, was für einen Wiener Komponisten ganz natürlich und im Allgemeinen wirksam genug ist. Barak steht hier ganz allein, ohne Weib und Kinder, die ihm in der Schillerschen Bearbeitung bekanntlich zugesellt sind. — In No. 3 sieht er unverhofft seinen geliebten, einst von ihm erzogenen Prinzen *Kalaf* wieder, der dem Skavenjoche auferlegt, sein Liebe zu Turandot bekennt, die er anbemerkt im Garten gesehen u. s. w. (abweichend von Schiller). — Die Musik verweilt nicht, wie es in Darlegung schon bekannter Dinge durchaus nothwendig ist, hat auch so viel Mannichfaltigkeit in Melodischen und Harmonischen, ohne sich in die willkürlichen Risse der französischen Opernkomponisten zu verlieren, dass dem Tonsetzer über die Länge der Erzählung durchaus kein Vorwurf gemacht werden kann; er hat das Rechte dafür getheu. Ebenso ist dem Bearbeiter des Buches ein anderer Vorwurf zu machen als der, welcher in der Wahl des Stoffes selbst liegt. — In No. 4 naht Adelma und wird von dem erschrockenen Barak aufgefordert, seinen Liebling von der gefährlichen Werbung um Turandot abzuhalten. Natürlich bleibt der schöne Jüngling bei seinem „Tod oder Turandot!“ Das Terzett ist leicht unterhaltend, unbesorgt um irgend eine originelle Selbstigkeit, dafür aber rund und gefällig, daher genieszbarer als das zur Sitte gewordene Suchen nach Auffallendem, was in Betaubung allein noch einigen Reiz hat, der durch Abstumpfung verderblich wird. — In No. 5 tritt der Seneschal mit den Dolmetschen auf, den Prinzen zum Divan zu laden. So kurz der Satz ist, so hübsch ist er auch; das Steifsichtige, was er hat, ist ganz am Orte und wird jedem Hörer ein Lächeln abgewinnen. — Die sechste Nummer bringt in verschiedenen Abtheilungen das Finale des ersten Aufzuges. Der Marsch (Gerave), unter dessen Klang die Grossen des Reichs in den Saal des Divan ziehen, ist etwas zu hübsch, als der darauf gehaute Chor, der den König leben lässt. Im Rezitative macht Grossman, für Schiller's Altoum, ganz im bekannten Karakter, die Sache kurz ab. Turandot tritt ein, vom Chore als Stern der Weisen begrüsst. Der Gesang bleibt komisch im Ganzen, besonders durch die melodische Dehnung auf dem Worte

„preisen"; aber die Komik wird feiner, als im vorhergegangenen Chore der Diskurirer, aus Bezugnahme vor dem Scharfsinne der schönen Grausamkeit, die jedoch, wie bekannt, sogleich beim Anblicke des schönen Verwegenen ein menschliches Rühren fühlt. — Der Himmel schenke allen Theatern einen so schönen Tenoristen und eine dreifach schwierige Tarandot zum Heil des Werkes und der vereinten Zuhörerschaar, damit die Männer begreifen, wie man den Kopf verlieren kann, und alle Schriftstellerinnen selbst sich noch verwundern, wie erhaben es ist, den Stolz der Liebe vorzuziehen, den freilich Adelma erst aus der Ohnmacht in's Leben zurückrufen muss, was sie etwas einförmiger thun könnte. Tarandot singt gewöhnlich, natürlicher der Prinz. Beides eben so getroffen als Tarandot's folgender Gesang bestimmter und entschlossener wird. Von dieser bewegten Arie an ist Alles in theatralischer Aufregung durch lauten Schall und belebte Bravour, die hierher gehört. Soll vielleicht der Zwischenakter die herrschende Manier parodiren? — Die Rathsversammlung leitet, an Pantalone Stelle, Pathetia ein mit dem Verlesen des Gesetzes nach Schiller's Worten: „Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben" u. s. w., neu kurios harmonisirt. Das erste Rathsel, ganz nach Schiller's Worten, ist eben so angenehm als gut gesungen, desgleichen die recitativische Frage mit dem kurzen Chore, so wie die nachahmend wiederholende Antwort des Prinzen, die vom Chore kräftig gehoben wird. Zum zweiten Rathsel wählt die Opernprinzessin nur Schillers zweite Strofe, zu sich recht hübsch in Melodie gebracht, allein für Turandot's betroffenen Stolz viel zu gemüthlich, selbst dann, wenn man annimmt, sie zwänge sich zur Gleichgiltigkeit, die doch eine Spur des Erkennetens zeigen musste. Dagegen machen Antwort und Chor Alles wieder lebendig; die Zwischenbehandlung ist gleichfalls frisch. Jetzt gerath die Prinzessin, von Adelma entführet, ausser sich, wie bekannt, fast ganz nach Schiller; die Szene ist wirksam getroffen, wie der Gesang des dritten Rathsels (All. agitato). Lage in der Melodie selbst noch ein Anklang des innern Widerstrebens der Gefühle, so viel Erregung als im Tempo und in der Begleitung, was allerdings zwei mächtige Hebel sind, so wäre dieser Gesang völlig meisterlich. Auch hier reisst sie nun, wie in Schillers Bearbeitung, den Schleier ab und singt: „Sieh her und bleibe deiner Sinne Meister! Sieh oder nenne mir das Ding!" — So und nun die Prinzessinnen! — Lebhaf. bleibt Alles bis auf den Schluss von der Gutmüthigkeit Kalafs an, der in Dichtung und Musik mager ist. Mit dem Quintett wird es wieder wirksamer, wenn auch die einzelnen Personen sich darin noch bemerklicher unterscheiden könnten bis auf den Seneschall, der dagegen wieder zu gleichmässig und ruhelos fortschwatzt, was mit einiger Unterbrechung besser wirken würde. Der Schlusschor reisset in schneller „-Bewegung, wiederholt sich aber zu viel und sucht die nicht ungewöhnliche Melodie durch gesucht harmonische Zwischenstellungen aufzufrischen, ein Mittel, was seine Wirksamkeit zuvorlich verloren hat durch überhäuften Gebrauch. Lebendige Rhythmik und kürzere Führung sind überall das Zutraglichste, wo keine Neigung zu längerer Ausspinnung im Verlaufe der Szene selbst liegt.

Der zweite Aufzug führt uns in den Gemach der schönen Prinzessin, hervor, Alles auf Adelma's Anreizung zu wagen, um des Unbekannten Namen zu erfahren. Die Eifersüchtige nennt ihr den Sklavenhüter Barak, der den Prinzen kennt. Turandot befiehlt, ihn mit Gewalt herbeizuschaffen. Die Recitative gehen schnell vorüber, und ein hübsches Duett im $^3_4$-Takt mit Tonbelegleitung und endlich mit beigefügtem Chore der Sklavinnen tändelnd, schliesst die theatralisch leicht ergötzliche Nummer. — In No. 8 wird Barak von bewaffneten Sklaven hereingeschleppt, nur um der Sicherheit des gefesselten Prinzen bewegend. Seine Recitative ist gemüthlich und passend. Der Terzett zwischen ihm, der Prinzessin und Adelma (No. 9) gehört zu dem Trefflichsten der ganzen Oper und übertrifft Vieles. Der unbeweglich standhafte Mann wird in den hierher abgeführt. — Recitativ und Duett der Turandot mit ihrem Vater (No. 10), der ihr die Schmach öffentlicher Besiegung ersparen will, wenn sie versprächt, dem Prinzen aus freier Wahl die Hand zu reichen. Es ist ersichtlich, natürlich angemessene Musik ohne Stückelei zu hören, die theatralisch wirksam sein muss. Auch No. 11, die Szene des Prinzen mit dem Sternbild, ist sehr gut angelegt, sicher gefasst, nur gegen das Ende weniger ausdrucksvoll, was zum Theil am Gange der Situation liegt. — Kalaf's Schlummer-Romanze (No. 12) ist einfach und empfunden, wie es das Theatralische mit sich bringt. — In No. 13 schleicht sich Adelma zum schlummernden Prinzen, ihren Plan singend, den Geliebten für sich zu gewinnen und mit ihm zu entfliehen. Das Recitativ ist sehr hübsch begleitet und der Gesang angenehm, doch zu allgemein gehalten; es folgen überdies zu viele Solagesänge auf einander. Auch im Duett mit dem Prinzen, den sie mit der Nachricht hintergeht, Turandot wolle ihn durch die von ihr bestochenen Wachen noch vor dem Eintritt in den Divan morden lassen, steht die unlautere Bezug des Herzens von der edlen Liebe des Prinzen im Gesange nicht genug gewendet. Nur zuletzt, nachdem er, überwältigt vom zu gleichgem Schmerz, seinen und seines Vaters Namen selbst verrathen hat, wird Adelma's Sinn mehr durch die Worte klar, als durch Angemessenheit der Töne. — Die 13. Szene, in welcher Pathetia mit der Wache auftritt, den Prinzen zum Divan zu geleiten, wo der Prinz glaubt seine Mörder vor sich zu sehen, ist eben so kurz als theatralisch; besonders gut ist der euharmonische Wechsel zu Pathetia's Worten: „Nun ist er gar in Kopf verrückt." — No. 16. Finale. In der Mitte des Saales um den Altar Priester und Volk. Während des vollen Chores treten der Reihe nach die Edeln ein. Der Chorgesang ist geschickt und wirksam durchgeführt. Ihr Recitativ singt Kalaf sein Erstaunen, dass er lebendig hierher gelangte, und forchtet nun mit Recht den Verrath seines Namens. Der Prinz spricht ihm freundlich zu, wie in Schiller's gekannter Bearbeitung des Märchens. Man hört den Beigeton der Donnerwort Turandot's, gut dazu gedichtet und gesungen. Der resonirende Fortgang der Hand-

lung ist mit Umsicht abgekürzt; vorzüglich glücklich ist die Stelle durch geschickte Modulazion hervorgehoben, wo Turandot durch Nennung der Namen die Hoffnungen Aller vernichtet, was nicht zu lang ausgesponnen wird. Als endlich Kalaf entschlossen, ohne sie nicht zu leben, vor ihren Thron tritt und sich selbst den Tod geben will, stürzt sie, von so viel Liebe besiegt, mit dem Rufe seines Namens in seine Arme. Die leichten Aenderungen, der Stellung, Zusammenziehung und den Zusätzen nach, sind der Oper angemessen. Die Wonne der Liebenden schliesst das Ganze mit einem freundlichen Duett, das durch kurzen Antheil des frohen Königs und des ganzen Volkes verstärkt wird. Schade, dass des treuen Barak mit keiner Sylbe gedacht wird, was ohne merkliche Verlängerung so leicht und dem Vorbilde getreu geschehen konnte; Schade endlich, dass die Wahl des Stoffes eine jugendlich männliche und eine noch glänzendere weibliche Schönheit unerlässlich macht, wenn die Ausführung der sehr ansprechenden Musik auf den Bretern nicht in's Missliche gerathen soll, wenn wir auch in dem wenig Erfreuenden des stolzen Eigensinnes der Hauptperson kein allzubedeutendes Hinderniss erwünschter Wirksamkeit befürchten wollten, was doch nicht Wenige zu erklären sich bereits gedrungen gefühlt haben.

Wie dem aber auch sei, der pseudonyme Verfasser der Musik dieses Erzeugnisses hat durch seinen für ein erstes Bühnenwerk sehr glücklichen und öfter ausgezeichneten Opernversuch vollkommen bewährt, dass er nicht allein eine sehr bedeutende Geschicklichkeit in Handhabung der Formen und in Abrundung der Sätze, sondern auch gesundes Talent und ansprechende Erfindungsgabe besitzt, die das Gelingen nachfolgender Werke und seinen Beruf dafür so sehr zu verbürgen scheinen, dass wir ihm nebst unserm Dank nur einen allgemeiner zusagenden Operntext zu weiterer Entfaltung seiner Kraft zu wünschen haben.

G. W. Fink.

Anfang der Introdukzion. (Saal des königl. Rathes. Würdenträger, Minister, Räthe &c. unter sich etwas beratschlagen.)

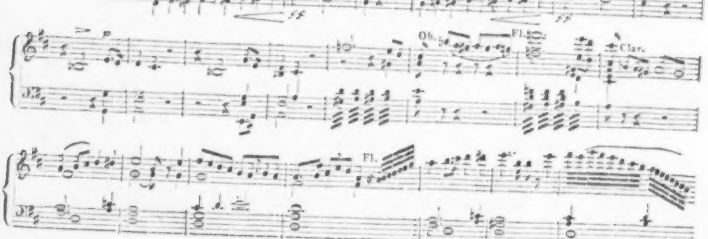

Nachrichten.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Mailand. Der zweiten, am 12. März gegebenen neuen Oper: *Giovanna II, Regina di Napoli*, von *Coccia*, wollte Fortuna nicht sehr hold sein; nur wenige Stücke, worunter der kurze dritte Akt, erhielten Beifall, und da gerade die Stagione dem Ende nahe war, wurde sie in allem vier Mal ganz gegeben. Herr Coccia huldigt seit Jahren der teutschen Musik, deren Physionomie und einige Züge seiner vaterländisch neapolitanischen Schule diese Giovanna auch grösstentheils an sich trägt; nur hat er schon viel geschrieben, diesmal wenig Neues geliefert, dabei viele langsame Tempo's angebracht, die, zuweilen durch den zögernden Gesang Moriani's noch langsamer geworden, dem Ganzen eine anscheinend grosse Länge gaben, während alle drei Akte zusammen nur 2½ Stunden währten. Im ganzen enthält diese Oper gewiss Schönes und Gutes. Um aber die Leser dieser Blätter mit ihr einigermassen bekannt zu machen, folgen hier aus derselben fragmentarisch, auf's Geradewohl, der Anfang, die Mitte und das Ende. Der Stoff des Buches, vom Dichter Rossi, ist ganz einfach. Die Handlung spielt in Neapel und der Umgegend im Jahr 1415. Um die Hand der Königin wirbt ein französischer und spanischer Edelmann, sie schenkt jedoch ihre Liebe dem neapolitanischen Edelmann Lorenzo Alopo, vorher unter dem Namen Pandolfetto bekannt; dieser pflegt eine heimliche Liebe mit der Francesca Ruffo, was von der Königin entdeckt wird. Die hierauf bezügliche Eifersucht, Lorenzo's Verurtheilung zum Tode und die zuletzt von Giovanna ihm verliehene Begnadigung, wobei er sammt seiner Geliebten aus dem Lande verwiesen wird, bilden den Kern des Ganzen.

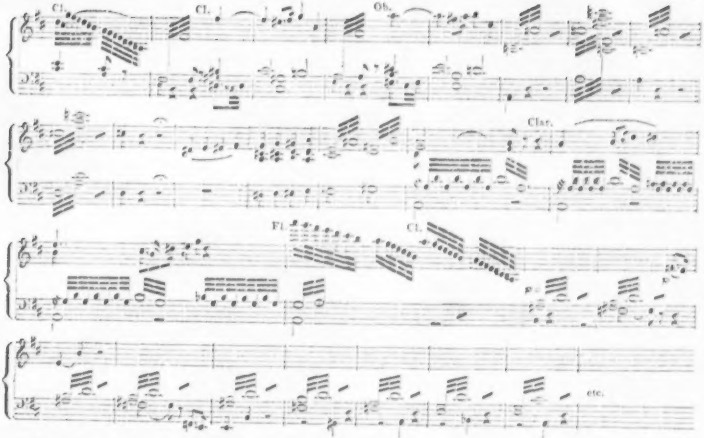

Folgender mehrstimmiger Gesang im zweiten Finale findet statt, nachdem Lorenzo und Francesca der Königin, welche so eben über Erstere das Todesurtheil gesprochen, von Waffenträgern vorgeführt werden.

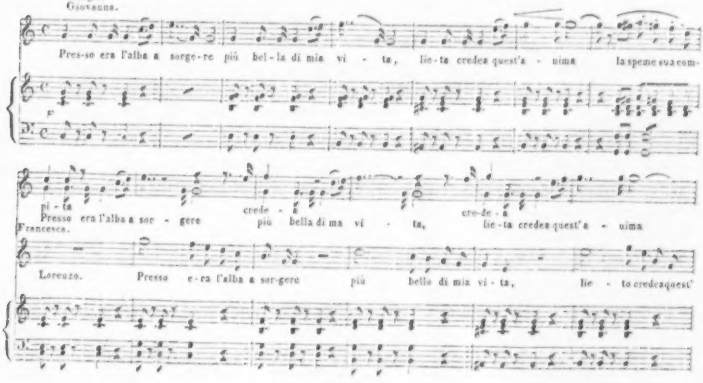

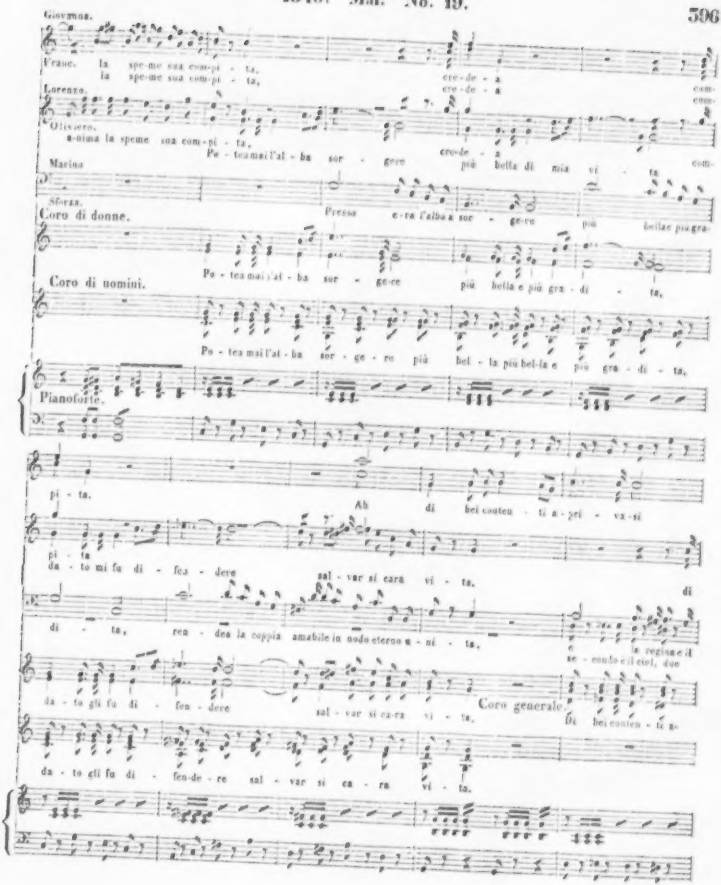
Giovanna.
Franc. la speme sua com-pi - ta, cre-de - a
la speme sua com-pi - ta, cre-de - a com-
Lorenzo.
Oliviero.
a-nima la speme sua com-pi - ta, cre-de - a
Marina
Po - tea mai l'al - ba sor - gere più bella di mia vi - ta com-
Sorza.
Coro di donne.
Presso e-ra l'alba a sor - ge-re più bellae più gra-
Po - tea mai l'al - ba sor - ge-re più bella e più gra - di - ta,
Coro di uomini.
Po - tea mai l'al - ba sor - ge - re più bel - la più bel-la e più gra - di - ta,
Pianoforte.
pi - ta.
Ah di bei conten - ti a - ri - va - si
pi - ta
da - to mi fu di - fen - dere sal - var si cara vi - ta.
di
di - ta, ren - dea la coppia amabile in nodo eterno u - ni - ta.
le - conte e il ciel, due
da - to gli fu di - fen - dere sal - var si ca-ra vi - ta. Coro generale
fu bei conten - ti a-
da - to gli fu di - fen-de - re sal - var si ca - ra vi - ta.

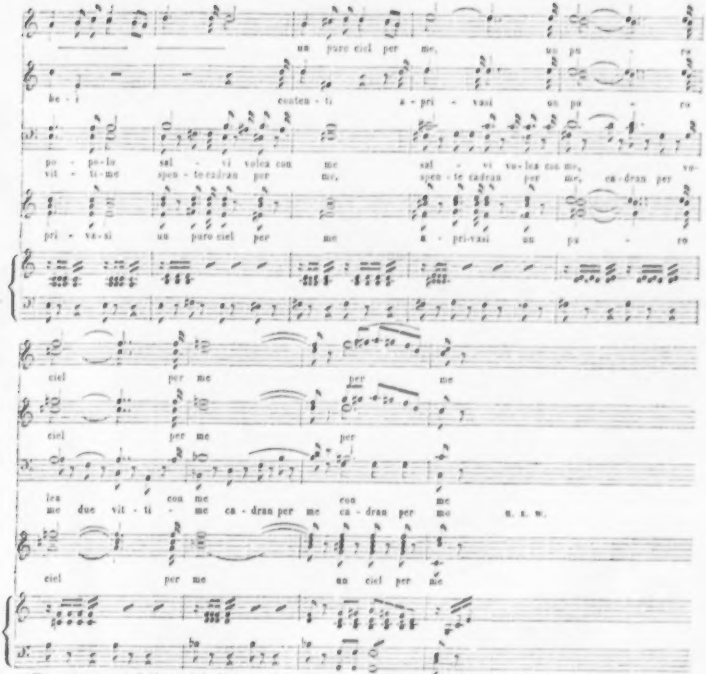

Fortsetzung und Schluss sind eben so effektvoll und mit hübschen Modulazionen bearbeitet.
Folgendes A tre im dritten Akt enthält die Szene, wo Lorenzo und Francesca knieend die Königin um Gnade bitten.

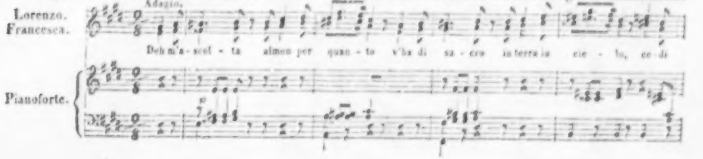

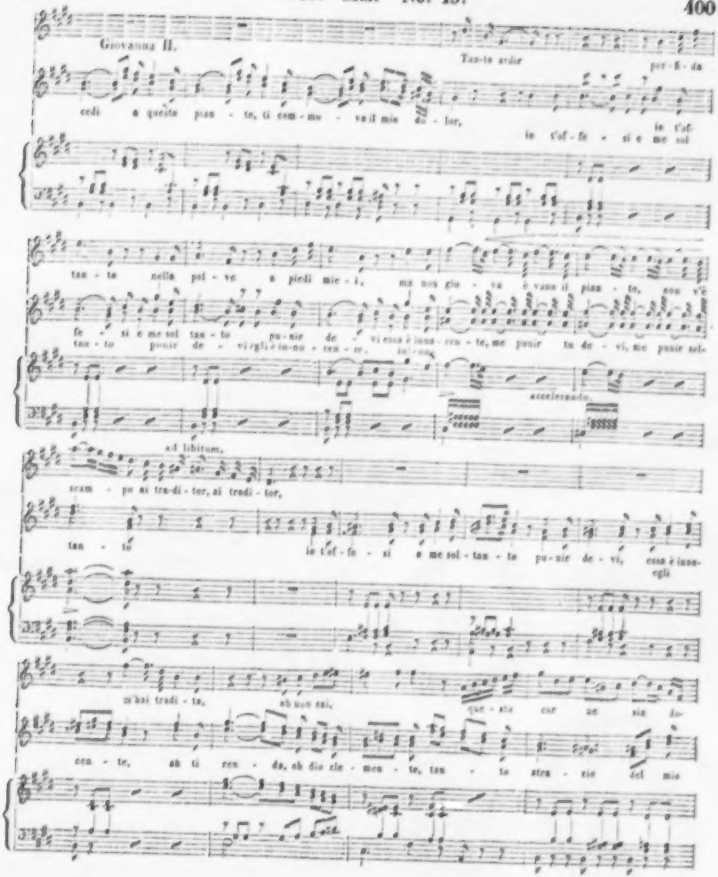
Giovanna II.
Tan-to ardir per-fi-da
cedi a queste pian - te, ti com-mo - va il mio do - lor,
io t'of-fe - si e me sol
tan - to nella pol-ve a piedi mie - i, ma non gia - ca i vano il pian - to, non va
fe - si e me sol tan - to pu-nir de - vi cosa è inno-cen - te, me punir tu de - vi, me punir sol-
tan - to punir de - vi gli e in-no - cen - te. io non
accelerando.
ad libitum.
scam - po ai tra-di - tor, ai tradi - tor,
tan - to io t'of-fe - si e me sol - tan - to pu-nir de - vi, cosa è inno-
egli
m'hai tradi - ta, oh non sai, qual sia cor ne sia in-
con - te, oh ti ren - da, oh dio cle - men - te, tan - to stra - zio del mio

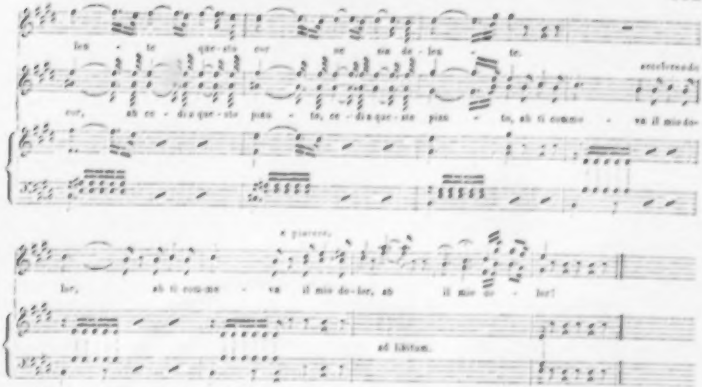

Man hatte immer prophezeiht, die Stagione werde mit Lucrezia Borgia schliessen, was nun so viel sagen will, dass sie die Oper der Stagione, mit andern Worten die meist gegebene und beliebte war; allein das Schicksal hat es anders gewollt. *Temistocle Solera*, ein 25 Jahr alter, talentvoller Mann aus Brescia (der junge Bellotrist, von dem auf der ersten Zeile S. 104 d. Bl. von d. J. die Rede ist), seit einigen Jahren in Mailand sesshaft, spielte etwas Flöte und Pianoforte, hat aber bisher nie eigentlich musikal. Wissenschaft studirt, so wenigstens haben mir seine innigsten Freunde versichert, und ich kenne Herrn Solera persönlich. Seit einiger Zeit lief das Gerücht, er habe zu einer neuen Oper für's Pio Instituto Teatrale der Scala Buch und Musik geschrieben, was sich denn förmlich bestätigte, und am 20. März wurde auf der Scala zum Vortheile besagten Instituts die neue Oper *Ildegonda*, Buch und Musik von *Temistocle Solera* mit überschwenglichem Beifalle gegeben. Nach dem Vorhergesagten werden die Leser freilich denken: wie das? gar keine Komposition studiren, und eine Oper komponiren! ... Mit Hülfe Anderer ist Alles möglich, besonders nach moderner Schreibart; ja ich besitze sogar hier ein gedrucktes Duett von einem verstorbenen Zeitungsschreiber, der keine einzige musikalische Note kannte. Ein Brechen machte ich davon, dem grössten Theil aber Pacini. Er trillerte was vor, sang immer nach sehr wenigen Takten in einer andern Tonart, weil er kein gutes Gehör hatte, so dass es peinlich war, ihm Melodieen nachzuschreiben. Dass nun Solera mehrere Maestri zu Hülfe genommen, ist allgemeine Behauptung (böse Zungen sprechen von der Zahl 12); dass er die sehr günstige Aufnahme zum Theil der Frezzolini und Moriani zu verdanken hat, ist auch wahr. Was ist aber an der Musik dieser Ildegonda? ... Ein alter Graukopf, welcher zu Ende der Oper aus der Scala ins Kaffeehaus kam, wurde befragt, was er von ihr halte, und seine Antwort war: „Zum Glücke ist nichts Gutes in der ganzen Oper, sonst wäre es unmöglich gewesen, im Theater zu bleiben.“ Was nun heissen will, sonst wäre der larmende Beifall bis zum Taubwerden gesteigert worden. Doch ist dem nicht so. Die Musik dieser Oper lässt sich allerdings anhören; sie ist sehr einfach und melodisch, hat einige hübsche Gedanken, und ihrer ganzen Physionomie nach viele Aehnlichkeit mit den Opere serie älterer italienischen Maestri; in harmonischer Hinsicht, und was Kunst anbelangt, ist sie freilich sehr arm, bei alledem aber gar nicht zu verachten. Man sagt nun, dass Herr Solera, dem ein hiesiger Apotheker, falls seine Oper gute Aufnahme findet, seine Tochter, eine Dilettantin der Poesie, um deren Hand er wirbt, zur Ehegattin gibt, nun wirklich dieselbe heirathet, und nach Neapel zu gehen willens ist, um daselbst die Komposizion zu studiren! Abgesehen von dieser ganz unnützen Reise, weil in Italien dermalen nirgends ein musikal. Athenäum existirt, so muss die Zeit lehren, welche musikalische Studien dieser auf dem Theaterzettel sich jetzt schon nennende Maestro machen, und was er in der Zukunft leisten wird; ein günstiges Prognostikon dürfte jedoch gewagt scheinen. Der bei dieser Gelegenheit das Genie Solera's preisende Mailänder Zeitungsschreiber meinte, solche seltene Menschen seien nur in Italien zu Hause; allein der allzufrüh verstorbene Kenne, ein Sachse, welcher mehrere Opern eigens gedichtet und komponirt, die vor ungefähr 30 Jahren auf dem Wiener Hof-

theater (darunter sein schöner Orpheus, worin die Milder sang) gegeben wurden, war ein ganz anderer Dichter als Herr Solera, und als Komponist ein Meister (nicht Maestro oder gar ABC-Schütz). Wahrscheinlich kann Deutschland noch andere solche Doppelkomponisten aufzeigen. Da nun die blos für das Pio Instituto bestimmte Ildegonda eine so gute Aufnahme gefunden, so wurde sie Tags darauf wiederholt, und mit ihr nebst dem dritten Akte der Oper von Coccia (worin obiges Adagio in Edur vorkommt) die Stagione am 22. März geschlossen.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. (Beschluss.) Im *Leopoldstädter Theater* kam zur Darstellung: *a)* „Goldkönig, Vogelhändler und Pudelscheerer," Zauberposse von Hopp, Musik von Ad. Müller; — *b)* „Der Schuss vor dem Duell," Lokalposse, Musik von Hebenstreit; — *c)* „Das Ideal," allegorisches Mährchen; — *d)* „Der Hut als Heirathsstifter," Musik von Scutta; — *e)* „Alidor, der Zauberzwerg," und *f)* „Die Konfusion im Zauberreiche," grosse Pantomimen von Fenzel und Schadetzky; *g)* „Doktos Faust's Hauskäppchen," Posse mit Gesang von Hopp, die Musik aller drei von Hebenstreit; darunter machte Letztgenanntes entschiedenes, ja bleibendes Glück, und Hopp, der fleissige Sammler und geschickte Mosaikarbeiter, hat neuerdings bewiesen, dass er nächst Nestroy gegenwärtig fast die einzige Stütze des populären Genre zu heissen verdiene.

Die *Josephstädter Bühne*, nunmehr durch Kauf Eigenthum des Direktors *Pokorny*, gab eine Parodie des Balletts: „Der Frauenaufruhr" mit einem solchen splendiden Aufwand an Dekorazionen, Kostüm, Maschinerieen und szenischer Ausschmückung, dass diese „schlimmen Frauen im Serail," blos ein paar Mal zur nothwendigen Erholung unterbrochen, 60 Wiederholungen fast hintereinander erlebten; es wirkte aber auch Alles zusammen, die schaulustige Menge anzuziehen und zu fesseln: Told't's glücklich durchgeführte Grundidee, ein heiterer Dialog, drastische Situazionen, eine blendend bezaubernde Augenweide, Proch's liebliche Musik, vor allen die trefflich exerzirte Amazonenarmee, — graziöse Tänze, herrliche Gruppirungen, mit einem Worte: da fehlt auch nichts, was die Sinne unbefriedigt liesse.

Der Schauspieler *Vary*, dessen erster Dichterversuch: „Treffkönig," oder „Spieler und Todtengräber," Aufmunterung gefunden, hat ein neues Frescobild zur Darstellung gebracht, unter dem etwas sonderbaren, nicht leicht erklärbaren Titel: „*Das Trauerspiel in Krähwinkel.*" Auch hier prädominirt eine moralische, hochtragische Tendenz, und unverkennbar tritt abermals die Richtung zu Raimund's Fantasiegebilden und Hinneigung zu Iffland's bürgerlichen Dramen hervor. Mathilde Pauletta, die eitle, im Zenith ihrer Künstlerlaufbahn vergötterte Sängerin, mit Blumenkränzen überschüttet, auf einem Thronhimmel im unabsehbaren Fackelzuge jubelnd nach Hause getragen, deren eigene, leibliche Mutter die Schwelle ihrer Prunkgemächer nur allmonatlich betreten darf, um das stipulirte, geringe Allmosen zu holen, — die einen treuen, heissliebenden Freund im schnöden Uebermuthe höhnend zurückweiset, — hat nach fünfzehn Jahren die bitterschmerzlichen Erfahrungen des wandelbaren Schicksals gemacht; verlassen von einem leichtsinnigen Gatten, der blos aus Eigennutz seine Hand ihr reichte, ist mit dem Verlust der Stimme auch der vorige Nimbus entschwunden; sie begleitet nunmehr ein subordinirtes Rollenfach bei einer wandernden Truppe, welcher ihre einstmalige, durch der Herrin verschwenderische Freigebigkeit bereicherte Kammerzofe als Directrice vorsteht; doch auch dieses dürftig nährende Asyl wird ihr beneidet; von Kränklichkeit an Erfüllung ihrer Dienstpflichten behindert, trifft sie der harte Schlag augenblicklicher Entlassung, und ein herzloser Hauspatron weiset, wegen schuldiger Miethe, der Armsten mit zwei unmündigen Kindern die offene Thüre. Nach abermals zehn in Noth und Kummer durchlebten Jahren begegnen wir Mathilden, erblindet, als Strassenbettlerin, ihr elendes Dasein von den milden Gaben fristend, welche ihr und den beiden Harfe und Tamburin spielenden Töchtern mitleidige Vorübergehende zuwerfen. Also findet sie Theodor Roll, der vor einem Viertel Jahrhundert verschmähte Anbeter, der hochgefeierte Flötenvirtuos, den seine Kunst zwar bereichert, das Andenken des unwiederbringlich verlorenen Glückes aber verdüstert hat; der nunmehr dasselbe Hotel bewohnt, woraus er einst wie aus dem Paradiese vertrieben ward; jetzt geniesst er die beseligende Wonne, durch Wohlthun vergelten, die letzten Lebensstunden der unaussprechlich Theuern erheitern zu können, und, freilich erst mit gebleichten Haaren, endlich durch süssberuhigende Gefühle vom starren Menschenhass geheilt zu werden. Auch an den Nebenfiguren wird poetische Gerechtigkeit geübt. — Die hier entworfene, gedrängte Skizze lässt wenigstens ergreifende dramatische Wirksamkeit nicht verkennen, und der Beifall steigerte sich von Szene zu Szene; die Herren Rezensenten dagegen, welche entweder noch gar nichts, oder doch gewiss und wahrhaftig kaum Besseres selbst geschaffen, fielen gleich grimmig darüber her, und suchten zu demonstriren: dass die Idee total verfehlt, die Karakteristik missrathen, und überhaupt an der ganzen Geschichte kein gesundes Haar sei. Das Publikum dagegen blieb entschieden dafür. In der That verdient der junge Verf. eher Aufmunterung als hämischen Tadel. — Proch hatte keine besondere Gelegenheit, die komischen Couplets abgerechnet, in der Komposizion Ausgezeichnetes zu bringen; das von Herrn Baptist mit warmem Gefühl vorgetragene, sentimentale Liedchen, nebst einem melodisch reizenden Chor der Landleute gereichen dem Tonsetzer zur Ehre. — Der aus Prag verschriebene Kapellmeister *Emil Titl* beginnt nach Ostern seine Funkzionen.

Während der Fastenzeit wurden in mehreren hiesigen Kirchen Tonwerke alla capella zu Gehör gebracht, als bei St. Carl: Vokal-Messen von Schneider, Friedrich Klemm, Kreutzer, Spohr und Palestrina; — bei den P. P. Minoriten: von Tobias Haslinger und Friedrich Reck, einem talentvollen, in der schönsten Jugendblüthe

vom Leben geschiedenen Kunstjünger; in der Josephstadt: von Karl Haslinger, welcher, wenn ihm gleich sein Beruf eine andere Stellung anweiset, demungeachtet auch in der ernsten Gattung mit Sicherheit und festem Ueberblick sich zu bewegen versteht, wobei eben recht sehr zu bedauern bleibt, dass gerade jene Stellung so wenig Musse zur Kultur eines höheren Kunstzweiges gönnt, für welchen innere Befähigung bevorrechtet, und durch Selbstbefriedigung lohnender und ehrenvoller sich gestaltet, als jener, ephemeren Tageserscheinungen gespendete Weihrauch, der vom leisesten Lüftchen wieder verhaucht wird.

Unter dem Nachwuchse unserer angehenden Kirchenkomponisten dürfte der Name *Dominik Finkes* bald eine bedeutende Rangstufe einnehmen, ein kaum 19jähriger Jüngling, Sohn des Chordirektors an der Stift Schotten'schen Pfarre zu Gumpendorf, ein beispiellos thätiger, talentbegabter Kunstjünger mit reichem Erfindungsvermögen, konsequenter Auffassung, Durchführung, grammatisch-aesthetischer Korrektheit, verständig besonnener Anwendung der Orchestermittel und vollkommener Gewandtheit in Handhabung der kanonisch-kontrapunktischen Formen ausgerüstet. — Bis zur Stunde hat er bereits neun solenne Messen, viele Motetten und Einlagstücke de tempore und drei grosse Kantaten vollendet, wovon mehrere bei festlichen Produkzionen durch der Kenner ehrenden Beifall ausgezeichnet wurden. Welche Hoffnungen, wenn er, treu seinem Berufe, fort und fort nach dem Höchsten ringt! —

Prag, April. „Die Felsenmühle von Estalieres," Oper in zwei Akten von Karl B. v. Miltitz, Musik vom königl. sächs. Kapellmeister C. G. Reissiger, ging zum ersten Male zum Vortheile des Herrn Demmer in die Szene, und fand bei schwach besetztem Hause eine freundliche Aufnahme, denn die geräuschvolle Ouverture musste wiederholt werden, und sowohl Herr Emminger (Major) als Mad. Podhorsky (Annette) wurden nach ihren Arien verlangt. auch später erfolgten noch ein paar Hervorrufungen, und es scheint, als wolle diese Oper einen Gegensatz zu manchen andern bilden, in welchen wenig geklatscht und gerufen, die Reprisen dagegen häufig besucht werden, denn als etwa vier Tage später Madame Podhorsky das gefährliche Experiment wagte, die Oper ebenfalls zum Benefiz zu geben, zeigte sich eine beträchtliche Leere. Ob ich nun diess „Felsenmühle" keineswegs der „Yelva" desselben Komponisten gleich stellen möchte, die, wenn gleich nur eine Kompilazion, doch unter die sinnigsten und poetischsten Zusammenstellungen gehört, welche die Opern- und Melodramenkomposizion jemals darbot, so spricht sich doch in den meisten Nummern derselben Talent und musikalische Kenntniss aus; nur fehlt der Stempel der musikalischen Selbständigkeit; besonders mahnt die Instrumentazion öfter an die Art und Weise Spohr's und besonders K. M. v. Weber's. Einer der schönsten Momente der Musik ist die Stretta am Schlusse des Duetts zwischen Annette und Etienne, und die Kavatine des Benoit klingt zwar etwas italienisch, ist aber sehr melodiös. Die muntern Nummern der ersten Szene sind nicht frisch genug, und das Grauenhafte in der Partie des Müllers nicht hinlänglich tief und poetisch durchgeführt. Was die Aufführung betrifft, so waren Mad. Podhorsky (Annette) und die Herrn Emminger (Major) und Demmer (Etienne) sehr lobenswerth. Dem. Triebensee (Benoit) sang ihre kleine Partie, bis auf einige Töne, die zu sehr herausgeschrieen waren, recht brav, und bei der kräftigen Stimme des Herrn Kunz blieb uns nur etwas mehr Gemüth und mimische Darstellung zu wünschen übrig. Herr Preisinger (Paul) vollbrachte sein gewöhnliches Wunder, ohne Stimme zu singen, doch diesmal nicht mit so glücklichem Erfolge, als in manchen andern Opern.

„Marie, oder: verborgene Liebe," Oper in drei Akten nach dem Französischen des Planard von J. F. Castelli, Musik von Herold, war zum Vortheile der Dem. Grosser neu in die Szene gesetzt worden, und diese hatte sich nicht nur eines ziemlich zahlreichen, sondern auch so klatschlustigen Publikums zu erfreuen, als diese Oper noch nie gefunden hatte, welche, bei ihrer ersten Erscheinung ziemlich kalt aufgenommen, erst während der Gastrollen der Dem. Grünbaum beim Publikum in Gunst gekommen war. in Bezug auf die Darstellung war Mad. Podhorsky (Emilie) an diesem Tage ganz besonders bei Stimme, und schien selbst das Publikum zu überraschen, welches doch durch eine Reihe von Jahren an ihre siegreiche Virtuosität im Gesange gewöhnt und verwöhnt ist. Dem. Grosser nahm die Protagonistin in Bewegung, Rede und Gesang zu heroisch, und verwendete im Bewusstsein ihres Reichthums mehr Kraft an dieselbe, als diese zart sentimentale Partie anspricht. Auch die Herren Emminger (Heinrich) und Beck (Adolph) sangen sehr brav, und besonders hatte die Rolle des Müller Besli an Herrn Demmer einen so trefflichen Repräsentanten, als niemals früher, erhalten. Dem. Triebensee (Süse) fehlte es an Kraft und Humor. Die Besetzung des Barons, seiner Gemahlin und des alten Soldaten wird durch den Umstand, dass sie durch die Armuth unsers Opernpersonales nothwendig bedingt ist, für das Publikum nicht tröstlicher.

„Doktor Faust's Hausköppchen, oder: die Herberge im Walde," Posse mit Gesang in drei Akten von F. Hopp, Musik vom Kapellmeister M. Hebenstreit, hat einige leidliche Musiknummern, die Einem jedoch meist gerade so vorkommen, als habe man sie erst unlängst anderswo gehört. Ueberhaupt haben wir in den letzten Jahren eine ganz sonderbare Bemerkung an den Wiener Possenkompositionen gemacht, denn je mehr das: *a basso le parole* in der Opernmusik um sich greift, desto höhere Wichtigkeit erhalten die Worte des Couplets, und man erlebt nicht selten, dass die fadeste Melodie repetirt werden muss, weil sie mit Nestroy'schen witzigen Einfällen vermählt worden ist. Leider werden die meisten Wiener Couplets hier um- und verarbeitet, und das zwar auf eine so witzlose Manier, dass wohl hier und da die Gallerie zu jubeln anfangt, das Ganze jedoch nur dadurch zu Grunde gehen kann.

(Beschluss folgt.)

Liebhabern werth zu machen. Das erste Allegro führt seinen Titel, Allegro brillante, mit vollem Recht. Es ist ein geistvoller und feuriger Satz, der, von raschen und kraftigen Spielern vorgetragen, eine treffliche Würkung thut, und, ohngeachtet der vielen Passagen, Figuren, Ausweichungen u. s. w. ein Ganzes macht; übordies auch, da alles ziemlich gut in der Hand liegt, nicht allzuschwer auszuführen ist. Die kurze, einfache und zarte Romanze giebt, nach jenem leidenschaftlichen Satze, eine sehr wohlthuende Beruhigung, und setzt den Zuhörer in den Stand, das darauf folgende, etwas seltsame, launenhafte und mit seiner Naivetät kokettirende Rondo geniessen zu können. Dies Rondo möchte aber wohl, für das, was es seyn soll und ist, zu weit ausgesponnen seyn; auch hat es zu viel Aehnlichkeit mit dem Rondo eines bekannten Violinkonzerts von demselben Verfasser. Die Violin ist durchaus obligat, mit dem Pianoforte in ein sehr gutes Verhältnis gebracht, und vortrefflich für den Effekt bearbeitet. Der Stich giebt an Deutlichkeit und Schönheit dem besten franzosischen nichts nach.

Nachrichten.

Paris; den 8ten Aug. Le Trésor supposé, ou le Danger d'écouter aux portes — eine neue komische Oper, wurde vor einigen Tagen zum erstenmale im Théatre Feydeau gegeben, und gefiel, doch nicht ausgezeichnet. Plan und Charaktere des Stücks sind artig, aber etwas verbraucht; dies mag wohl hier den Beyfall gemindert haben: denn die Ausführung des Dichters ist sehr hubsch, besonders ist die Diktion so schön und alles so voll Witz, wie bey sehr wenigen Opern, und die Musik hat vortreffliche Stücke — worunter ich nur das Quartett, und das Duett der beyden Mädchen anführen will. Einiges in der Musik hat, für diese Gattung, zu viel Ausführung und Reichthum, und das thut dem Ganzen, besonders hier und besonders jezt, wo Alles „Paesiello" und immer wieder „Paesiello" haben will, Schaden. Es ist bekanntlich hier Sitte, dass die Verf. eines neuen Produkts sich bey der ersten Vorstellung nicht nennen; fällt das Stück, so bleiben sie verschwiegen: findet es Beyfall, so verlangt das Parterre die Namen zu wissen, und man verkündigt sie ihm. Das geschahe auch hier, und Hoffmann wurde als Dichter, Mehul als Komponist genannt. Jene Sitte ist wohl nachahmungswerth. Es wird durch sie so mancher Kabale und Partheylichkeit für oder wider diesen und jenen Namen vorgebauet; der berühmte Name des Verf. verschaft dem Werke nicht die Huldigungen des rohen Haufens, der ja meistens nach dergleichen Vorurtheilen entscheidet und doch die laute Stimme des Publikums, seiner Uebersahl und grossen Hände wegen, handhabt; der noch unberühmte Name macht nicht, dass, wie das oft in Deutschland der Fall seyn soll, die Zuschauer kalt, und nur zum Kritteln aufgelegt, sich versammeln, und nun wirklich nur kritteln und das offenbar Gute nur vornehm dulden, als Versuch eines Anfängers —: kurz, man bekommt den ersten Eindruck eines Stücks reiner zu beobachten, und da von diesem ersten Eindruck überall das Schicksal eines Theaterstücks und seines Verfassers grosstentheils abhängt, so ist dieser gesichert, wenn er etwas Gutes geliefert hat, und bekömmt sein Verwerfungsdekret, wenn ihm dies gehört, mag er berühmt seyn oder nicht. Die Eifersucht und Intrigue weis zwar allerdings auch bey diesem Verfahren noch mancherley Schleichwege einzuschlagen; aber wo fanden sie diese nicht? und es ist schon ein Vortheil, wenn ihr diese so erschweret werden, wie auf jene Weise geschieht. — Mad. Grassini, eine der schatzbarsten hiesigen italienischen Sangerinnen, von welcher auch in Ihren Blattern früher gesprochen worden ist, ist nach London berufen, um die Stelle der Sgra Banti zu ersetzen. Winters Temerlan wird noch immer als zu erwartend auf dem grossen Nationaltheater angekündigt, aber auch noch

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen in Kurzem:

Dr. Martin Luther's
deutsche
Geistliche Lieder,
nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Herausgegeben
als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Buchdruckerkunst
von
C. v. Winterfeld.
Mit verzierten Initialen nach Zeichnungen
von
Alexander Strähuber.

Gegen 30 Bogen in klein Folio (Musikformat) auf starkem Velinpapier, cartonnirt.
Subscriptionspreis 5 Thlr. sächs. = 7 Fl. 30 Kr. Conv.-M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe auf cartonähnlichem geleimten Velinpapier Preis 10 Thlr. sächs. = 15 Fl. Conv.-M. = 18 Fl. rhein.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscriptionen an.
Leipzig, am 1. Mai 1840. **Breitkopf & Härtel.**

Die
Pianoforte-Fabrik
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen
Concertflügel mit englischem Mechanismus
zum Preise von 500 Thalern preuss. Cour.
und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf* und *Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Locálen gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf* und *Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in weniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren fernenden Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versehen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.

Franz Liszt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Mai. № 20. 1840.

Friedrich Rochlitz

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit. Zweiter Band, vom Jahr 1600 bis um das Jahr 1700. Erste Hälfte. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Ohne Jahreszahl (1840). In gross Folio. Text 31 Seiten. Notenbeispiele 61 Seiten.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Anzeige des ersten Bandes, welche Herr Hofrath *R. G. Kiesewetter* zu geben die Güte hatte, liest man in unsern Blättern 1838 S. 825. Ueber den geschichtlichen Gang und den Nutzen solcher Sammlungen, die dort sorgfaltig dargelegt wurden, haben wir nichts hinzuzusetzen; den innern Titel der Schrift haben wir jedoch deshalb zu wiederholen, weil er den Plan und Zweck dieser Ausgabe verdeutlicht; er lautet: *Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für die Kunst und den würdigsten Genuss an derselben förderndsten Meister der für Musik entscheidendsten Nationen, gewählt, nach der Zeitfolge geordnet und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben von F. Rochlitz.*

Die Ausstattung dieses neuen Bandes von Seiten der thätigen Verlagshandlung ist nicht geringer, vielmehr im Einzelnen noch besser geworden. Wir führen daher die Worte des Herrn Hofrath Kiesewetter in's Gedächtniss der Leser zurück: „Die Ausgabe, zugleich mit teutschem und französischem Texte, gehört zu den prächtigen, und gereicht der Verlagshandlung zum Ruhme.“ Der Text (wir beachten nur den teutschen) gibt Folgendes:

„Dritte Periode. Von der Ausbildung und Verbreitung eines neuen Styls in der Gesangmusik, neben Erhaltung des ältern in Werken für den öffentlichen Gottesdienst, bis zum Emporkommen und der vollen Blüthe der neapolitanischen und der allmahligen Zersireuung der venezianischen Schule — in Italien; während der Fortführung, Erweiterung, leichtern und freiern Behandlung des zu Ende der vorigen Periode Bestehenden — in Deutschland.“ „Zeit um 1600 bis um 1700.“ — Es folgt also zuvörderst *Italien*.

Der neue Styl in der Gesangmusik, welcher diese Periode vorzüglich karakterisirt, ist bekanntlich der Styl der *Oper*, von welcher der Verfasser nun selbst sagt, dass sie, verglichen mit dem, was sie nach und nach geworden ist, in ihrem Umfang, vornehmlich aber in ihrer Musik, noch sehr arm und klein erscheinen muss. Dennoch musste sie, des glänzenden Beifalls und der andern gerichteten Zeitbedürfnisse wegen, bedeutenden Einfluss auf die Tonkunst und ihre Meister *überhaupt* [illegible] mochten sie sich dieses Einflusses deutlich bewu[illegible] oder nicht. Da jedoch diese Schrift, nach bestim[illegible]klärung des Herrn Verfassers, sich mit der Ope[illegible] beschäftigt, so wird davon nur das Nothwendige [illegible]t, „um den Terminus a quo für die Veränderun[illegible]zeichnen, welche fortan sich fast in aller[illegible] den Gesangstücken, vergleicht man sie mit [illegible], bemerken lassen; nur allerdings in dem einen mehr, in dem andern weniger.“ Da ich meine Ueberzeugung über den Gang und die Art der ersten italienischen Opern in meinem Buche: „Wesen und Geschichte der Oper“ (Leipzig, bei Georg Wigand, 1838) ausgesprochen habe, führe ich hier nur an, dass uns zwei Notenbelege aus der „Euridice“ des Giulio Caccini, komponirt „unter Peri's Beistand,“ (?) mitgetheilt werden, nach dem schönen Exemplar der k. k. Hofbibliothek in Wien vom Jahre 1600. Es ist eine rezitativische Szene des Orpheus: „Funeste piaggie,“ an die sich ein kleiner Chor schliesst, zu welchem wir nur bemerken, dass er zu andern Worten und mit geringen musikalischen Veränderungen mehrmals sich wiederholt. Dann noch der gleichfalls ganz kurze Schlusschor, fünfstimmig: „Biondo arcier“ (nicht areter, wie im Texte gedruckt worden ist). Solche Szenen des Orpheus hat die Oper mehrere und in derselben Weise. Die Chöre sind hier nirgend lang, wohl haben sie aber zuweilen einen geringen Aufklang von hinter einander eintretender Stimmennachahmung und gedehnte Ausschmückungsfiguren z. B. im 5stimmigen Alziam le voci etc. — Auch Peri hatte bekanntlich seine, gleich anfangs hauptsächlich von ihm komponirte Euridice zum Druck gebracht, was nicht angeführt wurde, weil eben die Oper nur im Vorbeigehen genannt werden soll und Caccini von dem Herrn Verfasser für den Ersten genommen wird. Besitzen wir auch gleichfalls aus Wien durch die Güte des Herrn Hofrath Kiesewetter Mancherlei aus dieser Oper, wovon wir gern Einiges noch mittheilten, so wollen wir doch nur aus der Euridice des Peri die Sinfonia a tre Flauti zum Besten geben:

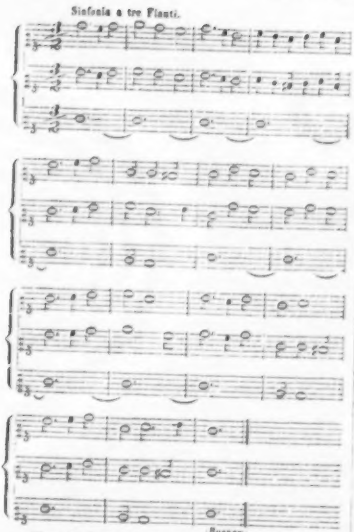

Vom Einflusse der Oper auf andere, auch kirchliche Gesangwerke heisst es nun: „Dieser Einfluss lässt sich im Allgemeinen auffassen als weitere, tiefere und zartere Ausbildung des *Subjektiven* in der Tonkunst, und als Gewöhnung an eine feinere, anmuthigere hinfliessende, natürlicher und darum gefälligere scheinende Bewegung des Meisters innerhalb der Grenzen sämmtlicher rechtlichen Formen seiner Kunst; und dies Beides ebensowohl in Hinsicht auf Harmonie als, und noch mehr, auf Melodie.“ Die Verschmelzung des Strengen und Feststehenzutrat, zeigte sich nun hauptsächlich an der grössern Kantate und dem Oratorium. Hier wird nun zuerst *Giacomo Carissimi* aufgeführt, wobei mit Dank der Unterstützung des verdienten Riesewetter gedacht wird. Von G. C. werden vier Nummern mitgetheilt: Turbabuntur impii etc., einleitendes Rezitativ und dreistimmiger Schlussatz der Kantate „Klagen der Verlorenen“; eine vierstimmige Motette „Ardens est cor meum“ etc. und eine dreistimmige für Solostimmen ohne Begleitung während der Ausspendung des heil. Abendmahls: „O sacrum convivium“ (kurz); endlich aus dem Oratorium „Jephta,“ zwei sechsstimmige Chöre, zwischen beiden Rezitative. Den letzten Chor „Plorate filii Israel“ etc. theilte Athanas. Kircher im siebenten Buche seiner Musurgia universalis etc. S. 604 sowohl in Unterlegung des Textes als auch in einigen Kompositionsstellungen anders mit, was wir der Vergleichung wegen für diejenigen erwähnen, die dazu Lust und Gelegenheit haben. Vielen Liebhabern solcher Gesänge wird aber die Gelegenheit dazu fehlen. Gehört auch Kircher's Musurgie nicht gerade zu den seltenen Büchern, so ist es doch nicht in allen Stadtbibliotheken zu finden; ja bei der noch immer anhaltenden Gleichgiltigkeit, welche die Vorsteher der Bücherschätze gegen die Tonkunst in der Regel auszeichnet, dürfte man wahrscheinlich das genannte Werk sogar in mancher sonst bedeutenden öffentlichen Bibliothek nicht antreffen. Die grösste Mehrzahl der Liebhaber geschichtlicher Musik, vorausgesetzt, sie wüssten, wo sie diesen Chor zu suchen hätten und scheueten die Mühe des Nachschlagens und Nachlesens in einem so unbequemen Folianten, wie der in Rede stehende ist, nicht im Geringsten, was jedoch kein Erfahrener voraussetzen wird, würde also auch diesen, wenn gleich schon einmal in Partitur gedruckten Chor gar nicht zu Gesicht bekommen, wenn er nicht neu und bequemer den Liebhabern vorgeführt wurde. Da aber noch dazu „Jephta“ das berühmteste Oratorium des geschmackvollen und höchst einflussreichen Carissimi ist, so ist die Wahl vortrefflich, und Jeder wird Ursache haben, dem geehrten Herausgeber dafür zu danken. —

Andere vorzügliche Meister suchten den Styl der alten, von Rom vorzüglich begünstigten Schule mit den Wünschen und Belebungen der neuern Musikart in Vereinigung zu bringen. Unter diesen setzt der Verfasser den von seiner Zeit und von den nachfolgenden Zeiten gleich hochgeschteten *Orazio Benevoli* oben an. Man weiss, dass in jener Periode das oft übertrieben Vielstimmige in Gesangwerken Mode wurde. Unter die vorzüglichsten Meister solcher mit Fleiss und Gewandtheit gearbeiteter Vielstimmigkeitssätze gehört bekanntlich Benevoli so sehr, dass dem Namen nach wohl Jedem, der sich um etwas mehr als seine Tage kümmert, die 16stimmige Messe dieses römischen Kapellmeisters bekannt ist. Aus dieser ist hier das Sanctus mit dem Pleni u. s. w. mitgetheilt und noch ein kurzer vierstimmiger Satz „Christe eleison.“ Man wird gestehen, dass ein Abdruck wenigstens eines Satzes aus dieser 16stimmigen Messe, die Vielen auch noch darum anziehend sein muss, weil sie wissen, dass *Fasch* zur Abfassung seiner 16stimmigen Messe dadurch angefeuert wurde, in einem solchen Werke durchaus nothwendig ist; man wird aber auch daraus lernen, sollte man ähnliche Kompositionen noch nicht in den Händen gehabt haben, dass der Hauptvorzug solcher Werke mehr im gut vertheilten Wechsel der verschiedenen und in einander greifenden Chormassen, als im Zusammenklingen aller Chöre, also aller Stimmen zu gleicher Zeit besteht. Das Letzte geschieht nur selten; es sind daher mehr grossartig in einander geflochtene Wechselgesänge vier- und sogar noch mehrfacher Chormassen, als fortgehend 16- oder gar 32stimmige Ge-

sänge. — Die Vorliebe dafür hat nachgelassen und mit Recht. — Von Benevoli's Schüler und Nachfolger *Ercole Bernabei* „wurde dieses Massenhafte nicht begünstigt, sei es aus Grundsatz oder aus Mangel an Anlage dafür.“ Aber es sind ja doch von ihm 12- und 16stimmige Messen, Psalmen und Offertorien in Manuskripten vorhanden und beliebt. Man sehe darüber *Baudler's* Uebersetzung des Baini'schen Werkes „Leben und Werke des G. Pierluigi da Palestrina“ (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1834). Er hatte also Geschick und Neigung dafür, was seine Zeit mit sich brachte. — Da ihm, seiner Verdienste unbeschadet, Originalität abgesprochen wird, so sind von ihm nur zwei kurze vierstimmige Satzchen mitgetheilt worden, ein „Alleluja,“ das den Schlusssatz eines Psalms bildet, und ein sehr leicht ausführbares Salve regina. Beide Sätze sind allerdings von wenig Bedeutung.

Von der römischen Schule werden wir nun S. 16 nach Neapel geführt, wo sich „ein geist- und seelenvolles Leben entwickelt,“ vornehmlich durch *Alexander Scarlatti*, dessen angeborene Beweglichkeit und Vielseitigkeit seines ganzen Wesens bekannt ist. Das Geburtsjahr dieses überaus einflussreichen Mannes wird hier noch 1658 angegeben; es muss aber nach den Berichtigungen, die wir 1839 S. 39 unserer Blätter nach neuen an Ort und Stelle vorgenommenen Untersuchungen mittheilten, auf 1650 gesetzt werden u. s. w. Von seinen Arbeiten erhalten wir vier Gesangstücke, ein 5stimmiges Kyrie eleison; ein 3stimmiges Gloria Patri et Filio (eine darin vorkommende Verkürzung des Taktes findet sich in älteren Kompositionen nicht zu selten und bleibt noch lange im Gebrauch, ist auch oft der Sache so angemessen, dass sie am rechten Orte nothwendig werden kann, folglich beibehalten werden muss); Vanum est, 3stimmig, von 2 Violinen, Bass und Orgel begleitet (aus dem 127. Psalm), mit einem Altsolo endend, das durch figurirte Instrumentalbegleitung gehoben wird; Sanctus und Agnus Dei, das erste 5-, das andere 7stimmig, beide ohne Begleitung. Alle 4 Nummern gehen von S. 35 bis 55, werden den Allermeisten ganz unbekannt sein und sind sehr anziehend. —

„Was nun die ausgezeichneten Schüler Scarlatti's, die hernach treffliche und berühmte Meister wurden, anfangt, so kommen wir mit ihnen einigermassen in's Gedränge, theils in Hinsicht auf die Sache, theils, und noch mehr, in Hinsicht auf die Zeiteintheilung. Die meisten der fortan in dieser Periode ausgezeichneten Meister Italiens, und auch verschiedene Teutschlands, selbst noch bis beträchtlich in die folgende Periode hinüber, waren Schüler Scarlatti's; sie waren es, die Einen unmittelbar und persönlich, die Andern mittelst seiner zahlreichen, überall verbreiteten, überall mit entschiedenstem Beifall aufgenommenen Werke aller bis dahin üblichen Gattungen der Tonkunst. Doch der Uebergang von ihm und seiner Schule in die Folgezeit; das, was von ihm und durch sie zu dem Bisherigen hinzugebracht, wie dies theils erweitert, theils anders gewendet, theils umgebildet wurde — entwickelte sich so nach allen Seiten hin und so verschiedentlich, dass hier eine entscheidende Abschnittslinie zu ziehen schon der Sache selbst nach schwer und der Zeit nach kaum möglich sein würde. Wir müssen sie theilen, diese zahlreichen, unter sich sehr verschiedenen Schüler, und glauben dabei am Besten zu verfahren, wenn wir von ihnen hier nur zwei der ausgezeichnetsten und die zu entschiedenst in sich zu ihrem Meister hielten, vorführen — den *Caldara* und den *Durante*, obgleich wir mit Letzterm der Zeit einigermassen vorgreifen, und die übrigen, die, ohne ihm ganzlich zu verlassen oder gar entgegen zu treten, doch mit dem von ihm Empfangenen andere Wege einschlugen, der folgenden Periode überlassen, obgleich wenigstens der frühere Theil ihrer Zeit und Meisterschaft noch in die jetzige fällt.“ — Wir haben diese eigenen Worte des Herrn Herausgebers nicht hingestellt, um ein Beispiel von seinem Styl zu geben, den Jedermann kennt, sondern der Sache wegen, um die Weiterführung der Darstellung auf das Genaueste zu bezeichnen, was von Bedeutung ist, um so mehr, da diese vor uns liegende erste Abtheilung des zweiten Bandes wohl den ganzen Text dieses Theiles (bis auf Joh. Joseph Fux) —, dagegen die Gesangstücke selbst nur eben bis auf Antonio Caldara liefert. Von ihm sind drei Nummern angesetzt, hier aber nur erst zwei mitgetheilt worden, ein Salve Regina, 3stimmig mit Basso continuo, und ein Duetto für Contr' Alto und Tenore mit Pianofortebegleitung; das dritte Stück Qui tollis — Cum Sancto spiritu wird die Noten der andern Hälfte dieses Bandes beginnen. Wir halten es daher für angemessener, das Uebrige des hier gegebenen Textes erst dann zur Besprechung zu bringen, wenn die Notenbeispiele der folgenden Abtheilung gedruckt vor uns liegen. Aus diesem Grunde brechen wir hier ab und fügen nur noch hinzu, was uns Ueberzeugung und Recht sowohl für die Musikwelt als für den Verfasser beliebt.

Sehen wir zunächst auf unsere Musikliebhaber im Allgemeinen, auch die bei Weitem grössere Anzahl der eigentlichen Musiker mitgerechnet, so können und wollen wir uns gar nicht verhehlen, dass es immerhin bis jetzt nur noch eine verhältnissmässig sehr kleine Anzahl ist, die sich mit innerer Freude bis auf Palestrina versteigt; wie viel weniger noch darüber hinaus? Die Werke jener Zeit, welche der erste Band vorzubringen hatte, liegen den Allermeisten viel zu fern; die Art derselben ist von der unsrigen so verschieden, dass schon viel dazu gehört, wenn man sich derselben mit innerem Antheil hingeben soll. In diesem zweiten Theil gewinnt dagegen eine Musikart die Oberhand, die noch heute mehr oder weniger gilt, die also auch mehr allgemeinen Anklang finden muss. Dazu kommt noch, dass Jeder, der den geschichtlichen Gang der Tonkunst kennt, mit uns übereinstimmend sagen muss, dass dieser zweite Theil, ganz vorzüglich in Auswahl und Herstellung der gelieferten Tonstücke, ohne Vergleich den ersten übertrifft; er ist so überaus empfehlenswerth, dass wir uns für versichert halten, er werde sich eine doppelte Anzahl von Freunden erwerben, die dem Verfasser dafür sich dankbar verpflichtet fühlen werden. Dies muss nach unserer Ueberzeugung mit jedem neu hinzukommenden Bande zunehmen, da der Verfasser selbst immer mehr

in die Zeit tritt, wo es, heimischer in sich selbst und über einen reichen Vorrath gebietend, höchst Ausgezeichnetes, Gewähltes und zugleich Ansprechendes zu liefern vermag. Wir wünschen daher nichts lebhafter zum Vortheil des Werkes und der Sache selbst, als: es möge der Druck der Sammlung nun rascher vorwärtsschreiten, als es bis jetzt geschehen ist. Wir sind gewiss, dass sich dadurch das Werk, das an Tüchtigkeit und Wohlgefälligkeit so bedeutend schon jetzt zugenommen hat, einer immer allgemeineren Theilnahme und mit allem Rechte zu erfreuen haben wird. Und so hoffen wir das Vergnügen zu haben, über die zweite Abtheilung dieses Bandes sehr bald berichten zu können, die Empfehlung des vor uns liegenden gewissenhaft wiederholend.

Kirchen- und Orgelwerke.

Evangelisches Choralbuch zunächst in Bezug auf die deutschen, lettischen und esthnischen Gesangbücher der russischen Ostsee-Provinzen auf den Wunsch der Livländischen Provinzial-Synode bearbeitet und angefertigt von *Johann Leberecht Ehregott Punschel*, Consistorial-Rath und Pastor der Lösernschen Gemeinde in Livland. Eigenthum und Verlag des Verfassers. Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig. 1839.

Evangelisches Choral-Melodieen-Buch u. s. w. Von demselben.

Nicht wenige Jahre vor dem Drucke dieses Choralbuches haben wir bereits Gelegenheit gehabt, dem Gange seines Werdens unsere Aufmerksamkeit zu widmen; wir sehen uns dadurch in den Stand gesetzt, Manches zur Geschichte dieses an sich für die bezeichneten Länder wichtigen Choralbuches zu liefern, was den Hymnologen und allen Freunden des kirchlichen Gesanges um so lieber sein dürfte, je seltener bei Anzeigen solcher Werke darauf Rücksicht genommen wird, so wünschenswerth es auch immerhin ist. — Längst wäre ein ähnliches Choralbuch für jene Provinzen eine Wohlthat gewesen, da der dortige Kirchengesang in überaus traurigen Umständen befunden wurde. Jede einzelne Gemeinde machte in fast jeder Melodie unzählige Veränderungen, die keine Beständigkeit erlangen konnten, weil jeder neue Vorsänger und jeder Organist nach Gutdünken verfuhr und die Gemeindemitglieder nachsangen, wie es eben ging. Auf diese Art konnte man eine und dieselbe Melodie an diesem Sonntage so und in der nächsten Versammlung anders hören. Am übelsten war dies auf dem Lande, wo sogar die Vorsänger und Organisten wenig oder nichts davon verstehen. — Der eben genannte Mann gab sich daher seit mehr als 16 Jahren alle Mühe um die Verbesserung des dortigen Kirchengesanges. Er errichtete in seiner Gemeinde eine Melodieenschule für die Erwachsenen und gewann dadurch die Ueberzeugung, dass eine glückliche Verbesserung des Kirchengesanges möglich und durch welche Mittel sie herzustellen sei. Zu dem Ende sah der eifrige Mann 4 teutsche, 2 lettische und 2 esthnische Melodieengesangbücher durch, verschaffte sich die besten hierher gehörigen Schriften der Teutschen und mehr als 30 teutsche Choralbücher. Diese Vergleichungen brachten ihn zu der Ueberzeugung, dass auch nicht eines der vorhandenen Choralbücher alle auch nur in einer dortigen Provinz gebräuchlichen Melodieen enthalte, geschweige denn aller Provinzen zusammen, für welche gemeinschaftlich gesorgt werden musste. Es war daher ein neues für die sämmtlichen russisch-evangelischen Provinzen anzufertigen. Herr Punschel that daher seit nun beinahe 14 Jahren viele Vorschläge an alle geistliche Behörden, denen er den Prospekt zu einem solchen Choral- und Melodieen-Buche mittheilte. Es soll nämlich als mögliche Grundlage zu einer allgemeinen und gleichförmigen Verbesserung des Kirchengesanges jener Provinzen, folglich als Normalchoralbuch eingerichtet und als solches gebraucht werden, ein Versuch, der in den genannten Gegenden bisher noch nicht gemacht worden ist. — Endlich nach vielem Ueberlegen und Berathen liegt das Buch fertig vor uns, das vierstimmig harmonisirte für die Kirchen, das Melodieenbuch für Schule und Haus zur Erlernung der Melodieen, deren es 364 enthält.

Alle Gesangbücher der evangelischen Gemeinden jener Provinzen sind dabei berücksichtigt mit Ausnahme des *Mitau*'schen vom Jahre 1771 und des *Heral*'schen vom Jahre 1787, weil man schon seit 20 Jahren damit umgeht, sie mit andern zu vertauschen. Die bei der Arbeit berücksichtigten Gesangbücher sind: das *Revel*- und *Dorpt-esthnische* von 1816 (mit der neuen, noch nicht herausgegebenen Auflage); das *Liefländisch-lettische* von 1810 und die spätern Auflagen von 1820 und 1833; das *Curländisch-lettische* von 1806; das *Riga*'sche von 1810 und 1820; das Gesangbuch für die teutschen Gemeinden des Herzogthums Esthland und den Dom zu Reval von 1787; die Petersburger Sammlung gottesdienstlicher Lieder u. s. w. vom Jahre 1783 und die neue Auflage von 1818. — Varianten sind auf den Ausspruch des Prüfungs-Comité ausgeschlossen; den Gesang auf die Urmelodieen zurückzuführen, schien gleichfalls nicht rathsam; die Harmonisirung ist den tüchtigsten teutschen Choralbüchern entnommen, dabei jedoch stets auf *Singbarkeit* gesehen worden, so dass alle Melodieen auch 4stimmig gesungen werden können. Die Namen derer, welche die Choräle harmonisirten, sind angegeben, und selbst diejenigen ohne Namen sind nicht vom Herausgeber, sondern von einem Sachkundigen harmonisirt, der jedoch nicht genannt sein will. — Zu bemerken ist, dass Alles möglich leicht sein musste, damit der Zweck erreicht würde; auch darauf musste gesehen werden, dass die meisten dortigen Orgeln kein Pedal haben; selbst in der Wahl der Tonarten musste man sich nach den dortigen Gemeinden richten; Zwischenspiele konnten nicht berücksichtigt werden, weil sonst der Unfug damit grenzenlos wäre. — Aus diesen geschichtlich wichtigen Darlegungen ergibt sich der Werth beider Sammlungen für Vergen ergibt sich der Werth beider Sammlungen für Vergen ergibt sich der Werth beider Sammlungen für Verg

gleich hierin redlich erfahrene Mann darf mitsprechen. Dass aber beide Bücher für ihren Zweck gut sind, beweist die schnelle Verbreitung der Exemplare. Mögen beide Werke immer reichern Segen bringen und möge so die Absicht des thätigen und dafür kein Opfer scheuenden Mannes zu seiner Freude erreicht werden!

G. W. Fink.

Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele. Für angehende Orgelspieler bearbeitet von *J. G. Heinrich.* Heft 2. In Kommission bei F. S. Lischke in Berlin. Preis $^1/_3$ Thlr.

Das erste Heft dieser vorzüglich empfehlenswerthen Sammlung haben wir im vorigen Jahrgang S. 1025 nach Verdienst gewürdigt. Die Fortsetzung ist eben so trefflich. Wir haben daher hier weiter nichts hinzuzusetzen als etwa noch Folgendes: Der Verfasser hat bei der Bearbeitung dieser Choräle ganz vorzüglich das Züllichauer Gesangbuch berücksichtigt und deshalb die Melodieen zuerst aufgenommen, welche zu diesem Behufe im *Kühnau* nicht stehen, z. B.: O Jesu, mein Vergnügen u. s. w.; Der Höchste sorgt für mich u. s. w.; ferner Melodieen, welche in und um Schwiebus, wo der Verfasser thätig ist, auch fast in ganz Schlesien gesungen werden, wie z. B. der Glaube in Cdur; Wer weiss, wie nahe mir mein Ende u. s. w.; Meinen Jesum lass ich nicht u. s. w. (Gdur); Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u. s. w. (Adur) u. s. w. — Die Choräle vermehren sich hier bis auf 29 (mit). — Bis Michaelis sollen noch zwei neue Hefte erscheinen; dem vierten soll ein Register mit einigen Worten über Zweck und Absicht dieser löblichen Arbeit folgen. Die Sammlung ist auch beim Verfasser in Schwiebus zu haben.

Fantasiren auf dem Pianoforte.

Von K. B. v. Miltitz.

Wenn man den Tonreichthum eines Instrumentes nicht nach der Quantität der Töne, die man darauf hervorbringen kann, abschätzt, sondern nach der *qualitativen* Schönheit des hervorgebrachten Tones, so gehört das Pianoforte — so wie alle Schlaginstrumente — zu den allerdürftigsten. Das Waldhorn hat ausserst wenig natürliche Töne, aber wie wunderschöne! Die Guitarre, deren gegriffene Töne erbärmlich klingen, sind als leere Saiten gerissen, von romantischer Schönheit. Das Pianoforte entbehrt des Romantischen im Klange ganz und gar. Auf jedem andern Blas- und Streichinstrumente muss der Ton erstlich vom Künstler gebildet werden, und je mehr dieser Seele hineinzulegen versteht, je reizender wird der Ton werden. Eben deshalb auch, weil in die Tonbildung des Klarinett- und Oboebläsers, des Violin- und Violoncellspielers ein Theil der Seelenstimmung des Künstlers übergeht, ist eines Theils ihr Ton so rührend, andern Theils so wenig nachzuahmen, während man Pianoforte und Harfe unzähligemal schon durch Maschinen nachgeahmt und in Hinsicht der Schnelligkeit und Präzision weit übertroffen hat; wie denn auch natürlich durch mechanische Vorrichtung eine Kraft, Schnelligkeit und Vollstimmigkeit zu erlangen ist, die durch die zehn Finger eines Menschen niemals erreicht worden ist noch erreicht werden kann. Nun thun sich zwar die Pianospieler auf den sogenannten *Anschlag* viel zu gut, und man kann ihnen zugeben, dass der Anschlag den Glanz des Spiels erhebe, allein *Seele* kann er nicht geben, weil das Pianoforte, wie alle Schlaginstrumente, bei denen der Klang erst durch ein fremdes Medium, den Clavis oder Kloppel, Schlagel, Plectrum und wie es immer heissen mag, hervorgebracht wird, keiner Modifizirung des Tones fähig ist. Das beste und das schlechteste Pianoforte haben nur die zwei Nüancen, *stark* und *schwach*; freilich schöner oder schlechter, nachdem eben die Instrumente gut oder schlecht sind. Aus dieser traurigen Eigenthümlichkeit der Schlaginstrumente geht hervor, zuerst dass durch ihren *Ton*, aus schon bewiesenen Gründen, kein Mensch gerührt werden kann, zweitens dass bei der grossen Leichtigkeit Schwierigkeiten der unglaublichsten Art zu machen, weil der Ton eben nicht gebildet zu werden braucht und schon gemacht da liegt, blos mechanische Fertigkeit nichts ist — als eben *mechanisch*, d. h. seelenlos und so, dass es ein Uhrwerk allzeit noch besser machen kann — und eine *Fertigkeit*, d. h. eine geistlose Gewöhnung der Finger, nachdem sie in einer gewissen Richtung zwanzigtausend Mal eine Passage gemacht haben, dieselbe nun, wenn die Kraft ausreicht, vierzigtausend Mal zu machen. Man sieht demnach, dass der Pianofortespieler, der nichts als Virtuos mit den Fingern ist, den Virtuosen auf allen andern Instrumenten, die nächst dem Studium für Arm und Finger, auch noch das Studium des Tones zu machen haben, gegenüber unendlich tief unter diese zu stehen kommt. Allein wie alle Dinge in der Welt, so hat auch das Pianofortespiel eine Gegenseite, die, recht benutzt, so glänzend und siegeskräftig auftritt, dass sie alle andere Klangwerkzeuge, selbst den Gesang, zu Boden wirft. Das Pianoforte hat nämlich seiner Natur nach die Eigenthümlichkeit, die *vollstimmigsten Harmonieen*, sowohl gleichzeitig als sukzessiv, hören zu lassen. Ohne den leeren Rangstreit zwischen Harmonie und Melodie erneuern zu wollen, sieht man doch offenbar, dass das Pianoforte hier das entschiedenste Uebergewicht an sich reisst, weil es — wie kein Instrument in dem Masse, als etwa die Harfe — Melodie und Harmonie, das Höchste was Musik vermag, in sich vereinigt. Trägt nun der Pianofortespieler die Kompositionen grosser Meister vor, in denen jene Elemente der Musik lebendig, kräftig, überrascheud und doch ästhetisch-musikalisch richtig verbunden sind, so hebt er sich schon Berge hoch empor. Allein er kann die letzte Höhe des Parnasses erreichen, wenn er so viel eigene Schöpferkraft besitzt, dass er im Stande ist, im Augenblick und ohne sie niederzuschreiben, solche Verarbeitungen eigener oder fremder Melodieen und Harmonieen zu liefern, wie sie gewöhnlich nur das Produkt begeisterter Stunden und eben so kritisch prüfender Beschauung sind. Diese köstliche und überaus seltene Gabe nennt man, angenommener Massen, *Fantasiren.*

Der Ausdruck ist nicht streng logisch passend, weil zu jeder Gattung von Komposizion, ja von Musik, wenn sie irgend bedeutend sein soll, eine gewisse Aufregung der Fantasie gehört; indess er ist einmal rezipirt, wird verstanden, und so mag er denn auch gelten. Ehe wir aber erklären, was *Fantasiren auf dem Pianoforte* im echten Sinne des Wortes heisst, so wollen wir mit ein paar Worten, wozu man sich die Beispiele selbst heraussuchen mag, sagen, was *nicht Fantasiren* heisst. Wenn ein Pianofortespieler ein Thema vorträgt, es dann mit Verzierungen beider Hände verbrämt, Oktaven, Terzen, Sextengänge, Sprünge, Doppelgriffe, zehnstimmige Harmonieen, kurz alle die Fingerhexereien der neuen Spielart anbringt, auch wohl das Thema einmal in Moll einmal in Dur hören lässt, es mit einem Finger zugibt, während die andern Finger die zum Grunde liegende Harmonie harpeggiren u. dergl., wenn er nun nach etlichen herzbrechenden Dissonanzen und wehmüthigen Appoggiaturen in ein anderes heldenmüthiges Thema übergeht und, wenn er auch hier eine Weile spektakelt hat, mit einem dritten, etwa einem Walzer, in süss dahinsterbendem Pianissimo oder die Dämpfer aufgenommen in einem Höllenspektakel schliesst, wo kein Ton mehr deutlich wird, und alle Harmonieen und Disharmonieen recht sind, weil weder die eine noch die andere deutlich ist, so heisst das *nicht* Fantasiren, oder blos so wie man im Fieber delirirt, d. h. ohne Sinn und Verstand. Mag auch Apoll ein solches Füllsel vortragen, das wir schon anderswo mit einem Pudding oder einer Wurst verglichen haben, in der bald Fettes, bald Mageres, bald Süss bald Sauer vorkommt — mag sich das Publikum aller grossen Weltstädte die Hände braun und blau applaudiren — für den Kenner ist und bleibt es — eine Pfuscherei: er kann darüber schweigen, aber er wird sich nie herabwürdigen, dergleichen Zeug zu loben. Bach, der Altmeister aller Klavier- und Orgelspieler, hatte für dergleichen Virtuosen einen eigenen Namen erfunden, den man in seiner von Forkel abgefassten Biografie aufsuchen mag. Zum *echten* Fantasiren gehört vor allen Dingen — Fantasie, wird man sagen? — allerdings, aber sie reicht keineswegs aus, sondern es gehört dazu ein durchaus gründliches Studium des Satzes und unerlässlich des *doppelten Kontrapunktes* und der *fugirten Schreibart*. Hilf Himmel — schreit die heutige Welt und ein Theil ihrer musikalischen Idole — welch altes Perückenraisonnement! Wer lernt noch heut zu Tage solche Schulfuchsereien? — Lasst die Leutchen schreien bis sie heisser werden, es ist doch so, und sie werden es selbst an dem immer geringern Eindrucke, den ihr Fantasiren *ohne* diese Kenntniss macht, gewahr werden, dass etwas fehlt. Die Kunst des Fantasirens besteht aber darin, das ergriffene oder gegebene Thema festzuhalten während der ganzen Dauer der musikalischen Improvisazion darüber, es sodann auf die möglichst unerwartete und geschmackvolle Weise bald als Haupt- bald als Mittelstimme, wenigstens in nahe verwandten Ideen, bald ganz, bald stückweise, bald in der guten, bald in der schlechten Taktzeit anklingen zu lassen, in den originellsten harmonischen imitatorischen Verschlingungen durchzuführen, und allen, auch den glänzendsten Bravourpassagen, wenigstens seiner rhythmischen Struktur nach, zum Grunde zu legen, so dass diese Fingerhexereien nur Nebenwerk, gleichsam Schnörkel der architektonischen Grundidee, keineswegs aber Hauptwerk werden. Durch solche Behandlung kommt *Mannichfaltigkeit in der Einheit*, also das allererste und wichtigste Grundprinzip der Musik, hinein; dadurch wird die Fantasie klar, fasslich und doch bedeutend, ein logisches Ganzes, Geist und Gefühl befriedigend. Um dies zu vermögen, gehört eben Kenntniss der imitatorischen und kontrapunktischen Schreibart dazu. Ich weiss recht wohl, dass sich nicht alle diese Forderungen über ein Thema anbringen lassen, noch dass die Fantasie, ganz gegen den Begriff der ihr innewohnenden Freiheit, ein Tummelplatz für kontrapunktische Künste sein soll; allein ein tüchtiger Komponist wird, wenn er das Thema wählt, sich schon eins aussuchen, über das sich etwas sagen lässt, und bei gehöriger Gewandtheit in dem verlangten Styl wird er selbst, wenn ihm ein mattes Motiv *aufgedrungen* wird, etwas daraus machen können. Ja sogar die albernen Galopps, die in den Tanzsaal, aber nicht in den Konzertsaal gehören, liefern oft, freilich ohne ihre Absicht, wenigstens stückweise, Stoff zu tüchtiger Durchführung. Ist der Meister ganz was er sein soll, so wird er im Stande sein, das Thema im ersten Satze konsequent und kraftig festzuhalten, im Adagio freier und man möchte sagen mit Blumen geschmückt, mit dem Ausdruck der Zärtlichkeit, im Allegro endlich in einer ganz andern Ton- und Taktart, entweder pathetisch daherstürmend oder komisch, graziös, neckend durchzuführen. So fangisirten *Mozart*, *Beethoven*, *Hummel*, und bei ihrem Spiel glaubte der entzückte Hörer männliche und weibliche jugendliche Huldgestalten auf- und absteigen zu sehen, die sich immer neue Kränze darboten, während eine Fantasie ohne jene wissenschaftliche kontrapunktische Durchführung blos auf Fingerhexerei berechnet, dem poetischen Zuhörer wie Bürger's Schmetterlanz zehn entfleischter kleiner Gerippe um das Hochgericht des Ungeschmacks vorkommen muss. —

K. B. v. Moltitz.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Dem. *Ruth* gab als Gast die Isabelle in „Robert dem Teufel;“ das war ein Fehlgriff, und bei uns, da wir die Rolle nur von zwei ausgezeichneten Sängerinnen gehört, daher nicht an Nachsicht gewohnt waren, ein kühnes Wagstück. Sie wurde von dem Publikum im Grunde harter behandelt, als sie es verdiente. Dem. Ruth hat eine nicht unangenehme, aber für die kühnen Kombinazionen dieser Partie viel zu schwache Stimme, doch hat sie sich eine grosse Sicherheit erworben, denn sie war in der Bravourarie des zweiten Aktes mit den Schwierigkeiten, welche der Tondichter in so reichem Maasse angehäuft, nicht zufrieden, und brachte überhaupt noch eine Menge Verzierungen an, die ihrem Geschmacke eben so wenig

Ehre machen, als sie zu der Meyerbeer'schen Musik passten.

Die musikalisch-deklamatorische Akademie zum Vortheile des israelitischen Hospitals wurde mit einer Ouverture von Herrn J. Nep. Skraup eröffnet, worauf Mad. Podhorsky eine Arie aus der Oper „Fidelio" von Beethoven sang, bei welcher wir doch durch den herrlichen Vortrag mit der Wahl nicht versöhnt werden konnten. Eine Arie aus Fidelio kann nur an ihrer bestimmten Stelle als integrirender Theil des dramatischen Ganzen ihre volle Geltung erhalten. Für den Konzertsaal finden sich, wenn es darauf ankommt, klassische Musik zu liefern, in Mozart viel passendere. Das Ständchen für eine Singstimme und ein konzertantes Violoncell, mit Begleitung des Orchesters, komponirt von Herrn Louis Kleinwächter, vorgetragen von den Herren Strakaty und Bühnert, ist höchst reizend und melodiös; doch erinnert es stark an Spohr — und Jessonda. Auch ein Concertino für die Klarinette, komponirt von C. G. Reissiger, Königl. sächs. Hofkapellmeister, vorgetragen von Herrn Pisarzowitz, erfüllte seinen Zweck; doch blieb der grossartige 42. Psalm, komponirt von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Mad. Podhorsky, den Herrn Emminger, Demmer, Joh. Skraup, Strakaty, dem männlichen Chorpersonale des ständ. Theaters und den Schülern der israelitischen Gesangschule, der Glanzpunkt des Musikabends. — Eine humoristische Vorlesung: „Warum nicht?" ausgezeichnet zart und sinnig vorgetragen von Mad. Binder, erhielt reichlichen Applaus.

Die drei musikalischen Akademieen des Konservatoriums der Musik im Saale zum Platteis brachten Sinfonieen von L. Spohr, Ludwig van Beethoven (in B dur) und W. A. Mozart (in G moll), von welchen die zweite den herzlichsten Antheil erregte; doch musste auch das Trio der letzten repetirt werden. Mit den Ouverturen war das Institut heuer weniger glücklich. Schon jene aus der „Genueserin" — von P. Lindpaintner (hier hiess es die „Albaneserin") wollte nicht allgemein ansprechen; die grosse Konzert-Ouverture von Peter Ritter von Winter trägt den Stempel ihrer Zeit zu deutlich an der Stirne. An Gesangsstücken erhielten wir nur drei Chöre, der erste von H. Stunz, dann: La Tempesta von Jos. Haydn, und einen Chor aus dem Oratorium: „Das Weltgericht," von Friedrich Schneider, welcher letztere am meisten ansprach. (Dieser Mangel an Menschenstimme ging auch auf das mit dem Konservatorium befreundete Konzert für die Hausarmen über, worin wir nebst andern guten Kompositionen auch eine recht gründlich gearbeitete Sinfonie von Gottfried Preyer, Professor der Harmonie und des Kontrapunkts am Wiener Konservatorium — zur Aufführung eingesandt — kennen lernten.) Von Konzertisten hörten wir zwei Schüler der Trompete, 2 Klarinettisten, 2 Violinisten, 1 Flötenspieler, 2 Violoncellisten, 1 Fagottisten, 1 Oboisten und 2 Hornisten (unter welchen sich abermals einige vielversprechende Talente vorfinden), und endlich als Zugabe eine Polonaise für den Kontrabass von Anton Maresch, ehemaligem Instituszögling.

Auch ein ehemaliger und würdiger Zögling des Institutes Herr *J. W. Kallwoda*, fürstlich Fürstenberg'scher Hofkapellmeister, gab im Saale zum Platteis eine recht besuchte musikalische Akademie, worin er zwei seiner Ouverturen (No. 6 in Es dur und No. 7 in C moll) aufführen liess, und selbst ein Konzert für die Violine (Manuskript) und Divertissement von eigener Komposizion vortrug. Herr Kallwoda kommt eben von Donaueschingen, und sein Spiel wie seine Kompositionen sind in ihrem Blatte so oft und gründlich besprochen worden, dass ich mich auf die kurze historische Notiz beschränken will, dass sein anmuthiger, gesangreicher, solider und unverkünstelter Vortrag auch im Vaterlande den herzlichsten Beifall gewann. Eine Madame *Rosen* unterstützte ihn mit einer sehr angenehmen Mezzo-Sopranstimme durch eine Bravourarie von Rossini.

Die Quartett-Unterhaltungen des Professor *Pixis* erfreuten abermals durch Mannichfaltigkeit, Neuheit (Professor Pixis bot in diesen drei Musikabenden *fünf* Neuigkeiten) und treffliche Auswahl. Die erste derselben wurde mit einem Quartett von Verhulst eröffnet, welches sich eben sowohl durch künstlerische Selbständigkeit als durch Geist, Gefühl und Lebendigkeit auszeichnet. Auf eine Wiederholung des ersten Kleinwächter'schen Quartetts folgte ein neues Quintett von Onslow, welches minder anspracb als seine frühern Arbeiten. Die dritte heurige und eine glanzende Neuigkeit war von Mendelssohn-Bartholdy am zweiten Quartettabende — der in dem genannten Tondichter, Mozart und Beethoven ein merkwürdiges Trifolium künstlerischer Vergangenheit und Gegenwart darbot. — Ueber das darauffolgende Beethoven'sche Werk (F moll, Op. 95) sprach sich ein hiesiger Kunstkenner also aus: „Ich wüsste im ganzen Gebiete der Kunst keine Erscheinung, mit der es verglichen werden kann, als etwa das Buch Hiob. Wie in diesem tiefsinnigen Gedichte, liegt in Beethovens Tondichtung jede schmerzliche Frage, jeder Zweifel, jedes Sehnen und Hoffen, das je ein ein Menschenherz erregt, und sie werden mit einer Gewalt zürnender Beredsamkeit ausgesprochen, die in jedem empfänglichen Gemüthe nachklingen muss. Ich kenne keinen klareren Ausdruck der Tragik der Leidenschaft, als die letzteren Werke Beethoven's, namentlich dies Quartett, wo sie angeregt werden, und die neunte Sinfonie, wo sie die aristotelische Reinigung und Klärung finden. Freilich muss man das Verständniss in sich haben, und von keinem methodischen Fachwerke eingeengt sein."

Mozart's D dur-Quintett bildete einen würdigen Schluss zu jenen beiden Tondichtungen. — Den Eingang des dritten und letzten Fasten-Quartetts bildete wieder eines der lebenswarmen und gemüthlichen Quartette von Haydn, worauf Veits neuestes Werk in diesem Genre (noch Manuskript) und das Nonett von Spohr folgte, welches, ohne gerade unter die vorzüglichsten Arbeiten dieses Tonmeisters gezählt werden zu können, doch eine beifällige Aufnahme erhielt und verdiente. Das Veit'sche Quartett ist nach dem Urtheil der Kunstkenner das gediegenste Werk des jungen Tonsetzers, in dem er seine volle Selbständigkeit erreicht zu haben scheint.

und die Hoffnungen, die man auf ihn begründete, in vollem Maasse rechtfertigt. Z. 17.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Mailand. Der sehr geschickte Klarinettist *Tommaso Fasano* aus Neapel gab am 17. Januar eine musikalische Akademie, worin er sich auf seinem Instrumente mit rauschendem und verdientem Beifalle hören liess. Leider waren die Zuhörer nicht zahlreich. Dieser arme, mit einer kleinen Familie belastete Mann hatte eine gute Anstellung in Paris, unlängst aber das grosse Unglück, stockblind zu werden; er reist nun jetzt als blinder Konzertgeber umher. In besagter Akademie sang eine hübsche Spanierin mit hübscher Stimme, die nächstens die Bühne betreten will; sie heisst: *Maria Spinach.*

Nachschrift. (Frühlings-Stagione.) Diese beginnt gewöhnlich den zweiten Ostertag, aber dieses Jahr hatte man gar keine Lust, die musikalischen Seligkeiten der Winter-Stagione verdampfen zu lassen, und begann schon den 29. März, also 22 Tage früher, die Frühlings-Opern mit einem Dampf-Fiasco, bei welchem der Kessel zerplatzte. Der aus Mexiko zurückgekehrte berühmte Bassist Filippo Galli, für die Scala auf zwei Jahre engagirt, um die Opern in die Szene zu setzen (worin er eine besondere Gelahrtheit besitzt), dann und wann auch in ihnen zu singen, wählte zu seinem Debüt den Marino Faliero von Donizetti, dem Erben Rossini's und dem Repräsentanten der musikalisch-italienischen Nazionalität, wie ihn die hiesige Zeitschrift Figaro bei dieser Gelegenheit nennt. Hauptsänger waren: die Eugenia d'Alberti (welche die erkrankte Vittadini ersetzte, hat eine schöne Stimme), der Tenor Fraschini (hat guten Gesang), Galli (schon bei Jahren — ergo), noch ein — gar nicht übler — Bassist Bonafou; summa summarum: der schönste Fiasco. Galli erkrankte Tags darauf, und die Oper wurde mit dem Supplement Rossi wiederholt.

Venedig. (Teatro della Fenice.) Lanari in Florenz, Camuri in Bologna, Merelli in Mailand, sind hier zu Land die drei Hauptimpresarj, die ihre Opern und Ballette stets prachtvoll in die Szene setzen. Der Nestor aller Impresarj, Barbaja in Neapel, endigt seine Laufbahn mit diesem Frühjahre. Hier in Venedig war verwichenen Karneval Herr Camuri der Impresario, die drei Prime Donne waren die Schütz, die Moltini, die Boldrini; Hauptlenor Herr Pedrazzi, Bassisten die Herren Balzer, Constantini und Rebussini. Mercadante's Emma di Antiochia, die schon bei ihrem Entstehen hier nicht sonderlich gefiel, fiel diesmal ganz mit der Schütz, Moltini, dem (wie man sagt) unpässlichen Pedrazzi und Balzer, von welchem Falle einiger den Sängern dann und wann sehr mässig gezollter Beifall jedoch billig abgezogen werden muss. Nach neun Vorstellungen der Emma ging Donizetti's Marino Faliero in die Szene, worin die hier bereits beliebte Boldrini die Elena, Pedrazzi den Fernando, Balzer die Titelrolle und Constantini den Israele machte. Diese Oper, in welcher keinem von den Sängern die Rolle anpasste, Balzer auch seines Kostüms, vorzüglich des Bartes und der Mütze wegen tüchtig und ziemlich lang ausgelacht wurde, trat der Emma wieder die Bühne ab, worauf man aber sogleich die Capuleti, mit der Schütz = Romeo, Boldrini = Giulietta und Pedrazzi = Tebaldo gab, erst der dritte Akt von Vaccaj zog an und auch dieser nicht immer. In der neuen Oper *Maria d'Inghilterra* (eigentlich Maria Tudor), Erstling des Maestro *Gianbattista Ferrari*, fand die dem grässlichen Karakter des Stückes ganz und gar nicht entsprechende Musik Anfangs, bei all ihren Reminiszenzen, starken Beifall, besonders Pedrazzi's Romanze, ein Frauenchor mit der darauffolgenden Kavatine der Schütz, eine Trompetenbegleitung zwischen der Moltini und Balzer (vielmehr Cabalette.; in der Folge sank aber dieser Beifall bis zum Silenzio universale. Bei Gelegenheit der Aufführung dieser Oper machte die hiesige Zeitung der Schütz das Kompliment: „Sie rage als Sängerin und Aktrice über die ganze Sängergesellschaft hervor." Am 12. März machte endlich Mercadante's neue Oper *La Solitaria delle Asturie, ossia la Spagna ricuperata* (älteres Buch von Romani, worüber bereits Cocea die Musik geschrieben) Fiasco. Vernehmen Sie, hochgeehrtester Redakteur, das Wesentlichste, was Ihr witziger Kollege den obengenannten Regierungsblattes hierüber äussert: „Der Fehler dieser Oper ist nicht im harmonischen Theil, in der Neuheit gewisser Kadenzen, sie hat sehr schöne Kasusa, künstliche Modulazionen, gelehrte Kon- und Dissonanzen, das Orchester ist sublim, aber von Seite brillanter Gedanken und Gesänge ist die Komposizion herabgesunken (*scadente*). Sie ist endlich eine gelehrte Musik, die auch einem Berlioz Ehre machen könnte; ihm, dem unsere Musik gar zu leicht scheint. (Gott segne ihn!' Die Oper beginnt mit einer so zu sagen prachtigen Heerschau aller möglichen Instrumente, selbst die Orgel nicht ausgenommen; dieser Anfang hat ein hübsches Pastorale u. s. w." — Die ganze Last der Oper lag auf der Schütz, die im Allegro ihrer Arie, von Seite des Gesanges vielleicht dem Besten der Oper, rauschenden Beifall erhielt. Pedrazzi und die Moltini glänzten wenig. Balzer hatte in der Parte quarta ein schönes Gebet mit Harfenbegleitung. — Donizetti's Gemma di Vergy mit der Boldrini und Pedrazzi wollte nicht gefallen, und die Stagione schloss mit der Schiavia, in welcher letzten Vorstellung es auf die Schütz, die Moltini und Pedrazzi Gedichte regnete.

Treviso. Die Demery, ihr Gatte, der Tenor Alexander, der Buffo Marconi und Bassist Lanari-Bellini erfreuten die Zuhörer anfänglich mit Rossi's Scaramuccia, darauf mit Donizetti's Elisir d'amore, dann mit Pavesi's Ser Mercantonio. In diesen drei Opere buffe war die Prima Donne stets voller Leben, der Tenor ein angenehmer Sänger, Marconi ein Professor, und der Bassist verdarb nichts. Donizetti's Convenienze ed Inconvenienze teatrali fanden darauf eine laue Aufnahme. Zuletzt gab man noch die von Herrn Giovanni Bellini, Singmeister am Institut der hiesigen Societa Filarmonica, in 25 Tagen neu komponirte Oper: *Gli Zingari*, deren anfänglicher geräuschvoller Applaus, als Zeichen der Aufmun-

terung, nach und nach verhallte und in eine gänzliche Windstille überging.

(Fortsetzung folgt.)

Zur Nachricht.

Da sich die Fälle mehren, dass Auswärtige in der Absicht, so meinen *Kursus über musikalische Komposition* bei hiesiger Universität Theil zu nehmen, zu unrichtiger Zeit hier eintreffen: so halte ich für Schuldigkeit, das Nähere hierdurch bekannt zu machen.

1) Der Kursus umfasst *in einer Halbjahrenz*
   a) die Lehre von Melodie und Rhythmus, Harmonie und Begleitung (nebst der Lehre von den Kirchentonarten) nach *Theil 1 meines Lehrbuches der Komposition*;
   b) die freie Kompositionen (Liedform, Figuration, Fuge u. s. w.) nach Theil 2 des Lehrbuches;
   c) Vokal- und Instrumentalsatze (nach den bald erscheinenden letzten Theilen des Lehrbuchs) in zwei Halbjahren.
2) *Ein drittes Jahr* lang wird den Jüngern unentgeltlich Anleitung und Beschäftigung in grösseren Arbeiten dargeboten.
3) Der Kursus beginnt *alljährlich* von Neuem, so dass *im Winterhalbjahr*, von der letzten Woche des Oktober an, *der erste Theil* (Elementarlehre und Begleitung), im *Sommerhalbjahr*, von der letzten Woche des April an, der zweite Theil (freie Komposition) gelehrt wird, die Arbeiten im Vokal- und Instrumentalsatze wieder mit dem Winterhalbjahr anfangen.
4) Es ist — besonders denen, die künftig auch meinem System unterrichten wollen — zu rathen, dass man den Kursus vom *Anfang* an durchmache; jedenfalls kann Niemand mit Erfolg im zweiten oder dritten Theil eintreten, der sich nicht befriedigende Kenntniss und praktische Fertigkeit — denn die ganze Lehre ist durchaus praktischer Tendenz — im Vorausgehenden entweder durch Selbststudium aus dem Buche, oder auf anderm sichern Wege erworben hat.
5) Für die zu andern Zeitpunkten sich Einstellenden oder den Privatunterricht (der nur Einzelnen oder je zwei Personen ertheilt werden kann) Vorzubereiten habe ich einen angemessenen Theil meiner Zeit disponibel gemacht. Der Honorarbetrag für den Privatunterricht ist zwar höher, als der für den allgemeinen Kursus, dagegen wird an Zeit und Aufenthaltsosten wenigstens die Hälfte gespart. Es kommt natürlich hierbei viel auf Anlage, Bildung und Fleiss der Schüler an; im Allgemeinen ist aber anzunehmen, dass der erste Theil des Kursus in 25 bis 35, und der zweite in 35 bis 45 Lektionen — regen Fleiss des Schülers vorausgesetzt — erfolgreich durchgearbeitet werden kann, wobei (ausgerade Verhältnisse ausgenommen) drei Lektionen auf die Woche und ein Ruhepunkt von 2 bis 4 Wochen zwischen dem ersten und zweiten Theile zur Repetition und Nachübung des Rathsamste scheinen.

Das Nähere ist durch persönliche Rücksprache oder portofreien Briefwechsel zu erfahren.

Berlin, den 1. Mai 1840.

Der Professor und Universitäts-Musikdirektor
Dr. *A. B. Marx.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche von Michaelis 1839 bis Ostern 1840 im Verlage der

Schlesinger'schen Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin

erschienen, und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

Adam, Marche de l'Infanterie prussienne pour musique militaire tirée du Brasseur de Preston. — Brauer von Preston, arr. par Neumann. Partitur ⅓ Thlr.

— 4 Airs favoris du Brasseur de Preston — Der Brauer von Preston arr. en Rondinos pour Piano par Töpfer. ⅓ Thlr.

Das Album der Pianiste, enth. die neuesten Originalcompositionen von Thalberg, Döhler, Reissiger, Moscheles, Taubert. 1½ Thlr.

Das Album für Gesang, enth. die neuest. Originalkompositionen von Meyerbeer, Curschmann, Bauch, Reissiger, Rücken, Truhn, Reliquie von C. M. v. Weber etc. 2½ Thlr.

Auswahl der beliebt. englisch., schottischen u. irisch. Gesänge für eine Singstimme. Mit deutsch. u. englisch. Text und Begleitung des Piano. (Choice of the most favorite english, irish and scottish songs.)

8. Fare well — Lebe wohl (v. Neukomm). 6 Ge.

9. Through the wood — Durch den Wald (v. Horn). 6 Ge.

Baillot, Tägliche Uebungen im Pariser Conservatoire für die Violine. 2 Bücher.

Liv. 1. Scalen und leichte Anfangsübungen in allen Tonarten von der 1—7. Position. 2 Cah. à ⅔ Thlr.

Liv. 2. Scalen und Uebungen durch 2 und 3 Octaven in allen Tonarten mit variirten Strichen. 2 Cah. à ⅔ Thlr.

Auch unter dem Titel: Exercices journaliers au Conservatoire de Paris pour le Violon. 2 Liv.

Bauch, 6 Weinlieder (Bacchus erse) für 4 Männerstimmen. Op. 38. 2 Hefte. à ⅚ Thlr.

— 6 Weinlieder (Bacchus erse) für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38. 2 Hefte. à 14 Ge.

Bunderall, 24 Vocalises elementaires et graduées, avec Acc. de Piano. 24 Singübungen leicht und fortschreitend, eingeführt in der K. Musikschule in Paris. Vorschule zu den berühmten Vocalisen von Bordogni. Liv. III. 1½ Thlr.

Beaupian. 12 Romances p. une voix avec Piano — 12 Romanzen für eine Singstimme. 2 Liv. (einzeln à 5 Sgr.)

Beethoven, 6 schottische Lieder, dreistimmig für Alt oder Mezzo-Sopran, Tenor und Bass. (Mit Begleitung des Piano ad libitum bearbeitet v. Hoecke. Op. 108. ⅔ Thlr.

— 5 Wälzer-Schmuckte-, Schauerreise- und Hoffnungswalzer für Pianoforte. ⅓ Thlr.

Berlot, 6 Etudes brillantes pour le Violon. Op. 17. 2e édition revue et corrigée. 1½ Thlr.

Inhalt: La Sylphide. La dramatique. Le torrent. La tristesse. La prière. La Barque.

— Op. 17. dito avec Acc. de Piano. Cah. I. 1½ Thlr. Cah. II. 1½ Thlr.

Bertini, H., Studien für das Pianoforte, vom ersten Anfang bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. Mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes. Neue verbesserte und vermehrte Auflage. Op. 29. 32. 66. 97. 100. 101. Subscr. Pr.

I. 12 leichte Handstücke mit Pedalstrich. 2 Lief. à ⅚ Thlr.

II. 25 leichte Uebungen mit Fingersatz für Spieler, die noch nicht den Umfang einer Octave greifen können. Op. 100. 2 Lief. à ⅓ Thlr.

III. Le Repos. Op. 101. 24 leichte belehrende und angenehme Stücke. 2 Lief. à ⅓ Thlr.

IV. 25 Uebungen für Piano zu 4 Händen. Op. 97. 20 Ge.

V. 50 Uebungen. Einleitung zu den 42 Uebungen von Cramer. Op. 29 und 32. 4 Lief. à ⅓ Thlr.

VI. Etudes caractéristiques. Op. 66. 3 Lief. à 14 Ge.

Auch unter dem Titel: Etudes progressives, elementaires et de perfection, doigtées pour le Piano.

immer nicht gegeben. Wäre nicht schon zu viel Geräusch davon im Publikum, so stünde zu erwarten, dass man auch diese Oper, wie so viele ganz vortreffliche Werke hiesiger und fremder Künstler, am Ende doch nicht gäbe, sondern sich begnügte, sie gekauft zu haben und in der reichen Bibliothek unbekannt und ungenützt niederzulegen. Denn überhaupt, gerade dieses grosse und weltberühmte Nationaltheater und seine Direktion —! Jedoch davon vielleicht ein andermal ausführlicher! —

Paris d. 12ten. Hr. Ellmenreich war von hier nach England gegangen, hat aber nicht viel Glück da gemacht. In Privatgesellschaften hat man ihn gehört und ziemlich gut bezahlt; öffentlich aufzutreten, dahin konnte er es nicht bringen. Auch Hr. Kapellm. Himmel, der ebenfalls von hier nach London ging, konnte es, weder hier noch dort, zu einem öffentlichen Konzerte bringen. Mit uns scheint er jedoch weniger unzufrieden zu seyn, als mit den Engländern. Winters Tamerlan wird, so bald die Oper aufgeführt ist, in Partitur gestochen herauskommen. Es scheint, als werde sich der erste Konsul eine eigene Kapelle sammlen; von Paesiello's Anstellung wissen Sie schon, jetzt, sagt man, ist auch der berühmte Violinist Rode mit 10000 Liv. Gehalt von ihm engagirt werden. Wenn Bonaparte Konzertmusik liebt, muss er es auch so machen; denn es waren den ganzen Winter nur drey oder vier Konzerte — wahrscheinlich, der grossen Kosten wegen. In diesen, wie bey andern Gelegenheiten, giebt man schlechterdings keine Mozartischen Sinfonien, immerfort Haydnsche. In einem jener Konzerte hörte ich die bekannte Miss Plomer. Man lachte sie, wie billig aus, applaudirte aber gewaltig.

Stuttgard, im August. — Herr Brandl aus Bruchsal war neulich in unsern Mauern. Da er Mitbewerber bey der noch erledigten Kapellmeisterstelle ist: so trug er der Theaterdirektion seine neueste Oper unentgeldlich an und bat, sie als Probe seiner Kunst unter seiner Direktion aufführen zu lassen. Man behielt die Partitur dieses Meisterwerks mit Bewilligung seines Hrn. Verfassers zurück, und es ist wohl nicht zu zweifeln, man werde Brandls grossen Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Miscellen.

Einige Bemerkungen über die Stellung der Orchester und Einrichtung der Musikäle.

Weder auf meinen Reisen in Italien, noch in Deutschland, (wo ich jedoch, ausser der Heimath so vieler grosser Tonkünstler: München und Salzburg, wenig bedeutende Städte besucht habe) habe ich die Stellung eines Orchesters, oder den Bau und die Verhältnisse eines Musikales *) so gefunden, dass sie mir wirklich vollkommen in ihrer Art geschienen hätten.

Stellung des Orchesters — Sollte hier nicht als Hauptregel angenommen werden müssen: das Quartett (erste und zweyte Violinen, Violen, Basse und Flügel) muss ganz zusammengehalten werden; die es ausführen, müssen einander ganz nahe stehen? Alle Kompositionen sind ja doch nur vierstimmig; andere Instrumente, mögen sie noch so obligat seyn, gehören zur Ausfüllung, Verdoppelung u. s. w. oder weitern Ausmahlung der Ideen; mithin sollten obige auch als das Centrum des Orchesters angesehen werden. Wie liesse sich das am besten ausführen? wir wollen, als Beyspiel,

*) Man vergleiche hierüber die alle Aufmerksamkeit verdienenden Bemerkungen des Hrn. D. Chladni, in seiner eben herausgekommenen Akustik, die der Hr. Verf. obigen Aufsatzes noch nicht kennen konnte.

A. Redakt.

Bordogni, 36 Vocalizzi per voce di Basso sul gusto moderno. 3 Liv. à 2 Thlr.

Caecilia. Auswahl beliebter Duette. Choix de Duettinos favorites avec Acc. de Piano mit deutschem, französischem und italienischem Text. à ⅓ Thlr.

No. 10. Donizetti, Duette. Oh! crudel! — Ach du (Sopran u Ten.).
— 39. — Da me che vuoi? — Ach nenne 2 Sopr.)
— 38. Niedermeyer, Ballade: „S'il vous souvient du mal d'amour" — Rauntrat du (2 Soprani a Soprano ed Alto).

Choix de Romances franç. et d'Ariettes italiennes. Romanzen für 1 Singstimme mit deutschem und französischem Text und Piano. No. 170—199.

170. Romagnesi. Le jeune Grec — Der junge Grieche. 4 Gr.
171. — La petite mendiante — D. kleine Bettlerin. 4Gr.
172. Lafont. Le départ du marin — Seemann's Abreise. 6 Gr.
173. Vaccaï. Il verrone si la Rosa — Wie so reizend. 4 Gr.
174. Tadolini. La tombe — Das Grab. 4 Gr.
175. Carulli. Marie „Charle est à moi — Carl." 4 Gr.
176. Meyerbeer. Seul — Menschenfeindlich (f. Basso, Alt). 4 Gr.
177. — Fantaisie „Marguérites — Blümlein." 6 Gr.
178. Beauplan. Tyrolienne „Vois-tu la bas — Sieh, dort im Thal." 4 Gr.
179. Panseron. Au revoir Louise — Auf Wiedersehn! 4 Gr.
180. — Le vœu à la Vierge — Das Gelübde. 4 Gr.
181. — Valsons encore — Lasst uns noch walzen. 4 Gr.
182. — Il ne reviendra pas — Vergeblich Erwarten. 4Gr.
183. — J'ai bientôt 12 ans — Schon zehn. 4 Gr.
184. Lvoff. Hymne russe „Dieu protège le Czaar — Gott sei." 4 Gr.
185. Niedermeyer. Le lac — Der See. 6 Gr.
186. Bellini. Vaga luna, che inargenti — Holder Mond. 4Gr.
187. Moupou. Addio Teresa. 4 Gr.
188. — Mignon de Goethe. 4 Gr.
189. — Les trois marteaux — Die drei Hämmer. 4 Gr.
190. Niedermeyer. L'Etrangère — Die Fremde. 4 Gr.
191. — Que ne suis-je comte! — Wenn ein Graf ich wäre! 4 Gr.
192. — Une scène des Apennines — Scene aus den Apenninen. ½ Thlr.
193. Berat. Max p'tit Pierre. Chanson normande. 4 Gr.
194. Duchambge. La paysanne et le soldat — Das Schweizermädchen. 4 Gr.
195. Meyerbeer. Le jardin du cœur — Der Garten des Herzens. 4 Gr.
196. — Canzi de moissonneurs vendéens — Gesang der Schnitter. 4 Gr.
197. — Suleika. 4 Gr.
198. — Le chanson de maître Floh — Lied vom Meister Floh. 8 Gr.
199. Donizetti. Il Renegato — Der Renegat (für Bass und Baritone). 10 Gr.

Chopin, Rondo pour le Piano. Op. 1. Nouvelle édition revue et corrigée (dito à 4 mains). ⅔ Thlr.
— 2 Nocturnes pour Piano à 4 mains. Op. 32. ⅔ Thlr.

Chwatal, Introduction et Rondo brillant sur la chanson favorite: „Der kleine Hans — Le pauvre Jean, de Czarchmann," pour Pianoforte. Op. 44. ⅔ Thlr.
— Potpourri sur des thèmes fav. de l'Opéra: „Die Flucht nach der Schweiz" de Küchen pour le Pianoforte. 10 Gr.

Curschmann, Blumengruss von Goethe; für drei Sopranstimmen, mit Begleitung des Piano. Op. 22. ⅔ Thlr.
— Weihnachten. Lied für eine Singstimme (mit Chor ad libit.) mit Begleitung des Piano oder Guitarre. ⅓ Thlr.

Czerny, Ch., Trois thèmes choisis de l'Opéra: Le Sherif par Halevy, variés pour le Piano. Op. 390. 3 Lief. à 14 Gr.
— Nouveaux Amusemens de Salon pour Piano. Op. 841—842. 3 Bandolettos sur des airs fav. à 10 Gr.
Inhalt: Ich bin ein Preusse. Was soll ich in der Fremde? Denkst du.

Döhler, Th., Etude pour le Pianoforte. ⅓ Thlr.

Duvernoy, Deux Divertissements pour le Piano sur des airs de l'Opera Le Shérif, de Halevy. Op. 99. 3 Liv. Délices de l'Opera No. 88.) à ⅔ Thlr.

Dreyschock, Lieder de Mendelssohn-Bartholdy transcrites pour le Piano. 2 No. à ⅔ Thlr.

Ernst, 3 Rondinos sur Nathalie, Robert le diable, La Tentation de Halevy pour Violon seul. Op. 5. No. 3 und 4. à ⅓ Thlr.,
— dito avec Violino II. à 14 Gr.
— dito avec Piano. à ⅔ Thlr.

Flöten-Tabelle. (Flöte mit einer Klappe). 2 Gr.
— dito No. 2 mit F-, Gis- und B-Klappe. 2 Gr.

Fürstenau, Musique de la Sonnambula — Nachtwandlerin, Rondo pour la Flûte avec Piano. Op. 126. ⅔ Thlr.
— dito pour Flûte seule. (Delices de l'Opera No. 11.) G Gr.
— 24 tägliche Studien für die Flöte, zur Erlangung und Erhaltung der Virtuosität — Banquet des tons pour la Flûte. 24 Exercices, Caprices et Preludes de bravoure et d'expression dans tous les tons majeurs et mineurs. Op. 125. 2 Liv. à 20 Gr.
— Les Huguenots de Meyerbeer. 3 Duos concertantes (faciles et agréables), pour 2 Flûtes sur des motifs des Huguenots. Op. 122. Liv. I—2. à 14 Gr. Liv. III. ⅔ Thlr.

Guitarren-Abbildung und Darstellung aller Noten, die auf einer Saite gegriffen werden. 2 Gr.

Henselt, 2 Nocturnes. Op. 6 arr. p. Piano à 4 mains. ⅔ Thlr.

Halevy, Der Scherif — Le Sherif. Komische Oper. Partitur netto 25 Thlr. für das Orchester netto 34 Thlr.
— Ouverture zum Scherif für das Pianoforte. 14 Gr.

Heller, 25 Etudes pour le Piano. Op. 41. 4 Lief. à ⅔ Thlr.

Herz, Aragonaise et la Cracovienne du ballet: La Gipsy de Marlani pour Piano. ⅔ Thlr.

Huth, 4 Duette für 2 Soprane oder Sopran und Tenor mit Begleitung des Piano. Op. 21. ⅔ Thlr.
— 3 Gesänge: Die Past — Mein Leben — Zueignung, für eine Singstimme mit Begl. des Piano et Vcelle. Op. 23. 20 Gr.
— Das Hindumädchen für eine Singstimme, mit Orchester. Partitur (dito mit Piano. Neue Auflage 4 Gr.) 10 Gr.

Köcken, 2 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Piano und Waldhorn oder Violoncelle. Op. 28. No. 1. Frühlingswanderschaft. 1 Thlr. No. 2. Vöglein, mein Bote. ⅓ Thlr.
— dito mit Begleitung des Piano allein.
— Tscherkessisches Lied für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Piano. Op. 37. 14 Gr. Mit Guitarre 6 Gr. Mit Orchester in Partitur 2 Thlr.
— Sylvesterlied für eine Singstimme (mit Chor ad libit.) mit Begleitung des Piano oder Guitarre. ⅓ Thlr.
— Drei Duette für 2 Soprane oder Alt und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20. 4s Heft der Duette. 1 Thlr.
Inhalt: Von dir geschieden. Frühlingsglocken. Ach wenn mein Schätzchen.
— Die Flucht nach der Schweiz. Operette. Vollst. Klavierauszug vom Componisten. Op. 24. 4 ⅓ Thlr.
— dito No. 1—14 einzeln à 4—22 Gr.
— Lieder, ausgewählt aus Op. 20. 25. 24. 27. für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre. 4 Hefte à ⅓ Thlr.

Labarre, La pauvre négresse — Die arme Negerin für eine Singstimme mit Piano oder Guitarre. 4 Gr.
— 12 Romances pour une voix avec Piano — 12 Romanzen für eine Singstimme. à 4 Gr.

Lipinski, Adagio elegiac (E spento il tempo ormai) Op. 25. pour le Violon avec Acc. de gr. Orchester. 1⅓ Thlr.
— dito avec Acc. de Quatuor. ⅔ Thlr. avec Piano ⅓ Thlr.
— Fantaisie et Variations pour le Violon sur des thèmes fav. de l'Opera „Les Huguenots de Meyerbeer." Op. 26. avec Acc. de l'Orch. 2⅔ Thlr., de Quatuor ou de Piano. 1⅓ Thlr.

Lubin, Léon de St., Souvenir de la Hongrie. Divertissement. Op. 40. pour Violon avec Acc. d'Orchestre. 2 Thlr.
— dito avec Quintuor. 1⅓ Thlr., avec Piano. ⅔ Thlr.

Lvoff, Russische Volkshymne „Gott erhalte den Czaar — Dieu protège — Boshe zarie chrouï." Mit deutschem, franz. und russ. Text für das grosse Orchester. Partitur ⅔ Thlr.

Mazas, Bibliothèque du Violoniste. Liv. III. 3 Duos progressifs pour 2 Violons. Op. 62. 1⅓ Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, Lieder transcrites pour le Piano par Alexander Dreyschock. No. 1. Wasserfahrt. No. 2. Die Nonne — La religieuse. à ⅔ Thlr.
— Premier Quatuor p. Piano, arr. à 4 m. par Moschwitz. 1⅓ Thlr.

Meyerbeer, Geschwindmarsch nach Themata aus der Oper: „Die Hugenotten," arr. für Militairmusik von Hubner. Partitur. 1 Thlr.
— 2 Lieder von Heine v. M. Beer für 1 Singst. u. Piano. ⅔ Thlr.
1. Menschenfeindlich. — Seul. 2. Hör' ich das Liedchen klingen.
— Composition. 4 Gesange mit Begl. des Pianoforte. ⅔ Thlr.
Moscheles, Deux nouvelles Etudes (L'Ambition et L'Enjouement) pour le Pianoforte. ⅔ Thlr.
Mozart. Ouverture de Don Juan pour le grand Orchestre. Partitur. Subscr.-Preis ⅔ Thlr.
Neueste Berliner Lieblingstänze, aufgeführt auf allen Hof- und den ausgezeichnetsten Privatballen, für das Pianoforte. Heft 46. ⅓ Thlr.
6 Lieblingsmarsches von Weiler. La Cachucha, 2 schottische Walzer, Galop, Cotillon und 2 Mazurkas aus dem Brauer von Preslau und Cäsar u. Zimmermann von Lortzing, arr. v. Thiele.
Panofka, Fantaisie brillante très facile s. Casime pour Violon avec Piano. Op. 8. ⅔ Thlr.
Panofka et Lee. Les Inseparables. 4 Duos pour Piano et Veelle concertants sur des themes fav. des Operas:
No. 1. L'Eclair — Der Blitz, de Halevy. 1 Thlr.
No. 2. La Juive — Die Jüdin von Halevy. Op. 10. 1⅓ Thlr.
Panseron, 12 Romances fav. p. une voix, avec Acc. de Piano. 12 Romanzen deutsch und französisch. à 4 Gr.
Pergolese, Stabat mater. Instrumente à grand Orchestre et avec chœur par Alexis Lvoff. Partitur. 4⅔ Thlr.
Prume, 6 grandes Etudes de Concert pour le Violon. Op. 2. Le Staccato, Duette, La Romantique, Sonate, La Turque, Le petit Savoyard. 1⅓ Thlr.
— **La Melancholie,** Pastorale pour le Violon avec 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Op. 4. Executé dans ses Concerts par l'auteur. 1⅓ Thlr.
— dito pour le Violon avec Acc. de Piano. 1 Thlr.
Reissiger, C. G., Grand Quatuor (No. 4.) pour le Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 153. 2⅓ Thlr.
— Der Einsiedler, die Perlen im Champagner. 2 Lieder für eine Bass-, Bariton- oder Altstimme mit Piano.
— Erinnerung. Schauerlich und gebeimes Lieben. Deutsche Lieder für eine Bass-, Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 142. ⅓ Thlr.
Schäffer, 2 Gesange (Trinklied und Cav. aus der Oper: Emma v. Falkenstein, aufgeführt mit Beifall im Konigsst. Theater in Berlin) für eine Alt- oder Baritonstimme und Begleitung des Piano. Op. 4. dito mit Orchester. à 16 Gr.
— 6 Lieder für eine Singstimme mit Piano. Op. 2. 10 Gr.
Schmidt, Das komische Ballet „Liebeshandel — La partie fine." Clavierauszug. 1⅓ Thlr.
Daraus einzeln: Ouverture, Champagnerwalzer, Cracovienne, Contretanz, Czara-Walzer, Ballabile, 3 Polka oder schottische Tanze, Ungarischer Marsch, Schlittagen-Marsch à 2—6 Gr.
Spanische Nationaltänze, arr. für das Pianoforte.
1. Cachucha. 2. Aragonaise. 3. Jaleo de Xeres oder Gitana à 2 Gr. 4. Matrace, Zapateado und 8 Corralleras de Sevilla. 4 Gr.
Stern, 6 Lieder für eine Singst. mit Piano. Op. 6. ⅔ Thlr.
Taubert, La Grazia et la Bravura. 2 Caprices de Concert pour Piano. Op. 61. No. 2. (La Campanella No. 1). 10 Gr.
Thalberg, Sig., La Cadence, Impromptu en forme d'Etude pour le Piano. Executée à son Concert d'Adieu à Londres. Op. 36. 14 Gr.
— dito arr. pour Piano à 4 mains par Mockwitz. ⅔ Thlr.
— Mi manca la voce de Meiste de Rossini pour Piano. Thlr.
— dito arr. pour Piano à 4 mains par Mockwitz. ⅔ Thlr.
— Melange sur differens motifs de l'Opera: Euryanthe de C. M. de Weber pour le Piano. Nouv. Edit. 14 Gr.
Thiele, 4 Tanze aus d. Brauer von Preslau, v. Adam. ⅓ Thlr.
Tiel, Glockenstimmen für eine Singst. mit Begl. des Piano und Veelle (oder Physharmonica oder Clarinette). Op. 45. ⅓ Thlr.
Truhn, Nordische Liedergrusse für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. 2 Hefte. à 14 Gr.
Sammlung von Märschen zum bestimmten Gebrauch der Königl. Preuss. Armee in Partitur. No. 117. Oesterr. Geschwindmarsch, comp. v. Schubert. ⅓ Thlr.
C. M. v. Weber's nachgelassene Werke:
No 1. Serenade Sinfonie in C. an uf. p. l'Orchestre. 2⅓ Thlr.
No. 1. dito pour Piano à 4 mains par Fr. Hiller. 1⅓ Thlr.
— 2. Romanza Siciliana per il Flauto principale con Acc. di Orchestra. 20 Gr. dito c. Piano. ⅓ Thlr.
— 3. Duett für Sopran und Tenor mit Piano. ⅔ Thlr.
— 4. Quintett zu „Rübezahl" für 4 Soprane und Bass. 1 Thlr.
— 5. Rondo alla Polacca für eine Singstimme u. Piano. ⅔ Thlr.
Walkiers Six Fantaisies et Variations pour Flûte seul sur des Valses fav. de Strauss. Op. 60. 5 Cah. à 10 Gr.
Weller, Mazurkas pour Piano. Liv. VII. ⅔ Thlr.

Unter der Presse: **Halevy, Der Sherif,** Komische Oper in 3 Akten, in verschiedenen Arrangements. **Rücken,** Lieder für eine Singstimme. Op. 29. **Moscheles u. Fetis,** Grosse Pianoforte-Schule (Méthode de méthodes), mit neuen Etuden von Chopin, Bühler, Liszt, Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy, Thalberg u. s. w. **Mozart** Ouverturen zu sämmtlichen Opern in Partitur. Wohlfeile Ausgabe. à ⅔ Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Burgmüller, Norb., 3 Gesange für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 40. 5te Heft der Ges. 14 Gr.
Donizetti, Rec. und Duett für 2 Bassstimmen aus der Oper: L'Ajo nell' imbarazzo. Deutscher Text und Klavierauszug von G. Reichardt. 16 Gr.
Fesca, Al., Grand Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse. Op. 8. 2 Thlr. 8 Gr.
Franchomme, Variations pour Violoncelle avec accomp. de Quatuor. Op. 4. 14 Gr.
— — 3 Nocturnes pour Violoncelle avec accomp. d'un second Violoncelle. Oeuv. 18. Liv. 2. 12 Gr.
Linzt, Grand Galopp chromatique pour Pianoforte. Oeuv. 12 2ieme Edit. 12 Gr.
Möller, C. G., Leichte Uebungsstücke in allen Dur- und Moll-Tonarten für Violine mit Begleitung einer zweiten Violine. 2e Heft in der zweiten Lage. Op. 15. 4 Thlr.
Neukirchner, Theoretisch-praktische Anleitung zum Fagottspiele, oder allgemeine Fagottschule. Nach dem heutigen Standpunkte der Kunst und deren Zeitbedarfnissen verfasst. 2 Thlr. 12 Gr.
Reissiger, C. G., Grand Duo à 4 mains pour Pianoforte, arr. d'après le 3e Trio pour Pianoforte par lui. M. Schmidt. Oeuv. 149. 1 Thlr. 12 Gr.
— — Fantaisie pour Clarinette avec acc. de l'Orchestre. Oe. 146. 2 Thlr. — avec accomp. de Quatuor. 20 Gr. — avec acc. de Pianoforte. 18 Gr.

Heute ist von der in meinem Verlage regelmässig in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partitur-Ausgabe von
Jos. Haydn's Violin-Quartetten
No. 5 (G-dur) versandt worden. Subscript.-Preis für 12 Lieferungen 4 Rthlr. Jede Lieferung einzeln 14 Sgr.
Berlin, den 1. Mai 1840.
T. Trautwein.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:
Spohr, L., Sonate concertante für Pianoforte und Violine oder Violoncell. Op. 112.
— — Dieselbe für Harfe und Violine oder Violoncell. Op. 112.
— — Duo concertant über Themen von Handel und Alt Vogler für Pianoforte und Violine oder Violoncell. Op. 113.
— — Dasselbe für Harfe und Violine oder Violoncell. Op. 113.
worauf wir gefälligen Aufträgen entgegen sehen.
☞ Diese Editionen sind mit dem Portrait des Componisten (in Stahl gestochen) geziert.
Ueber Opus 113 und 114 dieses Meisters werden wir, sobald solche im Druck, Näheres anzeigen.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien

für Kirchen, Gesang-Vereine und Schul-Anstalten,

zu beziehen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes, erscheinen bei

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Hahn, B., Graduale: „Diffusa est gratia." — Offertorium: „Gloria et honore coronasti eum" für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 8 gGr.

— — Graduale: „Adjutor in opportunitatibus" für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. — Offertorium: „Jesu dulcis memoria" für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit Begleitung von 2 Clarinetten und 2 Horn ad libitum. 8 gGr.

Klingenberg, W., Fest-Cantate: „Meine Zeit steht in Deinen Händen" für 4 Singstimmen und Orchester. Ladenpreis 4 Thlr. 4 gGr. Subscr. Preis bis Ende Juli 20 gGr.

Pachaly, F. F., Oster-Cantate: „Gewaltig gross ist Gottes Huld und Macht" für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters und der Orgel. 4 Thlr.

Philipp, H. E., Deutsche Messe, für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Op. 27. 4 Thlr. 4 gGr.

Richter, F., Zwei religiöse Gesänge: „Volat ovis sine meta" etc. und „Ueber mich wenn ich ruhe" u. s. w. für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen, mit Pianoforte- oder Orgel-Begleitung (Partitur und Stimmen). Op. 12. 16 gGr.

Seyfried, Ignatz Ritter v., Drei Trauer-Motetten, für den vierstimmigen Chor, mit Begleitung der Orgel, zwei Violinen, Contrabass und drei Posaunen (unobligat). 16 gGr.

In der Musikalienhandlung von **Friedrich Kistner** in **Leipzig** erscheint nachstens mit Eigenthumsrecht:

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, „Ersatz für Unbestand." Gedicht von Rückert, für 4 Männerstimmen.

Onslow, G., Op. 64. Vingtroisième Quintette pour Violon.

Rietz, J., Concert-Ouverture für grosses Orchester und für Pianoforte zu 4 Händen.

Im Verlage von **F. G. Köhler** in **Stuttgart** ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Universal-Lexikon der Tonkunst.

Supplementband.

Herausgegeben von

Hofrath **Dr. Schilling.**

Erste, zweite Lieferung. Lexikon-Oktav. à 45 Kr.

Diese zu dem in 6 Bänden bestehenden Hauptwerke nöthig gewordenen Nachträge enthalten grösstentheils

Biographien lebender Musiker

wie *Adam, Albertazzi, Alquen, Anschütz, Auber, Bank, Barmann, Barth, Bayer, Becker, Bellini, Bennet, Berlioz, Bertini, Berton, Bischoff, Batzarschek, Bott, Cherubini, Decker, Drouet, Dupuez, Eisenhofer, Eiser, Ernst, v. Feinmann, Fétis, Field, Fröhlich, Garcia, Grisi, Halevy, Hammer, v. Hasselt, Henselt, Hetsch, Hummel u. s. w.*

Ausser diesen genannten befinden sich in den Supplementen noch eine grosse Anzahl anderer Artikel, so wie Berichtigungen und Zusätze zum Hauptwerk, so dass kein Besitzer des letzteren diese Nachträge, welche einen massigen Band ausmachen, entbehren kann.

Neue Musikalien

im Verlage

von

N. Simrock in Bonn am Rhein.

	Der Franc zu 8 Sgr. preuss. Cour.	Fr. Cur.
Burgmüller, Fr., Op. 20. No. 1 – 6. Delices de l'Opera. Italien. 6 Melodies gracieuses de Bellini pour Piano. No. 1. Marche de Norma. No. 2. Pol. de Bianca e Fernando. No. 3. Fant. s. Beatrice di Tenda. No. 4. Capriccio s. I. Straniera. No. 5. Cav. d. Capuletti e Montecchi. No. 6. Bolero s. l. Cavat. du Pirate	à	1 —
— — Op. 27. No. 1 – 6. Souvenir de Bellini. 6 Morceaux elegans p. le Piano. No. 1. Duetto de Norma. No. 2. Cav. de Beatrice di Tenda. No. 3. Air de la Straniera. No. 4. Cav. de Beatrice di Tenda. No. 5. Cav. de Norma. No. 6. Pol. de la Straniera	à	1 —
Czerny, Ch., Op. 506. 24 Preludes dans les tous les plus usités pour le Piano		2 —
— — Quatre Quadrilles royales pour le Piano à 4 mains. No. 1. 2. 3. 4	à	2 —
Dejazet, J., Op. 18. No. 1. 2. 3. 3 Melodies italiennes exc. pour le Piano. No. 1. Duetto della Norma. No. 2. Cav. d. Carradino. No. 3. Cavo della Norma.		2 —
Hünten, Fr., Op. 23. Variat. pour le Piano sur un thème fav. de l'Opera: Moise de Rossini „Dove mai."		1 50
— — Op. 52. Air suisse varié pour le Piano		1 25
Lemke, Hy., Op. 8. Les charmes de Dobberan. Rondeau brillant pour le Piano		2 50
— — Op. 32. Das Herzelond. Air favori allemand varié pour le Piano		2 —
Lindblad, A. F., Lieder mit Begleitung des Piano, aus dem Schwedischen ins Deutsche übertragen von A. Dohrn. 1e und 2e Heft	à	4 50
Louis, N., Op. 48. 2e Serenade p. Piano et Violon.		4 —
— — Op. 50. 3e Duo expressif p. le Piano à 4 mains.		3 50
Gaumes et Etudes methodiques du Cornet à Pistons.		50

SUBSCRIPTIONS - ANZEIGE.

Im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in **Berlin** erscheinen bis Michaelis d. J.:

Mozart's Ouverturen

für das grosse Orchester in Partitur,

componirt zu den Opern:

Don Juan, Idomeneo, Figaro, Zauberflöte (Il flauto magico), Belmonte und Constanze (Il Serraglio), Cosi fan tutte, Titus.

Subscriptions-Preis (ohne Vorausbezahlung) für jede Ouverture ⅔ Rthlr. oder 54 Kr. rhein. — 42 Kr. C.-M.

Ladenpreis à 1 Rthlr. Complet 7 Ouverturen nebst einem Fac-Simile der Handschrift Mozart's. 3½ Rthlr.

Die Ouverture zu Don Juan ist bereits erschienen.

Stabat mater,

componirt von

Pergolese,

instrumentirt für das grosse Orchester mit Chören

von

Alexis Lvoff.

Partitur. Subscriptions-Preis 5½ Rthlr.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Hiezu Beilage No. 4. Oesterreich-Bericht 1840 von A. Diabelli et Comp. in Wien.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Mai. № 21. 1840.

Ignaz Ritter von Seyfried

Missa solemnis quatuor vocibus solis cantanda cum choris atque instrumentorum concentu, Autore — Moguntiae, ex taberna musicea B. Schott filiorum. Pr. 10 Fl. 30 Kr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Kyrie. Andante, $^{4}_{4}$, A moll, dann A dur. Die Instrumentazion ist voll, den Gesang unterstützend und verherrlichend, ohne ihn zu bedecken noch durch zu schmuckreiche Figuren die Aufmerksamkeit vom Werke zu sehr abzulenken. Die Stimmenführung des Gesanges, von dem in Kirchenwerken hauptsächlich Alles ausgehen muss, ist so geschickt und kirchlich, wie man dies schon von diesem Komponisten kennt, über welchen wir bereits oft ausführlich zu sprechen Gelegenheit hatten. Da nun der geschätzte Komponist seiner durch Schule und Erfahrung gewonnenen Ansicht und der daraus hervorgegangenen Richtung treu bleibt, so muss sich auch im Ganzen Alles, was wir früher über seine Kirchenwerke aussprachen, auf das neue vorliegende anwenden lassen. Man vergleiche unter Anderm unsere Blätter vom Jahr 1838, S. 185 u. s. w. — Dass hingegen die Bewahrung des allgemein Gesetzlichen und eine auf solchem Wege sich individuell angeeignete Persönlichkeitsbewegung das Besondere, sich von früheren Werken neu Abzeichnende nicht ausschliesst, sondern nur in einen gewissen Kreis zieht, der verschiedenartige Standpunkte und Aussichten zulässt, ja durch Veränderung der Zeit und des eigenen Lebens nöthig macht, ist an sich klar. Wir werden also zu den gegebenen Ansichten, auf die wir uns beziehen, doch auch noch manches Neue hinzuzufügen haben, was über die Beschreibung der Formbestimmung des neuen Werkes hinausgeht, an die wir uns, wie an das Körperliche, immerhin zunächst zu halten haben. — Die Ausgabe ist in Auflegestimmen deutlich und schön gedruckt; wir haben aber die geschriebene Partitur vor uns. Die Orchesterbesetzung besteht aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, 2 Hörnern und Trompeten, 3 Posaunen und den Streichinstrumenten. Der Karakter des Gesanges, der zwischen dem lateinischen und teutschen Text die Wahl hat, hält das kirchlich Demüthige fest, aber in Freudigkeit, wie in den meisten Kirchenwerken dieses Verfassers. Alles ist leicht treffbar, weil der Stimmenfluss rein melodisch ist, ein Vorzug guter Schule.

Gloria. Allegro, $^{4}_{4}$, D dur, nicht gedehnt, vielmehr kurz und froh gehalten; ein vierstimmiger Sologesang wechselt mit der Masse des Chors, was erwünschte Mannichfaltigkeit bringt und das Freudige fördert. Das Gratias, Moderato, $^{4}_{4}$, in F dur und D moll, hebt der Sopran allein an, blos vom Streichquartett begleitet, zu welchem nach und nach die Bläser mit ausgehaltenen Akkorden hinzutreten, darauf übernimmt der Tenor den Sologesang, dem der Alt und endlich der Bass folgt. Alles melodisch, freundlich, wohlgeordnet, schlicht instrumentirt und im Vierstimmigen durch glückliche Harmonieenverbindungen gehoben. Zum Quoniam tritt wieder das Allegro ein, $^{4}_{4}$, D dur, im vollkräftigen Chorgesange, vom stark bewegten Orchester glanzender gemacht. Zu den Worten Cum Sancto spiritu setzt der Sopran eine Fuge ein, so klar und durchsichtig gehalten, als man es von den gelungensten kontrapunktischen Werken der Art gewohnt ist. Dabei entbehrt sie bei aller Ordnung, die als Grundwesenheit solcher Gesänge gelten muss, ohne welche sie sich selbst vernichten würden, den Reiz des Eigenthümlichen im Gange ihrer Verschlingungen nicht im Geringsten. Nur wo sich beide Eigenschaften, die bestimmteste Ordnung und die übersichtlich klarste Eigenthümlichkeit, mit einander zu einem Ganzen verbinden, nur erst dann kann man sich vergewissert halten, dass der Verfasser in dieser Schreibart vollkommen heimisch ist. Dann wird aber auch ein solcher Satz zuversichtlich wirken. Gibt es doch keine menschliche Natur, die jene beiden mit einander verbundenen Eigenschaften nicht liebenswürdig finden müsste! Wie für unsern Theil gehören nicht unter die Freunde der Fugen auf die Worte cum sancto spiritu; der Zusammenhang des Textes und der Gedanke, der mit dem frühern sich ganz genau verschmilzt, widerstrebt mehr, als dass er einen solchen Anlauf herbeiführen sollte; die ganze Einrichtung gilt uns nur als ein alt Herkömmliches, durch häufigen Gebrauch Geheiligtes, das man darum eher zu dulden sich geneigt fühlt, dem man jedoch kein in der Sache selbst begründetes Recht zusprechen kann. Demnoch haben wir diese Fuge mit Vergnügen gelesen und werden sie mit Vergnügen hören, so lang auch die Durchführung derselben ist. Sie bleibt anziehend vom Anfange bis zum Ende, was unter den geschilderten Verhältnissen nicht wenig sagen will. Kurz, die Fuge ist von einer solchen Art, dass sie Jeder, der den Vorgesetzt zu lehren hat, sehr geeignet finden wird seinen Zöglingen im doppelten Kontrapunkt, nachdem sie die

erste vierstimmige Einführung derselben wohl begriffen haben und auf dem Papiere sie darzulegen geübt genug sind, mancherlei glückliche Verwebungen in fortgesetzt freierer Weiterausarbeitung begreiflich zu machen und beispielweise vor Augen zu stellen. Das muss aber mit dem lebendigen Worte, nicht in gedruckten Auseinanderlegungen geschehen. Wollte man sich die Mühe geben, was oft genug geschehen ist, und Inge Analysen über dergleichen niederschreiben, so führte das zu gar nichts, als zur Verdutzung, zur Verblüffung der Lernenden, die nach aller Erfahrung so sehr in der Regel folgt, dass unter Funfzigen kaum Einer ist, der eine Ausnahme davon macht. Vom Meister aber kann dabei gar nicht die Rede sein; er braucht und liest dergleichen nicht. Sogar in Lehrbüchern reichen ein Paar analytische Anweisungen vollkommen hin, und auch da mehr für den Lehrer als für den Schüler, damit der erste die Art der Erklärung eines Andern kennen lerne, ob er etwa daraus einigen Vortheil für sich selbst zu besserer Verdeutlichung gewinnen möchte; dem noch nicht Eingeweihteten sind solche Dinge eine unnütze Plage, mehr verdüsternd als aufklärend, der echte Grund der Langweiligkeit vieler Lehrbücher. In Beurtheilungen hingegen, die keine Lehrbücher sein können, ob man gleich, wenn's recht ist, daraus lernen können soll, sind sie die hässlichsten Auswüchse, zu deren Beseitigung wir das Unsere gern beitragen; deshalb diese Episode, die auch den Lehrern frommen kann.

Das *Credo*, $^{4}_{4}$, D dur, lebhaft, glänzend instrumentirt, für den Gesang kräftig und nur homofonisch harmonisirt, was alle Wege für diesen Satz das Beste ist. Bei den Worten „Deum verum" ist auf die in verschiedenen Stimmen erst nach und nach eintretende enharmonische Verwechselung aufmerksam zu machen. Die sukzessive Herstellung derselben ist hier darum gewählt, damit den einzelnen Singstimmen das richtige Treffen der Intervalle erleichtert werde. Wo ein solcher Grund obwaltet, ist eine solche Setzart eher zu preisen, als zu tadeln. Lächerlich wird aber jederzeit eine solche Schreibart, wo kein solcher Grund vorhanden ist. Es gibt jetzt allerdings Manche, die mit fis rein und Be so willkürlich spielen, als wäre es völlig einerlei, welches von Beiden geschrieben würde; auch wohl solche, die eine vermeintliche Gelahrtheit darin suchen, wenn sie in einer Stimme dis und in zwei andern b und g setzen und sich wohl gar zur Beschönigung ihres Wirrwarrs auf solche und ähnliche Beispiele berufen. — Blos am Ende des Satzes fügen sich die Singstimmen einige Takte lang nachahmend in einander, sonst ist der ganze Gesang homofonisch bis zum Largo, $^{3}_{4}$, „Et incarnatus," dessen vierstimmiges Solo geheimnissvoll gehalten ist, von schlichter und leiser Begleitung unterstützt. Das „Resurrexit," All. glorioso, $^{4}_{4}$, hebt sich aus dem Piano mit nachahmend nach einander sich einmischenden Stimmen bis zum Forte in schöner Haltung. Es dürfte für Manche nicht unnütz sein, wenn wir hier eine harmonische Wendung bemerklich machen, nicht als ob sie etwas Unerhörtes wäre, sondern um der oft sehr zweckmässigen Dienste willen, die sie zu leisten im Stande ist. Der Verfasser moduliert ganz schlicht aus B dur in den $^{6}_{5}$-Akkord dieses Tones (also *B d f gis*) und dann in den $^{6}_{5}$-Akkord von D dur (also *A d fis a*). — Der Akkord mit der übermässigen Sexte wirkt darum so angenehm, weil er dem Klange nach wie der sogenannte Unterhaltungsseptakkord von *B* sich darstellt, weshalb sein Fortschritt jederzeit etwas Unerwartetes behält, so oft er auch verwendet wurde. Das ist es, warum er vorzügliche Beachtung verdient, weshalb wir ihn auch einmal für Manche in's Gedächtniss rufen wollten. Uebrigens ist der ganze Satz trefflich bis zur Wiederkehr der Anfangsmelodie des Credo. Nur die durch ein dreitaktiges Zwischenspiel der Geige mit ralleut. gemachte Trennung des „et vitam venturi" und der Umtausch der Bewegung in più moderato in Verbindung mit der weichen Gesangspartie zu diesen Worten ist uns zu sentimental, so dass wir den freudigen Fortgang lieber hätten. Am Ende dürfte denn doch das Diesseits und das Jenseits im ganz genauen Zusammenhange stehen, und wo die Hoffnung nicht freudig ist, da geb' ich nichts darum.

Das *Sanctus*, Adagio, $^{4}_{4}$, in hellen C dur, von Posaunendreiklängen gehoben, ist trefflich, so kurz es auch ist. Die damit verbundenen Sätzchen sind gleichfalls kurz, wie in der Regel.

Benedictus, Andante cantabile, $^{6}_{8}$, F dur, mit vier konzertirenden Solosängern und vierstimmigem Chor, sehr angenehm und ganz gewiss bei Weitem den Allermeisten überaus erfreulich, in seiner mit Fleiss erwählten Weise auch trefflich gearbeitet und gehalten; der Satz ist sehr einschmeichelnd. Was hat es also auf sich, wenn mein persönliches Gefühl und meine Ansichten über das kirchliche sich nicht damit in Einklang zu setzen vermögen? Wir kommen weiter unten auf diesen Satz zurück. — Das wiederkehrende *Osanna* ist voller Kraft und weit ausgeführter gehalten, als in vielen andern Werken der Art, aber es ist herrlich mitsammt der abermals musterhaften Fuge.

Agnus Dei, Larghetto, $^{3}_{4}$, A moll, sehr sanft und schmelzend sowohl im Gesange als in der Instrumentazion, dazu auch unsern Begriffen noch hart an der Grenzlinie des echt kirchlichen stehend; vorzüglich ist es das Miserere, nicht blos den Worten nach, was den ganzen Gesang nicht aus den Mauern des Doms treten lässt, weniger, doch auch etwas, möchte die enge Verbindung mit dem Dona nobis (A dur) dazu beitragen. Es schliesst überaus freundlich, so unmutig, als es der Ort nur gestattet. —

Ueberschauen wir nun das Ganze, so ergibt sich aus jeder einzelnen Nummer nicht nur die Bestätigung dessen, was man dem Komponisten schon längst zuerkennen musste, eine erfahrene, gewandte Technik in Allem, was zur Tonkunst gehört, sondern auch jene glückliche Erfindungsgabe, die es nicht nöthig hat, die natürlich fliessenden, ungesucht zusammenhangenden Melodieen mit Seltsamkeiten wanderlicher Art aufzupfeffern, damit es einen beissenden Geschmack erhalte. Wir finden ferner jeden einzelnen Satz in seiner Weise aus einem Gusse, jeden in dem einmal ergriffenen Karakter

bestimmt festgehalten und zwar so, dass dieser Charakter dem in jeder Situation für sich ausgesprochenen Gefühl in irgend einer Richtung angemessen ist. Es ist also diese Messe ein durchaus empfehlenswerthes Werk, das sich überall Freunde erwerben wird und mit Recht, da Kräftiges und Sanftes, Schlichtes und Geschmücktores, kunstvoll Geregeltes und frisch Melodisches, Jedes abgerundet in sich und in gebildeter Weise leicht fasslich ausgedrückt, mit einander wechselt. Jeder einzelne Satz beeifert sich für sich, so schön und eindringlich als möglich zu sprechen, und es gelingt ihm in seiner Art und Weise, wodurch jene Mannichfaltigkeit gewonnen wird, die so lockend ist und der die Herzen schlagen. Was fehlt nun noch? Nichts als das Eine, was unserer Zeit überhaupt zu fehlen scheint; Nichts, als der grossartige Friede, der aus der Versenkung in das wesenhaft Eine quillt, jene makellose Heiligkeit, die, nur nach dem Altar oder nach dem Himmel blickend, sich selbst vergisst, nach keinem Gefallen ihrer selbst strebt, nach keinem Reize des Einzelnen oder irgend einer Gliederung fragt, sondern auf die Knier gesunken in Einer Andacht den Herrn feiert; jener Einheitsgeist, der wie feurige Zungen über dem Haupte der Begeisterung schwebt und das Persönliche in den Gedanken eines einzigen Lobgesanges umwandelt. — Ist das wünschenswerth? Jetzt nicht, wo die Einzelnheiten gelten, wo ein einzelnes Glied lockender ist als die ganze Gestalt und der Geist, der sie beseelt. Daher kommt es denn auch, dass das Benedictus nach der Geliebten blickt und das Dona nobis mit weltlicher Schönheit den Himmel bestechen möchte. Wäre das aber nicht, man würde sich vor dieser Messe scheuen, aber singen würde man sie nicht; denn jede Zeit liebt sich selbst, und der singt am liebsten, der Solo zu singen hat. — So wird sich denn diese Messe nicht minder durch das, was sie ist, als durch das, was ihr mangelt, empfehlen; denn das Ganze wäre der Zeit zu viel, und das Einzelne ist schön.

Eben so schön sind die beiden folgenden Sätze desselben Verfassers, zu dieser Messe gehörig und in derselben Verlagshandlung erschienen:

1) *Motetto. Offertorium, Psalmus* 23 *„Domini est terra, et plenitudo ejus“ choris et vocibus solis cantandus cum instrumentorum concentu.* Pr. 4 Fl. 30 Kr.

2) *Motetto. Graduale, Psalmus* 2 *„Quare fremuerunt gentes?“ etc.* Pr. 4 Fl.

Beide voll und lebhaft, erfahren und im guten Satze; Chor und Solostimmen bedingen die Gesetze der Fülle und der geschmücktesten Zierlichkeit; beide haben zu dem lateinischen auch teutschen Text erhalten; beide bilden zugleich ein tüchtiges Musikstück für sich, so dass sie nicht an die Messe gebunden sind, weshalb der Zusatz „Motette.“ Auch den Singinstituten werden sie gute Dienste leisten. Ein Klavierauszug beider Nummern zu den hier gelieferten Auflegestimmen würde für den Direktor ohne Zweifel vortheilhaft sein und würde vielleicht die verdiente Verbreitung derselben vermehren helfen.

120 kurze und leichte Orgel-Vorspiele

nach den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten von A. G. Fischer. Neue Ausgabe. 1s und 2s Heft. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes: 16 Gr.

Diese Vorspiele sind nicht nur kurz und leicht in der Ausführung, sondern auch dem Inhalte nach; keines nimmt mehr als zwei Notenklammern in Anspruch (auf einige Takte mehr oder weniger kommt nichts an), keines übersteigt die gewöhnlichen Kräfte der Anfänger weder in technischer noch in geistiger Hinsicht; alle sind möglichst freundlich und somit den allermeisten Hörern und Spielern erwünschte Gaben. Ihre Brauchbarkeit und Eingänglichkeit hat sich bereits am Publikum erprobt. Seminaristen und angehende Organisten und wem sonst an kurzen und leicht fasslichen Vorspielen, seiner Gemeinde oder des Instituts wegen, etwas liegen muss, werden sie ferner beachten.

Für volles Orchester.

1) *Ouverture de Roberto Devereux à grand Orchestre composée par G. Donizetti.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 2 Thlr. 12 Gr.

2) *Ouverture de l'Opéra: „Le Lac des Fées“ à grand Orchestre par D. F. E. Auber.* Ebendaselbst. Pr. 3 Thlr.

Beide Ouverturen sind in Auflegestimmen erschienen zum Vortheil der Theater und der Konzertinstitute; beide gehören bekanntlich zu solchen Opern, die jetzt auf vielen Theatern gegeben und häufig wiederholt, auf andern vorbereitet werden. Ueber beide Werke ist in unsern Blättern verschiedentlich gesprochen worden, so dass uns nur die neue Ausgabe anzuzeigen übrig bleibt. Von Auber's Feenoper bemerken wir noch, dass er jetzt in Leipzig sehr oft, manchmal einen Tag um den andern wiederholt, gegeben worden ist und noch gegeben wird. — Nach der ausführlichen Beurtheilung dieser Oper S. 209 führten wir zugleich S. 223 zwanzig Bearbeitungen derselben auf, von denen mehrere aus 2 und eine derselben aus 5 Heften bestehen. Seitdem sind noch zwei neue bei Breitkopf und Härtel, den Eigenthümern dieser Oper für Teutschland, erschienen:

21) *Divertissement sur les motifs favoris du Lac des Fées composé pour le Violoncelle avec acc. de Piano par S. Lee* (Artiste de l'Académie Royale de Musique à Paris). Oeuv. 14. Prix 18 Gr.

22) *Fantaisie pour Piano sur le Lac des Fées par G. A. Osborne.* Oeuv. 33. Prix 14 Gr.

Die erste Nummer ist für mässig gewandte Violoncellisten recht hübsch und brillant gehalten, nämlich für das Violoncell, für welches sie berechnet ist. Das Pianoforte ist leicht, demnach nicht ganz als blosses Begleitungswerkzeug verwendet. Das andere, ein erfahrene zusammengesetztes Potpourri, worin sich drei Variationen über das Marschthema hervorthun, wird sich solchen

Dilettanten angenehm machen, die eine gute Fingerfertigkeit auf dem Pianoforte erlangt haben.

Nachrichten.

Historische Uebersicht der sämmtlichen Musikaufführungen in Breslau für den Winter 1839—1840 (Oktober bis Ende April).

I. Die *Deutsch*'sche Konzertgesellschaft veranstaltete auch diesmal 12 Konzerte. Herr Prof. *A. Kohlert* steht an der Spitze der Vorsteherschaft; Herr *A. Schnabel* ist Musikdirektor.

Folgende *Sinfonieen* kamen zur Aufführung: Beethoven No. 2. 3. 4. — Spohr No. 2. 3. 4 (Weihe der Töne). — Haydn B dur. — Mozart C dur, G moll. — Abt Vogler in C dur. — Maria von Weber in C dur. — A. Hesse No. 5 aus C moll (neu).

Folgende *Ouvertüren*: Cherubini Faniska, Wasserträger; Maria v. Weber Oberon; Mendelssohn-Bartholdy Hebriden, Schöne Melusine; Righini Tigranes; Beethoven Egmont, Leonore; Mozart Zauberflöte; E. Köhler Erinnerung an Karlsbad (neu).

Konzertirende Sachen für *Pianoforte*: Herr Oberorganist *Köhler* spielte Hummels letztes Konzert in F dur (Oeuvre posthume), Oberons Zauberhorn von demselben, Fantasie aus Moses von Thalberg und Concertino in E eigener Komposizion. — Herr Oberorganist *Hesse* eigenes Konzert aus E und ein spanisches Rondo für Piano und Violine von Spohr, mit Herrn Orchesterdirektor *Schön*. — Herr Musiklehrer *C. Schnabel* Konzert von Bennet (neu) und Fantasie von Döhler. — Herr *E. Frank* Capriccio von Mendelssohn-Bartholdy.

Für *Violine*: Herr *P. Lüstner* spielte Kompositionen von Spohr und David. — Herr Orchesterdirektor *Schön* ein Concertino von eigener Komposizion. — Herr *Nagel*, königl. schwed. Kammermusikus, eigene Variazionen.

Für *Violoncello*: Herr *Brüer* spielte Kompositionen von Dotzauer, und Herr *Klingenberg* jun. (Schüler von Kummer) Kompositionen von Kummer.

Für *Flöte*: königl. sächs. Kammermusikus Herr *Fürstenau* eigene Variazionen, Herr *Tschiedel* und Herr *Heidelauff* Konzert von Fürstenau.

Für *Klarinette*: Herr *Wolf* Kompositionen von Spohr und Crusel.

Gesänge (Szenen, Lieder) wurden theils durch ausgezeichnete Dilettanten, theils durch Theatermitglieder gefälligst vorgetragen. Bemerkenswerth war zum Schluss Der Gang nach dem Eisenhammer von B. A. Weber.

II. *Oeffentliche Konzerte der Studirenden* fanden 4 im Musiksaale der Universität statt und zwar unter der Leitung des Herrn Candid. jur. *Lenz*.

Zur Aufführung kamen Ouverturen von Lindpaintner Goethe's Faust; Marschners Paria, Templer und Jüdin; Mozart Zauberflöte; Rossini Tell; Beethoven Egmont; Lenz Fest-Ouverture (neu).

Konzertirend traten auf, für *Pianoforte*: Herr *A. Hesse* in Mendelssohns Capriccio; Herr *E. Frank* Konzert eigener Komposizion (neu).

Für *Violine*: Herr *W. Klingenberg* und Herr *Schön* in Kompositionen von Ganz und David.

Für *Violoncello*: Herr *Klingenberg* jun. (Schüler von Kummer) in Kompositionen von Ganz und Kummer.

Für *Flöte*: Herr *Heidelauff* in Kompositionen von Fürstenau.

Für *Gesang*: *Männerchöre* aus Opern von Rossini, Marschner, Wolfram, Meyerbeer. Vierstimmige Lieder von Löwe, Philipp, Marschner, Rafael und W. Klingenberg. Neu waren: 1) Motette von E. Köhler „Wenn ich, o Schöpfer" für Solo und Chor mit Begleitung des Orchesters; 2) Motette von E. Richter „Erhöre mich wenn ich rufe," mit voriger Besetzung; 3) „Fürstenwall," heroisches Gedicht von W. v. Waldbrühl für Solo, Chorgesang und Orchester von B. E. Philipp.

III. Die musikalische Abtheilung des Breslauer Künstlervereins eröffnete in diesem Winter abermals einen Zyklus von Quartetten und Instrumentalkonzerten an zehn Abenden im Musiksaal der Universität. Vier waren der Quartett- und sechs der Instrumentalmusik gewidmet. Die Leitung war wie vormals Herrn Musikdirektor *Wolf* anvertraut. — Das Quartett war permanent durch Herrn *Lüstner* (erste Violine), Herrn *E. Richter* (Seminar-Musik-Lehrer) an die Stelle des Herrn W. Klingenberg, ernannten Kantors und Musikdirektors in Görlitz (zweite Violine), Herrn *E. Köhler* (Viola), und Herrn Kantor *Kahl* (Violoncello) besetzt. Bei Quintetten wirkte Herr *A. Hesse* mit.

Zur Aufführung kamen drei Quartetten von Haydn, B dur, F dur und D moll; zwei von Mozart, G dur und C dur; vier von Beethoven, C moll, B dur, G dur, F dur; Quintett, G moll, von Mozart, und Oktett von Mendelssohn-Bartholdy.

In den Konzerten kamen zur Aufführung: *a)* Ouverturen von Mendelssohn: Schöne Melusine, Sommernachtstraum; Beethoven Leonore; Cherubini Wasserträger. *b)* Konzertirende Sachen für *Piano*: Beethovens C moll-Konzert und Fantasie für Piano, Gesang, Orchester (Piano von Herrn *E. Köhler* gespielt); Hummels H moll-Konzert von Herrn *A. Hesse*; Mendelssohn's G moll-Konzert von *E. Frank*; Nonett von L. Spohr. *c)* Sinfonieen: vier von Beethoven No. 4. 5. 7 und 9 (letztere mit Chören); Mozart aus G moll; Haydn B dur; Spohr D moll.

Genannte Quartetten, Sinfonieen, Ouverturen und konzertirende Sachen wurden durch viele Proben vorbereitet. Das ganze Unternehmen erfreute sich auch diesen Winter einer grossen Theilnahme von Seiten des Publikums — ja einer noch grösseren als voriges Jahr, weswegen auch diesmal der grosse Universitäts-Saal sehr günstig war. Namentlich sei es mir vergönnt, das letzte Konzert am 12. März hervorzuheben. Die beiden Meisterwerke, Fantasie für Piano, Chor und Orchester und neunte Sinfonie mit Chören von Beethoven, wurden unter den sorgsamsten Vorbereitungen und mit verstärkter

Besetzung in der grossen Aula Leopoldina gegeben. Dieser kolossale Saal war gedrängt voll, und die musikalischen Leistungen erfreuten sich der geehrtesten Anerkennung. Der Beifall, welcher bei den Glanzstellen dieser gigantischen Komposizion allgemein und lebhaft ertönte, gab hiervon den sprechendsten Beweis.

Ein hochachtbarer Referent schliesst über die Vereinskonzerte folgendermaassen: „Fragen wir nun nach den Folgen, die solche öffentlichen Konzerte auf unser gesammtes Musikwirken haben müssen, so finden wir leicht, dass zunächst das grössere Publikum durch sie den Genuss der bedeutendsten Instrumentalwerke gewonnen hat, der früher vorzugsweise nur geschlossenen Gesellschaften zu Theil wurde; dass ferner, da diese Werke von unserm Vereine den hiesigen Verhältnissen angemessen, möglichst vollkommen dargestellt werden, das Publikum sie mindestens als korrekt erkennen, und nach und nach schon durch die Gewöhnung von unvollkommneren unterscheiden lernen werde, wodurch also die Urtheilsfähigkeit über musikalische Produkzionen im Allgemeinen sich immer mehr steigern und verbreiten muss. — Andere, ebenfalls ehrenswerthe Vereine, mehr oder minder begabte Mitglieder in sich schliessend, können und dürfen nicht hinter dem in Rede stehenden zurückbleiben, sie werden und müssen ihre Leistungen mit derselben und vielleicht noch grösserer Sorgfalt vorbereiten und ausführen. Diese Sorgfalt wird nach und nach zur Gewohnheit werden, und wie in den Gesammtunternehmungen sich auch in denen des Einzelnen bekunden. Dadurch muss auch der Musikunterricht im Allgemeinen gewinnen, wenn jeder Lehrer seine Schüler nicht allein zur Erwerbung mechanischer Fertigkeiten, sondern stets mit zur Entwickelung aller ihrer Geisteskräfte auf den lebendigen Antheil an der Kunst hinleitet. Dann werden die bösen Geiger und Fiedler (nach Luther) immermehr nur dazu dienen, um zu zeigen, welch' eine feine herrliche Kunst die Musica sei, da man weisses immer besser erkennen kann, wenn man schwarzes dagegen hält. Also alle Ehre und die vollste Anerkennung den musikalischen Mitgliedern des Künstlervereins, die sich zu dem Konzertunternehmen zusammenstellten; ihr Streben ist ein echt künstlerisches, und jeder von ihnen, der sich seines redlichen Hingebens, seiner unermüdeten Beharrlichkeit, den höchsten Zwecken der Kunst Kräfte und Thätigkeit zu widmen, bewusst ist, hat sich schon dadurch den Namen eines Künstlers verdient. Denn ein Verein, der über selbstsüchtige Zwecke hinaus nach so hoher Befriedigung trachtet, darf sich mit Fug und Recht einen *Verein von Künstlern nennen.*"

(Beschluss folgt.)

Petersburg, April 1840. Unsere Konzertzeit ist jetzt, nach Beendigung der grossen Fasten, als geschlossen zu betrachten. In fünf Wochen — vom 3. März bis zum 6. April — fanden mehr denn 40 Konzerte und einige Dutzend Soiréen statt. Unter dieser Masse Produkzionen waren wenige, deren innerer Gehalt höheren Kunstanforderungen genügen konnte; doch sind deshalb die Konzertvirtuosen nicht allein anzuklagen; der Ursachen gibt es gar zu viele. Schon der Gebrauch, wie die hiesigen Musiker den Vertrieb ihrer Konzertbillette zu bewerkstelligen haben, ist anstössig, denn weniger die Tüchtigkeit der gebotenen Leistungen als persönliche Rücksichten geben dabei den Ausschlag. Die baarste Mittelmässigkeit macht eine glänzende Ernte, wo der wahre Künstler oft kaum die Kosten erschwingt. Für den Kunstausübenden ist es hier überhaupt ein sehr schlüpfriger Boden. Daher sollten Talente, welche sich durch den perspektivischen Nimbus der hiesigen Kunstmunifizenz versucht fühlen, hier dem Glücke zu vertrauen, die Ausführung eines solchen Schrittes erst ernst erwägen, ehe sie ihren heimathlichen anspruchloseren Berufskreis gegen blose Hoffnungen austauschen. Nicht Jedermann, wenn er auch an seinen Muth glaubt, hat die besonnene Kraft, um in einem fremden Lande gegen einen Strom von Widerwärtigkeiten mit Erfolg anzukämpfen; ein Künstler, dessen Gefühlsleben meist reizbarerer Natur ist, scheitert leichter an Konvenienzklippen als der gewöhnliche Abenteurer. — Unser Kunstgeschmack, da er eines historischen und moralischen Fundamentes entbehrt, schwankt herüber und hinüber und lässt Mittel, mit denen das Ausgezeichnetste geleistet werden müsste, wohl auch zuweilen zu Grunde gehen. Mode überwuchert die noch zarten Anlagen der Kunstbildung und in der Musik wirkt sie durch die grosse Mehrzahl der Dilettanten *gegen* das Aufblühen einer reellen Thätigkeit. Das Bestreben dieser Dilettantenfalanx ist dahin gerichtet, den Wirkungskreis der Musiker vom Fach auf *handwerkmässige Dienstleistungen* zu beschränken, damit dasjenige, was *sie* als Kunstverdienst erkennt, Zierde und Vorrecht ihrer Intenzionen bleibt. Nicht Liebe zur Musik, sondern eine oft bis zur Lächerlichkeit gesteigerte Eitelkeit ist die Wurzel ihres Enthusiasmus; das höchste Ziel dieses Kunsteifers, auf dem Titelblatte einer Française oder Romanze mit seinem Namen zu prangen und sein lithografirtes Konterfei in Kunstläden aushängen zu lassen. Ein jeder dieser Dilettantenfixsterne hat seine Planeten, das sind grösstentheils Leute, welche um ihrer leiblichen Existenz willen den geistigen Kunstgeburten ihrer Brotherrschaft Tourniere geben, deren Vortrefflichkeit der Mitwelt verkünden, und deshalb, so lange sie solchem Geschäfte geschickt vorstehen, falls sie Musiker von Profession sind, von der ganzen Sippschaft als die distinguirtesten Künstler in der Residenz protegirt werden. Dass aber in Folge solchen Kliquenwesens die gute Sache nichts gewinnt, ist nicht schwer zu folgern. Ausnahmen existiren vielleicht, aber leider sind es dann nur Ausnahmen; *sapienti sat.* — Eben so wenig erbaulich ist es mit der Kritik über Musik in den hiesigen Journalen beschaffen. Die Menge will nun einmal heutzutage lieber statt spielen hören. Schwierigkeiten sehen; ihr sind die Töne, was den Kindern buntes Farbenspiel ist, es wäre demnach eine würdige Aufgabe, durch gediegene Ansicht solche Unmündigkeit zu belehren. Von dieser Ansicht scheinen die Rezensenten aber nicht eingenommen zu sein, vielleicht ist's auch nur Unverstand, wenn in ihren

Augen das Neueste auf Unkosten des schon Bestehenden das Beste sein muss. Wir erfahren z. B. aus der St. Petersburger Zeitung, dass der Fortepianist Herr Dreyschock eine Fantasie Thalbergs besser als der Komponist vorgetragen hat, „weil er sie schneller spielt.“ In einem andern Blatte heisst es über denselben Virtuosen: „Nachdem wir dieses Pianistenfanomen gehört, behaupten wir, dass Herr Henselt in Nichts zerfliesst, die Herren Meier von A—Z verschwinden, die Pleyl vergessen werden und Thalberg nicht mehr Thalberg bleibt, und so haben wir alles ausgedrückt, was wir über Herrn Dreyschock zu berichten haben.“ — Wie riskant das Konzertgeben hier geworden ist, beweist die jüngstvergangene Saison. Der ausgezeichnete Violinvirtuose *Prume* aus Lüttich machte in drei Konzerten sehr schlechte Einnahmen. Nicht besser erging es dem Violinisten *Remi* aus Paris, den Sängern Herrn und Mad. *Hoffmann* aus Riga, Fräul. v. *Uggla* aus Stockholm, dem Tenoristen *Bantischeff* und Herrn *Leop. v. Meier* aus Moskau; unserem vortrefflichen Flötisten *Soussmann*, den talentvollen Gebr. *Maurer* (Violinist und Violoncellist) und Herrn *Dreyschock* bei seinem ersten Auftreten. Der Einheimische muss sehr viel Bekanntschaften, der Fremde viel Empfehlungsbriefe und Protekzion haben, denn nur in höchst seltenen Fällen ist es der Ruf des Virtuosen allein, welcher einen sichern Ertrag verbürgt. Die Konzertspesen sind bedeutend. Saalmiethe 350 Rubel Banko (ausser den Theatern existirt für ein grösseres Publikum kein anderes passendes Lokal als das Engelhardtsche); das Orchester, wenn es bezahlt werden soll, wenigstens 450 Rub. B., die Konzertzettel 225 Rub. B., das Fiedelhaus 100 Rub. B., und 200 Rub. B. sind sicher für kleinere Ausgaben zu berechnen, also in Summa 1325 Rubel Banko.

Den ersten Rang in artistischer Bedeutung nahmen auch diesmal die filharmonischen Konzerte (den 6. und 27. März) hinsichtlich der darin vereinigten Kräfte ein, obgleich der äussere Glanz zu verschwinden anfangt. Es wurden aufgeführt: Adur-Sinfonie von Beethoven, ein Psalm von Neukomm, der erste Satz einer Sinfonie von Preyer, eine Ballade von Worotnikow „Swetlana,“ Text von Schukowsky — die von den Preisrichtern als gelungenste Lösung der früher erwähnten Preisaufgabe anerkannt ist — und das Oratorium „Der Triumf des Glaubens“ von Elsner, dem Direktor des Warschauer Konservatoriums. Die Wahl der drei letztgenannten Werke wurde mehrfach von solchen Leuten getadelt, die Alles mäkeln, was sie nicht selbst herausspintisirt haben. Das Elsner'sche Oratorium ist eine höchst achtungswerthe Komposizion; Melodieenfülle und tüchtige Arbeit sind Hauptvorzüge derselben, und da der Verfasser ein um die Musikbildung verdienter Mann ist, der in einer der Hauptstädte des Reiches wirkt, so war es nur eine gerechte Anerkennung, welche ihm die filharmonische Gesellschaft, als vaterländischer Kunstverein, durch Aufführung seines Werkes zu erkennen gab. Das Nichtgefallen allein beweist hier nichts, den Paulus von Mendelssohn fanden Viele ebenfalls langweilig. — Auch die Absicht der filharmonischen Gesellschaft, russische Talente aufzumuntern, kann vom Wohlmeinenden nicht anders als gelobt werden. Dieselbe *musste* von *wirklichen Patrioten* beifällig unterstützt werden; wenn solches also *nicht* geschah, wie das aus der geringen Anzahl (4) der eingesendeten Arbeiten — trotz der grossen Menge, welche mit ihrem Komposizionstalent recommirt — anzunehmen ist, so liefert das abermals Beweis von der Unreife des hiesigen musikalischen Kulturzustandes und dem Egoismus Einzelner. Neue Orchesterkomposizionen wurden nur noch in einem Konzerte, dem des Herrn J. B. Gross, in gelungener Ausführung geboten. Wir hörten da zum ersten Male eine Ouverture von H. Berlioz (zum Nehmgericht) und eine vom Konzertgeber, beide vom Orchester ersichtlich mit Lust gespielt. Den Rath eines hiesigen Rezensenten: „packt eure Cello's ein, ihr Cellisten, denn einen Ton wie Servais bringt ihr doch nicht heraus,“ haben unsere Violoncellisten sich nicht: ad notam genommen, vielmehr waren sie diesmal rühriger denn je zuvor. Es spielten: *A. Meinhard*, *C. Schubert*, *J. B. Gross*, *Fr. Knecht*, *Cipr. Romberg*, *H. Romberg*, *M. Maurer* und *C. Beer* (Schüler von Servais und Schuberth). Warum sollte sich auch das wahrhaft Tüchtige nicht ohne Scheu vor einer Rivalität fühlen? Unter diesen Herren findet jede bekannte Spielmanier einen bedeutenden Repräsentanten, und die vier Erstgenannten gaben eigene Konzerte mit entschieden gutem Erfolge. Von den Violinisten machte unser beliebter *Böhm* das besuchteste Konzert. Sein Sohn L. Böhm erwies sich in demselben als fleissiger Schüler seines Vaters und verspricht seinem geachteten Künstlernamen dereinst Ehre zu machen. *Vieuxtemps'* Abschiedskonzert (4. März) im grossen Theater war besonders durch dessen neueste Violinkomposizion, welche er „Sinfonie mit obligater Violine“ genannt hatte, interessant. Der Titel verräth eine bei Virtuosen seltene künstlerische Intenzion, und die grossartige Rolle, welche darin der Violine zugetheilt ist, die vollendete Meisterschaft der Darstellung, sind in der That imposant zu nennen. Vieuxtemps scheint die Verwendung einer Masse von Orchesterinstrumenten in der Instrumentirung identisch mit „Sinfonie“ zu halten; in seiner Komposizion ist der Begriff „sinfonistisch“ nicht durch selbständige Entwickelung der Hauptmotive vermittelst des Orchesters gerechtfertigt, sondern er beschränkt sich auf gut kombinirte harmonische Begleitung der Violine und effektreiche Instrumentazion. Die bestehende gewohnte Anforderung des Publikums an ein Konzertsolo erschwert zwar den Komponisten in diesem Genre eine klassische Durchbildung des musikalischen Stoffes; da aber demungeachtet sehr viel Treffliches in dieser Gattung vorhanden ist — ich nenne die Gesangszene von Spohr und Mendelssohns Konzert in Gmoll — so sollten die jungen Virtuosen die Hoffnung nicht aufgeben, eine solche Bahn auch ferner noch mit Glück verfolgen zu können. Der grosse Nutzen, den Virtuosen blos durch Erreichung einer schwindelerregenden Spielfertigkeit der Kunst zu erweisen glauben, ist zu bezweifeln, wenn man erwägt, was die Konzepzion des Vortrags, wodurch sich das *wahre Musiktalent* vor der nackten Geschicklichkeit auszuzeichnen hat, durch Aufwand eines

kolossalen Fleisses in der Technik einbüsst. Dass Herr *Dreyschock* in seinem ersten Konzerte wenig Publikum hatte, ferner, wie sich hiesige Journale über ihn aussprachen, ist bereits erwähnt worden. Eine in ihrer Art so merkwürdige Fingerkraft und Geläufigkeit musste auch hier Sensazion machen; natürlich war also das zweite Konzert besuchter und das dritte ziemlich voll. Ich zweifle nicht, dass Dreyschock hier eben so brillante Geschäfte als Thalberg gemacht haben würde, wäre er zu einer günstigeren Zeit angekommen. Bis jetzt zwar hat sich Dreyschock keine so selbstständige Musikgattung als Thalberg, Liszt und Henselt gebildet; aber seine Kompositionen verrathen einen höchst talentvollen gebildeten Musiker, und dass er es versteht, seine Virtuosität geltend zu machen, dafür zeugen seine Triumfe. Ausser eigenen Kompositionen hörten wir von ihm Stücke von Chopin, Thalberg, Liszt und den ersten Satz der Sonate pathetique von Beethoven gerundet vorgetragen. Die künstlerische Besonnenheit und Feinheit in der Nüancirung ist Resultat der Erfahrung, die sich Dreyschock theilweise noch anzueignen hat. Dreyschocks Benehmen unterscheidet sich vortheilhaft von den meisten der jungen Berühmtheiten, welche alljährlich aus der Semestadt hierher kommen, um von der Modewelt Tribut einzukassiren, denen es aber nicht immer gelingt. —

Ausser den schon genannten Musikern liessen sich in dieser Saison noch öffentlich hören: auf der Violine die Herren *H. Romberg*, *Feld* (Schüler von Rommers), *N. Meinhard* (der sehr talentvolle Sohn des Violoncellisten und ein Schüler Vieuxtemps), *Rühn* (blindgeboren), *Doppler* aus Kiew (Schüler Lipinski's), *Latscheff* und Dem. *Zerschoff*; auf der Flöte Herr *Wangenheim*; auf der Oboe die Herren *Brod*, *Luft* und *Arndt*; auf der Klarinette die Herren *Wagner*, *Schlosser* (welche ein sehr brav komponirtes Concertino von Vollweiler vortrugen) und *Schäfer*; auf dem Horn die Herren *Homilius* und *Reese*; auf dem Pianoforte die Herren *Charles Meyer* (das G moll-Konzert von Mendelssohn exzellent), *A. Gerke*, *Schiller* (Es dur-Konzert von Beethoven), *Haberbier*, *Brix* und *Reinhard*; Sängerinnen Mad. *G. Hesse* (ihr Auftreten hätte besser unterbleiben können, schon nach der ersten Arie verliess ein Theil des Publikums den Saal), Mad. *Bernhard*, Mad. *Matyz*, Fräulein *von Uggla* u. s. w. *A. Henselt* hat öffentlich nicht spielen wollen, das ist so seine Weise, doch bringt er seine Zeit keineswegs in *bona pace* zu, sondern beschäftigt sich mit der Herausgabe neuer Kompositionen. — Schlüsslich muss noch des brillanten Erfolges Erwähnung gethan werden, welchen das Konzert des patriotischen Damenvereins gehabt hat. Der Ertrag soll sich auf 75,000 Rub. Banko belaufen. Wahrscheinlich findet nach dem Osterfest noch eine Konzertnachlese statt, worüber ich seiner Zeit referiren werde.

...

Potsdam, den 10. Mai. Auch im vergangenen Winter war hier das musikalische Leben nicht weniger reich, ja wohl in mancher Beziehung noch reicher, als in den früheren Jahren; selbst jetzt im Mai sind unsere Kunstsäle noch nicht geschlossen. Das Interessanteste davon wollen wir hier mittheilen.

Von den Vorstellungen, welche das königliche Theater aus Berlin während eines Theiles des Jahres hier wöchentlich einmal gibt, ist wenig zu berichten. Denn wenn sie auch im Lust- und Schauspiele manches Anziehende bieten, so gehört doch leider die Aufführung einer Oper zu den Seltenheiten. Im ganzen vorigen Winter gab man zwei: Mehul's „Tag der Abenteuer," und von Isouard „Alle fürchten sich," welche durch die vortreffliche Vertheilung der Hauptpartieen an Fräul. v. Fassmann und Fräul. Grünbaum, so wie an die Herren Mantius, Bader, Blume und Zschiesche sehr gefielen. Unter den sehr zahlreichen Tanzdivertissements verdient das Ballet „Liebeshändel" mit pikanter und fliessender Musik von *Schmidt* einer besondern Erwähnung. Wenn man uns indessen einige Ballette weniger und dafür einige Opern mehr geben wollte, so würde ein längst allgemein gehegter Wunsch erfüllt sein.

Unser eigentliches Kunstelement sind die *Konzerte*, die uns auch wieder in grosser Zahl zu Theil wurden. Wir wollen zuerst der von Fremden veranstalteten gedenken. Unter diesen war das erste eine von dem Herrn Kammermusikus *Töpfer* aus Berlin gegebene Abendunterhaltung, worin wir den Genuss hatten, einen der vorzüglichsten teutschen Violinspieler, den Herrn Konzertmeister *Müller* aus Braunschweig, und die bekannte Pianistin Fräul. *Klara Wieck* zu hören. Der Erstgenannte spielte ein Adagio von Ernst und mit dem Fräul. Wieck ein Duo von Osborne und de Beriot. Sein herrlicher Ton, so wie die Kraft und Sicherheit seiner Passagen, erregten allgemeine Bewunderung. Fräul. Wieck trug noch Kompositionen von Chopin, Henselt und Liszt vor und bewährte sich als ausgezeichnete Virtuosin. Ausserdem hatten wir noch das Vergnügen, den Kammermusikus Herrn *Gabrielski* den zweiten aus Berlin ein Divertissement für die Flöte vortragen zu hören. — Am 10. Dezember gab der erblindete Krieger Herr *Döge* ein Konzert unter Leitung des Musikdirektors Herrn *Damcke*, worin sich die beiden Töchter des Konzertgebers, namentlich die jüngste, als tüchtige Flötistinnen zeigten. Unterstützt wurden sie von der Sängerin Fräul. *Schneider* und den Herren *Griebel* (Gebrüder, Violine und Violoncell) aus Berlin. — Am 30. Dezember hörten wir den belgischen Violinvirtuosen Herrn *Prume*. Er spielte ein Konzert, eine Polonaise und die Melancolie von seiner Komposizion. Uebertrifft er auch Herrn Müller an Eleganz und Leichtigkeit der Passagen, so steht er ihm doch im schönen Tone und in Gediegenheit des Vortrags weit nach. Er erhielt vielen Beifall. — In einer zweiten von Herrn *Töpfer* gegebenen Abendunterhaltung hörten wir ein Onslow'sches Quintett und einen Beethoven'schen Quartettsatz sehr schön ausgeführt von den Herren *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Richter*, *Lotze* und *Töpfer*; einige Klavierstücke von Henselt und Thalberg, mit grosser Fertigkeit gespielt von Herrn *Schumann* aus Berlin, mehrere Gesangstücke von Fräul. *Schultze* und Herrn *Schneider* aus Berlin, auch von dem Baritonisten Herrn *Wrede* aus Riga gesungen.

ein kleineres Orchester von 25 Personen annehmen: 5 erste, 4 zweyte Geigen, 2 Violen, 1 Violon, 1 Violoncell, 1 Flügel, 2 Fagotten, 2 Hoboen (oder Klarinetten), 2 Flöten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Dies Orchester mag in einem Saale von etwa 70 Schuh Länge und 40 Schuh Breite aufzustellen seyn; dazu würde ich folgende Einrichtung vorschlagen:

1ster Platz. Erhöhung eines Hohlbodens von ½ Schuh; hier: erste, zweyte Geigen, Violen, Violon, Violoncell, Flügel, und Fagotts.

2ter Platz. Erhöhung von ½ Fuss, wie oben; hier den 1sten Geigen im Rücken, die Hoboen (oder Klarinetten) und Flöten; den zweyten Geigen im Rücken, die Hörner. Den Bässen und dem Flügel am nächsten, die Sänger, wenn Vokalmusik aufgeführt wird.

3ter Platz. Erhöhung von Einem Schuh; hier: Trompeten (Posaunen) und Pauken.

Eine analoge Annäherung derjenigen Instrumente, welche ihrer Natur nach und selbst den Gesetzen der Setzkunst gemäss, zusammen gehören, würde jede Ausführung einer Musik erleichtern; würde hauptsächlich den so wesentlichen Vortheil erzeugen, den harmonischen Klang gleichzeitiger, und zu Einem vereint, den Zuhörern mitzutheilen *).

Der Saal selbst — wie wäre es, wenn er ganz von Tannenholz ausgetäfelt, und dies nur mit einem leichten Firnis und ganz einfacher Farbe überzogen wäre? Architektonische Verzierungen wären hier eben so gut und ohne grosse Kosten anzubringen. Welchen Effekt müsste ein solcher Resonanz-Boden hervorbringen? Allzuviel Lärmen besorgt man? Das besorge ich nicht; denn die Menge der Zuhörer dämmt schon wieder Vieles. Eben deswegen möchte ich auch gern alle Kronleuchter, Gemählde, Spiegel u. dergl. aus einem Musiksaale verbannen. Hr. Heinse schreibt in seiner Hildegarde Etwas von einem getäfelten Musikzimmer bey Nardini in Florenz. Ich war alle Tage bey Nardini, genoss seinen Unterricht, und, ich darf sagen, seine Freundschaft: aber ich habe niemals ein solches Zimmer gesehen. Vermuthlich hat Hr. Heinse, wie ich hier, die Idee nur mittheilen und andere erfahrne Meister darauf aufmerksam machen wollen, wo sie dann, wie ich wünsche, vielleicht reifere Früchte erzeugen kann.

Georg von Unold.

*) Es wäre Vieles über Ausführung und Vortrag eines ganzen Orchesters, über reine Stimmung, Haltung der Instrumente, gute Saiten, alte Stimmstöcke, alte Stege u. dergl. zu sagen, und diese wichtige Materie wohl werth, von einem gründlichen und erfahrnen Musiker genauer abgehandelt zu werden. Mit Forte, piano und allenfalls crescendo, ist es bey solcher Ausführung wahrhaftig noch nicht gethan. Eine zwar sehr bekannte, aber dennoch selten genau befolgte Regel ist: Kein Theil darf grell hervorstechen, auch der Diskant (Violino primo) nicht; die Töne müssen in einander verschmelzen, wie die Tinten eines guten Mahlers. Soll ja Eine etwas vorleuchten seyn, so möchte ich es wegen, dies am ersten dem Bass zusprechen — vorausgesetzt, dass er sich dieser Erlaubnis mit Diskretion und Geschmack bedient (wobey es sich von selbst versteht, dass alles Dreinreissen beym Forte weit verbannt bleiben muss: denn, Ton muss man hören, und nichte als Ton, auch beym Fortissimo). Wenigstens habe ich bemerkt, dass die Italiener ihre Orchester mit Bässen stärker besetzen, als bey uns gemeiniglich geschiehet, und die Wirkung davon fand ich immer sehr gut; auch werden die andern Stimmen dadurch mehr gehoben, als verdeckt. d. Verf.

Nach diesem Grundsatz ordnete Hiller das Orchester des hiesigen Konzerts, und gab den sechs ersten und sechs zweyten Violinen drey Violoncelle und drey Violone zum Fundament — wie dies auch noch jetzt bestehet. d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Die gediegensten Kunstgenüsse brachten uns indessen die alle 14 Tage Statt findenden Konzerte der filharmonischen Gesellschaft, welche unter der energischen Leitung des Musikdirektors *Damcke* so Bedeutendes leistet, als man von einem meist aus Dilettanten bestehenden Personale kaum erwarten sollte. In jedem Konzerte eine Sinfonie, darunter von Beethoven in D dur, Es dur, C moll, B dur und A dur; von Mozart aus C dur mit der Fuge und aus D dur; von Haydn aus D- und Es dur. Von den Ouvertüren, deren wir in jedem Konzerte zwei bis drei hörten, erwähnen wir nur die zu Waverley von Berlioz und zwei neue, aus D dur und D moll, von Damcke. Von den Solisten erwähnen wir Herrn *Griebel* aus Berlin, der sich als einen talentvollen, vielversprechenden Violinisten zeigte; die kleinen *Steffens* aus Stargard, die das Mozart'sche Violinquartett aus G dur spielten; vor Allem Herrn Musikdir. Damcke, welcher am Todestage Mozart's das Klavierkonzert in D moll dieses unsterblichen Meisters würdig vortrug und sich durch seine eingelegten brillanten Kadenzen als tüchtigen Künstler und fertigen Klavierspieler bewies. — Am 26. Januar erfreute uns Fräul. *Lehmann* vom königl. Theater zu Berlin mit einer dramatischen Szene „Loreley" von R. v. Herzberg und mit einer Arie von Pacini; sie zeichnet sich durch eine klangvolle und umfangreiche Altstimme aus. Bisher war der Gesang immer die schwächste Seite dieser Konzerte. Sehr wichtig war es daher, dass es Herrn Damcke gelang, dem Orchester einen Gesangverein hinzuzufügen, wodurch es möglich wurde, aus eigenen Kräften grössere Werke für Gesang und Orchester zur Aufführung zu bringen. Obgleich dieser Verein erst seit diesem Winter besteht, so ist doch seine Mitgliederzahl schon bedeutend und seine Leistungen sind lobenswerth. Wir hörten ausser mehreren Kantaten und dem ersten Akt der Zauberflöte drei Oratorien: Christus am Oelberge von Beethoven, ein Weihnachtsoratorium von Damcke, und Christi Grablegung von Neukomm. Das Oratorium von Damcke, für die Gesellschaft geschrieben, ist ein ausgezeichnetes Werk, tüchtig und im Kirchenstyl gearbeitet, mit grosser Gewandtheit instrumentirt, reich an Melodie und schöner eigenthümlicher Erfindung. Die Aufführung war sowohl von Seiten des Orchesters als des Gesangpersonals recht gelungen und wurde mit grösstem Beifall aufgenommen. Wir wünschen Herrn Damcke, der jetzt mit der Komposizion eines neuen Oratoriums beschäftigt ist, Glück zu diesem gelungenen Werke. Noch haben wir zweier Dilettanten zu gedenken, von welchen der eine eine frische Jagdouverture, der andere eine sehr stark instrumentirte Ballade: „Graf Eberstein" komponirte und zur Aufführung brachte.

Der seit längerer Zeit unter der Leitung des Seminarlehrers Herrn *Schärtlich* bestehende Gesangverein veranstaltete diesen Winter nur eine musikalische Aufführung, in welcher das Oratorium von *Schicht*, „Das Ende des Gerechten" sehr gelungen zu Gehör gebracht wurde.

Auch der Opernverein brachte eine Aufführung der Oper: „Golo und Genovera" von *Huth* zu Stande, doch nur theilweise und mit Klavierbegleitung.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Este. Hauptsänger: Teresa Manelli-Duval, Tenor Luigi Asti, Buffo Luigi Profeti, Bassist Antonio Federigo. Die Manelli scheiterte in der Cenerentola; ob wirkliche Unpässlichkeit daran Schuld war, wie dies gewöhnlich vorgegeben wird, mag der Himmel wissen. Sie wurde durch die Marietta Biondi ersetzt, mit welcher die Oper etwas besser ging. Der ewig unvergleichliche Barbiere di Siviglia wurde sodann die *Karnevalsoper*, während welcher die beiderseitige Zufriedenheit der Sänger und Zuhörer stets deutlich zu lesen war.

Vicenza. Sgra Giuseppa Armenio, Franc. Olivier (Altistin), Tenor Emilio Giampietro, Bassist Pietro Novelli, Generico Giuseppe Catalano. Da die Olivier keinen Secondapart machen wollte, sang an ihrer Statt die Remorini. Donizetti's Fausta verunglückte des Tenors wegen. Das Theater wurde geschlossen, aber kurz nach der Ankunft der Tenors Bonfigli wieder eröffnet, und zwar mit Donizetti's Belisario, worin sämmtliche Virtuosi zum Gelingen des Ganzen löblich beitrugen. Herr Bonfigli (Lorenzo, nicht mit dem Tenor B. Enrico zu verwechseln) ist freilich auf der Neige, aber ein Professor, und hat noch immer Mittel, auf der Bühne zu imponiren. Nun gab man den Elisir mit der Olivier, einem Anfänger-Tenor Catalano, und Novelli; den Otello mit der Armenio, Bonfigli und Novelli; endlich Donizetti's allerliebste Gemma di Vergy mit der Olivier, Remorini, Bonfigli, Catalano und Novelli.

Verona. Die Giuseppa Streponi, der Tenor Angelo Ercole, die Bassisten Giorgio Ronconi und Luigi Biondini trugen Donizetti's Parisina vor. Die Streponi erregte mit Gesang und Deklamazion Enthusiasmus, Ronconi zeigte sich wacker wie gewöhnlich, der alte Professor Biondi genügt jetzt noch auf kleinen Theatern, und Herr Ercole nahm Antheil am allgemeinen Applaus. In Bellini's Puritani sang der von hier gebürtige Tenor De Gattis mit steigendem Beifalle, die Streponi entzückte, Ronconi und Biondini ergötzten besonders in ihrem Duette. In Donizetti's Maria Rudenz gefielen blos wenige Stücke, desto glänzenderer Empfang ward darauf dessen Roberto d'Evreux, worin die rühmlich bekannte Ronzi sang.

Legnano. O Ihr grossen Verehrer des sogenannten unsterblichen Bellini, des schatzenswerthen Donizetti, des erhabenen Harmonisten Mercadante, des Walzerkontrapunktisten Ricci — Rossini, ja Rossini ist und bleibt im Vergleich mit diesen vier Heroen stets ein wahrer Baobab*). Seine fast vergessene Gazza ladra erregte hier jauchzendes Freudengeschrei. Die Eugenia Manzoni, welche die Ninetta recht gut machte, die Bravour des Bassisten Luisio in der Rolle des Fernando, der mit dem besten Willen ausgerüstete Tenor Giuseppe Michelini, der erfahrene Buffo Giuseppe Nozadini imbalsamirten (italienisch-theatralischer Ausdruck, ungefähr beglückseligen) die Zuhörer, und ersparten ihnen die Unbequem-

*) Adansonia digitata, der allergrösste Baum.

lichkeit, nach dem nahe gelegenen Verona zu gehen, um daselbst die Oper zu hören. Coccia's Clotilde fand darauf ebenfalls eine sehr gute Aufnahme.

Mantua. Hauptsänger: Adelaide Kemble, Eugenia Ciotti, Teresa Pogliani; Tenore Giovanni Battista Genero, Eugenio Bellezza, Bassisten Luigi Minoja, Carlo Magrini. In Mercadante's Elena di Feltre waren die Rollen so vertheilt: Kemble = Elena, Magrini = Sigfredo, Genero = Ubaldo, Minoja = Guido, Bellezza = Boemonde. Die Oper hat drei Akte. Drei Stücke im ersten, Chor und Duett zwischen Genero und Minoja, eine Kavatine der Kemble, ihr Terzett; im Allgemeinen wenig Beifall, meist dem Tenor. Dasselbe gilt von den drei Stücken des zweiten Akts, wo der Beifall besonders beim Sängergeschrei des Finals sich hören liess, beim Herabfallen des Vorhanges aber Silenzio perfetto war. Im dritten Akt machte Genero beinahe Furore!! (S. Rom im vorigen Berichte). Summa summarum: die Kemble scheint Fortschritte zu machen, und Genero noch mehr als zuvor schreien zu können. Donizetti's Lucia di Lammermoor ging viel besser und verdunkelte die Elena ganz. In Herru Maestro Marchetti's neuer Oper Ines di Castro (altes Buch von Camerano, wozu Maestro Persiani für weil. Malibran die Musik schrieb) wurde am 29. Februar die Kemble geopfert, die Ciotti hörte man kaum, Genero nur allzusehr, er und Maspes fanden einigen Beifall; das Ganze war aber ein Fiasco in regola.

Viadana. Um nur ein Bischen Opernluft zu schöpfen — wir hatten leider keine Oper im ganzen Karneval — so benutzte man hier die noch übrigen Tage der Fastenzeit und feierte den 22. März, der irgendwo, nicht aber in Italien, die Frühlingsnachtgleiche ist, mit Mercadante's Elisa e Claudio, mit der Prima Donna Annetta Pozzi, dem Tenor Bellezza (*ut supra*, ist ganz Anfänger), dem Bassisten Ferdinando Faccini, und mit allgemeiner Zufriedenheit. Die zweite Oper war der Turco in Italio, del cavaliere Rossini.

Cremona. Die hübsche Schieroni, Professor Milesi, die mitgehende Salvini, die nach ihr kommenden Bassisten Faccini und Rossi (Federico) bildeten ein gar nicht übles Ensemble — versteht sich für Cremona —, um des Ritters Donizetti Roberto d'Evreux und Ricci's Prigione di Edimburgo zu verherrlichen.

Die *Schieroni, Milesi* und *Faccini* wurden zu Mitgliedern der hiesigen Società del Casino ernannt.

Crema. Hauptsänger: Carolina Steyer, Annetta Casilieri, Tenor Bertalassi, Bassist Valentino Sermattei. Die meisten Journale behaupteten, die erste Karnevalsoper Otello habe hier sehr gefallen. Das muss nun Alles wie heut zu Tage, und von diesen Anfängern, relativ verstanden werden. Die Steyer verspricht mit ihrer schönen Stimme was zu werden; der Tenor geht kaum mit, aber eine Desdemona, einen Otello vortragen, wie man sie einst gehört: welch ein Abstand! Ricci's Prigione di Edimburgo, worin auch die Casilieri und der lustige Buffo Zambelli sangen, zog wenig an. In Donizetti's Gemma di Vergy machte sich die Steyer und Bertolassi besonders Ehre; Sermattei befriedigte.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Vom Rhein. Das *zweiundzwanzigste Niederrheinische Musikfest* wird in diesem Jahre den 7. und 8. Juni zu *Aachen* unter Leitung des Herrn Hofkapellmeister *L. Spohr* von Kassel statt finden. Zur Aufführung kommen, am ersten Tage: Ouverture (noch ungenannt), *Judas Maccabäus*, Oratorium von Händel, mit Instrumentirung von Clasing (Wiederholung von Düsseldorf 1836). Am zweiten Tage: Ouverture zu Medea von Cherubini; Vater Unser von L. Spohr; siebente Sinfonie in A dur von L. van Beethoven (Wiederholung von Elberfeld 1823, von Köln 1832); Davidde penitente von Mozart (Wiederholung von Aachen 1825, von Düsseldorf 1836. — Für den Solovortrag erfreut man sich der Zusage von den Damen *Fischer-Achten* (Sopran), *Müller-Gerson* (Alt) und hofft auf jene der Herren *Mantius* (Tenor) und *Standigl* (Bass). Von den bedeutenden Künstlern, welche aus der Nähe und Ferne für das Orchester gewonnen sind, nennen wir nur die Herren Gebrüder *Müller* aus Braunschweig. Das meisterhafte Spiel dieses berühmten Quartetts blieb seit mehreren Jahren in lebhaftem Andenken, und mehr als eine Stadt des Rheins würde, bei einer wiederholten Kunstreise, diese Künstler freudig zum zweiten Male willkommen heissen.

In *Lucka* bei Altenburg fährt Herr *C. G. Belcke*, herzogl. altenburgischer Kammermusikus, Komponist und Flötenvirtuos, rühmlich fort, seine vielfachen und dankbar anerkannten Verdienste, die sich seine unermüdliche Rastlosthe um die Veredlung der Musik in seiner Vaterstadt schon errungen hat, durch neue Thätigkeiten verschiedenster Art zu vermehren. Am 21. April veranstaltete er uns wieder den Genuss eines trefflich besetzten Konzerts, das uns in mehrfacher Hinsicht viel Neues und Schönes brachte. Es wurde unter seiner Leitung Folgendes zu Gehör gebracht: Verleih uns Frieden von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy; Ouverture aus Jessonda von Spohr; Violinkonzert von de Beriot, vorgetragen vom königl. preuss. Kammermusikus Herrn Eckert; Tenor-Arie aus Euryanthe von K. M. v. Weber, gesungen von Herrn A. Held aus Leipzig; Caprice für das Pianoforte, vorgetragen von dem Herrn Organisten Hünniger. Im zweiten Theile: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt," von F. Mendelssohn-Bartholdy; das Alpenhorn, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und des Waldhorns von B. Fruch, vorgetragen von Herrn E. Anschütz aus Leipzig; le Retour de Londres, gr. Rondeau brill. für das Pianoforte von Hummel, vorgetragen von Herrn Hünniger; Duett für Tenor und Bass aus Rossini's Barbier von Sevilla, gesungen von den genannten Herren, des Sängers Vaterland, von E. Müller, Chor und Sologesang mit Orchesterbegleitung von C. G. Belcke. — Für solche und andere ähnliche Genüsse sind wir ihm zu vielem Danke verpflichtet, den wir öffentlich abzustatten nicht ermangeln wollen.

Ehrenvolle Auszeichnung. Se. Majestät der König von Preussen haben dem kaiserl. österreich. Kapellmeister *Ignaz Ritter von Seyfried* in Wien, auf Veranlassung seiner zur Reformationsfeier komponirten und Höchstdemselben gewidmeten Festhymne, die goldene Verdienst-Medaille für Künste und Wissenschaften mit einem huldvollen Kabinetsschreiben übersendet.

Donizetti's neueste, für Paris geschriebene komische Oper: La fille du regiment ist. Fruil. S. 205 ist nunmehr bei dem Marktvorsteher Schneeberger in Paris erschienen.

Zum Besten hilfsbedürftiger Polen gab eine Gesellschaft von Dilettanten auf dem Theatre de la Renaissance zu Paris eine neue dreiaktige Oper: *Die Herzogin von Guise*, Musik von *Flotow*. Die Zuhörer, sämmtlich aus den höchsten Ständen, waren sehr zahlreich, und die Einnahme belief sich auf 25,000 Franken. Die Musik scheint sich, nach den Berichten der Pariser Blätter, nicht über die Mittelmässigkeit zu erheben.

Eine der glänzendsten Konzerte in London gab jüngst die dortige Philharmonische Gesellschaft, unter Moscheles' Leitung. Es wurde aufgeführt: Sinfonie von Beethoven, A dur; Recitativ und Arie aus Haydn's Jahreszeiten (Mad. Stockhausen); Pianoforte-Konzert von Mendelssohn (Mad. Anderson); Terzett aus Fausta

von Cherubini; Ouverture zu Preziosa von K. M. von Weber; Sinfonie von Mozart, G moll; Recitativ und Arie aus dem gefallenen Engel, Oratorium von Bishop Herr Philipsi; Introduktion und Polonaise für die Geige (Herr Hayward); Duett aus Bellini's Norma: Deh con te etc. Mad. Stockhausen und Dem. Bildstein); Ouverture zu dem Wasserträger von Cherubini.

In Schwerin wurde eine neue grosse Oper: *Die Ohnebeiden* (s. S. 70), Text von Dehn, Musik von *P. Lappe*, mit ausserordentlichem Erfolge gegeben, zu welchem Dem. Schubert (Mechtild) nicht wenig beitrug. Der Komponist (wie der Dichter) hat von der Grossherzogin von Mecklenburg-Schwerin eine werthvolle goldene Uhr als Zeichen der Anerkennung erhalten.

Ankündigungen.

In unserem Verlag erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Grande Fantaisie

et

Variations brillantes

sur des motifs de l'Opera:

L'Elisire d'Amore de G. Donizetti

composées

par

Henri Herz.

Oeuvr. 112.

Grand duo brillant

pour le Piano à quatre mains

sur un motif de l'Opéra:

L'Elisire d'Amore de G. Donizetti

composé

par

Henri Herz.

Oeuvr. 115.

Leipzig, im Mai 1840.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

für Kirchen, Gesang-Vereine und Schul-Anstalten,

zu beziehen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes; erschienen bei

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Hahn, B., Graduale: „Diffusa est gratia." — Offertorium: „Gloria et honore coronasti eum" für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 8 gGr.

— — Graduale: „Adjutor in opportunitatibus" für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. — Offertorium: „Jesu dulcis memoria" für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit Begleitung von 2 Clarinetten und 2 Horn ad libitum. 8 gGr.

Klingenberg, W., Fest-Cantate: „Meine Zeit steht in Deinen Händen" für 4 Singstimmen und Orchester. Ladenpreis 4 Thlr. 4 gGr. Subscr.-Preis bis Ende Juli 20 gGr.

Pachaly, T. F., Oster-Cantate: „Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht" für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters und der Orgel. 1 Thlr.

Philipp, B. E., Deutsche Messe, für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. Op. 87. 1 Thlr. 4 gGr.

Richter, E., Zwei religiöse Gesänge: „Volat avis sine meta" etc. und „Erhöre mich wenn ich rufe" u. s. w. für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen, mit Pianoforte- oder Orgel-Begleitung (Partitur und Stimmen). Op. 12. 16 gGr.

Seyfried, Ignatz Ritter v., Drei Trauer-Motetten, für den vierstimmigen Chor, mit Begleitung der Orgel, zwei Violinen, Contrabass und drei Posaunen (unobligat). 16 gGr.

Neue Musikalien

bei

Friedrich Kistner in Leipzig.

	Thlr.	Gr.
Hiller, F., Impromptu pour Piano	—	8
Lubin, Leon de St., Op. 42. Hommage aux Artistes. 6 Caprices brill. pour Violon seul	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 30. Sechs Lieder für 4stimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. (№ 2 mit Begleitung von 4 Hörnern und einer Posaune)	2	—
Rietz, J., Op. 7. Concert-Ouverture für grosses Orchester	2	12
— — Op. 7. Dieselbe Ouvert. für Pianof. zu 4 Händen	—	20

C. L. Hanssens, Grande Messe de Requiem. Grande Partition 40 fr. n.

ist erschienen und zu beziehen durch

F. Whistling in Leipzig.

So eben ist in der Musikalienhandlung von **Fr. Kistner** in **Leipzig** das wohlgetroffene Portrait der Concert-Sängerin Fräulein **Elisa Meerti** erschienen.

Auf chines. Papier ..... 1 Rthlr. — Gr.
Auf Velinpapier ..... — „ 18 „

Zu verkaufen.

Der Besitzer der berühmten Werke von Händel

1) Die Psalm's. 4 Bände, Prän.-Preis 16 Rthlr. 12 Gr. mit 685 Platten,

2) Semele. Prän.-Preis 4 Rthlr. 8 Gr. mit 111 Platten.

3) Recitativ. Prän.-Preis 12 Gr. mit 7 Platten.

4) Noch einige ungedruckte Manuscripte,

wünscht dieselben im Ganzen mit Verlagsrecht für 250 Louisd'or gegen baar zu verkaufen. Reflektirende belieben sich baldigst in portofreien Briefen an die

Stellmeta'sche Buch- & Musikalien-Verlagshandlung in Hamburg zu wenden.

Empfehlung.

Das seit mehreren Jahren in **Erfurt** — Auger № 1000 — von **W. Körner** errichtete, aus mehr denn 8000 Musikwerken aller Gattung bestehende

Musikalien-Leih-Institut

ist, wie das Nachtrags-Verzeichniss darthun wird, mit 500 Kirchenstücken in Partituren und Stimmen bereichert worden, welchen anzuzeigen sich beehrt

Wilh. Körner.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

Ostermesse 1840.

Für Orchester.

Thlr. Gr.

Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: Le Lac des Fées ... 5 —

Donizetti, G., Ouverture de Roberto Devereux ... 2 12

Mozart, Sinfonie (in D dur) N° 9 in Partitur ... 4 8

Schubert, Fr., Sinfonie in C dur ... 8 —
(Duplirstimmen des Streich-Quartetts sowie jeder andern Stimme werden einzeln gegeben, und der Bogen mit 4 Gr. ordin. berechnet.)

Für Saiteninstrumente.

Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur des thèmes favoris de la Fiancée d'Auber pour le Violon avec Orch. Oeuv. 60 ... 2 8

— — Le même avec piano ... 1 4

Gross, J. B., Elemens du Violoncelle. Elemente des Violoncellspiels, nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. 36a Werk ... 1 16

Lipinski, C., Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opera: I Puritani de V. Bellini pour le Violon avec acc. d'Orch. Oeuv. 28. 3 —

— — La même avec acc. de Piano ... 1 4

Rummer, F. A., La Romanesca. Fameux Air de danse de la fin du 16ten Siecle, arrange avec un Majeur et une Coda pour le Violoncelle av. accompagnement de Quatuor. Oeuv. 61 ... — 12

— — La même avec accompagnement de Piano ... — 8

— — Pièce sérieuse sur des melodies de Mozart, pour les Amateurs de Violoncelle et Piano. Oeuv. 66 ... — 20

Lee, S., Divertissement sur des motifs favoris du Lac des Fees pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. Oeuv. 14 ... — 18

Panofka, H., Capriccio sur un motif inédit de Mercadante pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 23. — 16

Für Blasinstrumente.

Hanke, W., Fantasie und Variationen über ein Thema aus der Nachtwandlerin für die Flöte mit Begleitung des Orchesters. Op. 9 ... 2 —

— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte ... 1 —

Für das Pianoforte mit Begleitung.

Henselt, A., Variations de Concert sur l'air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opéra: Robert le Diable de Meyerbeer, pour le Piano avec accomp. d'Orch. Oeuv. 11 ... 3 12

Mendelssohn-Bartholdy, F., Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49 ... 5 —

Reissiger, C. G., Gr. Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 147 ... 1 16

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

Auber, Potpourri sur le Lac des Fees ... — 20

Burgmüller, F., Souvenir de Schönbrunn. Grande Valse brillante. Oeuv. 38 ... — 16

Czerny, Fantaisie brill. sur des motifs du Lac des Fees. Oeuv. 373 ... 1 12

Duvernoy, 2 Mélodies italiennes, N° 1. Cavatine de Bellini variée. N° 2. Rondo sur un thème de Rossini. Oeuv. 98 ... à — 10

Goetschy, J., 2 Rondos faciles sur des motifs choisis du Lac des Fees. Oeuv. 21. N° 1. 2 ... à — 12

Thlr. Gr.

Halévy, F., Die Dreizehn (Les Treize), komische Oper in 3 Aufzügen für das Pianof. ohne Worte eingerichtet. 4 —

Herz, H., Valse des Etudiens de l'Opera: Le Lac des Fees arr ... — 12

Lecarpentier, A., Divertissement sur des motifs de l'Opera: Les Treize ... — 12

— — Divertissement sur des motifs du Lac des Fees. Oeuv 52. — 12

— — Divertissement sur Guido et Ginevra ... — 12

Mendelssohn-Bartholdy, F., Oeuv. 44. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle arrangés. N° 1. 2. 3 ... à 2 —

Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für Orchester arrangirt ... 3 8

Thomas, A., Potpourri de l'opera: Le Panier fleuri, arr ... — 20

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

Abt, F., Bazar-Walzer. Op. 22 ... — 8

Burgmüller, Airs de Ballet du Lac des Fées. Liv. 1. 2. à — 12

— — 3 Divertiss. sur Lucia di Lammermoor. Oeuv. 34. N° 1—3 ... à — 12

Chopin, F., Sonate. Op. 35 ... 1 4

— — 2e Impromptu. Op. 36 ... — 12

Czerny, C., Reminiscenes de l'opera: Le Lac des Fees. Rondino brillant sur le choeur: „A travers ces rochers." Oeuv. 370 ... — 14

— — Impromptu sur le choeur des Fées: „Elle dort glacée." Oeuv. 371 ... — 12

— — Fantaisie en Rondo sur plusieurs motifs. Oeuv. 372. — 18

— — Morceau de Salon sur des motifs du Lac des Fées. Oeuv. 374 ... — 14

Duvernoy, J. B., 3 Airs variés et 3 Rondeaux sur des motifs favoris de Rossini, Bellini et Donizetti. Oeuv. 97. N° 1. 2. 3 ... à — 12

— — 4 petits Rondeaux sur des motifs de Rossini, Meyerbeer, C. M. de Weber et Bellini. Oeuv. 100. N° 1. 2. à — 10

Göthe, W. von, Allegro. Op. 2 ... — 8

Henselt, A., Variations de Concert sur l'air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opera: Robert le Diable de Meyerbeer. Oeuv. 11 ... 1 8

Herz, H., Les Matinees de Rossini. 3 Marches, arrangées ... — 18

Hünten, F., Fantaisie italienne sur des motifs de Bellini. Op. 107 ... — 20

— — Air russe varié. Op. 108 ... — 20

— — La Romana. Canzone variée. Op. 109 ... — 18

— — Bouquet aux jeunes Pianistes. 2 Rondos sur des motifs favoris de l'opera: Czaar u. Zimmermann. Op. 110. N° 1. 2 ... à — 16

Kunze, G., 2 Galoppen nach beliebten Themen der Opera: Die Dreizehn von Halevy, und der Blumenkorb von Thomas. Op. 36 ... — 6

Kalkbrenner, F., L'ange déchu. Grande Fantaisie sur une Melodie de Ad. Vogel. Oeuv. 144 ... — 20

Lecarpentier, A., Musique. 2 Suites de Melanges des morceaux favoris de l'opéra: Les Treize, arrangés pour le Piano. Suite 1. 2 ... à — 12

— — Bagatelle sur le Lac des Fees pour le Piano ... — 10

Liszt, F., Adelaide von L. van Beethoven für das Pianoforte übertragen ... — 16

— — 5e Sinfonie (C moll) von Beethoven ebenso ... 2 —

— — 6e Sinfonie pastoral von Beethoven ebenso ... 2 —

Thlr. Gr.

Mendelssohn-Bartholdy's 48 Lieder ohne Worte, nach dessen Gesangen Op. 19. 34. 47. für das Pianoforte allein übertragen von C. Czerny. 1ⁿ Heft Nº 1—6. 2ᵗ Heft Nº 7—12. 3ᵗ Heft Nº 13—18. à — 16

Mozart, W. A., Oeuvres completes pour le Piano. Cah. III. Nouvelle Edition.

7 Sonates Nº 1 C dur ..... — 16
— · 2 B dur ..... — 12
— · 3 C dur ..... — 10
— · 4 F dur ..... — 10
— · 5 Es dur ..... — 8
— · 6 G dur ..... — 10
— · 7. F dur ..... — 18

Osborne, G. A., Fantaisie sur le Lac des Fees. Oeuv. 35. ..... — 14

Pilati, A., Mosaique sur des airs favoris du Naufrage de la Meduse de Pilati et Flotow. Nº 1. 2. 3. ..... à — 12

Potpourri's für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern von F. L. Schubert.

Nº 1. Regine von Ad. Adam ..... — 16
· 2. Die Nachtwandlerin von V. Bellini ..... — 16
· 3. Marino Faliero von G. Donizetti ..... — 16
· 4. Der Postillon von Lonjumeau von A. Adam ..... — 16
· 5. Der Zigeunerin Warnung von J. Benedict ..... — 16
· 6. Zum treuen Schafer von Ad. Adam ..... — 16
· 7. Die Puritaner von V. Bellini ..... — 16
· 8. Der Brauer von Preston von A. Adam ..... — 16
· 9. Der Zweikampf von F. Herold ..... — 16
· 10. L'Elisir d'amore de G. Donizetti ..... — 16

Rosenhain, J., 24 Etudes melodiques. Oeuv. 20. Nº 1. 2. 3. ..... à — 16

Schubert, F. L., Souvenir de la Jeunesse. Air favori „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone" de l'Opéra: Czaar und Zimmermann de G. A. Lortzing varié. Oeuv. 37. ..... — 16

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Oberon de C. M. de Weber. Op. 37. ..... 1 8

Für die Orgel.

Fischer, A. G., 120 Kurze und leichte Orgelvorspiele nach den bekanntesten Dur- und Moll-Tonarten. 2 Hefte. Neue Ausgabe. ..... à — 16

Für die Guitarre.

Carcassi, Melange sur des Airs favoris du Lac des Fées. Oeuv. 69 ..... — 10

Für Gesang.

Auber, Der Feensee (Le Lac des Fées), Oper im vollst. Klavierauszug mit deutschem und franzos. Texte ..... 10 —

Beethoven, L. v., 2 Lieder aus Göthes Egmont: Die Trommel gerührt etc. und Freudvoll und leidvoll etc. mit Begleitung des Pianoforte ..... à — 4

Blum, C., Gesange für Sopran und Alt. Op. 134. ..... 1 —

Czerny, C., Der Engel der Geduld, Gedicht für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 596 ..... — 8

Eckert, C., 7 Lieder und Gesange für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. ..... — 20

Göthe, Walther von, Die Meermaid von O. L. B. Wolff. Frage von O. F. Gruppe. An Hitty von Heine. Trennung von O. L. B. Wolff. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. ..... — 16

Halévy, F., Die Dreizehn (Les Treize), komische Oper in 3 Aufzugen mit franzosischem und deutschem Texte. Vollstandiger Klavier-Auszug ..... 8 —

Lortzing, A., Lied des Czaar aus der Oper: Czaar und Zimmermann für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre ..... — 4

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 48. ..... — 16

Thlr. Gr.

Pott, A., Posthornklange. Lieder von J. N. Vogel für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligatem Violoncell oder Waldhorn. 9ᵗ Heft ..... — 16
— — Dieselben. 10ᵗ Heft ..... — 12

Rosenhain, J., 4 Lieder von H. Heine für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. ..... — 10

Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Mannerstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen. Op. 97. (15ᵗ Sammlung der Gesange für Mannerstimmen) ..... — 16

T., W. J., Des Hauses letzte Stunde. Gedicht von Sophie, mit Begleitung des Pianoforte ..... — 12
— — Die nachtliche Heerschau. Gedicht von Zedlitz, mit Begleitung des Pianoforte ..... — 10

Thomas, A., Der Blumenkorb (Le Panier fleuri). Oper in einem Akte. Vollstandiger Klavierauszug mit deutschem und franzosischem Texte ..... 4 —

Crescentini, Exercices pour la Vocalisation musicale, Liv. 1. Nouvelle Edition 1 12

Faber, H., Vollstand. Gesangkursus für Volksschulen oder kurze Anweisung zum zweckmassigen Gesangunterricht in Volksschulen. Nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am haufigsten vorkommenden Chorale. 1ᵉ Abtheilung ..... netto — 4
— — Dasselbe. 2ᵉ Abtheilung ..... — 9

In unserem Verlag erschienen:

Sonate

pour le Piano

composée

par

Frèd. Chopin.

Oeuv. 35. Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.

2ème Impromptu

pour le Piano

compose

par

Frèd. Chopin.

Oeuvr. 36. Preis 12 Gr.

Variations de Concert

pour le Piano

avec accompagnement d'Orchestre sur l'Air favori:

Quand je quittai la Normandie de l'Opéra

Robert le Diable de Meyerbeer.

composées

par

Adolphe Henselt.

Oeuvre. 11.

Pr. avec Orch. ..... 3 Thlr. 12 Gr.
· · Quat. ..... 2 · 4 ·
· pour Piano seul ..... 1 · 8 ·

Leipzig, den 16. Mai 1840.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Mai. № 22. 1840.

Der Blumenkorb (le Panier fleuri),

komische Oper in einem Aufzuge nach dem Französischen von v. Leuven und Brunswick, frei bearbeitet von Jul. Franke, Musik von A. Thomas. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die teutsche, gut gerathene Bearbeitung des Textes ist der Musik voran gedruckt, was zum Verständniss des Ganzen um so nöthiger war, da es eine Spieloperette ist, in welcher bekanntlich in Teutschland und Frankreich Manches zwischen den Gesängen gesprochen wird. Diese in beiden Ländern gleich vom Beginne der Operette an getroffene Einrichtung bedingt Sänger, die zugleich Schauspieler sind. Wo man dergleichen nicht zu besitzen das Glück hat, muss natürlich ein wesentlicher Theil des Reizes eines solchen Theaterstücks verloren gehen. Dass es aber auch jetzt noch bedeutende Städte gibt, die solche leicht und frisch darstellende Sänger wenigstens nicht überhäuft, manche sogar nur selten aufzuweisen haben, haben uns bekanntlich mehrere Theaternachrichten der neuesten Zeit vor Augen gelegt. Ist nun auch wirklich in der Oper der Gesang, und zwar der schöne Gesang, nicht das seit einigen Jahren neu eingerissene, oft beklagte Schreien, die Hauptsache, und darf um deswillen der Sänger während seines Singens, sollen seine Rouladen und getragenen Töne rund und nett herauskommen, in Körperbeweglichkeit sich dem Schauspieler nicht in Allem gleichstellen, so darf er doch auch die anmuthige, dem Karakter angemessene Bewegung seiner Person, noch weniger das gewandt Mimische keineswegs vernachlässigen, wenn er anders Eindruck machen und seiner Rolle genug thun will. Es gehört ein eigenes Studium und feine Bemerkungsgabe dazu, die am Zuträglichsten und Fördersamsten mitten in der praktischen Ausübung des Kunstgeschäfts lebendig sein muss, um von den vorausgegangenen Uebungen im freien und schönen Gebrauch körperlicher Bewegungen und von den Nachahmungen guter Schauspieler gerade nur so viel im Gesange selbst beizubehalten, was diesen nicht beeinträchtigt oder gar verdirbt. Aber der Sänger hat auch zu sprechen und oft nicht wenig, oft für die Deutlichkeit des Zusammenhanges nicht Unbedeutendes. In diesen Szenen verlangt man nicht mit Unrecht von ihm die Fertigkeit des Schauspielers. Er muss sie sich also zu eigen machen, muss sie zur rechten Zeit geübt und gewandt in's Leben stellen können, wenn er nicht hinter seiner Aufgabe zurückstehen will. Hat aber auch der Sänger beide Verschiedenheiten mehr und minder freier Körperbeweglichkeit theils während des Singens theils des Sprechens gebührend gefasst und sich zu eigen gemacht, so hat er doch mit besonderer Aufmerksamkeit noch Eins zu beachten, wenn seine Darstellung rund und ganz werden soll. Das sind die Uebergänge aus dem Einen in das Andere, die natürlich mit Feinheit und Mässigung so zu nehmen sind, dass Eins von dem Andern nicht zu schroff absticht, als wodurch die karakteristische Darstellung in sich selbst zerfallen und wohl gar zuweilen in's Lächerliche gezogen werden könnte. U. s. w. Eine Spieloper ist demnach für die Darstellenden schwieriger als eine Konzertoper; am schwierigsten sind diejenigen, wo Beides in Eins zusammenfällt. — Nirgend ist ein frisches Spiel so nöthig, als wo die Situazionen unmittelbar aus dem Leben gegriffen und in's Auffallende und Scharfe gedrängt sind, wie es so oft geschehen ist und wie es hier abermals geschieht und mit gutem Grunde, sobald man auf das die grössere Mehrzahl Unterhaltende sieht, eine Rücksicht, die bei der Wahl solcher Gegenstände nichts Tadelswerthes hat, man müsste denn die ganze Gattung verdammen wollen, was jedoch schwerlich auch nur das Geringste wirken würde, weil die Ergötzung der Hörer und Schauer ihr Recht für sich behauptet und nach dem Geschmack anders Entscheidender von je her nichts zu fragen fest entschlossen gewesen und noch ist. Ja man darf immerhin annehmen, dass gerade solche aus dem Leben gegriffene und somit Allen der Grundwesenheit nach bekannte und scherzhaft zusammengereihete Situazionen die zusagendsten sind, um so mehr, je weniger sie irgend eine innere Anstrengung oder auch nur eine Gefühlerhebung voraussetzen. Und ist die Musik nicht allein zu indirekter Erhebung, sondern auch zur Ergötzung da, und zwar das Letzte ungleich häufiger als das Erste, so wüssten wir nicht, warum man gegen das Leben, wie es ist, sich nutzlos ereifern und etwas wegzubringen trachten sollte, was sich schlechthin nicht wegbringen lässt, und dessen Verlust, wäre es möglich, im Ganzen doch nur mehr schaden als nützen würde. — Die Ideale sind herrlich, aber die Wirklichkeit ist die Ernährerin auch der Ideale, so wie die letzteren die heimlich erhebende Kraft der ersten sind. Sind beide nicht zu feindlich gegen einander, und weiss sich die Darstellung der Wirklichkeit in der Kunst zu beschei-

den, so steht es am Besten mit Beiden, und es wäre ein doppeltes Unrecht, wollte man von dem Letzten dasselbe fordern wie von dem Ersten. — Schreiten wir nun nach diesen Vorahsichten zur Beschreibung einer Operette, die in Paris, wo bekanntlich solche Spielopern trefflich gegeben werden, ihren Erheiterungszweck bestens erreicht hat, den sie auch unter uns zuversichtlich erreichen wird, wenn die Darsteller derselben so viel Lebenstakt und Gewandtheit mitbringen, als dazu gehört.

Das Meiste kommt dabei auf vier Personen an, auf den Husaren Beausoleil (Tenor), Angelika, seine Frau, Inhaberin einer Schenkwirthschaft (Sopran), Robichon, Polizeischreiber (Bass), und Roland, Eigenthümer des Hauses, worin sich Angelika's Schenkwirthschaft befindet (Bass); weniger auf Franz, den Kellner (Tenor), und noch weniger auf einen Sergeanten (Bass).

Die Ouverture ist für ein so kurzes einaktiges Singspiel für den ersten Anblick etwas lang, allein man sieht bald, dass ihre wechselnden Tonsätzchen ein kurzgefasstes Abbild des komischen Spieles sein wollen, eine Art beliebter Erzählungsmusik, die Alles in sich aufnimmt, was zur leichten Unterhaltung zuträglich scheint, am wenigsten also das Marschmässige verstimmt, was französische Ouverturen nur selten vermissen lassen. Ueberhaupt würde die Kritik nur übel thun, sich dem Leben in einer Kunstgattung gegenüber zu stellen, in welcher sie wenig mehr zu thun hat, als zu sehen, was und in welcher Weise ausgeziert den Leuten gefällt, um einen richtigen Schluss auf die wahre Kunststufe der sich daran Ergötzenden zu gewinnen, ein Gewinn, der leben hilft.

No. 1 versetzt uns in den Blumenkorb. So hat nämlich die schöne Frau ihre Gaststube benannt als Gegenstück „Zum treuen Schäfer.“ Die reichlich versammelten Trinker singen bald unison, bald zwei- und dreistimmig im Walzertempo, wie schon es hier ist bei der schönen Wirthin im Blumenkorbe. Angelika zeigt sich und begrüsst die lieben Gäste, die ihr sämmtlich ihre Liebe vortragen; sie wehrt scheinlich ab und will ihnen endlich den schildern, den ihr Herz wählen wird. Das geschieht in No. 2 tändelnd kokett. Die gute Frau Wittwe will den Edlen beglücken, der am Besten und das Beste trinkt. Da treten Soldaten ein (Schlageffekt), und der Sergeant befiehlt den Bürgern, still nach Hause zu gehen, denn es hat acht geschlagen. Diese unerhörte Tirannei empfinden Alle sehr hart und wollen nicht Gehorsam leisten. Das gibt sehr einfache Chöre, die das Orchester französisch umspielt. Der sehr verliebte Polizeischreiber, der die gesetzliche Ordnung vertheidigte, singt der Schönen in No. 3 Trost, man könne sich auf gewisse Weise sogar mit der Polizei verstehen. Das Alles geschieht so leichtfertig und in mancherlei melodisch lustigen Durchgangstönen, wie sie hier gerade nicht anders nothwendig sind. Der Mann macht sich anheischig, ihr noch heute die Konzession zu verschaffen, wenn sie nicht länger so spröde sein will. Eben so flüchtig unterhält das folgende Ensemble, was in die Natürlichkeiten die gehörige Pikanterie zu bringen versteht. Die Bürger fügen sich und wiederholen nur noch einmal ihren Anfangschor zum freundlichen Ende.

Raum ist die Gaststube leer, so klopft's. Beausoleil tritt ein, erstaunt, seine Frau auf dem Schilde als Wittwe prangen zu sehen. Der Kellner erzählt ihm von ihrem seligen Manne nicht viel Gutes; der Husar nimmt sich zusammen und verlangt, die bestellte Flasche Wein von der Wirthin selbst zu erhalten. Sie bringt sie, erkennt ihn sogleich und will ihn umarmen, er fordert aber erst Erklärung; die wird ihm; sie wirft ihm seine tolle Eifersucht vor, die sie zu Grunde gerichtet hatte; er verspricht künftig wie ein Lamm zu sein. Dies ist der Inhalt eines Duetts No. 4, worin sie ihm mancherlei Proben singend vorhält. Das Ganze ist lang und geschraubt genug, wird aber dadurch komisch, dass Angelika den Ton verschiedener Liebhaber nachahmt, wobei seine Heftigkeit wiederholt durchbricht und immer dabei Sanftmuth versprochen wird. Sogleich schleicht der alte Roland, der Hausbesitzer, herbei und singt ihr in No. 5 seine Liebe in einem gutgewählten altväterischen Menuetto, das ein kurzes, hüpfendes Ritornell im $^2_4$-Takt mit schmachtend gezogenen Tonlerausgängen noch pikanter macht. Die Sanftmuth des Husaren legt bei diesen unschuldigen Zärtlichkeiten eine so schlechte Probe ab, dass die Frau ganz verdriesslich wird, weil sie auf solche Weise in ihrem Plane, vom Hauswirth die Unterzeichnung des wohlfeilen Miethkontraktes und vom Polizeischreiber die Konzession zu erhalten, sich gestört sieht. Ganz zur Unzeit ersucht sie der gedrängte Ehemann um 200 Thaler, sich damit von den Soldaten loszukaufen; sie verspricht keinen Heller und geht. Die beiden Hauptliebhaber seiner lieben Frau lassen ihm keine Zeit, sich über das konsequente Ringen der Gelichten nach dem Verdienstorden im Beutel zu verwundern; die Herren unterhalten ihn sogleich mit einem Zärtlichkeitsgesange ohne alle Instrumente, jeder für sich, keiner den Andern bemerkend, bis sie erschrocken an einander gerathen und das seltsame Duettchen in einem stammelnden Parlando sich verliert. In der Noth wird man kühn. Sie gestehen ihre Absichten und jeder behauptet, der Bevorzugte zu sein; sie bemerken den Husaren und erwählen ihn zum Schiedsrichter. Also No. 6 Terzett, ganz echt neufranzösisch; wir wüssten kaum, wie sich Wichtigkeit und Nichtigkeit schwesterlicher umarmen könnten, als hier. Lachen wird man gewiss, und das ist der Zweck. Die Liebhaber werden immer hitziger und der Husar treibt sie bis zum Duell. Der Polizeischreiber eilt ab, die Waffen zu holen. Unterdessen stellt sich bei dem alten Roland einiges Herzklopfen ein; der Husar erbietet sich, für 100 Thaler das Duell für ihn zu übernehmen; dem Andern sagt er dasselbe um gleichen Preis zu. Darauf singt er eine Arie No. 7, die durch schnarrigen Akkordwechsel frappant gemacht wird, die Regimentsfahne neuer Originalität. Er geht ab, sich von den Soldaten loszukaufen. — Madame Beausoleil, mit dem Betragen ihres Husaren noch immer nicht zufrieden, befiehlt, eine Tafel zu decken. Bald darauf schleicht der alte Roland etwas verstört und ängstlich herein. Madame lässt die Thüren schliessen, zeigt sich sehr liebenswürdig, nimmt ihm den unterschriebenen Pachtbrief für zärtliche Versprechungen ab, deren Erfüllung er in einem

Kabinette abzuwarten hat, weil Jemand pocht. Es ist der Polizeischreiber mit der Konzession, die er sich jedoch nicht so schnell abnehmen lässt. Auf abermaliges Pochen wandert auch er in ein zweites Kabinett, wohin sie zu kommen verspricht. Eher als sie es erwartete, steht ihr Mann vor ihr, sieht noch Jemanden in das Kabinett schlüpfen und will nach. Da er sich nicht begütigen lassen will, sagt sie ihm, er solle sich nicht unglücklich machen, sein Oberster sei in dem Kabinett, den sie nothwendig in Person zu bedienen habe; er solle nur ruhig am Tische Posto fassen; Alles sei gefahrlos, er solle nur klingeln, sobald sie husten werde, nur nicht früher, wenn er nicht Alles zu Grunde richten wolle. Somit beginnt das Finale, Quartett No. 8, ganz artig. Natürlich wird die Konzession gewonnen, gehörig gehustet und geklingelt, und Madame erscheint wieder mit den Worten: „Hier ist der Pacht, die Konzession — wir sind am Ziel, mein Männchen, schon.“ Die Betrogenen wagen sich aus ihrem Versteck, machen endlich gute Miene zum bösen Spiel und werden von dem Eheherrn zur Tafel geladen.

Das Ganze macht auf ein eigentliches Kunstwerk keinen Anspruch, wohl aber auf leichte, zeit- und volksgemässe Unterhaltung und bringt so manchen drolligen Einfall, dass es den Liebhabern neufranzösischer Operettenart wohl zusagen wird. Im Grunde hat die Kritik an solche Unterhaltungsgaben wenig Rechte, da für das Lockere, was das Operneelement so oft fördert, ein allgemeiner Massstab sich schwerlich auffinden lassen möchte. So viel ist aber gewiss, dass dergleichen Scherze nicht Wenigen sehr erwünscht sind, und dass selbst der Ernstere Stunden hat, die er gern auf so leichte Art verspielt zum Gewinne für künftige Stunden. — Die Gesänge sind auch einzeln zu haben. In derselben Verlagshandlung erschienen noch folgende

Bearbeitungen dieser Operette:

1) *Ouverture à 4 mains.* Pr. 16 Gr.
2) *Potpourri pour le Piano sur des thèmes favoris.* Pr. 16 Gr.
3) *Potpourri à 4 mains etc.* Pr. 20 Gr.
4) *Zwei Galoppen für das Pianoforte nach beliebten Themen der Opern: „Die Dreizehn“ und „Der Blumenkorb“ von Gust. Kunze.* Op. 36. Pr. 6 Gr.

Die vierhändige Ouverture ist leicht ausführbar auch für wenig fertige Spieler. Die für 2 Hände arrangirte ist gleichfalls einzeln für 12 Gr. zu haben. Für das Potpourri ist bestens gesorgt; die eingänglichsten Melodieen der Oper sind im bautergötzlichen Wechsel gut zusammengereiht und so leicht gehalten, als es Dilettanten, die sich am liebsten damit vergnügen, erwünscht ist. Das vierhändige Potpourri bringt dieselbe Zusammenstellung mit einer einzigen Uebergehung; natürlich ist es noch leichter zu spielen, als das zweihändige. — Die Galoppen, so pikant wie ihre Vorbilder, haben beide ein Finale, so dass jeder dieser Tänze für sich allein steht. Der zweite wird den Liebhabern wahrscheinlich noch mehr zusagen als der erste.

Friedrich der Grosse.

Marches composées par Frédéric le Grand. Berlin, chez Schlesinger.

Es ist unsern Lesern bekannt, dass Friedrich der Grosse nicht nur ein ausgezeichneter Liebhaber des Flötenspiels war, worin er Trost und Beruhigung zu finden oft erklärte, sondern dass er auch in seinen rüstigen Jahren eine angenehme Beschäftigung im Selbstkomponiren fand. Man zählt 100 Solosätze für die Flöte, die er für sich schrieb, nennt ausdrücklich noch 2 Märsche, einen militärischen und einen zu Lessings „Minna von Barnhelm“ (wahrscheinlich sind es die beiden hier durch den Druck mitgetheilten), und noch eine Ouverture (oder nach italienischem Sprachgebrauche Sinfonie). Diese Kompositionen haben also zunächst für Viele ein bedeutend geschichtliches Interesse an und für sich; es vergrössert sich noch für die Gegenwart dadurch, dass eben jetzt am 31. d. die Jubelfeier der Thronbesteigung des grossen Königs begangen wird. Beide Märsche hätten also zu keiner passenderen Zeit erscheinen können, weshalb wir auch die Anzeige keinen Augenblick verschieben. Sie gehören einem wichtigen Nationalfeste.

Sie sind in zwei Ausgaben erschienen. Einer dieser Märsche ist für volle Militärmusik in Partitur gedruckt; derselbe und noch ein zweiter, 1745 von Friedrich dem Grossen dem Regiment „Königsdragoner,“ jetzigem zweiten Dragonerregiment in Schweidt, ertheilt, im Klavierauszuge.

Es ist begreiflich, dass der königliche Komponist der Bearbeitung für die Militärinstrumente sich nicht selbst unterzogen, sondern nur die Melodie mit einiger Harmonisirung notirt haben wird. Dasselbe berichtet auch schon der Kapellmeister Reichardt, welcher versichert, der König habe nur die Oberstimme mit Andeutungen der ungefähren Begleitung geschrieben, die Ausarbeitung hingegen dem Agricola überlassen. Dessenungeachtet bleiben es authentische Kompositionen Friedrichs des Grossen dem Wesentlichen nach, die eben jetzt in zweifacher Hinsicht merkwürdig und anziehend sind.

Kompositionen von Frauen.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, Komponirt von *Louise v. Orieberg.* Berlin, bei *F. S. Lischke.* Preis ½ Thlr.

Keine Kompositionsgattung liegt dem weiblichen Herzen näher, als das Lied; keine ist ihm besser und öfter gelungen, als diese. Die Ursachen dieser Erscheinung liegen so nahe, dass wir es eben so wenig zu berühren haben, als wir es für nöthig erachten, glückliche Liederkomponistinnen unsern Lesern erst in das Gedächtniss zu rufen. Die Zahl derselben vermehrt sich durch dieses Heft, das ein Name ziert, welcher der musikalischen Welt durch die Schriften des Herrn *Friedrich v. Oriesberg* über altgriechische Musik hinlänglich bekannt ist. Die vielfach gebildete Komponistin ist die Gattin des hochgeschätzten Mannes. Gleich im ersten Liede „Der

Sänger und die Rose" tritt uns die verehrte Frau auch als Liederdichterin entgegen, auch im Worte gewandt und anmuthig. Es ist ein romanzenähnlicher Prolog, der etwa andeutet: Auch die frömmste Liebe, die keine Wunden verspricht, wird dennoch verwunden, wenn der selige Traum vorüber ist. Der ganze melodische und harmonische Gang hat graziöse Haltung; die Gliederung des Ganzen ist gesund, ohne dass irgend ein Theil verkünstelt eingeengt wird; Alles ist schlicht, aber frisch, nicht verputzt noch geziert, aber nett und gefällig, ohne alle Ansprüche an irgend eine andere Geltung, als die in der Natur der Sache selbst liegt; also in schöner Weiblichkeit wirksam, für stille Stunden gegeben und stillen Genüssen ersprieslich, abhold dem Gepränge glänzender Säle und lobsüchtiger Sängerinnen. Ob eine kleine Schleife des leichten Sommergewandes so oder anders gewunden ist, oder sorglos flattert, das wird den lieblichen Gestaltungen sogar eher förderlich als hinderlich sein, da ihr schönster Reiz eben in einer ungezwungenen Lebensfrische wohnt. — In dieser Weise sind alle diese Liederweisen, stets mit angemessen leichter, nie bravourprunkender Begleitung versehen. Man sieht, für wen sie sich eignen; am schönsten werden sie aus Frauenmunde erschallen. Man erhält: „Sehnsucht" von E. Raupach; „Trinklied" von Lord Byron, für vertrauliche Kreise, so eigen, dass man der Komponistin für die Wahl dieses Textes besonders danken wird; „Stille" vom Freiherrn von Eichendorff; „Gute Nacht" von Agnes Franz, und ein Volkslied in oberbaierischer Mundart. Je einsamer man sie singt, oder je traulicher der Kreis ist, in dem sie erklingen, desto näher wird der freundliche Geist uns treten, der in ihnen waltet. Nur Sängerinnen nach dem Modejournal und was ihnen gleicht, mögen sich von ihnen fern halten; sie sind Beide nicht für einander.

Grand Duo à 4 mains pour le Piano composé — par *Leopoldine Blahetka.* Oeuv. 47. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 20 Gr.

Die Komponistin ist längst der musikalischen Welt als eine tüchtige Pianofortevirtuosin bekannt. Als solche bewährt sie sich auch in dieser trefflichen Arbeit, welche eine grosse Vertrautheit mit den Eigenthümlichkeiten des Instrumentes überall an den Tag legt; Alles ist so klaviermässig, als man es nur wünschenswerth finden kann, so wenig auch die ganze Zusammenstellung der Selbstständigkeit eigener Erfindung entbehrt. Die Sätze stehen nicht allein in der besten Ordnung, jeder für sich selbst und im Verhältnisse zu dem andern, sondern sie zeichnen sich auch durch jene Frische einer klaren Verbindung der Perioden und einer eindringlich wechselnden Harmonieführung aus, die immer und für Alle, welche nicht Originales mit Barockem verwechseln, ansprechend und wohlthuend wirkt. Dazu ist die Komponistin bei allem Bravourmässigen und genau Abgerundeten im sogenannten Ideengange des Ganzen doch der weiblichen Empfindung und dem Anmuthigen so wenig untreu geworden, was wir für einen Hauptvorzug erklären, der auch dem Manne, ja diesem besonders, als ein solcher sich fühlbar machen wird, dass selbst im Humoristischen, das sich hier sehr glücklich und ergötzlich gehalten zeigt, die weibliche Grazie bei allem Neckenden und Aufsprudelnden nie, auch nicht im Geringsten, beleidigt wird. Ueberall herrscht gebildeter Anstand mitten in der Freiheit sicherer Bewegung. Kurz das Werk gehört unter die sehr guten vierhändigen Originalkompositionen unserer Zeit, wird zwei geübten Spielern (es ist für beide Partieen abwechselnd gut gesorgt) so reiche Unterhaltung gewähren, dass sie es öfter mit lebhaftem Antheil vornehmen werden, und gereicht der Verfasserin zu allen Ehren. Es ist vollkommen werth, dass man es beachtet.

Nachrichten.

Berlin, den 18. Mai 1840. Ungeachtet der sonst so veränderliche April sich diesmal durch Sommerwärme und Trockenheit auszeichnete, war doch die Anhäufung musikalischer Genüsse fast grösser, als in den Wintermonaten. Die Königsstädtische Bühne gab zu Ehren des hier anwesenden Komponisten A. Adam dessen Singspiele: „Zum treuen Schäfer" und „Der Brauer von Preston" neu einstudirt, und eine neue Operette dieses beliebten dramatischen Tonsetzers: „Die Königin für einen Tag," nach Scribe und St. Georges vom Freiherrn von Lichtenstein gewandt bearbeitet, mit Beifall und zur Zufriedenheit des Komponisten. Die Handlung interessirt, ihrer Unwahrscheinlichkeit ungeachtet, und die Musik ist pikant, melodisch und wirksam. Einige Lieder und Chöre zeichnen sich durch Humor aus. Die Ausführung des Singspiels war, bis auf den Tenoristen, dessen Kräfte die hochliegende Partie des Marcel überstieg, genügend. Besonders geeignet war die Rolle der Pseudo-Königin, Putzmacherin Francine, für Dem. Ehnes. Auch Herr Oberhoffer sang den Grafen Elvas recht lobenswerth. Die Darstellung erfordert freilich noch mehr feinen Anstand. Mit derber, doch gemässigter Komik gab Herr v. Kaler den englischen Schenkwirth. Dem. Hähnel (jetzt auf Urlaub verreist) verlieh der Lady Pekinbroock ganz die Grandezza der altadeligen Hofdame, hatte indess nur wenig zu singen. Die Matrosenchöre und Trim's Nazionallied zeichnen sich durch frische Haltung und Karakteristik vortheilhaft aus. — Der Komponist wurde nach beendeter Vorstellung gerufen, erschien indess nicht auf der Bühne. — Im königlichen Theater wurde Herrn Adam's beliebter „Postillon von Lonjumeau" vorgeführt. Dem. Löwe, Herr Mantius, so wie sämmtliche Darsteller und das Orchester befleissen sich, ganz den Intenzionen des geistreichen Komponisten zu entsprechen, welcher mit grosser Leichtigkeit, wenn gleich nicht eben neu in der Erfindung, schreibt. In der komischen Oper nähert sein Styl sich dem nur noch feinern Boieldieu. — Denselben Abend liess sich die 11jährige Pianofortevirtuosin *Sophie Bohrer*, Tochter des bekannten Violinisten Anton Bohrer, königl. hannöv. Konzertmeisters, mit einer

Fantasie v. Thalberg und Variazionen von Herz beifällig hören. Das talentvolle Mädchen zeigte schönen Anschlag, für das zarte Alter bewundernswerthe Kraft, Präzision und Ausdruck, wenn gleich der eigentliche Geist des Vortrages, so wie die tiefere Empfindung noch nicht vorhanden sein kann. Späterhin hat sich Sophie Bohrer noch zwei Mal im königl. Opernhause, sogar in dem, aus dem Gedächtniss mit Sicherheit vorgetragenen Pianofortekonzert von Beethoven in Es dur, hören lassen. Am vorzüglichsten führte die junge Spielerin die modernen Klavierstücke, so z. B. die schwere Fantasie von Thalberg auf Motive aus Rossini's Moses, aus. Der Komponist selbst hat uns dies Musikstück freilich in höchster Vollendung hören lassen; doch fehlte Sophie Bohrer nur die männliche Kraft, um auch in dieser Gattung vollkommen zu befriedigen. Der Herr Konzertmeister *A. Bohrer* liess sich in eignen, geschmackvollen Kompositionen und mit einem Notturno von Ernst hören, und bewährte seinen alten Ruhm als solider, eleganter und fertiger Violinspieler, ohne sich den Missbrauchen der Paganini'schen Kunststücke beizugesellen, welche bei dem Erfinder als geniale Bizarreries erschienen, in der Nachahmung jedoch werthlos sind. Der Grossfürst Thronfolger von Russland besuchte das königl. Opernhaus während seiner hiesigen, kurzen Anwesenheit bei der Vorstellung der Oper: „Der Liebestrank" und dem Ballet: „Liebeshändel." Lucrezia Borgia wurde zwei Mal wiederholt (zuletzt am ersten Osterfeiertage), ausserdem Faust von Goethe, Fernando Cortez, der Maurer und die Gesandtin von Auber gegeben, worin Mad. *Scharpff* aus Frankfurt a. M. in den komischen Rollen der Frau Bertrand und Mad. Varneck mit getheiltem Beifall debütirte, da die Erinnerung an ihre, schwer zu ersetzende Vorgängerin in diesen Rollen (Frau v. Wrochem) noch zu neu war.

Während seines hiesigen Aufenthalts hat Herr *Adam* ein Singspiel, mit Ballet vermischt, komponirt, worüber am Schlusse dieses Berichtes das Nähere. Obgleich antizipirend ist jedoch hier gleich zu bemerken, dass bei der ersten Wiederholung der „Hamadryaden" Herr Adam seine Gesangschülerin in einem vorangehenden Konzert auf der königl. Operbühne produzirte. Nach einer, nicht eben neu erfundenen, doch wirksam instrumentirten Ouverture in der leicht französischen Weise zu der uns unbekannten Oper: „Le Proscrit," welche Herr Adam mit grosser Lebhaftigkeit dirigirte und die nach begehrter Wiederholung lebhaft applaudirt wurde, sang Dem. *Chérie Courand* die bekannte, schöne Kavatine der Isabelle aus (des hier anwesenden) Meyerbeer's Oper: Robert der Teufel: „Grace, Grace" mit nicht besonders klangvoller, doch umfangsreicher, reiner Mezzo-Sopranstimme, ziemlich befangen. Geeigneter für diese Salonsängerin waren die beiden hübschen Romanzen von Adam, welche der Komponist mit dem Piano begleitete. Enthusiastischen Beifall fand der 12jährige Violinist *Eduard Mollenhauer* aus Erfurt, welcher Variazionen von Mayseder sehr rein, fertig und mit vorzüglichem Staccato u. s. w. für sein Alter ausgezeichnet exekutirte. Obgleich das Opernhaus sehr gefüllt war, fanden doch „Die Hamadryaden" bis auf einige Arietten und die trefflichen Dekorazionen im Ganzen nur gemässigte Aufnahme. Für die Kürze der Zeit und das langweilende Sujet hat indess der gewandte Tonsetzer, der, so wie der Dekorazions-Maler Gerst und Mad. Taglioni, nach der Oper gerufen wurde, alles Mögliche gethan. — Heute wird zum Benefiz für die Wittwe und Familie des zu Töplitz verstorbenen Bürgermeisters und dramatischen Komponisten *Wolfram* K. M. v. Weber's Oberon gegeben. Da hier von Wolfram drei Opern: „Die bezauberte Rose," „Der Bergmönch" und „Schloss Candra" früher gegeben sind, von denen besonders die letztere allgemein gefiel, so wäre es wohl passend gewesen, eine dieser Opern wieder in Szene zu setzen, um zugleich das Andenken des talentvollen Komponisten zu ehren.

Wir gehen nun zu den musikalischen Aufführungen über und finden hier überreichen Stoff. Die Singakademie schloss ihre Abonnementskonzerte mit dem Credo der bewundernswerthen, harmonisch reichen H moll-Messe von Joh. Seb. Bach, dem hier völlig unbekannten Passions-Oratorium: „Maria und Johannes" von J. A. P. Schulz, dessen einfache Gemüthlichkeit und melodische Haltung mit Bach's Grossartigkeit sehr kontrastirte, und der Motette: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit." Die Ausführung war im Ganzen wohl gelungen. Besonders wurden die beiden Solopartieen der Maria und des Johannes von Dem. H. Schultze und Herrn Mantius mit innigem Ausdruck vorgetragen. Dass auch die Chöre, besonders in Bach's schwerer Komposizion, Genügendes leisteten, oft imponirend wirkten, ist man von diesem Gesanginstitut im Voraus zu erwarten berechtigt. Ausserdem wurde von der Singakademie, wie gewöhnlich, am Charfreitage Graun's Passionskantate: „Der Tod Jesu" aufgeführt, worin sich Dem. Sophie Löwe durch den Vortrag der Arie: „Singt dem göttlichen Propheten," wie durch einfach rührenden Ausdruck der Rezitative besonders auszeichnete. Auch Dem. H. Schulze, die Herren Mantius und Zschiesche sangen die übrigen Soli mit Empfindung und erhebendem Ausdruck. Dieselbe Passionsmusik ward am Mittwoch der heiligen Woche von dem Herrn Musikdirektor Julius Schneider zu mildem Zweck in der Garnisonkirche auch recht gelungen, mit Theilnahme seines Singinstituts aufgeführt. Die Soli sangen Dem. Sophie Löwe, die Damen Schneider und Ludwig, wie die Herren Mantius und Böttcher. Zum Besten der Abgebrannten in *Retzin* wurde, unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder der Singakademie, noch die Passionsmusik von Joh. Seb. Bach nach dem Evangelium des Matthäus ausgeführt, welcher Aufführung Referent indess nicht beiwohnen konnte, da die musikalischen Produkzionen in der letzten Aprilwoche zu nahe auf einander, fast täglich, folgten. Die Ausführung soll jedoch gelungen gewesen sein, obgleich wenig Zeit zu den Proben blieb und Herr Mantius mitzuwirken dienstlich verhindert war. — Der Herr MD. *Bach* hatte auch eine geistliche Musikaufführung in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, und dazu Graun's kleinere Passionsmusik: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" gewählt, welche bei unverkennbarem Werth der Chorale

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Septemb. N°. 49. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

Von Franz Horn.

(Fortsetzung aus dem 28sten Stück dieses Jahrgangs.)

— „Gebt uns etwas, das Herz und Geist zugleich mit den Sinnen ergötze, sagte Wilhelm. Das Instrument sollte nur die Stimme begleiten; denn Melodien, Gänge und Läufe ohne Worte und Sinn scheinen mir Schmetterlingen oder schönen bunten Vögeln ähnlich zu seyn, die in der Luft vor unsern Augen herumschweben, die wir allenfalls haschen und uns zueignen möchten, da sich der Gesang dagegen wie ein Genius gen Himmel hebt, und das bessere Ich in uns ihn zu begleiten anreizt.“ — (Siehe Wilhelm Meister, Th. I, S. 324, 325.) Diese bekannte Stelle aus dem anerkannt vollendetsten Romane der Deutschen, dürfte vielleicht eben so sehr dem Missverständnisse ausgesezt seyn, als jene aus Shakespeares Kaufmann von Venedig, mit welcher die Reihe dieser Fragmente begann. Aber man hasche nur nicht nach Missverständnissen, und man wird sicher keine finden. Es ist der Ausspruch eines jungen Mannes, dessen Herz ganz erfüllt ist von den Ahndungen einer höheren Schönheit, die ihm die Räthsel seines Daseyns alle lösen, und jede Lücke in seiner Brust ausfüllen soll. Er dringt mit Innigkeit auf Entfernung jeder unächten Künsteley, auf tiefen heiligen Sinn in Wort und Ton, auf Vereinigung der Poesie und Musik. Mehr sollte und durfte hier keineswegs gesagt werden, denn es war offenbar nicht Wilhelms Absicht, eine gründliche Untersuchung über das Wesen der Musik anzustellen (wozu überdem der Roman keineswegs geeignet ist) sondern nur, im raschen Fluge der Begebenheiten, mit kurzen Worten anzudeuten, dass die Musik nicht Sinn, oder Geist, oder Herz allein, sondern Sinn, Geist und Herz zugleich berühren solle. Was Wilhelm ferner von den Melodien, Gängen und Läufen sagt, ist gleichfalls klar genug, wenn man sich nur mit diesem nahe gelegenen Sinne begnügen und den Standpunkt bemerken wollte, auf welchem sich das Individuum befand, als es jene Worte aussprach; denn es kann allerdings Manches auf einem andern Standpunkte bey demselben Ausdrucke unrichtig scheinen. Jener Ausspruch mag allerdings bey einer skrupulösen Betrachtung einige Dunkelheit haben, aber nur, wenn man jenen Roman nicht kennt. Doch wer weis, ob nicht nach einigen Jahrhunderten Göthe's Commentatoren eben so verschiedne Auslegungen davon zu Tage fördern, als Warburton und andere Engländer über die bekannte Stelle in Shakespeares „Was ihr wollt,“ wo der liebekranke Herzog von Illyrien Trost in der Musik sucht:

> Die Weise noch einmal! — sie starb so hin;
> O sie beschlich mein Ohr, dem Weste gleich,
> Der auf ein Veilchenbette lieblich haucht,
> Und Düfte stiehlt und giebt.“ (Akt I. Sz. 1.)

Es giebt eine gewisse scharfsinnige Verworrenheit — (fast möchte ich sagen: scharfsinnige Albernheit, wenn dieser Ausdruck nicht zu hart befunden werden dürfte) die ihr höchstes Vergnügen darin zu finden scheint,

und Chöre doch weniger Eindruck bewirkte, als die beliebte Kantate von Ramler und Graun. Es folgte hierauf eine, von dem Eleven des königl. Musikinstituts Herrn *Heinrich Maus* komponirte und tüchtig gespielte Orgelfuge, nach welcher Mozarts selten gut gehörte Kantate: „Der bussende David" zur Ausführung gelangte, welche freilich auch, nach Verhältniss der vorhandenen Mittel, nur theilweise gelungen zu nennen war. — Eine Morgenunterhaltung, welche sämmtliche Mitglieder der königl. Schauspiele für hilfsbedürftige fremde Theatermitglieder am zweiten Ostertage veranstaltet hatten, sprach weder durch den fernliegenden Zweck, noch durch die bunte Auswahl der Musik- und Deklamazionsstücke allgemein an. — Der von einer lebensgefährlichen Krankheit glücklich wieder hergestellte Herr Musikdirektor *C. Möser* leitete die Aufführung der zur Gedächtnissfeier Beethovens für die vierte Soirée des zweiten Zyklus gewählten Sonate pathetique, Op. 13, von Beethoven, von J. P. Schmidt für Orchester bearbeitet, deren imposanter erster Satz und besonders das gesangreiche Adagio am meisten effektuirte. Das Rondo ist in seiner ganzen Anlage weniger für die Instrumentazion geeignet. Für die Folge hat der Bearbeiter noch ein, im Karakter passendes Scherzo hinzugefügt, da dies in einer Sinfonie nicht fehlen darf. Herr Taubert trug demnächst das zweite, nicht eben vorzüglichste, dennoch stets interessante Pianofortekonzert von Beethoven in B dur sehr geschmackvoll vor, worauf die herrliche Cmoll-Sinfonie, vorzüglich ausgeführt, den Schluss machte. Am 24. v. M. veranstaltete Herr MD. Möser noch eine musikalische Schlusssoiree, gleichfalls aus lauter Beethoven'schen Kompositionen zusammengestellt. Die lange nicht gehörte neunte Sinfonie wurde diesmal vollständig, mit vier Solostimmen und Chören, in den ersten Sätzen am gelungensten, nur theilweise in etwas zu gemässigtem Zeitmaasse, ausgeführt. Der Gesang „An die Freude" wird bei dieser Behandlung der Singstimmen, besonders der hohen Soprane, selten ganz vollkommen gelingen. Auch wollte, trotz des gewaltigen Instrumentaljubels, die innere Freude der Zuhörer an diesem Tonwerk, dessen Genialität nicht zu verkennen ist, nicht recht laut werden. Der Kampf der Leidenschaften, die tonbildliche Darstellung des jüngsten Gerichts über Selige und Sünder, welche das geistige Auge im grandiosen ersten Allegro schauen kann, wenn der richtige Gesichtspunkt aufgefasst wird — das feurig dahinstürmende Scherzo mit dem Menuett-artigen Trio, besonders aber das unvergleichliche, tiefgefühlte, nur etwas lange Adagio, fesselten die gespannten Zuhörer mit magischer Gewalt. Auf die grossartige Adur-Sinfonie, welche die Unterhaltung eröffnete, gewährte das melodisch-angenehme Septett, dessen erstes Allegro, Andante mit Variazionen, zweites Scherzo und letzter Satz von dem jungen Violinisten *August Möser* und den Blasinstrumenten präzis und mit schönem Ton zu allgemeiner Befriedigung aufgeführt wurde, einen beruhigenden Eindruck. (Dies in den Grenzen des Schönen gehaltene Instrumentalstück ist, mit obligater Violine, gleichfalls für ganzes Orchester eingerichtet worden, und dürfte sich für Konzerte wohl eignen, da das Verhältniss der Saiten- zu den Blasinstrumenten in dieser Form noch günstiger hervortritt.)

Herrn *W. Taubert's*, im Saale der Singakademie am 25. v. M. veranstaltetes, sehr zahlreich besuchtes Konzert zeichnete sich durch die Wahl gehaltvoller Kompositionen und deren vorzügliche Ausführung aus. Der Konzertgeber machte sein nicht gewöhnliches Talent als Pianofortevirtuos und Komponist im Vortrage eines von ihm selbst gesetzten Pianofortekonzerts von guter Erfindung, in einem Klaviersolo von besonderm Reiz („Die Najade" bezeichnet), wie für den Gesang in zwei gefühlvollen Liedern, und endlich in einer wirksam instrumentirten Sinfonie geltend, deren letzter Satz nur zu komplizirt erschien. Das in eigenthümlicher Form, doch klar gehaltene Pianofortekonzert, wie das Solo trug Herr Taubert mit schönem Anschlage, fertig, elegant und geschmackvoll zu allgemeiner Befriedigung vor. Eben so lebhaften Beifall fand die neckende „Najade." Herr Mantius sang, statt Dem. Löwe, die Lieder von Taubert: „Wär' ich ein Stern" und: „Auf Flügeln des Gesanges" (letzteres Lied ist dem Komponisten besonders gelungen), wie die gefühlvolle Arie aus Belmonte und Konstanze, mit dem Ausruf: „Konstanze" beginnend, innig empfunden und mit echt künstlerischem Vortrage. Beethoven's treffliche Ouverture zu Egmont eröffnete, und das Duo: „Hommage à Händel" von Moscheles für zwei Pianoforte's, von Dem. Klara Wieck und Herrn Taubert höchst präzis und geistreich vorgetragen, beendete das interessante Konzert. Des Werths der letzteren Klavierkomposizion als solcher unbeschadet, hätte doch wohl die dem erhabenen Händel in Tönen dargebrachte Huldigung noch etwas nachhaltiger ausfallen können, als es in dem übrigens wohlgefälligen, glänzenden Allegrosatz geschehen ist. — Nun zu den „Hamadryaden." Das am 28. d. M. im königl. Opernhause zum ersten Mal zur Darstellung gelangende choreografische und musikalische Intermezzo: „Die Hamadryaden," von den Herren de Colombey und Paul Taglioni gedichtet und für die Bühne eingerichtet, zog sowohl durch die Neuheit der Gattung, als die Anwesenheit des Komponisten Herrn A. Adam angewöhnlich lebhaft an. Der Aufwand einer höchst glänzenden Szenerie hatte überdies für die Schaulustigen noch einen besondern Reiz, wie auch die Verehrer des Ballets durch die geschmackvollen Gruppirungen und Tableaux der schön kostümirten Waldnymphen ergötzt wurden. Die ganze Vorstellung ist eigentlich theilweise ein romantisch-komisches, idyllisch-sentimentales Singspiel, mit Pantomime und Tanz ausgeschmückt. Genau genommen dient indess Musik und Gesang nur dem choreografischen Theile der Unterhaltung zur Folie. Das Hauptinteresse der einfachen Handlung beruht auf der Tochter der Königin der Hamadryaden, welche von Madame Taglioni anmuthig dargestellt wird. Sehr ähnlich dem Sujet des „Feen-See's" wird in dem Intermezzo (welches als solches indess, besonders im ersten Akt, von zu langer Dauer ist) die Liebe eines jungen Jägers geschildert, der, im Besitz des verlorenen Talismans der reizenden Nymphe, deren Gegenliebe durch Treue bis zum Tode zu gewinnen weiss. Eglantine opfert dafür dem Geliebten das Vorrecht der

Unsterblichkeit. Der Komponist bewegt sich hier ganz in seiner eigenthümlichen Sfäre. Seine Musik ist eben so graziös, natürlich und melodisch, als pikant, rhythmisch und wirksam instrumentirt. Schon die Ouverture bereitet durch das schön ausgeführte Solo der vier Hornerund die Harfenakkorde auf das romantische Zauberreich vor, in welchem der ungestüme Boreas, wie jederzeit im nordischen Klima, nur zu sehr als burleske Figur hervortritt, welche indess durch die Komik des Herrn Schneider belustigend wirkte. Karakteristisch ist dessen erste, sehr windreiche Arie. Die Tenorpartie des Jägers Wilhelm ist mit besonderer Liebe vom Tonsetzer behandelt, und wird eben so gelungen und geschmackvoll von Herrn Mantius gesungen, der im Spiel auch viel Beweglichkeit zeigte. Lia, seine Schwester, (Dem. Schultze) hat eine allerliebste Arietie und ein hübsches Duett zu singen, ist indess, noch mehr aber die verschmähte Beriha (Dem. Grünbaum) von wenigem Interesse in der Handlung. Die Jäger- und Geisterchöre sind effektvoll. Die ganze Ausführung, vorzüglich auch von Seiten der Tänzerinnen und des Orchesters, war mit Sorgfalt vorbereitet. Das grösste Lob verdienen die neuen Dekorazionen des Herrn Gerst, welche eben so schön erfunden, als von blendender Wirkung sind. Das Arrangement der Gruppen zeugt vom Geschmack des Herrn P. Taglioni, wie auch der Maschinist am Gelingen der komplizirten Szenerie wesentlichen Antheil hat. Die Uebertragung des französischen Textes in's Teutsche ist dem Herrn Baron v. Lichtenstein recht gelungen.

Historische Uebersicht der sämmtlichen Musikaufführungen in Breslau für den Winter 1839—1840 (Oktober bis Ende April).

(Beschluss.)

IV. Von fremden Künstlern besuchten uns Herr *M. Stark*, Sopran- und Baritonsänger. Seine Vorträge waren bisweilen interessant und höchst komisch. — Mehr erfreuten uns Meister *Fürstenau* und Sohn aus Dresden durch ihren Besuch und in zwei grossen Konzerten. Wir bewunderten Fürstenau's immense Fertigkeit, aber noch mehr den seelenvollsten Ausdruck, den er seinem Instrumente verleiht und mit dem er wahrhaft in alle Herzen dringt. Kurz ein wahrer Beifallsjubel begleitete jeden seiner Vorträge. Auch seine Kompositionen sind gediegener Art. Sein Sohn gab uns die erfreulichsten Beweise seines Talentes und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. — Herr *J. Nagel*, erster Violinist des Königs von Schweden, gab zwei Konzerte. Im Besitz reicher Technik kann man ihn einen glücklichen Nachahmer von Paganini nennen. Reine Intonazion und geschmackvolle Eleganz waren besonders hervorzuhebende Eigenschaften seines Spiels. Er erntete vielen Beifall. — Herr *Charles Seymour Shiff*, Pianist aus London. Fertiges Spiel, nicht ohne Geschmack; wählte auch echte gediegene Komposizionen, unter andern: Hummel's Septuor, D moll, und Weber's Konzertstück; doch wurden ihm manche Ausstellungen gemacht. Referent selbst konnte sich mit der Uebertreibung seiner Tempi nicht befreunden. — Miss *Anna Robena Laidlaw*, Pianistin der Königin von Hannover, gab zwei Soireen. Fertigkeit, gepaart mit schönem Vortrage, dabei seltene Reinheit und Sicherheit bekundete ihr Spiel. Gediegene Komposizionen von Beethoven, Henselt, Hiller, Steifensand, Louis Berger, Thalberg trug sie vor und erwarb sich die gerechteste Anerkennung ihres Talents.

V. Von einheimischen Künstlern gaben Konzerte: Herr *Moritz Schön* (Orchesterdirektor am hiesigen Theater) unter Mitwirkung des hiesigen Theaterorchesters unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Seidelmann*. — Herr Schön spielte mit den Gebr. *Albrecht* und Herrn *Maurer* ein Concertante brillant für 4 Violinen von Maurer, dann allein ein Andante Siciliano und Polacca eigener Komposizion. Reicher Beifall wurde ihm zu Theil. Sehr bemerkenswerth waren die Orchesterstücke, M. v. Weber's Jubelouverture, und die schöne Sinfonie „Die Weihe der Töne" von L. Spohr, die unter Herrn Seidelmann's umsichtiger Leitung vortrefflich ausgeführt wurde. — Herr Musiklehrer *Broer* (erster Violoncellist am hiesigen Theater) veranstaltete eine Mittagssoiree vor einer hochst zahlreichen und glänzenden Gesellschaft und erfreute sich reichen Beifalls.

VI. Der Musikdirektor *Mosevius* führte Anfang des Jahres mit der Singakademie und mit der grossartigsten Besetzung zum Besten eines milden Zweckes das Oratorium „Jesus" von Handel in der Aula Leopoldina, und zweitens die „Passion" von Sebastian Bach zu seinem Vortheil auf. Diese musterhaften Aufführungen genannter Musikstücke zeigten auf's Neue Mosevius ausserordentliche Thätigkeit. Darum wärmster Dank dem Forderer und Pfleger dieses klassischen Bodens!

NB. Die Breslauer Singakademie besteht nach dem neuesten gedruckten Verzeichniss von 1840 aus 159 wirklichen Mitgliedern. Ausserdem nehmen noch 8 Exspektanten und 38 Seminaristen an den Uebungen der Singakademie Theil.

VII. In der jüngst vergangenen Charwoche gab Herr Musikdirektor *Schnabel* am Gründonnerstag in der Universitäts-Aula „Die Schöpfung" von Haydn, und Herr Kapellmeister *Seidelmann* den Sonnabend darauf im Theater „Die Jahreszeiten" von Haydn.

Geistliche Aufführungen fanden statt: Charmittwoch in der Bernhardiner-Kirche von dem kirchlichen Singverein unter der Leitung des Herrn Kantor *Siegert* mit grossartiger Besetzung der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy: „Wie der Hirsch," und Motette für 2 Chöre von Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm, gieb Trost." — Ebenso in der Elisabeth-Kirche unter Leitung des Herrn Kantor *Pohsner* „Der Tod Jesu" von Graun. Beide Musiken wurden von den Oberorganisten *Hesse* und *Köhler* durch Orgelspiel eingeleitet. *E. K.*

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Fortsetzung.

Lodi. Prime Donne Isabella Auber und Carolina Gabbi, Tenore Alberto Bozzetti und Pompilio Decapitani, Bassisten Vincenzo Winter (Sohn des Tenors Bernardo

dieses Namens) und Gaudenzio Tasca. Donizetti's Roberto d'Evreux eröffnete die Stagione; die beiden Anfängerinnen Auber und Gabbi nebst Winter besitzen Mittel zu ihrer Kunst, die sie wahrscheinlich besser ausbilden werden; allen Dreien und Herrn Bozzetti, welcher der Titelrolle freilich nicht gewachsen war, ward reichlicher Beifall zu Theil. In der Norma erregte die Auber sogar Enthusiasmus! weswegen man ohne Weiteres die Anna Bolena als dritte Oper auflischte; Alles sang, für dies Theater, gut und schön, und an Applaus war kein Mangel.

Stradella. Prima Donna war hier die aus diesen Blättern schon bekannte Französin Fouché, die auf ihrer betretenen Laufbahn sich durch Studium höher zu schwingen bemüht ist. Herr Franzi, dermalen Impresario dieses Theaters, hätte vielleicht besser gethan, einen bessern Tenor als er ist für diese Stagione zu wählen; der Bassist Araldi ist ihm vorzuziehen. Mit diesen drei Hauptvirtuosi machte dann anfänglich Mercadante's Elisa e Claudio einen halben Fiasco, worauf Bellini's Sonnambula und Coppola's Nina Pazza per amore, grösstentheils der Fouché wegen, einer guten Aufnahme sich erfreuten.

Brescia. Mit der Vittadini, der Pusterla, dem Tenor Bonfigli (Enrico), Bassisten Ancioni und Galli (Vincenzo) machte Ricci's Prigione di Edimburgo Fiasco, weil, die Vittadini und Galli abgerechnet, die übrigen Sänger nicht vom besten Kaliber waren. Da Rossini's Turco in Italia, aus derselben Ursache, demselben Schicksal unterlag, wurde der Protagonist Ancioni mit dem Bassisten Battaglini vertauscht, worauf sich das Blatt wendete, besonders im Elisir d'Amore.

Bergamo. Prime Donne: Marietta Brambilla, Fanny Goldberg; Comprimarie: Luigia Allam, Adelaide Annoni; Tenor Giacomo Roppa; Bassisten Rafaele Scalese und Eugenio Santi. Die rühmlich bekannte Brambilla (nämlich obige Marietta) war hier die Krone der Gesellschaft, aber auch die Goldberg geht vorwärts. Roppa hat eine hübsche, der Buffo Scalese eine hohe nicht geläufige Stimme und wenig Aktzion, verdirbt aber nicht viel, wenn er den heroischen Bassisten macht. So gab man denn mit diesen zur ersten Karnevalsoper Mercadante's Giuramento mit gutem Erfolge; was aber die Bergamasker von dieser Musik denken, wer weiss es? — In Rossini's Italiana in Algeri glänzte vor allen die Brambilla, hierauf Roppa, Scalese und der junge Bassist Santi, mit einer angenehmen Physionomie, schöner, wenig geläufiger Stimme und geringer Aktzion. Coppola's Bella Celeste degli Spadari gefiel nicht besonders, wohl aber die Goldberg, Roppa, Scalese und Santi.

Die *Goldberg* hatte am 20. Februar eine glänzende Serata und ist bereits nach Florenz engagirt.

Monza. Dieser erst vor einigen Jahren zum Range einer Stadt erhobene Ort, der kaum auf seinem Johannismarkt jährlich eine Oper aufweisen konnte, hatte sie zum ersten Mal auch vorigen Karneval; eine Seltenheit, die beim heutigen Opernschlamme mit seiner überschwenglich üppigen Künstlerzahl keineswegs auffallen kann. Wie es in dergleichen Geschäften zu gehen pflegt, hatte sich der Impresario zu viel versprochen, und war dem Bankerott sehr nahe, aber es ist ihm geglückt — wie man sagt — selbst mit Gewinnst davon zu kommen. Da nun diese ungefähr 2½ Meilen von Mailand entfernt gelegene Stadt, zu welcher so eben die erste Eisenbahn in der Lombardei errichtet, in einigen Jahren äusserst blühend werden wird, so thut man wohl daran, ihr eine grössere musikalische Sfäre einzuräumen. Am 9. Januar wurde denn das Theater mit Donizetti's Elisir d'amore eröffnet. Sänger waren die Prima Donna Erminia Malvasi, Tenor Antonio Antonelli, Bassist Domenico Marchelli, und Buffo Maurizio Borella. In der nachher gegebenen Sonnambula sang auch die Comprimaria Ester Vidal, anstatt Marchelli Domenico Bry; im Belisario abermals Marchelli, der sammt der Prima Donna die besten der Gesellschaft waren.

Pavia. Die Virginia Eden, die lange auf dem Theater zu Malta mit Ehren sang, konnte in Mercadante's Elena di Feltre nicht viel singen, weil es darin nicht viel zu singen gibt; der Anfänger-Tenor Filippini behagte wenig, der Bassist De Bassinis etwas mehr, die Musik der Oper gar nicht. Die hiesige Zeitung sagt von ihr, sie habe: „*accordi e passaggi terribili, instrumentazione troppo robusta, tempi precipitati, senza melodia*“ etc. Dem ersten Fiasco folgte ein zweiter mit der Lucia di Lammermoor. Filippini vertauschte man mit dem Tenor Carboni, der, abermals verunglückt, durch den Tenor Onorato Paglieri, desgleichen die erkrankte Prima Donna durch die Fürst ersetzt, worauf das Theater geschlossen, aber nach hergestellter Gesundheit der Eden mit dem Beifall dieser Letztern wieder eröffnet wurde. Die Fürst machte hierauf die Ida in Ricci's Prigione di Edimburgo ziemlich gut.

Triest. Die Schoberlechner, die Herren Poggi, Ferlotti und Cappelli eröffneten die Stagione mit Donizetti's Gemma di Vergy, und einer lauen Aufnahme; das einer und Poggi wurde ziemlich stark beklatscht. Erstere, durch das häufige Singen auf der Scala, eben so wie die Lalande und andere Prime Donne, zu Grunde gerichtet, nimmt sehr ab. Die Hauptzierde der Gesellschaft war Poggi. Noch ärger ging es nachher der Norma, die schon nach der zweiten Vorstellung die Bühne räumen musste; die Dabedelhe war nichts weniger als eine vortreffliche Adalgisa, und die Schoberlechner verlor nach ihrer Kavatine die Stimme (dass sie verrückt wurde, wie Pariser Blätter berichteten, ist unwahr). In Donizetti's Belisario ging es darauf weit besser, die Schoberlechner gewann Stimme und Muth, die Rossetti machte die Irene ziemlich gut, Poggi war besonders in seiner Scena ed Aria trefflich, und Ferlotti nicht ganz blind in der Titelrolle; der Beifall in dieser Oper nahm jedoch allmählig ganz ab. Mercadante's Bravo machte Fiasco; die Schoberlechner war unpässlich, für die Tavola war die Rolle zu hoch, der Anfänger-Tenor Coduri..., Poggi und Ferlotti retteten sich kaum. In der Folge ging es immer besser. Die neue Oper *Ginevra degli Almieri*, von dem bereits aus diesen Blättern bekannten jungen Dilettanten *Samuel Levi*, einem reichen Hebräer aus Venedig, fand Beifall. Die Stagione schloss mit dem Bravo.

Herr *Joseph Goldberg*, Bruder der Sängerin dieses Namens, ein tüchtiger Violinspieler, gab hier am 7. Februar im grossen Theater ein Konzert auf seinem Instrumente mit vielem Beifall und wurde mehrmals gerufen. Es heisst, er sei über Mailand nach Paris gereist.

Königreich beider Sizilien.

Sowohl in den Hauptstädten als in den minder grossen Orten dieses Königreichs sieht es seit einiger Zeit in der That kläglich mit der Oper aus. Ohne zu beachten, dass hier nicht wie im übrigen Italien die Sänger in der Regel mit jeder Stagione gewechselt, sondern meist für's ganze Theatrajahr engagirt werden, so stehen sie auch jenen von Mittel- und Oberitalien bei Weitem nach. Ob jetzt ein minder anständiges Honorarium, geringere Zuschüsse von Seiten der obern Behörden, oder andere Umstände darauf Einfluss haben, ist schwer zu bestimmen; in Neapel scheint es wenigstens, als habe der sonstige Eifer für die Oper bedeutend abgenommen. Dies Wenige vorausgesetzt, kann über die verwichene Stagione gar wenig aus diesem Königreiche berichtet werden. Das Wesentliche des Wissenswerthen besteht kürzlich in Folgendem.

Palermo. Die beiden leidigen Parteien, jene der Pixis und der Hallez, trieben ihr Unwesen auch im Karneval fort. Bei all dem Vergleiche mit der Unger, die sich hier als Norma Ruhm erworben, hatte auch die Pixis ihre Bewunderer in dieser Rolle; ihr zur Seite sangen die Ruzzato, die Herren Biacchi und Deninis. In Ricci's Prigione di Edimburgo erwarb sich die Pixis ebenfalls vielen Beifall. Die Benzoni machte die Eleonora in Donizetti's Torquato Tasso nicht übel, und Colini die Titelrolle sehr gut. Die Hallez liess sich in der Anna Bolena tüchtig beklatschen. Eine neue Oper, *La Rea Silvia* betitelt, vom hiesigen Maestro *Pietro Cutrera*, machte in jeder Hinsicht viel Lärm; Maestro, Sänger (Hallez, Rossi, Colini) und sogar der Poet Tommaso Sapio wurden mehrmals hervorgerufen. Als Herr Cutrera mit der Hallez auf der Szene erschien, liess Jemand von der Pixis-Partei einen starken Pfiff hören; sich gegen den Ort, woher der Pfiff kam, verneigend, verliess die Hallez allein sogleich die Bühne, aber ihre Partei und auch das unparteiische Publikum rief sie abermals stürmisch hervor. Diese Ehre wurde ihr 21 Mal zu Theil in ihrer Benefizvorstellung, bei welcher Gelegenheit ihr eine goldene mit guten Steinen besetzte Krone, im Werthe von 300 Ducati (ungefähr so viel Thaler) mit der Aufschrift: *„Al genio di Emilia Hallez i Palermitani“* überreicht wurde. Auch die Pixis erhielt in ihrer Benefizvorstellung eine mit guten Steinen besetzte goldene Krone, mit der Aufschrift: *„Al merito la Città di Palermo“* und konnte sogar an jenem Abend mit dieser Krone als Norma auftreten. — Der Bassist *Colini* wurde bereits auf ein anderes Jahr (also das dritte) für dieses Theater engagirt.

Nachschrift. So eben (14. März) wird allgemein behauptet, die *Hallez* und die *Pixis* müssen auf höhern Befehl Sizilien verlassen.

Catania. Mit der Gaggi-Storti, der Altistin Tocchini, dem Tenor Storti und Bassisten Mazzetti, im Ganzen einer nicht üblen Gesellschaft, wurde der Pirata und die Semiramide ziemlich gut gegeben und aufgenommen. Herr Storti ist als vorzüglicher Sänger bekannt.

Messina. Mit der Francesconi-Garis, dem Tenor Furlano, den Bassisten Poggiali und Carvano fanden Mercadante's Briganti eine laue, und dessen Gabriella di Vergy mit der Prima Donna Merli keine gute Aufnahme, weswegen erstere abermals gegeben werden musste.

Neapel (Teatro S. Carlo). Die meist gegebenen Karnevalsopern waren einige ältere von Mercadante, am meisten dessen Giuramento (mit der Spech, der Buccini, den Herren Basadonna und Barroilhet), sodann dessen Briganti (mit der Spech, Basadonna, Barroilhet und Ambrosini), und Le Due illustri Rivali, welche letztere ebenso wie in Mailand nicht gefielen; Lillo's Conte di Chalais und Donizetti's Gemma di Vergy, Assedio di Calais hefen einige Mal über die Breter, ein Mal auch des Letztern Pia de' Tolomei, als Parodie. Neu war eine arme Operette von Grafen *Gabrielli*, der überhaupt Opern, Ballets, Bandemusiken u. s. w. komponirt, und wie? ... Diese Operette, betitelt: *La Marchesa e la Ballerina*, erhielt Beifall. — Den 10. März wurde die für dieses Theater von Mercadante neu komponirte und eingeschickte Oper *La Vestale* (Buch von Camerano nach jenem von Spontini's Vestale eingerichtet), in welcher die Spech, die Buccini, Reina und Barroilhet sangen, theilweis applaudirt. Die italienischen Blätter mögen das Orakel dieser Musik und dieser Sänger zu allen Posaunen hinausblasen, so weiss man doch, dass die Spech (hier immer Speck gedruckt), die Buccini und Barroilhet höchstens Sänger zweiten Ranges sind (davon es in Italien wimmelt), dass Reina längst auf der Neige, und dass Mercadante in seinen letzten Opern, und auch in dieser Vestale, sehr arm an Melodie und neuen Gedanken ist, nichts als Harmonieeffekte, mitunter grelle anflischt, stets Tonart und Tempo wechselt, auch wie seine Kollegen mit starken Tonfarben zu gaukeln versteht ... Rossini fing bereits an, sich häufig des Grabertons As dur mit dem darauffolgenden lichten C dur, besonders zum Schlusse des Finals, für den langsamen mehrstimmigen Gesang und die darauffolgende Stretta zu bedienen. Nach ihm fing Pacini an zuweilen Stücke in Des dur zu schreiben, welche grosse Erbündung bei allen gleichzeitigen neuen Maestri vielen Beifall fand, so dass man sie häufig benutzte. Jetzt, Anno 1840, sind in der italienischen Oper Musikstücke von 4 bis 6 Kreuzen, 4 bis 6 Been, Doppelkreuzen und Doppelbeen was Allgemeines, und der keusche Ton C dur eine eben so wahre Seltenheit als Stücke mit blos vier Kreuzen und vier Been in Mozart'schen, Winter'schen und Weigl'schen Opern. Alle benannte Gaukeleien, um die Gedankenarmuth zu bemänteln, sind aber das geringste Uebel; das Allerschrecklichste ist das Schreiben in den höhern Chorden, die ewigen Wiederholungen, die Länge der Musikstücke, hierzu die Chore und der Instrumentaltross; es schreit wer schreien kann, koste es auch die Gesundheit und das Leben. Gewöhnlich heisst es, man sei an dieser oder jener Krankheit

gestorben; jetzt kann man in der That ohne Weiteres sagen: dieser oder jener Sänger ist an der Oper gestorben, wie es leider unlängst nur allzuoft mit der Prima Donna Fontana der Fall war. So wurden in den neuern Zeiten die besten Sänger in wenigen Jahren invalid, und mehrere, die mit beginnender Laufbahn die herrlichste Stimme, den trefflichsten Gesang entfalteten und eine glänzende Zukunft voraussehen liessen, verloren bald nach einigen gemachten Stagioni ihr anfänglich schönes Stimmenmetall, weil sie, der Menge und der leidigen Mode huldigend, tüchtig schreien mussten: das ist sehr traurig .... Aber genug des Musikalisch-Melancholischen. Der oberwähnte parzielle Applaus der Vestale — und jeder Sänger hat ja gewöhnlich seine Freunde — dauert fort; ja er hat sogar zugenommen, weil man gern den Landsmann Zingarelli's Stelle im Konservatorium einnehmen sehen möchte. Das ist Alles recht und billig, aber Mercadante rührt sich nicht von seinem Posten in Novara, bis er die Einladung jene Stelle zu bekleiden amtlich erhält, und daran thut er sehr wohl. Ist man sich auf dieser Welt bewusst, etwas zu sein, so darf man schon seinem edlen Stolz fröhnen und nie ein Gelehrten- oder Künstleramt durch Heuchelei und Schmeichelei zu erlangen trachten; derowegen hat sich auch Mercadante in der letzten Zeit um so mehr in Neapel nicht blicken lassen, weil Donizetti, wie man sagt, bei Hofe eine Partei hat.

(Teatro Fondo.) Die französische Schauspielergesellschaft Doligni gab auf diesem Theater während des Karnevals Komödien u. s. w.

(Teatro Nuovo.) Ausser den wiederholten ältern Opern Sordello (worin die Villard Aufmunterung fand), Prova della Debutante, Marinajo, Villana Contessa, Nuovo Figaro, Due Gemelle u. s. w. wurde sehr oft *Fioravanti's*, Sohn, neue Oper: *La Dama ed il Zoccolajo* mit einer leichten hübschen Musik gegeben. Die andere neue Oper: *Gl' Intrecci amorosi* del Maestro *Enrico Coen* wurde bis jetzt äusserst wenige Male gegeben, weil deren Musik für dies kleine Theater zu viel Lärm macht.

Im hiesigen Konservatorium komponirte der Zögling *Achille Pistilli* die Oper *Il finto Feudatario*, und der Zögling *Dermino Majo* eine Ouverture für die Zwischenakte. Beide erhielten Aufmunterung.

Louis Bohrer fand hier in seiner musikalischen Akademie vielen Beifall und wurde hervorgerufen; man bewunderte sein Spiel, fand aber all seine Stücke zu lang.

Barbaja ist nun von seiner über 30jährigen Theater-Impresario-Bahn abgetreten. Die neue Impresa (Balletmeister und Ballettänzer Samengo u. A.), sagt man, habe bereits Pacini engagirt, nächsten Herbst eine Oper für S. Carlo zu komponiren.

Insel Sardinien.

Cagliari. Die beliebte Prima Donna Carolina Pateri Winter eröffnete den Karneval mit Donizetti's Roberto d'Evreux in der Rolle der Elisabetta; die Sonderegger Bassist Giorza den Nottingham. Die Pateri, die zuvor eine dreijährige glückliche Praxis in Odessa machte, war die Krone; noch ihr folgte Giorza, sodann die beiden Uebrigen. Des Malers Giorza Stimme und Aktion sind freilich nicht die kräftigsten, in der Oper ist er aber immer ein brauchbares Subjekt. Ricci's Prigione di Edimburgo, worin der Bassist Cavisago sang, wurde ebenfalls mit gutem Erfolge gegeben. Coccia's Orfano della Selva erlebte darauf nur eine Vorstellung. Wahr ist es, dass diese Oper ursprünglich zu Mailand für die Lalande, die Unger, den damals wackern Tenor Winter, Lablache und weil. Pacini geschrieben, hier kein solches Ensemble aufweisen konnte: wie kam es aber, dass die Norma, ursprünglich ebenfalls für grosse Sänger geschrieben, gleich nach Coccia's Oper das *Finis coronat opus* war? .... *De Gustibus non est disputandum.*

Sassari. Prime Donne waren: die Französin Justine Sarasin (geht mit), Louise Pauw (aus Brüssel, soll bereits auf französischen Bühnen gesungen haben, hier in Italien zum ersten Mal), Tenor De Rosa, Bassist Galli (Giuseppe), Buffo Rivarola. Nach dem Fiasco von Rossini's Torvaldo e Dorliska machten Bellini's Capuleti einen fanatischen Furore (die Pauw = Romeo, die Sarasin = Giulietta); das Bewundern der Musik und Sänger ging bei Vielen in ein Erstaunen über, und man sprach häufig in der Stadt davon. Donizetti's Lucrezia Borgia ging schlecht, desto besser sein Ajo nell' imbarazzo, worin sich der Buffo Rivarola als Protagonist besonders auszeichnete. Die Stagione schloss mit den Capuleti.

Der junge Bassist *Giuseppe Galli* ist plötzlich gestorben.

Kirchenstaat.

Rom. Teatro d'Apollo (alias *Tordinona*). Sänger waren: die Damen Unger, Dumond (aus Pesth in Ungarn, ihr wahrer Name ist Perle) und die Comprimaria Gualdi (Adele, nicht mit ihrer Schwester, der Prima Donna Chiara zu verwechseln); der superlative Tenor Donzelli, die drei positiven Tenore Gasparini, Castellan, Donati; der Bassist Luciano Fornasari und ein Anfängerbassist Namens Cleto Capitini. Die erste gegebene neue Oper, *Furio Camillo*, Buch vom Dichter *Ferretti*, Musik von Herrn *Pacini*, zog erst in der Folge an, woran gewöhnliche Sängerunpässlichkeiten und gewissermaassen das Unheimliche einer wieder zum Vorschein gekommenen, noch dazu neuen Musik von Pacini, zum Theil auch das Buch, worin leider alles Schaussliche und Wilde der modernen blutigen Tragedia lirica vermieden ist, das Ihrige beigetragen haben. Indess, diese neue Oper hat einige gelungene Stücke, und die Aufnahme war historisch genommen wie folgt. In der ersten Vorstellung waren die Hauptpfeiler, die Unger und Donzelli, nicht bei Stimme. Fornasari, mit hübscher Person, Stimme und Aktion, machte Furore, desgleichen sein Duett mit der Unger im zweiten Akte. In der zweiten Vorstellung waren benannte Hauptpfeiler etwas besser bei Stimme. Fornasari wie oben, die Kavatine der Unger blos zum

derbar will man bemerken, dass seine Stimme auf diesem wenig harmonischen Theater minder köstlich als auf dem Teatro Valle sei), bei alldem erhielt sein Duett mit der Unger rauschenden Beifall und ein dreimaliges Hervorrufen beider Künstler; das Largo im Finale fand ebenfalls starken Applaus, aber dessen Stretta ist nicht besonders gelungen. Im zweiten Akte setzte die Cavatine des Capitini nicht wenige Hände in Bewegung; das Hauptstück der Oper, obbenanntes Duett der Unger mit Fornasari, machte Furore; Text, Musik, Sänger waren hier vortrefflich. Im dritten Akte wurde ein hübsches Terzett ziemlich stark applaudirt, aber die hübsche Finalarie der Unger... Die Aufnahme der Oper war ein *crescit eundo* mit einem *Festino lento*; Maestro und Sänger wurden im Allgemeinen öfters hervorgerufen. Im nachher gegebenen Assedio di Corinto von Rossini war die Dumond der Rolle der Pamira nicht gewachsen, Fornasari's Stero verdunkelte sich in jener des Maometto, des Tenors Castellan schöne Stimme und Gesangsmethode gefielen ziemlich, der Tenor Donati war der einzige von Allen, der nicht distonirte, die ganze Vorstellung wurde ausgeheult und ausgepfiffen, und Pacini's Furio Camillo verjagte sogleich Rossini's Maometto. Hierauf machte die Anna Bolena, die Unger in der Titelrolle, Furore, und Mercadante's Bravo, mit der Unger, der Franzosin Mequillet-Marini, Donizetti (für den die Oper ursprünglich komponirt wurde) und Fornasari, zog erst allmalig durch die Bravour der Sänger an; die Mequillet befriedigte ebenfalls.

(Teatro Valle.) Hier waren die Sänger: die Déraucourt, der Tenor Guasco, Buffo Cambiagio und Bassist Rossi (Napoleone); die erste Oper, Elisa e Claudio von Mercadante, und die Aufnahme im Ganzen ein respektabler Fiasco. Die zweite Oper, Rossini's Cenerentola, mit dem in der Profession besser gewandten Tenor Zamboni ging besser; Cambiagio als Don Magnifico, und besonders Rossi als Dandini machten lachen; die Déraucourt war so glücklich, in der Hauptrolle zu gefallen. Rossini's Matilde Shabran, vulgo Corradino, wurde verstümmelt gegeben und geopfert. Ricci's magere Opera buffa: Chi dura vince, gefiel ziemlich, nachdem vorher die eingeschaltete Beatrice di Tenda mit der David nicht sonderlich behagt hatte.

(Teatro Alibertì.) Von diesem Theater wurde unlängst in der Allgem. Musikal. Zeitung ausführlich, dabei von den daselbst gegebenen vaudevillartigen Stücken der Neapolitaner Gesellschaft gesprochen, die auch vorigen Herbst Beifall fanden. Bei dem heutigen drohenden Untergange der Oper in Italien wäre es vielleicht kein übler Gedanke, dergleichen Opern mit Prosa, anstatt der Recitativi parlanti mit der einförmigen Begleitung des Kontrabasses und Violoncells, je italienische, deutsche, französische Opern abwechseln zu lassen, wie dies in den übrigen gebildeten Ländern Europa's der Fall ist, zu geben; nach und nach würde man sich, bei allem Heterogenen der Musik, daran gewöhnen, und der tödtenden Einförmigkeit der modernen Oper entgehen. Das Teatro Alibertì wollte aber avanciren, und ordentliche Opern, ja die Sonnambula, mit der sich von ihren übrigen Kollegen emanzipirenden Antonietta Della Noce, dem Tenor Alessandro Gallico, dem Bassisten Antonio Marcelli (betrat zum ersten Mal die Bühne) u. s. w. geben; das Facit war ein Fiascone. Da nun die Musik des sentimentalen unsterblichen Schwans von Catania, wie die Journalisten Bellini nennen, ganz durchgefallen war, griff man schnell nach dem Riesen Barbiere di Seviglia: in der ungeheuren Grösse seiner Musik erschienen selbst die Sänger gross, das Handklatschen liess sich häufig vernehmen. Denselben Erfolg hatte aber auch Ricci's Zwerg-Opera buffa: Il diavolo comandato a prender moglie, mit der Della Noce, dem Tenor Gallico, den beiden Buffi Vilis und Savoja, den beiden Bassisten Brunetti und Marcelli, mit sehr alten Dekorazionen und abscheulichen Kostümen. Aus einigen Plätzen Roms zusammengestellte, zu Chorristen umgeschaffene Knaben machten die Furien mit ungeheuren Perücken von Wolle und Werg, befleckten und zerrissenen rothen Hosen, die Fackel hin- und herschwingend, und erregten mit ihrem distonirenden Geschrei und den bizarren Gebärden allgemeines Gelächter. Donizetti's Betly, zum Benefiz der Prima Donna, am 17. Februar, gefiel nicht, wozu der Tenor und die Choristen das Ihrige beitrugen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Mainzer Oper, unter Leitung des dasigen Direktors Herrn Schumann, ist nach London gegangen, um dort eine Reihe trefflicher Opernvorstellungen zu geben. Ausser den eigentlichen Mitgliedern der Mainzer Gesellschaft sind unter andern noch engagirt Mad. Fischer-Schwarzbock, die Herren Tichatschek (aus Dresden, Pseud. aus Wien), Schmezer. Am 27. April wurden die Vorstellungen mit dem *Freischütz* von K. M. v. Weber eröffnet.

Spohr's neuestes Oratorium: *Der Fall Babylons* wurde am 16. April d. J. zum ersten Male in Kassel aufgeführt und erregte bei allen Musikfreunden den freudigsten Antheil.

Die Künstler des Théâtre de la Renaissance zu Paris, das in Folge des Bankerotts seines Unternehmers geschlossen werden war, haben eine Vereinigung unter einander getroffen und setzen nun vor der Hand die Vorstellungen auf ihre eigene Gefahr fort. Das Publikum interessirt sich für dies Unternehmen.

Herr *Viardot*, ehemaliger Direktor der italienischen Oper zu Paris hat sich mit der berühmten Sängerin *Pauline Garcia* vermählt. Gleich nach der Trauung ist das Paar nach Italien gereist, und zwar Mad. Viardot in Folge eines Engagements in Mailand, ihr Gatte aber in Gemässheit einer Mission vom Ministerium des Innern.

Eine neue komische Oper in einem Aufzug: *Der Papagei*. Buch von Dupin und Dumersan, Musik von *Clapisson*, fand nach Pariser Zeitungsnachrichten dort lebhaften Beifall.

Dem *Heu-futter* hat in Paris nur getheilten Beifall gefunden; vorzüglich stand ihr eine mangelhafte Aussprache des Französischen im Wege. Da man jedoch ihre ausgezeichnete Methode anerkannte, so gestaltet sie jetzt, auf Veranstaltung und auf Kosten der königlichen Oper, Pocharde Unterricht und soll dann bei diesem Institute angestellt werden.

In einem armen Fischdorfe zu Bouen entdeckte man jüngst einen vortrefflichen Tenor. Die königl. Oper zu Paris liess sich dies nicht entgehen, und nahm sich seiner auf's Thätigste an. Der

junges Mensch wird auf's Sorgfältigste unterrichtet, sowohl in der Musik als in allen andern Fächern einer guten Erziehung. Man verspricht ihm eine glänzende Zukunft.

In Petersburg wollte man Meyerbeer's Hugenotten aufführen, allein die Zensur erlaubte es nicht, nicht einmal nach der Wiener Uebersetzung. So blieb denn nichts übrig, als, die Oper im Konzertsaale blos zu singen. Sie fand auch unter solchen ungünstigen Umständen die lebhafteste Theilnahme; vorzüglich wird Herr Breiting als Raoul gerühmt.

In London sind die Memoiren der (verstorbenen) Malibran-Garcia erschienen, dem Gerüchte nach herausgegeben von der Gräfin Merlin zu Paris. Sie sollen sehr viel Interessantes enthalten.

Der Konzertmeister *Molique* aus Stuttgart befindet sich jetzt in London, wo er sich in einem Konzerte der dortigen Harmonischen Gesellschaft mit grossem Beifall hören liess.

Bei Cannes in Paris ist eine „Vollständige Gesangschule" von *Lablache* erschienen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Abt, F., Bazar-Walzer für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 22	—	12
Chopin, F., Sonate pour le Piano. Op. 35	1	4
— — 2me Impromptu pour le Piano. Op. 36	—	12
Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen. 2r Heft. Op. 48	1	8
Mozart, W. A., 8me Sinfonie, D dur, arr. pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert	1	16
Oesterley, F., 4 Mazurkas pour le Piano. Op. 2	—	10
Pott, A., Variations de Concert sur un thème original „Das Minnelied" pour le Violon avec Orchestre. Op. 16.	1	18
— — Les mêmes avec Piano	1	—
— — Posthornklänge. Lieder von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligatem Violoncell oder Waldhorn. (No. 1.) 9r Liederheft	—	16
— — Dasselbe. (No. 2.) 10r Liederheft	—	12
Schumann, R., Liederkreis von H. Heine mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24	1	—
Thalberg, S., Andante. Op. 32 arr. pour le Piano à 4 mains	—	18
Veit, W. R., 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8	—	20

Im Verlage von **Jos. Aibl** in **München** erscheint:

„*Casino*"

die Musikgesellschaft auf dem Lande,

oder

Sammlung von Potpourris aus den beliebtesten Opern

componirt und für

achtstimmiges Orchester

als: 2 Violinen, Bratsche, Bass, Flöte, Clarinette und 2 Hörner eingerichtet

von

H. Bonn.

Es erscheinen vorläufig 3 Lieferungen, jede zu 8 - 10 Bogen Folio Musikbogen, nämlich

No. 1. *Die Hugenotten.* — No. 2. *Norma.*

No. 3. *Das Nachtlager in Granada.*

wovon die erste bereits vorräthig ist, die zweite und dritte Lieferung in kurzen Zwischenräumen erscheinen.

Subscript.-Pr. für's Ganze à Fl. 3 Kr. oder 2 Thlr. 6 Gr. als zum Erscheinen der dritten Lieferung dauernd.

Laden-Preis der einzelnen Lieferung 2 Fl. 42 Kr. oder 1 Thlr. 12 Gr.

Die Seltenheit der Compositionen für den Umfang eines kleinen Orchesters wird sicher dieser Sammlung, zumal bei der gefälligen und doch einfachen, sachgemäss behandelten Instrumentirung den lebhaftesten Beifall aller Abnehmer verschaffen.

In demselben Verlage ist erschienen:

L'Echo de l'Opéra, ou Collection de Potpourris brillants sur des thèmes les plus favoris des nouveaux Opéras, arr. pour Piano seul:

No. 1. Das Nachtlager in Granada arr. von P. Berchthold. 1 Fl. 12 Kr.
- 2. Die Hugenotten arr. par H. Bonn. 1 Fl. 12 Kr.
- 3. Guido und Ginevra, oder die Pest in Florenz, arr. von J. Vitzthum. 1 Fl. 12 Kr.
- 4. Der schwarze Domino, arr. von P. Berchthold. 1 Fl. 12 Kr.
- 5. Die Genueserin, arr. von P. Berchthold. 1 Fl. 12 Kr.
- 6. Königin für einen Tag, arr. von P. Berchthold. 1 Fl.

Bonn, H., Winterblüthen-Galopp für Pianoforte allein. No. 45. 48 Kr.

Stolle, E., Der Landschaft Trinklied, 4stimmig ohne Begleitung. 24 Kr.

— Der Weisen Spruch, für 4stimmigen Männergesang. 24 Kr.

Sammlung neuer beliebter Lieder zur geselligen Unterhaltung für eine Singstimme mit leichter Begleitung des klavieres oder der Guitarre. 12½ Heft. 40 Kr.

Violoncell-Verkauf.

Das ausgezeichnete, sehr gut conservirte Violoncell des verstorbenen Herrn Justizdirektor Ziegler zu Quedlinburg ist preiswürdig zu verkaufen. Das Nähere sagt die Buchhandlung des Herrn W. Kaiser in Bremen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juni. **№ 23.** 1840.

Banderali, Professor des Gesangs an der königl. Musikschule zu Paris

24 *Singübungen, leicht und fortschreitend, eingeführt beim Unterricht in der Pariser Königl. Musikschule. Eine Vorschule zu den berühmten Vokalisen von Bordogni.* Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Liv. 1 und 2. Preis jedes Heftes: 1 Thlr. 6 Gr.

Die Melodieen sind sämmtlich sehr gefällig, meist im italienischen Geschmack und sehr sangbar; dabei wechseln langsamere und schnellere Sätze vortheilhaft mit einander ab, desgleichen Dur und Moll, wenn auch nicht immer in ganzen Tonsätzen, doch in Einmischungen. Das nicht zu schnell Fortschreitende in den Uebungen ist gleichfalls gut berechnet, dabei nicht so sehr auf eigentlichen Karaktergesang als vielmehr auf schönen Ton und angenehme Manier Rücksicht genommen worden; die Wendungen, die eben jetzt gelten, sind nicht vernachlässigt. Gut ist auch, dass vorzüglich die Bildung der Mittellöne von *c* bis *g* bedacht worden ist. Der ganze Umfang der Stimme, den diese Uebungen in Anspruch nehmen, geht vom *as* (selten *g*, das auch in der hohern Oktave genommen werden kann) bis zum zweimal gestrichenen *e*. Die Begleitung, auf welche übrigens bei solchen Werken wenig ankommt, wenn sie nur nicht zu schwer ist, was man hier nicht finden wird, ist nach neufranzösischer Art. In der siebenten Uebung lasse sich der Sänger von den vorgeschriebenen Sextolen nicht verleiten zu falscher Eintheilung; er nehme $^{6}_{4}$- statt $^{3}_{4}$-Takt, so wird Alles bestimmt. Dieser $^{3}_{4}$-Takt hätte auch vorgezeichnet werden sollen; die zwei Takte, die im $^{6}_{8}$ stehen müssen, ändern die Sache nicht. — Sonderbar! Gleich die erste Taktvorzeichnung ist ein in die Augen springender Druckfehler; anstatt $^{6}_{8}$ muss $^{3}_{4}$ stehen. Es lasse sich Niemand dadurch abschrecken; die Ausgabe ist verhältnissmässig sehr korrekt. Wir haben nach genauer Durchsicht im ersten Hefte nur noch einen einzigen, ganz unbedeutenden Fehler gefunden: auf S. 22 muss im letzten Takte der vierten Klammer die erste Note des Basses aus *c* in *H* verwandelt werden. Auch im zweiten Hefte haben wir nur zwei geringe Druckfehler gesehen, die Jeder selbst sogleich verbessert. Es muss nämlich auf S. 4 im vorletzten Takte der ersten Klammer im Basse *a* anstatt *g* stehen; dann fehlt im zweiten Takte der Singstimme in der dritten Klammer S. 26 der Punkt hinter der Note. Das ist Alles. Uebrigens enthalten diese zwei Hefte nur erst 18 Singübungen; das dritte Heft wird sie also bis zu den Vokalisen von Bordogni führen, die zur Ausbildung schon geübter Sänger bestimmt und als höchst geschmackvoll und nützlich bereits empfohlen worden sind.

Für die Orgel.

Neues vollständiges Museum, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung für denselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelkomponisten. 1839. Siebenter Jahrgang in 6 Heften. Meissen, bei Frdr. Wilh. Goedsche. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Die früheren Jahrgänge dieses nützlichen Unternehmens haben wir meist ausführlich besprochen und alle empfehlenswerth gefunden. Dieser neueste vollendete Jahrgang gibt den Alteren nichts nach und ist in demselben Sinne gehalten als seine Vorgänger. Das Titelkupfer bringt den Prospekt der Orgel in der Hauptkirche zu Dresden, deren Disposition schon im zweiten Jahrgange geliefert wurde. Der Textbogen, welcher jeden Jahrgang eröffnet, gibt diesmal eine kurze Biografie des Herrn Konzertmeisters und Direktors der herzogl. Hofkapelle in Ballenstädt *Victor Klaus*, und eine Lebensbeschreibung unseres *Joh. Seb. Bach* nach den besten Quellen. Da *Victor Klaus* sich im neuesten Lexikon nicht findet, sind folgende Notizen gewiss willkommen. Er wurde zu Bernburg am 24. November 1805 geboren, erhielt seinen ersten Unterricht von seinem Vater, dortigem Lehrer, und dann auf dem Gymnasium daselbst, ohne die Musik zu vernachlässigen. In Frdr. Schneiders Schule der Tonkunst in Dessau widmete er sich dem doppelten Kontrapunkte (1825) und dem praktischen Orgelspiele. Dann wurde er Organist in seiner Vaterstadt und Leiter der Choranstalt, gründete auch einen öffentlichen Gesangverein für geistliche Musik. 1836 im Frühjahr unternahm er eine Kunstreise in die vorzüglichsten Städte Deutschlands, von welcher er im Herbst 1831 wieder zurückkehrte. 1834 wurde er zum herzogl. Musikdirektor und zum Organisten an der Hauptkirche ernannt, wobei er den Singchor leitete und die Seminaristen im Orgelspiel unterrichtete. 1837 wurde er in Ballenstädt angestellt. Von seinen Kompositionen sind bis jetzt 10 Hefte im Druck erschienen, wovon mehrere in diesen Blättern besprochen worden sind. Op. 2, 3,

4 und 7 enthalten Orgelstücke; Op. 5 und 9 Pianoforte-Variazionen, die übrigen sind Gesänge.

Von neueren Komponisten für die Orgel treffen wir in diesem Jahrgange die meisten wieder, die schon in den vorigen Jahrgängen beisteuerten, dazu einige neu hinzugetretene; als: von *Adam* 2 Nummern; von *Karl Geissler* 6; von *Adolph Hesse* 3; von *Hillmar* in Prag 1; von *A. Höpner* 1; von *E. Köhler* 1; von *Lehmann* 1; von *A. Löwe* 5; von *T. J. Pachaly* 3; von *Ch. H. Rinck* 3; von *E. Schönfelder* 3; von *J. E. Schwencke* 1; von *H. W. Stolze* 1; von *F. A. Succo* 3; von *Theophile* (pseudonym) 10. — Von alten und älteren Meistern erhält man eine Nummer von *Seb. Bach*; 4 von *M. G. Fischer*; 2 von *J. L. Krebs*, und 1 von *F. W. Zachau*, dem Lehrer Händels. — Der Preis ist äusserst billig. Ausser dem Textbogen empfängt man 96 Notenseiten in grossem Querquart.

Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen.

Oder: *Kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesang-Unterricht in Volksschulen, nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Chorälle, von Karl Faber*, Rektor der Bürgerschule zu Apolda. In 2 Abtheilungen. Leipzig, 1840, bei Breitkopf und Härtel. Preis der 1 Abtheil.: 4 Gr.; der 2. Abtheil.: 9 Gr.

Die erste Abtheilung dieses neuen Schulbuches für den Gesangunterricht gibt eine kurze Anleitung zum Singen in der Volksschule, nebst 40 Kinderliedern und Uebungsstücken.

Der Verfasser erklärt sich im Vorworte dahin: Hilfsmittel gibt es jetzt genug, nur zu viele, dabei viele, die zu weit gehen und für eine Volksschule Ueberflüssiges bringen, was hier vermieden ist. Die Singtexte sollen zu Gedächtnissübungen benutzt werden, damit die Lieder auch ausserhalb der Schule gesungen werden. Dafür enthält die zweite Abtheilung 73 zwei- und dreistimmige Jugendlieder. — Jeder weiss, was in einer solchen Anweisung verhandelt werden kann; es kommt Alles auf leicht Verständliches an, das dem Genauen nicht entgegensteht. Das Verhältniss der ganzen und halben Töne in der Oktave wäre genauer darzustellen. Man kann nicht wohl sagen: „der vierte und achte Ton in jeder diatonischen Tonleiter sind halbe Töne," vielmehr ist der dritte im Verhältniss zum vierten und der siebente im Verhältniss zum achten der Halbton. Die ganze Notenreihe ist nur von *g* bis *ä* fortgeführt; es ist für eine Volksschule nicht mehr nöthig. Recht ist auch der Violinschlüssel für unsere Zeit gewählt. Eben so kurz ist die Lehre der Ton- und Takteintheilung, gut und hinlänglich. Gleich die Tonleiter wird taktmässig gesungen in Ganzen- und Tripeltakte. S. 3 fangen schon die kleinen Liedermelodien für Schulanfänger an mit Textunterlage. Mit der Angabe des Sagens der Doppelleiter [illegible] vorsichtig verfahren und zusehen, wie er es durch Vorsingen den Kindern am leichtesten macht. Ueber das Athemschöpfen hätten gleich hier einige Andeutungen stehen sollen. — Für den $^6_4$-Takt wäre auch eine kurze Bemerkung nöthig gewesen. — S. 5 geht es zu den Terzenübungen in Dur, worauf gleich wieder leichte Lieder der Art angemessen folgen, und so fort. Dass Manches, wie der Vorschlag, erst bei vorkommender Gelegenheit erklärt wird, ist gut. Man muss nicht zu viel erklären, ehe man an das Praktische geht. — Die Texte sind recht gut gewählt, meist bekannte; es sind aber keine düsteren und kopfhängerischen dabei. Es ist recht, dass die Uebungsmelodieen alle in C dur stehen; sie sind auch recht natürlich und frisch gesungen, nur die Ziehungen auf männlichen Endsylben der Verse sind unschön und sollten wegfallen. Zum Glück kommen sie selten vor. In den Liederübungen für Septimen ist etwas zu Gekünsteltes; besser, wenn es mit dieser Uebung leichter genommen worden wäre; der Volksgesang behelligt sich mit Septimen nicht sonderlich. — S. 15 kommt die chromatische Tonleiter mit den nöthigsten Vorzeichnungen (es sind nicht alle nöthig) in Dur und Moll. Gut erklärt. Für Moll werden nur wenige Uebungsstücke gegeben, da es unter den Teutschen nicht sonderlich vom Volke gepflegt wird. Einige Molllieder mehr könnten doch nicht schaden. — S. 18 etwas über mehrstimmigen Gesang auch in Volksschulen, der Verschiedenheit der Stimmen und der Neigung wegen, die unter den Teutschen dafür herrscht u. s. f. Als Uebergang werden Kanons sehr zweckmässig gefunden, wie schon von Vielen und mit Recht. Es folgen nun einige. — Der Verfasser hält das neunte Jahr für die beste Zeit, den Gesang mit Kindern anzufangen. Das kommt auf Gesundheit und auf gewisse errungene Vorkenntnisse an. Da sehe Jeder selbst zu. — Uebrigens sind wir mit dem Verfasser darin ganz einig: Der Volksgesangunterricht muss einfach und leicht gehalten sein. Viele Anweisungen bringen zu vielerlei, was nicht taugt. —

Die zweite Abtheilung mit den zwei- und dreistimmigen Kinderliedern ist reichhaltig. Jede Stimme muss zuvor für sich eingeübt werden; die Lieder können nach Zeit und Umständen gewählt werden, ohne eine Reihenfolge zu beachten. Für Schulen, die nur zweistimmig singen können, sind die dreistimmigen nicht unbrauchbar, weil sie so gesetzt sind, dass sie meist ohne Weiteres mit Weglassung der dritten Stimme gesungen werden können; bei einigen braucht es nur der Umänderung weniger Noten. *I.* Schulgesänge — mit einigen Chorälen; im Ganzen 11 Nummern. *II.* Andere Gesänge religiösen Inhalts — 10 Nummern. *III.* Morgengesänge im Freien — 6 Nummern. *IV.* Abendgesänge — 7 Nummern (die fünfte muss $^6_4$-Takt erhalten). *V.* Frühlingsgesänge — 8 Nummern. *VI.* Sommergesänge — 5 Nummern (nur dritten passt doch die Melodie gar zu wenig). *VII.* Herbstgesänge — 3 Nummern, unter denen die Volksweise zum zweiten Herbstliede das beste ist mit dem Text zugleich. *VIII.* Wintergesänge — 3 Nummern (die zweite muss wiederum $^6_4$-Takt gesetzt

X. Eltern- und Geschwisterliebe — 3 Nummern. *XI.* Freudengesänge in 7 Nummern. *XII.* Vermischten Inhalts in 6 Nummern. — Nichts Originalsüchtiges ist darin, Alles leicht, und das ist eben recht. Uebrigens muss jeder Schulmann selbst nachsehen, was gerade für seine Lage das Beste ist; es ist aber die Sammlung jedenfalls für Alle beachtenswerth.

Das Nothwendigste und Wissenswertheste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst.

Ein Handbuch für den Unterricht und die Selbstbelehrung von Friedrich Wilhelm Lindner, Doktor der Theologie und Professor der Katechetik und Pädagogik, Doktor und ausserordentlichen Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig u. s. w. S. 394 und VI. Leipzig, 1840, bei Friedr. Christ. Wilhelm Vogel. Preis 1 Thlr. 4 Gr.

Mit inniger und freudiger Anerkennung begrüsst Rec. censirt vorliegende Schrift auf dem Gebiete der Tonkunst. Sie ist eine neue und werthvolle Gabe, die die Aufmerksamkeit eines jeden Freundes derselben verdient und dessen erweiterte und erhöhete Bildung hoffen lässt. Der seit Jahren schon als Lehrer einer berühmten Schulanstalt und der Hochschule in Leipzig bekannte und geschätzte Verfasser wollte anfänglich der fünften Auflage seines „*Musikalischen Jugendfreundes*“ eine geschichtliche Methodik des Gesangunterrichts beifügen, ausserdem aber vielseitiger Aufforderung gemäss noch eine enzyklopädische Uebersicht wissenswerther Hauptgegenstände der Tonkunst, als Anhang der Liedersammlung beigeben. Ein besonderer Wunsch der „*Mittheilung des Vorzüglichsten aus seinen öffentlichen Vorlesungen* über Didaktik, Methodik, Kirchenmusik, Harmonieunterricht u. s. w.“ bestimmte ihn jedoch zum Entschlusse der Herausgabe des Ganzen in vorliegender Schrift, die als ein aus dem Leben hervorgegangenes und in dasselbe übergegangenes Erzeugniss der Aufmerksamkeit des gebildeten Publikums nicht unwürdig ist. Sie bezweckt aber überhaupt die *Didaktik des Unterrichts* als auch des *Selbstunterrichts* in der Tonkunst, dient sowohl dem Lehrer durch Hinweisung auf die wahre und richtige Methode, wie dem, der bei praktischer Bildung doch noch einer unerlässlichen historischen Tonkenntniss bedarf. Bei der Bearbeitung der Schrift selbst war zwar die Entnehmung des Besten und Bewährtesten aus den vorhandenen Werken der Tonkunst von einer Seite unvermeidlich; jedoch hat in der Zusammenstellung der Verfasser seine Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der Ansicht zu sichern und zu erhalten gewusst. In Geschichtlichen ist er vorzüglich Fink und Kiesewetter, in der Theorie aber Motz, Weber, Schilling u. s. w. gefolgt. Von dem in 6 Abtheilungen zerfallenden Ganzen enthält die *erste* (69 SS.) das Wichtigste aus der Vokalmusik; Figuralgesang, Volkslied, Chor, Kirchenmusik, Hymne, weltliche Musik u. s. w.; die *zweite* (29 SS.) aber das Wissenswertheste von der Instrumentalmusik. Die *dritte* und *vierte* Abtheilung betrachtet die Musik einmal von ihrer wissenschaftlichen Seite, ihren Formen in theoretischer und praktischer Hinsicht, als auch die Geschichte der Musik von den Hebräern, Griechen, Italienern, Franzosen, Engländern und die umfassendste der Teutschen. In letzterer werden unter *teutscher Musik* unter andern treffliche Umrisse von Seb. Bach, Gerun, Jos. Haydn, Mozart, van Beethoven mitgetheilt, und dabei noch neuere und neueste Tonkünstler und Kompositionen nach Herkunft, Alter und ihren Leistungen erwähnt, was Manchem, als Beigabe, gewiss angenehm sein wird. In der *fünften* Abtheilung geschieht ein *Rückblick* auf's Vorige, aber in verschiedener Form, wo Mannichfaltigkeit in der Einheit vorzüglich hübsam ist. Es heisst es S. 154. „Die Natur scheint eine unmittelbare Verbindung zwischen dem Herzen und dem Gehöre gestiftet zu haben. Jede Stimmung kündigt sich durch eigene, ihr angehörige Töne an, und eben diese Töne erwecken in dem Herzen derer, die sie vernehmen, dieselbe Empfindung aus welcher sie entstanden sind, ohne dass der Verstand über diese Wirkung Rechenschaft zu geben vermag. Dadurch ist die Musik denn auch im Grunde die geistigste unter allen Künsten, und sollte in diesem Sinne noch höher gestellt werden, als die Dichtkunst, welche nur mit dem Verstande erkennbare Stimmungen des Gemüths darzustellen vermag, dahingegen die Musik ganz unerklärliche Empfindungen und Ahnungen auszudrücken und gleichsam als eine Universalsprache durch alle Zeiten und Völker von der ganzen Welt verstanden wird.“ Man hört in der sechsten Abtheilung nicht ohne Interesse, was in neuer Zeit für die Bildung der Musik durch Anordnung der sich immer weiter verbreitenden Vereine, Liedertafeln, Musikfeste u. s. w. in Teutschland, namentlich auch in Sachsen und Leipzig geschehen ist, und wie sich um die Gesangbildung der Verfasser durch Einführung seiner „*pädagogisch-praktischen Methode*“ ein bleibendes Verdienst erworben hat. Auch der Einfluss der *Singschule* und ihre Bedeutung für Geist und Gemüth zur Förderung der Volksbildung, deren Werth in Anerkennung einer lebendigern und feierlichern Kirchlichkeit und des Kultus vormals mehr anerkannt und begünstigt wurde, als sie durch einen verflachten Zeitgeist, der sich mehr dem Sinne des Weltlichen, als des Heiligen zuwandte, Gleichgültigkeit und Zurücksetzung erfahren mussten, bleibt nicht unerwähnt. Jene sind ja die Träger und Stützpunkte des Chorals, der Liturgie und des volksthümlichen Liedes, die darum, wo es Noth thut, auch mehr Anerkennung finden sollten. Nicht umsonst und in lebendigem Bewusstsein der bedeutenden Wirksamkeit derselben machten darum unsere frommen Vorfahren zu ihrem Besten milde Stiftungen, die noch fortdauern und ihre Erhaltung sichern, statt dass sich hier und da in unserer Zeit ein falscher Zeitgeschmack vor Darbringung eines kleinen Opfers für jene scheuet. — Wer aber den Werth und Vorzug der *gemischten* oder der *Männerchöre* noch nicht, wie zu Manche, im klaren ist, findet S. 350 darüber im Folgenden gehörenden Aufschluss: „Gewiss ist und bleibt der mehrstimmige Gesang in *gemischten* Chören (durch Sopran, Alt, Tenor und Bass) ein zu wichtiges Bildungsmittel, und hat eine

die klarsten Gedanken der Dichter, durch unerbetne Zuthaten zu trüben und zu verwirren, weil sie denn doch dadurch paradox werden.

Dass die Poesie unendlich vielseitiger sey, als die Mahlerey und Bildhauerkunst, die selbst auf ihrer höchsten Stuffe doch immer nur die Reflexion erregen können, gerade weil sie nur von diesem Standpunkte aus zu denken sind, das hat man freylich von jeher wenigstens nicht abgeleugnet, wenn man es auch nicht eben als einen folgereichen Satz sollte bedacht und bey der Kritik der Künste und der Darstellung ihres wechselseitigen Verhältnisses angewandt haben. Allein nicht blos die Poesie, sondern auch die Musik behauptet dies Uebergewicht über jene Künste. Man nehme nur z. B. die mit der höchsten Energie, der reizendsten Mystik und konsequentesten Zartheit aufgefasste Idee der Mignon in Göthe's Meister, und man wird gestehen müssen, dass auch die trefflichsten Plastiker ihre Kunst vergeblich aufbieten würden, um uns ein durchaus genügendes Gemählde von ihr zu entwerfen, vielleicht schon deshalb, weil das determinirte Auftreten in einem engen Moment die Darstellung jener Mystik, die sich nur in willkührlicher Beweglichkeit zu gefallen scheint, unmöglich machen dürfte. Allein die Musik wird diese Aufgabe eben so vollkommen zu lösen im Stande seyn, als es die Poesie vermochte, denn es giebt keine ästhetische Idee, für die sie nicht die reinste Form hätte, welche dem äussern Sinne zwar immer zu wechseln scheinen mag, dem innern aber immer nur die ewige und ursprünglich Eine seyn wird, welches sie nicht seyn könnte, wenn nicht der mannigfaltigste Wechsel aus ihr hervorzugehen vermöchte. Auch hat die Musik die Kraft, selbst das in Darstellung jenes poetischen Wesens auszusprechen, was der Dichter weise verschweigen musste, woran man eben, nach Schillers treffendem Epigramm, den Meister erkennt*).

Der Charakter der Nationen redet deutlich in ihren Künsten, und besonders in ihrer Musik, von der man noch bey allen Völkern, wenigstens leise Spuren und Andeutungen gefunden hat. — —

Der Charakter der italienischen Musik ist Gefälligkeit, die in ihrer höchsten Bildung Anmuth wird. Der erstern ist es genügend, nur für den Moment zu ergötzen, dem Ohr zu schmeicheln und den Sinnen wohlzuthun, wie dies etwa bey Martins Lilla (Cosa rara) der Fall ist; die zweyte, die sich in ihrer willkührlichen Weichheit so wohl gefällt, durch das gediegene Ebenmaas und die klare Fülle nicht blos dem Ohr und den Sinnen schmeichelt, sondern auch das Herz selbst in seiner Mitte ergreift, scheint mir vorzüglich in Cimarosa's Werken, besonders in seiner heimlichen Ehe angetroffen zu werden. Auch ist es, dünkt mich, ganz derselbe Geist, der in Cervantes Werken wehet, und es ist gar nicht unmöglich, dass derjenige, der die Galatea noch nicht verstanden — in so weit ein Kunstwerk verstanden werden soll — sie durch Cimarosa's Musik verstehen lerne.

Der Charakter der spanischen Musik (die gewiss weit reicher ist an Schätzen, als man im Allgemeinen glauben mag) erscheint

---

*) „Jeden anderen Meister erkennt man in dem, was er ausspricht,
Was er weise verschweigt, zeigt mir den Meister des Style."
(S. Schillers Musenalmanach für 1797, S. 177. —)

so grosse Gewalt über das Gemüth, dass auch die geringste Schule ihn nicht unbeachtet lassen darf. Scheinen auch seit einiger Zeit die Vereine für Männergesang, deren Nützlichkeit und Zweckmässigkeit nicht in Abrede gestellt werden soll, das Gedeihen von gemischten Chören zu hindern oder zu stören; so ist es gleichwohl gewiss, dass ihre Wirksamkeit nicht die der gemischten Chöre ist und es auch nie werden wird, und dass es daher wünschenswerth bleibt, dass man auf die Bildung dieses mehr Aufmerksamkeit und Fleiss verwende, als ihr Vorzug vor Männerchören in jeder Beziehung sich als entschieden herausstellt." — Auf einen Punkt aber, den vorzüglichsten, wiewohl noch bisweilen im Gesangunterrichte übersehenen, und darum in Schulgesängen häufig vermissten, die *Tonbildung*, S. 314, möchten wir ganz besonders Volksschullehrer wie andere Lehrer des Gesanges aufmerksam machen, und ihnen zur vollen Beherzigung dringend empfehlen. Mit ihr erhält der Gesang erst seine höchste Weihe, ohne sie bleibt er, selbst bei aller Fertigkeit, nur ein werthloses Geklingel. „Die *Tonbildung* aber bezweckt, den *schönen* Ton zu schaffen, der ein Erzeugniss eines kunstvoll gebildeteten Organismus und veredelten Geschmackes ist. Des Gesanglehrers höchste Aufgabe ist es daher, den Tonsinn seiner Zöglinge zu veredeln, denselben von allem Gemeinen, Niedrigen, Schlechtklingenden ab- und desto mehr dem Schönen, Lieblichen, Edlen zuzuführen. Bewirkt wird dieses aber durch unablässiges Vernehmen schöner Töne mit kritisch-technischer Erklärung. Von grosser Einwirkung muss es auch ausserdem sein, wenn der Gesanglehrer, mit vorausgesetzter angenehmer Stimme, den Schüler zuweilen das Edle und Schöne der Stimme in Beispielen wahrnehmen und empfinden lässt*). Man arbeite überhaupt dahin, dass wie im Unterrichte der Religion auch die Gesanglehre eine höhere Tendenz durchdringe." — Doch wir müssen die Schrift selbst, die sich durch Reichthum der Materien, Gediegenheit der Bemerkungen und nützlichen Erfahrungen, durch eine umfassende Literatur, so wie der Form nach durch eine lebendige, körnige und anziehende Darstellung von selbst empfehlen muss, der weitern Beherzigung des Lesers überlassen. Mit der Versicherung der Hochachtung aber für das im Vorwort gegebene schöne Zeichen einer wahren und innigen Pietät reichen wir noch im Geiste dem Verfasser die Hand.

Z., 19. Mai. *D. R.*

*) Hier liegt der Knoten. Die Lehre der Bildung eines schönen Tones ist da, über die Kunst, ihn in's Leben zu stellen, ist selten, und wer ihn selbst bilden kann, wird nicht leicht ein Lehrer. In der Regel sind die besten Lehrer, die es kunstlos thun. Red.

Nachrichten.

Aus *Magdeburg*. Das zweite Stiftungsfest des hiesigen Orchestervereins wurde durch die Mitwirkung des Konzertmeisters Herrn *C. Müller*, des Kammermusikus Herrn *Th. Müller* (Ehrenmitglied des Orchestervereins) und des Kammermusikus Herrn *Schmidt*, Kontrabassist, sämmtlich aus der herzogl. braunschweigischen Kapelle, auf die würdigste Weise gefeiert. Ueber die weltbekannten Leistungen des Herrn Konzertmeister Müller ist zwar schon in allen musikalischen und andern Zeitungen so viel Rühmliches gesagt worden, dass es überflüssig erscheinen möchte, noch etwas darüber zu erwähnen. Doch können wir unmöglich umhin, da derselbe durch seine überaus freundliche Bereitwilligkeit unsern tiefgefühlten Dank im vollem Masse verdient, einige Worte über sein vollendetes Violinspiel auszusprechen. Es wird unter den lebenden Virtuosen wohl wenige geben, die Schwierigkeiten auf einem Saiteninstrumente mit so klassischer Ruhe und Sicherheit, wie er es im Stande ist und stets thut, besiegen können. Man kann wirklich sagen, dass bei ihm die Passagen von den Saiten fliegen, so dass der Zuhörer von Staunen und Bewunderung unwillkürlich hingerissen wird, wenn er dergleichen glockenreine Töne in Läufen von Terzen, Sexten, Oktaven, Dezimen u. s. w. vernimmt, wie sie der Konzertmeister Müller dem Ohre darbietet. Sein Vortrag ist stets edel und wurdevoll. In der Ausdauer ihre dürfte ihm wohl kein Violinspieler an die Seite gestellt werden können; denn was wir in der Art von ihm erlebt haben, grenzt an's Unglaubliche. Wir wollen nur ein Beispiel davon erzählen. Nachdem der Konzertmeister Müller zwei Nächte im Postwagen zugebracht hatte, langte er einstmals um 4 Uhr Nachmittags hier an. Nach einer eingenommenen kleinen Erquickung begann er, einem Freunde zu gefallen, Quartett zu spielen. Es waren deren zwei, von nicht unbedeutender Länge, und von dem Haydn'schen Quartett 1, Op. 12, spielte er den letzten Satz dreimal. Hierauf erfasste ihn die Lust von Sebastian Bach zu spielen. Er spielte die Fuge aus Gmoll (bei Simrock in Bonn, No. 169, Pag. 4) dreimal; alsdann eine Ciaccona in Dmoll zweimal; eine Giga doubl. presto in Amoll in einem unglaublich raschen Tempo dreimal, dann vier Paganini'sche Capricen von nicht unbedeutender Länge, worunter die aus Gmoll mit dem Tremolo, und zum Schluss ein ganzes Konzert von Molique. Alle diese Leistungen dauerten im Ganzen vier Stunden. Dabei sah man ihm auch nicht die geringste Ermüdung an, und die Finger fielen in dem letzten Satze, den er vortrug, mit derselben Kraft auf die Saiten, wie im ersten. Uns ist dergleichen noch nicht vorgekommen, und verdient eine solche Ausdauer in den Annalen der Violinspieler aufbewahrt zu werden. Ueber seine Intonazion u. s. w. glauben wir nicht nöthig zu haben etwas zu sagen, da er die höchste Reinheit und Zartheit mit den verschiedensten Streicharten auf die vollkommenste Weise verbindet. — Was nun der Konzertmeister Müller seinen Zuhörern durch seine Ruhabeit und Kraft gewissermassen abzwingt, das erreicht auf anderem Wege der Kammermusikus Herr Theodor Müller durch seinen seelenvollen Vortrag, durch seine glockenreine Intonazion, verbunden mit Ueberwindung ganz ungemeiner

nicht öfter Gelegenheit haben, ihn Solo spielen zu hören. Als Quartettspieler steht er aber, unserer Meinung nach, auf einer fast unerreichbaren Höhe. Denn die Zartheit, mit der er sich den andern Stimmen anzuschmiegen versteht, die geeigneten Stellen heraushebt, und sein Solo vorträgt, wirkt auf den Zuhörer wahrhaft entzückend, und man weiss nicht, ob man dem ersten Violinspieler oder dem Violoncellisten den Lorbeerkranz zuerst reichen soll, auf jeden Fall gebührt er aber beiden. Der Kammermusikus Herr Schmidt spielte den Kontrabass zur C moll-Sinfonie von Beethoven mit besonnener Ruhe, reiner Intonazion und seltener Kraft. Jede Kapelle könnte sich glücklich schätzen, einen so tüchtigen Künstler zu besitzen, der zugleich auch so musikalisch ausgebildet ist.

Aufgeführt wurden am Stiftungsfeste: Ouverture zu Wilhelm Tell; Variazionen für die Violine von David; Variazionen für das Violoncello von Merk; das bekannte Septett von Beethoven; Elegie für die Violine von Ernst, und die Sinfonie C moll von Beethoven. Der Konzertmeister spielte, mit Ausnahme der Variazionen von Merk, in den andern Stücken stets erste Violine, nachdem er an demselben Tage, Morgens, seine Solos in der Probe gespielt hatte.

Die grosse Uneigennützigkeit dieser drei Künstler verdient noch die besondere Anerkennung und den Dank des Orchestervereins. Mögen sie in diesen wackern Gesinnungen beharren, und sich auch bei ferneren Veranlassungen für die wahre Kunst und den hiesigen Orchesterverein insbesondere interessiren! —*f*—

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Terni. Der Bassist und Impresario Angelo Alba engagirte die Prima Donna Assunta Balelli, den Tenor Gio. Cenni, Bassisten Luigi Malagrida nebst dem Sekundärpersonal und eröffnete die Stagione mit Donizetti's Marino Falliero, worin er die Titelrolle übernahm. Darauf gab er dessen Lucia di Lammermoor, welche beide Opern, und die drei erst benannten Sänger am meisten gefielen, die Balelli aber, ihrer guten Schule wegen, von allen die beste ist und besonders erwähnt zu werden verdient.

Spoleto. Prima Donna Annunziata Tramontani (aus Rimini, im Gesange von der berühmten Bertinotti seit Mai 1838 vervollkommnet, hat eine hübsche Sopranstimme und gute Schule, betrat zum ersten Mal die Bühne), Tenor Fernando Cirnino, Bassist Carlo Dossi und Gio. Lauri. In Donizetti's Marino Falliero fand die Musik getheilten Beifall, d. h. die hier zu Lande so genannten Intelligenti behaupteten, sie sei mit sehr vieler Philosophie und Leidenschaft geschrieben; die Nichtverständigen beschenkten sie mit dem Beiwort langweilig. Unter den Sängern wurde die Tramontani am meisten beklatscht. Bellini's Sonnambula traf nachher ganz dasselbe Schicksal in Betreff der Musik und Sänger, derowegen fanden auch Mehre die Musik der Sonnambula langweilig, und spendeten Ehrenbezeigungen der Tramontani in der Titelrolle. *Finis coronat opus.* In der Lucia di Lammermoor triumfirte Donizetti, die Tramontani und auch der Tenor.

Erste Anmerkung. Chöre, Kleider, Dekorazionen waren in allen drei Opern schlecht.

Zweite Anmerkung. Man kam auf den sonderbaren Gedanken, zuletzt Rossini's Barbiere di Siviglia aufzutischen, dieser musste aber schnell der Lucia den Platz räumen.

Camerino. Dies artige Städtchen, welches im Karneval meist nach bessern Sängern ringt und eine anständige Oper zu haben trachtet, engagirte heuer die angehende Prima Donna Giuditta Gottardi, den Tenor Gaetano Nerozzi schöne Stimme, guter Gesang), den zu guten Hoffnungen berechtigenden Bassisten Gustavo Gori und den Veteran-Buffo Domenico Vaccani. Sehr brav gab die Gottardi die Titelrolle der Beatrice di Tenda, nur liess sie zuweilen ihre Stimme etwas zu stark vernehmen, was heut zu Tage, um gut zu singen und Beifall zu erhalten, erfordert wird, und die Laufbahn der Künstler — schnell abkürzt. Nerozzi und Gori thaten ihr Mögliches in den Rollen des Orombello und Filippo. Weit ausgezeichneter war die Gottardi in Donizetti's Lucia di Lammermoor, in welcher dritten Oper (die zweite, des Letztern Furioso, zog nicht an), auch die übrigen Sänger ihr Bestes zur besten Aufnahme des Ganzen beitrugen. Die Gottardi hat bereits einige Praxis in Dalmazien gemacht.

Rieti. Die seit einiger Zeit quiescirende angehende Prima Donna Maddalena Zoppoli betrat hier verwichenen Karneval abermals die Bühne im Otello, im Pirata und in der Lucia di Lammermoor.

Reconati. Drei Assoluti-Sänger: die Prima Donna assoluta Teresa Asdrubale, der Tenore assoluto Raffaele Damiani, der Basso assoluto Filippo Grifoni nebst der bescheidenen Comprimaria Erminia Carmeni eröffneten erst am 7. Januar die Stagione mit Bellini's weltberühmter Beatrice di Tenda, und erregten Enthusiasmus, desgleichen in den beiden folgenden Donizetti'schen Opern Furioso und Elisir, worin der Buffo Gius. Lipparini-Negri den Caidamà und Dulcamara machte. Letzteren und die Prima Donna, beide von geringem Kaliber, etwa abgerechnet, waren die übrigen Virtuosi ganz Anfänger, das Gesammte aber nebst Orchester der kleinen Stadt Recanati anpassend. Mancher Anwesende, der öfters auf der Messe des nahe von hier gelegenen Sinigaglia ganz andere Sänger gehört, war freilich über obbesagte Aufnahme erstaunt.

Ancona. Prima Donna Amalia Zacconi, Tenor Tommaso Montanari, Buffo Franc. Petrazzoli, Bassist Giulio Brutti. Weit mehr als Ricci's Orfanella di Ginevra und Donizetti's Ajo nell' imbarazzo gefiel des Letztere Torquato Tasso, mit welchem die Zacconi auch ihre Serata di Beneficio glänzend feierte. Alle drei Opern sind bekannt; die Sänger gehen mit.

Perugia. Donizetti's Anna Bolena ging am 4. Januar als erste Karnevalsoper in die Szene. Die Maray = Titelrolle, die Pellizzoni = Seymour, die Ponti = Smeton, Borrioni (ersetzte den unpasslichen Tenor Sciello) =

Percey, Zanchi = Enrico. Die Maray ist hier bekannt und beliebt, Zanchi's imponirende Person und robuste Stimme fanden so wie das Ganze gute Aufnahme, wiewohl Niemand seiner Rolle gewachsen war. In Donizetti's Elisir wurde am 23. vorzüglich applaudirt: das Finale des ersten Aktes, das Duett im zweiten Akte zwischen der Maray und dem Buffo Cini, die Romanze des Tenors und das Schlussrondo der Maray; Herr Placci konnte die ihm wenig anpassende Rolle des Belcore nicht gut geben. In Donizetti's Roberto d'Evreux, als dritter Karnevalsoper, konnten nur die Maray und der Tenor wirken; die Pellizzoni und Zanchi leisteten, was sie konnten. In ihrer Benefizvorstellung, am 20. Februar, sang die Maray ausser den Hauptstücken benannter Oper, die beiden Finale der Lucia di Lammermoor und der Somnambula; sie wurde mit Beifall und den bei diesen Gelegenheiten üblichen Ehrenbezeigungen überhäuft, ja zuletzt, als sich die Bühne in einen Olympus verwandelte, von einem herabsteigenden Genius gekrönt. Der hiesige Osservatore del Trasimeno bemerkt, dass noch keiner Sängerin so viel Ehre auf dem hiesigen Theater widerfahren sei als der Maray, worüber sich die Teutschen, da es sich von einer Künstlerin aus Wien handelt, herzlich freuen mögen.

Pesaro. Eine der wunderbarsten und unerreichbarsten musikalischen Schöpfungen des Landsmannes, die umgearbeitete zweite Auflage des *Mosé*, oder wie man ihn gemeiniglich nennt, *Mosè nuovo*, eröffnete am 31. Dezember die Karnevalsstagione recht gut. Die hübsche, mit gutem Willen versehene Tosi (Emilia, nicht mit der einst rühmlich bekannten Adelaide diesen Namens zu verwechseln), noch Anfangerin, fand starke Aufmunterung; der Tenor Tati ist in der melodramatischen Profession zu Hause; Herr Tabellini (Titelrolle) half sich mit kräftiger Stimme durch, und Herr Nulli half was er konnte zum Gelingen des Ganzen. Mehr als der Mosé gefiel Donizetti's Marino Falliero! Ueber Alles gefiel aber desselben Roberto d'Evreux, mit welchem den 1. März die Stagione schloss, und worin die Tosi als Elisabetta, und die Castagnari als Sara ungemein befriedigten, Tati den erfahrenen Künstler beurkundete und Nulli das Seinige beitrug. Nach der Oper fand, der Tosi zu Ehren, in den Sälen des Theaters ein grosses Souper statt, wobei gegen 150 Personen zugegen, von denen die meisten der Sängerin was Schönes sagten und zu ihrer Reise nach London, für dessen italienisches Theater sie engagirt ist, Glück wünschten.

Budrio (Teatro Consorziale). Der Maestro cavaliere Capelletti wollte auch hier eine Oper veranstalten. Das Beste, was er dazu gewählt, war die Prima Donna Annetta Crescimbeni, alles Uebrige nebst dem mangelhaften, aus hiesigen Dilettanten zusammengesetzten Orchester, dito die Choristen, müssen hier freilich übergangen werden. Wie aus den unsterblichen Bellini Somnambula und Norma hier gegeben wurden, vermag nur jener Verstand zu erreichen, dem dergleichen Späße in Italien längst bekannt sind.

Jesi. Prima Donna assoluta Corilla Lucij-Novelli (empfehlungswerth). Comprimaria Pasciuti. Tenor Nicola Ferrari, Bassist Filippo Santoni, jung, starke Stimme, Buffo Baldassare Paolotti (leidlich). Erste Oper: Sonnambula = Fiasco. 2) Cenerentola = allgemeines Gaudium; das Schlussrondo der Prima Donna geräuschvoll applaudirt. 3) Il Nuovo Figaro, mit Herrn Santoni als Protagonisten, machte gar bald Platz dem 4) Barbiere di Siviglia, in welchem der aus Brasilien zurückgekehrte Landsmann Nicola Majoranini die Rolle des Figaro übernahm und sich tüchtig beklatschen liess.

S. Angelo in Vado. Kein Geld kein Schweizer, keine Oper kein Italiener. Hier wurde es den Leuten angst und bang, diesen Karneval keine Oper zu haben, wozu besonders die dermaligen Finanzumstände der Gemeinde das Ihrige beigetragen; man suchte daher die möglichen Sänger und Spielleute zusammen, und gab nichts mehr und nichts weniger als Rossini's Cenerentola, Donizetti's Furioso und Bellini's Meisterwerk die Norma. Das Wie können sich die Leser einbilden, wenn sie vernehmen, dass die Sänger, ausser einer obskuren Prima Donna Namens Terese Ricci Ungherini, bunter Stockanfänger waren, als: die beiden von hier gebürtigen Herren Franc. Ducci (Tenor) und Giacomo Massani (Buffo), Angelo Valenti aus Arezzo (Bassist), und die Comprimarie Signore Augusta Siepi und Marietta Belletti, beide aus Urbino. Künstler und Zuhörer unterhielten sich köstlich.

Ravenna. Erst am 22. Januar wurde das Theater mit dem Torquato Tasso, del celebre cavaliere Donizetti eröffnet. Die Prima Donna Marietta Riva, mit einer hübschen und starken Sopranstimme, machte sich Ehre. Ihr Antipod, der Tenor Luigi Arioli mit seiner Voce velata, sucht diesen Fehler durch angenehmen Gesang zu verbessern; der Buffo Mariano Steffanoni durch seine Lazzi das Auditorium zu erfreuen; der unfern vom Vesuv geborene Bassist Antonio Giunti (Gatte der Prima Donna Riva) zeigte bei keiner starken Stimme wenig Feuer in der Titelrolle: man gab Unpässlichkeit vor, aber im nachher gegebenen Furioso loderte dies Feuer kaum merklicher hervor. Das Theater wurde indessen ziemlich besucht und die Sänger öfters beklatscht.

Ferrara. Mit einer magern Beisteuer von Seite der hiesigen Theatergesellschaft konnte der Impresario kaum die lange von ihrer Vaterstadt Mailand abwesende Prima Donna Annetta Cosatti, die Comprimaria Moglié, Tenor Emanuele Belinzoni, den wackern Bassisten Paolo Casali und einen zweiten Sänger Panzini engagiren. Donizetti's Ugo, conte di Parigi, machte einen umgekehrten Furore, d. h. die Wuth der Zuhörer brach gegen die Bühne los, traf am ersten den Tenor, darauf die Prima Donna, die Moglié wurde geduldet, Casali ganz verschont, und auf höhern Befehl das Theater geschlossen. Um einem zweiten Unglücke zu entgehen, vertauschte man die Cosatti mit der vom Auslande heimgekehrten Giulia Corradi, Herrn Belinzoni mit dem Tenor Luigi Guglielmi (jung, hübsch, starke gellende Stimme, musikalisch, Maestro!), Donizetti's Ugo mit Donizetti's Roberto d'Evreux, in dem auch die Moglié und der wackere Casali sangen. Die Aufführung hatte am 13. Januar statt, und da die Cosatti bei all ihrem Nichtsingen im Ugo doch eine Meine

Partei für sich hatte, noch dazu während der Vorstellung in einer Loge der Corradi gegenüber Platz nahm, so kann man sich die Verlegenheit der Letztern leicht vorstellen. Bei alldem wusste die Corradi dem ihr drohenden Sturme zu entgehen, und wiewohl sie seit einiger Zeit in Schönheit abgenommen, so ist sie doch jetzt in Gesang und Aktion weit braver als vorhin. Die Moglie geßel besonders im Duette mit dem braven Casali, und der Protagonist Herr Guglielmi gefiel so so. In der dritten Donizetti'schen Oper Maria Stuarda behagten nur sehr wenige Stücke, bis endlich am 15. Februar mit der Erscheinung der vierten Donizetti'schen Oper Gemma di Vergy und der Erscheinung des Tenors Deval das Theater ganz auflebte, und auch die Cosetti (Titelrolle) nebst Herrn Casali weit mehr als zuvor glänzten.

Bologna. Diese Stadt hat bekanntlich dermalen ihre Hauptstagione (Stagione di Cartello) im Herbste (vor einigen Jahren war sie im Frühling); in den drei übrigen Stagioni begnügt man sich, ebenso wie die übrigen italienischen Städte ausser der Zeit ihrer Messen und Jahrmärkte, mit minder bedeutenden Opern und Sangern oder Komödien. Diesen Karneval war die Oper hier etwas gar zu unbedeutend, was von einer solchen grossen und berühmten Stadt auffallt. Erst gegen Ende Januar gab man den Elisir d'amore, in Ailem, wie vorauszusehen war, kaum drei Mal. Eine gewisse Foschi machte die Adina, ein gewisser Mazza den Nemorino, ein gewisser Marianini den Belcore, und hätte Professor Loretti nicht den Dulcamara gemacht, so würde ein gewisser Schiffbruch des Ganzen Loos gewesen sein. Mit der Mazzoni ging darauf die Cenerentola etwas besser, aber die gegebenen Vorstellungen waren selten und die Theaterökonomie litt dabei einen empfindlichen Verlust.

Nach den gewöhnlichen Prüfungen hatten bei der hiesigen Accademia Filarmonica am 22. Februar folgende zwei Ernennungen statt: Dem. *Julia Massini*, 17 Jahr alt, von hier gebürtig, zur Maestra patentata und Compositrice; *Ceaure Rossi*, 13 Jahr alt, ebenfalls von hier gebürtig, zum Maestro di Musica und Ehrenmitgliede benannter Akademie. — *Sapienti sat.*

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lukka.

Florenz. Sieben Theater waren für den Karneval offen, davon drei der Oper, vier der Komödie gewidmet. (Teatro Pergola.) Opera seria und Ballet. Prime Donne: Rita Gabussi, Sofia Grevedoni (eigentlich Grévedon, eines Pariser Malers Tochter, die sich zu Mailand im Gesang vervollkommnet), nebst der Anfangerin Luigia Serati, dem Tenor Eugenio Musich und Bassisten Sebastiano Ronconi. Erste Oper: Ines di Castro, del Maestro Persiani, mit der Gabussi, Serrati, Musich und Ronconi, und ziemlich guter Aufnahme. Die Gabussi ist eben so bekannt, als ihr der Beifall nie fehlt; Herr Musich lässt sich gern anhören, und Ronconi ist Meister. Donizetti's Fausta machte Fiasco, und in ihr wurde die arme Grevedon (Titelrolle) geopfert. Desselben Maria Stuarda konnte erst am 8. März gegeben werden; die Gabussi (Titelrolle) und Ronconi erhielten den meisten Applaus, die Grévedon war noch immer unpässlich. Pavesi's Ser Mercantonio mit der Gabussi fiel durch. Hierauf machte die Unger am 12. März auf ihrer hiesigen Durchreise von Rom nach Wien, in Donizetti's Parisina, ihrem Steckenpferde, einen gewaltigen Furore, den 20. März, im Vereine mit dem Tenor Ivanoff, der Mattioli und Ronconi, Fanatismo in Mercadante's Due Illustri Rivali, nach dem noch frischen Sturze dieser Oper in Mailand! Das hiesige Giornale di Commercio, das auch Opernartikel liefert, sagt zwar, es gebe auch Florentiner, denen diese Oper nicht gefallt, schlichtet aber den Prozess zwischen Florenz und Mailand so: „Die musikalische Aesthetik hat kein Tribunal; man kann wohl sagen, eine Oper sei gelehrt, meisterhaft geschrieben, aber nie, sie sei schön, weil es keinen Kanon gibt, der sie als solche sanktionirt.“

(Teatro Alfieri) ganz der Opera buffa gewidmet. Prima Donna Amalia Mattioli, Comprimaria Marietta Sacchi, Tenor Michelangelo Forti (schöne Stimme), Buffo Gennaro Luzio, und Bassist Antonio Superchi, Luzio's Steckenpferd. Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, in welcher der Anfangerbassist Meini sang, eröffnete die Stagione im Ganzen gut, die Mattioli, Luzio und Meini gefielen besonders, und die Oper hatte 15 Vorstellungen. In Guecco's alter aber immer hübscher Prosa di un' opera seria ward der Beifall noch starker beiden Erstern gezollt. Die dritte Oper: La Secchia rapita vom Maestro Celli machte einen Fiasco.

(Teatro Goldoni) hatte die Prima Donna Montacchielli, den Tenor Mori, Bassisten Canuti und Valentini, ein schlechtes Orchester und schlechte Chöre. Da aber die Sänger nicht übel sind, so ging Bellini's Sonnambula so so bei einem kleinen Auditorium. Dasselbe gilt von dessen nachher gegebener Straniera, aber Mercadante's Elisa e Claudio wollte nicht mehr behagen.

Den 29. Februar ist hier die erste Nummer einer Rivista Musicale di Firenze erschienen, mit einer kurzen Einleitung des Redaktors A. L. Mazzini, aus der man nicht recht klug wird; hierauf folgt ein Bericht über die zu S. Maria Novella in Florenz umgeschaffene Orgel, worauf Stücke aus Rossini's Semiramide, Donizetti's Lucrezia Borgia, Marino Faliero u. s. w., Bellini's Sonnambula, Mercadante's Giuramento gespielt werden; sodann der Anfang eines Aufsatzes über das Violinspiel und Paganini; endlich unter dem Titel „Cronaca teatrale italiana“ sehr kurze, äusserst oberflächliche und mangelhafte Nachrichten über die Karnevalsopern von ungefähr 10 (!) Stadten Italiens, von Weimar, Wien, Berlin, Paris und London. Zum Schluss vom ungarischen Nationalfest zu Ehren Liszts. Beigefügt im Druck sind: ein Ave Maria (italienisch) von Franz Schubert und zwei Walzer von Leidesdorf. — Von dieser Rivista erscheinen monatlich zwei Nummern, jede zu einem halben Bogen gr. 4., und kostet jährlich für's Ausland 28 Franken. Diese erste Nummer verspricht leider gar nichts und hatte besser gethan, nicht auf die Welt zu kommen.

(Fortsetzung folgt.)

Todesfall.

Johann Gottlob Schneider, Schullehrer und Organist zu Gersdorf in der Lausitz, starb am 3. Mai in seinem beinahe vollendeten 87. Lebensjahre. Der thätige, vielfach verdiente Greis genoss bis nahe an sein Ende einer guten Gesundheit und entschlief sanft. Er war der Hauptlehrer seiner drei Söhne. Namentlich hat der Hofkapellmeister in Dessau Dr. Friedr. Schneider vorzüglich von ihm und noch vom Organisten Unger in Zittau einigen Unterricht erhalten. Beide Männer waren Schüler des Organisten Trier und dieser ein Schüler Seb. Bach's. — Der Entschlafene war den 1. August 1753 zu Alt-Waltersdorf bei Zittau geboren. Seine drei Söhne folgten seiner Leiche.

Feuilleton.

In Paris ist eine neue Oper von *Donizetti: Die Märtyrer* (Text von Scribe nach Corneille's Polyeuctes) mit Erfolg aufgeführt worden.

Das italienische Theater zu Paris ist für die jetzige Saison geschlossen und wird im Winter seine Vorstellungen wieder beginnen. — In Brüssel ist ein neues italienisches Theater gegründet worden, welches bis jetzt gute Geschäfte gemacht hat; dagegen hat die französische Bühne daselbst Bankerott gemacht.

In Braunschweig wurden Meyerbeer's Hugenotten mit glänzendem Beifall aufgeführt; der Komponist erhielt vom Herzog den Orden Heinrichs des Löwen.

Sechstes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (22. März). Kyrie aus Beethoven's D-Messe; — Fantasie für den Violoncelle (Herr Franchomme); — Stücke aus Handel's Oratorium: Judas Makkabäus; — Ouverture zu Euryanthe von K. M. v. Weber; — Pastoralsinfonie von Beethoven.

Siebentes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (5. April). Sinfonie von Mozart, G moll; — Arie von Händel (Dem. Lavoye); — Fantasie für die Geige, von Herrn Allard komponirt und gespielt; — Szene und Arie aus Händel's Alexanderfest (Herr Alizard); — Ouverture von Mad. Farrenc; — Duett von Clari (Dem. Dobre und Lavoye), — Sinfonie von Beethoven (C moll).

Die königl. Belgische Gesellschaft der Wissenschaften und Künste im Hennegau hatte einen Preis für die beste Ouverture für Militärharmonie ausgesetzt; vier Arbeiten wurden an den Ausschuss, an dessen Spitze Herr Fétis der Aeltere stand, eingesendet; den ersten Preis, eine goldene Medaille von 300 Franken Werth, erhielt Herr Leon de Burbure de Wezembeeke zu Termonde, den zweiten Preis, eine silberne vergoldete Medaille, Herr Jules de Nefve.

Das königl. Theater zu Paris will Spontini's Fernando Cortez wieder auf die Szene bringen. Der Komponist hat jedoch bei dieser Gelegenheit einen Brief nach Paris geschrieben, worin er sich dies verbittet, indem von dieser Aufführung, wenn sie nicht selbst leide, wenig Ehre für ihn zu erwarten sei. Er macht einen klägliche Schilderung von der Art, wie man in Paris seine Opern, seit seiner Abwesenheit von dort, aufgeführt habe, sowol die Darstellung mehr als verwahrlost, die Instrumentirung abscheulich, — alte Kostüms, Dekorationen wie Lumpen, ein schwacher Chor, der nicht einstudirt sei und nicht habe singen können, dazu die lächerlichsten Verstümmelungen der Musik selbst!

Rossini in Bologna und *Kalkbrenner* in Paris haben Beide so eben eine lebensgefährliche Krankheit überstanden, sind jedoch jetzt wieder ausser Gefahr.

Der Musikverein für die *Oberpfalz* wird am 24., 25., 26. Juni d. J. zu Speier ein grosses Musikfest begehen, die Zahl der Mitwirkenden beläuft sich auf 1000—1200, und zur Aufführung bestimmt sind folgende Werke: Am ersten Tage Beethoven's Pastoral-Sinfonie; Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium Paulus, — am zweiten Tage K. M. v. Weber's erste Sinfonie (C dur); Requiem von Hektor Berlioz; — am dritten Tage Ouverture zu Spohr's Jessonda; Alexandros in Alba, Kantate von Mozart, geschrieben 1772 bei Gelegenheit der Vermählung des Erzherzogs Karl Anton Josef Ferdinand mit der Prinzessin Marie Beatrice von Este.

Der Pianofortefabrikant *Liebenthal* zu Brüssel hat einen Mechanismus erfunden, vermöge dessen die tafelförmigen?) Pianoforte's den grössten Flügeln an Kraft und Fülle des Tones gleichkommen sollen. Der Erfinder hat ein Patent für diese seine neues Instrumente erhalten und gedenkt in Paris und Lille Commanditen seiner Fabrik zu errichten.

Gestorben ist *Victor Delaveur*, ein junger äusserst talentvoller Komponist und Pianist in Paris. Wenige Tage vor seinem Tode hatte er ein Konzert gegeben und darin verschiedene seiner Kompositionen, namentlich ein Sextuor und mehrere Gesangsachen, mit ausserordentlichem Beifall aufgeführt. Man sagte, die dem Konzert vorhergegangenen Anstrengungen und die übergrosse Freude über den gelungen desselben hätten einen Schlagfluss herbeigeführt. — Ferner starb *Buonrompagni*, Organist an der Kirche St. Victor zu Marseille, ein trotz seiner Jugend (er war erst 26 Jahr alt) höchst ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente.

Zufolge eines Briefes aus Alexandrien im Constitutionel hat der Pascha von Egypten Mehemet Ali den Plan gefasst, im grossen egyptischen Heere Musik-Corps nach Art der europäischen einzuführen. Zu dem Ende hat er für die Landeskinder eine Musikschule zu El Khanka errichtet, welche bereits 130 Zöglinge erhält; letztere sollen schon recht Erfreuliches leisten.

Ankündigungen.

Heute ist von der in meinem Verlage regelmässig in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partiturausgabe von

Jos. Haydn's Violin-Quartetten

No. 6 (Op. 77, Lit. 19, G dur) versandt worden. Subscriptions-Preis für 12 Lieferungen 4 Rthlr. Jede Lieferung einzeln 12 Sgr.

Berlin, den 6. Juni 1840.

T. Trautwein.

Bei **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben:

Troisième grand Duo concertant

pour Piano et Violon

par

Louis Spohr.

Oeuv. 112. 2 Thlr. 8 Gr.

☞ Hierzu Beilage No. 3. Facsimile der Handschrift von Adolph Adam.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Beilage N°3 zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1840

Fac-simile der Handschrift von **Adolph Adam.**

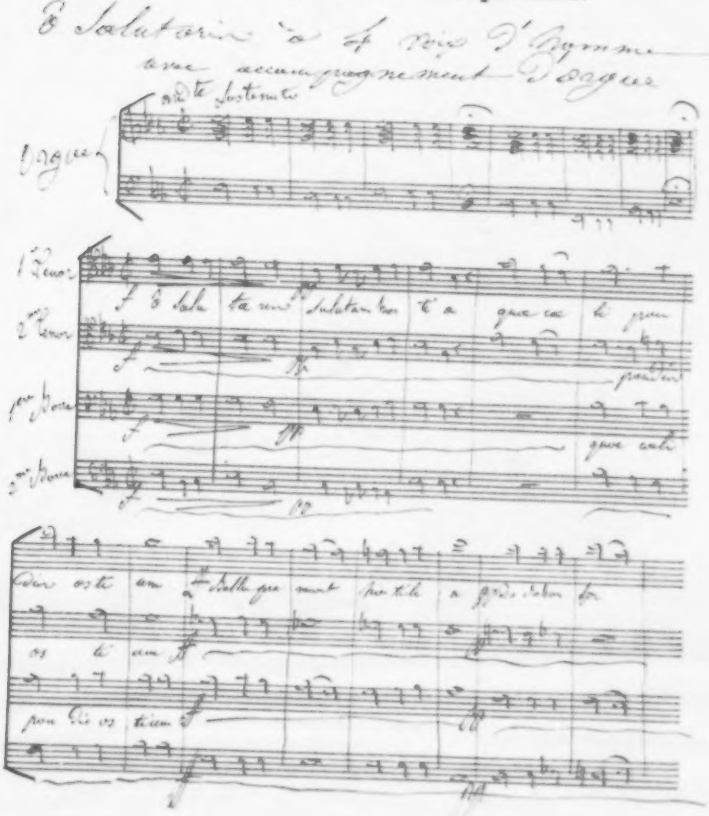

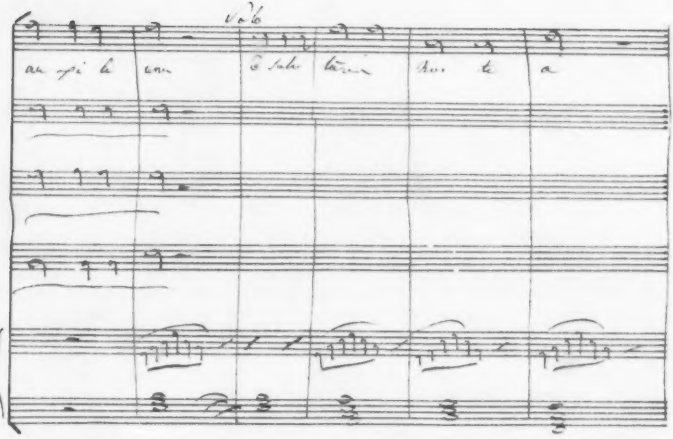
Vol6
au spi le
con
O Salu taris
hos te
a
que vale
pandis
os te
con
Solo
Bellis per mant hos

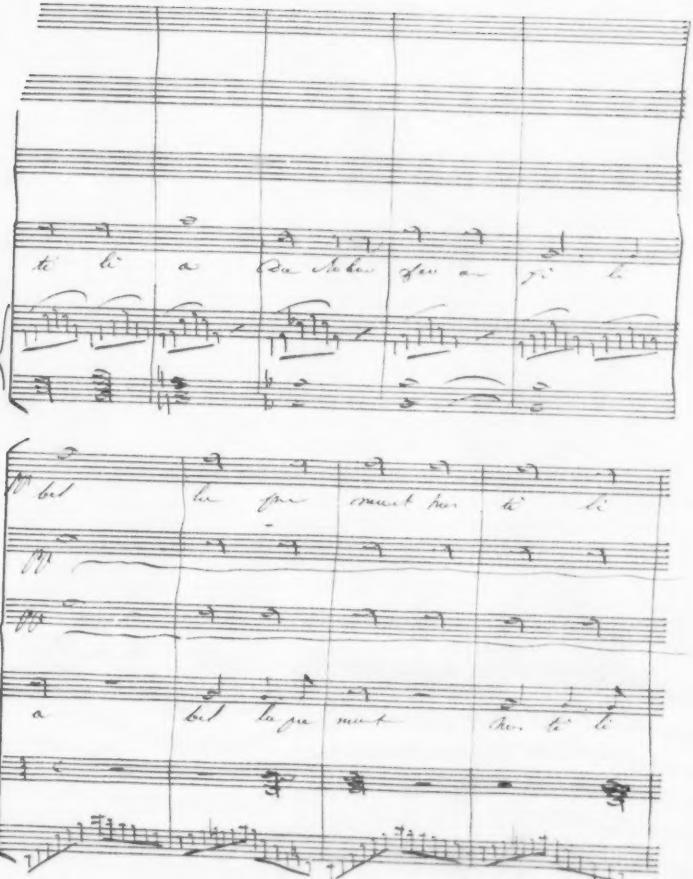
ti li a Ba bo ba fou a ji li
bel la pa mour bon ti li
a bel la pa mour bon ti li

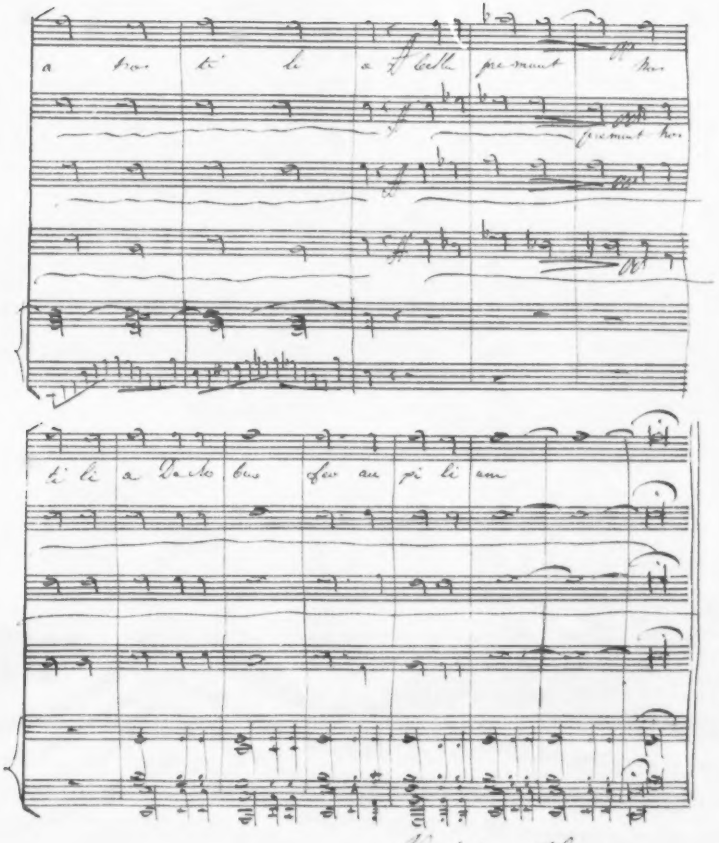
a tion ti le a Dell pre mant tion
pre mant tion
ti le a Do mi bus fav au pi li am

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juni. № 24. 1840.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 3 Thlr.

Hat irgend ein Instrumentalwerk dieses gefeierten Komponisten, namentlich von allen für Pianoforte hauptsächlich geschriebenen, Enthusiasmus erregt, so ist es vorzugsweise dieses Trio. Es gibt nicht Wenige, die es geradehin für das beste Pianoforte- und Streichinstrumentenwerk erklaren, das der Verfasser jemals lieferte. Mag auch ein solcher Ausspruch mehreren andern Werken desselben Verfassers etwas zu nahe treten und ihnen in Liebe zu dem einen mehr entziehen, als recht und billig ist, so geht doch daraus deutlich die ungemein grosse Wirksamkeit hervor, welcher sich dieses neue Trio sowohl bei seiner öffentlichen Ausführung als auch in Privatzirkeln zu erfreuen hatte. Eine solche Wirksamkeit muss durchaus etwas Bedeutendes für sich haben und muss Jeden begierig machen, das Werk selbst kennen zu lernen. Wir waren in demselben Falle, da wir bei dem öffentlichen Vortrage dieser Liebhingskomposizion abwesend waren. Wir kennen sie nun, nicht blos durch wiederholte Ansicht, was nicht genügt, sondern auch durch Anhören derselben, und wissen so aus Erfahrung, dass sie durchgreifen muss und worin ihr Durchgreifendes hauptsächlich besteht. Das Werk ist nicht nur ein Ganzes in sich, mit so gehaltener Verwebung der Themen und mit so sicherer Beherrschung der Form, als man dies aus den besten vorangegangenen Werken des Verfassers schon kennt, sondern es hat auch so viel lebhaft Aufregendes, so frisch Vorwärtstreibendes und so Bravourfreudiges, als man es nur wünschen kann. Wo aber, wie hier, Zusammenhaltung der Form, klare Aufeinanderfolge der Tonreihen in lichter und darum leicht fasslicher Periodologie, wie sie hier der Inhalt gerade bedingt, mit bedeutender Schnellnahme des Zeitmasses, der jetzt besonders beliebten, in Eins zusammenfällt, da rechtfertigt sich nicht allein das Letzte durch das Erste, sondern es gibt Eins dem Andern jene Zusammenstimmung, die, den Glanz auf ihrer Seite, das Durchschlagende lebhafter Ergötzung zu einer natürlichen Folge macht.

Gleich der erste Satz, molto Allegro agitato, $^{4}_{4}$, D moll, versetzt in jenen unruhig vorwärtsdrängenden Flug stark gereizter Lust, die schon durch das Weiche der Tonart und noch mehr durch rhythmisch wohl gerundete Themenverschmelzung der flüchtigen Eile des Tempelzeitmasses eine gegenhaltige Unterlage verleiht, die so viel Ernst einmischt, als er der drängenden Erregung zuträglich ist, dadurch, dass er in die Flüchtigkeit des Reizes die Ahnung eines innerlich Verborgenen legt. — Dieses Verborgene, mag es nun von dem Aeussern der Form gesetzt worden sein oder mag es die Form selbst bedingt und geschaffen haben (Beides fällt vor und gibt einen namhaften Unterschied), beseelt die Gestaltung auf irgend eine Art. Immer muss aber die richtige Auffassung dessen, was die Form beseelt, das Wichtigste sein. Es wäre daher zuverlässig ohne Ausnahme die schönste Aufgabe der Besprechung, wenn das Dunkele in der Tonkunst nicht einen eigenthümlichen Reiz hätte, und wenn nicht jeder Hörer, der Wesenheit seiner Gefühlsrichtung nach, es vorzoge, die Erklärung der verschiedenartigen Tondeutsamkeiten aus sich selbst zu schöpfen. Und dazu hat Jeder ein Recht, schon um der Verschiedenheit der Gefühlsstellung willen, deren jede sich selbst am meisten vertrauen muss. So ist denn die eigene Erklärung des Gefühls einem Jeden die liebste und für seinen Genuss unbedingt die beste. Deshalb kann auch selten Einer in diesen Dingen geneigt sein, einer andern Auffassung, als einer mit der seinigen übereinstimmenden, Recht zu geben. Und so ist denn oft genug, anderer Ursachen zu geschweigen, nichts unerfreulicher, ja widriger, als das voreilige Zergliedern einer Kunstgestalt gleichsam bei lebendigem Leibe. Bei Bekanntmachung durchgreifender Gaben schon gekannter Manner hat daher nach unserer Ueberzeugung die Kritik nur in einem Falle den harten und gefährlichen Beruf, rücksichtslos einzugreifen, sobald irgend ein Beliebtes der Kunst und ihren Freunden schädlich zu werden droht. Das ist aber hier nicht im Entferntesten der Fall, im Gegentheil. Wir fügen daher nach wiederholter Bemerkung des besonders Empfehlenswürdigen dieses überaus wirksamen Werkes nur noch hinzu:

Nach dem ersten schon beschriebenen, sehr lebhaften Satze, dessen $^{4}_{4}$-Takt mit $\frac{\text{♩}}{}$ = 80 metronomisirt ist, tritt als Gegenbild, das jeder ausgeführten Tondichtung nothwendig ist, ein beruhigendes Andante con moto tranquillo ein, B dur, $^{6}_{4}$, M. M. $\frac{\text{♩}}{}$ = 72. Der ruhige Fluss sanft melodischer Haltung wird nur durch einige schnell vorüberrauschende harmonische Durchgangstone leicht unterbrochen, zur Belebung des Satzes selbst und zur Naherstellung an den vorhergegangenen und an den folgenden. Die Ausführung ist nicht länger gehal-

mir als Mystik tiefer Sinnlichkeit. Diese Nation, deren bedeutungsvoller, verschleierter Charakter auch jezt noch nicht gänzlich ergründet seyn dürfte, scheint die Musik ganz eigentlich dazu erwählt zu haben, die reizendsten Geheimnisse der Liebe auszusprechen, die die Sprache nicht immer ohne Unbeholfenheit und Härte darstellen kann. Ihre Musik ist meistens von mimischem Tanz begleitet, der sich auf eine fast zu ausdrucksvolle und zu wenig allegorische Art an sie anschliesst, und das, was die Musik nur andeuten konnte, dem Gefühl des Zuschauers noch näher bringt. Ein bekannter neuerer Schriftsteller, Hr. Chr. Aug. Fischer, liefert uns in seiner so vielseitig anziehenden „Reise von Amsterdam über Madrid und Cadiz nach Genua" (Berlin 1799.) ein sehr lebendiges Gemählde von den üppigen Tänzen Voleros (S. 396. ff.) und den auch unter uns bekannten Fandangos, und giebt hier überhaupt manche glückliche Andeutung *) über die Richtung des spanischen Kunstcharakters. Er setzt in einer Anmerkung (S. 399.) eine Nachricht hinzu, die vielleicht für manchen deutschen Musiker interessant seyn möchte: „Man hat die Musik von unsern Tänzen für die Guitarre und den Gesang unter dem Titel: Modo facil para aprender el ayre volero en la guitarra, y arreglar la voz. Bey Fernandez und Comp. (die Jahrszahl ist nicht bemerkt.) Dieses Werk ist meines Wissens, in Deutschland noch nicht bekannt geworden, und doch dürfte es vielleicht manchen wichtigen Aufschluss über den musikalischen Charakter der Spanier geben, der für uns noch mancher Aufhellung bedarf. Wir, die wir so gar sehr gefällig sind gegen die Kunstwerke fremder Völker und uns oftmals fast nicht früh genug mit ihnen bekannt machen zu können glauben, wir würden den gerechten Vorwurf der Inkonsequenz fürchten müssen, wenn wir nicht auch Theilnahme für die ästhetischen Produktionen dieses Volkes fassen wollten **).

*) Interessante Bemerkungen über spanische Musik hat auch ein sehr schätzbarer Virtuos und Compositeur, der eine Zeit lang in Spanien gelebt hat, in unserer Zeitung gegeben, Jahrg. I, S. 391–95, und 401–5, wo auch in einer Notenbeylage die Musik zu verschiedenen spanischen Nationaltänzen, mit und ohne Gesang, mit und ohne Kastagnetten, gegeben worden ist.

d. Redakt.

**) Woher kommt es, dass wir noch so gar wenig wissen von den Werken eines Quevedo, Lope de Vega, Calderon u. s. w. während selbst der mittelmässigste Roman, den eine französische Feder hingeworfen, mit ziemlicher Gewissheit auf einen Uebersetzer rechnen darf? Vermuthlich weil es bey den erstern mit einer geläufigen Feder und tüchtigem Lexikon keineswegs abgethan ist, sondern ein reingestimmter poetischer Sinn und besonnener kritischer Geist erforderlich seyn dürfte, der ein Kunstwerk nur nach der Uebereinstimmung mit sich selbst; nicht aber mit der herkömmlichen Manier befragt. Wohl weis ich, dass jene angegebenen drey Schriftsteller keineswegs auf klassisches Ansehen Anspruch machen dürfen, dass z. B. Quevedo nicht selten durch Gesuchtheit frostig wird und durch Lope's ungeheuere Fruchtbarkeit den meisten seiner Schöpfungen eine gewisse Sicherheit mangelt, allein dadurch wird ihre Wichtigkeit für uns keineswegs aufgehoben, da der letztere besonders unser etwas-ärmliches Lustspiel nicht wenig bereichern könnte. Und, wenn wir denn nun auch blos klassische Werke übersetzen wollen, warum entziehen wir denn unsre Aufmerksamkeit selbst den Werken des einzigen Cervantes, ich meine seiner Galatea, Numantia, Persiles? — Wie manches Lied voll Zartheit und Tiefe mag nicht dort in jenem schönen Lande noch die Hirten erfreuen, ohne dass eine treue Nachbildung auch zu uns zu sprechen wagte, und es uns wenigstens ahnden liesse, was es seyn müsse in seiner ursprünglichen Gestalt! Wie verdient machte sich z. B. Herder durch die Mittheilung einiger spanischer Romanzen, in denen der ächte Geist romantischer Poesie lebt, und an die entflohenen Zeiten der fantastischen südlichen Chevalerie erinnert. (S. Volkslieder, Leipzig 1778. 2 Theile.)

Man verzeihe diese lange Anmerkung, die man indess auch in dieser Zeitung nicht am unrechten Orte

ten, als sie einem Vermittelungssatze zukommt. Sogleich nimmt das Scherzo die erste Grundstimmung wieder auf, Leggiero e vivace, $^{6}_{8}$, D dur, M. M. $\frac{}{}$ = 120, voll Leben in allen Stimmen, jede glänzend, am meisten das Klavier. Finale. Allegro assai appassionato, $^{2}_{4}$, D moll, M. M. $\frac{}{}$ = 100, ist noch glänzender, am meisten für das Pianoforte, ohne dass die andern Stimmen untergeordnet sind. Alles steigert sich immer wechselnd durch animato, con fuoco bis zur hellen Lust in D dur, die mit sempre più animato e crescendo sino al fine dem eingänglichsten Schlusse zueilt.

Nur Eins bemerken wir noch zum Besten treuer Darstellung: Man nehme ja keine gemässigteren tempi, als die vorgeschriebenen; die Sätze vertragen es nicht, wenn sie nicht zugleich aus ihrem Wesen gerissen werden sollen. Es gehören also sehr fertige Spieler zu tüchtiger Ausführung; besonders muss sich der Pianist eines bedeutenden Schnellspiels rühmen können, wenn es wirken soll, was es vermag. An Beifall wird es dann nicht fehlen.

G. W. Fink.

Von demselben geehrten Verfasser und in derselben thätigen Verlagshandlung sind eben jetzt noch erschienen:

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Zweites Heft. Op. 48. Partitur und Stimmen. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

War das eben besprochene Instrumentalwerk der rauschenden Freude eines beflügelten Dranges geweiht, so hat sich dieses Gesangheft dafür der stillen, innigen Freude im Angesichte der Natur ergeben. Textwahlen, melodische und harmonische Tonverschönerungen der Worte sprechen dies in deutlicher Uebereinstimmung aus. Uebereinstimmung des Einzelnen zum Ganzen ist aber bekanntlich Hauptbedingung des Schonen. Die drei ersten kurzen Gesänge: „Frühlingsahnung"; „Die Primel" (Lied); „Frühlingsfeier" sind in unmittelbarer Folge hinter einander zu singen. Darauf „Lerchengesang," ein Kanon, der zuerst von Sopran und Alt höchst einfach gesungen, dann von Tenor und Bass ergriffen und von den weiblichen Stimmen angenehm verziert wird u. s. f.; „Morgengebet" (Lied) einfach und eigen; zuletzt „Herbstlied," ein ausgeführterer Gesang, nicht minder eigenthümlich in Führung der Stimmen. — Wer das erste Heft dieser im Freien zu singenden Lieder kennt, wird dieses zweite ohne alle Anregung von selbst nicht entbehren wollen. Wer es zufällig übersehen haben sollte, dem wird dieses zweite Heft die beste Erinnerung und Aufmunterung zur Anschaffung auch des ersten sein, das in derselben Verlagshandlung 1838 herauskam, so schön ausgestattet, als das vorliegende. Für tonfeste Sänger kann die Ausführung keine grosse Schwierigkeit haben, selbst das Treffen des darin waltenden Geistes nicht, da die Charakterzeichnung sicher und bestimmt gehalten ist, und zwar ohne irgend eine Ueberladung. — In der Theorie der Harmonisirung haben die Menschen von je nicht ganz mit einander einig werden können; wie viel weniger wird dies jetzt möglich sein, wo die Ansichten darüber so vielfach auseinander gegangen sind. Es ist mit menschlichen Theorien im Allgemeinen nicht anders; auch in der Harmonie wird die Harmonie Aller vermisst. Und so wird denn weder der Verfasser dieser Gesänge, noch der Empfehler derselben eine Schuld tragen, wenn sie Beide in Einzelnheiten der vierstimmigen Tonverbindung nicht immer einverstanden sind. Wo aber die Gänge so konsequent und bedacht sind, wie hier, geht daraus nichts Anderes hervor, als dass Einer in einzelnen Stellungen stärkeren Schatten liebt, als der Andere. Uebrigens dürften die hier gegebenen Gesänge und Lieder Vielen noch lieber werden, als die meisten des ersten Heftes, so starken Eingang auch dieselben gefunden haben. Doch das ist Geschmackssache, gehört nicht der Beurtheilung, sondern jedem Einzelnen für sich.

G. W. Fink.

Wir fahren sogleich fort, unsere Leser noch auf ein anderes Heft von Liedern und Gesängen aufmerksam zu machen, das vor wenigen Wochen die Presse verlassen hat und einen Namen an der Stirn trägt, den alle Welt ehrt. Es ist

Gluck

Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. $^{1}_{2}$ Thlr.

Die Zahl der jetzt lebenden Musikkundigen und Freunde der Tonkunst, die diese hier in sehr zierlicher Ausgabe mitgetheilten Weisen des wichtigen Mannes kennen, wird wohl nicht gross sein; und so machen die Meisten mit diesen Liedern einer vorübergegangenen Zeit eine neue Bekanntschaft, was ihnen das Werkchen nur noch willkommener machen muss. Schon die Wissbegier, wie Gluck Klopstocks Texte behandelte, wird hoffentlich Jeden reizen, das Heftchen näher einzusehen, das auch in der That merkwürdig ist. Zunächst haben wir zu bezeichnen, welche Gedichte des damals besonders geehrten Lieblinges der Teutschen unser nach einfacher Tonwahrheit strebender Komponist sich auswählte; es sind: die Sommernacht; Vaterlandslied (eines teutschen Mädchens); Schlachtgesang: „Wie erscholl der Gang des lauten Heer's von dem Gebirg in das Thal herab" u. s. w.; der Jüngling: „Schweigend sahe der Mai die bekränzte, leicht wehende Lock' im Silberbach"; die frühen Gräber; die Neigung: „Nein! ich widerstrebe nicht mehr" u. s. w.; endlich: Wir und sie, d. i. „Was that dir, Thor, dein Vaterland?" — Wie höchst einfach Alles behandelt und von welcher Art und Wirksamkeit diese ganze Musik ist, hat Jeder selbst zu sehen. Wo die Geschichte für den Mann und der Mann für sich selber spricht, wie hier, da haben wir nichts zu beurtheilen, es wäre denn, dass wir eine Vergleichung jener und unserer Zeit namentlich im Fache des Liedes zögen, was allerdings anziehend und inhaltreich an sich wäre, aber auch so weitgreifend, dass es einen Aufsatz für sich bilden müsste. Leichter und für ihn nützlicher wird jedoch jeder Gedankenfreund auf mancherlei eigene Bemerkungen geleitet werden, wenn

er sich solche und ähnliche Ausgaben nicht entgehen lässt und auf diese Weise den Unterschied der Zeiten aus Erfahrung kennen lernt.

Dieselbe Verlagshandlung hat sich neuerdings noch durch folgende Ausgaben verdient gemacht:

Joseph Haydn.

Partition des Quatuors de Joseph Haydn. Nouvelle édition. No. 1, 2, 3 et 4. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. jeder Nummer: ½ Thlr.

In der Subskriptionsanzeige dieser neuen, ausgewählten und korrekten Partiturausgabe wurde bekannt gemacht: „*Mozart's* und *Beethoven's* Violin-Quartetten sind (die des Ersteren vollständig in einer gleichförmigen Ausgabe, die des Letzteren nur in ungleichen Formaten und mit Auslassung des elften, Op. 95, F moll) in Partitur erschienen, von denen *Jos. Haydn's* ist jedoch nur ein kleiner Theil vor etwa 30 bis 40 Jahren in Paris zu ziemlich hohem Preis in Partitur herausgekommen und im Musikhandel nicht mehr regelmässig, sondern nur hier und da auf antiquarischem Wege noch zu beziehen.“ Wie natürlich solche Partiturausgaben sind, haben wir nicht erst zu erörtern, auch nicht, welchen Werth die Quartetten Haydn's, als eigenthümliche Meisterwerke des Frohsinns und des glücklichen Humors, für alle Zeiten behaupten. Die Ausgabe ist also in der That ein Bedürfniss, dessen Befriedigung mit Dank anzuerkennen ist, der sich noch durch die Beschaffenheit der Ausgabe bedeutend steigert; sie liest sich sehr gut, ist gefällig für's Auge und so korrekt, dass die Sorgsamkeit der Herausgeber nicht genug zu rühmen ist; es ist uns bei der Durchsicht einiger der vorliegenden Partituren auch nicht der geringste Fehler bemerklich geworden, ein Vorzug, den Jeder zu schätzen weiss. Um deswillen ist es allerdings vortheilhafter, bester Genauigkeit wegen monatlich nur ein Quartett zu liefern, wenn zweien in dieser Zeit die gehörige Aufmerksamkeit nicht gewidmet werden konnte.

Um nun diese sehr rühmliche und überaus nützliche Partiturausgabe, deren Preis mässig ist, noch zugänglicher zu machen, sollen fortwährend Subskribenten, wenn sie sich zu Abnahme eines ganzen Jahrganges von 12 aufeinanderfolgenden Monatslieferungen verbindlich machen, diesen für den Preis von 4 Thalern erhalten. Auch wird noch für je 12 Nummern ein thematisches Uebersichtsblatt beigegeben, am Schlusse der ganzen Ausgabe aber ein chronologisch geordnetes thematisches Verzeichniss sämmtlicher Quartetten. — Man weiss, dass die bei Peters in Leipzig erschienene Stimmenausgabe dieser Quartetten vor Kurzem vervollständigt worden ist. Da nun jetzt die Partiturausgabe derselben so schön begonnen ist, so haben wir von diesen Meisterwerken in vaterländischen und tüchtigen Drucken Alles, was wir wünschen können. Der Anfang jedes Quartetts ist auf dem innern Titel der neuen Sammlung jederzeit angegeben, so wie die Leipziger und Pariser Stimmenaufsagen, dem Bande und der Nummer nach, über jedem Quartett.

Noch ist in derselben Verlagshandlung erschienen:

Echo pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être exécuté en deux Appartements différents par Jos. Haydn. Pr. de la Partition ⅓ Thlr.; en Parties separées ⅔ Thlr.

Ein in 5 Sätzen (Adagio, ⁴⁄₄, in Es dur; All., ⁶⁄₈, in Es dur; Menuetto gleichfalls, das Trio in C moll; Adagio, ⁴⁄₄, in B dur; Presto, ⁶⁄₈, in Es dur) sehr gut gehaltener Scherz, der von je 3 Spielern, wie es vorgeschrieben ist, in zwei verschiedenen Zimmern ausgeführt, ergötzlich wirken wird. Haydn's muntere Laune spricht unverkennbar auch in diesem Werkchen, dessen Partitur in demselben Format, wie die Quartettsammlung, gedruckt worden ist.

Endlich ist zum Besten der Kirchenvorsteher und aller Singinstitute bei T. Trautwein noch erschienen:

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 25 Lieferung. *Te Deum* von *Jos. Haydn.* Preis ⅓ Thlr.

Werk und Beschaffenheit dieser Stimmenauflagen sind Jedermann bekannt. Der Druck ist immer deutlicher geworden.

Eben so sehr macht sich unsere Zeit zu ihrer Ehre um unsern

Mozart

verdient. Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig sind die Partiturausgaben der Sinfonieen des grossen Künstlers in vortrefflichen Auflagen, erst vor Kurzem No. 9 in D dur, erschienen; ferner seine Klaviersonaten, wovon wir bereits mit Vergnügen berichteten; auch das Bildniss dieses Meisters wurde von derselben sehr thätigen Verlagshandlung ganz ausgezeichnet schön geliefert. Mit dem Arrangement der herrlichen Orchesterwerke dieses Meisters für das Pianoforte fährt man zum Besten häuslicher Unterhaltung mit gesunder Musik immer noch fort. Zur Freude Vieler haben wir anzuzeigen:

Sinfonie No. 8 de W. A. Mozart arrangée pour le Piano a 4 mains par F. L. Schubert. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

Es ist dies die Sinfonie aus D dur:

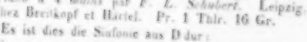

Herr Schubert hat sich bereits als trefflicher Arrangeur so vielfach bewährt, dass wir nichts weiter hinzuzusetzen benöthigt sind. Die Klavierspieler werden ihm auch für diese Arbeit danken. Die Ausgabe ist so schön und deutlich, als hier in der Regel.

Noch sind zwei wichtige Unternehmungen für die Verbreitung Mozart'scher Hauptwerke im Gange. Das erste bezweckt ein Arrangement aller ausgezeichneten Meisterstücke Mozart's *für zwei Pianoforte*, und zwar in solcher Genauigkeit zu liefern, dass keine Note in eine andere Stellung gebracht und überhaupt nichts anders gemacht wird, als es der Meister schrieb. Ein sol-

cher Plan kann natürlich auf einem Pianoforte nicht ausgeführt werden; es gehören durchaus zwei Instrumente dazu. Für alle diejenigen, die zwei Instrumente in einem Zimmer haben können, ist das Unternehmen allerdings auch von Bedeutung, weshalb wir sie auch so schnell als möglich darauf aufmerksam machen wollen. Nach der angegebenen Idee sind bereits folgende Werke im Druck erschienen unter dem Allgemeintitel:

Oeuvres de Mozart. Arrangement de Louis Gall.

1) *Symphonie en Sol mineur (G moll) composée pour l'Orchestre par W. A. Mozart*, reduite en Partition à II Pianos par *Louis Gall*. Vienne, chez Artaria et Comp.
2) *Don Juan* (bis No. 6, der Arie des Masetto).
3) *Nocturne en Fa majeur (F dur) originellement composé pour deux Violons, Alto, Violoncelle et II Cors etc.*
4) *Symphonie en Mi b-majeur (Es dur) etc.*
5) *Concert en Re mineur (D moll) originellement composé pour le Piano avec acc. d'Orchestre etc.*

Man muss gestehen, die Auswahl unter dem Guten ist gut; die Arbeit nimmt sich bei der Durchsicht so schön aus, dass man Lust bekommt, sich sogleich mit einem geeigneten Gefährten niederzusetzen und sie zu Gehör zu bringen, wenn man nur gleich nicht allein zwei Pianos (die haben wir), sondern auch zwei zusammenpassende dazu bereit stehen hätte. Wir müssen jedoch die Werke erst hören, bevor wir Genaueres darüber anzeigen. Wir kommen also der Wichtigkeit der Sache wegen wieder darauf zurück, wollen aber doch vorläufig alle diejenigen, denen zwei gute Instrumente zu Diensten sind, darauf hinweisen, als auf eine Erscheinung, die ihnen im hohen Grade erwünscht und angenehm sein muss.

Das zweite wichtige Unternehmen für noch grössere Verbreitung Mozart'scher Werke ist folgendes:

Mozart's Ouverturen für das grosse Orchester in Partitur

komponirt zu den Opern: *Don Juan, Idomeneo, Figaro, Zauberflöte, Belmonte und Constanze* (Entführung), *Cosi fan tutte, Titus*. Berlin, bei Schlesinger.

Der Subskripzionspreis (ohne Vorausbezahlung) für jede Ouverture ⅔ Thlr., Ladenpreis 1 Thlr. Complet 7 Ouverturen nebst einem Facsimile der Handschrift Mozart's 3⅓ Thlr. — Von dieser nicht minder erwünschten und nützlichen Partituren-Reihe, unter dem Allgemeintitel:

Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de W. A. Mozart. Gr. Partition — Partitur.

liegt die Partitur zum Don Juan vor uns, schön und deutlich gestochen. Das Format ist eben so breit als das zu den Partituren der Quartette von Haydn und etwa um ¼ Zoll länger, gegen die bei Breitkopf und Härtel herausgekommenen Partituren der Mozart'schen Sinfonieen gehalten um eben so viel schmäler und um etwas mehr kürzer. Sie lassen sich also gut neben einanderstellen, was wir um mancher Sammler willen erwähnen, denen dergleichen Notizen nicht selten von Bedeutung sind. Der thematische Katalog der Werke Mozart's (bei Joh. André in Offenbach) ist von gleicher Breite, nur um einen Zoll kürzer. — Im Wesentlichen ist natürlich die Ouverture zu Don Juan ganz so geliefert, wie sie Mozart schrieb, also mit dem Uebergange zur Einleitung in die Opernsänge. Damit aber diese Ouverture auch ohne die darauf folgende Introdukzion in Konzerten als ein für sich bestehendes, völlig abschliessendes Ganze gegeben werden kann, ist auf S. 37 ein sehr angemessener, aus 20 Takten, völlig aus den Figuren der Ouverture schön und wirksam gebildeter Schluss von *J. P. Schmidt* geschickt hinzugefügt worden. Und so ist denn auch dieses Unternehmen kaum eines weitern Empfehlungswortes bedürftig und wir haben uns nur wiederholt der lebhaften Thätigkeit für Verbreitung klassischer Musikwerke zu erfreuen, das Uebrige getrost den Kennern der Musik und allen denen zu überlassen, die ihre Erhebung im Genusse des Ausgezeichneten und Vollendeten suchen.

G. W. Fink.

C. F. Rungenhagen

Tafellieder für Männerstimmen. Für die Liedertafel zu Berlin. 40s Werk. Heft 2. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 1 Thlr.

Der durch ernste und kunstreich gehaltene Gesangwerke bekannte und geehrte Mann gibt hier meist ganz Schlichtes, leichte Tafellieder, die zur Erholung dienen und ohne grosse Ansprüche bald zu Ernst bald und noch mehr zur Freude stimmen und vor Allem eingänglich und gefällig sein sollen, wie es Laune und Zeit eben mit sich bringen. So natürlich und ungezwungen diese Weisen auch erklingen, so mischt sich doch öfter, wie unabweisbar, ein Anklang höherer Kunst ein, so weit er die Lust des Mahles nicht stört. Das erste Lied: Die Urstätte, von Dunker, nach Th. Morus, ist auch nur scheinbar ernst, mehr zum festen Muth gegen alle Angriffe des Schicksals führend, und in ruhiger, getrostester Schlichtheit ohne jrriginelle Dissonanzenjägerei gesungen. No. 2. Bewillkommnung der Liedertafelgäste, von Köhler, im 6stimmigen Doppelchore ganz unschuldig und fast volksmässig bis auf „den goldenen Traum," der ein wenig schwärmt seiner Natur nach. No. 3. Die Musica, ein altes Gedicht um 1600, an Zelter's Art erinnernd. No. 4. Die Hoffnung, von Krummacher, so schlicht freundlich als möglich, für einen weichen Tenor eingerichtet, dessen Solo mit Brummstimmen harmonisch umtont wird; also eine Huldigung der Mode, die nun einmal das Brummen gern hat. Desto übermüthiger sind „Die Zeitlosen," nach Pindar. Es muss sehr feurig und keinesweges bei leeren Flaschen gesungen werden: es ist für volle gemacht. Das Gegenstück dazu ist No. 6 „Die gute Nacht," von Bornemann, der den bürgerlichen Auftrag ausführt, zum Nach-hause-gehn zu ermahnen, was

freilich endlich sein muss, doch auch ohne Schaden jovialer geschehen könnte. — Die Texte sind also sehr verschieden, die Musik dagegen immer für Tafelsänger und Tafelgenossen, immer anspruchlos und leicht treffbar, was man nicht allen Liedertafelliedern nachsagen kann. Wenn wir richtig bemerkt haben, so ist im Grunde jede Liedertafel eine Kunstrichtergesellschaft für sich; jede hat ihre besondern Lieblingsgattungen und Lieblingskomponisten; auch komponirt jede selbst. Alle sind brüderlich Eins in der Liebe zur Liebe und zum Wein, seltner in den Liedern, als worin vollkommene Freiheit der Musen herrscht. Jede wählt daher selbstständig für sich, was auch nicht übel ist. Die Wahl ist dadurch sehr erleichtert, dass Partitur und Auszugestimmen gedruckt worden sind, was immer wünschenswerth ist. So wähle denn jede für sich nach ihrer Art und lasse die Art der Tafellust Anderer unbemäkelt.

Violoncell-Schule.

Elemente des Violoncellspiels nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. Bearbeitet von *J. B. Gross.* 36s Werk. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 16 Gr.

Der Verfasser beginnt mit einer kleinen Belehrung über den Bau des Instruments und lässt darauf einen elementarischen Ueberblick folgen, der jedoch vom Lehrer hin und wieder noch durch ausführlichere Erklärungen unterstützt zu werden bedarf.

Er theilt seine Lehre 1) in Technik und handelt über die Elemente des Violoncellspiels, Körperhaltung, Applikatur, Haltung und Führung des Bogens, Intonazion, Fingersatz der Halslagen, Anwendung der Bogenführung, Tonnüancen, Streicharten, Verbindung der Daumenemsätze und Halslagen, Klanggattungen und Ausschmückungszeichen — und 2) in Praktik. Hierauf wird das Werk mit einem Anhang leichter Uebungsstücke geschlossen. Herr Gross spricht sich im zweiten Theil über Praktik sehr trefflich aus, und im Ganzen enthält das Werkchen wenn gleich nichts Neues, doch aber manches Beachtenswerthe.

Kirchenmusik.

Der Herr ist König. Cantate nach dem 97. *Psalm* in Musik gesetzt und Ihrer Königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin Elisabeth von Preussen in tiefster Ehrfurcht zugeeignet von *Th. Hahn.* Op. 12. Klavierauszug. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock.

Der erste Chor, Allegro con brio, $^4_4$, D dur, ist einfach angelegt, für allgemeine Auffassung leicht ausführbar gehalten, in angemessener Kraft, die nur zuweilen durch einige Wiederholungen und Akkordstellungen etwas geschwächt wird. Die Wendung in B dur und die ganze imitatorische Stimmführung mit dem Uebergange in die Haupttonart ist gut und das Ende wird in seiner Einfachheit eindringlich durch einige harmonische Aufeinanderfolgen. No. 2. Rezitativ und Bassarie: „Wolken und Dunkel ist vor ihm her" u. s. w. Das „aber Gerechtigkeit" muss die Deklamazion des Sängers durch eine kleine Aenderung gut machen. Die Arie, $^4_4$, D dur, ist heroisch gemalt, verlangt einen tüchtigen Bass, wenn sie wirken soll. Dennoch wird die manchmal zu ununterbrochen fortgehende Tiefe, die selbst einer trefflichen Stimme nicht zuträglich ist, die Wirkung etwas beeinträchtigen. No. 3. Duett für Sopran und Tenor. Andante con moto, $^4_4$, G dur. „Doch in der Frommen Hütten ist Fried und Freude vor dem Herrn; er merkt auf ihre Bitten und naht mit Trost und Hilfe gern." Wir führen diesen Text an, damit man sieht, dass der Psalm nicht ohne Zuthat benutzt und eine eigentliche Kantate nach dem herrschenden Begriffe daraus geworden ist. Das Duett ist sanfter Art. Nur hätte von Sopran und Tenor nicht nach einander der Text wiederholt und dadurch gleich bei der ersten Einführung desselben zerrissen werden sollen: „Drum macht so froh ihr Herz und Mund" u. s. w. Ist Aehnliches auch noch so oft vorgekommen, so taugt es doch nicht; in der Wiederholung mag es, wie es sieht, sein. Den Uebergang aus A- nach F dur S. 25 finden wir blos von der Absicht der Verlängerung, nicht von irgend einer Nothigung herbeigeführt; dabei wird auch der Tenor ausser seiner Stimmlage gebracht und zu tief geführt, so dass der Sänger Einiges ändern muss, was mit leichter Mühe geschehen wird. — No. 4. Chor. Allegretto, $^2_4$, F dur, sehr angenehm und freundlich. — No. 5. Kurzes Tenorsolo, das zum Schlusschor No. 6 leitet, einen Preisgesang des Höchsten anstimmend, der noch nicht aus innerm Jubel stammt, mehr gedrückt von der Absicht, etwas Würdiges in mächtigen Akkordfolgen zu geben, wobei die Arbeit der Stimmenführung noch nicht die Leichtigkeit gewonnen hat, die dem freien Ergusse des Gefühls nothwendig ist. — Bemerkt nun auch allerdings die Kritik Manches, was die Hörer nicht bemerken und kaum als störend fühlen, so muss sie sich doch in ihren Anforderungen zum Besten der Kunst treu bleiben, so gut sie auch weiss, dass ein erstes kirchenwerk eines in diesem Fache neu auftretenden jungen Mannes kaum ein vollkommen abgerundetes Meisterwerk sein kann. Sind aber auch hier die Harten noch nicht überall vermieden, die beabsichtigten Effekte noch nicht immer treffend und überhaupt der Gang zum Ziele noch nicht immer der gerade und sichere, den erst geprüftere Uebung und Umsicht geben kann: so ist doch nicht allein ein redliches Streben nach der Fülle der Wirkung, sondern auch Talent und manches Gelungene zu rühmen. Für das Gelungenste im Werke erklären wir den Chor No. 4. Möge sich der Verfasser dadurch aufgemuntert fühlen, auf dem betretenen, nicht leicht zu wandelnden Pfade vorwärts zu gehen nach dem würdigen Ziele, das er sich gesteckt hat. Der Verlagshandlung ist für treffliche Ausstattung des Werkes ganz besonders zu danken.

Gottlob Benedict Bierey.

geboren am 23. Juli 1772 in Dresden, im väterlichen Hause, und dann von Christian Ehregott Weinlig in der

Tonkunst gebildet, machte im Spiel der Violine und der Oboe, wie in der Komposizion so schnelle Fortschritte, dass er schon 1788 der *Döbberlin*'schen Gesellschaft als Musikdirektor vorstehen konnte. 1794 trat er als Opern-Musikdirektor bei *Joseph Seconda* (in Dresden und Leipzig) ein und blieb in diesem Amte bis zur Auflösung dieser Gesellschaft 1806. In dieser Stellung trat er 1795 mit seiner ersten Oper „Der Schlaftrunk," von Bretzner, hervor und erwarb sich damit Ehre, noch mehr durch die Komposizion der gleichfalls von Bretzner gedichteten Oper „Rosette oder das Schweizermädchen" (neu 1806. Vergl. unsere Zeitung 1806, S. 471). Eine Reise nach Wien brachte ihm den Auftrag, für die Kaiserstadt eine Oper zu schreiben; es war „Wladimir, Fürst von Nowgorod." Wien erkannte darin ein bedeutendes und ausgebildetes Talent (man sehe unsere Zeitung 1807, S. 183), obwohl auch hier eine fühlbare Nahestellung an Cherubini, noch mehr von Prag aus (Zeit. 1809, S. 473) bemerkt wurde. Die Oper hatte zur Folge, dass Bierey mit dem Titel eines Kapellmeisters im Dezember 1807 in Breslau angestellt wurde. Er fand ein nicht bedeutendes, weil gering bezahltes, und nicht an gehörigen Gehorsam gewöhntes Orchester, das er jedoch bald durch seine Kenntnisse, sichere Haltung und kluge Behandlung zu ordnen und zu heben wusste. Wurde ihm auch zuweilen vorgerückt, dass er namentlich im Don Juan die Tempi übertreibe, so musste ihm doch auch zugestanden werden, dass ein gänzliches Misslingen unter seiner Direkzion nie vorgekommen sei und dass ihm der ganze Musikzustand Breslau's ausserordentlich viel zu verdanken habe. Seine Thätigkeit und Umsicht im Einüben und Leiten der Opern war eben so musterhaft als sein Fleiss und seine Liebe für eigene Komposizionen unermüdlich. Er schrieb mehrere Ouverturen und Märsche für das Orchester; 2 Kantaten, unter denen die Osterkantate vielfach verwendet wurde. Die Musik derselben ist 1805 zur Todtenfeier Weisse's, Text von Mahlmann, geschrieben worden: „Das Dasein Gottes," Motette für Solostimmen und 2 Chöre, ist bei Breitkopf und Härtel 1831 gedruckt worden. Ferner gab er 13 Hefte Lieder und Gesänge, unter denen ein Quintett für Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte (gedruckt bei Breitkopf und Härtel) zu dem Vorzüglichsten gehört; 2 leichte Klavierwerkchen, und den Klavierauszug des Wasserträgers von Cherubini bei Breitkopf und Härtel). Seine Hauptaufgabe blieb jedoch stets die Oper, für welche ihn Anlage und Stellung vorzüglich eigneten. Wurden auch seine Bühnenwerke in der That grösstentheils sehr gut aufgenommen, so gebührt doch mehreren, besonders unter seinen komischen Opern, ein grösserer Ruf, als ihnen zu Theil geworden ist, mit Ausnahme einiger. Den dritten Theil des damals allbeliebten *Donauweibchens* von *Bauer* schrieb Bierey, Text von Berling, 1801, in welchem Jahre dieser dritte Theil, der in Bauers Manier sein sollte, in Dresden das erste Mal aufgeführt wurde. Darauf folgte, weil man dem Komponisten unverdienter Weise, die Absicht nicht berücksichtigend, was oft geschieht, Flachheit vorgeworfen hatte, eine grössere und ernst gearbeitete Oper: „Klara, Herzogin von Bretannien," Text von Breitzner nach Gozzi, über welche unsere Zeitung 1803, S. 207 und 1804, S. 803 vortheilhaft berichtete. Die vorzüglichsten Gesänge sind bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden. Die Oper wird noch höher gehalten als Bierey's einige Jahre früher erschienenes „*Blumenmädchen*," eine allerliebst befundene und in derselben Verlagshandlung 1802 gedruckte Operette. „Der Zauberhain oder das Land der Liebe" wurde schon 1799 gegeben und als volksthümlichen und komischen Styls wegen anziehend befunden. „Der Zahltag" 1806 gehel als eine zu spezielle Kleinigkeit nicht. Die schon angeführten für den Verfasser besonders einflussreichen Operetten und Opern übergehend, kam 1809 „Der Ueberfall," komische Operette in einem Aufzuge, und für Wien komponirt 1810 „Die Pantoffeln," komische Operette, die nur einige Vorstellungen erlebte. In demselben Jahre das Intermezzo „Elias Ripp-Raps" wurde vom Publikum zu lang befunden, die Musik belobt. 1811 fand seine Musik (Ouverture und Chöre) zu Werner's „Weihe der Kraft" Beifall. Noch wurden auf die Bretter gebracht „Die Gemsenjäger," gedichtet von Bürde, und „Das unsichtbare Mädchen," von Kotzebue, beide Operetten sehr eingänglich und die Musik der letzten ward vorzüglich originell komisch befunden. 1812 wurde in Wien die romantische Oper „Die Herberge bei Parma" aufgeführt und nur mit zweideutigem Glück, das Bierey in Wien nie recht finden konnte. Man fand abermals seine Vorliebe für Cherubini zu hervorstechend. In diesem Jahre machte sich der Entschlafene um Breslau durch Errichtung eines Gesangvereins verdient, woran es bisher gefehlt hatte, obgleich seit 1803 kleinere Unternehmungen der Art zu Stande gebracht worden waren, die jedoch immer bald wieder eingingen. Unter Bierey's Leitung gedieh der Verein schnell und hielt sich bis 1816. Die Einrichtungen dieses Institutes wurden später von Andern, namentlich vom Kantor *Siegert*, zum Vortheile der Stadt benutzt. — Dabei blieb das Theater Bierey's Hauptsorge. 1814 wurde Bierey's neue komische Oper „Pyramus und Thisbe oder das Schloss Hünenfeld" in Breslau gegeben, leider aber mit einer schlechten ersten Sängerin; in Berlin zum ersten Male „Almazinde oder die Höhle Sesam" mit immer steigendem Glück der Musik wegen, die aber auch gut ausgeführt wurde. Unter den Operetten, von denen wir das Jahr der ersten Aufführung nicht angeben können, sind besonders noch zu nennen: „Der Apfeldieb"; „Jeri und Bätely"; „Der Mädchenmarkt"; „Die böse Frau"; „Liebesabenteuer"; „Der betrogene Betrüger"; „Die Ehestandskandidaten." Im Ganzen 26 Operetten. Hoffmann, der oft wörtlich aus unserer Zeitung schöpfte, hat „Die Herberge von Parma" übergangen. — Mit dem Beginne des Jahres 1824 übernahm der Musikdirektor Bierey, der Musikleitung fortwährend vorstehend, den Pacht des Theaters. Bald wurden mancherlei Gegner laut, unter denen Herr *Schall* hervorragte und sich der ganzen Opposizion an die Spitze stellte. Die Breslauer Zeitung, von Schall redigirt, wurde immer lebhafter, so dass Bierey nicht nur eine Schrift gegen seinen ehemaligen Freund drucken liess, sondern

auch, um dem Aerger zu entgehen, am Ende des Jahres 1828 den Pacht und die Musikdirektorstelle niederlegte. Hatte es Bierey auch verstanden, die Theaterpachtung zu seinem bürgerlichen Vortheil zu benutzen, so vernachlässigte er doch das Kunstinteresse deshalb nicht ganz und liess selbst den Tasso aufführen und mit Beifall, abgesehen davon, dass er zuerst in Breslau die *Sonntag* und *Spitzeder* hören liess, was zur Klugheit eines Theaterunternehmers gerechnet werden muss. Seit 1829 privatisirte der Mann, immer noch für Kunst mannichfach thätig, am Rhein, meist in Wiesbaden und Mainz, dann in Leipzig und Weimar, von wo er sich, so viel uns bekannt ist, endlich wieder nach Breslau wendete und daselbst am 5. Mai starb und am 7. stattlich beerdigt wurde. Zwei Musikchöre begleiteten das Leichengefolge; hinter dem Leichenwagen gingen die Musikdirektoren des Theaters mit dem Theaterorchester, und ihnen folgten in einer Reihe von Wagen Freunde und Verehrer des Verstorbenen, darunter mehrere Mitglieder der Breslauer Bühne, denn von Verwandten konnte ihm nur sein einziger Enkelsohn die letzte Ehre erweisen. Am Grabe hielt Herr Senior *Berndt* eine Rede, vor und nach welcher Männergesang angestimmt wurde. (Nach der privilegirten Schlesischen Zeitung und unsern Jahrgängen.)

Nachrichten.

Strassburg, im Mai. Stehen hier die musikalischen Leistungen in Privatgesellschaften in ziemlichem Ansehen und konnte man darüber manches Erfreuliche berichten, so sind dagegen die öffentlichen, in Konzerten und in der Oper, seit geraumer Zeit sowohl ihrer Gehaltlosigkeit, als der Mittelmässigkeit der Subjekte wegen gänzlich in Verfall gerathen. Konzerte hatten in dem verflossenen Winter nicht statt; die französische Oper arbeitete mit Mühe während des am 25. August 1839 begonnenen und am 13. April 1840 beschlossenen Theaterjahrs an ihrer vollständigen Organisazion und Einstudirung neuer Opern, um das Publikum anzuziehen. Erst vier Monate nach Eröffnung konnte die Direkzion des Herrn Roux einen Baritonisten (Eug. Feltmann) liefern, welcher unerachtet seiner Mittelmässigkeit angenommen wurde. An ausgezeichneten Mitgliedern sind blos Mad. Delahourde als empfehlenswerthe erste Sängerin, und Herr Marquilly, erster Tenorist, zu nennen. Die neu in die Szene gesetzten Opern beschränkten sich auf den *Brasseur de Preston*, *Les Treize*, *Le mauvais oeil*, *Le dieu et la Bajadere* und *Lucia di Lammermoor*, alle übrigen waren öftere Wiederholungen des gewöhnlichen französischen Opernrepertoirs. Von den versprochenen Pariser Gästen traf keiner ein; erst am 2. April erschien unerwartet eine der ersten Sängerinnen der grossen Oper Dem. Elian Barthelemy, welche uns in vier Vorstellungen ihr herrliches Talent entfaltete. Diese junge Sängerin, welche erst seit 18 Monaten die Bühne betreten hat, Schülerin des Konservatoriums, besitzt ein wundervolles Organ, verbunden mit einem, allen Erfordernissen entsprechenden Vortrag; sie erregte daher einen solchen Enthusiasmus, wie ihn Mad. Dorus-Gras nicht hervorbringen konnte. Nur dem jugendlichen Alter können solche herrliche Eigenschaften der Stimme zugetheilt sein, wie sie Dem. Barthelemy besitzt. Diese merkwürdige Sängerin ist die Tochter des berühmten Dichters Barthelemy aus Marseille, dessen poetische Werke mit jenen seines Freundes Méry zu Paris 1832 vollständig erschienen sind.

Für das laufende Theaterjahr 1840—1841 ist die Direkzion vier Mitgliedern des Orchesters, den Herren Dupont und Dumonchau (Violoncellisten), Graff und Dufeutrel (Violinisten) überlassen worden. Die Vorstellungen haben am 17. Mai begonnen; die Gesellschaft besteht vor der Hand aus einem blosen Vaudeville und Ballet; die Oper wird erst mit dem Monat September beginnen. Die Direkzion hatte mit Herrn August Schumann in Mainz einen Vertrag für eine teutsche Oper während der Monate Mai, Juni und Juli abgeschlossen; Herr Schumann fand aber für gut, mit seiner Oper nach London zu gehen. Wegen dieser Wortbrüchigkeit ist daher im gegenwärtigen Augenblick ein Prozess vor dem Gericht zu Mainz um Schadloshaltung anhängig.

Unter den Feierlichkeiten, welche für das Sekularfest der Erfindung der Buchdruckerkunst am 24., 25. und 26. Juni hier angeordnet sind, befindet sich auch ein Konzert, worüber Referent das Geeignete berichten wird.

Der hiesige Klavierlehrer Herr *C. Berg* hat vor Kurzem ein *Apperçu historique sur l'état de la musique à Strasbourg pendant les 50 dernières années* herausgegeben. Ferner erschien so eben: *Beyträge zur Geschichte der Musik im Elsass, und besonders in Strassburg, von den ältesten bis auf die neueste Zeit*, von *J. F. Lobstein*, Advokat. Mit 3 Lithografieen *).

N. S. Die teutsche Operngesellschaft des Herrn Hehl, früher in Strassburg, dann in Basel und Colmar, spielt seit dem 21. Mai zu Nancy mit ausserordentlichem Beifall. Die dortigen Blätter sprechen einstimmig mit Enthusiasmus über die Leistungen der Mad. Ernst-Seidler und der Dem. Erdmann.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Pistoja. Die grosse Oper Gemma di Vergy des ergibigen und gelehrten Donizetti, wie ihn ein Bologneser Blatt nennt, die nicht allzugrossen Sänger: Artemisia Chimerli, Giovannina Bongi (Altistin in Männerrollen), Tenor Marchetti und Bassist Bastoggi begannen den Karneval fröhlich. Ausser mehreren applaudirten Stücken erregte das Duett im zweiten Akt zwischen der nun zum dritten Mal die Bühne betretenden Chimerli und dem Tenor einen solchen Fanatismo, dass es wie-

*) Beurtheilungen werden folgen.

Die Redaktion.

derholt werden musste. Eine gleich gute Aufnahme fand darauf Ricci's Scaramuccia, worin der Buffo Demetrio Masselli sang, mehreres applaudirt und das Terzett zwischen der Chimerli, Marchetti und Masselli ebenfalls fanatisch beklatscht wurde.

Pisa. Aus der Lanari'schen Sängerschaar kamen hierher die beiden Damen Irene Secci und Teresa Cresci, der Tenor Morini und Buffo Scheggi. Ricci's Prigione di Edimburgo gefiel ziemlich, am meisten die zwei Prime Donne, und unter diesen die Secci, die in ihrer Kunst fortschreitet. Ricci's Scaramuccia fiel ganz durch.

Livorno. Mit der Bruni, der Lucchini, dem Tenor Antognini, dem französischen Bassisten Armand Latour gab man den Giuramento von Mercadante, worin ziemlich geschrieen wurde, derowegen auch das Ganze nicht missfallen konnte. Donizetti's Lucia di Lammermoor machte darauf einen Fanatismo. Für den nachfolgenden Crociato von Meyerbeer engagirte man die bekannte Altistin Giuseppina Angelini-Dossi; allein sowohl diese Oper als Bellini's Pirata gleich darauf wurden im Allgemeinen nicht zum Besten gegeben und konnten daher kein Glück machen.

Arezzo. Der lobenswerthe Tenor Franc. Ciaffei machte die Titelrolle in Donizetti's Roberto d'Evreux, die in der Profession wenig glückliche Prima Donna Celestina Comastri die Elisabetta, Carlotta Bondi die Sara, der Bassist Annibale Statuti den Nottingham (anstatt des erkrankten Extenor Pietro Ripa): allgemeine Zufriedenheit mit Oper und Sängern. Noch ein besseres Glück machte darauf Donizetti's Furioso, worin Herr Ripa Protagonist war, und der Buffo Gaetano Rambaldi den Caidamà machte. Rossini's Turco in Italia fand ebenfalls Beifall.

Siena. Donizetti's Furioso war die erste Karnevalsoper. Bassist Fiori rettete sich, Tenor Salvatori vertheidigte sich, die Fiascani schämte sich, die Antonina nicht besser machen zu können, die Socé neigte sich in der Rolle der Irene zum Fiasco totale. Die darauf folgende Sonnambula trug blos einen Semi-Fiasco davon.

Lucca. Der wackere Griffini zur Seite sang der schreiende Tenor Manfredi, der distonirende Bassist Martinez und der ziemlich gute Buffo Rovere in Ricci's Chiara di Rosenberg, welche Oper nach dem eben Gesagten nur zur Hälfte geniesbar war. Hierauf folgten die vom Maestro Speranza vorigen Herbst zu Turin mit vielem Glücke komponirten, hier von ihm selbst in die Scene gesetzten Due Figaro, in denen die Griffini auch die Bartolini mit hübscher Stimme zur Seite hatte; die Oper fand abermals eine glänzende Aufnahme, der Maestro insbesondere wurde 22 Mal hervorgerufen. Wie überhaupt der unsterbliche moderne Rossini nach den unsterblichen modernern und modernsten Maestri gewöhnlich Fiasco macht, so musste auch der Turco in Italia nach zwei Vorstellungen den Due Figaro die Bühne abtreten. *O tempora, o mores!*

Herzogthümer Modena und Parma.

Modena. Im Modenesischen ist die Stagione di Carlello (Hauptstagione) in der Hauptstadt im Herbst, in Reggio im Frühling; in den übrigen Stagioni sind die Forderungen der Zuhörer minder streng und man sieht über Manches hinaus. Die Hauptsänger waren also vorigen Karneval: die Prima Donna Maria Malvani (Piemonteserin, jung, schön, hübsche geläufige Sopranstimme, Schülerin der berühmten Bertinotti, betrat zum ersten Mal die Bühne), der Tenor Angelo Brunacci, der Bassist Paolo Ferretti (hübsche, starke Stimme) und der Altro-Bassist Orazio Bonafossi (aus Bonofous übersetzt). In Donizetti's Marino Faliero fand die Malvani verdiente Aufmunterung, und Ferretti (Titelrolle) verdiente starken Beifall. Die Puritani von Bellini gefielen hierauf ziemlich, aber im Ganzen befriedigten beide Opern wenig.

Reggio. Alles war hier auf die feierliche, sogenannte Apertura (Eröffnung) am Stefanstage gespannt. Sänger waren zwar die nicht berühmten Namen der französischen Prima Donna Vernhet, des Veroneser Tenors Angelo Tommasi (den einige Tommasini schreiben), des Bergamasker Bassisten Matteo Alberti, des Buffo Carlo Hilpret u. s. w.; aber die Musik der neuen Oper: *Il contestabile di Chester, o i Fidanzati*, vom vaterländischen Cavaliere *Antonio Gianbattista Sangiorgi*, alias Maestro *Rubitti*, erregte einen Fanatismo, der noch mehr lärmte als der Lärm der Musik selbst, ja als der Lärm aller *Opere moderne* insgesammt, denen sie grösstentheils ähnelt. Alberti war die Krone der Sänger; nach ihm zeichnete sich die Vernhet und Tommasi besonders aus; Erstere trug mit ihrer Scena ed Aria zur geräuschvollen Aufnahme des Ganzen bei. Den folgenden Fiasco von Pacini's Barone di Dolsheim machte Donizetti's Torquato Tasso wieder gut.

Parma. Da über die Lucrezia Borgia von Donizetti bei ihrer Entstehung sowohl zu Mailand, besonders aber voriges Jahr von der verehrlichen Redaktion selbst in diesen Blättern gesprochen wurde, so wird blos überhaupt bemerkt, dass sie hier als erste Karnevalsoper wenig gefallen, bei alldem aber die Boccabadati sich in der Titelrolle als grosse Sängerin gezeigt, Tenor Zoboli und Bassist Porto-Ottolini hingegen in ihren unbedeutenden Rollen den Gennaro und Alfonso, sammt der Vanier als Conte Orsini wenig geleistet haben. Im Roberto d'Evreux, worin die Boccabadati die Elisabetta und die Cavedoni die Sara machte, Porto als Nottingham sich mehr auszeichnen konnte, ging Alles mit weit bessern Segeln; endlich aber mit vollen Winden in der Norma, worin die Sirtinasacchi die Rolle der Adalgisa übernahm.

Piacenza. Zufriedenheit an allen Ecken. Donizetti's Lucia di Lammermoor; welche Wonne! Die tapfere Forconi bewährt sich immer als General-Vorwärts; der Tenor Fraschini mit sehr schöner Stimme sucht möglichst sich in der Profession auszuzeichnen, und der Bassist Guscelli genügt. Die Lucia hatte zur Nachfolgerin die Sonnambula, in welcher alle drei eben benannte Virtuosi Helden waren und lautauf applaudirt wurden. In der dritten Oper, in Coccia's Catterina di Guisa, nahm das Gaudium ab. In dieser Oper machte die Croff vom Mailänder Konservatorium, aber noch ganz Anfängerin, den Pagen; Guscelli war der Rolle des Duca nicht mächtig genug, die Forconi und Fraschini vermochten das

Ganze nicht zu retten, weswegen kaum einige wenige Stücke anzogen.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Turin. (Teatro Regio.) Unerhörte, zu so manchen verrückten Dingen auf dieser schönen Welt gehörige, aber an sich leicht zu erklärende Begebenheiten karakterisiren die auf diesem Theater verunglückten Karneval gegebenen Opern. Mit lauter Professori, wie die Prima Donna Ranieri-Marini, dem Tenor Salvi, den Bassisten Botticelli und Badiali, sammt der Comprimaria d'Addobbi, oder Dabbadia, wie sie die italienischen Journale jahraus jahrein schreiben, machte Rossini's Guglielmo Tell einen abscheulichen Salto mortale. Dem Einen schien dessen Musik abzugelehrt, dem Andern mechanisch und arm an Gesang, dem Dritten französisch, dem Vierten teutsch, dem Fünften eine Parodie von Beethoven, Weber und Auber, dem Sechsten eine Sklaverei der Kunst und Vernachlässigung des Gesanges, dem Siebenten eine Guitarremusik im Vergleich mit den erhabenen harmonischen Kombinazionen eines Mercadante, den Achten ein Mischmasch von gallisch-alemannisch-italienischer Musik, dem Neunten allzuschwach instrumentirt, und dem Zehnten verstimmelt, was sie auch in der That war, alle diese Umstände und ein erklärbares Etwas trugen zum Falle der Oper mächtig bei. Da man nun die Ranieri und Herrn Salvi, als Hauptsänger der vorigen Herbst zu Mailand mit starkem Beifalle aufgenommenen Oper Oberto vom Maestro Verdi, besass, so begann man schnell davon Proben, ging sehr bald in die Szene mit ihr und trug einen noch abscheulichern Fiasco davon; der rühmlich bekannte Dichter und Zeitungsschreiber Felice Romani, der wie so viele seiner Kollegen und so viele Tausende von Personen, die keine Note kennen, diktatorisch über Musik raisonirt, lässt über diese zweite Begebenheit seine Stimme in einem langen Artikel vernehmen. Da heisst es denn unter anderm: die Musik des Guglielmo Tell sei allzufremd für den italienischen Geschmack, jene des Oberto allzu italienisch für die Liebhaber des fremden Geschmackes; jene war zu studirt, diese zu vernachlässigt; die eine zu schwer, die andere zu leicht; auf die lärmende Instrumentazion folgt die leere des Orchesters; auf Erhabenheit der Gedanken ein niederer Styl; auf das harmonisch und melodisch Ausgearbeitete das Trivialste und Abgeschmackteste; man sollte meinen, dieser Ersatz sei eine Züchtigung für die kalte Aufnahme, welche der ersten Oper zu Theil geworden. Nachdem hierauf Romani dem Impresario die Leviten herunterlist, beschreibt er in wenigen Zeilen das Opernbuch, sagt, es sei gar nicht einfach, der Maestro habe eine ganz ähnliche Musik dazu geschrieben, darum sei aber auch das Ganze kalt und ohne Interesse. Nun tadelt er den nachlässigen Gesang der Ranieri, Badiali's Rolle hätte Botticelli übernehmen sollen, Salvi hätte vom Dichter eine passendere Rolle verdient, die Abbadia schreie zuweilen etwas stark u. s. w. Zuletzt wird noch in einer Anmerkung angezeigt, dass der abermals gegebene Guglielmo Tell mit einer von Salvi aus Donizetti's Lucia di Lammermoor eingelegten Arie Furore gemacht. Da die Allgemeine Musikal. Zeitung bereits von Mailand aus, in ihrer 6. Nummer von d. J., über Herrn Verdi's Oper gesprochen hat, so ist hier blos zu bemerken, dass ihre Musik den oben von Romani ausgesprochenen bittern Tadel keineswegs verdient; dass sie nunder lärmend ist, — was man jetzt einfach nennt — gerecht ihr zum Lobe; bei all ihrem Nichtneuen hat sie doch Hübsches aufzuweisen, darunter namentlich die Romanze des Tenors, den grossten Theil des Quartetts im zweiten Akte, und manches Andere. Als erste Oper des Herrn Verdi, mit einem solchen Buche, hätte der Kritiker auch etwas nachsichtiger sein können. Aber in Italien war es, ist es, wird es immer so sein. Jede Hauptstadt und jede andere grosse Stadt glaubt sich das musikalische Alten; eine Oper, die hier Furore macht, fällt anderwärts durch, und das trifft zuweilen einen Maestro di gran Cartello. Ländlich sittlich. Aber zur dritten Begebenheit. Die dritte neue Oper von Herrn *Otto Nicolai*, betitelt: *Il Templario* (nach W. Scott), machte bei all ihren Reminiszenzen grosses Glück.

(Teatro Sutera.) Mit der Amati, Parallisi, dem Tenor De Bezzi, dem Buffo Fontana, dem Bassisten Guiddo und dem Generosi Grazioli gingen Ricci's Scaramuccia, Donizetti's Elisir lustig, und Fioravanti's Cantatrici villane weiterlich, d. h. mit einem Fiasco über die Breter. Wie wohl in den beiden ersten Opern einigen Sängern ihre Rollen nicht gehörig anpassten, so war das Unglück bei alldem nicht so gross, als in der dritten, wo sie ganz und gar nicht zu Hause waren, in Coppola's Nina zuletzt aber wieder heimkehrten. — Bei Gelegenheit des Elisir äusserte der hiesige Messagiero Torinese, im Gegensatz zu Rossini's Guglielmo Tell, das sei Gesang, das sei italienische Musik u. s. w.

Alessandria. Die Prima Donna Carmela Marzia geht mit, ebenso der Tenor Giambattista Scavarda. Mit diesen beiden Gehimit, dem sie zu Bassisten Gaetano Del Pesce und dem Neuling-Buffo Giuseppe Saunier gab man Donizetti's Elisir wie Gott wollte, Ricci's Pregone di Edimburgo (worin auch die Biagzi sangi ganz so wie den Elisir, und am 6. Februar die Sonnambula mit einem Opfer. Es war der arme Tenor, der nach dem Andante des Finale zum Publikum hervortrat und mit lauter Stimme sprach: „Ich habe es vorhergesagt: dieses für Rubini geschriebene unsinge Final (*benedetto Finale*) kann ich nicht singen; man hat mich aber dazu gezwungen. Ich bitte das verehrliche Publikum, mich zu bedauern (*di compatirmi*)." Hierauf fiel der Vorhang.

Bra. In Bellini's Capuleti machte die Elena Martini die Hauptrolle, den Romeo, und die Wanderer die Giulietta, alle zwei befriedigend. Der Tenor Dal Fiori und Bassist Tanti (Pietro) gesellten sich mit ihren schönen Anlagen den beiden Damen zu und das Ganze ging recht brav. Wer hätte es aber geglaubt, dass diese bescheidenen Sänger sogar in Rossini's Semiramide glänzen würden! — Die Martini als Arsace feierte den ersten, die Wanderer, Protagonistin, den zweiten, und Santi als Assur den dritten Triumf.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05423/084

Cassa. Donizetti's Parisina, in ihr die Prima Donna Mazza, der Bassist Gianni, gingen mit vollen Segeln. Der Tenor Gumtalo zeichnete sich weit mehr auf seinem Steckenpferde, im Otello, aus, worin die aus Mailand schnell herbeigerufene Casanuova die Desdemona zu Aller Zufriedenheit gab. Da aber der Otello, wenigstens im modernsten musikalischen Reiche, schon zum verrosteten Eisen gehört, so erschien bald Donizetti's Marino Faliero auf der Scene, in welchem die wieder genesene Mazza sang, Gianni sich in der Titelrolle auszeichnete und das Ganze stark beklatscht wurde.

Ierea. Am 6. Januar wurde das Theater mit der Lucia di Lammermoor eröffnet. Musik und Sänger überraschten die Zuhörer, die durch sehr laute Beifallsbezeigungen deutlich zu erkennen gaben, dass sie seit langer Zeit keines so herrlichen Genusses theilhaftig waren. Natura versah die junge Prima Donna Rachele Agostini mit den besten Gaben zu ihrer Kunst, und hoffentlich wird sie bald grössere Bühnen betreten können. Der Tenor Giuseppe Olivieri studirte von Kindheit auf die Musik und macht stets Fortschritte in der Profession, in welcher letztern auch der Bassist Francesco Lodetti ziemlich erfahren ist. Mit diesen drei Hauptsängern gefiel hier also Donizetti's Lucia und Elisir, item der Barbiere di Siviglia über alle Maassen.

Nocara. Eine Ortensia Duflot, die Lucinio, der Tenor Dagnini und Bassist Battaglini begannen die Stagione mit Donizetti's Roberto d'Evreux. Da die französische Prima Donna weder im Gesang noch in der Aktion und Aussprache ein Superlativ war, die übrigen den Komparativ der Vorigen machten, Dagnini noch dazu unpässlich auftrat, so machte die Oper in der ersten Vorstellung (man höre!) Furore, in der zweiten wurde ziemlich gepfiffen, und in der dritten hielt sie sich kaum auf den Beinen. Mit Ankunft der Engländerin Shaw, des neuen Tenors Pancani und des trefflichen Bergamasker Bassisten Giordani (Dagnini ersetzte hierauf in Brescia (s. d.) den Anconi), gab man am 18. Januar Rossini's Semiramide, worin die Duflot die Titelrolle, die Shaw = Arsace, Giordani = Assur und Pancani = Idreno mehr oder weniger starken Beifall fanden. Sei es indessen Unzufriedenheit mit der anfänglich gehabten Aufnahme, die Gegenwart der Shaw, oder eine andere Ursache, die Duflot nahm die Flucht, man sagt nach Bern. In der hierauf gegebenen Donna del lago von Rossini ersetzte der zum ersten Mal die Bühne betretende Tenor Battista Bajetti (Bruder des Maestro Giovanni dieses Namens) den unpässlichen Pancani; Stimme und Gesangmethode sind lobenswerth. Eines von hier gebürtigen Maestro *Luigi Domacchi* zum ersten Mal zur Welt gebrachte Operette: *La sposa velata* machte einen verdienten Fiasco.

Subiaco. Grosse Opern: die Gemma di Vergy, Lucia di Lammermoor, Torquato Tasso, sämmtlich del signor cavaliere Donizetti. Sehr grosser Lärm in den Journalen von der glänzenden Aufnahme der drei Meisterwerke und der Virtuosi, als da sind: die Sopranistin Ester Corsini, die Mezzosopranistin Innocente Tacchini, der Tenor Gio. Marchesini, der Bassist Ricardo Dal Vivo, dazu noch der Basso serio (eigentlich Buffo) Carlo Rocca. Die Corsini singt mit einigem Ausdruck und scheint ebenso wie der Tenor und Bassist vielleicht etwas werden zu wollen; alle insgesammt sind aber noch gar zu jung in der Profession.

Vercelli. Die angehende Prima Donna Teresa Sasso machte hier einen Quasi-Furore in Donizetti's Lucia di Lammermoor; ob dies in einer grössern Stadt auch der Fall gewesen sein würde, mag man dahin gestellt sein lassen. Eine weniger geräuschvolle Aufnahme erhielt der Tenor Vincenzo Jacobelli; im Duette mit der Lucia und in seiner Arie wurde er auf die Scene gerufen. Die Bassisten Garganico und Grandi verdarben nichts. Die Norma, zuletzt auch Ricci's Chiara di Rosenberg fanden ebenfalls starken Applaus; in ersterer machte die Bertuzzi die Adalgisa.

Vigevano. Spät angefangen, aber allseitige Zufriedenheit. Dem. Thevenard, von ihrem Debüt in Alessandria vortheilhaft bekannt, der ebenfalls bekannte Anfänger-Tenor Commassi, der erste Bassist Rommy, der andere Bassist Bien, welcher schon acht Jahre der Profession Dienste leistet; diese vier gaben hier Donizetti's Furioso — für dies Theater — mehr als brav. Rommy machte den Protagonisten, die Thevenard die Eleonora, Bien den Mohren und Commassi den Fernando. Eben so gut gingen nachher Ricci's Esposti.

Genua. Während mehrere Zeitschriften die beste Aufnahme der Oper *Marescialla d'Ancre* vom Maestro *Nini* verkündeten, heisst es in einer andern: „ihre Aufnahme sei mittelmässig gewesen, weil sich die Musik jener der Teutschen nähere, zu welcher die neuen Maestri jetzt ihre Zuflucht nehmen, um ihre Armuth an Genie mit den Geheimnissen der Kunst zu ersetzen u. s. w.“ Diese vorigen Sommer in Padua zur Welt gekommene Oper hat aber, ohne eine germanische Physionomie an sich zu tragen und bei all ihrer hiesigen mittelmässigen Aufnahme, den Preis über alle nachher gegebenen Opern davon getragen, wozu sonderbare Umstände beitrugen. Die beiden Sirenen Tadolini und Assandri waren die Pfeiler dieser Marescialla, ihre Musik schien sogar für sie geschrieben; das will nun viel sagen. Bassist Varese konnte darin nach Belieben schreien, was heut zu Tage auch viel sagen will. Wäre nun der in der Musik gut bewanderte Tenor Pasini auch ein vortrefflicher Sänger und ein ziemlich guter Schreier, so würde der Oper ohne weiteres der glänzendste Erfolg zu Theil geworden sein. Da nun die rühmlich bekannte Tadolini immer dem Tadel unterliegt, dass sie ihrem ganzen Wesen auf der Bühne nicht mehr Seele zu geben versteht, so kam es auch, dass sie und Pasini in Donizetti's Gemma di Vergy, worin dramatischer Ausdruck vorhanden ist, kalt liessen, und diese Oper bald der Marescialla den Platz räumen musste. Noch ärger ging es darauf Rossini's Otello, welchen die Tadolini allein nicht retten konnte. Also abermals Nini. Aehnliche Fiasco's erlitten noch Donizetti's Parisina und Mazzucato's Esmeralda, weswegen die Marescialla die eigentliche Karnevalsoper war, und Herr Nini wurde engagirt, künftigen Frühling eine eigene Oper hier zu komponiren.

Auch bey den Portugiesen scheint die Musik diese Richtung zu der Mystik der Sinnlichkeit genommen zu haben; nur vielleicht noch nicht so gebildet und in sich selbst entschieden, als bey den Spaniern, von denen jene überhaupt manche Eigenschaft angenommen haben, die sich ihnen dann nicht immer so ganz aneignen will. Auch hindert der bekannte gegenseitige Hass, der bey den Spaniern nicht selten in Verachtung übergeht, eine genauere Mittheilung, die ihre ästhetische Kultur sehr befördern dürfte. Ein neuerer Reisender, der sich kein geringes Verdienst erworben, lässt er uns so manches Interessante über Portugall mittheilte, sagt von dem portugiesischen Volksliede, es sey beständig klagend, es rede fast immer von den Leiden unglücklicher Liebe, es sey (wie er sich ein wenig unbeholfen ausdrückt) äusserst selten unzüchtig, noch seltner mache es Anspruch auf Witz, den man hier überhaupt allein für die Prosa aufnehe *). Wir werden schwerlich irren, wenn wir bey der portugiesischen Musik ein gleichartiges Streben annehmen, als bey diesen Poesien, die, wenn sie ächte Volkslieder sind, die Musik gleichsam in sich tragen, auch ohne komponirt zu seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel 1802. 4. 43 Bogen nebst 11 Kupfertafeln. (Preis 4 Rthlr.)

Ohngeachtet die meisten in diesem Werke abgehandelten Gegenstände mehr in die Physik, als in die Musik einschlagen, so wird doch — nicht eine eigentliche Recension, aber eine vollständige Anzeige davon hier nicht am unrechten Orte seyn, da wohl jeder Musiker und Instrumentmacher, der auf einige Bildung Ansprüche macht, sich gern einige physikalische Kenntnis der von seiner Kunst weiter zu bearbeitenden Materialien wird verschaffen wollen.

Unter allen Theilen der Naturkunde ist wohl keiner so sehr vernachlässigt worden, als die Theorie des Schalles und Klanges, indem zwar über einzelne Gegenstände derselben sich hier und da vortreffliche Abhandlungen, besonders von Daniel Bernoulli, L. Euler, La Grange, Lambert und Giordano Riccati finden, aber über das Ganze noch kein einziges nur mittelmässiges Werk vorhanden war. Bey den meisten Schriftstellern ist sogar nicht einmal der erste Begriff von einem Schalle richtig gewesen, indem man das Wesen desselben allein in einer zitternden Bewegung der Luft gesucht hat, da doch alle andere uns bekannte Materien ebensowohl als die Luft, und meistens noch weit stärker, im Stande sind, solche zitternde Bewegungen anzunehmen und weiter zu verbreiten. Auch haben die meisten physikalischen und musikalischen Schriftsteller von einem Klange ganz unrichtige Begriffe gehabt. Ein Klang unterscheidet sich nämlich von einem jeden andern Schalle durch Gleichförmigkeit und Bestimmbarkeit der Bewegungen; viele haben aber geglaubt, der wesentliche Unterschied desselben von einem jeden andern Schalle bestehe in einem Mitklingen der in der natürlichen Zahlenfolge

zu treffen glauben wird, wenn man bedenkt, dass ohne genaue Kenntnis der Poesie eines Volks, auch über die Musik desselben nur oberflächlich geurtheilt werden kann. Auch sollen wir ja die Kunst in ihrer Allseitigkeit lieben, und Poesie und Musik sind sich ja so innig verwandt, dass sie selbst dann noch gleichsam auf einander hindeuten, wenn sie allein zu würken scheinen.

*) S. die Bemerkungen auf einer Reise durch Frankreich, Spanien und vorzüglich Portugal, vom Dr. G. F. Link. Kiel, 1801. In dem Abschnitt, Reise nach Serra de Marao, Th. II. S. 101.)

Novi. Gute Nachrichten von der Garibold und dem Buffo Boccomini in Donizetti's Furioso. Der Anfänger-Bassist Riglum war der Titelrolle nicht sehr gewachsen, und der Tenor Ferrari (Prospero) hat in dieser Oper keine bedeutende Rolle. Weit mehr gefiel Coppola's Nina, worin sich der Tenor besser hervorthun konnte. Ricci's Esposti beschlossen die Stagione fröhlich.

Nizza. Donizetti's Esule di Roma mit der Prima Donna Geltrude Betti-Gabussi, dem Tenor Arrigoti, dem Bassisten Paltrinieri fand nur parziellen Applaus. Nicht am besten erging es nachher Coppola's Nina, worin Arrigoni's Gattin die Bühne so so beirat, er selbst aber, Paltrinieri und Leoni befriedigten mehr oder weniger. Dasselbe Schicksal hatte ferner Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, weil Leoni für die Titelrolle nicht geschaffen war; in dieser Oper sang der Tenor Tommasoni. In seiner Benefizvorstellung war Herr Leoni in Mercadante's Elisa e Claudio weit glücklicher. Der Barbiere di Siviglia mit der Gualdi, Arrigoti, Paltrinieri, Leoni und Valrio machte Furore.

Kurzgefasste Nachrichten über die italienischen Karnevalsopern u. s. w. ausserhalb Italien.

Ajaccio. (Insel Corsica.) Giovanna Schuster-Placci (eine Teutsche, aber längst italienische Prima Donna), Tenor Michel, Bassisten Monachesi und Tovre, Buffo Galletti, zugleich Impresario. Herr Michel begleitete seine Schwester Palmira (einst Prima Donna, sang bekanntlich auch zu Mailand) nach Italien, und bei ihrer Abreise nach Barcelona blieb er zurück, widmete sich dem Theater und kann als Italiener betrachtet werden. Alle insgesammt gaben Paer's Agnese sehr befriedigend, etwas minder Rossini's Otello, hierauf die Operette Mozlie di tre mariti von Generali, und den Barbiere di Siviglia, beide letztere mit starkem Beifalle.

Algier. Nach der Norma ging Rossini's Mosè in die Szene (Elcia = Leva, Amaltea = Giudici, Amenofi = Vogt, Osiride = Zoni, Aroue = Locatelli, Mosè = Morelli, Faraone = Gerli), im Allgemeinen gut und gefiel. Dasselbe gilt von Donizetti's Belisario und Elisir; im ersteren sangen die Leva, die Giudici, Zoni und Gerli, im andern die Leva, Zoni, Morelli und Gerli, welcher den Dulcamara machte; beide Opern erfreuten sich der besten Aufnahme, desgleichen die neue Oper *Il Pelagio*. Ersilling vom benannten Mailänder Maestro *Gerli*. Mit einem Worte, hier gefällt Alles. Bald darauf wurde jedoch der Barbiere di Siviglia gegeben, worin besonders die Giudici gefiel. Gerli war nach Palma (Insel Mallorca) abgegangen.

Athen. Das neue und schöne Theater wurde am 23. Januar mit Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnet, und zwar mit gutem Erfolge; besonders applaudirt wurde die Basso, der Tenor De Zuccato und der Bassist Polani. Die Lozio-Ricci gefiel sehr in Ricci's Chiara di Rosenberg; ihr Final-Rondo und das Duett zwischen den beiden Bassisten mussten wiederholt werden. Am 22. Febr. wurde in Gegenwart des Königs etc. der Barbiere di Siviglia mit vielem Beifall gegeben. Die Luglj machte die Rosina, Tommasi den Figaro, De Zuccato den Almaviva, und Polani den Don Bartolo.

Barcelona. Die Micciarelli-Shriscio machte sich viele Ehre in der Oper La Fatucchiera, darauf in der Norma, worin die Lusignani die Adelgisa machte. — Herr *Giovanni Lainer*, ein Neapolitaner Buffo, der sich seit mehreren Jahren in Mailand als Gesanglehrer aufhält, leitet hier im Frühling eine neue Gesellschaft, darunter die Prime Donne Tavola und Assandri, beide vom Mailänder Konservatorium, Tenor Brambilla und Bassist Piacenti.

Cadix und *Sevilla.* Für beide Städte wurde folgende Gesellschaft engagirt: Prima Donna Leonilda Franceschini-Rossi, Paulina und Annunziata Tenti; Tenore Matteo Tosi, Gio. Confortini, Gius. Piantanida; Bassisten Pietro Lei, Ant. Santarelli. — Musikdirektor Vincenzo Schiera von Mailand.

Havana. Im Februar gab man Donizetti's Belisario, worin der Tenor Bardini Furore machte, besonders mit dem famösen „Trema Bissuzio."

Lissabon. In der Parisina zeichnete sich die hier beliebte Barili und der Bassist Spech besonders aus; der Tenor Regali hatte in dieser Oper wenig zu thun. In der neuen Oper *Virginia*, del Signor Maestro *Miro*, hatte die Barili (Titelrolle) sonderbarer Weise nicht viel zu singen, desto mehr aber der Tenor Conti und die beiden Bassisten Spech und Mariani in den Rollen Icilio und Virginio, desgleichen der Bassist Ekerlin (Sohn eines teutschen Beamten in Mailand) und die Mollo in ihrem kleinen Part fanden Beifall. In Bellini's Puritani zeichneten sich die Barili, Conti und Mariani besonders aus.

Madrid. (Teatro de la Cruz.) Der spanische Maestro Don *Baltasar Saldon* hat für dieses Theater eine neue Oper, *Cleonice Regina di Siria* betitelt, komponirt (vorher schrieb er bereits die Oper Ipermestra).

Malaga. Donizetti's Lucia di Lammermoor erregte hier einen Fanatismo, in ihr die Prima Donna Galzerani-Battaglia.

Malta. Mercadante's Briganti mit Mad. D'Arbois, dem Tenor Cristofani und den Bassisten Del Riccio und Leonardis gefielen so so; man fand in der Musik Reminiszenzen aus den Puritani und aus der Gabriella di Vergy. Die Ruggeri debütirte mit gutem Erfolge in Bellini's Beatrice di Tenda. Donizetti's Marino Falliero fand hierauf mit den erst benannten vier Sängern eine sehr gute Aufnahme. Desselben Maria Stuarda wurde von der Ruggeri in der Titelrolle, und von der D'Arbois in jener der Elisabetta kaum gereitet.

Odessa. Eine neue Opera buffa: *Lo Sposo burlato*, vom Maestro *Emanuele Galea*, Zögling des Neapolitaner Konservatoriums und Lehrer des Instituts der adeligen Fräulein allhier, mit einer leichten und muntern Musik, hat sehr gefallen; in ihr die Pasteri, Gentili, Marini Grazioni (dasselbe Buch schrieb Cordella in Neapel, und Mililoti zu Bologna, aber mit geringem Erfolge).

Ausser den bereits anwesenden Gesangkünstlern kommen nächstens andere neue aus Mailand, als: die Beltrami-Barozzi, die Allistin Hazon, der Tenor Da-

gnai, Bassist Gisni und der Musikdirektor Maestro Luigi Cicrvasi.

Palma. (Insel Mallorca.) Die Prima Donna Albertini-Virgili nebst dem Tenor Boeti, den Bassisten Rocca und Maguelli, erhielten Beifall in Donizetti's Parisina, in Mercadante's Normanni und Donna Caritea, in Bellini's Norma (worin die Scanavino die Adalgisa machte) und Sonnambula.

Ragusa. Die Stagione carnevalesca wurde mit Donizetti's Furioso eröffnet. Unter den Sängern gefiel die Ranzi und der Bassist Parodi (Titelrolle) am meisten, nach ihm der Tenor Vaninetti. Donizetti's Marino Faliero gefiel nicht.

Valencia. Die Sonnambula mit der Almerinda Manzocchi, der Corrina di Franco, dem Tenor Santi und Bassisten Rodda machte Furore. Engagirt wurden der Tenor Gio. Paganini und Bassist Salvatore Natale. Bellini's Capuleti, worin die Alm. Manzocchi den Romeo und ihre Schwester Elisa die Giulietta machte, gefielen ebenfalls. Die neue Oper *Ettore Fieramosca* vom Musikdirektor *Mariano Manzocchi* (Bruder der Vorigen) fand vielen Beifall. Die Almerinda machte die Titelrolle, ihre Schwester die Elisa, Paganini und Natale trugen zum Gelingen des Ganzen bei. Die neuesten gegebenen Opern waren: Ricci's Esposti, Donizetti's Furioso, und Anna Bolena.

Zante. Donizetti's Anna Bolena mit der Morasi-Soletti (Protagonistin), der Vecchi (Seymour) und den Herren Nani und Bruschi fand ebenso wie bald darauf dessen Belisario eine gute Aufnahme.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Letzten Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik. Pensionairinnen von Beethoven; — Ouverture zu Coriolan; — Gloria von Cherubini; — Arie aus der Komödie von Salis (nicht, wie auf dem Programm stand: der Komödie von Zaide) von Mozart (Mad. Widemann); — Chor aus Euryanthe von K. M. v. Weber; — Ouverture zur Oberon von demselben.

Fräulein *Hegedorn*, Theaterprinzipalin in *Dessau*, eine ausgezeichnete, mit herrlicher Stimme begabte Sängerin, ist jetzt auf zwei Jahre engagirt für Dessau gewonnen worden, so dass sie nun auch den Sommer hier, ausser der Theaterzeit, bleibt. — Die treffliche Musikschule des dortigen Hofkapellmeisters Dr. *Friedr. Schneider* versteht sich immer mehr. Für drei nach Ostern abgehende Schüler, die ihren Kursus vollendet haben, sind neue eingetreten, nämlich: 93) aus Wiesbaden aus Utrecht, 95) Noth aus Luxemburg, 97) Dutsch aus Siegenburg, 98) Bernsdorf aus Dessau; 99) Beate aus Bernburg; 100) Hayer aus Krefeld in Holland; 101) Rust aus Dessau; 102) Biel aus Wittgendorf bei Königsee; 103) Helibuton aus Windsor im nordamerikanischen Neuschottland. — Ferner wird Anfang Septembers in Dessau ein Musikfest gefeiert werden, das eine Verbindung der Musikvereine in Anhalt bezweckt und dessen *ersten Anhalt'schen Musikfest* genannt werden soll. Zur Zeit das Nähere.

In der grossen schönen Kirche zu *Zerbst*, welche die väterliche Fürsorge des Herzogs völlig hat wieder herstellen lassen, wird im Laufe dieses Sommers eine grosse Orgel eingeweiht, welche von dem geschickten Orgelbauer *Zuberbier* in Dessau verfertigt wird.

Bei der jetzigen grossen Preisbewerbung im Konservatorium der Musik zu Paris erhielt den ersten Preis Herr Bazin (Schüler von Berton und Halevy), den zweiten Preis Herr Boetiste (Schüler von Berton und Dourlossi), und die ehrenvolle Erwähnung Herr de Garaude (Schüler Halevy's).

Ankündigungen.

Im Verlage der **Schulze**'schen Buchhandlung in **Oldenburg** ist so eben erschienen:

Schön-Rohtraut.

Gedicht von *Ed. Mörike.*
Nach der Composition von *Ad. Stahr* für
Männerstimmen
eingerichtet von
A. Bösler.
Preis 8 gGr.

Allen Liedertafeln darf dies hübsche Quartett empfohlen werden. Es wird die Mühe den Einstudirenden zu diesem Erleichterung die Partitur beigegeben ist, reichlich belohnen, und gewiss überall den ausserordentlichen Beifall erreichen, der dem lieblichen Liede von denen, welche schon Gelegenheit hatten, es gut vorgetragen zu hören, in reichem Masse gezollt wurde.

Bei **Artaria & Comp.** in **Wien** ist so eben und Kitzgrathsumrecht erschienen:

Ch. de Berlot.

Trois Caprices brillants pour le Violon, avec accomp. de Piano — dediés à S. A. le Prince de Dietrichstein. — Op. 29 (und nicht Op. 18, wie früher irrthümlich angezeigt). Pr. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-Münze.

Capellmeister Krebs Lieder mit Pianoforte.

Es sind von diesem Meister, dessen Liedercompositionen nun auch in Berlin, Breslau, Dresden, Wien, Frag lebhafte Anerkennung finden, folgende Werke erschienen:

Zigeunerknabe. 8 gGr. Nichts schöneres. 8 gGr. Die Heimath. 8 gGr. Adelheid. 6 gGr. Sehnsucht. 6 gGr. Treue Liebe. 8 gGr. Schiffers Abendlied. 8 gGr. Lebewohl. 6 gGr.

Fräulein Löwe und Lutzer, die Herren Mantius, Tichatschek und Wurda haben obige Lieder in ihren Konzerten vorgetragen und für die schönsten neuester Zeit erklärt, sogar alle Recitive lassen denselben einstimmig Lob werden. Leicht und ansprechend, in eleganter Ausstattung, werden diese Hefte überall Eingang finden.

Schuberth & Comp. in Hamburg.

Gesuch.

Ein junger Musiker, welcher Clavier, Violine und Flöte spielt, Unterricht auf den genannten Instrumenten, wie auch in der Composition und im Gesang zu geben vermag, selbst componirt und arrangirt, wünscht eine Stelle als Musikdirektor oder Musiklehrer zu einer Anstalt zu erhalten.

Anerbietungen für denselben wollen an Herrn Hofmusikdirektor Dr. F. S. Gassner in Karlsruhe adressirt werden, welcher die Güte haben wird, auf Verlangen nähere Auskunft zu ertheilen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juni. **№ 25.** 1840.

Adolph Henselt

Variations de Concert pour le Piano avec acc. d'Orchestre sur l'Air favori: „Quand je quittai la Normandie" de l'Opera „Robert le diable" de Meyerbeer composées par — Oeuv. 11. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch.: 3 Thlr. 12 Gr.; av. Quat.: 2 Thlr. 4 Gr.; pour Piano seul: 1 Thlr. 8 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es sind einige Jahre, so lange als Herr Henselt in Petersburg ist, dass der schnell beliebt gewordene Mann nichts von seinen Kompositionen veröffentlichte. Um so freudiger werden die Pianofortevirtuosen nach diesem neuen Werke greifen, das der Kaiserin von Russland gewidmet ist. Entsinnen wir uns recht, so trug er selbst uns diese Bravourvariazionen kurz vor seinem Scheiden aus Teutschland vor, nur ohne Begleitung des Orchesters. Sie waren also fertig bis auf die Instrumentazion, die alle gebräuchliche Instrumente, selbst 2 Posaunen, für geeignete Zwischensiellen in Thätigkeit setzt. Diese Begleitung der Instrumente hat nun so manche Veränderung im Gange der Komposizion hervorgebracht, dass die für das Pianoforte allein gestochene Ausgabe durchaus nicht gebraucht werden kann, sobald man die Variazionen mit Instrumentalbegleitung vortragen will. Die Spieler müssen sich nothwendig beide Ausgaben anschaffen, sobald sie einen doppelten Gebrauch davon machen wollen. Gleich vom Anfange ist die Einleitung mit dem Orchester nicht unbedeutend verlängert; nach dem Thema ist noch ein achttaktiges Tutti dazugesetzt, was in der Ausgabe für das Pianoforte allein fehlt; desgleichen nach den Variazionen. Ferner ist Manches, vorzüglich in der zweiten Variazion, welche das Klavier am wenigsten beschäftigt, den Instrumenten zugetheilt und nur durch kleine Noten bemerkt, was in der für das Alleinspiel bestimmten Ausgabe mit zweckmässiger geringer Veränderung dem Klaviere überlassen werden musste u. s. f.

Henselt's Kompozizionsweise ist bekannt; er ist ihr im Ganzen treu geblieben: nur etwas mehr Modulatorisches in frappanten Akkorden ist dazu gekommen, nicht allein, weil manche Liebhaber des neuen Virtuosenspiels dies wünschten, sondern vorzüglich, weil es das Thema und die Weise Meyerbeer's mit sich bringt. Dies gibt sich schon in der schon gehaltenen Einleitung kund, die bei allen Fiorituren auf das Thema geschickt anspielt, in welches durch eine glänzende und nicht zu lang gedehnte Kadenz übergegangen wird. Die Variazionen selbst stehen in gutem Wechsel und sind der Vortragsart und ihrem innern Wesen nach, jede in sich selbst mannichfach schattirt, schon durch die Ueberschriften richtig bezeichnet. So steht über der ersten: Grazioso assai, was durch pikante Ausführung und zuweilen durch markirten Bass gehoben werden muss. Die zweite Variazion: Un poco più lento e sostenuto ist mehr für die Färbung durch das Orchester als für das Pianoforte, welches das Thema in harmonischen Umstellungen im Basse durchklingen lässt, berechnet. Die dritte, den $^{6}_{8}$-Takt in $^{2}_{4}$ umwandelnd, ist was die Ueberschrift sagt: Scherzando. Die in Triolentakt versetzte Melodie, durch flüchtige Sechzehntheil-Triolen umspielt, muss natürlich gut herausgehoben werden, was wir Spielern, die solcher Bravourwerke Meister sind, nicht erst zu sagen haben. Genau bezeichnet sich die vierte Variazion mit Con fuoco e pomposo; das ist sie wirklich und höchst durchgreifend. Man weiss, dass der Verfasser nicht selten grosse Spannungen setzt, die mancher nicht langfingerigen Hand bei aller Ausdehnung sehr beschwerlich werden. Deshalb gibt hier der Komponist folgende Anmerkung: „Dergleichen Akkorde im Fortissimo (wohl zu merken *im Fortissimo*) dürfen durchaus nicht gebrochen werden, da ihnen dadurch die erwünschte Kraft benommen wird. Es sind daher, wenn die Spannung der Hand nicht ausreicht, bei solchen Fällen die gewöhnlichen engern Lagen vorzuziehen, und bleibt dem Geschmack des Spielers überlassen, wo überhaupt das eine oder das andere von besserer Wirkung ist." Diese Bemerkung unterschreiben wir als eine bedeutende. Wissen wir auch sehr wohl, dass die weite Harmonie oft ausserst wirksam auch auf dem Pianoforte ist, so dass man zuweilen die Hände grösser wünschen möchte als sie nun einmal sind, so können wir doch nicht umhin, gelegentlich zu bekennen, dass die weiten Spannungen jetzt von den meisten Komponisten für Pianoforte zu sehr gehäuft und wohl auch da angebracht werden, wo ganz derselbe Effekt, und weit sicherer und bequemer, durch gewöhnliche Engiage hervorgebracht werden würde. Wo das der Fall ist, da andere man unbedenklich; die Reinheit der Akkorde und ihre Sicherstellung ist mehr werth, als ein in weiter Lage nur halb erhaschter Ton. — Das Adagio, $^{4}_{4}$ B moll, ist sehr bravourmässig und oft grossartig, durch eine Kadenz zum Finale, $^{6}_{8}$ B dur, Allegro vivace, führend. Es ist glänzend und das Ganze bietet

so viel Wechsel, dass es tüchtigen Pianofortevirtuosen sehr willkommen sein wird.

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle

composé — par *B. E. Philipp.* Oeuv. 33. Breslau, chez F. E. C. Leuckart. Pr. 2 Thlr.

Ist irgend eine Komposition dieses Mannes von allen, die wir bisher von ihm sahen und hörten, der Aufmerksamkeit der Musikliebhaber und ihres besondern Beifalls werth, so ist es diese. Man wird sie nicht nur bedachter, planmässiger und sorgfältiger gearbeitet finden, als seine übrigen, die grösstentheils flüchtiger Unterhaltung gewidmet sind, sondern auch viel erfindungsreicher, tiefer, folgerichtiger, wir möchten sagen edler, aus einer gewissen fühlbaren Künstlerwürde hervorgegangen, oft sogar grossartig, also ohne Schwulst eindringlich. Wir freuen uns, den Mann auf diesem Wege zu erblicken, den er noch nie, so weit uns bekannt ist, besser und sicherer betrat, als diesmal. Er hat mit diesem Werke bewiesen, dass er nicht nur schöne Naturgaben und löbliche Bildung derselben besitzt, sondern dass er sie auch zusammenhalten und für einen kunstwürdigen Zweck, tüchtig in sich, verwenden kann, wenn er will, oder auch wenn es ihm seine Musse gestattet. Wir kennen seine Lebensverhältnisse, auf deren Beschaffenheit nicht selten so viel ankommt als auf das innere Wesen des Menschen selbst, viel zu wenig, um dem einen oder dem andern Grunde den Vorzug zu geben; müssen jedoch auf jeden Fall wünschen, er möge künftig in Allem, was er der Oeffentlichkeit übergibt, selbst in Kleinigkeiten, um der Kunst und um seinetwillen, so viel innern Antheil an der Sache an den Tag legen, als es hier sichtlich und lobiliar geschehen ist. Wir haben also doppelte Ursache, dem Werke alle Ehre zu geben und es bestens zu empfehlen, einmal um der Wahrheit willen, dann auch, dass der Mann durch die That erfahre, dass derjenigen nicht zu Wenige sind, die solche Bestrebungen und Durchführungen nach Verdienst zu achten wissen, und dass es nicht vergeblich sei, auf solchem Wege zu wandeln.

Deshalb behaupten wir jedoch noch nicht, dass dieses als sein vorzüglichstes Werk, was ihm alle Ehre bringt und was wir herzlich willkommen heissen, das erste der Art, das wir von ihm kennen lernen, gleich so hoch stehe, dass keinem Freunde echter, gehaltvoller Musik irgend etwas mehr zu wünschen übrig bleibe — wie wäre dies auch möglich? —, sondern wir behaupten, dass sich der Komponist dadurch auf eine höchst achtungswerthe Künstlerstufe stellt und ein Werk geliefert hat, das sich bei gutem Vortrage, der stets vorausgesetzt wird, der lebhaftesten Zustimmung Aller erfreuen wird, die in ihren Forderungen an einen solchen neuen Satz nicht so übermässig sind, dass sie nichts anerkennen und des Genusses werth halten, als was dem Besten, was etwa Beethoven in der Art leistete, unbedingt zu die Seite gesetzt werden könnte. Beethoven selbst schrieb nicht gleich anfangs sein Höchstes, wie Keiner, in dem tüchtige und lebendig strebsame Kraft wohnt. Hat also der Verfasser Festigkeit und Willen genug, auf dem glücklich betretenen Wege zu verharren, das heisst, den tüchtigen Muth, stets und in jeder Weise sein Treuestes und Bestes zu geben, was er eben in guter Stunde vermag, so ist von diesem schönen Werke zu sehr viel von ihm zu hoffen.

Gleich der erste Satz, All. molto, $^{6}_{8}$, F moll, bestätigt dies; die ganze Anlage und Haltung ist trefflich und die Wirkung frisch. Nur wäre für ein Trio zu wünschen, dass die Violine und das Violoncello weniger unisone Gänge haben möchten, was bei so wenigen Instrumenten selten vortheilhaft ist, selbst dann nicht, wenn das Ganze diese Einrichtung, wie hier, festhält. Wollten wir in's Kleine gehen, so würden wir wünschen, dass auf S. 13 die erste Note der Violine mit einer Bindung des vorangehenden *es* als ein Viertel beibehalten und nicht der halbe Takt *c* gesetzt worden wäre: eben so im dritten Takte der ersten Klammer wäre uns in der Violine das mit dem vorhergegangenen verbundene *g* in der Wahrung eines Viertels lieber. Den Grund einer solchen Aenderung haben wir öfter besprochen. Ein paar geringe Druckfehler bemerkt Jeder von selbst. *Adagio ma non troppo*, $^{3}_{4}$, Des dur, ist solid durchgearbeitet und in den Veränderungen des einfachen Themas wie in den Mischungen des Ganzen recht ansprechend. Das Finale moderato, $^{2}_{4}$, F moll, setzt, nach 6 $^{2}_{4}$-Takten *Adagio*, in C dur ein, nur einen Uebergang in's All. con fuoco $^{6}_{8}$, bildend. Der Satz ist äusserst lebhaft, karakteryoll und befriedigend. — Wir wiederholen, dass wir dem gelungenen Werke alle Aufmerksamkeit der Kunstfreunde wünschen.

Lieder für das Pianoforte allein.

Seitdem Liszt Schubert's Lieder für das Pianoforte übertrug, hat das Vergnügen an solchen Bearbeitungen, also auch die Lust dazu um sich gegriffen. Wir haben schon mehrere Bearbeitungen der Art anzuzeigen gehabt. Hier erhalten wir wieder folgende anziehende Hefte:

Lieder von W. A. Mozart für das Pianoforte ohne Worte eingerichtet von Vincenz Lachner, grossh. Badenschen Kapellmeister. 2 Hefte. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Preis jedes Heftes: 1 Fl. 3 Kr.

Sehr Viele werden diese Lieder, die sie einst mit jugendlicher Lust sangen, als Erinnerungen an glückliche Zeiten gewiss gern in einsamen und geselligen Stunden spielen. Wir wollen nur sogleich angeben, welche Lieder sie empfangen: Vergiss mein nicht; — Das Veilchen; — Minna's Augen; — Abendempfindung; — An Chloe; — Trennung und Wiedersehn; — Die Zufriedenheit; — Wohl tauscht ihr Veglein; — Einsam ging ich; — Schon klopfet mein liebender Busen. — Die ältern Musikfreunde kennen sie nun. Wer von den jüngern sie nicht kennt, dürfte doch nicht übel thun, wenn er sich das Liederheft der bei Breitkopf und Härtel herausgekommenen Werke Mozart's anschaffte. Abgesehen

davon, dass man dergleichen kennen lernen muss, wenn man auf den Namen eines gebildeten Musikfreundes ein Recht haben will, wird man doch wohl auch Manches finden, was seiner innigen ganz einfachen Natur wegen wundersam wohlthut. Hat man sie zuvor gesungen, so wird man sie dann mit doppeltem Antheil spielen. Und dazu gehören keine grossen Bravourspieler, nur solche, die bei mässiger Fertigkeit guten Ton zu entwickeln verstehen, oder es zu lernen Lust haben. Lässt man sich erst von einem Klavierschneisser und dann von einem guten Klavierspieler diese Lieder vortragen, so wird die Streitfrage, ob sich auf dem Pianoforte durch Kunst und Seele in den Fingern ein schönerer Ton entwickeln lasse oder nicht —, gleich durch die That entschieden sein. — Herr V. Lachner hat sehr wohl daran gethan, dass er Mozart's Gesänge, die einfach genäthlichen, nicht überschätzt, sondern einfach schön gelassen hat. Dafür danken wir ihm in diesem Falle ganz besonders; der Mann hat in der Uebertragung Geschmack gezeigt. Wir brauchen die Hefte nicht erst zu empfehlen.

Achtzehn Lieder ohne Worte nach Felix Mendelssohn-Bartholdy's Gesängen (Op. 19, 34, 47) für das Pianoforte allein übertragen von Carl Czerny. No. 1, 2, 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes: 16 Gr.

Herr Czerny hat in seiner Uebertragung denselben Weg eingeschlagen und hat wohl daran gethan. Es werden also auch hier mässige Pianisten sich recht gut damit zu vergnügen im Stande sein. Kaum haben wir noch nöthig, den Inhalt der angegebenen Hefte zu bezeichnen, da die Gesangshefte selbst bekannt sind. Dennoch wollen wir es zum Vortheil der Nichtsänger nicht unterlassen. Man erhält: Frühlingslied; — Das erste Veilchen; — Winterlied; — Neue Liebe; — Gruss; — Reiselied. Im zweiten Hefte: Minnelied; — Auf Flügeln des Gesanges; — Frühlingslied; — Sulcika; — Sonntagslied; — Reiselied. Im dritten Hefte: Minnelied; — Morgengruss; — Frühlingslied; — Volkslied; — Der Blumenstrauss; — Bei der Wiege. — Vom Vortrage und der Tongebung u. s. w. gilt das Gesagte.

Quatre Toccates

pour le Pianof. composées — par J. F. Kelz. Oeuv. 229. Berlin, chez F. S. Lischke. Pr. $\frac{1}{2}$ Thlr.

Man weiss, dass zu Bach's Zeiten diese imitatorische und fugirte Fantasieenform sehr beliebt war; mit Recht spielt man die Meisterarbeiten der Art noch, und mit Recht versucht der eben gesunnte und als geschickter Techniker wohlbekannte Komponist, sie auch denen wieder in's Gedächtniss zu rufen, die, um Aelteres sich wenig bekümmernd, durch neue Gaben erst wieder darauf hingeführt sein wollen. Wir hoffen, sie werden ihnen gefallen und durch das Spiel derselben Lust zu andern frühern Werken der Art erwecken. Der Verfasser hat sich abermals als einen geschickten Mann bewährt, der auch weiss, wie er seine Zeit treffen soll. Alle diese Tokkaten sind in einem schnellen Tempo, das sich sogar noch über das vorgeschriebene Allegro hinaus steigern lässt, ohne dem Gehalte der Arbeit Schaden zu thun. Alle sind rein zweistimmig, was die Schnelle des Tempo's sogar in manchen zweistimmigen Fugen nicht blos zulässt, sondern sogar nicht selten wünschenswerth macht. Man versuche sie nur selbst und lege sie nicht unbesehen bei Seite.

Etüden für das Pianoforte

24 *Etudes mélodiques — composées par Jacques Rosenhain.* Oeuv. 20. No. 1, 2, 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 16 Gr.

Herr Rosenhain ist selbst ein durchgebildeter Pianist und gewiss ein guter Lehrer, der nicht blos bestimmt weiss, was zum guten Pianofortespiel gehört, sondern es auch rund und genau dem Schüler durch die That begreiflich machen kann, wie jedes Einzelne sein muss. Trotz aller Schulen und Lehrbücher kommt ein gewissenhafter Lehrer doch nicht selten in den Fall, für vorhandene einzelne Regeln ein für mässig vorwärts geschrittene Zöglinge gerade passendes Uebungsstück mehr zu wünschen, das einen bestimmten Theil eines geordneten Spieles vorzugsweise in's Auge fasst und zwar so, dass der Schüler durch den Inhalt der Musik selbst nicht zu sehr von dem Hauptzwecke, sich eine besondere Fertigkeit mehr sicherer anzueignen, abgezogen werde. — Es bleibt immerhin eine wichtige Frage, ob vorherrschend ästhetischer Werth und stark ausgeprägte Kharakterdarstellungssätze in Tonen gleich von vorn herein, bevor noch eine feste Gewandtheit im Regelrechten sich gebildet hat, die besten Uebungselemente liefern. Da die Menschen sich nicht gleich sind, wird auch die Antwort mit Ja und Nein nicht gleich richtig und für jede Einzelnheit passend sein können; aber wir behaupten, dass unter 5 Zöglingen immer 4 sind, die mit Ernst zu einer gewissen Norm festgehalten und nicht durch zu viel andere Berücksichtigungen, am wenigsten durch zu lebhaft angeregtes Gefühl zerstreut werden müssen, wenn etwas Tüchtiges erreicht werden soll. In dem zu Vielerlei auf einmal wird jetzt im Ganzen stark gefehlt, also auch im Klavierunterricht, namentlich mit schon etwas vorgeschrittenen jungen Leuten. Für solche besondere, nicht zu Vieles verbindende Zwecke sind diese Etüden. Sie sind also mit denselben Verfassers früher erschienenen, die für den Salon bestimmt waren, durchaus nicht in Vergleichung zu stellen, wenn man die gute Absicht dieser Lieferungen nicht ganz verkennen und ihnen Unrecht thun will. Was beabsichtigt wird, hat der Verfasser deutlich über jede Nummer gesetzt, z. B. No. 1: „Diese Etüde muss mit Leichtigkeit und grosser Gleichheit gespielt werden; man beachte sorgfältig die angegebenen Nuancen und drücke selbst die kleinsten erwendt deutlich aus.“ Oder auf Seite 7: „Um eine und dieselbe Note deutlich mehrmals zu wiederholen, muss man die Finger mit besonderer Sorgfalt aufheben. Man an-

ancire diese Noten genau und beobachte die Bindungen und Staccati derselben.“ Dergleichen den Zweck eines Satzes bestimmende Angaben stehen über jedem einzelnen Stücke, was manchem Lehrer und noch weit mehr manchem in den Hauptsachen noch nicht sichern Spieler, der sich selbst fortzuhelfen hat, nur erwünscht sein kann. Also ungefähr nach dem Vorbilde des Herrn Moscheles, aber für geringere Kräfte bestimmt. In solcher Hinsicht muss das Neue dem Zweckmässigen untergeordnet stehen, und zweckmässig sind diese Nummern. Daher hat auch kein Satz eine andere als eine verhältnissmässig geringe Schwierigkeit mit Ausnahme der letzten Nummer. — Es sind Schul-Etüden, denen das Beiwort mélodiques pleonastisch beigefügt wurde. Lehrer mögen sie beachten.

24 *Etudes dans tous les tons majeurs et mineurs* — par *Stephen Heller*. Oeuv. 16. Liv. I et II. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. jedes Heftes: netto ⅓ Thlr.

Diese beiden Hefte gehen von C dur aus durch alle Kreuzvorzeichnungen bis Fis dur, was durch enharmonische Verwechslung Ges dur sogleich mitbringt und so den Uebergang in die Erniedrigungs-Vorzeichnungen vorbereitet. Nach jedem Dursatze folgt eine Uebung in der Molltonart gleicher Vorzeichung, also C dur, A moll, G dur, E moll u. s. w. Das Ganze wird demnach aus 4 Heften bestehen. Der Titel: „Studien in allen Dur- und Moll-Tonarten“ gibt von selbst an, worauf hier vorzüglich Rücksicht genommen werden soll. Was die vorher genannten Schul-Etüden bezweckten, wird hier vorausgesetzt; nicht minder eine sichere Einübung der Leitern aller Dur- und Moll-Tonarten, wie man sie in jeder guten Schule findet; ja man muss sogar schon mit der ganzen Verkettung der Tonarten bekannt sein und manches auf diesen Theil der musikalischen Kenntnisse einfacher Hinarbeitende gespielt haben, wenn man den rechten Nutzen von diesem in anderer Hinsicht sehr empfehlenswerthen Werke haben will. Viele von diesen Sätzen moduliren so mannichfach, dass der Spieler eigentlich im Wesentlichen der Tonarten schon heimisch sein muss. Im Grunde sieht der Verfasser in allen diesen Nummern mehr darauf, eigenthümliche und schöne Musiksätze, die etwas Lockendes in sich selbst haben, hervorzubringen. Das ist nicht wenig und muss ansprechen: aber es muss auch zugleich eine andere, im Titel nicht angegebene Uebung obenan stellen. Da nun jetzt das Eigenthümliche vor Allem in rhythmischen Auffallenheiten gesucht und gefunden wird, da der Rhythmus eine Hauptkraft der Tonkunst ist, so hat auch der Verfasser seine Tonstücke durch eindringlichen, oft seltsamen Rhythmus, der aber sehr gut gehalten ist, ergötzlich zu machen gestrebt und mit Erfolg. Der Rhythmus ist so pikant, dass eben darin vor Allem das Eigenthümliche der Erfindung und der Reiz dieser verschiedenartigen Sätze liegt. Die rechte Hervorhebung dieses rhythmischen Gehaltes ist demnach der Hauptvortheil dieser Uebungen und wahrhaftig kein geringer. Und deshalb empfehlen wir auch diese Studien besonders. Salonetüden sind es übrigens gleichfalls nicht, so sehr sie auch kleine Zirkel erfreuen werden.

XII Études de Concert pour le Piano — par *Th. Döhler*. Oeuv. 30. Liv. I et II. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis jedes Heftes: 2 Fl. 42 Kr.

Herr Döhler ist ein anerkannt tüchtiger Pianoforte-Virtuos unserer virtuosenreichen Zeit, der sich den lebhaftesten Beifall seines Vaterlandes erwarb und in der Fremde, namentlich in England, Holland und Frankreich, Lorbeerkränze errang. Als einen solchen erwies er sich in seinen frühern Bravourkompositionen, und in diesen Etüden erweist er sich zuverlässig nicht minder als einen solchen. Er hat sehr geschickt seinem Instrumente angemessene Passagen erfunden, die dem Spieler in doppelter Hinsicht günstig sind, sich sehr gut anhören und sogar recht ergötzlich ansehen lassen, welches Letzte jetzt, wo man die Virtuosen nicht allein spielen hören, sondern auch spielen sehen will, gar kein unwichtiger Punkt ist. Die allermeisten dieser Nummern sind eingänglich und hübsch melodisch, so dass irgend eine sangbare Melodie bald in die Ober-, bald in die Mittel- oder Bassstimme gelegt worden ist, die nun mit reichem Schmuck auserlesener Bravour glänzend und mannichfach anziehend umspielt wird. Diese Manier hat sich seit Thalberg's Umspielungen so ausgebreitet und so beliebt gemacht, dass sie seit mehren Jahren die vorherrschende geworden ist und dass auch Männer, die vordem nicht daran dachten, ihr Weihrauchsopfer ihr anzuzünden nicht unterlassen. Jeder umspielt nun möglichst anders, immer jedoch möglichst glänzend, feurig und bewunderungswürdig. Durch diese letzt genannte Allgemeinannahme muss sich nothwendig unter den Virtuosenkomponisten eine Verwandtschaftsähnlichkeit bilden, die jedoch nicht so gross ist, dass sich die besondern Individuen nicht mehr leicht genug unterscheiden liessen. Wird man daher auch zuweilen lebhaft an Thalbergs und Henselts Art erinnert, so ist es doch immer Döhler, der in seiner Weise, nur in der fast allgemein angenommenen und beliebten Manier seiner Kunst, darstellt und effektvoll zu machen weiss. Auch hat er mehr Pikanterieen der neuen Harmonik dazu gethan, als in seinen frühern Kompositionen. So findet sich, um nur ein Beispiel anzuführen, gleich in der ersten Etüde am Schlusse völlig Rossini's Soireen-Mondschein. Das gibt Frappantes. Der Verfasser hat sein Werk Herrn Berlioz gewidmet. Den Titel „Konzertetüden“ führt es mit volligem Rechte. Sind wir auch überzeugt, dass nicht alle gleich wirksam für Konzertvorträge sein möchten, am wenigsten an allen Orten (man liebt nicht mehr überall Etüdenvorträge in öffentlichen Konzerten), so sind doch viele so glänzend und so aufreizend, dass sie unter die tüchtigen der Art gehören, die ihre Spieler verlangen. Demnach sind sie zugleich gute Bravourübungen und imponirende Empfehlungsstücke für häusliche Zirkel. — Von demselben Komponisten ist noch erschienen:

Etude pour le Pianoforte. — Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. ⅓ Thlr.

Sie ist für Bravourspieler allerliebst.

L'Ambition. L'Enjouement. Deux nouvelles Etudes pour le Pianoforte composées par Ign. Moscheles. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Was wir über die karakteristischen Studien dieses vielbesprochenen und allgemein bekannten Komponisten und Pianofortevirtuosen 1838, S. 553, gesagt haben, würden wir hier zu wiederholen haben, wenn es nicht genügte, darauf zu verweisen. Diese beiden Etüden schliessen sich an jene an, so verschieden sie auch in der Ausführung sind, setzen eben so wie jene schon mechanische Ausbildung der Hand voraus und sind beide, jede in ihrer Art, gleich schön. Gute Pianisten werden also von selbst sie nicht übersehen.

Orgel.

Zwei Fugen nebst Einleitung für volle Orgel zum Gebrauch bei festlichen Gelegenheiten, und drei Vorspiele für sanfte Stimmen komponirt — von *Adolph Hesse.* Op. 62 (35. Orgelwerk). Breslau, bei Carl Cranz. Preis 16 Gr.

Die Einleitung zu No. 1 für das volle Werk ist überaus vollgriffig, mit obligatem Pedal, wie alle Nummern, sehr gut gearbeitet und wirksam. Die Fuge gehört unter die guten. Wäre sie in irgend einem Theile mangelhaft, so hätten wir mehr darüber zu sagen. Nur die Bemerkung des Komponisten auf S. 6: „Die hier vorkommenden 2 Quinten konnten der imitirten Figur wegen nicht gut vermieden werden" — gibt uns Gelegenheit zu einiger Besprechung des Falles, der einer sodeutenden Auseinandersetzung wohl bedürfen muss, da der Verfasser Ursache zu haben glaubte, sich deshalb zu entschuldigen. Er hat wohl daran gethan um der Schwachen willen, welche die *Durchgangsquinten nicht von harmonischen Fortschreitungsquinten in einem und demselben Rhythmus* unterscheiden. Solcher Durchgangsquinten, die hauptsächlich in Imitazions-Figuren vorkommen, haben sich die besten Meister bedient; ihnen gilt im Grunde das Verbot gar nicht, und wo es noch bis dahin ausgedehnt wird, geschieht es grundlos, ausgenommen wenn der gerade Quinten bildende Durchgangston durch zu langes Aushalten ohne Weiterbewegung in einen andern Ton die Natur eines harmonischen Tones annähme — eine Ausnahme, die keine Ausnahme wäre, sondern eigentlich nur die wahre Regel bestätigte, dass nur harmonische Fortgangsquinten, folglich auch solche, die durch ihre Zeitdauer die Natur jener annehmen, in einem Rhythmus des Zusammenhanges verboten sind. Daraus, dass man diese Grundregel nicht immer genau festhielt und jede stehende Quinte ohne bestimmten Unterschied für eine verbotene erklärte, ging von der einen Seite die flache Quintenjägerei hervor, und von der andern das eben so flache Verwerfen aller Regel, worunter Niemand mehr in's Unsichere gestürzt werden musste, als der Anfänger in der Komposizion, der es der Mehrzahl nach freilich bequemer finden muss, sich auf die Seite derer zu schlagen, die gar kein Gesetz mehr anerkennen. Das geschieht so lange, bis sich die übeln Folgen recht stark fühlbar machen, die bisher noch keiner Anarchie gefehlt haben. — Zum Besten der Unsichern im Gesetz der Harmonie hätte daher des Verfassers Anmerkung, die nur sich selbst rettet, noch einige Zeilen länger sein sollen. Die offenbaren Quinten, wie sie hier stehen, gehören also nicht unter die falschen. Weniger gut, weil viel weniger nothwendig und doch zu eintönig scharf sind uns, obgleich in der Mittelstimme gegen den Diskant, die geraden Oktavenbewegungen über die ursprüngliche Septime in die verdoppelte grosse Terz, wobei keine Bemerkung steht, S. 6:

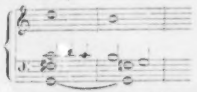

Solche für das Beste der Tonkunst nicht unwichtige Gegenstände, so sehr sie auch in den Augen Vieler ihr Gewicht verloren haben, erwähnen wir nur, um ein selbstständiges Bedenken derselben anzuregen, keinenfalls um uns mit irgend Jemand darüber in Streit einzulassen. — Die kurzen oder doch mässig ausgeführten Vorspiele sind sehr gut gearbeitet, auch kirchlich, würden jedoch etwas melodiöser noch allgemeiner ansprechen. Das Werk ist zu empfehlen.

Präludien und Fantasieen für die Orgel komponirt — von *Jul. Mühling.* Orgelkomp. 2. 2s Heft. Op. 3. Magdeburg, bei Rubach. Preis ⅔ Thlr.

Das erste Präludium zeichnet sich besonders dadurch aus, dass es eine wohl kirchliche Führung der Stimmen mit obligatem Pedale, aber in einer solchen melodischen Art hat, die vom hergebrachten Schlage verschieden ist, aufmunternder und doch nicht auffallend; dabei ist Alles so leicht, dass nur etwas geübte Orgelspieler bald damit zu Stande kommen. No. 2 in eben der Art, aber weniger ganz, nicht so rund, als das erste. No. 3 hält die Mitte zwischen beiden vorigen und ist recht gut. No. 4 eine sehr angemessene und einfach schöne Vorbereitung auf den Choral: O Haupt voll Blut und Wunden. Die Vorspiele sind sämmtlich in gebührender Kürze, Etwas länger ist das Nachspiel No. 5, vortrefflich, ganz in sich bis auf das Kleinste im Andante und All., das eine kurze, aber sehr erfreuende Fuge gibt. No. 6. Fantasie über den Choral: Nun danket alle Gott. Es ist schön; Alles natürlich und doch eigen; Alles aus dem Choral genommen, auch die Fuge, und doch so ungebunden und frei, als es der gebundene Styl nur zulässt; tüchtig in sich. Das Werk macht dem Verfasser Ehre und ist besonders zu empfehlen, auch mässigen Orgelspielern.

Der wohlgeübte Organist. Auswahl von Nachspielen verschiedener Meister, aus den gewöhnlich vorkommenden Tonarten. Ein praktisches Hand- und Hülfsbuch zur weitern Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche für Organisten, Seminaristen und Präparanden. Herausgegeben von *Gotthilf Wilh. Körner*. 16s Werk (Supplement zum angehenden Organisten). Leipzig, bei G. Schubert. — 143 S. klein Querfolio.

Da die erste Abtheilung einen guten Absatz fand, will der Herausgeber durch diese zweite den durch den angehenden Organisten vorbereiteten Orgelspielern durch eine Sammlung stufenweise vom Leichtern zum Schwerern fortschreitender Orgelstücke Hilfsmittel zu weiterer praktischer Ausbildung in die Hand geben; zugleich aber auch eine grosse Anzahl kleinerer und grösserer Nachspiele darbieten, an denen in andern Sammlungen in der Regel kein Ueberfluss ist (weil man sie weniger braucht, als gute und kurze Vorspiele). — Nicht wenige stehen weder in der Schwierigkeit noch dem innern Wesen nach höher, als wohin die erste Abtheilung bereits führte, werden also ohne viel Anstrengung zu üben sein; werden auch nur nach und nach etwas schwerer. Dazu sind die meisten im hergebrachten Style und sollten dem Wesen nach mannichfaltiger sein. Vielleicht ist das aber denen, für welche sie bestimmt sind, gerade recht. Wer die erste Abtheilung besitzt, wird Ursache haben, die zweite zu versuchen. Er wird mehrere Nummern von bekannten Männern darin finden, deren Name angezeigt worden ist (auch jeder?). Die Sammlung ist gemischt und Uebung bietet sie gewiss. Jeder hat nach seinen Bedürfnissen zu wählen.

Nachrichten.

Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Zara. Nach dreimaliger Aufführung des Belisario wurde der Karneval am 26. Februar mit Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, worin die Teresa De Giuli (Titelrolle) einen Beifall von 80 R., die Adelaide Tassini (Agnese) mit 45 R., der Tenor Giuseppe Luzzi (Filippo Visconti) mit 12 R. und der Bassist Raffaele Vitali mit 24 R. erhielt. In Donizetti's Lucrezia Borgia ging es nachher besser für die männlichen Sänger.

☞ *Nachschrift*. Der italienische Sänger-Ozean ist abermals ausgetreten und will mit seinen himmlischen Tönen die Ebenen von Ungarn, Mähren, Böhmen, Norddeutschland u. s. w. befruchten. So eben (März) hat sich zu Mailand eine Sängergesellschaft gebildet (Prime Donne: Schiaroni-Nulli, Mazza, Pellegrini. — Tenore: De Gattis, De Bezzi. — Bassisten: Nulli, Polani u. s. w.), welche nächstens in Pressburg, Pesth, Brünn, Prag, Berlin, Hamburg und andern bis jetzt noch unbekannten auswärtigen Städten italienische Opern zu geben gedenkt.

Statistik der Karneval- und Fastenopern 1840 in Italien.

Ungefähr 80 Theater öffneten vorigen Karneval der Oper ihre Pforten. Hiervon kommen 17 auf das Lombardisch-Venezianische Königreich, 17 auf den Kirchenstaat, 15 auf das Königreich beider Sizilien, 15 auf Piemont, Genua und Nizza, 10 auf Toskana, 2 auf's Herzogthum Modena, eben so viel auf's Herzogthum Parma, 1 auf's Herzogthum Lukka.

18 neue Opern wurden gegeben: 8 im Lombardisch-Venezianischen Königreich (3 in Mailand, 2 in Venedig, 1 in Mantua, 1 in Treviso und 1 in Triest [gehört eigentlich zum Königreich Illyrien, mag aber musikalisch zum vorigen gerechnet werden]), 6 im Königreich beider Sizilien (4 in Neapel, 1 in dessen Konservatorium, 1 zu Palermo), 2 in Piemont (1 in Turin, 1 in Novara), 1 in Rom, und 1 in Reggio.

5 neue Maestri sind entstanden, davon 4 im Lombardisch-Venezianischen Königreich (*Solera* in Mailand, *Ferrari* in Venedig, *Marchetti* in Mantua, *Bellio* in Treviso), und 1 in Neapel (*Pistilli*), wonach also auf ungefähr 3½ neue Opern ein neuer Maestro kommt.

Opern von *Donizetti* wurden gegeben auf 62 Theatern.

-	-	*Bellini*	-	17	-
-	-	*Rossini*	-	15	-
-	-	*Mercadante*	-	13	-
-	-	*Ricci (L.)*	-	9	-
-	-	*Ricci (F.)*	-	8	-
		(Dessen Prigione di Edinburgo.)			
-	-	*Coppola* wurden gegeben auf		6	-
-	-	*Coccia*	-	4	-
-	-	*Pavesi*	-	2	-
		(Dessen Ser Marcantonio.)			
-	-	*Pacini* wurden gegeben auf		2	-
		(Furio Camillo, Barone Dolsheim.)			
-	-	*Mazzuccato* wurden gegeben auf		2	-
		(Corsari, Esmaralda.)			

Von *Celli*, *Fioravanti* Vater und Sohn, *Guecco*, *Lillo*, *Meyerbeer*, *Nini*, *Persiani*, *Verdi* u. A. nebst den obbenannten neuen Maestri, blos eine einzige Oper.

Donizetti verhält sich demnach zu *Bellini* = 7 : 2
- *Rossini* = 4 : 1
- *Mercadante* = 5 : 1
- *Ricci* = 10 : 1
- *Coccia* = 15 : 1

zu *Mazzuccato*, *Pacini*, *Pavesi* = 31 : 1

Zahl der Theater, auf welchen folgende Opern der benannten Maestri gegeben wurden:

Donizetti: Roberto d'Evreux, Lucia di Lammermoor, jede auf 9; Elisir 7; Lucrezia Borgia, Marino Falliero, Gemma di Vergy, Furioso, jede auf 5; Parisina und Torquato Tasso, jede auf 4; Belisario und Ajo nell' imbarazzo auf 3; Anna Bolena, Maria Stuart, jede auf 2; Assedio di Calais, Convenienze teatrali, Maria Rudenz, jede auf 1.

Bellini: Sonnambula 7; Norma 4; Beatrice und Capuleti, jede auf 3; Pirata und Straniera, jede auf 1.

Mercadante: Giuramento, Illustri Rivali, Bravo,

Elisa e Claudio, jede auf 2; Gabriella di Vergy, Elena, Emma di Antiochia, Donna Caritea, Briganti, jede auf 1.
Ricci (L.): Scaramuccia 4; Nuovo Figaro, Esposti 2; Orfanella, Chi dura vince, Il Diavolo cond. 1.
Coppola: Nina 5, La Celeste 1.
Coccia: Clotilde, Caterina di Guisa, Orfana della Selva 1.

Joseph Haydn's
Trauer- und Erinnerungsfest in Wien.

Der 1. Juni d. J. war für die musikalische Kaiserstadt seit Langem einer der merkwürdigsten Tage, welchen die lebende Generazion wenigstens gewiss fortwährend im treuen Andenken bewahren wird. — Wie Jedermann weiss, starb *Haydn*, unser anakreontischer Tondichter, 1809 am letzten Mai in seiner eigenen Behausung zu Gumpendorf; mit vollstem Rechte wurde daher auch diese Vorstadt zum Schauplatz jener, seinen Mauen geweihten Feier erkoren; selbe musste jedoch, gerade eben auf einen Sonntag fallend, an welchem nach dem katholischen Rituale niemals eine Missa pro defunctis im schwarzen Ornate statt finden kann, erst den nächstfolgenden Tag abgehalten werden. Die grossartige Idee dazu erfasste und vollführte ein für Polyhymniens verklärten Hohenpriester warm glühender Kunstliebhaber, der k. k. Staatsbeamte *Johann* Ritter *von Lucam*, welcher bereits schon früher bei Gelegenheit des durch die kolossale Produkzion der „Schöpfung" von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates solenn gefeierten 25jährigen Jubiläums ein, diesen Moment vergegenwärtigendes, sinnreich-allegorisches Erinnerungsblatt entwarf, und auf eigene Kosten ganz ausgezeichnet schön lithografiren liess, dessen Veröffentlichung aber, nachdem inzwischen der Fürst *August Longin v. Lobkowitz*, als erhabener Vereins-Präses, die ehrfurchtsvolle Widmung zu genehmigen geruhten, durch eingetretene Hindernisse bis zu diesem passendsten Augenblick aufgespart werden musste.

Die religiöse Funkzion begann um 10 Uhr Morgens in der angemessen dekorirten, mit einem nach riesigen Dimensionen erbauetten, aus Opfervasen und mächtigen Kandelabern flammenden Katafalk geschmückten Pfarrkirche zu St. Egid; mehrere Abtheilungen der Bürgergarderegimenter paradirten, Ruhe und Ordnung mit Sorgfalt und Anstand bewachend; der infulirte Prälat und k. k. Regierungsrath *Parkharthofer*, von zahlreichem Klerus umgeben, pontifizirte am Hochaltar, und ein erprobter, wohl besetzter Vokal- und Instrumentalchor, unter Herrn Kapellmeisters *von Seyfried* Oberleitung, exekutirte Mozart's Requiem, sammt dem von genanntem Dirigenten eigens dazu komponirten, schon vor Jahren im Druck erschienenen Libera. Professoren und Virtuosen, viele Gesellschaftsmitglieder hatten sich angeschlossen; die k. k. Hofoperistinnen Fräul. *Tuczek* und *Hoffmann*, der k. k. Hofkapellsänger *Lutz*, so wie der ausgezeichnete Dilettant Herr *Leitgeb* hatten sich zum Vortrag der Soloparte erboten. — Nach Beendigung dieses, sämmtliche aus allen höheren Stünden hierzu geladene Gäste wehmuthsvoll ergreifenden Anniversar-Gottesdienstes begaben sich alle in die unfern gelegene kleine Steingasse, wo Joseph Haydn Besitzer des Hauses No. 84 einst lebte, wirkte, schuf und vor 31 Jahren starb. Der k. k. Hofschauspieler und Regisseur Herr *Anschütz* sprach mit oratorischer Würde und feurigem Kunstenthusiasmus den von Dr. *Ludwig Frankl* gedichteten Prolog, worin als Grundlage jener 27. April 1808 herausgehoben war, an welchem der schwache Greis zum letzten Male einer Aufführung seiner „Schöpfung" im k. k. Universitätssaale beiwohnte, jedoch geistig allzusehr angegriffen, schon nach der ersten Abtheilung sich entfernen musste, und über alle beschäftigten Tonkünstler ein Segenskreuz schlagend, für immer Abschied nahm. Bei den Worten: „Seht hin, sein Bild!" zog Herr Hofkapellmeister *Weigl* den herbergenden Schleier von dem erwähnten allegorischen Kunstblatte; — mit welchen Gefühlen unser Senior im kindlichen Andenken seines geliebten Taufpathen dies Amt verwaltete, lässt wohl sich denken. — Die nunmehr enthüllte Kupfertafel — in Gross-Folio-Format — zeigt Haydn's Portrait, einem der letzteren Oelgemälde nachgebildet, von sprechender Aehnlichkeit, — zirkelförmig auf beiden Seiten umgeben mit emblematischen Vignetten aller Hauptmomente der sechs Schöpfungstage, näher noch bezeichnet durch die eingeschalteten Textworte und notirten Anfangsmotive, worunter der Choral: „in deine Hände, o Herr! empfehl' ich meinen Geist!" (aus den sieben Worten) gewissermassen der entfliehenden Seele letzter Seufzer, die Oberstelle einnimmt. Entwurf, Zeichnung, Druck und Kolorirung sind vortrefflich zu nennen; besonders glücklich der Gedanke, das Titelwort: „Schöpfung" in einem chaotisch-symbolischen Wolkenmeer schweben zu lassen. Des Prologs Schlussrefrain: „Der Herr ist gross!" leitete zugleich den Prachtchor in A dur ein, mit der breiten, harmonisch wundervoll modulirenden Kadenz: „und ewig bleibt sein Ruhm!" — Von jetzt an übernahm Herr Kapellmeister *Adolph Müller*, im Gegensatze als jüngster Kunstgenosse, das Redneramt, wozu ihn vorzugsweise seine ehemalige dramatische Laufbahn qualifizirte. Die mannichfaltigen, unserm anspruchslos bescheidenen Haydn zu Theil gewordenen Ehrenbezeugungen — Diplome, Gnadengeschenke, Ernennungen u. s. w. nur oberflächlich berührend, wurden blos folgende vier Thatbestände namentlich angeführt und würdlich vorgelesen, zuerst: das Sendschreiben des Wiener Magistrats bei Zusendung der grossen, goldenen Salvator-Medaille, und Haydn's dankerfüllte Antwort, dann zwei rechtskräftig abgefasste Urkunden, die eine zu Rohrau, an Haydn's 107. Geburts-, die andere hier an dessen zum 30. Male wiederkehrenden Sterbetage signirt, die offizielle Verbindlichkeit enthaltend: dass besagtes Erinnerungsblatt für immerwährende Zeiten an beiden Orten und Stellen gleich einer geweihten Reliquie aufzubewahren sei. Auch daran schloss sich, analog vorbereitet, der Jubel- und Preisgesang: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes;" wornach endlich die Mittheilung des letzten Dokuments folgte, nach welchem laut Grundbuchs-Matri-

kel, mit stillschweigender Einwilligung des Besitzers dieses Haus fortan und unveräußerlich nach Haydn's Namen genannt werden soll; und in demselben Moment, auf einen kleinen Zug von Weigl's Hand, erschien auch entschleiert jene auf einer Marmorplatte in Goldlettern prangende Inschrift, welche von dieser Stunde an, als beneidenswerther Wächter, der Eingangspforte herrlichster Schmuck, selbst den spätesten Nachkommen noch die geweihte Stätte künden mag, wo ein, selbst durch die Last von mehr denn 6 Dezennien ungebeugter Greis die Entwickelung des Weltenchaos, das Machtwort: „Es werde Licht!“, des ersten Menschenpaares Liebesbund, den bunten Wechsel der Jahreszeiten in jugendlicher Heiterkeit und männlicher Originalität besang. Mit eben denselben Worten, wie Haydn seine musikalische Apotheose der Welterschaffung: „Singt dem Herrn alle Stimmen“ erschallen liess, schloss sich auch das rührend erhebende Trauer- und Erinnerungsfest, wobei alle jene nur wahrhaft zu bedauern sind, welche, namentlich bei der zweiten Hälfte, rücksichtlich des engbegränzten Raumes nothgedrungen davon ausgeschlossen bleiben mussten. — Zum jedenfalls allerpassendsten Epilog intonirte die Regimentsbande unsere Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser!“ War es doch jene, dem Verewigten im Leben und Sterben so unaussprechlich liebwerthe Weise, welche als brünstiges Gebet ihm selbst kurz ehe Seele und Leib sich trennten, in unerklärlichen Lauten noch auf den Lippen zitterte! — In der glänzenden, durch die Anwesenheit vieler Standespersonen — z. B. der Fürsten *Esterhazy* und *Lobkowitz*, des Stadthauptmanns, obersten Polizei-Hofraths und regierenden Bürgermeisters, zahlreicher hoher Geistlichkeit, Räthe der Zivil- und politischen Senate, der Landesregierung u. s. w. ausgezeichneten Versammlung konnte man auch ein kleines, silberhaariges Männlein gewahren, welches gesenkten Hauptes und stumm daraus; dieses verschrumpfte Menschenexemplar war einstens Haydn's Factotum, — Diener, Famulus und Notenschreiber, — *Elsler* geheissen; ein Name, der gerade eben in der ganzen civilisirten Welt kursirt, — aber freilich nur mehr durch seine beiden Töchter *Fanny* und *Therese*, die hochgefeierten Tanzheroinnen, von welchen Erstere jetzt auch den atlantischen Ozean überschifft, um die kalkulirenden Herren Amerikaner gleichfalls vor ihren Triumfwagen zu spannen, und nebstbei nicht minder mit den kolumbischen Dollars in magnetischen Rapport sich zu setzen.

Feuilleton.

Halevy hat seine Entlassung von der Stelle eines Gesangdirektors an der grossen Oper zu Paris eingereicht; er will sich von nun an noch mehr mit der Komposition beschäftigen.

Der bisherige Direktor an der grossen Oper zu Paris, *Herr Duponchel*, hat die Leitung dieser Anstalt an *Herrn Leon Pillet* abgetreten; dafür muss ihm aber der Letztere während der nächsten drei Jahre so lange lässt nämlich auch das Herrn Duponchel ertheilte Privilegium jährlich 20,000 Franken geben, und ausserdem behält der Ex-Direktor auf diese Zeit seine freie Wohnung im königlichen Akademiegebäude.

Liszt ist jetzt in London, hat jedoch bisher nur in Privatzirkeln gespielt; zum ersten Male öffentlich wollte er in einem von *Benedict* veranstalteten Konzerte, und zwar zugleich mit *Döhler*, auftreten.

Am 27. Mai starb zu Nizza *Nicolo Paganini*. Sein Leichnam ist nach Genua, seiner Vaterstadt, gebracht und dort bestattet worden.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Carl Weinhold** in **Breslau** ist jüngst erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu erhalten:

Practische Violinschule

in welcher die Anfangsgründe der Musik deutlich erklärt und die vorzüglichsten Regeln der Haltung, Bogenführung, Fingersetzung u. s. w. angegeben werden, nebst fortschreitenden Uebungsstücken in verschiedenen Lagen und Vorspielen, in den vorzüglichsten Dur- und Moll-Tonarten von *F. A. Michaelis*. Preis 1 Thlr. 8 Sgr.

Statt aller Anpreisungen verweisen wir auf die höchst empfehlende Beurtheilung dieser Schule in No. 5 dieser Zeitung und versichern noch, dass die Schule vollkommen das leistet, was der Titel verspricht.

Offene Organisten-Stelle.

Da die Stelle eines Organisten zu hiesiger Stadtkirche wieder besetzt werden soll, so ergeht an diejenigen sachkundigen Personen, welche auf diese Stelle aspiriren, die Einladung, ihre diesfallsige Anmeldung bis spätestens Samstag den 18. Juli 1840 dem Herren Stadtrathspresident A. Kunzli einzureichen und sich auf Montags den 20. Juli zur Prüfung hier einzufinden.

Der zu wählende Organist wird auf eine Dauer von sechs Jahren angestellt, nach deren Ablauf er wieder wählbar ist. Die Verpflichtungen desselben bestehen zunächst in dem Orgelspielen an Sonn- und Festtagen, in den gottesdienstlichen Stunden überhaupt und an einem Tage der Woche, für welche Leistungen ihm ein fixer jährlicher Gehalt von 550 Fl., Louisd'or à 10 Fl., und die Hälfte der Sporteln für Orgelspielen auf allfälliges Begehren von Privaten zugesichert wird.

Reisekosten werden keine vergütet.

Winterthur, den 3. Juni 1840.

Im Auftrage des Stadtrathes.
C. Ed. Reiner, Stadtschreiber.

Gesuch.

Ein junger Musiker, welcher Clavier, Violine und Flote spielt, Unterricht auf den genannten Instrumenten, wie auch in der Composition und im Gesang zu geben vermag, selbst componirt und arrangirt, wünscht eine Stelle als Musikdirektor oder Musiklehrer an einer Anstalt zu erhalten.

Anschreibungen für denselben wollen an Herrn Hofmusikdirektor Dr. F. S. Gassner in Karlsruhe adressirt werden, welcher die Güte haben wird, auf Verlangen nähere Auskunft zu ertheilen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

enthaltenen Töne mit einem als die Einheit anzusehenden Grundtone, (welches Mitklingen doch nur in einzelnen Fällen sich zeigt), und haben daraus, ganz der Natur zuwider, sogar alle Grundsätze der Harmonie herleiten wollen. Der Grund von diesen Vorurtheilen, und überhaupt von der so einseitigen Behandlung der Akustik lag, nach dem Verf., hauptsächlich darin, weil man fast nur die Schwingungsgesetze einer Saite kannte, nicht aber die, welche andern klingenden Körpern zukommen, und also die Eigenschaften einer Saite, als eine Art (species) von klingenden Körpern, mit Unrecht einem jeden Klange zueignete. Im gegenwärtigen Buche hat Hr. Chladni die Akustik so allgemein als möglich vorzutragen gesucht, mit gleicher Rücksicht auf alle Arten von klingenden Körpern, und mit Benutzung alles dessen, was von andern und von ihm selbst hierin entdeckt worden ist. Da bey manchen Lesern keine betrachtlichen physischen und mathematischen Vorkenntnisse zu erwarten sind, so hat der Verf., um niemanden durch scheinbare oder wirkliche Schwierigkeiten abzuschrecken, sich bemühet, überall so deutlich zu seyn, als es die Natur der Sache selbst nur immer erlaubt, und von sehr schwierigen Untersuchungen meistens nur die Resultate angegeben, aber für diejenigen, die noch mehr in das Innere der Wissenschaft eindringen wollen, bey jeder Gelegenheit die Schriften angezeigt, aus welchen sie noch weitere Belehrung erhalten können.

Es ist dieses Werk der batavischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Haarlem gewidmet worden, weil die Gesellschaft für dieses Jahr eine genauere Untersuchung der von Hrn. Chl. entdeckten Schwingungen einer Scheibe als Preisaufgabe vorgelegt hatte, und er die Bedingung, nichts von dem Inhalte einer Schrift, die zur Konkurrenz kommen soll, vorher durch den Druck bekannt zu machen, nicht erfüllen konnte, und es also für das schicklichste hielt, diesen um die Naturkunde so wohl verdienten Mannern nebst Mittheilung der im gegenwartigen Buche enthaltnen Bemerkungen über denselben Gegenstand auf diese Art seine Achtung zu bezeigen.

In der Vorrede erwähnt Hr. Ch. diejenigen, welche am meisten zur Erweiterung der Akustik beygetragen haben; zeigt an, was er als literarisches Eigenthum ansehe: dankt denen, die ihm zur Bearbeitung akustischer Gegenstande behülflich gewesen sind, und warnet vor einigen gewöhnlichen Vorurtheilen. Hierauf liefert er einige Nachrichten zur Geschichte seiner Entdeckungen, und sodann eine Anzeige des Inhalts.

Nach einer in der Einleitung gegebenen Erklarung der Worte: Schall, Klang, Gerausch, Ton u. s. w. wird die Akustik so abgehandelt, dass 1) die allgemeine Tonlehre, 2) die Gesetze der eigenthümlichen Schwingungen elastischer Körper, oder die Klanglehre, 3) die Gesetze der mitgetheilten Schwingungen, oder die Lehre von der Verbreitung des Schalles, 4) die Lehre von der Empfindung des Schalles vorgetragen wird. Der erste Theil kann füglich als der arithmetische Theil, der zweyte und dritte als der mechanische, und der vierte als der physiologische Theil der Akustik angesehen werden.

Schon aus dem ersten Begriffe von einem Tone folgt, dass es ganz unnatürlich ist, wenn man, wie es in den meisten physikalischen und musikalischen Lehrbüchern geschehen ist, und noch geschieht, die Tonlehre nicht von der Klanglehre absondert, und die Theorie der Tone aus den Schwingungen einer Saite herleiten will. Ein Ton ist eine gewisse Geschwindigkeit der zitternden Bewegung, und ein Tonverhältnis ist ein Verhaltnis zweyer solchen Geschwindigkeiten gegeneinander; es liegt also bey deren Beurtheilung und bey deren Anwendung auf Harmonie schlechterdings nichts daran, was für Körper es sind, die in diesen Geschwindigkeiten zittern, und nach was für Naturgesetzen sich deren Bewegungen richten. Die Tonlehre ist also ein rein-arithmetischer Gegenstand. Das Gehör em-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juni. № 26. 1840.

Giov. Battista Rubini

XII Leçons de Chant moderne pour voix de Ténor ou Soprano. Mayence et Anvers, chez les fils de B. Schott. Prix 4 Fl.

Jedermann kennt den seit länger als 25 Jahre gefeierten Sänger, der nicht nur als der erste jetzt lebende Tenor bekannt ist, für welchen Rossini nicht wenige seiner Tenorpartieen zunächst schrieb, sondern auch als fein gebildeter Mann und vortrefflicher Gesanglehrer gerühmt wird. Der Ausdruck des der Ausgabe beigefügten schönen Bildes gibt Zeugniss von einem sanften und liebenswürdigen Charakter wie von feiner Weltbildung. — Auf Gesangübungen eines solchen Mannes, der in praktischer und theoretischer Hinsicht gleich ausgezeichnet dafür geeignet ist, werden unsere Sänger wohl von selbst aufmerksam sein, und zwar nicht allein Theatersänger, für welche diese Uebungen zunächst bestimmt scheinen, sondern alle ohne Unterschied. Das Vorwort des Verfassers gibt uns folgenden Aufschluss: „Diese zwölf Lektionen bestehen aus acht Gesangübungen, aus einem Beispiel über die verschiedenen Arten der Kadenzen, aus einem Rezitativ, einem Adagio und einem Allegro mit italienischen Worten, um einen Begriff vom theatralischen Gesange zu geben. Bei Ausführung dieser Lektionen muss man besondere Aufmerksamkeit verwenden auf die angezeigte Vortragsweise und auf das Athemholen. Das Zeichen (o) bedeutet, wenn man vollen Athem, und das Zeichen (*), wenn man nur halben Athem zu nehmen hat.“ — Das Vorwort steht teutsch und französisch. Die erste Uebung ist für Bildung und Tragen der Töne mit An- und Abschwellen derselben. Die zweite übt brillanten Vortrag für Triolen, von denen es heisst, dass die erste Note derselben sowohl beim Forte wie beim Piano ein wenig mehr als die andern zu betonen ist. Sollten Manche meinen, die Bemerkung wäre allgemein bekannt, so verwechseln sie doch Bücher und Leben; man hört nur zu viele Sänger und Spieler, welche die nothwendige Regel schlecht genug beachten. Die dritte Lektzion übt Vorschläge von bestimmter und unbestimmter Dauer (die genau bezeichnet sind) für sehr ausdrucksvollen Vortrag. Vierte Lektzion. Synkopen. Sehr belebter Vortrag. Dabei ist bemerkt: „Das Zeichen >> bedeutet nicht immer forte piano; wenn die Phrase piano oder pianissimo ausgeführt werden soll, zeigt es nur an, dass die mit ihm versehene Note im Anfange ein wenig mehr betont wird.“ Was hilft es, wenn dergleichen Bemerkungen in den Lehrbüchern stehen, gelesen und vergessen werden? Sie müssen von Zeit zu Zeit, und gerade in solchen Werken, so lange wieder in's Gedächtniss gerufen und als wichtig hingestellt werden, bis sie wieder in Ausübung kommen; sonst muss die Kunst sinken. Befolgung der Gesetze ist die Hauptsache. — Fünfte Lektzion. Verzierung und Mordent. Eleganter leichter Vortrag. — Sechste Lektzion. Vorbereitung zur Roulade. Kräftiger entschiedener Vortrag. — Siebente Lektzion. Triller. Leichter Vortrag. Diese Uebung schliesst die Vorbereitung auf den Triller dadurch mit ein, dass sie immer stufenweise in schnellerer Bewegung wiederholt wird. — Achte Lektzion. Läufe, Passagen. Starker und sehr markirter Vortrag. Der Triller mit seinem Zeichen, ohne ausgeschriebene Noten desselben, wird hier eingemischt. — Die neunte Lektzion bringt die Kadenz, die früher schon verschiedentlich in den Uebungen vorkam, zu völliger Deutlichkeit. Es sind acht Schlussfälle angezeigt, um bald mit Kraft, bald mit Grazie zu enden. Mit Recht ist die nicht genug einzuschärfende Warnung wiederholt, nicht am Ende derselben mit erschöpftem Athem anzukommen. — Zehnte Lektzion. Rezitativ. Breite und sehr betonte Ausführung. (An dieser fehlt es jetzt vielen Sängern. Die breite Ausführung ist von Wichtigkeit für Sänger und Instrumentalisten.) Ueber die Art, das Rezitativ vorzutragen, siehe die Gesangmethode von G. Carulli S. 66 und 67. Von hier an ist italienischer Text untergelegt. — Die eilfte Lektzion bringt ausdrucksvollen Gesang mit halber Stimme, und die zwölfte belebten Gesang mit Entwickelung der vollen Stimme.

Man sieht aus der ganzen Angabe und aus der Zusammenstellung der Uebungen nicht allein den erfahrenen, in seinem Fache völlig heimischen Mann, der das, was er selbst meisterlich leistet, auch Andern beizubringen versteht, sondern auch zugleich, wie nützlich solche Lektzionen selbst für solche Sänger sind, die bereits etwas Tüchtiges leisten. Auf alle Fälle muss Jeder, der dies Werk mit Vortheil gebrauchen will, was hoffentlich Viele zu ihrem eignen Nutzen wollen werden, schon mancherlei Gesangesübungen getrieben, wenigstens einen guten Grund gelegt haben; dann rathen wir ihm aber, diese Anweisungen und Uebungen ja nicht ungebraucht zu lassen.

Potpourri's und Divertissements für das Pianoforte.

1) *Potpourri's über die beliebtesten Themen neuer Opern von F. L. Schubert.* 7 Hefte. Jedes Heft Pr. 16 Gr.

2) *Mosaique. II Suites de Mélanges des Morceaux favoris de l'Opéra: Les Treize arrangées* — par *Ad. Lecarpentier.* I et II Suite. Preis jedes Heftes: 12 Gr.

3) *Divertissement à 4 mains sur des motifs de l'Opéra: Guido et Ginevra* — par *Ad. Lecarpentier.* Pr. 12 Gr.

4) *Potpourri sur des thèmes de l'Opéra: Lucrezia Borgia, zwei- und vierhändig.* Preis jeder Ausgabe: 20 Gr.

5) — — *motifs de l'Opéra: Marino Faliero.* Pr. 16 Gr.

6) *III Divertissements sur des motifs de Lucia di Lammermoor* par *Fréd. Burgmüller* Oeuv. 54. No. 1, 2 et 3. Preis jedes Heftes: 12 Gr. — Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

7) *Potpourri nach den beliebtesten Themen aus: „Das Schloss am Aetna" von Heinr. Marschner,* arrangirt von *A. E. Marschner.* Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 16 Gr.

8) *Potpourri über Hans Heiling* — eingerichtet von *Franz Weber.* Cöln, bei Eck. Preis 12½ Sgr.

Dergleichen Werke, für Unterhaltungen der Liebhaber, verfallen so sehr dem Geschmacke und der technischen Fertigkeitsstufe eines jeden Spielers, dass wir dabei kaum etwas mehr als zu berichten haben, ob sie gut eingerichtet, dem Instrumente angemessen und für welche Stufe der Fertigkeit, endlich über welche Opern sie verfasst sind, was in der Regel auf dem Titel steht. Dass Herr F. L. Schubert zu unsern erfahrensten jetzigen Arrangeurs gehört, wissen unsere Leser; sie werden ihn auch in den unter No. 1 angegebenen 7 Heften nicht anders finden. Im ersten Hefte werden sie mit hübschen Zusammenstellungen aus der Oper „Regina" von Ad. Adam unterhalten; im zweiten Hefte aus Bellini's Nachtwandlerin; im dritten aus Donizetti's Marino Faliero; im vierten aus Adam's Postillon von Lonjumeau; im fünften aus J. Benedict's Warnung der Zigeunerin; im sechsten aus Adam's „Zum treuen Schäfer," und im siebenten aus Bellini's Puritanern. In allen diesen Heften hat sich der erfahrene Einrichter und Uebertrager an Spieler von mässiger Fertigkeit gehalten, wie sie bei Weitem in der Mehrzahl sind. Sehr Vielen werden daher diese Gaben lieb und für sie passend sein. Die Lehrer werden Vortheil davon haben, wenn sie dieselben von Zeit zu Zeit als unterhaltende, Vielen gefällige Uebungen zum Spielen vom Blatte für vorwärts geschrittene Zöglinge verwenden. Alles Uebrige muss, wie gesagt, dem Geschmacke der Liebhaber überlassen bleiben. Es folgen, wie der Titel zeigt, noch 3 Hefte, mit welchen diese Zeitunterhaltungssammlung sich abschliessen wird. No. 2 ist gleichfalls ohne alle Schwierigkeit, reine Unterhaltungssache mit hübschen Klängen in wechselnden Verbindungen. Das vierhändige Divertissement No. 3 ist ganz leicht. No. 4 ist wieder für mässig geübte Spieler. Im Grunde sind sie alle so; wenn auch einige, z. B. No. 5, ein wenig mehr Fertigkeit voraussetzen, so ist doch der Unterschied nicht bedeutend. Herrn Burgmüller kennt man; er hält sich immer der Mehrzahl gefällig. Das siebente und achte ist gleichfalls gut gemacht, modulirt aber viel und ist zu solchen Uebungen nützlich zu verwenden, wie es denn auch die Liebhaber der Oper gut unterhalten wird. Das letzte ist noch etwas bunter.

Franz Hünten

1) *Air montagnard varié pour le Piano à 4 mains.* Oeuv. 67. Pr. 20 Gr.

2) *Variations sur la Valse d'Alexandra de Jean Strauss arrangées à 4 mains.* Oeuv. 92. Pr. 20 Gr.

3) *Air Russe varié* —. Oeuv. 108. Pr. 20 Gr.

4) *La Romana. Canzone variée* —. Oeuv. 109. Pr. 18 Gr. — Sämmtlich bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Der Mann bleibt sich gleich. Und so wäre es, bei der weiten Verbreitung seiner Gaben und nach den verschiedenen Besprechungen über ihn und seine Kompositionsart in diesen Blättern, sehr überflüssig, noch etwas dazu zu setzen. Er verfolgt seinen Zweck und schreitet nicht über seinen kleinen Kreis hinaus, weil er sieht, dass man ihn in diesem gern hat und dass er hierin Andern und sich selbst zugleich nützt. Wer aber in seinen Kreise nützt, ist immer besser, als Alle, die sich in allen möglichen Kreisen versuchen, ihre Kraft überschätzen und in keinem etwas leisten, oder auch wohl zuweilen gerade von dem Kreise, worin sie etwas Gutes zu leisten im Stande wären, das Allerwenigste wissen wollen und denselben verächtlich ansehen. — Kurz Herr Hünten hat seine zahlreichen Freunde und Liebhaber noch bis auf diese Stunde. Auch wird jeder unbefangene Lehrer bei dem ersten Anblick sogleich erkennen, dass er die Variazionen, Op. 67, für Hunderte seiner Schüler zu vielfachem Nutzen und zum Vergnügen derselben verwenden kann. Warum sollte er sie nicht brauchen? Etwa darum nicht, weil etliche Grosse und Scheingrosse nichts achten wollen, als was *für* sie und ihren Geschmack ist? Das wäre sehr thöricht. Eben so zweckmässig, nur für etwas mehr vorgeschrittene Anfänger, ist Op. 92. — Die beiden folgenden zweihändigen Nummern sind mehr für Dilettantenlust.

Nachrichten.

Winterthur zählt nur etwas mehr, als 4000 Einwohner, aber die Musikliebe derselben ist bedeutend. Es besteht hier bereits seit dem Jahre 1629 ein *Collegium musicum*, das unausgesetzt wöchentliche Zusammenkünfte hielt, um Psalmen zu singen und leichtere Instrumentalsätze auszuführen. Leider beschreibt das vor-

handene Protokoll nur den administrativ-ökonomischen Theil, so dass über die eigentlich musikalischen Leistungen nichts Gewisses vorliegt. Diese müssen jedoch nicht ohne Einfluss geblieben sein, da auch die Stadtbehörde bewogen fand, den Mitgliedern des Kollegiums, Behufs der Hebung des Kirchengesanges, bestimmte Plätze in der Kirche anzuweisen, ja so weit ging, im Jahr 1748 beim Bau des neuen Rathhauses der Gesellschaft einen eigenen Saal einzurichten, der auch noch gegenwärtig in erneuter Form als Musiksaal dient.

Seit seinem Entstehen hat das Musikkollegium, das im Jahr 1629 nur 12 Mitglieder zählte, nie aufgehört, mit mehr oder weniger Eifer die Tonkunst zu pflegen, und veranstaltete schon am Ende des 17. Jahrhunderts von Zeit zu Zeit öffentliche Konzerte. Am Ende des letzten Jahrhunderts war man schon im Stande, grössere Werke, wie Thirza und ihre Söhne, das Passionsoratorium von Rolle, Cora von Naumann, Graun's Tod Jesu, das Lob der Musik von Jos. Schuster, und Anderes mehr einem zahlreichen Publikum zu Gehör zu bringen. Wenn auch damals diese Tonstücke, so wie später die Haydn'schen Oratorien in Beziehung auf die Ausführung gewiss Manches zu wünschen übrig liessen, so lässt sich doch in der Auswahl der Tonwerke ein redliches Streben nach guter und klassischer Musik nicht verkennen. Schon Anfangs des letzten Jahrhunderts hatte die Gesellschaft angefangen, regelmässige Konzerte den Winter über zu veranstalten. Oefter besuchten auch fremde ausgezeichnete Tonkünstler unser Städtchen; unter andern gaben Mozart und F. M. v. Weber hier Konzert. Konradin Kreutzer überliess in seinen jungen Jahren der Gesellschaft die Partituren von zwei Oratorien: „Moses Sendung" und „Der Triumf des Friedens," welche beide unter der eigenen Leitung des Komponisten mit grossem Beifall aufgenommen wurden u. s. w.

Eine neue Aera begann für das hiesige Musikleben, als im Jahre 1830 die schweizerische Musikgesellschaft ihr 18. Fest in unsern Mauern zu feiern beschloss, was um so mehr der Erwähnung werth ist, weil bis dahin das eidgenössische Musikfest blos in den Hauptstädten der Kantone Statt gefunden hatte. Wenn auch damals bedeutende teutsche Künstler, wie der Violoncellist Menter in München, der Oboist Reiter in Karlsruhe für das Orchester gewonnen waren, so bleibt doch unserer Gesellschaft das Verdienst, einen Chor aufgestellt zu haben, welcher den herrlichen Pharao von Fr. Schneider auf eine Weise sang, wie sich dessen eine grosse Stadt nicht zu schämen brauchte.

Nebst Pharao wurde auch zum ersten Mal in der Schweiz Beethoven's heroische Sinfonie zu Gehör gebracht. Von dieser Zeit an hörte die Gesellschaft nicht auf, im Stillen fortzuwirken und alljährlich, wie sie es seit mehr als 50 Jahren schon gethan, je von Anfang November bis Ostern zu 14 Tagen nun, regelmässige öffentliche Konzerte zu veranstalten, wobei sie jedoch, aus Mangel eines guten Dirigenten, mit manchen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte. Endlich im Jahr 1837 gelang es uns, Herrn Ernst Methfessel, einen äusserst thätigen, jungen, ausgezeichneten Tonkünstler und Oboisten, für die Musikdirektorstelle zu gewinnen. Sein redlicher Eifer brachte es in kurzer Zeit dahin, unsere zerstreuten musikalischen Kräfte zu vereinigen, so dass unser Städtchen gegenwärtig ein vollständiges Orchester und einen Chor besitzt, Alles fast nur Dilettanten, welche im Stande sind, *sehr gelungene* Aufführungen von grossen Tonwerken zu veranstalten. Ich erwähne unter diesen nur Mendelssohn-Bartholdy's 115. Psalm, Cherubini's hochberühmtes Requiem in C moll, Beethoven's Christus am Oelberge, mehrere seiner Sinfonieen, und die unvergleichlichen Konzertouverturen Ihres Mendelssohn-Bartholdy.

Neben der Musikgesellschaft besteht seit 14 Jahren ein Sängerverein, der jedoch lange Zeit nichts Wesentliches zu leisten vermochte, bis Herr Musikdirektor Methfessel sich an die Spitze dieses Institutes stellte, das nunmehr aller Beachtung werth ist und in der Schweiz seines Gleichen sucht.

Nachdem zur Zeit der Reformazion aus unsern Kirchen die Orgeln entfernt worden waren, gelang es der Thätigkeit einiger, um die Musik jetzt noch verdienten Männer es dahin zu bringen, dass 1808 für die hiesige Stadtkirche aus einem aufgehobenen Kloster eine Orgel, die erste im Kanton Zürich, angeschafft wurde. Das Werk war jedoch im Laufe der Zeit so schadhaft geworden, dass eine Reparatur dringend nothwendig ward. Im Jahre 1836 übernahm der rühmlich bekannte Orgelbauer Aloys Mooser, aus Freiburg im Uechtlande, diese Arbeit. Glücklicher Weise fügte es sich, dass er noch vor seinem Tode das Wesentliche, die Disposizion und Einrichtung des Werkes, die neuen Windladen, die ganz neue Mechanik, alles auf die Windbereitung Bezügliche, die Registerzüge nebst den neuen Registern ausführen konnte, so dass seine beiden, des Vaters würdige, Söhne Moritz und Alexander die gänzliche Umarbeitung des Werkes ohne Schwierigkeit vollenden konnten. Unsere Orgel, die letzte Arbeit des Herrn Mooser, steht nun fertig da, eine herrliche Zierde unserer, in Verhältnissen für die Musik sehr günstig gebauten Kirche. Sie hat 3 Klaviere, 1 Pedal, 8 Blasebälge, zählt 43 klingende Register, 3 Koppelungen und 1 Crescendozug. Ihr Ton ist äusserst voll und kräftig, die Bässe namentlich ausgezeichnet, das Ganze von ergreifender Wirkung und die einzelnen Stimmen von seltener Schönheit. In Anerkennung der Verdienste der Musikgesellschaft liess die Bürgergemeinde ein geräumiges und sehr zweckmässig amfitheatralisch gebautes Orchester mit der Orgel in Verbindung bringen, um alle Gelegenheit zur Aufführung einer Kirchenmusik zu geben. Binnen drei Wochen soll das Ganze eine kirchliche Weihe erhalten, bei welcher folgende Werke zur Aufführung kommen werden: 1) Beethoven's erste Sinfonie; 2) verschiedene Orgelkompositionen, vorgetragen durch Herrn Musikdirektor Mendel in Bern, der eigens dazu berufen wird; 3) der Luther'sche Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" für Männerstimmen mit obligater Begleitung der Orgel, 3 Posaunen und Pauken, gesetzt von Herrn Musikdirektor E. Methfessel, endlich 4) der Hallelujachor aus Händel's Messias, mit Orchester- und Orgelbegleitung. Das mitwirkende Personal, sämmtlich aus hiesigen Einwohnern

bestehend, beläuft sich auf 120, nämlich auf 80 Choristen und 40 Instrumentalisten.

Um nun diese Orgel zu spielen, sucht die Stadtbehörde einen tüchtigen jungen Mann, welchem ein jährliches Einkommen ßx 35 Louisd'or, nebst einer gewiss nicht unbedeutenden Summe von Sporteln, die Hoffnung von überreicher Beschäftigung mit Unterricht und ein in jeder Beziehung angenehmer Aufenthalt zugesichert werden können. (Es ist dies in unsern Blättern schon bekannt gemacht worden. S. auch die heut. Nr. am Ende.)

Nachtrag zur Geschichte der teutschen und schweizerischen Musikfeste.

Auf S. 334 u. f. dieses Jahrganges waren wir durch die Güte des Herrn *Joh. Rudolf Landolt*, Alt-Rathsherrn in Zürich, in den Stand gesetzt worden, wesentliche Berichtigungen der Geschichte der schweizer Musikfeste aus erster Quelle mitzutheilen. Unsern lebhaften Dank für solche verdienstliche Berichtigungen aussprechend, fanden wir nothwendig, eine kurze Darlegung des Anfangs unserer teutschen Musikfeste beizufügen, um falsche Annahmen zu beseitigen. Der kunstliebende Herr Einsender jener authentischen Geschichtsberichtigungen der Schweizermusikfeste äussert uns darauf in einer neuen geehrten Zuschrift: „Da eine solche Zusammenstellung (die wir um unseres Vaterlandes willen nicht verabsäumen durften) leicht die Vermuthung erregen könne, als ob ich, hinsichtlich der Zeit der Entstehung dieser Feste, der Schweiz den Vorrang vor unsern lieben volksverwandten Bewohnern Teutschlands hätte erkämpfen wollen, so sehe ich mich zu der Erklärung gedrungen, dass keineswegs ein Kampf, sondern blos die Berichtigung eines unwidersprechlichen Irrthumes, welcher Sie selbst im Interesse der Wahrheit den Weg bahnten, von mir beabsichtigt war, indem mir einerseits die nöthigen Notizen zu einer geschichtlichen Vergleichung der schweizerischen Musikfeste mit den musikalischen Vorgängen in Teutschland gemangelt hätten, und ich andererseits die „teutsche Bescheidenheit" auch für die Schweizeralpenbewohner in Anspruch zu nehmen mich berechtigt und verpflichtet glaube. Meine eingesandten Berichtigungen betrafen übrigens keineswegs grosse Musikfeste im Allgemeinen, sondern ausdrücklich die Errichtung eines auf förmliche Statuten gegründeten Vereins, nämlich der 1808 entstandenen Schweizerischen Musikgesellschaft. Ein grosses öffentliches Musikfest fand indess schon früher in Zürich Statt, wo 1803 in der Grossmünsterkirche Haydn's Schöpfung vollständig aufgeführt wurde. Es geschah unter der Leitung und Mitwirkung der damals hier anwesenden vier Gebrüder *Moralt* aus München, deren Virtuosität im Solo- und Quartettspiel ihren ausgebreiteten Ruhm begründete, und auch zweier hier angestellt gewesener teutschen Musiker. Das Orchester bestand aus einigen hundert Sängern und Instrumentalisten, und es wirkten auch Musiker und Liebhaber anderer benachbarter Schweizerstädte mit." Indem wir nun dies auf den Wunsch des geehrten Herrn Einsenders, „theils zu seiner Verwahrung, theils zur Vervollständigung des Geschichtlichen," zu veröffentlichen verbunden sind, wird uns diese Pflicht zu einer der angenehmsten. Denn ohne sie hätten wir keine Gelegenheit, zu erklären, dass wir der erwünschten Berichtigung des Herrn J. R. Landolt die unsere keineswegs anschlossen, um dadurch der Schweizer Bescheidenheit zu nahe oder in irgend einen Kampf mit den Angaben des geehrten Einsenders zu treten, sondern dass wir falsche Annahmen über Entstehung unserer teutschen Musikfeste gegen allzugrosse Bescheidenheit vieler unserer eigenen Vaterlandsbrüder möglichst verhinderten. Und wir freuen uns über unsere beigefügten, nicht für uns, sondern für unser Vaterland sprechenden Auseinandersetzungen um so mehr, je mehr wir bemerken, wie völlig übereinstimmend wir mit dem Herrn Einsender hierin denken und fühlen, und wie einig wir in dem sind, was wir zu Musikfesten im Allgemeinen und Besondern rechnen. Wenn von einzelnen grossen Musikfesten die Rede ist, wozu das Züricher 1803 gehaltene gehört, so hat Teutschland seit 1786 eine nicht geringe Zahl derselben aufzuweisen, wie wir bereits früher bemerkten. Wenn aber von einem Vereine mehrerer Männer und Städte zu einer Reihe solcher Feste die Rede ist, so haben wir eben die von *Bischoff* 1804 gegründeten dahin zu zählen, weil sehr namhafte Männer und Städte, z. B. Spohr, Hermstädt, Matthäi u. A., sich dafür erklärt hatten und also ein Verband für eine Reihenfolge grosser Musikfeste vorhanden war, der sich auch lange thätig zeigte, so dass daraus viele andere teutsche Vereine für grosse Musikfeste in's Leben traten. Wir sind daher dem geehrten Herrn Landolt zu zwiefachem Danke verpflichtet.

G. W. Fink.

Prag. Endlich haben wir wieder einmal eine — wenigstens für uns — neue Oper gesehen: „Die Gibellinen in Pisa," teutsch bearbeitet von Georg Ott zu der Musik der „Hugenotten" von Meyerbeer. Das Publikum war um so mehr überrascht, zu einer Oper von solchem Umfange statt einer Ouverture nur eine Introdukzion zu erhalten, als man uns schon früher in zwei Konzerten wiederholt eine sogenannte Ouverture der Hugenotten vorgeführt hatte, die aber im Grunde nur ein Potpourri der brillantesten — um nicht zu sagen: geräuschvollsten — Motiven der Oper war, und ohne eigentlichen innern Zusammenhang, nicht einmal ein gutes Vorurtheil für die Oper erregte. Der Luther'sche Choral: „Eine feste Burg ist unser Gott" in der erwähnten Introdukzion bereitet auf etwas Grossartiges und Religiöses vor; das Erste, im vollsten Sinne des Wortes, entfaltete sich vor uns, das Letztere ist in dieser Bearbeitung (über welche ich meine Ansichten schon bei der Vorkost aussprach, die uns Herr Stöger am Silvesterabende davon dargeboten hat) untergegangen, und wer die herrliche Tondichtung in ganzer Fülle geniessen wollte, musste sich zuvörderst bemühen, von den Gibellinen, welche dem Werke hier den Titel verliehen ha-

ben, ganz zu abstrahiren, und sich nur an die ursprünglichen Hugenotten zu halten. Unsere Sänger scheinen uns das sehr erleichtern zu wollen, denn nur Herr Demmer (Nevers) — der überhaupt mehr musikalisch spricht als singt — war durchaus deutlich, Mad. Podhorsky (Margarethe von Valois), Dem. Grosser (Valentine) und Herrn Emminger (Raoul de Nengis) verstand man Mehreres, den Uebrigen nur hier und da eine kurze Phrase, und selbst Herr Kunz (Marcel) befliss sich einer grossen Undeutlichkeit, woran wohl zum Theil die Stimmlage der Partie Schuld ist, die mit seinen Chorden nicht im Verein steht, wodurch auch der Gesang oft unklar und der Sänger zu grosser Anstrengung der Stimme gezwungen wurde. Uebrigens scheint er die Ansicht des Karakters aus den rein religiösen Stellen aufgefasst zu haben, während sie aus dem ersten Hugenottenlied: „Piff, Paff, Puff!“ abgeleitet werden muss, welches in der sentimentalen, beinahe melancholischen Art und Weise, wie er die Partie darstellte, fast ganz verloren ging. In Marcel hat sich der Glaubensschwärmer mit dem eisenfesten Kriegsmann so in Eins verschmolzen, dass keines dieser beiden Elemente vor dem andern prävaliren darf. Auch finde ich es ganz unzweckmässig, dass er den Raoul so viel an der Hand fasste, wie denn überhaupt seine Stellung zu diesem mehr dem Verhältniss einer Bonne zu ihrem Zögling, als eines Knappen zu seinem Ritter glich. Sollte Marcel wirklich auf diese Weise dargestellt werden, so hätte er Herrn Strakaty (welcher den Saint-Bris recht wacker sang) zufallen müssen, der überdies die nöthige Tiefe der Stimme besitzt. Eine seltene Oekonomie beweist Meyerbeer (hier wie im Robert) in der zweckmässigen Vertheilung der Kraftstellen, insbesondere der weiblichen Partieen; wie dort die Prinzessin und Alice gleichsam aktweise alterniren, so trägt hier im zweiten Akte Margarethe, in den letzten Valentine die Kosten an Kraftaufwand und Virtuosität. Die Glanzstelle der Prinzessin ist die grosse Arie mit Chor, welche den zweiten Akt eröffnet. Diese ist zwar eine Bravourarie im vollen, aber zugleich im edelsten Sinne des Wortes, und vereinigt mit allem Glanz der Technik doch nicht weniger Geist und Neuheit, und kann, wo sie mit so bewundernswerther Kunstfertigkeit vorgetragen wird, als hier von Mad. Podhorsky, ihre Wirkung auf das Publikum nicht verfehlen. Valentine ist eine Partie, die zwar vorzüglich Kraft und Fülle der Stimme und Jugendfeuer verlangt, doch nimmt sie nicht, wie viele ähnliche Partieen, mit einer geringen technischen Virtuosität vorlieb, und die Art und Weise, wie Dem. Grosser jenen beiden Forderungen so vollkommen entsprach, dass sie selbe unter ihre besten Partieen zählen darf, war ein neuer schöner Beweis ihrer musikalischen Studien in der letztern Zeit. Herr Emminger (Raoul) war sehr gut bei Stimme, und hielt sich tapfer in dieser höchst anstrengenden Tenorpartie. Die blonde Perücke sollte wahrscheinlich die teutsche Abkunft des Ritters andeuten; aber die Gibellinen kämpften ja nicht zu Tazitus Zeiten mit den Welfen, und überdies war die Perücke so unkleidsam, dass sie viel dazu beitrug, es unwahrscheinlich zu machen, wie Raoul grosses Glück bei den Frauen haben könne. Dem. Triebensee (Urbain) schien selbst für diese kleine Partie zu schwach, und verunglückte in ihrer Kavatine so sehr, dass man selbe in der Reprise wegliess. Die Männerchöre gingen vortrefflich zusammen, und bewiesen die grosse Sorgfalt, welche Herr Kapellmeister Skraup diesem grossartigen Werke geweiht hatte. Die Frauenchöre, wie die Meyerbeer schrieb, scheinen wenigstens nicht für unsere Chorsängerinnen komponirt, welche hier, wie im Robert, dem Ganzen beträchtlichen Schaden zufügen, und als im dritten Akte die katholischen und hugenottischen Frauen in den allgemeinen Chor eintraten, drohte ein störendes Gelächter des Publikums zu akkompagniren, welches nur durch die Masse der Männerstimmen wieder erstickt wurde. Im ersten Akte zeichnet sich nebst den Introdukzionschören und Raouls Romanze noch Marcels Hugenottenlied und das herrliche Finale aus, während die Introdukzionsarie des zweiten blendet und hinreisst, und das Finale das erste überbieten zu wollen scheint, aber vom dritten an steigt die Fülle der kräftigsten und karaktervollen Nummern, und im bunten Wechsel jagt und treibt sich Hugenottenlied und Zigeunertanz mit frommen Gesängen und ergreifendem Streitchor. Im vierten bildet der grandiose Chor: Schwur und Schwertweihe einen trefflichen Gegensatz mit dem liebeglühenden Schlussduett, während der letzte mit seinen frommen Melodien (der Tanz und Ball bleibt aus) die Ahnung eines schönen Jenseits zu repräsentiren scheint.

Die Ausstattung ist nicht reich aber anständig, die Tänze, vorzüglich der Zigeunertanz, welcher wiederholt werden musste und nach welchem Hr. Balletmeister Reinoldi stürmisch gerufen wurde, sind wohl geordnet, pittoresk und karakteristisch. Aber die Musik zu denselben muss auch als eine vorzügliche Balletmusik anerkannt werden.

Desselben Meisters „Robert der Teufel“ wurde zum 50. Male mit grosser Feierlichkeit bei Beleuchtung des äussern Schauplatzes (und unter Mitwirkung der Musikbands des Infanterieregimentes Baron Palombini) aufgeführt; aber weder Milly-Kerzen noch Janitscharenmusik — obschon mit Riesenlettern angekündigt — war im Stande, mehr Zuschauer herbeizulocken, als Robert der Teufel ohnedies anzuziehen pflegt. Im Gegentheil war die vorletzte Darstellung dieser Oper mehr besucht, als diese fünfzigste. Neues war wenig zu bemerken, ausgenommen, dass Dem. Herbst einen zu dieser Vorstellung eigens verfassten Prolog von W. A. Swoboda sprach, worin uns erzählt wird, dass K. M. v. Weber einmal den „Alimelek“ *) aufführen liess, dass der „Crociato in Egitto“ zur böhmischen Krönung gegeben worden sei, und Robert der Teufel während seiner 50. Vorstellung nicht im Strom der Zeiten untergegangen sei; — ferner wurden wir mit Schrecken inne, dass die Choristen schlecht gestimmt und die Blasinstrumente im Orchester übler Laune schienen. Herr Kunz, welcher den Bertram zum zweiten Male gab, bewies aufs Neue, welche reifliche Studien er in der letzten Zeit gemacht habe; der so rauschende als verdiente Beifall, der ihm

*) Warum sehen wir diese vortreffliche Oper nicht wieder einmal?

zu Theil wurde, muss ihn aber auch überzeugt haben, dass das Publikum jeden Fortschritt dankbar anerkennt, wie es den Stillstand — besonders bei dem jungen Sänger, wo er immer als Rückschritt betrachtet werden muss — mit Kälte bestraft.

Dem. *Johanna Gewinner*, ehemalige Schülerin des Konservatoriums der Musik, welche zwei theatralische Versuche als Aennchen im Freischütz und Page im Figaro machte, hat eine so schwache Stimme, dass sie in unserm Theater, selbst im Dialog, fast ganz unvernehmlich blieb.

In den Zwischenakten der Posse: „Der Vater der Debütantin" liess sich der neunjährige *Theodor Pixis*, Sohn des Professors und Orchesterdirektors Pixis, in einem Divertissement von Léon de St. Lubin auf der Violine hören, und erregte durch dieses erste öffentliche Debüt die schönsten Hoffnungen, einst als würdiger Nachfolger seines Vaters in der Kunstwelt auftreten zu können.

In der musikalisch-deklamatorischen Akademie zum Besten der dürftigen Hörer der Philosophie im gräflich Waldsteinschen Saale bildete die Ouverture aus Mozarts Idomeneo den Prolog, und jene zu Goethe's Egmont von Beethoven den Epilog der musikalischen Ausstellung, in welcher wir nicht weniger als vier absolvirte Zöglinge des Prager Konservatoriums hörten: 1) Dem. *Maria Müller*, gegenwärtig Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini, sang die „Casta diva" aus Norma von Bellini und „Ave Maria" von Schubert mit guter klangvoller Stimme, nur ist Dem. Müller die strengste Sorgfalt auf Reinheit der Intonazion zu empfehlen. — 2) Herr *Wenzl Smila*, welcher Variazionen für die Bassposaune von Jos. Fischer recht brav vortrug, so wenig dieses Instrument sich im Grunde auch zum konzertanten eignet. — 3) Herr *Pisarowitz* (bereits vor längerer Zeit aus dem Institute ausgetreten und im hiesigen Theaterorchester angestellt) entfaltete in einem Concertino für die Klarinette von Reissiger ein schönes und ernstgebildetes Kraftalent. — 4) Herr *Raimund Dreyschock* zeigte in Variazionen für die Violine in A dur von J. Mayseder, dass der Geist seines Bruders Alexander auch über ihm schwebe, und uns die schönsten Hoffnungen auf seine Zukunft fassen lässt. Nur hätten wir ihm eine andere Komposizion gewünscht. — Ausserdem hörten wir noch das schöne Notturno von Veit auf der Physharmonika mit Begleitung des Pianoforte, vorgetragen von Herrn Apt und Herrn Goldschmidt, welcher Letztere in kurzer Zeit sich sowohl als ausübender Pianofortespieler, wie als Komponist — der tiefe Sinn und das Gemüth, welches in seinen Arbeiten herrscht, lässt uns wohl sagen, als Tonlichter — einen bedeutenden Ruf erwerben hat; und endlich: „Mein Hochland," Lied von Tomaschek, mit schöner klangvoller Stimme und solidem Vortrag gesungen von Herrn Karl Malay. Nach der beliebten Weise des Prager Theaterpersonales las Herr Kolar das Gedicht: „Elisabeth's Rosen" von W. Gerhard, der seit einiger Zeit der fünfzehnte Nothhelfer aller Prager Deklamatoren und Deklamatorinnen geworden zu sein scheint. Z. 17.

Zur Geschichte und Statistik des Leipziger Gewandhauskonzertes.

(Eingesandt.)

Das Gewandhauskonzert zu Leipzig ist als eine höchst wichtige Anstalt allgemein anerkannt. Nicht blos auf die Kunstrichtung Leipzigs übt es den mächtigsten Einfluss aus, sondern es wirkt auch theils unmittelbar theils mittelbar in die Ferne und gewinnt dadurch eine allgemein kunstgeschichtliche Bedeutung. Namentlich hat sich dies seit der Zeit herausgestellt, wo *Mendelssohn-Bartholdy* die technische Leitung dieses Instituts übernahm, und man kann wohl unbedenklich das Leipziger Gewandhauskonzert als eine Musteranstalt für grossartige musikalische Aufführungen betrachten. Es ist daher auch von allgemeinem Interesse, die verschiedenen Leistungen der Anstalt kennen zu lernen. *Im Einzelnen* ist dies durch die in diesen Blättern enthaltenen Berichte über die einzelnen Konzerte geschehen. Um jedoch einen Ueberblick über die Wirksamkeit der Gesellschaft *im Ganzen* zu gewinnen, wird eine geordnete Zusammenstellung der während einer Reihe von Jahren erfolgten Aufführungen manches Interessante darbieten. Wir geben nachstehend eine solche Zusammenstellung der letzten *fünf Jahre* (Saisons), indem eben seit dieser Zeit Mendelssohn-Bartholdy Musikdirektor des Gewandhauskonzertes ist; die in diesem Zeitraume stattgehabten Aufführungen sind nach Rubriken geordnet, und es ist ein Verzeichniss derjenigen Künstler beigefügt, welche, theils einheimische, theils fremde, sich hören liessen. Bemerkt sei nur noch im Allgemeinen, dass jedes Winterhalbjahr hindurch zwanzig Konzerte stattfinden, und dass neben denselben stets noch eine bedeutende Zahl von Extrakonzerten gegeben wurde, deren Inhalt jedoch hier natürlich nicht berücksichtigt werden konnte.

I. Instrumentalmusik.

1) *Sinfonieen. Bach, Seb.*, Suite: Ouverture, Air, Gavotte, Trio, Finale (2 Mal); — *Beethoven, L. van*, C dur; C moll (4 Mal); D dur (4); Eroica (5); Pastoralsinfonie (4); E dur (5); A dur (5); B dur (4); D moll (2); Sinfonie nach der Scenade, Op. 47, von Ed. Marxsen bearbeitet. — *Bu gmüller, Norb.* — *Dobrezynski* (die in Wien den dritten Preis erhielt). — *Gährich, Wine.* — *Haydn, Jos.*, Es dur (4); G dur (5); B dur (3); sogenannte Abschiedssinfonie — *Hetsch, Louis.* — *Kalliwoda, J. W.*, No. 1, F moll; No. 5, H moll. — *Kittl, J. N.*, Jagdsinfonie. — *Lachner*, Sinfonia passionata (die gekrönte Preissinfonie); No. 6. — *Lindblad, A. F.* — *Mehul*, G moll. — *Möhring, F.*, B dur. — *Molique, Bernh.*, No. 1. — *Mozart, W. A.*, C dur mit der Schlussfuge (3); D dur, ohne Menuett; D dur, mit Menuett; Es dur (4); G moll (4). — *Onslow, G.*, No. 1, A dur (2); No. 2, D moll. — *Reissiger, C. G.*, No. 1. — *Ries, Ferd.*, No. 2. — *Schneider, Frdr.*, H moll (2). — *Schubert, Frz.*, C dur (3). — *Spohr, L.*, No. 3, C moll (2); No. 4, Weihe der Töne (3); No. 5, C moll. — *Strauss, Jos.*, Es dur (erhielt in Wien

den zweiten Preis). — *Täglichsbeck, Theod.*, No. 2. — *Vogler*, Abt, C dur (2).

Zusammen 98 Aufführungen von 45 Sinfonieen; darunter 21 mehr als einmal gegeben.

2) *Ouverturen. Beethoven*, Egmont; Koriolan (2: Leonore, die ersie, alteste (2); die zweite, Manuskript; die dritte, C dur (3); die vierte, E dur. — *Bennett, Will. Sternd.*, Die Najaden (2); Die Waldnymfe. — *Chelard, H.*, zur Oper: Die Hermannsschlacht. — *Cherubini, L.*, zu den Opern: Die Abenceragen (2); Anakreon; Elisa; Lodoiska; Medea (3); der Wasserträger (4). — *Cimarosa*, zur Oper: Il matrimonio segreto. — *Gluck, Chr.*, zur Oper: Ingenie in Aulis (4). — *Hiller, Ferdin.*, zur Oper: Was ihr wollt; zum Drama: Fernando. — *Kalliwoda.* — *Kleinwächter, Dr. L.* — *Leon de St. Lubin*, zur Oper: König Branors Schwert. — *Lindpaintner, Pet.*, zu den Opern: Die Macht des Liedes; die Genueserin. — *Lobe, J. C.*, Tonbild für grosses Orchester u. s. w. — *Marschner, H.*, zu den Opern: Bäbu; Hans Heiling; der Vampyr. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Meeresstille und glückliche Fahrt (4); die Hebriden (3); zur schönen Melusine (2); zum Sommernachtstraum (2); zum Oratorium Paulus; Ouverture für den Leipziger Theaterpensionsfonds komponirt. — *Moscheles, Ign.*, zur Jungfrau von Orleans. — *Mozart*, zu den Opern: Don Juan; die Zauberflote (3). — *Müller, C. G.*, zur Oper: Rübezahl. — *Onslow, G.*, zur Oper: Guise oder die Stände von Blois. — *Rietz, Jul.*, Konzertouverture. — *Righini, Vinc.*, zur Oper: Tigranes. — *Romberg, Andr.* — *Rosenhain, J.*, zur Oper: Der Besuch im Irrenhause. — *Rossini, Jo.*, zur Oper: Wilhelm Teil. — *Schneider, Frdr.*, zur Braut von Messina. — *Spohr, L.*, zu der Oper: Faust; zu Raupachs Tochter der Luft. — *Spontini, G.*, zur Vestalin (2); zur Olympia. — *Verhulst, J. H.* — *Vogler*, Abt, zur Oper: Samori. — *Weber, K. M. von*, zu den Opern: Oberon (7); Freischütz (3); Euryanthe (3; Beherrscher der Geister (2); Preziosa; Jubelouverture (4).

Zusammen 106 Aufführungen von 59 Ouverturen; darunter 21 mehr als einmal gegeben.

3) *Stücke für mehrere Instrumente. Bach, Seb.*, Sonate für Pianoforte und Violine. — *Fürstenau*, Introd. und Rondo für 2 Flöten. — *Gross, J. B.*, Variazionen über O pescator u. s. w. für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell. — *Haydn*, Trio für Pianoforte, Violine, Violoncell. — *Kalliwoda*, Duo für 2 Waldhörner. — *Moscheles, J.*, Hommage à Handel, für 2 Pianoforte (3). — *Mozart*, Konzert für 2 Pianoforte. — *Spohr, L.*, Marsch, Adagio und Variazionen aus dem Notturno.

Zusammen 10 Aufführungen von 11 Nummern; darunter 1 mehr als einmal gegeben.

4) *Stücke für ein Instrument.* a) *Pianoforte. Bach, Seb.*, Konzert. — *Beethoven*, Konzert, Es dur; Konzert, G dur; gr. Fantasie (mit Chor). — *Bennett, W. St.*, Konzert (2). — *Chopin, Fr.*, Introdukzion und Variazionen über La ci darem; Adagio und Finale aus dem E moll-Konzerte. — *Dohler, Theod.*, Adagio und Rondo; Bravourvariazionen. — *Eberwein, Max*, Fantasie. — *Henselt, Ado.*, Introdukzion und Variazionen. — *Hummel, J. N.*, Konzert; Oberons Zauberhorn. — *Kalkbrenner, Frdr.*, Konzert, No. 2, E moll. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Konzert (3). — *Moscheles, J.*, Konzert (2). — *Mozart*, Konzert, D moll (2); C moll. — *Tedesco, Ign.*, Fantasie. — *Thalberg, Sig.*, Caprice; Fantasie. — *Weber, K. M. von*, Konzertstück (2). — *Wieck, Klara*, Konzert. — *Wysocki*, Krakowiak.

24 Nummern von 17 Komponisten.

b) *Violine. Beethoven*, Konzert (2). — *Beriot, Ch. de*, Concertino (2); Divertissement. — *Blagrove*, Variaz. — *David, Ferd.*, Konzert (6); Variaz. (5). — *Eckert, Karl*, Konzert. — *Kalliwoda, J. W.*, Konzert; Concertino (2). — *Léon de St. Lubin*, Konzert; Divertissement. — *Lipinski, C.*, Militärkonzert (2); Variaz. — *Maurer, L.*, Konzert. — *Mayseder, J.*, Variaz. — *Meloque, B.*, Konzert, D moll; Variaz. — *Prume, Fr.*, Konzert; Air fantast. — *Schubert*, Fantasie. — *Singer*, Variaz. — *Spohr*, Konzert, No. 7, E moll; No. 11; Adagio und Rondo. — *Stür*, Fantasie. — *Vieuxtemps, H.*, Variaz. — *Viotti*, Konzert.

28 Nummern von 18 Komponisten.

c) *Violoncell. Dotzauer, J. J. F.*, Amusement. — *Franchomme*, Variaz. — *Ganz, Mor.*, Potpourri. — *Gross, J. B.*, Konzert. — *Hausmann*, Konzert; Fantasie. — *Kummer, F. H.*, Concertino; Fantasie (2); La Malinconia; Variaz. — *Merk, Jos.*, Variaz. (4); Adagio und Rondo; Polonaise. — *Schapler, J.*, Konzert. — *Stransky*, Variaz.

15 Nummern von 9 Komponisten.

d) *Kontrabass. Alscher, Jos.*, Variazionen.

e) *Harfe. Parish-Alvars*, Air varié.

f) *Guitarre. Stoll, Frz.*, Fantasie mit Variaz.

g) *Flöte. Belcke, C. G.*, Fantasie. — *Fürstenau, J. B.*, Concertino (2). — *Guillou*, Fantasie. — *Hanke, W.*, Fantasie; Concertino. — *Heinemeyer, C.*, Concertino. — *Kalliwoda*, Rondo. — *Lindpaintner*, Concertino. — *Tulou*, Konzert (3).

9 Nummern von 8 Komponisten.

h) *Klarinette. Bärmann*, Variaz. — *David*, Variaz. — *Gerke, O.*, Potpourri. — *Klein*, Variaz. — *Kummer*, Fantasie. — *Maurer*, Concertino. — *Paer, Fern.*, Variaz. — *Reissiger*, Concertino. — *Weber*, Adagio und Rondo (3).

9 Nummern von 9 Komponisten.

i) *Oboe. Griebel*, Variaz. — *Kummer*, Divertissement. — *Müller, Iw.*, Siciliano und Rondo. — *Reissiger*, Concertino. — *Thurner*, Boleros.

5 Nummern von 5 Komponisten.

k) *Fagott. David*, Concertino. — *Hanke, W.*, Concertino. — *Kummer*, Andante und Variaz. — *Maurer, L.*, Concertino. — *Müller, C. G.*, Concertino.

5 Nummern von 5 Komponisten.

l) *Waldhorn. Conrad, E.*, Divertiss. — *Schunke, C.*, Adagio und Rondo. — *Schunke, Ch.*, Concertino.

m) *Basposaune. David*, Concertino (3). — *Müller, C. G.*, Concertino (2).

n) *Glasharmonika. Toselli*, Fantasie.

Ueberhaupt 134 Aufführungen von 104 Nummern von 80 Komponisten.

Es fanden also in der *Instrumentalmusik* statt

von Sinfonieen	98	Aufführungen;
- Ouverturen	106	—
- Stücken für mehrere Instrumente	8	—
- Stücken für ein Instrument	134	—
Zusammen:	346	Aufführungen von Instrumentalwerken.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Liszt hat in London öffentlich gespielt in Hanover Square Rooms am 8. Mai, wo A. Tolmin und J. Parry jun. ein grosses Concert gaben. Er trug zuerst Reminiscences des Puritains vor, womit er Alle entflammte. Im zweiten Theile liess er einen ungarischen Marsch hören, der die ganze Versammlung in Erstaunen versetzte, denn „bald war es ein Gebrüll, bald ein Geflüster, aber immer gleich berauschend.“ Statt der verlangten Wiederholung spielte er seinen Galopp, welcher nun vollends elektrisirte. Viele Klavierspieler standen um ihn her, unter ihnen Moscheles, Mad. Dulcken, Benedict, welcher dirigirte u. a. w. Manche waren wütig, Andere meinten: „Nach ihm muss man das Pianoforte zuschliessen.“ Alle aber waren neidlos entzückt. Kurz man findet in ihm den wunderlichsten, excentrischsten und merkwürdigsten Pianisten, den Paganini des Pianoforte.

Zanetta, neue komische Oper. Text von Scribe und St. Georges, Musik von *Auber*, als zweites Einweihungsstück des nach dem Brande neu erbauten Saales Favart zu Paris aufgeführt. Das Buch wird zwar nicht neu, aber anziehend genannt. Die Schwester des Königs von Neapel, um deren Hand der Gesandte des teutschen Kaisers Karl 7. für diesen seinen Herrn wirbt, hat eine Liebschaft mit dem Grafen Rudolf von Mostemar; um dies jedoch vor den Augen der Welt zu verbergen, beredet sie ihren Anbeter, sich in die Gärtnerin Zanetta, ein holdes Naturkind, verliebt zu stellen. Der Herr Graf befolgt diesen Rath, verliebt sich aber zuletzt aller Ernstes in die Substitution — und heirathet sie sogar. (Natürlich wird die Familie der Gärtnerin erst gefunden.) Nelens volens nimmt nun die Prinzessin die Hand des Kaisers an und zieht nach Teutschland. — Dies ist der Hauptinhalt des Stückes. — Die Musik ist, nach französischen Blättern, frisch, lebendig, zum Theil sehr originell, durchweg melodiös und interessant; einiges Geschraubte und Gezwungene thut dem Ganzen keinen Eintrag. Vorzüglich werden einige Duette und mehrere Romanzen u. s. w. gelobt. Die Oper hat entschiedenes Glück gemacht; der Klavierauszug wird nächstens bei dem Musikverleger Troupenas u. Comp. zu Paris erscheinen.

Gestorben ist der Musikdirektor der kaiserl. russischen Theater in Petersburg, Herr *Canos*.

Ferd. Hiller's Oratorium: Die Zerstörung Jerusalems ist nun auch in Frankfurt a. M. von dem dasigen Zäcilienverein zum Besten der Mozartstiftung aufgeführt worden, und hat entschiedenes Glück gemacht.

Ankündigungen.

Bei **Friedrich Kistner** in **Leipzig** sind erschienen:

Cherubini, Theorie des Contrapunktes und der Fuge. (Cours de Contrepoint et de Fugue.) Französisch und deutsch (übersetzt von Dr. F. Stöpel). Als Lehrbuch bei dem Conservatorium der Musik in Paris angenommen. 8 Thlr.

Duvernoy, Op. 89. Trois Bluettes sur des Motifs de Rossini pour Piano. 10 Gr.

Liszt, Fr., Allegro di Bravura pour Piano. (Nouvelle Edition.) 10 Gr.

Moscheles, Fant. Paganini. No. 3. (Enthält den Carneval von Venedig.) 1 Thlr. 4 Gr.

Paganini, N., Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Basse. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Variazioni di Bravura per Violino con Piano o Chitarra. 10 Gr.

Schubert, Franz, Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 10 Gr.

Schumann, Robert, Sonate für Pianoforte. Op. 11. 1 Thlr. 10 Gr.

Stegmayer, F., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. 10 Gr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthums-Recht:

Burgmüller, F., Michelemme, Rondoletto pour Piano.

De Beriot et **F. Wolf,** Grand duo pour Piano et Violon sur Robert le diable.

Heller, St., 6 Caprices pour Piano sur des motifs de Halevy. Op. 47.

Herz, H., et **Lafont,** Grand duo pour Piano et Violon sur une Cavatine de la Niobé. Op. 110.

Hünten, Fr., France et Italie, deux Airs favoris variés pour le Piano. Op. 111. No. 1 et 2.

— — Variations tyroliennes pour le Piano. Op. 97bis.

Musard, 2 Quadrilles de Contred. sur les Martyrs pour Piano.

— — le Prince Albert, Quadr. de Contred. pour Piano.

Neukomm, Festkantate zur Feier des Gutenberg-Festes 1840. Clavier-Auszug.

Rosenhain, J., Trois Rondeaux pour Piano. Op. 30. No. 1 à 3.

Rosellen, N., 3 Rêveries pour Piano. Op. 23.

Wolf, E., 24 Etudes pour Piano. Op. 20 en 2 Suites.

— — Fantaisie brill. sur un thème d'Auber pour Piano. Op. 24.

Offene Organisten-Stelle.

Da die Stelle eines Organisten an hiesiger Stadtkirche wieder besetzt werden soll, so ergeht an diejenigen sachkundigen Personen, welche auf diese Stelle aspiriren, die Einladung, ihre diesfallsige Anmeldung bis spätestens Sonnabends den 18. Juli 1840 den Herren Stadtrathsprasident A. Künzli einzureichen und sich auf Montags den 20. Juli zur Prüfung hier einzufinden.

Der zu wählende Organist wird auf eine Dauer von sechs Jahren angestellt, nach deren Ablauf er wieder wählbar ist. Die Verpflichtungen desselben bestehen zunächst in dem Orgelspielen an Sonn- und Festtagen, in den gottesdienstlichen Stunden überhaupt und an einem Tage der Woche, für welche Leistungen ihm ein fixer jährlicher Gehalt von 350 Fl., Lemid'or a 10 Fl., und die Hälfte der Sportels für Orgelspielen auf allfälligen Begehren von Privaten angesichert wird.

Reisekosten werden keine vergütet.

Winterthur, den 3. Juni 1840.

Im Auftrage des Stadtrathes:
C. Ed. Reinet, Stadtschreiber.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juli. № 27. 1840.

Biographie von Ludwig van Beethoven.

Verfasst von *Anton Schindler*, Musikdirektor und Professor der Tonkunst. Münster, bei Aschendorff. 1840. S. 296 in 8. Mit dem Portrait Beethoven's und zwei Facsimiles.

Das Portrait ist von Eduard Eichens gestochen nach einem der vorzüglichsten Oelgemälde Beethoven's (im 49. Jahre) von Schimon. — In der Einleitung des längst erwarteten Buches wird erzählt, dass Beethoven selbst auf Hofrath von Breuning's gelegentliche Frage *Rochlitz* zu seinem Biografen ernannte und dass er auf strenge Wahrheit nach allen Beziehungen drang, auch wenn sie wider ihn selbst gehe. Um des letzten Punktes willen machte er den Herrn von Breuning und den Verfasser dieser Schrift dafür verantwortlich, als er endlich sobald die Nähe seines Todes fühlte, an die er lange nicht glaubte, auch nicht daran erinnert sein wollte. Dann aber übergab er den beiden genannten Herren alle zweckdienliche Papiere, von denen Herr Schindler die ganze Korrespondenz Beethoven's, der Hofrath von Breuning dagegen alles Uebrige nahm, worunter sich auch die erste Bearbeitung des Fidelio befand. Zwei Monate nach Beethoven's Tode starb auch v. Breuning, dessen Wittwe nun Herrn Schindler die Papiere übergab. Schindler schrieb darauf 1827 zweimal an Hofrath Rochlitz, welcher aber leider Gründe hatte, das Werk von sich abzulehnen. — Jetzt erst konnte endlich Herr Schindler eine Reihe von Thatsachen *ungeschmückt* zu Tage fördern, nach Beethoven's eigener Abtheilung drei Lebensperioden festhaltend, ohne dabei auf Beethoven's geistige Entwickelung Rücksicht zu nehmen, was, wie er sagt, gewagt sein würde, da Beethoven's Werke nicht in der Ordnung veröffentlicht wurden, in welcher er sie schrieb. Ueber die ersten Lebensjahre Beethoven's können *v. Wegeler's* Notizen als Quellen benutzt werden. Man vergleiche unsere Zeitung 1838, S. 465 u. f. *Ferd. Ries* dagegen (man sehe unsere Zeit. a. a. O.) wird beschuldigt, zu viel gesagt und das Andenken Beethovens getrübt zu haben. Wir werden sehen, wie sich die Sache verhält.

Erste Periode. S. 17—44. Was Wegeler in seinen Notizen gab, deren sorgfältige Darlegung man in unsern Blättern 1838 S. 465 findet, übergehen wir hier; nur Bemerkungen des Herausgebers, die von irgend einer Seite her wichtig sind, müssen hervorgehoben werden. Dahin rechnen wir schon die Angabe: Beethoven musste in seiner Jugend zum Pianofortespiel getrieben werden, und zur Violine hatte er noch weniger Lust. Er nannte sein Violinspiel später selbst ein arges Gekratze. Die Erzählung von der Spinne, die sich immer auf seine Violine gesetzt und welche die Mutter einst getödtet haben soll, weshalb Beethoven die Violine zertrümmerte, ist eine leere Erfindung. Das Orgelspiel lernte Beethoven wirklich vom Hoforganisten van der Eder; von Neefe hingegen wollte er weniger oder nichts profitirt haben. Als Beethoven's erste etwas grössere Komposizion wird ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell angegeben, das als Op. posth. bei Dunst in Frankfurt a. M. erschienen ist. Die Ausgabe der drei dem Kurfürsten vom 11jährigen Beethoven gewidmeten Sonaten, die wir 1836 S. 148 anzeigten, ist auch hier nicht erwähnt worden. Von einer in Bonn Haydn vorgelegten Kantate wollte Beethoven nichts wissen. Schon drohten ihm hier, wo er seine glücklichsten Tage verlebt zu haben bezeugte, trotz des unordentlichen Wandels seines Vaters, übertriebene Lobsprüche gefährlich zu werden, als er 1792 nach Wien entlassen wurde, wo es ihm bald so gefiel, dass er zu bleiben beschloss. Seine erste einflussreiche Bekanntschaft in der Kaiserstadt war der ehemalige Leibarzt der Maria Theresia, van Swieten, in dessen Hause er Bach, Händel und die Hauptitaliener bis auf Palestrina zurück kennen lernte. Noch wichtiger wurde ihm die Gunst der fürstlichen Familie Lichnowsky, wo besonders die Fürstin eine „grossmütterliche Zärtlichkeit," wie Beethoven sagte, für ihn hegte, die seine übelsten Launen begütigte. „Die Folgen blieben nicht aus und greifen selbst in die Ausbildung seines Genies ein." Er wollte fessellos stehen und schob alle Konvenienzen auf die Seite. So erhoben sich bald Gegner seiner Originalität, die von aussen und innen manchen Angriffspunkt bot. Vom Kontrapunkte verstand Beethoven noch nichts. *Jos. Haydn* wurde sein Lehrer. Da ihm aber *Schenk*, der Komponist des Dorfbarbiers, mehrere grobe Verstösse gezeigt hatte, die Haydn unkorrigirt stehen liess, wurde Beethoven ärgerlich und misstrauisch, was schon früh sein Hauptfehler war, und machte sich bei schicklicher Gelegenheit von Haydn los, seit welcher Zeit die Freundschaft auch zerrissen war. *Schenk* blieb der Verbesserer seiner Arbeiten auch dann noch, als *Albrechtsberger* Beethoven's Lehrer wurde. — In der Regel verwendete Beethoven den dritten Theil der Zeit, die ihm die Komposizion eines Stückes gekostet hatte, auf die

Feile desselben; liess auch Manches Jahre lang liegen, ehe er es drucken liess, weshalb seine Erzeugnisse nicht in der Folge herauskommen konnten, in welcher sie geschrieben worden waren. Aber es entstand auch daraus Unordnung in der Opuszahl, so dass mehrere Nummern zwei und drei Male, andere gar nicht vorkommen. — Auf des Fürsten Lichnowsky's Urtheil, eines Schülers Mozart's, hielt Beethoven sehr viel und änderte oft darnach. In der Regel war er eigensinnig und liess sich selbst in der Behandlung der Instrumente von Künstlern wenig sagen. *Nur Kraft* (Vater) und *Linke* lehrten ihn die Behandlung des Violoncell's (die er jedoch auch nicht immer beachtete), *Punto* des Horns, und *Friedlowsky* (Vater) der Klarinette. Nach Sängern wollte er sich gar nicht richten (und konnte doch selbst gar nicht singen; nur brummen und heulen, wie der Herausgeber weiterhin versichert). — Das berühmte Quartett: Erste Violine *Schuppanzigh*, zweite *Sina* (der Einzige desselben, der jetzt noch in Paris lebt), Viola *Weiss*, Violoncell *Kraft*, abwechselnd mit *Linke*, verherrlichte die Musikabende des Fürsten Lichnowsky. Später wurde es das Rasumowsky'sche Quartett genannt. Es half Beethoven bilden, wie er gegenseitig sie bildete. Nach Beethoven's Tode traten an die Stelle der Herren Sina und Weiss die würdigen Dilettanten *Holz* und *Kaufmann*. — Eine kurze Reise Beethoven's nach Leipzig und Berlin beschliesst diese erste Periode, in welcher sich die Musik in Teutschland sehr zu verbreiten anfing, ohne dass noch der Komponisten zu viele waren. So lebte denn Beethoven in jeder Hinsicht in den glücklichsten Verhältnissen, nur dass sich schon von Zeit zu Zeit eine anhaltende Harthörigkeit einstellte. Man vergleiche unsere Zeitung 1838 a. a. O.

Zweite Periode. 1800 bis zum 18. Oktober 1813. S. 45—87. Dieser ganze Zeitraum ist für Beethoven ein grosses Labyrinth, in welches ihn seine beiden Brüder, die ihn umgaben, und seine zunehmende Harthörigkeit versetzten. „Freunde, die ihm durch diese Wirren menschlicher Schwächen und Leidenschaften halfen, waren Moritz Graf v. Lichnowsky (starb 1838 zu Wien), Franz Graf v. Brunswick, Baron J. Gleichstein, Baron Pasqualati, Herr v. Zmeskal, Herr und Frau Streicher." — Alle fanden schweren Umgang mit ihm, da Beethoven von seinen Brüdern, besonders von Karl (eigentlich Kaspar), völlig beherrscht wurde, so sehr er auch fühlte, dass sie ihn missbrauchten. Daher wuchs auch sein Misstrauen und seine gänzliche Haltlosigkeit in Sachen des bürgerlichen Lebens, stets der Meinung und dem Einflusse Anderer preisgegeben, vor Allem seiner Brüder, die ihn wie ein Kind gängelten, während er gegen Wohlmeinende, auch nicht selten gegen seine besten Freunde mit einer Schärfe und Heftigkeit auftrat, die keine Rücksicht nahm. Am wenigsten schonte er die Staatsverhältnisse; gegen alles Bestehende stand er in beständiger Opposizion, weil er Alles nach Plato's Republik wollte, die sein Vorbild war. Je mehr sein Ruhm durch seine Komposizion sich verbreitete, desto mehr wurde ihm im Musikalischen sein Wille Gesetz. Er fühlte sich gehoben und mit Recht, verstand es aber nicht, für das Leben zu gebrauchen. Das Unglück seines Lebens wuchs daher wie sein Glück; Festigkeit und Nachgiebigkeit theilten sich in seine Seele und schufen ihm immer grössere Leiden. — 1800 schrieb er in Hetzendorf, an den kaiserlichen Lustgarten Schönbrunns gränzend, den Sommer über „Christus am Oelberg." Später hätte Beethoven selbst viel darum gegeben, die Partie des Christus nicht zu dramatisch behandelt zu haben. Im Spätherbst kam seine zweite Sinfonie und sein C moll-Konzert zur Aufführung; das Oratorium dagegen wurde erst am 5. April 1803 zum ersten Male zu Gehör gebracht. Im Anfange des Jahres 1802 fiel er in eine bedeutende Krankheit, in welcher ihm der Arzt Dr. Schmidt beistand. Zu seiner Erholung zog er nach dem Dorfe Heiligenstadt und schrieb hier sein Testament für seine Brüder, ein Zeugniss seiner Schwermuth, die oft wiederkehrte. Man liest die merkwürdige Schrift in unserer Zeitung 1827 S. 705. — 1803 fing er an, zu Ehren Napoleons, des Republikaners, die Eroica zu schreiben, unterbrochen durch mehrere bestellte Sonaten und Quartetten. Eben als das Widmungsexemplar nach Paris gehen sollte, kam die Nachricht, Napoleon habe sich zum Kaiser proklamiren lassen; und sogleich riss Beethoven unter Verwünschungen den Titel ab und warf das Exemplar zu Boden. Lange dauerte es, ehe das Werk unter verändertem Titel in die Welt geschickt werden durfte. — 1804 und 1805 war er fast ausschliesslich mit der Komposizion seiner „Leonore" (Fidelio) beschäftigt. Das ursprünglich französische Buch wurde zuerst von Joseph Sonnleithner übersetzt. Man vergleiche darüber unsere Zeitung 1838 S. 470 u. f. Diese Oper komponirte er, wie seinen „Christus am Oelberge," in Hetzendorf und zwar „im Dickicht des Waldes im Schönbrunner Hofgarten auf der Anhöhe zwischen zwei Eichstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuss von der Erde vom Hauptstamme trennten." Die Schicksale, die das Werk und der Verfasser erlebten, bevor es abgerundet wurde, wie es nun steht, waren wohl noch nie in dem Grade dagewesen. Die erste Ouverture (in C dur), den Beethoven selbst nicht recht vertraute, wurde von seinen Freunden für das Werk zu leicht befunden. Sie ist später als Op. 138 bei Haslinger in Wien gedruckt worden. Die zweite (auch in C dur) wurde bei den ersten Aufführungen zwar für die genialste, aber den Bläsern für zu schwer erklärt. Deshalb musste sie, bis jetzt noch ungedruckt, einer dritten Platz machen, welche bei Breitkopf und Härtel erschien, das Motiv in der Introdukzion und im All. mit geringen Veränderungen mit jener gemein hat, aber doch im Wesentlichen von ihr abweicht. Hier fand man wieder den Streichinstrumenten zu viel zugemuthet und die Länge derselben zu bedeutend. Da Beethoven durchaus nicht kürzen wollte, folgte die vierte (E dur, gedruckt bei Breitkopf und Härtel) erst 1815, als die Oper mit theilweisen Abänderungen des Buches von Friedr. Treitschke von Neuem auf die Bühne kam. Die Geschichte der Abänderung dieser Oper im Hause des Fürsten Lichnowsky 1807 (s. 1838 unserer Bl. a. a. O.) wird bestätigt. Am Meisten machten die Sänger dem

pfindet nämlich die Zeitverhältnisse der successiven Bewegungen fast eben so, wie das Auge durch die Verhältnisse coexistirender Gegenstände im Raume auf mannigfaltige Arten afficirt wird, ohne dass man zu dieser Empfindung erst nöthig hat, vermittelst irgend eines Zeit- oder Raummaasses zu untersuchen, was es eigentlich für Verhältnisse sind. Bey dem Vortrage der Tonlehre, als des ersten Theiles der Akustik, war es nothwendig, die Verhältnisse der Töne auf zweyerley Art zu betrachten, 1) wie sie ursprünglich sind, 2) wie sie zu praktischem Gebrauche abgeändert werden müssen. Konsoniren und Dissoniren der Tonverhältnisse erklärt der Verf. blos aus deren mehrern oder mindern Einfachheit; die konsonirenden sind nämlich in den Zahlen 1 bis 6 und deren Umkehrungen unmittelbar enthalten, und befriedigen wegen ihrer Einfachheit das Gehör für sich, sie würden aber, wenn man sich deren allein bedienen wollte, uns durch ihre zu wenige Mannigfaltigkeit ermüden, man bedient sich also auch dissonirender Tonverhältnisse, d. i. solcher, die weniger einfach sind, sie müssen aber auf etwas Einfacheres Beziehung haben, und zu einfachern Verhältnissen übergehen. Auch folgt das Konsoniren des harten und weichen Dreyklanges schon daraus, weil keine andere Verbindungen von drey oder mehreren Tönen möglich sind, bey welchen jeder Ton gegen alle übrigen konsonirend wäre, so wie auch die verschiedene Würkung der beyden Dreyklänge und die ihnen zukommenden Tonleitern sich schon aus den verschiedenen Graden der Einfachheit derselben ergiebt. Das meiste von dem, was im ersten Abschnitte über die ursprünglichen Verhältnisse der Töne gesagt worden ist, wird zwar musikverständigen Lesern längst bekannt seyn, indessen werden sie doch hoffentlich auch manches Neue oder Brauchbare finden, wie z. B. die Tabelle über die zwischen 1 und 2 enthaltenen Verhältnisse der Töne sowohl in den kleinsten Brüchen als in Decimalzahlen, in Rücksicht auf die Geschwindigkeit der Schwingungen sowohl, wie auf die Saitenlängen des Monochords; ferner einige zum Theil von Fasch entlehnte Bemerkungen über den 7ten, 11ten, 19ten Ton u. s. w. in der mit der natürlichen Zahlenfolge übereinkommenden Reihe von Tönen, und noch manche andere Bemerkungen. Im zweyten Abschnitte zeigt der Verf., dass keine Ausübung irgend einer Folge von Tönen ohne Abweichungen von der mathematischen Reinigkeit möglich ist, und dass diese Abweichungen, welche man Temperatur nennt, nicht etwa, wie schon einige nicht mit den gehörigen theoretischen Kenntnissen versehene Musiker behauptet haben, blos den Tastaturinstrumenten zu Gefallen geschehen, dass auch unter den unendlich vielen möglichen Temperaturen die gleichschwebende am meisten der Natur gemäss, und für die Würkung der Töne vortheilhaft, hingegen die Kirnbergerische unter allen, die jemals vorgetragen worden sind, eine der schlechtesten ist. Die Anmerkungen enthalten einige literarische Bemerkungen, (wo unter andern gezeigt wird, dass auch die Chinesen sich in neuerer Zeit der gleichschwebenden Temperatur bedienen) nebst einigen Erfahrungen über die praktische Ausübung des Stimmens. Wo Hr. Chl. in diesem arithmetischen Theile der Akustik Bemerkungen Anderer zu benutzen für gut fand, sind Marpurg und Mercadier de Belesta diejenigen, denen er am meisten gefolgt ist; die von Euler vorgetragenen Grade der Annehmlichkeit der Tonverhältnisse, so wie auch die von ihm angegebene Reihe von 19 in der Oktave enthaltenen Tönen, welche auf der Formel $2^m 3^l 5^k$ beruht, kann er nicht billigen *).

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Bey dieser Gelegenheit ist wohl zu bemerken, dass bey einem jeden Vortrage der Klanglehre, wenn er auch noch so kurz seyn soll, schlechterdings einer der ersten Sätze dieser seyn sollte, dass jeder klingende

Komponisten zu schaffen, da er sich nie nach den Stimmen richten wollte und die früher von Salieri empfangenen Lehren über Behandlung der Singstimmen verschmähete. So hatte denn Beethoven viel dabei zu leiden und die vielen Rathschläge seiner Freunde machten das Uebel nur noch schlimmer. Wie er dennoch damit zu Stande kam, weiss Jeder.

Nachdem die Stürme ausgetobt hatten, schrieb er die Sinfonie in B dur. Jetzt (1806) schien die Liebe zu Julia die höchste Stufe erreicht zu haben, was drei mitgetheilte Briefe bestätigen S. 63. Deshalb sind jedoch die Anzeigen von Ferd. Ries, Beethoven habe oft kurze Neigungen verspürt, keineswegs unglaublich; wir möchten sogar meinen, es wäre eher ein Glück gewesen, dass es Beethoven nie bis zur Hochzeit brachte. Wichtiger ist die Bemerkung: „Beethoven komponirte immer mehrere Sachen zu gleicher Zeit," wie er sich selbst ausdrückte. 1806 bis 1808 erschienen die 4., 5. und 6. Sinfonie, dazu noch viele andere Werke. In den ersten Aufführungen dirigirte Beethoven meist selbst, weder gut noch schlecht. Er war dabei zu feurig, wollte Alles fühlen, und verlor sich dabei in Gestikulazionen, die das Orchester zum Schwanken brachten. Und noch sein Ohrenübel! Es kann nicht gut gegangen sein. Daher kam es denn freilich zuweilen zu unangenehmen Vorfällen mit dem Orchester. Und dennoch wird Ries getadelt, dass er eine Wichtigkeit daraus gemacht und es als Quelle zu einer Karakteristik Beethoven's benutzt habe. Wir sind überzeugt, dass Ries über Beethoven keine gellissentlichen Unwahrheiten berichtete und nichts aus der Luft griff, wenn er sich auch in Einem und dem Andern irrte. Damals aber kannte Herr Schindler Beethoven noch gar nicht; erst von 1816 an kann man ihn als Augenzeugen betrachten. Zur Zeit, wo Ries um Beethoven lebte, hat er uns daher sogar noch grösseres Gewicht. Wenn auch Ries zu jung war, um Beethoven bis in's Tiefe zu erfassen, so war er doch für Auffassung der Thatsachen nicht zu jung. Was hingegen Ries vom Hörensagen hatte, bleibt so gut dahin gestellt, als das, was Herr Schindler vom Hörensagen hat. Nur glaubwürdige Ohrenzeugen, die immer genau angegeben werden müssten, und schriftliche Dokumente machen irgend einen Vorfall gewiss. Die Lust, den Begebenheiten und dem Wesen berühmter Männer irgend etwas anzudichten, ist zu gewöhnlich, als dass nicht mancher Vorfall schon von der dritten Zunge in's Uebertriebene gesteigert werden sollte.

Wie hoch Beethoven's Kompositionen seit etwa 1800 im Preise gestiegen waren, sieht man aus einer Uebereinkunft mit Clementi 1807 am 20. April, welcher ihm für fünf in Teutschland schon verkaufte Werke 200 Pf. Sterling zahlte zum Verkauf für England. Dazu machte sich Muz. Clementi anheischig, für drei noch zu komponirende Sonaten die Summe von 60 Pf. Sterling zu zahlen. Eben so wenig fehlte es in jener Zeit an Geschenken von Werthe, von denen aber alle (?das wäre zu arg und liesse die Schuld auf Beethoven selbst fallen) spurlos wieder verschwanden. Herr Schindler zählt dies selbst nicht zu den Tugenden, so erklärlich bei Beethoven's Wesen solche Vorfälle auch in der That sind. Die Folgen davon konnten jedoch nicht ausbleiben. — Seit 1809 erhielt Beethoven bekanntlich einen Jahrgehalt von 4000 Fl., der sich aber bald sehr verkleinerte, was wir hier übergehen können, da wir schon früher davon gesprochen haben.

1810 schrieb Beethoven seine erste Messe (Op. 86) in Eisenstadt, dem Sommersitze des Fürsten Esterhazy, als Hummel dort Kapellmeister war. Nach der Aufführung derselben versammelte der Fürst Paul, der für Haydn's Kirchenmusik eine Vorliebe hatte, die Honoraziren in seinem Schlosse. Als Beethoven eintrat, richtete der Fürst im gleichgiltigen Tone diese Worte an ihn: „Aber, lieber Beethoven, was haben Sie denn wieder da gemacht?" in Beziehung auf das eben gehörte Werk. Beethoven, schon betroffen von dieser Aeusserung, wurde es noch mehr, als er Hummeln, an der Seite des Fürsten stehend, lachen sah. Noch an demselben Tage verliess Beethoven die Residenz, ohne zu untersuchen, „ob jenes fatale Lachen wirklich ihm, oder nicht vielmehr der Art und Weise des Ausdrucks des Fürsten gegolten habe. Sein Hass auf Hummeln dieserwegen wurzelte so tief, dass ich kein zweites Beispiel aus seinem ganzen Lebenslauf kenne." Nach 14 Jahren war er noch so erbittert darüber, als ob es gestern vorgefallen sei. Hummel näherte sich ihm auch nicht, auch aus dem Grunde, weil beide früher ein und dasselbe Mädchen liebten, das Hummeln den Vorzug gab. Erst in seinen letzten Lebenstagen war Beethoven sehr erfreut, als er Hummels Ankunft in Wien vernahm, wünschend, Hummel möge ihn besuchen. Es geschah; der Empfang war rührend. Nach zehn bis zwölf Tagen geleitete ihn Hummel mit zum Grabe.

Die vielen Besuchenden nahm Beethoven immer freundlich auf, „war gesprächig, kordial, witzig, niemals wie der Fürst in seinem Reiche und nie liess er ihnen die Last seines Unglücks merken." Unter den Besucherinnen war auch 1810 Bettina Brentano. Nun gibt sich Herr Schindler in allem Ernst die unnütze Mühe, seinen Lesern begreiflich zu machen, dass Beethoven nie so überspannt geschrieben habe, wie Bettina im 2. Bde. ihres Briefwechsels S. 190 schreibt; er versichert, Beethoven sei immer in seinem Ausdrucke höchst einfach, kurz und bündig gewesen. Dies und Aehnliches macht keinen guten Eindruck; es macht verdriesslich. Herr Schindler wusste ja, dass Bettina selbst so ehrlich war, Goethen darüber zu berichten, Beethoven habe ihr gesagt, als er ihren Brief gelesen: „Und das hätte ich gesagt? Da muss ich einen raptus gehabt haben!" Die Folgen der Bekanntschaft Bettina's, die Beethoven sehr anziehend fand, waren für ihn wichtig. Nicht nur Goethe's persönliche Bekanntschaft machte er durch sie, sondern die Familie Brentano erwies ihm auch manchen Dienst; nur Goethe nicht — Beide passten zu wenig für einander. — Beethoven wechselte oft mit seinen Wohnungen, deren er oft drei bis vier zu bezahlen hatte; die Ursachen des Wechsels waren meist unerheblich. Mit den Sommerwohnungen war es noch ärger. Von 1810 bis 1812 (mit) arbeitete er das Meiste. Mit dem Ster-

gen des Honorars stiegen auch seine Launen und Sonderbarkeiten: an ein Zurücklegen war nicht zu denken. Dazu vermochte ihn Frau Nanette Streicher, geb. Stein. Sie fand ihn 1813 so, dass er keinen guten Rock und kein ganzes Hemde hatte. Sie ordnete seine Garderobe, seinen Hausbedarf, gab ihm einen Schneider zum Bedienten, der im Nebenzimmer nadelte, während Beethoven seine A dur-Sinfonie komponirte.

Dritte Periode vom November 1813 bis zu seinem Tode 1827 (S. 88 — 194). Zum Besten verwundeter Krieger wurde 1813 die Schlachtsinfonie und die siebente in A dur aufgeführt. Die Einrichtung dieser Konzerte hatte Herr *Mälzel*, der Metronomenverfertiger, zu besorgen. Dieser nannte sich in der Anzeige Eigenthümer der neuen Schlachtsinfonie. Beethoven widersprach, und jener machte Ansprüche auf Zahlung einer bedeutenden Geldschuld und für gelieferte Hörmaschinen; suchte auch unter der Hand auf unerlaubten Wegen zu den Stimmen zu gelangen. Als er einige Monate darauf seine Reise nach England antrat, hörte man schon von München aus, dass er dort die Beethovensche Schlachtsinfonie, aber verstümmelt, zur Aufführung gebracht hatte. Beethoven musste daher klagen; sein Misstrauen steigerte sich bis zur Unumgänglichkeit. Und dennoch wusste Mälzel durch Vorspiegelung einer neuen Gebürmaschine 1818 in einem Briefe von Paris aus Beethoven wieder so einzunehmen, dass er dem darum Bittenden eine Empfehlung seiner Metronome ausstellte (das war edel, und gewiss hätte es Beethoven noch lieber ohne jene Vorspiegelung gethan). — 1814 brachte ihm „der glorreiche Augenblick," eine seiner schwächsten Kompositionen, auf die er selbst keinen Werth legte, das Diplom eines Wiener Ehrenbürgers und manchen bürgerlichen Nutzen durch fürstliche Geschenke. — Dagegen hatte die A dur-Sinfonie manche Rezensenten im In- und Auslande so verblüfft, dass einige und darunter Männer vom Fache, ihn reif für das Irrenhaus erklärten. Einer dieser Selbstürren, versichert der Verfasser, sei K. M. v. Weber gewesen, welcher bittere Rezensionen in teutsche Journale schickte (in welche? es wäre noch eine bestimmte Nachweisung nöthig), und doch Beethoven „in tiefster Devozion" um Durchsicht seiner Euryanthe bat, als sie 1824 in Wien durchgefallen war. — Der Verfasser klagt: „Neid und Hass verfolgten ihn"; wir wissen, nicht mehr als jeden Andern, der sich zu irgend einer Höhe schwingt, die nicht von der Macht der Gewalt oder des Reichthums gesichert ist. — 1815 instrumentirte Beethoven ausschliesslich die schottischen Lieder für Georg Thompson zu Edinburg, der ein bedeutendes Honorar zahlte. Wahrscheinlich sind nicht alle seine Bearbeitungen gedruckt worden. — Im Herbst 1815 starb sein Bruder Karl, der ihn zum Vormund seines etwa achtjährigen Sohnes ernannt hatte. Von jetzt an wünschte der Herausgeber die Feder niederlegen zu können, so viel Unglück ging zum Theil aus diesem Vermächtniss hervor, zum Theil aus andern Schicksalen. Um den schönen und talentvollen Knaben seiner nicht als gut geschilderten Mutter zu entziehen, adoptirte Beethoven den Knaben gerichtlich. Dagegen protestirte die Mutter. Der gerichtliche Gang der Sache fiel ihm sehr hart und beengte seine Seele. Besonders fühlte er sich gedrückt, als der Prozess vor die bürgerlichen Gerichte gewiesen wurde, da Beethoven's Adel nicht anerkannt worden war. Noch dazu verlor Beethoven von seiner Pension, da Fürst Lobkowitz fallirte. Erst 1820 endete der Prozess damit, dass ihm der Knabe zugesprochen wurde, dem er von je die beste Erziehung gegeben lassen wollte. Beethoven's Pension war unterdessen bis auf 900 Fl. jährlich herabgesunken, die er bis an seinen Tod behielt. Eine freudige Erscheinung für ihn veranlasste Karl Czerny durch Errichtung eines Sonntagvereins, in welchem lauter klassische, meist Beethoven'sche Kammermusik in Czerny's Hause aufgeführt wurde. Jeder hatte Zutritt, und Beethoven war oft gegenwärtig. Drei Winter hindurch bestand der Verein. Theils legte sich dann Herr Czerny auf Selbstkompositionen, theils hatte die italienische Oper den Wienern eine andere Richtung gegeben. — Als der Erzherzog Rudolf, Beethoven's Schüler, der einzige, den er auch in der Harmonie unterrichtete, zum Erzbischof von Olmütz ernannt wurde, wollte der Meister zur Einführung desselben eine grosse Messe liefern, an welcher er auch schon im Winter von 1818 auf 1819 zu arbeiten anfing, da er sich selbst zu kirchlichen und sinfonischen Werken am meisten hingezogen erklärte. Allein gleich der erste Satz gerieth „gegen seinen Plan" in so breite Dimensionen, dass die Beendigung des Werkes, sollte es konsequent durchgeführt werden, wie gewohnt, nicht abzusehen war. Der Verfasser versichert, er habe damals der besten Gesundheit genossen, habe sich aber während der Arbeit in einem Zustande „absoluter Erdentrückung" befunden, so dass er ihn niemals wieder in diesem Grade begeistert gesehen habe, am meisten, als er im Herbst 1819 das Credo und die Fuge schrieb. Dass ihm dabei seine häuslichen Einrichtungen, die er nie wieder aufgab, Noth machten, ist kein Wunder. Jeden Monat traten zwei, oft drei neue Küchenmädchen an u. s. f. Allein zur Zeit der Installazion (1820 am 9. März) war die Messe kaum zum dritten Theile fertig; erst 1822 legte er die letzte Feile an. Freilich schrieb er dazwischen 1821 und 1822 mehrere Klaviersonaten und die ominösen Bagatellen für Peters in Leipzig, der ihm deshalb bittere Wahrheiten schrieb, die ihn in den grössten Zorn versetzten. Beethoven's Finanzen standen damals schlecht, was auch die Klagebriefe an Ries beweisen, die nach des Verfasser's Meinung nicht hätten bekannt gemacht werden sollen. Liefe denn das nicht gerade gegen Beethoven's Forderung, die Wahrheit zu geben, wenn sie auch gegen ihn selbst sein sollte? So erklärt sich der Verfasser auch gegen die von Ries mitgetheilten Anekdoten, und gibt doch selbst welche! Der Verfasser kann die Folgerungen, die man ziehen könnte, nicht hindern. —

(Beschluss folgt.)

Zur Geschichte und Statistik des Leipziger Gewandhauskonzertes.

(Beschluss.)

II. Gesangmusik.

1) *Chöre, Ensemble's, Finale's u. s. w.* *Beethoven*, Meeresstille und glückliche Fahrt (3 Mal), erstes Finale aus derselben Oper (2); Chor der Gefangenen aus derselben Oper; Hymne: Tief im Staub; Musik zu Goethe's Egmont; Kantate: Der glorreiche Augenblick (1814); Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen (2); Schlusschor aus dem Oratorium: Christus am Oelberge; Elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest. — *Bellini, Vinc.*, zweites Finale aus Romeo und Julie. — *Boieldieu, Ad.*, erstes Finale aus Johann von Paris. — *Chelard*, zweiter Aufzug und Finale aus der Oper: Die Herrmannsschlacht. — *Cherubini*, Introdukzion aus Alibaba; Finale aus Anakreon; Finale aus dem Wasserträger; Introd. aus Lodoiska; zweites Finale aus derselben Oper; Chor aus derselben Oper; Chor und Finale aus den Abencerragen: Hymne. — *Feska, Frdr. Ernst*, den 9. Psalm. — *Gluck, Chr.*, Introd. und Szene aus Iphigenie in Tauris. — *Handel, Ge. Frdr.*, Finale aus Azis und Galathea; Halleluja aus dem Messias; Krönungshymne (4). — *Haydn, Jos.*, Introdukzion und Schlusschor aus der Schöpfung; der Frühling aus den Jahreszeiten; Chor: Des Staubes eitle Sorgen (3); Chor: Der Sturm. — *Hummel, J. N.*, Graduale, Op. 88 (2). — *Lindpaintner, Pet.*, zweites Finale aus der Oper: Die Macht des Liedes. — *Méhul, Et. H.*, Ensemble aus der Oper Uthal. — *Mendelssohn-Bartholdy*, der 42. Psalm: Wie der Hirsch schreit (2); der 114. Psalm; Chor: Verleih uns Frieden; Choral aus Paulus: Wachet auf, ruft uns. — *Mozart, W. A.*, Introdukzion aus Don Juan; erstes Finale aus derselben Oper; zweites Finale aus derselben Oper; Chor aus Titus: Serbate, o Dei; erstes Finale daraus (4); erstes Finale aus Così fan tutte (2); Opferszene aus Idomeneo (2); Hymne: Gottheit, dir sei Preis. — *Müller, C. G.*, Finale aus der Oper: Rübezahl. — *Reissiger, C. G.*, Salve Regina. — *Schneider, Frdr.*, der 24. Psalm (2). — *Seyfried, Ign. v.*, Hymne. — *Spohr, L.*, Introdukzion aus Jessonda; Finale aus Faust; Schlusschor aus Zemire und Azor; Hymne, Op. 98: Gott du bist gross. — *Weber, K. M. von*, erstes Finale aus Euryanthe (2); Jägerchor aus derselben Oper; erstes Finale aus Oberon (3); Hörners Gebet vor der Schlacht, und dessen Schwertlied.

Zusammen 81 Aufführungen von 60 Stücken; darunter 14 mehr als einmal gegebene.

2) *Duetten, Terzetten, Quartetten, Quintetten, Sextetten.* *Bellini*, Duett aus Capuleti e Montecchi (2); Duett aus Norma (2); Duett aus den Puritanern; Quartett aus ders. Oper (2). — *Cherubini*, Terzett m. Chor aus Medea; Polonaise und Terzett aus Lodoiska; Quartett aus ders. Oper; Sextett aus Alibaba. — *Mozart*, Duett aus D. Juan: Ma qual mai s'offre; Quartett aus Zaide; Sextett aus Così fan tutte. — *Naumann, G. A.*, Quintett m. Chor aus: I Pellegrini al sepolcro di redentore. — *Paer, Fern.*, Duett aus Sargino; Terzett aus ders. Oper. — *Rossini, Gior.*, Duett aus Tancred; Duett aus Matilde di Shabran (3); Duett aus Zenobia; Duett aus Semiramide (3); Quartett m. Chor aus ders. Oper (2); Quartett aus Bianca e Falliero. — *Salieri, Ant.*, Quartett m. Chor aus Palmira. — *Spontini, Gasp.*, Duett aus Cortez: Höre mich an. — *Weber, K. M. v.*, Duett aus Euryanthe: Unter ist mein Stern gegangen; Terzett aus Oberon; Quartett aus ders. Oper.

Zusammen 33 Aufführungen von 25 Stücken; darunter 6 mehr als einmal gegebene.

3) *Einzelnsachen.* *Beethoven*, Adelaide; Arie aus Leonore: Abscheulicher etc.; Arie: Ah perfido (4). — *Bellini*, Arie aus Norma (3); Capuleti (2); Beatrice di Tenda; Romanze: Vaga luna. — *Benedict, J.*, Ballade aus d. Op. der Zigeunerin Warnung; ital. Romanze. — *Cherubini*, O salutaris hostia. — *Cimarosa, Domen.*, Arie aus Abramo. — *Dessauer, G.*, ital. Romanze. — *Donizetti, Gaet.*, Arie aus: Lucia di Lammermoor (2); il conte di Parigi (2); Anna Bolena; Roberto d'Evreux. — *Genast, Ed.*, Ballade: Schwertlied, der Sachsenherzog. — *Gluck*, Kavatine, Rez. u. Arie aus Iphigenie in Tauris; Arie aus Alceste: Götter der Nacht. — *Handel*, Arie aus Judas Makkabäus (2); aus Samson; aus d. Messias (2); Gebet: Heilig, heilig. — *Haydn*, Arie aus der Schöpfung: Nun beut die Flur. — *Lachner, Vinc.*, Lied mit Pianof.; Lied mit Waldhornbegl. (2). — *Lindpaintner*, Romanze aus: Die Macht des Liedes. — *Marliani*, Kavatine. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Rezit. u. Ar. aus Paulus: Doch der Herr; Reiselied. — *Mercadante, San.*, Szene u. Arie (6); Arie aus Donna Caritea (4); Arie aus il Giuramento (2); Romanze: La Serenata del marinaro. — *Meyerbeer, Jak.*, Cavat. aus Robert d. Teufel; Arie aus il Crociato (3). — *Mozart*, Arie aus D. Juan: Non mi dir etc. (3); Arie aus ders. Op.: Thränen vom Freund etc.; Arie aus Figaro: Dove sono (3); Arie aus Figaro: Al desio (4); Arie aus Titus: Ecco il punto (3); Arie aus Titus: Parto, ma tu (2); Arie aus Titus: Deh per questo istante; Arie aus Così fan tutte: Come scoglio; Arie, in Idomeneo eingelegt; Arie aus d. Entführung: Konstanze; Konzertarien: Non temer, amato bene; Resta, o cara; Mentre ti lascio; L'addio. — *Paer*, Arie aus Camilla; Arie aus Griselda. — *Reissiger, C. G.*, Szene u. Arie (2). — *Righini*, Arie aus Armida. — *Rondonneau, Mad.*, Romanze. — *Rossini*, Sz. u. Arie (2); Arie aus Tancredo e Dorlisca; Arie aus Matilde di Shabran; Arie aus Zelmira (2); Arie aus Donna del lago (2); Arie aus Bianca e Falliero (3); Arie aus Assedio di Corinto; Arie aus Gazza ladra; Arie aus l'Italiana in Algeri; Arie aus il Barbiere di Seviglia (2); Arie aus Semiramide (4); Arie aus Otello; Arie aus Inganno felice (2); Arie aus Wilhelm Tell. — *Schubert, Frz.*, Ave Maris. — *Spohr*, Arie aus Faust: Die stille Nacht entweicht; Arie aus ders. Oper: Liebe ist die zarte Blüte. — *Spontini*, Preghiera aus d. Vestalin. — *Volkslied*, schottisches. — *Weber, K. M. v.*, Szene u. Arie; Arie, eingel. in Lodoiska: Was hör ich?; Arie aus Athalia: Misera me (4); Arie aus Euryanthe: Wo berg'

ich mich etc.; Cavat. auf ders. Op. Glöcklein im Thale; Arie aus d. Freischütz: Wie nahte mir der Schlummer (5); Arie aus Oberon: Ozean, du; Ariette aus Oberon: Arabiens einsam Kind. — *Winter, P. v.*, Preghiera: Sommo Dio. — *Zingarelli, Nic.*, Cavat. aus Romeo e Giulietta: Ombra adorata. —

Zusammen 134 Vorträge von 90 Stücken von 29 Komponisten.

Es fanden also statt 81 Aufführ. v. Chör., Ensembles etc.
33 — - Duetten — Sextetten.
134 — - Einzelsachen.
248

Dazu die 346 in d. Instrumentalmusik.
594 Aufführungen überhaupt.

III. Künstler, welche sich hören liessen.

1) *Einheimische.* a) *Instrumentisten.* *Pianoforte: Anger, Louis; Fink, Frl. Charl.; Mendelssohn-Bartholdy, Fel.* (15 Mal); *Rakemann; Wieck, Frl. Clara* (4 Mal). — *Geige: David, Ferd.* (13); *Eckert, Karl* 2); *Hilf, Chr.* (2); *Inten* (2); *Uhlrich, Wilh.* (8); *Winter.* — *Bratsche: Quetsker.* — *Violoncello: Grabau, Andr.; Grenser d. J.; Wittmann* (2). — *Flöte: Grenser d. Aelt.* (4); *Haake, Wilh.* (5) — *Klarinette: Heinze* (5); *Meyer, Ed.* — *Oboe: Diethe, Frd.* (3) — *Fagott: Inten, W.* (4); *Weissenborn.* — *Waldhorn: Pfau; Steglich.* — *Basposaune: Quriszer* (5).

Zusammen 25 Künstler, welche 87 Mal auftraten.

b) *Sänger.* Mad. *Bünau-Grabau*; Frl. *Düring*; Mad. *Franchetti-Walzel*; Frl. *Pilsing*; Frl. *Schlegel*; Mad. *Schmidt*; Frl. *Joseph. Stein*; Frl. *Werner.* — Die Herren *Anschütz, Frey, Gebhard, Hauser, Horlbeck, Kürsten, Pögner, Richter, Schmidt, Weiske.*

Zusammen 18 Sänger und Sängerinnen.

2) *Auswärtige.* a) *Instrumentisten. Pianoforte: Bennett, Will. Sterad.*, aus London; *Decker, Konst.*, aus Berlin; *Döhler, Theod.*; *Dreyschock, Alex.*, aus Prag; *Eberwein, Max.*, aus Paris; *Hiller, Ferd.*; *Moscheles, Ign.*, aus London; Mad. *Pleyel, Cam.*, aus Paris; *Tedesco, Ign.*, aus Prag; *Wysocki, G. N.*, aus Krakau. — *Geige: Blagrove*, aus London; *Brandenburg*, aus Erfurt; *Eckert, Karl*, aus Berlin (jetzt in L. einheimisch); *Gerke, O.*; *Hafner, Karl* aus Wien; *Kalliwoda, J. W.*, aus Donaueschingen; *Leon de St. Lubin*, aus Berlin; *Müser, Aug.*, jun. aus Berlin; *Molique, Bernh.*, aus Stuttgart; *Prume, Fr.*, aus Lüttich; *Schaffer, Nic. Dimitr.*, aus Petersburg; *Stör*, aus Weimar. — *Violoncello: van Gelder*, aus dem Haag; *Gross, J. B.*; *Hausmann*, aus Hannover; *Knecht*, aus Aachen; *Kummer*, aus Dresden; *Merk, Jos.*, aus Wien; *Sack, Theod.*, aus Hamburg; *Schapler, J.*, aus Magdeburg; *Schlick*, aus Dresden; *Schneider, Bernh.*, aus Dessau. — *Kontrabass: Aischer, Jos.* — *Harfe: Leavy, Melanie*, aus Wien. — *Guitarre: Stoll, Frz.*, aus Wien. — *Flöte: Barth, Wilh.*, aus Glauchau; *Belcke, C. G.*, aus Lukka, *Fürstenau, A. B.*, aus Dresden; *Fürstenau, Moritz*, aus Dresden; *Nitzsche, Haim.*, aus Dresden, blind. — *Klarinette: Hummel, Frdr.*, aus München; *Kotte*, aus Dresden; *Nehrlich, W.*, aus Berlin; *Trethav*, aus Braunschweig. — *Oboe: Griebel, H.*, aus Berlin; *Kretzschmar*, aus Dresden. — *Fagott: Kummer, G. H.*, sen. aus Dresden. — *Waldhorn: Lewy, Richard*, aus Wien; *Schunke, C.*, aus Berlin. — *Glasharmonika: Toselli*, aus Ferrara.

Zusammen 50 Künstler.

b) *Sänger.* (Die mit * bezeichneten waren von der Anstalt auf längere Zeit engagirt.) Frl. *Botgorscheck*, aus Dresden; Frl. *Caspari, Karol.*, aus Berlin; Frl. *Fürst, Elisab.*, aus Dessau; Frl. *Löwe, Aug.*, aus Berlin; Frl. *Meerti*, Elise*, aus Belgien; Frl. *Novello*, Klara*, aus London; Frl. *Rust, Luise*, aus Dessau; Frl. *Schloss*, Sophie*, aus Düsseldorf; Mad. *Schmidt, Johanne*, aus Halle; Mad. *Shaw**, aus London; Frl. *Sturm, Carlowna*, aus Riga; Frl. v. *Treffz, Henr.*, aus Wien. — Die Herren *Genast*, aus Weimar; *Mitterwurzer*, aus Wien; *Sesselmann*, aus Darmstadt; *Wild*, aus Wien.

Zusammen 16 Künstler.

Es liessen sich also in dem obigen Zeitraume hören
43 einheimische Künstler, und zwar 25 Instrumentisten und 18 Sänger;
66 auswärtige Künstler, und zwar 50 Instrumentisten,
16 Sänger.
109 Künstler: 75 Instrumentisten; 34 Sänger.

Nachrichten.

Berlin. Der meist unfreundliche Mai war an musikalischen Produkzionen überreich, welche wir nach der Zeitfolge erwähnen. Nachdem A. Adam's Tanz- und Singspiel: „Die Hamadryaden" dreimal wiederholt (und nach der Abreise des Komponisten noch einmal wieder gegeben) worden, liess derselbe seine Schülerin, Dem. Cherie Couraud, in zwei Operuhaus-Konzerten hören. Die junge Sängerin zeigte gute Methode, wenn gleich nur wenig klangvolle Mezzo-Sopranstimme, welche sich im parlanten Vortrage von französischen Romanzen noch am meisten geltend machte. Herr Adam dirigirte selbst zwei Ouvertüren seiner Komposizion zu den hier nicht bekannten Opern: „Le Proscrit" und „le Chalet", von denen die letztere am meisten durch leichte Haltung und wirksame Instrumentirung gefiel. In beiden Konzerten liessen sich auch die jungen Gebrüder Mollenhauer, der 12jährige Violinist mit ausgezeichnetem Beifall, und der 13jährige Violoncellist mit vieler Theilnahme hören. Die frühreifen Kunst-Talente sind an der Tagesordnung, verschwinden indess auch oft zeitig wieder im breiten Strome der Gewöhnlichkeit. Zum Benefiz der Wittwe *Wolfram* und ihrer Kinder wurde K. M. v. Weber's Oberon gegeben. Die Herren Spontini und Prof. Gubitz hatten zum Besten einer hilfebedürftigen Familie eine übermässig lange, besonders von Seiten der musikalischen Leistungen ausgezeichnete Abend-Unterhaltung veranstaltet, in welcher, ausser den

von der königl. Kapelle, unter Leitung des berühmten Komponisten trefflich ausgeführten Ouverturen zu den Opern Agnes von Hohenstaufen und Olympia, auch einige neue Kompositionen von Spontini, als z. B. ein Kriegergesang für Männerstimmen, eine Fest-Hymne und ein Melodram, beifällig aufgenommen wurden. Dem. Sophie Löwe und Hr. KM. Moritz Ganz wirkten in diesem Konzert ausgezeichnet mit. Die eigens hierzu gedichteten Deklamazionen erhielten vorzügliches Interesse durch Fräulein Charlotte v. Hagn, die Herren Devrient, Seydelmann und die beliebten Komiker Beckmann, Gern und Rüthling. Der Besuch dieser Soiree war so überaus zahlreich, dass der milde Zweck gewiss bestens erreicht ist. — Der k. Kammermusiker Hr. *Friedrich Belcke* hatte im Saale der Sing-Akademie eine musikalisch-deklamatorische Mittags-Unterhaltung zum Besten des Vereins zur Beförderung des Schulbesuchs armer Kinder in Berlin veranstaltet, wobei Mad. Crelinger, die beiden Dlles. Stich und Herr Seydelmann durch Deklamazionen, Dem. Auguste Löwe und Herr Beyer durch Gesang mitwirkten, auch der Pianist Hr. Schumann sich mit einer Thalbergschen Fantasie hören liess. Herr KM. Belcke trug ein Rezitativ und Variazionen auf das Englisch-Preussische Volkslied für die Bass-Posaune mit grosser Virtuosität und schönem Ton, ausserdem auf dem chromatischen Tenorhorn ein Divertimento, mit obligater Trompete, chromatischem Waldhorn und Tuba vereint, vor. Das Orchester bildeten zwei Militär-Musikchöre, des Kaiser Alexander Grenadier-Regiments und Garde-Schützen-Bataillons, welche Adam's Ouverture zur Oper: „Königin für einen Tag" und die Jagd-Ouverture von Mehul mit vieler Präzision ausführten. — Am Busstage führte Herr G.-M.-D. Spontini zum Besten des Spontini-Fonds die treffliche C-moll Sinfonie von Beethoven und J. Haydn's nie veraltende „Schöpfung" im K. Opernhause mit den grossartigsten Mitteln auf. Dasselbe unvergänglich schöne Oratorium wurde in der Garnisonkirche von dem Herrn M.-D. Julius Schneider für die Abgebrannten, unter Mitwirkung der Dlles. Sophie Löwe, Schultze, Schneider und der Herren Bader, Zschiesche und Böttticher, die Chöre vom Schneiderschen Gesang-Institut eben so gelungen ausgeführt. An beiden Aufführungen nahm eine sehr zahlreiche Zuhörerschaft regen Antheil. Ein neuer Beweis, wie allgemein die treffliche Komposizion durch ihren Melodien-Reichthum und einfache Gemüthlichkeit, mit dem Reiz gewählter Instrumentirung vereint, für alle Zeiten gleichen Werth behauptet! —

Den 16. Juni. Bisher an einem Freuden-Festtage geschrieben, der Grundsteinlegung zum Denkmale Friedrich des Einzigen, zur Feier der Thronbesteigung Friedrich 2. am 31. Mai 1740, haben die Begebenheiten der letzten 14 Tage, allgemeine Spannung und tiefe Trauer herbeiführend, es dem Ref. unmöglich gemacht, diesen Bericht fortzusetzen. Sie wissen es ja: unser hochverehrter König, noch am 1. Juni am Fenster seines Pallastes, bereits krank, den von ihm speziell angeordneten Festzug unter den Linden überschauend, wurde in den darauf folgenden Tagen, in Folge der Grippe, immer entkräfteter und verliess diese Welt am 7. Ju[illegible] dem ersten Pfingsttag Nachmittags 3½ Uhr. Se[illegible] 6. d. waren die Theater geschlossen und blieben es während der fünftägigen tiefsten Trauerzeit. — Nun fahre ich im Mai-Bericht fort, freilich nur noch wenig Stoff zur Mittheilung findend. Der k. Russische Kapellmeister L. Maurer, von Hannover nach St. Petersburg zurückkehrend, gab im k. Schauspielhause ein Konzert, worin wir seine sehr wirksame, schön instrumentirte, wenn gleich nicht eben sehr erfindungsreiche Fest-Ouverture auf das kräftige Thema der Russischen Nazional Hymne von Lwoff mit Vergnügen hörten. Herr K. Maurer trug hierauf ein im ältern soliden Styl tüchtig gearbeitetes Violin-Konzert eigner Komposizion mit Geschmack und Fertigkeit vor, ohne sich bis zu den modernen Künsteleien zu versteigen, welche freilich beim grössern Publikum am meisten effektuiren. Am meisten gefiel ein Andante und Rondo von Maurer für *sechs* Violinen, von dem Komponisten, den Herren Ries, Leopold Ganz, Zimmermann, Vidal und Henning jun. mit grosser Präzision ausgeführt. — Im Königstädter Theater wurde zum Besten der Abgebrannten in der Stadt Cremmen eine musikalisch-szenische Mittags-Unterhaltung veranstaltet, welche ausser einem Akt von Rossini's Wilhelm Tell wenig Anziehendes darbot, jedoch ihren Zweck erfüllte. — Die königliche Bühne gewährte uns die interessante Erscheinung der angenehmen Sängerin Dem. Schlegel, welche wir bald als die unsrige zu begrüssen hoffen. Die erste Gastrolle derselben war Euryanthe in der gehaltvollen K. M. v. Weberschen Oper. Schon im vorigen Jahre war Dem. S. in dieser Darstellung des zartliebenden, weiblich duldenden Wesens vorzüglich gern gesehn und gehört worden. Auch diesmal gefiel solche ungemein, so dass diese Oper wiederholt werden konnte. Anmuth und Innigkeit ist die Hauptzierde dieser jungen Sängerin, deren Organ jedoch etwas angestrengt und für das stark ausgehende Stimmen erforderende k. Opernhaus etwas schwach erschien. Sollte die junge Sängerin nicht zu vorzeitig ihre Mittel durch grosse Partieen überhoten haben? — Dem. Schultze leistete als Eglantine in dieser schweren, undankbaren Rolle vorzüglich Befriedigendes, sowohl im Gesange als in der mimischen Darstellung. Dagegen missfiel Herr Beyer als Adolar durch zu wenig veredelten Ausdruck und Mangel an guter Gesang-Methode. Bei Wiederholung der Oper sang Herr Eichberger den Adolar mindestens kräftiger. Die zweite Gastrolle der Dem. Schlegel war die Giulietta in Bellini's Capuleti und Montecchi, welche ihrem einfach kindlichen, unschuldvollen Wesen ganz vorzüglich angemessen war. Auch im Gesange zeigte hier die Debütantin ausreichende Kraft und gefühlvollen Ausdruck, z. B. in der Szene des 3. Akts, wo Giulietta kniend den harten Vater um Versöhnung anfleht. Dem. Lehmann sang den Romeo mit klangvoller Altstimme und ungewöhnlichem Feuer, Herr Mantius den Tebaldo überaus schön und voll Tiefe der Empfindung. — Noch mehr als die Giulietta sagt der Dem. S. die Alice in des noch hier anwesenden Meyerbeer's

„Robert der Teufel" zu, besonders in den Scenen des 3. und 5. Akts. Leider sind die weiteren Gastrollen der Dem. Schlegel durch den Schluss der Theater unterbrochen worden. — Die Königstädter Bühne hat ihr gesammtes Opern-Personal auf Urlaub entlassen, da die italienische Operngesellschaft aus Mailand hier erwartet wird, welche vor kurzen zu Hamburg Vorstellungen gegeben hat, über deren Kunstwerth die Meinungen getheilt sind. Nun, wir werden ja selbst hören und unbefangen urtheilen können. Vorläufig sind wir mit lauter Trauerfeierlichkeiten beschäftigt, welche in der Sing-Akademie, den Logen u. s. w. stattfinden sollen. Bei der Beisetzung der königlichen Leiche im Dom ist nur der Choral: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" nach eigener Bestimmung des Entschlafenen, von der Regiments-Musik während des Trauerzuges geblasen und in der Domkirche der Choral: „Jesus meine Zuversicht" von den Militär-Sängern gesungen worden. Eine eigentliche Trauer-Kantate, wie Graun, Reichardt und Himmel sie beim Ableben der Monarchen lieferten, ist nicht zur Aufführung gelangt, noch weniger eigends dazu komponirt. Die Einsegnung der K. Leiche erfolgte unter Kanonendonner, Musketen-Salven und Orgelklang auf höchst erschütternde Weise. Um Mitternacht am Schlossgarten zu Charlottenburg in schweigend feierlichem Zuge angelangt, wurde letzterer vom Gesang-Personale der k. Oper mit den Chorälen: „Jesus meine Zuversicht" und „Auferstehn" etc. empfangen. Die Beisetzung ist im Mausoleum neben der Königin Luise in aller Stille geschehn, am Morgen darauf jedoch noch ein feierlicher Akt in bloser Gegenwart der königlichen Familie erfolgt. — Nachträglich ist noch zu bemerken, dass in dem feierlichen Moment der Grundsteinlegung am 1. Juni alle Trommeln der aufgestellten Berliner Garnison wirbelten, sämmtliche Musik-Chöre die Märsche Friedrichs des Grossen spielten, und der Donner der im Lustgarten aufgestellten Kanonen dazu akkompagnirte. — Am 4. d. M. wurden des verewigten Fürsten A. Radziwill Kompositionen zu Göthe's Faust von der Sing-Akademie in gewohnter Weise, zum Besten der Abgebrannten, mit erwünschtem Erfolg zur Aufführung gebracht. Die am 6. d. festgesetzte öffentliche Aufführung der Kompositionen von Eleven der k. Akademie der Künste, denen Prämien zuerkannt waren, unterblieb wegen der lebensgefährlichen Krankheit des Königs. Als Kenner und Beschützer der Künste und Wissenschaften hat auch Friedrich Wilhelm 4. sich bereits auf das Hoffnungsvollste bewährt.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Beethoven, 5te Sinfonie arr. p. Piano et Violon et Violoncelle ad libit. par Jul. André	2	16
Chopin, Fr., 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 37	—	16
Duvernoy, J. B., Fantaisie sur la Romanesca pour le Piano. Op. 101	—	14
Henselt, A., Variations de Concert sur l'Air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opera: Robert le Diable de Meyerbeer, pour le Piano avec accomp. de Quat. Op. 11	2	4
Herz, H., Grande Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'opera: l'Elisire d'amore de Donizetti, pour le Piano. Op. 112	1	8
Mozart, W. A., Don Juan, Oper in 2 Aufzügen. Mit einem Anhange später eingelegter Stücke. Partitur, mit italienischem und deutschem Texte, elegant cartonnirt. Neue Ausgabe Netto	18	—
Mozart's Portrait auf Velinpapier	—	18
— — Dasselbe auf chines. Papier	1	—
Reinecke, G., Caractères extraits des Huguenots de Meyerbeer (Raoul et Valentine), pour Piano et Violon. № 1. 2 a 1 Rthlr	2	—
Schubert, F. L., Marsch zum Festzuge der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig, für das Pianoforte	—	4
— — Derselbe zu 4 Händen	—	6
Verhulst, J. J. H., Gruss aus der Ferne. Intermezzo für Orchester. Op. 7	1	—
— — 3e Ouverture in D moll für Orchester. Op. 8	2	—
Vogel, A. Der gefallene Engel (l'ange déchu), Romanze mit Begleitung des Pianoforte	—	4.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juli. № 28. 1840.

Friedrich Chopin

1) *Sonate pour le Piano.* Oeuv. 35. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.
2) *Deuxième Impromptu pour le Piano.* Oeuv. 36. Pr. 12 Gr.
3) *Deux Nocturnes.* Oeuv. 37. Pr. 16 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Angezeigt von G. W. Fink.

Chopin ist in seiner Art eigenthümlich und hat sich in dieser besondere Weise so eingelebt, dass er sie in keinem einzigen seiner Werke verleugnet, auch in den vorliegenden nicht. Stets sind seine Formen von einer Dämmerung umflossen, in deren Nebelduft Schatten der Erinnerung bald leise sich erheben und mit der Sehnsucht spielen, bald im Sturme graus und schaurig vorüberjagen. In der Gruppirung lebt das Eigne seiner Erfindung; die Formen seiner Gestalten zeichnet er mit der Kraft des Rhythmus, den unzerstörbaren, wenn nicht widerliche Missgeburten in's Dasein gerufen werden sollen; die dämmernde Umhüllung dagegen dampft auf vom umgestürzten Throne der Harmonie, an deren Gesetzlichkeit vernichtende Gluth eines Erdbrandes zehrt, der, vom Gewitter der Zeit erregt, kaum eher gehemmt werden möchte, als bis das Entzündbare verborgenen Stoffes sich verkohlte. Aber von den aufgelösten Metallen jenes Thrones mischt sich im Kessel des Brandes ein eigenes Metall, gleich korinthischem Erz, aus dem sich viel Schönes wieder formen lassen wird, sobald es der abgekühlten Asche neu entnommen werden kann. Das Echte geht nimmer auf ewige Zeiten verloren; es reinigt sich vielmehr im Feuer, wovon das neues Leben Erzeugende unvergänglicher Elementarkraft gar nicht ergriffen werden kann. So ist es auch mit unserer Harmonie. Man stecke uns das Haus über den Köpfen an: retten wir die Köpfe, so steht ein neues und hoffentlich ein festeres und schöneres wieder da, ehe man es meinen sollte, dass sich die Freude verjüngt. So ist denn nichts verloren, wo nur die Thatkraft lebt.

Es hat sogar etwas höchst Anziehendes, zu sehen und zu fühlen, was Alles mit bevorzugter Kraft symmetrisch rhythmischer Bewegung angefangen werden kann. Sie ist die Königin der Musik, die in ewiger Jugend und Schönheit prangt, aus deren Munde Melodie tönt, der jedes Herz entgegenschlägt, empfänglich für ihren Reiz. Nur vergesse man dabei nicht, dass man wohl das Gesetzbuch und die Herrscherrechte der Harmonie stürzte, sie selbst und ihre Gewalt nicht; man nimmt im Gegentheil als einen Raub von ihr, was eben dienlich scheint, ohne sich ihrem Scepter zu unterwerfen. Wäre aus ihrer Ordnung nicht sehr Vieles in das Neue des Aufruhrs gegen ihr Gesetz, gleich einer schönen Gewohnung, übergegangen und beibehalten worden, so wäre dennoch der halbe Reiz der Tonkunst mit ihr erloschen. Ihre Akkorde und Einschnittsmodulazionen und Kadenzen benutzt man wie ausgeprägtes Gold, wie ein Erbgut, das man noch Willkür, ohne Dank für die Erblasser, zu seinem Vortheil verwendet. Und das kann man ungestraft wagen, theils weil der Menge die Gesetzlichkeit der Harmonie durchaus ein unlesbares, unverständliches Buch ist, theils weil allerdings noch einige Gesetze im Kodex enthalten sind, die nicht von allen Seiten her sich als unabänderlich bewähren, womit man dann die Willkür des Verfahrens gegen das Gesammtrecht oder die Aufkündigung des Gehorsams gerechtfertigt zu haben vermeint. Im Grunde bleibt man ihr aber immer sehr viel schuldig bei allem Auflehnen gegen ihre Rechte, die man nur zuweilen und gerade da verlacht, wo man durch Gewaltstreiche auffallend neu erscheinen und ohne viel Aufwand frappiren möchte. Somit sucht man denn die meiste Mannichfaltigkeit durch Willkür harmonischer Stellungen und Verknüpfungen zu gewinnen, unbekümmert um geordneten Zusammenhang, die Einheit aber grösstentheils im Rhythmischen und seiner Melodie zu bewahren. Dadurch ist nun der Musik eines von ihren Lichtern wie mit finstern Wolken so sehr verdeckt worden, dass es nur von Zeit zu Zeit die Nebel durchbrechen und die Finsterniss erhellen kann. In harmonischer Hinsicht kann man fast sagen: der Tag ist vergangen und die Nacht ist da.

Es hat aber mit der Musik eine eigene Bewandtniss. Man rühmt ihr nach: Wo das Wort aufhört, da bricht das Reich der Töne an. Mit ihr ist das Geheimniss im Bunde; das Unerklärliche und das Vieldeutige sind ihre Genossen: sie ist die Sprache des Gefühls, das die Erklärung scheut, die Dämmerung mehr liebt als den hellen Tag. So wird man sich nicht wundern, wenn die Mehrzahl die Verdeckung des einen Lichtes, wofür noch dazu die wenigsten Augen offen stehen, dessen Glanz sogar Viele nur blendet, nicht beklagt, sondern preist, weil die theilweise Abwesenheit desselben ihnen das bevorzugt Unbestimmte der Gestaltungen mittelst im Vorhandensein schöner Bewegungen durch den Schein des Rhythmus vermehrt, wodurch ihre Fantasie

mehr Spielraum gewinnt, ohne dass ihr Verständniss etwas einbüsst, weil es einen Gegenstand betrifft, den sie auch am hellsten Tage doch nicht erkennen würden.

Auf diese Art bleibt die Musik auch ohne lichtvollen Zusammenhang der Harmonie nicht nur noch reizend genug, sondern sie wird für manche Gefühlsrichtungen sogar nicht selten doppelt reizend, eben wenn vorzugsweise bedeutsame Gestalten durch Rhythmus und Melodie hervorgehoben und in glückliche Gruppen gestellt werden sind. Der sternbesäete Nachtmantel der Harmonie, die doch nicht alles Lichtes entbehrt, gibt wohl noch dem Ganzen den Reiz des verstärkt Mystischen, was weiblich gestimmten Seelen oft so theuer ist, als die Erinnerung an ihre erste Liebe.

In diesen Mysterien dichtet Chopin, immer sich selbst treu, immer im Dämmerschein und oft glücklich genug in seiner eigenthümlichen Weise. In dieser Art ist er einzig, und alle Nachahmung, die sich Einige gelüsten lassen, muss zu Schanden werden, sobald sie ernst gemeint ist. Darum sind wir auch nicht gegen ihn, so wenig wir auch seine Behandlung des harmonischen Theiles der Kunst billigen. In jene Schatten der Dämmerung uns versetzend, vermögen wir an seinen gelungensten Gaben uns so zu erfreuen, als irgend ein Neuromantiker, so wenig wir auch zu ihnen gerechnet zu werden uns würdig genug fühlen. Wir begreifen, dass es Lebensumstände gibt, in welchen man ihn sogar zu seinem erklärten Lieblinge musikalischer Dichtung machen kann. Jeder naturgemässe, d. i. wahrhaft empfundene, nicht erheuchelte Zustand auf dem weiten Wege der Bildung und sogar der unfreiwilligen Verbildung verdient alle Beachtung, ohne Verketzerung, ohne das unvernünftige Verlangen, es sollen alle Menschen so denken und fühlen wie wir. Dieser Brutalität haben wir uns nie schuldig gemacht.

In der vorliegenden Sonate, die weder eine Hummelsche, noch eine Beethovensche noch irgend eine andere als seine eigenthümliche Sonate ist, hat er in seiner Weise etwas so Schönes geliefert als in irgend einem seiner früheren Werke. Es wagt etwas Karakteristisches, seltsam und doch abgeschlossen in sich, aus den vier Sätzen, die in der Regel, wechselnd mit drei Hauptsätzen, ein Tonbild ohne Worte vollkommen abzurunden vermögen. Die Sonatenform ist also die gewöhnliche; das rhythmische Gefüge, der gegliederte Tanz der Tonmassen ist geregelt, die Eintheilung der Touren in symmetrischer Wiederkehr nicht zu verschlungen, vielmehr leicht fasslich für den Hörer, sobald der Vortragende mit den Schwierigkeiten, die sich zuweilen bieten, zu spielen versteht. Hauptgestalt ist die Leidenschaft, die schmerzbewegt ihre Hand auf ein verwundetes Herz legt, vom Hall und Schall unheimlicher Akkordschläge und im Rausche der Tonfiguren, die wild sich brechen, flattern die Locken. An ihrer Seite steht die Wehmuth, die bald sanft melodisch klagt, bald freundlich tröstet, vertraut mit dem Kummer und ergeben dem Geschick. Ein Spuk durchrauscht den dämmernden Hain, mit dem die Leidenschaft, als wären es Hoffnungskinder, zu scherzen sich vermisst. Aber das verwundete Herz sucht nicht mehr und ruht in Frieden. Die Todtenglocken tönen, ein Trauermarsch beginnt, so wundersam und eigen, dass man die Thränen fühlt. Die Rührung hat der todten Liebe die letzte Ehre angethan; das Grab hat sie bedeckt. Da ergreift sie die blasse Leidenschaft, und wie gejagt vom Wirbel der Verwaisung braust sie im Presto und lauter Unisono ohne Rast und Ruh unaufhaltsam vorwärts, bis sie den Stein der Erinnerung erblickt, wo sie still steht, sich auf ihn stürzt — und nun erst erklingt in der Höhe die verdoppelte Oktave und im Basse der sehnsüchtige $\frac{7}{5}$-Akkord von B moll zum Schlusse des Ganzen.

Das Impromptu, seinem Wesen nach nichts anderes als eine hingeworfene kurze Fantasie, macht keine grossen Ansprüche; der Einfall muss aber doch des Druckes werth befunden worden sein. Es gibt deren, die so gut ausgearbeitet sind, als irgend ein anderes Tonstück; dann tragen sie ihren Namen mit Unrecht — andere, die zu wichtig sind, weshalb Viele des Glaubens leben, es sei besser, seine eigenen Einfälle als fremde zu spielen. Sind sie aber wirklich schnell hingeworfene Einfälle und im Niederschreiben nicht zu sehr verschönt oder von der Feile zu sehr geglättet, so macht sich in ihnen das eigentliche Grundwesen des Komponisten am Treuesten kund. Chopin ist hier gar nicht zu verkennen. Seine Harmonieverzeichnungen sind ihm zu einer wesentlichen Eigenheit geworden. Durch Vorhalte, Durchgangstöne und Ineinanderschiebung der Akkorde bringt er mit seinem Mehrstimmigkeitsgewebe das gerade Gegentheil von dem hervor, was Andere mit ihren Harmonieverbindungen hervorbringen; ihm ist die Harmonie die wirksamste Schöpferin der Nacht, dass man selten weiss, wo man wandelt. Zieht dies die Liebhaber mystischer Finsterniss bedeutend an, so stösst eben dasselbe die Freunde der Klarheit nicht minder ab, so dass die Stimmen über die meisten seiner Erzeugnisse immer getheilt sein müssen. Analysirt man seine Harmonieverschlingungen, verhüllende Vorhalte und Durchgangstöne u. s. w. wegnehmend, so wird man mit Verwunderung weit eher eine Armuth als einen Reichthum harmonischer Verbindung gewahr. Die Modulazionsübergänge sind nicht selten heftig, gewaltsam, unbestimmt, wovon sich auch hier einige Beispiele finden, die Einige genial, Andere unausstehlich nennen werden. Ist ihm aber die Harmonie ein Hauptmittel der Verdunkelung der dunkeln Sprache der Musik, so ist es konsequent, Auflösungen zu verbergen, unvollkommene statt vollkommener Akkorde ertönen zu lassen und die gewohnte Orthografie in das Gebiet der Willkür oder der Bequemlichkeit zu versetzen. Die Melodieen sind in der Regel am wenigsten eigenthümlich, es wäre denn zuweilen durch vorherrschend pikanten Rhythmus, oft weichlich, was jedoch in Verbindung mit jenen harmonischen Dunkelheiten einen besondern Reiz für nicht Wenige erhält. So ist es auch mit der einfachen Melodie, welche diesem Impromptu zum Grunde liegt. Gegen den Schluss verschmäht es der Komponist nicht, durch Bravourumspielung herrschender Art dem Ganzen so viel Glanz zu geben, als man ihn gern hat. Ueberhaupt wird man Herrn Cho-

pia bei allen seinen Besonderheiten nicht nachsagen können, dass er sich den Moden der Zeit ganz entzöge. So ist es bekanntlich seit einigen Jahren Mode geworden, in recht tüchtigen Kreuz- und Be-Vorzeichnungen zu schreiben. Das thut er hier gleichfalls. Die Sonate geht aus B moll, Es moll und Ges dur; das Impromptu aus Fis dur, wobei der fast stereotyp gewordene Fortschritt in Dūre nicht ausser Acht gelassen worden ist. Wenn wir aber den Sonatenschluss auf dem $\frac{6}{4}$-Akkorde dem Karakteristischen höchst angemessen und schön nannten, so müssen wir denselben Schluss in dieser Nummer nur höchst manierirt und unnütz nennen; er hat weiter keinen Grund, als den Grund des Auffallenden, dem freilich Viele huldigen. Uns gefallt das Impromptu wenig. Weit lieber sind uns die Notturnen, am meisten ziehen wir das erste vor.

Hieran schliessen wir noch einige Bearbeitungen für 4 Hände:

1) *Trois Valses brillantes par Fr. Chopin, arrangées à 4 mains.* Oeuv. 34. No. 1, 2 et 3. Preis jedes Heftes: 12 Gr.

2) *Le Fou. Scène dramatique arr. à 4 mains par Fred. Kalkbrenner.* Oeuv. 136. Pr. 20 Gr.

3) *Grande Fantaisie par S. Thalberg, arr. à 4 mains.* Oeuv. 22. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

4) *Andante par S. Thalberg.* Oeuv. 32. Pr. 18 Gr.

Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Alle diese Klavierwerke sind nach Gebühr besprochen. Wir haben also nur zu versichern, dass sie sich in diesen Bearbeitungen gut spielen. In der Fantasie von Thalberg machen wir zum Besten der Vortragenden darauf aufmerksam, dass in der ersten Partie S. 15 in der Mitte des dritten Taktes der dritten Klammer das Zeichen des Haltes, was in der zweiten Partie steht, weggelassen worden ist, und zwar mit Fleiss, weil es nur ein kurzer Halt ist, der mit dem stehenden ritard. ausgedrückt wurde, da die erste Partie sich fortbewegt. Die Spieler müssen sich vorher darüber mit einander verständigen. — Auch das Andante ist so gut als möglich bearbeitet; keine Hand stört die andere.

Biographie von Ludwig van Beethoven etc.

(Beschluss.)

Im Jahre 1820 litt Beethoven zuweilen wirklichen Mangel, allein *freiwilligen*, weil er seine Bankaktien nicht zureissen wollte. Die „vier bösen Tage," die in Beethoven's Tagebuche 1820 angemerkt stehen, waren solche, „wo er alles besten Geldes entbisst sein Diner mit einem Glase Bier und einigen Semmeln abthun musste." Der Herausgeber fügt hinzu: „Ich meines Theils wäre geneigt, in diesem Factum den Anfang zu seiner nachherigen Kargheit zu suchen, die einen unwürdigen lachenden Erben einst bereichern sollte." — 1822 komponirte Beethoven zur Eröffnung des neuen Theaters in der Josephstadt für den 3. Oktober (Namensfest des Kaisers Franz) mehrere Nummern, unter diesen auch die Ouverture aus C dur mit der Doppelfuge, die erst am Nachmittage vor der ersten Aufführung, und noch dazu sehr fehlerhaft geschrieben, in das Orchester kam. Man kann sich denken, dass die Aufführung verunglückte. — 1823 im Winter bot Beethoven das Manuskript seiner zweiten grossen Messe den europäischen Höfen für 50 Dukaten an, wobei er diese Arbeit für seine grösste und gelungenste erklärte. Nur der sächsische, preussische, russische und französische Hof subskribirten, dann noch Fürst Anton v. Radzwill und Schelble für den Cäcilienverein in Frankfurt a. M. Es wurden also nur 6 und nicht 10 bis 12 Exemplare untergebracht. Der Fürst v. Ratzfeld liess Beethoven fragen, ob er vielleicht einen königlich preussischen Orden den 50 Dukaten vorziehe. Beethoven nahm das Geld. Goethe hatte sich zu seinem Hofe für Beethoven gar nicht verwendet und auf Beethoven's Schreiben nicht geantwortet. Der König von Frankreich Ludwig 18. hatte Beethoven eine schwere goldene Medaille mit seinem Brustbilde gesandt, welche Beethoven der Verwendung Cherubini's schuldig zu sein glaubte, an welchen er deshalb einen bemerkenswerthen Brief (S. 124 abgedruckt) gerichtet hatte; allein Cherubini antwortete auch nicht. Dass der österreichische Hof nichts für Beethoven that, „ist wahr"; allein Beethoven's Gesinnungen waren bekannt, und Beethoven lob den Hof so sehr, dass der Erzherzog Rudolf Normand von den Hohen als den Erzherzog Karl bei sich sah, wenn Beethoven bei ihm war. Und doch wurde ihm auf Vermittelung des Grafen Moritz v. Lichnowsky 1823 vom Hofmusikgrafen Moritz v. Dietrichstein die Bearbeitung einer Messe für den Kaiser angetragen. Mit Vergnügen nahm Beethoven den Antrag an, wollte sogleich an's Werk gehen — allein es blieb beim Wollen, da er durch Unwohlsein und allerlei widrige Zufälle, zuletzt durch den Gedanken an die neunte Sinfonie sich abgehalten fühlte. Und so that denn Beethoven für seinen Hof gar nichts. — In demselben Jahre sollte Beethoven 6 bis 7 Variazionen über einen Walzer von Diabelli und für denselben setzen, wofür ihm 80 Dukaten, die Summe, welche er für fast jede seiner letzten Sonaten erhielt, gezahlt wurden. Diese Arbeit belustigte ihn so ungewöhnlich, dass Diabelli anstatt 7 Variazionen 33 für denselben Preis drucken musste (Op. 120). In den ersten Monaten des Jahres 1823 drängte ihn das Wiener Hoftheater und das Berliner zugleich, eine Oper für sie zu schreiben, und zwar um jeden Preis. Beethoven wollte einen griechischen oder römischen Stoff; man widerrieth. Endlich gefiel ihm Franz Grillparzer's Melusine, in welcher noch einige Abänderungen vorgenommen werden sollten, wozu sich Grillparzer verstand. Man war einverstanden; allein Beethoven täuschte Alle. Weil ihn die damalige italienische Sängergesellschaft, unter welcher Lablache, Donzelli, Rubini, die Fodor-Mainville, Sontag und Unger u. s. w. sich befanden, ausserordentliche Freude machte, wollte er an die teutsche Oper gar nicht mehr erinnert sein und dafür eine italienische schreiben, aus welcher leider auch nichts geworden ist. So that denn Beethoven immer, was ihm

beliebte, vernichtete selbst die vortheilhaftesten Verträge und wollte doch auch nichts von dem, was er besass, angreifen. — Im November 1823 begann Beethoven die neunte Sinfonie und im Februar 1824 war sie in vielen Skizzen fertig. „Hierbei dürfte unter andern interessant zu hören sein, wie Beethoven sich mit dem Aufsuchen der Art und Weise bemühete, das Schiller'sche Lied: „Freude schöner Götterfunken" in den vierten Satz der Sinfonie geschickt einzuführen. Damals kam ich nur wenig von seiner Seite, daher ich dieses Ringen genau beobachten konnte. Auch bezeugen es die höchst interessanten Skizzen und Entwürfe davon, die ich alle besitze. Eines Tages, als ich in's Zimmer trat, rief er mir entgegen: Ich hab's, ich hab's! indem er mir das Skizzenbuch vorhielt, wo ich las: „Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen." — „Freude" u. s. w. welche Einleitung er aber spaterhin mit: „Freunde, nicht diese Töne" u. s. w. vertauschte. (Man findet die erste Idee in dem Facsimile der Handschrift No. 2.) Das Rezitativ der Kontra-Bässe lag auch nicht in seinem ursprünglichen Plane, und kam erst hinzu, als er jenes Einleitungs-Motiv abänderte, wodurch beinahe alles Vorausgegangene umgestaltet werden musste, wie es die Grundempfindung jener Devise erforderte. Eben so erging es ihm mit der Melodie zur ersten Strofe, die der Solo-Bass vorzutragen hat. Das Skizzenbuch zeigt eine viermalige Abänderung, worüber er nach seiner Gewohnheit jedesmal schrieb: „*meilleur*," wie man es in der Beilage No. 2 finden wird." — Setzen wir noch hinzu, dass Herr Schindler so glücklich ist, die Originalpartitur dieses Werkes zu besitzen, so haben wir Alles berichtet, was er uns darüber mittheilt. — Es trifft sich öfter, dass der Herausgeber karg ist, wenn es Wichtiges gilt. — Darauf wollte Beethoven ohne Säumen an die Komposizion eines grossen Oratoriums von C. Bernard gehen: „Der Sieg des Kreuzes," was ihm überaus zusagte. Dies wurde jedoch unterbrochen durch ein besonderes Ereigniss, was durch die Geschmacksveränderung der meisten Wiener, durch Beethoven's deshalb gefassten Entschluss und durch eine Bittschrift der Musiker veranlasst wurde. Die italienische Oper und Rossini hatten die Menge ganz eingenommen (Beethoven war ja selbst von ihren Vorträgen, die er doch nur sehen, nicht hören konnte, eingenommen! Ueber Rossini, dessen Barbier von Sevilla er durchgesehen hatte, urtheilte er: Rossini wäre gewiss ein grosser Komponist geworden, wenn ihm sein Lehrer öfter einen Schilling ad posteriora applizirt hätte). Beethoven wurde daher wohl geehrt, aber nicht gesucht. Das fühlte er und entschloss sich deshalb, seine grosse Messe und seine letzte Sinfonie zuerst in Berlin aufführen zu lassen. Die Musiker reichten darum eine glänzend unterzeichnete Bittschrift ein, ihnen und ihrer Stadt die erste Aufführung jener Werke nicht zu entziehen. Beethoven war bewegt, meinte aber doch, die Wiener, und die Musiker mit, wären für Grossartiges nicht mehr empfänglich. Endlich willigte er ein und überliess die Einrichtung des Konzerts dem Herausgeber. Das Theater schien der beste Ort dafür, allein die Direktoren wollten dabei gewinnen und Beethoven wollte nicht nachgeben; man kam zu keiner bestimmten Erklärung, die man mit List erhalten wollte. Wie zufällig kamen zu einer verabredeten Stunde Graf Lichnowsky und dann Schuppanzigh in Beethoven's Zimmer, wo sich der Herausgeber schon befand. Alles ging trefflich, Beethoven unterzeichnete. Als er aber die List merkte, schrieb er an den Grafen Moritz Lichnowsky: „Falschheit verachte ich. Besuchen Sie mich nicht mehr. Akademie hat nicht statt. Beethoven." — Aehnliches erfahren die beiden andern Verbannten. Dennoch fahren sie im Stillen fort, für Beethovens Bestes zu sorgen. Endlich im April leitete Beethoven selbst wieder ein, dem es um eine Erhöhung der Eintrittspreise zu thun war, welche der Theaterdirektor nicht gestatten wollte. Der Meister gab nach und das Konzert hatte am 7. Mai Statt, brachte 2220 Gulden W. W., wovon nach Abzug der 1000 Fl. für den Saal und 800 Fl. für die Kopiatur dem Konzertgeber noch 420 Fl. übrig blieben. — Die kaiserliche Loge war leer, meist einer Reise halber; die Sänger erklärten sich gegen ihre Partie, auch die Sonntag und die Unger, Beethoven hingegen änderte nichts ausser einer Kleinigkeit im Rezitative des Basses. So ging es auch in der Messe, in welcher jeder Sänger zu singen aufhörte, wenn er nicht mehr konnte oder nicht wollte. Beethoven hörte das nicht. Hatte er doch den ungeheuern Beifallssturm nach der Sinfonie nicht gehört! Die Unger musste ihn erst darauf aufmerksam machen, dass er sich gegen das Publikum wendete, worauf der Ausbruch des Beifalls in's Unglaubliche sich steigerte. — Dies bewog die Administrazion, Beethoven eine Wiederholung des Konzerts, jedoch mit Weglassung der vier Nummern der Messe (Kyrie, Credo, Agnus Dei und Dona) vorzuschlagen, wofür sie ihm 500 Gulden K. M. zahlen wollte. Nothgedrungen liess es sich der Meister endlich gefallen — und der Saal war nicht zur Hälfte gefüllt. Das kränkte Beethoven tief; seine Unzugänglichkeit und sein Misstrauen wuchsen; er liess sich einreden, im ersten Konzerte vom Herausgeber u. s. w. betrogen worden zu sein, weshalb sich dieser von ihm trennte und erst im November von Beethoven wieder aufgesucht wurde mit der Bitte, das Vorgefallene zu vergessen. Selbst sein Jugendfreund v. Breuning trennte sich einer Ehrenkränkung wegen auf lange Zeit von ihm. — 1824 erhielt Beethoven im Frühlinge die vortheilhaftesten Einladungen nach London: allein er reiste nicht, seines Neffen wegen, dem er mit seinem Bleiben nicht das Geringste nützte, sich selbst hingegen ausserordentlich schadete. — Dazu kam noch eine schmeichelhafte Aufforderung gleich zum Beginne des Jahres 1824 vom Fürsten Nic. Galitzin, ihm eines oder zwei Quartette zu schreiben und zu widmen für 125 Dukaten. Es folgten mehrere schmeichelhafte Briefe, gegen welche Beethoven nicht unempfindlich war. Kurz Beethoven vergass darüber nicht nur die Komposizion des Oratoriums, sondern auch den vortheilhaften Antrag, Goethe's Faust zu komponiren, wofür er sich doch entflammt fühlte; nicht minder wurden die bereits gemachten Entwürfe zur zehnten Sinfonie vergessen. Allerdings unerseztliche Ver-

Nachrichten.

Unter Wirtembergs Landstädten ist Kirchheim unter Tek nicht nur wegen einiger Stiftungen für unbemittelte Bürgersöhne, welche Theologie und Medicin studiren, achtungswerth, sondern es verdient auch in Absicht auf Kultur des Geschmacks an Musik den Freunden der Tonkunst bekannter zu werden. Kirchheim wurde der Frau Herzogin Franziska, der Wittwe des unvergesslichen Herzogs Karl, zum Wittwensitze bestimmt. Dies veranlasste seit einigen Jahren mehrere Winterkonzerte, worin sich Dilettanten und Einige von Ihrem Hofstaate hören liessen, und welchen die Honoratioren dieses anmuthigen Städtchens mit Vergnügen beywohnten. Durch die Unterstützung des dort in philosophischer Ruhe lebenden und im Verborgenen so manches Gute würkenden Herrn v. P... konnte jüngst das Haydn'sche Passions-Oratorium, „die Sieben Worte am Kreutz," in der Kirche aufgeführt werden. Die Bemühung und der Eifer des dortigen Musikdirektors Bek, eines gebildeten, der Tonkunst ganz lebenden Mannes, bildeten in kurzer Zeit meistentheils aus der dortigen Jugend ein brauchbares Personal für die Kirchenmusik. Bey jener Aufführung, welche aus 18 singenden, und im Ganzen aus 43 Personen bestand, übernahm Hr. Bek die Leitung.

Der Effekt war gross, und die Ausführung übertraf alle Erwartung, denn wegen des entfernten Wohnorts mehrerer Mitspielenden, konnte nur Eine Hauptprobe vorangehen, und dennoch fiel das Ganze zum allgemeinen Wohlgefallen aller Anwesenden aus, wovon schon als Beweis dienen kann die tiefe Stille, die anderthalb Stunden lang unter mehreren Tausend Zuhörern herrschte. Viele waren der damals eingefallenen schlimmen Witterung unerachtet aus Stuttgardt und den umliegenden Gegenden herbeygeeilt. Die verwittwete Frau Herzogin Franziska verliess ihren gewöhnlichen Sommeraufenthalt, um der Aufführung dieses Haydnschen Meisterstücks beyzuwohnen, und erfreute die Versammlung durch Ihre Gegenwart.

Magdeburg. Dem. Schäfer, von welcher schon öfters in Ihren Blättern, auch von strengen Beurtheilern, (z. B. aus Braunschweig) und immer zum Lobe dieser trefflichen Sängerin gesprochen worden, wird bald das Theater ganz verlassen. Als Konzertsängerin war sie schon seit einigen Jahren mit Recht hochgeschätzt und berühmt: nur Enthusiasmus und Liebe für die Kunst führeten sie, seit noch nicht einem Jahre, auf die Bühne, und so durchaus neu es ihr war, ihren vortrefflichen Gesang mit Handlung zu begleiten, so hatte sie es doch in kurzem dahin gebracht, dass sie auch als Schauspielerin achtungswürdig war. Rollen, wie Astasia im Axur, Konstanze in der Entführung u. dergl. werden wir wohl nicht wieder so zu hören und zu sehen bekommen, wie von ihr; denn woher ein ihr an Talent und Bildung gleiches Frauenzimmer nehmen in diesen, schon an vorzüglich guten Stimmen so armen Zeiten? in Zeiten, wo man deshalb die wenigen vortrefflichen Sängerinnen, besonders wenn sie zugleich gute Schauspielerinnen sind, so fest hält? wo diese wenigen überdies schwerlich Lust haben werden, sich bey einer Direktion zu engagiren,

---

Körper vielerley schwingende Bewegungen annehmen kann, bey welchen die Theile, in welche er sich auf eine regelmässige Art eintheilt, sich abwechselnd nach entgegengesetzten Richtungen so bewegen, dass allemal ein Theil diesseits der natürlichen Lage sich befindet, während der benachbarte jenseits ist, wobey also die Gränzen solcher Theile, welche man Schwingungsknoten nennt, ohne Bewegung bleiben, und dass jede mögliche Schwingungsart gegen die übrigen in bestimmten Tonverhältnissen steht. Hierauf kann gezeigt werden, was für Schwingungen und Tonverhältnisse bey jeder einzelnen Art von klingenden Körpern Statt finden.

luste für die Kunstwelt. Wenn aber Herr Schindler sagt: „Jenem Manne allein, dem Fürsten Galitzin nämlich, verdankt es die Kunstwelt, dass alle diese Werke, wozu noch ein grosses Requiem zu zählen, das auch noch in des Meisters Lebensplane lag, nicht geschrieben wurden," so geht er offenbar viel zu weit. Es stand in Beethoven's freiem Willen, sich vom Fürsten einnehmen zu lassen oder nicht; es war Beethoven's Sache, seinen schon begonnenen Werken treu zu bleiben oder nicht u. s. w. Der Fürst hat keine andere Schuld, als dass er vergass, dem Meister die versprochene Summe auszahlen zu lassen. — Der Winter 1824 auf 1825 verging „mit lauter Krankseins"; es wurde nichts fertig als das Quartett No. 12 mit dem merkwürdigen Adagio: „Canzona" u. s. w., gleichfalls für Nic. Galitzin. — Dafür schloss Beethoven mit den Herren Schott über den Ankauf seiner zweiten Messe und der neunten Sinfonie einen Vertrag, „nachdem ihm bereits früher von einer Wiener, einer Berliner und einer Leipziger Verlagshandlung deshalb Anträge gemacht wurden, die ihm aber nicht convenirten." Diesem Vertrage zufolge erhielt Beethoven für die Messe 1000 Fl. K. M.; für die neunte Sinfonie 600 Fl.; für die Ouverture Op. 127 50 Dukaten; für die Ouverture Op. 131 80 Dukaten, und für fünf andere Werke 130 Dukaten (Op. 121, 122, 124, 126 und 128). Diese schöne Summe wollte er jedoch nicht als sein Eigenthum ansehen, sondern als Hinterlassenschaft für seinen Neffen, weshalb er sogleich Staatspapiere dafür kaufte. — Dafür missbrauchte dann auch der junge talentvolle Mensch, dessen Erziehung sich Beethoven oft rühmte, als er im 17. Jahre die Universität bezog, seine Freiheit so, dass er relegirt wurde. Nach dem Wunsche des Jünglings wurde er nun auf die polytechnische Schule gebracht; es wurde auch hier nichts, als dass sich Alles verschlimmerte. Es werden von 29 Briefen, die Beethoven an den jungen Menschen schrieb, 12 mitgetheilt. Man sieht daraus eine übermässige Liebe zu dem jungen Manne, deren Schwachheit mit einer Schärfe wechselt, die schon bereut wird, ehe sie ausgesprochen und die sich doch rücksichtlos gegen die Mutter und die nächsten Anverwandten des Jünglings erklärt. Dass dies zu nichts Gutem führen konnte, liegt am Tage. Im August 1826 kam es so weit, dass der störrige Jüngling, als er gedrängt wurde, mehrere rückständige Prüfungen am Institute nachzutragen, Hand an sein Leben legte und darauf von Staatswegen in Verwahrung, nach der Zeit durch Beethoven's und seiner Freunde Vermittelung als Kadett unter die Soldaten gebracht wurde. Am 2. Dezember 1826 kam Beethoven mit dem Neffen von seinem Bruder Johann, der ihn im offenen Wagen hatte fahren lassen, in Wien krank an. Beethoven's frühere Aerzte kamen nicht. Der Neffe, der einen andern Arzt besorgen sollte, hatte beim Billardspiel dem Marqueur den Auftrag gegeben, der zufällig krank wurde und die Sache dem Professor der Klinik Dr. Wawruch erzählte, welcher sogleich zu Beethoven eilte, als einer seiner Verehrer. Jetzt nun, heisst es S. 181, verwandelte sich Beethoven's Liebe zu dem Neffen in bittern Hass. — Und dennoch zagte Beethoven, und dennoch schrieb er am 22. Februar 1827 lieber ein Schreiben an Moscheles und G. Smart um Unterstützung, ehe er auch nur eine seiner Bankaktien in Geld umsetzte! Wir müssen bei unserer Erklärung bleiben, die wir über diese Angelegenheit 1837 S. 349, 435 u. s. w. abgegeben haben. Sehen wir auch jetzt dieser traurigen Thatsache noch besser auf den Grund, so wollen wir doch nicht dabei verweilen und das Urtheil hierüber jedem Einzelnen überlassen. Beethoven starb am 26. März 1/4 vor 6 Uhr Abends, während eines starken Gewitters, seinen Neffen als Universalerben hinterlassend, dem nach allen Abzügen eine baare Summe von 9019 Fl. K. M. blieb. — S. 193 lesen wir noch einen kurzen Bericht über den Bau seines Schädels und den Befund seines Gehörorgans. —

S. 195 beginnt der *musikalische Theil*, der viel Wichtiges enthält, auch Manches zur Einsicht in den Karakter des Meisters. Hauptsächlich ist das Unschlüssige Beethoven's in Geschäften und eine gewisse Empfänglichkeit für den Reichthum hervorzuheben (s. S. 200). Es war mit einer der Gründe, warum aus einer Herausgabe seiner sämmtlichen Werke mit Bestimmungen des Vertrags nichts wurde. Gesprochen wurde viel darüber und der Herausgeber notirte sich das Wichtigste der Erörterungen Beethoven's. Die Ausfälle gegen das Gemeinmachen Beethovenscher Kompositionen durch übertriebene Temponahme sind zu breit, zu allgemein und darum nicht immer gerecht. Auch kann man sich nicht immer auf sein Lob verlassen: S. 221 preist er Liszt und S. 291 gesteht er, dass er ihn seit dem zwölften Jahre des Virtuosen nicht gehört habe (!). — Beethoven selbst metronomisirte nur die Sonaten Op. 106, 109, 110 und 111; die andern nennt Schindler kläglich metronomisirt. — Für seine Sinfonieen wünschte Beethoven nur etwa 60 Musiker, damit Alles gehörig schattirt werde und die Tempi bei zu grosser Masse nicht zu langsam genommen werden müssten, was freilich im letzten Falle nöthig werde. 1825 und 1826 fand Beethoven selbst die angegebenen Tempi übereilt und erklärte, dass viele nicht von ihm stammten. Die siebente und neunte Sinfonie hat er selbst sicher metronomisirt. Er wollte Alles neu metronomisiren, that es aber nicht, weil es ihm zu lästig war. Wenn er es aber zum zweiten Male that, wurden die Angaben stets anders. (Was folgt daraus?) Am auffallendsten geschahe dies mit der neunten Sinfonie. Unwillig rief er daher einmal: „Gar kein Metronom! Wer richtiges Gefühl hat, braucht keins!" Es hat aber Jeder richtiges Gefühl und der Unrichtigste am meisten. Der Ausspruch ist daher falsch. Die Hauptbewegung soll angegeben werden, nicht jede Abschattirung. Und so wünschten wir, da Beethoven es nicht that, Herr Schindler hätte gegeben, was er von Beethoven in der Hinsicht genau wusste. Gerade die Grundzeitbewegungen, die uns die Hauptsache sind, erfahren wir nicht: dafür manches Einzelne über Beethovens Vortrag mehrerer Sonaten, was man selbst lesen muss. Im Allgemeinen heisst es von Beethoven's Spiele: Es sei im eigentlichen Sinne ein tempo rubato gewesen, wie es die Situazion jederzeit bedingte, die deutlichste

Deklamazion in höchster Potenz. Diese Vortragsart habe aber nach dem Zeugnisse seiner ältesten Freunde erst in seiner dritten Lebensperiode angefangen. — (Sollte Beethovens zunehmende Harthörigkeit nicht dazu beigetragen haben? Wir für unsere Person können nicht sagen, es gehöre unter unsere besondern Wünsche, dass jeder junge Pianist nach Herzenslust ins Tempo rubato sich zu stark vertiefen möchte. Es dürfte auch hier heissen: Soll's taugen, lern's brauchen!) — Wie die Sonaten, wollte Beethoven auch seine Quartetten vorgetragen wissen.

Sehr bemerkenswerth ist S. 244 das besprochene Wiener Schreiben vom 5. Januar 1840 wegen der vom Erzherzoge Rudolf der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates geschenkten kalligrafischen Werke Beethovens, was im Journal des Debats am 18. Januar gedruckt wurde. Herr Schindler behauptet, es enthalte Unrichtiges, was von Einfluss sein könne. Nach seinem ausdrücklichen Ausspruch hat Beethoven an diese Abschrift keineswegs die letzte Hand gelegt, wenn er auch zuweilen einige verdruckte Noten, deren es in seinen gedruckten Werken viele gibt, verbessert haben sollte. Damals, fährt er fort, war Beethoven mit der Herausgabe seiner sämmtlichen Werke selbst zu sehr beschäftigt und *hoffte davon ungemeinen Reichthum*. Wie hätte er da für einen Andern die letzte Hand an diese geschriebenen Stücke legen sollen? Auch war Beethoven selbst über Vieles damals noch nicht mit sich einig u. s. w. — Darüber hat man sich von Wien aus zu erklären. —

Von S. 250 an: Karakterzüge und Eigenheiten Beethoven's. Ueber Dogmen der Religion sprach er nie, eben so wenig über Generalbass. Urtheile über Kunst und Künstler kamen sehr selten; das Meiste witzig und sarkastisch. Jean Paul, mit dem man ihn oft verglichen hat, war nicht sein Liebling, wohl aber Shakespeare. Für muthwillige Streiche hatte er seine Zeiten; sie fielen oft derb aus. Sprachen verstand er schlecht (seine französischen Brocken sind sehr possierlich); lateinisch gar nicht. Die griechischen und römischen Klassiker las er in teutschen Uebersetzungen, wie den Shakespeare. Auch auf guten Wein verstand er sich nicht, der angemachte mundete ihm am Besten.

Von den vorhandenen Kupferstichen werden die von Letronne aus der zweiten Periode des Meisters, und die Lithografie nach Stieler bei Math. Artaria, jetzt Treutensky in Wien für die einzigen erklärt, welche die eigenthümlichen Züge Beethoven's anschaulich machen.

Im Anhange S. 273 — 296 wird der deklamatorische Vortrag der Werke Beethoven's, namentlich der Sonaten wiederholt besprochen, worüber wir unsere besondere Meinung haben; dar werden die Verhältnisse des Herrn Herausgebers in Münster und Aachen, wohin er als städtischer Musikdirektor 1835 ging, nachdem er in Münster 3 Jahr und 5 Monate als Musikdirektor gewirkt hatte, auseinandergesetzt. — War es nothwendig, davon zu sprechen, so hätte es mindestens an einer andern Stelle, nicht am Ende geschehen sollen; man will von Beethoven hören. — Dies und die Selbstbetrachtungen des Verfassers, seine Entschuldigungen und Preisungen Beethoven's sind wohl für alle Leser das Unerquicklichste an einem Werke, das uns, wenn es gleich etwas spät erscheint, so vielfache Aufschlüsse und Anregungen bringt, dass wir dem Verfasser dafür zu danken und die Beachtung des Buches allen Freunden Beethovens zu empfehlen haben.

Trauermusik.

1) *Trauer-Choräle für Piano oder Orgel.*
2) *Trauermärsche von Händel und Beethoven für das Piano.* Beides bei Ad. Mt. Schlesinger in Berlin.

Beide Ausgaben sind dem Andenken Friedrich Wilhelm 3. geweiht. Das Blatt der Trauerchoräle enthält sechs Nummern, von denen die drei ersten bei der Bestattung des entschlafenen Königs aufgeführt wurden, nämlich: Jesus, meine Zuversicht; — Was Gott thut, das ist wohlgethan; — Auferstehn, ja auferstehn. Dann folgen noch: Wer nur den lieben Gott lässt walten; — Wer weiss, wie nahe mir mein Ende — Alle Menschen müssen sterben. Die Choräle sind vierstimmig ausgesetzt. — Der erste Trauermarsch von Händel ist höchst einfach; der andere von Beethoven ist der allgemein gekannte aus der As dur-Sonate, Op. 26.

Noch erschien in derselben Verlagshandlung:
Grablied für Canto, zwei Tenore und Bass, geweiht dem Andenken des hochseeligen Königs Friedrich Wilhelm III. Musik von *Carl Maria v. Weber.* Nachgelassenes Werk No. 6. Preis ⅓ Thlr.

Das Lied ist einfach, gefühlt, eine milde Klage, geheiligt durch das Bewusstsein des Edeln, dass für die Beglückung der Welt den Frieden der Seligen geniesst. Es ist für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotten und eine Bassposaune mit den Singstimmen und der Klavierbegleitung in Partitur gedruckt; in einer zweiten Ausgabe für die vier Singstimmen mit Klavierbegleitung, wozu die vier ausgesetzten Chorstimmen gekommen sind. Das Lied gehört zu den besten Kompositionen der Hinterlassenschaft K. M. v. Webers.

Gustav Jansen

Sechs Lieder und ein Duett mit Begleitung des Pianoforte, gedruckt bei N. Simrock in Bonn.
(Eingesandt.)

Die ersten Versuche dieses jungen Künstlers — Pianoforte-Virtuosen — welche denselben jedoch zur noch grösseren Ehre gereichen, da er sich bis jetzt fast aus sich selbst gebildet hat. Alle diese Lieder haben eine höchst gefällige, nicht schwere Begleitung, und zeichnen sich vorzüglich durch ihre einfachen, ungekünstelten Melodieen aus. Besonders hervorzuheben ist No. 4 „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Goethe; diese Komposizion ist durchweg sehr gut gehalten und ganz im Geiste des Dichters aufgefasst; der erste Theil — Meeresstille — besteht aus vier Takten, welche sich vier Mal wiederholen, ganz dem Karakter des Gedichtes ent-

sprechend. Der Uebergang vom ersten zum zweiten Theile — glückliche Fahrt — ist sehr gut durchgeführt; der zweite Theil ist nicht minder karakteristisch. Ausserdem sind noch hervorzuheben No. 2 „Ruhethal" von Uhland, No. 6 „Des Sängers Leben" und No. 7 „Zauber der Nacht" von Lenau. — Im ersten Lied „Frühlingsglaube" von Uhland hätte der Komponist statt der chromatischen Tonfolge *e dis c* besser die diatonische *e d cis* setzen können. In No. 3 „Vöglens Lied" von Ernst Schulze findet bei den Worten: „Das ist das Loos" u. s. w. ein Uebergang von *g* nach *H dur* Statt, wodurch die Melodie, da der Komponist schleunigst in die ursprüngliche Tonart zurückkehren will, etwas schwerfällig wird. Diese wenigen Irrthümer abgerechnet, gereichen diese ersten Versuche dem jungen Künstler zur grössten Ehre. Möge derselbe nicht ermüden, sein eminentes Talent zu dem Grade der Vollkommenheit auszubilden, zu welchem es bestimmt ist. Druck und Papier sind sehr gut; die Sammlung wird viel Anklang finden. *F. M.*

Nachrichten.

Prag. Die Musikschule des Herrn Kinderfreund erfreut sich eines wachsenden Gedeihens. Kaum sind fünf Monate seit ihrer Gründung verflossen, als sie auch schon überraschende Beweise einer grossen und geschickten Thätigkeit ihres Vorstehers und ihrer Lehrer in einer öffentlichen Prüfung ablegte, die im März gehalten wurde und sehr befriedigend ausfiel. Den Anfang der Prüfung machte Herr Hrabé, Zögling des hiesigen Konservatoriums, mit seinen Kontrabass-Schülern, welche schon gute Intonazion und Fertigkeit zeigten. Denselben Beifall erwarben sich die Schüler des Herrn Kozatel auf dem Violoncelle. Ein Schüler des Herrn Rittel, eines Schülers von Fürstenau, zeigte sich in einem kleinen Duette zur Zufriedenheit Aller. Die Ensemblestücke auf der Guitarre, welche Herr Austerlitz lehrt, fielen sehr hübsch aus. Am stärksten war die Schülerzahl der kleinen Violinspieler unter Herrn Hupp, aus Spohr's Schule. Die ruhige Haltung, gleiche Bogenführung und der reine Ton der sechs- bis neunjährigen Zöglinge mussten allgemeine Anerkennung finden. Erfreut verliess man den Saal, in welchem am zweiten Tage die Zöglinge des Gesanges und Pianofortespiels sich hören liessen. Dem Gesange steht gleichfalls der Meister der Violine vor, der auch auf seinem Instrumente beweist, dass er singen kann. Einige Sopranstimmen zeichneten sich sehr vortheilhaft aus. Zum Beschluss folgten die Schüler des Piano, deren 64 sind, unter welchen sich nicht nur viele durch Fertigkeit, sondern alle durch einen deutlichen, klangvollen Anschlag auszeichnen. Lehrer für das Pianoforte ist Herr Trankler, dem als Gehülfe im Elementarunterrichte Herr Schreiber aus Gotha zur Seite steht. — Noch gedenken wir der letzten Soirée, in welcher ein Duo von Spohr, eine Sonate für Piano und Flöte von Moscheles und ein Soloquartett von Grund, Kapellmeister in Meiningen, gegeben wurden. Die Sonate und besonders das Quartett sprachen ausserordentlich an. Das Quartett gehört unstreitig zu den besten Kompositionen dieser Quartettgattung, da es nicht blos sehr gefällig ist, sondern sich auch bei einem schönen Fluss, der die Kantilene mit den Passagen auf das Anmuthigste verbindet, durch Originalität hebt. Die Ausführung der Solostimme von Herrn Hupp liess nichts zu wünschen übrig; sein Gesang, besonders im Adagio, ist schmelzend und innig, seine chromatischen Gänge und andere schwierige Passagen sind bis in die höheren Positionen stets rein und deutlich, überhaupt der Vortrag gediegen nach der Schule seines Meisters. Dem Vernehmen nach soll die Anstalt vom Kaiser unterstützt werden, was dem Gründer derselben sehr zu wünschen wäre. (Von einem andern, als dem gewöhnlichen Prager Herrn Korrespondenten, den die Redaktion um einige gelegentliche Worte über das Wesen dieser neuen Anstalt freundlich ersucht.)

Feuilleton.

Die Stelle eines Gesangdirektors an der grossen Oper zu Paris, welche Halevy jüngst freiwillig niedergelegt hat, ist Herrn Benoit, Professor am Pariser Konservatorium der Musik, übertragen worden.

Heinrich Dorn's komische Oper: *Der Schöffe von Paris*, welche in diesen Blättern, Jahrg. 1839, S. 30 so rühmlich besprochen wurde, ist in Königsberg mit allgemeinem Beifall zur Aufführung gekommen.

In *Toulouse* wird ein Konservatorium der Musik errichtet.

Bei einem zu *Poitiers* gefeierten zweitägigen Musikfeste wurden unter Anderm aufgeführt: eine Messe von Cherubini; eine Ouverture von Ferdinand Ries; Sinfonie von Tuglichsbeck; Chöre aus Händels Judas Makkabäus; Ouverture und Chor aus Gluchs Iphigenie in Aulis; der zweite Akt der Vestalin. — Man sieht, wie nöthig der durch die deutschen Musikfeste gegebene Anstoss auch in den Provinzen Frankreichs fortwirkt.

A. Lortzings neue Oper *Hans Sachs* (Dichtung von Ph. Reger, nach dem Deinhardsteinschen Schauspiele) wurde, als Vorfeier des Buchdruckerjubiläums, am 23. Juni zu Leipzig mit grossem Beifall aufgeführt, der Komponist, die Darstellenden und der Dichter wurden gerufen. — Die Oper wurde seitdem zwei Mal mit gleichem Beifalle wiederholt.

Spontini hat am 17. Juni die grosse Oper zu Paris vor Gericht gefordert, weil sie an diesem Abende seine Oper Ferdinand Cortez aufführen wollte; der Komponist hatte ihr nämlich diese Aufführung untersagt, wenn sie ihn nicht nach Paris kommen lasse und ihm die Auswahl der Sänger so wie die Unterbreitung des dritten Aktes gestatte. Von dem Gerichte wurde die Oper, unter der Voraussetzung, dass Spontini binnen drei Monaten nach erhaltener Aufforderung nach Paris komme und seine Anordnungen treffe, verurtheilt, die Aufführung der Ferdinand Cortez, bei Vermeidung von 6000 Franken Schadenersatz für jede Vorstellung an Spontini, zu unterlassen. Nach Eröffnung dieses Urtheils verlangte der Direktor der Oper die Bestellung einer Kaution wegen der ihm hierdurch erwachsenden Schadensansprüche, und da diese Kaution in der verlangten Weise nicht sofort gestellt werden konnte, hierdurch aber eine neue Entscheidung nöthig wurde, so ist die Oper dennoch an jenem Abend aufgeführt worden. — Später wurde die Kaution (10,000 Franken) bestellt; die Oper musste die 6000 Fr. Entschädigung vorläufig bezahlen, hat jedoch gegen das erwähnte Erkenntniss Appellation eingewendet.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erscheinen so eben:

Festgesang

für Männerchor,

componirt

zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig veranstalteten Feierlichkeiten

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Klavier-Auszug.

Preis 1 Thlr.

Heilig und hehr ist der Name des Herrn.

Hymne

für Chor und Orchester

componirt

zur kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig

von

E. F. Richter.

Klavier-Auszug.

Preis 20 Gr.

Don Juan

oder

Der steinerne Gast.

Oper in zwei Aufzügen

in Musik gesetzt

von

W. A. Mozart.

Partitur.

Mit italienischem und deutschem Texte.

Neue Ausgabe.

Preis 18 Thlr.

Valse

pour le Piano

composée

par

Fréd. Chopin.

Oeuvr. 42. Pr. 16 Gr.

Leipzig, den 2. Juli 1840.

Breitkopf & Härtel.

Nächstens erscheint bei **Friedrich Kistner** in Leipzig:

Schumann, Robert, Op. 25. Liederkreis für Gesang und Pianoforte von Goethe, Rückert, Heine, Burns und Byron.

Mitte Juli wird ausgegeben:

Hiller, F., Die Zerstörung Jerusalems. Oratorium in 2 Theilen von Dr. Steinheim. Vollständiger Klavier-Auszug.

(Partitur, Chor- und Orchesterstimmen erscheinen demnächst.)

Bei **F. W. Betzhold** in **Elberfeld** erscheint im Laufe dieses Jahres mit Eigenthumsrecht:

Rheinisch-Westphälisches
Choralbuch
für
Organisten,
Pianofortespieler und Gesangvereine,

enthaltend

alle in den, nach den Beschlüssen der Synoden von Jülich, Cleve, Berg und der Grafschaft Mark herausgegebenen evangelischen Gesangbuche, vorkommenden 204 Melodieen, nebst den Chören der Liturgie

vierstimmig gesetzt,

und mit Präludien, Zwischenspielen und Schluss-Cadenzen versehen

von

Adolph Hesse.

In 4 Lieferungen, zum Subscr.-Preis von 20 Ggr. jede.

Genanntes Werk hat den Zweck, dem tüchtigen Organisten als Leitfaden zu dienen, dem minder Geübten ein vollständiges Handbuch für den gottesdienstlichen Gebrauch zu sein, dem Pianofortespieler Gelegenheit zu geben, Choräle in kirchlicher Weise auf seinem Instrumente vorzutragen, und somit die kanonische Erbauung zu befördern, und endlich den Freunden des Choralgesanges, insbesondere aber den Sing-Chören in Kirchen und Schulen, einen treuen vierstimmigen Satz der Choräle zu bieten.

Gesuch.

Ein junger Künstler, der gegenwärtig bei einer bedeutenden Kapelle als erster Violinist, und während seiner mehrjährigen Anwesenheit mit Erfolg gewirkt hat, sucht sich durch äussere Verhältnisse genöthigt, einen andern Wirkungskreis, sei es in seiner bisherigen Eigenschaft als erster Violinist oder als Vorgeiger zu suchen. Derselbe hat sich als Solist überall vielen Beifalls zu erfreuen gehabt, ist gleichzeitig im Pianoforte-Spiel geübt, und auch durch mehrere Compositionen dem Publikum bereits bekannt.

Einer jeden vorherigen Prüfung unterwirft er sich gern.

Reflectirende wollen sich gefälligst in frankirten Briefen an Herrn Robert Friese in Leipzig wenden.

Gesuch.

Ein junger Mann sucht als Contrabassist ein anständiges Unterkommen. Nähere Nachrichten über ihn giebt der Königl. Musikdirektor Herr Wilke zu Neu Ruppin, an den man sich deshalb gefälligst in Briefen wenden möge.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juli. № 29. 1840.

Violoncell-Schule von Bernhard Romberg, *in zwei Abtheilungen.* In Kommission bei T. Trautwein in Berlin. Preis 8 Thlr. netto.

Auch ich theile meine Meinung über die endlich erschienene Schule unseres Vaters Romberg mit, und wenn ich davon das Vorzügliche mit Ueberzeugung verehre und rühme, so kann ich doch gleichwohl auch nicht umhin, die etwaigen Mangel an ihr um der Kunst willen nicht zu übergehen.

Romberg erregte schon in früher Jugend, glücklich in der Kunst geleitet, Bewunderung. Sein grösseres Berühmtwerden jedoch möchte wohl der letzten Zeit des verflossenen Jahrhunderts, wo er in Paris war, angehören. Von dort aus verbreitete sich hauptsächlich durch die Herausgabe mehrerer Kompositionen sein grösserer Ruf, und es ist mir nur noch gar zu gut erinnerlich, welche gefährliche Wege er mich durch dieselben auf dem Griffbrete spazieren zu lassen veranlasste. Er erschien gleichsam als Reformator des herrlichen Violoncells! Seine Stricharten waren moderner und sein Fingersatz der natürlichste, obgleich er durch den Gebrauch des kleinen Fingers beim Aufsatz so Manchen ein Aergerniss gab; viele fanden diese neue Manier doch sehr unbequem. — Romberg machte vielleicht unter allen Virtuosen die grössten Reisen, die ihm Ehre, Ruhm und eine unabhängige Existenz verschafften. Er spielte stets nur in seiner einmal angenommenen Manier, und auch in seinen geistigen Arbeiten verfolgte er seine eigene Maxime, so z. B. ist ausser seinem ersten Potpourri (G dur) nichts bekannt, worin er ein beliebtes Opernthema bearbeitet hätte, dafür aber mehrere Solostücke über Nationallieder. Romberg lebte während seiner Epoche nur für sein eigenes Interesse, denn er schrieb nur erst später Einiges für Dilettanten, welches nicht als Schulsache zu betrachten ist, bildete bekanntlich auch nur wenige Schüler, von welchen wir als Musiker von Profession nur seinen Neffen Ciprian in Petersburg nennen können, und liess nun erst jetzt seine Schule erscheinen, die 20 Jahre früher der Welt mehr genützt hätte, indem nun unterdessen ausser Duport's Essai sur les Doigtes doch so manches Nützliche im Bereiche des Instruktiven erschien. Dieser Vorwurf hat zwar seine Entschuldigungen für sich, bleibt jedoch immer begründet und wir wollen, die weitere Erorterung hierüber bei Seite setzend, nun unsere Betrachtungen über das Werk selbst im Vergleich mit dem, was wir schon in der Art besitzen, mittheilen.

Der erste Theil (heisst es auf dem Titel) enthält Alles (?), was zum ersten Unterricht in der Musik, so wie zur Mechanik auf dem Violoncell nöthig ist. Der zweite Theil handelt von der Ausbildung im Violoncellspiel u. s. w.

Das Beginnen des Vorworts bezweifelt die Existenz einer Elementar-Schule, wogegen wir daher auf jene bei Haslinger in Wien erschienene Violoncell-Schule für den ersten Unterricht von Dotzauer, 126. Werk, hinweisen möchten.

Der Verfasser hält in dem Kapitel „Ueber die Einrichtung des Violoncells" die Stimme unter der C-Saite für unentbehrlich — L. Duport, La-mare u. m. A. entbehrten sie, und den Meisten ist sie unbequem. Vibrirt die C-Saite sehr, oder streicht man mit Schnelligkeit ab- oder aufwärts, so schlägt sie leicht auf beiden Seiten an, und es ist ein auf folgende Art abgeschliffenes Griffbret jedenfalls vorzuziehen.

Ob der Steg gerade so dick und überhaupt nur von dieser angegebenen Form auf jedes Violoncell gut sei, möchte ich auch bezweifeln; denn es beruht wohl auch viel auf dem Alter und der Gattung des Holzes und nächstdem auf der Form desselben, ob derselbe mehr oder weniger ausgeschnitten ist.

So viel Belehrendes nun auch der erste Artikel, so wie der der zweite „Von dem Verschneiden der Instrumente" haben mag, so bin ich, namentlich in Bezug auf die Form des Instruments, nicht mit dem Verfasser einverstanden; denn nach meinem Dafürhalten passt für eine grosse Person ein zu kleines Violoncell eben so wenig,

wie ein zu grosses für eine kleine Person, und die vom Verfasser angegebene Form möchte wohl nur für Leute mittlerer Statur geeignet sein. Der Verfasser würde sich übrigens noch mehr verdient gemacht haben, wenn er noch einiges Belehrende beigefügt hätte, z. B. woran man die echten italienischen Darmsaiten erkennt, wie sie gesponnen sein müssen, wie man sie auf's Instrument ziehen soll, damit sie, wie häufig geschieht, nicht zurückprallen, und ferner ob es nöthig sei, dass man den Bogen täglich nach dem Spielen abschraube u. s. w.

Der folgende Artikel enthält die trefflichsten Ermahnungen für die sogenannten Steif-Aermel; denn nichts ist unerträglicher mit anzusehn, als ein Violoncellist, Bratschist oder Violinist mit steifem Arm. Ob übrigens bei der Haltung des Violoncells die Füsse in gleicher Richtung stehen müssen und ob der Daumen beim Bogenhalten in der Weiche des vordern Daumengliedes angesetzt werden muss, davon hängt wohl im Ganzen nichts ab; im Gegentheile scheint die Haltung des Daumens nach Fig. 3 die entgegengesetzte vieler Anderer zu sein, die den Bogen mehr an die Spitze des Daumens anlegen.

Der Verfasser beginnt nun dem Schüler zugleich die Elementarwissenschaft der Musik mit beizubringen. Das Kapitel „Ueber die schöne und richtige Haltung der Finger" ist des grossen Meisters würdig. Eine kleine Lehre, die beim Stimmen zu beobachten ist, wäre jedoch nicht unerwünscht gewesen; nämlich, dass beim Stimmen der A- und D-Saite der Daumen, und beim Stimmen der G- und C-Saite der kleine Finger den Gegendruck zur Befestigung der Wirbel erzeugen muss. In dem Kapitel „Ueber die Geltung der Noten" zählt der Verfasser den $^6_8$-Takt unter die geraden Taktarten. — Koch in seinem Handwörterbuch der Musik und Mehrere aber zählen ihn zum ungeraden *). Nach der Bekanntschaft mit den $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{4}{4}$ u. s. w. handelt der Verfasser von mehreren Tonleitern, gibt einige Uebungen in denselben, jedoch ohne die erste Lage zu überschreiten, hierauf geht er zu der höher steigenden Applikatur, zu den Strichnoten und zum Aufstrich über, wie es für den Anfänger am zweckmässigsten sein dürfte; die folgenden Kapitel nebst Uebungen sind auch alle ziemlich ausführlich. Nun beginnt der Einsatz des Daumens Fig. 5, welcher ebenfalls, so wie das Kapitel von den Arpeggio's, nur für den Anfänger berechnet ist. Für den höher Emporstrebenden möchte wohl aber später eine Musterkarte (wie sich der Verfasser ausdrückt) nicht ohne Nutzen sein. — Zu Ende des ersten Theils ist von der Auswahl der Musikstücke die Rede, die für die bereits erworbene Fertigkeit des Schülers am passendsten sein möchten; der Verfasser scheint sich aber damit nicht einlassen zu wollen, obgleich es wohl auch erwünscht gewesen wäre, wenn er selbst Manches anderer Meister empfohlen hätte, um theils dem Vorwurf des Egoismus zu entgehen, theils auch um die Einseitigkeit nicht Wurzel fassen zu lassen, welche dem Schüler daraus erwachsen dürfte, der nur die Kompositionen *eines* Meisters übt. Nach genauer Uebersicht des ersten Theils geht nun hervor, mit welch bedächtigem Schritte unser Meister geführt hat, und es ist nicht zu leugnen, dass derjenige, welcher dieses Alles genau studirt, schon einen Riesenschritt gethan hat; es ist aber eben so wenig zu leugnen, dass mehrere schon vorhandene ähnliche Werke gewiss auch nicht verdienstlos ihre Existenz behaupten werden.

Im zweiten Theile spricht der Verfasser von den verschiedenen Schlüsseln und gibt in demselben mehrere Uebungen von etwas grösserer Schwierigkeit. Hieran schliesst sich ein Kapitel über Flageolettöne, vor deren zu häufigem Gebrauch er mit Recht warnt und worüber er sich, wahrscheinlich aus dieser Ursache, nicht weitläufiger ausgesprochen hat. Ob es nun aber nicht zur Vollständigkeit eines solchen Werks gehöre, diesen Gegenstand ausführlicher zu behandeln, und nicht auch mehr von jenen Flageolettönen zu sprechen sei, die mit Hilfe einer festbedeckten grossen Unterterz, einer reinen Quarte oder Quinte hervorzubringen sind, darüber werden wenigstens jene mit mir einverstanden sein, die in der Vervollkommnung der Kunst keine Grenzlinie annehmen. Das Beispiel von Doppelgriffen (bei welchen in der ersten Stimme auf dem dritten Liniensysteme statt Bass- Tenor-Zeichen stehen muss) widerrathet der Verfasser zu üben, und wohl mit Recht, weil es im Verfolge dieser Lehre zu schwer sein möchte. Warum aber gibt er nichts Leichteres der Art? Was der Verfasser über Pizzicato gesagt hat, ist, wie fast alles in dieser Schule Vorkommende, schon in andern Werken, und Manches noch ausführlicher, vorhanden.

Bei den Verzierungen beginnt der Verfasser mit dem Triller, sagt Einiges von der Kadenz, vom Kettentriller und gibt für die übrigen Verzierungen Pag. 87 und 90, so wie in dem Adagio, Arioso Pag. 93 noch mancherlei Vor- und Nachschläge des Trillers. Pag. 96 enthält die Wissenschaft der nöthigen Zeichen und Wörter, die rücksichtlich des Ausdrucks und Vortrags gebräuchlich sind, und auf der folgenden Seite empfiehlt der Verfasser die Uebung der Skalen, jedoch nur von geringem Umfang, jeden Ton an Stärke zu- und abnehmend. In einer ausführlichen Schule sollten aber ja doch auch die Skalen in allen Tonarten mit verschiedenerlei Fingersatz vorkommen, so wie es wohl auch nicht unnützlich und unrathsam sein dürfte, dieselben mit gleicher Stärke des Tones zu üben und zwar bis zur äussersten Tiefe und Höhe. In dem folgenden Adagio Pag. 98 sind die Nüancen auf's Zweckmässigste angegeben. Pag. 100 bis 109 enthält, ebenfalls für den Vortrag berechnet, ein Concertino.

Nun folgt etwas vom springenden Bogenstrich, vom Schneiden der Töne und vom Stakkato. — Letzterer Gegenstand möchte vom Verfasser, von welchem ich es selbst unübertrefflich in seinen Variazionen über russische Lieder (h moll) hörte, doch zu stiefmütterlich behandelt sein. Es existiren gegenwärtig Virtuosen, die es so bewundernswürdig auf mehrererlei Weise und auch

*) Die Eintheilung in einfache und zusammengesetzte Taktarten hebt den Zwiespalt ganz leicht. Man vergleiche unsere Zeitung, 11. Jahrgang, S. 193 u. s. w.

Die Redaktion.

in Arpeggio's auszuführen wissen; warum soll also nicht mehr darüber gesagt werden? Hieran schliesst sich ein belehrendes Kapitel vom Tempo. Als Nachtrag gibt der Verfasser Regeln des Vortrags zu einem Thema mit Variazionen Pag. 113, enthaltend einige nachgeholte Streicharten. Ueber den Vortrag ganz ausführlich zu handeln, ist wohl kaum möglich, indem es der Ideen zu massenreiche gibt, wo nur das eigene richtige Gefühl den Zauber zur Begeisterung findet; der Verfasser hat indessen über das Wesentlichste sich sinnig und belehrend ausgesprochen.

Zu Ende des Kapitels „Ueber den Karakter der Musikstücke und den Vortrag derselben," womit übrigens wenig gesagt ist, beklagt der Verfasser sich über den Mangel gehaltvoller Komposizionen für das Violoncell, durch deren Studium der Kunstjünger zu einem guten Styl und Vortrag gelangen könnte u. s. w. — (Was ich selbst in dieser Gattung geleistet habe, sagt er, überlasse ich der Mit- und Nachwelt zu beurtheilen.) Der würdige Verfasser scheint nicht nur hierdurch alles Andere unbeachtet zu lassen, sondern muss auch in der That sich um nichts weiter bekümmert haben, als um das, was er schrieb. Er hat nie, wenigstens öffentlich nie, etwas Anderes als eigene Arbeiten gespielt, und hätte er Gelegenheit genommen, auf Anderer Verdienst ein wohlwollendes Auge zu werfen, so würde er sich vom Gegentheil überzeugt haben. Dass man übrigens gegenwärtig weder Anderer noch Rombergs Konzerte von drei Sätzen mehr hören mag, liegt im Geschmacke der Zeit, welchen leider diejenigen Virtuosen herbeigeführt haben, die durch elende, selbst fabrizirte Modemachwerke zu glänzen suchten. Mit einem Kapitel von der Kammermusik und über die Fortschreitung der Harmonie schliesst er des Werkes Worte, welchen noch ein Uebungsstück durch Arpeggio's (in Harmonieenfolgen) beigefügt ist.

Ich habe redlich das Gute des Werkes erkannt, habe aber auch eben so, unverdiente Lobhudelei verachtend, mein Urtheil ungeschminkt niedergeschrieben, jedoch ohne dem allgemein geehrten Verfasser, dessen alten Verehrer ich stolz mich nenne, zu nahe treten zu wollen.

Revue des deux Mondes. Tome XVII, pag. 844. Revue musicale.

Italienisches Theater: Le nozze di Figaro.

Man findet in der Familie der bevorzugten Sterblichen, welchen der Himmel einen Strahl seiner schöpferischen Flamme verliehen hat, drei Genien, welche ein unwiderstehlicher Instinkt immerfort gegen das Erhabene, das Ideale treibt, und deren erlesene, edle Natur sich niemals verleugnet. Des Tonkünstler dieser wunderbaren Trias ist *Mozart;* handelte es sich hier um Poesie und Malerei, so wüss man wohl, wen ich nennen würde. Mozart scheint mir eine Glorie, die über alle andern gestellt ist, in einem reineren Aether, in einer helleren Klarheit, etwas, das weder der Zeit noch der Kritik, wie Alles, was von Menschen kommt, sondern dem Ruhmtus, der ewigen Bewunderung angehört, wie die Idee, die sich aus der Höhe verklärt. Wenn Beethoven, Weber, Cimarosa, Paesiello und Rossini Könige in der Hierarchie sind, so ist Mozart ein Engel. In der That, nie verfehlt er auch nur einen Augenblick seinen göttlichen Beruf; jede Melodie, die seinen Lippen entschwebt, ist eine Flamme; berührt er die Wirklichkeit, so verwandelt sich diese allsogleich in die strahlendste Poesie. Man kann von ihm sagen, er lebt im Erhabenen, wie in seinem Elemente; wie immer das Werk beschaffen sei, mit dem er sich beschäftigt, sei es *Idomeneus, die Zauberflöte, Don Juan, die Hochzeit des Figaro,* nie lässt sich sein Genius aus den Höhen herab, die er bewohnt. Liegt das Ideal in dem Stoffe, so verlässt er es nicht, wie man wohl ohnehin überzeugt ist; wenn nicht, so erhebt er den Stoff zum Ideale. So ertheilt er dem Cherubin, Susannen, dem Figaro, all diesen Geschöpfen der Prosa und des Witzes, das poetische Leben durch einen Funken jener Flamme, die seine Hand umgibt, und die ihn aufzehrt.

Nirgends fühlt man diesen unbesiegbaren Instinkt, welcher Mozarten zum Erhabenen zieht, lebhafter als in der Partitur der *Hochzeit des Figaro.* Man kann sich in der That nicht vorstellen, welche reiche Mittel man besitzen muss, um einen solchen Stoff zu bemeistern und diesen Boden für die Musik zu bearbeiten. Kann man sich wohl einen gewöhnlichen Tonsetzer im Kampfe mit diesem beissenden, kalt bittern, überall der musikalischen Behandlung widerstrebenden Dialog, mit diesen kleinen Leidenschaften, dieser Schlossintrigue denken, die sich durch Witz, List und Spitzfindigkeiten knüpft und löst? Es gab nur zwei Arten, sich aus der Sache zu ziehen: eine Musik ganz ausserhalb des Gedichtes zu schreiben, sich weder mit dem Stoff noch mit der Handlung zu befassen, hier und dort Kavatinen und Duos anzubringen, und es wie die Italiener zu machen, die mehr den Sänger als die Person, die er darstellen soll, mehr Lablache als Figaro, mehr die Grisi als Susannen im Auge haben — oder den Stoff muthig anzufassen, ihn nach allen Seiten umzuwenden, ihn zu erheben, ihn umzugestalten, ihn neu zu erschaffen, unter jener frivolen Aussenseite die wahre, menschliche Leidenschaft aufzusuchen, die Gefühle zu steigern, sich an die Liebe, die Eifersucht, die Thränen zu halten, Satyre und Spott durch Poesie und Musik zu ersetzen, kurz, es so zu machen, wie Mozart. Dies geht so weit, dass Beaumarchais' Werk ohne diese Musik unvollendet und im Schatten bleibt; man fühlt, dass ihm Etwas mangelt, das ein Dichter des 18. Jahrhunderts ihm nicht geben konnte, das Niemand als Mozart in einem solchen Stoffe geahnet hätte: die Poesie. — Gewiss, wenn man nur ein Mal all diese anbetungswürdige Melodie vernommen hat, so ist es unmöglich, Beaumarchais zu hören, ohne Mozart zu vermissen, ohne sich jeden Augenblick jener so frischen, so süssen, so wunderbaren Motive zu erinnern, welche der Stimme oder dem Herzen entschweben wie die süssen Düfte der Orangenblüthe oder der Aloë. Bald ist es die Szene mit dem Schlüssel im zweiten Akte, die uns die mächtigen Bewegungen der Musik

zurückruft; bald ein geistreiches Wort, welches die Idee des hinreissenden Duetts zwischen der Gräfin und Susannen erweckt, und ich frage, welcher Witz kann sich mit solch einem Meisterwerke gleichstellen? Was mich betrifft, so würde diese Erinnerung der Musik, deren ich mich nicht erwehren kann, wenn ich das Lustspiel höre, die mich bis in das Schauspieltheater verfolgt, völlig hinreichen, mich zu überzeugen, dass Beaumarchais' Werk ohne dieselbe unvollständig sei. Nie, wenn ich den Mohren von Venedig sehe, geschieht es mir, dass ich an Rossini's Musik dächte. Ohne Zweifel weil dieses Meisterwerk Shakespeare's in allen Theilen harmonisch ist, weil nichts ihm mangelt, weder Poesie, noch Handlung, noch Karaktere, und weil die Musik, indem sie sich der Idee des Dichters bemächtigte, sie blos zu ihrem Vortheil ausgebeutet hat, ohne irgend Etwas hinzuzufügen. So verhält es sich aber nicht mit *Figaro's Hochzeit*. Die Idee des Beaumarchais hat sich, blos durch die Macht der Musik, zur Poesie, zum Erhabenen aufgeschwungen, und, wahrhaftig, man darf sich nicht wundern, wenn der Geist, nach einer so strahlenden Verklärung, uns arm erscheint, sobald er zu seiner ursprünglichen Form zurückkehrt. Hier überströmt in der That die Musik die Prosa mit allem Schimmer der Poesie dergestalt, dass man die Wirkung fühlt, ohne sich darüber Rechenschaft geben zu können. Seltsames Schicksal dieses Lustspiels, das seinen Erfolg nie anders als ausserhalb seiner selbst findet. Der Skandal machte es gelingen, die Musik verewigt es. In diesem Werk des Witzes und der Satyre hat Mozart Ruhe und reine Schönheit entdeckt. Ich stehe nicht an, es zu sagen, möge man mich auch eines Paradoxons beschuldigen, alle diese bezaubernden Karaktere, die man so sehr liebt, und auf welche man sich bei jeder Gelegenheit beruft, würden ohne Mozart gar nicht da sein. So hat Beaumarchais sich den kleinen in seine Cousine verliebten Pagen, wie sie übrigens alle sind, recht gut gedacht; aber diesen Liebetollen von fünfzehn Jahren, furchtsam wie ein junges Mädchen, verliebt wie ein Sperling, dieses anmuthige, melankolische, närrische Kind, das zittert und bebt, das alle Blumen, alle Küsse, alle Bänder raubt, die ihm in den Weg kommen, diesen anziehenden muthwilligen Jungen, der mit den Bäumen, den Grasbalmen, den Bächen spricht und vor Liebe stirbt, mit einem Worte, Cherubin, wer hat ihn geschaffen, wenn nicht Mozart? — Man höre nur die Arie: Non so più cosa son. Welcher Taumel! welches Feuer! welches Entzücken! Man findet Thränen, Schluchzen, Sehnsucht, Herzklopfen in dieser Musik; und in der Romanze, welch anmuthiges Sinnen, welche unbeschreibliche Melankolie, welch elegisches Schmachten! Man nehme diese Arie und diese Romanze hinweg, man wird ohne Zweifel noch immer einen koketten, durchtriebenen, leichtsinnigen Pagen haben; aber, wo wird man dann den kleinen Helden, den „Cherubino d'amore," den mit Ariel und Romeo zugleich verwandten Muthwilligen finden, um dessen Schöpfung Shakespeare Mozarten beneiden würde? — Und Susanne, das muntere, liebenswürdige Kammermädchen, schmeichelnd wie ein Kätzchen, eine Halbschwester Zerlina's; und die Gräfin, empfindsam wie eine grosse Dame aus Oestreich (?); und der Graf, der im Lustspiele Jedermann betrügt, so stolz, so tapfer, so edel in den Ausbrüchen seines Zornes, und in den Aufwallungen seiner Eifersucht; Alles das kommt von Mozart, dessen Genie dem Stücke Beaumarchais' die Leidenschaften und das Leben der Epopee zu verleihen wusste.

Man hat dieser Musik vorgeworfen, dass es ihr an komischer Kraft fehle. Seltsame Meinung! Als ob Mozart eine Opera buffa hätte schreiben wollen! Um sich übrigens von dem Ungrunde dieses Tadels zu überzeugen, braucht man nur einen Augenblick den Stoff zu untersuchen, von dem er sich begeisterte. Ist denn Beaumarchais' Lustspiel etwas so Spassiges? Ist der von Eifersucht und langer Weile gefolterte Graf, dessen Herz zwischen seiner Frau, gegen die er Argwohn hegt, und der Braut eines Figaro getheilt ist, die er zu erobern sucht, eine so lächerliche Person? Und der Verliebte von sechzehn Jahren, der vor Freude springt, dass der Himmel blau, das Wasser durchsichtig und die Abendluft kühl ist; und diese verschmähte Gräfin, die sich für die Kälte ihres Gatten durch einen Seitenblick auf den kleinen Pagen rächt; findet man wohl, dass diese Karaktere zur Familie der Geronimo, Fidalma oder Campanova gehören? — Wahrlich, es gibt Leute, die glauben, wo keine Tragödie ist, müsse es aus vollem Halse zu lachen geben; Leute, die nur Giftlolen und Zähneknirschen oder groteske Perrücken und Papageienkleider wollen, wie Lablache sich zu gewissen Rollen machen lässt. Aber es gibt nicht blos Gegensätze auf der Welt: das menschliche Herz hat seine Abschattungen wie die Farben, duftige Halbtinten, Fantasieen, Reflexe, die weder zu lebhaft noch zu düster sind und zarten Augen so wohlthun. Zwischen dem Mohren von Venedig und George Dandin steht noch der Graf Almaviva.

Mozart ist kein komisches Genie; von elegischer und zarter Natur geht seine Fröhlichkeit nie über ein unbeschreibliches Lächeln hinaus, welches Thränen nicht ausschliesst. Aus den lebhaften Quellen der Imaginazion schöpft er nur das Reinste und Klarste; denn, wenn auch in seinen Adern etwas von jener mittäglichen Gluth, von jener neapolitanischen Sinnlichkeit fliesst, welche in Teutschland den österreichischen Genius auszeichnen, kann er sich doch auch dem Einflusse des melankolischen Dunstkreises nicht entziehen, welcher das Land eines Beethoven oder Novalis umgibt. Was immer für ein Fach Mozart bearbeitet, er nimmt davon nur die süsseste, die reinste Blüthe; auch muss man gestehen, dass das Possenhafte (buffo) nicht das Element sei, in welchem die Kunst der Töne sich lange halten kann. Der Tonsetzer, der sich durch eine Perrücke begeistert, ist ein armer Mann, den man schnell vergisst, um sich nur des Sängers zu erinnern, der seinem Werke das Leben verleiht. Man frage nach dem Autor der „Prova," und man wird Lablache nennen; wer kennt heute Guesco? Was Cimarosa betrifft, das ist ein Anderes, er wendet das Buffo nur als ein unfehlbares Mittel des Kontrastes an, er tritt festen Fusses in das Groteske, aber um jeden Augenblick durch melodiöse Wendungen wieder

daraus zu entschlüpfen; bald ist es die so liebliche, so sanfte Klage Karolinens, bald die Arie des Paolo: Pria che spunti. Eine erhabene Abschweifung, zu welcher weder der Stoff noch der Text Anlass gaben, und die ihren Vorwand nur in dem idealen Gefühle und in der Fantasie des grossen Meisters findet. Ich führe Pria che spunti mit Absicht an, weil mich dünkt, dass diese Arie der Ausgangspunkt der komischen Musik Mozart's sei. Wirklich hält er sich an diesen Uebergang von der lärmenden Fröhlichkeit zum melankolischen Lächeln, von der komischen Prosa des Molière zur Poesie Shakespeare's.

Man findet unter den Schöpfungen des Genie's immer eine, in welcher es sich ganz darstellt, ein unermessliches Werk, eine Art von Ozean, in welchem alle Gedanken seines Lebens sich versenken. Für Goethe nennt ich *Faust*, für Mozart *Don Juan*. In der That liegen im *Don Juan* alle Melodieenschätze der *Hochzeit des Figaro*, der ganze Instrumentenreichthum der *Zauberflöte*, und doch ist es unmöglich, nicht anzuerkennen, dass in diesen drei Meisterstücken die nämliche Kraft, das nämliche Genie walte. Mich setzt derjenige, der *die Hochzeit des Figaro* und *die Zauberflöte* geschrieben hat, nicht weniger in Erstaunen, als jener, der *Don Juan* komponirte. Wenn Beethoven von Mozart's grösstem Werke sprechen wollte, nannte er die *Zauberflöte*: ein Beweis, dass man unter diesen drei Wundern welch immer für eines wählen kann. Die Nachwelt wählte *Don Juan* *). Wenn diese Oper den Sieg davon trägt, so dankt sie es der Grossartigkeit der Karaktere, der Wichtigkeit der Handlung, dem Glück des Gegenstandes. Aber man kann versichert sein, dass Mozart sich in seinem Innern für eben so gross hielt, weil er Sarastro und Cherubin, als weil er Donna Anna, den Geist, und Don Juan geschaffen hatte. Welch ein Meisterwerk ist diese Partitur der *Hochzeit des Figaro!* Nie war die schöne Quelle der Melodieen reicher, überströmender geflossen! Jeden Augenblick bezaubert uns ein neues Motiv, eine originelle Frase, eine himmlische Eingebung. Das kommt meistens, man weiss nicht woher, aus nichts, aus einem Häubchen, das Susanne dem Pagen aufsetzt, aus einem Riechfläschchen, das sie vom Grafen verlangt; Tausende von melodiösen Blumen öffnen sich eine nach der andern, und hauchen ihren Duft in diesem Frühlinge der Fantasie und der Dichtung aus; und das Duo zwischen der Gräfin und Susannen, wo findet man eben so viel Grazie, Frische und elegante Koketterie, als etwa in dem Duo zwischen Zerline und Don Juan? Mozart ist der Einzige, der jemals junge Mädchen singen zu machen verstand. In den Melodieen, die er für sie setzt, sind geheime Seufzer, eine seltsame Gluth, ein reizendes Schmachten, die man seitdem nie mehr ausgedrückt hat, und wovon er das Geheimniss nur auf den Lippen seiner Geliebten, jenes schönen Wiener Mädchens fand, für die er die Rolle der Elvira schrieb (?). Indessen muss man sagen, dass der Fleiss, die Delikatesse, womit Mozart die kleinsten Einzelnheiten behandelte, ihn niemals so sehr beschäftigten, dass er darüber die grossen Wirkungen der Komposizion und der Harmonie vergessen hätte. So ist z. B. die Rolle des Grafen durchaus in einem grossartigen, prachtvollen Styl geschrieben. Wie bricht in der erhabenen Arie des zweiten Aktes der so lang unterdrückte Zorn desselben aus! Welche stolze Verachtung, welche bittere Kränkung spricht sich in der breiten Frase aus, die diesem Tonstücke als Motiv dient? Aber ein unvergleichliches Meisterwerk, eines der Wunder des menschlichen Genie's ist das Finale des ersten Aktes *). Heut zu Tage besteht für die Finalen eine Art Patrone, nach der Jeder sich richtet. Es ist mit den Finalen wie mit den Ravatinen, man theilt sie in drei Abschnitte: eine Introdukzion, in welcher die Stimmen sich zusammenfinden, ein Adagio, das Jeder singt, wenn die Reihe an ihn kommt, eine mehr oder minder originelle, aber stets lärmende Siretta, bei welcher die Chöre mit gewaltiger Verstärkung durch Oliekleiden, Posaunen und die grosse Trommel eintreten. Dies ist die in unserer Zeit in Italien, Teutschland und Frankreich übliche Form. Allein in der *Hochzeit des Figaro* benimmt sich Mozart nicht auf diese Weise. Das Interesse wächst unmerklich; die Personen treten eine nach der andern auf, jede nach einem Ritornelle, das sie mit einem Zuge malt. Es ist wundervoll, wie hier die Musik sich umgestaltet, und in einem Augenblicke den Karakter des neu Auftretenden annimmt. Sinnreich und lebhaft mit Figaro, listig und boshaft mit Susannen, ironisch mit dem Grafen, komisch mit dem betrunkenen Gärtner; bald verschlingt, bald theilt sie sich, und immer folgt sie der Handlung mit pünktlicher Genauigkeit. Dieses Finale allein ist eine ganze Oper werth, so einfach und grossartig ist seine Anordnung, so kräftig sind die Karaktere darin behandelt, so viel Leben waltet in allen seinen Theilen. Was Mozart's Orchester betrifft, so geräth man, nach all den Extravaganzen der modernen Schule, vor Vergnügen ausser sich, es zu hören. Man könnte es einen melodischen See nennen, in welchem sich alle die wundervollen Fantasieen der Stimme abspiegeln. Mit einem Worte, es ist das Orchester Mozart's; was kann man mehr hinzufügen? Ein Orchester, dessen ganzes Geheimniss auf dem Zusammenwirken der Melodieen beruht, und das nichts zu thun hat mit den unfruchtbaren und mühsamen Kombinazionen der neuen Wissenschaft (?).

Dies ist das Meisterwerk, das man im Odeon wieder vorgenommen hat. Der Versuch ist schlecht gelungen. *Die heutigen italienischen Sänger verstehen Mozart nicht mehr.* Die Gewohnheit einer ausschweifenden Vokalisazion, welche der wahrhaft beweinenswerthe Leichtsinn der neuen Meister sie annehmen lässt, die bequeme Weise, die man ihnen darbietet, davon Gebrauch zu machen, und sie nach Wohlgefallen ihrer Gurgel zu modifiziren, das unmässige Bedürfniss des Beifalls, wovon sie befangen sind; alles dies trägt dazu bei, sie tausend Meilen weit von den Sfären dieser ruhigen,

*) Mozart selbst hielt Figaro höher.

Anm. d. Uebers.

*) Diese Stelle beweist, dass auch in Paris der erste und zweite Akt zusammengezogen werden.

idealen Musik zu entfernen, die rein ist wie Gold, die aber in ihrem Texte und ihrer Note respektirt sein will. Es verhält sich mit Mozart's Partituren wie mit den Tragödien Racine's; es bedarf für diese bewundernswerthe Harmonie eine Frische des Organs, ein Gefühl des Zarten und Einfachen, welche die Berührung mit den neueren Erfindungen nicht vertragen. Es wäre eben so thöricht, Mozarten im Elisir d'amore oder im Roberto D'Evreux suchen, als Racine im Tyran de Padoue oder in La Tour de Nesle finden zu wollen. Für uns in Frankreich war Dem. Sontag die letzte Donna Anna, die letzte Gräfin Almaviva. Aber die Sonntag war eine Teutsche, und verstand von dieser Musik gar Vieles, was die Italiener nicht wissen. In Teutschland bewahrt man wenigstens die Ueberlieferungen des Genie's, und gewiss wird man keine noch so kleine Hauptstadt irgend eines kleinen Herzogthums finden, in welcher die Meisterwerke Mozart's nicht würdiger aufgeführt würden, als auf dem italienischen Theater in Paris. Wenn es in jenen auch an seltenen Stimmen und berühmten Talenten fehlt, so wird man wenigstens das Gefühl für diese herrliche Musik, und die Achtung, die man ihr schuldig ist, nicht vermissen. Ueberhaupt wenn es sich um ein unsterbliches Kunstwerk des menschlichen Genie's handelt, kann man den vorzüglichen Stimmen und den strahlenden Talenten, womit die Persönlichkeit Alles unterjochen will, nie genug misstrauen. Die italienischen Sänger sind nicht geneigt, ein Meisterwerk gelten zu machen; im Gegentheil, ein Meisterwerk muss sich sehr glücklich schätzen, wenn es ihnen Gelegenheit gab, sich mit Vortheil zu zeigen. Nichts würde ihnen lächerlicher scheinen, als sich der Inspiration eines Tonsetzers wie Mozart und Beethoven zu unterwerfen. Seltsame Anmassung, die in ihnen mit der Stimme, mit dem Talente, mit dem ersten Strahle des Ruhmes entstehen, der ihnen auf die Stirne fällt! Ich habe die Malibran an dem Abend, an welchem sie zum ersten Mal Weber's Euryanthe auf der teutschen Bühne vernahm, diese Musik erbärmlich finden und sich verwundern gehört, wie man sich dazu verstehen könne, so tolles Zeug zu singen. Weber's grosses Verbrechen war in den Augen der Malibran, dass er eine imponirende, tiefgedachte Musik schrieb, in welcher Alles im Voraus dargestellt, bestimmt und geregelt war, dass den Kapricen der Prima Donna nichts mehr zu thun übrig blieb. Ganz gewiss ist dies auch die Ursache, warum die Mozart'schen Opern der Julie Grisi so sehr missfallen. Man weiss, welches Mitleid die liebenswürdige Sängerin Bellini's und Donizetti's für die arme Musik des *Don Juan* empfindet, und es genügt, sie in der Rolle der Susanne zu hören, um sich zu überzeugen, dass es Mozarten mit seiner Partitur der *Hochzeit des Figaro* bei ihr nicht besser gelang. Die Grisi singt alle die kleinen Arien mit halbgeöffneten Lippen; man möchte sagen, dass sie mit dieser anbetungswürdigen Musik ihren Spott treibe.

Der Persiani fehlt es an Grossartigkeit und Erhebung für die Rolle der Gräfin; ihr Talent, anmuthig und rein im Elisir d'amore und der Sonnambula, reicht für diese Musik nicht aus: die seltenste und wunderbarste Reinlenkigkeit kann den Mangel an Gefühl und Ausdruck nicht ersetzen. Eben so wenig passt die Rolle des Figaro dem Lablache (?); die kolossale Figur und die donnernde Stimme des vortrefflichen Bosses kann sich mit den beweglichen und geschmeidigen Manieren dieses Karakters nicht befreunden, welchen Pellegrini so gut dargestellt hat. Doch darf man bei Lablache nie bange sein: er begreift wenigstens die Schönheiten, die er wiedergeben will. Lablache liebt und versteht Mozarten, wie er Cimarosa liebt und versteht; wenn er weniger in der *Hochzeit des Figaro* als in der *heimlichen Heirath* wirkt, so liegt das in seiner Natur, die sich mehr gegen das Buffo, als gegen das fein Komische hinneigt. Aber man sieht, dass er an der Handlung Theil nimmt; sein Auge strahlet, seine Stimme ertönt manchmal etwas derb und rauh, aber stets voll Enthusiasmus, und die Sorgfalt, die Gluth, der aufrichtige und verständige Eifer, womit er diese Rolle gibt, wiegt in meinen Augen manchen kleinen Fehler auf. Tamburini hat einen Fonds von Gutmüthigkeit, von friedlicher Gleichgiltigkeit, von bürgerlichem Wesen, der ihn hindert, sich jemals auf die Höhe von Mozart's Schöpfungen zu erheben; so hat man Tamburini als *Don Juan* gesehen, so findet man ihn als Grafen *Almaviva*. Man muss Flügel haben wie Garcia, um sich in dem erhabenen Elemente dieser Musik zu bewegen. Er kriecht darin. Seine bewegliche, anmuthige, aber durchaus monotone Stimme ist nicht fähig, die dramatischen Wirkungen der so grossartigen, so schönen, so leidenschaftlichen Rolle des Grafen hervorzubringen; wenigstens hätte er sie aber doch andeuten können: er hat es nicht einmal versucht, und wir wollen uns enthalten, mehr darüber zu sagen. Man würde bei einem Sänger übel ankommen mit der Forderung, dass er ausdrücken soll, was er nicht begreift. Mad. Albertazzi ist ein sonderbarer Cherubin; man kann sich nicht vorstellen, was für einen lächerlichen, zaghaften Verliebten sie aus dem einnehmenden Kinde Mozart's macht, und wie sie diese Musik vorträgt! Man kann sie gar nicht erkennen. Die Arie: Non so più cosa son, dieser unwiderstehliche Gesang, voll Feuer, Trunkenheit und Wahnsinn, dieses Entzücken des Herzens und der Sinne, das den Marmor erbeben machen könnte, lässt sie leblos und kalt. Wie kann man solche Schönheiten in seinem Innern nicht fühlen, wie eine solche Musik so ausdrücken, wenn man es wagt, sie vorzutragen! Man muss kein Blut in den Adern, keine Stimme in der Brust haben, und niemals fünfzehn Jahre alt gewesen sein. Warum trat Mad. Albertazzi die Romanze des zweiten Aktes nicht der Gräfin ab? Die Persiani würde uns wenigstens *etwas* von dieser harmonischen Elegie, dieser unbeschreiblichen Klage gebracht haben, deren süsse Anmuth und kindliche Melankolie einzusingen man nie müde werden wird. Wahrhaftig, man muss darauf verzichten, diese Schöpfung Mozart's jemals auf würdige Weise auf unserer Bühne aufgeführt zu sehen. Entweder ist die Sängerin unzureichend und mittelmässig wie dermal, oder sie verschmäht im entgegengesetzten Falle, diesen so einfachen, so reinen Gesang und versäumt nie, denselben mit den Schätzen ihrer kapriziösen Vokalisa-

die eher für alles, als für das Wesentlichste, Kassa zu haben scheint, und vor einem Publikum aufzutreten, dessen entscheidende Ueberzahl (die Verstindigsten schreyen auch hier, wie überall, am wenigsten) das Vortrefflichste kalt, und das Miserabelste, wenn es nur zuweilen einen faustdicken Spass giebt, mit Jubel aufnimmt? —

Miscellen.

Die von J. J. Rousseau, zwar nicht zuerst aufgeworfene, aber doch zuerst mit Scharfsinn vorgetragene, mit glänzender Beredsamkeit, und mit, wenn auch mehr der Zahl, als dem Gewicht nach, beträchtlichen Gründen beantwortete Frage: Haben die Alten in ihrer Musik Harmonie gehabt — das heisst, um nicht um Worte zu streiten: haben sie verschiedene musikalische Gedanken künstlich, nach gewissen Regeln, zu Einem gleichzeitigen Ganzen verbunden, als solches bearbeitet und aufgestellt —; oder ist die künstliche Harmonie nicht vielmehr ein Produkt gothischer Barbarey? Diese Frage ist zwar schon von Mehrern ziemlich befriedigend, theils aus der Natur der Sache, theils aus historischen Gründen beantwortet, und Rousseau's Nein, die Alten hatten nur Melodie, keine Harmonie — oder wie Andere, von den Gegnern gedrängt, hinzusetzten: sie hatten nur eine durch die Natur der Singstimmen und Instrumente nothwendige, nicht künstliche Harmonie — ist als eine in Uebereilung ausgesprochene und dann mit Scharfsinn und Hartnäckigkeit vertheidigte, grundlose Paradoxie bey Seite gelegt: aber es sind die allerdings wenigen Stellen der Alten, durch welche sie geradezu widerlegt wird, so viel ich weis, noch nicht ausgehoben und in ihr gehöriges Licht gestellt worden. Ich setze deswegen Eine derselben hierher, die ich noch nirgends angeführt gefunden habe, und die mir auffiel, als ich jezt Cicero's Schrift De Republica, freylich nicht, um musikalische Bemerkungen darin zu suchen, durchlas. Cicero sagt L. II. Sic ex summis et mediis et infimis interjectis ordinibus, ut sonis, moderatam ratione civitatem. Consensu dissimiliorum concinere, et quae harmonia a musicis dicitur in cantu, eam esse in civitate concordiam. Erwäget man, dass diese Stelle gerade beym Cicero stehet, der in seiner stets erwogenen, geglätteten Diktion kein Bild duldet, das sich nicht in seine Glieder zerlegen und so anwenden liess: so hat man hier, wie mirs scheint, eine gründliche Widerlegung jener Hypothese, die zugleich alle Ausflüchte versperrt, indem sie zugleich eine vollständige Definition dessen giebt, was auch wir Harmonie nennen, und worüber eigentlich gestritten wurde.

Ueber die musikal. Beylage No. VIII.

Sie enthält eine sehr angenehme Romanze aus der komischen Oper Une folie von Bouilly und Mehül, die vor einigen Monaten zuerst auf das pariser Theater gebracht und mit dem grössten Beyfall aufgenommen worden. Mehr über diese Oper ist im 33sten Stück dieser Zeitung gesagt. Der Auszug ist vom Komponisten selbst verfasset.

d. Redakt.

(Hierzu die musikal. Beylage No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

zion zu bereichern. Es bedürfte für Cherubin die Stimme der Sonntag, das Feuer der Malibran, Beides in einem einzigen bescheidenen Talente vereinigt, das Selbstverleugnung genug besässe, sich einmal ohne Rückhalt dem Genius Mozart's zu unterwerfen; schreckliche Bedingungen, an deren vollständiger Erfüllung man verzweifeln muss. Man kann die Stimme der Sonntag, das Feuer der Malibran finden, aber einer dergestalt begabten Sängerin, die Mozarten nicht unter die Füsse träte, wird man nie begegnen. So kommt es denn, dass, was man immer thun mag, man immer nur einen bleichen Reflex dieser Schöpfung auf dem Theater finden wird. Das ideale Kind, der Cherubin der Liebe wird stets fern von uns in jener Sfäre bleiben, in welcher Mozart ihn gefunden hat, wo die von Poesie und Musik hingerissenen Geister allein dieses Wesen nach Gefallen betrachten können.

Was mich betrifft, so scheint mir nichts so traurig als diese Vorstellungen, worin Sänger, deren Ruf und Talent man nicht bestreiten kann, die edelsten Schöpfungen des Genie's verunstalten. Diese Musik Mozart's muss in der That sehr imposant sein, weil diese italienischen Sänger, die so gross sind, wenn es sich um gleichzeitige Werke handelt, derselben gegenüber so klein werden. Morgen werden die *Puritaner* oder *Parisina* wieder an die Reihe kommen, und man wird sehen, dass sie für diese vorübergehenden Frasen all ihre Gluth, all ihren Ausdruck wiederfinden werden. In den Künsten ist Alles harmonisch, die Musik, die Künstler, das Publikum, Alles belebt sich zu gleicher Zeit; dann kommen neue Dolmetscher neuer Ideen, und das Publikum verwandelt sich. Der Geschmack verändert sich, der Dilettantismus wechselt, aber die aufrichtige und tiefe Bewunderung, welche man Meisterwerken schuldig ist, kann sich nie verlieren. Was wäre der Gedanke, was wäre das Genie, wenn sie von den Launen der Zeit oder der Mode abhängen könnten? Was wäre die Sonne, wenn man sie über den kleinen purpurnen Wölkchen vergessen könnte, die vor ihr herschwimmen, und die ihre Strahlen beleuchten, während sie sie zu umschleiern scheinen? *H. W.*

Nachrichten.

Kassel, im Juli 1840. *Konzerte.* Das vierte und letzte Abonnementkonzert im Hoftheater fand am 21. Februar statt. Der erste Theil brachte die Ouverture zur Genueserin von Lindpaintner, welche wegen ihres lebhaften Kolorits und ihrer Ausführung rauschend beklatscht wurde. Hierauf folgte das Konzertstück für das Pianoforte von K. M. v. Weber, mit vieler Fertigkeit gespielt von *Jobst*, einem Schüler des Hoforchestermitglieds Deichert; dann ein Concertino für Trompete von Krause, geblasen von dem bereits mehrmals vortheilhaft genannten *Bossenberger* jun. Beide wurden recht aufmunternd angehört. Den Beschluss der ersten Abtheilung machten drei Lieder mit Begleitung der Klarinette und des Pianoforte von L. Spohr: Zweigesang, das heimliche Lied, Wach auf, — gesungen von Dem. *Pistor*. — Der zweite Theil wiederholte die Weihe der Töne, vierte Sinfonie von L. Spohr. — Am 28. Februar liess sich der Virtuos auf der Holz- und Strohharmonika *A. Matzke* aus Polen in einer Abendunterhaltung hören. Der Beifall überstieg bei Weitem die Erwartung. — Am 16. März gab die hiesige Liedertafel ein grosses Konzert zum Besten der Armen im Saale des Stadtbaues, welches eine grosse Theilnahme fand. Reichhaltig war die erste Abtheilung, sie brachte eine Motette von Grosheim, für Männerchor arrangirt; ein Grand Duo concertant für zwei Fortepiano, komponirt von den Gebrüdern Herz, gespielt von *Endter* und *Werner*; Schweizers Heimweh, Lied für Bariton mit Klavier- und Klarinettbegleitung von Proch, gesungen von *Lämmer*, welcher nunmehr zur hiesigen Oper übergetreten ist. Männerchor von Mozart, Soha, gefiel sehr, desgleichen die Grenadiere, Lied für Bass mit Klavierbegleitung von Reissiger u. s. w. Zweite Abtheilung: „Der verlorne Sohn." Oratorium, nach der biblischen Erzählung, Lukas Kapitel 15, gedichtet von dem hiesigen Kantor an der lutherischen Kirche und Turnlehrer W. Schwaab, für Männerchor komponirt von dem hiesigen Organisten an der lutherischen Kirche und Klavierlehrer *Endter*. Für das ganze Konzert im Allgemeinen, so wie für das neue Oratorium insbesondere sprach sich das zahlreiche Publikum entschieden vortheilhaft durch seine Beifallsbezeugungen aus. Die Fortschritte der Liedertafel, deren Mitgliederzahl täglich wächst, sind augenscheinlich, und das Talent des Organisten Endter für geistliche Musik hat sich durch diesen ersten grossern Versuch darin genugsam manifestirt: sein obengenanntes Oratorium ist voll schöner, gelungener Einzelnheiten. Es wäre wünschenswerth, dasselbe recht bald vollständig instrumentirt zur Aufführung zu bringen. — Am 27. März veranstaltete der bereits mehrmals in diesen Blättern rühmlich erwähnte junge Virtuos auf der Geige und dem Klavier *Jean Joseph Bott* im hiesigen Stadthaussaale ein Instrumental- und Vokalkonzert, welches dessen Vater A. Bott dirigirte. Der erste Theil brachte eine Ouverture von B. Romberg, Violinkonzert von B. Koch, Manuskript, aus dem Gedächtniss vorgetragen von dem Konzertgeber, welche an und für sich äusserst schwierige Aufgabe mit einer solchen Präzision, Korrektheit und Treue des Gedächtnisses, beinahe an das Unglaubliche grenzend, und mit einer solchen Reinheit des Tons, schönem Vortrag, einem hohen Grad technischer Fertigkeit und vorzugsweise durch das seltene Stakkato sich auszeichnend, ausgeführt wurde, dass ein wahrer Sturm des Beifalls sich erhob und das ausgezeichnete Talent des Knaben an diesem Abende zur unbezweifelten Gewissheit brachte. Die rühmlichen Leistungen des jungen Virtuosen in diesem Konzerte gewannen von Neuem eine so schnelle Ausbreitung in hiesiger Residenz, dass selbst die Kurfürstin, welche fort und fort den Künsten und Wissenschaften huldvoll zugethan bleibt, wünschte, diesen Knaben wieder zu hören, und kurz darauf bei sich im Residenzschlosse Bellevue ein Konzert, einzig des

jungen Bott wegen veranstalten liess, worin er vor einem auserlesenen Auditorium gleichfalls den lebhaftesten Beifall und die vollste Anerkennung fand. Die Natur selbst scheint diesen Knaben mit unverkennbaren Anlagen für die Musik ausgestattet zu haben, welche nur durch die Sorgfalt des Vaters geweckt und geleitet, eines leisen, verständigen, aber durchaus nicht erzwungenen und treibhausähnlichen Antriebes, wie nicht selten der Neid sich auszudrücken beliebt, bedurften, um sich so früh und so glücklich zu entwickeln, und dann aus eigenem Drange sich von selbst so glänzend weiter auszubilden. Denn mit gleichem Eifer betreibt der Knabe seit längerer Zeit das Orgelspiel unter der verständigen Leitung des hiesigen geschickten Organisten Herstell und zeigt bereits auch darin die erfreulichsten Fortschritte, so wie auch in dem vortrefflichen theoretischen Musikunterrichte, welchen er bei dem hier fast einzigen und vorzüglichsten Lehrer der Theorie M. Hauptmann geniesst. Die wissenschaftliche Ausbildung dieses jungen Talents bleibt durchaus nicht hinter der musikalischen zurück. Es scheint überhaupt ein besonders günstiges Geschick in musikalischer Hinsicht über diesem Namen zu walten, denn auch *Katharina Bott* aus Darmstadt, deren ich früher mehrmals rühmlich gedacht, schreitet, gegenwärtig in London, so sehr an Virtuosität auf dem Klavier wie an Berühmtheit unaufhörlich fort, dass die englischen Zeitschriften der Globe, Traveller und das Examiner-Journal fast Unglaubliches berichten. In einem Konzerte, welches zum Erdrücken voll war, spielte sie ausser den Werken berühmter Meister auch eine von ihr komponirte Fantasie über ein Thema aus der Nachtwandlerin, und dann noch eine von sich für die linke Hand allein komponirt. Sie wählte zu diesem Zwecke Es moll, um wie wir glauben, die schmalen und schwarzen Tasten mit desto mehr Sicherheit nehmen zu können, da sie alle gebraucht wurden. Die wundervolle Kraft der Konzertgeberin auf diesem Instrumente bezauberte die Zuhörer und war wahrhaft magisch, und wir besorgen wirklich, dass, obgleich wir loben, wir kaum eine Idee von der Schnelligkeit, Kraft und Annehmlichkeit ihres Spieles geben können u. s. w. Am Schlusse dieser englischen Berichte folgt dann noch eine kurze Lebens- und Bildungsgeschichte dieser berühmten Künstlerin, welche wir am besten dann mittheilen, wenn dieselbe wiederum im Vaterlande ihr virtuoses Spiel, auf welches gewiss Thalberg, Liszt und andere Meister, welche sie in London gehört und noch hört, einen ganz entschiedenen Einfluss haben, produziren wird. — Doch ich kehre nach der mir nothwendig geschienenen Abschweifung zu dem weiteren Inhalte des Konzerts des jungen Bott wieder zurück. Dem. *Stegemüller*, eine ausgezeichnete Dilettantin von hier, mit einer jugendlich schönen Stimme, sang eine Kavatine aus Robert der Teufel mit grossem Beifall; zum Beschluss des ersten Theils spielte der junge Konzertgeber den ersten Satz aus einem Konzert für das Fortepiano von Mozart, neu eingerichtet von Kalkbrenner. — Der zweite Theil gab eine Ouverture aus Iffgenia von Gluck, zweite grosse Fantasie für die Violine von Kalliwoda, und eine Fantasie für das Fortepiano von Schädel, beide vorgetragen vom Konzertgeber, zwei Lieder für Männerstimmen von Proch, vorgetragen von *Peter* und *Remde*. — Was oben von dem Violinkonzerte aus dem Gedächtnisse gerühmt wurde, gilt auch von der Fantasie, wobei wir noch der enormen Geläufigkeit der linken Hand wie auch des Bogens, namentlich im Schlusssatze, eine besondere rühmliche Erwähnung thun müssen. Mit gleichem Beifall wurden die Klavierstücke des jungen Virtuosen aufgenommen.

Am Charfreitage wurde Spohr's Oratorium: „*Des Heilands letzte Stunden*," unter Mitwirkung der hiesigen Gesangvereine und eines Theils des Hofoperpersonals wiederholt aufgeführt. Die Solopartieen wurden von den Damen Pistor, Löw und Quint und den Herren Derska, Dams und Föppel vorgetragen. Hierbei will ich sogleich einen Irrthum berichtigen, welcher sich im Feuilleton eines dieser letzten Blätter vorfand, dass nämlich Spohr's neuestes Oratorium: „*Der Sturz Babylons*" hier öffentlich zur Aufführung gekommen sei u. s. w.; nur ein oder der andere Chor oder Arie ist bis jetzt im Zäcilienverein probirt worden. — Kurz darauf, am 24. April, veranstaltete, unter Mitwirkung des hiesigen von A. Bott gestifteten Instrumentalvereins Eunomia, *Justin Paravel* aus Bordeaux im Adolph'schen Saale ein Instrumental- und Vokalkonzert. Er trug auf seiner Violine im Ganzen drei Variazionen von Beriot vor, nicht gerade mit entschiedenem Beifalle, er war krank und zu ungünstiger Zeit gekommen. Dessen ungeachtet sollten doch die Franzosen unsere musikalischen Zustände besser kennen und nicht mit so leichtem Sinne als seinwollende Virtuosen durch Teutschland reisen. Ausserdem wurden noch zwei Ouverturen und zwei Gesänge vorgetragen. — Ein seltener, aber oft gewünschter wahrhaft musikalischer Hochgenuss wurde endlich den hiesigen Musikfreunden am 25. und 27. Mai durch zwei Quartettsoiréen der Gebrüder *Müller* aus Braunschweig zu Theil; in der ersten hörten wir ein Quartett von Haydn (G dur), eins von Spohr (D moll), und von Beethoven (C dur); in der zweiten ein Quartett von Mozart (G dur, eins von Onslow (E moll), und von Beethoven (Es dur). Was liesse sich noch zum Ruhme dieses seltenen Vereins von vier Brüdern hier anfügen, was nicht schon überall, wo sie waren, von unparteiischen Federn so oft geschehen ist! Nebenbei waren die eingeweihten Kenner noch über das in jeder Hinsicht gediegene Violinspiel des Konzertmeisters Müller, des Dirigenten des Quartetts, höchlich entzückt. Diese beiden Abende entschädigten die, wenn auch gerade nicht übermässige Zahl von Zuhörern für und wahrscheinlich auch auf eine lange Zeit. — Nachträglich bemerken wir noch, ehe wir zu den Opernneuigkeiten übergehen, dass am 13. März die hiesige Sing-Akademie, deren Tendenz von jeher auf die Ausbildung in der höhern Kunst des Gesanges überhaupt gerichtet war, um den Geschmack an den klassischen kirchlichen Kunstwerken alter und neuerer Zeit verbreiten zu können, ihren 20. Stiftungstag feierte. Es wurden aufgeführt: Hymnus von L. Spohr, Psalm 42 von Mendelssohn-Bartholdy, und der dritte Hymnus aus Beethoven's Messe, Op. 86. Sowohl die Chöre wie auch die

Solopartieen wurden mit solcher Begeisterung, Präzision und Nüancirung ausgeführt, dass den Anwesenden wie auch den Zuhörern diese Aufführung eine erfreuliche Rückerinnerung bleiben wird. — Der Dirigent und Stifter der Singakademie Herr *Wiegand* hat auch seit einem Jahre einen *Choralgesang-Verein* errichtet, dessen Absicht dahin geht, der Veredlung des auch hier seit längerer Zeit in Verfall gerathenen Kirchengesanges seine Kräfte zu widmen, ohne jedoch den Figural-Männergesang von seinen Studien auszuschliessen. Dieser Verein trat zuerst am 21. März d. J. als selbständige Anstalt öffentlich auf und gab folgende Musik- und Gesangstücke: Choral: Wie gross ist des Allmächt'gen Güte u. s. w., Melodie aus dem 16. Jahrhundert; Kantate: Macht auf das Thor u. s. w. nach Worten der heiligen Schrift, Musik von B. Klein; Beethovens Ouverture zu Egmont; Choral: Eine feste Burg ist unser Gott u. s. w., Lied und Melodie von Dr. Luther, im Junius 1530 zu Koburg komponirt; Bass-Arie aus der Zauberflöte: In diesen heilgen Hallen u. s. w.; Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme u. s. w., Lied und Melodie von Dr. Philipp Nicolai; starb als Prediger zu Hamburg 1608. Der zweite Theil: Fantasie für das Pianoforte und Klarinette; Gebet vor der Schlacht von Th. Körner, komponirt von B. Klein; Schweizergesang für Tenor; Chorgesang: Ueber allen Gipfeln ist Ruh u. s. w., komponirt von Schnyder von Wartensee; die Sterne, Lied für Baßstimme, und das teutsche Vaterland, Chor mit Sologesang, von Arndt, Musik von Gustav Reichardt. — Möchte doch diese Anstalt sich einer recht kräftigen allgemeinen Unterstützung erfreuen! Ihr Nutzen zur Beförderung religiösen Sinnes für Kirche, Haus und Schule ist durchaus nicht zu verkennen. Im Auftrage des Ministerium des Innern hat Herr Wiegand auch ein Choralbuch für das Kurfürstenthum vollendet, welches dem Kapellmeister Spohr und dem Hoforchestermitgliede Hauptmann zur Prüfung vorgelegt worden ist und nächstens erscheinen wird; der Verfasser desselben leitet auch den Gesangunterricht an dem hiesigen Gymnasium und der Bürgerschule.

Das Konzert am ersten Pfingstfeiertage fiel diesmal leider aus, weil grosse Militärmusik in der Aue, zunächst für die Menge berechnet, aufgeführt wurde, und das Konzert nicht störend dazwischen treten sollte. Spohr, wie bekannt ist, war in der Pfingstzeit abwesend, um das Musikfest in Aachen zu dirigiren. Seine gefeierten Triumfe sind in den Zeitungen vielseitig besprochen worden.

Die *Oper*. Seit dem neuen Jahre kamen zwei neue und nur eine neu einstudirte, Aschenbrödel, aufs Repertoir, welche letztere aber bis jetzt nicht wiederholt worden ist. Ramiro — Derska, Alidor — Föppel, Dandini — Quanter, Montefiascone — Birnbaum, Clorinde — Dem. Pistor, Thisbe — Dem. Löw, Aschenbrödel — Dem. Quint, die eigentlich keine Aschenbrödel war, und auch ein sehr mittelmässiger Page in der Ballnacht ist. — Am 20. April gab man zum ersten Male: „*Die Dreissehn*" von Halevy. In Paris haben Buch und Musik dieser Oper ausserordentlich gefallen, nicht so hier. Warum nicht? Eben weil, wenn sie gefallen soll, die Sänger gute Schauspieler sein müssen; wenn aber hier dieselben nicht einmal mit der Sprache fortkommen, der Eine böhmisch-teutsch, der Andere wienerisch-teutsch kanferwälscht, und beide sogar komisch sein wollen, dann hört Alles auf! Es ist himmelschreiend, wie sich heut zu Tage die Sänger hinsichtlich ihrer Aussprache vernachlässigen, und wie werden sie hier bezahlt?! Höchstens drei neue Opern und darunter kaum eine grosse, haben sie jährlich einzustudiren, und selten werden sie auf den bestimmten Tag gegeben, weil entweder der Eine den Text noch nicht auswendig weiss, oder der Andere zu unmusikalisch ist, in bestimmter Frist seine Rolle zu lernen; wir haben neulich ein unerhörtes Beispiel erlebt, dass an einem Sonnabend drei Opern angekündigt wurden, und Abends doch das Theater verschlossen bleiben musste! — die Gage aber, die übermässige Gage, wird monatlich zweimal aufs pünktlichste ausgezahlt, nämlich von dem Theaterdiener ins Haus gebracht. Wenige leben nur in und für ihre Kunst, fast alle nur für eine hohe Gage, darum schreiten auch nur wenige hier fort und ein wahres Unglück sind mehrjährige Kontrakte. Wie viel Schuld an einem solchen traurigen Zustande der Oper das Publikum hat, wird bei einer andern Gelegenheit zur Sprache kommen. Die Hauptrollen dieser Oper waren in den Händen folgender Personen: Odoard, Feldmarschall — Biberhofer, Hektor — Derska, Gennajo — Dams, Isella — Dem. Pistor, sie betonte viel zu sehr in ihrer Rolle einzelne frivole Stellen, deren diese Oper eine Menge zählt, Matteo — Kolb u. s. w. Die Oper ist noch nicht wiederholt worden. — Am 8. Juni kam das „*Nachtlager in Granada*" von K. Kreutzer zum ersten Male zur Aufführung. Wie es der Menge gefallen, lässt sich noch nicht mit Gewissheit sagen, es war der zweite Pfingsttag und ein fast ganz fremdes Publikum zugegen, deshalb der Beifall auch nur gering. Der erste Akt dehnt sich ungemein, und kann nur, wenn man auch der Musik alle Gerechtigkeit widerfahren lässt, durch eine richtige Auffassung und Darstellung der Hauptrollen einigermaassen anschaubarer gemacht werden. Gabriele — Dem. Pistor — war für ein einfaches Hirtenmädchen viel zu bravourartig und so stark auftragend im Gesange, dass mancherlei Detonazionen mit unterliefen; der Jäger — Biberhofer — nüancirte viel zu wenig und schmachtete gar zu viel; Gomez — Derska, Ambrosio — Föppel, Vasco — Steller, Pedro — Häser, Graf Otto — Dams. Unser Musik- und Chordirektor Baldewein dirigirte in Abwesenheit Spohr's mit grossem Eifer dieses neue Stück. Wir kommen in unserem nächsten Berichte noch einmal auf diese vielgelobte Oper zurück. — Ein Gast, Herr *Thebus*, vom Nazionaltheater zu Würzburg, trat als Alfons in Zampa auf und liess es bei dieser einzigen Gastrolle bewenden, was dem Publikum und ihm selbst zu Gute kam. — Mit dem 1. Oktober, wo das neue Theaterjahr beginnt, werden uns Dem. *Stahl* und Herr *Kolb* verlassen. Dem. *Quint* soll der Dem. *Stahl* Rollenfach mit übernehmen, wird demselben aber, ob sie gleich Zulage bekommen hat, schwerlich ganz genügen. So werden wir weiter keinen Verlust in der Oper er-

leiden. Auch Dem. *Pistor*, deren langjähriger Kontrakt abgelaufen ist, bleibt wieder unter denselben ausserst glücklichen und vortheilhaften Engagementsverhältnissen, wie früher, zwei lange Jahre bei uns; Herr *Biberhofer*, dessen Glückstern hier zum ersten Male aufgegangen zu sein scheint, hat nach einer brieflichen Vorzeigung eines Rufs von Heinrich Marschner nach Hannover, 200 Thaler Zulage erhalten, wiewohl gerade der Templer, welcher Marschner oder Holbein zu diesem Rufe vermochte, eine der schwächsten Leistungen dieses hier gefeierten Sängers ist; es fehlt ihm dazu: Umfang der Stimme, Kraft und Ausdauer, dennoch erhielt er diese bedeutende Zulage, er hat nun 1600 Thlr., und bleibt, so Gott will, zwei Jahre länger bei uns; wir gönnen ihm und einem Jeden eine so schöne Zulage, wenn er sie bekommen kann, fügen aber noch im Namen aller derer, welche sich eines gesunden Gehörs erfreuen, den aufrichtigen Wunsch hier bei, dass Herr *Biberhofer* von nun an auch eine grössere und unausgesetztere Sorgfalt auf seine *mangelhafte Intonazion* verwenden möge! — Herr *Kolb* und Dem. *Stahl* sind in ihren Rollenbereich recht brauchbar und fleissig, und werden deshalb, ohne unsere Empiehlung, Engagements finden. — Zur Feier des Geburtstags des Landesherren, am 20. August, wird Halevy's *Guido und Ginevra* einstudirt.

Nicolo Paganini

wurde zu Genua 1784 geboren. Sein Vater, Kaufmann und grosser Musikliebhaber, gab dem Knaben in dessen sechstem Jahre Unterricht auf der Mandoline, liess ihn aber bald darauf, in Folge eines bedeutungsvollen Traumes der Mutter, auf der Geige unterrichten. Der Mutter war nämlich im Traum ein Engel erschienen und hatte sie aufgefordert, irgend einen Wunsch zu thun; sie hatte gewünscht, dass ihr Sohn ein grosser Geiger werden möchte. In seinem siebenten Jahre spielte Nicolo öffentlich in der Kirche ein Pleyel'sches Konzert, in Folge dessen der Vorgeiger in der Genueser Kapelle, Costa, sich speziell mit der Unterweisung des Knaben beschäftigte. Seitdem liess sich der kleine Künstler häufig bei kirchlichen Feierlichkeiten hören und gab dann in seinem zwölften Jahre selbst ein grosses Konzert im Augustiner-Theater, worauf ihn sein Vater nach Parma zu Paer, dem damaligen Vorsteher des dortigen Konservatoriums, brachte; dieser wies ihn an den Virtuosen Rolla, bei welchem der Knabe ein noch ungedrucktes Violinkonzert prima vista spielte. Der erstaunte Rolla begann den Unterricht, musste ihn jedoch bald wieder aufgeben; Paganini kam nun zu Ghiberti, einem berühmten Violoncellisten und Kontrapunktisten, der ihn in der Komposizion unterwies. Hier schrieb er viele Instrumentalstücke und erwarb sich nebenbei durch sein Spiel Ruhm und Geld; unter Anderm gewann er einen Guarnerius, den ihm der Eigenthümer versprochen hatte, wenn er ein höchst schwieriges Konzert ohne Fehler vom Blatte spielen werde.

Nach Vollendung seiner Studien in der Komposizion kam Paganini nach Genua zurück, ersann und erfand hier ganz neue Formen des Geigenspiels und machte dann, 17 Jahr alt, eine Reise durch Oberitalien. Der enthusiastische Beifall, den er überall fand, brachte schon damals seine Eigenliebe auf einen Grad, wo sie beinahe in Aufschneiderei übergeht; sie verliess ihn auch nie ganz wieder, so dass man ihm später oft einen gewissen Charlatanismus vorgeworfen hat. Se enthielten alle seine Programme die Aufforderung, ihm die schwierigsten Sachen zum Spielen vom Blatte vorzulegen. In Lukka als erster Geiger angestellt, war er verpflichtet, allwöchentlich in zwei Konzerten zu spielen, und da er mit seinem Repertoir wechseln wollte, es aber unbequem fand, immer neue Stücke zu komponiren, so schrieb er im Voraus immer nur die Bässe auf, und improvisirte über dieselben im Augenblicke der Ausführung. Immer nach neuen Effekten strebend, kam er auf den Gedanken, zwei Saiten wegzulassen, und schrieb eine Sonate: *Scena amorosa* für die G-Saite und die Quinte; jene sollte darin den Mann, diese die Frau vorstellen. Welches Aufsehen dies machte, kann man sich denken. Bei dieser Gelegenheit fragte ihn Jemand, ob es wohl möglich sei, auf einer einzigen Saite zu spielen; Paganini bejahete es, und nach einmonatlicher Uebung spielte er Variazionen auf der G-Saite allein. Dies ist die wahre Geschichte seines Spieles auf der G-Saite, nicht aber die einst sehr verbreitete Fabel von Paganini's Gefangenschaft wegen Ermordung seiner Frau. Wahrscheinlich ist die Sage durch eine Verwechslung mit einem französischen Offizier entstanden, welcher wegen eines Militärvergehens lange in Haft war und während derselben das von ihm früher geübte Violinspiel wieder anfing. Nach seiner Freilassung widmete er sich ganz der Musik, polonisirte *(sit venia verbo!)* seinen Namen und ging nach Teutschland, wo er als Geiger einen gewissen Ruf erlangte. Der Mann soll noch am Leben sein. — Nach dem Tode seiner besondern Gönnerin, der Grossherzogin Elise von Toskana, reiste Paganini wieder durch Italien. In Rom hörte ihn Fürst Metternich und lud ihn nach Wien ein, wohin Paganini auch reiste und wo er am 29. März 1828 sein erstes Konzert gab. Wie un geheuer der Erfolg war, ist bekannt. (Siehe darüber diese Blätter, 1828, S. 308, 377, 442 u. a.) Von Wien ging er nach Prag, wo ihn eine Luftröhrenentzündung befiel, von welcher er lange nicht wieder genesen konnte; dort fand er neben enthusiastischem Beifall auch scharfe Kritik: man nannte sein Spiel Harlekinaden, und stellte Spohr, Lafont, Baillot über ihn. Hierauf reiste Paganini nach Berlin und blieb daselbst vier Monate. (Siehe diese Blätter 1829, S. 254, 365.) Ein junger Mann, Sigismund von Praun, ein geborner Ungar, der in seinem zwölften Jahre Doktor der Philosophie und des Rechts war (?), alle Hauptsprachen des lateinischen, slavischen und germanischen Idioms innehatte und auch trefflich Geige spielte, liess es sich beikommen, Paganini zu einem Wettkampfe auf der Violine herauszufordern; der grosse Künstler fand es aber seiner nicht würdig, über einen solchen Gegner den leichten Sieg davonzutragen. (S. diese Blätter 1829, S. 367.)

Paganini durchreiste nun alle bedeutenderen Städte

Teutschlands und fand überall gleiche Bewunderung. Man vergleiche z. B. über sein Auftreten in Frankfurt a. M. diese Blätter 1828, S. 629; in Leipzig, S. 692; in München, 1830, S. 69 u. s. w. Von einer beabsichtigten Reise nach Russland hielt ihn seine Kränklichkeit zurück; er gelangte blos bis Warschau und soll hier in einem Wettstreite mit Lipinski von demselben überwunden worden sein *). Ueber Strassburg (s. diese Bl. 1831, S. 648) ging Paganini nach Paris; der Enthusiasmus über sein Spiel war unbeschreiblich. Nach einigen Monaten begab er sich nach London (s. d. Bl. 1831, S. 776), fand dort dieselben Erfolge und durchzog wie auf einem Triumfzuge das britische Inselland. In England schloss er mit einem Spekulanten einen Vertrag, wonach der Letztere mit ihm reiste und gegen eine bestimmte, monatlich an Paganini zu zahlende Summe alle Einnahmen bezog und alle Ausgaben bestritt; Paganini musste dafür aber auch in allen von seinem Führer veranstalteten Konzerten spielen. So reisten sie durch Frankreich, Belgien (in Brüssel war die Aufnahme weniger günstig; der Künstler wurde gleich bei seinem Auftreten, seines Aeusseren wegen, ausgelacht), Holland, dann wieder nach England. Als jener Vertrag sein Ende erreicht hatte, ging Paganini nach Frankreich zurück; die Tochter des Spekulanten aber, welche eine heftige Leidenschaft für ihn gefasst hatte, folgte ihm heimlich nach; man beschuldigte ihn der Entführung dieses Mädchens, allein er hatte gar nichts davon gewusst und sah sie zuerst in Calais, von wo er sie ihrer Familie zurücksendete.

Seit dieser Zeit spielte Paganini nur sehr selten öffentlich; jene Krankheit, die ihn in Prag befallen, war seitdem öfter wiedergekehrt, jetzt aber wurden die Anfälle so heftig, dass seine Kräfte zusehends schwanden und er schon längere Zeit vor seinem Tode nicht mehr sprechen konnte. Er hielt sich im südlichen Frankreich und in Oberitalien auf, und starb, wie bekannt, zu Nizza am 27. Mai 1840 an der Luftröhrenschwindsucht (wie Karl Maria von Weber). Sein bedeutendes Vermögen hinterlässt er seinem (natürlichen) Sohne, den er leidenschaftlich liebte, der aber für Musik nur mittelmässiges Talent hat.

Ein junger genialer Arzt in Italien, Dr. Bennati hat über Paganini merkwürdige physiologische Studien gemacht; es ist dies eine Art Gall'scher Schädellehre, angewendet auf die Glieder des Körpers. So hatte z. B. Paganini keine übermässig grosse Hand, allein die Nerven derselben waren so dehnbar, dass er damit ungeheure Griffe machen konnte. Der besondere Bau seiner Hand liess ihn auch — was wenig bekannt ist *) — auf der Guitarre eine fast eben so grosse Fertigkeit erringen als auf der Geige.

Im Druck ist von ihm nur sehr wenig erschienen; indessen hat er viele Manuskripte hinterlassen, welche sein Sohn wahrscheinlich herausgeben wird.

*) Allerdings sind Viele, die Lipinski höher stellen, als Paganini. *Die Redaktion.*

Feuilleton.

In Zürich ist den 15. Juni ein grosses Sängerfest von allen Männergesangvereinen an beiden Ufern des Züricher See's gefeiert worden; die Zahl der Theilnehmenden belief sich auf mehr als 700.

Die Ausführung des Denkmals, welches Mozart in Salzburg errichtet werden soll, ist dem berühmten Künstler Schwanthaler zu München übertragen worden.

*) Doch! Ueberhaupt ist Paganini's ganze Lebensgeschichte in unsern Blättern ausführlich zu finden, natürlich zerstreut. *Die Redaktion.*

Ankündigungen.

Violinen-Verkauf.

*¶	Jeannes Baptista Guadagnin	40 Friedrichsd'or.
*¶	Jacob Stainer	36 "
*¶	Henderik Jacobs	20 "
*¶	Petro Magini	20 "
¶	Antoni Stradivari	8 "
¶	Cornelius Heyamans	8 "
¶	Aegidius Klea	8 "
¶	Guitarre von C. Rondikoff	4 "

Die sämmtlichen Instrumente sind gut gehalten, und die mit * bezeichneten haben sich den Beifall bedeutender Kenner erworben und sind in solchem Zustande, dass jeder Künstler sie sogleich zum Obligat-Spielen gebrauchen kann.

Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst in portofreien Briefen an C. C. A. Gerhard, Musikalien- und Instrumentenhandlung in Deventer (in Holland), wenden.

Gesuch.

Ein Komponist (tief in den Zwanzigern), der einsiedlerisch der Tondichtkunst lebt, wünscht sich einen Wirkungskreis zu eröffnen, und bietet sich als etwaiger Direktor namentlich auch solchen musikalischen Gesammtheiten an, denen er zur Hebung der Instrumentalmusik durch eigene neue Schöpfungen nützlich sein könnte. Näheres durch die Herren Buch- und Musikalienhändler Bote und Boch in Berlin, Jägerstrasse 49.

Offene Organisten-Stelle.

Da die Stelle eines Organisten an hiesiger Stadtkirche wieder besetzt werden soll, so ergeht an diejenigen sachkundigen Personen, welche auf diese Stelle aspiriren, die Einladung, ihre diesfallsige Anmeldung bis spätestens Samstabends den 15. Aug. 1840 dem Herren Stadtrathspräsident A. Künzli einzureichen und sich auf Montags den 17. August zur Prüfung hier einzufinden.

Der zu wählende Organist wird auf eine Dauer von sechs Jahren angestellt, nach deren Ablauf er wieder wählbar ist. Die Verpflichtungen desselben bestehen zunächst in den Orgelspielen an Sonn- und Festtagen, in den gottesdienstlichen Stunden überhaupt und an einem Tage der Woche, für welche Leistungen ihm ein fixer jährlicher Gehalt von 350 Fl., Lesnid'or à 10 Fl., und die Hälfte der Sporteln für Orgelspielen auf allfälliges Begehren von Privaten angesichert wird.

Reisekosten werden keine vergütet.

Winterthur, den 3. Juni 1840.

Im Auftrage des Stadtrathes:
C. Ed. Reiner, Stadtschreiber.

NEUE OPERN

im Verlag von

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Die Hugenotten

von

Giacomo Meyerbeer.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte ..... 16 Thlr. netto.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 6 - 12 Gr.
Klavierauszug zu 4 Händen - - ..... 8 -

Guido und Ginevra

von

F. Halevy.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte ..... 12 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 5 Thlr.
Klavierauszug zu 4 Händen - - ..... 7 - 12 Gr.

Der Feensee

von

D. F. E. Auber.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte ..... 10 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 6 -

Die Dreizehn

von

F. Halevy.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte ..... 8 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 4 -

Der Blumenkorb

von

A. Thomas.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem u. franz. Texte. 4 Thlr.

Czaar und Zimmermann

von

G. A. Lortzing.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem Texte. 6 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 3 - 16 Gr.
Klavierauszug zu 4 Händen - - ..... 5 -

Lucrezia Borgia

von

G. Donizetti.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. 6 Thlr.
Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte ..... 4 -

☞ Sämmtliche Gesangstücke obiger Opern so wie deren Ouverturen (für das Pianoforte zu 2 und 4 Händen arrangirt) sind auch einzeln zu haben.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Erster Violin-Unterricht.

46 kleine Uebungsstücke für die Violine

(mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer)

von

Moritz Schön.

Preis 12 Ggr.

Seit langer Zeit ist nichts erschienen, was die Aufmerksamkeit der Violinlehrer und deren Schüler in so hohem Grade verdient, als das hiermit angekündigte Werkchen. Von der Tonleiter an, findet man in fortschreitender Ordnung eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Schön ist als Violin-Virtuos, Componist und besonders als Violin-Lehrer so rühmlichst bekannt, dass sein Name schon für die Vortrefflichkeit dieses Werkchens bürgt, und demselben zur grössten Empfehlung gereicht.

Neue Musikalien

erschienen bei

Falter und Sohn in München.

Drobisch, C. L., Offertorium (Domine Deus saluta), für Mezzo-Sopran mit Begleitung 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass, 2 Oboen oder Clarinetten und 2 Hörner. Op. 38. Fl. 1. 30 Xr. (22 Gr.)

— — Graduale (Ad te Domine), für Sopran und Alto-Solo mit Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel, Oboe oder Clarinette, 2 Hörner und Fagott. Op. 36. Fl. 2. 24 Xr. (Thlr. 1. 8 Gr.)

Kunz, B. M., Aufzüge, Zwischenspiele, Menuett, Gigue und Polonaise, wie solche bei dem Maskenzuge der Künstler zu München 1840 aufgeführt wurden, für Pianoforte. Op. 1. 54 Xr. (12 Gr.)

Meyer, Karl, 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-begleitung (S. K. H. dem Kronprinzen von Bayern gewidmet.) No. 1. Romanze. No. 2. Gedenke mein. No. 3. Erinnerung. No. 4. Sängers Wanderlied. No. 5. Frisch gesungen. No. 6. Morgenlied. Op. 1. Fl. 1. 3 Xr. (14 Gr.)

Petzmayer, Joh., 6 Steyrerländler für Pianoforte. 36 Xr. (8 Gr.)

Die Rayser'sche Buchhandlung in Leipzig liefert auf feste Rechnung aus.

Heute ist von der in meinem Verlage regelmässig in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partitur-Ausgabe von

Jos. Haydn's Violin-Quartetten

No. 7 (Op. 9, L. 3, No. 30, Es dur versandt worden. Subscriptionspreis für 12 Lieferungen 4 Rthlr. Jede Lieferung einzeln 15 Sgr.

Berlin, den 4. Juli 1840.

T. Trautwein.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juli. № 30. 1840.

Musik zur Sekularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das in vielfacher Hinsicht wichtige Fest, das an mehreren Orten, namentlich in Leipzig bei allem Zudrange einer ausserordentlichen froh und frei bewegten Volksmenge aus allen Ständen mit einer wahrhaft bewundernswerthen Ordnung, ohne den geringsten störenden Vorfall und ohne irgend einen Eingriff der Polizei, glänzend gefeiert wurde, ein leuchtendes Beispiel, wie viel ehrendes Vertrauen auf einen rechtschaffenen Sinn der Bürger bei unausgesetzt klugen Einrichtungen vermag, haben wir hier in seinem schönen Verlauf nicht zu beschreiben, theils weil es nicht unseres Amtes ist, theils weil es von Andern bereits hinlänglich besorgt wurde; wir haben es nur mit der Musik zu thun, die bei solchen Festlichkeiten gar nicht fehlen kann, und auch hierin vorzugsweise nur mit den für das Fest eigens komponirten Tonsätzen, die uns gedruckt vorliegen, wodurch sie einem jeden Einzelnen zugängliches Gemeingut der gesammten Kunstwelt werden, das, mit Zustimmung der Verfasser veröffentlicht, den Karakter einer Gelegenheitskomposition aufgibt und dadurch ein doppeltes Recht auf eine Besprechung gewinnt, da jeder Kunstfreund ohne Schwierigkeit durch beliebige Anschaffung der Werke in den Stand gesetzt wurde, den Gehalt der Beurtheilung seiner eigenen Ansicht zu unterwerfen und dadurch Beurtheilung und Werk sich zwiefach nützlich zu machen.

Da jedoch der neue Herr Berichterstatter über die Musikleistungen unserer Stadt, welcher seit der 48. Nummer des vorigen Jahrganges dieses Geschäft dem Redaktör d. Bl. abzunehmen die Güte hatte, die Musikaufführungen an diesem Feste unerwähnt liess, so halten wir es für Pflicht, unsern Lesern wenigstens das Nothwendige von der musikalischen Hauptfeier am zweiten Festtage, als am 25. Juni Nachmittags in der Thomaskirche mitzutheilen, um so mehr, da gerade das neue, für diese Gelegenheit vom Herrn Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* eigens komponirte Werk bis jetzt noch nicht gedruckt vor uns liegt. Unter der umsichtigen Leitung des genannten und gefeierten Komponisten hatten sich nicht weniger als 500 Musiker und Dilettanten, sämmtlich Musikkundige unserer Stadt, versammelt, zu denen sich noch Mancher gesellt hätte, wenn der erweiterte Raum des Chors des Thomaskirche nur noch mehrere Theilnehmer gefasst hätte. Und so wäre denn der Zahl nach diese Aufführung ein ordentliches Musikfest unserer Stadt zu nennen, sobald man von Musikfesten nicht verlangt, dass sie von einem Verbande mehrerer Städte und für eine Reihe von wiederkehrenden Wiederholungen gefeiert werden müssen. Den Anfang der Festmusik machte K. M. v. Weber's allbeliebte und allgekannte Jubel-Ouverture vor einer zahlreichen Versammlung in den weiten Räumen der Kirche. Die Aufführung war so vortrefflich, wie wir es gewohnt sind. Darauf folgte Händel's wohl nicht minder bekanntes Dettinger Te Deum (das Utrechter dürfte Vielen noch bekannter sein). Endlich die neue Festkomposizion des gefeierten Direktors, auf welche ein Theil der Hörer mit Gespanntheit, ein anderer mit Freude harrte. Dieser ausgeführte „Lobgesang" leitete mit einer *Sinfonie* ein, die aus drei Sätzen besteht, worauf der eigentliche Lobgesang vom ganzen Chore ausgeführt folgte. Zwischen den Chormassen, die am meisten in Thätigkeit gesetzt sind, wechseln Solegesänge und ein Duett mit Chor, was zu den Sätzen gehört, die am lebhaftesten ansprachen. Man sieht schon aus dieser übersichtlichen Angabe, dass das Werk alle Kräfte der Tonkunst in Anspruch nimmt. Um so mehr wäre es eine Uebereilung, vor kunstgebildeten Lesern mit einer Beurtheilung nach einmaliger Aufführung ohne Einsicht in die Partitur sich breit zu machen. Je ausgeführter das Werk ist und je glänzender die Mittel sind, durch welche es in's Leben gerufen wird, desto weniger wird sich ein Besonnener, aus Achtung vor dem Komponisten und vor sich selbst, ein kunstrichterliches Urtheil anmassen, am wenigsten, wenn wir, wie hier, Hoffnung haben, das Werk gedruckt zu erhalten, wie das folgende:

Festgesang für Männerchor komponirt zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig Statt findenden Feierlichkeiten von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Als die feierlichen Züge der vielfachen Korporazionen mit ihren Fahnen und übrigen Abzeichen in dem innern Kreise des Marktes ihren Stand eingenommen hatten, umgeben von einer Reihe unserer Kommunalgarde, hinter welcher die Menge der Schaulustigen, Kopf an Kopf gedrängt, in wahrhaft freudiger und erhebender Ruhe den übrigen Raum füllte, ringsum alle Fenster und Gie-

bel mit Augen und Herzen besetzt waren, hatten mehr als 300 geübte Sänger und alles gut musikalische Blech unserer tonvollen Stadt, so weit es nicht zum Echo auf dem platten Dache der Vorhalle des Rathhauses diente, den Komponisten und Direktor des Festgesanges auf der trefflich erbauten und schön geschmückten Tribune umringt. Das amfitheatralische Gerüst, dessen Spitze begierige Hörer eingenommen hatten, erinnerte lebhaft an die altgriechischen Spiele zu Olympia, als wären die Freuden einer längst versunkenen Welt wieder lebendig geworden. Unter glücklicheren Vorbereitungen und schöneren Umgebungen kann nirgend ein Festgesang in die Lüfte tönen, als es hier geschah. Auf den Wink des Taktstabes erscholl die Kraft der Stimmen, schallend von allen Arten unserer vermehrten Messinginstrumente und vom weittragenden Bass des Serpent unterstützt. Aber die Tonfülle war nicht zu stark, und wir gedachten mit Verwunderung der alten Rhapsodien, die ihre Hymnen unter Begleitung ihres leise tönenden Instrumentes der freien Luft anvertrauten. — Die bekannte Choralmelodie: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" in G dur, von den Bläsern erst einfach aber stark begleitet, dann in der zweiten Strofe von den Bassinstrumenten in Achteln mässig figurirt und von der entfernten Echopartie des Bleches wie durch ein Zwischenspiel verschönt, leitete ein zu neuem zweckmässigem Texte. No. 2 folgte ein Lied zu Ehren Gutenbergs, meist unison gesungen und von den Bläsern einfach harmonisirt. Hier ist die Melodie:

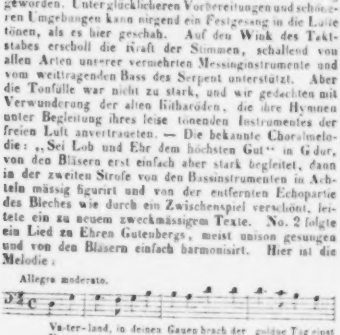

In der dritten Strofe wird die Volksmelodie verlassen, weil die Finsternis umsonst gegen das Licht ankämpft; zu den Worten: „Gutenberg, du weckrer Mann" u. s. w. fällt es wieder in obige Melodie. No. 3, All. molto, $^2/_4$, mit der Vorzeichnung von G dur, aber sogleich zu den Worten: „Der Herr, der sprach" in G moll und von da in Es dur sich wendend zu den Worten: „Es werde Licht." In diesem Es dur als Mittelpunkt der Harmonieen bleibt der Satz bis zum Più All., wo er nach einigen Klammern erst in die vorgezeichnete Tonart übergeht. Dadurch verliert die Vorzeichnung ihre Bestimmung und Es dur wäre in der ersten Hälfte hier am Orte gewesen. Manche Modulazionen dieses Satzes werden mehr zwischen Mauern als im Freien wirken, wo sie zu sehr verschwimmen u. s. w. Dreistimmiges wechselt mit Vierstimmigem, um auch für den Bass mehr Höhe, weiter tragende Töne zu gewinnen; aus diesem Grunde tritt auch zuweilen Unisono ein. Der Schluss hat die erforderlich breite Ausführung, mit einigen frappanten Ausweichungen. No. 4 schliesst mit der Choralmelodie: „Nun danket Alle Gott" zu angemessenen Worten, in deren Wunsch wir von Herzen einstimmen: „Lass in des Lichtes Schein (warum H moll?), der ganzen Menschheit Heil, Herr, immer mehr gedeihn." Das Werk hat keine Opuszahl. Der Klavierauszug ist gut.

Heilig und hehr ist der Name des Herrn. Hymne für Chor und Orchester componirt von *E. F. Richter.* Klavierauszug. Op. 8. *Aufgeführt am 24. Juni 1840 bei der kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig.* Ebend. Preis 20 Gr.

Andante maestoso. $^2/_4$, Es dur. Nach kurzem Instrumentalvorspiele tritt ein melodisch schlichter vierstimmiger Chor für Sopran, Alt, Tenor und Bass ein, der bald in Nachahmungen nach einander einsetzender Stimmen übergeht, wie es im kirchlichen Style gewöhnlich ist; die Modulazionen sind nicht gerade übertrieben, doch sind ihrer auch nicht zu wenig, und das Tröstungswort: „Siehe, dein Heil kommt" verkündet sich unter Anderm auch auf zwei aufeinanderfolgenden verminderten Septakkorden, die es in G moll führen. Heller, freudiger ziemte es dem Feste, und die Modulazion, so beliebt sie auch geworden ist, ist nicht die höchste, nicht die schwerste Kunst. Ein kurzes Gebet Un poco lento geht in ein All. über, C moll, $^4/_4$: „Wir wandern im finstern Thale," die eine Fuge gehalten, die, nicht zu stark hervortretend, im Nachsatze „Aber aus Zion bricht an der Glanz" in die Homofonische und bald wieder kurz ins Nachahmende der Stimmen fortgeht, damit die Schlussfuge All. con fuoco, Es dur, $^4/_4$, desto mehr hervortritt: „Preis sei dem Herrn" u. s. w. Vielleicht ist etwas zu viel fugirt. Man sieht aber überall den Fleiss des aufwärts strebenden jungen Mannes, der als Direktor des Zittauer Gesangvereins sich nützlich macht. Das Bewegtere am Ende durch Un poco più animato fehlt nicht. Das Ganze hat gefallen und verdiente Anerkennung.

Marsch komponirt von *F. L. Schubert, für das Pianoforte arrangirt 2- und 4händig vom Komponisten.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Gr.: vierhändig: 6 Gr.

Der Verfasser gehört unter die Männer, die sich im Satze für Militärchöre durch genaue Bekanntschaft mit den Instrumenten derselben die rechte Fertigkeit erworben haben, ohne welche nichts Tüchtiges herauskommt. Die Instrumente sind nicht allein ihrer Wesenheit nach behandelt worden, sondern der Verfasser hat auch darauf Rücksicht genommen, dass der Marsch während des Zuges geblasen werden soll. Er hat deshalb keinem Instrumente zu viele Rouladen und dergleichen zugemuthet, die im Marschiren nicht anders als holprig herausgebracht werden könnten. Der Marsch ist wirksam, freudig feierlich und leicht fasslich; der Hauptsatz kräftig, voll, weit hallend; das Trio mit einer sehr anmuthigen Melodie bildet einen erquicklichen Gegensatz, ohne sich vom Karakter der Sache zu entfernen. Die Bearbeitungen für das Pianoforte sind gut, wie man dies vom Verfasser gewohnt ist. Schon die festliche Gelegenheit der ersten Aufführung dieses Marsches wird ihm die Beachtung Vieler sichern.

Vierstimmige Lieder ohne Begleitung.

Sechs Lieder von Goethe für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Musik gesetzt — von M. Hauptmann. Op. 25. Partitur und Stimmen. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Herr M. Hauptmann in Kassel ist den Musikfreunden von vielen Seiten her schon als sinniger Komponist lieb geworden. Durch diese Gesänge, die zunächst für den Vortrag im Freien bestimmt sind, wird er sich seine Freunde vermehren, wie er den Musikliebhabern ihre Freuden vermehrt. Sie haben alle etwas ganz Eigenes, Leises und Zartes, so dass wir sie fast noch lieber von vier Stimmen als von einem Chore vorgetragen hören würden, es wäre denn, der Chor habe sich bestens eingesungen, dass keine Stimme den leichten Schleier durchbricht, der wie Frühlingsduft über das Ganze gebaucht sein will. Am Besten werden sich allerdings noch No. 2 und 6 für einen Chor schicken, das letzte besonders. Man erhält: Im Sommer; Wanderers Nachtlied; Mailied; Haideröslein; Frühzeitiger Frühling; Geistergruss.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen komponirt — von J. W. Kalliwoda. Op. 96. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Die Sammlung dieses beliebten und geschätzten Komponisten ist eine gemischte. No. 1. Jägerlied, ausgeführt, aber leicht und in frischer Haltung, wie sie den meisten Gesangvereinen zusagt. No. 2. Des Ritters Geist, buntschauerlich, das Sehnen nach dem versunkenen Leben gut gehalten, die Erzählungssätze in guter Stimmenführung leicht gemalt, nicht zu lang. No. 3. Trauergesang, am Grabe oder zum Andenken an einen Hingeschiedenen, ungesucht und sanft ansprechend. No. 4. Die Beichte, dramatisch-komisch, wird sich viel Freunde gewinnen. No. 5. Wer ist gross? einfach und eigen, dem Gedicht angemessen, in Liederweise. No. 6. Libera, in kirchlicher Haltung, kurz und kräftig, sehr ansprechend. Wegen des guten Stimmenflusses werden mässig geübte Sänger den Vortrag aller dieser Nummern nicht schwierig finden.

Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass in Partitur und Stimmen komponiert von *H. Triest.* Op. 8. Berlin, bei F. S. Lischke. Preis 27½ Sgr.

No. 1. Abendlied, von Claudius: „Der Mond ist aufgegangen" u. s. w. leicht und hübsch; besser und freundlicher No. 2, Frühlingsglocken, von Reinick. No. 3, Um Mitternacht, recht gut getroffen und ansprechend ausgeführt. No. 4, März, von Goethe, so artig gespielt, dass es zu den vorzüglichsten der Sammlung gezählt werden muss. No. 5, Herbstlied, von Tieck, gibt den vorigen nichts nach, bis auf einen einzigen Stimmenfortschritt, der leicht zu ändern ist, sollte er ja noch auffallen.

Bachus evoe! Sechs Lieder für vier Männerstimmen komponirt von *Carl Banck.* Op. 38. 2 Hefte. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: ¾ Thlr.

Auch diese Sammlung ist in Partitur und Stimmen gedruckt. Ueber den bekannten Liederkomponisten haben wir öfter ausführlich zu sprechen Gelegenheit gehabt; der Mann hat glückliche Anlagen, allein er verschraubt sich oft den natürlichen Fluss seiner Tonweisen durch eine gesuchte Originalität, was uns hier gleich im ersten Liede so erscheint. Mit Freuden wollen wir Unrecht haben; man versuche also selbst. Wir sind für unsern Theil nicht im Stande, das erste Lied schön zu finden; schon der Text hat uns nichts Anziehendes, eher etwas Abstossendes. No. 2 dünkt uns nicht besser. Auch das dritte ist überschwenglich. Wir können uns auch aus dem zweiten Hefte nichts erwählen, so leid es uns auch thut. Sind diese Weinlustigkeiten, die wir in anderer Art nicht gerade verwerfen, nicht für uns, so sind sie vielleicht für Andere; der Geschmack ist verschieden und der unsere ist durchaus ein anderer.

Die deutschen Volkslieder

mit ihren Singweisen, gesammelt und herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Irmer.* 5. Heft. Berlin, Plahn'sche Buchhandlung. 1840. Preis 8 Ggr.

Unsere Leser kennen diese empfehlenswerthe Sammlung teutscher Volkslieder, die wir bei jedem neuen Hefte zu beachten Ursache fanden. In diesem Hefte werden uns wieder 69 sehr verschiedenartige Lieder mitgetheilt, von denen nicht wenige dem Texte und der ungeschmückten, zuweilen andern bekannten Weisen nachgebildeten Melodie nach aus dem Volke selbst hervorgegangen sein mögen, andere und doch immer die bessern von namhaften Mannern in Wort und Ton so glücklich gedichtet worden sind, dass sie vom Volke verschiedener Ge-

genden zu seinem Eigenthume gemacht wurden. Unter die letzten gehört z. B. Hiller's und Weisse's „Ohne Lieb und ohne Wein"; „Mein Herr Maler, will er wohl" u. s. w. Das Gedicht ist wirklich von B. A. Dunker, wie die Herausgeber selbst nun bestimmt wissen. Es steht in Silhouette's (d. i. B. A. Dunker's) Schriften. Bern, 1782. S. 75—77. Der Dichter war Kupferätzer und starb zu Bern 1807 u. s. w. Unter diese Art Lieder rechnen wir auch das sechste, S. 9, dieses Heftes, das wir in Thüringen und Sachsen etwas anders, und doch wohl noch besser rhythmisirt gehört haben. Wir theilen die veränderte Melodie mit:

Ein Lied an das Liebchen.

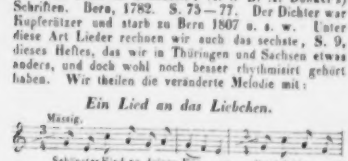

Die Variante zu dem „Gänsedieb" No. 8 ist zu gering, als dass wir sie anführen sollten. Anders verhält es sich mit dem in Büsching's und von der Hagen's Sammlung teutscher Volkslieder aufgenommenen Texte, das wir selbst oft mitgesungen haben noch folgender vorzüglich im zweiten Theile veränderter Weise, wozu wir noch einige Textveränderungen setzen wollen.

Ruckkastenlied.

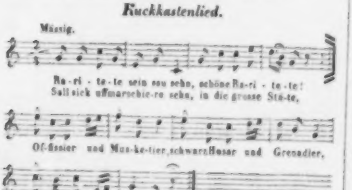

David spielt vor Königk Saul
Auf der Harfen süsse,
Aber Königk Saul ist faul
Wackelt mit die Spiesse,
Will ihn nakeln an der Wand —
O die grosse Unverstand
Thut mich sehr kreppiere!

Absolon Komm 'ergerannt,
Blieb am Eichbaum hangen,
Hatt er ein Perück gr'abt,
Braukt er nix zu hammele.
Aber ach, der arme Schlauk,
Joab stickt ihn durk die Bauk!
's ist zu miserabel!

Es ist Schade, dass uns die Veränderungen, die in dem Reim mit der Mamsel Judith vorgenommen wurden, nicht mehr befallen. — Viel anmuthiger und fröhlicher, als die hier aus der Gegend von Ulm mitgetheilte Melodie zu No. 43 ist die uns bekannte, die von Sachsen an bis in die nördlichsten Länder teutscher Zunge gekannt und beliebt war. Hier ist sie:

Schwewelhölzle.

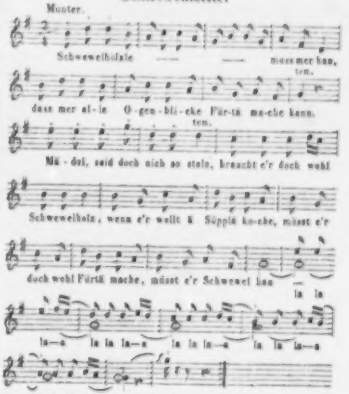

Ein Theil oder auch eine Solostimme singt das Lied, der andere Theil oder der Chor das Lala.

Man findet freilich auch Lieder, die man sich schwerlich zum Singen wählen wird. Darauf ist es aber auch in einer solchen Sammlung nicht zunächst abgesehen, sondern darauf, dass man erkennt, was das Volk mit Wohlgefallen aufnahm. Dafür ist Anderes darunter, was immer gefallen wird. — *G. W. Fink.*

Bergmannslieder.

Sieben volksthümliche Bergmannslieder aus dem vaterländischen Schauspiele mit Chören und Gesängen: „Markgraf Friedrich, oder Bergmannstreue" von Moritz Döring, in Musik gesetzt — von F. A.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

ROMANZE

aus der Oper: Une Folie, von Méhul.

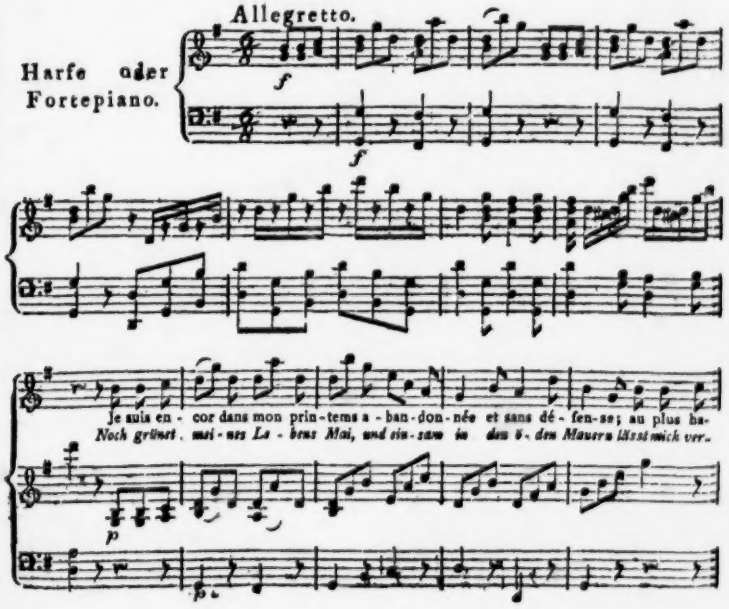

(umgekehrt! A. F.) *Anacker.* Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis 12 Gr.

2) *Sechs Bergmannslieder für die Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte von A. F. Anacker.* Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Wir lassen diese Lieder unmittelbar auf die Volkslieder folgen, weil sie gewissermassen zu ihnen gerechnet werden können und weil der gesammte Stand der Bergknappen, so weit er musikalisch ist, sich bereits dafür erklärt hat und sie gern singt. Diese volksthümlichen Bergmannslieder sind nämlich schon vor einigen Jahren im Druck erschienen und zwar in Freiberg, bei J. G. Engelhardt. Damals war der Ertrag zur Wiederherstellung der zu Grosswaltersdorf bei Freiberg durch Brand zerstörten, kurz vorher neu erbauten Orgel bestimmt. Sie mögen darum weniger in den Handel gekommen und mehr in der Umgegend und unter den sächsischen Bergleuten verbreitet worden sein; wenigstens kennen sie uns nicht zu Gesicht. Jetzt ist es anders; man wünscht, da die meisten dieser Gesänge Lieblinge der Bergleute, die sie bis jetzt kennen lernten, geworden sind, sie auch den ausländischen Bergknappenschaften zur Vermehrung ihrer Freude bekannt zu machen. Und gewiss, der Komponist hat den Ton recht gut getroffen; die Melodieen sind wirklich volksmässig und ist doch so viel Kern darin, als zuträglich. Dazu sind die Worte recht eigentlich für sie gemacht und müssen ihnen zusagen. Dieser Stand gehört zu den eigentlich altromantischen; es lässt sich dichterisch etwas Namhaftes mit ihm anfangen. Das ist auch geschehen. Und so sind sie auch den Freunden und Gönnern der Bergknappenschaften und Allen, die glückliche Tage haben, bestens zu empfehlen. Es ist für die bedeutendsten Zustände eines solchen Le[illegible]mit Sachkenntniss gesagt. Man findet Chöre der [illegible]leute, eines für glückliche Ausfahrt, zwei Heuerlieder, mehrere allgemeine Bergl[illegible]. In No. 2: Bergmannslust, von G. Schneider; Glück auf! von Alfr. Hengstenberg; ein Lied am Morgen, von Fr. Kapf; Bergmanns Morgengebet, von B. Stegmeyer; dem einfahrenden Knappen, von Daub; der Bergmann, der Schmelzer und der Köhler, von Kolbe. — Mögen sie denen, die diese Lieder noch nicht kennen und auf sie aufmerksam werden, so viel Freude gewähren, als denen, die sie bereits mit Vergnügen singen.

Album für Gesang und Pianoforte. 1. Heft. Komponirt von *Ernst Methfessel*, Musikdirektor in Winterthur. Op. 9. Winterthur, bei C. Studer. Preis 1 Schweizer Frank.

Auch dieses Album hat zunächst seinen bestimmten Kreis, für welchen es wirken möchte. Es ist der Schweiz zugeeignet und will namentlich für die Musikzustände der oben genannten Stadt und ihrer Umgebung sorgen. Man lernt also zuvörderst daraus die Ansicht des Verfassers kennen, was er für den allgemeinen Musikzustand der Schweiz für zuträglich hält, und was die Tonkunst auch unter denen, die in jenem Berglande noch nicht zu den vorzüglichsten Alpensängern und Spielern gehören, nach seiner Ueberzeugung angemessen fördern dürfte. Ist dem so, dann muss den Schweizer Musikliebhabern ein gutes Taktgefühl und jene Unabhängigkeit beider Hände eigen sein, die in der linken Triolen und in der rechten Achtel sicher zu behandeln versteht: es wäre denn, man nähme es damit nicht genau, was jedoch der Anlage des ersten Theiles keinen Vortheil bringen würde. In allem Uebrigen ist das Andantino ganz leicht und weich klingend. „Des schlafende Kind in der Laube," von Tiedge, hat wieder den leicht gehaltenen Karakter des wehmüthig Weichen und des träumerisch Unschuldigen, das Viele wie Frühlingsstimmen erquickt. „Des Sennerbuben Morgenlied," von L. Kelterborn, ist noch einfacher, mit dem beliebten Jodeln versehen und vaterlandsfreundlich. Die „Träume der Jugend," von Herder, erlaben sich an der Erinnerung und deuten die Menschen als Träume, in Licht und Schatten erfreulich wandelnd, ohne sich darum zu erheben. „Die Mühle," ein hübsches Schweizerstückchen im Volksdialekt. Zum Schluss wird ein langsamer Walzer für das Pianoforte gegeben, ganz schlicht und leicht. — Und so sind denn diese Gaben zunächst für die Schweiz, deren Bedürfnisse der Herausgeber hinlänglich kennen muss, da er bereits seit mehreren Jahren als geachteter Förderer der Tonkunst im Lande der Alpen mit belobtem Erfolg thätig war. Der Mann ist derselbe, der zuerst Oboenröhre aus inländischem Holze verfertigte, die mindestens für den Ton so gut sind, als jene von amerikanischem Rohre. Die Oboisten sollten die Entdeckung, die so viel Vortheilhaftes und so viel bewährt Gutes hat, besser beachten und sich nicht gleich von ersten Nachahmungsversuche abschrecken lassen. Nach dem zu urtheilen, was der Ernst Methfessel selbst verfertigten neuen Röhre leisten, ist die Sache aller Beachtung und eines standhafteren Fleisses werth.

Nachrichten.

Berlin, den 8. Juli 1840. Meinen Junibericht kann ich diesmal nur mit Herzählung von Trauerfeierlichkeiten eröffnen, welche dem Gedächtnisse Friedrich Wilhelms 3. geweiht waren.

Die erste Trauerfeier beging am 20. Juni die grosse National-Mutter-Loge zu den drei Weltkugeln (von Friedrich dem Grossen am 13. September 1740 gestiftet) im Verein mit den beiden andern hiesigen grossen Logen des preussischen Staats. Nachdem die eingeladenen Brüder versammelt waren, wurde der Protektor sämmtlicher preussischen Logen, der Prinz von Preussen, von einer Deputation feierlich eingeführt, während Beethoven's grandioser Trauermarsch auf den Tod eines Helden, nach J. P. Schmidt's Orchesterbearbeitung (unsichtbar) ausgeführt wurde. Nachdem die Einleitung zu der Todtenfeier des verewigten Beschützers nach maurerischem Ritus erfolgt war, begann die von J. P. Schmidt in Musik gesetzte Trauerkantate, bestehend in einer Instrumentalintrodukzion, einem Terzett für zwei Tenore

und Bass im strengen Styl (nur von Bratschen, Fagotten und Bässen begleitet), einem Chor mit vier Solostimmen abwechselnd und obligater Oboe, zwei Basssolo's, von Herrn Zschiesche, einem Tenorsolo, von Herrn Mantius mit innigem Gefühl vorgetragen, und einem Schlusschor, von vollem Orchester begleitet. Hieran schloss sich die Trauerrede, worauf der Schlussgesang nach der Melodie: „Was Gott that, das ist wohlgethan" die ganze, allgemein ergreifende Feier beendete. — Am 25. v. M. dem sonst so freudig, diesmal ganz in der Stille gefeierten Johannistage, hatte die Generalintendantur der königl. Schauspiele in der Garnisonkirche ein grossartiges Concert spirituel veranstaltet. Das erhabene De Profundis von Gluck, Mozart's ewiges Requiem und Händel's prachtvolles Halleluja wurde von dem gesammten Personal der königl. Oper, Kapelle und des Theaterchors, unter des GMD. Spontini Leitung trefflich ausgeführt. Die Einnahme war dem Friedrichsstift gewidmet und die (4000 Personen fassende) Kirche von Zuhörern in tiefer Trauer ganz gefüllt. Denselben Abend wurde das Königsstädtische Theater mit vorerwähnter Marcia funebre von Beethoven und dem Melodram Leonore von K. v. Holtey passend eröffnet. Eigens von Herrn Genee dem Mantelthiele Wallhelm's untergelegte Strofen, welche auf die Errichtung des Denkmals Friedrich des Grossen und den Tod Friedrich Wilhelms 3. Bezug hatten, erregten allgemeine Rührung. — Am 25. Juni eröffnete die, seschzehn Tage geschlossene königl. Bühne ihre Vorstellungen mit der Marcia funebre aus Beethoven's Sinfonia eroica, worauf die Gedächtnissrede von Fr. Förster und das erhebende Finale der C-moll-Sinfonie von Beethoven folgte. Demnächst wurde Goethe's klassisches Drama: „Iphigenie in Tauris" gegeben. Bis jetzt sind noch fast lauter Tragödien zur Darstellung gelangt. Von Opern sind nur erst Rossini's „Belagerung von Korinth" und Fra Diavolo als Lückenbüsser gegeben worden. — Am 26. v. M. hatte auch die Singakademie eine Trauerfeier in dem besonders dazu dekorirten Saale veranstaltet, wozu die höheren Standespersonen und eine so grosse Menge von Zuhörern eingeladen waren, als es nur der Raum gestattete. Ein beim Eingange ausgegebenes Vorwort schilderte die hohen Verdienste des verewigten Monarchen um Kunst, Wissenschaft und die Singakademie insbesondere. Der Gesang a Capella begann nun mit dem Choral: „Was Gott that, das ist wohlgethan," Chor und Solostimmen abwechselnd. Hierauf folgte die achtstimmige schöne Motette von C. F. Rungenhagen: „Selig sind die Todten" und der Choral von Joh. Seb. Bach: „Die Jesu, Gottes Sohn, sei Preis." Den zweiten Theil der Feier bildete abermals Mozart's Requiem, sowohl von dem Chor als den Solostimmen (unter denen die höchst klangvolle Sopranstimme einer trefflichen Künstlerin sich auszeichnete, welche zu nennen uns nicht erlaubt ist) würdig des erhabenen Werks ausgeführt. Zu bedauern war es nur, dass bei dem Tuba mirum ein Theil des Posaunensolo's, welches Herr KM. Fr. Belcke in der Kirche so besonders wirksam vortrug, dem Fagott zugetheilt war, welches Instrument der unsterbliche Tonsetzer wohl nur als Nothbehelf gelten lassen konnte. Freilich gehört grosse Diskrezion dazu, wenn die Posaune nicht dem Sänger, insbesondere den Tenor, decken soll. — Am 29. v. M. wurde nochmals Mozart's Requiem, mit vorangehendem Choral und einer Motette von L. Hellwig in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck von dem Herrn Mus. Dir. Julius Schneider mit Theilnahme seiner Gesangsinstitute, ausgezeichneter Solosänger und der königl. Kapelle, nicht minder gelungen ausgeführt. In sechs Tagen war das Requiem mithin dreimal mit stets gleich lebhafter Theilnahme gehört worden. Gewiss der sicherste Beweis des hohen Kunstwerths dieses in seiner Art einzigen Meisterwerks!

Dem. *Agnes Schebest* hat nun am 5. d. M. ihre Gastrollen mit Fidelio begonnen, und Hinsichts ihrer musikalischen Darstellung lebhaften, bei dem Gesange indess nur getheilten Beifall gefunden, da jedenfalls die Stimmorgan sehr gelitten hat und hohe Töne nur mit äusserster Anstrengung angegeben werden können. Ueberhaupt ist der Ansatz der Töne unsicher und tremulirend. Die zweite Rolle wird Norma sein, daher wir uns das Weitere für den Jahresbericht vorbehalten. Dem. *Löwe* und Herr *Mantius* sind (zum Musikfest in Schwerin), wie auch Frau. v. *Fassmann* abwesend, daher von einer neuen Oper noch keine Rede ist.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. Die diesjährigen, am 2. April begonnenen italienischen Operavorstellungen haben nunmehr mit letztem Juni abermals ihre Endschaft erreicht und gehofften, bei dem unverkennbaren Bestreben der Pachtadministrazion, nach Möglichkeit einen erlesenen Verein der vorzüglich renommirtesten Gesangskünstler zu bilden, jedenfalls, wenigstens bezüglich der Darsteller, in die Kathegorie der manuchfaltiges Interesse bietenden, nicht allein dem blind enthusiasmirten Fanatiker, sondern auch dem das Schöne nach Verdienst würdigenden Kenner herrliche Kunstgenüsse gewährend.

Die Gesellschaft bestand aus folgenden Individuen: 1) *Karoline Unger*; — 2) *Erminia Frezzolini*; — 3) *Rita Gabussi*; — 4) *Luigia Abbadia*; — 5) *Henrietta Brambilla*; — 6) *Napoleone Moriani*; — 7) *Cesare Lanati*; — 8) *Giacomo Roppa*; — 9) *Giorgio Ronconi*; — 10) *Cesare Badiali*; — 11) *Pietro Novelli*; — 12) *Giuseppe Frezzolini*; — 13) *Antonio Bencistini*; — 14) *Giuseppe Visaretti*; wozu noch in Ergänzungsrollen von der teutschen Truppe verwendet wurden: die Dem. *Tuczek*, *Hoffmann*, *Laroche* und *Nottes*; nebst den Herren *Pfister*, *Gebrer*, *Hipfel* und *Schmidt*.

Zur Darstellung kamen zehn grosse und eine kleine Oper (Finconvenienze teatrali mit einem vollen Fiasco, darunter fünf Werke von Donizetti: Lucrezia Borgia (12 Mal wiederholt), Lucia di Lamermoor (11 Mal wiederholt), La Parisina (8 Mal), Gemma di Vergi (4 Mal, und oben erwähnte vorangliche Farse; — von Mercadante: Elena di Felice (8 Mal wiederholt), und Il Giuramento (5 Mal); — von Bellini: Beatrice di Tenda (8 Mal wiederholt), und I Montecchi ed i Capuletti (1 Mal); —

von Ricci: Le Prigione d'Edimburgo (4 Mal wiederholt); — von Fioravanti: Le Cantatrice villane (3 Mal wiederholt); ausserdem noch, theils als Einlagen theils als Konzertstücke, sang Ronconi die Arie des Basilio aus dem Barbiere; desgleichen eine Donizetti'sche aus Maria di Rudenz; — Moriani eine aus Marino Faliero, und mit Ronconi ein Duett aus Donizetti's Gabriella di Vergy; — Roppe und Novelli jenes von Otello und Jago; — die Unger mit der Gabussi und Hollmann das köstliche Terzett aus Matrimonio segreto und den Schlusssatz aus Vaccaj's Romeo e Giulietta. — Frezzolini, Vater und Tochter, das Letztere aus Elisir d'amore; — die Brambilla eine Romanze von Morlacchi, und die Gabussi eine allerliebste Arietta von Proch. — Unsere liebwerthe Landsmannin Karoline Unger behauptete ihren wohlbegründeten Ruhm als geistvolle Mime und kunstgebildete dramatische Sängerin; die Parisina, Lucrezia, nicht minder ihre Rosa, die schalkhaft naive Cantatrice villana, müssen durch so vollendete Repräsentation zur unbezähmbaren Bewunderung, zum lautausbrechenden Beifallsjubel hinreissen. In der jungen Frezzolini entfaltet sich ein schönes Talent, das, bewacht von dem väterlichen Mentor, mit Riesenschritten der vollsten Reife entgegenblüht. Obwohl die Rite Gabussi erst seit Kurzem ihrem aus innerem Drange gewählten Beruf sich widmet, so müssen ihre bisherigen Leistungen denn doch jetzt schon den auszeichnetsten zugezählt werden, besonders im komischen Genre, wie denn ihre Agate in Fioravanti's melodisch gefälligen Dorfsängerinnen lieg unvergesslich bleiben wird und alle Stimmen zum unbeschränkten Lobe vereinigte. Marietta Brambilla, ein früherer Liebling, liess anfänglich einen schmerzlichen Verlust ihrer schätzbaren Mittel befürchten; später jedoch hob sich jene, hoffentlich blos momentane Indisposition und die treffliche Altistin entrückte wieder, wie vormals, namentlich in der Lucrezia und im Giuramento. Nichts destoweniger verbreitete sich ein, freilich unverbürgtes Gerücht, dass die Künstlerin entschlossen sei, der Bühne für immer Valet zu sagen und in unserer Kaiserstadt als Gesanglehrerin sich anzusiedeln, welches Acmichen, wenn dabei die hohe Noblesse ins Mitleid gezogen wird, bekanntermassen in den Bereich ganz vorzüglich erspriesslicher gehört. Die Abbadia steht eigentlich noch auf der zu entwickelnden Bildungsstufe, und wenn gleich zur Zeit nicht vollkommen zureichend für erste Parthieen, lässt sich demungeachtet ihrer Zukunft nur Günstiges prognostiziren. Moriani ist im Besitze des wunderherrlichsten Tenors und dürfte vielleicht von Rubini einzig nur durch dessen silberwunderie Schule übertroffen werden. Ganz ebenbürtig als Bassänger muss Ronconi genannt werden; seinen leidenschaftlichen Vortrag beseelt des Südens Glut, in seinen Silbermetallstimmen liegt ein unbeschreiblicher Zauber. Badiali, Roppe, Lanzi und Frezzolini, der wackere, leider nur wenig beschäftigte Buffo, waren altere, ehrenwerthe, freudig begrüsste Bekannte; Novelli, Benedikt und Visanetti fuhlten befriedigend ihre Platze aus und trugen nach bestmöglichen Kräften zur Herstellung und Aufrechthaltung eines abgerundet eingreifenden Ensemble bei. Unter dem aus noch unbekannten Neuigkeitenpaar ist Ricci's Komposition überwiegend die schwächste; voll Plagiate, leer und ledig selbst nur einer blos oberflächlichen Karakteristik; wie er denn seine wahnsinnige Ida gurgeln und schnarkeln lässt, als ob der ganze Himmel voll Baselgeige hinge. Mercadante zeigt doch mindesten redlichen Willen, zur Lehne dramatischer Wahrheit zu schwören, obschon ihm die mit leckerhaften Bonbons gefütterten und vollgestopften Dilettanten gerade deshalb den freilich grundlosen Vorwurf einer anscheinenden Trunkenheit machen; auch in seiner Elena di Feltre gleichwie im Giuramento begegnen wir mehreren, den Situationen meisterhaft angepassten Stellen, deren verständiger Auffassung und kräftigen Darstellungsform kein teutscher Tonsetzer sich schämen dürfte. —

Ein pythagoräisches Schweigen walte über die exzentrischen Beifallssignale, welche, besonders bei der Schlussscenerats, nach einem fast ekelhaften Multiplikationssystem statt fanden; Gedichte und Kränze werfen, Blumenwerfen, Körbe suspendiren und Karossen ziehen, zwanzig-, dreissig- bis vierzigspaniges Forcirt u. s. w. sind nun einmal an der Tagesordnung; und wir halten uns an die öfter aufgeworfene, fast ausgesprochene Gewissensfrage: wann und ob denn nicht endlich solche nichtssagende, nachgeäffte, blos konventionelle Zeremonien den altraditionellen Spenden zuletzt eben so überlästig werden dürften, als sie es den dabei betheiligten, echten, verdienstbewussten Künstlern bereits jetzt schon geworden sind? — (Rückblickend gewahren wir, zufolg Donizetti's Parisina als dritte Neuigkeit im harmonischen Bunde rein vergessen zu haben. Nachträglich also: dass sie ziemlich kalt liess, nicht einmal mit ihren zahlreichen, derselben wie aus dem Gesicht geschnitten ähnlichen Schwestern sich messen kann, und nur das sogreiche Silberblatt, die Unger, Moriani und Ronconi das satt- und markhose Gericht wenigstens geniessbarer zu machen vermochte. Man weiss ja, wie weit hier das buchstäbliche Pathos der modernen, zisalpinischen Maestri!)

Die choreografische Branche hielt inzwischen einen dreimonatlichen Stillstand, nur Marie Taglioni's wiederholter Besuch, welche an zehn Abenden, und noch einen darüber zur eigenen Benefize, tanzte, brachte die Ballete: Gitana (mit einer sehr fleissig gearbeiteten Musik des königl. preuss. Orchesterdirektors Schmidt), Le Lac de Donabe, Sylphide, Diane, so wie die Hauptszene aus L'Ombre, ihres Vaters letzter, in St. Petersburg mit glänzendem Erfolge produzirter Kompositionen. Da gab es denn abermals Gelegenheit, Huldigungsbouquets nach neuester Façon in Halle und Halle darzubringen, woran es auch die Route valse und deren Echo, unsere Dandy's, keineswegs fehlen liessen. Das nahmhaft erhöhte Entree minderte den Besuch. — An die Stelle Rosaridia Kreutzers, welcher seine Tochter Zdenka auf ihren Gastspielreisen begleitet und vermuthlich einem ehrenvollen Rufe nach Braunschweig Folge leisten dürfte, ist der beinahe schon gegen zwanzig Jahre pensionirte Repellmeister Umlauff wieder eingetreten, und alternirt

nunmehr im Dienste mit seinen Amtskollegen *Reuling*, *Proch* und *Randhartinger*. —

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Herren Kapellmeister in Dessau und in Hannover, Dr. *Friedr. Schneider* und Dr. *Heinrich Marschner* sind vom Könige von Dänemark zu Rittern des Danebrogordens ernannt worden.

Das erste Anhalt'sche Musikfest wird dieses Jahr nicht in Dessau, sondern in einer andern Stadt Anhalts Statt finden, wahrscheinlich in Köthen.

Anton Friedrich Justus Thibaut, Geheimerath, Doktor und Professor der Rechte an der Universität zu Heidelberg, hat sich auch um Förderung der Tonkunst, namentlich der altitalienischen, meist Palestrina'schen Kirchenwerke verdient gemacht. Es gebührt ihm daher auch ein Denkmal in unsern Blättern. Er wurde geboren zu Hameln am 4. Januar 1772, studirte seit 1792 zu Göttingen, dann zu Königsberg und Kiel, wo er 1796 seine ersten Vorlesungen begann, die er dann einige Jahre zu Jena, endlich die längste Zeit seines Lebens zu Heidelberg fortsetzte bis an sein Ende am 28. März dieses Jahres. Was dieser ausgezeichnete Mann für seine Wissenschaft leistete, gehört nicht hierher. Zu seiner Erholung hielt er in seinem Hause einen Gesangverein, in dem gewöhnlich nur alte Kirchenstücke zu Gehör gebracht wurden. Palestrina war sein Liebling, weit weniger Sebastian Bach, mehr noch Händel. Für den ersteren nannten römischen Kirchenkomponisten war er so ergluht, dass er sogar einige junge Männer auf seine Kosten nach Italien reisen liess, um möglichst viele Abschriften der Werke Palestrina's zu erhalten. Dass er seinem vor Allen hervorgeuen Tonmeister ein Ehrendenkmal in seiner Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst," Heidelberg 1825, und zweite Auflage 1826, setzte, wissen unsere Leser (man sehe unsere Zeitung 1825, S. 453 und 1826, S. 289). Das Buch enthält Mancherlei, auch über Singvereine. Der Entschlafene wird als ein fester, unverstellt offener, heiter milder und klar kräftiger Karakter geehrt, der nur streng war gegen das Gemeine und aufwallend nur aus Liebe zu dem erkannt Guten.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Abt, 3 Rondinos faciles sur des Thèmes fav. de l'Opéra: Ein Besuch in St. Cyr, de Dessauer, pour Piano à 4 mains. Oeuv. 29. 10 Gr.

Banck, Halle der Völker. Possicen verschiedener Nationen, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 37. No. 13. Das Haus der Liebe (Italienisch). No. 14. Untreue Liebe (Deutsch) für tiefe Stimme. No. 15. Das verschlossene Herz (Französisch). No. 16. Mollentage Litthauisch). No. 17. Der Ritter und sein Liebchen (Niederländisch). No. 18. Die Spinnerin (Deutsch). à 4 Gr.

Berlioz, Ouverture de Waverley pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 1. 14 Gr.

Frisch, Fantaisie sur les motifs de la Muette, de Bordeaux, pour Flûte avec Pianoforte. Oeuv. 25. 16 Gr.

Geissler, 8 Orgelstücke verschiedenen Characters zum Studium und Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst. Op. 37. No. 24 der Orgelstücke. 14 Gr.

Hitti, Der Vogelsteller für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 42. 8 Gr.

— — 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianof. Op. 43. 8 Gr.

Labitzki, Tanze für Orchester. No. 8. Contredanses françaises. Oeuv. 49. — und Daguerreotyp-Galopp. Op. 57. 1 Thlr. 20 Gr. No. 9. Andenken an Pawlowsky. Tremolo-Walzer. Op. 60. 8 Thlr.

Merradante, Le due illustri Rivali. Die Nebenbuhlerin. Tragische Oper in 5 Acten. Klavierauszug mit italienischem und deutschem Texte. 5 Thlr.

Panofka, Reminiscences de la Juive. Divertissement brillant pour Violon avec Pianoforte. Oeuv. 28. 16 Gr.

Pott, Les Adieux de Copenhague. Grand Concerto pour Violon avec Pianoforte. Oeuv. 10. 1 Thlr. 16 Gr.

Täglichsbeck, Variations brill. sur un Thème original pour Violon. Oeuv. 17. avec Orchestre. 1 Thlr. 16 Gr. Avec Quatuor. 20 Gr. Avec Pianoforte. 12 Gr.

Velt, 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 12. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthums-Recht:

Zanetta,
Opéra comique en 3 Actes.
Paroles de E. Scribe,
musique de
D. F. E. Auber.

Burgmüller, F., Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opera: Lestocq. Op. 14.

— — Ronde brill. pour Piano sur des motifs de l'Opéra: Cheval de bronze. Op. 16.

— — Les Abeilles, 6 petits morceaux pour Piano sur des Melodies italiennes. Op. 61 en 2 Suites.

De Beriot et Osborne, Duo brill. pour Piano et Violon sur des motifs du Domino noir.

Döhler, Th., Andantino pour Piano. Op. 32.

— — Grande Fantaisie pour Piano sur des Airs nat. irlandais. Op. 33.

— — Trois Rondos pour Piano sur des Airs de Ballet de l'Opéra: Les Martyrs, en 3 Suites.

Wolf, E., Musique sur des motifs de l'Opéra: l'Elisir d'amore pour Piano. Op. 31.

— — Divertissement pour Piano sur des motifs de l'Opéra: Oberon. Op. 32.

So eben erschienen und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Gesänge für Bariton- oder Basssänger.

Goldschmidt, S., Der todte Tanzer. — Sternenlied mit Pianoforte. Op. 1. 54 Kr.

— — Der Pilger v. Walter Scott, übersetzt von Freiligrath, mit Pianoforte. Op. 2. 54 Kr.

Skraup, Liebes Thal, warum so stille? Wanderlied mit Pianoforte und Horn oder Violoncell. Op. 15. 20 Kr.

Tüll, A. Emil, Die Bergstimme. Gedicht von Heine mit Pianoforte. 24 Kr.

Velt, W. H., Der Todtentanz. Ballade von Goethe mit Pianoforte. Op. 14. 1 Fl.

Joh. Hoffmann, Musikalienhandlung in Prag.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Juli. № 31. 1840.

Kirchenmusik.

Angezeigt von G. W. Fink.

Motette: „*Singet dem Herrn.*“ *für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung* — in Musik gesetzt von *Adolph Hesse.* Op. 61. No. 3 der Motetten. Breslau, bei Karl Cranz. Partitur und Stimmen. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Der Chor, All. moderato, ¼, A dur, ist in ehrfurchtsvoller Freudigkeit würdig und ohne Prunk gehalten; die Orgel bewahrt denselben Karakter, bald verstärkend, bald für sich orchestermässig in Fülle ertönend, ohne je in viel Koloraturen sich einzulassen. Die Behandlung der ausgeschriebenen Orgelstimme ist vom Komponisten genau angezeigt worden. Nach dem mässig durchgeführten, schlicht und ansprechend gehaltenen Chore lässt sich der Bass in einem angemessenen Solo, Andante, ¾, F dur, hören, wohin die Orgel in kurzem Vorspiele einleitet. Der Preis der Güte Gottes behauptet denselben Karakter, welchen selbst noch im ernig flehenden Zwischengesange in A moll: „Wende dich zu uns und sei uns gnädig, Herr! sei gnädig unserer Missethat“ im Vertrauen auf des Erbabenen Güte durchklingt, deren Preis der erneute und veränderte geführte Anfangssatz wiederholt. Ein eben so schlichtes Soloquartett, Andante, ²/₄, nimmt D moll auf zu den Worten: „Bewahre unsere Seele und lass uns nicht zu Schanden werden,“ wendet sich aber schon mit den letzten Worten der ersten Hälfte: „bewahre sie“ nach F dur, das Vertrauen auf ihn, der unser Schild ist, in freudig ungeschmückter Erhebung bethätigend. Der Schlusschor, All., ⁴/₄, greift wieder in A dur ein: „Lobt den Herrn ewiglich und erzählt seine Wunder“ u. s. w. Hier erst wird das Imitatorische der Stimmen anfangs ganz mässig eingemischt, bis sich der Satz aus E dur mit *ff.* in C dur wendet, worin bald eine ganz klare Quintenfuge, die das bekannte Thema nach kurzer, aber nicht zu kurzer Haltung in der Unterquinte nachahmt und darauf sogleich schlicht geordnet nach E dur moduliri, um den Preisgesang in A dur freudig zu beenden. Der Kirchenstyl ist nicht überladen, das Ganze nicht schwer ausführbar und den Allermeisten zuverlässig zusagend.

1) *Cantate:* „*Auf Gott und nicht auf meinen Rath.*“ *für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters* (in Ermangelung des Orchesters mit Orgel oder Pianoforte) *zum Gebrauch bei öffentlicher Sonn- und Festtags- so wie bei kirchlicher Trauungs-Feier* von *Ernst Köhler.* Op. 60. Partitur. Ebendaselbst. Preis 1⅓ Thlr.

2) *Motette:* „*Wie lieblich ist doch Herr die Stätte.*“ *für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von Flöte, 2 Klarinetten, 2 Oboen, 2 Hornern, 2 Fagotte (Trompeten und Pauken ad lib.) und Orgel oder Pianoforte* von *Ernst Köhler.* Op. 62. Partitur. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Der erste Chor, All. assai ma maestoso, ⁴/₄, C dur, zeigt gleich im Anfange, dass es hier dem bekannten Verfasser um ein der Menge wohlgefälliges, ihr leicht zusagendes Werk zu thun war, wodurch einige imitatorische Folgen, z. B. S. 6, zu vereinzelt hingestellt worden sind; auch möchte manches Wiederholen der Textesworte dem Zwecke nicht ganz entsprechen, so sehr er auch durch die übrige Haltung erreicht wird. Das Duett zwischen Sopran und Tenor macht die angegebene Absicht des Komponisten noch klarer (Andantino, ³/₄, F dur). Dasselbe sagt das Basssolo im Rezitativ und Arioso aus zu den Worten: „Ist nicht ein ungestörtes Glück“ u. s. w. Der Schlusschor: „Was ist des Lebens Herrlichkeit“ behält natürlich den mit Absicht hier vorherrschend leichten Styl auch da noch bei, wo die vier Solostimmen im Wechselgesange zum Chore treten. Die Stellung, die der Verfasser hier freiwillig eingenommen hat, ist also nach unserm Dafürhalten kaum zu verkennen. Dass er sie durchgängig festhielt, ist recht: er würde sonst weder für den einen noch für den andern Theil etwas wirken. Der Beurtheiler hat sich in die erwählte Stellung hineinzudenken, zu sehen, ob das Werk in seiner Art, nicht in einer beliebig andern, getroffen ist, inwiefern es das möglich Beste gerade dieser Art und Stellung leistet. Das wird aber freilich für Jeden, der einer andern Geschmacksstellung den Vorzug gibt, schwer zu fassen sein, eben weil seine Art zu empfinden etwas Anderes wünscht. So wird denn hierin immer die grösste Vorsicht nöthig, damit irgend einer andern Geschmacksstellung kein Unrecht zugefügt und keiner Bildungslage ihre naturgemässe Nahrung verkümmert werde. In solchen Fällen hat man daher vorzugsweise zu sehen, ob eine solche Darstellung sich mit den allgemein anerkannten oder mit klar als nothwendig zu beweisenden Kunstforderungen verträgt. Man hat nun folgenden Satz für technisch falsch erklärt, als einen solchen, „der in einer im Kirchenstyle geschrieben sein sollenden Komposizion durchaus nicht vorkommen dürfe“

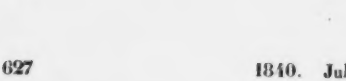

Wir sehen hierin gar nichts Falsches. Denn wollte man etwa noch annehmen, es dürfe auf den verminderten Septimenakkord, der hier als $\frac{6}{5}$ auftritt, nicht D dur folgen, sondern es müsse D moll sein: so ermangelte der ganzen hyperskrupulösen Annahme nichts weiter als der Beweis der Richtigkeit, dessen Führung schwerlich gelingen wird, ja nicht kann. In der ganzen übrigen Harmonisirung ist nicht das Geringste, was auch nur von Weitem einen Fehler ähnlich sieht. — Die folgende Stelle ist gleichfalls verdammt worden:

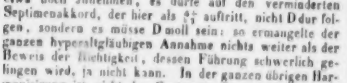

Man hat dies für gänzlich unstatthafte Quintenfolge erklärt, die sich durch nichts entschuldigen lasse. Nun sieht aber Jeder, dass die Quintenfolge grammatisch nicht vorhanden ist, weil sich die Quinte der Mittelstimme im letzten Viertel jedes Taktes immer in die Septime umsetzt und erst aus diesem Intervall in eine neue Quinte gegen den Bass fortschreitet; die Ermässigung durch den jedesmaligen Vorhalt der Oberstimme gar nicht einmal in Anschlag gebracht. Sind denn Fortschritte wie dieser fehlerhaft?

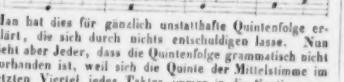

Ein Schnitzer ist es also nicht, obwohl dadurch die Stelle noch nicht zu einer schönen erhoben wird; sie ist eine Ausfüllungsfloskel, welche sich durch die Absicht, nicht in's Tiefere der Empfindung zu greifen, entschuldigt. Aesthetisch könnte sie anders gewünscht werden, nur grammatikalisch schlecht ist der Gang nicht. Dies unsere Ueberzeugung, die wir nur auf Veranlassung hersetzen und sie den Meistern der Tonkunst zur Ueberlegung hinstellen, keineswegs aber, um etwa gegen den Herrn Verdammer der angeführten Stellen aufzutreten, mit welchem wir nicht streiten. Was wir thun, geschieht nie gegen irgend einen Menschen, sondern für die Sache, und auch für diese nur in so weit, dass wir, unumwunden unsere Meinung aussprechend, die Beachtung Anderer darauf hinlenken, damit Jeder sich selbst eine begründete Ueberzeugung schaffe.

Die Motette nimmt denselben Standpunkt ein, schwingt sich nicht höher als die Kantate und ist für Wirkung in unserer Zeit berechnet, die bekanntlich in Ansprüchen an kirchliche Musik sich nicht hart und schwer zu befriedigen erweist. Im Gegentheil sehen Viele etwas Weltliches in ihr gar nicht ungern. Es fragt sich nur, wie weit der Künstler dem Zeitgeschmacke Vieler nachgeben darf? Zuweilen hat der Verfasser wohl zu viel nachgegeben, zuweilen auch wieder zu viel gearbeitet, um in Form oder vielmehr in Stellungen ungewöhnlich zu scheinen, ohne sich vom innern Gefühl aufregen zu lassen. Das ist z. B. im Terzett recht auffallend geschehen, wo er offenbar alte, aber jetzt wieder bevorzugte Vorbilder nicht glücklich nachgeahmt hat; dagegen die neu beliebte Weise im gleich darauf folgenden Sopransolo mit Chor. Kurz das Ganze hat nicht eine einzige, sich selbst treue Weise, sondern verschieden wechselnde Manieren, was immer das Uebelste ist. Der Verfasser wird wie Jeder wohlthun, wenn er mit vorausgesetzt nothwendigem Streben nach Selbsterhebung seiner eigenen innern Richtung treu bleibt. Dieser Mangel eines bestimmten, aus innerer Erfüllung hervorgegangenen Kirchenstyles ist aber nicht *einem* namhaften Manne zur Last zu legen, sondern der Zeit, die in diesem Punkte am wenigsten auf festen Füssen steht. Man zieht in der Regel das auffallend Einzelne der Gediegenheit des Ganzen vor und verlangt statt einer gehaltenen frommen nach einer *Unterhaltungs-Kirchenmusik*, die des Bunten nicht entbehren will. Das wird denn auch von vielen Tonsetzern häufig genug auf sehr verschiedene Art gegeben, um der Zeit oder der Stellung einer besondern Umgebung genug zu thun. Dass damit das Höchste nicht geleistet werden kann, liegt in der Natur der Sache. Nur thut man Unrecht, wenn man einem Einzigen zur Schuld anrechnet, was Schuld der Mehrzahl ist, einer Mehrzahl, die dies nicht einmal als Schuld erkennt, weil sie dazu gekommen ist, sie weiss nicht wie. Unsere vorherrschend weltliche Musik setzt eine Ehre in Auflösung fast aller Gesetze harmonischer Führung, sich darauf berufend, die Alten und unter ihnen die tüchtigsten Meister hätten selbst sie nicht immer befolgt. Und darin hat die Zeit vollkommenes Recht. Es ist wahr, dass Verdoppelungen der Vorhalte, unvorbereitete Dissonanzen, Querstände und sogar Quinten vorkommen und sonderbare Stimmenführungen auch in alten Meisterkompositionen. Ist wie weit dergleichen ein Grund ist, die Gesetze für unnütz und die Uebertreter für genial zu erklären, ist eine Frage, die am wenigsten in einer Beurtheilung eines zufällig vorliegenden Werkes abgemacht werden kann. Nichts als wohlgemeinte Erinnerungen können geliefert werden, damit eigenes Bedenken angeregt und munter erhalten werde, um der Uebertreibung nicht Thor und Thür zu öffnen. Jetzt setzt man oft mit allem Bedacht auch wohl im blossen Uebermuth gar Vielerlei, was die alte Theorie, die in Vielem, deshalb nur noch nicht in Allem Recht hat, untersagt. Aber im Grunde ist dies in gegenwärtigem Falle keineswegs die Hauptsache. Wir möchten vielmehr behaupten, Herr Köhler, der recht gut weiss, was Regel ist und was nicht, habe hier mit allem Fleisse so und nicht anders gearbeitet; er hat zuweilen gerade darin das Eigenthümliche der Arbeit gesucht. Es ist ja das, was grösstentheils unsere Zeitoriginalität ausmacht. Je leich

ter diese Originalität, die eigentlich keine ist, erarbeitet werden kann und je mehr sie in den Augen Vieler gilt, desto mehr muss sie für eine Zeit um sich greifen und selbst solche Männer manchmal in ihre Netze ziehen, die ganz anders zu setzen im Stande sind, wäre es auch nur, um zu zeigen, dass sie Aehnliches recht wohl vermögen. Allein die Hauptsache liegt stets in konsequenter Haltung des Ganzen, in einem bestimmt abgeschlossenen Style. Dieser aber scheint uns der Motette zu mangeln; die einzelnen Sätze weichen zu stark von einander ab, so dass sie sich zu keiner Einheit abrunden. Dies ist unsere Meinung. Da aber vielen Hörern auf Einheit eines Ganzen jetzt eben so wenig ankommt, als auf strengen Befolgen vorgeschriebener Regeln, so kann die Motette, die diesmal mit Fleiss sich so und nicht anders gestellt hat, gerade um deswillen Vielen sehr wohl gefallen, ein Ereigniss, das nicht zum ersten Male vorkommen würde. Dennoch ist es gerathener und nützlicher, wenn Jeder seiner eigenen Individualität treu bleibt und uns in seinen Gaben sein wahrhaft inneres Menschenwesen vorführt, ohne sich nach einem Andern, als nach seiner besten Ueberzeugung und seiner Empfindung zu richten. Damit wirkt man immer Gutes, wenn nicht für Alle, was selten ist und nur vom Ausgezeichnetsten erreicht wird und selbst von dem nicht immer, doch zuverlässig für diejenigen die unserer Wesenheit nahe genug stehen.

Motette: Des Lebens Tag ist schwer und schwül u. s. w. für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, gesetzt von Justus Amadeus Locorf. Berlin, bei T. Trautwein. Preis der Partitur und der Singstimmen $^7/_{12}$ Thlr. Preis jeder Singstimme $1^1/_2$ Sgr.

Hier erhalten wir zwar keine Motette im alten Zuschnitte, der auch gar nicht immer nöthig ist, für dieses Gedicht sogar unpasslich sein würde, allein einen so durchgehaltenen, karaktervollen und gefühlten Gesang, dass er in seiner weichen Innigkeit und sichern Stimmenführung, die gar nichts Besonderes will, es aber hin und wieder wohl hat, ohne auch nur im Kleinsten von strenger Folgerichtigkeit zu weichen, überall ansprechen wird, wo man sich nicht einer zu grossen und, wir möchten sagen, frivolen Einseitigkeit hingegeben hat. Das Letzte, ein Hauptunterniss alles Guten, ist zum Glück weit seltener der Fall, als etliche Unmuthsseelen uns glauben machen möchten. Man bleibe also nur um des Menschlichen und des Schönen willen fort und fort bei dem, was uns im Innern als ungeschmückt Wahres und Gemüthliches lebt und lasse sich nicht durch jede Kleinigkeit und einigen vorübergehenden Schein irren und zum Verlassen seiner selbst, versteht sich mit Obenanstellung des Strebens nach immer steigender Veredlung, verleiten: so kommt das Rechte und mit ihm das Heil von selbst. Es ist so geordnet und kann nicht fehlen; es folgt so sicher, als der Tod. Man kann diese wohlfeile Motette, die wir nicht weiter beschreiben wollen, immerhin kaufen; es wird nicht leicht gereuen: den Meistern wird sie wohlthun. Schade, dass mehrere Druckfehler darin vorkommen; wir wollen sie zum Besten derer, die das empfehlenswerthe Werk gebrauchen wollen, anzeigen. S. 5 muss in der zweiten Klammer im vorletzten Takte sowohl in der Altstimme als im Pianoforte vor *c* ein $\flat$ gesetzt werden. S. 6 muss die zweite Tenornote im Tutti in *a* umgewandelt werden. In derselben Klammer fehlt im ersten Takte des Pianoforte vor *e* ein Kreuz und im dritten Takte muss $\overline{ce}$ als ganzer Schlag beigefügt werden. — S. 7 schreibe man im vierten Takte der zweiten Klammer vor das $\frac{3}{4}$ des Altes ein $\frac{2}{4}$ und setze die allerletzte Note des Altes in *h* um. — S. 9 in der ersten Klammer gebe man der ersten Tenornote des vorletzten Taktes ein $\frac{2}{4}$ — und in der zweiten Klammer mache man aus dem $\overline{dea}$ des Tenors am Ende des zweiten Taktes $\overline{ea}$ und schreibe vor die folgende Note das $\flat$.

Die Motette wird sich auch für Kirchengesang sehr wohl benutzen lassen, entweder mit sanfter Orgelbegleitung oder auch ohne alle Begleitung mit Weglassung der paar Vorspielstakte.

Orgel.

Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele von *J. G. Heinrich.* 3ᵉ Heft. Schwiebus, beim Verfasser und in Kommission bei F. S. Lischke in Berlin. Preis $^1/_3$ Thlr.

Diese empfehlenswerthe Arbeit hält sich in der Güte, die wir ihr bei Besprechung des ersten Heftes 1839 S. 1025 und des zweiten Heftes S. 417 d. Jahrganges zugestanden haben. Man erhält hier wieder 15 sehr gut ausgesetzte und mit einfachen Zwischenspielen versehenen Choräle, also von No. 30 bis 45. Die angezeigten Abweichungen sind erfahren ausgewählt. Wer die ersten Hefte besitzt, wird das dritte gewiss nicht ungekauft lassen.

Choralbuch, zunächst zu dem neuen Gesangbuche vom Jahre 1840 des Fürstenthums Schwarzburg-Rudolstadt, so wie auch zum allgemeinen Gebrauche, bearbeitet von *Friedrich Müller.* Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Der bekannte Verfasser, Kapellmeister in Rudolstadt, berichtet im Vorworte: „Da mehrere alte Melodieen im Laufe der Jahre Veränderungen erlitten haben und zum Theil bedeutend von einander abweichen, so habe ich die besten Werke der Art verglichen und nach sorgfältigem Erwessen benutzt. Diejenigen Melodieen, welche einerlei Metrum haben, sind neben einander gestellt und mit dem Buchstaben *a b c u. s. w.* bezeichnet worden. Einige, bei denen das Sylbenmass der Lieder nicht immer treffen wollte, sind, da die Gemeinden sich wohl ungern von den alten bekannten Melodieen getrennt haben würden, doppelt bearbeitet, und im Register jedesmal genau die hierzu eingerichteten Melodieen angezeigt, auch mehrere gute Melodieen hinzugefügt worden. — Nur zu drei Liedern war es mir trotz der vielen Werke, welche mir dabei zu Diensten standen, nicht möglich, passende Melodieen aufzufinden; daher habe ich selbst versucht, neue Melodieen, welche sich

unter No. 100, 101 und 131 des Choralbuches finden, zu schreiben. Mögen die Freunde religiösen Gesanges hieraus wenigstens meinen Eifer und meine Liebe für die gute Sache erkennen. — Um dieses Werk auch für andere Staaten brauchbar zu machen, ist solches mit zwei Registern versehen. Das erste enthält die sämmtlichen Lieder des Rudolstädter Gesangbuches vom Jahr 1840 nach alphabetischer Ordnung, nebst Angabe der hierzu geeigneten Melodieen. Die zweite, zum allgemeinen Gebrauche bestimmte, enthält alle aufgenommenen Melodieen nach alphabetischer Ordnung."

Nicht nur Liebe zur Sache und Eifer, das Zweckmässigste zu geben, sind dem Bearbeiter dieses Choralbuches nachzurühmen, sondern auch jene Tüchtigkeit, ohne welche die Liebe nichts vermag. Die Harmonisirung ist vollkommen rein, so sorgfältig, dass Fleiss und Kenntniss in die Augen springen; es ist nicht ein einziger Takt unüberlegt hingeschrieben, so dass von eigentlich verfehlten Fortschreitungen nicht die Rede sein kann. Sind ja ein paar Intervallenstellungen in einer Summe von 144 Melodieen, die Einer und der Andere anders wünschen könnte, so liegt dies in der verschiedenen Ansicht, die Jeder über die beste Art der Harmonisirung der Choräle für sich hat, niemals in unüberlegt Fehlerhaftem der Schreibart. So verhält es sich auch mit der Wahl unter den verschiedenen Veränderungen, welche die Melodieen erlitten haben. Woran man von Jugend auf gewohnt wurde, der erhält meist den Vorzug. Es wird also in jeder Provinz eine andere Vorliebe geben. Stellt man noch ein Theil der Choralfreunde als obersten Grundsatz auf: die Choräle müssen auf ihre Urmelodieen zurückgeführt werden — und der andere diesen: die Gewöhnungen der Gemeinden müssen durchaus beachtet werden, damit man die Andacht nicht störe; deshalb sollen Verbesserungen nicht mit Gewalt, nur nach und nach eingeführt werden, und zwar von den Schulen aus —, so werden in diesem Punkte noch mehr verschiedene Wünsche obwalten müssen, die kein Mensch auf Erden zu befriedigen im Stande ist. Der Verfasser hat hierin eine gute Mitte gehalten, im Ganzen aber mehr dem zweiten als den ersten Grundsatz zu dem seinigen gemacht, was wir in einem zunächst für ein namhaftes Land bestimmten Choralbuche nur billigen müssen. Eben so wohlgethan ist es, dass der Verfasser sein Hauptstreben mehr auf gediegene, als auf gesuchte Akkordverbindungen richtete, ohne jedoch zu gleichförmig zu bleiben und vor dem Ungewöhnlichen eine übermässige Scheu zu zeigen. — Die drei neuen Melodieen des Verfassers sind zu folgenden Liedern gesetzt: Auf Golgatha will ich mich schwingen u. s. w., von Lavater; Jahrhunderte, wie Ströme, fliessen u. s. w., von J. C. Hesse; O Allerheiligster, wir kommen hier u. s. w., von Lavater. Sie sind dem Inhalte der Lieder sehr angemessen und völlig im Choralstyle, so dass einige Zeilen lieber starke Anklänge an beliebte Melodieen geben, als von der Form sich entfernen wollten. Und so ist denn das neue Choralbuch nicht nur für das Fürstenthum unbedingt eine sehr dankenswerthe, der Erbauung förderliche Gabe, sondern es werden auch alle übrigen Choralfreunde aller Länder es nützlich gebrauchen können. Der Druck ist sehr korrekt.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) Die Leistungen des *Theaters an der Wien* waren, mit Uebergehung des minder Erheblichen, folgende: 1) „Der Müller und sein Kind," Drama von Raupach, den Dialog in österreichischer Mundart lokalisirt, mit Musik von Proch; 2) „Der Treulose," von Nestroy; zur Benefiz des Schauspielers Gämmerler, welcher anstatt des Verfassers die, ihm nur wenig zusagende, ernstgehaltene Titelrolle übernommen hatte, *reproduzirt*; — 3) „Pelzpolitik und Kachelofen," Posse von Hopp, Musik von Hebenstreit; anspruchsloser Scherz, unterhaltend und darum gern gesehen; — 4) „Der Erbschleicher," Nestroy's jüngstes Produkt, Musik von Adolph Müller, sind Anwerth, ohne jedoch bleibend durchzugreifen; die fast blos episodisch eingeführte Komik schuldet wesentlich daran; — „Doktor Faust's Hauskäppchen," Hopps beliebte Zauberposse, über die Isther-Brücke emigrirt und auch hier willkommen. — 6) „Die Maske," Intriguengemälde von Schikh, worin dessen Gattin, Mad. Jäger, nachdem sie aus ihrem bisherigen Engagement in der Josephstadt getreten, beifällig debütirte; Herr Michaux hat eine absonderlich kuriose Musik dazu geschrieben, welche jedoch theilweise nicht übel ansprach; *transeat cum ceteris*; — 7) „Dramatische Regentropfen," ein Loch-, Lust-, Schers-, Spass-, Sang- und Klang-Quodlibet, zur Abkühlung in den heissen Sommertagen, mit erprobt-gewandter Sachkenntniss arrangirt und zusammengestellt vom Direktor Carl. Wenn ein solches Karakter- und Szenen-Bunterlei sich etwas selten macht, und die kontrastirenden Schlageffekte wohlberechnet auf Witz und Humor basirt sind, so lässt sich das schaulustige Publikum solche vorbeischwebende Erscheinungen mitunter immerhin gefallen; nur vor dem Nimium wolle man sich hüten.

Die *Leopoldstädter Bühne* trug einen Todten in doplo zu Grabe, und dieser hiess: „Herr Adam und Jungfer Everl," verstorben an „Gespensterfurcht." — Der sonst recht anstellige Lustigmacher *Landner* mag jedenfalls den zuweilen sehr dubiosen Lorbeer der Autorschaft entsagen; er riskirt nichts dabei, kann vielmehr nur gewinnen. — Der im Drollerien-Erfinden beinahe unerschöpfliche *Fenzl* hat wieder eine neue Zauberpantomime gesetzt: „Pierot in der Unterwelt," welche in der That durch überraschende Maschinerieen und Verwandlungen eine reiche Fundgrube von Mannichfaltigkeit genannt werden kann. Die musikalischen Beigaben macht man sich heut zu Tage möglichst bequem; älteres, meist schon Vergessenes wird hervorgesucht, — nach Bedarf gestreckt, gekürzt, was weniges modernisirt, gehörig gepfeffert, und so ist es fertig. — Uebrigens halfen bei so sterilen Zeiten die Gastspiele der Mad. *Jäger*, der Herren *Lang* und *Hausmann* einigermassen aus der Noth, welches

Trifolium vormals ohnehin schon diesem Jokustempel angehörte, und wovon, wie verlautet, Weiblein No. 1 und Männlein No. 2 neuerdings für die, allerdings einer tüchtigen Rekrutirung bedürftigen Anstalt bereits wiedergewonnen sein sollen. Um denselben nun Gelegenheit zu bieten, in ihren vorzüglichsten Glanzrollen zu paradiren, wurden zu solchem Behufe nachstudirt: „Nur Eine küss' den Zauberspruch"; — „Der Verschwender"; — „Das Fest der Handwerker"; — „Ecksteher Nante"; — „Der Postillon von Stadt-Enzersdorf"; — „Die elegante Bräumeisterin"; — „Der Wasserfall im Feenhain"; — „Die Lieb' auf der Alm"; — „Henri"; — „Herr Joseph und Frau Babett"; — „Die Zauberrüthchen"; — „Liebenau"; — „Salerl, die schöne Weanerin"; — „Adelaide"; — „Der Alpenkönig"; — „Sylphide"; — „Das Mädchen aus der Feenwelt"; „Das Zauber-Diadem" u. m. a.

Die Gesellschaft des beliebten *Josephstadter Theaters* liess es zwar, gewohnterweise nicht an Eifer und rühriger Thätigkeit fehlen, sah jedoch durch den Einfluss missgünstiger Konstellazionen alle Gesammtbemühungen nur von geringem Erfolge gekrönt. „Die Zauber-Schnellpost," eine Galleria scherzhafter Szenen, mit Gesängen, Nazionaltänzen, Evoluzionen, Märschen, Verwandlungen, Maschinen, Flugwerken u. s. w. kam blos zur Abschiedsbenefiz des ergrauten Balletmeisters *Hamoldt* an die Reihe, dessen Glücksstern ihm eine, mit lebenslänglicher Versorgung garantirte Anstellung bei der Prager Bühne finden liess. — „Mit und ohne Zauberei," dramatische Bilder in zwei Rahmen, Musik von Proch, langweilte zum Erbarmen, und das ist übergenug; der Verfasser Wilhelm Turteltaub, ein wahrer Rhadamant in der Rezensentenzunft, sollte billigerweise auch sich selbst etwas strenger beurtheilen; — „Der Kampf der Eifer mit den Zwölfern," oder: „Von halb 8 bis drei Viertel auf 11; — ist eine rein verfehlte Parodie der „Hugenotten," ein von einem so routinirten Volksdichter, wie Schickh sich vielfältig erwies, kaum erklärbarer Missgriff. — Kapellmeister Riottie benutzte zu seiner Musik verschiedene Meyerbeer'sche Originalmotive, die aber in heterogener Nachbarschaft sich freilich recht unheimlich fühlen mussten; — „Schlachtsturm und Eroberung," grosse Spektakelpantomime, erfunden von Joseph Schier und dargestellt durch dessen Tänzergesellschaft, — war blos für die Schaulust berechnet, — mochte sich indessen wenig vortheilhaft rentirt haben und wurde nach einigen Reprisen ad acta gelegt; — „Das Menschenherz und sein Dämon," romantisch-komisches Zaubermärchen, mit Musik von Proch, Erstlingsversuch des Schauspielers Goewitz; wenn die Grundidee, von Wilhelm Hauff entlehnt, mit der Durchführung gleichen Schritt hielte, so hätte Vollendetes geleistet werden können; zu letzterer reichten jedoch die Kräfte nicht aus, obschon fragmentarische Einzelnheiten für innere Befähigung und ein achtenswerthes Talent zeugten. Vor allem schadeten dem Totaleindruck die gewaltigen, mit poetischen Floskeln und pomphaften Tiraden durchspickten Längen; tüchtige, aber erst post festum vorgenommene Abkürzungen kamen leider zu spät, und brachten vielmehr nur verwirrende Unklarheit in das Ganze. Die beiden Aktschlüsse, von dem neuen Balletmeister Charles Saint Marie gruppirt, übertrafen, was viel sagen will, an Sinnezerei vielleicht Alles bisher noch Gesehene, wie denn auch Proch, unter nicht wenig Getöse, diesmal unbestritten sein Bestes gab; — „Des Lebens Werth," romantisches Mischen nach Meisl (kaum früher vor ein paar Jahren: „Der Preis einer Lebensstunde"), hat durch die nunmehr vorgenommene Ueberarbeitung kaum gewonnen; — von Lanner's ursprünglicher Kompositon ward Einiges beibehalten, Anderes durch Einschiebsel ersetzt, — wie es denn in der Regel, beim Zuschnitt ahnlicher Harlekinsjacken zu geschehen pflegt, ohne um Weiteres sich zu kümmern. — Der aus Prag verschriebene Kapellmeister *Till* hat bereits seine Funkzionen begonnen; ob er wohl hier am rechten Platze steht? ob der Lokalposseneotyl auch seiner Individualität zusagt? — Mad. *Thome* ersetzt nicht nur das Fach der abgegangenen Mad. *Jager* zu Genüge, sondern dürfte dieser vielleicht noch den Vorrang abgewinnen; so wie die Unternehmung zur Akquisizion des Herren *Zöllner* und Frau, als sehr verwendbare Mitglieder, sich wirklich Glück wünschen kann.

W. H. Ernst, der Epoche machende Violinvirtuose, veranstaltete, vor dem Antritt seiner Kunstausflüge nach Ungarn, sein letztes Konzert im k. k. grossen Redoutensaale zu einem Novitätabend, an welchem, wegen der in der Hofkapelle abzuhaltenden Exequien, beide Hofbühnen stets verschlossen bleiben. Er spielte das Otello-Concertino, die Elegie, Feuervariationen über ein holländisches Nazionallied und den allbeliebten Carneval de Venise. Gegen 2000 Kunstliebhaber mochten sich wohl zusammengepfercht haben; und da den Handen zum Applaudiren kaum Spielraum gegönnt war, so wussten die Lungen barbalten, um dem Geiger in so enthusiastischer Begeisterung zu huldigen. Allgemach scheint man von dem Abwege der leidigen Vergleichungen zurückzukehren, und der Wahrheit näher zu kommen, dass Ernst mit seinen mehr oder minder berühmten Nebenbuhlern höchstens nur die Partezugehörigkeit des Tonwerkzeuges gemein habe und eine Karakterparallele, allenfalls mit Ole Bull, sich beitzulig wie der Süd- zum Nordpol verhalten müsse. Stupende Technik, siegreiche Ueberwindung aller Arten von Schwierigkeit lässt sich sogar ohne eminentes Talent, blos nur durch rastloses Studium erringen, und wird, mit dem Beisatz einer erklecklichen Dosis von Charlatanerie, da der Mystifikazion so bereitwillig sich hingebende Menge immerdar allerwärts; die Seele aber, der Gesang des Spiels kann nicht erlernt werden, wenn der Gefühlsausdruck, welcher mit der Zeit zur vollsten Reife gelangt, im Keime zum Künstlerthum nicht schon vorhanden. Ernst erscheint als Ausnahme im modernen Geschmacksverfall; ihm gilt der gediegene Vortrag als Grundbasis; sein Ton ist Seelengesang, gleich wie der Menschen Kehle entstrémend; aber diese rührend schwebende Klänge, die in ihrer hohen Weihe an das Dasein besserer Welten gemahnen, und nachhallend das Herz mit süsser Wehmuth umstricken, sind denn doch nur Nebenvorzüge gegen das Tones inneres-

sende Schönheit und Grossartigkeit (?). Weiss er doch einen einzigen Laut so unbegreiflich lange zu dehnen, drückt mit diesem einen Laute die mannichfaltig wechselnden Gemüthsstimmungen in den ergreifendsten Bogenschwingungen aus und lässt am Ende ihn still leise verhauchen, damit er alsdann erst im fühlenden Busen des inspirirten Hörers zu leben beginne. Also grenzt denn seine eigenthümliche Spielweise fast ans Märchenhafte, reisst zum Entzücken hin und erobert dem dabei so anspruchslos bescheidenen Künstler Aller Herzen. — Doppelt verpflichtete uns noch der Besitzgeber durch die klassische Auswahl der eingeschalteten Gesangstücke, worauf die Konzertarrangeurs gar zu selten reflektiren; diese waren nämlich: „Ach! ich fühl's, es ist verschwunden," Pamina's Thränen entlockendes Klagelied; — die durch Beethoven zur Unsterblichkeit gelangte „Adelaide!" und das herrliche Trennungs-Duett aus Belmont und Constanze, von Dem. *Sack*, Herren *Erl* und *Klein* nicht nur musterhaft korrekt, sondern auch eben so warm, gefühl- und ausdrucksvoll vorgetragen. — Noch einmal, als höchst willkommene Zugabe, ward uns der erwünschte Kunstgenuss von unserm liebwerthen Ernst die allbewunderten Kapriczvariazionen über drei Thema des Pirata in der, vier Tage darauf stattgefundenen jährlichen Akademie zum Besten der Versorgungsanstalt für erwachsene Blinde zu hören, welcher der immer zuvorkommend gefällige Meister durch seine so einflussreiche Mitwirkung einen speziellen Reiz verlieh; so wie denn deren Gesammtinhalt nicht minder wahrhaft anziehend sich gestaltete, indem das Programm folgende interessante Gegenstände benannte: die grosse Fidelio-Ouverture in C; — eine neue, glänzend instrumentirte, von Proch; — vier italienische Opernstücke, ausgeführt durch die anwesenden Gäste: *Rita Gabussi*, *Badiali*, *Lonati* und *Frezzolini*; — Thalberg's Mose-Fantasie, mit überraschender Bravour gespielt von *Eduard Pirkhart*; — die nachtliche Heerschau von Titl. durch vereinte Chor- und Orchestermassen imposant effektuirend, — und den wunderlieblichen Holzbauerchor aus Boieldieu's Rothkäppchen.

Die *Tonkünstler-Societät* führte uns Händel's eilf lange Jahre schmerzlich entbehrten „Samson," mit Herrn von Mosel's so schätzbarer Instrumentalbereicherung, wieder einmal vor; und es ist ein wahrhaft erfreuliches Zeichen der Gegenwart, im Erfolge bestätigt zu finden, wie Theilnahme und Empfänglichkeit, echter Sinn für einfach erhabene Grossartigkeit keineswegs erstorben, ja nicht einmal durch fremde, schroff entgegengesetzte Eindrücke geschwächt werden konnte. Die Soloparte hatten Dem. *Mayer* und *Berndes*, Herr *Lutz* und *Staudigel* übernommen, für deren treffliche Leistungen lauter Dank wiederholt sich aussprach; besonders exzellirte die zweitgenannte durch begeisterte Deklamazion der Rezitative, so wie in der wohl nie veralternden Arie: „Ihr Söhne Israel's, klaget nun"; — mächtig erschütternd wirkten die grandiosen, mit schwunghafter Präzision ausgeführten Chöre und darunter besonders jene am Schlusse der ersten und mittlern Abtheilung: „zum Glanzerfülltem Sternenzelt, wo Jener thront, der Ewig herrscht"; — und: „Sein Donner rollt, — da bebt der Welten Bau"; so wie gleichfalls der von Dalila's Jungfrauen intonirte, schmeichelnd reizvolle Gesang: „O Samson! traue ihrem Wort!" — In Privatkonzerten produzirten sich: 1) Herr *Felix Lipinski*, welcher das Concerto militare seines Bruders Karl, — „Le Songe de Tartini," — und: „Reminiscence de Norma," von eigener Komposizion spielte und ehrenvolle Anerkennung fand; — indessen, — der Mitbesitz eines berühmten Namens bleibt zugleich auch immerdar eine gefahrbringende Klippe. 2) Herr *Friebe*, Flötist aus dem Breslauer Blindeninstitut, Meister seines Instruments, welches er mit fast elegischer Zartheit behandelt. — 3) Die Familie *Lewy*, welche den Ertrag dem Krankenhospital des Elisabethiner Klosters zuwendete, der denn auch um so ergiebiger werden konnte durch so anziehende Magnete, wie die Namen *Unger*, *Gabussi* und *Frezzolini*, *Moriani*, *Ronconi* und *Bad ali*. — 4) Herr *Bottesini*, Kontrabassist aus Mailand, leistete ausgezeichnetes, insofern man die Riesengeige als Sologuarant gelten lassen will. — 5) Herr *Heinrich Geissler*, ein eingeborner Unbekannter und zweiter Liszt; denn er wagte sich scheu- und furchtlos an dessen Hexameron, Standchen, ungarische Melodieen, an Thalberg's letzte Romance-Etude, und verbiess, über vorgelegte Gedichte nicht nur zu improvisiren, sondern selbe auch sogleich abzusingen. Parturiunt montes! Das einleitende Pianofortequintett mit Blasinstrumenten von Spohr, mochte noch hingehen; — aber, hilf Himmel! Alles Uebrige!! Es hielt schwer, zu entscheiden, ob solch anmassender Arroganz, solch tollhäuslerischer Verbiendung Mitleid oder Hohngelächter gebühre. Die herkulischen Aufgaben wurden schülerhaft genug herabgehämmert, und die mit marktschreierischer Prahlerei anspsonnte Improvisazion entpuppte sich zu einem ganz ordinären, stumm- und farblos geträllerten Liedlein, was denn der kleinen Versammlung eine jocose Privatunterhaltung gewährte. Wenn aber die ironischen „Bravo's" für baare Münze hingenommen wurden, dann stünde die Sache doppelt schlimm, und sogar die versöhnende Hoffnung einer Radikalbesserung fiele damit in die Brüche.

(Beschluss folgt.)

Frühlingsopern in Italien u. s. w.

Königreich Beider Sizilien.

Neapel. In Betreff des dermaligen Zustandes der Oper in den hesperischen Gefilden, nimmt Unteritalien, so wie in der Naturgeschichte das Mineralreich, die unterste; Mittelitalien, ähnlich dem Pflanzenreich, eine höhere; Oberitalien, gleich dem Thierreich, eine noch höhere Stufe ein; aber die höchste — die Anthropologie in der Naturgeschichte — fehlt gänzlich ....

Wie der blasse Vollmond der glänzenden Morgensonne, steht das heutige San Carlo dem ehemaligen gegenüber; seine vorigen und jetzigen Meister und Sänger stehen parallel mit der üppigen und prachtvollen Tropenvegetazion und den verkrüppelten Polargewächsen. Dass von einem solchen Zustande nichts Erfreu-

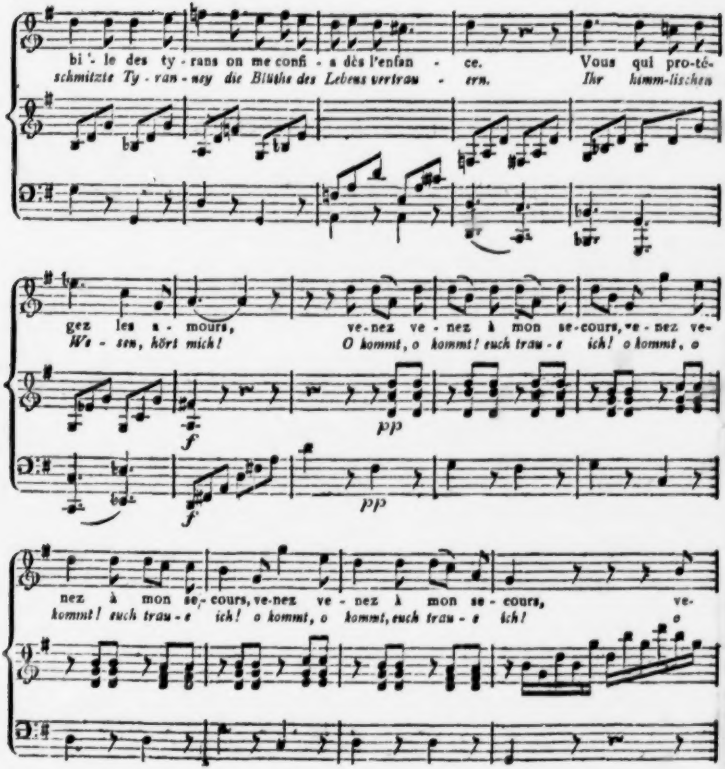
bi'- le des ty - rans on me confi - a dès l'enfan - ce. Vous qui pro-té-
schmitzte Ty - ran - ney die Blüthe des Lebens vertrau - ern. Ihr lumm-lischen
gez les a - mours, ve-nez ve - nez à mon se-cours, ve - nez ve-
Wa - sen, hört mich! O kommt, o kommt! euch trau - e ich! o kommt, o
f
pp
f
pp
nez à mon se - cours, ve-nez ve - nez à mon se - cours, ve-
kommt! euch trau - e ich! o kommt, o kommt, euch trau - e ich!
o

liches zu berichten ist, sieht Jedermann klar. Man könnte aber fragen: was des Erfreulichen von der Oper im übrigen Italien?.... Antwort: ebenfalls nichts; nur ist sie dort, besonders in Oberitalien, himmelweit mehr rege. Viele Operntheater alte, neu erbaute und zu erbauende oder auszubessernde verursachen immerwährende Märsche und Centralmärsche der Sänger und — Maurer. Zahlreiche Theatersensale in Mailand, dem Hauptquartier der Theatervirtuosi aller Gattung, bilden eben so viele Dampfkessel, die Letztere nach allen Gegenden der Erde in Bewegung setzen. Eine bedeutende Zahl Journalisten sorgt für eine hyperaktive Opernpresse; setzt Anfänger mit bewährten grossen Künstlern in gleiche Reihe, rettet Verunglückte, züchtigt Widerspenstige, kopirt das was die Virtuosi ihnen geschrieben ganz ab (daher man oft bei Mehreren dieselben Worte liest), und wobei die entferntesten die Glücklichsten sind: der Reflex dieser gesammten Journalistik ist aber stets: die heutige italienische Oper und ihre Sänger entzücken die ganze Erde. Dies Opern-Sensalen-, Journalisten- und Virtuosigewimmel nimmt so wie Geistesbildung und Kunstfleiss immer mehr ab, je weiter man in Italien hinabsteigt. Neapel, das in Hinsicht der Oper jederzeit eine Ausnahme hiervon machte, darf jetzt in eben dieser Hinsicht in Italien nur genannt werden, als sich auf der Stelle ein unwillkürliches: *ahi!* zu behräisch: au wai geschrien! vernehmen lässt. Die Zeit muss auch lehren, welche Auftritte auf San Carlo und Fondo statt haben werden. Der famöse Barbaja, welcher diese beiden königlichen Theater 35 Jahre lang verwaltete, ist, seitdem sie vom gegenwärtigen Frühling angefangen unter eine andere Impresa gekommen sind, heimlicher Impresario des Teatro Nuovo, und kann und wird ihr wahrscheinlich manche unangenehme Streiche spielen. Seit der neuen Impresa ist ein anderer verdriesslicher Umstand eingetreten. Persiani's für San Carlo komponirte Ines di Castro, andere hier bereits gegebene Opern, wie z. B. Donizetti's Anna Bolena, Parisina sind dermalen verboten, ebenso Meyerbeer's Guelfi e Gibellini (die Hugenotten nach dem Wiener Libretto). Von einer eigentlichen Frühlingsstagione ist gar keine Rede. San Carlo wurde erst am 30. Mai, als am Namenstage des Königs, mit einer Gelegenheitskantate und einem neuen Ballete eröffnet. Darauf gab man Mercadante's Gabriella di Vergy mit der Pixis, dem ⅔ fertigen Tenor Reina und dem ganz fertigen Bassisten Cartagenova. Ein ehrwürdiger Fiasco — Zeichen der Missbilligung — krönte dies Debüt der neuen Impresa. Hiesige Blätter und hiesige Korrespondenten anderer italienischen Zeitschriften schonten diesmal die Pixis nicht. Unter andern lässt sich das Mailänder Echo in seiner 24. Nummer vom 16. Juni d. J. etwas arg hierüber vernehmen. Wozu aber all die übertriebenen Lobeserhebungen und glänzende Aufnahme, welche der Prager Bohemia, der Revue Musicale, der Augsburger Allgem. Zeitung aus Unteritalien über die Pixis zugeschickt, und die mit einer unschuldigen Leichtgläubigkeit von mehren teutschen Blättern nachgeschrieben werden? Nach Referents Dafürhalten gehört die Pixis in Italien zu jener Klasse, die man in eben diesem Italien in der Oper mit „*si difende*" karakterisirt, und weiter nichts. Sagt man hier zu Land in Betreff der Aufnahme eines Sängers in der Oper: *è compatito* (er wird beantleidet), so heisst das so viel als, man behandelt ihn nachsichtig; *è tollerato*, umfasst beiläufig denselben Begriff. *Si difende* (er vertheidigt sich) enthält einen mehrfachen Sinn: 1) im mittleidigen Ton — der Arme trachtet sein Bestes zu geben; 2) er besitzt solche Mittel, die ihn vor Missbilligung schützen; 3) in günstigster Bedeutung, die ihn sogar in den Stand setzen sich dann und wann beklatschen zu lassen. Die Pixis ist nun eine Sängerin, die in Italien überhaupt schwerlich missfallen, aber auch nie besonders gefallen kann. Dass sie öfters stark beklatscht worden ist, widerlegt das Gesagte keineswegs; dieser Ehre rühmen sich auch in Italien Sängerinnen von weit geringerem Kaliber. Ein Umstand hätte wahrscheinlich diese teutsche Künstlerin in den Stand gesetzt hier zu Land in mancher Hinsicht mehr zu glänzen; ihn anzugeben und auseinander zu setzen ist hier aber der Ort nicht.

Engagirt wurden für's Theaterjahr: die Pixis (Mezzosopran), die Maray (Sopran, vom 17. Juli an), die Buccini (Altistin), und die Altre-Sängerinnen: Carlotta Grunz (Sopran), Eduarda Bolivia und Clotilde Duport (Altistinnen). — Tenore: Rama (bis zum Herbst), Rossi Cicerchia, Fraschini (!!). — Bassisten: Cartagenova, Setti, Winter (Vincenzo) und Buffo Salvetti. — Maestri Direttori: Cordella, Lillo. — Maestri Compositori: Pacini, Lillo. — Balletmusikkomponist: Graf Gabrielli.

Auf dem Teatro Fondo wurden auch diesen Frühling Komödieen gegeben, somit die Oper dieser ihrer sonstigen niedlichen Wohnung in der niedlichsten Jahreszeit beraubt. Und auf S. Carlo — wird nur selten Oper gegeben! Den 14. Juni wiederholte man Mercadante's neueste Oper, die gesangsarme, oder vielmehr Gesangs-Waise und harmonisch quälende Vestalin.

Auf dem Teatro Nuovo fing man ebenfalls sehr spät an, und zwar mit Coppola's *Nina*, worin die David in der Titelrolle sich besonders auszeichnete und öfters gerufen wurde. Der Tenor Lavia, vom hiesigen Konservatorium (betrat zum ersten Mal die Bühne) ist ziemlich schwach. Der Bassist Ruggero (ebenfalls Neuling auf der Bühne) ist etwas besser, weit besser aber Fioravanti. In Bellini's Puritani sang auch der Bassist Lodi. Noch wiederholte man Il Marito disperato und den Elisir, bis man auf diesem kleinen Theater sogar Mercadante's Giuramento aufzutischen wagte, worin der einst famöse David (Giovanni) Fiasco machte, und derohalben sich schnell von seinem Kontrakte lossagte. Seine Tochter hingegen in der Rolle der Eloisa, so wie die Taglioni in jener der Bianca, machten sich viele Ehre. Zwei liebe angehende Künstlerinnen, erstere hat vor allem eine gute Schule und einen angenehmen sentimentalen Gesang; im Gesange und in der Aktzion der Letztern beurkundet sich mehr Leben. Bassist Lodi befriedigte im Ganzen. — Dass *Barbaja* heimlicher Impresario dieses Theaters sei, wie das hier allgemeines Gerede ist, hat alle Wahrscheinlichkeit für sich: 1) Ist Impresario Barbaja's zweites Leben; 2) ist er mit einer namhaften

Summe Geldes bei dieser Impresa betheiligt; 3) freut es ihn S. Carlo zuweilen mit einem kleinen Gewehrfeuer zu amüsiren, wozu ihm das Teatro Nuovo willkommen ist. Die Zukunft wird lehren, ob er bei dieser Spekulazion mit Gewinnst oder Verlust davon kommt.

Palermo. Maestro Cutrera, ein hübscher, kleiner, junger Mann mit einem Schnurrbärtchen, der vorige Fastenzeit durch das bekanntlich stattgefundene Exil der Pixis und Hallez, mit Verschliessen des Teatro Carolino, leider, um seine Benefizvorstellung gekommen, ist noch jetzt (Ende Juni's) in Mailand, wo er für obbenanntes Theater bereits die drei Prime Donne Lusignani, Perelli, Kemble, die, im Vorbeigehen gesagt, alle drei zum Genus *Mediocritas* gehören, engagirt hat. Nun hat aber — wie man sagt — ein anderer Impresario der Perelli (s. Pavia) ein weit grösseres Honorarium angeboten, und sie bot sogleich dem Maestro Cutrera 2000 Lire (ungefähr 450 Thaler) an, um sich von ihrem Kontrakte loszusagen, worin er auch gern einwilligte.

Messina. Unser dermaliger Opernimpresario Herr Vadala, zu teutsch: gehen Sie hin! ist wirklich nach Mailand gegangen, um Virtuosi anzuwerben. Ende Juni's hatte er bereits die Prima Donna Teresa Brambila und den Bassisten Luigi Giorza engagirt.

Kirchenstaat.

Rom. Es ist beinahe zum weinen welch ein ewiges Einerlei die heutigen grossen Fortschritte in gewissen Sachen hervorbringen. Zur Zeit unserer Väter wechselte im Frühlinge, ganz der leichteren Bekleidung gemäss, die so eben beendigten ernsthaften Opern und Ballets mit der leichten Musik der Opera buffa und des komisch-grotesken Ballets; ja, um jeden Gedanken des Serio zu verscheuchen, wurden in dieser lachenden Jahreszeit die grössten Theater, wo dergleichen Spektakel im Karneval und in der Faste stattgefunden hatten, ganz geschlossen und die kleineren Theater ergötzten mit ihrem Mezzocarattere und Buffo, die von der schönen Natur zur Fröhlichkeit gestimmten Zuhörer. Heutzutage geht man im Frühling aus duftenden und lachenden Hainen in die Tragodia lirica mit all ihren Gräueln, und um das Einförmige noch unerträglicher zu machen, abermals in die gewöhnlichen grössten Theater. So dieses Jahr in der Fenice zu Venedig, der Scala zu Mailand, S. Carlo in Neapel und hier im

Teatro Apollo mit zwei unvermeidlichen Donizetti'schen Opern: Gemma di Vergy und Roberto d'Evreux. In der Gemma machte die Maray die Titelrolle, der angeblich halb unpässliche Pasini den Tamas, Ferreti den Grafen von Vergy, und Arati den Guido. Der bei vollkommner Gesundheit arme Tenor Pasini gefiel am allerwenigsten, die Maray am allermeisten. Diese im Kirchenstaat vortheilhaft bekannte Sängerin erhielt auch hier, und zwar in der zweiten Vorstellung der Oper das Diplom als Ehrenmitglied der Accademia Filarmonica di Roma (sie ist bereits bis zu Ende der Faste 1841 für S. Carlo zu Neapel, sodann vom hiesigen Impresario Dacovacci bis zum Karneval 1842 engagirt). Im schnell folgenden Roberto d'Evreux erwarb sich die Maray abermals vielen Beifall, der auch ihr zur Seite der hoffnungsvollen Mequillet-Marini in der Rolle der Sara zu Theil wurde; der aus Neapel angekommene Bassist Baroilhet fand ihn nur theilweis in jener des Nottingham; Pasini verunglückte abermals und wurde durch den aus Palermo zurückgekommenen Tenor Biacchi ersetzt. Nun dachte man daran, das kolossale Monument der alten und neuen Musik, wie ein aufgeblasener italienischer Journalist Rossini's Guglielmo Tell nennt, der mit seinen Sätzen alle moderne Misères bedeckt, unter den Namen Rodolfo di Sterlinga in die Szene zu setzen, bedeckte aber damit die beiden vorausgegangenen Opern nicht.

In ihrer diesjährigen No. 21, vom 24. Mai, sagt die France Musicale unter der Rubrik Rom: „*Trois François sont les délices de cette capitale. Mmes Maray et Mequillet, et Mr. Baroilhet excitent tous les soirs un véritable enthousiasme.*" Enthusiasmus ist etwas zu viel, und die Maray ist eine Wienerin (eine Baronin Blumenfeld mit dem Baron Wodnianszky vermählt).

Teatro Argentina. Dies Theater machte weit mehr Glück als das vorige. Man denke sich die beiden schönen Prime Donne Secci und Cresci, erstere mit hübscher Stimme und trefflicher Gesangsschule, die Cresci ebenfalls mit hübscher Stimme: welch ein Theatraltriumf! Nun der wackere Tenor Morini und der Buffo Scheggi, die beide, besonders Letzterer, sehr gefallen haben; kein Wunder also, dass Ricci's Prigione di Edimburgo, Donizetti's Elisir (worin der Bassist Superchi mitwirkte) und Rossini's Inganno felice sich der besten Aufnahme erfreuten. — In der Benefizvorstellung des Herren Morini, spielte die eben benannte, kaum 20. Jahr alte, sehr schöne Teresa Cresci eine Fantasie und Variazionen von Herz auf dem Pianoforte mit Fertigkeit und starkem Applaus.

Es heisst allgemein *Donizetti* werde künftigen Karneval eine neue Oper für's hiesige Teatro Apollo komponiren.

Civita Vecchia. Das hiesige Theater, worin selten Opern gegeben werden, wollte sich diesen Frühling mit zwei Donizetti'sche Opern gütlich thun: dem Torquato Tasso und dem Elisir. In ersterer machte die Titelrolle Herr Giulio Brutti, die Eleonora dessen Gattin Amalie Zacconi, den Roberto Herr Gaetano Baldanza, und Don Gerardo der Buffo Leopoldo Cini. Da aber die Musik monoton befunden wurde und nur wenige Stücke anzogen, gab man bald den Elisir und ergötzte sich ungemein daran. Die Stücke, die rauschenden Beifall fanden, waren: die Introdukzion, das Duett zwischen der Adina und Nemorino, die Kavatine des Dulcamara, dessen Duett mit Nemorino und der Adina (welches letztere wiederholt werden musste) und das Finale.

Macerata. Die hiesige Società Filarmonica unterhielt die hiesigen Bewohner mit zwölf Vorstellungen der Gemma di Vergy, worin, der Tenor abgerechnet, lauter Dilettanten sangen. Die 17jährige Anna Casletti aus Fabriano, noch ganz Anfängerin, welche die Titelrolle gab, hat eine starke Sopranstimme, was heut zu Tage viel sagen will, in allem übrigen, sowohl im Gesang als in der Aktion ist noch viel zu lernen. Der Tenor Raf-

faello Damiani würde mitgehen, wenn er keine abscheuliche Aktzion hätte. Vom Herrn Sigismondo Onori aus Ascoli, welcher den Tamas machte, gilt ganz dasselbe, was von Dem. Carletti gesagt wurde. Herr Enrico Mucci, Schauspielerdilettant, war in der Rolle des Vergy ein weit besserer Akteur als Sänger und als seine Kollegen. Beifall gab es freilich oft, das Ganze sah aber doch einem Fiasco ähnlich. — Herr Graf Telesfore Carradori, Präsident der Gesellschaft, habe indessen Dank beim dermaligen grossen Mangel an Sängern, diese jungen Künstler aufgemuntert zu haben, ihre betretene Laufbahn mit Ernst und festem Willen zu verfolgen.

Ancona. Da hier seit einiger Zeit die Stagione di cartello im Frühling Statt findet, so ist, wie bei allen dergleichen Stagioni in Italien, die erste Vorstellung *(Apertura)* eine ordentliche Feierlichkeit; diesmal war sie zugleich ein ordentlicher Fiasco. Mit zwei exotischen Damen, der Déraucourt und Pauw, die beide lobenswerthe Sängerinnen sind, dem Tenor Gusseo und einem Bassisten Coccetti gab man die schon ursprünglich zu Neapel mit der Malibran verunglückte Donizetti'sche Oper Maria Stuarda und unterlag demselben Schicksal. Wegen einer den Herrn Gussco zugestossenen Krankheit wurde das Theater mehrere Abende geschlossen, er selbst aber durch den Tenor Borioni ersetzt, und hierauf Rossini's Guglielmo Tell unter dem Titel Rodolfo d'Esterlinga, mit dem französischen Bassisten Armand Latour (Titelrolle) gegeben und kam, meist des Letztern wegen, aus dem Regen in die Traufe. Bedenkt man nun, was für ein Mechanismus dazu gehört, in Italien Oper und Ballet in einer feierlichen Stagione di Cartello in gehörige Ausführung zu bringen, wie Aller Erwartungen darauf gespannt sind, und auf einmal die Oper, welche doch das Haupt des Ganzen ist, verunglückt, so kann man einen solchen Fall ohne weiteres als eine Theaterkalamität betrachten. — Da die *Déraucourt* Anfangs Juni für's Paduaner Theater engagirt ist, so wurde sie durch die Signora Luigia Agostinelle ersetzt.

Forli hat den Muth gehabt den Riesen Donzelli zu engagiren, ihn zur Seite die beiden *Prime* Donne Del Sere und Moltini, den Altrotenor Castellan und dem Bassisten Guscetti. Mercadante's Bravo, d. h. Donzelli, machte Furore, aber auch den beiden Damen ward eine ehrenvolle Aufnahme zu Theil. Nach dem Bravo machte Rossini's Otello!!! mit Donzelli!!! Fiasco!!! Derohalben man abermals den Bravo und zuletzt die klassische Norma mit einer Sündfluth von Beifall gab; die Del Sere war Protagonistin, die Balelli die Adalgisa, und vorbenannter Riese Polione.

Ravenna. Die brave Steyer, der wackere Buffo Cambiagio, der etwas kalte Tenor Zamboni und Bassist Zucchini gaben eine wahre dermalige Seltenheit eine Opera buffa: chi dura vina — die miserabelste von Ricci — mit gutem Erfolge. Die Steyer hat keine starke, umfangsreiche, aber hübsche Stimme, gute Gesangsmethode und Aktzion. Campiagio ist bekannt. Coppola's Nina pazza per amore wurde mit gleich gutem Erfolge gegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Künstlereigenthümlichkeiten.

Von C. B. von Miltitz.

Unter dem Titel „Silves musicales" hat Herr Henri Blanchard in der Pariser musikalischen Zeitung 1840, No. 34, 3. Mai, auf eine geistreiche Weise, mit französischem Humor, gewisse Sonderbarkeiten berühmter Gelehrten und Künstler erwähnt, die darin bestanden, dass es ihnen nur unter gewissen äussern Umständen möglich war, geistig zu produziren. Herr Blanchard führt einige in der That sehr auffallende Erscheinungen dieser Art an, die wir zur Ergötzlichkeit des Lesers berichten, einige andere dazu fügen, einige Unrichtigkeiten verbessern, die von teutschen Künstlern oder Gelehrten erzählt werden, und dann suchen wollen die geistige Seite der Erscheinung — nicht zu erklären — denn das ist, wie alles rein Psychologische unmöglich, — aber vielleicht in ein etwas helleres Licht zu setzen und der Sache das oft kindische Gewand abzustreifen, in dem sie, oberflächlich betrachtet, erscheint. Was nun Herr Blanchard von seinen Landsleuten erzählt, muss er, wie es sich von selbst versteht, vertreten. *Büffon*, der berühmte Naturforscher und Denker soll nicht anders als in einem reicherleuchteten Studirzimmer, am hellen Mittage, im reichgestickten Kleide mit Spitzenmanschetten, haben arbeiten können. *Bourdaloue* oder *Massillon* (Herr Blanchard ist darüber zweifelhaft), beides berühmte geistliche Redner, konnten keinen Gedanken entwickeln, als indem sie Violine spielten. *Gretry* soll, wenn ihm eine Komposition oblag, erst in seine Küche gegangen sein, wo ihn der Geruch der verschiedensten Esswaaren produktiv stimmte. Wir erinnern hierbei, dass wir in seiner Biografie nichts davon gelesen haben. *Schiller*, *Gluck* und *Charles Nodier* — wohl einer der gemüthsreichsten heutigen französischen Schriftsteller — sollen sich in *une espèce de souterrain* eingeschlossen und dort *de l'excellent vin*, also wohl in einem ganz einfachen Keller, getrunken haben. Was *Nodier* betrifft, so müssen wir das Herrn Blanchard glauben, was aber *Schiller* betrifft, so ist das Weintrinken im Keller durchaus grundlos, da es jetzt aus unbezweifelten Quellen gewiss ist, dass der übermässige Gebrauch von China, den er gegen Fieberleiden sich angewöhnt hatte, ihn aufrieb. Eben so wenig passt die Anekdote auf unsern Landsmann *Gluck*, der ein sehr mässiges Leben führte. Dass *Victor Hugo* und *Voltaire* beim Arbeiten stets Rotik bekamen, ist weniger bekannt, als dass letzterer den Kaffee sehr liebte, den er, gegen seinen Arzt, wenigstens für ein *langsames* Gift erklärte, da er ihn während vierzig Jahren so häufig ohne Schaden angewandt habe. Dass *Haydn* sich nicht an's Piano setzte, ohne einen sehr schönen Brillantring am Finger zu haben, den er für einen begeisternden Talismann hielt, haben wir nie gehört noch gelesen. Rührender und interessanter wäre der verbürgte Umstand erwähnt worden, dass der fromme Mann nicht eher des Morgens an seine Arbeit ging, als bis er knieend den Himmel um seinen Segen angerufen hatte. Aber freilich passt so etwas nicht in den heutigen französischen Kram. *Mozart* vermochte bekannt-

lich, so wie Rossini, unter lärmender Gesellschaft zu komponiren, während andere die grösste Stille und Einsamkeit verlangten. Er pflegte immer linirte Notenblättchen bei sich zu haben, auf welche er, zumal auf Reisen, seine Ideen skizzirte. *Beethoven, Righini, Homilius, Naumann, Hesse* fühlten sich vorzüglich auf und nach langen Spaziergängen in schöner Natur zum Komponiren begeistert. *Hasse* soll den Hauptgedanken seines bekannten schönen Te Deum in D dur nach einem Spaziergang im grossen Garten bei Dresden geschöpft und beängstigt ihn zu vergessen, in Ermangelung jedes andern Schreibmaterials, ihn einem Bauernburschen, der ihm begegnet, mit Kreide auf den breiten Rücken geschrieben und ihn vor sich her in die Stadt getrieben haben! *Se non è vero etc.* Schreiber dieses hat viele Komponisten gekannt, und immer bemerkt, dass manche Sonderbarkeiten nur Reflexe ihres übrigen Wesens waren. *Naumann*, voller Feuer, heftig bis zum Verletzenden bei dem edelsten Herzen, war reinlich in seinem Aeussern, aber ohne Zierlichkeit. Er machte von seinen Arbeiten keine Skizzen, sondern schrieb unschön, strich aus, was ihm nicht taugte, und viel zu lebhaft um ein Blatt trocknen zu lassen, beschrieb er es höchst selten auf beiden Seiten, sondern ging gleich auf's nächste über. *Schuster* und *Seidelmann* dagegen, beide seine Schüler, höchst elegant und zierlich im Modestyl ihrer Zeit, machten Entwurfe von ihrer Arbeit und schrieben sie dann, schön wie in Kupfer gestochen nieder, ohne eine Note zu ändern. In allen Stimmen die *po.* und *for.* mit der grössten Sauberkeit eingezeichnet. Der alte *Mislivecsek*, ein zu seiner Zeit sehr beliebter Komponist, aber schon früh kränklich, konnte nicht anders als im Bett liegend arbeiten. Ein anderer sehr geschätzter italienischer Komponist liess sich, wenn er für die Kirche schrieb, erst von seiner Haushälterin die lauretanische Litanei zur heiligen Jungfrau laut vorbeten, wobei er knieend respondirte. Dann ging er an die Arbeit und lieferte treffliche Sachen. Manche Maler und Tonsetzer hatten eine solche Vorliebe für gewisse Farben und Formate von Papier, dass sie sich nur wenn sie solches hatten, zum Erfinden aufgelegt fühlten. Es würde wohl bei einigen Nachforschungen nicht allzuschwer sein, eine grosse Menge, und vielleicht noch weit eigenthümlichere Sonderbarkeiten von bedeutenden Männern im Reiche poetischer Schöpfungen zusammenzutragen, ohne dass damit mehr als ein unterhaltendes Kapitel in einer musikalischen Aesthetik gefüllt, aber nichts erklärt würde. Eben so geneigt als die Welt ist, jene Sonderbarkeiten mit der Nachsicht zu betrachten, die man halb Verrückten — und das sind ihr die Künstler mehr oder weniger alle — zugesteht, eben so schnell möchte der Freund der Künstler behaupten, jene Wunderlichkeiten seien vom echten genialen Künstler unzertrennlich, ja sie geben Bürgschaft von jener ganz andern wunderreichen Sfare in der der Künstler lebt. Leider können wir das dem wohlmeinenden Enthusiasten nicht zugeben, da es unbestritten höchst verdiente Künstler gegeben hat und noch gibt, die, wenn sie sich überhaupt zum Schaffen aufgelegt fühlen, ganz unabhängig von Aeusserlichkeiten sind und durchaus keine Art von Sonderbarkeit an sich haben. Aber dagegen möchten wir auch keineswegs behaupten, dass jene den wunderlichsten Launen unterworfenen Künstler nicht vielleicht gerade die mit Fantasie am reichbegabtesten gewesen wären, und wenn wir genauere Nachrichten über das Privatleben mancher berühmter Kunstmeister hätten, so würden wir vielleicht, zu unserer Verwunderung, erfahren, dass auch sie von jenen unerklärlichen Sonderbarkeiten keineswegs ganz frei gewesen, sondern sie vor, um nicht gemissdeutet zu werden, ängstlicher verborgen, auch selbst strenge in Zaum und Zügel gehalten haben. Wer in den Dingen auf der Welt, so wie sie sich den Sinnen darstellen, nur eben Farbe, Ton, Form sieht und hört, ohne bei gewissen Nüancirungen z. B. von Grün und Blau, bei gewissen Klängen, wie z. B. Horn und Aeolsharfe, sich nicht auf's wunderbarste ergriffen, von geheimnissvollem Schauer durchrieselt fühlt, der mag ein praktischer Weltmensch sein — ein vielbegabter Künstler ist er schwerlich. Das Romantische, Märchenhafte ist das Element des Künstlers und Anregungen einer Welt des Wunderbaren in der er entweder einst schon als Geist lebte ehe er für die Erde geboren ward, oder in die er dereinst versetzt werden soll, treten ihm da entgegen, wo die andern Menschen aber nur Blau und Grün sehen, einen Schall hören, einen Geruch riechen. Die Einwirkungen der Sinne auf alle Menschen sind bekannt, aber keineswegs alle Menschen die gern Blumen riechen oder Musik hören, werden durch den Geruch einer Blume an eine gewisse Person erinnert, die diese Blume trug, oder können sich der Thränen bei gewissen Tonverbindungen nicht enthalten, glauben bei einer harmonisch schönen Durchführung in verschiedenen Stimmen, Huldgestalten der Liebe und Wehmuth zu erblicken, die sich in mystischen Gruppen umschlingen und auf- und niederschweben. Die Art, wie sinnliche Eindrücke in manchen Menschen geistige Vorstellungen allezeit und stets in gleicher Stärke hervorrufen, ist eben so unbestreitbar gewiss, als unerklärlich. Wenn der Eintritt in einen gothischen erhabenen Dom, wenn das unerwartete Erklingen eines vierstimmig gut gesungenen Chorals selten einen Menschen unbewegt lässt, so sind diese Eindrücke an sich schon so stark, dass sie eine *bestimmte Stimmung* in nur etwas rezeptiven Gemüthern sogleich hervorrufen. Allein wie viel tausend Menschen sehen alljährlich die herrlichsten Sonnenuntergänge, den herrlichsten Mondschein ohne im Geringsten davon ergriffen zu werden. Man hat zweierlei Erklärungen der erwähnten Sonderbarkeiten an Künstlern versucht, die aber beide, wie das so oft der Fall ist, nichts erklären. Zuerst sagte man, der Denker oder Künstler sei als er eben einmal geistig produzirte, in einem Prachtkleide (wie Büffon) angethan gewesen, oder habe sich eben (wie Gretry) in der Küche befunden, als ihm musikalische Ideen gekommen. Nun sei ihm dieser Umstand *habituell* geworden und weil er *einmal* in einem Paradekleide tief nachgedacht, oder in einer Küche unter allerlei Gerüchen komponirt habe, weil Einer *ferner einmal* in einem blauen oder grünen Zimmer etwas rührendes er-

lebt habe, so sei ihm nun habituell geworden bei gewissen Nuancen von Grün oder Blau gerührt zu werden. Dass diese Erklärung ziemlich materiell, oder wie mit der Axt zugehauen erscheine und dem Erfinder wenig Kopfbrechens gekostet habe, liegt am Tage. Andere behaupteten, um jene geistige sensible Erregbarkeit für gewisse Farben und Strahlenbrechungen, für gewisse Tonverbindungen zu besitzen, müsse man erst durch mannichfache Gemüthsbildung herangezogen werden. Allein dem widerspricht die Erfahrung, dass ganz junge Kinder sich mit Lebhaftigkeit gewissen Farben und den Klängen gewisser Instrumente zugewendet haben. Referent hat selbst ein Kind gekannt, das mit drei Jahren unverwandt in die untergehende Sonne starrte und durch kein Spielzeug von seiner Ekstase zurückgebracht werden konnte. Dasselbe Kind verlangte mit Ungestüm nach dem Orte getragen zu werden, von wo klarinettentöne erklangen und liebkoste dem Bläser. Muss man aber diese Ausnahmen zugeben, so widerlegen sie von selbst die Zulänglichkeit jener erwähnten Erklärungen. Wie sehr täglich sogenannte physische Idiosynkrasien, z. B. Personen, die beim Anblick von Erdbeeren Blasen im Gesicht bekommen, andere, die die Gegenwart von gewissen Thieren ohnmächtig werden lässt, warum wollen wir nicht auch an geistige Idiosynkrasien glauben? So wenig wir dort die Ursache der Erscheinung zu erklären vermögen, so wenig können wir es hier. Ohne daher diejenigen für keine Künstler halten zu wollen, die dergleichen geistige Idiosynkrasien nicht kennen, sei uns doch erlaubt diejenigen, welche in gewissen Farben einen Lichtglanz von Jenseits sehen, in gewissen Tönen einen Ruf von Jenseits hören, für höchst geistig organisirt zu halten, und die wehmüthige Wonne, die sie bei jenen Farben und Tönen empfinden, und die sie so unaussprechlich glücklich macht, keineswegs für leere Schwärmerei zu erklären, sondern mit jener schweigenden Ehrfurcht zu betrachten, die uns höher gestellte Naturen, als wir selbst sind, unwillkürlich einflössen.

Feuilleton.

Am 22. Juni fand in London eine musikalische Akademie statt, worin die Königin, ihr Gemahl, und der höchste Adel Englands Gesänge vortrugen. Unter Anderm sang die Königin mit dem Prinzen Albert ein Duett aus Ricci's Directore succero, mit Rubini und Lablache das Terzett. Soll ich dich Theurer ꝛc. ꝛc. aus Mozart's Zauberflöte, ferner wurde ein Chor von Mendelssohn-Bartholdy vorgetragen u. s. w.

Fräulein *Julie Harting*, Schülerin des Herrn Musikdirektor J. A. Lecerf in Berlin, verdient als schöner Mezzo-Sopran der besonders in der Aussprache, im getragenen Gesange und im Triller auch bereits in Reihenfolgefertigkeit trefflich gebildet ist, alle Aufmerksamkeit. Sie hat sich für das Theater bestimmt. Wir nennen jedoch das Fräulein nur als fleissige und sehr empfehlenswerthe Sängerin, nicht als Aktrice kennen gelernt.

Aus dem Amsterdammer Handelsblat, den 16. April 1840. Mit dem 19. März war das letzte Casino-Konzert, und somit die Konzerte in Herregenbosch für dies Jahr beendet. Es liessen sich hören: Dem. Heller, eine hoffnungsvolle Sängerin, die Violoncellist. ein Harmonist und auch Herr Hammer ein junger Virtuose auf der Oboe, der nach dem allgemeinen Urtheil der Sachverständigen der grösste Künstler auf der Oboe in den Niederlanden ist. Sein Ton ist voll, kräftig und metallreich. Sein Vortrag gediegen, modern, ausdrucksvoll und deklamatorisch, seine überraschende Höhe sicher und fast unbegreiflich; sein Adagio schmelzend, sein Staccato bewundernswürdig, dieser Künstler hat sich hier in drei Wintern sehr oft hören lassen, und zwar immer mit allgemeinem Beifall. Im letzten Konzert trat derselbe mit einem grossen Konzert von W. Braun auf, der sein Lehrer war. Nicht nur dass Herr Hammer selbst etwas tüchtiges leistet, so hat derselbe seine vortreffliche Methode auch so mehreren andern eingeübt. Unter andern an einem Knaben von 13 Jahren, den er in einem Jahre so weit gebracht, dass derselbe nicht blos seine Repiecstimme sauber bläst, sondern er liess sich mit ihm im Konzert bei Beggers in einem Doppelkonzert von Fering zu aller Verwunderung hören. Wie man sagt, so begibt sich Herr Hammer nach London.

Spontini hat den neulich erwähnten Prozess (s. Feuill. S. 582) vor dem Pariser Appellationshofe verloren. Er ist mit seinem Verlangen, der grossen Oper die Aufführung seines Ferdinand Cortez zu untersagen, abgewiesen worden, muss die erhaltenen 6000 Franken Entschädigung wieder herausgeben und alle Kosten tragen.

Das grosse *Musikfest zu Aachen* ist am 7. und 8. Juni höchst glänzend gefeiert worden. Es nahmen an den Aufführungen mehr als 100 Instrumentisten, und über 400 Sänger Theil. Dirigent war Spohr. Aufgeführt wurden Händel's Judas Maccabäus, Mozart's Davidde penitente, Spohr's Vater Unser, Symfonie von Beethoven. Aus allen Ländern waren Künstler und Kunstfreunde zusammengeströmt, z. B. Thalberg, Habeneck (aus Paris), Donnezaine (Direktor des Lütticher Konservatoriums der Musik). Die Aufführung selbst wird musterhaft genannt.

Preis-Ausschreiben.

„Noch viel Verdienst zu thun, auf! habe es nur." Klopstock

Die Musikvereine Heidelberg, Mannheim und Speier setzen hiermit, vereint, für ein

Trio für Klavier, Violine und Violoncell,

in den gewöhnlichen vier Sätzen (Allegro, Adagio, Scherzo und Finale) — nicht zu sehr gedehnt, einen Preis von zwanzig Ducaten aus.

Dabei ist Folgendes bedungen:

1) Die Bewerbungen sind in Partitur und geheftet (nicht eingebunden) im Monat December 1840 postfrei (oder durch Buchhandel-Gelegenheit) „an den Musikverein in Mannheim" einzusenden.

2) Jede Bewerbung ist mit einem Motto auf dem Titelblatt, das aber den Komponisten nicht nennen darf, zu versehen und mit einem versiegelten Zettel zu begleiten, welcher den Namen, Stand und Aufenthaltsort des Verfassers enthält, und ausser mit demselben Motto, wie die Partitur, überschrieben ist.

3) Einsendungen, welche nicht vollgeschrieben beabsichtet, oder bei welchen Obigen nicht berücksichtigt wurde, werden nach Eröffnung ihrer Beisetzel zurückgesendet.

4) Dasjenige Werk, welches den Preis erhält, wird Alleineigenthum der obigen Vereine, die übrigen werden auf mittelbares Verlangen zurückgegeben.

5) Die Preiszuerkennung geschieht durch drei, von diesen Vereinen zu ernennende Preisrichter; im Falle aber, dass sich in ihren Urtheilen eine Stimmenmehrheit nicht ergibt, durch urkundlichen Losen unter den drei, wie den Preises würdig von ihnen bezeichneten Werken.

6) Die Preiszuerkennung, die Preisrichter, so wie die Verfasser der gekrönten und der nächstbesten Werke werden seiner Zeit öffentlich bekannt gemacht und zwar sobald es möglich, da hiezu eine Zeitfrist nicht bestimmt werden kann; wegwegen auch diesfallige unmittelbare Anfragen unbeantwortet bleiben.

Mannheim, im Juli 1840.

Im Namen der drei obengenannten Vereine d. Z. Geschäftsbesorger A. Schnyder.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Abt, F., Trois Rondinos faciles sur des thèmes favoris de l'Opéra: Les Treize pour le Piano à 4 mains. Op. 30	—	12
Adam, A., Potpourri de l'Opéra: Le Brasseur de Preston pour le Piano	—	16
Auber, D. F. E., Le Lac des Fées, Opéra arr. pour Piano seul	6	—
Burgmüller, Fr., La petite fête. Contredanse brillante et facile pour le Piano (avec Vignette).	—	8
— — La grande Bretagne. Contredanse brillante pour le Piano	—	8
— — Trois Divertissemens sur des thèmes favoris de Lucie de Lammermoor pour le Piano à 4 mains. Op. 34. No. 1. 2. 3. à	—	16
Chopin, Fr., Valse pour le Piano. Op. 42	—	16
Donizetti, G., Grande marche militaire pour le Piano	—	6
— — Ouverture de Roberto Devereux pour le Piano à 4 mains arr.	—	16
— — Potpourri de l'Opéra: l'Elisir d'amore pour le Piano	—	16
Dotzauer, J. J. F., XII Exercices pour le Violoncelle. Op. 158	—	20
— — Pièces pour 2 Violoncelles. Op. 159. Liv. 5	1	12
Helfer, A., Fantasie und Doppelfuge für die Orgel	—	12
Herold, F., Potpourri de l'Opéra; Le Pré aux Clercs pour le Piano	—	16
Kittl, J. F., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5	—	14
— — Drei Scherzos für das Pianoforte. Op. 6	—	12
Kreutzer, C., Zwei Romanzen aus dem Trauerspiele: König Enzio von Raupach, mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Sie haben den König gefangen	—	4
- 2. Ich hab' sie einmal gesehen	—	6
— — Drei Duettinen für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41	—	20
Kunze, G., Galoppe und schottischer Walzer für das Pianof. nach Themen der Oper: Der Feensee. Op. 36.	—	8
Lortzing, A., Czaar und Zimmermann, Oper für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt	5	—
— — Romanze daraus: Leb wohl mein flandrisches Mädchen, mit Begleitung der Guitarre	—	4
— — Lied daraus: Lieblich röthen sich die Wangen, mit Begleitung der Guitarre	—	4
Mendelssohn-Bartholdy, F., Festgesang für Männerchor bei Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markte zu Leipzig stattgefundenen Feierlichkeiten. Klavierauszug	1	—
— — Achtzehn Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 19. 34. 47. einzeln No. 1—18. à	—	4-6
Meyerbeer, G., Gruss des Pagen aus der Oper: Die Hugenotten, mit Begleitung der Guitarre	—	6
Panofka, H., Grand Morceau de Concert en deux Parties (Adagio sentimental, suivi d'un Bolero) pour le Violon avec Orchestre. Op. 24	3	—
— — Le même avec Piano	1	4
— — Adagio appassionato per il Violino con Orchestra. Op. 27	—	20
Richter, E. F., Hymne: Heilig und hehr ist der Name des Herrn. für Chor und Orchester im Klavierauszug. Aufgeführt am 24. Juni 1840 bei der kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig	—	20

Bei **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben:

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesang-Kompositionen mit Pianoforte.

No. 1. Die Grenadiere. Ballade von C. G. Reissiger für Bass oder Bariton (aus Op. 95). 8 Gr.
- 2. Lied. „Ach wüssten's die Blumen," von C. G. Reissiger für Sopran oder Tenor aus Op. 89). 4 Gr.
- 3. Das Erkennen. Ballade von C. Löwe (aus Op. 65). 6 Gr.
- 4. Der Musikant. Lied von C. G. Reissiger für Sopran oder Tenor (aus Op. 99). 4 Gr.
- 5. Kuriose Geschichte. Lied von C. G. Reissiger für Bass oder Bariton (aus Op. 114). 4 Gr.
- 6. Die Berge. Lied von C. G. Reissiger für Alt oder Bass aus Op. 104. 4 Gr.

Wird fortgesetzt.)

Aufforderung.

Herr Genisi, italienischer Sänger, der sich im Februar d. J. in Nürnberg befand, wird aufgefordert, den Unterzeichneten seinen jetzigen Aufenthaltsort anzuzeigen, welche Bitte auch an diejenigen gestellt wird, die solchen kennen.

Riegel & Wiessner in Nürnberg.

Hierzu Beilage No. 6. Facsimile der Handschrift von Bernard Romberg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Fac-simile der Handschrift von **Bernhard Romberg**.

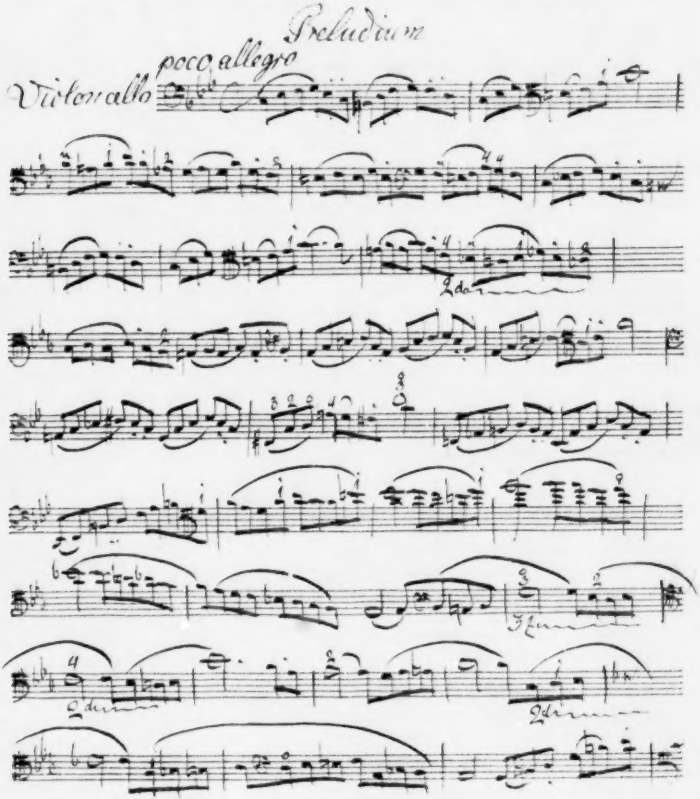

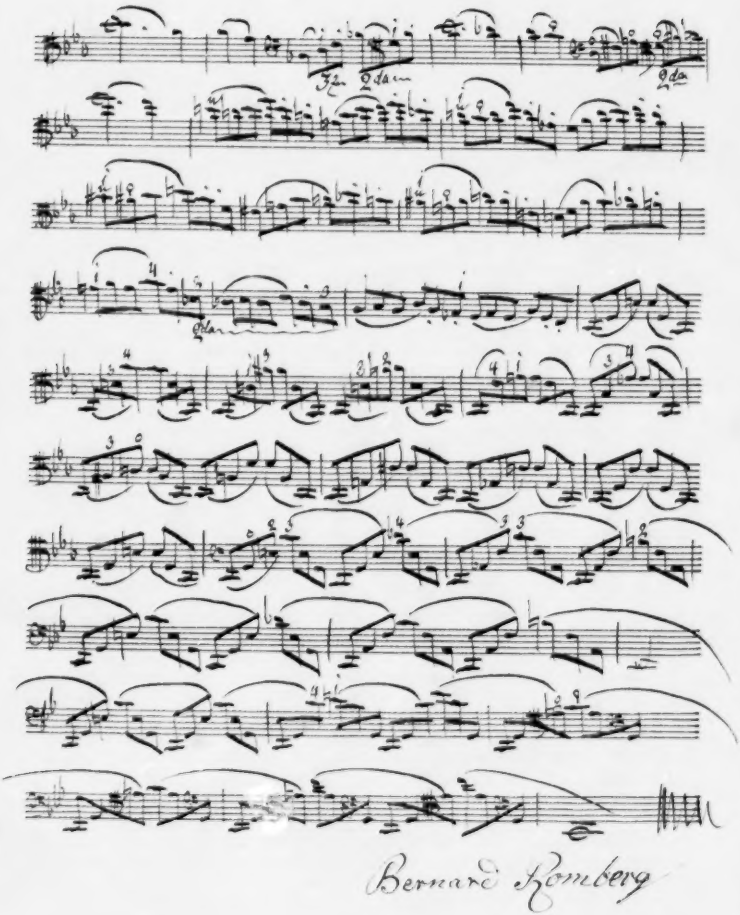
Bernard Romberg

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. **№ 32.** 1840.

Uebersicht
der vom ersten April bis in die Mitte des Monats Juli herausgekommenen Werke.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

An gedruckten *Sinfonieen* sind wir diesmal nicht reicher geworden. Dafür sind 11 *Ouverturen* erschienen, die alle, mit Ausnahme einer einzigen, theils besonders, theils in Nachrichten besprochen worden sind. Wir erhielten aus *Adolph Adam's* Oper: La Reine d'un jour (bei Schott); aus Le Lac des Fées von *Auber* (Breitkopf und Härtel); aus Roberto Devreux von *G. Donizetti* (ebendaselbst); aus La Symphonie von *L. Clapisson* (Schott); von *J. W. Kalliwoda* die siebente in C moll, Op. 101 (Peters); von *Mozart* in Partitur 3 (Schlesinger); von *Jul. Rietz*, Op. 7 (Kistner); von *Verhulst*, Op. 7 und 8, ein Intermezzo und eine Ouverture (Breitkopf und Härtel). — Die Ballsäle haben sich einer Ausbeute von 18 Werkchen zu erfreuen. Darunter findet man von *Lanner* 4 Sammlungen, Op. 144, 148, 151 und 157; von *Strauss* 3, Op. 116, 117 und 118; von *Musard* eine Sammlung; von *Ph. Fahrbach* 2, Op. 40 und 41; von *Jos. Labitzky* 3, Op. 49, 57 und 60. — Die *Militärmusik* ist mit 11 Werkchen begünstigt worden. Unter diesen zeichnen sich aus: die 26. Lieferung von *J. H. Walch* Pièces d'harmonie (bei Peters); die 15. und 16. Lieferung einer Sammlung (bei Häcker in Chemnitz) und Harmonie-Balltänze von *Lanner*, Op. 154. Unter 3 Heften, die Märsche enthalten, ist eine Sammlung für Trompeter mit der 23. Nummer fortgesetzt worden. Ausser dem sind noch 3 Hefte Arrangements aus Opern erschienen. Also zusammen 40 Nummern.

Für Violine

a) mit *Orchesterbegleitung* 5 Nummern: von *Ch. Lipinski*, Op. 26 und 28 (Breitkopf und Härtel); von *Mayseder* Rondo, Op. 56 (Artaria); von *Jos. Pott* Variazionen, Op. 16 (Breitkopf und Härtel); von *Th. Taglichsbeck* Var. brill., Oeuv. 17 (Hofmeister). — *b)* für 4 und 5 *Streichinstrumente* 12 Nummern. Unter diesen steht die Partiturausgabe der *Jos. Haydn*'schen Quartetten bei Trautwein, von welcher wir bereits berichteten, oben an. Bis jetzt ist das 5. und 6. noch hinzugekommen. Hervorzuheben sind noch ein Quintett von *J. C. Lobe*, Op. 35 (Schott) und eins von *Jos. Mayseder*, Op. 55 (Artaria). Den Tanzlustigen machen sich 4 Werkchen nützlich, die für das Streichquartett arrangirt worden sind, 2 von *Lanner*, Op. 148 und 154 — und 2 von *Strauss*, Op. 116 und 118. — *c)* für die Violine allein und einige für ein zweites Streichinstrument sind 6 Hefte gedruckt worden, darunter: von *Franç. Prume* 6 grosse Etüden, Op. 2 (Schlesinger); von *Ant. Bohrer* neue Ausgabe seiner Etüden, Op. 39; von *Leon de St. Lubin* 6 gr. Caprices, Oeuv. 42 (Kistner). — *d)* mit Pianofortebegleitung, meist Arrangirtes, 12 Nummern. Also im Ganzen 39 Nummern.

Die Bratsche

ist diesmal so glücklich gewesen, 2 neue Werke zu erhalten, ein Concertino mit Begleitung von 2 Violinen, Alt und Violoncelle, von *W. Mejo* (bei Häcker) und ein zweites Concertino mit Orchesterbegleitung, Op. 12, von *Ferd. David* (bei Kistner). Die Bearbeitung der Begleitung für das Pianoforte gibt die dritte Ausgabe. So wohl ist es diesem vortrefflichen Instrumente lange nicht geworden. Kommt aber nur einmal irgend Etwas, sei es auch völlig unverschuldet, aus der Mode, so muss ihm ein besonderer Glücksstern aufgehen, wenn es wieder, in seine Rechte eingesetzt, zu Ehre und Ansehen kommen soll. Das würde geschehen, wenn ein ausgezeichneter, im gefühlten Gesange und glanzender Bravour gleich tüchtiger Spieler einige dem Karakter des Instrumentes angemessene, innerlich rechtschaffene und doch dabei weltkluge Solosätze vortragen wollte. Möge man es versuchen. Ein namhafter und beliebter Violinvirtuos wäre wohl der Beste dafür.

Für das Violoncelle

sind im Ganzen 20 Werke und Werkchen herausgekommen. Unter diesen ist nur ein einziges eines bekannten Komponisten mit Orchesterbegleitung, die übrigen mit Quartett oder meist mit Pianoforte. Das mit Orchester-, zugleich auch mit Quartett- und Pianofortebegleitung gedruckte Werk ist von *E. A. Kummer*: La Melancolie, die jetzt Mode zu werden scheint, Op. 63; von demselben Adagio et Thème varié, Op. 65, mit Quartett- oder Pianofortebegleitung. — Von *Aug. Franchomme* Variazionen mit Quartett, Op. 4, und Notturnen, Op. 15, Liv. 1 et 2, mit einem zweiten Violoncelle; — von *Jos. Merk*: Aux Amateurs, No. 3. Capriccio, mit Pianoforte, Op. 23; — von *B. Romberg*: Amusements des Amateurs, Liv. 1 et 2, La Cachucha; Potpourri, Op. 4, alle mit Pianofortebegleitung. Endlich noch ein erstes Werk, Fantaisie mit Orchester oder Pianof. von *Georg*

Hausmann, welches wir ausheben, hauptsächlich um den Mann in die musikalische Welt einzuführen, theils noch weil man ein erstes Werk nicht immer auf den Titeln zu sehen bekommt. Auch

der Kontrabass

hat richtig diesmal sein Bravourstück erhalten in Variazionen über Himmel's Lied: „An Alexis" (!) von *Aug. Müller*. Das Pianoforte hat das Vergnügen den hüpfenden Alten zu begleiten.

Für die Flöte

wird zum Besten der Liebhaber aus billiger Rücksicht zur Bewahrung treuer Zärtlichkeit immerfort das Mögliche gethan: die Presse hat 23 Hefte entlassen. Variazionen mit Orchesterbegleitung lieferte nur Herr *Soussmann*, Op. 32; Herr *Jos. Küffner* that es in seinem 293. Werke nur mit Pianofortebegleitung und Herr *E. Welckiers* gab in Op. 74 eine Fantasie d. h. ein Potpourri mit Quartett oder Pianoforte; Herr *Kaspar Kummer* brachte ein Divertissement mit Quartett, Op. 100, und ein Concertino, Op. 101, mit Pianoforte. *T. Berbiguier* hingegen beschenkte seine Getreuen nicht allein mit einer Cavatine für 3 Flöten, Op. 110, sondern auch sogar mit einer zweiten grossen Sinfonie concertante für 2 Flöten und Pianoforte, Op. 154. Die übrigen Werke bestehen aus lieblichen Kleinigkeiten, worunter auch manches glücklich arrangirte Tanzheft die Bläser anlocken wird. Für solide Uebung hat *A. B. Fürstenau* gesorgt durch einen zweiten Band seiner 24 täglichen Studien zur Erlangung und Bewahrung der Virtuosität, Op. 125 (s. d. Blätter 1839, S. 1041).

Für alle übrige Blasinstrumente

mit Ausnahme der oben angezeigten Militärmusik sind doch diesmal im Ganzen 18 Werke erschienen, mehr als seit langer Zeit. Wir werden sehen, ob es aushält. Wäre es nicht, so liegt die Schuld nicht an den Komponisten, nicht an den Musikalienverlegern, sondern an den Bläsern, die nicht kaufen, lieber abschreiben, oder wo möglich sich selbst etwas zusammensetzen. Unter die namhaftesten dieser Ausgaben gehören: von *C. G. Reissiger* Fantasie für Klarinette mit Orchester- oder Pianofortebegleitung, Op. 146; — von *G. Vogt* viertes Concertino für Klarinette mit Orchester- oder Pianofortebegleitung, auch für die Oboe eingerichtet; — von *H. Luft* Concertino brill. für Oboe mit Orchester, oder Quartett oder Pianoforte, Op. 5; — von *J. G. Pröhl* Variazionen für Horn mit Orchester, Oeuv. 1; — von *Ferdin. David* Concertino für Fagott mit Orchester oder Pianoforte, Op. 1ter. Für den Fagott sind auch zwei Schulen geliefert worden: Theoretisch-praktische Anleitung zum Fagottspiel u. s. w. von *W. W. Neukirchner* (Leipzig, bei Hofmeister), dann Neueste Wiener Fagottschule u. s. w. von *Jos. Fahrbach*, Op. 17 (Wien, bei Diabelli).

Für die Guitarre

ist mit 11 Ergötzlichkeiten verschiedener Art gesorgt worden, meist Opernarrangements und Tänze. Die diesmaligen Hauptkomponisten, die sich auch höher verstiegen haben, sind *M. Giuliani*, welcher in Op. 141 und 142 Variazionen über ein neapolitanisches Thema, und in Op. 150 sogar Gran Sonata eroica gab für Guitarrenheiden. — *L. Legnani* variirte Themen aus Bellini's *Norma*, Op. 201, und machte das Andante und Allegro der Rossini'schen Ouverture zu Wilhelm Tell für nächtliche Ständchen brauchbar.

Die Harfe

hat 3 Nummern erhalten: zwei von *E. Pariah-Alvars*: Ricordanze del l'Opera „Sonnambula," Op. 46 — und Grande Fantaisie et Variations de Bravoure sur des Motifs de L. Ricci mit Orchesterbegleitung. — Herr *Th. Labarre* gab mit Herrn *Talou* 3 Duos de Salon sur des themes favoris de Donizetti pour Harpe et Flûte. Auch

die Physharmonika

ist nicht ganz leer ausgegangen. Ihr Getreuer *C. G. Lickl* hat sie in seinem Op. 51. No. 4. mit 2 Potpourri nach Motiven aus der Sonnambula versehen im Vereine mit dem Pianoforte. Der Haupttitel heisst: Wiener Salonmusik. Periodisches Werk für Physharmonika und Pianoforte. Und nun zum

Pianoforte,

dem unter Andern auch die Papiermacher viel Heil verdanken. Zunächst sind *a) mit Begleitung anderer Instrumente* nicht weniger als 42 Werke erschienen. Da wir das Wichtige schon besprochen haben, so bleibt uns nur noch übrig auf diejenigen Ausgaben aufmerksam zu machen, die wir, sind sie, wie wir voraussetzen, werthvoll, noch besprechen werden. Von *C. G. Reissiger* wurde gedruckt 5tes Quatuor brill. mit Violine, Alt und Violoncelle, Oeuv. 141; — von ihm und *F. A. Kummer* Variazionen, Op. 151; — von *J. Benedict* und *C. de Beriot* Fantaisie concertante sur la Norma, Oeuv. 28; — von *L. Spohr* IIIme gr. Duo concertant, Oeuv. 112. Dabei erinnern wir noch an einige neue Auflagen der *Beethoven*'schen Trios bei Haslinger. — *b) für zwei Pianoforte* erhielten wir die Fortsetzung der Auswahl der vorzüglichsten Tonwerke *W. A. Mozart's*, eingerichtet von *Ludw. Gall*, und zwar die 7. bis 10. Lieferung, worauf wir wiederholt aufmerksam machen; dann *Beethoven's* erste Sinfonie für 8 Hände eingerichtet von *G. M. Schmidt*, Op. 21 — also 4 Nummern. — *c) Vierhändiges* hat sich bis gerade 50 Nummern gesteigert, wozu noch 3 Ouverturen, eine von *Berlioz* (Waverley) und zu *Kuhlau's* Erlenhügel, auch die eingerichtete Konzertouverture von *Jul. Rietz* kommen, also zusammen 53 Ausgaben. Die meisten sind natürlich Arrangements, welche, so wie die eigens vierhändig verfassten Werke jederzeit von uns angezeigt werden, sobald man sie uns für diesen Zweck einzusenden beliebt. — *d) Zweihändiges* wird immer in solcher Hülle und Fülle gespendet, dass wir unsere Unterabtheilungen in besondere und namhaftere Werke, Variazionen, Ouverturen, Tänze, Märsche und Lehrbücher beibehalten. Werke von der ersten Art empfingen wir in der verschiedensten Qualität nicht weniger als 120, worunter einige Nummern von 3 bis 6

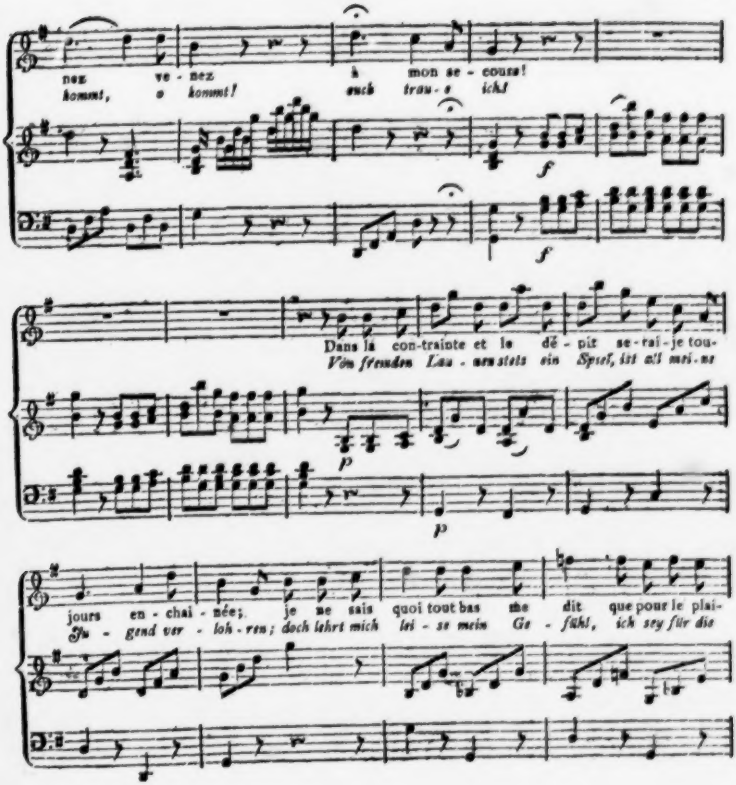
nez ve - nez à mon se - cours!
kommt, o kommt! euch trau - e ich!
f
f
Dans la con-traínte et le dé - pit se-rai-je tou-
Von freuden Lau - ern stets ein Spiel, itt all mei - ne
p
p
jours en - chai - née; je ne sais quoi tout bas me dit que pour le plai-
Ju - gend ver - loh - ren; doch lehrt mich lei - se mein Ge - fühl, ich sey für die

Heften sich befinden. Das Gute ist oder wird besprochen. Wir bemerken nur, dass *Dom. Scarlatti's* Sammlung von der 18. bis zur 22. Lieferung fortgesetzt worden ist (bei Haslinger) und dass schon wieder eine neue Auflage von *Dussek's* La Consolation, Oeuv. 62, geliefert worden ist. *Kalkbrenner's* La Melancolie et la Gaite, Oeuv. 96, und Le Reve, Oeuv. 113, ferner *Hummel's* La Galante, Oeuv. 120, haben gleichfalls neue Auflagen erlebt. — *Ouverturen* erhielten wir nur 2, zu *Donizetti's* La Fille du Regiment und zu *Hermann Schmidt's* Ballet „Liebeshändel" (von Paul Taglioni). — *Variazionen* zählen wir ein blankes Vierteihundert. Unter diesen hat sich *Kalkbrenner's* Op. 120 über eine Chopin'sche Mazurka eine neue Auflage verdient; übrigens haben vorzüglich die Herren *Friedr. Burgmüller*, *H. Herz* und *Fr. Hunten* zu neuen verholfen. — Die Lust zu *Marschen* hat wieder recht artig zugenommen; es wurden doch wenigstens ein Dutzend Hefte gedruckt. — Welche treue Liebe aber die Herren Verleger zu *Tanzheften* gewonnen haben, ist zum Erstaunen. Unter 90 Heften in einem Vierteljahre thun sie es gar nicht. Diesmal sind den Fussfreuden wieder 94 Hefte gewidmet worden. Die Herren *Strauss*, *Lanner*, *Musard*, *Labitzki*, *Fahrbach* u. s. w. haben immer neue Gedanken. — Wer darin nicht fortkommt oder die Sache ernstlicher nimmt, schreibt *Lehrbücher*. Es sind 4 erschienen. Herr *Konrad Max Kunz* hat eine praktische Pianofortesschule für den allerersten Anfang in 200 leichten progressiven Handstücken für ganz kleine Schüler geschrieben, welche die Oktave nicht spannen können, Op. 2. — *A. Birnbach* lieferte gleichfalls eine praktische Klavierschule von den ersten Fingerübungen an. — *F. Hunten's* Klavierschule, Op. 60, hat die dritte Auflage für sich. Zum Besten derer, welche die früheren Auflagen besitzen, ist ein Supplement gedruckt worden. — Endlich haben auch die unvergänglichen Tonleitern durch alle Dur- und Mollione die Presse abermals in neue Bewegung gesetzt.

Für die Orgel

wurden wie im vorigen Vierteljahre 10 Hefte gedruckt. Das Wichtigste haben wir stets im Auge, so dass Manches, was uns zeitig übergehen wird, schon besprochen ist, ehe es in den Katalogen erscheint. Wir haben nichts zu bemerken, als dass vom achten Jahrgange des oft beurtheilten Museum's das zweite Heft — und von *Rink's* Supplementbande für das Choralspiel das vierte Heft erschienen ist.

Gesangwerke für die Kirche

vermehrten sich mit 25. Sie sind oder werden näher angezeigt.

Konzertgesänge, theils mit Orchester, theils mit einigen Instrumenten

zählen wieder 13 Nummern, wie im vorigen Vierteljahre. Nur „Der Bergmannsgruss" von *Ernst Pollack* ist für 4 Männerstimmen und mit Harmoniemusik (oder Pianoforte) versehen; die übrigen alle sind für eine Singstimme und haben zu dem Pianoforte noch ein Streich- oder Blasinstrument zur Begleitung, was seit einigen Jahren Mode geworden ist. Die meisten dieser Gesänge sind liederartig.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

sind grösstentheils, dem Wichtigen nach, bereits beurtheilt worden; Einiges folgt noch. Im Ganzen sind 31 Sammlungen geliefert worden. Unter diesen sind 2 für Schulen, von *Nitsche* und *Wurst*, beide uns unbekannt; des verstorbenen *A. Kretzschmer* Volksliedersammlung wird von A. Wilh. v. Zuccalmaglio fortgesetzt; es erschien davon das 9. und 10. Heft.

Opernwerke,

die, wie Jeder weiss, in der Regel im Klavierauszuge bald vollständig, bald in Anlehnung der beliebtesten Gesänge gedruckt werden, zählen zwar 17 Ausgaben: es sind aber meist nur Einzelnheiten aus schon bekannten und angezeigten Opern. In vollständigen Klavierauszügen wurden 3 geliefert, von denen die erste noch dazu bereits in der vorigen Uebersicht angegeben wurde, nämlich: *Adam's* Königin von einem Tag. Es bleiben also nur zwei zu nennen, die jedoch auch schon in besonderen Beurtheilungen beleuchtet worden sind: *Hoven*, Turandot — und *Mercadante*, die Nebenbuhlerin (le duc illustri Rivali).

Für eine Singstimme

mit Begleitung des Pianoforte und für zwei Sammlungen der Guitarre ist ein neuer Segen in 137 Heften ausgegossen worden. Was wir früher darüber bemerkten, gilt auch hier; wir haben nichts von Bedeutung hinzuzufügen. An *Lehrmethoden und Gesangübungen* wurden „Neueste vollständige theoretisch-praktische Gesangschule von *A. Panseron*" fortgesetzt vom 3. bis mit zum 5. Hefte, dann Gesanglehre für die deutschen Schulen in Baiern, 2. Abtheilung. Neu erschienen: von *K. Faber* vollständiger Gesangkursus für Volksschulen (bereits beurtheilt); *W. Herz* musikalische Liederfibel für die Schuljugend Deutschlands, Op. 92; *G. Wichtl* 63 ein- und zweistimmige Gesangübungen zur Erlernung des sichern Treffens u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte, Op. 4. Im Ganzen demnach 5 Anweisungen.

Schriften über Musik

erschienen 11, nämlich: die zweite Lieferung des Supplementbandes zum Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst. — *J. G. Töpfer's* Anleitung zur Erhaltung und Stimmung der Orgel für Organisten. — *A. Reicha*: Die Kunst der dramatischen Komposizion oder vollständiges Lehrbuch der Vokaltonsetzkunst in 6 Büchern mit den nöthigen praktischen Beispielen, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von *C. Czerny*. — *K. Ehmann*: Die Reform des allgemeinen Kirchengesanges in Würtemberg. — *A. C. Albrechtsberger*: Ausweichungen von C dur und Moll in die übrigen Dur- und Moll-Töne. — *Schindelmeisser*: Ein Wort über meine Musikunterrichts-Anstalt (in Berlin). — *Krieger*: Versuch einer Theorie der Töne und ihrer Anwendung zur Erklärung der Mo-

dikation der Harmonie der Musik. — *Friedrich Rochlitz:* Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der grössten für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten Meister u. s. w. Zweiten Bandes erste Hälfte. — *Ant. Schindler:* Biographie von Ludw. v. Beethoven. — Die beiden letzten Schriften haben wir bekanntlich schon beurtheilt.

Tabellarische Zusammenstellung von diesem Vierteljahre:

Für Orchester erhielten wir im Ganzen	40	Werke.
- Violine	39	—
- Viola	2	—
- Violoncelle	20	—
- Kontrabass	1	—
- Flöte	23	—
- die übrigen Blasinstrumente	18	—
- Guitarre	11	—
- Harfe	3	—
- Physharmonika	1	—
- Pianoforte	351	—
- Orgel	10	—
- Kirchengesang	25	—
- Konzertgesang	13	—
- mehrstimmigen Gesang	31	—
Opernausgaben	17	—
Einstimmiges	137	—
Gesanglehren	5	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	11	—
Summa:	758	Werke.

Neue Liederkomponisten.

Die Meermaid, Frage, An Kitty, Trennung — für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von Walther v. Goethe. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Es sind lauter durchkomponirte Gesänge kurzer Art mit leichter Begleitung nicht zu bunter, meist natürlich und artig gehaltener Melodieen. Die Meermaid, nach dem Schottischen von O. L. B. Wolff, ist das längste balladenhafte Gedicht, sehr bewegt und im Ganzen angemessen in Töne gebracht, so dass es ansprechen wird. Einige harmonisirte oder mit Basschlägen versehene Uebergangstöne, namentlich in neuen Rhythmenanfängen, und Aehnliches zeigen von nicht völliger Abrundung des jungen Tonsetzers. Besser wären Durchgangsharmonieen der rechten Hand ohne bestimmten Bass gewesen. Allein dergleichen Dinge fühlen nicht Alle; es kann sie daher auch nicht stören. No. 2. An Kitty, von H. Heine, in seiner bekannten Art, wie in frappanter Dämmerung mit passender, nicht gesuchter Musik. No. 3. Trennung, von O. L. B. Wolff, in Heine's Manier, einfach gesungen und begleitet. No. 4. Frage, von O. F. Gruppe, Gedicht und Komposizion in leicht naiver Kanzonettenart. Die Sammlung wird den Freunden des jungen Mannes recht wohl gefallen.

Der Zigeunerknabe im Norden für eine Singstimme mit Pianoforte von *C. D. Lithander.* Ebendaselbst. Preis 8 Gr.

Das hübsche Gedicht von Em. Geibel ist einfach und frisch durchkomponirt, ohne mehr Mittel anzuwenden als gerade nöthig sind, immer aber so viel wechselnd und hebend, dass das Ganze eingänglich unterhält und zu empfehlen ist.

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte — von *Friedr. Fetzer.* Op. 1. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 10 Gr.

Einsamkeit: „So sitz ich oft alleine," ganz schlicht, ungesucht passend. No. 2. Ständchen: „Sonne, birg dein Licht," mit leichter Nachahmung der Singstimme im Diskante der Begleitung, freundlich in Zärtlichkeit. No. 3. Nachts: „Dem stillen Hause blick ich zu," abermals leicht und zärtlich. No. 4. An Sie: „Eine Blume bist du nicht," weniger angemessen und etwas zu gewöhnlich bis auf Desdur. No. 5. Ständchen: „Athmend nur leise," wie das vorige, nur in A dur.

Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte — von *Theodor Kullak.* Op. 1. Berlin, bei Schlesinger. Preis $^2/_3$ Thlr.

Das Lied vom verlockten Pfäfflein hat in der natürlichen Führung des Melodischen Manches von guter Erfindung, allein das Gedicht hat weder eine recht ernste noch komische Spitze, wird daher wohl die Meisten gleichgiltig lassen. Es ist durchkomponirt. No. 2. Ihr Auge, von Hauff, ist besser, die Musik für den Text zu spielend. No. 3. Trennung, von H. Heilmann, mag der beiderseitigen Dichtungsauffassung wegen seine besonders gestimmten Liebhaber finden. No. 4. Der Fischfang, von Ludw. Tieck, hat etwas Possierliches in Dichtung und Musik, was Manche für sich haben wird.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1: *für eine Bariton- oder Altstimme.* — Op. 2: *6 Lieder für eine Singstimme* — von *Aug. Schaffer.* Ebendaselbst. Preis von Op. 1: $^7/_{12}$ Thlr.; Op. 2: $^3/_{12}$ Thlr.

Das erste Heft enthält zwei Gesänge aus der Oper: „Emma von Falkenstein," gedichtet von Genée, komponirt von dem obengenannten. Der erste Gesang ist ein Trinklied mit angehangenem Chor, der in jetzt gewöhnlicher Art in Stimmenmischung sich lustig macht. Der zweite Gesang ist eine lange, polonaisenartige Kavatine für eine Altstimme, in Berlin von Fräul. Habnel gesungen. Die Beziehungen dieser Gesänge sind ohne Bekanntschaft mit der Oper nicht zu errathen; sie werden also nur denen angenehm sein, die sie im Anhören des Stückes hübsch fanden. — Das zweite Heft bringt folgende kurze Lieder: 1) Ständchen, von Karl Rosenkranz; 2) Heimlich; 3) Abschied, von A. Doyé; 4) Herbstlied, von Georg Beckmann; 5) Liebeslust, von A. Petkmann; 6) Die drei Wünsche, von A. Mertig. Nichts darin ist überschwenglich; die gewohnte Weise

herrscht vor, obgleich zuweilen von den Dichtern und dem Komponisten nach einer eigenen mitten im Festhaltenwollen des Natürlichen gerungen worden ist. Das wirklich Erfasste neigt sich weder zur Rechten noch zur Linken, eher zuweilen nach der letzten Seite. Beide Hefte verfallen also der Geschmacksrichtung jedes Einzelnen, wie so Vieles.

Der kleine Savoyard, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *C. Kudelski*. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 8 Gr.

Das Gedicht ist von Pulvermacher, gehört unter die Rührlieder und wird manches Mutterauge weinen machen. Die Melodie wechselt mit Moll und Dur in gehörigen Abtheilungen und in munterem Rhythmus und wird durch manche Koloratur des Pianoforte verziert. Den Titel schmückt ein hübscher Junge mit seiner Marmotte. Im Uebrigen geht Alles natürlich zu mit glücklichem Schlusse.

Das war ich! Für eine Singstimme mit Pianoforte von *E. F. Gäbler*. Op. 3. Berlin, bei Bechtold und Hartge. Preis 7½ Sgr.

Das bekannte Gedicht von Th. Körner, das für manchen Jüngling, der mit einer mässigen Tenor- oder guten Baritonstimme begabt ist, in nicht zu seltenen Lagen besondern Werth haben muss, ist hier in recht anmuthige und gefällig eingängliche Töne gebracht, die immer unterhalten, vielleicht auch nützlich wirken werden.

Lieder und Gesänge komponirt von Gustav Barth.

1) *Des Sklaven Klage* von *G. F. Blaul*. Wien. No. 8 der Lyra. 1. Jahrgang.

2) *Der Fischer* von *A. Schumacher*, Ebend. No. 9.

3) *Gedichte* von *Leonhard Lentsch*. 4. Werk. Wien, bei Trentsensky. Preis 36 Kr.

4) *Gedichte* von *J. Almi*. Op. 5. Ebendaselbst. Preis 54 Kr. Konv. M.

5) *Der Gruss und der wandernde Knabe*. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. Konv. M.

6) *Wehmuth und alte Heimath*. Op. 7. Wien, bei E. Mello. Preis 30 Kr.

7) *Herbstlied* von *Ludw. Tieck*. Op. 10. Ebendaselbst. Preis 30 Kr.

8) *An meine Lieder* von *Ida* Gräfin *Hahn-Hahn* u. s. w. Op. 11. Ebendaselbst. — Alle für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Gleich No. 1 ist trefflich: Es verbindet sich glückliche Erfindung und karaktervolle Haltung in gut gesteigertem Aufschwunge mit natürlich Melodischem. Man wird den liedermässig durchkomponirten Gesang schön finden. No. 2 ist ebenfalls eigen und anziehend, doch so, dass es fast für den Gegenstand zu viel ist. Das Lied ist durchkomponirt wie das erste. No. 3 enthält drei Nummern: „Ach!“ in sanfter doch schwärmerischer Trübe sehr sangbar und ansprechend; „Zurück, ihr Schmerzen!“ in sehr entschlossenem Muthe tief fester Trauer sicher gefasst und prunklos echt durchgeführt; „Gute Nacht!“ ganz einfach und nicht minder eigen blos durch Harmonieenwendungen, die einem Theile höchst karakterisch zusagen, von einem andern ermässigt gewünscht werden. Es herrscht aber in Allem ein gut inneres Walten. — No. 4. „Ihr Auge,“ sinnig einfach in Wort und Ton; „Beim Scheiden.“ Der Text, an sich gerad und ohne jenes Heimliche, was zwischen dem Wortausdrucke steht, gibt der Musik eine solche Unterlage, die man vorzüglich den Opernkomponisten wünschen möchte und die sie nicht selten zu ihrem Unstern entbehren. Der Vorfasser hat das Musikalische, was im gesund Sternhaften der Idee, weniger im dichterischen Ausdrucke der malerischen Wortstellung liegt, trefflich benutzt und das in Tönen hinzugedichtet, was man sich am Liebsten in Tönen vorsingen lässt. Der Gesang, zu dem eben diese Begleitung nothwendig gehört, wie es immer sein sollte, ist trefflich. — „Auf Wiedersehn.“ Auch diesem Gesange fehlt es an einer gewissen an's Dramatische streifenden Lebendigkeit nicht, noch weniger an eigenthümlicher Zusammenstellung, die sich vorzüglich in den Mittelsätzen kund gibt. Sollte es auch bei dem ersten Versuchen dieses Gesanges Einigen und zwar nicht unerfahrenen Sängern und Spielern wünschenswerth scheinen, dass der Begleitung eine gewohnlichere Figurirung zugetheilt worden sein möchte, so wird man doch bald bei geboriger Vertrautheit mit dem Gegebenen nicht nur damit einig, sondern man erkennt ihm sogar mehr Unterhaltendes zu, was zwar das Innige, was hier die Hauptsache ist, nicht fördert, aber auch nicht verdrangt, dem äussern Reiz hingegen auf alle Fälle fördersam wird. Dieser äussere Reiz, wenn er anders nicht allzustark gegen den innern Kern der Gefühlsrichtung anstrebt, ist selbst bei gebildeten Sängern seit längerer Zeit noch nicht abuchend der bevorzugte Liebling der Zeit, wenn er es auch nicht gerade immer zu sein verdient. — „Im Sterben“ ist nicht ohne Anziehendes, aber zu weit ausgeholt; für den kleinen Weg, den es zu gehen hat, sind der Anstalten zu viele gemacht, die Zusammendrängung zu stark, die Ausbildung des Einzelnen unmöglich und darum „die gute Nacht“ weniger beruhigend oder sonst zu einem sichern Gefühle lenkend, als vielmehr darnach verlangend. — Die fünfte Sammlung singt zuerst „Den Gruss“ von Ludw. Reland. Die Musik hat viel sinnig Strebsames, krankhaft Anschmiegendes, wie ein Heimweh. Die Hirtenschalmei klingt darum gleich im Vorspiele bedeutsam durch und tönt im Verlaufe mannichfach wieder; dazu viel eigene Wendungen, seltsam lebendig und ohne den Zusammenhang zu verlieren. Und dennoch wäre es uns lieber, wenn die Musik weniger über den schlicht sinnigen Worten stehen, mehr sich unterordnen und dadurch tieffühlender sich zeigen wollte. — „Der wandernde Knabe“ (nach dem Englischen), sehr düster und etwas zu hart harmonisirt. Es ist der Jugend eigen, im Kunstkontraste mit der Wirklichkeit sich am glücklichsten zu fühlen, ja

glücklicher und begabter, desto geflissentlicher winkt sich der Lenz die Nebel der Nacht heran und taucht sich in ihre Verdämmerungen, eine Neigung, die mit jeder Befriedigung eine Genesung vom Uebel feiert, wo es nur seinen Satz in rüstiger Natur aufgeschlagen hat, deren Kraft nicht leicht aufzureiben ist. Die sechste Sammlung (Op. 3) gibt wieder zwei durchkomponirte, mehr dem Liede sich nahernde Gesänge; „Die Wehmuth," von Freih. v. Eichendorf, ganz den Sinn athmend, den wir eben schilderten. Ist er im Worte klar ausgesprochen, wie hier, setzt sicher die Musik, sei es im Rhythmus, sei es in der Tonfolge, zum Schmachten der Schmerzen etwas Freundlicheres zu, um — des gelichten Kontrastes willen, der hier noch dazu vom Dichter selbst verlangt wird. Das ist auch hier gewisserhalt und gewiss mit Lust erfüllt. — „Alte Heimath," von Justinus Kerner, wiederum ein düsterer Sehnsuchtstraum, der in Liebe zur Zukunft auf dem Bogen der sieben Farben statt auf den gesegneten Gefilden der Erde an der Hand festkräftiger Gegenwart wandeln möchte. Möge der schwimmende Blick der Sänger und Spieler einige schlimme Druckfehler nicht sehen und das Rechte dafür von selbst finden. — Das „Herbstlied" von Tieck in Op. 10 ist im so lieblich spielender Weise, die im Gesange und in der Begleitung sich in anmuthiger Vereinigung ausspricht, durchgehalten, dass es, von einer guten Sängerin oder einer hohen Tenorstimme vorgetragen, den besten Eindruck macht, den geheimen Schmerz beschwichtigend und ihn zum beglückenden Gefühl vertrauend fester Liebe wendend. Der Gesang ist dem Fräul. M. W. von Haselt gewidmet, die nun des Komponisten Gattin ist. — Die achte Sammlung leitet ein mit dem Abschiedsworte der Gräfin Ida Hahn-Hahn „An ihre Lieder," als sie die Kinder der Dichtung in die Welt entliess. Der Komponist hat den von manchem Dichter schon ausgesprochenen Abschied bei der Wanderung seiner Lieblinge in die Fremde seiner Gesinnung so angemessen empfunden, dass er ihn in recht angemessene Töne brachte. Er wünscht damit anzudeuten, was ihm in seinen Tonweisen als erstes Gesetz und als Trost des innern Vertrauens gilt: „Klopft nur an des Herzens Pforte, und es wird euch aufgethan!" Vor einer grössern Sammlung, als die vorliegende ist, stünde ein solches Vorwort mehr an seiner Stelle, das im Grunde nur den Dichter und seine nächsten Freunde angeht, höchstens noch den jedesmaligen Sänger, weniger die Hörer, die einer solchen gesungenen Ermahnung kaum bedürfen. Dafür ist der zweite Gesang der allgemeinen Zustimmung um so gewisser. Es ist das vortreffliche Lied „Nach altdeutscher Weise" von *E. Freiherrn v. Feuchtersleben*: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" u. s. w. Wir sind erfreut, hier den Verfasser des Gedichts genannt zu lesen und möchten wohl wissen, ob der Dichter das Lied erfunden und in altteutsche Sprachform gekleidet, oder ob er ein schon vorhandenes altteutsches Lied für unsere Tage zugänglicher gemacht hat? Bekanntlich hat Mendelssohn-Bartholdy dasselbe ausgezeichnete Lied vor Kurzem in seinem Op. 47 (bei Breitkopf und Härtel) gleichfalls für eine Singstimme sehr gelungen komponirt. Es wird anziehend sein, beide Tondichtungen zu vergleichen. Auch diese Komposizion ist nach Gebühr einfach und dem sinnigen Gehalte zusagend. — „Verlust," vom Freiherrn von Feuchtersleben gefühlt und recht schön. — Der Komponist verdient also alle Aufmerksamkeit der Gesangsfreunde. Sollten wir seine Liederweise mit einem bekannten Tonsetzer in Vergleich bringen, so würden wir zunächst an Konradin Kreutzer in seiner guten Zeit der Wander- und Frühlingslieder denken: nur dass kein Vergleich solcher Art auf Alles passen kann, weil sonst jede Eigenthümlichkeit schwinden würde, die dem jungen Tonsetzer in der That zugesprochen werden muss.

Erlkönig, von Goethe, Wechselgesang mit Chor, komponirt von *C. A. von Schumacher*. Klavierauszug. Hamburg, bei *J. Aug. Böhme*. Preis 12 Gr.

Dass diese ausserordentlich oft komponirte Ballade auch dramatisch behandelt werden kann, ist offenbar; ob es für eine solche Dichtung rathsam und ersprieslich ist, bleibt die Frage, die wohl von den Meisten eher mit Nein beantwortet werden möchte. Der junge Komponist, ein vielseitig gebildeter, unter Anderm auch in Akustik geübter Mann, ist dänischer Offizier, der neben den Wissenschaften auch die Komposizion lieht und seit der Bearbeitung dieses Gedichts für Wechselgesang und Orchester Fortschritte in der Kunst gemacht hat und darin eifrig vorwärts arbeitet, was, unbeschadet anderweitiger Pflichterfüllung, auch sehr wohl bei geordnetem Gebrauche der Zeit geschehen kann, wie schon manche Beispiele thatsächlich bewiesen haben. Ist nun auch Manches in diesem Erstlingswerke noch nicht vollkommen abgerundet und besonders der Karakter des Erlkönigs nicht angemessen und bestimmt genug gezeichnet, so hat doch auch diese Auffassung ihre Liebhaber gefunden, wie man aus einigen öffentlichen Anzeigen vernahm. Es ist ein erster Schritt in's Oeffentliche, den bei so viel Liebe zur Sache schon andere mit festerer Sicherheit folgen werden.

---

1) *Schreiben eines Schützen[bruder]s zum Aufzuge auf den Stand von Lampert in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung der Blasinstrumente oder zweier Violinen* von *J. G. Gebel*. Op. 41. Nürnberg, bei *G. N. Renner*.

2) *Sonett an meine Frau, gedichtet von Sr. Maj. König Ludwig I. von Bayern, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen* von demselben. Op. 42. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

3) *Ständchen für vier Männerstimmen* von demselben. Op. 56. Ebendaselbst.

4) *Jägerfreude. Chor für 4 Männerstimmen mit obligater Begleitung eines Horns in E. und 3 Hörnern in Chasse* — von demselben. Op. 61. Ebendaselbst. Partitur. Preis 54 Kr.

Man sieht aus den Opuszahlen, dass hier von einem Komponisten die Rede ist, der schon Vieles durch den

Druck veröffentlichte: allein der Mann, der als geschickter und fleissig nützlicher Musiklehrer in Nürnberg erfolgreich wirkt und in jeder Hinsicht die besten Zeugnisse derer, die ihn persönlich kennen, für sich hat, ist bis jetzt nur in der Umgegend seiner Thätigkeit rühmlich genannt. Es wird uns um so mehr zur Pflicht, seinen Namen unsern Lesern bekannt zu machen, da wir auch grössere Orchesterwerke in Manuskripten von ihm in den Händen hatten, die ihn als einen Musiker beglaubigen, der als Direktor eines Orchesters oder einer Singanstalt an seiner Stelle stehen würde, er hat Erfahrung, Gewandtheit und Eifer. — No. 1 ist ein ganz leichtes, für solche Zwecke sehr passendes Lied, das auf keine Originalität Anspruch macht. — No. 2. In gemischter Stimmenführung, wie das gebräuchlich geworden ist. Ueberhaupt ist es gefährlich ein solches Sonett für 4 Männerstimmen zu setzen. — No. 3 ganz leicht für Dilettanten, auf den bekannten Text: „Wenn die Nacht mit susser Ruh." — No. 4. Der Text ist zu viel wiederholt und unterbrochen. Im Ganzen scheint der Mann für grössere Arbeiten geeigneter zu sein als für kleinere, und zu Allem, was zu einem Lehrer und Vorsteher eines Musikvereins gehört, weit tüchtiger zu sein, als zu eigener Erfindung, nicht weil sie immer mangelt, sondern weil sie unter anderer Arbeit beengt wird. Die Instrumente versteht er gut. Möge ihm bald eine angemessene Anstellung zu Theil werden.

Noch hat sich Herr Dr. *Robert Schumann* in zwei gedruckten Heften als Liederkomponist gezeigt. Wir werden über diese Leistungen besonders sprechen.

Literarische Notizen.

Estetica ossia Dottrina del Bello e delle Arti belle del Dottore Pietro Lichtenthal. Milano, coi tipi di Giov. Pirotta. 1831. S. XX und 435 in 8.

Dieses nützliche Werk einer übersichtlichen Aesthetik ist in Teutschland wenig oder gar nicht bekannt geworden; man findet es nicht einmal in Becker's Handbuche. Systematisch chronologische Darstellung der musikalischen Literatur u. s. w. weder in den beiden ersten Lieferungen noch im Nachtrage 1839 angeführt. Der geringe literarische Verband mit Italien und die noch immer sehr mangelhafte, ja hemmende Einrichtung des Buchhandels in Italien machen die Erscheinung sehr begreiflich. Um so mehr ist es uns Pflicht, alle diejenigen, welche die Sprache verstehen, auf die werthvolle Schrift, besonders für Anfänger, aufmerksam zu machen.

Nach einer kurzen meist geschichtlichen Einleitung wird im ersten Theile im Allgemeinen vom Schönen das Wissenswertheste bündig beigebracht und darauf von der Theorie der Kunst gehandelt. Der zweite Theil bringt dann die einzelnen Künste in folgender Ordnung: Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst, *Musik* von S. 210 bis 270, Dichtkunst mit allen Unterabtheilungen, Rhetorik, Deklamazion, Mimik, Tanzkunst, Komik. Ein Anhang liefert die Gymnastik.

Hat sich der geehrte Verfasser durch dieses Werk namentlich um Italien, wo diese Wissenschaft im Allgemeinen noch sehr wenig angebaut worden ist, höchst verdient gemacht, so hat er sich auch damit den Dank vieler Ausländer verdient. Es gebührt dem Buche also in vielfacher Hinsicht eine ehrenvolle Erwähnung.

Die poetischen Bücher des alten Bundes, erklärt von *H. Ewald*. Göttingen 1835 und 1839 (2 Theile).

Allen, die sich gern mit alter Musik und namentlich mit der alt hebräischen beschäftigen, wird die Angabe willkommen sein. Haben wir auch keinen Mangel an Schriften über die hebräische Musik, vielmehr so quantitiven Ueberfluss, dass Gestalt zum Lesen desselben gehört, so bleibt doch noch immer sehr viel zu thun übrig, um etwas Bestimmtes und möglichst Sicheres in alle vorhandene Sonderbarkeiten zu bringen. In solcher Lage der Dinge sind denn dem Liebhaber solcher Untersuchungen auch gute Hinweisungen und Winke, durch die er *vielleicht* auf einen neuen Gedanken gelenkt wird, der näher zur Wahrheit führt, sehr schätzenswerth. Etwas Ausführliches über hebräische Musik liest man hier nicht; es wird ihrer nur nebenbei gedacht; auch ist die Sprache nicht so leicht und rundgefällig, als sie sich Mancher wünschen mag, dennoch findet sich vorzüglich über die Dichtung der Psalmen sehr viel Gutes und für die Musik manches Anregende.

Friedrichs-Ehre. Melodramatisches Gedicht von Ludw. Hilsenberg; Musik von *F. Held*. Erfurt.

Das Melodram ist vom *Soller*'schen Musikverein in Erfurt aufgeführt worden. Die Musik dazu ist Manuskript und uns nicht bekannt. Der Text ist gedruckt worden. Den Preussen wird es vorzüglich werth sein.

Reglement der Musikschule in Dessau.

Alle, die sich genau mit Kapellmeister Dr. *Friedr. Schneider's* Lehranstalt der Tonkunst bekannt machen wollen, ist diese zweite kleine Druckschrift besonders zu empfehlen. Man erhält sie, wenn man sich an Dr. Schneider selbst wendet. Die Einrichtungen sind in jeder Hinsicht trefflich, wie das Gedeihen der Anstalt es ist.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Beschluss.) Ueber die, am 1. Juni, als *Joseph Haydn's* Sterbetage, veranstaltete Trauer- und Gedächtnissfeier haben diese Blätter bereits referirt; da nunmehr die versprochene, darauf sich beziehende Broschüre denn auch im Druck erschienen ist, so geht daraus die erwünschte Möglichkeit hervor, über diesen, für die ganze Musikwelt gewiss hochinteressanten Gegenstand, noch Ausführlicheres nachzutragen. — In jener „*Denkschrift*" nun, „*zur 25jährigen Jubelfeier der Gesellschaft der Musik-Freunde des österreichischen*

Kaiserstaates, durch Aufführung der Schöpfung, den 5. November 1837," benutzt der Verfasser Herr *Johann* Ritter *von Lucam* das Vorwort zur Mittheilung, wie die Idee selbst in ihm entsprungen und später durch gemeinsames Zusammenwirken auch realisirt werden konnte. Bald nach erwähnter, zu Grunde stattt Alles überragender Produktion ward in einem lieuse gleichgesinnter Kunstfreunde der flüchtige Gedanke hingeworfen, ob es vielleicht nicht zeitgemäss sein dürfte, das unsterbliche Meisterwerk durch eine passende bildliche Darstellung zu einem Erinnerungsblatte zu jenes vaterländische Jubilarfest zu gestalten. Einer der Anwesenden, ein vorzüglicher Zeichner, erbot sich sogleich zur Ausführung, falls ihm die dazu benöthigte, allegorische Skizze geliefert würde; — Herr v. Lucam aber, welcher dem persönlichen Umgange mit dem greisen Sänger der Welterschaffung die schönsten seiner Lebensstunden verdankt, erglühte vor Wonne, auch ein Scherflein zur Verherrlichung des väterlichen Freundes mit beitragen zu können, forderte rasch den verlangten Entwurf und schon nach wenig Tagen standen die Umrisse des projektirten Kunstblattes auf der weissen Fläche. Aber welche Unzahl von Hindernissen stellten sich hemmend und verzögernd der Verwirklichung des so feurig schnell begonnenen Unternehmens entgegen! Schon die Verbesserung und Vervollkommnung der ersten Anlage erheischte einen bedeutenden Zeitaufwand, wozu des Letzteres ernste Berufsgeschäfte im Staatsdienste nur wenige Musestunden ergaben; — zudem mussie jede Einzelheit einem andern Künstler anvertraut werden, da sich wohl nicht leicht so viele und mannichfaltige Fertigkeiten, wie hier in Anspruch genommen, vereint bei einem und eben demselben Individuum vorfinden mochten. So übernahm Herrn *J. N. Geiger's* erprobte Hand die Zeichnung der Rundverzierungen, welche Herr *M. Fahnenbacher* auf Stein übertrug; die Schrift wurde dem berühmten Meister *Friedrich Berndt* anvertraut, Haydn's Portrait aber lithographirte Ritter *von Radmannsdorf* nach jenem von Daniel Weiss in Hinsicht auf sprechende Aehnlichkeit bestvorhandenen Kupferstiche. Fürst *August Longin von Lobkowitz* nahm die Bitte, ihm das Denkmal widmen zu dürfen, wohlwollend auf.

Nach dieser, fragmentarisch excerpirten Einleitung, bringt der erste Abschnitt eine klare, höchst vollständige Darstellung des hiesigen grossen Musikvereins, von seiner Gründung bis auf unsere Tage; wie sich daraus die rastlos fruchtbringende Gesellschaft der Musikfreunde entwickelte, welcher der Kaiserstaat das vaterländische Konservatorium, eine Reihe kolossaler Tonfeste, mehrere reich dotirte Kunstsammlungen, so wie den kostspieligen Bau eines eigenen Besitzthums schuldet. Das alphabetisch geordnete Verzeichniss nur der bekannt gewordensten aus sämmtlichen Lehrschulen des Instituts hervorgegangenen Zöglinge nennt die gewiss recht ansehnliche Zahl: 84; Präses des Vereins ist Fürst *von Lobkowitz*, dessen Stellvertreter Hofrath *von Riesewetter*; — Vorsteher des Bibliothek-Komites Freiherr *von Mayerberg*; — der permanenten Fonds-Kommission Se. Excellenz *Friedrich Egon*, Landgraf von Fürstenberg u. s. w., was jedenfalls einen hocherfreulichen Ueberblick einer Kunstanstalt gewährt, deren eben so eifriges als uneigennütziges Streben gleich würdig ist der Theilnahme und Verehrung aller Gebildeten, aller Kunstfreunde, aller Patrioten, welcher, bei einer auf präcise Zahlisse basirten Existenz, die werkthätigste Unterstützung aller Stände zum frommen Wachsen und Gedeihen so durchaus edler Zwecke wohl nimmer entstehen kann.

Im zweiten Abschnitte wird die Entstehungsgeschichte der „Schöpfung" auszugsweise mitgetheilt, wie selbe unter Herrn von Griesinger's biografischen Notizen im 11. Jahrgange dieser Zeitschrift sich vorfindet. Bekanntermassen gab Salomon in London den ersten Impuls dazu; Haydn brachte den alten, von Litley gedichteten und über Gebühr zur ermüdenden Länge gedehnten Oratoriumtext aus England mit nach Wien; — Baron van Swieten besorgte dessen Verteutschung in zweckmässiger Abkürzung; an der Spitze von noch 12 Familienoberhäuptern der höchsten Fürsten- und Grafenhäuser garantirte er dem damals schon 65 Lebensjahre zählenden Meister einen Ehrensold von 500 Kaiserdukaten, nebst freier Disposition seiner Partitur, und deren nach Gutbefinden daraus anzufertigenden Arrangements. So kam denn 1797 das unvergängliche Schöpfungs-Werk zu Stande, und wurde anfangs im fürstlich Schwarzenberg'schen Palais, blos nur in Gegenwart österreichischer Grossen beiderlei Geschlechts, einige Male produzirt, wobei Fräul. Gerhardi, Professor Rathmayer und der Hofoperist Saal die drei Solopartieen übernommen hatten. „Bei diesen Privatzusammenkünften," erzählt der wohlunterrichtete Herr Verfasser, „war noch eines faktisch verbürgten Ereignisses erwähnt worden, welches, noch niemals öffentlich bekannt geworden, hinsichtlich des sonderbaren Konflikts, der durch die Folgezeit herbeigeführten Schicksalswendung nicht minder für die Allgemeinheit einiges Interesse bietet könnte"; — und das wir denn auch unsern geneigten Lesern keineswegs vorzuenthalten gedenken. — „Die in den Proben des Oratoriums beschäftigten Musiker," heisst es weiter, „hatten von den Herrlichkeiten dieses Tonwerks so Ausserordentliches verlauthaet, dass die Kunde davon gleich einem Lauffeuer in der ganzen Stadt sich verbreitete, und die Erwartung auf den Kulminazionspunkt steigerte. Doch war es keine kleine Aufgabe, zur ersten Produktion Zutritt zu erhalten, deren Genuss ausschliessend nur jener adeligen Gesellschaft und den von ihr dazu gelabenen Standespersonen vorbehalten war. — Unter so vielen Wiss- und Horbegierigen befand sich denn auch ein kaum 21jähriger Kutellsinger, — damals noch Student jura utriusque, — welchen der unwiderstehlichste Drang beseelte, auf was immer für eine Weise des verheissenen Hochgenusses theilhaft zu werden. Der bereits verstorbene Hofsopranist *Ulbrich* erbot sich zum Nothhelfer; als dessen Begleiter, den Instrumentensack unter den Arm, vom Thürsteher unangefochten, gelangte der benedenswerthe Glückliche mit bangem Herzklopfen auf die Orchestertribune, von wo er sich im Gewirre des herbeiströmenden Auditoriums nach einem fernen Winkel unbemerkt zurückzog, und mit fortgerissen ward von

dem Jubelenthusiasmus, der alle Anwesenden gleichsam in höhere Sfären emportrug. Es war nämlich der seitdem im In- und Auslande rühmlichst bekannt gewordene Kapellmeister von *Seyfried*, welcher dort, so zu sagen, *per nefas* sich einschmuggelte, und vier Dezennien später, zu der Grenzscheide seiner Laufbahn, noch die nie geträumte, fast verjüngende Freude erlebte, jenes, von der glühenden Jünglingsseele bewunderte, ja vergötterte Meisterwerk nunmehr selbst, als Oberleiter einer tausendköpfigen Tonkünstlerarmee, persönlich dirigiren zu können." —

Im ferneren Verlaufe berichtet die „Denkschrift" den glänzenden Erfolg der ersten öffentlichen Aufführung, am 19. März 1799, Haydn's Namensfest, und zu dessen Vortheile, welche ohne allen Abzug den Reinertrag von 4088 Silbergulden einbrachte; — wie von mehreren folgenden, zu Berlin, Paris, Stockholm, Amsterdam, Petersburg u. s. O., — dann die Kopien jener alle ihm zu Ehren ausgeprägten Medaillen begleitenden Sendschreiben, sammt Haydn's Antworten: 1) von den französischen Tonkünstlern; 2) vom Wiener Stadtmagistrat; 3) das von ihm verliehene, Grossbürgerliche Ehrendiplom; 4) von der Petersburger philharmonischen Gesellschaft; — und nachdem der ersten Produktion in italienischer Sprache, und zugleich auch der letzten, welcher der Greis jedoch allzusehr angegriffen, nur bis zum Schlusse des ersten Theils selbst beiwohnte, Meldung geschah, folgt endlich die Erklärung der allegorischen Kupfertafel, an deren Stirne der Psalm Davids prangt: „Lobet Gott mit Posaunenklang, Harf und Psalter! Lobet Ihn mit Pauke und Saitenspiel!" als symbolische Hindeutung auf die erhabene Bestimmung der Tonkunst, und zugleich auf den frommen, gottesfürchtigen Karakter des ehrwürdigen Meisters, der ja auch jedes seiner Werke mit dem Wahlspruche: „*In nomine Domini*," begann, und mit einem: „*Gloria in excelsis!*" endigte u. s. w. Wer aber — unter allen Erdensöhnen — war je wohl mehr durchdrungen von Gottes unendlicher Gnade und Herrlichkeit, als eben Haydn, dessen edles, vom Himmelsfunken des Genies begeistertes Antlitz in der unteren Hälfte des Blattes dem Beschauer sich darstellt? — Rückkehrend zum Urquell alles Seins, aufblickend zu dem blauen Aetherschleier, hinter welchem der Unsichtbare in Lieb' und Güte thront, sang er seine unsterbliche Schöpfung, und gab jene heil'gen Gefühle, welche ihn dabei durchflammten, in den Worten kund, die hier seinem Bilde treffend beigegeben sind: „Nie war ich so fromm, als in der Zeit, wo ich an meiner Schöpfung arbeitete; täglich fiel ich auf meine Knie nieder und bat Gott, dass er mir Kraft zur Ausführung dieses Werks verleihen wolle." — Gewiss, dies schlichte Bekenntniss ist zugleich der unzweideutigste Dolmetscher von Haydn's edlem Sinne, von seiner wahrhaft himmlischen Inspirazion, und demuthsvoller Ergebung in den Allesters Willen; so wie es auch im Einklang mit jenen, vorerwähnten Motiven aus dem Oratorium, den nachen Worten, und dem Psalm, eine getreue Skizze der Hauptmomente seines geistigen Lebens liefert, wozu sich nun am Ende des Blattes der Schlusschor: „Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit!" gesellt, auf des Sängers unvergänglichen Ruhm ebenfalls hindeutend, indem zwischen beiden getrennten Strofen ein mit Rosen der Schönheit und schuldloser Heiterkeit geschmückter Grabhügel angebracht ist, über welchen Genien, von einer Strahlenkrone umflossen, die Lorbeerkrone emportheben, und damit auf die Unsterblichkeit des Genies hinweisen. — Noch sind diesem Abschnitte die aus Rohrau und Wien datirten, mit Zeugenunterschriften versehenen Grundbucherklärungen beigefügt, gemäss welchen das seinem Andenken geweihte Erinnerungsbild an beiden Orten, wo der Tonmeister das Licht der Welt erblickte und seinen Geist aufgab, bleibend aufbewahrt, dessen einstiges Wohnhaus aber für immerdar nach seinen Namen genannt werden solle. — Der dritte und letzte Paragraph enthält auszugsweise Haydn's Biografie; die Beschreibung des von seinem Gutsherrn Grafen Karl Leonhard Harrach in dessen Park auf einer romantischen Insel der Leytha errichteten Monuments, und den bei der Ueberfuhr nach der sterblichen Ueberreste nach der fürstlich Esterhazi'schen Residenz zu Eisenstadt, in der dortigen Kapuzinerkirche aufgestellten Epitaphiums; wobei eine Randnote bemerkt, dass Haydn's Grab eigentlich nicht daselbst, sondern in einem unterirdischen Gewölbe, wohin der Eingang von Aussen führt, zu suchen sei, welche Stelle folgende Inschrift bezeichnet: „Hier ruhen in den Herrn selig entschlafen: Theresia Schmidt, gestorben den 12. Juni 1805; Elisabetha von Pawlowsky, gestorben den 29. April 1808; Joseph Haydn, gestorben den 31. Mai 1809; Johann v. Sonnthaly, gestorben den 11. Jenner 1823." — Der Anhang bringt, als musikalische Beilage, ein von Herrn Ritter von Lucam komponirtes Vokalquartett für Männerstimmen: „Gruss zu Haydn's Geburtsstätte," auf die Worte eines, bei dessen Rohrauer Besuche, gerade am 107. Jahrestage, entworfenen, und die Annualzahl: 1839, enthaltenden Chronographicons: „Sol Vas InaIgst gegrVsst, sChöne heILige steLLe, Wo spoLLe's LIebLIog zVeerst Das LIcht Der WeLt erbLICkt!" ferner das alphabetisch geordnete Namensverzeichniss sämmtlicher, bei der zur 25jährigen Jubelfeier veranstalteten Produkzion der „Schöpfung" mitwirkenden Musikfreunde (1019 an der Zahl), sammt einer Kupfertafel, die Stellung und Einrichtung des kolossalen Orchesters im Grunderisse versinnlichend; endlich Abbildungen der Pariser, Wiener und Petersburger Denkmünzen, so wie jener, zu Haydn's hundertsten Geburtstag geprägten, nebst den beiden Ansichten von dessen erster und letzter Heimath. — Da die Kosten besonders für eine Privatunternehmung, auf alle Fälle ziemlich bedeutend anzuschlagen mussten, so war zu deren Deckung eine Subskripzion für Kunstfreunde eröffnet worden, wodurch jeder Theilnehmer, gegen einen äusserst mässigen Beitrag, nebst dem freien Zutritt zur Doppelaufnahme am 1. Juni, auch ein Exemplar der Kupferabdrücke erhielt. Der allenfalls sich ergebende Ueberschuss soll zu einem Stipendium für den in jedesmaligen Lehrkurse ausgezeichneten Schüler des vaterländischen Konservatoriums verwendet werden, und solches den Namen „Haydn's Stiftung" führen. —

Hoffentlich wird das interessante Erinnerungsblatt sammt der damit in nächster Beziehung stehender Denkschrift auch im Handel erscheinen, um nicht minder dem Auslande zugänglich zu werden; an Liebhabern dafür kann es gewiss nicht fehlen; — wo fände sich wohl ein Erdenwinkel, wohin nicht Hayda's künstlerruhm gedrungen wäre? und die Verehrer alle, die in den gemüthlichen, melodieenreichen, scherzhaften, jugendlich heitern, reizenden und am rechten Orte so grossartigen Tongebilden des nie alternden Meisters jetzt und immer noch mit einem wahren Hochgenusse schwelgen, — „wer — wer fasset ihre Zahl?“ —

Frühlingsopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Ferrara. Professora Colleoni, zwei Professori emeriti: Tenor Verger und Bassist Maggiorotti, zwei arme Baccalauri: Mancini und Panzini gaben Rossini's Otello. Die österreichische Banda ging der Sortita des Mohren Verger voraus, der mit donnerndem Beifall bei seinem Erscheinen und nach dem Vortrage seiner Kavatine beschenkt wurde. Die Colleoni sang zu ihrer Sortita eine Kavatine von ihrem Landsmanne Donizetti, und dieser skandalösen Misalliance wegen wurde sie fanatisch beklatscht; das Finale zog mit einem ganzenden Fiasco ab, wahrscheinlich seiner Antiquität wegen. Beim Duette zwischen Otello und Jago herrschte allgemeine Phrenesse; Hände, Stimmen überboten sich, dabei wurden die Bänke tüchtig mit den Stöcken geprügelt; das Terzett theilte das Schicksal mit dem Finale, und von nun an nahm der Lärm, vorzüglich in dem hübschen dritten Akte ab. Da sich Rodrigo-Mancini auspfeifen liess, so übernahm die von hier gebürtige angehende Sängerin Giuditta Castagnari Rodrigo's Rolle, worauf die Oper viel gewann. Bei alldem lechzte man nach einem Werke das den Stempel der musikalischen Riesenfortschritte an sich trägt, und die Wahl fiel auf Bellini's Muster aller Opern, auf das Meisterwerk aller Zeiten, auf die Beatrice di Tenda. Diese langweilige Oper machte in der That Furore, und die Colleoni sammt Verger Fanatismo; Maggiorotti erregte einmal mit der ungeheuern Gewalt seiner Stimme ein Delirium unter den Zuhörern, item die Colleoni mit einer eingelegten Mercadante'schen Kabaletta. Da die Ferrareser die Stagione echt verrückt enden wollten, addirten sie den Furore zum Fanatismus und multiplizirten beide mit dem Delirium in der darauf gegebenen allerliebsten Norma.

Bologna. Das kleine Theater Contavalli hatte die Keckheit Mercadante's Giuramento zu geben. Der Dumont (eigentlich Perl aus Pesth in Ungarn) zur Seite standen die Altistin Tommasi-Carani, der Tenor Manfredini und Bassist Statuti. Besagte vier Virtuosi machten sich dieser gelehrten Musik würdig und wurden mehr oder weniger applaudirt. Die Dumont ragt über alle hervor und kommt in der Profession ziemlich fort. Eine zweite Verwegenheit dieses kleinen Theaters war es, sogar Rossini's grosse Oper Semiramide zu geben; allein die Virtuosi setzten abermals Hände in Bewegung, Zuhörer waren nicht wenig, und mehr kann man nicht verlangen.

Der rühmlich bekannte Violoncellist *Max Bohrer* gab am 23. Mai sein erstes Konzert im Palaste der Principessa Donna Maria Ercolani, worin ausser zwei Ouverturen von Stunz und Beethoven und Gesangstücken von Rossini, Donizetti, Schubert, der Konzertgeber auf seinem Instrumente eine grosse Fantasie, ein Capriccio und in Gesellschaft des Herrn *Golinelli* ein Duett für Pianoforte und Violoncelle mit ausserordentlichem Beifall gespielt hat. — In seinem zweiten und letzten Konzert, am 3. Juni, spielte er eine grosse Fantasie auf steyrische Thema's, obiges Capriccio (auf Verlangen), und abermals ein Duett mit benanntem Golinelli, mit demselben Erfolge; ausserdem trug man vor Weber's Ouverture aus Oberon und Gesangstücke von Rossini, Donizetti, Mercadante und Bellini.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. Je höher die Misère unserer Oper steigt, desto mehr Pforten öffnen sich ihr, und zuletzt kann es so weit kommen, dass man Theater sogar vom Auslande wird miethen müssen. Florenz allein und keine andere italienische Stadt hatte diesen Frühling 3, sage drei, dazu noch ein Privat-Operntheater offen.

(Teatro Pergola, unter Lanari's Verwaltung.) Sänger waren die Taccani, die Bertolini, der russische Tenor Ivanoff und Bassist Ronconi Sebastiano); die Oper war Bellini's unsterbliche Sonnambula, der man grosses Unrecht thun würde die Frage zu stellen: ob sie gefallen hat; das Ganze ging sonach *par excellence*; die rühmlich bekannte Taccani wurde am stärksten, Ivanoff und Ronconi stark, und die Bertolini besonders in einer von einem Dilettanten für sie geschriebenen Arie beklatscht. Rossini's Guglielmo Tell ging nachher mit denselben Künstlern freilich minder gut als ehedem mit Duprez und Cosselli, befriedigte aber doch im Allgemeinen. Am 10. Juni gab man endlich die neue und erste Oper *Rosamonda* von Herrn *Giulio Alary* (aus Mailand, von französischen Eltern und Zögling des Mailänder Konservatoriums), mit der Streponi, der Anfängerin Laty, Ivanoff und Ronconi. Maestro (von geringem Kaliber) und Sänger wurden stark applaudirt und hervorgerufen; demungeachtet trat die Rosamunda dem Guglielmo Tell sehr bald die Bühne ab.

(Teatro Cocomero.) Ricci's Esposti mit der Mattioli, dem Tenor Corelli, Buffo Luzio und Bassisten Raffaeli, mit ziemlich guter Aufnahme folgte Herrn *Lillo's* neue Oper *La Modista*, worin Herr Martinez Raffaeli ersetzte, mit geringem Erfolge, weil die musikalischen Waaren dieser Putzhändlerin von keiner vorzüglichen Güte befunden worden sind. Luzio wählte am 26. Mai zu seiner Benefizvorstellung Donizetti's Ajo nell' imbarazzo. Endlich wurde am 17. Juni dessen Olivo e Pasquale mit einer So-So-Aufnahme gegeben.

(Teatro Nuovo.) Einige junge Engländer pachteten diesen Frühling dies Theater, liessen dazu in Mailand engagiren die beiden Prime Donne Goldberg und Castel-

lan, sodann den Tenor Giampietro, den Bassisten und Buffo Savio nebst dem Altro-Basso Sidingardi. Die erste Oper, La Marescialla d'Ancre von Nini gefiel wenig, desto mehr benannte Sänger. Gleich darauf machte die Norma Furore. Die liebenswürdige Castellan mit angenehmer Stimme in der Titelrolle, die Goldberg mit einer kräftigen Stimme und gutem Gesange als Adalgisa, waren die Hauptpfeiler. Speranza's Due Figaro machten Glück, mehr Glück Donizetti's Anna Bolena am 21. Juni mit der Goldberg und dem aus Pisa angekommenen Tenor Ciaffei; um aber mit der Wollust sich zu übersättigen, will man die Stagione mit Coppola's Nina endigen. — Vom Orchester und von den Chören dieses Theaters ist wenig Lobliches zu berichten.

(Privattheater Standish.) Die Principessa Elisa, Principi Carlo und Giuseppe Poniatowsky, die Mancini, Giuliani und Raffaeli gaben am 16. Mai Rossini's Italiana in Algeri mit geräuschvollem Beifall. Die Principessa machte die Isabella, versteht sich, vortrefflich; der Pr. Carlo den Mustafa, versteht sich, mehr als gut; und der Pr. Giuseppe den Taddeo, wohl verstanden, als Professor.

Die im vorigen Berichte erwähnte *Revista Musicale*, die zu Ende des vorigen Februars hier zur Welt kam, hat eben so schnell wie ihre Vorgängerin in Neapel, mit den ersten Paar Nummern das Zeitliche verlassen.

Pisa. Grosse Oper, grosses Ballet. Prima Donna Marietta Riva, Comprimaria Armida Pellizzoni, Tenor Achille Nanni (wurde wegen einer ihm zugestossenen Halsentzündung von seinem Landsmanne Francesco Ciaffei — sie sind beide Romer — ersetzt), Bassist Antonio Giunti (Gatte der benannten Prima Donna Riva). Von Donizetti's Roberto d'Evreux und Bellini's Straniera versprach man sich keinen guten Erfolg; allein das Gegentheil fand statt. Denn die Riva ist in der Profession vortheilhaft bekannt. Der junge Ciaffei mit guten Mitteln zur ausübenden Kunst geschaffen, welche Mittel dem Herrn Giunti und der Anfängerin Pellizzoni keineswegs mangeln. Das Ballet Pia de' Tolomei hat ganz besonders gefallen, weil man hier seit 15 Jahren kein Ballet gesehen hat.

Livorno. Hier sah es finster aus. Der Furioso mit der Carlotta Bondi, dem Tenor Giorgi, dem Bassisten Santarre und Rambaldi, machte Fiasco. In Ricci's Esposti zog kaum der erste Akt an.

Siena. Da es den heutigen Sängern ganz und gar nicht an Courage fehlt, so gaben: die Französin Sophie Grévedon, die Italienerin Arianna Ferrini, der Tenor Angelo Ercole und Bassist Angelo Cavalli (ehemals Tenor) Donizetti's Riesenoper Lucrezia Borgia, anfangs mit einem grossen, in der Folge mit einem kleineren Fiasco; ein besseres Schicksal hatte darauf der Roberto d'Evreux, von nur gedachtem Maestro Cavaliere.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die hiesige Frühlingsmesse, von welcher in theatralischer Hinsicht beinahe mit aller Ehrfurcht gesprochen wird, hatte heuer die Tadolini, dem Tenor Milesi und Bassisten Constantini, alle drei Ihren Lesern als tüchtige Virtuosi bekannt. Mit vielem Glücke lief Donizetti's Gemma di Vergy über die Bühne; hätte nur die Tadolini als Sängerin ein Bischen mehr Seele! Die zweite Oper, Bellini's Straniera, wagte man nicht mehr dem Originale nach zu geben, und nahm sich die Freiheit sie mit eingelegten Stücken auszuschmücken.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Bagatella! Marino Faliero vom Ritter Donizetti! und wer macht ihn? Cosselli! — unpässlich —; welcher Tenor steht ihm zur Seite? Genero (helas!!) — aber die Prima Donna ist die Anfängerin Malvani, Schülerin der Meisterin Bertinotti, und mit dem hergestellten Cosselli geht alles, wenn auch keineswegs totaliter, doch partialiter trefflich. Die leidige Beatrice di Tenda, worin auch die Casilieri sang, hat beinahe eben so wie ihre Vorgänger gefallen. Donizetti's Betly machte darauf wieder einen Fiascone.

Parma. Die Mazzarelli und die Vernhet, Tenor Pompejano, Buffo Scalese, Bassist Del Pesce waren die Hauptsänger, und die Mazzarelli ihre Krone. Die Due Figaro, vom Landsmanne Speranza, machte einen ausserordentlichen Lärm, und die hiesige Zeitung findet nicht Worte genug, Buch, Musik und Sänger zu loben, wiewohl alle drei zusammen als Mittelmässigkeiten kaum zur Klasse Transeat gehören. Pompejano wurde auch bald durch Deval ersetzt. Dass Donizetti's Elisir d'amore eine ganz andere, d. i. eine weit bessere Oper als die Due Figaro sei, kann gar keinem Zweifel unterliegen; demungeachtet wurde der Elisir, als zweite Oper der Stagione gar bald von den Due Figaro aus der Szene verjagt. In Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Clementina Baroni mitwirkte, trugen die Mazzarelli und Deval die Palme davon.

Der von hier gebürtige vortheilhaft bekannte, vorhin benannte Bassist *Domenico Cosselli*, wurde von der Herzogin zu ihrem Kammersänger ernannt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Das *deutsche Theater* in *London* hat Mozart's Don Juan und Spohr's Faust gegeben. Die Aufführung war rücksichtlich der Solostimmen ziemlich schwach, die Chöre dagegen vortrefflich; die Theilnahme des Publikums ist gross. Die nächste Oper sollte Weber's Euryanthe sein.

Die französische Deputirtenkammer hat das von der Regierung vorgeschlagene Gesetz genehmigt, wodurch die in Frankreich bisher gesetzliche Stempelabgabe von den Musikalien aufgehoben wird. Die musikalischen Journale wünschen, dass auch der ihnen auferlegte Stempel wegfallen möge.

Gestorben ist zu Marseille *Grégoire der Aeltere*, Sekretär und Inspektor der kaiserlichen und königlichen Musik unter Napoleon, Ludwig 18. und Karl 10. In dieser seiner Stellung hat er sich um Frankreichs musikalische Bildung grosse Verdienste erworben, namentlich durch die eifrigste und freundlichste Unterstützung der Künstler mit Rath und That. Er ist 80. Jahre alt geworden.

Auch von *Paganini* ist nun ein „letzter Gedanke" erschienen, ein „hübsches kleines Stück" von Heinr. Herz für das Pianoforte arrangirt, und mit dem Beldnisse des verstorbenen Virtuosen geschmückt.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Der 114. Psalm,

in Musik gesetzt von

Felix Mendelssohn - Bartholdy.

Leipzig, im August 1840.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Ebner & Seubert** in **Stuttgart** ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Minna's Lebewohl

aus dem Romanzenkranz

die Sage vom Minneberg des Neckarthals

von

Friedr. Ernst.

Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung

von

L. Hetsch.

1 Bogen Folio. Preis 4 Gr. oder 18 Kr.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel in Hannover.

Deppe, F., Polonaise für Pianoforte. 20s Werk. 4 Gr.

v. Hannover, Kronprinz K. H., 6 Gedichte von E. Schulze für eine Singstimme mit Pianoforte. 1e Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 Gedichte von E. Schulze für 4 Männerstimmen. 3e Sammlung. 1 Thlr. 4 Gr.

Kiel, A., Hermanns Standbild. Für 4 Männerstimmen. 5s Werk. 6 Gr.

— — Der fromme Ritter. Ballade für Bariton mit Pianoforte. 4s Werk. 10 Gr.

— — Der Zigeunerknabe im Norden. Für Bariton mit Pianoforte. 3s Werk. 12 Gr.

— — 2 Gedichte für 2 Singstimmen mit Pianof. 10s Werk. 16 Gr.

Kummer, F. A., 2 Morceaux pour Violoncelle et Pianoforte sur des motifs de Bellini et Donizetti. Oeuv. 62. No. 1: 10 Gr. No. 2: 15 Gr.

Laetitia, No. 24. Nienburger Bisquit-Galopp für Pianoforte von A. Wallerstein. 4 Gr.

Marschner, H., Lieder mit Guitarre. No. 6. Der Liebesgarten. 4 Gr.

Nicholson, A., Au clair de la Lune, avec Intr. et Variation pour Flûte avec Pianoforte. 16 Gr.

Riem, W. F., Verse aus den Psalmen 149 und 150 für 2 Männerchöre, mit willkürlicher Begleitung von Posaunen, Pauken und Orgel, nebst vierstimmigen Choral. 45s Werk. 1 Thlr. 8 Gr.

Sachsse, F., Tirolienne für Pianoforte. 2 Gr.

Sauerbrey, Polonaise für Pianoforte. 4 Gr.

Volkslieder mit Pianoforte oder Guitarre. No. 23. Jägerlied. Im Wald und auf der Haide. 4 Gr.

Wächter, H., An die Entfernte. Lied mit Pianoforte oder Guitarre. 4 Gr.

Wallerstein, A., Lieder aus meinem Tagebuche, mit Pianoforte. 2s Heft. 11s Werk. 18 Gr. Einzeln No. 1. 7 Gr. No. 2. 3 Gr. No. 3, 4, 6 à 4 Gr. No. 5. 6 Gr.

— — 2 Polonaisen für Pianoforte. 12s Werk. 6 Gr.

Neue Musikalien

im Verlage

von

N. Simrock in Bonn am Rhein.

(Der Franc 8 Sgr. preuss. oder 28 Kreuzer rhein.)

	Fr.	Ct.
Auber, Schottischer Walzer für's Piano aus Gustaf	—	30
Herbiguier, Operas italiens p. 2 Flutes. Anna Bolena.	3	—
— — „ II Pirata	3	—
— — „ Ouverture pour 2 Flutes: Anna Bolena	2	—
— — „ „ „ „ II Pirata	2	—
Bertini, H., Rudiment du pianiste, Bildungsschule des Clavierspielers. 1s und 2s Heft à	5	—
La Cracovienne, Danse arr. pour Guitare	—	30
Czerny, C., Op. 345. Marche comp. pour le jour de naissance de S. M. Victoria pour Piano	1	25
— — Op. 345. Derselbe, à 4 mains	2	—
— — Op. 344. Pas redoublé pour Piano	1	25
— — Op. 346. 10 petits Rondeaux doigtés pour Piano, ou amusemens utiles et agreables sur des motifs favoris pour la Jeunesse No. 1 — 10. Nouv. Edition. à	1	25
Burgmüller, Fr., Op. 43. Les plaisirs du jeune âge, nouvelles Recreations pour Piano sur des motifs favoris. Liv. 1 et 2 à	2	20
Esser, Quatuor pour 2 Violons, Alt et Bass	5	—
Föppl, 6 deutsche Original-Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass	5	—
Herold, Ouverture pour Piano: Emmeline	2	—
Lemke, H., Op. 11. Kinderlieder mit Clavierbegleitung, allen grossen und kleinen kindlichen Herzen gewidmet. 1s und 2s Heft à	2	25
— — Zwei Gesänge für eine Männerstimme mit Piano. I. Soldatenlied aus Faust. — II. Die beiden Grenadiere von Heine à	1	50
Louis, 3e Serenade pour Piano et Violon	5	—
Volkslied auf Se. Maj. Friedr. Wilhelm IV., gesungen von Clara Novello	—	40
Zimmer, Th., Messe mit Orgel-Begleitung für Sopran, Alt, Tenor und Bass	5	—

So eben sind neu erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Labitzky, Tromole-Walzer, 10s Werk, für das Pianoforte. 45 Kr. — Zu vier Handen. 1 Fl. — Für das Orchester. 5 Fl.

— — 5s Potpourri über böhmische Nationallieder. 34s Werk. Für das Pianoforte 1 Fl. 15 Kr. — Zu vier Handen 2 Fl. 45 Kr. — Für das Orchester. Copie. 5 Fl.

Neue Prager Favorit-Galoppe und Polka. Pachmann, Fendora-Polka. 45 Kr. — Ferdinand, Funken-Galopp. 45 Kr. — Hofmann, Julien-Galopp. 45 Kr. — Matatis, Themis-Galopp. 45 Kr. — Paulus, Polaschläge-Galopp. 45 kr. — Paulus, Jaroslaw-Polka. 45 kr. — Strial, Ungarische Polka. 45 kr. — Prochaska, Cheristonen Polka. 45 kr.

Joh. Hoffmann, Musikalienhandlung in Prag.

Eine gute **Glasglocken-Harmonika** ist billig zu verkaufen bei

Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

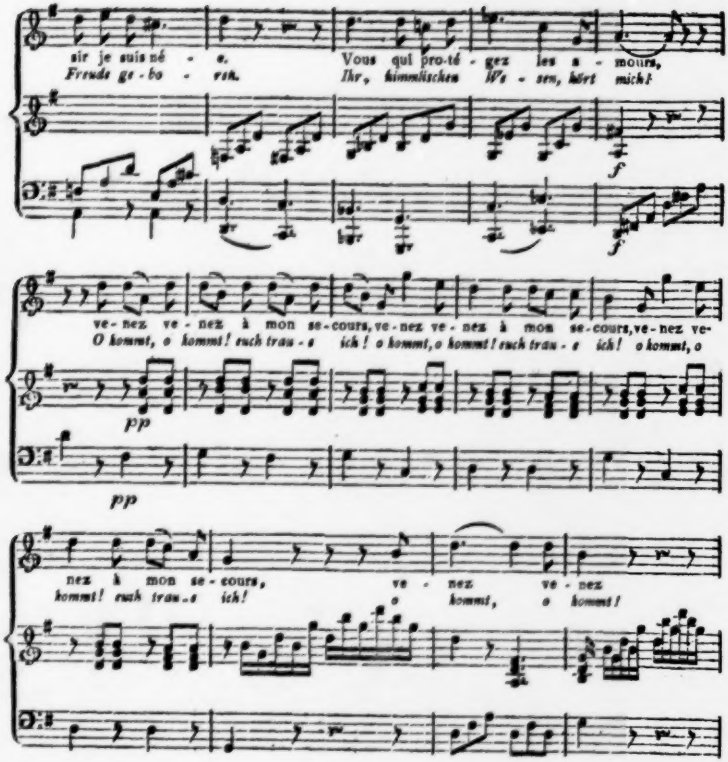
sir je suis né - e.
Vous qui pro-té - gez les a - mours,
Freuds ge - bo - ren.
Ihr, himmlischen We - sen, hört mich!
f
f
ve - nez ve - nez à mon se-cours, ve - nez ve - nez à mon se-cours, ve - nez ve-
O kommt, o kommt! euch trau - e ich! o kommt, o kommt! euch trau - e ich! o kommt, o
pp
pp
nez à mon se - cours, ve - nez ve - nez
kommt! euch trau - e ich! o kommt, o kommt!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. № 33. 1840.

Heerschau der Lieder und Gesänge
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Wo viel gesungen wird, da ist gut sein. Wo viel komponirt wird, da kann es auch zum Guten schlecht sein. Selbst die Liebe zum Gesange kann sich in eine Art von Naschhaftigkeit umwandeln, die von Allem versucht, und bald es liegen lässt. Es kann so weit kommen, dass selbst das Beste nicht mehr auf lange festen Fuss fasst; Eins vertreint das Andere; des Wechsels ist zu viel und die Hausfreunde werden seltener, je mehr die Zahl gesellschaftlich Unterhaltender zunimmt. Es ist damit wie mit dem Reichthum, der bis auf eine gewisse Höhe, nicht zu weit über die Wohlhabigkeit, glücklich macht. Dennoch wirft ihn Niemand weg, wenn er zufällt, und scheint ihm nicht zu viel. Nur sollte man unter der Menge von Genüssen, die uns der Reichthum möglich macht, um des Glückes der Gesundheit willen dem Schmack- und Nahrhaften die Treue des hausfreundlichen Umganges nicht versagen. — Zur Wahl wird man genug haben und für Jeden wird sich leicht etwas finden, was seinem Wesen gerade lieb ist, für Ernst und Scherz geeignet.

Den Manen Hummel's. Gedicht von *Natalie v. Herder*, komponirt von *Ferd. Baake*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ein einfaches Erinnerungslied an die Verdienste des Hingeschiedenen, das besonders als Prolog zu häuslichen Musikfesten, welche von den bleibenden Herrlichkeiten seiner Tondichtungen geschmückt werden, wirksam gesungen werden mag. Der Meister ist des dankbaren Andenkens werth.

1) *Das flotte Herz*, von *W. Müller*; *Frühlingslied*, von *F. Kugler*, und *Venezianisches Gondellied* — von *Jul. Becker*. Op. 12. Leipzig, bei Klemm. Preis 10 Gr.

2) *Vier Lieder* von *Adelbert Chamisso* — von Demselben. Op. 14. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 12 Gr.

Das flotte Herz versteht sich darauf, angenehm zu unterhalten, so jugendlich heiter, als das zweite frisch und liebevoll ist. Das dritte ist italienisch verliebt, auch in Teutschland nicht ungewöhnlich. Das Heft wird zusagen. — Die folgende Sammlung, die uns zur Beurtheilung neu eingesendet wurde, haben wir bereits 1839 S. 1023 angezeigt.

Sechs Lieder, komponirt von *Georg v. Breidow*. Op. 11. Berlin, bei Schlesinger. Preis ½ Thlr.

No. 1. Lied des Gärtners, von Uhland, natürlich gesungen und schlicht begleitet. No. 2. Elegie: „Hin in tief verhüllte Ferne, blick ich wehmuthsvoll zum Freund" u. s. w. für ein Lied hat die Mitte besonders der Wiederholungen der Textesworte zu viele; die Empfindung wird dadurch mehr zerrissen oder doch geschwächt, als gehoben. No. 3. Lied der Lodoiska, aus dem Roman „1812" von L. Rellstab, der Sehnsucht sehr zusagend. No. 4. Abschied, von J. Vogl, getroffen, wahr und gerad. No. 5. Morgenlied, von Köhler: „Morgenlicht durch die Nebelmassen bricht" u. s. w., schön und einfach. No. 6. Landwehrmanns Abschied, von Karl Weber, ein tapferer Marsch, wie billig. Es spricht sich ein offener Sinn in diesen Liedern aus.

Vier Gesänge — in Musik gesetzt von *Franz Commer*. Op. 19. Zum Besten des Friedrichsstiftes. Pr. 15 Sgr.

No. 1. Gaselle, aus dem Persischen von Fr. Rückert, trefflich komponirt, liedermässig, nur da geändert in der Begleitung, wo es hebt. Die Töne geben dem Traume der Worte festeres Gefühl. No. 2. „Heiss mich nicht reden, heiss mich schweigen," von Goethe, gut und den Meisten willkommen, wenn es auch Andere tiefer und glühender erfasst wünschen möchten. In der letzten Klammer würden wir die erste Bassnote des zweiten Taktes anstatt des *c* in *E* umgewandelt wünschen, was Karaktergemässer wirken würde. No. 3. „Meine Ruh ist hin," von Goethe. So oft auch Gretchens Gesang komponirt wurde, zu einer vollkommenen Tondichtung kam es noch nicht. In vielen ist viel Gutes; so auch in dieser; aber Gretchen fehlt. Ist es, wie man sagt, nicht leicht, junge Mädchen singen zu machen, echt, naturgetreu, so sind solche am schwersten. No. 4. Erinnerung. Nach dem Persischen von Th. Moore. Für Liebhaber recht hübsch.

1) *Weihnachten*, Gedicht von *Fr. Förster*, komponirt von *Fr. Curschmann*. Berlin, bei Schlesinger.

2) *Fünf geistliche Lieder* — gesetzt von *Fr. Curschmann*. Op. 23. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Das Weihnachtslied ist eine artige Aufmunterung zur Freude beim Einlass der Harrenden zur Bescherung. Es schliesst mit vierstimmigen Chor. Die Figuration des Pianoforte ist lebhaft und die dazu gedruckte Bearbeitung für die Guitarre von E. Salleneuve wird Manchen zu Statten kommen. — Das hier zu besprechende Hauptheft bringt 1) ein Adventslied von Fr. Rückert, einfach gut, aber nicht ausgezeichnet. 2) Am Neujahrstage, von Max von Schenkendorf, liedermässiger und besser. 3) An die heilige Jungfrau, von demselben, ein für uns etwas überschwenglicher Text, der Andern eben darum desto lieber sein wird. Die Musik ist recht hübsch, aber keineswegs aus innerm Gefühl hervorgegangen, wenigstens nicht aus einem, das wir fromm nennen. 4) Nachtlied, von L. von Eichendorff, hat etwas Gesuchtes, was uns nie zur Andacht heben konnte. 5) Einladung, von Max von Schenkendorf. Sehr einfach: aber es gilt: „Soll der Taumel ewig währen? sprecht, wie lang ihr sucht und irrt? wollt ihr nicht zu Jesu kehren, welcher winkt, ein treuer Wirth?“ — Auch die Frömmigkeit ist verschieden, und die unsere anderer Art.

Der Engel der Geduld — komponirt von *Karl Czerny*. Op. 396. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 8 Gr.

Ein vortrefflicher Gesang zu bekannt trefflichem Texte, so einfach, sanft, ruhig und doch immer Empfindung voll, wie es dem Engel der Geduld eigen ist. Da ist nicht der geringste Prunk weder in der Melodie des Gesanges noch in der gänzlich figurlosen, nur homophonen Begleitung — und doch so viel mildes Leben, das wohlthut, wie ein schöner warmer Herbsttag. Es ist ein echter Gesang, der überall nicht mehr und nicht weniger hat, als das Rechte, der bei aller kunstlos scheinenden Anspruchslosigkeit auch einen Komponisten ehrt, der mit ihm sein fünfhundert und sechsundneunzigstes Werk bringt. Die Sänger mögen nur im zweiten Takt der zweiten Klammer *h* statt *gis* setzen. Man singe ihn oft, er ist es werth.

Abschied, Ballade von *Uhland* — in Musik gesetzt von *Konstantin Decker*. Op. 18. Magdeburg, bei W. Heinrichshofen. Preis 10 Sgr.

Die oft in Töne gebrachte Ballade: „Was klinget und singet die Strass' herauf“ u. s. w. ist hier noch einmal und nicht übel komponirt. Es fehlt aber doch der Talisman, der Alles in seine Zirkel zaubert, der geheime Mittelpunkt, aus dem die Strahlen brechen, wie aus einer Sonne. Die Fehler der nicht ausgezeichneten Lithografie verbessert sich jeder Liebhaber von selbst.

Sieben Lieder und Gesänge — von *Karl Eckert*. Op. 13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

1) Ständchen von Heinick, Lied, einfach und hübsch. 2) Lied von Heine: „Du schönes Fischermädchen“ u. s. w. durchkomponirt und vom Pianoforte lebhaft wogend, doch nicht zu arg umspielt; eins von den oft in Töne gebrachten epigrammatischen Reimen Heines, die viele Liebhaber zählen. 3) Deutsches Volkslied: „Ich hab die Nacht geträumt“ u. s. w. recht einfach und angemessen, doch für ein Volkslied in der Durchführung zu viel geändert, wenn auch nur in der Begleitung. 4) Ihr nacht! von Fr. Förster. Gewiss sehr gefällig. Hier tritt aber der Fall ein, der jetzt wieder, wie zuweilen vor Alters, wo man es in diesem Punkte, wie überhaupt im rhythmisch Deklamatorischen noch nicht immer sehr genau nahm, nicht gar zu selten vorkommt, dass der Takt etwas Widerhakiges hat. Das gibt natürlich etwas Sonderbares, aber auch etwas Schwerfälliges, was den ruhigen Fluss stört. Die kurzen Endsylben mehrerer Zeilenschlüsse sind auf den guten Haupttaktheil verlegt und die lange Sylbe des Wortes steht auf der minder guten Hälfte des vorigen Taktes, dazu auf dem Septimenakkorde, der sich erst im folgenden Takte auf der *kurzen* Endsylbe auflöst. Beides ist wider das rhythmische Gesetz, was man freilich von manchen Seiten her nicht anerkennen will. Das macht jedoch das Gesetz nicht geringer. Man versuche es und wandele den $^{6}_{4}$-Takt so um, dass der Gesang nur ein einziges Achtel Auftakt erhält (nicht 4), wodurch also jeder Takt des Liedes seinen Strich in der Mitte erhielte, wodurch der zweite Taktheilt zu dem ersten erhoben würde — und der Fluss wird viel natürlicher werden. Wir setzen den Anfang der Umänderung, die in der Folge viel wichtiger wird, in Noten her:

5) Im Walde, von Fr. Förster, durchkomponirt und recht schön. 6) Nachtwanderer, von Eichendorff, ein recht wirksames Lied, wo wir auch gegen das Verlegen einiger kurzen Sylben auf den Anfang der Takte in dieser Haltung, einen einzigen Takt ausgenommen, nichts einzuwenden haben. Denn erstlich wirren die leisen Schauer der Bäume des Wanderes Gedanken, dass sein Singen ausdrücklich ein irren genannt wird, wie ein Rufen aus Träumen. Zweitens sind zwei- und dreitaktige Rhythmen zusammengeschoben, was solche Stellungen des Rhythmischen nicht wenig ermässigt. Und dennoch sollte man selbst in solchen Situazionen mit Dehnungen und Verschiebungen nicht zu weit gehen. So finden wir auf S. 17 in der zweiten Klammer die „Bäume“ sehr gedehnt, nicht um der Melodie, sondern um der Begleitungsmalerei willen. Wir wissen, dass dergleichen *modisch schön* geworden ist und darum dürfen wir schon nichts dagegen haben. Aber *natürlich schön* wird es darum nicht; nur wäre es altfränkisch, etwas wider die Mode zu reden, die Gewalt hat auch über die Gesundheit. Dieser kanzonettenartige Gesang wird sehr gefallen und mit Recht aus oben angegebenen Gründen, welche hier den meisten Verlegungen rhythmischer Längen und Kürzen einen Halt geben. 6) Das Meer der Hoffnung, von Rückert, ein heftig bewegter, frischer Gesang, in derselben Umspielung wie No. 2, nur in der rechten Hand durch Doppelgriffe verstärkt.

Drei Lieder aus Heinick's Liederbuche in Musik gesetzt von *Karl Freudenberg*. Op. 5. Breslau, bei Leuckart. Preis 8 Sgr.

Frühlingsglocken, sehr munter und hübsch. Der Bleicherin Nachtlied ist zwar angemessen, gilt jedoch mehr durch den sinnigen Text, als durch die Melodie und ihre Harmonisirung, die wir uns noch ergreifender vorzustellen vermögen. Die todte Braut, ein rührendes Bild der Treue, ist recht einfach und gut, zuversichtlich Vielen willkommen, besonders der Jugend, die den Tod nicht scheuend gern mit ihm spielt, weil er fern zu stehen scheint.

Sechs Lieder von *F. Rückert* — komponirt von *M. Hauptmann*. Op. 26. Leipzig, bei Peters. Preis 12 Gr.

Wir begegnen diesen Komponisten sehr gern. Immer hat man an ihm einen vielfach gebildeten Gesellschafter, der gefühlvoll denkt und sinnig fühlt, seine eigenthümliche Gemüthlichkeit ohne Anmassung mit gewandter Feinheit bewahrt, den Schein nicht über die Wahrheit stellt, noch sich über die Sache; zu geordnet, um jemals im wüsten Schwelgen, im zügellosen Saus und Braus wilder Tonmassen etwas anderes, als ein wüstes Vergeuden jugendlich unfreier Kraft zu erkennen; zu erfahren, um nicht ruhig Jedem gewähren zu lassen, und zu sicher in besonnener und warmer Liebe zum Rechten, um jemals den Täuschungen modischer Beliebtheit sich zu überlassen, ohne jedoch den Erscheinungen des Tages sich zu entziehen, um aus dem Stande der Dinge in sich selbst Erhebung des Rechts zu ziehen. Dabei verzichtet er freilich auf den Spruch: Jeder ist, was er aus sich macht, wovon er die List der Selbstsucht und jeden Flitter nimmt, der nicht in ehrlicher That sein Heil in Veredlung seiner selbst setzt. Braust ihm auf diese Weise nie die wilde Jagd nach, so ist ihm das schon recht, denn er hat nichts mit ihr gemein und verlangt nach keinem leeren Spuk. — Hier ist nun Alles wieder ganz einfach, auch in der Begleitung; aber die Einfachheit ist sinnig, karaktervoll. Wer Saus und Klingklang liebt, für den ist hier nichts. Selbst die Apotheose des Liebchens No. 1 „Mein Alles" hat auch nicht die geringste Annäherung an eine rauschende Umspielung in lebhaften Figurirungen der Zeit; die Deklamation ist so schlicht als möglich und der Bravour des Begleiters ist nichts überlassen. Das dazu nöthige Feuer des Gefühls ist allein der rhythmischen Gewalt naturgetreuer Bewegung und der Fülle gesunder Anstimmung anheimgestellt. No. 2. „Gute Nacht," der Freundschaft geweiht, ist ein schönes, Jedem zugängliches Lied. Eben so No. 3 „Beruhigung," voller Frieden, fern von der Lust der Welt. Dagegen ist No. 4 „Sommerlied" durchkomponirt, wie No. 1, ganz so schlicht und aus einem Kern der Empfindung hervorgegangen: dennoch wie verschieden! gleich einer Blutbuche vom sanftigen Grün junger Linden. No. 5. „Leitstern," ein sinniges Lied, das Haben und Verlangen wie Geschwister in stiller Sommerlaube hart neben einander reiht. No. 6. „Trennung," durchkomponirt, seltsam in Schlichtesten und klar bei eigenster Situazion. Ob Jeder den Werth dieser Gaben in so schlichtem Gewande erkennt, ist eine unnütze Frage. Man prüfe sich daran mit sorgsamer Aufmerksamkeit. Es gibt Schlichtheiten, zu denen mehr Menschenbildung gehört, als zur Bravour, deren Werth am rechten Orte wir jedoch damit nicht herabsetzen wollen. Das schlimmste der Kunstübel ist die Einseitigkeit.

Lieder — komponirt von *Julius Hopfe*. Op. 18. Esleben, bei Georg Reichardt. Preis ⅔ Thlr.

1) Abendlied, von Vogt; ganz einfach und fromm, nicht ohne Eigenheit. 2) Wanderlied, von Kühne, in jeder Hinsicht gewöhnlich. 3) Matrosenlied, von Hegge, hübsch munter, ohne Ansprüche. 4) Schöne Mainacht, von Fr. Rückert, könnte anders gefasst sein; die musikalische Rhythmisirung steht mit der dichterischen nicht im rechten Einklange. 5) O hätt ich doch ein Schätzchen! von K. Nathasius, durchkomponirt, leicht und nicht übel tändelnd. Die Lithografie ist nicht schön.

---

1) *Sechs Gesänge*, komponirt von *J. W. Kalliwoda*. Op. 54. Leipzig, bei Peters. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

2) *Sechs Lieder für Sopran oder Tenor* — von Demselben. Op. 67. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Die Gesänge, ebenfalls für Sopran oder Tenor, enthalten 1) Ode von Klopstock: „Willkommen, silberner Mond" u. s. w., ein ausgeführter, den Text oft wiederholender, ansprechend gehaltener und Vielen willkommener Gesang. 2) „Im Thale," von Schnetzler, sehr bewegt, in angenehm melodischer Führung des Gesanges und mit malender Begleitung nicht schwer ausführbarer Art versehen; erst trübe, dann in's heitere übergehend. 3) Lied von Hoffmann: „Wo bist du hin," u. s. w. Bei aller düstern Hoffnungslosigkeit des Gedichts und aller wechselnden Bewegung, namentlich in der Begleitung der Singstimme, herrscht dennoch das Gefällige, das diesem beliebten Komponisten eigen ist, bei Weitem vor. 4) Soldatenliebe, von Hauff, das einzige Lied in der ganzen Sammlung, im Marschtempo gut und eindringlich gesungen. 5) Lied eines Schweizerknaben, nach Stolberg: „Mein Arm wird stark und gross mein Muth" u. s. w. als Gesang im Marschtempo kampflustig durchgeführt. An die Schweiz erinnert es nicht; es kann es ein Schweizer und jeder Andere mit gleichem Rechte singen. 6) Das Auge der Nacht, von Schnetzler, ein recht angenehmer Gesang, so weit gemalt, als es der Inhalt gestattet, um es zeitgemäss zu machen. — Die Lieder sind folgende: Lodoiska's Sehnsucht: „Einsam wandle ich so gerne," ist zwar durchkomponirt, aber durchaus liedermässig und sehr schön gehalten, so dass es Sängern und Hörern gleich angenehm sein wird. Da diese Lieder auch einzeln ausgegeben werden, wird es doppelt nothwendig, jedes für sich kurz zu karakterisiren. No. 2. Waldröschen, ist kein eigentliches Lied, mehr eine Romanze, als Zwiegespräch zwischen dem Wanderer und der zurückgezogenen Schönheit, für Gemüther, welche die Stille lieben ohne den Prunk der Welt. No. 3. Wiegenlied, schlicht fromm und unschuldig mütterlich. No. 4. Ständchen, liedermässig durchgesungen und so schmeichelnd, wie es

nächtlichen Tönen der Liebe ziemt. No. 5. Wohin? Woher? Text und Ton gleich hübsch, Ernst mit Scherz verschönend. No. 6. Morgenlied, ein Dankgebet in schlichter Weise, die das Liedermässige vorwalten, aber das Kirchliche hineinklingen lässt. Die meisten Nummern sind also keine eigentlichen Lieder, sondern liedermässige Gesänge in leichter, klangvoller und angenehm ansprechender Art.

---

1) *Vier Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme* — von *Wilhelm Klingenberg*. Op. 10. Breslau, bei Leuckart. Preis 15 Sgr.

2) *Heitere Lieder* — von Demselben. Op. 12. Breslau, bei C. Weinhold. Preis 10 Ggr.

Der erste Gesang ist nur ein Lied eines frisch entschlossenen Mannes, der sich einen lebhaften Marsch zum Antritt der Wanderschaft singt. Der Text von K. Kurtz. 2) Waldlust, von Hoffmann v. Fallersleben, ein froher, ganz leichter Jägergesang. 3) Aussöhnung, von Karl Baron v. Schweizer, eine komisch wirkende Kleinigkeit in eben so leichter Manier. 4) Sehnsucht, von Ernst Fleck, das einzig ernste, viel modulirende und Vielen zusagende. — Die heitern Lieder tragen auf dem Titelblatte das Bildniss des Komponisten. Eine andere Eigenheit zeigt sich gleich im ersten Liede: „Ich möchte dir so gerne sagen, wie lieb du mir im Herzen bist," darunter steht mit grossen Buchstaben *Jean Paul*. So so! Nun, Herr Klingenberg ist nicht der erste, der das Lied dem Jean Paul in die Tasche praktizirt hat. Ich möchte aber denn doch das Meinige gern behalten. Und so sei es denn abermals jedermänniglich kund und zu wissen gethan, dass dieses Gedicht von mir ist, nämlich von *G. W. Fink* und gar nicht von Jean Paul. Daher war ich auch der erste, der es komponirte. — 2) Der Musikant, von Georg Keil, volksliedartig, leicht und munter. 3) Unbestand, von F. Kurz, ganz kurz und etwas zu beständig in der Manier, die das Wechselnde und Eigene mehr in schnellen Uebergängen als im Ganzen jedes Stücks gibt. 4) Hirtenlied, von Hoffmann v. Fallersleben, ein Walzer, in wachsender Lebendigkeit zu spielen, der den Text zu viel und ohne Unterbrechung wiederholt, übrigens volksmässig.

---

1) *Sylvesterlied* — von *Fr. Rücken*. Berlin, bei Schlesinger.

2) *Tscherkessisches Lied für eine Bass- oder Baritonstimme* von *Fr. Rücken*. Op. 27. Ebendaselbst. Preis 14 Gr.

3) *Vier Lieder* — von Demselben. Op. 28. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Das Sylvesterlied trifft den rechten Ton, ist frisch und natürlich gesungen mit angehangenem vierstimmigen Chore. Eine Guitarrenbearbeitung statt der Pianofortebegleitung ist mit zugegeben. — Das Tscherkessenlied, dessen Text von A. Müller bearbeitet wurde, hat etwas Wildes, Verzweifeltes, Festes und kräftig Ehrliches, in sicherer Folge karakteristisch und wirksam. Es ist getroffen. — Op. 28 bringt zuerst „Vöglein mein Bote," von J. G. Seidl, ein allerliebstes, sehr gefälliges Lied, das wohl überall sich Eingang verschaffen wird. 2) „Frühlingswanderschaft." So muthig das vorige ist, so frisch und fröhlich ist das andere. Lebhaft gesungen wirkt es zuverlässig. 3) „Wenn der West durch Blüthen weht" hat wieder viel Liebliches; die freundlich fliessende Melodie wird durch auf- und abschwankende Sechzehntheil-Triolen im $^6_8$-Takte lebhaft umspielt. 4) „Barcarole," mit Chor ad libitum, zu dem Lustspiele „Charlotte Mardyn," gedichtet von A. Cosmar, artig und munter. Die Sammlung gehört zu dieses Komponisten vorzüglichen.

Dabei haben wir zugleich mit zu bemerken, dass die beiden ersten schönen Lieder zunächst für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und eines Waldhorns oder Violoncells, also zu Konzertliedern, wie sie seit einigen Jahren in Flor gekommen, bestimmt sind. Wir geben dies hier mit an, damit keine Irrung in der Opuszahl vorfalle, weil eine besondere Ausgabe für diesen Zweck als Op. 28 in derselben Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen ist:

Zwei Lieder u. s. w. Op. 28. No. 1: Preis 1 Thlr. No. 2: $\frac{1}{2}$ Thlr.

Sie stehen hier in dieser Ordnung: 1) Frühlingsbotschaft. 2) Vöglein mein Bote. Diese Begleitung ist ihnen sehr zuträglich. Von Herrn Eduard Mantius in Berlin gesungen, haben sie den lebhaftesten Beifall empfangen, den sie sich überall gewinnen werden, wo sie sich eines guten Vortrags erfreuen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frühlingsopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Turin. (Teatro Angennes.) Die wackere Forconi, Tenor Bonfigli, Buffo Rovere und Bassist Ambrosini gaben die auf der Mailänder Scala zu seiner Zeit verunglückte Odio ed amore, del maestro spagnuolo Obiols, und machten Fiasco. Dies schnell zum Theater hinausgeworfene Debüt wurde sogleich durch die liebliche Sonnambula ersetzt, die, ebenfalls bald zum Theater hinausgeworfen, der allerliebsten Cenerentola Platz machte, der man abermals die vorige Ehre erwies, und dem melancholisch-monotonen Furioso, worin die Gambaro, Mercadantes Schülerin sang, mit einigem Lächeln begegnen wollte, aber vergebens. Die Schuld an diesen Martern aller Art war Bonfigli, der nicht gefiel; Ambrosini, dem einige Parten nicht anpassten; etwas die Gambara; etwas die abgenutzten Musiken. Nun wurde es auf einmal hell. Man wiederholte die bekanntlich vom Maestro Speranza unlängst hier komponirte Due Figaro, worin die Griffoni, die aus Parma angekommene Vernhet, der

aus Mailand angekommene Tenor Fraschini, Rovere und Ambrosini sangen. Die Oper hatte wie bei ihrem Entstehen den besten Erfolg.

Casal di Monferrato. (Teatro della Societa.) Dies neu erbaute Theater wurde feierlich am 27. April mit der Beatrice di Tenda, worin die Brambilla (Teresina), die Biaggi, der Tenor Tati und Bassist Luigi Valli sangen, mit gutem Glück eröffnet. Die Brambilla war die Zierde des Ganzen. Der Bassist Valli, vom Mailänder Konservatorium, war drei Jahre in Spanien, mit Avancement in der Kunst zurückgekehrt. Da er bald erkrankte, wurde er durch den Römer Cleto Capitini (der vorigen Karneval in seiner Vaterstadt in Pacini's Oper debutirte) ersetzt.

Pinerolo. Abermals ein neues Theater, das mit den übrigen hübschen Piemontesischen wetteifert. Die Emilia Turpini, Tenor Giuseppe Olivieri, Bassist Giancarlo Casanova und Buffo Mascalchini gaben Ricci's Esposti recht artig. Dessen Chiara di Rosenberg hat ohne weiteres gefallen. Damit aber ja die arme Opera seria nicht vernachlässigt werde, griff man nach der Lucia di Lammermoor und machte ein Fiaschetto.

Asti. Die hiesige Frühlings-Fiera wurde mit der Gemma di Vergy eröffnet, worin die Sasso, der Tenor Jacobelli und Bassist Carganigo reichlich, in der nachfolgenden Lucia di Lammermoor aber überschwenglich applaudirt wurden.

Tortona. Die äusserst selten gewordene Straniera von weil. Maestro Bellini fängt wieder an, so wie manche schon todtgeglaubte Rossini'sche Oper, vor lauter Gähnen der Theaterbesucher, ihr Haupt emporzuheben; mit dem Unterschiede, dass die meisten neuern und neuesten Sänger dem altfränkischen Rossini nicht mehr zu singen verstehen. Die Straniera wurde im Ganzen gut vorgetragen und gut aufgenommen. Die Titelrolle machte die brave Isabella Ober (s. Lodi), die Isoletta die Felicita Campobuono, den Waldeburgo der Bassist Matteo Alberti, und der Tenor hiess Bertolasi. Die Anna Bolena hatte denselben Erfolg.

Diese sich nennende *Felicita Campobuono*, von welcher bereits bei einer andern Gelegenheit in diesen Blättern die Rede war, ist eine Baronin *Kransnopolska Gottesmann*, aus dem österreichischen Polen, Tochter eines pensionirten k. k. Rittmeisters, Mitglied mehrerer Philharmonischen und Philanthropischen Gesellschaften. Vorigen Winter hat sie zu Mailand 6 Walzer komponirt, zu einem wohlthätigen Zwecke herausgegeben, und dieselben der Vizekönigin des Lombardisch-Venezianischen Königreichs zugeeignet.

Die *Ober* ist ungefähr 20 Jahr alt, s. weiter unter der Rubrik Lodi S. 684, aus Böhmen. Dass sie zu den guten Sängerinnen gehört, beweist auch, dass sie so eben (Ende Juni) zu Mailand nach der Hauptstadt Havanna auf zwei Jahre für eine bedeutende Summe und zwei freie Einnahmen engagirt worden ist.

Voghera. Unser kleines enges Theater mit beschränkten Finanzen gab die weltberühmte Anna Bolena del Cavaliere Donizetti. Die Eden, die Gazzaniga, Tenor Antonelli, und Bassist Lodetti machten sich Ehre.

Genua. (Teatro Carlo Felice.) Die Ranieri-Marini und die Marietta Spinach (eine Spanierin), Tenor Salvi und Bassist Negrini eröffneten die Stagione mit Herrn Nicolai's Templario, und zwar mit solchem Glücke, dass diese Oper beinahe die ganze Stagione hindurch gegeben wurde; denn die am 6. Juni in die Szene gegangene neue Oper *Cristina di Svezia* del Maestro *Nini*, bei allem Beifallslärm und vielmaligen Hervorrufen in ihrer ersten Vorstellung, machte sehr bald dem Templario Platz. Herr Nini gehört überhaupt zur zweiten Klasse der heutigen Maestri-Generazion. Hinsichtlich der Sänger erregte Landsmann Salvi Enthusiasmus; die Ranieri (die bekanntlich mit ihm in der verwichenen Karneval für's Turiner Theater komponirten Oper sang) und Negrini fanden starken Beifall und die etwas unpässliche Spinach starke Aufmunterung.

Lombardisch Venezianisches Königreich.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Ein zahlreiches, respektables Theaterpersonal und zahlreiche respektable Fiaschi karakterisiren die diesjährige Frühlingsstagione. Hauptsänger waren: die Prime Donne Amalia Schütz, Carlotta Vittadini, Eugenia d'Alberti, Almerinda Granchi. — Tenore: Giovanni Basadonna, Rafaele Mirate, Gaetano Fraschini. — Buffi: Filippo und Vincenzo Galli, Raffaele Scalese. — Bassisten: Ignazio Marini, Gaetano Antoldi. Die eigentliche Stagione — vom Vorläufer Marino Faliero und dem Misslingen seines Repräsentanten F. Galli, wurde bereits im vorigen Berichte gesprochen — begann wie gewöhnlich am zweiten Ostertag mit der Anna Bolena und einem ehrwürdigen Fiasco. Längst gehörte und wiederholte Musik, Vergleiche zwischen der Schütz und der Pasta, für welche Letztere jene Oper hier komponirt wurde, verursachten Dissonanzen in den Zuhörern, die immer mehr verstimmt auf die Sänger zurückwirkten. Basadonna, der leider abgenommen, hat mit einer guten Aussprache weder das Brillante eines Mezzocarattere noch die Solidität des Tenore Serio, ist ohne Kraft und monoton, bei alldem aber ein schätzenswerther Professor. Die hübsche Granchi hat weder eine schöne noch starke Stimme, einen guten Gesang ohne Leben, überhaupt beschränkte Mittel. Gegen Ende April gab man die vom Maestro Cordella vor ungefähr 15 Jahren für die hiesige Canobbiana komponirte, mit ziemlich gutem Erfolge aufgenommene Opera buffa Gli avventurieri, diesmal mit der d'Alberti, dem Tenor Fraschini, den beiden Galli und Bassisten Bonafous als Schweif. Das Ganze verunglückte der Rococo-Musik und der beiden Galli wegen. Die D'Alberti hat eine schöne, frische Stimme, singt und agirt brav, und ist im Ganzen lobenswerth. Fraschini hat hübsche Mittel, muss sich aber noch ausbilden; dem Vincenzo Galli passte die Rolle nicht an, und der berühmte Filippo Galli war kaum mehr der Schatten seiner ehemaligen Grösse. Um die Hälfte Mai wurde die ältere Oper Odda di Bernaver (eine vom Dichter Bidera verhunzte Agnes Bernauerin) del Maestro Lillo, worin die Schütz, Basadonna, Marini u. s. w. sangen, ausgepfiffen; die Musik u. s. w., idem ungezo-

gene Menschen im Parterre waren Schuld an diesem Unglücke. (Die Revue Musicale No. 39 vom 7. Juni d. J. sagt unter der Rubrik Mailand, 22. Mai, sowohl die Oper Odda von Lillo zu Mailand, als dessen Modista in Florenz haben gefallen; beides stimmt mit der Wahrheit nicht überein.) Zu Ende desselben Monats suchte man Rettung in Rossini's Nuovo Mosé, und fand sie wenigstens im himmelhohen Abstande seiner Musik von allen in dieser Stagione gehörten; ja selbst die nicht vom grossen Kaliber in ihm wirkenden Virtuosi scheinen fast besser zu singen als sie es im Stande sind. Vor allem ragte Marini in der Titelrolle mit seiner Scalastimme und grandiosen Mosé-Figur hervor. Die von einer Unpässlichkeit hergestellte, von hier gebürtige Vittatini, Zögling des hiesigen Konservatoriums, sang auf der Scala zum ersten Mal, wie natürlich etwas befangen. Sie hat eine kräftige für die Oper anpassende hohe Sopranstimme, wusste auch manches gut vorzutragen, befriedigte aber im Allgemeinen wenig. Die Granchi ut supra. Mirate, vom Teatro Nuovo zu Neapel bekannt und so eben aus Paris zurückgekommen, versteht nicht seine Bruststimme mit dem häufig gebrauchten Falsette gehörig zu vereinigen, seine Aktion ist nicht löblich, er hat aber sonst Mittel vielleicht was zu werden. Antoldi fehlt es ebenfalls an guter Aktion; in Solostellen ist seine starke Bassstimme roh und widerlich. Zu Ende wollte man gar mit Herrn Speranza's Due Figaro das grosse Loos gewinnen, verlor aber dabei weit mehr als den Einsatz. Diese Oper, welche bei ihrem Entstehen vorigen Herbst zu Turin, darauf zu Lucca, und diesen Frühling zu Parma, Florenz und abermals zu Turin so viel Glück gemacht hat, mit einigen Ausnahmen, eine Nachäfferei von Ricci's Musik, gefiel hier fast gar nicht und wurde mit Noth dreimal gegeben; der mit einem elfenlangen etwas wilden Schnurrbart versehene Maestro, der sie in die Szene setzte, war ganz verblüfft darüber. Mosé blieb nun der einzige Reichthum, mit welchem die Stagione endigte.

Filippo Galli (s. oben) hat sich von seinem Kontrakte mit dem hiesigen Theater losgesagt und reiste nach Madrid ab, für dessen Operntheater er auf ein Jahr als Buffo und Musikdirektor engagirt ist.

Die *Pasta* hat am ersten Ostertage in einem vom hiesigen Casino de' Nobili zum Vortheile einer wohlthätigen Anstalt gegebenen Akademie, eine Romanze aus Morlacchi's Tebaldo ed Isolina, zwei Kavatinen aus der Semiramide und Norma, und ein Buffoduett von Mosca mit Herrn Galli (Vincenzo) vorgetragen, und mit ihrem klassischen herrlichen Gesang allgemeine Bewunderung erregt.

Herr *Temistocle Solera*, der Dichter und Komponist (der Himmel weiss wie) der Oper Ildegonda s. den vorigen Bericht) hat sein grosses Talent auch als Verfasser einer musikalischen Ankündigung im Supplement der hiesigen Zeitschrift Figaro, No. 48, vom 13. Juni, bewährt. Sie lautet wie folgt: „Musikalische Anzeige. *Joh. Riccardi* ist gewiss eine italienische Person *(personaggio italiano)* dem diese Erde der Künste viele Ursache des Ruhms *(causa di lustro)* verdankt. Er verbreitete am ersten durch das ganze Universum die unsterblichen Melodieen unserer grossen Meister, welche in den entferntesten Gegenden eine Idee der Annehmlichkeit und Schönheit unsers Himmels, des Eingebers *(ispiratore)* solcher wunderbaren Gesänge, geben. Es ist ein Schauspiel *(spetacolo)* das unaufhörliche Aufeinanderfolgen der neuesten Werke in den verschiedenen Handlungen dieses berühmten musikal. Herausgebers zu beobachten; indem ich mir vorbehalte bei einer andern Gelegenheit von seinem grossen Etablissement in Mailand zu sprechen, beschränke ich mich blos auf einige wenige der so eben erschienenen interessantesten Werke. (Unterz.) T. Solera." Es folgen nun Sachen von Mercadante, Bazzini, Pistli u. s. w.

Maestro *Lauro Rossi* ist im Juni aus Südamerika hier angekommen, um für Havanna eine neue Operngesellschaft zu engagiren. Bereits hat er die beiden Prime Donne Ober (s. die folgende Rubrik) und Borghese (eigentlich Bourgeoise, eine Französin), den Tenor Giambattista Bajetti, und den rühmlich bekannten Bassisten Salvatori für zwei Jahre gewonnen. Ueberhaupt wimmelte es diesen Frühling in Mailand von Impresarj und Virtuosi aller Art. Die Oper diesseits, die Eisenbahnen jenseits der Berge, das Bauen auf allen Ebenen und Bergen sind jetzt in immerwährender Jagd begriffen, aber erstere im niedrigsten Schwung.

Lodi. In der am 7. April vom hiesigen Instituto Filarmonico gegebenen ausserordentlichen Akademie, wurde besonders die Prima Donna vom vorigen Karneval Dem. Isabelle Ober (ist aus Böhmen und keine Französin mit dem Namen Auber, wie es irrigerweise im vorigen Berichte der italienischen Verstümmlung nachgeschrieben wurde) stark applaudirt. Sie trug fünf Stücke vor, hat einen hohen gelaufigen Sopran und guten Gesang, worin sie sich in Italien vervollkommt. Die hiesige Zeitung enthielt sogar eine Ode auf sie.

Die Frühlingsoper war Donizetti's Torquato Tasso, worin die Triulzi, der Tenor Filippini, Buffo Profeti und Bassist Ferri wirkten. Die Prima Donna hat ohne weiteres eine gute Schule, Profeti übertreibt allzusehr, der Tenor kann was werden, desgleichen Ferri, für den aber die Titelrolle für jetzt noch etwas schwer sein dürfte.

Robecco. (Provinz Lodi.) Nach langen Leiden endigte mit der Morgenröthe des 1. Mai ihre irdische Laufbahn in dieser ihrem Gatten, Grafen *Cristoforo Barni*, angehörigen Villa, die rühmlich bekannte Sängerin *Giuditta Grisi*. Dem Gatten hinterliess sie den Niessbrauch von 100,000 Lire (von ungefähr 30,000 Augsb. Gulden), das übrige ihres Vermögens ihren Eltern zu Mailand. Ihre berühmte Schwester Giulia singt bekanntlich seit einigen Jahren auf dem Pariser und Londoner Theater.

Pavia. Annetta Brambilla, Adelaide Perelli, Tenor Angelo Brunacci, Bassist Domenico Marchelli verschafften Mercadante's Giuramento die beste Aufnahme. Die Brambilla, Mezzosopran, Schwester und Schülerin der rühmlich bekannten Marietta war die Krone. Die Perelli, welche zum erstenmal die Bühne betrat, hat eine gute Sopranstimme und gute Gesangmethode, übertreibt aber, vom Beifall aufgemuntert, Gesang und Aktion.

Marchelli hat eine starke Stimme und gute Aussprache. Beide Damen und Letzterer fanden nachher viele Auszeichnung in der Norma.

Bergamo. In der am 7. Mai stattgefundenen öffentlichen Sitzung des hiesigen Atheneums las Herr Kapellmeister Mayr, Mitglied desselben, den ersten Theil seiner Abhandlung: Cenni storici intorno all' Oratorio Musicale, ed ai Misteri che lo precedettero betitelt, welcher Theil die Jahrhunderte des Mittelalters umfasst. Sehr anziehend wurde darin von dem bekannten Festum Asinorum gesprochen.

(Beschluss folgt.)

Trauersinfonie von Herrn Hector Berlioz.

Paris. Nachdem die Freiheitshelden der französischen Revolution von 1830, während zehn Jahre hier und da in Paris herumgestreut, vergraben gelegen hatten, sollten sie alle zusammen in einen, ihnen von dem dankbaren Vaterlande errichteten Ruheort gebracht werden. Diese Translazion der Todtengebeine geschah unter feierlichen Zeremonieen und in Gegenwart einer unzählbaren Menschenmenge den 28. Juli d. J., als am Gedächtnisstage des glorreichen Kampfes für's Gesetz und die Freiheit. Wir haben noch selten einen imposanteren Trauerzug gesehen. Die in Paris sich augenblicklich aufhaltende Garnison, Soldaten zu Fuss und zu Pferd, eine Mischung der verschiedenen Waffen, die zwölf Legionen der Nazionalgarde, unter Gewehr und in grosser Uniform, die Munizipalitäten der Stadt, die Gelehrten der verschiedenen Akademieen, Schriftsteller, Studirende, Julidekorirte, die Verwandten und Waisen der 500 gefallenen Märtyrer, Fremde und Neugierige, es war, wie ich Ihnen so eben sagte, eine endlose Trauerbegleitung, eine Menschenmenge zahllos beinah wie der Sand am Meere.

Damit die Zeremonie in jeder Rücksicht auf eine würdige Weise geschehe, schrieb Berlioz, im Auftrage der Regierung, eine Art Trauersinfonie. Sie zerfällt in drei Theile: 1) in einen Trauermarsch, 2) in eine Abschiedshymne und 3) in die Siegeshymne oder Apotheose:

Es wird Ihnen nicht unbekannt sein, wie die französische Kritik theilweise über das Neuerungssystem und Kompositionsart Herrn Berlioz, bei der jedesmaligen Erscheinung eines Werkes dieses Künstlers, zu Felde zog. Verstösse gegen die Harmonie, Vernachlässigung des Rhythmus oder absichtliche Zerstückelung desselben, Melodieabwesenheit (gegen die Instrumentazion hatte man nie etwas einzuwenden) waren Hauptpunkte, wonach sich die Anklage formulirte und zu Tage kam. Wir wollen hier jetzt nicht in Untersuchungen eingehen, um jene Vorwürfe als begründete oder als blose Façon zu erkennen, da unser Freund Braun, seit längerer Zeit mit einem Werkchen „Hector Berlioz als Mensch und Künstler geschildert" beschäftigt ist, das allmälig seinem Ende nahe gekommen, und wo jene Vorwürfe und Anklagen ins Weitere erörtert werden; für jetzt genügt es zu sagen, dass man diesmal jene Beschuldigungen ausser Acht gelassen, sei es weil der Komponist sich in seinem letzten Werke mehr den gewohnheitlichen Forderungen genähert, sei es dass die Kritik über die Vorzüglichkeit dieser letzten Komposizion, worüber nur allgemeine Bewunderung, dem schmälernden Gedanken keinen Raum gegeben. Und wirklich verdient sie auch die ihr wiederfahrene Anerkennung. — Das Werk ist in kolossalen Proporzionen geschrieben, reich an Harmonie, einfach und edel in Melodie, sachkenntlich nur vielleicht mit etwas zu viel Gelehrsamkeit instrumentirt. Der Trauermarsch No. 1 ist in F moll geschrieben; die Abschiedshymne No. 2, die mit einem rezitativartigen Posaunengesang anfangt, worein sich bald das Instrumententutti mischt (Andantino, $^6_4$), fangt in Es an und endigt nach geschickter Modulazion in D dur. Herr Dieppo, Professor am Konservatorium, ein ganz vorzüglicher Künstler, trug das Solo vor. Das Andante des Chors (C) ist in G dur, und lässt durchgängig während seines Gesanges die Posaune, als Solo, heraushören. Der letzte Theil fangt mit einer grossen Fanfare an und schliesst mit einem Triumfmarsch in B dur.

Es führte mich zu weit, wenn ich in die Oekonomie der Komposizion einginge — ich gebe Ihnen daher noch schliesslich das Orchester, welches Herrn Berlioz's Werk dem Publikum zur Kenntniss brachte. Es waren daselbst: 6 kleine Flöten in Es; 6 Terzflöten in F; 10 kleine Klarinetten in Es; 18 Klarinetten in B; 8 Oboen; 8 Hörner in Es; 8 Hörner in G, 8 Hörner in B; 10 Trompeten in F; 9 Trompeten in B; 10 Cornets in G; 12 Alt- und Tenorposaunen; 6 Bassposaunen; 1 Solposaune; 16 Fagotts; 6 Ophycleiden in B; 8 idem in C; 6 Roulettrommeln; 12 gewöhnliche Trommeln mit Ueberzug; 6 grosse Trommeln; 10 Paar Becken; 4 Schellenbäume; 2 Tamtams.

Man hat Militärorchester zu 4 bis 600 Mann gesehen. — Jene Stimmenverdopplung beabsichtigte blos den Effekt, ward aber keineswegs durch die Anlage der Komposizion bedingt. Die neuere Komposizion unseres Künstlers vernothwendigte, ihres inhärirenden Verhältnisses der Theile und Formen zu einander wegen, die Instrumentenzahl, welche also ganz und gar mit der Schöpfungsidee des Werkes in Proporzion sind — die breite Grundlage der Musik sammt ihren Elementen bestimmte die Instrumentenzahl — eines ergänzt das andere und bewirkte das Gleichgewicht dieser musikalischen Erscheinung.

Das Werk wurde mit Fleiss aufgeführt; nichts desto weniger hätte man mehr Präzision verlangen können. Summa möchten wir keinen Tadel aussprechen.

G. Kastner.

Feuilleton.

Sehr gerühmt wird die *Lemoine*'sche Pianoforte-Lehranstalt in Paris. Es fanden jüngst in den vier Sälen derselben Preisvertheilungen statt, wobei sich mehrere Zöglinge nicht nur im virtuosen Pianofortespiele, sondern ebenfalls auch in der Komposizion auszeichneten.

Am 12. Juli 1840 starb zu Leipzig *Johann Rudolph Prinz*, ein trefflicher Harfenspieler, auch Musiklehrer, in seinem 62. Lebensjahre.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Auncker, 7 volksthümliche Bergmannslieder aus dem vaterländischen Schauspiele: Markgraf Friedrich, oder Bergmannstreue von M. Döring, für Männerstimmen. Klavierauszug. 12 Gr.

Benedict, Soirées de Londres. Album d'Ariettes italiens et anglaises avec Acc. de Pianoforte. No. 1. L'Addio del Mazzaro Des Seemanns Abschied. 5 Gr. — No. 2. Con la faccia ornai Dieses Auge nun erblindet. 10 Gr. — No. 3. Quant je t'aime (Quel der Liebe). 10 Gr. — No. 4. La Constanze (Die Treue). 4 Gr.

Beriot et Labarre, 3 Fantaisies brill. et concert. pour Pianoforte et Violon. No. 1. Robin de Bois. (Der Freischutz). 20 Gr. — No. 2. Le Siege de Corinthe. 16 Gr. — No. 3. Moise. 16 Gr. — No. 4. La Muette de Portici. 16 Gr. — No. 5. Le Comte Ory. 16 Gr.

Bohrer, Max. 3ième Concerto (militaire) pour Violoncelle avec Acc. de Pianoforte. Oeuv. 25. 4 Thlr. 6 Gr.

Cramer. Practische Pianoforteschule, oder deutliche Erklärung der Anfangsgründe der Musik, Regeln und Beispiele für Fingersetzung und Uebungsstücke in den vorzüglichsten Tonarten. Neueste umgearbeitete und vervollständigte Ausgabe. Geh. 4 Thlr.

Follmar. Trois grandes Marches pour Pianoforte à quatre mains. Oeuv. 19. 16 Gr.

Franchomme. 40 Melodies italiennes arr. de Pianoforte. Oeuv. 17. Partie I. 2. à 1 Thlr.

Hartmann. J. P. E., Introduction et Andantino religioso pour Pianoforte. Oeuv. 26. 6 Gr.

Hiller, Rondeau pour Pianoforte. Oeuv. 19. 1 Thlr. 4 Gr.
— — Trois Caprices pour Pianoforte. Oeuv. 20 (1ième Sixte de Caprices). No. 1. 14 Gr. — No. 2. 16 Gr. — No. 3. 16 Gr.

Mazas, L'Ecole du Violiniste. 2me Degré. Six Duos concertans pour 2 Violons d'une moyenne difficulté. Dédiés aux Eleves. Oeuv. 74. Liv. I. 2. à 1 Thlr. 8 Gr.
— — Grande Melodie. Morceau de Concert pour Violon avec Acc. de Pianoforte. Oeuv. 77. 4 Thlr.

Portrait von **Norbert Burgmüller,** lithogr. Fol. 12 Gr.

Bei Unterzeichnetem ist so eben erschienen:

Universal-Lexicon der Tonkunst.
oder
Encyklopädie der musikalischen Wissenschaften:
herausgegeben von
Hofrath **Dr. *Schilling.***

2te wohlfeile Original-Ausgabe mit Prämien.

In bis 6te Lieferung à 6 Gr. oder 7½ Sgr. oder 27 Kr.

Wir laden alle Musikfreunde zur Subscription auf dieses jedem Musikfreunde unentbehrliches Werkes ein, welches jetzt in einer höchst billigen Ausgabe, verbunden mit einer Prämie im Werth von 4 Rthlr. oder 7 Fl. 12 kr. erscheint.

Stuttgart, im Juli 1840.

Franz Heinrich Köhler.

Gesang-Vereinen bestens empfohlen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Sechs fröhliche Lieder für eine Bass-Solo und Chor von Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von **B. E. Philipp.** Op. 35. Preis 1 Rthlr.

Von allen in neuester Zeit erschienenen Liedern sind keine mit so ausserordentlichem Beifall von allen Seiten aufgenommen worden, wie die hiermit angekündigten, nicht nur in geselligen Kreisen, sondern von den strengsten Kritikern sind sie als höchst vorzüglich anerkannt worden. Unter Anderen schreibt Herr Rellstab in seiner weitverbreiteten Iris in No. 45, 1840:

„Uns sind seit langer Zeit nicht Lieder vorgekommen, welche wir denen, denen sie gewidmet sind, nämlich sämmtlichen deutschen Liedertafeln, so anempfehlen dürften, wie die gegenwärtigen. Sie sind wirklich fröhlich, sind auch die Texte in dieser Weise mit glücklicher, warum sollten wir nicht sagen mit verständiger Hand gewählt. Dies ist eine sehr wesentliche Eigenschaft auch für das gesellige Lied, welches selten und schwer durch seinen musikalischen Theil allein, gewiss aber sehr leicht ein beliebtes wird, wenn Text und Musik sich die Hand bieten, wie man dies bei so vielen Liedern sehen kann, die mit untergelegten andern Worten kaum eine flüchtige Anerkennung erregt haben würden, während sie so fast volksthümlich geworden sind. Es scheint dass sie meistentheils aus einem geistreichen, geselligen Verein von Bewohnern Breslaus hervorgegangen sind, wenigstens deuten die Namen darauf hin. Auch dieser Umstand, dass der Komponist von Freunden empfing, und für Freunde schrieb, mag glücklich belebend auf seine Arbeit gewirkt haben. Er führt wenigstens direct zum Zweck der geselligen Heiterkeit. Genug, die Lieder sind gelungen, man suche die Ursache dafür wo und wie man wolle. Auch über die Gattung der Komik, die darin herrscht, wissen wir uns ganzig auszusprechen, denn sie ist keineswegs burlesk, sondern bleibt in den Grenzen einer gewissen feineren Sitte, hält sich ferner an die Bezeichnung auf dem Titel „fröhliche Lieder", aber der Fluss darin ist leicht, die Melodie ins Ohr fallend, und nur selten machen wir einen oder den andern Zug als gekünstelt bezeichnen. Genug die Lieder gefallen uns so im Ganzen, dass wir kaum einem einzelnen den Vorzug geben möchten. „Sollten wir indess eins bezeichnen, so würde es schon wegen des allerliebsten Gedichtchens No. 2 vom Kerkstecher" von Hoffmann von Fallerslehen sein, in dem uns nur die letzte Zeile des Solotextes der übrigen witzigen Behandlung nicht ganz zu entsprechen scheint. Die Klavierbegleitung den Liedern ist eine belebte Zugabe für den Zimmer, für den Saal der Liedersänger kann sie wohl in den meisten Fällen ohne Weiteres wegfallen, oder durch Brummstimmen ersetzt werden. Nochmals mögen alle Liedertafeln, welche nicht blos vom eigenen mageren Fett leben, d. h. nur Compositionen aus ihrer Mitte singen wollen, aufgefordert sein, die Lieder von Philipp nicht zu übersehen."

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Philipp. B. E., Songe et Vérité, Douze Etudes et pièces caractéristiques pour le Pianoforte. Oeuv. 29. Preis 2 Rthlr.

— — Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Dédié à Monsieur Adolphe Henselt. Oeuv. 33. Preis 2 Rthlr.

Beide Werke gehören den bedeutungsvollen Erscheinungen unserer Zeit an, und haben die entschiedenste Anerkennung in den musikalisch-kritischen Leitungen so wie bei öffentlichen Aufführungen gefunden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. № 34. 1840.

W. A. Mozart

Don Juan oder der steinerne Gast. Oper in zwei Aufzügen. Mit einem Anhange, enthaltend sämmtliche von dem Komponisten später eingelegte Stücke. Partitur mit italienischem und deutschem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 18 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Was auf ehrliche Weise seine Zeit ergötzt, hat schon etwas für sich; was mehrere Menschenalter durchlebt, ist besser und steht ungleich höher; was hingegen über den Stürmen der Zeit wandelt, ist das Höchste und somit das Beste zugleich. Man hat gesagt: Je höher, desto einsamer! Es ist Täuschung, Vermengung der Begriffe des Echten mit dem Hochfahrenden, das nur sich selbst und seinen Schimmer hebt. Das Echte hat nicht nur Kraft, sondern auch jene Liebe, die beglücken will, und es kann um dieser Kraft und ihres Reichthums willen. Da nun jedes Menschenherz nach Beglückung seiner Art verlangt, so muss es sich nothwendig auch nach dem, was naturgemass beglückt, gezogen fühlen, um so mehr, je mehr es sich schon dadurch beglückt fühlte, nicht beglückt stellte und verstellte. — So kann denn auch das echt Hohe, einmal erfasst, um der Liebe der Wahrheit willen nimmermehr verstummt stehen, es wäre denn in einer unnatürlichen Zeit, die jedoch auch nur auf kurze Dauer in dem Schatten des Todes wohnen kann. So wird man immer wieder von Neuem zu der Liebe zurückkehren, die kraft zum Wohlthun hat und in jeder neuen Beglückung erhöhtes Leben zu geben vermag. Sie kann nicht einsam sein, muss vielmehr die Lebensfrohen ohne Verhaltung immer neu um sich versammeln, eben weil sie Leben in sich trägt, das immer schöneres Leben schafft.

So ist es mit Mozart's Hauptwerken, die Kraft, Licht und Liebe in sich vereinigen. In dieser Vereinigung ist es dem Meister unmöglich, in's Grenzenlose zu schweifen, sondern er umfasst gerade den jedesmaligen Gegenstand mit innerer Lust, überblickt hell und klar das ganze Gebiet desjenigen Lebens, das er in lichte Erscheinungen stellen will, und erfüllt es mit makellos treuer Gewalt seines Genius. Es ist kein Suchen mehr, sondern ein Umschlingen; kein Verlassen des menschlich Wesenhaften, kein Traum eines himmelstürmenden Uebermuthes, sondern er zieht, gleich dem Prometheus, das Veredelnde, das Ideale ins Leben des Menschlichen herab zu immer höherer Lust des *Seins*, das nicht ausser sich versetzt, sondern in sich selbst mit wachsender Freude emporgehoben wird. — Ein anderes Bereich des Wahren und Schönen erglänzt in seiner Zauberflöte, ein anderes in seinem Figaro, und ein drittes voll Herrlichkeit in seinem Don Juan. Sein Idomeneo verhält sich zu seinen übrigen dramatischen Werken etwa wie Schiller's Don Carlos zu dessen andern Dramen. Ueberall aber hat sich bewusstvoll kräftiger Besitz der Lust mit Aufschwung zu steigender Erhebung verbunden, was dem Echten eigen ist.

Was hätten wir wohl noch über den unsterblichen Meisters Don Juan zu sagen? Die Welt kennt ihn und wird ihn nicht vergessen. Es wird lange währen, ehe sie einen Meister dramatischer Musik erhält, der sich mit Mozart's Fülle gediegenster Schönheit messen kann. Und geschähe es, so wäre er ihm nur gleich; verdrängen wird ihn Keiner, so lange noch die Tonkunst auf unserer Erde bleibt. — Wer für die Oper sich bilden will, muss ihn studiren, er wäre sonst nicht klug.

So hat sich denn die überaus thätige Verlagshandlung durch die ganz vortreffliche Ausgabe der Partitur dieses unvergänglichen Meisterwerkes um die gesammte Musikwelt höchst verdient gemacht und sich selbst dadurch mit einem Schatze bereichert, der jeder Zukunft so unentbehrlich ist, wie jeder Gegenwart.

Voran steht des unsterblichen Meisters Bildniss, das treueste und schönste was wir sahen, nach dem Relief von Busch, gestochen von Thäter. Das Uebrige sagt der Titel, nur nicht, dass Stich, Papier und Druck so ausgezeichnet sind, als man sie wünschen kann. Jede Bibliothek ehrt sich selbst durch den Besitz einer solchen Ausgabe; jeder Meister wird sie nicht entbehren wollen, und jedem Jünger der Tonkunst ist das Werk Bedürfniss. Möchten auch Mozart's übrige Hauptopern auf gleiche Weise zum Segen der Tonkunst veröffentlicht werden!

Noch ist in derselben Verlagshandlung erschienen:

Sinfonie No. 10 (C dur, Ut majeur) de *W. A. Mozart.* Partitur. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

In der grossen Sinfonie stehen Haydn, Mozart und Beethoven neben einander, und nicht zu wenige Tongenien der Teutschen drängen vor bis ins Land des echt innern Lebens, bis hart an jene Drei. Hier sind wir reich, und Beethoven ist der Held der Gegenwart. Wer sagen wollte: „Mit Unrecht!“, wäre befangen, wie der

geblendet wäre, der Mozart's und Haydn's Herrlichkeit, und manches andern Meisters noch dazu nicht anerkennen könnte. Es wäre an der Zeit, wenigstens die obersten Drei mit einander zu vergleichen. Hier führte es uns zu weit. Wir wollen nur bemerken: Mozart zieht auch hier das Ideale zur Wesenheit des Irdischen nieder und verklärt selbst das Einfachste mit der Klarheit ordnungsvoller Genialität. Aus ihm lernt man am besten, was Entwickelung irgend eines Tongedankens ist. Wir rathen daher Allen, die Nachahmung der Stimmen, Verwebung der Instrumente und im Allgemeinen lichtvollen Bau eines naturgemäss Einheitsvollen sich zu leichtfasslicher Anschauung bringen wollen, zum Studium seiner Sinfonieen. Auch die kleinste unter ihnen wird ihnen reichen Vortheil bringen. Ein paar Druckfehler sind für Partiturenleser von keiner Bedeutung. Die Sinfonie beginnt so:

Weiter sind von Mozart's Werken erschienen:

Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de *W. A. Mozart.* No. 3 et 5. Gr. Partition. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Wir haben schon von dem Unternehmen gesprochen; es wird zu unserer Freude rasch fortgesetzt. Wir erhalten hier im deutlichen und schönen Stich die Ouverturen zu Figaro's Hochzeit und zur Weibertreue (Così fan tutte). Alle diese Ausgaben sind höchst erwünscht und brauchen kein weiteres Wort zu ihrer Empfehlung. Es gibt kein solideres Unternehmen, als den Druck solcher Meisterwerke. Wir haben alle Ursache, dafür dankbar zu sein. Mögen Viele daraus lernen und Alle ihre Sammlungen damit bereichern, um sich in stillen Stunden mit Durchsicht derselben zu vergnügen und den Genuss beim Hören dadurch zu erhöhen.

Preis-Quartett

für zwei Violinen, Viola und Violoncelle von *Julius Schapler*, Konzertmeister in Wiesbaden, herausgegeben — vom Musikverein in Mannheim. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Preis 4 Fl. 3 Kr., oder 2 Thlr. 6 Gr.

Der geehrte Musikverein in Mannheim macht sich um Förderung der Tonkunst immer verdienter. Unsere Leser wissen, dass er vor Kurzem wieder eine neue Preisaufgabe stellte. Wir wollen die Anzeige dieses Preis-Quartetts nicht aufschieben, da gewiss sehr viele Quartettgesellschaften nach diesem Erzeugniss der Kunst verlangen werden. Leider sind wir nicht im Stande, über das Werk ein bestimmtes Urtheil zu fällen, da es nicht in Partitur, sondern nur in Auflegestimmen vor uns liegt. Wir hätten es mindestens gern gehört: allein es ist in den Sommermonaten, besonders in diesem Jahre, in welchem die Reiselust durch die Eisenbahnen sich sehr lebhaft zeigt, gar nicht möglich, ein gutes Quartett zusammenzubringen. Wir werden später Gelegenheit haben, über den Werth der Arbeit zu berichten. Vor der Hand nur die nöthige Bekanntmachung, dass das Werk auch in Wien bei Tob. Haslinger, und in Berlin bei T. Trautwein zu erhalten ist.

Opern ohne Worte für zwei und vier Hände.

1) *Der Feensee, in* 5 *Aufzügen* von *D. F. E. Auber. Vollständiger Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

2) *Czaar und Zimmermann oder die beiden Peter, komische Oper in* 3 *Aufzügen* von *G. A. Lortzing. Vollständiger Klavierauszug zu vier Händen ohne Worte.* Ebendaselbst. Preis 5 Thlr.

Beide Opern erfreuen sich vieler Wiederholungen und zahlreicher Hörer, gehören also zu den beliebten. Ueber den Gehalt beider haben wir ausführlich gesprochen. Es bleibt uns daher den Liebhabern dieser Unterhaltungen nur zu versichern übrig, dass beide Bearbeitungen dem Instrumente angemessen und gut sind; auch für Schönheit der Ausgaben ist bestens gesorgt, wie hier in der Regel. Selbst die Einrichtung des Feensees für zwei Hände erfordert keine grössere Fertigkeit, als wie man sie jetzt unter Dilettanten nicht selten findet. Das Arrangement für vier Hände ist natürlich leichter, doch so, dass mässige Spieler noch immer erwünscht beschäftigt sind, wodurch sich Vergnügen und Nutzen vereinigen.

Heerschau der Lieder und Gesänge u. s. w.

(Fortsetzung.)

Von G. W. Fink.

Kleiner Haushalt. Lyrische Fantasie von *Fr. Rückert*, komponirt von *Dr. C. Löwe.* Op. 71. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 12 Ggr.

Die liebliche Naturtändelei des Dichters hat der Komponist mit einer netten und zierlich redseligen Melodie versehen, welche die Begleitung leicht geschäftig mit allerlei niedlichen Guirlanden bekränzt, so artig und fein scherzhaft, als es für gute Unterhaltung gewünscht wird. Dabei bringt das Titelblatt in einem arabeskenartigen, sehr hübsch ausgeführten Bilde das ganze Gedicht vor das Auge und unterhält die Liebhaber auch von dieser Seite. Es ist in jeder Hinsicht eine recht ergötzliche Fantasie.

Die wandelnde Glocke und *der Todtentanz, Balladen* von *Goethe*, komponirt von *Otto Ludwig.* Bildburghausen, bei Kesselring. Preis 8 Gr.

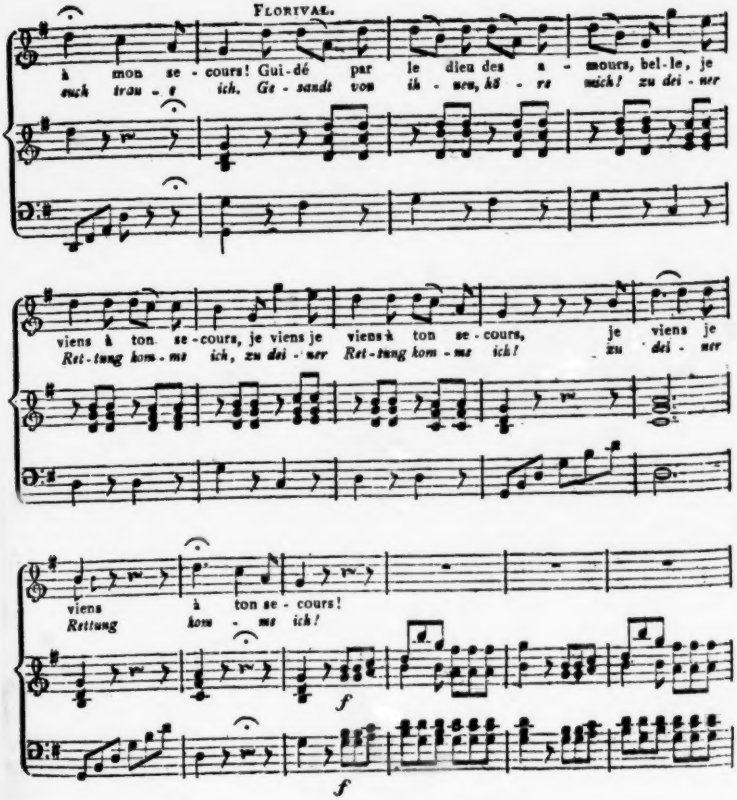
FLORIVAL.
à mon se - cours! Gui-dé par le dieu des a - mours, bel-le, je
auch trau - e ich, Ge - sandt von ih - nen, kö - re mich! zu dei - ner
viens à ton se - cours, je viens je viens à ton se - cours, je viens je
Ret - tung kom - me ich, zu dei - ner Ret - tung kom - me ich! zu dei - ner
viens à ton se - cours!
Rettung kom - me ich!
f
f

Einfach und sachgemäss in guter Erzählungsweise gesungen, Alles nicht schwer ausführbar. Die mährchenhafte Schauerlichkeit hat die Tonmalerei nur so weit verwendet, als sie dem gläubigen Ernste zulässig ist. Darin liegt aber für Hörer und Vortragende das Erheiternde solchen Spukes.

1) *Sechs Lieder aus Friedr. Rückert's Liebesfrühling* — von *Karl Amad. Mangold.* Op. 7. Preis 18 Gr.
2) *Das Fischermädchen*, von *Heine.* Op. 9. Preis 5 Gr.
3) *Wanderlied*, von *Saphir.* Op. 13. No. 1. Pr. 6 Gr.
4) *Der Fischer*, von *Goethe.* Op. 15. Preis 12 Gr.
5) *Der wandernde Knabe*, von *Luise v. Plönnies.* Op. 17. Preis 10 Gr. Alle komponirt von *K. A. Mangold.* Darmstadt, bei L. Pabst.

Die Lieder von Rückert sind den Meisten bekannt. Die Musik ist leicht kanzonettenartig, jungen Dilettanten, die den Frühling der Liebe empfinden, behaglich. — Das sehr oft komponirte Heine'sche Fischermädchen hat freilich schon manchen Liebhaber gefesselt. Ob noch der blonde Jüngling, welcher die Manier, einsylbige Textrhythmusschlüsse auf zwei lange Töne zu ziehen, nicht selten und auch hier begünstigt, seine Liebhaberinnen findet, wer weiss es? Sie werden doch nicht alle schon das Herz vergeben haben? Es ist immer noch Hoffnung. — Saphir's Wanderlied ist für liebende Seelen, die gern zu ihr wollen, eine recht artige Sehnsucht. — Goethe's Fischer hat das Glück, in früheren Kompositionen sehr beliebt zu sein, ein Unglück für neue Melodieen, die sich meist erst muhsam Bahn brechen müssen. Die Komposition hat einige harmonisch-rhythmische Zusammendrängungen für sich. — Das letzte ist eine tragisch-sentimentale Erzählung aus F moll, in der Mitte den sogenannten Gräberton Des dur stark benutzend. Man sieht, die meisten dieser Gaben fordern ihre besonderen Stimmungen.

Israelitische Gesänge von Lord *Byron* — komponirt von Dr. *Heinr. Marschner.* Op. 100. Berlin, bei T. Trautwein. Preis 1 Thlr.

Diese der Sängerin Auguste v. Fassmann gewidmeten Gesänge haben bereits viele Freunde, aber auch manchen stillen Gegner gefunden. Das Letzte erklärt sich schon aus dem Inhalte der Gesänge, der nicht Allen gleich nahe liegt. Gerade dies zieht Andere um so mehr an. Wir haben es mit der Musik zu thun. Der erste Gesang: „Die beste Welt" ist schön, nichts weniger als israelitisch, sondern allgemein menschlich, folglich auch allgemein ansprechend; ein neuer Trost der neuen Religion, deren Hoffnung sich zum Gesammtglauben der Menschheit erhoben hat. Die übrigen Texte beziehen sich sämmtlich auf das gelobte Land. No. 2. „Klage der Heimathlosen," voller Lebensbilder des alten Judäa. Haben die Töne durchaus gar nichts eigentlich Orientalisches, weder Altes noch Neues, was den fernen Osten versinnlichen könnte, so ist das gut, denn für Abendländer gesungen, dürfte auch nur eine uns zusagende und dem Inhalte angemessene Tonführung willkommen sein. So ist auch die Klage No. 3. Der Racheruf (No. 4) ist stürmisch, kräftig bewegt, doch gleichfalls mehr Schmerz im Gefühle des Verbanntseins, als vordringender Schrei der Rache. No. 5. „Die Tochter Jephta's," wie eine Opernszene, sehr bewegt, und so, dass der Beifall nicht fehlen wird. No. 6. „Saul's Lied vor seiner letzten Schlacht," im Marschtempo, fest und tapfer. Die Gesänge empfehlen sich Allen, die ihren Inhalt lieben.

Sechs Lieder — von *Johanna Matthieux.* Op. 10. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Goethe's „Nachgefühl" leitet auf das Einfachste die durchaus schlicht gehaltene Sammlung ein. Ungesuchteres Tönen hat die verborgene Blüthe des Weinstocks wohl selten begrüsst, als es hier die Erinnerung an den entschwundenen Sommer glücklicher Liebe that. „Der Kuss," von Heine, schauert und bebt in wogender Begleitung gebrochener Akkorde in die versunkene Stunde süsser Vergangenheit. Rückert's etwas rhetorische Versicherung der Liebe in seinem „So wahr die Sonne scheinet" wird recht angenehm von den Klängen geschmückt, aber das Feuer der Gegenwart ist auch hier nur wie eine Sehnsucht, weniger im Haben als im Gehabthaben glücklich. „Das Wiegenlied," von der Verfasserin selbst gedichtet, ist so mütterlich spielend, dass Mütter es gern singen und Bräute damit Vorübungen halten werden. Die „Traumdeutung," von Goethe, und „Der Müllerin Nachbar," von Chamisso, sind hübsch. Wir möchten das Verhältniss dieses Heftes zu dem Glanzhefte der Sängerin im Ganzen so bezeichnen: Es ist ein Nachgefühl der Erinnerung an die Lichtgegenwart des siebenten Heftes. Und so wird denn auch dieses Heft Vielen willkommen sein.

Liederkranz für Mezzo-Sopran — von *Aug. Mühling.* Op. 35. Magdeburg, bei E. Fabricius. Preis ⅔ Thlr.

Der längst bekannte und beliebte Komponist hat seinen Kranz aus folgenden Liedern gewunden: Trost in Thränen, von Ribbeck; Vaterlandslied; Das Schifflein, von L. Uhland; Im Wald, von Alb. Scharf; Märzblümchen, von Löw; Wanderlied; Schlummerlied, von E. Under; Liebesfragen, von H. Schulz. — Alle diese Weisen bethätigen den erfahrenen Mann, der im Lande der Töne heimisch ist und gebieten kann, ohne dass ihm Melodie und Harmonie den Gehorsam versagen. — So wird denn überall Anziehendes von irgend einer Seite her zu Tage gefördert und ein gewisser Gehalt jeder Erscheinung beigegeben, der auf Beachtung rechnen darf. Und so sind denn auch alle diese Lieder wohlgerathene Gestalten, die in sich empfehlenswerth nicht Wenigen Unterhaltung und selbst manche innere Anregung bringen werden. Allein das Land der Lieder ist gleich einer paradiesischen Flur, wo Psyche sich als Schmetterling auf seltenen Blumen wiegt und die Stimme wie ein Wundervogel aus heitern Lüften klingt, von idealer Sonne

erhellt, die im Durchglühen nicht versengt und nicht ermattet. Der Verfasser, der in seinem 49. Werke uns bethätigte, dass er das Unschuldland der Lieder kennt, wo selbst die Kraft die Unterdrückungslust vergisst, wo das Lamm ohne Gefahr neben dem Löwen ruht, weiss das selbst. Gestiefelt und gesporut lässt der Cherub Keinen in sein Unschuldland. Sind nun die geweiheten Stunden leichter Beflügelung innerster Selbstigkeit eines entfesselten Geistes seltener als der Wunsch, in Edens Lichtgefilden sich zu ergehn, so baut und schaufelt sich des Menschen freies Streben um seine Häuser Gärten mancher Art zum Ersatz des verlorenen. Sie sind schön, wenn auch zum Paradiese zu materiell. So sind diese Lieder, erfahrend, nützlich, aber nicht frei von der Mühe der Arbeit, nicht ohne den sichtbaren Zirkel der Absicht. Unverkümmert gefühlt möchten wir nur das erste nennen, obgleich auch dieses ein leichter Anstrich von Harmonisirungsarbeit an einigen Stellen vorübergehend beschwert. Das Vaterlandlied trägt den Stempel einer angenommenen Bürgerlichkeit schon in den ersten Zeilen der Melodie, die im Gewöhnlichen etwas Geschraubtes an sich trägt:

Neben dem ersten Liede steht noch der Gesang im Walde bei allem Harmonieenbau, der im Liede durchaus von der Nothwendigkeit der Situazionen ganz ungesucht sich ergeben muss, wenn es nicht zu viel des leichten Duftes entbehren soll, hart am ungekünstelt Schönen. Die Wanderlust gleicht einer Reise in der Stube und das Märzblümchen hat schon vom Dichter grosses Unrecht erlitten, das die Töne nicht noch verstärkt haben sollten. Das Schlummerlied hat sich zu viel geputzt, und die Liebesfragen haben zu viel Doktrin. Zählen wir nun die allermeisten dieser Lieder aus angegebenen Gründen nicht zu den idealen, so haben sie doch so vielen materialen Gehalt, dass sie den Allermeisten um so besser gefallen werden, weil die Liebe für das Letzte häufiger ist, als für das Erste.

Menschenwürde, von *Ludw. Wallmüller*, Musik von *A. Neithardt*. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ein moralisches und gut moralisches Lied, das auf hergebrachte Weise in Töne gebracht worden ist. So sind ihm seine Liebhaber gewiss.

Sechs deutsche Lieder, von *Adalbert v. Chamisso*, komponirt von *Friedr. Nohr*. Op. 14. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 20 Gr.

„Die Müllerin" ist ein durchkomponirter Gesang für jedes betrogene Kind, dem der Wind treuer ist als die Schwüre: aber die Müllerin fehlt, wenn auch in der Begleitung zuweilen die Mühle klappert. 2) „Küssen will *ich*, ich will küssen" u. s. w. Wie kann ein Musikus so ein Lied nicht treffen? Das versteh ich nicht, am wenigsten von einem Manne, der schon so Schönes komponirte! Er muss in seinen Kuss zu viel Besonderes haben legen wollen, und das taugt nicht. „Der Glücksvogel" als Gedicht und Gesang so sonderbar, als der Vogel selbst sein mag. Den hier beschriebenen, den man erst fangen soll, kenne ich nicht: wohl aber den andern, der von selber kommt. 4) „Frisch gesungen!" Das ist doch wieder rund heraus, wie es im Singen sein muss. 5) „Thränen." Auch gute Dichter haben zuweilen Liedereinfälle, die kein Mensch komponiren sollte. Hier ist ein solcher Einfall. Was kann daraus werden? Dergleichen singt sich sehr schlecht. 6) „Abend," lässt sich hören. Warum will der Komponist so viel mit Resignazionen zu thun haben? Wenn auch die allermeisten weniger verschroben wären, als sie sind, so ist doch Kehle wie Mund für den Gesang meist sehr übel gebaut.

---

1) *Der Fischer, Ballade* von *Goethe*, komponirt von *H. T. Petschke*. Op. 4. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

2) *Drei Gesänge für Sopran oder Tenor*. Von Demselben. Op. 8. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 12 Gr.

Der Komponist ist seiner öfter besprochenen Art, die das Dramatisirte und Geschmückte in der Begleitung liebt, treu geblieben. Wir beziehen uns daher auf unsere früheren Besprechungen. Textwiederholungen und malende Instrumentazion gehören wesentlich dazu. Der Fischer nimmt also seine Stelle neben seinem Erlkönig (s. d. Blätter 1838, S. 493). — Unter den drei Gesängen ist auch das vielgesetzte Preislied: „In die Ferne," von Klärke; es ist durchkomponirt, nähert sich dem Liede etwas mehr und wirkt bei leidenschaftlichem Vortrage. „Sangeslust," von J. Eberwein, behält in der Form des Liedes den Schmuck der Umspielung und vielfacher Ausweichungen, die Beide in Liedern wieder seltener zu werden anfangen. Schon das dritte Lied: „Höhen und Thäler," von W. Müller, hat einfache Begleitung und einfache Modulazion, über welche jedoch der Verfasser in pikanter Wendung sich zum Ironisiren aufgelegt zeigt, denn gerade, wo es im Liede heisst: „wenn's überall fein eben wär, fein eben wär," bringt er ein paar Unebenheiten hinein, die des Liedes komische Wirkung vermehren.

Der Grüneberger und die Tartaren, von *A. Geyder*, *für eine Basstimme mit Begleitung von vierstimmigem Männerchor und Pianoforte von B. E. Philipp*. Op. 34. Breslau, bei K. Cranz. Pr. 8 Ggr.

Ein Schwank, zu dem der Chor nothwendig gehört. Seitdem man aber gehört hat, dass nach Reissigers Liede

der Teufel selbst eine arme Seele frei lässt, um nur nicht länger Grüneberger zu schlucken, kann sich kein Mensch mehr darüber verwundern, dass die guten Tartaren gleich nach dem ersten Trunke von einem solchen Entsetzen befallen werden, dass sie schleunigst das Land verlassen.

---

1) *Der Schmied*, von *Uhland*, Musik von *Gottfr. Preyer*. Op. 18. Preis 30 Kr. Konv. M.

2) *Klagebrief*, von *Saphir*, Musik von *G. Preyer*. Op. 19. Preis 30 Kr.

3) *Streit zwischen den Magern und Fetten, ein Schwank* von *F. Castelli*, Musik von Demselben. Op. 20. Preis 1 Fl. 15 Kr. Sämmtlich bei Diabelli in Wien.

Das erste bekannte Lied ist recht hübsch gemalt und munter. Das zweite naiv ergötzlich und gut in seiner Art. Das dritte kündigt sich selbst als einen Schwank an, und der ist es denn auch für Liebhaber, die sehr verschiedenen Spass begehren. Er wird an seinem Orte wirken.

Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme — von *Fr. Aug. Beissner*. Op. 33. Berlin, bei Gustav Crantz. Preis $^{2}/_{3}$ Thlr.

Das erste ist ein recht gutes Soldatenlied, wenn auch kein Volkslied. „Gute Nacht aus der Ferne," von W. Müller, sentimental in gewöhnlicher, aber ansprechender Liederweise. — „Der Zechbruder und sein Pferd," von W. Müller, possirlich gemalt und leicht sangbar. Das vierte ist wieder ein Soldatenlied im Marschtempo, wobei die Trommel das Ihre thut und das Volksthümliche auch in der Musik nicht fern geblieben ist. 5) „Es macht sich so von selbst," von Jacobi, ein naives, hübsches Gedicht, das so klingende Töne erhalten hat, die schon gefallen, aber lange nicht so lange gewendet und gemeistert worden sind, als hätten sie sich von selbst gemacht, wozu auch Viele der Komponisten gar nicht Geduld und Begehr zu haben scheinen. Für Sänger und Spieler dagegen ist es doch eine schöne Sache, wenn sie nicht zu manirirt und hübsch natürlich ist bei aller Eigenheit. — 6) „Beim Einschenken," von A. Kopisch, ein Schwank beim Glase. Die Melodieen reden den Meisten nach dem Munde; die Textwahl thut dasselbe, und so werden sie unterhalten.

Vier Lieder von *H. Heine*, komponirt von *J. Rosenhain*. Op. 23. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Gr.

Man empfängt von Heine's kurzen Reimbildern: „Im wunderschonen Monat Mai"; — „Hör ich das Liedchen klingen"; — Ein Jüngling liebt ein Mädchen"; — „Ein Fichtenbaum steht einsam." Alle im Gesange und in der Begleitung sehr einfach gehalten: allein das erste ist zu nüchtern, und die übrigen haben weder aus der Hippokrene noch sonst aus irgend einem Dichterquell getrunken. Der Komponist ist ohne Vergleich viel glücklicher, wenn er für das Pianoforte schreibt. Diese Gesänge sind verfehlt.

Die letzte Loge, Gedicht von H. Grünig, für eine tiefe Stimme in Musik gesetzt von *C. Fr. Hungenhagen*. Op. 41. Berlin, bei Trautwein. Preis $^{1}/_{4}$ Thlr.

Ein einfaches, für Maurerzwecke glücklich getroffenes und eingängliches Lied.

Jocosus. Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge — herausgegeben von *L. Schneider*, königl. Schauspieler. No. 20. Berlin, bei T. Trautwein. Preis $^{2}/_{15}$ Thlr.

„Hab mich sehr gut amüsirt!" komische Arie des Peter aus der komischen Oper: „Die beiden Schützen," gesungen von Louis Schneider, welcher sich den Text selbst anfertigte, den A. Lortzing für die Aufführung im königl. Opernhause in Berlin komponirte. Trägt irgend ein Peter den Schnak so gut vor wie der beliebte Peter in Berlin, stimmen die Hörer gewiss mit ihm überein. Dergleichen hat man gern.

---

1) *Das flotte Herz und Trost für's bange Herz* — komponirt von *C. T. Seiffert*. Op. 8. Breslau, bei Leuckart. Preis $^{1}/_{4}$ Thlr.

2) *Drei Gesänge für eine tiefe Stimme*. Von Demselben. Op. 9. Berlin, bei Trautwein. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Das erste tändelt ganz artig, das zweite, von Eichendorff, trostlich spielend, natürlich leicht, doch zuweilen ans Effektgesuchte streifend, was in solchen leichten Liedern sich sehr leicht einschleicht und vom Komponisten in der Regel immer am Letzten bemerkt wird. — Die drei Gesänge sind: Die Thränen, von H. Schulz, angemessen, die Vorhalte und scharfen Tonstellungen sind einmal modisch und darum Manchem schön; Frühlig und Freiheit, von Heine. Loose, ist für ein so kleines Tonbild zu bunt und die Zeichnung nicht einfach bestimmt genug; der Fremdling, von Schmidt von Lübeck, gewinnt sich auch in dieser Komposizion, in welcher wenige Härten jetzt kaum auffallen, gewiss seine Liebhaber, wenn ihm auch bei Andern die bekannte grössere Musik von Schubert, die durch Liszts Umspielung noch verbreiteter ist, Schaden thun wird.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 6. August 1840. Auch der Juli bot in diesem Jahre noch weniger Stoff zum Bericht über Kunstereignisse dar, als sonst, da noch die Hoftrauer fortdauert, und viele Personen nach den Bädern und anderweitig verreist, auch mehrere Mitglieder der königl. Oper auf Urlaub abwesend sind. Dem. *Schebest* setzte ihre Gastrollen mit mehr und minder günstigem Erfolge fort. Ihre Darstellung der Norma war in Hinsicht des Mimischen und Plastischen ausgezeichnet, wenn gleich

nach italienischer Weise, in den Affekten stark aufgetragen. Was den Gesang betrifft, so leistete Dem. Schebest in den tragischen Situazionen viel Gelungenes; im Ganzen jedoch liegt diese Partie der Sängerin zu hoch, und die hohen Töne können von derselben nur mit äusserster Anstrengung erreicht werden, was auf den Zuhörer stets einen peinlichen Eindruck hervorbringt. Ganz angemessen ist dagegen die Rolle der Adalgisa für Dem. *Hedwig Schultze*, deren Gesangbildung ungemein gewonnen hat. Den Romeo in Bellini's Capuleti und Montecchi gab Dem. Schebest zwei Mal mit allgemeinem Beifall, da sowohl diese Mezzosopranpartie ganz ihrer Stimme zusagt, als auch das Spiel derselben sehr edel und ausdrucksvoll ist, namentlich im vierten Akt. Dem. Schultze sang die Giulietta durchaus genügend, mit innigem Gefühl. Leider ist diese vielversprechende junge Sängerin besorglich erkrankt, jetzt jedoch schon in der Besserung. Die Aufführung von Mozart's Titus ist deshalb verschoben. In Rossini's Otello sang Dem. Schebest die Desdemona meistens mit leidenschaftlichem Ausdruck und guter Wirkung, oft jedoch mit zu viel Anstrengung. Die Herren *Eichberger*, *Mantius* und *Zschietzsche* leisteten vorzugsweise Lobenswerthes als Otello, Rodrigo und Brabantio. Auch Herr *Fischer* befriedigte als Jago. Ausserdem wurden „Die beiden Schützen" von Lortzing nach langer Ruhe mit lebhafter Theilnahme gegeben. Herr *Bercht*, vom Stadttheater zu Düsseldorf, gab darin den Wilhelm als Gastrolle, im Gesange, ungureichender Stimme wegen, weniger, als durch gewandte Darstellung genügend. Goethe's Faust ist mit der Musik des Fürsten A. Radziwil und von Lindpaintner zwei Mal gegeben, auch „Die Belagerung von Korinth" vor der Abreise der (noch abwesenden) Dem. *Löwe* nochmals wiederholt worden. — Am 19. Juli wurde zur Gedächtnissfeier des Todestages der Königin Luise zu Potsdam im neuen Palais in Gegenwart des königl. Hofes und vor zugelassenen Zuhörern Mozart's Requiem, von den Mitgliedern der königl. Kapelle und Oper, unter Leitung des Herrn Spontini, dasselbe Meisterwerk auch öffentlich in der Kirche zu Charlottenburg aufgeführt. — Das Königsstädtische Theater hat, seit der Rückkehr der Dem. Hähnel von ihrer Urlaubsreise, wieder grössere Opern z. B. Norma, die Puritaner u. s. w. geben können, obgleich der neu angestellte Tenorist Herr *Steiner* wenig befriedigt. Auch der tüchtige Baritonist Herr *Oberhoffer* ist, wie auch das *Beckmann*'sche Ehepaar, zurückgekehrt. Herold's Zampa ist zum ersten Mal auf dieser Bühne mit gutem Erfolg gegeben worden, da die Titelrolle ganz für Herrn Oberhoffer geeignet ist.

Der königl. schwedische Konzertmeister *Berwald* aus Stockholm liess sich im königl. Schauspielhause mit einem Konzertsatz von Viotti und Rondo brillant eigener Komposizion mit Beifall hören. Der achtungswerthe Violinist bewährte die Vorzüge der älteren soliden Schule: reinen, vollen Ton, langen, markigen Bogenstrich und gemässigte Fertigkeit, mit Geschmack und gutem Vortrage vereint. In dem Rondo näherte sich Herr Berwald mehr dem Zeitgeschmack, ohne sich bis zu dessen Extravagnzen zu verirren.

Am 3. August, dem sonst so freudig begangenen Festtage der Geburt unsers theuern verewigten Königs, waren alle Theater geschlossen. Nur die Akademie der Künste, und die nach den Sommerferien an diesem Tage wieder eröffneten Gymnasien feierten auf angemessene Weise das Andenken des unvergesslichen Monarchen.

Die N. M. Loge zu den drei Weltkugeln hatte für eingeladene Zuhörer eine eigene Trauerfeier veranstaltet, welche durch Beethoven's Trauermarsch auf den Tod eines Helden eröffnet wurde. Es folgten mehrstimmige Gesänge für Tenore und Bässe, theils Solo, theils Chor, abwechselnd ohne und mit Orchesterbegleitung. Ausser wohl gewählten Liedern wurde die A. Romberg'sche Kantate: „Was bleibet und was schwindet," von Rosegarten gedichtet, mit vollem Orchester ausgeführt. Den tiefsten Eindruck bewirkte das melodisch schöne Grablied aus K. M. v. Weber's musikalischem Nachlass: „Leis' wandeln wir wie Geisterhauch, zu deinem stillen Grabe hin" u. s. w., welches für diese Aufführung von J. P. Schmidt für vier Männerstimmen umgesetzt und mit sanfter Begleitung von Saiten- und Blasinstrumenten versehen war. Die bewegte Stimmung der Zuhörer wurde durch ein Nachspiel auf der Harmonika noch erhöht:

„Und jedem Hörern Auge blickte
Wehmüthig auf zum Sternenland."

Frühlingsopern in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Mantua. In der Sonnambula wurden progressiv immer mehr applaudirt die Cucchi, der Bassist Facchini, der Tenor Pancani und die Prima Donna Dabedeilhe. In der Italiana in Algeri war diese Progression: Cucchi, Pancani, Dabedeilhe, Facchini. In der Prigione di Edimburgo von Ricci, worin die Posterla vom Mailänder Konservatorium mitwirkte, gab es keine Progression, weil Alle gleichen Beifall fanden.

Verona. (Teatro Filarmonico.) Die vortheilhaft bekannte Demeric, der Tenor Prospero Ferrari, der Buffo Nicola Fontana und die beiden Brüder Bassisten Linari-Bellini eröffneten die Stagione mit Ricci's Scaramuccia erfreulich, weil die Demeric die für sie ursprünglich geschriebene Sandrina sehr gut, Fontana den Tommaso eben so gut vortrug, Lelio den Kräften des Ferrari sehr hübsch anpasste, die Bassisten auf den Ausgang der Oper wenig Einfluss hatten, und die Cembi nichts verdarb. Die neue und erste Oper: *Lina*, von dem von hier gebürtigen Maestro *Carlo Pedrotti*, 24 Jahr alt, fand starke Aufmunterung. Die Musik gehört zum gewöhnlichen täglichen Brot, und das Ganze dreht sich darauf herum, dass ein reicher Herr die mit Amero verlobte Lina entführt, ein Raimondo, Herr des Orts, alle Mittel anwendet, sie wieder zu erhalten. Man sagt, Herr Pedrotti habe schon eine zweite Oper fertig: *Clara del Mainland* betitelt. Nach diesem kurzen Feste fand Linari-Bellini als Protagonist im Furioso Anerkennung. Endlich gefiel Ricci's Prigione di Edimburgo mit der Demeric, der Venier, den Herren Ferrari und Fontana.

Padua. (Teatro Nuovissimo.) Abermals konnte man die sogenannte Stagione della Fiera del Santo im Juni nicht abwarten, und genoss einstweilen Persiani's unverdauliche Ines di Castro. Die hier so beliebte hoffnungsvolle Boldrini Vorwärts, der Tenor Sangiorgi trugen das Meiste zum Gelingen der Oper bei; nach ihnen der Bassist Ronzi nebst den Altri-Professori: Annetta Crescimbeni und Ignazio Patriossi. Prima Donna, Tenor und Bassist, zum Theil auch die Crescimbeni zeichneten sich in den beiden folgenden, unvermeidlichen Opern Beatrice di Tenda und Roberto d'Evreux aus, und am 4. Juni endigten die Vorstellungen mit der Serata di beneficio der Boldrini sehr glänzend.

Chioggia. Das San Marcofest (25. April) wurde musikalisch mit Donizetti's Gemma di Vergy im Ganzen gut gefeiert. Die Gabbi (Titelrolle) und Bassist Sermattei verdienen Lob. Der Tenor Frassinelli fand Beifall, wiewohl er seinem Part nicht gewachsen war. Die Schlatter würde mit ihrer schönen Stimme weit mehr gefallen, wenn sie eine bessere Aussprache hätte.

Venedig. (Teatro alla Fenice.) Dies gewöhnlich nur im Karneval offene Theater gab heuer auch im Frühling Opern, und zwar als erste Rossini's Semiramide, Titelrolle die Ronzi, Arsace die Engländerin Shaw, Idreno Tenor Manfredi, und Assur Bassist Ferlotti. Der rühmlich bekannten Prima Donna und der Shaw ward reichlicher, den Mannern etwas minderer Beifall zu Theil. Die für hier komponirte Oper *Ida*, del Maestro *Nini*, die man mit der De Giulj, Shaw, Manfredi und Ferlotti gegeben, machte nach der zweiten Vorstellung Donizetti's Gemma di Vergy Platz, worin die Ronzi, die Strinasacchi, Manfredini und Ferlotti sangen. Dessen Maria Stuarda machte jedoch der Musik wegen Fiasco.

(Teatro Apollo.) Mercadante's Giuramento verunglückte am 24. Mai, die Fürst errang sich einigen Applaus, und nach ihrem Duette mit der Hogé wurden beide sogar hervorgerufen. Alles Uebrige mit dem Tenor Arioli und Bassisten Rommy machte Fiasco. Mit dem Tenor Gallico ging es darauf etwas besser, und noch besser mit dem von hier gebürtigen Luigi Zanetti (vielmehr Bariton), welcher zum allerersten Mal die Bühne in der Rolle des Manfredo betrat, mit schöner Stimme, guter Aussprache und mancher andern guten Eigenschaft; er fand Aufmunterung und kann in der Folge was werden. In der Lucrezia Borgia fand die Olivier (Titelrolle) öfters verdienten Beifall, und die Fürst (Orsini) verdiente Aufmunterung. Der Bassist Rommy ist als Sänger nicht zu verachten, aber etwas kalt.

Roveredo. Die Prima Donna Adelina Rossetti, Tenor Giovannini, Buffo Rebussini, Bassist Gherardini vergnügten die Zuhörer ungemein mit Donizetti's Elisir d'Amore; Tenor und Buffo waren aber die ausgezeichnetsten. Darauf die grosse Oper Marino Faliero, von demselben, mit einem Quasi-Fiasco.

Statistik der Frühlingsopern in Italien.

Die diesjährige Frühlingsstagione zählt in allem vier neue Opern (*Christina di Scozia* in Mailand, *Lina* in Verona, *Modista*, und *Rosmonda*, beide in Florenz) und zwei neue Maestri (*Giulio Alary* und *Carlo Pedrotti*).

Von *Donizetti* (noch immer sehr vorherrschend) wurden gegeben 13 Opern auf 34 Theatern = Gemma di Vergy auf 8, Elisir d'amore 6, Furioso, Torquato Tasso, Marino Faliero, Anna Bolena, jede auf 3, Lucrezia Borgia, Maria Stuarda 2, Parisina, Ajo nell' imbarazzo, Olivo e Pasquale, Betly, jede auf 1.

Bellini 4 auf 14 Theatern: Beatrice di Tenda 6, Straniera, Sonnambula jede auf 3, Norma 2.

Rossini (taucht wieder etwas hervor) 7 Opern auf 12 Theatern: Guglielmo Tell 3, Semiramide, Otello, Italiana in Algeri, jede auf 2, Mose, Cenerentola, Inganno felice, jede auf 1.

Mercadante 4 auf 7: Giuramento 4, Bravo 2, Gabriella, Vestale, beide auf 1.

Ricci (Luigi) 4 auf 6: Esposti 4, Scaramuccia, Chiara, Chi dura vince 1.

Ricci (Federico) 1 auf 3: Prigione di Edimburgo.

Nini 2 auf 2: Maresciallo d'Ancre, Ida.

Coppola 1 auf 5: Nina pazza per amore.

Speranza 1 auf 4: Due Figaro.

Cordella, Nicolai, Obiols, Persiani, von jedem 1.

Kurzgefasste Nachrichten über die italienische Frühlingsoper ausserhalb Italien.

Athen. Sowohl die Norma als Sonnambula erfreuten sich der besten Aufnahme, in ihnen besonders die Prima Donna Sasso und Tenor De Zuecato. Im Belisario fand Letzterer und die beiden Damen Lugli und Luzio-Ricci allgemeinen Beifall. — Es heisst, die Regierung werde der italienischen Oper einen Zuschuss von 15.000 Drachmen (ungefähr 5000 Augsb. Gulden) geben. Nächstens soll die Oper mit der italienischen Komödie abwechseln.

Barcelona. Mercadante's Elena di Feltre, mit welcher Oper am 9. Mai das Theater eröffnet wurde, machte einen solennen Fiasco; die armen Hauptsänger: die Assandri, Tenor Pincenti und Bassist Balzar konnten nichts dafür. Besser ging am 1. Juni die Lucrezia Borgia mit der Tavola und Balzar; der Tenor Brambilla war wohl zu schwach für seinen Part.

Brüna. Dieselbe Gesellschaft wie in Pressburg (s. d.) gab hier den Elisir, Belisario, die Lucia und die Puritani. (Sie sang ferner noch in Hamburg und Leipzig.)

Havanna. Der Tenor Giuseppe Pardini, der bereits vorigen Karneval sich hier im Belisario, in der Norma, Donna del lago, und erst unlängst in Generali's Baccanali vielen Beifall erworben, ist nach Matanza abgereist, wo er in einigen Opern debütiren wird, von da aber nach Neapel zu gehen gedenkt.

Lissabon. Bei aller Nichtneuheit und Reminiszenzen der Catterina di Cleves des Maestro Savj hat ihre Musik — der Ferlotti und des Bassisten Varese wegen — gefallen. Den 12. Juni debütirte der Bassist Fornasari in der Titelrolle des Marino Faliero mit Beifall.

Malta. Nach dem Fiasco der Maria Stuarda gab

man die Norma mit der Darbois, der Ruggeri und dem Tenor Cristofani; den Ventaglio von Raimondi mit den drei Damen Ruggeri, Leonardis, Valentini und den Herren Cristofani und Leonardis; sodann die Elena di Feltre von Mercadante, welche alle drei Opern gefielen, in letzterer besonders Cristofani.

Odessa. Coppola's Nina mit der Beltrami-Barozzi ging mit vollen Segeln; Tenor Gentili, Bassist Marini (Giuseppe) und Buffo Graziani waren nach der Barozzi die am meisten Begünstigten.

Palma (Insel Mallorca). Meist die Algierer Gesellschaft (s. den vorigen Bericht) gab hier Donizetti's Gemma di Vergy, in welcher sich die Casanova, die Vogt, Herr Zoni und besonders Herr Gerli auszeichneten.

Pressburg. Im Elisir d'amore saugen die Mazza, Tenor De Bezzi, Bassist Polonini und Buffo Paltrinieri; im Belisario die Schieroni, Nolli (ihr Gatte und Protagonist), die Pellegrini (machte die Irene) und Tenor De Gattis; in der Lucrezia Borgia die Schieroni, die Pellegrini, De Bezzi und Polonini; im Barbiere di Siviglia die Mazza, De Gattis, Tasca (machte den Bartolo) und Paltrinieri; Alles gefiel und in der Lucia di Lammermoor (also hier 4 Opern von Donizetti) besonders die hübsche Schieroni.

San Yago (Insel Cuba in Südamerika). Die Capuleti und Montecchi haben hier unter den übrigen Bellini'schen Opern, als Musik, am wenigsten gefallen. Die Garcia-Ruiz (Romeo), die Pancaldi (Giulietta) und der Tenor Ceresini erhielten aber zuweilen starken Applaus. Nächstens gibt man die Norma, worin der Tenor Luigi Perozzi debütirt, darauf den Barbiere di Siviglia mit dem Bassisten Francesco Gastaldi.

Spalato (Dalmatien). Die Beatrice di Tenda mit der Ranzi, der Tassini, den Herren Vitali und Luzzi ging gut, eben so der Scaramuccia mit dem Buffo Carozzi.

Valencia. Wegen eines verlorenen Prozesses mit dem Impresario Molins wurde das Theater geschlossen. Ein anderer Impresario, Namens Corsi, hält einstweilen die Signore Manzocchi und Cararo, den Tenor Ronzi, Bassisten Natale und Buffo Di Franco beschäftigt, und gab darauf mit der Manzocchi, Ronzi und Natale Donizetti's Parisina mit gutem Erfolge.

Prag, Juli. Ein sehr angenehmer Gast auf unserer Bühne war Frau *van Hasselt-Barth*, königl. bair. Kammer- und k. k. Hofoperasängerin, deren schöne Gaben und reiche Kunstbildung wir in 11 Gastrollen kennen lernten; Donna Anna, Norma (3 Mal), Antonina im Belisar, Alaide in der Unbekannten, Beatrice in den Gibellinen in Pisa (2 Mal), Isabella in Robert der Teufel und Giulietta in den Montecchi und Capuletti (2 Mal). Frau van Hasselt-Barth besitzt eine weder sehr starke noch in allen Chordea gleich wohlklingende Stimme, hat sich aber durch ein Studium, wie wir es selten noch bei einer Sängerin fanden, nicht allein zur vollendeten dramatischen Sängerin ausgebildet, sondern ist auch mit der italienischen Singmethode wohl bekannt, und versteht grossartige Wirkungen hervorzubringen. Auch als mimische Darstellerin ist Frau van Hasselt-Barth ausgezeichnet, der Karakterausdruck wohl gehalten, und jede ihrer Bewegungen scheint nach der Antike studirt, nur kehren manche derselben (vorzüglich eine gebieterische Erhebung des Armes) etwas zu oft, und mitunter an Stellen wieder, wohin sie nicht passen, wodurch ihre Wirkung wie ihr Werth geschmälert wird. Das Gebiet, auf welchem sich diese Künstlerin mit besonderem Glück bewegt und Bewunderung und Rührung hervorbringt, ist die moderne italienische Musik, zumal jene, welche antike oder rein elegische Stoffe behandelt, und deren Gefühle, ja Leidenschaften ein sehr langsames Tempo vertragen, das ihr zur Gewohnheit geworden zu sein scheint, und dessen Effekt manchen Partieen, die ein rasches Vorschreiten verlangen, störend in den Weg tritt. Dass Frau van Hasselt-Barth die Donna Anna zur ersten Rolle wählte, bezeugt nicht allein ihren geläuterten Kunstgeschmack, sondern zugleich eine zarte Rücksicht auf die bekannte Vorliebe des Prager Publikums für Mozart, und besonders für seinen Don Juan, den er hier gedichtet; doch konnte diese Wahl in anderer Hinsicht keine ganz glückliche genannt werden, da die oben gerügte Eigenschaft ihrer Singweise zumal in dem bewegten Erzählungsrezitativ und der Aufforderung zur Rache an den Ottavio so schwer ins Gewicht fiel, dass man wohl die grossen Vorzüge der Künstlerin nicht verkennen konnte, ja sogar ihre Mitwirkung in einzelnen mehrstimmigen Gesängen, z. B. dem Quartett und Maskenterzett des ersten Aktes durch gerechte Anerkennung ihres Kunstverdienstes auszeichnete, doch blieb das Publikum im Ganzen lau gegen den werthen Gast, und selbst die wiederholten Hervorrufungen hatten mehr das Ansehen eines *succes d'estime*, als eines von einer Kunstleistung erwärmten und ergriffenen Publikums. — Dass die Besetzung des Don Juan keine unserer besten, ist längst und oft bemerkt und beklagt worden. Herr Strakaty eignet sich nicht für die Haupt- und Titelrolle, doch war er heute sehr bei Stimme, und sang so gut als möglich. Dem Vernehmen nach will Herr Stöger diese Partie künftig Herrn Demmer übergeben, was recht zweckmässig wäre, doch dem Ganzen nur dann aufhelfen kann, wenn auch Herr Kunz den Leporello übernimmt, welche Partie sich durchaus nicht mit einem Buffo ohne Stimme begnügt, sondern einen tüchtigen Sänger verlangt. Dem. Grosser haben wir die Donna Elvira schon viel besser singen hören, diesmal war sie nicht rein in der Intonazion, und Mehreres misslückte ihr. Dem. Allram trat als wieder engagirtes Mitglied in der Zerline auf, und sang die Partie — obschon sie sehr befangen schien — recht brav. Auch Herr Emminger genügte als Ottavio. Masetto und der Stadtgouverneur sind — dem Publikum bekannt! — Die zweite Rolle der Frau van Hasselt-Barth war Norma, die sie vor ziemlich leerem Hause sang, doch schon in der Sortita, obschon wir in derselben an ein anderes Tempo gewohnt sind, rauschende Theilnahme erregte; aber von dem Duett mit Adalgisa an wurde die Norma unseres verehrten Gastes ein von Minute zu Minute steigender Triumf, und wir lernten hier die Sängerin in

ihrem eigenthümlichen Wirkungskreise kennen, die nicht allein im dramatischen Vortrage Mad. Schröder-Devrient erreicht und überbietet, sondern all ihre Vorzüge, ohne einen ihrer Fehler besitzt. Sie entfaltet vor uns das tiefste Gefühl, die gewaltige Leidenschaft mit hinreissender Gewalt, ohne je etwas zu viel zu thun, oder einen Moment die höchste weibliche Würde aus den Augen zu verlieren; sie malt uns die Priesterin in schönen Zügen aus, welche der Komponist kaum in Contouren angedeutet, und jede ihrer Bewegungen ist Wahrheit und Schönheit. Wir haben ausser Mad. Schröder-Devrient, welche, um für die abnehmende Stimme Ersatz zu bieten, sich zu einem zu grellen Kolorit hinauf potenzirt, und dadurch mehr verletzt als rührt und ergreift *), noch mehrere Darstellerinnen der Norma gesehen, unter welchen Dem. Lutzer und Mad. Stöckl-Heinefetter **) die vorzüglichsten waren, aber es herrscht unter den Kennern nur eine Stimme darüber, dass Frau von Hasselt-Barth alle ihre Vorgängerinnen weit überboten, was auch der ungeheure Enthusiasmus des Publikums verbürgte, der von Szene zu Szene gleich einer Lawine anwuchs, und am Schlusse gar nicht enden wollte. (Die erste Wiederholung der Norma zeigte ein in allen seinen Räumen überfülltes Haus.) Ein hiesiger Referent äusserte sich nach der Donna Anna: „Ueber schwierige Gänge schlüpft sie hinweg, ohne sie mit der äussersten Zehe (?) unberührt zu lassen, und scheint erst auszuruhen, wenn sie den Ton lang und kräftig halten muss, wobei er jedoch manchmal zur unrechten Zeit tremolirt.“ Nach der Norma sagte er aber: „Was ich im letzten Blatte über ihre Gesangsweise bemerkte, hätte ich nicht allgemein hinstellen, sondern blos auf jene Vorstellung einschränken sollen; denn u. s. w.“ — Wenn einem Kritiker etwas Menschliches begegnet, so ist es löblich, dass er hinterher seinen Irrthum bekenne; aber wie soll man es nennen, wenn ein solcher einen Irthum bekennt, den er nicht begangen? — Der Tremolo ist immer ein Flecken an dieser Gesangssonne, der um so mehr zu tadeln ist, als er bei ihr noch keineswegs Folge des Stimmenmangels, sondern blose Angewöhnung zu sein scheint.

Auf die Norma folgte die Antonina, eine Partie, welche bisher von Dem. Grosser gegeben wurde, deren Kunstbildung sich durchaus diesem Genre nicht fügen kann, und die Wirkung, welche unser werther Gast darin hervorbrachte, musste um so grösser sein, als sie den tiefen Mutterschmerz so hinreissend und zugleich in so edlen Formen darstellte, dass durch ihn nicht allein ihr Benehmen gegen den Gemahl motivirt wurde, sondern wir zugleich die volle Achtung vor der unglücklichen Gattin und Mutter bewahrten. Alle Stellen, vorzüglich aber die Finalarie, welche man sich gar nicht gehört zu haben erinnern konnte, machten Furore; und wenn man Dem. Grosser als Medea gehört hat, kann man sich den Umstand, dass sie jene so ganz fallen liess, nur dadurch erklären, dass der brillante italienische Gesang ihr zu grosse Fesseln anlegte. — In minder günstigem Lichte erschien Frau van Hasselt-Barth als Alaide, welche, wenn wir die Sache genau betrachten, das schnelle Tempo abgerechnet, auch eine andere Art von Stimme zu verlangen scheint, als der Künstlerin zu Theil wurde; denn obschon ihre Darstellung kein bedeutender Vorwurf zu machen ist, war doch die Leistung nicht glühend und kräftig, die Wirkung nur wenig ergreifend. Es ist bekannt, dass das Libretto Alaidens letzte Nummern im ersten und zweiten Finale im höchsten Wahnsinn verlangt; leider aber hat Bellini diesen Wahnsinn so vernünftig und klar komponirt, dass Frau von Hasselt-Barth die erste war, der es gelang, in der letzten dieser Stellen eine Art von Delire hervorzuzaubern, was eigentlich in den Noten noch gar nicht liegt. Herr Emminger, welcher den Arthur unter seine bessern Leistungen zählen kann, übernahm sich im ersten Akte so sehr, dass er im zweiten nicht vollkommen ausreichte, und die Chöre gingen im vollen Sinne miserabel, wie es jetzt sehr oft der Fall ist!! Auch in den Ghibellinen schien das an sich schon etwas zu weit gedehnte Finalduett des vierten Aktes durch das genommene Tempo noch zu wachsen, und machte nicht den Effekt, der von einer Künstlerin dieses Ranges zu erwarten stand. Als Giulietta stand dagegen Frau van Hasselt-Barth wieder ganz an ihrem Platze, und bot nicht allein ein ganz würdiges Seitenstück zu ihrer Norma, sondern erregte — besonders in der Szene des dritten Aktes nachdem sie den Schlaftrunk genommen, wie nach dem Erwachen in der Gruft, welche beide ein tiefes Eingehen nicht nur in die Bellini'sche Oper, sondern auch in das Shakespeare'sche Trauerspiel beurkundeten — einen beinahe noch grösseren Enthusiasmus als in jener Oper.

In den Montecchi und Capuleti wurde Frau van Hasselt-Barth durch die königl. sächsische Hofsängerin Dem. *Botgorschek*, welche den Romeo zur ersten Gastrolle erwählt hatte, begleitet und in gewisser Hinsicht sehr wacker unterstützt. Dem. Botgorschek kann sich zwar weder in musikalischer Bildung noch mimischer Darstellung mit jener Künstlerin messen; dagegen besitzt sie eben Kunstfertigkeit genug, um diesen elegischen Opernhelden darzustellen, und eine jugendlich kräftige Stimme, die allein hinreichte, ihr unser Publikum zu gewinnen, und deren Umfang uns hier beinahe Ueberfluss schien, da sie die tiefen Stellen der Partie noch um zwei Töne tiefer nahm, als sie geschrieben sind, was wir nicht billigen können, da sie jener tiefern Chorden nicht so mächtig ist, als der übrigen. Das Tempo nimmt auch Dem. Botgorschek so bedachtig als Frau van Hasselt-Barth, was aber im ersten Duette das Einzige war, worin sie mit Giulietta sympathisirte. Im Ganzen setzte in demselben die schone Stimme des Liebhabers die Geliebte, die Kunstfertigkeit der Letztern den Vortrag des Ersteren in Schatten. Am besten gelang ihr der letzte

*) Das kann sich einmal treffen: allein wir kennen die Meisterin als unvergleichliche Norma, als unvergleichlichen Fidelio u. s. w. Es bleibe ihr, was sie verdient.

Die Redaktion.

**) Von Dem. Sab. Heinefetter kann hier nicht die Rede sein, da ihre Norma alles Adels entbehrt, und nur als ein von Aussen Gegebenes, die Kopie einer allzu leidenschaftlichen Darstellung dieser Partie erscheint.

Der Berichterstatter.

Akt, worin das Studium eines grossen Vorbildes unverkennbar war. Das Publikum sprach einen Beifallsjubel aus, wie er bei uns nicht alle Tage erscheint, die beiden Sängerinnen wurden einzeln und vereint nach keiner Nummer und nach keinem Akte weniger als drei Mal hinter einander, Frau von Hasselt-Barth nach dem dritten Akte sogar vier Mal gerufen. Die übrige Besetzung war die gewöhnliche. Auf allgemeines Verlangen musste Frau von Hasselt-Barth diese Giulietta und die Norma noch ein Mal wiederholten, in welcher letzten sie zum Bedauern der Musikfreunde von uns Abschied nahm. Dieser letzte Abend wurde durch Blumen- und Lorbeerkränze und ein Sonett verherrlicht.

Um die Vorstellung der Unbekannten und Ghibellinen in Pisa möglich zu machen, übernahm wegen Krankheit der Mad. Podhorsky Dem. Grosser aus Gefälligkeit die Partie der Isoletta (natürlich mit Hinweglassung der grossen Arien) in drei Tagen, was auch das Publikum dankbar anerkannte.

Die Gastdarstellungen des Herren *Nestroy*, Mitgliedes des k. k. privil. Theaters an der Wien, hatten vor Erscheinung dieser beiden Sängerinnen durch beinahe fünf Wochen die Oper ganz von unserer Bühne verdrängt, auf welcher zur Seite des rezitirenden Schauspiels die Posse als Alleinherrscher glänzte, und schon die Möglichkeit eines solchen Falles beweist, dass Herr Nestroy in diesem Genre Ausgezeichnetes leistet. Man muss von ihm das „Es ist Alles nicht wahr!“ aus der verhängnissvollen Faschingsnacht, das Turnierlied aus seiner Posse: „Gegenwart und Vergangenheit“ (unstreitig eine der drolligsten und karakteristischsten komischen Stücke) oder ein anderes dergleichen Lied vortragen hören, um eine Idee zu bekommen, was ein echt komisches Talent, von der Natur mit einer kräftigen Stimme begabt, mit dem österreichischen Coupletgesang wirken kann. Herr Nestroy brachte uns drei neue Possen aus Wien mit: „Dienstbotenwirthschaft oder Schatulle und Uhr,“ komisches Lokalkarakterbild mit Gesang in zwei Akten von Friedrich Kaiser, Musik vom Kapellmeister Hebenstreit — dann: „Der Erbschleicher,“ Posse mit Gesang in vier Akten von Joh. Nestroy, Musik von A. Müller, und: „Der Pelzpalatin und der Kachelofen oder der Jahrmarkt zu Rautenbrunn.“ Posse mit Gesang in drei Akten von Fr. Hopp, Musik vom Kapellmeister Hebenstreit.

Alle drei sind sehr sparsam mit Musiknummern ausgestattet, doch ist die erste die beste, die vorzüglich ein allerliebstes Lied über die Komödienspielerei hat, die letzte das schwächste Produkt von allen. Z. 17.

Christus, der Erlöser,

Oratorium von Dr. *Philipp Meyer*, in Musik gesetzt von Dr. *Friedrich Schneider*.

(Manuskript.)

Gera. Die persönliche Achtung, welche Herr Dr. Friedrich Schneider gegen den hiesigen Kantor Herrn Lägel hegt, vielleicht auch der Umstand, dass der Unterzeichnete in genannter Stadt lebt, hatte denselben bewogen, zu Anfang des Jahres 1839 seine Eingangs dieser Anzeige angeführte, damals neueste Komposition an Herrn Lägel zu übersenden, damit dieser sie zum ersten Male zur Aufführung bringe. Allein mancherlei hemmende Umstände unterbrachen das begonnene Einstudiren des Werkes und verzögerten dessen Veröffentlichung um ein volles Jahr, so dass erst zu Anfang des laufenden die nöthigen Vorarbeiten zur öffentlichen Produkzion mit frischem und anhaltendem Eifer vorgenommen werden konnten und die Aufführung am Charfreitage in der hiesigen St. Salvatorkirche erfolgte.

Ueber diese Aufführung, so wie über das musikalische Werk selbst einige Bemerkungen in eine allgemein geachtete Zeitschrift niederzulegen, fühlt sich Unterzeichneter um so mehr gedrungen, da er durch den Text in so engem Zusammenhange zu dem Werke steht, obwohl er natürlicherweise die Beurtheilung der Dichtung selbst, welche den dritten und vorletzten Theil der von ihm gefertigten und von Schneider komponirten Christusoratorien bildet, einem andern Sachverständigen überlässt, am liebsten dem würdigen Redakteur dieser Zeitschrift, der bei seiner anerkannten musikalischen und ästhetischen Bildung gewiss dem betheiligten Publikum zu Danke arbeiten würde, wenn er es übernehmen wollte, eine vergleichende Kritik der vielen vorhandenen Texte desselben Gegenstandes, wie sie von Graun, Haydn, Mozart, Neukomm, Bergt u. A. komponirt worden sind, anzustellen, um zu einem bestimmten Resultate über die an dergleichen Dichtungen überhaupt zu stellenden Forderungen zu gelangen.

Was nun die Komposizion betrifft, so war es selbst für einen Meister, wie Friedrich Schneider ist, sicherlich keine leichte Aufgabe, einem von so vielen Heroen der Kunst und von ihm selbst bereits kurz zuvor bearbeiteten Stoffe eine neue und dankbare Seite abzugewinnen und da, wo Alles erschöpft zu sein scheint, jungen Leben hervorzurufen. Und doch dürfte dieser Zauber dem wackeren Meister in so reichem und überraschendem Maasse gelungen sein, dass sich dies Oratorium den besten Kompositionen dieser Gattung an die Seite stellen kann. Denn man muss erstaunen über die Fülle und Frische der Gedanken, wie über die Gewandtheit und Sicherheit, mit welcher der geisteskräftige Meister den Tonen gebietet und die Instrumente zwingt, in origineller und doch würdiger Weise den Gesang zu tragen und zu heben.

Ausser Christus und Judas, von denen, gegen die gewöhnliche Stimmenvertheilung, jener dem Bass, dieser dem Tenor zugewiesen ist, treten als Solostimmen auf: Johannes (Alt), Jakobus, Petrus, Joseph von Arimathia und Satan. Dazu kommen noch Maria, Salome und Maria Magdalena, so wie einige Arien, Lieder und Rezitative, meistens für Sopran und Alt. Als die gelungensten und ansprechendsten unter den Solopartieen glauben wir Folgende hervorheben zu müssen.

1) Die Partie des Judas, namentlich No. 5: „Welche Qual hat mich erfasst,“ in der sich der Komponist in dramatischer Darstellung so tüchtig bewährt, dass das

Bild des Verräthers in erschütternder Wahrheit vor die Seele des Hörers tritt;

2) die Partie des Christus, durchweg kräftig, würdig und ergreifend gehalten. Doch sei es vergönnt, über einzelne Nummern uns genauer auszusprechen. In No. 6 wollte es uns scheinen, als ob die Wiederholung der Textesworte: „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod," den Eindruck nicht nur nicht erhöhe, sondern sogar verringere; auch vermochten wir bei den Worten: „bis in den Tod" uns mit dem etwas künstlichen Harmoniewechsel nicht zu befreunden. Bei No. 13 fühlten wir uns in der Behandlung der Worte: „Mein Vater" u. s. w. unwillkürlich und nicht ohne einige Störung an eine bekannte Komposizion des Erlkönigs erinnert. Grösseres Bedenken erregte in uns die Auffassung von No. 35 „Es ist vollbracht!" Diese Worte kommen im ganzen Oratorium absichtlich drei Mal vor: das erste Mal No. 2 im Munde des Satans:

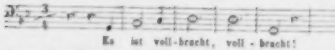

das zweite Mal No. 17 im Munde des Judas:

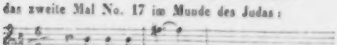

das dritte Mal eben in der fraglichen Nummer im Munde Christus:

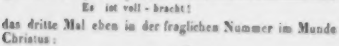

und zwar hier nach einem ziemlich langen Crescendo unter dem Fortissimo sämmtlicher Instrumente, so dass der Sängende, selbst bei der stärksten Stimme und grössten Anstrengung, doch kaum durchzudringen vermag. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Stelle den Glanzpunkt des Ganzen bildet und einen wunderbaren Effekt macht, ähnlich jenem in der „Schöpfung" bei den Worten: „Es werde Licht!" Allein ungeachtet der innern Analogie dieser Stelle mit der unsrigen, auf die der Unterzeichnete den Komponisten vielleicht selbst durch eine schriftliche Aeusserung geleitet hat, lässt sich bei reichlichem Nachdenken diese Behandlung mit dem Bilde des körperlich erschöpften, sterbenden Erlösers nicht vereinigen, selbst dann nicht, wenn man Matth. 27, 50 vor Augen hat. Vielmehr dürfte die unvergleichlich schöne musikalische Darstellung noch weit imposanter hervortreten, wenn die Worte: „Es ist vollbracht" von dem sterbenden Erlöser zwar Forte gesungen, sogleich aber von einem Geisterchore Fortissimo wiederholt würden*). In diesem Falle müssste sich dann freilich No. 37 und 38 anschliessen und No. 36 entweder ganz wegfallen oder vor No. 39 eingeschaltet werden. Wenigstens muss, wenn keine Abänderung eintritt, die in Rede stehende Nummer von einer Kollektivstimme gesungen werden, damit nicht die Stimme entweder ganz verschwinde oder in ein gellendes Schreien übergehe;

3) das Lied für den Sopran No. 19, höchst originell und wirksam instrumentirt. Der tiefe Eindruck, den dieses Lied trotz der durch seine drei Strofen herbeigeführten Wiederholung hervorbringt, wird noch besonders dadurch gesteigert, dass die dritte Strofe in E moll übergeht, während die beiden ersteren in E dur gesetzt sind;

4) No. 20, das Solo der Maria, romanzenartig gehalten. Zwar steht es der oben erwähnten Nummer nach, nimmt aber gegen das Ende von den Worten an: „Und die glänzenden Waffen" u. s. w. den Karakter dieser Nummer an und ist ausserordentlich zart und innig.

Dass bei der Gediegenheit und Vortrefflichkeit der genannten Nummern die übrigen etwas in den Hintergrund treten, ist nicht zu verwundern; gewiss haben auch sie ihren Werth. Nur das Solo des Satans No. 2 lässt, namentlich im Vergleich mit der ähnlichen Partie im Weltgericht, unbefriedigt, und tritt, vielleicht wegen der zu starken Instrumentirung, wenig oder gar nicht hervor.

Was die Chöre betrifft, so sind die meisten karaktervoll und des Meisters, der in denselben seinen vollen Geist zu entfalten pflegt, vollkommen würdig. Zu den gelungensten zählen wir No. 1. Prophet. Chor: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Boten" u. s. w., No. 3. Chor der Engel, der sich durch die drei Christusoratorien hindurchzieht und in dem vorliegenden, No. 27, wieder erklingt; No 11 „Ich werde den Hirten schlagen," worau sich der höchst schwierige Chor der Jünger schliesst: „Und wenn wir mit die sterben müssten"; No. 26. Chor der Pharisäer und des Volks: „Der du den Tempel zerbrichst"; und No. 34. Chor der Pharisäer: „Hört ihr des Frevlers Angstgeschrei," der leicht den Preis davon tragen dürfte. Dagegen lässt der Schlusschor des ersten Theiles No. 18 „Also hat Gott die Welt geliebt" u. s. w. die rechte Kraft und Frische vermissen, so dass er, eben als Schlusschor, zu gewöhnlich und matt erscheint. Noch weniger aber will uns No. 23. Chor der Pharisäer: „Kreuziget ihn!" gefallen. Hier ist besonders Anstoss zu nehmen an der vom Bass im neunten und zehnten Takte aufgenommenen und von den andern Stimmen fortgeführten, trotz des Allegro molto schleppenden Figur. Als vortrefflich ist noch zu erwähnen der herrliche Instrumentalsatz, der sich in Form eines Trauermarsches an das Rezitativ No. 21 schliesst und den Gang auf Golgatha malt.

Die Aufführung war, wie schon bemerkt, durch mühevolles Einstudiren gründlich vorbereitet und man kann Herrn Lägel durchaus das Lob bedeutender Anstrengung und Sorgfalt nicht versagen, noch weit weniger aber das Zeugniss technischer Sicherheit und Gewandtheit in den Proben sowohl, als bei der Produkzion. Ist es schon an und für sich schwierig, ein solches Werk auf eine würdige Weise vor das Publikum zu bringen, so steigt diese Schwierigkeit, wo die Aufführung zum ersten Male vor sich geht, der Dirigent also, verlassen von Vorgängern, deren Beispiel ihm zur Norm dienen könnte, in

*) In dem Oratorium „Gethsemane und Golgatha," dessen Text wir so eben erhalten, singt Maria Magdalena nach den Worten: „Es ist vollbracht!" Nicht Wort der Schmerzen, Jubel der Vollendung ist's, und der Chor wiederholt die Worte: „Es ist vollbracht!"

misslichen Fällen sich selbst rathen muss. Sind dann überdies die Mittel und Kräfte nicht in dem Maasse und Grade vorhanden, wie in grossen Städten, und ist das Lokal, in welchem die Aufführung vor sich geht, nicht das günstigste, so ist ein solcher Erfolg, wie er in der That hervorgetreten ist, aufrichtiger Belobung wohl würdig. Die Solopartieen waren im Ganzen gut vertheilt, und man wird in einer Stadt, wo weder eine Singakademie besteht, wie in Berlin, noch andere umfassendere musikalische Institute, wie in Leipzig, noch auch ein stehendes Theater mit seinen Gesangkräften aushelfen kann, sondern, Fräul. Lägel, die Tochter des Herrn Kantors, ausgenommen, lauter Dilettanten und Dilettantinen den Stock des Gesangpersonales bilden, dem Dirigenten keinen Vorwurf daraus machen, dass er auch minder geübte und deshalb schüchterne Talente beschäftigt hat. Denn wie sollen diese sich bilden, wenn ihnen keine Gelegenheit dazu gegeben wird, und soll denn der Versuch unterbleiben, weil er nicht sogleich als vollkommene Leistung auftritt? Nur das mussten wir bedauern, dass eine Tenorstimme, die in der Regel bei solchen Unternehmungen vortheilhaft mitwirkt, von dieser abgehalten wurde, und dass Fräul. Elvira Lägel, die immer bescheiden zurücktritt, wo es gilt, jüngere Kräfte aufzumuntern, nur eine Partie vortrug, das Lied der Maria No. 27, diese aber so ausgezeichnet und ergreifend, dass der Eindruck allgemein war und „die Herzen aller Hörer zwang." Da es unsere Absicht nicht sein kann, über die Leistungen Einzelner ein Urtheil auszusprechen, weil wir überhaupt blos bescheidene Andeutungen über Komposition und Aufführung zu geben beabsichtigt haben, so übergehen wir hier mit dem minder Gelungenen auch das Vorzügliche und bemerken nur noch, dass die Chöre meistens mit Kraft und Sicherheit durchgeführt wurden und, wo dies nicht der Fall war, die Schuld wohl in der verschiedenartigen Zusammensetzung des Gesangpersonales lag. Dass endlich ungeachtet der bunten Mischung der Instrumentisten, die theilweise einander ganz fremd waren, dennoch das Mögliche geleistet wurde, ist gebührend anzuerkennen. —

Nachträglich theile ich Ihnen mit, dass *Fürstenau* mit seinem Sohne hier gewesen ist und ein starkbesuchtes Konzert gegeben hat. Ein Theil der Zuhörer hatte ihn schon früher mit voller Anerkennung seiner Leistungen gehört, die Uebrigen lernten ihn jetzt erst achten. Alle aber freuten sich, dass ein mit Recht berühmter Künstler ein so anspruchloses und bescheidenes Benehmen an den Tag legte. Sein Sohn tritt auch hierin sichtbar in seine Fusstapfen. Dr. *Philipp Mayer.*

(Auf Veranlassung des geehrten Herrn Einsenders bezeugt die Redaktion, dass der vorjährige Bericht über die Aufführung des *Paulus* in Gera nicht von ihm ist.)

Ankündigungen.

An die Verehrer Henselt's!

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Hommage à Ad. Henselt. Etude sur un Motif de l'Opera: „Norma" de Bellini composée pour le Piano par J. Kruchok. Prix 10 Sgr.

Auf dieses dem Komponisten vortrefflich gelungene Klavierstück ist schon von vielen Seiten sehr empfehlend aufmerksam gemacht worden und verdient es die Beachtung aller Verehrer der Kompositionsweise Henselt's im höchsten Grade. Unter Andern spricht sich auch Herr Rellstab in seiner geschätzten „Iris" in No. 44 1840 sehr vortheilhaft dafür aus und sagt: „Unser Komponist zeigt durch sein Werk, dass er Henselt's Art und Weise, das Pianoforte zu behandeln, besonders lieb gewonnen hat. Das Wort „hommage à Henselt" heisst nichts Anderes, als: Deine Art, das Pianoforte zu behandeln, die Weise Deiner Begleitung zu einer getragenen Melodie, hat mir so wohl gefallen, dass ich sie hier in Anwendung bringe. In der That dürfte sich Henselt dieser Behandlung des Instruments nicht schämen, wenn er auch eben keinen neuen Ruhm daraus zöge. Der Komponist führt dadurch den vollgültigen Beweis, dass er selbst kein mittelmässiger Spieler ist, sondern sich sehr gut auf sein Instrument versteht. Die folgenden, die er stellt, sind schwierig, aber von dankbarer Wirkung, und das ist es, was die Schwierigkeit entschuldigt. Zum Schlusse kommt freilich ein Satz, der fast zu sehr Henselt's Werk ist. Es ist nämlich sein pauvre d'amour, d. h. die ganze charakteristische Begleitung desselben, nur zu einer andern Melodie gesetzt. Allein es ist Henselt auch öfters vorausgesagt worden, dass es ihm so gehen werde, dass diese eine Art von Erfindung nicht genugend sei, ihn selbstständig zu machen, weil sie zu leicht für andere Zwecke übertragen werden könne. Doch genug des Hin und Her über diese Komposition. Wer etwas Schweres spielen kann und will, der findet hier etwas zugleich Geschmackvolles, ins Ohr fallendes und sehr Glänzendes. Wir erwähnen also nicht, dass unsere schönen Klavierspielerinnen sich das Werk eben so gern gewidmet sein lassen würden, wie die Comtesse Fanny de Gasebin, und sich zum Danke dafür dem Werke gleichfalls widmen, d. h. es mit Eifer spielen werden."

In demselben Verlage sind ferner erschienen:

Philipp, H. E., Songes et Vertés. Douze Etudes et pieces caracteristiques pour le Pianoforte. Oeuv. 28. Preis 2 Rthlr.

— — Trois pour Piano, Violon et Violoncelle. Dédiés à Monsieur Adolphe Henselt. Oeuv. 35. Preis 2 Rthlr.

Beide Werke gehören den bedeutungsvollen Erscheinungen unserer Zeit an, und haben die entschiedenste Anerkennung in den musikalisch kritischen Zeitungen so wie bei öffentlichen Aufführungen gefunden.

Heute ist von der in meinem Verlage regelmässig in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partitur-Ausgabe von

Jos. Haydn's Violin-Quartetten

No. 3 Oeuv. 17. L. C. No. 27. Es dur) versandt worden. Subscriptionspreis für zwölf Lieferungen 4 Thlr. Jede Lieferung einzeln 15 Sgr.

Berlin, den 1. August 1840.

T. Trautwein.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

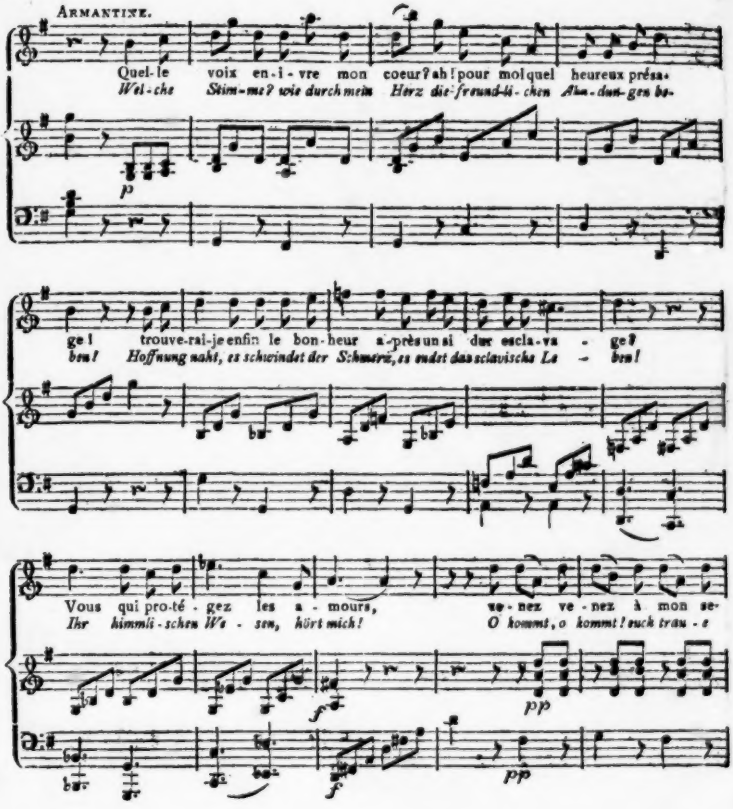
ARMANTINE.
Quel-le voix en-i-vre mon coeur? ah! pour moi quel heureux présa-
Wel-che Stim-me? wie durch mein Herz die-freund-li-chen Ahn-dun-gen be-
p
ge! trouve-rai-je enfin le bon-heur a-près un si dur escla-va - ge?
ben! Hoffnung naht, es schwindet der Schmerz, es endet das sclavische La - ben!
Vous qui pro-té-gez les a - mours, ve-nez ve-nez à mon se-
Ihr himmli-schen Wa - sen, hört mich! O kommt, o kommt! euch trau - e
f
pp
f
pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten August. **№ 35.** 1840.

Heerschau der Lieder u. s. w. (Beschluss.)

Von G. W. Fink.

Sechs Lieder — komponirt von *Jul. Stern.* Op. 6. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

No. 1. Hafisens Scheiden. Aus den Liedern des Orients von H. Steglitz. Angemessen in Melodie und Begleitung, die erste nicht ungewöhnlich, selbst nicht in den etwas langen Ziehungen auf einer Sylbe, die andere nicht übertrieben. Das einzig Ungewöhnliche ist, dass in einem sich wiederholenden Takte der Bass plötzlich anstatt des eigentlichen Basstones die Melodie verdoppelt. Es ist nicht gerade übel, aber auch nicht besonders; hier wird damit nichts gewonnen. No. 2. Wohin? von W. Müller. Das Bächlein rauscht über mancherlei Kiesel, aber nicht so wunderhell, als es das Lied verkündet. Auch sind die Dehnungen der rhythmischen Schlusssylben z. B. auf „Quell," der drei Töne statt eines einzigen verwendet, keineswegs schön. Solche Besonderheiten sind für einen jungen Komponisten, der so viel Anlagen hat, wie Herr Stern, doch zu leicht zu erwerben, eben so leicht, als die frappant unharmonischen Durchgangstöne, die bereits zu den neuern Gewöhnlichkeiten gerechnet werden müssen. Auch damit wird selten etwas Gutes gewonnen. Weit grösser ist die Ehre, wenn die Originalität nicht in irgend einigen frappanten Nebendingen, sondern in der ganzen Erfindung liegt, die bei aller nothwendigen Folge des Einzelnen ungesucht und doch eigen die Wahrheit trifft. — No. 3. „Wenn der Pflanzring weiche Schwingen," das erste eigentliche Lied, dessen Eigenheit gleichfalls nur in der angegebenen Weise liegt. No. 4. „Sehnsucht nach dem Vaterlande," von Piessner, hat mehr besondere Anlage als die übrigen, doch für das Lied ohne Noth zu gepeitzt. Wir hatten dafür, dass der gute Geschmack auch des Reichsten, selbst wenn er verschwendet, weil er es kann, was wir ihm absdann gar nicht verdenken, sich dennoch einfacher zeigt, mehr durch Frische als durch Ueberladung sich auszeichnet. No. 5. Lied von Hoffmann v. Fallersleben: „Da sichst mich an und kennst mich nicht," wie die vorigen. No. 6. Thränen im Traume, von H. Heine, sehr schön, einfach fest und getroffen. Der Verfasser kann es also. Er hüte sich vor gesuchter Manier. Ist nicht alles Alte schön, so ist es gewiss auch nicht alles Neue oder Auffallende, was nun schon nicht einmal mehr neu ist. Wir glauben, dass man dem Wohlgefallen am Liede keinen grössern Schaden thun kann, als durch die herrschende Originalsucht, die auch Unbegabte sich recht leicht aneignen können. Es gehört zu wenig dazu, als dass Begabte darnach streben sollten.

---

1) *Vier Lieder* — komponirt von *Eduard Tauwitz.* Op. 10. Breslau, bei Leuckart. Preis ⅓ Thlr.
2) *Vier Lieder* — von Demselben. Op. 15. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Die Beurtheilung der vier Lieder, Op. 10, lieferten wir bereits 1839, S. 362. Das andere Heft hebt sehr gut an mit Fr. Mayer's „Jage, dunkle Wolke, jage"; die Komposition hat Karakter und Eigenheit genug bei aller ungesuchten Haltung. No. 2. Voglein im Winter, von Jul. Schlegloff, kanzonettenartig wie der erste Gesang und zeitgemäss ansprechend. No. 3. Wiegenlied, recht lieblich und mütterlich; das einzige Lied der Sammlung. No. 4. Nachgruss, von Steglitz, eine glücklich erfundene und in beliebt eigener Weise durchgeführte Kanzonette. Das Heft wird viele Freunde haben.

Vier Lieder von *Uhland* — in Musik gesetzt von *J. C. Fabritius van Tengnagel.* Op. 12. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Auch in dieser Sammlung ist eigentlich nur ein einziges Lied. Das Wort hat also seinen Begriff erweitert. Die Vermengung der Gattungen dürfte doch wohl die Bestimmtheit und selbst die Mannichfaltigkeit verringern; allein es ist Gebrauch geworden, und dieser gilt, bis er sich ändert. Die „Bauernregel" ist so gut gemacht, als es für solchen Text, der für Gesang weniger geschaffen ist, gewöhnlich geschieht. „Die schlimme Nachbarschaft" ist etwas musikalischer, ein leichter Scherz mit leichter Tonmalerei. „Lauf der Welt," ein artiges Lied, oft komponirt. „Der Schmied" freut sich auch schon mancher Komponisten. Das neue Genrebildchen ist nicht übel. Das Heft ist für die Freunde.

Des Hauses letzte Stunde, Gedicht von *Saphir,* in Musik gesetzt — von *W. J. T.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Gr.

Der schon komponirte Text ist bekannt. Die Musik ist ganz einfach, nur mit wenig Begleitungsfiguren versehen, im eigentlichen Balladentone, der schlicht erzählt und das Erzählte schlicht malt, nicht bunt aufge-

tragen, vielmehr hätte zuweilen eine Schattirung mehr angebracht werden können, ohne die ungeschmückte, an sich sehr gute Weise zu verlassen oder ihr etwas Fremdartiges einzumischen. Gewandtheit im Harmonisiren zeigt der ungenannte Verfasser gleichfalls — und so wird die Ballade einen nicht kleinen Theil der Liebhaber für sich haben.

Vier Gesänge — komponirt von *A. Emil Titl.* Op. 17 und 18. Berlin, bei Schlesinger. Preis Op. 17: 14 Gr.; Op. 18: 8 Gr.

Das 17. Werkchen bringt zwei Gesänge aus Ernst Schulze's Cäcilie, No. 1. Wechselgesang für eine oder zwei Singstimmen (sie kommen nie zusammen): „Wie ist dein Panzer von Blut so roth" u. s. w., schaurig und gut, ohne Verkünstelung eigen und wahr. No. 2. Sieghild's Klagegesang: „So liegst du blutig vom harten Streit" u. s. w., echt, gross und tief gefühlt, für eine Sängerin von Geist anziehend — für den Hörer aber kein Marterstück bei aller Klage: es ist ein guter Geist, der auf den Flügeln des Gesanges das Auge befeuchtet, einer Zeit gedenkend, die nicht mehr ist. — Op. 18 bringt des „Kriegers Abschied," von J. Th. v. Grünwald, eine einfache, aus dem Leben gegriffene Szene, ohne Ansprüche gut gesungen. „Die letzte Treue," von J. Nep. Vogl, besonders für Dichter und Dichterfreunde sentimentaler Art geeignet. — Das zweite Heft ist nur für engere Lebensverhältnisse, das erste ist grösser und allgemein zusagend.

Der Fischer, Ballade von *Goethe*, in Musik gesetzt von *A. Emil Titl.* Op. 12. Wien, bei Diabelli. Preis 30 Kr. Konv.-M.

Trotz der vielen Komposizionen auf dieses Gedicht dennoch wieder eine einfach gute und sinnig durchgehaltene.

Lord Gregory, Ballade von *Robert Burns*, übersetzt von *Philipp Kaufmann*, *für eine Sopranstimme* komponirt von *F. Hieron. Truhn.* Op. 25. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 12 Gr.

Der Text ist teutsch und engländisch gedruckt, ein Sang eines armen, betrogenen Mädchens, bis zum Ueberfluss behandelt und unerfreulich; ein Verzweiflungssang für Alle, die dergleichen mögen. Die Qual arger Wirklichkeit wimmert im Ach und in scharfen Dissonanzen auf, worin Manche sich gefallen. Es ist die neue Weise und mag in dieser recht sein bis auf den Schluss, der uns zu gemacht erscheint. Wir gestehen aber für uns und unsern Theil unsere gänzliche Abneigung gegen solche Gesänge und überlassen daher gern das Urtheil Andern.

Sechs Lieder — komponirt von *Wilhelmine v. Tschirschky*, geb. Freiin *von Lüttwitz*. Op. 6. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 16 Gr.

Die Komponistin, von welcher wir bis jetzt noch nichts sahen, als dieses vorliegende Heft, singt einfach, natürlich, harmlos innig, in so heller, ungeschmückter Liebe, die Verschwiegenheit will und schuldlose Treue hält. Alles im netten Hauskleide, dem das Zierliche stiller Weiblichkeit nicht fehlt, durchaus nichts für Salon und Kronleuchter. So weiss man, für wen die Lieder sind, deren Texte keinen andern Sinn hegen, als die Töne.

---

1) *Sechs Lieder* komponirt von *W. H. Veit.* Op. 8. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

2) *Der Todtentanz, Ballade* von *Goethe*, *für eine Basstimme* — komponirt von *W. H. Veit.* Op. 14. Prag, bei Joh. Hoffmann. Preis 1 Fl. Konv.-M.

Unter den Liedern des durch grössere Instrumentalwerke rühmlich bekannten Komponisten leitet „Die kleine Anna," ged. von Ritter, ein, wie in einem gesungenen Selbstgespräch, das einfach und unbefangen das Klopfen unbekannter Sehnsucht schildert. Der Komponist zeigt guten Takt, dass er nicht zu wogend und schwankend, nicht gar zu freud- und leidvoll in Tönen gemalt hat. Die nicht leichte Situazion ist so gut getroffen, als es von einem Manne zu erwarten ist. No. 2. „Ich wollt, ich wär ein Maler, dann malt ich meine Braut" u. s. w. hat gerade dieselbe schlichte und natürliche Auffassung als das erste durchkomponirte Lied, als ob die Liebe zur Braut weibliche Empfindung eingehaucht hätte. In solchen unverkünstelten Weisen stösst man nicht selten mit schon bekannten Melodiegängen zusammen. Das ist auch hier in der ersten Zeile vorgefallen; der Fluss des Ganzen geht dafür in eigener Weise vorüber. No. 3. Reiterlied, von W. Hauff, hat für einen Reitersmann zu viel Wehmüthiges; es ist für einen, der lieber keiner wäre. No. 4. Punschlied, von Schiller, hat bereits manche verunglückte Komposizion erlebt. Diese ist es wohl weniger, aber man fühlt es doch der Komposizion an, dass sie nicht in ihrem rechten Elemente lebt. Es ist ein philosophischer Punsch. No. 5. „Mädchen mit dem Rosenmündchen," von H. Heine, der seltsamer Weise einmal ganz bescheiden zärtlich ist, vielleicht aus Langerweile: „Lang ist heut der Winterabend und ich möchte bei dir sein." Etwas Aehnliches muss hier dem Komponisten auch passirt sein; er kann unmöglich ein süsses Auge vor Augen gehabt haben, es wären sonst die Schusterflecke nicht in die Melodie gekommen. No. 6 gibt ein anderes Lied von Heine: „Du bist wie eine Blume." Der wehmüthige Ernst und das weiblich Gefühlte ist in diesem liedermässigen und sehr einfach gehaltenen Gesange dem Tonsetzer sehr wohl gelungen; es ist ein schönes Lied.

Und schon wieder der Todtentanz! In allen Künsten hat man es gern mit Skeletten zu thun. Hier sieht man sie vom Dichter, vom Zeichner und vom Musiker wie nach dem Tode gemalt, silbergrau und aschgrau, damit sie klippern und klappern, als wäre Leben darin. Keine Kunst wird dabei possierlicher als die Musik, die von je die Malerei mit besonderer Vorliebe gepflegt hat. Hier hat die Tonmalerei von der ersten bis zur letzten Note den verständigen Pinsel lustig geschwungen, in möglicher Treue das Recken und Schütteln der Knöchel, die

vertrackten Geberden der hemdlos wackelnden Gebeine, das Grinsen und Grapsen des bestohlenen Wichtes und vor Allem das strakliche Hinaufhäkeln von Schnörkel zu Schnörkel der gothischen Zier bis auf das mächtige Ens der donnernden Glocke, und den Sturz des zerschellenden Gerippes ehrlich abkonterfeit, zum Besten humoristischer Bassisten, die sich mit dem zerplatzten Skelett einige Aepfel vom Baume des Lebens werfen wollen. Wenn man hinaufsteigt, hat man mehr davon.

Lieder aus meinem Tagebuche. Komponirt von *Anton Wallerstein.* Op. 10 u. 11. Hannover, bei Adolph Nagel. Preis jedes Heftes: 18 Gr.

No. 1. Liebesspräche, von Cäsar v. Lengerke, ein gefälliger Gesang in nicht ungewöhnlicher Art, von herrschenden Vorhalten geschmückt. No. 2. Lied von Rückert: „Herz, nun so alt und noch immer nicht klug," ganz einfach und nicht übel. No. 3. Immer mehr, von Eckermann, recht hübsch. No. 4. Herbstlied, von Brunold, eben so einfach. No. 5. An die Erwählte, von Goethe, ein gefällig durchkomponirter Gesang in Polonaisenweise. No. 6. Altes Lied aus Bulwer's Pelham, eine leichte Kanzonette, jugendlich gefühlt und ungesucht gesungen, wie Alles im ganzen Hefte. — Das zweite Heft gibt ganz in derselben Tonweise 1) Maria, der Geliebten, von W. Müller, einen zärtlich schlichten Gesang. No. 2. Nachts, von Florand, eine unschuldig liebende Jugendkanzonette. No. 3. Ich liebe dich, von Lyser, wie das vorige, in italienischer Akkordirung, aber nicht in italienischer Gluth. No. 4. Der Engel der Geduld, von Spitta, das schöne von Czerny so schön gesetzte Gedicht ist angemessen, doch zu matt gesungen. No. 5. Sympathie, von Oelkers, ein jugendlich leichtes Spiel, in welchem die Sympathie antwortet wie ein Echo. No. 6. Ständchen: „Leise rauscht es in den Bäumen" u. s. w. so leicht wie Alles in diesen Liedern, die um den Frühling lispeln und rauschen, in welchem die erste Liebe Knospen treibt, die einst zur Blüthe kommen werden. Alle diese noch jugendlichen Lieder und Gesänge werden auch einzeln verkauft.

Vier Lieder — von *Jul. Wunderlich.* Op. 19. Magdeburg, bei Fabricius. Preis 15 Sgr.

No. 1. Das Ländchen der Liebe, von J. Seidl, ist recht naiv und sonnenklar; man wird guten Bericht erhalten. Es ist mir, als ob der Komponist ganz einsam hinter einer Rebenlaube gestanden hätte, als der Dichter mit einem Sopran am Arm durchschlenderte. Wer sich das Liedchen vorsingen lässt, findet den Weg gewiss. No. 2. Geständniss, von Karl Schiller, muss sehr leichtfertig sein; diese Art treibt sich nur an den Grenzen des Ländchens herum und ist so wenig selten, als die Komposizion, macht aber doch gewöhnlich Glück. No. 3. Welt und Herz, von C. Hoffmann; so ein Herz wird es nicht weit bringen. No. 4. Der todte Liebling, von A. Kuhn. Ein verschrobenes Gereime und eine ganz nichtige Tonsetzerei! was soll man damit anfangen? Wir wünschen zur Ehre heiliger Trauer, dass jede Stimme, die das Lied singen will, mit dem ersten Tone heiser wird und zwar gründlich.

In die Ferne. Lied von *A. Klette*, in Musik gesetzt von *S. A. Zimmermann.* Op. 19. Mannheim, bei K. F. Heckel. Preis 36 Kr.

Es ist eine Preiskomposizion, also anerkannt, und der Gesang ist gut.

Wir fügen zugleich die Lieder und Gesänge in fremden Sprachen bei, so weit wir sie kennen lernten, zuvörderst solche, denen eine Verteutschung beigegeben wurde.

Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes etc. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Die Sammlung bringt beliebte Tonstücke von Alary, Beauplan, Bruguière, Halevy, Labarre, Lafont, Lhuillier, Mad. Malibran, Meyerbeer, Grisar, Massini, Paër, Panseron, Spontini, Monpou, Blangini, Berat, Mlle. Puget, Mad. Duchambge, Caraffa, Bellini, Rossini, Donizetti u. s. w. Sie hat bereits die 227. Nummer erreicht und wird fortgesetzt. Die teutsche Uebersetzung fehlt keiner Nummer, so viel wir deren sahen. Man erhält sich dadurch in guter Bekanntschaft mit ausländisch geselligeltenden Gesängen. Für französische Romanzenliebhaber ist in derselben Verlagshandlung noch erschienen:

Romances pour une voix avec acc. de Pianoforte composées par *Albert Grisar.* (Gleichfalls mit französischem und teutschem Text.)

Herr Grisar ist beliebt. In No. 1 bringt er la Folie; die Wahnsinnigen sind Mode. No. 2. Adieu, beau rivage de France — in dieser Barcarole geht der Absegler in den Wellen unter — der Tod bleibt immer Mode. No. 3. Hélène, nicht die Insel, blos ein Mädchen, die mit Zither und Kastagnetten ad libit. ans Fenster gelockt werden soll. No. 4. Esmeralda, die Zigeunerin, sie gehört unter die hübschen und sagt es selbst. No. 5. Le Bandoulier, der Gebirgsräuber — lauter romantische Personen und Alles in echt neuer Romanzenart.

IX Canzonette italiane — composte *da Giovanni Gordigiani.* Op. 13. Praga, presso Marco Berra. Pr. 1 Fl. 15 Kr. Konv.-M.

Alle diese Kanzonetten sind leichter Art, haben auch teutsche Textunterlage, halten sich blos in den Mitteltönen, so dass sie beinahe von jeder Stimme gesungen werden können. No. 1 ist eine spielende Artigkeit schäkernder Liebe, wornus man von Neuem sehen kann, in welchem Falle eine kurze Sylbe auf einem weniger guten Taktheil eintretend länger ausgehalten werden kann, als die lange auf dem schweren Taktheile — und wie dies aus dem Italienischen, dessen Schlusssylben sich sehr häufig mit Konsonanzen enden, ins Teutsche übergetragen worden ist. Ein rechter Gebrauch dieser Manier tändelt sehr hübsch: aber der Missbrauch ist immer schlecht; und wenn der Teutsche ernst singt, taugt ihm so etwas gar selten; es ist wider die Sprache und oft

Strofe des Gedichts zwei Male hinter einander zu singen und einsylbige Zeilenabschnitte auf zwei Töne ziehend tändeln zu lassen, ein Spiel, das seltener passt, als es angebracht wird. Das zweite zieht in die muntere Bewegung des $^6_8$-Taktes die Trauer um entschlafene Freundschaft in wirksamer Mischung. Das letzte am Schlusse der Pilgerschaft heisst den Schwager sein schönstes Stück blasen, hell wie Elfensang und Starenharmonie. Es ist gut gethan, dass sich der Komponist wider den vorherrschenden Wunsch durch diese Worte nicht zu hochfahrenden Künstlichkeiten hat verleiten lassen, sondern im natürlichen Tone, freudig im Gefühl der nahen Ruhe geblieben ist.

Liebes Thal, warum so stille! Neuntes Wanderlied durch's Lauterthal, gedichtet von *Eduard Vogt*, *mit Begleitung des Pianoforte und Horn oder Violoncell*, komponirt — von *Franz Joh. Skraup*, Theaterkapellmeister in Prag. Op. 15. Prag, bei J. Hoffmann. Preis 20 Kr.

Ein sehr einfach gehaltenes, gefühltes und still ansprechendes Lied, dessen gute Wirkung der Klang des Horns vorzüglich erhoben muss. Es braucht eine volle Mittelstimme und guten Vortrag.

Drei französische Volkslieder (verteutscht) mit Pianoforte und Violoncell oder Violine, komponirt von *C. Baudiot*. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Das erste Lied, „Gastfreundschaft," würde sich besser für einfacheren Gesang und einfachere Begleitung, nicht mit einem Hilfsinstrumente annehmen; der Inhalt des Gedichts, Bitte eines Verwaisten um freundliche Aufnahme, passt nicht für solche Behandlung. Das zweite „Der Traum," ein Ding, wozu Alles passt. Für diesen Traum möchte sich jedoch die französische Sprache besser eignen, als die teutsche. Die „Volksweisen" sind noch am Besten; aber ausgezeichnet ist die Sammlung nicht.

Für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre.

Gesänge und Lieder von *C. G. Reissiger*. Op. 118. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 16 Gr.

Die Sammlung bringt 1) Der Goldschmiedsgeselle, von Scherer; 2) Schweigen ist ein schönes Ding, von Reinick; 3) Haidenröslein, von Goethe; 4) Der lust'ge Vogel von Reinick; 5) Matrosenabschied, von Assing; 6) Postillon d'Amour (aber ein teutscher), von Pulvermacher; 7) Der Liebe Stimmen, von W. Förster. Lauter leichte, hübsche Melodieen, meist volksmässig; man kennt sie schon. Die Lieder werden auch einzeln ausgegeben; sie werden den Guitarrenliebhabern eben so genügen, als die folgenden.

Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern — eingerichtet von *Joh. Nep. v. Bobrowicz*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Von dieser Sammlung beliebter Gesänge aus den neuesten Opern, die von einem guten und bekannten Guitarrenvirtuosen bestens für das Instrument bearbeitet werden, sind folgende einzelne Lieder erschienen:

No. 1. Aus *Lortzing's* Czaar und Zimmermann die Romanze: Lebe wohl mein flandrisch Mädchen. Pr. 4 Gr.

No. 2. Aus derselben Oper: Lieblich röthen sich die Wangen u. s. w. Lied. Preis 4 Gr.

No. 6. Aus *Meyerbeer's* Hugenotten: Der Gruss des Pagen, „Ihr edlen Herren allhier" u. s. w. Pr. 6 Gr.

Es sind im Ganzen 9 Nummern angesetzt; die übrigen werden folgen. Die Musik ist bekannt, das Arrangement gut, und die Druckbogen sind schön.

Eine zweite Revue wird vorbereitet.

G. W. Fink.

Lieder ohne Worte für das Pianoforte allein.

Wir haben in dieser neuen Komposizionsart, welche theils für den Gesang bereits komponirte Lieder namhafter Männer zum Grunde legt und ihre bald in diese bald in jene Stimme verlegte Melodie durch mehr oder minder glänzende Bravour und durch mancherlei selbsterfundene, reichere Ausführung und Verschönerung hezweckende Zuthat zu umspielen unternimmt, theils eigene, Gesängen ähnliche oder auf Gesang besonders hinstrebende Tonsätze dichtet, deren Inhalt entweder der Fantasie der Spielenden und Hörenden aufzufinden gänzlich überlassen bleibt, oder wo man in karakteristischen Ueberschriften eine Anregung erhält, oder deren Tondichtung sich auf bestimmte Wortdichtungen bezieht — wieder folgende Ausgaben erhalten, die alle Berücksichtigung verdienen:

Lieder composés par F. Mendelssohn-Bartholdy transcrits pour le Piano par Alex. Dreyschock. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Preis jedes Heftes: $\frac{1}{2}$ Thlr.

No. 1 oder das erste Heftchen gibt die „Wasserfahrt" von Heine: „Ich stand gelehnet an den Mast" u. s. w., deren Originalgesang in derselben Verlagshandlung herauskam. Zu desto hellerer Einsicht in den Gang der Komposizion ist der Text der sehr glücklich gearbeiteten Umspielung für das Pianoforte vorangedruckt worden, was immer vortheilhaft ist. Es nimmt sich in dieser dreifachen, immer lebendiger werdenden Umspielungsweise, welche sich auf die drei Strofen des Gedichts gründet, sehr gut aus und effektuirt erwünscht. No. 2 bringt das bekannte Gedicht von Uhland „Die Nonne," gleichfalls vorangedruckt. Die Bearbeitung ist nicht minder wohlgerathen. Zu beiden Umspielungen wird ein virtuosenmässiges Spiel vorausgesetzt, zu der einen noch mehr als zu der andern. Tüchtige Pianisten mögen diese beiden Hefte nicht übersehen und Alle, die sich in neuer Fertigkeit nicht zu wenig herangearbeitet haben, mögen ihre Kräfte daran versuchen. — Ueber das teutsche Wort „Lieder" zu einem französischen Titel wird Nie-

mand stutzen, der es weiss, dass die Franzosen das Wort neuerdings bald in dieser bald in einer andern Form in ihre Sprache aufgenommen haben. (S. d. Bl. 1839, S. 394.)

Lieder ohne Worte für's Pianoforte komponirt — von *C. H. Strube*. Op. 16. Wolfenbüttel, bei Holle. Preis 12 Gr.

Der Tonsetzer, welcher Organist an der Hauptkirche in Wolfenbüttel ist, hat sich in diesen selbsterfundenen Tondichtungen als einen geschickten und geschmackvollen Mann bewiesen, der um so mehr geübte Spieler mit seinen guten Gaben erfreuen wird, da hier lange nicht so viel Bravour in Anspruch genommen ist, als in den eben besprochenen. Seine erste Komposizion hat die Ueberschrift: „Klage einer Sizilianischen Fischerin" (nach Th. Moore). Die Fantasie hat also ein bestimmtes Bild erhalten, dem sie im Laufe der Töne nachgehen und ihnen um so leichter eine freie Bedeutung unterlegen kann, die nur durch Angabe des Grundstoffes wesentlich angeregt worden ist. Die Tonausführung ist nicht kurz und recht ansprechend getroffen. Das „Schlummerlied" ist einfach, hübsch und kurz. No. 3. „Die Sehnsucht" dürfte vielleicht dem Titel am wenigsten entsprechen, mindestens nicht für Alle; der Tonsatz ist wohl etwas zu allgemein gehalten, aber sonst gut. Das vierte „Gottvertrauen" spricht sich desto klarer und in aller Einfachheit recht schön aus.

Nachrichten.

C. G. Reissiger's,

königl. sächs. Kapellmeisters, *dritte Messe, aufgeführt am 2. August in der Franziskanerkirche zu Wien.*

Wem in so hohen Grade der echte Beruf für diesen Kunstzweig beschieden, — wer alle zu solcher Kompositionsgattung erforderlichen, unerlässlich bedingten, grammatikalischen und ästhetischen Mittel so vollständig in seiner Gewalt hat, zugleich aber auch von der Erhabenheit und Würde des Gegenstandes geistig durchdrungen sich fühlt, der darf immerhin, um erkräftigenden Vorgefühl, das Rechte vollbringen zu können, an ähnliche, zum Hochsten anstrebende Aufgaben furchtlos sich wagen, und eben jene vollgiltige Bürgschaft gewährte diesen erwähnten Kirchenwerk durch verständig gewählte, edel gehaltene, und geschmackvoll ausgearbeitete Ideen, musterhafte Stimmenführung, effektreiche Instrumentazion und wirksame Anwendung aller Kunstschätze, welche unsere klassischen Vorfahren einzig nur ihren erwählten Lieblingen hinterliessen; ein Erbtheil, das nur bei einem Meister Zinsen trägt, der sämmtliche Mysterien der strengen Schreibart ganz eigen sich unterwürfig gemacht, demnach in fesselloser, blos von den Gesetzen ewiger Schönheit und Wahrheit umgränzter Freiheit darin zu schalten und zu walten ermächtigt ist. — Schon zum Oeftern wurde der Gegenwart zur Last gelegt: die Ursache des Verfalls, oder doch eines fühlbaren Mangels an gediegenen religiösen Kompositionen sei hauptsächlich im fortwährend anwachsenden Uebergewicht der Opern- und Konzertmusik zu suchen, weil durch deren Frivolität nicht allein des Hörers, sondern sogar das Gemüth des Schöpfers selbst verweichlicht und verflacht, die dichterische Fantasie mehr dem sinnlich Reizenden zugewendet und zur weltlichen Profanirung herabgezogen werde. Ist es denn aber schon ausgemacht erwiesen, dass die besseren Operastoffe, ernst-romantisch-historisch- oder mythologischen Inhalts (die moderne, italienische, lyrische Tragödie scheidet sich durch ihr parodistisches Rostüm von selbst aus), wirklich in den Bereich des Verwerflichen gehören? sind es denn oftmals nicht die beiligsten, in der Menschenbrust wohnenden Gefühle der Liebe, Ehre, Dankbarkeit u. dergl., welche mit ihren Gegensätzen, und gehoben durch diese, uns vorgeführt, ans Licht gestellt, und mittels Handhabung poetischer Gerechtigkeit als eindringliche Warnungstafeln erscheinen? mussten sofort nicht alle Tempelhallen verschlossen bleiben, wenn, von dort ausgehend, also unmittelbar die sittliche Würde der Menschheit gefährdet, dem moralischen Grundprinzip ein gänzlicher Umsturz angedroht würde? — Eben so wenig probehaltig erweiset sich der Einwand: dass das technische Wesen der eigentlichen Opernmusik ein ganz anderes, verschiedenartiges sei, und deren Formen, Hilfsmittel, nebst einreissender Gewohnheit, allmälig mehr und mehr mit dem geistigen Leben des Tondichters polypenmässig sich verzweige, und die psychische Fähigkeit für höhere, dem religiösen Kultus geweihte Tendenzen ihm raube; — die Widerlegung solch' scheinbar beweisender Trugschlüsse fällt jedoch keineswegs schwer; denn einem Solchen ziemt wahrlich nimmer das adelnde Prädikat: Tondichter, welchen die stereotypen Formen und sonstigen zufälligen äusserlichen Eigenthümlichkeiten irgend einer Gattung also befangen und umgarnen könnten, dass er deren sklavische Fesseln nicht abschütteln und ihrer sich gar nicht mehr entledigen könnte; wie denn überhaupt jener Künstler nur ein Kleiner, oder schlechtweg: Reimer heissen soll, in dessen Schöpfungen Form und Farbenkolorit eine so prädominirende Rolle spielen, dass sie deren eigentliche Wesenheit zurückdrängen; wodurch gewissermassen die Scheidegrenze zwischen Polyhymniens Schwester, der Malerei, sich bildet, einer weniger geistig idealen, auf den formellen Stoff und sinnliche Anschauung beschränkten Kunst, worin, beispielshalber, jener oder dieser Meister im Historienfache ausgezeichnet glänzen, als Figuren-, Landschaft- oder Thiermaler dagegen fast nur für stümperhaft gelten kann. — Das schlagendste, unumstösslichste Argument liefert aber gerade eben dieses, zu vorstehenden Reflexionen veranlassende Kunstprodukt, hervorgegangen aus der fruchtbaren Feder eines Tonsetzers, der nicht allein im musikalisch-dramatischen, sondern auch in allen übrigen Fächern so bedeutend Werthvolles geleistet. Dass übrigens dieses sein verdienstliches Wirken keineswegs blos als akzidentale Ausnahme von der allgemeinen Regel gelten könne, mögen die Namen: Mo-

zart, Haydn, Cherubini, Beethoven, Weber, Spohr, Händel, Pergolesi, Jomelli u. v. A. bestätigen, welchen, relativ wenigstens, für ihre Zeiten, gleich grosse Anerkennung im Kirchen-, wie im Opern-, Konzert- und Kammerstyl zu Theil ward.

Da dem Referenten Fortuna freundlich zulächelte, als sie ihm einige flüchtige Blicke in die Partitur gewährte, so sieht sich derselbe dadurch auf den angenehmen Standpunkt erhoben, etwas genauer, tiefer eingehend darüber berichten zu können, als es sonst bei blos im Manuskripte existirenden Erzeugnissen der Fall zu sein pflegt. — Die erste Hymne: „Herr, erbarme dich unser!" ist, treu entsprechend den Worten, ein demüthiger, kindlich frommer Bittgesang, in einfachen Weisen und reinen Harmonieen dem Herzen entströmend, zum Throne der Allmacht hinandringend. Sanfte Bläser bringen, — F dur, Andante, $^4_4$-Takt, — im Einleitungsritornell das ruhig dahin fliessende Hauptmotive zu Gehör, wonach das Bogenquartett über der liegenden Dominante mittels einer imitatorisch verschlungenen Kettenfigur den Choreintritt vorbereitet; alles Folgende so recht aus einem Stücke gemeiselt, und in anscheinender Simplizität durch gewisse feine Karakterzüge die erprobte Meisterhand kündend: Christe eleison, Des dur, trägt der Soloalt vor; die Rückkehr zum Thema entwickelt sich ungezwungen natürlich, so wie der kurze Orgelpunkt einen willkommenen Einschnitt bildet, die wirkliche Schlussformel aber durch folgende überraschende Akkordenreihe: A- und E dur, verminderte Sept über Cis, D moll, $^6_4$ auf E u. s. f. neu erfrischt, erweitert und verzögert wird. — Gloria in excelsis Deo, C dur, Allegro moderato, durch den gesammten Instrumentalpomp verherrlicht, weicht in so ferne von der altherkömmlichen Norm ab, dass es sonder Unterbrechung oder Zeitmasswechsel angelegt und gehalten ist; den unmittelbaren Gegensatz zum Jubel der himmlischen Heerschaaren, — „Et in terra pax," motivirt eine wahrhaft friedlich klingende Kantilene der Fagotts und Hörner, welchen, über den eintönigen Choral, bei der Wiederholung Flöten und Oboen sich beigesellen, analoge Phrasen spinnen den melodischen Faden fort; beim Qui tollis kommt eine neue Geigenfigur hinzu; in höherer Freudigkeit ertönt das: „Quoniam," bis zum markigen Basseinsatz: „In gloria Dei patris," welcher als Dux einer Fuge erscheint, die mit imponirender Kunst, fern von jedem kleinlichen Anstrich scholastischer Künstelei, durchgearbeitet, und bei aller majestätischen Grossartigkeit der verschiedenartigsten Kombinazionen immerdar das reizende Abbild ungetrübter Klarheit zurückwirft. — Credo, der dritte Hymnus, als summarischer Inbegriff des christlichen Glaubensbekenntnisses, möchte rücksichtlich des abstrakten, nur theilweise schildernden Inhalts für die musikalische Komposizion die bedeutendsten Schwierigkeiten bieten, zumal da jene Schilderungen keineswegs Gemüthssituazionen betreffen, sondern auf Begebenheiten aus dem Leben des Welterlösers sich reduziren, welche schlechterdings nicht zur ausmalenden Darstellungsweise durch Töne geeignet sind. Die Wahl der geraden Strasse dürfte daher jedenfalls am zweckmässigsten sich bewähren: wenn nämlich, wie hier, ohne durch Einzelnheiten der Textworte sich weder hindern noch beirren zu lassen, sämmtliche Konfessionsartikel im rein vierstimmigen Chorsatz durchgesungen, oder gleichsam rezitirend deklamirt werden; wenn Alles auf die nachbarlichen Grenzen sich beschränkt, ausbeugend nur nach den nächstverwandten Tonskalen, in breiten Harmonieen über den grossschrittigen, ernst soliden Fundamentalbass, wozu das Violinenpaar rasch bewegt auf- und abwärts steigt, die Bläser aber in festen Akkorden die ergänzenden Füllintervalle angeben; — die Mittel-Periode: „Et incarnatus est," ein Andantino, $^6_8$-Takt, steht in der Unterquinte von C; das schmeichelnde, idyllenhafte Vorspiel von Rohr- und Blechinstrumenten verschönt eine obligate, den Gesang führende Oboe; der tief gelegte Chor wiederholt dieses reizende Motiv, welches dem leidenschaftlich anregenden Crucifixus Platz macht, nach Des- und Esmoll moduliert, und mittels enharmonischer Verwechslung des Ges und Fis zur Dominantenkadenz zurückkehrt. Unter leisem Paukendonner kündet der Solosopran mit begeisternd erhebendem Aufschwung den Moment der Himmelfahrt: Et resurrexit, und zu seinem gehaltenen, in die Sfärenräume weit hinausschallenden hellen G akkordiren freudig, in rein diatonischen Dreiklängen, aus lichtem Wolkendom herab unsichtbare Engelschöre, lobpreisend der Auferstehung vollbrachtes Wunderwerk; — rauschende Orchesterpartieen stimmen mit ein in den Jubel über die geoffenbarten Religionsgeheimnisse, welcher jedoch bei den Worten: „Et unam sanctam ecclesiam" einen mehr feierlichen Karakter annimmt, — so wie auch das Vitam venturi saeculi in still ruhiger Beschaulichkeit gehalten, und gleichsam mit dem trostbringenden Hinblick auf jenseitige Vergeltung ausgesprochen wird, woher der Sopran, väterlich begünstigt, einigen schmückenden Zierrath erhält, vor dem bekräftigenden Schlussworte: Amen! — Andachts- und Ehrfurchtsvoll ertönt das dreimalige Sanctus!, D moll, Andante, mit verstärktem Ausdruck und ergreifenden Tonfügungen: „Pleni sunt coeli"; — als gewichtige Alla breve-Fuge, D dur, und kurz, doch energisch, und plagal abschliessend, das gloriose: „Osanna in excelsis!" — Von dem Soloquartett, gegenseitig sich beantwortend, wird das Benedictus ausgeführt, moderato, B dur; — ein ungemein freundliches Kantabile, mit reizender Stimmenverschlingung, welches die bindende Violoncelligur, wie ein mild flimmernder Silberfaden durchschlängelt; — die übermässige Sexte auf der Tonica leitet per ogganno, nach A, um die Wiederholung des Osanna zu induziren. — In einfach rührender Singweise, Andantino, F moll, $^6_4$, unter besonders schöner Führung des Streichquartetts, spricht der Bass die letzte Bitte: Agnus Dei — miserere nobis — dona pacem! und schwebt immer über den Harmonieen, wenn nachher der Chor dieselbe Melodie in der hartn Tonleiter adoptirt. Durch folgende originelle Rückungen: $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{3}$ 2 6 6 $\frac{4}{3}$ 7 8 $\frac{4}{3}$ — a — b — a, b, c, c, f wird noch der ganzliche Schluss verzögert, bevor allmählich endlich die letzten Klänge, leise flüsternd, dem lauschenden Ohr entschwinden. — Der Ausführung dieser durchaus geregelten, und deshalb auch mit keinen tech-

nischen Schwierigkeiten verbundenen Komposizion gebührt die vollste, lobende Anerkennung; die Soloparticen waren erprobt zuverlässigen Gesangkünstlern anvertraut, und der das Ganze mit präzisester Aufmerksamkeit leitende Chorregent Herr *Egger*, selbst Mitglied des k. k. Hofopernorchesters, wusste die eminentesten seiner Kollegen zur artistischen Antheilnahme zu gewinnen. Die Einlagen, Graduale und Offertorium, waren von Mozart und C. Czerny; — Ersteres die Arie der Gräfin: „Porgi amor," aus Figaro, vermuthlich mit unterlegten lateinischen Worten; ob diese Wahl zu billigen, wäre eine Gewissensfrage; wenn auch der Tonsatz an und für sich der kirchlichen Würde nicht störend entgegentritt, so knüpfen sich dennoch durch die genaue Bühnenbekanntschaft gewisse weltliche Erinnerungen daran, denen im Tempel des Herrn am allerwenigsten Raum gegönnt werden sollte. —

Die Musik in Russland, namentlich in Petersburg.

Briefe *Adolph Adam's* an die Redakzion der France musicale.

— — Mit Uebergehung meiner Reise- und sonstigen Abenteuer beschränke ich mich auf die Schilderung des Musikzustandes in Russland. Die russische Musik zerfällt in die religiöse, die Theater-, die Kammer- oder Konzert-, und die Militär-Musik. — Unter allen diesen behauptet *die religiöse Musik* das entschiedene Uebergewicht, denn sie allein hat einen festen Typus und ist nicht blos Nachahmung ausländischer *) Tonkunst, wenigstens was die Ausführung betrifft. Der griechische Gottesdienst lässt durchaus keine Instrumente in der Kirchenmusik zu; die Sänger der *kaiserlichen Kapelle* singen nie etwas Anderes, als die Musik bei den gottesdienstlichen Handlungen, und haben daher durch die stete Uebung eine ausserordentliche Fertigkeit erlangt, im Gesang ohne Begleitung die Intonazion mit einer unglaublichen Reinheit festzuhalten. Besonders eigenthümlich aber werden diese Gesänge durch die wunderbare Natur der tiefen Bässe, welche von bis zu reichen, während bei uns Es oder ausnahmsweise D der tiefste Ton des Bassisten ist. Man kann sich denken, welche Wirkung diese Töne hervorbringen. (Vielleicht hätten unsere Bassisten dieselbe Tiefe, wenn ihre Stimmen nicht gleich vom Anfange an mehr nach der Höhe als nach der Tiefe ausgebildet, oft sogar gewaltsam hinaufgezerrt würden.) Um sich in Russland seine Existenz zu sichern, braucht man nur einige Töne des Kontrabasses in der Brust zu haben — man wird dann lebenslänglicher Pensionär des Kaisers, d. i. Sänger in der kaiserlichen Kapelle. Diese tiefen Stimmen singen stets nur im Chor, und effektuiren auch nur in der Masse und durch dieselbe; einzeln klingen sie unerträglich dumpf. Als ich das erste Mal einem solchen Gesange beiwohnte, machte er auf mich eine ungeheure Wirkung — ich zerfloss fast in Thränen; im Allegro erzitterte ich, und kalter Schweiss trat mir auf die Stirn. Nie, auch nicht vor dem riesenhaftesten Orchester, habe ich etwas Aehnliches empfunden. — Die Tenore sind weit entfernt von dieser Vollkommenheit der Bässe, doch sind sie genügend; die Soprane sind kräftig, und Einzelne unter den Chorknaben haben sehr hübsche Stimmen. Der bekannte Tenor *Iwanoff* war Mitglied dieser Kapelle und wurde zu seiner weitern musikalischen Ausbildung nach Italien gesendet; doch hat sein Abfall die Lust verleidet, Andere wieder so weit wegzuschicken. Direktor der Kapelle ist der als Komponist bekannte Oberst *Lwoff*, zugleich ein ausgezeichneter Geiger. Ich habe in der Charwoche einige seiner Kompositionen (leider nur ein Mal) gehört, welche mir sehr gelungen zu sein schienen. — Leider ist die Musik, welche man mit diesem unvergleichlichen Sängerchor gewöhnlich aufführt, keineswegs zu loben: es fehlt ihr an Originalität. Fast alle Stücke rühren aus dem vorigen Jahrhundert her, und zwar von einem gewissen *Bartienski*, und sind nicht gerade ohne Talent geschrieben, entbehren jedoch fast durchgängig der Erfindung; dass sie technisch unterhaltend sind, kann diesen Mangel nicht ersetzen. Die Chorale, welche von der Kapelle gesungen werden, können nicht sehr alt sein, wenigstens in der Harmonisirung, denn oft kommen unvorbereitete Septimen auf der Dominante und andere moderne Intervalle darin vor. — Ohne Zweifel ist diese kaiserliche Kapelle ein auf der ganzen Erde einziges Institut, und standen die andern Zweige der Musik auf gleicher Stufe, so wäre Russland das Eldorado der Tonkunst.

Die *Theatermusik* liegt in Petersburg am Meisten darnieder, und während die Kirche die prachtvollsten Stimmen, das Heer die ausgezeichnetsten Blasinstrumente aufzuweisen hat, findet man seltsamer Weise auf den Bühnen nur schwache Orchester (nämlich dem innern Gehalte nach), und weder gute Chöre noch gute Einzelsänger — einige Ausländer abgerechnet. Es gibt in Petersburg drei Theater: *das grosse*, wo teutsche und russische Oper, und Ballet gegeben wird; das *Theater Michael*, wo Lustspiele, kleinere Opern, Vaudeville's teutsch und französisch aufgeführt werden; das *Alexandertheater*, wo man nur russische Stücke gibt. Letzteres allein bringt die zu seiner Unterhaltung nöthigen Kosten auf, die beiden ersteren beziehen vom Kaiser sehr bedeutende Unterstützungssummen. Das *grosse Theater* ist eins der schönsten Gebäude dieser Art in Europa: der Saal ist grösser, als der in der Pariser grossen Oper, und von einer edlen Einfachheit; statt der Bänke sind sehr elegante und bequeme Sessel vorhanden. Für den Hof ist eine grosse Loge im ersten Range bestimmt, doch befindet sich das kaiserliche Ehrpaar gewöhnlich gleich neben der Bühne in einer Seitenloge, wovon eine Treppe auf die Bretter hinabführt. Das *Ballet*, welches jetzt im Vordergrunde steht, ist glänzend ausgestattet; Schade nur, dass die Tänzerinnen alle nicht hübsch sind!

*) Nämlich neuerer, abendländischer Tonkunst.
Die Redaktion.

Das Orchester (das Ballet hat sein besonderes) ist zahlreich, enthält aber, ausser einem trefflichen Flötisten und Oboisten (Beide sind Russen) keine erheblichen Talente. Etwas besser ist das von jenem getrennte Orchester der *teutschen Oper*; darin befinden sich die Gebrüder *Romberg*, der eine als erster Geiger, der andere als erster Violoncellist, Neffen des berühmten Bernhard Romberg; ein trefflicher Klarinettist; der erste Flötist *Guillou*. Unter der teutschen Sängertruppe sind nur der mächtige Tenor *Breitag* und der Bassist *Versing* mit schöner, aber etwas ungebildeter Stimme zu erwähnen. Das Repertoir der teutschen Oper besteht, *wie in ganz Teutschland* (*), aus übersetzten französischen und italienischen Werken, und daneben aus einem halben Dutzend teutscher Opern, darunter zwei von K. M. v. Weber, und vier von Mozart. Unter allen am meisten besucht wird die Stumme von Portici und Robert der Teufel. — Eben so wenig Einfluss auf die Musikbildung des Publikums als die teutsche hat die *russische Oper*, ebenfalls mit einem besondern Orchester, welches dem teutschen ungefähr gleich steht; es hat einen einzigen Virtuosen, den Oboisten *Brod*, Bruder des berühmten Heinrich Brod. Das Repertoir ist dasselbe, wie bei der teutschen Oper; der erste Tenor *Leonof*, ein natürlicher Sohn Fields, ist zwar in Russland geboren, jedoch in Frankreich gebildet — er ist ein guter Musiker, allein es fehlt ihm an Mitteln. Die erste Sängerin ist ebenfalls in Russland nur geboren, in Frankreich gebildet, wo sie als Mademois. *Verteuil* bekannt war; in Russland nahm sie den Namen *Solovjova* an (das Deminutiv von Nachtigall); hübsche und gewandte Stimme, aber mangelhafte musikalische Bildung und sehr ungleicher Gesang; doch ist sie beim Publikum beliebt. Die zweite Sängerin *Stepanova* und der Bassist *Petrof* haben gute Stimmen, aber wenig Schule; die Frau des Letztern hat einen guten, aber im Umfange ziemlich beschränkten Alt. Da die Truppe nur einen Bassisten hat, so muss z. B. Mad. Petrova in den Puritanern die eine Basspartie singen. Musikdirektor ist Herr *Caros*(*), ein talentvoller Komponist; sein ältester Sohn, ein vorzüglicher Baukünstler, hat den Neubau des grossen Theaters geleitet, woran nur das Eine zu tadeln ist, dass die Coulissen nicht tief genug sind und daher die Maschinerie sehr erschweren. Dies ist indessen nicht die Schuld des Architekten.

Die Russen besitzen nur eine einzige Nazionaloper, sie heisst: *Alles für den Czaar*. Das Buch ist ausserordentlich einfach, jedoch populär; dasselbe gilt von der Musik, daher die Oper seit mehreren Jahren stets vielen Beifall findet. Der Komponist heisst *Glinka*; der Styl seiner Musik ist ganz wie der in den russischen Nazionalgesängen, die alle aus Moll gehen und einen melankolischen Karakter haben. Rezitative kommen darin nicht vor. So hübsch die Melodieen an sich sind, so ist doch das Ganze monoton, und wenn Herr Glinka seine Absicht, die Oper ins Teutsche und Französische übersetzen und in Teutschland und Frankreich auf die Bühne bringen zu lassen, noch ausführt, so ist ein günstiger Erfolg kaum zu hoffen. — Ausser diesem Glinka hat noch kein Russe wieder den Versuch gemacht, eine Oper zu komponiren, was um so auffallender erscheint, da das russische Volk bekanntlich die Musik sehr liebt und seine Sprache nächst der italienischen die weichste und harmonischste ist.

Das grosse Theater mit seinem ungeheuren Personal, seiner doppelten Sängergesellschaft, seinen drei Orchestern und seinem zahlreichen Ballet könnte Bedeutendes leisten, wenn seine Direkzion besser wäre; es fehlt vorzüglich an einem festen Willen, der diese verschiedenen Elemente zu einem Ganzen zu vereinigen wüsste. Die Oberleitung der kaiserlichen Theater ist in den Handen des Generals *Guedonof*, der ein recht guter General sein mag, aber nicht die erforderlichen Kenntnisse zur Leitung einer solchen Anstalt besitzt. Zudem ist der Geschmack an dem Ballet zu überwiegend, namentlich seit der Anwesenheit der Demois. Taglioni, und ihm wird die Oper geradezu geopfert, denn während man auf das Einstudiren eines Ballets zwei Monate Zeit verwendet, gönnt man der Oper hierzu kaum eine Woche. Meine Oper: „Der Brauer von Preston" sollte nach dem Willen des Generals gegeben werden, ohne dass wir Zeit zu einer Probe hatten; nur mit grösster Mühe erlangte ich einen Aufschub von acht Tagen, und doch mussten die Proben in einem andern Theater gehalten werden; ja selbst zu gehöriger Vorbereitung des Kostüms wurde keine Zeit vergönnt, und Breiting (Titelrolle) erschien am Schlusse im Kostüm des Brauers, ohne vorher als Offizier erschienen zu sein — zum Glück wurde dies nicht bemerkt, denn es war gerade der Augenblick, wo alle Welt sich wieder in die Pelze hüllte!

Auf dem *Theater Michael* spielt drei Mal in der Woche die französische Truppe, welche unter allen die beste ist. Dies erklärt sich leicht in einem Lande, wo die feine Gesellschaft nur französisch spricht. Daher sind auch diese Vorstellungen sehr besucht. An den übrigen Tagen gibt auf diesem Theater die teutsche Truppe Lustspiele und kleinere Opern; Sänger und Orchester sind dieselben, wie am grossen Theater.

Noch muss ich als einen Grund der Seltenheit guter Sänger in Russland die Höhe der Stimmung erwähnen; die letztere ist nämlich ziemlich einen halben Ton höher als in Paris. Man sollte meinen, dass die vielen fremden Künstler, welche nach Petersburg kommen, auf Erniedrigung derselben dringen würden; allein diese Fremden sind gewöhnlich Violinisten und Violoncellisten, und diesen liegt nichts daran, die Stimmung zu erniedrigen, da sie in der Höhe mehr glänzen können. Doch muss über lang oder kurz eine Reform in dieser Hinsicht Statt finden, da in den Theatern nur Stücke gegeben werden, die nach der gewöhnlichen, vernünftigen Stimmung geschrieben sind.

Das Resultat ist: die dramatische Musik steht in Russland auf keiner hohen Stufe. Dagegen wird die Kammermusik mit grossem Erfolge betrieben, wie aus dem folgenden Briefe zu ersehen ist.

*) Er ist unterdessen gestorben, wie S. 852 gemeldet worden ist. (S. den nachstehenden Nekrolog, S. 732.)

(Zweiter Brief von *Ad. Adam.*)

Kammermusik. Dilettanten gibt es in Petersburg eine grosse Zahl, allein sie beschränken sich auf drei Instrumente, Pianoforte, Geige und Violoncell; einen Kunstliebhaber für ein Blasinstrument würde man sicher vergeblich suchen. Der Gesang aber ist unter den Dilettanten sehr vernachlässigt, daher wird auch die Oper im Ganzen wenig besucht. Jene drei Hauptrichtungen der Instrumentalkammermusik, das Pianoforte, die Geige und das Violoncell, waren den vergangenen Winter hindurch auch durch drei grosse Künstler vom Fach vertreten: *Henselt, Vieuxtemps, Servais.* Ehe ich jedoch von diesen Fremden spreche, will ich kürzlich einige der hervorragendsten Dilettanten unter der russischen Aristokratie, und dann auch die besten Fachkünstler erwähnen.

Der erste Platz unter den Dilettanten der Haute volée gebührt unstreitig den beiden Grafen *Wielhorsky*; der ältere, *Michael*, ist ein talentvoller Komponist und war mit Boieldieu und Cherubini nahe befreundet; es sind auch in Paris und Berlin (bei Schlesinger) mehrere seiner Kompositionen erschienen. Seit einigen Jahren beschäftigt er sich mit der Ausarbeitung einer Oper, woraus er mich Einiges hören liess: die Musik enthält sehr Beachtenswerthes, und wenn noch gewisse Längen, die einem Dilettanten nicht hoch anzurechnen sind, vermieden werden, so wird die Oper gewiss in Russland grosse Wirkung hervorbringen. Sie wird auch bereits in's Italienische und Französische übersetzt und dürfte daher die Grenzen des russischen Reiches überschreiten. — Graf *Mathias Wielhorsky* ist ein höchst ausgezeichneter Violoncellist, wie man sie sehr selten unter Dilettanten antrifft, und keiner der Petersburger Fachkünstler auf diesem Instrumente, den Belgier Servais ausgenommen, kann sich mit ihm messen. Das Haus der Grafen Wielhorsky ist ein Sammelplatz aller Künstler, die hier mit der liberalsten Gastfreundschaft aufgenommen werden. Hier hörte ich vergangenen Winter die in Frankreich leider fast ganz unbekannten *Mendelssohn'schen Quartette*, wobei Vieuxtemps oder Lwoff die erste Geige, und Servais oder Graf Mathieu Wielhorsky das Violoncell spielte. — Der Oberst *Lwoff*, den ich bereits oben erwähnte, ist ein würdiger Kunstgenosse, sowohl in der ausübenden als in der schaffenden Musik. — Ferner verdienen erwähnt zu werden Fürst *Odoesky*, Pianist und trefflicher Musiker, ausschliesslich Verehrer der alten klassischen Musik, vor dem nicht einmal Rossini Gnade findet; — Fürst *Gregor Wolkonski*, ausgezeichneter Bassist; — Fürst *Michael Kotschubei*, mit einer herrlichen Tenorstimme begabt, jedoch kein Musikverständiger erster Klasse; — die Gebrüder *Paschkof*, der eine als Tenor, der andere als Bassist vortrefflich, u. s. w. — Das *Pianoforte* übt auch hier die Oberherrschaft aus; es wird eben so sehr kultivirt als in Paris, nur mit dem Unterschiede, dass in Petersburg blos die Vornehmen sich damit beschäftigen: einen Mittelstand gibt es bekanntlich in Russland nicht. Doch nenne ich unter den vortrefflichen Pianisten noch meinen Vetter, den Doktor *Adam*. Merkwürdig ist es, dass in Petersburg Personen, welche einen von der Musik himmelweit entfernten Lebensberuf haben, dennoch so Bedeutendes in der Kunst leisten; anderwärts würde man dies den Leuten vielleicht sogar zum Vorwurfe machen, hier in Petersburg spricht Einer drei, vier Sprachen und ist ein ausgezeichneter Musiker, ohne dass man dies der Rede werth findet. So ist einer der besten Pianoforte-Dilettanten der Kavallerielieutenant *Martinof*; der oben erwähnte Fürst Kotschubei ist Gardereiterkapitän, und als ich den Obersten Lwoff zum ersten Male hörte, bat er vorher um Nachsicht, denn er habe drei Monate lang die Feldmanoeuvres mitmachen müssen und während dieser Zeit natürlich nicht einen Strich auf der Geige thun können. Es liegt diese Erscheinung mit in den eigenthümlichen Verhältnissen Russlands; denn während bei uns zahllose Zerstreuungen und Vergnügungen Jeden man möchte sagen verfolgen, muss man sie in Russland sich selber schaffen, um die Langeweile zu verscheuchen. Man stelle sich einen Winter von acht Monaten vor, wo an Ausgehen nicht zu denken ist, wo es um 9 Uhr Tag und um 3 Uhr Nacht wird! Dadurch werden die schönen Künste, die bei uns mehr Erholung sind, dort zur Nothwendigkeit. — Wenn ich oben sagte, dass der *Gesang* vernachlässigt sei, so muss ich dazu bemerken, dass es zwar nicht an guten Stimmen, wohl aber an guten Mustern, an Schulen, an Lehrern fehlt. Die Gräfin *Rossi (Henr. Sonntag)*, welche seit einigen Jahren in Petersburg lebt, hätte dem dortigen Gesange vielleicht einen gewaltigen Anstoss geben können; indessen scheint ihre Stellung unter der hohen Aristokratie weniger dazu geeignet zu sein, den Ton anzugeben. Ich habe sie nicht selbst gehört, aber von Ohrenzeugen wurde mir versichert, dass ihr Gesang nichts verloren, vielmehr ihre Stimme an Stärke noch gewonnen hat. Zu den besten Sängerinnen unter den Dilettanten gehören Fräul. *von Bartenieff*, Ehrendame der Kaiserin, mit einer entzückenden Stimme und trefflichen Methode; — die nur etwas zu schüchterne junge Fürstin *Labnof*, eine Schülerin Bordogni's; — Baronin *Fuhrmann*, in Italien geboren und erzogen, in der graziösen, brillanten und komischen Musikgattung höchst ausgezeichnet. — Es gibt zwar zwei nicht verdienstlose italienische Gesanglehrer in Petersburg, *Rubini* und *Soliva*; aber da sie selbst nicht Sänger sind, so wird es ihnen sehr schwer, gute Sänger zu bilden. —

(Beschluss folgt.)

Caterino Cavos

wurde 1775 zu Venedig geboren; sein Vater war Direktor des dasigen Theaters Fenice. Das musikalische Talent des Kindes zeigte sich frühzeitig, und so erhielt Caterino zu seinem ersten Lehrmeister in der Musik den berühmten Bianchi, Kapellmeister zu S. Marco. Hier machte er so schnelle Fortschritte, dass man ihm in seinem zwölften Jahre die Direktion der Proben am Theater übertragen konnte. Bei dem Einzuge des Kaisers Leopold 2. in Venedig schrieb er eine Kantate, welche allgemeine Aufmerksamkeit erregte; der Kaiser

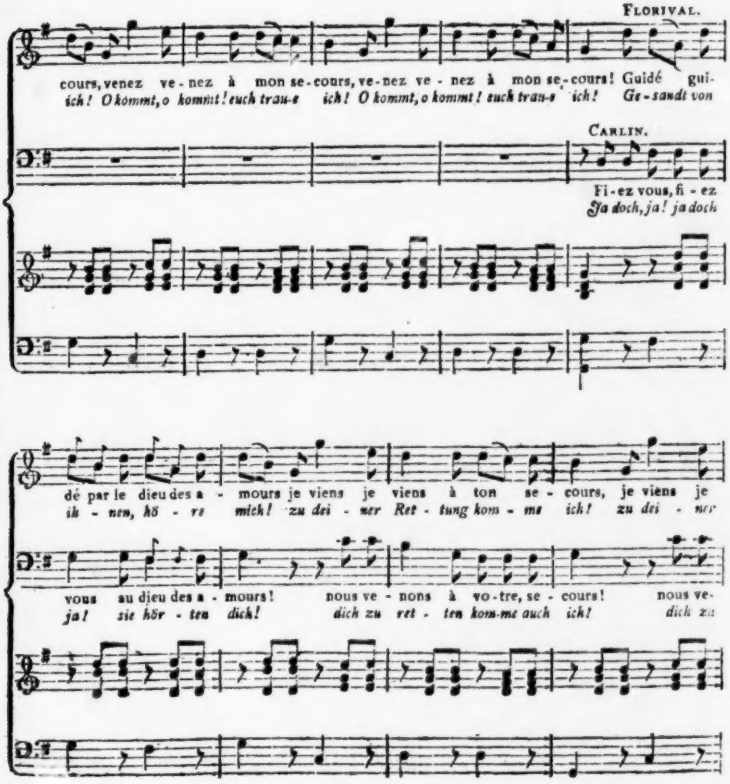
Florival.
cours, venez ve - nez à mon se - cours, ve - nez ve - nez à mon se - cours! Guidé gui-
ich! O kömmt, o kömmt! euch trau-e ich! O kömmt, o kömmt! euch trau-e ich! Ge-saudt von
Carlin.
Fi - ez vous, fi - ez
Ja doch, ja! ja doch
dé par le dieu des a - mours je viens je viens à ton se - cours, je viens je
ih - nen, hö - re mich! zu dei - ner Ret - tung kom - me ich! zu dei - ner
vous au dieu des a - mours! nous ve - nons à vo - tre, se - cours! nous ve-
ja! sie hör - ten dich! dich zu ret - ten kom-me auch ich! dich zu

selbst überhäufte den Knaben mit Gunstbezeugungen. Vierzehn Jahr alt, wurde Cavos in Folge einer Preisbewerbung zum Organisten an der Kirche S. Marco erwählt, trat jedoch, als edelmuthiger Sieger, diese Stelle einem seiner Mitbewerber ab, der in dürftigen Vermögensumständen war und eine Familie zu ernähren hatte. — Zur Feier des Friedens von Campo Formio, der Venedig unter österreichische Herrschaft brachte, komponirte er wieder eine Kantate, und wieder mit grossem Beifalle.

Es war damals die Zeit, wo Rastrat und Prima Donna tyrannisch über die italienischen Bühnen herrschten. Auch Cavos hatte davon viel zu leiden, und ging deshalb fort nach Padua, wo er ein Ballet: „Die Süde" schrieb und mit allgemeinem Applaus aufführte. Bald jedoch kehrte er nach Venedig zurück, wo er einen Ruf nach Petersburg als Kapellmeister am dortigen Theater vorfand. 1798 ging er dahin ab und hat seitdem für die Musik in Russland sehr viel Gutes gewirkt. Bei den dortigen italienischen Sängern fand er dieselben Launen, Anmaassungen, Kabalen, wie in der Heimath, wusste ihnen jedoch auf eine geistreiche Weise immer die gebührenden Schranken zu setzen. So verlangte einmal ein höchst mittelmässiger, aber höchst aufgeblasener Sänger statt seiner Arie eine andere, worin er glänzen konnte. Cavos schrieb ihm eine, worin der Sänger nur einen und denselben Ton zu singen hatte, während das Orchester den Gesang führte. Das Publikum merkte sogleich die Mystifikazion und applaudirte dem Komponisten, der Sänger aber bezog die Beifallsbezeugungen auf sich und fand sich dadurch höchlich geschmeichelt *).

Die Gunst, in welcher Cavos stand, benutzte er, die russische Oper zu heben; er schrieb die erste Oper in russischer Sprache: *Iwan Sussanina*, einen seiner besten Werke, worin er die Eigenthümlichkeiten der russischen Nazionalmusik beibehielt, ohne in sklavische Nachahmung zu verfallen. Er hat sich dadurch ein grosses Verdienst um Russlands Musik erworben, zumal da er zahllose Schwierigkeiten zu überwinden hatte, und wenn auch der von ihm gegebene Anstoss bis jetzt nicht sehr bedeutende Früchte gebracht hat, so werden diese doch nicht ausbleiben. Auch durch Unterricht und Förderung aller Art wirkte er. — Seine folgenden Werke waren: *Die Ruinen von Babilon*, *der Feuervogel*, *der starke Elias*, *der unsichtbare Prinz*, *die drei Buchligen*, *die Liebespost*, *die Herrschaft von zwölf Stunden*, *die Tochter der Donau*, *der Flüchtling*, *der dichtende Kosak*, *der eingebildete Unsichtbare*, *eine neue Verlegenheit*. Diese dreizehn Opern wurden für die russische Bühne geschrieben und enthalten viel Treffliches. *Die drei Sultaninnen*, für die französische Bühne in Petersburg komponirt, fanden den lebhaftesten Beifall und wetteiferten sogar mit Boieldieu's Werken. Ausserdem schrieb Cavos sechs Ballete, von denen eines: Flora und Zefir, auch eine gute Aufnahme fand; Vaudevilles; Chöre; eine Menge populär gewordene Nazionallieder u. s. w. — Er arbeitete sehr leicht, und so gewann er immer noch Zeit genug, um in dem adligen Fräuleinstift Musikunterricht zu ertheilen.

War Cavos als Künstler ausgezeichnet, so war er es nicht minder als Mensch. Sein vortreffliches Gemüth kannte kein grösseres Vergnügen, als Wohlthaten zu erzeigen. Obwohl sehr gebildet, ging er doch, durch eine natürliche Schüchternheit zurückgehalten, nur wenig mit der grossen Welt um und lebte fast nur seiner Familie. Seine Heiterkeit verliess ihn nicht bis an seinen Tod, der am 28. April 1840 erfolgte: am 1. Mai wurde ihm zu Ehren in der Kirche der heiligen Katharina ein Todtenamt gehalten und dabei ein Requiem von Cherubini aufgeführt.

Nach dem Französischen.

*) Generali, welcher diese Anekdote gehört hatte, that das Nämliche bei einer ähnlichen Gelegenheit in Mailand und erregte ebenfalls lauten Applaus.

Feuilleton.

Paganini's Testament. Das hinterlassene Vermögen des Virtuosen besteht grösstentheils in Immobilien und ist gerichtlich auf mehr als 1,700,000 Franken geschätzt. Paganini's ältere Schwester erhält den Nieszbrauch eines Kapitals von 72,000 Franken, der nach ihrem Tode auf ihre Kinder übergeht; die jüngere Schwester unter gleichen Bedingungen den Nieszbrauch von 50,000 Franken; eine Dame in Lukka, deren Name nicht genannt worden darf, 6000 Franken jährliche Rente; die Mutter des Sohnes Paganini's 1200 Franken jährliche Rente. (Letztgedachte Frau ist nicht, wie man behauptet hat, eine Jüdin, sondern gute Katholikin und zugleich ausgezeichnete Sängerin, welche Paganini auf seinen früheren Kunstreisen begleitete.) Alles Uebrige erhält sein Sohn Achilles. (Journ. des Débats.)

Der bekannte ausgezeichnete Oboist *Vogt* in Paris hat von dem Könige von Preussen eine prachtvolle goldene Dose mit einem schmeichelhaften Handschreiben erhalten. Vogt hatte nämlich dem verstorbenen König ein Concertino für die Oboe gewidmet, und es war während der Krankheit des Monarchen in Berlin eingetroffen.

In *Basel* wurde das grosse schweizerische Musikfest gefeiert. — In *Erlangen* fand am 12. Juli ein grosses Liederfestfest Statt, wozu 160 Instrumentisten und über 400 Sänger aus der Stadt und den benachbarten Orten Theil nahmen.

Servais ist aus Russland zurückgekehrt und in Brüssel eingetroffen, wo ihn die dasige Philharmonische Gesellschaft mit einer glänzenden Serenade empfing. — Auch *Leonhard* ist wieder in Brüssel, und ebenfalls auf's Ehrenvollste empfangen worden. — *Dulcken* ist von London über Paris nach Lukka gereist, wo er den Sommer zubringen will. Bekanntlich ist Dulcken grossherzoglich Toskanischer Kammervirtuos. — *Ernst* in Linz gewesen, wo er vor der Kaiserin von Russland, auf deren ausdrücklichen Wunsch, gespielt und reiche Lorbeeren geerntet hat. Dann war er in Baden-Baden. — *Liszt* und *Görge*, der Violinist, haben in Baden-Baden. Ersterer noch in mehreren Städten am Rhein u. s. w. gespielt. Der Letztere geht über Leipzig und Warschau nach Russland. — *Donizetti* ist von Paris wieder nach Italien gegangen: er schreibt für Rom eine neue Oper. Das Pariserpublikum hat er einer grossen Oper hinterlassen. Der Herzog von Alba, in drei Aufzügen, welche sich einem nächstens aufzuführenden ernsten Stücke — man weiss noch nicht ob von Auber, von Halevy oder von Meyerbeer — zur Darstellung kommen soll. — *Rossini's* Krankheit soll nicht gefährlich sein.

Rubini ist zum Oberaufseher des Gesanges in Frankreich (Inspecteur général du chant) ernannt worden — eine Stelle, welche früher Rossini bekleidet hat. Dem angeführten Artikel Rubini auch wie von Sänger an der Pariser italienischen Oper

Die Revue et Gazette musicale de Paris enthält in ihrer 46. Nummer eine sehr lobende Beschreibung der musikalischen Festlichkeiten bei Gelegenheit der Gutenberge-Jubelfeier in Leipzig, namentlich wird der Mendelssohn'sche Lobgesang sehr gerühmt, der Chor daraus „Ich harrete des Herrn" mit einer Raffael'schen Madonna verglichen, und das Ganze ein glänzendes Meisterwerk, einen der besten dieses Tondichters genannt.

Am 28. Juli fand zu Frankfurt am Main von Seiten des dortigen Liederkranzes eine „Feier der Mozartstiftung" Statt, diese Stiftung selbst ist nunmehr im Leben getreten, und zwar mit einem Fonds von mehr als 10,000 Gulden. Es wird nach ernannten Statuten und strenger Prüfung an einen hilfsbürftigen Bandidaten zu dessen musikalischer Ausbildung ein Stipendium verliehen werden. — Bekanntlich soll späterhin, wenn die Mittel der Stiftung gewachsen sind, ein Konservatorium der Musik errichtet werden.

Am 2. August wurde das Dienstjubiläum des verdienten Hoforganisten *Ch. H. Rinck* zu Darmstadt festlich begangen. — Rinck hat jetzt auch auf das Geschenk eines silbernen Pokals, welches ihm im vorigen Jahre ein Verein von Organisten und Schullehrern aus der bairischen Pfalz als Anerkenntniss seiner Verdienste um das Orgelspiel darbrachte, musikalisch geantwortet in einer charakteristisch gehaltenen „Dankesspende, gewidmet seinen werthen Freunden, den Organisten und Schullehrern in der bairischen Pfalz von Ch. H. Rinck."

Die Mainzer Oper ist aus London, wo sie eine Reihe teutscher Opernvorstellungen mit bedeutendem Erfolge gab, nach Mainz zurückgekehrt. Neben einem trefflichen Chor- und Orchesterpersonal waren mehrere ausgezeichnete Einzelsänger dabei engagirt, namentlich Wild, Staudigl, Breiting, Schmeitzer, Pock, die Damen Heinefetter - Stöckl, Fischer, Schwarzbach u. a. w. Im Ganzen wurden gegeben 15 Opern in 50 Aufführungen, darunter gefielen am meisten der Weber'schen, namentlich der Freischütz 13 Mal aufgeführt und Euryanthe, demnächst Spohr's Jessonda und Faust, dann Gluck's Iphigenie, Beethoven's Fidelio, Mozart's Don Juan, Zauberflöte, Titus.

Zu den bevorstehenden Trauerfeierlichkeiten bei der Beisetzung Napoleons schreibt *H. Berlioz* einen Trauermarsch, *Cherubini* eine Messe, der Letztere erhält dafür 20,000, der Letztere 12,000 Franken. (?)

Meyerbeer's neueste Oper: „Die Anabaptisten" (Wiedertäufer) ist nunmehr fertig und befindet sich bereits in den Händen der Direktion der grossen Oper zu Paris. Sie ist in Ems vollendet worden.

Der berühmte Violinist *de Beriot* hat sich in Ixelles in Belgien mit seiner jungen Wienerin, Tochter eines Gerichtsbeamten und Adoptivtochter des Fürsten von Dietrichstein, verheirathet.

Herz, der Vater der Pianisten Heinrich und Jakob Herz, ist zu Paris in Folge eines Falles gestorben. Er war 70 Jahr alt. — In London starb *William Dance*, ein berühmter englischer Musiker und Stifter der „königlichen Musikgesellschaft" zu London, welcher sich schon zu Garrick's Zeiten im Orchester des Drurylane-Theaters auszeichnete.

Zu dem grossen Rubensfeste in Antwerpen, welches zehn Tage dauern wird, bereitete man auch grosse musikalische Feierlichkeiten vor; namentlich kommen zur Aufführung Handel's Messias, Beethoven's Christus am Oelberge, der Herbst aus Haydn's Jahreszeiten. Unter den daran Theil nehmenden Virtuosen werden genannt Dem. Meerti, Servais, Hausmann u. A.

Ankündigungen.

Anzeige von Blasinstrumenten aus Messing.

Seit einer Reihe von Jahren beschäftigte ich mich mit Versuchen, welche den Zweck hatten, alle hohen geniertechlichen Blasinstrumente von Holz in gleicher Güte auch in Metall darzustellen. Meine vielfältigen Bemühungen sind endlich mit dem erwünschten Erfolge gekrönt worden. Eine so eben vollendete Klarinette, ganz aus Messing hergestellt, worin sich die den Klappchen von Holz ist, wurde nicht allein hier in Mainz von allen Sachkennern als in jeder Hinsicht befriedigend und vorzüglich gefunden, sondern auch namentlich in Darmstadt geprüft und mit darüber von dem Herrn Kapellmeister Mangold und Herrn Konzertmeister Schlosser, so wie von Seiten des Gewerbevereines für das Grossherzogthum Hessen äusserst schmeichelhafte Anerkennungszeugnisse ausgestellt. — Die besonderen Vorzüge meiner Instrumente vor den aus Holz verfertigten bestehen erstlich in dem weichen und gefchmeidigen Ton, der ohne Mahe vom leisesten Piano bis zur stärkste Parte sich anschwellen lässt, und dessen Bildung durch den Luftsäulenschwingungen der doppelten Röhren erzeugt wird, welche ich dabei anwende, ferner in der vollkommensten Reinheit, die durchaus keiner Temperatur unterworfen ist, endlich sind solche Instrumente niemals der Feuchtigkeit unterworfen, und die Löcher können nie zugegriffen werden.

Indem ich daher meine Erfindung allen betreffenden Künstlern, denen die immer grössere Ausbildung ihrer Instrumente am Herzen liegt, bekannt mache, erbiete ich mich zugleich zur Verfertigung jeder Art von Blasinstrumenten als Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten u. s. w. und garantire bei möglichst billigen Preisen für die Solidität, Güte und Dauer derselben.

Mainz, den 15. August 1840.

C. A. Möller, Blasinstrumentenmacher.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthums-Recht:

Bertini, H., Grand Duo à 4 mains pour Piano sur des motifs de l'Opera: La fille du Regiment. Op. 128.
— — Grand Duo à 4 mains pour Piano sur des motifs de l'Opera: Les Martyrs. Op. 129.
— — La Semaine du Pianiste, etude de la gamme dans tous les tons, pour chaque jour de la semaine.
Herz, H., Dernières pensées de Paganini, à 2 et à 4 mains.
— — Les trois Sœurs, 3 Morceaux brillants pour Piano. No. 1. La gracieuse. No. 2. Le sentimentale. No. 3 L'espiegle.
Hoven-hain, J., Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opera: I Puritani.
— — Romances pour Piano. 1. Liv.
Rubini, G., L'addio, Album cont. 4 Airs et 2 Duos ital. avec acc. de Piano.
Thalberg, S., et De Beriot, Grand Duo brill. pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen ist zu haben (erscheinen bei **Möller** in Gotha):

Sechs vierstimmige Gesänge für Männerchöre, componirt von Adolf Wandersleb.

Roth. 1) Am Abend. 2) Der Jüngling am Bache. 3) Der Abend. 4) Der holde Gesichtr. 5) Die sanften Tage. 6) Schlachtlied.

Mit Partitur 14 Gr. Ohne Partitur 10 Gr.

Wir machen Singvereine auf diese gelungene Komposition aufmerksam.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. № 36. 1840.

Franz Schubert

Sinfonie in C dur für grosses Orchester. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Diese grosse Sinfonie, welche nach Angabe unserer Bl. 1839, S. 256, gleich bei der ersten Aufführung in Leipzig überaus lebhaft ansprach und bei jeder Wiederholung mit gesteigertem Beifall aufgenommen wurde, ist schon seit einiger Zeit im vortrefflichen Stimmendrucke ausgegeben worden. Wir haben jedoch unser ausführliches und genaueres Urtheil über das Werk nicht eher abzugeben vermocht, weil die geschriebene Partitur desselben grösstentheils aus Gefälligkeit der das Beste der Tonkunst gern fördernden Verlagshandlung auf Bitte mehrerer Meister bis jetzt immer in andern Händen war. Mit Vergnügen gehen wir nun, gerade zu einer Zeit, wo man wieder anfängt, neue Zurüstungen für musikalische Winterfreuden zu machen, an eine nähere Beschreibung dieses gehaltvollen und sehr anziehenden Hauptwerkes eines mit Recht so allgemein beliebten Mannes, der leider der Kunst zu früh durch den Tod geraubt wurde. Der Komponist vollendete seine eigenhändige Partitur, deren Kopie vor uns liegt, im März 1828. Sie hat ausser den gewöhnlichen Instrumenten, wozu wir auch 2 Hoerner, 2 Trompeten und Pauken rechnen, noch 2 Tenor- und eine Bassposaune, die in allen Sätzen an den geeigneten Stellen thätig sind.

Den Einleitungssatz, Andante, ‘c., beginnen beide Horner allein und unison mit einer einfachen, achttaktigen Melodie, zu welcher die Streichinstrumente im achten Takte ein leises Zwischenspiel erklingen lassen, worauf im neunten Takte von den Holzbläsern, mit Ausnahme der Flöten, dieselbe Melodie mit geringer Begleitung der Geigen und des Violoncells wiederholt wird:

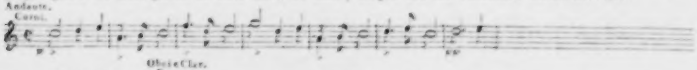

Zwei Violoncelle, zuweilen von 2 Violen verstärkt, zuweilen wenig unspielt und begleitet, das Letzte hauptsächlich von den Violinen und dem Kontrabasse, führen sie dann weiter in G dur und wechselnd in E moll, worauf eine ganz einfache Nachahmung zwei Takte verweilt, im dritten H dur ergreift und im vierten durch den Sept-akkord auf G mit Cresc. den Uebergang zur Wiederholung der Hornmelodie im Unisono mit allen Streichinstrumenten und den Posaunen *ff.* macht, wozu die Holzinstrumente eine zweite Gruppe bilden, welche zwischen jedem Einschnitt der Melodie einen einzigen Takt in freier Nachahmung anschlägt, wodurch sich natürlich das rhythmische Verhältniss sehr wirksam ändert. So schlicht der ganze Bau an sich ist, eben so schlicht ist die veränderte harmonische Wendung, und eben dadurch desto eindringlicher. Wir wollen es durch Noten klarer machen:

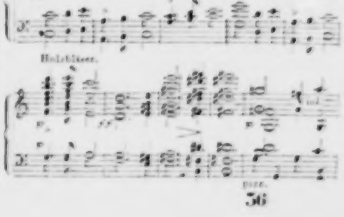

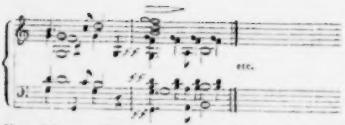

Vom siebenten Takte an vermischt sich das Orchester und tritt zur Hauptmelodie, so dass nur Flöten, Oboen und Klarinetten (mit den eben nicht beschäftigten Pauken) diesen Takt pausiren und erst im folgenden in E dur eintreten und im neunten mit den Fagotten und der Bassposaune H dur aushalten. Hoffentlich wird kein Halbwisser auftreten und den Fortschritt im siebenten Takte aus D moll in E dur für falsche Quinten erklären; es sind keine, denn die Bläser verstärken nur in Oktaven die Melodie, harmonisiren aber nicht, was einen bedeutenden Unterschied macht. Die ganze Stellung der Akkordfolge ist durch sichtliche und fühlbare Verschränkung aller Orchesterinstrumente einfach nur folgende:

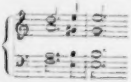

Es ist also ein Unterschied zwischen einer und derselben That in verschiedenen Verhältnissen, und wenn Zwei dasselbe thun, ist es nicht dasselbe. Leider muss man dergleichen Dinge jetzt erwähnen, damit, wenn es möglich wäre, kein Schade geschieht, d. i. unter denen, die nicht blind weder für noch gegen die Gesetze und im Verständniss derselben noch schwankend sind, denn für die Uebrigen ist nichts zu thun. — Dabei wechselt *p.* und *ff.* im Fortgange der beiden Gruppirungen in mancherlei Einschnitten, bis die Hauptmelodie von den Bläsern wieder neu und vollständig ergriffen und von den Violinen in Triolenfiguren umspielt wird. Verstärkt sich die Lebhaftigkeit schon durch diese Umspielung, so geschieht dies noch mehr durch kurze Figurazionsnachahmungen und einige kleine harmonische Aenderungen wodurch Mannichfaltigkeit und Einheit einander befreundet bleiben, wie sie müssen, wenn eine wohlthuende Wirkung hervorgebracht werden soll. Und so geht denn frisch und schön dieser nur allein durch glücklichen Gebrauch der bekannten wesentlichen Kunstmittel abgerundete Einleitungssatz, über welchen offenbar ein lebendiger Geist schwebt, der jene Mittel beherrschte, sogleich in ein *All. ma non troppo*. $^4_4$, C dur, über, dessen Hauptgedanke eben so schlicht und ungesucht ist, als der erste, so dass er auf die natürlichste Weise aus jenem hervorgeht. Nur die Posaunen schweigen nach dem letzten Schlage der Einleitung, der zugleich der Anfang des neuen Satzes ist. Das Orchester bleibt in zwei Gruppen getheilt, wie in zwei Wechselchöre, die in der Regel von Zeit zu Zeit zusammentreffen. Beide sind sehr klar und effektreich durch Harmonie und rhythmische Bewegungen unterschieden. Zur ersten Orchesterchormasse gehören die Streichinstrumente mit Trompeten und Pauken, alle in unisoner Kraft; zur andern Oboen (im zweiten Gliede mit Hinzuthat der Flöten), Klarinetten, Fagotten und Hörner. Man sehe selbst den einfachen und doch so lebendigen Satz, der eben um seiner doppelgestaltigen Natürlichkeit wegen die vielfachsten Verschlingungen der Figuren, Nachahmungen der beiden Massen, Uebernahmen der gegenseitigen Stellung im Voraus ahnen lässt:

c) **Erste Masse.**

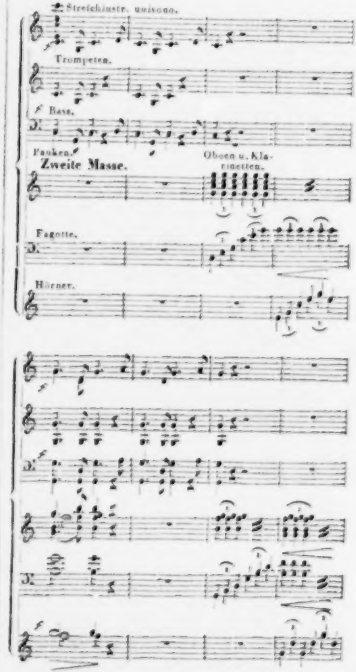

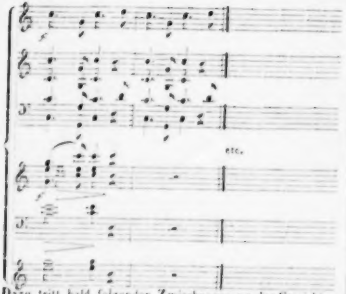

Dazu tritt bald folgender Zwischengesang der Streichinstrumente, zu welchem die Bläser ihre Triolenbewegung bald vereint, bald geheilt fortlönen lassen: *d)*

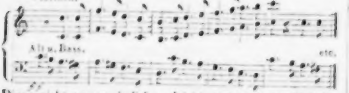

Diese nicht ungewöhnliche, leicht imitatorische Melodie wird in der Weiterspinnung bald von den Posaunen zweistimmig verstärkt, was um so besser hebt, da sie nicht lange damit beschäftigt bleiben, sondern ihrem Wesen nach wieder zum Aushalten hell dreistimmiger Akkorde sich wenden und nicht in einem Zuge fort blasen. Am Schlusse der Durchführung des eben angedeuteten Ganges übernehmen die Streichinstrumente zwei Takte lang auf der Tonika und unison *ff.* die Triolenbewegung zu voll ausgehaltenem C dur-Akkord der Bläser, nehmen dann in anderthalb Takten und decresc. die Viertelbewegung im unisonen C wieder auf und bilden in der andern Hälfte des Taktes in der Terzenlage von H dur einen Uebergang in E moll, um eine neue Melodie durch die Bläser einzuführen: *e)*

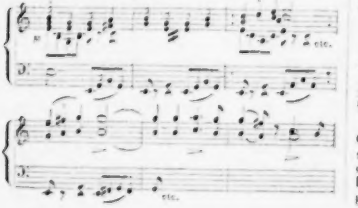

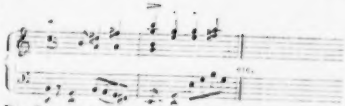

Der Satz wiederholt sich in höhern Oktaven und sonst verstärkt, um sich für längere Bearbeitung recht fest zu setzen. Das Imitatorische einzelner Theile dieses Satzes, vorzüglich der drei ersten Viertel der Melodie, die einen Vorschlag im Aufakte bei ihren Verschränkungen nützlich machen, sieht Jeder von selbst; und der Komponist hat es nicht wenig angewendet, wie die Beibehaltung der Begleitungsfigur, die natürlich verschiedentlich verlangert werden ist. So sind denn also die Hauptgesetze, die eine geordnete Kompositionslehre vorzüglich deutlich zu machen hat, nämlich Figurenentwickelung und Imitazionen, welche uns auch in Wahrheit von unsern besten Meistern aller Zeiten, so lange die Musik eine geordnete Kunst heissen kann, praktisch und theoretisch mindestens in der Nachahmungslehre, vortrefflich eingeprägt worden sind, wacker befolgt zum grössten Gewinne des Ganzen. Dass der Gebrauch der Modulazion, der in dergleichen Bearbeitungen immer galt, stärker und bunter geworden ist, als vor unsern Zeiten, kann jeder Erfahrene im Voraus, ohne sich zu täuschen, annehmen; es liegt im Geschmacke der Zeit, dessen zweierlei Seiten wohl eine umsichtige Betrachtung verdienten, die aber für sich, nicht als Episode stehen müsste. Ganz richtig gedacht und gefühlt ist es, dass in der ganzen langgehaltenen Ausführung der angegebenen Zwischenmelodie die Triolenbewegung gänzlich schweigt, damit sie kräftig wiederkehrend desto frischeres Leben gebe. Eben so richtig und längst begriffen ist das erneute Hineinklingen eines Theiles des Hauptmotivs und zwar des zweiten Taktes desselben, in der Verlängerung und in gebührenden Zwischenräumen, um Ueberfüllung zu vermeiden. Namentlich sind es die Posaunen, die jene Erinnerung bringen, um sie desto durchdringender zu machen, als: *ff*

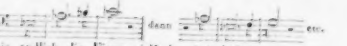

bis endlich die Figur vielfach wiederkehrt:

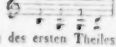

und zum Schlusse des ersten Theiles:

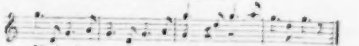

Nach diesem in gebräuchlicher Ordnung auf der Oberdominante unison gegebenen Halbschluss wendet sich der zweite Theil im Unisono, dem Mittel zu allen denkbaren Schnellübergängen, mit derselben melodischen Formel unmittelbar nach As dur, die Bläser bringen gleich vom dritten Takte an ihre Melodie der beiden er-

sten Takte aus dem Notenbeispiele *a*), das sie durch die nächsten zwei Takte verlängern, dann fortgesetzt sich darein theilen, wozu die Violinen dieselbe dort angegebene Figurazion, aber ununterbrochen zehn Takte lang fortgeführt bringen, dann wieder den Anfang ihrer Melodie der drei ersten Noten des Beispiels *c*) erklingen lassen, welche sie mit dem aufsteigenden Gange aus *d*), von den übrigen Streichinstrumenten harmonisirt und vom Basse nach dem Vorgange der Violinen figurirt, verbinden; die Bläser setzen ihren Theil der angezeigten Melodie fort. So sind also die vier dagewesenen Hauptmotive zusammengebracht worden. Dass die harmonische Verkettung und darin selbst das Enharmonische nicht ganz fehlt, kann nicht befremden; nur müssen wir erinnern, dass das Enharmonische sehr sparsam eingewebt worden ist, eine Vorsicht, die man in den meisten Fällen rathsam heissen muss. Nach und nach treten auch in den Hornern und Trompeten die Triolenbewegungen von Neuem wieder hinzu und die Motive vermischen sich lebhaft, von den verschiedensten Stimmen wechselnd ergriffen, bis die Ordnung in *c)* völlig wiederholt sich geltend macht, dann reich und vielfach gewendet, wobei rascher Harmoniewechsel nach der Vorliebe unserer Zeit eine Hauptrolle spielt. Ein verhältnissmässig ausgeführtes Più moto beschliesst den sehr wirksamen Satz, der sich durch Zusammenhaltung der Motive, Nachahmungen und Verbindungen derselben, so wie durch Fülle gleich stark auszeichnet. — Hat nun dieser lang geführte erste Satz in seinem Wesen und im Geiste des beliebten Tonsetzers den herrschenden Geschmack unserer Tage völlig befriedigt, so wird doch gewiss kein Musikverständiger es übersehen, dass die eigentliche Frische und die einheitsvolle Abrundung des Ganzen vorzüglich in der gesunden Wahl einfach klarer Themen und in der gesetzlich und doch frei gehandhabten Tondichtungsweise aller gebildeten Zeiten, ja am meisten der vorhergegangenen, die im Fache guter Entwickelungen unsere Lehrer und Vorbilder sind, zu suchen ist. Es dürfte daraus doch wohl folgen, dass ohne gebührende Vorübungen in Figurenentfaltung und im Gesetz der Nachahmung und Stimmenverkettung auch von Begabten nichts Tüchtiges geleistet werden kann. Man sieht, dass Schubert in diesen Hauptzweigen der Komposition heimisch war, folglich darin fleissig gearbeitet haben musste; er hätte sonst nicht so gehalten zu schreiben vermocht, was keinem Eingezogen vom Himmel fällt, der wohl die Anlage, aber nicht die Ausbildung derselben ohne des Begabten eigene anhaltende Kraftanstrengung schenkt.

Andante con moto, $^3/_4$, A moll. Die Bässe tragen die Hauptmelodie vor, von den übrigen Streichinstrumenten nur in Achteln harmonisch begleitet.

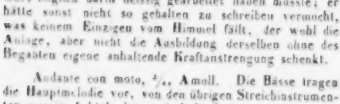

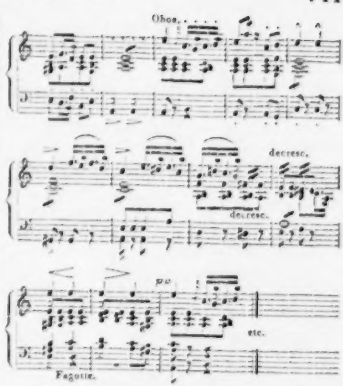

Gleich im achten Takte tritt die Oboe melodieführend ein, wie es das Notenbeispiel zeigt. Der schlichte und ansprechende Satz ist abermals für allerlei Nachahmungen ganz geeignet, die auch nicht versäumt werden. Wirklich erhält auch die ungesuchte Melodie durch kleine Veränderungen der Figuren, so wie durch frei imitatorische Wendung in pikant rhythmischer Fügung, die nicht selten durch einen gleichmässig sich wiederholenden Takt in symmetrische Gliederung gebracht wird, nicht allein viel Reizendes, sondern auch so viel Spannendes, wie man es liebt, was noch dazu durch eine scheinbar ganz geringe, jetzt gar nicht seltene Biegung in A dur, die sich von Zeit zu Zeit wiederholt, in's Freudigere gehoben wird. Die figurirte Umspielung des zweiten Violoncells und der Viola gibt ihm noch frischere Bewegung. Nach und nach greifen diese Sechzehntheilfiguren auch in andere Instrumente ein, nehmen dann verhältnissmässig wieder ab, um dem Grundthema in A moll wieder Raum zu lassen, was bis an's Ende durch neue, im Grunde auf dem Papiere sehr kleine, aber in der Wirkung nicht geringe rhythmische Aenderungen der Figuren u. s. w. eindringlich klar und eben darum desto sicherer eingänglich festgehalten wird. Auch hier sind es wieder die Figurenentwickelungen und freien Imitazionen, die den Satz vorzüglich im Bunde mit geschickter Stimmenvertheilung überaus wirksam machen. War der erste Satz schön, so ist es der zweite nur noch im höhern Grade. Wir halten ihn für den schönsten der ganzen Sinfonie.

Das *Scherzo*, All. vivace, C dur, nimmt ebenfalls einen sehr ungekünstelten Anlauf; man sehe den Anfang:

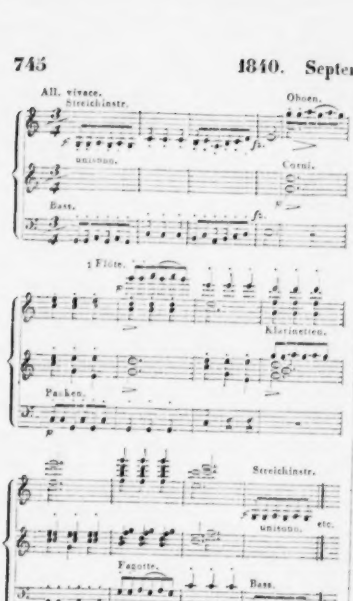

Nach den vier unisonen Takten der Streichinstrumente nehmen die Bläser nach dem Vorgange des verzeichneten Satzes ihren Fortschritt in F- und B dur durch sieben Takte, leiten im achten durch den Quintsextenakkord auf Fis in den Sextakkord von Es, der in stufenweisen Viertelsteigerungen zwei Takte lang heraufschreitet durch immer wechselnde nahe liegende Akkorde bis auf $\overline{ce}$ durch den $\frac{6}{5}$-Akkord in den $\frac{6}{4}$-Akkord von G dur moduliet wird, wo eine Weile verblieben wird, so dass die Bläser die frühere Hauptfigur behalten und die Streichinstrumente eine neue Melodie erklingen lassen, in weicher bald stark modulirt und in G dur mit der Anfangsfigur der erste Theil geschlossen wird. Der zweite Theil setzt sogleich mit derselben verschieden wiederholten Figur in As dur ein, der von den Bläsern vollstimmig ausgehalten wird u. s. f. Die Fortführung ist interessant und sowohl für das Beschauen als für das Hören unterhaltend, so lange auch auf dem As dur und seinen Umgebungen verweilt wird, was sich durch das schnelle Tempo bedeutend ermässigt. Dafür folgen, nachdem das erste Thema harmonisirt von den Bläsern wiederholt worden ist, desto schnellere Modulazionen, als im beliebten Hontraste, der jedoch wegen der schnellen Bewegung die Klarheit der Verwebung zu stark umschatten dürfte bei aller Liebe zur Dämmerung. An Nachahmung und Verknüpfung der verschiedenen Motive fehlt es auch hier nicht, so dass fleissige Arbeit und frische Gewandtheit gleichmässig sichtbar sind. Das Trio geht aus A dur, leitet aber vier Takte lang durch die Hörner auf E, welches durch die andern Bläser im Cresc. in den vier folgenden Takten verstärkt wird, hinlänglich ein, so dass an einen neumodischen Akkordwurf nicht einmal in einem Abschnitte zu denken ist. Uebrigens setzt das Trio die imitatorische und verwebende Arbeit geschickt und freudig fort. Das möchte nun vielleicht für die Meisten etwas zu viel sein, je mehr man gewohnt ist, und die Gewöhnung gehört nicht zu den übeln, im Trio einen sanft melodisch hinfliessenden Satz zu empfangen und sich daran zu erholen. Dies und das im Gange des Hauptsatzes lange Verweilen auf Nebentonarten verbunden mit den schnellen Modulazionen scheinen uns die Ursachen, weshalb dieser trefflich gearbeitete und im neuen Scherzoge schmacke gedachte Satz zwar lebhaft unterhält, aber doch etwas weniger innerlich fesselt, als die beiden frühern Nummern.

Der Schlusssatz, All. vivace, C dur, $\frac{2}{4}$, ist so schlicht angelegt, als alles Frühere, und so lebhaft, mannichfach und reich in gehöriger Breite und voller Instrumentazion durchgeführt, dass bei aller Länge an ein Langweilen gar nicht zu denken ist. Da wir aber den Satz unmöglich abschreiben können, so würden wir sehr übel thun, wenn wir uns in weite Auseinandersetzungen einlassen wollten, es wäre denn, wir versuchten eine Art Opernfinale dazu zu dichten. Dies ist es gleich der Anlage, noch mehr der Entwickelung und Verwebung nach. Mannichfache Gestalten rauschen in den Tonen an uns vorüber, und zuweilen werden wir unwillkürlich an die Erscheinung des stemernen Gastes erinnert, der seinen frivolen Mörder an den Ort seiner Bestimmung zu schaffen gesonnen ist. Nicht wie eine Nachahmung des Mozart'schen Finale's, sondern wie ein Schubert'sches, das an besagtes Moment anklingt und sich darauf in rauschende Lust überwogenden Lebens wendet. — Die ganze Haltung dieser Sinfonie ist merkwürdig, viel beschäftigend, durchschlagend, so dass sie werth ist, an allen Orten, die ein gutes Orchester aufzuweisen haben, ausgeführt zu werden. Wir hoffen, im bevorstehenden Winter aus den verschiedensten Städten zu erfahren, wie sie gefasst wurde und was sie nach Beschaffenheit der Ausführung oder nach dem Standpunkte der Hörer wirkte. Unterhalten und lebhaft unterhalten muss sie mindestens.

Es ist noch in derselben Verlag-handlung, die sich durch eine schöne Stimmenauflage dieser Sinfonie abermals den Dank der Musikwelt verdiente, ein Klavierauszug unter folgendem Titel erschienen:

Sinfonie für Orchester für das Pianoforte zu vier Hande arrangirt, komponirt von *Franz Schubert*. Preis 3 Thlr. 8 Gr.

Sie spielt sich gut und das Ganze unterhält lebhaft. Es ist in solchen Einrichtungen nichts Unerhörtes, dass an manchen Stellen die linke Hand des ersten Spielers über die rechte des zweiten greifen muss. Man richtet sich leicht ein; oft gibt dies sogar den Spielern noch eine erwünschte Nebenunterhaltung. Nur dass sie nicht ohne Sachgrund, der hier nicht fehlt, herbeigeführt werden darf. Das Arrangement ist gut.

Die Musik in Russland u. s. w.

(Fortsetzung.)

In Petersburg sind fast alle *Künstler* Teutsche, und in Folge dessen zwar ausgezeichnete Musiker, aber sie tragen ihre Vorliebe für Instrumentalmusik, und zwar für teutsche, auch auf ihre Schüler über. Diese Erscheinung ist merkwürdig. Weit entfernt von ihrem Vaterlande, zeigen die Teutschen hier eine nazionale Eigenliebe, ein Nazionalgefühl, das man in Teutschland selbst nicht findet. So haben sie den Russen die Ueberzeugung von der Ueberlegenheit teutscher Musik über die aller andern Nazionen beigebracht, und daher geniesst die französische Musik nur sehr wenig Achtung; um jedoch in diesem Punkte nicht gar zu sehr gegen die vorliegenden Thatsachen zu verstossen, haben sie den Ausweg erdacht (?!)*), unsere französischen Komponisten in Teutsche zu verwandeln. Kaum wird man glauben, dass es in Russland eine sehr weit verbreitete Meinung ist, Auber, Halevy und ich seien Teutsche, welche in Paris Opern schreiben, wie Meyerbeer, Rossini und andere Tondichter des Auslandes. Eines Tages machte mir eine Dame Komplimente über meine treffliche Aussprache des Französischen und meinte, ich hätte doch gar keinen teutschen Akzent; es hielt sehr schwer, sie zu überzeugen, dass ich nicht ein Wort teutsch verstehe und eben so gut Franzos bin wie meine Kollegen Auber und Halevy. (Beiläufig gesagt, ist meine Familie von väterlicher Seite französisch seit der Eroberung des Elsass durch Ludwig 14.)

Ich komme nun auf die bedeutendsten *Künstler* von *Fach*, welche sich in Petersburg aufhalten. Unter den Pianisten ist vor Allen zu nennen *Karl Mayer*, Fields Schüler, der Bewahrer und Träger aller Vorzüge dieser Schule. Bekanntlich ist er auch trefflicher Komponist; er gibt viel Unterricht. — *Gerke*, welcher vor drei Jahren in Paris war, gehört der neuern Schule an; ein tüchtiger Pianist, aber so viel ich weiss, nicht Tonsetzer. — Die Gebrüder *Romberg*, von denen der ältere, der Geiger, auch Tonsetzer ist, habe ich schon erwähnt. — *Böhm*, Sologeiger am Balletorchester, ist ein sehr eleganter Spieler, doch mangelt es ihm an Kraft und Energie; sein zwölf- bis vierzehnjähriger Sohn hat sehr viel Anlage für die Tonkunst. — *Louis Maurer*, der bekannte Violinist und Komponist, hat eine für sein Talent etwas zu unbedeutende Stellung, er ist Orchesterdirektor am französischen Theater. Die Leichtigkeit, mit welcher er tondichtet, ist eben so gross, als der Fleiss, den er auch auf die kleinsten seiner Stücke verwendet. Ein neues Ballet von seiner Komposizion: *Der Schatten (L'ombre)*, welches diesen Winter in Petersburg gegeben wurde, fand ungeheuren Beifall. Es ist seltsam, diesen grossen Künstler sein Orchester von 20 Mann dirigiren und Vaudevillesänger mit grösster Genauigkeit begleiten zu sehen; in den Zwischenakten lässt er allerliebste Stücke von seiner Komposizion spielen, auf die kein Mensch hört: das ist ihm aber gleichgiltig, denn er hat sie nur für sich, zu seinem Vergnügen gesetzt. Nach dem Theater hat Maurer noch in zwei oder drei Häusern Musik zu machen, ist aber demungeachtet am folgenden Morgen der Erste in der Probe, nach deren Beendigung er nach Hause geht, um zu komponiren. Und so geht es bei ihm alle Tage. Man trug ihm die Musikdirektorstelle am kaiserlichen Theater an, er schlug sie aber aus und sagte: er wolle sich nicht von den Künstlern des französischen Theaters trennen, die ihn so sehr liebten. Selten findet man einen so ausgezeichneten *Künstler*, wie Louis Maurer, nie aber einen besseren und achtungswertheren *Menschen*. —

Die drei grossen Zelebritäten des vergangenen Winters waren *Henselt*, *Vieuxtemps*, *Servais*. (— Es folgt nun in Adams Briefe eine Art Kritik dieser drei Künstler, die wir übergehen, da wenigstens die beiden Ersteren in diesen Blättern oft genug besprochen worden sind, auch das Urtheil des Franzosen eben nichts Neues bringt; nur einige Züge, namentlich von Henselt, theilen wir mit. *Der Uebers.* —) *Henselt* ist originell in seinem ganzen Wesen, hat aber nicht jene erzwungene Genialität, die sich auf das Aeussere wirft. Er scheitelt sein Haar und kleidet sich wie alle Andern. Seine Originalität besteht mehr in der Derbheit (*brusquerie*) seiner Manieren und in der ausserordentlichen Ungebundenheit seines Wesens; der Fürst Wolkonski pflegte ihn daher seinen *Bauer von der Donau* zu nennen. Wenn Henselt zum Spielen nicht aufgelegt ist, so lässt er sich durch keine Bitten dazu bewegen; ist er es aber, dann verlässt er das Piano auch nicht wieder. Er spielte einst vor mir und noch zwei Andern die Ouverture aus Oberon drei oder vier Mal hinter einander und dann seine Etuden; drei Stunden hatte er gespielt, da sprang eine Saite: „Abscheulich!“ rief er und schlug dabei mit der Faust auf das Instrument, „eben kam ich erst recht in den Zug.“ — Auf seiner Reise in den Provinzen Russlands begegneten ihm zahllose Abentheuer; bald liess er seine Uhr liegen, bald vergass er seinen Mantel. Abgereist war er mit zwei vollen Koffern, zurück kam er mit zwei Hemden in ein Schnupftuch gewickelt. Alles Uebrige hatte er verloren; wo, das wusste er nicht. — *Vieuxtemps* hat in Petersburg viel komponirt, darunter treffliche Sachen. Namentlich ist sein jüngstes Konzert in E dur ausgezeichnet — eigentlich eine Sinfonie mit Violinsolo — Tutti und Solo's gleich interessant, die Ideen neu und grossartig, die Instrumentazion kräftig und reich. — *Servais* ist bereits wieder nach Belgien, seinem Vaterlande, zurückgereist.

Da ich zur eigentlichen Konzertsaison nicht mehr

*) Man sieht, dass Herr Adam die Teutschen nicht kennt. *Die Redaksion.*

in Petersburg war *), so kann ich hierüber weniger berichten; nur so viel kann ich versichern, dass in den Soireen, denen ich beiwohnte, stets die glänzendste Gesellschaft versammelt und die Erfolge eben so glänzend waren. Dafür will ich noch ein Wort über die *Petersburger Pianoforte* beifügen. Es gibt in Petersburg wenig tafelförmige und gar keine aufrecht stehenden; dies ist sehr erklärlich in einem Lande, wo ein Zimmer so gross ist wie bei uns ein ganzes Quartier. Die besten Pianoforte's sind die von Wirth, und der Preis derselben ist keineswegs zu hoch: die schönsten kosten 1700 bis 1800 Rubel; sie sind ganz ausgezeichnet und übertreffen die teutschen *bei Weitem* (!); nur den Erard'schen dürften sie nachstehen (?). Ein Instrument von dem Londoner Erard zu haben, gilt für einen sehr grossen Luxus; die Herren Mayer, Girthe und Graf Wielhorsky besitzen dergleichen. —

Ueber die musikalischen Bestrebungen unter dem *Volke* ist wenig zu sagen. Das russische Volk liebt die Musik zwar sehr, kultivirt sie aber nicht; die Landleute haben einige musikalische Instrumente, mit denen sie ihre sanften, melancholischen und dadurch reizenden, aber auch sehr monotonen Lieder begleiten. Der Volksmusik dürften jedoch auch die *Chöre der Zigeuner* beizuzählen sein, die ich öfter gehört habe. Es ist dies eine merkwürdige Erscheinung: etwa ein Dutzend Sänger vereinigen sich, deren seltsame und kreischende Stimmen in den ersten Takten nicht den geringsten Reiz darbieten, vielmehr das Ohr verletzen. Bald aber fangen die Sänger an sich zu beleben, schlagen stärker auf ihre Trommel, reissen heftiger in die Saiten ihrer Guitarre und gehen sich einer Art Trunkenheit hin, die sie wie Besessene erscheinen lässt; man wird durch diese wilde Kraft, durch diese Art musikalischer Wuth, welche sich durch ihre ausdrucksvollen Pantomimen noch steigert, höchlich überrascht, auf ganz eigene Weise erschüttert, ja hingerissen. Ist das Stück beendigt, so sind diese Zigeuner, die eben noch ganz ausser sich zu sein schienen, scheinbar ganz ruhig und unbeweglich, bis ein neues Stück sie der Apathie entreisst und sie aufs Neue mit dieser an Wahnsinn gränzenden Exaltazion durchströmt. Es ist gleichsam die Anwendung dessen, was andere Nazionen in ihren Tänzen an heftiger Aufregung darbieten, auf die Musik.

(Beschluss folgt.)

*) Während der langen Fastenzeit sind die Theater für Bühnenstücke gänzlich geschlossen, nach der ersten Woche aber öffnen sie sich wieder für die Bouferie, dergleichen dann täglich stattfinden.

Nachrichten.

Weimar, im August 1840. In dem Theaterjahre September 1839 bis Ende Juni 1840 gab das grossherzogliche Hoftheater folgende Vorstellungen von Opern, Operetten, Stücken mit Musik u. dergl. Von teutschen Komponisten: Euryanthe, 2 Mal, Fidelio, 2 Mal, Idomeneus, 2 Mal, Oberon, 2 Mal, Robert der Teufel, Schweizerfamilie, Templer und Jüdin, Titus, Anselmo Lancia, 2 Mal, Dorfbarbier, Neue Sonntagskind, 2 Mal, Tyroler Wastel, 2 Mal, Arthur, 2 Mal, Egmont, 2 Mal, Ghismonda, Götz von Berlichingen, Gutenberg, Hinko, 2 Mal, Jungfrau von Orleans, 3 Mal, Lenore, 2 Mal, Pfefferrösel, 2 Mal, Schutzgeist, Wallensteins Lager, 2 Mal, Bauer als Millionär, 2 Mal, Fest der Handwerker, Spiegel des Tausendschön, 2 Mal, Verschwender, 3 Mal, Wiener in Berlin, 2 Mal. — Von französischen Komponisten: Blaubart, Brauer von Preston, 5 Mal, Jakob und seine Söhne, 2 Mal, Macbeth, Mitternacht, 4 Mal, Postillon von Lonjumeau, 2 mal, Zampa, Zum treuen Schäfer, 4 Mal. — Von italienischen Komponisten: Barbier von Sevilla, Norma, Otello, Romeo und Julie, 3 Mal.

Neu waren für Weimar: Die Mitternacht von Chelard, Anselmo Lancia von Wolfgang v. Goethe, Arthur von Eberwein, Blaubart von Gretry (neu bearbeitet von einem Ungenannten), Der Brauer von Preston von Adam, Idomeneus von Mozart.

Die Oper von Chelard: Die Mitternacht erhielt, im Ganzen genommen, nur mässigen Beifall, mehrere einzelne Sätze jedoch gefielen sehr, und mit vollem Recht. Aber, wenn man nach nur zwei Opern dieses Komponisten urtheilen darf: wir kennen nur Macbeth und Mitternacht), so ist er im Heitern, Leichten, Komischen weniger glücklich, als im Heroischen und Tragischen. Grosse Schuld an der geringern Wirkung dieser Oper trägt das Textbuch, welches zwar nicht geradehin zu den schlechten gehört, aber doch da und dort durch Mangel an Interesse langweilt, und im dritten Akte, durch einen völlig verunglückten Theatercoup, durch einen wahrhaft grässlichen Kontrast empört und anekelt. Das Theater ist nämlich in zwei Zimmer getheilt, in deren einem die todtgeglaubte ertrunkene Prima Donna als Leiche offen da liegt, später stöhnt und seufzt u. s. w., während in dem Nebenzimmer der rohe, abgestumpfte Leichenwärter sich in Branntwein besäuft und dabei Gemeines singt. Wie ist es nur möglich, so Widriges, Abstossendes auf's Theater zu bringen! — Anselmo Lancia von Theodor Körner, Musik von Wolfgang von Goethe, nahm man beifällig auf, doch gewiss nur aus Achtung für den Namen des Komponisten (seines Enkels des berühmten Goethe), der durch wohlwollende, aber der Musik unkundige Freunde verleitet zu früh mit seiner Oper auftrat. Ihm ist weit mehr ein erfahrener und strenger Kunstgenosse als leitender, rathender Freund zu wünschen, als die Schaar lobhudelnder Gönner. — Arthur, ein etwas thränenreiches Rührspiel, fand besonders bei dem weiblichen Publikum Beifall. Die Musik von Karl Eberwein ist durchaus lobenswerth. — Raoul Blaubart von Gretry, etwas umgearbeitet (Referent weiss nicht, von wem), ging kalt vorüber, wie vorauszusehen war. — Der Brauer von Preston von Adam, der an mehreren Orten nur wenig ansprach, machte hier ziemliches Glück. Man muss dem Komponisten zugestehen, dass er sich sehr richtig beurtheilte, als er die bis jetzt von ihm bearbeiteten Sujets zu komponiren übernahm, denn er hat für die gewählte Gattung Opernmusik ein entsche-

denes und bedeutendes Talent. Dass er damit blos für ephemeren Mode- und Tagesruhm wuchert, ist nur zu beklagen, da er, unterstützt von guter Kenntniss, Werthvolleres schreiben könnte. Jetzt scheint er sich fast darin zu gefallen, als Repräsentant der französischen Nonchalance unübertroffen dazustehn, da der beispiellos nachlässig, nicht selten liederlich gearbeiteten Stellen in seinen neuern Kompositionen immer mehrere vorkommen. — Idomeneus von Mozart war sehr gut besetzt, mit höchster Sorgfalt einstudirt und in allem Aeussern möglichst ausgeschmückt. Die Rezitative mit blosem Bass, die man jetzt nicht mehr hören mag (und man hat wohl vollkommen recht) waren möglichst abgekürzt, und einfach mit Streichquartett begleitet. Die Ausführung war höchst lobenswerth. Es war also Alles geschehen, was geschehen konnte, um der Oper Beifall zu verschaffen — aber es gelang dies bei Weitem nicht so, wie der hochgeehrte Name Mozart hoffen, ja erwarten liess. Wenige Kenner abgerechnet, die beim Applaudiren natürlich nicht die lautesten sind, fand das grössere Publikum die Oper langweilig. Dass der Text, der einen den Meisten unbekannten Mythus behandelt, dies wirklich sei, wenigstens nach unsern jetzigen Anforderungen an ein gutes Opernbuch, lässt sich zwar nicht leugnen, dass aber so viele feine Leute, die es gar zu gern haben, wenn man sie für hochgebildete Musikliebhaber hält, nicht Muth und Kraft hatten, einmal über einen etwas langweiligen Text hinwegzusehen und eine treffliche Opernmusik das eine Mal als Konzertmusik zu betrachten, ist blos ihretwegen zu beklagen. — Ein Terzett und Quartett, die ein Dutzend neuer Opern aufwiegen, wurden zwar ausgezeichnet, aber bei Weitem nicht so, wie sie es verdienten. Sie sind aber auch gar zu solid, und ohne alle modische Bocksprünge geschrieben. Sehr zu rühmen ist es, dass die Direkzion, welche ganz gewiss die geringe Wirkung der klassischen Oper auf die Masse voraussah, sich doch nicht abhalten liess, dieselbe in Szene zu setzen und sie so gut zu geben, als es unsere Mittel nur immer gestatteten.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Ein gewisser *Herr de la Marmora* hat in einem neuerlich erschienenen Werke „Reise in Sardinien" auch über den Musikzustand dieser noch so wenig bekannten Insel interessante Bemerkungen mitgetheilt. Unter Anderm behauptet er, dass das einzige auf der Insel ächte musikalische Instrument, *die Launedda*, ohne Zweifel die alte römische *Tibia* sei, und erklärt aus ihrer Konstrukzion die so zweifelhaften Ausdrücke der Alten: Tibiae pares et impares, dextrae et sinistrae. Die Launedda besteht aus zwei bis vier an einander befestigten Rohren von verschiedener Länge und Dicke, deren jedes ein Mundstück und Löcher nach Art unserer Flöten hat; die Rohre werden alle zugleich geblasen. Auch die Weisen, die man in Sardinien auf diesem Instrumente spielt, sollen zum Theil altrömisch sein.

Konradin Kreutzer ist als Musikdirektor nach Köln berufen worden; den 20. September wird er diese Stelle antreten.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Ge.
Banck, C., Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna von O. L. B. Wolff für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 39	—	20
Becker, J., Sechs dreistimmige Lieder für Alt (Mezzo-Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Pianofortebegleitung. Op. 21	—	12
— — Idylle von Carl Beck für zwei Singstimmen und mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22	—	8
Beethoven, L. v., 5me Sinfonie (C moll) pour le Piano arr. par Fr. Kalkbrenner. Op. 67	1	16
— — 6me Sinfonie pastorale (F dur) pour le Piano arr. par Fr. Kalkbrenner. Op. 68	1	16
Bellini, V., Potpourri di Beatrice di Tenda (Schloss von Orsino) pour le Piano	—	16
Burgmüller, F., Variations, Bolero et Rondo brillant sur des themes favoris de l'Opera: La Xacarilla de Mathani pour le Piano. Op. 62. No. 1. 2. 3 à	—	12
Czerny, C., Galop brillant pour le Piano. Op. 598	—	10
— — Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Fidelio de L. v. Beethoven pour le Piano. Op. 601	1	—
Kittl, J. F., Jagdsinfonie (No. 2) für Orchester. Op. 9	4	12
Lasekk et Kummer, 3 Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle ou Clarinette en B. Livr. 3	1	—
Rosenhain, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21	—	12
Tscherlitzky, J., Introduction, Variations, Andante et Finale pour le Piano sur une Romance favorite d'Aliabieff: „Ты прости наша Сольней."	1	—

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

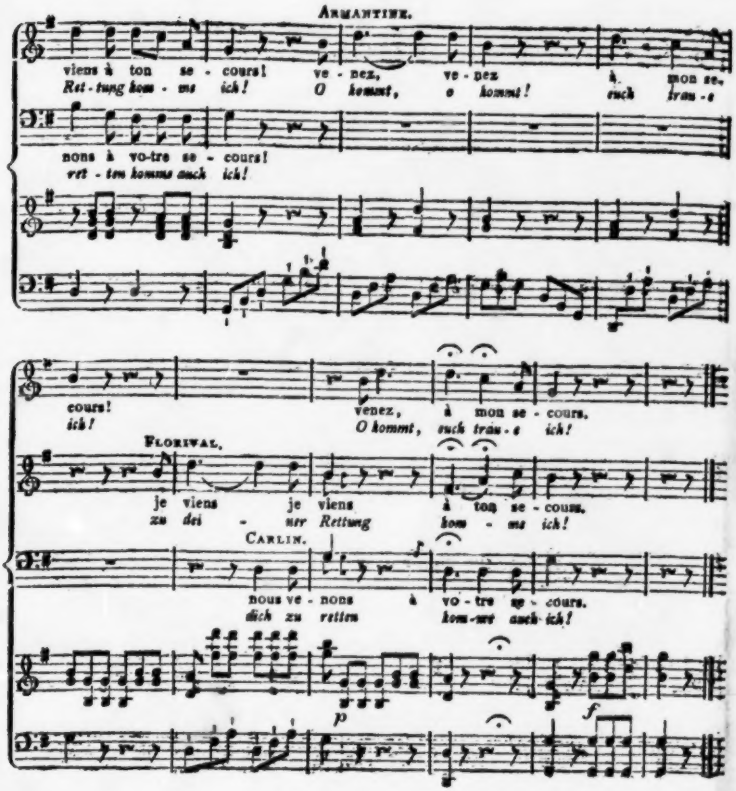
ARMANTINE.
viens à ton se - cours! ve - nez, ve - nez à mon se-
Ret - tung kom - me ich! O kommt, o kommt! ruch trau - e
nons à vo-tre se - cours!
ret - ten komme auch ich!
cours! venez, à mon se - cours.
ich! O kommt, ruch trau - e ich!
FLORIVAL.
je viens je viens à ton se - cours.
zu dei - ner Rettung kom - me ich!
CARLIN.
nous ve - nons à vo - tre se - cours.
dich zu retten kom-me auch ich!
p
f

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. № 37. 1840.

Literarische Notizen.

(Mitgetheilt vom Mailander Korrespondenten.

I.

Tarantismo, o malattia prodotta dalle Tarantole velenose. Memoria di *Achille Vergari*, dottore e professore di medicina. Napoli, Stamperia della Societa Filomatica, 1839. 61 Seiten in 8.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung hat in diesen letzten Jahren zwei interessante Aufsätze: 1) „Tigretier, eine abyssinische Krankheit, welche mit Musik kurirt wird; ihre Aehnlichkeit mit dem Tarantismus" (Jahrg. 1833, No. 9); 2) „Das Neueste über den Tarantismus" (Jahrg. 1835, No. 45) mitgetheilt, und besonders in Letzterm den Gegenstand so ziemlich ins wahre Licht gestellt. Der Verfasser obbenannter Schrift, ein Verfechter des Tarantismus, hat alles für und wider ihn Geschriebene, auch neue Data über ihn bis Ende August 1838 von bewährten Aerzten aus verschiedenen Gegenden des Neapolitanischen Königreiches gesammelt, das Ganze zwar wissenschaftlich aber nicht gut geordnet, und wahrscheinlich das Beste was in der reichhaltigen Literatur des Tarantismus zu finden ist, geliefert. Sonderbar genug erhellt aus dem Ganzen, dass Musik und Tanz doch die Haupt- ja fast einzige Kurart dieser Krankheit sei. Hier muss man ohne Weiteres mit weiland dem berühmten Quarin sagen: *Frustranea est ratio ubi experientia loquitur.* Zwar wurde über Tarantismus seit Perotti (1480), so wie überhaupt in der gesammten Medizin seit den urältesten Zeiten gar viel raisonnirt und geschwatzt; man frage aber selbst die heut zu Tage bestandig mit einander sich herumbalgenden Allopathiker (Hippokratiker), Homöopathiker (Hahnemannianer), Hydrosudopathiker (Priessnitzianer) und Sympathiker (Magnetiseurs), wie es kommt, dass ein von einer Tarantel Gebissener durch Musik kurirt werden kann, und die Antwort wird allenfalls ein *verba et voces praetereaque nihil* sein; vielleicht vermag sie ein Phrenolog, *vulgo* ein Schädelbetaster, zu lösen. Hier folgt indessen das Wesentliche aus Prof. Vergari's Schriftchen.

Tarantismus oder Tarantolismus, sagt er, ist eine vom Bisse giftiger Taranteln hervorgebrachte Krankheit, an der sich ganz besondere Erscheinungen äussern, darunter vorzüglich Schmerz, Geschwulst der gebissenen Theile, Unregelmässigkeit und Schwierigkeit in allen Verrichtungen, mit vorherrschender Erstarrung, bei deren Anwachsen der Tod erfolgt. Tarantel ist der generische Name aller Spinnenarten (soll wohl heissen Tarantel ist eine Gattung des Genus Spinne). Einige leiten diesen Namen von Τάραντος her: *Taro* Thier, *Taxtos* Gift = giftiges Thier (eine sonderbare Ableitung. Tournefort nannte eine Art Eisenhütchen (*Aconitum salutiferum*) *anthora*, von *anti* und *thora*, welches Letztere eine Art giftige Ranunkel andeutet, wider welche besagtes Eisenhütchen spezifisch sein soll), Andere von Taranto, der Provinz, wo sie am häufigsten vorkommt; wieder Andere von *tara tara*, dessen Rhythmusart die bei der Kurart der Gebissenen angewandte Musik ausdrückt u. s. w. (wovon die von der Provinz Taranto hergeleitete die befriedigendste ist).

Die Taranteln, die nicht alle gleich giftig, einige aber es in einem solchen Grade sind, dass sie bei allen angewandten Mitteln den Tod sogar schnell hervorbringen, befinden sich in Süditalien, in Westindien, Persien, Sardinien, Abyssinien, in der Nachbarschaft des Kaukasus, auf Madagaskar, und in manchen andern warmen Regionen. Das Gift besteht aus einer in Drüsen abgesonderten Flussigkeit, die sich beim Bisse der Wunde mittheilt und ihre nachtheiligen Folgen über den Körper verbreitet. Dies Gift ist am wirksamsten in den Hundstagen und zur Brutzeit der Taranteln, besonders wenn sie gereizt werden, und, vorausgesetzt, der Gebissene für dessen Thätigkeit empfänglich ist; unter andern Umständen wirkt das Gift in einem weit mindern Grade, oder gar nicht.

Diagnose. Ein, wie eben gesagt, von einer giftigen Tarantel Gebissener ist am Tarantismus krank, dessen Erscheinungen folgende sind: An der gebissenen Stelle zeigt sich ein Stich wie jener von einer Biene; meist entsteht starker Schmerz mit einer darauffolgenden, bis zum Rückgrat sich ausdehnenden Gefühllosigkeit, daher die Unmöglichkeit, auf den Beinen sich zu halten; nun wird eine schmerzhafte entzündliche Geschwulst mit einem gelben Reife sichtbar, je nach der Natur des Giftes und der Empfänglichkeit des Individuums erfolgen Klagen, Seufzer, Traurigkeit, ein Abscheu vor gewissen Farben, Beklemmung in der Herzgegend, unwahrnehmbarer Pulsschlag, Zittern, Kälte, Leichenblasse, livide Extremitäten, Erstarrung, Tod. Ein andermal entsteht nach generalisirter Aktion Dummheit, Schlafsucht und Tod. Minder heftige Grade verursachen Kopf-, Magen- und Gliederschmerzen (zuweilen schmerzen sogar die Haare), Irrereden, starken Durst und Auftreibung des Bauches; manchmal schwillt

der ganze Körper an, oder es entstehen verschiedenartige konvulsivische Bewegungen; ein anderes Mal nehmen einige Sekrezionen zu (der Speichel, die Galle) oder nehmen ab (der Harn; wieder ein anderes Mal entsteht ein fest anhaltendes Fieber, das Einige für bilios-nervöser Natur halten (der Verfasser selbst ist der Meinung, dass der Sitz der Hauptleiden dieser Krankheit im nervösen Gefäss- und Gallensystem sich befinde).

Prognostik. Werden starke Personen von nicht giftigen Tarantuln gebissen, so entsteht eine Art milder Tarantismus; schwache und hypochondrische Individuen von ziemlich giftigen Tarantuln gebissen, unterliegen einer bedeutenden Krankheit; sind endlich diese Insekten sehr giftig, so ist die Krankheit sogar gefährlich. Die Naturkräfte heilen den milden Tarantismus; ist er stark und wird er vernachlässigt, so kann auch der Tod entstehen, oder er hinterlässt wenigstens eine unglückliche Existenz des Pazienten. Je später man die Kur unternimmt, desto schwerer gelingt die Genesung, und so umgekehrt; leistet man den stark Vergifteten nicht schnelle Hilfe, so sterben sie, oder behalten ihre ganze Lebenszeit unheilbare Uebel.

Die Heilung des Tarantismus gibt sich durch starke Schweisse, giftige Exkrezionen und frieselartige Ausschläge zu erkennen; ist sie unvollkommen, so bleibt eine besondere Melankolie, zuweilen Dummheit zurück, bis das Gift ganz aus dem Körper geschieden ist. Die hypochondrischen Erscheinungen dieser Patienten sind: Sehnsucht nach Einsamkeit und nach Gräbern, sie strekken sich auf Todtenbahren aus, und werfen sich in die Brunnen; Andere rollen sich im Kothe umher, finden eine Freude daran, wenn sie gepeitscht werden, laufen, tanzen (daher der Name *Morbus saltatorius*), werden beim Anblicke gewisser Farben lustig, bei andern traurig oder gar wüthend. Die Geheilten bleiben einige Zeit unwohl, mit einer gewissen Art Dummheit behaftet und werden bei Anhörung einer Musik augenehm affizirt.

Viele glauben mit Bagliv, dass ein von giftigen Tarantuln Gebissener fast nie radikal kurirt wird, und dass jedes Jahr zur warmen Jahreszeit sich gewisse krankhafte Symptome bei ihm einstellen, als: Eingenommenheit des Kopfes, Apetitlosigkeit, Herzbeklemmung, Koschenschmerzen; werden diese durch schweisstreibende Mittel oder durch Musik und Tanz nicht gehoben, so behalten sie einen chronischen Zustand während des ganzen Jahres, bekommen Erbrechen, Leberverhärtung, Gelbsucht, Wassersucht, Gicht, Wunden u. s. w.

Aus dem Gesagten sieht man wohl ein, dass es eine wahre Thorheit wäre, mit Tarantuln Experimente machen zu wollen, weil man dabei sein Leben in Gefahr setzen könnte.

Die angeführten Erscheinungen des wahren Tarantismus werden, so wie andere Krankheiten, zuweilen nachgeahmt, und jene, welche das Ganze des Tarantismus als Betrug betrachten, haben wahrscheinlich die verstellten Symptome davon gesehen. Allein der Unterschied zwischen beiden besteht in Folgendem.

Wahrer Tarantismus. Der Pazient weiss nicht was er thut und muss geleitet werden; er tanzt schnell und sehr lang, der einformige einsaitige Ton und eine Dissonanz ist ihm sehr widrig; er tanzt blos bei einer karakterischen Musik, im Delirium sucht er nie zu tanzen, nur eine hübsche Musik vermag seine Lebensthätigkeit herzustellen, wodurch er bewundernswürdige Tänze ausführt.

Falscher Tarantismus. Der verstellte Pazient hat kein Zeichen des Tarantelbisses aufzuweisen, ist sich seiner sehr bewusst, vermag bei Weitem nicht so lange zu tanzen als dies beim wahren Tarantismus der Fall ist, sonst müsste er todt zu Boden fallen; er bemerkt weder einformige Töne noch Dissonanzen, tanzt zu jeder Musik oder gibt sie selbst an. (Dem berühmten Neapolitaner Arzte Serao, welcher im vorigen Jahrhundert den ganzen Tarantismus als Betrug erklärte, wird hier nicht nur das Zeugniss bewährter Männer und Aerzte entgegengesetzt, sondern auch bemerkt, dass der Archiater Rocchi, Serao's Schüler, geäussert, sein Lehrer habe sich vorbehalten, nach Einholung der über Tarantismus von den Aerzten Filetti und Roccardi in Apulien gemachten Beobachtungen hierüber sein bestimmtes Urtheil in einer dritten Dissertazion bekannt zu machen.)

Heilanzeige. Zerstören oder neutralisiren, wenn das Uebel örtlich, alteriren oder beseitigen, wenn es bereits im ganzen Körper ist; die Kur schnell unternehmen, damit sich die Symptome nicht anhäufen oder das Uebel unheilbar wird.

Kur. Gleich nach dem Tarantelbiss muss die Aussaugung durch die gewöhnlichen Mittel stattfinden, den verwundeten Theil behandle man mit Salmiakgeist (soll spezifisch wirken), oder mit einer Auflösung von Kochsalz, mit dem Höllenstein, mit glühendem Eisen, mit einem Blasenpflaster, mit Scarification und gehöriger Lokalausleerung u. s. w. Nach der äusserlichen Kur muss der Pazient im Bette bleiben und einen schweisstreibenden Absud von Pomeranzenblättern, Rosmarin, Melisse, Raute, Salbei, Hollunder, Linde u. s. w. mit Tropfen von Salmiakgeist nehmen. In verschiedenen Gegenden des Königreichs Neapel gebraucht man gegenwärtig das sogenannte James Powder (besteht bekanntlich aus Spiessglanz, Hirschhorn und salpetersaurem Kali) mit Kalomel; ebenso Minderer's Geist in grossen Dosen, bis alle Symptome des Tarantismus aufhören. Im Zustande der Erstarrung, ausser besagten Aufgüssen mit Salmiakgeist oder Hirschhorngeist, ätherische Oele, besonders Rosmarinöl, in einigen Orten legt man den Pazienten in einen mässig warmen Ofen, worin er drei oder vier Stunden bleibt bis er schwitzt, was ihm Erleichterung bringt. An gewissen Orten ist der trokene Ofen das einzige Heilmittel der von der Tarantel Gebissenen (warme Seebäder sollen ebenfalls nützlich sein).

Nach allem Vorausgeschicken, wodurch der Leser nicht nur mit dem Tarantismus als einer ernsthaften Krankheit genau bekannt, sondern auch nebenher mit dessen strenger Heilmethode, *nach gewöhnlichem ärztlichen Verfahren* kürzlich unterrichtet worden sind, muss es gewiss höchst interessiren, zu vernehmen, dass man an verschiedenen Orten eine Kur gebraucht, welche vorzugsweise den Namen der *spezifischen* erhalten hat, und

in *Musik* und *Tanz* besteht. Sie ist die natürlichste, weil in der That die traurigen Symptome des Tarantismus durch Musik ungemein beruhigt, die Kranken selbst gestärkt werden, so dass es zum Erstaunen ist, wie Junge und Alte, die nie in ihren Leben getanzt, dazu durch blosses Anhören der Musik der Tarantella sogleich Hände und Füsse bewegen, den Takt angeben, sich auf einmal aufrichten, dann zu tanzen beginnen, und anstatt sich zu ermüden, immer mehr Kräfte erlangen, und drei ganze Stunden schnell tanzen, dann ausruhen und abermals mit Aussetzen drei bis vier Tage tanzen. Diese Tänze beginnen gewöhnlich mit Aufgang der Sonne, während welcher die Patienten sehr schwitzen, seufzen, klagen, sind wie Betrunkene und Verrückte; zuweilen nehmen sie dabei Zweige oder Bänder mit gewissen Farben in die Hände, oder wollen hübsche und prächtige Kleider; das Schwarze hassen sie, und schwarz gekleidete Personen jagen sie fort; die zum Tanze bestimmten Zimmer werden auch mit verschiedenen Farben, grünen Zweigen geziert und mit Spiegeln versehen; Andere wollen mit Waffen in den Händen tanzen; Viele wollen geprügelt sein, oder prügeln sich selbst u. s. w. Die Rezidive werden abermals mit Musik und Tanz kurirt.

Die zur Musik der Tarantella gebrauchten Instrumente sind: Violine, Violoncell, Guitarre, Flote, Orgel, Laute, Sister, Schalmei und Tamburin. Das Tempo der Musik ist sehr geschwind, was die Griechen *ταχυτατον*, oder *ταχιστον (commoron, turbo, perterreo)* nennen, daher der Ausdruck Tarantella (s. auch die zu Anfang dieses Artikels angeführten Ableitungen).

Was man immer, fährt der Verfasser fort, gegen diese Kur gesagt haben mag, gewiss ist es, dass sie die von giftigen Taranteln Gebissenen, ungeachtet aller angewandten sonstigen Mittel, von einem sichern Tode befreit. Dass die Musik unter allen Arzneimitteln das Specificum des Tarantismus sei, beweist: 1) dass die dem Tode schon nahen Pazienten, kaum hören sie die anpassende Musik, in ihrem ganzen Wesen sehr aufgeregt und nach und nach ganz unzähmbar werden; 2) tanzen sie bewundernswürdig und im Takt; 3) fallen sie ohnmächtig bei einer Dissonanz zu Boden, welcher Zustand bei gehörigem Spiel wieder aufhört; 4) das oben Gesagte (2 und 3) gilt sogar bei Kindern. 5) die Alten werden dabei leichte Tänzer; 6) der Gebrauch der Musik und des Tanzes ist fast allgemein.

Es würde zu weit führen, das was alles gegen den Tarantismus gesagt und geschrieben worden, wie es der Verfasser widerlegt, und welche Vorschläge er zu einer umfassenden und ganz befriedigenden Abhandlung über den Tarantismus macht, hier angeben zu wollen; es mag daher schliesslich zu wissen genügen, dass er sowohl aus Apulien als aus allen übrigen Theilen des Königreichs Neapel die allermeisten Fälle davon von bewährten geschickten Aerzten und Wundärzten eingeholt hat. So z. B. von dem bekannten alten Doktor Pasquali in Lecce, der in seinem Briefe vom 21. August 1836 äussert: „Die Krankheit des Tarantismus ist ganz ausser Zweifel.“ Der in jener Provinz rühmlich bekannte Arzt Calabrese sagt in seinem Briefe vom 10. August desselben Jahres: 1) dass sein Vater von einer Tarantel gebissen, nach allen angewandten Kurmethoden, einzig und allein durch Musik und Tanz geheilt worden ist; 2) dass ein Chirurgus aus Oberitalien, der sich bei ihm befand, und sich vorsätzlich von einer Tarantel stechen liess, der musikalischen Kur widerstrebte, nach einem Monat aber, nach angewandten andern vergeblichen Mitteln, doch tanzen musste, und genas; 3) zeigte er den Verlauf dieser durch mehrere Jahre von ihm beobachteten Krankheit genau an. Dr. Marogi in Mandoria (Distrikt Taranto) gibt in seinem Schreiben vom 6. Mai 1838 eine in Tarantismus gemachte Kur mit Salmiakpräparaten; Dr. Gueltas, Vizeprotomedikus im Distrikte Brindisi versichert nach zahlreichen Beobachtungen denselben mit Musik und Tanz kurirt zu haben; desgleichen Professor Talenta, ebendaselbst; der Vizeprotomedikus Nigro im Distrikt Rossano (14. Juli 1838) u. A. m., von denen doch einige die Krankheit auch anders kurirt haben. War es nicht der Stich der Tarantel, oder ein anderer Umstand, hierüber ist sehr schwer zu entscheiden. — Schade dass dem Büchlein des Herrn Vergari gar keine Musik der Tarantella beigefügt ist!

(Beschluss folgt.)

Vierstimmige Männergesänge und Lieder ohne Begleitung.

Sechs altdeutsche Lieder für vier Männerstimmen in Musik gesetzt von *Friedr. Schneider*. Op. 97. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Wenn von einem so allgemein geschätzten und gefeierten Komponisten, wie Dr. Fr. Schneider, von dem noch überdies in der eben zu besprechenden Kompositionsgattung so Ausgezeichnetes geliefert wurde, das weit und breit alle Liedertafeln erfreut, eine dreizehnte Sammlung von Männergesängen anzuzeigen ist, braucht es kaum etwas mehr, als der Angabe des Titels, der die Liebhaber, durch die Freude an früheren Erzeugnissen angefeuert, schon darauf begierig macht. So vertrauend sie aber auch nach dieser Sammlung greifen mögen, so werden sie sich hier doch noch durch den Vortrag dieser Lieder angenehm überrascht und bei jeder Wiederholung derselben sich immer an sie angeschlossen fühlen. Ganz vorzüglich wird es ihnen gleich mit dem ersten Liede, „Hoffnung,“ so gehen; es wird seiner eigenthümlichen Natürlichkeit und Innigkeit wegen zu einem Lieblingsgesange sich erheben, der bald in allen teutschen Gauen mit Recht erklungen wird. Ganz vorzüglich in anderer und sehr humoristischer Weise wird sich die „vergebene Liebesmüh“ beliebt zu machen wissen. Besonders sanft und anmuthig verschlungen, wie Zweig zu Zweig im Winde sich neigt, werden sie die Stimmen in No. 3 „Der Lindenweg“ finden und immer traulicher in diesen Wegen sich heimisch fühlen. Ganz ausgezeichnet schön und originell bei der treuherzigsten Natürlichkeit ist No. 4: „Ach herzig's

Herz, meinen Schmerz erkennen thu, ich hab kein Ruh, nach dir steht mein Verlangen" u. s. w. — Kurz, die Sammlung ist vorzüglich und unser Wunsch für weite Verbreitung wird kein vergeblicher sein. Das Beiwort „altteutsche" Lieder bezieht sich natürlich auf die Texte, nicht auf die Tondichtungen, die auch der Melodie nach von Frdr. Schneider sind. Wir erwähnen dies nur, um mögliche Missverständnisse zu verhüten.

Drei Lieder für vier Männerstimmen — von *Ed. Tauwitz*. Op. 11. Partitur und Stimmen. Breslau, bei Leuckart. Preis 1 Thlr.

Auch dieser Tonsetzer ist den Freunden des Männergesanges nicht unbekannt; wir erhalten hier das sechste Heft seiner mehrstimmigen Gesänge. Der Trost, von Ed. Sparre, gibt ein hübsch fröhliches Lied mit viel Laln. Der Gruss in die Ferne, von Gust. v. Kessel, hat sanft sehnsüchtige Natur in nicht übertriebener Modulazion. Das Liebeslied, von Hr. Wenzel, klagt über die untergegangene Sonne der Liebe und möchte in technischer Hinsicht leicht das beste der ansprechenden Sammlung sein. Die beiden letzten Nummern sind durchkomponirte Gesänge.

Schön-Rohtraut, Gedicht von *Ed. Mörike*. Nach der Composition von *Ad. Stahr für Männerstimmen* eingerichtet von *A. Rösler*. Partitur und Stimmen. Oldenburg, Schulze'sche Buchhandlung, W. Berndt. Preis 8 Gr.

Eine recht artige und für Männerstimmen gut eingerichtete Romanze, die man leicht und gern singen mag.

Drei Gesänge für Männerstimmen — von *A. Neithardt*. Op. 114. Partitur und Stimmen. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ½ Thlr.

Das erste ein fröhliches Champagnerlied, von Karl Seidel, leicht zu singen, von einem Bassolo eingeleitet. No. 2. Nicht verzagt!, von Glasbrenner, ein recht hübsches Gedicht, das Scherz und Ernst jovial verbindet und anspruchlos in zusagende Töne gebracht worden ist, die keinem Sänger Mühe machen. No. 3. Wiegenlied für mein Liebchen, ein artiges Ständchen von Karl Sternberg, in angemessener Einfachheit fliessend und anmuthig gesetzt. Das Heft ist für Viele; empfiehlt sich auch durch nette Ausstattung.

Tausend Rosen blühen jeden Tag, Gedicht von *Hoffmann von Fallersleben*, *komponirt für vier Männerstimmen von G. Fischer*. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 6 Sgr.

Auch dieser hübsche Gesang treuer Liebe zu der Einen ist ohne Schwierigkeit auszuführen und hat zu den Stimmen seine Partitur erhalten, damit er desto sicherer gelinge.

Fünf Lieder für ein und zwei Männerchöre in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 14. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Das alt kernhafte Lied der Freundschaft von Simon Dach klingt gut in das Gedicht ein und muss daher von den Meisten sehr gern gesungen werden, würde jedoch an erforderlich sicherer Kraft gewinnen, wenn es an einigen Stellen weniger gedehnt wäre. No. 2. Gesang und Wein, im Wechselchor, Gedicht von Bornemann, munter und frisch. Wo zwei Chöre nicht gut gebildet werden können, mag das Lied mit geringer Umänderung am Schlusse auch von einem Chore gesungen werden. No. 3. Das Mährchen vom Knüppel aus dem Sack, von *Hoffmann von Fallersleben*, ganz gut gewünscht und gesungen, wenn auch ein Bischen viel geknüppelt. No. 4. Der Geist aus Numero 3, von Kopisch, ein Späßchen, in der Komposizion hin und wieder nach Zeiters Fugenweise, aber zum Theil oder in einzelnen Partieen zu ganz, und andern Theils auch nicht ganz genug. Dennoch mag der Gesang oft seinen Zweck erreichen. No. 5. Saugreigen der Libellen, von Hoffmann v. Fallersleben, ein einfaches, aber sehr schönes Lied, das eigenste und beste der Sammlung.

Kleine Kirchenwerke.

Der Tod Jesu, für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung von *F. J. Runkel*. 4s Werk. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Pr. 54 Kr.

Ein kurzer, einfacher Gesang, der auf jede Art kunstreicher Verschlingung keine Ansprüche macht, gut harmonisirt mit Chor und Solo wechselt und den prosaischen Text in vielen Inversionen wendet, ohne dass der Satz ein ausgedehnter würde. Vielen Kirchenvorstehern und kleinen Chören sind solche kurze, nur mit leichter Orgelbegleitung versehene Kirchensätze die willkommensten. Er ist in Partitur gut gedruckt.

Vier „O Salutaris Hostia" für Sopran, Alt, Tenor und Bass von Ernst Brüer. Op. 1. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 10 Gr.

Dieser neue Komponist führt sich mit diesen vier Kirchensätzchen in die Welt ein und hat keine Partitur beigelegt, es sind nur die Auflagestimmen gedruckt worden. Für die Sänger ist dies wohl schwerlich ein grosser Nachtheil, denn die Sätzchen sind sehr leicht und die einzelnen Stimmen fliessend oder wenigstens ohne schwierig zu treffende Intervallen. Sie halten sich zu der gefälligen Weise, ohne in's Tiefe zu dringen, und sind sich in dieser Weise ziemlich gleich. Sie mögen daher ihre Orte finden.

Von demselben Komponisten ist in derselben Verlagshandlung noch erschienen:

Vesper für vier Singstimmen, zwei Violinen, Alto (zwei Oboen und zwei Hörner ad libitum) und Orgel. Op. 3. Preis 2 Thlr.

Die Ausgabe ist gleichfalls nur in Auflegestimmen erschienen. Wir können daher, da sie länger ausgeführt ist, als die vorigen einzelnen Sätzchen, noch weniger Genaues darüber berichten, was, wie wir oft sagten, ohne Partitur nicht möglich ist. Wir müssen uns also mit der blosen Anzeige begnügen.

Acht Grablieder für vier Singstimmen in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 13. Breslau, bei K. Cranz. Preis 8 Ggr.

Alle diese Beerdigungslieder leisten, was ihres Berufs ist, und sind dafür sehr brauchbar. Der Nutzen wird noch dadurch vermannichfaltigt, dass die Texte sich theils allgemein halten, theils für besondere und doch nicht zu selten eintretende Fälle bestimmt sind. No. 1. Bei dem Tode einer Jungfrau, von Pulvermacher, auch in der Komposizion eines der vorzüglicheren dieser Sammlung. No. 2. Bei dem Tode eines Jünglings (namentlich eines Studirenden), von Pulvermacher. No. 3. Am Grabe einer Wöchnerin, von A. S. No. 4. Grablied, in ganz allgemeiner Haltung. No. 5. Am Grabe eines Dulders, von Neuffer. No. 6 ist wieder allgemein, doch so, dass es mehr auf einen Todten passt, der im Scheiden denken konnte: Einen guten Kampf hab ich auf der Welt gekämpfet. No. 7 ist noch allgemeiner, und No. 8 gibt einen kurzen Choral zum Scheiden vom Grabe beim Schlusse der Feierlichkeit. Der Tod fordert seine Rechte, wie das Leben, dem die Ehre der Todten ein Trost ist, den Einer dem Andern zu bringen sich verpflichtet fühlt. Die Partitur ist ohne Auflegestimmen gedruckt.

Salve mi Jesule! Weihnachtsgesang (komponirt vor 1697) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Nebst einer erklärenden Einleitung. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

Die Einleitung zu diesem Gesange berichtet uns, dass auf der Orgelstimme der genannten Komposizion ausser einigen geringen älteren Bemerkungen mit auffallend hellerer Tinte und modernern Schreibungen genug noten zu lesen ist: „*Ex partibus Hrn. F. A. Riedel. L. R. 1697.*“ Dass man einige offenbare Schreibfehler in den vorgefundenen Stimmen in diesem Abdrucke verbesserte, wird Niemand missbilligen; wenn auch vielleicht Mancher wünschen dürfte, es möchten diese Fehler mit kleinen eingeklammerten Noten angegeben worden sein. „Nur eine Stelle,“ heisst es weiter, „deren Richtigkeit Mancher vielleicht bezweifeln möchte, hat man nicht zu ändern gewagt.“ Und mit vollem Rechte. Alte Kompositionen, die von den Herausgebern nach Gutdünken geändert werden, helfen uns zu gar nichts; man will vor allen Dingen den Unterschied der Zeiten und die Art unserer Vorfahren kennen lernen. Selbst wenn ältere grössere Werke, um sie unserer Zeit eingänglicher zu machen, durch Hinzuthun einer reicheren Instrumentazion, was wir nicht verwerfen, glänzender gemacht werden, muss das alt Wesentliche der Schreibart des Komponisten dennoch treu beibehalten werden. — Der vorliegende Gesang ist sehr einfach, Fdur, ⅔, meist dreistimmig für Alt, Tenor und Bass, denn der Sopran hat nur den weinenden Knaben zuweilen darzustellen, meist auf dem Tone des zweigestrichenen *f*, nur einmal auf *fis* mit einer einzigen Biegung auf *g*. Es ist ein Wiegenlied für das weinende Kind, in spielender, aber innig schlichter Frömmigkeit gesungen. Der Satz bildet ein Ganzes für sich. Ob er nur ein Bruchstück einer länger ausgeführten Komposizion ist, oder in ursprünglicher Vollständigkeit steht, lasse sich selbst dann nicht mit Bestimmtheit erörtern, wenn auch der Text weiter gehe. Die Ausgabe ist in Partitur und Auflegestimmen geliefert worden. Ist es auch ein geistlicher Gesang, so dürfte er doch für den Vortrag in der Kirche jetzt kaum mehr passen, wohl aber für das Haus und für Gesangvereine.

Schulgesänge und Schullieder.

Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass für höhere Schulen und Chöre eingerichtet von *J. J. Wachsmann*. 4s Heft. Magdeburg, bei W. Heinrichshofen.

Diese zunächst für Quarta am Dom-Gymnasium zu Magdeburg bestimmten Gesänge sind bereits 1835 gedruckt, aber uns erst vor Kurzem zur Beurtheilung eingesandt worden. Grössere, zusgeführte Gesänge sind es nicht, sondern Lieder und Chorale, alle leicht, gut gewählt und gut harmonisirt, bis auf einige wenige Töne, wenn man streng auch die Oktaven in den Mittelstimmen vermieden wissen will und zwar auch die verdeckten, wovon sich z. B. ein Fall in No. 20 S. 17 im dritten Takte findet, wo der Tenor anstatt der zweiten Note *a* lieber *cis* nehmen würde. Das sind jedoch Kleinigkeiten, welche von den Meisten jetzt kaum bemerket und von Andern entschuldigt und mehr als entschuldigt werden. Wir führen es nur an, um pflichtgemäss den Bestand der Bearbeitungs- und Harmonisirungsart und zugleich unsere genaue Durchsicht zu den Tag zu legen. Unter diesen Liedern sind auch mehrere mit lateinischem Texte, was für Gymnasien zweckmässig und der Jugend angenehm ist, wie wir aus Erfahrung wissen. Einige Nummern sind über die Schlichtheit der Liederform hinaus und so zu leichten Gesängen erhoben. Die Sammlung leistet also für ihren Zweck gute Dienste. Einige bemerkte Druckfehler springen so leicht zugleich in die Augen und brauchen keine nähere Angabe, jeder verbessert sie sich von selbst.

Zwölf Lieder für den Chorgesang, zunächst für kleinere Singchöre, Schulanstalten, Musikvereine u. s. w. in Musik gesetzt — von Louis Hindercher. Leipzig, bei Rob. Friese. Preis 6 Gr.

Der Komponist ist Gesanglehrer am Gymnasium und Musiklehrer am Seminar in Dessau. No. 1. Richtung nach Oben, ein leichter, in eigener Führung vorlesslter und zur Stelle des Bedenkens leuksnder Gesang, weit mehr für kleinere Musikvereine als für Schulen. No. 2. „Warum bist du so trübe,“ von C. Arndt, eben wie das erste und kennzeichnend. No. 3. Liebe zu Jesu:

„Wärst du doch bei uns geblieben" u. s. w., von G. W. Fink, ein ganz einfach komponirtes, gemüthliches Lied. No. 4. „Ich bin vergnügt, im Siegeston" u. s. w., von Claudius, das erste Lied dieser Sammlung, was nothwendige Klavierbegleitung hat, aber auch das erste, was doch für diesen Text etwas zu gesucht melodisirt worden ist, obgleich es dadurch für den Stand des jetzigen Geschmackes nicht für Alle ohne Wirkung bleiben wird. No. 5. Die heiligen drei Könige, von Heine, possierlich genug. No. 6. Winterlied: „Des Jahres Schönheit ist dahin" u. s. w., ein einfaches Lied. No. 7. Aerntedankfestlied, von G. W. C. Starke, eben so wie das vorige. No. 8. Abendlied: „Schwebe sanft in Sternenpracht," von Neumann. No. 9. Gesang, von Cölln (wieder etwas zu gesucht, wenn wir auch auf die Eigenthümlichkeit immerhin Rücksicht nehmen, wie das nothwendig ist). No. 10. Vor der Schulprüfung (durch den Rhythmus des $^2/_4$-Taktes für den Inhalt, der in der letzten Strofe zu wenig jugendlich ist, etwas zu tändelnd). No. 11. Gedanken an den Tod, von G. W. C. Starke. No. 12. Bei dem Tode eines Lehrers. Alle diese Lieder der letzten Hälfte, alle von No. 6 an, sind mehr für Schulanstalten als für Singchöre anderer Art; alle nicht in gewöhnlicher, vielmehr in eigener Weise. Dieses Eigenthümliche liegt nicht zunächst in der Melodie, worin es überhaupt am seltensten liegt, sondern grösstentheils in der harmonischen Verwebung der Stimmen, welches durch Voraussetzungen, am meisten im Basse, durch Durchgänge in zwei Stimmen, an welche sich die beiden andern leicht hätten anschliessen können, wenn sie nicht eben das ungewöhnliche Verweilen auf dem schon dagewesenen und das spätere konsonirende Vereinigen vorgezogen hätten, endlich durch orgelpunktähnliche Haltung einer Stimme in Wiederholung eines und desselben Tones hauptsächlich bewirkt wurde. Dies Alles wirft jenen leichten Schatten um die Lichter der Harmonie, den man seit einiger Zeit besonders liebt, welcher auch deshalb von mehreren neuen Komponisten zu stark und dicht aufgetragen wird, was jedoch hier nicht Statt findet, und zum Vortheil der Lieder. Uebrigens können alle Nummern, mit Ausnahme der vierten, zu welcher das Pianoforte obligat mitwirkt, ohne alle Begleitung vorgetragen werden und sind recht eigentlich dafür geschrieben.

Unterrichtlich geordnete Sammlung von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen, Liedern, Canons und Chorälen für Volksschulen, in zwei Abtheilungen. Herausgegeben von *Ernst Richter.* Erste Abtheilung, enthaltend: Singstoff für den allerersten Gesangunterricht in Volksschulen in 119 Sätzen, Liedern und Chorälen. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Zweite Abtheilung. Erstes Heft, enthaltend: 234 Sätze, Lieder und Choräle. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. — Zweites Heft, enthaltend: 76 Canons, Liedersätze und Lieder in den gebräuchlichsten Tonarten. — Drittes Heft, enthaltend: 102 drei- und vierstimmige Liedersätze, Lieder und Choräle. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Breslau, bei C. Cranz.

Alle diese Hefte, ausgenommen das zweite der zweiten Abtheilung, worauf wenigstens nichts davon angezeigt wurde, haben die zweite und dritte Auflage erlebt, sind also von den Volksschullehrern als zweckmässig anerkannt worden; sie sind es auch. Des Singstoffes in Uebungen, Liedern und Chorälen ist genug, und von den verschiedensten Dichtern und den bekanntesten Komponisten, welche für die Jugend und für die Kirche geschrieben haben, sind passende Nummern ausgewählt und auch Volksmelodieen benutzt worden. — In der ersten Abtheilung sind am wenigsten Veränderungen vorgenommen worden, so dass man die ersten Auflagen mit dieser gebrauchen kann. Mehr Veränderungen und Verbesserungen hat das erste Heft der zweiten Abtheilung erhalten. Ein genaueres Eingehen ist in diesem und in ähnlichen Fällen nicht nöthig, da die meisten Lehrer das Werk schon kennen.

Ueber die Begleitung des Choralgesanges theils mit theils ohne Zwischenspiele.

Vor Kurzem las Einsender dieses die Nachricht: dass im Grossherzogthum Baden für die evangelisch-protestantische Kirche von einer Kommission ein Choralbuch entworfen und herausgegeben worden sei *), zugleich aber auch den Badischen Organisten alle Zwischenspiele streng verboten, und nur Ausnahmsweise ausgezeichneten Orgelspielern auf besonderes Ansuchen (?) und nach Prüfung (?) gestattet werde, bei ganz besondern Gelegenheiten sich anderer, im reinen Kirchenstyl komponirter Orgelstücke als der vorgeschriebenen — zu bedienen; auch sei der Gebrauch vieler und schreiender Register untersagt, und in der Regel sollten nur sanftere gebraucht, und die Choräle vorher der Schuljugend eingeübt werden u. s. w.

Sollte das hier in Rede stehende strenge Verbot der Choralzwischenspiele die indirekte Folge eines zwar scharfsinnigen, aber kalten und nicht auf alle Fälle passenden Verstandes-Raisonnements sein, welches vor ungefähr 8 bis 10 Jahren der Redaktör einer musikalischen Zeitschrift in Absicht auf Zwischenspiele aufstellte, wenn er sagt: „der Gebrauch derselben trage zur Einleitung in die anhebenden Tonarten für die singende Gemeinde wenig oder nichts bei, indem diese auch ohne die Anwendung derselben den Ton träfe," so müsste man das Motiv dieser Neuheit blos als ein einseitiges ansehen, an dem mehr oder weniger ein gewisser Formalismus unserer Zeit haftet, dessen Karakter zufolge man, um neu zu scheinen und zu glänzen, das Neue für besser hält, als das Alte, wenn auch jenes nur als ein neuer

*) In unsern Blättern ist bereits 1838 S. 329 über dieses merkwürdige Choralbuch, wie über die ganze Ansicht der zur Herausgabe bestellten Kommission gebührend gesprochen worden. Man vergleiche. Die Sache ist eines mehrseitigen Bedenkens werth. *Die Redaktion.*

Lappen auf ein altes Kleid, oder als ein ausgehauener Brunnen, der kein Wasser gibt, anzusehen wäre, dabei aber auch zugleich Ursache hätte zu fürchten, dass man mit dem Ausjäten des für Unkraut gehaltenen Alten — wofür man vielleicht die Zwischenspiele entweder an sich oder ihren Missbrauch erklärt — den Weizen mit ausraufe. Jede Neuheit, so lange sie sich als gut oder besser nicht durch Erfahrung, an welche das menschliche Wissen gebunden ist, bestätigt, ist, im Vergleich mit dem Alten, immer nur ein zweifelhaft Gutes oder Besseres! — Man wird vielleicht sagen: wenn jenes Verbot der Choralzwischenspiele in seinen Folgen auch nicht direkt die Andacht befördern sollte, so würde die Störung derselben durch profane Zwischenspiele auf diesem Wege doch direkt verhindert —? — Hier könnte man indess hinzusetzen: aber auch der menschliche Geist zugleich in eine mechanische Fessel gebannt, in welcher die ganze Produktion des Choralgesanges und seine Begleitung mit der Orgel einer, mit einer einfachen Farbe angestrichenen Puppe gleicht. Angenommen, dass das Motiv jener Massregel einzig *das* sei: der *Profanazion* des Kirchengesangs durch *unpassende* Zwischenspiele (denn zweckmässige thun doch wahrlich der Andacht keinen Eintrag) einen Damm entgegen zu setzen, so kommt man damit viel zu spät, weil dies bereits durch verbreitete gute Choralbücher mit Zwischenspielen, Orgelpräludien, Anleitungen zur Selbsterfindung der Zwischenspiele und deren Gebrauch bei Bildung angehender Orgelspieler in Seminarien schon längst dergestalt geschehen ist, dass diesen Zöglingen zur *Fortschreitung in der Modulirungskunst* die harmonisch-melodischen und rhythmischen Grundsätze erklärt wurden, welchem *Fortschreiten* — (wovon so viel in unsern Tagen gesprochen wird) — durch eine solche Massregel vom *Verbot der Zwischenspiele*, die sie anfangs zwar mechanisch abspielen, nach und nach aber in dem Gebiete der Harmonie immer mehr Licht zu einer geregelten Selbsterfindung erlangen, ein nicht unbedeutendes Hinderniss entgegengesetzt wird. Freilich kostet es dem Harmonielehrer sowohl, als dem Schüler Mühe, die hierher gehörigen Grundsätze von wesentlichen und Wechselakkorden zweckmässig zu treiben, und geregelte kontrapunktische Figuren daraus zu entwickeln. Diese Mühe scheuend, kommt man allerdings leichter weg, wenn man das ganze hieher gehörige Studium als etwas Ueberflüssiges betrachtet; aber dann spreche man auch nicht von umfassenden Grundsätzen der Harmonie, womit manche Musiklehrer entweder ihre Blöse, oder eine gewisse Kommodität zu bedecken suchen, wenn sie blos die Tonleitern und Dreiklänge erklären, und übrigens den Schüler mit Galanteriesachen beschäftigen, wodurch zwar gute mechanische Klavier- und Pianofortespieler, aber keine Harmonisten, am allerwenigsten gründliche Orgelspieler, die ein Thema zu extemporiren vermögen, gebildet werden. Wie können auf diesem mechanischen Wege die Lichtpunkte des kirchlich-musikalischen Pathos, die sich bald in Lob-, Preis- und Dankgefühlen, bald in demuthsvoller Beugung vor Gott singend aussprechen, und von Seiten eines gefühlvollen Organisten tonisch geschildert werden sollen, dem Schüler theoretisch bezeichnet werden, wenn zu den hier berührten Mängeln in der Bildungsmethode der Zöglinge Lehrer und Schüler sogar durch ein Zwanggesetz an ein ewiges Einerlei gebunden werden, das sich in blosser Begleitung des Chorals und in damit verbundenen Lücken zwischen den Sekzionalzeilen statt der Zwischenspiele bewegt? — „Hohes Aufjauchzen mit der Orgel an Festtagen, und Herznerven durchwühlende Modulazion an Busstagen — sagt Schubert — muss der versammelten Gemeinde die Tendenz der Gottesverehrung verkünden!“ Alle hierauf gehörigen Gefühle muss der Organist jedoch bei einer solchen strengen Zumuthung, wodurch er mit Gewalt an eine Vorschrift gebunden wird, einem eisernen, auf einen materiellen und formellen Punkt gerichteten Mechanismus aufopfern, und anstatt die Gemeinde auf Flügeln der Empfindung und frommer Regungen den Vaterarmen Gottes entgegenzutragen, sich mit ihr in einer niedern Sfäre bewegen, wo man genöthigt wird, die Funkzion des Ohres, dieses Kanals fürs Herz, mit welchem Gott im Geist und in der Wahrheit verehrt sein will, entweder dem Auge zu übertragen, welches sich so gerne auf Bilder, Kleider und äussern Prunk fixiren lässt, oder, damit dies nicht geschieht, wegen des ewigen Einerlei die Augen niederzuschlagen und — zu schlafen. Warum sucht man, beiläufig gesagt, nicht auch die Kirchenmusik zu reformiren, durch welche gar oft dem Baal Peor, statt dem Jehovah Weihrauch gestreut wird? Mancher neuen Kirchenmusik dürfte man nur eine Parodie fürs Theater unterlegen, und das Ganze würde sich mehr für diesen Zweck als für die Kirche eignen. — Ist es nun nicht offenbarer Widerspruch, auf der einen Seite fremdes Feuer auf dem Altar Gottes zu tolerieren, während man auf der andern der Königin aller Instrumente, der Orgel, zum Gebrauche des Preises Gottes, so zu sagen, den Mund stopft, zu geschweigen der Ungerechtigkeit, die man an den Organisten ausübt? — Was den Gebrauch der sanften Orgelstimmen betrifft, so wird wohl jeder vernünftige Organist ohne Befehl die Wahl derselben in Ansehung der Quantität und Qualität nach dem Zweck der Erbauung und der Menge der versammelten Gemeindeglieder zu treffen wissen, und jeden Sonntag Ursache haben, den Choral mit *wenig* Stimmen zu begleiten, wenn der Gesang gehört werden soll, so wie unsere Alten Ursache hatten, starke Werke zu erbauen, und den Choral, wie zu Seb. Bach's Zeiten, acht- bis zehnstimmig zu spielen, wenn die Orgel dem Gesang einer Masse von zwei bis dreitausend Menschen in grossen Kirchen das Gleichgewicht halten sollte. So viel ist übrigens gewiss, dass die Organisten nicht die Schuld tragen, warum die Kirchen seit einer langen Reihe von Jahren so schlecht besucht werden *, und man darf es auch als gewiss annehmen, dass die Abschaffung der Zwischenspiele den häufigern Besuch derselben nicht befördern wird.

Was die gleichzeitig-vierstimmige Begleitung der Chorale von Seiten der *Singchöre* betrifft, so glaubt

* Nicht alle. *Der Redakteur.*

Verfasser dieses, dass diese Begleitung weniger Werth für Ohr und Herz hat, wenn die Gemeinde daran Theil nimmt, als wenn der vierstimmige Gesang des Chors davon separirt wird, weil durch die Vermischung des ungeregelten Gesanges mit dem geregelten die wahre Schönheit verloren geht; besser scheint es zu sein, wenn Chor und Gemeinde Strofe um Strofe abwechseln, und der Gesang der Gemeinde mit der Orgel und Zwischenspielen begleitet wird. Dieser Wechsel dürfte dann, um nicht in eine mechanische Steifheit auszuarten, nicht allein auf die Strofen angewendet werden, sondern müsste auch den Gebrauch oder Nichtgebrauch der Zwischenspiele in Anspruch nehmen, und die Gemeinde gebeten werden, da wo der vierstimmige Gesang angewendet werden soll, blos nachzulesen. Diese Form dürfte dann, zur Vermeidung des Mechanischen, wieder nicht jeden Sonntag, sondern nur an hohen Festtagen in Anwendung gebracht werden. *In plerisque rebus mediocritas optima est. Cic.*

Schliesslich mag noch ein, den mechanischen Geisteszwang betreffender Ausspruch des seligen Professors Niemeyer über das mit unserm Gegenstand in seiner Art verwandte *Schulwesen* hier stehen, welchen derselbe einige Jahre vor seinem Ende veröffentlichte. „Vor 30 Jahren, sagt derselbe, war ich einer der Ersten, der auf eine Verbesserung des Schulwesens antrug; nun ich aber sehe, dass junge Pädagogen ihre am Schreibepult ohne gehörige Erfahrung erzeugten Methoden, wodurch der Geist der Jugend in mechanische Fesseln gebannt wird und alte verdienstvolle Männer gekränkt werden, den Staaten aufzudringen suchen, sehe ich mich genöthigt, Regenten und Obrigkeiten aufmerksam zu machen, und sie zu bitten, solchen unberufenen Subjekten Einhalt zu thun." — An diese Bitte schliesst auch Einsender die seinige an; dass man keine Gewaltschläge gegen alte ehrwürdige Formen, wodurch man das Kind mit dem Bade verschüttet, gestatten, sondern Missbräuchen der kirchlichen Formen auf andern Wegen abhelfen möchte!

Nachrichten.

Weimar. (Beschluss.) Im November 1839 debütirte Herr *Flintzer* als Joseph in Jakob und seine Söhne mit ausgezeichnetem Beifalle. In späteren Rollen machte er weniger Glück, vielleicht nur seines etwas befangenen Spiels wegen. Denn seine Stimme ist gut und kräftig und würde noch besser sein, wenn er auf Beseitigung der sogenannten Gaumentöne mehr Fleiss verwenden wollte; er hat schöne Figur und besitzt sehr gute musikalische und andere Kenntnisse. Mit solchen Mitteln lässt sich viel erreichen, und wir wünschen, dass Herr Flintzer es erreichen möge. — Ein anderes neu engagirtes Mitglied Herr *Weymann* soll als Tenorbuffo sehr brauchbar sein, ist aber bisher nur im Schauspiel u. s. w. und zwar immer mit Beifall aufgetreten.

Durch den Tod haben wir Madame *Unzelmann* verloren, die vor zwanzig und einigen Jahren sich in ersten und zweiten Singpartieen allgemeinen Beifalls erfreute, mehrere Jahre ausser Weimar lebte und vor etwa zehn Jahren in ihre Vaterstadt zurückkehrte. Sie war bis zu ihrer letzten langen Krankheit im Schauspiel und in kleineren Partieen der Oper beschäftigt, und genoss das Wohlwollen des Publikums. — Gastrollen gab Fräul. *Schebest* im November 1839 — Sextus in Titus, Alice in Robert der Teufel, Leonore (Fidelio) in Fidelio, zwei Mal — und wurde mit den höchsten Beifallsbezeugungen beehrt, obwohl selbst ihre wärmsten Verehrer ihre Stimme leider nicht mehr zu den frischen zu zählen wagen durften. Dennoch riss sie durch ihr treffliches Spiel und durch ihren ausdrucksvollen Gesang das Publikum zu wahrem Enthusiasmus hin. Und sie wird es wohl noch überall, da die innige Wärme, ich möchte sagen die südliche Glut ihres schönen, weit mehr natürlichen, als kunstvoll kalt berechneten Spiels und das tiefe Gefühl ihres herrlichen Vortrags, trotz des oben angedeuteten Mangels nirgend die grösste Wirkung verfehlen können. Dass bei solchem Spiel und Vortrag, und bei dem, was neuere Opern von den armen Sängern verlangen, eine menschliche Stimme nicht lange ausdauern könne, ist leider zu natürlich, als dass man sich darüber wundern dürfte; wohl aber ist es sehr zu beklagen, dass manche neuere Opernkomponisten, besonders französische fast Uebermenschliches fordern. — Im März 1840 gab Herr *Karl Franke* (seit Kurzem Mitglied des königl. Theaters in Dresden) als Gast den Grafen Almaviva im Barbier von Sevilla, und zwei Mal den Postillon von Lonjumeau mit vielem Beifall, vorzüglich in der letztgenannten Rolle. Wir freuen uns, dass der noch so junge, talentvolle Mann nach mancher Irrfahrt einen so schönen Hafen gefunden hat. Möge er die ihm gewordene Gelegenheit, sein Talent wahrhaft auszubilden, mit Ernst und Fleiss benutzen! — Im April und Mai hatten wir den Genuss, Madame *Schröder-Devrient* als Romeo (in: die Montecchi und Capuleti, 2 Mal), als Norma, Desdemona in Otello, und Lady Macbeth in Macbeth von Chelard zu sehen und zu hören. Wenn Spiel und Gesang so ganz Eins ist, wie bei dieser seltenen Künstlerin, so darf man kaum, ohne ungerecht zu sein, die Sängerin von der Schauspielerin trennen, und während der Darstellung vermag man es auch kaum; aber nachher drängt sich dem wohlwollenden Beurtheiler doch der Wunsch auf, es möge der ausgezeichneten Schauspielerin gestattet sein, um ihres Rufs als Sängerin willen nicht zu spät die Oper verlassen und ganz zum Schauspiel treten zu dürfen. — In Zwischenakten hörten wir noch Tyroler Naturesänger, die man nun endlich genug gehört hat; Fräul. *Meerti*, eine brave Sängerin, die jedoch den durch öffentliche Blätter erregten hohen Erwartungen nicht ganz entsprach; einen guten Flötisten Herrn *Schäfer*; einen sehr schwachen, dessen Name dem Referenten glücklicherweise entfallen ist, und den als ausgezeichnet anerkannten königl. Sächs. Kammermusikus Herrn *Fürstenau*; den wackern Klarinettisten Herrn *Schubert* von Berlin, und den viel-

besprochenen Pianofortevirtuosen Herrn *Dreischock*. Dieser noch sehr junge Mann imponirte anfangs durch eine seltene Fertigkeit in Ueberwindung grosser Schwierigkeiten, besonders durch glänzende Variazionen für die linke Hand allein, erhielt sich aber sehr natürlich bei mehrmaligem Auftreten nicht auf der früher errungenen Höhe des Beifalls, da er nichts Anderes, als eigene Kompositionen spielte, die nur zum Theil als musikalische Dichtung gelten und als solche interessiren konnten. Der allzuhäufige Gebrauch des Aufhebens der Dämpfer brachte ihn überdies in den Verdacht, er wolle dadurch manche Unreinlichkeit des Spiels bedecken, und das mochte denn auch wohl zuweilen wirklich der Fall sein. Gegen einige Kunstverwandte äusserte er sich sehr bescheiden und verständig dahin, dass ihm der Vortrag von Kompositionen, die ausschliesslich auf Virtuosität berechnet waren, wie die seinigen und die allermeisten neueren Modesachen, höchlich zuwider sei, aber dass er, noch jung und unbekannt, dergleichen vortragen müsse, um sich einen Ruf zu gründen. Sei ihm dies erst gelungen, so wolle er meist Gediegenes, und nur in seltenen Fällen Modegeklingel spielen. Wir wünschen, es sei Herrn Dreischock Ernst mit dieser Aeusserung. Die Ausführung seines Vorsatzes kann ihm nur Vortheil bringen.

In den Hofkonzerten, deren jedoch im Winter 1839 bis 1840 nur wenige stattfanden, hessen sich ausser den Sängern des Theaters und mehreren Mitgliedern der Kapelle hören: Herr *Drouet* (Flöte), Herr *Hasenhahn* (Pianoforte, 2 Mal, der oben genannte Herr *Dreischock*, ebenfalls 2 Mal, und Fräul. *Meerti*.

Zwei Extrakonzerte gab der Flötist Herr *Drouet* mit seiner Gattin, einer braven Sängerin. Die grosse Virtuosität des Herrn Drouet ist bekannt. Mad. Drouet gefiel ganz besonders durch den eigenthümlichen schönen Vortrag von Schweizerliedern. Herr *Genast* sang mit seelenvollem Vortrage „Sängers Fluch“ von Uhland, die erste öffentlich zu Gehör gebrachte Komposizion des Musiklehrers Herrn Schmidt, welche zu Hoffnungen berechtigt. Herr Hofmusikus *Apel* spielte eine brillante und angenehme Caprice eigener Komposizion für das Violoncell, und der brave Pianofortespieler Herr *Montag* trug eine eigene Fantasie, eine Fantasie von Thalberg und Lieder von Schubert und Liszt mit vielem Beifall vor. Ein Herr *Tedeschi* nebst Gattin und Herr *Cecchetti* sangen mit Begleitung zweier Guitarren zwar nur (2 Mal) in dem Garten der geschlossenen Gesellschaft der Erholung, und fast ausschliesslich komische Sachen, aber in ihrer originellen Weise ganz vortrefflich.

Das Kapellkonzert im November brachte manches Interessante, wie jedoch der Referent, der um jene Zeit verreist war, nur vom Hörensagen weiss. Ungleich interessanter aber war das zweite am 26. Mai 1840, in welchem Mendelssohns Paulus unter des Komponisten Leitung in der Hauptkirche aufgeführt wurde. Die Chöre sangen der Hoftheaterchor, der Häser'sche Singverein, die besten Sopranisten und Altisten des Stadt- und Kirchenchors und mehrere Mitglieder der Liedertafel, des Männergesangvereins, der Armbrust-Schützengesellschaft und des Vereins (geschlossene Gesellschaften, in denen einige Mitglieder kleinere Singvereine gebildet haben), zusammen 145 Sänger. Das Orchester bestand aus der sogenannten Herzogl. Hofkapelle und andern Musikern und Liebhabern aus der Stadt, zusammen etwa 60 Personen. Der Chordirektor Herr *Häser* hatte die Chöre und Herr Musikdirektor *Götze* das Orchester so weit vorbereitet, dass unter der Leitung des Komponisten eine einzige Chorprobe mit Begleitung des Flügels und zwei Orchesterproben hinreichten. Die Ausführung war vortrefflich. Die aufmerksamsten und kenntnissreichsten Zuhörer bemerkten nur einen einzigen kleinen Fehler bei den Hörnern, der aber den Meisten in der sehr zahlreichen Versammlung verborgen blieb. Der verehrte Komponist selbst erklärte sich vollkommen zufrieden mit der Ausführung und rühmte ausdrücklich den hohen Grad des guten Willens aller Mitwirkenden, zum Gelingen des Ganzen nach besten Kräften beizutragen. Die Wirkung des herrlichen Werkes unter allen Klassen der Hörenden war ergreifend und viele Tage nachher war immer und überall nur vom Paulus und dem Komponisten desselben, den wir längst als grossen Künstler hochachteten, und nun auch als Mensch lieben und verehren, die Rede. Leise Andeutungen eines bescheidenen Zweifels an der Richtigkeit der Ansicht des Komponisten in Ausführung einiger Sätze liess der allgemeine Enthusiasmus gar nicht aufkommen, und es wurde allgemein und lebhaft bedauert, dass die Wiederholung, zu der wir für den 23. Juni Hoffnung hatten, aus unbekannt gebliebenen Ursachen nicht Statt fand. Gegen den Text erhoben sich auch bei uns einige Stimmen; über die Länge hingegen, von der man anderwärts gesprochen hat, ist hier auch nicht die geringste Klage laut geworden. — Am Gutenbergsfeste war in der Haupt- und Stadtkirche Gottesdienst, bei welchem Herr General-Super. Dr. Rohr eine, wie immer, vortreffliche Predigt hielt, welche besonders und auch in dem Weimarischen Gutenbergsalbum gedruckt ist. Eine Hymne für doppelten Männerchor, Orgel und Messinginstrumente (von *A. F. Häser*) von hundert und einigen Sängern sehr gut ausgeführt, war von schöner Wirkung. Andere Festlichkeit hatte der Tag hier nicht. — Die Kirchenmusik hessert sich allmälig, doch könnte und müsste noch viel geschehen. — Die Liedertafel hält im Sommer keine Versammlungen; wir wünschen, dass die Anstalt im künftigen Winter mehr Theilnahme, als in dem vergangenen finden möge. Der Singverein unter Leitung des Herrn Chordirektor *Häser* steigt, und hat im Paulus höchst Achtungswerthes geleistet.

Von Neuigkeiten des Theaters im nächsten Winter will noch nichts verlauten. Der bisherige königl. Baierische Titularkapellmeister Herr *Chelard* ist grossherzogl. Hofkapellmeister geworden. Durch seine Anstellung gewinnt Weimar ein französisches Erziehungsinstitut, welches Madame Chelard, eine geborne Französin, im Herbst von Augsburg, ihrem bisherigen Wohnort, nach Weimar verpflanzen wird.

Jena. Fräul. *Klara Wieck* spielte hier am 8. August vor einem in dieser ungünstigen Jahreszeit ausserordentlich zahlreichen Auditorium mit dem lebhaftesten Applaus, mit welchem die auf- und abtretende Künstlerin bei jeder einzelnen Produkzion auf's Neue gefeiert wurde. Man fand sie, seit ihrem letzten Besuche bei Gelegenheit der Naturforscherversammlung, zu neuen Höhen ihrer reichen und vielseitigen Künstlerentwickelung fortgeschritten und in einzelnen Leistungen erregte sie einen Enthusiasmus, wie wir ihn in Jena fast noch nie erlebt. —

In *Weimar* spielte die Künstlerin bei Hofe in Gegenwart der Kaiserin von Russland am 11. August und am folgenden Tage noch einmal im engeren Zirkel der Frau Grossherzogin, von welcher sie unter höchst ehrenvoller Anerkennung ihres Meisterspiels, welches hier die Probe vor tiefer Kennerschaft zu bestehen hatte, mit einem kostbaren Armbande beehrt wurde. — Von Bad Liebenstein wird die Künstlerin, welche vor Kurzem auch auf dem romantisch gelegenen Lustschloss Altenstein vor dem Herzoge von Sachsen-Meiningen spielte und welche vielleicht auch in Erfurt auftreten wird, in Weimar zur Veranstaltung eines öffentlichen grossen Konzerts zurückerwartet. Im Herbste wird sie, dem Vernehmen nach, einer höchsten Einladung nach dem Norden folgen.

Berlin, den 8. September 1840. Die grosse Stille, welche den vom schönsten Sommer-Wetter begünstigten Monat August über im hiesigen Kunstleben herrschte, wurde nur durch wenige Opern-Vorstellungen und viele Garten-Konzerte belebt, unter denen die Ausführung der neunten Sinfonie von Beethoven durch zwei Musikchöre des Garde-Corps sich besonders auszeichnete. Wenn es gleich als ein gewagtes Unternehmen erscheint, diese kolossale Tondichtung blos für Blas- und Blech-Instrumente so einzurichten, dass im Rondo-Finale das zweite Musikchor die Singstimmen übernimmt, so ist doch nicht zu verkennen, dass dies Arrangement von dem hierin hinlänglich bewährten MD. Weiler mit grossem Geschick und mit vieler Kenntniss der Instrumente verfertigt war, so dass nicht einmal eine Veränderung der Tonarten nöthig geworden ist. So macht z. B. das Adagio vortreffliche Wirkung, und die Melodie der Ode an die Freude tritt durch die hohen *D*-Trompeten u. s. w. besonders durchdringend hervor. — Die Sing-Akademie beging am 4. August noch eine Gedächtnissfeier des verstorbenen Königs *Friedrich Wilhelm* 3. durch Ausführung eines Chorals und Psalms von *Fasch a Capella*. Auch die prämiirten Kompositionen der Eleven der königl. Akademie der Künste wurden nachträglich in öffentlicher Sitzung ausgeführt. Besonders hat sich Herr *Julius Stern* ausgezeichnet, dem auch die silberne Ehrenmedaille zu Theil geworden ist. — Nach dem Dem. Schubert ihre Gastrollen mit der Rosine im „Barbier von Sevilla" und dem Sextus in Mozart's Titus mit Beifall beschlossen hatte (im meisten sagte ihrer Stimme die letztere Partie zu, die Vitellia indess weniger dem Naturell der Dem. H. Schulze), zeigte sich ganz unerwartet ein Doppelgestirn am Theaterhorizont. Mad. Gentiluomo und ihre Schwester, Dem. Spatzer, vom k. Hoftheater zu Hannover, erregten durch ihre ersten Gastrollen als Norma und Adalgisa in Bellini's melodisch anziehender Oper ungewöhnlich lebhafte Sensazion, welche sich nach den Duetten beider lieblichen Schwestern bis zum Enthusiasmus steigerte. Mad. G. ist eine in trefflicher Schule kunstgebildete Sängerin von nicht sehr starker, doch ungemein wohlklingender, durchaus reiner — gleichmässiger Sopranstimme, besonders schön in den Mitteltönen, die höheren Töne indess doch auch bis h-h-e wohl ablangend, ohne sich übermässige Anstrengung zu gestatten. Die Aussprache ist dialektfrei und deutlich, der Vortrag edel und geschmackvoll, mehr weich, als energisch. Dabei ist die persönliche Erscheinung der Sängerin sehr einnehmend, ihr Spiel dezent, mitunter etwas der Wärme ermangelnd, doch stets angemessen und edel. Dem. Spatzer besitzt eine noch mehr jugendlich frische, nur in den Fiorituren und der Volubilität weniger geübte klangreiche Sopranstimme und eben so viel Anmuth, als ihre schon mehr durchgebildete Schwester. Die gleiche Art des Ausdrucks, wie das gewandte Ensemble im Doppelgesange beider Damen bewirkt in der That einen höchst wohlthuenden Eindruck, nachdem man so vieles Retardiren und Manciren mancher sonst ausgezeichneten Sängerinnen hat ertragen müssen.

Weniger geeignet für die Vortragsweise und das Naturell der Mad. G. erschienen dem Ref. ihre dennoch lobenswerthen Leistungen in den Rollen der Desdemona in Rossini's Otello, und der Azalie in „Feieschütz," worin die kantabele Stellen sehr ansprechend hervorgehoben wurden; besonders die Preghieren wurden durch inniges Gefühl beseelt. Dem Spatzer sang noch die kleine Partie der Emilia in Otello und die Prinzessin in der „Stummen" ganz genügend. Die für beide Schwestern am meisten geeigneten Rollen sind jedoch Jessonda und Amazili in Spohr's trefflicher Oper. Hier war der weich elegische, anmuthig sentimentale Charakter ihres Gesanges ganz an seiner gehörigen Stelle. Die schönen Duette der Schwestern, wie der Amazili mit Nadori, welchen Hr. Mantius mit inniger Empfindung ausgezeichnet schön singt, erregten Furore. Die Opern Jessonda und Norma sind daher auch in kurzer Zeit, bei der Sommerhitze im überfüllten Opernhause mit gleich lebhafter Theilnahme wiederholt worden. Dem. Löwe, von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt, ist erst einmal als Amine in Bellini's „Nachtwandlerin" mit lebhaftem Beifall wieder aufgetreten, den die eminente Gesangs-Virtuosin auch verdient, wenn solche gleich älteren zu viel in den Verzierungen thut. Die Behendigkeit, Reine und Ausdauer dieser leidenschaftlichen, besonders für italienische und französische Musik geeigneten Sängerin ist rühmlichst anzuerkennen, wie ihr Feuer der Darstellung. — Ein Tenorist, Herr Abresch aus Frankfurt a. M., der den Sever und Max als Gastrollen gab, befriedigte nur theilweise, da derselbe eine gute Stimme, doch noch wenig Ausbildung zeigte, und das Spiel, wie sein Dialekt störend war.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Septemb. N°. 50. 1802.

Abhandlung.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Was die französische Musik betrift, so ist es nicht zu leugnen, dass sie im Allgemeinen weder dem Gefühl des Laien, noch dem Geschmack des Kenners zusagen kann, weil bey den meisten Komponisten weder jene tiefe Empfindung, noch das geläuterte Urtheil anzutreffen seyn dürfte, welche wir bey deutschen und italienischen Meistern wahrnehmen. Entweder sind ihre Kompositionen Resultate einer einseitigen sensualen Aesthetik, die aber sich selbst verkennt, und allein durch das sogenannte Schmelzende (welches ein sehr passender Ausdruck ist) dem Sinne schmeichelt, oder nur Resultat einer durch Konvenienz beschränkten Reflexion und Räsonnements, oder wohl gar dieses Räsonnement selbst, statt der Worte in Tönen künstlich genug dargestellt. Mir wenigstens ist eine gewöhnliche französische Sonate nicht selten wie eine Rede vorgekommen, die eben kein sonderliches Interesse hat, hinüber und herüber spricht und leider gar das Ende nicht finden kann, wenn auch die Geduld des Zuhörers es schon längst gefunden hat. Im erstern Falle, (bey der Ansicht einer einseitigen sensualen Aesthetik) geht der Komponist darauf aus, den Geist der Freyheit im Menschen der Gewalt des sinnlichen Effekts hinzugeben, und statt ihn zu erheben zur Sicherheit und Klarheit, stimmter ihn herab zur Unbestimmtheit und Laxität; im zweyten regt er nur die Reflexion auf — an welche der Musiker sich überhaupt nicht wenden soll, wie ich bereits oben (St. 26, S. 418. ff.) zu zeigen suchte — aber er befriedigt auch sie nicht einmal, wir mögen nun auch noch so oft mit Fontenelle unser: Sonate que me veux-tu? ausrufen. Sie geht an uns vorüber, wie eine frostige Deklamation, die nur die Luft bewegt, aber nicht das Herz.

Uebrig as ist es durchaus nicht zu verkennen, dass sich einige neuere französische Musiker mit Glück über diese engen Granzen geschwungen haben, und wenn sie auch noch ziemlich fern von dem Gipfel seyn sollten, auf dem wir die Heroen der deutschen und italienischen Musik erblicken, so gewähren sie doch einige Hoffnung, dass sie ihn einst noch werden erreichen können. So fehlt es z. B. Mehül keineswegs an Kühnheit und Geist, nur Schade, dass ihn die erstere zuweilen zur Bizarrerie verleitet und der leztere nicht reich genug zu seyn scheint, um ihm für immer Fond genug zu gewähren; so wie man denn überhaupt schon jezt einige Plagiate in seinen Werken bemerken muss. Seine Oper: Euphrosyne ou le tyran corrigé hat ihn auch in Deutschland, doch nicht eben zu seinem Vortheile bekannt gemacht, denn wenn gleich auch hier manche Parthien kraftvoll durchgeführt sind, so ist doch die Anstrengung, ja selbst die Mühe noch viel zu sichtbar, als dass sich hier ein reiner Genuss erwarten liesse. Ungleich höher steht sein Ariodant, der, wenn das Ganze so ist wie die wenigen einzelnen Theile, die ich erst seit Kurzem kennen zu lernen Gelegenheit hatte, einer ungetheilten Aufmerksamkeit werth seyn möchte. —

Cherubini's Nahe wird ohne Zweifel gleichfalls viel dazu beytragen müssen, dass sich auch

Auch Lortzings „Czaar und Zimmermann“ gelangte endlich wieder zur sehr besuchten Vorstellung. Ein Sänger mit wenig Stimme, Herr Bereht, gab den van Bett, in Abwesenheit des Herrn Blume, als Gastrolle ohne Wirkung. — Jetzt wird „der Bravo“ einstudirt, da eine Glanzrolle für Dem. Löwe in dieser Oper vorhanden sein soll. Auch Fräulein v. Fassmann und Hr. Bottieher sind zurückgekehrt. — Welche Oper am Huldigungstage des Königs zu Stande kommen wird, ist noch unentschieden. Vielleicht „der Feen-See?“ — Herr GMD. *Spontini* komponirt ein Salvum fac regem zur kirchlichen Feier im Dom. — Die Königsstädtische Bühne hat sich bis jetzt mit der Wiederholung älterer Opern und einem neuen Zauberspiel, mit Musik von Proch, begnügt. —

Der bei verschiedenen Trauerfeierlichkeiten hier mit vieler Wirkung angewandte „Trauermarsch auf den Tod eines Helden“ von L. van Beethoven, ursprünglich für das Pianoforte komponirt (Op. 26), ist in dem doppelten Arrangement für Orchester und Pianoforte zu vier Händen von *J. P. Schmidt* in der hiesigen Schlesinger'schen Musikhandlung erschienen, welche auch dieselbe Marsch-Sinfonie für Militairmusik eingerichtet herausgibt.

Im September- und Oktoberbericht hoffe ich auf reichhaltigern Stoff, der bevorstehenden Festlichkeiten wegen. Die Schulfeier der Buchdrucker findet nun in vollständiger Vereinigung mit den Buchbindern und Besitzern der Buchdruckereien am 25. und 26. Septbr. statt.

Feuilleton.

Wie kommt es, dass der junge Violinspieler *Dimitroff Sidoffer*, der sich früher in vielen deutschen Städten und vor einiger Zeit in Italien mit vielem Beifall hören liess und jetzt wieder in Paris sehr gefällt, in so vielen, auch in musikalischen Journalen ein russischer Violinspieler genannt wird? etwa seines Vaterlandes wegen? Er ist ein Deutscher, in Deutschland und von deutschen Aeltern geboren und erzogen.

Herr *Greiner* vom Theater zu Bozen, welches vielleicht bald zu einem stehenden und beträchtlichen erhoben wird, hat in Padua, vorzüglich als Mezzosoprano, den ausserordentlichsten Beifall gefunden.

Der Musiklehrer und Komponist in Genua *Hector Lavigna* hat vom Prinzen N. v. Dolgorucky, dem er eine Zeit lang Klavierunterricht ertheilte, für Widmung einer Komposition ein werthvolles Geschenk erhalten, desgleichen von dessen Begleiter, dem Freiherrn v. Oberoff.

Wir erfahren von Herrn *Kinderfreund* selbst, dass in seiner in Prag errichteten Musikanstalt Herr *Schreiber* Lehrer des hiesigen Unterrichts im Klavierspiel und Herr *Fränkler* sein Unterlehrer, jetzt aber entlassen ist. Danach wäre also die Nachricht über dieses Institut S. 581 in den Zeilen 4 bis 7 von unten zu berichtigen.

Rom. Die Akademie der S. Cecilia hat den Komponisten der russischen Nationalhymne Obersten *Alexis Lwoff* zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, und zwar in Folge der sehr bekannt gewordenen Ausgabe des von Herrn Lwoff instrumentirten und mit Chören versehenen Stabat mater von Pergolesi, der vortrefflichen Motetten und der originellen Violinkompositionen. Der russische Gesandte, Fürst Potemkin, hatte den Auftrag übernommen, der Akademie zu übergeben.

Mozart-Stiftung.

Bekanntmachung und Einladung.

Der hiesige Liederkranz hat bekanntlich bei dem am 28. Juli 1838 daher stattgehabten Sängerfeste dem Andenken Mozarts, des grossten Tondichters Deutschlands, ein unvergängliches Denkmal errichtet, indem er den Ertrag dieses Festes, obgleich der bedeutendste Kosten desselben, zur Gründung einer musikalischen Stiftung bestimmte, die den Namen

Mozart-Stiftung

führt. — Diese Stiftung bezweckt im Allgemeinen höhere musikalische Bildung und zunächst Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.

Zur Erreichung dieser Zwecke sollen zunächst Stipendien ertheilt, demnächst aber, wenn das Kapital der Stiftung die in den Statuten deshalb bestimmte Höhe erreicht haben wird, ein musikalisches Conservatorium errichtet werden.

Wie fühlbar die Entbehrung eines solchen, bei der Richtung, welche der von klassischer Gediegenheit sich immer mehr entfernende Geschmack genommen, und wie belebend und veredelnd eine solche Anstalt auf höhere musikalische Bildung und auf das Streben nach vollendetem Gediegenen und wahrhaft Klassischem sein wird, bedarf keiner weitern Darlegung! —

Das Beginnen der Wirksamkeit der Stiftung ist in den derselben gegebenen, von Hohem Senate dieser freien Stadt genehmigten Statuten dahin bestimmt, dass nach §. 6. sobald die jährlichen Zinsen des Kapitals von Fl. des 24 Fl. Fuszes betragen, die Stiftung in's Leben zu treten hat, und dass, nach §. 26, sobald das Kapital die Summe erreicht hat, dass es einen jährlichen Zinsen-Ertrag von wenigstens 2000 Fl. liefert, das musikalische Conservatorium zu errichten ist. —

Wie klein nun auch das Grundkapital anfangs war, so ist es doch durch des unermüdlichen Eifer des Liederkranzes, durch die freundliche Unterstützung hiesiger und benachbarter kunstverwandter Vereine und Anstalten und durch die dankenswerthe Theilnahme einzelner Beförderer des Schönen gelungen, das Kapital rasch in dem Maasse zu vermehren, dass es schon jetzt, nach kaum zwei Jahren des Bestehens der Stiftung, einen jährlichen Zinsen-Ertrag von vierhundert Gulden darbietet, somit geeignet ist, die Wirksamkeit der Stiftung beginnen zu lassen.

Der Liederkranz hat demgemäss, auf Antrag des unterzeichneten Vorsteher-Collegiums, in einer am Jahrestag der Stiftung, den 28. Juli d. J., stattgehabten öffentlichen Versammlung, welcher nicht nur die beiden wohllöblichen Herren Bürgermeister und viele Mitglieder Hohen Senats mit ihrer Gegenwart beehrten, sondern welcher auch ein zahlreiches Publikum beiwohnte, die Mozartstiftung feierlich für eröffnet und ihre Wirksamkeit begonnen erklärt, und es gereicht uns, in Folge dessen, anmehr zum lebhaften Vergnügen, diesen erfreulichen Ereignisse allen Landen teutscher Zunge hiermit öffentlich zu verkünden! —

Möge der Segen des Himmels, der die bisherige so kräftig und reichlich gesegnet hat, nunmehr auch ferner dahin freundlich walten, dass dieser Anstalt herrliche Früchte erblühen, zum Ruhme des Vaterlandes und zur Ehre des Meisters, dessen Name unsere Stiftung schmückt!

Möge aber auch der Eifer zur Unterstützung dieser vaterländischen Anstalt ferner, wie seither, fortwirken, möge sie sich des Wohlwollens aller Freunde und Beförderer des Schönen stets zu erfreuen haben, und möge die Theilnahme immer allgemeiner werden, damit auch die höhere Zeit — die Errichtung eines musikalischen Conservatoriums — glücklichst bald erreicht sein möge! —

Um nun den uns obliegenden Pflichten zu genügen, ist es erforderlich, folgende statutarische Bestimmungen wiederholt zur öffentlichen Kenntniss zu bringen:

§. 1. „Die Mozartstiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre.“

§. 2. „Jünglinge aus allen Landen, in denen die teutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie nachweisbaren Beruf und und besondere musikalische Fähigkeiten besitzen.“

§. 25. „Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht, dieselben müssen, nebst Angabe des Alters, mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein. ..."

§. 26. „Genügen Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen. ..."

§. 33. „Der Stipendiat der Mozartstiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben."

In Gemässheit dieser Vorschriften laden wir nunmehr zur Anmeldung, binnen drei Monaten von unten gesetztem Datum an, alle Diejenigen bei uns ein, die geneigt und geeignet sind, sich um dieses erste Stipendium der Mozartstiftung zu bewerben.

Zugleich ersuchen wir alle verehrliche Redaktionen teutscher Zeitungen und Zeitschriften, dieser Bekanntmachung zu deren möglichst allgemeinen Verbreitung einen Platz in ihren resp. Blättern geneigtest vergönnen zu wollen, und sind dafür zum Voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt am Main, den 1. August 1840.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Ankündigungen.

Mozart's Opern

zur das Pianoforte zu zwei Händen

ohne Worte

eingerichtet von

E. F. Richter* und *F. L. Schubert.

Wir bieten hier den Verehrern Mozart's treffliche und dabei leicht spielbare Arrangements seiner Opern in einer eben so elegant als wohlfeilen Ausgabe. Bereits erschienen ist

Die Hochzeit des Figaro ..... Preis 5 Thlr.

Nachstens erscheinen:

Don Juan	5 Thlr.	— Gr.
Die Zauberflöte	2 .	12 .
Titus	2 .	— .
Die Entführung aus dem Serail	2 .	16 .
Così fan tutte	3 .	— .
Idomeneo	3 .	— .

Leipzig, am 1. September 1840.

Breitkopf & Härtel.

Heute ist von der in meinem Verlage regelmässig in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partitur-Ausgabe von

Jos. Haydn's Violin-Quartetten

No. 9 (Op. 50. L. 9. No. 49) versandt worden. Subscriptions-Preis für zwölf Lieferungen 4 Rthlr. Jede Lief. einzeln 12 Ggr.

Berlin, den 1. September 1840.

T. Trautwein.

Mit vollständigem Eigenthumsrecht erscheinen im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin:

Louis Berger's Compositionen für Piano:

Préludes et Fugues. Op. 5. 8 Gr. Alla Turca. Op. 8. 12 Gr.
Deux grandes Sonates. Op. 9 et 10. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage à 1 Thlr. Trois pièces caractéristiques (L'Innocence, il cardiglio, Rondo capriccioso). Op. 24. 20 Gr. Einzeln à 8 Gr.

Die Kritik hat sich auf's günstigste über diese Werke ausgesprochen, und die Sonaten sogar als zu den höchsten Glanzpunkten der musikalischen Composition gehörend bezeichnet. Alla Turca ist längst ein Lieblingsstück der Dilettanten.

Für Männergesang-Vereine.

Es erscheint:

Der deutsche Männerchor.

Leicht ausführbare

Originalkompositionen

von

A. Zöllner.

Schleusingen, Verlag von **Conrad Glaser.**

Preisbedingungen: 1) Vom September an erscheint jeden Monat ein Heft von 5—6 Liedern oder statt deren eine grössere Piece, die dieselbe Seitenzahl ausfüllt. 2) Sechs Hefte bilden einen Band. 3) Man subscribirt auf 6 Hefte Einer Stimme, die nicht getrennt werden. 4) Sechs Hefte kosten nur 6 Ggr. oder 27 Kr. 5) Sammler erhalten auf 10 Exemplare eins frei.

Anzeige von Blasinstrumenten aus Messing.

Seit einer Reihe von Jahren beschäftigte ich mich mit Versuchen, welche den Zweck hatten, alle bisher gebräuchlichen Blasinstrumente von Holz in gleicher Güte auch in Metall darzustellen. Meine vielfältigen Bemühungen sind endlich mit dem erwünschten Erfolge gekrönt worden. Eine so eben verfertigte Klarinette, ganz aus Messing bestehend, woran nichts als das Kopfchen von Holz ist, wurde nicht allein hier in Mainz von allen Sachkennern als in jeder Hinsicht befriedigend und vorzüglich gefunden, sondern auch neuerdings in Darmstadt geprüft und mir darüber von dem Herrn Kapellmeister Mangold und Herrn Konzertmeister Schlosser, so wie von Seiten des Gewerbevereins für das Grossherzogthum Hessen ausserst schmeichelhafte Anerkennungszeugnisse ausgestellt. — Die besondern Vorzüge meiner Instrumente vor den aus Holz verfertigten bestehen erstlich in dem weichen und geschmeidigen Ton, der ohne Mühe vom leisesten Piano bis zur stärkste Forte sich anschwellen lässt, und dessen Bildung durch den Luftzwischenraum der doppelten Rohren erzeugt wird, welche ich dabei anwende, ferner in der vollkommensten Reinheit, die durchaus keiner Temperatur unterworfen ist, endlich sind solche Instrumente niemals der Feuchtes unterworfen, und die Löcher können nie ausgegriffen werden.

Indem ich daher meine Erfindung allen betreffenden Künstlern, denen die immer grössere Ausbildung ihres Instrumentes am Herzen liegt, bekannt mache, erbiete ich mich zugleich zur Verfertigung jeder Art von Blasinstrumenten als Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten u. s. w. und garantire bei möglichst billigen Preisen für die Untadelhaftigkeit und Dauer derselben.

Mainz, den 13. August 1840.

C. A. Müller, Hofinstrumentenmacher.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. № 38. 1840.

Literarische Notizen.

(Beschluss.)

II.

Case of precocious Musical Talent, being a notice of the late Ernest August Kellner, Maestro Accademico Filarmonico di Bologna, Pianist to her Majesty Maria Louisa Arch-Duchess and Duchess of Parma etc etc., late Maestro di Cappella to the Bavarian Embassy. London, with some Phrenological Remarks on his Head and Character, by Richard Cull.

Im Jahrgange 1825 d. Bl., Rubrik *Venedig*, S. 251, wurde berichtet, dass ein August Kellner im Karneval desselben Jahres auf dem Teatro Fenice die Rolle des Mosè in Rossini's Oper gleiches Namens mit Beifall sang. Wer dieser Kellner war und was aus ihm geworden, lernen wir aus obigem Aufsatze im Londoner Phrenological Journal, vom verwichenen April, S. 146 – 155, woraus hier das Wesentliche entlehnt wird, kennen.

Der Verfasser rechnet zu den frühzeitigen musikalischen Talenten: Crotch, Mozart, u. A., auch Ernst August Kellner, geboren zu Windsor den 26. Januar 1792. Sein Vater und Grossvater waren aus Sachsen-Weimar. Sein Grossvater (wahrscheinlich Johann Christoph, von dem Gerbers altes und neues Lexikon sprechen. — Der Korresp.) war Organist und Komponist von einigem Rufe in seiner Geburtsstadt; sein Vater war Violinist im Privatorchester der Königin Charlotte. Als Kind zeigte E. A. Kellner eine so entschiedene Anlage zur Musik, dass ihn sein Vater noch bevor er zwei Jahre alt war im Pianoforte unterrichtete. Mit fünf Jahren spielte er bereits ein Händel'sches Konzert bei Gelegenheit der Hofakademie zu Windsor Castle in Gegenwart der königlichen Familie. Als der König seine gute Stimme bemerkte, liess er ihn bei Herrn William Parson, Singmeister der Prinzessin, im Gesange unterrichten, damit er klassische Musik in den Konzerten der königlichen Familie vorzutragen im Stande sei. Noch bevor er acht Jahre alt war, machte er schon sein Vokaldebüt in einem der Abendkonzerte Ihrer Majestäten, dabei spielte er in ihrer Gegenwart, wurde der Liebling der königlichen Familie und erhielt sogar musikalischen Unterricht zur Seite der Prinzessinnen in Gegenwart des Königs. Aber gegen die Wünsche des Königs liess ihn sein Vater in öffentlichen Konzerten singen, worauf er nur selten zu Windsor Castle erschien. Nun wurde er der Günstling des berühmten Musikliebhabers John Spencer, und sang in vielen öffentlichen Konzerten, oft mit der Mara und der Banti, welche letztere er sogar, wenn sie unpässlich war, ersetzte. Im Jahre 1805 nahm er als Seekadet in der Flotte Dienst, verliess sie aber wieder 1808 auf Anrathen seines Vaters, studirte ernstlich und übte abermals die Musik mit Glück aus, während welcher Zeit seine Stimme Bariton wurde.

Anno 1815, als er 23 Jahr alt war, heirathete er und ging nach Italien, studirte hier den Gesang. Anfangs in Florenz, wo er sich zwei Jahre aufhielt, dann unter Nozzari und Casella in Neapel, benutzte auch die Lehren Crescentini's in Bologna, und auf seiner Rückkehr nach England gab er Konzerte in Italien, Teutschland und in der Schweiz.

Bei seiner Ankunft in London im Dezember 1820 machte er einige Musik von sich bekannt, sang in mehreren Konzerten, machte mit der Catalani eine ehrenvolle Künstlertour, und wurde darauf Organist an der Kapelle der Baierischen Gesandtschaft in London.

Im Jahr 1824 erhielt er ein Engagement für's Venezianer Theater Fenice, wo er den 1. Januar 1825 in Rossini's Mosè in der Titelrolle, an der Seite einer Lalande, eines David, Tamburini, mit Beifall sang, wie dies die Gazzetta Privileggiata und der Nuovo Osservatore jener Hauptstadt bezeugen. Hierauf ging er nach Bologna, wurde nach abgelegter üblichen Prüfung Maestro Accademico Filarmonico jener Akademie, darauf zum Kammerpianisten der Herzogin von Parma ernannt. 1828 ging er nach Petersburg, wo er sich besonders bei der Kaiserin durch Vortrag schottischer Lieder, die ihr sehr gut gefielen, beliebt machte. 1833 ging er nach Paris und im folgenden Jahre kehrte er nach London zurück, wo er seiner zerrütteten Gesundheit wegen in Zurückgezogenheit lebte, und nach einer neunmonatlichen Krankheit am 18. Juli 47 Jahr alt starb. Er hinterliess mehrere seiner Kompositionen im Manuskript, darunter ein unbeendigtes dramatisches Stück: „Poland“ betitelt.

Der Verfasser sucht nun das frühzeitige musikalische Talent des Herrn Kellner phrenologisch zu beweisen, was hier übergangen wird.

III.

Saggio di Economia teatrale. Dedicato alle Melodrammatiche Scene italiane da Giuseppe Rossi-Galliano.

Milano, Tipografia e Libreria di Felice Rusconi, 1839. 180 Seiten in 8.

Bekanntlich ist das Theater, vorzüglich die Oper, das zweite Ich der Italiener. Es hat, im Allgemeinen genommen, ein eigenes Räderwerk, besondere Disziplinen, worüber Vieles, namentlich von Savonarola, Cossa, Petracchi, Ritorni u. A. geschrieben worden ist. Herr Rossi-Gallieno, ein Mailänder und seit einiger Zeit quieszirender Buffo, hat nun, gleich einer Staatsökonomie, eine Theaterökonomie, fast gänzlich für die italienische Oper herauszugeben versucht. In keinem Lande ist ein dergleichen von der obern Behörde sanktionirter Theaterkodex nothwendiger als auf dieser Halbinsel, wo Jahr aus Jahr ein so erstaunlich viele Theatergeschäfte, dabei häufig Uebertretungen Statt finden; bis jetzt existirt aber ein solches Buch nicht. Der von Herrn Rossi-Gallieno ins Weite gesponnene Gegenstand erlaubt hier nur die wichtigsten Punkte davon als Andeutungen zu geben.

Erstes Kapitel.

Direktionen.

1—7 Artikel. Die Theaterdirekzion oder Kommission muss aus rechtschaffenen und verständigen Personen bestehen, die nicht allein das Interesse des Publikums, sondern auch jenes der gesammten zum Theaterdienst verwendeten Individuen vor Augen haben müssen. Die Direktoren müssen während der Zeit ihres Amtes für alle ökonomische Versehen verantwortlich sein, überhaupt bei ihren Mitbürgern im guten Rufe stehen, eine hinlängliche Kenntniss der finanziellen Aktivität des Theaters haben, Spektakel nach dem Geschmacke des Publikums wählen, genau das Talent und die artistischen Eigenschaften der Theaterkünstler zu beurtheilen wissen, nicht zu sehr den Journalen trauen, auch genaue Kenntniss der sogenannten Convenienze teatrali besitzen. Ein Mitglied der Direkzion sollte zur Zeit der grössten Theateraktivität, wie z. B. im Karneval und in den Stazioni der Messen, Reisen unternehmen, um die Künstler kennen zu lernen. Die Direkzion habe einen geschickten Sekretär zur Seite, der sie nöthigenfalls ersetzen kann, sodann einen Kassirer, der immer mit Geld versehen sein muss. Der Direktor A. hat die Aufsicht über die Kasse und Ausbesserungen des Theaters, der Direktor B. über das Engagement der Theaterindividuen, der Direktor C. über die Direkzionen und Theaterproben. Alle drei Direktoren sollen gratis ihre edlen Dienste leisten. Sollte ein Direktor, wie oben erwähnt, Reisen unternehmen, so müssen ihm die Kosten ersetzt werden, falls er sie nicht selbst bestreiten will.

Zweites Kapitel.

Lokal-Behörde.

8—18 Artikel. Die Lokalbehörde wacht über die gute Ordnung des Theaters; über die materielle Solidität des Theaters, über die Vorsichtsmassregeln gegen Feuersbrünste, über bequemen Ein- und Ausgang des Theaters, Zu- und Abgang und Verweilen der Equipagen, über die Vertheilung einer grossern Zahl Eintrittsbillette als das Haus fassen kann, über die Händel der Künstler, über Alles was die Ruhe und Aufmerksamkeit des Publikums stören könnte, über das ruhige Verhalten der Zuhörer selbst u. s. w. Die Lokal-Behörde behält den Pass der engagirten Theaterindividuen während der Zeit ihrer Scrittura, und bis sie amtlich von der Direkzion ersucht wird, ihnen denselben zu verabfolgen. Ein Beamter der Lokalbehörde wohne den Theaterproben bei.

Drittes Kapitel.

Impresa (Theaterunternehmung).

19—48 Artikel. Jene Impresarj, die auf eigne Faust, ohne irgend einen Zuschuss zu erhalten, Theater pachten, müssen dafür Bürge leisten und ihren Pass während der Pachtzeit bei der obern Behörde lassen; die Garantie erstrecke sich auf die Besoldung aller zum Theater verwendeten Personen. Eine von der Lokalbehörde gewählte Person wache über die täglich in die Kasse eingegangene Summe, über die Zahl der Abonnirten, die gehörige Aufführung der Spektakel u. s. w. Folgen Bemerkungen über die zu leistende Kauzion der Impresarj, welche von Regierungen oder Munizipien Zuschüsse erhalten. In der Theaterhierarchie gibt es drei Klassen von Impresarj: 1) Jene, welche für ihr Amt so zu sagen geschaffen sind; sie besitzen eine grosse Thätigkeit, Vorsicht, Raschheit und Muth, Beredsamkeit, Ausdauer bei schlechten, und scheinbare Gleichgiltigkeit bei guten Geschäften; sie sind ziemlich misstrauisch und im Ganzen beneidenswerthe Wesen. 2) Die Gegenfüssler der Vorigen, ihr Leben ist Zweifel und Ungewissheit, sie wagen nicht den Kopf zu erheben, und bringen überhaupt dem Theater und den Künstlern Nachtheil. 3) Jene, die Reichthum besitzen, und eben darum sich in Betreff der Talente bisher gestellt glauben als die erste Klasse der Impresarj; da sie aber auch durch immerwährenden Verlust eines Andern belehrt werden, geben sie ihrem Geschäfte die Schuld davon.

Jeder, der Impresario werden will, verschaffe sich: 1) eine genaue Statistik des Ortes, dessen Theater er leiten will. 2) Ziehe er von der ganzen Ziffer die Zahl der Wohlhabenden, und von diesen jene der Theaterliebhaber ab. 3) Suche er den Geist und Geschmack jenes Publikums kennen zu lernen. 4 u. 5) Untersuche er das Theaterlokal, berechne wie viel Zuhörer es fassen kann, und beobachte genau all seine Erfordernisse. 6—8) Erkundige er sich nach der von der Regierung oder von den Ortsbehörden bewilligten Beisteuer, und, falls das Theater schon zuvor von einem andern Impresario geleitet worden wäre, nach dem Ergebnisse der vorhergehenden Bilanzen. 9 u. 10) Im Verpachtungskontrakt muss der Impresario alle jene Fälle bezeichnen, auf die er ein Entschädigungsrecht hat. 11) Der Impresario kann von jedem der Szenenmaler(s) tauglichen Lokale Gebrauch machen, und wäre im Theater keines vorhanden, so müssen sie ihm irgendwo eingeräumt werden. 12) Er unterlasse nicht zu erforschen, ob im Orte eine gehörige Zahl Orchesterspieler (*professori d'Orchestra*) und Chöristen sich befinden.

Hierauf folgen ökonomische Vorsichtsmaassregeln des Impresario in Betreff der Beleuchtung, des Billettenvertheilens und der Portiere. Der Kontrakt, die sogenannte Scrittura mit den Sängern u. s. w. müssen vom Impresario selbst mit der grössten Klarheit, Genauigkeit der gegenseitigen Verbindlichkeiten und etwaigen eintretenden unvorhergesehenen Fällen ausgefertigt werden (grösstentheils geschieht dies mittels hierzu befugter Sensale, sogenannter Theaterkorrespondenten). Kann der engagirte Künstler durch Zufall seine eingegangenen Verbindlichkeiten nicht erfüllen, so muss er es auf der Stelle dem Impresario, oder jenem der ihn legalster vertritt anzeigen. Sehr wichtig ist die Wahl der zu gebenden Spektakel vor jener der wirkenden Künstler, damit die tauglichsten dazu engagirt werden können; treten unvorhergesehene Fälle ein, so ist es gut, sich bei Sängern nach deren Opernrepertorium zu erkundigen, weil öfters der Abschluss des Kontraktes davon abhängt. Das Talent der Individuen der Gesellschaft soll stufenweis berücksichtigt werden, und nicht wie es jetzt geschieht, dass man unter Sängern einen Riesen engagirt, während alle übrige fast Pygmäen sind. Die Raten werden monatlich bezahlt, wenn der Kontrakt jährlich ist; die Quartale, wenn der Kontrakt per Stagione ist, wurden ehemals so bezahlt: das erste bei Ankunft des Künstlers, das zweite nach der dritten Vorstellung, das dritte bei der Hälfte der Vorstellungen und das letzte zu Ende der Scrittura. In der heutigen grossen Fortschrittsepoche wird diese Ordnung nicht genau beobachtet, und besonders mit dem letzten Quartal setzt es meist Handel.

Der engagirte Künstler, der ohne gesetzmässige Ursache seine Verbindlichkeit gänzlich oder zum Theil nicht erfüllt, hat kein Recht auf den in der Scrittura ausbedungenen Gehalt. Diese Nichterfüllungen sind: 1) eine bedeutende verzögerte Ankunft am Orte des engagirten Künstlers; kennt er seine zu debütirende Rolle gar nicht, so wächst sein Schaden nach dem Maasse jener Verzögerung; hat er aber diese Rolle schon anderwärts mit gutem Erfolge geleistet, oder weiss die Ursache jener Verzögerung gesetzlich zu rechtfertigen, so verliert er gar nichts. 2) Unmöglichkeit mit der Rolle zu debütiren wegen zugefügter Ursachen (*causa procurata*), wie z. B. eine Schwangerschaft, die bewährt gefunden, ohne den Künstler ersetzen zu können, höchst nachtheilig für ihn ist; gefällt dessen Supplement nicht allzusehr, so verliert er blos die Hälfte, und gar nichts wenn jener das Publikum ganz befriedigt. 3) Wenn der gesunde und starke Artist seine Rolle mit mehr oder weniger Nachlässigkeit erfüllt, was wieder mehrere Grade des Verlustes an seinem Gehalte, je nachdem es bekannt oder nicht, oder ob physische Ursachen, der Impresario oder Direktor selbst schuld daran ist, zulässt. 4) Wenn der Sänger wegen einer, am Orte wo er wirken soll, herrschenden epidemischen Krankheit nicht erscheinen will, wie das unlängst mit der Cholera der Fall war, sollte er gar nichts verlieren. 5) Kommt er krank an, so verliert er Alles, wenn er sich diese Krankheit selbst zugezogen (*causa procurata*) und keine Zeit mehr ist, ihn zu ersetzen; die Hälfte, wenn der ihn ersetzende wenig Talent hat, sehr wenig oder gar nichts, wenn sein Supplement gefällt. 6) Wenn der Künstler am gehörigen Orte gar nicht erscheint, oder nach erfolgter Ankunft die Flucht ergreift; hier ist sein Verlust der grösste, ein minderer oder gar keiner nach der vorhandenen Ursache. Ist er nicht angekommen, weil er irgendwo ein besseres Engagement gefunden, so verliert er Alles, oder verhältnissmässig weniger, je nachdem er sogleich ersetzt werden kann, und der ihn Ersetzende mehr oder minder gefällt. Die Flucht wird gemildert durch schlechte Aufnahme auf der Bühne, durch üble Behandlung u. s. w. (Der Verfasser spricht sehr weitläufig über diesen, die Flucht betreffenden Punkt).

Die vom Impresario mit seinen Subjekten eingegangenen Verbindlichkeiten müssen als heilig und unverletzbar betrachtet werden. Seine Nichterfüllungen sind: 1) Die Verringerung und Einstellung (*sassottigliamento e sospensione*) des Honorariums, entweder aus eigener oder Andern vertrauten schlechten Verwaltung; ein Fall der leider nur allzuhäufig eintritt, und gegen welchen, besonders in Italien, nicht genug Vorsicht zu gebrauchen ist. 2) Einstellung des Honorariums wegen vorgeblicher vermeintlicher eigener Rechte; da aber *nemo judex in causa propria*, so ist hierüber die besondere Behörde zu entscheiden. 3) Wenige oder gar keine Achtung vor den sogenannten *Convenienze teatrali* (Theateretiketten), besonders in Betreff der Vertheidung der Rollen, worüber der Impresario ein gebührendes Quartal nicht suspendiren kann, und die obere Behörde zu entscheiden hat, wie das unlängst in Turin der Fall war. 4) Eine Art Betrug und Willkür zeigen einige Impresarj, dass sie Sänger auf langere Zeit, und für mehrere Theater engagiren, wobei sie ohne die Orte alle zu nennen den Ausdruck gebrauchen: *ed altre piazze da destinarsi* (und andere zu bestimmende Orte. In der italienischen Theatersprache heisst *piazza*, Platz, jeder Ort, wo der Künstler zu wirken hat; Sänger, Tänzer u. s. w. sagen daher z. B. *la Piazza di Milano è la migliore nel carnovale*, der Platz — nicht *città*, Stadt — Mailand ist der beste [versteht sich in theatralischer Hinsicht] im Karneval; *la piazza di Bologna val meglio nella primavera*, der Platz Bologna taugt nichts im Frühling u. s. w. Der Korresp.), wobei also der Künstler meist entweder nach seinem Range wenig zusagenden, oder seinen Talenten wenig entsprechenden grossern Theatern versendet wird, er aber dergleichen Ungelegenheiten ablehnen kann. 5) Raskerott des Impresario, dessen Ursachen übermässige Forderung des Publikums, Unkenntniss des Impresario in Theatergeschäften, überschwengliche Honoraria einiger Künstler, der Ergebung mancher dieser Helden, Verschwendung überhaupt, Betrug u. s. w. sein können, wobei die Virtuosi meist gerupfert werden. 6) Raskerott dessen, der für ihn haftet, oder seines Bürgen (*fideiussore*), wird vom Verfasser auf acht Seiten ganz juridisch abgehandelt. 7) Einige schädliche Unregelmässigkeiten im Kontrakte (eben so auf 18 Seiten).

Viertes Kapitel.

Künstler.

Dieses Kapitel umfasst den dermaligen immer grössern Anwachs der Zahl der heutigen Sänger, ihr oberflächliches Gesangstudium u. s. w. Sachen, die besonders in den letzten Zeiten oft in diesen Blättern besprochen worden sind.

Fünftes Kapitel.

Sensale, Theatralagenten.

Die Theatralagentien sind regelwidrig *(abusive)*, für sie gibt es keine besondere Gesetze, aber man duldet sie in Italien. Der Verfasser zeigt sich ihnen ganz entgegen und zählt auf mehreren Seiten alle bei derlei Geschäften stattfindende Missbräuche auf; sie hier anzugeben, würde zu weit führen. Glaubt man ja dergleichen Sensale *(agenti, mediatori, sensali)* nothwendig, so müssen ihre Geschäfte strengen Disziplinen unterworfen werden. Glaubt man sie für den strengen Theaterdienst nützlich, so müssen sie auch die nöthigen Talente dazu, eine lange Erfahrung und eine bekannte Redlichkeit besitzen.

Sechstes Kapitel.

Von den auswärtigen Unterhändlern (Commissionair).

Da immerwährend aus dem Auslande, selbst aus Amerika, Theateragenten nach Italien kommen, um Sänger, Tänzer, Spielleute u. s. w. zu engagiren, so macht der Verfasser schlüsslich auch auf diese aufmerksam, um sich nicht von ihren grossen mannichfaltigen Versprechungen hinters Licht führen zu lassen.

Alexis Lvoff

Pergolese: Stabat mater. Partitur für das grosse Orchester und mit Chören, instrumentirt von *Al. Lvoff*, Mitglied der Akademieen zu Bologna und St. Petersburg. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 5⅓ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Diese neue Bearbeitung des berühmten Stabat mater von Pergolese, welche uns der oben genannte, vielfach gebildete, unter Anderm auch um die Tonkunst hochverdiente Mann, Vorsteher der Musik in Petersburg, ausgezeichneter Violinvirtuos und Komponist, mit eben so viel Fleiss als geschmackvoller Liebe für unsere Zeit eingänglicher machte, kam zum ersten Male gegen das Ende des Jahres 1833 in Petersburg heraus. In der ersten Nummer d. Bl. 1834 haben wir die vortreffliche Arbeit nicht nur nach Verdienst empfohlen, sondern sie auch in einer ausführlichen Besprechung sowohl mit dem Originalwerke selbst, als auch mit der etwa 40 Jahre nach der Veröffentlichung des Stabat mater von Pergolese erschienenen Bearbeitung von Johann Adam Hiller sorgfältig verglichen und durch Beispiele den Unterschied deutlich gemacht. Wer sich unseres damaligen Aufsatzes erinnert oder ihn nachzulesen beliebt, wird mit uns die Verdienste des geehrten Bearbeiters um das Werk gebührend würdigen, die schlichten, immer geschmackvollen und zeitgemässen Feinheiten in kleinen Veränderungen einiger Figurenstellungen und namentlich das Hinzuthun der Chöre, die sich im Originale nur als zweistimmige Sätze für zwei Soprane finden, als sehr wirksam ehren; zugleich wird man erkennen, dass mit völligem Rechte gesagt werden konnte: „Die Melodieen und Harmonieen Pergolese's sind treu beibehalten worden.“ — So nützlich die Herausgabe auch war und für den Norden es auch gewesen ist, so ist sie doch weder in Teutschland noch in andern kunstgebildeten Ländern gehörig verbreitet worden. Die Verlagshandlung hat sich also ein Verdienst um die Tonkunst durch diese neue teutsche Ausgabe erworben, die nun zuverlässig viel weiter greifen und den Musikfreunden unserer vorzüglichsten Städte, in denen nicht zu unbedeutende Konzertanstalten blühen, genussreiche Stunden schenken wird. Nach dem, was wir am angeführten Orte über die Zweckmässigkeit und Förderlichkeit für erneuerte Aufführungen dieses berühmten Werkes ausgesprochen haben, bleibt uns zur wiederholten Empfehlung desselben nichts zu thun übrig, als dass wir die ältere Bearbeitung des verdienten und umsichtigen Mannes mit der neuen vergleichen. — Es ist gar nichts geändert worden; die teutsche Ausgabe ist ein neuer, schöner Abdruck der ersten Petersburger. Sie hat aber dem Werke wie dem gerühmten Bearbeiter desselben bereits Vortheile gebracht. Wir haben das Vergnügen gehabt, zu berichten, dass die Santa Cecilia in Rom die Verdienste des Herrn Lvoff durch ein Diplom ehrte, das ihn, wie vor etwa einem Jahre den Grafen Mich. Wielhorsky, zum Ehrenmitgliede ernannte.

Kirchenwerke.

Graduale (Diffusa est gratia) und Offertorium (Gloria et honore coronasti eum) für vier Solo- und vier Chorstimmen in Musik gesetzt von *Bernhard Hake.* Partitur. Breslau, bei Leuckart. Preis 8 Ggr.

Ein paar gut fliessende, kirchlich wirksame und kurz gehaltene Gesänge, in denen auch in den Solostimmen von schmückenden Figuren oder Koloraturen kein Gebrauch gemacht wird; die Solostimmen bilden gegen den Chor einen Wechselgesang, vorzüglich in der zweiten Nummer, die noch frischer ist, als die erste. Beide sind ohne Begleitung und empfehlen sich auch mässig gebildeten Chören.

Festkantate: „Meine Zeit steht in deinen Händen“ (nach Psalm 31, Vers 10) für vier Singstimmen und Orchester in Musik gesetzt von *Wilh. Bilingenberg.* Op. 16. Partitur. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Das Orchester zum ersten Chore, aus Gmoll, ⁴⁄₄, Adagio, ist voll, selbst 3 Posaunen fehlen nicht: aber es verstärkt mehr den Gesang und füllt ihn harmonisch, als dass es eine selbständige Masse für sich bildete, weshalb es nicht schwer ist und den Sängern zur Unterstützung und zum sichern Treffen ihrer nicht sehr verschlungenen Partie verhilft, in welcher vielleicht an

einigen Stellen die Stimmen ohne Noth über und unter einander treten. Der Text des Gedichts, von Robert Köhler, wird viel wiederholt. Im Duett, ⁴/₄, B dur, Andante, ermuntern Sopran und Bariton die schon zum Herrn sich wendende Gemeinde: „Ueberlass doch nicht dem Harme“ u. s. w. wird für Gefälligen in etwas bequemer Kantilene gesorgt, die durch sanfte Zwischenspiele einschmeichelnder Instrumente unterbrochen wird. Das Duett wird den Hörern angenehm sein, auch mit dem Schlusse des Gesanges, der den Sopran zur Begleitungsstimme des Baritons macht:

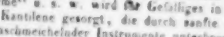

wird dem Schmerz.

Dadurch bekommt die Versicherung: „Und zur Freude wird dem Schmerz“ zu viel Unsicheres, mehr Sehnsüchtiges, als erwünscht ist, abgesehen davon, dass der Sopran sich nicht befriedigt fühlen kann. Sollte es vielleicht nicht besser sein, wenn der Schluss so gewendet würde? Die Fermate müsste eine kurze, wie ein rit. sein:

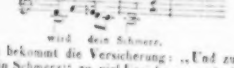

No. 3. Chor. All. moderato, ⁴/₄, D dur. Die Blechinstrumente machen eine achttaktige, wirksame Einleitung, worauf der einfache Chorgesang: „Meine Zeit in Gottes Händen“ von den Holzbläsern (Flöten, Oboen und Fagotten) verstärkt wird, worauf zu leichten Imitazionen nach und nach die Saiteninstrumente dazu treten, zuletzt in der ersten Violine lebhaft figurirt. Der Bass trägt dann rezitativisch vor im Namen des Herrn: „Siehe ein zu meiner Freude“ u. s. w., gebührend kurz und gut wirksam. Das erste Tempo mit dem Satze der Blechinstrumente, hier wohl am Orte, wiederholt sich, im Gesange anders gewendet und kurz. In No. 4 schliesst sich ein choralmässiger Chorgesang ohne Instrumente bis auf die vier letzten Takte an, welche nur von Flöten, Oboen und Fagotten, B dur, aushalten. Die Arie des Baritons ist für die Sache zu viel getheilt. Modulatorisches und zu wenig feste Erhebung, abgesehen vom Geschmacke der Erfindung. Der Schluss macht eine Fuge Halleluja! G dur, ⁴/₄, All. moderato, ein wenig lang und in den Ausführungssätzen etwas gewöhnlich, nicht grossartig genug, doch eingänglich. Das Ganze ist vielen Gemeinden gewiss sehr zusagend.

Drei Trauer-Motetten, in Musik gesetzt für den vierstimmigen Chor mit Begleitung der Orgel, 2 Violinen, Contrabass und 3 Posaunen (unobligat) von Ignaz Ritter v. Seyfried. Partitur. Ebendaselbst. Preis 16 Ggr.

Nach so manchen ausführlichen Darlegungen der Kompositionsweise dieses längst anerkannten Mannes wäre es unnütz, wenn wir die Leser mit Beweisen dessen überladen wollten, was schon bewiesen ist. Wir haben hier nur den Karakter dieser Trauermotetten, die sich am Besten mit Orgel und Streichinstrumenten ausführen, anzudeuten. Die erste hat sanften Trost und freudig zuversichtliche Anmuth. Die zweite ist in eigenthümlich harmonischen Wendungen tiefer verweht und ernster gehalten. Die dritte (am Grabe) bringt wie aus geheimnissvoller Welt, als im Namen eines chorartig Entschlafenen, den Zurückgebliebenen Beruhigung, in fremdartiger Haltung, die zum Schlusse sich völlig in's still Freundliche hebt, immer aber wie aus unbekannten Sfären heimlicher Geisterwelt. — Bei diesen empfehlungswerthen und keineswegs in gewöhnlicher oder alltäglicher Weise aufgefassten und etwas manierirt hingeschriebenen Tonsätzen wollen wir einmal den Herren Verlegern etwas über Partiturenstich zu beliebiger Uebergelegung bemerken: Schon verschiedentlich haben mehrere unserer Freunde mit Bedauern die Wahrnehmung ausgesprochen, es würden jetzt nicht selten theils um Papier zu ersparen, theils um eines hübschen Ansehens willen die Notenköpfe und Striche so klein und niedlich gestochen, dass Viele sie nur mit Mühe und Noth, obgleich mit bewaffnetem Auge, lesen können. Drängt man nun noch die Liniensysteme eng zusammen, so wird die Dringniss so gross, dass man beim Lesen in angestrengtester Anstrengung gehalten wurde und doch kaum einzelnen Verirrungen entgehen könne. Man schade damit der Musik und setze selbst gute Augen in Gefahr. — Die Bemerkung ist nicht grundlos. Man sollte also nie ohne dringende Nothwendigkeit die Partituren und die Notenwerke überhaupt so eng stechen lassen, als es hier wirklich geschehen ist; der Stich ist von sehr hübschem Ansehen, aber für viele Leser sehr anstrengend und gefährlich. Was that es, wenn ein solches Werk um ein Drittheil mehr Bogen einnimmt? Ist es gut, kauft man es doch. Andere Werke dehnt man dagegen aus entgegengesetzten Gründen mit Fleiss ohne Nothwendigkeit ungeheuer aus. Jedes „zu viel“ ist nachtheilig; aber ein zu enger Stich ist das Schlimmste. Man sollte die Myopie nicht zu sehr vermehren, wir haben deren so schon genug. — Dasselbe und noch in einem höheren Grade gilt von der folgenden Partiturausgabe:

Cantate „Gott, deine Güte reicht so weit“ für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters (oder Orgel oder Pianoforte) zum Gebrauch bei öffentlicher Sonn- und Festtagsfeier von Ernst Köhler. Op. 63. Breslau, bei Karl Cranz. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.

Diese Kantate muss sich mit Orchesterinstrumenten ungleich besser ausnehmen, als wenn der Gesang von der Orgel allein begleitet wird. Ausser den Streichinstrumenten braucht man eine Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken. In dieser Ordnung sind die Instrumente verzeichnet. Unter den Singstimmen steht der ausgesetzte Klavierauszug. Der erste Chorgesang, All. maestoso, ⁴/₄, B dur, bevor mit einem 18taktigen Vorspiele ein, dessen Melodie hauptsächlich von verschiedenen Bläsern vorgetragen wird. Das Ganze ist nicht schwer und der Text in beherrschender Weise viel wiederholt. Ein Terzett für Sopran, Alt und Te-

[illegible]ndantino, $^3/_4$, G dur, einfach imitatorisch in den Singstimmen gehalten und etwas unerwartete Modulazionen, die meist in der beliebten Mischung mit Moll des Paralleltones liegen, einwebend, übrigens gefällig. Der Liedertext wird nun verlassen und der Chor singt (Andante, $^4/_4$, G moll): „Herr, erhöre mein Gebet, vernimm mein Flehen" u. s. w. Unmittelbar darauf All. maestoso, $^3/_4$, B dur: „Lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen" u. s. w. Ob nun eine unerwartete Modulazion, die der Text nicht nothwendig macht und die gleich wieder verlassen wird, dem Gesange im Allgemeinen förderlich ist, möchte ich nicht bejahen. Eben so wenig leuchtet mir die Vereinigung des Drei- und Vierstimmigen auf S. 23 ein. Dergleichen Notizen sind nur für die Komponisten zum näheren Bedenken, nicht für die Hörer, die Aehnliches nicht auffällig finden. Die 5 bis 6 Druckfehler, die wir in der Partitur bemerkten, sieht auch ein mässig gebildeter Direktor ohne unsere Angabe. Ein Fugensatz kommt nicht vor. Das Ganze scheint für den Geschmack kleinerer Choranstalten am Vortheilhaftesten und eigens für sie gefertigt zu sein.

Hymne: „Herr, ich weiss die Stunde nicht" für Männerchor komponirt von *Eduard Sobolewsky*. Danzig, bei J. Seyffert; Leipzig, bei Hofmeister. Pr. $^1/_4$ Thlr.

Die Hymne ist zunächst für das Gesangfest in Danzig 1834 von Herrn S., damaligem Musikdirektor am Stadttheater zu Königsberg, komponirt worden, ein ernster, mehr für den Kirchendienst, als für ein Gesangfest, wenn es auch in der Kirche gehalten wird, verfasster Gesang, der das Eigene hat, dass er in alt gewöhnlicher Taktart ($^4/_4$) und in neu gewöhnlicher Harmonie- und Stimmenführung einherschreitet und kurze Fugen und Fugirungen einwebt. Männerchöre, die auf Kirchliches zugleich ihr Augenmerk richten, mögen S. 4 in der dritten Klammer des obersten Linniensystems vor die erste Note ein *b* setzen, was sich aus der Fugenhaltung dieser Stelle leicht ergibt.

Der 23. Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt — von *H. Esser*. Mannheim, bei K. F. Heckel. Partitur und Stimmen: 6 Ggr. oder 27 Kr.

Der dem Musikverein in Mannheim gewidmete Gesang ist kurz, ohne viele Textwiederholung, schlicht gehalten in ernster Bewegung, ohne Figurenschmuck, in der Mitte des Satzes mit einer kurzen Fuge, die nicht weiter fortgesetzt werden durfte um der Einrichtung des Ganzen willen, dessen Ausführung keine Schwierigkeiten bietet.

Lobgesang, Kantate mit obligater Orgelbegleitung, komponirt von *Kühne*. Op. 31. Erfurt, bei Wilh. Körner. Preis 16 Gr.

Der Bass leitet mit einem ungekünstelten Solegesange, All. moderato, $^4/_4$, Des dur, ein, worauf der Chor den Preis des Ewigen in derselben Tonart und Bewegung, schön harmonisirt und durch obligate Orgel geschmückt, fortsetzt. Das folgende Largo, $^6/_8$, führt durch Cis moll in E dur, ein für 4 Männerstimmen wie ein Heilig gesungenes Zwischenstück von 3 Klammern, dem unmittelbar der natürliche Chorgesang, Andante, $^3/_4$, bewegter sich anschliesst, kurz und schön. Das Amen beschliesst in Gis dur. Der Alla breve-Chor gründet sich wieder auf Des dur und ist kurz, kirchlich und frisch. Einige Druckfehler sind leicht zu verbessern. Der uns noch wenig bekannte Tonsetzer zeigt sich in diesem Lobgesange als beachtenswerth. Der Satz ist vielfach anwendbar.

Cantaten für die Kirche komponirt und für kleinere und grössere Männerchöre eingerichtet von *J. A. Gleichmann*. No. 2. *Sonntagskantate*. Hildburghausen, bei Resselring. Preis 8 Gr.

Es wird also von dem gekannten Verfasser eine kleine Reihenfolge kurzer Kirchenkantaten geliefert, wovon diese Ausgabe als zweite Abtheilung erscheint; die erste ist besprochen. Der Sopran oder Tenor trägt ein sehr gut deklamirtes und auch durch den Textinhalt (von J. W. Gleichmann) ausgezeichnetes Rezitativ vor, von den vier Streichinstrumenten angemessen begleitet. Ein Duett zwischen Sopran und Tenor wird noch von Flöten, Klarinetten und Fagotten, auch zwei Hörnern, die im Anhange stehen, um die kleine Partitur nicht zu erweitern, verstärkt, sanft und gut, im Ton und Wort ansprechend. Ein vierstimmiger Schlusschoral wird von allen genannten Instrumenten, dazu noch von Trompeten und Pauken blos verstärkt. Die zwei Textstrofen sind aus einem alten Liede von J. Ch. Wagner genommen und gut. Melodie und Harmonisirung sind es auch, demnach das Ganze zu empfehlen.

Für Orgel.

Fantasie und Doppelfuge komponirt von *A. Helfer*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Gr.

Wir lernen hier wieder einen neuen, aber zugleich einen tüchtigen Orgelkomponisten kennen, der Solides will und vermag, mit innerem Berufe zur Sache Fleiss und gute Schule verbindet. Hat unsere Zeit die leichtfertigsten Arbeiter und frivolsten Aermelausschüttler aufzuweisen, mit denen sie sich mit lustigen oder seltsamen Kreuz- und Querspringen die Langeweile vertreiben oder beschwichtigen lässt, so hat sie auch wieder manchen wohlgesinnten und ernsten, auf Kunstwerth redlich bedachten Mann aufzustellen, der sich mit solcher Entschiedenheit und mit solchem Gewicht in die entgegengesetzte Wagschale wirft, dass sie die Recht zu behaupten nicht aufhört und dem Blicke der Welt nicht entzogen werden kann. Dass man in solcher natürlichen und schleichlos nothwendigen Opposizionslust beider Parteien leicht zu weit gehen und auf seiner, eben zu vertheidigenden Seite auch zu viel thun kann, ist nur zu gewiss und, bis sich die erste Angriffslust etwas abgekühlt hat, fast unvermeidlich. Ist aber Entschlossenheit

und entschiedenes Auftreten zum Besten seiner Ansicht des Rechts immer etwas Gutes, so verdient es jetzt, wo kluges oder für klug gehaltenes Nachgeben aus Liebe zu sich selbst herrschender zu sein scheint, als unumwunden sichere Geradheit, doppelte Anerkennung, die wie dem kräftigen und sehr geschickt auftretenden Manne gewiss nicht versagen. Was er gibt, zeugt von Kenntniss, treuem Eifer und von Liebe zum Echten, hat im kräftigen Hochstreben vollen Zusammenhang und so viel eigenthümliche Wesenheit in Erfindung und Durchführung, dass alle Organisten und Orgelfreunde, auch diejenigen, die sich für dieses Kraftinstrument herausbilden wollen oder sollen, den Mann und sein Werk zu beachten alle Ursache haben.

Wie seine er mit Sorgfalt und Klarheit seine beiden Tondichtungen vor dem Drucke der eigenen Prüfung unterwarf, wie gern er mit seinen Gaben auch noch Ungeübteren nützlich werden wollte, erhellt genügend aus folgendem Umstande: Er liess sich in seiner Fantasie die Mühe nicht verdriessen, die Themen, welche der Bearbeitung zum Grunde liegen, genau anzugeben. Es steht daher nicht blos die Bemerkung unter dem ersten Satze: „Die Fortie's sind auf dem vollen Werk, und die Piano's auf einem zweiten Klaviere, etwas langsamer mit Viola di Gamba, 8 Fuss und schwacher Flöte 8 Fuss vorzutragen" — sondern er hat auch noch zum ersten Moderato bemerkt: „Drei Themen liegen der Bearbeitung dieses Satzes zum Grunde. Das erste geht vom ersten bis zum dritten Takte, das zweite enthält die erste Hälfte des vierten Taktes (wir würden es lieber ein Motiv nennen) und die dritte die zweite Hälfte desselben Taktes in der Oberstimme, welches in den verschiedenen Stimmen mit 1, 2 und 3 bezeichnet ist." — Man sieht von selbst, dass dadurch diese Arbeit unter Andern auch denen bedeutenden Nutzen schaffen wird, die zu einer klaren Einsicht durch Selbststudium kommen wollen, wie feste Themen durch Imitazion zu verarbeiten und durch freie Zwischensätze mit einander zu verbinden sind. Soll dies aber auch Ungeübten, die sich erst darin festsetzen wollen, ohne weitere Nachhilfe zu Gute kommen, so mögen sie mit Sorgfalt auf der zweiten Notenseite, wo mehrere Einsätze der drei verschiedenen Motive im Drucke nicht durch Zahlen angemerkt worden sind, sich selbst zuvor diese herausfinden und durch Zahlen angeben — dann einen kundigen Mann darüber befragen. Ist er Lehrer, so kann er überhaupt diese Sätze als Beispiele für den Unterricht verwenden. — Die Fantasie besteht aus einem 3stimmigen Moderato, einem 4stimmigen All. con fuoco gleichfalls mit drei angezeigten Motiven (oder Sätzen, wie es gewöhnlich in der Lehre von den Imitazionen heisst), welches von einem Andante unterbrochen wird, worin dieselben Motive in der Verlängerung meist und grösstentheils des dritten, beibehalten werden. Der ganze Satz ist nicht nach der gewöhnlichen Orgelweise, modulirt und chromatisirt nicht wenig, aber anziehend. — Die Doppelfuge ist auch mit 1 und 2, mit Augmentazion und Inversion bezeichnet, wobei man auf der zehnten und eilften Seite wieder Gelegenheit findet, seine Kräfte zu üben und die an mehreren Stellen ausgelassenen Zahlen dazuzusetzen. — Wer das aber nicht mehr nöthig hat, der halte sich an die Arbeit selbst; sie ist gut und die Musiksätze an sich sind es auch. Und so verdient denn der Verfasser den Dank Vieler und allgemeine Beachtung.

Wie sehr der Komponist selbst auf sichere Stimmenverbindung und auf solid rhythmische Führung derselben achtet, beweisen ein paar kleine Zusätze, die den Satz so erwünscht abrunden, das die das Gute gern fördernde Verlagshandlung sie zuversichtlich noch nachtragen lassen wird. Der erste Fall kommt im ersten Takte des wieder neu eintretenden All. S. 5 vor, wo das Pedal noch die beiden halben Schläge erhalten soll. Eben so soll auf S. 6 im dritten und vierten Takte noch hinzugefügt werden:

Auch auf S. 4 fehlen im dritten Takte der vierten Klammer und zwar für die dritte Stimme die beiden Viertel c d. Da das Werk nicht allein den Geübten zu empfehlen ist, sondern auch zum Studium für Stimmenhaltung und Imitazion nützlich verwendet werden kann und mag, so wollen wir noch einige geringe Druckfehler anmerken. S. 4 muss im ersten Takte der vierten Klammer noch eine Halbtaktpause für die vierte Stimme stehen, desgleichen in der ersten Hälfte des folgenden Taktes, in dessen zweiter Hälfte das Pedal eine solche erhalten muss. — S. 5 setze man in der ersten Bemerkungszeile anstatt *Fuss* „mit." S. 7 muss im ersten Takte des Andante vor es ein 2 stehen. S. 10 im letzten Basstakte der dritten Klammer nach dem ersten Achtel eine Achtelpause. — Für Geübte sind diese Kleinigkeiten. Da aber das sehr zu empfehlende Werk, wie gesagt, auch zum Studium sehr zweckdienlich ist, so sind auch diese Kleinigkeiten bemerkenswerth.

Gradus ad Parnassum, oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Molltonarten für Orgel und Pianoforte komponirt — von Friedr. Kühmstedt. Op. 4. Dritte Lieferung. Mainz, bei Schott. Preis 48 kr.

Auch dieses Werk gehört unter die belehrenden und zu denen, die ihren Verfassern Ehre machen. Ueber Wesen und Beschaffenheit dieser tüchtigen Vorübungen haben wir im vorigen Jahrgange und in diesem S. 235 gehörend gesprochen. Das Werk hält sich in seinem Werthe. Wir erhalten hier über den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott," in die Oberstimme verlegt, einen Kanon in der Oberquarte; ein Präludium, wo das Pedal nur die erste Zeile des Chorals hören lässt; einen auf den Anfang der Melodie gebauten Kanon in der Oktave im $\frac{3}{4}$-, dann noch einen solchen im $\frac{4}{4}$-Takt in anderer Führung, ein schönes gleichfalls auf die Melodie des Chorals gebautes Präludium $\frac{6}{8}$, und noch eines,

worin der cantus firmus die zwei ersten Abschnitte bringt; dann ein feuriges Vorspiel für das volle Werk. Alle so mannichfach und schön behandelt, dass man seine Freude daran haben wird. Zum Beschluss wird auch hier eine Fuge gegeben, welche den ersten Zeilenabschnitt des Chorals trefflich rhythmisirt zum Thema nimmt. Es fehlt also keineswegs an guten und talentvollen Arbeitern. Beide Orgelwerke sind bestens zu empfehlen.

Gesang-Duetten mit Begleitung des Pianoforte.

Zweistimmige Gesänge für Sopran und Alt mit italienischem und deutschem Texte — komponirt von *Karl Blum*. Op. 134. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Die Texte dieser drei Duetten sind aus den *Anacreontiche* des Vitorelli genommen und für diejenigen, die lieber teutsch als italienisch singen, in gute Uebersetzung gebracht worden. Das erste Duett, ein Notturno: „Lieblich schlaft auf der Flur das Mondenlicht," leicht und in gefälliger Haltung, wie die meisten geselligen Unterhaltungen dieses gekannten und beliebten Komponisten. No. 2. Die Ungetreue — und No. 3. Die Bitte — sind in ähnlicher Weise, das dritte noch mehr in flüchtig spielender Anmuth, als das zweite. Tiefer dringende Karaktersätze sollten diese Duetten gleich der Anlage nach nicht sein; der weltkundige Komponist würde sonst nicht dem Sopran und Alt Texte gewählt haben, deren Inhalt einer männlichen Stimme gehört, welche eine Ungetreue durch lockende Schilderungen zu neuer Liebe bewegen möchte. Wer die Salonunterhaltungen im Auge hat, muss sie ganz im Auge haben und ohne Schwanken in ihnen leben und für sie. Das ist hier geschehen, und so wird dem Tonsetzer der Dank geselliger Zirkel nicht entgehen.

Drei Duettinen für zwei Sopranstimmen — in Musik gesetzt von *Conradin Kreutzer*. Op. 41. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Das erste „Sängers Vorüberziehen" ist ein allerliebstes Duett, so leicht und frisch empfunden, ohne alles Effekthaschen und doch sehr angenehm eingänglich, wie aus des Komponisten schönster Zeit; das zweite, „Sängers Wunsch," ergötzlich tändelnd und für geübte Stimmen sehr dankbar, auch für Tenor und Bass. No. 3. „Verständigung," ein sehr freudiger, kindlich frischer Preisgesang, dessen heitere und ungesuchte Bravourmässigkeit den guten Textinhalt ganz besonders eindringlich und erquicklich macht. Das Heft verdient eine weite Verbreitung. Im dritten Takte der zweiten Stimme in der letzten Klammer der fünften Seite setze man nur vor die zweite Note ein 2.

Duettini für hohen und tiefen Sopran — komponirt von *Fr. Aug. Reissiger*. Op. 30. Berlin, bei Gustav Crantz. Preis $^{2}/_{3}$ Thlr.

Die vier Nummern sind: Sonnenschein, von W. Müller; Meine Heimath, von Curtius, eine Sehnsucht nach dem Vaterlande; An die Natur — und Meeresstille, beide Gedichte von Ida Gräfin Hahn-Hahn. Die Textwahl ist gut, die Kompositionen gehören zu den sehr gelungenen dieses Verfassers, so dass sie den Antheil, den sie bereits gefunden haben, verdienen. Der hohe Sopran verlangt keine ausserordentliche Höhe; der höchste Ton ist das zweigestrichene *a*, und auch dieses, so wie *as* und *g*, kommt nur zuweilen vor und schnell vorübergehend. Die Melodie hält sich meist in den Mitteltönen und ist daher für alle Stimmen des Soprans leicht ausführbar. Zwei Tenore werden diese sehr hübschen Duetten eben so leicht und wirksam vortragen können.

Vier Duette für Sopran und Alt oder 2 Soprane — komponirt von *H. Triest*. Op. 6. Berlin, bei C. A. Challier. Preis $^{1}/_{2}$ Thlr.

Dieser noch selten genannte, aber recht gute Tonsetzer, der Geschick und glückliches Talent vereint, zeigt sich auch in diesen Duetten als einen geschmackvollen Mann, dessen Bekanntschaft Freude bringen wird. Der erste eingängliche und angemessene Doppelgesang ist nach Th. Moore von Freiligrath: „Horch, wie über Wasser hallend"; No. 2. „Was singen die Cicaden so eifrig im Grün?", von Gruppe, ein eigen hübsches Gedicht, wie ein hübsches Lied leicht und frisch gesungen; No. 3. Frühlingstreiben, von Rogge, ein sehr munterer und sinniger Gesang, in welchem sich nur das zweite Viertel des Altes auf S. 9 in *fis* verwandeln muss; No. 4 von Hoffmann v. Fallersleben: „Herz, und verlangst du nicht nach Ruhe?" in jeder Hinsicht ein sehr schönes Lied, das allgemein ansprechen muss. Das Heft ist sehr zu empfehlen, und der Wirkungskreis desselben erweitert sich noch dadurch, dass alle diese wohlgelungenen Duette sich auch eben so gut von zwei Männerstimmen ausführen lassen.

Drei Duette — komponirt von *Fr. Rücken*. Op. 30. Berlin, bei Bechtold und Hartje. Preis aller drei Hefte: 1 Thlr.

Das erste Heftchen enthält: „O komm zu mir," Gondellied von Geibel, für 2 Soprane oder für Sopran und Bass gesetzt mit sehr leichter Pianofortebegleitung, sehr hübsch — die zweite Stimme muss Alt oder Bass sein, welche letzte das eingestrichene *d* bequem zu erreichen im Stande sein muss. Das zweite Heftchen enthält: „Mein Herz ist im Hochland," einen schottischen Gesang, in den kurzen Sechzehntheilanfängen der Melodie, die sich auf einen längeren Ton ziehen, nach Art schottischer Weisen, nur nicht in altschottischer Skala und Modulazion, die auch dort in den Hintergrund getreten sind, gut geführt; zuweilen blickt die Nachahmung etwas gesucht durch, aber das Ganze ist sehr anspre-

in Frankreich ein reinerer Sinn für ächte Musik zeige, und es ist wenigstens schon ein gutes Zeichen, dass man die herrliche Komposition der deux journées mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen hat *). Das Allerschlimmste wäre indess wohl, wenn man die genannte Oper nur so obenhin goutirt hätte, wie man sich etwa einmal die Fausse magie von Gretry, les Prétendus von Lemoine, les Dettes von Dalayrac und andere Stücke der Art gefallen lässt, wenn man gerade nichts anders hat. Wir wollen diesen traurigen Befürchtungen keineswegs Raum geben, obgleich die Versündigung an unsrer Zauberflöte, die bekanntlich unter dem Titel les mysteres d'Isis, verstümmelt und zerrissen zu Paris aufgeführt worden ist, nicht eben als eine gute Vorbedeutung für jene Hoffnungen angesehen werden kann. Das Eine hat man zu feyerlich befunden, und ausgestrichen, oder gelinder gemacht; das Andere hat man für zu komisch gehalten, und es ebenfalls ausgestrichen oder etwas seriöser angestrichen u. s. w. Eben solche Verstümmelungen und Ausscheidungen hat sich auch Shakespeare in Frankreich müssen gefallen lassen — (so, dass er, der, wie gezeigt worden, als Künstler so viele Aehnlichkeit mit unserm Mozart hat, nun auch manches harte Schicksal noch mit ihm theilt) — man hat aus seinen Tragödien das Komische hinweggestrichen — z. B. Ducis bey seiner Verarbeitung des Hamlet — und aus seinen Lustspielen, das, was ihnen darin zu tragisch oder pathetisch schien, ohne zu bedenken, dass durch die unendliche Kunst des Dichters das Tragische und Komische so glücklich zu einem Gusse vereint wurde, dass, streng genommen, weder das eine noch das andere als etwas für sich bestehendes überblieb, sondern die mannigfaltigste und blühendste Romantik daraus hervorsprosste. (Man vergleiche das, was ich in No. 26. dieser Zeitung S. 425. über diesen Gegenstand gesagt habe.) Bey der Zauberflöte war indess, wie mich dünkt, jener innere Zusammenhang der einzelnen Theile so klar und in die Augen leuchtend, dass es in der That von jenem unberufenen Umarbeiter eine arge ästhetische Myopie voraussetzt, die, so lange sie noch nicht durch gute Hülfe von aussen her, den organischen Zusammenhang und die technische Untheilbarkeit eines Kunstwerks zu entdecken im Stande ist, nicht wagen sollte, über bedeutende Kompositionen deutscher Meister, vielweniger über die eines Mozart zu urtheilen.

Ich wiederhole indess, um auch nicht den entferntesten Anschein einer Ungerechtigkeit gegen die Musik der Franzosen auf mich kommen zu lassen, dass dies einzelne Beyspiel, so ungünstig es auch ist, im Ganzen doch nur wenig entscheiden mag, und es steht zu hoffen, dass selbst ein grosser Theil des pariser Parterre, mit mir das delectur über jene Bearbeitung aussprechen würde, wenn sie unser musikalisches Kunstwerk von einer gebildeten Schauspielergesellschaft hatten aufführen sehen. Deshalb ist es denn auch für jeden deutschen Kunstliebhaber, der es mit dem ästhetischen Sinne andrer Nationen gut meynt, ein trauriges Ereignis, dass die deutsche Opergesellschaft, die sich im Herbst 1801 nach Paris verpflanzte, einen so schleunigen Abschied nehmen musste, denn von hier aus hätte unendlich viel für den Geschmack der Franzosen gewürkt werden können. Allein, so sehr auch diese vereitelte Hoffnung zu bedauern ist, so

*) Mit Vergnügen erseho ich aus dem Intelligenzblatte dieser Zeitung, dass im Breitkopf- und Härtelschen Verlage ein vollständiger Klavierauszug von dieser Oper erschienen ist. Auch ist die Oper nun fast auf allen einigermassen bedeutenden deutschen Operntheatern, und überall mit vielem Beyfall gegeben worden.

chend in seiner Besonderheit. Das dritte Heftchen gibt ein kurzes Frühlingsgedicht von A. Fischer: „In den Thälern laut erschallt's," am Besten von zwei Sopranstimmen zu singen. Jedes Heft ist auch einzeln zu haben.

Zusammenstellungen nach Opern für das Pianoforte.

Potpourris für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern von F. L. Schubert. 3 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jedes Heftes: 16 Gr.

Diese Sammlung besteht bis jetzt aus 10 Heften, deren sieben erste wir bereits S. 539 bekannt machten. Die Freunde solcher Unterhaltungen werden sie trefflich arrangirt und zusammengestellt gefunden haben. Sie werden diese drei letzten Hefte eben so gut, eben so unterhaltend und keine grössere Fertigkeit in Anspruch nehmend finden. Man erhält ein hübsches Potpourri nach *Adam's* „Brauer von Preston," *Herold's* „Zweikampf" und *Donizetti's* „Elixir d'amore." Das Vorherrschende der genannten Opern ist in diesen Bearbeitungen ohne Ueberladung beibehalten und im gebührenden Wechsel zusammengestellt. So erhalten sie dann ihre Farbe von den zum Grunde gelegten Opern; die Liebhaber derselben werden sich daher wohl unterhalten fühlen, je nach ihrer Vorliebe für die Opern selbst. Schwierigkeiten sind nicht darin; Alles für mässige Spieler.

Contre-Tänze nach beliebten Melodieen der Oper: „Czaar und Zimmermann" von G. A. Lortzing, komponirt von F. L. Schubert. Ebend. Pr. 8 Gr.

Ein wirksam durchgeführter, zweckmässig geordneter und hebender Tanz, leicht ausführbar. Im Pantalon greife man die fünfte Note des Basses vom Ende an gerechnet *fis* statt *g*.

Galoppe und schottischer Walzer aus der Oper: „Der Feensee" von Auber, komponirt von Gust. Kunze. Op. 37. Ebendaselbst. Preis 8 Gr.

Beide Tänze sind hübsch und für Tanzfreunde, die einmal den Tanzrhythmus in den Fingern haben, gar nicht schwer.

III Divertissements à 4 mains sur des motifs de Lucie di Lammermoor de Donizetti par Fréd. Burgmüller. Oeuv. 54. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jeder Nummer: 16 Gr.

Alles in seiner leichten, gefälligen Weise; auch die darauf gebauten Variazionen sind für beide Partieen nicht schwer und doch lebhaft, so dass man sie zu angenehmer Unterhaltung für Liebhaber und für etwas vorgeschrittene Schüler zweckmässig und erfreulich verwenden kann. Sie werden gern gespielt und bieten mancherlei nützliche Uebungen.

Trois Rondinos faciles à 4 mains sur des themes favoris de l'Opéra: „Les Treize" de F. Halévy, composés par Franç. Abt. Oeuv. 30. Ebendaselbst. Pr. 12 Gr.

Diese Rondinen sind nicht nur leicht, sondern auch niedlich und nützlich; es kommt darin so Mancherlei vor, was bald dem Gefühle für Takt und Rhythmus, bald einer etwas gesteigerten Fingerfertigkeit aufhilft. Dabei sind sie ganz in der kindlichen oder jugendlichen Munterkeit und Spielgefälligkeit, dass wir sie allen Lehrern für ihre Schüler und für Dilettanten von nur mässiger Bildung der Fertigkeit bestens empfehlen.

Ouverture de Roberto Devereux par G. Donizetti, arrangée pour le Piano à 4 mains. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Die Ouverture leitet bekanntlich nach einigen vereinzelten Akkordschlägen mit God save the king ein, was nach einem kurzen Zwischenspiele von elf Takten wiederholt und abgebrochen wird, um in ein Vivace, $^6_8$, überzugehen, was einige wohlbekannte teutsche Anklänge hübsch zu benutzen versteht. Das Ganze spielt sich gut und leicht.

Die beliebten Tänze

aus dem komischen Ballet: „Liebeshändel" vom Königl. Solotänzer Paul Taglioni, Musik von Herrmann Schmidt, Hofkomponisten. Klavierauszug. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1½ Thlr.

Dass dieses Ballet lebhaften Beifall erhalten hat und die Musik desselben wirklich beliebt ist, wissen unsere Leser. Die Liebhaber der Tanzvergnügungen werden sich also der Ausgabe erfreuen. Das Arrangement ist gut. Man erhält neun Nummern, unter denen auch mancher Tanz ist, der die Ballettfreunde schon durch seinen Namen nach näherer Bekanntschaft begierig machen wird. Die Ouverture gibt nach einer angemessenen Einleitung einen hübsch ausgeführten Marsch, der sich gegen den Schluss in's Lebhaftere bewegt. No. 2. Champagner Walzer, sehr munter rhythmisirt. No. 3. Cracoviene, $^2_4$, D dur, Andantino, pikant und hebend, im hübschen Akkordwechsel, der sich an das Nazionale hält; in der Mitte in A dur con fuoco übergehend und im ersten Tempo kurz schliessend. No. 4. Croatengalopp ist auch für andere flinke Leute recht gut und frisch. No. 5. Szára-Walzer, $^3_4$, Allegretto, ein Walzer wie andere, nur dass er am Ende schneller wird, aber hübsch. No. 6. Ballabile oder ungarischer Galopp, ungesucht im Harmonischen und sehr frisch im Rhythmischen, was in Tänzen Hauptsache ist. No. 7. Polka oder schottischer Walzer, drei dergleichen. Da erfährt man doch etwas! Haben bisher noch nicht gewusst, dass ein schottischer Walzer Polka heisst. So kommt man manchmal auch sogar in Liebeshändeln zu neuen Kenntnissen. No. 8. Ungarischer Marsch, hübsch — und der Schlittagen-Marsch gleichfalls. Es muss ein sehr niedliches und unterhaltendes Ballet sein. Wir begreifen, dass es den

Leuten gefällt. Druckfehler sind nur drei, davon zwei gleich in der zweiten Klammer und der dritte in der zweiten Klammer auf S. 7; sie sind Jedem sichtbar und leicht zu verbessern. Uebrigens ist Alles recht behaglich und jungen Füssen besonders angenehm. Die Nummern werden auch einzeln verkauft.

Nachrichten.

Fulda. Am 15. und auf allgem. Verlangen am 18. Aug. liess sich der 13jährige *Johann Weindl* aus Amberg auf der Flöte hören. Einsender dieses, der nichts weniger als ein Freund solcher musikalischer Kinder-Pilse ist, gesteht aufrichtig, dass dieser liebenswürdige Knabe die grösste Berechtigung einer baldigen grossen Meisterschaft beurkundet. Ruhe, tief(?)gefühlter Vortrag, Reinheit, mechanische Fertigkeit und herrlichen Ton in jeder Lage seines Instruments besitzt der kleine Virtuose in hohem Grade. Sein Staccato ist vorzüglich, und was man in einem solchen Alter selten findet, seine grosse Gewandtheit im à vista Spielen. Recht brav spielte auch seine 14jährige Schwester *Babette* einige sehr schwierige Klavierpiecen. Möge diesen lieben Kindern und ihrem sie begleitenden anspruchlosen Vater überall die herzlichste Theilnahme werden!

Prag, September. Die k. sächsische Hof-Opern-Sängerin Dem. Botgorschek gab nur noch zwei Gastrollen, den Otello und Sextus im „Titus." Was die erste Partie betrifft, so bleibt es immer ein gewagtes Experiment, irgend eine Rolle in einer ganz andern Stimmlage zu geben, als für welche sie geschrieben wurde. Wir haben nur *einen* Bassisten als „Tankred" gehört, und er wurde ausgelacht, und wahrlich dieser schwarze Repräsentant afrikanischer Wildheit und Eifersucht ist für eine Dame keine minder leichte Aufgabe. Der ganze Ruhm, den sie damit erwarb, ist das Zugeständniss, dass sie das Mögliche für eine Dame leistete; und wenn manche Einzelheiten gelangen, so traten dagegen die Ensemblestellen in Schatten, und zumal das erste Finale verlor durch den Umstand, dass Otello's Gesang zu nahe an dem der Desdemona und Emilia stand, alle Klarheit und Selbständigkeit. Die Aufnahme war freundlich, die Unterstützung von Seiten der Mad. Podhorsky (welche wegen Krankheit der Dem. Grosser die Desdemona wieder übernommen hatte) sehr löblich. Von dem übrigen Personale stand eigentlich Niemand an seinem Platze, und Hr. Emminger (Rodrigo) liess abermals seine wichtigsten Gesangnummern aus! — Sextus passte zwar besser für die Stimmlage der Dem. Botgorschek, und sie gab denselben, was man in der Notizensprache recht wacker nennt. Um aber den tiefen Born, der aus dieser heroischen Gestalt hervorquillt, ganz zu erschöpfen, muss Dem. Botgorschek noch mehrjährige reife Studien machen, und es wäre auch in der That Schade, wenn sie es an Fleiss fehlen liesse, ihre herrlichen Mittel fortzubilden. Uebrigens lieferte die Darstellung des „Titus" mit Ausnahme der Vitellia (Mad. Podhorsky) einen abermaligen Beweis, dass unsre Sänger nicht mehr verstehen, Mozart'sche Musik zu singen!

Herrn Ullram vom königl. Dresdner Hoftheater sahen wir in vier Gastrollen: George in den Puritanern, Graf Rudolf in der Nachwandlerin, und Graf Reuterhyelm in der Ballnacht (2 Mal). Es war ein lobliches Zeichen von seltener — man möchte hier fast sagen übertriebener Bescheidenheit, dass Herr Ullram bei seiner ersten Erscheinung eine grosse Befangenheit zeigte, die sogar hie und da auf die Sicherheit seines Tones störend einwirkte (denn er gab uns in den folgenden Partieen schlagende Beweise einer trefflichen Intonazion); dazu kam noch, dass er, an eine Bühne von geringerem Raume gewöhnt, im ersten Akte die Stimmkraft noch nicht vollkommen berechnet hatte, deren Anwendung unser grosses und nicht eben vortheilhaft gebautes Schauspielhaus verlangt; kurz, wenn man gleich sein schönes Portamento, das kunstgerechte Rezitativ, den Ausdruck des Gesanges und die Deutlichkeit der Aussprache, so wie eine geist- und gefühlvolle Auffassung und Durchführung des Karakters vollkommen anerkannte, so steigerte sich doch erst im zweiten Akte die Theilnahme zur Lebendigkeit durch das tiefe Gefühl im Vortrage seiner erzählenden Arie, so wie in den Vordersätzen des grossen Finalduetts, wo er an Stellen, die sonst meist still vorübergingen, mit Applaus unterbrochen wurde. Nicht minderen Erfolg hatte das brillante Allegro, und im Ganzen hörten wir das Duett so trefflich, wie noch selten, da auch Herr Runz (Richard) sich mit dem besten Erfolge bemühte, die Energie seiner Stimme zu beherrschen und mit dem Gaste im schönen Verein zusammen zu singen, während nicht selten die beiden Wettkämpfer in diesem Duett sich nur zu bemühen scheinen, einander zu überschreien. Die Wahl seiner zweiten Gastrolle erregte allgemeines Befremden, da wir gewohnt waren, den Grafen Rudolf als eine recht artige Episode zu betrachten, doch ihm keineswegs hinlängliche Wichtigkeit für eine Gastrolle zuzutrauen. Nach der Art und Weise, wie Herr Ullram in den Puritanern bewiesen hatte, dass er vollkommen in Bellini's Geist eingedrungen sei, war ich im Voraus überzeugt, er werde Alles, was in der Partie liegt, auf sinnige Weise hervorheben und festhalten; dass er aber dem Publikum eine so lebhafte Theilnahme einflössen würde, als es wirklich der Fall war, hatte ich nicht erwartet. Herr Ullram zeichnete uns diesen Grafen zwar als Libertin, was die begonnene Aventure mit der Wirthin beweist, doch zugleich als sentimentalen Schwärmer, den die Aehnlichkeit Aminens mit seiner ersten Geliebten gleichsam mit heiliger Scheu erfüllt, was er besonders in der Szene, wo Amina im Schlafwandel in sein Gemach kommt, durch stete Mezza voce andeutet; er behandelte die Rezitative durchaus im Konversazionston, und motivirte mit derselben Sorgfalt und Umsicht in jeder Szene die folgende nicht nur für sich, sondern auch für die Mitspielenden. Der Beifall war laut und

einstimmig, und noch besser bezeugte das volle Haus in seiner dritten Gastrolle die allgemeine Zufriedenheit des Publikums. Reuterheyelm ist von diesen Partieen unstreitig die dankbarste, und wenn sie gleich der Stimmlage des Herrn Ullram minder homogen ist, als jene des Sir George, so war doch hier sein Sieg ganz vollständig, und der Beifall so enthusiastisch, dass er dieselbe auf allgemeines Begehren wiederholen musste. Die Tiefe des Gefühls und des Ausdrucks, welche Herrn Ullram vorzüglich zu Meyerbeer'schen musikalischen Gestalten zu eignen scheint, lässt es uns doppelt bedauern, dass die Abwesenheit der Dem. Grosser es nicht gestattete, ihn als Bertram oder Marcel zu sehen. Die letztere Rolle muss insbesondere eine Glanzpartie von dem jungen Künstler sein.

(Beschluss folgt.)

Das Musikinstitut des Herrn E. J. Kinderfreund in Prag.

Zu den drei Musikinstituten, deren wir uns bereits erfreuen, war vor ungefähr einem Jahre das des Hrn. Kinderfreund hinzugekommen. Niemand kann läugnen, dass eine solche Anstalt ein längst gefühltes Bedürfniss war; denn der Verein für Kirchenmusik hat einen ganz particulären, durch seinen Namen angedeuteten Zweck, die Lehranstalt des Herrn Proksch beschränkt sich auf Klavier- und Harmonielehre, und unser, im Jahr 1810 gegründetes Conservatorium, welches bereits so viele treffliche Künstler gebildet hat, ist nicht so sehr für Dilettanten, als für Solche bestimmt, die sich die Musik zum Lebenszwecke gesetzt haben, auch ist die Zahl der Schüler beschränkt, indem nur aller 3 Jahre 44 Schüler für die streichenden und Blasinstrumente, wie auch 6 Mädchen, 6 Knaben und 6 Jünglinge für den Gesang und das Pianoforte aufgenommen, alle aber auch in der Harmonie und in literarischen Gegenständen unterrichtet werden. Das Kinderfreund'sche Institut hat aber den Zweck, die Musik auch unter derjenigen Klasse von Menschen zu verbreiten, die, ohne gerade zu Künstlern von Fach sich bilden zu wollen, doch aus angeborenem oder anerzogenem Triebe von ihr nicht lassen können; es will die musikalische Ausbildung zum Gemeingute der Nazion machen, welche, wie bekannt, so vieler musikalischer Talente sich erfreut. Der Fürst Camill Rohan hat das Protektorat dieses Institutes übernommen und unterstützt es auf rühmliche Weise. Erst vor Kurzem hat auch der Kaiser von Oesterreich dem Herrn Kinderfreund zum Besten seiner Anstalt ein Geschenk von 300 Gulden verabreichen lassen. Das Honorar, welches die Schüler zahlen, ist äusserst gering, und die ärmeren werden unentgeltlich unterrichtet. Herr Kinderfreund hat sich treffliche Lehrer ausgewählt, welche für das Gedeihen des Institutes die beste Bürgschaft leisten. Den Unterricht in der Violine besorgt Herr Prof. Hipp (nicht Huppi, ein Schüler Spohrs, den der Flöte Herr Professor Hattel, ein ausgezeichneter Virtuose; im Violon unterrichtet Herr Prof. Hrabie, im Violoncelle Herr Prof. Kazatel, in der Guitarre und Harmonielehre Hr. Prof. Austeritz, ein vorzüglicher Schüler Tomaschecks in der Harmonielehre; im Gesange Hr. Prof. Negedly, und im Pianoforte Hr. Prof. Schreiber, ein trefflicher Pianist. — Die Anstalt zählt jetzt 170 Schüler und Schülerinnen, und es ist zu erwarten, dass sie immer mehr Theilnahme finden wird. Sie gibt von Zeit zu Zeit musikalische Soireen und jährlich finden in ihr zwei Prüfungen Statt.

Die am 17. und 18. August dies. Jahr. abgehaltene zweite Semestralprüfung zeigte, dass das Institut in seinen Schülern bereits die schönsten Fortschritte gemacht hat. Wir wollen hier nur einige Schüler nennen, die sich vorzüglich ausgezeichnet haben. Bei der Violine zeigte der 13jährige Janauschek das grösste Talent. Beim Violon war Anton Nawratil vorzüglich. Auf dem Violoncello zeichnete sich unter Andern der 9jährige Knaubers aus, und auf der Flote spielte ganz vortrefflich der 14jährige Holmschlag, und erwarb sich ausserordentlichen Beifall. Bei der Guitarre nennen wir vor Andern Alois Pilik. Die zahlreichen Pianisten und Pianistinnen hielten sich recht brav; ganz besonders zeichnete sich Fräulein Sophie Wastel aus. Der Chorgesang sprach das Publikum sehr an; in Solopartien sind zu erwähnen: Müller, Kostranek und die Fräulein Gautsch und Herdlitzsky. — Am 22. August gab das Institut ein Konzert, in welchem auch der berühmte Violinvirtuos Ghys und der treffliche Bassist vom sächs. Hoftheater Hr. Ullram mitwirkten. Hiebei erwähnen wir, dass sich Hr. Ullram in seiner ersten Gastdarstellung auf unserer Bühne am 20. August als Waldeburg in den „Puritanern," des lebhaftesten Beifalls zu erfreuen hatte, und nach dem bekannten Duett mit Hrn. Kunz gerufen wurde. Hr. Ullram hat nicht nur eine wunderschöne Stimme, auch sein Vortrag und Spiel ist vortrefflich, namentlich drängt er sich im Ensemble nicht hervor, und lässt in den Solopartien die Worte nicht fallen — was so häufig vernachlässigt wird. Ueberhaupt bezeugte seine ganze Darstellung, dass er von dem glühendsten Eifer für die Kunst beseelt ist.

Feuilleton.

In *Schwerin* ist ein glänzendes Musikfest drei Tage hinter einander gefeiert worden; die Zahl der Theilnehmer belief sich auf 500. Aufgeführt wurde unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung dessen Oratorium Paulus und Haydn's Schöpfung. Unter den Solosängern befanden sich Fräul. Sofie Lowe und Herr Mantius aus Berlin. Die beiden Letzteren gaben dann noch mehrere Gastdarstellungen auf dem grossherzoglich Mecklenburgischen Hoftheater zu Doberan.

Liszt hat, seinem früher gegebenen Versprechen gemäss, bei seiner letzten Anwesenheit in Bonn dem dortigen Comité für das Beethovensche Denkmal als erste Zahlung 10,000 Franken übergeben; er wurde einstimmig zum Mitgliede des Comité's erwählt. — Das Denkmal selbst hofft man im Sommer 1842 vollendet zu sehen.

Das *Rubensfest in Antwerpen* ist in musikalischer Hinsicht ziemlich glanzend gefeiert worden. Die Zahl der ausübenden

Theilnehmer im Chor und Orchester betrug 427, die besten Künstler Belgiens nahmen daran Theil; Dirigent war Karl Haussens, Orchesterdirektor am Theater zu Gent. Aufgeführt wurde am 18. August: Ouverture von Haussens (sehr gelobt); Sinfonie von Beethoven (Cmoll); der Herbst aus Haydn's Jahreszeiten; Festkantate von dem Belgier J. Eykens, betitelt: Gloire à Rubens; zwischen diesen Stücken Duett aus Tankred Dumon. Meerti und Janssens, und Satze für Geige Hasmann und Violoncell Servais). — Am 19. August: Ouverture zum Wasserträger von Cherubini; Festouverture von Grisar; Stücke aus Händel's Messias; Beethoven's Christus am Oelberge; Violinconcert von Vieuxtemps; Arien von Mercadante (Dem. Meerti) und Donizetti (Dem. Janssens). — Die Einnahme von beiden Konzerten wird, wohl etwas übertrieben, auf 30,000 Franken angegeben, die Aufführung selbst aber nur theilweise gelobt, namentlich sollen die teutschen Oratoriensätze verfehlt und besonders in den Zeitmassen vergriffen worden sein.

Ankündigungen.

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfehlen ihre

Pianofortes

aller Gattungen, namentlich:

Concertflügel, mit englischem Mechanismus, zum Preise von	500 Thlr. preuss. Cour.	
Pianino's, mit dergleichen	225	- - -
Flügelförmige, mit deutschem Mechanismus	250	- - -
Dergleichen, nach neuem System	280—300 Thlr. pr. Crt.	
Tafelförmige, mit deutschem Mechanismus	130—170	- - -

Für die Vorzüglichkeit der erstgenannten Concertflügel mögen die nachstehenden Zeugnisse sprechen. Alle übrigen Gattungen sind mit gleicher Solidität gearbeitet.

Zeugnisse.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf* und *Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grössern oder kleinern Locales gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und practise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf* und *Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in wenniger Zeit. Vorzugsweise eignen sie sich durch ihren fernenden Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versehen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.

Franz Liszt.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

C. G. Reissiger.

Op. 155.

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle.

(No. 4.)

Dresden, im September 1840. **Wilhelm Paul.**

Neue Musikalien

bei

Friedrich Kistner in Leipzig.

Hiller, F., die Zerstörung Jerusalems. Oratorium in 2 Theilen, nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim. Op. 24. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. 3 Thlr. 20 Gr. — — Chorstimmen. 2 Thlr. 16 Gr.

Jede einzelne Stimme 16 Gr.)

(Partitur und Orchesterstimmen befinden sich unter der Presse.)

Schumann, Rob., Op. 25. Myrthen. (Seiner geliebten Braut gewidmet.) Liederkreis von Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns und J. Mosen, für Gesang und Pianoforte. Heft 1—4 à 16 Gr.

Bei **Franz Riedl's sel. Wwe & Sohn** in **Wien** ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Orpheus.

Musikalisches Taschenbuch für 1841. Herausgegeben von August Schmidt. 2r Jahrgang. Mit 5 Kupfern und Titelvignette. Beiträgen von Leopold Schefer, J. P. Lyser, Fr. Treitschke, Adolf Ritter v. Tschabuschnigg, J. N. Vogl, J. G. Seidl, L. A. Frankl, Dr. Frank, Draxler-Manfred u. A., und sechs Musikbeilagen von G. Meyerbeer, Fr. Lachner, Ign. Ritter v. Seyfried, Gottfr. Preyer, Jos. Fischhof und A. E. Titl. gr. 8. Feinstes Velinpapier. In geschmackvollem, mit Gold gedrucktem Umschlag, mit 2 Cameen. Preis 3 Thlr. 16 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September. № 39. 1840.

J. J. H. Verhulst

1) *Gruss aus der Ferne. Intermezzo für Orchester.* Op. 7. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr.

2) *Troisième Ouverture à grand Orchestre.* — Oeuv. 8. Ebendaselbst. Preis 2 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Der Gruss aus der Ferne liefert für Konzerte einen sehr gefälligen Zwischensatz, der sanfter Natur auf ungesuchte Weise angenehm unterhält und keineswegs zu wehmüthige, für gesellige Freude zu tief eindringende Erinnerungen weckt, vielmehr nur solche, wie sie jedem gebildeten Zirkel lieb sind und in jedem leicht Anklang finden. Von Blechinstrumenten sind nur 2 Hörner in *A* schlicht beschäftigt, die Trompeten und Pauken sehr wenig, wie es der Gegenstand mit sich bringt; die übrigen Instrumente sämmtlich ohne Schwierigkeit für die Ausführung. Die musikalischen Tonreihen selbst sind einfach und unzerrissen durchgeführt, so dass sie von Jedem sogleich gefasst und unmittelbar vom Gefühl aufgenommen werden; nur sehr sparsam sind einige wenige Verdunkelungstöne zu den an sich klaren Akkordfolgen eingestreut, was der Zeitgewöhnung mehr vortheilhaft als nachtheilig ist und den ansprechenden Satz nur noch mehr empfiehlt.

Eins wollen wir jedoch bei dieser Gelegenheit jungen Komponisten zur Ueberlegung anheim stellen. Man hat in unsern Tagen es schon oft genug durch die That für völlig gleichbedeutend, mindestens in Uebergangsstellungen, erklärt, ob man *cis* oder *des* schreibt u. dgl. Man hat auch wohl schon die nicht eben scharfsinnige Neuerung vertheidigt und seine Gründe angegeben. Der beste und der einzig gültige ist: „Es lässt sich ein so geschriebener Ton für die betheiligte Stimme oder namentlich für ein Blasinstrument oft leichter treffen.“ In solchem Falle hat kein Verständiger etwas dagegen, wir haben dies früher besprochen und zugegeben. Man hat aber auch noch mit Folgendem sich zu vertheidigen gesucht: „Es ist ja für den Ton ganz einerlei, ob *cis* oder *des* steht. Es ist daher pedantisch, etwas gegen solche Kleinigkeiten zu erinnern.“ Dieser Doppelpunkt ist nicht wahr. Auf allen Instrumenten, wo man den Ton in seinen Schattirungen in der Gewalt hat, macht ein gebildeter Musiker, je nachdem die Tonverbindung ist, einen Unterschied, oft genug fast unbewusst, blos durch den Anblick des Kreuzes oder des *B* auf einer zweiten Leiterstufe dahin gebracht, also dazu veranlasst durch die zusammenhangende grammatikalische Art der Notenschrift. Gesetzt aber auch, es gäbe Musiker, die für solche Feinheiten kein Ohr hätten, so folgt doch daraus noch lange nicht, dass sie alle so hartherzig sein müssen oder werden sollten. So wenig man darum, weil es Leute gibt, die keinen Unterschied zwischen *b* und *p* zu machen und zu hören im Stande sind und die *mich* und *mir* mit behaglichster Gleichgültigkeit verwechseln, behaupten wird: „Es ist ganz einerlei, ob man so oder anders schreibt“ u. s. w., eben so wenig kann man es in der Sprache der Tonkunst behaupten. Wer aber im Ernst *d* statt *t* schriebe, was würde man von dem glauben? Dasselbe gilt in der Musik vor Allen, welche die Tonsprache verstehen. Da aber die Tonsprache auch von Vielen, die praktisch Musik treiben, nicht verstanden wird, und Andere, von denen man es fordern kann, aus Bequemlichkeit sie nicht gründlich erlernen wollen, so muss es allerdings sehr leicht sein: Viele zu überreden, es sei gar Manches in der Tonsprache nichts als alter pedantischer Kram, was aber am Ende denn doch seine ganz guten Gründe hat. Wenn es wirklich einerlei wäre, ob man Kreuz oder Be schreibt, warum hat man es denn noch nicht gewagt, z. B. Cis dur so zu schreiben: *cis f gis des?* Das wäre ja denn doch wenigstens konsequent wunderlich! — Will man aber Ordnung und Zusammenhang Pedanterie nennen, so schmäht man damit am meisten entweder sich selbst oder Gott, der in diesem Sinne freilich der grösste Pedant wäre, denn in seinen Werken herrscht Ordnung und Zusammenhang vom Grössten bis in's Kleinste. Was daraus entsteht, sieht Jeder an der Schönheit der Natur. Sollte es mit des Menschen Werke nicht gleiche Bewandtniss haben? — Endlich ist diejenige Notenschrift offenbar und unwidersprochen die beste, welche die bestimmteste und möglichst leicht übersehbare ist. Beides ist durch Willkür, die immer nimmt, was ihr einfällt, ohne sich nach einem Ordnungsgesetz zu richten, gar nicht ausführbar, wohl aber durch Folgerichtigkeit, die Kenntniss voraussetzt. Wird geregelt geschrieben, so ist es in den allermeisten Fällen sehr wohl möglich, aus dem Ganze sogar eines unbezifferten Basses den harmonischen Bau zu erkennen; wird dagegen nach blosem Gelüste ein Ton für einen anders zu bezeichnenden gesetzt, so ist es damit aus. Die Mühe des Lesens wächst und dehnt sich in's leere Mechanische und in blosen und noch dazu höchst erschwerten Gedächtnisskram, der zehnfach toller ist, als jener, den die Willkür verbannen möchte aus Scheu vor dem Denken, und das Uebel muss immer ärger werden. Man muss doch nicht ein *c* für ein *a*

setzen, wenn man ohne unnütze Mühe, die man Andern aufbürdet, blos aus Laune oder um sich selbst einer kleinen Mühe zu entheben, gut verstanden sein will. Ein solches Verfahren ist nicht allein zu schlafrockgemächlich, zu achtungslos gegen begründete Anforderung, sondern auch der Kunst selbst zu nachtheilig, die doch gewiss nicht blos dazu da ist oder sein soll, einen nur äusserlichen, nur sinnlichen, sondern einen menschlichen Genuss zu schaffen, in welchem das Geistige als höchste Instanz tief und klar befriedigt werden muss, weil sonst alle Veredlung durch sie rein ausgeschlossen würde. Aber die veredelnde Kraft derselben muss gefährdet werden durch jede Willkür und durch jede nachlässige Behandlung, sobald man noch dazu vermeint, in der Leichtfertigkeit etwas Grosses, Reformatorisches gethan und wie im lachenden Muthe dem Gesetze den Baumen auf's Auge gedrückt zu haben. Das letzte Uebel hat nun schon genug gewuchert und viel gutes Land eingenommen. Und darin liegt der Nachtheil; nicht in einem Versehen, das hat nichts auf sich, sondern dass man das Versehen adeln will, dass man es lächerlich findet, es für ein solches zu erklären, und dass man es folglich frischweg für eine Befreiungsehre von den fletten altgläubiger Vernunft, die allen Mystikern nicht einen Deut werth ist, hält und die Nachahmung solcher Dinge als glänzende Zeugnisse einer grossen Gefühlgenialität zu feiern sich aufpluniert. Dieser überhandgenommene Wahn, als sei zur Kunst weiter keine Wissenschaft, keine Achtung vor irgend einem Gesetz nöthig, ist es, der uns bestimmte, einmal ausführlich darüber zu reden, damit es bedeake, wer Lust hat.

Mit allem Fleisse haben wir zu dieser Besprechung, die zu der Zeit ist, von einem Werke Veranlassung genommen, das im Ganzen unter die gut gearbeiteten, gut erfundenen und gehaltenen, auch unter die sehr ansprechenden und allen Orchestern durchaus empfehlenswerthen gerechnet werden muss, in welchem nur ein einziger grammatikalisch von keiner Seite zu entschuldigender, die Tonsprache verwirrender Missgriff vorkommt, der, ist er ein Versehen und wird er dafür erklärt, doch immerhin noch beweist, dass selbst aufstrebsame und für ihren Namen erregte Musiker in ihren Modulazionen nicht mehr den Gedanken, sondern den äusserlichen Klang vor Augen haben, das rein Syntheusche der Kunst dagegen verwahrlässigen aus Unklarheit in sich selbst. Der Komponist fand kein Bedenken, so zu schreiben:

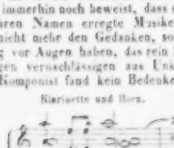

Das *H* im Basse sticht so widrig in die Augen, dass man kaum begreift, wie es von einem denkenden, mit dem Modulatorischen vertrauten Musiker gesetzt werden konnte, wenn nicht schon die Meinung Raum gewonnen hätte: Es ist ganz einerlei, wie man den Ton bezeichnet, wenn es nur ungefähr klingt. Wäre für *H* das nothwendige *Ces* gesetzt worden, so wäre Alles in Ordnung; nicht allein der Akkord, sondern auch die ganze Verbindung wäre richtig, leicht erkennbar. Auf diese Art wird es eine geschriebene Weise, die sich dadurch noch lange nicht entschuldigt, dass sie tausend Hörern nicht auffällt, von ihnen gar nicht vernommen wird, weil die Basse wenigstens bei der Wiederholung der Probe aus innerm Drange von selbst den Ton in *Ces* verwandeln, oder weil gewöhnliche Ohren den Unterschied gar nicht einmal ahnen. Wir wissen also nicht weniger als Andere, dass der Fall für den äussern Klang nichts auf sich hat; eben so gut, dass ein falscher Ton ein gutes Musikstück nicht zu einem schlechten machen kann: allein es ist ein Beispiel der Hintansetzung geistiger Folgerichtigkeit mehr, und jede Vermehrung solcher Nachlässigkeiten, die man schon für sankzionirt ansieht, nimmt der Tonkunst etwas von ihrem innern Zusammenhange und bringt immer mehr Anfänger zu dem aus Trägheit beliebten Glauben: Man kann schreiben, wie es einem einfällt, Andere thun es auch. — Und so wird denn die Ordnung und das Denken in der Kunst immer seltener. In welcher Kunst man aber anfängt das Denken bei Seite zu schieben, welche man nicht mehr studiren und sich nicht mehr um ihre Gesetze mühen will, die ist von je her immer tiefer gesunken. Damit dies in der Tonkunst nicht etwa eben so werde, darum und aus keinem andern Grunde sind wir gegen dergleichen Nachlässigkeiten, die nichts weiter als eine Gleichgültigkeit gegen die Ordnung sind, die andere jugendlich Leichtfertige sich nur zu gern zur Entschuldigung dienen lassen und darin immer weiter gehen. Man berufe sich doch ja nicht auf die Höhe der Kunst, zu welcher wir wirklich emporgestiegen sind, namentlich, was unsere Zeit betrifft, in gewissen äusserlichen Punkten; sie schützt nicht, sobald der ordnende Geist bis in's Kleinste herab nicht mehr für heilig gehalten wird. Wir loben und empfehlen also den Satz als einen in der Wirkung schönen und waren vor unbefugten Fahrlässigkeiten, die jungen Komponisten ein böses Beispiel geben, wenn sie auch bis jetzt den Hörern noch keinen fühlbaren Schaden thun, der jedoch in andern Fällen, nicht in diesem, auch schon eingetreten ist u. s. w. Der übrigens sehr gute Satz wird nicht blos in Konzerten, sondern auch bei nicht weniger Gelegenheiten im Theater zu Zwischenspielen treffliche Dienste leisten.

Die Ouverture fängt gleich mit V vor a an: D moll und lässt uns einige verwandte Septakkorde, die Schosskinder junger Leidenschaft, auf folgende Art vernehmen:

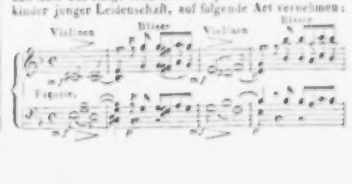

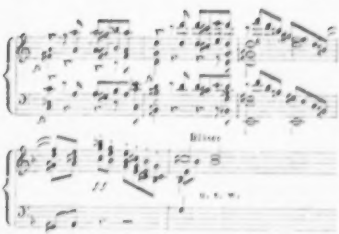

Weil die beiden Fagotte zur harmonischen Partie der Streichinstrumente gezogen worden sind, so wäre es gewiss für die Absonderung der zweiten Partie der Achtelzwischenfügen, wie für die Fagottisten, gerathener, wenn sie mindestens die erste Zwischenfigur nicht verstärkten, es würde sich dann bei dem nächsten Eintritt derselben zur Bewegung der Bässe eine bessere Gradazion herstellen. Doch kann und soll dies nichts weiter sein, als eine leichte Bemerkung zur Ueberlegung. Warum schreibt aber der Komponist im dritten Takte für die zweite Violine *des*? Auf jeden Fall, damit er auf dem nächsten *f* den $\frac{6}{4}$-Akkord von B moll gewänne. Es ist dies also doch wenigstens ein Grund, der eine Beziehung auf den zweiten Akkord des ersten Taktes hat. Allein abgesehen davon, dass dann eine andere Fortschreitung dadurch angedeutet würde, so ist dieser zweite Akkord, auf welchen vorzüglich Rücksicht genommen worden ist, nicht Haupt- sondern Nebensache, *f* ist blos ein durchgehender Ton, und im Grunde ist die Wiederholung im dritten und vierten Takte doch nur der im ersten und zweiten Takte dagewesene Akkord, nur in einer andern Stellung um eine Terz höher. Deshalb und weil auch dadurch die Uebersicht leichter, auch die Zusammenfügung der beliebt verminderten Septakkorde deutlicher und erklärbarer würde, wäre *es* für *des* doch wohl vorzuziehen; die harmonische Ordnung würde bestimmter. Wir wollen uns bei solchen und ähnlichen Schreibarten nicht länger aufhalten; zur Anregung eines beliebigen Bedenkens ist es genug — Die Figuren vermehren sich nicht bedeutend; die Massen verstärken durch Verdoppelungen, und die Hauptmelodie ist folgende, anfangs der Flöte, Oboe und Klarinette gegeben:

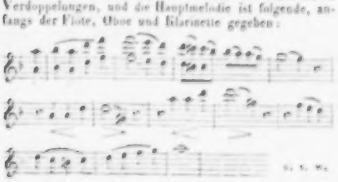

Nach gehöriger und nicht zu kurzer Durchführung mit natürlicher Wiederkehr der Verkettungsmotive, deren vorzüglichstes sein möchte:

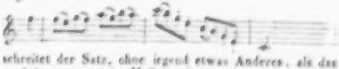

schreitet der Satz, ohne irgend etwas Anderes, als das zu bringen, was im Moll bereits gegeben worden war, nach D dur, steigert darauf das Tempo mit vollem Orchester in poco più presto, was gegen den Schluss noch durch più stretto gehoben wird. Man sieht, die Ouverture hat völlig den Gang jetzt beliebter Art, ist weniger originell, als frisch, leicht fasslich, ansprechend und eindringlich unterhaltend, was ihr überall Freunde bringen wird. Sie ist also für Konzerte und Theater bestens zu empfehlen.

Neuer teutscher Opernd ichter, W. Held.

Unsere teutschen Komponisten klagen besonders in neuester Zeit über Mangel an guten Opernt xten, und nicht mit Unrecht. Unter allen teutschen Dichtern fanden sich verhältnissmässig immer nur wenige, die sich damit befassen wollten, und in neuester Zeit, welche die Dichter überhaupt nicht zu sehr begünstigt, scheint die Neigung, den Tonsetzern mit Operabüchern beizustehen, noch geringer als sonst geworden zu sein. Ueber die Ursachen dieser uns nicht sehr auffallenden Erscheinung haben wir zu verschiedenen Zeiten gesprochen; möge also dieses leidige Kapitel hier nicht anders als mit dem Wunsche berührt werden, dass sich die Umstände hierin bald zum Bessern wenden. An Mannern, die Muth und Geschick zur Sache haben, fehlt es nicht, wohl aber an Aufmunterung, noch mehr an Unterstützung. Und selbst diese Missl chkeiten werden von Manchem für gering geachtet. 1838 hatten wir das Vergnügen, auf Seite 585 u. f. den teutschen Komponisten in der Person des Herrn *J. D. Anton* einen neuen Operndichter vorzuführen, dessen Textbuch wir sorgfaltig darlegten. In ähnlichen Umrissen wollen wir hier wieder ein neues Manuskript eines Opernbuches von einem Manne, der nicht mehr Neuling in der Sache ist, vor Augen stellen. Seine erste Opernd chtung „Andreas Hofer" hat der fürstlich Schwarzburg-Sondershausensche Hofkonzertmeister Herr *Kirchhof* zur Komposizion an sich gekauft. Das nun vor uns liegende heisst:

Jeanne d'Arc, grosse romantisch-heroische Oper in fünf Akten.

Darüber spricht sich eine andere Feder als die unsere so aus: „Die Erscheinung der Jungfrau von Orleans ist hier zu einem Opern-Libretto bearbeitet, das den resp. Komponisten mit Recht empfohlen werden kann. Theils mit Zuziehung Schiller'scher Ideen, theils aus den Geschichtsüberlieferungen und theils aus der Fantasie des Dichters geschöpft, ist der jedenfalls sehr interessante und namentlich für die Veredlung durch die Musik äusserst geeignete Stoff mit vieler Bühnenkenntniss zu

einer grossen Rezitativ-Oper beabsichtet, die dem Komponisten volle Gelegenheit gibt, seinen Genius im idyllischen, romantischen, martialischen, heroischen und kirchen-Style zu entfalten." —

Wir selbst schlagen zum Besten der Sache lieber den Weg ein, den wir oben schon bezeichneten, und geben einen bündigen und genauen Umriss des Ganzen. Da manchen Komponisten an der Zahl der Hauptpersonen und der angenommenen Stimmenvertheilung etwas liegen möchte, schicken wir diese voraus:

König Karl 7. von Frankreich	Bariton.
Isabeau, seine Mutter	Alt.
Herzog von Burgund	Bass.
Graf Dunois	Tenor.
Lahire, Ritter	Bariton.
Lionel, englischer Feldherr	Tenor.
Thibaut d'Arc, ein Landmann	Bass.
Johanna, seine Tochter	Sopran.
Ein Erzengel	Sopran.

Dazu vielfache Chöre der verschiedensten Art in den eben benannten Stylen. Der erste Akt beginnt ländlich. Schon hier ist, wie in der ganzen Oper, viel Lokalendes von der Szene gebannt. In den Hirtenszenen spielen Heerden, Glockengeläute zum Feierabend, ländliche Lieder, Schalmei, Vaterlandsliebe, Gebet, Balladenreim, alte Druidenreihe, heraufziehendes Ungewitter und der feste Muth Johanna's zu verschiedenfarbigen Versen eine grosse Rolle. Vom einfach angrenzenden Chor der Schäfer und Schäferinnen, der Hirten und Bäuerinnen ausgehend, hebt sich bald die Szene zunächst durch Johanne, dann durch ihren Vater, der den Landleuten die Lage des Vaterlandes in Hexametern beschreibt, wozu der Dichter die Bemerkung macht, diese Versart erscheine ihm für grössere Rezitative am passendsten. Wenn auch dies nicht so unbedingt hingestellt sein möchte, so sind doch die Hexameter keineswegs der Komposition so entgegen, als man es zuweilen ausgesprochen hat. Sie lassen sich recht gut komponiren. Auf die Güte der Hexameter in Hinsicht des Technischen der Skansion kommt dabei nicht so viel an; wir würden sonst die Stelle als Beispiel hersetzen. In Begeisterung verkündet die Jungfrau Frankreichs Sieg und bleibt trotz der väterlichen Abmahnung unter der als geweiht verrufenen Eiche, auf die nahe Kapelle der heiligen Jungfrau vertrauend. Nach einem Gebete an die heilige Jungfrau legt sie sich, Erhörung hoffend, zur Ruhe auf die Moosbank unter der Eiche und verfällt bald „in einen wunderbaren Schlaf." Im Traume erscheinen in den Wolken Chöre der Engel, mit weissen Lilien in den Händen, mit Schwert und Fahne, singend theils unter Posaunen- theils unter Harfenbegleitung. Der Erzengel befiehlt ihr, der Heimath Pfade zu verlassen zur Rettung Frankreichs: „Doch ewig bleibe fromm und keusch und rein. Dann nur wird Gott dir gnädig Sieg verleihn!" Zum neu angestimmten Chore der himmlischen Heerscharen singt Johanna, sich erhebend, doch noch immer im Zustande des Somnambulismus, mit den Worten schliessend: „Heil'ger Ruf, ich folge dir!" Sie stürzt ab, die Erscheinung schwindet, der Vorhang fällt.

Der zweite Akt spielt im Hoflager des Königs Karl, führt also die bekannten Personen ein. Alle hoffen zwar, erkennend, dass nur ein Wunder Vaterland und König zu retten vermag. Karl selbst will der Heroe entsagen und singt:

„Herr und Freunde fliehen meinen Thron.
Selbst die Mutter schilt in meinen Wunden,
Kommt vom Haupte nur des Vaters Krone!
Darum Feldherren,
Ausgelassenheit,
Trotz um meine Ehren,
Alles ist verloren!"

Da wird Sieg verkündet durch ein Wunder, durch die Jungfrau. Unter Glockengeläute, Trommetengeschmetter, Waffengeklirr und Volksjubel naht die verheissene Jungfrau dem Throne des Königs und heischt schnell den Glauben an ihre Sendung von Gott. Hofstaat und Gefolge entfernen sich, ihr das Schwert und die Fahne des Sieges, die sie fordert, zu übergeben. Während dessen bekennt der Graf Dunois kniend seine Liebe, die sie zurückweist um des himmlischen Gebotes willen. — Im Finale werden die feierlich die Kleinodien übergeben, nachdem sie gesalbt wurde. Nach frommem Gebete der Jungfrau, deren Beispiel Alle folgen, erhebt sie sich, die Fahne schwingend: „Auf denn zum Kampf, das Vaterland sei frei! „Gott und die Jungfrau!" unser Feldgeschrei!" Alle wiederholen ihre Worte in Entfernung und folgen der fliegenden Fahne.

Der dritte Akt führt nach Orleans, das die Engländer belagern. Lagerszenen ausgelassener Soldaten und Weiber. — Lionel und Burgund sind entzweit; Isabeau will versöhnen und erntet Hohn. Die Auftritte steigern sich bunt und leidenschaftlich. — Das Finale beginnt mit einem Waffentanze englischer Soldaten, dazwischen Chorgesänge — unterbrochen durch das Anrücken des französischen Heeres. — Schlacht. — Die Franzosen ziehen sich kurze Zeit zurück, die Bühne wird leer; nur Burgund bleibt, beklagend, dass sie ohne ihn siegen. Doch bald sieht er die Engländer zerstreut und von der Heldin verfolgt, die ihn findet und schnell bekehrt, ohne dass es nur im Mindesten lächerlich erscheint. Sie stürzen sich gegen den Feind. Isabeau und Soldaten des feindlichen Heeres fliehen über die Bühne. Lionel tritt auf: „Des Teufelsweib schlägt uns zu Boden!" Johanna, ohne Fahne, tritt ein: „Da bist der Britten Feiherr!" — Stahl!" Lionel dringt auf sie ein; sie schlägt ihm das Schwert aus der Hand: „Nun stirb!" — Indem sie das Schwert gegen ihn zückt, bleibt er sie an. Johanna bleibt plötzlich wie angedonnert stehen und lässt das Schwert sinken. Grosses Quartett, worin sie endlich, ihr Gesicht verhüllend, ihre Liebe gesteht: „Herr des Himmels, wehe mir!" Lionel will um ihretwillen leben und flieht. Johanna stürzt sich in das Getümmel des Kampfes und pflanzt endlich ihre Fahne auf den Thurm der befreiten Stadt. —

Der vierte Akt in Rheims. Die Szenen mischen sich gut — glänzende Aufzüge — Johanna's Vater unter der Menge; der zauberhaftesten Tochter Seele will er retten und endlich klagt er sie vor dem Könige des Hollenbundes an. Johanna verstummt, sich ihrer Schuld

der Liebe bewusst, die ihr des Engels Erscheinung verbot. Dann hat der Himmel die Gute, dreimal zu donnern. Endlich gleicht selbst der König, der Himmel habe gegen die Jungfrau gedonnert; nur Damen hält es für Schmach, dass die Befreierin des Vaterlandes aus dem Vaterlande verbannt wird. Johanna entleibt.

Im fünften Akt sehen wir den Gerichtssaal zu Rouen. Lionel als Präsident, Johanna gefesselt, Isabeau als Bürgerin, Alle versammelt. Im nomine Domini. Amen! Der Gerichtsgang ist spannend, dem Tonsetzer Veranlassung bietend zu kirchenreichung und zu Effekten: dennoch hat er für unser Gefühl auch manches Weitere, was vielleicht durch erneute Durchsicht wegzubringen werden könnte. Vielleicht fühlen Andere anders; auch wird das uns Störende allenfalls durch Johanna's Feurigkeit in den Hintergrund gedrängt. — Der Chor der Priester spielt dabei eine grosse Rolle, denn der wahnsinnig gewordene Vater der zum Feuertode verdammten Jungfrau, waren das Volk zahelt. Lionel will sie retten, wenn sie sein werden will, was sie verschmäht. Die Priester, unterbrechend, holen sie ab zum letzten Gang. Trauerzug. Nachdem Johanna den unglücklichen Vater geküsst, eilt sie zum Scheiterhaufen. Isabeau entreisst einem der Priester die Fackel und zündet den Holzstoss an. In demselben Augenblick hört man den Chor unsichtbarer Engel aus den Wolken. Erschrocken treten Priester und Volk zurück. Es schweben die Engel sichtbar in den Wolken über dem Scheiterhaufen und der Erzengel singt:

Dieser Leidlose, Jungfrau, kennt der Leiden Schrift, geht ein zu seiner Ruhe!

Der Chor der Engel antwortet: „Selig, selig, selig! Halleluja!“

Während die Flamme zu dem Holzstoss aufschlägt, fällt der Vorhang.

Und somit hoffen wir unwohl für den neuen Opernextverfasser, als für die Komponisten und das Publikum das Zuträglichste gethan zu haben. Diejenigen Tonsetzer, welche die Oper zur Ansicht wünschen, belieben sich an den fürstl. Schwarzburg-Sondershausenschen Kammerrevisor Hertz nach Sondershausen zu wenden.

G. W. Fink.

Für das Pianoforte.

Henri Bertini.

Studien für das Pianoforte vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes. Berlin, bei Ad. M. Schlesinger.

Ueber die Werke dieses geschätzten und achtbaren Mannes haben wir uns zu wiederholten Malen zustimmlich ausgesprochen; als Tonlehrer und als Lehrer des Pianoforte haben wir ihn nach Verdienst gewürdigt, und die musikalische Welt hat ihm längst die Aufmerksamkeit bewiesen, die ihm gebührt. Immer hat sie dadurch entweder für ihre Freude oder für ihren Nutzen, oder für Beiden zugleich gesorgt. Wir erhalten nach dem Titelverzeichnisse:

1) 12 *leichte Handstücke mit Präludien.* 1e u. 2e Lieferung. Preis einer jeden 8 Ggr.
2) 25 *leichte Uebungen für Schüler, die keine Oktave spannen können.* Op. 100. Preis 8 Ggr.
3) *Le Repos.* 24 *leichte, gefahrende und angenehme Stücke.* Op. 101. Lieferung 2. Preis 18 Ggr.
4) 25 *Uebungen zu 4 Händen (Etudes mainelles).* Op. 97. Preis 20 Ggr.
5) 50 *Uebungen, Einleitung zu den Uebungen von Cramer.* Op. 29 und 32. Lieferung 1. Preis 8 Ggr.
6) 25 *Etudes caractéristiques.* Op. 66. Lieferung 1. Preis 14 Ggr.

Neu sind uns die 12 leichten Handstücke mit Vorspielen in 2 Lieferungen. Man wird sie für alle, welche nur die ersten nothwendigen Vorübungen der Schule überwunden haben, überaus zweckmässig, eben so natürlich als angenehm finden; in keinem Satzchen verliert dieser treffliche Lehrer sein Ziel eines fortschreitenden Unterrichts aus den Augen, und in jedem weiss er dem Lernenden die Mühe so leicht und ergötzlich zu machen, als man es nur wünschen mag. Wohlmeinende Lehrer berücksichtigen diese beiden Hefte gewiss; sie werden sich und den Schülern manchen Umweg damit ersparen. — No. 2 liegt uns nicht vor. Aus der Opuszahl und dem gleichlautenden Titel müssen wir aber schliessen, dass diese Lieferung weitere Andeutes ist, als ein Bruchstück eines grösseren Werkes, welches bei Schott in Mainz erschien und welches wir bereits 1836 empfohlen haben. Eben so verhält es sich mit den Werken unter 4, 5 und 6; sie sind alle schon anderwärts und längst gedruckt, beurtheilt und lobhaft empfohlen; gewiss sind sie bekannt und schon viel benutzt. Nur No. 3 „*Le Repos*“ ist uns noch nicht vorgekommen. Diese beiden Hefte, das erste 8 Ggr., das zweite 10 Ggr., bringen leichte und allerliebste Unterhaltungen, die zugleich auf Fertigkeit trefflich hinleiten, worauf freilich etwas ankommt. Sie bringen Bunies, eben um zu verschiedenem Ausdruck Veranlassung zu geben. Auf diese 24 leichten und wirklich leichtenden und angenehmen Stücke, Op. 101, dergleichen auf die zwölf leichten Handstücke in 2 Heften haben aber die Lehrer, als auf etwas Neues, oder doch auf etwas von uns noch nicht Besprochenes, ihre Aufmerksamkeit zu richten. Das Uebrige ist bekannt.

Stephen Heller.

24 *Studien in allen Dur- und Molltonarten.* Op. 16. Heft 3 u. 4. Ebend. Preis jedes Heftes 1 Thlr. netto.

Das erste und zweite Heft dieser sehr empfehlenswerthen Etüden haben wir S. 327 d. J. dem Gehalt und Wesen nach sorgfältig beschrieben. In diesem dritten und vierten Hefte ist der Verfasser den ersten treu geblieben, so dass wir unserer Empfehlung kaum etwas hinzuzufügen haben. Wir freuen uns, diese Fortsetzung eben so schön und eigen nennen zu können, als die ie-

sonders im Rhythmischen vortrefflich abgerundeten und anziehenden Sätze der frühern Hefte. Sie beschäftigen sehr angenehm beide, sowohl Spieler als Hörer; in jeder ist Sinn und Uebung, ohne Ueberspannung und ohne Hals- oder Fingerbrecherei. Dennoch schliessen sie sich der Zeit und ihren Forderungen recht gut an. Von gar manchem gut geübten Dilettanten haben wir die Klage vernommen: Man möchte lieber gar nicht mehr spielen. Die Herren Virtuosen setzen jetzt so schwer, dass man nicht mit fortkommt, wenn man nicht täglich vier bis sechs Stunden auf Uebungen verwenden kann. — Aber diese Klage hat doch lange nicht so viel Grund, als Mancher meint. Der Fehler liegt vielmehr in den Spielern, die keine Virtuosen von Profession sind, aber es ihnen doch gleichthun und gerade dieselben Bravourstücke vortragen wollen, die jenen den Glanz und das Uebergewicht in Hinsicht des Technischen geben. Man will eben dasselbe bewirken und doch nicht eben so viel Kraft daran setzen. Das lässt sich freilich nicht thun. Allein es gibt eine Menge durch den Druck veröffentlichte Werke, die recht gut, schön und in ihrer Art vortrefflich, dabei lange nicht so schwer sind; ja es ist für die geringsten Kräfte nicht minder, sogar noch reichlicher gesorgt, als für die virtuosenhaft gebildeten. Es greife also ein Jeder nach dem, was er seinen Verhältnissen und seiner Fertigkeit nach durchzusetzen im Stande ist; er wird für seine Stellung des Guten genug finden, wenn er nur darauf aufmerksam ist und nicht über sein Vermögen sich versteigen will. Wer nicht in die Lotterie setzt, gewinnt nicht das grosse Loos, aber er verspielt auch sein Vermögen nicht. Jeder werde so reich als er es mit gutem Gewissen möglich machen kann; was ihm unmöglich ist, das überlasse er harmlos Andern und geniesse vergnüglich, was ihm seine Lage erlaubt. Das gilt auch vom Pianofortespiel. Sind diese Etüden nicht die schwierigsten, so ist das eben recht erwünscht für Alle, die das Schwierigste nicht zu bewältigen vermögen; dafür sind sie auch nicht die leichtesten, und über Nichtbeschäftigtsein werden sich auch recht geschickte Spieler nicht zu beklagen haben. Endlich beruht doch die Schönheit der Musik nicht allein oder vorzüglich auf dem Grade der Schwierigkeit der Ausführung! — Es ist in allen diesen Etüden Fantasie, gute Erfindung und schöne Haltung. Wir haben sie also Allen zu empfehlen, die sich in und bei ihrem Spiel nicht blos nur bewundern und anstaunen lassen wollen. Wir möchten sagen: Lieben Leute, wollet nicht eitel, sondern wollet musikalisch sein; das ist besser.

B. E. Philipp

Songe et Vérité. XII Etudes et Pièces caractéristiques pour le Piano. Oeuv. 28. Breslau, chez F. E. C. Leuckart. Pr. 2 Thlr.

Diese gleichfalls nicht zu vernachlässigende Sammlung zerfällt also in ihren 12 Nummern, welche 42 Notenseiten füllen, in 2 Theile, in Karakterstücke und Etüden; beide laufen aber so in einander, wie es auch gut ist, dass wir Eins von dem Andern nicht trennen möchten. Nur in der Schwierigkeit der Ausführung dürften zwei Abtheilungen fühlbar werden; die letzten Sätze sind ungleich bravourmässiger als die ersten. Der Komponist derselben muss ein guter Klavierspieler sein, was er auch schon in seinem S. 523 von uns empfohlenen Trio bewiesen hat. Mit der neuen Spielweise ist er offenbar vertraut, wie er denn überhaupt mit der Zeit und ihren Liebhabereien fortgeht und sich nach Verschiedenem, was in ihr gilt, geschickt richtet. Gleich der Titel: „Traum und Wahrheit" ist völlig neumodisch. Nicht minder sind es die Ueberschriften, die den Inhalt der Tonsätze bezeichnen sollen. Da gibt es der sinnreichen Benennungen vertrackte, z. B. „Der Sommerabend," der natürlich eben so gut anders heissen konnte, „Der Pilger," „Der muthwillige Junge," „Die Nebenbuhler," „Die Unschuld," „Der Troubadour," „Die Eigensinnigen," „Die Coterie" und die „Jalousie." Nun, es ist für die Einbildung gesorgt, die Jeder mitzubringen hat und gern mitbringt; es gehört jetzt dazu und kann sich Jeder einbilden, was er will. Malt es sich nicht dem Ohre, so malt sich's doch dem Auge. In dem sogenannten Troubadour ist eine Spielfigur recht gut benützt, die zuerst der in Leipzig 1834 verstorbene *Ludwig Schunke* in seinen Variazionen (Op. 14) erfand, welche hernach sich Mehrere aneigneten. Uebrigens wird Vieles in diesem Werke Vielen recht angenehm und übend sein.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Unser würdiger Kunstmeister Tomaschek, der Ullram der Bühne zugeführt und ihm den ersten Gesangunterricht gegeben, dessen Folgen in seinen Leistungen noch immer wohlthätig nachwirken, äusserte sich über seinen Gesang: „Sein Stimmumfang erstreckt sich vom grossen bis zum eingestrichenen *E* ohne Anwendung des Falsett. Die Töne sind alle markig und abgeglichen, und in allen Gradazionen ihrer Stärke und Schwäche nie der Anmuth entbehrend. Ihre Erzeugung ist natürlich, ohne alle Grimasse. Die Aussprache stets musterhaft deutlich, was beim teutschen Texte nicht wenig sagen will. Dies Wenige reicht hin, um dem Gaste zu sagen, wie sehr es mich freut, ihn auf einer so ehrenhaft betretenen Bahn zu sehen, de er nie verlassen möge, denn nur so und nicht anders wird es ihm gelingen, die Befangenheit abzustreifen, die den Sänger beim ersten Auftreten vor einem fremden Publikum so leicht zum Detoniren verleitet u. s. w."

Herr *August Fischer* (der Bruder unsers ersten Helden) gastirte ein Mal als Jäger im Nachtlager in Granada, und scheint seine Kräfte nicht wohl bemessen zu haben. Herr Fischer hat eine hübsche Figur, gutes Benehmen, und dürfte bei uns für Kleinere Rollen eine wünschenswerthe Akquisizion genannt werden. Für erste Baritonparticen auf der Prager Bühne reicht er nicht aus.

wird doch der Billigere gestehen müssen, dass nicht Mangel an Theilnahme von Seiten des pariser Publikums, sondern Mangel an Besonnenheit von Seiten der Direktion dieses Theaters den schnellen Schiffbruch desselben veranlasste.

Dass die Engländer einen so auffallenden Mangel an ausgezeichneten musikalischen Genies darlegen, muss uns allerdings bey dem ersten Blicke um so mehr befremden, je grösser die Reihe ihrer Dichter und Redner ist. Die Blüthe des künstlerischen Geistes, das herrliche Streben nach dem Ewigen und Dauernden, die tiefe Verachtung jeder frostigen Kleinlichkeit und einengenden Sklaverey zeigte sich nirgends so üppig und stark, als unter Jakob I und der jungfräulichen Elisabeth. Die Früchte dieses Geistes liegen vor uns in den mannichfaltigsten Formen, und die köstlichste, in der sie alle vereint sind — Shakespeare. Aber die Musik hält mit dem Fortgange der Poesie nicht gleichen Schritt, so wie sie sich immer nur dann erst offenbart hat mit allen ihren reizenden Geheimnissen, wenn der Tempel der Poesie schon gross und kühn dastand, und bekränzt von den Menschen allen, die den Sinn für das Heilige von dem gütigen Geschick empfangen haben. Eben so war es in Deutschland. Schon längst hatte der rüstige Opiz in rauhen aber kräftigen Tönen seines Vaterlandes gesungen, schon hatte der wackere Fischart, (der es allerdings verdient von den gewöhnlichen modernen Kritikern gescholten zu werden,) der kühne Flemming, der sinnreiche Moscherosch (Philander von Sittewald) der fromme Andreas Gryphius, der Poesie manche nie verblühende Kränze gebracht, schon fing an, unter Lohenstein's und Hoffmannswaldau's Konsulat, die Kunst in Künstlichkeit, die freye Grazie in wilde Unart überzugehen, und noch hatte sich kaum eine Spur von ächter Musik gezeigt *). Sie war erst die Frucht einer spätern, glücklichern und schönern Zeit, die ganz unabhängig von den äussern ungünstigen Verhältnissen, sich in sich selbst ausbildete. In Deutschland war die Kunst im steten Fortschreiten, während sie in England nach Shakespeare, unter dem sie ihren höchsten Gipfel erreicht hatte, nach und nach fast ganz zu verschwinden schien, oder doch wenigstens auf mannigfaltig irren Wegen wandelte, so dass denn auch zu der Zeit, als in unserm Vaterlande die Kunst mit Kraft und Schönheit immer blühender, wenn gleich fast unbemerkt, emporschosste, in England ein unsicheres Schwanken, und rücksichtsvolles Hinarbeiten nach falschen Zwecken den wahren ästhetischen Sinn zu lähmen anfing. Zu dieser Zeit, wo bey uns ein Gluck, Graun, Bach, Handel, Hasse und andere Männer aufstanden, deren ehrwürdige Namen dem Freunde der Musik immer unvergesslich seyn werden, zu dieser Zeit, wo sich die Erscheinung der Musik auch in England hätte hoffen lassen sollen, war sie fast entfernter noch von diesem Lande, als jemals, oder sie erhielt sich doch nur als das Eigenthum von sehr wenigen einzelnen Individuen. Hierzu kommt denn nun noch die Eigenthümlichkeit im Charakter der Britten überhaupt, ich meyne ihre zwar tiefe und achtungswerthe, aber doch höchst einseitige Receptivität für das Pathetische. Die kräftige Darstellung eines reinen Leidens, wo die Naturnothwendigkeit mit der Göttlichkeit im Menschen streitet und die letzte siegreich hervorgeht, — die Darstellung solcher Scenen ist es, die sie mehr oder minder ausgebildet, in ihren Dichterwerken anzutreffen wünschen, die sie selbst da nur zu

*) In der Sammlung der (keineswegs ganz unwitzigen und nunerkwürdigen) Lustspiele des alttauer Schulrektors Weise, der in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts lebte, findet man die Kompositionen einiger Lieder, worauf ich meine Leser verweisen will, wenn sie sich einmal an altväterlicher Einfalt erbauen wollen.

Der junge israelitische Sänger Herr *Siegfried Mayer* debütirte als Sir Richard in den Puritanern und Orovist in der Norma. — Wir leben in dem Jahrhundert der Dampfschiffe und Eisenbahnen, und die schnelle Bewegung scheint auch in der Kunstwelt um sich greifen zu wollen; aber in den Künsten nützt der Dampf nicht sonderlich. — Die grosse Sängerin Henriette Sonntag war in Prag Choristin, hierauf sang sie kleinere Parthieen, und strahlte endlich als jugendliche Prima Donna, welche sich in wenigen Jahren einen europäischen Ruhm erwarb. Herr Mayer, dem die Natur, wie jener, „des Gesanges Gabe" verliehen, studirt fünf Monate bei Herrn Kapellmeister Skraup den dramatischen Gesang; statt aber nun ein Jahr im Chor zu singen, und sich dann durch kleinere Parthieen zum ersten Bariton heranzubilden, wird er in den Sturm des Opernmeeres hinausgestossen, und, wenn dies Wagniss an sich schon zu missbilligen, ist es noch mehr die Wahl der ersten Rolle. Sir Richard gehört unter die schwierigsten Aufgaben der modernen Oper, da der erste Akt einen tüchtigen Sänger, zum Theil auch Schauspieler, das ungeheure Finalduett des zweiten aber eine Stimmkraft erfordert, die ein Debütant nie haben kann, er müsste denn auch nicht die leiseste Ahnung von dem haben, was man von einem Künstler verlangen kann. Hier trat noch der verschlimmernde Fall ein, dass die Glaubensgenossen des jungen Sängers in Massen in die Räume unsers Schauspielhauses gezogen waren, um ihn durch Klatschen und Zuruf zu ermuthigen, dadurch aber ihn mehr verwirrten, und eine Opposizion erregten, die seine Angst auf den höchsten Grad steigerte. Es tobte in den Räumen unsers Schauspielhauses ein so wilder Streit von Ja und Nein, dass es kein Wunder gewesen wäre, wenn der Debütant ganz geschwiegen hätte. Dass trotz dem manche Stellen der Kavatine und des Duettes gelangen, ist ein Beweis, dass Fonds vorhanden sei, und in der Norma, wo das Publikum — wenigstens im ersten Akte — sich etwas ruhiger und bescheidener benahm — griff die Stimme des Herrn Mayer sogar schon im Ensemble hie und da durch, obschon unser Chor — der in der Regel nie singt, sondern entweder schreit oder ganz leise vor sich hin brummt — sich rücksichtsloser als je benahm, und seine ganze Brüllkraft gesammelt zu haben schien, um den Debütanten zu übertäuben. Diese beiden ganz zweckwidrig angelegten Versuche des Herrn Mayer geben kein anderes Resultat, als, dass man abwarten müsse, bis er das Lampenfieber überstanden und die hinlängliche Fassung erworben habe, um seine schöne Stimme gehörig zu benutzen und zu beherrschen.

Herr *Ghys* aus Paris, erster Violinspieler des Königs von Belgien (wie ihn der Anschlagzettel nennt), hat uns wieder einmal heimgesucht, und gab auf seiner Durchreise nach Russland drei Konzerte auf unserer Bühne. Ich habe Ihnen während der ersten Anwesenheit des Herrn Ghys über seine Leistungen Bericht erstattet, und da sich der Künstler in dem Zeitraum von drei Jahren nicht wesentlich geändert hat, so dürfte mein heutiger Bericht ziemlich kurz ausfallen. Herr Ghys spielte — wie es unsere Virtuosen jetzt fast alle in der Gewohnheit haben, und es dadurch unmöglich machen, ihre eigentliche Kraft zu bemessen — nur eigene Komposizionen, die denn in der Regel mehr dahin streben, die möglichste technische Fertigkeit leuchten zu lassen, als ein selbstständiges Kunstwerk erscheinen zu wollen. Wir hörten im ersten Konzerte von ihm nach dem zweiten Akte der „Homöopathischen Kur" einen Konzertsatz, und nach dem dritten Akte die bekannte und mehrmals wiederholte Fantasie für die Violine: Le Romantique, welche ein grosser Liebling des Komponisten zu sein scheint. Im zweiten Konzerte spielte Herr Ghys nach der „Jungen Pathe" ein Air varié für die Violine mit Begleitung des Orchesters, welches ich für die gelungenste seiner Komposizionen erklären möchte, und worin er auch seine glänzende Virtuosität auf die geistreichste Weise aussprach. Nach dem Vaudeville: Lust und Phlegma trug Herr Ghys noch zwei Stücke von minderer Bedeutung vor: Triste pensée, Gesangstück für die Violine mit Begleitung des Pianoforte, und: Mouvement perpetuel. Zum dritten Male spielte Herr Ghys in den Zwischenakten der „Königin von sechzehn Jahren" vier Sätze eines Violinkonzerts, und wirkte ausserdem noch in einem Konzerte mit, welches Herr *Kinderfreund*, Direktor des neuen Musikinstituts, im Institutssaale zur Unterstützung der durch Feuer verunglückten Bewohner des Marktes Boja in Ungarn veranstaltete. Herr Ghys erfreute hier das nicht eben sehr zahlreich versammelte Publikum abermals mit dem Dixieme air varié für die Violine, und einer Reprise der Triste pensée und des Mouvement perpetuel. Nachst dem Violinspiel des Herrn Ghys waren die vorzüglichsten Nummern des Konzerts: Variazionen für die Flöte von Fürstenau, vorgetragen von Herrn Prof. *Köttel*, der unstreitig unter unsere vorzüglichsten Flötenspieler gezählt werden muss, und: Variazionen für's Piano von Herz, gespielt von Fräul. *Sofie Wastel*, welche, seit wir dieses schöne jugendliche Talent zum letzten Male hörten, wieder höchst erfreuliche Fortschritte gemacht hat.

Die absolvirten Zöglinge des Konservatoriums Herrn *Wittek*, *Lewy*, *Ullmann*, *Knoblach*, *Pilat* und *Smita* trugen zwischen den Akten des „Fabrikanten" und des „Majoratserben" einige Hornsextetten vor, von welchen die Volkshymne der Russen von Lvoff am meisten ansprach, und jedesmal wiederholt werden musste. Diese sechs jungen Leute bilden in der That ein Ensemble, das sich eben so sehr durch Präzision als Zartheit des Vortrags auszeichnet, doch dürfte das Institut, dem sie ihre Bildung verdanken, mit diesem musikalischen Nonsadenleben eben nicht sehr einverstanden sein.

Ein unerwarteter Todesfall, jener des Dr. *Ludwig Kleinwächter*, der nach einem kurzen Krankenlager im 33. Jahre seiner Familie und dem Vaterlande entrissen wurde, erregte nicht nur den gerechten Schmerz seiner Angehörigen und Freunde, sondern alle gebildeten Klassen nahmen den lebhaftesten Theil an diesem traurigen Falle, da Dr. Kleinwächter sich durch edlen Charakter, gebildeten Geist, Kenntnisse und Künstliebe die allgemeine Achtung erworben hatte. Dr. Kleinwächter, welcher die Lehrstelle des bürgerlichen Rechtes supplirte,

und nebenbei sich vorzüglich mit der Philosophie des Rechtes und der Gesetzgebung beschäftigte, weihte seine Musestunden der Tonkunst, nicht allein als ausübender Musiker, sondern zugleich als Komponist, und wir haben von ihm mehrere gelungene Lieder, Ouverturen, eine Messe u. s. w. Obschon ein Kenner und Verehrer der alten klassischen Musik, war doch das Ideal, dem er nachstrebte: Louis Spohr, dessen Studium auch in seinen Kompositionen an vielen Stellen bemerkbar wurde. Z. 17.

Feuilleton.

Der Komponist *Geisler*, sowie die beiden Violinisten *Haumann* und *Hennekemper*, geborene Belgier, haben vom König der Belgier bei Gelegenheit des Rubensfestes den Leopoldorden erhalten.

Neukomm zu Paris hat von der filharmonischen Gesellschaft zu Mainz, in Verbindung mit dem dasigen Stadtrathe, die grosse goldene Medaille überreichet erhalten, welche die Stadt Mainz bei Gelegenheit des diesjährigen Gutenbergfestes durch den Berliner Graveur Loos prägen liess. Bekanntlich hatte Neukomm zu diesem Feste eine Sinfonie und eine grosse Kantate komponirt und dirigirte beide Werke bei der Aufführung.

Am 24. September wird zu *Birmingham* ein grosses Musikfest gefeiert, woran gegen 2500 Ausübende Theil nehmen. Mendelssohn-Bartholdy hat die Direkzion des Ganzen übernommen.

Die *musikalische Bibliothek*, welche *Thibaut* in Heidelberg hinterlassen hat, ist eben so bedeutend der Quantität als interessant der Qualität nach. Sie umfasst gegen 1500 theoretische Schriften, die Meisterwerke der besten Tonsetzer des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, eine grosse Sammlung von Werken aus den drei vorhergehenden Jahrhunderten, ferner einen reichen Schatz von Volksliedern aller Nazionen, welche nach interessanter Änderch worden, dass Thibaut selbst die meisten dieser Melodieen mit Pianoforte-Begleitung versehen hat. Die Bibliothek sollte öffentlich versteigert werden, allein die Badische Regierung hat mit den Erben Unterhandlungen zum Ankaufe des Ganzen angeknüpft, wahrscheinlich wird der Handel auch zu Stande kommen, und so jener Schatz ungetheilt dem Lande erhalten werden.

Im Foyer (Konversationssaal) des neuerbauten Hauses der grossen Oper zu Paris sind die Büsten von Gluck, Mozart und Weber aufgestellt.

Donizetti ist wieder nach Paris zurückgekehrt, um dem Einstudiren seiner neuen Oper beizuwohnen. Er hatte in seiner Vaterstadt, Bergamo, einen enthusiastischen Empfang gefunden. Nach der durch zahllosen Hervorrufen und Beifallstürme unterbrochenen Aufführung seiner Oper *L'Esule di Roma* zwang man den Tonsetzer und seinen alten Lehrer Simon Mayr, sich auf einen Triumfwagen zu setzen, und so wurden Beide von der begeisterten Jugend, unter Musik und mit Fackelbegleitung, in Donizetti's Gasthof gefahren, wo die Mitglieder der filharmonischen Gesellschaft noch eine grosse Serenade brachten. Die Stadt Bergamo hat einem ausgezeichneten Künstler die Verfertigung von Donizetti's Büste übertragen, welche dann im Saale des dortigen Athenäums neben Tasso's Büste aufgestellt werden soll.

Die bekannten 40 Bergsänger aus den Pyrenäen sind jetzt in Dänemark und haben sich zu Aalborg vor dem König und seinem Hofe mit grossem Beifall hören lassen. Von da wollten sie durch Holstein nach Hamburg und so durch Deutschland nach Baiern gehen

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Abt, Fr., Sechs Contratänze nach beliebten Themen der Oper: Die Dreizehn von F. Halevy, für das Pianoforte. Op. 31	—	6
Beethoven, L. van. Ouverture zu Egmont in Partitur	1	—
Dürrner, J., Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle	—	16
Gerke, Theophile, Veritable Songe. Valse pour le Piano	—	8
Mendelssohn-Bartholdy, F., Andante cantabile arrangé pour le Piano à 4 mains	1	—
— — Rondo brillant pour le Piano arr. à 4 mains. Op. 29	1	8
Meyerbeer, G., Heimliche Liebe (Delire), Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.	—	4
Militz, C. B. di, III Duettini per Soprano e Contralto con accomp. di Pianoforte	—	12
Mozart, W. A., IIte Sinfonie in B dur in Partitur	1	8
— — Figaro's Hochzeit (Le Nozze di Figaro), komische Oper für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von F. L. Schubert	3	—
— — Titus. (La Clemenza di Tito.) Oper: für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von E. F. Richter	2	—
Schumann, R., Drei Romanzen für das Pianoforte. Op. 28	1	—
Thalberg, S., III Nocturnes pour le Piano arr. à 4 mains. Op. 21	1	—
— — Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Oberon de C. M. de Weber, pour le Piano arrangée à 4 mains. Op. 37	1	8

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten September. **№ 40.** 1840.

J. P. E. Hartmann.

Ravnen. Trylle-Opera i tre Acter af J. P. E. Hartmann. Op. 12. Texten af H. C. Andersen. Arrangeret for Pianoforte af Componisten. Riobenhavn, I Commission hos Lose et Olsen.

Der Rabe. Zauberoper in drei Aufzügen. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 6 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Der Text dieser in Kopenhagen mit Beifall aufgenommenen Oper ist in teutscher Uebersetzung vorangedruckt, so weit es zur Erklärung des ganzen Zusammenhanges mittels der Gespräche zwischen den Gesängen nöthig ist. Personen: Millo, Fürst von Frattombrosa (Bariton); Jennaro, sein Bruder (Tenor); Norando, ein mächtiger Zauberer, Fürst von Damaskus (Bass.); Armilla, seine Tochter (Sopran); Pantalone (Bass.); Brigliella (Tenor.); Truffaldino (nur sprechend); Tartaglia (Bariton); Smeraldina (Sopran); Deramo, ein Luftgeist (Mezzo-Sopran). Drei Meerweiber. Chöre von Elementargeistern, Vampyren, Hofleuten, Kriegern, Seeleuten und Volk. — Nach einer gut gearbeiteten, besonders durch Harmonisirung eigenthümlichen Ouverture, welche im Klavierauszuge ihnalig gefiel, beginnt die Introduktion der Zauberoper mit einem Chor der Elementargeister in bunter Thätigkeit, während der Zauberer auf einem hervorspringenden Felsenstücke in prachtvoll orientalischer Kleidung sitzt. Im feurigen All. ♫ geht es im schaurig lustigen Fluge vorwärts: die Gnomen hauen Gold aus dem Gestein, Salamander glühen und wirbeln mit Silfen in bunten Tanzen, indess die Elfen mit den Quellen plaudern, und bringen dem Zauberer köstliche Geschenke, die er kaum beachtet in Betrachtungen verloren. Singend verkündet er Todgefahren zu schauen, deren Räthsel sich ihm im blutigen Kampfgewühl auflöst. Der Chor der Geister singt ihm Heil! Der Luftgeist Deramo stürmt heran und verkündet im Recitativ, dass ein Jüngling seine Tochter zu dem Bord seines Schiffes gelockt und sie entführt habe. Norando ruft Luft- und Meergeister gegen den Frechen zur Rache auf. Der Chor berichtet, dass ihr Toben nicht gefruchtet und das Schiff in der Heimath gelandet. Des Zauberers Wuth wächst und der Geisterchor verspricht Ausführung der Rache. Die Musik eilt brausend und unheimlich von einer Scene zur andern ohne ein langes Verweilen, im lebhaften Schauer. Das Tuch verwandelt sich in einen Hafen. Die Musik schildert ein Gewitter, das während des Chores der Matrosen, schon gesungen, bald unison, bald harmonisch, abnimmt. Pantalone landet mit mehreren Matrosen schnurrig plaudernd und zum Zeltaufschlagen ein Lied singend No. 3: „Am Osten sitzet alt Musterlein" u. s. w., munter, aber noch unheimlich durchspielt der Geister wegen, die noch nicht rasten. Darauf sieht er Armilla mit Jennaro nahen, vermuthet ein Lamentoso und eilt ab in den nahen Wald, um der klaglichen Geschichte zu entgehen. No. 4. Duett. All. passionato, „.. Eedue; viel moduliert und reich instrumentirt zu lebhaftem Gesange leidenschaftlich und eigen entschlossener Art. Im darauf folgenden Gespräche wird es ihr klar, dass er aus Liebe zum Bruder, den der Zauberer, dessen Raben er erlegte, wahnsinnig machte, bis ihn eine Schönheit, wie der Prinzessin erlosen würde, den Raub verübte. Sie vergibt und bewundert seine That, ihn in einer Arie vor der Rache ihres unversöhnlich harten Vaters warnend, der er nicht entgehen kann. Es gehört Bravour und eine starke hohe Stimme zu dieser Partie. Immer noch waltet das Schaurige, das durch den herbeieilenden Pantalone Geschwätz gemildert wird. Von einem Jäger hat er ein wunderschönes Ross und einen prächtigen Falken gekauft, die des Prinzen Bruder Freude machen würden. Frob eröffnet Jennaro das Finale in stark harmonischen Wendungen, die selbst der schön melodischen Bavatine nicht fehlen, nach welcher sogleich drei Meerweiber um Wellen entstehen, ihm Weh singend. Darauf verkünden sie ihm im Melodram, dass der Falke, übergibt er ihn dem Bruder, denselben tödten wird; übergibt er ihn nicht oder verräth er die Sache, werde er selbst in einen Marmorstein verwandelt. So mit dem Rosse; so mit dem Mädchen, durch deren Schönheit er den geliebten Bruder vom Zauber zu befreien hoffte. Indem er sein unglückliches Loos beklagt und den Himmel um Muth und Beistand anfleht, naht der Zug; der Chor singt Millo und Jennaro Heil! des Letzten Klage tont noch kurze Zeit dazu fort; dann beruhigt ihn die Freude des Volks und seine eigene erhebt ihn vollends, als er seinen Bruder gesund umarmt. Die Scene ist lang durchgeführt, durch Melodie und Harmoniewechsel interessant. Jennaro's Bangen und Fürchten kehrt wieder und er erwählt nun die entführte Schöne, den Bruder nicht zu verderben. Sie erblickt in Millo das Traumbild ihrer Liebe und sieht erreicht, was sie nie zu finden hoffte; desgleichen Millo. Jennaro

fasst wieder Muth. Ein schönes Terzett, in welches der Chor schlägt und zum Schluss seinen Heilgesangswunsch wiederholt.

Den zweiten Akt eröffnet Brigheila nach kurzem Gespräch mit einem hübschen Liede, das zur Freude aufmuntert. Pantalone erzählt darauf, dass nun leider sein Prinz Jennaro den Verstand verloren hat, denn er tödtete den Falken und schlug das Ross lahm. Milo glaubt, der Bruder liebe Armillen, und zeigt Leid und Eifersucht in No. 8. Ein Duett mit Armilla No. 9 singt die Macht der Liebe. Sie beruhigt dann seine Sorgen im Gespräch und will ihm willig zum Altare folgen, sobald er es wünscht. Da tritt Jennaro auf und, besorgt um seines Bruders Leben, räthet er Aufschub der Vermählung. Da tritt Milo hervor mit den Worten: „Jetzt fass ich deine Absicht!“ Das Finale beginnt: „Tief im Herzen fühl ich's brennen“ u. s. w. (zu Dreien). Selbst Armilla verkennt den treuen Jennaro und glaubt, ihr Vater habe in seinem Herzen Liebe zu ihr angefacht. Der Schein ist gegen den treuen Freund, der den wahren Grund seines Widerstrebens nicht entdecken darf. Solche böse Lagen geben gute Mittelfinalen. Zur Vermählungsfeier geht der Fürst mit der Geliebten, und dem Gefangsteten erscheinen zugleich die drei Meerweiber wieder, in drohender Stellung ihm Weh singend. — Er hört die Festglocken und ist entschlossen, seines Bruders Leben auch mit dem seinen zu retten. Durch verfallenen unterirdischen Gang will er sich Bahn ins Schloss brechen und seinen schlafenden Bruder beschützen. Unterdessen im Schlosse Hochzeitfreuden mit Gesang und Tanz. Scenen des neugierigen Volkes füllen aus. — Festmarsch, erst allein mit Instrumenten, dann zugleich mit Gesang.

Dritter Akt. Vorsaal des königlichen Schlafgemachs. Chor und Tanz der Vampyre, in menschlicher Melodie, von den Instrumenten rasch umkreiselt. Diese Blutsauger lieben den Gesang und treiben ihn lange. Wie sie nun endlich an's edle Saugwerk gehen wollen, hat sich Jennaro durch den verschütteten Gang gearbeitet, stürzt auf sie ein und verscheucht sie. Milo erwacht, sieht in dem Bruder seinen Mörder und singt Verrätherei; Chor der Wache, harmonisch reich gewandt und effektvoll wie die folgenden Scenen gänzlicher Verkennung des treuen Jennaro, der den Bruder endlich im sanften Larghetto an seine von Jugend auf bewiesene Ergebenheit und Liebe erinnert. Milo erkennt dies an, fordert aber Erklärung der räthselhaften That, die Jennaro um des gedrohten Verderbens willen nicht zu geben vermag. Der königliche Bruder hält dies für leere Ausflüchte und für Spott, befiehlt der Wache, ihn zum Tode zu führen. Wiederholt bittet Jennaro für sein Leben, dass es selbst den Chor rühre; der König verlangt Erklärung und der Jüngling schweigt, ohne auf den Grund des Schweigens hinzuweisen, nur um sein Leben bittend und erinnernd, dass bloser Schein ihn verdammt und dass der Bruder die That bereuen werde. Von Neuem dringen Alle auf Beweis seiner Unschuld; er beharrt darauf, er dürfe den Grund seiner Handlung nicht verrathen. So wird er denn zum Tode geführt. Jetzt erst reisst sich Jennaro los, tritt vor den Bruder und erzählt, um seine Unschuld zu beweisen: Melodram, wie früher, wozu unterirdischer Donner sich von Zeit zu Zeit vernehmen lässt; die Verwandlung geht vor sich. Entsetzt stürzt Milo zu den Füssen der Bildsäule. Kurzer Stimmenger Trauerchor ohne Instrumente. Milo, von den Uebrigen allein gelassen, singt eine Arie, die kaum am rechten Orte sein dürfte. Der Komponist hat sehr wohl daran gethan, dass er sie nicht ausführte. Es kommt hier nur darauf an, des Fürsten Liebe zu seinem unglücklichen Bruder und den Fluch über sich selbst auszusprechen. Da erscheint Narando, einen Dolch in der Hand und spricht (Melodram): „Fürst Milo, lass den wilden Schmerz verstummen!“ u. s. w. Dazwischen Milo's Gesang, der vollendet sein Vertrauen auf den Zauberer besser in fortgehenden Melodram gesprochen abgegeben hätte. Narando nahet sich ihm: „Jennaro wird erlöst!“ (Für sich: „Hartes Wort! doch ist's der Sterne Spruch!“) „Nimm diesen Dolch, und stoss ihn tief, tief in Armille's Busen! doch hier an diesem Ort! sogleich ihr warmes Blut belehen wird die kalte Marmorsäule. Auch ihr wird Strafe, da sie mich vergass.“ Er reicht ihm den Dolch. Milo beweist von ihm seinen Tod, der Zauberer dagegen erklärt, es sei kein anderer Weg zur Rettung, so tief er auch den Schmerz mit ihm fühle. Er verschwindet. Milo wirft den Dolch weg und sich verzweifelt zur Erde. Armilla tritt ein und beugt sich schmerzvoll über die Brüder und will nicht weichen, von ihrem Vater Erhörung ihrer Bitten hoffend. Milo benimmt ihr der Hoffnung Schein. Finale: „Tief im Jammer wir vergagen.“ Sie ruft ihren Vater auf und will gern sich dem Tode weihen. Da erscheint ihr Vater und entreisst ihr den Dolch, mit dem sie sich durchbohren will. In demselben Augenblicke kehrt Jennaro ins Leben zurück. Terzett: „Neues Leben fühl ich mich durchbeben!“ Darauf Narando: „Ja es ist vorbei! fern ist der Fluch!“ Er verheisst Milde. Auch der Rabe erwacht zu neuem Leben, und Narando schliesst sein Rund in die Vaterarme. Armilla fasset kaum die Freude, die sich über Alle ergiesst. Auf einen Wink Narando's wird die Scene in einen prachtvollen Saal verwandelt und ein kurzer, feierlich gehaltener Jubelchor schliesst.

Uebersehen wir nun, was der Komponist für diese Zauberoper that, so nöthigt uns der Ernst der Arbeit und das offenbare, von Kenntnissen und innern Geben gehobene Bestreben, fern vom Alltäglichen des Modeflimmers sich zu halten und dafür nur Tüchtiges, Kunstwürdiges zu geben, alle Achtung ab, die wir ihm mit Vergnügen zollen. Es ist die teutsche Weise im ganzen Werke fühlbar, die keinen Augenblick zuviel in der Wahl zwischen dem nichtssagend Gefälligen und modisch Ansprechenden und zwischen dem Wahren und echt Reaktervollen, die lieber die ganze Mühe und sich selbst im Werke auf das ungewisse Spiel setzt, ehe sie das ideale Bild der innern Auffassung des für gut Erkannten auch nur in den Schatten stellen möchte. Diese geistige Redlichkeit, dieses liebevolle Ergriffensein von der Hoheit der Kunst und ihren tiefen Forderungen sind es auch in der That, welche, gepaart mit glücklicher Naturerfüllung, zum erhabenen Ziele würdiger Kunst-

leistungen vorzudringen vermögen. Ohne diese auf innere Wesenheit, auf Wahrheit und unverfälschte Schönheit gerichtete Seelenerhebung muss die Kunst nothwendig den geistigen Zauber veredelnder Bezeugung verlieren und zum blossen Zeitvertreib unterhaltungssüchtiger Menge herabsinken. Je mehr sich deren finden, die mit dem letztgenannten niedern Standpunkte des Strebens sich völlig zufrieden gestellt fühlen; je grösser die Zahl solcher Tonkünstler heranzuwachsen scheint, die in den Ausspruch des Marktes ihr Heil setzen, die vom Klatschen der Masse sich wohlig betäubt und von ihrem Beifalle berauscht fühlen, desto höher haben die Einsichtsvolleren den Werth derjenigen anzuerkennen, welche nach wesenhaft vollem Gehalte echter Kunstschöpfungen trachten, muthig entschlossen, weit lieber allen äussern Glanz zu opfern, als der Erhabenheit der Kunst auch nur das Geringste zu vergeben. In die hochachtbare Reihe dieser letzten, von der Hoheit echter Kunst Erfüllten hat sich der Verfasser sichtlich gestellt. Er hat auf eigenthümliche Auffassung, auf charakteristische Darlegung, auf melodische Angemessenheit, harmonischen Reichthum und auf kraftvolle und vom Gesange verschiedene Instrumentirung volle Aufmerksamkeit verwendet und mit bestem Eifer ein vollständiges, eigenthümliches Bild abgerundeter Schönheit zu geben sich bestrebt, was ihm vor allen echten Kunstgenossen verdiente Achtung und Anerkennung sichert. — Aber das Ziel ist hoch und der Weg nach dem Tempel innerster, gediegenster Vollendung ist weit und erreicht sich nicht so leicht; viel Mühe und Haltung seiner selbst gehört dazu, bevor der Gipfel, der umsichtig weiten Umblick gewährt, erklommen ist. Es geht nicht selten auch der tapfersten Liebe wie dem Jonnaro, der selbst von dem Bewährten verkannt und zum Tode verdammt werden kann. Die Wasserweiber sind in der Regel nicht fern, und der harte Zauberer des Zeitgeschmacks stellt sich oft beleidigt gegen ihn und rächt seinen erschauenden Raben und verfolgt die muthvollen Retter vom Wahnsinne des herrschenden Bruders. Man läuft Gefahr, in ein kaltes Marmorbild, wenn auch schuldlos, verwandelt zu werden. Dazu kommen noch manche Abwege, die man im Streben nach dem Hohen für die rechten und nächsten Pfade ansieht, die uns wohl immer zu irgend einem Guten, aber nicht zu dem, was wir eben jetzt zu erreichen haben und was das Erschute und das einzig Rechte ist, führen. Oft ist es gerade ein zu ernstes Verlangen nach dem Hohen, was uns zu hastig und zu ernst in die Saiten greifen heisst, eben für den Gegenstand, den wir jetzt behandeln. Dies dürfte im Grossen hier geschehen sein. Eine Zauberoper verlangt nicht den Ernst der tiefsten Wahrheit, sondern ein jugendlich frisches Spiel der Mährchenwelt, einen leichten Tanz der fantastischen Gestalten, mehr schäumendes Sprudeln, durchsichtigere Umhüllung, weniger harmonische als melodisch dekkamende Gewalt, flüchtigeres Orchesterspiel, geistigeren Gesang kindlichern Sinnes. — Ohne diese leichten Genien setzt sich Alles zu stark in's Wesenhaftere, in's Wirkliche, zu Verkörperte um, und das Mährchen wird aus seiner duftenden Heimath der Ferne in das nahe liegende Bereich des handgreiflicheren Lebens und Webens gezogen. Dadurch wird es mehr zu einer historischen, als zu einer Zauberoper, und gewinnt, auch völlig gelungen, zu viel feste Unterlage. Die beigefügte Bravour, auf vielwechselnde Harmonieenfolgen und stark umspielendes Instrumentale gebaut, macht das Ganze mehr zu einer Konzertoper, in ausgewählten Szenen auch Familiencirkeln und Singinstituten willkommen; allein der Feerie der Breier ist dies alles zu gewöhnlig, zu ernst bedeutsam, zu reell. Das fantastische Spiel, das mehr Fesselloses erheischt, wenn es im Wunderbaren, der Hauptsache, vorherrschen soll, weicht zu sehr der Bestimmtheit und der Ordnung des waltenden Verstandes, des Widerstrebers aller Zauberei. Selbst das nothwendig Pianvolle, das keinem Kunstwerke, also auch selbst nicht dem Mährchen fehlen darf, soll hier nicht ganz offen auf der Hand liegen, sondern muss umhüllt sein, entweder vom lieblichen Säuseln unter Blumen und Farbenglanz, oder umwickelt vom wirrenden Sturm unterirdischer Gewalten, die jedoch nur das Aeussere im Ungezügelte brausen, nicht den verborgen innern Kern des Halles überwogender Ordnungsmässigkeit zu zerstören oder nur ohne Willen des schaffenden Geistes zu tief zu umnachten im Stande sein dürfen. — Daraus möchte sich aber wohl ohne Irrnaern von selbst ergeben, dass dieses leichtere, fesselfreiere Spiel in seinen Verflüchtigungen, sobald der innere Reiz des geheim waltenden Ordners aus den Umhüllungen wirksam sicher stehen soll, keineswegs etwas Leichteres ist, weder für den Schöpfer noch für den Effekt. — Dies die theilweisen, aber wichtigen Bedenken, wozu uns diese rühmlich eifrige Arbeit eines begabten und kunsterfahrenen Mannes zum Besten andererseitiger Dichtungen ähnlicher Art veranlassten. Dass wir über diesen weitausscheidenden Punkt des eigentlichen Wesens der Zauberopern hier nur Andeutungen, keine Ausführungen bis ins Einzelne geben können und somit vor Allem weiteres Bedenken eines Jeden, der dies anziehend findet, anregen möchten, liegt in der Natur der Sache. Wir hoffen dem Verfasser, dessen Geben und Streben mit Dank anzuerkennen sind, bald wieder zu begegnen. — Der Klavierauszug ist sehr sorgfältig gemacht.

J. W. Kalliwoda

Gesänge aus der Oper: „Prinzessin Christine," in Musik gesetzt von — Klavierauszug. Leipzig, bei C. F. Peters. Preis 1 Thlr. 18 Gr.

Es sind uns aus dieser Oper zwei Duette für Sopranstimmen, eine Arie für Tenor und eine für Sopran mitgetheilt worden. Das erste Duett: „Leicht entschwanden unsre Tage," im Tempo di Polacca, F dur, ein sehr angenehmer, mit leichten Bravouren versehener, bei allem Glanze lieblicher Zwiegesang der Freundschaft, der mit dem Gefälligen eines südlichen Melodienflusses teutsch harmonische Kräftigung verbindet, ohne in dem Letztern zu viel zu thun. Der Doppelgesang, der wirklich zwei Sopranstimmen verlangt, wird auch ohne nähere Bekanntschaft mit der ganzen Oper für sich allein in geselligen Kreisen und zu häuslich stillerer Unter-

haltungen sehr gut wirken. Da jeder Gesang auch einzeln ausgegeben wird, setzen wir sogleich den Preis desselben: 14 Gr. — Das zweite Duettino: „Ruhe, Frieden, füllet meine Seele ganz," Allegretto, $^2_4$, E dur, ein freundlich tändelnder Satz, pikant gemacht durch harmonischen Wechsel, der in rhythmischen Einschnitten sich ordnet. Der Preis 6 Gr. — Die Tenorarie: „Wenn in des Waldes duftender Kühle," hebt im Adagio, $^4_4$, E dur, an, steigert sich durch un poco più mosso und geht zuletzt etwa in der Hälfte des Ganzen in Allegro vivace über, spricht Liebe zur Natur aus, heitern und gemüthlichen Sinnes, und verlangt eine gut gebildete Stimme, welche die gewöhnlichen Gesangesfertigkeiten sich eigen gemacht hat. Vom All. an tritt unruhiges Verlangen und immer heftigere Erregung an die Stelle, im kurzen Rezitativ, dann im All. con fuoco, wo es kampflustig wird. Preis 10 Gr. — Die Sopranarie: „Meine Pflichten zu erfüllen war stets meines Strebens Ziel," $^4_4$, Es dur, ist ein ausgeführter, im Tempo mannichfach, aber nie grundlos wechselnder Gesang der Leidenschaft, von Erinnerungen an vergangene glückliche Tage durchzogen, die zu neuen Hoffnungen anregen, deren Erfüllung willig mit Opfern des Glanzes erkauft werden sollen. Die Melodieen sind natürlich ungezwungen und die Bravour nicht zu schwierig und doch glänzend. Die Arie kostet 12 Gr.

Wären diese Gesänge nicht allein der ansprechenden Musik, sondern auch des Situazionsinhaltes wegen an und für sich, ohne Bezug auf den Faden der Oper, für häusliche Unterhaltungen brauchbar und Vielen dafür angenehm, so hätten wir zur Angabe derselben einen Grund weniger. Denn dazu können wir in Teutschland, wie es noch bis jetzt hierin steht, wohl schwerlich auch nur einige Hoffnung haben, dass es irgend einem teutschen Theater einfallen sollte, diese Oper zu versuchen und von den Brettern herab dem Publikum näher bekannt werden zu lassen. Dafür haben wir ja fremde Opern! Sind sie nicht besser, ja sogar in vielen Dingen, am meisten für unsere innern Zustände, bedeutend schlechter, so sind sie doch fremd, eine Empfehlung, die alles Gute und Schlechte überwiegt. Was gehen den Teutschen die Teutschen an! Mögen sehen, wie sie fortkommen. Wir amüsiren uns gern ausser uns: das Fremde ist amüsabler; es geht nicht in's Blut und hat etwas hübsch Lockeres, Sonderbares, Leichtfertiges, was uns allerliebst unterhält, eben weil es etwas Fremdes ist. Das verlangt zuvorkommende Artigkeit, damit wir das Vergnügen haben, die Fremde gegen uns unartig zu sehen, wie z. B. jetzt die Pariser Akademie der Medizin gegen teutsche Arzneiwissenschaft. Wir bewundern ihre Keckheit, amüsiren uns daran von Neuem und lassen ihnen den glücklichen Wahn, als hätten sie uns getrumpft. So bleiben wir artige Leute, die nur ihr Müthchen von Zeit zu Zeit an den unsrigen kühlen oder doch mindestens sie so lange ohne Beachtung und Hilfe lassen, bis sie sich auf irgend eine Art durch Kraft oder Zufall auffallend bemerklich gemacht haben. Und diese Krankheit möchten wir wohl im Fache der Oper gerade zuletzt verlieren. Kalliwoda ist ein sehr geschätzter und hauptsächlich im Fache der grossen Sinfonie viel beliebter und mit Recht beliebter Komponist. Dennoch hat sich keine teutsche Bühne um seine Oper bekummert und die Allermeisten werden nicht einmal den Titel derselben kennen. Darum haben wir Ursache, wenigstens zu sagen, dass es nicht an unsern Komponisten liegt, wenn zur Erhebung der teutschen Oper nichts geschieht. Es wird auch nicht anders, wenn nicht etwas Durchgreifendes von oben herab, das heisst von einem bedeutenden Machthaber, dafür gethan wird. Der Teutsche hat einmal das Glück, sich in den meisten Fällen nur durch Meisterliches, und selbst dann nicht selten unter glücklichster Konstellazion der Gestirne, oder durch ganz ausserordentliche Thätigkeit, von flammender Ruhmsucht aufgestachelt, zu erheben. Sind jedoch am Ende die besten, welche die Sache um der Sache willen lieben, so bleibt dem Einzelnen im Fache der Oper hauptsächlich das Glück, worauf er hoffen oder besser nicht hoffen kann. Wir haben treffliche teutsche oder teutsch verwandte Opern, sind auch gedruckte darunter, allein gegeben werden sie doch nicht. Zum Theil liegt das an der Verwöhnung. Woran noch? Das haben wir schon einmal besprochen und ist kein Grund zur Wiederholung vorhanden. Es gibt Dinge, in denen wir viel Zeit brauchen, ehe wir uns umsehen.

Für das Pianoforte.

J. A. Leeerf

Sonata und *Sonata quasi Fantasia.* 2ls Werk. Eigenthum des Komponisten. Berlin, bei T. Trautwein. Preis einer jeden Nummer: 1 Thlr.

Die Liebhaber der Sonaten erhalten hier abermals von einem gründlichen, geistig begabten und durch mehrere frühere Werke beliebten und anerkannten Komponisten zwei echte Sonaten, jede in verschiedener Auffassung und fester Haltung, jede daher in ihrer Weise sehr empfehlenswerth. Die erste in C dur, $^4_4$, All. vivace, zeigt sich ganz in jener klaren, sichern Ordnung, in jener anmuthigen Einfachheit, die von der vollgriffigen Fingerfust unserer Zeit nichts wissen will, sondern sich an melodisch und harmonisch schlichte, aber anziehende und natürlich aus einander fliessende Gedankeneinheit hält, ohne das Mannichfache dabei zu versäumen; kurz, sie ist in Mozart's Art empfunden und gehalten. In derselben Weise ist das Cantabile expressivo, $^6_8$, F dur, das Pastorale, All. ma non tanto, $^2_4$, C dur, und das feurige Finale $^4_4$, das lebhaft, immer aber dem Vorbilde karaktertreu eingreift. — Die zweite Sonate, quasi Fantasia, zeigt schon durch den Titel, was sie sein will. Sie ist es der Erfindung und der Ausführung des innern Gehaltes nach, wodurch sie grössere Freiheit, mehr zeitgemässe Hinneigung, jedoch keineswegs jene Willkür gewinnt, die in unzusammenhangende Buntheit sich verliert und von Manchem vorzugsweise mit dem Namen der Originalität meist fälschlich beehrt wird. Vor dieser willkürlichen Buntheit bewahrt sie schon der Mangel an zehnfingeriger Vollgriffigkeit, von übermächtig

umspielenden Figuren und Bravouren; vielmehr wird auch hier die Schlichtheit der Sonatenschreibart der Mozart'schen Epoche festgehalten und mehr auf Melodie und Harmonie, wie auf Periodenzusammenhang vertraut, woraus das Wesentliche des Anziehenden hervorblühen soll. Sie besteht gleichfalls aus vier Sätzen, die in ähnlicher Ordnung, wie in der ersten, auf einander folgen, sich jedoch im leidenschaftlicheren Geiste bewähren. Man findet im Scherzo einige Anklänge von Beethoven, unbeschadet der Sache. Gerade diese Fassung ist es, die einen bestimmten und durchaus schönen Vortrag und jenen tonerzeugenden Anschlag erheischt, welcher in nicht wenigen Pianofortespielern durch zu frühes Aussinnen jetzt geltender Bravouren bedeutend gefährdet wird und von Manchem gar nicht mehr möglich gemacht werden kann. Darüber klagen nun ältere Liebhaber des Pianofortespiels nicht selten, wie Viele über die heutige Vernachlässigung der trefflichen Sonatenform klagten; das Letzte mit Unrecht, was sich auch aus diesen Werken beweist, das Erste nicht ohne Grund. Meint man es aber ernstlich mit seinen Klagen, so müsste man sich mühen, sie nach Kräften zu verringern, und die Mittel ergreifen, die zur Verringerung, wenn auch nicht zu gänzlicher Beseitigung führen. Liebt man die Sonaten, so müsste man sie kaufen und spielen; will man einen tonvollen Anschlag, so müsste man vorwärtsgeschrittene Schüler in solcher Weise geschriebene Tonstücke nicht zu selten spielen lassen. Beide Sonaten sind dazu sehr geeignet. Man versäume nur nicht, was helfen kann: Gelegenheit zum Guten jeder Art ist vorhanden, wie man sieht; es kommt darauf an, dass man sie benutzt. Wünschend dass man dies thue, zeigen wir noch einige Druckfehler an, die nicht Jeder errathen dürfte. In der ersten Sonate verwandele man auf S. 6 im fünften Takte der letzten Klammer die beiden Viertel der rechten Hand in *h c*; auf S. 9 setze man im dritten Takte der vierten Klammer vor das *c* des Basses ein ♯. — In der Fantasiesonate erleichtere man das richtige Spiel auf S. 3 im fünften Takte der zweiten Klammer durch ein *b* vor dem *a* des Basses und im sechsten Takte durch ein *b* vor dem *g* der rechten Hand; S. 12 füge man anfangs des Diskantes der vierten Klammer zwei ♯ vor *es* und *b* und im dritten Takte ein ♯ vor *f*; S. 13 im fünften Takte der dritten Klammer ein ♯ vor das *b* des Basses; S. 22 gebe man der letzten Note der rechten Hand der zweiten Klammer ein ♯. —

Friedrich Kalkbrenner

L'Ange déchu, grande Fantaisie sur une Mélodie de *Ad. Vogel.* Oeuv. 144. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Gr.

Dieser allbekannte Komponist und Virtuos, über dessen Werke und Verdienste, die ihm nur eine einseitig entgegengesetzte Richtung, welche nichts Anderes als sich selbst anzuerkennen vermag, abzusprechen im Stande ist, in diesen Blättern oft und ausführlich gesprochen wurde, liefert hier abermals ein äusserst elegantes Bravourstück, was guten und nicht in einer einzigen Manier festgerannten Pianofortespielern eben so willkommen sein wird, als glänzenden musikliebenden Gesellschaften. Was zum geschickten Vortrage seiner Virtuosenleistungen gehört, ist gleichfalls nicht unerörtert geblieben. Wir erwähnen dabei nur, dass die Sauberkeit und Eleganz des Vortrags, die schlechthin dafür erfordert werden, nicht wenigen, darunter auch sonst tüchtigen Spielern recht wohl zu Statten kommen würde; man dürfte doch damit auch für den Vortrag anderer Werke Vieles gewinnen. Nichts ist in der Kunst schädlicher als anmassende Einseitigkeit und jenes daraus hervorgehende schnode Absprechen, das den Geschmack der ganzen Welt in Pacht genommen zu haben und nur allein den rechten zu besitzen vermeint. Das Stück ist in seiner Weise und für seine Zwecke schön, auch für viele Pianisten nützlich.

Friedrich Chopin

Valse pour le Pianoforte. Oeuv. 42. Ebendaselbst. Pr. 16 Gr.

Die eigenthümliche Weise dieses eben so bekannten und in der neuesten Zeit vielfach besprochenen Komponisten herrscht auch in diesem ausführlichen Walzer, der durch freundlich melodische Rhythmen den vielen Freunden des Mannes sich nur noch angenehmer machen wird. Dass man darin das Frappante nicht vermisst, brauchen wir kaum zu erwähnen. Der Walzer empfiehlt sich selbst. Eine eigene Tonbezeichnung und Mischung des Rhythmischen wollen wir denen, die das Werkchen noch nicht kennen, in Noten hersetzen:

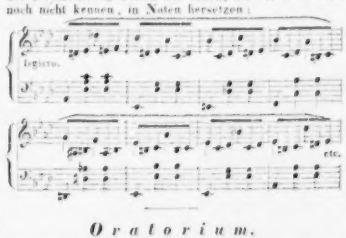

Oratorium.

Johannes der Täufer, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt — von Edward Sobolewski. In zwei Theilen. Clavieraus-zug von *Bertha Dorn.* Königsberg in Preussen, beim Componisten. Jetzt in Commission bei Frdr. Hofmeister in Leipzig. Preis 3 Thlr.

Nach einem kurzen Vorspiele beginnt der Chor All. mod., *C dur*: „Suchet den Herrn, weil er zu finden ist" u. s. w. imitatorisch, eigen durch vielfache Modulation, ohne viel Melodieenfluss, oft an das Chorlmässige,

nur mit imitatorischem Wechsel der Stimmen, sich haltend. Der Chor ist von den gewöhnlich geltenden Eingangssätzen ganz verschieden. Ein kurzes Bassrezitativ, am Ende ins Taktmässige übergehend, führt zum zweiten Chore, All., $^4_4$, G dur, länger und bewegter ausgeführt, in gleich starker modulatorischer Verbindung, die, rein getroffen, eine eigene Gewalt haben muss, deren Besonderes im näheren Verbande mit der festgehaltenen rhythmisch melodischen Figur eine eingänglichere Wirksamkeit gewinnt. No. 3. Der Tenor erzählt im kurzen Rezitativ, dass viel Volk sich von Johannes taufen liess und dass ihn die Priester fragten: „Wer bist du?“ womit der Männerchor eintritt, dem der Tenor als Erzähler die Solosantwort gibt, also dramatisirt, schnell vorübergehend. Warum im Deklamatorischen gesetzt ist: „die uns, die uns, die uns gesandt haben?“ Es dürfte weniger Grund haben, als die fortgehend rasche und unstäte Modulazion, die zuweilen in das Unisone greift, wie jetzt häufig. Die volle Antwort nimmt der Solobass dem Tenor ab. Am Ende wäre die gemischte enharmonische Schreibart der Deutlichkeit wegen einfacher zu wünschen. In No. 4 fährt der Bass als Johannes in einer Arie fort: „Der aber nach mir kommt“ u. s. w. gehalten, mehr Arioso, H moll. — Der Chor No. 5. Moderato, $^3_4$, in derselben Tonart, fugirt und im Fortgange imitatorisch, wobei das Hineintönen der Triolen der Instrumente eine gute Wirkung bringt. Gegen den Schluss wiederholt sich der nicht weiter geführte Fugensatz und schliesst homophon kräftig. Ein kurzes, gut deklamirtes Sopranrezitativ berichtet, dass Jesus sich von ihm taufen lässt. Darauf der Chor No. 6. Adagio, $^4_4$, E dur: „Sehet, welch ein Mensch!“ Wieder fugirt mit figurirter Begleitung, in angemessener Haltung mit einigen eigenthümlichen Tonstellungen und im Sinne der Verwunderung und Hinneigung zu feierlicher Stimmung. — Nachdem der Sopran rezitativisch auf die Stimme vom Himmel aufmerksam machte, fährt er in einer Arie No. 7 fort, die Worte der himmlischen Stimme zu singen, Larghetto, $^3_4$, A dur. Sie muss in ihrer nicht zu grossen Ausdehnung mit den wesentlich fordernden Instrumenten der feierlichen Stimmung sehr günstig sein. Der Chor No. 8, Moderato, $^2_2$, das nach vier Takten in $^6_8$ übergeht, hat die Vorzeichnung von A dur. Beide Taktarten wechseln anfangs mehrfach, bis zuletzt der $^2_2$-Takt die Oberhand behält; auch die Tonart setzt sich bald fest. Die Gesangstimmenführung ist sehr imitatorisch und das Instrumentale zuweilen in kräftig anisoner Viertelbegleitung, hebend im bewahrt Geheimnissvollen. — Der Bass erzählt uns darauf, dass Herodes der Vierfürst den Johannes in's Gefängniss legen liess, weil er ihm die Wahrheit gesagt hatte. Der Chor No. 9 spricht die innere Ruhe des Rechtschaffenen aus: „Die auf den Herrn hoffen, die werden nicht fallen, sondern ewiglich bleiben wie der Berg Zion“ u. s. w., Moderato, $^4_4$, D dur. Kräftig und wirksam, wachsend durch belebtere Bewegung, durch Fugensätzchen, die bisher nie lang ausgesponnen, sondern in neuen imitatorischen Motiven wechselnd fortgesetzt wurden. In diesem Chore ist besonders viel Wechsel.

Der zweite Theil, welcher S. 29 beginnt, sagt uns in der Ueberschrift, dass die Verfasserin des Hilsvierauszuges unterdessen die Ehefrau des Komponisten geworden ist. Er hebt in No. 10 mit einem Chore der Johannesjünger an: „Herr Gott, dess die Rache ist, erscheine! erhebe dich, du Richter der Welt“ u. s. w. Also ein Männerchor, dreistimmig im Einleitungssatze, im fugirten All. energico zweistimmig, in verschiedenen Rhythmen sich bald zum Dreistimmigen bald zum Vierstimmigen mit gesteigerter Begleitung wendend, H moll, $^4_4$. — No. 11. Arie, Adagio, $^6_8$, H dur. Johannes lässt sich ruhig zu folgenden Worten hören: „Ich hatte viel Bekümmerniss in meinem Herzen“ u. s. w. Das Melodische wie das Harmonische sehr angemessen, im Innern Ruhe und Gewissheit, im Aeussern trüb anregende Bewegung. Dazwischen singt der Chor seiner Jünger leise, nur zwei Mal ein Forte ausstossend, was fassen wird in genauer Beachtung. No. 12. Chor der Gläubigen: „Befiehl dem Herrn deine Wege“ u. s. w. Andante, $^4_4$, G dur, sanft, doch stets in dunkeler Umschattung. In No. 13 wird von dem Christ die Rede. Der Sopran erinnert im Rezitativ, die alle sehr kurz gehalten sind: „Zu derselbigen Zeit rief Jesus seine zwölf Jünger zu sich und gab ihnen Macht über die unsaubern Geister“ u. s. w. und die Arie singt: „Kommt her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid“ u. s. w. (Tenor), Larghetto, $^{12}_8$, Es dur, sehr sanft und lebhaft durch Instrumente verziert. — Chor No. 14, Moderato, $^4_4$, Es dur: „Wohlauf! ziehe Macht an, du Arm des Herrn! Wir haben einen Gott, der da hilft und einen Herrn Herrn, der vom Tode errettet.“ Sehr schön geführt; das Grundmotiv fest benutzt und imitatorisch sehr ansprechend verkettet. Man wird errathen, dass uns nun der rezitirende Sopran die Sendung der Johannesjünger zu Jesu kurz erzählt, und im Duett No. 15 fragen zwei Basse: „Bist du, der da kommen soll“ u. s. w., Andante, $^4_4$, A dur, ganz einfach und gut, immer in Imitazionen, die Frage auf der Quinte in C dur schliessend. Im Rezitativ erzählt Jesu Antwort der Sopran und führt auf die Arie des Johannes No. 16: Larghetto, $^4_4$, Fis moll und unmittelbar nach 4 Takten All. moderato, $^3_4$, A dur. Beide Tempi und Tonarten wechseln rasch auf einander wiederholt, worauf ein Più lento, $^4_4$, Fis dur, zum kurzen Schlusssatze verwendet wird. Ein sehr getheilter Satz, der auch wohl in einigen Durchgangstönen etwas Einschneidendes für Viele haben möchte. Dies Letzte abgerechnet, was sich übrigens auch leicht von Jedem ändern lässt, ohne dass dem Ganzen nur die kleinste Gewalt geschieht, ist der Satz dennoch nicht blos eigen, sondern hat auch im Wesen des Täufers und in der Lage selbst Mancherlei für sich, was die Auffassung vertheidigt. — Es folgt nun ein längeres Rezitativ, als alle vorhergegangene, so kurz es auch gegen viele in anderen Werken ist. Der Tenor berichtet den Tanz der Herodias. Die Bitte um das Haupt Johannes erklingt im unheimlich eintönigen Arioso mit schroffen, scharfen, aber wohl zusammenhangenden Modulazionen. — No. 18. Chor der Johannesjünger. Andante, $^{12}_8$, C moll: „Gedenke, Herr, wie es uns gehet! Schaue und siehe

an unsere Schmach! Unsres Herzens Freude hat ein Ende" u. s. w. Auf diesen düstern Männergesang setzen im Larghetto, „. Soprane und Alte in As-dur ein: „Kann auch ein Weib ihres Kindleins vergessen" u. s. w. Zu ihnen treten dann die Tenore und bald darauf die Basse, nach gemessener Haltung im Orgelpunkt der Basse auf der Dominante (G-dur) schliessend, doch so, dass folgendes Tempo des Chors in unmittelbarem Zusammenhange steht. Allegro moderato, „, C-dur: „Der vom Himmel kommt, ist über Alle! Den sollt ihr hören!" Nach schlichtem, kurzen Einleitungssatze setzt eine gut durchdringende Doppelfuge ein, die jedoch nicht weiter ausgeführt andern damit übereinstimmenden fugirten Sätzen Raum lässt. Diese alle klingen dann in der Folge ineinander in das einfachen Ende auf der 56. Seite, welcher eine Seite verbesserter Druckfehler angehangen steht.

Ueberschauen wir nun das Ganze, so zeigen sich uns zuvörderst die verknüpfenden Recitative in der Regel gut, manche trefflich deklamirt, in möglicher Kürze, nicht anders sind die Arien und alle Solosätze gehalten. In allen diesen Nummern ist auf glanzenden Gesang und blos einschmeichelnd Ohrgefälliges eben so wenig, als auf Koloraturen, immer auf bestimmt Eigenthümliches und Charakteristisches gesehen, weshalb auch die sogenannten Arien grosstentheils zu arienen Tonstücken geworden sind, die gute Stimmen fordern, besonders im Portamento geschickt. Die Hauptkraft ist in die Chormassen gelegt, welche jedoch durch die kurzen Zwischensätze des Sologesanges in zweckmässiger Mischung gehoben werden. In diesen Chorkräften herrscht überall das Imitatorische und Fugirte, nicht lange Fugendurchführung vor. Dabei fehlt es nicht an eigenen und frappanten Modulazionen, so dass eine gute Darstellung dieses Oratoriums nicht zu den leichten Aufgaben gehört. Es finden sich von Zeit zu Zeit, auch in den Einzelnsätzen, nicht gewöhnliche und daher schwer zu treffende Intervalle, hin und wieder Stimmeneinsätze, deren Töne nicht zu dem liegenden Akkorde gehören, sondern aus dem folgenden antizipirt worden sind. — Nehmen wir dies Alles zusammen, so ergibt sich schon aus dem Formellen, dass jener Ernst, der nach einem Grossartigen in eigenthümlich neuer Abzeichnung strebt, die natürlich nicht anders als durch ein freies Verschmelzen und selbständiges Behandeln schon vorhandener, ausgeprägt vorliegender Formen hervorgebracht zu werden pflegt, nicht überall frei von dem Seltsamen sein kann, welches jedoch nicht immer nothwendig in der Eigenheit des Komponisten, sondern auch wohl in der ungewohnten Anforderung an die Hörer oder die Vortragenden gesucht werden muss. Beide Theile sind deshalb nicht im Geringsten zu verklagen, am allerwenigsten indessen der Komponist, wie jeder andere Künstler, der, erfüllt vom innern Drange, das Beste seines Wesens ohne Nebenzweck zu geben eifrig gewillt ist, unbekümmert, ob es gerade irgend einem Geltenden fern oder nahe steht. So wird denn schon die von der einen Seite nicht melodischen Schmuck tragende, von der andern das scharf Modulirende der neuern Richtung in das theilweis Altgewohnte der Fugen und der Imitazionen mischende Form mehr das Aufregende als das Glatte und leicht Hinfliessende begünstigen. Noch weit stärker begründet dies der Inhalt, der einen Mann darstellt, welcher recht Christus noch Einen, am mindesten Einer von denen ist, die weiche Kleider tragen. Wir finden nun den Charaktergehalt mit der gewählten Form in vollem Einklange, die Darstellungsweise konsequent, Fleiss und Eifer bedeutend und das Ganze sehr anziehend, wenn auch zuweilen grotesk. Wer aber solche Wege geht, kann nicht auf allgemeinen Antheil rechnen. Dazu hat das Werk etwas zu Schwerfälliges, wird Vielen zu drängend, zu scharf aufregend sein und zu viel Selbständigkeit in Anspruch nehmend, wobei man das Befremdende noch nicht einmal in Anschlag bringen darf. Dessen ungeachtet ist es ein sehr schätzenswerthes Werk und verdient volle Beachtung Aller, die Eigenthümliches und kräftig Gediehenes zu ehren wissen, wie man es ehren sollte.

G. W. Fink.

Nachricht.

Weissenfels. Am 8. September liess sich hierselbst Herr Seminarlehrer *Lange* aus Gross-Treben bei Torgau auf der neuen Schulz'schen Orgel der Schlosskirche hören. Herr Lange spielte bereits im Jahre 1834, als Zögling des hiesigen Seminars, bei Gelegenheit eines Gesangfestes eine Orgelkomposizion von S. Bach nicht ohne verdienten Beifall. Seitdem hat er in Berlin unter W. Bach, Grell und Marx eben so fleissige als gründliche Studien gemacht und alsdann in Gross-Treben neben Ertheilung eines sehr gediehlichen Musikunterrichts an die dortigen Seminaristen seine eigene Fortbildung als Klavier- und Orgelspieler mit rastlosem Eifer verfolgt. So ist es ihm denn gelungen, sich nicht nur die Kompositionen von Thalberg, Liszt, Mendelssohn, Chopin und Henselt in sehr achtungswerthem Grade anzueignen, sondern auch den unermesslichen Reichthum Bach'scher Tonschöpfungen immer glücklicher auszubeuten. Zu dem erwähnten Orgelkonzerte hatte sich eine verhältnissmässig zahlreiche Versammlung von Zuhörern eingefunden, die einen erfreulichen Beweis lieferte, dass unsere Stadt, wenn auch nicht viele „Kenner," so doch manchen „Freund" der Kirchenmusik zählt. Nach einer einleitenden freien Fantasie hörten wir zuerst eine Toccata von S. Bach, D-moll, die bei aller Kunst in der Verschlingung der Stimmen einen jugendlich frischen Geist athmet und auch mit jugendlichem Feuer vorgetragen wurde. Hieran schloss sich ein gemüthvolles Andante von Hesse, welches vielleicht noch besser gewirkt hätte, wenn es ein wenig stärker registrirt gewesen wäre. Die ganze Macht des Bach'schen Genius empfanden die Zuhörer bei der nun folgenden grossen Fuge, G-dur, was sie freilich nur der eminenten Sicherheit und ausdauernden Kraft, womit sie der Konzertgeber spielte, zu danken hatten. Diejenigen Zuhörer, welche weniger Gefallen an dem brausenden Tonmeere einer Bach-

schen Riesenfuge als an den einfachen Gängen eines sanften Chorals finden, fühlten sich vorzüglich angesprochen, als Herr Lange hierauf den Choral „Straf mich nicht in deinem Zorn" mit zwei Veränderungen von seiner eigenen Arbeit vortrug, die in ihrer eigenthümlichen Haltung den Beweis lieferten, dass der Komponist seinen Weg selbständig verfolge, wie sie zu der Hoffnung berechtigen, dass er auf diesem Wege zu seiner Zeit Ausgezeichnetes leisten werde. Den Schluss der ganzen, höchst würdigen Todtenfeier machte die grosse G moll-Fuge von Seb. Bach. Ueber das vielgerühmte Werk selbst zu reden, würde überflüssig sein; bemerkt sei nur, dass Herr Lange diese Fuge mit ungeschwächter Kraft zu Ende führte, und dass dieselbe durch das ganz besonders frische und eindringliche Thema dem Verständnisse der Zuhörer noch näher trat, als die vorhergehende Fuge in G dur. Die verdienstliche Leistung des Konzertgebers fand von allen Seiten die dankbarste Anerkennung, und es ist um so billiger, solche auch öffentlich auszusprechen, da Herr Lange keinen Lohn irgend einer Art beansprucht hat.

E. Hentschel.

Feuilleton.

In *Koburg* wurde am 18. September das neue schöne Theater mit Auber's Fra Diavolo glänzend eingeweiht. Seit einem Jahre eine ist der rühmlich bekannte Virtuose auf der Flöte Herr Louis Drouet, auch als Komponist ausgezeichnet, dort als herzoglicher Kapellmeister angestellt und zum Ritter erhoben worden.

Liszt hat vom philharmonischen Vereine in London für sein Spiel in zwei Konzerten dieser Gesellschaft ein Frühstückservice von Silber empfangen. In Wiesbaden und den Stationen am Rhein hatte er früher den ausserordentlichsten Beifall erhalten. In Baden-Baden war jedoch der Beifall gemässigter, wie wir von glaubwürdigen Ohrenzeugen wissen.

In *Lublin* wurde am 9. September „Giovanni da Procida," Gedicht und Musik vom Fürsten *Josef Poniatowski*, mit stürmischem Beifall gegeben. Hauptsänger sind jetzt daselbst die Frau. Unger a. Streponi, Hrn. Rancani und Graff. Das Nähere wird folgen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden erscheinen:

Mendelssohn's Lieder

für das Pianoforte allein übertragen

von

Franz Liszt.

Erscheinen ist:

Vollständiger Gesangkursus

für Volksschulen

von

Karl Faber.

Dritte Abtheilung. Enthaltend 100 zweistimmig gesetzte Volkslieder. Preis 12 Gr.

(Erste Abtheilung 4 Gr. Zweite Abtheilung 9 Gr.)

Leipzig, im September 1840.

Breitkopf & Härtel.

In der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von **C. J. Falckenberg** in **Coblenz** sind folgende complette Clavier-Auszüge der beliebtesten Opern ganz neu, zum Theil auch elegant gebunden, commissionsweise zu verkaufen:

Adam, Le fidèle berger, Zum treuen Schäfer. Laden-Preis 3 Thlr. für 3 Thlr.

Auber, L'Ambassadrice, Die Botschafterin. Lad.-Pr. 7 Thlr. für 4½ Thlr.

— La Fiancée, Die Braut. Lad.-Pr. 3 Thlr. für 3 Thlr.

— Le Philtre, Der Liebes-Trank. Lad.-Pr. 3 Thlr. für 3½ Thlr.

— Le Cheval de bronze, Das eherne Pferd. Lad.-Pr. 8 Thlr. für 5½ Thlr.

— Le Bal masqué, Der Maskenball. Lad.-Pr. 12 Thlr. für 7½ Thlr.

— L'Estocq, Intrigue und Liebe. Lad.-Pr. 9 Thlr. für 5½ Thlr.

— Domino noir, Der schwarze Domino. L.-Pr. 8 Thlr. für 5½ Thlr.

— Das Concert am Hofe. Lad.-Pr. 4 Thlr. für 4 Thlr.

Bellini, La Sonnambula. Lad.-Pr. 6 Thlr. für 4½ Thlr.

— Il Pirata. Lad.-Pr. 8 Thlr. für 5½ Thlr.

— La Straniera. Lad.-Pr. 6 Thl. für 4 Thlr.

Boieldieu, Die weisse Dame. Lad.-Pr. 6 Thlr. für 4 Thlr.

Cimarosa, Die Heirath durch List. L.-Pr. 5 Thlr. f. 4½ Thlr.

Halevy, Les Treize. Lad.-Pr. 6 Thlr. für 5 Thlr.

— L'Eclair, Der Blitz. Lad.-Pr. 6 Thlr. für 4 Thlr.

Himmel, Die Sylphen. Lad.-Pr. 5 Thlr. für 4 Thlr.

Loerzing, Czaar und Zimmermann. Lad.-Pr. 6 Thlr. f. 5 Thlr.

Marschner, Das Schloss am Aetna. Lad.-Pr. 6 Thlr. f. 5½ Thlr.

Merendante, La Testa di bronzo. Lad.-Pr. 9 Thlr. f. 5 Thlr.

Meyerbeer, Il crociato in Egitto. Lad.-Pr. 6 Thlr. f. 4 Thlr.

Mozart, Zaide. Lad.-Pr. 4 Thlr. für 2 Thlr.

— Don Juan. Laden-Preis 3 Thlr. für 2 Thlr.

Rossini, Guillaume Tell. Lad.-Preis 11 Thlr. für 7 Thlr.

— Tancred. Laden-Preis 3 Thlr. für 3 Thlr.

Spontini, Die Vestalin. Laden-Preis 6 Thlr. für 4½ Thlr.

Weigl, Die Schweizerfamilie, franz. Text. Lad.-Pr. 3 Thlr. für 4 Thlr.

v. Weber, Euryanthe. Lad.-Pr. 6½ Thlr. für 4 Thlr.

— — Sylvana. Lad.-Pr. 6½ Thlr. für 4 Thlr.

Winter, Das unterbrochene Opferfest (franz. Text). Laden-Preis 3 Thlr. für 2½ Thlr.

Winnesänger, der, dritter Jahrgang. Lad.-Pr. 3½ Thlr. für 2 Thlr.

Wer mindestens fünf Opern kauft, erhält bei kostenfreier Einsendung des Betrages ausserdem noch 10 Procent Rabatt.

Bei **C. A. Klemm** in **Leipzig** erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Brunner, C. T., Op. 12. Klänge für Kinder, 5te Heft, für Pianoforte.

Reissiger, C. G., Op. 153. Elegie et Rondeau pour le Cor chromatique avec accomp. de l'Orchestre, avec Quatuor, avec Pianoforte.

— **F. A.**, Op. 43. Jubal. Die schweren Zeiten. Das Regenwetter. Drei launige Gesänge für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen.

— — Op. 44. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

finden meinen, wo sich ihrem Blicke unendlich mehr darstellen würde, — im Shakespeare. Auch aus seinen Werken scheint man nur die Scenen auszukörnen, in denen jene Neigung zum Pathos Nahrung zu finden glaubt, und man weis es ja, wie sehr sich die Commentatoren jenes Dichters, ein Johnson, Steevens, Warburton, Grey u. s. w. bemühet haben, dergleichen Stellen im Hamlet, Makbeth, Othello u. a. zu bezeichnen und hervorzuheben, während man es recht christlich zu beklagen schien, dass Shakespeare sein Genie nicht einzig für diese Darstellungen verwandt habe. Man vergass ganz, dass bey dem ächten Dichter diese ausschliessliche Tendenz zum Pathetischen gar nicht gefunden werden könne, die sich nur gewöhnlich bey dem Anfänger vorfindet, der das Schöne immer nur in seinem Triumph über alles Widerstrebende darstellen möchte, ohne zu bedenken, dass das ruhige Schöne nichts weiss und wissen mag von Kampf und Sieg, Ovationen und Triumphen.

Wenden wir diese monotonische Vorliebe für das Pathetische auf die Musik der Engländer an, so, dünkt mich, bekommen wir Aufschluss genug über die notorischen Mängel ihrer Musik.

Die Musik der Deutschen hat der Stufen viele durchwandeln müssen, ehe sie die Höhe erreichte, auf der wir sie jetzt erblicken. Viele Namen sind verhallt, die einst galten, viele Werke untergegangen, die einst als Produkte der Kunst verehrt wurden. Es ist sehr natürlich, sehr gerecht, dass sie vergessen sind; aber demjenigen, der einmal eine Geschichte der deutschen Musik zu schreiben wagen sollte, wird die Mühe dadurch gar sehr erschwert werden: denn er darf sie keineswegs übersehen, weil auch das Verfehlte einer Charakteristik bedarf, um den wunderbar verschlungenen Weg zu bezeichnen, den die Deutschen nehmen mussten, ehe sich ihnen der Vorhang öffnete, hinter dem sie das Schöne erblickten. Rohheit, Gemeinheit, sogenannte Natürlichkeit, kalte Künstlichkeit, die den Fleiss nicht überwunden, Ueberladung, Bizarrerie aller Art: — meine Leser werden sich, leider ohne alle Mühe, so mancher vaterländischen Kompositionen erinnern, bey denen irgend eine dieser traurigen Eigenschaften die hervorstechende ist! — Wir müssen einräumen, dass Deutschland gar viele musikalische Produktionen besitzt, von denen man eigentlich nicht sagen sollte, dass sie die Kritik nicht aushalten, sondern dass die Kritik sie nicht aushält. Desungeachtet zeichnete diese verunglückten Erzeugnisse des Ringens nach Musik eine Eigenschaft aus, die man bey den damaligen poetischen Versuchen unsers Vaterlandes nur zu oft vermisste: — Originalität. Es ist bekannt genug, dass nicht wenige der damals lebenden ästhetischen Schriftsteller sich selbst und ihre Eigenkraft so ganz und gar vergassen, dass sie selbst bey manchen — etwas voreilig so genannten — Dichtern Frankreichs eine gezwungene Anleihe versuchten, und statt des frischen vaterländischen Grüns, das sich ihnen darbot, die Stirn damit zu kränzen, nach einigen welken Lorbeerblättern des Auslandes trachteten, die — (wie man wohl sagen darf, wenn es gleich ein wenig prosaisch klingt) — höchstens dann unschädlich gewesen wären, wenn man sie zur Kräftigung einer — guten Suppe verbraucht hätte. — — Dieser traurige Vorwurf der Nachahmungssucht lastet auf Deutschlands Musikern keineswegs, und gewiss auch schon deshalb konnten sie sich leichter aus ihren Irrthümern emporarbeiten: denn der eigne Irrthum ist gewöhnlich nur ein einfacher, aber der fremde, den wir uns angeeignet, wird meistens zu einem doppelten; zu einem Irrthum im Irrthum. Ein freyerer Geist fing bald an in dieser Kunst zu walten; es war, als bescheide man sich, die harte und rauhe Sprache des Vaterlandes — deren vollendete Ausbildung wir erst Göthen verdanken — schon jetzt besiegen zu können, aber im Reich der Töne, die kein Vaterland haben als das Gemüth des Menschen,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Oktober. № 41. 1840.

J. F. Kittl

Jagd-Sinfonie No. 2 für Orchester. Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Preis 4 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Diese Sinfonie hat in Prag, dem Wohnorte des geehrten Tondichters, in Kassel und in Leipzig, wie wir wissen, allgemein und lebhaft angesprochen, wird auch überall, wo sie frisch und gut aufgeführt wird, sich eines grossen Beifalls erfreuen. Mit Vergnügen gehen wir an eine nähere Beschreibung eines Orchesterwerkes von einem Komponisten, auf dessen anderweitige treffliche Leistungen wir bereits mehrfach das musikalische Publikum aufmerksam machten. Steht auch auf dem Titel No. 2 (nämlich der Orchesterwerke), so ist doch diese Sinfonie das erste Werk der Art, was uns von dieses Verfassers Arbeit zu Gesicht gekommen ist. Um so nothwendiger und willkommener wird eine genaue Anzeige sein, welche uns durch die vorliegende geschriebene Partitur möglich wird. Dass sie als Jagdsinfonie einen bestimmten und naturbefreundet heiteren Gegenstand, der in sich selbst für musikalische Darstellung beschränkt ist, behandelt, liegt nicht minder vor Augen, als das anziehend Romantische, was das Bild des Jägerlebens Allen fast ohne Ausnahme so lieb macht. Es war zu erwarten, dass die Sinfonie mit einem kurzen Aufrufe zur Jagd durch Trompetenstösse und mit einem vollstimmigen Hornsatze als mit dem Beginne der Jagd einleiten würde. Wir geben Beides zur eigenen Betrachtung eines Jeden.

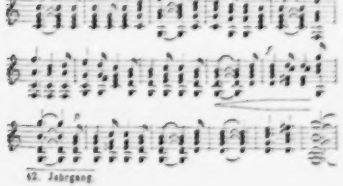

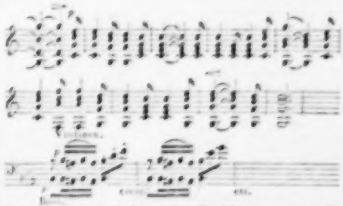

Aus dem letzten Anfange der Streichinstrumente, die ihren Uebergang noch vier Takte fortsetzen und dann den Bläsern vier Takte Gegenbewegung meist in Achteln überlassen, bildet sich sehr einfach und frisch das Hauptmotiv des Satzes, das durch kleine, aber wirksame Veränderungen theils rhythmischer, theils harmonischer Art, beide durch Instrumentenfarbung gehoben, desgleichen durch vielfache, schön eingeschaltete Zwischenmelodieen, sehr mannichfach und unterhaltend gemacht wird:

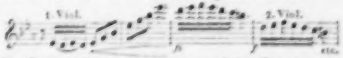

Die Bässe, oft mit der Posaune und den Fagotten, so wie mit der Bratsche verstärkt, erhalten bald anfangs lebhafte Bewegung:

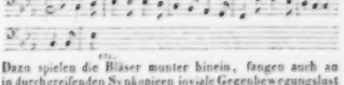

Dazu spielen die Bläser munter hinein, fangen auch an in durchgreifenden Synkopieen joviale Gegenbewegungslust einzutönen. Dass die Hörner nicht müssig sind, ist in der Ordnung. Gegen das Ende des ersten Theiles lassen die B-Hörner folgende hübsche Melodie zum Triller der Violinen auf dem ein-, zwei- und dreigestrichenen *f* hören:

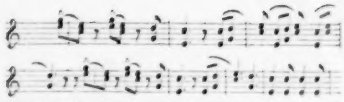

Alles dies kehrt im zweiten Theile in reicherer Ausführung und bunterer Mischung, wie es im Wesen einer fortgesetzten Entfaltung liegt, die ihr Anregendes nicht verlieren will, wieder. So verschiedenartig diese Verwebungen der zum Grunde liegenden Hauptmotive sind, so wechselnd sie in einander greifen, so wenig hat doch dabei der Komponist vergessen, was er den Hörern in Tönen vor die Sinne bringen will. Der Eifer an der Lust der Beschäftigung wird grösser, die Einzelninteressen berühren sich schärfer, durchkreuzen einander regsamer; die Synkopieen, die einen ganz andern Takt, werden sie gehörig beachtet, wie es durchaus geschehen muss, auf kurze Dauer fühlbar machen, stellen sich öfter ein, aber keineswegs bis zur Kampflust, die das Heitere der Jagd verscheuchen würde, sondern es bleibt auch der Eifer des Vorwärtsdrängens in gemüthlicher Nachgiebigkeit, so dass die Heiterkeit und die Ordnung nie verletzt, vielmehr dadurch gehoben wird. Eben darin, dass sich das Ganze des ersten Satzes nicht über die Waldlust schwingt, dabei jedoch so viel Reiz der Waldnacht eindämmert, als es teutschen Waldern, die nicht so ausgehauen sind, wie manche fremde, wesentlich ist und zu ihrem Vorzuge gereicht, finden wir das Schöne des Satzes, das seine Naturfrische und seine lockende Anmuth durch noch schwunghaftere Führung vermögen, durch fremdartigere Ritterlichkeit aus der Gegenwart in eine träumerische Ferne verlegen und folglich die Freude daran nur beeinträchtigen würde. Gerade auf diese Art bleibt es ein frisches Lebensbild der Gegenwart, so viel idealisirt, als es die Natur des Gegenstandes und der Bedarf der Kunst mit sich bringt. Kurz, uns ist der Satz eben um seiner Naturfrische willen sehr lieb, in dieser reich und mannichfach genug, mögen wir dabei auf das Rhythmische und Harmonische oder auf die Instrumentazion sehen, die vortrefflich ist. Wir wünschen ihn gar nicht fantastischer; er überstiege sonst seine Sfäre und wäre nicht mehr, was er sein wollte. Auch die Vorliebe zum Fantastischen kann einseitig werden und das gesunde Leben verkümmern.

Der zweite Satz schildert die *Jagdruhe* im Andante, ¼, As dur, und ist ausser dem Streichquartett nur mit den Holzbläsern und zwei As-Hörnern besetzt. Er ist ganz einfach:

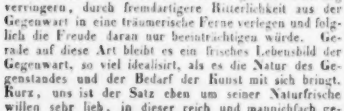

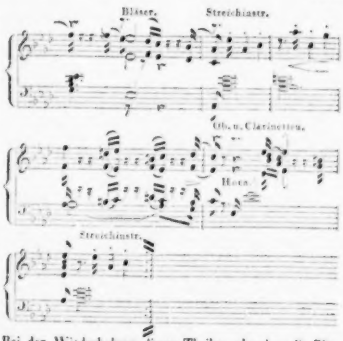

Bei der Wiederholung dieses Theiles schweigen die Bläser im achten Takte und das Streichquartett nimmt Cmoll, geht aber im zweiten Theile sogleich wieder in die angemessen ruhigen Durtonarten der nächsten Verwandtschaft in vier Takten, die vier nächsten den Bläsern mit Ritard. lassend. Der Satz ist äusserst schlicht, eine angenehme Ruhe nach fröhlicher Beschäftigung, dabei verhältnissmässig kurz. Man hat von einer andern Seite diesem Satze mehr Ideenreichthum und eine weitere Ausführung gewünscht, damit er auch in der Länge den übrigen Sätzen näher stände, wodurch Form, Gehalt und Wirkung sehr gewinnen würden. Dieses Glaubens sind wir nicht. Ganz im Gegentheil erkennen wir in dieser Haltung einen besonders hellen Gefühlstakt des Komponisten, der seine Ruhe recht gemüthlich, behaglich angenehm und erquickend, ohne Durchspickung von leidenschaftlichen Traumbildern schildern wollte und wirklich so friedlich dargestellt hat, als es freudig Ermüdeten und Naturergötzten entsprechend ist. Wir können es durchaus nicht für nothwendig erachten, dass die verschiedenen Sätze eines Werkes sich auch in der Länge der Ausführung fast gleich oder doch nahe stehen müssen. Es ist dies nur eine ganz naturgemässe Episode. Verfehlt aber diese grösstentheils ihren Zweck, wenn sie zu lang ist, so würde sie ihn hier in diesem Falle doppelt verfehlen, wo man sich rüstige, that- und lebensfrische Männer vorzustellen hat, die wohl der erschöpften Kraft ohne Ziererei eine kurze Erstärkung nicht versagen, aber auch nicht länger sich der Ruhe hingeben wollen, als es den Freudeverlangenden und bald Erfrischten Bedürfniss ist. Sie haben noch mehr mit einander abzumachen; es geht zum fröhlichen Gelage, dem durch zu lange Ruhe zu viel entzogen werden würde. Ueberhaupt wäre eher zu rathen, man möchte sich bei den Adagios oder den langsamen Sätzen im Allgemeinen nicht so lange aufhalten, als man es oft thut. Es trifft sich

nicht selten, dass die Hörer ein so ausgesponnenes, wenn auch noch so schönes Adagio doch zu lang finden, was gewiss weniger zuträglich ist, als wenn man etwas noch länger zu vernehmen wünscht. Hier aber ist die Kürze und die schlichte Einfachheit sogar sehr karakteristisch. — Wenn aber der eine grössere Ausführung und einen grossern Gedankenreichthum wünschende Mann (man sieht also, dass hier die wesentlichen Gedanken mit der Ausführung derselben in ganz gutem Verhältnisse stehen) unmittelbar darauf hinzugesetzt: „Inzwischen hat Herr Kittl durch die Bezeichnung Jagd-Sinfonie seinem Werke schon selbst eine engere Sfäre angewiesen, der es aber auch vollkommen entspricht," so verunthet er damit seinen Einwurf selbst und widerspricht der Gültigkeit seines Wunsches. Denn so lange es wahr bleibt, dass jedes Ding nicht nach dem willkürlichen Verlangen eines Jeden, sondern einzig nach der Absicht und der Wahrheit und Fülle des gewählten Gegenstandes selbst beurtheilt werden muss, der gewählten Sfäre aber *vollkommen* entsprochen worden sein soll, so muss auch nothwendig der angelegte Massstab kein richtiger und der Wunsch selbst ein falscher sein. So hoch wir auch Beethovens Sinfonieen verehren, so hohe und vielfache Genusse wir diesen Riesenwerken verdanken, und so hoch und weit sie auch Teutschlands Ruhm unnachahmlicher Genialität auf Fittigen der Bewunderung in fremde Länder tragen, eben so gewiss sind wir auch in uns, dass es nur eine grosse Einseitigkeit verrath, alle sinfonischen Leistungen einzig und allein nach dieses unvergleichlichen Heros Weise und Vorbild mustern und abschätzen zu wollen. Es hiesse dies der Kunst und den Künstlern unerträgliche Fesseln anlegen, damit die Sinfonie mit Beethovens Werken beschliessen und jedem Andern das Recht einer andern Auffassung, die doch immer möglich bleibt, von vorn herein erwürgen zu wollen. Man erwärme und erhebe sich an dem Heros, erstärke und veredle an ihm seinen Muth, fliege dann doch lieber auf seinen eigenen Fittigen, oder setze sich doch wenigstens nicht wie ein Zaunkönig auf den Adler. — Verschiedenheit dünkt uns immer besser, als Einerleiheit, und Selbstständigkeit besser als Nachahmung, wäre es auch Nachmung des Grössten. So lange es verschiedene Lebens- und Bildungsstufen gibt, so lange ist auch verschiedenes Bedürfniss und verschiedene Beförderung desselben unerlässlich. Nur nähre man uns in jeder Lage mit angemessen und echt Nahrhaftem u. s. w. Wir finden diesen Satz, ungeachtet er uns nicht auf Beethovens Berge hebt, zweckmässig schön, ganz an seiner rechten Stelle, und begehren darum nichts Anderes weder den Gedanken noch der Länge nach.

Und nun geht's, nach kurzer Erholung, gerade hinlänglich, im Scherzo vivace zur Lust des *Gelages*:

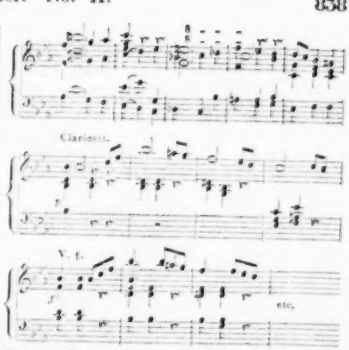

Der erste Theil schliesst, nur noch zwei Takte, die sich Jeder von selbst denkt, zu dem vorigen Notenbeispiele gefügt, in B dur; der zweite nimmt in B moll dieselbe Figur in zwei Takten den Akkord immer aufwärts und setzt mit dem zweiten Viertel des andern Taktes mit Bratschen und Bässen die Nachahmung ein, worauf nach acht Takten die Klarinette eine liebliche, etwas anders als im ersten Theile gewendete Melodie in vier Takten hören lässt, welche in den vier folgenden die Oboe ergreift und weiter führt, bis sich Alles mischt in so lebendiger und mannichfacher, immer aber so gebildeter und ungeschmückter Lust, dass es eine wahre Freude ist, die ungezwungen muntere Masse sich verschiedentlich gruppiren zu sehen und ihre kleinen, aber eindringlich hübschen Einfälle, die nie aus den Schranken brechen, zu belauschen. — So geht's denn würdig heiter gleichsam von einem Becher zum andern. Man könnte aufbrechen. Aber die Freunde sind noch nicht dafür gestimmt; es wird noch ein zweites Trio dazugethan, und Niemand ist, der es ihnen verdenkt, vielmehr würde Jedem der Abschied zu früh kommen. Und so schakert man frisch weiter, flott weg in As dur zum Jammer aller Aesthetik, welche in ihrem Katechismus Geist und Seele in dieser Tonart sich hinüber schaukeln lässt in die fromme Heimath himmlisch geistiger Wesen, in deren Klängen das Herz seine Klagen aushaucht, hingeworfen auf Gräber. Was kümmert sie die papierne Aesthetik! Sie haben ihre eigene Aesthetik, warm, lebenskräftig, siegreich, um keinen Spuk besorgt und keinen fürchtend, nach keinem Geist verlangend, als nach dem, der in Fleisch und Blut gekleidet ist, wie etwa die Jägerin. Es ist ein schönes Stück. Möchten's einmal an einer Jagertafel hören.

Endlich muss aufgebrochen und die Jagd beschlossen werden. Die Trompeten geben das Signal und die Hörner folgen nach. Finale. Allegro con fuoco:

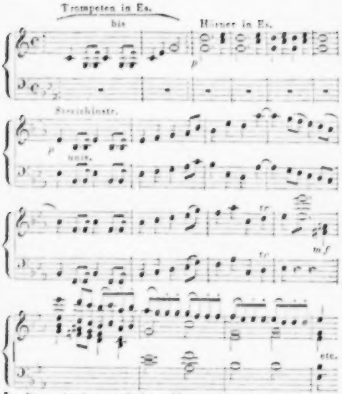

In dieser höchst einfachen Marschmelodie modulirt nun anfangs der Satz in rhythmisch geraden Gliederungen durch kleine Veränderungen in allerlei Tonarten ganz ungekünstelt und doch bedeutsam, als ob verschiedene Haufen sich zum gemeinschaftlichen Abmarsch geschäftig vorbereiteten. Und immer bestimmter und entschlossener ordnet sich, besonders durch Theilungen und Vertheilungen des leichten Motivs, der fröhliche Zug, sich nach der Freude freuend auf die stille Heimath. Es scheinen auch Etliche darunter zu sein, die sich nicht sonderlich darnach sehnen mögen; sie werden aber von den Glücklichern, wie gewöhnlich, überstimmt. Rückerinnerungen klingen zuweilen auf, aber selten, und heiter vorwärts wird es frisch und anspruchlos, gerade darum desto frischer, abgethan, wie es begonnen hatte, ein freundliches Lebensbild, rund in sich, das Jeder gern hört, das Alle erfreut, die nicht vom Rum eines schlechten Pathos (es gibt auch ein schlechtes) sich die Zungen stumpf gebeizt haben. Möge das heitere Werk recht Viele erfreuen! Man kann doch nicht immer im Sturme sausen, und die Heiterkeit wird schon ihr Recht behaupten.

Auswahl vorzüglicher Musikwerke

in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der Königl. Academie der Künste in Berlin herausgegeben. 13. Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅙ Thlr.

Diesem neuen Hefte der von uns oft empfohlenen Sammlung geht zuvörderst ein Verzeichniss der in allen Heften gelieferten Tonsätze voraus, worauf dann die gewöhnlichen kurzen Notizen über die Verfasser der hierin enthaltenen Kompositionen folgen. Das erste der diesmal auserlesenen Stücke ist eine dreistimmige Fuge für Alt, Tenor und Bass über Worte aus dem 28. Psalm von *Benedetto Marcello*. In dem vorangeschickten Lebensumriss wird Marcello gebührend geehrt, aber nicht überschätzt, was ihm zu seinen Lebzeiten seiner einflussreichen Stellung wegen sehr oft geschah und was auch des beliebten Abschreibens halber in der Folge nicht selten vorkommt. Dass er hingegen „für die Bühne nichts gefertet haben soll," widerspricht Marcello's besten Lebensbeschreibern. Es mag jedoch, besonders was die Komposizion angeht (Marcello dichtete mehrere Opernbücher, die er nicht in Musik setzte, obschon er früher Einiges versucht haben mochte), von keiner Bedeutung gewesen sein; man hätte sonst mehr daraus gemacht. Freilich ist auch ein tüchtiger Gewährsmann Hofrath *Riesewetter* der Meinung, Marcello habe seine Muse nie dem Opernfache zugewendet. — Ein anderer misslicher Umstand ist die verschiedene Angabe seines Todesjahres. Die Meisten, die nicht leichtsinnig nachschreiben, setzen 1739, Andere (nach dem Fabronius) 1732. (Wenn manche Neuere 1738 schreiben, ist dies wohl ein Irrthum.) Es wäre nicht übel, wenn dieses Schwanken durch klare Zeugnisse aufgehoben würde. Die meisten Gründe sind für 1739. Eine genaue Bestimmung lässt sich hoffentlich noch in Brescia ermitteln. Wir wollen möglichst dafür sorgen. Zunächst hätten wir unsern geehrten Mailänder Korrespondenten um gefällige Verwendung. — Die Fuge ist sehr einfach und darum für Anfänger ganz besonders nützlich.

Ein vierstimmiges Ave Maria von *Bernhard Klein* ist eine angemessene, gefühlte Arbeit, worin imitatorische Folgen von sehr guter Wirkung sind, wie sie für diesen Styl fast unerlässlich stehen. Dass an mehreren Stellen einige dreistimmige Akkordführungen in einem und demselben Rhythmus die Vierstimmigkeit unterbrechen, gehört zu dieses Komponisten Setzweise, welche auch seitdem, ihrer Leichtigkeit wegen, bedeutend um sich gegriffen hat. Dass wir mit dieser Stimmenmischung nicht befreundet sind, haben wir öfter erklärt. Aus dem Leben des thätigen und tüchtigen Mannes ist nichts auszuheben, was nicht allgemein bekannt sein möchte.

Das dritte Stück ist eine Instrumentalfuge für das Streichquartett von *Karl Wilh. Henning*. Da in den neuesten biografischen Werken nichts Bestimmtes, ausser der Anzeige einiger seiner gedruckten Kompositionen, über ihn gesagt wird, in dem Wenigen sogar Unrichtigkeiten mit unterlaufen, theilen wir hier die Lebensumrisse dieses geschätzten Mannes mit. Er wurde zu Berlin 1784 geboren. Sein Vater, Militärmusiker, brachte ihn die Anfänge der Kunst bei, besonders das Violinspiel; dann stand ihm der verstorbene Konzertmeister *Seidler* bei. Einigen Unterricht in der Harmonie gab ihm der Konzertmeister *Gürlich*. 1807 wurde er als Violinist beim königl. Nazionaltheater angestellt. 1821 wurde er Musikdirektor am Königstädter Theater, dessen Orchester er organisirte und bis 1826 leitete, wor-

auf er als wirklicher Konzertmeister in königliche Dienste trat. 1833 wurde er zum Mitgliede der königl. Akademie ernannt und 1836 erhielt er die Stelle eines Musikdirektors bei der königlichen Bühne, die er noch verwaltet. Als Komponist zeigte er sich stets sehr thätig und gewandt, schrieb unter Anderm auch eine Oper, mehrere Kantaten u. s. w., neigte sich aber immer mit vorherrschendem Talente zu Instrumentalarbeiten, die nur zum Theil im Drucke erschienen sind. Die hier mitgetheilte, noch ungedruckte Fuge in freier Schreibart ist sehr gut und wirksam.

Joseph Haydn

Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. No. 5, 6, 7, 8. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: 12 Gr.

Ueber das Wesen und die Vortrefflichkeit dieser höchst nützlichen und längst gewünschten Partiturausgabe haben wir gleich nach dem Erscheinen der ersten Lieferungen gebührend gesprochen S. 501, worauf wir uns beziehen. Ueber die ausserst sorgsame und schöne Fortsetzung derselben wird sich jeder Musikfreund mit uns lebhaft freuen. Es ist kaum nöthig, noch ein Wort der Empfehlung hinzuzufügen. Welcher tüchtige Musiker und gebildete Musikliebhaber wird Haydn's Quartette entbehren wollen? So wie jeder Streichinstrumentist und jeder Hausvater, der Genuss am Hören gediegener und erquickend freundlicher Arbeiten dieser Art findet, sich die Stimmenausgabe bei Peters in Leipzig angeschafft haben oder noch anschaffen wird, eben so sehr wird er auch nach der Partitur derselben verlangen, sobald er nur Partituren zu lesen im Stande ist. Solche Liebhaber gibt es aber in Teutschland nicht wenige. Musikern von Profession sind sie aber unentbehrlich. Von jungen Männern, die sich noch zu bilden haben und die solche und ähnliche Werke doch vernachlässigen wollten, würden wir und alle gutgesinnte Musikkenner keine gute Meinung haben. Wir haben aber nicht die geringste Ursache, vertrauend auf den gebildeten Sinn der Meisten, an der weiten Verbreitung derselben zu zweifeln. Wir geben daher nur noch näher an, welche Werke J. Haydn's in diesen vier Nummern geliefert worden sind, und rathen zugleich denen, welche die Leipziger Stimmenausgabe noch nicht besitzen, sich mit den Partituren auch diese zu verschaffen, um diese Meisterwerke gelegentlich in ihren Häusern zu Gehör bringen zu lassen und nach und nach zum Besitz derselben zu gelangen. Besitzt man sie nicht selbst, so stört man sich nicht nur vielfach den Genuss, sondern hindert sogar die eigene gesunde Bildung. No. 5 der Partitur bringt das Quartett aus G dur, das der 24. Theil No. 2 der Leipziger Stimmenausgabe enthält; No. 6, gleichfalls aus G dur, steht als No. 1 im 5. Theile; No. 7, aus Es dur, als No. 2 im 3. Theile; No. 8, aus E dur, im 1. Theile als No. 1 der Leipziger Stimmenauflage. Eine neu verstärkte Liebe zu diesen Werken und eine vermehrte Aufführung derselben wird segensreich in den Fortgang unserer Musikbildung eingreifen.

Antonio Caldara

Crucifixus für sechzehn Singstimmen, mit Pianofortebegleitung herausgegeben von G. W. Teschner. 1840. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Es ist von diesem berühmten Tonsetzer im Allgemeinen so wenig durch den Druck veröffentlicht worden, und in den letzten Jahren, so viel wir wissen, gar nichts, dass sich jeder Freund gediegener Musik über die Ausgabe freuen muss. Viele unserer heutigen Musikbeflissenen, ja Musikkundigen wird es geben, die von diesem Meister noch nicht einen einzigen ausgeführten Satz zu Gehör bekommen haben. Hat auch die Neigung der Musiker zum Geschichtlichen ihrer Kunst gegen alle übrige Künstler anderer Art immer bedeutend, ja auffallend zurückgestanden, von welcher Erscheinung die wohlbekannten Ursachen eben nicht zu den erfreulichen gerechnet werden können, so wollen wir doch nicht glauben, dass die Gleichgiltigkeit gegen eine mehrseitige Bildung ihrer selbst so weit gehen könnte, dass die Mehrzahl der Tonkünstler und ihrer Bildungs-verwandten Liebhaber der Musik eine so leicht zu erlangende Hülfe für solide Vermehrung ihrer Kenntnisse unbenutzt lassen sollte. — Was man neuerdings im Auslande über Caldara als Opernkomponisten geurtheilt hat, gehört nicht hieher. Die Urtheile über den Kirchenkomponisten Caldara, die unsere geehrtesten Männer abgegeben haben, sind ohne Unterschied von der Art, dass man wohl Grund haben dürfte, wenigstens Einiges von seinen Arbeiten, namentlich diejenigen, die er nach seiner Versetzung nach Wien schrieb, mit Fleiss und Sorgfalt durchzugehen, bis man damit hinlänglich vertraut werde. Die Neigung, etwas von diesem Manne hören zu wollen, würde sich dann von selbst finden. Sehen wir noch darauf, dass er für Musikstudirende vor Allem in einem wichtigen Punkte äusserst unterrichtend ist, so dürfte dies zur Aufmerksammachung auf ein so wohlfeiles Werk völlig hinreichen. Um des Vortheils derer willen, die bis jetzt nur den Namen des Mannes kennen, mögen zu näherer Bestimmung nur noch einige namhafte Urtheile über diesen Tonsetzer stehen. *Albrechtsberger* schreibt in seiner Anweisung zur Kompositionslehre (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, S. 163: „Will man alle Stimmen nachahmend machen, wie es Caldara in allen seinen Kirchensätzen und Madrigalen vortrefflich anzubringen gewusst hat, so ist es noch schöner und künstlicher.“ Diese Imitazion der musikalischen Motive ist es eben, zu deren Studium dieser Mann in seinen ernsteren Werken ganz vorzüglich zu empfehlen ist. *R. G. Kiesewetter* spricht in seiner Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1834). S. 85. Folgendes im Allgemeinen über ihn: „Ant. Caldara's, Kaiser Karls 6. Vizehofkapellmeisters Werke kann der Kenner in der Partitur nicht betrachten, ohne die Leichtigkeit in der kunstvollsten Textur und die Reichhaltigkeit der Erfindung zu bewundern; so wie Jedermann bei deren Aufführung von der Anmuth seiner Motive und deren treffendem Ausdrucke ergriffen wird.“ — Beider Männer Urtheil

unterschreiben wir hier und sind überzeugt, dass jeder Partiturenleser, sobald er das vorliegende Werk durchgesehen haben wird, vollkommen damit einverstanden sein wird. Man schadet sich also selbst, wenn man dergleichen Ausgaben nicht beachten wollte.

Und dennoch bringt die Ausgabe noch einen besondern Gewinn zur Vermehrung der Ein- und Umsicht Vieler. Bisher hat uns Keiner der neuern Lebensbeschreiber, von unserm Gerber an bis heute, auch nur mit ein paar Worten gesagt, dass wir von Caldara auch 16stimmige Sätze besitzen. Sie müssen es also doch nicht gewusst haben. — Um so dankbarer sollten Viele die äusserlich und innerlich vortreffliche Ausgabe beachten, sowohl die Studirenden als die Sammler. — Die vier Diskante treten hart nach einander ein in der besten Verschmelzung mit den vier Altstimmen, die in höchst anziehender Ordnung folgen; eben so Tenore und Basse. Es ist etwas höchst Ergötzliches, ein solches wohlgeordnetes Kunstgebäude zu überschauen; von dem Belehrenden wollen wir keine Worte machen, es versteht sich von von selbst. — Die darunter gesetzte, einfach akkordliche Pianofortebegleitung muss überaus willkommen und sowohl für Erleichterung der Uebersicht als für etwaige Aufführungen, die Singakademieen sehr zu wünschen wären, nützlich sein.

Nun noch ein paar Worte über den Zusatz auf dem Titel: „Ant. Caldara, geb. 1678 zu Venedig, gest. am 28. August 1763 ebendaselbst." Der Zusatz, den mehrere neue Bücher, die sich um solche Angaben bekümmern sollten, ganz unberührt lassen, ist nach der neuesten Angabe richtig, stimmt auch ziemlich mit Gerber's Angabe. Wenn aber Herr Fetis dasselbe sagt und doch hinzusetzt, Caldara starb in einem Alter von 92 Jahren: so ist ja Eins oder das Andere doch offenbar nach Adam Riesen's Rechenbuche um 7 Jahre falsch. — Also muss auch hier Eins berichtigt werden, wenn wir uns nicht mit einem Quidproquo behelfen wollen.

Zur Erleichterung der Aufführung dieses gar nicht lange dauernden Meistersatzes hat die eben genannte Verlagshandlung, welcher wir auch für diese Veröffentlichung zu Danke verpflichtet sind, in

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Stimmen. 26. Lieferung. Pr. $^2/_3$ Thlr. (Subscriptions-Preis $^1/_3$ Thlr.)

bestens gesorgt. Diese fortlaufende Ausgabe von Ausgesetzten bedeutender Werke ist schon oft besprochen, auch Jedermann bekannt. Die Notiz davon ist also hinreichend.

Zugleich erwähnen wir noch:

Crucifixus für Contralt-Stimme componirt von *Cajetan Latilla* (1738 Kapellmeister von S. Maria Maggiore zu Rom). *Mit Begleitung des Pianoforte* 1840 *herausgegeben von G. W. Teschner.* Ebendaselbst. Preis $^1/_4$ Thlr.

Dies ist nichts als eine geschichtliche Merkwürdigkeit, bewesend, wie einer und derselbe Gegenstand zu einer und derselben Zeit auf so völlig verschiedene Art behandelt werden kann und wird, dass man wohl erkennt, nach einem und dem andern Meister ist der Geschmack einer Zeit durchaus nicht zu beurtheilen. Es gehört mehr dazu. Dieser Satz wird die Lobeserhebungen, die man diesem Manne gemacht hat, Niemanden beglaubigen. Er war jedoch mehr Operukomponist. Da aber nichts von ihm bekannt ist, durch den Druck nämlich, ist das kurze Stück immerhin merkwürdig.

Nachrichten.

Magdeburg. Hier wird auf das Eifrigste ein neues Oratorium von A. Mühling „*Boudacius*, der Teutschen Apostel" eingeübt, und wenn es dem Komponisten gelungen ist, bei dem interessanten Stoff und Gegenstand des Textes, ihn eben so originell und karakteristisch aufzufassen, wie bei seinem letzten Oratorium Abbadona, was ihm, ungeachtet der Schwierigkeiten, welche ihm das etwas aforistische Gedicht darbot, einen so bedeutenden Ruf gegründet hat, so wird dieser durch das neue Werk noch mehr befestigt werden und ihm den guten Klang sichern, den er bereits als sinniger Liederkomponist sich so anerkannt erworben hat. Die Aufführung soll im Oktober stattfinden und sind dazu alle hier vorhandenen nicht unbedeutenden Mittel in Anspruch genommen, zu denen das Fundament der seit 25 Jahren bestehende Seebach'sche Gesangverein abgibt.

Die letzte grosse Aufführung war Mozart's Requiem, was als Todtenfeier für den verstorbenen König in der St. Johanniskirche am 22. August gegeben ward.

Von Künstlern wird *C. Müller* aus Braunschweig erwartet, der mit den Sängern Schmetzer und Pöck eine Kunstreise macht.

Halle. Seit der Aufführung des Paulus im vorigen Jahre hörten wir durch die Thätigkeit der Singakademie unter Leitung des Herrn MD. *Schmidt* in der Kirche zur allgemeinen Todtenfeier einen Choral von Eccard, einen vierstimmigen Gesang von Gallus, die Motette: Fürchte dich nicht von Bach, das achtstimmige Crucifixus von Lotti, die Arie: Ich weiss dass mein Erlöser lebt aus dem Messias, und den Chor: Siehe wir preisen selig u. s. w. aus Paulus; dann am Charfreitag die bekannte Graun'sche Passion und im Konzertsaale in drei Versammlungen den ersten Theil des Messias, den 42. Psalm von Mendelssohn, die Kantate: Gottes Zeit u. s. w. von Bach, den 103. Psalm von Fesca, und den ersten Theil der grossen Bach'schen Passion. — Herr Dr. *Naue* veranstaltete zur Gedächtnissfeier des entschlafenen Königs eine Aufführung des Mozart'schen Requiems, und in der letzteren Zeit brachte Herr MD. Schmidt die Oper Iffgenie in Tauris und die Kompositionen des Fürsten Radziwill zu Göthe's Faust zur Aufführung. Neben und zwischen diesen Aufführungen folgten sich im raschen Wechsel mehrere Konzerte. Blicken wir auf letztere zurück, so sind wir Herrn Geheimrath von *Lehmann* besonders verpflichtet für das Einstudiren zweier Mozart'schen

Opern, des Figaro und Titus, welche, im Museum von Dilettanten gesungen und von Frau MD. *Schmidt* gütigst unterstützt, sich allgemeinen Beifall erwarben. Auch erfreute Herr von Lehmann durch den Vortrag des Es-dur-Konzerts von Beethoven, eines Trio's von Reissiger, Duo's von Spohr und eines Sextetts von Bertini. Ausserdem hörten wir in den Konzerten der Berggesellschaft und des Museums Sinfonieen und Ouvertüren von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Mendelssohn, Reissiger, Weber. Gesangvorträge hatten Frau MD. *Schmidt* und Herr *Nauenburg* übernommen, und Solo's einzelner Instrumente wurden von den Herren *Schmidt*, *Sturm*, *Stöckel*, *Zander*, *Wildschauer*, *Iobisius*, *Schneider*, *Grosche* und *Hugo Zehn* ausgeführt. Von Fremden besuchte uns Herr Kammermusikus *Kummer* aus Dresden, dessen Leistungen hinlänglich bekannt sind. Ein Extrakonzert gab Frau MD. *Schmidt*, welches durch eine Festouverture (neu) auf die bekannte russische Volkshymne, eine Komposizion ihres Gatten, des MD. Schmidt, eröffnet wurde; desgleichen Herr *G. Nauenburg*, der uns unter Andern auch mit einem Dilettanten aus Kopenhagen Herrn *Schumacher* als neu auftretenden Komponisten bekannt machte. Nicht ohne alle Theilnahme hörten wir in einem von Letzterem selbst zu einem wohlthätigen Zwecke arrangirten Konzerte mehrere Komposizionen desselben. — Wenn wir nun auch der Quartettunterhaltungen des Herrn MD. *Schmidt* erwähnen, so wäre denn wenigstens treu referirt über das Gehörte. Was die Ausführung anbelangt, so ist im Allgemeinen ein Streben nach dem Besseren nicht zu verkennen. Insbesondere würde die Instrumentalmusik, wenn sie nur von Seiten des Publikums mehr Theilnahme fände, unter der trefflichen Leitung des Herrn MD. Schmidt mehr und mehr aufblühen. An Frau MD. Schmidt besitzen wir eine Sängerin, deren Stimme von seltener Frische, Stärke, Reinheit und Ausdauer ist, und die namentlich für alle kirchlichen Aufführungen ein wahrer Schatz genannt zu werden verdient. Auch Herr G. Nauenburg zeichnet sich bekanntlich durch trefflichen Vortrag, Geschmack und musikalische Bildung aus. Von geübten Dilettanten unterstützt, können wir daher mit unseren musikalischen Zuständen und Verhältnissen vollkommen zufrieden sein, wenn nur nicht zuweilen das Eine, was überall noth thut — die echte Kunstbegeisterung fehlte.

Ankündigungen.

MUSICALIEN - NOVA,

welche so eben

in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin

erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

Beethoven, L. van, Trauermarsch auf den Tod eines Helden (marche funebre) arr. für das gr. Orchester 1 Thlr. 4 Ggr., zu vier Händen 6 Ggr.

— — Pensée et douleur pensée pour Pianoforte. 4 Ggr.

Berlot, IV fantaisies sur le Comte Ory, Siege de Corinth, Moise de Rossini et Muette de Portici d'Auber pour Viol. avec Pianoforte. 4 Livr. à 16 Ggr.

Burgmüller, Fr., Der erste Unterricht belehrend und unterhaltend. — 12 lecons et 5 preludes très fac. et agréables pour le Pianoforte. 8 Ggr.

Caerlla, Choix de Duettinos fav. No. 7: Carafa „Sempre più l'amo — Dir allein schlagt mein Herz," für zwei Soprane oder Sopran und Tenor. 6 Ggr.

Choix de romances francaises. Für eine Singstimme mit franzöz. und deutschem Text und Pianobegleitung à 4 Ggr. No. 242—245. Mes amours, Notre harmonie, Mon étoile, Prière des pêcheurs, par Rondonneau. No. 245—246. La brigantine, „A quoi bon" par Monpou. No. 247. La jolie Catalane par Marmoni. No. 220—225. Une députation, Plus de mere, Jeune fille à 15 ans, Matinée, La serenade du pâtre, La retraite, par Louis Pugni.

Eckert, C., Der Waffenbruder letzter Gruss. Volkslied von Fr. Förster, für eine Stimme 4 Ggr., für vier Stimmen mit Chor ad libitum. (Mit Vignette: König Friedrich Wilhelm III. auf dem Sterbelager.) 12 Ggr.

Lipinski, Fantaisie et Variations sur les Huguenots de Meyerbeer, Op. 26, pour Viol. avec Orchestre 2½ Thlr.; avec Quatuor 1¾ Thlr.; avec Piano 1½ Thlr.

Lvoff, A., Volkslied der Russen (Hymne russe) für Militärmusik. 8 Ggr.

— — Seconde Fantaisie sur des airs nat. russes, Op. 3, pour Viol. avec Orch. 2½ Thlr., avec Quat. 1½ Thlr., avec Piano 1 Thlr.

— et Taubert, Divertimento pour Violoncelle, Violon et Piano. Op. 4. 20 Ggr.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Lieder für das Piano von C. Czerny. Lief. 1. 12 Ggr. Lief. 2. 16 Ggr.

Mozart, 7 Ouvertüren für Orchester in Partitur. Idomeneus. Früher erschien: Don Juan, Figaro, Cosi fan tutte. Subscr.-Pr. à 12 Ggr.

— Requiem. Vollst. Clavierauszug mit latein. und deutschem Text und Beilage: arr. von C. Klage. 2. Lief. à 12 Ggr., compl. 1 Thlr.

Nisle, J., 6 Duos brillants pour Pianoforte et Cor concert. Op. 31. 2 Livr. à 16 Ggr.

— — dito pour Piano et Violoncelle. 2 Livr. à 16 Ggr.

Panofka, Gard u. Ressel, Erheiterungen, enthaltend Lieblingsstücke aus den neuen Opern von Adam, Auber, Halevy, Meyerbeer u. s. w., für zwei Violinen. Heft 5. 16 Ggr.

Reissiger, C. G., Chorgesänge und Quartette für frohe Liedertafler. Inhalt: Blücher am Rhein, Der Sänger, Standchen. Op. 136. 20 Ggr.

Rondonneau, 4 Romances fav. pour une voix (mit französischem und deutschem Text) avec Piano. 8 Ggr.

Rungenhagen, C. F., 32 Singübungen leicht und fortschreitend für Sopran oder Tenor. Neue verbesserte Ausgabe von Op. 10. 11. 14. 15. 5 Lieferungen. à 16 und 18 Ggr.

— — Angelorum Cantus die nativitatis Christi per quatuor voces. Auch mit deutschem Text. 12 Ggr.

Taubert, La Sojade. Piece concertante pour Piano. Op. 42. 16 Ggr.

— — Gutenbergs Lieder, Op. 31, für eine Singstimme 8 Ggr.; vierstimmig 12 Ggr.

Truhn, Preussens Huldigungslied für eine Singstimme mit Chor ad libitum. 4 Ggr. — Neues Preussenlied. (Melodie: Heil dir im Siegeskranz.) 2 Ggr.

Weber, C. Maria von, Romances et Lieder (Leier und Schwerdt). Mit französischem und deutschem Text für eine Singstimme. No. 1. Adieu à la vie. 4 Ggr. No. 2. Consolation. 4 Ggr. No. 3. Mon pays. 3 Ggr. No. 4. Prière pendant la bataille. 10 Ggr. No. 5. Enfant dormez. 4 Ggr.

— — Lieblingsmusik aus der Oper: „Oberon" arr. für das Pianoforte zu 4 Händen. 24 Nummern. à 4 – 12 Ggr.

Zweiter Nachtrag zum Musikalien-Verzeichniss, enthaltend die seit 1837 in unserm Verlage erschienenen Musikalien. 44 Seiten.

Auf Subscription erscheint:

Moscheles u. Fetis, Die Schule der Schulen für das Pianofortespiel oder die Kunst des Pianoforte-spiels als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung, insbesondere der Lehrbücher von Joh. Seb. Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Schmidt, Cramer, Adam, Czerny, Hummel, Kalkbrenner, so wie der Vergleichung und Würdigung der verschiedenen Spielarten und Systeme der berühmtesten Meister, nebst neuen für diese Schule componirten Uebungen von Chopin, Döhler, Heller, Liszt, Kalkbrenner, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Thalberg. Auch unter dem Titel:

— — Méthode des méthodes de Piano ou traité de l'art de jouer de cet instrument etc. 6 Lief. (von 6 Bogen in Fol.) Subscr. Pr. à 16 Ggr.

Panseron, A B C musical, Solfeggien für Kinder mit Begleitung des Pianoforte. Ch. Truhn, Director des Pariser Conservatoriums, empfiehlt dieses Werk den Müttern, um selbst den Musikunterricht ihrer Kinder hiernach zu leiten und zwar sowohl für das Pianospiel als für den Gesang.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Gr.
Beethoven, L. van, Christus am Oelberge, Oratorium, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von E. F. Richter	2	12
Chopin, F., Ballade pour le Piano. Op. 38	—	16
Duvernoy, J. B., 2 airs suisses pour le Piano arr. à 4 mains. Op. 34	—	16
Herz, H., Grand Duo brillant sur un motif de l'Opéra: l'Elisire d'amore de G. Donizetti. Op. 113.	1	8
Hesse, A., 2me Sinfonie (G moll) à grand Orchestre. Op. 64	4	12
— — La même arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 64	1	16
Kalkbrenner, F., La femme du marin. Pensée fugitive pour le Piano arr. à 4 mains	—	8
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec acc. de Piano. Op. 5	—	16
Löwe, C., Legenden für eine Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. 76 à	—	18
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 42. Psalm, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von E. F. Richter	1	4
Mozart, W. A., Don Juan, Oper, für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von E. F. Richter.	3	—
Rosenhain, J., Wasserfahrt, Barcarole für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte	—	6
Schubert, F. L., Fantaisie sur la Romance favorite „Pendant la fête une inconnue" de l'Opéra: Guido et Ginevra de F. Halevy, pour le Piano. Op. 38	—	16
Siegel, D. S., Variationen über ein Thema aus der Oper Zampa von Herold, für das Pianoforte. Op. 70	—	14
Faber, K., Vollständiger Gesang-Kursus für Volksschulen, 3e Abtheilung, enthaltend 100 zweistimmig gesetzte Volkslieder netto	—	12

Verkauf eines englischen Flügels.

Der Flügel aus der Fabrik von Broadwood & Sons in London (Grand Victoria Patent), nach dessen Muster wir zuerst unsere Concertflügel mit bekanntem Erfolg gebaut haben, ist uns, nachdem wir mit diesem Zweige unserer Fabrikation völlig im Reinen sind, überflüssig, und wir sind bereit, denselben unter sehr billigen Bedingungen weit unter dem Ankaufspreise zu verkaufen. Das Instrument (in Mahagonygehäuse) ist ein ganz vorzügliches der genannten berühmten Fabrik und noch durchaus neu, indem es nur in einigen wenigen Concerten benutzt worden ist. Kaufslustigen werden wir gern weitere Auskunft ertheilen.

Leipzig, im Oktober 1840.

Breitkopf & Härtel.

In der Musikalienhandlung von **Friedr. Kistner** in **Leipzig** ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Onslow, Op. 61. Vingt-cinquième Quintetto pour Violon. 2 Thlr. 8 Gr.

Psalter und Harfe.

Lieder von Spitta

zum Singen am Pianoforte

componirt von

A. Mühling.

Magdeburg, in der Creuz'schen Buchhandlung.

Ein Heft dieser Lieder, welches der Komponist gleichsam als Probe erscheinen liess, fand nicht nur in seiner Nähe erfreulichen Anklang, sondern es haben sich auch so günstige kritische Urtheile vernehmen lassen:

1) In der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1839 und

2) In den Jahrbüchern des deutschen Nationalvereins für Musik 1839,

dass er sich ermuntert und veranlasst fühlte, nun 40 dieser trefflichen Lieder in 4 Heften herauszugeben, welche gewöhnlichen Musikfreunden angelegentlichst empfohlen werden dürfen.

Der sehr billige Preis für alle 4 Hefte ist 2 Rthlr. und einzelne Hefte werden zu ½ Rthlr. abgegeben.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Oktober. **№ 42.** 1840.

Uebersicht

der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien.

Wir haben diesmal um der Genauigkeit willen zu bemerken, dass diese Uebersicht nur von der Hälfte des Monats Juli bis zur Hälfte des Septembers reicht, also im Ganzen zwei Monate umfasst. In diesem Zeitraume haben wir erhalten:

Für Orchester und Harmoniemusik

9 Ausgaben. Das Meiste besteht aus Tänzen, z. B. von Lanner Op. 155. Für Militärmusik ist eine Sammlung von verschiedenen Komponisten erschienen. Ausserdem die in d. Bl. bereits besprochene Jagdsinfonie von *J. F. Kittl* und die Ouverture zu Shakespeare's lustigen Weibern von *A. E. Titl*, dann Beethoven's Trauermarsch, für volles Orchester arrangirt von *J. P. Schmidt*. Von beiden Werken ist gleichfalls schon berichtet worden.

Für Violine

erschienen im Ganzen 31 Nummern. Unter diesen sind No. 7 und 8 der Partiturausgabe von *J. Haydn's* Quartetten, welche wir anzeigten; 3 Partituren von *Onslow's* Quartetten No. 23 (Op. 40), No. 24 (Op. 49) und No. 25 (Op. 50); dann das vierte Quartett, Op. 16, von *W. H. Veit*; auch eines von *H. Hirschbach*, Op. 1, unter dem Titel: Lebensbilder in Quartetten. Das Preisquartett von *Jul. Schapler* ist angezeigt worden. Ferner von *Ch. de Beriot*: Les trois Graces, 3 Arien mit Pianoforte; 5me Air varié, Op. 7, mit Orchester oder Pianoforte; 3 Caprices brill. avec Pianoforte, Oeuv. 29. — Von *H. W. Ernst*: Morceau de Salon avec Pianoforte, Liv. 1; Deux Nocturnes avec Pianoforte, Oeuv. 8, Liv. 2; Thème varié, Oeuv. 9. — Von *Iosef Lipanski*: Fantaisie et Variations avec Quatuor, Oeuv. 26, und 3 Stücke über italienische Opernmelodieen, mit Pianof. — Von *Hess. Rolla*: 3 Duetti progressivi, Op. 28, für 2 Violinen. — Von *Louis Spohr*: Sonst und Jetzt, Concertino, Op. 110, in 4 Ausgaben. — Noch sind mit verschiedenen neuen Werken aufgetreten: *M. Hauser*, *J. F. Lotz*, *F. Mazas*, *Panofka*, *M. Schon*, der letzte mit 46 Uebungsstücken mit Begleitung einer zweiten Violine.

Für Violoncell

erhielten wir nur 7 Nummern. Von diesen machen wir namhaft das vierte Konzert, Op. 25, von *Max Bahrer*; Exercices von *Dotzauer*, Op. 158 und 159; von *Aug. Franchomme*, Op. 17, Liv. 1 et 2, Arrangirtes.

Für die Flöte

wurde in 15 Ausgaben gesorgt, meist für Liebhaber. Das Wichtigste darunter dürfte Folgendes sein: von *Kaspar Kummer* ein Quartett für Flöte, Violine, Alt und Violoncell, Op. 102; von *Th. Böhm* Variat. brillant., Oeuv. 22, mit Orchester oder Pianoforte; von *C. G. Belcke* Siciliano et Variat. mit Orchester.

Für die übrigen Blasinstrumente

sind nur 3 Nummern geliefert worden. Unter diesen ist noch eine für den *Czakan*, der unter No. 66 Liebhaberstanze von Strauss zum Vergnügen der Liebhaber erhalt. Die beiden andern bedenken die Klarinette, die immer noch mehr als die übrigen Blasinstrumente bevorzugt wird. Sie bekam von *Cavallini* 6 Capricci, Op. 5, und von *F. R. Gebauer* 60 Leçons methodiques en Duos pour II Clarinettes, Oeuv. 30. — Die Ursache, warum seit langer Zeit für die Bläser, die Flötisten ausgenommen, so wenig gedruckt wird, liegt nahe; wir haben sie auch bereits angegeben. Es gibt zu wenig Dilettanten. Die Musiker selbst kaufen aber in der Regel nicht viel, weil die Mehrzahl es nicht kann. Was sie brauchen, wird meist abgeschrieben. So kommen die Verleger selten auf ihre Kosten, oder haben doch keinen Vortheil von solchen Ausgaben. — Für manche andere Instrumente wird jetzt wenig oder nichts veröffentlicht, theils weil sie als Solouinstrumente nicht mehr beliebt sind, z. B. die Viola, theils weil sie in Teutschland noch zu wenig verbreitet und in Orchestern nur selten verwendet werden, wie z. B. die *Harfe*, welche diesmal auch nicht eine Nummer erhalten hat. Dafür haben wir eine seltene Erscheinung namhaft zu machen. Es ist nämlich ein Werkchen gedruckt worden

Für die Mundharmonika

unter dem Titel: „Aura oder Mundharmonika, als musikalisches Instrument dargestellt mit Zeichnungen und Notenblättern von *H. L. Schmidt*.“

Für Guitarre

zählen wir 9 Hefte. *M. Carcassi* gab Variatus in Op. 14; *E. Sellenare* Arrangirtes, und *Kaspar Kummer* in Op. 92 Divertissements für Flöte, Violine und Guitarre. Das Uebrige besteht aus Kleinigkeiten, meist aus arrangirten Tänzen.

Für Pianoforte

a) *mit Begleitung anderer Instrumente* zusammen 21 Werke, worunter eine neu aufgelegte Sonate mit Violine in G von Beethoven ist (Op. 9); Einiges von *Ch. de Beriot*, von *Fürstenau* Op. 130, von *Kelz*, von *J. A. Kummer* Op. 62, von *Osborne*, von *Herz*, von *Lafont*, von *Lasekk* und *Frdr. Kummer* u. s. w. — b) *Vierhändiges*, wozu wir sogleich zwei Ouverturen rechnen, wurde mit 23 Heften vermehrt. — c) Unter den Ausgaben für *zwei Hände* befinden sich 8 Ouverturen. Diese dazu gezählt, haben die Pianisten unter 108 sehr verschiedenartigen Nummern die Auswahl. Mehrere neue Auflagen Beethovenscher Sonaten und eine begonnene Sammlung der vorzüglichsten Klavierkompositionen von *Louis Berger* (Cah. 1) stehen oben an. Für diejenigen, welche die letzten Gedanken berühmter Männer lieben, führen wir noch an, dass *H. Herz* Paganini's letzten Gedanken für das Pianoforte eingerichtet hat. — d) an *Variationen* sind wir durch 9 Nummern reicher geworden, über die sich nichts sagen lässt, bis wir sie eingesendet erhalten. — e) *Tanzhefte* fehlen nie; es sind wieder 41 gedruckt worden. Dazu kommen noch f) 10 Hefte *Märsche*. Unter diesen ist einer von *Breidenstein* auf den Tod Friedrich Wilhelms 3. komponirt worden. — g) An *Lehrbüchern* ist auch kein Mangel. Wir empfingen wieder 8 Auflagen, von denen wir die umgearbeitete praktische Pianoforteschule von *J. B. Cramer* hervorheben und von *C. Czerny* die Schule des Vortrags und der Verzierungen, Op. 575. — Im Ganzen ist demnach das Pianoforte mit 220 Werken oder Heften bereichert worden, was für zwei Monate nicht wenig genannt werden kann.

Für die Orgel

wurden uns 7 Hefte geliefert, von denen das Wichtigste bereits angezeigt wurde. *Rinck's* theoretisch-praktische Anleitung zum Orgelspielen, Op. 124, ist vollendet worden (3 Theile), und der 8. Jahrgang des Museums ist bis zum 4. Hefte (mit) vorwärts geschritten.

Gesangmusik für die Kirche

ist verhältnissmässig reich bedacht worden; wir zählen 26 Werke, von denen das Allermeiste schon beurtheilt wurde. Von dem, was wir noch nicht sahen, haben wir besonders ein Werk des Freiherrn *G. v. Tucher* zu nennen: „Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. und 17. Jahrhundert's geschöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemeinen-Choralbuches bezüglich der ältern Periode des Kirchengesanges."

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

erschienen im Ganzen nur 3, denn die Partiturausgabe des Don Juan, über dessen Wichtigkeit wir sprachen, darf nicht hierher gerechnet werden. Sie steht in jeder Hinsicht unter der

Opernmusik

oben an, ist auch das einzig Bedeutende, was wir zu nennen haben, denn die Klavierauszüge von Mozart's Don Juan und Figaro besitzen wir schon recht gut, so dass wir die neuen Auflagen nicht einmal ein Bedürfniss nennen können. Als vollständig gelieferte Oper im Klavierauszuge haben wir noch la Vestale von Mercadante anzugeben. Alles Uebrige sind Kleinigkeiten. Die Jahreszeiten von J. Haydn gehören wieder nicht hieher, sondern unter Konzertmusik. Im Ganzen 10 Nummern.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

vermehrten sich durch 41 neue Ausgaben, worunter sich mehrere Sammlungen von *H. G. Nägeli* und die Fortsetzung der Volkslieder von *A. Kretschmer*, jetzt von *A. W. v. Zuccalmaglio*, befinden (11s und 12s Heft). Das Wichtigste ist gewürdigt und wird es, sobald man es wünscht.

Einstimmiges mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre.

Solcherlei Sammlungen sind jetzt immer viele; wir zählen 88 Lieder- und Gesang-Hefte mit Pianoforte- und 5 mit Guitarren-Begleitung, also zusammen 93. Ausser den bekannten Liederkomponisten und denen, die wir in diesem Jahre als neue einführten, erwähnen wir nur noch *Ch. de Beriot* mit einer Kavatine „Liebesschwärmerei," und seine verstorbene Gemahlin *Malibran-Garcia* mit einer Romanze. Eine Menge einstimmiger Kompositionen sind beurtheilt, eine neue Heerschau folgt. Auch

Lehrbücher für Gesang

fährt man fort den Gesangfreunden reichlich zu überliefern. Unter diesen nennen wir die vollständige theoretisch-praktische Gesangschule von *A. Panseron*, die nun mit dem achten Hefte beschlossen worden ist. Im Ganzen erhielten wir wieder 6 Gesangschulen.

Schriften über Musik

zählen wir, ausser den laufenden Zeitschriften, 16; es kommen also fast auf jede Woche zwei. Zum Glück sind es nicht lauter theoretische, sondern auch geschichtliche und Unterhaltungsschriften. Die wichtigsten, die noch nicht erwähnt worden sind, machen wir namhaft: Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassbeispielen von *S. W. Dehn*. — *J. Franzius*: De Musicis graecis commentatio. Inest fragmentum inedium ad Ptolemaei Harmonicum pertinens. — *A. Schiffner*: Seb. Bach's geistige Nachkommenschaft, mittels des steten Fortgehens vom Lehrer zum Schüler construirt. — *F. J. Fétis*: Biographie universelle de Musiciens etc. 6e Band. — *F. W. Schütze*: Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Komposition u. s. w. Erste Hälfte. Mit der ersten Hälfte des Beispielbuches. — *Frdr. Heinr. von der Hagen*: Minnesänger. Deutsche Lieder des 12., 13. und 14. Jahrhunderts aus alten bekannten Handschriften. 4 Theile in 5 Abtheilungen. Unter Anderm mit 12½ Bogen Musikbeilagen. Preis 25 Thlr.

hier wollte man Meister seyn; und man ist es wirklich geworden, denn man gab sich der Musik ganz hin, damit sie sich uns ganz wiedergeben könne. Nur durch eine solche ungetheilte Hingebung an die Kunst mit Innigkeit und heil'gem Sinn, mit gänzlicher Vergessenheit aller Vor- und Rücksicht, nur durch einen tiefen, ewig fortglühenden, von keiner feindlichen Kälte des Lebens angefochtenen Glauben an die Kunst, kurz durch den wahren Glauben an diesen Glauben werden wir inne werden „dass sie hoch über der Zeit und dem Raume wohne, lebendig, der höchste Gedanke. Und dann mag immerhin alles im ewigen Wirbel kreisen; der ruhige Geist beharret im Wechsel.“ — Ganz anders war und ist es noch zum Theil mit der Hingebung an die Poesie beschaffen. Man glaubte genug gethan zu haben, wenn man ihr die Paar Stündchen widmete, die die Berufsgeschäfte übrig lassen, man ging hin zu ihr mit einem Sinn, den die Tagesarbeit abgestumpft hatte, um sich an ihr zu erholen und zu zerstreuen, da man sich doch bey ihr bis zur höchsten Entschiedenheit sammlen soll. Das traurige Dilettantenwesen kam auf, welches das Ansehen hatte, sich so recht eigentlich feindselig der Kunst gegenüber zu stellen, wenn es nicht, wie billig, in seiner eigenen Unbedeutenheit zerfiele, noch eher als es zu diesem Entgegenstreben gelangen kann. — Aber ganz zerfallen, ganz vernichtet ist diese Idee doch noch immer nicht. Man meint, es sey doch gar nicht übel, so nebenher auch den Musen und Grazien zu opfern, da man doch so gar oft gezwungen sey, dunklern, unfreundlichern Wesen zu opfern, aber diese Meinung weis selbst nicht recht was sie meint. Es giebt keinen Dilettantismus in der Kunst. Man ist entweder Künstler, oder man ist es nicht.

Dieses Axiom scheint denn auch wirklich bey der Kultur der Musik in Deutschland, im Ganzen wenigstens, geherrscht zu haben, und die trefflichsten Resultate davon liegen vor uns. Man darf es, ohne Ungerechtigkeit gegen andre Nationen, sagen, dass keiner derselben die objektive Wahrheit der Kunst so klar geworden sey, als den Deutschen. Wir finden in den Werken ihrer ächten Meister auch nicht die entfernteste Spur einer sich einmischenden Persönlichkeit, entfernt ist jede unkünstlerische Beschränkung in Hinsicht des Technischen, entfernt jeder Standpunkt einer unmusikalischen Reflexion, durch den selbst manche höchst bedeutende Werke der italienischen Schule den Charakter der Pittoresken bekommen haben (wie dies z. B. bey einigen Kompositionen Salieri's, Sachini's, Sarti's der Fall seyn möchte); es sind nicht Stücke aus dem Endlichen herausgerissen worden, durch deren Modificirung und Umbildung eine witzige Frivolität zu gefallen sucht: es ist das Unendliche selbst, das sich hier im Endlichen spiegelt, wir erblicken den Charakter ächter Religiosität, das fromme Hinweggeben einer engbegränzten Persönlichkeit, um sich allmälig in dem Unendlichen zu verlieren, ein Universum jenseits und über der Menschheit zu entdecken *).

Diese Tendenz zum Religiösen bezeichnet freylich, wie sich das von selbst ergiebt, nur die auserwähltesten musikalischen Produktionen der Deutschen; allein in den Werken anderer Nationen — (Cimarosa vielleicht ausgenommen, obgleich auch in ihm nur Andeutungen dahin zu erblicken sind) — wird sie in der That gänzlich vermisst, und deshalb ist

*) Ich habe mich hier in den letzten Zeilen der bestimmten Ausdrücke eines neuern Religionslehrers bedient, weil in seinem Werke, wo alles Eins und einig ist, in diesen bestimmten Ausdrücken etwas schlechthin Nothwendiges ist, so dass sie sich durch keine anderen vertauschen lassen.

Tabellarische Zusammenstellung dieser beiden Monate.

Für Orchester erhielten wir im Ganzen	9	Werke.
— Violine	31	—
— Violoncelle	7	—
— Flöte	15	—
— die übrigen Blasinstrumente	3	—
— die Mundharmonika	1	—
— die Guitarre	9	—
— Pianoforte	229	—
— Orgel	7	—
— Kirchengesang	26	—
— Konzertgesang	3	—
— Operngesang	10	—
— mehrstimmigen Gesang	41	—
— einstimmigen Gesang	93	—
Gesangslehren	6	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	16	—
Summa:	497	Werke.

W. A. Mozart.

Mit wahrer Erquickung haben wir schon öfter in diesem Jahre neue Ausgaben der wichtigsten Werke unseres Mozart anzuzeigen Gelegenheit gehabt. Diese Freude wird uns jetzt wieder und zwar wiederum in reichem Maasse. Die Pressen sind sehr geschäftig in verschiedenartiger Weiterverbreitung der vielfachen Musterbilder dieses Lieblinges der Musen und der Grazien, dieses echt menschlichen Künstlers, des Priesters der Natur und der Ideale zugleich, die er beide vereint durch das Band der Wahrheit und unverfälschter Liebe. Wir erhalten diesmal von seinen Gaben:

Sinfonie No. 11 (B dur). Partition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr 8 Gr.

Es ist alles Dankes werth, dass diese schönen Partituren mit immer gleicher Sorgfalt rasch fortgesetzt werden. Wir kommen eben von dem stillen Genuss der Lesung dieses in schlichtester Einfachheit und zierlichster Ordnung gehaltenen und dennoch den echten Stempel Mozart'scher Gedanken und Verwebungen zu sich tragenden und dadurch sinnigen und wohlthuenden Werkes. Es ist nur noch zum Streichquartett mit 2 Oboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern besetzt; dabei ist keinem Instrumente irgend etwas zugemuthet, was nicht mit seiner Natur völlig übereinstimmte und auch von massig geübten Spielern ohne Anstrengung sogleich gut und sicher gelesetzt werden konnte; Alles ist so durchsichtig wie die Luft bei heiterem Himmel an einem warmen Sommertage; es bluht und duftet, als könnte es nicht anders sein, in vergnüglichster Uebereinstimmung, ohne dass auch nur die geringste Hervordrängung eines Theiles oder irgend eine stolze Begier nach Auffallendem je fühlbar würde. Von dieser anmassungslosen Oekonomie, von diesem harmlosen Empfindungsspiel inniger Zufriedenheit, die sich in treuer Verschonerung des irdischen Gartens, den ihr der Himmel schenkte, glückselig fühlt, sind wir freilich längst zurückgekommen; wir brauchen viel, wenn wir sagen sollen: Es geht leidlich! und verlangen noch mehr, wenn wir viel haben. Und so sind wir denn, was die Mehrzahl betrifft, so weit, dass wir uns mit dem Schlichten und Naturgemässen kaum mehr begnügen; es muss gehörig prasseln, wenn wir etwas fühlen sollen. Wir finden es daher sehr begreiflich, dass man jetzt solche Sinfonieen ruhen lässt um der Vielzahl willen. Selbst unter unsern Musikern wird es Manchen geben, der das Werk kaum kennt; der Anfang ist folgender:

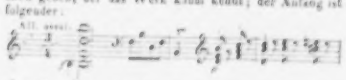

Zum Behufe der Aufführung für jetzt ist aber auch zunächst diese Partitur nicht gedruckt, sondern zum Studiren für solche Tonkünstler und Liebhaber, die es für einen Gewinn erachten, wenn jene genannten, zur Glückseligkeit des Lebens in der That nicht übeln Eigenschaften wieder in die Gegenwart treten und sich mit den massenhaftern und zusammengesetzten Vortheilen der neuern bunteren Richtung verknupfen können. Es dürfte doch auch für diejenigen, die sich über alles Lernen aus solchen Werken erheben dünken, ja gerade für diese gedoppelt, Mancherlei daraus zu erkennen und zu lernen sein, was unserer Zeit vielfachen Segen bringen könnte, wenn wir sogar den Gewinn hellerer Erkenntniss, welche eine verschiedene Auffassung des echt sinfonischen Wesens bringen muss, eben so wenig als den geschichtlichen Nutzen und die stille Erheiterung an solchen Gaben in Betracht ziehen wollten. Uebrigens sind wir gewiss, dass die echten Freunde der Tonkunst dergleichen Gaben gebührend zu schätzen wissen und sie nicht unbeachtet zu sich vorüber gehen lassen. — Ein anderes Partiturenwerk Mozarts, was eben erschien, ist aus der fortgesetzten Sammlung

Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de W. A. Mozart. Berlin, chez Schlesinger,

die Ouverture zur Oper Idomeneo. Das Werk selbst ist zu bekannt, als dass wir auch nur noch ein Wort hinzuzusetzen hätten, als, dass sie in Partitur Vielen sehr lieb und Allen überaus nützlich sein muss. Solche Werke unbeachtet lassen, hiesse eine Gleichgiltigkeit gegen die Kunst und eine so leere Ueberschätzung seiner selbst an den Tag legen, dass die übeln Folgen einer so aufgeblasenen Einseitigkeit nicht ausbleiben könnten.

Ferner sind fortgesetzt worden:

Oeuvres de W. A. Mozart. Arrangement de Louis Gall.

Bei der Anzeige der fünf ersten Hefte dieser Bearbeitung für zwei Pianoforte bemerkten wir S. 562: Dieses Arrangement bezweckt Mozarts Meisterstücke in

solcher Genauigkeit zu liefern, dass keine Note in eine andere Stellung gebracht und überhaupt nichts anders gemacht wird, als es der Meister schrieb. Für zwei Instrumente ist dies ausführbar; anziehend ist es gleichfalls. Mögen Viele im Stande sein, sich und Andern diese Freude in ihren Häusern zu machen. Man erhält zu dem früher Angegebenen:

6) *Symphonie en Ut majeur (C dur), réduite en Partition à deux Pistons par Louis Gall.* Vienne, chez Artaria et Comp.

7) *Choeur, au Melodrame: Le Roi Thomas, originellement composé par à Voix avec accomp. d'Orchestre par W. A. Mozart etc.*

Die Sinfonie in C dur ist das grossartige Hauptwerk mit der Fuge, was Jedem theuer und werth sein muss. Das andere dürfte manchem Musikfreunde jetzt unbekannt und darum anziehend sein. Der Herausgeber hat sehr genau und sorgfältig gearbeitet, so dass wir der Unternehmung möglichst weite Verbreitung wünschen und sie lebhaft empfehlen. —

Noch eine andere neue Ausgabe Mozart'scher Opern ist zum Besten häuslicher Ergötzung für Pianisten durch zwei vorliegende Hefte eingeleitet worden unter dem Titel:

Mozart's Opern für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte

eingerichtet von *E. F. Richter* und *F. C. Schubert.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Auf diese Art sollen hinter einander ausser den beiden schon gedruckten noch geliefert werden: Don Juan, die Zauberflöte, die Entführung, Cosi fan tutte, Idomeneo. Bei der jetzt so weit verbreiteten Liebhaberei des Opernspiels ohne Worte müssen diese Werke den zahlreichen Freunden solcher Unterhaltungen um so willkommener sein, je höher der Werth dieser Opern an sich steht, die ihnen doch noch nicht, so viel wir wissen, für zwei Hände ohne Gesang zugänglich gemacht worden sind. Sie erhalten für dieses Mal:

1) *Figaro's Hochzeit,* eingerichtet von *F. C. Schubert.* Preis 3 Thlr.

2) *Titus,* eingerichtet von *E. F. Richter.* Preis 2 Thlr.

Beide Männer sind dem musikalischen Publikum bekannt; beide haben ihre Bearbeitungen nicht zu vollgriffig gehalten und auf solche Fertigkeiten Rücksicht genommen, wie sie unter denen in der Regel vorzusuchen sind, die sich mit Opernwerken ohne Worte zu erfreuen pflegen. Ein allgemeiner Massstab kann in Hinsicht auf das, was leicht und schwer heisst, gar nicht angelegt werden. Es können sich daher wohl auch solche finden, die diese Opern voller arrangirt wünschen, vorzüglich in der Bearbeitung des Titus, weil ihnen das Schwierigere eben nicht mehr schwierig ist. In dieser Hinsicht ist es eben unmöglich, Alle gleichmässig zu befriedigen, sobald nicht von einer vierhändigen Bearbeitung die Rede ist. Beide Bearbeiter haben den Mittelweg vorgezogen, welcher auch hoffentlich den allermeisten Liebhabern der Liebste sein wird, besonders im Figaro. Die Bearbeitungen sind den weiter vorgeschrittenen Spielern nicht zu leicht und den mässig fertigen nicht zu schwer. Die Ouverturen beider Opern sind besonders gut eingerichtet, ohne dass die Gesangnummern von den Anforderungen an die Vortragenden zu viel nachlassen. Ist auch die Regel, dass beide Hände auf einer Taste nicht zusammentreffen sollen, richtig, noch weit nothwendiger im Vierhändigen, damit Einer den Andern nicht belästige und störe, so sind doch Stellen wie folgende im Titus S. 17 ihrer Einfachheit wegen kaum hierher zu rechnen, sobald sie ein einziger Spieler vorzutragen hat:

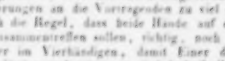

Einige bemerkte Druckfehler sind zu leicht zu verbessern, als dass wir sie hier berichtigen sollten. Mögen diese Opernausgaben Viele erfreuen, wozu der umsichtig erwägende Fleiss beider Bearbeiter nicht wenig beitragen wird.

J. S. Bach

Compositions pour le Pianoforte seul et avec accompagnement. Edition nouvelle etc. par Charles Czerny. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Oeuvres complets Liv. 5, 6 et 7. Preis jedes Bandes: 3 Thlr. 12 Gr.

Wir haben über diese in jeder Hinsicht vortreffliche Ausgabe der allberühmten Klavierwerke unsers Sebastian, als über ein würdiges Ehrendenkmal sowohl des Meisters selbst wie unsers gesammten Vaterlandes, zu verschiedenen Zeiten, mit gerechter Empfehlung des höchst wichtigen Unternehmens gesprochen. Dabei ist die grosse Sorgfalt auf Korrektheit und möglichste Treue nach Verdienst hervorgehoben worden. Weder Mühe noch Kosten sind gescheut worden, immer das Beste und Echteste zu liefern, weshalb denn auch immer mehrere der tüchtigsten und bewährtesten Kenner Bach'scher Meisterschaft zur Mithilfe gezogen worden sind. Es ist dieses sorgsame Verfahren um so nothwendiger, je höher der Werth dieser Musterkompositionen im Allgemeinen anzuschlagen ist, je schwieriger es ist, unter den mancherlei in Manuskripte sich vorfindenden Bearbeitungen einer und derselben Komposizion von dem grossen Manne selbst überall die möglichst beste Wahl zu treffen, und je zahlreicher die Manuskripte des unermüdlichen Heros noch in der Beschäftigung damit durch neue Auflagen sich vermehren. Hat es sich nun ergeben, dass selbst die reichhaltige Sammlung Seb. Bach'scher Manuskripte, welche des Herrn Hauser anhaltende und eifrigste Betriebsamkeit glücklich zusammenbrachte, dennoch keine vollständige, abgesehen von den verschiedenen Umänderungen vieler einzelnen Sätze Bach's, nur allein in Hinsicht auf ganz verschiedene Werke, genannt werden kann: so

muss uns jene gepriesene Sorgsamkeit der Herausgeber und der Verlagshandlung in jeder Rücksicht, namentlich in vermehrter Zusendung der achtungswerthesten Beistandsexemplare, nicht nur überaus löblich, sondern auch, als das Beste fordernd, höchst denkenswerth erscheinen. In der That gereicht es der Verlagshandlung zum grossen Ruhme, dass sie gleich vom Beginne des Werkes an jede Bemerkung irgend eines Stimmfähigen durch eingeholte Urtheile der Sachkundigsten treflich erwog, um das würdigste Ziel in einer nicht leichten Aufgabe immer sicherer zu erreichen. Was sie für den Band that, welcher die Bassi der Fuge enthält, haben wir bemerket, und das Publicum hat die unergründige Sorgsamkeit der Verlagshandlung, jeden wenn auch nur auf kurze Zeit begründeten Anschlund der Besitzer der neuen Ausgabe zu entfernen, gebührend anerkannt. Was in den neuen Bänden geleistet worden ist, werden wir sogleich sehen. Auf der Hinzufügung der nothwendigsten Applikaturangabe war der Vorzug gegründet, welcher die Besitzer und die Schwierigkeit der Ausstattung nur vermehren, hat sie auch dem weit überstimmigen Urtheile der Erfahrensten fortwährend bestanden. Und wir gehören unter diejenigen, die dieses Verfahren so hold es, wie es wirklich geschieht, mit gebührender Massigung und Umsicht betrieben wird, für einen höchst bedeutenden Vorzug der Ausgabe erklären. Wer es wisse, welche Mühe es auch sonst tüchtigen Spielern macht, in vielen Bach'schen Werken die rechte Applikatur zu finden, der wird auch über den Werth solcher Fingerzeige mit uns einverstanden sein. Die Ausgabe soll ja nicht allein den gewiegtesten und mit solchem Spiele vollkommen vertrauten Meistern zugänglich sein, sondern Allen, die sich am Hohen heranbilden und erheben wollen. Wir sind daher für diese Zuthat, die ja Jeder beachten kann, wie er will, im Namen der grössten Mehrzahl sehr dankbar und müssen sie für einen Gewinn erachten. Uebrigens hat jeder dieser vorliegenden Bände, einer mehr als der andere, auch sogar für manchen Kenner Bach'scher Werke, und deren gibt es doch in Wahrheit so sehr viele nicht, Manches aufzuweisen, was ihm noch ganz unbekannt geblieben ist. Der Mehrzahl hingegen wird das Allermeiste, wenn nicht geradehin Alles, völlig neu sein.

Nach diesen Vorbemerkungen wird es genügen, den Inhalt dieser Bände nur ganz im Allgemeinen anzugeben. Der fünfte Band liefert von S. 4 bis 71 fünf vollständige Suiten, und von S. 72—83 vier Duos für ein Klavier. Diese Duetten sind ununterbrochen zweistimmig, echte Duetten ohne alle Stimmenverstärkung, die Bach um eines vermeintlichen Effekts willen freilich nicht nöthig hatte. — Der sechste Band gibt ein Konzert in italienischem Style, eine Ouverture nach französischer Art nebst einer grossen Suite in Hmoll, endlich ein Thema mit 30 Veränderungen, eigentlich für ein Klavier mit zwei Manualen, die aber auch auf einem Pianoforte ausführbar sind. Die beiden ersten Werke dieses Bandes leiten nach Bach's eigener Vorschrift den zweiten Theil der Klavier-Uebung. Das Uebrige der Vorrede ist meist geschichtlicher Art, was keines Anzeigers bedarf, um so weniger, je mehr wir gewiss sind, dass Alle, denen dergleichen lieb ist, die Ausgabe selbst anschaffen und besitzen werden. — Der siebente Band liefert sechs kleine Präludien für Anfänger, eine kleine zweistimmige Fuge (Gmoll) für Anfänger, 15 zweistimmige Inventionen, 15 dreistimmige Inventionen, von Bach auch Sinfonien genannt, und 6 kleine Suiten, die französischen. — Man sieht von selbst, dass dieser Band vorzüglich für diejenigen ist, welche sich für Bach's grössere Werke heranbilden wollen. In dieser Absicht sind auch wirklich alle leichteren Bach'sche Sätze hier vereinigt worden. Wie viele unserer Musikfreunden werden sie mit dem reichsten Gewinne für ihre Bildung überkommt und namentlich selbst für ihre Unabhängigkeitsbildung der Finger benutzen! Manchem recht Vielen gegen sich selbst so wohlgesinnt sein! — Für die gewünschte Richtigkeit des Abdruckes ist das Möglichste gethan worden. Namentlich hat sich Herr M. Hauptmann in Dresden um die zweck- und sinnstimmigen Inventionen dadurch sehr verdient gemacht, dass er dieselbe nach den Autographen, im Besitze des Herrn Kapellmeisters L. Spohr, mit der grössten Sorgfalt verglich und berichtigte. — Von einer langen Empfehlung eines solchen Werkes kann ohne Belästigung des besseren Publikums nicht die Rede sein. Wir sind lebhaft erfreut, dass eben so endlosreiche als mühsam in solcher Genauigkeit und Schönheit herzustellende Werk so rasch vorwärts schreiten zu sehen. Mit grösstem Vergnügen sehen wir der Erscheinung des nächsten Bandes entgegen, der Bach's grosse Sonaten für Pianoforte und Violine enthalten wird, die herrlichsten.

G. W. Fink.

Fantasien für das Pianoforte.

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Oberon de C. M. de Weber. Oeuv. 27. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Wenn ein Pianofortevirtuos unserer Zeit, die gerade für die Bravour auf diesem Instrumente Ungeheures geleistet, ja das noch vor wenigen Dezennien für unglaublich Gehaltene durch die That in die Wirklichkeit gestellt hat, sich so grossen, von In- und Auslande so anhaltend gestegneten Ruhm erwarb, dass er unter die höchsten Vorbilder eines angestaunten und allerdings bewunderungswerthen Pianofortespiels mit Recht gestellt wird: so muss er nothwendig von einer überwiegend grossen Zahl der Musikfreunde mit Lust und Zuneigung, am meisten aber von allen tüchtigen Bravourspielern mit Begier beachtet werden. Schuld ein neues Werk der Art von einem Solchen erscheint, welches sie sich dasselbe unverzüglich anschaffen, theils um selbst zu sehen, wie viel und welche Schwierigkeiten darin gehoben werden, theils um ihre eigenen Kräfte daran zu versuchen oder sich nach Ueberwindung der neuen Steigerungen des Schwierigen mit innerm Wohlgefühl sagen zu können: Auch ich bin ein Meister? — Wenn nun noch dazu

ein solcher Mann, der seine eigenen Schöpfungen mit siegreichem Glanze, überall gefeiert, in's Leben einführt und damit Furore macht, sogar eine besondere Spielweise leuchtender Art sich erfindet oder standhaft weiter bildet und mit einem Reize zu umgehen versteht, dass sie sich zur allgefälligen der Zeit erhebt und darum zur herrschenden wird, welche bei Weitem die allermeisten heutigen Bravourkomponisten sich aneignetes und sie nachbildeten, wie das der Thalberg'schen Bravourkompositionsweise ganz unbestritten geschehen ist und noch fortwährend geschieht: so muss doch durchaus zum Mindesten etwas daran sein, was in die Lieblingsrichtungen der Zeit effektreich eingreift, die Lust der Meisten erregt, hält und fördert. Wäre dem anders, so begriffe man ja gar nicht, wie das zugienge, noch weniger, wie sich dies so lange halten und so viele Bravourkomponisten zur Nacheiferung locken könnte. Wo also das zeitgemass Wirksame für die allergrösste Zahl der Hörer und deshalb auch der Geber sich so offenbar vor die Sinne drängt, wie in diesem Falle, da wird jede Gegenrede, die Manche versucht haben, zum überflüssigen und unnützen Worte; ja sie wird nicht selten zu einem sehr zweideutigen. Gibt es doch Leute, denen der glanzende Erfolg eines Andern nicht anstelt aus Ursachen, die wir nicht erst aus einander zu setzen haben, die aber nicht eben zu den besten gehören; eine andere Art Menschen ist blos darum gegen dergleichen Bravour, weil sie nicht im Stande ist, sie zu bezwingen; und eine dritte ist es aus stolzer Einseitigkeit, als hätte Niemand ein Recht, einen andern Geschmack zu haben als sie. Diese letzte Art stacheln sich wohl auch bis zum Pharisäismus auf und dankt Gott öffentlich, dass sie nicht ist wie andere Leute. Indessen geht die Sache ihren Gang, das Leben fragt nichts darnach, lässt die Hoffärtigen beten oder murmeln, die Neider neiden, und greift rüstig nach dem Geltenden. Das ist der einfache Gang der Dinge, der sich in jeder Zeit und in der vielfachsten Hinsicht immer von Neuem wiederholt. — Hat nun auch allerdings jede Sache in der Welt ihre zwei Seiten, so sollte doch auch Jeder wissen, dass eben überall zwei Seiten zum menschlichen Leben gehören und dass Keiner ohne Rechts und Links sich bewegen kann. Wer beiderseits gleich geschickt und gewandt ist, der ist der Geschickteste und nützt nicht allein sich selbst, sondern auch dem Leben ohne Ungerechtigkeit und Dünkel das Meiste. — Daher legt sich auch jeder junge Pianofortevirtuos, der diese und ähnliche Gaben zu überwinden im Stande ist, solche und ihnen nahe stehende Leistungen gleich nach ihrem Erscheinen zu, damit er nicht zu spät komme; und wir verdenken es ihm nicht, sondern finden es ganz in der Ordnung und loben ihn darum. Es muss doch Jeder mit der Zeit, in welcher er lebt, möglichst fortgehen! Und so werden denn auch ganz gewiss nicht wenige Bravourspieler sich das oben genannte Werk dieses vielgefeierten Mannes bereits zu ihrem Eigenthum gemacht haben, und die es noch nicht thaten, werden es nachholen. Wir dürfen ihnen zusichern, je mehr sie mit demselben fertig, je besser sie mit ihm einig werden, desto lieber wird es ihnen sein, desto mehr werden sie begreifen, was damit angefangen werden kann. Im Ganzen ist es aber in Thalberg's Weise, die Jeder kennt und die wir so oft beschrieben haben, dass wir in Worten, welche solche Bravouren doch nur schlecht zu bezeichnen vermögen, kaum noch etwas hinzuzufügen wüssten; aber wir finden es in den Verbindungen und Umspielungen der beliebten Motive Webers gehalt- und sonreicher, als viele der früheren durchschlagenden Glanzpartieen desselben Mannes. Was besonders für ein Bravourstück immer am meisten spricht, ist der Umstand, dass man es immer lieber spielt und hört, was gar nicht, wieder vorzüglich im Bravourmässigen, mit allen solchen Sätzen der Fall sein kann. Um so lebhafter empfiehlt sich denn dieses in seiner Weise tüchtige Glanzwerk von selbst.

Für diejenigen Pianisten hingegen, die an solchen Werken Gefallen haben und für Alle, die, mit weniger Kraftaufwand und noch nicht der grössten Bravour mächtig, sich solche Erheiterungen gern in Gemeinschaft mit einem zweiten Spieler verschaffen wollen, ist davon eine vierhändige Ausgabe erschienen, wie von einem früheren Werke; beide unter den Titeln:

1) *Trois Nocturnes arrangés à 4 mains* composés par *S. Thalberg.* Oeuv. 21. Pr. 1 Thlr.

2) *Fantaisie sur des motifs d'Oberon etc. à 4 mains.* Oeuv. 37. Pr. 1 Thlr. 8 Gr. Beide Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dass beide Nummern in dieser Bearbeitung ungleich leichter auszuführen sind, dass aber dennoch schon Spieler von Fertigkeit dazu gehören, versteht sich von selbst. Das Arrangement ist gut und die Ausgaben in hier gewohnter Schönheit.

Henri Herz

Grande Fantaisie et Variations brillantes pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Elisire d'amore de Donizetti. Oeuv. 112. Ebend. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Dass die Melodieen der Oper von Donizetti unter die beliebtesten dieses Komponisten und mit Recht gehören, weiss man eben sowohl, als man die Art der Behandlung des oben genannten gefälligen Pianofortetonsetzers kennt. Er verläugnet sich auch in dieser Nummer nicht, hat jedoch gleich in der glänzenden Einleitung, die vier Seiten lang gehalten wird, und in mehreren Veränderungen bestimmtere Erfindung und bezeichnendere Bearbeitung als in manchen seiner früheren Werke bewiesen und in seiner immer noch Vielen sehr zusagenden und den Spielern nützlichen Weise wirklich allerliebste Variazionen geliefert, die noch für nicht Wenige den Vortheil haben, dass sie nicht zu seinen schwierigsten gehören, immerhin aber eine gut gebildete Fertigkeit voraussetzen, wenn sie gut wirken sollen, was sie fähig sind. Das Werkchen wird daher Vielen sehr vortheilhaft und angenehm sein.

Th. Döhler

Grande Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: The Gipsys Warning. Oeuv. 27. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 2 Fl.

Ein mächtiges Bravourstück, wie man sich dies schon denken kann, wenn man sich auch nur an einige Nachrichten erinnert, die über die Spielfertigkeit dieses Mannes gegeben worden sind. Wer hingegen Döhler's Bravourvariazionen über Themen aus Anna Bolena kennt oder ihn selbst hörte, weiss dies genauer. In dieser Art sind auch diese Bearbeitungen, nur dass sie etwas düsterer gehalten scheinen, was jedoch mehr in den zum Grunde liegenden Themen, als in der Bravourbehandlung selbst liegt. Man erhält also hier wieder ein tüchtiges Konzertstück, woran man seine Meisterschaft in allerlei Koloraturen, Sprüngen, Melodiehervorhebungen und Umspielungen reichlich bewähren kann. Ueber das Wesen der Zusammensetzung solcher Bravourstücke ist nichts mehr zu sagen; die Einrichtung derselben ist Jedermann bekannt, und die in den meisten Nummern vorkommenden Verschiedenheiten sind theils zu gering, um einer Auseinandersetzung zu verdienen, theils von der Art, dass sie sich nur durch lange Notenbeispiele deutlich machen lassen. Man muss also solche Werke sich selbst betrachten und versuchen, wenn man Kraft und Lust dazu hat. Mit dem Geschmacke an solchen Werken ist es nicht anders; eine grosse Menge ist dafür und Andere sind dagegen. Die Vortragenden haben also zu sehen, was eben in diesem oder jenem Falle zuträglich sein dürfte. Sehr selten wird man aber Alle zu befriedigen im Stande sein, man mag wählen, was man will. Eine Partei verlangt Solides, die andere Romantisches, die dritte leicht in die Ohren fallend Glänzendes u. s. w. Das ist nicht zu ändern. Der Bravourspieler muss aber dergleichen Werke kennen lernen, sobald sie in ihrer Art Tüchtiges leisten. Und so empfehlen wir den Virtuosen auch dieses Werk zu beliebiger Beachtung. Zeigen werden sie sich damit jedenfalls.

Jaques Rosenhain

Morceau de Concert. Introduction, Variations et Finale — sur un thème de Bellini. Oeuv. 18. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

Das Werkchen hat zwar einen etwas andern Titel, es gehört jedoch ganz hieher; es ist eben das, was man seit langer Zeit eine Fantasie für das Pianoforte nennt. So glänzend es ist, so ist es doch leichter gehalten als das vorige, so dass es sich mehr an die Weise von Heinrich Herz anschliesst; es hat in seiner Bravourgefälligkeit viel Gewandtes und Angenehmes, wird vielen Spielern und Hörern sehr zusagen, also auch vielfach mit Glück zu verwenden sein.

Louis van Beethoven's Trauermarsch

auf den Tod eines Helden, arrangirt für grosses Orchester von J. P. Schmidt, für Militairmusik von Fr. Weller; für das Pianoforte vierhändig von J. P. Schmidt. Op. 26. Berlin, bei Schlesinger. Preis für die Orchesterausgaben: $1\frac{1}{4}$ Thlr.; für Pianoforte: $\frac{1}{4}$ Thlr.

Ueber die Trauermusik, dem Andenken Friedrich Wilhelms 3. geweiht, haben wir bereits S. 580 gesprochen. Jetzt kommen nun noch die genannten grössern Ausgaben dazu, die zuverlässig vielen Orchestervereinen für allerlei feierliche Leichenbegangnisse sehr zweckmässig und passend erscheinen müssen. Damals gingen mehrere briefliche Anfragen ein, wo man eine Bearbeitung des berühmten Beethoven'schen Marsches entweder für grosses Orchester oder für militairische Blasmusik erhalten könne. Jetzt ist das Verlangen nach beiden durch den Druck befriedigt. Die Ausgabe für grosses Orchester ist in Auflegestimmen geliefert worden. Wir sahen aber früher die Partitur und können versichern, dass das Werk vortrefflich instrumentirt worden ist. Den Abdruck und die Partitur der Bearbeitung für Blasinstrumente sahen wir zwar nicht, allein Herr Weller gehört bekanntlich unter die erfahrensten Männer in diesem Fache. — Das vierhändige Arrangement spielt sich leicht und gut. Wir haben nichts weiter zu bemerken, als dass die Opuszahl auf dem Titel sich nicht auf die Werke der Herren Bearbeiter, sondern auf das Werk Beethovens bezieht, aus welchem bekanntlich dieser Marsch genommen ist.

Im Zusammenhange mit dem Trauerfalle, welcher diese angezeigten Ausgaben veranlasste, steht noch folgendes Lied:

Der Waffenbrüder letzter Gruss, Volkslied von *Friedr. Förster,* Musik von *Karl Eckert.* Op. 14. Ebendaselbst. Preis für eine Singstimme: 4 Gr.; für vier Männerstimmen: $\frac{1}{2}$ Thlr.

Es ist ein recht gutes Volkslied von acht Strofen, angemessen in Musik gebracht sowohl für eine Stimme mit Pianofortebegleitung, als für vierstimmigen Männergesang ohne Instrumente, in Partitur und Auflegestimmen gedruckt. Der vierstimmige Gesang ist zweckmässig, der Stimmenlagen wegen, in C moll transponirt, während der einstimmige mit dem Pianoforte in G moll steht.

Preussen's Huldigungslieder

sind jetzt gerade an der Zeit. Wir ermangeln darum nicht, die uns bekannt gewordenen unverzüglich anzuzeigen.

1) *Preussenlied. Zur Huldigung Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm 4.*

2) *Preussenlied u. s. w.*, komponirt von *Fr. Herron-Truhn.* Beide in Berlin bei Schlesinger.

Das erste für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarrenbegleitung ist nur seinem schlichten geistreichen Gedichte nach neu, auf die Melodie God save the king. Das zweite gleichfalls für eine Singstimme mit Pianoforte ist mit einer Einleitung [illegible], versehen, die für Blasinstramente berechnet ist; der Gesang selbst behält

den ³/₄-Takt im hellen C dur bei und schliesst ad lib. vierstimmig. Das jeder Strofe (es sind vier) angehangene Nachspiel von 20 Takten nimmt eine marschmässige ³/₄-Taktbewegung. Vielen müssen diese Festlieder zur nahen Feier höchst willkommen sein.

Nachrichten.

Leipzig, den 6. Oktober 1840. Bei uns, wie wohl fast überall, ist der Sommer grösseren musikalischen Produktionen weniger günstig als der Winter; wir haben daher auch über die seit unserem letzten Berichte verflossene Zeit nur weniges zu bemerken, zumal da die bei Gelegenheit des Jubiläum der Buchdruckerkunst stattgefundene grossartige musikalische Feier in diesen Blättern bereits besprochen worden ist.

Von allen hiesigen musikalischen Kunstinstituten setzen nur die Thomasschule mit der Kirchenmusik und das Theater ihre öffentliche Thätigkeit auch während des Sommerhalbjahres ununterbrochen fort. Ueber Beide werden wir aber erst beim Jahresschluss umfänglich berichten. Besondere Erwähnung verdienen jedoch mehrere Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft des Herrn *Luigi Merelli*, welche im Juli d. J. auf unserem Theater stattfanden. Sie boten in der That nicht unbedeutenden Kunstinteresse und entsprachen vollkommen den Erwartungen, die man zu eine, oft den heengendsten Verhältnissen unterworfene ambulante Künstlergesellschaft in Teutschland billiger Weise nur immer machen kann.

Wir hörten von ihr die Opern: Belisario und L'elisir d'amore von Donizetti, und Il barbiere di Siviglia von Rossini, welche sämmtlich, besonders in den Ensembles, recht gelungen ausgeführt wurden. Der gebildetste Sänger der Gesellschaft ist ohne Zweifel Sign. *de Bezzi* (Tenor), der stimmbegabteste aber Sign. *Roppa*, dessen Stimme wir zu den schönsten und brillantesten Tenorstimmen zählen müssen, die wir je gehört haben. Bei etwas mehr und feinerer künstlerischer Ausbildung würde Herr Roppa mit den jetzt berühmtesten Tenoristen keck rivalisiren können. Auch mehrere andere Mitglieder der Gesellschaft waren durch Talent und Ausbildung recht achtungswerth, und wir hatten aufrichtig gewünscht, uns noch längere Zeit ähnlicher Kunstleistungen derselben erfreuen zu können.

Im August gab *F. Mendelssohn-Bartholdy* in der Thomaskirche ein Orgelkonzert, von dessen Ertrag er Sebastian Bach in der Nähe der Thomasschule einen Denkstein zu setzen beabsichtiget. Durch den Vortrag mehrerer genialen Orgelkompositionen Seb. Bach's und durch die Ausführung einer freien Fantasie zeigte sich Mendelssohn wiederholt als ausgezeichneten Orgelspieler und grossen Künstler; es war ein wahrhaft herrlicher Kunstgenuss, für den wir um so dankbarer sind, je seltener er uns leider geboten wird. Mendelssohn befindet sich jetzt noch in England, wohin er vor einigen Wochen gegangen ist, um das grosse Musikfest in Birmingham zu dirigiren. Wie wir hören, ist dabei auch der zur Feier des hiesigen Buchdrucker-Jubiläum von ihm komponirte Lobgesang, eine der grossartigsten und meisterhaftesten musikalischen Konzepzionen der neueren Zeit, aufgeführt worden, dessen Wiederholung wir hoffentlich auch bei uns bald zu erwarten haben.

Inzwischen hat am 4. Oktober d. J. mit dem ersten Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses unsere eigentliche musikalische Saison begonnen. In Mendelssohns Abwesenheit dirigirte das ganze Konzert Herr Konzertmeister F. David; von selbständigen Orchesterwerken hörten wir die kraftige effektvolle Ouverture zum Vampyr von H. Marschner, und die grossartige Sinfonia eroica von L. van Beethoven, beide in sehr gelungener, mit dem lebhaftesten Beifall belohnter Ausführung. Die bereits früher in den Abonnement-Konzerten mit steigender Theilnahme gehörte Dem. *Sophie Schloss* aus Köln ist auch für diesen Winter von der Konzertdirektion engagirt worden. Sie trug in diesem Konzerte zwei Arien von Bellini „Qui la voce sua soave" aus den Puritanern und „Casta Diva" aus Norma vor und erwarb sich, besonders durch den Vortrag der ersten Arie, die lauteste Anerkennung des Publikums. Die geschätzte Sängerin hat an Umfang und Fülle ihrer schönen Stimme und in ihrer künstlerischen Ausbildung Fortschritte gemacht, so dass wir mit Vergnügen ihren weiteren Leistungen entgegensehen.

Herr *Ehrlich*, dessen tüchtiges Violinspiel in den Berichten über unsere Konzerte schon oft rühmlich erwähnt wurde, spielte das schöne Emoll-Konzert von Ferd. David (Op. 10) mit grosser Virtuosität und oft wiederholtem allgemeinen und wohl verdienten Beifall.

Ole Bull, den man in den nächsten Tagen hier erwartet, wird wahrscheinlich noch in laufender jetziger Messe öffentlich spielen. Er hat bisher auf seinen Kunstreisen Leipzig noch nicht besucht, und wir sind daher, zumal bei der grossen Verschiedenheit der über ihn gefällten Urtheile, sehr begierig, ihn zu hören. Auch *Moscheles* soll, wie man sagt, bald hier eintreffen*). Wir wissen nicht, ob er in der für Extrakonzerte jetzt nicht eben günstigen Zeit sich entschliessen wird, ein eigenes Konzert zu veranstalten; wünschen müssen wir aber jedenfalls, dass dieser Altmeister unter den Pianofortevirtuosen uns den Genuss, ihn zu hören, nicht ganz versagen möge. †.

*) Er ist nun angekommen. *Die Redaktion.*

Musikfeste.

Altenburg. Hier wurde das *siebente Osterländische Gesangfest* gefeiert. Am 10. Juni zogen die Gesangvereine aus Leipzig, Eisenberg, Pegau, Borna, Ronneburg, Schmölln und Meuselwitz, die zum Bunde der Osterländer gehören, in unsere Stadt ein. Der Verein aus Zeitz erschien nicht, und die Sänger aus Lukka haben sich vor Kurzen vom Verbande getrennt. Nach gehaltener Probe gaben die Männer, Nachmittags auf dem Schützenhofe versammelt, bereits mehrere Lieder zum Besten. Von hier begab sich der Zug, an dessen Spitze

der Freiherr von Seckendorff und der Festcomité stand, auf den Markt und sang einen von Sachse gedichteten „Gruss an die Stadt," welcher feierlich einleitete. Am 11. Juni nahm das eigentliche Fest in der Brüderkirche um 11 Uhr seinen Anfang. Sänger waren über 200 und das Orchester bestand aus 80 Personen. Man begann mit einem von *Sachse* neu gedichteten und von dem hiesigen Musikdirektor *Müller* komponirten Chorallliede: „Auf, singt dem Herrn ein neues Lied." Darauf folgte eine Hymne von *Feller*: „Empor, Gesang, empor!", gut vorgetragen und wirksam; nur wollte man einige Breiten in der Komposizion finden. Der erste Theil wurde mit Müllers bekannter Komposizion der Klopstockschen Ode: „Dem Unendlichen" schön und feierlich beschlossen. Den zweiten Theil füllte das sehr eingangliche Requiem von Cherubini, das trefflich ausgeführt wurde. Die Kirche war von unserm Hofe, sonst jedoch mehr von Fremden und Landbewohnern aus der Umgegend als von Bürgern der Stadt besucht. Das Festmahl wurde auf dem Schützenanger gehalten, reichlich besucht, so wie der Ball in der Schützenloge. Dem Freiherrn v. Seckendorff und dem Konsistorialrathe Sachse wurden Ständchen gebracht. Das nächste Gesangfest wird in Eisenberg und das neunte in Borna gefeiert.

Bitterfeld. Mit unsern Orchestermitgliedern hatten sich Instrumentalisten aus Delitsch und Düben, so wie einige Kapellisten aus Dessau vereinigt, um uns ein zweitägiges Musikfest feiern zu helfen. An einige Damen, die Schulsänger der Stadt und unsern Mannergesangverein hatten sich die Delitscher und Dübener Sänger, dann noch der Leipziger Paulíner Sängerverein mit acht Thomanern geschlossen. Mit diesen Kräften wurde am 22. Juli Mittags 12 Uhr in der Stadtkirche zuvörderst eine Todtenfeier für unsern betrauerten König gehalten, Musik von Rinck mit untergelegtem Texte von Feuseler, unter Leitung des hiesigen Kantors Herrn *Schöbe*. Ein neues Volkslied der Preussen war eben erst vom Musikdirektor Dr. *Naue* aus Halle für Gesang und Orchester komponirt worden; es wurde unter des Komponisten Direkzion zu Gehör gebracht und wirkte lebhaft. Eine Kantate: „Herr, ich habe lieb die Stätte deines Hauses," komponirt und dirigirt von Schöbe, sprach gleichfalls an. Mozart's „Gottheit, dir sei Preis und Ehr" machte unter Schärtlich's Leitung (aus Potsdam) den Schluss des ersten Theils. Im zweiten hörten wir das Oratorium „Hiob," Text von *Jul. Mosen*, Musik von *Jul. Otto*, auch unter Schärtlich's Direkzion. — Nach diesem wohlgelungenen Kirchenkonzerte wurden beim Mahle in der besonders dazu erbauten Festhalle, welche 300 Personen fasste, mancherlei Gesänge vorgetragen. Abends wurde daselbst ein allgemeiner Ball gehalten. Am zweiten Tage fand ebendaselbst eine musikalische Unterhaltung Statt, worin Gesang und Instrumentalmusik wechselte. Auch diesen Tag beschloss Abends ein Ball für die Honoratioren.

Zellichau. Zum ersten Male ist hier am 2. September ein öffentliches, kirchliches Männergesangfest durch Anregung unseres verdienten Musikdirektors *Gäbler*, welcher in seinen Bemühungen von dem hiesigen Superintendenten Herrn *Harsten* wacker unterstützt wurde, zu Stande gebracht worden. Zur Ausführung desselben hatten sich die sämmtlichen Kantoren und Lehrer des Zellichau-Schwiebusser Kreises, so wie die erwachsenen Zöglinge des hiesigen königl. Pädagogiums und Waisenhauses vereinigt. Die Leitung des Ganzen und die Auswahl der vorzutragenden Stücke war dem Musikdirektor Gäbler übertragen worden, welcher auch die Einübung mit dem Zellichauer Lehrer-Gesangvereine und mit den Schülern übernommen hatte. Die Einübung des Schwiebusser Lehrervereins hatte unser Organist Herr *Heinrich* übernommen. Am Tage der Aufführung in der Stadtpfarrkirche, Nachmittags 2½ Uhr, zählte der Sängerchor 100 und das Orchester 120 Personen; der erste Tenor hatte 30, der zweite 20, der erste Bass 23 und der zweite 27 Stimmen. Das Ganze fiel höchst günstig aus. Vorgetragen wurde: Präludium und Fuge für die Orgel (E moll), komponirt und gespielt von *Gäbler*. 2) Choral für Männerchor: „Wachet auf." 3) Der 23. Psalm von Bernh. Klein. 4) Fuge zu vier Händen (D moll) von Adolf Hesse, gespielt vom Kantor Meyer und Organisten Sawabe. 5) Der 36. Psalm mit Orchesterbegleitung von Gäbler. Die zweite Abtheilung wurde eröffnet 6) mit einer Toccata (dorisch) von Seb. Bach, gespielt von Gäbler. 7) Choral: „Eine feste Burg." 8) Te Deum von A. F. Häser. 9) Fuge zu vier Händen (C moll) von Gäbler, gespielt vom Organisten Heinrich und Kantor Titze aus Trebschen. 10) Hymne mit Orchesterbegleitung von F. W. Berner: „Der Herr ist Gott." 11) Nachspiel von A. W. Bach, vorgetragen von Gäbler. — Der Ertrag des Unternehmens war zu kirchlichen Zwecken bestimmt. Und somit wäre denn auch in unserer Gegend der Anfang gemacht und durch das Gelingen desselben eine Sehnsucht nach grösseren derartigen Zusammenwirkungen angeregt worden.

Köthen. Wir bemerken nur in Kürze des Geschichtlichen wegen, dass die sehr förderliche Idee, ein jährliches Musikfest allein mit den musikalischen Kräften des Herzogthums in's Leben zu rufen und ein *Anhalt*'sches Musikfest herzustellen, am 9. und 10. September durch *Friedr. Schneider*'s Hauptvermittelung und unter seiner Direkzion glücklich ausgeführt worden ist. Am ersten Tage wurde in der Kirche das Oratorium „Paulus" von *Mendelssohn-Bartholdy* gegeben. Am zweiten Tage wurde, wie an solchen Festen gewöhnlich, ein grosses Konzert gehalten. Da wir selbst nicht Gelegenheit hatten, den Aufführungen beizuwohnen, so gedenken wir des Beginnes dieser wichtigen Feste für diesmal nur im Allgemeinen. Dem nächsten hoffen wir selbst beiwohnen zu können.

Zerbst. Am 4. d. fand hier in der Nikolaikirche die feierliche Einweihung der neuen schönen Orgel Statt.

über welche das Nähere mitgetheilt werden wird. Die Vormittagsfeier begann mit einem vom Pastor *Erter* eigens dazu gedichteten Liede, was ohne Orgelbegleitung vorgetragen wurde. Erst nach den Einweihungsworten des Predigers *Schubert* erscholl der Orgelton mit einem Vorspiele zum Hauptliede, ebenfalls vom Erter gedichtet. Daran schloss sich die Festkantate von *Fedr. Schneider*, welche zum ersten Male am 14. November 1824 bei der Orgelweihe in der Dessauer Schloss- und Stadtkirche aufgeführt wurde. Ein Theil vor, der andere nach der Predigt. Der Orgel sind herrliche Glanzstellen zugetheilt und die Gemeinde ist mit eingemischten Chorälen dabei zur Thätigkeit gezogen. Solosänger waren die Dessauer Hofsängerin Frau. *Hagedorn* und die Kammermusiker *Diedicke* und *Krüger*, deren trefflicher Gesang bekannt ist. Wir hatten das Glück, unsern landesväterlichen Herzog, dessen Gemahlin und Familie in unserer Mitte zu sehen. Die Dessauer Hofkapelle und Singakademie gaben unter unsers Schneiders Leitung die Hauptkräfte des musikalischen Theiles der Feier. Dessauer Sänger waren 87 und Zerbster 38, also 125; das Orchesterpersonal bestand aus 64, von welchen 9 aus Zerbst mitwirkten, die übrigen sämmtlich aus Dessau. Die Worte dieser schönen Einweihungskantate sind von de Marées. — Für den Nachmittag war noch eine besondere Musikfeier angeordnet, die gleichfalls sehr zahlreich besucht wurde. Unser alles Gute und Schöne fördernder Herzog und die Glieder seiner Familie fehlten auch bei dieser Feier nicht. Die Orgel leitete billig und recht mit einem Präludium und einer Fuge von Seb. Bach ein, gespielt von dem in Schneiders Musikanstalt studirenden Herrn Lux aus Ruhla in Thüringen, welcher auch das Orgelspiel bei der folgenden Musik, wo es nöthig war, versah. Aufgeführet wurde der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy, wobei der Solagesang den oben Genannten zugetheilt worden war. Dann folgte eine Messe von Fedr. Schneider, deren Solopartieen von den Fräul. *Rust*, *Aug. Schmidt* und den beiden Herren Kammersängern zugeführt wurden. Alles ging unter Schneiders sicherer und ausgezeichneter Leitung überaus herrlich, so dass alle Hörer in ihrem Innern ergriffen waren und ihre Seelen mit dem Lobe des Höchsten vereinten, das sich zum Schlusse in Händel's grossem Halleluja würdig aussprach. Lange werden wir des Festes freudig dankbar gedenken.

Strassburg. Der Bericht über das hiesige Musikwesen fällt von Jahr zu Jahr dürftiger aus; die ehedem so blühenden Konzerte sind völlig eingegangen, und vereint sich dann und wann ein reisender Virtuos hieher, aus Unkenntniss der Lage der Dinge, so büsst er es oft schwer, da die Kosten des Aufenthalts und die Abgaben einen mässigen Ertrag verschlingen. Ohne die freundliche, uneigennützige Aufnahme fremder Künstler durch unsern verdienstvollen Klavierlehrer Herrn Jauch in seinem Lokal, wodurch die Kosten auf die blose Beleuchtung beschränkt sind, müsste mancher derselben seine Reise ganz erfolglos weiter fortsetzen. — Auf diese Weise liess sich am 29. April der Klarinettist Herr *Adolf Bauer* aus Amorbach im Odenwalde hören. Dieser bescheidene Künstler, ehedem bei dem Fürsten von Hohenlohe-Oehringen, dann in Bern angestellt, trug auf der Klarinette (mit 13 Schlüsseln) Kompositionen von Emil Vogt, Iwan Müller und eigene, mit abwechselnd zarter und verstärkter Nüancirung der Töne, und ausserordentlicher Fertigkeit vor. Er hat sich nach Paris begeben, wo er eine Anstellung zu bezwecken scheint. — Am 3. August liess sich in demselben Lokale Fräul. *Viktorie Mathilde v. Engel*, Tonsängerin bei der Königin von Neapel (sic), hören; diese Sängerin, gebürtig aus Mitrowitz in Ungarn, besitzt einen Stimmumfang von drei vollen Oktaven, welche den Sopran in sich fasst; allein sie beschränkt sich bei ihrem öffentlichen Auftreten auf die Lage des Tenors, in welcher ihre Töne eine ungewöhnliche Fülle und Kraft haben, was sich besonders in einem Duett mit dem Bassisten Herrn *Cavaletti* (aus Belluno) zeigte, und um so überraschender ist, da die Körperbau diese Kraft nicht vermuthen lässt. Sie sang mit Auszeichnung in der Lage des Tenors die Bravourarie des Grafen aus der Somnambula; ihre gute italienische Schule, als Schülerin von Vaccai, ist nicht zu verkennen, auch ist sie in Italien schon in Opern als Tenoristin aufgetreten. Ferner spielte in diesem Konzerte Herr *Jauch*, Sohn, auf dem Pianoforte, eine Fantasie und Variationen über russische Lieder auf eine so ausgezeichnete Art, dass wir uns veranlasst finden, dabei zu verweilen. Die höchst interessante Komposition von Herrn Jauch, Vater, beginnt leise, nach und nach Crescendo mit einer Kadenz, und führt zu einem Andante, $^6/_8$, in D moll, mit Begleitung des Streichquartetts. Das Orchester schreitet in kurz abgestossenen Akkorden mit Saiten- und Blasinstrumenten vorwärts und die Klavierpartie wird immer brillanter, bis sie in D dur übergeht und die Einleitung auf der Dominante schliesst. Dann folgt ein erstes russisches Lied, $^6/_8$, in D moll, mit zwei Variazionen, die ein Ritornell des Orchesters schliesst; darauf reiht sich ein zweites Thema, Larghetto, in H, mit einer ersten Variazion in B, worin der Spieler Gelegenheit hat, Leichtigkeit, Geschmack und gefühlvollen Vortrag, wie es hier der Fall war, zu zeigen. Eine zweite Variazion, Allegretto, kontrastirt sehr angenehm mit der Pizzicato-Begleitung des Quartetts und einer Flöte; in einer dritten, in G, führt das Pianoforte mit beiden Händen sehr originell Tonleitern durch, während die Violinen das Thema vortragen; dann folgt eine Coda in F, worauf auch verschiedenen Uebergängen und Modulazionen ein All. agitato, lebhaft dialogirt, zu russischen Nazionaltänzen führt; auf das erste Thema, $^2/_4$, D dur, Allegretto, folgen zwei Variazionen, mit Orchestertutti, auf das zweite in B moll folgen ebenfalls zwei Variazionen in derselben Tonart, und ein Finale in D dur schliesst das Ganze. Der Vortrag dieser angenehmen, höchst interessanten Komposizion fesselte stets die Aufmerksamkeit; hier wurde sie blos mit Quartett, Kontrabass und Flöte begleitet, so dass sich durch die übrige Instrumentalbegleitung auf eine noch erhöhtere Wirkung in einem grössern Lokal schliessen lässt. Wir können bei dieser

Gelegenheit den Wunsch nicht unterdrücken, dieses mit allgemeinem Beifall aufgenommene Werk veröffentlicht zu sehen.

Zur Warnung des musikliebenden Publikums glaubt sich Referent berufen, noch eines Konzertes zu gedenken, das eine blinde Sängerin Dem. *Lisette Leopold*, anderwärts *Leipold*, angeblich aus Sachsen, am 10. Juni im Theater gab, nachdem sie eine bedeutende Anzahl Unterschriften zu 3 Fr. ohne Mühe, in Begleitung eines Führers, selbst eingesammelt hatte. Ihr bedauernswürdiger Zustand sowohl, als die Bescheidenheit mehrerer achtbarer Künstler, die Referent hier aus Schonung nicht nennen will, hatten dieses Resultat herbeigeführt. Wie rathen aufrichtig dieser Unglücklichen, die Kunst, von der sie keinen Begriff hat, nicht zu entweihen, und nicht länger zum Nachtheil wahrer Künstler das Publikum zu prellen, sondern sich auf das blose Einsammeln milder Gaben zu beschränken. In dem ersten Akt ihres zahlreich besuchten Konzerts sang sie eine Arie von Himmel, dann die Adelaide von Beethoven, ob zur Anhörung der Kavatine aus dem Freischütz noch Jemand im zweiten Akt im Saale übrig blieb, konnte Referent nicht in Erfahrung bringen, da er nach dem ersten mit einem grossen Theil des Publikums das Konzert verliess. Die Leistung der unglücklichen Leopold als Konzertsängerin ist unter aller Kritik.

Endlich hat Referent noch Rechenschaft zu geben von dem am 24. Juni stattgehabten Konzert bei Gelegenheit der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Folgendes wurde hier gegeben: Sinfonie von dem jungen Obercellisser Komponisten *Heinrich Reber*, Schüler des Pariser Konservatoriums. Unter seiner Aufsicht wurde dieses vortreffliche, nach dem Vorbild von Haydn und Beethoven geschriebene Werk mit vieler Sorgfalt von dem zahlreichen Orchester aufgeführt. Herr Reber hat sich schon in allen Gattungen von Kompositionen, für den Salon, die Bühne und Kirche, als gründlichen, denkenden Künstler bewährt. Er schrieb sogar Ballettmusik, namentlich den zweiten Akt des Diable amoureux, wozu *Benoist* den ersten und dritten schrieb, ein pantomimisches Ballet, welches in diesem Augenblicke grosses Aufsehen in der grossen Oper in Paris erregt. Diese seine zweite Sinfonie (in C) ist bei ihrer Aufführung in Paris, so wie hier, mit vielem Beifall aufgenommen worden. — Szene mit obligatem Horn aus der Italienerin in Algier (gewöhnlich eingelegt), gesungen von dem Tenoristen *Wagner*, vom Würzburger Theater, welcher hier vor zehn Jahren bei der teutschen Oper der Liebling des Publikums war und bei der jetzigen Gelegenheit die Vergänglichkeit seiner frühern Glanzperiode lebhaft bedauern liess. — Szene und Duett aus Aureliano in Palmira von Rossini, gesungen von den Oberelsasser Sängerinnen Mad. *Stockhausen* und Frau. *Bildstein*, deren in diesen Blättern schon ehrenvoll gedacht wurde, mit der ihnen eigenen Anmuth und Kehlfertigkeit. — Szene von Berlot (für Mad. Malibran komponirt und von ihr gewöhnlich im Elisir d'amore gesungen), vorgetragen von Frl. *Anna Zerr* vom Grossherzogl. Hoftheater in Karlsruhe. Es lässt sich der Enthusiasmus, den diese ausgezeichnete Sängerin hervorgebracht, kaum beschreiben: ihr herrlicher Vortrag, die Reinheit, mit der sie bei ihrer ausserordentlichen Kehlfertigkeit die schwierigsten Stellen überwand, überraschte um so mehr, da ihr Talent hier wenig bekannt war. Sie ist die Tochter des Flotisten Zerr in Baden, und erreichte ihre Vollkommenheit als Sängerin durch den Unterricht von Bordogni in Paris, auf Kosten der Frau Grossherzogin Stephanie und der milden Beiträge mehrerer Kunstfreunde Badens. Der zweite Theil wurde mit einer Ballade (Die Kindheit, von Mathisson, komponirt und auf der Harfe begleitet von Herrn Stockhausen, gesungen von dessen Gattin; hier als Kammermusik upp. *stead*. — Variationen für das Violoncell von Franchomme, recht brav gespielt von dem hiesigen jungen Künstler Herrn *Hauser*, der kürzlich von Paris zurückgekehrt war. Dann sang Fraul. Zerr unter dem erwähnten Applaus eine grosse Szene aus Lucie di Lammermoor, und den Beschluss des Konzerts machte eine für diese Gelegenheit von *A. Lamey* gedichtete und von Herrn *Gamba*, einem hiesigen Dilettanten, in Musik gesetzte Kantate. Obgleich der grosse Künstler *David* der Bildsäule des elsässischen Gutenberg eine Papierrolle mit der Inschrift: *Et la lumière fut* in die Hand gibt, so hat wenigstens unser alsatische Dichter Lamey seine Kantate in der Sprache Gutenbergs gedichtet. Die Kantate selbst enthält manche gelungene Nummern, die dem Komponisten, als Dilettanten, Ehre machen, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten die Bearbeitung des Textes darbietet. (Ueber die Oper nächstens.)

Feuilleton.

Zu Lierre in Belgien fand am 30. Juli ein Fest von ganz eigener Art statt. Ein junger Mensch aus dieser Stadt, Namens Opdebeek, erst fünfzehn Jahre alt, hatte nach blos neunmonatlichem Unterrichte im Brüssler Konservatorium der Musik als Flötist den ersten Preis erhalten. Beim Eintreffen in seiner Vaterstadt wurde er von der musikalischen Gesellschaft Harmonie feierlich am Thore empfangen und hielt unter den Gelaute der Glocken und dem Jubelgeschrei des Volkes einen triumphähnlichen Einzug. Im Stadthause wurde ihm der Ehrenkranz dargereicht, von der städtischen Behörde ein Lorbeerkranz überreicht und ihm zugleich angekündigt, dass er auf Kosten der Stadt, welche ihn schon während seines Studiums in Brüssel unterstützt hatte, nach Paris zur ferneren Ausbildung seines Talentes geschickt werden sollte.

Am 3. September fand zu St. Cloud vor dem Könige der Franzosen und seinem Hofe ein glänzendes Konzert unter Auber's und Habeneck's Leitung Statt. Namentlich wurde vorgetragen das Andante aus Beethoven's A dur-Sinfonie, Gluck's Ouverture zur Iphigenie (diese musste auf besonders Befehl des Königs wiederholt werden), so wie mehrere Solostücke für Oboe Vogt und Violoncell (Franchomme). Es werden allmonatlich zwei Konzerte bei dem Könige gegeben.

In Paris hat man Vaucansons berühmten Automaten als komische Oper auf die Bühne gebracht: der Automat, ein Flötenspieler, wandelt auf den Brettern herum, spielt auf der Flote, spricht wie ein Verliebter und theilt sogar Ohrfeigen aus. Der Komponist heisst Berlioz (Bruder Berlioz', und seine Musik soll, ausser einigen hübschen Stücken, nicht viel Bedeutendes enthalten. Doch fand die Oper Beifall.

G. Kastner zu Paris ist von der Universität zu Tübingen seiner theoretischen Werke und teutschen Opern wegen zum Doktor der Philosophie und Musik ernannt worden; *doctor philosophiae atque liberalium artium, inprimis musicae*, sagt das Diplom.

Der Generalinspektor der königlichen Bibliothek in Paris, Herr *Harraisson*, hat auf einer Reise durch das westliche Frankreich, namentlich in Tours, Avranches, Angers, Alençon u. s. w., viele daselbst unbekannte werthvolle Manuskripte in den dasigen Bibliotheken entdeckt; darunter befinden sich auch mehrere musikalische Handschriften, z. B. ein Gesangstück von Guido von Arezzo (aus dem 11. Jahrhundert).

In Paris wird bevorstehenden Winter ein grosser *Pianistenkongress* stattfinden; die vier *Mächte*, die ihn bilden, sind: *Döhler, Henselt, Liszt, Thalberg*. Letzterer ist bereits in der französischen Hauptstadt eingetroffen. — Der bekannte Bassist *Barnett*, gebürtiger Engländer, der in Italien überall viel Beifall fand, ist bei der grossen Oper zu Paris angestellt worden. — Die berühmte italienische Sängerin Madame *Pasta* ist nach St. Petersburg gereist.

Duntan hat in Brüssel eine treffliche Statuette von dem Violinvirtuosen Vieuxtemps verfertigt.

Curiosum. Während der letzten Konzertsaison in London, sang ein Mädchen von *drei und einem halben Jahre*, genannt die kleine Sappho, in mehreren Konzerten verschiedene Lieder, Romanzen, ja selbst schwierige italienische Arien mit grösster Reinheit und Sicherheit.

Gestorben ist der Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien, Landgraf von *Fürstenberg*, 63 Jahr alt. Man spricht von Aenderungen in der Leitung dieser Kunstanstalt; unter den Kandidaten zur Direktorstelle werden genannt Graf Czernin, Fürst Lobkowitz, der Hofmusikgraf Amadée. An die Stelle des Vizedirektors Deinhardstein wird der Freiherr von Zedlitz treten.

Nach einem Beschlusse des Königs der Belgier soll in Brüssel fortan alle zwei Jahre eine musikalische Preisbewerbung stattfinden, die dem Sieger vier Jahre lang ein Reisestipendium von 2500 Franken gewährt, damit er sich in Teutschland, Frankreich und Italien ausbilden kann. Dieser Preis, um den sich nur Belgier bewerben können, wird zum ersten Male im Juli 1841 ertheilt werden. Die Bewerber müssen wenigstens 30 Jahre alt sein (!) und ein Stück für Orchester, einen Kirchenmusiksatz und eine dramatische Szene über gegebene Texte schreiben. Die Jury besteht aus fünf Mitgliedern, welche vom Ministerium ernannt werden.

In Bordeaux wurde eine neue Oper, Namens: *Tasso's Erscheinungen* von dem aus Bordeaux gebürtigen *Gilloux* gegeben. Man rühmt die Musik sehr, und wünscht ihr eine weitere Verbreitung.

Ankündigungen.

Verkauf eines englischen Flügels.

Der Flügel aus der Fabrik von Broadwood & Sons in London (Grand Victoria Patent), nach dessen Muster wir zuerst unsere Concertflügel mit bekanntem Erfolg gebaut haben, ist uns, nachdem wir mit diesem Zweige unserer Fabrikation völlig im Reinen sind, überflüssig, und wir sind bereit, denselben unter sehr billigen Bedingungen (weit unter dem Ankaufspreise) zu verkaufen. Das Instrument (in Mahagonygehäuse) ist ein ganz vorzügliches der genannten berühmten Fabrik und noch durchaus neu, indem es nur in einigen wenigen Concerten benutzt worden ist. Kauflustigen werden wir gern weitere Auskunft ertheilen.

Leipzig, im Oktober 1840.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Fürstenau, A. B., Stille der Nacht. Für eine Stimme mit Begleitung der Flöte und des Pianoforte. Op. 134. 8 Gr.

Reissiger, C. G. (königl. Sachs. Kapellmeister), Lieder zur häuslichen Erbauung, aus Spitta's Psalter und Harfe, für tiefen Sopran oder Alt oder Bariton, mit Pianoforte (oder Physharmonica). Op. 134. 10 Gr.

— — Quatuor (No. 4) pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 133. 2 Thlr. 8 Gr.

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesänge mit Pianoforte. No. 7. Mitternacht, Gesang von L. Spohr (mit Pianoforte zu zwei Händen). 8 Gr. No. 8. Soldatenlied, von C. G. Reissiger, für Bass (aus Op. 124). 4 Gr. No. 9. Besonderer Fall, Lied von C. G. Reissiger, für Sopran oder Tenor (aus Op. 107). 4 Gr. No. 10. Die Glocken zu Speier, Ballade von C. Löwe (aus Op. 67). 6 Gr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Deux Nocturnes pour Piano. Op. 130. No. 1 et 2.

— — Grand Caprice à 4 mains sur la Straniera. Op. 131.

Burgmüller, Fr., Pollacca et Variations sur des motifs de Persiani.

— — Souvenir de Londres, Fantaisie sur li Giuramento.

De Beriot et Benedict, Douze nouvelles Fantaisies pour Piano et Violon sur des motifs de Beethoven, Rossini, Auber, Bellini etc.

Duvernoy, Deux Divertissements sur Zanetta. Op. 102. No. 1 et 2.

Heller, St., Improvists sur le chanson du pays. Op. 18.

Herz, H., Introduction et Variations brill. sur des motifs de l'Opera: Le Lac des Fées. Op. 144.

— — Grande Fantaisie sur des motifs de Schubert. Op. 145.

Hünten, Fr., Album du Pianiste 1841, contenant 3 Airs variés, 4 Rondeaux et 3 Quadrilles.

Kalkbrenner, F., Souvenir de Zanetta, Fantaisie. Op. 145.

Mozart, 12 grands Concerts arr. pour Piano seul ou avec accomp. de Flûte, Violon et Basse par J. N. Hummel. No. 7.

Tulou, Cte Solo pour Flûte avec accomp. de Quatuor ou de Piano.

Wolff, E., Grande Fantaisie sur les Martyrs. Op. 33.

— — Divertissement sur les Martyrs. Op. 34.

— — Reminiscences de Zanetta. Op. 36.

Bei **Eduard Leibrock** in **Braunschweig** ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Leibrock, J. A., Jubel-Ouverture zur Feier des Geburtstags Sr. Durchlaucht des regierenden Herzogs Wilhelm von Braunschweig. Für grosses Orchester. Pr. 3 Thlr. 16 Ggr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

denn auch in dieser Hinsicht keine Vergleichung zwischen denselben, auch nicht die entfernteste, möglich. Ja, bieten sich uns nicht unter den so genannten Kunstprodukten anderer Volker mehrere dar, die sich mit seltsamer Kühnheit als schlechthin irreligiös verkünden und von diesem Standpunkte aus allein gedacht und gebildet worden sind? die der Kunst spötten, indem sie sich für Kunst ausgeben? mit dem Heiligen scherzen, indem sie nur mit dem Scherz zu scherzen scheinen? — Schweigen wir von ihnen, deren Anblick wir nicht ertragen wollen.

Es thut zuweilen Noth, die Deutschen aufmerksam zu machen auf die Schätze, die sich in ihrem Schoose erzeugt haben, daran zu erinnern, dass selbst die Irrthümer ihrer ehemaligen Meister nur aus der Tiefe des Gemüths hervorgingen und selbst von einer ahndenden Andacht begleitet wurden, dass aber auch diese Irrthümer hinweggenommen sind und der verkündete Tag erschienen in schönem Glanz und ruhiger Wahrheit — mit einem Wort, dass wir Mozart besitzen. Nicht alle scheinen es zu wissen. — —

Tief veracht' ich den Fremdling, der Deutschlands Würde nicht achtet,
Aber wie nenn' ich dich, Deutscher, der Deutschland nicht kennt?

Wahrlich, ein solches Gefühl wird nur zu oft in uns hervorgerufen werden, aber wir werden ihm nicht lange Raum geben, sondern den Blick von diesen einzelnen Erniedrigungen emporheben, um uns an der selbstständig strebenden Kraft im Ganzen zu erfreuen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Fortsetzung.)

Bisher war die Rede nur von den Zeitverhältnissen, in welchen schwingende Bewegungen geschehen können, im Allgemeinen; im zweyten Theile aber, welcher die Klanglehre enthält, wird erklärt, wie die Gestalt eines elastischen Körpers durch dessen schwingende Bewegungen verändert werde, und in welchen Zeitverhältnissen dieses bey jeder besondern Art von klingenden Körpern geschehe. Der erste Abschnitt dieses Theiles enthält allgemeine Bemerkungen über die Schwingungen klingender Körper; es wird nämlich darin gezeigt, wie ein Klang sich von einem Geräusche durch die Gleichförmigkeit und Bestimmbarkeit der Schwingungen unterscheidet; wie jeder Klang verschiedener Modifikationen fähig ist, die von der Beschaffenheit des klingenden Körpers selbst, oder auch von der Beschaffenheit der Körper, von welchen und an welche dieser gestossen oder gerieben wird, abhangen, deren Wesen aber noch ganz unbekannt ist; was für Schwingungsgesetze allen Arten des Klanges und allen klingenden Körpern gemeinschaftlich sind*); wie die Schwingungen klingender Körper mit den Bewegungsgesetzen eines Pendels übereinkommen; wie ein Körper in transversaler oder in longitutinaler Richtung schwingen kann, und wie die Kraft, durch welche er in Bewegung gesetzt wird, in eben der Richtung muss angebracht werden, in welcher er schwingen soll. Hierauf werden vom zweyten bis zum achten Abschnitte die Schwingungsgesetze aller Arten von klingenden Körpern, in so weit sie von Andern und von dem Verf. entdeckt sind, abgehandelt. Da die Elasticität eines Körpers als die bewegende Kraft bey einem jeden Klange anzusehen ist, so hat der

*) Man nehme hierüber die Anmerkung im vorigen Stück S. 795.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Oktober. № 43. 1840.

Ueber das was bleibt und das was schwindet in der Musik.

Von K. Borrom. von Miltitz.

Wer die Geschichte der schönen Künste mit aufmerksamem Blicke ins Auge fasst, dem kann der grosse Unterschied in der Dauer der Werthschätzung ihrer Produkte in der heutigen Welt nicht entgehen, während man doch glauben sollte, das echte *Schöne*, was also zugleich immer das *Wahre* ist, müsse für alle Zeiten gelten. Wir wollen hier nicht von der klassischen Vorwelt, nicht von Phidias und Apelles, nicht von Homer, Pindar und Sophokles sprechen, aber z. B. die Zeitperiode der sogenannten Cinquecentisten (etwa von 1420—1520) herausheben, in welcher Ariost und Petrark, Rafael, Giulio Romano und so viele andere Künstler lebten, deren Werke damals für ganz Europa als Vorbilder galten. Dieser Enthusiasmus dauerte bis zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. Seit dieser Zeit verschwand die Theilnahme an den italienischen Dichtern, so wie an jenen Malern, deren Werke man mit kalter Kritik betrachtete und nur eben billigte. Die Begeisterung war verflogen. Kein Mensch las die Uebersetzungen der italienischen Dichter mehr, und der neu erstandenen Malerschule fiel es nicht ein, à la Rafael zu malen. Ob das am *Nichtkönnen* oder *Nichtwollen* lag, bleibe hier unerörtert. Genug, der Geschmack an jenen Vorbildern war verschwunden. Gleichwohl wird Jeder, der Einsicht mit Unparteilichkeit verbindet, die hohe Vortrefflichkeit jener Meister noch heut anerkennen und sich vergebens nach ihren Ersatzmännern umsehen. Kürzer, weit kürzer war die Blüthezeit der Dichtkunst, und gehen wir zu einzelnen Nazionen über, so erzählen uns Ohrenzeugen, dass in Italien nur noch die Gelehrten von Ariost sprechen und in England die Gleichgiltigkeit gegen Shakespeare, Milton und Thompson allgemein ist. Eben so in Teutschland. Neun Zehntheile unserer Landsleute kennen Uz, Michaelis, Lichtwehr, Thümmel gar nicht, lassen Klopstock, Wieland und Voss nicht für Dichter gelten und mäkeln an Schiller und Goethe. Gleichwohl hat die neueste Zeit noch keinen einzigen so allgemein gefeierten Namen aufstellen können, als es in den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts Bürger, Holty, Salis, Matthisson, Wieland, Herder, Schiller und Goethe fast gleichzeitig waren. Betrachten wir nun die jüngste der schönen Künste, die Musik, so ist die schnelle Erkältung der Zeitgenossen für die besten Werke derselben noch auffallender und noch betrübender. Die Arbeiten der niederländischen Musikschule, sie, die erst die Musik nach Italien brachte, kennt ausser den ältern Männern vom Fach niemand; die frühern Italiener, so trefflich im Kirchenstyl, werden weder in Italien noch in Teutschland gehört und verlangt. Die spätern, so trefflich im Operafache, gelten heut zu Tage für geschmacklos, ja, Männer der neuesten Zeit, *Haydn* und *Mozart*, Lichtpunkte für alle Zeiten, werden in ihren Sonaten, Quartetten und Sinfonieen, lächelnd bei Seite gelegt. Der Enthusiasmus für Beethoven scheint sich auf die Besucher des grossen Konzerts in Paris zu beschränken — wenn man anders den Korrespondenten trauen darf — in Teutschland kann man in fast allen grossen Städten seine Ouverturen herrlich ausführen, aber häufig theilnahmlos und unbeklatscht vorübergehen hören. Es ist der Mühe werth, diese Erscheinung näher zu beleuchten. Unbezweifelt ist, dass die Musik in ihren Wirkungen auf die Menge noch spurloser vorübergeht, als die Kunst des Mimen — dass wenigstens der Reiz ihrer am freudigsten und glänzendsten aufgenommenen Produkte sich keine längere Dauer als die einiger Jahre versprechen darf. Ja, der Komponist, der sich dadurch einen bleibenden Erfolg zu sichern denkt, dass er, wie man sagt, für das grosse Publikum schreibt, dem Zeitgeschmack auch dann huldigt, wenn er offenbar gegen den gesunden Menschenverstand, gegen alle ästhetische Wahrheit und Schönheit anstösst, irrt gewiss am gröblichsten. Sicher würden Rossini's oft so reizende Melodieen sich länger erhalten haben, wenn er den Missbrauch überladener Instrumentirung und die Nichtachtung des Textes nicht aufs Aeusserste getrieben hätte. Denn das grosse Publikum ist auch darin so ungerecht gegen diejenigen, die durch Nachgiebigkeit gegen seinen verdorbenen Geschmack seine Lieblinge geworden sind, dass es immer neue Sünden gegen Wahrheit und Schönheit von ihm fordert, um, wenn diese den höchsten Grad erreicht haben, urplötzlich den Gepriesenen fallen zu lassen und mit Schmach und Spott zu überhäufen — ungefähr so wie ein Geschöpf der Volksgunst, das sich am sichersten glaubt, in einem Nu zusammenstürzt, sobald als die blinde Menge mit eben so wenig Grund als den gestürzten Günstling sich einen neuen Tagesgötzen wählt. Sicher würden Haydn, Mozart und Beethoven ihren Ruhm nicht erlangt haben, wenn sie um das Gefallen der Menge gebuhlt hätten, und von Mozart ist es

bekannt, dass er dem Verleger, der ihn antrieb fasslicher und gefälliger zu schreiben, weil er sonst nichts verlegen könne, erwiderte: „Nun, so bungre ich, und schreibe doch so fort!“ Das ist der wahre, edle Künstlerstolz! Man glaube nicht, dass wir verlangen, der Künstler solle nur a la Capella, in lauter grossen Noten schreiben, dürftig instrumentiren, nur kontrapunktische Melodieen setzen. O nein, er schreibe so glänzend, so feurig, so melodiös zumal, als ihm sein Genius eingibt, er benutze die Pracht der Instrumentirung und die Schätze der Harmonie, aber er schreibe vor allen Dingen korrekt, in grammatischer wie in ästhetischer Hinsicht, d. h. seine Melodie sei auf edle Harmonie gebaut, wenn auch diese nur angedeutet ist; brauche er harmonische Massen, so sei es an seinem Platze, durch Text und Situazion motivirt; bedarf er Dissonanzen, so häufe er sie nicht regelwidrig wie ein Anfänger, noch zu grell und zu dauernd, denn in der Kunst soll auch der Schmerz und das Schreckliche noch schön sein. Seine Deklamazion sei so einfach und so wahr als möglich, denn nur die Wahrheit rührt — wenn auch nicht den Tross, doch den gebildeten Liebhaber und Kenner, und am Ende sind es doch diese, die den Ruf eines Kunstwerkes feststellen, nicht der Haufe, der ohne Sinn und Geschmack immer nach dem Neuesten rennt und am Ende, übersättigt, doch immer wieder zum einzig Schönen, zum Wahren zurückkehren muss. Wir sind überzeugt, dass die offenbar immer schlechter werdenden Produkte der französischen Tageskomponisten dies eben durch ihre Sucht, immer Süsses und Pikantes bieten zu wollen, geworden sind, und dass der Zeitpunkt nicht mehr fern ist, wo die Masse ihrer überdrüssig, etwas Anderes und zwar Kräftigeres verlangen wird. Wir sind fest überzeugt, dass zu allen Zeiten, wo die Kunst gesunken ist, die Künstler daran Schuld waren. Das einzige Mittel also, der Flüchtigkeit des musikalischen Wohlgefalleus so viel Einhalt zu thun und dem Ruhm musikalischer Schöpfungen so viel Dauer zu verschaffen, als eine Kunst, die nichts Plastisches vor's Auge stellen kann, sondern blos in der ätherischen Sfäre des Hörens lebt, dieses vermag, ist, *das Publikum zu sich heran zu ziehen*, ihm nicht mehr so lose Speise als die jetzige musikalische Tagesliteratur (und nicht diese allein) ist, sondern tüchtige, korrekte (aber nicht trockene) Werke zu bieten. Wir möchten doch sehen, was das Publikum thun wollte, wenn der schöne Eifer alle Komponisten ergriffe, nichts als klassische Werke zu liefern. Nur glaube man nicht, dass das Klassische langweilig sein müsse. Die komische Oper, das haben ältere und neuere Komponisten gezeigt, kann und soll so gut klassisch sein, als die Tragödie. Da aber, leider, die dermaligen Theaterdirekzionen, vornehm und gering, entweder vom eigentlichen Wesen der Kunst als sittliches Veredlungsmittel wirklich nichts wissen oder nichts wissen wollen und hier blos erhöhete Geldeinnahme, dort blos Garderoben- und Dekorazionspracht, wo die Mittel dazu da sind, im Auge haben, so ist der sicherste Weg, die teutschen Komponisten zu guten Produkzionen zu veranlassen, der, dass man ihnen *gute* Texte schaffe. Was das Publikum an einem guten Textbuche vergnügt, Laune und Originalität im Komischen, Kraft, Ueberraschung durch scharfe Kontraste im Tragischen, das liegt Alles im Gebiete der Musik und selbst auf die mattherzigen Brauer- und Zuckerbäckerintriguen des Herrn Adam, so wie auf die ganz nutzlos und widrig Schrecken auf Schrecken häufenden Spektakelstücke der französischen Schule wären weit bessere Komposizionen möglich und gar nicht so schwer, wenn es die Komponisten über sich gewinnen wollten, mehr nach Wahrheit und wirklicher Schönheit, als nach sogenanntem Effekt zu streben, den sie, um neu zu sein, in jedem Satze überbieten müssen, ohne dabei zu bedenken, dass sie daran ihr Talent vergeuden, ihre Einbildungskraft abnutzen und vor der Zeit *geistig alt* werden. Aber, wird man fragen, wo bekommt man gute Operntexte? Ich antworte, auf zweierlei Weise, entweder indem die Komponisten sich so viel ästhetische Bildung verschaffen — was gar nicht unerreichbar ist — dass sie sich selbst recht klar machen, wie ein echt musikalisches Sujet beschaffen sein müsse, und dann sich ein solches erfinden. Zu der kleinen Mühe, den Dialog zu schreiben und die musikalischen Situazionen in leidliche Verse zu setzen, fände sich — wenn es der Komponist nicht selbst machen wollte — leicht ein literarischer Freund. Der zweite Weg ist, nicht, wie bisher, zu verlangen, dass die Dichter *par honneur* arbeiten, sondern ihnen von jeder Einnahme eine Tantième zu bewilligen, wie es in Frankreich und in Italien geschieht. Ueber die Forderungen, die der Komponist an einen guten musikalischen Text zu machen berechtigt ist, spreche ich wohl gelegentlich einmal in diesen Blättern. Nur über Kammermusik möchte ich noch ein paar Worte sagen. Auch ihr ist nur dann eine längere Dauer zu versprechen, wenn sie sich das blose Bravourgeklingel versagt, und, verbunden mit billiger Berücksichtigung dessen, was der Zeitgeschmack in Harmonie und Melodie verlangt, auf innern Gehalt bedacht ist. In dieser Beziehung ist jetzt eine höchst wohlthätige Geschmacksrichtung erwacht! Möge sie immer mehr sich befestigen und ausbreiten, sie kann nur zum Guten führen. Kein Mensch will mehr Gelinek'sche Variazionen hören, aber die Scarlatti'schen trefflichen Klaviersachen, die Bach'schen Kreuzvariazionen werden neu aufgelegt, und die herrliche Form der Sonate, lange verkannt und vergessen, erwirbt sich ein immer grösseres Publikum. Für diese Form, so wie überhaupt für die Kammermusik, glauben wir den Komponisten, zu ihrem entschiedensten Vortheil, nicht genug das Studium eines edlen und grandiosen Periodenbaues anempfehlen zu müssen. Ein Gedanke, der so konzipirt ist, dass er erst nach sechs, acht Takten völlig ausgesprochen, bietet nicht nur eine weit reichere Veranlassung zu thematischer Ausarbeitung, sondern zieht auch den Zuhörer weit mehr an, als die kurzen zweitaktigen Sätze mit ihren augenblicklichen Wiederholungen. Am allerwenigsten will man jetzt, und wohl mit vollem Recht, zu den Scherzo's und letzten Allegro's die ehemaligen Pleyel'schen Klingelthema's im $^2/_4$-Takte hören. Nein, das Scherzo sei rasch, feurig, kontrapunktisch neckend, das letzte Allegro düster oder heiter, aber immer edel,

in grossen Formen angelegt und nicht zu eng in der Ausführung gehalten, damit man zur (vernünftigen) Modulazion Gelegenheit findet. Dagegen vermeide man im ruhigen Tempo Andamento's, Kettengänge von Septimenfolgen u. dergl., die sonst sehr beliebt, jetzt altmodisch klingen. Und so habe jede Zeit ihr Recht, jede Geschmacksrichtung Zutritt, sobald nur die Hauptforderungen, Schönheit, Gehalt und Wahrheit, nicht dadurch verletzt werden.

Gemischtes für das Pianoforte.

1) *Grande Valse brillante à 4 mains* par *Fréd. Burgmüller*. Oeuv. 32. Pr. 16 Gr.

2) *La petite fête. Contredanse brillante et facile.* Pr. 8 Gr.

3) *La grande Bretagne. Contredanse brillante.* Pr. 8 Gr.

4) *Variations — Bolero — Rondo brillant sur des themes de l'Opéra. La Xacarilla de Martiani.* Oeuv. 62. No. 1, 2 et 3. Preis jeder Nummer: 12 Gr. — Sämmtlich von *Fr. Burgmüller*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Herr Fr. Burgmüller fährt fort, seine Kräfte in angenehmen Gefälligkeiten mässig fertigen Pianofortefreunden zu widmen und sie damit zu erfreuen, zugleich sich aber auch den Lehrern und Schülern nützlich zu machen. Von dieser Art sind alle eben genannten Nummern. Der unter No. 1 angegebene Walzer ist für beide Spieler sehr leicht, unterhaltend und tanzlich, für Dilettanten äusserst willkommen und für Takt und Notenlesen in Unterrichtsstunden mit Vortheil und zur Freude der Jugend zu verwenden. — No. 2 ist eben so und zeigt noch auf dem Titel ein hübsches Bild, das ein ländliches Fest darstellt. — No. 3 etwas vollgriffiger, aber die vorigen Kräfte nicht übersteigend. — In den Variazionen aus No. 4 sagt der Komponist in der Ueberschrift selbst: „dans le style élégant." Die Vortragenden werden ihm Recht geben und dabei gern für etwas zu erhöhende Fingerfertigkeit sorgen. Eben so gefällig, gut an sich und solche Kräfte recht angemessen übend und unterhaltend sind die beiden andern Nummern dieser Opuszahl, dabei vorzüglich schön gedruckt.

Grande marche militaire pour le Piano — par *G. Donizetti*. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Der Militärmarsch ist dem Sultan Abdul Medjid Khan gewidmet, hat schon um deswillen, besonders jetzt, etwas Anziehendes, ist aber auch sonst in blos musikalischer Hinsicht italienisch eigen und wirksam.

Komposizionen von *J. B. Duvernoy*:

1) *Rossini. Bellini. Donizetti. III Airs variés et trois Rondeaux sur des motifs favoris.* — Oeuv. 97. Nr. 1, 2 et 3. Preis jeder Nummer: 12 Gr.

2) *Deux Mélodies italiennes à 4 mains.* Oeuv. 98. No. 1 et 2. Preis jeder Nummer: 10 Gr.

3) *Quatre petits Rondeaux — sur des motifs de Rossini, Meyerbeer, Weber et Bellini.* Oeuv. 100. No. 1 et 2. Preis jeder Nummer: 10 Gr.

4) *Fantaisie sur la Romanesca.* — Oeuv. 101. Preis 14 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das erste Heftchen von No. 1 bringt Variazionen über einen teutschen Walzer und ein kleines Rondo über ein beliebtes Motiv von Donizetti, Alles in ganz leichter und hübscher Weise. Eben so sind die beiden folgenden Nummern des 97. Werkchens behandelt, so dass es nur einigermaassen vorwärts geschrittenen Schülern und Dilettanten mit nicht grosser Fingerfertigkeit sehr angemessen sein wird. Der Inhalt oder die musikalische Verbindung ist eben so leicht fasslich und hübsch. — Die italienischen Melodieen für vier Hände liefern für gleich mässige Kräfte und eben so eingänglich im ersten Hefte Variazionen über eine allgemein beliebte Kavatine von Bellini — im zweiten Hefte ein Rondo über ein Rossini'sches Thema. — Ganz in derselben Art sind die kleinen Rondos, deren Hauptinhalt durch den Titel schon bestimmt bezeichnet ist. — Die Fantasie, d. h. die Einleitung und die Variazionen über das angezeigte Thema (Op. 101), erfordert etwas mehr Fertigkeit, aber auch nur mässige, und ist für Dilettanten recht gefällig. Nur sind solche Ausgaben mehrfacher zu verwenden und mit weit mehr Glück und Erfolg, als manche Musikfreunde glauben oder zugeben wollen. Die Wirklichkeit widerspricht ihnen, und sie hat Recht, sobald es Recht ist, sich nicht zum Erheucheln eines Geschmacks zwingen zu lassen, den man nicht hat. Wir brauchen solche und ähnliche Leistungen, und für die angemessenen, damit übereinstimmenden Bildungsstufen sind sie gut, bringen Genuss und fordern zunächst von aussen her, ohne gefährlichen Sprung und ohne missliche Uebereilung.

Les Matinées de Rossini, arrangées pour Piano par *H. Herz*. Ebendaselbst. Preis 18 Gr.

Die Ausgabe enthält einen Militärmarsch, Air de Ballet und Pas redouble. Der Marsch ist rhythmisch lebhaft, ist melodisch sicher und eindringlich, nicht arm an harmonischen Wendungen neuer Art und für das Pianoforte sehr gut eingerichtet, wie man denken kann. Das letzte gilt auch von den beiden folgenden Nummern, deren Inhalt für Liebhaber der Tanzbewegungen in ausgeführteren Sätzen so gefällig ist, dass ihnen das Werkchen gewiss Vergnügen machen wird, sobald sie in der Fertigkeit nicht zu weit zurück sind.

Divertissement — par *Rudolphe de Herzberg*. Oeuv. 11. Leipzig, chez C. A. Klemm. Pr. 6 Gr.

Dieses Divertissement besteht in einer zusammenhangenden Reihe sehr frisch erfundener und nett gehaltener Walzer, die den Tanzfreunden mit Recht sehr behagen, sobald sie nur von solchen Spielern ausgeführt werden, die mit Bequemlichkeit eine Dezime spannen und den Rhythmus bestimmt und zierlich hervorzuheben wissen.

Variations sur l'Air Russe — par *Jules Riehle*. Oe. 16. Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Nach einer gefällig unterhaltenden Einleitung folgen auf das Thema vier Veränderungen und ein Finale scherzando, welche zwar keine neue Erfindung aufzuweisen haben, aber Liebhaber von mittlerer Fertigkeit gerade recht angemessen beschäftigen werden.

Quatre Mazurkas — par *Ferd. Oesterley*. Oeuv. 2. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Gr.

Sie sind recht hübsch, frisch erfunden, hebend, doch mehr Walzer als Mazurken. Zum Vortrage derselben gehört eine Hand, die grosse Spannungen nicht zu scheuen nöthig hat. An einigen harmonischen Wendungen und Schreibarten erkennt man den Dilettanten: aber gefallen werden sie doch.

Der Frühling und seine Blumen. Heitere Klänge — von *Jul. Hopfe*. Op. 17. Eisleben, bei C. Reichardt. Preis ½ Thlr.

Frühlings Erwachen ist in einem langsamen Walzer aus As dur sehnsüchtig geschildert. Der Frühling schreitet heran nach kurzer marschmässiger Einleitung in einem Walzer aus dem heilen C dur, tändelnd und lang gehalten. Das Schneeglöckchen kommt rasch in einem schottischen Walzer; das Veilchen im Galopp, desgleichen die Hyazinthe; das Vergissmeinnicht spricht sich walzend aus, Maiblümchen und Lilie Schottisch, endlich die Rose in einem zärtlichen Walzer. Ueber jeder der neun Nummern steht ein Motto aus einem Dichter. Ein Scherz für Dilettanten. Alles ganz leicht.

1) *Notturno* — par *W. H. Veit*. Oeuv. 7. Pr. 40 Kr.
2) *Introduction et Polonaise*. Von demselben. Op. 11. Preis 40 Kr. Prag, bei J. Hoffmann.

Das Notturno, Andante, ⁹/₈, Des dur, ist sehr sanft, sinnig, die einfach schöne Melodie, in weiten Akkordbrechungen wogend umspielt; auch tüchtige Pianisten werden sich in stillen Stunden gern daran erfreuen. Die Polonaise, welcher nur eine kurze Introdukzion vorangeht, mit einer brillanten Kadenz beschliessend, ist eben so rund und gefällig, Spieler und Hörer gleich gut unterhaltend; auch sie geht aus Des dur. Zwar sind jetzt die Tonarten mit vielen Vorzeichnungen zur Mode geworden: hier liegt sie aber im Wesen der Sache; eine im Innersten der Sehnsucht geweihete Freude spricht sich hier aus und hebt die Lust durch einen nicht kurzen Zwischensatz in A dur, welcher dann natürlich dem Hauptinhalt wieder gehörigen Raum lässt. Beide Werkchen sind sehr ansprechend und gut gehalten.

Les Adieux à la Patrie, Caprice — par *Louis Lacombe*. Oeuv. 2. Breslau, chez F. E. C. Leuckart. Preis 10 Gr.

Dieser junge Pianofortevirtuos, der sich in Wien höher auszubilden Gelegenheit fand, vorzüglich unter der Leitung des bewährten und tüchtigen Professors am dortigen Konservatorium, Herrn Fischhof, gibt hier ein eingängliches, auf hübsche Melodie gebautes und in ansprechender Steigerung durchgeführtes Bravourstück, das Viele sehr gern spielen werden.

Mosaique sur des Airs favoris du „Naufrage de la Meduse," Musique de Pilati et de Platow, pour le Piano par *A. Pilati*. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 12 Gr.

Alle diese Aushebungen aus dem genannten, uns unbekannten Werke sind von mässigem Umfange, sehr leicht, grösstentheils in Tanzrhythmen, also für Liebhaber solcher Unterhaltungen, die gar keine Anstrengung verlangen. Dies ist aber gerade ein Musikfach, wo man keinem Liebhaber irgend etwas rathen kann, weil sich in der Regel keiner von ihnen rathen lässt; sie gehen nach dem, was sie und ihre nächsten Umgebungen auf eine leichte Art unterhält, hier so, dort anders. So müssen sie denn, jeder für sich, ihren eigenen Geschmack befragen. Jedes Heft zählt sechs Nummern.

Souvenir de la Jeunesse. Air favori: „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone" de l'Opera: „Czaar und Zimmermann" varié — par *F. L. Schubert*. Oeuv. 37. Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Die Bestimmung der variirten Bearbeitung des zum Grunde gelegten und mit den Textesworten vorausgedruckten Lieblingsliedes sagt der Titel. Die sechs Variazionen sind dafür gut und mögen für etwas vorgeschrittene jugendliche Spieler nützlich verwendet werden.

Zwei Charakter-Stücke und eine Fuge für die linke Hand von *Karl Reinecke*. Op. 1. Hamburg, bei Aug. Cranz.

Das erste Presto, ⁶/₈, Des dur, sorgt für leichte Bewegung und mässige Sprünge in einem dem Rondo ähnlichen und nicht überschwenglichen Satze. Das zweite, Prestissimo ed appassionato, ⁶/₄, A moll und A dur, gibt Uebungen im vollgriffigen Spiel und in Oktavengängen für beide Hände, nicht lang und darum für diesen Zweck desto besser; klar ist es auch. Die Fuge für die linke Hand ist zwei- und dreistimmig, natürlich mit tüchtigen Spannungen, die jetzt so herrschend geworden sind, dass es an solchen Uebungen nicht fehlt. Auch diese thut dafür ihre Dienste. Der Verfasser zeigt sich in seinem Erstlingswerkchen als ein geschickter Mann, auf dessen Fortschritte wir mit Vergnügen aufmerksam sein werden.

1) *VI Idylles* par *Jean Frédr. Kittl*. Oeuv. 1. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 16 Gr.
2) *Sechs Idyllen*. Von demselben. Prag, bei Marco Berra. Preis 20 Gr.

Wir können diese beiden angenehmen Hefte, ob sie sich gleich bereits Bahn gebrochen haben, nicht unberührt lassen; eine ausführliche Beurtheilung ist nicht

mehr nöthig. Dagegen wird eine Erinnerung an sie nicht unnütz sein. Das erste Heft ist Herrn Tomascheck, dem Vorbilde solcher Idyllen, gewidmet. Sie sind karakteristisch und verlangen guten Vortrag, ohne bedeutende Fingerfertigkeit, was sie vielen Dilettanten um so werther machen muss. Mögen sie Viele noch fernerhin erfreuen, wie sie es bisher gethan haben. Uebrigens ist auch von diesen Werken in unsern Blättern bereits 1838 S. 225 gesprochen worden.

Variations sur l'Air allemand: „Dein ist mein Herz" de Fr. Curschmann pour le Piano. Breslau, chez F. E. C. Leuckart. Pr. ⅓ Thlr.

Vier Variazionen zu beliebiger Uebung für mässige Spieler, weniger für Schüler als für Erwachsene.

---

1) *Rondoletto brillant et facile* — par *Gasp. Kummer.* Oeuv. 95. Pr. 10 Sgr.

2) *Trois Rondeaux Mignons.* Von demselben. Oeuv. 98. Preis 10 Sgr. Beide bei F. J. Mompour in Bonn.

Sie sind, was sie sein wollen, für gewöhnliche Spieler recht hübsch.

Bazar-Walzer — von *Franz Abt.* Op. 22. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis zu zwei Händen: 8 Gr.; zu vier Händen: 12 Gr.

Man erhält nach einer kurzen Einleitung fünf kurze in ihren Tonarten zusammenhangende Walzer und einen Schluss im Coda. Alles tanzlich und von nicht übler Erfindung, Tanzfreunden behaglich und nicht schwer.

Messe

in B (No. 12 der gedruckten) *für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken und Orgel* von *C. L. Drobisch*, Kapellmeister in Augsburg. Op. 37. München, bei Falter und Sohn. Preis 4 Thlr. 4 Gr.

Auf dem Titel wird bemerkt: In Ermangelung der Blasinstrumente werden die kleinen Noten in der Orgelstimme gespielt. Ausserdem kann diese Stimme zum Einstudiren der Singstimmen und bei der Aufführung als Direkzionsstimme benutzt werden. — Es wäre zweckmässig und sehr wünschenswerth, wenn allen Ausgaben grösserer Instrumental- und Gesangwerke mit Orchesterbegleitung, sobald sie nur in Auflegestimmen erscheinen, wie gewöhnlich, was auch hier der Fall ist, eine solche sorgfältig gearbeitete Orgel- oder Direkzionsstimme beigegeben würde, selbst dann, wenn die Orgel oder das Pianoforte nicht nothwendig thätig bei der Aufführung sein müsste. Man gewinnt dadurch einen guten Ueberblick, wird fast wie durch einen Klavierauszug in den Hauptkarakter der Komposizion im Allgemeinen eingeweiht, vorausgesetzt, dass dem Beschauenden nicht alle Kompositionserfahrung abgeht, und hat noch dazu die oben sehr richtig angegebenen Vortheile, die augenscheinlich bedeutend genug sind. Die Orgelstimme ist nämlich nicht mit beziffertem Basse, sondern in zwei geklammerten Notensystemen genau ausgearbeitet, gibt nicht nur überall an, was die Orgel nothwendig vorzutragen hat, sondern auch, was den Singstimmen, den Bläsern und den übrigen Instrumenten gehört, immer nur das Wesentliche und nur so weit, als es ohne Ueberladung und ohne Erschwerung der Uebersicht geschehen kann. Ist auch eine solche Behandlung nicht geradehin neu, so ist sie doch noch lange nicht so eingeführt, als sie es werth ist. — Der Vergleich dieser umsichtig und sorgsam gearbeiteten Orgelstimme mit den Singstimmen macht es uns möglich, diese Messe mit mehr Sicherheit allen Kirchenvorsichern zu empfehlen, als wenn wir uns, in Ermangelung jener nachahmungswerthen Orgelstimme, auf die bekannte und oft schon gerühmte Geschicklichkeit des beliebten Kirchentonsetzers berufen müssten, da sie keineswegs, wie bei jedem andern Komponisten gleichfalls, für das Treffen des religiösen Sinnes für alle folgenden Werke Gewähr leisten kann. Die einzelnen Sätze der Messe wollen wir nicht erst der Ordnung nach, die hinlänglich bekannt und hier ganz dem Ritus gemäss beachtet ist, aufzählen; es wäre unnütz, da Alles in gutem Flusse gehalten ist, ohne Ueberspannung gewöhnlicher Kräfte der Ausführenden wie der Hörenden, wobei immer zunächst auf katholische Kirchen und auf südteutschen Geschmack im Kirchlichen gesehen worden ist. Eine solche Beschränkung seines Publikums, in welches man sich, wie der Verfasser, hineinlebte, dessen Besonderheit man sich aneignete, wird Niemand übel, vielmehr den Bevorzugten nützlich nennen wollen, wenn er dem Wirken für ein bestimmt Bestehendes seinen offenbaren Werth zuerkennt. Ist es doch unmöglich, dass Alles für Alle gleich wohlthätig wirkt. Es ist auch in der Kunst zuträglich, wenn man dies anerkennt und nicht zu vornehm abfertigt. — Es findet sich kein zu lang gedehnter Satz, keine zu weit ausgesponnene Fuge, auch nicht im Gloria oder Credo, obwohl diese Messe nicht zu des Verfassers kurzen, sondern zu den solennen gehört. Die Orgel- und zugleich Direkzionsstimme füllt 3½ Bogen. —

Vor Kurzem haben wir ein grosses Oratorium dieses Komponisten: „Moses auf Sinai," in den meisten Proben und bei einer guten Privataufführung gehört, das ganz Vortreffliches enthält; auch der Text ist sehr gut. Es ist dieses Werk in andern Städten auch schon öffentlich mit allgemeinem und lebhaftem Beifall aufgenommen worden. Da es noch Manuskript ist und wir dem tüchtigen Werke die mögliche Abrundung wünschen, so machen wir den thätigen und guter Meinung geneigten Komponisten, mit Uebergehung einiger durch geringe Nachhülfe vielleicht zu verediender Stellen, besonders auf die Schlussfuge aufmerksam, die zwar eine tüchtige Fuge ist, aber eine Instrumental-, keine Gesangfuge. — Ein anderer Schlusssatz würde nach unserm Dafürhalten der Wirkung des Ganzen einen höhern Erfolg sichern. Ueberlegen wird sich der Verfasser unsern freundlichen Rath gewiss: das Werk ist werth, dass man es beachte.

Vierstimmige Lieder und Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte.

Lieder für vier Männerstimmen, den Liedertafeln zu Lüneburg und Rinteln gewidmet von *B. Musch*. Rinteln, im literarisch-artistischen Verlags-Institut. Preis der Partitur und Stimmen: 1 Thlr. der Stimmen allein: 18 Gr.

No. 1. Der Jasminenstrauch, von Rückert, mit der Ueberschrift: „Beschaulich," ist sinnig gedacht und schön ausgeführt. Wäre der kurze Reim, der die Töne begeistern soll, eben so sinnig oder sinnig nachhaltiger, so würde die Kantilene allgemein anziehen; sie ist musikalisch vortrefflich. No. 2. Die beiden Tapfern. Einer dieser Tapfern sieht Drachen für Mücken an und merkt erst den Betrug, als er dem Unthier in den Rachen gerathen ist. Der Andere hält Mücken für Drachen. Mit dem Komischen hat es seine eigene Bewandniss. Sind die Ansichten der Menschen in allen Dingen verschieden, so ist diese Verschiedenheit doch nirgend grösser, als in dem, was sie komisch finden oder nicht. Im Musikalischen steht es hierin am Schlimmsten. Das Komische verträgt weder das Bedachte noch irgend eine sich hervordrängende Absichtlichkeit; es muss so nothwendig und unversehens kommen, als ob ein Apfel vom Baume fiele, oder eine Pommeranze in den Schooss. „Und doch sind dabei noch Nebendinge eigener Art nothwendig, die ihre Wichtigkeit im Unwichtigen und umgekehrt haben. Kurz, diese Komik ist uns zu gemacht. Nur dass hierin kein allgemein giltiger Ausspruch liegen soll, weil er eben nicht am rechten Platze stände und erfahrungswidrig wäre. No. 3. Winterlied, von Rückert, recht gut, krankt am Texte, der sich seine Rose selbst zu bald entblättert. No. 4. Der Sargschreiner (aus dem letzten Ritter von Anast. Grün) mahnt, mit starkem Chore gesungen, wie es sein soll, recht wacker, und kann Manchen dahin bringen, dass er sein Glas Wein schneller leert, damit er vor dem Ende es nicht bereut, zu wenig gethan zu haben. No. 5. Das Lied von den Dukaten, von H. Heine. Ein sehr hübscher Scherz, der, im Quartett gut gesungen, recht wirksam sein wird. — Den Beschluss der Sammlung macht „Der junge Strohwittwer," von Schulz, ein tugendreich sentimentaler Mann, der seines Herzens Empfindungen so bürgerlich an den Tag legt, dass es für einen Sologesang schon ein paar Liebhaber mehr finden dürfte. Für ein Quartett oder gar für einen Chor ist es nicht gut gewählt. Dass es ganz einfach und schlicht biedermässig gehalten wurde, ist angemessen. Alle übrigen Kompositionen, mit Ausnahme der dritten und sechsten Nummer, sind Gesänge, keine Lieder. Die Sammlung ist aber um der hervorgehobenen Nummern willen beachtungswerth. Man thut besser, wenn man die Partitur mit kauft.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkürlicher Begleitung des Pianoforte, komponirt von *J. W. Kalliwoda*. Op. 99. Leipzig, bei C. F. Peters. Preis 1 Thlr. 8 Gr. (Partitur und Stimmen.)

Der erste Gesang: „In's Freie" ist äusserst lebhaft und gefällig, sehr frisch und ungesucht, wie es am Orte ist, er athmet Naturfreude. No. 2. „Freude in Ehren," ein sehr schön komponirtes Lied, dessen letzte Strofen ihres ernsten Inhaltes wegen einige Tonveränderungen erhalten mussten, die ganz angemessen und dabei schlicht sind. Das Lied wird unverkünstelten Gemüthern lieb bleiben. No. 3. Schifffahrt — eben so leicht als aumuthig, besonders durch hübsche Stimmenvertheilung anziehend. Das Ganze ist zu lieblich, als dass es nicht gefallen sollte. No. 4. „Abends" — so sanft ruhig und fromm freundlich, dass es dem Herzen dabei wohl werden muss. No. 5. Tanzlied im Mai — sehr munter und schön bei aller Einfachheit, welche gerade so viel Zier erhalten hat, als ihr wohlsteht. No. 6. Die untergehende Sonne — auch schön. Wir empfehlen diese Gesänge ganz besonders. Sie sind besser als viele auch desselben Komponisten. Wer sie gehörig versucht, wird sie lieb gewinnen. Sie sollten keinem Singvereine fehlen.

Sechs Lieder für gesellige Kreise mit Begleitung des Pianoforte — von *B. E. Philipp*. Op. 23. Partitur und Stimmen. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 1 Thlr. 8 Gr.

Sie sind den schlesischen Liedertafeln gewidmet, woraus sich von selbst ergibt, dass sie für Männerstimmen geschrieben sind. In den drei ersten singt der Bass Solo vor und der Chor folgt. Die Begleitung des Pianoforte ist also nothwendig. No. 1. Der Weinkobold, von A. Kopisch, ist ein artiger Scherz. No. 2. Blücher am Rhein, von A. Kopisch, gefällig, aber ohne bestimmt ausgeprägten Karakter und mit zu vielen Textwiederholungen. No. 3. Reden und Singen, von A. Kahlert, eine einfache Ermunterung zum Singen und Trinken, in leichter Art. No. 4. Die Frösche und die Unken, von Hoffmann v. Fallersleben, in seiner Weise recht gut und eigen genug; besonders ist die erste Hälfte musikalisch sonderbar und ergötzlich durch Erfindung und Haltung — und die letzte, menschliche Hälfte passt darauf in ihrer naiven Heiterkeit. Von dieser Nummer geben die Chorlieder an, die ohne Sologesang stehen. Zu dem eben genannten Gesange wird die Klavierbegleitung erwünscht sein; zu den beiden folgenden ist sie nicht nothwendig. No. 5. Der Trunkenen Litanei, von Hoffmann v. Fallersleben. Die Litanei mag ihre Liebhaber finden und gefunden haben. Ist dies der Fall, so werden sich die Herren in ihrer Lust daran nicht stören lassen; uns gefällt sie nicht, vor Allem der Textwahl wegen. Abgesehen davon, dass es schon lange ein abgedroschener Spass gewesen ist, lateinische Floskeln in teutsche Reime zu weben, so ist doch das Ganze gar zu platt, bis auf den Schlusswunsch: „So wollt ich denn es wäre die ganze Welt ein Fass." Man sehe den Anfang: „Omnes omnes erramus, hat Bruder Veit gesagt; er wollte zu dem Kellner, und kam zur Küchenmagd. Varietas delectat, das ist ein feiner Spass, als jener seine Buttermilch mit der Mistgabel ass" u. s. w. Man

muss es zwar dem Komponisten nachrühmen, dass er das proverbium „mit der Mistgabel“ so hübsch behandelt hat, dass es durch den Gesang sehr gemildert und ins Komische gezogen wird: allein das überwiegt nicht; es ist in der Reimerei zu viel Zusammengestoppeltes und zu wenig Takt, den auch dichterisch Betrunkene haben müssen. Uebrigens ist es gut, dass die Klavierbegleitung dabei steht; man ersieht daraus desto leichter die Druckfehler in der Singstimmenpartitur. No. 6. Froher Abend, von A. Kahlert, vierstimmig ohne alle Begleitung. Die Musik ist nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet; der Text ist besser, als die Komposizion. Jeder mag aus dieser Sammlung wählen, was seinem Geschmacke zusagt.

Chorgesänge und Quartette für frohe Liedertäfler von *C. G. Reissiger*. Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Preis 20 Gr.

No. 1 ist „Blücher am Rhein,“ von A. Kopisch, ein Chorgesang mit untermischtem Solo für Blüchers Reden. Dieser nicht zu leichte Gesang ist besser, als der vorher angezeigte auf denselben Text; die Wortwiederholungen sind angemessener, das Dramatisirte und die ganze Haltung frischer. Man übe ihn ein. No. 2. Der Sänger, Chorgesang, gleichfalls sehr lebendig, natürlich und doch nicht gewöhnlich. No. 3. Ständchen, ein Quartett, ganz zärtlich und schön; der erste Theil schwebt zwischen Adur und Fismoll, der zweite hält Fisdur und seine Umgebungen fest. Die Gesänge sind bestens zu empfehlen und verdienen Einübung. Zu den Auflegestimmen ist eine sehr deutlich gestochene Partitur erschienen, was immer vortheilhaft ist, hier vorzüglich.

Joh. Friedr. Samuel Döring

wurde den 16. Juli 1766 zu Gatterstädt bei Queerfurt geboren, wo sein Vater als Schullehrer lebte. 1776 brachte ihn sein schöner Sopran als Alumnus auf die Thomasschule zu Leipzig. Hier bildete sich der Knabe neben seinen wissenschaftlichen Studien in der Kunst dergestalt, dass er nach einigen Jahren Chorpräfekt wurde. Als solcher machte er die persönliche Bekanntschaft Mozart's, der ihn mit nach Wien zu nehmen geneigt war. Der Jüngling zog es jedoch vor, seine Studien in Leipzig fortzusetzen, wo er sich 1788 als Student der Theologie inskribiren liess. Nachdem er 1791 zu Dresden sein Kandidatenexamen bestanden hatte, wurde er Hauslehrer in einer angesehenen Familie, musste aber diese Stellung Krankheitshalber im folgenden Jahre aufgeben. 1793 wurde er als Kantor an der Stadtkirche nach Lucka in der Niederlausitz berufen. Dieses Amt verwaltete er nur bis 1795, in welchem Jahre ihn ein neuer Ruf nach Görlitz versetzte, wo er Kantor und Schulkollege wurde. Hier verlebte er nach seinem eigenen Ausspruche ausserordentlich frohe und glückliche Jahre, weshalb er sich 1814, wo ihm das Kantorat in Altenburg angetragen ward, mit schwerem Herzen von Görlitz trennte. Ein würdiger Nachfolger von Joh. Gottfried Krebs, wirkte er in Altenburg mit rastlosem Eifer bis an seinen Tod am 27. August 1840. — In seinen frühern Jahren war er ein trefflicher Basssänger, Violine, Pianoforte und Orgel spielte er bis in seine letzten Lebensjahre. Als Dirigent war er ernst und streng. Als Lehrer des Gesanges ein seltener Meister. In Theorie und Praxis sehr bewandert und erfahren. Es ist ein wirklicher Schade, dass seine zahlreichen Kirchenmusiken, die sich durch Zartheit und Feuer gleich auszeichnen und daher den Eingeweihten wie den Laien gleich ansprechen, nur in Manuskripten vorhanden und somit nur einem kleinen Theile der musikalischen Welt bekannt sind. Wer den vielseitig tüchtigen Mann näher kannte, der achtete und liebte ihn, trotz mancher Eigenheiten, um deren willen seine grossen Vorzüge von vielen seiner Mitbürger nicht gebührend gewürdigt, von Einigen wohl auch sogar geleugnet wurden.

Ein Besuch im Bicêtre

(Pariser Irrenhause).

Seitdem die berühmtesten Aerzte und Psychologen den Irrsinn mehr durch moralische als durch physische Mittel zu heilen suchen, hat dieser ganze Theil der praktischen Medizin eine so veränderte und verbesserte Richtung genommen, dass man die Irrenhäuser nicht mehr mit Abscheu und Entsetzen, sondern mit lebhaftem Interesse betritt. Namentlich ist es anziehend, wenn man sieht, wie im Bicêtre zu Paris *die Musik* zur Herstellung der geistigen Gesundheit angewendet wird.

Ich habe den Gesangübungen der Irren in jener Anstalt beigewohnt, und kann versichern, dass die Aufführung, ja selbst das blose Anhören des Gesanges ein eben so kräftiges und sicheres als sanftes Heilmittel für jene Unglücklichen ist.

Es versteht sich von selbst, dass der Dr. Leuret, welchem diese Heilmethode anvertraut ist, nicht darauf ausgeht, seine Kranken zu musikalischen Theoretikern zu machen: von einem höheren Studium der Kunst ist nicht die Rede; nur durch die Gewalt des Beispiels und die instinktartige Nachahmung der äusseren Erscheinungen ist es ihm gelungen, den Irren erst ganz einfache Chöre, Volkslieder, dann aber auch grössere Gesänge beizubringen. Auf dieser Stufe der noch ganz äusserlichen musikalischen Bildung angelangt, erkannte Herr Leuret die Nothwendigkeit, einen Musiker beizuziehen — nicht etwa einen grossen Komponisten oder gelehrten Professor, sondern einen Mann, der von der reinsten Menschenliebe beseelt und in der Tonkunst so bewandert sei, dass er die Leitung der musikalischen Uebungen mit Erfolg übernehmen könne. Dieser Mann fand sich in der Person des Herrn Guerry, bereits bekannt durch ein treffliches Werk, welches unter dem Titel: „Ueber die moralische Statistik Frankreichs“ erschienen ist.

Unglaublich ist die Sorgfalt, die Geduld, die Einsicht, womit Herr Guerry seinen schweren Beruf erfüllt.

Er hatte bemerkt, dass die Irren in der Kirche *) mehr Ruhe und Sammlung zeigen, als wenn sie in dem zum Spazierengehen bestimmten Hofe wenigstens einen Schatten von freier Bewegung geniessen; er liess sie daher vorzugsweise religiöse Gesänge einüben, und um den etwas trüben Stimmen der Irren mehr Kolorit zu geben, liess er die Chorknaben der Kirche mitsingen. Die Verbindung dieser hellen frischen Stimmen mit den immer etwas düstern Klängen aus dem Munde der Kranken macht einen wunderbaren Eindruck, und sichtbarlich werden die Gläubigen alle Sonntage während der Kirche davon erbaut.

Es wurde in meiner Gegenwart ein *O salutaris hostia* ganz gelungen aufgeführt, die Zahl der Ausübenden betief sich ungefähr auf dreissig. Herr Guerry wurde abgerufen, und einer der Irren, der jedoch Rekonvaleszent ist, übernahm die Direkzion und führte den Taktirstab auf's Genaueste. Bei den Worten: Cusre Heimath ist im Himmel, nicht auf der Erde u. s. w. konnte ich meine Thränen nicht zurückhalten. Diese bleichen Gesichter mit dem starren Blicke, diese anscheinend nachdenklichen und doch eben nicht denkenden Köpfe, diese Stimmen, welche durch unregelmässiges Athemholen bisweilen dumpf und matt klingen — Alles dies drang mächtig zum Herzen. — Nachher, im Hofe der Anstalt, sangen die Kranken einige moralische Gesänge mit vieler Präzision.

Herr Leuret hat ausgezeichnete Resultate durch die Musik erzielt, welche theils als Zerstreuung, theils als wirkliche Kur, theils auch als Belohnung angewendet wird. Der Eine vergass darüber seine fixen Ideen vollkommen; der Andere hörte zwei Tage lang die Musik mit an, zerfloss während dem in Thränen, und war dann ohne Weiteres geheilt: ein Dritter war durch die Musik fast geheilt, es schien aber als wolle er in seine Ideen zurückfallen, man schloss ihn von dem Sängerchore aus, und er flehte auf's Inständigste um Wiederaufnahme in denselben, was ihm dann auch gewährt wurde u. dergl. m.

Mögen die Herrn Leuret und Guerry immer eifriger in ihren edlen Bestrebungen fortfahren und die Belohnung dafür in immer glücklicheren Erfolgen finden.

(Nach dem Französischen.)

*) Alle Sonn- und Festtage wird in der Kirche der Anstalt die Messe gelesen, wobei die Irren den Kirchengesang ausführen.

Nachrichten.

Leipzig, den 16. Oktober 1840. Das zweite Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 11. d. M., war reich an musikalischen Genüssen und überfüllt von Zuhörern. Mendelssohn, von England zurückgekehrt, dirigirte wieder und das Publikum begrüsste ihn beim Auftreten mit allgemeinem Beifall. Die Ouvertüre zur Euryanthe eröffnete das Konzert und wurde so frisch und lebendig, so in allen Theilen meisterhaft ausgeführt, dass ihr wahrhaft begeisterter Applaus folgte und folgen musste. Das meiste Interesse erregte an diesem Abend das erste Auftreten einer jungen Sängerin, Fräul. *Elise List* (Tochter des um das teutsche Eisenbahnwesen verdienten, früher in Leipzig, jetzt in Paris domizilirten ehemaligen Amerikanischen Konsuls Herrn List), welche von unserer Konzertdirekzion, wie man hört, vorläufig für einen Theil der bevorstehenden Abonnement-Konzerte engagirt worden ist. Neben einer sehr gewinnenden Persönlichkeit besitzt die junge Sängerin eine vortreffliche Mezzo-Sopranstimme, die aber bis jetzt mehr in der Tiefe als in der Höhe ausgebildet und daher im Karakter einer Altstimme noch ziemlich ähnlich ist. Der Ton ist voll und sehr schön, besonders in der mittlern Lage, und in der einfachen Kantilene oft von ergreifender Wirkung. Obwohl die Stimme von Natur sehr biegsam nicht zu sein scheint, so sprechen die Töne doch leicht an, und physische Anstrengung ist im Ganzen nur wenig bemerkbar, so dass mithin Gründe genug vorhanden sind, die ein leichtes und baldiges Erreichen grosser technischer Ausbildung hoffen lassen. Zugleich liegt in dieser Stimme ein eigener Zauber, ein Reiz, den keine Ausbildung, auch nicht die höchste, zu geben vermag, der ein glückliches Eigenthum vorzüglich begabter Naturen zu sein scheint und durch welchen diese oft auf die einfachste Weise mit ihren Kunstleisungen tiefere, bleibendere Wirkungen hervorzubringen im Stande sind, als der ausgebildetsten alleinigen Kunstfertigkeit zu erreichen vergonnt ist; Wirkungen, die nicht in der Befriedigung des Ohres ihre Grenze finden, sondern durch das Ohr in die Seele dringen. Es liegt hierin mit ein Grund des grossen Unterschieds zwischen wahrer Kunstleistung und bloser Virtuosität, welche letztere leider heut zu Tage nur zu oft als Zweck angesehen wird, da sie doch nur Mittel sein sollte. Darin ist aber auch ein Grund zu finden, weshalb das Publikum, das häufig richtiger, weil natürlicher, empfindet, als sogenannte Leute vom Fach, oft durch Kunstleistungen wiederholt enthusiasmirt und hingerissen wird, die der strenge gelernte Musiker gern für wirkungslos und gänzlich unbedeutend erklären möchte, weil sie nicht vollkommene Virtuosenleistungen sind und daher seinen höchsten Kunstforderungen noch nicht entsprechen. Hiermit soll jedoch, wie sich wohl von selbst versteht, keineswegs gesagt sein, dass eine technisch wirklich mangelhafte Leistung eines an sich talentreichen Künstlers deshalb schon als eine vollkommene Kunstleistung anzusehen sei, weil der natürliche Zauber seines Talents schon entschieden grosse Wirkung auf das Publikum hervorgebracht habe. Denkende Musiker werden recht gut verstehen, was wir hier meinen, und gewiss, vielleicht durch Erfahrung überzeugt, mit uns übereinstimmen. Fräul. List, welche ihre erste musikalische und besonders Gesangbildung früher in Leipzig erhielt und schon damals als viel versprechendes Talent die Aufmerksamkeit hiesiger Kunstfreunde erregte, hat später in Paris nicht nur den Unterricht der bedeutensten Gesanglehrer, auch des berühmten Sängers Lablache genossen, sondern auch in näherem Zusammen-

sein mit den vorzüglichsten italienischen Sängern und Sängerinnen vielfache, nicht genug zu schätzende Gelegenheit zu künstlerischer Ausbildung gefunden. Unter so günstigen Verhältnissen konnte natürlich ihre Gesangbildung eine tüchtige Grundlage und Richtung erhalten, und das schon an und für sich so bedeutende Talent der jungen Sängerin ist hierdurch bereits so schön entfaltet worden, dass man die beste Zukunft mit Gewissheit voraussagen darf. Ihr Auftreten in unsern Abonnement-Konzerten ist, wie wir hören, überhaupt ihr erstes wirklich öffentliches Auftreten; sie war daher auch ziemlich befangen und hierdurch an der vollkommenen Benutzung ihrer Kräfte in etwas gehindert; dessen ungeachtet waren ihre Leistungen sehr befriedigend und erhielten wiederholt den grossten Beifall. Sie sang Szene und Arie aus Lucia di Lammermoor von Donizetti „Tombe degl'avi miei" (die letzte Szene dieser Oper und eigentlich für Tenor geschrieben) und die erste Arie des Romeo aus „Montecchi e Capuleti" von Bellini (Ascolta), in welchen Vorträgen vor allem Andern die reine, deutliche Aussprache, die vortreffliche Deklamazion des Rezitativs, so wie schönes Portamento und Mezza-voce zu rühmen sind, welche Vorzüge besonders in der Szene und Arie von Donizetti sehr wirkungsreich hervortraten. Auch die zweite Arie wurde sehr gut vorgetragen, nur möchten wir der jungen Sängerin rathen, im Ganzen die Tempi etwas lebendiger zu nehmen und ein allzugehäuftes Ritardiren, wodurch der Vortrag leicht schwer und schleppend wird, möglichst zu vermeiden. Doch das sind Dinge, welche sich bei öfterer Uebung in Vorträgen mit Orchesterbegleitung, und bei so feinem und richtigem Geschmack, wie Fräul. List zu haben scheint, bald von selbst geben werden. Durch besondere Vergünstigung war es uns diesmal möglich, Fräul. List in der Probe zu diesem Konzerte zu hören; sie sang da mit weniger Aengstlichkeit und deshalb auch Einiges so vorzüglich, dass wir Grund genug haben, mit wahrer Freude ihren weitern öffentlichen Leistungen entgegen zu sehen. Unser berühmter Posaunist Herr *Queisser* trug an diesem Abend ein nicht eben vorzügliches Concertino von C. G. Müller vor und erntete durch seine grosse und seltene Virtuosität wie immer den allgemeinsten, lebendigsten Beifall.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte die schöne Sinfonie No. 4, B dur, von Beethoven, welche durchweg meisterhaft ausgeführt und nach allen einzelnen Sätzen auf das Lebhafteste applaudirt wurde. Dass es jetzt ein wahrer Hochgenuss ist, in unsern Gewandhauskonzerten eine Beethoven'sche Sinfonie zu hören, haben wir, und mit uns gewiss das ganze Publikum, auch diesmal wieder dankbar erkannt.

f.

Berlin, den 12. Oktober 1840. War schon der September ein die Bewohner hiesiger Residenz freudig aufregender Monat durch die sehnlichst erwartete und glücklich erfolgte festliche Einholung des Königs und der Königin nach ihrer Rückkehr aus Königsberg, so ist der Oktober wahrscheinlich noch bewegter zu erwarten, da zu der am 15. d. M. anberaumten Huldigungsfeier bereits grossartige Vorbereitungen getroffen werden.

Doch kommen wir vorläufig auf den letztverwichenen Monat zurück. Es fanden in demselben *zwei* Säkularfeierlichkeiten und ein allgemeines Volksfest statt.

Am 13. September feierte nämlich die grosse Nazional-Mutter-Loge, zu den drei Weltkugeln genannt, ihre hundertjährige Stiftung durch Friedrich den Grossen durch eine solenne Versammlung von etwa 1600 Mitgliedern der drei hiesigen grossen und vieler auswärtigen maurerischen Vereine, nach einer feierlichen Prozession unter den Tönen des von Friedrich 2. komponirten, von J. P. Schmidt für grosses Orchester instrumentirten Marsches, in den besonders hierzu dekorirten, in einen Vorsaal, ein Fest- und Tafellokal abgetheilten kolossalen Räumen des grossen Exerzierhauses in der Karlsstrasse, durch die dem Ritus angemessene Einweihung, historische Vorträge u. s. w., Festrede und eine eigens hierzu gedichtete, von dem königl. Kammermusikus Gährich sehr wirksam in Musik gesetzte Festkantate für Männerstimmen und Orchesterbegleitung, worin die Herren *Mantius* und *Zechlinsche* mitwirkten. Bei der Tafel von etwa 800 Gedecken wurden auf einer erhöheten Tribune zwei neue Festlieder und nächstdem mehrere andere Lieder theils mit, theils ohne Instrumentalbegleitung vorgetragen, von denen die allgemeinste Sensazion das „dem Könige" gewidmete Lied, von J. P. Schmidt für vier Solostimmen und Chor, mit Begleitung von 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern und Basspossaune gesetzt, erregte. Das ordnungsmässige, dennoch höchst fröhliche Festmahl endete erst spät Abends, einen unvergesslichen Eindruck zurücklassend.

Der am 21. v. M. stattgefundene feierliche Einzug des Königs und der Königin ist in den politischen Zeitungen genügend beschrieben worden, und in Bezug auf die musikalische Mitwirkung hier nur zu erwähnen, dass von dem Herrn MD. Wieprecht die Märsche für die, über 10,000 Personen betragenden Gewerke und Innungen komponirt waren, und jedes Gewerk sein eigenes Musikkorps hatte, wobei die Militärmusikchöre und alle Musiker mitwirkten, welche nur hier und in der Umgegend von Berlin zu ermitteln gewesen waren. Es war ein erhebendes, ganz eigenthches Volksfest, durch keinen Unglücksfall getrübt. Das Militär befand sich mit unter der zahllosen Menge von Zuschauern, die sich selbst ordneten.

Die dritte Feier galt der vor 400 Jahren stattgehabten, segensreichen Erfindung der Buchdruckerkunst durch Gutenberg. Leider hatte dieses Jubelfest, des eingetretenen höchst betrübenden Todesfalls Friedrich Wilhelms 3. wegen, wie auch demnächst eingetretener, zuletzt jedoch ausgeglichener Missheiligkeiten halber, vom 24. Juni bis zum 25. und 26. September verlegt werden müssen. Ein solcher Aufschub führt nun allerdings immer einige Erkaltung für den Gegenstand herbei; dennoch wurde mit vereinten Kräften der hiesigen Buchhändler, Buchdruckereibesitzer, Schriftgiesser und Buchdrucker das Möglichste geleistet, wozu Leipzig ein so schönes Vorbild in grösserem Massstabe gegeben hat.

Ein nicht besonders geordneter, in der Eile veranstalteter Fackelzug und eine historische Theaterschau, aus einer Reihe von szenischen Darstellungen einiger Dramen und Lustspiele aus älterer Zeit bis auf Schiller's Wilhelm Tell bestehend, leitete das Fest am 24. Abends ein. Der feierliche Akt des ersten Festtages, den 25. September, fand nur im Vorhofe und in der grossen Aula des Universitätsgebäudes statt. Sämmtliche Festtheilnehmer hatten sich dort 9 Uhr Morgens in festlicher Kleidung, die Prinzipale mit weissen Schleifen im Knopfloch ausgezeichnet, eingefunden, und ihre Marschälle zum Empfange der Ehrengäste, die Treppen hinauf bis zur Aula aufgestellt, in welcher letztern die Comitémitglieder die Honneurs machten. Im Vorhofe wurde von dem Musikchor des zweiten Garderegiments der Marsch Friedrich des Grossen ausgeführt, demnächst aber der feierliche Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" mit Posaunenbegleitung von allen Anwesenden mit entblösstem Haupt gesungen. Nach einer Rede folgte nun die Weihe der Fahne, ein Lebehoch auf den König, und nach einem Denkspruch auf Gutenberg der Choral: „Nun danket Alle Gott!" In der Aula wurden bezügliche Kompositionen von Rungenhagen und Kommer von einem ausgezeichneten Sängerchor vorgetragen, zwischen welchen mehrere Reden gehalten wurden. Demnächst wurde die, jetzt auch dem Publikum zugängliche, typografische Ausstellung in den Nebensälen in Augenschein genommen, wobei sich auch die älteste Ausgabe einer Missa von Orlando de Lasso befand. Gegen 2 Uhr setzte sich der Festzug in Bewegung und begab sich die Lindenpromenade entlang unter Musik nach dem Exerzierhause in der Karlsstrasse, welches zu der Feier eingeräumt und geschmackvoll verziert war. Zwölfhundert Gäste nahmen an den Freuden des durch Gesänge von Rungenhagen, Traubert und Gläser verschönten Festmahles Theil. Die Gedichte zu den Tafelliedern hatten die Herren Zeune, A. Cosmar, C. Seidel, Ph. Kaufmann und L. Rellstab geliefert. Dass es an Toasten, Trinksprüchen, Reden und Scherzen nicht fehlte, versteht sich von selbst. Erst spät endete diese Feier des ersten Tages. Der zweite wurde durch das bekannte Oratorium (eigentlicher wohl Kantate) „Gutenberg," von Dr. C. Löwe in Musik gesetzt, der selbst die Aufführung leitete, ausgezeichnet. Die Soli sangen Dem. *Auguste Löwe*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche*, die Chormitglieder der Singakademie, in deren schönem Lokal die Aufführung für die Festtheilnehmer und eingeladenen Zuhörer in den Mittagsstunden stattfand. Abends endete ein Feuerwerk und Ball in Tivoli das interessante Fest.

Sonst ist in musikalischer Beziehung noch wenig Bemerkenswerthes vorgekommen. Im königlichen Theater schlossen die Damen *Gentiluomo* und *Spatzer* ihre Gastrollen mit Wiederholung der Opern Norma und Jessonda auf glänzende Weise. Man sagt, beide Sängerinnen wären oder würden engagirt, da der Abgang der Dem. *Sofie Löwe* wahrscheinlich ist. — Mad. *Stöckl-Heinefetter* trat zwei Mal, als Ifigenia in Tauris (etwas zu kalt) und Jessonda (bei Weitem ergreifender) mit mässigem Beifall auf, da der Enthusiasmus für oben genannte Sängerinnen noch nicht ganz entschwunden ist. Die Sopranstimme der Mad. Stöckl-Heinefetter ist von trefflichem Wohlklang, goldrein, die Aussprache deutlich, die Darstellung nicht eben sehr erwärmt, doch genügend; allein — die korpulente Gestalt schadet der sich ohnedies geschmacklos kostümirenden Sängerin bei der Darstellung edler, heroischer Karaktere. Fräul. v. *Fassmann* trat nach fast fünfmonatlicher Entfernung von der königl. Bühne in Gretry's neu einstudirtem sehr beifällig aufgenommenen „Richard Löwenherz" als Margarethe, wie es schien, mit etwas geschwächtem Stimmorgan wieder auf. Trefflich waren die Herren *Bader* und *Mantius* als Blondel und Richard, so dass die karakteristische Musik, besonders die rührende Romanze: „Mich brennt ein heisses Fieber" allgemein ansprach. Ein Beweis, dass gute ältere Opern auch dem verwöhnten Zeitgeschmack wohl zusagen, wenn solche nur auch sorgsam ausgeführt werden. Welche Kunstschätze verdienten nicht noch der Vergessenheit entrissen zu werden! — Ein junger Sänger, nicht ohne Talent, nur noch zu wenig ausgebildet, Herr *Scharpff* vom Theater zu Danzig, debütirte als Peter I. in Lortzing's „Czaar und Zimmermann" und Figaro in Rossini's „Barbier von Sevilla" mit aufmunterndem Beifall. — Dem. *Löwe* ist ausser der Norma nur noch als Rosine und im „Postillon von Lonjumeau" mit Anerkennung ihrer ausserordentlichen Kunstfertigkeit aufgetreten und wird Anfang Oktobers in einer neuen Oper: „Der Bravo" von Mercadante wahrscheinlich in glänzendem Licht erscheinen, da diese Oper auf ihre Veranlassung eingeübt ist. — Zur Huldigungsfeier soll Auber's „Feen-See" endlich gegeben werden, da Spontini's Olympia Hindernisse in der Besetzung fand. Auch wird ein grosses Fest der Stände vorbereitet, welches in den Räumen des königl. Opernhauses, mit Benutzung eines neuen Anbaues auf dem Opernplatz, stattfinden und durch lebende Bilder verschönt werden soll. Auch die Stadt beabsichtigt ein grosses Fest zu veranstalten. Möge nur über die von allen Seiten begünstigte Schaulust nicht das Wesentliche, Geistige der Tonkunst verabsäumt werden!

NS. vom 3. Oktober. Die neue Oper: „Der Bravo" ist von Seiten der Dichtung ein höchst verworrenes Machwerk. Die Musik gibt sich den Anschein harmonischer Kraft, die jedoch nur in vagen Modulazionen und überladener Instrumentazion besteht, dagegen die Melodie oft vernachlässigt ist. Dennoch enthält die Oper manche schöne Einzelnheiten, die jedoch in der Masse des Gewöhnlichen oder Barokken verschwimmen und keinen Totaleindruck zurücklassen. Die krasse Oper fand wenig Beifall und währte übermässig lange. In der Ausführung zeichneten sich die Damen *Löwe* und *Schultze*, wie die Herren *Bader* (in der Hauptrolle), *Mantius* und *Zschiesche* aus. Schade um die verlorne Zeit und Mühe des Einstudirens der komplizirten, besonders für das Orchester schweren Musik, welche in Allem 28 Proben erfordert haben soll.

Darmstadt, den 11. Oktober. Zu den würdigen Eröffnungen der musikalischen Wintersaison in Bezug

Verf. für das schicklichste gehalten, die verschiedenen möglichen Arten von klingenden Körpern folgendermassen zu ordnen. Ein klingender Körper kann seyn:

1) für sich biegsam, aber durch Spannung elastisch.
   a) fadenförmig, (Saiten),
   b) membranenförmig, (Pauken- und Trommelfelle).
2) ausdehnbar flüssig, aber durch Druck elastisch, wie die Luft in Blasinstrumenten.
3) steif, und für sich elastisch
   a) fadenförmig,
      aa) gerade, (Stäbe),
      ab) krumm, (Gabeln, Ringe und andere gekrümmte Stäbe),
   b) membranenförmig
      ba) gerade, (Scheiben),
      bb) krumm, (Glocken und Gefässe).

Es dürfte wohl kein klingender Körper nur möglich seyn, der sich nicht sollte unter eine von diesen Rubriken bringen lassen. Im zweyten Abschnitte werden die Schwingungsgesetze einer Saite vorgetragen, und zwar 1) der Transversalschwingungen, welche vielen Lesern zwar schon werden bekannt seyn, wo Hr. Chl. aber zuletzt noch eine neue Entdeckung des Herrn Hofraths Hellwag über einen Fall, wo eine in zwey Theile getheilte Saite einen tiefern Ton giebt, als dieselbe ganze Saite bey ihren gewöhnlichen Schwingungen, hinzugefügt hat; 2) der vom Verfasser selbst entdeckten Longitudinalschwingungen. Der dritte Abschnitt handelt von den Schwingungen einer gespannten Membrane, von welcher man noch nicht viel weiss. Im vierten Abschnitte werden die (in longitudinaler Richtung geschehenden) Schwingungen der Luft in Blasinstrumenten vorgetragen. Nach einigen Bemerkungen über Hervorbringung zitternder Bewegungen vermittelst eines einfachen Schlages oder Stosses in der umher befindlichen Luft, und über die Entstehung eines Klanges bey einem jeden schnellen Strömen der Luft durch eine enge Oeffnung, worin auch das Wesen der Menschen- und Thierstimmen besteht, werden über Rohrwerke, über offene und gedeckte Pfeifen und andere Blasinstrumente, und über die Gesetze, nach welchen sich die Höhe und Tiefe der Töne bey solchen Luftschwingungen überhaupt richtet, Erläuterungen gegeben, sodann die vorzüglichsten Schriften über die Theorie der Pfeifen und Blasinstrumente erwähnt, und zuletzt noch einige Bemerkungen über den durch brennendes Wasserstoffgas in einer Röhre hervorzubringenden Klang hinzugefügt, welcher sich nach eben den Gesetzen richtet, wie andere Luftschwingungen in Blasinstrumenten. Im fünften Abschnitte werden die Schwingungen eines geraden Stabes abgehandelt, und zwar 1) die in sechs verschiedenen Fällen, nachdem nämlich ein Ende des Stabes oder beyde, ganz fest, oder angestemmt, oder frey sind, möglichen Transversalschwingungen, meistens nach Anleitung L. Eulers in Act. Acad. Petrop. 1779, P. I., bey welcher Gelegenheit auch vom Verf. gezeigt wird, dass die bekannte Erzählung vom Pythagoras, da er die Töne der Hämmer in einer Schmiede mit der Schwere derselben übereinstimmend gefunden haben soll, der Natur nicht gemäss ist; 2) die von Hrn. Chl. entdeckten Longitudinalschwingungen, welche sich nach eben den Gesetzen richten, wie die Longitudinalschwingungen der Luft in Blasinstrumenten, und 3) die später von ihm bekanntgemachten drehenden Schwingungen. Der sechste Abschnitt enthält die Schwingungsgesetze gekrümmter Stäbe. Hier werden die Schwingungen einer Gabel zuerst bekannt gemacht, und der Uebergang der Schwingungen und Tonverhältnisse eines geraden Stabes, der in seiner Mitte nach und nach immer mehr gebogen wird, zu den Schwin-

auf Konzerte gehört unstreitig das am 9 Oktober in hiesiger Kirche stattgefundene Orgelkonzert des Herrn *Mendel*, Organisten und Musikdirektors in Bern, von hier gebürtig und Schüler unsers allverdienten Veteranen Rink — Wenn die allerdings Staunen erregende Virtuosität unserer Zeit gerade allzuhäufig nur kein anderes Gefühl, als das der Verwunderung hervorruft, so gereicht es dem Künstler um so mehr zur Ehre, der jede Nebenabsicht verschmähend in dem Gemüthe der Zuhörer allein den Massstab für seine Leistungen sucht. Dass aber dieses Motiv den verschiedenartigen Vorträgen des Herrn Mendel gewiss zu Grunde lag, konnte aus der Art und Weise seines Styls und der hieraus sich kund gebenden Befriedigung aller Anwesenden entnommen werden. Eine Einleitungsfuge, eine Elegie und Variazionen, sämmtlich von dem Konzertgeber komponirt, gaben Gelegenheit, die schon durchdachte Komposizion, so wie den musterhaften Vortrag desselben zu würdigen. Das von ihm für die Orgel eingerichtete Adagio aus Beethoven's Sonate pathétique, so wie die meisterliche Fuge aus Rink's Orgelschule über den Namen Bach bewährten nicht minder seine Herrschaft über das Rieseninstrument. Dabei zeigte Herr Mendel durchgängig ein stetes Festhalten an dem Kirchenstyl und Bewusstsein der Aufgabe, die sich niemals über ihre Grenzen entfernte. Zwischen den Orgelstücken wurden mehrere vierstimmige Männerchöre, von Herrn Mendel komponirt, von dem Theaterchor unter der Leitung des Herrn Theaterdirektors *Neukäufler* vorgetragen, von welchen sich namentlich das „Unsre Freiheit" und „Elegie am Grabe meines Vaters" durch Schönheit des Rhythmus und der Melodie auszeichnete. —

Ueberzeugt, dass Herr Mendel allenthalben eine eben so freundliche Aufnahme, wie in seiner Vaterstadt finden wird, mögen diese Zeilen einstweilen nur von der erwähnten Aufführung Nachricht ertheilen.

Louis Schlösser.

Sommerstagione in Italien u. s. w.

Noch vor wenigen Jahren war Referent verlegen, sein musikalisches Referat über die Sommerstagione abzulegen, weil der Mangel an Materialien der Dürre der Jahreszeit ganz entsprach; daher auch in benannter Stagione von der gewöhnlichen Abtheilung der Nachrichten nach den verschiedenen Staaten Italiens nicht einmal zu träumen war. Nun ist der Sommer an Vorstellungen eben so ergibig als die übrigen Jahreszeiten. Bei der allergrössten Hitze schmachten die Leute nach der divina Cabaletta, die noch ein galvanisches Zucken aus dem Operuleichnam zu wecken im Stande ist. Der von immerwährend eintreffenden exotischen Sängern aus allen Gegenden der Erde stets anschwellende Sängerozean kann wohl bald die hesperischen Gefilde in einen einzigen Tempel Polyhymnia's umschaffen. Wir sehen vor uns ein unaufhörliches Sängerwandern von Stadt zu Stadt, von Dorf zu Dorf. Die zahlreichen Theater-, Sensale, Journalisten reichen nicht mehr aus. Unsere an Dämpfen so reiche Zeit benutzt die Dämpfe dazu; man Alles schnell machen und schnellt dabei die bewundernswürdig geduldigen Zuhörer, die seit Jahren anstatt echt guten Gesanges mit Falschsingen, Schreien, Seufzen, Schmachten u. s. w vorlieb nehmen, und anstatt einer Oper sich mit Kabaletten abspeisen lassen. Die nach und nach verrückt gewordenen Ohren beklatschen dabei selbst die grössten Erbarmlichkeiten der Maestri und Sänger; das Mittelmässige ist gross, und das Leidliche erhaben. Diesem Sängergewühl, dieser verrückten Beurtheilung des Geleisteten, und ganz besonders der allgewaltigen modernen Industrie verdankt auch die wärmste Jahreszeit ihre zahlreichen Opern; wenigstens ist der Sängerwechsel, darunter öfters neue und exotische, ungemein stark. Geht es jenseits der Berge — in einer andern Hinsicht — mit dem neuern Pianofortespiel und dessen Kompozionen etwa besser? — *)

Königreich beider Sizilien.

Palermo. Das neue Theatraljahr (s. den vorigen Bericht) wurde zu Ende des Frühlings mit Ricci's Nuovo Figaro eröffnet, worin besonders der Buffo Cavalli und Bassist Colini Anerkennung fanden. Die Sommerstagione begann mit Ricci's Scaramuccia, in welcher Oper der Lusignani, dem Tenor Donati und Veteran Cavalli ausgezeichnete Aufnahme und, nachher, in Bellini's Straniera, benannter Prima Donna, wie auch Colini zu Theil wurde.

Messina (August). Für die nächste Herbst- und Karnevalsstagione erwartet man täglich die neuen zu Mailand engagirten Sänger: Brambilla (Teresa), Prima Donna assoluta; Brambilla (Annetta, ihre Nichte), Sonderegger, Prime Donne; Tenor Gumirato, Bassisten Giorza und Poggiali.

Neapel. Die neue Impresa erhält von der Regierung den ansehnlichen jährlichen Zuschuss von 55,000 Dukati (91,666 Fl. 40 Kr. Augsb. Cour.), kann also schwerlich verlieren. Der Hof und die vornehmen Klassen bekümmern sich jetzt wenig um die Oper. Diesen Sommer hatten wir keine neue Oper, mehrere neue Sänger (also eigentlich Debüts) und Prime Donne-Ränke. Die Leser werden sich vielleicht noch erinnern an die vor wenigen Jahren auf S. Carlo, bei Gelegenheit der Maria Stuarda von Donizetti, stattgehabten Händel zwischen zwei Prime Donne, die sich einander in die Haare kamen. Nun diesmal waren deren drei, und zwar exotische, nämlich zwei Teutsche und eine Engländerin beisammen. So viel im Allgemeinen.

(Fortsetzung folgt.)

Mainz, den 7. Oktober 1840. Der in Ihrem Blatte öfter ehrenvoll erwähnte Cäcilien-Verein in Frankfurt hat den zeitherigen Musikdirektor der hiesigen Liedertafel und des Damengesangvereins Herrn *Messer* für sich gewonnen und vom 1. dieses hat er bereits diese neue Stelle angetreten; dieser Abgang veranlasst die beiden unter einem und demselben Vorstande wirkenden Vereine, die erledigte Stelle bald möglichst wieder zu erse-

*) Doch! — *Die Redaktion.*

tzen, und bemüht sich schon dermalen darum. Zu wünschen ist, dass ein tüchtiger Mann gefunden wird, welcher die hiesigen Kräfte zusammenhält; seine Stellung wird immer eine angenehme bleiben, da man diesen Vereinen allgemein sehr zugeneigt ist. Der Direktor braucht in seiner Stellung einen Zeitaufwand von 10 bis 12 Stunden wöchentlich, wofür ein fixer jährlicher Gehalt von circa 400 Thlr. festgesetzt ist; dagegen begehrt man von ihm, dass er grosse Oratorien einübe und dirigiren, Gesangunterricht ertheilen kann und auch die nöthige Fertigkeit als Pianospieler besitzt. *A — Z.*

Feuilleton.

Am 16. September starb zu Karlsruhe *Franz Pechatschek*, Konzertmeister an der dasigen grossherzoglich Badenschen Kapelle. Ein geborener Böhme, war Pechatschek früher in Wien bei der Kapelle angestellt, ging 1822 als Konzertmeister nach Stuttgart, und 1827 in gleicher Eigenschaft nach Karlsruhe. Konzertreisen hat er mehrere gemacht, namentlich im Jahre 1822 durch Deutschland und nach Paris. Seine Kompositionen bestehen, ausser einigen Ouverturen, vorzüglich in Sätzen für sein Instrument: Konzerte, Rondo's, Variazionen u. dergl. m.

Am 26. September starb zu Florenz der als Klaviervirtuos und Tonsetzer bekannte *M. F. Leidesdorf*. Er war in Wien geboren und hat nicht wenig komponirt, theils Stücke für Pianoforte allein (Rondo's, Sonaten, Polonaisen u. s. w.), theils mit Begleitung (Pianoforte-Quartette und Quintette, Konzerte mit Orchester u. s. w.), theils auch grössere Werke für Gesang und Orchester (Ouverturen, Sinfonien, Requiem, Messen, Kantaten u. s. w.). Im Jahre 1819 u. fg. gab er seine Kompositionen in einem periodischen Werke unter dem Titel: Repertoire de musique pour le Clavecin heraus. Als Associé eines Herrn Sauer errichtete er 1822 in Wien eine Musikalien- und Kunsthandlung. Seit dem Winter 1827 lebte er in Florenz und wusste sich dort die Achtung und Liebe aller Kreise der Gesellschaft zu erwerben.

In München wurde am 2. Oktober zum ersten Male eine neue romantische Oper: *Die Nacht auf Palazzi* von einem jungen einheimischen Komponisten *Pentenrieder* mit grossem Beifalle gegeben; der Tondichter wurde nach jedem Akte gerufen.

Zu Bergen in Norwegen erscheint eine musikalische Zeitschrift, unter dem Namen *Apollo*, mit musikalischen Originalbeilagen.

Am 1. Oktober wurde *das italienische Theater zu Paris* wieder eröffnet, und zwar höchst glänzend mit Donizetti's Lucia di Lammermoor. Madame Persiani und die Herren Rubini und Tamburini ernteten ihre gewohnten Triumfe. — Auch im *Haag* gibt es jetzt ein italienisches Theater.

Halevy hat eine neue komische Oper (Buch von Scribe) vollendet, welche bald aufgeführt werden soll. Sie heisst: *Der Guitarrespieler.*

Ole Bull kommt zuverlässig nach Leipzig; nur ist noch nicht bestimmt zu sagen, ob in dieser oder der nächsten Woche. Er ist noch in Berlin.

Ankündigungen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Handbuch beim Unterricht im Gesange

für

Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen

bearbeitet

von

Bernard Hahn,

Kapellmeister am Dom und Gesanglehrer am königl. katholischen Gymnasium in Breslau.

Vierte Auflage. Preis 7½ Sgr.

Dass die Verlagshandlung im Stande ist, schon die vierte Auflage dieses ganz vorzüglichen Schulbuches anzukündigen, ist wohl der sprechendste Beweis für die ausgebreitete Anerkennung, welche es in allen Theilen Deutschlands gefunden hat. Alle pädagogischen und musikalischen Zeitschriften haben sich auf das Vortheilhafteste darüber ausgesprochen. Eine Beurtheilung in der Allgem. Schul-Zeitung (1840, No. 29.) sagt über die dritte Auflage desselben Folgendes: Der Verfasser dieses nützlichen Buchleins hat sich durch sein verdienstliches und erfolgreiches Wirken schon früher vortheilhaft bekannt gemacht, deshalb nahmen wir dasselbe nicht ohne einige Erwartungen zur Hand. Wir sind in solchen nicht getäuscht worden und erkennen freudig an, dass das Theoretische des elementarischen Gesangunterrichts hier in so musterhafter Weise behandelt und an so trefflichen Beispielen erläutert worden ist, wie wir es nur selten und in solcher Gedrangtheit und Kürze noch nicht gefunden haben. Obgleich Herr Expellmeister Hahn seine Schrift zunächst für die Schüler des katholischen Gymnasiums in Breslau bearbeitete, so mag sie doch in andern Schulanstalten eingeführt werden sein, sonst hätte sie wohl noch nicht die dritte Auflage erlebt. Wir wünschen im Interesse der guten Sache eine weitere Verbreitung des Werkchens recht sehr und empfehlen es allen Gesanglehrern, die es noch nicht kennen, angelegentlichst. Es ist verdienstlicher, für die Bekanntmachung eines guten Buches zu wirken, als ein solches herauszugeben, das keinen Fortschritt begründet.

H. **F. B.**

In meinem Verlage erscheint ehestens mit Eigenthumsrecht:

Hussitenlied

für das Pianoforte gesetzt

von

Fr. Liszt.

Première Rondeau militaire

pour le Pianoforte

composé par

Alex. Dreyschock.

Oeuv. 14.

Joh. Hoffmann in Prag.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Oktober. № 44. 1840.

Documenti giustificanti dell' Impresa Alessandro Lanari

al Municipio Sinigagliese, per l'impresa teatrale dell' anno 1840. Sinigaglia (August 1840). 46 S. in 8.

(Vom Mailänder Korrespondenten angezeigt.)

Italien, das grösste Sangerreich, hat nebst seinem lachenden Klima auch lachende musikalische Korrespondenzen aufzuweisen, die, gedruckt, eine bedeutende Bibliothek bilden würden. Man denke sich seine in allen Regionen zerstreuten, verschiedenartig gebildeten Sängerscharen und Maestri, die Jahr aus Jahr ein den Journalisten (in der Regel) und ihren Freunden Berichte über ihre und ihrer Kollegen Aufnahme abstatten, dabei nicht selten eine ganz eigene Originalität, Laune und Witze beurkunden, dann und wann grosse Dosen von Holdheiten oder Grobheiten spenden, und man wird bekennen, dass eine Auswahl solcher Briefe gewiss eine interessante humoristisch-musikalische Literatur abgeben könnte. Welch eine unterhaltende reichhaltige musikalische Lektüre wäre nicht schon ein einziger ergrauter Theaterjournalist in Italien aus den Briefen seiner Tonkünstler-Abonnenten im Stande zu liefern?... Schade, dass diese ganze Humoristik im Staube zu modern verurtheilt ist!

Die hier folgenden Briefe gehören eigentlich zu den nicht lustigen und könnten wohl: „Der Impresario in der Klemme" zur Ueberschrift haben; da es sich aber hier von einem allerneuesten Briefwechsel zwischen einem der ersten Impresarj und einer der ersten jetztlebenden Prime Donne, noch dazu c. er Teutschen, handelt, so dürfte auch das Wesentlichste derselben in diesen Blättern nicht ohne Interesse gelesen werden.

1) Brief von der *Unger* an *Lanari* (Wien, 15. Mai 1840). Lieber Lanari, Dein Briefchen habe ich erhalten, und wollte Dir eben über ein, wegen meines Luftröhrenschmerzes *(dolor al bronco sinistro)* gehaltenes Consultum Medicum schreiben. Meine Kunst rettete mich in einer italienischen Stagione, und auf einem Theater, wo man nach einmaligem Auftreten drei Tage Ruhe hat, sonst hätte ich nicht widerstehen können und meinen Kontrakt aufgeben müssen. Aus dem beigefügten ärztlichen Schein wirst Du erfahren, dass ich die Bäder gebrauchen muss. Ich werde also hoffentlich den 10. August in Lukka eintreffen. Du kennst mich, und wirst also nicht zweifeln, dass ich Dir bei einer andern Gelegenheit die Vorstellungen in Sinigaglia ersetzen werde, weil ich allzusehr Deine Freundin bin, und Du es immer verdienen wirst dass ich es sei.

Ronconi hat sehr gefallen, Badiali nimmt ihm alle Rollen weg, Moriani ist Wien's Abgott, und wenn wir singen, ist die Kasse voll u. s. w. Bevor zu enden wie die Schoberlechner, sollen Bäder und Ruhe den Luftröhrenreiz heben.

2. Aerztliches Zeugniss von den Doktoren Viver, Malfatti und Pasquali, in welchem der Unger die Bäder von Ischl im Sommer zu gebrauchen vorgeschrieben werden.

3. *Lanari* an die *Unger* (Florenz, 21. Mai). Mit Angst empfing ich Dein Schreiben. Wie kann ich einwilligen, dass Du nicht nach Sinigaglia kommst, wo mir die Theaterdirekzion ausdrücklich gebietet, (Mercadante's) Illustri Rivali mit der Unger zu geben? Weisst Du, dass mir jene Direkzion keinen Heller ohne Dich gibt? Du sprichst von Luftröhrenschmerz; auch Ronconi hatte ärztliche Zeugnisse, eine Sarsaparillenkur gebrauchen zu müssen, und doch war er verbunden, sie aufzugeben und nach Wien zu reisen. Dein Wirken in Sinigaglia, wo Du nur in wenigen Vorstellungen singst, ist unvermeidlich, weil Dir sonst ein Schadenersatz von mehr als 30.000 Lire (mehr als 10.000 Augsb. Gulden) auf den Hals käme; denn bei all meiner heissen Freundschaft für Dich, müsste ich ohne weiteres einen Protest einreichen. Stelle Dir einmal vor, wenn man in Sinigaglia erführe, dass Du nicht kommst, man würde mich steinigen, besonders dieses Jahr mit dem neuen Theater.... Ich sage Dir nichts mehr, denn Dein guter Verstand wird wohl den Skandal und die Revolazion begreifen, die dadurch entstehen würden u. s. w.

4) Schriftliche Widerlegung der von den Wiener Aerzten der Unger angerathenen Kur, vom Florentiner Arzt Gussoni. Dieser meint (wohl nach dem alltäglichen italienischen Medizinalschleudrian), jene Bäderkur tauge nichts. Aderlässe (o ja!) u. s. w. würden die Unger schnell kurieren.

5) Die *Unger* an *Lanari* (Wien, 21. Mai). Ich beeile mich, Dein Schreiben vom 14. zu beantworten. Im Juli ist mir von den Aerzten streng verboten zu singen, sie meinen aber, nachher werde ich Stimme auf zehn Jahre haben. Die Elena di Feltre fand am zweiten Abend vielen Beifall, aber wenig Zuhörer; die Lucrezia macht reichliche Kassen u. s. w.

6) *Lanari* an die *Unger* (Florenz, 31. Mai). .... Rede mir nicht, liebe Karoline, von dem Nichtkommen nach Sinigaglia, was so viel heisst als eine Revolazion

hervorbringen. Stelle Dir einmal vor, in der wahren Apertura dieses Jahres, wo man Dich erwartet, wie die Sonne in den kalten Nordgegenden, wo alle Wünsche auf Dich gerichtet sind, man nichts als von Dir spricht .... bringe mich nicht zur Verzweiflung, hier handelt es sich, das Publikum zu befriedigen, der Schaden, dem Du Dich aussetzest, ist ungeheuer .... Komm also nach Sinigaglia, und kannst Du nicht die eingegangenen Verbindlichkeiten halten, so singe auch nur zwei- oder dreimal u. s. w.

7) Die *Unger* an *Lanari* (Wien, 29. Mai). Dein Brief vom 21. Mai ist ganz unnütz wegen der mir „schlechterdings" vorgeschriebenen Kur. Ronconi's Beispiel taugt nichts .... Ich nehme Deinen Protest von 30,000 Franken nicht an, noch weniger Deine Drohungen. Willst Du mir den Prozess machen, thue es; das Recht wird siegen, es ist für mich. Ich werde also erst am 10. August, laut meiner Scrittura, in Lukka eintreffen u. s. w.

8) *Lanari* an die *Unger* (Florenz, 6. Juni). ....Nachdem ich Dich, als guter Bruder, auf den Schaden, den Du Dir durch Nichterfüllung des besonders wichtigen Kontrakts zuziehst, aufmerksam gemacht, erwartete ich mir keine solche Antwort. Du versetzest mich in Verzweiflung. Gern würde ich 20,000 Thaler in die Schanze schlagen, um nur dadurch meinen Namen *(riputazione)* zu retten, geschweige die andern unersetzlichen Schäden, die mir dadurch entstehen u. s. w. u. s. w.

9) *Lanari* an die Theaterdirekzion in Sinigaglia (Florenz, 6. Juni). Er macht ihr alle vorherbenannte Dokumente bekannt.

10) Die *Unger* an *Lanari* (Wien, 1. Juni). Aus Besorgniss, ihr Schreiben vom 29. Mai möchte ihm nicht zugekommen sein, schickt sie ihm das Duplikat davon u. s. w. (Zuletzt.) Ich weiss nicht, ob Du meiner in Zukunft mehr nöthig haben wirst, und ob Dir an meiner Freundschaft was liegt; ergibst Du Dich aber meinen Gründen nicht, so werde ich nie mehr Engagements mit Dir machen.

11) *Lanari* an die *Unger* (Florenz, 7. Juni). Es war ganz unnütz, mir zwei Mal denselben Brief zu schreiben. Deine Drohungen schmerzen mich. Geduld! Das will sagen, ich werde desto schneller dies gottlose Handwerk *(mestiere infame)*, das mir so viele Unannehmlichkeiten und Gefahren verursacht, endigen u. s. w.

12) *Lanari* an die Theaterdirekzion in Sinigaglia (Florenz, 9. Juni) theilt ihr eine Abschrift besagter zwei Schreiben (10 u. 11) als Fortsetzung der Dokumente mit.

13) Sinigaglieser Theaterdirekzion an *Lanari* (Sinigaglia, 9. Juni). Bestätigung des Empfangs von No. 9.

14) Die *Unger* an *Lanari* (Wien, 6. Juni). Sie verspricht ihm, in Sinigaglia den 3. August zu sein, und bis zum 10. drei Vorstellungen, doch niemals zwei aufeinanderfolgende zu geben.

15) *Lanari* an die *Unger* (Florenz, 14. Juni). Besteht darauf, dass die Unger den 20. in Sinigaglia sein muss, weil ihre Gegenwart Alles ist.

16 — 22) Begreifen den Briefwechsel zwischen *Lanari* und der Theaterdirekzion von Sinigaglia, vom 14. Juni bis 2. Juli. Letztere zeigt sich auf keinem Fall befriedigt; die von Lanari vorgeschlagene Intervenzion des päpstlichen Nunzius am Wiener Hofe dürfte keine Früchte bringen. Schlüsslich folgt der Abdruck der von Lanari mit der Unger wegen Sinigaglia gemachten Scrittura, und eines Artikels im Kontrakte mit benannter Theaterdirekzion, nach welchem ein aus legitimer Ursache kranker Sänger ersetzt werden muss.

Aus dem Berichte über die diesjährige Sommerstagione ersieht man übrigens, dass die Unger die drei versprochenen Vorstellungen zu Sinigaglia (14.) nicht gegeben, wohl aber auf dem Lukkeser Theater gesungen hat.

A. W. Bach

Der 100. Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt," für Männergesang und Orchester. Partitur mit untergelegtem Klavierauszuge. Berlin, bei T. Trautwein. Preis der Partitur: 1½ Thlr.; der ausgesetzten Chorstimmen: ⅔ Thlr.

In dem ganzen Psalm ist nach Erforderniss des Inhalts für freudige Haltung in angemessen kirchlicher Weise, dabei für allgemeine Eingänglichkeit und leichte Fasslichkeit gesorgt, so dass der Komponist überall eine gemischte Gemeinde vor Augen gehabt hat, die mehr aus Nichtkennern als aus durchgebildeten Kennern der Musik besteht. Sollen die letzten wie die ersten zugleich bedacht werden, ist die Aufgabe nicht leicht, ja sie wird für den, der sie sich stellt, stets um so viel bedenklicher und schwieriger gewesen sein, je klarer, ungezwungener und leichter für die Uebersicht und für die Ausführung sie sich, ist sie fertig, sowohl beim Lesen als beim Hören ausnimmt, sobald nämlich dabei, was wir voraussetzen, weder die Kenner vernachlässigt, noch die Erregungen der beabsichtigten Empfindungen gefährdet werden sollen. — Die Kenner hat sich nun der Verfasser dadurch gewonnen, dass er für sachgemässen Fluss melodischer und harmonischer Art, für bestimmte, unzerrissene Durchführung deutlicher Satzentwickelungen, die dem Textinhalte entsprechen, und vornämlich durch Imitatorisches und durch Fugen in nicht steifem, aber auch nicht in zu freiem Style, so wie für gute Instrumentazion sorgte. Den Liebhabern der Musik, die nur auf gesundes Gefühl, nicht auf durchdringenden Verstandesantheil Anspruch machen wollen oder können, hat er im Allgemeinen durch ungesuchte Melodieen in unverwickelten Perioden gedient und im Besondern dadurch, dass er die harmonische Führung der Gesangstimmen nie verdunkelte in irgend einer Kunstlichkeit oder auch nur in zu schnell wechselnder Folge, noch weniger durch frappante Durchgangs- oder sonstige Einmischungstöne. Um dies desto sicherer zu ermöglichen, hat er es vorgezogen, an verschiedenen Stellen lieber das Dreistimmige mit dem Vierstimmigen der Gesangpartie, was, wie Jeder weiss, jetzt und seit geraumer Zeit fast allgemeine Annahme geworden ist, zu vermischen, überall aber, selbst in den vierstimmig fugirten Sätzen, melodische, harmonische und periodologische Klarheit oben an zu

stellen. Dadurch und dass der Verfasser die Instrumentazion nicht überlud und den Sängern zu sehr entgegenstellte, sondern sie vielmehr bald als Verstärkungsmittel behandelte, hat er das Ganze auch den gesammten Ausführenden leicht gemacht, so dass das Werk von jedem nicht ungeübten Chore ohne zu grosse Mühe vortheilhaft ins Leben gebracht werden kann.

Der Psalm steht im freilichen D dur, All. con spirito, $^2_4$, an; nach einem hellen Vorspiele der Instrumente treten die Sänger im 14. Takte homophonisch ein, wenden sich nach dem achten Takte sogleich zum Imitatorischen, beide Ausführungsarten im Fortgange wechselnd. Der klar freudige Satz schliesst auf der Dominante und geht in ein Moderato, $^3_4$, F dur, über, das mit einem Solohorn schlicht einleitet und zu einem kurzen Sologesange des ersten Tenor ohne Koloraturen führt, welchen die drei andern Solostimmen in den letzten vier Takten einfach beantworten. Darauf wendet sich der Gesang ungesucht in A dur, das er im Tutti sehr bald wieder in D dur und nach einer Kadenz der Klarinette auf der Dominante, welche Kadenz auch bei bloser Orgelbegleitung füglich weggelassen werden kann, in $^2_4$-Takt umwandelt (Tempo ordinario). Alles leicht und nicht lang gehalten. Der wieder ergriffene $^3_4$-Takt bringt dann zu den Worten: „Danket ihm, lobet seinen Namen," die oben beschriebene Fuge, die nach gebührender Verwebung mit einem Orgelpunkt auf der Dominante schliesst und mit vierstimmigem Sologesang, nur vom Streichquartett unterstützt, acht Takte ($^4_4$) füllt und dann im Tutti Alles einfach und voll instrumentirt zum Ende führt.

Uebrigens bemerkt der geehrte Verfasser selbst: „Sollte die Instrumentalpartie auf der Orgel ausgeführt werden, so wäre es wünschenswerth, Trompeten und Pauken dabei anzuwenden, theils um das Ganze dadurch zu heben, theils um auf der Orgel nicht diejenigen Sätze vortragen zu müssen, welche sich nur für vorerwähnte Instrumente eignen." Endlich hat der Komponist diesen Psalm auch für den natürlichen Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass) arrangirt, wobei die Transposizion in C dur und einige Abänderungen (natürlich) nothwendig geworden sind. Auf Verlangen sollen davon Abschriften mitgetheilt werden.

C. F. Rungenhagen

Gesang der Engel am Weihnachtsmorgen: „Tauchet die Flügel in Morgenröthe" für vier Singstimmen mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Op. 37. Berlin, bei Schlesinger. Preis der Partitur: $^1_2$ Thlr.; jede Singstimme: 9 Pfge.

Der Gesang, welcher teutsche und lateinische Textunterlage hat, ist überaus einfach, lieblich und schön. Er beginnt dreistimmig für Sopran, Alt und Tenor Solo, $^3_4$, Es dur, wozu die Orgel nur den einfachsten Grundbass aushält, welcher gedacht werden kann, ein wahrer Unschuldsgesang kindlicher Seelen. Dann fällt ein vierstimmig trefflich harmonisirter Chor, $^2_4$, zubelzend, ein, unterbrochen im $^3_4$-Takte durch einen vierstimmigen Sologesang, an der Stelle, wo der Inhalt des Gesanges der Mutter gedenkt, worauf der Chor wieder $^2_4$ einfällt, worin er auch schliesst, nachdem im vollen Solo aller vier Stimmen ein lieblicher $^3_4$-Satzchen den anmuthigsten Wechsel in die freundlich würdige Einheit gebracht hatte. So kurz und einfach der Gesang ist, so reizend ist er auch.

Zwei Psalmen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Bertold Damcke. 10s Werk. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 16 Gr.

Für Freunde ernster Unterhaltungen im häuslichen Kreise sehr beschäftigenswerth. Der Gesang ist fromm, in getragener Melodie und in der rechten Würde, die Umspielung der Begleitung meist in lebhaft gebrochenen Akkorden, die in einem guten Zusammenhange stehen und das Gefühl lebhaft anregen. Die Singstimme steht nur im gewöhnlichen Umfange, den die Allermeisten haben. Der erste Gesang behandelt den 103. Psalm und der zweite den 6. u. 7. Vers aus dem 77. Psalm, vergangener Tage gedenkend.

Für die Orgel.

Neun Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste — von F. J. Rinkel. 3s Werk. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel. Preis 27 Kr.

Alle diese Sätze sind kurz, vier Quartklammern lang, alle leicht ausführbar, harmonisch rein, im gewöhnlichen Orgelstyle, durchgehends in langsamer Bewegung, verlangen nur eine oder einige sanfte vier- und achtfüssige Stimmen für das Manual und auch Verhältniss Violonbass 8' und Subbass 16 Fuss, oder das letzte Register auch allein für das Pedal. Sie sind also für ganz mässige Spieler und für alle Orgelwerke, auch kleiner Art, brauchbar.

Sieben Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste — von Karl Thurn, Grossherzogl. Hessischem Hofkapell-Musikmeister. 1s Heft der Orgelgelstücke. Frankfurt a. M., bei G. H. Hedler. Preis 45 Kr.

Auch diese sind leicht, bald etwas länger bald kürzer gehalten und regelgemäss, ohne künstliche Nachahmungen und Fugenwerk, im schlichten Style. Die letzte Nummer ist am längsten und hat auch einige leichte Nachahmungen, ohne deshalb nur im Geringsten Schwierigkeiten zu bieten. Zu einigen Sätzen gehört ein volles Werk. Die bemerkten Druckfehler wird auch ein wenig geübter Organist von selbst finden.

Sammlung leichter mehrstimmiger Zwischenspiele zu dem Grossherzoglich Hessischen Choralbuche von Rinck. Herausgegeben von *Karl Thurn,* Seminarlehrer zu Friedberg. Friedberg in der Wetterau, bei C. Bindersegel. 1840. Preis 16 Gr.

Man erhält hier Zwischenspiele zu 138 Choralmelodieen. Der Verfasser derselben ist der Komponist der vorigen sieben Orgelstücke: er sucht dadurch Anfängern und nicht besonders musikalischen Orgelspielern, deren es der Einrichtung nach, dass der Schullehrer auch zugleich den Organistendienst versehen muss, nicht gar zu wenige gibt, nützlich zu werden. Es ist Mancher ein tüchtiger, ja wohl ein ausgezeichneter Schullehrer, ohne ein tüchtiger Organist zu sein: aber beide Aemter sind vereint, was sich aus Geldmangel nicht überall ändern lässt. Man kann daher im Grunde weder die angestellten Männer noch die Anstellenden anklagen; beide Theile wünschten es anders, wenn es nur möglich zu machen wäre. Man hat daher auf Abhilfe gedacht und von manchen Seiten her zu dem Mittel gegriffen, die Zwischenspiele lieber ganz abzuschaffen, ja zu verbieten. Darüber ist in diesen Blättern verschiedentlich gesprochen worden. Wir sind nicht für das Abschaffen der Zwischenspiele. Die Leere zwischen den Strofenzeilen wirkt nicht gut; mit einem allgemeinen Verbote wenigstens geht man zu weit, lässt rechtschaffene Organisten leiden, was übele verschuldet haben, und schadet der Erbauung. Das aus Noth ergriffene Mittel der Abschaffung wird daher wohl nicht weit um sich greifen, was wir wünschen. Es ist also nach unserer Ueberzeugung immer ein Verdienst, für schwache Orgelspieler leichte Zwischenspiele zu schreiben und zu veröffentlichen. Die hier mitgetheilten sind wirklich einfach und verstossen nicht gegen das Kirchliche; manche derselben sind besonders gut. Der Verfasser selbst berichtet auf der letzten Seite in seinen „erläuternden Bemerkungen," dass er diese Zwischenspiele nur zum Theil selbst komponirte, andere dagegen von Rinck, Fischer und Andern entnommen und sich genau an das oben genannte Choralbuch gehalten habe. Zunächst sind sie bestimmt, seinen Seminaristen die harmonischen und ästhetischen Grundsätze zu bethätigen, welche er ihnen zur Fertigung der Zwischenspiele anzogeben hat. Für Andere, welche sie benutzen wollen, setzte er die dabei leitenden Grundsätze hin: 1) „habe ich Zwischenspiele von möglichst allgemeinem Karakter gewählt, weil auch eben denselben Melodieen oft die verschiedensten Lieder unsers Gesangbuches gesungen werden müssen." Das trifft sich überall und lässt sich kaum ändern. Es folgt daraus, dass solche gedruckte Zwischenspiele immer nur eine Nothhilfe sind, und dass es nothwendig ist, die Seminaristen so weit zu bringen, dass sie selbst im Stande sind, sich jederzeit angemessene zu erfinden. Sehr allgemein sind diese Zwischenspiele wirklich. Monotonie ist dabei nicht zu vermeiden, was wir aber dem Verfasser nicht zur Last legen können. — 2) „nahm ich der Regel nach nur mehrstimmige auf, damit dieselben dem Chorale selbst ähnlicher sein möchten." — Zum Glücke ist diese Aehnlichkeit nicht zu gross; etwas mehr Bewegung, wenn auch keine Läufer und Koloraturen, müssen die Zwischenspiele doch haben. — 3) „vermied ich allzulange Zwischenspiele, um den Zusammenhang des Liedertextes möglichst wenig zu zerreissen." — Nur muss die Kürze derselben nicht übertrieben werden. Es kommen hier mehrere von zwei Vierteln, ja von drei Achteln vor; das ist zu wenig: der Choral darf nicht gepresst werden, die Ruhe zwischen den Zeilen muss mindestens drei, noch besser vier Viertel dauern, damit ein gewisses Mass, wenn auch kein förmlicher Takt fühlbar werde. — Dass er zu den Zwischenspielen kein Pedal in Anwendung bringt, ist ganz in der Ordnung, damit die Gemeinde den Eintritt der Choralmelodie um so bestimmter erkennt. — Schwachen Organisten ist also die Arbeit nützlich. Leider gibt es deren noch immer genug.

Duette mit Begleitung des Pianoforte.

Idylle von Karl Beck in Musik gesetzt für zwei Singstimmen u. s. w. von Jul. Becker. Op. 22. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Gr.

Ein lieblicher Unschuldsgruss vom tanzenden Lämmchen auf grünem Plan und vom traurigen Schäfer, der nicht mehr flötet und sein bleiches Angesicht an die Trauerweide lehnt, $^2/_4$, Andantino un poco vivace, Anfangs G dur, dann E moll, am besten für zwei kindliche Sopranstimmen, gut gehalten in leichter Verschränkung der Stimmen und des Instruments.

Drei Duetten für weibliche Stimmen — von *Johanna Matthieux.* Op. 12. Berlin, bei T. Trautwein. Preis $^1/_2$ Thlr.

No. 1. Die Fischerkinder, von C. W. Müller aus Düsseldorf, ein niniges, schönes Gedicht, gut gesungen, zwischen Dur und Moll in mancherlei harmonischen und melodischen Wendungen schwankend, wie zwischen Freud und Leid. Schweift dadurch die Akkordgrundlage zuweilen auch etwas lange in die Ferne, so geschieht es doch meist melodisch, mit dem unbesorgten Spiele der Herzen in Verbindung, wodurch natürlich zugleich in etlichen schnellen Uebergängen das beliebt Frappante der Zeit sich einzuweben Gelegenheit gewinnt. Vielleicht möchte Einigen die Ferwate nach den Worten: „seh'n die Maid, Da liegt der Knabe" nicht am rechten Orte stehen; inniger stände der Halt auf alle Fälle nach den Worten: „Das Meer ist unsre Liebe." — No. 2. Der Sommerabend, von demselben Dichter, ein liebendes Träumen, dessen Wonne erst erwacht, wenn die Nacht mit ihren Sternen über dem Leben ruht. Die Musik in ähnlicher Weise, der wir nur von dem Worte „Nacht" an einen innerlich leisen Anschwung gewünscht hätten. No. 3. Nachtgesang, von Goethe, gleichfalls in der Dämmerung der Sehnsucht gehalten, wie mehr oder weniger alle Nummern dieses Heftes. Eine herrschen hier die Modulationen zu stark vor, abgesehen davon, dass uns dieser Gesang Goethes für eine Stimme geeigneter erscheint.

III Duettini per Soprano e Contralto con accomp. di Pianoforte da C. B. di Militz. Lipsia, presso Breitkopf et Härtel. Pr. 12 Gr.

Allerliebste Duettinen, häuslichen und geselligen Zirkeln gewiss sehr willkommen. Sie sind, was sie sein wollen, niedliche Gesangerheiterungen, die dabei so viel Karakter zeigen, als es in dergleichen Konzessionen geschehen darf, wenn der Ernst nicht zu nahe und das Spiel zu fern treten soll. Eine andere Bedingung, die hier ebenfalls bestens erfüllt wurde, ist die leichte, darum nicht leere Begleitung, die auch nicht im Geringsten Miene machen muss, sich über den Gesang stellen zu wollen, zu dessen Unterstützung sie da ist. Das erste ist eine ehemerabend zärtlicher Natur, besonnt lieblich, nicht schwer zu singen, erfordert es doch feste Stimmen und jene rhythmische Sicherheit, die oft in kleinen Biegungen so Reizendes zu wirken im Stande ist. Das zweite ist so zierlich naiv, dass es ein unwillkürliches Lächeln abnöthigt, wenn es gesund vorgetragen wird. Der Kontrast mag vorher die übermässige Quarte kurz vor dem Ende des Gesanges gehörig ansehen, er möchte sie sonst nicht treffen. Am Besten gelingt es, wenn er Anfangs ganz kurz und leise die reine Quinte (d) anschlägt. Das dritte ist wieder sehr anmuthig, wie mit einer leichten Schalkhaftigkeit gewürzt. Das Beschen ist sehr zu empfehlen.

Karl M. v. Weber

Romanzen und Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei Schlesinger.

Weber steht im romantischen Liede unter den Ausgezeichneten; seine Gesänge sind allgemein bekannt, so dass wir nur anzuzeigen haben, was hier neu geliefert wurde. 1) Aus Leyer und Schwert: Abschied vom Leben (Preis 4 Gr.); 2) Trost: „Herz, lass dich nicht zerspalten" u. s. w., weniger gelungen (Preis 4 Gr.); 3) Mein Vaterland (Preis 8 Gr.); 4) Gebet während der Schlacht (Preis 10 Gr.). — Es folgen noch einige, z. B. Lützow's wilde Jagd. Alle diese Gesänge haben hier eine französische Uebersetzung erhalten zu dem teutschen Texte, weshalb sie auch laufende Nummern der Romanzensammlung „Choix de Romances" bekommen haben, No. 204 – 207 mit. Dennoch bilden Weber's Gesänge eine Reihenfolge für sich, die sich durch ein allegorisches Bild auf dem Titelblatte von den andern Nummern der grossen Sammlung unterscheidet.

C. F. Rungenhagen

Neue verbesserte Ausgabe der 12 und 14 Singübungen, erste und zweite Sammlung, 32 Singübungen, leicht und fortschreitend, für Sopran oder Tenor. Op. 10, 11, 14 und 15. In 3 Lieferungen. Ebendaselbst. Preis der ersten Lieferung: ⅔ Thlr.; der zweiten Lieferung: ⅔ Thlr.; der dritten Lieferung: ⅔ Thlr.

Haben diese 32 Vokalisen des thätigen und umsichtigen Direktors der Berliner Singakademie sich in ihrer ersten Ausgabe als gesanglehrende Tonstücke erprobt, so werden sie durch diese neuen, auf reiche Erfahrung gegründeten Verbesserungen nur noch segensreicher wirken. Sie sind mit ausgesetzter Pianofortebegleitung versehen, anstatt des bezifferten Basses der ersten Auflage, diesen besonders, was nicht genug zu beachten ist, für Befestigung und Ausbildung der Mittelstimme und sind wirklich so leicht als zweckfördernd. Namentlich ist in der ersten Lieferung auf leichte fliessende Melodie und durchaus leichte Intervalle sorgsam Rücksicht genommen worden, so wie auf geringe Ausdehnung der Tonsätze, die in der ersten Lieferung, wenige Appoggiaturen weggerechnet, allen Schmuck vermeiden. Die meisten Uebungen anderer Muster, die gewöhnlich gebraucht werden, sind in der That für angehende Sänger zu schwer und schreiten oft zu schnell vorwärts, so dass man diese ohne Nachtheil Anfangs nicht benutzen kann. Die zweite Lieferung gibt Veranlassungen zu allerlei Ausbildung der Verzierungen, als der Schleifer, Doppelschläge, Triller u. s. w., bringt überhaupt in etwas länger ausgeführten Nummern auch und nach mehr Schmuck, was in der dritten Lieferung fortgesetzt wird. Nach Empfindung dieser erfahrenen, gründlichen und angenehmen Vokalisen kann mit Glück zu andern grösseren fortgeschritten werden, z. B. von Bandorali, Bordogni, Bonti u. s. w. — Alle diese Uebungen sind in der Mezzolage geschrieben, weil eben dadurch die Mittelstimme vorzüglich ausgebildet werden sollen. Für hohe Stimmen kann man sie in höhere Tonarten transponiren. Für Alt und Bass sind sie gleichfalls mit Gewinn zu verwenden, wenn man die Sätze um eine Terz oder Quarte tiefer nimmt. Zur Uebung kann der Schüler die Versetzung in eine angemessen tiefere Tonart selbst arbeiten. Der Lehrer mag die Arbeit nur vorher durchsehen. Die Warnung, vom Schüler kein zu langsames Adagio und kein zu schnelles Allegretto zu fordern, steht nicht umsonst. Die Zeichen des Athemholens sind sehr sorgfältig gesetzt. Man weiss, was darauf ankommt.

Sonaten für das Pianoforte.

Fantasie-Sonate u. s. w. von *Wilh. Klingenberg.* Op. 14. Breslau, bei Ch. Weinhold. Preis 16 Sgr.

Der Einleitungssatz, Andante, ⁴⁄₄, E-dur, bringt eine einfache „Cantilene con gratia," welche nach acht Takten in All. assai sich steigert, gleichfalls kurz gehalten, mit der Einleitung 2 Notenzeilen füllend und stark moduliröend, ohne die Motive zuziehend durchgeführt zu haben. Nach einer Generalpause tritt das Andante in seiner ersten Andeutung wieder hervor, durch eine gewöhnliche Kadenz auf einer Saite in ein länger durchgeführtes Adagio, A-dur, ⁴⁄₄, leitend, das Ganze einfach, zum Schlusse durch einige Roulcauren bewegt und freundlich gemacht. Das Scherzo, F-moll, hat zur Ueberschrift Presto, was nur in wenigen Takten, die eine auffallend rhythmische Stellung haben, liegen könnte; wahrscheinlich soll's Presto heissen. Ein Rondo, All., ⁶⁄₈, E-dur, ist lebhaft, nimmt zum Zwischensatz ein marschartiges Maestoso e vigoroso, ⁴⁄₄, in E-moll, das

aber mehr in Ges dur verharrt con una corda ligato e cantabile, das natürlich wieder in All. vivo, $^6_8$, Es dur, übergreift und in Koloraturen gegen das Ende sich hebt. Die Sonate schwebt zwischen alt und neu, verlangt schon etwas fertige Spieler, deren Mehrzahl sie wohl glänzender wünschen dürften. Die Sonatenliebhaber werden wohlthun, wenn sie das Werk versuchen und selbst sehen, ob es für ihren Geschmack ist, der jetzt so verschiedenartig steht, dass über eine solche Sonate, die sich nicht hervorstechend genug an eine oder die andere Form hält, kaum etwas mehr mit gutem Gewissen gesagt werden kann. Das Besondere ist nicht so hervortretend, das Glänzende im Passagenwerk und in der ganzen Führung nicht so auffallend, dass wir sie unbedingt empfehlen könnten, während wir von der andern Seite doch auch keinen Grund haben, ihr alles Glück abzusprechen. Es gehören also eigene Liebhaber dazu. Das Werk muss sich demnach unserer Ueberzeugung gemäss, und eine andere vermag doch Keiner auszusprechen, selbst Bahn brechen, was wir ihm wünschen, aber kaum hoffen, weil es uns misslich scheint, sich zwischen das Vergangene und Gegenwärtige so in die Mitte zu stellen, dass keines von Beiden vollkommen erreicht werden kann. Zum Verschmelzen beider Gewalten in Eins würde aber vor allen Dingen eine grossartigere Anlage und Durchführung gehören.

Sonate über das Thema der Ouverture in Mozart's Zauberflöte von *Aug. Michel.* Preis 8 Gr.

Der Komponist, ein Schüler des verstorbenen Pfarrers *Möller*, hat bereits Mehreres veröffentlicht, z. B. Variationen bei Lampert in Gotha, wo er sich auflält oder doch damals lebte, das Klopstock'sche Halleluja, was namentlich in Holland sehr gut aufgenommen wurde. Für seine Sonaten wollten sich keine Verleger finden; er gab also die oben genannte auf eigene Kosten heraus. Der Eifer des Mannes verdient Beachtung, um so mehr, da die Sonate sich wirklich durchaus an die Hauptgedanken der genannten Ouverture gehalten, sie sehr gut benutzt und verarbeitet, auch das Ganze im klaren Style Mozart'scher Sonaten fliessend und lebendig durchzuführen verstanden hat. Die Sonate hat also einen bestimmten Kreis der Musikliebhaber für sich, kann auch für vorwärts gekommene Schüler mit Nutzen verwendet werden. Sie besteht aus drei Sätzen: Allegretto, $^4_4$, D dur; Romanze, $^3_4$, G dur, woran sich sogleich das Schluss-All. vivace, $^2_4$, D dur, am Ende mit einer Fuge reiht. Kurz, der Verfasser ist werth, dass man seiner gedenkt und seinen einzigen Bestrebungen Eingang zu verschaffen sucht. Hätte er nur wenigstens einen Ort auf dem Titel namhaft gemacht, wo die Sonate zu haben ist, wir vermuthen Gotha. Wir rathen aber dem Verfasser doch, lieber zuvor, ehe er mit Herausgabe seiner Sonaten fortfährt, in solchen Werken, die in der Gegenwart allgemeiner beliebt sind, sich bekannt zu machen. Wenn er eben so viel Glück als Geschick, eben so viel Welt- und ausserlichen Thätigkeitssinn hat, als er Kompositionsfertigkeit und innere Regsamkeit besitzt, so wird es schon gehen. Dann geht es auch mit Sonaten. Er verschmähe das Aeussere nicht.

II Sonatines faciles (doigtiées) — par *B. E. Philipp.* Oeuv. 24. Breslau, chez C. Cranz. Pr. 12 Gr.

Für Schüler, die mässige Fortschritte gemacht haben. Beide Nummern sind sehr leicht auszuführen und sind offenbar für den Unterricht geschrieben und brauchbar. Die erste aus C dur besteht aus drei, die andere in F dur aus zwei Sätzen.

Praktische Pianoforteschule

für den allerersten Anfang in 200 leichten, progressiven Handstücken nebst den nöthigsten mechanischen Vorübungen, mit steter Berücksichtigung ganz kleiner Spieler, welche die Oktave noch nicht spannen können. Zugleich ein Supplement zu jeder Pianoforte-Schule. Mit Fingersatz. Verfasst — von *Rour. Max Kunz.* Op. 2. München, bei J. A. Finsterlin. Preis 2 Thlr. 16 Gr.

Diese Pianoforteschule ist für die allerersten Anfänger, wie sie der Titel bezeichnet, solche, die noch keine Oktave spannen können, überaus zweckmässig und verdient alle Empfehlung, welche ihr auch bereits von namhaften und weltbekannt erfahrenen Männern zu Theil geworden ist. Vor Allen setzen wir den Ausspruch *J. B. Cramer's*, der als Komponist, Virtuos und Lehrer Gewicht hat, mit seinen Worten her, wie sie die Vorrede am Schlusse mittheilt: „Nachdem ich mit vieler Aufmerksamkeit das Werk des Herrn *Kunz* für die Anfänger auf dem Pianoforte durchgegangen habe, so nehme ich durchaus keinen Anstand, zu sagen, dass man für fraglichen Zweck kein nützlicheres finden kann.“ *J. B. Cramer.* — Das wird zur Begnügung völliger Zweckmässigkeit des Werkes hinreichen, um so mehr, da das Vorzüglichste, was wir noch über diese praktische Pianoforteschule, die nur in Beispielen und Uebungssätzen besteht, die mit den kürzesten Andeutungen bei jeder Abtheilung, nicht mit langen Worterklärungen versehen sind, sagen könnten, in der Vorrede schon ausgesprochen worden ist. Der Verfasser hat ganz Recht, wenn er seine Vorerinnerungen damit beginnt: „Richtige Haltung des Körpers, der Arme, Hände und Finger, gleichmässige Stärke der Finger, als unerlässliche Vorbedingung zur Erzielung eines guten Anschlags und schönen Tones, Unabhängigkeit beider Hände von einander, namentlich der linken von der rechten, Festigkeit im Takte, baldige Fertigkeit im Notenlesen, endlich reinliche, völlig tadellose Ausführung einer jeden Aufgabe — das sind die Anforderungen, welche schon gleich bei dem Beginne des Unterrichts jeder tüchtige Lehrer machen und jeder Schüler erfüllen muss, wenn nicht Zeit, Mühe und Geld nutzlos vergeudet werden sollen.“ — An Regeln und Fingerübungen dafür hat es nicht gefehlt, gesteht der Verfasser zu, allein man schreitet gewöhnlich zu schnell vom Leichten zum Schweren, meint der Verfasser. — Sobald wir auf so kleine Schüler sehen, nicht auf alle

ohne Unterschied, was wider die Absicht des Werkes und seine Bestimmung liefe, ist auch diese Bemerkung im Allgemeinen, d. h. die Ausnahmen weggerechnet, richtig. Weil Anfangs die angegebenen Haupterfordernisse genau bewacht werden müssen, kommen lange Zeit gar keine mechanischen Schwierigkeiten vor und steigern sich nur allmälig, damit das Sehen auf die Tasten vermieden werde u. s. w. Die Einleitungssätzchen, welche Vorübungen mit stillstehender Hand bringen, sind die gewöhnlichen. Zu deren Einübung gebraucht er *Fr. Kalkbrenner's* Handleiter. Ausser der Schule soll der Schüler erst dann spielen, wenn er eine Anzahl der ersten 100 Sätzchen ohne irgend eine Beihilfe des Lehrers (Mitspielen, Taktiren) taktfest und ohne fehl zu greifen ausführen kann. Die erste Abtheilung liefert 50 kleine, einstimmige Stücke im Umfange einer Quinte. Dabei muss der Schüler, ehe er ein Stück spielt, die Noten nennen, Rechenschaft über Takteintheilung und Fingersatz geben und beim Spielen die Taktheile *laut* mitzählen. — Zweite Abtheilung. Zur Verbindung beider Hände und ihrer Unabhängigkeit von einander 50 zweistimmige kleine kanonische Sätze im Umfange einer Quinte. — Dritte Abtheilung. Zum Auslassen eines und mehrerer Finger (Zusammenziehen und Ausbreiten der Hand), ohne auf die Tasten zu sehen. — 50 zweistimmige Sätzchen ohne Unter- und Ueberschlagen. Das bringt die vierte Abtheilung, wovon der Verfasser sagt: „Skalen und Akkorde setzte ich vorzugsweise deshalb so spät, damit vorerst die schwächern Finger gehörig geübt und gekräftigt werden.“ — Als Uebung in Akkorden folgen S. 51 Kadenzen in allen Dur- und Molltonarten. — S. 53 zur praktischen Anwendung alles Vorhergegangenen 50 Handstücke, sehr mässig länger, z. B. 24 Takte und zunehmend. — Der Styl ist mit Fleiss nicht kindisch, aber angemessen. Der Druck ist deutlich. Das empfehlenswerthe Ganze zählt 83 Langfolioseiten.

Nachrichten.

Leipzig, den 24. Oktober 1840. Mit besonderer Vorliebe ehrt und pflegt man in unseren Abonnement-Konzerten klassische Meisterwerke der Tonkunst; sie werden oft, immer mit grossem Fleiss, in vollkommenster Ausführung zu Gehör gebracht, und erwecken und erhalten in unserm Publikum tüchtigen Sinn für wahrhaft Edles in der Kunst. So eröffnete unser drittes Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, den 22. Oktober d. J., die Sinfonie in Esdur von Mozart, welche trefflich ausgeführt und mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde. Ganz vorzüglich gelang besonders die Ausführung des herrlichen Andante und der Menuett, wobei wir die dem Geiste der Stücke ganz angemessenen ruhigen Tempi nicht genug rühmen können und sie allen denen, die bei Aufführung klassischer Musikwerke leitend wirken, als Muster anempfehlen möchten; denn leider nur zu oft entstellt man in unserer Zeit, an manchen Orten, durch das Mode gewordene Uebertreiben der Tempi den Karakter solcher Werke gänzlich und schadet dadurch ihrer Wirkung weit mehr als man glaubt.

Fräul. *Schloss*, welche hierauf die Arie aus Belisario von Donizetti „Sin la tomba è a me negata“ sang, erwarb sich mit dem sichern und besonders durch Virtuosität ausgezeichneten Vortrag derselben den allgemeinsten, gerechten Beifall. Die grösste Anerkennung jedoch erhielt unser geehrter Konzertmeister Herr *Ferd. David*, welcher ein neues von ihm komponirtes Violinkonzert in Ddur vortrug. Dies Konzert, welches, wie wir hören, binnen Kurzem im Verlag des Herr Friedr. Kistner erscheinen wird, ist nicht nur als glänzende Virtuosenkomposition, sondern auch als ein hohern Anforderungen entsprechendes Kunstwerk ausgezeichnet, wie wir denn überhaupt nach den frühern schönen Leistungen dieses Meisters im Grunde nichts Anderes erwarten können. Es enthält sehr bedeutende Schwierigkeiten und erfordert eine in jeder Hinsicht vollendete Virtuosität, mit welcher vereint es aber auch von entschiedener Wirkung ist, überall gefallen und dem Spieler so grossen Beifall bringen wird, als Herrn David, der es wahrhaft meisterlich vortrug, wiederholt zu Theil wurde.

Die kräftige, schöne Ouverture zum Berggeist von L. Spohr eröffnete den zweiten Theil des Konzerts, und Komposition sowohl als Ausführung erhielten laute verdiente Anerkennung. Fräul *Elise List*, welche sodann mit Beifall eine Arie aus Ildegonda nel Carcere von Balfe „Sventurata Ildegonda“ (ein Stück ganz im neuitalienischen Geschmack und von wenig Kunstwerth) vortrug, sang das einleitende Rezitativ sehr schön; die übrigen Sätze der Arie aber gelangen ihr weniger, weil durch sichtlich grosse Aengstlichkeit und Befangenheit die Ausführung schon an und für sich schwieriger Passagen u. dergl. erschwert wurde. Wir rathen der jungen Künstlerin, bei ihrem weitern Auftreten nur Stücke zu wählen, die ihrer Stimme ganz bequem liegen, ihr in keiner Hinsicht beschwerlich werden und besonders nicht grosse physische Kraftanstrengung verlangen, da Aengstlichkeit bekanntlich die physischen Kräfte ungemein beengt und mindert. Solche Vorsicht wird das Gelingen ihrer Vorträge sehr fördern, und einige ganz gelungene öffentliche Leistungen sind immer das beste Mittel, natürliche Befangenheit zu heben. Uebrigens ist es eine bekannte Erfahrung, dass wirklich talent- und einsichtsvolle Künstler, weil sie als solche strenge Anforderungen an sich machen, häufig nur schwer Befangenheit und Aengstlichkeit bei ihren Produkzionen überwinden, während im Gegentheil geringere leicht mit ihren Leistungen zufrieden sind und deshalb nur zu bald eine edle, nichts scheuende Keckheit sich zu eigen machen.

Sehr interessant war uns eine neue grössere Komposizion von *Heinrich Marschner*: „Hulange aus Ostea,“ welche am Schlusse dieses Konzerts zum ersten Male aufgeführt wurde. Sie enthält eine Ouverture, Lieder, Soli und Chöre und scheint oder ist vielmehr zur alleinigen Ausführung in Konzerten bestimmt und passend. Man kann nicht leugnen, dass es an recht eigens für

Konzerte geschriebenen, den heutigen Kunst- und Geschmacksforderungen entsprechenden grösseren Gesangwerken mangelt. Oratorien, Messen, Paulinen, Kontaten gehören eigentlich in die Kirche, Opern auf die Bühne, und Aufführungen solcher Werke in Konzerten müssen nothwendig in ihren Wirkungen, mit Rücksicht auf ihren ursprünglichen Zweck, ziemlich unvollkommene Produktionen bleiben. Ein echtes Kunstwerk wird zwar überall und unter allen Umständen, gut ausgeführt auch immer gute Wirkung machen, und wir sind deshalb auch durchaus nicht gegen die Aufführung z. B. von Kirchenmusikwerken in Konzerten, zumal da die jetzige Einrichtung besonders des protestantischen Gottesdienstes eine wirksame Produktion derselben in der Kirche selten gestattet, sogenannte Kirchenkonzerte aber im Grunde von Musikaufführungen in Konzertsälen wenig verschieden sind. Das schliesst aber weder den Wunsch noch das Bedürfniss für recht eigentliche Konzertgesangwerke aus, und man muss daher jedem Künstler, der, dies Bedürfniss erkennend, dasselbe zu befriedigen sucht, dankbar sein und dies um so mehr, wenn es von einem Künstler geschieht, der, wie Herr Kapellmeister Marschner, schon durch andere bedeutende Werke seinen Künstlerberuf erwiesen hat. Was nun das vorliegende Werk desselben betrifft, so wollen wir nach einmaligem Hören darüber noch kein bestimmtes Urtheil fällen. Es enthält jedenfalls sehr gute Musikstücke, wie das wohl übrigens nicht anders zu erwarten ist; allein schon daraus, dass es aus wirklich einzeln stehenden Musikstücken besteht, möchten wir ihm einen Vorwurf machen, der freilich wie es scheint mehr dem unbekannten Dichter als dem Komponisten zur Last fallen dürfte. Wir möchten übrigens wohl wissen, wie das Ganze entstanden ist; die Worte sind sehr unbedeutend, das, so zu sagen, dramatische Band, was die einzelnen Szenen verbinden soll, ist lose und die ganze Anlage des Stücks in der Form unbefriedigend, so dass wir fast vermuthen möchten, die jetzigen Worte seien der früher zu andern Zwecken bestimmten Kompositionen nur untergelegt worden. Wäre dies der Fall, so müssten diese Vorwürfe den Komponisten nicht weniger als den Dichter treffen, und hier den erstern um so mehr, als ein Künstler wie Marschner, der oft genug seine tüchtige Kunsteinsicht bewiesen hat, nur um so mehr strengeren Anforderungen genügen muss.

Wir geben hier eine einfache Uebersicht der einzelnen Stücke. No. 1. Eine gross angelegte, sehr lang ausgeführte Ouverture. No. 2. *Zigeunergesang*. 3 Verse. Soln mit Chor. No. 3. *Stiindchen*. Solo, 3 lange Verse im $^6/_8$-Takt, mit wenigen rhythmischen Unterbrechungen gleichmässig melodisch fortgeführt, und nur im Akkompagnement verschieden. No. 4. *Maisana's* Lied, 3 in Melodie und Akkompagnement sich ganz gleiche Verse. No. 5. *Bauberchor*, 3 Verse desgleichen, und zum Schluss No. 6. *Maisana's Flucht*. Rezitativ und Duett.

Auf den ersten Blick wird man sehen, dass bei solcher Anlage und Aufeinanderfolge nicht nur eine gewisse Monotonie fast unvermeidlich ist, sondern auch eine wahrhaft dramatische Wirkung, die das Stück doch auch haben soll, nicht erreicht werden kann. Der grossen Ouverture folgen lauter kleinere einzelne Stücke, und nachdem Chöre vorausgegangen sind, bildet den Schluss des Ganzen ein bloses Duett, das, wenn auch noch so glänzend entworfen und ausgeführt, doch unter solchen Verhältnissen ein wirkungsreiches befriedigendes Finale nicht bilden kann. Schlösse sich dem Duett noch ein grosser Chor an, oder wäre er mit demselben am Ende verbunden, was das Sujet nicht nur sehr wohl gestattet, sondern wodurch es sogar erst einen befriedigenden Schluss erhalten könnte, so würde die musikalisch dramatische Wirkung ungleich grösser, ja im vorliegenden Falle wirklich bedeutend sein, da das Duett, wie nicht zu leugnen ist, schon für sich allein glänzend wirkt. Hiermit wollen wir jedoch keineswegs den rein musikalischen Werth des ganzen Werkes, sondern nur die äussere Anlage und Form desselben beurtheilt haben, durch welche die Wirkung der Musik gewiss mehr gehindert als gefördert worden ist. Letztere enthält, wie schon gesagt, sehr viel Schönes, wir werden Einsicht der Partitur uns zu verschaffen suchen und später vielleicht ausführlicher darüber berichten.

Die Ausführung war sehr gelungen; die Hauptsolopartieen hatten Fraul. *Schloss* und Herr *Schmidt*, unser erster Tenor am Theater, übernommen und trugen sie sehr gut vor.

Am Schluss des Ganzen sprach sich der Beifall des Publikums ziemlich lebhaft aus, und auch wir sind dem geehrten Komponisten sehr dankbar für diese neue Gabe, die trotz der oben gemachten Bemerkungen uns doch viel mehr Interesse und Genuss gewährt hat, als z. B. die grosse Menge ausländischer Kunstprodukte, von denen jetzt leider unsere Theater fast allein beherrscht werden.

Heute, am 24. Oktober, feiert die hiesige ältere, von dem um unser Musikleben seit langer Zeit verdienten Herrn Baumeister *Limburger* gestiftete Liedertafel ihr 25jähriges Stiftungsfest. Uns ist nicht vergönnt, an demselben Theil zu nehmen; was wir aber darüber erfahren können, werden wir seiner Zeit mittheilen. $\frac{1}{2}$.

Sommerstagione in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.

Neapel. Die wiederholten Opern auf S. Carlo waren: Gemma di Vergy und Lucia di Lammermoor von Donizetti, Beatrice di Tenda und Norma von Bellini, die Vestale von Mercadante und Rossini's Otello; wovon die Gemma und Lucia am meisten gegeben wurde. In der Beatrice di Tenda debütirte die Remble in der Titelrolle mit einem schönen geläufigen Sopran, wofür sie vielen Beifall und Fauras bekam; die Gruiz, welche die Agnesa machte, hat einen schönen Mezzosopran; Cartagenova machte die ursprünglich für ihn geschriebene Rolle des Filippo, als Akteur, gut; seine Stimme und Gesang sind dahin. Ein zum ersten Mal die Bühne betretender Tenor, Ettore Marcucci, aus Rom, hat eine nicht üble starke Stimme, und fand besonders im Duette mit der Gruiz Aufmunterung. Im Otello wurde die Remble als Desdemona,

gungen und Tonverhältnissen einer Gabel gezeigt. Sodann folgen einige zum Theil schon früher vom Verf. bekanntgemachte Bemerkungen über die Schwingungen eines Ringes, bey welchen die Progression von Tönen ganz anders ist, als sie Euler in den Schriften der Petersburger Akademie der Wissenschaften angegeben hat.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris, d. 20sten Aug. Sgra. Banti von London ist hier und Hr. Viotti; beyde werden sich aber, wie es scheint, nicht öffentlich hören lassen. Bekanntlich spielt Viotti schon seit mehrern Jahren nicht öffentlich. Die Tochter des berühmten französischen Friedensvermittlers, Hrn. Otto, in London, soll als vortreffliche Klavierspielerin anfangen Aufsehen zu machen. Hab' ich vor einem halben Jahre in der Oper recht gesehen, so ist sie ein herzblühendes Geschöpfchen von ohngefähr 13 Jahren. Vom Tamerlan spricht man nicht mehr, selbst das en attendant Tam. lässt die Direktion in den Ankündigungen weg, und giebt nur Wiederholungen. Einige Journale verfallen sogar in den alten wohlbekannten Ton der Franzosen, wenn sie sonst von Deutschen sprachen; so stand neulich irgendwo, und wie es schien, nicht ohne besondere Veranlassung: Wenn das Publikum die tatarische Oper Tam. überwunden hat, wird es wieder in die Welt des zartern Geschmacks geführt werden durch das neue Werk Le souper d'Anacréont wodurch es fähig und vorbereitet wird zum Genuss der Proserpine, des erhabenen Works „de notre plus célebre compositeur italien," (Paisiello) wozu für die prächtigsten Dekorationen, für Ballette, wie sie noch nie gesehen worden u. s. w. gesorgt wird. Sie verstehen ohne meine Weisung, was hiermit insinuirt wird. Dagegen kündigt Grétry eine einfache Anweisung zum Studium der Harmonie an, was hoffentlich ein recht gutes Buch werden, aber zugleich Ihnen einen neuen Beleg geben wird, wie selbst dieser, zum Ersten aller Kunstkenner und Kritiker erklärte Mann von allem, was deutsche Theoretiker längst geschrieben haben und was bey uns seit Jahrzehnden ganz gieng und gehe ist, keine Notiz zu nehmen scheint. Er klagt nämlich in der Ankündigung seines Werks, dass das Studium der Harmonie den Lernenden besonders durch die Menge der Akkorde, die man ihnen ohne systematische Ableitung beyzubringen suchte, erschweret würde. Er habe jetzt den Fund gethan — nun, welchen? „dass sich alle Akkorde auf den reinen Dreyklang (Accord parfait) und den Septimenakkord reduciren liessen," und kann sich nicht genug darüber freuen, und die Journalisten (selbst die Herausgeber des Journal de Paris) können sich nicht genug darüber wundern, diese neue Entdekkung, ihrer Folgen für die Lernenden wegen, nicht sattsam preisen, und die Welt nicht dringend genug auffordern, dem neuen Werke, der grossen Entdeckung wegen, mit aller Erwartung entgegen zu gehen. — Eine wunderbare Anekdote wird als ganz zuverlässig hier erzählt. Der bekannte Hr. Ellmenreich soll eine Tragödie in fünf Akten, die Republikanerin, geschrieben und bekannt gemacht haben. Das Werk soll so wichtig befunden worden seyn, dass eine patriotische Gesellschaft in Bremen ihm dafür eine goldne Medaille geschickt, die Hannöverische Regierung es aber konfiszirt habe. Hat sich die Poesie erst hier zu Ellm. gefunden? oder wie ist die Sache?

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

besonders in ihrem „Se il padre m'abbandona" stark beklatscht und hervorgerufen; Reina (Titelrolle), Cartagenova, Rossi .... Orchester nicht immer löblich, Chöre ziemlich schlecht. Am 23. Juli debütirte die Maray in der Gemma di Vergy. Ihre Stimme ist gut in den hohen und tiefen Chorden (die mittlern sind was man sagt velate, wie mit einem Flor umgeben), ihre Gesangschule und Aktion ebenfalls gut; sie hatte vielen Beifall und wurde mehrmals gerufen. Modern Beifall hatte die M. in der Anfangs August gegebenen Lucia di Lammermoor, deren Musik ihr vielleicht wenig zupasst. Der debütirende Tenor Fraschini, mit schöner Stimme, schönen hohen Chorden, guter Aussprache, gutem Gesang, mittelmässiger Aktion, im Ganzen aber etwas einförmig, fand eine sehr gute Aufnahme. Den 10. August die Norma mit der Pixis (Titelrolle), der Gruiz, Reina und Grani, und mit einer sehr ungunstigen Aufnahme. Die Pixis wurde dergestalt ausgezischt und ausgepfiffen, dass es zum Erstaunen ist, wie sie die Rolle habe enden können; sie hatte jedoch Kraft genug, Einiges gut zu singen, und wurde auch mitunter applaudirt und hervorgerufen. Welche Feinde haben nun diesen abscheulichen Sturm beschworen? Man behauptet, die Impresa selbst, die die P. aus Noth engagirt, und ihr monatlich 650 (? 1063 Gulden 20 Kr. Augsb. Cour.) für dreimal die Woche singen bezahlen muss, nun zwei andere Prime Donne hat, die gefallen und nicht die Hälfte bekommen, ergo will sie der Pixis los werden. Da es hier aber nicht ihrer Kunst galt, und sie auch Rathgeber und Freunde gefunden, so muss bei einer solchen Verfolgung nur die Impresa verlieren. Die Gruiz war übrigens keine vorzügliche Adalgisa, Reina schrie ohne Ursache auch als Pollione; Beide verleideten also das Ganze noch mehr. In der zweiten Hälfte Augusts gab man wieder die Vestalin von Mercadante mit der Pixis, der Buccini und Reina, und mit gutem Erfolge.

Auf dem Teatro Fondo wiederholte man Il marchese e la ballerina, I due Sergenti, Capuleti e Montecchi, Il borgomastro di Saardam, I due Figaro etc. Die Colomberti hat eine gute Gesangmethode und Aktion, aber noch zu lernen; der Tenor Rossi hat eine gute Stimme, Methode und Aussprache; Beide und Bassist Winter, sämmtlich Anfänger, nebst Salvetti erhielten Aufmunterung. In den Due Figaro gefielen blos einige Stücke, Fraschini und die Kemble am meisten.

Im Teatro Nuovo wiederholte man die Gemma di Vergy am allermeisten, Oliva e Pasquale oft, die Puritani, Capuleti und den Giuramento wenig, etwas mehr Mac Allay und I Pirati. Die Gabardella machte Aufsehen als Gemma, die sie gut sang und spielte. Sie hat eine hübsche Stimme und Aussprache, eine schöne Figur, derohalben sie auch öfters beklatscht und gerufen wurde. Die Gabardella fand auch in Petrella's Op. buffa I Pirati neben Fioravanti vielen Applaus, aber sehr sparsamen als Giulietta in den Capuleti. In Donizetti's Oliva e Pasquale debütirte eine gewisse Walter (man sagt von ausgezeichneter Familie) mit Beifall; schöne Gestalt, Sopranstimme, guter Gesang. Cassccia (Pasquale), Lodi (Olivo) trugen zur guten Aufnahme bei. — Das schlechte Orchester abgerechnet, welches weit schlechter ist, als jenes von S. Carlo, sieht man es übrigens diesem Theater an, dass es Barbaja dermalen leitet. Einst verherrlichten Cimarosa, Paisiello, Guglielmi, Picciai das Teatro Nuovo; es war blos der Opera buffa gewidmet, so wie S. Carlo der Opera seria; jetzt findet man Beide nirgends mehr.

In der 221. Nummer der Augsb. Allg. Zeit. vom 8. Aug. d. J., S. 1764, Rubrik *Neapel* 28. Juli, berichtet der gewöhnliche hiesige Korrespondent besagten Blattes, Fräulein Pixis werde den 31. in der Norma auftreten, die zweite Prima Donna, Mad. Fanny Maray aus Wien habe in S. Carlo debütirt und ein schönes Talent entwickelt, obgleich sie an Jahren schon ziemlich vorgerückt sei. Der Ausdruck „zweite" will hier wahrscheinlich andeuten, dass die Pixis die erste Prima Donna unsrer Theater sei; hier kennt man aber keine erste und keine zweite Prima Donna und auf dem offiziellen Theater-Cartelione behauptet die Maray mit der Pixis ganz denselben Titel. Wollte auch der Herr Korrespondent, aus lauter Zartlichkeit für Fräulein Pixis und ihren Pflegevater, der Maray den heutzutage in der italienischen Theatersprache üblichen Titel Altra Prima Donna, oder gar Comprimaria beilegen, so würde er ebenfalls sehr irren, weil man eine Altra Prima Donna auf einem der ersten Theater Italiens, wie S. Carlo, die Titelrolle der Gemma nicht singen lässt. Nargedachte Zartheit will auch die Pixis jung und die Maray ziemlich alt vorstellen; die Maray ist aber ungefähr 30 Jahr alt, und die Pixis nicht weit davon. Benannter Correspondent hätte um so mehr jenes höfliche „zweite" weglassen können, als Beide, wohl nicht zu den Prime Donne ersten Ranges gehörend, sich in Betreff der eigentlichen Fama die Wage gewiss gleich halten. Merkwürdig ist bei dieser Gelegenheit ein Artikel im Mailander „Echo" Nr. 34, vom 28. Aug. d. J., wo es unter der Rubrik *Neapel* unter Anderm heisst: „Und es ward Licht! Endlich hat das Theater S. Carlo eine wahre Prima Donna. Mad. Maray, eine Deutsche, liess uns als Gemma di Vergy und Lucia di Lammermoor all die Ohrenleiden vergessen, welche uns ihre beiden Vorgangerinnen, die sich auch Prime Donne schelten lassen, bereiteten (man höre!). Mögen preisende Trompetenstösse in deutschen Blättern den Enthusiasmus, den eine andere hier angeblich erregen soll, verkünden, wir lachen über solche Charlatanerien u. s. w."

Mercadante ist endlich zu weil. *Zingarelli's* Stelle zum Direktor des hiesigen Musikkonservatoriums, mit einem monatlichen Gehalte von 120 Ducati (gerade 200 Augsb. Gulden) und freier Wohnung ernannt worden. Hieraus ist ersichtlich, dass man Landsmann Mercadante selbst dem hier allgemein und auch bei Hof beliebten Donizetti, der am Konservatorium schon das Amt eines Lehrers der Komposizion bekleidete, vorgezogen hat. Unbegreiflich bleibt es indess immer, dass dem Lombarden Donizetti, bei Abgang Basily's vom Mailander Konservatorium nicht dessen Stelle verliehen und man einen Vaccaj dazu erwählt habe (vergl. auch Novara).

Die neuesten hier im Druck erschienenen musikalischen Bücher sind: 1) *Memorie de' Compositori di Musica del Regno di Napoli, raccolte dal Marchese di Villarosa.* Napoli, dalla Stamperia Reale 1840 (handelt auch vom Konservatorium. — 2) *Teoriche elementari di Musica di Alessandro Mampieri.* Napoli, Tipografia del Vesuvio 1840 (ist eigentlich eine musikalische Grammatik).

Kirchenstaat.

Rom. Das Teatro Argentina gab noch den 30. Juni eine neue Opera semiseria: *Elisa Frawal nel castello delle paure*, vom Hrn. Maestro *Selli*, mit zweideutigem Erfolge, die bereits, wie ihre Schwestern nach dem Lande der Vergessenheit abgereist ist.

Die hiesige Accademia di S. Cecilia hat unlängst unter einigen Andern auch Pater *Boufichi* und Doktor *Lichtenthal* in Mailand zu ihren Mitgliedern ernannt. Sonderbar ist diese seit dem J. 1584 bestehende, über 3000 Mitglieder zählende Akademie, in ihren Ernennungen gerade bei bekannten Musikern sehr spät. S. Mayr wurde erst vor einigen Jahren, Cherubini, Spontini, Spohr, Mercadante, Donizetti u. A. erst voriges Jahr. Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Cimarosa, Paesiello und viele andere berühmte Musiker sucht man vergebens auf der Liste ihrer Mitglieder.

Fermo. Ein wahres Labsal in der schmachtenden Hitze war auf der diesjährigen Augustmesse die für uns neue Lucia di Lammermoor, die unter den zahlreichen Opern des Cavaliere Donizetti eine europäische Berühmtheit geniesst. Böse Zungen streuten allerlei üble Dingerchen über die Sängergesellschaft vergebens aus. Allein die Prima Donna Elvira Mayer Bonasi singt gut, und enthusiasmirte öfters die Zuhörer mit ihrer umfangreichen gelaufigen Sopranstimme. Der sehr junge Anfänger-Tenor Giuseppe Lucchesi hat gute Anlagen zur Profession; der Bassist Gaetano Fiori wirkte mit starker Stimme zum Ganzen mit; so wurden denn alle drei stark beklatscht und sogar öfters hervorgerufen.

Tolentino. Eine der erhabensten Opern des unsterblichen Bellini, die Beatrice di Tenda, imbalsamirte echt italienischer Theatralausdruck) fast das ganze Auditorium. Zum Glücke waren die Sänger, wenn auch nicht vortrefflich, doch ziemlich erfahren in der Profession. Zu den Damen gehörten die Asdrubali und Cajani; zu den Männern der Tenor Ferrari (Nicola), Bassist Gori und Buffo Paolotti, der im nachher gegebenen Barbier di Siviglia den Don Bartolo machte. In unserm hübschen Theater Bell' Aquila wird überhaupt so gar selten eine Oper gehört, dass wir der Municipalität dieser Stadt nicht genug für diesen köstlichen Genuss danken können.

Macerata. Mercadante's Emma di Antiochia mit der lieben Goffini, der Zanoni-Brutti, dem Tenor Baroni, dem Bassisten Linari-Belline ging, der Sänger wegen, glücklich über die Bretter. Noch mehr gefiel darauf Persiani's Ines de Castro!

Sinigaglia. Die längst gespannte Sehnsucht, die berühmte Unger auf unserer diesjährigen Messe singen zu hören, wurde leider grausam getäuscht: sie kam nicht, Unpässlichkeiten vorgebend. — Mercadante's Giuramento behagte wenig als Musik; demungeachtet erhielt die treffliche Sängerin Strepponi, und die zur Seite der Tenor Basadonna und Bassist Ronconi (Sebastiano) vielen Beifall. Die Ceresi ersetzte in dieser Oper die erkrankte Laty. Die illustri rivali, desselben Mercadante, machten nachher weit mehr Glück, in dieser Oper sangen: die Strepponi, die Mattioli, Basadonna und Porto.

Perugia. Eine andere deutsche Sängerin, die Goldberg, erwarb sich hier diesen Sommer, ebenso wie unlängst die Marav, sowohl in den Capuleti als Romeo, wie auch in der Titelrolle der Gemma di Vergy, nicht wenig Ruhm.

Lugo. Die diesjährige Messe hatte Cosselli als Marino Faliero, neben ihm die sehr brave Anfängerin Malvani, Tenor Ercole und Rinaldini; der Beifall konnte nicht anders als geräuschvoll sein.

Cesena. Donizetti's Furioso hat als Musik nicht sehr angezogen. Herr Rossi machte diese Rolle ziemlich gut; die Frassi beurkundet stets ihre gute Mailander Schule und ihre angenehme Stimme. Professor Lauretti gab den Mahren wie man es von einem so erfahrenen Buffo gewohnt ist, und des Tenors Sangiorzi Rolle ist unbedeutend. Anfangs September ging die Beatrice di Tenda mit der Chimerli, der Corsi-Rossi, dem Tenor Biacchi und Bassisten Rossi — hier zum erstenmal — in die Szene und erregte ein ungewöhnliches Gaudium.

Imola. Die einst so brave, nun fertige Adistia Teresa Cecconi erhielt hier ausserordentlichen Beifall als Arsace in der Semiramide des Ritters Rossini aus Pesaro. Dieser Beifall verwandelte sich am 30. Juli in ein allgemeines Freudengeschrei, als sie in ihrer Benefiz-Vorstellung das Rondo aus Pacini's Arabi nelle Gallie vortrug; was nach der Vorstellung stattgefunden hat, ist den Lesern aus andern ähnlichen Gelegenheiten bekannt. Der Cecconi zur Seite sangen die Castellan, die Herren Constantini und Gianpietro.

Comacchio (Teatro Fellett): Diese Stadt, die fast nie Opern gibt, will nun auch des heutigen musikalischen Edens Früchte geniessen. Die erste Frucht, Mercadante's Elisa e Claudia, schmeckte ihr sehr wohl: es ist die bubenteste und echt italienische Musik dieses Maestro. Die brave junge Prima Donna Assunta Belelli gefiel ungemein, ihre Comprimaria Giuseppina Cecioli unterhielt die Zuhörer mit einer Cavatine aus der Ines di Castro; ein eben jetzt die Bühne betretender Tenor Enrico Salandi aus Bologna, temperirt, der Bassist Francesco Vitali hat Bühnenkenntnisse, und Pizzi (Impresario dieses Theaters) ist als ziemlich guter Buffo bekannt. In der Beatrice di Tenda zeichnete sich die Cecioli, in der Rolle der Agnese, weit mehr aus.

Cento. Die Tramontani, Zögling der Bertinotti, machte sich hier in der Rolle der Gemma di Vergy ungemein viel Ehre.

Bologna. Die Sängergesellschaft von Ravenna (s. den Frühlingsbericht) gab auch hier Ricci's Opera buffa

Chi dura vince mit demselben guten Erfolg. Die Steyer und Cambiagio trugen die Palme davon.

Fast gleichzeitig mit der Ernennung Mercadante's an Zingarelli's Stelle zu Neapel wurde er am hiesigen Lyceo Musicale als Zensor und Maestro di Contrappunto, desgleichen als Kapellmeister der hiesigen Kirche S. Petronia ernannt; dass er den Wünschen seiner Vaterstadt Gehör gab, ersehen die Leser aus der Rubrik *Neapel*.

Ferrara. Wien, das jetzt in Betreff des verschiedenartigen Beifallslarms und anderer den Sängern auf der Bühne zu erweisender Ehrenbezeugungen Italien nachzuahmen trachtet, vernehme, dass in der letzten Vorstellung der verwichenen Stagione der Colleoni und den Herren Verger und Maggiorotti zu Ehren ein grosses Fest zu Occhiobello, unfern von hier, bestehend in einem grossen Diner, grossen Souper, grossen Ball, Feuerwerk, Aufsteigen von Luftballons u. s. w. gegeben wurde.

Grossherzogthum Toskana.

Florenz. (Teatro Alfieri). In der zweiten Hälfte Juli gab man Donizetti's Roberto d'Evreux mit einer lauen Aufnahme. Die Sänger (die Damen Fabbri, Sucé, und die Herren Ciaffei und Bartolini) zeigten vergebens den besten Eifer. Am 11. August ging die neue und erste Oper *Romilda ed Ezzelino*, vom Maestro *A. Bazzi* mit Beifall und Zischen in die Szene; alle Aufmunterung, alles Klatschen und Hervorrufen der Sänger und des Maestro konnten den hochverdienten Fiasco dieses bettelarmen pseudomusikalischen Erzeugnisses nicht bemänteln: besagte Romilda ist bereits entschlafen. — In seiner freien Einnahme am 18. August trug Herr Ciaffei eine eigens für ihn vom Maestro Scribani *Casimiro Zarilli* komponirte Arie vor, und erregte Enthusiasmus.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Aulagnier. Récréations enfantines. 6 Fantaisies et Airs variés très faciles spécialement arr. pour les petites Mains pour Pianoforte. Oeuv. 39. Liv. 1—3. à 10 Ge.

Berger, L. Oeuvres complets pour Pianoforte. Cah. 1. 1 Thlr. 16 Ge. (Subscript.-Preis 1 Thlr.)

— — Dieselben einzeln. Sonate, Oeuv. 7, nouv. Edit. 20 Ge. Andante et Presto, Oeuv. 25. 12 Ge. Andante varié, Oeuv. 26. 14 Ge.

— — 10 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 27. 20 Ge.

Baumann. Ire Concerte pour Violon avec accomp. de Pianoforte. Oeuv. 9. 20 Ge.

Lahitzky. Lilien. Walzer für das Orchester. Op. 64. 1 Thlr. 20 Ge.

Markull. Charakterstücke für Pianoforte. Op. 2. 16 Ge.

Panofka. Air varié brill. et non difficile sur des Motifs de l'Opéra: Le Shérif de Halery pour Violon avec Pianoforte. Oeuv. 20. 16 Ge.

Pixis. Souvenir de la Sicile. Capriccio sur des Thèmes nationaux siciliens pour Pianoforte. Oeuv. 140. 1 Thlr.

— — Valse pathétique pour Pianoforte. 8 Ge.

Reissiger, F. A. Entschädigung. Liebeszeichen. 2 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 48. 6 Ge.

Rosenhain. 3 Romances avec Pianoforte. No. 1. Serenade espagnole (Augen voll Nacht). 6 Ge. No. 2. L'adieu de Naples (Lied von Neapel). 6 Ge. No. 3. Es - tu jalouse (Spreich, warum verhaltne Threnen). 8 Ge.

Veit, Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 16. 2 Thlr. 8 Ge.

Willmers. Serenade erotique. Chanson d'un Troubadour pour Pianoforte, pour la main gauche seul. Oeuv. 5. 8 Ge.

Wichtige Anzeige für Violinspieler.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist neu erschienen:

Erster Violin-Unterricht.

46 kleine Uebungsstücke für die Violine
(mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer)
von **Moritz Schön.** Preis 15 Sgr.

Von der Tonleiter an findet man hier in fortschreitender Ordnung eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente der Violinspiele auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Schön ist als Violin-Virtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Ferner erschienen so eben:

Zwei Duetten
für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler, componirt von *M. Schön.* Preis 20 Sgr.

Bei dem grossen Mangel an nicht zu schwierigen Duetten für die Violine verdienen die vorstehenden um so mehr allseit Eingang zu finden, als sich dieselben durch leichte Ausführbarkeit bei innerem Gehalt ganz besonders auszeichnen, und schon die rühmlichste Anerkennung in öffentlichen Blättern gefunden haben.

Tübingen, im Verlag der **H. Laupp**'schen Buchhandlung ist so eben erschienen:

Silcher, Fr., Musikdirector. 12 Volkslieder, gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt. 6s Heft und 7s Heft. 2e Ausgabe. à Heft 16 Ge.

— — Tübinger Liederfeld, Chöre und Quartetten für Männerstimmen. Heft 1 u. 2. à 24 Ge. Heft 3 à 1 Thlr. 2 Ge.

— — Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung der Pianoforte. Der königl. Württembergischen Hofsängerin Frau von Knoll gewidmet. Op. 35. 14 Ge.

Neue Musikalien

im Verlage

des

BUREAU DE MUSIQUE

von

C. F. Peters in Leipzig.

Zu haben in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

Für Saiten- und Blasinstrumente.

		Thlr.	Gr.
Hausmann, G., Fantaisie suisse pour le Violoncelle avec accomp. d'Orchestre	G. Op. 4	1	16
— — Le même avec Pianoforte	—	—	20
Kalliwoda, J. W., Quatrième Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre	C. Op. 100.	3	16
— — Le même avec Pianoforte	—	1	12
— — Septième Ouverture à gr. Orchestre.	Cm. Op. 101.	2	12
— — Cinquième Sinfonie à grand Orchestre, dédiée à l'Académie Royale de Musique à Stockholm.	Hm. Op. 102.	3	8
— — Quatre Valses brill. avec Introd. et Coda, pour le Violon avec accomp. de Pianoforte	Op. 103	—	18
Maurer, L., Troisième Concerto pour le Violon avec accompagnement de Pianoforte	D.	2	—
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire	Livr. 26.	2	20
— — do.	do. Livr. 27.	2	20

Für Pianoforte mit und ohne Begleitung.

Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte, Oeuvres compl. Liv. 5. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée et doigtée, ainsi que pourvue de notifications sur l'exécution et sur les mesures des temps (d'après le Métronome de Maelzel) et accompagnée d'une préface par Charles Czerny	contenant:	3	12
	3 gr. Suites. B. Cm. Am. D. G. — 4 Duos pour un Clavecin. Em. F. G. Am.		
— —	do. do.	Livr. 6.	3	12
	contenant:		
	Concerto in stilo italiano (Allegro, Andante, Presto). F. — Ouverture et Fugue. Hm. — Grande Suite. Hm. — 30 Variations. G.		
— —	do. do.	Livr. 7.	3	12
	contenant:		
	6 Préludes. C. Cm. Dm. D. E. Fm. — Fugue à deux voix. Cm. — 15 Inventions à deux voix. C. Cm. D. Dm. E. E. Em. F. Fm. G. Gm. A. Am. B. Hm. — 15 Sinfonies à trois voix. C. Cm. D. Dm. Es. E. E. Em. F. Fm. G. Gm. A. Am. B. Hm. — 6 Suites françaises. Dm. Cm. Hm. Es. G. E.		
— —	do. do.	Livr. 10.	4	12
	contenant:		
	6 grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon.		
Beethoven, L. van. Première Sinfonie, arrangée pour le Pianoforte seul par F. Kalkbrenner.	C. Op. 21.	1	—
— — Première Sinfonie, arrangée pour deux Pianofortes à 8 mains par G. W. Schmidt	C. Op. 21.	2	12
— Sonate, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par Charles Czerny	B. Op. 23.	1	8
Hauptmann, M., Concerto facile pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, Alto et Violoncelle	Es. Op. 30.	1	16
Herxberg, R. di, Duo Scherzi per il Pianoforte.	Gm. Dm. Op. 10.	—	12
Herz, H., Collection d'Exercices, Gammes et Passages pour le Pianoforte, arrangés d'après un ordre méthodique. A l'usage des Elèves qui désirent faire des progrès rapides. Edition nouvelle, augmentée et corrigée	Livr. 1. 2. 3. à	—	12
Kalliwoda, J. W., Danses brillantes et modernes pour le Pianoforte	Op. 97.		
	No. 1. Trois grandes Valses	—	14
	— 2. Trois grands Galops	—	12
— — Grande Valse pour le Pianoforte	As. Op. 102.	—	12
— — Trois Bagatelles pour le Pianoforte.	G. Hm. As. Op. 104.	—	16
— — Septième Ouverture pour le Pianoforte à quatre mains	Cm. Op. 101.	—	20
— — Cinquième Sinfonie pour le Pianoforte à quatre mains	Hm. Op. 106.	2	8
Reissiger, C. G., Cinquième Quatuor brillant pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle	Es. Op. 144.	2	12
— — Treizième Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle	Em. Op. 150.	2	4
— — Seconde grande Sonate pour le Pianoforte et Violoncelle	Am. Op. 152.	2	—
Spohr, L., Ouverture de l'Opera Faust, arr. pour deux Pianofortes à 8 mains par G. W. Schmidt.	C. Op. 60.	1	—

Für Gesang.

Becker, Julius, Vier Duetten für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte. „In die Ferne." „Der Mond." „Das Alphorn." „Die Meere."	Op. 18.	—	14
Hauptmann, M., Sechs Lieder gedichtet von Goethe, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. „Im Sommer." „Wanderers Nachtlied." „Mailied." „Haidenröslein." „Frühzeitiger Frühling." „Geistergruss." Partitur und Stimmen. (NB. Die Letzteren sind in beliebiger Anzahl auch einzeln zu haben.)	Op. 25.	1	12
NB. Diese Lieder, zunächst zum Vortrag im Freien bestimmt, können mit einfacher Besetzung oder im Chor gesungen werden.			
— — Sechs Lieder von Rückert, mit Begleitung des Pianoforte. „Mein Alles." „Gute Nacht." „Beruhigung." „Sommerlied." „Leitstern." „Treuung."	Op. 26.	—	12
— — Tre Sonetti del Petrarca, per voce di Mezzo-Soprano con accompagnamento di Pianoforte	Op. 27.	—	14
Kalliwoda, J. W., Der Postillon. Gedicht von Lenau, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle	Op. 105.	1	—

Neue Musikalien,

welche so eben

im Verlage von **G. Müller** in *Rudolstadt*

erschienen sind.

Banck, C., Sängers Wanderfahrt. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. (Frohlich und wohlgemuth. — Mittag geht über Thal. — Hörst du den Sturmwind gehn?)		10	Gr.
— — Pièces lyriques pour le Pianoforte, transcrites de „Lieder." Liv. 4. Der Rosmarienkrana. — Abschied. — Frühlingsliebe. 8 Gr. Liv. 2. Stille Liebe. — Hoffnungslose Fahrt. — Serenat. 8 Gr. Liv. 3. Aus der Ferne. — Die Spinnerin. — Meeresstaat. 8 Gr.			
Lachner, F., Verwiset! Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 62. (Am Ufer steht der Sänger.)		8	Gr.
— — Vöglein mein Bote! — Die Armesunderblum. — Die Mauer sind mechant! 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63.		10	Gr.
— — Die Grillen. Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianof.		4	Gr.
Müller, F., Concertino pour Hautbois avec accomp. de l'Orchestre. Op. 50.		1	Rthlr. 16 Gr.
— — Choralbuch, zunächst zu dem Gesangbuche des Fürstenthums Schwarzburg-Rudolstadt, so wie auch zum allgemeinen Gebrauche bearbeitet.		2	Rthlr. 12 Gr.
— — Choral-Melodienbuch u. s. w.		9	Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. № 45. 1840.

Il Ratto dal Seraglio,

Opera semiseria in due atti, del maestro W. A. Mozart. Aus dem deutschen Original übersetzt und nach dem heutigen italienischen Operngeschmack fast gänzlich mit Mozart'scher Musik bearbeitet von Dr. *Lichtenthal* in Mailand.

(Von ihm selbst angezeigt.)

Der während meiner Studienjahre und Praxis zu Wien von mir gepflogene Umgang mit den dortigen ersten Meistern der Tonkunst, meine daselbst erhaltene musikalische Bildung, manches von mir in der theoretischen und praktischen Musik Gedruckte, darunter besonders das unlängst zu Paris übersetzte Dizionario e Bibliografia della Musica; mein 30jähriger Aufenthalt in Italien und öfteres musikalisches Wirken für die Mailänder Scala: mit alldem würde ich es nicht wagen, das Handanlegen an Mozart zu beschönigen. Aber meine unbegrenzte Leidenschaft für die Musik dieses Grössten aller grossen Meister, und die in den Jahren 1807—1817 mit Beifall hier aufgenommenen Mozart'schen Opern Così fan tutte, Don Giovanni, Nozze di Figaro, Clemenza di Tito, machten stets den Gedanken in mir rege, die „Entführung aus dem Serail" für die italienische Bühne zu übersetzen. Vor der Hand geschah dieses genau nach dem Originaltext, wozu die ersten beiden jetzt lebenden italienischen Operndichter Rossi und Romani für die Versificazion der Gesangstücke und der rühmlich bekannte Improvisatore Pistrucci für jene der Recitativi parlanti behilflich waren. Diese blos italienisch übersetzte „Entführung" ist auch vor mehreren Jahren bei Breitkopf und Hartel in Leipzig, ohne Rezitative, im Druck erschienen. Indessen zur dermahligen Aufführung auf italienischen Bühnen war diese bald 60 Jahr alte Oper in mehrerer Hinsicht ganz und gar nicht geeignet. Erstens besteht sie meist aus kleinen Stücken; zweitens hat sie gar kein Finale; drittens hat eine Hauptperson, der Bassa nämlich, gar nichts in ihr zu singen; viertens hat die Erfahrung gezeigt, dass rein übersetzte teutsche Opern hier zu Land wenig oder gar kein Glück machen, wie das besonders mit der Zauberflöte, Schweizerfamilie und dem unterbrochenen Opferfeste der Fall war.

Um nun die „Entführung" dem heutigen italienischen Theatergeschmack anzupassen, war es vor Allem nöthig, grosse Gesangstücke hervorzurufen, und dem Bassa eine bedeutende Gesangrolle zu geben, daher den auf eine sehr einfache Handlung gestützten Text ganz umzuarbeiten und mit Mozart'scher Musik zu bekleiden. Diese höchst schwierige Arbeit zu unternehmen, schlug ich der hiesigen Impresa der Scala vor, falls sie die Oper auf dieser Bühne aufzuführen gesonnen wäre. Vor drei Jahren entschloss sie sich ernstlich, mir hierzu den Auftrag, zugleich den Dichter Bassi an die Hand zu geben, damit ich nach meinem Plane die „Entführung" für die Scala bearbeite. Wie dies geschah, zeigt folgende gedrängte Uebersicht.

(NB. Alle Recitativi instrumentati und Recitativi parlanti sind von mir.)

Erster Akt.

Erster Auftritt. Belmonte (allein), wie im Original.

Zweiter Auftritt. Belm., Osmino, eben so wie im Original, aber das All., Bdur, etwas abgekürzt.

Dritter Auftritt. Osmino, Pedrillo. Die F-Arie des Erstern: „Solche hergelaufne Laffen" ein wenig abgekürzt, mit dem Darauffolgenden: „Erst gekämpft" in A moll. Unmittelbar nach diesem

Vierter Auftritt (sechster im Original). Bassa Selim und Costanza in einem Lustschiffe angefahren. Chor (C dur), darauf türkischer Tanz (die herrliche Danza Turca in A minor und A dur von Mozart).

Fünfter Auftritt. Selim und Costanza (steigen aus dem Schiffe). Liebeserklärung des Erstern (Recitativo instrumentato); hierauf Duett zwischen beiden (Es dur, von Winter, aus dessen für die Scala komponirter Etelinda entlehnt, worin der Originaltext von Romani mit einigen Abänderungen beibehalten wurde). Das Ganze handelt sich darum, dass Costanza dem Bassa erklärt, ihn nicht lieben zu können, weil ihr Herz für einen Andern schlägt, worüber der Bassa in Wuth geräth. — Bei ihrem Abgehen mit den Sklaven und Sklavinnen wird der Chor wiederholt.

Sechster Auftritt. Pedrillo, Belmonte (sehr kurz die vierte Szene des Originals, wo Ersterer dem Letztern die Nachricht gibt, dass Costanza noch lebe u. s. w. Beide wollen in den Palast gehen).

Siebenter Auftritt. Vorige und Osmino (der aus dem Garten kommt). Hier die zehnte Szene des Originals (abgekürzt) mit dem Terzett in C minor: „Marsch, Marsch, Marsch." Sie jagen Osmin fort, gehen mit Gewalt in den Palast und er folgt ihnen.

Achter Auftritt (Garten des Serails). Costanza und Bionda. Rezitativ und Arie der Costanza (die mit obli-

gater Pianoforte- und Orchesterbegleitung von Mozart in Es dur, hier in F dur für's blose Orchester eingerichtet und abgekürzt).

Erstes Finale. Neunter Auftritt. Vorige, Belmonte, Pedrillo. — Quartett des Originals mit Abkürzungen, bis zur Stretta: „Es lebe die Liebe."

Zehnter Auftritt. Vorige, der Bassa, Osmin, Sklaven, Soldaten. Der Bassa überrascht sie mit den Worten: Sciagurati (Verwegene)! Jene sagen: „Ah, siam perduti" (Ach, wir sind verloren). Alle sammt Chor: L'ira mia / Il duol mio (Meinen Zorn / Schmerz vermag ich nicht) frenar non so zu zähmen.

Nach diesen wenigen Einleitungstakten folgt ein Tutti: „Minaccia il nembo intorno (es droht eine Gewitterwolke umher)" mit Musik von Mozart's Andante für Pianoforte und Violine: 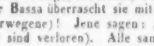 , hier in B dur.

Der Bassa fragt, wer diesen Fremdling hier eingeführt? Pedrillo erklärt ihm, Belmonte sei ein italienischer Architekt und Costanza's Bruder. Zu dieser Erklärung, die Costanza, Belmonte und Blonde bekräftigen, Osmin aber mit Misstrauen betrachtet, wurde Pedrillo's Arie: „Frisch im Kampfe" in D dur (hier in Es dur) benutzt. Nach einem, auf jene Erklärung Bezug habenden A tre, zwischen Belmonte, dem Bassa und Costanza, mit der Musik der Belmonte'schen Originalarie in A dur: „Costanza! Dich' wieder zu sehen" (hier in G dur), folgt die zurückgehaltene Stretta des Originalquartetts: „Es lebe die Liebe," womit der erste Akt endet.

Zweiter Akt.

Erster Auftritt. Belmonte allein. Recitativo instrumentato, sodann die Arie in B dur: „Wenn der Freude Thränen fliessen," einige unbedeutende Abkürzungen abgerechnet, ganz wie im Original.

Zweiter und dritter Auftritt. Belmonte, Blonda. Er bittet sie innigst, ihm in seinen Unternehmen beizustehen, sie verspricht es. Pedrillo, der hinzukommt, und sie so vertraulich mit einander findet, argwöhnt keine Eifersucht, und verspricht ebenfalls, auf Belmonte's Ansuchen, ihm in Allem beizustehen. Das hübsche Terzett aus Mozart's Villanella rapita in A dur, bildet das Ganze.

Vierter Auftritt. Pedrillo, sodann Osmino. Berauschungsszene und das Originalduett: „Vivat Bachus!"

Fünfter Auftritt. Platz vor dem Palaste des Bassa (wie im dritten Aufzuge des Originals). Belmonte, nachher Pedrillo. — Romanze: „Im Mohrenland gefangen war," wie im Original.

Sechster und siebenter Auftritt. Vorige, Costanza und Blonde (erscheinen am Fenster). Osmin, halb schlafend aus dem Hause. Entführung. — Beide Szenen bildet hier ein aus Mozart's Originalquartett (Es dur) der Villanella rapita entstandenes Quintett.

Achter Auftritt. Osmin, darauf Janitscharenchor und Sklaven aus dem Palaste. Osmin erzählt weinend die Entführung der Costanza und seiner schönen Blonde; der Chor antwortet: „Man suche sogleich das Gesindel auf, und kündige das Geschehene dem Bassa an." Zu dieser Szene wurde die Mozart'sche Sonate

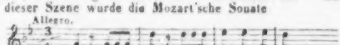

benutzt.

Neunter Auftritt (Saal im Palast des Bassa). Bassa, darauf Osmin, der ihm Bericht von der Entführung abstattet; Belmonte sei keineswegs der Bruder, sondern der Liebhaber Costanza's. Duett zwischen beiden; beginnt mit einem dazu passenden Agitato und darauf folgenden langsamen Tempo von Weigl (hier in H minor und D dur).

Zehnter Auftritt. Vorige. Die Janitscharen berichten, dass die Flüchtlinge ertappt sind. Obiges Duett schliesst mit einer Stretta, nämlich mit der Musik zu Osmin's Originalarie: „O, wie will ich triumfiren!" dessen Anfangsmelodie der Bassa singt, und Osmin zum Theil dazu sekundirt, das Uebrige aber Beide wechselweise vortragen. Bei all seiner Wuth verspricht der Bassa doch heimlich, den Schuldigen Vergebung angedeihen zu lassen (er geht ab).

Eilfter Auftritt. Costanza und Belmonte von der Wache eingeführt. Osmin, der sie aushunzt, sodann aber der Aufsicht der Wache überlässt.

Zwölfter Auftritt. Original-Rezitativ: „Welch Geschick! O Qual der Seele," Anstatt des Original-Andante in B dur: „Meinetwegen sollst Du sterben," das erste Tempo eines von Mozart später zum Don Juan eingelegten Duett's (hier in E dur): „Or che tutti, o mio tesoro":

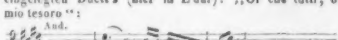

worauf das Original-Allegro aus der „Entführung"; „Ich will Alles gerne leiden" (hier in A) folgt.

Dreizehnter Auftritt. Pedrillo und Blonde von der Wache herbeigeführt und die Vorigen.

Vierzehnter und letzter Auftritt. Die Vorigen, Selim und Gefolge. Osmin voll Freude. Recitativo parlante nach dem Original. Costanza singt über das Thema: „Ein Mädchen oder Weibchen" aus der Zauberflöte, nach Winter bearbeitete Variazionen, und das Ganze schliesst mit dem Originalchor: „Bassa Selim lebe lange."

NB. Anstatt jener Variazionen kann auch das im Original vorbenannten Chores befindliche (Art) Vaudeville in F dur: „Nie werde ich Deine Huld verkennen" abgesungen werden, was aber vielleicht dem heutigen Italien minder zusagen dürfte.

Aus dem Angezeigten erhellt: 1) dass von der Originalpartitur blos wenige und zwar folgende Stücke wegbleiben: *a)* Costanza's Arien: Ach ich liebte; Traurigkeit ward mir zum Loose; Martern aller Arten; *b)* das Duett zwischen Osmin und Blonde: „Ich gehe, doch rathe ich Dir"; *c)* Blonde's Arietten: Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln; Welche Wonne, welche Lust; *d)* Belmonte's Arie: „Ich baue ganz auf Deine Stärke." — 2) Das Winter'sche Duett und das Weigl'sche Fragment, einige Recitativi instrumentati e

parlanti abgerechnet, ist Alles in dieser „Neuen Entführung" von Mozart. — 3) Hat sogar der allzu einfache Gegenstand dieser Oper durch die neue Bearbeitung an Interesse gewonnen. — 4) Hat der erste Akt eine grosse Introdukzion, ein Final, und der zweite Akt ein Quintett mit darauffolgender Szene und Chor. — 5) Wäre noch zu bemerken, dass — die heutige italienische Oper immer vor Augen habend — das wenige hier Eingelegte von Winter und Weigl dem Ganzen keinen Nachtheil bringt; anstatt des grossen Winter'schen Duetts eines aus Mozart's Musik zu schaffen, war mir in jener Situazion, bei all meiner Bekanntschaft mit des Letztern Werken, ganz und gar unmöglich. Uebrigens hat man schon in Wien, vor mehr als 30 Jahren, Mozart's Clemenza di Tito mit eingelegter Weigl'scher Musik gegeben.

Mozart's hier sesshafter älterer Sohn Karl hat diese „Neue Entführung" zweimal mit mir am Pianoforte durchgespielt, und jedesmal seine volle Zufriedenheit darüber bezeugt. Dass sie bis jetzt noch nicht auf der Scala aufgeführt worden ist, mag einestheils dem Mangel eines anpassenden Sängerpersonals, anderntheils einer hier zu übergehenden Ursache zugeschrieben werden. Jedenfalls sind die verehrten Leser der Allgem. Musikal. Zeitung vom Ganzen in Kenntniss gesetzt.

Kirchenmusik.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik, für den vierstimmigen Gesang mit Orchesterbegleitung. II. No. 2 enthält: *Erntefest-Hymnus: Dies ist der Tag, den der Herr gemacht hat u. s. w., für einen vierstimmigen Chor mit Orchesterbegleitung* componirt von *A. W. Stolze* in Celle. Meissen, bei J. W. Goedsche. S. 34. Partitur. Preis 18 Gr.

Vorliegende neueste Gabe des auch in diesen Blättern beifallig erwähnten „Repertoriums für Deutschlands Kirchenmusik" kommt aus einer für kirchliche Tonkunst regsamen und geübten Hand und ist einer nähern Beachtung nicht unwerth. Insbesondere aber wird der noch bestehende Mangel guter und passender Kirchenstücke für das „Erntefest" es vielleicht manchem Chordirigenten wünschenswerth machen. Ein geübter und vollständig besetzter Sänger- und Instrumentalchor wird sich der Aufführung desselben auch ohne besondere Schwierigkeit unterziehen und des Gelingens erfreuen können. Im Ganzen ist ein etwas streng, doch wahrhaft kirchlicher Geist, der sich mehr in gebundener nachahmender Manier, als in einfacher Harmonie offenbart, herrschend, wobei es jedoch nicht an einzelnen lieblichen Partieen fehlt, die dem Gemüth aus dem Reiche der Töne dargeboten werden. Der einfache Plan des Ganzen umschliesst ein Adagio und Allegro fugato, und als Finale einen vollstimmigen Choral. Die Einleitung ist:

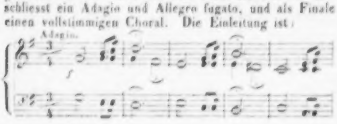

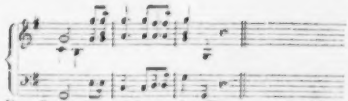

Vom Sängerchor wird nun das Thema mit den Worten: „Dies ist der Tag" wiederholt, und mit einem daraus entwickelten Motiv fortgeführt, wobei der Hauptgedanke immer durchklingt, als:

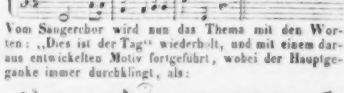

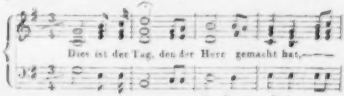

Mit Nachdruck lässt der Bass ein wiederholtes „Dies ist der Tag" hören, während die übrigen Stimmen im Tutti und Solosatze ihn umspielen mit: „den der Herr gemacht hat." Daran schliesst sich unmittelbar der zweite Satz: Allegro moderato fugato (4/4), worin erst der Chor auf Vorgang des Basses: „Auf lasst uns freuen," und eben so: „und fröhlich darinnen sein," antwortet, dann aber dasselbe Motiv für Tenor, Alt, Diskant, Bass nacheinander fugirend dazwischen tritt:

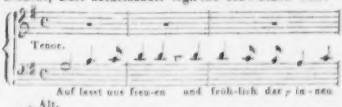

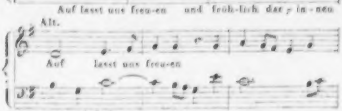

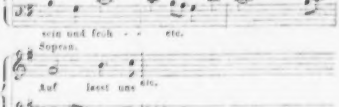

Später wird abwechselnd für Tenor und Sopran die Melodie: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte" eingewebt, während der Chor unermüdet sein: „Auf lasst uns freuen" u. s. w. dazwischen jauchzt. Das Ganze schliesst mit demselben Vers des Liedes in einem voll-

stimmigen Choral, ausser den Streich- noch mit den gewöhnlichen Blasinstrumenten und auf feierliche Weise.
Z. *D. R.*

Ist es nothwendig, dass der Prediger bei der Wahl der Lieder, die beim Gottesdienst gesungen werden sollen, sorgfältigst Rücksicht auf die Melodie derselben nimmt?

Obgleich diese wichtige Frage von den Lesern dieser Blätter unbedingt mit Ja beantwortet werden wird, so dürfte doch vielleicht eine nähere Beleuchtung derselben nicht unzweckmässig sein, da die Sache von grösster Wichtigkeit für die Erbauung ist.

Wem könnte wohl die Bemerkung entgangen sein, dass beim evangelischen Gottesdienst oft Lieder gesungen werden, zu deren Inhalt die darüber stehende Melodie ganz und gar nicht passt, wo die Empfindungen Lob und Dank sind, hingegen die Melodie Trauer, Ergebung, Bitte, Reue u. s. w. athmet, oder auch, dass die Gemeinde die Melodie gar nicht kennt und sie genugsam zu thun hat, dieselbe mitsingen zu können, wobei jedoch die Empfindung, die der Text ausspricht, verloren geht. — Diese beiden Andeutungen werden hinreichen, unsere Kirchenmelodieen in folgende Klassen zu theilen:

a) in allgemein bekannte, aber im Ausdruck verschiedene;

b) in unbekannte und selten vorkommende;

c) in falsch gewählte.

Betrachten wir nun die allgemein bekannten Melodieen genauer, so finden wir unter denselben eine grosse Verschiedenheit der in ihnen herrschenden Empfindungen. Das soll und muss so sein. Nur ist es eben die Schuld der Liederdichter, wenn sie, sei es nun aus zu geringer oder ganz fehlender musikalischer Bildung, unter den bekannten Melodieen nicht diejenige über das Lied setzten, welche dem Inhalt entspricht, so, dass man statt: Nun danket Alle Gott u. s. w. O Gott, du fr. G. (und umgekehrt); statt: Nun freut euch, l. Christen u. s. w. die freudige Melodie: Es ist das Heil uns kommen u. s. w.; statt: Herzlich thut mich verlangen u. s. w. Schatz über alle Schätze u. s. w.; statt: Lobt Gott, ihr Christen allzugleich u. s. w. Nun sich der Tag geendet hat u. s. w.; statt: Vom Gott will ich nicht lassen u. s. w. Aus meines Herzens Grunde u. dergl. m. vorgeschrieben findet. Alles bekannte Melodieen. Vom Kantor und Organisten erwartet man nun zwar, dass er die gegebenen Lieder vorher durchliest und die passende Melodie wählt. Doch was soll er thun, wenn zu dem vorgeschriebenen Liede eine andere Parallelmelodie (die gleiches Versmaass hat) nicht vorhanden ist? wenn z. B. über einem Lob- und Danklied die Melodieen: Was Gott thut, das ist u. s. w. oder: Schmücke dich, o liebe Seele u. s. w. oder: Sollt' ich meinen Gott nicht singen u. dergl. stehen? Auch sind hieher die Melodieen zu rechnen, welche für besondere Feste durch die Gewohnheit gebräuchlich geworden sind, wie: Vom Himmel hoch, da komm' u. s. w. und Gelobet seist du, Jesus Christ u. s. w. zu Weihnachten; Erschienen ist der herrl. Tag u. s. w. zu Ostern; Komm heiliger Geist u. s. w. zu Pfingsten. Man lasse diese Melodieen ihren eigenthümlichen Festen, für welche sie gerade etwas sehr Erhebendes haben.

Würde es nun in allen diesen angegebenen Fällen nicht für die Erbauung der Gemeinde zweckmässiger sein, dass vom Prediger ein anderes Lied gewählt würde, wenn eine andere schicktiche Parallelmelodie für dasselbe mangelt? Ist das Gesangbuch so ärmlich mit Liedern versehen, dass der Prediger ein anderes passendes Lied darin nicht finden kann, dann ist es freilich schlimm; dass dies aber nur zu oft der Fall ist, muss man leider zugestehen. Oft muss der Prediger Stunden lang blättern und suchen, um nur ein für seinen Vortrag erträglich passendes Lied zu finden.

Wir kommen nun zur zweiten Klasse, nämlich zu den *unbekannten und selten vorkommenden Melodieen*. Dass in den früher komponirten Melodieen, und denen, die in den altengriechischen Tonarten gesetzt sind, eine religiöse Einfachheit, ein ergreifender Reiz liegt, wird Niemand leugnen können. Aber wie wenig neuere Lieder findet man in jetzigen Gesangbüchern mit diesen Melodieen versehen! Dadurch sind sie eben so ausser Gebrauch gekommen, so unbekannt geworden. So findet man z. E. wenig Lieder mit folgenden Melodieen: Ach Gott, erhör' mein Seufzen u. s. w. Ach, was soll ich, Sünder, machen u. s. w. Allein zu dir, Herr Jesu Christ u. s. w. Christ lag in Todes Banden u. s. w. Christ unser Herr zum Jordan kam u. s. w. Ermuntre dich, mein schwacher Geist u. s. w. Mein Jesu, dem die Seraphinen u. s. w. Wenn meine Sünd' mich kränken u. s. w.

Viele derselben sind, trotz der darin liegenden tiefen Empfindung, völlig unbekannt geworden und fast ganz verschwunden. Ist es da nun nicht zweckmässiger, wenn der Prediger, statt eines, mit einer solchen Melodie versehenen Liedes, ein anderes mit *bekannter Melodie* wählt? wenn ihm nämlich das Gesangbuch die Wahl bietet.) Warum soll die Gemeinde sich ansicher und mühsam durch das Lied durchschleppen und ihr dadurch die im Texte enthaltene Empfindung gerauht werden, weil sie ihre ganze Aufmerksamkeit nur der Melodie zuwenden muss? Es könnte zwar diesem Uebel dadurch abgeholfen werden, dass in der Schule die nach dem Gesangbuche am häufigsten vorkommenden alten Melodieen, immer eine nach der andern tüchtig eingeübt würde, so, dass sie die Alten von den Kindern zu Hause lernten; erst in Betstunden, dann nach und nach bei mehr versammelter Gemeinde in Anwendung kämen. Der Organist müsste dann freilich durch Vorspielen der Melodie und umsichtige Leitung beim Gesange selbst der Gemeinde durch die Orgel zu Hilfe kommen und ihr als Führer dienen.

Was endlich die falsch gewählten Angaben der Melodieen über den Liedern anlangt, so fällt dies einzig und allein den Liederdichtern und denen zur Last, welche das Gesangbuch zusammenstellten. Der Rath eines verständigen und seinem Fache gewachsenen Kantors oder Organisten bei dieser Zusammenstellung sollte, namentlich was die Parallelmelodieen betrifft, ja nicht als überflüssig verschmäht werden, dann nur würden unsere

Gesangbücher in dieser Hinsicht ihren Zweck erfüllen. Dass nun, nach eben Gesagtem, obstehende Frage von Allen mit *ja* beantwortet werden muss, darüber ist wohl kein Zweifel. Wie aber dem Uebel ausweichen? Es lässt sich dies auf sehr leichtem Wege bewerkstelligen.

Jedem Prediger und Lehrer ist doch gewiss daran gelegen, dass die Gemeinde erbaut, durch Kanzelvortrag und Gesang religiös erwärmt, gestärkt und begeistert werde. Sollten daher nicht auch Beide sich freundlich darüber berathen, ihre Kräfte dahin vereinigen, um diesen hohen Zweck zu erreichen? Gewiss! Das Mittel ist leicht.

Einsender dieser Worte hat es auf folgendem Wege erlangt. Er hat mit dem Prediger am Dom, dem Dirk. Langer das Gesangbuch Nummer für Nummer durchgesehen, die Melodieen geprüft, ob sie mit zweckmässigeren verwechselt werden können, und die besser befundenen *in beiderseitigen Gesangbüchern* über das Lied geschrieben; Beide haben ferner durch unter ihnen *bestimmte Zeichen, die unbekannten, unbrauchbaren*, aber auch die, *der Gemeinde bekannten* bemerkt.

Ein Missgriff konnte daher seitdem nicht vorkommen.

Merseburg, im Monat Oktober 1840.

Wilh. Schneider.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals. — Wie nun unsere ausgewanderten teutschen Sänger allmälig wieder heimkehren, von denen der treffliche *Staudigel* sogar bis über den Kanal la Manche sich verflogen, beginnt auch wieder der gewöhnliche Kreislauf vielbekannter, ganz eigentlich stereotyp fixirter Repertoirstücke, welche nach und nach, gleich auf einem Rade an der Welle, regelmässig abgewunden werden; und so scheinen denn vorüber die oft geschienen Physiognomien der „Unbekannten," „Normа," „Ballnacht," „Jessonda," „Beaut," „Nachtwandlerin," „Der Postillon von Lonjumeau," „Belisar," und „Fra Diavolo"; das bereits alternde „Nachtlager in Granada," die „Welfen und Ghibellinen," „Robert der Teufel," „Wilhelm Tell," „Don Juan," „Figaro," „Belmont und Konstanze," „Die Puritaner" u. m. a.; eine jedenfalls werthvolle Gallerie von Tongemälden, worunter Vereinzeltes mehr oder minder allerdings stets willkommen begrüsst wird, demungeachtet aber für die getäuschte Erwartung einer neue Genüsse bietenden Abwechslung wohl kaum zu entschädigen vermag. — Aus langem, unverdienten Schlummer wurde einmal wieder Spontini's preisgekrönte „Vestalin" erweckt und aufgerüttelt. — aber bei der ziemlich lauen Aufnahme dieses wahrhaft dramatischen Meisterwerks offenbarte sich nur gar zu deutlich jener Geschmacksumschwung, welcher während dreier Dezennien, reformirend zwar, doch wahrlich keineswegs zum Bessern sich gewendet hat. Auch konnte, den früheren, noch unvergesslichen Glanzvorstellungen gegenüber, die gegenwärtige kaum vergleichbar rivalisiren und höchstens in Bruchstücken genügend befriedigen. Wenn gleich Dem. *Lutzer* als Julia ihre ganze, siegreiche Virtuosität entfaltete, so liegt doch dieser Karakter selbst und dessen Tonkolorit gewissermassen ausser dem Bereich ihrer spezifellen Individualität, welche prävalirend zur reichfloritten Gesangweise, doch ungleich minder zum getragenen, pathetischen Style sich hinneigt, und eben sowohl im brillanten Bravoursatze der neufranzösischen Romantik, so wie in den Gurgelproben der modernen, an Koloraturen und halsgefährlichen Passagen überwiegend fruchtbaren italienischen Schule ihr heimisches Element findet. *Erl* hatte zwar als zärtlicher Licinius einige gelungene Momente, liess aber dagegen den lorbeergekrönten Triumfator und kühnen Romerbelden nur gar zu oft vermissen. Die Partie der Oberpriesterin ist eine bedeutende Aufgabe, und auf alle Fälle viel zu schwer für die Schultern einer Anfängerin; als mehr aber kann Dem. *Hern* wenigstens zur Zeit noch unmöglich gelten, obschon diese gelehrige Schülerin der Mad. Hasselt-Barth jetzt schon, in der reifenden Entwickelungsperiode zu aussergewöhnlichen Hoffnungen berechtigt, und in die Fussstapfen ihres grossartigen Vor- und Musterbildes zu treten verheisst. Herr *Weinkopf*, Sohn, sang den Cinna mit dem hinreissenden Zauber seines schönen Organs, dessen Sonorität und Biegsamkeit jedoch mit der unbehilflichen Kälte der Aktion und Mimik im stärksten Widerspruche stand. Herr *Draxler* war ein tüchtiger Pontifex, und sein gewaltiger Bass machte sich in allen Rollen geltend, worin er vor Staudigel's Rückkunft debutirte, z. B. Orovist, Bertram, Marcell, Sir Georges u. s. w.; so ist denn dessen Wiederanstellung ein reeller Gewinn für das Institut, wie nicht minder Herr *Eduard Weiss* als schätzbare Akquisizion im fein komischen Fache erscheint, welches er nicht nur durch bewegtes, ausdrucksvoll nüancirtes Spiel belebt, sondern auch noch mit dem seltenen Vorzuge einer angenehmen Baritonstimme verschönt. Herr *Bielsitzky*, für zweite Tenorpartie engagirt, zeigte sich bisher ziemlich anstellig und dürfte seinen Platz befriedigend ausfüllen. — Mad. *Schadel* aus Pesth, die apotheosirte Malibran der ungarischen Nazionaloper, welche vor mehreren Jahren sich hier ausbildete, gastirte einige Male, zwar ohne einen exzentrischen Fanatismus heraufzubeschwören, aber immerhin mit würdigender, ehrenvoll auszeichnender Anerkennung. — Als einzig neues Bühnenwerk bekamen wir zu hören: „*Alfred der Grosse*," Oper in drei Aufzügen, gedichtet von *Otto v. Müller*, in Musik gesetzt vom Kapellmeister *Wilhelm Reuling*. Es mag nicht geleugnet werden, dass unsere jungen Theaterkomponisten einen schweren Stand haben, und dieselben eine nichts weniger als freundlich anlächelnde Zukunft bedrohet. Wie soll man aber heut zu Tage schreiben, um es den Leuten auch nur halbwegs recht zu machen, und den vielseitigen Anforderungen der lebenden, unersättlichen, über alles und jedes mit arroganter Kazuistik rie'stenden und aburtheilenden Generazion mindestens theilweise zu genügen? Etwa in Mozart'scher Einfachheit, einfach natürlich, psychologisch treu und wahr, wie die Karaktere, Worte und Situazionen es bedingen, in fliessend reinem Ge-

sang, selbständig, geistreich in Wendungen, nach einem wohlberechneten Oekonomiesystem, vom überströmenden Füllhorn stets neu gebührender Instrumentalreize begleitet? — oder: wie Cherubini und Spohr, in jener thematisch gearbeiteten Manier, wo die Harmonie den Vorsitz einnimmt, und das Orchester die Superiorität behauptet? oder, vielleicht nach Meyerbeer's, des Ueberreichen, Art und Weise, durch den Schlageffekt der Kontraste, durch seltsam anregende Kombinazionen und erschütternde Tonmassen den Sieg im Sturmfluge erringend, — wer, wie dieser Krösus, nichts riskirt, und — ein musikalischer Bayard, *sans peur et sans reproche*, — schon hier und da zum öftern aus dem gewohnten Geleise schreiten darf, ohne einer verletzenden Rüge gewärtig sein zu müssen? — oder endlich gar alla Maria Weber, so recht selbst-, eigen- und volksthümlich — immer anders wie Andere, — dem nur einmal im Leben, beim Freischütz, Fortuna gnädig zulächelte, und der ebenfalls erst sterben musste, damit seinen übrigen Geisteskindern Gerechtigkeit widerfahre? — Wer nun aber, zum erwähnten Kunstzweig wirklich befähigt und ausgerüstet, ohne jedoch die Universalfirma eines wohlklingend akkreditirten Namens noch erobert zu haben, vorerwähnte Strasse, ohne in knechtische Nachahmungssucht zu verfallen, wählen und wandeln wollte, möchte wohl schwerlich ans ersehnte Ziel gelangen, weil nur das grosse Minimum des grossen Kunstpublikum wirklich im Stande ist, die sublimen Schöpfungen jener Heroen zu begreifen und ganz in sich aufzunehmen; weil die Mehrzahl Empfänglichkeit und scheinbares Wohlgefallen daran blos affektirt, um in fremden Augen nicht für Böozier zu gelten und der echten Kennerschaar in eigener Selbstüberschätzung sich einzureihen; weil die blindgeborenen Partisanen des modernen Zeitgeschmacks nur hören, doch nie denken, prüfen und beurtheilen, blos im *dolce far niente* vegetiren, und mit melodischem, oft vernommenen und stets wiederkehrenden simultanen Klingklang in süssen Schlummer sich wiegen und einlullen lassen wollen, andererseits aber Alles, was immer nur einen etwas höheren Aufschwung nimmt und nicht gerade eben in den schmiegsamen Rahmen des alltäglichen Schlendrians passt, als gelehrte Grosssprecherei verdammen; wie denn beispielshalber sogar der gute Mercadante jetzt schon abtrünnig gescholten und eines scholastischen Pedantismus bezüchtigt wird, wenn er je zuweilen einen Schritt weiter zu gehen, seine Kabaletten harmonisch auszuschmücken, und der dramatischen Wahrheit wenigstens in einigen Hauptmomenten sich anzunähern unterfängt. — Geht es nun nicht vorwärts auf geradem, so versuche man die krummen Neben- oder sogenannten Schleichwege, und bleibe hübsch eingedenk der sprichwörtlichen Redensarten: unter Wölfen mitzuheulen, und gelegentlich den Mantel nach dem Winde zu drehen. Meister *Reuling* hat sothanes Rezipe versucht und probat erfunden; er schrieb, wie man's nur immer wünscht; gefiel, wurde rauschend applaudirt, öfters da Capo und Fora gerufen, — „was braucht man mehr, um glücklich zu sein?" — Freilich begegnen wir öfters einem gewissen Bellini, Donizetti und Konsorten; unverkennbare Reminiszenzen, besonders die Manier der starken, fast ohrenbetäubenden Instrumentazion, lassen nimmer sich wegleugnen; indessen, solches beeinträchtigt den Erfolg nicht im Geringsten; man spricht wohl darüber, weil Kritteln und Bemängeln zum feinen Ton gehört und zudem für Urtheilsbefähigung gilt; allein, was man liebt, erscheint stets willkommen, und wer der vorherrschenden Neigung frohnend entgegenkommt, hat schon in dieser Beziehung halbgewonnenes Spiel. Sind nun überdies, wie hier der Fall sich ereignete, die Darstellenden mit sogenannten dankbaren Partieen bedacht, und wird ihnen zur Entwickelung ihrer glänzenden Eigenthümlichkeiten vielfältig Gelegenheit geboten, so wirken sie auch mit Lust und Liebe zusammen, im lohnenden Bewusstsein, von Beifall überschüttet zu werden und neue Triumfe zu feiern. — Die Fabel der Handlung hat schon zu mehreren dramatischen und sogar auch zu choreografischen Bearbeitungen gedient. Alfred, König der Angelsachsen (Herr Schober), welcher inkognito das Herz Selma's (Mad. Hasselt-Barth), Tochter des Dänenfürsten Guthrun (Herr Staudigel), gewann, schleicht verkleidet auf Kundschaft sich ins feindliche Lager; wird erkannt, gefangen; durch die Hand der Geliebten wieder befreit; — bekommt den hartnäckigen Gegner in seine Waffengewalt, — besiegt dessen feindseligen Starrsinn durch Edelmuth und aufopfernde Resignazion, worauf Frieden der Völker, Versöhnung der Gemüther und die gewöhnlichen Sponsalien erfolgen. Ohne dass die Diktion sich gerade eben zu einer poetischen Kunsthöhe erhebt, muss dennoch der Anlage und Ausführung Bühnenkenntniss und szenische Wirksamkeit zugestanden werden; dabei ist der Versbau fliessend und gut musikalisch, die Wahl sangbarer Worte lobenswerth, und der Situazionswechsel wohlberechnet effektuirend. Das Tonwerk wird zwar nicht bleibend fussen, doch allenthalben, wo selbst die neuesten Kompositionen in Uebersetzungen auf dem Repertoir figuriren, auch seine Tendenz erfüllen, und durch melodischen Reiz, vereint mit imposantem Instrumentalschmuck, theilnehmende Freunde sich erwerben. — „Das Mädchen als Soldat," Ballet von Vestris, Musik von Schira, erregte Langeweile, und bereitete damit seinen Sturz. Militärische Evoluzionen, prompt und exakt von einer trefflich disziplinirten weiblichen Kohorte ausgeführt, hat man bereits im „Serail-Aufruhr" zur Genüge bewundert; bei einer Wiederholung muss naturbedingt das Vehikel der Ueberraschung wegfallen und die Anziehungskraft bis auf Null sich verringern. Unter den Ballabile's erhielten zwei, von den Kapellmeistern Proch und Lanner hinzukomponirte Einlagstücke, la Tarantella und ein Karakter-Pas de cinq, den Preis. —

Das *Theater an der Wien* brachte in die Szene: 1) „Harlekins Geburt," und 2) „Der daumenlange Hansel," Spektakelpantomimen von Fenzel und Schadetzky; 3) „Die zusammengestoppelte Komödie," Quodlibet von Gross, mit einem analogen Vorspiel von Nestroy; insgesammt für die Kasse sich vortheilhaft rentirend; — 4) „Die Familien-Verwirrung," und 5) „Der Menschenfresser," Possen, mit Musik von Adolph Müller und Hebenstreit; gewöhnliches, oft verbrauchtes Mittelgut; —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Septemb. Nº. 51. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Fortsetzung.)

Es ist so viel und mancherley über die nun auch im Auslande bekannt gewordene Zauberflöte gesagt und geschrieben worden, dass sie auch hier wohl noch in einem Fragment besprochen werden mag. Es versteht sich übrigens, dass hier nur von dem Text die Rede ist, abgesondert von der Musik, die sich mit einer so gewaltigen Superiorität an ihn angeschlossen hat, dass er fast ganz verschwunden zu seyn scheint; denn wollte man die mozartische Komposition mit allen ihren mannigfaltigen Schönheiten, die, ohne alle schroffe Antithetik — (nach der so manche unsrer Musiker und Dichter nur zu sehr streben, und die sie auch gar zu leicht erstreben) wie die blühenden Farben des Regenbogens in einander verschmelzen, und immer nur Eins sind in ihrem üppigsten Wechsel, wollte man, sag' ich, diese in Worten darzustellen suchen, so dürfte wohl ein Fragment dazu nicht Raum genug haben.

Was nun also diesen Text betrifft, so hat man zum Theil sehr mannigfaltige und seltsame Auslegungen desselben versucht, die als Uebungen des Scharfsinns nicht übel seyn mögen, zum Theil aber auch, mit Beyseitsetzung aller dieser Auslegungen, die ganze Oper als das bizarrste Gemisch von Albernheiten und alle jene mildern Kritiken, und um so mehr, wenn sie geistreich waren, durchaus verworfen, weil, wie man meinte, der dergleichen Vetsen, die fast nur aus schwülstigem Unsinn oder gemeinen Fadaisen bestehen, an gar nichts Geistreiches zu denken sey. Die Gutmüthigern stimmten dahin, dass man des allen ungeachtet, an diesem wunderlichen Wirrwarr sich nicht übel ergötze, und zuweilen wohl gar von ganzem Herzen lachen müsse, welches denn doch immer einigen Dank verdiene, besonders in unsern Zeiten, wo man bey manchem Stück, das sich gar keck für ein Lustspiel ausgebe, auch bey dem besten Willen nicht zum Lachen gelangen könne; dort sehe man doch ein gewisses lebendiges Leben, hier aber sehe man zum Theil eine solche zahme Demuth, dass einem ganz unheimlich zu Muthe werde, und man nicht selten in Versuchung komme, wenn die Leute von ihren Nahrungssorgen redeten, in die Tasche zu fassen und vom Parterr aus eine milde Gabe herüber zu reichen, weil man es bey dergleichen Stükken gar zu leicht vergesse, dass doch alles nur — schöner Schein sey.

Schon einmal ist es bemerkt worden, dass es nicht die Musik allein sey, die jene Ergözung hervorbringe, sondern dass man die Aufführung des ganzen Stücks nöthig habe, um einen Totaleindruck hervorzubringen, der sich durch die trefflichsten einzelnen Arien, Wechselgesänge und Chöre, wenn wir sie in Konzerten hören, nicht erreichen lässt *). — Und

*) Angedeutet findet man diesen Satz in den zerstreuten Blättern von Maria Malsch, einer Sammlung von Ideen und Ahndungen, die fast alle das Gepräge einer ächten weiblichen Zartheit tragen, und für deren

6) „Dramatischer Theater-Kalender.“ Pasticcio; mit Sang und Klang, unter Pochen, Pfeifen, Zischen und Hohngelächter zu Grabe getragen; — 7) „Das Preisstück,“ und 8) „Wer wird Amtmann?“ Lebensgemälde; beide von Friedrich Kaiser, mit Musik von Adolph Müller; sehr beifällige Aufnahme, und zahlreiche Reprisen. Ersteres ist gewissermassen eine Antizipazion, bezieht sich auf die von der Direkzion für das gelungenste Lokalstück ausgeschriebene, in 100 Spezies-Dukaten bestehende Prämie, und behandelt die bei einem solchen Anlasse muthmasslichen, literarisch belletristischen Umtriebe; — Letzteres bringt in glücklicher Mischung, nach Raimund's Vorbild, Scherz, Ernst, Rührung, Moral und derbe Komik; mitunter tief anregende allegorische Bilder, psychologische Reflexionen, und wahrhaft poetisch aufgefasste Momente. Die schalkhaft satyrischen Couplets enthalten schlagenden Mutterwitz, treffende Pointen und drastischen Humor. Der rührende Schlusschor des ersten Aufzugs, so wie das sentimentale, von Herrn Grois ausgezeichnet vorgetragene Liedchen verdienen ganz besonders rühmend erwähnt zu werden. — Ausserdem produzirten sich noch an mehreren Abenden die arabischen Beduinen aus der Wüste Sahara mit ihren gymnastisch-equilibristischen Kunststücken, unter welchen des berühmten (wie gedruckt zu lesen) Aly Geschicklichkeit und unglaubliche Athletenkraft die Schaulustigen anzog. Zu loben war, dass die braunen Söhne Numidiens sich keineswegs mit ihren, höchst wahrscheinlich sehr barokken vaterländischen Weisen befassten, sondern hübsch von Strauss'schen Galopp-, Kotillons- und Walzer-Melodieen akkompagniren liessen. —

Die *Leopoldstädter Bühne* debütirte mit folgenden Neuigkeiten: 1) „Das Feuerwerk im Prater“; 2) „Hieronymus Bitterklee,“ zwei Possen vom gewöhnlichen Kaliber, wie man sie so mit in den Kauf nehmen muss; einer glücklicheren Konstellazion erfreuten sich: 3) „Folgen einer Erbschaft,“ und 4) „Die Wiener Stubenmädchen,“ denen jedenfalls, schon allein durch die köstliche Laune der Mad. *Jäger* und des allbeliebten *Scholz*, eine längere Lebensdauer geweissagt werden kann. Im Pantommenzweige reussirte: „Harlekin als Lehrjunge in Vulkans Werkstatt.“ Zeugenschaft gebend, dass Fenzel's produktiver Born keineswegs noch versiegt sei. Zu allen Vorgenannten hat Kapellmeister Hebenstreit die musikalischen Beigaben gesteuert, mit jenem Kunsteifer, den solche Frohnarbeiten in's Leben zu rufen vermögen. Nachstudirt wurde: „Der lustige Fritz,“ das wohlgelungene parodistische Mährchen Karl Meisl's; zwar einer älteren Aera angehörend, aber auch dem Geschmack der Gegenwart schwerlich ganz entfremdet. — Direktor *Carl*, seit einigen Wochen von seiner Reise nach Paris wieder zurückgekehrt, beabsichtigt nunmehr, wie verlautet, alles Ernstes einen vollständigen Umbau dieser, in mehrfacher Beziehung gewaltig hinfälligen Tempelhallen, und gedenkt dabei die Summe praktischer Verbesserungen in Anwendung zu bringen, welche anderen Orts seinem geübten Forscherblicke als zweckmässig sich dargestellt haben. Da in seinem Gefolge auch Maschinisten und Maler sich befanden, so lässt sich eben so wohl im mechanischen Organismus, wie von Seite szenischer Ornamente Ueberraschendes erwarten. —

(Fortsetzung folgt.)

Magdeburg. Am 25. Oktober hatten wir das Vergnügen, ein neues Oratorium in drei Abtheilungen: „Bonifacius, der Teutschen Apostel, gedichtet von *A. Kahlert*, komponirt von *A. Mühling*“ zu hören. Die Aufführung desselben fand auf dem grossen Rathhaussaale Statt, welcher von zahlreichen Hörern bis in den Nebensaal besetzt war. Unter der tüchtigen Leitung unsers geachten Musikdirektors, des Komponisten dieses neuen Werkes, standen etwa 260 Ausübende, unter denen wir nur zwei Fremde bemerkten, die Sopranistin Frau *Johanna Schmidt* aus Halle, und den Violoncellvirtuosen Herrn *Drechsler* aus der Dessau'schen Hofkapelle. Alle waren dabei vom Anfange bis zum Ende mit so fühlbarer Liebe thätig und wurden mit so sicherer und ruhiger Bestimmtheit des erfahrenen Meisters zusammengehalten, dass das Ganze nicht blos untadelig sich bewegte, sondern auch lebhaft durchgriff und einen sehr wohlthätigen, bis an's Ende gesteigerten Eindruck in der zahlreichen Versammlung, so weit wir sie beobachten konnten, wie auf uns selbst hervorbrachte. Das Lob, was wir dem Dirigenten wie den Ausübenden zu zollen uns verbunden fühlen, steigert sich noch durch den Umstand, dass nur eine einzige Orchesterprobe für das keineswegs leichte Werk ermöglicht werden konnte. Es ergibt sich aus dieser höchst erfreulichen Leistung offenbar, dass die musikalischen Kräfte unserer Stadt bedeutend genug sind, für sich allein, blos mit Hinzuziehung einiger wenigen Virtuosen, Grosses zu wirken, sobald die einzelnen Musikgesellschaften sich bei vorkommenden Gelegenheiten, wie diesmal, die Hände reichen und vereint für die Kunst wirken wollen. — Der geehrte Komponist, der sich bereits durch sein erstes Oratorium „Abbadona“ einen guten Namen unter den Renneru machte und dabei zugleich die grösste Theilnahme der Liebhaber grösserer geistlicher Werke zu verdienen wusste, hat sich durch diese neue Schöpfung die Liebe aller für solche Musikleistungen höherer Art empfänglichen Gemüther verdoppelt. Es wäre eine Ungerechtigkeit gegen das erste Oratorium dieses geschätzten Komponisten, wenn man unbedingt das zweite Werk oratorischer Art über das erste setzen wollte; im Grunde lassen sich beide darum nicht wohl mit einander vergleichen, sobald nämlich ein höherer Werth des einen oder des andern ermittelt werden soll, weil beide im Style von einander abweichen; wir möchten vorläufig das erste, das auch in der Kirche aufgeführt wurde, mehr kirchlich, das zweite kirchlich und dramatisch zugleich nennen. Es herrscht im Bonifaz ein so reicher Wechsel verschiedenartigen Sologesanges und verschieden karakteristischer Chöre mit glänzender Instrumentazion, dass Ernstes und Situazionsgemässes durchgreifend Hand in Hand gehen. Reich beschäftigte Solosänger sind drei: *Winfried*, später Bischof Bonifaz, welcher von einem guten Bass schön gesungen wurde. Der Komponist hat ihm sehr wirksam

einen Gesang zugetheilt, der sich an die alt kirchliche Psalmodie anschliesst, ohne das Melodische angenehmer Wendungen neuerer Art zu versäumen, was, besonders noch durch harmonische Kraft gehoben, einen ganz eigenen, von dem Uebrigen klar gesonderten Eindruck macht; *Theodor*, sein Schüler und Begleiter, der, als neubekehrter Heide, einen freieren Schwung des Melodischen und Arienhaften, glücklich gemischt und immer mehr zum Kirchlichen sich wendend, festhält; eine vortheilhafte Partie für einen guten Tenor, dem sie auch hier zugetheilt worden war (beide Sänger hatten sich nicht genannt, machten aber sich und ihrer Aufgabe Ehre); *ein Engel*, Sopran, dessen Gesang am glänzendsten gehalten worden ist, wozu aber ein tüchtiger, besonders in der Höhe kräftiger Sopran gehört, wie ihn Frau *Johanna Schmidt* wirklich besitzt. Zu diesen Solosängern gesellen sich noch zwei junge Christinnen, die mit jenen zu verschiedenen mehrstimmigen Gesängen (Duetten und Terzetten) sich vereinen. Eben so verschieden sind die Chöre der Engel, der Christen, die auch einige Chorale einmischen, der Heiden, der Priester des Thor (ein Oberpriester Solo) und mehrere gemischte Chöre, die überaus lebhaft durchdrangen. Es ist unmöglich, die mannichfache Verwebung des Ganzen und die verschiedenen Anspielungen an früher dagewesene Tonsätze nach einmaligem Hören genau zu bezeichnen, wozu sorgfältiges Studium der Partitur gehört. Frommigkeit und treue Ergebung karakterisirt die Chöre der Christen, kraftiges Naturleben in wilder Lust und theils im Gefühle des Unhaltbaren ihres Zustandes die Chöre der Heiden, und glänzender Schwung die Chöre der Engel. Als unter allen am wirksamsten und kunstreich zusammengesetztesten bewährt sich, wie es zuträglich ist, der Schlusschor der Christen und Engel, in welchen die Blasinstrumente den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" herrlich hineintönen lassen, woran sich eine treffliche Fuge reiht. Wir hoffen, das mit grossem Erfolg und lebhaftem Beifall in's Leben gestellte Werk näher kennen zu lernen. — Auffallend ist es, dass dieser Stoff in unserer neuesten Zeit von mehreren Meistern zugleich in Musik gesetzt worden ist, unter andern auch, nur auf einen andern Text, von *Frdr. Schneider*, welcher Komposizion wir baldige Gelegenheit zu öffentlicher Aufführung wünschen, die auch nicht fehlen wird. — Am Abende desselben Tages der gelungenen und überaus beifällig aufgenommenen Aufführung, welche von $3^{1}/_{2}$ Uhr bis 6 dauerte, hatte sich die Liedertafel mit mehreren Sängerinnen und Musikfreunden zu einer Festtafel zu Ehren des Meisters vereinigt, wo ihm zuerst vom vollen Chore unter der Leitung seines Sohnes, *Jul. Mühling*, und von ihm komponirt ein Danklied nach Verdienst gebracht wurde. Der Sitz des Meisters war mit Blumengewinden und Ehrenkränzen verziert. Ernste und heitere Männergesänge, von schönen Solostimmen und vollem Chore trefflich ausgeführt, würzten das fröhliche Mahl.

Ankündigungen.

In unserm Verlag wird am 1. December d. J. mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Fantaisie

pour le Piano

sur des motifs de l'Opéra:

La Donna del Lago de Rossini

par

S. Thalberg.

Leipzig, am 3. November 1840.

Breitkopf & Härtel.

Gesuch.

Ein junger Mann, welcher bereits seit mehreren Jahren als erster Waldhornist bei einer Hofkapelle fungirt hat, sucht Umstände halber ein anderweitiges Engagement. Offerten übernimmt unter der Chiffre X. Y. Z. der Herr Buchhändler K. Fr. Köhler in Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage

von

C. A. Klemm in Leipzig.

Durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen.

	Thlr.	Gr.
Brunner, C. T., Op. 12. Klänge für Kinder. Leichte Uebungsstücke für Pianoforte, zwei- und vierhändig. 1. 2. 3. 4. 5. Heft ..... à	—	12
— — Op. 25. Kleine Etüden für Pianoforte. 1. Heft.	—	8
Felix, C., Erholung für die Jugend. Leichteste Tänze für Pianoforte allein. No. 1. 2 ..... à	—	6
— — do. do. für Pianoforte vierhändig. No. 1. 2 ... à	—	8
Reissiger, C. G., Op. 135. Elegie und Rondo für Horn mit Orchester	2	8
— — do. do. für Horn mit Quartett	1	16
— — do. do. für Horn mit Pianoforte	1	12
Reissiger, F. A., Op. 43. Drei lustige Gesänge für vier Männerstimmen	1	—
— — Op. 44. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte	—	18

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. № 46. 1840.

Orpheus.

Musikalisches Taschenbuch für das Jahr 1841. Herausgegeben von *Aug. Schmidt.* Zweiter Jahrgang. Wien, bei Franz Riedl's Witwe und Sohn.

Was wir bei der Anzeige des ersten Jahrganges dieses musikalischen Taschenbuches 1839 S. 815 sagten, können wir mit Vergnügen über die neue Gabe wiederholen: „Ein sehr anziehendes, schön ausgestattetes und nützlich anregendes Unterhaltungsbuch, für dessen Gefälligkeit Herausgeber und Verleger nach besten Kräften, wir hoffen nicht ohne guten Erfolg (wie der Fortgang beweist), alles nur Mögliche gethan haben. Der Inhalt entspricht grösstentheils dem äussern Glanze." — Nach dem diesmal nicht bunten Titelblatte folgt das Brustbild *Giacomo Meyerbeer's* mit dem Facsimile seiner Namensunterschrift, darauf der singende Orpheus, wie im vorigen Jahrgange. Der Text beginnt mit der biografischen Skizze *Jacob Meyerbeer's*, einer freien Bearbeitung nach der Gazette musicale, S. 1 — 16, die Bekanntes enthält bis auf einige Anekdoten und Nebenbemerkungen, die keinen Auszug vertragen noch nöthig machen, da in dem Aufsatze von einer kritischen Erörterung der Verdienste des geschilderten Mannes nicht die Rede sein soll. — S. 17 — 77. „Der Meister und der Maestro," Novelle von *J. P. Lyser.* Kommen auch in dieser leichtaft anregenden Erzählung mehrere geschichtliche Namen vor, so sind sie doch nur Nebenpersonen, die zur Ausschmückung und Zeitbestimmung des Vorganges dienen. Die Novelle ist also ein Fantasiestück, keine eigentlich geschichtliche, was auch sehr wünschenswerth ist, da der Verfasser in der ersten Art weit glücklicher ist, als in der zweiten. Namentlich ist die Hauptsache, der Unterschied zwischen einem Meister und einem Maestro sehr bestimmt und gut hervorgehoben und klar ausgesprochen. Das Ganze ist liessend und eindringlich geschrieben, dazu sehr spannend und unterhaltend. — Es folgen Gedichte, die stets, wie im ersten Jahrgange, mit Erzählungen wechseln. Wir lassen Alles in der gegebenen Folge bis auf die Kompositionen, die wir zusammenstellen wollen. Das erste Gedicht, Antwort an P. von *Schleifer*: „Ob ich Deiner noch gedenke?" ist sehr zart und sinnig, bis auf ein einziges Bild. — Ein Liederkranz von *Joh. Gabriel Seidl* mit der Ueberschrift „Gegenüber" besteht aus sieben Liedern, die der Verfasser selbst für Komposition bestimmte, was das Motto deutlich macht: „Leicht verklungen Wie ein Hauch; Doch gesungen Haftet's auch!" Die meisten sind auch für Gesang und Klang trefflich geeignet; nur einige haben zu viel Erzählung. — Unter den zwei Gedichten von *Betty Paoli* dürfte das erste noch gesanglichender sein, als das zweite, nicht des Inhalts, sondern der Skansion wegen, die im zweiten die musikalischen Einschnitte minder abrundet. Zu einem durchkomponirten Gesange wird sich dieser letzte Schmerzensausdruck eines in sein Schicksal ergebenen Herzens jedoch sehr gut eignen. — S. 89 — 110. Lore Ley, eine allegorische Sage vom *Herausgeber.* Dazu ein Bild dieser Fee des Gesanges. Ueber die beigefügten Bilder zu urtheilen, ist nicht unseres Amtes; wir überlassen dies billig Männern vom Fache, da mit blosen Geschmacksurtheilen nichts gewonnen wird. Die Erzählung selbst ist sinnig und unterhaltend. Ein Abendlied von *Ernst* Freih. *v. Feuchtersleben* wird den Komponisten frommen. Vier Gedichte von *Vinzenz Zusner* scheinen mehr zum Lesen als zum Singen bestimmt; das dritte, „Echo," möchte jedoch um des musikalischen Spieles willen den Tonsetzern am meisten angemessen sein. Der Welteinklang von *Ferd. Santer* ist nicht für den Gesang geschaffen, sondern für die Rede. — S. 117 — 141. Der Kalkant. Historisch-romantische Erzählung aus dem 17. Jahrhunderte von *Ignaz Ritter v. Seyfried.* Sie enthält *Joh. Jakob Frohberger's* wechselvolles Leben, wie es den Hauptsachen nach in dem Universal-Lexikon der Tonkunst, dem Style nach zu urtheilen von demselben Verfasser, bereits geschildert, hier nur erweitert und mit einer dazu gedichteten Zwischenerzählung, einem eingewebten Abenteuer der Liebe, versehen worden ist. Die Wahl ist für eine solche Erzählung in jeder Hinsicht gut und das Ganze sehr unterhaltend. Dazu ist für den Musiker vom Fache und für den tiefer eindringenden Musikfreund der Anhang der Redaktion um so mehr von Bedeutung, je weniger bis hierher unsere biografischen Sammlungen uns etwas Genaues darüber berichtet haben. Es ist hier von Frohberger's Werken die Rede. Bekanntlich werden nach Walther zwei Druckwerke für Liebhaber des Klaviers, der Orgel und der Instrumente genannt, welche Tokkaten, Capricci, Fantasieen, Ranzonen, Allemanden u. dergl. Tänze jener Zeit, die gewöhnlich zu den Suiten gehörten, enthalten; beide zu Mainz gedruckt, eines 1695 und zweite Auflage 1699, das andere 1714. Wenn es aber im Universallexikon heisst: „Ausserdem besass, wie Gerber

versichert, Mattheson handschriftlich ein merkwürdiges Notenwerk in vier Theilen (von ihm)," so macht dieser Ausdruck die zuverlässige Sache nur ungewiss. Gerber verweist nämlich in seinem alten Tonkunstlerlexikon auf Matthesons Ehrenpforte, wo Mattheson wirklich S. 89 das Manuskript in vier Theilen genau beschreibt. Bei dieser Gelegenheit bemerken wir noch, dass Mattheson der erste ist, der Froberger's Lebensumrisse bekannt machte. Man hat ihm nacherzählt, ohne ihn zu nennen, wie dies gewöhnlich ist, hat jedoch auch überall manches nicht Unwichtige, was mit wenigen Worten zur Förderung hellerer Ansichten hätte beigebracht werden können, weggelassen, z. B. Froberger, der in Rom studirt und in Paris sich mit der damals beliebten Lautenmanier bekannt gemacht hatte, „brachte also in seinen Sachen aus dem Italienischen und Französischen einen dritten und vermischten angenehmen Styl hervor, wie Lully fast um dieselbe Zeit auch gar weislich gethan hat; Carissimi aber am Ersten und Besten." Die Bemerkungen, die man daraus und aus einigem Andern der Lebensbeschreibung Matthesons ziehen könnte, überlassen wir den geneigten Lesern, wie die Anwendung auf unsere Zeit, da wir hier hauptsächlich von den Kompositionen Froberger's berichten wollen, welche die k. k. Hofbibliothek in einem prachtvoll gebundenen Dedikationsexemplare besitzt. Das Werk bestand ursprünglich aus vier Bänden (nach den Mittheilungen des geehrten Professors Fischhof). Der erste Band ging vor langer Zeit verloren; man hat dafür einen ersten aus allerlei Sammlungen, wovon 8 Tokkaten und 5 Capricci von Professor Fischhof geliefert worden sind, aus einem Manuskripte aus Muffat's Nachlasse, zusammengesetzt. — Der zweite Band führt den Titel: *Libro secondo di Toccate, Fantasie, Canzone, Allemande, Courante, Sarabande, Gigue ed altre partite di Giov. Giac. Froberger.* 1649. Dieser Band zerfällt in vier Abtheilungen: Partie I. hat 6 Toccate; II. 6 Fantasie; III. 6 Canzone; IV. 25 damals gewöhnliche, dem Namen nach bekannte Tänze. Allesammt aus C, G und F dur, oder aus A und D moll. — *Libro III di Capricci, Ricercati etc. Composto e dedicate alla S. C. M. Leopoldo I. Imperatore etc.* enthält 6 Capricci und 6 Ricercars, meist aus jenen Duttonarten: A, D, G und E moll; ein Ricercar ist jedoch aus Cis moll. — *Libro IV. di Toccate, Ricercati, Capricci, Allemande etc.*, dem Kaiser Ferdinand 3. gewidmet; alle Titel dieses Bandes mit goldenen Buchstaben. Auch dieser zerfällt in 4 Theile: 6 Toccaten, 6 Ricercaten, 6 Capricen und 24 Tänze jener Zeit und Art, Alle aus ganz gewöhnlichen Tonarten, ohne viele Vorzeichnungen, wie oben. —

Da nun dieses Wiener Besitzthum, wahrscheinlich Manuskript, ob es gleich nicht ausdrücklich gesagt worden ist, aus vier Bänden besteht und das Mattheson'sche Manuskript gleichfalls, so könnte man leicht auf den Gedanken kommen, das letzte sei eine Abschrift von dem ersten. Dem ist aber nicht so. Zum Beweise die kurze Beschreibung des Mattheson'schen Manuskripts, die wir um so lieber geben, da sie, ausser ihrem Nutzen für die Literatur im Allgemeinen, noch besonders einige thätige Männer in Wien zum Nachforschen anregen könnte, wo sich dieses Manuskript jetzt befindet, da ihnen daran liegt, alle Kompositionen Froberger's zu besitzen. Mattheson selbst beschreibt sein Exemplar so: „Ich besitze ein Manuskript von ihm in vier Theilen mit französischen Titeln: ob es gedruckt ist, kann ich nicht wissen. Der erste Theil enthält *Fugen*; der zweite *Capriccien*; der dritte *Toccaten*; und der vierte *Suiten*, auf's Klavier: alle mit besondern Aufschriften. — Unter diesen Sachen ist auch ein Stück mit dem Titel: Plainte, faite à Londres, pour passer la melancolie, wobei eine Beschreibung desjenigen, so ihm zwischen Paris und Calais sowohl, als zwischen Calais und England von den Land- und Seeräubern widerfahren; auch dass ihn der engländische Organist geschulten, bei dem Arm zur Thür geführt und mit dem Fuss hinausgestossen. Ingleichen eine Allemande, faite en passant le Rhin, dans une barque, en grand peril, mit einer ausführlichen Beschreibung." Setzen wir noch das Manuskript hinzu, das er nach seinem Konzert am Dresdner Hofe dem sehr kunstverständigen Kurfürsten Johann Georg 2. in äusserst sauberer Selbstschrift überreichte, wofür ihm eine goldene Ehrenkette wurde. Es bestand aus 6 Toccaten, 8 Capricci, 2 Ricercaten und 2 Suiten. Wir wollen sehen, ob es noch vorhanden ist. — Somit wären denn die Werke dieses wichtigen Klavier- und Orgelkomponisten jener Zeit so vollständig als möglich zusammengestellt. Uebrigens wird der Name dieses Komponisten von ihm selbst, von Mattheson und Gerber *Froberger* geschrieben. Warum blieb man nicht dabei? Eine andere Veränderung der neuesten Zeit, deren Grund wir nicht absehen, ist mit dem Geburtsjahre des Mannes vorgenommen worden. Das Universallexikon der Tonkunst sagt mit Zuversicht: „Froberger wurde zu Halle im Jahre 1657 geboren," während Mattheson berichtet: „etwa ums Jahr 1635," wobei auch *Gerber* in seinem alten und neuen Lexikon blieb. Froberger kann nicht später als 1635 geboren worden sein, da Alle erzählen, er sei vom schwedischen Gesandten 1650 in seinem 15. Jahre mit nach Wien genommen und seiner schönen Diskantstimme wegen dem Kaiser vorgestellt worden, der ihn bald hernach zu seiner Vervollkommnung nach Rom zu dem berühmten Girolamo Frescobaldi sandte und ihn nach seiner Zurückkunft 1655 zum kaiserlichen Hoforganisten machte. Viel wahrscheinlicher fällt seine Geburt um ein bis zwei Jahre früher, sobald es seine Richtigkeit hat, woran wir zu zweifeln keine Ursache haben, dass das zweite Buch seiner in Wien aufbewahrten Kompositionen die Jahreszahl 1649 an der Stirne trägt. Froberger müsste denn gleich nach dem Friedensabschlusse 1648 mit nach Wien gekommen sein. Diese Thatsache würde auch noch dadurch sehr anziehend, dass man aus sorgfältiger Vergleichung dieses noch vorhandenen zweiten Buches mit den Kompositionen der späteren Bücher den Unterschied des Styles ermittelte, der zwischen der damaligen echt teutschen Kompositionsart und Froberger's späterer, mit italienischem und französischem Geschmack vermischten Schreibart Statt fand. Herr Professor *Fischhof* würde sich ein neues Verdienst erwer-

ben, wenn er die Vergleichung über sich nehmen und uns die Ergebnisse freundlich mittheilen wollte. Dabei müsste jedoch, um dem damaligen Geschmacke der Teutschen kein Unrecht zu thun, die grosse Jugendlichkeit des Verfassers, in welcher er seine beiden ersten Wiener Bände schrieb, nicht ausser Beachtung gelassen werden. Froberger wandte sich, nachdem er, aus England 1662 oder 1663 zurückgekehrt, in Ungnade gefallen war, von Wien nach Mainz, wo er einige 60 Jahre alt starb. Sein Todesjahr wird also frühestens 1695 oder 1696 gesetzt werden müssen. So viel zur Berichtigung seiner Lebensgeschichte und seiner Werke, die als unter die ersten Klavierkompositionen gehörend wichtig sind.

Nach vier Liedern von *O. L. B. Wolff*, einem von *N. v. Lenaus* und zweien von *L. A. Frankl*, über deren Kompositionsfähigkeit jeder Tondichter am Besten selbst urtheilt, liest man „*Die Harmonie der Sphären*," ein Fantasiestück von *Adolph* Ritter *v. Tschabuschnigg* S. 149—178, sehr dichterisch unterhaltend in eigener Mischung der Gluth des Südens mit dem düster Fantastischen des Nordens. — Drei leicht zu komponirende Lieder von *Otto Prechtler*; der letzte Tänzer, eine Karnevalszene von *Joh. Nep. Vogl*, ein längeres moralisches Gedicht; fünf Lieder von *Alex. Jul. Schindler*, wovon einige der Musik frommen werden, und ein kurzes, erzählendes Gedicht von *C. M. Gross* führen zu einer Novelle: „Der Mann mit der Flöte" (S. 191—229) von *Emm. Straube*, die eine beachtenswerthe Familiengeschichte liefert. — Blondels Lied (mit dem Bildnisse des Sängers), Romanze von *Joh. Gabriel Seidl*; vier Rosenlieder von *Ant. X. Schurz*, und vier Gedichte von *Carlopago* bringen manches für die Komposition Passende, was sich Jeder auswählen mag. Die Friedensboten von *Karl Langer* beschliessen diese Gedichtstheilung und führen zu Geschichtlichem mit der Ueberschrift:

Die Zauberflöte. Der Dorfbarbier. Fidelio. Beitrag zur musikalischen Kunstgeschichte von *F. Treitschke*. Drei Freunde, worunter der Verfasser dieses Aufsatzes, werden im Gespräch über dramatische Musik bald mit einander einig, dass die zwei letzten Zehnte des vorigen und die zwei ersten des jetzigen Jahrhunderts das eigentlich goldene Zeitalter dieser herrlichen Kunst gewesen sind. Sie erinnern sich in ihrer friedlichen Besprechung an die vorzüglichsten Meister im musikalischen Drama, wo denn *Mozart* als Rafael der Musik obenan steht; der klare, kindliche, liebliebende *Haydn* wird mit Flemming verglichen, andere Meister werden nun genannt bis auf den letzten Giganten *Beethoven*, „der mit den Kataraxten seiner Lira den Felsen Form gab, dass sie, gleich den Traumfeen der Skulptur, Laokoon, oder der Gruppe der Niobe, die stagnenden Nachkommen erfassen. Aber auch manche Erzeugnisse aus niederen Regionen, die heiteren Gesänge eines *Dittersdorf* und *W. Müller* (die Vater Haydn hebte und lobte) wurden bei der Aufzählung nicht vergessen" u. s. w. Man bezeichnete als ein Verdienst früherer Tonwerke, dass man die Mühe und Arbeit bei ihrer Hervorbringung so wenig spürt, dass man sonst mit kleinen Mitteln Grosses zu erreichen wusste. Man bemerkt, dass ohne Glück manches Werthvolle in allen Künsten verloren gehe, während mit Glück manches Flache emporgehätschelt wird. — Aus diesem Grunde verdienen denn die Schicksale der Werke eine grössere Beachtung, als ihnen gewöhnlich geschenkt wird. Man kommt darum mit einander überein, zunächst manches Unbekannte oder Vergessene von *Mozart's Zauberflöte* zu berichten, S. 242—253. Sind auch die Hauptsachen unsern Lesern bekannt, so gibt es doch immer Viele, denen es entweder neu ist, oder die sich doch mit Vergnügen das Halbvergessene wieder ins Gedächtniss rufen. So möchte es doch wohl Vielen neu sein, dass 1791, eben als Schikaneder am Texte des ersten Finale arbeitete, ihm sehr unwillkommen, im Leopoldstädter Theater „Die Zauberzither, oder Kaspar der Fagottist" angekündigt wurde, wozu Perinet dasselbe Wieland'sche Mährchen benutzt hatte und dem Originale treu geblieben war, den lokalen Zuschnitt abgerechnet. Und gerade dieser verdriessliche Vorfall war es, welche der ganzen Oper zum Heil gereichte; Schikaneder sah sich dadurch gezwungen, den ganzen Plan herumzudrehen, z. B. den Sarastro, der früher als Unmensch erscheinen sollte, in einen Priester der Weisheit umzuwandeln. Auf diese Weise entstand ein Buch, von dem einst Goethe sagte, es gehöre mehr Bildung dazu, dem Werth zu erkennen, als ihn abzuleugnen. — Von der Zauberflöte waren alle Ensemblestücke in Singstimmen und Grundbass, nebst den Hauptmotiven bis zum zweiten Finale fertig, als Mozart nach Prag berufen wurde, um für die dortige Bühne la Clemenza di Tito als Festoper zu schreiben. Süssmayer begleitete den krankelnden Meister. Im Wagen wurde skizzirt, im Nachtlager zu Papiere gebracht und in Franz Duschek's Hause binnen 18 Tagen und Nächten Alles beendet. Süssmayer half in Partitur setzen. Einiges Nebenwerk, z. B. die Arien der dritten Sänger, soll ganz von ihm sein, doch immer laut erhaltener erster Angabe. Nach der Rückkunft gegen den 12. September wurde das an der Zauberflöte noch Fehlende: die Papagenoarie und das zweite Finale geschrieben und die Oper instrumentirt. Der Priestermarsch und die Ouverture entstanden erst am 28.; von Letzterer kamen die Ausliegestimmen noch kaum zur Generalprobe. Das letzte Viertel der Oper, vom Chore: „O Isis und Osiris" an, ist sicher unter dem Herrlichen das Herrlichste." — Erste Aufführung am 30. September 1791. Das Umständigeren der Oper, das Verhunzen derselben in Paris u. s. w. muss man im Buche selbst lesen (man persiflirte es in einem Vaudeville: les mistères d'isis). — Der glänzende Erfolg veranlasste Schikaneder, einen zweiten Theil zu schreiben: „Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen," wozu *Winter* die Musik lieferte. Der Versuch misslückte. Dass selbst *Goethe* in allem Ernste eine Fortsetzung der Zauberflöte schreiben wollte, beweisen zwei Briefe des Dichters an Paul Wranitzky, den Orchesterdirektor am Wiener Hoftheater, wovon wir die Beilage zum Schreiben am 24. Jänner 1796 als ein interessantes Aktenstück ansheben:

„Der grosse Beifall, den die Zauberflöte erhielt, und die Schwierigkeit, ein Stück zu schreiben, das mit

ihr wetteifern könnte, hat mich auf die Gedanken gebracht, aus ihr selbst die Motive zu einer neuen Arbeit zu nehmen, um sowohl dem Publiko auf dem Wege seiner Liebhaberei zu begegnen, als auch den Schauspielern und Theaterdirekzionen die Aufführung eines neuen und komplizirten Stücks zu erleichtern. Ich glaubte meine Absicht am besten erreichen zu können, indem ich einen zweiten Theil der „Zauberflöte" schriebe; die Personen sind alle bekannt, die Schauspieler auf die Charaktere geübt, und man kann ohne Uebertreibung, da man das erste Stück schon vor sich hat, die Situazionen und Verhältnisse steigern, und einem solchen Stücke viel Leben und Interesse geben. In wie ferne ich meine Absicht erreicht habe, muss die Wirkung zeigen.

Damit dieses Stück sogleich durch ganz Teutschland ausgebreitet werden könnte, habe ich es so eingerichtet, dass die Dekorazionen und Kleider der ersten Zauberflöte beinahe hinreichen, um auch den zweiten Theil zu geben; wollte eine Direkzion mehr darauf verwenden, so würde der Effekt noch grösser sein, ob ich gleich wünsche, dass, selbst durch die Dekorazionen, die Erinnerung an die erste Zauberflöte immer gefesselt bliebe.

J. W. v. Goethe."

Von *J. Schenk's* „Dorfbarbier" (S. 253 — 258), dessen Text, ein altes exemplarisches Volksstück, von dem ältern Bruder Paul Weidmanns zugestutzt wurde, theilen wir nur mit, dass er im Sommer 1796 fertig war und am 30. Oktober d. J. zum ersten Male zur Aufführung kam. Der Komponist hatte sich nicht zu nennen gewagt und die Darsteller spielten höchst schüchtern. Erst im August 1797 kam es zur Wiederholung. Der Komponist nannte sich, die Darsteller griffen kühner ein, das Stück griff durch und erlebte in Wien 375 Vorstellungen ohne Begünstigung irgend eines Zufalles. — *J. B. Schenk* ist ja aber nach dem aufgefundenen Taufscheine am 30. November 1753 geboren. Worauf stützt sich denn das auch hier wie im Universallexikon der Tonkünstler auf 1761 verlegte Geburtsjahr? — Die Angabe seines Todesjahres 1826 ist ein Druckfehler, der in 1836 verbessert werden muss.

Fidelio von *Beethoven* enthält in der Kürze (von S. 258 — 264) viel Anziehendes. Man weiss, dass das Werk, am 20. November 1805 in Szene gehend, von Freunden und Feinden wenig begriffen wurde. Nur drei Tage hinter einander wurde es gegeben und eine Wiederholung mit geringen Aenderungen (aus drei Akten wurden zwei) am 29. März 1806 konnte die üble Meinung nicht vertilgen. Noch einmal am 10. April wurde es gegeben und dann dem Staube der Theaterbibliothek überantwortet. Einige gleichzeitige Versuche auf Provinzbühnen hatten keinen bessern Erfolg. — Erst nach acht vollen Jahren half eine Verlegenheit der Hofoperisten Saal, Vogl und Weinmüller, die nicht wussten, was sie zu ihrer Benefizvorstellung geben sollten, zur Wiederaufnahme der Oper, wozu Beethoven seine Einwilligung gern gab unter ausdrücklicher Bedingung vielfacher Veränderungen, wozu der Verfasser von Beethoven vorgeschlagen wurde. Es ist anziehend zu lesen, wie Herr T. dies, auf Sonnleithners Erlaubniss, anfing Besonders ist Florestan's Arie wichtig: „Und spür ich nicht linde, sanft säuselnde Luft" u. s. w. Gegen Ende März waren die Aenderungen des Buches fertig, wurden überschickt und Beethoven schrieb ein paar Tage darauf:

„Lieber, werther T.! Mit grossem Vergnügen habe ich ihre Verbesserungen der Oper gelesen. Es bestimmt mich, die verdienten Ruinen eines alten Schlosses wieder aufzubauen. Ihr Freund *Beethoven.*"

Da die Benefizianten trieben, Beethoven nur langsam vorwärts kam, erhielt T. auf seine Bitte folgende Antwort:

„Die ganze Sache mit der Oper ist die mühsamste von der Welt. Ich *bin* mit dem Meisten unzufrieden, — und — es ist beinahe kein Stück, worin ich nicht hier und da — *meiner jetzigen Unzufriedenheit einige Zufriedenheit* hätte anflicken müssen. Das ist aber ein grosser Unterschied zwischen dem Falle, sich dem freien Nachdenken oder der Begeisterung überlassen zu können."

Am 23. Mai 1814 fand die Aufführung Statt, mit der Ouverture aus „Prometheus," weil die neue in E dur nicht fertig war. „Beethoven selbst dirigirte die trefflich eingeübte Oper, wobei ihn sein Feuer oft aus dem Takte riss (wie gewöhnlich); Kapellm. Umlauff leukte hinter seinem Rücken Alles zum Besten mit Blick und Hand. Der Beifall war gross und stieg mit jeder Vorstellung. Die siebente, am 18. Juli, wurde Beethoven zum Vortheile statt eines Honorars überlassen. In diese legte er, *zu grösserer Zugkraft*, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco und eine grössere Arie für Leonore; da sie aber den Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut."

Zwei Lieder von *Dräxler-Manfred* — zwei von Dr. *Frank* — Leben und Liebe in fünf Liedern von *Franz Stelzhamer* überlassen wir, wie billig, den Komponisten und Lesern zur Selbstansicht. Eine Novelle: *Mozart und seine Freunde*, von *Leopold Schefer*, ist erzählt, wie man es von dem Verfasser gewohnt ist. In den Novellen muss Mozart grosse, schwarze, schöne Augen haben, im Leben trug er graue. Wer wird aber die Novellenfreiheit unterdrucken wollen! Das Naturrecht ist auch nicht übel, und somit gedenken wir der grauen Augen, die am Ende auch nicht unpoetisch sind. Uebrigens verträgt die Novelle, deren Eigenthümliches in Karakterentwickelungen besteht, keinen Auszug; man muss sie lesen. — S. 340 erhalten wir wieder zwei Gedichte von *Paul Friedr. Walther*, eines von Ritter *v. Levitschnigg*, und fünf alte Lieder (nach einer Handschrift des 16. Jahrhunderts im Archive zu Wittingau), mitgetheilt von *J. P. Baltenbaech.* — S. 345 — 370 folgt: *Joseph Haydn*, Biografie von Heinrich Ritter v. Levitschnigg, wozu am Schlusse die Redaktion erklärt, dass auch die vorjährige Biografie des Ritter *Gluck* von demselben Verfasser ist. Es ist gut, dass solche Männer der Lesewelt wieder von Neuem ins Gedächtniss gerufen werden, besonders wenn wie hier erzählt wird. Josefs Geburtstag wird am 31. März 1732 gesetzt, Anderer Angaben berichtigend. Neu wird Vielen die Notiz sein, dass der Vorsteher des Kapellhauses in Haim-

burg, wo Josef seit seinem sechsten Jahre bei dem verwandten Schulrektor erzogen worden war, den Antrag machte, den jungen Haydn sopranisiren zu lassen. Zum Glücke wollte sein Vater, der alte Wagnermeister, durchaus keinen Kastraten zum Sohne haben. — Haydn beschrieb seine Lage im Esterhazy'schen House so: „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beifall, konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen. Ich war von der Welt abgesondert, Niemand konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich *original* werden." — Nur aber das Entstehen der vorzüglichsten Kompositionen wird in kurzen Andeutungen gesprochen. Die Anekdote von Haydn's Abschiedssinfonie, eigentlich dem Sextett in Fis-minor, wo ein Musiker nach dem andern sein Licht auslöschte und mit seinem Instrumente fortging, wird für falsch erklärt. Dagegen wird berichtet: Der Fürst verlängerte einmal seinen Sommeraufenthalt im Schlosse Esterhaz ungewöhnlich lange. Mehrere Kapellisten, die junge Ehemänner waren und ihre Frauen in Eisenstadt zurücklassen mussten, nahmen ihre Zuflucht zu Haydn, welcher auf den Einfall kam, jene Sinfonie zu schreiben, deren Bedeutung der Fürst auch verstand und des andern Tages aufbrach. — Ein Domherr zu Cadix forderte Haydn 1783 auf, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte am Kreuze zu schreiben, die Haydn selbst für eine seiner gelungensten Kompositionen erklärte. — Fischfang und Jagd (zu Fuss) waren Haydn's Lieblingserholungen in Ungarn. — 1790 starb sein Fürst Nikolaus Esterhazy, vermachte ihm aber eine lebenslängliche Pension von 1000 Fl., welcher der Sohn, Fürst Anton, noch 400 Fl. jährlich zulegte, die Kapelle aber aufgab, da er Musik nicht sonderlich liebte. So begann für Haydn eine neue Epoche; er konnte sich der Kunst ohne Beschränkung weihen. Da kam ein Mann in sein Zimmer und sprach: „Ich bin *Salomon* aus London und komme, Sie abzuholen. Morgen werden wir einen Akkord schliessen." — Die Reise ging am 15. Dezember vor sich u. s. w. — Sein 83. Quartett blieb unvollendet, ohne Schluss-Allegro, nur aus einem Andante grazioso in B und einer Menuett bestehend, komponirt 1803. Die Visitenkarte mit: „Hin ist alle meine Kraft" (kein Kanon) wurde daher später zugefügt. — Der Text zu Haydn's: „Gott erhalte Franz den Kaiser" ist von *Lorenz Leopold Haschka*; es wurde zum ersten Male am 12. Februar 1797, als am Geburtstage des Kaisers Franz aufgeführt.

Auf zwei Seiten beschliesst ein Verzeichniss der im vorigen Jahrhundert bekannten musikalischen Instrumente, als Beitrag zur Geschichte der Musik. Die Beschreibungen enthalten Bekanntes und sind meist zu kurz. — Musikbeilagen sind sechs, zusammen 4½ Notenbogen oder 17 Quartseiten füllend.

1) Von *Joseph Fischhof*, Professor am Konservatorium der Musik in Wien; komponirte ein Gedicht von Ludw. Aug. Frankl: „Königstraum." Der Gesang für eine Singstimme, am Besten für den Tenor, ist melodiös, edel in angemessener Einfachheit; auch die Pianofortebegleitung hat nichts Ueberladenes, ist aber kunstgewandt und eigen in unerwarteten Wendungen, die, immer klar, oft durch eine einzige Note vorbereitet, zu einer ungesuchten Folge gemacht werden, wodurch denn die ergötzliche Wirksamkeit für's Gefühl zugleich innere Kunstgestigkeit gewinnt.

2) Bitte an den Strom, Gedicht von Joh. Gab. Seidl, Musik von *A. Emil Titl*, Kapellmeister des Josephstädter Theaters in Wien. Der gleichfalls durchkomponirte Gesang hat gefällige Melodie, die durch rauschende Umspielung des Instrumentes geschmückt und durch viele B-Vorzeichnungen in beliebte Dämmerung gezogen wird, die jedoch mehr in der Bewegung des Zeitmasses das Erregte findet und im Melodischen das Gefällige vorherrschen lässt.

3) Ständchen, Gedicht von J. Gab. Seidl, Musik von *G. Meyerbeer*, königl. Preuss. Hofkapellmeister. Die Hauptmelodie ist lieblich, standbehaft einschmeichelnd, mit arpeggirter Akkordbegleitung, in deren natürlicher Folge jene seltsamen Sprungschwingungen überraschen, die das jetzt Pikante hervorbringen und die vor Vielen dieser beliebte Komponist frei hat, als gehörten sie zu ihm und seinen Tonschopfungen.

4) Der Sänger und die Hirtin, Gedicht von J. Gab. Seidl, Musik von *Franz Lachner*, königl. Baierischem Hofkapellmeister. Duett (Sopran und Tenor), ein sehr ansprechendes und schönes Duett.

5) Sehnsucht, Gedicht von Vinzenz Zusner, Musik von *Gottfr. Preyer*, Professor der Harmonielehre und des Kontrapunktes am Konservatorium der Musik in Wien. Es ist ein Zufriedenheit förderndes Gesang mitten im unbestimmten Verlangen der Sehnsucht nach dem Fernen, dessen fliessende Melodie durch beruhigende, aber nicht überwältigende Umspielung des Pianoforte eingänglicher für die Geschmacksrichtung der Zeit gemacht worden ist.

6) Das Vaterhaus, Gedicht von Dr. Frank, Musik von *Ignaz Ritter v. Seyfried*, Kapellmeister in Wien. Es ist ein schöner, von Erinnerung an das Verlorene trauernd bewegter und doch frommer Gesang, der in fester Einheit stark eingreift.

Wir sind erfreut, unsere Anzeige wie im vorigen Jahre zur Empfehlung des Buches damit schliessen zu können: Man kann seinen Musik-liebenden Freunden und Freundinnen, die neben dem Singen und Spielen auch gern auf Tonkunst Bezügliches theils unterhaltender, theils belehrender Art lesen, in der That kein angenehmeres Weihnachts- oder Neujahrsgeschenk machen, oder sich ihnen an irgend einem festlichen Tage besser empfehlen, als mit diesem Orpheus, dem wir guten Fortgang wünschen. *G. W. Fink.*

Gemischtes für das Pianoforte.

1) *Fantaisie italienne sur des motifs de Bellini* composée par *Franç. Hünten.* Oeuv. 107. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 20 Gr.

2) *Deux Rondeaux sur des motifs favoris de l'Opéra: „Czaar und Zimmermann."* Von demselben. Oeuv. 110. No. 1 et 2. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: 16 Gr.

Der hinlänglich bekannte und vielbesprochene Komponist hat ein verbreitetes Publikum, das seine Stücke mit Vergnügen spielt. In der ersten italienischen Fantasie hat er etwas mehr Fertigkeit als gewöhnlich in Anspruch genommen, auch unspielte Melodieen gegeben: Alles aber ohne eigentlich schwierig zu werden oder aus dem herauszugehen, was seinen Freunden an ihm und seiner Weise gefällt. — Die beiden Rondos dagegen sind wieder, was die verlangte Fertigkeit betrifft, in gewohnt mässiger Weise; nur in den Einleitungen sind einige Schnellgänge zur Aufmunterung.

Rondoletto alla Napoletana à 4 mains composto — da *G. B. Cramer*. Monaco presso Giuseppe Aibl. Pr. Fetz 2.

Ein leichtes, angenehmes Stück, das nach kurzer Einleitung eine sehr hübsche Tarantella im gemässigten Allegro, $^6_8$, A moll und dur, bringt, für Liebhaber recht ergötzlich und für Spieler von mässiger Fertigkeit nützlich.

Gracia et Bravoura. Deux Caprices de Concert — par *Guillaume Taubert*. Oeuv. 41. No. 2. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 10 Gr.

Zwei recht schöne Capricen in neuer Spielart, für fertige Pianisten sehr empfehlenswerth und für Viele trefflich übend.

II Sonatines — par *Guill. Taubert*. Oeuv. 44. Breslau, chez Leuckart. Preis jeder Nummer: $^2_3$ Thlr.

Diese beiden Sonatinen sind in einfacherer, nicht so vollgriffiger, kurz in älterer Spielart gehalten, wobei auf korrekten Anschlag und auf Ausprägung des Tones vorzugsweise Rücksicht genommen werden soll. Dabei sind sie so fleissig gearbeitet, dass der Spieler den Fortgang der Tonverbindungen nur selten errathen kann, folglich sich an die Noten halten muss. Hat der Lehrer nun Ursache, wie nicht selten, die Aufmerksamkeit des fortgeschrittenen Zöglings auf genaueres Notenlesen zu wenden, so sind ihm diese beiden Nummern dazu besonders nützlich.

Variationen über Neithardt's beliebtes Volkslied: „Ich bin ein Preusse" komponirt von *E. Sallenave*. Op. 27. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. $^{12}_{16}$ Thlr.

Einleitung, 5 Variazionen mit Schlusssätzchen alla Polacca sind für mässig fertige Dilettanten unterhaltend und übend.

Pièces detachées et non difficiles à 4 mains par *F. A. Reisiger*. Oeuv. 41. Leipzig, chez C. A. Klemm. Pr. 12 Gr.

Diese vier von einander unabhängigen, in verschiedenem Ausdrucke sich bewegenden, nicht zu kurzen, aber auch nicht zu ausgesponnenen Sätzchen sind sämmtlich sehr melodisch und sehr leicht, dabei jedoch besonders im Rhythmischen übend, für Anfänger nützlich und zugleich angenehm. Man wird häufig Gelegenheit haben, sie mit Glück zu verwenden; sie sind gut erfunden und für die angegebenen Zwecke gut gehalten.

Trois grandes Marches à 4 mains composées par *F. G. de Foltmar*. Oeuv. 19. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister.

Die Märsche sind gut und für Dilettanten und Marschfreunde recht angenehm, auch zum fördernden Zusammenspiel für etwas vorgeschrittene Zöglinge zweckmässig zu gebrauchen. Sie werden den Liebhabern Freude machen.

---

1) *Sechs Variationen über ein Originalthema elegischen Inhalts* — komponirt von *Franz Prueche*. Op. 27. No. 2. Breslau, bei C. Weinhold. Preis $^4_5$ Thlr.

2) *Brillant-Walzer*. Von demselben. Op. 32. Ebendaselbst. Preis 12 Gr.

Ein schönes Thema Andante, $^4_4$, Des dur, liegt zum Grunde und lässt sich diesmal ohne Introdukzion hören. Die erste Variazion geht aus F, die zweite aus A, die dritte aus C, die vierte aus Es, die fünfte aus As und die sechste aus Des dur; auch der Takt wechselt mehrfach. Sie fordern mehr als mässige Fertigkeit und sind wirksam. Schade, dass sie nicht sonderlich, wenn auch reinlich, lithographirt sind. — Die Walzer lesen sich besser, haben ihre Introdukzion, wie das jetzt gewöhnlich ist, hängen mit einander durch die Tonarten zusammen und bringen einen ausgeführteren Finalwalzer. Die Haupttonart ist E dur; der Inhalt ist hübsch und nimmt die gewöhnliche Walzerfertigkeit in Anspruch.

Introduction et Rondo brillant sur la Chanson favorite „Der kleine Hans" de Fr. Curschmann composé — par *F. Xa. Chwatal*. Oeuv. 44. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. $^{12}_{16}$ Thlr.

Es ist Alles gut und dem Instrumente angemessen gearbeitet, gibt zu allerlei Fingerfertigkeitsübungen, die gewöhnliche, aber nicht zu geringe Kräfte nicht übersteigen, erwünschte Veranlassung und verdient seine Liebhaber.

Drei leichte Rondos nach Favoritthemen bearbeitet von *J. Fresdenthal*. No. 31—33. Wolfenbüttel, bei Halle. Preis 8 Gr. und 10 Gr.

Sie sind wirklich leicht und mehr für Liebhaber, die sich damit unterhalten wollen, als für Schüler. Das erste ist über ein Thema aus Auber's schwarzem Domino; das zweite nach Bellini's Puritanern; das dritte, das wir jedoch nicht sahen, nach Donizetti's Liebestrank.

Sechs Contretänze nach beliebten Themen der Oper: „Die Dreizehn" von *F. Halevy* komponirt von *Franz Atz*. Op. 31. Leipzig bei Breitkopf u. Hartel. Pr. 6 Gr.

Die Tänze sind sehr hübsch und besonders rhythmisch behend, dazu für mässige Spieler leicht vorzutragen; sie erreichen also ihren Zweck.

Galop brillant — par *Charles Czerny*. Oeuv. 598. Ebendaselbst. Pr. 10 Gr.

Ein ausgezeichneter, wirklich sehr brillanter Galopp, der aber auch schon seine Spieler verlangt. Solchen ist er bestens zu empfehlen.

Véritable Songe. Valse — par *Théophile Gerke*. Ebendaselbst. Pr. 8 Gr.

Ein origineller, echter Walzertraum, lebendig geträumt und in frischem Gefühl jugendlicher Weiblichkeit gehalten. Gewandte Tanzliebhaber mögen ihn nicht übersehen.

Gage d'amitié. Pièce lyrique — par *Robert Stöckhardt*. Ebendaselbst. Preis 8 Gr.

Ein schön durchgeführtes, gefühlt melodiöses und in guten Umspielungen und Akkordbrechungen bewegtes Stück, das einen Spieler verlangt, welchen grosse Spannungen nicht stören. Der geschickt geschriebene und angenehm erfundene Satz ist dem Freunde des Verfassers, Adolf Henselt, gewidmet. Man wird das Werk schon darum gern versuchen und sich selbst vom Wesen seines Inhaltes überzeugen.

Nachrichten.

Sommerstagione in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Siena. Wer hätte wohl vor einigen Jahren an die Schnelligkeit geglaubt, mit welcher man jetzt die Wege auf den Eisenbahnen zurücklegt? Wem hätte es wohl geträumt, das wenig musikalische Frankreich und das gar nicht musikalische England werde dem Vaterlande der Sänger, dem italienischen Sängerozean sogar Sänger in Menge zusenden? Wer weiss, was man im heutigen klaglichen Verfalle der Oper und des Gesangs nicht Alles musikalisch erleben wird?... Die am 19. Juli mit den Puritani hier eröffnete Stagione brachte einen ganz neuen französischen Sänger, oder Bassisten aus Frankreich, mit dem hübschen Namen Valeix, der auch hübsch hätte zu Hause bleiben können, weil er noch ganz Anfänger ist. Die Oper selbst hat schon der Musik wegen wenig gefallen; dem Tenor Musich war der Part nicht angemessen, Bassist Ferretti rettete sich, und die wackere David sang allerliebst und fand starken Beifall. Mit ihr, den Herren Musich und Ferretti, dem Ehepaar Bengazzi gab man den 6. August die Lucia di Lammermoor mit dem besten Erfolg. Eine neu eintretende, sehr wenig bekannte Gesellschaft, die beiden Prime Donne Arianna Ferrini und Polisseux Goldini, Tenor Mustacchielli, Bassist Tofani und Buffo Cini gaben hierauf Ricci's Prigione di Edimburgo und befriedigten blos in wenigen Stücken.

Livorno. Die Haller geht wirklich vorwärts in der Profession. Eine glänzende Aufnahme ward ihr in der Anna Bolena (Totelrolle) zu Theil; die übrigen Sänger, besonders die Bartolini (Seymour) und Moriei (Perez) wirkten zum Gelingen des Ganzen mit. Dasselbe gilt von der darauf gegebenen Ines di Castro von Persiani, worin auch Bassist Meini und die Bartolini mit einer eingelegten Kabalette vom Fürsten Poniatowsky sich vielen Beifall erwarb.

Herzogthum Lucca.

Lucca. Der Herzog hat dem Herrn *Parini*, Direktor der herzogl. Kapelle und des hiesigen Konservatoriums, das Kreuz des Verdienstordens zweiter Klasse verliehen.

(Teatro del Giglio.) Den 16. August wurde dieses Theater mit Mercadante's illustri Rivali eröffnet. Die aus Oestreich zurückgekehrte illustre Unger, die so eben aus Neapolis angekommene treffliche Sängerin Strepponi, die beiden vorzüglichen Komiker Tenor Ivanoff und Bassist Porto; mit solchen Repräsentanten der Oper, wie kann es da an Applaus, an Hervorrufen fehlen? ... Diese Ehrenbezeigungen fehlten aber auch nicht der nachher gegebenen, vom Fürsten Poniatowsky eigens komponirten Oper Giovanni da Procida, worin die Strepponi, Tenor Musich und der ebenfalls aus Oesterreich zurückgekehrte Bassist Ronconi (Giorgio) wirkten. Maestro und Sänger wurden stark beklatscht und oft hervorgerufen.

Viareggio (Teatro Carlo Ludovico). Donizetti's am 5. Juli hier gegebener Furioso befriedigte ungemein das meist aus anwesenden fremden Badegästen bestehende Auditorium. Der vom Bariton zum Bassisten avancirte Santerre (aus Bologna) machte den Protagonisten, der Buffo Bambaldi den Mohren; Beide sammt der Prima Donna Bondi trugen nach der Vorstellung eine ziemliche Bouis Lorbeern nach Hause. In der am 20. Juli gegebenen Gemma di Vergy, versteht sich del Sgn. Cavaliere Donizetti, gingen die Sachen in der ersten Vorstellung nicht am besten, weil der Tenor Marchetti unpässlich war und die Sänger unsicher in die Szene gegangen sind; doch hat sich ein neuer Altro Primo Basso, Namens Francesco Barsanti, in der Intendäkzion besonders ausgezeichnet, die Sgn. Carlotta Bondi mit der Kavatine aus der Norma Enthusiasmus erregt. In der Folge ging es etwas, aber um nicht viel besser.

Piemont, Genua und Nizza.

Turin (Teatro diurno del Gerbino). In Ricci's Esposti erhielt die schöne Stimme der Righini das erste, der angenehme Gesang der Wanderer das zweite, Tenor Antonelli und Buffo Grandi das dritte und vierte Praemium. Die Wanderer und Bassist De Bassini triumfirten im Furioso, item die Wanderer und Antonelli im Elisir.

Mondovi. Die Prima Donna De Pauw und die Herren Olivieri, Casanova, Mascalchini, Bellegrandi gefielen

so ziemlich in Ricci's Chiara di Rosenberg, darauf in den Capuleti, am meisten aber in der klassischen Lucia di Lammermoor.

Oleggio. Dass Rossini's Barbiere di Siviglia eine gute Aufnahme gefunden, darf Niemand befremden, der da weiss, von welch einem Ohrenbonbon es sich hier handelt; dass aber Donizetti's Furioso weit mehr als der Barbiere gefallen habe, wird Viele in Erstaunen setzen, aber das Fatum hat nun einmal beschlossen: der grosse musikalische Reformator Rossini, der Maestro aller Maestri, soll nach Donizetti selten aber gar nicht mehr gefallen. Was hat wohl das Fatum zu einer solchen Verrücktheit verleitet? — Da nun die Theaterdirektion sammt den Herrn Antonelli, De Bassini und Grandi im nur gedachten Furioso ganz und sonderlich brilliret hatten, so verfiel man auf den glücklichen Gedanken, auch Donizetti's Torquato Tasso zu geben, und that sich recht gütlich dabei, ja schwamm darin sogar in der Glückseligkeit, aber nein, ohne Bellini war letztere nicht vollständig; die allerliebste Sonnambula machte endlich den Barbiere, Furioso und Torquato vergessen: das war eine wahre Glückseligkeit!

Novara. Herr Coccia, Primo Maestro Ispettore della Scuola di Canto dell' Accademia Filarmonica di Torino, erhielt das durch Mercadante's Ernennung an Zingarelli's Stelle in Neapel vakant gewordene Kapellmeisteramt an der hiesigen Kathedralkirche. Es ist sehr zu bedauern, dass, während die heutigen besseren Maestri alle gut angestellt sind, Donizetti allein noch kein fixes und ehrenhaftes Amt hat. Niemand weiss sich's zu erklären, warum er als Landeskind nicht zum Zensor des Mailänder Konservatoriums, anstatt eines Vaccaj, ernannt worden ist.

Genua. Paganini hatte sein Testament bereits den 27. April 1837 gemacht, das am vierten Tage nach seinem Tode, den 5. Juni, eröffnet wurde. Sein Sohn Achille wurde von ihm als Universalerbe eingesetzt; einer seiner Schwestern hinterliess er die Nutznießung (*usufrutto*) von 75,000 Franken, das Kapital selbst sodann ihren Kindern in gleichen Portionen; einer andern Schwester 50,000 Franken unter denselben Bedingnissen. Von seinen festen Gründen im Parmesanischen, unter der Benennung Villa Gajone, ernchtete er eine Primogenitur, die in männlicher Linie, von seinem Sohne Achille angefangen, auf alle Erstgeborne übergeht. Einer Person in Lukka vermachte er eine lebenslängliche Pension von 6000 Franken, desgleichen eine jährliche Pension von 1200 Franken der Mutter seines geliebten Achille (80, diese war keine Hebräerin, wie es öffentliche Blätter ausgestreut; Schreiber dieses kannte sie persönlich, sie war eine Sängerin, und sang in Paganini's Akademieen); desgleichen eine Summe für 100 Messen, welche die Kapuziner in Genua für ihn lesen sollen. Seine am meisten gebrauchte Violine vermachte er der Stadt Genua zum ewigen Andenken, seiner jeden Leichenpomp und wollte auch von keiner musikalischen Todtenmesse für ihn was wissen. Zum Pflegevater seines Sohnes setzte er den Marchese Lorenzo Pareto ein. — Man sagt, Paganini habe ein Vermögen von 1,600,000 Fr. hinterlassen.

Im hiesigen Teatro di S. Pier d'Arena gab man im Sommer die Gemma di Vergy und Nina pazza per amore; Letztere gefiel mehr als Erstere: in beiden die Cesi gleich und der Tenor Franchi.

Sarzana (Teatro degl' Impetuti). Am 4. Juli wurde dies ausgebesserte und neu verzierte Theater mit Bellini's Beatrice di Tenda wieder eröffnet, worin besonders die Montaccheili (Titelrolle) sich hervorthat, Tenor Gambarini und Bassist Valentini das Mögliche leisteten. Die darauf gegebene neue und erste Oper *Elisa di Montalliero* vom Maestro *Antonio Magliani* aus Ferrara ist ein ganz armes Ding, und ihrer Länge wegen mehr als langweilig; bei allem wurden in der ersten Vorstellung mehrere Stücke applaudirt, während Monsieur Fiasco seine Sache gewiss war.

Nizza. Donizetti's Furioso und Elisir d'amore mit der Francesconi-Garrè, dem Tenor Ferrari (Prospero), Bassist Sermattei und dem Buffo Rocco liessen sich öfters beklatschen; mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand. *Max Bohrer*, der weit und breit berühmte Violoncellist, der sich in den letzten Monaten mit seinem meisterhaften und herrlichen Spiel auf dieser Hellmuse, namentlich in Turin, Genua, Florenz, Livorno, Rom, Neapel, Palermo, Messina, Catania, Bologna, Venedig, Triest gar viele Lorbeeren errungen, erregte auch zu Mailand, wo sich erwarten liess, in drei von ihm gegebenen Akademieen den 6. und 10. August im Teatro Re, den 21. desselben Monats in der Scala mit seinem bekannten vielseitigen Vortrage allgemeine Bewunderung und Enthusiasmus, was denn eigentlich bei ihm als keine Neuigkeit gelten kann. Diese Bohrer aber, als Instrumentalkonzertist, Italien mit Gewissheit verliere, während alle seine Kollegen, Paganini abgerechnet, in den letzten Jahren mit allem erhältlichen Beifall die Geld da liessen, mag hier nicht unerwähnt bleiben.

Deutschland und besonders Bayern wird es interessiren, zu vernehmen, dass Dem. *Karoline Herrzecker* aus Haag in Bayern, noch nicht 9 Jahr Zögling des hiesigen k. k. musikal. Konservatoriums, in der am 3. September d. J. in diesem Institut stattgefundenen jährlichen öffentlichen Prüfung, wegen ihres herrlichen Stimme, trefflichen Gesangmethode und vorzüglichen Aussprache, besonders mit dem Vortrage einer grossen Arie aus Meyr's Medea, allgemeines Aufsehen der zahlreichen Zuhörer aller Klassen erregt, rauschenden Beifall und den ersten Preis erhalten hat. Von dem Kaiser so grossmuthig unterstützte Konservatorium wird man bald der Bühne, neben seinen zahlreichen gebildeten guten, meistes berühmten zumeisten Sängerinnen, eine vortreffliche Prima Donna in der Herzecker liefern.

Unsere berühmte *Pasta* ist den 3. September nach Wien und Petersburg abgereist, wo sie musikalische Akademieen zu geben gedenkt.

Den 5. Juli starb hier der Buffo *Giuseppe Nozzadini* den 14. August, ebenfalls in Mailand, der vortheilhaft bekannte Bassist *Vincenzo Negrini*, geboren 1807

was ist es denn nun, was uns bey diesem Stücke so ängstet? Unmöglich können es die Verse seyn, ueren schlechte Reime mit dem schlechten Inhalt gleichen Schritt zu halten scheinen, oder die platten Späße eines Papageno, oder die noch plattern Gemeinsprüche eines Sarastro, — jene Ergötzung (ich stehe nicht an es zu sagen) liegt — tiefer. Es sind die zwar oft halb verwischten, aber doch nicht ohne Kühnheit gezeichneten Umrisse des Ganzen, die uns anziehen und uns gleichsam einzuladen scheinen, sie mit kräftigern und anmuthigern Figuren zu erfüllen, als die sind, die die unsichere Feder des Verfassers auf gut Glück hinwarf, denn: Absichtslosigkeit ist allerdings das Schicksal, das über diesem Stücke schwebt. Allein gerade durch diese Absichtslosigkeit ist denn auch dem Zuschauer die Freyheit in die Hand gegeben, mit Freyheit zu deuten die schwankenden Formen, und aus den wenigen glücklicher gediehenen Keimen eine neue Schöpfung spielend selbst hervorzurufen. Auf diese Weise liesse sich denn auch der steife Dialog ganz leicht geschmeidig machen, den Versen die Härte benehmen, manche Plattitüde würde zum Epigramme werden und die moralischen Bussgesänge eine Ahndung vom Erhabenen bekommen. Tamino's unbeholfene Sentimentalität würde durch ihre Konsequenz interessant werden, und sein Verhältnis zu der ein wenig feisten Naiveté des Papageno fast eine Ahnung von Poesie bekommen — so wie es überhaupt nicht zu läugnen ist, dass in diesem Verhältnisse, auch ohne jene angedeutete Metamorphose, etwas höchst Anziehendes liege, das kein prosaischer Geist würde haben bilden können, indem es wohl gar zuweilen an die so unnachahmlich erfundene Verbindung Don Quixote's und Sancho's erinnern dürfte. Erinnern, sag' ich, denn dass hier auch nicht die entfernteste Vergleichung des beschränkten und verworrenen Deutschen mit dem so vollendet klar und poetisch ausgebildeten Spanier Statt finden könne, braucht wohl kaum bemerkt zu werden. — Dass die Königin der Nacht mit einigem Anstand und vielem Pathos fait von der Erhabenheit zu machen strebt, ist gar nicht übel gedacht, wenn gleich diese Erhabenheit nicht eben dynamisch, sondern mathematisch seyn dürfte, das heisst, sie imponirt durch ihre Ausdehnung, und formlose Verworrenheit, deren einzelne Punkte man zählen kann, welches sich aber um so besser macht, je mehr Klarheit und Durchsichtigkeit in der theophilantropischen Aufklärung des Sarastro als Gegensatz dargestellt worden ist. Diese Aufklärungssucht kann ihn zwar, einzeln genommen, nicht anders als langweilig machen, allein im Verhältnis zu den andern Personen, die ihn meistens, ohne es zu wissen und zu wollen, parodiren, nimmt sie sich recht wacker aus, und verfehlt den bezweckten komischen Eindruck keineswegs. Die Priester, deren Oberer er ist, machen ihm gleichfalls nicht wenig Ehre, da sie wohl zu wissen scheinen, welch' eine schwierige Sache es ist, sich aus der Nacht des dichterischen Aberglaubens emporzuarbeiten, und wie sauer man es sich muss werden lassen, ehe man sich ein klein wenig erleuchtet fühlt. Nur begreift man nicht, wie diese modernen Naturen sich mit der Anbetung der Isis befassen können, da sie doch, wie billig, alle Mystik verbannen, und statt dergleichen Possen in dem heiligen Haine vorzunehmen, sich lieber zu der Herausgabe irgend einer theophilantropischen Monatsschrift anschicken sollten, die Papageno nachher zum köstlichsten Divertissement aller noch ergötzbaren Zuhörer ein wenig persifflüren könnte. Da nun aber durch diesen geheimnisvollen Götzendienst jene Charaktere gleichsam wieder aufgehoben und zerstört werden, so lässt diese seltsame Idee des Verfassers

---

Mittheilung der Herausgeber den wärmsten Dank jedes Lesers verdient, dessen Empfindung dafür noch nicht abgestorben ist.

zu Covent, für den Bellini die Rolle des Oroveso in der Norma schrieb; sein Verlust wird allgemein bedauert.

Como. Die Teresa Brambilla, Schülerin ihrer rühmlich bekannten Schwester Marietta, würde schon allein der Lucia di Lammermoor gutes Glück verschafft haben; aber auch der Tenor Brunacci mit hübscher Stimme und Aussprache und Bassist Cargnino hatten Antheil an der guten Aufnahme der Oper. Nach der göttlichen Loria trug der Fursino am so mehr einen Lorbeer davon, als Cargnino für die Titelrolle zu schwach war; die Brambilla glänzte jedoch mit Variationen von Merosalente. Am 11. September machte Frau Norina ihre Aufwartung und war überaus willkommen mit der Brambilla, Rivolta (welche die Adelgisa machte), Brunacci und Cargnino.

Lodi. Im vorigen Bericht wurde der Namen *Fodor mit Oher* berichtigt. Heute war diese Sängerin, wie bereits angezeigt, nach Südamerika abgereist, als ich von einer Prima Donna, die mit ihr im verschwenen Intervall in Gesellschaft sang, vernahm, der wahre Name sei *Obermayer*. Wenn Herr Schubelschneider in Italien seinen Namen für die delikaten italienischen Ohren hätte hat, so mag es hingehen; Obermayers wird keinem gebildeten Volke auszusprechen schwer sein, dessen Heilung war also ganz unnütz.

Brescia. Noch bevor die Messe sang, gab man den Furioso und Barbiere di Siviglia, beide mit gutem Erfolge. Im Erstern machte Herr De Bassini die Titelrolle, Pacchi den Cadenas, ein von hier gebürtiger Tenor, Francesco Personi, den Fernando und die Theresina war die Prima Donna. In der Benefizvorstellung des Herrn Personi, am 27. Juni, sangen zwei neue Schüler des Herrn Eleuterio Bianchi, der Tenor Enrico Colzelli und Bassist Giuseppe Botura, mehrere Stücke von Mercadante, Rossini und Donizetti, und machten ihrem Lehrer Ehre.

Auf der Messe gab man Bellini's Beatrice di Tenda mit der Frezzolini, dem Bassisten Bebiel (welche Beide die sehr gute Aufnahme schon errathen lassen), dem Tenor Lonati und der Anfängerin Fanny Lewi, welche die Agnese so so machte. Nach der allerliebsten Beatrice, bei deren Musik man es oft unwillkürlich gähnen muss, erwachte Donizetti's komische Lucia di Lammermoor weit weniger Enthusiasmus, wiewohl von der Frezzolini, Lonati und Ambrosini vorgetragen, und wiewohl die Beatrice nach der Lucia gar oft Fasco macht.

Merkwürdiger Einfluss auf die Stimme einer mit Wein kurirten Arsenikalvergiftung.

Herr *Emilio Nulli* aus Brescia, 18 Jahr alt, schon von Person, sanguinischen Temperaments und Gesangstudierens, hatte vor einiger Zeit seine Stimme allzusehr angestrengt, und einen Abend Heiserkeit empfunden. Da es bereits dunkel war, so griff er nach einem im Zimmer stehenden Fläschchen, worin nach seinem Dafürhalten Mandelöl sein sollte, und nahm davon eine Dosis. Unglücklicherweise war eine für die Ratten zubereitete Arsenikalauflösung darin, und es zeigte sich bald ihre schreckliche Wirkung. Der schnell herbeigeholte Arzt gebrauchte die bei diesem Falle gewöhnlichen Mittel, die eine kleine Linderung in den Symptomen hervorbrachten. Sein Erstaunen war aber gross, als er Morgens zum Patienten zurückkehrte. Dieser empfing ihn sehr höflich, und dankte dem Himmel, dem Arzte gleichsam entgegen zu sein; hierbei versicherten seine Eltern, sie hätten ihn während der Nacht, weil er ungemein, schmachtend und mit kaltem Schweisse bedeckt war, ein Glas Wein gegeben, was ihn sogleich belebte, und von der guten Wirkung überrascht, die Weingabe wiederholt, worauf er ruhig geworden und eingeschlafen sei. Die noch wenigen vorhandenen Symptome wurden durch leichte Mittel beseitigt, und nach einem am vierten Tage erschienenen Arsenikalausschlag war Herr Nulli nicht allein genesen, sondern seine Stimme war weit schöner und kräftiger als zuvor. (Auszug aus dem zu Pavia erscheinenden Raccoglitore Medico, No. 28, vom 13. Juli d. J. S. 29.)

Bergamo. In musikalischer Hinsicht war die diesjährige Augustmesse ein Goodwin Sandsturm. Im gebrechenen Exule di Roma sang nichts weniger als Landsmann Donizetti, Bassi das ehemalige Landsmannes Rubini, Königs der Tenore, ihm zur Seite der wackere Bassist, Landsmann Marini (Ignazio), und die rühmlich bekannte Prima Donna Tadolini, von der gerade unverwüstlichen Landsmann Donizetti, welcher seinen mit neuen Stücken, darunter mit einer für die Tadolini. Nun glaubte Alles die Cabaletta herrschenden Exule selbst in die Sterne setzte: was da gekletscht, geschrieen, und gepfiffen wurde, wer vermag dies zu beschreiben? — Nach der Vorstellung wurde Donizetti, seinen Lehrer Simon Mayer zur Seite habend, in einer Gallesche von Menschen gezogen, mit Fackelschein, Musikmusik, unterm Jubelruf der zahlreich begleitenden Menge nach Hause geführt. Der Greis Mayr, dessen 77. Geburtstage verwichenen Juni hier von seinen Schülern, Freunden und Verehrern auf eine rührende Weise gefeiert wurde, vergass bei dieser Gelegenheit, wie natürlich, Thränen. — Marini's Steckenpferd, Rossini's Musik, machte auch dem Exule Ehre; Marini rettete sich. Um desto grösserer Triumf ward dem Prosteser am 10. September, wo sein Otello mit der Tadolini Desdemona und Donizetti Titelrolle) einen wahren Fanatismus hervorbrachte.

Cremona. Im Lombardisch-Venezianischen günstig gilt es in der warmen Jahreszeit 7 Opera-Stagioni, wo also in der Regel in sieben Städten zur Messe oder Marktzeit wenigstens Opern gegeben werden. Diese sieben Stadte heissen: Bergamo, Brescia, Cremona, Vicenza, Padua, Udine, Treviso (jene von Bergamo die wichtigste; Treviso ist eigentlich Generalstadt des italienischen Textes). Hier begann die Oper Ende August mit Donizetti's Lucrezia Borgia, worin wie allem die Devrient-court in der Titelrolle, auch ihr der Altistin Sontheim glänzten, Bassist Capitoni und, wundersterweise, auch Tenor Zoboli befriedigten. Mercadante's trockenster und prachtigster Schwur (3 Gefangenste) machte zwar keinen sinnenhaften, doch einen Sub-Furore, d. h. fast so was. Das Schreien und Heulen ist jetzt überhaupt in

der Oper zur Mechanik geworden. Man schreit im Widerspruch mit dem Sinne des Textes, man applaudirt Sachen zum Davonlaufen; jedes Schmachten und Seufzen der himmlischen Kabaletten wird mit einem wollüstigen Entzücken hinuntergeschlürft und mit einem extatischen Schrei wieder ausgehaucht, darauf geklatscht, gepoltert; so wiederholen sich die Sachen in jeder Oper tagtäglich und seit vielen Jahren bis zur Emesis.

Mantua. Ricci's Nuovo Figaro so so, blos das Rondo der Dumont (Dem. Perle) und das Duett der beiden Bassisten Gruis und Profeti gefielen. In der zu Ende August mit der Dumont, der Villa, dem Tenor Nerozzi und Bassisten Gruis gegebenen Beatrice di Tenda zogen blos einige Stücke an.

Lendinara. Zwei Donizetti'sche Opern: Gemma di Vergy und Marino Faliero, welche Wonne! Nun gar die Prima Donna Mancini, der Tenor Tommasoni, die Bassisten Facchini und Luzzi, welch ein Jubel!

Castelfranco. Drei Donizetti'sche Opern: Gemma di Vergy, eine zugestutzte Lucia di Lammermoor, und Belisario. Die Sänger, vornamlich die Ronzi und der Bassist Dei Vivo, thaten ihr Möglichstes. Im Belisario betrat eine Idalide Torri in der Rolle der Irene zum ersten Mal die Bühne und fand wegen guter Anlage zur Kunst starke Aufmunterung.

Feltre. Zwei Donizetti'sche Opern: Marino Faliero, Elisir d'amore. Alles vortrefflich: Musik, die Rossetti, Tenor Frassinelli, Bassist Rebussini und Buffo Rivarola.

Pordenone. Ganz dasselbe wie in der vorigen Rubrik *Feltre.*

Este. Die Prima Donna De Giuli erwarb sich ebenso wie in Triest vielen Beifall in der Lucia di Lammermoor. Ihr zur Seite sang der Tenor Zinghi und Bassist Torri.

Vicenza. Mercadante's Bravo ging sehr brav mit dem rühmlich bekannten Tenor Poggi, der Micciarelli-Sbrisca, der Perelli, Antoldi; sogar ein Altro Tenore, ganz Anfänger, Namens Clemente Mugnaj, der konvulsivisch befangen war, erwarb sich den Beifall des Publikums. Auber's Muta di Portici, mit der Perelli, der Sonderegger, Poggi, Mugnaj und Antoldi gefiel ziemlich, Poggi am meisten, nach ihm die hoffnungsvolle Anfängerin Perelli.

Ceneda. Bassist Rebussini zeichnete sich hier in der Titelrolle des Marino Faliero und Furioso aus, in welchen beiden Opern zum Gelingen auch die Rossetti, die Posterla und Tenor Frassinelli löblich mitwirkten.

Bassano. Um nur den Opernhunger einigermassen zu stillen, suchten wir die Forconi, Tenor Manfredi und Bassist Facchini zu gewinnen, liessen uns sogleich die klassische Lucia di Lammermoor vorgeigen und vorsingen und konnten uns an dem schönen Ganzen nicht genug sättigen.

Padua. Donizetti's Lucrezia Borgia gefiel nur theilweise. Die Derancourt (Titelrolle) und die Santolini (Orsini) vermochten nicht Tenor Zoboli's Nullität oder Unpässlichkeit zu bemänteln. Bassist Cassali mit einer nicht tiefen und starken Stimme leistete die Möglichkeit. In Donizetti's Parisina waren die Derancourt und der so eben aus Wien angekommene Bassist Ronconi (Giorgio*) die Hauptpfeiler, Zoboli und Casali die Nebenstutzen. Herrn *Coombi's* neue Oper *Cosmo de' Medici* wurde stark beklatscht; von ihrer Existenz ist keine Rede mehr.

(Fortsetzung folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals (Fortsetzung). Das *Josephstadter Theater* füllte eine Reihe von Abenden mit den Gastvorstellungen des bekannten Heldenspielers *Wilhelm Kunst*, der noch immerfort des hohen Protektorats der Gallerie sich erfreut. Zur beliebigen Abwechslung erschienen auch die Gebrüder *Graffina*, Künstler des Franconi'schen Zirkus, und die niedliche Tänzergesellschaft der Geschwister *Beauval* aus Mannheim, welche an Grazie wohl nur von Wenigen ihrer grossgewachsenen Kollegen überboten werden möchten. Reproduzirt wurden das Vaudeville: „Die kleinen Wilddiebe" von Angeli, worin Mad. *Thomé* als Felix, und Herr Regisseur *Just* in der Hogarth'schen Karrikatur des alten berüchtigten Försters Matois ausnehmend gefielen; und dann Weilmanns romantisches Zauberspiel: „Der Ring des Glücks," mit Kreutzer's melodienreicher Komposizion, wovon wir aber diesmal blos — zu grossem Leidwesen — fragmentarische Exzerpte erhielten. Die eben nicht häufigen Neuigkeiten gingen meist bei ungünstigem Winde unter Segel, und das Missgeschick lag darin, dass sie Benefizvorstellungen waren, für welche der damit Begünstigte, ohne der Direkzion Kosten zu verursachen, selbst besorgt sein muss, daher sonder strenge Wählichkeit hauptsächlich einen personenreichen, hochtrabenden Titel, wäre solcher sogar etwas marktschreierischer Natur, zu berücksichtigen, und über die ergibige Einnahme leicht das lastige Anhängsel von Schimpf und Schande zu verschmerzen pflegt. Das melodramatische Gemälde: „Die Tochter der Räubers" konnte gleichsam noch für einmalig unter Blinden gelten, gewann wenigstens durch einige wirksame Momente erwarmte Theilnahme, und erhielte, nach hinterher vorgenommenen Abkürzungen, gegen ein Dutzend ziemlich besuchter Wiederholungen. — „Agnes die Bäuerin," Parodie des längst verschollenen traurigen Thränen- und Ruhrspiels: „Agnes Bernauerin" — also eigentlich eine Ilias post Homerum — ist eben so trivial als witz- und humorarm, vermochte bei Unkenntniss des Originals, nicht einmal in jenen Szenen zu effektuiren, wo der rhetorische Bombast jener Ritterkomödie mit denselben identischen Worten persiflirt wird. — Noch schlimmer erging es dem sogenannten Zeitgemälde: „Baden's Ursprung und Erhebung," ein obendrein noch schlecht memorirtes und mangelhaft szenirtes Spektakelstück, welches bei also

*) Es kann vielleicht die Leser d. Bl. befremden, einige Sänger in zwei Rubriken zugleich zu lesen. So z. B. Ronconi (Giorgio) unter der Rubrik Lucca und Padua, Tenor Manfredi unter Udine und Bassano, die Derancourt unter Padua und Cremona u. s. w. Allein da die Stagioni teatrali in Italien nicht streng drei Monate, sondern einen Zeitraum von drei bis zu neun Monat, zuweilen auch mehr oder auch weniger, besonders im Sommer umfassen, so erklären sich diese immerwährenden Sängerwanderungen von selbst.

Der Korrespondent.

konfuser Darstellung zum schallenden Gelächter und ironischen Beifallsjubel reizte. Zu erwähntem Trifolium hatte der, nebst *A. Emil Titl* aus Prag, neu engagirte Kapellmeister *Karl Binder* die Musik komponirt, und in diesen Erstlingsproben ein achtbares Talent bekundet. Schade, dass so viel des Guten an derlei poetische Missgeburten verschleudert werden musste, und es ist nicht zu zweifeln, dass die den verdienstlichen Arbeiten des befähigten Kunstjüngers bereits jetzt schon zu Theil gewordene Anerkennung unter günstigeren Konstellazionen einer noch mehr lohnenden Steigerung gewärtig sein darf.

Die diesjährige Prüfungsakademie der Zöglinge des Konservatoriums gewährte abermals die erfreulichsten Resultate über das fortwährende Gedeihen dieser preiswürdigen Lehranstalt, und der Vortrag der die Prämienvertheilung introduzirenden Tonwerke: — Weber's „Oberon"-Ouverture, ein Vokalchor, Arie aus Figaro, und Violinkonzert von Beriot — musste durch musterhafte Vollendung den hochgestelltesten Anforderungen genügen. — Im Kärnthnerthortheater gaben Konzerte: 1) Mad. *Pasta*, auf ihrer Durchreise nach Petersburg; einzelne Szenen aus Norma und Anna Bolena, im Kostüm dargestellt. Treffend bemerkte ein hiesiger Kunstrichter darüber: Bei dem Wiedererscheinen der weltberühmten Giuditta Pasta erleben wir selbst — in unserm Urtheil — Alter und Jugend zugleich; man huldigt dem Dargebotenen, — ruft, im dankbaren Erkenntlichkeitsgefühle die Geberin mehrere Male hervor, — aber, die Alte in uns — Erinnerung geheissen — flüstert leise ins Ohr: wie beifällig vor einem Jahrzehent das gleichnamige Glanzgestirn unsern Bühnenhorizont erhellte, damals aber mit der Gesammtkraft herzerschütternder Stimmmittel, durch die obsiegende Gewalt eines hinreissenden Repräsentazions-Vermögens einen unvergesslichen Eindruck hinterliess; — die gegenwärtige Giuditta mahnt zwar allerdings an ihre einstige Doppelgängerin, ohne jedoch dieselbe zu sein; jenes bezaubernde Organ, das der Leidenschaften Heer im mannichfachsten Wechsel hervorzurufen vermochte, jene glockenreinen Silberklänge, welche Herzen wie glühend Eisen zu schmelzen im Stande waren, sind nunmehr schwach geworden; ein merkbares Detoniren afficirt schmerzlich; — das feenhafte Wesen, der unsterbliche Schmetterling, verschwebte in den ätherblauen Räumen, — die Puppe nur blieb zurück, als Andenken des Entflohenen, farbig lebendigen, mährchenhaften Luftgebildes. — Allein, davon abgesehen, gebührt der Künstlerin, im weitesten Sinne des Wortes, demungeachtet ein hoher Bewunderungszoll; und selbst nach dem Entschlummern der Naturkraft, in Ruinen noch, triumfirt zuweilen, wenigstens momentan, die wahre Kunst, in unvergänglicher Blaubeit. — 2. Herr *Vimercati*, der Mandolinevirtuos par excellence, welchem bis jetzt die Zeit auch nicht das Allergeringste anhaben konnte. — 3) Herr *Ernst*, unser Liebling, welcher zufolge seines Versprechens nur auf ein kurzes Jährchen Abschied nahm; das gedrängt volle Haus möchte nur mit wenig Aehnlichem verglichen werden können; schon zwei Stunden früher waren sämmtliche Eintrittsbillets auf alle Plätze vergriffen, und Manche wollten dem wiederholten Hervorrufen bis einige dreissig Male nachgezählt haben. — 4) Signora *Meers-Masi*, die dem ihr vorhergegangenen Rufe als Bravoursängerin ersten Ranges vollkommen entsprach; zwei Arien aus Semiramide und in Sonnambula, besonders aber die brillant variirte Barkarole: la Biondina in gondoletta fanden den ekstatentesten Beifall. — 5) Herr *St. Leon*, ein seit Kurzem hier engagirter Ballettänzer, welcher zugleich auch als Violinist und Tonsetzer debütirte; er spielte geschmackvoll und kunstfertig eine Variazionenpartie von eigener Komposizion, und entwickelte in dreifach divergirender Kategorie bedeutend glänzende Eigenschaften. An dem nämlichen Akademie-Abende hörten wir, nach einer geraumen Zwischenperiode, wieder einmal unsere wohlbekannte und unvergessene Landsmännin Fräulein *Ondisch*, welche nunmehr als verehelichte Mad. *Bielcitschky* die Thalberg'sche Don Juan-Fantasie geistreich, mit grosser Korrektheit, Eleganz und reizender Delikatesse vortrug, und somit den Beweis lieferte, dass sie auch in ihrem neuen Stande Polyhymniens Opferdienst nicht verlassen habe. —

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Adolph Adam's komische Oper: La Reine d'un jour hat in Hamburg einen quasi-Fiasco gemacht, eben so hier in Leipzig.

Zur „beibehaltenen Musik" von K. M. von Weber's Oberon hat man in Paris ein neues Textbuch gefertigt, das sehr dramatisch und effektreich sein soll. In dieser neuen „Bearbeitung" wird das Werk nächstens bei Schlesinger in Paris erscheinen.

Liszt ist von Paris nach Hamburg gereist; von da will er wieder nach England gehen, und um die Mitte der Wintersaison nach Paris zurückkehren. — Der bekannte russische Oberst *Lvoff*, Beerbeter des Pergolese'schen Stabat mater) hat in Paris als Geiger grosses Aufsehen erregt. Jetzt ist er in Leipzig.

Die Akademie der Wissenschaften zu Paris hat den diesjährigen grossen Bomischen Preis Herrn *Bazin* ertheilt in Folge der von ihm geschriebenen dramatischen heutale *Loyse de Montfort*. Diese Arbeit wurde nachher auch — eine Ausnahme von der Regel — mit der Bezeichnung: „lyrisches Intermedium in einem Aufzuge" in der grossen Oper aufgeführt, mit vielem Beifall. — Dann gab man das beliebte Ballet Le diable amoureux, worin der Teufel Uriel ein gratioses Solo-Pas tanzt!

Die Konzerte Valentino zu Paris haben ihre Wintersaison glänzend eröffnet; die Hauptwerke, welche aufgeführt wurden, waren: K. M. von Weber's Sinfonie in C-dur, Lindpaintner's Ouverture zum Faust, und Beethoven's A-dur-Sinfonie.

Das Theater de la Renaissance zu Paris, welches in Folge Bankerutte seines Unternehmers vor einiger Zeit geschlossen werden musste, ist wieder eröffnet worden, darf jedoch keine Stücke mit Musik geben. Sonach ist die komische Oper in Paris lediglich auf das königliche Institut der Opera comique beschränkt.

In Bologna wollte man Rossini's Wilhelm Tell geben, es wurde aber die Aufführung der Oper in der ursprünglichen Gestalt nicht gestattet: sie wurde dem Texte nach umgearbeitet, Alles was auf die Schweiz, die Freiheit u. s. w. Bezug hat, abgeändert, und so soll das Werk unter dem Titel: Bertolfo di Strelingo diesen Winter zur Darstellung kommen. — Bekanntlich ist Rossini's Tell schon einmal in einen Andreas Hofer metamorfosirt worden.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Gr.
Chopin, F., 3me Scherzo pour le Piano. Op. 39	—	20
— — 2 Polonaises pour le Piano. Op. 40	—	16
Henselt, Etude (Liebeslied) arr. pour le Piano à 4 mains	—	8
Marliani, Die Nacarilla. Grosse Oper im vollständigen Klavier-Auszug französisch und deutsch	5	—
— — Dieselbe Oper in einzelnen Nummern, No. 1—8 à	—	6-20
— — Ouverture daraus für das Pianoforte	—	12
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3me Quatuor in D dur. Partition	1	4
— — 4me Quatuor in E moll. Partition	1	4
— — 5me Quatuor in Es dur. Partition	1	4
— — Lied „Vaterland in deinen Gauen" mit Begleitung des Pianoforte, aus dem Festgesang	—	4
Mozart, W. A., Die Zauberflöte, für das Pianoforte zu 2 Händen eingerichtet von E. F. Richter.	2	12
Thalberg, S., Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer. Op. 20. Nouvelle Edition	1	4

Musikern und Dilettanten empfehlen wir die wohlfeilsten

Blätter für Musik und Literatur

in 52 Nummern,

das Quartal zu nur ⅔ Thlr. Die Charakterbilder grosser Virtuosen und Dichter zeichnen dies Blatt aus. No. 1. Bohner und Goethe. 2. Meyerbeer. 3. Paganini. 4. Liszt, und ausserdem bietet eine jede Nummer eine Fülle musikalischer und anderer Neuigkeiten und Kritiken. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Für Freunde der Musik und Geschichte.

Bei **Ch. Th. Groos** in **Karlsruhe** ist erschienen und in allen Buchhandlungen Deutschlands und der angrenzenden Länder zu haben:

Geschichte

der

heutigen oder modernen Musik.

In ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen Welt- und Völkergeschichte dargestellt

von

Hofrath **Dr. *Gustav Schilling.***

In 2 Lieferungen von circa 48 Bogen.

Preis geheftet 8 Fl. oder 4 Thlr. 16 Gr.

Jedem Musiker, gebildeten Musik- und überhaupt Geschichtsfreunde muss dieses Werk das grösste Interesse gewähren, da es nicht etwa dürre lange Stammbäume sind, die hier seinem Auge vorgeführt werden, sondern lebensvolle Bilder, in welchen die Entwickelung der heutigen Tonkunst von ihren ersten Anfängen zu Christi Zeiten an bis auf den heutigen Tag, mit ihrem steten tiefen Eingreifen in die Geschichte der Menschheit überhaupt sich abspiegelt. Auf dem Umschlage der ersten Lieferung ist eine ausführliche Anzeige abgedruckt, die mag weiter von der Tendenz des Werks unterrichten, das seinen Gegenstand der neuesten und neuesten Zeit entnehmend, auch für die Gegenwart wohl von grosser Bedeutung sein muss. Die zweite etwas stärkere Lieferung mit Titel, Vorrede, Inhalt und Register, wird jedenfalls noch in diesem Jahre ausgegeben.

Das eben erschienene vierte Heft des

Freihafens 1840

enthält unter Anderm:

Anton Friedrich Justus Thibaut, und sein Verhältniss zur Musik, von *J. C. Freiesleben,*

worauf die Freunde des Verewigten hiermit aufmerksam gemacht werden.

Der Freihafen ist in allen Buchhandlungen zu haben.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** ist so eben erschienen, und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Christnachts-Cantate

für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner mit Orgelbegleitung

componirt von

T. J. Pachaly.

Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Op. 10. Preis 1 Rthlr.

IV Gradualia vel Hymni

cum textu latino et germanico

pro Canto, Alto, Tenore et Basso

compositis a

Josepho Kassner.

In Stimmen. Preis 10 Gr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. № 47. 1840.

Friedrich Rochlitz

Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst wichtigsten, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an derselben fördernden Meister der für Musik entscheidendsten Nationen, gewählt, nach der Zeitfolge geordnet, und mit den nöthigsten historischen und andern Nachweisungen herausgegeben. 2e Band, 2e Hälfte. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. S. 61 — 152 in Langfolio.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die erste Hälfte dieses zweiten Bandes dieser in ihrem Fortgange sich augenscheinlich hebenden Sammlung haben wir S. 409 u. f. dieses Jahrganges mit gebührender Empfehlung besprochen und unsere Beachtung des in der ersten Hälfte des zweiten Bandes gelieferten Textes nur so weit geführt, als die dort abgedruckten Notenbeispiele reichten. Wir kamen bis auf *Caldara*, von welchem drei Nummern ausgehoben wurden, deren dritte diese zweite Hälfte beginnt, was wir in jener Anzeige bereits berührten. Unterdessen hatten wir Gelegenheit, eine Einzelnausgabe dieses anerkannt wichtigen Kirchenkomponisten, ein Ostinmmiges Crucifixus S. 842, als eine Seltenheit zu empfehlen. Von solchen Einzelnausgaben, die von Caldara's Werken in der letzten Zeit, so viel wir wissen, nicht gegeben wurden, hatten wir am letztgenannten Orte zu sprechen, nicht von geschichtlichen Sammlungen, in denen Caldara mit Recht gar nicht fehlen darf. Dort zogen wir auch die Beurtheilung des geehrten Verfassers unter den Aussprüchen über Caldara nicht mit an, um eine Wiederholung zu vermeiden und seiner Rede nicht den rechten Ort zu nehmen, wo sie zur Würdigung des Werkes an ihrer rechten Stelle steht. Es heisst hier S. 20: „Antonio Caldara, geb. um 1675 (nach den Neuesten 1678, und zwar in Venedig) war ein würdiger und blieb, wie gesagt, ein treuer Schüler Scarlatti's, aber keinesweges ein bloser Nachahmer. Wie wäre dies auch einem so ernsten und so geistvollen Manne möglich gewesen, zumal da er bei einem fast 90jährigen Lebensalter, ziemlich weit in die folgende Periode mit den ihr eigenen Erzeugnissen hinein lebte; welches Letztere noch dadurch modifizirt wurde, dass er, während eines mehr als 30jährigen Aufenthalts in Wien (als kaiserlicher Kapellmeister) sich auch den Einflüssen der teutschen Musik jener Zeit nicht entziehen konnte, noch mochte. In dem, was er früher war, wie in dem, was er später ward, zeigte er stets einen auf das Edle gerichteten Sinn; und in seiner Schreibart eine Vorliebe für das Gründliche bei möglichster Einfalt. Er widmete sich zunächst (er schrieb viele Opern) und in spätern Jahren, wie es scheint, fast ausschliesslich der Kirchenmusik. Zu dem, was er für diese von dem später Emporgekommenen auf- und annahm, gehörte besonders eine reichere Instrumentazion. Diese schrieb er — wie Andere der treuen Schüler Scarlatti's gleichfalls — stets obligat: aber er gab ihr, für Fassung und Ausführung, mehr Leichtigkeit und Gefälligkeit, als die Meisten von jenen, auch in Italien.“ Man vergleiche S. 842 dieses Jahrgang's. Der Verfasser hat ein Salve Regina aus der ersten Hälfte des Lebens dieses Meisters, ein höchst einfaches Agnus Dei „aus einer Missa, die um ein mässiges später entstanden zu sein scheint“ (wofür uns eine mehr imitatorische Arbeit, worin er so ausgezeichnet war, lieber wäre), und einige ausgeführtere Hauptsätze aus einer seiner letzten Messen mitgetheilt, wofür man ihm Dank schuldig ist, um so mehr, je weniger den Allermeisten Caldara's Werke zugänglich sind.

Emanuele d'Astorga ist nur seiner innern Seelenbeschaffenheit und seiner Komposizionsweise nach treffend gewürdigt worden. Ueber das Leben des Mannes ist nichts Nachträgliches beigebracht worden. Einige Nachweisungen würden Vielen sehr willkommen gewesen sein. Aus Astorga's Stabat mater wurden drei schöne Sätze gegeben. Wir besitzen das Ganze im Manuskript, und haben es Vielen ohne Rückhaltung zur Einsicht anvertraut. Vor einiger Zeit ist das ganze Werk in Halle gedruckt worden. —

Ueber *Francesco Durante* heisst es: „Er beherrschte sich selbst genug, um allein sich dem zu widmen, wie Astorga, wofür er von Natur vorzüglich geeignet war; und das war bei ihm Kirchenmusik, nicht in der Art irgend einer früher vergangenen Zeit, sondern der seinigen — wie diese, seiner Ansicht nach, sie, vornehmlich in Neapel, bedürfte, wünschte, und wie sie wohl auch seinen Fähigkeiten und Neigungen am meisten entsprach. Diese zu Stande zu bringen, auszubilden und geltend zu machen, ging er von seines Meisters (Scarlatti's) Strenge in der Unterscheidung eigentlicher Kirchen- und geistlicher Kammer-Musik ab, suchte beide einander nahe zu bringen, und benutzte dabei nach und

nach immer mehr alles Neue, was die Zeit gebracht, vorzüglich auch im Instrumentenspiel — so weit nämlich, als es hier, seinem Urtheil nach, mit Fug und Recht zu benutzen war. Eben dadurch fanden seine zahlreichen Werke — allerdings zugleich bei wahrem Gehalt für Geist und Seele — schnell und überall Eingang, so dass sie offenbar Vieles zur allmaligen Umbildung der Kirchenmusik beitrugen. Eben dadurch nähern sie sich auch in gewissem Grade schon unserer Zeit und werden darum den beabsichtigten Eindrucks auch auf gemischte Versammlungen unserer Tage um so weniger verfehlen." — Unsere Ueberzeugung, die wir aus vielfacher Ansicht der Werke Duranie's gewonnen haben und die uns nur immer sicherer wird, haben wir in diesen Blättern 1839 S. 398 u. f. ausgesprochen. — Man erhält hier vier Sätze des früher überschätzten Mannes; zwei aus einer Litanei de beata Virgine, deren er mehrere schrieb, aus welchen vorzüglich gern gewählt wird; die beiden letzten aus einem Requiem, das nur von zwei Violinen, Bass und Orgel begleitet wird, sind ausgeführt, ganz in seiner Weise, uns selbst jedoch lieber als die beiden vorigen.

Mit vollem Rechte sieht der Verfasser noch auf Venedig, bevor er für diesmal Italien verlässt. Wir können hier nichts Besseres thun, als dass wir seine eigenen Worte anziehen: „Bei der Art von Interessen, welche in dieser Republik längst mit entschiedener Vorliebe begünstigt und gepflegt, dadurch herrschend, mithin auch auf die Hauptrichtung der Künste von grösstem Einfluss waren — hatten, was die Tonkunst betrifft, die Fächer derselben, von welchen in dieser Schrift die Rede ist, zwar Grund und Boden finden, doch nicht tief genug wurzeln können, um, nachdem *Galilei* durch Alter und dann durch den Tod der Musikschule entzogen war, gegen den Andrang der schnell ergriffenen, mit eifriger Theilnahme reich und glänzend hergestellten Oper festen Stand zu halten. Zwar möchten wir nicht behaupten, dass die Kirchen- und höhere Kammer-Musik, besonders in der ersten Hälfte dieses Zeitraums, geradezu herabgekommen sei — dazu begegnen uns noch einzelne zu treffliche Meister in ihr; aber die Schule, mit ihr die Verbindung zu Uebereinstimmung, zu Einheit des Zweckes und Anwendung der Mittel, damit aber auch zu wahrer Selbstständigkeit und zu gemessenem Fortschreiten im Allgemeinen, ward geschwächt und löste dann sich auf in ein Vielerlei, je nach den meist sehr verschiedenen Neigungen oder besondern Absichten talentvoller Musiker. Scheint es doch überhaupt, dass das blose „Lasst sie machen" in Hinsicht auf die Künste nicht ausreicht. Bei weitem die meisten Künstler widerstehen dann nicht dem Reize dessen, was nun einmal der Zeitmoment und die Menge in diesem Zeitmomente vorzugsweise begünstigt und belohnt; sie weihen diesem, wo nicht alle, doch ihre schönsten Kräfte: die aber dies nicht thun, setzen sich gemeiniglich in offene Opposizion gegen das Neue, oder vermengen Alt und Neu; wo es dann eben so schwer ist — in jenem hartnäckige Einseitigkeit, als in diesem wankende Willkür zu vermeiden. Durch all' dergleichen im Konflikt wird nun an jedem Orte und zu jeder Zeit — wenigstens irre gemacht, was sicher sein, zerstreut, was zusammengehalten werden, getrennt, was vereinigt wirken sollte; und so bereitet sich ein Sinken, in diesem aber ein Verfall vor, der nur früher oder später eintritt, je nachdem die Umstände beschleunigend oder zuhaltend mitwirken." — Von den einzelnen trefflichen venezianischen Meistern in Kirchen- und höherer Kammer-Musik dieser Periode (1600 — 1700) werden nun „zwei der merkwürdigsten, gehaltvollsten und einflussreichsten ausgewählt," und zwar auch deshalb, „weil sich von ihnen zugleich jene angedeuteten beiden Hauptrichtungen, welche nun die venezianische Schule nahm, bemerklich machen." Er ist *Ant. Lotti*, der Zeitgenosse Scarlatti's, „welcher sich in Kirchen- und Kammer-Musik an den strengen Ernst seines Vorgängers Gabrieli hielt, ohne jedoch das Besondere in der Form der Werke desselben aufzunehmen, worin er vielmehr die vorzüglichsten Keime der zweiten Hälfte der vorigen und der ersten der jetzigen Periode sich als Vorbilder erwählt zu haben scheint. Hierdurch gerieth er allerdings in Gegensatz mit dem, was zu seiner Zeit in Venedig herrschte: gab dagegen in seinen Opern, was die Mehrzahl wollte. Man nahm sein Ersten, das seinen Ruhm nach seinem Tode erhielt, ziemlich gleichgiltig auf, und pries und belohnte das Zweite, was mit ihm begraben wurde." Wir erhalten von ihm zwei Credituus, von welchen auch in unserer Zeitung einige mitgetheilt wurden, und ein Qui tollis peccata. Des Mannes Werke der Art sind bekannt, so dass wir nichts weiter darüber hinzuzufügen haben. — Den zweiten Mann wird Jeder errathen; es ist *Benedetto Marcello*, „welcher Altes und Neues einander anzunähern nach Kräften sich bestrebte. Doch finden wir in seinen Werken Beides mehr geschieht neben einander gestellt, als zu einer Einheit verschmolzen." Als sein Hauptwerk werden, wie immer, die 50 Psalmen in italienischer Uebersetzung bezeichnet, in welchen sich die verschiedensten musikalischen Formen und Schreibarten geltend machen und die zugleich auf gemeinreiche Art vorzügliche Gesangstimmen üben sollten. „Die beiden eingerückten Stücke gehören zu dem Vorzüglichsten, was Marcello hinterlassen." Das erste aus den Psalmen: „Udie' le orecchi nostre" — der 44. Psalm; das zweite Et incarnatus est aus einer grossen Messe für den Papst Klemens II. Beide vierstimmig.

S. 24 des Textes geht der Verfasser auf Deutschland über, erwähnt zuvörderst den verheerenden 30jährigen Krieg, der unabsehlich viel Gutes und Schönes in der äussern und vielleicht noch mehr in der innern Welt (wie meinen für eine kurze Zeit, denn dergleichen Lasten und Wirren stacheln auf der andern Seite auch auf und bringen, nachdem das zu Scharfe wieder abgeschliffen wurde, auch viel Herrliches, was ausserdem nicht leicht geerde in dieser Weise in's Leben getreten wäre) untergrub. Besonders hatte die Tonkunst darunter zu leiden. Die Hinderungen, welche ihr wurden, sind schwer hervorgehoben; auch die Folgezeit brachte der Tonkunst mindestens nichts Begünstigendes u. s. w. — Gut! so sieht man daraus, was Hinderungen thun, wenn nur

wahrhaft innere Kraft vorhanden ist. Es ist auch nicht übel, wenn sich der Mensch selber helfen muss, sobald er nur den für sich hat, der über Alles waltet und gut und mächtig genug ist, dass er nichts zu Grunde gehen lässt, was Leben, von ihm geschenkt, in sich selbst trägt. — Wir wollen und können hier nicht untersuchen, es würde zu lang, ob uns das Anschmiegen an Ausländisches, weil es eben galt, mehr genützt oder mehr geschadet hat; auf alle Fälle hilft jede Thätigkeit doch etwas, durch Uebung der Fähigkeit, die, ist sie eigen, auch als eigene schon wieder hervorbricht. Wahre Originalität kann kaum in dem Einzelnen, in einer Nation jedoch gar nicht ertödtet werden, nur auf eine Zeit unterdrückt oder zurückgesetzt, nicht beachtet, nicht anerkannt u. s. w. Dies ist unsere Ueberzeugung. — Unser Verfasser führt es durch, wie der Teutsche durch Anschliessen an das Ausland zwar an Stoff, Mannichfaltigkeit der Form, Gewandtheit und Anmuth der Behandlung gewann, aber auch an Originalität und selbständiger, nationeller Kraft verlorte. Dann fährt er fort: „So war es und so blieb es bis gegen das Ende dieser dritten Periode, wo dann mit Eins und wie mit Gewalt aus dem tiefen deutscher Nation, ununterstützt, aber auch ungestört, zwei Heroen teutscher Tonkunst hervorbrachen, durch Mühseligkeiten des Lebens und Druck der Verhältnisse noch hindurch- und allmälig zu einer Höhe emporarbeiteten, dass sie, mehr oder weniger, mittelbar oder unmittelbar, dem Ganzen der Tonkunst in Teutschland, doch nicht in Teutschland allein, einen neuen Aufschwung und wiederhergestellten Karakter gaben — einen Aufschwung und Karakter, den sie, diese Kunst, trotz aller Erweiterungen, Verfeinerungen und selbst revolutionairen Umgestaltungen, auch heute nicht gänzlich verlorten hat und hoffentlich nie gänzlich verlieren wird. Da aber diese wunderbare, herrliche Erscheinung ein eigenthümliches Ganze bildet und ihre volle Wirksamkeit erst in der folgenden Periode erreicht: so zerstückeln wir ihr Bild nicht, sondern lassen, mit einiger Zurücksetzung der Jahrzahl, zusammen, was zusammen gehört." Es sollen aus dieser Periode nur wenige Namen und Kompositionen der Teutschen, aber wahrhaft vorzügliche vorgelegt werden. Von *Leo Hasler*, dem mehr ein feineres, gewandteres und erleichtertes Niederländische, als ein italienisch Gefärbtes und Umgebildetes zugeschrieben wird, erhalten wir aus Bodenschatz Florilegium (1610. Leipzig) ein Pater noster (achtstimmig).

Heinrich Schütz, „der originellste und selbständigste Meister des nördlichen Teutschlands während dieser ganzen Periode, ja überhaupt Einer der entschiedensten Repräsentanten damaliger teutscher Musik auf ihrem Höhepunkte." In einer Note wird von ihm gesagt, dass er auch der Erste war, der eine teutsche Oper schrieb und im Jahre 1628 zur Aufführung brachte u. s. w. Es muss nach Martin Opitz, des Textbearbeiters eigener Angabe 1627 heissen. Ueberhaupt wurde die ganze Thatsache 1834 und dann wiederholt in Zweifel gezogen und nur mit einem „*Es soll* eine Oper geschrieben haben" angegeben. Es kam Niemand, der der Gewissheit der Thatsache gebührend nachweisen wollte. Ich that es in einem Aufsatze: „Nothwendige Theilnahme für die Sicherstellung der ersten teutschen Oper," welcher in unsern Blättern 1834 in No. 50 S. 837 zu lesen ist. Der Herr Verfasser hat das nicht erwähnt; es that auch nichts; genug, die Sache wird wieder als zuverlässig hingestellt und so ist es gut. Ich würde dies auch ganz unberührt gelassen haben, wie ich es schon öfter that, wenn ich mir nicht damit die Brücke zu einer Bitte legen wollte: Man nehme es mir doch nicht gleich übel und halte es nicht gleich für abgeneigten Willen, wenn ich einmal unter meinen Anführungen tüchtiger Urtheile anderer Männer irgend eines Mannes Urtheil, entweder weil ich die angegebenen für beweisend genug und auch mehrere für überflüssig halte, oder auch wohl zuweilen weil mir nicht jeder Einzelne im Augenblicke einfällt, übergehe. Was Einem recht ist, ist dem Andern billig. Ich könnte darin weiter fortfahren und hätte auch unterhaltenden Stoff genug dazu: ich liebe aber dergleichen nicht, und so mag die Episode geschlossen sein.

Man erhält von Schütz den wohl am meisten bekannten Gesang aus seiner frühern Zeit: „Selig sind die Todten" (5stimmig); einen kurzen Auszug aus der Motette: „Wer will die Auserwählten Gottes beschuldigen" (6stimmig); Psalm: „Wer betrübt dir dich, meine Seele" (3stimmig und „das Vater unser" für fünf Solostimmen mit Orgelbegleitung, wie alle diese Sätze. Erst zum Chore: „denn dein ist das Reich" werden die Sänger von zwei Violinen und Bass unterstützt.

Von *Volkmar Leisring*, einem thüringschen Geistlichen und recht guten Komponisten, dessen leicht ausführbare Arbeiten sehr beliebt waren, erhalten wir einen schönen zweichörigen Weihnachtsgesang: — von *Heinrich Grimm* ein treffliches Gloria in excelsis (5stimmig) und von *Joh. Joseph Fux*, dem gelehrten Verfasser des Gradus ad Parnassum, der künstlichen Messe chromatice etc., zwei sehr eingängliche Sätze: Offertorium „Domine, Jesu Christe," aus dem Requiem zur Todtenfeier der Erzherzogin Eleonore (4stimmig, nur von Violen, Bassen mit Orgel und Posaunen begleitet, welche letztere blos den Gesang der grossern Chöre unterstützen), und einen Chor: „Tremate la terra," Einleitung zum Oratorio: La deposizione della croce di G. C. (4stimmig mit Piano).

Wir haben also Ursache, unsern Schluss bei der Anzeige der ersten Hälfte dieses Bandes zu wiederholen und mit unserm Danke für die sich immer mehr lebende Arbeit den Wunsch zu erneuern, dass der Druck zum Vortheile der Sache von der verehrlichen Verlagshandlung möglichst rasch gefördert werden möge.

Karl Lipinski

1) *Variationes pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano.* Oeuv. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix avec Piano. 16 Gr.

2) „*E spente ti tempo armai*" *Adagio elegico à l'u-*

sage des Concerts pour le Violon seul avec accomp. de grand Orchestre, de Quatuor ou de Pianoforte. — Oeuv. 25. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Prix avec Orchestre: 1¾ Thlr.

3) *Fantaisie et Variations pour le Violon av. accomp. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano sur des motifs de l'Opéra: „Les Huguenots."* — Oeuv. 26. Ebendaselbst. Prix avec Orchestre: 2½ Thlr.; avec Quatuor: 1½ Thlr.: avec Piano: 1⅓ Thlr.

4) *Trois Caprices de Concert dans un Style dramatique pour le Violon seul.* — Oeuv. 27. Vienne, chez Tob. Haslinger. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.

5) *Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: „I Puritani" de V. Bellini pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Pianoforte.* — Oeuv. 28. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 3 Thlr.; avec Pianoforte: 1 Thlr. 4 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Violine scheint unter allen das Instrument zu sein, dass die merkwürdigsten und verschiedenartigsten Behandlungen zulässt, ohne das Gebiet des Schönen zu verlassen. Ein stärkerer oder schwächerer Bezug der Saiten, eine andere Streichart machen schon bedeutende Veränderungen im Wesentlichen ihres Tönens fühlbar, ohne der anderweitigen, höchst einflussreichen Gegenstände zu gedenken, welche schon durch äussere Mittel, wie vielmehr noch durch innere, die auffallende und immer ergötzliche Mannichfaltigkeit ins Leben rufen, die uns an meisterlichen Violinspielern schon so oft überraschte. Was auf den vier Saiten der Violine hervorgebracht werden kann und wirklich hervorgebracht wird, ist wahrhaft zum Erstaunen. Wir haben von Spohr, Rode und Paganini an bis auf die neuesten Meister, die jetzt Aufsehen erregen, fast alle gehört, uns an ihren Leistungen mehr oder weniger erfreut und schätzen jeden nach seiner Weise, dankbar für die Genüsse, die er uns gewährte. Vergleichungen wahrhafter Meister sind unnütze, weil ungerechte Dinge; es soll und es kann einer nicht wie der andere sein; wir würden Alle ohne Ausnahme dabei an Lebensgenuss und an innerer Bildungserregung verlieren, aber nichts gewinnen. Mit Lust und Liebe ergehen wir uns möglichst in dem ganzen Bereiche der Kunst und fühlen uns Jedem vom Herzen verbunden, der in eigenthümlicher Weise irgend eine selbständige Schönheit in Klängen seiner Begabung uns vor die Seele oder auch nur lockend vor die Sinne zaubert. Dennoch hat auch wieder Jeder seine besondern Standpunkte im Reiche der Tonkunst, von wo aus er am liebsten um sich schaut und an der Herrlichkeit der Aus- und Einsicht sein Innerstes belebt und erhoben fühlt. Dabei hat auch der Begriff sein Recht. Das Zierliche ist schön und wirkt erlabend. Wo aber zum Zierlichen im Einzelnen oder vielmehr im nächst Liegenden noch das Grossartige sich gesellt, da muss nothwendig die Seele tiefer und gewaltiger gefasst werden. Und unter den Meistern, die mit dem Zierlichen das Grossartige verbinden, welches Letzte zwar keineswegs ausgestorben, aber doch seltener geworden ist, erscheint uns, unserer Kunstansicht und unserm Gefühle nach, Karl Lipinski als der grösste. Dazu erhebt ihn nicht blos die staunenerregende Fertigkeit in spielender Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten, die er mit den vollendetsten Meistern höchsten Ranges mindestens gemein hat, die ausgebildetste Technik der tüchtigsten Schule, ohne welche kein Meister höchsten Ranges sein kann, sondern vor Allem sein grosser Ton, der ihn auch in den ungeheuersten Bravouren nicht verlässt, die Seele seines Vortrags, die leidenschaftliche und doch stets klare Tiefe seiner karaktervollen Darstellungen, die verschiedenartigsten Färbungen und Schattirungen seiner gehaltvollen Lebensergüsse, durch die sich immer neben dem fest und sicher Getroffenen des jedesmaligen Ausdrucks das edel Menschliche liebenswürdig hindurchzieht, verschwistert mit dem Idealen. In seinem Spiele durchschauern uns die Geister Bach's und Beethovens eben so mächtig in aller Fülle ihrer Herrlichkeit, als uns die kühnsten Schwingungen überströmend neuer Bravour rauschend entflammen. Was wir in unsern Blättern 1835 S. 424 über den Meister aussprachen, das haben wir Alles nicht blos zu wiederholen, sondern in höherer, seelenvollerer Gediegenheit geltend zu machen. Vor Kurzem hörten wir unter Anderm von ihm zwei der unter No. 4 angezeigten drei Kapricen. Welch ein Strom von Harmonieen, die man sich auf der Violine allein kaum möglich denken möchte, umklang unsere Ohren nicht allein, sondern unsere Seele! Welche echt dramatische Lebensbilder schwebten im hellsten Zuge und Flusse wunderbarer Fantasieen vor uns auf und griffen in unser Innerstes! — Liest man das Grossartige dieser Tondichtungen schon aus den stummen Zeichen der Noten, so sind es doch nur Ahnungen von dem, was der Meister uns vor die Seele zaubert. Wir gedenken des Genusses noch jetzt mit lebhaftem Entzücken. Aber nur Meister werden sie bewältigen, und solche, die der Meisterschaft nahe stehen, mögen sie studiren. Und man wird es und immer mehr, denn Niemand unter den Künstlern kann seine eigene Erhebung nicht wollen. Je mehr in manchen Einzelnen gewisse Hinderungen verflogen sind, je mehr wird man nach solchen Werken greifen. — Das unter No. 1 angegebene Werk der Variazionen haben wir nicht erst darzustellen; man kennt es und mag es ferner benutzen. Es ist hier in einer neuen Auflage mit Begleitung des Pianoforte herausgekommen. Gerade bei Lipinski'schen Werken, die tüchtigen Violinisten in so vielfacher Hinsicht anzuempfehlen sind, gehören diese Ausgaben zu den wünschenswerthesten und nützlichsten; sie dienen dazu, dass angehende oder noch nicht auf der Höhe vollkommener Virtuosität stehende, aber jedenfalls bereits tüchtige Violinisten sie in ihrem Hause mit Begleitung eines Pianoforte vornehmen und sich so am leichtesten mit ihnen vertraut machen und ihre Kräfte stärken können. Dass sie auf diese Art auch zu musikalischen Kammerergötzungen dienen, versteht sich von selbst. Ein begleitender Pianist findet sich überall; seine Partie ist leicht. — Das nicht lang gehaltene, melodiereiche Adagio elegico übt vorzüglich in Doppelgriffen und in jenem

grossen, vollen Tone, von dessen Schönheit die echt künstlerische Reinheit, die über die alltägliche sich erhebt, nur ein nothwendiger Theil ist. Auf diesen grossen Ton möchten wir vorzüglich aufmerksam machen, weil es scheinen will, als hatte er in der neuesten Zeit auch in vielen Virtuosen, die einen Namen haben und von anderer Seite betrachtet, nicht mit Unrecht, gerade unter den Violinspielern weit mehr abgenommen, als es für die Folge gut sein wird. Der Ton scheint uns in Manchen nur darum kleiner geworden zu sein, damit die Bravouren desto flüchtiger herauskommen. Sind aber die Bravouren tonlos, so sind sie auch bald seelenlos, dann aber auch nichts weiter, als eine nichtige Unterhaltung für die Menge, und selbst für diese nur auf kurze Zeit. — In allen folgenden Fantasieen hat der Meister, der seinem Instrumente stets überaus Angemessenes und Kunstförderndes gibt und kaum etwas Anderes zu geben im Stande ist, in einer jeden auf besondere Art und in anderer, doch sich selbst getreuer Richtung immerhin jenes Durchschlagende vor Augen gehabt, was die Hörer gefällig erregt und zum Theil in Verwunderung versetzt, wodurch er für die Ehre der Vortragenden bestens gesorgt hat, damit sie auch äusserlich etwas von treuer Einübung des Werkes haben: allein zugleich ist immerhin auch für innern Gehalt, schönen Zusammenhang und irgend eine Karakteransprache gesorgt worden, so weit es der vorherrschende Zweck solcher Tonsätze nur zulässt. Wären sie noch geistiger, so wären sie nicht mehr, was sie sein sollen, und würden etwas Anderes, was hier nicht am Orte stände. Sollen wir nun noch jede einzelne dieser Fantasieen erst weitläufig auseinander setzen? Es ist gar nicht nöthig, sobald von einem Manne die Rede ist, den Jeder schon hinlänglich kennt, von dem man weiss, dass er nicht übereilt schreibt und keine Dutzendarbeiten liefert. Von einem Meister, wie Lipinski, kann jeder tüchtige Violinspieler nehmen, was er will, und es wird ihn in seiner Kunst fördern. Was er aber von diesen Werken mit bestmöglichem Glück zur öffentlichen Aufführung bringen soll, das hängt mehr von der Vorliebe des einen oder des andern Ortes für dieses oder jenes gewählte Thema ab, wo also nichts zu rathen ist; es muss hierin Jeder selbst zusehen. Endlich kommt es auch auf die Art der gewonnenen Fertigkeit an, ob Einer diesem oder jenem mehr gewachsen ist. Werden diese Fantasieen gespielt, wie der Verfasser sie spielt und wie wir einige von ihm hörten, so werden sie wirken und am Lohne des Beifalls wird es nicht fehlen, wie es nicht an Erhebung und Vervollkommnung der Kunst fehlen wird, wenn diese Werke so eingeübt werden, wie sie es verdienen.

Nun hat uns gerade jetzt ein gutes Schicksal begünstigt, einen Mann, den wir zwar schon als tüchtigen Musikkenner und Tonsetzer, aber nicht als Meister des Violinspiels in eigener Ueberzeugung kannten, näher kennen zu lernen, einen Mann, der mit Lipinski in manchen tonkünstlerischen Verhältnissen stand und den wir mit grossem Vergnügen aus mehr als einer Ursache unmittelbar auf ihn folgen lassen; es ist

Alexis Lvoff,

Adjutant des Kaisers von Russland, Mitglied mehrerer musikalischen Akademieen in Italien, Komponist und Violinvirtuos, das Letzte in dem Grade, dass wir ihn für den ersten aller uns bekannten Violinspieler halten, die nicht zur Profession aber unbestritten zu den Künstlern gehören. Hatten wir auch vernommen, welches Aufsehen und welche Bewunderung sein Spiel in Paris erregt hatte, so hatten wir uns dennoch diese eigenthümliche Abrundung, diese Gesundheit, und Frische des Vortrags, und dies Alles in einer so vollkommnen Herrschaft über die Schwierigkeiten nicht gedacht, womit der geehrte Mann bei seiner Durchreise durch Leipzig uns wirklich auf überraschende Art entzückte. Es war nämlich am 8. dieses Monats eine ausserordentliche Vormittagsunterhaltung mit Musik des vollen Orchesters in unserm Gewandhaussaale veranstaltet worden, zu deren Genuss eine grosse Gesellschaft der vorzüglichsten Musikkenner und Musikliebhaber freundlich eingeladen worden war. Alles, was hier unter Mendelssohns sicherer Leitung zu Gehör gebracht wurde, Bekanntes und Unbekanntes, enthusiasmirte die ganze Versammlung ohne Ausnahme und dergestalt, dass sich Alle, die wir darüber sprachen, glücklich schätzten, dazu eingeladen worden zu sein. Die bekannten Ouvertüren Mendelssohns: Meeresstille und glückliche Fahrt — und der Sommernachtstraum, äusserst lebhaft und prazis ausgeführt, versetzten in die freudigste Bewegung, wie immer, nicht minder die hier noch nicht gehörten neuen Bravourwerke des oben genannten Mannes, der, hat er sich auch den Kennern durch seine Bearbeitung des Stabat mater von Pergolese schon merkwürdig gemacht, als Komponist und vortragender Künstler zugleich sich Allen doppelt merkwürdig machen musste. Abgesehen von vollendeter Technik, die in Meisterleistungen jederzeit vorauszusetzen ist, brachte ein Zusammenfluss der schönsten Künstlervortrefflichkeiten, als der sichersten, glockenreinsten Intonazion, der schmelzendsten Tonschattirungen, der abgemessensten und doch auch wieder feinsten Rhythmisirung des klarsten Periodenbaues, des frischesten Attakirens und des ergötzlichsten, nie gesuchten oder überladenen, vielmehr stets der Nothwendigkeit entnommenen Ritardirens u. s. w., eine Belebung in allen Hörern hervor, die eine unwillkürliche, der Empfindung entstammende, durch keine äusserlichen Verhältnisse gemachte genannt werden muss. Rechnet man zu dem Allen die würdige Haltung während des Vortrages, die bis auf die Anmuth der Bogenführung und jedes andern Anstandes sich erstreckt, und jenes Etwas, das als sicherster Zeuge einer geschmackvollen Seelenbildung sich offenbart und den Hintergrund aller geistigen Erzeugnisse bildet: so wird man es sehr natürlich finden, dass sich die Freude an seinen Meisterleistungen von Augenblick zu Augenblick steigerte und der Enthusiasmus sich bis auf eine seltene Höhe hob und in allen Arten des ehrendsten Beifalls sich Luft machte. Damit standen nun auch die Kompositionen des gefeierten Mannes in einem solchen Einklange, dass Jeder

begierig sein wird, sie selbst näher kennen zu lernen und sich daran zu versuchen. Bis jetzt sind erschienen:

1) *Première Fantaisie pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre etc.*
2) *Divertimento pour Violoncelle et Violon avec accomp. de Pianoforte.* Pr. $^2/_3$ Thlr.
3) *Divertimento pour Violoncelle et Violon avec Piano.* Oeuv. 4. Pr. $^7/_6$ Thlr.
4) *Seconde Fantaisie sur des airs nationaux russes pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano et d'un Chœur ad libitum.* Oeuv. 5. Prix avec Orchestre: $2^1/_4$ Thlr.; avec Quatuor: $1^1/_2$ Thlr.; avec Piano: 1 Thlr. Sämmtlich in Berlin bei Ad. Mt. Schlesinger.

Alle sehr anziehend. Von diesen seinen Kompositionen hörten wir nur No. 4 und ein vortreffliches noch ungedrucktes Konzert in der eben geschilderten, wahrhaft festlichen Musikunterhaltung, in welcher der Gefeierte zum Beginn, der etwas vor 11 Uhr gewesen sein muss, noch ein Solostück spielte, das wir nicht hörten. Konzert und Fantasie sind reizend, auch als Komposizion; Alles frisch, ungesucht, aus dem Leben gegriffen und eigen, verständlich, erheiternd, so dass diese beiden Werke alle Aufmerksamkeit verdienen. Wir können uns bei der ersten Fantasie nicht verweilen, weil wir sie nicht vor uns haben und auch nicht hörten. — Das Divertimento No. 2 gibt nach einer kurzen Einleitung und einem schönen Thema Variazionen für beide Hauptinstrumente, die sich damit zeigen können. Es ist dem Grafen Math. Wielhorsky gewidmet. Das begleitende Pianoforte ist äusserst leicht. Das Divertimento No. 3 ist dasselbe, nur mit einer obligaten Stimme für das Pianoforte von Wilh. Taubert versehen. — Die zweite Fantasie haben wir in Partitur vor uns. Die ganze Erfindung ist ansprechend, die Haltung trefflich, wie im Konzert, und doch Alles wieder auf andere Weise, nie aus dem natürlich frischesten Zusammenhange fallend und doch immer aufregend; die Instrumentazion angemessen; selbst die Anwendung des Triangels ist äusserst geschmackvoll und das Hineinsingen der Volkschöre macht die ergötzlichste Wirkung, so dass wir sie gar nicht weggelassen wünschen. Dazu herrscht die Solovioline mit einem Glanze vor, der überall durchschlagen muss, wo ein solcher oder ihm nur nahe stehender, technisch und geistig gebildeter Spieler wie Al. Lvoff, der Komponist dieser geschmackvollen Unterhaltungsgaben, an der Spitze steht. Ueber das herrliche Konzert werden wir bald mehr zu sagen haben; wir freuen uns darauf, wünschen uns Glück zu der neuen Bekanntschaft und statten dem geehrten Künstler nicht allein in unserm, sondern im Namen Vieler unsern besten Dank öffentlich ab.

Zwölf Lieder von Meyerbeer.

Die Ruhezeit, welche Meyerbeer neben der Komposizion der grossen Oper übrig blieb, die man mit Ungeduld erwartet, und die vielleicht erst nächsten Frühling und auch noch später zur Aufführung kommen konnte, widmete er kleinen Liedern, die wie grössere Schöpfungen, das Gepräge tiefen Kunstsinnes und vollkommen entwickelter Bildung an sich tragen. Die Worte, auf welche Meyerbeer seine Melodieen übertrug, sind von Rückert, Heine, Müller, Michael Beer und Henri Blaze; die Lithografieen von Deveria. Deveria's Griffel ist allzubekannt, als dass es der Anpreisung bedürfe. Wir haben noch selten Zeichnungen gesehen, die mit mehr Geschmack und Wahrheit ersonnen und entworfen wurden. Die Kupferstiche sind plastische Poesieen, eine Metamorfose der Worte des Dichters — aber mit derselben Idee. Die Lieder tragen folgende Titel: No. 1. „Fantasie" — leicht und schmeichelnd (in F dur). No. 2. „Allein" (in A moll), ein dumpfer, trüber Gesang. No. 3. „Die Margarethenblume des Dichters" (in Es dur), fängt in G moll an und schliesst in Es dur. No. 4. „Soleika" mit orientalem Schmucke (in A dur). No. 5. „Der Herzensgarten"; scherzhaft und leicht. No. 6. „Das Hirtenmädchen"; Naturlaute, einfach wie die Heine'sche Dichtung (in G moll). No. 7. „Scirocco" (in A moll). Originell mit einem Zwischensatz in C dur, der besonders gelungen. No. 8. „Das Lied des Meisters Floh" (in G dur), für Bassstimme — eine humoristische Melodie voll Scherz und Laune. No. 9. „Verdeererschnittergesang." Fängt in B moll an und endigt in H dur ($^6/_8$). No. 10. „Die erste Geliebte," ein Liebeslied von Heine — mit einer innigen, klagenden Melodie (G moll, $^6/_8$). Bemerkenswerth ist die Begleitung; die rechte Hand hat nur zwei Noten *d* und *es* abwechselnd; während die Linke allerlei Arten Harmonieen unterlegt, und der Gesang unabhängig fortgeht. No. 11. „Maifeld." Malerisch und frisch, durchgängig sehr einfach gehalten. No. 12. „Sie und ich," von Rückert (in Es dur) edel und schön. Die Zwischenspiele ziehen sich wie leichte Sommerwolken durch die Komposizion und geben ihr Anmuth und Reiz.

Die kleinern wie die grössern Komposizionen Meyerbeer's werden mit einer Gediegenheit und einem Fleisse veröffentlicht, worüber die aufrichtige Kritik nur Aufmunterung und Lob ertheilen kann. Derselbe Mann, der grosse Orchestermassen mit geübter Hand lenkt und dem Harmoniestrome seine Bahn zeichnet, sammelt die einzelnen Tropfen, die aus seiner Fantasie fallen und hängt sie wie krystallisirte Perlen in einen schmucken Kranz. Die Perlen sind klar und durchsichtig mit schönem Lichte. Und sehen Sie doch, wie die anspruchlose Idee unter der Feder des Meisters Haltung und Form gewinnt, wie sie zu etwas wird, sie, die eben noch nichts war, wie sie eine ruhige Form gewonnen und sich jetzt dem Auge empfiehlt! Wie frisch und neu sind die Harmonieen, wie sinnig die Begleitungen, wie ist Kunst und Genius im verschwisterten Bunde, natürliche Einfalt und gesellige Veredlung, wie zeugt Alles von tiefgehender Kennerumsicht, wie ist es mit Klugheit und Gewandtheit ausgeführt!

Wir wünschen der Liedersammlung eine ausgebreitete Bekanntheit, was sie erlangen wird, und hoffen

wieder manche Muthmassungen zu, in denen ich meinen Lesern nicht vorzugreifen wage.

Nach allen diesen Vorausschickungen brauch' ich es wohl kaum zu erwähnen, dass ich keineswegs in den Tadel einstimmen kann, mit welchem man gegen Mozart ausrückte, als er diese Oper wählte, die dem einseitigen Kritiker mit aller Musen Fluch belegt zu seyn schien. Das ist hier, wie ich zu zeigen bemüht war, nicht der Fall; und alle die schlechten Reimereien, mit denen das Stück durchwebt ist, entscheiden nichts gegen manche poetische Ahnung, die hier zu finden ist. Der Verfasser hat sich als einen durchaus unbeholfenen und unsichern, aber nicht gemüthslosen Zeichner bewiesen — ich kann hier weder Dichter noch Künstler überhaupt, sagen — er hat die Scène gut gewählt, aber nur Schatten spielen darauf. Diese unscheinbaren Schatten nun zu lebenden Gestalten zu erheben, das lebendige, aber nur zu verworrene Leben, welches diese Oper bezeichnet, zur blühendsten Romantik auszubilden, diese Aufgabe, welche Mozart bey der Bearbeitung dieses Stücks vorfand, hat er glücklich gelöst. Mit ächt künstlerischer Willkührlichkeit hat er die halbverwischten und von Widersprüchen durchkreuzten Charaktere aufgegriffen, und mit festem Sinn behandelt. Von der reizenden Fülle seiner Töne wie von einer goldnen Wolke umgeben, gekraftigt und gediegen wie von einem Zauberstab berührt, erscheinen sie jezt in schöner Frische und üppiger Jugendlichkeit. Wenn die Personen zu reden anfangen, so kommt es uns nicht anders vor, als mistungene Ironie gegen sich selbst, wodurch indess das Stück eine gar nicht uninteressante Duplicität gewinnt, zu der freylich der Verfasser nur wider seinen Willen Gelegenheit geben konnte, und es ist fast zu vermuthen, dass er es gar nicht gern sehen werde, wenn man ihm jene ironische Tendenz unterschieben sollte.

Sammeln wir uns noch einmal für das Resultat dieser aphoristischen Untersuchung, so würde es wohl darauf hinauslaufen: der Verfasser selbst hat keine Oper geliefert, aber er hat Gelegenheit gegeben, dass der Musiker eine wahrhafte daraus bilde, er hat durch keine Einseitigkeit der Darstellung gehindert, ja er hat sogar einzelne Parthien geliefert, die, wenn gleich ein wenig grell und roh (wie etwa eine zu starke Carnation in der Mahlerey) doch Ahndung geben von dem mannigfaltigen Leben, das er geeignet fand für die Oper, kurz: diese Zauberflote unsers Schikaneder hat es, meiner Ueberzeugung nach, nicht verdient, so hochbrüstig verachtet zu werden, und man wird hoffentlich davon zurückkommen, wenn man sich erst gewöhnen wird, der ersten superficiellen Ansicht nicht immer ganz zu trauen, sondern auch nachher zu einer zweyten und dritten zu schreiten, wenn man denn durchaus ein Urtheil aussprechen will. Belächeln und belachen, ja sogar ein wenig bespötteln mag man Manches oder Vieles darin; das ist auch mir immer sehr billig und natürlich vorgekommen: dann aber vergesse man auch nicht, dass Manches und Vieles doch immer nur Manches und Vieles; nicht aber das Ganze sey, und Unbehülflichkeit nicht Unverstand.

Um das ohnehin schon sündlich lange Fragment nicht noch mehr zu verlängern, fange ich hier ein neues an, welches indess in der genauesten Verbindung mit demselben steht. Ich glaube gezeigt zu haben, dass Mozart keineswegs eine unglückliche Wahl getroffen, als er sich zur Komposition der Zauberflote entschloss; ungleich gewagter war das Unternehmen bey einem Stück, dessen Verfasser man zum Theil noch immer unter die klassischen Dichter rechnet, ich meine La clemenza di Tito von Metastasio. Fern sey es von mir, bey diesem Manne das verkennen zu wollen, was ihm wirklich zukommt: Feinheit der Empfindung, und Melodie der Sprache, die zwar zum Theil durch sich selbst, zum Theil aber auch durch

dass sie den Beifall einerntet, den wir ihr aus innerm Drange zollen. Dr. *Kastner.*

Nachrichten.

Leipzig, den 13. November 1840. Unser viertes Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 29. Oktober d. J., wurde mit der Introdukzion und ersten Szene aus Iphigenie in Tauris von Gluck eröffnet. Da die Gluck'schen Opern von der Bühne, mit Ausnahme der Berliner, so ziemlich allgemein verschwunden sind, muss man es immer mit Dank erkennen, wenn dieselben wenigstens theilweise bisweilen in Konzerten zu Gehör gebracht werden, obwohl nicht zu leugnen ist, dass eine blose Konzertaufführung von so durch und durch dramatischer, auf lebendige Darstellung berechneten Musik immer nur ein schwaches Abbild geben kann. Fraul. *Schloss* sang die Partie der Iphigenie recht lobenswerth und mit Anerkennung, wenn auch nicht zu verkennen ist, dass diese Partie allerdings eine weit tiefere grossartigere Auffassung und innerlich bedeutendere Mittel nicht allein zulässt, sondern sogar erfordert. Die hierauf folgende Konzert-Ouverture von Jul. Rietz (in Düsseldorf) wurde bereits im vergangenen Winter mit vielem Beifall hier aufgeführt und wir haben damals schon dieselbe als ein schönes, tüchtiges Werk mit voller Ueberzeugung gerühmt und rühmen können. Sie ist zudem in der Musikalienhandlung des Herrn Fr. Rist er hierselbst gedruckt erschienen und dadurch Jedem Gelegenheit geboten, sie kennen zu lernen und sich daran zu erfreuen. Auch die diesmalige sehr gelungene Aufführung derselben brachte ihr allgemein den ungetheiltesten Beifall.

Fräul. *Elise List* sang an diesem Abend Arie mit Chor aus Semiramis von Rossini „In si barbara sciagura" und später noch zwei Lieder mit Pianofortebegleitung, nämlich, den Wanderer von Fr. Schubert und „Auf Flügeln des Gesanges" von F. Mendelssohn-Bartholdy. Alle diese Stücke sind der natürlichen Stimmlage der jungen Sängerin angemessen; sie war daher auch im Stande, dieselben ohne grosse physische Anstrengung zu singen, und erntete durch den recht gelungenen Vortrag derselben allgemeinen Beifall. Ein interessantes Divertissement für die Flöte von Kalliwoda wurde vortrefflich gespielt von dem ersten Flötisten unsers Orchesters Herrn *Greuser* sen. und brachte ihm die grösste Anerkennung des Publikums.

Im zweiten Theile des Konzerts hörten wir wieder in gelungenster Ausführung die schöne Sinfonie von Franz Schubert (C dur, Oeuvre posthume), von deren Trefflichkeit schon oft in diesen Blättern die Rede war. Hoffentlich ist diese Sinfonie nun fast überall bekannt und eingeführt, da sie unter den neuern Sinfonieen entschieden einen hohen Rang einnimmt.

Fräul. *Luise Schlegel*, welche die hiesige Bühne, an der sie längere Zeit hindurch als erste Sängerin mit vielem Erfolg thätig war, jetzt verlassen hat, gab Montag, den 2. November, ein Konzert im Saale des Gewandhauses. Sie sang darin: Arie aus Fidelio von Beethoven „Abscheulicher, wo eilst du hin," sodann: Duett aus den Hugenotten von Meyerbeer mit Herrn *Pögner*, Duett aus Romeo und Julie von Bellini mit Fräul. *Schloss*, und ein Lied mit Pianofortebegleitung „Abschied," gedichtet von C. Herlossohn, komponirt von Aug. Polenz. Alle diese sehr gelungenen Vorträge erhielten den lebhaftesten Beifall und machten, was die geehrte Konzertgeberin betrifft, den Verlust recht fühlbar, den unsere Oper durch den Abgang derselben erleidet und welchen ersetzt zu sehen wir zur Zeit noch keine genügende Aussicht haben. Der k. k. Hofopernsänger Herr *Wild*, der jetzt in Berlin gastirt, hatte seine Mitwirkung in diesem Konzerte versprochen; da derselbe aber durch die Direkzion der königl. Oper in Berlin unerwartet verhindert worden war, sein Versprechen zu erfüllen, so kamen wir leider um den langentbehrten Genuss, diesen Meistersänger wieder einmal zu hören. Mochte doch auf andere Weise hierzu uns bald Gelegenheit geboten werden! Ausserdem zeichneten sich noch in diesem Konzerte durch Solovorträge aus die Herren *Uhlrich* und *Heinze* jun., beide Mitglieder unseres Orchesters. Ersterer spielte sehr schön die bekannte Melankolie für Violine von Prume; Letzterer trug ein Andante pastorale für Klarinette von Crusell vor, und Beide erwarben sich allgemeinen wohlverdienten Beifall, welcher auch den zwei[illegible]ch das Orchester sehr vorzüglich ausgeführten Ouve[illegible]n von Beethoven und Cherubini zu Theil wurde.

Das fünfte Abo[illegible]t-Konzert, Donnerstag, den 5. November, eröff[illegible] treffliche Ausführung einer schönen Sinfonie v[illegible] Haydn (in G dur). Fräul. *List* sang die [illegible]re von Mozart „E Susanna non vien," und *Pögner*, dem ersten Bassisten unsers Theaters, da[illegible]lt aus Semiramis von Rossini: „Bella immago." Das Rezitativ der Arie von Mozart trug Fräul. List sehr schön vor; auch das darauf folgende ungemein anstrengende Andante gelang ihr recht gut, nur im Allegro schien die Kraft ihrer schönen Stimme nachzulassen und sie hierdurch an der vollkommnen Ausführung derselben gehindert zu sein. Diese Anstrengung wirkte auch nachtheilig auf den Vortrag des Duetts, das wir anderwärts schon von ihr ganz vorzüglich schön singen hörten. Ueberhaupt müssen wir der jungen Künstlerin wiederholt anrathen, bei ihrer Gesangsausbildung und in ihren Vorträgen grosse physische Anstrengung möglichst zu vermeiden, damit ihre Gesundheit und mittelbar auch ihre schöne Stimme nicht dadurch leiden. Ihre Gesangsleistungen sind überhaupt nicht gewöhnlicher Art, sie streben nach höherem geistigen Werthe und sind eben deshalb mit grösserer Geistes- und Gemüthsaufregung verbunden, wodurch immer die Kräfte mehr und schneller absorbirt werden, als durch Leistungen, deren Werth nur in möglichst guter technischer Ausführung besteht und die daher jeder Zeit einen freieren mittheilenden Gebrauch der physischen Mittel gestatten. Herr Pögner trug seine Partie im Duett sehr gut vor und beide Vorträge erhielten angemessenen Beifall.

Fräul. *Schloss* sang in diesem Konzert eine Arie aus Lucia di Lammermoor von Donizetti „Quella fonte," ein sehr gefälliges und wirksames Stück. Schon im vergangenen Winter erwarb sie sich mit derselben sehr grosse Anerkennung, und auch diesmal erhielt sie durch ihre sehr lobenswerthe Virtuosität so grossen Beifall, dass sie sich bewogen fand, die Arie zu wiederholen. Von besonderem Interesse war an diesem Abende das erste Auftreten eines jungen Künstlers Herrn *Ferdinand Kufferaths* aus Köln, welcher seit vorigem Jahr schon, zu seiner weitern musikalischen Ausbildung unter Felix Mendelssohn-Bartholdy's Leitung, sich hier aufhält. Er spielte ein Capriccio für Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, und drei Etüden für Pianoforte; sämmtlich von ihm komponirte Stücke. Was zuvörderst die Komposizion betrifft, so können wir uns nur lobend darüber aussprechen; sie zeugt von Talent und dem ernsten Streben, wahrhaft Tüchtiges, fern von der einseitigen Richtung vieler gefeierten Virtuosen des Tages, zu leisten. Die meiste und oft recht glückliche Erfindung entheiten die, auch mit geschickter Behandlung des Instruments verbundenen Etüden, wie denn auch die Instrumentirung des Capriccio auf gute Kenntniss des Orchesters und dessen wirksame Benutzung schliessen liess. Das Spiel des Herrn Kufferath ist technisch schon ziemlich bedeutend; der Anschlag ist kräftig und präzis und dabei feinerer Nüancirung fähig; beide Hände sind ziemlich gleichmässig ausgebildet, und die Fertigkeit hat schon einen ausgezeichneten Grad erreicht, was namentlich in den Etüden recht vortheilhaft zu bemerken war. Den Vortrag hätten wir wohl im Ganzen etwas freier, frischer und lebendiger gewünscht, namentlich vermissten wir diese Eigenschaften in dem Vortrage des Capriccio, das energischer und brillanter gespielt, vielleicht noch grössere Wirkung gemacht haben würde. Am besten und in einigen Theilen wirklich vortrefflich spielte Herr Kufferath die Etüden. Im Ganzen aber müssen wir wiederholt die Solidität seiner Kompositionen und seines Spieles rühmen und sind überzeugt, dass er wirklich auf dem besten Wege ist, den ein wahrer Künstler nur einschlagen und verfolgen kann. Wir haben gern in den lauten Beifall eingestimmt, der ihm von allen Seiten, besonders nach dem Vortrage der Etüden zu Theil wurde.

Zu Anfange des zweiten Theiles dieses Konzerts, kamen unmittelbar aufeinanderfolgend zur Aufführung: Ouverture zu Leonore von Beethoven No. 1, komponirt im Jahre 1805, gedruckt bei Herrn Tobias Haslinger in Wien), und Ouverture zu Leonore von Beethoven (No. 2), welche Letztere sich leider noch als Manuskript im Besitz der Herren Breitkopf und Härtel befindet. Wir haben bereits im vergangenen Jahre von der Existenz der vier verschiedenen Ouverturen Beethoven's zu ein und derselben Oper, oder, wenn man lieber will, zu der Oper Leonore und Fidelio gesprochen, bei Gelegenheit der Aufführung dieser vier Ouverturen in einem unserer Abonnement-Konzerte. Drei dieser Ouverturen, nämlich No. 1, 3 und 4, sind bereits gedruckt, und es wäre wohl interessant, die No. 2, von welcher die No. 3 entschieden eine spätere Bearbeitung ist, bald gedruckt zu sehen, zumal da sie in einigen Theilen vielleicht noch grossartiger sein dürfte, als die spätere Bearbeitung. Wir möchten gern auch anderen Kunstfreunden das Vergnügen gönnen, diese vier zu gleichem Zwecke bestimmten Werke neben einander stellen, vergleichen und geniessen zu können. Dass übrigens die zwei oben bemerkten Ouverturen unter Mendelssohns Direkzion ganz vorzüglich ausgeführt und mit dem grossten Beifall aufgenommen wurden, war nicht anders zu erwarten.

In dem sechsten Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, den 12. November, hörten wir eine sehr gelungene Ausführung der schönen Ouverture, die Waldnymfe von William Sterndale-Bennett. Der geehrte Komponist hat dem Leipziger Konzert, das ihm früher schon so manche andere schöne Kunstgenüsse verdankt, diese bei Friede. Kistner gedruckt erschienene Ouverture gewidmet, und wir gestehen, dass wie sie fast noch höher schätzen, als die andere sehr beliebte Ouverture desselben Meisters „Die Najaden." Uns scheint sie fast noch frischer und selbstständiger erfunden, fertiger in Form und Styl, gearbeiteter im Satz und namentlich noch geistreicher, geschmackvoller und wirksamer instrumentirt als die Najaden, obwohl wir diese gewiss sehr hoch halten und, wie unser Publikum, immer mit grossem Vergnügen hören. Auch die obengenannte Ouverture erhielt den allgemeinsten, lebendigsten Beifall. — Wie wir erfahren, hat leider Fräulein *List* Leipzig bereits wieder verlassen, um nach Paris zurückzukehren; wir sind also vor der Hand in unsern Konzerten auf die Gesangleistungen der Fräulein *Schloss* beschränkt, bis vielleicht, was sehr zu wünschen wäre, ein anderweitiges Engagement hierin eine Abwechselung herbeiführt. Möchte man hierbei doch vorzugsweise eine Sängerin mit hoher Stimmlage zu gewinnen und so die Möglichkeit herbeizuführen suchen, öfter grössere Ensemblestücke zu Gehör zu bringen, die leider seit einigen Jahren aus unsern Konzerten immer mehr zu verschwinden scheinen. — Fräul. Schloss sang an diesem Abend: Arie aus dem Freischütz von Weber „Wie nahte mir der Schlummer" und Kavatine aus Figaro von Mozart „Deh vieni, non tardar, o gioja bella," — erstere, welche wir bereits von ihr gehört haben, recht gut, nur mit etwas zu luxuriösem Stimmaufwand, und letztere im Ganzen sehr lobenswerth, beide aber mit grossem Beifall. In der technischen Ausbildung hat Fräul. Schloss binnen kurzer Zeit unerwartete, bedeutende Fortschritte gemacht, nur ihren Vortrag können wir nicht immer ganz befriedigend finden; er ist im Ganzen etwas farblos, oder vielmehr einfarbig; es fehlt ihm ein feuriges geschmackvolles Kolorit, auch jene höhere poetische Weihe, das geistige Element, das dem Vortrage erst höheren Werth, tiefere Wirkung und Bedeutung zu geben vermag. So sind auch ihre Rezitative noch ziemlich steif und einförmig, ohne karakteristische Schattirung. Diese Mängel traten bei dem Vortrage der beiden vorgenannten Arien und namentlich der reizenden, durch und durch poetischen, zarten Kavatine aus Figaro besonders hervor, wie sie denn immer in

wahrhaft guten Sachen mehr bemerkt werden müssen, als in den leeren, gehaltlosen, nur auf der Menge Beifall berechneten neuern italienischen Gesangkompozizionen. Einige Zeit gefallen können solche Leistungen immerhin, wenn sie nur das Ohr zufrieden stellen, d. h. richtig, rund und nett gesungen werden, aber tiefer und bleibend wirken, Geist und Herz befriedigen, wie wahre Kunstleistungen können und sollen, das werden sie gewiss nie. Wir meinen es gut und möchten durch diese aufrichtigen, sehr begründeten Bemerkungen gern jeden angehenden Künstler und jede Künstlerin von dem Betreten oder Verfolgen einer einseitigen eitlen Richtung, die in dem bloßen Gefallen den höchsten Kunstzweck sucht und im lauten Beifall der Menge ihn erreicht glaubt, abhalten, da wir der Ueberzeugung sind, dass man auch mit weniger Talent bei tüchtigem Streben Höheres und Besseres erreichen könne und müsse.

In demselben Konzerte hörten wir auch einen recht tüchtigen Violoncellisten, den Kammermusikus Herrn *Julius Griebel* aus Berlin, welcher zwei Stücke „*La cantilena*“ von Bernhard Romberg und *Fantasie* für Violoncell von Kummer vortrug und mit beiden, besonders mit der letztern, sich grossen Beifall erwarb. Der Ton des Herrn Griebel ist klar und gesund, besser aber in den höhern Lagen als in der Tiefe, wo ihm etwas mehr Kraft und Fülle zu wünschen wäre. Sein Spiel ist fertig und korrekt, nur könnte es mitunter etwas energischer sein, was den Vortrag auch noch brillanter und wirksamer machen würde. Im Ganzen aber ist Spiel und Vortrag sehr nobel und solid, und Herr Griebel nimmt unter den nicht eben zahlreichen Violoncellisten unbestritten einen achtungswerthen Rang ein.

Am Schlusse des ersten Theiles des Konzerts wurde das Rezitativ und Schlusschor der ersten Abtheilung der Schöpfung von Haydn sehr gut aufgeführt; unter den Solosängern, die dabei thätig waren, heben wir als neu einen jungen Tenoristen, Herrn *Pielke*, hervor, der sich durch seine recht angenehme und umfangreiche, wenn auch noch wenig ausgebildete Stimme vortheilhaft bemerkbar machte.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte die herrliche Sinfonie in A dur (No. 7) von Beethoven aus, die unter Mendelssohns Direkzion auf wahrhaft vortreffliche Weise ausgeführt wurde und den grossten Enthusiasmus des Publikums hervorrief. Solche Aufführungen sind wahre Meisterleistungen unseres Orchesters, das uns hierdurch Genüsse bereitet, wie sie wohl nur selten noch in so hoher Vollendung geboten werden dürften. ✣

Wien. Musikalische Chronik des dritten Quartals. (Beschluss.) Seit ein paar Monaten befindet sich der bürgerliche Instrumentenmacher *Wilhelm Schmidt* aus Pesth auf einem zweiten Besuch hier in Wien, der Verfertiger jenes kunstvoll konstruirten *Feder-Saiten-Pianoforte*, welches bei der letzten Industrieausstellung das Interesse aller Sachverständigen fesselte und einen seiner eminentesten Vorzüge dadurch erprobte, indem dasselbe, unbeschadet der unter amtlichem Siegel hieher vollbrachten, sehr nachtheiligen Wasserreise, und preisgegeben dem lokalen, unabwendbaren Temperaturwechsel, dennoch nicht die geringste Abweichung einer vollkommen reinen, beinahe unterstobaren Stimmung gewahren liess; — wie denn auch, in Folge allgemeiner Würdigung und rücksichtlich des anerkennenden Commerzialzeugnisses, solch wichtige Erfindung durch Verleihung der Preismedaille belohnt wurde. Der rastlos thätige Werkmeister, selbst wohlunterrichtet in den mit seiner Kunst so wesentlich verzweigten mathematisch-physikalischen Wissenschaften, hat nunmehr ein zweites, in noch höher potenzirtem Grade verbessertes Exemplar vollendet und zur prüfenden Besichtigung nach der Kaiserstadt gebracht. — Hinsichtlich der technischen Bauart, ohne noch die reellen, prävalirenden Eigenschaften der organischen Konstruktzion mit in die Wagschale zu legen, empfiehlt sich dieses Instrument, ohne Ueberladung mit dem Flitterstaat nutzloser, den Ankauf nur vertheuernden Ornamente, schon an und für sich als geschmackvoll elegantes Zimmermöbel, und nimmt gewiss der gegen 18—20 Zoll stattfindenden Verkürzung des Kastens einen bedeutend geringeren Raum ein, wie jedes andere gewöhnliche Stutzklavier. Dadurch aber verliert der Ton keineswegs an Stärke, Fülle, Rundung oder Klangschönheit, indem die gebogenen, schlangenförmigen Saiten übertreffen Ersatz für die reduzirte Mensur bieten. Kraft dieser sorgfältig berechneten Vorrichtung nämlich gestaltet sich jede Biegung zu einer Feder, deren grosse Anzahl eine Masse von Elastizität entwickelt, welche die Stimmfestigkeit um 10 bis 12 Prozent erhöhet, und selbe, mittels jener hinter dem grossen Stege angebrachten geraden Verbindungssaiten, mehrfach noch steigert. Eben jene Anhangfedern bezwecken zudem auch den bequemsten Auszug der Klaviatur, welcher mittels eines Schlüssels bewerkstelligt wird, somit gar keiner Eröffnung des Deckels benöthigt, und derselbe demnach, geschlossen, als ebene Fläche, dem Komponisten bei Notazion seiner Ideen zum Schreibtisch dienen kann. Einzig nur zwei Pedale bringen durch Heben oder Verschieben der Dämpfung die Forte- oder Piano-Mutazionen hervor; das allmälig progressive Anschwellen oder Verhauchen einzelner Töne, so wie vollgriffiger Akkorde ist ausschliessend der Macht des Nachdrucks anheim gestellt; ja, ein und eben dieselbe Taste kann, ohne den Finger wegzuziehen, unzähligemale wiederholt, in rapidester Schnelligkeit hinter einander angeschlagen werden, und der bisherige Uebelstand eines zufälligen Versagens liegt gewissermassen im Bereich der Unmöglichkeit, weil sammtliche Hammer nie ganz herabfallen, deren Aufspringen selbst bei dem starksten Traktement von ihren Sperrhaken gesichert, und während Anziehung der Tastatur das jeweilige Abbrechen zweckmässig durch eine schützende Vorrichtung auf bewundernswerthe Weise beseitigt wird. — Die Gesetze der Akustik lehren, dass Saiten ohne Wellenform eher Laute, denn wirkliche Töne hervorzubringen vermögen; jene aber, womit das in Rede stehende Instrument bezogen, haben kraft der ihnen verliehenen Schlangenbiegung an ihrer spezifischen Länge nichts verloren, sondern erscheinen blos zwischen

dem Raume vom Saitenhefte bis nahe an den Schraubenkörper effektuell kürzer; — also gelang es dem weiterstrebenden Forschergeiste, der todten Materie erst eine Seele einzuhauchen, — gleich wie die Schafgedärme aus nach erhaltener Form in echte Saiten sich umwandeln und durch selbe recht eigentlich dazu gestempelt werden. — Alle aus solchen Modifikazionen entspringenden Vortheile möchten kaum zu berechnen sein: die Oberstelle darunter nimmt wohl unbestritten das so lange gewünschte und erfolglos gesuchte Geheimniss der Unverstimmbarkeit ein: ja, wenn selbst die Saiten sonder Maass und Ziel angezogen und über die Gebühr hinaufgetrieben würden, so bewährt die dem Stahle eigenthümliche Elastizität dieselben vor dem Springen, und eben so wenig kann auf deren Biegungen nachtheilig eingewirkt werden; wie denn eine momentane Differenz der Tonschwebungen vielleicht einzig nur bei einer heftig erschütternden Transportirung, oder von dem Luftdruck eines aussergewöhnlichen Wärme- oder Kältegrades entstammend, möglich denkbar sein dürfte; aber auch alsdann keiner Nachhülfe benöthigt, da die elastischen Körper, nach physischen Grundprinzipien, von selbst ihre vormalige Lage wieder annehmen müssen. — Jeder Spieler, wenn er sich vorläufig blos einigermaassen mit der individuellen Behandlungsart dieses auch durch Leichtigkeit und Präzision des Anschlags zu rühmenden Instrumentes vertraut gemacht hat, ist sofort befähigt, noch nicht gehörte Effekte von divergirendsten Karakteren hervorzubringen; darin wenigstens stimmen alle von autorisirten Kennern bisher gefällte Urtheile überein, worunter *C. M. v. Bocklet's* Zeugniss den Ehrenplatz einnimmt; in der That eine vollgiltige Namensfirma, welche in solchen Angelegenheiten unbedingt respektirt zu werden jedenfalls gewärtig sein darf. — Darin mag nun auch der wackere Meister für 2jähriges Forschen, Zeit-, Mühe- und Kostenaufwand Trost, Beruhigung und wohlverdienten Lohn finden, wenn, wie leicht vorauszusehen, Unverstand, Brot- und Handwerksneid seine neue Erfindung zu berechnäffeln und bemängeln wagen sollte; ist doch solches das Loos von allem und jedem, was über den niedern Dunstkreis des herkömmlich Gewohnten, über die engbegrenzte Sfare des professionellen Horizontes sich erhebt, weil gerade eben die schlechten Früchte nimmer von Wespen u. dergl. benagt zu werden pflegen.

Oldenburg, im Oktober. Unsers Kapellmeisters, kön. gl. dänischen Professors und Mitgliedes mehrerer musikalischen Vereine, des Herrn *A. Pott* Thätigkeit zum Besten der Verbreitung der Tonkunst in und ausser unserer Stadt ist sehr bedeutend. Auf einer grossen Kunstreise im verwichenen Sommer liess er sein Virtuosenspiel auf der Violine in *Kopenhagen* drei Male am Hofe hören, unter Anderm am Krönungstage und Tags darauf. In *Stockholm* spielte er gleichfalls am Hofe und gab dort noch vier Konzerte, welche fast noch glänzender aufgenommen wurden, als vor neun Jahren. In *Upsala* brachten ihm die Studirenden nach seinem Konzerte ein grosses Ständchen. Auch in *Gothenburg*, wo er darauf sich öffentlich hören liess, erfreuete er sich des grossten Beifalls. An allen diesen Orten trug er theils eigene, theils fremde Kompozizionen vor; unter den letzten von Spohr, Beethoven, Prume, Mayseder u. s. w. — In seiner Vaterstadt *Northeim* gab er dann wieder, wie schon vor einigen Jahren, ein grosses Konzert zum Besten der Armen, und zwar in der Kirche, wozu die ganze Umgegend herbeiströmte. Dafür zeichnete ihn der dortige Singverein abermals durch eine Abendmusik aus. — Am 2. Oktober begann in unserer Stadt unter seiner trefflichen Leitung unsere musikalische Saison: diesmal nicht mit einem Konzert-, sondern mit einem Quartettabend, worin Mendelssohns Esdur-Quartett (bei Breitkopf und Härtel), Beethovens Emoll- und Onslows Ddur-Quartett mit Kontrabass ausgezeichnet zu Gehör gebracht wurden. Die erste Violine Herr Kapellmeister *A. Pott*, die zweite Herr Kammermusikus *Franzen*, Viola Herr Kammermusikus *Krollmann*, Violoncell Herr Kammermusikus *Grosse*, und Kontrabass Herr Kammerm. *Laue*. — Die Konzerte selbst werden erst im November ihren Anfang nehmen. Die Quartettunterhaltung, die grosse Freude gewährt, wird daneben fortgesetzt. Der hiesige Singverein wird zunächst diesen Winter Cherubini's Requiem, welches hier vor sechs Jahren so grosses Aufsehen erregte, von Neuem zur Aufführung bringen. Sie ersehen also daraus, dass unsere Aussichten auf musikalische Genüsse für diesen Winter recht erfreuliche sind.

Sommerstagione in Italien u. s. w.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Mestre. Gar nicht übel ging Ricci's Chiara di Rosenberg mit der Focosi, dem Tenor Giovanini, Bassisten Colla und Buffo Marconi.

Venedig (Teatro Apollo). Wiewohl die Frisch mit manchen guten Mitteln von der Natur zu ihrer Kunst ausgestattet ist, so gab sie doch die Sonnambula nicht nach Wunsch, welche Oper noch dazu von den Herren Pancani und Zanetti übel zugerichtet, nur Missfallen erregen musste. (Teatro S. Benedetto.) Hier ging die Lucia di Lammermoor mit der Olivier etwas besser.

Görz. Die Olivier machte auch hier als Lucia Glück. Mit ihr sangen der Tenor Pancani und die beiden Bassisten Zanetti und Rommy. Görz besonders gefiel sie in der Lucrezia Borgia, im Giuramento, mit der Frisch zur Seite, und in Bellini's Puritani, deren Musik sogar Furore gemacht hat!

Udine. Die Forconi, die Shaw, Manfredi und Giordani — ein gar nicht übler Sängerverein — machten mit Mercadante's Giuramento, der Musica grave wegen, ½, hiernach mit Rossini's Edoardo e Cristina blos ¼ Fiasco. Die Ronzi gab hierauf die Lucia di Lammermoor, wie man es von dieser rühmlich bekannten Sängerin erwarten konnte.

Triest. Das Auftheatro Mauronner gab vom 6. Juli bis Ende August folgende sechs Opern: Nina, Lucia di Lammermoor, Prigione di Edimburgo, Lucrezia Borgia, Norma, Capuleti e Montecchi. Sänger waren die Damen De Giuli und Gambaro, Tenor Zinghi, Basso generico

Torri, Buffo Hilaret. Die Nina gefiel am meisten; alle übrigen Opern gingen mehr oder weniger nicht am besten, wozu Unpässlichkeit der Virtuosi Vieles beitrug. Unter diesen steht die De Giuli mit ihrer schönen Stimme voran, und ohne sie wäre Alles noch weit schlechter gegangen.

Statistik der Sommeropern in Italien.

Die diesjährige Stagione estiva öffnete ungefähr 54 Theater der Oper (wovon das Lombardisch-Venezianische Königreich beiläufig $^1/_3$, der Kirchenstaat $^1/_4$ u. s. w. einnimmt), zählt fünf neue Opern (*Elisa Frances* in Rom, *Elisa di Montaltieri* in Sarzana, *Romilda* ed *Ezzolino* in Florenz, *Giovanni di Procida* in Lucca, *Cosme de' Medici* in Padua) und zwei neue Maestri (A. Basevi, Antonio Maglioni). Ein sehr seltener Fall in dieser Jahreszeit.

Von *Donizetti* (noch immer No. 1 unter den heutigen Maestri) wurden gegeben 14 Opern auf 32 Theatern: Lucia auf 9, Gemma und Furioso, jede auf 7, Marino Faliero auf 5, Elisir auf 4, Parisina und Roberto Devreux auf 3, Torquato Tasso und Olivo e Pasquale, jede auf 2, Anna Bolena, Esule di Roma, Belisario, Borgomastro di Saardam, jede auf 1.

Von *Bellini* 6 Opern auf 11 Theatern: Beatrice 6, Capuleti und Norma 3, Puritani und Sonnambula 2, Straniera 1.

Von *Mercadante* 6 Opern auf 8 Theatern: Giuramento, Riastri Rivali 2, Emma d'Antiochia, Vestale, Elisa e Claudio, Bravo 1.

Von *Rossini* 5 Opern auf 6 Theatern: Otello und Barbiere 2, Mose, Semiramide, Edoardo e Cristina 1.

Von *Ricci (Luigi)* 4 Opern auf 6 Theatern: Chiara di Rosenberg, Nuovo Figaro 2, Esposti, Chi dura vince 1.

Von *Ricci (Federico)*: Prigione di Edimburgo auf 3.

Von *Persiani*: Ines di Castro auf 3.

Von *Coppola*: Nina pazza per amore auf 3.

Von *Auber*: Muta di Portici auf 1.

Anmerkung. Ein für allemal sei hier bemerkt, dass in diesem Verzeichnisse mehrere wiederholte Opern von Maestri unterer Klasse auf dem Teatro Nuovo zu Neapel, mehreren Theatern im Königreiche Beider Sizilien u. s. w. als ganz unbedeutend meist übergangen werden; sie alle aufzuzählen lohnt sich der Mühe nicht, und strenge Genauigkeit wäre hier auch kein Leichtes. Jedenfalls kann man sich diese statistische Tabelle als die Hauptansicht des auf den mehr oder minder vorzüglichen Bühnen in der Stagione Geleisteten vorstellen, und wird gar nicht fehlen — beim dermaligen Stande der Dinge — die angegebenen Zahlen bei Donizetti, Bellini, Ricci (Luigi), den drei heutigen populärsten Maestri, um ein sehr Weniges zu vergrossern.

Aufforderung

an die plastischen Künstler zur Einsendung von Skizzen und Modellen

zu

Beethoven's Denkmal in Bonn.

Durch die erfreuliche Theilnahme, welche das Unternehmen, dem verewigten Beethoven in seiner Vaterstadt Bonn ein plastisches Monument zu errichten, in fast allen Gauen unsers deutschen Vaterlandes gefunden hat, ist diese Angelegenheit nunmehr so weit gediehen, dass unverzüglich zu ihrer technischen Ausführung geschritten werden kann.

Unserer ursprünglichen Idee gemäss, welche durch die allerhöchste Billigung Sr. Majestät, unsers allergnädigsten Königs, dessen eben so grossen als erhabenen Kunstkennern, eine unumstössliche Sanktion erhalten hat, eröffnet wir sonach hiermit einen Konkurs für alle plastischen Künstler, welche geneigt sind, ihr Talent diesem Gegenstande zuzuwenden, und laden sie ein, zuvörderst Zeichnungen zu dem in Rede stehenden Denkmal anzufertigen und solche bis zum 1. März 1841, portofrei bis zur Preussischen Grenze, an uns einzusenden. Unter den auf diese Weise und bis zu dem genannten Zeitpunkt eingehenden Skizzen sollen hierauf von Kompetenten, eigens hierzu zu ernennenden Preisrichtern die drei gelungensten namhaft gemacht und vorab jede derselben mit einer Prämie von zwanzig Friedrichsd'or honorirt werden, unter der Bedingung, dass die verschiedenen Verfertiger derselben solche nach ergangener Aufforderung in verjüngtem Massstabe modelliren und dem Comité nach Verlauf einer noch zu bestimmenden Zeit ebenfalls einsenden. Nach einer neuen Prüfung wird sodann unter diesen dreien eine definitive Wahl getroffen und dem Künstler, auf dessen Werk sie fällt, eine Prämie von 300 Thalern in Gold zugesichert. Damit bei der Beurtheilung der Zeichnungen völlig unparteiisch zu Werke gegangen werden könne, werden die Herren Einsender ersucht, jeder die seinige mit einem Motto zu versehen und dieses auf einem versiegelten Zettel, welcher inwendig den Namen und Wohnort des Künstlers enthält, zu wiederholen.

Folgende Bemerkungen glauben wir, da sie auf die Arbeit selbst von Einfluss sein dürften, noch hinzufügen zu müssen.

1) Es steht fest, dass das Denkmal oder vielmehr die Statue, als der wesentlichste Theil desselben, nicht in Marmor, sondern in Erz ausgeführt werden soll.

2) Die Summe, über welche wir mit Anfang des nächsten Jahres werden verfügen können, beläuft sich auf circa 13.000 Thaler Preuss. Cour., abgesehen davon, dass von mehreren der bedeutendsten deutschen und europäischen Hauptstädte noch Beiträge angekündigt sind und mit Zuversicht erwartet werden dürfen.

3) Ueber die Stelle, auf welcher das Monument stehen wird, kann für jetzt noch nichts Bestimmtes mitgetheilt werden, indem hierzu die allerhöchste Entscheidung Sr. Majestät des Königs abgewartet werden muss. Sobald indess diese erfolgt ist, werden wir nicht ermangeln, auch über diesen Punkt nähere Mittheilung zu machen.

Bonn, im Oktober 1840.

Das Comité für Beethoven's Monument:

Breidenstein, Präsident. *de Claer. Graf v. Fürstenberg-Stammheim. Gerhards. Kimmel. Fr. Lessl. L. Mertens. Noggerath. v. Salomon. Walter.*

Feuilleton.

Herr *S. Thalberg* hat bereits eine neue Kunstreise angetreten, auf welcher der gefeierte Virtuos über München, Stuttgart, Weimar, Leipzig, Dresden, Breslau und Warschau zu gehen gedenkt. Jede der Residenzen haben wir Bedauung, ihn in Leipzig zu sehen und zu hören.

Herr Musikdirektor und Professor *Breidenstein* in Bonn hat vom Prinzen *Albert* von Sachsen-Koburg-Gotha, den er früher in der musikalischen Komposizion unterrichtete, eine goldene Dose als besondere Anerkennung seiner Bemühungen erhalten.

Am 1. November, dem Vorabende des Festes aller Seelen, wurde in München unter Lachner's Leitung *Händel's Alexanderfest* mit grossem Beifalle von einem Personale von 300 Theilnehmern aufgeführt. Es wird besonders hervorgehoben, dass sonst dergleichen grosse Aufführungen gewöhnlich sehr kalt aufgenommen wurden, während sich diesmal der grosste und allgemeinste Enthusiasmus kund gab.

Am 1. November fand ein eben so interessantes als glänzendes Festkonzert in der grossen Oper zu Paris Statt, eine Nachahmung der teutschen Musikfeste. Unter Berlioz's Leitung wurden aufgeführt: Erster Akt aus Gluck's Iphigenia in Tauris; — Stücke aus dem Requiem von Berlioz; — Stücke aus Athalia von Händel; — Stücke aus Berlioz's Sinfonie Romeo und Julie; — Madrigal von Palestrina (ohne Begleitung); — Militärsinfonie von Berlioz, komponirt zur feierlichen Bestattung der Julius-Kämpfer in dem für sie errichteten Denkmale. — Die Zahl der Ausführenden belief sich auf 450. — Leider wurde durch den brutalen Angriff des Herrn Bergeron auf Herrn de Girardin eine unangenehme Störung herbeigeführt; was jedoch nicht hieher gehört.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird in Kurzem mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Hans Sachs,

komische Oper in drei Acten,

nach *Deinhardstein's* dramatischem Gedicht frei bearbeitet von *Ph. Reger,*

Musik von

Albert Lortzing.

Diese mit dem grössten Beifall hier aufgenommene Oper erscheint bei uns in vollständigen Klavierauszuge, in einzelnen Nummern, so wie in den gewöhnlichen Arrangements.

Leipzig, im November 1840.

Breitkopf & Härtel.

In Commission bei **J. Wunder** in **Leipzig** erschien:

Cölner Rheinlied

„Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein!"

für Männerquartett

componirt von

Gustav Rain.

Preis: 6 Ggr.

Dasselbe für eine Singstimme mit Pianoforte, auch im Chore zu singen. ¼ Ggr.

Notiz und Bitte.

Meinen hochverehrten musikalischen Gönnern und Freunden, so wie meinen sonstigen Herren Korrespondenten zeige ich hiermit ergebenst an, dass sie mich hinfort nicht mehr in Jena, sondern auf der Pfarrei Wichertsdorf bei Apolda unweit Jena, 2 Stunde weit von der Weimar-Naumburgschen Strasse gelegen, zu suchen haben werden. Briefe an mich aus entfernteren Gegenden erbitte ich mir über Jena P. R., Bücher- und Musikaliensendungen durch die verehrliche Crocker'sche oder Hochhausen'sche Buchhandlung daselbst.

***Dr.* Keferstein**, Mitglied verschiedener gelehrten und musikalischen Gesellschaften und Vereine.

NOVA

von

Falter und Sohn in München,

königl. b. Hof-Musikalien- und Musik-Instrumenten-Handlung, Residenzstrasse No. 7.

	Fl.	Kr.	Thlr.	Gr.
Drobisch. C. L., Offertorium (Domine Deus salutis), für Mezzo-Sopran mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass, 2 Oboen oder Clarinetten und 2 Hörner. Op. 55.	1	30	—	22
— — Graduale (Ad te Domine), für Sopran und Alt-Solo, mit Chor, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel, Oboe oder Clarinette, 2 Hörner und Fagott. Op. 56	2	24	1	8
— — Missa Solemn. in D. No. 42 der gedruckten Messen, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass, 2 Flöten, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Trompeten, Pauken und Orgel. Op. 57	7	30	4	4
— — Graduale (Benedicam Dominum), für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Contrabass und Violoncello (2 Clarinetten und 2 Hörner ad libit.) und Orgel. Op. 59	1	48	1	—
— — Veni sancte Spiritus, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, 3 Posaunen ad libitum. Op. 49	1	57	1	2
— — Pastoral-Messe No. 45 der gedruckten Messen, nebst Graduale und Offertorium, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel, 1 Flöte, 1 Oboe oder C Clarinette, 2 B Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken. Op. 44				
Ett. C., Lateinische Messe für Advent und Fasten, für 4 Singstimmen mit Begleitung der Orgel.	—	54	—	12
— — Requiem in C moll, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Orgel, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Trompeten und Pauken obligat, 3 Posaunen ad libitum	3	36	2	—
Kunz, M. K., Aufzüge, Zwischenspiele, Menuette, Gigue und Polonaise bei dem Maskenzuge der Künstler in München 1840 aufgeführt für Pianoforte. Op. 4	—	54	—	12
Meyer. K., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 1. Romanze. No. 2. Gedenke mein. No. 3. Erinnerung. No. 4 Sängers Wanderlied. No. 5. Frisch gesungen. No. 6. Morgenlied	1	3	—	14
Petzmayer. Joh., Sechs Steyer-Ländler für Pianoforte	—	36	—	8
Reuter. G. V., Lateinische Messe in C für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncello, Contrabass und Orgel, dann 2 Hörner, Trompeten und Pauken ad libitum. Op. 53	3	42	3	4

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. № 48. 1840.

Adolph Hesse

Sinfonie No. 5 für Orchester. Op. 64. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Stimmenausgabe. Pr. 4 Thlr. 12 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wenn das Publikum sich in irgend einem Fache einen Liebling gewählt hat, so haben alle, die in demselben Fache arbeiten, einen schweren Stand. Dies ist schon dann der Fall, wenn gewisse äussere Umstände die Bevorzugung herbeiführten. Hat hingegen der zum Liebling erhobene Mann Kraft und Nachdruck in sich selbst; steht er in seinen Eigenthümlichkeiten von der einen Seite der Geschmacksrichtung der Zeit und ihrem unklaren, aber lebendigen Verlangen nach irgend einer Neuerung oder Umgestaltung eben so nahe, als er von der andern Seite in geistiger Fülle, Klarheit und Sicherheit über ihr steht, wodurch er die Gegenwart nicht nur mächtig fasst, in ihr inneres Leben greift, es aus dem Traume der Dämmerung ans Licht des Tages ruft und sie fordert, sondern sie im Wesentlichen sogar noch veredelt; so muss der Stand aller Andern, die auf demselben Felde sich anzubauen berufen fühlen, doppelt schwer werden. Setzt sich der neue Bearbeiter in die Reihe der Nachahmer des Gefeierten, so hat er sich selbst seine untergeordnete Stellung angewiesen; betritt er dagegen einen andern Weg, so fragt es sich immer, ob die Mehrzahl Lust hat oder es nur der Mühe werth hält, ihm zu folgen. Sie thut es sicher nicht, wenn der von dem beliebten verschiedene Weg nicht hinlänglich geebnet und bequem genug gemacht wurde, und wenn die Gegend, wohin er führt, nicht besondere und starke Reize gewährt. Diese Erfahrungen haben sich, seit Beethoven's gewaltiger Genius die Krone der Herrschaft trägt, so oft bestätigt, dass wir nur daran zu erinnern haben. Oft trifft es sich dann, dass sogar im Enthusiasmus für das Eine, so recht er an sich ist, die stillere Schönheit selbst, gerade um ihrer ungeschminkten und von jener bedeutend abweichenden Art willen, ihr an sich Reizendes verliert, nicht der Sache nach, sondern der Stellung wegen. Das lässt sich nicht ändern, und eben darum muss es gut sein, so viele vorübergehende Ungerechtigkeiten, willenlos verübt, dabei mit unterlaufen mögen. Jeder Enthusiasmus, der frei aus dem Innern sich hebt, ist nicht allein erhöhter Lebensgenuss der Gegenwart, sondern er dient auch dazu, die Vortheile der bevorzugten Richtung weiter zu verbreiten zur Erhebung geistig kräftiger Vielseitigkeit; er ist ein Sporn zum Vorwärtsgehen, und wir haben uns Glück zu wünschen, dass es eine solche Grösse ist, die den Enthusiasmus entflammte. Das ist es auch, warum dieser Enthusiasmus wirklich gefördert hat und bedeutend. Es ist mit den Sinfonieen so weit gekommen, dass jeder Verfasser einer neuen es sich schon für eine Ehre anrechnen darf, wenn sie nur an irgend einem andern Orte, als der Stadt seiner Wirksamkeit, gefällt, und für eine grosse Ehre, wenn sich eine tüchtige Verlagshandlung zum Drucke derselben entschliesst, was auch in der That nichts Geringes ist, da solche Ausgaben nur aus Liebe zur Kunst und selbst im glücklichen Falle kaum des Vortheils willen unternommen werden können. Es muss also ein sinfonisches Werk, das zum Drucke gelangt, mindestens einen achtungswerthen Theil der Kenner für sich haben, damit wohlwollenden Verlegern solcher Werke, bei denen auf einen zahlreichen Absatz schon der Natur der Sache nach nicht zu rechnen ist, doch die Zuversicht bleibt, dadurch etwas zum Besten der Kunst und der Künstler gethan zu haben. Es folgt aber daraus von selbst, dass auch der Künstler, der eine solche Tondichtung unternimmt, keinen andern Antrieb zur Verwirklichung eines solchen Werkes kennt, als den der Kunst- und Ehrliebe. Um so nothwendiger in mehrfacher Hinsicht ist die Beachtung solcher Werke. Haben wir auch keineswegs zu befürchten, es werde bei ungerechter Vernachlässigung solcher und ähnlicher Leistungen der Eifer dafür unter uns entschlafen, denn der Teutsche hat es nur zu oft beglaubigt, dass er vor allen andern Völkern einzig aus Liebe zur Sache lebenslang treu alle seine Kräfte anzustrengen vermag, ohne eine äussere Anerkennung geschweige einen andern Gewinn als die Ehre der Selbstachtung dafür zu haben, so ist doch jeder Ehrenmann sich selbst schuldig, dass er das Ehrenwerthe ehrt, wo er es findet. Dennoch wollen wir hier nicht die Gelegenheit ergreifen, von sinfonischen Handschriften teutscher Künstler zu reden, die des Druckes werth sind, vielmehr wollen wir es nicht unbemerkt lassen, dass es nicht zu wenige Ehrenverlagshandlungen gibt, die in der letzten Zeit manche grosse Sinfonie der Teutschen veröffentlichten; namentlich hat die Breitkopf-Härtelsche Verlagshandlung in kurzer Zeit deren drei herausgegeben. Es ist dies alles Dankes werth. Würden die Orchesterdirektionen den Herren Verlegern die Ausgabe solcher Werke weniger erschweren, was durch

Ankauf eines Exemplars für jedes Institut leicht zu ändern ware, so würden wir sicher weit öfter, als es geschehen kann, über Ausgaben in diesem Fache tondichtender Thätigkeit zu berichten haben, die Teutschland Ehre machen müssten. Es ist schon gesagt worden, dass es weder an dem Fleisse unserer Komponisten noch an der Bereitwilligkeit unserer Verlagshandlungen, deren vorzüglichste vielmehr alles Mögliche dafür thun und sogar einige Opfer nicht scheuen, sondern an einer gar zu grossen Genügsamkeit vieler Direktionen liegt. Und doch haben wir solche neue Werke guter Art höchst nöthig; man sollte sie also besser beachten. Allerdings haben wir unsere Heroen dieses Faches, die in aller Welt gelten und bleiben werden; aber man bedenke, dass man obgenannten zu dem Gekannten auch mitunter Neues verlangt der Mannichfaltigkeit wegen, und dass man sich nicht durch zu häufigen Gebrauch selbst für das Schönste abstumpfe, was doch wohl möglich sein könnte. Ferner bedenke man, dass auch der grösste Heros der Kunst das ganze Bereich derselben durchaus nicht zu erfüllen vermag, so dass Keinem mehr eine wahrhaft vortreffliche und reizende Leistung gelingen könnte. Dawider spricht alle Erfahrung. Oder wollten wir die tüchtigsten Werke jetzt noch lebender und thätiger Tonsetzer entbehren? Gewiss nicht! Wir würden sonst unsere eigenen Genüsse und Erhebungen verkümmern. Wir brauchen die Männer nicht erst namhaft zu machen, die auch nach Beethoven alle Freunde der Tonkunst auf eigenthümliche Art entzückt haben und noch entzücken. Ist nicht Jeder Beethoven, so ist er doch ein Anderer, welcher der Sache auch wohl eine neue Seite abgewinnen kann, die an sich erquicklich ist und durch den Wechsel der Genüsse die Lust am Gewohnten echter Art wieder hebt und würzt. Jedes Feld, worauf nichts Neues erzeugt wird, geht verloren und die Empfänglichkeit für diese Art Genüsse muss immer geringer werden bis zum endlichen Erlöschen. Davon zeugt die ganze Geschichte. So gebrauche man denn auch das Neue, sobald es in seiner Art gut ist, denn die Gegenwart und die Lebenden haben ein Recht an uns, das wir ihnen nicht versagen sollen, so lange wir es wirklich mit der Kunst gut meinen. Und so sind wir denn der Ueberzeugung: Jeder Direktor eines Orchesters sollte es sich zur Aufgabe machen, jedes veröffentlichte Werk von namhafter Bedeutung kennen zu lernen, es gewissenhaft mit den Seinen einüben und es wenigstens einmal vor dem Publikum zu Gehör bringen, damit sich der Lebende am Leben der Gegenwart versuche und daran sich erhebe, was nicht allein durch Gelingen, sondern selbst durch theilweises Misslingen geschieht. Greift es durch, wie so manches Neue durchgriff, so haben wir einen Genuss mehr, der Wiederholung fordert; ist es nicht, so haben wir an Liebe für das Gekannte und an Genuss durch dasselbe gewonnen, also stets gewonnen, die Sache mag sich vor dem oft unerforschlichen Richterstuhle des einen oder des andern Publikums gestalten, wie sie will und kann.

Wir können aber nach der vor uns liegenden geschriebenen Partitur versichern, dass das Werk ein tüchtiges und an sich ehrenwerthes ist. Die ganze Arbeit zeugt von Erfahrung und Umsicht. Die Instrumentazion ist voll, gewandt und wirksam. Durch Verbindung und Trennung der mancherlei Instrumentaltonfarben werden nicht selten die besten Effekte hervorgebracht, ohne dass irgend einem Instrumente mehr zugemuthet wird, als es bei guter Behandlung, wie man sie jetzt und längst in guten Orchestern voraussetzen darf, mit Bestimmtheit zu leisten vermag. In Erfindung ist diese Sinfonie ohne Vergleich selbständiger als alle seine früheren. Bekanntden Neuern, Spohr zum Vorbilde gewählt. Abgesehen davon, dass dieses Vorbild kein geringes ist, so ist es doch immerhin ein erwünschter Fortschritt zum Höheren oder dichterisch Achtungswerthen, wenn nach gehöriger Musterbildung das eigene Selbst hervortritt, wie hier. Kommt auch enharmonischer Wechsel nicht selten, vielleicht für manches Auge zu oft vor, so ist doch das nicht das eigentlich Spohr'sche, was mehr in chromatischen Färbungen der Mittelstimmen und in gewissen weichen Melodiewendungen liegt, welche hier nicht vorkommen; selbst dann, wo durch reich Modulatorisches gewirkt wird, ist die Verwebung doch keine eigentliche Nachahmung der Spohr'schen Weise, sondern nur eine solche, die als eine individuell verwandte für sich stehen gelernt hat. Dieses Individuelle zeigt sich in der ganzen Anlage und Verbindung der Sätze, nicht minder in der durchaus tüchtigen Durchführung derselben. Dass sich darin Ordnung und Zusammenhang bei allem Unerwarteten und angenehm Beschäftigenden nicht vermissen lassen, will uns gerade als etwas nicht ganz Uebles einer Dichtungsweise erscheinen, die den Weg ihrer Wohlgefälligkeit in treuer Pflege und schöner Behauung eines schon kultivirten Bodens sucht und liebt. Kurz wir haben diese Sinfonie mit grossem Vergnügen gehört, wie wir sie jetzt mit Vergnügen gelesen haben. Wo sie bis jetzt vorgetragen wurde, als z. B. in Leipzig und in Kassel, hat sie sich auch eines lebhaften Beifalls des Publikums zu erfreuen gehabt, was sich an andern Orten auch wohl wiederholen wird. Wir wünschen ihr gute Verbreitung. Sie ist bereits in folgender Bearbeitung in derselben Verlagshandlung erschienen:

Sinfonie No. 5 u. s. w. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Komponisten. Op. 64. Preis 1 Thlr. 16 Gr.

Sie wird in dieser Gestalt sehr angenehm beschäftigen und unterhalten. Die Bearbeitung ist gut, wie man sich denken kann. Wir hörten sie auch auf dem Pianoforte mit Genuss.

Nachrichten.

Leipzig, den 20. November 1840. Bevor wir in der Besprechung der öffentlichen hiesigen Musikleistungen fortfahren, wollen wir diesmal mit wenigen Worten zweier Künstler, der Herren Prof. *J. Moscheles* und

Oberst *Alexis Lwoff*, Adjutant des Kaisers von Russland, gedenken, deren Anwesenheit in Leipzig wir ausgezeichnete Kunstgenüsse verdanken. Leider hatte Herr Moscheles, den an ihn ergangenen dringenden Aufforderungen, in einem unserer Gewandhaus-Konzerte zu spielen, aus Mangel an Zeit nicht entsprechen können, und es entging somit unserm musikliebenden Publikum ein Genuss, auf den es sich lange schon Hoffnung gemacht und gefreut hatte. Um diesen Verlust soviel wie möglich auszugleichen, war Herr Dr. Mendelssohn-Bartholdy so gütig, eine bedeutende Zahl hiesiger Kunstfreunde am 19. Oktober dieses Jahres zu einer grösseren musikalischen Privatunterhaltung im Saale des Gewandhauses einzuladen, an welcher Theil zu nehmen auch uns freundlichst gestattet wurde. Wir hörten darin: Ouverture No. 1. und 2. zu Leonore von Beethoven; den 42sten Psalm von Mendelssohn-Bartholdy; Hommage à Handel von Moscheles, gespielt von ihm und Mendelssohn; Ouverture zu den Hebriden von Mendelssohn-Bartholdy; Konzert für Pianoforte (G moll) von Moscheles, von ihm meisterhaft vorgetragen; Konzert für 3 Pianoforte von Seb. Bach, vortrefflich gespielt von Moscheles, Mendelssohn und Frau Dr. Klara Schumann geb. Wieck. — Man kann sich wohl denken, welch hohen Genuss der Vortrag so vortrefflicher Stücke und die Leistungen solcher Künstler bieten mussten.

Am 8ten November dieses Jahres wiederholte sich eine solche Einladung, da Herr Oberst A. Lvoff sich freundlich erboten hatte, vor einem grossern ausgewählten Kreise spielen zu wollen. Diese ausgezeichnete musikalische Unterhaltung ist in der vorigen Nummer dieser Blätter bereits ausführlich besprochen worden, und wir fügen hier nur noch hinzu, dass uns schon früher an andern Orten die Freude wurde, Herrn Lvoff auch als Quartettspieler zu hören, und wir ihn als solchen noch weit höher stellen, denn als Konzert- oder Solospieler. In dem Quartettspiel können natürlich Tiefe und Originalität des Geistes, der Reichthum eines poetischen Gemüthes, Eigenschaften die Herr Lvoff vorzugsweise in hohem Grade besitzt, noch weit entschiedener und wirksamer hervortreten, als in dem doch immer mehr auf Glänzen durch Virtuosität berechneten Solo- oder Konzertspiel. Wir haben ihn damals unter mehrern andern bedeutenden Stücken z. B. einige Quartette von Mendelssohn-Bartholdy und dessen Oheim, so auch Quartette von Jos. Haydn, hinreissend, ja fast unnachahmlich schön spielen hören, und werden den tiefen Eindruck, den gerade hierbei sein Spiel auf uns gemacht, gewiss nie vergessen.

Freitag am 13. November hat auch der Musikverein Euterpe seine Versammlungen wieder begonnen. Es wurden in dem ersten Konzerte ausgeführt: Ouverture und Introdukzion zu Jessonda von Spohr. Konzert für Violine von F. David, vorgetragen von Herrn Uhlrich. Arie aus der Schöpfung von Jos. Haydn, „Mit Würd' und Hoheit angethan," gesungen von Herrn C. Pielke. Ouverture zu Euryanthe von K. M. v. Weber, und Sinfonie von L. v. Beethoven (No. 2. D dur). In der Introdukzion zu Jessonda wirkte, der Ankündigung zu Folge, das Personal der Singakademie des Herrn Nehrlich mit. Dies Gesangsinstitut ist, wie wir hören, seit Kurzem erst hier entstanden, es wäre daher unbillig, an seine Leistungen jetzt schon hohe und strenge Anforderungen zu machen, wie denn auch die diesmalige Leistung, besonders in Bezug auf reine Intonazion, Sicherheit und Festigkeit gar Manches zu wünschen übrig liess. Das sind jedoch alles Dinge, die erlernt werden müssen und auch zu lernen sind, freilich wohl besser privatim als öffentlich, weshalb wir auch vor zu zeitigen öffentlichen Produkzionen wohlmeinend warnen möchten, da diese, bei noch nicht geboriger Sicherheit in den ersten Elementen, der weitern Ausbildung eher schaden als nutzen werden. Zu rühmen jedoch ist die klare, reine, deutliche Aussprache, welche wir durchgehends bei den Mitgliedern dieses Gesangvereins zu bemerken Gelegenheit hatten. Herr Uhlrich, welcher dasselbe Violin-Konzert bereits im ersten Gewandhaus-Konzerte dieses Winters, wie von uns berichtet wurde, mit vielem Beifall spielte, führte es diesmal fast noch freier und sicherer aus, und erntete wiederholt grosse Anerkennung. Der Vortrag der Arie von Haydn durch Herrn Pielke war nicht vorzüglich, und wir müssen dem jungen Sänger eben auch rathen, in der Uebernahme und öffentlichen Produkzion grösserer Gesangpartieen zur Zeit noch recht vorsichtig zu sein.

Die Ausführung der Ouverture zur Euryanthe und der Sinfonie von Beethoven war recht lobenswerth, wie denn überhaupt die vorkommenden Orchesterleistungen immer viele Anerkennung verdienen und erhalten.

Unsere geehrte Konzertdirekzion hat auch in diesem Winter wieder einen Zyklus von Abendunterhaltungen veranstaltet, in welchen vorzugsweise Kammermusik im engern Sinne ausgeführt wird. Die erste dieser Unterhaltungen fand am 14. November dieses Jahres im grossen Saale des Gewandhauses statt und brachte uns: Quartett von Jos. Haydn (B moll), vorgetragen von den Herren Konzertmeister David, Klengel, Eckert und Wittmann. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell von Mozart (G moll), vorgetragen von den Herren Musikdirektor Dr. Mendelssohn-Bartholdy, Konzertmeister David, Eckert und Wittmann. Quintett von Onslow (No. 21.), vorgetragen von den Obengenannten und Herrn Kammermusikus Griebel aus Berlin. Grosses Trio von Beethoven (Op. 70. D dur), vorgetragen von den Herren Musikdirektor Mendelssohn-Bartholdy, Konzertm. David und Kammerm. Griebel.

Alle diese vorzüglichen, gut gewählten Stücke wurden ausgezeichnet und mit grossem Beifall vorgetragen; am meisten wirkten das schöne Quartett von Mozart und das herrliche Trio von Beethoven; in dem letztern besonders brachte das Meisterspiel Mendelssohns, verbunden mit den trefflichen Leistungen der Herren David und Griebel, wahrhaften Enthusiasmus hervor, und wir wollen nicht leugnen, dass wir das Trio in solcher Vollendung gehört zu haben uns nicht erinnern können.

Wir freuen uns sehr auf die Fortsetzung dieser Unterhaltungen, die vorzugsweise bestimmt zu sein

scheinen, den gebildetsten Kunstfreunden die gewähltesten und feinsten Kunstgenüsse zu bieten. ½.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Athen. Nach den grossen Musiken einer Norma und eines Belisario schien Coppola's Nina gar zu klein, bei alldem gefielen die Basso und die Herren Polani, Rota und Zanini. Wiederholt wurden: Sonnambula, Beatrice di Tenda, Belisario. — Die italienische Sängergesellschaft ist nach Smirna (s. d.) abgegangen.

Barcelona. (Liceo Filarmonico-Dramatico de Isabel II.) Die aus Lissabon nach Italien zurückkehrende, rühmlich bekannte Sängerin Ferlotti wohnte am 13. Juli Morgens einigen von den weiblichen Zöglingen Aquilo, Ferrer, Alban dieses unter der Leitung des Maestro D. Mariano Obiols stehenden Instituts vorgetragenen Solfeggien und Gesangstücken bei, trug auch selbst mit eigener Pianofortebegleitung zwei Stücke meisterhaft vor. Ebendaselbst liess sich Abends Herr Louis Anglois, ein trefflicher Kontrabassist, mit ungemein starkem Beifall hören. Die hiesige Zeitschrift El Heraldo nennt ihn in ihrer 31. Nummer vom 16. Juli d. J.: Luis Anglois primer contrabajo europeo, caballero de la orden del Cristo en Portugal.

Benannte Zeitschrift enthält in ihrer 35. Nummer vom 30. Juli d. J. eine Lobrede auf Meyerbeer. Gleich Anfangs wird er das Haupt einer Schule genannt, die zum Typus den Ruhm und die Unsterblichkeit hat. Unter andern wird gesagt: „Wenig Genies haben ein musikalisches Drama erzeugt; unter diese rechnet man den Don Juan von Mozart, dem Shakespeare der Musik, dem ungeheuern Mann (*hombre mostruo*). Nach Mozart empfing das musikalische Drama neues Leben und Ruhm von Meyerbeer.“ Gleich darauf heisst es: „Meyerbeer hat verschwistert (*hermanado*) teutsche Solidität mit der Popularität der italienischen Melodiker, er hat Mozart's Wunder hervorgebracht (*ha reproducido el milagro de Mozart*).“ Wer sollte es aber glauben, in dieser ziemlich langen Lobrede, gedruckt im Juli 1840, ist blos vom Crociato und Robert le Diable die Rede!

In den beiden Nummern 39. 40 (vom 13. und 16. August d. J.) enthält dasselbe Blatt einen P. L. Gallego unterzeichneten Artikel, welcher darauf dringt, eine spanische Nazionaloper zu gründen. In der 40. Nummer wird auch von einer noch nicht zwanzig Jahr alten Prima Donna auf dem Theater zu Coruña, Namens *Gabriela Gamarra* gesprochen, die eine ausgezeichnete Sängerin sein soll; ihr sentimentaler Gesang wird besonders gelobt.

Den 1. August wurde das neue Theater, unter dem Namen Liceo de Isabel II, mit Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet. Musik und Sänger (die Albertini, Virgili, die Scannavino, Tenor Boeri und Bassist Battaglini) erfreuten sich der besten Aufnahme, besonders die Albertini. In Ricci's Prigioni di Edinburgo gefiel die Musik nicht, wohl aber die beiden Prime Donne Favola und Assandri nebst dem Buffo Regini. Rossini's Otello, mit der Assandri, Bonfigli und Balzer machte im September Fiasco; die Assandri war unpässlich, Bonfigli (Lorenzo) auf der Neige, erhielt Beifall.

Cadix. Donizetti's Roberto d'Evreux mit den beiden Damen Francheschini-Rossi und Fanti, den Herren Conforzini und Santarelli, ging mit vollen Segeln.

Havanna. Die unter der Rubrik *Mailand* im vorigen Frühlingsbericht vorläufig besprochene Operngesellschaft, welche nach dieser Hauptstadt der Insel Cuba abgereist war, ist vollständig: Prime Donne assolute: Eufrasia Borghese (Bourgeois), Isabella Ober; Comprimarie (Neben-Prime Donne: Dall' Aglio und Marozzi; Seconde Donna Bulgarelli; Primo Tenore assoluto Celestino Salvatori; Primi Bassi Strazza und Alessandro Cecconi; Primo Buffo Alessandro Torri; Secondo Basso Montegre; Istruttore de' Cori Voisel; Primo Violino Direttore d'orchestra Michaele Rapetti; Maestro Direttore Lauro Rossi.

Der seit diesem Jahre aus diesen Blättern bekannte Operndichter und Maestro Solera liess in der Mailander Zeitschrift Pirata, vom 7. August d. J., der Ankündigung der Abreise dieser Gesellschaft Betrachtungen vorausgehen, die so beginnen: „O übermenschliche Seelen (*mente*) von Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante! Für Euch erschallt gross und ruhmvoll der Name dieser heiligsten Erde. Italien, von Sismondi, aus Herzens- und Kopfdummheit, „das Land der Verstorbenen“ genannt, verbreitet noch immer die Waffen des Friedens, wie eines Tages die Schrecken des Krieges, nach dem ganzen Weltkreis. Von den adriatischen Lagunen nach den Pyramiden, von den Alpen nach Haiti, spricht man (*ragionasi*) von dieser reinsten Luft, von diesem allerblühendsten Garten, von diesem lautersten Himmel, von den Eingebern (*ispiratori*) immer neuer Melodieen. Orfeus Wunder erneuern sich u. s. w.“ Welch eine erbauliche Lektüre für Herrn Nicolai!

Havanna hat zwei Theater; hier ist blos die Rede vom grossern, welches eine besondere Erwähnung verdient. Dieses von einem Mailander Architekten entworfene Gebäude ist kaum dritthalb Jahr alt, und imponirt dem Auge sowohl durch seine äussere Majestät und Pracht, als durch seine innere schöne Architektur. Ausgenommen S. Carlo und die Scala, übertrifft es an Grösse alle übrige Theater Italiens, und fasst zum Tanzsaal umgeschaffen über 7000 Menschen. Es hat fünf Gallerieen mit Logen, und eine obere Gallerie; die erste Gallerie besteht aus 28, die zweite aus 29 und die drei übrigen aus 30 Logen; jede Loge kann 20 Personen aufnehmen. Das Parterre ist etwas rund, und an jeder Stelle akustisch. Ein grosser Kronleuchter mit Bronzearbeiten und 185 Kristalllampen beleuchtet das Theater, dessen Zierrathencichthum auf den grossen Wohlstand dieser Hauptstadt schliessen lässt. Ueberall ist die grösste Reinlichkeit sichtbar; Kaffeezimmer, Speisesale, Billard und andere Bequemlichkeiten fehlen nicht. Bei der Vorstellung einer italienischen Oper versieht hier eine Kompagnie von 80 Mann die Wache. Ueberraschend ist der Anblick dieses Theaters, eine halbe Stunde bevor

M. zu einem reizenden Wohllaut gebildet wurde *). Allein wie wenig eignet sich das alles, ihm den Namen eines Dichters zu verschaffen, der nur den Auserwähltesten der Auserwählten gebührt. Ihm fehlt es durchaus an jener Energie und Elasticität des Geistes, durch die allein ein poetisches Werk erschaffen und zur Harmonie gestaltet werden kann. Statt der Charaktere giebt er nur Namen, mit Eigenschaften, die gleichsam über sie geworfen sind wie ein Gewand, ohne eins zu seyn mit den Personen. Ja, oft wollen sich diese Gewänder nicht einmal recht mit ihnen vertragen, und sie nehmen sich darin aus wie Kinder in den Weihnachtskleidungen, die ihnen einen schwerfälligen Gang machen. Statt des Pathetischen giebt er Kostbarkeit, statt des Witzes überfirnisste Gedanken. Nicht einmal Handlung ist in seinen Stücken, und seine Personen sind auch meistens zu zart, als dass man etwas anders von ihnen erwarten dürfte, als Reden. Von dem Romantischen scheint er keine Ahndung gehabt zu haben und von seinem Geschmack überhaupt giebt der glaubhafte Umstand die ungünstigste Idee, dass er die Klassiker Griechenlands nicht schätzte **). — Man lese seinen Titus, seinen Artaxerxes, seine Dido u. s. w. und man wird gestehen müssen, dass Burney, der M. persönlich kannte, sehr Recht haben mag, wenn er in seinen Reisen (S. 267.) sagt: „Metastasio lacht über alle poetische Begeisterung, und macht ein Gedicht eben so mechanisch, als ein Schuster seinen Schuh, zu welcher Zeit es ihm einfällt, und ohne andere Veranlassung, als wenn ers bedarf. Er schreibt nie, als wenn er (von aussen her) dazu genöthigt ist."

Ich führe diese Notiz des Engländers keineswegs deshalb an, weil wir ihrer bedürften, um über Metastasio auf das Reine zu kommen, sondern nur um meine aphoristischen Bemerkungen über ihn auch historisch darzuthun für diejenigen meiner Leser, denen etwa Metastasio's Name noch zu heilig seyn sollte, um irgend einen Zweifel über ihn sich zu erlauben.

Sehen wir nun besonders auf die Clemenza di Tito, so drängt sich uns sogleich die Bemerkung auf, dass Mozart, um eine wahrhafte Oper zu geben, das ganze Werk umgestalten musste, und das hat er denn auch mit aller poetischen Willkührlichkeit gethan, die ihm zu Gebote stand. Dieser Titus, der bey dem Dichter eine verschwimmende Weichlichkeit, ja, wenn man es strenge nehmen will, nicht einmal eine Person, sondern eine blosse Sache ist, erhält hier von der Musik den Charakter sanfter Liebenswürdigkeit, Vitellia, die im Stücke selbst schon einigen Anlauf macht, um sich zur Erhabenheit zu steigern, welches ihr

*) Er war erst fünf Jahre alt, als er schon eine solche Fertigkeit besass, ex tempore in Versen zu sprechen, dass ihn Gravina öfters auf den Tisch setzte, um einen Improvisatore abzugeben. S. Karl Burneys musikalische Reisen, übersetzt von Bode, Hamburg, 1773.

**) Er erklärt sich darüber in seinen annotazzioni sopra tutte le tragedie e comedie Greche mit seltner Offenheit. Man vergleiche auch die angeführten Reisen, (S. 267.) welches Werk überhaupt bekannter zu seyn verdiente, da der Verfasser ein achtungswerthes Streben zeigt, deutsche Musik kennen zu lernen und zu schätzen, und wir durch ihn ausser andern nicht unbedeutenden Notizen, manche interessante Nachricht von den trefflichen Musikern Gluck, Hasse u. s. w. erhalten, deren Werke hoffentlich nie vergessen werden können. — (Der erstere ist, besonders seit seiner Iphigenie, bekannt genug, von dem zweyten mag hier auch noch die glaubhafte Anekdote, die Burney nicht mitanführt, ihren Platz einnehmen, dass die Prinzessin Pignatelli, welche von der ganzen medizinischen Fakultät zu Neapel nicht geheilt werden konnte, durch eine Arie von Hasse genas.) — Einen andern und höheren Genuss hoffe man indess von Burney nicht, denn seiner Ansicht der Musik gebricht eine bestimmte Gründlichkeit, und sie wird meistens nur von dem Moment geleitet.

die Oper beginnt, auf der beleuchteten dem Spaziergange gewidmeten grossen Strasse, worauf es sich befindet, während von allen Seiten Kutschen zu Hunderten angefahren kommen, welche die wohlhabende Klasse in die Oper führen. Die Damen sind bei dieser Gelegenheit prachtig gekleidet: Ohren, Kopf, Brust, Arme funkeln von Brillanten, und der ganze Saal glanzt von kostlichen Steinen. Wie bereits oben angezeigt, ist der Maestro Lauro Rossi aus Neapel der Operndirektor dieses Theaters. Der Chor besteht aus 46 Individuen beiderlei Geschlechts. Die Blasinstrumente werden fast sammtlich von Italienern gespielt. Unter den Prime Donne haben sich auf diesem Theater vornamlich ausgezeichnet die Malibran, die Pedrotti, die Ruiz und die Albini. Die Stagione beginnt hier Anfangs Oktober und endigt mit Ende Marz.

Lissabon. Eben so wie Fornasari mit dem Marino Faliero, so debütirte auch die Boccabadati als Lucrezia Borgia mit einem Furore; der Barili, dem Tenor Conti mit seiner schonen Stimme und dem Bassisten Varese fehlten die Auszeichnungen nicht. In der am 15. August gegebenen Beatrice di Tenda wurden die Barili und Fornasari am meisten applaudirt. — Mit den hiesigen Theaterfinanzen, sagt man, soll es nicht am besten aussehen.

Madrid. Ein hiesiges Blatt versichert (im Juli) die Ankunft der berühmten Pianistin Donà Rosorio de los Hierros, 17 Jahr alt, und Schülerin des famösen Liszt.

Für die beiden hiesigen Theater De la Cruz und Principe sind fürs Theaterjahr (año comico) 1840 — 41 folgende Hauptsänger engagirt: Primera Dama Sra. Mazzarelli (Rosina); otra Primera, Sra. Lambia (Joaquina); Primer Tenor, Sr. Genero (Juan Batista); otro Primero, Sr. Ojeda y Manti (Manuel); Primeros Bajos jenericos y directores, Sres. Galli (Felipe) y Salas (D. Francisco); Primer Bajo cantante Sre. Miral (D. Josef); otro Primer Bajo, Sre. Regner (D. Joaquin); Maestro Director y Compositor D. Ramon Carnicer.

Die Stagione begann — so so — mit der Beatrice di Tenda, mit der Mazzarelli, Genero, Lombia und Miral; die Mazzarelli war die beste von allen und gefiel am meisten, ganz besonders im nachher gegebenen Prigione di Edimburgo. Da aber der Tenor Genero ganz und gar missfiel, und der einst berühmte Galli (Filippo) ebenfalls verunglückte, so wurde das Theater geschlossen. (Die Leser wissen bereits, dass Galli nach seiner Ankunft aus Amerika voriges Frühjahr auf der Mailander Scala demselben Schicksal unterlag.)

Odessa. Donizetti's Marino Faliero gefiel erst in der Folge; die Beltrami-Barozzi, Dagnini, Marini (Giuseppe) waren sehr erfreut darüber. Der Elisir d'amor hat hier nie so gut als jetzt gefallen, wegen der Gesammtwirkung der Beltrami-Barozzi, des Tenors Alberti und Buffo Graziani. In Ricci's Scaramuccia machte sich die Ferrarini Ehre. Die Proben der Gemma di Vergy halten bereits begonnen.

Palma (Insel Mallorca). Der Pirata fand abermals die beste Aufnahme mit der Casanova, den Herren Gerli und Zoni.

Santa Cruz (Hauptstadt der kanarischen Inseln). Den 16. und 17. Juni wurde im hiesigen Franziskaner Kloster eine ausserordentliche musikalische Akademie, zum Vortheile der Armenanstalten von Santa Cruz, Laguna, Villa und Icod, in Gegenwart von mehr als 1300 Personen, mit 12 Vokalstimmen, 1 Pianoforte, 23 Violinen, 5 Violen, 6 Violoncellen, 2 Kontrabässen, 5 grossen Flöten, 1 kleinen Flöte, 2 Oboen, 8 Klarinetten, 2 Fagotten, 8 Hörnern (*trompas*), einem Cornetin de pistones, einem Clarin, 2 Posaunen und Pauken gegeben. Man begann mit der Ouverture von Rossini's Gazza ladra, worauf von der Doña Maria de la Paz del Marmol und dem Don Gregorio Alvarez Stücke von Parini, Donizetti, Bellini und vom Professor Don Jose Merano eigens von ihm komponirte Variazionen, und von Señor Merano Variazionen vom Maestro Ylerz auf dem Pianoforte mit starkem Beifall vorgetragen wurden.

Der Barceloner Heraldo vom 16. Juli d. J. enthalt hierüber einen sehr langen Artikel, und äussert hierbei, die auf dieser Insel Teneriffa bewirkte heilsame Revoluzion der Musik verdanke man einzig und allein dem Monsieur Charles Guigou, vom Pariser Musikkonservatorium, welcher dieses Publikum bereits mit den Schönheiten der Musik von Haydn, Mozart, Gluck, — — — Rossini bekannt gemacht hat. Da die Namen dieser drei teutschen Heroen orthografisch richtig gedruckt sind, so wollen wir es dem Journalisten gern glauben, und gratuliren den Bewohnern jener mit Recht von den Alten genannten Elisaischen Gefilde vom Herzen dazu.

Smirna. Gott sei gedankt! auch hier italienische Oper. Die Basso, Tenor Moretti, Rota und Polani (also die Gesellschaft von Athen) machten sich bereits Ehre mit Ricci's Chiara di Rosenberg.

Palermo. Otello mit der Manzocchi, Di Franco, den Herren Ronzi, Natale, Caggiati und Rodda fand vielen Beifall, eben so am 2. Juli Coppola's Nina, worin die Manzocchi, der Buffo Rodda, Natale und Caggiati mit Wetteifer wirkten. Am 12. August machte Donizetti's Lucia di Lammermoor eine erste, und am 6. September Mercadante's Giuramento eine zweite Epoche.

Xeres de la Frontera (Provinz Estremadura). Mit den Damen Leonilda Franceschini Rossi, Anunziata Fanti, Tenor Tosi und Bassisten Santarelli erregte Persiani's Ines de Castro Furore, Mercadante's Giuramento Enthusiasmo, und Donizetti's Marino Faliero Fanatismo.

Zaragoza (Provinz Arragonien). Allgemeine Zufriedenheit mit der Lucia di Lammermoor, der Prima Donna Dabedelhe, und den Herren Balestracci und Bonafous. Die prächtige Norma, worin die Cavadoni die Adalgisa machte, desgleichen Coppola's Nina pazza per amore entzückten sammtliche Zuhörer ohne Ausnahme.

Berlin, den 8. November 1840. Wie es vorauszusehen war, ist der Oktober so reich an Stoff zur Mittheilung gewesen, dass ich nur bei den wichtigsten Kunsterzeugnissen ausführlich sein kann.

Eine neue Oper, eine hier sehr seltene Erscheinung, eröffnete die Reihe mehr oder minder interessanter Produkzionen. „Der Bravo" nach dem Italienischen von

Grünbaum bearbeitet, mit Musik von Mercadante, ist eine der verschrobensten Dichtungen des bekannten G. Rossi. Ein solcher Unsinn von Text, soll Unnatürlichkeit und krasser Situationen ist lange nicht vorgekommen. Die musikalische Komposition ist für solchen Stoff noch viel zu gut, zu angenehmen Melodieen reich, harmonisch freilich auch nur theilweise gelungen, dabei überladen instrumentirt. Die Ausführung der Oper war vorzüglich. Herr Bader lieferte in der Darstellung des Bravo, eines von dem Rath der Zehn zu Venedig gedungenen Meuchelmörders ex officio, Ausgezeichnetes und führte auch die bedeutende Gesangrolle karakteristisch und ausdrucksvoll durch, obgleich solche theilweise die zeitigen Mittel des dramatischen trefflichen Sängers übersteigt. Seine Gattin Teodora ist ein heller Glanzpunkt in den Kunstleistungen der Dem. Löwe (welche uns, wie es heisst, im Dezember d. J. verlassen wird), und Dem. Schultze erschien nicht minder lobenswerth als Beatrice. Die Herren Mantius und Zschiesche leisteten, wie jederzeit, Vorzügliches als Pisani und Foscari. Dennoch machte die Oper kein Glück, und ist nach zwei Vorstellungen vom Repertoir verschwunden, da die wenigen hübschen Duette, Kavatinen u. dergl. die Pein der Langeweile und Unnatur nicht aufwiegen, welche die Oper im Ganzen erregt. Den widrigsten Eindruck machte der tragische Schluss, als der Bravo auf Befehl des Senats die von ihm früher aus Eifersucht bereits tödlich verwundete Gattin als Brandstifterin tödten soll, um seinen eingekerkerten Vater vom Tode zu retten, der indess doch stirbt, nachdem Teodora sich für ihn geopfert hat. Herr MD. Möser hatte zu dieser Oper eine ganz angemessene, nur zu lange Ouverture aus den Hauptmotiven zusammengestellt. — Wir fassen nun den musikalischen Theil der Huldigungsfestlichkeiten zusammen. Am 14. Oktober, als am Vorabende des Huldigungstages, wurde im königl. Opernhause zum ersten Male Auber's Zauberoper: „Der Feen-See" mit grosser Pracht der Szenerie und Dekorazionen gegeben. Ein Verkauf der Einlassbillete fand nicht Statt, da solche auf Befehl des Königs an die anwesenden Landstände und Deputirte so weit es der Raum für etwa 1900 Personen zuliess (es sollen indess über 4000 ex officio und an 50,000 Fremde überhaupt hier anwesend gewesen sein), vertheilt waren. Das schönste Schauspiel war der Glanz, den die vielen Uniformen der Herren und der Schmuck der Damen in den Logen verbreitete. Der König und die Königin wohnten zum ersten Male nach dem Ableben des tief betrauerten Königs hier einer Theatervorstellung bei, und wurden mit Fanfaren von Trompeten und Pauken festlich und jubelnd empfangen. Der König verweilte nur bis nach dem ersten Akt der Oper, die Königin bis nach dem dritten Akt, da spät Abends noch ein Fackelzug der Kaufmannsgehilfen erwartet wurde, welcher mit Musikchören vor dem Schlosse statt fand. Ueber die Komposition des „Feen-See" stimme ich ganz dem Urtheil in No. 11 dieser Zeitung bei. Es ist eine, dem langweilenden, nur auf Schaulust berechneten Sujet ganz entsprechende, ziemlich melodische, gewöhnliche französische Musik mit viel Tanz- und Marschrhythmen, weniger feisch und pikant, als frühere Opern von Auber, doch als Nebensache beim Zuschauen gut genug, weder durch Denken noch tiefere Empfindung den Zuhörer abziehend. Die Ausführung war durchaus lobenswerth. Könnte auch diese Zeile in der Darstellung und dem Gesange etwas leichter und luftiger gehalten sein, so bemühete sich doch Dem. Schultze ungemein, ihre besten Kräfte auf diese Rolle zu verwenden. Vorzüglich gelangen ihr die Arie am Schlusse des ersten Akts, die hübsche Bettlerromanze im zweiten Akt, und die Duette mit dem verliebten Musensohn Albert, welchen Herr Mantius ganz vorzüglich singt und darstellt, insbesondre die schwere, unmotivirte Wahnsinnsszene im 4ten Akt, ein Zeichen der Verirrung des neuesten Geschmacks im Romantischen. Herr Zschiesche singt den Grafen Rudolf energisch; zur Darstellung eines solchen Mädchenjägers dürfte indess mehr Humor und Leichtigkeit gehören. Fräulein v. Fassmann hatte eine, ganz ausser ihrer Sfare liegende Rolle, die Gastwirthin Margarethe übernommen, welche sich mehr für Dem. Schultze oder Grünbaum geeignet haben würde. Letztere ist indess nach Ablauf ihres Kontrakts von der hiesigen Bühne abgegangen, was für das naive und Soubrettenfach in der Oper als ein Verlust anzusehn ist. Noch mehr, dass auch des Engagement der Dem. Schlegel zurückgegangen sein soll, welche sich zur Zeile besonders eignen muss. Die Nebenrollen und Chöre wurden sehr exakt ausgeführt. Am meisten Sensation machte der Einzug der heiligen drei Könige, wie der ganze Mummenschanz zu Köln, mit Tanz verbunden, und die letzte, wirklich in ihrer Art ausgezeichnet schöne Dekorazion des ätherischen Feenpallastes, mit Gold und Azur reich geschmückt. Daher ist der Andrang von Schaulustigen zu dieser Oper auch noch immer so gross, dass solche nach 3—4 Wiederholungen nicht alle befriedigt werden können. — Auch im Königsstädtischen Theater wurde zur Vorfeier der Huldigung und des Geburtstages des Königs eine neue Oper, nach Verhältniss der Mittel, recht gelungen gegeben. Es war dies: „Die Zigeunerin," romantische Oper in 2 Akten von Theodor Hell (doch wohl nur nach dem englischen Original?), mit Musik von Julius Benedikt. Die Handlung dieser Oper ist düster und unklar, die Komposizion nicht ohne Talent, doch gesucht und sehr überladen instrumentirt. In der Erfindung ist weniger Eigenthümlichkeit, als Nachahmung von K. M. v. Weber's Eigenheiten zu bemerken, dessen Schüler Herr Benedikt gewesen ist. Es lässt sich indess wohl annehmen, dass der gründliche und erfahrne Komponist, der selbst in Italien mit Erfolg sich geltend gemacht hat, in dieser Oper dem englischen Geschmack ein Opfer gebracht hat. In der Ausführung zeichnete sich Dem. Hähnel als Zigeunerin Dina besonders aus, in so weit die nicht sehr dankbare Rolle es erlaubte. Dem. Ehnes genügte der Gesangpartie der Marie, was sich Herrn Steiner als Wilhelm nicht nachrühmen lässt. Schwächer noch war Dem. Eichbaum als Bertha. Vorzüglich kräftig sang und spielte Herr Oberhoffer den Berengar, einen höchst widrigen Karakter. Schade, dass der Bürger-

meister (Herr v. Kaler) so unbedeutend gehalten ist. Der Zigeunerchor ist, wenn gleich nicht eben originell, doch von guter Wirkung, wie auch die Ouverture, welche vom Orchester, wie die ganze Oper, sehr genau ausgeführt wurde. Der Chor dieser Bühne ist nur zu wenig diskret und nuancirt. Im Ganzen hat diese Oper, ungeachtet das römische Karneval darin vorkommt, wenig Glück gemacht. — Tags darauf wurde, im Königsstädtischen Theater, zur Feier des 15ten Oktober ein eigens von Dr. Töpfer dazu gedichtetes Festspiel mit Musik vom Kapellmeister Gläser bei hell erleuchtetem Hause mit vieler Theilnahme gegeben. Besonders sprachen die (auch bei T. Trautwein gestochen erscheinenden) Nationallieder an, und das Schlusslied: „Heil dir im Tugendglanz" wurde vom Publikum mitgesungen. Im Königlichen Schauspielhause wurde an dem Abende eine Festrede, von Tieck gedichtet, von Mad. Crelinger gesprochen, worauf die Vorstellung des Tasso von Goethe folgte. Im Königlichen Opernhause konnte 8 Tage lang, der Vorbereitungen zu den Festen der Stadt und Stände wegen, nicht gespielt werden, was bei der grossen Anzahl von Fremden zu bedauern war, die sich nun in das wenig geräumige Schauspielhaus einpressen mussten. Selbst Gluck's „Iphigenie in Tauris" wurde dort gegeben. — Kommen wir auf die kirchliche Huldigungsfeier zurück. Diese bestand, ausser passenden Liedern der Gemeinde im Dom, zu welchem nur der Hof, die Stände, Deputirten und Sänger Einlass fanden, in einem dazu neu von Spontini komponirten Salve fac Regem für Chor, mit Begleitung der Orgel, Bässe und Posaunen. In dieser, übrigens grossartig aufgefassten, nur nicht kirchlichen Komposizion ist der dramatische Tonsetzer nicht zu verkennen. Die Ausführung war, besonders für die hochliegenden Sopране, schwierig, gelang jedoch, beim Mitwirken mehrerer königlichen und der Militairsänger neben dem liturgischen Chor vollkommen. Die Herren Spontini und A. Neithardt leiteten diese Aufführung, wie das, nach fast zweistündiger Dauer des Gottesdienstes, zum Schluss ohne Instrumente exekutirte, für zwei Chöre von L. Hellwig eingerichtete Te Deum von Mozart, welches auf diese Weise von keiner besondern Wirkung war, da solches obnedies keine der ausgezeichnetesten Komposizionen des im Requiem so gross erscheinenden Genius ist. Ergreifender wirkte der nach beendeter Huldigung unter Gottes freiem Himmel im Lustgarten, bei strömendem Regen, nach der königlichen Rede, mit wahrer Begeisterung von mehr als 10,000 Huldigenden, (die Zuschauer in gleicher Anzahl ungerechnet) unter Kanonendonner und dem Klange aller Glocken der Residenz gesungene Choral: „Nun danket alle Gott" welcher von 100 Sängern im Mittelpunkt des Lustgartens und von sämmtlichen Musikchören der Gardekavallerie, unter Leitung des Herrn MD. Wieprecht von den Zinnen des königl. Schlosses herab, wie auch von den zuvor gleichmässig eingetheilten Musikern der zahlreichen Gewerke unterstützt wurden. Es war ein erhebender Moment für Tausende! — Am frühen Morgen des 15. Oktober hatten mehrere Mitglieder des J. Schneider'schen Gesanginstitute dem Könige einen Gesang unter den Fenstern seines Schlafzimmers im königl. Schlosse als Morgengopfer der Huldigung dargebracht, welches huldreich aufgenommen worden sein soll.

Am 16. v. M. führte Herr MD. *Jul. Schneider* in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck in den Mittagsstunden Naumann's treffliches „Vater Unser" und eine neue Kantate zur Feier der Huldigung von E. Lange gedichtet und von J. Schneider in Musik gesetzt mit günstigem Erfolge Seitens der Wirkung, doch leider nur vor einer geringen Anzahl von Zuhörern auf, da sowohl die Witterung als die Tageszeit ungünstig war. Die Komposizion der Kantate ist sehr melodisch und effektuirend, auch würdig gehalten. Besonders zeichnete sich ein Doppelchor und Septett mit Chor, wie der kräftige Schlusschor aus, welcher zugleich von der kontrapunktischen Tüchtigkeit des thätigen Komponisten zeugte. In der Huldigungswoche hatte Herr MD. Schneider bereits eine andere neue Kantate: „Teutschlands Befreiung" von Longbecker gedichtet, komponirt, welche zur künftigen Feier des 25jährigen Friedens (so Gott will!) bestimmt ist, zur Generalprobe im Konzertsaale, vor einer zahlreichen Versammlung eingeladener Zuhörer, mit vieler Wirkung aufgeführt. Die breit durchgeführte Kantate schildert im ersten Theile die Kampflust der unterdrückten Teutschen, nach einer musikalischen Einleitung, das Bild einer Schlacht, den Sieg und die Segnungen des Friedens. Sehr gelungen ist dem Komponisten das Friedenslied mit Chor, wie das Siegeslied für weiblichen Chor. Auch der Schlusschor, welcher den Choral: „Herr Gott, Dich loben wir!" als Cantus firmus benutzt, ist kunstvoll und sehr wirksam. Nach der wahrscheinlich noch im November erfolgenden öffentlichen Aufführung dieser Kantate behalten wir uns eine nähere Beurtheilung derselben vor, indem wir nur noch bemerken, dass der Styl mit kirchlicher und dramatischer Haltung wechselt, was bei der Kantate auch ganz passend erscheint, und die Instrumentazion, auf grossen Raum berechnet, oft sehr stark ist.

Auch in den hiesigen Freimaurer-Vereinen wurde das Geburtsfest des Königs nachgefeiert, und vor dem Toast auf Se. Majestät, als allerhöchsten Beschützer, das jetzt im Stich herausgegebene preussische Königs- und Huldigungslied von H. L. gedichtet, mit Musik von J. P. Schmidt für vier Solostimmen und Männerchor, wirksam ausgeführt. — Die Sing-Akademie hatte zur Huldigungsfeier eine Aufführung von geistlicher Musik im einfach und sinnig dekorirten Saale vor zahlreich eingeladenen Zuhörern veranstaltet. Die Feier begann mit einem Choral von Zelter und dem sanft erhabenen Domine, salvum fac Regem! von C. F. Rungenhagen, a Capella, worauf das prachtvolle Bettinger Te Deum von G. F. Händel mit voller Orchesterbegleitung folgte. — Am 17. v. M. hatte die Stadt dem Könige und der Königin ein Diner in einem dazu besonders auf dem Opernplatz gebauten, sogenannten Renaissancesaal veranstaltet, zu welchem, ausser dem königlichen Hofe und hohen Standespersonen, die Mitglieder des Magistrats und der Stadtverordneten, anwesende ständische Deputirte der Städte,

zusammen über 1300 Personen geladen waren. Bei der Tafel wechselte Instrumentalmusik und Gesang von Männerstimmen ab. Die Sänger und Musiker befanden sich von den Gästen abgesondert, auf einer Tribüne; die königliche Tafel war erhöht und so gestellt, dass von derselben der ganze Raum übersehen werden konnte. Jetzt befindet sich darin die Ausstellung der Fahnen, Embleme und kunstreichen Arbeiten der Gewerke, welche dieselbe bei dem Einzuge und der Huldigung bezeichnen. Den verschiedenen Trinksprüchen gingen Gesänge zu Ehren des Königs, der königin u. s. w. von Hanel, Gährich, Neithardt und Taubert voraus. Auch das Volkslied: „Heil Dir im Siegerkranz" mit neuer Dichtung von A. Cosmar fehlte nicht. Nach grossartiger war das Fest, welches die Ritterschaft und Stände der Provinz Brandenburg am 18. v. M. veranstaltet hatten. Es waren hierzu an 4000 Gäste von allen gebildeten Stärden, entzugsweise die anwesenden Fremden geladen; der ganze Bühnenraum des Opernhauses war mit dem Parterre verbunden und zu einem grossen Saale umgeschaffen, wie auch der neu restaurirte Konzertsaal und der ganze neue Anbau benutzt wurden. Auf der Bühne waren noch von beiden Seiten Gallerieen und zwei Logenreihen von Holz für die Zuschauer erbaut. Auf einer Seite befanden sich die Sänger, auf der andern die königliche Kapelle, im Hintergrunde ein kleines Theater zur Darstellung von lebenden Bildern, welche nach der Ankunft des königl. Hofes nach 9 Uhr Abends begann und bis nach 11 Uhr währte. Zu sieh des Schönen für die bei grosser Hitze stehende Mehrzahl von Zuschauern, indem nur die Damen Platz in den Logen fanden. Der königl. Hof hatte in Lehnsessels auf der Bühne, d. h. dem gewöhnlichen Proscenium, Platz genommen. So wurde das Festspiel „Der historische Bilderreigen aus der Brandenburgischen Geschichte" durch Gluck's Ouverture zur Oper Armide passend eröffnet. Hierauf folgte ein von Mad. Creutzinger gesprochener, von Dr. Fr. Förster gedichteter Prolog: „Der Musen Festgruss." Ein Huldigungschor von Gährich ging dem ersten lebenden Bilde voraus. Ein Chor der Landleute von demselben Komponisten folgte als Zwischengesang. Nach dem zweiten Bilde wurde ein altes Volkslied, 1643 gedichtet, gesungen. Dem dritten Bilde folgte ein Turnierlied. Der Bilderraal des zweiten Jahrhunderts wurde, mit Bezug auf den 30jährigen Krieg, durch die von Fräul. v. Fassmann gesungene Arie der Bellona (dem Auftritt der Furie des Hasses in Gluck's Armide Akt 3 unterlegt) eingeleitet. Dem vierten Bilde „Wallensteins Lager bei Frankfurt a. d. O." folgte das B. A. Weber'sche Reiterlied: „Wohl auf, Kameraden! auf's Pferd, auf's Pferd!" dem fünften Bilde ein Dogenlehen der Bewohner des Bernstein- und des Rheinlandes.

(Beschluss folgt.)

Ankündigungen.

Zur Nachricht.

Die gesammten Compositionen von **Ludwig Berger** aus Berlin, im Verlage von J. A. P. Steinacke, Besitzer und Nachfolger der Christian'schen Buch- und Musikalienhandlung in Hamburg, habe ich unter heutigem Datum nebst Eigenthumsrecht und Vorräthen käuflich an mich gebracht, und sind solche von jetzt an nur von mir zu beziehen. Ich werde diese Artikel neu auflegen, und in meine Ausgabe der sämmtlichen Werke von Ludwig Berger aufnehmen.

Leipzig, den 16. November 1840.

Friedrich Hofmeister.

In unserm Verlage erschien und ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schindelmeisser, F., Ein Wort über meine Musik-Unterrichts-Anstalt. 8. geh. 10 Sgr. 8 Ggr. Berlin, November 1840.

Voss'sche Buchhandlung.

Bei **Wilhelm Körner** in **Erfurt** ist so eben erschienen:

Lied von **N. Hochert**, „Sie sollen ihn nicht haben" für eine und vier Singstimmen mit Pianofortebegleit. Pr. nur 4 Ge.

Brückner, Tanze für Militairmusik Orchester (auch 7- oder 8stimmig). Op. 3. 10 Ge. Op. 6. 12 Ge.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthums-Recht:

Artot, J., Souvenir de Bellini, Fantaisie pour Violon av. acc. d'Orchestre ou de Piano.

Bertini, H., Trois et Sonate, 8 petite Duos à 4 mains.

— — Souvenir de Zanetta, grand Duo brill. à 4 mains. Op. 152.

Burgmüller, F., 3 Nocturnes pour Violon et Piano ou Violon et Violoncelle ou pour Violoncelle et Piano ou pour Violoncelle et Guitare.

— — Fantaisie brill. pour Piano sur Zanetta. Op. 58.

— — Caroline, Galop en forme de Rondo pour Piano. Op. 65.

Czerny, C., Rondeau élégant sur Zanetta. Op. 334.

— — 3 Rondeaux brill. et fac. sur Zanetta. Op. 336. 1 à 3.

— — Fantaisie à 4 mains sur Zanetta. Op. 337.

Daniele, Fantaisie à 4 mains sur la fille du Régiment. Op. 10.

Gaultier, 2 Melodies des Martyrs, variées. Op. 75. No. 1 et 2.

Herz, H., 2 Ballades sans paroles. Op. 147.

Hlemczynsky, Divertissement pour Piano et Violon sur les Martyrs. Op. 57.

Lee, S., Duo brill. pour Violoncelle et Piano sur le Domino noir, d'après Osborne et de Berat.

— — Grand Duo brill. pour Violoncelle et Piano sur la Caroline de la Sicile, d'après H. Herz et Lafont.

Louis, N., Les Contredes, 3 Caprices à 4 mains. Op. 94.

— — 6 Meditations à 4 mains. Op. 109.

— — 24 Etudes pour Violon avec accomp. d'un 2. Violon. Op. 67.

— — 3 Recreations pour Piano et Violon ou Violon seul sur Robert le diable.

— — 5 Divertissements pour idem sur les Huguenots.

— — 5 Amusements pour idem sur la Juive.

— — 5 Fantaisies pour idem sur Guido et Ginevra.

Musard, Quadrilles de Contredanses pour Piano, Zanetta. Le cerise Borgia, le Cent-Suisse, le Romanesco et le grande Bastegne.

Gabussi, Il Saltatrice (Der Einseiltler), Duettino.

— — Il voto (Der Flug), Duettino.

— — L'ombre (Die Schatten), Duettino.

— — La Festa (Das Fest), Duettino.

— — Disarelle (Gondoliera).

— — Il Cacciatore (Der Jäger), Ballade für Bass.

— — Le Vivandiere (Die Marketenderin), Terzettino.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Dezember. № 49. 1840.

Literatur.

Musikalisches Conversations-Lexikon. Encyklopädie der gesammten Musikwissenschaft für Künstler, Kunstfreunde und Gebildete, unter Mitwirkung von *L. Schmitt, Meyer, Zellner* u. m. A. redigirt von *A. Gathy*. Ausgabe in Einem Bande. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Hamburg, 1840. *J. W. Newmeyer.*

Die erste Auflage des Werkes erschien 1835 und das Vorwort derselben bezeichnete den Inhalt und den Standpunkt des Buches eben so bestimmt als offen. Folgende drei Rubriken gaben der Hauptsache nach den Inhalt: 1) Erläuterungen in Bezug auf Kompositionslehre, nebst Erklärung der in der Musik vorkommenden Kunst- und Fremdwörter; 2) Beschreibung aller musikalischen Instrumente und deren Bau, mit Angabe ihrer Erfinder und der zweckmässigsten Gebrauchsanwendung; 3) Zur Geschichte: Nachrichten von dem Leben ausgezeichneter Komponisten, Virtuosen, musikalischer Schriftsteller, Instrumentenmacher u. s. w., nebst kritischen Notizen über ihre Leistungen u. s. w.; ferner über musikalische Akademien, Gesellschaften und Vereine des Interessanteste und Wesentlichste. — Die Grundlage zu diesem wie zu andern in neuerer Zeit erschienenen ähnlichen Werken bildeten die schätzenswerthen Arbeiten *Koch's* und *Gerber's*. Daneben wurden benutzt *Rousseau's* Dictionnaire de musique, *Hawser, Anderach, Gollnick* und aus *Pierer's* Universal-Lexikon das bisher Gelungene; *C. H. Müller's* Sammlung musikalischer Notizen lieferte nebst *Baumann's* Pantheon vielfältige (das scheint eben zu viel), obschon oft unzuverlässige Beiträge. Für den theoretischen Theil wurde *Gottfr. Weber*, für den geschichtlichen *B. G. Bierweiler* zur Hand genommen, für den instrumentalischen *Staudlin, Fetis* Buch „Die Musik" (mit Vorsicht!), *Schubert's* Ideen und mehrere andere Handbücher. Ferner wird angezeigt: „Dass wir aus den verschiedenen uns zur Hand liegenden Zeitschriften unsern Stoff zu vervollständigen suchten, bedarf wohl so wenig der Versicherung als der Entschuldigung." Namentlich wird unserer Allgemeine Musikal. Zeitung und die neue Zeitschrift für Musik genannt. — Darauf fährt der Herausgeber ehrlich fort: „Es wird uns erlaubt sein, unser Werk nicht zu den schlechten zu rechnen, wiewohl es viel besser sein könnte, und unter andern Umständen auch geworden wäre. Hier aber sind die Widerwärtigkeiten in Anschlag zu bringen, mit welchen eine Redaction zu kämpfen hat, während sie an Zeit und Umstände gebunden, und nicht allein vom Verleger, sondern wohl gar noch von den Subscribenten abhängig ist, wie es der heutige literarische Merkantilismus oftmals mit sich bringt." Unter diese Unannehmlichkeiten wird eine kleine Zahl beabsichtigter Lieferungen, die jedoch vermehrt wurde, vorzüglich aber der Ungeduld der Subskribenten gerechnet, welche die schleunigste Beendigung unumgänglich nothwendig machte. „Den üblen Folgen einer möglicherweise einleuchtenden Uebereilung war im Voraus dadurch vorgebeugt worden, dass die wesentlichen Artikel bereits in den ersten Lieferungen möglichst vollständig ausgearbeitet wurden, so dass in den spätern Artikeln auf die frühern hingewiesen werden konnte statt umgekehrt, wohin die letztern zusammengedrängten Lieferungen in den ersten ihre Vervollständigung finden." — Nehmen wir zu diesen gerechtfertigten Angaben noch das Wichtigste aus dem Vorworte zur zweiten Auflage, in welchem der Herausgeber sein Werk, das mit den Hinweisungen über 9000 Artikel enthält, zwischen das „umfangreiche Schilling'sche Universal-Lexikon" und die zu kurzen und darum ungenügenden vorhandenen Werkchen stellt, als ein Handbuch, das „ungeachtet seiner Schwächen für den gegebenen Raum möglichst vollständig und nützlich genannt werden darf" (was Niemand leugnen wird), so haben wir in dem Ausgesprochenen eine Selbstrecension des Buches, die von einer Seite betrachtet, noch zu weit greift, und von der andern das Nothwendige bringt, was ein anderer Beurtheiler gleichfalls vorzugeben lassen müsste. Es bliebe daher ein näheres Eingehen in einzelne vorzüglich wichtige Artikel. Wollte man aber manchen Darstellungen eine zusätzliche Bearbeitung der Sache selbst, also nicht in einer breiteren Wortbeschreibung, die gewählte ist gut, wünschen, so würde der zugestandene Raum eine solche Forderung zu nichte machen. Endlich werden zugleich alle andern Berichtigungen noch dadurch misslich, dass der Herr Herausgeber selbst nicht blos offen bekennt, es sei ein unangenehmes Bewusstsein für die Redaktion, das Werk nicht in der beabsichtigten Vollendung liefern zu können, sondern auch noch hinzufügt, „es wäre ihr ein leichtes, die zu demselben haftenden Mängel selbst anzugeben, denn sie kennt diese Mängel sehr wohl, und will sie auch keineswegs verhehlen." Dies gilt zwar zunächst für die erste Auflage der Schrift, ist jedoch in der Vorrede zur zweiten Auflage auch nicht widerru-

fen. — Hat das Buch in der ersten Auflage so viel Antheil erregt, dass eine zweite vermehrte folgen konnte, so wird es in dieser sich mit Recht noch geltender machen. Man erhält 8 Stahlstiche berühmter Musiker und 24 Oktavseiten musikalischer Beispiele zur Erläuterung verschiedener Artikel. Der Text zählt 528 eng, aber deutlich gedruckte Seiten in gr. 8, wozu noch 12 Seiten Zusätze und Verbesserungen kommen, welche nach vollendetem Drucke nöthig wurden. So kurz und bündig die meisten Artikel auch gehalten sind, wie es in einem solchen Werke kaum anders rathsam ist, so findet sich doch wieder Manches in dem Buche, was in anderen der Art fehlt. Die Nützlichkeit ist ihm also nicht abzusprechen; es hat seinen Zweck erreicht und wird noch Vielen Vortheil bringen. Man hat Ursache, es zu beachten.

Ueber die Anwendung der Musik in den Comödien der Alten. Ein Versuch von Dr. *Werner Reinhold.* Pasewalk, bei Ed. Hellm. Freyberg. 1839. Oktavseiten 38. Preis 8 Gr.

Es ist dieses Schriftchen zugleich eine Beilage zu des Verfassers Ausgabe des Terenz, wo er es versprach. Dazu kam noch unsers *Hermann* Aufforderung in dessen Opuscul. T. I. p. 298. Wenn eine bestimmte Besprechung dieses Gegenstandes noch immer für ein Wagniss gehalten werden muss, so wird man eben deshalb um so begieriger, zu erfahren, was hierin ein Gelehrter gegen den andern mit Gründen belegt. Allerdings ist der Gegenstand auch für Künstler interessant, um so mehr, da der Verfasser hofft, es werde in wissenschaftlicher Hinsicht etwas damit gewonnen sein. — Wir wollen uns bemühen, die Hauptgedanken des Schriftchens kurz und bündig unsern Lesern vorzulegen.

„Freilich, beginnt der Verfasser, wissen wir über die Anwendung der Musik in den dramatischen Werken der Alten aus den Schriften der Alten selbst eigentlich gar nichts Bestimmtes.“ (Das ist eben die Noth.) Die lieben Alten haben uns hier im Stiche gelassen. Nun sollen die Komödien selbst nach den Andeutungen des *Donat*, des *Diomedes* und Anderer den Schlüssel geben. Diomedes sagt: Die Komödien (der Griechen) bestehen aus drei Theilen: das Diverbium, der Gesang, der Chor. Diverbia sind Theile der Komödien, in welchen verschiedene Personen auftreten. In den Gesängen aber darf nur eine Person sein, oder wenn es zwei sein sollten, so muss es also geschehen, dass die eine versteckt hört und nicht anredet, sondern für sich, wenn es nöthig ist, spricht. Die lateinischen Komödien haben keinen Chor, sondern nur Diverbium und Gesang. (Also wäre Gesang ein Monolog?) — Tiefer soll Donat eingehen: Die Diverbia sprechen die Schauspieler; die Gesänge aber waren mit Melodieen, nicht vom Dichter, sondern von einem Musikverständigen, versehen. — Also waren die Komödien der Alten eine Art Vaudeville oder Singspiele. — Gewöhnlich erklärt man Diverbium für Dialog, der Verfasser will aber Rezitativ darunter verstehen, unter *cantica* alle gesungenen Verse, als Arien, Duette (das wäre viel!) u. s. w. Nur die Rezitative, heisst es, blieben den Schauspielern ganz (sind denn ordentlich gesungene Rezitative leichter als eigentliche Gesänge?), die Gesänge dagegen führten Sänger aus, *während der Schauspieler blos dazu agirte.* (Kurios!) — Dann wird gezeigt, auf dem Titel oder Komödienzettel habe erst der Name des Verfassers, dann der des Schauspielers und darauf der Name des Komponisten gestanden, denn Weisen machen *(modos facere)* heisse komponiren, nicht Musik machen oder spielen. (Wenn nur nicht Beides möglich wäre! Der Verfasser will, *modulari* heisse musiziren.) — „Die Alten hatten auch, was wir *Ouverture* nennen.“ Das schliesst er aus dem Donat: „Solche Musikstücke wurden auch mit der Flöte gegeben, so dass nach Anhörung derselben viele aus dem Volke, noch ehe der Titel (Komödienzettel) den Zuschauern vorgelesen wurde, merkten, was für ein Stück aufgeführt werden sollte.“ Der Verfasser behauptet, *cantum* heisse auch ein Musikstück ohne Text, blos für Instrumente. Und daher nimmt der Verfasser eine Art Ouverture an. — Weil es heisst im Donat, die Gesänge wurden oft mit *veränderten Melodieen* gesungen, so nimmt er unsere *Variazionen* an, die eigentliche Krone (?) der Komposizion. (Er versteht aber darunter Textwiederholungen und Inversionen als „der Herr ist gross, gross ist der Herr, gross, gross! u. s. w.) — Mitunter, nicht immer, wurde nach einem Akte von einem Flötisten Musik gemacht. Der Verfasser behauptet, dies sei so gewöhnlich gewesen, wie bei uns, denn Donat spricht: „Es ist wohl zu bemerken, dass wenn die Bühne leer ist von allen Personen, so dass auf derselben der Chor oder das Orchester (? *tibicen* ist nur ein Flötenspieler) sich hören lassen kann; wenn wir das sehen, dann der Akt (Aufzug) beendigt ist.“ (Dazwischen stehe die Bemerkung einer Uebersetzung des Verfassers, die Manches aufklären kann, was nach der gewöhnlichen Uebertragung manches Seltsame herbeiführt. Man übersetzt nämlich den Ausdruck auf dem Komödienzettel: *egit Ambivius* durch: aufgeführt vom Ambivius. — Dagegen der Verfasser: Aufgeführt durch die Schauspielergesellschaft des Ambivius.—) Der Schauspieler, der gewöhnlich nur die Diverbia rezitirte und die Gesänge nur mit Geberdenspiel begleitete, was *saltatio* (Tanz) hiess, trug auch den Gesang selbst vor, z. B. Nero, welcher bekannt machen liess, dass er die Partie der Niobe singen werde. (Warum nicht? Wer es konnte, wird seine Geschicklichkeit auch im Gesange gezeigt haben.)

Der Verfasser glaubt nun das Resultat gewonnen zu haben, dass in den Komödien der Alten (der Griechen und der Römer) Rezitative und Gesangpartieen vorkamen. (Er hat sich auf die Art dieser Gesänge freilich nicht eingelassen. Wenn er sich aber die Sache vorstellt, wie sie jetzt ist: wenn er unter jenen Worten versteht, was wir darunter verstehen, dürfte sein Resultat doch wohl auf sehr schwachen Füssen stehen.) Er führt fort und will die Cantica in den Komödien des Terenz und Plautus von den Diverbien unterscheiden, was im Terenz schwerer ist. Darum will er die Idee an dem „Verschnittenen“ des Terenz durchführen. Die

vorkommenden plötzlichen Abbrechungen eines Verses (*clausula*), so dass oft nur ein einziges Wort für einen einzigen Vers steht, erklärt er damit: das Orchester (?) habe die übrigen fehlenden Versfüsse oder Takte (?) durch Musik ausgefüllt; sie habe auch wohl noch eine Zeit lang fortgespielt, was der Schauspieler mit Geberdung begleitete. Dafür werden mehrere Beispiele angeführt, die alle auf Zeitgewinn und Stillstand der Rede hinauslaufen. Um Zeit zu gewinnen, müssten manche Verse gesungen worden sein in oft veränderter Melodie d. h. in oftmaliger Wiederholung der Worte. — (Warum schrieben denn die Dramendichter nie hinzu, welche Verse sie für Gesang haben wollten?) Der Verfasser will sogar ordentliche *Arien* und Duette finden, z. B. im Verschnittenen, Aufzug 1, Auftritt 2, Vers 111—116; ferner im Anfange des fünften Auftritts des fünften Aufzuges. (Annehmen kann man Alles, aber nicht beweisen. Die Uebersetzungen sind doch zu willkürlich. Das Lateinische spricht sich hier viel besser, als es sich singen lassen würde.) Noch häufiger findet er Rezitative und bleibt dabei, das Orchester (?) habe nicht blos den Gesang begleitet, sondern auch sonst (d. h. wohl für sich allein, ohne Gesang) gespielt, z. B. Kriegsmärsche. Namentlich nimmt er an, das Orchester habe am Schlusse eines jeden Lustspiels mitgewirkt. Die Worte: „Lebt wohl und applaudirt!“ sollen gesungen worden sein mit Instrumentenbegleitung.

Das ist der Hauptinhalt der kleinen Schrift, die, in solche Kürze gebracht, auch Musikern und Musikliebhabern anziehend sein dürfte. Nach seiner Meinung hätten also die Griechen und Römer ordentliche Operetten gehabt, ungefähr nach Art der französischen und teutschen Operetten, wo Gespräch und Gesang wechseln. Die Italiener kamen mit ihrer Erfindung der Oper kurz vor 1600 noch weit stärker in's Hintertreffen, als sie es nach unserer vor Jahren ausgesprochenen Ueberzeugung schon sind. — Dass die Alten Musik ihrer Art bei ihren Dramen hatten, ist ausser allem Zweifel. Der Verfasser der Schrift irrt sich in seinen Darstellungen vor Allem in einer einzigen Kleinigkeit: er setzt zu augenscheinlich voraus, die Musik der Griechen und Römer habe der unsern, der neu abendländischen Musik so nahe gestanden, dass sie Rezitative, Arien, Duette, Chöre und ordentliche Instrumentalmusik gehabt habe, so ziemlich mindestens wie heut zu Tage. Wäre dies anders, so hätte er doch bei den obengenannten Kunstausdrücken irgend eine beschränkende Erklärung für nöthig gehalten. Es findet sich aber nichts davon. Er geht also offenbar in seinen Behauptungen viel zu weit und macht dadurch selbst das Gute seiner Auseinandersetzungen viel unsicherer, als es ohne diese ganz willkürliche Voraussetzung sein würde. — So lange die Art und das Wesen der altgriechischen und römischen Musik nicht genauer untersucht wird, als es bis jetzt der Fall ist, so lange wird man sich auch natürlich in solchen Untersuchungen um Worte streiten, mit denen kein fester Begriff verbunden werden kann. Warum thun uns wohl die geehrten Sprachforscher noch immer nicht den grossen und höchst nothwendigen Dienst, die richtigen Lesarten nach den vorhandenen Manuskripten u. s. w. zum Besten der alten, übrig gebliebenen Schriften über griechische und römische Musik herzustellen? warum sammelt man nicht die Varianten? warum gibt Niemand unter ihnen eine kritisch gesichtete Ausgabe jener alten Schriften? Man gibt zu, wie man muss, dass die Ausgabe von Meibom noch lange nicht den alten Schutt völlig aufgeräumt hat, aber es rührt kein Mensch an den alten Schutt. Dies wäre denn doch wohl auf alle Fälle zunächst nöthig und würde sich ein dazu tüchtiger Mann ein ausserordentliches Verdienst mit einer solchen Arbeit erwerben. Dies ist aber durchaus eine Sache der Philologen von Profession. Haben sie dies gethan, dann lässt sich mit Grund weiter geben; dann können auch gelehrte Musikkundige, welche der alten Sprachen mächtig sind, ein erwünschtes Wort mitreden. Die alten Schriftsteller über Musik sind also zuvörderst von dem Philologen in gehörende Ordnung zu bringen; ein Anderer kann sich der Sache nicht unterziehen. So scheue man die Arbeit nicht und das Dunkel wird sich in Licht verwandeln und mit den meisten derartigen Hypothesen wird es ein Ende haben zum Besten Vieler. — Ist Meiboms Ausgabe kritisch berichtigt, der Text hergestellt und das etwa Fehlende hinzugethan, so sprechen wir selbst ein Wort über das Wesen der altgriechischen Musik, die noch immer im Argen liegt, in weit bestimmterer Zuversicht mit, als es bis jetzt möglich ist. Wir sind begierig, ob einer unserer geachteten Sprachforscher die Arbeit der Textberichtigung über sich nimmt, ohne welche allen Untersuchungen über den Antheil der Musik am Drama der Alten der rechte Grund und Boden fehlt.

C. W. Fink.

Nachrichten.

Ole Bull.

Leipzig, den 1. Dezember 1840. Seit Paganini's unerwartetem, fast räthselhaftem Erscheinen in der musikalischen Welt, dem unmittelbar sein unangefochtener Triumfzug fast durch ganz Europa folgte, hat kein Virtuos so schnell einen glänzenden, weit verbreiteten Ruf erlangt, als *Ole Bull*, dessen erstes Auftreten auch übrigens mit dem Paganini's nicht nur oft verglichen wurde, sondern wirklich manches Aehnliche hatte. Ueber Paganini stellte sich bald ein allgemeines Urtheil fest; er war der erste Violinvirtuos seiner Zeit und dieser Ruhm blieb ihm bis zu seinem Tode. Anders jedoch ist es mit Ole Bull. Ueber keinen Virtuosen der neuesten Zeit sind so wesentlich verschiedene, oft gar seltsame Urtheile gefällt worden wie über ihn. Während Einige ihn enthusiastisch über alle vergangene und gegenwärtige Kunsterscheinungen erhoben, erklärten sich nicht Wenige entschieden gegen ihn, beschuldigten ihn der Charlatanerie, fanden seine ganze Virtuosität nicht besonders ausgezeichnet und liessen nicht undeutlich merken, dass die Aehnlichkeit sei-

nes Erscheinens und der Entstehung seines Rufes mit der Paganini's weniger eine zufällige als eine wohlberechnete sein möge. Wäre Letzteres der Fall, so würde dies mehr einen Vorwurf gegen die Denk- und Sinnesart des Publikums, als gegen den Virtuosen begründen, der, wohl wissend, dass das Publikum heut zu Tage an der Entwickelung des Talents, an dessen reinen, ruhigen, steten Fortschritten kein Interesse nimmt, sondern überrascht sein will, es vorzog, so lange lieber gänzlich unbekannt zu bleiben, bis er sich seiner Meinung sich genugsam ausgebildet habe, um auf imponirende Weise öffentlich auftreten zu können. Das erste Auftreten Ole Bull's war denn auch in der That sehr glänzend: ungeheure Lobpreisungen drängten sich hierauf in öffentlichen Blättern und erregten gerechter Weise die grössten Erwartungen. Diese scheinen jedoch nicht überall erfüllt worden zu sein, und es ist nicht zu leugnen, dass die künstlerischen Erfolge Ole Bull's, welche er in der letzten Zeit, besonders auf seinen weitern Kunstreisen erhielt, seinem grossen Rufe nachtheilig zu werden drohten; ob mit Recht oder Unrecht, konnten wir nicht beurtheilen, da wir bis dahin noch nie Gelegenheit hatten, Ole Bull zu hören. Gestern nun, am 30. November d. J., gab derselbe hier im Saale des Gewandhauses ein Konzert, das trotz der erhöhten Eintrittspreise sehr besucht war. Er spielte darin: ein von ihm komponirtes Konzert mit Orchesterbegleitung; ein Adagio von Mozart, und von ihm komponirte Bravourvariazionen über ein Thema von Bellini, ebenfalls mit Orchesterbegleitung. Bevor wir auf diese einzelnen Leistungen näher eingehen, müssen wir im Allgemeinen bemerken, dass wir gleich von den ersten Bogenstrichen an keinen Augenblick mehr im Zweifel geblieben sind, man habe hier einen entschieden sehr bedeutenden Geiger vor sich. Allein wie wir schon deshalb seinen heftigen Gegnern nicht Recht geben können, so können wir auch auf der andern Seite seinen enthusiastischen Verehrern nicht vollkommen beistimmen. Man hat unendlich viel von der Originalität Ole Bull's, von neuen, grossartigen, unbegreiflichen Effekten, von vorher nie geahneter unwiderstehlicher Wirkung seines Spieles, von wirklicher durch ihn herbeigeführter Erweiterung des Violinspiels und dergleichen gesprochen. Wer dies geglaubt und dann Wunderdinge zu hören erwartet hat, ist natürlich getäuscht worden, denn so eigenthümlich auch die Erscheinung Ole Bull's in mancher Hinsicht sein mag, so effektvoll und technisch ausgezeichnet, oft bewundernswürdig sein Spiel auch zuweilen ist, so steht dies Alles in der Kunstwelt doch nicht so isolirt oder so neu da, dass man davon wirklich überrascht werden könnte. Die Leistungen Ole Bull's unterscheiden sich, allgemein genommen, weder im Guten noch im Bösen wesentlich von den Leistungen anderer berühmter Virtuosen unserer Zeit. Aber wie Jeder immer in besondern Einzelheiten sich vorzüglich ausgebildet hat und sich darin auszeichnet, so ist es auch bei ihm der Fall; das hat man denn irrthümlich Originalität genannt, während es doch nur ein besonderes Hervortreten oder Hervorheben an sich gewöhnlicher Dinge ist. Uebrigens hat man auch Ole Bull mit Unrecht oft den Vorwurf der Charlatanerie gemacht, wenigstens müssen wir ihm nach seinem eben gehörten Leistungen bezeugen, dass er in dieser Hinsicht nicht mehr thut als alle neuere reisende Virtuosen, die überhaupt so etwas thun können. Gehen wir nun auf die besonderen Eigenthümlichkeiten seiner Leistungen über, so haben wir zuerst die Zartheit und Weiche seines Tones zu loben, obwohl man zu demselben Grossartigkeit und Kraft, zumal in der Tiefe, ungern vermisst, was vielleicht in einem schwachen Bezuge des Instruments mit begründet sein mag. In den mittlern Lagen erscheint der Ton am gesundesten und kräftigsten; ob er auch in den höchsten Lagen noch klar und stark ist, lässt sich so leicht nicht sagen, da Ole Bull diese fast nur in schnellen Passagen berührt und sonst die Höhe meist durch Flageolett hervorbringt. In diesem ist er überhaupt auf allen Saiten ausserordentlich sicher, und wir haben es noch nie in grösserer Vollendung gehört; nur wird es fast gar zu oft von ihm angewendet und nicht selten benutzt, um auf leichte und billige Art Effekt hervorzubringen. Sehr ausgezeichnet ist die technische Fertigkeit Ole Bull's, besonders in den weitesten Sprüngen, Doppelgriffen, den schwierigsten Arpeggien und in mehrstimmigen Spiel; nicht ganz korrekt und rein ausgeführte Passagen, Sprünge u. dergl. bleiben zwar bei ihm auch nicht aus, aber doch ist die Sicherheit mit welcher er z. B. Oktavengänge, sogar chromatische, in grosser Schnelligkeit ausführt, wirklich bewundernswerth. Ganz meisterhaft jedoch und ohne Einschränkung ausgezeichnet ist seine Bogenführung; man kann sich ein schöneres Staccato, ein leichteres Springen, überhaupt eine schönere, sicherere Beherrschung des Bogens fast nicht denken, als sie Ole Bull immer und überall, auch in den schwierigsten Passagen, Arpeggien u. s. w. besitzt. Was den Karakter seines Spiels betrifft, so finden wir denselben mehr ruhig, fein, nett und geschmackvoll, als leidenschaftlich und grossartig; sein Vortrag ist mehr klug, gemessen und sicher berechnend; auch die hin und wieder hervortretenden, stark markirten und lebendigeren Partieen scheinen mehr beabsichtigt, als einem erregten Gemüthe oder leidenschaftlichem Gefühle entsprungen. Wenigstens halten sich alle solche Erscheinungen in so bestimmten, gemessenen und weisen Schranken, dass auch dem Zuhörer ein ruhiges Urtheil, frei von leidenschaftlichem Enthusiasmus, bleibt. Das Konzert, welches Ole Bull spielte, bestand aus drei Sätzen: Allegro maestoso, Andante cantabile und Rondo pastorale. Als Komposition betrachtet sind alle drei Sätze von nicht eben bedeutendem musikalischen Werthe; sie sind aber durchgängig für den Virtuosen sehr gut berechnet und daher gewiss nicht so schwer als sie klingen. In der Instrumentirung haben sie, und wie es scheint alle Kompositionen Ole Bull's, das Eigenthümliche einer häufigen, oft übermassigen Benutzung aller Blechinstrumente; mitunter ist dies nicht ohne Geschmack und gute Wirkung, meist aber macht es nur unnützen Lärm. Dasselbe lässt sich durchgängig auch von den Bravourvariazionen sagen, welche Ole Bull am Schlusse des Konzerts vortrug.

In allen diesen Kompositionen kommen nun Doppelgriffe, weite Sprünge, Flageolett- und Staccato-Partieen, auch Arpeggien am häufigsten vor, während eine ruhige Kantilene seltener erscheint, und vorkommenden Falls, wie z. B. das Thema zu den Variazionen, nicht eben karakteristisch behandelt wird. Wie schon gesagt, fast zum Uebermaass ist die Anwendung des Flageoletts, wobei Ole Bull den ästhetischen Fehler begeht, seine Flageolettpassagen meist unmittelbar von der Flöte wiederholen zu lassen; wahrscheinlich beabsichtigt er die Aehnlichkeit seiner Flageolettöne mit den Flötentönen zu zeigen; er hatte aber diesen gefährlichen Vergleich, der seinem Flageolett sofort allen Reiz und alle Wirkung nimmt und nehmen muss, kluger Weise eher vermeiden sollen. Gleich der erste Satz des Konzerts beginnt mit schweren Doppelgriffen, die sich nachher oft wiederholen und in mehrstimmigen Spiel übergehen; am bedeutendsten erscheint letzteres in der einen Bravourvariazion, welche ganz ohne Begleitung und überaus schwierig ist, aber nicht grosse Wirkung hervorbringt. Am schönsten und wirklich reizend ist Ole Bull's Spiel im Staccato und mit springendem Bogen. Im letzten Satze des Konzerts kamen mehrere doppelgriffige Passagen vor, welche er auf diese Weise ausführte und zwar so durch und durch meisterhaft, wie wir es selten gehört haben. Dasselbe war auch der Fall mit der letzten Bravourvariazion, die hauptsächlich auf diese Spielarten berechnet ist, in denen wir eine besondere Stärke seiner Virtuosität erkennen. Am interessantesten war uns der Vortrag des Adagio von Mozart — wenn wir nicht irren aus dem Quintett No. 9, A dur), welches Ole Bull sich für seinen Solovortrag eingerichtet hatte. An der Auffassung und der ganzen Ausführung desselben haben wir ihn zugleich als Künstler kennen und schätzen lernen. Er spielte es sehr schön, einfach, ruhig und schmucklos, nur am Ende mit einer wirksamen Oktavenverdoppelung, die zugleich meisterhaft ausgeführt wurde. Vielleicht wäre übrigens auch in diesem Adagio die Anwendung des Flageoletts besser unterblieben, wenigstens sind wir der Meinung, dass dadurch die Wirkung des Vortrags gewiss nicht verringert worden wäre. Der Beifall, den Ole Bull mit diesem Vortrage sich erwarb, war ausserordentlich, wie denn überhaupt seine hiesige Aufnahme glänzend genannt werden muss. Bei jedem Auftreten mit Applaus empfangen, wiederholte sich derselbe nach jedem einzelnen Stücke und endete mit mehrfachem Hervorruf. Wir hoffen, den geehrten Künstler längere Zeit bei uns zu sehen, und freuen uns auf seine ferneren Produkzionen.

In diesem Konzerte hörten wir ausserdem von dem rühmlich bekannten Baritonisten Herrn *Eicke* „Frühlings-Wanderschaft" von Rücken und eine Romanze (Lebewohl) von Gläser; beide recht ansprechende Gesänge wurden sehr gut vorgetragen und mit vielem Beifall aufgenommen. Unser erster Tenorist Herr *Schmidt* sang die Arie des Pylades aus der Iphigenie von Gluck ganz ausgezeichnet und mit so frischer, schöner Stimme, dass der allgemeinste Applaus seiner gelungenen Leistung folgte. Eben so gefiel das von beiden Sängern recht gut vorgetragene Duett: I marinati, aus den Soireen von Rossini. Herr Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy hatte sich der Leitung des ganzen Konzertes unterzogen, und es war die Ausführung aller Stücke, auch der zwei Ouvertüren, zur Zauberflöte und zum Wasserträger, so trefflich, dass wir für den vielseitig uns gebotenen Genuss nur dankbar sein können. †.

Berlin. (Beschluss.) Zwischen den beiden Abtheilungen des historischen Bildersaals trug Herr *Ole Bull* (hieher durchaus unpassend) ein Adagio aus dem Mozart'schen Quintett für Klarinette u. s. w. mit Quartettbegleitung so zart vor, dass bei dem, der festlichen Freude geweiheten Fest sehr wenige der tausend Zuhörer davon etwas haben hören können. Hierauf leitete ein Festmarsch von C. Eckert die zweite Abtheilung ein. Dem sechsten Bilde folgte mit Bezug auf die Schlacht bei Fehrbellin ein Siegeslied, dem siebenten ein Domine salvum fac Regem von C. Eckert, in Beziehung auf die Krönung des Königs Friedrich I. Eine Jagdfanfare und der Dessauer Marsch bereitete das achte Bild: „Friedrich Wilhelm I. in Wusterhausen" vor, der preussische Zapfenstreich das neunte Bild: „Friedrich 2. vor der Schlacht von Lowositz," welchem ein Lied von Gährich und der Hohenfriedberger Marsch von Friedrich 2. folgte. Dem zehnten Bilde im Garten von Sanssouci schloss sich ein von dem grossen Könige komponirtes Flötensolo an. Im eilften Bilde: „Das Konzert" erscheinen *Friedrich* 2., der Kapellmeister *Graun*, *Quanz*, *Johann Sebastian* und *Emanuel Bach*, *Franz Benda*, *Fasch* und Mad. *Mara*, als deren passende Repräsentanin Dem. Sophie Löwe die berühmte Graun'sche Arie: „Mi paventi" mit höchst vollendeter Kunstfertigkeit sang. Das zwölfte Bild stellte „Die Huldigungs-Feier" in einem Transparentgemälde des Professor Begas dar, welches noch den Renaissancesaal während der Ausstellung der Gewerke ziert. Ein Volkslied von C. Eckert schloss die sinnreich erfundene und ausgeführte Unterhaltung, welche nur von zu langer Dauer war. Auch hätte wohl mehreren einheimischen Dichtern und Tonsetzern Gelegenheit gegeben werden können, ihre Talente bei diesem schönen vaterländischen Feste anzuwenden. — Bei der Tafel des Königs im Konzertsaale wurden von den königlichen Sängern das B. A. Weber'sche kurze, doch wirksame Domine salvum fac Regem für Männerstimmen, ein Huldigungslied von Luise von Drieberg, ferner mehrere Gesänge, meistens von A. Neithardt und G. Reichardt, auch das Turnierbankett von K. M. v. Weber vorgetragen. Zehn Lieder waren indess doch des Guten zu viel, besonders da solches meistens von den Liedertafeln her bekannte Gesänge waren. Auch hiebei hätte weniger Einseitigkeit stattfinden mögen. Die übrigen Gäste speisten im angebauten Saale ohne Sang, die Damen nur sitzend, die Herren an Buffet's kalt, jedoch nicht ohne Becherklang und Toaste. — Ein Ballfest und Souper bei dem Könige in sämmtlichen Sälen und Zimmern der zweiten Etage des königlichen Schlosses nach der Lustgartenseite beschloss die Festlichkeiten am

20. Oktober. Es waren dazu etwa 5000 Gäste geladen, und zum Tanz hat die königl. Kapelle unter Leitung der Herren MD. Moser und Wieprecht gespielt. Bei dem Ball der Stände nach dem Souper haben die Zöglinge der Instrumentalklasse thätig mitgewirkt. — So hat nun aller Glanz auch ein Ende, und nur die Erinnerung bleibt noch lange nachdauernd.

Am 21. Oktober hatte eine junge Sängerin, Dem. *Dielitz*, Tochter eines hiesigen geachteten Mannes, nachdem solche in Paris ein Jahr lang bei Bordogni Gesangunterricht genossen, ein eigenes Konzert zu wohlthätigem Zweck, wohl noch etwas zu vorzeitig veranstaltet, da dem Referenten die Ausbildung der jungen Sängerin noch nicht ganz vollendet scheint. Die Stimme der Dem. Dielitz ist massig starker Mezzo-Sopran von gutem Portament, doch nicht durchaus rein in der Intonazion, was wohl auch der grossen Befangenheit bei einem ersten öffentlichen Auftreten in der Vaterstadt, wo der Vergleich mit Künstlerinnen erster Klasse so nahe liegt, zuzuschreiben sein dürfte. Die erste Arie von Donizetti und das mit Herrn Mantius gesungene Duett aus Spohrs Jessonda sprach weniger an, als eine Arie von Coppola, in welcher Dem. Dielitz sich schon freier fühlte und Anlagen zur Volubilität der Stimme zeigte. Eine Eigenheit der Schule scheint es zu sein, dass einzelne, besonders tiefere Töne stark gepresst angegeben werden, dagegen ganze musikalische Phrasen oft fast unhörbar leise erklingen. Am meisten zeichnete sich August Moser im Vortrage von Variazionen für die Violine auf ein Bellini'sches Thema von Lipinski aus. Der talentvolle Knabe hat in Jahr und Tag an Ton, Vortrag und Fertigkeit ausserordentlich zugenommen. Kürzlich hörte Referent ihn in einer Privatsoirée sehr schwere Variazionen von Ernst mit fast unglaublicher Sicherheit und Reinheit für sein Alter ausführen. Denselben Abend trug auch der hier anwesende, mit Recht berühmte Klarinettvirtuos Herr Kapellmeister *Hermstedt* aus Sondershausen das schöne Quintett von Mozart in A dur, Op. 103, und einige Sätze des trefflichen F moll-Konzerts von L. Spohr (Manuskript), wie auch die Klarinettbegleitung zu einigen schönen Liedern von Spohr mit unverändert schönem Ton, sowohl in der Kraftfülle als Zartheit, in der Höhe wie in der sonoren Tiefe und den weichen vollen Mitteltönen vor, ganz dem Charakter des oft missbrauchten, gesangreichen Instruments entsprechend. — Noch ist zu erwähnen, dass in dem Konzerte der Dem. Dielitz auch der echte Waldhornvirtuos Herr Kammermusikus Schunke ein Adagio und Rondo meisterhaft in Ton und Fertigkeit ausführte.

Der bei Ihnen erwartete Violinist Ritter *Ole Bull* hat hier drei Konzerte im königl. Opernhause gegeben, von denen zwei zu hohen Opernpreisen ziemlich leer waren. Das dritte am 3. November dagegen bei kleinen Preisen, durch den Gesang der Dem. Löwe und interessante Zugaben einer beliebten Operette: „Das Stelldichein" und eines komischen Ballets („Liebeshandel") anziehend, erfreuete sich einer sehr zahlreichen Theilnahme. Die Eigenthümlichkeiten dieses Virtuosen sind Ihnen theils von eigenem Hören im Februar 1839 her bekannt, theils werden Sie seine Vervollkommnung in Behandlung des Tremolo, Vibrato, Staccato, Flageoletts und mehrstimmigen Spiels nächstens selbst näher kennen lernen. Ich bemerke daher nur, dass Herr Ole Bull einen noch eben so dünnen Ton als früher hat, dagegen im Vortrage fremder Kompositionen solider, jedoch etwas farblos sich zeigt. Am meisten eignet sich für seine Vortragsweise ein elegisches Adagio oder ein fantastisches Rondo. In seinen eigenen, zwar meistens formlosen, theilweise barokken und abgerissenen Kompozizionen, welche dennoch von theils natürlicher, theils Paganini nachgeahmter Eigenthümlichkeit zeugen, ist Herr Ole Bull am meisten an seiner rechten Stelle und nur nach der Ausführung dieser Fantasiestücke in seiner eigenen Manier richtig zu würdigen. Die Licht- und Schattenseite seiner Kunstleistungen tritt dann unverkennbar hervor. Effekt ist das Hauptstreben des Kunstreisenden! In den erwähnten drei Konzerten trug Herr Ole Bull folgende eigene Violinkompozizionen mit frappanter Orchesterbegleitung vor: 1) ein Konzert aus drei Sätzen bestehend, *a)* Allegro maestoso, *b)* Adagio cantabile (der vorzüglichste Satz), *c)* Rondo pastorale. 2) Norges Fielde-Klänge aus der Heimath, norwegische Volksmelodieen in ziemlich bizarrer Zusammenstellung, jedoch effektuirend. 3) Variations fantastiques (zwei Mal; voll grosser Schwierigkeiten in Doppelgriffen, mehrstimmigem Spiel u. s. w. 4) Capriccio fantastico ohne Begleitung. 5) Fantasie auf Schottische Nazionalmelodieen, und 6) Polacca guerriera, ein Effektmusikstück in etwas rhapsodischer Form (zwei Mal). Ausserdem trug Herr Ole Bull noch das oben erwähnte Adagio von Mozart mit Quartettbegleitung und das L. Spohr'sche Violinkonzert in A moll mit vielem Schmelz und fertig vor; nur fehlt diesem Virtuosen zu Spohr's Kompozizion der volle Ton und die energische Schwungkraft der übrigens vorzüglichen, besonders leichten Bogenführung. — Von hier hatte Herr Ole Bull noch eine Nebenreise nach Stettin gemacht. — In Potsdam ist von der dortigen filharmonischen Gesellschaft und dem Gesangverein unter Leitung des GMD. Spontini dessen Salvum fac regem und Volksgesang Borussia, wie auch unter Mitwirkung der Dem. Löwe, der Herren Mantius und Zschiesche u. s. w. Haydn's „Schöpfung" unter Leitung des Herrn MD. Damcke aufgeführt. „Der Feen-See" füllt noch immer das Opernhaus bei hohen Preisen. — Im Königsstädtischen Theater ist der seit einer Reihe von Jahren ausschen Theater ist der seit einer Reihe von Jahren ausgezeichnete Tenorist *Wild* als Sever in Bellini's Norma und Arthur in der Semiramis mit vielem Erfolg als Gast aufgetreten. Sein noch immer kräftiger, ausdrucksvoller Gesang hat alle Erwartung übertroffen. Die mangelnde Höhe weiss der erfahrene Sänger durch geschickte Anwendung des Falsetts zu verdecken. — Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat die Elvira in Mozarts Don Juan ausgezeichnet schön gesungen. Hierüber das Nähere im November-Bericht. — Die Sing-Akademie hat ihre grossartigen Oratorienaufführungen mit Handel's Belsazar begonnen. — Herr MD. *Henning* ist zum Kapellmeister ernannt. — Ob Dem. *Sophie Löwe*, welche im letzten Konzert von Ole Bull eine Arie von Persiani sehr kunst-

denn aber, wie billig, nicht glückt, wird hier als solche rein und kräftig dargestellt, die Freundschaft zwischen Sextus und Annius, im Stücke selbst alltäglich nur und halbverwischt angedeutet, erhebt sich hier schon in dem Duett des ersten Akts zur idealischen Zartheit. — Doch, warum heb' ich diese einzelnen Parthien heraus? — jener namenlose Zauber, der wie ein leiser Blüthenhauch aus dem Lande „wo die Citronen blühen" über dem Ganzen schwebt, und alles einigt, und bildet, und in sich selbst vollendet: von ihm lässt sich nur sagen, dass er da ist, aber man kann nicht darauf hinzeigen, wie auf das Unpoetische und Unmusikalische. Wie in Göthe's Torquato Tasso — mit dem sich dieses mozartische Kunstwerk wohl vergleichen lassen dürfte — ist hier die Synthese so rein, und beschlossen, dass der Kritiker es kaum wagen darf, zu analysiren. Ihm bleibt nichts übrig, als auszusagen, dass jede mögliche kritische Analyse sich damit enden werde, gestehen zu müssen, dass der Künstler nicht analysirt habe. Es ist eine zum Ueberfluss angestellte Experimentalkritik, deren Resultat schon gewiss ist, eben weil es nicht durch Kritik, sondern durch die Anschauung hervorgegangen ist.

Um indess Metastasio nicht Unrecht zu thun, wird man gern gestehen, dass auch in seinem Stücke einige wohl angelegte Scenen hervortreten z. B. die, in welcher der Vitellia die Werbung des Kaisers berichtet wird, da sie bereits den Sextus zur Rache abgesandt hat; und besonders der Schluss des ersten Akts, welche auch einem minder grossen Musiker Gelegenheit gegeben haben würden, seine Kunst zu zeigen. Aber das Ganze war gebrechlich, und das umzuschaffen war hier die Aufgabe.

Es ist zu beklagen, dass die treffliche, ächt deutsche Mythe vom Donauweibchen (eigentlich der Saal-Nixe) in so gar sehr ungeschickte Hände gefallen ist; denn wäre sie von einem ächten Dichter und ächten Musiker gebildet worden, so würden wir sicher eine Oper bekommen haben, die in ihrer Art als einzig sich behauptet hätte. Wie im Don Juan die Töne des finstern Geistes grell geschieden sind von denen, die das Leben selbst bezeichnen, so würde hier das freye Daseyn, oder besser das freye Schweben jener leicht bewäglichen Wesen im fröhlicheren anmuthigen Gegensatz oder besser Nebensatz der wohlgemuthen vielleicht etwas bornirten menschlichen Ueppigkeit des Ritters sich entfalten; — das Leiden der Edelfrau, die in ihrer stillen Begränzung dieses seltsame Verhältnis nicht ahnden könnte, führte das Stück dann endlich zu dem scheinbar tragischen Schlusse, der aber doch nur romantisch *) seyn dürfte. Es wäre sehr zu wünschen, dass wir von dieser kräftigen, reizenden und ächt deutschen Fabel — (die man mit allen ihren anziehenden Details, in den umliegenden Dörfern bey Jena von manchem wackern Landmann sich erzählen lassen kann) — durch einen schon rühmlich bekannten Operndichter eine neue Bearbeitung erhielten, der dann auch die Musik wohl folgen würde, besonders wenn sie sie gleichsam schon in sich trüge: — wie z. B. Göthe's Erlkönig, dessen Komposition nur dann überraschen kann, wenn sie — nicht geglückt ist. Der Dichter müsste sich besonders hüten, nichts von dem eigentlichen Nixen-Charakter verloren gehen zu lassen, sie nicht etwa mit den Sylphen vermischen, deren feinere ätherische Natur ihren Spielraum nur in den Lüften findet. Sie leben ja bekanntlich im Wasser, sind passionirte Liebhaberinnen des männlichen Geschlechts, wenn es schön ist,

*) Man lasse sich nicht durch das „Nur" verleiten, zu glauben, als ordnete ich das Romantische dem Tragischen unter. Im Gegentheil würde sich bey einem nur oberflächlichen ästhetisch-arithmetischen Kalkül (den ich aber keineswegs anzustellen rathe, weil auf einem unrichtigen Wege nichts Richtiges erspäht werden kann) das Gegentheil ergeben. Wozu überhaupt dies ewige Rechnen von einem Ersten und Zweyten?

fertig sang, noch ihr hiesiges Engagement erneuern dürfte, wird bezweifelt. Jedenfalls will diese Sängerin ihren kontraktsmässigen Urlaub zu einer Kunstreise nach Paris benutzen.

Grosses Musikfest zu Wien,

am 8. und 12. Novbr., in der k. k. Winterreitschule.

Im Jahre 1812 vereinigte sich, aus Anlass eines wohlthätigen Zweckes (zur Unterstützung der Bewohner des abgebrannten Kurortes Baden, so wie jener im Marchfelde gelegenen und durch die beiden Entscheidungsschlachten zerstörten Dorfschaften), zum ersten Male in Wien die damals unerhörte Zahl von 500 Sängern und Instrumentalisten zur Aufführung eines grossen Tonwerks. Es war G. F. Handel's Kantate: *Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik*, nach Dryden aus dem Englischen übersetzt von C. W. Ramler, mit Mozart's vermehrter Instrumentirung; — Herr Hofconcipist von Mosel (gegenwärtig k. k. Hofrath und erster Custos an der k. k. Hofbibliothek) leitete mit begeisternder Energie in meisterhafter Vollendung den kolossalen Tonkörper; der Grosshändler Tost dirigirte bei der Violine; Herr J. B. Streicher, welcher zudem die Chöre so ganz unverbesserlich einstudirt hatte, begleitete am Klavier; die Solopartien aber sangen Frau von Geymüller, Fräul. Barnsteil und Riedel, Herr Hofrath Riesewetter, Dr. Sonnleithner, Bankier Soini und Hofmann. Beide Einnahmen betrugen gegen 34,000 Fl. W. W., den Produktionen ward eine enthusiastische Aufnahme zu Theil, und sie veranlassten zudem auch das Entstehen und die Begründung der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates." — Dieser hochverdienstliche, auf die Kultur und ästhetische Veredlung nach dem ausgebreitetsten Massstabe so einflussreiche Verein konnte für seine diesjährige Gesammtleistung wohl nimmermehr eine zweckmässigere, allgemeiner gewünschte Wahl treffen, als eben jenes „Alexanderfest," welches seit obenerwähnten Zeitpunkte nicht mehr mit ähnlich reichhaltiger Besetzung gehört wurde. Und dennoch ist diese oratorische Komposition eine der glänzendsten, erhabensten und wirkungsvollsten des unsterblichen Tonfürsten. In diesem wunderherrlichen Thimotheus ist Alles, von der ersten bis zur letzten Note, vortrefflich; echte Seelensprache in Tönen, höchste Einfalt, tiefes Gefühl, Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks. Welch eigenthümlich reizender Zauber, selbst den formellen Rahmen mit eingeschlossen, liegt nicht in den Einzelngesängen! so die Arien: „Tone sanft, du hybrisch Brautlied"; — „Der Held, der seine Liebe kaum verhehlt"; — „Gib Rach', heult alles laut!" — „Es jauchzen die Krieger voll trunkner Wuth." — dann aber erst die intensive Grösse, Kraft, Pracht, Herrlichkeit, so wie das tragisch-antike Pathos der Chöre: „Selig, selig Paar!" — „Den stillen Trupp entzückt das hohe Lied"; — „Bachus Schlauch ist unser Erbtheil"; — „Seht an den Perser gross und gut"; — „Die ganze Schaar erhebt ein Lobgeschrei"; — „Brich die Bande seines Schlummers", — „Vom Himmel kam Cäcilia," und endlich der imposante Schlusssatz des Ganzen, die himmeljauchzende Final-Fuge: „Timotheus, entzag dem Preis!" — Wenn zudem die rezitativischen Bestandtheile in rhetorisch-deklamatorischer Hinsicht nicht minder ausgezeichnet werthvoll sich gestalten, so muss jener der poetischen Gesammtkonzeption zufallende Bewunderungszoll zugleich auch auf einen Meister neuerer Zeit — auf unsern verklärten Mozart sich erstrecken, welcher die Originalpartitur nicht allein mit Ergänzung der allmals mangelnden Quartettstimmen, sondern auch durch Hinzufügung einer neuen Harmoniebegleitung bereicherte, die, wie bekannt, da Handel's in seinen Tagen nur wenige und obendrein noch blos nothdürftig ausgebildete Bässer zu Gebote standen, an Ort und Stelle eine subordinirte Rolle spielen musste. Wie nun aber Mozart's erhabener Genius all das vollführte, wie er mit kindlich frommer Pietät, in innigster Vertrautheit mit der individuellen Wesenheit des hochverehrten Vorbildes, dessen Geist er nicht allein erschöpfend durchstudirt, sondern vielmehr sich ganz eigen gemacht und 'is zum kleinsten Detail in sich aufgenommen hatte, die eigenen Ideen so kunstreich, ohne nur irgendwo die Einheit des Hauptstammes störend zu beeinträchtigen, mit jenen, bereits vorhandenen in einen absolut homogenen Zusammenklang zu bringen verstand, und sofort eine zweite, in gleicher Kunstschönheit prangende Hälfte schuf, einen ebenfalls originell interessanten Doppelgänger, dem Zwillingsbruder bis zur täuschenden Verwechslung ähnlich, ins Ohr rief, — all das sind pragmatisch dokumentirte Thatbestände, welche den Kenner mit höchstem Entzücken erfüllen, den uneingeweihten Laien aber in erstaunender Bewunderung, ohne sich selbst über die empfangenen Eindrücke Rechenschaft geben zu können, versunken machen. — Die diesjährige Produktion erreichte nun aber die Kulminationshöhe alles bisher Geleisteten; denn es hatten sich 1100 Mitwirkende, Professoren, ausübende Tonkünstler, Musikliebhaber beiderlei Geschlechts aus allen Ständen, naher und ferner Umgebung, derselben bereitwillig mit echter Kunstliebe angeschlossen, woraus die Möglichkeit hervorgehen konnte, durch so reiche Mittel auch ein so grossartiges, Bewunderung erregendes Resultat zu erzielen. Ueber alle Beschreibung erhaben gestaltete sich Wirkung und Eindruck der massenhaften, trefflich eingeübten Chöre, welche, genau abschattirt, das Verhältniss vom erschütternden Fortissimo bis zum lispelnden Piano sammt allen Mittellinien so ebenmässig berechnet abwogen, dass sogar Stellen, wie z. B. „bis, ohne Freund, sein Auge bricht," obwohl von mehreren hundert Kehlen zugleich vorgetragen, dennoch wie ein einziger, leiser Hauch vernehmbar erschienen. Die Dithyrambe zu Bachus, der Schlussgesang beider Abtheilungen, und das donnerbrüllende: „Brich die Bande seines Schlummers" überboten an konzentrischem Kraftausdruck beinahe sich selbst; und dieses: „Weck' ihn! Weck' ihn!" auf ein einfaches Akkordenpaar gebaut, rief einen Enthusiasmus ins Leben, den kaum die gelesirte Wiederholung zu beschwichtigen vermochte. — Mad. *Hasselt-Barth* sang den Sopranpart mit einer Vollkommen-

heit, welche nicht einmal mit ihren besten dramatischen Kunstdarstellungen verglichen werden kann; man muss das verführerische, „sanft tönende lydische Brautlied" von ihr gehört haben, um ganz durchdrungen zu werden von dem himmlischen Reiz dieser Komposizion, welche auch nach einem zweiten Sätulum in gleich unverlicher Jugendschöne fortblühen wird. Dass dieser Gesangmeisterin Alles zu Gebote steht, — deklamatorischer Ausdruck und hohe Würde; Zartheit, Eleganz, Gefühl und Wärme; und als Probierstein einer gründlichen Schule: die so selten gewordene Kunst des Trillerschlagens, — hat sie genügend dargethan, wenn ihren Lippen die Worte entschwebten: „Der Sohn, — ein zweiter Herr der Welt!" — oder: „Nun lösst sein Trauerton sanft Mitleid in das Herz"; — oder: „Er sang den Perser, der von seiner Höhe fällt"; — oder: „Der Held blickt an den Reiz, der ihn entzückt, und seufzt, und blickt, und seufzt aufs neu"; — oder: „Durch Thais und Helenen entbrennt ein Heer"; und es dürfte zu bestimmen schwer werden, welche Perle darunter, als makellos reinste, die glänzendste Zierde des Künstlerdiadems genannt zu sein verdiene. Auch unser Bassheros *Staudigel* und der tüchtig geschulte Tenor *Lutz* machten ihre Talente geltend; Ersterer in den Arien: „Bachus ewig jung und schön," und: „Gib Rach', heult alles laut"; — Letzterer exzellirte ganz besonders durch die echt oratorische Rezitazion, wie nicht minder in seinen Sologesängen: „Selig, selig Paar!" — „Krieg, o Held, ist Sorg und Arbeit"; — und: „Es jauchzen die Krieger." — Die Oberleitung führte Herr *Schmiedel*, von dem Vorsteher des Konservatoriums Herrn *Klemm* mit haarscharfer Akkordanz sekundirt; das Violindirektorium versahen die Herren *Hellmesberger* und *Gauster*; Professor *Fischhof* aber, als Cembalist, überwachte streng aufmerksam die Chöre — und ein momentanes, wenig merkbares, bei der grossen Ausdehnung des Tonkörpers wohl kaum vermeidliches Schwanken abgerechnet, musste die Gesammtleistung tadellos genannt werden. In unparteiisch-würdigender Anerkennung sprach sich die überzahlreiche Versammlung bei jeder gewichtigen Veranlassung aus, und unser Hof schenkte beiden Produkzionen seine Gegenwart. — Die Quantität der aktiven Mitglieder hatte sich bei der ersten Aufführung, einschlüssig der Direktoren und Solisten, noch um 26 Individuen nach folgender Rubrizirung vermehrt: 230 Soprane, 170 Alte, 170 Tenore, 200 Bässe, 120 Violinen, 48 Bratschen, 48 Violoncells, 25 Kontraviolone, 12 Flöten, eben so viel Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner, 8 Trompeten, 4 paar Pauken, 9 Posaunen, 3 Ophikleiden, 2 Kontrafagotts, grosse Trommel und Donnermaschine; wonach also 791 Produzenten die Gesang-, 333 aber die Orchesterpartie ausführten. Wie erfreulich ist daher die Wahrnehmung, wie fortwährend Theilnahme und Interesse für diese klassischen Tonfeste sich steigert, und eben daraus das stabil-alljährliche Wiederkehren derselben mit Zuversicht zu hoffen und zu erwarten sein dürfte.

Ankündigungen.

So eben erschienen in unserem Verlag:

Fantaisie

pour le Piano

sur des motifs de

la Donna del Lago de Rossini

composée par

S. Thalberg.

Oeuvr. 40. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Quatre Mazurkas

pour le Piano

composées par

Frédéric Chopin.

Oeuvr. 41. Pr. 18 Gr.

Leipzig, am 1. December 1840.

Breitkopf & Härtel.

Thalberg. Dreyschock. Jac. Schmitt.

Diese Tonhelden haben in nachstehenden

Thalberg, Gr. Nocturne. Op. 53. 2- u. 4händig. ⅔ Thlr.
Dreyschock, Gr. Fantaisie. Op. 12. 1 Thlr.
Schmitt, J., 4 Nocturnes. Op. 125. ⅔ Thlr.

drei Meisterwerke geliefert, welche jeden Pianisten erfreuen werden. Die Kritik sagt darüber: sie seien der Meister würdig und als das Vorzüglichste neuester Zeit zu betrachten.

Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

Im Verlag des **Athenaeum** in **Berlin** ist so eben erschienen:

Adalbert von Chamisso's

Lebens-Lieder und Bilder

für eine Sopran- und Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte

componirt von

L. Rellstab.

Erste und zweite Lieferung.

Das Ganze wird aus vier Lieferungen (jede 4 Bogen) à 12 Ggr. bestehen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Dezember. № 50. 1840.

Auf Veranlassung der neuen Orgel in Zerbst, über dieselbe und ihre Erbauer.

Es ist ein schönes Zeichen der Zeit, wenn Regenten, Regierungen, Gemeindevorstände und Gemeinden für den geschmackvollen innern Ausbau ihrer Gott geweiheten Tempel kräftig zusammenwirken, und dabei vorzugsweise Bedacht nehmen, den Kirchengesang durch dem Orte und Zwecke vollkommen angemessene Orgeln zu heben und zu verherrlichen; wenn insbesondere namentlich zur Bildung tüchtiger Organisten Institute errichtet und durch zweckmässigen Unterricht geschickter und gewissenhafter Lehrer in Kraft erhalten werden. Und dieser herrliche Geist der Zeit trat bereits seit einigen Dezennien, nicht nur ganz besonders in den königl. Preussischen Landen, sondern auch in mehreren andern teutschen Landern ins Leben, zeugend von immer mehr sich verbreitenden, wahrhaft religiösen Gesinnungen.

Wie sehr erfreulich das nun ist, so ist es dagegen auch betrübend, zu wissen, dass in Beziehung auf den Orgelbau dem edlen Streben nach Erreichung herrlicher Zwecke immer noch so manche Hindernisse entgegenstehen, die unerachtet aller Warnungen redlicher Sachverständiger noch nicht vollkommen gehoben wurden. Diese Hindernisse liegen zunächst in dem blind zutappenden Vertrauen, in dem Nichtunterscheiden der Sachkenner von den Nichtsachkennern. Man wählt oft ohne die nöthige Prüfung zum Aufbau oder zur Reparatur einer Orgel den ersten den besten Orgelbauer, sobald er nur Empfehlungen aufzuweisen hat, gleichviel, ob diese von Sachverständigen oder nicht herrühren. Man fordert von Organisten, dass sie über Orgelbauten ihre Ansichten aussprechen sollen, ohne sich überzeugt zu haben, ob sie auch dazu die nöthige Redlichkeit und Fähigkeit besitzen, und so erhält man denn oft ganz verkehrte Ansichten, auf die man baut, zum Schaden der guten Sache. Ein Hauptübelstand ist es ferner, dass sich Orgelbaupfuscher, welche die Pest der Kunst, die Verderber der Künstler, die Feinde alles Guten und Tüchtigen, die Betrüger der Kirchenkassen und Gemeinden sind, bei vorfallenden Orgelbauten anzudrängen wissen, und zwar vermöge erschlichener Zeugnisse, oft ausgestellt von Männern, die Ehrenämter bekleiden, aber vom Orgelbaue keine weitere Kenntnisse haben, als dass sie etwa zu beurtheilen verstehen, ob eine Orgel gut oder schlecht klingt. Gar nicht selten pflegen jene leidigen Pfuscher geschicktere Orgelbauer dadurch zu verdrängen, dass sie sehr billig scheinende Veranschlagungspreise stellen und überhaupt allerlei lockende Versprechungen machen, denen jedoch während der Arbeit in der Regel sehr bald der hinkende Bote mit Nachanschlägen folgt, so dass zuletzt die Gesammtkosten des Baues bei Weitem diejenige Summe übersteigen, welche ein gewissenhafter und tüchtiger Orgelbauer, wenn man sich zuerst an ihn gewendet hätte, gefordert haben würde.

Seinen Grund hat dieser Uebelstand darin, dass Jeder, der sich einbildet, eine kunstgerechte Orgel bauen zu können, sich auch ohne Weiteres und ungestraft Orgelbauer nennen und für einen tüchtigen Meister der Orgelbaukunst ausgeben darf. Auf die Rede, so wie auf die vorgezeigten Zeugnisse solcher Menschen wird um so eher reflektirt, wenn, wie es oft der Fall ist, dem Bauherrn kein Orgelbauer von bewährtem Rufe bekannt, oder wenn ein solcher vom Bauorte so weit entfernt wohnt, dass man die bedeutenden Kosten zu seiner und seiner Gehülfen Abholung nicht wohl aufzuwenden hat. Auf diese Weise wird vielfach noch immer dem herrlichen Streben, den kirchlichen Gesang durch zweckmässige Orgeltöne feierlich zu machen, mächtig entgegengewirkt, was man leider erst dann erkennt, wenn es zu spät und der guten Sache entweder auf immer, oder doch wenigstens auf ein Lebensalter geschadet worden ist.

Zur Bestätigung der Wahrheit des Gesagten könnte ich der Beispiele so viele anführen, dass daraus ein starkes Buch erwüchse; aber nur ein einziger Fall, der aktenmässig bewiesen werden kann, möge hier seinen Platz finden, und zwar vorzüglich deshalb, weil dabei Männer gegen das Gute schädlich wirkten, von denen man nach ihrer amtlichen Stellung mit Recht hätte erwarten sollen, dass sie klare Ansicht und Sachkenntnisse haben und also auch den besten Rath zu ertheilen im Stande sein müssten.

Zur Sache: Ein Hoforganist, der sich auch Hoforgelbauer nennt, aber niemals eine Orgel erbaute, durch die er seine Kenntnisse in diesem Fache dokumentirt hätte, wird nebst einem Baukondukteur aufgefordert, ein Gutachten über die Frage abzugeben:

„Ob es zweckmässiger wäre, die hernach hier näher beschriebene Orgel zu repariren, oder statt einer intendirten Reparatur lieber eine neue Orgel erbauen zu lassen?“

Zur richtigen Einsicht in die Sache muss ich hier von der in Rede stehenden Orgel eine kurze Beschreibung geben, die als aktenmässig zu betrachten ist, da sie nur enthält, was die vorgedachten Männer amtlich berichteten, nämlich Folgendes:

Es fehlen 480 Pfeifen, und sehr viele der vorhandenen sind in so schlechtem Zustande, dass sie durch neue ersetzt werden müssen. Das Alter der Orgel beträgt vielleicht etwas über 200 Jahre, weshalb das Holzwerk daran sehr vom Wurme zerfressen worden ist. Die Manualtastaturen haben nur den Umfang von *C* bis *d* und es fehlen ihnen, so wie dem Pedale, in der untersten Oktave die Töne *Cis*, *Dis*, *Fis* und *Gis*. Die Bälge müssen neu beledert werden. (Beiläufig sei es gesagt, dass für Belederung eines Balges 32 Rthlr. in $^{2}/_{3}$ (oder Spezialthaler), also 42 Rthlr. 20 Sgr. preuss. Geld angesetzt sind, welche Veranschlagung, so wie alle übrige Anschlagspreise vorgenannte Berichterstatter als billig anerkannten, während doch Bälge von gleicher Grösse und Holzart von jedem geschickten Orgelbauer für 30, höchstens 35 Rthlr. preuss. Geld neu gemacht werden.) Die Regierwerke bedürfen einer höchst nöthigen Reparatur (dafür 78 Rthlr. in $^{2}/_{3}$). Die Koppel befindet sich in einem schlechten Zustande (für ihre Reparatur stehen 30 Thlr. in $^{2}/_{3}$). Eine sechsfache Mixtur muss in eine vierfache, mit Beibehaltung der alten Pfeifen und Ergänzung der fehlenden, umgearbeitet werden. (Dafür stehen wieder 110 Rthlr. in $^{2}/_{3}$, wie denn die meisten hier geforderten Anschlagspreise mehr als um die Hälfte zu hoch angesetzt sind.)

Um nicht zu weitläuftig zu werden, übergehe ich das Weitere, und bemerke nur noch, dass die meisten Pfeifen der Orgel von sehr schlechter Masse sind, dass der Organist zwischen der Orgel und ihrem schreienden Rückpositive sitzt, und so, wenn er dies benutzt, vom Gesange der Gemeinde nur wenig oder gar nichts hört, folglich auch denselben nicht gehörig leiten kann; endlich, dass die Orgel, gleich einem Schwalbennneste, an die lange Seite der Kirche angebaut ist.

Wenn gleich schon aus dieser Beschreibung zum Ueberfluss erhellt, dass jede, auch die kleinste Reparatur an dieser Orgel, Verschwendung und Versündigung gegen die Gemeinde sowohl, wie gegen die Kirchenkasse und gute Sache sei; wenn gleich die Herren Berichterstatter sogar wussten, dass dies Urtheil bereits von mehrern Sachkennern ausgesprochen worden war, so fiel das Gutachten Beider dennoch dahin aus, „dass eine Reparatur dem Neubaue vorzuziehen sei.“ Die Gründe des Hoforganisten dafür waren folgende:

1) Weil die alte Orgel von einem tüchtigen Orgelbauer meisterhaft erbauet worden ist. (Ein wichtiger Grund, der von reifer Beurtheilungskraft zeugt!! ——)

2) Weil ihre Aufstellung an der langen Seite der Kirche verständig (?) gewählt worden ist, damit sie, wenn sie vor dem Hinterfenster stehe, der Kirche nicht das Licht nehmen könne. (Dieser Uebelstand war von Sachverständigen leicht zu vermeiden.)

3) Weil sehr viele Orgeltheile aus Eisen verfertigt sind, die man jetzt nur von Holz macht. (Solche Theile von Eisen, als z. B. die Registerzüge, Wellen u. s. w. wurden aus Gründen schon vor 200 Jahren als nachtheilig verworfen, was der Herr Hoforganist, als Idiot, freilich noch nicht wissen mochte.)

4) Weil ihm ein Neubau Ueberfluss und Verschwendung zu sein scheint, da die neue Orgel schwerlich die Gediegenheit bekommen (?!), und weil es unpolitisch sein würde, ein vorhandenes gutes Meisterwerk zu verwerfen, und ein neues, von dessen Tüchtigkeit erst mehrjähriger Gebrauch (?) zeugen solle, an dessen Stelle zu setzen. (Zur Aufstellung solcher Gründe gehört doch gewiss entweder eine gute Portion Unwissenheit oder auch Frechheit, insofern ja eben zuvor erst weitläufig über den beklagenswerthen Zustand der Orgel berichtet war.)

Demnach schlägt er zur Reparatur der über 200jährigen, vom Wurme zerfressenen, elenden Orgel einen Organisten vor, welcher, wie er selbst, sich mit Orgelflickereien befasst, und sich deshalb auch Orgelbauer nennt; wirft sich, gegen eine verhältnissmässige Entschädigung, zum Kontroleur der Reparatur auf, was ein Zeichen ist, dass er die Unwissenheit und Unbrauchbarkeit des Empfohlenen nur gar zu wohl kennt, denn ein geschickter Orgelbauer bedarf beim Baue einer Orgel keiner Kontrole, nimmt sie auch nicht an, sondern erwartet ruhig den Revisor nach beendigter Arbeit.

Der Baukondukteur berichtet über das saubere Gutachten: er erkenne den Bericht für richtig und wahr an, und könne nur die getroffene Wahl des Orgelbauers zur Reparatur aus folgenden Gründen billigen:

1) Weil der zur Reparatur Vorgeschlagene vom Hoforganisten empfohlen worden ist (?).

2) Weil der Empfohlene, durch schlechte Wirthschaft veranlasst, Konkurs gemacht hat und ihm nun durch diese Reparatur Gelegenheit gegeben werden könne, sein zerrüttetes Familienleben, so wie seinen bürgerlichen Ruf wieder herzustellen (?), und

3) Weil sich der Hoforganist erbietet, die Kontrole beim Baue gegen eine verhältnissmässige Entschädigung zu übernehmen (?).

Wenn man solche erbärmliche Berichte von Männern liest, die sich für Sachverständige ausgeben und dafür schon vermöge ihrer amtlichen Stellungen nicht nur gehalten sein wollen, sondern auch leicht gehalten werden können, so weiss man wahrlich nicht, ob man über dergleichen Unsinn weinen oder lachen soll; man muss staunen, und kann nur Behörden und Gemeinden, welche es mit der Sache gut meinen und Beförderung des Bessen wollen, bedauern, wenn sie in die Hände von Leuten fallen, deren Unverstand oder Eigennutz ihnen die Erreichung ihrer edlen Absicht, den Kirchengesang durch gute Orgeln zu heben, unmöglich macht. Möge diese, der strengsten Wahrheit gemässe Mittheilung, möge das ausgesprochene ernste Wort ein Samenkorn sein, das auf guten Boden fällt und gute Früchte bringt. Mögen sowohl hohe Behörden, als auch jeder Bauherr, sich bei vorkommenden Gelegenheiten nur von anerkannt Sachverständigen Rath erholen, den ihnen kein rechtlicher, der Sache mit Liebe zugethaner Mann verweigern kann

und wird; mögen sie stets nur einen solchen Orgelbauer sich wählen, der als tüchtiger und redlicher Meister durch seine bisherigen Leistungen erprobt worden ist.

Wenn den hier gerügten Uebelständen kräftig begegnet, wenn sie nach und nach gänzlich beseitigt werden sollen, so wäre dazu besonders zweierlei von Nöthen:

1) Es müssten die Landesbehörden den Befehl ertheilen, dass nur *derjenige* sich *Orgelbauer* nennen, nur *derjenige Orgeldispositionen* entwerfen, nur *derjenige* Orgeln revidiren dürfte, welcher seine Qualifikazion zu diesen Geschäften vor tüchtigen Sachverständigen bewiesen und darüber ein durch Unterschrift und Siegel einer hohen Landesbehörde bekräftigtes Zeugniss an Eides Statt vorzuzeigen hat. Es darf ja kein Baukonduktenr, kein Zimmermann ohne vorhergegangenes Examen einen Bau übernehmen, warum wollte man nicht auf einem gleichen bei Orgelbauern bestehen, welche doch für ein so wichtiges Mittel der Andacht im Gotteshause zu wirken haben, während die Arbeit jener meist nur Wohnhäuser, Ställe u. s. w. betrifft?

2) Es müssten mehrere Sachverständige, in vielgelesenen Zeitschriften, über neuverfertigte Orgeln und ihre Erbauer Nachricht ertheilen, die besseren und besten Orgelbauer von den schlechteren und schlechten scheiden, damit die hohen Behörden oder sonstige Bauherren bei vorkommenden Fällen unter den Besten und Besseren wählen und so gegen Betrug sich sichern könnten.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, und überzeugt, dass dergleichen Mittheilungen auch sonst belehrend und heilbringend sind, gab ich im Jahre 1832 meine Beschreibung der Perleberger Orgel, bei Oehmigke und Riemschneider zu Neu-Ruppin, so wie die der Orgel zu Salzwedel, welche sich auf erstere bezieht, im vorigen Jahre bei Trautwein und Comp. in Berlin heraus.

Der Ankauf eines Buches aber, und wenn sein Preis auch noch so niedrig gestellt ist, kann oder mag nicht immer von Jedem, dem es zu lesen heilsam wäre, bewerkstelligt werden, daher es kommt, dass solche Schriften den erwarteten Nutzen nicht bringen, und so möge diese vielgelesene und in hoher Achtung stehende Zeitschrift das Organ sein, durch welches ich mich über einen eben vollendeten neuen Orgelbau öffentlich ausspreche. Es ist dies die von den Orgelbauern Herren *Zuberbier* und *Geibel* aus Dessau neu erbaute *Orgel zu Zerbst*, welche ich in Folge einer Aufforderung von dem regierenden Herzog Leopold Friedrich von Anhalt-Dessau und von dessen Regierung, veranlasst durch den Hofkapellmeister und Ritter Herrn Dr. Friedrich Schneider, welcher auch die Disposizion dieser Orgel entwarf, am 1., 2. und 3. Oktober d. J. revidirt habe.

Bevor ich aber zur Beschreibung der Zerbster Orgel übergehe, fühle ich mich verpflichtet, zu bemerken, dass der allgemein hochverehrte und geliebte Regent der schönen Dessauer Lande, Herzog Leopold Friedrich, beseelt von frommem Eifer sowohl für eine würdevolle Ausschmückung des Gotteshauses, wie für eine möglichst feierliche Gottesverehrung, und getrieben von Liebe zu seinen Unterthanen, aus eigenen Mitteln nicht nur die bedeutende Summe von 60,000 Thlr. bestritt, welche zur Restaurazion der wahrhaft grossartigen St. Nikolaikirche erforderlich war, sondern auch die mehr als 7000 Thlr. betragenden Kosten der neuen Orgel hochherzig allein übernahm, und so den Einwohnern der Stadt Zerbst eine höchst geschmackvoll erneuerte und in jeder Beziehung würdig ausgestattete Kirche gab. Die 72′ hohen, 80′ breiten und 220′ langen Hallen der Kirche werden nirgends durch Emporen verdeckt, ja selbst das herzogliche Chor ist, um die schöne Fronte im Hauptschiff nicht zu unterbrechen, bescheiden in das Nebenschiff, der Kanzel gegenüber, verlegt worden, und wie die am meisten hervorstrahlende Zierde, nämlich das auch von dem Herzog verliehene prachtvolle Altargemälde, so ziehen selbst die kleinen Details, z. B. die Nummertafeln für die Gesänge, durch ihre gefällige Schönheit das Auge an.

Was nun die Orgel betrifft, so erhielt dieselbe, wie aus der lithografirten Beilage zu ersehen ist, eine höchst geschmackvolle gothische Fronte. Die Zeichnung dazu wurde von dem berühmten Architekten Herrn Professor Heideloff zu Nürnberg entworfen, und vom Herrn Bauamtsassessor Kretschmann zu Dessau ausgeführt*). Die Verzierungen an derselben sind reich, jedoch ohne Ueberladung, und dem Ganzen ist in Uebereinstimmung mit allem übrigen Holzwerk in der Kirche ein freundlich heller Anstrich von Oelfarbe gegeben, indem die erhöheten Verzierungen weiss hervortreten und die Vertiefungen röthlich schimmern.

Die Disposizion zur Orgel ist folgende:

Univ. Bibl. Marburg

I. *Hauptwerk.*

1) Prinzipal 16′, von *E* an in der Fronte aus reinem englischen Zinn, hell polirt und mit aufgeworfenen Labien.
2) Quintgedön 16′, von Metall, legirt aus ⅔ Zinn und ⅓ Blei.
3) Oktave 8′, von Berliner Probezinn (12löthig).
4) Viola da Gamba 8′, von B. P.
5) Quinte $5\frac{1}{3}$′, von M.
6) Hohlflöte 8′, von Holz.
7) Gedakt 8′, von H.
8) Superoktave 4′, von B. P.
9) Gedakt 4′, von P.
10) Gemshorn 4′, von B. P.
11) Quinte $2\frac{2}{3}$′, von M.
12) Quintdezime 2′.
13) Cornett 4fach.
14) Mixtur 6fach, aus 2′ von B. P., repetirt vom c̄ an.
15) Trompete 8′, mit aufschlagenden Zungen, die Schallbecher von Metall.

*) Herr Baurath *Pozzi* machte sich dabei nicht nur dadurch sehr verdient, dass er die Heideloff'sche Zeichnung modifizirte und den räumlichen Verhältnissen anpasste, sondern auch vorzüglich dadurch, dass er den ganzen Bau der Kirche auf das Trefflichste leitete. Und so gebührt auch seinem Verdienste öffentlicher Dank und öffentliche Ehre.

Die Redaktion.

II. *Oberwerk.*

1) Prinzipal 8′, von reinem englischen Zinn.
2) Bordun 16′, von H.
3) Gedakt 8′, von H.
4) Quintgeton 8′, von M.
5) Flauto traverso 8′, von H.
6) Oktave 4′, von B. P.
7) Salicet 4′, von B. P.
8) Flöte douce 4′, von H.
9) Quinte $2\frac{2}{3}$′, von M.
10) Superoktave 2′, von B. P.
11) Waldflöte 2′, von M.
12) Terzie $1\frac{3}{5}$′, von M.
13) Mixtur 4fach, aus 2′ repetirt, von M.

III. *Pedal.*

Dieses steht in beiden Frontflügeln auf vier halben Windladen, von denen zwei dicht hinter der Fronte und zwei im Hintergrunde der Orgel gelagert sind. Auf den erstern stehen:

1) Prinzipal 16′ von *C* an, aus reinem englischen Zinn, hell polirt, mit aufgeworfenen Labien, in der Fronte.
2) Subbass 16′, von H.
3) Oktave 8′, von M.
4) Violoncello 8′, von H.
5) Superoktave 4′, von B. P.
6) Trompete 8′, mit aufschlagenden Zungen, die Schallbecher von B. P.

Auf den Hinterladen stehen:

7) Untersatz 32′, von H.
8) Violon 16′, von H.
9) Posaune 16′, mit aufschlagenden Zungen und Schallbecher von Holz.

Stumme Register sind: 3 Sperrventile, Koppel- und Calcantenzug.

Die Manuale fangen mit *C*, *Cis* u. s. w. an und gehen bis zum dreigestrichenen *f*, enthalten daher 65, das Pedal von *C*, *Cis* u. s. w. bis *f* 30 Tasten.

Wenn nun gleich der Umfang des Pedals aussergewöhnlich gross ist, so liegen dennoch seine Tasten nicht zu enge, sondern so neben einander, dass sie bequem und mit Sicherheit gespielt werden können; ja selbst die beiden Endtasten sind von einem Manne mittlerer Grösse (*C* sehr bequem, die Taste *f* jedoch nicht ohne Bewegung des Körpers) zu erreichen.

Die Spielart sämmtlicher Tastaturen ist von rechter Art.

Die Arbeit an der Orgel dokumentiet die Meisterschaft der Erbauer, denn sie ist überall kunstgerecht, nett und dauerhaft, mit grosser Sorgfalt und Fleiss vollendet worden. Das zur Orgel verarbeitete Holz ist, wie es sein muss, gehörig trocken, und dasjenige, welches zu den Pfeifen und Windlagen genommen wurde, ohne Splint und Aeste. Wo letztere nicht zu vermeiden waren, sind sie kunstgerecht befestigt, oder ausgestochen und regelrecht zugespundet worden.

Die Leitestifte, Federn und Zungen wurden von gehörig gehärtetem Messing verfertigt und die Rinnen kunstgerecht gefüttert.

Die Belederung der Spielventile, Bälge und Kröpfungen geschah mit den ausgesucht besten und zweckmässigsten Lederarten.

Die sechs Bälge von 10′ und 6′ Länge, so wie von 5′ und 2″ Breite, von denen drei für's Pedal und drei für die Manuale, erstere mit 25″ und letztere mit 30″ Wind, bestimmt sind, lassen sich, nach Verhältniss ihrer Grösse leicht treten, gehen langsam, ruhig und regelmässig, und liefern reichlich den gehörigen Windbedarf.

Die Zungenstimmen, da sie richtig konstruirt, in den Rinnen kunstgerecht gefüttert und durchaus sorgfältig gearbeitet sind, haben einen vollen, runden und glänzenden Klang und stehen im richtigen Verhältnisse der obern zu den untern Oktaven.

Sämmtliche Labialstimmen, deren Tonstärke und Karakter in allen Oktaven sich gleichbleibt, sind von meisterhafter Konstruktzion und Intonazion, weshalb sie sich auch gehörig von einander unterscheiden, so dass jede den ihr eigenthümlich zugehörigen Karakter hat. Eben so unterscheidet man leicht den karakter des Hauptvon dem des Obermanuals.

Das Pedal steht sowohl in Beziehung auf Kraft und Fülle mit den verbundenen Manualen in richtigem Verhältniss, wie es auch zu den gebräuchlichen verschiedenartigen Registrirungen der Manuale dem regelrechten Stimmenbedarf liefert.

Da Struktur, Intonazion und Stimmung durchgehends bei allen Stimmen untadelhaft sind, so klingen nicht nur die einzelnen, zu sanften Vorträgen sich eignenden Register (sowohl allein, wie in Verbindung mit einander) vortrefflich, sondern auch jedes besondere, volltregisterte Manual hat einen edlen Klang. Namentlich aber spricht das volle Werk mit seinem herrlichen und mächtig imponirenden Klange den edelsten, würdevollsten Karakter aus, und somit ist nicht nur die veranschlagte Dispozizu bestens ausgeführt, sondern auch der Kontrakt in allen Theilen redlich und pflichtmässig erfüllt worden.

Sollte Jemand, wie das vielleicht hie und da geschehen könnte, geneigt sein, diese der Wahrheit durchaus getreue Beurtheilung, die nur lobend ausfallen konnte, für Lobhudelei zu halten, der gehe hin, sehe, höre und prüfe selbst unbefangen, und er wird das hier Gesagte gern bestätigen.

Darum inniger, ehrfurchtsvoller Dank dem edlen Landesvater, durch dessen hochherzige Milde das schöne Werk ins Leben gerufen wurde! Möge es unter dem Schutz des Allmächtigen, zu dessen Ehre es geweihet ist, Jahrhunderte hindurch stehen als ein schönes Denkmal frommen Sinnes und künstlerischen Fleisses, wie als ein segenvolles Hilfsmittel wahrer Erbauung für die echtbare christliche Gemeinde zu Zerbst.

Aber auch Hochachtung und Dank dem Künstlerpaare, aus dessen Händen dieses Meisterwerk hervorging zum Zeugniss für die Nachwelt noch, dass es unsrer jetzigen Zeit nicht an fleissigen, gewissenhaften und geschickten Arbeitern im wichtigen Fache des Orgelbaues mangelte. Beider Namen sind der Welt nur wenig bekannt, da sie in ihrem Berufskreise immer mit grosser Bescheidenheit und im Stillen wirkten, und so sei es mir

vergönnt, hier in gerechter Anerkennung ihrer bisher noch nicht öffentlich kund gewordenen Verdienste folgendes Nähere über die Ehrenmänner mitzutheilen.

Der herzoglich Anhalt-Dessauische Hoforgelbauer Herr *Adolph Zuberbier* wurde am 3. Februar 1778 zu Zörbig geboren, von wo aus er mit seinem Vater, bei welchem er die Orgelbaukunst erlernte, nach Dessau zog. Nach seines Vaters Tode im Jahre 1800, arbeitete er selbständig, und erbauete seitdem 19 neue Orgeln, von denen die grössten Werke in Dessau, Köthen und Zerbst stehen. Im Jahre 1818 wurde er zur Belohnung seiner Verdienste zum Hoforgelbaumeister promovirt.

Leider gestatten es ihm jetzt seine Kräfte nicht mehr, sein Geschäft ohne Kompagnon fortzusetzen und so wählte er sich zum Geschäftsgehilfen den Herren *Friedrich Geibel*. Dieser ebenfalls höchst achtungswerthe Mann wurde am 3. März 1803 zu Wetzlar geboren, erlernte seine Kunst zuerst beim Orgelbaumeister Barmann zu Weilmünster in Nassau und arbeitete dann mit der Liebe und Begeisterung, die allein den rechten Künstler bildet, in seinem Fache weiter. Im Jahre 1821 ging er zu dem Herren Zuberbier nach Dessau als Orgelbaugehülfe, wo er sich als Mitarbeiter an vielen alten und neuen Werken so vervollkommnete, dass er jetzt unbedenklich unter die Orgelbaumeister erster Klasse gezählt zu werden verdient. Die Erbauung der Zerbster Orgel ist mehrentheils sein Werk. Besonders ist ihm die Aufstellung derselben ganz zu verdanken, so wie die Intonazion und Stimmung, die er mit der angestrengtesten Ausdauer und Sorgfalt vollendete. Möge Herr Geibel auf dem betretenen Wege der Kunst mit gleichem Eifer wie bisher fortgehen, und möge ihm eine lange Reihe von Lebensjahren beschieden werden, auf dass durch ihn auch ferner noch des Schönen und Herrlichen viel erwachse!

Friedrich Wilke, Musikdirektor in Neu-Ruppin.

Für den ersten Unterricht im Pianofortespiel.

Erster Wiener Lehrmeister im Pianofortespiel. Neueste Sammlung origineller melodischer Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung. Nach einer neuen zweckmässigen Methode für die ersten Anfänger bearbeitet von Carl Czerny. Op. 599. 4 Bändchen. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jedes Bandes: 1 Thlr.

Diese Schule des den Pianisten und Klavierlehrern hinlänglich bekannten Mannes enthält keinen andern Text als die Ueberschriften in der Folge der verschiedenen Uebungsstücke, denen die Applikatur anfangs über jeder Note, dann immer weniger, stets aber so viel als nothwendig beigegeben ist. Die Vorübungen *zur Kenntniss der Noten* bestehen sogleich aus kurzen zweistimmigen Handstücken für die rechte und linke Hand zusammen. Dass jede Hand besonders für sich allein vorgenommen werden kann, wo es nothwendig befunden wird, braucht nur einer kurzen Erinnerung. In vier Sätzchen sind nur ganze und halbe Taktnoten angewendet, zu welchen in den sechs folgenden noch Viertel kommen mit jenen gemischt; alle zehn Sätzchen im $^4/_4$-Takte und für beide Hände im Violinschlüssel; vom achten Beispiele an werden Zwei- und Dreiklänge wechselnd und in beiden Händen gegeben. Die Einrichtung ist gut. S. 6 beginnen Uebungen *für die fünf Finger mit ruhig stillstehender Hand*. Alle melodisch; es werden erst Achtel eingeführt, dann Triolen, Sechzehntheile und Terzendoppelgriffe in Achteln. S. 12 fangen die ersten Uebungen *des Unter- und Ueberschlagens im Raume einer Oktave* an. Die 21. Uebung führt zuerst den $^4/_4$-Takt ein, dem der $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt folgt, wobei jedoch der $^4/_4$-Takt nicht vernachlässigt wird. S. 17 Uebungen, *welche den Umfang einer Oktave überschreiten*. Bisher Alles in C dur und Alles im Violinschlüssel für beide Hände. Erst das zweite Bändchen bringt Uebungen mit dem Bassschlüssel für die Linke. Mit der 36. Uebung werden die ersten Kreuze und Be eingemischt und mit der 39 treten andere leichte Tonarten ein (G- und F dur). Den *Pausen und andern Eintheilungszeichen* sind die Uebungen 43 bis 57 gewidmet; das Tempo wird von jetzt an über die kleinen Tonstücke gesetzt und die Tonarten vermehren sich nur sehr wenig, was rathsam ist. Das dritte Bändchen bringt kurze melodische Uebungen zur *Beförderung der Geläufigkeit* von 58 bis 70. Hier schliessen sich an Uebungen über die *Melodie mit und ohne Verzierungen*, bis ans Ende des Bändchens. — Der vierte Band liefert von No. 81—85 Uebungen der *Vorschläge und gemeinnützigen Passagen*. No. 86—100 wird das *Ueberschlagen der Hände* und Anderes geübt, Alles in melodischen Sätzen in nicht zu schnell fortschreitender Ordnung. Man wird sich auch dieser Hefte des rastlos thätigen Mannes mit Vortheil bedienen.

Neue practische Pianoforte-Schule auf fünf Tönen oder in den verschiedenen Quintenlagen beider Hände begründet, für die ersten Anfänger wie für Geübtere u. s. w., componirt von *Carl Gerlach* sen. Leipzig, bei Rob. Crayen.

Die Uebungen in den Quintenlagen oder bei ruhenden Händen sind bereits von Vielen und lange Zeit für wichtig gehalten worden und mit Recht; darum fehlt es auch nicht daran. Wir haben ganze Hefte solcher Uebungen, auch in verschiedenen Ton- und Taktarten, z. B. von dem jung verstorbenen *F. Wieweier* (s. 1839. S. 1029). Aber dergleichen lange fortgesetzte Uebungen nehmen eine Geduld in Anspruch, die man von der Jugend kaum verlangen kann. Der Verfasser beabsichtigte daher zuvörderst mehr Reiz und Abwechselung durch Melodie und Harmonie in seine Tonsätze zu bringen, welche nicht nur alle Vortheile jener Uebungen ohne zu grosse Geduldproben bewahren, sondern auch noch neue dazufügen sollten. Er wollte die Lücke ausfüllen, die sich in den Uebungen der Art und im Uebergange zum Spiel der Tonstücke bei freien Händen nicht selten zeigt. Der Gedanke ist gut, und die Ausführung desselben, die ihre Schwierigkeiten hat und viel Mühe

in Anspruch nimmt, ist es gleichfalls. Die nothwendig, wie überall, vorauszuschickenden trockenen Uebungen der Art nehmen hier nur eine und eine halbe Seite ein und nehmen auf Schleifen, Stossen, Abziehen und Tragen der Töne, so wie auf Unabhängigkeit beider Hände Rücksicht. Darauf folgen vorausgeschickte *rhythmische* (oder vielmehr Takt-) Uebungen, zuerst auf einem Tone, in Oktaven für beide Hände, dann auf verschiedenen Tonen der Quintenlage. Sie sind zweckmässig, stufenweise geordnet. Drittens werden *harmonische Uebungen* als Vorbereitung zu den Tonstücken gegeben S. 8—11, alle zweistimmig im $^4_4$- und $^3_4$-Takt, sämmtlich in C dur. — Jetzt *Tonstücke* in den sieben Quintenlagen, vom Leichten zum Schwerern fortschreitend, melodisch und verschiedenen Karakters, so weit es möglich ist. Die Quintenlage jeder Hand ist über jedem Satzchen angegeben z. B. v. *h* b. *f* oder v. *a* b. *e*, d. h. von *h* bis *f*, von *a* bis *e* u. s. f. S. 18 werden nun die Erhöhungszeichen und ♮ eingeführt, die Kreuze in Vorzeichnungen der Reihenfolge nach bis alle sieben erschöpft sind. Das kurze, etwas schwerere Uebungsstückchen in Cis dur nennt der Verfasser Etüde, woran Niemand Anstoss nehmen mag. S. 26 beben die Erniedrigungszeichen an. Man wird wohlthun, wenn man nach der ersten ♯-Vorzeichnung das erste Satzchen der *b*-Vorzeichnung einüben lässt u. s. w. S. 40 bis zum Ende S. 56 werden in etwas schwereren Zusammenstellungen die Molltonarten vorzüglich, oft abwechselnd mit Dur, bedacht. — Die Arbeit ist überaus fleissig und nützlich; es ist alles Mögliche geleistet, was man im Raume einer Quintenlage für beide Hände leisten kann. Verständig gebraucht, wird das Buch den Schülern Nutzen und den Lehrern manche Erleichterung bringen. Die eingeschlichenen Druckfehler sind auf einem gedruckten Blättchen vom Verfasser angezeigt worden.

Sechs kleine vierhändige Stücke zum Gebrauch für die ersten Anfänger im Clavierspiel nach Volksmelodieen arrangirt von *C. F. Ehrlich*. Magdeburg, bei E. Fabricius. Preis 10 Sgr.

Der Verfasser bemerkt: „Die Lust und Freude der Kinder am Klavierspiel, die sie fast Alle in den ersten Unterrichtsstunden zeigen, zu erhalten und ihren rhythmischen und melodischen Sinn durch das Spiel kleiner Stücke zu beleben, war der Hauptzweck bei der Herausgabe dieses Heftchens. Der Lehrer benutze zunächst nur die erste Stimme für die Kinder und halte auf eine ruhige Haltung der Hände, das um so leichter zu erzielen ist, da das Unter- und Uebersetzen der Finger hier nur selten nothwendig ist." Wieder ein Zeugniss, dass auf ruhige Haltung der Hände etwas ankommt bei Erlernung des Klavierspiels. Man glaubt's und thut's nicht. Es war ein sehr guter Gedanke, Volksmelodieen leichter und rhythmisch eindringlicher Art für Uebungen kleiner Klavierspieler zu benutzen und vierhändig zu arrangiren. Das Heftchen empfiehlt sich seiner Zweckmässigkeit wegen. Es wird den Kindern Freude machen und Nutzen bringen.

Nachrichten.

Dessau. Am 29. November wurde im hiesigen Schauspielhause Haydn's Meisterwerk „Die Schöpfung" aufgeführt, welche seit 1814 hier öffentlich nicht gegeben worden war. Seit jener Zeit haben sich unter unsers Hofkapellmeisters Friedr. Schneider's Wirksamkeit die musikalischen Mittel bedeutend vermehrt, und da alle mitwirkenden Kräfte, Singakademie und Hofkapelle, unter seiner unmittelbaren Leitung stehen, war uns die genaueste Uebereinstimmung Aller nichts Unerwartetes. Die Ausführung war in allen Theilen vollkommen. Die Solopartieen wurden von den herzogl. Kammersängerinnen Fräul. *Hagedorn* und Fräul. *Rust* und von den Kammersängern *Diedicke* und *Krüger* vortrefflich vorgetragen. Fräul. Hagedorn, deren herrliche Stimme wir öfter rühmten, hat in der letzten Zeit, wahrscheinlich unter Schneider's Einfluss, weit mehr Sorgfalt auf wohlerwogenes Athemeintheilen und auf gute Aussprache verwendet, weshalb auch ihre Rezitative sehr gewonnen hatten. Die Arie: „Nun beut die Flur," so wie alle in die Chöre eingewebten Solostellen sang sie überaus schön. Die Arie: „Mit starkem Fittig" schien ihrer Stimmlage nicht völlig bequem zu sein. Besonders Dank haben wir ihr noch dafür zu zollen, dass sie ihre volle durchgreifende Stimme auch in allen Chören mit Eifer ertönen liess, was zum grossen Vortheile des Ganzen gereichte. Fräul. Rust (Eva), deren Stimme seit einiger Zeit sehr gewonnen hat, erfreute durch Ton und Vortrag, bethätigte auch ihren Eifer für das Ganze durch tüchtiges Mitwirken in den Chören, desgleichen die Herren Diedicke und Krüger, deren Sologesänge ausgezeichnet waren. Die Chormasse (über 100 Personen) und das Orchester (12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Violen, 6 Violoncelle und 4 Kontrabässe u. s. w.) hielten so zusammen, dass auch nicht ein einziger Fehler vorfiel. Da bei grossen Aufführungen auf der Bühne die Aufstellung des Orchesters hinter einem starken Sängerpersonale immer ungünstig ist, weil der Ton gedämpft wird und in die Koulissen verfliegt, so hatte der Direktor das Orchester diesmal auf seinem gewöhnlichen Platze vor der Bühne gelassen. Die Sänger waren auf der Bühne terassenförmig aufgestellt. Die Direkzion geschah von der Bühne herab, was auch den Vortheil brachte, dass der Dirigent das ganze Orchester übersehen konnte. Dies Alles vermehrte die gute Wirkung. Unser kunstsinniger Hof und der Herzog von Köthen nebst Gemahlin beehrten die Aufführung mit ihrer Gegenwart, und das zahlreich versammelte Publikum, worunter auch viele Fremde waren, gab seinen Beifall laut zu erkennen. Möchten nur ähnliche Aufführungen öfter veranstaltet werden!

Coblenz. Unser grosses Musikfest am 14. und 15. Oktober hat die erfreulichsten Wirkungen hervorgebracht und allen Theilnehmern eine Erinnerung hinterlassen, die wohlthätig noch lange uns erquicken wird. Am ersten Tage wurde *Friedr. Schneider's* Oratorium „Ab-

salon" unter persönlicher Direkzion des vom Festcomité hieher berufenen Komponisten überaus gelungen und allg. mein ansprechend zu Gehör gebracht. Einige ernannte Mitglieder des Comite hatten den hochgeschätzten Komponisten schon am 10. in Mainz ehrenvoll in Empfang genommen, zu denen sich in St. Goar noch viele andere gesellten und ihn mit Rede und Kanonendonner begrüssten, was sich in Coblenz wiederholte, wo ihm noch von der Liedertafel und dem Militärmusikchore eine Abendmusik gebracht wurde. Die grosse königl. Reitbahn war zur Musikaufführung auf das Beste eingerichtet worden, gerade so wie in Dessau 1835, welche Aufstellung der Musiker damals zum Vortheile Vieler in Ihrer Zeitung lithografirt wurde (s. 1835 No. 25). Diese Aufstellung der Sänger und des Orchesters hat sich auch hier wieder als die zweckmässigste glänzend bewährt. Gleich in der ersten Hauptprobe am 12. zeigte es sich, dass der jetzige Musikdirektor Herr C. Anschütz, ein Schüler Schneiders, Sohn des verdienten J. A. Anschütz, den Einübungen mit der eifrigsten Liebe vorgestanden hatte. Beide Herren Anschütz unterstützten die Direkzion des Komponisten. Solosänger waren fünf und eine Harfenspielerin, Mad. *Lorent* von Cöln. Der Chorgesang zählte 84 Soprane, 75 Alte, 53 Tenore und 66 Bässe; das Orchester bestand aus 113 Mitgliedern, zusammen 600. Die Aufführung des Absalon am 14. Abends 6 Uhr bei brillanter Beleuchtung gelang ausserordentlich. Fräul. *Seeland*, herzogl. Nassauische Hofsängerin von Wiesbaden (Thamar), mit schöner, jugendlich frischer und angenehmer Stimme, zeichnete sich durch deutliche Aussprache und empfundenen Vortrag, vorzüglich in dem einfachen Liede No. 7, aus; Fräul. *Dillmann* von Coblenz (Absalon, Alt) sang fest und kräftig; Herr von *Kalkreuth* von Coblenz, ein schöner Tenor (David), und Herr *Köckert*, Opernsänger aus Dessau (Joab, Bass), genügten vollkommen. Chöre und Orchester griffen trefflich ein. Werk und Aufführung fanden den grössten Beifall. Am Meisten sprachen an: alle Chöre der Höllengeister, dann No. 3 und 4, wo die Partie der Harfe, von Mad. *Lorent* herrlich ausgeführt, die Wirkung sehr erhöhete; vor Allem das Lied No. 7, der Chor No. 15, das Terzett No. 18, von allen Stimmen vortrefflich vorgetragen, die Chöre No. 19 und 21, welcher des andern Tages auf Verlangen wiederholt werden musste; auch der Schlusschor No. 25 machte bedeutenden Eindruck. — Der folgende Tag, als Huldigungsfeier, war fast überreich an Eindrücken aller Art. Kanonendonner von der Festung Ehrenbreitstein, von den Wällen unserer Stadt und von den Dampfschiffen begrüsste den Morgen; grosse Militärparade und Militärgottesdienst, wo die Liturgie sehr gut gesungen wurde, dann Hochamt in der katholischen Kirche, wo eine Messe von Friedr. Schneider in C und ein Te Deum von Joseph Haydn aufgeführt wurden; Mittags 12 Uhr grosses Konzert in der königlichen Reitbahn unter der Leitung der beiden Herren Anschütz. Spohr's Weihe der Töne eröffnete herrlich, ein Festhed „Hohenzollern hoch!", komponirt von C. Anschütz, für einen Solotenor (Herr *Sowade* aus Coblenz) und Männerchor mit Blechinstrumenten, sehr wirksam; dann Berlioz Vehmrichter-Ouverture, nicht allgemein zusagend, endlich der Chor aus Absalon: „Rosse werden bereitet zum Streittag," dirigirt von Friedr. Schneider, der beim Eintritt in das Orchester jubelnd begrüsst wurde. Sänger und Orchester wirkten in wahrer Begeisterung und die Beifallsbezeigungen wollten kein Ende nehmen. Am Abend wurde dem Komponisten und Dirigenten des Absalon ein Fackelzug mit vollständiger Militärmusik gebracht, nachdem ihm am Festmahle viel Ehre erwiesen worden war. Den Tag darauf veranstaltete auch noch die Liedertafel ein Fest zu Ehren des gefeierten Mannes, der unsern wärmsten Dank mit sich nahm. Ehe er seine Heimreise antrat, begab er sich noch nach Cöln, um den um die Musik seiner Stadt hochverdienten *Ferkenius* zu begrüssen. Hier erwies man dem Kapellmeister Schneider die Aufmerksamkeit, seine Messe mit obligater Orgel in der Domkirche unter Laibl's Direkzion, und einen grossen Theil des Weltgerichts in der Singakademie, unter dem Domorganisten Weber, Beides sehr gelungen, aufzuführen.

Leipzig, den 6. Dezember 1840. Oeffentliche Konzerte haben sich in der letzten Zeit bei uns so sehr gehäuft, dass wir diesmal nur über die werthvollsten derselben berichten können.

In dem siebenten Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert wurde die 5. Sinfonie von Kalliwoda (H moll) unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung trefflich ausgeführt und mit vielem Beifall aufgenommen. Wir haben uns über das schöne Werk, welches bereits während des vergangenen Winters in einem dieser Konzerte unter Leitung des Komponisten aufgeführt wurde, schon ausführlicher ausgesprochen und halten es jetzt für um so weniger nothwendig, als dasselbe seitdem in der hiesigen Musikalienhandlung von C. F. Peters gedruckt erschienen ist und wahrscheinlich dadurch schon weit verbreitet sein dürfte.

Dem *Schloss* sang eine Arie aus Robert d'Evreux von Donizetti „L'amor suo mi fe beato" und Szene mit Chor aus Semiramis von Rossini „Bel raggio lusinghier," beide Stücke mit lobenswerther Sicherheit, Volubilität und lebhafter Anerkennung. Gleiche Anerkennung erhielten und verdienten die Solovorträge der Herren *Heinze* jun. und *Sachse*, zwei Mitglieder unsers Konzertorchesters. Ersterer trug eine neue Fantasie für Klarinette mit Orchesterbegleitung von Reissiger vor, welche aus einem einleitenden Andante und einem Thema mit Variazionen besteht, sehr dankbar geschrieben und auch als Musikstück nicht werthlos ist. Wenn Herr Heinze seine weitere Ausbildung mit Fleiss verfolgt, so dürfen wir hoffen, in ihm einen recht vorzüglichen Klarinettisten zu erhalten, da er hierzu sonst alle Anlagen besitzt. Herr Sachse spielte ein Concertino für Violine von Mayseder, das, wie alle Konzertstücke dieses Komponisten, sehr gefällig, spielbar und effektvoll ist, aber um vollkommener zu wirken, eine vollendete, ausgebildete Technik und leichten grazioesen Vortrag verlangt, Eigenschaften,

die Herr Sachse zwar noch nicht besitzt, aber gewiss bald erreichen wird. Besonderen Fleiss muss er auf die Ausbildung seines Tones und die Aneignung eines kräftigen, energischen Vortrags verwenden, da seine Leistung hierin Einiges zu wünschen übrig lass.

Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete die Ouverture zum Freischütz von K. M. v. Weber, deren Ausführung, wie schon oft erwähnt, eine der glänzendsten Meisterleistungen unsers Gewandhausorchesters ist. Auch diesmal war dieselbe in jeder Hinsicht so vollendet, dass von Seiten des Publikums enthusiastisch die Wiederholung verlangt wurde.

Das zweite Konzert des Musikvereins Euterpe brachte von grössern Orchesterwerken: die Ouverture Meeresstille und glückliche Fahrt von Felix Mendelssohn-Bartholdy, so wie die zu König Stefan von L. van Beethoven, und die Sinfonie von Mozart (C dur) in recht lobenswerther Ausführung; Herr *Pielke* (Tenor) sang die Arie des Sextus „Deh per questo" aus Titus von Mozart, und ein junger Posaunist Herr *Rex* trug das schon oft rühmlichst erwähnte Concertino für Basposaune von F. David vor. Dass Herr Pielke solche Gelegenheiten, sich in öffentlichem Vortrage zu üben, benutzt, ist recht lobenswerth; wir rathen ihm aber wiederholt, grössere Vorsicht in der Wahl der vorzutragenden Stücke anzuwenden, wenn er sich und seine Ausbildung dabei wirklich zu fördern wünscht. Die Leistung des Herr Rex verdiente und erhielt viele Anerkennung; reichen seine physischen Kräfte aus, so kann er mit der Zeit ein sehr vorzüglicher Posaunist werden.

An diesem Abend wurde auch das Rheinlied von N. Becker: „Sie sollen ihn nicht haben," für Chor mit Orchesterbegleitung, komponirt von Verhulst, gesungen und auf Verlangen wiederholt.

Es ehrt die Gesinnung der Teutschen, dass sie dies Lied, wo und mit welcher Komposizion es auch gesungen wird, immer mit Enthusiasmus aufnehmen. Leider aber gibt es unter der Unzahl Komposizionen desselben, von welchen wir die gedruckt erschienenen fast sämmtlich kennen, schwerlich eine, die sich auf allgemeine Beliebtheit oder ausschliesslich längere Dauer Hoffnung machen dürfte.

Auch die Komposizion des Herrn Verhulst, so natürlich und leicht fasslich sie immerhin ist, hat doch zu wenig Originalität, als dass sie kräftig ergreifen und nachhaltig wirken könnte. Recht lobenswerth war die geschickt und gut berechnete Instrumentirung, welche auch den meisten Effekt hervorbrachte.

Eins der genussreichsten und grossartigsten Konzerte dieser Saison fand am 3. Dezember d. J. im Saale des Gewandhauses, zum Besten des hiesigen Musiker-Pensionsfonds, unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung statt. Ausgeführt wurden darin: Die Jubel-Ouverture von K. M. v. Weber; Arie aus Titus (Parte) von Mozart, gesungen von Dem. *Schloss*; Fantasie für Pianoforte, Chor und Orchester von Beethoven, gespielt von Herrn F. Rufferath, und Lobgesang (eine Sinfonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift), komponirt von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Die Gesangpartieen, Soli und Chöre wurden von hiesigen Künstlern und Dilettanten vorgetragen, deren Anzahl zusammen ungefähr 150 Stimmen betrug und der Grösse unseres Konzertsaales vollkommen angemessen war.

Schon die treffliche Ausführung der Jubel-Ouverture brachte grosse Wirkung hervor; — Dem. *Schloss* sang die Arie von Mozart recht lobenswerth, und die Produkzion der aus mancherlei Gründen ziemlich schwierigen Fantasie von Beethoven gelang in allen Theilen so vollkommen, dass der allgemeine Beifall sich auf das Lebhafteste aussprach. Wir heben hierbei besonders die Ausführung der Pianofortepartie durch Herrn Rufferath hervor, da sie in jeder Hinsicht die ehrenvolle Anerkennung, welche sie erhielt, verdiente. Von dem höchsten und wahrhaft künstlerischen Interesse war jedoch die Aufführung des Lobgesangs von Felix Mendelssohn-Bartholdy, derselben grossen Festkomposizion, welche von ihm zum Jubiläum der Buchdruckerkunst geschrieben und damals in der hiesigen Thomaskirche aufgeführt worden ist.

Der neuen Form dieses Werkes völlig entsprechend und sie näher bestimmend, hat der Komponist ihm jetzt die Bezeichnung „Sinfonie-Kantate" gegeben. Es besteht nämlich aus drei grossen, unmittelbar mit einander verbundenen Sinfonie-Sätzen, an welche sich eben so unmittelbar die Kantate, der eigentliche Lobgesang, anschliesst, zu welchem Mendelssohn-Bartholdy, gleich wie zu seinem Paulus, den Text selbst entworfen und vortrefflich zusammengestellt hat. Wir können auf eine genauere Darstellung des grossartigen Werkes jetzt noch nicht eingehen, sprechen aber unsere tiefe Ueberzeugung dahin aus, dass wir es für eine der gewaltigsten, genialsten und ergreifendsten Tonschöpfungen halten, die es überhaupt gibt. Wir kennen kein Musikwerk, das grossartigere und glänzendere musikalische Momente darbiete, als namentlich die Kantate enthält. Der Enthusiasmus des Publikums war unbeschreiblich und sein begeisterter Jubel grenzenlos. Wir müssen aber hierbei auch der ausgezeichneten Leistung aller Mitwirkenden gedenken, denn selten haben wir eine so durch und durch gelungene, meisterhafte Ausführung eines grossen Werkes gehört. Besonders vortrefflich wurde die schöne Sopran-Solopartie von einer hiesigen geehrten Dilettantin, die aber dabei zugleich unsere erste Gesangskünstlerin ist, und die grossartige Tenorpartie durch unsern trefflichen Opernsänger Herrn *Schmidt* vorgetragen, welcher Letztere namentlich in seiner grossen wunderbar ergreifend wirkenden Szene so meisterhaft sang, wie es ihm Niemand so leicht gleich thun dürfte. Hoffentlich können wir einer baldigen Wiederholung des herrlichen Werkes mit Gewissheit entgegensehen und gedenken dann ausführlicher darüber zu berichten.

Seit unserm letzten Berichte hat *Ole Bull* wieder an zwei Abenden im Theater gespielt, dabei das Violin-Konzert und die Bravourvariazionen, welche er in seinem ersten Konzerte vortrug, wiederholt, ausserdem noch mit Orchesterbegleitung ein Cantabile dolorose mit Rondo gracioso, Norges Fjelde (Klänge aus der Heimath), so wie eine Polacca guerriera und ein sogenanntes Quar-

und haben ihren Spass mit den Hässlichen und Unbeholfenen, sie sind überhaupt leidenschaftlich, zuweilen auch wohl ein wenig frivol, im Ganzen aber doch gutmüthig und liebenswürdig. Lachen mögen sie gar gern, und das ist noch das Einzige, was Hr. Hensler ganz leidlich benutzt hat, denn dass er sie auch tanzen lässt, ist zwar an sich nicht übel, aber sie theilen denn doch diese angenehme Neigung mit manchen Erdentochtern, und hier ist nur von ihren eigenthümlichen Eigenthümlichkeiten die Rede, zu denen auch besonders die gehört, dass sie die Inkonsequens hassen, weshalb denn auch der Ritter — dessen wunderlicher, fluctuirender Charakter sich sehr gut machen dürfte — viel Ungück erlebt, als er das Geheimnis ausplaudert. Dann mag die Nixe einige Philippica gegen die Manner ausstossen, doch mit Anstand und Grazie möcht' ich bitten. Das ist aber auch das Einzige, was sie gegen ihn vermag, denn ihr ganzer Zorn äussert sich in Handlungen nur gegen die arme, unschuldige Edelfrau; ein feiner, trefflicher Zug, dem eine wahrhaft rührende Ironie beywohnt. — Am Ende aber vergiebt sie, und zieht sich von Neuem in ihr Wasserreich zurück, aus dem sie indess ein neues Liebesabenteuer hoffentlich bald hervorlocken wird, damit die Gute keine Langeweile haben möge. — Damit aber auch der Zuschauer keine habe, ist ein privilegirter Spassmacher durchaus nothwendig: aber der Spass sey wirklich spasshaft, dies Verlangen ist sehr billig, da der Ernst, dem er gegenüber steht, gleichfalls ernsthaft seyn muss, und der Musiker gerade in dieser steten Selbstparodie des Stücks allein, Gelegenheit finden wird, den ganzen Umfang seiner Kunst zu offenbaren. Diese humoristische Person nun, mag sich etwa auch in eine Nixe vergaffen, welche ihn dann, wie billig, weidlich zum Narren hat, welches er nicht übel nehmen darf, da er nichts Besseres geworden ist, oder, welches noch besser seyn würde, sie mag ihn auch beglücken, und ihr komisches Verhältnis, als verfehlte Nachahmung der höheren Liebe zwischen dem Ritter und der Nixenkönigin, wird dann zu tausend höchst ergötzlichen Possen Anlass geben, bis es am Ende nicht minder übel abläuft, als das andere, so dass denn jede Tendenz, die man etwa dem Dinge unterschieben möchte, durch diese ironische Selbstvernichtung glücklich hinweggewischt wäre, und das Ganze nur zu einem wahrhaft spielenden Spiel würde, zur innigsten Erbauung aller derer, die noch spielen mögen, und spielen können, und (wie Lessing sagt) mit dem Spiele spielen.

Ich weis es nicht, ob meine Leser, die wohl schon längst und mit dem grössten Recht, die bisherige Donau-Nixe aufgegeben haben, noch Interesse genug für die künftige übrig haben behalten können, zu deren Hervorbringung ich sogern Veranlassung geben möchte. Welch' ein weites Feld würde sich hier für die Phantasie des Musikers eröffnen! — Es ist dem Worte vielleicht nicht möglich, diese mystischen Wesen mystisch genug und doch auch klar genug darzustellen, aber der Musik ist nichts von der Art unmöglich. Wenn sie es will, so entstehen vor unsern Augen Sylphen, Salamander und Ondinen und wir glauben an sie, so lange der Zauber währt, so gern, so willig! Jede Nüchternheit ist dann von uns hinweggenommen, wir glauben das Unglaubliche, gerade weil es unglaublich ist, wir sehen das Unsichtbare und begreifen das Unbegreifliche. Mit einem Worte: Wir würden uns hier im Gebiete des Romantischen befinden.

Ich habe in der ersten Abtheilung dieser Fragmente einige meiner Ideen, über die Natur desselben mitgetheilt, allein ich fühle nur zu wohl, dass noch Manches darüber nachzuholen wäre, so wie ich denn überhaupt recht wohl vermuthen konnte, dass gar wackere Leute hinter den Bergen wohnen würden, denen jene Andeutungen nicht genügen könnten, gerade weil es nur Andeutungen sind, und ich ergreife deshalb mit wahrem Vergnügen diese Gelegenheit die treffenden Bemerkungen eines Freundes mitzutheilen, weil ich gern den

tett ohne Begleitung von ihm allein gespielt, sämmtlich eigene Kompositionen, zum Besten gegeben. Unsere Meinung über seine Kompositionen ist nicht geändert worden, sie haben wenig musikalischen Werth, sind aber als Virtuosenstücke sehr wirksam, obgleich sie auch in dieser Hinsicht mehr Abwechselung und Interesse bieten könnten. Ausser den Einzelheiten, worin Ole Bull besonders stark ist, nämlich Staccato (vorzüglich im Heruntersrich), springender Bogen, Flageolett und Oktavengänge, kommt wenig zum Vortheil des Virtuosen Bemerkenswerthes vor, denn ausgeführteste Passagen, mehrstimmiges Spiel und dergleichen lassen was Sicherheit und Reinheit der Ausführung betrifft, doch nicht selten zu wünschen übrig. Namentlich ist dies der Fall bei dem sogenannten Quartettspiel, das eine strenge Kritik keineswegs verträgt.

Uebrigens wirken der flache Steg und der schwache Saitenbezug, welche dies mehrstimmige Spiel sehr erleichtern, ungemein nachtheilig auf alle übrigen Produkzionen; ein festes und sicheres Anstreichen der D- und A-Saite z. B. wird dadurch unmöglich und der Mangel an Kraft und Fülle des Tones ist auch hierin mit begründet.

Die hauptsächlichsten Vorzüge Ole Bulls liegen, wie schon früher bemerkt, mehr in seiner rechten wie in seiner linken Hand, d. h. mehr in seiner Bogenführung, die durchaus vortrefflich ist, als in der Ausbildung der linken Hand, in Bezug auf welche doch eigentlich nur die Ausführung von Oktavengängen sehr ausgezeichnet und oft bewundernswerth genannt werden kann.

Wir haben überhaupt bei öfterem Hören und näherer Bekanntschaft mit der Virtuosität Ole Bulls gefunden, dass man bei ihm eben so wenig, wie bei sehr vielen neueren berühmten Virtuosen, von trefflichen Einzelheiten im Spiel auf eine totale, gleichmässige Durch- und Ausbildung desselben schliessen darf, ganz abgesehen dabei von höheren, künstlerischen Geist und Karakter des Vortrags betreffenden Anforderungen.

Es scheint unglaublich, dass Virtuosen, welchen die schwierigsten, effektreichsten Künststeisen vortrefflich gelingen, oft die einfachsten Passagen u. dergl. in einem Mozart'schen oder Beethoven'schen Quartett, oder auch ein Konzert von Spohr, Viotti u. dergl. nicht vollkommen oder wohl gar nicht fehlerfrei zu spielen vermögen. Und doch ist dem so; wir könnten Belege dazu liefern, wenn wir sonst wollten. Das hat aber seinen Grund in der jetzt so einseitigen Richtung der Virtuosenbildung, und ist davon eine sehr natürliche Folge. Man hat heut zu Tage dabei nur den Zweck, Aufsehen zu erregen, und das grosse Publikum auf einige Zeit staunen zu machen; dazu nutzt nicht eine totale künstlerische Ausbildung, sondern es ist dazu die höchst vollkommene und ungewöhnlichste Ausführung an sich interessanter Einzelheiten nothwendig, über deren Erlernung freilich dann manches Andere vernachlässigt wird und werden muss. Das hat sein Gutes für die Virtuosen, denn es bringt ihnen pekuniären Gewinn, wodurch sie sich leider auch von den wahren Künstlern unterscheiden; für die Kunst selbst hat es aber weder Interesse noch Nutzen. Ausser einem Adagio von Mozart haben wir bis jetzt von Ole Bull kein Musikstück von höherem Werthe spielen hören und daher noch nicht hinreichende Gelegenheit gefunden, ihn auch als Künstler wahrhaft würdigen zu können.

Nach seinem von uns schon gerühmten Vortrage des genannten Adagio möchten wir ihn wohl in einem Quartette von Haydn, Mozart, Beethoven oder dergleichen hören und würden uns sehr freuen, wenn, wie wir wünschen und hoffen, es ihm gelänge, dadurch seinen sonst schon ausgezeichneten Leistungen die Krone aufzusetzen.

L.

Prag. Die interessanteste musikalische Erscheinung der letzten Zeit war das Konzert, welches Herr *Ignaz Moscheles*, Kammervirtuos des Prinzen Albert von England und Professor an der königl. Akademie der Musik in London, von allen Seiten dringend aufgefordert und bestürmt, im Theater, jedoch nicht zu seinem Vortheile, sondern zum Besten mehrerer Wohlthätigkeitsinstitute seiner Vaterstadt gab. Nach der Ouverture zur „Zauberflöte" spielte Herr Moscheles ein Pastoral-Konzert für das Pianoforte (noch Manuskript), das bei aller Originalität und Selbständigkeit im Karakter doch an Romberg's „Schweizergemälde" mahnte, und nach einer Arie von Bellini, vorgetragen von Herrn *Strakaty*, zuerst drei wunderschöne Etüden: 1) Allegro brillante, 2) Variace, 3) Scherzoso, und hierauf vier karakteristische Etüden: Zorn, — Versöhnung, — Widerspruch, — Kindermährchen, von welchen die letztere dermaassen ansprach, dass selbe wiederholt werden musste. Den Schluss bildete eine Improvisazion von Herrn Moscheles, welche, wie gewöhnlich, bei den Konzerten dieses Künstlers die interessanteste Nummer war, und nur durch seine Gefälligkeit noch überboten wurde, als er, dreimal hinter einander stürmisch gerufen, sich noch einmal an's Pianoforte setzte, und das österreichische Volkslied mit einigen Variazionen zum Besten gab. Herr Moscheles war, als wir ihn das letzte Mal hörten, schon ein so vollendeter Künstler, dass hier selbst der grösste Kenner keine bedeutende Veränderung wahrnehmen konnte und heuer wie in früheren Jahren seine solide Bravour mit der ganz eigenthümlichen Rundung, Präzision und Schattirung des Anschlags bewunderte, womit er das Brillante und Erhabene mit dem Zierlichen und Niedlichen vereint, und seine Töne mit eben so grosser Freiheit beherrscht, als er in den originellsten Passagen durch die eminenteste Sicherheit überrascht. Wenn der Laie die Vorzüge seines Spieles nicht ganz zu begreifen vermag, so kommt das vorzüglich aus der Eigenheit, dass er, statt die Schwierigkeiten, welche er überwindet, durch gewisse künstlerische Koketterien bemerkbar zu machen, selbe vielmehr durch die anscheinende Leichtigkeit ihrer Hervorbringung verhüllt, daher nur von Kennern im ganzen Umfange beurtheilt werden kann.

Ein hiesiger Referent schien gute Lust zu haben, eine Parallele zwischen Moscheles und Liszt zu ziehen, aber abgerechnet, dass durch Vergleichung der Individuen und Gegenstände der Kunst niemals ein genügen

des Resultat hervorgebracht werden kann, gehören auch die eigentlichen Berührungen, welche beide grosse Künstler mit einander haben, eigentlich mehr der Geschichte der Kunst und ihrer eignen, als der Kritik an. Wie Liszt zog auch Moscheles schon als Jüngling die Augen der Kunstwelt auf sich, wie jener fand dieser zu seiner Zeit neue Bahnen für die Behandlung seines Instruments, und erregte durch die Verschiedenheit, die zwischen seinem Pianofortespiel und dem seiner Vorgänger bemerkt wurde, Theilnahme und Bewunderung. Dass der ältere Künstler seine Individualität aufgebe und sich der Revoluzion anschliesse, welche in dem letzten Jahrzehent das Pianoforte verwandelt, ist nicht zu verlangen, und daher kann Moscheles vernünftiger Weise von den Pianofortehoroen unserer Tage nur etwa mit Thalberg (einst sein Schüler) verglichen werden, besser aber mit Keinem, als mit sich selbst und der Idee der Kunst. — Während unser genialer Pianist *Alexander Dreyschock* zum zweiten Male gen Norden zog, seinem Vaterlande Ehre zu machen, ist auch sein Bruder *Raimund Dreyschock*, absolvirter Zögling des hiesigen Konservatoriums der Musik, in die Welt der Oeffentlichkeit getreten, und hat im Theater zwischen dem ersten und zweiten Akte des zum ersten Male aufgeführten Lustspiels: „Pantoffel und Degen," frei nach Schröder von Franz v. Holbein, ein Konzertstück (Adagio und Bolero) für die Violine von Panofka vorgetragen. Das musikalische Talent scheint sich in dieser Familie auf die erfreulichste Weise fortzupflanzen, denn auch Raimund Dreyschock, obschon noch in den ersten Jünglingsjahren, muss doch schon jetzt unter die besten Schüler unseres wackern Professors Pixis gezählt werden, und berechtigt zu den grössten Erwartungen für seine Zukunft. Er fand stürmischen Beifall, und wurde am Schlusse wiederholt hervorgerufen.

(Beschluss folgt.)

Musikalisches Curiosum.

Mitgetheilt von K. B. v. Mitis.

Es ist bekannt, wie sehr sich Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen (regierte von 1491 — 1525) und seine Nachfolger die Kurfürsten Moritz und August um die Empobringung der Musik, durch Stiftungen von Kantoreien (Sängerchören), wie man es damals nannte, in ihren Landen verdient gemacht haben; eine Richtung, welche sich bis auf die neueste Zeit in diesem Fürstenstamme erhalten. Allein der früheste Beschützer der Künste aus diesem Wettinerhause war unstreitig Markgraf *Heinrich der Erlauchte* von Meissen, der von 1237 — 1287, also mehr als 200 Jahr früher, regierte. Er war hochverdient als kluger und menschenfreundlicher Regent, berühmt als Dichter. Als Musiker, und zwar als Komponisten für die Kirche lernen wir ihn kennen durch eine Bulle Papst Innozent 4., deren Mittheilung wir dem gelehrten, rühmlichst bekannten böhmischen Historiker Palacky verdanken, der eine vidimirte Abschrift derselben bei seiner Anwesenheit in Rom aus der vatikanischen Bibliothek fertigen liess. Der Unterzeichnete theilt sie in einer getreuen Uebersetzung mit, des Glaubens, man werde ihm dafür Dank wissen.

„Innocenz Bischof, Knecht der Knechte Gottes. Den ehrwürdigen, unsern Brüdern Bischöfen und geliebten Söhnen, Aebten, Prioren, Decanen, Archidiaconen und andern Regierern und Vorstehern der Kirchen, sowie deren Capiteln und Collegien, welche im Lande unsers geliebten Sohnes, des edeln Herrn, Markgrafen zu Meissen bestehn, unsern apostolischen Gruss und Segen.

„Da in dem Palaste des höchsten Königs die ewig glorreiche Jungfrau in einem fort sich als unsre Helferin bewährt, indem sie durch ihren glücklichen Beistand uns denjenigen mild zur Verzeihung wendet, welchen menschliche Abschweifung bisweilen heftig zur Rache auffordert, so darf die fleischliche Zunge sich keineswegs ihres Lobes enthalten, so zwar dass sie sich nicht für ein so liebreiches Geschäft zur Pflicht des Dankes für sie erhebe, auf dass sie den Nachtheil der straffälligen Undankbarkeit vorsichtig zu vermeiden vermöge.

„Es wird öffentlich bekannt gemacht, dass unser geliebter Sohn, der edle Herr, Markgraf von Meissen mit dem geziemenden Ernste wohl bei sich überlegend, wie er das Gefühl der Ehrfurcht, welches er für sie hege, deutlich ausdrücke und wie er sie nach dem Maasse seiner Kraft durch passenden Dienst ehre, einen neuen Gesang über das Kyrie eleison und das Gloria in excelsis Deo herausgegeben habe, auf dass die Diener seiner Kirche bei der Feier der Messen dieser Jungfrau sich desselben bedienen sollen. Und weil wir nun diesen von Seiten des Markgrafen selbst verfertigten Gesang, den wir vor uns singen liessen, Gott und den Menschen angenehm gefunden haben, so glauben wir, dass dieser wegen der Ehrfurcht des Erfinders, welche durch den Geist Gottes geleitet und durch die Regeln der Musik nicht beschränkt wird, zu billigen sei und dass dieser, nachdem wir euch freie Gewalt des Singens und Abhaltens gegeben haben, bei den vorgeschriebenen Feierlichkeiten gesungen werde. Zu grösserer Gewissheit aber schicken wir das über den Gesang selbst festgesetzte Kyrie und Gloria unter dieser unsrer Bulle eingeschlossen. Gegeben im Lateran, X. Kal. Febr. Anno XI." (1254.)

Ich bekenne und bezenge, dass gegenwärtige Zeilen abgeschrieben und für richtig anerkannt worden sind, aus dem autographen Regesto Innocentii IV. Papstes, im 11. Jahre seines Episcopats 377, welches aufbewahrt wird in den Geheimschränken des Vaticans. —

Folgen die Unterschriften und Rekognizionen.

Notiz. Am 2. November gab man in Dresden zum ersten Male eine neue Oper: *Graziosa*. Text nach Körners Hedwig von dem Hofschauspieler Kriete, Musik von dem Kammermusikus *Dotzauer*. Die Oper fand vielen Beifall, der Komponist wurde gerufen, und das Werk ist seitdem mehrere Male mit gleichem Antheile wiederholt worden. Die Ausführung durch die Damen Marx, Wüst, Hellwig, und die Herren Mitterwurzer, Risse, Schuster, Böhme war gelungen.

Ankündigungen.

Neuer Musikalien-Verlag
von
T. Trautwein und Comp. in Berlin,
in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu finden.

a) *Gesang.*

Baake, F., Den Manen Hummels von Natalie von Herder. Für eine Singstimme mit Pianoforte. 6 Gr.

Bach, A. W., Der hundertste Psalm: „Jauchzet dem Herrn" für Männergesang und Orchester. Partitur mit unterlegtem Klaviersatze. 4 Thlr. 12 Gr. Chorstimmen allein 16 Gr.

Caldara, Antonio, Crucifixus für 16 Singstimmen. Mit Pianofortebegleitung von G. W. Teschner. In Partitur 18 Gr. Chorstimmen allein. Subscriptions-Preis 8 Gr.

Curschmann, Fr., Fünf geistliche Lieder von Fr. Rückert, Max von Schenkendorf und J. v. Eichendorff. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. 12½ Lieder.

— — Adventlied von Fr. Rückert. No. 2. Am Neujahrstage von Max von Schenkendorf. No. 3. An die heilige Jungfrau von demselben. No. 4. Nachtlied von J. v. Eichendorff. No. 5. Einladung von Max v. Schenkendorf. 16 Gr.

Gluck, Lieder und Oden von Klopstock mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Haydn, Jos., Te Deum. Chorstimmen. Subscript. Preis 8 Gr.

Kücken, Fr., Lied. „Wenn du warst mein eigen." Aus dem Liederheft Op. 17, für die Guitarre arrangirt von Sallentin. 6 Gr.

Latilla, Cajetan. Crucifixus für Contralt-Stimme. Mit Begleitung des Pianoforte von G. W. Teschner. 4 Gr.

Liederspende. Sammlung ausgewählter Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte aus Liederheften von Curschmann, G. Klein, Kücken, v. Sauer, H. Marschner, Mathieux, O. Nicolai, C. G. Reissiger, Schonert, der v. Wartensee, v. Seyfried, Stumer, Taubert, Trendelenburg im Verlage von T. Trautwein in Berlin. wird fortgesetzt.) No. 1 — 30. Sammlich einzeln zu haben. Diese Sammlung

Mathieux, Johanna. Drei Duetten für weibliche Stimmen (Text von Goethe und C. W. Muller aus Dusseldorf mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. 12 Gr.

Neithardt, A., Drei Gesänge für Männerstimmen. Partitur und ausgesetzte Stimmen. Op. 114. No. 1. Schaumfreuden von C. Seidel. No. 2. Nicht verzagt von Glasbrenner. No. 3. Wiegenlied für mein Liebchen von Karl Sternberg. 48 Gr.

— — Der deutsche Rhein. Gedicht von S. Becker. Für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 6 Gr.

— — Dasselbe für eine Stimme mit Pianofortebegleitung. 4 Gr.

Panseron, Romanze. Au revoir Louise. Mit Pianof. 4 Gr.

Rungenhagen, C. F., Zutrauen. Zu Hoffmanns Liederfeld zu Berlin. Partitur und Stimmen. 2½ Hft. Op. 40. No. 1. Die Unstäte von Bunker. No. 2. Beruhigung. Gedicht von Hölty. No. 3. Die Musen. Gedicht von Hölty. No. 4. Die Hoffnung von Krummacher. No. 5. Die Zeitlosen. Nach Pindar. No. 6. Gutenacht von Bornemann. 4 Thlr.

— — Die letzte Lage. Gedicht von H. Grünig. Für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 41. 6 Gr.

— — Die beiden Sterne. Zur vierten Säcular-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst am 25. September 1840 von August Zeune. Für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen mit Pianoforte. 6 Gr.

Salve mi Jesule! Weihnachtsgesang (comp. vor 1697) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte. Nebst einer Einleitung. Partitur und Stimmen. 12 Gr.

Schneider, Louis, Jucunda. Sammlung komischer und launiger Lieder u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte.

No. 19. Duett aus dem Liederspiel: Er requirirt! Text von L. Schneider. Musik von V. Kegler. Für Sopran und Tenor. 12 Gr.

No. 20. Hab' mich sehr gut amüsirt! Komische Arie des Peter aus der Oper: Die beiden Schützen. Text von L. Schneider. Musik von A. Lortzing. (Eingelegt.) 14 Gr.

No. 21. Komische Arie des Boreas aus der Oper: Die Hamadryaden von Adam. (Eingelegt.) 10 Gr.

Seiffert, C. T., Drei Gesänge für eine tiefe Stimme mit Pianofortebegleitung. Op. 9. 8 Gr.

Tiehsen, O., Sieben Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 6. No. 1. Wanderlied zum Ufstand. No. 2. Frühlingslied von Heine, „Gekommen ist der Mayo." No. 3. Frühlingslied von Heine, „Die blauen Frühlingsaugen." No. 4. Das Sträusschen, schottisches Lied von R. Burns. No. 5. Trost in Thränen von Goethe. No. 6. Der Sommer ist so schön, schottisches Lied von R. Burns. No. 7. Liebesgedanken von W. Muller. 16 Gr.

Ulrich, Vaterarie. Vollstied der Preussen. Gedicht von Hoffmann (wirklichem Geh. Oberregierungsrath in Berlin). Für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und ausgesetzte Stimmen. 6 Gr.

— — Dasselbe für eine Singstimme mit Pianoforte. 4 Gr.

Werke, Klassische, älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscriptionspreisen.

2te Lieferung. Haydn, J., Te Deum laudamus. 4 Bogg. 8 Gr.

3te Lieferung. Caldara, A., Crucifixus für 16 Singstimmen. 4 Bogen. 8 Gr.

b) *Für verschiedene Instrumente.*

Beethoven, L. van, Drei Favorit-Walzer für Pianoforte. Neue Ausgabe. 4 Gr.

Friedrich der Grosse, Ouverture zu dem Schäferspiel: Il Re Pastore. Mit einem Vorwort von Professor Reves. Partitur. 16 Gr.

— — Dieselbe für Militair-Musik arr. von A. Neithardt. Partitur. 16 Gr.

— — Dieselbe für das Pianoforte arr. von O. Tiehsen. 8 Gr.

— — Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen arr. von J. P. Schmidt. 12 Gr.

Gröhen, J. Comte de, Valse de Salon pour le Piano-forte à 4 mains. In Commission. 12 Gr.

Haydn, J., Echo pour 4 Violons et 2 Violoncelles composé pour être executé en deux Appartements différents. Nouvelle Edition. Parties séparées 20 Gr. In Partition 14 Gr.

— — Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nouvelle Edition en Partition. No. 1 — 12. Subscriptionspreis 4 Thlr., jede Nummer einzeln 12 Gr. Von dieser neuen, hochst correcten und eleganten Partitur-Ausgabe erscheint regelmässig in jedem Monate eine Nummer.

Rudelsky, C. H., Convertino pour le Violon. Op. 2. Pour l'Orchestre 1 Thlr. Avec Quatuor 12 Gr. Avec Pianof. 12 Gr.

Sommeriatt, B., Marsch für das Pianoforte. 4 Gr.

c) *Litteratur und Studium der Musik.*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des hohern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben.

1ste Lieferung. Motette von G. A. Homilius.

2te Lieferung. Fuge von F. — Canzonetta. Fuge von Nicolo Jomelli. Fuge von F. — Canzonetta. 3te Lieferung. Fuge da Benedetto Marcello. Arie Maria von Bernh. Klein. Fuge für vier Streichinstrumente von C. W. Henning. 4te Lieferung. Fuge von Joh. Gottfr. Vierling. Fuge von A. Caldara. Fuge da Girolamo Frescobaldi à 4 Soggetti. Subscriptionspreis einer jeden Lieferung 8 Gr.

Reissiab, L., leit im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Zeitschrift in 52 Wochennummern. 4te Jahrgang für das Jahr 1840. 4 Thlr. 12 Gr.

Zur Feier der Huldigung in Berlin am 15. October 1840 sind folgende Musikstücke im gleichen Verlage erschienen:

Gläser, Fr., Drei National-Lieder aus dem Festspiele: Preussens Auferstehung October von Dr. Carl Töpfer. Mit Pianofortebegleitung.

No. 1. Das Lied vom alten Fritz für eine Baustimme. 6 Gr.
No. 2. Arbeits-Lied für eine Tenorstimme mit Männerchor ad libit. 4 Gr.
No. 3. Kokarden-Lied für eine hohe Baustimme mit Männerchor ad libit. 6 Gr.

Nelthardt, A., Der Preussen Losung. Gedicht von H. v. Boyen (Königl. Preuss. Staatsminister und General-Lieutenant). Für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen 9 Gr.
— — Dasselbe für eine Singstimme mit Pianoforte. 4 Gr.
— — Das Königslied. Gedicht von Thiersch. Für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen 6 Gr.
— — Dasselbe für eine Singstimme und Chor ad libit. mit Pianoforte. 4 Gr.
— — Huldigungs-Marsch für das Pianoforte. 4 Gr.

Normann, F. G., Huldigungs-Marsch für das Pianof. 4 Gr.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Anacker, A. F., 27 leichte zweistimmige Lieder ohne Begleitung, für Gymnasien und andere Bildungsanstalten, so wie zum häuslichen Gebrauch für klein und Gross. Op. 20. 12 Gr.
— — Der deutsche Rhein. Lied von N. Becker für eine Singstimme mit Pianoforte. Mit einer particlen Zugabe. 4 Gr.

Baerwolff, W., Zwei Lieder für eine Singstimme mit Violoncell (oder Waldhorn) und Pianoforte. No. 1. Erinnerung. Op. 9. No. 2. Posthorchlang. Op. 10. à 14 Gr.

Hiller, Ferd., Quatre Rêveries au Pianoforte. Oe. 21. 20 Gr.

Rotberg, Osc. de, Scènes de Bal. Contredanses brillantes et variées pour Pianoforte. Oeuv. 10. 20 Gr.

Marschner, H., Der deutsche Rhein. Lied von N. Becker, für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. Op. 100stes. 6 Gr.

Schmidt, H., Der deutsche Rhein. Lied von N. Becker, für eine Singstimme mit Pianoforte. 4 Gr.

Taubert, Wilh., Suite pour Pianoforte. (Prélude. Ballets. Gigue. Toccata.) Oeuv. 50. 1 Thlr.

In der Königlich Sächsischen Hof-Musikalien-Handlung von
C. F. Meser in **Dresden** ist so eben erschienen:

„Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein."

Deutsches National-Lied
von
N. Becker,
für eine Singstimme oder für vollen Chor
componirt von
C. G. Reissiger,
Königl. Sächs. Hof-Kapellmeister.
Klavierauszug. Preis 4 Groschen.

Bei mir ist erschienen:
Verzeichniss von Musikalien, Musikbüchern und Portraits von Componisten;
circa 4000 Piecen enthaltend, welche bei mir um die dabei bemerkten Preise zu haben sind. Exemplare des Catalogs liefert Herr J. A. Barth in Leipzig gratis zu.
Gotha, den 25. November 1840. **J. G. Müller.**

Neue Musikalien
bei
Julius Wunder in Leipzig.

Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte.

Kossmaly, C., Drei Lieder mit Begleitung des chromatischen Waldhorns oder Violoncelle. 16 Gr.

Marschner, A. E., Der wandernde Bursch. Lied. Op. 41. 6 Gr.
— Vier Lieder. Op. 42. 10 Gr.

Rain, G., Cölner Rheinlied von N. Becker, auch im Chor zu singen. 4 Gr.
— — Dasselbe für Männerquartett. 6 Gr.

Für Pianoforte allein.

Marschner, H., Zwei Charakterstücke. Op. 105. 14 Gr.

Mokeloit, A., Cupidos Pfeile, schottischer Walzer. 5 Gr.
— — Gutenberg-Salon-Walzer, aufgeführt bei Gelegenheit der 4. Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig. Op. 10. Mit Vignette des Festsalon. 10 Gr.
— — Gutenberg-Salon-Galopp. Op. 11. Mit Vignette des Festsalon. 6 Gr.

Sponholtz, A. H., Fantasiebilder. Op. 10. 3 Gr.

Für Violine, auch Violoncello mit Pianoforte.

Hunke, Jos., Morceaux duo, pour le Pianoforte et Violon ou Violoncelle, sur des thèmes petits russiens. Op. 7. avec Violon 20 Gr. avec Violoncelle 20 Gr.

Wichtl, G., Premier Concertino pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte. Oeuv. 5. avec Pianoforte. 1 Thlr.

Im Verlag der Unterzeichneten wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Lobgesang.
Symphonie-Cantate
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Partitur, Stimmen und Klavierauszug.

Leipzig, am 7. Dezember 1840.
Breitkopf & Härtel.

Im Verlag der Unterzeichneten ist nunmehr vollständig erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Vollständiger Gesangcursus
für Volksschulen
in vier Abtheilungen
von
Karl Faber.

Erste Abtheilung enthält: Kurzgefasste Anleitung zum Singen in der Volksschule, nebst 40 Kinderliedern und Uebungsstücken. Preis 4 Gr.

Zweite Abtheilung enthält: 75 zwei- und dreistimmige Kinder- und Jugendlieder. Preis 9 Gr.

Dritte Abtheilung enthält: 100 zweistimmig gesetzte Volkslieder. Preis 12 Gr.

Vierte Abtheilung enthält: 64 zweistimmige Choräle, vom Leichten zum Schwereren fortschreitend, geordnet. Preis 4 Gr.

Leipzig, im Dezember 1840.
Breitkopf & Härtel.

☞ Hierzu Beilage No. 7. Abbildung der neuen Orgel in der St. Nikolaikirche in Zerbst.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

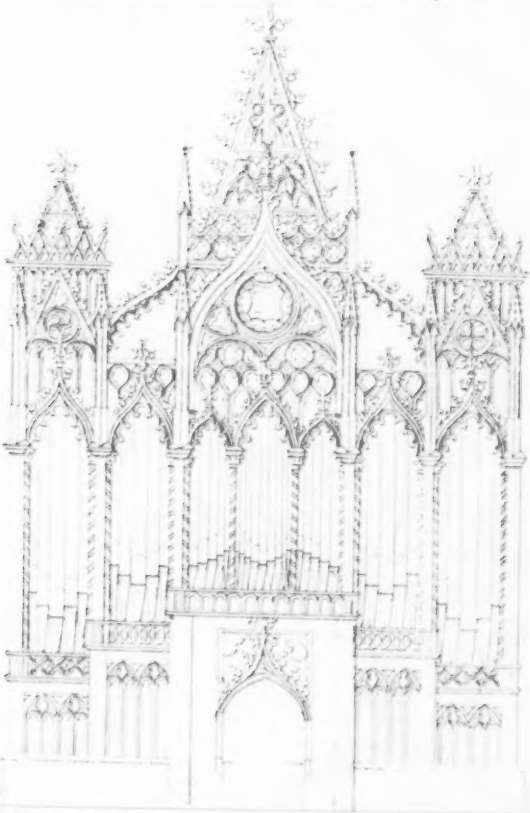

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Dezember. № 51. 1840.

Ueber die chromatische Bass-Tuba und das neu erfundene Holz-Bass-Blas-Instrument, genannt Bathyphon.

Die von dem königlichen Kammermusiker und akademischen Künstler, auch Direktor der königl. Gardemusikchöre Herrn *Wieprecht* und dem königl. Hof-Blase-Instrumentenmacher Herrn *Joh. Gottfr. Moritz* gemeinschaftlich erfundene chromatische Bass-Tuba ist auf den Grund des beiden Künstlern darüber von der königl. Akademie der Künste bereits im Jahre 1835 ertheilten günstigen Zeugnisses und demnächst erhaltenen Patents in der preussischen Armee und theilweise auch im Auslande, vorzugsweise mit vieler Wirkung für die Militärmusik, besonders als unentbehrlich zur Verstärkung des Basses der Blechinstrumente eingeführt. Auch selbst in der Instrumental- und dramatischen Musik lässt sich dies mächtig tiefe Kontrabassinstrument mit Erfolg dann anwenden, wenn es nicht zu häufig und mit Diskrezion benutzt wird. Die Wichtigkeit dieser Erfindung bewährt sich schon dadurch, dass die chromatische Bass-Tuba eine Oktave tiefer als das englische Basshorn und eine Sexte tiefer als die Ophycleide zurückschreitet, dennoch aber die hohen Töne dieser Instrumente in sich fasst.

Nach den dem Unterzeichneten von dem Erfinder Herrn Wieprecht gemachten Mittheilungen beruht die Berechnung des Umfanges und die harmonische Eintheilung der Tuba lediglich auf

der Vergleichung der in jedem Blechinstrumente befindlichen Naturtöne mit den Schwingtheilungen einer auf jedem Streichinstrumente angespannten Darmsaite.

Dies Resultat hat nun den Erfinder nicht allein zur Benutzung der natürlichen Töne der Tuba, sondern auch zu deren Verlangerung von einem halben und einem ganzen Tone geführt. Beide Verlängerungen verbunden stimmen den Naturton $1^1/_2$ Ton tiefer. In Folge dieser Berechnung gibt die Bass-Tuba in jeder Tonart ihren Akkord an.

Ausser dieser höchst schätzbaren Bereicherung der Blechinstrumente hat der Herr MD. Wieprecht in Gemeinschaft mit dem königl. Hofinstrumentenmacher *Scarra* auch noch ein Holz-Bass-Blas-Instrument, Bathyphon genannt, erfunden, welches den Holzinstrumenten eben so, wie die Tuba den Blechinstrumenten, den mangelnden Kontrabass ersetzt.

Nach der wörtlichen Angabe des Erfinders hat „dies Instrument den Tonumfang des Streichkontrabasses, und klingt daher auch eine Oktave tiefer, als die Töne bezeichnet werden. Der Ton desselben ist in allen Lagen gleichmässig stark und besitzt ganz die Fülle und Rundung des Kontraviolons. Diese, den meisten Holzblasinstrumenten bis jetzt noch fehlende Eigenschaft ist hauptsächlich dadurch erreicht, dass das Rohr, vom S bis zum Schallstück, aus einem Stück besteht. Es konnten die Löcher (Tonabschnitte) gleichmässig gross geschnitten und auf ihren natürlich bestimmten Ort gelegt werden u. s. w.“

„Das Rohr ist von Ahornholz, das S und Schallstück von Messing- oder Neusilberblech. Die Bohrung des Instruments ist vom Mundstück an bis nahe dem Schallstücke gleich weit und hat $1^1/_2$ Zoll im Durchmesser. — Die Länge des Instruments hat $6^1/_2$ Fuss und ist in zwei Theile mit einem zirkelrunden Knie gebogen, so dass dasselbe in der Ausführung eine Höhe von drei Fuss behält. Die Löcher werden alle mit Klappen gedeckt, welche so gelegt sind, dass die Applikatur nicht sehr von der einer Klarinette abweicht u. s. w.“

„Die Volubilität bei Ausführung von Passagen ist so vollkommen, wie beim Basselhorn oder Fagott u. s. w.“

„Der Ton wird durch eine, auf dem Mundstück liegende, vibrirende Zunge, wie bei der Klarinette hervorgebracht. Die Klappen und Drucklöffel sind auf in kleinen Kugeln sich drehenden Stangen befestigt, wodurch eine regelmässige Lage derselben bewirkt ist, und bei schnellem Spiel das Klappern vermieden wird. (Gewiss sehr wesentlich!) Das Gewicht des Instruments ist $5^1/_2$ Pfund u. s. w.“

Die wesentlichen Vorzüge des Bathyphons bestehen mithin in der leichten Behandlung, reinen Scala, in rundem, kraftvollen Ton und der leichten Tragbarkeit.

Der Herr Musikdirektor Wieprecht beabsichtigt nächstens die Herausgabe eines von ihm verfassten „Lehrbuchs über den Gebrauch sämmtlicher *Blas*- (sowohl Holz- als Blech-) *Instrumente* bei der Komposizion, durch Beispiele und Tabellen erläutert,“ wodurch einem wesentlichen Mangel in der praktischen Kenntniss und Anwendung vorzüglich der Blechinstrumente abgeholfen werden dürfte. Das Inhaltsverzeichniss und die Vorrede dieses Lehrbuches wird der Verfasser nächstens veröffentlichen. Berlin, im November 1840.

J. P. Schmidt.

Friedrich Chopin

1) *Ballade pour le Piano.* Oeuv. 38. Pr. 16 Gr.
2) *Troisième Scherzo pour le Piano.* Oeuv. 39. Pr. 20 Gr.
3) *Deux Polonaises pour le Piano.* Oeuv. 40. Pr. 16 Gr.
4) *Quatre Mazurkas pour le Piano.* Oeuv. 41. Pr. 18Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wenn über eines Komponisten Eigenthümlichkeiten so oft und so ausführlich gesprochen worden ist, als wir es über Chopins Tondichtungen gethan haben, kann im Allgemeinen nur wenig Neues zu sagen übrig bleiben, am wenigsten, wenn er seine einmal ergriffene Richtung mit solcher Festigkeit verfolgt, wie es dieser Mann in den allermeisten seiner Gaben wirklich thut. Warum sollte er auch wohl eine andere Bahn betreten und seine Individualität dazu zwingen, was anfangs sicher dazu gehörte, da er auf seinem besondern Wege sich so viele Freunde gewonnen hat? Zwar hat er auch seine Gegner. Dieser nicht seltene Fall kann ihm aber in den Augen seiner Verehrer nichts schaden, vielmehr reizt dieser Umstand noch stärkere Opposition, die noch dazu gar Manches für sich hat. Müssen doch selbst die Gegner dieses Komponisten, sobald sie nur nicht unter die für eine andere Tondichtungsweise völlig eingenommenen geboren, zugestehen, dass er, auch ausser seinen Etüden, deren meiste jetzt ziemlich allgemein als tüchtige Sätze beachtet werden, noch manches Barocktreffliche gegeben hat, dem man mit Recht das Ergreifende, wenn auch in seltsamer Art, nicht absprechen kann. Dazu kommt, dass er einen Theil der neuen Spielweise auf dem Pianoforte gefördert hat, die kein junger Klavierspieler, der nicht hinter der Aufgabe seiner Zeit zurückbleiben will, vernachlässigen darf. Es ist also ganz in der Ordnung, dass Chopins neue Werke alsbald Beachtung finden, sobald nur der Titel genannt worden ist. Ob seine Gegner durch seine Beharrlichkeit in seiner Tondichtungsweise in demselben Grade sich von ihm entfernen, als seine Liebhaber sich dadurch angezogen fühlen, ist eine Frage, welche die Zukunft beantworten muss. Vor der Hand kommt jedoch nur wenig darauf an, so wenig als auf irgend eine Rezension, die dabei zu Zuträglichsten nur kurz zu fassen ist.

Was nun die neue Ballade betrifft, so hat sie einerseits mit der ersten bekannten so viel Aehnliches, dass man sagen muss: Wem die erste gefallen hat, dem wird diese neue sicherlich auch gefallen; andererseits hat sie in Zusammenstellung und Haltung auch wieder so viel Abweichendes, als eine aus anderer Situation und andern Gefühlsverhältnissen hervorgegangene Worthallade eines und desselben Dichters hat und haben soll. Eigen und seltsam, besonders im Harmonischen der wahnsinnig zerfetzten Sätze, die mit leidenschaftlichen Bravourpartieen wechseln, ist sie genug. Dass wir selbst nach unserer Persönlichkeit und nach dem, was wir von der Musik verlangen, die Balladen dieses Komponisten nicht unter sein Bestes setzen, das kann und soll keinen Andern abhalten, anderer Meinung zu sein; Jeder hat sich selbst zu vertreten und zu sehen, wie er zum Besseren vorwärts kommt. Viel glücklicher, glauben wir, ist Chopin in seinen Scherzi. Auch dieses Scherzo halten wir für weit gelungener; es ist ganz in seiner Weise, aber in dieser rund und frisch. Wir sind nicht so einseitig, dass wir nur eine oder einige Tondichtungsarten für die allein richtigen anerkennen sollten. Mit seiner ersten Polonaise des 40. Werkes steht es noch besser; sie ist gedrängt, in Erfindung und Haltung ausgezeichnet, weniger durch eigenthümliche Auffallendheiten als durch folgerechte und tüchtige Entwickelung überaus wirksam, so dass sie allgemein ansprechen muss. Die zweite ist ganz wieder in seiner Weise, wird daher von seinen Freunden für noch origineller, von Manchen aber, besonders einem Theile der neunten und zehnten Seite nach, für zu scharf und hart erkannt werden. Sie enthält Vortreffliches; dennoch ist uns selbst die erste ihrer bestimmten Abrundung wegen lieber. — Und seine Mazurken? Es sind wieder Chopin'sche. Im Grunde gehören sie gar nicht unter das kritische Messer. Es sind volksthümliche Schwarmereien eines Epigonen in Gestalt von Tänzen mit eigenem pikanten Rhythmus. Wird dieser getroffen, so ist auch der Reiz da, den sie allerdings haben. Vorzüglich reizend ist die dritte und vierte.

Friedrich Kalkbrenner.

Symphonies de Beethoven arrangées pour le Piano — par Fred. Kalkbrenner. No. 5 und 6. Leipzig, bei Breitkopf et Härtel. Preis jeder Nummer: 1 Thlr. 16 Gr.

Wenn ein Meister wie Kalkbrenner diese Sinfonieen für sein Instrument bearbeitet, kann man voraussetzen, dass sein Arrangement nicht nur gut ist, sondern dass er auch bei seiner Arbeit irgend einen künstlerischen Zweck vor Augen gehabt habe, der wichtig genug schien, gerade solche Orchesterwerke von Neuem auf das Pianoforte zu übertragen und der Welt zu übergeben, welche bereits so vielfach und von tüchtigen Männern bearbeitet worden sind. Am Meisten muss es auffallen, dass er gerade jetzt eben die beiden Beethoven'schen Sinfonieen herausgibt, welche von Liszt bearbeitet vor nicht langer Zeit in derselben Verlagshandlung erschienen, über welche wir in No. 15 d. J. berichteten. Will er den Letztgenannten überbieten? Dann müsste es in derselben Art gearbeitet und denselben Zweck vor Augen gehabt haben, wie Liszt, welcher ausdrücklich sich dahin ausspricht, dass das Pianoforte nach den grossen Fortschritten der neuesten Zeit in technischen Fertigkeiten dem Orchester keine andern Vorzüge zu überlassen nöthig habe, als die Verschiedenheit der Klangfarben und die massenhaften Effekte. Aber auch das Letzte nimmt das neue Pianofortespiel möglichst für sich und greift in die sieben Oktaven zum Erstaunen. Nur greift zwar Kalkbrenner am rechten Orte auch tüchtig hinein, allein überbieten wollte er seinen Vorgänger in diesem

Punkte so wenig, dass man eher an ein Beschränken der Massenhaftigkeit, das er beabsichtigte, denken könnte. Eben so wenig hatte er die Absicht, wie Liszt, alle jene Feinheiten und kleineren Züge der Orchesterkompositionen Beethoven's in seine Bearbeitung aufnehmen zu wollen, sondern nur gerade so viele und derartige, welche nach seiner Ueberzeugung auf dem Pianoforte ohne anderweitige Nachtheile wirken. Es kam ihm auch in dieser Hinsicht mehr auf ein Beschränken als auf ein Erweitern an; er wollte, wie es uns scheint, vielmehr einen Mittelweg zwischen dem zu Viel des neuesten Klavierspiels und dem zu Wenig mehrerer früheren Bearbeiter einschlagen; wollte zeigen, dass mit einer nicht zu seltenen Fingerfertigkeit des Pianofortespiels, immerhin jedoch mit einer zweckmässigen, dasselbe und vielleicht noch besser und deutlicher erreicht werden könne. Ferner machte er wohl überlegt haben, dass die Bearbeitung dieser Sinfonieen von Liszt durchaus nur für Virtuosen von Bedeutung sei, keineswegs aber für wenn auch übrigens gewandte und tüchtige Pianisten, die sich gern mit geistreicher neuer Musik beschäftigen, aber, nicht Profession von Klavierspiele machend, auch nicht ihr ganzes Leben an Besiegung solcher Schwierigkeiten wenden können und wollen, wie sie in Liszt's Uebertragungen vorkommen. Wollte Kalkbrenner nun also Liszt's derartige Bearbeitungen verfertigen? Nicht im Geringsten. Sie stehen als Zeugnisse, was die neue Zeit der Virtuosität im Pianofortespiel von Ausgezeichneten fordern, was von ihnen geleistet werden kann. Immerhin mögen also diejenigen, die sich einer solchen Meisterschaft bewusst sind, ihre Kräfte daran versuchen; aber für die Mehrzahl recht tüchtiger und achtungswerther Liebhaber sind Liszt's Uebertragungen durchaus nicht. Wollten sie sich aus Eitelkeit u. s. w. dennoch daran machen und sich so lange damit abquälen, bis sie jene Schwierigkeiten nothdürftig bezwungen haben oder auch wohl bezwungen zu haben glauben, so werden sie doch mit wenigen Ausnahmen diese Werke viel eher abrumpeln als abspielen, folglich auch den inwohnenden Geist unter einer solchen Massenhaftigkeit, nicht geschickt genug bemeistert, ersticken, aber nicht lebendiger machen. Damit nun die Freude am innern neuesten Spielweise ins auf einen gewissen Grad angeeignet hat und darum auch nach ihr verlangt, nicht zerstreuet werde, hat Kalkbrenner diese seine neuen Uebersetzungen geliefert, die ihm auch Viele sowohl unter den Spielern als unter den Hörern, die Letzteren werden noch mehr Ursache dazu haben, danken werden. Die beiden Sinfonieen spielen und hören sich nach Kalkbrenners Bearbeitung sehr angenehm und sichern den Genuss an den Werken selbst. So haben denn beide neueste Bearbeitungen ihre verschiedenen Zwecke und bestehen sehr wohl neben einander, je nachdem man das Eine oder das Andere will. Jeder muss aber selbst wissen, was er will und was er kann, und darnach hat er zu wählen. Dass hingegen die Kalkbrenner'schen Uebertragungen bei Weitem den Allermeisten angemessener sein werden, leidet keinen Zweifel. Sie verdienen, dass man sich mit denselben bekannt mache und sich ihrer erfreue.

Für mehrere Instrumente.

1) *Trois Morceaux sentimentaux pour le Violoncelle avec accomp. du Pianoforte par Charles Lasekk.* Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 8 Gr.

2) *Trois Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle ou Clarinette en B composées — par Charles Lasekk et Fried. Kummer.* Liv. III. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

In diesen drei ersten, kurzen und angenehmen Tonsätzen ist dem Violoncell die Melodie zugetheilt und dem Pianoforte die Begleitung. Die gute Ausführung derselben wird mässigen Spielern sehr wohl gelingen. Alle diese Sätzchen empfehlen sich sowohl zu willkommenen Unterhaltungen in geselligen Kreisen als auch für erfreuliche Uebungen namentlich auf dem Violoncell. Die zweite Sammlung der Romanzen, in derselben Verlagshandlung erschienen, haben wir 1839 S. 1026 bereits nach Gebühr empfohlen. Die eben genannte dritte Sammlung gibt der zweiten nichts nach. Es ist darin für schönen Gesang des Violoncells und für bravourmässige Umspielung und überhaupt selbstständigere Behandlung des Pianoforte bestens gesorgt, so dass sich beide Instrumente vortheilhaft zeigen und im Vereine ein schönes Ganze bilden. Auch für die Klarinette statt des Violoncells werden diese Sätze trefflich wirken. Man erhält: La Promenade sur Mer; Ciel d'Italie, und Plainte d'Amour. Hauslichen Musikfreuden zunächst bestimmt, werden sie ihren Zweck mehr als manches Andere erreichen und sich einer weiten Verbreitung erfreuen, die sie verdienen.

Air Hongrois varié pour le Violon avec accomp. de Piano — par Dept. de Hunyady. Oeuv. 12. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 48 kr.

Die Violinpartie verlangt gleich in der Einleitung einen tüchtigen Bravourspieler, die Variazionen aber ein ungarisches Thema natürlich nicht minder, wenn die Introduktion mit der Hauptsache übereinstimmen soll, was hier der Fall ist. Alle fünf Veränderungen mit dem Finalsatze sind für meisterlich fertige Violinisten, welche damit Ehre einlegen können. Das Pianoforte begleitet Alles gewandt und sachkundig.

Les Inséparables. No. 1. *Premier Divertissement sur des motifs des Huguenots de Meyerbeer.* No. 2. *Grand Duo brillant sur un motif de l'Eclair de Halevy.* No. 3. *Fantaisie brillante sur des motifs de la Juive de Halevy.* No. 4. *Grand Duo brillant sur deux motifs de Norma de Bellini pour Piano et Violon concertans par H. Panofka.* Oeuv. 10. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger.

Wir haben es hier zunächst mit No. 3 zu thun. Das Stück ist in der gewöhnlichen Form. Nach einer

nicht übertriebenen, modern harmonisirten Einleitung, Andante, $^2/_4$, A dur, folgt das Thema Moderato, $^4/_4$, A dur, worauf drei Variazionen gebaut sind. Ein Adagio, $^{12}/_8$, F dur, bringt eine neue Melodie, die in ein ausgeführtes Alt, $^2/_4$, A dur, führt. Beide Instrumente sind gleichmässig, bald wechselnd, bald zusammen beschäftigt; beide nicht eigentlich schwer. Das Ganze dient zu häuslicher Unterhaltung mässig fertiger Spieler und kostet $1^1/_4$ Thlr. — Das erste Divertimento, das keine Variazionen, sondern brillant ausgeführte und mit einander verbundene Themen aus den Hugenotten gibt, sorgt gleichfalls für Bravouren beider Instrumente. Herr S. Lee hat es für das Violoncell mit Pianoforte arrangirt. Der Preis dieser unterhaltenden Nummer ist 1 Thlr.

Noch sind in derselben Verlagshandlung für zwei Violinen arrangirt von *J. Good* und *Panofka* erschienen: „Erheiterungen, Auswahl aus den beliebtesten Opern und Romanzen" in 6 Heften. Davon sahen wir das fünfte (Preis 12 Gr.). Es enthält vierzehn leichte Nummern zur Uebung und zum Vergnügen.

---

1) *Fantaisie brillante pour le Violon avec accomp. de Piano sur une Romance de l'Opéra „Guido et Ginevra"* — par *Henri Panofka*. Oeuv. 21. Pr. 20 Gr.

2) *Rondino facile et brillant sur des motifs de Guido et Ginevra pour le Violon avec accomp. de Piano* par *H. Panofka*. Oeuv. 22. Pr. 1 Thlr.

3) *Capriccio sur un motif inédit de Mercadante pour le Violon avec accomp. de Piano* par *H. Panofka*. Oeuv. 25. Pr. 16 Gr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das erste Heft vervollständigt die im vorigen Jahrgange angezeigten Bearbeitungen nach Motiven der Oper „Guido und Ginevra," wozu es keinen geringen Beitrag für die Violine liefert, welche hier das vorherrschende Instrument ist der Melodie und den Bravouren nach. Das Pianoforte hat die nothwendige Begleitung. Das zweite, gleichfalls über diese Oper, für beide Instrumente wirklich nicht schwer, doch die Violine am meisten bedenkend und angenehm unterhaltend. — Dasselbe Verhältniss findet im Capriccio, nur noch im erhöheten Grade Statt; es ist für den Glanz der Violine berechnet. Die Einleitung lässt ein verziertes Rezitativ hören, auf welches das hübsche Thema in A moll, $^2/_4$, im scherzhaften Allegretto sich gut hervorhebt, worauf in allerlei Bewegungen drei freie Variazionen sich eindringlich machen. Der Vortrag des Ganzen erheischt einen fertigen Violinspieler, welcher sich aber auch damit Ehre machen wird.

Trois grands Duos favoris pour deux Flûtes — par *Tulou*. Oeuv. 72. Liv. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 1 Thlr.

Die Duetten sind schön, eigentliche Duetten, deren Stimmen in einander greifen und in den Melodieführungen mit einander abwechseln, gut gearbeitet, angenehm zu hören und für vorwärts geschrittene Flötisten nützlich. Liv. 1 liefert ein freundliches und treffliches All. moderato, $^4/_4$, D dur, in schöner Haltung, und ein ausgeführtes Rondo All., $^2/_4$, D moll, mit einem Zwischensatze aus D dur. — No. 2 besteht aus einem schon angelegten und geschickt ausgeführten All. moderato, $^4/_4$, C dur, und aus einem pikanten Rondo, $^2/_4$, All., das mit Moll wechselt. Das dritte Heft bringt nach dem ersten Allegrosatze aus D dur ein Air varié mit vier Variazionen und einer Schluss-Polacca, eben so zu empfehlen als die ersten Hefte.

Grand Duo pour deux Flûtes — par *Charles Keller*. Oeuv. 39 und 40. Brunsvic, chez G. M. Meyer jun. Preis jedes Heftes: 1 Thlr.

Auch diese Duetten sind von einem Meister der Flöte, wirken trefflich und verlangen schon gute Bläser, denen sie zugleich nützlich sein werden, wie die vorigen.

Für mehrere Instrumente.

La Romanesca. Fameux Air de Danse de la fin du 16me Siècle arrangé avec un Majeur et une Coda pour le Violoncelle avec accomp. de Quatuor ou de Pianoforte par *F. A. Kummer*. Oeuv. 61. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix avec Quatuor: 12 Gr.; avec Piano: 8 Gr.

Diese ihres Alters und ihrer naiven Eigenthümlichkeit wegen wirklich sehr anziehende Tanzmelodie aus A moll ist im damals gewöhnlichen grossen ganzen Takte notirt und die Bewegung gut metronomisirt angegeben. Der Zusatz aus A dur, so wie der Anhang in A moll ist ganz aus dem gegebenen Inhalte gezogen, wirksam und gut nachgebildet, ohne durch eine grössere Künstlichkeit die neuere Zeit, in welcher die Zusätze entstanden, zu verleugnen; sie muthen dem Hauptinstrumente mehr zu als der Originaltanz, sind dafür aber auch für weniger geübte Violoncellisten mit Erleichterungsangaben versehen. Die begleitenden Stimmen sind sehr leicht. Das Ganze wird eine anziehende Unterhaltung gewähren und zugleich einen lebendigen Begriff von der Romanesca des 16. Jahrhunderts verschaffen.

Pièce sérieuse sur des mélodies de Mozart pour les amateurs de Violoncelle et Piano par *F. A. Kummer*. Oeuv. 66. Ebendaselbst. Preis 20 Gr.

Die gewählten Sätze sind, wie sich schon erwarten lässt, vortrefflich, schön verbunden, geschmackvoll bearbeitet, beide Instrumente meist wechselnd, zuweilen auch vereint angenehm und sologemäss beschäftigend, ohne zu grosse Fertigkeit, vielmehr nur eine mässige in Anspruch zu nehmen. Das Werkchen hat ein Recht auf weite Verbreitung und darf auf grosse Theilnahme hoffen, die sich gewiss durch Empfehlung derer, die es vortragen und sich damit erfreuen, immer mehr steigern wird.

Dank dafür mit manchem meiner Leser theilen möchte, denen es gleichfalls um ächte Kritik zu thun seyn wird. — Nach einigen Bemerkungen über meine Fragmente im Allgemeinen, kommt der Briefsteller auf diejenigen, die das Romantische betreffen. — „Den wahren und rechten Punkt scheinen Sie mir in Ihrem Beyspiel vom Monde (am heitern Himmel und hinter Wolken — S. 454.) allerdings getroffen zu haben. Nur das Siegende, welches Sie ausheben, scheint mir mehr die Natur des Prächtigen als des Romantischen zu bezeichnen *). Im Romantischen ist wohl weder Kampf noch Sieg, sondern, um mich figürlich auszudrücken, ein Oscilliren der Empfindungen auf die Seite des Sinnlichen (Angenehmen) und Geistigen (Erhabenen). Daher erregt das Romantische die Phantasie und bringt ein Interesse hervor. Die sinnliche Natur wird nicht gedemüthigt wie im Erhabenen und die geistige nicht vernachlässigt, wie im Angenehmen. Ein rauschender Bach ist romantisch, ein stürzender Fluss erhaben. Der letzte wird nur dann romantisch genannt werden können, wenn seine Furchtbarkeit sich verbirgt, und er vielleicht den Prospekt begränzt u. dergl. Ueberhaupt scheint jeder erhabene Gegenstand romantisch zu werden, sobald er als Theil eines Ganzen, welches nicht erhaben ist, betrachtet wird, z. B. Ruinen unter Gesträuch in einer anmuthigen Gegend oder einem Park, der Ocean neben einer Villa u. dergl. Ueberall in diesen Fällen aber scheint mir das Oscilliren der Empfindung zwischen dem Erhabenen und dem damit zugleich angeschauten Angenehmen die Natur des Romantischen auszumachen. Das Angenehme kann sogar nicht einmal wirklich gegeben seyn, sondern frey von der Phantasie hervorgebracht werden, sobald nur das Unterliegen der sinnlichen Natur unter der Macht des erhabenen Gegenstandes auf irgend eine Art verhindert wird. — (Dies ist, wie man sich leicht überzeugen wird, bey den Mozartischen und Shakespeareschen Werken der Fall, aber es bedarf bey den letztern nur der, leider! gar zu gewöhnlichen Umarbeitungen, um sie aus dieser Sphäre zu reissen. Bey einigen Dramen Shakespeare's z. B. Macbeth, sollte es allerdings bey der ersten Ansicht fast scheinen, es sey auf dies Unterliegen hingearbeitet, aber man fasse es nur im Ganzen auf, man stelle das ganze Gemählde, gleichsam unter Glas und Rahm gefasst, vor sich auf, und man wird jenes beschwichtigende Angenehme, den Park und die Villa neben dem Ocean und den Ruinen, schon entdecken. Auf diese Weise wird es uns denn auch erst recht klar werden, warum Shakespeare in dem genannten Stücke seine Hexen gerade so und nicht anders bildete, und weshalb jede, auch die behutsamste Umarbeitung dieses Stücks missglücken muss, weil in ihm das Nichterhabene ohnehin schon auf eine höchstwunderbare Art wieder erhaben zu werden scheint, wie etwa im Don Giovanni. Ich sage „scheint," denn wäre es wirklich, so würde es aufhören, romantisch zu seyn.) — „Daher verwandelt die Nacht durch den Mondschein alles, sogar den Himmel, in etwas Romantisches, denn sie verbirgt die wirkliche Macht des Erhabenen und leihet dem blos Angenehmen ein unheimliches Grauen, welches die Stelle des Erhabenen vertritt. Ich glaube wohl, dass bey dieser Ansicht das Romantische neben dem Schönen ohne Erröthen seine Stelle behaupten kann, wenn es auch dadurch das Ansehen bekäme, als wenn es das Schöne in seiner Endlichkeit (Entzweyung) wäre, denn die Endlichkeit wäre

*) Man darf hier nicht verstehen, als habe der Verfasser sagen wollen: das Prächtige sey das siegende Schöne, es ist im Gegentheil der Sieg der Freyheit im Erhabenen, denn bey dem Schönen ist, wie sich das von selbst versteht, Kampf und Sieg und Triumph schon vergessen. — Dahin bestimmt es auch der Verfasser selbst in einem spätern Briefe.

Konzertstücke mit Begleitung des Orchesters.

Fantasie und Variazionen über ein Thema aus Bellini's Nachtwandlerin für die Flöte mit Orchester- oder Pianoforte-Begleitung — von Wilh. Hauke. Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis mit Orchester: 2 Thlr.; mit Pianoforte: 1 Thlr.

Der Verfasser, Flötist bei dem Leipziger Konzert- und Theater-Orchester, hat das Werk seinem Freunde Herrn C. Heinemeyer gewidmet, woraus man schon schliessen kann, dass es geschickte Bravourbläser verlangt. Man wird sich auch hierin nicht irren; ein guter Flötist kann sich damit zeigen und darf eines erwünschten Erfolges gewiss sein. Das Bravourstück ist sehr unterhaltend, wozu die erfahrene Bearbeitung viel beiträgt. Es ist für lebhaften Wechsel, der in solchen Werken nicht fehlen darf, wohl gesorgt, ohne dadurch den klaren Zusammenhang zu gefährden. Gleich die nicht übertrieben lang ausgeführte Einleitung wird davon Zeugniss geben, wie die glücklich gewählte Aufeinanderfolge der vier Variazionen. Das Werk ist wirklich gehaltreicher und eigenthümlicher in Erfindung und Zusammenstellung, als viele Kompozizionen der Art sowohl in Hinsicht auf das Soloinstrument als auf eine harmonisch reichere Instrumentirung. In Leipzig, wo es zuerst zu Gehör gebracht wurde, hat es lebhaften Beifall erhalten, der ihm auch bei vorausgesetzt gutem Vortrage allenthalben zu Theil werden wird.

Souvenir de la Hongrie. Divertissement sur des mélodies hongroises pour le Violon principal avec acc. d'Orchestre, de Quintuor ou de Piano — par Leon de Saint-Lubin. Oeuv. 40. Berlin, chez Ad. Mr. Schlesinger. Pr. av. Orchestre: 2 Thlr.; av. Quintuor: 1⅓ Thlr.; avec Piano: ⅔ Thlr.

Abermals ein treffliches Bravourstück für tüchtige Geiger von einem tüchtigen. Die Themen sind sehr pikant, eben so benutzt und bearbeitet, so dass es Wirkung machen muss. Die Lebendigkeit des Ganzen wird von der Begleitung, die wir freilich nur nach der Pianofortestimme beurtheilen können, da wir die Partitur nicht sahen, gut gehoben. Uebrigens ist der Mann als Virtuos und Komponist schon rühmlich bekannt. Man wird diesen Satz vielfach und mit Glück verwenden.

Concertino pour le Violon — par C. M. Kudelski. Op. 2. Berlin, chez T. Trautwein. Pr. av. Orchestre: 1 Thlr.; av. Quat. ou Piano: ⅓ Thlr.

Der erste Satz aus Ddur, ⁴/₄, All. maestoso, im Marschtempo, bringt einen hübschen Einleitungssatz mit mässigen Bravouren; unmittelbar darauf, nur durch eine Fermate getrennt, hebt in derselben Tonart ein hübsches Variazionenthema an, ³/₄, Andantino quasi Allegretto, worauf zwei mässige Variazionen und ein kurzer, mit den Variazionen übereinstimmender Schlusssatz folgen. Man bemerkt von selbst, dass es kein eigentliches Concertino, sondern eine sogenannte Fantasie in gewöhnlicher Form ist. — Wahrscheinlich ist folgendes das erste Werkchen des oben genannten Mannes, in derselben Verlagshandlung erschienen, was wir darum gleich mit erwähnen wollen:

Grand Duo concertant sur des Thèmes de Bellini pour Violon et Violoncelle. Pr. ⅔ Thlr.

Es hat keine Opuszahl, was seit einiger Zeit nicht selten das Zeichen eines Erstlingsversuches ist. Die Form ist dieselbe: Einleitungssatz, Thema, zwei Variazionen und Schlusssatz; für beide Instrumente konzertirend und artig, für gesellige Unterhaltung sehr passlich.

Variations de Concert sur un thème original „Das Mianelied“ pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano — par Aug. Pott. Oeuv. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orch.: 1 Thlr. 18 Ge.; avec Piano: 1 Thlr.

Die gewöhnlich gewordene Sitte, den Bravourvariazionen grosse pathetische Einleitungen vorauszuschicken, die in der Regel weder zum folgenden Thema noch zu den Veränderungen passen, hat hier mit Recht keinen Vertreter gefunden. Es geht hier nur eine kurze und so angemessene Einleitung voraus, dass ihr Inhalt wieder zum Nachspiele mehrerer Variazionen, aber nur theilweise oder anders gestellt, gebraucht wird. Die Hauptsache ist hier, wie es in solchen Werken natürlich ist und wie es öfter vorkommen sollte, das liebliche Thema mit seinen Bravourveränderungen der Prinzipalstimme. Daher ist jedoch die Zuthat keineswegs gleichgiltig behandelt worden; im Gegentheile hat der Komponist das Langweilende einer und derselben Art des Nachspieles nach jeder Variazion geflissentlich vermieden und auch hierin eine unterhaltende Mannichfaltigkeit beachtet, jedoch so, dass die Nebensache sich nicht über das in solchen Fällen Bedeutsamere stellt. Die Variazionen selbst reihen sich in schöner Folge an einander, sind glänzend und besonders äusserst geschmackvoll, so dass der beste Erfolg davon zu erwarten ist, den sie auch, wo sie vom Komponisten vorgetragen wurden, schon im ausgezeichneten Grade erreicht haben. Es sind ihrer fünf und zum Schlusse ein ergötzliches Rondoletto mit gebietender Bravour, welcher wohlberechnet kein Nachspiel folgt, was gewöhnlich entweder dem Feuer des Beifalls schadet oder verloren geht, also immerhin in solchen Werken unnütz ist. Es ist also gut, dass es hier vermieden wurde.

Grand Morceau de Concert en deux parties (Adagio sentimental, suivi d'un Bolero) pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano — par H. Panofka. Oeuv. 24. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 3 Thlr.; avec Piano: 1 Thlr. 4 Gr.

Das Orchester leitet durch 12 Takte Moderato und 11 più vivo in Amoll, ²/₄, ein, worauf sich ein kurzes Adagio für die Prinzipalstimme reiht, einige Male vom Orchester mit più vivo unterbrochen, worauf es sich in Adur wendet, von einem kurzen Nachspiele beschlossen,

unmittelbar darauf das All. Rondo (Bolero), $^{2}/_{4}$, A dur, eintreten lässt, das, als Hauptsatz, in allerlei Bravouren, denen eine rhythmisch pikante Melodie zum Grunde liegt, ausgeführt wird. Alles ist leicht fasslich, mehr für den Glanz der Solostimme als für verschlungenen Inhalt sorgend. Es wird also seine Orte haben, wo es gefällt. Reisenden Virtuosen, die nicht selbst komponiren, sind dergleichen Sätze nicht selten zuträglich.

Noch ist von demselben Komponisten in derselben Verlagshandlung erschienen:

Adagio appassionato per il Violino principale con accomp. di Il Violini, Alto, Basso, Flauto, Oboe o Clarinetto, Fagotto, Corno, Clarino e Timpani. Op. 27. Pr. 20 Gr.

Ein kurzes durch Gesang und Bravouren eingängliches Zwischenstück, $^{4}/_{4}$, D moll, woraus es sich vorzüglich in die Parallel-Durtonart wendet, in Moll zurückkehrt und in D dur potenzirt schliesst. Der Satz hat natürlichen Fluss und erfüllt seinen Zweck.

Six Compositions brillantes pour le Violon avec accomp. d'Orchestre, de Quatuor ou de Piano — par C. de Beriot. No. 6. *Fantaisie sur la Murte de Portici.* Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. avec Orchestre: (?) Thlr.; avec Piano: $^{2}/_{3}$ Thlr.

Die Bravourkomposizionen dieses Virtuosen haben sich durch seine eigenen Vorträge derselben Beliebtheit erworben. Es ist solchen Werken immer vortheilhaft, wenn sie der Verfasser selbst in die Welt einführt. Selten wird es sich treffen, dass ein Beurtheiler viel darüber vorzubringen hat; sie haben ihre Norm, die sich meist nur in Geschmackssachen und in der Art der Bravour ändert, worüber sich eben nicht viel sagen lässt, am wenigsten zum Vortheil der Kunst. Dennoch sind solche Werke durchaus nothwendig. — Das Vorliegende mit Pianofortebegleitung von Labarre (die Orchesterpartie sahen wir nicht) gehört nicht zu den schwierigen, ist daher Vielen zugänglich und wird unterhalten.

Souvenir à Leipsig. Rondo sur des thèmes favoris de l'Opéra: La Fiancée de D. F. E. Auber pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano — par A. Berlyn. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr. 8 Gr.; avec Piano: 1 Thlr. 4 Gr.

Ein melodisches, mit reichem Fioriturenschmuck versehenes Moderato e cantabile, $^{4}/_{4}$, E dur, leitet gut ein, worauf sich ein ausgeführtes und munteres Rondo, Allegretto, $^{2}/_{4}$, in E dur, vernehmen lässt, für die Violine glanzend, ohne übermässige, aber auch nicht in zu wenigen Bravouren; Alles in leicht fasslicher und eingänglicher Art. Eine doppelte Ausgabe solcher Unterhaltungswerkchen ist eben so gebräuchlich als rathsam.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) „Der Blitz," Oper in drei Akten, Text nach Planard und St. George von Jul. von Ribies, Musik von Halevy, erfreute sich auf unserer Bühne eines bedeutenden Erfolges, den er wohl zum Theile der geistreichen Musik und der Ausführung durch die Damen Podhorsky und Grosser, wie die Herren Demmer und Beck, grossen Theils aber auch den geringen Erwartungen verdankte, die man von diesem Werke Halevy's hegte. Eine Spieloper von vier Personen, ohne Chöre, ohne Bass gab gerechten Befürchtungen Raum, die sich zum Glück in keiner Weise erfüllten. Halevy hat mit ausserordentlicher Geschicklichkeit die wenigen Kräfte, die ihm hier zu Gebote standen, benützt, und die Schlagschatten, welche der Bass repräsentirt, in die Instrumentazion gelegt, so dass man trotz des gesuchten und hie und da etwas unklaren Stoffes durchaus keine lange Weile bei der Oper hat. Vorzüglich sind dem Tonsetzer die mehrstimmigen Gesänge gelungen, auf welche er auch die grösste Sorgfalt verwendet zu haben scheint. Schon das Introduktionsduett nach der etwas vagen Ouverture ist eine sehr schätzbare Nummer, an welche sich das schöne Terzett und im zweiten Akte die Duetten des sentimentalen und des humoristischen Paares — wovon das Duett zwischen Lionel und Henriettens Furore macht, und jedesmal wiederholt werden muss — so wie die Ensemblestücke des dritten Aktes würdig anschliessen. Minder gelungen, und mitunter etwas gedehnt (vielleicht auch vorzüglich auf mimische Durchführung berechnet) sind die Solostücke. Die düstere Ahnung, welche die Klänge der Aeolsharfe in Henriettens Gemüth werfen, hätte energischer angedeutet werden können. Was die Aufführung betrifft, so müssen wir diesmal gegen Sitte und Galanterie den Anfang mit den Herren und zwar mit Herrn Beck machen, in dessen Kunstlaufbahn die Rolle des Lionel einen Wendepunkt zu bilden scheint. Seit ungefähr zwei Jahren erkannten wir zwar Fortschritte, doch bei weitem nicht in so rapider Progression als gegenwärtig in der Partie des Lionel, welche die schönsten Beweise seines fleissigen Studiums an den Tag legte. Nur ist Herrn Beck, nebst Fortsetzung des löblichen Fleisses, der ihn bald unter die guten Tenoristen reihen kann, insbesondere die höchste Vorsicht anzuempfehlen, dass er seine Stimme nicht zu sehr forcire, was sie jetzt noch nicht verträgt. Herr Demmer (Sir George) spielt seine Rollen mehr, als er sie singt, und muss unstreitig unter die bessern Darsteller Deutschlands gezählt werden, so lange er nicht zu viel thut. Von den beiden Damen war Dem. Grosser in der Partie der sentimentalen Henriette mehr in ihrem eigenthümlichen Wirkungskreise beschäftigt, als Mad. Podhorsky in jener der muthwilligen Mad. Darbel. In Gesang waren beide gleich vortrefflich, und die sämmtlichen Darsteller wurden vom Publikum durch reichen Applaus ausgezeichnet und einzeln und zusammen wiederholt hervorgerufen.

„Ein Besuch in St. Cyr," komische Oper in drei

Akten von Bauernfeld, Musik von Dessauer, ist mit den von dem Komponisten für das k. k. Hof-Opern-Theater zu Wien gemachten — nicht eben sehr bedeutenden — Abänderungen neu in die Szene gesetzt, aber ziemlich lau aufgenommen worden.

Mad. Fatime Miklowicz Heinefetter, vom königl. ständ. Theater zu Pesth, gab nur eine Gastrolle, den Pagen in der „Ballnacht." Es wäre gewagt, über eine Sängerin nach einer einzigen Partie ein Urtheil zu fällen, zumal, da wir nach dieser Leistung fast glauben möchten, diese jüngste Mitglied einer gesangreichen Familie eigne sich mehr zu ernsten, als muntern Rollen.

Herrn Binder vom Hamburger Stadttheater sahen wir in zwei Gastdarstellungen: Orovist in der „Norma" und Marcell in den „Gibellinen in Pisa." Herr Binder hat eine Stimme von ziemlichem Umfang, zumal in die Tiefe herab, doch mit wenig Metall begabt, weshalb er als Orovist, der wenig mehr als einen schönen Stimmklang erfordert, nicht sehr wirken konnte, da er hierin nicht allein gegen unsern ersten Orovist, Herrn Pöck, sondern auch gegen Herrn Kunz weit zurück steht. Im Marcell entschädigte er durch eine mehr karakteristische Auffassung des Karakters, und wir horten das bekannte „Pfui, Paff, Puff" zum ersten Male auf die Art, wie es sich Meyerbeer gedacht haben mag. Da Herr Binder noch ein junger Mann ist, so müssen wir ihn vorzüglich auf die Nothwendigkeit aufmerksam machen, dass er bei seiner weitern Kunstbildung auf die Ausgleichung seiner Chorden hinarbeite und darauf bedacht sei, dass man in der Darstellung nicht zu sehr die Absicht bemerke.

Herr und Madame Erlanger liessen sich zweimal im Saale des neuen Musik-Institutes vor nicht sehr zahlreichem Publikum hören. Madame Erlanger, eine recht fertige Klavierspielerin, trug im ersten Konzert eine Fantasie von Thalberg für's Pianoforte, und dann mit ihrem Gatten Variazionen für das Pianoforte und die Violine, komponirt von Benedikt und Beriot, vor, und begleitete übrigens auch die Variazionen für die Violine von Beriot, recht wacker gespielt von Herrn Erlanger, auf dem Pianoforte. — Madame Fatime Miklowicz sang die berühmte Romanze des Pagen aus „Figaro's Hochzeit" und das „Waldvöglein" von Lachner, das Letztere mit grosserem Beifall als die erste. Einen ersten Versuch im Gesange machte die 13jährige Louise Bergauer, Schülerin der Madame Sandrini, welchen man mit billiger Rücksicht auf das zarte Alter der kleinen Debutantin gelungen nennen kann. Dem Bergauer sang Karl Blum's „Gruss an die Schweiz," eine etwas sonderbare Komposizion, die ziemlich hochtrabend beginnt und am Ende in einen gewöhnlichen Jodler ausgeht. Grosse Theilnahme erregte der Flötensatz von Moscheles, welchen Herr Prof. Büttel (dem anwesenden Komponisten zu Ehren) vortrug. Die zweite musikalische Ausstellung in demselben Lokale, auf deren Anschlagszettel sich Herr und Mad. Erlanger als Konzertgeber bekannten, eröffneten Beide mit einem Duo für Pianoforte und Violine von Lafont, worauf Madame Erlanger noch eine Thalberg'sche Fantasie über Türma aus Norma, Herr Erlanger aber zwei Beriot'sche Komposizionen, nämlich das 5me air varié und die Caprice: „Le Tremolo" vortrug. Mad. Miklowicz sang den Schubert'schen Wanderer und wiederholte auf Verlangen das „Waldvöglein;" ein Schüler und eine Schülerin des Institutes sangen das Schlussduett des zweiten Aktes aus Donizetti's „Belisario." Z. 17.

Cäcilienfeier.

Prag, den 4. Dezember 1840. Der Tag des Cäcilienfestes, als der 22. November, wurde hier in diesem sowie in frühern Jahren durch manche Musikproduzionen gefeiert. Es wurden nämlich durch Vereinigung der vielen Musikfreunde unserer Stadt einige Akademien veranstaltet, die mehr oder weniger ausgezeichnet und besucht waren. Am bemerkenswerthesten jedoch war das Concert spirituel, welches in der Musikbildungsanstalt des Herrn Joseph Proksch am erwähnten Tage veranstaltet wurde. Es bewährte sich in diesem, sowie in allen frühern zahlreichen Konzerten dieser Anstalt das eifrige Streben ihres Leiters, das Studium der Musik möglichst klar und vollständig zu machen und somit Zöglinge zu bilden, die mit der genauen Kenntniss des theoretischen Theils zugleich sich der höchstmöglichen Ausbildung der mechanischen Fertigkeit erfreuen und zu wahren Musikern heranwachsen.

Es lag diesem Konzerte die Idee unter, die allmälige Entwickelung der Musik von den ersten bis auf die neuesten Zeiten durch Produkzion ausgewählter Tonstücke in historischer Reihenfolge ihrer Entstehung darzustellen, zu welchem Ende auch nebenbei mit kurzen Worten Geburts- und Sterbejahr der einzelnen Komponisten im Programm angegeben war, welcher hier auf diese Art noch nicht gefasste Gedanke auf die entsprechendste und ausgezeichnetste Weise ausgeführt wurde.

Es begann dieses Konzert mit einem Kinderliede an die heil. Cäcilia, als Einleitung, komponirt von Joseph Proksch und gesungen von den gesammten Zöglingen der Anstalt, einer Komposizion, ganz dem Geiste und Zwecke der Feier angemessen. Hierauf folgte ein von dem k. k. Universitäts-Professor Herrn Anton Müller gedichteter Prolog, von Dem. Schwelle mit lebendiger Auffassung vorgetragen. Nun wurden Tonstücke und zwar zuerst aus dem 16. und 17. Jahrhunderte vorgetragen, deren erstes, Passionsgesang für 4 Stimmen von Jacobus Gallus (auch Händl genannt, Zeitgenosse Palestrina's, durch seine Erhabenheit und ungekünstelte Einfachheit eine unbeschreibliche Wirkung erweckte. Dann spielten neun weibliche Zöglinge auf fünf Pianos ein antikes Konzert von Archangelo Corelli mit lobenswerther Präzision und voller Einsicht in den Karakter desselben. Mit einer Sonate, und der Katzenfuge von Domenico Scarlatti, vorgetragen von dem 12jährigen Adolph Pressnitz, welcher eine für sein Alter ungewöhnliche Sicherheit des Anschlags und Fingerfertigkeit verrieth, wurde die erste Abtheilung beschlossen. Die zweite Abtheilung, Komposizionen aus dem 18. Jahrhunderte, wurde

durch Joh. Seb. Bach's Dmoll-Konzert für 3 Piano's eröffnet, welches die Herren Pius Richter, Franz Kawan und Franz Michel vortrefflich vortrugen. Die Schwierigkeiten, die sich der Auffassung und dem Vortrage dieses Meisterwerkes sonst entgegensetzten, wurden hier vollkommen von den benannten Zöglingen überwunden, welche die Vortrefflichkeit der Lehrmethode des Herrn Proksch und ihre eigenen Anlagen und beharrlichen Fleiss dabei genugsam dargethan haben. Auf dieses Konzert folgte Ouvertüre und Chor (No. 3) aus dem Oratorium „der Messias," komponirt von Georg Friedrich Händel, arrangirt für fünf Piano's, ausgeführt von den männlichen Zöglingen der Anstalt und mehreren Herren Dilettanten.

Nun spielte die 17jährige Pauline Rischawy den 2. und 3 Satz aus dem Dmoll-Konzerte von W. A. Mozart mit ihrer vielseitig anerkannten Virtuosität und mit einer Innigkeit im Vortrage, die die Zuhörer in die höchste Aufregung versetzte. Pauline Rischawy ist bereits zu mehreren Malen vor einem zahlreichen Publikum aufgetreten, wo stets ihr seltenes musikalisches Talent und ihre Ausbildung von allen Kennern bewundert wurde. Dem Vernehmen nach ist die kleine Künstlerin auf einer Kunstreise nach Wien begriffen. Die dritte Abtheilung bestand aus Kompositionen des 19. Jahrhunderts und zwar zuerst aus einem Konzert für zwei Piano's, Op. 63 von Joh. L. Dussek, mit viel Geläufigkeit und Ausdruck von Dem. Emma Finke und Dem. Wilhelmine Schütz vorgetragen. Hierauf folgten Variationen über „Rule Brittannia" für das Pianoforte von Cramer, Hummel, Moscheles und Kalkbrenner, von vier weiblichen Zöglingen ganz im Geiste der betreffenden Komponisten vorgetragen und mit vielem Beifall empfangen. Dann spielte Fräulein Metzak von Ottenburg ein Divertissement von Thalberg Op. 7. für Piano mit Begleitung des Violoncello mit lobenswerthem Fleisse. Auf eine würdigere Art konnte das Fest nicht beschlossen werden, als mit Goethe's „Meeresstille und glückliche Fahrt," Chor von L. v. Beethoven mit Begleitung von fünf Piano's, vorgetragen unter Mitwirkung mehrerer Herren Dilettanten und Zöglinge der Anstalt. Diese herrliche Tondichtung, die hier fast gar nicht bekannt ist, überraschte uns um so mehr, als auch die Ausführung derselben nichts zu wünschen übrig liess. (Leider mussten unvorhergesehener Hindernisse wegen drei der besten Gesangspiecen: Stabat mater von Pergolese, Rezitativ und Arie aus dem Messias, dann ein Lied in As von Haydn weggelassen werden.) Es ward uns also durch diese treffliche Wahl der Tonstücke ein seltener Genuss bereitet, der noch durch die Präzision, mit der dieselben vorgetragen wurden, erhöht wurden ist, wodurch die echt musikalische Bildung des Herrn Proksch und die Tüchtigkeit seiner Zöglinge ins vortheilhafteste Licht gestellt wurden, so dass die Anstalt mit Recht eine Musikbildungsanstalt genannt zu werden verdient.

Das zahlreiche Publikum bestand aus den ausgezeichnetsten Musikkennern Prags. —l.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Kistner** in **Leipzig** ist erschienen:

Fr. Kalkbrenner's

Pianoforte-Schule.

Anweisung.

das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen.

Allen Conservatorien der Musik in Europa gewidmet.

4 Thlr.

Erster Theil, enthaltend: Die Grundregeln der Musik, ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag, über die musikalischen Bezeichnungen; über das Studium und die Classification der Werke berühmter Componisten, ferner eine Uebung für drei Finger, eine Toccata, eine zweistimmige Fuge für die linke Hand allein, und verschiedene Uebungen in Terzen, Sexten und Oktaven.

Zweiter Theil, enthaltend: Eine Reihe leichter Stücke zu vier Händen, ausdrücklich für Anfänger bestimmt über National-Themas und Opern-Melodien etc. 4 Thlr. 16 Gr.

☞ **Handleiter** 2 Thlr. 12 Gr.

Am 6. December ist von der in unserem Verlage erscheinenden Partitur-Ausgabe von:

Jos. Haydn's Violin-Quartetten

die zwölfte Lieferung nebst einem thematischen Verzeichnisse der ersten zwölf Nummern ausgegeben worden. Subscr. Preis für 12 Lieferungen 4 Thlr. Jede Lieferung einzeln 12 gGr. Subscription auf den nächsten Jahrgang, Lieferung 13—24, wird in alle n Buch- und Musikalienhandlungen angenommen. Zu einem empfehlenswerthen Weihnachtsgeschenk eignet sich der in einem eleganten Einbande höchst zweckmässig vereinigte Jahrgang (No. 1—12. dieser Ausgabe, welche bis jetzt noch inclusive dieses Einbandes für Thlr. 4. 16 gGr. zu haben ist.

Trautwein & Comp. in Berlin.

Bei **G. A. Zumsteg** in **Stuttgart** sind erschienen:

Beuttenmüller. Christliche Lieder mit 2 und 3stimmig gesetzten Melodieen für Schulen. 1s Heft 48 Lieder. 2s Heft 46 Lieder. Preis 1½ gGr. per Heft.

Hetsch. Louis. 64 leichte Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 2. Partitur und Stimmen. Preis 14 gGr.

Kocher. Messe von Ed. Vogt im Choralstyl für gemischten Chor gesetzt und von J. Starz für 4 Männerstimmen eingerichtet. Partitur. Preis 5 gGr.

Rothard. Choral-Melodieen für eine Singstimme, mit Begleit. der Guitarre. 1s Heft. 12 Choräle. 2s Heft. 15 Choräle. Preis 6 gGr. per Heft.

Silcher. Fr. 12 leichte 4stimmige Lieder für den Männerchor oder Quartett-Gesang. Op. 34. Partitur und Stimmen. Preis 14 gGr.

Zundel. Leichte Orgelstücke, zum Gebrauch als Zwischenspiele bei der Feier des heiligen Abendmahls. Op. 2. 2 Hefte. Jedes 8 gGr.

— — 6 Lieder aus Uhlands Gedichten für Sopran mit Pianoforte. Op. 3. Preis 8 gGr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Dezember. № 52. 1840.

Notizen über Musik und Gesänge der malaiischen Eingebornen auf den sundischen und molukkischen Inseln (Ostindien).

Von einem Ohrenzeugen.

Unter allen malaiischen Völkern, welche die sundischen und molukkischen Inseln bewohnen, sind die Javaner (unter welchem Namen man dort nur diejenigen Eingeborenen begreift, welche die östliche Hälfte der Insel Java bewohnen) diejenigen, welche am meisten die Musik lieben. Daher findet man auch bei den Javanern weit mehr musikalische Instrumente als bei den andern malaiischen Völkerstämmen, und die Konzerte, welche von java'schen Musikern aufgeführt werden, werden von den in jenen Ländern sich aufhaltenden Europäern denen anderer Malaien vorgezogen. Bei den Festlichkeiten, die auf Java stattfinden, darf ein Tantak (d. i. eine Musikbande der Eingebornen, deren Tanzerinnen zugleich die Sängerinnen sind) nicht fehlen. Zu einer vollständigen Tantakmusik gehören folgende musikalische Instrumente: 18 bis 24 metallene runde Becken, welche von verschiedener Grösse sind. Die kleinsten dieser Becken haben 3, die grössten 6 bis 8 Zoll im Durchmesser und liegen in drei oder vier Reihen auf einem Gestelle neben einander. Je nach ihrer Grösse ist ihr Ton natürlich tiefer oder höher; es wird daher auf diesen Becken eine gewisse Melodie hervorgebracht. Das zweite Instrument der Tantakmusik sind 20 bis 25, 8 bis 10 Zoll lange und 2 bis 3 Zoll breite auf einem Gestelle liegende Stukken Metall (meist von japanischem Kupfer), deren Töne eben so verschieden sind und eine etwas andere Klangfarbe haben. Ein drittes Tonwerkzeug besteht aus 12 bis 15, 10 bis 12 Zoll langen und 2 Zoll breiten Stukken verschiedenen Holzes, welche mit Bindfaden angereihet sind. Der Bass wird bei der Tantakmusik durch zwei Pringpring (grosse kupferne in Schweben hängende Becken, welche eine Elle im Durchmesser haben) vertreten. Eine 1½ Elle lange und ½ Elle breite Trommel und noch vier auf einem besondern Gestelle sich befindende metallene Becken, die durch einen vorzüglich schönen Ton auszeichnen, gehören ebenfalls noch zur Tantakmusik, die nun durch Schlagen mit Klöppeln von einem sehr weichen Holze, Kaju Kasturi genannt, von fünf oder sechs Männern aufgeführt wird. Von der Ferne klingt die Tantakmusik als ein recht angenehmes Geläute, verliert aber in der Nähe sehr durch die vielen Wirbel oder Triller, welche von der Melodie nur wenig hören lassen und nur alsdann weggelassen werden, wenn die Rongkeng (Sängerinnen) zur Tantakmusik singen; in welchem Falle denn auch die Melodie der Tantakmusik mit den von den Rongkeng gesungenen Liedern übereinstimmt. Ausserdem, dass bei dieser Musik ein guter Takt gehalten wird, muss noch erwähnt werden, dass von den java'schen Musikern, welche keine Noten haben, dieselbe Musik mit ihren vielen Trillern doch ganz gleich wieder aufgeführt wird. Die beliebtesten Gesänge und Melodieen bei den Eingeborenen in den Residenzien (Provinzen) Samarang, Rembang, Solo, Djocja, Kedu, Bagleen und Banjumass auf Java sind die beifolgenden I, II und III. Der Tanz beim Tantak bedarf nur eines kleinen Raumes, in welchem jede der Rongkeng für sich, nicht durch Drehen im Kreise, sondern durch kleine und taktmässige Schritte den Tanz ausführt, wobei die Arme und Hände mannichfach, doch nie ganz bis in die Höhe der Schultern gehoben und mit ungemeiner Fertigkeit alle Glieder der Arme, Hände und Finger bewegt werden — gleichsam wie wenn der Wind die Blätter eines Baumes bewegt — alsdann machen die Rongkeng wieder einige kleine Schritte zurück, bewegen sich nach einer andern Seite in kleinen taktmässigen Tritten vorwärts und drücken nun durch die Bewegungen ihrer Arme, Hände und Finger, welche sich dabei niemals berühren, so wie durch die Blicke der Augen die Gefühle aus, welche die Vorstellung haben soll; sie singen dazu, während eine vielsagende Geberdung angenommen wird, nun eine Strofe, worauf, während nun einige Triller von den Musikern geschlagen werden, von den Rongkeng wieder einige Schritte zurückgemacht werden. Hierauf wird die vorige Position wieder angenommen, abermals eine Strofe gesungen und Arme, Hände und Finger wieder so zitternd bewegt; und so bleibt es, bis das Lied zu Ende ist. Zuweilen nehmen auch Männer an diesen Tänzen Antheil, in welchem Falle sie der Rongkeng in kleinen Schritten nachfolgen, und sobald diese sich umdreht und die stehende Position annimmt, tritt der Tänzer vor sie, erhebt ebenfalls die Arme und nimmt, während die Rongkeng singt, zuweilen eine drohende, zuweilen eine bittende Geberde oder Stellung an, berührt die Rongkeng jedoch nicht. Aus dieser getreuen Beschreibung der Musik, Gesänge und Tänze der Eingeborenen auf Java ergibt sich, dass diese von den geistlichen Tänzen der Ba-

jaleren aus Hindostan, welche 1839 hier aufgeführt wurden, wesentlich verschieden sind.

Die malaiischen Eingeborenen auf den molukkischen und Balie-Inseln, Borneo, Celebes, Sumatra und selbst auf der westlichen Hälfte Java's stehen den Javanern hinsichtlich der Tonkunst sehr nach, und nur die Bewohner Maduras stehen in dieser Hinsicht mit den Javanern auf gleicher Stufe. Die Tantakmusik, welche zu Batavia zuweilen aufgeführt wird, ist erst aus dem java'schen Hochlande (den oben gemeldeten Residenzien) dahin gekommen, und kann daher nicht als Musik der dortigen Malaien angesehen werden, da die Musiker eigentliche Javaner sind. Die gewöhnlichen musikalischen Instrumente der andern Malaien sind ein Paar metallene Becken, eine Trommel und die Pringpring, auf welchen aber bei weitem keine so melodische Musik, wie die Tantakmusik der Javaner ist, aufgeführt wird, sondern es werden auf den Becken nur einige Triller und die Trommel mit Rohrstöcken geschlagen, wobei keine eigentliche Melodie zu hören ist. Ein Blasinstrument findet man noch bei den malaiischen Inselbewohnern und auch bei den Javanern: es besteht aus einem Stück Bambusrohr, welches ungefähr 1 Elle lang ist, 1½ Zoll im Durchmesser hat und nur fünf Töne angibt. Saiteninstrumente haben die Malaien auch einige, nämlich einen 3 Ellen langen Bambuspfahl, welcher 6 — 8 Zoll im Durchmesser hat und auf dessen einer Seite zwei Saiten von gedrehtem Rohr oder Bambusspahn angebracht sind, die mit einem Stück Holz, das den Bogen vertreten muss, gestrichen werden; ferner, ein von Holz gefertigtes Saiteninstrument, das 1½ Elle lang ist und das keinen Resonanzboden hat. Zwei Darmsaiten sind auf diesem Instrumente angebracht, und der Bogen, mit welchem diese gestrichen werden, ist von Rohr gefertigt. Diese Saiten- und Blasinstrumente sind aber bei den Malaien nicht sehr beliebt, weshalb sich auch nur einzelne Musiker auf dergleichen Instrumenten hören lassen. Wie man sich leicht denken kann, ist der Ton dieser Instrumente sehr schlicht, auch entbehrt die mit denselben aufgeführte Musik alles Taktes, welches doch bei dem Trillerschlagen auf den metallenen Becken nicht der Fall ist. — Eben so sind auch die Gesänge anderer Malaien bei weitem nicht so melodisch, wie die der Javaner. Am meisten ähnelt noch das beifolgende Lied No. IV, welches noch der daselbst angegebenen Melodie in den Residenzien Cheribon, Indrajamaju, Seram und Beutensorg auf dem westlichen Java von Männern häufig gesungen wird, den java'schen Gesängen.

Die Eingeborenen auf den molukkischen Inseln, namentlich zu Amboina, sind diejenigen Malaien, bei denen europäische Musik am beliebtesten ist, daher findet man auch dort mehrere Eingeborene, welche Flöte und Waldhorn blasen. Auch haben die Amboneser, da sie reformirte Christen sind, einige europäische Choralgesänge. Uebrigens haben sie, eben so wie die Eingeborenen anderer molukkischen Inseln, Borneos, Sumatras und Celebes, bei ihren Festen keine andern als die schon angeführten musikalischen Instrumente mit Ausnahme des Tantak, welcher nur bei den Javanern zu finden ist.

Die unter V beigefügte Melodie ist die beliebteste zu den Gesängen, welche die Eingeborenen auf den molukkischen Inseln haben. Nach dieser Melodie werden, da sie keinen eigenthümlichen Liedertext hat, nicht nur das Papa Gami (Vater Unser) und die zehn Gebote, sondern auch die Kriegslieder und gewöhnlichen Gespräche gesungen. Da auf den sundischen, molukkischen und Balieinseln nur von den Rongkeng Lieder und Gesänge gedichtet werden und Rongkeng, mit wenig Ausnahmen, nur unter den Javanern anzutreffen sind, so kann man sich leicht denken, dass es bei andern malaiischen Völkern gar sehr an Liedern, Gesängen und Tänzerinnen mangelt. Es werden daher bei diesen Völkern Gebete, Mährchen, Kriegsgeschichten und Erzählungen aller Art gesungen, und dazu wird auf ein Paar metallene Becken, Pringpring Kilijl genannt, eine Trommel oder einen Tambok (ein ausgehölter Baumstamm) geschlagen. Dieselbe Musik wird auch bei den Tänzen, welche dort nur von Männern aufgeführt werden, Kriegsspielen und bei dem Untergange der Sonne aufgeführt. Eine sehr beliebte Musik wird von den Frauen dort zuweilen gemacht; es wird diese nämlich durch Stossen mit fünf oder sieben Pfählen in den Tambok ausgeführt und klingt dem Dreschen mit fünf oder sieben Dreschflegeln ähnlich.

Malaiische Gesänge.

Reija Klembag.

No. I. ($\mathbb{C}$ = 60.)

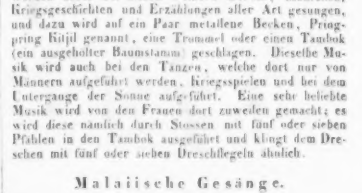

Guter Rath.

1. Ist Deine Liebe zu mir, wie Du mir sagtest, dann sei verschwiegen,
Da mein Gemahl sonst Deine Absicht merkt,
Und selbst wärest Du ein Fürst, er würde
Unsere Schuld furchtbar an Dir rächen,
Denn nicht weich, nur wie das harteste Holz so ist sein Herz.

2. Freundschaft und Liebe will ich Dir geloben,
Doch schweig und verberge, was ich Dir sagte, in Dein Herz,
Treu keinem Andern und verrathe ihm meine Worte nicht,
Auch komme stets allein zu mir.

Mama atikw sakit.

No. II. ($\mathbb{C}$ = 60.)

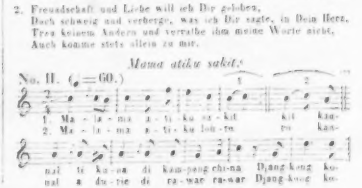

Klage einer Sängerin.

1. O Mutter, mein Herz ist sehr betrübt;
Denn früher war ich hier die beste Sängerin,
In chinesischen Ortschaften und bei den Fürsten
War meine Stimme sehr beliebt.

2. Ach Mutter, ich bin betrübt bis in den Tod:
Denn man bringt uns die traurige Kunde,
Dass unser Fürst, dem meine Gesänge so sehr gefielen,
Nicht wieder hierher in seine Heimath kommt.

No. III. (♩ = 60.) *De Bee de bee.*

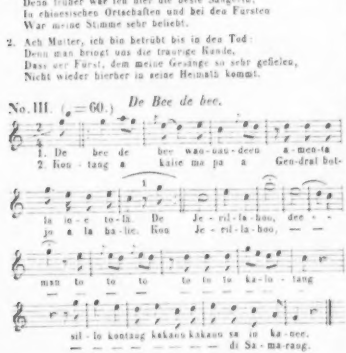

Die betrübte Braut.

1. Wenn auch getrennt ich bin von dem, der meinem Herz so nahe steht,
So wird doch meine Liebe ihn überall begleiten.
Er lebe hoch, er bleibt mein Freund,
Bis uns der Ehebund noch mehr vereint.

2. Ist dieses Glück, das man mir jetzt nicht gönnt, dereinst beschieden,
So tausche ich mit keinem General,
Drum, Bräutigam, leb hoch, Du bleibst mein Freund,
Bis uns zu Samarang des Priesters Hand noch mehr vereint

No. IV. (♩ = 80.) *Pintang keong.*

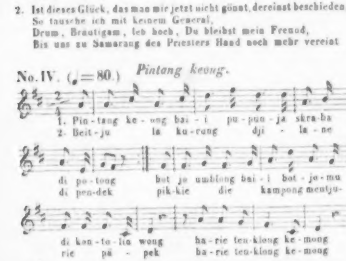

Der Männer Klage.

1. Gern wäre man hier zufrieden,
Da es an etwas Andern uns nicht
Als an der Treue unserer Frauen fehlt.
Dann kann man doch allzeit nicht zufrieden sein.

2. Dazu gesellt sich noch, dass Faute
In Masse unsern Ort durchziehen,
Und unsere Frauen uns entführen.
Drum kann man doch allzeit nicht zufrieden sein.

Melodie der Amboinesenlieder.

No. V. (♩ = 40.)

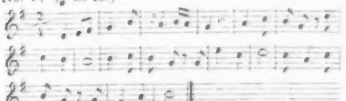

Zusatz der Redakzion.

Dass man die Malaien als einen ganz verschiedenen Volksstamm von den Hindustämmen zu unterscheiden hat, weiss Jeder. Sind die Tänze der Malaien von den eigentlich hindostanischen so verschieden, wie gemeldet wurde, so wird auch ihre Musik nicht in Allem übereinstimmen. Die Grundverschiedenheit der Musik beider Völker dürfte sich jedoch aus den oben mitgetheilten Melodieen nicht genau ermessen lassen, so wichtig sie auch in anderm Betrachte sind. Denn nicht die von den unsern wesentlich abweichenden Melodieen wurden aufgezeichnet, sondern nur diejenigen, welche sich von einem europäischen Ohre noch am leichtesten fassen und behalten liessen; vorzüglich die Singweisen einer Provinz, deren Musik den Europäern am Meisten gefällt, weil sie der ihrigen noch am Nächsten steht; endlich solcher Malaien, die sich zum Christenthum gewendet haben und so mit den Europäern in vielfache Berührung gekommen sind. Wir erhalten also hierdurch die geschichtliche Gewissheit, dass unter den Malaien gewisser, namhaft gemachter Gegenden auch Manches in ihrer Musik im Laufe der Zeit einen europäischen Anstrich gewonnen hat, hauptsächlich im Melodischen und Einiges im Rhythmischen. Das Uebrige ist asiatisch geblieben. Dahin gehört der Mangel mehrstimmiger Harmonie, was wir darunter verstehen; die Liebhaberei für Becken von verschiedener Tonhöhe, Metall- und hellklingende Holzstücken (es gibt dort sehr klingende Holzarten), also für Schlaginstrumente, die auch in China und Hindostan vorherrschen; die Bebungen (Wirbel und Triller genannt), welche häufig angebracht werden, wie fast in ganz Asien; endlich die ungemein langen Aushalte auf den Tönen, die mit einer Fermate versehen sind. Diese Töne werden nicht nur viel länger ausgehalten, als es unter uns zu geschehen pflegt, sondern sie unterscheiden sich auch noch durch einen ganz eigenen Tonschwung, der nicht bezeichnet werden kann, wie auch dadurch, dass oft der nächstfolgende Ton ganz genau mit dem ausgehaltenen zusammengezogen

wird ohne allen Absatz. Alles in echt asiatischer, namentlich in chinesischer Weise.

Was vom wesentlich Afrikanischen abweicht, ist das Hineintragen der Quarte und der Septime in den Gang der melodischen Tonreihen. Auf welche Weise diese beiden Intervalle nach und nach von den Asiaten selbst angewendet und, anfänglich zu Modulazionen der Melodieen gebraucht, nach und nach gewöhnlicher wurden, wenn auch keineswegs so oft gebraucht, wie in diesen, europäischen Einfluss verrathenden Melodieen, habe ich in meinem Buche: „Erste Wanderung der ältesten Musik" (Essen, bei Bädeker 1831) auseinandergesetzt. Dass aber die Quarte und Septime in der alten Tonleiter der Asiaten auch auf Java wirklich fehlte, wie in Hindostan und China, beweist ein dort in mehreren Exemplaren aufgefundenes und nach England geschafftes Instrument, *Gender* genannt, welches man in unserm 30. Jahrgange d. Bl. 1828 S. 607 abgebildet findet. Es ist auch in meinem eben angeführten Buche davon gesprochen worden. — Wenn nun von den übrigen Malaien anderer Gegenden gesagt wird, dass sie einfachere, aber durchaus ähnliche Schlaginstrumente und keine so melodische Musik haben, wie die in Noten mitgetheilte der eigentlichen Javaner, so sind diese andern Tonweisen gewiss viel asiatischer, im Rhythmischen und Tonischen von der europäischen so abweichend, dass sie von Europäern schwer gefasst und selten behalten werden können, am wenigsten von solchen, die nicht durch und durch Musikgeübte sind. Aber gerade diese werden die echt nazionellen und mit dem Alterthümlichen am meisten übereinstimmenden sein. Und darin wäre dann die malaiische Musik wieder echt asiatisch, wenn auch vielleicht (mit Gewissheit ist darüber bis jetzt immer noch nichts zu sagen) vom eigentlich Rhythmischen der Hindu in Manchem verschieden. Den Europäern sind sie so fremdartig, dass selbst gebildete Musiker von vielen hindostanischen Melodieen behaupteten, sie liessen sich durchaus nicht in unsere Noten bringen, besonders des Taktes wegen, der auf keine Weise passen wolle. — Da man ihnen jedoch grosse leidenschaftliche Wirksamkeit zuschreibt, so können sie nicht mit Recht unmelodisch genannt werden, wenn sie es auch für die meisten europäischen Ohren sind.

Möchte sich einmal ein musikalisch tüchtiger Europäer finden, der mit allem Fleisse vorzugsweise solche abweichende Musik der Asiaten genau richtig aufzuzeichnen suchte. Geht es nicht in unsern Taktarten, so wird es in rhythmischen Gliedern gehen. Dadurch müsste sich das echt Volksthümliche am deutlichsten hervorheben. Dennoch erörtert sich aus diesen neuen Mittheilungen so Vieles, dass sie alles Dankes werth sind und als zuverlässige Seltenheiten unsere Völkerkenntnisse erwünscht vermehren. *G. W. Fink.*

Choralbuch

für evangelische Kirchen, bearbeitet und mit Vor- und Zwischenspielen und Schlüssen versehen von A. Wendt. Coblenz, bei J. Gries. 1r Theil. Preis 2 Thlr. 18 Sgr.

Der Bearbeiter dieses evangelischen Choralbuches ist Seminarlehrer in Neuwied, in der Schule B. Kleins gebildet. Die Melodieen seines Choralbuches sind nach glaubwürdiger Versicherung völlig dieselben, wie im Choralbuche von Rinck, Natorp und Kessler. Jenem Chorale ist sein besonderes Vorspiel vorangedruckt, jedes verhältnissmässig kurz, die meisten nur von 8 Takten, die längsten von 24; alle für mässige Organisten ausführbar, dem Inhalte des Chorales angemessen und ohne weltlichen Prunk, wobei jedoch auf Eingänglichkeit und Anmuth, so oft es der Karakter nicht verbietet, gesehen worden ist. Die Zwischenspiele sind gleichfalls schlicht, kirchlich und in der rechten Länge, nicht unter 3 und nicht über 4 Viertel, ausser im ³/₄-Takt; einigen Chorälen ist eine zweite Reihenfolge von Zwischenspielen angehangen. Die Chorale selbst sind vierstimmig gut harmonisirt; nur zuweilen hat der Verfasser es für gut befunden, einen fünfstimmigen Akkord einzuschalten, zunächst und meist im Kadenzfalle, wo im Vierstimmigen eine Stimme in die grosse Terz schreiten musste, während die zweite Mittelstimme die Septime zur Dominante des Basses nahm. Man sieht, er wollte die grosse Terz des Septimenakkordes, ihres natürlichen Dranges nach der Oktave des Auflösungsakkordes wegen, nicht in die Quinte des letzten gehen lassen, diese doch aber auch nicht entbehren, weshalb er denn lieber durch Verdoppelung der Dominante einmal fünfstimmig schrieb, was auf der Orgel freilich angeht, keineswegs im vierstimmigen Gesange, wo er mit einer leichten Veränderung gewiss eine Zwischennote für eine Mittelstimme hinzugethan und aus dem halben Takte 2 Viertel verschiedener Art geschrieben oder den Sprung in die Quinte genommen haben würde. Ein anderer Fall, wo er fünfstimmig wird, findet sich in Zeilenabschnitten auf der Fermate, wo die Stimmenführung die verdoppelte Quinte des Dreiklanges nothwendig macht; dann fügt er noch eine Verdoppelung des Grundtones in der Oktave bei, gleichfalls um dem Gehöre den Zusammenhang der Akkorde recht bestimmt fühlbar zu machen. Dagegen wird nicht leicht irgend Jemand etwas haben, am wenigsten, da es der Bearbeiter durchaus nicht jedes Mal thut, es also selbst nicht für nothwendig hält und nur da anbringt, wo es ihm für die Wirkung wohlthätig erscheint. — Wir wollen die Organisten vor der Hand auf das Werk aufmerksam machen, um so mehr, da die Verlagshandlung den Subskriptionspreis (2 Thlr. 18 Sgr.) für das Ganze, das mit einem etwas stärkeren zweiten Theile mit Vorrede und Inhaltsverzeichniss beendet wird, bis zum neuen Jahre fortgehen lassen will. Dieser erste Theil liefert auf 68 Kleinquerfol.-S. 102 Chorale mit Vor- und Zwischenspielen, gut und deutlich gedruckt. Das Nähere nach Vollendung des Ganzen.

A. Mühling

Psalter und Harfe von Spitta in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 54. Heft 2., 3 und 4. Magdeburg, bei Creutz. Preis jedes Heftes: 16 Gr.; alle 4 Hefte zusammen: 2 Thlr.

Das erste Heft dieser Sammlung haben wir bereits 1839 S. 995 allen denen empfohlen, die ihre Herzen gern durch gute, volksthümlich verständliche Religionsgesänge stärken und Trost und Erhebung in ihnen finden. Dichter und Komponist haben den Ton getroffen, der in den meisten Seelen anklingt. Die Vorzüge des ersten Heftes bleiben auch diese neuen. Spitta's oben genanntes Andachtsbuch ist so verbreitet, dass wir denen, die solche Erbauung lieben, den sehr mannichfachen Inhalt dieser Lieder nicht erst näher zu bezeichnen haben. Wir wissen aber, dass viele Leser des Psalters und der Harfe den Wunsch hegten, es möchte ein dafür empfänglicher Komponist ihnen Töne zu diesen Worten liefern. Dieser Wunsch ist nun vollständig und auf zweckmässig einfache, dabei nicht gewöhnliche und doch stets eingänglich fromme oder ungesuchte Art erfüllt. Jedes Heft enthält 10 Lieder; die Auswahl für jedesmaligen Bedarf ist also nicht gering. Keinem einzigen dieser Lieder fehlt die christliche Richtung. Den Liebhabern solcher Gesänge haben wir nichts mehr hinzuzufügen; Dichter und Komponist sind ihnen hinlänglich bekannt.

Norbert Burgmüller

1) *Sechs Gesänge von Uhland, Göthe, Heine, Platen, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.* Op. 3. Preis 1½ Gr.

2) *Fünf deutsche Lieder u. s. w.* Op. 6. Pr. 1½ Gr.

3) *Fünf Gesänge u. s. w.* Op. 10. Preis 1½ Gr. Sämmtlich bei Frdr. Hofmeister in Leipzig.

Wir haben über diesen reich begabten Komponisten, den Bruder Friedrich Burgmüllers, als über einen für die Kunst zu früh Hingeschiedenen bei verschiedenen Veranlassungen, namentlich über seine grosse Sinfonie gesprochen; zu einem Urtheile über seine Lieder und Gesänge wird uns erst jetzt Gelegenheit geboten. In No. 1 empfiehlt sich das erste, oft und gut komponirte Lied, „Einkehr" von Uhland, durch ansprechende Einfachheit. Einen Druckfehler sieht und verbessert Jeder selbst. „In der Ferne," von Uhland, ganz ungesucht und angenehm melodisch, von einer eigenen, aber gleichfalls einfachen Begleitung geschmückt. Das dritte Lied von Heine: „Du bist wie eine Blume" hält sich eben so, der Sache angemessen. „Winterreise" von Uhland, eben so einfach als eigenthümlich und karakteristisch, ein vorzüglicher Gesang. „Fischerknabe," von Platen, in schlichter Schwermuth getroffen wie der „Harfenspieler" von Goethe, eine der schlichtesten und besten Komposizionen dieses Gedichts. — Op. 6 beginnt mit Goethes zweitem Gesange des Harfners: „Wer nie sein Brot mit Thränen ass." Solchen innern Trübsinn fasst er am Sprechendsten, ohne zu Ueberladungen seine Zuflucht zu nehmen. „Omar's Nachtlied," von H. Stieglitz, ist schön; immer spielt auch in die süsse Erinnerung ein leiser Schmerz hinein. „Ich schleich umher betrübt und stumm," von Platen, ganz für seine düstere Stimmung, die in solchen Texten das rechte Tonbild von selbst findet und es daher im einfachsten Zuge ohne alle Umschmückung sicher und fest zeichnet. „Sehnsucht nach Ruhe," von J. Schopenhauer; auch dieses Liedes Inhalt liegt seinem Wesen so nahe, dass er ihn nicht erst zu suchen hat. In solchen Fällen wird man in der Regel die Einfachheit siegen sehen, die dem Liede das Schönste gibt, was es wünschen kann. „Nachtreise," von Uhland, ergreifend. — Im dritten Liederhefte steht zuerst ein Lied glücklicher Liebe nach Walter von der Vogelweide; es ist einfach und gut: es konnte es aber doch ein heiteres Gemüth noch besser in Töne bringen. „Scheiden und Meiden," von Uhland, eigen aufgefasst und verwandten Gefühlen zusagend, wenn auch nicht allen. „Abreise," von Uhland, sehr eigenthümlich, das ganze Gefühl in Einem versunken, was der Schluss des bekannten Gedichts ausspricht. Neben den übrigen schönen Komposizionen dieser Abreise wird auch diese stehen. „Hoffnungslos," düster und einfach. „Das Ständchen," von Uhland, als wäre es ihm gebracht zu seinem Abschiedsgesange. Das sind die Lieder des früh Geschiedenen.

Preussens Huldigungslieder. No. 5.

Huldigungslied für vier Männerstimmen und Chor mit und ohne Begleitung des Pianoforte, komponirt von *J. P. Schmidt*. Berlin, bei Schlesinger.

Das Lied ist einfach und gut, nicht zu künstlich, aber auch nicht blos volksmässig einfach, was besonders in den letzten aufeinanderfolgenden Einsätzen der verschiedenen Stimmen sich deutlich macht. Es verlangt also schon einen musikalisch gebildeten Chor, der es aber leicht finden wird, wie es auch für solche Veranlassungen am Zweckmässigsten ist. Es wird demnach wohl überall so beifällig durchgreifen, wie es bei der ersten Aufführung desselben in Berlin geschehen ist. Auch der Text ist ansprechend. — Dasselbe Lied ist mit Pianofortebegleitung für eine Singstimme gesetzt in derselben Verlagshandlung erschienen und für angemessenen Vortrag um eine kleine Terz tiefer transponirt worden.

Choix de Romances françaises et d'Ariettes Italiennes wird von der genannten Handlung fortgesetzt. Wir sahen davon No. 203, ein hübsches Liedchen von *K. M. v. Weber*: „Enfant dormez." Auch erschienen ebendaselbst:

Romances, Musique de Mad. *Elise Rondonneau*.

Sie haben folgende Ueberschriften: Mes amours de toujours! (ohne Verteutschung); Mon étoile d'amour; Notre Baronne, und Prière des Pêcheurs (alle drei mit Verteutschung). Musik und Texte sind französisch hübsch. Auch diese Romanzen, die eine kleine Sammlung für sich ausmachen, gehören zu der eben angeführten greisern und haben die Nummern 212, 213 *a* und *b* und 214.

Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen und zum Selbstunterricht. In Fragen und Antworten entworfen von *J. G. Schugt*, Gesanglehrer an den beiden Gymnasien und an der höhern Bürgerschule zu Köln. Köln, bei Renard und Dübyen. 1838.

Das kleine, XII und 104 Duodezseiten füllende Schriftchen will kein eigentliches Lehr- sondern nur ein Hülfsbuch zum Wiederholen sein, damit der Schüler das Nothwendige besser im Gedächtnisse behalte und nicht Eins mit dem Andern verwechsele. Ohne richtige Auffassung des Elementarischen und ohne sichere Kenntniss jedes Einzelnen und des Zusammenhanges der Lehren gedeiht keine Kunstbildung. Man soll nicht blos nachahmen, sondern wissen, warum man etwas thut. — Dies will der Verfasser in seinem Kreise fordern und thut es auf eine schlichte und bündige Weise, wie es für seinen Zweck nöthig ist. Er berührt nur, was sein muss, versteigt sich nicht zu weit und nimmt nichts Ueberflüssiges (höchstens einmal S. 73. §. 6, welcher mindestens deutlicher sein könnte). Aus der Vorbereitung zum Gesange nimmt er nur kurz die Mundstellung, das Athmen und die Körperstellung; bringt dann im ersten Kapitel das Unerlässliche aus der Rhythmik, spricht über Noten, Ton- und Schweigezeichen, über Bedeutung des Punktes (nämlich hinter der Note, was nicht dabeisteht), über Takt, Taktgattung, Theil, Glieder und Gliederchen desselben, also auch über akzentuirte Noten, Taktarten, Fermate, Wiederholungszeichen. — Kapitel 2. S. 24. Aus der Melodik. Hier kommt Höhe und Tiefe in Betracht, folglich Liniensystem, Intervall, Benennung der Töne, Schlüssel, Tetrachord, durch deren Aufeinanderbauen (oder Ineinanderschieben) die Lehre von den Versetzungszeichen nothwendig wird; dann über Brust- und Kopfstimme. — Drittes Kapitel. Aus der Dynamik. Hier werden zugleich die italienischen Benennungen erklärt von stark und schwach u. s. w., Druck- und Hailton. — Viertes Kapitel. Aus der Verbindung der Elemente. Hier wird erklärt, was zu einer Melodie erforderlich ist, nämlich verschiedene Höhe der Töne, zu einem Rhythmus verschiedenartige Dauer der Töne. Beides vereinigt gibt das Musikalische. — Fünftes Kapitel. Ueber die Aussprache, kurz und gut. — Sechstes Kapitel. Verbindung des Tones mit dem Worte, wobei auch über das Athmen noch etwas vorkommt. — Siebentes Kapitel. Aus dem harmonisch-zweistimmigen Gesange. Das Nöthige über Terzen, Sexten und Gegenbewegung u. s. w., Verschiedenheit der menschlichen Stimme. — Die zweite Abtheilung von S. 50 ergänzt, was im Elementargange nicht berührt werden konnte. Hier ist nicht mehr auf richtig, sondern auf schön lesen lernen gesehen. Auch hierin hält es der Verfasser mit Nägeli, der ausdrücklich und mit Recht behauptet: „Jede organische Verrichtung muss an das Bewusstsein geknüpft, durch den Verstand bewerkstelligt werden." Die im Vorigen begonnenen Gegenstände werden also hier etwas weiter geführt; die italienischen Tempo- und Ausdruckswörter erklärt u. s. w. Im achten Kapitel über die Verzierungen und Manieren. Neuntes Kapitel. Etwas vom Vortrage z. B. vom Portamento, An- und Abschwellen der Töne. — Zehntes Kapitel. Rezitative. Zum Schlusse noch einige Worterklärungen, als Partitur, Tutti, Ripieno, Ottetto bis zum Solo und Fine. — Die nicht zu häufigen Druckfehler sind am Ende verbessert.

Das kleine Buch, das uns erst jetzt übergeben wurde, hat sein Nützliches nicht allein für den Schüler, sondern auch für manchen Lehrer, weshalb wir es auch nicht unerwähnt lassen konnten. Gesanglehrer haben Ursache auf dergleichen Schriften aufmerksam zu sein, um ihre eigene Methode an andern zu prüfen.

Nachrichten.

Berlin, den 6. Dezember 1840. Auch der November war an musikalischen Genüssen reich, wenn gleich nicht eben neue Werke zur Aufführung gelangten. Im königlichen Theater beschloss Mad. *Stöckl-Heinefetter* ihre Gastrollen mit zweimaliger, ausgezeichneter Darstellung der Elvira in Mozart's lange entbehrtem Meisterwerke, des Fidelio, und der Wiederholung der Iägenie in Tauris von Gluck. Dem. *H. Schulze* sang nach dem leider erfolgten Abgange der noch sehr brauchbaren Sängerin Dem. *Grünbaum* die Zerline im Don Juan mit klangvoller Stimme, nur nicht leicht genug. Lucrezia Borgia von Donizetti wurde neu einstudirt und alle Nebenrollen mit den besten Sängern, den Herren *Bader*, *Eichberger*, *Zschiesche*, *Mickler* u. s. w. besetzt. Da ohnedies Dem. *Löwe* in der Titelrolle höchst Ausgezeichnetes im Spiel wie im Soirten Gesange leistet, und durch Herrn *Mantius* die Partie des Gennaro ungemein gewonnen hat, so musste die durch Melodie bestechende, übrigens höchst unkarakteristische Oper durch solche Mittel wohl gehoben werden, da solche auf Befehl, durch die Anwesenheit des Herzogs von Braunschweig veranlasst, wie auch der noch immer gute Einnahmen bewirkende „Feen-See" von Auber, gegeben wurde. Sonst fanden nur Wiederholungen älterer Opern statt, z. B. der Liebestrank, Fernand Cortez, die Nachtwandlerin u. s. w. Im Königsstädtischen Theater ist Herr *Wild* zwischen den Kunststücken des bekannten *Döbler* und der Araber aus der Wüste Sahara, als Arthur in der Unbekannten (Straniera), als Arnold von Melchthal in Rossini's Wilhelm Tell, Sever in der Norma und Alamir in Donizetti's Belisar mit verdientem Beifall aufgetreten. In der That ist die Baritonstimme des Sängers noch von seltener Stärke; das Falsett wird in der höheren Stimmlage mit grosser Kunst benutzt, der Vortrag ist dramatisch, voll Energie; nur wird zuweilen die Kraft des Organs bis zur Ueberschreitung der Grenze des Schönen angewandt.

Besonders interessant waren im verwichenen Monate die Konzerte und Soireen. Die Sing-Akademie begann ihre diesjährigen Aufführungen mit Handel's Belsazar, einem allerdings werthvollen, doch etwas einförmigen Oratorium aus der ersten Zeit des Meisters. Auch

ja in so fern wieder aufgehoben, als beyde Entgegengesezten zusammen, und nicht Eins davon in seiner Einzelnheit angeschaut würde. Das Anschauen Entgegengesezter in ihrer Tendenz zur Einheit während der Entgegensetzung aber ist Harmonie, das Anschauen derselben als zu der Einheit verschmolzen (durcheinander neutralisirt) ist Indifferenz (Identität durch Synthesis). Schönheit ist eine solche Indentität, daher vergleiche ich sie mit dem identischen Licht in der Natur. In der ganzen Musik findet sich in den Tönen die Harmonie nach der angegebenen Erklärung, als eine zur Indifferenz strebende Differenz, daher ist die Tonwelt die wahre äussere Geisterwelt, eine unkörperliche Realität. Schon die Saite muss ihre indifferente Ruhe aufgeben, und in entgegengesezte Richtungen harmonisch oscilliren, wenn der Klang, das Material der Musik, entstehen soll, und sezt nicht selbst die Schönheit den Gegensatz einer unidealen Welt voraus, um in derselben als schon anerkannt zu werden? Denn in einer idealen Welt, wo die Schönheit an der Tagesordnung wäre, würde sie Niemand bemerken, wie der Gesunde sein Glück nicht erkennt, wenn er nicht wenigstens von Krankheit hört. Merkwürdig ist mir's immer, dass die Olympier sich nie an der Schönheit ihrer Kollegen ergötzten, sondern weil sie das Unglück hatten, nichts über sich zu haben, wie unsere versuchten Wollüstlinge, in die niedern Hütten herabstiegen."

Ich glaube hoffen zu dürfen, dass nur wenige meiner Leser sich durch diesen raschen Gang der Ideen genirt fühlen werden, und auch diese werden sich mit den scheinbaren Sprüngen des Verfassers schon wieder versöhnen, wenn sie sich nur noch einmal entschliessen können, ihm mit Ruhe und Besonnenheit zu folgen.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Fortsetzung.)

Im siebenten Abschnitte werden die Schwingungen einer Scheibe etwas vollständiger und in besserer Ordnung abgehandelt, als in Herrn Chl.s Schrift: Entdeckungen über die Theorie des Klanges, worinnen er zuerst einiges davon bekannt machte, und Mittel angab, um sie sichtbar darzustellen. Nach einigen allgemeinen Bemerkungen werden zuvörderst die Schwingungsarten der Rektangelscheiben überhaupt kurz vorgetragen, weil an diesen sich der Uebergang der einfachern transversalen Schwingungen eines geraden Stabes zu den zusammengesezten Schwingungen einer Scheibe am besten zeigen lasst. Hierauf werden die verschiedenen Verhältnisse von Rektangelscheiben so durchgegangen, dass eine Quadratscheibe, als ein Rektangel, bey dem Länge und Breite einander gleich sind, zum Grunde gelegt, und so wird gezeigt, wie die Schwingungsarten und Tonverhältnisse sich verändern, wenn der eine Durchmesser unverändert bleibt, aber der andere immer mehr vermindert wird. Die hierzu nöthigen Untersuchungen waren sehr mühsam, es zeigte sich dabey auch manches Merkwürdige, z. B. dass in allen den Fallen, wo vermöge der Theorie und Erfahrung bey einem gewissen Verhältnisse beyder Durchmesser gegen einander zwey verschiedene Schwingungsarten einerley Ton geben mussten, diese durch einerley verzerrte, jedoch in ihrer Art regelmässige Figur repräsentirt werden konnten, welche sich durch kleine Verrückungen der Haltungsstellen leicht in die eine oder die andere deutlichere Figur ohne Veränderung des Tones umändern liess. Sodann folgen die Schwingungen runder und elliptischer Scheiben; es wird dabey auch, wie vorher an Rektangelscheiben, gezeigt, wie die

hierin sind die Chöre von besonderer Kraft. An ausgezeichnet ausdrucksvollen Rezitativen fehlt es gleichfalls nicht. Die Arien sprachen indess nur theilweise an, obgleich die Besetzung der Solopartieen wohl gewählt war. So sangen z. B. die Herren *Eichberger* und *Zschiesche* den Belsazar und Cyrus ungemein kräftig. — In dem ersten Abonnementkonzerte des Herrn MD. *Julius Schneider*, welcher diesen Winter vier solche grosse Musikaufführungen unter Mitwirkung seines Gesanginstituts im Saale des Englischen Hauses veranstaltet, wurde J. Haydn's Te Deum, F. Mendelssohn-Bartholdy's Psalm, Op. 31, und Jul. Schneider's früher bereits erwähnte „Huldigungs-Kantate" mit Orchesterbegleitung, ausserdem A. Romberg's Psalmodie und ein Pfingstlied von A. E. Grell a Capella mit guter Wirkung ausgeführt. Zur Feier des Geburtstages der Königin Elisabeth von Preussen — eine Feier, die seit 30 Jahren nicht stattgefunden hatte — wurde zu wohlthätigem Zweck in der erleuchteten Garnisonkirche in den Abendstunden eine Aufführung geistlicher Musik veranstaltet. Nach einer vom Herrn MD. Grell vorgetragenen Orgelfuge von Händel wurde von Mitgliedern der Singakademie eine von A. Zeune gedichtete, von C. F. Rungenhagen gemüthvoll und melodisch komponirte Festkantate, mit Begleitung von Blechinstrumenten, in eben dieser Art ein neues glänzendes Te Deum von A. E. Grell mit vieler Wirkung ausgeführt. Von dem Herrn MD. Wieprecht ward ein Instrumentalsatz auf das Thema des Chorals: „Nun danket alle Gott" mit genauer Kenntniss des Instrumentaleffekts und nach mühevoller Einübung von den Musikchören der hiesigen Gardekavallerie und Gardeartillerie, im zweiten Theil ein von Flod. Geyer (dem akademischen Preisgewinner) für die Orgel und Blechinstrumente komponirtes Musikstück, demnächst ein schöner Psalm von C. Fasch a Capella, und das achtstimmige Crucifixus von A. Lotti für Blechinstrumente allein und in Verbindung mit dem Gesangchor, darauf ein achtstimmiges Ave regina a Capella von Conflanti und zum Schluss der Choral: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut" vom Chor, in Begleitung der Blechinstrumente und Orgel, auf imponirende Weise ausgeführt. — Das königliche Theater beging die Tagesfeier durch Ausführung der feurigen Jubelouverture von K. M. v. Weber, eine Festrede und die Vorstellung der Oper Fidelio.

Die Königsstädtische Bühne gab denselben Abend nach einer Festrede die Oper Belisar unter Wild's Mitwirkung. — Die Herren Gebrüder *Belcke* hatten am 26. v. M. ein ungemein reichhaltiges, sehr zahlreich besuchtes Konzert veranstaltet. Der berühmte Posaunist Herr KM. *Fr. Belcke* zeichnete sich diesmal ganz besonders durch starken und zarten Ton, Reinheit und Sicherheit im Ansatze, bedeutende Fertigkeit und Benutzung des Instruments in der kühnsten Höhe, wie in der Tiefe aus. Das Bonzerino von Ferd. David ist indess auch eine überaus wirksame, schön erfundene und durchgeführte Komposition, welche sich der gewöhnlichen Formen enthält, ohne durch gesuchte Effekte zu überraschen. Eine Ariette für sehr tiefen Bass begleitete Herr Belcke mit dem chromatischen Tenorhorn eben so zart, als derselbe auf der Bassposaune die Spohr'sche Romanze „Rose, wie bist Du reizend und mild" aus Zemire und Azor mit schöner Kantilene vortrug. Der herzoglich Sachsen-Altenburg'sche Kammermusikus Herr *C. G. Belcke* bewährte seinen vollen Ton und grosse Fertigkeit auf der Flöte von Neuem im Vortrage eines selbst komponirten, mehr schweren als dankbaren Divertissements und in der Begleitung seiner, von Dem. *Auguste Löwe* gesungenen, elegischen Romanze: „Klagen der Nachtigall." Schade, dass die Instrumente beider Brüder sich nicht zu einer Doppelkonzertante eignen, da beide im Karakter ihrer Virtuosität sich so gleichen, und dabei unermüdlich fleissig in der Vervollkommnung ihrer Kunstübungen sich bewiesen. Als vorzügliche Virtuosen auf dem Pianoforte und der Violine bewährten sich aufs Neue die Herren *W. Taubert* und KM. *Hubert Ries* im Vortrage des (fast für den Spieler zu leichten) Rondo pastorale („la tempête") von Steibelt und einen von Herrn Ries selbst komponirten Konzertsatzes. Ausserdem interessirten noch die (hier erst einmal gehörte) fantasiereiche Ouverture von Dr. Mendelssohn-Bartholdy, eigentlicher „Tongemälde" nach Goethe's Gedichten: „Meeresstille und glückliche Fahrt" bezeichnet, und die Ouverture zu Th. Körner's lyrischem Drama: „Das Fischermädchen," von J. P. Schmidt ISIS komponirt. Beide Orchesterstücke wurden mit Feuer und Präzision wirksam, unter Leitung des Herrn KM. Ries ausgeführt. Dem. *Aug. Löwe* sang mit Herrn *Böttcher* das schöne Duett aus der leider fast ganz vergessenen Oper: Ordip u. s. w. von Sacchini. Auch hörten wir eine neue Komposizion eines Ungenannten zu dem bereits unzählig komponirten „Teutschen Rheinliede" von Nik. Becker, für eine Basssolostimme und vierstimmigen Männerchor, welche den Volkston richtig aufgefasst hatte, nur in der ersten Strofe nicht kraftig genug den trotzigen Widerstand ausdrückte. Hier ist dies Lied bereits von A. Neithardt, Taubert, Huth, v. Eckenbrecher, Julius Stern, J. P. Schmidt, A. Schäfer, C. Klage u. s. w. theils ein- theils vierstimmig in Musik gesetzt, auch der Melodie des Dessauer Marsches (nicht wohl passend) untergelegt. Im Königsstädtischen Theater wird es nach Kugler's Komposizion im Lustspiel: „Das bemooste Haupt" als Kommerslied gesungen. — Wir erwähnen nun schliesslich die musikalischen Soiréen. Herr *Ole Bull* gab im Hôtel de Russie zwei zahlreich besuchte Quartettunterhaltungen, und liess im Vortrage von Quartetten und dem Gmoll-Quintett von Mozart, wie in Beethovenschen Quartetten mehr sein feines, pikantes, theilweise wallkürlich verziertes Spiel, als den Geist der klassischen Kompositionen hervortreten. In einem brillanten Mayseder'schen Quartett war der Konzertspieler mehr an seiner eigentlichen Stelle. Herr MD. *Moser* erfreuete uns durch die Eröffnung seiner musikalischen Versammlungen mit der heitern Ddur-Sinfonie von J. Haydn und der Sinfonia eroica von Beethoven. Zwischen beiden liess uns Herr Kapellmeister *Hermstedt* aus Sondershausen das grandiose Fmoll-Konzert für die Klarinette von Spohr für diesen Virtuosen komponirt (noch Manu-

skript), mit dem längst an ihm geschätzten trefflichen Ton und Portament, wie mit glücklicher Besiegung aller Schwierigkeiten der Modulazion in die der Natur des Instruments widerstrebenden Tonarten, zu allgemeiner Bewunderung der seltenen Ausdauer des in den Jahren bereits weit vorgerückten Künstlers hören. Vorzüglich zart, weich und schmelzend ist noch jetzt Hermstedt's Kantilene im Adagio, auch seine reine Intonazion, sein voller Ton in der Tiefe, wie seine kühne Ablangung der höchsten Töne, wahrhaft ausgezeichnet und meisterhaft. In der zweiten Moserschen Soirée wurde Mozart's köstliche Es dur-Sinfonie, die erste von Beethoven und Mendelssohns unübertroffene, romantische Ouverture zum „Sommernachtstraum" kräftig und präzis ausgeführt. Auch die Herren KM. *Aug. Zimmermann, Ronzeburger, Ed. Richter* und *Lotze* haben am 25. v. M. ihre Quartettunterhaltungen mit einem trefflichen Quartett von Haydn in G moll, einem wenig bekannten Quintett von Mozart für Klarinette und Streichinstrumente in A dur (unter Mitwirkung des Herrn KM. Hermstedt), und dem zehnten genialen Quartett von Beethoven in Es dur, anziehend eröffnet. — Dem. *Sophie Löwe* singt jetzt häufig ihre glänzendsten Gesangrollen, als Lucrezia Borgia, Nachtwandlerin, im „Postillon von Lonjumeau," Rezia im Oberon, um uns ihre baldige Entfernung um so mehr bedauern zu lassen, als über ihr erneuertes Engagement noch keine Gewissheit bekannt geworden ist. Einige diesen Gegenstand öffentlich verhandelnde Zeitungsaufsätze haben keinen günstigen Eindruck hervorgebracht, da alle Persönlichkeiten leicht verletzen oder Parteien erregen, wenn sie auch in der besten Absicht berührt werden. Wie es heisst, wird Dem. Löwe diesen Winter in der grossen Oper zu Paris in Gastrollen auftreten. — Haydn's „Jahreszeiten" wurden am 3. d. M. zum Besten der Orchester-Wittwen-Kasse im einfach und geschmackvoll zu den Huldigungsfestlichkeiten neu dekorirten Saale des königl. Opernhauses im Einzelnen vorzüglich, doch im Ganzen in den Zeitmaassen und Einsätzen einzelner Instrumente nicht sicher genug, unter Direkzion des Herrn GMD. Spontini, von den Mitgliedern der königl. Oper und Kapelle, bei wenig zahlreichem Besuch aufgeführt. Dem Löwe sang die schöne Arie im „Sommer" mit trefflich ausgeführter obligater Oboebegleitung in Triller und sonstiger Verzierung als Virtuosin, doch theilweise etwas schwankend. Seelenvoll, natürlich und korrekt trug Dem. *H. Schultze* die Sopranpartie im „Herbst" und „Winter" vor. Die Herren Bader, Böttcher, Mantius und Zschiesche leisteten ebenfalls der meisterhaften, unvergänglich frischen Tondichtung vollkommen Genüge. — Von neuen Opern ist weiter keine Rede, als dass bei der königl. Bühne „die Kreolin" mit Musik von Gährich einstudirt wird. Die Gemälde- und Gewerkausstellungen sind geschlossen. Letztere fand als Erinnerung an die vergangenen Festlichkeiten die lebhafteste Theilnahme, wie auch viele Märsche und Lieder in Bezug darauf erschienen sind. Die nahende Weihnachtszeit nimmt nun wieder ein neues Interesse in Anspruch. Und so wünsche ich denn Ihnen, verehrter Herr Redakteur, und allen Lesern dieser Zeitung ein frohes Fest und ein glückliches, friedliches Neujahr von Herzen.

Leipzig, den 18. Dezember 1840. Das achte Abonnement- oder Gewandhauskonzert unter Mendelssohn-Bartholdy's Leitung brachte von Orchesterwerken in trefflicher Ausführung die Sinfonie von Beethoven No. 8 (F dur) und die Ouverture zu Lodoiska von Cherubini; an Gesangstücken das zweite Finale aus Wilhelm Tell von Rossini und die Introdukzion aus Cortez von Spontini; die Hauptsolopartieen wurden von den Herren *Schmidt* und *Pögner* und die Chöre von einer bedeutenden Anzahl (60 — 70) tüchtiger Dilettanten ausgeführt. Bei so starker und in jeder Hinsicht vorzüglicher Besetzung wirkten beide an und für sich schon grossartige Szenen sehr kräftig; namentlich machte das wahrhaft dramatische Finale aus Wilhelm Tell bedeutende Wirkung.

Eine junge talentvolle Klavierspielerin Dem. *Amalie Rieffel* aus Kopenhagen (?), welche sich zu ihrer weitern musikalischen Ausbildung seit einiger Zeit hier aufhält, trug in diesem Konzerte ein Adagio und Rondo für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von Thalberg und zwei Etüden (Pucine d'amour von Henselt und Etude in Cis moll von Chopin) vor. Unser Publikum ist gewohnt, an Virtuosenleistungen in unsern Abonnementkonzerten strenge Anforderungen zu machen, nicht nur weil bekanntlich von Seiten der Direkzion vorsichtige und strenge Wahl stattfindet, sondern auch weil durch die übrigen jetzt sehr vorzüglichen Produkzionen dieser Konzerte die kritischen Anforderungen an alle und jede dortige Leistung überhaupt bedeutend gesteigert worden sind. Wenn daher auch den in diesen Konzerten auftretenden Künstler einerseits ein günstiges Vorurtheil empfängt, so hat er doch andererseits nur um so mehr zu leisten, wenn er die Erwartungen und Anforderungen des Publikums hinlänglich befriedigen will. Desto ehrenvoller für Dem. Rieffel ist daher die lebhafte Anerkennung, welche ihrem Spiele allgemein, besonders nach dem Vortrage des Konzertstücks von Thalberg, zu Theil wurde und mit welcher wir selbst vollkommen übereinstimmen. Vorzügliches Lob verdienen der gleichmässige elastische Anschlag und die schon sehr bedeutende technische Ausbildung der jungen Künstlerin, wogegen ihrem Spiele zur Zeit noch Kraft und Energie, auch dem Vortrage jene Ruhe und Sicherheit fehlt, die freilich nicht durch vollkommenste technische Ausbildung allein, sondern nur durch Zeit und öfteres öffentliches Auftreten erlangt werden kann. Jedenfalls sind die jetzigen Leistungen der Dem. Rieffel vollgiltige Beweise eines schönen Talents, das zu sehr erfreulichen Hoffnungen berechtigt.

In der zweiten musikalischen Abendunterhaltung für Kammermusik (Sonnabend, den 12. Dezember, im Saale des Gewandhauses) kamen zur Aufführung Quartett von Mozart (C dur) und Quartett von F. Mendelssohn-Bartholdy (D dur), gespielt von den Herren KM. *David, Klengel, Eckert* und *Wittmann*, und Trio für Piano-

forte, Violine und Violoncello von Jos. Haydn (C dor), so wie Trio von L. van Beethoven (Es dur, Op. 70), vorgetragen von *F. Mendelssohn-Bartholdy* und den Herren *David* und *Wittmann*. Jeder wahre Musikfreund wird sich schon an einer so trefflichen Auswahl erfreuen; wir wünschten ihm aber auch den Genuss der Meisterwerke selbst und in so vorzüglicher, grossentheils vollendeter Ausführung, wie sie uns in diesen Unterhaltungen immer geboten werden. Wir können die Einrichtung und Fortführung dieser den Sinn für wahre Kunst so sehr fördernden musikalischen Unterhaltungen nicht genug rühmen und freuen uns der grossen Theilnahme, welche dieselben bei unserm Publikum finden, um so mehr, als diese Theilnahme zugleich ehrenvoll in jeder Hinsicht, d. h. für die Sache, die mitwirkenden Künstler und das Publikum ist.

Am 14. Dezember veranstaltete der hiesige Gesangverein „Orfeus" zum Besten des Taubstummeninstituts eine öffentliche Musikaufführung in der Aula des Augusteums. Man hatte hierzu ein neues Oratorium „Moses auf Sinai," gedichtet von G. Seyffarth, komponirt von C. L. Drobisch in München(?), gewählt und auf die Ausführung, welche der Musikdirektor des genannten Vereins, Herr Organist Geisler leitete, vielen Fleiss verwendet. Wir haben derselben leider nicht beiwohnen können, und müssen unsere Mittheilung darüber vor der Hand darauf beschränken, dass die Aufführung besucht und grossentheils recht gelungen gewesen ist, auch ziemlich allgemein Beifall gefunden haben soll. Man rühmt an der Komposition Natürlichkeit, Klarheit und gute Arbeit, will aber höheren Schwung, geistreiche Auffassung und Erfindung vermissen. Aus dem Textbuche sehen wir, dass das Werk gross angelegt und weit ausgeführt ist, auch besonders in den vielen Chören nicht unbedeutende musikalische Momente bietet, und sollte es uns, wie wir wünschen, noch möglich werden, Einsicht in die Partitur zu erhalten, so werden wir uns gewiss nicht versagen, später ausführlich darüber zu berichten.

Das neunte Abonnement- oder Gewandhauskonzert fand diesmal ausnahmsweise Mittwoch, den 17. d. M., Statt und erfreute sich des Besuches unseres Königs und des Erbprinzen von Koburg. Hierdurch sowohl als durch die ausgezeichneten musikalischen Produkzionen wurde das Konzert eines der glänzendsten, deren wir uns erinnern können. Zur Ausführung kamen: die Ouverture zu Oberon von K. M. v. Weber; Rezitativ und Kavatine aus Figaro von Mozart (Deh vieni), gesungen von Dem. *Schloss*; grosse Sonate für Pianoforte und Violine von L. van Beethoven in A (Op. 47, Kreutzer dedizirt), vorgetragen von den Herren Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* und KM. *F. David*; Lobgesang (eine Sinfonie-Kantate nach Worten der heil. Schrift) von F. Mendelssohn-Bartholdy. Die Wahl der beiden letzten Stücke war Folge der ausdrücklichen Wünsche des Königs. Ueber die meisterhafte Vollendung des Vortrags der Beethoven'schen Sonate war und ist nur eine Stimme; man kann sich eine geistreichere Auffassung, ein innigeres Zusammenspiel zweier Künstler nicht denken, und die Wirkung war daher auch ausserordentlich. Zur Ausführung des Lobgesangs hatten sich wieder dieselben ausgezeichneten Kräfte vereinigt, durch deren Mitwirkung die in unserm letzten Berichte gemeldete treffliche Aufführung dieses Meisterwerkes möglich geworden war. Auch diesmal gelang dieselbe vollkommen und brachte wo möglich noch grössere, tiefere Wirkung hervor. Wirklich ergreifend war es am Schlusse des Lobgesanges zu sehen, wie der König sich in wahrer Begeisterung erhob und an das Orchester vortretend dem allverehrten Meister seine Bewunderung und die warmste Anerkennung aussprach, eine Anerkennung, die gleich ehrend für den Schöpfer des herrlichen Werkes wie für den echten wahren und feinen Kunstsinn des Königs genannt werden muss.

Möchte man doch überall so wie hier wahre Kunst und wahres Verdienst erkennen und zu schätzen wissen, dann hätte es gewiss auch überall keine Noth weder um die Kunst noch um die Künstler. †.

Frankfurt a. M. In unserer Stadt hat, wie vielleicht überall, die Vokalmusik die Instrumentalmusik weit überflügelt. Die Ursache leuchtet ein. Es ist viel leichter, seine Stimme im Chore mit abzusingen, als ein Instrument zu spielen. Das belebende Wort gesellt sich noch zum Gesange und bei uns wenigstens auch noch meist Essen und Trinken. Immerhin ist unser *Theater* das einflussreichste unserer musikalischen Institute; allein es sieht sich begreiflicher Weise zur Sicherung seiner Existenz gezwungen, dem schlechten Tagesgeschmack zu huldigen, und liefert uns daher nicht selten Flaches. Doch bringt es uns auch im Laufe eines Jahres, wofür wir dankbar zu sein Ursache haben, die meisten Opern von Mozart, und vor nicht langer Zeit wurde auch Gluck's Iphigenia in Aulis vortrefflich in Szene gesetzt und gefiel lebhaft. Natürlich kann unser Personale nicht Sterne erster Grösse aufweisen, wie ein Hoftheater, dem es an Geldzuschuss nicht fehlt; indessen besitzen wir an Herrn Pischek einen ausgezeichnet dramatischen Sänger und an den Damen Kratky und Kapitain zwei sehr brave Sängerinnen, deren Stufe der Vollkommenheit unser Tenor noch nicht erreicht. — Das *Museum*, eine bekannte, allen schönen Künsten und Wissenschaften gewidmete Anstalt, begünstigt die Musik auch wieder in seinen neu begonnenen Sitzungen, könnte aber doch ein reicheres Repertoire haben. — Der *Cäcilienverein* hat an Herrn *Messer*, früher Musikdirektor in Mainz, einen sehr tüchtigen Direktor erhalten, und gewinnt wieder neues Leben; die wöchentlichen Uebungsstunden, vorher sehr wenig besucht, ziehen die Mitglieder von Neuem an, so dass Alle kommen, denen es ihre Zeit erlaubt. Es ist eine Lust, zu hören, wie frisch und lebendig die Meisterwerke des riesenhaften Bach erklingen, welcher in diesem Kreise ganz besonders verehrt und geliebt wird. — Der *Instrumental-Verein*, von *Aloys Schmitt* dirigirt, gibt jährlich zwei grössere Aufführungen. Es liegt im Zwecke dieses Vereins, klassische Werke zu Gehör zu bringen, die man hier zu hören keine Gelegenheit hat, nament-

lich Haydn's Sinfonieen, die leichteren von Mozart u. s. w. Neulich ist auch Beethoven's B dur-Sinfonie versucht worden, wodurch vielleicht der Tendenz des Vereins darum so fern getreten wurde, weil alle Beethovenschen Sinfonieen im Museum vom Theaterorchester sehr oft aufgeführt werden. Der Verein hat übrigens herrliche Kräfte. — Der *Liederkranz*, eine aus mehr als 100 Mitgliedern bestehende Gesellschaft für Männergesang, ist durch sein vor zwei Jahren gehaltenes grosses Sängerfest und die daraus entstandene *Mozartstiftung* berühmt geworden. Er verdient alle Achtung, und seine musikalischen Leistungen können bei den vielen ausgezeichneten Talenten und guten Stimmen, die er besitzt, einen hohen Grad von Vollkommenheit erreichen. Direktor desselben ist Herr *Just*. Zwei andere hiesige Gesellschaften für Männergesang, die *Liedertafel*, dirigirt von Herrn *Naab*, und der *Orfeus*, dirigirt von Herrn *Jungmann*, sind gleichfalls sehr beachtenswerth, obwohl sie noch nicht die Bedeutung des Liederkranzes errungen haben. Unsere Kirchenmusik steht jetzt in der Regel unter dem Gefrierpunkte.

Zum Titelkupfer.

Herr *Henri Herz* ist sowohl seinen Lebensverhältnissen als seinen Kompositionen nach allgemein bekannt. Jedermann weiss, welchen Eingang seine dankbar eleganten Bravourunterhaltungen errungen hatten. Dass sie in einer Zeit so vielfacher Steigerungen, nicht allein in Sachen der Bravour, überbuten werden mussten, ist zu sehr in der Ordnung, als dass darüber etwas Besonderes erinnert werden könnte. Indessen hat er nicht allein noch immer seine Liebhaber, die Glanzendes in leichterer und doch rauschender Art für sich und ihre Umgebungen gern haben, sondern er hat auch in manchen seiner zierlich schnellen Ausschmückungen den neueren Bravouren so sichtbar vorgearbeitet, dass man dies gerechter Weise kaum verkennen kann. Seit einigen Jahren hat er sich um das praktische Pianofortespiel ein neues Verdienst erworben durch Errichtung einer Lehranstalt in Paris, die bereits glücklicher Erfolge sich erfreut und noch jetzt im besten Flore steht.

Verehrter Herr Redacteur!

Unser, von die Kultur der Tonkunst so verdienter Professor Fischhof hatte die Güte, mich auf die in No. 32 dieses Jahrgangs Ihrer geschätzten Zeitschrift enthaltene Anzeige von Gust. Barths Liedern aufmerksam zu machen, in welcher der Rezens. anfragt: in wie weit das Lied „nach altdeutscher Weise," der Conception oder Ausführung nach, dem Volke oder mir angehöre?

Gerne gebe ich mir die kleine Genugthuung in Folge jener freundlichen Anfrage, mir mein lyrisches Eigenthum zu vindiciren. Dies beschriebene Gedicht, welches, unter dem erwähnten Titel, sich S. 5 meiner Gedichte findet, und erst durch die Theilnahme, deren es begabte Tonsetzer werth gefunden haben, (meines Wissens ist es 6mal komponirt worden; bei Mendelssohn-Bartholdy, Op. 47, heisst es „Volkslied") in meinen Augen einige Bedeutung gewinnt, gehört, sowohl der Erfindung als Ausführung nach, gänzlich mir an. Es entstand zu einer Zeit, als in einem gleichgesinnten Kreise eben die Dichtart unserer ältern, liebenswürdigen Lyriker, eines Opitz, Flemming, Weckherlin, mit besondrer Zuneigung gehegt wurde; woher denn, bei der, damal jüngern Poeten eigenen, Reproductionslust, jene, bis zum Todtenswerthen getriebene Aehnlichkeit mit dem wirklich altdeutscher Poesieen entstand, die zu Zweifeln an der Modernität dieses Gedichtes veranlassen konnte. Darf ich hier noch, als Symbol des Schicksales lyrischer Produkte, anführen, dass dieses Lied, eben weil es mir mein eigenstes Gefühl in einer Sprache, die nicht ganz meine eigene sein kann, eher zu verdächtigen, als auszusprechen schien, von mir aus der Sammlung meiner Gedichte ausgeschlossen war, und nur auf fremde Anregung aufgenommen wurde?

Indem ich hiemit diese Aufklärung gebe, sage ich zugleich den Tonsetzern und dem Rezensenten meinen Dank für die an dem Liede gehegte und erweckte Theilnahme, und zeichne mich

Ew. Wohlgeboren

ergebensten

Ernst Freih. v. Feuchtersleben.

Feuilleton.

Ernst hat in Salzburg ein Konzert zum Besten des Mozart'schen Denkmals gegeben. — Der Pianist *Rosenhain* ist aus Deutschland wieder in Paris eingetroffen; ebendaselbst der berühmte italienische Violoncellvirtuos *Emiliani*, und der Pianist *Lacombe*, welcher auf einer Reise durch die Departements überall grossen Beifall erntete.

Gestorben ist der berühmte Tänzer *Gardel* zu Paris. 54 Jahre lang Balletmeister an der grossen Oper, brachte er eine Menge Ballets zur Aufführung, zu denen er meistentheils auch selbst die Musik schrieb. Beifall fanden sie alle, mehrere darunter erregten den Enthusiasmus der Pariser.

Anton Schindlers Biographie von Beethoven erscheint nächstens in englischer Uebersetzung, mit Anmerkungen von I. Moscheles.

Der Tonsetzer *Pilatti* (zugleich mit Flotow Komponist der Gemsreger: Der Schiffbruch der Medusa) ist zum Orchesterdirektor am Theater St. Martin zu Paris ernannt worden.

Meyberrs Robert der Teufel wurde jüngst in Paris zum 204 Male gegeben; die Einnahme betrug an diesem Abend 9000 Franken.

An der komischen Oper zu Paris wird, zunächst nach Halevy's Guitarrero, eine neue komische Oper von Adam: Die Kronndiamanten (Les diamans de la Couronne), und nach dieser eine dergleichen von Auber aufgeführt werden.

Am 18. November führte in Dresden die Dreyssigsche Singakademie im Zwinger Händels Alexanderfest und Mendelssohn-Bartholdy's Psalm: „Nicht unserm Namen, Herr, nur deinem geheiligten Namen etc." öffentlich auf. Die Ausführung war eben so trefflich als der Beifall allgemein.

Nach der diesjährigen Industrie-Ausstellung zu Dresden sind in musikalischer Hinsicht von der sächsischen Regierung folgende gewerbliche Auszeichnungen ertheilt worden. Die *grosse goldne Medaille* erhielten die Pianofortefabrikanten Breithopf und Härtel in Leipzig und der Violinbauer Kammermusikus Schlick in Dresden; die *kleine goldne Medaille* die Pianofortefabrikanten J. G. Irmler in Leipzig und Ernst Rosenkranz in Dresden; die *kleine silberne Medaille* der Violinbogenmacher Ludwig Bausch in Leipzig und der Darmsaitenfabrikant Heinrich August Schatz in Dresden.

In Wien starb der berühmte *Vogl*, der Veteran unter den dramatischen Sängern Deutschlands, noch grösser aber als Liedersänger, in seinem 72. Lebensjahre. — In London starb, im tiefsten Elend, der zu seiner Zeit nicht unberühmte Tonsetzer Louis Charles *Jansen*, geboren zu Aachen um's Jahr 1774.

Den Trauermarsch, der in Paris bei Napoleons Beisetzung gespielt worden ist, komponirte *Auber*; den Marsch, der unterwegs von Rouen nach Neuilly gespielt wurde, setzte *Halevy*; und bei der Feierlichkeit selbst wurde Mozarts Requiem aufgeführt, welches den allgemeinsten tiefsten Eindruck hervorbrachte. Der Halevy'sche Marsch sollte von 150—200 Militairmusikern ausgeführt werden, der Instrumentenmacher Schlitz hat dazu 30 Trompeten von kolossaler Dimension bauen lassen, welche im Konservatorium der Musik probirt worden sind und eine grosse Wirkung hervorbringen sollen.

F. Hillers Oratorium: Die Zerstörung von Jerusalem ist in Amsterdam mit Beifall aufgeführt worden. — Auch in Elberfeld sollte es zur Aufführung kommen.

In Kassel beantragt die Regierung bei der Ständeversammlung wiederholt einen jährlichen Zuschuss von 12000 Thlr. aus Staatskassen zu dem dortigen Hoftheater und Hoforchester, sie erklärt, dass beide Institute ohne diese Unterstützung eingehen müssten, was um so schmerzlicher sein würde, da das Hoftheater die einzige öffentliche Anstalt für die dramatische, das Hoforchester die einzige für musikalische Kunst im Lande sei.

Ein junger spanischer Tonsetzer *Ventura Sanchez* hat eine von ihm komponirte neue Oper: Die Verschwörung zu Venedig, in Gibraltar und Cadix mit grossem Beifall auf die Bühne gebracht; in letzterer Stadt wurde er dafür gekrönt. Jetzt soll die Oper auch in Madrid zur Aufführung kommen.

In dem Konzerte Valentins zu Paris ist Spohrs vierte Sinfonie: „Die Weihe der Tone", zum ersten Male in Frankreich, mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Am 28. November d. J. starb in London, nach langer schmerzlicher Krankheit, *T. Willman*, einer der berühmtesten Klarinettisten seiner Zeit. Er war 69 Jahre alt.

Druckfehler. S. 966 Z. 2 v. o. lies Beweise anstatt Umrisse. — Z. 20 v. o. lies chromatische statt chronicae.

Ankündigungen.

Im Verlage von **T. Trautwein & Comp.** in Berlin sind folgende neue Musikalien so eben erschienen:

Neithardt, A., Das Königlied. Gedicht von Thierach. Für eine Solostimme mit Begleitung von vier Männerstimmen. Partitur und ausgesetzte Stimmen. 7½ Sgr.

— — Dasselbe für eine Singstimme und Chor ad libitum mit Begleitung des Pianoforte. 5 Sgr.

— — Der deutsche Rhein. Gedicht von N. Becker. Für 4 Männerstimmen. Partitur und ausgesetzte Stimmen. 7½ Sgr.

— — Dasselbe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 5 Sgr.

Normann, F. G., Huldigungs-Marsch zur Feier der Huldigung König Friedrich Wilhelm des Vierten am 15. October 1840. Für das Pianoforte eingerichtet. 3 Sgr.

Ringenhagen, C. F., Die beiden Sterne. Zur vierten Secular-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst von August Zenne. Für 3 Tenor- und 3 Bass-Stimmen mit Begleitung des Pianoforte. 7½ Sgr.

Schneider, L., Jocosus. Sammlung komischer Lieder etc. No. 21. Eingelegte komische Arie des Barons zu der Oper die Hamadryaden von Adam. Bl.-A. 17½ Sgr.

In gleichem Verlage erschien ferner so eben und wurde an alle Handlungen versandt:

Musikalische Bilderfibel

zur

Erlernung der Noten,

entworfen und gezeichnet

von

F. G. Normann.

Sauber eingebunden mit colorirten Bildern 1 Thlr. 10 Sgr., mit schwarzen Bildern 25 Sgr.

Durch dies neueste und in Wahrheit sehr sinnreiche Mittel werden kleinen Kindern die ersten Grundbegriffe der Musik, besonders des Pianofortespiels in Versen und Bildern beigebracht, und die Erlernung der Noten wird dadurch sehr erleichtert. Spielend werden in Fibelreimen alle nothigen Grundbegriffe der Musik, Ausdrücke, Noten und Zeichen verdeutlicht. Es darf versichert werden, dass der Masse aller vorhandenen Jugend-Schriften gegenüber, diese eben so belehrende und unterhaltende, als die Aufmerksamkeit der Kinder fesselnde **„musikalische Bilderfibel"** ganz allein dasteht und bisher nichts Aehnliches erschienen ist. Diese empfehlenden Eigenschaften werden noch durch die hübsche Ausstattung so vermehrt, dass sich dies Büchelchen gewiss zu einem höchst passenden Weihnachtsgeschenk für solche Kinder eignet, welche den Musikunterricht anfangen sollen.

Bei **J. A. Böhme** in Hamburg ist erschienen:

„Sie sollen ihn nicht haben,
Den freien deutschen Rhein."

Patriotisches Lied

von

N. Becker,

mit Pianoforte-Begleitung von

Fr. W. Grund.

Für eine hohe Stimme. Pr. 4 Gr. Für eine Mittel-Stimme. Pr. 4 Gr.

Unter der Presse:

Dasselbe für 4stimmigen Männerchor mit Orchester, Partitur, Gesang- und Orchesterstimmen, dann für vierstimmigen Männerchor mit Pianofortebegleitung. Partitur und Stimmen. Preis 8 Gr.

(Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg.)

Kapellmeister Krebs neueste Lieder mit Pianoforte

üben durch reizende Melodie und Gediegenheit einen so überaus eigenthümlichen Eindruck auf den Sänger und Hörer, dass sie schnell die Lieblinge des Tages geworden sind und lange Zeit bleiben werden. Wer daran zweifelt, der prüfe eben fertig gewordene (Texte von R. Burns als:

Liebchen über Alles, Schauacht am Strande, Liebliche Maid, Mein Herz ist im Hochland, Mein Lieb, Mary, Strausschen, Spinnradchen, des Seemanns Liebchen, jedes 8 Gr. (Letzteres auch mit Cello oder Violine, 12 oder 16 Gr.) — Der hartnackigste Opponent des Neuen und Schonen muss dem, auch von der Kritik gefeierten Componisten ungetheiltes Lob spenden.

Wir haben jetzt hiermit auf diese Lieder aufmerksam gemacht Die Werke selbst müssen nun den Meister loben.

(Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.)

Verzeichniss

der im

Verlage von *L. Pabst* in *Darmstadt* erschienenen neuen Musikalien und theoretischen Werke über Musik.

Hill, Galopp, nach russischen National-Melodieen. Für das Pianoforte. 4 Gr. oder 18 Kr.

Kunkel, Fr. C., Rektor und Musiklehrer am Seminar in Bensheim, der 150ste Psalm, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Orgelbegleitung. Eine von dem deutschen Nationalverein für Musik öffentlich belobte Preis-Composition. 1840. geh. 1 Thlr. 6 Gr. oder 2 Fl. 6 Kr.

— — 8 Gedichte für 4 Männerstimmen. 12 Gr. oder 54 Kr.

Mangold, C. A., vierstim SchulLieder (ein- und mehrstimmig) mit Begleitung des Klaviers. Op. 2. 10 Gr. oder 45 Kr.

— — 6 Lieder aus Frieds. Ruckert's Liebesfrühling, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 18 gr. oder 1 Fl. 21 Kr.

— — Das Fischermädchen, Gedicht von Heine mit Pianoforte-Begleitung. Op. 9. 6 Gr. oder 27 Kr.

— — Arnuchen von Tharau. Monat Mai. Sternenschein. 3 Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 12. 10 Gr. oder 45 Kr.

— — Liebestrost, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. No. 2. 6 Gr. oder 27 Kr.

— — Andenken. Meiden. Lieben. 3 Lieder für eine Mezzo-Sopran-, Alt- oder Baritonstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 44. 10 Gr. oder 45 Kr.

— — Der Fischer, Gedicht von Gothe, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45. 12 Gr. oder 54 Kr.

— — Der wandernde Knabe, Lied für eine Mezzo-Sopran, Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 47. 10 Gr. oder 45 Kr.

— — Die Sonnin. Wünsche. Verlangen. 3 Lieder für eine Mezzo-Sopran-, Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. 10 Gr. oder 45 Kr.

Mangold, C. A., Wanderlied, Gedicht von Sophie, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 43. No. 4. 6 Gr. od. 27 Kr.

☞ Sämmtliche Liedercompositionen von Mangold können als vorzüglich werthvoll und ansprechend empfohlen werden.

Mozart, W. A., Zwei kleine leichte Messen für 4 Singstimmen und Orgel allein. No. 1. 4 Thlr. 4 Gr. oder 7 Fl. 6 Kr.

Müller, Rektor Ph., 30 auserlesene Chorale für die Orgel, mit Vor- und Zwischenspielen und zum 4stimmigen Gesange eingerichtet. 4 Thlr. oder 7 Fl. 48 Kr.

— — Polonaise für das Pianoforte. Op. 40. 4 Gr. oder 18 Kr.

— — Lieder und Chöre mit Begleitung der Orgel oder des Claviers, zu L. F. Munchs Festtagsfeier in kunstlerischer Verknupfung homiletischen Vortrags. Enthalt: Weihnachts-, Charfreitags- und Osterfeier. geh. 4 Thlr. oder 7 Fl. 48 Kr.

— — 12 Männerchöre für 3 und 4 Singstimmen. Op. 12. No. 2. 10 Gr. oder 45 Kr.

— — 40 Chorale für 3 und 4 Männerstimmen. Op. 13. No. 1. 10 Gr. oder 45 Kr.

Schilling, Hofrath Dr. **Gust.**, Allgemeine Generalbasslehre, mit besonderer Rucksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten bearbeitet. Gr. 8. 1839. geh. 2 Thlr. 6 Gr. od. 4 Fl.

Schlosser, Concertmeister, „Wir wollen sie nicht haben." Gedicht von Tenner, für eine oder 2 Stimmen und Chor mit Clavier Begleitung. 2 Gr. oder 9 Kr.

Struth, 9 drei- und 3 vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, zunächst für die oberen Classen des Gymnasiums zu Darmstadt bestimmt. 10 Gr. oder 45 Kr.

Volksgesänge, auserlesene achte, der verschiedenen Völker mit Urtexten und deutscher Uebersetzung, gesammelt in Verbindung mit A. W. von Zuccalmaglio, ein- und mehrstimmig eingerichtet, mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre, und herausgegeben von Baumstark. Geh. 18 Gr. od. 1 fl. 21 Kr.

Bei **N. Simrock** in Bonn sind noch einige vollständige Exemplare vorräthig von

Mozarts Opern,

Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Entführung, Titus und Cosi fan tutte im Clav.-Auszug mit Text, in grossem Format.

Preis für alle 6 Opern 8 Thaler.

In unserm Verlag sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder

nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,

und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben

von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Herausgegeben

als Festschrift für die vierte Jubelfeier der

Erfindung der Buchdruckerkunst

von

C. v. Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten

nach Zeichnungen von

A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. Conv. M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. Conv. M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, am 20. December 1840.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

C. DE BERLIOZ

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05424/085

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

DREI UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

C. de Berlot.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1841.

Universitäts-
Bibliothek
München

V 61/393

Schwingungsarten und Tonverhältnisse beschlaffen sind, wenn der eine Durchmesser derselbe bleibt, und der andere immer mehr vermindert wird. Auch bey diesen mühsamen Untersuchungen zeigten sich sonderbare Naturerscheinungen, wobey besonders dieses merkwürdig scheint, dass bey den Verhältnissen beyder Durchmesser gegen einander wie 5:5, 8:5, 11:5, 14:5 u. s. w. alle möglichen Progressionen von Tönen (eine ausgenommen) in eine einzige Progression zusammenkommen, wobey auch die Figuren der durch einen gemeinschaftlichen Ton mit einander verwandten Schwingungsarten öfters in einander übergehen. Hierauf werden die Schwingungen sechseckiger, halbrunder und gleichseitig dreyeckiger Scheiben abgehandelt, und noch einiges über ein chinesisches, aus Scheiben bestehendes musikalisches Instrument gesagt. Der achte Abschnitt enthält Bemerkungen über die Schwingungen einer Glocke und überhaupt einer gekrümmten Fläche.

Nach diesem Vortrage der an den verschiedenen Arten von klingenden Körpern möglichen Schwingungarten und Tonverhältnisse wird im neunten Abschnitte gezeigt, wie mehrere oder auch alle Schwingungsarten, deren ein klingender Körper fähig ist, auch zugleich können vorhanden seyn, ohne dass eine die andere hindert, wobey auch alle diesen zukommenden Töne zugleich hörbar sind. Ein solches Beysammenseyn mehrerer Schwingungsarten und Töne ist aber nichts nothwendiges, indem man in allen denen Fällen, wo der klingende Körper sich in mehrere schwingende Theile theilt, durch Berührung der Gränzen dieser Theile, (der Schwingungsknoten) jede Beymischung anderer Schwingungsarten und Töne verhindern, und die verlangte Schwingungsart nebst dem ihr zukommenden Tone rein darstellen kann. Sowohl deshalb ist es der Natur ganz zuwider, wenn Manche alle Grundsätze der Harmonie aus einem Mitklingen höherer, in der natürlichen Zahlenfolge stehender Töne mit einem als die Einheit angesehenen Grundtone haben herleiten wollen, als auch deswegen, weil bey vielen Arten von klingenden Körpern, die doch auch einen reinen und brauchbaren Klang geben, die Töne, welche mitklingen können, in ganz andern Verhältnissen stehen, wie dort weitläuftiger ist gezeigt worden. Am Ende dieses Abschnittes wird noch einiges über das Mitklingen eines tiefern Tons bey dem Angeben zweyer höhern Töne gesagt. Dieses findet bey allen Arten klingender Körper Statt; das Gehör empfindet nämlich ausser dem Verhältnisse der Schwingungen bey den zwey angegebenen Tönen auch das Zusammentreffen derselben wie einen Ton, bey welchem die Schwingungen in den Zeiträumen des Zusammentreffens geschehen; der mitklingende tiefere Ton kommt also mit der Einheit überein, wenn man die wirklich angegebenen höhern Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt. Im zehnten Abschnitte wird gezeigt, wie an einem klingenden Körper ausser den schwingenden Bewegungen zugleich auch andere Arten der Bewegung können vorhanden seyn.

Der dritte Theil, oder die zweyte Abtheilung des mechanischen Theils handelt von mitgetheilten Schwingungen, oder von der Verbreitung des Schalles. Im ersten Abschnitte wird gezeigt, wie die Verbreitung des Schalles durch die Luft von den eigenthümlichen Longitudinalschwingungen der Luft in Blasinstrumenten nicht wesentlich verschieden ist, indem eine gleich lange Strecke von eingeschlossener und von freyer Luft in einerley Geschwindigkeit schwingt, wie bey einem Schalle die Luft, durch welche er verbreitet wird, gewöhnlich nicht mehr noch weniger Schwingungen macht, als der schallende Körper; wie bey einem Klange abwechselnde konzentrische Verdichtungen und Verdünnungen in der den klingenden Körper umgebenden Luft geschehen; wie die Natur der Verbreitung aller Modifikationen

INHALT

des

dreiundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1841.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Biographische Notizen, übersetzte, Antonio Poggi, Tenor. S. 760.

Biographische Skizzen, enthaltend: Hippolyte Monpou — und Eugenie Tadolini. S. 796.

Bockh, Professor in Berlin, Ueber die Darstellung der Antigone des Sophokles. S. 961.

Bruchstück eines Lustspiels von W. A. Mozart. (Mit Vorwort von G. W. Fink.) S. 17.

Fink, G. W., Einleitung. S. 1.

— Dr. Martin Luther's geistliche Lieder, die unbezweifelt von ihm sind, in eine besondere Ordnung gebracht nach der neuen Schrift von C. v. Winterfeld. S. 7. Uebersicht der von der Hälfte des Septembers bis zum Schlusse des Jahres 1840 herausgekommenen Musikalien. Mit einer vergleichenden Allgemeinübersicht der Werke des ganzen Jahres. S. 49.

— Leben und Werke des Geheimenrathes Friedrich Adolph v. Lehmann. S. 113.

— Das Rheinlied von Nic. Becker. Mit übersichtlicher Angabe der gedruckten Kompositionen. S. 191 u. 273; 495.

— Andeutungen über Realaktstimmigkeit (Legenlich). S. 291.

— Kurze Lebensbeschreibungen und Berichtigungen. Karl Geissler S. 300. — *J. Zwadel* S. 301. — Ign. Knitzel S. 309. — Franz Lorenz Clappers, letzter Virtuos der Pfeifenuhr zu Strassburg S. 324. — Konr. Dasypodius S. 355. — David Wolkenstein S. 355. — Joh. Heinr. Hepp, Organist S. 355. — J. Phil. Schanfeld S. 356. — Phil. Jac. Pfeffinger S. 356. — J. Nep. Jauch S. 356. — Karl Gottlieb Abela S. 470. — Joseph Schad S. 576. — (Haibel S. 713. —) Benedetto Marcello S. 793. — Franz Abt S. 821. — Verkennis S. 837. — (Nicolini S. 1046.) — Paul Gerhardt S. 1118. — Karl Aug. de Beriot S. 1134. —

— Uebersicht der in den ersten 3 Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien. S. 265. — Fortsetzung des zweiten Vierteljahres. S. 537. — Fortsetzung des dritten Vierteljahres. S. 812.

— Weitere Nachricht über Em. Gambal.'s neue Notenschrift S. 284.

— Rettung Mozarischer's von der Anschuldigung lauter Mystifikazion. S. 374.

— Musikalische Topographie von Strassburg. (Nach Lobstein's Beiträgen zur Geschichte der Musik im Elsass.) S. 355.

— Leber Guido von Arezzo, dessen Leben und Schriften. (Auf Veranlassung der Schrift von R. G. Kiesewetter: Leben und Wirken Guido's von Arezzo, mit Rücksicht auf C. Angelini's Dissertation.) S. 433 und 449.

— Jacob Bing und das Blindeninstitut zu Freiburg im Breisgau. Nach gedruckten und brieflichen Quellen. S. 468.

— Das Melopleon, ein neues musikalisches Instrument, erfunden von Leclerc in Paris. S. 501.

— Nachweisungen einiger Volksmelodien und ihrer Verfasser. S. 544.

Fink, G. W., Die Orgel der Frauenkirche zu Kopenhagen. Dann Orgeldisposition des neuen Werkes der evangel. Kirche in Warschau. S. 584.

— Ueber Georg Onslow als Quartettkomponisten. (Gelegentlich.) S. 606.

— Abgedrungene Beurtheilung einer Operndarstellung der italienischen Sängergesellschaft in Berlin. S. 688.

— Dr. Gottfr. Emil Fischer, Lebenslauf und Werke. Dann Peter (und Joseph) Mortimer, Lebenslauf und über dessen Werk: Der Choralgesang zur Zeit der Reformation etc. S. 721 u. f. Vergleiche zu Fischer S. 944.

— Ueberraschenden Ausdruck meiner Abhandlung: „John Field, Leben, Virtuosität und Kompositionen.“ S. 726.

— Etwas über verschiedene Schattirung des Tones auf der Orgel und Bezeichnung dieser Schattirung. Nach der Vorrede eines Orgelwerkes von C. G. Hopner. S. 834.

— Manuzetten und Schrick. Des Ersten Beschuldigung gegen den Letzten, durch Vergleichung der Schriften beider Manner untersucht etc. S. 841. Vergl. 933.

— Anfrage wegen einiger Werke von Louis Berger. S. 864.

— Zur Verbesserung des Pianoforte. S. 865. Vergl. S. 1046.

— Ueber die Sangweisen der Minnesinger und das Wesen der alten Musik überhaupt. (Gelegentlich.) S. 944.

— Leben und Kompositionen Karl Philipp Emanuel Pils's Zum ersten Male veröffentlicht. S. 952.
Die Werke Friedr. v. Drieberg's über die griechische Musik, und seiner Gegner. (Gelegentlich.) S. 1025.

— Eigene ästhetische Darstellungen, veranlasst durch den zweiten Theil der Aesthetik der Tonkunst von Dr. Ferd. Hand. S. 1049.

— Andeutungen über die sogenannt grossen und kleinen Haltnote. S. 1067.

— Andeutungen über Exercice und Etude. S. 1093.

— Etwas über das Wesen der Sonate, des Trio, Quartette etc. bis zur Symphonie. Einleitenden. S. 1105.

— Zusatz über Franz Liszt. S. 1101.

— Das Nöthigste über den Leich. Nach Ferd. Wolf's Werk. S. 1116.

— Altägyptische Musik. Nach den Denkmälern von Rosellini. S. 1122.

— Mozart's späte Todtenfeier. S. 1133.

— Abschied des Redacteurs. S. 1135.

Gathy, Aug., Ueber Arthur Kalkbrenner, Sohn Friedr. K—'s, des Pianof.-Virtuosen und Komponisten. S. 561.

G..., C., Ein Wort über italienische Musik in Teutschland. S. 877.

Kastner, Dr. G., Eine Audition in der grossen Oper zu Paris. S. 818.

Kaufmann, Fr. (Akustiker), Vervollkommnung der Aeolsharfe durch Herrn Wilh. Mohr. S. 760.

Keferstein, Dr., Ueber den Verfall mit der Musik zur Padagogik. Vorlesung etc. S. 993.

Mailänder Correspondent, Anzüge und Erläuterungen über die neue Notenschrift Em. Gambale's. Mit verschiedenen Notenbeispielen in gewöhnlicher und in neu vereinfachter Schrift. S. 105. Ferner S. 343.

— Hauptangaben der Geschichte der Akademie der heiligen Cäcilie in Rom. Nach einer 1840 in Rom erschienenen Schrift: Transunto de' Decreti della Congregazione etc. S. 133.

Mailänder Korrespondent, Ueber Louise Vinning, noch nicht verjährige Sängerin in London (und ihre Familie). S. 337.
— Wieder etwas über Tarantismus. S. 339.
— Placido Mandanici, Lebensbeschreibung mit Notenbeispielen aus seiner neuen Oper: Il Buontempone etc. S. 618.
— Und abermals Tarantismus! (Gegen eine neue Schrift über diese Krankheit.) S. 623.
— Weitere Vertheidigung pikanterer Art die neu italienische Oper den Kunstverwandten bringt. S. 909.
Miltitz, K. B. v., Exercice und Etude. S. 209.
— Falsche und eigentliche Ursachen der jetzigen Vernachlässigung der teutschen Oper. (Gelegentlich.) S. 866.
Musikalische Instrumente, als verbesserte empfohlen von J. Heinr. Walch. S. 85.
Rebs, Dr., Kunstfreund zu Kenner und Sachverständige des Orgelbaues zur Förderung dieser Kunst. S. 282.
— Antwort darauf von Wilh. Schneider. S. 417. (Mit der Disposition der Orgel zu Zschopau.) — Zweite Antwort von J. Frdr. Wilh. Kühnau. S. 419.
S—r, W., Die liturgischen Chöre der Agende in den königlich preussischen Landen. S. 528.
Schmidt, J. P., Lebenslauf Friedr. Curschmann's mit dem Verzeichnisse seiner Werke. S. 835.
Sommer, Dr., Zusatz zu der Abhandlung. Mannstein und Nehrlich etc. S. 933.
Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien. Dann des ganzen Jahres 1840. S. 225.
— der Karnevals- und Fasten-Opern in Italien, 1841. S. 571.
— der Frühlings-Opern 1841 in Italien. S. 732. — der Sommer-Opern in Italien. S. 1027.
Von Ungenannten: Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und Accompagnateurs. S. 129.
— Musikalische Zustände in London. S. 226.
— Bottée de Toulmon, Lebenslauf, Kompositionen und Schriften. S. 456.
— Frezzolini-Poggi, Erminie, Sängerin. Lebensbeschreibung derselben. S. 530.
— Ueber die Musik in Amsterdam. S. 623.

II. Gedichte.

Adalbert v. Chamisso, Lebenslieder und Bilder. Proben daraus. S. 480.
Grillparzer's Standrede auf Mozart bei Gelegenheit des Mozartfestes in Wien. S. 1134.
In der heiligen Adventszeit, Katholisches Probelied mit Text und stimmigem Choral. S. 79.
Wolff, O. L. B., Probe aus den Marienliedern. Auf dem Meere. (Ave maris stella.) S. 167.
Zwei Canons von Mandanici. S. 931.
Zwei Proben süddeutscher Schullieder, geschichtlich und christlich merkwürdig. S. 239.
Zwei römisch katholische Hymnen mit ihren Singweisen. S. 743.

III. Nekrolog.

Abela, Karl Gottlob. Mit Lebenslauf. S. 470.
Bajetti, Giov. Battista, italien. Sänger, starb in Havanna. S. 1078. Mehrere starben in Amerika. S. 1078 und 1080.
Bargiel, Lehrer des Pianof. nach Logier's Schule, in Berlin. S. 246.
Bing, Jacob, blinder Komponist. Mit Lebenslauf. S. 468.
Bischoff, Musikdirector zu Hildesheim. S. 760. Vergl. Jahrg. 1836. S. 265.
Bonfichi, Paolo, Kapellmeister in London. (Mit einem früher von ihm selbst verfassten Lebenslauf.) S. 347.
Cantù, Antonio, Kapellsänger. Mit kurzem Lebenslaufe.) S. 548.
Chappuy, Franz Lorenz, Violinvirtuos und letztes Mitglied der ersten Pfeifenzunft zu Strassburg. S. 356.
Curschmann, Friedr., Liederkomponist in Berlin. S. 718, 779. Lebenslauf und Verzeichniss seiner Werke. S. 835.
Eisold, J. G., Kontrabassist in Berlin. S. 392.
Fischer, G. E., Dr. und Gesanglehrer in Berlin. S. 246. Mit ausführlichem Lebenslauf. S. 721.
Franco-Mendes, Violinist. S. 1024.
Geibel, Friedr., Orgelbauer in Dessau. (Mit Lebensbeschreibung.) S. 119.
Gaecco, Francesco, Opernsonetter und Textbuchdichter. Mit Lebensbeschreibung und Werken. S. 930.
Griebel, Heinrich, Oboist in Berlin. S. 779.
Jupin, Franz Karl. (Mit kurzem Lebenslaufe.) S. 359.
Lehmann, Friedr. Adolph v. (Mit ausführlicher Lebensbeschreibung.) S. 113.
Maurer, Bernh. Joseph, starb zu Köln. Mit kurzem Lebenslaufe, S. 671.
Monpou, Hippolyte, Komponist in Paris. (Mit Lebenslauf.) S. 796.
Morlacchi, Francesco, Kapellmeister in Dresden. Mit kurzer Lebensbeschreibung. S. 936.
Negri, Giulia, Prima Donna. S. 1020.
Romberg, Bernh., starb zu Hamburg. S. 670.
Rolla, Alexander. S. 932.
Sandmann, J., Klavierspieler und Komponist, starb zu Warschau. S. 207. (Mit kurzem Lebensumrisse.)
Seyfried, Ignaz v., Ritter und Kapellmeister in Wien. S. 717.
Todesfälle: Lefèvre zu Paris, S. 24. — Garofalo starb in Viterbo, S. 90. — Lagunère zu Vigan, S. 94. — Pateri-Winter, Carlotta, Sängerin, in Mailand, S. 204; — Zeuner, Schüler Clementi's, S. 207; — Crivelli, Tenor, S. 223; — Pardini, Giuseppe, Tenor, S. 262; — Pancaldi, Marianna, Sängerin, S. 264; — Ign. Knievel, Organist, S. 309. — Fel. Savart, Prof. der Physik in Paris (Akustiker), S. 448; — Ferd. Carulli, S. 472; — Elisab. Filipowicz, Violinspielerin, S. 536; — Domarattius, Organist in Jena, S. 567; — Mountain, engl. Sängerin, und Mme. Adeline, italien. Sängerin an der altitalien. Oper zu Paris, S. 694; — Hippolyt Monpou aus Paris, S. 734; — Dobler, Bassist in Stuttgart, S. 798; — Bertin der Aeltere, S. 886; — Lapoute in London, S. 886; — J. M. Mora, S. 927; — Barbaja, Domenico, Impresar, S. 936; — Cartagenova, Orazio, Bassist, S. 933; — Bellini's Wittwe, S. 989; — Philippi in London, S. 990.
Verkouius, Erich Heinr., in Köln. S. 733. Lebenslauf. S. 837

IV. Rezensionen und beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Akkord- und Tonleiter-Tabelle für junge Musiker. S. 904.
André, Hofrath, Thematisches Verzeichniss derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt. 1841. S. 853.
Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart zum Studium. Mit Lebensbeschreibungen. 14. Lief. S. 371.
Belgiojoso, Antonio, Sull' arte del Canto, brevi osservazioni. Milano. 1841. S. 342.
Bellermann, Dr. Friedr., Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Text und Melodieen nach Handschriften und den ersten Ausgaben bearbeitet. 1840. In 4. S. 1034.
— Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae. E codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romano primum edidit et annotationibus illustravit. — 1841. In 4. S. 1034.
Berg, Konrad, Aperçu historique sur l'état de Musique à Strasbourg pendant les 5 dernières années. 1840. S. 321.
Berr, Friedrich, Vollständige Klarinettenschule. Nach dem Französischen bearbeitet etc. von J. C. Lobe. 1841. S. 902.
Bindseil, Heinr. Ernst, Dr., Akustik mit sorgfältiger Berücksichtigung der neuern Forschungen. 1839. S. 1112.

Choral-Psalmody etc. by F. A. Head. S. 342.

Dehn, S. W., Theoretisch-praktische Harmonielehre mit angefügten Generalbassübungen. 1840. S. 761 und Nachtrag S. 785.

Dreiberg, Friedr. v., Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. Eine Antikritik in 3 Büchern. 1841. In 4. S. 1025.

Foreign Quarterly Review. 1841. S. 342.

Gambale, Encamerie, La Riforma musicale, ricuerdante ai nuovi stabilimenti di regole e di regole per apprendere la musica. Milano. 1840. In gr. 8. S. 105. Vergl. S. 284.

Gartner, Joseph, Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln, und die Art, selbe in guten Zustande zu erhalten; nebst auch kleinere Aufbesserungen in Ermangelung eines Orgelbauers selbst vorzunehmen. 1841. S. 867.

Hauer, F. A., Vertheidigung aus dem Naturreichen: Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von Emanuel Gambale. 1841. S. 333.

Hagen, Heinr. von der, Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, aus alten Handschriften u. s. w., mit der Geschichte des Lebens und der Werke der Dichter, Sangweisen etc. 1838. S. 937.

Hahn, Bernh., Handbuch beim Unterricht im Gesange für Gymnasien und Bürgerschulen. 4te Auflage. S. 510.

Hand, Ferd., Dr., Aesthetik der Tonkunst. Zweiter Theil. 1841. S. 1040.

Hauptmann, M., Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge. (In 4.) 1841. S. 737.

Hentschel, Ernst, und Mehrere: Euterpe. Ein musikalischer Musenalmanach für Deutschlands Volksschullehrer. 1841. S. 439.

Kalkbrenner, Friedr., Anweisung das Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen etc. Op. 108. Neue Auflage. S. 809.

Kiesewetter, R. G., Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken. Auf Veranlassung und mit benutzter Rücksicht auf eine Dissertation von L. Angelini, Notar Arbanese über die dem Herrn Bernhard zugeschriebenen musikal. Traktate. 1840. In 4. S. 433. und Beschluss S. 449.

— Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Mit musikalischen Beilagen. 1841. S. 801. Beschluss S. 825.

Knorr, Jul., Die Pianofortetechnik der neuesten Zeit. Ein Supplement zu den derartigen, bisher erschienenen Werken von Cramer, Czerny, Herz, Hummel, Hunten, Kalkbrenner, Moscheles etc. Zweite Auflage. S. 654.

Kötzing, Karl, Beiträge zur praktischen Akustik als Nachtrag zur Fortepianoton- u. Orgelharmonie. S. 1149.

Lancher, K. A. F., Christliches Psalmbüchlein für kirchliche u. häusliche Erbauung. Mit Notenbeilagen. 1841. S. 825.

Laugbecker, E. F. G., Leben u. Lieder von Paul Gerhardt. Mit Bildniss u. 9 Musikbeilagen. 1841. S. 1118.

Lange, Otto, Dr., Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen. Ein Beitrag zum Unterrichtswesen. 1841. S. 913.

Lanz, Joseph, Das System der Musik-Schlüssel auf die einfachsten Grundsätze zurückgeführt, wodurch die Endart des Schlüssels und gesuchte Bestimmtheit etc. erzielt wird. 1842. S. 1129.

Lobstein, J. F., Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass u. besonders in Strassburg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit. Mit 3 Lithographien. 1840. S. 353.

Manusieu, H. F., Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des berühmten todten Kapellmeisters Naumann, nebst historischen u. kritischen Notizen eines Kunstkenners aus N.'s persönlicher Umgebung. 1841. S. 853.

Marx, Adolph Bernh., Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende etc. Zweite vermehrte u. verbesserte Auflage. S. 310.

— Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1841. S. 865. — Zweite Beurtheilung. S. 1002.

Moscheles, J., u. Fétis, Methode des Méthodes de Piano etc. Die vollständigste Pianoforteschule, oder die Kunst des Pianofortespiels, als Resultat einer genauen Prüfung der ersten Werke dieser Gattung etc. Französisch u. teutsch. In 3 Abtheilungen, in Fol. Erste Abtheilung: S. 25. — Zweite u. dritte Abtheilung: S. 557.

Nehrlich, C. G., Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter u. neuer Zeit, vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen u. pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erfindungen, von denen die vollendete Ausbildung einer Stimme abhängig ist etc. 1841. S. 841.

Neue in England herausgekommene musikalische Werke. Nach Musical Antiquarian Society. Ferner nach dem Athenäum. S. 626.

Normann, F. W., Musikalische Bilder-Fibel zur Erlernung der Noten. S. 373.

Parthon, Aug., Musikalisches A B C, den Familienmüttern etc. gewidmet. 1. u. 2. Lief. S. 297. 3. bis zur 7. Lief. (mit) S. 1065.

— Wörterbuch der in der Instrumental- u. Vokal-Musik vorkommenden Ausdrücke u. Bezeichnungen. Uebersetzt von Grünbaum. S. 1066.

Protokoll der Schweizerischen Musikgesellschaft. 1840. Gedruckt in Basel. S. 446.

Ragionamento di Giovanni Pacini, letto nella Reale Accademia di Lucca in Agosto 1840. Lucca, 1841. (Mit Anzeige und Anführung der Hauptpunkte des vortrefflichen Aufsatzes von Gerrit Bertolini etc.) S. 628.

Rinck, Georg, u. Dr. Ch. Heiner, Musikalisch-liturgische Blätter. 1841. Heft 1. S. 1118.

Rosellini, Ippolito, Monumenti dell' Egitto e della Nubia — interpretati ed illustrati etc. S. 1122.

Schmidt, Aug., Orpheus. Musikalisches Album für das Jahr 1842. Dritter Jahrgang. S. 1072.

Schütze, Friedr. Wilh., Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition u. s. w. Zweite, gänzlich umgearbeitete u. vermehrte Auflage seiner „Praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre.“ 1. Lief. S. 50.

— Praktisch-theoretisches Lehrbuch etc. Zweite vermehrte Aufl. Vollständig. 1841. Dazu die Beispielsammlung u. „Kleine Kompositionslehre. Die Lehren des Tonsatzes etc.“ S. 889 u. f.

Statuto per la Società de' Filarmonici Dilettanti sotto la invocazione e protezione di Santa Cecilia in Venezia. S. 359.

Textbuch der Oper Semiramis v. Halevy's: Der Gottesverspeiler. Verdeutscht von Dr. Spazier. S. 1063.

Transunto de' Decreti della Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma, sotto l'invocazione di Santa Cecilia, confermati in varie epoche, e ridotti in forma di statuto dal Socio Pontificio Francesco XI., Clemente XI., Pio VI. e Pio VII. Roma, 1840. In 4. S. 133.

Tucher, G. v., Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. u. 17. Jahrhunderts geschöpft u. zum heiligen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemeinen Choralbuches, besonders der alten Freunde des Kirchengesanges. Zuerst mit geschichtlichen u. exegetischen Abhandlungen versehen. 1841. In 4. S. 73.

Umbreit, Gottfried Christian, Zum Studium, Unterrichte und zur Aufsetzung. S. 902.

Vollacker, Franz Joseph, Lehre vom Römischen Choralgesange. Zum Gebrauche für Seminarien, Gymnasien etc. 1841. In gr. 8. Mit vielen Notenbeispielen, namentlich den Alten gesange. S. 729.

— Officium Defunctorum. Genau revidirt nach dem römischen Directorium etc. 1841. — Ad Matutinum in Sanctitate Dominis. Editio nova. 1841. Texte in gr. 8. S. 978.

Wachsmann, Musiklehrer, Elementarschule für das Pianoforte zur Erlernung u. Belehrung, etc. Heft 1 u. 2. S. 1120.

Winterfeld, C. v., Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens damit gebräuchlichen Singweisen u. einigen verbesserungen Tonsetzern alter Schule.

vom Meistern des 16. Jahrh.'s. Eine Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Mit eingedruckten Holzschnitten etc. S. 2.

Wolf, Ferd., Lieder der Liebe, Sequenzen u. Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen u. Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Mit 8 Facsimile's u. 9 Musikbeilagen. 1841. S. 1116.

Zimmermann, M. J., Encyclopädie der Pianoforte-Compositionen. Pianofortelehre. S. 87.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Bach, A. W., Der hundertste Psalm: „Jauchzet dem Herrn," für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Orchesterbegl. Partitur mit unterlegtem Klavierauszug. Umdruck-Ausgabe. S. 1086.

Basily, Francesco, Anima Laeta etc., Inno a otto parte reali concertate coll' Organo. (Manuscript.) S. 342.

Bergt, Aug., Kantate: Die Allgüte Gottes. S. 926.

Berlin, Anton, Vollständige Ausgabe aller Psalmen in der Ursprache, mit treuer Uebersetzung in die deutsche, französische u. niederländische Sprache nach dem Metrum der hebräischen, zum Kirchen- und Synodalgebrauch etc. Als Probe der 100. Psalm für unbestimmten Chor, für Männer, mit u. ohne Begleitung. S. 561.

Beyer, Ernst, Vier Hymni responsi für 4 Männerstimmen mit Orgel. Op. 4. Partitur u. Stimmen. S. 36.

Eckert, C., Judith, Oratorium. In ausgesetzten Chorstimmen. S. 372.

Elsner, Jos., Canticum Simeonis quinque vocibus cantandum. Op. 69. Partitur u. Stimmen. S. 162.

Enckhausen, Heinr., Drei hundertste Psalm für 4 Männerst. mit willkürlicher Begleit. von Blasinstrumenten oder der Orgel. Op. 50. S. 673.

Frech, J. G., Der hundertste Psalm, nach Luthers Uebersetzung, Wechselgesang für einen gemischten und einen Männerchor. Op. 29. S. 1087.

Hahn, Th., Der 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirt" für 4 Männerstimmen mit Orgel oder Pianof. Op. 8. S. 1088.

Heinrich, J. G., Der 103. Psalm für 2 Tenore u. 2 Bässe. Partitur. S. 1088.

Jacob, F. L., 100 lose u. vierstimmige Begräbniskarten, auch Gesänge für's Todtenfest, für Männerstimmen u. den gemischten Chor. Sammlung einer u. neuer Kompositionen. S. 461.

Kassner, Joseph, IV Gradualia vel Hymni cum texte latino et germanico pro Cantu, Alto, Tenore et Basso. S. 314.

Klassische Werke älterer u. neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 27. Lief.: enthaltend Händels Oratorium Theodora. S. 372.

Kunkel, Franz Joseph, Der 130. Psalm für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Orgelbegleitung. 3. Werk. Partitur u. Stimmen. S. 161.

Lichau, F. W., Die Reue des Petrus, Oratorium in 2 Abtheilungen. Partitur. S. 257.

Lvoff, Alexis, Duo Cantica quatuor vocibus cantanda etc. Motetten.) Op. 6. Partitur u. Stimmen. S. 397.

Marx, A. B., Gebet für die Verstorbenen für Chor u. Solostimmen. S. 312.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, der 114. Psalm für 8stimmigen Chor u. Orchester. Op. 51. Partitur, Klavierauszug u. Stimmen. S. 289.

Messe von Eduard Vogt. Im Choralstyl für gemischten Chor gesetzt von Conr. Kreutzer, für 4 Männerstimmen eingerichtet von J. Storr. S. 239.

Mozart, W. A., Missa in C moll. Partitur. Nach der hinterlassenen Original-Handschrift herausgegeben und mit einem Vorbericht begleitet von A. Andre. S. 309.

Ortlieb, Ph. A. W., Antiphonieen zum Gebrauch bei dem öffentlichen gottesdienstlichen Gottesdienste in protestantischen Gemeinden. S. 927.

Otto, Jul., Pfingstkantate, mit Orchester. S. 421.

Peschelt, T. L., Christnachts-Cantate mit Instrumentalbegl. Partitur. Op. 50. S. 340.

Reissiger, C. G., Kantate: „Der Herr ist Alles wohlgemacht," Mit Orchester. S. 422.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik. Zweiter Band. N. 4. u. dritter Band N. 1. S. 421. Dritter Bd. N. 2. S. 926.

Richter, Ernst, Der 130. Psalm für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Orgelbegleitung. 18. Werk. Partitur u. Stimmen. S. 161.

Schnabel, Joseph, Stationes in meum Theophaneae processionis. Opus poeti. Partitur. S. 310.

Schneider, Friedrich, Messe für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell u. Contrabass, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten u. Pauken. 55. Werk. Partitur. S. 233.

— Messe für 4 Singstimmen mit vollem Orchester, in D moll u. dur (MS.); eine andere desgleichen aus F — u. ein Te Deum (MS.), zur Reformationsjubelfeier 1830 für die Universität zu Leipzig komponirt. S. 237.

Schneider, Joh., Dreistimmige Chorlie für evangelische Schulen. 1841. S. 979.

Sobolewski, Eduard, Der Erlöser, Oratorium nach Worten der heiligen Schrift. Klavierauszug. S. 327.

Stolze, H. W., 4stimmiger Festchorale mit Begleitung von Blasinstrumenten. S. 926.

Tucher, G. v., Schatz des evangelischen Kirchengesanges. Mit einer Sammlung 4stimmiger Chorale nach dem 16. u. 17. Jahrhundert der Melodie u. Harmonie nach eingerichtet. Als Festbeleit zu einem Normalgesangbuche. S. 73.

Umlauff, Mich., 3 Offertorien u. 3 Gradualien für 4 Singst. mit Orchester u. zuweilen mit Orgel. S. 1087.

Velescher, F. L., Liturgisches der römisch-katholischen Kirche. S. 978.

b) Oper.

Donizetti, Gaetano, Adelia, Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug mit teutschem u. italien. Texte. S. 697.

— Die Favoritin, Oper in 4 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug mit teutschem u. französischem Texte. S. 1063.

Halevy, F., Der Gutsverkaufer, Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug mit teutsch. u. italien. Texte. S. 1063.

Kreutzer, Conradin, Die beiden Fagots, komische Oper in 2 Aufzügen. Vollstand. Klavierauszug. S. 675.

Lortzing, Albert, Hans Sachs, komische Oper in 3 Aufzügen. Vollständiger Klavierauszug. S. 268.

Marliani, Die Vestalin. Grosse Oper in einem Akte u. 2 Tableaux. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem u. französischem Texte. S. 249.

Oertzen, C. L. v., Die Fürsten von Messina, tragische Oper in 4 Akten. (Manuscript.) S. 325.

Onslow, Georg, Guise oder die Stände von Blois. lyrisches Drama in 3 Aufzügen. Vollstand. Klavierauszug. S. 691.

Riotte, Jul., Jery u. Bätely, singspiel in einem Aufzuge nach J. W. v. Göthe. Vollständiger Klavierauszug. S. 949.

c) Konzert-Lieder und Gesänge.

Dürrner, J., 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. u. Violoncells. S. 190.

Friedrich Wilhelm III., Sie sollen ihn nicht haben! für 4 Männerstimmen; auch mit Orchester u. Blasinstrumenten. S. 163.

Haven, J., Jagers Qual, von Seidl, für Tenor mit Horn u. Pianof. S. 1093.

Kossmaly, Carl, 3 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. u. des chromatischen Waldhorns oder Violoncells. S. 494.

Krug, Friedr., Unterwegs. 3 Gedichte von Dingelstedt, für eine Singst. mit Pianof. u. obligatem Horn oder Velle. Op. 7. Heft 1, 2 u. 3. S. 495.

Pott, Aug., Lieder. Op. 14. S. 1124.

Schapler, J., An den Frühling, für Sopran oder Tenor mit Begl. des Pianof. u. Vell's. S. 494.

Schnabel, Jos., Trauerode zum Gedächtniss der Königin Luise von Preussen u. ihres Gemahls. Für 4 Singstimmen mit Begl. der Blasinstrumente. Partitur. S. 163.

Taubert, Wilh., Huldigungslied oder Festlied für die Königin, Volksgesang von Seidel. Mit Instrumenten. S. 163.

— Lieder für eine Stimme mit Horn u. Pianof. Op. 53. Heft 1 u. 2. S. 1126.

Tiehsen, Otto, Waldvöglein, von Vogl, für Sopran, Velle u. Pianof. S. 1127.

Zimmermann, S. A., Lied von J. N. Vogl für eine Singst. mit Pianof. u. Velle oder etc. Op. 20. S. 191.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Gesänge.

Abela, Karl Gottlob, Sammlung 2-, 3- u. 4stimmiger Lieder zum Gesangunterricht in Schulen. 1. u. 2. Heft. S. 470.

Anacker, A. F., 27 leichte 2stimmige Lieder ohne Begleitung. Für Gross u. Klein. Op. 20. S. 164.

Bacht, C., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 1008.

Becker, Jul., Dreistimmige Lieder für Alt, Tenor u. Bass mit beliebiger Begl. des Pianof. Op. 21. S. 39.

— Terzetten u. dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton u. Bass, mit beliebiger Begl. des Pianof. Op. 23. Heft 1. S. 1091.

Beuttenmüller, G. F., 18 christliche Lieder mit 2- u. 3stimmig gesetzten Melodieen für Schulen. 1. Heft. Christliche Lieder etc. 2. Heft. S. 239.

Börner, G., Zwölf Soldatenlieder von Pulvermacher, für 4 Männerstimmen mit u. ohne Instrumente. S. 676.

Caecilia. Choix de Duettinos favorites. Mit teutschem, französisch. u. italien. Texte u. mit Pianof. S. 1091.

Dammas, H., Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 3. Partitur u. Stimmen. S. 981.

Dreschke, Der Herbst für 4 Männerstimmen. Op. 1. S. 314.

Duetten-Sammlung, auserlesene u. neueste, mit teutschem, französischem u. ital. Texte. S. 1090.

Erk, Ludw., Neue Sammlung deutscher Volkslieder etc., ein- und zweistimmig. Heft 1. S. 950. Heft 2. S. 1114.

Erk, Ludw., u. Wilh. Greef, Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben. 2. Heft. S. 274.

— Singvöglein. Sammlung ein-, zwei-, drei- u. vierstimmiger Lieder für Schule, Haus u. Leben. Heft 1. S. 1114.

Faber, Karl, Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen etc. 4te Abtheilung, 2stimmige Chorale enthaltend. S. 312.

Gläser, Franz, 3 National-Lieder aus dem Festspiele: Preussens 15. October, mit Begl. des Pianof. S. 400.

Grell, Lied am Aufmunterungstage des Weihnachtsmarktes in Berlin. S. 401.

Hahn, Th., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Begl. des Pianof. Op. 9. Partitur u. Singstimmen. S. 457.

Hetsch, L., 15 leichte Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur u. Stimmen. S. 274.

Karow, C., Chorale aus alten Tonarten für 2 Tenöre u. 2 Bässe, besonders zum Gebrauche in Seminarien ausgesetzt. S. 906.

Kronprinz von Hannover, Drei Lieder für 4 Männerstimmen. S. 949.

Kücken, Fr., Held Friedrich zog mit seinem Heer etc. Volkslied für 4 Männerstimmen. Op. 32. S. 164.

— 6 Quartette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 33. in 2 Heften. S. 165.

— Coeur König, von Kopisch, für 4 Männerstimmen. Op. 36. S. 1008.

— Leichte 1- u. 2stimm. Lieder für Kinder. Op. 35. S. 1066.

Küster, Hermann, genannt Lehmann, Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 3. Partitur u. Stimmen. S. 982.

Kunkel, F. J., 8 Gedichte von Adalbert v. Chamisso, für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 1067.

Lauterbach, Karl, Sänger-Gruss, für Männerchor. 1841. S. 982.

Liedersaal, der — Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor. Heft 1. S. 1007.

Löwe, C., 2 Vaterlandslieder für 4stimm. Männerchor. S. 275.

Mangold, K. A., 12 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit u. ohne Begleit. des Pianof. Op. 22. Heft 1. S. 983.

Marschner, A. E., 3 Gesänge für hohen u. tiefen Sopran mit Pianof. Op. 14. S. 1089.

Marx, J. M., Drei- u. vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. 1. u. 2. u. 3. Sammlung. S. 928.

Melodieen zu den Grabenklängen, oder Liedersammlung für Bergleute etc. 1841. S. 983.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. — Ferner: Ersatz für Unbestand, von Fr. Rückert. Musik für 4 Männerstimmen. S. 674.

Möhring, Ferd., 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 4. Partitur u. Stimmen. S. 313.

— Mädchen, von Karl Beck, für 4 Frauenstimmen. Op. 5.— Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, komponirt von demselben. Op. 7. Heft 1 u. 2. S. 1005.

Neithardt, A., Das Königslied (für Preussen), — der Preussen Loosung. Beide für 4 Männerstimmen. S. 400.

Oelschläger, Fr., 5 Lieder u. Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 7. — 5 dreistimmige Lieder für Soprane u. Alt. Op. 8. S. 398.

Overweg, Karl, Das Lied vom teutschen Rhein, in Verbindung mit Körner's: „Wo die Reben dort glühen" etc., für 4 Männerstimmen u. einem zweiten Männerchore. Mit oder ohne Pianof. Op. 11. S. 1091.

Patriotische Gesänge für Preussen. S. 163; 275; 400.

Reichardt, G., Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Mit Pianof. 4 Hefte. Op. 9, 11, 13 u. 16. S. 1091.

Reichel, Adolph, Duett aus dem Cid von Herder, für Sopran und Tenor mit Pianof. Op. 2. S. 1091.

Reissiger, C. G., Chorgesänge u. Quartette für frohe Liedertäfler. Op. 157. Heft 2. S. 674.

— Kinderlieder ein- u. zweistimmig. Op. 160. S. 1066.

Rheinlied von Nik. Becker. Uebersicht der mehrstimmigen gedruckten Kompositionen. S. 192; 273; 495.

Richter, Ernst, 6 Lieder heiteren Inhalts für 4 Männerstimmen mit u. ohne Begl. des Pianof. Op. 15. Partitur u. Stimmen. S. 39.

Rosenhain, J., Wasserfahrt. Barcarole für 2 Sopranstimmen mit Pianof. S. 39.

Sattler, Heinr., 6 Gesänge für 2 Soprane, Tenor u. Bass. S. 1066.

— 7 mehrstimmige Lieder für Mädchenschulen. S. 1089.

Sauerbrey, J. W. C. C., Cantate zur Feier der Grundsteinlegung des Krankenhauses in Stade, für 4stimmigen Männerchor. Op. 23. S. 275.

Silcher, Fr., 12 leichte 4stimmige Lieder für den Männerchor oder Quartettgesang. Op. 31. Heft 1. S. 273.

Stern, Jul., Elfenfingen für 2 Soprane u. einen Alt. Op. 7. S. 1090.

Stettiner Liedertafel. Heft 1 u. 2. Kompositionen von Haak, Löwe u. Oelschläger. S. 984.

Stöppler, Karl, teutsches Volkslied, von Karl Schiller, für 4 Männerstimmen (oder für eine Stimme mit Pianof.). S. 399.

Täglichsbeck, Th., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen mit willkührlicher Pianof.-Begleitung. Op. 18. S. 675.

Taubert, W., 5 vierstimmige Lieder für Sopran etc. Op. 48. Partitur u. Stimmen. S. 314.

Theomele. 1. u. 2. Band. Neue Auflage. Drei- u. vierstimmige Lieder u. Gesänge, sämmtlich religiöser Art u. von verschiedenen Komponisten gesammelt. Mit einem besonderen Textbuche. S. 238.

— Auswahl klassischer Arien, Duetten, Terzetten etc. aus älteren Cantaten, Oratorien etc., mit Begleit. des Pianof. 4. Band. S. 546.

Thiele, Eduard, Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 4. Stimmendruck. S. 314.

Thurn, Karl, 8 Gesänge ernsten Inhalts für den Männerchor. S. 1007.
Ulrich, „Vorwärts". Volkslied der Preussen, ged. von Hoffmann, komponirt für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. S. 398.
Wieprecht, W., Husarenart, vierstimmiges Männerlied (auch mit Trompeten). Op. 24. S. 984.
Zöllner, A., Der teutsche Männerchor. Leicht ausführbare Originalkompositionen in Auflegestimmen. 1. Bändchen. S. 372.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Adhémar, A. d', Auswahl von Gesängen für eine Bariton- oder Alt-Stimme. (Romanzen.) S. 166.
— Romances avec accomp. de Pianof. S. 1035.
André, Anton, Lieder. S. 1009.
Anger, Louis, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 477.
Auserwählte Gesänge der Lege Minerva zu den 3 Palmen in Leipzig, mit Begl. des Pianof. 1. u. 2. Heft. S. 898.
Baehr, O., Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton, mit Begl. des Pianof. S. 1035.
Banck, Karl, Evan Evoe! 6 Weinlieder für eine Baritonstimme eingerichtet). Op. 38. 1. u. 2. Heft. — Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna, gedichtet von O. L. B. Wolff. Mit Pianof. Op. 39. S. 167.
— Bauer, Bürger, Bettelmann. Lieder mit Pianof. 3 Hefte. S. 1035.
Barnbeck, Fr., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 478.
Berger, Louis, Zehn Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 27. S. 36.
Blessner, Gustav, Auf Karl v. Rotteck's Tod, mit Begl. des Pianof. S. 1036.
Bobrowicz, Joh. Nep. v., Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern mit Begl. der Guitarre. Sammlung. S. 494.
— Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern mit Begleit. der Guitarre. N. 7 u. 8. S. 1115.
Buchmann, Friedr., Die Bürgschaft, Ballade von Schiller. Mit Begl. des Pianof. S. 1036.
Bürde, Jeanette, geb. Milder, 3 teutsche Lieder mit Begleit. des Pianof. S. 479.
— Drei teutsche Gesänge mit Begleitung des Pianof. Op. 4. S. 1037.
Cherubini, Ave Maria für Sopran oder Tenor mit Pianof. S. 1037.
Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes. S. 166.
— de Romanc. franç. et d'Ar. ital. avec accomp. de Pianof. S. 1115.
Commer, Franz, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 27. S. 1037.
Curschmann, Fr., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 26. S. 479.
Decker, Konstantin, 3 Romanzen mit Pianof. Op. 20. S. 1037.
Drieberg, Luise v., 6 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. Op. 2. S. 37.
Drygalski, A. v., Die Bürgschaft, Ballade mit Pianof. — Der Knabe mit der Zither, Lied mit Pianof. S. 479.
Ehrlich, C. F., 4 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 15. S. 1038.
Erk, Ludw., u. Wilh. Irmer, Die deutschen Volkslieder mit ihren Singweisen. Sechstes Heft. S. 543.
Erk, Ludw., Die deutschen Volkslieder. Neue Sammlung. Heft 1 u. 2. S. 930 u. S. 1114.
Esser, H., In die Ferne, Gedicht von H. Klitke, mit Pianof. S. 168.
Feiaroth, Ch., 4 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianof. S. 1038.
Fischhof, Joseph, 2 Gesänge für eine Basstimme mit Pianof. Op. 39. S. 1038.
Gassner, Dr. F. S., In die Ferne, Lied von Klitke, mit Pianof. S. 480.
— Lied mit Pianof.- oder Guitarrenbegleitung. S. 1039.
Gautsch, A. v., An die Heimath, Lied mit Begl. des Pianof. S. 1039.
Gesänge im dritten Jahrgange des Orpheus, Wiener musikal. Taschenbuch für 1842. S. 1093.
Goldschmidt, Sigm., Der todte Tänzer, von H. Heine; Sternenlied, von C. P. Lappmann, für Bass mit Pianof. Op. 1. — Der Pilger, von Walter Scott, verteutscht von Ferd. Freiligrath, für Bass mit Pianof. Op. 2. S. 168.

Goldschmidt, Sigm., 3 Gedichte von H. Heine u. N. Lenau, mit Pianof. Op. 3. S. 1039.
Grabe, Heinr., 3 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 480.
Häser, Gustav, 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 1. S. 37.
Hartmann, J. P. E., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 1039.
Hauer, Hermann, 5 Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianof. Op. 2. S. 1040.
Hetsch, L., Lebenslieder u. Bilder von Adalb. v. Chamisso, Für Sopran u. Bariton mit Pianof. 4 Lieferungen. S. 480.
Hiller, Ferd., 6 Lieder von Rückert, in Musik gesetzt (mit Pianof.) von — Op. 18. S. 1040.
Hölzel, Hermann, Israel's Glaube, gedichtet u. für eine Baritonstimme mit Begl. des Pianof. in Musik gesetzt. S. 311.
Huth, Louis, 6 Lieder mit leichter Pianofortebegleitung. Op. 25 S. 1040.
Kittl, J. F., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 5. S. 169.
— 3 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 11. S. 482.
Köhler, Ernst, „Drei Finger u. eine Feder", Lied von Dr. W. Förster, für Bariton mit Pianof. u. angelangenem Chore Op. 72. S. 170.
Kreutzer, Conradin, Zwei Romanzen aus dem Trauerspiel: „König Enzio," von Raupach. Op. 40. N. 1. u. 2. S. 170.
Kronprinz von Hannover, Vier Lieder mit Begl. des Pianof S. 949.
Krug, Friedr., Abschiedslied von Karl Neumann, mit Pianof. Op. 5 S. 482.
Kücken, Fr., Maurisches Ständchen, mit Pianof. oder Guitarre S. 170.
— 3 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 34. S. 1040.
— Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes, mit Pianof. Op. 37. N. 1. S. 1040.
Kufferath, H. Ferd., 6 Lieder von Rob. Burns, übersetzt von W. Gerhard, für Tenor oder Sopran, mit Pianof. Op. 3 S. 1041.
Kunz, Conr. Max, 3 Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 1041.
Lachner, Franz, Vorüber! Lied mit Pianof. Op. 62. — 3 Lieder. Op. 63. — Die Grille. Lied mit Pianof. S. 1041.
Lachner, Vinz., 3 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 9. S. 1042.
Lang, Josephine, 6 Lieder mit Pianof. Op. 9. — 6 Lieder für Mezzosopran oder Alt mit Pianof. Op. 18. S. 1042.
Lasckk, Karl, 4 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 1043.
Levy, Moritz, 3 teutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 1 S. 38.
Laschhorn, A., 4 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 1043
Löwe, Karl, Legenden für eine Altstimme mit Begl. des Pianof Op. 75 u. 76. S. 38.
— Fräulein Annika und die verlorene Tochter. Zwei Balladen mit Pianof. Op. 78. S. 170.
Lortzing, G. A., Lied, als Einlage in die Oper: Die Dreizehn Mit Pianof. oder Guitarre. S. 482.
Mangold, C. A., 4 Liederhefte mit Pianof. Op. 12, Op. 13 N. 2., Op. 14 u. Op. 18. S. 185.
— 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 21, in 3 Heften und manches derselben für verschiedene Stimmen gedruckt S. 1043.
Marschner, A. E., Wo sind' ich dich? Mit Pianof. Op. 9. S. 186.
— Der wandernde Bursch. Mit Pianof. Op. 11. S. 482.
Marschner, H., Rob. Burns Lieder f. eine Sopran- od. Tenorstimme, mit Pianof. Op. 107. S. 1043.
Marx, M., Die sterbende Mutter. Mit Pianof. — Wer weckt mit seinen Klagen. Mit Pianof. S. 483.
Mathieux, Johanna, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 6. S. 1044
Maus, Heinr., Gesänge mit Begl. des Pianof. S. 1044.
Melcher, Jul., Religiöse Gesänge nach Dichtungen von Möwes u. Spitta. Mit Pianof. Op. 13. S. 483.
Mendel, J., 2 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 1044.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Gutenbergs-Lied: „Vaterland in deinen Gauen", mit Pianof. S. 38.
Meyerbeer, Giac., Heimliche Liebe (Delire). Mit Pianoforte S. 483.

Montag, C., Drei Lieder von H. Heine, mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 1045.

Moscheles, Ignaz, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 1045.

Nazional-Liedersammlung aller Völker mit Originaltext und deutscher Uebersetzung. Mit Pianof. od. Guitarre. S. 1115.

Neithardt, A., Sammlung der beliebtesten Freimaurergesänge nach den Originalmelodieen mit Pianof.-Begl. Op. 120. S. 898.

Panseron, Aug., Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begl. des Pianof., oder Folge des musikalischen A B C, Vorschule mit Begl. des Pianof. Op. 9. S. 483.

Pott, Aug., 2 teutsche Lieder mit Pianof. Op. 14. (Eines zugleich mit Violoncell.) S. 1124.

Reissiger, C. G., Blücher am Rhein. Für Tenor mit Pianof. Op. 137. S. 186.

— 3 Gesänge für Bass mit Pianof. Op. 157. — 4 Lieder. Op. 159. — Gesänge u. Lieder für Bass. Op. 163. S. 1124.

Reissiger, F. A., 3 launige Lieder, mit Pianof. Op. 45. S. 187.

— 5 Gedichte von Caroline Caspari für eine tiefe Stimme. Op. 42. S. 1125.

Rheinlied von Nic. Becker. Uebersicht der gedruckten Kompositionen. S. 193; 275; 495.

Richter, E. F., 4 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 9. S. 489.

Rieffel, W. H., Geistliche Lieder mit Begl. des Pianof. S. 489.

Rietz, Jul., Dreizehn Gesänge mit Pianof. Op. 6. Heft 1. S. 489.

Romances. Paroles allemandes et françaises ou italiennes avec acc. de Pianof. S. 1115.

Rondoneau, Elise, 4 Romances avec Pianof. S. 1125.

Rosenhain, Jacques, 3 Romances avec Pianof. S. 1125.

Röther, Wilh., 4 Lieder schwäbischen Dichter mit Begl. des Pianof. S. 490.

Rosenkranz, J., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 21. S. 187.

Ruthardt, F., 12 Choralmelodieen des Wartenbergischen Gesangbuchs mit Begleitung der Guitarre. — 13 Choralmel. als 2. Heft. S. 309.

Salleneuve, G., Auswahl der beliebtesten Gesänge von Friedr. Kücken, arrangirt für die Guitarre (begleitend). Heft 1 u. 2. S. 1116.

Schapler, J., An Musik. Mit Begl. des Pianof. S. 1125.

Schlösser, Louis, Schnsucht nach Italien. Mit Pianof. S. 1125.

Schneider, L., Jocosus. Sammlung komischer u. launiger Lieder, Arien u. Gesänge mit Pianof. N. 21. S. 490.

Schottische National-Lieder mit Begl. des Pianof. Originaltext und deutsche Uebersetzung. S. 1116.

Seiffert, G. T., Meer- u. Alpenlieder für Mezzo-Sopran oder Bariton mit Begl. des Pianof. Op. 11. S. 491.

Spohn, Karl, 4 Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 3. S. 491.

Spohr, Ludw., 6 Lieder u. Gesänge für Sopran u. Tenor. Op. 103. S. 492.

Stern, Jul., 6 Gedichte von Reinick, Eichendorff, Burns und Chamisso. Mit Pianof. Op. 8. S. 1126.

Strebeu, Ernst, Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 4. Heft 1 u. 2. S. 491.

— 4 Lieder von Adalb. v. Chamisso für Bariton mit Pianof. Op. 5. S. 1126.

Taubert, Wilh., Der Knabe mit dem Wunderhorn. Mit Pianof. Op. 53. Heft 1 u. 2. S. 1126.

Teschner, G. W., 18 Solfeggi für die Sopranstimme theils komponirt, theils bearbeitet und mit Pianof.-Begl. versehen. Heft 1 u. 2. S. 1067.

Thiele, Eduard, 3 Gesänge mit Pianof. Op. 5. S. 187.

Tiehsen, Otto, 7 Gedichte von Göthe, Heine, Uhland, Burns und W. Müller. Mit Pianof. Op. 6. S. 188.

— 6 Gedichte mit Begl. des Pianof. Op. 7. S. 492.

— 6 Gedichte von Grebel, Kugler u. Reinick. Mit Pianof. Op. 9. S. 1126.

Trendelenburg, Th., 6 Lieder für Tenor oder Sopran mit Begl. des Pianof. Op. 5. S. 493.

Truhn, F. Hier., Der Pianist mit Gesangs-Grüssen. Mit Begl. des Pianof. Op. 34. S. 188.

Ulrich, Vorwärts! Volkslied der Preussen mit Begl. des Pianof. S. 398.

Vogel, Adolph, Der gefallene Engel. Romanze mit Pianof. S. 189.

Wedemann, Wilh., 100 auserlesene teutsche Volkslieder mit Begl. des Pianof. 3. Heft. S. 546.

Weyse, C. E. F., 8 Gesänge, teutsche, mit Begl. des Pianof. — Romanze al Festen par Kenilworth. S. 189.

Wiesenedер, Caroline, 4 Lieder mit Begl. des Pianof. S. 493.

Wilsing, Fr. Ed., 5 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 5. S. 493.

Zöllner, Karl, Lebensfrühling von Fr. Rückert. 9 Lieder mit Pianof. S. 1127.

Zundel, J., 6 Lieder aus Psalter u. Harfe von Spitta für Mezzosopran oder Bariton mit Pianof. Op. 3. S. 493.

B. Instrumental-Musik.

a) Symphonien und Ouverturen für Orchester.

Friedrich der Grosse, Ouverture zu dem italienischen Schäferspiel „Il Re Pastore". Original für kleines Orchester. S. 399.

Gade, N. W., Nachklänge von Ossian. Preis-Ouverture. S. 975.

Gassner, F. S., Dr., Ouverture für volles Orchester (Stimmenausgabe). Op. 10. S. 893.

Halevy, F., Orchesterstimmen der Ouverture zur Oper: Le Guitarero. S. 676.

Leibrock, Ad., Ouverture de Triomphe pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Son Altesse etc. Oeuv. 1. S. 54.

Mozart, W. A., Symphonie. Partiturausgabe. N. 12. S. 507.

— Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de W. A. Mozart. (Belmonte et Constance. Partition. S. 507.

— Ouvertures etc. (Zur Oper: Zauberflöte u. Titus.) Beschluss der Opernpartiturausgabe der Ouverturen. S. 676.

Müller, Friedr., Kapellmeister in Rudolstadt, Erste (gedruckte) Symphonie. Op. 52. (Stimmenausgabe, aber nach der Partitur.) S. 971.

Rietz, Jul., Konzert-Ouverture für das grosse Orchester, Stimmenausgabe. S. 677.

Weber, Carl Maria v., Jubel-Ouverture in Partitur. S. 975.

b) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Artot, J., Scène des tombeaux de Lucie de Lammermoor. Fantaisie pour le Violon avec acc. d'Orch., de Quatuor ou de Pianof. Oeuv. 5. N. 1. S. 744.

David, Ferd., Concertino pour la Trombone basse av. acc. de grand Orch. Oeuv. 4. — Concertino pour le Basson (ou l'Alto) av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 12. S. 746.

— Introductions et Variations sur un thème original pour le Violon avec accomp. d'Orch. Oeuv. 13. S. 977.

Fürstenau, A. B., La Sympathie. Introduction et Rondeau brillant pour II Flûtes principales av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 132. — L'Illusion. Adagio et Variations brillantes pour la Flûte av. acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 133. S. 745.

Griebel, H., Introduction et Variations sur „La ci darem" pour Hautbois avec acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 2. S. 746.

Kufferath, H. Ferd., Capriccio für das Pianof. mit Begleitung des Orchesters. Op. 1. S. 977.

Luft, Henri, Premier Concertino brillant pour l'Hautbois avec acc. d'Orch., ou de Quatuor ou de Pianof. Oeuv. 5. S. 746.

Lvoff, Alexis, Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orch. ou de Pianof. dans le mode d'une scène dramatique.) S. 891.

Marx, J. M., Adagio et Polonaise pour le Violoncelle avec accompagn. de II Violons, Alto, II Hautbois, II Bassons, II Cors et Basse. S. 927.

Müller, Friedr., Concertino pour Clarinette et Basson avec accomp. d'Orchestre. Oeuv. 51. S. 976.

Pott, Aug., Second Concerto pour le Violon avec acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 15. S. 744.

Pott, Aug., Variations de Concert sur un thème hollandois pour le Violon av. acc. d'Orch. ou de Quat. ou de Pianof. Oeuv. 20. S. 892.

Pitter, Henri, Concertino pour la Flûte (eigentlich Variations) av. acc. d'Orch. ou de Pianof. S. 746.

Rosenhain, Jacques, Premier Concertino pour le Pianof. avec acc. d'Orch. ou Quatuor. S. 896.

Spohr, Louis, Concertino, ou 12e Concerto pour le Violon av. acc. de l'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 19. S. 743.

Täglichsbeck, Th., Divertissement pour le Violon avec accomp. d'Orch., ou de Quat. ou de Pianof. Oeuv. 19. S. 744.

Wichtl, G., Premier Concertino pour le Violon avec acc. d'Orch. ou de Pianof. Oeuv. 5. S. 56.

c) Harmonie- und Militair-Musik, Tänze für Orchester u. dergl.

Friedrich Wilhelm III., Armee-Marsch für Bläser (auch für Orchester u. in Bearbeitungen). S. 163.

Friedrich der Grosse, Ouverture zum Schäferspiel „Il Re pastore", arrangirt für volle Militairmusik. S. 400.

Huldigungs-Märsche u. s. w. beim Einzug des Königs in Berlin. (Mit allerlei Bearbeitungen.) S. 163.

Lipinski, Charles, Polonaise guerrière pour le grand Orchestre. Oeuv. 39. S. 807.

Rietz, Jul., Ouverture für Militairmusik. Op. 3. S. 807.

NB. Vergleiche dazu die vierteljährlichen Uebersichten der neu herausgekommenen Musikalien unter der ersten Rubrik.

d) Kammermusik.

a) Für mehrere Instrumente.

Bach, Joh. Seb., Six grandes Sonates pour le Pianof. et Violon obligé etc. Edition nouvelle. Oeuvres complets. Liv. 10. S. 145.

Berlin, Ant., Grand Quatuor pour II Violons, Viola et Velle. Oeuv. 39. S. 728.

Berr, Friedr., Vollständige Klarinettenschule. Mit Uebungen für eine und für 2 Klarinetten. S. 902.

Blumenthal, Joseph de, 3 Duos concertans pour II Violons. Oeuv. 83. N. 1, 2 et 3. S. 728.

Dolmetsch, Fred., Fantaisie concertante pour Piano et Violon sur un thème original. Oeuv. 6. S. 1111.

Dotzauer, J. F., Pièces pour II Violoncelles aux premiers Commençans. Oeuv. 159. Liv. 5. — VI Romances pour le Violoncelle avec acc. du Pianof. Oeuv. 162. S. 729.

Esser, H., Quartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Op. 5. (Nach der Partitur.) S. 1083.

Genischta, Joseph, III Nocturnes pour le Violoncelle avec accomp. de Pianof. Oeuv. 10. S. 1110.

Götze, Jer. Friedr., 6 ganz leichte Quartetten für 2 Violinen, Viola u. Velle. (Für Lernende.) Op. 48. S. 729.

Haydn, Jos., Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. N. 9 bis mit 14. S. 309.

— Partition des Quatuors. Nouvelle Edition. N. 15 bis mit 22. S. 978.

Hirschbach, Hermann, Lebensbilder in einem Zyklus von Quartetten für 2 Violinen, Viola u. Vcello. 1. Quartett. Op. 1. S. 402.

Kalkbrenner, Fréd., Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 149. S. 1108.

Kels, J. F., Amusement facile pour Piano et Velle (ou Violon) sur une danse hongroise. Oeuv. 260. — Variations concertantes pour Piano et Velle ou Violon) sur la dernière pensée de C. M. de Weber. Oeuv. 253. S. 1111.

Kleinwächter, L., Quartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Op. 8. Stimmenabdruck. S. 1084.

Kummer, F. A., III Morceaux dramatiques pour le Piano et Velle ou Clarinette sur les plus jolis motifs etc. Oeuv. 50. — X Etudes mélodiques pour le Velle sans emploi du pouce avec accomp. d'un second Velle (ad lib.) Oeuv. 57 S. 1109.

Kummer, F. A., II Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. Oeuv. 67. S. 1111.

Leschkowitz, Jos., Grand Trio pour le Pianof., Violon et Velle arrangé par — d'après le Quintuor, Oeuv. 29., de Georg Onslow. — Ferner Grand Trio etc. d'après Quintuor. Oeuv. 31. — S. 1086.

Lipinski, Charles, II Nocturnes transcrits pour Violon et Piano, tirés de l'Oeuv. 9. de Fréd. Chopin. S. 1110.

Mayer, Charles, XII Compositions brillantes pour le Violon avec accomp. de Pianof. Oeuv. 80 et 81. S. 1110.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Quartetten. Op. 44. N. 3, 4 u. 5 in Partitur. S. 296.

Nowakowski, Joseph, Grand Quintuor pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 17. S. 1107.

Onslow, George, Quartetto. N. 22, pour II Violons, Alto et Velle. (Oeuv. 47 Partition. — N. 23 (Oeuv. 48), 24 Oeuv. 49), 25 (Oeuv. 50). Sämmtlich in Partitur. S. 606.

Panofka, H. J. Gard, Erheiterungen für 2 Violinen. 6 Folgen. S. 729.

Pape, Ludw., Zweites Quartett (in Es) für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncelle. Op. 10. S. 729.

Potier, Henry, Ouverture zu Onslow's Oper „Guise" arrangirt für Pianof. u. Flöte oder Violine. S. 606.

Raymond, Ed., Air varié pour le Violon avec accomp. de Pianof. Oeuv. 21. S. 727.

Reissiger, C. G., Quatuor, N. 4. pour II Violons, Alto et Velle. Oeuv. 155. S. 326.

— Cinquième Quatuor brillant pour le Pianof., Violon, Viola et Violoncelle. Oeuv. 141. S. 1108.

— Treizième Trio pour le Pianof., Violon et Violoncelle. Oeuv. 150. S. 1109.

— et F. A. Kummer, Introduction et Variations brillantes sur un thème original pour le Pianof. et Violoncelle concertans. Oeuv. 151. S. 1109.

Schapler, Jul., Preisquartett für 2 Violinen, Viola u. Violoncell. Partitur. S. 1081.

Schlösser, Louis, Fantasie für Flöte u. Pianof. Op. 24. S. 1111.

Schmidt, Gust. Mart., Ouverture zur Oper: Iphigenia in Aulis, für 2 Pianoforte auf 8 Hände, componirt von Gluck. S. 1096.

Schmitt, Aloys, Grand Sextuor pour Pianof., II Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 104. S. 1107.

Schön, Moritz, 2 Duetten für 2 Violinen, zum Studium und zur Unterhaltung für Cousine. Op. 6. S. 727.

Spohr, L., Fünftes Quintett für 2 Violinen, 2 Altvolen u. Velle. Op. 106. S. 326.

— Troisième grand Duo concertant pour Piano et Violon. Oeuv. 112. S. 327.

Tulou, 3 Bagatelles pour la Flûte avec acc. de Piano sur des motifs de l'Opéra: Guise etc. Oeuv. 76. N. 1, 2 et 3. S. 606.

Vanka, Amadée, Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de Robert le diable. Oeuv. 3. S. 1110.

Veit, W. H., IVe Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 16. (Nach der Partitur.) S. 1084.

Verhulst, J. J. H., Deux Quatuors pour II Violons, Alto et Velle. Oeuv. 6. N. 1 et 2. S. 1085.

Wolf, J. C. Louis, Preistrio für Pianof., Violine u. Violoncelle S. 1106

β) Für ein Instrument.

Bach, Joh. Seb., Compositions pour le Pianof. sans et avec accomp. Edition nouvelle. Oeuvres complets. Liv. 8. S. 869.

Bamberger, Regina, Fantasiestück für das Pianof. S. 795.

Berger, Louis, Oeuvres complets pour le Piano. Cah. 1. S. 34. Cah. 2. S. 150. — Cah. 3 et 4. S. 651.

Bergson, Mich., Quatre Mazurkes pour le Pianof. Oeuv. 1. S. 1095.

Bertini, Henri, Studien für das Pianof. vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung. Op. 101. Lief. 3 S. 652

Bertini, Henri. Studien für das Pianof. vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung. 25 Uebungen zu 4 Händen. Op. 97. Lief. 1 u. 2. S. 704.

Burgmüller, Fréd., III Morceaux à 4 mains sur l'Opéra: „La Xacarilla“ de Marliani. Oeuv. 62. N. 1, 2 et 3. — Romance et Rondo pour le Piano sur un motif de la chaste Suzanne de H. Monpou. — Oeuv. 63. S. 897.

Chopin, Fr., III nouvelles Etudes pour le Piano (aus Méthode des Méthodes de Fétis). S. 704.

— zu 4 Händen e vanqüre Werke: Op. 25, 36, 37, 42, 6, 10 u. 11. (Mit Angabe der früher erschienenen.) S. 897.

— Second Concerto. Oeuv. 21, arrangé à 4 mains. S. 1086.

Clementi, Mario, XII Sonates pour le Pianof. Nouvelle édition. S. 706.

Czerny, C., Lieder von F. Mendelssohn-Bartholdy für das Pianof. übertragen. 1., 2., u. 3. Lief. S. 16.

— Die Schule des Vortrags u. der Verzierungen. Sammlung beliebter Nationalmelodieen. Op. 575, in 4 Abtheilungen. — Fantasie sur des motifs de l'Opéra: Fidelio de L. v. Beethoven. Oeuv. 601. — Oeuvres choisies. — N. IV. Concertino in As dur. Op. 650. S. 653.

Dotzauer, J. J. F., 12 Exercices pour le Violoncelle. Oeuv. 155. S. 729.

Dreyschock, Alex., Lieder composés par Mendelssohn-Bartholdy transcrites pour le Pianof. Liv. 1 et 2. — Masurka pour le Pianof. S. 895.

Duvernoy, J. B., Deux Airs suisses variés et arrangés à 4 mains. Oeuv. 34. — Reminiscences italiennes. VI thèmes faciles etc. pour le Piano. — Oeuv. 104, Liv. 1, 2 et 3. — Fleurette italienne etc. Oeuv. 105. — Frères Jacques. Petit Dialogue à 4 mains. Oeuv. 106. — L'Elisire d'amore de Donizetti. Duettino à 4 m. Oeuv. 108. — Fantaisie pour le Piano etc. Oeuv. 109. — II Rondinos italiens pour le Piano. Oeuv. 110. N. 1 et 2. S. 897.

Evers, Charles, Grande Etude pour le Piano. — Oktaven-Etüde. Op. 8. — Scherzo. Op. 9. S. 1097.

Fischer, Carl, Walzer für das Pianof. Op. 7. S. 707.

Franck, Eduard, 12 Studien für das Pianof. Heft 1 u. 2. — Capriccio. Op. 3. — 3 Karakterstücke. Op. 3. S. 1097.

Friedrich der Grosse, Ouvertüre zu dem italienischen Singspiel: II Re Pastore, für Pianof. arrangirt für 2 und 4 Hände. S. 399.

Gallay, 12 grandes Etudes brillantes pour le Cor. Oeuv. 43. S. 903.

Goethe, Walther v., Allegro für das Pianof. Op. 2. S. 706.

Haupt, A., Lied des Casar aus Lortzing's Oper für das Pianof. übertragen. S. 1076.

Henselt, Ad., Etüde (aus Op. 5.) zu 4 Händen eingerichtet. S. 16.

— Air russe de N. Naroff transcrit pour le Pianof. Oeuv. 13. S. 213.

— La Gondola. Etude. Op. 13. N. 2. S. 704.

Herz, H., Variations brillantes. Oeuv. 55, arr. à 4 m. S. 906.

Hiller, Ferd., Rondeau pour le Pianof. Oeuv. 19. — III Caprices. Oeuv. 20. N. 1, 2 et 3. — IV Reveries. Oeuv. 21. S. 309.

Hünten, Franz., Variations sur une Valse favorite de Strauss pour le Piano. Oeuv. 92. S. 709.

— IV Airs de ballet tirés de l'Opéra: La Favorite etc. Oeuv. 120. Liv. 1 et 2. S. 899.

Kalkbrenner, Fr., La Femme du Marin, Pensée fugitive, arrangée à 4 m. S. 16.

— Anweisung das Pianof. mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen etc. Mit Uebungen. Op. 108. Neue Aufl. S. 899.

— Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes pour le Piano. Oeuv. 147. — Rondoletto brillant sur des motifs de la Favorite de Donizetti (pour le Piano). Oeuv. 150. S. 894.

— Introduction, Scène et Variations sur un motif favori de l'Opéra: La Gustaveere. Oeuv. 151. S. 1063.

Kempt, Fr. Aug., Introduction et Allegro pour le Pianof. S. 1095.

Kittl, J. F., Drei Scherzi für das Pianof. Op. 6. — Romanze pour le Piano. Oeuv. 10. S. 214.

— Galopp nach russischen Nationalmelodieen für das Pianof. S. 707.

Klauss, Xaver, Fantasie über ein Thema aus Weber's Preciosa für das Pianof. Op. 12. S. 706.

Klengel, Aug. Alex., Les Avant-coureurs. Exercices pour le Piano, contenant XXIV Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues. S. 393.

Köhler, Ernst, Festpolonaise zur Geburts- u. Huldigungsfeier Friedr. Wilhelm's IV. componirt u. für das Pianof. eingerichtet. Op. 64. S. 895.

Kullak, Th., La Mélancolie par Franç. Prume, pour le Piano seul transcrite. Desgleichen Caroline de Robert le diable. — Femer: Rêve. Pièce de Salon pour le Piano. Oeuv. 4. S. 709.

Ladurner, J. A., Fantasie in Form einer Sonate über ein kurzes Thema aus der Ouverture zum Don Juan, für das Pianof. mit dasch durchgeführt. — Fuge in Form eines melodischen Präludiums für das Pianof. S. 343.

Leo, W., Grand Rondeau élegant pour le Pianof. Oeuv. 1. S. 704.

Lipinski, Karl, Polonaise guerrière, arr. à 4 m. S. 807.

Liszt, Franz, Mendelssohn's Lieder für das Pianof. übertragen. S. 148.

— Morceau de S. Ion. Etude. S. 704.

— Etudes d'Exécution transcendante d'après Paganini. Bravour-Studien nach Paganini's Capricen für das Pianof. bearbeitet. In 2 Abtheilungen. S. 1111.

— Reminiscences de Robert le diable. Fantaisie etc. — I Puritani. Introduction et Polonaise pour le Piano. — Adelaide de Beethoven transcrite pour le Piano. Edition nouvelle et augmentée d'une grande cadenze par —. S. 1113.

Löwenskiold, Hermann v., Fest-Ouvert. zu 4 Händen. Op. 10. S. 808.

— Karakterstücke für das Pianof. Op. 12. Cah. 1 u. 2. S. 1094.

Mann, Franz., Valse de Victoire pour le Piano, Oeuv. 13. S. 709.

Markull, F. W., Karakterstücke für das Pianof. S. 1094.

Marschner, A. E., 3 Romanzen für das Pianof. Op. 10. S. 1096.

Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Lieder ohne Worte. Heft 4. S. 1015.

Mockwitz, Fr., Collection complète des Sinfonies de Jos. Haydn, arrangées à 4 m. S. 15.

— Op. 36. von S. Thalberg ständig arrangirt. S. 560.

— Air Russe de N. Naroff transcrit pour le Piano par Henselt (Oeuv. 13), arrangé à 4 m. S. 706.

— Quartetto N. 24. par G. Onslow. Oeuv. 59. — arr. à 4 m. S. 805; in Campanella par Taubert arr. à 4 m. S. 808.

Montag, Ch., Capriccio pour le Piano. Oeuv. 1; — II Etudes, Oeuv. 3. — 3 Mélodies pour le Piano, Oeuv. 4. S. 706.

Moscheles, J., verbunden mit Andern: Methode des Méthodes de Piano etc. Die vollständigste Pianofortesschule etc. Zweite Abtheilung, leichte Uebungen (mit schon manchem Schwierigeren) enthaltend. — Dritte Abtheilung: Für Spieler höherer Ausbildung Etüden von verschiedenen Meistern enthaltend, eigens dafür komponirt. S. 537.

Mozart's Opern zweihändig für das Pianof. arrangirt von E. F. Richter u. F. L. Schubert. S. 216.

— Sonaten für das Pianof. Neue Ausgabe der Oeuvres compl. Cah. 1. S. 217.

Müller, Rob., Pièces musicales pour le Piano. Oeuv. 3. N. 1, 2 et 3. S. 1096.

Neithardt, A., Huldigungsmarsch, für das Pianof. eingerichtet. S. 401.

Normann, F. C., Huldigungsmarsch, für das Pianof. eingerichtet. Op. 33. S. 401.

Opern-Klavierauszüge ohne Worte:

Gasse oder die Schule von Blois, komponirt von G. Onslow, arrangirt zu 4 Händen von F. L. Schubert. S. 606.

Hans Sachs, komische Oper von Alb. Lortzing. Vollständiger Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. S. 706.

Lucrezia Borgia von G. Donizetti. Klavierauszug zu 4 Händen. S. 706.

Osborne, G. A., 3 Fantaisies et 3 Variations brillantes sur le Guitarrero et sur la Favorite pour Piano. Oeuv. 39. S. 1064.

Ouverture zu Hans Sachs von Lortzing, für das Piano zu 4 Händen. S. 706.

Paganini, N., 24 Caprices pour le Violon. S. 1111.

Philipp, B. E., Souvenir de Salzbourn. Divertissement pour le Piano. Oeuv. 26. S. 727.

Pisis, J. F., Souvenirs de la Sicile. Capriccio pour le Pianof. sur des thèmes nationaux Siciliens. Oeuv. 140. S. 894.

Potpourris über die beliebtesten Themen neuer Opern für das Piano. Sammlung. Fortsetzung. N. 33 u. 35. S. 705.

Potpourris, Melodieen der beliebtesten Opern zu 4 Händen. Sammlung. N. 6, 15, 16, 17 u. 19. — S. 705.

Prume, Franç., VI grandes Etudes pour le Violon. Oeuv. 2. S. 727.

Raymond, Ed., Petites Pièces amusantes pour le Violon seul. Oeuv. 20. S. 727.

Richter, E. F., Mozart's Don Juan ohne Worte für 2 Hände. — Chris us am Oelberge von Beethoven, zu 4 Händen. S. 14.

— Der 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 42, zu 4 Händen eingerichtet. S. 15.

Rietz, Jul., Ouverture für Militärmusik, arrang. zu 4 Händen. Op. 3. S. 807. u. Concert-Ouverture. Op. 7. S. 808.

Rondo, tiré de l'Ouvrre 37 de L. v. Beethoven, arrangé à 4 mains. S. 14.

Rondo brillant par F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 29, arrangé à 4 mains. — Andante cantabile et Presto agitato à 4 mains. S. 15.

Roscllen, Henri, Fantaisie brillante sur des motifs favoris: La Favorite. Oeuv. 33. — Le Guitarrero. — Oeuv. 34. S. 1064.

Rosenhain, Jacques, Premier Concertino pour le Pianof. seul. S. 896.

Sammlung von Kompositionen über die beliebtesten Opernmelodieen. N. 30. Lfr. 1 et 2. (von St. Heller). S. 704.

Sauerbrey, J. W. C. C., Musikalische Fibel für das Pianof., oder 62 Uebungen u. 62 Uebungsstücke etc. Op. 16. S. 401.

Scarlatti, Domenico, Sammlung der Klavierstücke. S. 559.

Schäffer, Jul., Drei Lieder ohne Worte für das Pianof. Op. 6. S. 1096.

Schmidt, Gust. Mart., Vme Sinfonie par J. W. Kalliwoda, Oeuv. 106. — arr. à 4 m. S. 808.

Schnabel, Charles, Fantaisie brillante pour le Pianof. sur des Airs polonais nationaux. Oeuv. 19. S. 897.

Schneider, Jules, Fantaisie dramatique pour le Piano sur la Valse favorite de Fr. Schubert. Oeuv. 2. S. 795.

Schön, Moritz, Caprice ou Pièce de Concert pour le Violon. Oeuv. 12. S. 727.

Schubert, F. L., Potpourri über die beliebtesten Themen neuer Opern. Op. 11 bis 29 mit. S. 705.

— Introduction, Rovvance et Bolero sur le thème favori: Tremi Bisanzio (pour le Piano). S. 708.

— Allegro di Bravura pour le Piano par Franz Liszt, arr. à 4 mains. Oeuv. 4. S. 808.

Schubert, Peter, Die Favorite von Donizetti. Musik für das Pianof. arrangirt. Heft I, 2 u. 3. S. 898.

— Mosaique. II Suites des Morceaux favoris de l'Opera: Le Guitarrero, — arrangés. S. 1064.

Siegel, D. S., Variationen für das Pianof. über ein Thema der Oper Zampa. Op. 70. S. 708.

Sommerlatt, B., Marsch, komponirt u. für das Pianof. eingerichtet. S. 707.

Sterndale-Bennett, William, Die Najaden. Ouvert. zu 4 Händen. Op. 15. S. 808.

Taubert, Wilh., La Najade, Pièce concertante, suivie de II Etudes pour le Piano. Oeuv. 49. Lfr. I. — Suite pour le Piano. Oeuv. 50. S. 713.

Taustig, Alois, II Morceaux de Salon pour le Pianof. Oeuv. 1. S. 1092.

Thalberg, S., Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Piano. Oeuv. 39. — Fantaisie pour le Piano sur des motifs de „la Donna del Lago". Oeuv. 40. S. 12.

— La Cadenze, Impromptu en forme d'Etude pour le Piano. Oeuv. 36. S. 559. (Unten.)

— Etude de perfection (aus Methode des Methodes de Piano Einzeldruck). S. 704.

— Fantaisie, Oeuv. 40. arrangée à quatre m. S. 1086.

Tolbecque, J. B., 2 Quadrilles de Contredanse sur des motifs de la Favorite pour Piano. S. 1064.

Volger, Dr. Fr., Jungfer Lieschen, weisst du was? Galopp f. Pianof. Und schottisch. Walzer nach dem Dessauer Marsch. S. 707.

Vondersour, Marie, Nocturne pour le Piano. S. 795.

Wagner, Ch., Nocturne pour le Piano. Oeuv. 1. S. 794.

Weber, C. M. v., Jubel-Ouverture für 2 u. 4 Hände. S. 975.

Wiegand, Gustav, 6 Tonstücke in Liedform für das Pianof. Op. 3. Heft 1. S. 1095.

Willmers, Rudolphe, Sérénade érotique. Chanson d'un Troubadour composée pour la main gauche seule. Oeuv. 6. S. 895.

Wilsing, Fr. Ed., Caprice pour le Pianof. Oeuv. 6. S. 896.

Wolff, Edouard, Quatre Rhapsodies pour le Piano. Oeuv. 29. Liv. 1 et 2. S. 895.

Zimmermann, M. J., Encyclopédie du Pianiste-Compositeur. S. 37.

γ) Für die Orgel.

André, Anton, 10 Orgelstücken mit u. ohne Pedal zu spielen. Op. 68. S. 1095.

Czerny, Carl, 12 Präludien in gebundenem Styl für die volle Orgel, das Pianof. oder Physharmonika. Op. 627. S. 810.

Friese, Fr. Franz Theod., Die gebräuchlichsten Chorale der Mecklenburg-Schwerinschen Kirchen; 4stimmig gesetzt, mit Zwischenspielen versehen, zum kirchlichen u. häuslichen Gebrauche. Op. 6. Band I. S. 678.

Freudenberg, Carl, Trauerklänge für die Orgel. Op. 6. S. 677.

Geissler, Carl, 8 Orgelstücke verschiedenen Charakters zum Studium u. zum kirchlichen Gebrauche. Op. 37. — Neueste Orgelstücke etc. Op. 56. S. 241.

— und mehrere Andere: Uebungsschule für Organisten. In praktischen, dem Gottesdienste zugleich angemessenen und für denselben brauchbaren 3- 4- und mehrstimmigen Orgelkompositionen von allen Formen etc. 65. Werk. 1., 2. u. 3. Heft. S. 981.

Heinrich, J. G., Ausgesetzte Chorale mit den gebräuchlichsten Abweichungen u. einer Anzahl kirchlicher Zwischenspiele für angehende Organisten. Zweite Aufl. S. 979.

Henkel, Mich., 48 kleine u. leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten. (Meist Fugletten.) Op. 91. S. 833.

Hentschel, E., Evangelisches Choralbuch mit doppelten Zwischenspielen, enthaltend 156 der gangbarsten Chorale in vierstimmiger Bearbeitung (in weiter Harmonie). S. 99.

Herzog, Joh. Georg, 24 Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste u. zur Uebung für angehende Orgelspieler. Op. 1. — 12 kleine u. leichte Orgelpräludien etc. Op. 3. S. 1089.

Hesse, Adolph., 4 Orgelstücke. Op. 63. — Präludium u. Fuge in D moll für die volle Orgel. Op. 66. S. 679.

— Rheinisch-Westphälisches Choralbuch für evangelische Kirchen etc. Mit Präludien u. Zwischenspielen. Op. 65. S. 831.

Hüpner, C. G., 10 Adagio im freiesten Styl. Op. 11. (Mit einer bemerkenswerthen Vorrede.) S. 824.

Knievel, Ignaz, Choralbuch für katholische Kirchen; zunächst für die Diöcese Paderborn. S. 305.

Kommer, Franz, Sammlung der besten Meisterwerke des 17. Jahrhunderts u. des 18. für die Orgel. S. 86. Vergl. S. 246.

Kühnstedt, Fr., Goldes auf Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- u. Orgel-Kompositionen in Präludien u. Fugen durch alle Dur- u. Moll-Tonarten. Op. 4. Lief. 4. S. 980.

Löscher, K. A. F., Christliches Psalmbüchlein etc. Nur mit 2 neuen Choralmelodieen. S. 835.

Meister, J. G., 60 leichte Orgelstücke mit oder ohne Pedal vollständig zu spielen etc. Op. 18. S. 981.

Mendel, J., 12 leichte Orgelpräludien zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, zunächst für die Organisten des Kantons Bern. Op. 11. N. 2. der Orgelstücke. S. 980.

Müller, Wilh., Choralbuch für Kirche u. Haus, 4stimmig, mit Zwischenspielen. S. 832.

Neues vollständiges Museum für die Orgel etc. 8. u. letzter Jahrg. S. 300.

Neue praktische Orgelschule für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspiele u. s. f. 1. Heft. S. 301.

und Artikulationen des Schalles noch unbekannt ist; wie der Schall sich auch in jeder krummen Richtung verbreiten kann; wie mehrere Arten des Schalles zugleich durch einerley Luftstrecke können verbreitet werden; wie die Bewegung des Schalles gleichförmig ist; was für Umstände auf die Geschwindigkeit des Schalles Einfluss haben; und wie die Resultate der gewöhnlichen Theorie und der Erfahrung in Ansehung der Geschwindigkeit des Schalles verschieden sind. Bey dieser Gelegenheit erwähnt der Verf. einige von ihm mit Herrn Professor von Jacquin in Wien gemeinschaftlich angestellte und schon früher bekanntgemachte Versuche, durch welche er die Geschwindigkeit der Schwingungen verschiedener Gasarten vermittelst einer in diesen befindlichen und durch dieselben angeblasenen Orgelpfeife zu bestimmen gesucht habe; wobey sich ausser einigen andern Abweichungen von der gewöhnlichen Theorie auch fand, dass das Stickgas, ohngeachtet es leichter ist, als die athmosphärische Luft, doch etwas langsamer schwingt, und dass eine künstliche Mischung von Sauerstoffgas und Stickgas, ebenso, wie die athmosphärische Luft, welche dieselben Bestandtheile hat, schneller schwingt, als jede von diesen Gasarten für sich, und zwar ohngefähr um eben soviel, als die Verschiedenheit der Theorie und der Erfahrung in Ansehung der Geschwindigkeit des Schalles beträgt. Wenn Hr. Chl. also auch nicht hat den eigentlichen Grund dieser Verschiedenheit angeben können, so ist es doch wohl schon einiger Gewinn für die Wissenschaft, wenn durch diese Versuche zwey sonderbare Naturerscheinungen auf eine reducirt werden. Sodann folgen Bemerkungen über die Stärke, mit welcher der Schall durch die Luft und durch verschiedene Gasarten verbreitet wird, über die Weite, in welcher er hörbar ist, über Sprachröhre und Hörröhre, über sogenannte Sprachsale oder Sprachgewölbe, über das Echo, und über die mehr oder weniger vortheilhafte Würkung des Schalles in einem Gebäude. Von einem Echo haben sich die meisten Schriftsteller falsche Vorstellungen gemacht; hier ist der Verf. der von Euler im 16ten Bande der Nov. Comment. acad. Petrop. vorgetragenen richtigern Theorie gefolgt. Bey dem, was über die Beförderung einer vortheilhaften Würkung des Schalles in einem zum Hören bestimmten Gebäude gesagt ist, hat Hr. Chl. einiges aus einer kleinen Schrift von I. G. Rhode: Theorie der Verbreitung des Schalles für Baukünstler *), (Berlin, 1800. 8.) entlehnt. Was hier gesagt worden, verdient wohl noch besonders, als ein Wort zu seiner Zeit, der Aufmerksamkeit aller Sachverständigen empfohlen zu werden; indem bekanntlich Verbesserung der Einrichtung unsrer Schauspielhäuser und Konzertsale, auch von der hier berührten Seite, ein Hauptthema ist, womit Architekten sich jetzt beschäftigen, und mehrere, glückliche oder unglückliche, kostbare Versuche anstellen. Es kann zu der angegebenen Absicht entweder ein Gebäude, nach dem Urtheil des Verf., so eingerichtet werden, dass man blos die natürliche Verbreitung des Schalles benutzt, in welchem Falle das Gebäude nicht allzugross seyn darf, und alles, was eine freye Schallverbindung hindern kann, so wie auch ein jeder durch Rückwürkung entstehender Wiederhall vermieden werden muss; oder es kann, wo die natürliche Verbreitung des Schalles nicht hinreichend ist, die Würkung desselben durch künstliche Mittel verstärkt werden, nämlich durch Mitklingen anderer Körper, oder durch Brechungen des Schalles. Eine Verstärkung desselben durch Mitklingen anderer Kör-

*) In einigen Recensionen ist diese Schrift sehr getadelt, und dem Verfasser alle Kenntnis des Schalles und des Theaters abgesprochen worden. Hrn. Chl.s Meinung nach hat er in akustischer Hinsicht viel Richtiges gesagt; ist wie weit seine Vorschläge zu andern Einrichtungen der Theater in andern Hinsichten zu empfehlen sind, darüber hat er nicht urtheilen wollen.

Sauerbrey, J. W. C. C., 8 leichte Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 16. S. 302.
— Choralbuch für Bremen u. Verden. Auf Veranlassung des Ministeriums. Op. 21. S. 308.
Tucker, G. v., Schatz des evangelischen Kirchengesanges. Probeheft zu einem Normalchoralbuche. S. 73.
Volckmar, A. Wilh., Choralbuch mit Vor- u. Zwischenspielen. 1. Lief. — Orgelstücke, Heft 1, 2 u. 3. S. 811.
— Choralbuch etc. Zweite Lief. S. 980.
Wendt, A., Choralbuch für evangelische Kirchen, bearbeitet u. mit Vor- u. Zwischenspielen versehen. Zweiter Theil. S. 810.
Wolf, Jos. Franz, Melodieen der katholischen Lieder u. Litaneien, welche im Laufe des Kirchenjahres in der Kathedrale zu Breslau gesungen werden. Vierstimmig für die Orgel. S. 79.
Zundel, J., Leichte Orgelstücke zum Gebrauche als Zwischenspiele beim kath. Abendmahl. 2s Werk. Heft 1 u. 2. S. 301.

V. Korrespondenz

Aachen. S. 658, (824), 876.
Ajaccio (Insel Corsica). S. 262, 573.
Algier. S. 1078.
Athen. S. 573, 694, 747.
Barby. S. 495.
Barcelona. S. 262, 318, 573, 747, 1078.
Basel. S. 446.
Bergamo. S. 347, 642. 932.
Berlin. S. 80. 86. 172. 245. 257. (285), 361, 403. 423. 484. 486. 496. 512. 561. 586. 634. 685. 689. 775. 872. 1010. 1016.
Bilbao. S. 747.
Bologna. S. 91. 431, 693, 1020.
Bremen. S. 278.
Breslau. S. 412. 427. 442.
Cadix. S. 747. 1078.
Cefalonia. S. 573.
Coblenz. S. 463.
Coburg (mit dem Personale des Orchesters). S. 84.
Corfu. S. 262. 573.
Cuba. S. 1079.
Dessau. S. 280.
Dresden. S. 22. 125. 150. 171. 281. 345. (859)
Erfurt. S. 566. 1017.
Fiume. S. 748.
Florenz (mit dem Grossherzogthum Toskana). S. 125. 138. 444. 466. 709. 1021.
Frankfurt a. M. S. 286. 737. 817. 877. 1071.
Freiberg. S. 221.
Fulda. S. 222.
Genua (mit Herzogthum). S. 180. 516. 731.
Gotha. S. 85. 375.
Guben. S. 708.
Halberstadt. S. 839.
Halle a. d. S. S. 142. 656. 928.
Hamburg. S. 432. 576. 656.
Havanna. S. 262. 573. 748. 1078.
Hildburghausen. S. 1127.
Jauer. S. 657.
Jena. S. 83. 223. 566. 685.
Italien. S. 68. 88. 125. 138. 156. 180. 202. 223. 347. 387. 414. 430. 444. 466. 499. 515. 531. 546. 567. 616. 640. 667. 692. 709. 730. 747. 909. 929. 936. 986. 1019. 1045. 1076.
Kassel. S. 594. 614.
Königsberg in Preussen. S. 41. 181. 378.
Kopenhagen. S. 318. 600. 810.
Leipzig. S. 61. 120. 136. 174. 179. 194. 242. 254. 302. 314. 330. 834. 905. 954. 1013. 1068. 1098.
Lemberg. S. 985.
Lissabon. S. 262. 573. 748. 1079.
London. S. 226. u. im Feuilleton.
Lucca (mit dem Grossherzogthum). S. 467. 1023.

Lugano. S. 374.
Madrid. S. 263. 574. 749. 1079.
Magdeburg. S. 40. 318. 986. 1075.
Mailand (mit dem Lombardisch-Venezianischen Königreiche). S. 202. 531. 546. 567. 617. 640. 929. 956.
Malta. S. 1079.
Messina. S. 68. 347. 668.
Mexico. S. 749.
Modena (mit Herzogthum). S. 517. 711. 1045.
Moskau. S. 574. 739.
Münster. S. 565.
Neapel (mit dem Königreiche). S. 68. 348. 668. 986. 987.
Neuyork. S. 263.
Nizza. S. 202. 516.
Odessa. S. 574. 749. 1080.
Oporto. S. 574. 749. 1080.
Palermo. S. 68. 347. 986.
Palma (Insel Mallorca). S. 263. 574.
Pamplona. S. 1080.
Paris. S. 87. 563. 780. 1024. (Vieles im Feuilleton zu vergleichen.)
Parma (mit Herzogthum). S. 517. 712. 1045.
Pavia. S. 548. 641.
Potsdam. S. 408. 878.
Prag. S. 43. 67. 259. 275. 334. 383. 497. 660. 679. 755. 756. 840. 984. 1074.
Quedlinburg. S. 576. 682.
Reichenberg. S. 716. Vergl. S. 821 (unter Erwiderungen).
Rom (mit dem Kirchenstaate). S. 88. 387. 414. 430. 669. 692. 1019.
San Yago (Insel Cuba). S. 263. 749. 1079. 1080.
Sardinien. S. 88. 467. 1019.
Schwerin. S. 157.
Spalatro. S. 368.
Strassburg. S. 880.
Trient. S. 645.
Triest. S. 225. 570. 986.
Turin (mit dem Königreich Piemont). S. 138. 156. 499. 515. 730. 1076.
Valencia. S. 264. 574. 749. 1080.
Venedig. S. 225. 569. 644. 957.
Verona. S. 568. 643.
Victoria. S. 1080.
Weimar. S. 222. 591. 612.
Wien. S. 131. 197. 217. 366. 381. 411. 426. 439. 461. 663. 690. 712. 750. 771. 1128.
Zante. S. 574. 750.
Zara. S. 264. 575.
Zaragoza. S. 264.
Zürich. S. 124.
Zwickau. S. 659. Vergl. S. 821.

VI. Miscellen.

Aachner Liedertafel, Sieg derselben. S. 876. 886.
Albums in Paris für 1841. S. 72. 160.
Anzeige der Uebergabe ungedruckt abgelieferter Aufsätze. S. 1136.
Baradonna, Theatersänger in Wien. S. 366. Bonfigli, der sich auch den teutschen Opern zuwendete. S. 366.
Basch, Leopold, 10jähriger Pianist in Prag. S. 1075.
Batta, Alexander, Violoncellist in Paris. S. 886.
Beethoven's Gedächtnissfeier in Berlin (alljährlich). S. 404. Beethoven-Denkmal. S. 535. 990.
Bekanntmachung der Redaktion. S. 246. 390. 1009.
Bergt, Aug., Gedächtnissfeier desselben in Bautzen. S. 670.
Berichtigungen. S. 471. 645. 668. 775. 824. 1136.
Bezzi, de, Tenor, in Prag auftretend. S. 277.
Bibliothekare am Konservatorium der Musik zu Paris. Reihe derselben bis heute. S. 457.
Blinden-Konzert in Paris. S. 206.
Boieldieu, der Sohn, tritt in die Fusstapfen seines Vaters. S. 822.
Bolzoracheck, Fr. und seine Schwester, Altistin in Dresden vor Kurzem. S. 348.

Bott, Joh. Jos., junger Violinist in Kassel. S. 597, 598, 599, 615.
Boulogne, guter Musikzustand jetzt. S. 823.
Breslauer Singakademie und Liedertafel. S. 443 u. 444.
Breslau. Neues Theater. S. 1102.
Breiting, Tenor. S. 367, 662, 750.
Bundesbeschluss in Kurhessen zum Schutze des dramatischen Eigenthums. S. 822.
Cäcilia, musikalische Heftschrift, wird neu fortgesetzt unt. S. W. Dehn's Redaktion. S. 1136.
Cäcilien-Verein in Prag, neu gebildeter. S. 276; 498, 1075.
Cäcilien-Verein in Antwerpen aufgelöst. S. 432.
Cavallo, P., Pianist und angehender Komponist. S. 1069.
Coburger Hofkapelle. Orchesterpersonal. S. 84.
Concerts spirituels in Wien. S. 439.
Dehn, Chr., neuer Opernbuchdichter. S. 157.
Dielen, Theatersängerin in Wien. S. 750. (Im Verlaufe von mehreren Wiener Sängern.)
Döhler, Pianoforte-Virtuos, in Italien. S. 126—128. — 446.
Donizetti, Inhalt der neuen Oper „Die Favoritin." S. 21. 94.
— Lucrezia Borgia, im Kirchenstaate genannt: Giovanna I di Napoli. S. 692. Ferner 931, 1078.
Dresdner neues Theater, eingeweiht. S. 345.
Dreyschock, Alex., Pianist. S. 442.
Duffot-Maillard, Sopransängerin. S. 257, 408, 513, 588, 594, 880.
Ehrenbezeigungen und Beförderungen. S. 89, 92, 125, 205, 206, 279, 286, 366, 368, 390, 446, 448, 467, 504, 513, 534, 548, 590, 670, 676, 837, 640, 670, 691, 712, 718, 749, 822, 1020, 1022, 1044, 1074, 1080, 1102, 1104.
Eichberger, Tenor in Berlin bis jetzt. S. 777; abgegangen nach Mainz. S. 872.
Eigenthümlicher Streit zwischen dem vorigen Könige von Holland Wilhelm I. und der Stadt Brüssel. S. 232.
Erfindungen. S. 94, 501, 549, 600, 670, 734, 1024, 1075.
Erl, Sänger (in Berlin). S. 513.
Ernst, Violinvirtuos. S. 1075.
Erwiderungen. S. 822.
Evers, Dem., Sängerin. S. 1128.
Fassmann, v., Sängerin. S. 81, 362, 873.
Felsenharmonika, ein von Richardson neu erfundenes Instrument. S. 670.
Fesca, Alexander, Sohn von Friedr. Ernst. S. 1046.
Fétis, Vater, in Italien. S. 931. Ferner: 1021, 1022, 1132.
Feuilleton. S. 23, 72, 94, 157, 205, 226, 285, 304, 348, 368, 392, 415, 432, 448, 470, 503, 518, 534, 549, 576, 600, 623, 646, 670, 694, 717, 733, 759, 782, 798, 821, 840, 886, 911, 935, 958, 989, 1046, 1102, 1136.
Fidelio von Beethoven, verschiedene nach Leonore genannt, wie die Unterscheidung der Ouverturen. S. 440.
Fink, Charlotte, Pianistin. S. 280.
Fischer-Schwarzböck, Sängerin in Karlsruhe. S. 776, 873.
Frankfurt a. M. Sängervereine. S. 757.
Freier, A., Organist in Warschau. S. 576.
Gambale's neue Notenzeichen. Erster Versuch der Einführung. S. 548.
Gehrer, glücklicher Anfänger als Operist. S. 1131.
Geigen, neue, in Warschau, die nicht von alten Stradivari's zu unterscheiden sind. S. 1024.
Gentiluomo und ihre Schwester Spatzer (in Berlin). S. 513, 587, 591, 687, 880.
Gesegnete Prime Donne in Italien. S. 1019.
Ghys, Violinist des Königs der Belgier. S. 442.
Grosser, Henr., Sängerin in Prag. S. 660. etc.
Grunbaum, Dem., junge Sängerin in Berlin (und einige angehende). S. 776, 872 u. 873.
Grünberg, Louise, Erstes Auftreten derselben als Sängerin in Leipzig. S. 243, 255, 1068, 1102.
Gulomy, Jérome, Violinvirtuos. S. 179, 195, 243, 318.
Halevy's Guitarrenspieler (die Fabel der Oper). S. 206.
Hasselt-Barth, Sängerin. S. 366, 772, 1129.
Hauser, Moritz, Violinist. S. 442.
Haydn's Geburtstagfeier in Potsdam. S. 410.
Heindl, E., junger Flötist, ein Schüler Böhm's in München. S. 596, 598, 1128.

Heinefetter, Sängerin, in Paris engagirt. S. 95, 205, 286.
Heinemeyer, angehende Sängerin aus Hannover. S. 279.
Herrmstedt, Klarinett-Virtuos, lässt sich noch mit Beifall hören. S. 684.
Hiensch, Kontrabassist und Verfertiger neuer Kontrabässe. S. 1072.
Hilf, C. W., Violinist in Leipzig. S. 61, 317.
Hrabé, Konzertist auf dem Kontrabass in Prag. S. 335.
Ihrer, Theatersänger in Wien. S. 1130.
Italienische heutige Kirchenkomponisten. S. 711.
Italienische Opern-Gesellschaft in Berlin. S. 423, 496, 561, 686, 688, 778, 874, 1072.
Italienische Opern-Gesellschaft in Wien. S. 663, 690, 772.
Jubelfeier der Singakademie zu Berlin. S. 484.
Kabisius, Violoncellist in Magdeburg. S. 1076.
Karl, Henr., Sängerin. S. 364 u. 365, 404, 513.
Kaufmann, Friedr., Akustiker aus Dresden. S. 1075.
Kemble, Adelaide, englend. Sängerin. S. 759, 878, 886.
Kiel. Neue Liedertafel. S. 1103.
Kinderfreund's musikalisches Institut in Prag eingegangen. S. 1074.
Kirchenmusik-Einschränkung in Preussen. S. 886.
Klengel, Schüler Clementi's. S. 34.
Kotte, Klarinett-Virtuos in Dresden. S. 171.
Kreutzmann, Ad., Violinvirtuos in Münster. S. 565.
Lidel, Joseph, Violoncellist aus London. S. 218, 276, 332, 384.
Lipinski, Karl. S. 125, 145. 147, 150.
Liszt, Pianoforte-Virtuos. S. 448, 535, 550, 733, 759, 760, 822, 878, 886, 1070, 1073, 1102.
Literarische Notizen. S. 89, 138, 220, 221, 226, 337, 378, 416, 743, 793, 843, 870 u. f., 886, 1136.
Löwe, Auguste, Sängerin. S. 245, 777, 778.
Löwe, Sophie, Sängerin. S. 80, 205, 245, 674, 931.
Londoner neue Musikgesellschaft; dann Zustand der dortigen Musik. S. 158.
Lucca's Musikanstalt, von Viaregio dahin verpflanzt. Fortgesetzte Geschichte. S. 467.
Lutzer, Sängerin, zum ersten Male auf der Scala. S. 617, 1130.
Mandischer, J. C., Organist in Lübeck, Jubiläum. S. 1136.
Mantius, Tenor in Berlin. S. 778, 872. 1011.
Marsy, Wiener Sängerin in Italien. S. 710.
Marecšek, neuer Opernkomponist, jetzt Kapellmeister in Agram. S. 368.
Marx, Sängerin in Dresden. S. 62.
Mayer, Dem., Sängerin, S. 1129.
Mayr, Simon, 78jährige Geburtstagsfeier der Unione filarmonica in Bergamo, nebst einem Schreiben des Greises. S. 642.
— Büste, aufgestellt in Lodi. S. 204. Ferner: S. 548.
Meerti, Frkul., Sängerin in den Leipziger Abonnement-Konzerten seit Michaelis d. J. S. Leipziger Nachrichten.
Méhul's Denkmal in Givet. S. 504.
Meistersänger in Ulm und Uebergabe ihrer Insignien und Musikalien an den Liederkranz daselbst etc. S. 429.
Melophon, ein verbessertes und höher gesteigertes Akkordion. S. 218. Ein anderes (neue Erfindung). S. 301.
Mendelssohn-Bartholdy. Siehe Leipziger Nachrichten. Ferner S. 955, 1011.
Mercadante, Die Geschichte seiner Anstellung in Bologna und Neapel angleich. S. 92. Vergl. S. 374. — S. 445.
Methfessel, Mad., aus Braunschweig, Sängerin. S. 279.
Metzner, junger Violoncell-Virtuos. S. 955.
Meyerbeer's Robert der Teufel ist in Port Louis gegeben worden. S. 823. — 875. Ferner S. 1013.
Moralt, P., Violinist und Mitglied der Hofkapelle in München. S. 1069.
Mozart's Denkmal in Salzburg. Bei der Grundlegung. S. 415. Saine. S. 518, 600.
Mozart's Requiem, Besetzung desselben bei der Napoleonischen Leichenfeierlichkeit. S. 94.
Mozart's Requiem, aufgeführt von dem Verein der heiligen Cäcilie in Rom. S. 388.
Mozartstiftung in Frankfurt a. M. vertheilt das erste Stipendium. S. 504, 1073.
Mozart's Todtenfeier in Wien am 6. Dezbr. d. J. S. 1133.

Mozart's Werke, vollständige Sammlung derselben. S. 1092.
Musikdirektoren-Wechsel in Warschau. S. 368.

Musikfeste:
Mühlheim am Rhein. S. 295.
Glauchau. Erstes Schönburg'sches Musikfest. S. 296.
Lüttich (Grétry's Geburts-Säkularfest). S. 232.
Hamburg. Norddeutscher Musikverein; 3e Fest. S. 432, 576. 656.
Basel. Musikfest der schweizerischen Musikgesellschaft. 1840. S. 446.
Lüttich. 1841. S. 447. 637.
Rohau (Gemeine Ungarns). Zu Ehren Haydn's. S. 463.
Coblenz. 1840. Einige kleine Berichtigungen. 464.
Hamburg. Drittes norddeutsches Musikfest neuere Folge. S. 472. 576.
Baiby. Provinzial-Liedertafel. S. 495.
Cöln. Rheinisches Musikfest. S. 503.
Ludwigsburg. Liederfest. S. 590.
Quedlinburg. S. 576. 682.
Dürkheim. Sängerfest. S. 576.
Frankreich. S. 576. 798.
Holland. S. 600.
Jauer. (Neuntes schlesisches Musikfest). S. 657.
Zwickau (zur Einweihung der restaurirten Marienkirche). S. 659. Vergl. S. 821.
Jena (städtisches Musikfest). S. 684.
Reichenberg. Zweites grösseres Musikfest. S. 716. Vergl. S. 821.
Zürich. Gesangfest. S. 718.
England (Gloucester), grosses Musikfest. S. 782.
Detmold (zur Grundlegung des Hermann-Denkmals). S. 822.
Altona (Gesangfest). S. 822.
Halle a. d. Saale (zum Reformationsjubiläum und zugleich zur hundertjährigen Feier des „Messias" von Händel. S. 928.
Hornberg. Zweites Gesangfest der Liedertafeln der Unterelbe. S. 982.

Nachdrucks-Angelegenheit. S. 415, 518.
Naumann's Jubelfest und Naumannsstiftung. S. 504, 646.
Neue musikalische Zeitschrift zu London. S. 798.
Neue musikalische Zeitung in Wien (redigirt von Dr. Aug. Schmidt). S. 220.
Neue Singschule zu Spalatro und neues Aufleben der Musik. S. 368.
Neukäufler, junge Sängerin in Frankfurt a. M. S. 1071.
Notizen. S. 46, 182, 1046, 1080.
Novello, Clara, Sängerin, jetzt in Italien. S. 694, 956.
Ole Bull. S. 40, 120, 142, 239, 409.

Opern, in Nachrichten besprochen:

NB. Die neuen italienischen Opern siehe in den Nachrichten aus Italien. — Im Feuilleton findet man viele neue französische und andere Opern angezeigt, die hier nicht wiederholt werden.

Donizetti, Die Favoritin. S. 21, 1071.
— Lucrezia Borgia (in Dresden, neu). S. 130.
Mariani, La Xacarilla (in Wien). S. 1130.
Cherard, Die Mitternacht (in Dresden). S. 22. (in Weimar) 592.
Müller, Ad., „Gegen Thorheit gibt es keine Mittel," Posse. S. 44.
Pentenrieder, Die Nacht auf Paltzzi. S. 94, 395.
Adam, Die Rose von Personne. S. 95.
Reuling, Alfred der Grosse (in Wien). S. 151.
Geiger, Joseph, Wlasta, tragische Oper in 4 Akten (neu). S. 151.
Hoven (Jos. Vesque v. Püttlingen), Johanna d'Arc, romantische Oper (neu). S. 153.
Halevy, Der Guitarrenspieler. S. 159. 208.
Cherard, Hermannsschlacht, grosse Oper (in Weimar). S. 222, 592.
Wiener neue Operetten und Possen. S. 198 etc.

Gluck, Iphigenie in Aulis (Berlin). S. 361.
Adam, Hamadryaden (Berlin). S. 363.
Glaser, Andreas, neue Oper (in Berlin). S. 364.
Weber, B. A., Musik zu Wilhelm Tell von Schiller. S. 365.
Italienische Opern, vertheuteilt für das teutsche Theater in Wien. S. 366.
Peske, Alexander, Die Franzosen in Spanien (neue Oper). S. 368.
Lampert, Ernst, Nanon, Ninon u. Maintenon. Neue Oper (in Gotha. MS.). S. 375.
Wiener Possen und Operetten. S. 381 — 383. 411, 712, 1132.
Prager Possen. S. 384.
Müller, A., Der Talismann, von Nestroy, mit Liedermelodieen (Berlin). S. 404.
Meyer-Beer, Robert der Teufel, in Italien und zwar in Florenz gegeben. S. 414.
Italienische Opern in Berlin von einer italienischen Gesellschaft gegeben. S. 423. 496, 561.
Kastner, G. Dr., La Mascheta, komische Oper in 2 Aufzügen (in Paris). S. 563.
Huth, Louis, Golo und Genoveva (nach Tieck), neue Oper in Berlin. S. 589.
Auber, Der Feensee, neu in Weimar. S. 591, 873.
Ulrich, Der Eremit, Oper in 3 Akten (in Weimar). S. 593.
Halevy, Guido und Ginevra (in Kassel) S. 595; (in Prag) S. 660; (in Wien) S. 714.
Radziwill, Fürst, Faust, von Göthe (in Prag). S. 662.
Italienische Opern in Wien. S. 664, 690, 750.
Nicolai, Otto, neue Oper „Templario." S. 690.
Lortzing, Albert, Hans Sachs (in Berlin). S. 873. Dessen Czaar und Zimmermann (in Prag neu). S. 1075.
Schaffer, A., Die Hirtin von Piemont, komische Oper (erste). S. 873.
Mendelssohn-Bartholdy, Chöre zur Antigone von Sophokles. S. 880, 968, 1011, 1016.
Halevy, Der Guitarrenspieler (in Berlin). S. 1011.
Reissiger, C. G., Adele de Foix, neueste Oper desselben (in Dresden). S. 1102.

Opernsetzer, heutige, in Italien. Beispiele ihrer Unwissenheit. S. 140.

Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen.
Tiehsen, O., Kantate, Text von v. Platen (in Berlin). S. 82.
Eckert, Karl, Oratorium, Judith, ged. von Fr. Förster. Neu (in Berlin). S. 173.
Assmayr, Ignaz, Oratorium „Saul und David," Text von Ch. Kuffner (neu). S. 218, 773.
Finkes, Dominik, Messe in E-moll für Männerstimmen mit Orchester (neu, in Wien). S. 220.
Imperatori, Carlo, Männervokal-Messe alla capella (neu, in Wien). S. 221.
Sulzer, Sal., Schir-Zion, Sammlung israelitisch gottesdienstlicher Gesänge (gedruckt). S. 221.
Schmitt, Aloys, Messe, Op. 103 (gedruckt). S. 222.
Stolze, H. W., Die Eroberung Jerusalems durch die Kreuzfahrer. Oratorium für Männerst., Blasmusik und Orgel (neu). S. 349.
Händel, Oratorium „Theodora" (in Berlin). S. 362.
Spontini, Salvum fac regem. S. 410.
Haydn, Michael, Todtenmesse (unvollendete). Ueberhaupt dort über mehre bedeutende Werke. S. 441.
Haslinger, Karl, neue Messe (in Wien). S. 462.
Henkel, jun., Seminarlehrer in Fulda, Messe mit Instrumentalbegl. (in Wien). S. 463.
Spohr, Louis, Der Fall Babylons, grosses Oratorium in 2 Abtheilungen. Neu (in Kassel). S. 615.
Schneider, Friedr., Weltgericht (in diesem Jahre oft aufgeführt). S. 636, 684.
Händel, Jephtha, Oratorium, bearbeitet vom Freiherrn v. Mosel. S. 682.
Haslinger, Karl, Nach Emaus! Vokalchor, neu (Wien). S. 771.

Fink, G. W., Motette (in der Berliner Singakademie). S. 779.
Rungenhagen, C. F., La Morte d'Abel, Oratorio (in Berlin, MS.). S. 875.
Damcke, Fest-Cantate zur Jubelfeier der philharmonischen Gesellschaft zu Potsdam; einige andere Sätze. S. 879.
Claudius, Otto, Salvum fac regem. S. 888.
Mendelssohn Bartholdy, Lobgesang. S. 888.
Granzin, Salvum fac Regem, Domine! für 6 Stimmen. S. 1010.
Zeller, Requiem — Motette: Trauert um die Trauernden etc. von Rungenhagen. S. 1010.
Mendelssohn-Bartholdy, Der 95. Psalm (neu; in Leipzig). S. 1015.
Rungenhagen, C. F., Fest-Cantate (in Berlin). S. 1017.
Stern, Jul., abgebrochener Schüler der Akademie: Eine feste Burg etc. durchgeführt etc. S. 1017.
Ketschau, Fest-Hymne (in Erfurt zum Geburtstage des Königs neu). S. 1018.
Tomaschek, Messe (in Prag). S. 1075.

Organist, der jüngste in England. S. 432.
Orgel zu Zschopau. S. 300. Vergl. S. 418.
Orgelbauer, mehrere (auch die Familie Silbermann), s. in der Topographie von Strassburg, S. 335.
Orgeln. S. 416, 429, 432, 503, 932, 989.
Paganini's Leiche. S. 1047.
Pariser Konzerte des Conservatoir's der Musik. S. 94, 157, 206, 285, 368, 392, 470, 504, 518.
Pariser Musikverein: Société académique des enfants d'Apollon. Jubelfeier. S. 536.
Pariser Opernaufführungen 1840, Uebersicht. S. 158.
Pasta, Sängerin. S. 203, 374, 634, 587, 591, 634, 685, 687, 689, 775, 931.
Penz, junge Theatersängerin in Hannover. S. 688, 777, 880.
Persiani, jugendliche Sängerin. S. 1072.
Petrini-Zamboni, Orchester-Direktor u. Komponist, von ihm eine eigen sondebare Farse. S. 1020.
Pio Instituto filarmonico zu Modena, neu gestiftet. S. 712.
Pixis, Prof. in Prag, Quartett-Unterhaltungen. S. 67.
Pixis, Sängerin. S. 710, 1075.
Pleyel, Mad., Pianistin. S. 448.
Pölcha's Musikalien-Bibliothek, gekauft von der preussischen Regierung. S. 368.
Pollmächer, J. D., Komponist u. Musik-direktor des Neu-Ruppiner Garnison-Chores. S. 640.
Potsdamer philharmonische Gesellschaft. Geschichte derselben und Jubelfeier. S. 878.
Poultier, Fassbinder aus Rouen, jetzt Operntenorist in Paris. Erstes Auftreten. S. 912.
Preis-Zuerkennung. S. 575, 798.
Prozess zwischen der strassburger französischen Theater-Direction u. dem Theaterdirector Schumann in Mainz. S. 880.
Prume, Franz, Violinist. S. 286, 318, 364, 406, 588.
Purkholzer, Franz, Virtuos auf der Streichhölzel. S. 1132.
Pyrenäische Gebirgssänger. S. 281, 406, 504, 598, 1074.
Quenstedt, Karoline, Sängerin aus Braunschweig. S. 279.
Regondi, Giulio, Guitarrenvirtuos u. Melophon-Spieler (18 J. alt). S. 218, 276, 332, 384.
Rinck, J. Ch., in Darmstadt. S. 886.
Rolla, Alessandro. S. 641, 931.
Rosenhain, als Opernkomponist. Zeugniss des Vorstandes des Konservatoriums zu Paris über ihn. S. 812 u. f.
Rossini's Thätigkeit in Bologna. S. 432, 503. Ferner S. 570; seine Opern verschossen: S. 617. Kirchenmusik S. 911. — S. 1020, 1131.
Rubini, Tenor, will von der Bühne abtreten, nach einer Kunstreise durch die bedeutendsten Städte. S. 670, 886, 928, 1071, 1104.
Rubinstein, 10jähriger Pianist. S. 1072.
Rudersdorf, Hermine, junge Sängerin aus Mailand. S. 1072. (Ihr Vater, Konzertmeister in London, Violinist.)
Rungenhagen, C. F., Musikdir. der Singakademie in Berlin. S. 875.

Russische neue Oper. S. 518.
Rust, Sängerin. Versuch auf dem Theater. S. 280.
Samann's, Musikdir. in Königsberg, Thätigkeit. S. 41, 378.
Samann gegen eine unrichtige Nachricht des Herrn Trahn in Berlin S. 181.
Schröder-Devrient, Mad., Sängerin. S. 196, 315.
Schultze, Dem., Sängerin. S. 362, 777, 872, 1011.
Schumann, Clara, geb. Wieck, Pianistin. S. 317, 1070, 1098.
Schunke, Karl, Waldhornist in Berlin. S. 364.
Serbische neue Oper. S. 518.
Setti, Giov., Bassänger, vormals am k. Theater zu Neapel. S. 255, 386.
Shaw, Sängerin, jetzt noch in Italien. S. 532, 666.
Sivori, Camillo, Zögling Paganini's, in Prag. S. 682, 867, 954.
Sophieen-Verein in Prag, ein neuer. S. 498, 681, 1075.
Spontini vor einer Untersuchungs-Commission in Berlin. S. 208, 403 (merkwürdig; 408, 514, 600, 782.
Stahlknecht, Adolph u. Jul., Gebrüder, Violinist u. Violoncellist. S. 986 u. 1102.
Standigl, Bassist. S. 1130.
Stöckel-Heinsletter, Theatersängerin. S. 367.
Streicher's Flügel-Instrumente. S. 1074.
Studnicka, junger Klavierspieler in Prag. S. 680 u. 681.
Swoboda, der Schauspieler, als Opernsänger unter dem Namen Nork. S. 1130.

Symphonieen, Ouverturen und Konzerte, in Nachrichten besprochen:
Spohr, L., historische Symphonie, MS. (aufgeführt in Leipzig). S. 63.
Sacco, A., neue Symphonie (aufgeführt in Berlin). S. 82.
Wagner, Richard, Ouverture „Columbus". S. 205.
Kalkwoda, J. W., neue Symphonie aus G moll. N. 6. MS. in Leipzig. S. 242.
Gährich, W., Ouverture zu seiner noch nicht aufgeführten Oper: Die Kreolin. — Concertino für 2 Klarinetten. S. 246.
Mauser, Louis, neue Sinfonie, Ms. (in Leipzig aufgeführt). S. 254.
Onslow, Ouverture zur Oper: Der Alcade de la Vega. S. 255.
David, F., Variationen über Schubert's Lied: „Lob der Thränen", für die Violine. S. 256. 303.
Böhmer, C., Ouvertüre, neu (in Berlin), MS. S. 258.
Stahlknecht, Adolph, Ouverture, neu (in Berlin). MS. S. 258.
Ole Bull, neue Bravour-Kompositionen für die Violine (in Prag). S. 260.
Vest, W. H., neue Konzert-Ouverture. Op. 17. (MS., in Leipzig). S. 303.
Schubert, Franz, Sinfonie (gedruckt). S. 278.
Pape, Militär-Sinfonie (neu, noch MS.). S. 278.
Schumann, Rob., erste Sinfonie (neu, noch MS., in Leipzig). S. 330.
Schulz, A., erste Sinfonie (in Berlin). S. 362.
Prume, Fr., Concert héroique. Hommage à l'Allemagne. S. 364.
Ganz, Leopold u. Moritz, Gebrüder, neue Bravourkompositionen (in Berlin). S. 365.
Fürst, Ferd., Konzertouverture MS.). S. 386. Ferner: S. 679.
Merker, Carl, Variationen für 2 Fagotte (in Prag). S. 386.
Steinlard, Wenzel, Variationen für den Kontrabass. S. 387.
Prume, neue Bravour-Kompositionen für Violine. S. 406.
Lachner, Fr., D moll-Sinfonie (in Potsdam) u. Fr. Schubert, gedruckte Sinfonie. S. 409.
Nicolai, Kapellmeister in Hannover, Ouverture und Damcke, Ouvert. zu Shakespeare's lustigen Weibern. S. 409.
Molique: Klarinetten-Concertino (MS.). S. 441.
Berlioz, Hect., Ouverture zu den Velmordern (in Cobleuz). S. 464.
Schubert's Sinfonie in C, aufgeführt in Weimar. S. 613.

Steinhardt, Schüler des Prager Conservatoriums, Variationen. S. 680.
Krommer, A., Konzert-Ouverture (in Prag). S. 680.
Kittl, C., neue Konzert-Ouverture (in Prag). S. 681.
Skraup, Kapellmeister in Prag, erste Symphonie. S. 681.
Sivori, Camillo, Schüler Paganini's. Konzerte für die Violine. S. 682 (in Leipzig: S. 857 u. f.
Hering, Karl, Erstlings-Bravourkompositionen für die Violine. S. 880.
David, Ferd., Concerto militare für die Posaune (neu, in Leipzig). S. 905 u. 906.
Diethe, Orchestermitglied in Leipzig, Variationen für die Oboe (neu). S. 905 u. 907.
David, Ferd., Symphonie (neu, in Leipzig). S. 1014.
Mosel, Egisto, Sinfonia drammatica (neu u. bemerkenswerth, — in Florenz). S. 1022.
Morelli, P., Fantasie für die Violine mit Orchester. S. 1069.
Schumann, Rob., Ouverture, Scherzo u. Finale. Dann eine zweite Symphonie (neu). S. 1100.
Herrmann, Musikdir. in Lübeck, Symphonie pathétique (neu). S. 1101.
Seydelmann, Musikdir. in Breslau, Fest-Ouverture (neu). S. 1102.

Tenore in Italien, bedeutende. S. 223.
Teutsche Musik wird in America immer beliebter. S. 671.
Teutsche Oper in Genf. S. 695.
Thalberg, S., als Virtuos. S. 136, 442.
Tuczeck, Dem., Sängerin (in Berlin). S. 513, 586, 880, 1011, 1128.
Tuyn, Tenor aus Amsterdam, jetzt in Leipzig. S. Leipziger Nachrichten über die Abonnements-Konzerte seit Michaelis.
Uhlrich, Wilh., jetzt Konzertmeister in Magdeburg. S. 1076.
Unger, Caroline, tritt in den Ehe- und Privatstand zurück. S. 773.
Veit, W. H., Komponist etc. S. 840, 877.
Verbesserte Musik-Instrumente. S. 206, 216.
Vermischte Musikwerke, in Nachrichten besprochen:

Das Rheinlied von Nic. Becker. Kompositionen desselben. S. 81, 366, 444 u. f.
Schmidt, Hermann, Robert u. Bertrand, neues Ballet (in Berlin. S. 172.
Reichardt, C., Jagers Qual, Gesang mit Begl. des Pianof., des Horn, der Clarinette u. des Violoncells. (MS. S. 244; 303.
Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte für Pianoforte. S. 256.
Conradi, A., 2 französische Romanzen; teutsche Lieder von H. Küster u. Jul. Stern. S. 259.
Braun, C., dramatisches Duett. S. 259.
Schmidt, H., Duett u. Terzett aus der Oper: Heinrich u. Fleurette. (MS.) S. 316.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Duo für das Pianof. (vierhändig, noch MS.) S. 318.
Happ, P., Lied für Tenor, Flöte u. Velle (neu, in Prag). S. 334.
Balletdivertissement: „Die Macht der Kunst" (neu; in Wien). S. 368.
Lampert, Ernst, Konzertvariazionen in Fantasieform für das Pianof., gedruckt bei André in Offenbach. S. 375.
Neue Gesänge zur Jubelfeier der Berliner Singakademie. S. 486. Ferner: S. 582.
Fesser, A., Orgelvariazionen über das russische Volkslied von Lvoff. S. 576.
Pollmächer, J. D., eigene u. arrangirte Harmonie-Musik. S. 639 u. 640.
Verschiedene Kompositionen von Tonsetzern in Weimar. S. 613.
Happ, Wilh., Lied für eine Singstimme mit Flöte u. Violoncell. S. 680.
Gelen, Direktor des prager Sophienvereins, Männerchor, neu. S. 682.
Liebau, Konzertlied mit Pianof. u. Klarinetten-Begleit. S. 684.
Riekel, Fantasie für Pianof. (neu, in Leipzig). S. 908.
Stadtknecht, Gebrüder, Duetten für Violine u. Violoncelle. S. 986, 1102.
Cavalio, P., Fantasie über einige Opernmotive für das Pianof. S. 1069.
Liszt, Franz, Fantasie für das Pianof. über Themen aus Don Juan (neu). S. 1074.
Liszt, Franz, das bekannte Hexameron (Variazionen über ein Thema aus Norma von Mehreren), 4händig arrangirt. Rheinweinlied von Herwegh für 4 Männerstimmen. S. 1099.
Schumann, Robert, Die beiden Grenadiere, Ballade. S. 1101.

Waltbrühl, Violinvirtuos in Rudolstadt. S. 279.
Weber's, C. M. v., Grab (u. Grabschrift) in London. S. 158. Weiteres darüber S. 286 u. 859.
— Ehrenstatue u. Prachtausgabe seiner Werke. S. 392. Ferneres über W. S. 448.
Weber's „Freischütz" mit Rezitativen von Berlioz, in Paris aufgeführt. S. 550.
Wiener Konzerte des Konservatoriums. S. 461.
Wiener musikalischer Anzeiger (bei Tob. Haslinger) ist mit dem 12. Jahrgange beschlossen worden. S. 220.
Wild, Theater-Tenor, berühmter. S. 1131.
Wilhem's Gesanginstitut für Handwerker in Paris, genannt Orphéon. Dann Kirchengesang der Wahnsinnigen im Bicêtre. S. 549.
Wilke, Friedr., 50jähriges Amtsjubiläum in Neu-Ruppin. S. 639.
Wolff, Schauspielerin in Weimar u. Berlin, 50jährige Jubiläumsfeier. S. 385.
Zum Titelkupfer. S. 1134.

VII. Musikalische und andere Beilagen.

Ausserordentliche Beilage zu N. 19. Ostermesse-Bericht 1841 von Diabelli u. C.
Erste Notenbeilage zu N. 28, enthaltend: Fuge für 2 Chöre aus einer ungedruckten Hymne von Francesco Basily.

VIII. Ankündigungen und Intelligenzblätter.

S. 23, 45, 71, 95, 127, 143, 159, 181, 207, 231, 247, 263, 287, 319, 335, 349, 392, 415, 431, 471, 487, 519, 535, 549, 645, 671, 695, 719, 733, 781, 799, 823, 863, 887, 911, 933, 957, 989, 1023, 1047, 1103, 1135.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. № 1. 1841.

Einleitung.

Wie man einst die Poesie, namentlich des Mittelalters, mit dem Namen der *frühlichen Wissenschaft* beehrte, so hat man auch die Tonkunst vorzugsweise die *fröhliche Kunst* genannt und ihr damit nicht geringe Ehre erwiesen. Damit wird angedeutet, dass uns solche Kunst und Wissenschaft zu Erreichung unserer Menschenbestimmung vorzüglich förderlich sein will, welche Freude und Frohlichkeit ist, kein Verzagen noch Trauern, sondern Trost, festes Vertrauen und frischer Muth auf allen Wegen, die endlich doch nur um des höheren Lebens willen da sind und selbst aus der Irre zum Rechten und Bessern zurückführen.

Ist die innere Freudigkeit und das Wachsthum darin unsere Bestimmung, so muss sie auch nothwendig für Alle sein, wenn nicht eine unväterliche Vorherbestimmung zur Verdammniss angenommen und der Begriff der ewigen Liebe damit vernichtet werden soll. Verlangt aber alles Leben nach Freude und Wohlergehen, so muss es auch alle die Künste und Verdienste heben, die zur Förderung der Freude geschaffen sind und ihren Beruf bewahren. Damit ist zugleich die *Vielseitigkeit* der Kunst nicht blos gerechtfertigt, sondern nothwendig gemacht, weil dem Einen seiner Natur und seinem Bildungsstande nach Freude ist, was dem Andern für sich ausser dem Zirkel seiner Verhältnisse liegt und ihm daher auch kein Bedürfniss sein kann, was so verschieden ist, als es Stand, Gaben und Bildungsstufen natürlich machen. Und so hat denn Jeder zwar allerdings nach dem angeborenen Triebe selbeigener Lebenserhaltung und Förderung zunächst auf sein Bedürfniss zu sehen und ihm genug zu thun: nicht minder jedoch dabei auf Andere, die nach demselben Lebensglück, nur auf verschiedene, ihrem Wesen und ihrem Standpunkte angemessene Weise bald höherer bald geringerer Art, mit demselben Rechte verlangen. Beides darum, damit Einer den Andern nicht ungerecht verklage, wo nichts zu verklagen ist. Wer gern Frohliche sieht, ergötzt sich noch am Tanze der Jugend, ob ihm auch beide längst entschwunden sind.

So wäre denn auch jede Musik, die irgend einer Lebensstufe die Freudigkeit schafft und vermehrt, recht und gut, so dass keine Art verdammlich wäre, als die unerquickliche und die verderbliche. Jeder hat also den Andern gewähren zu lassen, weil Jeder das Recht hat, zu nehmen, was ihn erquickt, doch so, dass es ihn nicht verdirbt. Verderblich ist, was nach dem Genusse nicht das Leben fördert, nicht höher hebt, sondern erniedrigt und zum innern Tode führt.

Dieses Verderbliche erkennt sich leicht für jeden Einzelnen im Bezuge auf sich und schwer im Allgemeinen. Welche Musik dich verwirrt und abstumpft, so dass dir davon nur Wüstes im Innern bleibt, wodurch dir die Freude nicht aufgeht noch irgend ein Trost, die ist nicht für dich, ob sie gleich für Andere sein kann; wird dich auch nicht wahrhaft fördern oder bilden, ob du dich auch zehn Male dazu zwingst, weit mehr überund verbilden, denn dem Leben im Innern steht ihr nicht nahe genug. So hat denn Jeder zu wählen, was ihn wahrhaft ernährt und seine Kräfte fördert. Dazu ist nichts weiter nöthig, als ehrliche Gesinnung, die nicht grösser sein will, als sie ist. Es gibt aber nicht Wenige, die sagen himmlisch und göttlich, und haben dabei geschlafen oder innerlich gegähnt, damit sie sich das Ansehen geben, als wären sie feine Kenner, weil sie sehen und hören, das Andere, denen sie Verstand und Geschmack zugestehen, davon entzückt sind. Die sind nicht ehrlich in sich selbst, setzen den Schein über die subjektive Wahrheit, haben keinen Glauben, beten fremde Sprüche nach und vernichten die gesegneten Wirkungen der frohlichen Kunst zunächst an sich selbst, dazu an Andern, die sie durch ihr Heucheln verführen, dass Keiner mehr weiss, was wahr oder unwahr ist. Das liesse sich leicht heben, wenn man nur ehrlich etwas selbständig sein und nicht blos scheinen wollte.

Allein dieses Schätzen der Tonwerke nach dem Bildungsstande eines Jeden, nach der subjektiven Wohlgefälligkeit und dem freudig anregenden Wesen, so hohen Rechtlichkeitswerth sie auch für den Einzelnen stets haben, macht noch lange nicht reif zu einem tüchtigen Urtheile über das Wesenhafte und Vollkommene irgend eines Werkes der frohlichen Kunst, wozu noch nicht einmal die genaue Kenntniss der Kunstgesetzlichkeit völlig hinreicht. Wenn nun aber trotz dem sich so manche Finger finden, die ihre kühn ergriffene Feder zu einem Kunsturtheile für die Welt eintauchen, ohne dass der oben stehende Kopf auch nur das Geringste vom Gesetze der Kunst gelernt hat, dessen ganze Weisheit in zusammengelesenen Phrasen besteht, die bunt und klingend, wie hübsch farbige Steinchen zu einem Bilde, äusserlich schimmernd zusammengereiht werden: so muss

die Kunst Dinge hören, die ihr nie in den Sinn gekommen sind, und der Künstler würde lachen, wenn ihn dabei die Ungerechtigkeit nicht zu tief verwundete.

Was ist dagegen zu thun? Soll man widerlegen, wo im Voraus von Recht und Grund nicht die Rede sein kann, sondern von Einbildung und Eitelkeit? — Es bleibt nichts übrig, als dass das Urtheil Kunstbefähigter über Werke der fröhlichen Kunst nur um so frischer und fröhlicher im Dienste des Rechts und möglichst begründeter Wahrheit stehe, dabei mit aller Heiterkeit sich über unvermeidliche Anfechtungen hinwegsetze, um so gerader und freudiger wandele und sich nicht in die Zwangjacke vernunftloser Parteiung schmieden lasse, die weder Billigkeit noch Recht vor Augen haben kann.

Und das ist es, was wir allen unsern Beurtheilungen zum neuen Jahre vom Grunde des Herzens wünschen. Nur Eins will ich dabei nicht unberührt lassen: Möge Niemand aus dem grossen Gesetzbuche der fröhlichen Kunst ein einseitiges Symbolum machen, das um seiner Auslegungen willen die Ordnung des Heils selbst beenge und jeden Fortschritt flugs zur argen, böswilligen Ketzerei stempele, die mit Inquisitionsfeuer gerösstet zu werden verdiene. Und damit empfehlen wir uns unsern geehrten Gönnern und Freunden und wünschen Ihnen allen, wie uns selbst, ein glückselig heiteres neues Jahr.

G. W. Fink.

Dr. *Martin Luthers*

deutsche geistliche Lieder nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts. Herausgegeben als Festschrift für die vierte Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst von *C. v. Winterfeld.* Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von *A. Strähuber.* Leipzig, 1840. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis, cartonirt 5 Thlr. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Mit keiner Schrift, deren Inhalt uns näher am Herzen lage, von dessen durchgreifender Kraft wir eine allgemeinere Theilnahme aller Kunstfreunde ohne Unterschied erwarten dürfen und dessen höchst einflussreiche Würdigkeit von der überaus thätigen Verlagshandlung mit grosster Liebe und Sorgfalt in solcher Schönheit verherrlicht worden ist, dass diese Ausgabe unter die bewährtesten Zeugnisse des grossen Fortschrittes der Buch- und Notendruckerkunst ohne Widerspruch gerechnet werden muss, könnten wir erwünschter und freudenvoller, und zwar in vielfachster Hinsicht, unsern neuen Jahrgang eröffnen, als eben mit dieser. Nur der beharrlichsten Sorgfalt, den grossen Inhalt des Werkes auch in typographischer Vorzüglichkeit vom Ersten bis zum Letzten zu einer echten und dauernden Verherrlichung des Festes, welches das Werk veranlasste, zu erheben, haben wir es zuzuschreiben, dass das merkwürdige Gedenkbuch erst jetzt ausgegeben werden konnte, da manche dabei betheiligte Künstler mit Uebergabe der Verschönerungen desselben sich zum Vortheile des Ganzen nicht zu übereilen gesonnen sein mochten. Dafür liegt uns nun aber auch ein wahrhaft ausgezeichnetes Prachtwerk in so übereinstimmend edler Haltung vor, dessen Geringstes vor der Schönheit des Kunstreicheren und Zusammengesetzteren nicht verfällt oder auch nur im Schatten steht und dessen sinnige Figuren der Initialen vor jedem Liede, ohne jene Lust eitler Selbstgefälligkeit oder eines übermässigen Schwunges über die zarte Grenzlinie des einfach Schönen und geistvoll Gefälligen, nur eine helle Leuchte sein wollen, welche durch die Freude der Augen das Licht des innersten Lebens entzündet, damit der Mensch in seinem Doppelsegen zwiefacher Natur als am Tage wandele. Man muss das Werk sehen und das preiswürdige Ganze in seiner vollständigen Einheit alles Schönen auf sich einwirken lassen, um es zu wissen und zu fühlen, was man davon hat. Alle Beschreibungen, die nur zergliedernd Stück für Stück bringen, was doch zusammengehört und als volle Gestalt der Schönheit in die Seele aufgenommen sein will, ermatten in sich selbst vor dem Anschauen. Man muss es besitzen, um sich den Genuss innerster Erlabung in glücklicher Stunde zu geistvoller Belebung wiederholen zu können.

Wir haben bis jetzt über eine Vortrefflichkeit gesprochen, über welche, ist sie so ungezwungen ganz und rein an sich, wie hier, die Urtheile der Menschen weit übereinstimmender sind, als in jedem Andern, denn das Auge hat seine Klarheit und trägt ein Vorbild alles echt Schönen vom Anschauen der Natur in sich; es baut sich kein Schloss von Wellen der Luft, wie es das Ohr sich baut. So wird denn Jeder finden, was recht und wahr ist, und wird es nicht leugnen. Er wird aber auch wissen, was auf solche Schönheit ankommt und wie viel sie dem Geistigen fruchtet, wenn es ihr einmal vergönnt ist, denn nicht immer wird ihr das glückliche Loos, vollgeistige Kraft zu umkleiden, und zwar eine wesenhafte Innerlichkeit, die durch volksthümliche Geradheit, durch ungefärbt frischen Heldenmuth lebendiger Glaubenszuversicht allen Menschengenossen nahe steht, erreichbar, zugänglich, wie ein Hort des Heils, wie ein Asyl für jeden Erdendruck des oft ungestümen Lebens. So hat denn diese in der That höchst erquickliche Schönheit äusserlicher Begabung nicht nur das grosse, dem Feste der Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst angemessene Verdienst für sich, der Welt zu zeigen, was Kunst und Geschmack in unserer Zeit vermögen, sondern sie hat zugleich durch den Geist, den sie in solcher Reizgestalt jung und rein wieder in das Leben einführt, ein noch überschwenglicheres, nicht zu berechnendes Verdienst gewonnen, dass sie durch die anmuthigste und schlicht würdige Lockung so schöner Umhüllung nicht blos viele Seelen tröstet, erbaut und stärkt, die sonst vielleicht den ungeschmückten Kern des innern Lebens unbeachtet gelassen hätten, sondern auch wohl noch manchen Geist erweckt und zum Lichte ruft, der

sonst geschlafen hätte. — Was hingegen diese geistlichen Lieder mit ihren echten Gesangweisen den Freunden eines neu aufflammenden Lichtes sind, davon haben nicht nur ihre Freunde freudig gezeugt, sondern auch sogar diejenigen, welche Ursache zu haben wähnten, mit den Erfolgen des lebendigen Wortes unzufrieden zu sein. Das Werk ist einer Morgenröthe gleich, die allen Lebensfrischen hoch willkommen ist und von keiner Macht verdunkelt werden kann.

Lassen wir nun den geschichtkundigen Herausgeber, dem Hauptsächlichsten nach, zu näherer Darlegung des Zweckes dieser Festgabe selbst reden. „Luthers deutsche geistliche Lieder (beginnt er seine Vorrede) leben zwar in fast allen evangelischen Kirchengesangbüchern fort, allein kaum eines ist unter diesen zu finden, das sie insgesammt umfasste, keines, das sie in ihrer ursprünglichen Gestalt wiedergäbe. Ob sie alle, und so, wie sie um die Zeit ihrer Entstehung beschaffen waren, den kirchlichen Bedürfnissen der Gegenwart gemäss sind, soll hier nicht geprüft werden (das würde Luther selbst, der nicht den Buchstaben, sondern den Geist und des Geistes Erhebung wollte, für ein grosses Unglück und für eine Schmach unserer Zeit halten). Dass es aber wünschenswerth sei, sie vollständig, ursprünglich, zu besitzen, wird Niemand leugnen, dem das Bild ihres Urhebers und der Zeit, in der er lebte und wirkte, werth und theuer ist. Diese Erwägung hat das gegenwärtige Unternehmen veranlasst. Es knüpft sich an die Jubelfeier einer Erfindung, welche die grossen Erfolge der Wirksamkeit Luthers wesentlich verbreiten und fördern half, und zu deren schönsten Erzeugnissen die erste und die letzte Ausgabe der Lieder Luthers gehört, die bei seinem Leben erschien: Das Walterische Gesangbuch von 1525, und das Babstsche von 1545 (das letzte ist hier zu Grunde gelegt, selbst bis auf die Schreibart mit Ausnahme weniger Fälle und der unnützen aus Nachlässigkeit damaliger Setzer eingeschlichenen Buchstabenhäufungen und der Abkürzungen). Beide werden jetzt nur sehr selten noch gefunden; die vorliegende Ausgabe ist bestimmt, Luthers Antheil an beiden in ursprünglicher Gestalt zu erneuern, und an der äussern Erscheinung des Erneuten zu zeigen, wie die Kunst des Schrift- und Notendrucks unserer Zeit sich verhalte zu der, das erste Jahrhundert ihres Daseins eben vollendenden (Beides zur Ehre und Freude unserer Zeit). Man findet hier Luthers deutsche Kirchenlieder *alle*, mit Ausnahme der deutschen und lateinischen Litanei und der kleinen Reimsprüche in den Begräbnissgesängen. Denn jene wie diese sind nicht *Lieder* in eigentlichem Sinne, die deutsche Litanei auch nur eine Uebertragung der, ohnehin hieher nicht gehörigen, lateinischen. Eben so sind die unter Luthers Liedern mit aufgenommenen Uebersetzungen einzelner Psalme in gebundener Rede weggeblieben, da man sie in seiner deutschen Bibel findet. Dagegen durften die Vorreden nicht fehlen, mit denen er die während seines Lebens erschienenen geistlichen Gesangbücher einleitete. Sie gewähren, gleich seinen Liedern selbst, ein treues Bild seines Geistes (als worauf es ankommt), des Sinnes, in welchem er die ersten Keime eines volksmässigen Kirchengesanges gelegt hat, der nach ihm so kräftig, reich und mannichfaltig erblüht ist. So lange die von ihm gegründete Kirche besteht, werden seine Lieder ihrem geistlichen Gesange ein köstlicher Schmuck bleiben. Mag man immerhin die Vollendung und Glätte der Form an ihnen vermissen, die Späteren mit grösserem Rechte nachzurühmen ist; was diesen gelang, hätten sie nicht erreicht, wäre ihnen von Luther die Sprache nicht erst geschaffen worden, in der sie gedichtet. Die Innigkeit und Tiefe, die in allen seinen Liedern vorherrscht, das Durchdrungensein von ihrem Gegenstande, der felsenfeste Glaube, auf den sie sich gründen (mehr werth als die Scheere des Schneiders), ergreifen uns unwiderstehlich, erheben und stärken das Gemüth, und prägen das Gelesene, mehr noch das wiederholt Gesungene, dauernd ein." u. s. w. — Alles, was Luthern als geistlichem Liederdichter angehört und was bei seinem Leben in die Kirche eingeführt wurde, mitsammt den damaligen Melodieen, ist hier vereint zu finden, ohne auf anderweitige geschichtliche Erörterungen zu sehen, die einem grossern Werke des Verfassers, „Geschichte des evangelischen Kirchengesanges" vorbehalten worden sind, worin auch „Luther's Urheberschaft der Singweisen" verhandelt werden wird. (Die Geschichte des 16. Jahrhunderts ist vollendet und wird nicht lange auf sich warten lassen.)

Es folgen nun Luthers Vorreden zu den unter seinen Augen erschienenen geistlichen Gesangbüchern. Und diese werden nicht nur Vielen, die sonst sie nicht kennen lernen würden, zeigen, wie hoch er ein geistlich Lieder-singen hält, sondern auch von seinem Geiste, wie demüthig und hoch er ist, Beides zusammen und unzertheilt, was eben das Gute ist, wovon wir Einiges berühren:

„Demnach habe ich, sampt etlichen andern, zum guten anfang und vrsach zu geben denen, die es besser vermögen, etliche geistliche Lieder zusamen bracht, das heilige Evangelion, so itzt von Gottes gnaden widder aufgangen ist, zu treiben und in schwanck zu bringen." — Dann bezeugt er, dass er nicht gemeint sei, es sollten durchs Evangelion alle Künste zu Boden geschlagen werden, wie etliche abergeistliche fürgeben, sondern dass er sie gern im Dienste dessen sehe, der sie gegeben und geschaffen hat. — Auch hält er viel alte Musica und Gesang für schön und trefflich und will nur den abgöttischen Text gelegt wissen, nicht die Noten, wovon er ausdrücklich sagt: „Doch ist nicht dies unser meinung, dass diese noten, so eben müsten in allen kirchen gesungen werden, Eine jegliche kirche halte jre noten nach jrem buch und brauch" — (das dürfte ein Wort zur Ueberlegung für Viele sein, die da meinen, es komme auf einen und denselben Ton und nicht vielmehr auf den einen heiligen Geist an, der in gar mancherlei Zungen und hoch und niedrig tönt). — Ferner bittet und begehrt er, „seine Mühe in ihrer würde zu behalten, da Niemand unvergünnet für sich eine bessere zu machen. Auf dass Gottes Name alleine gepreiset und unser Name nicht gesucht werde." Bei anderer Gelegenheit ermahnet er, ihm nicht das Lied „Nun lasst uns den leib be-

graben" zuzuschreiben, ob's ihm gleich sehr wohl gefallt „und es ein guter Poet (Mich. Weysse) gemacht, ohn dass er ein wenig geschwermet hat am Sacrament, Sondern ich will niemand seine erbeit mir zueigen." — U. s. f.

Es folgen nun Luthers Lieder selbst mit ihren zu seinen Lebzeiten gebrauchten Singweisen (in alten Noten, die so schön und dem Auge gefallig sind, wie das ganze Buch vom Ersten bis zum Letzten). Unter jedem Liede stehen kurze geschichtliche Nachweise, wo das Lied zuerst gefunden wird mit seiner Melodie u. s. w. Sind zu Luthers Lebzeiten mehrere Melodieen in die Kirchen aufgenommen worden, so sind sie nach der Hauptmelodie in Noten gesetzt angezeigt, stets mit den gehörigen Nachweisungen und nothwendigsten Bemerkungen.

Im Ganzen sind 36 Kirchenlieder, die zuverlassig entweder von Luther gedichtet oder bald lateinischen Hymnen, bald altteutschen geistlichen Volksgesängen, von denen Luther meist nur die erste Strophe oder den Anfang nahm, ihn verbesserte und mehrere Strophen aus ihm selbst dazuthat, nachgebildet worden sind. —

Und so hat man denn Ursache, sich zu freuen, alle erwiesen echt lutherschen Lieder mit ihren zu den Lebzeiten Luthers gebräuchlichen Melodieen, und zwar in so ausnehmender Schönheit der Ausstattung, in einen Kranz vereinigt vor sich zu sehen. — Darauf folgt eine sehr nützliche *chronologische Uebersicht der Lutherischen Lieder und ihrer Singweisen*, welche nach den Worten des Herrn Verfassers bestimmt ist, „das in den Bemerkungen hinter den einzelnen Liedern Gesagte zusammenzustellen und es durch das wahrend des Druckes erst Ausgemittelte zu ergänzen. Das eben erschienene Werk *Ph. Wackernagels*: „„Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis auf Nicol. Herman und Ambros. Blaurer"" hat mir dazu einen schatzbaren Beitrag gewahrt durch die genaue Beschreibung folgender (vier angeführter) Werke, deren eigene, mir versagt gebliebene Anschauung dem Verfasser gewahrt war." Durch jene vier Bücher ist das Alter einiger Lieder genauer zu bestimmen gewesen, desgleichen die Zeit einiger Vorreden Luthers. Es werden nun nach diesen Bemerkungen die Lieder mit ihren Anfangen von 1523 an bis auf 1543 chronologisch bezeichnet; dann die Melodieen.

Stellen wir nun diesen geistlichen Liederkranz Luthers nach einem andern Eintheilungsgrunde zusammen, so gewahren wir vielleicht damit den Lesern unserer Blätter wie den Besitzern des vortrefflichen Werkes noch eine neue aus jenen Angaben gezogene Uebersicht und zeigen zugleich genauer, welche Lieder sie hier finden.

I. Der von Luther selbst unabhängig oder nach Stellen der heiligen Schrift gedichteten sind folgende:

1) Vom Himmel hoch da komm ich her.
2) Vom Himmel kam der Engel Schaar.
3) Mit Fried und Freud fahr ich dahin.
4) Christ lag in Todes-Banden. (Obgleich gebessert nach „Christ ist erstanden." kann es doch für neu genommen werden.)
5) Jesus Christus unser Heiland. (Mit 4 Melodieen.)
6) Dies sind die heiligen zehn Gebot. (Mit 2 Mel.)
7) Mensch willst du leben seliglich.
8) Wir glauben All an einen Gott. (Das lateinische Patrem ist kein Hymnus.)
9) Vater unser im Himmelreich. (Mit 3 Melod. Zum Beschluss mit Luthers tauschend gelieferter Handschrift dieses Liederentwurfs, der schon an und für sich höchst anziehend ist.)
10) Christ unser Herr zum Jordan kam.
11) Gott sei gelobet und gebenedeiet. (Setzen wir hieher, bis das vorausgesetzt ältere Lied aufgefunden sein wird.)
12) Ach Gott vom Himmel sich darein. (Nach dem 12. Psalm. Mit 4 Mel.)
13) Es spricht der Unweisen Mund wohl. (Nach dem 14. Psalm.)
14) Ein feste Burg ist unser Gott. (Nach dem 46. Psalm.)
15) Es woll uns Gott genädig sein. (Nach dem 47. Psalm.)
16) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit. (Nach dem 124. Psalm. Mit 2 Mel.)
17) Wohl dem, der in Gottesfurcht steht. (Nach dem 128. Psalm. Mit 4 Mel.)
18) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. (Nach dem 130. Psalm. Mit 2 Mel.)
19) Jesaia dem Propheten das geschah. (Das teutsche Sanctus.)
20) Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
21) Verleih uns Frieden gnädiglich. (Da pacem ist kein Hymnus.)
22) Nu freut euch lieben Christen gmein. (Mit 2 Melodieen, ohne die im Anhange.)
23) Sie ist mir lieb die werde Magd. (Aus dem 12. Kapitel der Offenbarung.)
24) Ein neues Lied wir heben an.

II. Nachbildung der lateinischen Hymnen:

1) Nu komm der Heiden Heiland. (Veni redemptor gentium.)
2) Christum wir sollen loben schon. (A solis ortus cardine.)
3) Was fürchtst du Feind Herodes sehr. (Hostis Herodes.)
4) Komm Gott Schöpfer, heiliger Geist. (Veni creator Spiritus. Mit der ursprünglichen Mel. und zwei Umbildungen.)
5) Mitten wir im Leben sind. (Media vita in morte etc.) (Hatte zwar schon eine frühere Uebersetzung, nach welcher jedoch diese nicht gemacht scheint. Auch die Singweise gehört der Zeit Luthers.)
6) Der Lobgesang (Te Deum.)
7) Der du bist drei in Einigkeit. (O lux beata Trinitas.)

III. Nach altteutschen Liederanfängen gebildete Lieder, welche Luther im Fortgange meist aus sich schuf:

1) Gelobet seyst du, Jesu Christ.
2) Komm heiliger Geist, Herre Gott. (Die erste Strophe war früher verteutscht vorhanden.)

per, etwa durch dünne Bretwände, die als Resonanzboden dienten, oder durch solche Schallgefässe, wie die Alten in einigen Theatern anwendeten, möchte wohl, besonders wo man einen Redner oder Sänger hören will, durch Nachhall oder durch Ungleichförmigkeit der Deutlichkeit schaden, und also nicht zu empfehlen seyn; mehrern Vortheil aber kann eine Verstärkung durch gehörige Brechung des Schalles gewähren. Diese darf schlechterdings nicht (wie manche Baukünstler geglaubt haben), in einer Rückwürkung von den entgegengesezten Wänden bestehen, weil solche an manchen Stellen weit später als der ursprüngliche Schall erfolgen, und man also keine Verstärkung, sondern einen Wiederhall hören würde. Es kommt hierbey vielmehr alles darauf an, dass ausser dem auf natürliche Art vorwärts gehenden Schalle auch die Würkung desjenigen, welcher von dem Orte, wo er erregt wird, seitwärts, oder rückwärts, oder auch aufwärts geht, gegen die Zuhörer hingeleitet werde, und zwar so, dass zwischen dem natürlichen und dem gebrochenen Schalle keine Verschiedenheit der Zeit bemerkbar sey, weshalb auch die Wände oder Flächen, welche den Schall brechen sollen, nicht allzuweit von der Stelle, wo er hervorgebracht wird, entfernt seyn dürfen. Die gewöhnlichen Einrichtungen der Theater sind zu dieser Absicht ganz und gar nicht vortheilhaft: am besten würde man durch leere Seitenwände (ohne Seitenlogen), die parallel gehen, wie in dem grossen Theater zu Parma, wo man an allen Stellen jeden Schall gleich deutlich hört, oder auch divergiren, wie in den Ruinen eines Theaters zu Athen, dieses erreichen können. Zu Vermeidung des Wiederhalls müsste die Decke nicht allzuhoch und nicht sehr gewölbt, und die Sitze müssten amphitheatralisch erhöht seyn. Auch würde es gut seyn, wenn der viele, in den Coulissen und aufwärts verlorengehende Schall auf eine schickliche Art gegen die Zuhörer könnte geleitet werden. Zu einem Musiksale ist eine elliptische Gestalt nicht zu empfehlen, weil alle aus dem einen Brennpunkte derselben ausgehenden Schallstrahlen sich in dem andern vereinigen, und man also an einer Stelle besser als an andern hören würde, es möchte auch wohl, so wie in einem runden oder halbrunden Saale, ein zu starker Nachhall der Deutlichkeit schaden. Da eine Parabel die Eigenschaft hat, dass alle von dem Brennpunkte ausgehenden Stralen parallel mit einander zurückgebrochen werden, so würde die vortheilhafteste Gestalt seyn, wenn das Ende des Saales, wo sich das Orchester befinden soll, nebst dem darüber befindlichen Theile der Decke parabolisch abgerundet und gewölbt wäre, es könnte die Parabel zu Verlängerung des Saales in parallele Seitenwände übergehen, und der Solospieler oder Sänger müsste sich im Brennpunkte der Parabel befinden. Zu Ende des gegenwärtigen Abschnittes erwähnt Hr. Chl. die vorzüglichsten Schriften über die Theorie der Verbreitung des Schalles durch die Luft.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Stuttgard, im August. — Kaum hatte uns Iffland verlassen, siehe so trat ein ganz originneller Wundermann auf unsrer Schaubühne auf, ein Mann, dessen nähere Bekanntschaft Ihren Lesern um so interessanter seyn muss, weil er wahrscheinlich noch in mancher Stadt und in manchem Städtchen Deutschlands seine Kunst zu Markte bringen, manches Parterre belustigen, aber auch manchem klugen Kopf das heimliche Geständniss ablocken wird: Practica est multiplex. Dieser Theaterheld ist Hr. Volange, französischer Schauspieler, und seine Frau. Sie kamen unmittelbar von Paris und spielten zuerst in Ludwigsburg in Gegenwart des Hofs. Das, was sie aufführen, sind weder Monodramen, noch Duodramen oder dergleichen etwas; sondern es sind Vorstellungen, die gewöhnlich mit sechs, neun, ja zum Theil mit zwölf Rollen besezt sind, die samt und sonders von

3) Nun bitten wir den heiligen Geist (wovon ihm die drei folgenden Strophen allein gehören).
4) Gott der Vater wohn uns bei (ein altes Bittfahrerlied, gebessert und mit Weglassung der Anrufung der Heiligen).
5) Jesus Christus, unser Heiland (gebessert nach J. Huss).

An diese Kernlieder reihen sich nun *mehrstimmige Tonsätze einiger Singweisen lutherischer Lieder von Tonmeistern des 16. Jahrhunderts*, denen zu näherer Verständigung einige erklärende Worte vorangehen. Man soll, ausschliessend an Melodieen von Luthers Liedern, eine Anschauung der verschiedenen Arten gewinnen, wie geistliche Liedweisen durch die besten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts behandelt wurden; sie sollen ein Bild geben, wie Luther selbst noch durch sie an seinen eigenen Dichtungen sich erfreuen konnte, und zugleich zeigen, wie im Laufe des 16. Jahrhunderts die Kunst an diesen Melodieen, als ihren Aufgaben, fortwuchs und sich gestaltete. Möge das grössere, bald erscheinende Geschichtswerk des geehrten Herausgebers auf diesen wichtigen Punkt sorgfältige Rücksicht nehmen. Wir dürfen es voraussetzen, da schon hier sehr viel dafür geschehen ist. Gleich anfangs wird ein ganz einfach gehaltener, Note gegen Note vierstimmiger Satz von *Joh. Walter* 1525 auffallen, als der damaligen Richtung des Geschmacks auf künstlichere Stimmenverwebung entgegengesetzt, dafür aber auch im Melodischen weder im Tenor, der gewöhnlich damals die Melodie führte, noch im Diskante, dem sie zuweilen schon zugetheilt wurde, ausgezeichnet, weshalb sie auch in der Folge keine kirchliche Geltung erhalten hat. Die verschiedenartigen Tonsätze sind von *Benedict Ducis* 1544; *Joh. Weimann* 1544; *Arnold de Bruck* 1544; *Sixt Dietrich*; *Joh. Eccard* 1597; *Joh. Walter* 1525; *Lucas Osiander* 1586; *Georg Rhau* 1544 (hier hat die Unterstimme den Choral, damals noch selten); *Stephan Mahu* 1544 (von welchem wir nur Weniges besitzen), und von *Virgilius Hauck* 1544, „dessen Satz gar nicht fehlen durfte, wenn ein vollständiges Bild der Satzweise jener Zeit an Melodieen von Luthers Liedern gegeben werden sollte." Man hat hier einen vierstimmigen, ursprünglich für vier Männerstimmen geschriebenen Satz, wo ein Tenor die Melodie: Wir glauben all an einen Gott, darauf der andere Tenor die Melodie: Vater unser im Himmelreich — singt, beide Melodieen verbanden, denen noch eine Tenor- und eine Basstimme als Einfassung dienen. Später hat der Komponist noch einen tiefen Sopran als fünfte Stimme dazugefügt, welche noch ganz besonderer Aufmerksamkeit darum werth ist, weil sie durch ihre Wendung „die Beifügung der (damals noch weggelassenen) Versetzungszeichen *hindert*, die man den vier Hauptstimmen, für sich genommen, in vielen Fällen zutheilen möchte." (Sollte das nicht ein Fingerzeig sein, dass man mit Hinzufügung fehlender Versetzungszeichen überaus behutsam zu verfahren habe? Jedenfalls ist die Gewohnung der Neuern, die in alten Tonsätzen ihnen nöthig scheinenden Versetzungszeichen [es fragt sich, ob sie es sind] nicht neben, sondern über die Note zu zeichnen, durchaus beizubehalten, wie es auch hier geschehen ist.) — Dieser merkwürdig harmonisirten und nachahmend umsungenen Melodieen sind fünfzehn.

Aus *Mathaus Ratzebergers* handschriftlicher Lebensbeschreibung Luthers (Ex Bibl. ducali Gothana) folgt nun hier zum ersten Male gedruckt: Von D. Luthers schwachheit vnd erquickung vnd belustigung durch die Musicam — angenehm zu lesen und in Mancherlei unterrichtlich. Nun zum glücklichen Schlusse das sehr getreue Facsimile von Dr. Luthers Handschrift des Liedes: Vater unser im Himmelreich u. s. w. Man sieht mit Lust, wie ihm gleich beim ersten Entwurfe, welchen das Blatt höchst wahrscheinlich liefert, das Allermeiste genügte, wie er strich und änderte, dennoch nicht selten wieder zur ersten Lesart zurückkehrte.

Auch eine Melodie hat er dazu geschrieben, aber auch wieder durchstrichen und verworfen.

So ist denn das Beste für dieses Festbuch geschehen und ist ein Werk der Pracht von aussen und von innen, das in seinem Gange gesegnet sein mag nach der Kraft, die zu ihm ist.

Kompositionslehre.

Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst, für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden, Schulen u. s. w. von *Frdr. Wilh. Schütze*. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage seiner „*Praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre.*" Erste Lieferung. Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1840. S. 240 in 8.

Es ist also nach Angabe des Titels die praktisch-theoretische Anweisung in der Harmonielehre des genannten Verfassers, welche 1835 im Novbr. erschien und 1836 S. 236 von uns angezeigt worden ist, hier in der zweiten Auflage zur Kompositionslehre erhoben worden. Vergleichen wir die erste Auflage mit dieser zweiten, damit wir anzugeben im Stande sind, worin die Vermehrungen bestehen; denn dass eine gänzliche Umarbeitung mit dem Werke vorgenommen worden ist, zeigt schon die erste Paragrafe der Einleitung, welche das Wort „Musik" erklärt, hier ausführlicher. Ferner hat sich die Reihenfolge der §§. gleich von vorn herein anders gestaltet: für §. 2 der ersten Auflage: „Vokal- und Instrumental-Musik". §. 3 „Praxis und Theorie", §. 4 „Vom Ton", §. 5 „Melodie, Harmonie, Harmonielehre", §. 6 „Ueber die Zeichen der Töne" etc. ist hier gesetzt worden: §. 2 „Musiker. Praktische und theoretische Musiker", §. 3 „Melodie, Harmonie", §. 4 „Rhythmus" (Einleitung), dann erste Stufe des rhythmischen Wesens §. 5 „Takt", §. 6 „Taktordnung, Taktarten und Taktvorzeichnung in der Notenschrift" etc. Man sieht daraus, dass beide Auflagen nicht zusammen, nicht gemeinschaftlich in einer und derselben Lehranstalt für einen und denselben Kursus zu gebrauchen sind. Wir werden aber in der Folge nur auf

Hauptveränderungen im Lehrgange und vornämlich in der Lehre selbst aufmerksam machen, um Weitläuftigkeit zu vermeiden. Wir wollen es übergehen, dass der Begriff mancher Ausdrücke uns zu weit, z. B. Harmonielehre, anderer zu eng, blos nach unsern Begriffen genommen worden ist, z. B. Harmonie u. s. w. Takt und Rhythmus sind sehr ausführlich behandelt, so dass das Ganze vor allem Bestreben nach Klarheit unklar werden dürfte. Von der andern Seite erschöpft es dennoch die Lehre vom Takt nicht ganz, was daher kommen mag, dass der Verfasser Manches als bekannt schon voraussetzte. Wir sind eher der Meinung, dass noch Vieles, was schon der praktische Musiker wissen muss, hätte vorausgesetzt werden können und sollen; die verschiedenen Disziplinen sollten strenge aus einander gehalten werden, um Wiederholungen zu meiden und den Raum für Wichtigeres sich nicht selbst zu beschränken. — Mit der Lehre vom Tempo S. 33 hat es dieselbe Bewandtniss, desgleichen mit dem Anfange der hier sogenannten Kompositionslehre, mit der Darlegung der diatonischen und chromatischen *Tonleiter*, deren Erklärung mindestens als bekannt vorausgesetzt werden musste. Kleinigkeiten, die unrichtige Erklärungen oder Beschreibungen liefern, wollen wir nicht weiter erwähnen. Nur Eins sei zum Beweise hergestellt: das Wort „Chromatisch" kann unmöglich, wie S. 41 vermuthet wird, von den abwechselnd weissen und schwarzen Tasten des Klaviers herkommen, da es schon längst im Gebrauch war, ehe man an ein Klavier dachte. — Es werden nun noch die Normaltonleiter und die übrigen mit zunehmenden Kreuzen bis in die Doppelerhohung, dann die mit Been dargestellt, nur nicht in Frage und Antwort, wie in der ersten Auflage. — Das Enharmonische ist in der jetzigen Ausgabe hier weggefallen und dafür ist S. 49 eingeschaltet worden: „Die diatonische Tonleiter rhythmisirt." Man sieht, dass der Verfasser dem Ideengange des Lehrbuchs von Marx (bei Breitkopf und Härtel) folgte, was auch schon früher vorkommt. Nach Marx wird nun das melodische Motiv, der melodische Satz und die melodische Satzverbindung oder Periode (aus der diatonischen Tonleiter gebildet) kurz behandelt. S. 45 kommt der Verfasser noch einmal auf die chromatische Tonleiter zurück und fügt nun in einem Zusatze die enharmonische Tonleiter bei. Ihr Gebrauch wird hier nicht berührt und die alte Enharmonik der Griechen nicht genau dargestellt. — Die 12. § Entstehung der diatonischen und chromatischen Tonleiter, ist für eine Kompositionslehre ganz unwesentlich, was der Verfasser selbst gefühlt hat (man sehe seine Anmerkung S. 57); sie steht hier unnütz und möchte doch aus dieser Bruchrechnung schwerlich *entstanden* sein. Dass die mathematischen Grössen *an sich* auch damit übereinstimmen, ist wichtig, beweist aber nichts für solche Entstehungsart u. s. w.

S. 63 (in der ersten Auflage der Harmonielehre S. 41) beginnt die *Intervallenlehre*, bis S. 73, wo die ersten Anfänge der Zifferschrift hinzukommen. Der zweite Abschnitt bringt die Lehre von den Dreiklängen und zwar in Dur. Auf jedem Tonschritt der Tonleiter einen Dreiklang gebildet, gibt bekanntlich Dur- und Molldreiklänge und einen mit der kleinen Quinte. — Die ersten und einfachsten Harmonieverbindungen, wobei die verschiedenen Bewegungen (motus rectus etc.) erklärt werden. Hier werden noch die leitereigenen Dreiklänge der zweiten, dritten und sechsten Stufe in Anwendung gebracht. S. 99 wird die Molltonleiter mit ihren leitereigenen Dreiklängen und Verbindungen derselben gelehrt, wobei die Leiter aus den Radenzakkorden entwickelt wird; der Grund ist in dem Verlangen des Gehörs (?) (das sehr gewöhnbare). — Ob nicht manche seiner Leiterharmonisirungen hart sind, wollen wir den Ohren Anderer überlassen. Mindestens wird der Verfasser keinem das Recht der Ohren streitig machen wollen, als etwa einem Tauben. Auf diesem Wege wird daher die Sache sehr willkürlich, von Individualitäten abhängig. — S. 114 liest man die Karakterisirung jeder einzelnen Dur- und Molltonart nach Schubert's Aesthetik (Ideen zu einer Aesthetik) zum Vergnügen mancher Leser, also nicht zur Belehrung. — Ob die Lehre von der Mehrdeutigkeit der Dreiklänge in Bezug auf Satz in verschiedenen Tonarten etwas Wichtiges ist, sobald bestimmt genug die Fortschreitungen gesetzlich dargestellt sind, überlassen wir dem Urtheile eines Jeden. — Jetzt erst folgt im 4. Abschnitt S. 118 die Lehre von den Septimenakkorden, welche in der ersten Auflage schon S. 67 begann. Die ganze Aufeinanderfolge der Lehre ist überhaupt bedeutend verändert. Der Verfasser musste also mit seinem ersten Ordnungsgange nach pädagogischen Grundsätzen nicht mehr zufrieden sein. Ob durch die jetzige Verbindung Alles deutlicher und leichter wird, ist eine Frage, die wir nicht immer mit Ja beantworten würden. — Der 5. Abschnitt gibt die Umkehrungen des Dreiklangs und des Septakkords mit der Anwendung derselben. — S. 149 Nonenakkorde, worüber viel gesprochen wird. — Die Akkordauseinandersetzungen werden fortgeführt und im 7. Abschnitte wird auf Modulazionen und Choralbearbeitungen übergegangen, wobei erst die Verwandtschaft der Tonarten berücksichtigt wird, S. 179. Die Choralbearbeitung beginnt S. 209; Stimmenführung S. 216; über offenbare und verdeckte Quinten und Oktaven S. 218 (nicht viel). Die Lehre von den *Kadenzen* beschliesst im 8. Abschnitte diese erste Lieferung. Das *Beispielbuch* gehört nothwendig dazu. — Bis jetzt ist das Buch eine Harmonielehre, die der Kompositionslehre vorangehen muss.

S. Thalberg

1) *Souvenir de Beethoven. Fantaisie pour le Piano.* Oeuv. 39. Vienne, chez Tobias Haslinger. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

2) *Fantaisie pour le Piano sur des motifs de „La Donna del Lago" de Rossini* composée par —. Oeuvr. 40. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

Alle Pianofortespieler von Bedeutung wissen recht gut, was sie an den Fantasien dieses Komponisten ha-

ben, der sich durch seine Vorträge derselben im In- und Auslande auf der Stufe der gefeiertesten Virtuosen ersten Ranges siegreich behauptet. Mit Recht wird er zu denen gezählt, welche das heutige Bravourspiel auf die Höhe gehoben haben, auf welcher es nun seit Jahren glänzt. Nicht Wenige haben es selbst erfahren, was sich mit diesen Kompositionen vor dem Publikum erreichen lässt. Eine noch viel grössere Zahl unserer Pianisten ist sowohl durch jene Erfolge als durch das Lockende der darin aufgestellten Schwierigkeiten begierig geworden, nach diesen Gaben zu greifen, um zuvörderst ihre Kräfte daran zu erstarken und dann durch Besiegung dieser Bravouren ihre Freunde damit zu erfreuen. So hat sich denn jede neue Fantasie dieses anerkannten Virtuosen jedesmal schon vermehrt, bevor noch irgend ein Wort des Urtheils über sie laut wurde. Das Verlangen darnach hat sich auch nicht verringert, wenn mitunter einige Gegner solcher Bravouren aus mancherlei Ursachen, nicht immer aus der rechten, in übler Laune sich dagegen erklärten. Und so steht es damit bis auf den heutigen Tag. Wir dürfen daher voraussetzen, dass diese beiden genannten Fantasien, so neu sie auch sind, besonders die zweite, die kaum ausgegeben ist, dennoch schon in vielen Händen geübter Pianisten sich befinden und von ihnen theils versucht, theils gespielt worden sind. Wir haben also denen, die sie gehörig auszuführen vermochten, nichts Neues vorzubringen, wenn wir sagen, dass sie vortrefflich wirken und dass beide in Erfindung der Umspielungsfiguren und ihrer Verknüpfungssätze, überhaupt in der ganzen Bearbeitung der gewählten Themen vor den frühern desselben Komponisten Manches voraus haben. Für die Uebrigen aber, die sie noch nicht kennen, deren es jetzt noch nicht zu Wenige geben wird, mag besonders die letzte Versicherung ein Sporn mehr sein, sich baldigst damit bekannt zu machen.

In der ersten Fantasie: „Erinnerung an Beethoven" sind es vor Allem die kernhaften Themen, die geschmackvolle Zusammenstellung und Verflechtung derselben, die im Bunde mit den Bravouren dem Ganzen einen ganz eigenen Reiz verleihen. Wir wollen hier sogleich mit erwähnen, dass diese Fantasie den Cahier 7 der Compositions modernes et brillantes bildet, eine Sammlung, welche fortgesetzt wird. — In der andern Fantasie ist die Zusammenstellung der Themen eben so geschmackvoll bedacht worden. Da es aber Themen ganz andrer Art sind, so ist mit kluger Wahl weniger als in der vorhergehenden für unerwartetes Wiederauftauchen und schnelles Wiedereinweben der Themen, das hier lange nicht so viel als dort ergötzlich durchschlagen würde, sondern vielmehr für glänzende und mit unerwartet frappantem Figurenwechsel geschmückte Umspielungsweise mit ausgezeichneter Geschicklichkeit gesorgt worden, so dass Spieler und Hörer daran etwas in seiner Weise Tüchtiges und lebhaft Erfreuliches haben. Dass dabei den Spielern nichts geschenkt wird und dass sie vielmehr mit heutigem Bravourspiele vertraut sein müssen, wenn sie Freude daran erlieben wollen, mag man immerhin voraussetzen. Gerade darin aber liegt für Viele ein Reiz mehr, der, mit dem anderweitigen Reize verbunden, das Seine für Verbreitung dieser Bravourwerke von selbst thut.

Arrangirtes für das Pianoforte zu zwei und vier Händen.

Mozart's Opern zu zwei Händen ohne Worte. Don Juan, eingerichtet von *E. F. Richter*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

Es gereicht uns stets zu lebhaftem Vergnügen, wenn Hauptwerken der Tonkunst durch irgend eine neue und zweckmässige Einrichtung zu erweiterter Verbreitung verholfen wird. Wo es für unsterbliche Meisterwerke geschieht, wie hier, muss unsere Freude sich verdoppeln um des Einflusses willen, den solche Werke nothwendig auf Veredlung des Geschmacks haben müssen. Ist nun jetzt die Unterhaltung der Liebhaber mit Opernmusik am Klavier ohne Gesang an der Tagesordnung, so wird auch diese gut gerathene Arbeit ohne Zweifel viel Gutes schaffen. Wir haben daher das Unternehmen, Mozarts herrliche Opern in dieser Gestalt neu erscheinen zu lassen, als ein erwünschtes und zeitgemässes S. 855 v. J. bereits bestens empfohlen. Die Bearbeitung dieses über alle Empfehlung erhabenen Meisterwerkes ist weder zu überladen noch zu mager und wird somit den meisten Klavierspielern ganz willkommen sein. — Zugleich erinnern wir die Liebhaber des vierhändigen Spieles an eine vortreffliche Bearbeitung dieser Oper zu vier Händen von *Fr. v. Bayneburgk*. Wer sie übersehen haben sollte, was jetzt unter der Menge der Neuigkeiten wohl mitunter geschieht, wird wohlthun, wenn er sich auch diese anschafft; sie hat schon Vielen grossen Genuss gebracht. Das Werk ist in derselben Verlagshandlung herausgekommen.

1) *Christus am Oelberge, Oratorium von L. van Beethoven. Für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von E. F. Richter.* Preis 2 Thlr. 12 Gr.

2) *Rondo, tiré de l'Oeuvre 37 de L. van Beethoven, arrangé pour le Piano à 4 mains.* Preis 1 Thlr. Beide Werke bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das erste Werk kennt Jedermann. Die Bearbeitung desselben wird man gut und angemessen finden; sie wirkt. Vom Rondo wollen wir den Anfang setzen:

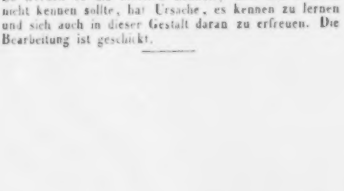

So werden es die Meisten kennen, und wer es noch nicht kennen sollte, hat Ursache, es kennen zu lernen und sich auch in dieser Gestalt daran zu erfreuen. Die Bearbeitung ist geschickt.

Collection complète des Sinfonies de Joseph Haydn, arrangées pour le Pianoforte à 4 mains par Fr. Mockwitz. Berlin, chez J. J. Riefenstahl. Pr. No. 1: 1 Thlr.; No. 2: 1⅓ Thlr.; No. 5: 1⅓ Thlr.; No. 6: 1⅓ Thlr.; No. 7: 1⅓ Thlr.; No. 8: 1⅓ Thlr.

Nur die hier genannten Hefte sahen und spielten wir, und können von diesen versichern, dass sie zu den vorzüglichsten Bearbeitungen des Herrn Mockwitz gehören. Man wird unter denselben die beliebtesten und bekanntesten Sinfonieen Haydns, wie einige weniger allgemein bekannte, aber vortreffliche finden, die auf dem Pianoforte sehr angenehm wirken. Wir haben also diese Sammlung so gut, als die vorhergenannten Arrangements der Werke unserer ersten Meister, angelegentlich zu empfehlen, ohne dass wir nöthig haben, den Anfang jeder einzelnen Sinfonie in Noten herzusetzen; wir haben es hier, wie in allen übrigen diesmaligen Anzeigen, mit lauter Originalwerken zu thun, denen nichts weiter zur Empfehlung beizufügen ist, als dass sie gut arrangirt sind.

---

1) *Der 42. Psalm.* Op. 42, komponirt von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet* von *E. F. Richter.* Preis 1 Thlr. 4 Gr.

2) *Rondo brillant par F. Mendelssohn-Bartholdy, arrangé pour le Piano à 4 mains.* (Oeuv. 29.) Pr. 1 Thlr. 8 Gr.

3) *Andante cantabile et Presto agitato par F. Mendelssohn-Bartholdy, arrangé à 4 mains.* Pr. 1 Thlr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Alle diese Werke des gefeierten Komponisten sind hinlänglich bekannt und gebührend besprochen, so dass es Ueberfluss wäre, noch etwas darüber sagen zu wollen. Wir haben hier gleichfalls nichts weiter zu thun, als zu versichern, dass sie gut bearbeitet sind, und etwa noch für Einzelne die arrangirten Werke näher zu bezeichnen. Der 42. Psalm hebt bekanntlich an: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser"; das Rondo, 30 Folioquerseiten lang, beginnt:

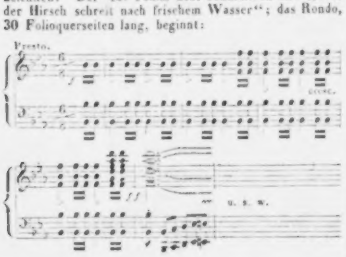

Das Andante fängt an, wie folgt; das Presto aus Hmoll ⅜.

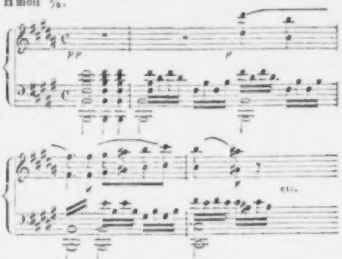

Noch sind bei Schlesinger in Berlin erschienen:

Lieder von Fel. Mendelssohn-Bartholdy für das Pianoforte übertragen von Carl Czerny. Erste Lieferung: ⅓ Thlr.; zweite Lieferung: ⅔ Thlr.; dritte Lieferung: ⅔ Thlr.

Die Uebertragung ist für zwei Hände; die meisten sind leicht; der Text steht über den Liedern oder ist, wie in der zweiten Lieferung vorangedruckt. Man erhält in der ersten: „Wie kann ich froh und lustig sein"; Abendlied: „Wenn ich auf dem Lager liege"; Wasserfahrt: „Ich stand gelehnet an den Mast." — In der zweiten: „Hulfer klingt der Vogelsang" (Minnelied im Mai); Heimweh: „Was ist's, das mir den Athem hemmet?"; Italien: „Schöner und schöner schmückt sich der Plan"; Abendlied: „Es ist ein Schnitter, der heisst Tod"; Pilgerspruch: „Lass dich nur nichts dauern"; Frühlingslied: „Jetzt kommt der Frühling." — In der dritten: „Man soll hören süsses Singen" (Maienlied); „Die Schwalbe fliegt, der Frühling siegt"; Abendlied: „Das Tagewerk ist abgethan"; No. 13 eine Romanze. — Es werden noch zwei Lieferungen folgen.

---

1) *Liederlied. Etude von Adolph Henselt, zu 4 Händen eingerichtet.* Preis 8 Gr.

2) *La Femme du Marin. Pensée fugitive par Fr. Kalkbrenner, arrangée à 4 mains.* Preis 8 Gr. Beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Das Arrangement dieser bekannten und beliebten Sätze ist leicht und gut. Die schön gesungene Etüde ist die eilfte in der zweiten Folge, Op. 5. Ursprünglich steht sie in Hdur, hat die Melodie in den Mitteltönen, hier oben, und steht in Bdur, wirkt aber auch so trefflich und ist dazu sehr leicht ausführbar.

Bruchstück eines Lustspiels von Wolfgang Amadeus Mozart. *)

Vorwort der Redakzion.

Was! Mozart und ein Lustspiel? Und erst jetzt? Haben wir doch im Leben noch kein Wort von dergleichen gehört! — So ungefähr klingt es vor unsern Ohren, und wir müssen gestehen, dass wir selbst über die neue Entdeckung nicht wenig verwundert sind. Indessen ist der vor uns liegende Schriftbogen ohne allen Zweifel unsers Mozarts eigene Handschrift, bis auf eine am obern Rande des Manuskripts von einer andern Hand beigefügte Einklammerung: „Eigenhändig von Mozart.“ — Eine etwaige Abschrift aus Mozart's Knabenjahren, die vielleicht Mancher vermuthen könnte, ist es durchaus nicht; die Schrift trägt nichts jugendlich Unbestimmtes, vielmehr das ausgeprägt Feste, ausgeschrieben Karakteristische in Zügen und Orthographie des grossen Mozart an sich. Es ist also von einem Erzeugnisse Mozart'scher Laune, von einem Kuriosum die Rede, das wir hier zum ersten Male den Lesern mitzutheilen das Vergnügen haben.

Wäre nun diese Seltsamkeit Manchen auch noch so auffallend: sie ist von Mozart und darum zuverlässig höchst anziehend. Näher betrachtet, hat die Sache auch gar nicht so viel Unglaubliches, als es auf den ersten Anblick Vielen scheinen mag; es liegt weit mehr in der ungegründeten Verwöhnung, von dem grossen Komponisten anzunehmen, er habe sich in der Welt um nichts Anderes, als um seine Noten bekümmert, was nichts als Vorurtheil heissen muss. Denn wo in einem Hause, wie bei Mozart, ein so gewaltiger Geist der Kunst mit solcher Herrlichkeit herrscht, wäre es da etwas Unerhörtes, dass sich von Zeit zu Zeit daselbst andere verwandte Geister wie zum freundlichen Besuche einfanden? Vielleicht liegt der ganze Unterschied der Geister, die in ihrem Grunde eins sind, hauptsächlich in dem Hause, das ihnen gegeben ist, aus dem sie ihr Licht leuchten lassen sollen. Derselbe Geist, in andere Lebensverhältnisse gebracht, würde nach andern Richtungen hin eben so Grosses und in gleicher Treue leisten. — Dass aber der willkommene Gast wieder vorüberzieht und in sein eigenes Schloss wandelt, kann noch weit weniger auffallen.

Daher nun ein Bruchstück eines Lustspiels, das wir um so natürlicher erachten, je näher wir mit Mozarts Wesen vertraut zu sein glauben dürfen. Wer sollte nicht Mozart's Hang zu komischen Darstellungen kennen, seinen naiv heitern Sinn, der neben der Liebe zu den Menschen sich schon in seinen jugendlichen Briefen namentlich so klar ausspricht? Witz, und oft derber, war ihm gleichfalls in hohem Grade eigen, so dass er ihn in den Zeiten, wo das Hochideal in Tönen sich seiner ganzen Seele bemächtigt hatte und wo er im Verhältnisse zur Wirklichkeit manche bittere Erfahrung machen musste, bis zur Satyre gegen das gewöhnliche Leben und Kunsttreiben anfeuerte. In solchen Zerwürfnissen, die nicht blos bis zum komisch Sarkastischen, sondern sogar bis zu gelissentlicher Betäubung seiner selbst treiben können, gibt es idealmüde Stunden, wo der Geist nach einer seinem Wesen angemessenen Nebenbeschäftigung verlangt. In einer solchen Stunde mag ihn denn die Idee zu einem solchen Lustspiele durchblitzt haben, das er nun auch zu entwerfen und zu beginnen sich gedrungen fühlen musste, seinem eigenen Grundsatze gemäss: „Man fragt nicht, sondern man macht's! Wenn's brennt, muss es heraus!“ Und so entstand das Bruchstück der Liebesprobe, aber auch nur ein Bruchstück, das mindestens allen noch Ungläubigen beweist, dass Mozart's Geist nicht ausschliesslich ganz allein mit Tönen erfüllt war, zu deren Geistigkeit doch auch noch Anderes gehört, wenn der Beruf dafür so herrlich, wie bei unserm Meister erfüllt werden soll. Und so wird man denn diese Probe als eine seltene Reliquie des Mozart'schen Wesens zu würdigen wissen, an deren Echtheit uns kein Zweifel übrig bleibt. —

*) Sollte Jemand über die Fortsetzung dieses Lustspiels, dessen hier abgedruckter Anfang im Originalmanuskripte in unserm Besitz ist, Auskunft ertheilen können, so würden wir dies mit Dank erkennen.

Leipzig. Breitkopf & Härtel.

Die Liebes-Probe.

Ein LustSpiel in Drey Aufzügen.

Personen:

Hr. von Dumkopf.
Rosaura, seine Tochter.
Treuel, dessen kammerMädchen
Leander, Liebhaber der Rosaura.
Wurstl, sein Bedienter.
Hr. von Knödl, Liebhaber der Rosaura.
kasperl, Hausknecht des Hr. von Dumkopf.
Die Hexe Stinzkicotinzki.
Eine Zwergin.
Eine Riesin.

Erster Aufzug.

Erster Auftritt.

Das Theater stellt eine angenehme Gegend vor. — links und rechts steht ein ähnliches Haus.

Man hört schmalzen und Posthorn blasen. Wurstl fährt den Leander auf einem schubkarrn heraus. — bläst und schmalzt.

Wurstl. (leert den schubkarrn aus.)
Da sind wir.

Leander. (Der sich von dem boden aufricht.)
Du ungeschickter kerl, was hast du denn gemacht.

Wurstl.
Allons. ausgespannt.

Leander.
Du verdamter Esel! — wirft man denn seinen Herrn so hin! — es wäre kein Wunder wenn ich mir arm und bein gebrochen hätte. ich hatte herzlich lust dich wacker herum zu Prügeln. — Doch — Dein glück dass die begierde, meine geliebteste Rosaura wie eher wie lieber wieder zu sehen, und zu umarmen, zu gros ist, als dass ich mich weiters mit einem solchen laffen, wie du mein sauberer Herr von Wurstl bist, länger aufhalten sollte. —

Wurstl.

Lieber Herr Poltron . . .

Leander.

Was sagst du, flegel? — Poltron! — Patron wirst du sagen wollen.

Wurstl.

Nu Ja: Patron, ich habe mich nur veredet. — Nun also, liebster, bester Herr Pol- Patron Sprech' ich; nemmen sie mirs nicht übel, ich hab' es Ja nicht aus unschicklichkeit sondern mit fleis gethan; und mein Eyfer sie bald und geschwind hieher zu bringen war so Eyfrig und geschwind, Dass ich aus lauter Eyfer und geschwindigkeit nicht wusste soll' ich sie herwerfen oder herschmeissen.

Leander.

Du bist halt sammt deinem Eyfer und geschwindigkeit der grösste Esel den ich in meinem leben gesehen; — Je nun, für diesmal will ich es dir noch verzeihen, aber ein andermal . . .

Wurstl.

Ein andermal will ichs schon besser machen.

Leander.

Was? — noch besser willst du es machen? —

Wurstl.

Natürlich! — wenn ichs heut schlecht gemacht hab, muss ichs Ja ein andermal besser machen.

Leander.

Ja so wohl; — Nun gehe, und mache Dass ich bald das glück wieder genüssen kann meine geliebteste und anbetungswürdigste Rosaura zu Sprechen. — Allons: frisch; klopfe an. — Der teufel — welches Haus ist es wohl? — Dies rechts, oder Jenes links? — es sind nun schon Drey volle Jahre dass ich abwesend bin, und es ist mir nicht möglich unter diesen beyden Häusern zu unterscheiden welches Das rechte seye. —

Wurstl.

Poz Sackel voll Mehl; ich auch nicht; — Quod est faciendi, was ist zu machen? —

Leander.

Das weis ich selbst nicht; — ich möchte nicht gerne an unrechte leute kommen. — weist du was Wurstl — horche ein wenig an beyden Häusern ob du nicht eine Weibliche Stimme vernemmen kannst, welche mit der bezaubernden Stimme meiner schönen Rosaura eine ähnlichkeit hat. —

Wurstl.

Das ist g'scheid. — wenn meine trautel redt, die kenn' ich gewis gleich — die hat eine Stimme wie eine kuhklocken. — Nun wollen wir das Werk mit freuden ergreifen. [er geht an beyde Hauser und schmeckt:]

Leander.

O Rosaura! — wie sehne ich mich nicht nach dem glücklichen augenblick dich wieder zu sehen — zu umarmen. — Nun Wurstl — hörst du was? — was teufel machst du denn? — warum schmeckts du denn so herum? —

Wurstl.

seyens doch still. — wenn Meine trautel in einem von diesen beyden Häusern ist, so schmeck ich sie gewis; — ich kenn ihren geruch noch ganz gut; — aber seyens Mausel Still, das sag ich ihnen, sonst verlier ich den geruch, und dann . . .

Leander.

Nun so mach nur hurtig.

Wurstl. [schmeckt an dem Hause rechts:]

Pfui, Pfui ... das ist ein gestanck! — Da ists nichts. [schmeckt an dem Hause links:] A ha! — welch himmlisch-süsser geruch! — Ja Ja, du kommst von meiner lieben trautel; — Nu — geschmeckt hab ich dich, izt mocht' ich dich auch gern sehen. [er klopft an] trauterl, komm heraus; — liebs trauterl.

Zweiter Auftritt.

Eine Riesin; und die Vorigen.

Riesin.

Da bin ich, was will der Herr? —

Wurstl. [zurückprellend:]

Poz tausend, die ist gewachsen! — [zur Riesin:] Ja — bist es, — oder bist es nicht? —

Riesin.

Ja, mein liebs Wursterle, ich bin es; — ich bin dein liebs treues trauterle; — komm lass dich umarmen. [umarmt ihn:]

Wurstl.

Auweh! — hab mich nur nicht gar zu lieb: du erdrückst mich ja ganz. — Du warst sonst so ein artiges kleines Ding, so kurz beysamm, und izt bist eine vollige Heygeigen; sag mir doch, wie ist den das zugegangen dass du auf einmal so aufgeschossen bist? —

Riesin.

Ja, das will ich dir gleich erzehlen, mein Herzens-Wursterl. — höre.

Leander.

Gute trautel — es kömmt mir zwar etwas schwer dich also zu nennen, da es mir fast ohnmöglich scheint, dass du die trautel das kammer Mädchen meiner angebettenen Rosaura seyest — Doch will ich mir alle Mühe geben es zu glauben, und dich — trautel nennen; — ich bitte dich also, liebe trautel, Spare deine Erzehlung auf eine gelegenere zeit, und mache lieber dass meine schöne Rosaura herauskömmt, denn ich muss sie sehen, Sprechen, umarmen, und — was weis ich alles.

Riesin.

gut, die sollen sie gleich sehen; — o Das wird eine freude seyn! — Doch — Da kömmt sie selbst schon.

Dritter Auftritt.

Eine Zwergin, und die Vorigen.

Riesin. zu Leander —

Nun, so gehen sie ihr entgegen.

Leander.

wo Denn? — ich sehe nichts.

Wurstl.

ich auch nicht.

Riesin.

Nun, da; — gehen sie acht — Ey, izt haben sie sie getretten.

[die Zwergin weint und schreyt wie ein kleines kind:]

Leander.

Es thut mir leid — aber — bei Gott, Das kann Ja nicht meine Rosaura seyn —

Würstl.

Das ist Ja gar ein fatschenkind.

Zwergin:

Und Doch bin ich es, mein Liebster; — Ja ich bin deine getreue — weis aber nicht ob ich noch deine geliebte Rosaura bin!

Leander.

Ach, nun erkenne ich dich! — wenn du schon in deiner äusserlichen gestalt nicht mehr das bist, was du warst; — so bist du doch in deinen gesinnungen noch die nemliche.

Würstl. [zu Leander:]

Herr Patron; die ihrige ist weniger worden, und die meinige mehrer, folglich ist die meinige auch vornemer.

Leander. [zu Würstl:]

Ja, die deine ist aber zu viel worden.

Würstl. [zu Leander:]

und die ihrige zu wenig.

Zwergin.

Ich kann es ihnen, bester Leander, zwar nicht verdenken, dass sie befremdet sind mich in dieser kleinen gestalt zu sehen; Doch wünschte ich dass sie ihrer Verwunderung endlich ein ziel setzen, und sich wieder als der verliebte und zärtliche Leander gegen mich betragen möchten.

Leander.

Englische Rosaura; sie thun mir im höchsten Grade unrecht; — Erlauben sie dass ich zum beweise meiner unverbrüchlichsten treue und liebe ihre schöne Hand oder vielmehr Handerle küssen darf. [Er kniet nieder und küsst ihr die Hand.] — — — —

Die Favoritin,

neue Oper von *Donizetti*, ging am 2. Dezember auf der grossen Oper zu Paris zum ersten Mal in Szene. Seit Robert dem Teufel und Wilhelm Tell hat keine Oper so glanzenden und so allgemeinen Beifall gefunden; bereits hat ein pariser Musikverleger die Partitur für 40,000 Franken gekauft, wobei sich jedoch Donizetti die droits d'auteur vorbehielt. Da der Erfolg so glänzend war, so wird die Oper gewiss bald die Grenzen Deutschlands überschreiten, und wir geben daher in der Kürze ihren Inhalt.

Fernand, Novize im Kloster des heiligen Jakob zu Compostella, hat in der Kirche die schöne Leonor gesehen und fühlt sich seitdem in seinem Stande höchst unglücklich. Er entdeckt sich dem Superior, welcher ihn gütig aus dem Kloster entlässt. Der junge Mann geräth in einen reizenden Aufenthalt, die Besitzung seiner Geliebten, trifft mit dieser zusammen. Beide entdecken sich ihre Neigung, Leonor aber erklärt, sie dürfen sich nicht wieder sehen aus Gründen, welche sie verschweigt; man meldet, der König sei gekommen und verlange nach ihr, sie übergibt Fernand ein Kapitains-Patent und zieht sich zurück. — Der zweite Aufzug versetzt uns an den Hof des Königs von Kastilien. Alfons 2., welcher sich von seiner Gemahlin trennen will, um seine Geliebte Leonor zu heirathen; vergeblich spricht der Superior des Klosters St. Jakob im Namen des Papstes das Anathema über ihn aus. Da bringt man ihm einen aufgefangenen Liebesbrief seiner Favoritin an den Ex-Novizen; ergrimmt befiehlt er die Verhaftung der Ungetreuen, als der tapfre Fernand aus dem Kampfe mit den Mauren siegreich zurückkehrt. Der König überhäuft ihn mit Ehren und fodert ihn auf, eine Bitte zu thun; sie ist im Voraus gewährt. Fernand bittet um Leonor's Hand; der König, froh, die Treulose auf solche Art los zu werden, willigt ein; Leonor will dem Geliebten entdecken, dass sie die Maitresse des Königs gewesen, wird aber daran gehindert. — Die Vermählung geht vor sich. Der ganze Hof bezeugt dem Fernand seine Verachtung, dieser erfährt nun erst die Wahrheit und zieht sich verzweifelnd in's Kloster St. Jakob zurück, wo er alsbald seine Gelübde ablegt. Leonor kommt im Novizenkleide ebendahin, um die Verzeihung ihres Gatten zu erflehen; dieser wird gerührt, die alte Liebe kehrt wieder, er will mit ihr aus dem Kloster entfliehen, sie aber, durch diese Gemüthsbewegungen zu tief erschüttert, sinkt vor ihm nieder und stirbt — er spricht zu den Mönchen: „Betet heute für sie — morgen für mich!“ —

Nachricht.

Dresden, den 20. Dezember 1840. Herr *Cholard*, jetzt Kapellmeister in grossherzogl. Sachsen-Weimarschen Diensten, hat sich bei uns durch seine ernsthafte Oper Macbeth einen guten Namen gemacht. Er zeigte sich in dieser Oper als ein gründlicher, reflektirender Tonsetzer, der mit genauer Kenntniss des Effekts die jetzt üblichen Instrumentalmittel reichlich, obschon nicht übertrieben zu benutzen versteht und oft mit grosser Lebendigkeit der Erfindung zu glänzen weiss. Mehrere Sätze in dieser Oper verdienen vortrefflich genannt zu werden. Heute sahen wir von ihm „Mitternacht,“ eine sogenannte romantische Oper. In wiefern und wodurch das Gedicht diesen Beinamen gerade verdiene, würde schwer zu ermitteln sein, da die Hauptbegebenheit eine ziemlich gewöhnliche ist. Vielleicht ist die Szene im Sarge die Veranlassung dazu. Die Musik hat einen weit höheren Karakter als Macbeth, die Chöre, im Styl baierischer Volkslieder — das Stück spielt am Stahrenberger See — sind grazios und effektvoll. Ein glücklicher Einfall ist das Eintreten von entfernten Gesangchören hinter dem Vorhang in die lebendige, kräftige Ouverture. Der Dialog ist als instrumentirtes Rezitativ behandelt, und das wäre recht gut, spänne sich nur der Text nicht so unverhältnissmässig aus, wodurch auch in der Musik Längen entstehen. Die Arien sind brillant und sehr effektvoll instrumentirt; die Ensemble's, Duetten, ein Quartett, Sextett und die Finalen scheinen uns

das Vorzüglichste zu sein. Demnach — stellen wir Macbeth weit höher. Die Aufführung war vorzüglich zu nennen und das Ganze ward mit sehr lautem Beifall aufgenommen. v. *Miltitz.*

Feuilleton.

Halevy schreibt wieder zu einer grossen Oper in fünf Aufzügen für die Academie royale; das Buch ist von St. Georges, und der Titel bis jetzt: Der Malteserritter. — Auch soll eine neue Oper von *Boieldieu*, unter dem Titel: „Marocaine" auf diese Bühne kommen.

Gestorben ist *Lefebure* zu Paris, Schlosstrekar beim Orchester der grossen Oper, ein beliebter Komponist, namentlich von Balletten und Pantomimen. Er war 64 Jahre alt.

Die Wittwe Lesueurs hat der Stadt Amiens, dem Geburtsorte ihres Gatten, 21 Partituren von verschiedenen Werken Lesueurs nebst mehreren musikalischen Autographen derselben zum Geschenk gemacht.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

		Thlr.	Ngr.
Adam, A.,	Potpourri aus der Oper: La Reine d'un jour, für das Pianoforte	—	20
— —	Potpourri aus der Oper: Die Schweizerhütte, für das Pianoforte	—	20
Bellini,	Potpourri aus der Oper: Il Pirata, für das Pianoforte	—	20
— —	Potpourri aus der Oper: Norma, für das Pianoforte	—	20
Blumenthal, J. de,	3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 83. No. 1. 2. 3. à 25 Ngr.	2	15
Burgmüller, F.,	Romance et Rondo sur un motif de la Chaste Suzanne de H. Monpou pour le Piano. Op. 63	—	12½
Chopin, Fr.,	4 Mazurkas pour le Piano. Op. 41	—	22½
Clementi, M.,	12 Sonates pour le Piano (Oeuvres complètes Cah. I.) Nouv. Edition. No. 1—12. à —	10	17½
Donizetti, G.,	Potpourri aus der Oper: Belisario, für das Pianoforte	—	20
Herold, F.,	Potpourri aus der Oper: Marie, für das Pianoforte	—	20
Kittl, J. F.,	3 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11	—	12½
Liszt, F.,	Mendelssohns Lieder, für das Pianoforte übertragen.		
	No. 1. Auf Flügeln des Gesanges	—	10
	" 2. Sonntagslied	—	7½
	" 3. Reiselied	—	12½
	" 4. Neue Liebe	—	10
	" 5. Frühlingslied	—	15
	" 6. Winterlied. Suleika	—	10
Mendelssohn-Bartholdy, F.,	Der 114. Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester. Klavier-Auszug. Op. 51	2	10
— —	Derselbe, die acht Chorstimmen	1	15
Möhring, F.,	3 Charakterstücke für das Pianoforte. Op. 6	—	25
Mozart's	Opern für das Pianoforte (ohne Worte) eingerichtet.		
	No. 5. Die Entführung aus dem Serail, arrangirt von F. L. Schubert	2	20
	" 6. Così fan tutte (Weibertreue), arrangirt von F. L. Schubert	3	—
	" 7. Idomeneo, arrangirt von E. F. Richter	3	—
Thalberg, S.,	Fantaisie sur des motifs de la Donna del Lago de Rossini pour le Piano. Op. 40.	1	10

Luther, Dr. Martin, Deutsche geistliche Lieder, herausgegeben von C. v. Winterfeld.

Ordinäre Ausgabe cartonirt	netto	5	—
Pracht-Ausgabe in Seide gebunden	netto	10	—

Faber, H., Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen. Vierte Abtheilung. Enthaltend: 64 zweistimmige Chorale, von leichten zu schwereren fortschreitend, geordnet netto — 5

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. № 2. 1841.

Méthode des Méthodes de Piano etc.

Die vollständigste Pianoforte-Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels, als Resultat einer genauen Prüfung der besten Werke dieser Gattung insbesondere der Lehrbücher von C. Ph. E. Bach, Marpurg, Türk, Müller, Dussek, Clementi, Schmidt, Adam, Cramer, Czerny, Hummel und Kalkbrenner, so wie der Vergleichung und Würdigung der verschiedenen Spielarten und Systeme der berühmtesten Meister nebst Anfangs-Uebungen und fortschreitenden Etüden von Czerny, Cramer, Scarlatti, Bach, Moscheles u. s. w. und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden von Fr. Chopin, Th. Döhler, Heller, F. Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert, Thalberg, Wolff u. s. w. Für die königl. Conservatorien und Musikschulen herausgegeben von *J. Moscheles* und *Fétis*. Drei Abtheilungen. Erste Abtheilung. Berlin, bei Schlesinger.

Angezeigt von G. W. Fink.

Seit langer Zeit ist es in Werken der Tonkunst, die zunächst für Frankreich geschrieben wurden oder in französischer Sprache, zur Gewohnheit geworden, neben der Verteutschung auch den französischen Text gegenüber zu drucken. Das hatte für den Teutschen das Gute, dass er die in Frankreich gebräuchlichen Ausdrücke der einzelnen Kunstgegenstände kennen lernte. Dieser Vortheil ist nun genügend erreicht. Wir wünschen daher für die Zukunft, dass dieses Werk, welches demselben Gebrauche huldigt, zur Verringerung des Preises das letzte sein möge, das uns zugleich den vollständigen französischen Text bringt. Man kann ja immerhin solche Kunstausdrücke, die sich entweder in Frankreich im Laufe der Zeit änderten oder die noch nicht gehörig erklärt scheinen, oder auch solche, in deren Uebersetzung man ungewiss ist u. s. w., in Klammern mit dem ausländischen Worte beifügen, wodurch das Gute ohne Vertheuerung der Sache und noch bequemer erreicht wird. Viel schätzenswerther und belehrender wäre es, wenn man diesen Gebrauch auf Dichterwerke, z. B. auf Uebersetzungen französischer Operntexte, übertragen wollte. — Ein anderer, nur durch lange Gewöhnung zu entschuldigender Ueberfluss in solchen Werken ist das jedesmal erneuerte Anfangen von den allerersten Kindernothwendigkeiten musikalischer Schullehren, die in eine allgemeine Grammatik der Musik, aber nicht in eine jede besondere Instrumentenschule gehören, wo sie vorausgesetzt werden sollten. Auch dieses Werk befasst sich noch mit den Anfangsgründen, die Jeder, der ein solches Buch zur Hand nimmt, längst und sogar oft noch gründlicher gelernt hat. Nach unserer Ueberzeugung sollte das Ganze von Noten und ihren Namen, vom Notenplan, Nebenlinien, Schlüsseln, Kreuzen, Been, Auflösungszeichen, von ganzen und halben Tönen u. s. w. billig vorausgesetzt werden; eben so die Lehre von der Dauer der Töne und dem Werthe der Noten und der Pausen, von den Taktstrichen und Taktarten u. s. w. Kurz, alles Positive einer allgemeinen Grammatik der Tonkunst könnte nicht blos ohne allen Nachtheil, sondern sollte sogar zum Vortheile für das der Behandlung eines namhaften Instrumentes Nothwendige und Besondere übergangen werden. Hätte einmal, was sich jedoch selten treffen wird, der Verfasser eines solchen Werkes über einen und den andern Gegenstand des allgemein nöthigen Wissens eine andere oder bestimmtere Meinung, so möchte er sie gelegentlich in einer Bemerkung anbringen, als womit viel Raum und noch manches Andere gewonnen werden würde.

Die eigentliche Pianoforteschule aller Pianofortetheschulen (es ist nicht anmassend gemeint) beginnt ihre Einleitung erst S. 15. Hier erhalten wir nun: „Eintheilung der Kunst, das Pianoforte zu spielen, in verschiedene Schulen, besondere Eigenschaften einer jeden, Nothwendigkeit sie zu vereinigen und, was ihnen eigenthümlich angehört, in ein einziges Lehrsystem zusammenzufassen." Die Wichtigkeit dieser Darstellung springt in die Augen; wir wollen sie daher zum Vortheile der Sache dem Wesentlichen nach verfolgen. Der Hauptgang ist folgender: Alle Theile der Musik haben im Laufe der Zeit Veränderungen, ja vollkommene Umwandlungen erfahren, in der Kompositionsart und der Ausführung, die aus der Verwandlung des Geschmackes und vielleicht noch mehr aus den Veränderungen in der Bauart der Instrumente hervorgegangen sind. Ein anderes ist das Klavier oder Spinett, ein Kneifinstrument, ein anderes das Pianoforte, ein Schlaginstrument. Beide müssen also auch verschieden behandelt werden. (Ganz gewiss! Nur geben wir nicht zu, dass das Klavier „nur gleichförmige Töne ohne alle Abstufung hervorbringen konnte." Man muss tüchtige Klavierspieler gehört haben, um zu wissen, wie eigenthümlich Abschattirtes und zart Singendes und Perlendes auf dem eigentlichen Klaviere hervorgebracht werden kann und in Wahr-

heit reizend hervorgebracht worden ist. Aber das Instrument ist für unsere Gewöhnung zu zart, still und lieblich, als dass es dem neuern Pianoforte, das immer mehr vervollkommnet wurde, nicht hätte weichen sollen. In vieler Hinsicht hat man leider zu sagen. Beide könnten recht wohl neben einander bestehen.) Mehr als 50 Jahre waren die Hämmer des Pianoforte kurze, an ledernen Scharnieren hangende Hebel, die der geringste Druck in Bewegung setzte; die dünnen und gebrechlichen Saiten mussten zart behandelt werden, wenn sie nicht springen sollten. Für solche Instrumente sind alle Kompositionen Mozarts, Schuberts, die meisten Clementi's und viele von Dussek, Cramer und Steibelt geschrieben. Die Eigenschaften, welche zum Vortrage dieser Kompositionen und zur Behandlung der Instrumente erfordert wurden, waren Zartheit im Anschlage, Ausdruck und Leichtigkeit; damit konnte nur eine Kraft, die im Verhältnisse zu jenen Instrumenten stand, verbunden werden. (Hier muss Manches auffallen und Anderes den nicht genau Eingeweiheten zu falschen Annahmen verleiten. Erstlich waren doch die Pianoforte jener Zeit, in welcher die genannten Männer glänzten, so übel nicht, als sie hier beschrieben werden. Dann ist bekannt, dass die Clementi'schen Instrumente an Fülle des Tones den Broadwoodschen nicht eben so sehr bedeutend nachstanden; auch war ihre Spielart keineswegs so leicht, dass man mit einem blos zarten Anschlage damit fertig geworden wäre. Auch war der Ton, den man jenen Instrumenten entlocken konnte, ein so ausgeprägter, voller und markiger, dass man nur zu jenen Männern noch einige Clementi'sche Schüler, namentlich den im Ton immer noch unübertroffenen *Field* zu nennen nöthig hat. Und endlich mussten freilich die Kompositionen der genannten Männer auf Instrumenten ausgeführt werden, wie man sie eben hatte: aber sie sind keineswegs berechnet blos für Zartheit im Anschlage und für Leichtigkeit, sondern auch für kräftiges und rundes Spiel, dessen Kraft und dessen Zartheit sich damals gerade wie jetzt und immerdar nach dem Instrumente zu richten hat, was eben beim Vortrage zu behandeln ist. Das Wort *Ausdruck* steht aber ganz am unrechten Orte, denn der Ausdruck ist nicht für eine Zeit und ein Instrument, sondern für alle Zeiten und alle Instrumentenarten. Je besser die Instrumente sind, desto besser nehmen sich auch die Kompositionen jener Männer aus, die sich beim Erfinden ihrer Tonstücke nach nichts weiter richteten als nach dem Umfange der damaligen Instrumente und dem Grade der ihnen zu Dienste stehenden Fertigkeit und nach dem damals vorzugsweise verlangten prall elastischen Anschlage, der schönen Ton und nicht Geräusch hervorzubringen Lust hat. Für Zartheit des Anschlages hätte daher richtiger Elastizität des Anschlages gesetzt werden mögen u. s. w.) Später, und zwar nur stufenweise (es wäre doch wohlgethan gewesen, wenn die Angabe der Jahre, wenn auch nur einigermaassen berücksichtigt worden wäre) ging eine gänzliche (?) Veränderung im System des Baues dieser Instrumente, und auch im System der Behandlung derselben vor. Man suchte dem Tone mehr Kraft zu geben durch Mechanismus und stärkere Saiten, wodurch auch für den Spieler mehr Kraftaufwand bedingt wurde. Nur die Tasten blieben unverändert, und doch blieb es der Fingersatz nicht! (Die Geschichte des Fingersatzes ist nicht genau richtig. So hängt z. B. der Nichtgebrauch des Daumens gar nicht mit dem Fortschritte der Tonkunst, nach und nach in Tonarten von mehreren Kreuzen und Been zu spielen, zusammen; im Gegentheil vermehrte sich der Gebrauch des Daumens mit der Zeit, so dass J. Seb. Bach ganz und gar nicht der Erste in Teutschland war, der den Daumen zu gebrauchen lehrte. Es ist hier ebenfalls in der Annahme nach dem Spruche gegangen: Wer da hat, dem wird gegeben, dass er die Fülle habe; und wer nicht hat, dem wird genommen, was er hat. Man vergleiche über diesen Punkt unsere Blätter 1840 S. 293.) Einige geben der Regel den Vorzug: Man setze den Daumen nur im äussersten Nothfalle unter; andere sind mehr dafür. Beides ist am rechten Orte gut, worauf gesehen werden soll. Ein anderer streitiger Punkt ist die sonst (ziemlich) allgemeine Annahme, dass man den Daumen nicht auf eine Obertaste setzen soll, was jetzt immer mehr eingeschränkt worden ist. Es folgen nun Resultate der individuellen Ansichten einiger grossen Meister. Einige wollen, dass die Hände wie von selbst auf die Tasten fallen, dass sie fast unbeweglich und die Finger ein wenig ausgestreckt sein sollen, während Andere die elliptische und längliche Form der Hand verwerfen, weil sie den Fingern die Kraft nehme, und halten es dagegen für nothwendig, dass sie senkrecht auf die Tasten fallen, wobei sie eine ziemlich grosse Bewegung der Wirkung auf die Hämmer für zuträglich halten. — Sexten- und Oktavengänge wollen Einige nur durch eine freie Bewegung des Handgelenkes, ohne Beihilfe des Vorderarmes, bewirkt wissen; Andere behaupten, man gewinne mit steif gehaltenem Arme mehr Schnelligkeit und Leichtigkeit, auch mehr Mannichfaltigkeit der Tonkraft. Beides hat sein Gutes; man erzielt durch Bewegung des Handgelenkes mehr Kraft und durch einen steifen Arm mehr Feinheit. (Ob das nicht individuell sein möchte? Die Erfahrung bestätigt es.) Dann heisst es: Das gebundene, gleiche und saubere Spiel von Clementi's und Kalkbrenner's Schule ist bemerkenswerth wegen einer grossen Korrektheit des Mechanismus und wegen seiner eleganten Leichtigkeit. Aber die Schönheit, Reinheit und Regelmässigkeit in den Typen dieser beiden Schulen lassen nicht zu, was ich (Fétis) das *Verfahren bei Bildung des Tones* nennen werde, was Hummels und noch mehr Moscheles' Schule hat (verschiedene Arten, die Tasten anzuschlagen, was Mannichfaltigkeit und Glanz bringt). Ein Aehnliches wendet Liszt an, allein in ganz abweichendem Wesen, da er die Tongewalt des Pianoforte der Gewalt des Orchesters möglichst nahe zu bringen strebt. Daher häufige Anwendung des Pedals mit einem besondern Verfahren beim Anschlagen der Tasten. Auf Vermehrung der Tongewalt ist auch Thalbergs Augenmerk gerichtet, jedoch mit anderem Verfahren in Applikatur und Anschlag. — Diese Verschiedenheiten sind sämmtlich beachtenswerth, dann: „Ein Mann von Talent sieht auf Nichts mit Gering-

Prothens Volange gespielt werden. So gab er unter andern Les déguisemens amoureux, worin er fünf Rollen spielte; ferner Boniface et sa famille, worin er eilf und l'Intendant ou la fête campagne, worin er acht Rollen spielte. Auf gleiche Art gab er auch den Deserteur, La Révue ou Il faut un Etat u. a. m. mit untermischten Vaudevilles, die bey ziemlich leidentlichen Stimmen sehr schlecht und grösstentheils ohne Instrumentalbegleitung gesungen werden. Diese Erscheinung in unserer Theaterwelt ist einzig in ihrer Art und konnte nur in dem Kopfe eines Franzosen ausgebrütet und von einem solchen zu einer so abentheuerlichen Vollkommenheit gebracht werden, denn von der blizschnellen Verwandlung, womit jede Umkleidung geschieht und wodurch die Handlung auch nicht einen Augenblick unterbrochen wird, kann nur ein Augenzeuge sich einen Begriff machen. Das aber, was am bewundernswerthesten ist und wirklich ein grosses mimisches Talent an Herrn Volange verrath, ist dieses, dass er bey jeder neuen Rolle nicht nur seine Stimme, sondern auch alle seine Gesichtszüge und die ganze Stellung seines Körpers so zu metamorphosiren verstehet, dass es an die höchste Täuschung gränzt und man ein scharfes Auge oder eine gute Lorgnette haben muss, wenn man sich überzeugen will, ob derjenige, der in diesem Augenblicke als galanter und flüchtiger Tanzmeister, im nächsten hingegen als wankender Greis ohne Zähne im Munde an dem Proscenium steht, eine und eben dieselbe Person sey. Einmal lässt sich diese originelle Posse, sey es auch nur pour la rareté du fait, wohl mit ansehen, es belustiget und erschüttert das Zwerchfell, aber aus leicht zu fassenden Gründen auch nicht mehr, als einmal, weil die Täuschung um so eher wegfallen muss, indem schon eine einzige Vorstellung ihre drey- bis vierstündige Stunden dauert.

Einen herrlichern Genuss gewährte uns am 17ten August der berühmte Flötenspieler Herr Vogel, oder nach seinem wahren Namen Mr. le Comte de Poligny. Die Kunstfertigkeit dieses Mannes ist gewiss sehr selten. Das Aeussere seines Instruments ist so unscheinbar, dass man es kaum der Mühe werth halten würde, solches von der Strasse aufzuheben. Das Mundloch ist ungewöhnlich weit und gross, alle drey Stücke sind an mehrern Orten mit englischem Taffet geflickt und die Flöte ist nur mit Einer Klappe versehen. Dessen ungeachtet ist sein Vortrag auf derselben schön, in allen Tönen und Tonarten, in der Tiefe, wie in der Höhe gleich rein und hell. Er umfasst drey volle Oktaven und spielt in der höchsten mit gleicher Fertigkeit und Deutlichkeit, wie in der mittlern. Sein Adagio hat einen herrzerschmelzenden Charakter, oft hört man vernehmlich einen dreystimmigen Akkord und oft Töne, die mit Nachtigallengesang die frappanteste Aehnlichkeit haben. Sein Instrument hat keine Mittelstücke und doch bläst er zu jeder Instrumentenstimmung, wie er sie antrifft und setzt sich seine Kompositionen selbst.

Jezt haben wir auch zum erstenmale die berühmte Mademoiselle Jagemann aus Weimar in unsern Mauern. Auf den 20sten August wird sie zum erstenmale als Myrrha im unterbrochenen Opferfeste, am 25sten als Friederike Heinfeld im Hausfrieden, am 26sten als Röschen in der Müllerin von Paisiello, am 27sten als Elisabeth in Maria Stuart und am folgenden Tage als Lilla auftreten. Auch wird am 24sten zum erstenmale die Oper Camilla, von Paer, auf unserm Theater gegeben werden.

Leipzig, bey Breitkopf von Härtel.

schätzung herab; denn Alles kann mit Vortheil angewendet werden in dem ungeheuern Bereiche der Kunst (was sich auch derjenige merken mag, der es sagt). Es kommt nur darauf an, von jeder Sache den rechten Gebrauch zu machen und das Nutzliche herauszufinden (den Stein der Weisen). Also sollen denn die Grundsatze berühmtester Meister zusammengestellt, erwogen und verschmolzen werden, was allein die Vernunft an die Stelle der Vorurtheile setzen und unserer Zeit von allgemeinem Nutzen sein kann (was wir lebhaft wünschen).

S. 21: *Vom Mechanismus des Spiels.* Erstes Kapitel von der Klaviatur (vom Contra *C* — bis viergestrichenen *f*). Das Gewöhnliche. Der Schüler soll zuvörderst bunt unter einander gewürfelte Noten auf den Tasten anschlagen lernen. Zweites Kapitel. Von der Stellung des Spielenden am Pianoforte und der Haltung der Hände auf der Klaviatur, hat Manches anziehend Zusammengestellte ausser dem Gewöhnlichen (Dussek und Hummel sind in der Angabe der Handhaltung sich völlig gleich, nicht verschieden, was in einem kleinen Missverstande liegen mag). Für den Anfang wird Kalkbrenners Handleiter empfohlen, nur nicht zu lange. Drittes Kapitel. Vom Anschlag, der lebhaft, unabhängig und sauber, wie das Abspringen einer Feder sein muss, wozu viel Uebung gehört, wenn er in allen Graden der Stärke und Schwäche gleich gut sein soll, was gleich vom Anfange an geübt werden soll. Beim Starken soll man die Finger etwas höher heben, als bei flüchtigen Passagen. (Wie, wenn die letzten auch stark sein sollen?) Was dagegen S. 28 §. 24 und 25 vom Liegenlassen der Finger bei arpeggirten Akkorden u. s. w. gesagt wird, unterschreiben wir nicht ganz; es gibt öfter ein klebrig schlechtes Spiel als ein wirksames; mindestens gehört dergleichen nicht hieher als Regel, sondern etwa als Bemerkung in das zweite Buch vom Styl und Vortrage. Uebungen zur Unabhängigkeit der Finger folgen, wie überall; erst mit einem, wenn die vier andern fest liegen (nach Kalkbrenner), dann mit zweien in Trillerart (nach mehreren früheren Meistern), und so fort, bis nur ein Finger fest ruht. — Dafür werden noch Beispiele aus Eberhard Müllers grosser Pianoforteschule (zum Besten der Franzosen, die dieses Werk nicht besitzen) abgedruckt, wobei auch der Daumen und der kleine Finger auf die Obertasten kommen (nämlich in Des dur u. s. w.) — Bei den Uebungen S. 36 §. 33 machen wir für den Anfänger wieder ein ?, wie schon weiter oben. Erst muss genau gespielt werden, wie es steht. — S. 37 kommt etwas zu früh, wenigstens die Nebenbemerkung, die mit ein paar Worten in einer Bemerkung hier abgethan sein könnte. Wider die Terzenübungen mit ruhender Hand sind wir nicht. — S. 40 vom Ausspannen der Finger im Umfange einer Oktave. — So werden die Finger geschmeidig, gelenkig und stark, weshalb solche Uebungen bekanntlich nicht zu erlassen sind.

S. 42. Viertes Kapitel. *Vom Fingersatze.* Anfangs etwas breit. Die Verschiedenheit des Fingersatzes ist zu natürlich, als dass sie nicht bleiben sollte, und zwar schon der verschiedenen Beschaffenheit der Hände und Finger wegen. Dennoch kann bei Anfangern es nicht als Grundsatz aufgestellt werden: „Der beste Fingersatz ist derjenige, der die Ausführung erleichtert." Was anfangs erleichtert, kann in der Folge, und nur zu bald, erschweren und das ganze Spiel verderben. Hingegen stimmen wir völlig in die Eintheilung des Fingersatzes: absolut willkürlicher, bedingt willkürlicher und nothwendiger. (Hummel und Kalkbrenner haben hierin viel Tüchtiges, was auch gut benutzt worden ist.) — *Abschnitt* 1. Fingersatz ohne Unterlegung des Daumens. Gleichmässige oder symmetrische Stellen, wo ein Finger an den Platz des andern tritt z. B. in allen aufsteigenden Figuren, die alle fünf Finger anwenden, nimmt in der rechten Hand der Daumen die Stelle des zweiten Fingers ein, in der linken der dritte die Stelle des zweiten oder der vierte die Stelle des dritten. (Also ist er auch hier schon verschieden.) Wo nur vier Töne symmetrisch steigen, ist er willkürlich. — Der Daumen kann aber stets als ein guter Stützpunkt betrachtet werden, wenn er sich natürlich darbietet u. s. w. Bei absteigenden Figuren ist es natürlich umgekehrt. — Bis S. 56, wo gleichförmige Figurenfolgen mit Wiederholung der Noten (richtiger mit Wiederholung einer Note; nach dem Gesetz der Fingerveränderung auf der wiederholten Note kommen, und zwar zuerst mit fünf steigenden Tönen u. s. w. „Die Gleichförmigkeit der Fingerfolge richtet sich nach der Gleichförmigkeit der Notenstellung" — Fingersatz durch Ausspannung der Finger, das Untersetzen des Daumens und das Ueberschlagen über denselben soll vermieden werden so viel möglich durch Ausspannung der Finger (wird aber nicht überall nöthig, am wenigsten unerlässlich sein; ist aber immer angewendet worden, besonders bei Arpeggien.) — *Abschnitt* 2. Untersetzen des Daumens unter die Finger, und Ueberschlagen der Finger über den Daumen. Allgemeine Regel: Jede Stelle von mehr als fünf unmittelbar (ohne rhythmischen Absatz) auf einander folgenden Noten verlangt Eins oder das Andere als Ersatz für die mangelnde Fingerzahl. Zur Sicherung einer geschickten Bewegung des Daumens wird mit Recht besonders Kalkbrenner's Uebung S. 39 seiner Methode empfohlen und abgedruckt; dazu noch ein Beispiel von Cramer und von Moscheles. Ueberall hat man darauf zu sehen, dass die Eintheilung der Finger mit der Gleichförmigkeit der Passage Schritt halte. — Die allgemeinen Regeln sind: Alle ganzen diatonischen Tonleitern, die eine Untertaste zur Tonica haben, fangen in der rechten Hand mit dem Daumen an: die Tonleitern auf einer Obertaste mit dem zweiten Finger. — Jede Tonleiter, die mit dem Daumen anfängt, und in welcher kein *B* vorkommt, muss in der Rechten den Daumen auf der vierten Note haben; jede, die ein oder mehrere *B* enthält, muss den Daumen auf *C* und *F* haben. Die höchste Note bekommt den kleinen Finger. Das Absteigen behält dieselbe Ordnung. — In der linken Hand muss jede Tonleiter auf einer Untertaste den dritten Finger auf der sechsten Note haben; jede auf einer Obertaste muss den Daumen auf der dritten und siebenten Note bekommen, mit Ausnahme von *Fis* oder *Ges*, wo der Daumen auf die vierte und siebente Note gesetzt wird. (Aber erstlich wird das Letzte nicht immer wohl-

gethan sein, und zweitens werden doch unmittelbar darauf in der Darstellung der Tonleitern noch mehrere Ausnahmen gemacht. Es heisst da: „Die Eintheilung der den Noten entsprechenden Tasten der Klaviatur ist so beschaffen, dass man unmöglich ein gleichförmiges und genügendes System des Fingersatzes in den Moll-Tonleitern von *Fis* oder *Ges*, *Cis* oder *Des*, *As* oder *Gis*, von *Es* und *B* aufstellen kann.“ Und so ist es wirklich, nicht blos in diesen, sondern auch in manchen andern Fällen. Das Meiste wird daher auf eine Vereinfachung der Regeln ankommen.) In Terzen- und Sexten-Gängen beider Hände bleiben in Ausführung der Tonleitern dieselben Regeln. — „Jede Tonleiter oder diatonische Notenfolge, die über die Grenzen einer Oktave hinausgeht, die aber, ohne die zweite Oktave zu erreichen, wieder auf sich selbst zurückkehrt, muss im Fingersatze so berechnet werden, dass man den Daumen nur so oft unterzusetzen braucht, als nöthig ist, um die erforderliche Fingerzahl zu gewinnen. — Fortrückende leiterartige Gänge macht man möglichst symmetrisch oder gleichförmig. (Im Absteigen geht es nicht, was zugegeben wird. So wird sich auch immer Verschiedenheit finden, die auch nichts Schädliches hat, sobald sie sich nur auf irgend eine Ordnungsregel gründet.) — „Gleichförmigkeit in der Stellung der Finger ist das beste Fingersatz-System bei chromatischen Tonfolgen wie bei allen anderen Passagen.“ (Das hat auch Niemand verkannt: aber es gibt mehrere Systeme über die Art, diese Gleichförmigkeit des Fingersatzes herauszustellen, was auch im Buche selbst ausgeführt wird. Mit Recht wird dem Hummel'schen und Kalkbrenner'schen Fingersatze für chromatische Reihen der Vorzug vor dem älteren gegeben.) — (Auf alle Einzelnheiten können wir hier natürlich nicht Rücksicht nehmen; wir bemerken nur, dass doch zuweilen das Untersetzen öfter angewendet wird gegen die eigene frühere Regel, als es nöthig wäre, z. B. S. 76 im ersten Beispiel.) — Fingersatz *mit Auslassen von Fingern* hat Hummel zuerst in eine eigene Kategorie gestellt; Kalkbrenner nennt ihn gut den Fingersatz durch Zusammenziehung. Zwischen ihm und dem Untersatz wird man öfter freie Wahl haben. — Vom Vertauschen der Finger auf einer Taste bei nicht wiederholtem Anschlage S. 78. Sonst verlautete nichts davon. Hummel nimmt dieses Hilfsmittel selten, Kalkbrenner öfter, nicht blos auf Tönen von einer gewissen Dauer, sondern auch selbst bei Stellen von einer gewissen Schnelligkeit. — Der siebente Artikel bringt wechselseitige Anwendung mehrerer Finger auf einer Taste bei wiederholtem Tonanschlage. (Seit Eberh. Müller bekannt. Die Bemerkung: Es kommt bei dem verschiedenartigen Wechseln der Finger auf Form und Rhythmus der Passagen an — ist sehr gut.) — Achter Artikel. *Fingersatz bei doppelten Noten* (wobei verschiedene Meinung herrscht und demnach verschiedene Ausführung solcher Stellen.) — Fünftes Kapitel. *Von den grossen Spannungen*, wobei zuvörderst die Kostbarkeit grosser Hände gepriesen wird. (Man muss eben spannen lernen und dann ist es gut.) Dann folgt im sechsten Kapitel: *Fingersatz mit Ausnahmen* (ist überall der Hauptfingersatz, den Jeder am Besten lernt und sogar lernen muss), z. B. denselben Finger auf mehreren hinter einanderfolgenden Tasten, das Abgleiten eines Fingers, das Ueber- oder Unterschreiten über oder unter einen andern Finger, das Anschlagen zweier Töne mit einem Finger. — Siebentes Kapitel. *Sprünge*. (Das Uebrige muss praktisch gelernt werden und damit gut.) — Achtes Kapitel. *Harpeggien*, auch eine neuere Effektzuthat. (Wer diese lernt, braucht keine langen Wortregeln mehr.) — Neuntes Kapitel. *Akkorde*. (Die Beispiele, worauf hier Alles ankommt, sind gut gewählt.) — Zehntes Kapitel. *Ueberschlagen und Eingreifen der Hände*. — Eilftes Kapitel. *Verzierungen*. Als Effektverstärker bald durch Glanz bald durch Anmuth gehören sie dem Geschmacke der Zeit an, kommen, verändern sich und verschwinden. Es wird aber ganz richtig bemerkt: „Da die Verzierungen eine nothwendige Analogie mit jeder Musikgattung haben, so würde man die Natur des Styles beeinträchtigen, wenn man Verzierungen anbringen wollte, die einer andern Epoche angehören, als diejenige ist, in welcher das auszuführende Musikstück komponirt wurde. Ein Klavierspieler, der sich zur Kenntniss der Werke der grossen Meister aller Epochen erheben und sich nicht blos mit den Kompositionen seiner Zeit begnügen will, muss also bei Ausführung älterer Musik den Karakter der Verzierungen derselben wohl studiren, um sie ihr anzupassen.“ Und nun wird aus Couperin's Zeit der einfache und doppelte Kneiper (*pince*) *a*), das Uebertragen der Stimme (*la part de voix*) *b*), die gebundene Bebung (*tremblement lié*) *c*) angeführt, wie folgt:

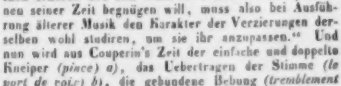

Weiter steht nichts. Hier hätte aber der Verfasser Gelegenheit gehabt, sich ein Verdienst um die Klavierspieler zu erwerben, wenn er von Epoche zu Epoche die herrschenden Verzierungen angegeben und die Ausführung derselben bestimmt angezeigt hätte. Das hat er aber nicht gethan; das ist Schade. Auch von den heutigen Verzierungen wird nichts gesprochen. — Zwölftes Kapitel. *Vom Gebrauche der Pedale*. Nichts als das Gewöhnliche. Hier hätte manches Neugewordene ganz besonders erörtert zu werden verdient. — Dreizehntes Kapitel. *Vom Styl im Vortrage*. Der Verfasser meint ganz richtig, dass vollkommene Fertigkeit und Leidenschaft, Feuer und Empfindung wohl die schönsten Erfolge sichern, aber sie reichen nicht hin, den Vortrag eines Musikstückes zu dem zu machen, was er sein soll. „Die Vernunft (*la raison*) muss der Einbildungskraft des Künstlers ebenfalls zu Hilfe kommen.“ Man darf den Karakter der Tonstücke nicht in Willkür verändern durch zu schnell oder zu langsam, noch durch Zusätze, denn jede gute Musik hat ihre Bestimmung, ihre Idee (die man ihr nicht verpfuschen darf). „Die höchste Vollkommenheit in der Kunst ist, das Geschriebene so gut wieder-

zugeben, dass man nicht Ursache hat, Etwas hinzu oder davon weg zu wünschen." Der Geist der Kompositionen muss aufgefasst und mit Achtung für die *Wahrheit* wiedergegeben werden. „Der Styl im Vortrage kann (also) nur darin bestehen, dass man jedes Werk nach der Idee wiedergibt, die es hervorgebracht." — Vierzehntes Kapitel. *Von der Improvisazion.* Die freie Fantasie oder das Komponiren aus dem Stegreif, heisst es, würde eine unmögliche Kunst sein, wenn ihre Produkte mit der Strenge beurtheilt werden sollten, die man bei Abschätzung geschriebener Kompositionen anzuwenden pflegt. (Wir zweifeln an der Richtigkeit dieses Ausspruches, schon er so im Allgemeinen wie hier gelten soll. Es gibt helle Stunden, denen nur oft das bedauernswerthe Loos folgt, dass sie nicht fest gehalten werden können. —) Der Verfasser fährt fort: „Allein die Mängel werden durch eine gewisse Kühnheit des Schaffens ersetzt u. s. w. Diese Kühnheit ist gerade das karakteristische Zeichen der Improvisazion, denn das Herunterspielen einiger alltäglichen, auf's Geradewohl zusammengestoppelten Phrasen über ein gegebenes Thema nenne ich nicht Improvisiren." Der Improvisator muss nicht allein eine fruchtbare Einbildungskraft und vollkommene Kenntniss der Harmonie haben, sondern der Mechanismus der Ausführung muss so vollkommen sein, dass die Finger mit Leichtigkeit wiedergeben, was der Geist erfindet. Auch muss er mit schnellem Ueberblicke die Hilfsquellen entdecken, die ihm der zu entwickelnde Gedanke bietet. Endlich ist bei aller Aufregung die erforderliche Ruhe zu bewahren, um sich nicht zu verirren, sondern in der Eile einen Plan zu entwerfen, wie er seine Ideen nach einer gewissen Steigerung des Interesses zu ordnen habe. Alle diese Natur- und Kunstgaben finden sich selten beisammen. Die Wiederkehr der Hauptgedanken ist auch hier eine Hauptsache und dies ist Resultat der Erfahrung. Daher kommt es, dass die Geschicktesten das Bekenntniss ablegten, ihr Talent sei eben so sehr die Frucht des Studiums als der Inspirazion. (Anerkanntes und Begriffenes, was auf Jean Paul's Ausspruch zurückführt: Habt nur recht viel Genie, liebe Leute, das Uebrige gibt sich.)

Von diesem Allen, was auf 121 Folioseiten verhandelt worden ist, wird nun Jeder eine klare Uebersicht gewonnen haben, die um so mehr werth ist, da ein Inhaltsregister, was sehr zu wünschen wäre, fehlt. Gerade in den letzten Kapiteln scheint uns die Arbeit zu ermatten und die Vergleichungen mit Andern sind nicht mehr zu finden. Dennoch ist das Dagewesene in Kürze benutzt. Vor Allem ist aber auf die Lehre von dem Fingersatz viel Fleiss verwendet worden. Je wichtiger diese Lehre an und für sich ist, je wünschenswerther eine besonnenere Gestaltung derselben sein muss, desto mehr ist jede sorgfältige Beachtung derselben mit gebührendem Danke wieder zu beachten und in sich zu bearbeiten. Jeder Lehrer des Pianofortespiels wird daher von selbst die Mühe nicht scheuen, sich mit dem Buche, vielleicht im Vergleiche mit unserer Darstellung und, wozu wir rathen, im Vergleiche mit Hummels und Kalkbrenners Klavierschule (die Eberh. Müllersche ware gleichfalls rathsam), bekannter zu machen, wozu auch besonders noch die beiden folgenden Abtheilungen des Werkes ermuntern müssen. Diese bringen nämlich fortschreitende Uebungen mit kurzen Erklärungen, in denen noch Manches enthalten sein mag, was von Bedeutung ist. Beide Abtheilungen, die zweite und dritte, sind bereits gedruckt; wir haben aber noch keine Gelegenheit gehabt, sie genauer kennen zu lernen. Ueber diese, mehr für den Unterricht geeignete, werden wir später berichten.

Louis Berger

Oeuvres complets (3) pour le Pianoforte. Cah. 1. contenant Oeuv. 7. *grande Sonate*; Oeuv. 25. *Andante et Presto*; Oeuv. 26. *Andante varié.* Leipzig, chez Fred. Hofmeister.

Jedermann weiss, dass Louis Berger zu den Schülern Clementi's gehört, die dem Meister und sich selbst Ehre machten. Die Schule Clementi's und welche Männer aus ihr hervorgingen, dies Alles steht in gutem Andenken, auch noch in Tegen, die eine andere Tendenz der Virtuosität auf dem Pianoforte heranwachsen und die Welt in Verwunderung setzen sahen und noch sehen. Eine auseinandersetzende Vergleichung jener und der neuesten Virtuosenrichtung wäre jetzt überflüssig, weil man beide noch sehr gut kennt und zu würdigen weiss, und unnütz, weil diejenigen, die sich ausschliesslich für eine oder die andere Richtung erklären, durchaus nichts weiter als den Preis ihrer Partei hören wollen und jedes Andere mit stolzem Mitleid belächeln oder, je nachdem die Herzen beschaffen sind, verhöhnen. Wo irgend ein Raptus herrscht, da hilft kein Wort; man warte, bis der Rausch vorüber ist. — Allein zu beschweren hat sich keine von beiden Parteien, denn die eine erhält, was ihr lieb ist, und die andere auch. So erlabe sich jede Partei so lange ausschliesslich mit dem, was ihr den Muth belebt, bis sie Kraft gewinnt, auch eine andere Richtung der Kunst in ihrer Schöne und an ihrem Schönsten zu fassen und sich auch daran zu ihrem eigenen Gewinne zu erlaben. Dass der Pianofortespieler, der nicht nur das Neueste unablässig einzuüben hat, sondern sich auch an tüchtige Werke früherer Zeiten mit Eifer hält, sogar für den technischen Theil seiner Kunst gewinnt, wie vielmehr für innere mannichfachere Anregung, wird man hoffentlich zugeben. Es ist also jedenfalls ein Vortheil, wenn solche Werke von Neuem der Beachtung der Zeit übergeben werden, die über den Reichthum der neuen Masse nur zu leicht das ältere Gute übersieht oder auch wohl vergisst.

Das kann aber bei Louis Bergers Werken, so weit sie bis jetzt durch den Druck bekannt sind, noch leichter geschehen, als bei andern seiner Zeitgenossen und selbst seiner Mitschüler z. B. Field's, Klengel in Dresden, der einzige, welcher noch lebt, hat sich ausschliesslich in das Reich der Fuge, des Canon und der doppelkontrapunktischen Schreibart überhaupt gewendet und steht so für sich. Möchte er nur nun bald mit seinen

Meistergaben der Art öffentlich auftreten! Er schweigt zu lange.) Berger hat nämlich fast in allen seinen Werken etwas Düsteres, einen Hang zum Schwermüthigen, der ihn selbst in seinen freudigeren Sätzen nicht immer ganz verlässt. Dieses ihm eigen Karakteristische will herausgefühlt und zur angemessenen Darstellung gebracht sein, wenn seine Hauptwerke wirken sollen, was sie zu wirken vermögen. In alle seine Tondichter in einer genauen Folgerichtigkeit, in einem festen Zusammenhange der Entwickelungen, von denen man mehr oder minder sich entferate, sich bewegen, so ergibt sich daraus von der einen Seite, wenigstens in manchen jüngern Gemüthern, theils das Hindernde, was diesen Schöpfungen bei ersten oberflächlichen Versuchen entgegensteht, theils von der andern Seite auch wieder das Anziehende und Nützliche, was sie bei näherer Bekanntschaft gewinnen. Was in den Zeiten der ersten Veröffentlichung namentlich der Berger'schen Sonaten auch von damals anerkannten Beurtheilern gegen sie eingewendet wurde, z. B. dass sie häufig zu spielen seien, wird jetzt bei solchen technischen Fortschritten wohl nicht mehr gefunden werden: allein es kann doch in manchen älteren Spielern, die noch als Rath der jüngern von Einfluss sind, ein Vorurtheil übrig gelassen haben, das nur durch erneuerte Ausführung dieser Werke, dann aber auch leicht, beseitigt werden kann. So möge man sie vornehmen, und zwar mit dem Ernst, welchen sie erfordern. Dass sie dem Klavierspieler vortheilhaft sein werden, brauchen wir nicht erst zu versichern; denn was zum guten Pianofortespiel gehört, verstand Berger ohne allen Widerspruch.

Vor Allem mag man es mit der ersten Sonate in Cmoll, die Muzio Clementi gewidmet ist, genau nehmen. Sie gehört zu dem Vortrefflichsten, was Berger schrieb, ist vom Anfange bis zum Ende in einem Flusse überaus karakteristisch gehalten, von tiefer Wirkung und wird als Meisterstück ihrer Art gelten müssen. — Das Andante und Presto, einer seiner Schülerinnen, Mad. Voigt, geb. Runze, gewidmet, wird von heutigen Spielern mehr im ersten als im letzten Satze, ob dieser gleich grössere Fertigkeit in Anspruch nimmt, dem innern Wesen nach, das ganz in des Meisters Weise erklingt, mit Sorgfalt behandelt werden müssen, wenn es gut vorgetragen werden soll; dann wird es aber auch zum schönen Ganzen trefflich wirken, wie die Variazionen über ein schönes Originalthema. Sie sind so herrlich gearbeitet und so gratiös, als es Clementi's Schule mit sich bringt, von welcher sich Berger dem innern Wesen nach am Wenigsten unter allen Schülern dieses Meisters entfernt haben möchte. Mit wenigen Ausnahmen sind im Grunde die Variazionen jener Zeit reicher, als die der unsern. — Zu genauerer Erkenntniss dessen, was von dieser Gesammtausgabe zu hoffen ist, fügen wir die Worte der von dem Verstorbenen zur Herausgabe beauftragten Männer, *Ludw. Rellstab* und *Wilh. Taubert*, bei: „Obgleich der Werke *Ludw. Berger's* nur sehr wenige in die Oeffentlichkeit getreten, so genügten sie doch, um bei allen Sachkundigen den hohen Rang, den derselbe unter den teutschen Komponisten einnimmt, festzustellen. Sie genügten, um den Massstab seines tiefen Genius an die Hand zu geben, durch den er sich den ersten Meistern der Zeit als ein würdiger Genosse zugesellen darf. — Eben der Grund, welcher die geringe Zahl der bei seinem Leben erschienenen Werke veranlasste, macht seinen *Nachlass ungewöhnlich reich*, an Umfang, wie an innerem Gehalt; er lag in der hypochondrischen Bedachtsamkeit, ja Aengstlichkeit des Verstorbenen, die es ihm zur schwierigsten Aufgabe machte, über irgend ein vollendetes Werk einen festen Beschluss hinsichtlich der Publikazion zu fassen. Wir finden daher in seinem Nachlasse nicht, wie bei manchen Andern, Lebensthatigern, nur solche Werke, die er selbst als die minder bedeutenden zurückgelegt hätte, sondern das Vorhandene bietet uns mitunter gerade die *trefflichsten* Arbeiten dar, ja eine derselben (die grossen Variazionen in F dur) hat der Komponist geradehin auf dem Manuskript mit den Worten: „Mein bestes Werk" bezeichnet. Deshalb kann die Herausgabe dieses, in seiner Art einzigen, Nachlasses nicht, wie es sonst zu sein pflegt, als eine kleine Vervollständigung der im Grossen schon gekannten Leistungen des Komponisten betrachtet werden, sondern sie fügt zu diesen noch eine *andere, bisher ungekannte reichliche Hälfte* hinzu, wodurch sich Ruhm und Verdienst des Verewigten verdoppeln" u. s. w. Auf diese Lieferungen der Werke Berger's für das Pianoforte wird Subskripzion das Heft zu 1 Thlr. angenommen. — Die Lieder dieses Komponisten erscheinen ohne Subskripzion. Davon haben wir gleich mit bekannt zu machen:

Zehn Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Ludw. Berger. Op. 27. Ebendaselbst. Pr. 20 Gr.

Alle diese Lieder, den Texten nach gut gewählt, sind einfach im Melodischen und in der Begleitung, ohne dass sie des Eigenthümlichen in entscheidenden Wendungen entbehren sollten. Das Besondere, was sie in sich tragen, ist durchaus nicht gesucht, nicht erkünstelt, wohl aber grösstentheils jener Gemüthsstimmung vorzugsweise befreundet, welche Einsames, Sehnsuchtstilles und zur Schwermuth Geneigtes hebt. Den Hauptton machen z. B. die Worte im achten Gesange deutlich: „O geliebtes treues Schiffchen, schliefen wir doch in der See!" — oder wie im Liede von Rellstab, dessen zweite Melodie zu den gelungensten gehört: „Wann, ach wann kehrst du mir wieder!" — Damit wäre denn angedeutet, welchen Stimmungen dieses Heft vorzüglich willkommen sein möchte. Eine ausführliche Besprechung gerade solcher Lieder nützt darum ausserst wenig, weil das Beste, was in ihnen ist, nur sehr schwer mit Worten anschaulich gemacht werden kann, und weil man dies, gelänge es auch noch so gut, doch nicht eher richtig verstehen würde, als bis man sich selbst mit den Liedern bekannt gemacht hätte. Dann findet aber in einer solchen einfachen Gefühlssache ein Jeder das ihm Angemessene, für ihn Rechte, als worauf es hierin vorzüglich ankommt, ohne vorangeschickte Rede. Es muss also ganz besonders in solchen Gaben Jeder sich selbst durch klingende

Versuche befragen, in wie weit die Lieder für ihn sind oder er für die Lieder ist. Berger's Name wird aber hinlänglich sein, um zu solchen Versuchen zu ermuntern.

Indem wir diese Anzeige beschliessen, sehen wir, dass bereits das zweite Heft der Berger'schen Pianoforte-Werke die Presse verlassen hat. Ueber dieses zweite Heft werden wir in einem der nächsten Blätter berichten.

Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor — componirt von *Louise von Drieberg*. Op. 2. Berlin, bei F. S. Lischke. Pr. 15 Sgr.

Wir haben das erste Liederheft dieser angenehmen Komponistin, der Gattin des Freiherrn Friedr. v. Drieberg, S. 402 v. J. ganz besonders für einsame Stunden und für traute Zirkel inniger Freundschaft und glücklicher Häuslichkeit, die den Prunk gefallsüchtiger Eitelkeit verschmäht, mit Vergnügen empfohlen. Es war darin auf keine Bravour weder des Gesanges noch der Begleitung, sondern auf schlichte Anmuth und zierliche Inigkeit in anspruchloser, aber frischer Haltung gesehen worden, also auf das Liebliche, was ein weibliches Gemüth vorzüglich anziehend macht. In dieser liebenswürdigen, naturgetreuen Weise ist auch dieses zweite Heft gesungen, im Melodischen den Texten angemessen ohne jene geschminkte Originalsüchtelei, die gern scheinen möchte, was sie nicht ist, und ohne jenen überreizten Hang nach verbrämt auffallender Begleitung, die dem Liede mehr schadet als frommt. Zugleich hat sich die freundliche Komponistin wieder als weich empfindende Dichterin in Bevorzugung einer Gefühlsrichtung gezeigt, die als echt weibliche Neigung gilt und darum aus Frauenmunde auch am meisten anspricht. Es ist das schmende Verlangen nach dem Entschwundenen, nach geliebten Schatten vergeistigter Vergangenheit, zu welcher sich der Reiz der Zukunft an der Hand blühender Hoffnungen im Morgentraum idealer Herrlichkeit gesellt. Dies spricht sich eben so zart als feurig aus in einem „Lebewohl" No. 1 und in No. 5 „An die Entfernte." Dabei ist ihr aber die Lust an der Gegenwart, die frische Theilnahme an den Freuden des irdischen Tages keineswegs verloren gegangen, was wir ganz besonders zu achten wissen. In naiver Komik und echtem Anstande netter Heiterkeit sind Goethes „Die Lustigen von Weimar" allerliebst, ja vorzüglich getroffen worden, so dass sie Jedem behagen werden. „Benedetta," von Ida Gräfin Hahn-Hahn, ist in ihrem Wunsche nach Halt mitten im Schwanken zwischen dem Sein und dem Ideale der Sehnsucht gut aufgefasst: eben so „Der Ungeliebte" von Rückert (mit einiger neuen Notenorthographie). Das letzte ist Goethes Vanitatum Vanitas, eben so munter als einfach hübsch. Es ist uns immer sehr lieb und werth, wenn in weiblichen Herzen neben den Idealen dieser glückliche Weltsinn einer menschlich guten Lebenshaushaltung vorhanden ist; er schafft wohlthuend behagliche und heitere Gefährtinnen, auch wenn es einmal auf etwas holprigem Wege und nicht immer durch schattige Sommerhaine geht.

Lied: „Vaterland in deinen Gauen" mit Pianoforte aus dem Festgesang componirt zur Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig Statt findenden Feierlichkeiten von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Gr.

Es ist dieser schon besprochene und bekannte Festgesang hier für eine und an einer Stelle für zwei Stimmen mit leichter Begleitung des Pianoforte eingerichtet gefertigt worden zu erwünscht vermehrtem Gebrauche desselben in häuslichen Zirkeln, wozu es sich als volksmässiger und vaterländischer Gesang gleichfalls sehr gut eignet. Man hat nicht immer vierstimmigen Männergesang beisammen, für welchen es zunächst bestimmt ist. So wird auch diese Ausgabe Vielen willkommen sein.

Legenden für eine Alttstimme — von *Carl Löwe*. Op. 75 und 76. Ebendaselbst. Pr. jedes Werkes: 18 Gr.

Die erste Legende: Das Grab zu Ephesus, von Rud. Binder, das vom Schlafe des Jüngers handelt, der an der Brust des Meisters ruhte, ist einfach und mild schaurig, geheimnissvoll wirksam. Die andere: Der Weichdorn, von Fr. Rückert, hat durch den zierlich bewegten Tongang viel gewonnen und muss mancher frommen Stimmung lieb sein. Die dritte: Der heilige Franciscus, von J. H. von Wessenberg, auch recht gut und erbaulich. Die vierte: Das Wunder auf der Flucht, von Rückert, in der Tendenz des vorigen Gesanges, nur kriegerischer anklingend, wie es das Mohammedische mit sich bringt. Alle haben einen natürlicheren Fluss, als viele der späteren Gesänge dieses Komponisten und werden hoffentlich gerade deshalb Vielen zusagen. — Das andere Heft enthält nur zwei, länger ausgeführte Legenden: Die Einladung, von Knapp, treuherzig einfach und so kindlich, dass es wohl manchen Segen wirken mag, wenn es die rechten Herzen findet. Dann folgt Scholastica, von L. Giesebrecht. Es ist mit Chören der Mönche und Nonnen zum herrschenden Gesange der Scholastica, wirksam genug, versehen, aber das Ganze des Inhalts mag sich ein Jeder für sich ansehen; uns sind alle übrigen dieser Sammlung lieber, die wir mit Vergnügen zur Beachtung empfehlen.

Mehrstimmige Gesänge und Lieder mit und ohne Begleitung.

IV Hymni vespertini für vier Männerstimmen componirt — von *Ernst Brüer*. Op. 4. Breslau, bei Carl Cranz. Partitur und Stimmen: 8 Gr.

Diese vier Gesänge mit lateinischem Texte, welcher der Partitur nicht untergelegt ist, sind gut harmonisirt, mögen auch an ihrem Orte gefallen, haben jedoch wenig

Erfindung; selbst der bekannte Text: „Ave maris stella“ hält im Anmuthigen nicht recht aus; am meisten sagt uns das alte Lied an „Jesus dulcis memoria.“ Ganz besonders ist manchmal die Skansion, z. B. gleich anfangs: *diligitis*. Wie kann nur der Verfasser unschuldige Ohren so unbarmherzig stechen! In der fünften Klammer der Partitur mögen die Liebhaber im vierten Takte für den ersten Bass noch den halben Schlag des kleinen *Es* hinzufügen.

Sechs Lieder heiteren Inhalts für vier Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Ernst Richter*. Op. 15. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen: 1 Thlr.

No. 1. „Wer singt, der sing', dass es wohl kling',“ aus einer Gedichtsammlung von 1600, ohne Begleitung, recht hübsch, ein wenig gezeltert. No. 2. Immertreu, mit Begleitung des Pianoforte, erst Solo für den ersten Bass, damit er sich auch einmal hören lasse, dann Tutti, Alles munter. No. 3. Wohlgemeinter Rath, von C. Blum, wieder mit Begleitung und Solo aus Liebe zum ersten Bass, dem jedoch der Chor diesmal zu folgen nicht sonderliche Lust bezeigt, was in der Ordnung ist; er opponirt sich wohlgemuth. Zwei Lieder von Hoffmann von Fallersleben: „Ins und im Weinhaus,“ mag schon recht sein, so auch No. 5 „Schwabenkönig“; beide ohne Begleitung, welche No. 6, die bekannte „tragische Geschichte“ von A. v. Chamisso, wieder in Thätigkeit setzt. Es muss aber nicht ohne Rührung gesungen werden, vorzüglich vom ersten Basse, der in diesem Hefte an dem Komponisten einen ganz besonders guten Freund gefunden hat.

Dreistimmige Lieder für Alt (Mezzo-Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Begleitung des Pianoforte componirt — von *Jul. Becker*. Op. 21. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Gr.

Rüssen und Weinen, von Otto Grafen v. Löben, artig spielend; „Du bist wie eine Blume,“ von Heine, das oft komponirte, sehr einfach und gut; „Auf m Bergle,“ in Jodlerart; Aus der Ferne, sehnsuchtträumerisch; die Glücklichen, von Carl Mayer, in stiller, heiterer Befriedigung; „Auf hoher Alp wohnt auch der liebe Gott,“ von Krummacher, auch freundlich. Alle diese Lieder sind einfach und leicht, alle haben etwas Weiches, gefällig Einklingendes, was Vielen angenehme Unterhaltung verheisst.

Wasserfahrt. Barcarole für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Rosenhain*. Ebendaselbst. Preis 6 Gr.

Es ist das gekannte „Ich stand gelehnet an den Mast,“ im wogenden Abschiedsschmerz karakteristisch und gefühlt gehalten, auch wirksam, wenn es gehörig vorgetragen wird, wie es sich gebührt.

Nachrichten.

Ole Bull.

Magdeburg, den 5. Januar. Schon Vieles ist über diesen ausgezeichneten Violinvirtuosen in öffentlichen Blättern gesagt worden. Die Meinungen über seine Leistungen waren im Allgemeinen getheilt; theils erhob man ihn in den Himmel, theils bemühte man sich, ihn in einem falschen Lichte darzustellen. Wir waren sehr gespannt, Ole Bull endlich selbst zu hören, und haben diesen Genuss jetzt gehabt. Ohne irgend der Meinung eines Dritten vorgreifen zu wollen, geben wir in diesen Zeilen nur unsere eigene Ansicht kund. Ole Bull ist seit Paganini's Tode unstreitig der *erste* jetzt lebende Violinvirtuos! Wir verlangen von einem Violinspieler ersten Ranges zuvörderst eine glockenreine Intonazion, und diese besitzt Ole Bull im vollsten Maasse. In der Meisterschaft, mit der er die grössten Schwierigkeiten besiegt, möchten ihm wohl die meisten Violinspieler ersten Ranges nachstehen. Denn von seinem unübertrefflichen Stakkato nicht zu reden, und wie er dabei mit *einem* Bogenstriche über 350 Noten hören lässt, ist die Art und Weise, wie er drei- und vierstimmige Sätze, in vollkommenster Reinheit und mit höchster Präzision vortragt, bis jetzt etwas beinahe Unerhörtes gewesen. Mag er auch, durch einen flach zugerichteten Steg, seine Violine dahin aptirt haben, dass er dergleichen Schwierigkeiten leichter wie auf einer gewöhnlichen Violine überwinden kann, so ist und bleibt dennoch sein Spiel, in diesem Genre, ein durchaus neues und in seiner Art schwer erreichbares. Im Spiel auf der G-Saite ist er vollkommener Meister. Noch in den höchsten Posizionen greift er, bei vollem Tone, glockenrein. Nicht zu gedenken seiner Terzen, Sexten und Oktaven in diatonischen und chromatischen Gängen, die jedes musikalische Ohr entzücken müssen. Was aber den Ritter Ole Bull in unseren Augen ganz hoch stellt, ist sein unnachahmlicher Vortrag im Kantabile. Sein ganzes Spiel ist eine reine Elegie. Er dringt in den Geist ihm ganz fremder Kompositionen vollkommen ein, und wer so glücklich war, ihn in Privatzirkeln Adagios vortragen zu hören, der wird gewiss bekennen müssen, einen so grossen Meister selten oder nie gehört zu haben. Sein Vortrag ist, wie gesagt, hinreissend in diesem Genre. Der gefühlvolle Zuhörer wird zu Thränen gerührt. Wir könnten nun noch anführen, dass uns Ole Bull (auch im Privatzirkel) mit Pizzikato's erfreute, und zwar in einer Vollendung wie nur Paganini sie exekutirte; er gibt aber darauf nichts und will sie nicht öffentlich hören lassen, da er es vorzieht, seine eigenen, originellen Kompositionen dem Publikum auf seine Weise darzubieten.

Ole Bull ist bei allen diesen vortrefflichen Eigenschaften als Künstler auch in seinem Umgange ein höchst liebenswürdiger und anspruchloser Mann, und wir begreifen wahrlich nicht, wie jemals anders hat über ihn geurtheilt werden können.

Wir werden nie die angenehmen Stunden verges-

sen, welche wir in seinem, auch zugleich lehrreichen Umgange verlebt haben. —f—

Königsberg in Preussen. (Eingesandt.) So manches Gute, das hier gelesset wird und, in genügender Darstellung veröffentlicht, auch im Auslande ein allgemeineres Interesse anregen und fördern würde, wird selten und unvollkommen mitgetheilt. Der Auswärtige hat nur ein trübes in unbestimmten Zügen entworfenes Bild von unserer Bildung vor Augen, und vermag daher, wäre er auch von dem gutmüthigsten Willen beseelt, derselben nicht die Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, welche sie verdient. Und doch dringt uns die Gesinnung der Humanität, welche den bürgerlichen Patriotismus zum Kosmopolitismus erweitert, eine ernste Rücksicht auf die Wissbegierde der gebildeten Welt als unerlassliche Pflicht auf. Eben so sehr durch solche Betrachtung bestimmt, als von einem mir unvergesslichen Eindruck begeistert, fühle ich mich gedrungen, von einer musikalischen Leistung zu sprechen, welche hier die allgemeinste innigste Theilnahme fand.

Wir hatten in der verwichenen Osterwoche den hohen Genuss, Bach's grosse Passion nach dem Evangelium Matthäi, durch Herrn Musikdirektor Samann in der hiesigen Lobenichtschen Stadt-Kirche aufgeführt, zu hören. Diese Musikaufführung war so bedeutend und eigenthümlich, dass eine Darstellung der Leistungen und Mittel, deren harmonischer Verein die Gemüther der Hörer begeisterte, überaus wünschenswerth wird. Wie bekannt, gesellt sich zu den acht Stimmen des ersten Doppelchors: „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen" noch eine neunte mit dem Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" als Cantus firmus eintretend. Gleich bei den früheren Aufführungen fühlte der Dirigent — und sein Gefühl wurde von den Hörern bestätigt —, dass dieser Choralgesang nicht durchzudören war, sondern von dem Gesange des Doppelchors gänzlich überboten wurde. Diese Bemerkung veranlasste ihn später im Jahr 1834, diesen Cantus firmus vorzugsweise durch eine Menge Sopranstimmen zu verstärken. Allein, obwohl die Zahl der Sänger recht bedeutend war, — die beabsichtigte Wirkung erfolgte dennoch keineswegs. Der Cantus firmus wurde auch diesmal von den Hörern, die ausdrücklich darauf achteten, nicht herausgefunden. Da beschloss endlich Herr Sämann, dessen ganzes Sinnen seitdem darauf gerichtet war, das gewaltige Werk des unsterblichen Meisters mit aller dem hohen Gedankenfluge des Komponisten entsprechenden Wirkung der sinnlichen und gemüthlichen Anschauung aufzuklären, ein Wagniss, welches zu den kühnsten gehört und nur in der Sicherheit der Berechnung, so wie in dem hierdurch erlangten höchst glänzenden Erfolge seine Rechtfertigung finden konnte. Er stellte nämlich in die Mitte des Orgelchors, und zwar in die Vorderreihe, den Hauptchor, rechts den ersten und links den zweiten, hinter diesen die beiden Orchester. Zu beiden Seiten der Orgel hinter den Orchestern aber auf den hintern Chören waren in erhöhter Stellung die Chöre dreier Gymnasien, des königlichen Waisenhauses und zweier Realschulen, etwa 4 bis 500 Sänger, längs den Mauern in amphitheatralischem Halbkreise aufgestellt; sie gewährten, mit jenen vereint, einen höchst imposanten Anblick. Diese Chöre, eine einzige gewaltige Chormasse bildend, traten nun, nachdem der Hauptdoppelchor seine Klage begonnen und einige Zeit fortgesetzt hatte, bei der erforderlichen Stelle und zwar mit allen Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass im Unisono leise ein, und brachten so eine Wirkung hervor, die alle begeisterte und zu Thränen hinriss. Es war, als ob plötzlich die ganze Versammlung, ergriffen von der Klage des Hauptchors, Theil an der Aufführung nähme, als ob die ganze Gemeine in still betender Andacht in den Choral: „O Lamm Gottes unschuldig" mit einstimmte, während man dessen ungeachtet den Hauptchor, seine rührende Klage, seine Fragen und Antworten prädominirend durchhörte. Auch der Umstand, dass Herr Samann die Chorale von der Gesammtmasse des Personals singen liess, erhöhte die Wirkung dieser mit wahrhafter Genialität vom Komponisten eingefügten geistlichen Gesänge. Nur einer derselben, nämlich der Choral: „Wenn ich einmal soll scheiden," wurde vom Hauptchor allein ohne alle Begleitung pianissimo und nur mit sanfter Akzentuirung einiger Stellen gesungen. Dieser Choral aber hier in seiner Verbindung mit den anderen dürfte auch der Glanzpunkt des Ganzen sein. Seine erschütternde Wirkung ist bekannt. Es war sehr zweckmässig, dass Herr Sämann die sämmtlichen Rezitative für das Saitenquartett des Orchesters ausgesetzt hatte. Bei dem vorzugsweise meisterhaft instrumentirten Rezitativ endlich: „Und siehe da, der Vorhang des Tempels zerriss in zwei Stücke," und bei den Worten: „und die Gräber thaten sich auf," liess Herr Sämann Posaunen eintreten, und brachte so den ergreifendsten Effekt hervor. Diese ausserordentliche Wirkung würde, wenn mit gleicher Ausdauer, wie hier, verfahren wird, überall zu erreichen sein. Nie unterliess Herr Samann bei den Proben, bei denen der Referent gegenwärtig sein durfte, stets Mässigung der Kraft als das geeignetste Mittel, den höchsten Eindruck hervorzurufen, dringend zu empfehlen. Möchte dies in seiner Art einzige Beispiel mit der gehörigen Vorsicht, ohne welche der beabsichtigte Effekt nur verschwinden würde, nachgeahmt werden!

Nach diesem Berichte mögen uns noch einige Worte über eine zweite Musikaufführung, welche Herr Sämann am Busstage veranstaltete, vergönnt sein. Sie wurde besonders merkwürdig, theils durch die Kompositionen, die gehört wurden, theils durch die Art der Vorführung. Zum ersten Mal wurde uns ein ganzes Werk von Fasch, seine unter dem Titel: „Davidiana" herausgekommenen Psalmen, sodann das herrliche, über allen Ausdruck erhabene achtstimmige Crucifixus von Lotti und Durante's prachtvolles Magnificat vorgeführt. Das Crucifixus ward ohne alle Begleitung gesungen, und ergriff wunderbar nicht nur die Verehrer der alten Musik, sondern auch diejenigen, welche ihr sonst nicht zugethan sind. Alle theilten die Ansicht, dass diese Musikgattung die erhebendste sei, die gedacht werden könne. Die Psalmen

von Fasch gefielen durch das Gemüthliche und Ansprechende ihres ganzen Wesens, und Durante's imposanter Lobgesang brachte eine erhabene, obwohl mehr freudige Bewegung hervor. Fasch's und Durante's Kompositionen wurden von Herrn Sämann mit seltener Geschicklichkeit und mit grosser Kenntniss im Registriren auf der Orgel begleitet. Bei einer Wiederholung dieser Musik, welche verlangt wurde, trug derselbe zwischen den Kompositionen Fugen von Bach und Händel vor, und entwickelte eine Pedalfertigkeit, welche überraschte und den Musikfreunden Königsbergs die frohe Ueberzeugung gewährte, dass auch hier diese Kunst noch nicht verloren gegangen sei. Die schönen weiten Räume und der herrliche Klang der Orgel begünstigten das ganze Unternehmen. Nur selten haben wir diesen eigenthümlichen Kunstgenuss. Die vielfachen Schwierigkeiten solcher Musikaufführungen mit alleiniger Orgelbegleitung verhindern eine öftere Wiederholung. Um so grösseren Dank verdient Herr Sämann und sein wackerer Singverein, dem wir schon so manche kunstreiche Darstellung schuldig geworden. Mögen sie ihre Bemühungen fortsetzen, und in dem Bewusstsein, nach dem Edelsten gestrebt zu haben, die höchste Befriedigung finden.

Prag, Januar. Zum Vortheile des Herrn *Demmer* erschien zum ersten Male: „Der Sherif," komische Oper in drei Akten nach Scribe, aus dem Französischen übersetzt von W. A. Swoboda, Musik von Halevy, und wir müssen offen gestehen, wir wissen nicht, ob wir uns mehr über Halevy oder über Scribe wundern sollen; denn wenn wir das Werk mit den früheren Arbeiten beider Herrn vergleichen, können wir durchaus nicht die geringste Familienähnlichkeit auffinden. Was die Aufführung betrifft, so sollten wir uns durchaus nie mit einer Oper einlassen, die nur *eine* Bassrolle, und zwar eine komische hat, denn wenn die Schattenpartie des Tongemäldes einem Sänger zufallen muss, der gar keine Stimme mehr hat, kann der Ausgang nur ungünstig sein. Unsere Bassisten und Baritonisten ermangeln freilich alles Humors, deshalb ging es nicht anders, als dass Herr Preisinger den Sir James Turner übernahm, der übrigens auch nicht einmal in dem mimischen Element ganz in seinem Bereich war, und wodurch die Nummern, in denen er mitwirkt, gleichsam annullirt wurden. Aber auch Amabel braucht Darstellungstalent, und hätte eigentlich von Herrn Demmer gegeben werden sollen, der in solchen Nüs exzellirt; ein Anfänger, wie Herr Beck, kann dieser Partie durchaus keine Geltung verschaffen, er nutzt hier weder sich, noch dem Ganzen, und hätte viel eher den treuherzigen Matrosen Yorik darstellen können. Sind diese zwei Partieen der Stimmlage beider Herrn vielleicht nicht ganz homogen, so nehmen es unsere Sänger ja sonst in wichtigern Fällen mit Transpozionen nicht so genau. Auch Herr Emminger passt nicht recht zu dem Offizier Edgar, welcher eine kräftigere jugendliche Stimme verlangt. Die beiden Damen (Dem. Grosser, Camilla, und Mad. Podhorsky, Katty) waren im Gesange ganz trefflich, doch muss die naseweise Katty mit einer grossen Dosis Laune und Naivetät gegeben werden, wenn sie sich auf dem Platze behaupten soll, den ihr Dichter und Tonsetzer angewiesen haben. Der Erfolg war entschieden ungünstig, und die Oper verschwand mit dieser ersten Vorstellung auch wieder vom Repertoir.

In böhmischer Sprache wurde „Norma" (zum Vortheile des Sängerchors) bei sehr vollem Hause aufgeführt. Was die böhmische Besetzung betrifft, so behält darin nur Mad. Zechtel (Clotilde) ihre Rolle. Mad. Podhorsky und Dem. Grosser haben die ihrigen vertauscht, was wohl für die letztere nur dadurch möglich wird, dass sie in den Duetten als Adalgisa doch dieselben Noten singt, wie als Norma. Für das Ganze wäre es besser, wenn jede dieser Damen auch im Böhmischen ihre gewöhnliche Partie sänge, da Norma die Stimmkraft der Mad. Podhorsky zu sehr in Anspruch nimmt. Herr Beck gab den Sever sehr brav, und auch Herr Strakaty sang den Oroviat vorzüglich gut. — „Hans Heiling," romantische Oper in drei Akten nebst einem Vorspiel in einem Akt von Eduard Devrient, Musik von Heinrich Marschner, welche zum Vortheile der Dem. Henriette Grosser zum ersten Mal über unsere Bretter ging, ist bei Ihnen und in den meisten teutschen Ländern so bekannt, dass eine ausführliche Beurtheilung gegenwärtig wie Moutarde après dîner aussehen dürfte. Die Vorstellung war in den meisten Theilen lobenswerth, vorzüglich gab Herr Kunz die schwierige und anstrengende Partie des Hans Heiling mit seltener Kraft und Ausdauer und scheint viel Studium auf dieselbe gewendet zu haben. Auch Dem. Grosser und Herr Emminger führten die ihnen nicht ganz zusagenden Rollen der Anna und des Konrad recht wacker durch, und die Chöre, in welchen die Hauptkraft der Oper liegt, gingen meist gut zusammen. Dem. Therese Block machte als Königin der Erdgeister einen theatralischen Versuch, und zeigte, trotz grosser Befangenheit, eine besonders in den hohen Tönen schöne und jugendlich kräftige Stimme, die, bis sich ihre Register ausgeglichen, viel Schönes erwarten lässt. Auch ihre Bewegungen sind für eine Anfängerin sehr gut, und ihre Gestalt äusserst vortheilhaft. Was das Buch betrifft, so hat Herr Marschner einmal wieder das seltene Glück gehabt, einen vernünftigen Text zu bekommen. Herr Devrient hat die böhmische Sage geistreich und poetisch aufgefasst, doch vielleicht für uns Böhmen, die den Hans Heiling in einer andern Gestalt kennen, denselben etwas zu hoch hingestellt. Die Aufnahme war im Ganzen beifällig, vorzüglich gefiel der erste und dritte Akt, und die Romanze Konrads mit Chor musste wiederholt werden. Doch wollte man hie und da Reminiszenzen an Spohr, Weber und einmal sogar an Mehul finden. — „Gegen Thorheit gibt es kein Mittel," Posse mit Gesang in drei Abtheilungen von Joh. Nestroy, Musik von Ad. Müller, hat nur wenige und nicht eben originelle, doch recht melodische Nummern. — In den Zwischenakten der „Widerspenstigen" liess sich ein Virtuos in Taschenformat, ein achtjähriger Knabe *Leopold Basch* (Schüler des Herrn Tedesco) auf dem Pianoforte hören, und erregte

sowohl durch Taktfestigkeit als Bravour und Zartheit, wie eine ausgezeichnete Ruhe im Vortrage im vollen Sinne des Wortes Sensazion. Da man mit einer so kleinen Hand keine moderne Komposizion spielen kann, so war die Wahl auf den ersten Satz von Hummel's As dur-Konzert gefallen.

Der Verein zur Beförderung der Kirchenmusik in Böhmen gab heuer wieder einmal ein Cäcilien-Konzert, und zwar im Theater und zum Besten der Taubstummen und des Armenhauses, welchen jedoch das schwach besetzte Haus keine reichliche Spende gewährt haben dürfte. Spohr's melodiöse dritte Sinfonie war die erste Nummer des Konzerts, und auch diejenige, welche am Allgemeinsten ansprach. Mad. Podhorsky sang eine Arie aus Idomeneo mit solider Virtuosität, und ein Gleiches kann man von dem Vortrag der Arie aus Gluck's Iphigenia von Herrn Emminger sagen, doch blieb die Stimme diesmal hinter der Intonazion des Künstlers zurück. Drei grosse Gesangensembles: Das Halleluja aus Händel's „Messias," die Hymne: „Gott segne den König" von Schulz, und die Schlussabtheilung der Haydn'schen „Jahreszeiten": Der Winter, hiessen eine reichlichere Besetzung und sorgfältigere Durchführung zu wünschen übrig.

Auch der blinde Musiklehrer Herr *Joseph Proksch* hatte zu Ehren der Schutzpatronin der Tonkunst in seiner musikalischen Lehranstalt ein historisches Konzert veranstaltet, welchem man ein bedeutendes Kunstinteresse nicht absprechen kann. (Es ist darüber schon berichtet worden.)

Das Konzert unseres wackern zweiten Solospielers am ständischen Theater Herrn *Moritz Mildner* begann mit einer neuen Ouverture von W. Veit, die sich in grossartiger Anlage und Durchführung, Erfindung und Instrumentazion den besten Arbeiten der teutschen Kunstschule zur Seite stellt, und einen wahrhaft enthusiastischen Beifall erregte. Der Konzertgeber bewies sich in drei eigenen Kompositionen: 1) Konzertstück für die Violine, 2) Le désir, Adagio sentimental, und 3) Fantasie über ein böhmisches Volkslied (die wohl in steter Wiederkehr des Dudelsackes sich dem Volksgeschmack etwas zu sehr anschmiegte, abermals als tüchtiger Violinspieler, dem zur Vollkommenheit nur etwas mehr Kunstruhe zu wünschen wäre, um seinen Intenzionen stets folgen zu können. Fraul. *Anna Matzek* von Ottenburg trug eine Fantasie über Themen aus „Anna Boleyn" für das Pianoforte von Döhler vor, deren Komposizion durchaus nicht ansprach, und man bedauerte, dass die talentvolle junge Dame nicht eine glücklichere Wahl getroffen hat. Das einzige Gesangstück war: Reiselied von E. Ebert, „Bringet den treu'sten Herzens Grüsse," in Musik gesetzt von Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy, eine treffliche Tondichtung, und gemüthvoll gesungen von Dem. Grosser, begleitet von Herrn Preisinger.

(Beschluss folgt.)

Notiz. In Kopenhagen und Stockholm hat eine junge Pianistin, *Jakobine Gjertz* aus Christiania (Tochter des dasigen Stadtschreibers) ausserordentlichen Beifall gefunden; sie wird als eine sehr bedeutende Klavierspielerin geschildert.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
bei
Friedrich Kistner in Leipzig.

Davıd, F., Op. 15. Introduction et Variations sur un Thème original pour Violon avec Orchestre. (Dédiées à son Ami H. Panofka.) 2 Thlr.
— Les mêmes avec Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.

Fischhof, Jos., Op. 59. 2 Gesänge für eine Bassstimme. „Das Schlachtfeld" und „Der Geisterton" mit Pfte. 12½ Ngr.

Kalkbrenner, A. (Fils), Op. 2. Les Peines de l'Absence. Pensée fugitive pour Piano. (Dédiée à S. A. R. Madame la Duchesse d'Orleans.) 5 Ngr.

Löwenskiold, H. von, Op. 10. Festouverture zum Krönungsfest des Königs und der Königin von Dänemark. Vollständiger Clavierauszug für Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. 1 Thlr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Berthol. H., Grand Sextuor pour Piano, Violon, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse. Op. 124.

Burgmüller, Fr., Souvenir de Ratisbonne, grande valse pour Piano. Op. 67.

Comlon, Souvenir de Lucia di Lammermoor, 2de melange pour Piano. Op. 74.
— — Souvenir de Lucretia Borgia, Melange pour Piano. Op. 76.

Herz, H., Variations brillantes sur des motifs de la Sonnambule arr. à 4 mains. Op. 104.
— — La Catalane, Rondo-Bolero pour Piano. Op. 116.
— — Les trois sœurs, 3 morceaux brillants pour Piano sur des thèmes originaux. Op. 118. No. 1. La gracieuse. No. 2. La sentimentale. No. 3. L'enjouée.

Hünten, Fr., Album pour 1841, detaché. Petites fleurs de Salon, quatre Rondinos pour le Piano. Op. 112, en 2 Livraisons.
Melodies célestes, trois airs variés pour le Piano. Op. 115. No. 1. Melodie de Donizetti. No. 2. Melodie de Vaccaj. No. 3. Melodie de Proch.
Les petites espiègles, quadrille facile pour le Piano.

Musard, Souvenir des Pyrenées, six Quadrilles de Contredanses pour Piano.

Panofka, H., 24 Etudes melodiques et progressives pour le Violon avec acc. d'un 2d Violon. Op. 50 en 2 Liv.

Puget, Loisa., Album pour 1841, contenant 12 Romances avec accomp. de Piano et de Guitare.

Neue Musikalien

von

N. Simrock in Bonn,

den 14. Novbr. 1840.

	Fr. Ct.
Rosen, Fr., Waltz brill. pour le Violon avec accompagnement du Piano	2 —
Czerny, Ch., Op. 400. Six Duos de Salons pour Piano à 4 mains. No. 1. Air irland.; No. 2. Air de Don Juan de Mozart; No. 3. Air de Bellini: Non son' io che la cuadanna; No. 4. Tyrolienne favorite; No. 5 Air irland.: Maid of Derby; No. 6. Air de Bellini ... à	3
— — Op. 360. Le Coureur. Exercice brill. pour le Piano	2 —
— — Op. 378. Six Galops pour le Piano	1 75
— — Op. 380. Impromptu sentimental sur le chant relig. des Orphelins de Vienne pour le Piano	1 75
— — Op. 381. Sinfonia pastorale de l'Orat. der Messias von Handel pour le Piano	2 —
— — Op. 606. 18 pet. Rondeaux et Var. sur des Melodies populaires allemandes (deutsche Volkslieder) pour le Piano pour faciliter les progres des élèves avancés No. 1. In einem kühlen Grunde; No. 2. Der Jodelplatz: Z'nachst bin i halt gange; No. 3. Die drei Röslein; No. 4. Das gestörte Glück; No. 5. Unterm: Es stehen drey Sterne am Himmel; No. 6. Abschied: Muss i denn, muss i denn zum Städtele naus ... à	1 50
Goulon, L., Souvenir de la Folle pour le Piano	1 50
Hünten, Fr., Les plus jolies, deux Composit. pour le Piano. No. 1 u. 2 ... à	1 75
Lemacke, H., Lust und Leid. Gesange für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 13	2 50
— — Op. 14. Duo Notturni pour le Piano No. 1 u. 2 à	1 50
— — Op. 16. Aus élèves assidus 2 pet. Rond. brillantes pour le Piano. No. 1 u. 2 ... à	1 50
Novello, Clara. Allein, Auswahl von Arien mit Begleitung des Pianoforte. I. Lieferung, mit deutschem und italienischem Text: 1) Mercadante, Serva ed Aria dell' Op. Reignoli; 2) Nicolini, Aria: Il braccio mio conquise; 3) Donizetti, Cav. ed Aria de l'Opera Anna Bolena	4 25
Novello, Clara. II. Lieferung mit englischem und deutschem Text: 1. Handel, Aria aus dem Messias: Ich weiss dass mein Erlöser. 2) Handel, Aria aus Judas Maccabäus: Er nahm den Raub dem König. 3 Haydn, Aria aus der Schöpfung: Nun beut die Flur. 4) Haydn, aus der Schöpfung: Auf starkem Fittige	3 —
Rosellen, H., Op. 1. 2 Rondeaux pour le Piano. No. 1 Theme de Rossini. No. 2. Theme de Carafa à	1 25
— — Op. 2. 2 Rondeaux sur des themes du Serment de Auber pour le Piano. No. 1 u. 2 ... à	1 50
— — Op. 3. Melange sur des motifs de l'Op. La Straniera de Bellini pour le Piano	2 —
— — Op. 4. Rondeaux pour le Piano sur des motifs du Bal masqué de Auber. No. 1. u. 2 ... à	1 25
Rosellen, H., Op. 11. Trois Airs de Ballet arrangés en Rondeaux pour le Piano sur les motifs du Diable boiteux de Casimir Gide. No. 1. Le Bolero; No. 2. Pas de quatre; No. 3. La Cachucha ... à	2 —
Volkslied: Sie sollen ihn nicht haben etc. von N. Becker für eine Singstimme und Chor od. lib. mit Begleitung des Pianoforte von einem Rheinländer	— 65
Zimmers, Th., Erster Gesangunterricht in practischen zweistimmigen Singübungen. I. à 75 Ct. II. à Fr. 1. III. à Fr. 1 25	3 —
Breidenstein, H. K., Sie sollen ihn nicht haben u. s. w. Lied von N. Becker für eine Singstimme u. Chor od lib. mit Begleitung des Pianoforte od Guitarre.	— 65
Lucas, C. W., Der deutsche Rhein, Volkslied von N. Becker für eine Singstimme u. Chor od lib. mit Begleitung des Pianoforte	— 50
Wilhelm, C., Der deutsche Rhein, Gedicht von N. Becker für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, dem Dichter gewidmet	— 65

In unserm Verlag sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder

nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,

und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben

von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.

Herausgegeben

als Festschrift für die vierte Jubelfeier der

Erfindung der Buchdruckerkunst

von

C. v. Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten

nach Zeichnungen von

A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. C. M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. C. M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, am 20. December 1840.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Septemb. N°. 52. 1802.

ABHANDLUNG.

Musikalische Fragmente.

(Beschluss.)

Eben dieser Freund greift in einem andern Briefe das zweyte Fragment in Hinsicht der bis zu Thränen rührenden Musik an, und da ich allerdings fürchten muss, dass manche Leser dieses Misverständnis mit ihm theilen, weil ich vielleicht selbst durch eine zufällige Unbestimmtheit in einzelnen Ausdrücken dazu Veranlassung gegeben habe, so setze ich mit Vergnügen die Anklage gegen das genannte Fragment hierher: — — „Wie, wenn der Thränenguss nichts anders wäre, als das äussere, sichtbare, begleitende Zeichen einer in der geistigen Region wieder hergestellten Einheit, oder richtiger, der Wiederherstellung selbst in dem Moment ihres Entstehens und Eintretens?“ (Allerdings ist dies der Fall, und diese Thränen sind rührender noch und schöner, als der freundliche Regenbogen, der die durch das Gewitter erhitzte und gewaltsam strebende Natur mit süsser Milde wieder beruhigt, sie sind nicht selten das Zeichen der höchsten Würde des Menschen, einer erhabenen Demuth). „Wenn wir das Lachen, (das Zeichen der eintretenden Entzweyung und ihres Gefühls) nicht als eine kunstwidrige Würkung des Komischen (Parodie der Kunst) ansehen, warum wollen wir ungerechter gegen die Thränen seyn?“ (In der That, wir würden uns, bey einer solchen Ungerechtigkeit gegen die Thränen, nicht von dem Vorwurfe befreyen können, dass uns eine eben so pedantische Bemerkung entschlüpft sey, als die seyn mag, welche den Scherz, die Satire — [es versteht sich: die objektive, denn die subjektive, die Indignation, kann offenbar keinen poetischen Werth haben, sondern höchstens nur interessant seyn] — kurz, das Komische verwirft, weil es das Zwerchfell afficirt — sollten auch etwa die Zeitumstände die erstere Bemerkung anwendbarer und nützlicher machen.) „Bemerken wir einmal, wenn die Menschen weinen. Der höchste Schmerz ist starr und thränenlos, denn ganz zerrissen scheinet die Natur, und erst, wenn die Verzweiflung weicht, und sich der Trost mit seinen Bildern der Erinnerung und Hoffnung endlicher Erlösung naht, dann erst zerschmilzt der Schmerz in Thränen. Eben so ist es auf der andern Seite mit der Freude. In beyden Fällen ist indess die Störung, deren Aufhebung von Thränen begleitet wird, blos individuell; aber eine andere Entzweyung geht durch das ganze Leben, und ist Bedingung desselben. Sie kann nie aufgehoben werden, und nur die Ahndung einer solchen Aufhebung in einer andern Region, als der individuellen, kann im Leben selbst vorkommen, und diese wird dann ebenfalls mit Rührung und ihren Zeichen verbunden seyn.“ (Nur dass der Gebildete auch hier nicht die sinnliche Natur in Thränen zerfliessen lässt, wobey erst die Thränendrüse die Hauptrolle spielen würde. Hier ist der Punkt, von welchem das Misverständnis ausgegangen. Ich hatte es mit jenen Thränen zu thun, die die Sinnlichkeit, krampfhaft gespannt und gekitzelt durch den Reiz der Musik, veranlasst, während die Intelligenz, das Prinzip der harmonischen Willkührlichkeit, dieser sensualen Nothwendigkeit zum Raube geworden ist.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. № 3. 1841.

Uebersicht

der von der Hälfte des Septembers bis zum Schlusse des Jahres 1840 herausgekommenen Musikalien.

Die Instrumente, welche übergangen werden, haben nichts erhalten.

Für Orchester und Harmoniemusik

sind dieses Mal nicht weniger als 32 Ausgaben erschienen. Darunter stehen 5 *Sinfonieen* an der Spitze, nämlich von *Wilh. Attern*: erste Sinfonie. Op. 14 (Bonn, bei Mompour); von *J. W. Kalliwoda*: die fünfte. Op. 100 (Leipzig, bei Peters); von *Franz Lachner*: die dritte in Partitur und Auflegestimmen. Op. 41. In Dmoll (Wien, bei Diabelli); von *Mozart*: No. 11 in B. Partitur (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel); von *Adolph Hesse*: die fünfte in Cmoll. Op. 64 (Ebendaselbst). — *Ouverturen* erschienen 7: von *Beethoven*: zu Egmont. Partitur (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel); von *Mozart*: zu Idomeneo. Partitur (Berlin, bei Schlesinger); von *Auber*: zu Zanetta (Mainz, bei Schott); von *David Koning*: Op. 7 in Hmoll (Rotterdam, bei Palling); von *Donizetti*: zu la Fille du Regiment (Mainz, bei Schott); von *Friedrich dem Grossen* zu dem italienischen Schäferspiele: Il Re Pastore (Berlin, bei Trautwein), auch für Militärmusik eingerichtet; von *Jos. Ad. Leibrock*: Jubel-Ouverture, Op. 1 (Braunschweig, beim Verf.). — Auch eine *Potpourri-Sammlung* wurde für kleines Orchester in drei Heften unter dem Titel ausgegeben: Die Musikgesellschaft auf dem Lande (München, bei Aibl). — An *Tänzen wurden* 10 Hefte geliefert. Unter diesen ist *Joh. Strauss* mit Op. 120; *Jos. Lanner* mit Op. 158 und 160; *J. G. Prühl* mit Heft 12 der vierten Sammlung. — Für *Harmoniemusik* wurden 7 Nummern gedruckt. Die wichtigste ist von dem bekannten *J. H. Walch*, Liv. 27 (Leipzig, bei Peters); dann eine erste Sammlung, Heft 4, von *J. G. Prühl*, von welchem auch kleine Sätze, Op. 8, erschienen (Chemnitz, bei Häcker). — Das Wichtigste und überhaupt, was uns zur Beurtheilung anvertraut wurde, ist besprochen.

Für Violine

vermehrten sich die Ausgaben um 27 Nummern, unter denen das Wichtigste ist: *Joseph Haydn's* Quartetten in Partitur (bei Trautwein in Berlin), welche mit No. 9 und 10 fortgesetzt wurden; *V. Lachner*: Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, Op. 8 (Schott in Mainz); *Al. Leoff*: Zweite Fantasie. Op. 5 (besprochen); *L. Maurer*: drittes Konzert mit Begleitung des Pianoforte (Peters in Leipzig); *C. Lipinski*: Variazionen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 3 (Breitkopf und Härtel in Leipzig); *G. Onslow*: 25s Quintett, Op. 61, in As (Kistner in Leipzig); *de Beriot*: Tremolo (Schott in Mainz); *H. W. Ernst*: Morceau de Salon avec acc. du Pianoforte, Oeuv. 10 (Haslinger in Wien), und Concertino, Oeuv. 12 (Schott in Mainz); *Th. Hauman*: Premier Concerto, Oeuv. 9. in D (Holmeister in Leipzig); *C. G. Reissiger*: Quatuor, No. 4, Oeuv. 155, in Fmoll Paul in Dresden); *Mendelssohn-Bartholdy*: Quartetten, Op. 44, No. 1, 2 und 3 (Breitkopf und Härtel in Leipzig); *G. Wichtl*: Premier Concertino, Oeuv. 5 (Wunder in Leipzig).

Für Violoncell

sind dieses Mal nicht mehr als 2 Werkchen erschienen; von *Leoff*: Divertimento pour Violon et Violoncelle avec acc. du Pianoforte, Oeuv. 4, was wir schon bekannt machten, und von *J. Franco-Mendes*: 8 Fantaisies faciles, 3me Suite (Schott in Mainz).

Für Flöte

kamen 17 Nummern heraus, meist für Liebhaber und häusliche Unterhaltung. Das Wichtigste: *C. G. Belcke*: Siciliano und Variazionen (Chemnitz, bei Häcker); *T. Berbiguier*: letztes Concertino mit Pianoforte, Op. 153, und Souvenir, Op. 155 (Ricordi in Mailand); *H. Soussmann*: 3 Duos, Oeuv. 24, und 3 Duos, Oeuv. 36 (Cranz in Hamburg); *Hugot* und *Wunderlich*: Flötenschule. Auszug aus der grossen Flötenschule des Pariser Konservatoriums. 1. Lief. (Offenbach, bei André.)

Für die übrigen Blasinstrumente.

Wir wissen schon, dass für diese besonders immer nur wenig gedruckt wird, und der Grund ist erörtert. Dieses Mal sind es doch 8 Nummern geworden. Der *Czakan*, der in Oesterreich und Böhmen sein Röllchen spielt, fehlt selten ganz, weil er für manche Liebhaber die Stelle der Flöte vertritt. Auch jetzt hat er wieder sein Heftchen erhalten, und zwar ein angemessenes: Lieblings-Walzer von *Strauss*. — Am meisten unter den Orchester- und Solo-Blasinstrumenten, mit Ausnahme der Flöte, wird immer noch die *Klarinette* bevorzugt; für sie erschienen von *Ern. Cavallini* 6 Capriccios, Op. 4 und 5. Von diesen ist aber das letzte Werk

schon in der vorigen Uebersicht aufgeführt worden. Man sollte solche Wiederholungen der Ordnung wegen vermeiden. Dann hat *Jos. Fahrbach* Neueste Wiener Klarinettenschule, Op. 16, bei Diabelli in Wien herausgegeben. — Das *chromatische Horn* erhielt von *C. G. Reissiger*: Elegie und Rondo, Op. 153, in drei Ausgaben (Klemm in Leipzig) — die *Oboe* von *St. Verroust* ein Divertissement mit Begleitung des Pianoforte, Op. 17 (Richault in Paris).

Die Harfe

hat 2 Werke erhalten. Das eine von *L. Spohr*, eine konzertirende Sonate für die Violine, welche auch für das Violoncell eingerichtet worden ist, wie die Harfe für das Pianoforte, Op. 113 (Hamburg, bei Schuberth); von *F. Dutertre*: Fantasie und Variazionen über ein Originalthema (Schott in Mainz).

Die Guitarre

empfing 7 Hefte. Ausser den arrangirten Tänzen von Strauss und Lanner sind von *J. K. Mertz*: 3 Nocturnen, Op. 4; Cvanen, als Folge der Nachtviolen, Op. 5; endlich Carneval de Venise, Air varié, Op. 6 (Haslinger). Dann von *Ferd. Carulli* die Schule (Schuberth).

Für das Pianoforte

a) *Für zwei Pianoforte* 7 Hefte, darunter vorzüglich die von *Ludw. Gall* trefflich arrangirten Mozartschen Werke, welche fortgesetzt werden; b) *mit Begleitung anderer Instrumente* zusammen 31. Unter diesen sind, ausser dem Vorzüglichsten, was besprochen ist, und den neuen Auflagen, namhaft zu machen: von *C. G. Reissiger* das 13. Trio in E moll, Op. 150 (Peters in Leipzig); *Alex. Fesca*: Premier grand Trio in B, Op. 11 (Meyer in Braunschweig); *Heilebor*: zweites Trio in Es, Op. 12 (Schott in Mainz); — c) *Vierhandiges*, zusammen, mit drei dazu gerechneten Ouverturen, 58 meist arrangirte Werke, angezeigt, so weit sie uns zu diesem Behufe überliefert wurden; — d) *Zweihandiges*, mit 2 dazu gezählten Ouverturen, 98 Ausgaben. Es befinden sich darunter die Fortsetzungen von *Seb. Bach's* (7. Lief.) und *Dom. Scarlatti's* Werken (23 — 25. und letzte Lief.). Auch *Diabelli's* Euterpe ist von No. 377 — 390 fortgesetzt worden. Das Anziehendste ist besprochen: — e) *Variazionen* sind in 8 Heften vermehrt worden. Unter diesen ist von *H. Willmers* ein Heft in Bergen bei Peahl gedruckt worden; — f) *Tanzhefte* 66, von den Tanzkönigen und einem grossen Gefolge; *Musard* fehlt nicht; *Strauss* und *Lanner* fehlen noch weniger. Es ist für alle Tanzverhältnisse schon gesorgt; es ist auch ein Walzer eines Wahnsinnigen dabei; — g) *Märsche* gerade ein Dutzend Hefte. — Man weiss schon, dass für neue und neu aufgelegte h) *Lehrbücher* viel geschehen ist; wir zählen 6, davon eins in mehreren Lieferungen ausgegeben wurde, nämlich die zweite Auflage der vollständigen Pianoforteschule von *H. Bertini* (Schott); *Gerlach's* Lehrbuch für melodische Uebungen mit ruhender Hand ist angezeigt, und eben jetzt das neue Werk von *Moscheles* und *Fétis*. Es bleibt uns nur noch zu nennen übrig: *J. E. Häuser*, der instructive Lehrmeister für Anfänger. Erste Lieferung (Quedlinburg). Im Ganzen also 286 Werke.

Die Physharmonica

hat auch 5 neue Werkchen erhalten, alle von *C. G. Lickl* in Wien. Die meisten liefern Arrangirtes.

Die Orgel

wurde mit 12 Werken bedacht, die meist angezeigt wurden, nur mit Ausnahme derjenigen, die wir noch nicht zu sehen bekamen. Unter diesen Werken ist: Neue Reihe von Studien für das Choralspiel, von *Rinck*. Ir Band, 5s und 6s Heft (Schott).

Gesänge für die Kirche

sind zu unserer Freude wieder mit 28 neuen Ausgaben bereichert worden, worunter verhältnissmässig nicht wenige Choralbücher sind. Die meisten und besten sind unsern Lesern bereits bekannt und einige werden bald näher besprochen.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für konzerte.

Man weiss, dass diese Art Gesänge meist für eine Singstimme sind, die vom Pianoforte und noch einem andern, gewöhnlich etwas konzertirenden Instrumente, als Violine, Violoncelle, Horn, Klarinette oder Flöte begleitet werden. Sie eignen sich also auch sehr wohl zu geselligen Unterhaltungen in häuslichen Kreisen. Daher sind sie noch immer gesucht, ob sie gleich in öffentlichen Konzerten seit einiger Zeit seltener vorkommen. Wir haben 13 Nummern erhalten.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte.

Es ist jetzt im Gesange viel Umschwung, der mit Schwung und Aufschwung sich vereinigt haben möge. Wir haben 51 Sammlungen und Hefte erhalten. „Sie sollen ihn nicht haben" ist nicht zu selten darunter. Neben den bekannten Namen kommt auch mancher neue vor. Wir werden die Hefte, die noch nicht näher angezeigt worden sind, beachten.

Opernmusik mit Gesang

erfreut sich 12 neuer Ausgaben, welche freilich meist nur Einzelnes aus neuen Opern bringen. Vollständige Klavierauszüge mit den Worten sind: „Der Rabe" von *J. P. E. Hartmann* (schon besprochen); „Marie oder die Regimentstochter," komische Oper in 2 Aufzügen — von *Donizetti* (mit teutschem und französischem Text, bei Schott in Mainz); — „Die Xacarilla" von *Marliani* (mit teutschem und französischem Texte, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig). — Auch aus der Tragedia lirica: „Christina di Svezia" von *Alexs. Nini* hat Ricordi in Mailand Vieles gedruckt.

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Wir sind schon gewohnt, damit immer sehr reichlich versehen zu werden; ist auch nicht übel, wenn es nicht gerade so weit kommt, dass die sieben tauben Aehren Pharaonis die sieben vollen verschlingen, ohne da-

voll gefüllt und froh zu werden. Wir zählen dieses Mal 146 Hefte, unter denen nur 3 mit Guitarrenbegleitung sind. — Singt, Freunde des Gesanges, singt! sonst haben die Verleger Schaden. Lernen kann man es jetzt leicht; es sind sehr viele *Lehrbücher* da. In diesem Vierteljahre sind wieder 9 erschienen. Ausser den schon besprochenen haben wir noch zu nennen: *J. Crescentini* 24 Exercices pour la Vocalisation avec accomp. de Pianoforte.

Schriften über Musik

sind 19 erschienen, und zwar mit Ausschluss der bekannten laufenden Zeitschriften. Die bereits besprochenen, welche zu den wichtigsten gehören, weggerechnet, haben wir zu nennen: Blätter für Musik und Literatur. Vom Oktober an, wöchentlich ein Viertelbogen. Schuberth in Hamburg. — Drei Bücher von Hofrath Dr. *G. Schilling*: Conversations-Handlexicon. 1e und 2e Lief. (und noch 2 Lieferungen Supplement zum Stuttgarter Lexicon); Geschichte der heutigen oder modernen Musik u. s. w. —; Der musikalische Sprachmeister, oder Erklärung sämmtlicher in der Musik vorkommenden technischen Kunstausdrücke. — Dr. *L. Rau dnitz*: Die Musik als Heilmittel. Nebst Diätetik für Sänger und Bläser. — *Ant. Reicha*: Die Kunst der dramatischen Komposizion. Drittes Buch (Diabelli in Wien). — *Elsner*: Neue Fahrten eines alten Musikanten. 2 Bände. — *F. A. Gelbke*: Octavianus Magnus. Ein satyrisches Gedicht in 4 Gesängen. — Endlich 3 Operntextbücher: „Der Blumenkorb." Nach dem Französischen von Jul. Franke. — „Die Dreizehn." Von demselben. — „Der Freensee," übersetzt von J. C. Grünbaum. — „Die Xacarilla," übersetzt von Jul. Franke (sämmtlich bei Breitkopf und Härtel). — „Marie oder die Regimentstochter," übersetzt von C. Gollmick (Schott).

Und nun noch die tabellarische Zusammenstellung zunächst dieser vierten Abtheilung, verbunden mit einer vergleichenden Allgemeinübersicht der herausgekommenen Werke des ganzen Jahres. Dabei bezeichnen wir die einzelnen Vierteljahre, vom letzten anfangend, mit *IV. III. II. I.* Also:

	IV.	*III.*	*II.*	*I.*		
Für Orchester u. s. w.	32.	9.	40.	23.	zusammen	104 Werke.
— Violine	27.	31.	39.	37.	—	134 —
— Viola	—	—	2.	—	—	2 —
— Violoncell	2.	7.	20.	14.	—	43 —
— Kontrabass	—	—	1.	—	—	1 —
— Flöte	17.	15.	23.	21.	—	76 —
— übrige Blasinstrum.	8.	3.	18.	3.	—	32 —
— Harfe	2.	—	3.	2.	—	7 —
— Guitarre	7.	9.	11.	21.	—	48 —
— Physharmonika	5.	—	1.	2.	—	8 —
— Mundharmonika	—	1.	—	—	—	1 —
— Pianoforte	286.	220.	351.	321.	—	1178 —
— Orgel	12.	7.	10.	10.	—	39 —
— Kirchengesang	28.	26.	25.	22.	—	101 —
— Konzertgesang	13.	3.	13.	13.	—	42 —
— mehrstimm. Gesang	31.	41.	31.	40.	—	163 —
— Oper	12.	10.	17.	18.	—	57 —
— einstimm. Gesang.	146.	93.	137.	163.	—	539 —
— Gesangslehren	9.	6.	5.	4.	—	24 —
Schriften (ohne die Zeitschriften)	19.	16.	11.	6.	—	52 —
	676.	497.	758.	720.	zusammen	2651 Werke.

Wenn wir nun die gewiss recht ansehnliche Gesammtsumme der Werke des Jahres 1839, die sich auf 2483 belief, mit dieser vergleichen, so erhalten wir für 1840 einen kleinen Ueberschuss von 168 Werken. Man sieht, wir halten uns wacker! Und wer unserer Zeit nachsagen wollte, dass sie zu wenig schriebe und druckte, der hätte es am jüngsten Tage zu verantworten.

Für und mit Orchester.

Ouverture de Triomphe pour célébrer l'anniversaire de la naissance de Son Altesse Sérénissime le Duc Guillaume, Duc régnant de Brunsvic-Lunebourg et Ols etc. composée — par *Jos. Ad. Leibrock*. Oeuv. 1. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. 3⅓ Thlr.

Aus dem Titel ergibt sich, dass dieses Orchesterwerk, das erste veröffentlichte dieses Komponisten, unter die Gelegenheitsstücke gezählt werden muss. Man weiss, dass die Auffassung und Verarbeitung solcher Tonsätze mehr oder minder von der Veranlassung abhängig ist oder sich selbst nicht ohne allen Grund von ihr und dem Geschmacke der zunächst damit Gefeierten und ihrer Umgebungen abhängig macht, folglich auf eine volle Freiheit des Schaffens, bis auf einen gewissen Grad wenigstens, freiwillig verzichtet. Da nun kein Beurtheiler, der nicht gerade in der Stadt des Verfassers lebt, weder die von aussen fordernden noch hemmenden Umstände kennt, so hat die Abfassung eines gerechten Ausspruches, der nicht der Sache und nicht dem Verfasser Unrecht thut, ihr Missliches, was sich noch durch die bestimmte Zeit vermehrt, an welche die Vollendung eines solchen Werkes nothwendig gebunden ist. Im gegenwärtigen Falle hat nun auch die Aufgabe an und für sich ihr ausserordentlich Schwieriges. Es sollte eine *Jubel-Ouverture* werden. Wie wäre es möglich, dass nicht Jeder unwillkürlich sich sogleich an K. M. von Weber's Jubel-Ouverture erinnern sollte! Je meisterlicher diese letzte, je allgemein beliebter und gekannter sie ist, desto drückender muss dieser Umstand bei der Erfindung und Ausarbeitung einer neuen werden, und dies im hohen Maasse, wenn irgend ein Tonsetzer, selbst der begabteste, mit seinem Erstlingswerke der Veröffentlichung in ein so nahes Verhältniss mit einem vielgeliebten und anerkannten Meister tritt. Diese an sich schon drückende Kollision wird noch dadurch lastender, dass der Verfasser der neuen Jubelouverture, leicht zu erklärender Verhältnisse wegen, das „God save the king," das hier besonders willkommen sein musste, kaum entbehren konnte. Das hatte aber K. M. von Weber, wie allbekannt, gleichfalls zu seiner Jubelouverture, und höchst pomphaft, verwendet! Ein Umstand, der eine Erinnerung an das Meisterwerk und eine Vergleichung des zweiten mit dem ersten noch frischer hervorrufen musste. — Man sollte meinen, dass alle diese Schwierigkeiten und Verhältnisse den Verfasser, so weit wir auf sein Werk sehen, in den grössten Nachtheil versetzen mussten. Allein dem ist nicht so; denn wo irgend Etwas auf das Aeusserste gesteigert worden

ist, da schlägt es in der Regel in sein Gegentheil um. Und weil man ohne Ungerechtigkeit so viele Siege über so viele Schwierigkeiten auf einmal und beim Eintritt in die Laufbahn nicht voraussetzen kann, so ermässigt dies die Ansprüche und bringt eher ein geneigtes Wohlwollen für den Muth des Verfassers hervor. Dies erwies sich auch bei der Aufführung, wie wir hören, und die Ouverture gefiel so, dass sich der Komponist zur Herausgabe derselben entschloss. — Sie ist, wie gewöhnlich, in Auflegestimmen gedruckt worden: wir haben aber sich, dass hier der britische Volksgesang recht eigentlich dem ganzen Werke zum Grunde gelegt worden ist. Nach einer kurzen und ganz einfachen Einleitung des Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, in C dur, die zehn Takte und einen Takt Generalpause zählt, setzen einige Bläser sogleich mit God save the king ein, was zuerst die Violinen auf nicht ungewöhnliche Weise, bald mit Hinzufügung einiger andern Instrumente umspielen und harmonisch verstärken. Das Einleitungsspiel wird ausgeführt und zuweilen durch die Umspielungsfiguren und etliche Anklänge der Volksmelodie mannichfacher. Im All. molto, $\frac{2}{4}$, treten die Violinen allein, als ob sich die Glück wünschende Menge nach und nach versammelte, so ein:

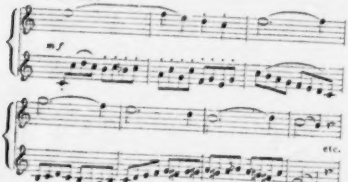

In zwei- und vierrhythmigen Akkordmassen und anklingend melodischen Wiederholungen bildet das Orchester eine Art von Auf- und Zuruf, als volles Zwischenspiel, worauf die fugirten Sätze, nicht eigentliche Fuge, nach jener Volksmelodie, die noch deutlicher hervortritt, wieder auftreten und in's Volle sich wenden. Dabei fehlt es nicht an harmonischen Uebergängen z. B. aus C in As dur, wo die Bläser das Volkslied zum Theil wieder aufnehmen, wonach die Masse stark beschäftigt wird in Mischungsfiguren, bis $\frac{3}{2}$-Takt die umspielte und verschieden harmonisirte Melodie noch bedeutender hervorhebt zu bunter Bearbeitung. Dabei sind die Flöten an einer Stelle mit den Oboen im wahren Sinne unisono, und zwar in den untern Tönen der eingestrichenen Oktave, sechs Takte lang, gehalten. Sie stehen also hier überflüssig, denn man hört sie in solcher Tiefe nicht. Uebrigens ist die Instrumentazion geschickt, wie jetzt fast immer. Das Folgende ist verstärkte Ausführung des Dagewesenen, bis endlich das ganze Lied im Fortissimo, stark umspielt, hervorbricht und mit einem jubelnden Schlusse schlicht, aber stark versehen wird. — So hat sich denn der Komponist damit die Bahn gebrochen und auf sich aufmerksam gemacht.

Premier Concertino pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Pianoforte composé par — *G. Wichtl.* Oeuv. 5. Leipsic, chez Jul. Wunder. Prix avec Orchestre: (?) ; avec Pianoforte: 1 Thlr.

Herr G. Wichtl ist Violinist der fürstlichen Kapelle in Hohenzollern-Hechingen, ein sehr fleissiger und geschickter Komponist, der auch eine treffliche Sinfonie, die uns im Manuskript bekannt geworden ist, und manche andere grosse Orchesterwerke schrieb, überhaupt für seine Kunst glüht und keine Arbeit scheut, um ihr förderlich zu sein, was er namentlich durch seine neu errichtete Gesangschule bewiesen hat, die schon vor einigen Jahren, wie wir berichteten, sich eines geseegneten Erfolges erfreuete und diesen zu heben eifrig ist. Das Concertino, welches wir in der geschriebenen Partitur vor uns haben, behauptet einen guten Rang unter den tüchtigen und gediegenen Arbeiten, die auf jeder Seite die Gewandtheit und Erfahrung des Verfassers, wie seinen Eifer beurkunden, nicht leeren Klingklang, sondern etwas in sich Abgerundetes und dies in einer Weise zu liefern, die das Orchester nicht als blosen Bedienten, vielmehr als ebenbürtigen Mitgenossen am Werke behandelt, ohne dass dadurch der Prinzipalstimme von ihrem Vorrechte des bravourmässigen Glanzes etwas entzogen wird. Die Begleitunginstrumente greifen demnach mit eigenthümlichen Gedanken, aus denen sich andere entspinnen, oder mit imitatorischen Folgen und Erweiterungen, unter sich im angenehmen Wechsel, ein, so dass aus dem Ganzen ein wirklich vielgestaltiges Bild schöner Gruppirung wird, dessen Mittelpunkt nothwendig die Hauptfigur des Konzertisten bleibt. Dabei ist, wie man sich nach dem Gesagten schon denkt, a. des Concertino völlig in Ehren gehalten. Der erste Satz aus A moll und E dur, $\frac{4}{4}$, All. $\bullet = 92$, tritt im festen Karakter auf, ohne Uebermuth, sich seiner Kraft bewusst, so reich glänzend, als es der Ernst verträgt. Der Schluss wendet sich unerwartet und regelsicher in den Quartsextakkord von C dur, der nach zwei Takten, der Ordnung treu, auf den Dominantakkord tritt, der in zwei andern Takten sich festsetzt, worauf eine Generalpause auf den zweiten Satz hinweist: Adagio ma non troppo ($\bullet = 60$), $\frac{4}{4}$, C dur, worin die Prinzipalstimme sogleich die sanftfliessende Hauptmelodie, nur einfach verziert, vorträgt, zu sehr einfacher, aber netter Begleitung des Streichquartetts, nur die grossen achttaktigen Einschnitte durch einige, oder einen Akkord mehrerer Bläser hervorstechend und zugleich runder gemacht. Nach einiger, sich steigernder Durchführung schreitet der Satz, auch dies nicht ohne glückliche Vorandeutung, nach C moll, più moto ($\bullet = 70$), dessen etwas umgestaltete Melodie, von guter Begleitung gehoben, nur auf der G-Saite vorgetragen wird, ein Intermezzo von fünfzehn Takten bildend und mit dem sechzehnten wieder in C dur a tempo und zu reicherer Bravourausschmückung übergehend und so durchgehalten. Das Tutti führt dann in imitatorisch

einfachen und nichts weniger als steifen Folgen durch einen vollen Rhythmus zum Dominantenakkord auf E, um ohne hier unpassenden Sprung das Rondo All. $\frac{2}{4}$ in A dur, anzuliehen ($\frac{2}{4}$ = 8 $\frac{8}{8}$ der Mittelsatz in E dur. Natürlich ist es der geschmackteste und tändelndste aller dieser Sätze mit raschem Sechzehntheil-Triolenschlusse, der sich noch durch piu All. steigert, wie es die Sache mit sich bringt. Das völlige Ende wird nach den Bravouren nicht verzögert, was dem Solospieler stets vortheilhaft ist. — Die Arbeit ist also trefflich. Jeder Virtuose mag demnach sich selbst befragen, wie ihm die Bravouren für sein Spiel zusagen und vor welchem Publikum er damit etwas zu machen hoffen darf. Diesen Punkt hat Jeder selbst zu überlegen. Das Werk jedoch ist aller Beachtung werth. *G. W. Fink.*

Neue Liederkomponisten.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte componirt — von *Gustav Häser.* Op. 1. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis 16 Gr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser junge Komponist ist der zweite Sohn unsers in vielfacher Kunstthätigkeit geehrten *A. F. Häser* in Weimar, grossherzoglich Oldenburgischer Hofschauspieler. Die Kunst erbt also in dieser Familie fort, und zwar in verschiedenen Richtungen. Die Lieder selbst, von denen wir zu berichten haben, waren schon vor ihrer Veröffentlichung so glücklich, sich ausgezeichneter Gunst zu erfreuen; sie sind der Grossherzogin von Oldenburg gewidmet. Das Ansprechende derselben muss freilich zunächst in der angemessenen, nur löblichen Auffassung der gut gewählten Dichtungen gesucht werden, denn ohne richtige, karaktergemässe Erfindung und Haltung der Melodie kann ein Lied um so weniger Anklang finden, je mehr es liedergerecht behandelt ist, je weniger es sich also über das Bereich des eigentlichen Liedes und der Romanze in ein anderes, geschmückteres, aber darum nicht höheres, irrthümlich zu erheben strebt. Allein das Zweite, das sich unmittelbar an diese unumgänglich nothwendige Auffassung des karakteristischen schliesst, ist zuverlässig das ungesucht Schlichte, nicht Verputzte, was das anmuthig Eingängliche echter Lieder verweisen fördert. Wir sind des Glaubens, dass das Lied durch die verbreitete Neigung nach prächtiger Zier, nach überladenem Schmuck, für glänzende Versammlungen und gefallsüchtige Sänger und Sängerinnen mehr sorgend als für einfache Herzen, in den letzten Zeiten an treuen Freunden und sinnigen Liebhaberinnen weit mehr verloren als gewonnen habe. Daher freuen wir uns, dass jenes Naturgetreue, jenes Einfache und Anspruchlose in der ganzen Anlage und Formung des Liedes wieder von Neuem und nicht mehr zu selten als etwas Vorzügliches anerkannt und mit Vorliebe, nach dem Vorgange früherer Sitte, gepflegt wurde. Dieses Einfache in den Tonweisen und in ihren Begleitungen haben sich auch diese Lieder angeeignet und zu ihrem Vortheile; wir suchen darin den zweiten Grund des Wohlgefälligen, der jedoch freilich nicht eher etwas gelten kann, als bis der erste treffend erfüllt wurde. Dann aber erhält der zweite eine Bedeutung, die nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Zuvörderst musste sich die mit Koloraturen zu bunt geschmückte Singweise der Lieder wieder ins Rechte zurückwenden; dann kam die Reihe an jene zu überladene Begleitung, die fast einen Bravourspieler zu geschickter Ausführung nöthig machte. Auch sie ist jetzt schon wieder bedeutend in den Hintergrund geschoben und von Vielen bereits ganz aufgegeben worden zum Gewinne des Bessern. Aber die Liebhaberei der Zeit zu dem Auffallenden vermag sich noch nicht in Allem von ihrer Gewöhnung loszusagen — und so hält sie noch bis jetzt in der Regel an dem fest, was ihr im Musikalischen noch als eine Hauptgewalt übrig bleibt. Das ist das seltsam Rhythmische, das wunderlich Deklamatorische, was auch dem schlichtesten Stoffe einen besonderen, individuellen Zuschnitt gibt, welcher auch manchmal gar nicht schlecht lässt, ja gewissen Gestaltungen sogar zuträglich genannt werden muss. Und dies ist es, was sich hin und wieder auch in diesen Liedern findet, die Zeit beurkundend, in der sie, und zwar von einem jugendlichen Verfasser, geschaffen wurden. Dies ist aber gerade jetzt noch am wenigsten hinderlich, mehr förderlich, da man es noch ziemlich allgemein mit dem Originellen für gleichbedeutend zu nehmen sich gewöhnt hat. — Dies Alles gibt die Ursachen, warum wir glauben, dass dieses Liederheft sich nicht wenige Freunde zu den schon gewonnenen erwerben wird.

Wir erhalten ein Frühlingslied von Eichendorff: „Uebern Garten durch die Lüfte" u. s. w.; 2) „Und wüssten's die Blumen, die kleinen," von Heine, wird, im Wesen getroffen, dann noch durch eine leichte aber bezeichnende Begleitung unruhig gemacht, um so lieber vom jugendlichen Sion gern gesungen werden, je weniger es bis in die Tiefe eines vernarbten Schmerzes hinabsteigt. 3) „Wenn ich auf dem Lager liege," von Heine, eines der einfachsten und gelungensten, eigen im Rhythmus und doch nicht geschraubt. 4) Scheiden, von Rückert, jugendlich gefühlt. 5) Sehnsucht, von Raupach, durch das Doziren der letzten Strophe mit kaltem Wasser übergossen. 6) Der fröhliche Zecher, Ballade von J. N. Vogl, gehört zu den vorzüglicheren. Die einfache Haltung ist hier noch besonders zu loben. — Nach solchen Proben ist von dem jungen Manne viel Gutes zu erwarten.

Drei deutsche Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Moritz Levy.* Op. 1. Hamburg, bei G. W. Niemeyer. Pr. 12 Gr.

In wie fern das Wesen des Liedes Aehnlichkeit mit der Canzonette hat, in so weit ist auch das, was wir in der Einleitung im Allgemeinen über die vorstehenden Lieder vorausgeschickt haben, auf diese Gesänge anzuwenden. Kann auch zuweilen die Canzonette in mässigen Fioriturен sich mehr dem künstlicheren Gesange nähern als das Lied, ohne ihren Reiz dadurch zu

gefährden; mag sie sich in schicklichen Lagen wohl auch zuweilen, wenn schon etwas seltener, in reicheren Verzierungen der Begleitung ergehen, so steht ihr doch für gewöhnlich das einfach Karakteristische immerhin noch näher, so dass sie sich durch eine gewisse Naivheit des Sinnigen die meisten Freunde erwerben wird. Dass diese Vorzüge leichter scheinen, wenn sie einmal stehen, als sie in der That sind, wissen wir schon. Die Kunst fordert aber neben dem Natürlichen zugleich ihr Ideales innerer Begabung, worauf freilich überall das Meiste ankommt. Nur kann das Letzte durch eine irrige Bevorzugung zu überhäufter oder zu bunter Umhüllung auch wohl erdrückt und ins Barokke geschoben werden, wovor man sich nirgend mehr als in der Jugend zu hüten hat, die das Ueberschwengliche nur zu oft in Verkennung des Werthes begünstigt, um so mehr, je stärker der Drang nach Auszeichnung, und nach möglichst schneller, in ihr vorherrscht. — Im Ganzen genommen freuen wir uns auch hier über das Einfache, dem der junge Mann, ein Schüler von G. A. Gross und von Jakob Schmitt, den Vorzug gegeben hat. Dies zeigt sich vorzüglich im ersten Gesange: Alte Heimath, von Just. Kerner. Der Gesang beweist Anlage und gute Richtung derselbeben; er ist so gelungen, als man dies von Erstlingsgaben, seinen Eltern dankbar dargebracht, nur erwarten kann. Gewiss spricht er Viele an. — Dem zweiten, „Die Gegenwart," aber keine erfreuliche, fühlt man das Gemachte zu sehr an; es ist die jugendliche Lust darin, unglücklich zu thun, als wäre ein ungeheuerer Schmerz über sie gekommen. Damit will es nun freilich zu gutem Glück nicht recht fort. Man soll nur Gedichte wählen, die man durchempfunden kann, und gute, wo den Menschen zum Schlusse die Gegenwart nicht angrinzt. — Das dritte ist das vielgeliebte Fischermädchen, von Heine. Da freuen wir uns über die hübsche Melodie, über das Gesprächige mancher nur um des musikalischen Rhythmus willen zu oft angebrachter Textwiederholungen und überhaupt über das nur äusserlich Artige des Gesanges. Denn wäre er in solcher Jugend schelmischer, verschlagener, durchglühter, so wäre weit weniger zu hoffen, als jetzt bei dem Mangel dessen, das noch nicht da sein soll, wirklich zu hoffen ist. Es wird schon werden; es ist ein guter Grund da. Nur keine Texte gewählt, denen man seiner innern Erfahrungen wegen nicht bis hinter die Worte zu sehen im Stande ist. Ein wohlgemeinter Rath für Viele.

Choralbuch.

Evangelisches Choralbuch mit doppelten Zwischenspielen enthaltend: 156 der gangbarsten Choräle in vierstimmiger Bearbeitung. Herausgegeben von *E. Heutschel*, Musikdirektor und Lehrer am Seminar zu Weissenfels. S. 224 und II. Querfolio. 1840. Weissenfels beim Herausgeber und in Commission bei E. J. Meusel. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

Ein neues Choralbuch von empfehlender Beschaffenheit und Gestalt. Der schon rühmlich bekannte Verfasser desselben sah sich nämlich aus Beobachtung und Erfahrung bei dem Gebrauche vorhandener Choralbücher dennoch zur Anfertigung eines neuen, seinem besonderen Verhältnisse und Bedürfnisse mehr entsprechenden bewogen. Es schien ihm, nach dem Vorwort, nothwendig, dass ein Choralbuch in getheilter Harmonie abgefasst, mit doppelten Zwischenspielen versehen, dabei nöthigen Falls auch ohne Pedal brauchbar und überdies möglichst wohlfeil sein müsse. Gewiss richtige und annehmliche und vom Verfasser selbst mit guten Gründen unterstützte Gesichtspunkte. Der Vollständigkeit der Melodieen (nach Hiller) mit 156 mit dem Weissenfelser Gesangbuche ist wohl im Allgemeinen genügt; ob wir gleich dabei manche aus unserer Jugend uns noch erinnerliche herrliche Melodie, z. B. Auf, auf, mein Herz, mit Freuden u. s. w., die im altdresdner in Thüringen gebräuchlichen Gesangbuche vorkam, ungern vermissen. Dagegen findet man in einem wohlgeordneten Register neben der Angabe der Melodie die richtige Hinweisung auf die Parallelmelodieen, die überall statt finden sollte und wodurch der Unkunde und möglichen Missgriffen des Vorsängers oder des Organisten vorgebeugt werden kann. Die Choräle selbst sind da, wo Wiederholung des Cantus firmus statt findet, als: Jesus meine Zuversicht u. s. w. mit Recht durchkomponirt, wodurch die Mannichfaltigkeit des Basses und der Mittelstimmen erzielt, und einer entstehenden Monotonie in der Harmonie vorgebeugt wird, wie es auch Schicht gethan hat. Indem sich in der Harmonisirung ein besonderer Fleiss und Sorgfalt dem Auge bald darstellt, nimmt dies zugleich Einfachheit, Natürlichkeit und Fluss in den Bässen wahr, was im Allgemeinen auch das Rechte ist. Leugnen lässt es sich jedoch nicht, dass einzelne, namentlich festliche Melodieen, z. B. Allein Gott u. s. w., Wie schön leucht uns u. s. w., Es ist das Heil u. s. w., durch weniger gewöhnliche, mehr kernhaft gewählte Bässe an Feierlichkeit und Erhebung gewinnen müssen, wie es der unvergessliche Meister Seb. Bach in seinem Choralbuche faktisch nachgewiesen, und Marx in Beziehung darauf in seiner Kompositionslehre so trefflich theoretisch-praktisch erläutert hat. Der nothwendigen Verbindung des echten Choralspiels mit einem harmonisch richtigen, angemessenen und melodisch gefühlten Zwischenspiele ist hier für die Mehrzahl der angeübten Orgelspieler mit grosser Sorgfalt und Fleiss gesucht, und darum letzterm empfehlungswerth. Jene sind übrigens zwei-, drei-, bisweilen auch vierstimmig, meist kontrapunktisch-imitatorisch gehalten, und in einfachen Motiven abgefasst, wie es in so beschränktem Raume zulässig ist. Aber auch die Art des Zwischenspiels mit einfacher melodischer Führung der Oberstimme zum Cantus firmus auf- oder abwärts scheint uns für den Choral nicht unangemessen, indem dadurch dem Gehör mehr zugesetzt und es gleichsam gefesselt wird. Ob es übrigens wünschenswerther und gedeihlicher sei, wenn angehende Orgelspieler zur Selbstbildung im Zwischenspiel gelangten und sich derselben frei zu bedienen gewöhnten, ist ein Gegenstand der Untersuchung für einen andern Ort. Wir können übrigens dieses Choralbuch, das seiner Erwartung bereits durch 886 vorgedruckte

Subskripzionen völlig entsprochen zu haben scheint, um seiner Gediegenheit willen auch dem grossern Publikum nur bestens empfehlen. Netter Druck der Offizin: Breitkopf und Härtel empfehlen es auch noch äusserlich.

D. Rebs.

Nachrichten.

Leipzig, den 10. Januar 1840. Nach Ablauf eines jeden Jahres ist in diesen Blättern gewöhnlich eine summarische Uebersicht derjenigen musikalischen Leistungen hiesiger Kunstinstitute gegeben worden, welche in den regelmässig fortlaufenden Berichten nicht besprochen werden konnten. Es ist dies besonders immer der Fall gewesen mit den Leistungen unserer Oper, der Kirchenmusik, so wie der zahlreichen hiesigen Musikvereine, und wir würden auch jetzt diese Uebersicht geben oder schon gegeben haben, wenn wir uns nicht verpflichtet fühlten und beabsichtigten, hierbei im Allgemeinen sowohl als vorzugsweise in Bezug auf unsere Oper einige dringende Wünsche auszusprechen, zu deren Begründung es einer ausführlichern Darstellung der Verhältnisse, Kräfte und Leistungen derselben bedarf. Es fordert dies daher einen eigenen Artikel, welchen wir auch bald zu geben gedenken. Für jetzt fahren wir in Besprechung der entschieden bedeutendsten hiesigen musikalischen Kunstleistungen, nämlich der unter Mendelssohns Leitung stehenden Abonnement- oder Gewandhauskonzerte fort.

In dem am 1. Januar d. J. stattgefundenen zehnten Konzerte kamen zur Aufführung: Hymne „Gross ist der Herr" von Handel; Ouverture zur Zauberflöte von Mozart; Variazionen für Violine von Vieuxtemps, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf*; Meeresstille und glückliche Fahrt von Goethe und L. van Beethoven; Le Tremolo, Solo für Violine von De Beriot, gespielt von Herrn *Hilf*; Sinfonie in C moll (No. 5) von L. van Beethoven. Die meiste Wirkung brachte das ausgezeichnete Spiel des Herrn Hilf und die meisterhafte Ausführung der Ouverture und Sinfonie hervor. Letztere besonders wurde mit solcher Begeisterung und so grosser Vollendung ausgeführt, dass noch jeder einzelne Satz enthusiastischen Beifall hervorrief. Fast nicht weniger Beifall erwarb sich Herr Hilf durch sein Solospiel, namentlich durch den ausserordentlich brillanten Vortrag des Tremolo von De Beriot, welches von dem, die Schwierigkeit und grosse physische Anstrengung des Stückes kaum ermessenden Publikum da Capo verlangt wurde. Wir haben schon früher auf das Talent des Herrn Hilf als auf ein höchst ausgezeichnetes und seltenes aufmerksam gemacht; jede neue Leistung desselben begründet die Ueberzeugung fester und anschaulicher, dass es mit schnellen Schritten einer Meisterschaft entgegenreift, die Wenigen nur vergönnt ist und die gewiss sehr bald in der musikalischen Welt grosses Aufsehen machen wird.

Ebenfalls sehr interessant, obwohl weniger genussreich, war das eilfte Abonnement-Konzert, welches Donnerstag, den 7. Januar d. J., statt fand. Das Repertoir desselben enthielt: Ouverture von Beethoven (Op. 115, C dur); Arie aus Don Juan von Mozart „Non mi dir bell' idol mio," gesungen von Fräul. *Marx*, königl. Sachs. Hofsängerin aus Dresden; Concertino für Violoncell, komponirt und vorgetragen von Herrn Kammermusikus *Lindner* aus Hannover; Szene und Arie aus Il Crociato von Meyerbeer, gesungen von Fräul. *Marx*; Capriccio über schwedische Lieder für Violoncello von B. Romberg, gespielt von Herrn *Lindner*; Bolero „Le retour de promis" von Dessauer, und Hommage à la memoire de Maria (auch unter dem Titel: Walzer von De Beriot), beide Stücke mit Pianofortebegleitung gesungen von Fräul. *Marx*; Historische Sinfonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte von L. Spohr (Manuskript). Die Ouverture von Beethoven ist eine seiner wenigst bekannten; obwohl gleich vortrefflich wie die übrigen dieses Meisters, wirkt sie doch nicht gleich lebendig auf das Publikum, weil sie mehr durch Feinheit als durch Grossartigkeit der Erfindung und Arbeit sich auszeichnet. Für den Musikkenner und geübten Musikfreund ist sie im hohen Grade genussreich und durch oft wiederholte Aufführungen würde sie es gewiss auch für das grössere Publikum werden. Die Ausführung war meisterhaft und erhielt lebhafte Anerkennung.

Weniger befriedigten die Leistungen des Herrn Kammermusikus Lindner, was aber mehr den von ihm vorgetragenen Kompositionen als seinem Spiele beizumessen werden muss. Es ist sehr lobenswerth, dass junge Virtuosen sich auch in Kompositionen und namentlich in Konzertkompositionen für ihr Instrument versuchen, man kann sie aber vor dem öffentlichen Vortrage ihrer Erstlinge nicht genug warnen; zur Komposizion eines wirksamen Konzertstücks gehört reifere Erfahrung als angehende Künstler haben können, und auch das beste Spiel muss durch eine undankbare Komposizion an Wirkung verlieren. Wir sind überzeugt, Herrn Lindners Spiel würde bei einer bessern Wahl der Solostücke (denn auch die Komposizion von B. Romberg ist nicht eben vorzüglich und besonders in den Passagen veraltet) lebhaften Beifall erhalten haben, da er sich durch ziemlich bedeutende Fertigkeit auszeichnet und nur in Hinsicht auf Ausbildung des Tons und Sicherheit des Vortrags zu wünschen übrig lässt. Möge der noch junge Mann fleissig fortstudiren, und es wird ihm ein guter Erfolg gewiss nicht fehlen.

Sehr grossen Beifall erwarb sich Fräul. Marx durch alle ihre Vorträge; der sogenannte Walzer von De Beriot wurde sogar da Capo verlangt und diesem Wunsche von der geehrten Künstlerin auch entsprochen. Sie ist eine Schülerin Bordogni's in Paris und macht ihrem Lehrer grosse Ehre, da sie fast alle Anforderungen, welche man an eine tüchtig gebildete Sängerin nur irgend machen kann, befriedigt. Sie besitzt eine reine, deutliche Aussprache, gute Tonbildung, sichere Intonazion, leichte Koloratur, schönen Triller und nur in der Verbindung der verschiedenen sogenannten Stimmregister bleibt Einiges zu wünschen übrig. Namentlich ist dies der Fall bei dem Uebergang aus der mittlern in die hohe Stimmlage, wobei die Tonstärke auffallend ungleich erscheint.

so auffallend, dass wir, vorausgesezt, diese Ungleichheit sei nicht Folge übergrosser Anstrengung im Allgemeinen und hierdurch entstandener physischer Schwäche, vermuthen müssen, der naturgemässe Stimmumfang und die Stimmlage sei unnatürlich überschritten und auf Kosten des Stimmmaterials erweitert worden. Ob dies in der Schule und ersten Ausbildung oder später geschehen, wissen wir nicht, vermuthen aber das Letztere, da einerseits ein Meister, wie Bordogni, einen so grossen Fehler, der es entschieden sein würde, nicht wohl begehen kann, und andererseits durch den immer fühlbarer hervortretenden Mangel an hohen Sopranstimmen junge Mezzo-Sopransängerinnen leider nur zu leicht veranlasst und verleitet werden, mit übergrosser Anstrengung und auf Kosten der Schönheit der Stimme, den Umfang derselben in der Höhe unnatürlich zu erweitern. Wir sind der Meinung und glauben uns nicht zu irren, dass die Stimme der Fräul. Marx eigentlich eine Mezzo-Sopranstimme ist, dass ihr naturgemässer Umfang früher in der Höhe nur bis nach $\overline{g}$. in der Tiefe aber bis a oder g gereicht hat, und sonach jetzt gänzlich verändert erscheint. Leider ist dies, wie immer in solchen Fällen, auf Kosten der Stimme geschehen, denn nur in der mittlern Lage von $\overline{g}$ bis $\overline{f}$ sind die Töne noch voll und schön, weiter in der Höhe, die sich bis $\overline{c}$ und $\overline{d}$ verirrt, sind sie dünn und ziemlich scharf, und in der Tiefe, die nur noch bis $\overline{c}$ oder höchstens h reicht, ohne Kraft und Metall. Dass unter solchen Umständen der Gesang mit weit mehr physischer Anstrengung verbunden ist, die Gesundheit untergraben wird und die Stimmkräfte daher auch weit schneller verbraucht werden, als dies ausserdem der Fall sein würde, versteht sich von selbst, und ist eine allgemein bekannte traurige Erfahrung, der auch Fräul. Marx nicht entgehen wird, wenn sie fortfährt, hohe anstrengende Sopranpartieen zu singen. Wir haben diese wohlgemeinten, gewiss begründeten Bemerkungen hier ausgesprochen, weil wir an dem wirklich schönen Talente der Fräul. Marx aufrichtigen Antheil nehmen und zugleich auf eine grosse Schwäche der neuern besonders teutschen Gesangbildung aufmerksam machen wollen. Hiervon abgesehen, müssen wir sämmtliche Leistungen der Fräul. Marx sehr rühmen; vortreffliche Deklamazion der Rezitative, schönes, ruhiges Tragen der Kantilene, leichte Ausführung der Koloraturen und der immer geschmackvollen Verzierungen waren verbunden mit frischem lebendigem Vortrage, und rechtfertigten den reichen Beifall vollkommen, welcher der geehrten Künstlerin wiederholt zu Theil wurde.

In vielfacher Hinsicht interessant war die historische Sinfonie von L. Spohr, welche der geehrte Komponist noch als Manuskript dem hiesigen Konzert zur Aufführung gütigst überlassen hatte. Jedes neue grössere Werk eines so geehrten Meisters wie Spohr erwarten grosse Anforderungen; bei dieser Sinfonie war dies vielleicht um so mehr der Fall, als man gewissermassen einen doppelten Kunstwerth von ihr verlangte, neben dem rein musikalischen auch noch einen musikalisch historischen. Dabei mochte wohl die Bezeichnung „im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte" Manchen verleiten, in den einzelnen Sätzen der Sinfonie, von welchen jeder eine besondere Periode bezeichnen soll, nicht blos eine formelle, sondern zugleich eine geistige Reproduzion der Hauptmeister einer jeden derselben zu erwarten, oder mit andern Worten nicht blos hören zu wollen, *wie*, sondern auch, *was* diese komponirten. Allein kein Komponist wird sich im Ernst eine solche Aufgabe stellen; ihre Erfüllung dürfte theils unmöglich, theils ziemlich undankbar sein, weil die allen zugänglichen Originale doch immer jede, auch die beste Nachahmung an Werth weit überwiegen würden. Wir glauben daher auch in der That nicht, dass Spohr eine solche Aufgabe sich in dieser Sinfonie wirklich gestellt habe. Wir halten dieselbe mehr für einen interessanten Scherz, der viel tiefer als in die Darstellung der Form gewiss nicht gehen soll. Ausser sachlichen aus der Komposizion selbst genommenen Gründen, haben wir zu dieser Annahme noch den besondern Grund, dass, wie aus öffentlichen Nachrichten bekannt, diese Sinfonie bereits im Jahre 1839 geschrieben ist und der letzte Satz derselben schon damals den Styl und Geschmack von 1840 bezeichnen sollte; was, beiläufig gesagt, schon allein dieser Bezeichnung ziemlich deutlich den Karakter einer feinen Verspottung der neuesten Periode aufzudrücken scheint.

Gehen wir nun zu den einzelnen Sätzen über, die unsere Ansicht vielleicht klar erweisen dürften.

Erster Satz. „Bach-Händelsche Periode" (1720). Er besteht aus einem Largo und Allegro (4/4), Pastorale (12/8) und wieder Allegro (4/4), G dur. Die Form der musikalischen Gedanken und ihrer Ausführung ist ganz die der damaligen Zeit. Sie sind für kanonische Durchführung berechnet und erhalten diese auch auf sehr geschickte, auch etwas steife Weise. Das Pastorale entspricht ganz der vorherrschend kindlichen Richtung des Geschmacks der damaligen Zeit. Zur Instrumentirung werden ausser dem Streichquartett nur noch Flöten, Oboen, Hörner (in D) und Fagotte angewendet.

Zweiter Satz. „Haydn-Mozartsche Periode" (1780). Adagio in Es dur (6/8). Dieser Satz ist schon reicher instrumentirt; ausser dem Streichquartett enthält er noch Flöten, Oboen, Klarinetten in B, Hörner in Es und Fagotte, aber noch keine Pauken, welche jedoch mit Unrecht fehlen, da sie von Mozart und Haydn immer und oft, auch bekanntlich ziemlich obligat, benutzt worden sind. Wahrscheinlich sind sie weggeblieben, um sie in der nachfolgenden dritten Periode desto bezeichnender hervortreten zu lassen. Dieser zweite Satz ist reicher an Erfindung und melodischer als der erste, auch die Ausführung der Motive und die Instrumentirung schon bedeutend geschmackvoller.

Dritter Satz. „Beethovensche Methode" (1810). Scherzo in G moll (3/4), das Trio in G dur. Die Instrumentirung erscheint hier sehr glänzend und bringt ausser dem Streichquartett noch Flöten, Oboen, Klarinetten, vier Hörner, Fagotts und drei Pauken in G, D und Es. Letztere beginnen allein das Scherzo ungefähr so:

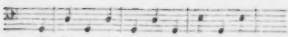

u. s. w.

was allerdings auf gewisse Weise eine Eigenheit Beethovens bezeichnet, mit der er übrigens oft gar grosse Wirkung hervorbringt. Die musikalischen Gedanken sind melodisch, der Periodenbau ist kurz und die Ausführung fein, mitunter wirklich in Beethovens Art, welcher aber das G dur-Trio, so einfach und selbständig hingestellt, kaum entsprechen dürfte.

Vierter Satz. „Allerneueste Periode" (1840. Finale, in G dur. Die Taktart wechselt häufig zwischen $^4_4$ und $^2_4$. Die Instrumentazion ist möglichst überladen, ausser dem Streichquartett helfen noch mit: Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte, 4 Hörner, Trompeten, Posaunen, Pauken, Piccolo-Flöte, Tamburra, Triangel und grosse Trommel. Die musikalischen Gedanken sind unbedeutend, oft ziemlich trivial, werden nicht künstlerisch durchgeführt, sondern durch unschöne Modulazionen, z. B. aus F dur nach A dur, aus G moll nach A dur, hin- und hergeworfen, an grellen Harmonieen, übermässigen und verminderten Akkorden ist kein Mangel, und eine unaufhörliche Unruhe zieht sich durch das ganze Stück hindurch.

Aus dieser Uebersicht ergibt sich, dass die äussern Mittel zur Erreichung des Zwecks sorgsam und im Ganzen mit vieler Sachkenntniss gewählt sind. Nur dürfte die Absicht, den Styl der einzelnen Perioden genau wieder zu geben, kaum gelungen zu nennen sein. Keinem Komponisten der neuern Zeit dürfte vielleicht das Eingehen in eine fremde Individualität, das Wiedergeben eines fremden Styls so schwer werden, als eben Spohr, dessen musikalische Individualität so entschieden ausgeprägt und dessen Styl so ganz ständig bestimmt und wir möchten sagen, beschränkt ist. Wir sagen dies mit aller grossen Achtung vor diesem Meister, glauben aber in dieser historischen Sinfonie einen neuen Beleg unserer Meinung gefunden zu haben. In jedem einzelnen Satze derselben ist die Eigenthümlichkeit seines Styls scharf und klar hervortretend; am freiesten erscheint hiervon noch der erste Satz in der Einleitung und den figurirten Allegrosätzen, worin sich die Form der Bach-Händelschen Periode ziemlich rein und selbständig ausspricht. Das Pastorale dagegen verräth wieder sehr leicht seine Quelle. Der zweite Satz (Adagio) enthält nichts von J. Haydns grosser Einfachheit und Klarheit, erinnert nur in Einzelnheiten an Mozart (Adagio in dessen Es dur-Sinfonie) und ist recht eigentlich ein gutes Adagio von Spohr. Dasselbe ist der Fall mit dem dritten Satze (dem Scherzo), in welchem auch Spohr selbst weit mehr als Beethoven zu erkennen ist. Hierüber wollen wir ihm jedoch keine Vorwürfe machen, denn auch er gehört schon dieser dritten Periode an und hat in dieser durch herrliche Werke sehr hervortretend gewirkt. Nur entspricht dann die einfache Bezeichnung „Beethoven'sche Periode" nicht dem Karakter des Stücks. Was den vierten und letzten Satz betrifft, so haben wir unsere Ansicht über den Zweck desselben schon ausgesprochen. Obwohl Spohr glücklicher Weise auch unserer allerneuesten Periode noch lebend angehört, so konnte er dies doch 1839, als er diese Sinfonie schrieb, noch nicht wissen. Es mag ihm, dem tüchtigen, klassisch gebildeten Meister, wohl manches musikalische Treiben der neuesten Zeit missfallen, wie es jedem missfallt, der das wahrhaft Schöne zu erkennen und zu schätzen vermag. Allein solch verfehltes Kunsttreiben als hervorstechende Bezeichnung des musikalischen Karakters und Sinnes unserer Zeit hinzustellen, ist ein Unrecht, das den noch unter uns lebenden wahren Künstlern zugefügt wird, auf welche wir in der That stolz sein können und zu welchen wir vorzugsweise auch Spohr selbst zählen. Zu allen Zeiten hat es geschmacklose Komponisten und Kompositionen, verkehrtes Streben und Auswüchse der Kunst gegeben, in den Zeiten Händel's, Bach's, Mozart's, Haydn's und Beethoven's gewiss nicht minder als jetzt, dies Alles aber ist vergangen und nur das wahrhaft Edle und Schöne ist geblieben; nach ihm allein, nach den Werken der genannten grossen Meister werden die einzelnen Perioden bezeichnet und nicht nach den Machwerken der musikalischen Handwerker ihrer Zeit. So wird es auch mit unserer Zeit sein und wird ewig so bleiben. Arbeite jeder Begabte mit aller Kraft falschen Kunstrichtungen entgegen durch tüchtige, wahrhaft schöne Kunstwerke, denn diese wirken kräftiger und lebendiger als jedes andere Mittel. Wir sind überhaupt der Meinung, dass ein Meister wie Spohr auf solche Art, wie hier geschehen, von verfehlten Richtungen seiner Zeit nicht Kenntniss nehmen, sich zu ihnen so weit gar nicht herablassen sollte. Hat nun Spohr, wie wir annehmen müssen, in dieser Sinfonie mehr die allmälige Formausbildung, die nach und nach immer reicher werdende Benutzung äusserer Mittel u. s. w., also überhaupt mehr den *äussern* als den *innern* Karakter der verschiedenen Musikperioden, oder was dasselbe ist, ihrer Hauptmeister darstellen wollen, so ist ihm das bei den ersten drei Sätzen, wie schon gesagt, zum Theil gelungen. Den letzten Satz scheiden wir, aus den angegebenen Gründen, aber auch hierin aus. Nur in einer Hinsicht, wir wissen nicht ob es absichtlich oder zufällig, bezeichnet die Anlage dieser Sinfonie, die Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze, genau den Karakter der angegebenen Musik-Perioden. Zu Bach's und Händel's Zeiten galt der *erste* Satz fast eines jeden Musikstücks als die Hauptsache. Mozart und Haydn legten auf das *Adagio* besonders grossen Werth. Beethoven bildete das *Scherzo* mit auffallender Vorliebe aus, und in der neuesten Zeit konzentrirt man gern alle Kräfte und Mittel im *Finale*, damit der laute Beifall nicht ausbleibe.

Dass übrigens bei einem so absichtlichen Streben nach Aneignung fremder Form, bei der möglichsten Entäusserung der eigenen Art und Weise zu erfinden und zu arbeiten, die Schwingen des Geistes eher gehemmt als gehoben werden müssen, ist natürlich, und daher kommt es auch, dass diese historische Sinfonie als eine Art musikalischer Scherz zwar interessant ist, in anderer Hinsicht aber, und, wenn sie mehr beabsichtigen sollte, auch unter anderen Anforderungen keineswegs zu den vorzüglichen Werken Spohr's gerechnet werden könnte. Wir hätten daher auch ungleich lieber ein neues

selbständiges eigenes Werk, „*eine Sinfonie seiner eigenen Periode*“ von dem verehrten Meister gehört, und wünschen, dass er die musikalische Welt recht bald damit erfreuen möge. — Was die Ausführung der Sinfonie, welche schwieriger ist als sie scheint und klingt, betrifft, so war dieselbe sehr vorzüglich. Wir haben Gelegenheit gehabt, den Proben beizuwohnen, dabei den auf das Einstudiren der Sinfonie verwendeten Fleiss kennen gelernt und zugleich eine genauere Ansicht und Beurtheilung derselben gewonnen, in Folge welcher wir die ziemlich kühle Aufnahme der Sinfonie von Seiten des Publikums, wenn auch vielleicht aus falschen Voraussetzungen und Erwartungen hervorgegangen, doch aber im Ganzen nicht eben ungerecht nennen müssen und können.

Unser ausführlicheres und tieferes Eingehen auf das vorliegende Werk aber glauben wir der grossen Achtung seines Komponisten nicht minder, als dem Geiste und dem ernsten Kunststreben dieser Blätter schuldig zu sein.

†.

Prag. (Beschluss.) Im Saale des Kinderfreundschen Musik-Institutes veranstaltete Dem. *Emilie Wastel*, Schülerin des Herrn Kinderfreund, ein Konzert, und überraschte durch die grossen Fortschritte, welche dieses schöne jugendliche Talent in der letzten Zeit gemacht hat. Auf eine höchst erfreuliche Weise wurde das Konzert mit dem grossen Septuor für Pianoforte von Hummel, vorgetragen von der Konzertgeberin und den Professoren *Battel*, *Hoffmann*, *Lyczek*, *Happ*, *Kazatel* und *Hrabie* eröffnet, worauf Dem. Wastel noch zwei Nummern vortrug, nämlich Variazionen fürs Piano von Herz und ein Duo für zwei Pianos von den Brüdern *Herz* mit ihrer Schwester *Bertha*. Da die jugendliche Virtuosin durch die erste Nummer auf so schöne Art bewiesen hatte, dass sie im Vortrage teutscher klassischer Musik wohl bewandert ist, so kann man es ihr wohl nachsehen, dass die Wahl der beiden andern Stücke auf solche Kompositionen gefallen war, worin sie auch moderne Musik entfalten konnte. Die beiden Professoren Herren Happ und Hoffmann unterstützten die Konzertgeberin sehr wirksam, der erste mit Variazionen über ein Thema aus den „*Montecchi e Capuletti*“ für die Violine von Grund, der zweite mit Variazionen für die Oboe von Drouet. Von Herrn *Riefranek*, Zögling des Instituts, hörten wir das reizende Sternenlied von Sigm. Goldschmidt mit einer ausgezeichnet schönen Baritonstimme vortragen, welche bei fleissigem und zweckmässigem Studium zu den schönsten Hoffnungen berechtigt.

Die Advents-Quartetten des Professor *Pixis* sind auch heuer sehr zahlreich von den Verehrern dieses Genres besucht worden. Professor Pixis lieferte denselben in trefflicher Ausführung schon am ersten Quartettabende ein Quartett von Onslow (Fismoll aus den Hohenekschen Op. 46), ein Quintett von Lachner und das erste Beethoven'sche Quintett (Es-dur, Op. 4). Dieser genussreiche Abend schien Variazionen über das „Unter zwei Streitenden siegt der Dritte“ darzubieten. Mendelssohn-Bartholdy, Spohr und abermals Onslow (das neueste Quartett mit Kontrabass) schmückten den zweiten Abend, während der dritte eines von Haydn's herrlichen Quartetten, das zweite unsers geschätzten Veit und das Mozart'sche Trio, von Panny als Septuor arrangirt, brachte. Die Kunstfreunde freuen sich schon im Voraus auf die Pixis'schen Fastenquartetten.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die für dies Theater als Prima Donna engagirte Engländerin Kemble hat sich von ihrem Kontrakte losgekauft und ist in *Neapel* geblieben. An ihrer Statt gewann man die aus der Allg. Musik. Zeit. längst bekannte Fink-Lohr, die auch gegen Ende Septembers die Herbsttragione mit Rossini's Otello begann. Als Desdemona trug die Fink, ihrer hübschen und starken Stimme wegen, einen vollständigen Sieg davon. Veteran Verger (Protagonist) glänzte mit allen ihm zu Gebote stehenden Kunstlermitteln; Bassist Colini machte den Jago sehr gut, und Tenor Donati befriedigte als Rodrigo weit mehr als in der Opera buffa. Dieser erste Triumf zog einen zweiten nach in Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Vittadini, Verger und Colini entzückten. Sogar Bellini's Puritani, welche sonst dem hiesigen Publikum wenig schmeckten, triumfirten diesmal unter dem Titel: Elvira ed Arturo, mit der Fink-Lohr, dem Tenor Donati, dem Bassisten Colini, und dem zum ersten Mal die Bühne betretenden Bassisten Dutari-Cellini, der sich besonders im besten Stücke der Oper, in seinem Duette mit Colini tüchtig beklatschen liess.

Messina. Der hiesige Impresario Vadalà hat in der Folge zu Mailand die aus Ungarn und Teutschland zurückgekommene Prima Donna Luigia Schieroni-Nulli für den Herbst und Karneval engagirt. Nächstens ein Mehreres.

Neapel. Mit Barbaja's Quiescenz und Migrazion nach dem Teatro Nuovo hoffte man wenig Gutes von der neuen unerfahrenen Impresa der königl. Theater S. Carlo und Fondo, und ward in seinen Hoffnungen gar nicht getäuscht. Ein kurzer Ueberblick des von ihr bis gegen Ende Septembers Geleisteten und Ihnen bereits in den vorigen Berichten umständlich Mitgetheilten dürfte die Sache anschaulicher machen und beweisen, in welchem Zustande unsere einst berühmte Oper sich befindet.

Die neue Impresa eröffnete erst spät das grosse Theater San Carlo am 30. Mai, als am Namenstage des Königs, mit der Kantate: Il dono di Partenope, die nach einem 48stündigen Leben das Zeitliche aufgibt und mit einer Musik von lauter Pfeifen begraben wird. Aus der Asche der Kantate erhebt sich Mercadante's Gabriella di Vergy, mit der Pixis, Brizzi und Cartagenova. Ein Geheul von der grössten Wichtigkeit ist der Pixis Loos. Aber wie? ist dies nicht dieselbe Sängerin, die hier bereits gefallen hatte?.... Die Zuhörer besinnen sich, die

Solche Thränen sind denn offenbar nicht begleitende Zeichen einer in der geistigen Region wiederhergestellten Einheit, sie sind die Resultate einer traurigen Beschwichtigung der Entzweyung, oder das Ignoriren derselben. Es ist in ihnen eine wirkliche Lästerung gegen die reine Geistigkeit der Musik, eben so unheilig, als die laxen Lobgedichte, mit denen man in den, Gottlob, jezt längst verflossenen nasskalten, sentimentalen Thaumonaten unserer Literatur, den Mond heimsuchte. Dass ich in dem erwähnten Fragmente diese Laxität, die sich im Verhältnis zur Musik nicht selten offenbart, nach Möglichkeit zu bestreiten suchte, deshalb bedarf ich keiner Entschuldigung; nur hätte ich auch sogleich jener eigentlichen Thränenrührung gedenken sollen, wofür ich ein anderes Fragment bestimmte, da es doch mit jenem nur ein einziges ausmachen dürfte. — Doch, hören wir jezt wieder meinen Freund, der in der That auch gegen den Leser freundschaftlich gesinnt ist:) „Bey dem unerwarteten Hervortreten einer vorher unbekannten Wahrheit empfinden wir eine wohlthätige Rührung. Was ist aber Wahrheit anders, als die Uebereinstimmung des ganzen Menschen zu einer Erkenntnis; und Zweifel ist eben das Gefühl von etwas in uns, was an dieser Uebereinstimmung noch nicht Theil genommen hat. Stimmt nun der Mensch zu einer äussern Anschauung überein" — (es versteht sich, nicht zu einer Anschauung mit dem äussern Sinne, sondern zum Anschauen von irgend etwas Objektiven, welches auch ein Gedanke seyn kann) — „so entsteht die Anschauung der Schönheit. Stimmt aber der ganze Mensch in der Selbstanschauung überein, (oder in seinem Wollen) so entsteht Sittlichkeit und Wahrheit: Schönheit und Sittlichkeit sind nur die dreyfaltigen Offenbarungen des Einen Unendlichen. Wahrheit ist die unorganische Natur der Freyheit. Sie selbst ist ganz nur durch Freyheit möglich, aber jede einzelne Wahrheit ist nichts selbständiges, sondern durch alles andere bestimmt, und nur im Zusammenhange mit dem System eine Wahrheit. Schönheit und Sittlichkeit ist die männliche und weibliche Organisation der Freyheit. Jeder Organismus, jedes Kunstwerk, oder jede sittliche (durchaus nicht „rechtliche") Handlung ist ein für sich Bestehendes und Erkennbares. Wenn man nur einmal fühlen wird, dass das Sittliche eben so wenig unter dem Gesetz stehet, als das Schöne, und eben so frey ist, dann wird man die Sittlichkeit achten. Aber der auskriechende Sylfe der Menschheit hat nur erst von Einem Flügel die Puppenhülle der Zweckmässigkeit gestreift, und trägt auf dem andern noch die Schale der Rechtlichkeit, welche ihn hindert, diesen linken Flügel wie den rechten in seiner wahren Gestalt zu schauen."

Der Verfasser dieses Briefes fürchtet, ein wenig aus dem Text gekommen zu seyn, aber, wahrlich, das ist er nicht; er hat nur das alltägliche Bedürfnis der Kritik, das sich so leicht befriedigen lässt, überschritten, oder vielmehr, er hat ihr das Bedürfnis genommen, und die Sache nach allen Seiten hin, aus sich selbst, entwickelt.

Ich glaube, unsere hellenischen Aesthetiker versehen es darin, dass sie nicht unterscheiden, wie verschieden ein Kunstwerk auf ideale und auf wirkliche Subjekte würkt. Auf ideale wird es würken, wie auf uns die Wirklichkeit würkt, denn ideale Wesen haben keine Kunst, sondern blose Wirklichkeit. Auf uns würkt die ideale Natur anders, und ich meine, man sollte hierüber nicht schmälen, denn in diesem Schmälen spricht sich selbst die kämpfende Wirklichkeit aus. Die Kunstanschauung ist der Blick in das gelobte Land vom hohen Horeb; in das Land selbst können wir nun einmal nicht. Dank den Göttern, dass wir hinblicken, und seine Gestalten in unsrer Fantasie auffassen und unsern Brüdern davon erzählen können.

Mich dünkt, es sey die Aufgabe des Compositeurs einer Oper, den Unterschied, den

folgenden Vorstellungen sind minder ungünstig für die arme Pixis, bei alldem verlor sie in der Meinung des Publikums. Reina wird mit Stillschweigen übergangen, und der für hier neue Bassist Cartagenova entlockt als erfahrener alter Professor kaum einigen Beifall. Mit der darauf gegebenen Vestale, ebenfalls von Mercadante, gewinnt die Pixis etwas mehr Gunst, aber das Ganze behagt wenig. Während dieser Widerwärtigkeiten wird auf dem T. Fondo, so zu sagen als Entreakte, Donizetti's Borgomastro di Saardam mit der debütirenden Sängerin Colomberti, dem Tenor Rossi-Caccchia und Bassisten Winter gegeben; Niemand von ihnen missfällt, aber das Gesammte der Oper wankt, mit ihr das Ballet. Die Oper kann nicht vorwärts, die Maray wird erwartet, ist aber noch nicht da, weswegen man die Remble engagirt, die in Bellini's Beatrice di Tenda debütirt, mit ihr die Gerz. Tenor Marconi und Bassist Cartagenova: die Remble wird stark beklatscht, die beiden übrigen wenig, etwas mehr Cartagenova; die Beatrice geht mit vollen Segeln, und die Pixis — verstärkt sich, der Himmel weiss warum. Die übrigen auf dem Teatro Fondo gegebenen, bereits besprochenen Opern gehen schlecht. Was nun zu thun? Man gibt in Ede Rossini's Otello, die Remble, Reina, Cartagenova, Rossi thun ihr Mögliches, aber ... der hiesige verfeinerte Geschmack findet alles zusammen höchst langweilig. — Gottlob! die Maray ist angekommen. *Evai, vidi, vici!* Donizetti's Gemma di Vergy und die Maray machen Furore, Reina gewinnt eine Partie, Cartagenova verliert die seinige, beide Veteranen raufen mit einander. Nun gibt man die Lucia di Lammermoor mit dem debütirenden Tenor Fraschini und der Maray, das Ganze wankt anfänglich, Alles fürchtet einen Purzelbaum der Gabriella oder des Otello, aber in den folgenden Vorstellungen geht es besser. Die Ränke mit der in der Norma wieder erschienenen Pixis sind den Lesern aus dem vorigen Berichte bekannt; man kann sie als eine traurige Coda der verwichenen hiesigen Sommerstagione betrachten.

Nach einer 18tägigen (!) Novena di S. Gennaro wurden am 26. September die Theater S. Carlo, Nuovo, Fiorentino mit einem Wettausspeifen wieder eröffnet. S. Carlo wiederholte Mercadante's Giuramento mit der Pixis, Buccini, dem Tenor Fraschini und Bassisten Seti; die Landsmannin Buccini abgerechnet, ging es der ersten Vorstellung mit allem übrigen etwas unfreundlich. Die Pixis war unpässlich und hatte mit einer Gegenpartei wegen ihrer Vorgängerin, der Spech, die jederzeit eine Prima Donna zweiten Ranges war, zu kämpfen; aber die Leute wissen jetzt nicht was sie wollen, sie klatschen und pfeifen oft aus Uebermuth, ein Uebel, das dermalen durch ganz Italien grassirt. In der zweiten Vorstellung wurde die Pixis sogar zwei Mal hervorgerufen, desgleichen Fraschini, der für kleinere Theater ein brauchbarer Tenor ist. Seti war seiner Rolle nicht gewachsen. Um Landsmann Mercadante, der bekanntlich an Zingarelli's Stelle zum Direktor des hiesigen Konservatoriums ernannt, so eben auf seiner Herreise aus Oberitalien begriffen war, eine Art Huldigung zu bezeigen, schien man beschlossen zu haben, diese Stagione drei Opern von ihm auf S. Carlo zu geben. So ging denn am 7. Oktober sein Bravo mit einem respektablen Fiasco in die Szene (Rollenvertheilung: Maray = Teodora, Remble = Violetta, Reina = Bravo, Fraschini = Pisani, Cartagenova = Foscari); man fand die Musik allzugelehrt. In der zweiten Vorstellung wurde die allzugelehrte oder gar als sublim erklärte Musik besser verstanden; der Bravo gefiel, mehrere Stücke machten beinahe Furore, und die Sänger wurden einzeln und mit einander hervorgerufen. Nach dieser Begebenheit machte der Bravo abermals Fiasco, bis endlich dessen Schöpfer, das heutige harmonische Licht, ankam, welcher die Tempo's u. s. w. angab, und sein Triumf war gesichert, bis Ende der Stagione gab man am meisten den Bravo. Einen zweiten Sieg trug „er" in der nachher mit der Pixis, Buccini, Reina, Cartagenova und Gianì wiederholten Vestalin davon, die eine eben so erhabene Musik und Gesangfürtigkeit als der Bravo aufzuweisen hat. Gerade fällt mir aus dieser Vestalin eine originelle Melodie mit einem genial-grünen Bass ein; hier ist sie:

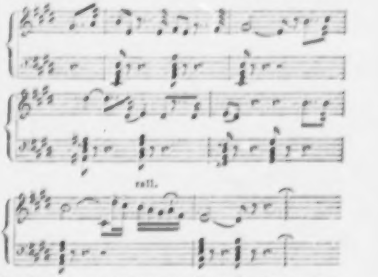

Der Bravo wurde indessen in dieser Stagione am meisten gegeben, mitunter die Beatrice di Tenda und die Gemma di Vergy wiederholt, bis endlich am 27. November *Pacini's* neue Oper *Saffo e Faone* mit vielem Beifall gegeben, Maestro und Sänger mehrmals, und auch der Dichter des Buches (Cammarano) auf die Szene gerufen wurde. Die am meisten beklatschten Stücke waren: die Introduzione, das Duetto finale des ersten Aktes, die Kavatine der Buccini, das Finale des zweiten Aktes, Fraschini's Arie, die letzte Szene der Pixis. Ein gewisser Abstand dieser Musik von der heutigen wirkte um so mehr, als die Oper überhaupt hübsche Sachen, darunter Ballabletten, worin die Pixis Meister ist, aufzuweisen hat; nun aber ist Pacini auch aus Catania gebürtig, und Bellini's Landsmann, *ergo* —.

Auf dem Teatro Fondo wiederholte man die ältern Opern: I due Figaro (unter Beifall und Pfeifen), la Caccia di Enrico IV., die Beatrice di Tenda. Herrn *Lillo's* neue Oper *L'Osteria di Andujar*, mit einer leich-

ten, nach Auber und Andern stark riechenden Musik hat, nebst den Hauptsängern Pixis, Buccini, Rossi und Salvetti gefallen, und wurde öfters gegeben. Die Pixis, Gottlob! vermochte wieder einigermassen in dieser Oper, als Sängerin und Actrice, die Haupt emporzuheben und fand besonders in ihrer Ballade und Szene vor dem Spiegel, wie auch in ihrer Romanze und Aria Finale mit Variazionen vielen Beifall, dergleichen die Recitative der Buccini. Der nicht besonders gut behandelte Gegenstand des Buches ist der famöse spanische Räuber Maria Jones, welche Rolle der Altistin Buccini zugetheilt wurde.

Wie gesagt, begann auch das Teatro Nuovo die Stagione mit einem Fiasco, und zwar mit der neuen Oper *Maria di Arles*, von Maestro *Aspa*. Buch und Musik verurtheilten den Schiffbruch; die Sänger (die Damen David und Tagliani, die Herren Varlani, Ruggero und Monti) hatten wenig Schuld daran. Zum Ueberfluss sei auch bemerkt, dass die Oper bereits maustodt war, als ein Musikverleger in Oberitalien, eifriger Nachdrucker und Verbreiter aller dermaligen musikalischen Modewaaren, bei Bekanntmachung der neuen Stücke dieser Oper in den öffentlichen Blättern äusserte, sie sei mit dem glücklichsten Erfolge (*col più fortunato successo*) gegeben worden ... Wiederholt wurden die ältern Opern: der Gaurmento, die Cantatrice Villane, die Puritani (worin sich die David besonders auszeichnete), Alan Mac Alby, Olivo e Pasquale, Ser Mercantonio, auch die verschiedenen Akte dieser Opern mit einander, z. B. der Cantatrice, Puritani und des Gaurmento u. s. w. Mercadante's Bravo, der auf diesem Theater ebenfalls die Bretter passirte, wurde am 20. Oktober, also um drei Tage später als auf S. Carlo, in der Folge auch am Meisten gegeben. Hier waren die Rollen so vertheilt: Camardella = Teodora, David = Violetta, Varlani = Bravo, Laria = Pisani, Ruggero = Foscari. Da in diesem kleinen Theater von grossen Prätensionen keine Rede ist, so hat auch der Bravo hier weit mehr als auf S. Carlo gefallen.

Campobasso. Eine Clementina Simonich de Villard, Ausländerin, schon von Person, schöne Stimme, gute Gesangsmethode, die schon vorher auf dem Teatro Nuovo zu Neapel gesungen, machte hier beinahe Furore in Donizetti's Gemma di Vergy. Sie scheint zum Theater geschaffen und hat jetzt eine weit bessere italienische Aussprache.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Paris erscheinende *Albums* für das Jahr 1841. *Für Gesang:* von *Musini*; — von *Watremez*. *L. Puget* (12 Romanzen); — von *Meyerbeer* (12 Gesänge); — von *Mainzer* (12 Romanzen). *Für Pianoforte:* von *Franc. Hünten*; — von *Marmontel, Lecarpentier, Lecluse*; — von *Heller, Henselt, Lenz, Pixis, Thalberg, Wolff*. — *Poesie-Album* v. *Chopin, Hünten, Klengenbrink, Orde, Sowinski, Wolff*. *Für Tanzmusik:* von *S. Lanz*.

Die 12.000 Thlr., welche die Hessenkasselsche Regierung zur Unterstützung des Hoftheaters und Hoforchesters von den Ständen bewilligt verlangt hatte (s. Feuill. von 1840, S. 1077), sind von denselben abgelehnt worden. Nach der Erklärung der Regierung steht hiernach zu befürchten, dass beide Institute eingehen.

Der bekannte Violinvirtuose *Haumann* zu Paris hatte dem gleich bekannten Künstler *Pandolfo* daselbst eine Violine als einen echten Guarnerius für 3000 Franken verkauft. Der Käufer glaubte später zu bemerken, dass dies Instrument kein Guarnerius sei, und klagte daher gegen den Verkäufer auf Annullirung des Kaufes. Drei vom Gerichtshof zugeordnete Sachverständige erklärten, die Geige sei allerdings ein echter Guarnerius, doch seien, wie bei allen ältern Instrumenten, einige Ausbesserungen von anderer Hand daran. Auf den Grund dieser Erklärung hat der Gerichtshof den Kauf für null und nichtig erklärt. Die Entscheidung der höheren Instanz ist noch zu erwarten.

Ankündigung.

So eben erschien in unserm Verlag:

Allgemeine Musiklehre.

Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung

von

A. B. Marx.

Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe.

Preis 2 Thlr. oder 3½ Fl. rhein.

Die Musiklehre des Herrn Prof. *Marx* hat sich allgemein so trefflich zum Unterricht erwiesen, dass schnell eine zweite Auflage nöthig geworden ist, welcher der Herr Verfasser durch wesentliche Umarbeitung und Zusätze eine noch grössere Vollendung gegeben hat.

Leipzig, am 20. Januar 1841.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. № 4. 1841.

Schatz des evangelischen Kirchengesanges, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des 16. und 17 Jahrhunderts geschöpft und zum heiligen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemein-Choralbuchs bezüglich der ältern Periode des Kirchengesanges. Unter Mitwirkung Mehrerer herausgegeben von *G* Freiherrn *v. Tucher.* Stuttgart. Verlag der J. B. Metzler'schen Buchhandlung. 1840. In gr. Langquart 60 S.

Angezeigt von G. W. Fink.

Der geehrte Herausgeber, der sich an die Spitze eines so wichtigen Unternehmens stellt, ist den Musikfreunden durch frühere treffliche Sammlungen, namentlich von Kirchengesängen der berühmtesten älteren italienischen Meister rühmlich bekannt. Seine Liebe für Förderung kirchlicher Musik hat ihn nicht verlassen; die mehrjährige Leitung eines Singvereins, als er noch in Nürnberg wirkte, hat ihn mit manchen Erfahrungen ausgerüstet, die seinen Eifer nur noch mehr entzündeten, je näher sich ihm die Schwierigkeiten, den alten Geist einer kirchlichen Richtung der Gemüther den jetzigen Bedürfnissen eingänglicher und wieder lieber zu machen, vor Augen stellten. So vielfaltig er auch auf anderen Kunstgebieten bald kürzere bald längere Zeit verweilte, so sehr auch die bürgerliche Veränderung seiner Lage (er ist Kriegsgerichtsrath in Schweinfurt) Manches änderte, immer doch fühlte er sich von Neuem zur kirchlichen Musik hingezogen, was durch die vielfach wiederkehrenden Klagen über den Verfall des Kirchengesanges und durch mannichfache nicht ganz glückliche Versuche, diesen Gesang zu veredeln, nur noch verstärkt wurde. Und so sehen wir denn in einer Zeit, wo so Vieles für diesen Gegenstand gethan wird, auch diesen Versuch, als Probeheft, in's Leben treten, welcher uns um so willkommener ist, je wohlgemeinter, vorsorglicher und strenger in seinen Anforderungen an sich selbst er verfährt, je mehr er die Ansichten Anderer zu vernehmen wünscht, um durch genaue Prüfung derselben das etwa Bessere in diesem oder jenem Punkte sich anzueignen, oder doch, dadurch sicherer geworden in eigener Ansicht, das befestigt Rechte mit grösserer Sicherheit in sich selbst zu verfolgen und dabei möglichst den Fehler der Einseitigkeit zu vermeiden, in welchen am meisten in solchen Gegenständen die Liebe zur Sache um so leichter zu verfallen befürchten kann, je grösser sie selbst ist. Dies Alles wird wohl Jeder mit uns nach Verdienst zu schätzen wissen, und so, den Versuch als etwas Wichtiges ansehend, alle Aufmerksamkeit auf ihn zu richten sich verpflichtet fühlen. Indem wir diese Gesinnung für das Unternehmen zu fördern wünschen, geben wir eine genaue Darlegung des Inhaltes dieses Probeheftes, unsere unmassgebliche Meinung zugleich beifügend, um den Stoff der näher zu erörternden Gegenstände und ihrer mehrseitigen Ansichten in's Klare stellen zu helfen.

In einer einleitenden Abhandlung S. 1 — 9 fasst der geehrte Herausgeber den *Unterschied des alten Kirchengesanges vom neuen Choral* in's Auge. Die Musik hat in solcher Stellung lediglich die Darlegung des Geistigen, das Bewusstsein Gottes zu ihrem Gegenstande, ist also der Ausdruck des Tiefsten, was ein Volk in sich trägt. „Der wahre Künstler spricht nur aus, was das geistige Bewusstsein des Volkes ist, er schafft nicht den Inhalt seines Kunstwerks, er gibt ihm nur eine Form, die aber eben sowohl das dem Künstler Eigenthümliche, als auch ein dem Volksgeiste Entsprechendes ist, weil jene Form dem Inhalte selbst entsprechend sein muss. Ein jeder Künstler, so wie auch sein Kunstwerk ist daher ein Produkt seiner Zeit und seines Volks; Künstler und Kunstwerk entfernen sich aber um so weiter vom wahren Wesen der Kunst, je mehr sich Beide vom geistigen Leben des Volkes lostrennen und von blos subjektivem Standpunkte aus etwas Anderes darstellen wollen, als das Leben und Walten Gottes in der Zeitlichkeit. So lange es Worte, Farben, Töne und Steine gibt, werden sich die Menschen im Schaffen von Bildern erfreuen, die Kunst ist aber verschwunden, wenn in den Bildern dieser substanzielle Inhalt nicht mehr zu finden ist — die Kunst ist dann nur das, was sie leider heut zu Tage meistens ist, *Amusement*." — (Das ist denn nun freilich der ungeheuere Vorwurf unserer Zeit, dessen Gewicht zu schwer lastet, als dass es nicht entweder durch das Feuer blitzender Gegenbeweise verzehrt oder durch Aenderung von innen heraus von uns genommen werden müsste. Das Erste ist leichter, als das Zweite. Wir sind begierig, wer es versucht. Vor der Hand haben wir keinen Beruf und nicht einmal die rechte Neigung, die sich jedoch finden dürfte, da wir der Gegenwart nie recht abhold haben werden mögen.) „Unsere glaubens- und kunstleere Zeit hat den Volksgesang vernachlässigt, ob er gleich mehr substanziellen Gehalt hat, als alle moderne Theater- und Konzertmusik zusammengenommen. Bei dem eigentlichen Volksgesange

ist der Künstler nicht von der Gemeinde unterschieden, sondern weiss sich Eins mit ihr, singt aus dem Volke heraus und im Namen des Volks, begnügt sich mit den einfachsten Formen, verweilt nicht bei Besonderm, malt dergleichen Gefühle nicht aus, sondern erfasst mit entschiedener Kraft das geistig Allgemeine und bringt es in grossartig eindringenden Zügen zum Bewusstsein. Darum tritt auch der Dichter so leicht in den Hintergrund, wird vergessen, während sein Werk oft Jahrhunderte lang begeistert. Dabei ist Dichtkunst und Musik innig verbunden, sowohl im weltlichen als im geistlichen Volksgesange; der erste bildet die Wurzel des letzten. Darum ist auch das evangelische Kirchenlied mehr aus dem weltlichen Volksgesange als aus der ältern kirchlichen Hymnik hervorgegangen. Der *Choral* ist daher kein Erzeugniss des gregorianischen Kirchengesanges (was Sulzer behauptete), der im Singen ohne Rhythmus (?) und ohne Takt ist und sich oft in sehr verzierten und weit ausgesponnenen Figuren ohne Berücksichtigung einer Sylbenquantität bewegt. (Wir unterscheiden Takt und Rhythmus, stimmen daher mit dieser Auseinandersetzung nicht überein. Ohne Rhythmus ist der Choral keineswegs, wohl aber ohne eigentlichen Takt, d. i. ohne genau wiederkehrend gleichmässige Zeiteintheilung, welches den Rhythmus nicht im Geringsten aufhebt.) Erst in späteren Zeiten kam der Name *Choral* für den evangelischen Kirchengesang der Gemeinde auf. Sonst hiess Cantus choralis der Chorgesang und nicht der Gemeindegesang u. s. w. (Dass Luthers Melodieen der Gemeindechorale nicht *streng mensurirt* waren, geht unter andern aus seiner eigenen mit seiner Hand aufgesetzten Melodie deutlich hervor u. s. w.) Unser evangelischer Kirchengesang hat keine ältere Geschichte, als die von der Zeit der Reformazion an." (Ist nach unserer Ueberzeugung zu viel behauptet. Luther selbst achtete die alten Gesänge sehr hoch. Dass er mehrere derselben vereinfachte und ihnen besonders die Ziehungen und Dehnungen nahm, ist ein Beweis, dass er und seine Genossen mit richtigem Takt verbesserten. Uebrigens scheint es uns, steht auch selbst das Neue nie abgesondert für sich allein, sondern geht aus dem Dagewesenen hervor. War dies doch sogar mit der Reformazion im Ganzen derselbe Fall und der Verfasser selbst nimmt Vorboten derselben an. — Dennoch hat die Auseinandersetzung ihr Anziehendes und verdient alle Beachtung. Es kommt auch für das Folgende und die Hauptsache des tüchtigen Unternehmens nicht so viel darauf an, ob diese Einleitung des Verfassers bei näherer Untersuchung steht oder fällt. Gehen wir also unmittelbar zum folgenden Abschnitte.)

Plan des ganzen Werks. I) *Im Allgemeinen.* Indem der Verfasser das Grosse und Herrliche der Kirche in das Gedächtniss zurückruft, „was sie besitzt, aber gänzlich (!) vernachlässigt und vergessen hat," liegt es in der Natur der Sache, dass die Melodieen allein und unharmonisirt nicht gegeben werden können, weil die Harmonie die eigentliche Entfaltung des innern Wesens der Melodie ist u. s. w. Aber alle alten Musikwerke und damit auch die altharmonischen Bearbeitungen jener Kirchenmelodieen tragen, wie die Werke der Dichtkunst, nicht allein das Gepräge der Kunstanschauung ihrer Zeit, als einer von der unsern so vielfach verschiedenen, an sich, sondern sie haben oftmals für unsere Zeit, wie sie einmal ist, auch Härten und unangenehm verletzende, störende Dinge. Da der Herausgeber es hier nicht mit Kunstprodukten als solchen zu thun haben und keineswegs zur Beförderung des Kunstinteresses alte harmonische Bearbeitungen der Kirchengesänge ediren will, was mehr gegen seinen Zweck liefe, so nimmt er nur die Melodieen, lässt das jetzt einmal Störende weg und ersetzt es auf eine dem Geiste der alten Kunst entsprechende Weise, wobei er die Harmonisirung für ein mehr Subjektives und Untergeordnetes erklärt, was dem Volke jederzeit recht ist, wenn es nur eben für den innern Sinn der Gemeinde nichts Störendes hat. Er würde modern harmonisiren um eines allgemeinen Beifalls willen, wenn die alte Kunst von der unsern nicht so entfernt stünde, dass die Vereinigung beider als etwas Unmögliches erscheint. Er musste also die Harmonisirungen derjenigen Periode wählen, welche in ihrer Ausdrucksweise der heutzutage gewohnten am nächsten steht, doch aber den alten Gesang noch vollständig versteht. Die Melodie ist schon dadurch verherrschender als sonst geworden, weil sie hauptsächlich in die Oberstimme trat (was sich in jenen Zeiten auch schon fand) u. s. w. — *Erbauung, Gemüthserhebung ist ihm Hauptzweck.* Darum konnte der Herausgeber in seiner Bearbeitung weder das rein Alte noch ein unsern Zeitgeschmack vollkommen Befriedigendes liefern; im Gegentheile will er das Gefühl erhalten wissen, dass man es mit etwas Anderem zu thun habe, als mit dem, was von heute her ist. — II) *Grundsätze und Regeln, nach denen Veränderungen an den alten Choralbearbeitungen vorgenommen werden.* Es wird nie ohne Noth geändert, nur da, wo für unser Gefühl wirklich Verletzendes vorkommt, so fern dieses nämlich als zufällig (im Sinne des Andersseinkönnens) erscheint. Die Ersetzung soll aber in diesem Falle der alten Kunst entsprechend sein. Erscheint eine solche verletzende Stelle nicht als zufällig, sondern wesentlich, oder besonders karakteristisch, so wird nichts geändert, oder die ganze Bearbeitung, wo es geht, durch eine andere ersetzt. Die Melodieen als der wesentlichste Theil des Kirchengesanges bleiben in der Regel ganz unverändert. Der Bass bleibt auch möglichst derselbe, nur die Mittelstimmen werden nöthigenfalls geändert. (Die Fälle werden namhaft gemacht, dabei über *Cadenzen* gesprochen und ausführlich. Hier wünschten wir nun, dass die Auseinandersetzung mehr mit Noten als mit Worten gegeben worden sei; sie würde dadurch an Klarheit gewinnen. Nach der Darstellung der alten Takteintheilung, die einfacher und reicher als die unsere genannt wird, soll die hier beigefügte Fermate, die übrigens so selten als möglich angebracht wird, nicht einen längeren Aushalt, sondern nur einen rhythmischen Absatz bedeuten.) — III) *Umfang und Einrichtung des ganzen Werks.* „Alle Gesänge sind gewählt aus den Sammlungen des 16. Jahrhunderts, sowohl einstimmiger Melodieen als vierstimmig harmoni-

scher Bearbeitung im contrapuncto aequali oder simplici (so wie wir unsere Choräle jetzt behandelt sehen) und erstreckt sich die Auswahl von harmonisirten Gesängen bis zur Periode, da der Verfall des Kirchengesanges eingetreten war, also bis zur zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, vorzugsweise aber aus der eigentlichen Blüthenperiode, welche die letzten 10 Jahre des 16. und die ersten 30 des 17. Jahrhunderts in sich schliesst. In das Bereich der Sammlung sind auch mit aufgenommen die von Goudimel, Claude le Jeune und Mareschall vierstimmig bearbeiteten Psalmmelodieen und die Gesänge der böhmischen Brüder." Alle Melodieen, welche noch im Gebrauche sind, und aus der sehr grossen Zahl für uns verloren gegangener alte vorzüglich kernhaften, besonders den Karakter des Volksmässigen an sich tragenden Melodieen werden berücksichtigt. Im Anhange ist die Quelle, aus welcher Melodie und Harmonisirung geschöpft sind, angegeben u. s. w. — IV) Werden die Quellen namhaft gemacht. (Im Anhange für Geschichtsfreunde wünschten wir auch mehr Noten als Worte. Dabei bemerken wir nur, dass wir in unsern Blättern bereits erwiesen haben, dass der Verfasser der Melodie: „An Wasserflüssen Babylon" wirklich *Wolfgang Dachstein* ist, aber nicht der Magdeburger, sondern der Strassburger, an den man nicht gedacht hatte, woher die Verwirrung, die seit jener Zeit als gehoben angesehen werden muss.) — Die allerwichtigste Bemerkung, die wir über dieses überaus merkwürdige Unternehmen zu machen haben, scheint uns folgende: Da der Hauptzweck des Werkes eine tiefere Erbauung der christlichen Gemeinden ist, so müssen die hier mitgetheilten vierstimmigen Gesänge nicht vom Schreibetische eines Einzelnen her, sondern nach genauen und sorgfältigen Versuchen, erst in Privatzirkeln und in Singechören, dann in den Kirchen vor den Gemeinden beurtheilt werden. Man muss sich vergewissern, ob und wie die hochlöbliche Absicht in den meisten Seelen erreicht wird. Das möge man überall thun; dann gebe man aus verschiedenen Orten kurzen und bündig genauen Bescheid über die Erfolge. — Zu dem Ende schaffe sich jeder Kirchen- und Schulvorstand dieses, wie wir sehen, auch sonst merkwürdige Probeheft an und gebrauche es redlich. Es enthält 42 vierstimmig gesetzte Choräle, von denen wir gleich den ersten hier mittheilen wollen: „Menschenkind, was brüst'st du dich."

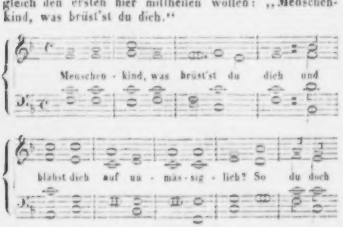

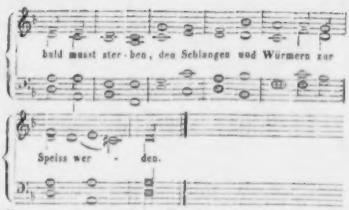

Nur vermuthe man dieses Beispiels wegen nicht, dass die Terz am Schlusse immer fehlt. Sie wird nur in Moll weggelassen, wenn die grosse Terz störend sein würde. In den allermeisten Fällen steht also die Terz, sobald sie eine grosse sein kann.

Wir für unsern Theil bekennen ehrlich, dass uns eine solche Mensurirung, wie sie hier in den meisten der folgenden Choräle namentlich, auch schon in dem eben mitgetheilten, als Verbesserung vorgeschlagen wird, in unserer Andacht stört. Wir sind mit dem Rhythmischen, aber nicht streng Taktischen der Choräle und mit den eigentlichen Fermaten am Schlusse jeder Verszeile so vertraut, so einverstanden, dass wir dies durchaus nicht missen möchten. Darum bitten wir wiederholt jeden Freund des kirchlichen Choralgesanges, er möge sich der hochwichtigen Sache gewissenhaft annehmen und durch lebendige Versuche sich und seine nächsten Umgebungen selbst befragen, wofür er stimmt. Ueberhaupt überlege man doch erst recht genau und wäge die Vortheile und Nachtheile von beiden Seiten mit allem Ernst ab, ob ein allgemeines Normalgesangbuch für alle evangelische Gemeinden ohne Unterschied das Wünschenswertheste sein möchte. Wir wissen sehr wohl, dass Viele bereits darin das beste Mittel zur Förderung einer innigern Kirchlichkeit gesehen haben; wir halten aber dafür: es liegt zunächst im Glauben an das Wort, im freien Glauben, der nicht vom Menschen gebunden sein darf, auch nicht durch einen und denselben Ton des Gesanges und des Ausdrucks im Allgemeinen geschaffen oder gehoben wird. Wenigstens war dies nicht Luthers Meinung, der sich darüber so aussprach: „Doch ist nicht dies unser meinung, dass diese noten so eben müssten in allen kirchen gesungen werden, Eine jegliche kirche halte jre noten nach jrem buch und brauch." — In geschichtliche Auseinandersetzungen sind wir hier darum nicht tiefer eingegangen, weil v. Winterfeld gerade jetzt ein Geschichtswerk über diesen Gegenstand unter der Feder hat, wo Näheres auch über diese Punkte nothwendig verhandelt werden muss. Hier kann es nicht die Hauptsache sein, zu erforschen, was und wie es gewesen ist, so lange es nicht als Norm aufgestellt werden kann: Ihr müsst es machen, wie es eure Vorfahren gemacht haben —, sondern zuzusehen und eifrig zu ringen nach dem, was uns hilft, was uns fördert. Das Letzte prüfe man vor Allem, halte sich also haupt-

sächlich an die hier zur Probe gelieferten vierstimmigen Choralgesänge, damit sich ergibt, wohin sich die Mehrzahl der Gemüther neigt und was sie zu lebendigerer Erregung frommer Empfindungen braucht.

Zugleich gedenken wir noch eines anderen Erbauungswerkes durch Gesang und Orgelspiel:

Melodieen der katholischen Lieder und Litaneien, welche im Laufe des Kirchenjahres in der Cathedrale zu Breslau gesungen werden. Vierstimmig für die Orgel bearbeitet von *Jos. Franz Wolf*, Musikdirektor und Domorganisten. Breslau, bei Carl Cranz.

Der genannte Bearbeiter sagt uns in dem Vorworte, dass er edle und würdevolle Einfachheit erstrebte, von den Melodieen aus einem reichen Vorrathe alter und neuer katholischer Gesang- und Choralbücher immer diejenigen gewählt habe, die sich durch kirchliche Haltung und leichte Fasslichkeit auch für Musikkundige auszeichnen. (Dabei klagt auch dieser Mann über Neuerungssucht.) Er will, die Choräle sollen von der Gemeinde einstimmig gesungen, nicht geschrieen werden (das wollen wir auch); wird für die Kirche immerhin das Zweckmässigste bleiben); die harmonische Begleitung ist zunächst [illegible] der Orgel auszuüben, ohne Prunksucht; die Zwischenspiele hält er für störend (sind sie würdig und geschickt, haben wir nichts gegen sie) und schiebt nur nach jeder Strophe einen kleinen Zwischensatz von höchstens vier Takten ein (was uns zu viel ist); auf jeder Fermate am Schlusse eines Vorspieles will er etwa einen Takt länger ausgehalten haben. Dass die Ausgabe auch für Possunenbegleitung benutzt werden kann, ist in der Ordnung. — Im Ganzen enthält die Sammlung 23 Melodieen und kurze Skizzen zweier Litaneien. Man trifft Weisen aus alten katholischen Gesangbüchern vom Jahre 1625, 1490 u. s. w., dann neue vom Herausgeber und vom Domkapellmeister *Hahn*; endlich auch evangelisch-christliche, über denen nicht steht, wo sie hergenommen worden sind (warum nicht?). — Die Choräle sind sämmtlich im gekannten Style und werden das Ihre thun. Zur sichersten Einsicht in's Wesen der Harmonisirung stehe als Probe gleich der erste Choral: *In der heiligen Adventszeit.*

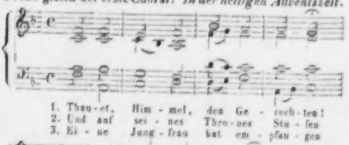

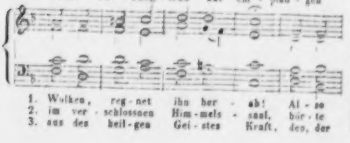

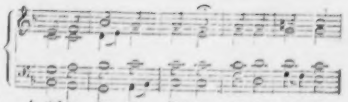

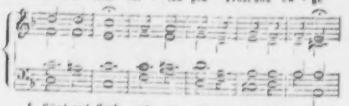

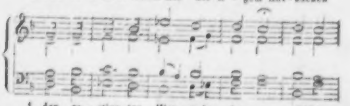

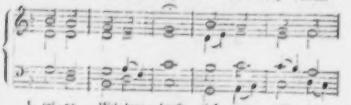

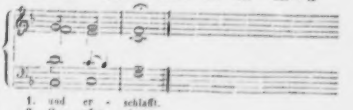

Nachrichten.

Berlin, im Januar 1841. Mein Dezemberbericht wird diesmal wenig umfassend sein. Das bedeutendste Kunstereigniss für unsere Oper ist der leider erfolgte Abgang der königl. Kammersängerin Dem. *Sophie Löwe*, welche vor ihrer Abreise von hier nach Paris einen in mehrere öffentliche Blätter aufgenommenen Abschied vom

Publikum genommen hat. Nachdem die für die italienische und französische Oper schwer zu ersetzende Künstlerin in ihren beliebtesten Darstellungen z. B. dem Pasticin von Longjumeau, als Lucrezia Borgia, Rezia in Oberon, und im Liebestrank, mit lebhafter Theilnahme aufgetreten war, verschwand dieselbe unerwartet, ohne persönlichen Abschied von der Bühne. Hierauf bindeutend, beklagte sich die geschätzte Sängerin noch über eine „theilweise schonungslose Kritik," wie es Referenten scheint, ohne Grund. Denn Lob und Tadel muss ja stattfinden, nur der letztere unparteiisch, nicht persönlich verletzend, und motivirt sein. Auch der grösste Meister wird aus einem gerechten, begründeten Tadel immer noch Nutzen für seine Vervollkommnung in der Kunst ziehen, und sich nicht darüber erhaben dünken.

Ausser dem Verlust der Dem. *Löwe* und *Grünbaum*, hat auch Dem. *Gaisfrei*, eine talentvolle zweite Sängerin von guter Stimme, die Bühne verlassen. Da nun die Verpflichtung der Dem. *Schlegel* aufgehoben ist, die Damen *Gentiluomo* und *Spatzer* (wie es heisst) auch ausbleiben werden, ja dem Gerüchte nach auch Dem. *H. Schultze* uns verlassen wird, so dürfte doch ein Ersatz für die Oper sehr schwierig sein, wenn nicht wenigstens eine Sängerin ersten Ranges gewonnen wird! — Es verbreitet sich neuerdings die Sage, dass Dem. *Löwe* wiederkehren, auch Fräul. *van Hasselt* zu Gastrollen herkommen werde. Desto besser! — Frau *v. Fassmann* ist, aus München vermählt zurückgekehrt, im noch immer sehr besuchten „Feen-See," als Margarethe in „Richard Löwenherz," Agathe im „Freischütz" und endlich auch als Alceste wieder aufgetreten. Uebrigens war die 200. Vorstellung der Weber'schen Oper durch keine Aeusserlichkeit ausgezeichnet, was bei teutschen, klassischen Opern in der Regel nicht für nöthig erachtet wird. So war auch die Vorstellung der nach zweijähriger Ruhe heimahe der Königsstädtischen Bühne verfallenen „Zauberflöte" nur in einzelnen Rollen, z. B. der Pamina, des Sarastro u. s. w. ganz befriedigend. Die „Königin der Nacht" war nur durch die gefällige Aushilfe der königl. sächs. Kammersängerin Dem. *Veltheim* aus Dresden zu besetzen möglich, deren selten hoher Stimmumfang, wie die Volubilität und musikalische Sicherheit gerechte Anerkennung fand, so dass die indiskrete Opposizion einzelner Parteigänger bald unterdrückt wurde.

Im Königsstädter Theater erregte ein patriotisches Gelegenheitsstück: „Die Rheinländer" Sensazion, zu dessen Schluss das „Teutsche Rheinlied" von Nikolaus Becker vom Kapellmeister Gläser mit allen Effektmitteln des Orchesters und Chors ausgestattet war. Herr *Wild* sang die Soli darin. Meyerbeer's Crociato ist auf dieser Bühne neu einstudirt, unter Mitwirkung der Dem. *Hahnel* als Armand d'Orville und des Herrn *Wild* als Adriano, wirksam gegeben worden. Doch langweilt jetzt mitunter die breite Ausführung mancher Gesangstücke, so schöne Melodie solche auch meistens enthalten. Der Geschmack hat sich seit jener Epoche geändert, wenn auch in Italien eben nicht verbessert, auch Meyerbeer selbst in seinen französischen Opern einen weit höhern, dramatischen Aufschwung genommen. — Virtuosenkonzerte fanden im Dezember gar nicht statt. Nur die Singakademie führte im zweiten Abonnement-Konzerte eine Missa von Andreas Romberg (nicht eben eine der ausgezeichnetesten Kompositionen dieses achtbaren Meisters), ferner eine Kirchenmusik von Joh. Seb. Bach: „Du Hirte Israel's höre," voll schwer verständlicher harmonischer Kombinazionen, und den ersten Theil des „Messias" von Händel, in Bezug auf die nahe Weihnachtszeit, mit grosser Wirkung auf.

Den letzten Dienstag vor dem Fest wurde eine neue Kantate: „Weihnachtsfeier" von v. Platen, in Musik gesetzt von O. Tietsen, welche viel Lobenswerthes enthält, auch das beliebte „Salve mi Jesule" in der gewöhnlichen Versammlung der Akademie gesungen.

Herr MD. *Julius Schneider* führte mit seinem Gesanginstitute Haydn's „Schöpfung" von Seiten der Chöre zur Gelungensten auf. Die Solosänger waren indess dieser Aufgabe nicht sämmtlich gewachsen. — Es bleiben jetzt nur noch die musikalischen Soiréen zu erwähnen. Herr MD. *Möser* gab deren fünf im Laufe des Dezember. In drei derselben wurden abwechselnd von dem alten Meister und seinem Sohne *Aug. Möser* die Quartette von J. Haydn: No. 55, 53 und 51; von Mozart: das grossartige Dmoll-Quartett, ferner No. 1 und No. 5; von Beethoven: No. 9, das geniale Malinconia-Quartett, und No. 8 in Emoll ausgeführt. In letzterem besonders exzellirte August Möser durch reine Intonazion, gemüthvollen Vortrag des schönen Adagio's und gewandte Bogenführung. Herr MD. Möser weiss in der Regel den Geist der Haydn'schen und Mozart'schen Quartette am Treffendsten darzulegen, und leistet als Veteran in der That noch Bewunderuswerthes. In der vierten Soirée wurde eine neue Sinfonie von A. Succo ausgeführt. Die Komposizion zeugte von Talent und gründlichem Studium, wie auch von Erfindungsgabe und Instrumentalkenntniss. Nur war Beethovens Vorbild nicht zu verkennen, daher auch die zu lange Haltung der meisten Sätze, zu scharfe Modulazion und sehr starke Instrumentirung. Ausser der Ouvertüre zu Euryanthe wurde denselben Abend noch die schon geformte zweite Sinfonie von Beethoven in Ddur sehr gut ausgeführt. Einen grossen Genuss gewährte die Geburtstagsfeier Beethoven's am 17. Dezember. Die treffliche Cmoll-Sinfonie begann den reichen Kunstgenuss, den das selten gehörte Pianofortekonzert im Cmoll noch erhöhte. Herr *W. Taubert* trug dasselbe eben so fertig, als geschmackvoll vor, und schmückte solches durch Kadenzen eigener Erfindung aus, welche ganz im Geiste der genialen Komposizion durchgeführt wurden. Die Ouvertüre, Zwischenmusik und Gesänge zu Göthe's Egmont, mit dem dazu gehörigen Prolog und der von Mosengeil gedichteten Deklamazion, welche Herr *Seydelmann* künstlerisch, jedoch etwas eintönig rezitirte, machten den tiefsten Eindruck. Welcher Reichthum der Fantasie, welche Tiefe der Empfindung waltet in dieser geistreichen Tondichtung vor! Lieder wurden die beiden Lieder, welche freilich für die Sopranstimme sehr unbequem liegen, von einer kürzlich angestellten jungen Sängerin

nicht ganz sicher gesungen. Bei aller Verehrung des grossen Genius Beethoven findet Referent doch die Reichardt'sche Komposizion des Liedes: „Freudvoll und leidvoll" u. s. w. in lyrischer Hinsicht angemessener. — In der zweiten *Zimmermann*'schen Soirée wurden Quartette von Haydn, Onslow und Beethoven (F moll) in genauer Uebereinstimmung ausgeführt.

Möge das neu begonnene Jahr den hiesigen Kunstleistungen sich günstiger zeigen, als dies am Schlusse von 1840 der Fall war. Einen Irrthum hat Referent noch zu berichtigen. Nicht die königl. Kapelle, sondern die Akzessisten derselben haben die Musik zu den Tänzen auf dem Huldigungsfestballe des Königs ausgeführt.

Jena. Am 1. Januar 1841 wurde hier unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Stade* und unter Mitwirkung hiesiger Gesangfreunde die Schöpfung von Haydn aufgeführt. Ist nun die Aufführung eines solchen Oratoriums schon in grössern Städten kein geringes Unternehmen, das immer viel Mühe und Zeit erfordert, so verdient die sehr gelungene Ausführung, wegen der verhältnissmässig geringen Mittel, die dem Dirigenten hierbei zu Gebote standen, und der kurzen Zeit, die ihm zum Einstudiren gegeben war, als besonders rühmenswerth hervorgehoben zu werden. Das hiesige Konzertorchester besteht, ausser dem Musikkorps der Stadtmusiker, blos aus Dilettanten, welche nur aus Liebe zur Sache die akademischen Konzerte unterstützen, gewöhnlich aber, da es meistentheils Studirende sind, jeden Winter wechseln. Das singende Personal, ebenfalls Dilettanten, war aus den talentvollsten Damen der Stadt und den besten Sängern unter den Studirenden zusammengesetzt. Allerdings recht viel versprechende Elemente, mit denen auch in Jena bereits öfter sehr lobenswerthe Aufführungen zu Stande gekommen sind, besonders wenn schon eine längere Zeit gemeinschaftliche Uebungen stattgefunden. Dies war jedoch jetzt nicht der Fall gewesen, indem die Aufführung der Schöpfung den Anfang der diesjährigen grössern Gesangstücke machte. Es hatte sich ein ziemlich grosses Publikum mit nicht geringen Erwartungen zum Anhören dieses, in Jena noch nie öffentlich aufgeführten Oratoriums versammelt, und man kann mit Zuversicht behaupten, dass alle Anwesenden, wenigstens alle Musikverständigen, höchst befriedigt nach Hause kehrten. Es würde zu weit führen, über jede einzelne Nummer besonders zu berichten. Genuge es, zu sagen, dass die ganze Aufführung eine sehr gelungene genannt zu werden verdient. Die Chöre gingen präzis und sicher, ohne Schwanken in den Fugen; die frischen, kräftigen Stimmen drangen überall durch, bildeten ein schönes Ganze. Die Solo's waren zweckmässig vertheilt und wurden alle recht gut, einige ganz vortrefflich gesungen und vorgetragen. Auch das Orchester leistete, was nur immer mit billigen Ansprüchen von solchen Kräften gefordert werden kann, und bewies sich weit diskreter bei der Begleitung der Solopartieen, als es sonst wohl der Fall gewesen. Herr Musikdirektor Stade hielt die Spielenden und Singenden fest zusammen und bewährte sich von Neuem als ein sehr tüchtiger Dirigent, der mit grosser Sachkenntniss und einem geläuterten Geschmacke rastlose Thätigkeit und beharrliche Ausdauer beim Einstudiren verbindet. Möchte er uns recht bald wieder einen solchen Genuss verschaffen und sich für seine viele Mühe durch die Anerkennung belohnt finden, die ihm in reichlichem Maasse zu Theil geworden ist. *L. M.*

Coburg, im Januar 1841. Seit längerer Zeit, besonders in der letzten, erfreuten wir uns in musikalischer Hinsicht gar mannichfacher Genüsse. Vor Allem leistete die Oper des herzogl. Hoftheaters in den Aufführungen: Feensee, Robert der Teufel, Belisar, Wilhelm Tell u. s. Vorzügliches, was freilich in Rücksicht auf ein so treffliches Ensemble, wie das unserer jetzigen Hofbühne ist, verbunden mit den Mitteln, welche diese an Bedeutendheit steigende Anstalt bietet, und auf die ausgezeichnete Kapelle, welche jetzt seit länger als einem Jahre von dem allbekannten Herrn *Drouet* als Kapellmeister geleitet wird, nur zu erwarten stand. Es ist zu beklagen, dass wir in diesem und den nächsten Monaten, wo das Hoftheater gewöhnlich nach Gotha verlegt wird, diese Genüsse entbehren. An Gästen sahen wir hier Herrn *Nissen*, einen braven Tenor, der auch engagirt worden ist; vor Kurzem Mad. *Christiani* als Madelaine im Postillon von Longjumeau. Ist auch diese, von Würzburg aus hinlänglich bekannt gewordene Sängerin nicht ohne Bühnengewandtheit, so konnte sie doch hier, gerade in der genannten Partie, die wir von Dem. *Wilczelbum* ausgezeichnet zu hören gewohnt sind, nicht völlig genugen. Sie trat nicht wieder auf. Von neu engagirten Mitgliedern der Oper sind noch zu erwähnen: der wackere Bassist *Egner*, die Tenoristen *Kuhn* und *Ernst*, endlich die junge Sängerin Dem. *Sack* aus Wien.

Konzerte finden bei uns nur selten und in der Regel am herzogl. Hofe, oder in der Kasinogesellschaft Statt. Haydn's Jahreszeiten waren es, welche vor einem dazu besonders eingeladenen Kreise in zwei Konzerten unter der Direkzion des Herrn Konzertmeisters *Späth* bei Hofe zur Aufführung kamen und erfreueten. Nicht minder anziehend war im letzten Kasinokonzert, in welchem sich auch die Gattin unseres Kapellmeisters, Mad. *Drouet* in verschiedenen Stücken als brave Sängerin bekundete, die Aufführung von B. A. Weber's Melodram: Der Gang nach dem Eisenhammer, dessen Deklamazion der Hofschauspieler Herr *Kawaczinski* gefällig übernommen hatte. Chor- und Orchesterbegleitung schlossen sich trefflich an. Der Beifall, den ältere Musik nicht immer zu finden pflegt, war laut und verdient. Von vielen Seiten her wünscht man Wiederholung ähnlicher Kunstgenüsse, die auch gewiss nicht versagt werden.

Es folge noch das Verzeichniss unserer

Herzogl. S. Coburg-Gothaischen Hofkapelle.

Intendant: Herr Reisemarschall und Kammerherr Baron von *Hanstein*.

Kapellmeister: *Laurenz Schneider* (pensionirt).

Kapellmeister und Operndirektor: *Louis Drouet*, Komponist und Virtuos.

Konzertmeister: *Andreas Späth*, Komponist und Ehrenmitglied des allgem. Schweizer Musikvereins.

Violine I^mo: Musikdirektor *Stötzer*, Komponist und Virtuos; — Musikdirektor *Jacobi*, desgl., dirigirt die Operettes und Entreactes; — Kammermusikus *Tigler*, Virtuos; — Kammermusikus *Mundt*, Virtuos; — Kammervirtuos *Ernst Eichorn*, Virtuos. — Hofmusikus *Krämer*, Virtuos; — Hofmusikus *Kohl*, Komponist und Virtuos.

Violine II^do: Hofmusikus *Göhring*, Komponist und Virtuos; — Hofmusikus *Mieriche*; — Hofmusikus *Eduard Eichorn*; — Kapellaccessist *Schell*. — Kapellaccessist *Knorr*; — Kapellaccessist *Mosenkmann*; — Kapellaccessist *Müller*.

Viola: Hofmusikus *Eichorn*; — Hofmusikus *Sellmann*; — *Lindner*.

Violoncello: Hofmusikus *Hisler*, Virtuos; — Hofmusikus *Albrecht Eichorn*; — Kapellaccessist *Küttinger*.

Violone: Hofmusikus *Schildbach*; — Kammermusikus *Greding*.

Flauto: Kammermusikus *Kummer*, Komponist und Virtuos; — Hofmusikus *Eberbach*, Virtuos; — Kapellaccessist *Greiling*.

Oboe: Hofmusikus *Gödicke*, Virtuos; — Hofmusikus *Gärtner*.

Clarinette: Kammermusikus *Müller*, Virtuos; — Hofmusikus *Ruff*.

Fagotte: Hofmusikus *Eilitz*, Virtuos, abwechselnd mit Hofmusikus *Greding*; — Hofmusikus *Arhelm*.

Corno: Kammermusikus *Koch*, Komponist und Virtuos; — Kammermusikus *Leye*, desgl.; — Hofmusikus *Ritter*; — Hofmusikus *Heweck*.

Clarino: Hofmusikus *Schiebor*, Virtuos; — Hofmusikus *Reisenweber*, Virtuos.

Timpano: Hofmusikus *Martin*.

Trombone: Hofmusikus *Sauerteig*; — Hofmusikus *Haas*; — Hofmusikus *Eichorn*, der Vater.

Musikalische Instrumente.

Obgleich wir der neuern Zeit grosse Fortschritte und Verbesserungen an den Holzblasinstrumenten zu verdanken haben, so ist dennoch manches Schwierige unüberwindbar geblieben, worauf bei den jetzt immer mehr sich steigernden Anforderungen an die Talente der Tonkünstler dieselben um so mehr Anspruch zu machen ein Recht haben. Instrumente, an denen man oft Ursache hat ihre künstliche, sichere und leichtgriffige Klappenlage zu bewundern, entbehren dennoch öfters der Hauptsache: Reinheit, und selbst wenn sie diese besitzen, entgeht ihnen die leichte Ansprache, und so umgekehrt. Wie sehr daher ein Instrument zu empfehlen ist, bei dem Alles sich vereinigt findet, bedarf keines Weitern. Unterzeichneter fühlt sich verpflichtet, die geehrten Künstler und Dilettanten auf die Instrumente, namentlich *Klarinetten*, *Oboen* und *Flöten* des Instrumentenmachers Herrn *C. Kruspe* in Erfurt aufmerksam zu machen, da er durch seine zu grosse Bescheidenheit nicht leicht Jedem bekannt werden möchte. Da das Mundstück (Schnabel) ein Hauptbestandtheil einer guten Klarinette ist, so glaube ich noch anführen zu dürfen, dass auch namentlich diese zu den vorzüglichsten gehören. Ich habe schon seit einigen Jahren für die hiesige unter meiner Leitung stehende Harmoniemusik Instrumente von demselben Verfertiger im Gebrauch, und es macht mir Vergnügen, den tüchtigen Mann bestens empfehlen zu können.

Gotha, den 1. Januar 1841.

Johann Heinrich Walch,
herzoglich sächsischer Musikdirektor.

Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel von Franz Kommer. Unter diesem Titel erschien im verwichenen Jahre ein Werk, bei Westphal in Berlin, welches leider von den Kunstverständigen unseres Vaterlandes nicht genugsam gewürdigt worden, obschon sie vor allen sich für solches Werk interessiren gesollt, da doch die Orgel mit Recht das Instrument genannt werden kann, das in Teutschland seine Ausbildung erhalten, in Teutschland (mit geringen Ausnahmen) nur würdig gespielt worden und gespielt wird. Des Sammlers Zweck war, dem Orgelkünstler die grössten der alten Meister vorzuführen, und von diesen wieder die ausgezeichnetsten Werke mitzutheilen, welche von jener Zeit lebten, wo das Orgelspiel, also auch die Komposizionen für dieses Instrument der Instrumente, uns nicht blos historisch merkwürdig bleibt, sondern weil es wirklich in sich schön und rein, einen tüchtigen Gedanken in tüchtiger Form hegt, immer spielenswerth und wirksam sein wird, bis auf die Zeit Sebastian Bach's hin, welche uns durch den Forscher- und Sammlerfleiss des Herrn Professor Marx zugänglich geworden; nach welcher aber zahlreiche Drucke die Werke nicht mehr selten machen. Der Herausgeber musste an seinem Werke jahrelang arbeiten, da die meisten jener Mittheilungen früher nie gedruckt worden, sich nur als Handschriften zerstreut in Bibliotheken vorfinden liessen, und oft, aufgefunden, noch schwierige Uebertragung in unsere heutigen Schriftzeichen erheischten.

Die Meister, deren Werke der Sammler mittheilt, sind aus der italienischen Schule: Girolamo Frescobaldi und Claudio Merulo; aus der teutschen aber viel zahlreicher, indem die Namen: J. S. Bach, Bruhn, Buxtehude, Doberekker, Eberlin, Frohberger, Muffat, Pachelbel, Walter und Zachau, die wir meistentheils lediglich nur aus lexikalischen Werken kennen, denen der Verfasser in seinem Werke einige Lebensnotizen angehängt hat, die Zierde des Werkes bilden. Ich habe früher gesagt: dass der Verfasser da zu sammeln begann, wo das Orgelspiel um seiner selbst willen wichtig zu werden begann; nichts desto weniger sind aber auch die gebotenen Stücke historisch merkwürdig, und machen den Organisten mit der Literatur seiner Kunst in dem Maasse bekannt, als sie ihm Stoff geben, welcher seinen Geschmack bilden und läutern kann, der besonders in der Kirche vorgetragen zur Andacht und Erbauung führen muss. Vor allen ragen die Werke Joh. Pachelbels hervor, und machen mit einem Kunstheroen vor Seb. Bach bekannt, der gewissermaassen das Entstehen desselben bedingte. Das Werk, aus verschiedenen inneren Gründen empfehlenswerth, ist äusserlich auch recht hübsch ausgestattet und dazu beispiellos wohlfeil, indem

die im gewöhnlichen Notenformate gestochene, 177 Seiten starke, 153 Nummern enthaltende Sammlung blos zwei Thaler kostet. Da die Ausgabe bereits vergriffen ist, so macht Unterzeichneter auf eine neue aufmerksam, welche nun, nochmals durchgesehen, bei Bote und Bock in Berlin, erscheinen soll, und wünscht, dass durch dieselbe immer mehr und mehr die Orgelkunst gehoben, dass dadurch wenigstens theilweise die Klavierspielerei verdrängt werde, welche sich leider so sehr, besonders in katholischen Provinzen, eingeschlichen und das höchste der Instrumente lächerlich gemacht hat.

Berlin, im Januar 1841.

F. W. Kühnauer.

Encyclopédie du Pianiste-Compositeur,

von *M. J. Zimmermann.* Paris.

Unter den bis heute in Frankreich veröffentlichten Klaviermethoden war Keine, die einem allseitigen Bedürfnisse entsprochen hätte. Die Unterrichtsbücher dieser Art waren entweder zu unvollständig, oder zu weitläufig, oder nicht praktisch genug oder zu gelehrt, keine aber bot ein gediegenes, klares, fassliches Kompendium, das mit voller Freiheit benutzt werden konnte. Zimmermann, der während eines dreissigjährigen Professorats sein Urtheil eben so sehr schärfen konnte, als er auch in solch einer langen Erfahrung den sichersten und zweckmässigsten Lehrgang zu finden bemüht war, publizirte endlich ein Werk, das Ergebniss eines fleissigen, eindringlichen Studiums. Was der Klaviermethode des ausgezeichneten Lehrers besondern Werth verleiht, ist die Bündigkeit und Klarheit seiner Sätze und der geläuterte Geschmack, nach welchem empfehlenswerthe Muster neuerer und älterer Komponisten, wie auch der Schüler Herrn Zimmermanns und seiner selbst, als voranschreitend schwieriger werdende Uebungsthemata beigefügt sind.

Herrn Zimmermanns Werk zerfällt in drei Abtheilungen. In die erste sammelte er die Rudimente der Musik, die Gammen in den verschiedenen Tonen für's Klavier, wonach 24 Themen. Der zweite Theil beginnt mit Uebungen und dehnt sich bis in die Hälfte. Der Verfasser suchte hier die Schwierigkeiten des Fingersatzes in seinen mancherlei Anwendungen anzubringen und zu überwinden. Diese zweite Abtheilung schliesst mit Etüden, Capriccio's und mit drei brav gearbeiteten Fugen. Wir dürfen nicht vergessen, dass Zimmermann in seinem Werke, wie kurzgefasst es sei, auch Proben seines Kunstsinnes, als ästhetische Objektivität gegeben. Wir finden Betrachtungen über das Wissenschaftliche der Kunst, über den Ton, den Styl, den Geschmack, und so wird manches Philosophische berührt, wie auch die Idealität der Kunst und die Poesie der Musik. Jeder hat hierüber seine Ansichten und dieselben sind natürlich in mancher Rücksicht von einander abweichend und getheilt. Wir haben hier auch nicht vor, zu widerlegen, oder in sonstige Diskussionen einzugehen, wir wollten blos Erwähnung eines Werkes thun, von dessen sonstiger Vortrefflichkeit wir uns überzeugen konnten, aber wir können hier eine Bemerkung nicht übergehen, die Zimmermann mit viel Wahrheit ausgesprochen hat, und was von jedem angehenden praktischen Musikkünstler recht zu beherzigen: wer nur *richtig* spielt, aber ohne Seele, ohne Würde, ohne Eleganz, sagt Zimmermann, der gleicht einem Menschen, der feine Phrasen machen kann, aber mit denselben nichts gesagt hat.

Zu Ende seines Werkes spricht Zimmermann von der Harmonie, von den Imitazionen, vom doppelten, drei- und vierfachen Kontrapunkte und von der Fuge, und führt so den Zögling in die höheren Gebiete der Kompozionslehre. Wir schliessen mit dem, was wir zu Anfang gesagt, dass nämlich Zimmermanns Klaviermethode ein allgemein willkommenes Werk war, das eben so viel Nutzen stiften wird, als es dem Verfasser zur hohen Ehre gereicht.

Dr. *G. Kastner.*

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari. Mercadante's Gabriella di Vergy machte wenig Glück. Die Cosatti, Tenor Bertolotti und Bassist Guiddo fanden zuweilen Applaus. Im nachher gegebenen Furioso von Donizetti betrat zum ersten Mal die Bühne die noch nicht zwanzig Jahre alte Calista Biscottini mit starker Stimme, nicht übler Gesangmethode, und fand starke Aufmunterung; das Ehrpaar Bocconnini befriedigte, und Guiddo (Titelrolle) war weder durch seine nicht vorzügliche Stimme noch Gesang ausgezeichnet. Im nachher gegebenen Barbiere di Siviglia hatten die Zuhörer so viele musikalische Leckerbissen vor sich, dass sie an die Gabriella und den Furioso gar nicht mehr dachten.

Alghero. Von den hier gegebenen drei Opern: Anna Bolena, Chiara di Rosenberg, Nina pazza per amore, ist weiter nichts zu sagen, als dass die Prima Donna Lucrezia Variola in ihnen ziemlich viele Hände in Bewegung gesetzt.

Kirchenstaat.

Rom. Hauptsänger: Prima Donna Rosalia Garibaldi (aus Mailand, betrat hier wahrscheinlich zum ersten Mal die Bühne, indem sie die erkrankte Castellan ersetzte; als Anfängerin in der Profession zeigt sie den besten Willen, und findet Aufmunterung), Tenor Milesi (ein stets braver, aber etwas kalter Sänger), Buffo Fontana und Bassist Constantini (gehen mit). Man begann am 4. Oktober die Stagione im Teatro Argentina mit der hier unbekannten, von Maestro Savi für Florenz komponirten, hier von ihm in die Szene gesetzten Oper Adelson e Salvini, und der Komödie Il Matrimonio impossibile. Der nach einem Arnaud'schen Roman behandelte Gegenstand der Oper gefiel wenig, die lärmende,

der Kritiker auf einem gewissen Standpunkte zwischen Ethos (dem Festen, Ruhenden) und Pathos (dem Beweglichen, Vorübergehenden) mit Recht annimmt — in seiner musikalischen Darstellung zu verwischen. Es giebt für ihn nichts eigentlich Beharrendes (womit man sonderbar genug, Mahlerey und Bildhauerkunst hat bezeichnen wollen) es giebt für ihn nichts eigentlich schlechthin Bewegliches, Vorübergehendes (welchen Charakter man der Poesie und Musik gegeben hat) ihm ist es, wie jedem Künstler aufgegeben, Bewegung in der Ruhe, Ruhe in der Bewegung — wenn mir dieses Wort erlaubt ist — kurz, das Leben in der höchsten Potenz, die Freyheit, die zu etwas Nothwendigem geworden ist, das schranken-los-Begränzte darzustellen. Auf diesem Standpunkte ist Ruhe und Bewegung gleichsam schon untergegangen vor ihm, Harmonie und Melodie sind zu einem Einigen geworden, er findet in der Musik nicht mehr eine Reihe von Tönen, sondern nur Ton, so wie ein Zirkel nicht aus einer Reihe von Punkten besteht. Darum soll der Musiker nicht einen Charakter darstellen wollen, sondern nur Charaktere, die sich zu einer Einheit versammeln lassen, zu dem Naiven, Sentimentalen, Romantischen.

Der Verfasser des Aufsatzes: Ueber Charakterdarstellung in der Musik (Horen 1795, St. 5, S. 97 ff.) ist dieser Meinung im Allgemeinen nicht, weil er, wie mich dünkt, die Künste noch zu sehr nach dem Ausserwesentlichen (dem Materiellen) eintheilt und klassifiziren will, ob ihm gleich sonst manche treffende Idee, und warmes Interesse für die heilige Sache durchaus nicht abzusprechen sind. Endlich führt er auch noch die beyden Verse von Klopstock an:

„Komm! ich bebe vor Lust! Reich mir den Adler,
„Und das triefende Schwerdt! komm, athm' und ruhe
„Hier in meiner Umarmung
„Aus der donnernden Schlacht!"

Und dieser Heldin gegenüber das ängstliche Mädchen:

„Aber in dunkler Nacht ersteigst du Felsen,
„Schwebst in täuschender, dunkler Nacht auf Wasserna;
„Theilt' ich nur mit dir die Gefahr zu sterben;
„Würd' ich, Glückliche, weinen?

Er scheint hier nur die allerdings trefflich erreichte Verschiedenheit im Rhythmus der Verse vor Augen gehabt zu haben, indem die Alcäische Versart den Charakter der Männlichkeit, und die Sapphische den Charakter der Weiblichkeit bezeichnet. Allein diese Verschiedenheit liegt tiefer, und der Musiker wird sie keineswegs durch eine nachgebildete Deklamation erreichen, sondern durch eine selbstständige Hervorrufung des Ideals der Menschlichkeit, die sich nur in den Stralen der Männlichkeit und Weiblichkeit bricht, aber gerade deshalb ihre Vereinigung schon andeutet.

Man rede nicht gleich von Geschmacklosigkeit, wenn irgend Einer besondere Neigung für gewisse musikalische Kompositionen äussert, bey denen ruhig nüchterne Kritik wohl Manches zu erinnern haben dürfte. Wir mögen es immerhin gestehen, dass wir uns noch immer tief ergriffen fühlen von den kleinen an sich eben nicht bedeutenden Liedern, deren unschuldig tändelnde Melodien die süssen Jahre unsrer Kindheit umgaukelten, dass sie für uns noch immer eine wunderbare Bedeutung haben, die sich nicht beschreiben lässt, gerade weil sie in der That wunderbar ist. Oder wir sind selbst Schöpfer in solchen Augenblicken und folgen gern dem phantastischen Sinn in uns, dergleichen Melodien umzubilden, und ihnen auch eine objektive Kraft und Gültigkeit mitzutheilen. Aber auch ohne diese willkührliche Beyhülfe erregen jene Akkorde zu weilen etwas in unsrer Brust, wofür wir keinen Namen haben. So weis man es ja, dass die Töne des Kuhreigens, die uns ziemlich kühl lassen, bey dem Schweizerischen Corps in Flandern eine unwiderstehliche Sehnsucht nach den geliebten vaterländischen Thälern, einen so heftigen

von Reminiszenzen wimmelnde Musik und Sänger wurden sehr spärlich applaudirt; Fontana's Arie war wahrhaft buffa, und brachte die Wirkung hervor, dass das Publikum mit dem sang, dabei aber lachen musste, weil er mit einer Stimme, die weder Sopran, noch Alt, Tenor oder Bass ist, unerschütterlich fest sein Stück fortsang und endigte. Im Ganzen hat diese Oper Fiasco gemacht.

Auf dem Teatro Valle fand Donizetti's ursprünglich für hier komponirter Torquato Tasso eine laue Aufnahme. Gewohnt an Ronconi, welcher diese Titelrolle so trefflich gab, konnte diesmal Herr Constantini in derselben Rolle keine gute Wirkung hervorbringen. Milesi schien sein Part nicht anzupassen; die Gariboldi und Fontana hatten einigen Beifall, erstere besonders ihres reinen Gesanges wegen. Heutzutage, wo das Distoniren der Sänger ebenso wie die Schnurrbarte ganz und gar keine Seltenheit ist, wird das Reinsingen als etwas Ausserordentliches (?) und in der Oper sehr Wohlthuendes betrachtet. In der Sonnambula debütirte allzuschnell in der Rolle des Grafen Rodolfo ein gewisser Placidi und .... Milesi war kein vorzüglicher Elvino, die Gariboldi eine leidliche Amina. Noch als Konvaleszent sang darauf die Castellan in Donizetti's Esiliati in Siberia und erregte Mitleid. Endlich am 22. November gab man als letzte Oper, oder vielmehr letztes Opfer, die geräuschvolle Marescialla d'Ancre del Maestro Nini, die schon an sich in melodischer und harmonischer Hinsicht ein armes Produkt ist, diesmal auch verstümmelt und geflickt ein Unbehagen erregen musste.

Der rühmlich bekannte Tenor *Antonio Poggi* wurde zum Ehrenmitgliede der hiesigen Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia ernannt.

Nachschrift. Die in Modena erscheinende Zeitschrift *Voce della verità* (Stimme der Wahrheit), die sich bekanntlich mit ganz andern Sachen als mit dem Theater abgibt, überraschte so eben (im Dezember) gar Viele mit einem Opernartikel, dessen Zielpunkt, nach dem anfänglich darin ausgesprochenen Datum zu urtheilen, augenscheinlich die eben besprochene letzte Herbstoper zu Rom war. Jener Artikel lautet in der Uebersetzung wie folgt: „Am Abend des 22. November gaben die Sänger eines gewissen Theaters die Maresciallà d'Ancre, Buch von Prati und Musik von Nini. Was sollen wir von beiden sagen, die wir während ganzer drei Stunden fühlten, was unsere Geduld und Herzensgüte vermag? Nichts was für die Leser, die bereits gewohnt sind, nur Theaterunglücksfälle zu hören, neu sein könnte. Ein Leichenbuch und eine Leichenmusik. Das Sonderbare aber, und was am meisten in solcher Trauer und Verzweiflung auffallt, ist der unglaubliche Lärm des donnernden Orchesters, das nicht hören lässt, warum man weint, warum man verurtheilt wird, und warum man todtschlägt. Wir, die wir so sehr wünschen, in diesem Jahrhundert zu weinen, konnten jenen Abend nicht weinen; ja manches Gähnen, welches den Theaterlogen entschlüpfte, lud die Zuhörer bei dieser schrecklich tragischen Vorstellung zum Lachen ein. Einer von den Sängern starb im ersten Akt, der andere im zweiten, wer im dritten? .... Das Orchester donnerte sehr stark, das Publikum wartete ungeduldig. O übermenschliche Erfindung! Da erscheint auf einmal der Henker mit blutigem Messer und stimmt unter Begleitung sehr lärmender Posaunen das Final-Rondo an; der Henker klagt heulend, das Publikum wüthet (*freme*): der Henker gibt endlich seinen Geist auf, und das Publikum geht schauervoll aus dem Theater und singt:

Bravo Prati, Viva Nini.
Ah! compiango i miei quattrini!! (Ach! ich beweine mein Geld!)

Viterbo. Wem ist wohl in Rom der Name *Garofolo*, einst Komödiant, darauf Buffo, unbekannt?.... Luigi Garofolo, der ewige Fiorello, sodann Don Bartolo im Barbiere di Siviglia, und sogar Aronne in Rossini's Mosé, verschwand seit einigen Jahren aus der Profession, und gab sich mit Theaterspekulazionen in den Provinzen ab. Auf der hiesigen sogenannten Fiera di Santa Rosa kam er als Impresario mit einer Sängertruppe an, um einige Opern zu geben, aber ein unerwarteter, unerbittlicher Tod raffte ihn auf einmal hin und versetzte seine Gattin und Tochter in die grösste Betrübniss. Das Theater musste nun einmal geöffnet werden, und mit Hilfe des Maestro Selli ging Alles erwünscht. Mit der aus Unteritalien zurückgekommenen Prima Donna Parepa, dem unbekannten Tenor Nicola Lanzoni, dem mit starker Stimme begabten Bassisten Filippo Grifoni gab man Donizetti's Gemma di Vergy, darauf dessen Elisir d'amore, worin der arme Garofolo den Dulcamara machen sollte und durch seinen erfolgten Tod diese Rolle einem Andern gegeben werden musste. Im Belisario, abermals von Donizetti, übernahm die kaum von einer schweren Krankheit genesene betrübte Tochter des Verblichenen die Rolle der Irene. Wer wollte da der armen Annetta Garofolo nicht durch starken Beifall Muth zuklatschen?

Corneto. Auf dem Herbstjahrmarkte dieses kaum 2000 Einwohner zählenden Städtchens gaben die in voriger Rubrik benannte Gesellschaft (Hauptsänger: die beiden Prime Donne Parepa und Garofolo, Tenor Lanzoni und Bassist Grifoni) Donizetti's Opern Belisario und Gemma di Vergy mit vielem Beifall.

Matelica. Nach vier Jahren wurde hier das Theater wieder eröffnet und zwar mit Ricci's weit und breit bekannter, zum Theil schon verrosteter Chiara di Rosenberg. Die noch nicht 20 Jahr alte Prima Donna Luigia Agostinelli erwarb sich mit ihrer hübschen Stimme in der Titelrolle die Gunst des Publikums, welches sie ungemein applaudirte. Der Tenor Francesco Nucelli machte sich in der unbedeutenden Rolle des Valmore, besonders in seinem Duette mit der Agostinelli, bemerklich. Der Bassist Giovanni Lauri und der Buffo Benedetto Taddei, von denen der erste den Montalbano und Letzterer den Michelotto machte, sind in der Profession nicht neu, und gaben ihre Rolle — für dies Theater — sogar vortrefflich.

Lugo. Die hoffnungsvolle Anfängerin Malvani, Schülerin der Bertinotti, sang hier in den beiden Donizetti'schen Opern Lucia di Lammermoor und Marino Faliero; ihr zur Seite der Tenor Ercole und Bassist Rinaldini.

Häufiger Applaus, öfteres und wiederholtes Hervorrufen war ihr Loos, das selbst den Szenenmaler Caravita traf.

Castel S. Pietro. Die allerliebste Lucia di Lammermoor, Tochter des Maestro Cavaliere Donizetti, entzückte diesen Herbst unser stets vollgefülltes Theater, wohin sogar Viele aus den benachbarten Städten Bologna und Imola wallfahrteten. Die Prima Donna Elisa Ricci Puccini übertraf als Anfängerin alle Erwartung; mit ihr wetteiferte ein anderer Anfänger, der Tenor Massimiliano Piacentini, der Bassist Cesare Puccini, item die defekten Chöre und Orchester; mit einem Worte, es war ein musikalisches Elysium

Bologna. Die diesjährige Herbststagione di cartello entwickelte einen grossen Aufwand in der Oper und im Ballete, deren Sänger, Tänzer, Choristen, Professori d'orchestra u. s. w. ein ein halbes Tausend übersteigendes Personal ausmachten, allein die Prachtkleidung etwa ausgenommen, war nichts wahrhaft Ausserordentliches in dieser ganzen Stagione als die berühmte Tänzerin Cerrito. Man machte den Anfang mit Rossini's Meisterstück Guillaume Tell, hier unter dem Titel Rodolfo di Sterlinga. Der Zulauf war gerade so als wenn eine Pasta, Tacchinardi, Malibran, Rubini, Donzelli singen, oder, wie olim, eine neue Oper vom hier sogenannten unsterblichen Bellini gegeben werden sollte. Die beiden Spektakel dauerten von 8 Uhr Abends bis 3 Uhr nach Mitternacht, und das Ergebniss der Oper war ein $^3/_4$-Fiasco. Die Goldberg mit ihrem hübschen Sopran und guten Gesange, Tenor Ivanoff (beide gewiss achtbare Künstler) nebst der Sudetti, Pellizzoni, den Bassisten Maggiorotti, Biondini, und noch andern Sekundärsängern, zeigten zwar den besten Eifer, die Musik unsers Sommo Maestro zu verherrlichen, aber vergebens; die Bolognesser vermochten die in dieser grossen Oper verborgene hohe Dramatik und tiefe Gelehrsamkeit nicht zu fassen, und langweilten sich auch ihrer allzugrossen Länge wegen. Der Cavaliere Rossini war daher sogleich beschäftigt, das Ganze in drei Akte zu reduziren, überdies mit einem aus dem brillanten Thema der Ouverture neu komponirten Chor zu bereichern und zu schliessen. In der Folge ging es ein wenig besser, und das am meisten applaudirte Stück war das Terzett im zweiten Akte zwischen Ivanoff, Maggiorotti und Biondini. In dem am 10. November gegebenen Giuramento von Mercadante gefiel Ivanoff am meisten, sodann das beste Stück der Oper, das Duett zwischen Goldberg und der Gualdi. Am 28. desselben Monates endigte die Stagione mit dem Giuramento; Ivanoff, welcher auch die letzte grosse Szene aus der Lucia di Lammermoor vortrug und wiederholen musste, wurde mit Beifall und Fuora's bestürmt. Rossini wird innerlich gelacht haben, dass der Giuramento, nicht sein Wilhelm Tell, die Stagione beschloss, denn in Italien beweist die Finaloper einer Stagione, dass sie es ist, die am meisten gefallen. Hartes Loos der Modewaaren!

Am 23. Oktober gab der Kontrabassist *Giovanni Arpesani* im grossen Theater eine musikalische Akademie, worin er sich eben so als Sänger wie als Bravourspieler auf seinem Instrumente auszeichnete und allgemeinen verdienten Beifall einernte.

Prächtig war die ebendaselbst am 16. November vom Ehepaar *Schoberlechner* gegebene musikalische Akademie. Herr Schoberlechner, Kapellmeister des Grossherzogs von Toscana und des Herzogs von Lucca, spielte ein Konzert und Variazionen auf dem Pianoforte von seiner Komposizion, seine Gattin sang die Cavatine aus dem Belisario und die Finalszene der Anna Bolena im grossen Kostüm. Unter andern wurde Herold's Ouverture der Oper Pré aux Cleres und ein Chor aus Meyerbeer's Margarita d'Anjou vorgetragen; letzteres Stück brachte eine grosse Wirkung hervor. Der Beifall war vom Anfang bis zu Ende sehr stark.

Herr *Alexander Mombelli*, Sohn des weil. berühmten Tenors Domenico dieses Namens, wurde provisorisch zum Gesanglehrer des hiesigen Liceo Musicale ernannt.

Die *Goldberg* ist in der letzten Sitzung vom 28. November der hiesigen Accademia Filarmonica zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt worden.

Die Prima Donna *Maddalena Zoppoli* und der Bassist *Paoli Ferreti* wurden nach San Yago (Insel Cuba in Amerika) engagirt.

Im vorigen Berichte meldeten wir bereits *Mercadante's* Ernennung am hiesigen Liceo musicale als Censore und Maestro di Contrappunto, desgleichen als Kapellmeister der hiesigen Kirche S. Petronio; dass er aber dem Wunsche seiner Vaterstadt Gehör gab, und weil. Zingarelli's Stelle am neapolitaner Konservatorium annahm. Den eigentlichen Hergang dieses für Bologna und auch für Rossini sehr unangenehmen Verfahrens erfahren nun die Leser aus dem was folgt.

Bereits im März 1839 zeigte sich *Mercadante*, die Vermittlung eines hier sesshaften berühmten Sängers dazu benutzend, freiwillig geneigt, beide genannte hiesige vakante musikalische Aemter anzunehmen, unter der Bedingung, dass er dadurch in Stand gesetzt sei, sein damals durch mehrere Jahre bekleidetes Kapellmeisteramt in Novara aufzugeben. Der hiesige Magistrat nahm diese ihm sich darbietende Gelegenheit, mit Mercadante selbst unmittelbar zu unterhandeln, gern auf, und nach vielen überwundenen bedeutenden Schwierigkeiten und durch dafür verwendete wirksame Sorgfalt unsers Rossini fand endlich gegen die Hälfte des verwichenen Juni 1840 die förmliche Ernennung Mercadante's als Zensor und Professor des Kontrapunktes und der Komposizion am hiesigen Liceo Musicale, wie auch als Kapellmeister an der hiesigen Basilica di S. Petronio statt. Mercadante antwortete hierauf, dass er mit den beiden ihm versprochenen Honorarien für besagte beide Aemter zufrieden sei, sie daher ohne Weiteres annehme; überdies drückte er seine Gefühle der Dankbarkeit, besonders für die Stelle eines Professors der Scuola Bolognese di Contrappunto aus, „die schon die unsterblichen Martini und Mattei bekleideten, und als Schüler den einzigen, ausserordentlichen Rossini aufzeigt.“ Endlich versprach er „die grösste Sorgfalt und den grössten Eifer in der genauen und gewissenhaften Erfüllung seiner Pflichten.“ Anfangs August las man jedoch in verschiedenen

Zeitschriften, Mercadante habe sich nach Neapel begeben und sei nach einem Aufenthalte von wenigen Tagen wieder nach Novara zurückgekehrt. Hierauf verbreitete sich das Gerücht, er habe die Ernennung zum Direktor des neapolitaner Konservatoriums angenommen, was hier aber, wegen obengenannten Schreibens Mercadante's, keinen Glauben fand, weswegen auch in der 18. Nummer der hiesigen Zeitschrift „Il Solerte" jenes Gerücht öffentlich widerlegt wurde, „weil der berühmte Mann jene ihm zu Neapel angebotene Stelle nicht annehmen konnte, nachdem er schon zuvor jene von Bologna angenommen hatte." Diese Aeusserung des Journalisten ist um so merkwürdiger, als Mercadante in einem seiner während der bologneser Verhandlungen geschriebenen Briefe, in jenem vom 10. Mai 1839 nämlich, ausdrücklich erklärte, sobald er seine Ernennung nach Bologna erhält, „würde er seinen übernommenen Verbindlichkeiten treu bleiben und sein Versprechen als heilig betrachten, *sollte ihm auch die neapolitaner Stelle angeboten werden.*" Ueberdies, wie konnte man glauben, dass Herr Saverio Mercadante nicht nur die einer Stadt wie Bologna gebührende Achtung ausser Acht setzen, sondern auch Rossini, der, nach einem über die Sache mit ihm gepflogenen Briefwechsel und von ihm erhaltenen schriftlichen und mündlichen Versprechungen der Aufnahme, als dessen Vermittler, Zeuge und fast Bürge auftrat, so hinter's Licht führen würde! .... Als nun die Zeit heranrückte, in welcher Mercadante hätte nach Bologna kommen sollen, glaubte man es geziemend, ihn mittels eines Briefes vom 17. August zu erinnern, dass am 4. Oktober eine Feierlichkeit statt habe, wobei er seine erste Musik in der Basilica di S. Petronio dirigieren werde. Auf dieses Schreiben war er so unhöflich, gar nicht zu antworten. Dies gab nun zum gerechten Argwohn Anlass, dass jenen mit dem bologneser Magistrat schriftlich eingegangenen Verbindlichkeiten kein Glaube zu schenken sei. Dieser Argwohn wurde zur Gewissheit, als, nachdem Niemand mehr an dem von ihm angenommenen Posten zu Neapel zweifelte, Mercadante endlich mittels eines Briefes vom 30. September, der am 4. Oktober, gerade am Tage, wo er sein Amt antreten sollte, zu Bologna ankam, sich von seinen Verbindlichkeiten lossagte, „weil unvorhergesehene und imponirende *(imponenti)* Familienumstände und besondere Interessen ihn genöthigt hätten, nach seinem Vaterlande zurückzukehren und seinen Wohnort in Neapel festzusetzen." Bologna hat nun an Mercadante einen guten musikalischen Lehrer, keineswegs aber einen Spiegel der Redlichkeit verloren. Den Prof. di Contrappunto am Liceo Musicale macht jetzt einstweilen der Maestro Antonio Fabbri; überdies ist ja Rossini Consulente Onorario besagten Liceums!

Diese aus hiesigen Blättern zusammengestellten und gelieferten Data werfen freilich kein schönes Licht auf Mercadante als Mensch. Zum Erstaunen ist es aber, wie ein Mercadante den feinen Rossini, den König aller Mistificateurs, so habe mistifiziren können.

Fortsetzung folgt.

Feuilleton.

Am 31. Dezember 1840 *wurde in Leipzig zum ersten Male gegeben: Die Nacht auf Falaisa*, romantische Oper von Forst, Musik von *Pentenrieder*. Die Oper, die in München Beifall fand (s. diese Bl. 1840, S. 896), hatte hier nur einen zweideutigen Erfolg, woran jedoch theilweise die Darstellung Schuld war.

In *Lyon* ist das *Theatre du Gymnase* mit allen Dekorationen, Kostümen u. s. w. ein Raub der Flammen geworden.

Die Besetzung des Mozart'schen Requiems bei der Napoleon'schen Leichenfeierlichkeit in der Kirche der Invaliden zu Paris (s. diese Bl. 1840, S. 1077) war folgende: 150 Instrumentisten, 150 Chorsänger; die Solo's der vier Stimmen waren je zu mehreren Künstler vertheilt, und zwar: Soprano: die Damen Grisi, Damoreau, Persiani, Dorus-Gras; Alto: die Damen Pauline Viardot-Garcia, Eugenie Garcia, Albertazzi, Stoltz; Tenore: die Herren Duprez, Rubini, Dupont, Ponchard, Masset; Basse: die Herren Lablache, Tamburini, Levasseur, Barroilhet, Alizard. Herr Habeneck dirigirte das Ganze.

Am 20. Dezember 1840 gab das Pariser Konservatorium der Musik ein glänzendes Konzert zum Besten der durch die Rhone u. s. w. überschwemmten Departements. Es kamen darin zur Ausführung: Sinfonie in B dur von Beethoven; Chor aus Euryanthe von C. M. von Weber; Duo für zwei Violinen (Gebrüder Dancla); Duett aus Figaro von Mozart, zwischen der Grisi und Susanne Mad. Damoreau und Dorus-Gras; Ouverture zur Jugend Heinrichs 4. von Mehul (mit 16 Harfen); Chor aus Händels Judas Makkabäus.

Die zehn ersten Vorstellungen der Favorite, neuester Oper von Donizetti (s. diese Bl., S. 21), haben der Pariser grossen Oper über 75,000 Franken eingebracht. Der Klavierauszug u. s. w. ist nun bei M. Schlesinger in Paris erschienen.

In Rouen fand *Leila oder der Giaur*, grosse Oper in drei Aufzügen von *Bovery*, dem dortigen Orchesterdirektor, eine enthusiastische Aufnahme; sie soll voll grosser Schönheiten sein.

Gestorben ist zu Vigan (Departement du Gard) der Ritter *Lagoanere*, bekannt als trefflicher Violinist und Komponist für sein Instrument. Früher Soldat, diente er in Spanien und Frankreich als Offizier, nahm 1817 seine Entlassung und widmete sich der Kunst. Sein Spiel, er trat in Paris häufig zu milden Zwecken auf, fand immer eben so viel Anerkennung, als seine Kompositionen.

Zu Amiens hat Herr *Paul Formany* ein neues Instrument *erfunden*, welches er *die chromatische Pauke* nennt; es enthält fünfzehn Felle, welche alle Ganz- und Halbtöne geben. Der dortige Orchesterchef Hiller hat bereits mehrere Stücke, darunter einen Trauermarsch, für dieses Instrument komponirt.

Der Erfinder der *musikalischen Sprache*, Herr *Sudre* hat zu Paris einen Kursus für diese seine Kunst eröffnet; die dort zu bildenden Zöglinge sollen dann in alle Welt hinausgehen und das System überall hin verbreiten. Dasselbe beruht darauf, dass man sich, ohne ein Wort zu sprechen, blos durch Hilfe musikalischer Instrumente mit einem Andern unterredet. Herr Sudre hat bereits an verschiedenen Orten die überraschendsten Proben seiner Erfindung abgelegt.

Französische Blätter berichten: *Meyerbeer's* neueste Oper wird auf der Pariser Academie royale de Musique erst in einigen Monaten zur Darstellung kommen. Der Titel (früher: Die Wiedertäufer) ist nun: *Der Prophet*. — Ferner wird, nächst *Halevy's*

Malteserritter, aufgeführt werden: *Der Thurm* von *Pisa*, Oper in drei Aufzügen von *Andr. Thomas*, dem Tondichter des „Blumenkorbes." Donizetti's „Herzog von Alba" ist entschieden zurückgelegt worden.

Adam's neueste komische Oper: *Die Rose von Peronne* hat in Paris keinen sonderlichen Beifall gefunden; sie wurde bisher einige Male gegeben, wird aber wohl bald vom Repertoir verschwinden. Der Komponist scheint sich ausgeschrieben zu haben. Uebrigens ist dies dieselbe Oper, deren baldige Aufführung unter dem Titel: „Die Kreuzdamasten" wir im Feuill. 1840, S. 1076, erwähnten. Die Titel der französischen Opern, so lange sie noch nicht über die Bretter gegangen, pflegen vielfach zu wechseln.

Die an der grossen Oper zu Paris engagirte *Heinefetter* ist nun zum ersten Mal aufgetreten; der Erfolg war getheilt, besonders wirft man ihr vor, dass sie in die Höhe distonire. Sie war das erste Jahr für 20,000 Franken engagirt, mit der Vergünstigung, dass sie die ersten sechs Monate ihrer Anstellung blos zu ihrer weiteren Ausbildung benutzte, ohne öffentlich aufzutreten.

Bestallungen an der grossen Oper zu Paris. *Duprez*: 100,000 Franken (früher, nach Nourrit's Tode, 60,000, dann 80,000 Fr.); — *Levasseur*: 50,000 Fr.; — Mad. *Dorus-Gras*: 40,000 Fr.; — *Derivis*: 40,000 Fr.; — *Massol*: 30,000 Fr.; — Mad. *Stoltz*: 30,000 Fr.; — Demois. *Nau*: 30,000 Fr. — Die Tänzerin *Elsler* erhält 40,000 Franken.

Der Violinist *Ernst* ist wieder in Paris eingetroffen. Eben so sein Kunstgenosse *Vieuxtemps*, welcher im ersten Konzerte den grössten Enthusiasmus hervorbrachte, nicht nur durch sein Spiel, sondern auch durch seine Kompositionen. Unter den letztern machte namentlich die in Russland komponirte, in diesen Bl. 1840, S. 748, erwähnte „Sinfonie mit Violinsolo" gewaltiges Aufsehen.

Die vereinigten norddeutschen Liedertafeln werden im Sommer des laufenden Jahres ein grosses Gesangfest feiern. Zum Versammlungs- und Festorte ist Pyrmont bestimmt.

Ankündigungen.

Wichtige Anzeige für Musik-Liebhaber.

In Paris erscheint seit Kurzem eine neue Prucht-Ausgabe der besten und neuesten Opern, vollständig im Klavierauszug mit italienischem Texte; jede Oper bildet einen Band in gr. 8. Format, fein gestochen und auf schönem Papier; — erschienen sind bis jetzt folgende:

Otello, Il Barbiere di Siviglia, La Donna del Lago von Rossini.

Don Giovanni und Le Nozze di Figaro von Mozart.

Il Crociato von Meyerbeer.

Il Matrimonio secreto von Cimarosa.

Jede Oper kostet sauber geheftet 3½ Thlr.

Den Debit für Teutschland hat unterzeichnete Handlung davon übernommen und hält stets davon Vorrath.

Leipzig, Januar 1841.

Leopold Michelsen, Französische Buchhandlung.

SUBSCRIPTIONS-ANZEIGE.

Im Verlage von **Eck & Comp.** in Berlin erscheint mit Eigenthumsrecht für Teutschland und die österreichischen Staaten:

Grosse Gesangschule

für Alt oder Bass,

eingeführt in den königlichen Conservatorien zu Paris, Brüssel, Lüttich, Gent und Neapel,

verfasst von

A. Panseron,

Professor des Gesanges am Conservatorium der Musik zu Paris.

Dieses Werk erscheint in Lieferungen gleich der mit so grossem Beifall aufgenommenen Gesangschule für Sopran oder Tenor von demselben Verfasser. Die erste Lieferung wird gleichzeitig mit der pariser Edition am 15. Februar ausgegeben.

Neue Musikalien

im Verlage

von

C. A. Klemm in Leipzig.

Felix, C. A., Op. 19. *Marie.* Deux Valses pour le Pianoforte. 10 Ngr. (8 Ggr.)

— — Op. 20. La Violette. Contredanses pour le Pianoforte. 10 Ngr. (8 Ggr.)

— — Op. 24. Souvenir à Moscou. Grande Valse pour le Pianoforte. 10 Ngr. (8 Ggr.)

Hauschild, J. G., Op. 64. Der deutsche Rhein. Schottischer Walzer für Pianoforte. 7½ Ngr. (6 Ggr.)

Köhler, Gust., Polonaise über das beliebte Thema aus Donizetti's Belisar für Pianoforte. 5 Ngr. (4 Ggr.)

Lortzing, Alb., Erinnerungen an das Theaterjahr 1840. Quodlibet für eine Singstimme und Pianoforte. 10 Ngr. (8 Ggr.)

Reisiger, F. A., Op. 49. Feuerreigen. No. 7. Schottischer Walzer für Pianoforte. 5 Ngr. (4 Ggr.)

Schumann, Rob., Op. 54. Vier Duette für Sopran und Tenor mit Pianoforte. 1 Thlr.

Stolberg-Stolberg, Louise Gräfin, Poetisches Tagebuch von Ernst Schulze für Gesang mit Pianoforte. 1 Thlr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthums-Recht:

La rose de Peronne,

komische Oper in drei Akten,

Musik von

A. Adam.

Vollständiger Clavierauszug und in üblichen Arrangements.

Vollständige Gesangschule

von

Manuel Garcia.

(Deutsch und französisch.)

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

VERLAGSBERICHT

VON

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

über das Jahr 1840.

Für Orchester.

	Rthl.	Ngr.
Auber, D. F. E., Ouverture de l'Opéra: Le Lac des Fées	3	—
Beethoven, L. v., Ouverture zu Egmont in Partitur	1	—
Donizetti, G., Ouvert. de Roberto Devereux	2	15
Hesse, A., 5ter Sinfonie (G moll) Op. 64	4	15
Kittl, J. F., Jagdsinfonie (No. 2 Op. 9	4	15
Mozart, W. A., 10e Sinfonie in C. in Partitur	1	10
— 11e Sinfonie in B dur in Partitur	1	10
Schubert, Fr., Sinfonie in C dur	8	—
Verhulst, J. J. H., Grand air aus der Feste. Intermezzo. Op. 7	1	—
— 3e Ouverture in D moll. Op. 8	2	—

☞ (Duplerstimmen des Streich-Quartetts sowie jeder anderen Stimme werden einzeln gegeben, und der Bogen mit 3 Ngr. ordin. berechnet.)

Für Saiteninstrumente.

Berlyn, A., Souvenir à Leipzig. Rondo sur des thèmes favoris de la Fiancée d'Auber pour le Violon avec Orch. Oeuv. 60	2	10
— Le même avec Piano	1	15
Blumenthal, J. de, 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 83. No. 1. 2. 3. à 25 Ngr.	2	15
Dotzauer, J. J. F., 12 Exercices pour le Vcelle. Op. 158	—	25
— Pièces pour 2 Violoncelles. Op. 159. Liv. 5	1	15
Gross, J. B., Eléments du Violoncelle. Elemente des Violoncellspiels, nebst einem Anhange leichter Uebungsstücke. 36s Werk	1	20
Kummer, F. A., La Romanesca. Fameux Air de danse de la fin du 16ème Siècle, arrangé avec un Majeur et une Coda pour le Violoncelle av. accompagnement de Quatuor. Oev. 61	—	15
— la même avec accompagnement de Piano	—	10
— Pièce sérieuse sur des mélodies de Mozart, pour les Amateurs de Violoncelle et Piano. Oeuv. 66	—	25
Lee, S., Divertissement sur des motifs favoris du Lac des Fées pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. Oeuv. 14	—	22½
Lipinski, C., Variations pour le Violon avec acc. de Piano. Op. 5	—	20
— Reminiscences des Puritains. Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: I Puritani de V. Bellini pour le Violon avec acc. d'Orch. Oeuv. 28	3	—
— La même avec acc. de Piano	1	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3e Quartett in D dur. Partitur	1	5
— 4e Quartett in E moll. Partitur	1	5
— 5e Quartett in Es dur. Partitur	1	—
Panofka, H., Grand Morceau de Concert en deux Parties (Adagio sentimental, suivie d'un Bolero) pour le Violon avec Orchestre. Op. 24	3	—
— Le même av. Piano	1	5
— Capriccio sur un motif inédit de Mercadante pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 25	—	20
— Adagio appassionato per il Violino con Orchestra. Op. 27	—	25
Pott, A., Variations de Concert sur un thème original (das Minneried) pour le Violon avec Orch. Op. 16.	1	22½
— Les mêmes avec Piano	1	—
Reinecke, G., Caractères extraits des Huguenots de Meyerbeer (Raoul et Valentine), pour Piano et Violon. No. 1. 2. à 1 Rthlr.	2	—

Für Blasinstrumente.

Hauke, W., Fantasie und Variationen über ein Thema aus der Nachtwandlerin, für die Flöte mit Begleitung des Orchesters. Op. 9	2	—
— Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte	1	—

Für Pianoforte mit Begleitung.

Beethoven, 5ter Sinfonie arr. p. Piano et Violon et Violoncelle ad libit par Jul. Andre	2	20
Henselt, A., Variations de Concert sur l'air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opera: Robert le Diable de Meyerbeer, pour le Piano avec acc. d'Orch. Oeuv. 11	3	15
— Les mêmes pour le Piano avec accomp. de Quat. Oeuv. 11	2	5
Laschk & Kummer, 3 Romances sentimentales pour Piano et Violoncelle ou Clarinette ou B. Liv. 3.	1	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49	3	—
Reissiger, C. G., Gr. Sonate pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 147	1	22½

Für Pianoforte zu 4 Händen.

Abt, F., Bazar-Walzer. Op. 22	—	15
— 3 Rondinos faciles sur des thèmes favoris de l'Opéra: Les Treize. Op. 30	—	15
Auber, D. F. E., Potpourri sur le Lac des Fées.	—	25
Beethoven, L. v., Christus am Oelberge, Oratorium, eingerichtet von E. F. Richter	2	15
Burgmüller, F., Souvenir de Schönbrunn. Grande Valse brillante. Oeuv. 32	—	20
— 3 Divertissements sur des thèmes favoris de Lucie de Lamermoor. Op. 54. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr.	2	—
Czerny, C., Fantaisie brill. sur des motifs du Lac des Fées. Oeuv. 273	1	15
Donizetti, Ouverture de Roberto Devereux arr.	—	20
Duvernoy, J. B., 2 airs suisses p. le Piano arr. Op. 34	—	20
— 2 Mélodies italiennes. No. 1. Cavatine de Bellini varie. No. 2. Rondo sur un theme de Rossini. Oeuv. 38. à 12½ Ngr.	—	25
Goetschy, J., 2 Rondos faciles sur des motifs choisis du Lac des Fées. Oeuv. 21. No. 1. 2. à 15 Ngr.	1	—
Henselt, A., Etude (Liebeslied) arr.	—	10
Herz, H., Valse des Etudians de l'Opéra: Le Lac des Fées de D. F. E. Auber, arr.	—	15
— Grand Duo brillant sur un motif de l'Opéra: l'Elisire d'amore de G. Donizetti. Op. 113	1	10
Hesse, A., 5te Sinfonie in G moll, arr. Op. 64	1	20
Kalkbrenner, F., La femme du marin. Pensée fugitive arr.	—	10
Lecarpentier, A., Divertissement sur Guido et Genevra	—	15
— Divertissement sur des motifs du Lac des Fées. Oeuv. 32	—	15
— Divertissement sur des motifs favoris de l'opéra: Les Treize de F. Halevy	—	15

	Rc.	Sgr.
Lortzing, A., Czaar und Zimmermann, Oper, arr.	3	—
Mendelssohn-Bartholdy, F., Andante cantabile, arr.	1	—
— Rondo brillant, arr. Op. 29.	1	10
— 42ter Psalm, eingerichtet von E. F. Richter.	1	5
— Oeuv. 44. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangés. No. 1. 2. 3. à 2 Thlr.	6	—
Mozart, W. A., Sinfonie in D. No. 8. arr.	1	20
Schubert, Franz, Sinfonie in C dur für Orchester, arrangirt	3	10
Schubert, F. L., Festmarsch	—	7½
Thalberg, S., 3 Nocturnes, arr. Op. 21.	1	—
— Andante, arr. Op. 32.	—	22½
— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Oberon de C. M. de Weber, arr. Op. 37.	1	10
Thomas, A., Potpourri de l'opéra: Le Panier fleuri, arr.	—	25

Für Pianoforte zu 2 Händen.

Abt, Fr., Op. 22. Bazar-Walzer.		—	10
— 6 Contretänze nach beliebten Themen der Oper: Die Dreizehn von F. Halevy. Op. 31.		—	7½
Adam, A., Potpourri a. d. Oper: la Reine d'un jour.		—	20
—	do. do. die Schweizerhütte.	—	20
—	do. do. le Brasseur de Preston	—	20
—	do. do. le fidèle Berger.	—	20
—	do. do. le Postill. de Lonjumeau	—	20
—	do. do. Regine.	—	20
Auber, D. F. E., Le Lac des Fees, Opéra arr.		6	—
Beethoven, L. v., 3me Sinfonie (Cmoll arr. par Fr. Kalkbrenner Op. 67.		1	20
— 6me Sinfonie pastorale (F dur) arr. par Fr. Kalkbrenner. Op. 68.		1	20
Bellini, V., Potpourri de l'opéra: Beatrice di Tenda.		—	20
—	do. do. il Pirata.	—	20
—	do. do. Norma.	—	20
—	do. do. I Puritani.	—	20
—	do. do. la Sonnambula.	—	20
Benedict, J., do. do. d. Zigeunerin Warnung.		—	20
Burgmüller, F., La petite fête. Contredanse brillante et facile (avec Vignette).		—	10
— La grande Bretagne. Contredanse brillante.		—	10
— Airs de Ballet du Lac des Fées. Liv. I. 2. à 15 Ngr.		1	—
— 3 Divertiss. sur Lucie di Lamermoor. Oeuv. 54. No. 1—3. à 15 Ngr.		1	15
— Variations, Bolero et Rondo brillant sur des thèmes favoris de l'opéra: La Xacarilla de Marliani. Op. 62. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr.		1	15
— Romance et Rondo sur un motif de la Chaste Suzanne de H. Monpou. Op. 63.		—	12½
Chopin, F., Sonate. Op. 35.		1	5
— Impromptu — 36.		—	15
— 2 Nocturnes — 37.		—	20
— Ballade — 38.		—	20
— 3ter Scherzo — 39.		—	25
— 2 Polonaises — 40.		—	20
— 4 Mazurkas — 41.		—	22½
— Valse — 42.		—	20
Czerny, C., Reminiscenses de l'opéra: Le Lac des Fées: Oeuv. 570. Rondino brillant sur le choeur: „A travers ces rochers".		—	17½
Oeuv. 571. Impromptu sur le choeur des Fées: „Elle dort, glisse".		—	15
Oeuv. 572. Fantaisie en Rondo sur plusieurs motifs		—	22½
Oeuv. 574. Morceau de Salon sur des motifs du Lac des Fées.		—	17½
— Galop brillant. Op. 598.		—	12½
— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: Fidelio de L. v. Beethoven. Op. 601.		1	—
Clementi, M., 12 Sonates (Oeuvres complettes Cah. I.) Nouv. Edition.		3	—
Dieselben einzeln.			
No. 1. Sonate in B.		—	17½
- 2. do. in Es.		—	12½
- 3. do. in F.		—	15
- 4. do. in Es.		—	15
- 5. do. in Es.		—	12½
- 6. do. in F.		—	17½
- 7. do. in Es.		—	15
- 8. do. in Gmoll.		—	10
- 9. do. in Cmoll.		—	12½
- 10. do. in B.		—	10
- 11. do. in Es.		—	12½
- 12. do. in B.		—	12½
Donizetti, G., Grande marche militaire.		—	7½
— Potpourri aus der Oper: Belisario.		—	20
— do. do. do. Marino Faliero.		—	20
— do. do. do. L'Elisire d'amore.		—	20
Duvernoy, J. B., 3 Airs variés et 3 Rondeaux sur des motifs favoris de Rossini, Bellini et Donizetti. Oeuv. 97. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr.		1	15
— 4 petits Rondeaux sur des motifs de Rossini, Meyerbeer, C. M. de Weber et Bellini. Oeuv. 109. No. 1. 2. à 12½ Ngr.		—	25
— Fantaisie sur la Romanesca. Op. 101.		—	17½
Gerke, Théophile, Véritable Songe. Valse.		—	10
Göthe, Walther von, Allegro. Op. 2.		—	10
Halevy, Les Treize, Opéra, arr.		4	—
Henselt, A., Variations de Concert sur l'Air favori „Quand je quittai la Normandie" de l'opéra: Robert le Diable de Meyerbeer. Op. 11.		1	10
Herold, F., Potpourri de l'Opéra: Le Pré aux Clercs		—	20
— do. do. Marie.		—	20
Herz, H., Les Matinées de Rossini. 3 Marches, arr.		—	22½
— Grande Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'opéra: l'Elisire d'amore de Donizetti. Op. 112.		1	10
Hünten, Fr., Fantaisie italienne sur des motifs de Bellini. Oeuv. 107.		—	25
— Air russe varié. Oeuv. 108.		—	25
— La Romana. Canzone variée. Oeuv. 109.		—	22½
— Bouquet aux jeunes Pianistes. 2 Rondos sur des motifs favoris de l'opéra: Czaar und Zimmermann de A. Lortzing. Oeuv. 110. b. No. 1. 2. à 20 Ngr.		1	10
Kalkbrenner, F., L'ange déchu. Grande Fantaisie sur une melodie de Ad. Vogel. Oeuv. 144.		—	25
Kittl, J. F., 3 Scherzos. Op. 6.		—	15
Kunze, G., 2 Galoppen nach beliebten Themen der Opera: Die Dreizehn von Halevy, und Der Blumenkorb von Thomas. Op. 36.		—	7½
— Galoppe und schottischer Walzer nach Themen der Oper: Der Feensee. Op. 37.		—	10
Lecarpentier, A., Mosaique. 2 Suites de Mélanges des morceaux favoris de l'opéra: Les Treize, arrangés. Suite 1. 2. à 15 Ngr.		1	—
— Bagatelle sur le Lac des Fées.		—	12½
Liszt, F., Adelaide von L. v. Beethoven f. d. Pianoforte übertragen.		—	20
— Mendelssohns Lieder, für das Pianof. übertragen.			
No. 1. Auf Flügeln des Gesanges.		—	10
- 2. Sonntagslied.		—	7½
- 3. Reiselied.		—	12½
- 4. Neue Liebe.		—	10
- 5. Frühlingslied.		—	15
- 6. Winterlied. Suleika.		—	10
Marliani, Ouverture aus der Oper La Xacarilla.		—	15
Mendelssohn-Bartholdy's 18 Lieder ohne Worte, nach dessen Gesangen Op. 19. 34. 47. für das Pianoforte allein übertragen von C. Czerny. 1ste Heft			

No. 1—6. 20 Ngr. 2ᵉ Heft No. 7—12. 20 Ngr. 3ᵉ Heft No. 13—18. 20 Ngr. — 2 —

Möhring, Fr., 2 Charakterstücke. Op. 6. — 25

Mozart, W. A., Don Juan, Oper, eingerichtet von E. F. Richter. 3 —

— Figaro's Hochzeit (Le Nozze di Figaro), komische Oper, eingerichtet von F. L. Schubert. 3 —

— Titus (La Clemenza di Tito), Oper, eingerichtet von E. F. Richter. 2 —

— Die Entführung aus dem Serail, eingerichtet von F. L. Schubert. 2 20

— Così fan tutte Weibertreue), eing. v. F. L. Schubert 3 —

— Idomeneo, eingerichtet von E. F. Richter. 3 —

— Die Zauberflöte, eingerichtet von E. F. Richter. 2 15

— 7 Sonates (Oeuvres complettes, Cah. III.). Nouv. Ed. 3 —

Dieselben einzeln.

No. 1 C dur — 20
- 2 B dur — 15
- 3 C dur — 12½
- 4 F dur — 12½
- 5 Es dur — 10
- 6 G dur — 12½
- 7 F dur — 22½

Oesterley, F., 4 Mazurkas Op. 2. — 12½

Osborne, G. A., Fantaisie sur le Lac des Fées. Oeuv. 33. — 17½

Pilati, A., Mosaique sur des airs favoris du Naufrage de la Méduse de Pilati et Flotow. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr. 1 15

Potpourri's, für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern, eingerichtet von F. L. Schubert.

No. 1. Regine von Ad. Adam. — 20
- 2. Die Nachtwandlerin von V. Bellini. — 20
- 3. Marino Faliero von G. Donizetti. — 20
- 4. Der Postillon v. Lonjumeau von A. Adam — 20
- 5. Der Zigeunerin Warnung von J. Benedict — 20
- 6. Zum treuen Schäfer von A. Adam. — 20
- 7. Die Puritaner von V. Bellini. — 20
- 8. Der Brauer von Preston von A. Adam — 20
- 9. Der Zweikampf von F. Herold. — 20
- 10. Der Liebestrank von G. Donizetti. — 20
- 11. Beatrice di Tenda von V. Bellini. — 20
- 13. Il Pirata von V. Bellini. — 20
- 14. La Reine d'un jour von A. Adam. — 20
- 15. La Norma von V. Bellini. — 20
- 17. Marie von F. Herold. — 20
- 18. Die Schweizerhütte von A. Adam. — 20
- 19. Belisar von G. Donizetti. — 20

Rosenhain, J., 24 Etudes mélodiques. Oeuv 20. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr. 2 —

Schubert, F. L., Souvenir de la Jeunesse. Air favori „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone und Sterne" de l'Opera: Czaar und Zimmermann de G. A. Lortzing, var. Oeuv. 37. — 20

— Fantaisie sur la Romance favorite „Pendant la fête une inconnue" de l'opéra: Guido et Ginevra de F. Halevy. Op. 38. — 20

— Marsch zum Festzuge der vierten Secularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig. — 5

Schumann, R., 3 Romanzen. Op. 28. 1 —

Siegel, D. S., Variationen über ein Thema aus der Oper Zampa von Herold. Op. 70. 17½

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: „Les Huguenots" de Meyerbeer. Op. 20. Nouv. Edition 1 5

— Fantaisie sur des motifs de l'opéra: „Oberon" de C. M. de Weber. Op. 37. 1 10

— Fantaisie sur des motifs de la Donna del Lago de Rossini. Op. 1 10

Tscherlitzky, J., Introduction, Variations, Andante et Finale sur une Romance d' Alabieff „Ты прости наша Солонси." 1 —

Für die Orgel.

Fischer, A. G., 120 Kurze und leichte Orgelvorspiele nach den bekanntesten Dur- u. Moll-Tonarten. 2 Hefte. Neue Ausgabe à 20 Ngr. 1 10

Helfer, A., Fantasie und Doppelfuge für die Orgel. — 15

Für die Guitarre.

Careassi, Melange sur les Airs favoris du Lac des Fées. Oeuv. 69. — 12½

Gesangmusik.

Auber, Der Feensee (Le Lac des Fées), Oper im vollst. Klavierauszug mit deutschem u. französ. Texte. 10 —

Banck, C., Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna, von O. L. B. Wolff, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 39. — 25

Becker, J., 6 dreistimm. Lieder f. Alt (Mezzo Sopran), Tenor und Bass mit beliebiger Pianofortebegl. Op. 21. — 15
— Idylle von Carl Beck, für 2 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. — 10

Beethoven, L. v., 2 Lieder aus Göthes Egmont: Die Trommel gerührt etc. u. Freudvoll u. leidvoll etc. mit Begleitung des Pianoforte. à 5 Ngr. — 10

Blum, C., Gesänge f. Sopran u. Alt, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 134. 1 —

Czerny, C., Der Engel der Geduld, Gedicht für 1 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 396. — 10

Dürrner, J., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. — 20

Eckert, C., Op. 13. 7 Lieder u. Gesänge f. 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. — 25

Göthe, Walther von, Die Meermaid, von O. L. B. Wolff. — Frage, von O. F. Gruppe. — Ao Kitty, von H. Heine. Trennung, von O. L. B. Wolff. Für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. — 20

Halevy, F., Die Brezzehn (Les Treize), komische Oper in 3 Aufzügen mit französischem und deutschem Texte. Vollständiger Klavier-Auszug. 8 —

Kittl, J. F., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5. — 17½
— 3 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. — 12½

Kreutzer, C., 2 Romanzen aus dem Trauerspiele: König Enzio, von Raupach, mit Begleitung des Pianoforte.
No. 1. Sie haben den König gefangen. — 5
— 2. Ich hab sie einmal gesehen. — 7½
— 3 Duettinen für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41. — 25

Löw, C., Legenden für 1 Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. 76. à 22½ Ngr. 1 15

Lortzing, A., Lied des Czaar: „Sonst spielt ich mit Scepter und Krone", aus der Oper: Czaar und Zimmermann für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre. — 5
— Romanze daraus: Leb wohl mein Mandrisches Mädchen, mit Begleitung der Guitarre. — 5
— Lied daraus: Lieblich röthen sich die Wangen, mit Begleitung der Guitarre. — 5

Luther, Dr. Martin, deutsche geistliche Lieder, herausgegeben von C. v. Winterfeld.
Ordin. Ausgabe cartonirt. netto 5 —
Pracht-Ausgabe in Seide gebunden. do. 10 —

Marliani, Die Xacarilla, Grosse Oper, im vollständigen Klavier-Auszug, französisch und deutsch. 5 —
— Dieselbe Oper in einzelnen Nummern, No. 1 — 5 à 7 — 25 Ngr. 5 10

Mendelssohn-Bartholdy, F., Festgesang für Männerchor bei Eröffnung der am ersten Tage der Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markte zu Leipzig stattgefundenen Feierlichkeiten, im Klavierauszug. 1 —
— Lied: „Vaterland in deinen Gauen" mit Begleitung des Pianoforte, aus obigem Festgesang. — 5

Mendelssohn-Bartholdy, F., 18 Lieder und Gesänge, mit Begl. des Pianof. Op. 19. 34. 47. No. 1—18. Complet ... 3 12½

Einzeln:

No. 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: In dem Walde süsse Töne ... — 5
- 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: Als ich das erste Veilchen erblickt ... — 5
- 3. Winterlied (schwedisch): Mein Sohn, wo willst du hin so spät ... — 5
- 4. Neue Liebe, von H. Heine: In dem Mondenschein, im Walde ... — 7½
- 5. Gruss, von H. Heine: Leise zieht durch mein Gemüth ... — 5
- 6. Reiselied, von E. Ebert: Bringet des treuesten Herzens Grüsse ... — 7½
- 7. Minnelied (altdeutsch): Leucht't heller als die Sonne ... — 5
- 8. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine: Auf Flügeln des Gesanges ... — 5
- 9. Frühlingslied, von C. Klingemann: Es brechen im schallenden Reigen ... — 5
- 10. Suleika, von Göthe: Ach, um deine feuchten Schwingen ... — 5
- 11. Sonntagslied, von C. Klingemann: Ringsum erschallt in Flur und Wald ... — 5
- 12. Reiselied, von H. Heine: Der Herbstwind rüttelt die Bäume ... — 7½
- 13. Minnelied, von L. Tieck: Wie der Quell so lieblich klinget ... — 5
- 14. Morgengruss, von H. Heine: Ueber die Berge steigt schon die Sonne ... — 5
- 15. Frühlingslied, von N. Lenau: Durch den Wald den dunkeln geht ... — 7½
- 16. Volkslied. Es ist bestimmt in Gottes Rath ... — 5
- 17. Der Blumenstrauss, von C. Klingemann: Sie wandelt im Blumengarten ... — 7½
- 18. Bei der Wiege, v. C. Klingemann: Schlummre und träume von kommender Zeit ... — 5

— 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 48. 1 10
— Der 114ᵉ Psalm für achtstimm. Chor u. Orchester. Klavier-Auszug. Op. 51 ... 2 10
— Derselbe, die acht Chorstimmen ... 1 15

Meyerbeer, G., Heimliche Liebe (Déliz.), Lied für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ... — 5
— Gruss des Pagen aus der Oper: die Hugenotten, mit Begleitung der Guitarre ... — 7½

Militz, C. B. di., 3 Duettini per Soprano e Contralto con accomp. di Pianoforte ... — 15

Mozart, W. A., Don Juan, Oper in 2 Aufzügen. Mit einem Anhange später eingelegter Stücke. In Partitur. Mit italienischem und deutschem Texte, elegant cartonirt. Neue Ausgabe ... Netto 18 —

Pott, A., Posthornklänge. Lieder von J. N. Vogl für 1 Singstimme mit obligatem Violoncell oder Waldhorn. 9ᵉ Heft ... — 20
— Dasselbe, 10ᵉ Heft ... — 15

Richter, E. F., Hymne: Heilig und hehr ist der Name des Herrn, für Chor und Orchester, im Klavier-Auszug. Aufgeführt am 24 Juni 1840 bei der kirchlichen Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst zu Leipzig ... — 25

Rosenhain, J., Wasserfahrt, Barcarole für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte ... — 7½
— 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21 ... — 15
— 4 Lieder von H. Heine, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23 ... — 12½

Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Partitur und Stimmen. Op. 97. (13ᵉ Sammlung der Gesänge für Männerstimmen.) ... — 20

Schumann, R., Liederkreis von Heine, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24 ... 1 —

T., W. J., Den Manes letzte Stunde. Gedicht von Saphir, mit Begleitung des Pianoforte ... — 15
— Die nächtliche Heerschau. Gedicht von Zedlitz, mit Begleitung des Pianoforte ... — 12½

Thomas, A., Der Blumenkorb (Le Panier fleuri). Oper in einem Akte. Vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und französischem Texte ... 4 —

Veit, W. H., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8 ... — 25

Vogel, A., Der gefallene Engel (l'ange déchu). Romanze mit Begleitung des Pianoforte ... — 5

Theoretische Werke.

Crescentini, Exercices pour la Vocalisation musicale Liv. 1. Nouvelle Edition ... 1 15

Faber, H., Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen oder kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesangunterricht in Volksschulen. Nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Choräle.

1ᵉ Abtheilung: Kurzgefasste Anleitung zum Singen in der Volksschule, nebst 40 Kinderliedern und Uebungsstücken ... netto — 5
2ᵉ Abtheilung: 73 zwei- und dreistimmige Kinder- und Jugendlieder ... netto — 11½
3ᵉ Abtheilung: 100 zweistimmig gesetzte Volkslieder ... netto — 15
4ᵉ Abtheilung: 64 zweistimmige Choräle, von leichten zu schwerern fortschreitend, geordnet, netto ... — 5

Portraits.

Mozart's Portrait, gestochen von Thäter, Velinpapier — 22½
— Dasselbe, chines. Papier ... 1 —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. № 5. 1841.

Literarische Notizen.

(Vom Mailänder Korrespondenten.)

La Riforma musicale, riguardante un nuovo stabilimento di segni e di regole per apprendere la musica. Autore *Emanuele Gambale.* Milano, coi tipi di Paolo Andrea Molina, 1840, 38 S. in gr. 8. mit 18 S. Notenbeispielen.

Hätte Jemand zu Anfang dieses Jahrhunderts mit gutem Gewissen versichert, man werde den Weg, welchen Postillone gewöhnlich in einer Stunde zurücklegen, nächstens, sogar ohne Pferde, in einer Viertelstunde machen, so würde er ausgelacht worden sein. Man sage jetzt zu einem gebildeten Tonkünstler: welch unnützes, komplizirtes Zeug enthält nicht eure musikalische Grammatik! wozu all die Schlüssel, Kreuze, Been, Widerrufungszeichen u. s. w.? Seit Kurzem zirkulirt ein Büchlein, es heisst: *Musikalische Reform*, welche die musikalische Schreibkunst ungemein vereinfacht, und das, wozu man sonst viele Mühe und vier Stunden Zeit verwendete, erlernt man jetzt durch dieses Büchlein sehr leicht in einer Stunde. Der Mann würde darüber stutzen, und dem Gesagten nicht recht trauen .... Und doch ist es so, verehrte Leser! Man traut seinen Augen und seinem Verstand nicht, wenn man diese neue Notenschrift beguckt. Seinen Augen, weil moderne Pianofortekompositionen mit einem gothischen Ozean von Noten kaum als ein kleiner Binnensee durch sie erscheinen; seinem Verstande, dass erst nach Jahrhunderten ein Gambale hatte entstehen müssen, um die Notenschrift „auf diese Art" zu vereinfachen!

Mit diesem Exordium sei hier indessen keineswegs die Meinung ausgesprochen, dass man die ältere Notenschrift sogleich über den Haufen werfen soll. Manches hat selbst Herr Gambale von ihr beibehalten, Manches dürfte in dieser Riforma musicale eine Reform erleiden, also das Ganze noch einer Revision gelehrter Musiker unterliegen (was der Verfasser selbst zu Ende seines Buches wünscht); allenfalls verdient aber diese sehr vereinfachte Notirung Beherzigung, denn Facta sprechen für sie, und da muss alles Raisonniren verstummen, und dem Fremdartigen, Verschiedenen, Abweichenden, Nichtherkömmlichen weichen. Herrn Gambale's Frau hat mir eine in der neueren Notazion umgeschriebene Thalbergsche Fantasie für Pianoforte vorgespielt, die wie eine leichte Vanhall'sche Sonatine, ohne Schlüssel, ♯, ♭, ♮, ohne Taktstriche u. s. w., während die Originalschrift wie ein dichter, mannichfaltige Figuren vorstellender Notenwald aussah. Der dem Herrn Gambale von mir gegebene Anfang einer dreistimmigen Fuge in Ddur wurde von ihm in meiner Gegenwart nach seiner Art einfacher umgeschrieben und von dessen Frau sogleich auf dem Pianoforte gespielt.

Hier handelt es sich also einzig und allein, den verehrten Lesern dieser Blätter eine möglichst genaue und gedrängte Uebersicht der angezeigten Riforma musicale zu geben und sie ganz ihrem Urtheile zu überlassen.

Nach einer Einleitung von ungefähr anderthalb Seiten, in welcher die Begriffe *Einklang, tiefer* und *hoher Ton, Vokal-* und *Instrumentalmusik, Musik, Notenschrift* festgesetzt werden, zerfällt das Ganze in *vier* Lekzionen, wie folgt.

Erste Lekzion.

Von der Art, wie man die Töne in der Musik und ihre Fortschreitung von einer tiefen zu einer höhern und von einer hohen zu einer niedern Stufe bezeichnet (Notensystem, Tonanzeiger, ihre Eigenschaft, Namen, absolute und relative Stellung).

Das *Liniensystem (Rigo)* besteht aus drei, von unten nach oben zu zählenden horizontalen, parallelen und gleichabstehenden Linien und zwei Zwischenräumen

1 2 3 1 2

Ein solches Liniensystem wird das *Vocale (Rigo vocale)* genannt, und dient ausschliesslich zur Vokalmusik. Das *Instrumental-Liniensystem (Rigo instrumentale)*, welches zur Instrumentalmusik dient, besteht aus „zwei Vokal-Liniensystemen," also aus sechs Linien und fünf Zwischenräumen.

Mittelzwischenraum:

1 2 3 1 2

1 2 3 1 2

Mit der Zugabe einer sechsten Linie zum gewöhnlichen aus fünf Linien bestehenden Notenplan will der Verfasser ein Ersparniss von Notenlinien, welche das Gesicht anstrengen, hervorgebracht haben.

Tonanzeiger (Indicazioni) sind nach des Verfassers gegebener Definizion eigentlich das, was man sonst *Noten* nennt, und werden, je nachdem sie die *Linien* oder den *Zwischenraum* einnehmen, in *Tonanzeiger der ersten, zweiten, dritten* Linie, und des *Mittel-, ersten* und *zweiten* Zwischenraums eingetheilt.

Die über oder unter dem Liniensysteme sich befindenden Tonanzeiger der Linie haben eine durchstrichene

Nebenlinie, jene der Zwischenräume sind nicht durchstrichen, und zwar: die Tonanzeiger der ersten Linie über dem Liniensystem haben eine einzige Nebenlinie, unter derselben drei; jene der zweiten Linie haben aber unter dem Liniensystem stets drei, jene der dritten Linie haben oberhalb drei, unterhalb eine Nebenlinie; jene des Mittelzwischenraums haben ober- und unterhalb des Liniensystems gar keine Nebenlinie; die Tonanzeiger des ersten und zweiten Zwischenraums haben wechselseitig über dem Liniensystem eine und zwei, und unter demselben zwei und drei Nebenlinien (das wird aus dem sogleich folgenden Beispiele ersichtlich werden).

Die Tonanzeiger sind entweder *weiss* oder *schwarz* (mehr hierüber in der zweiten Lektion), sind an der Zahl *zwölf* und heissen: *Ba, Ca, Da, Fa, La, Ma, Na, Pa, Ra, Sa, Ta, Va*. Sie werden Elementartöne genannt, weil aus ihnen die ganze Musik besteht.

Die *absolute Stellung (posizione assoluta)* ist der Ort, den ein Tonanzeiger im Liniensystem, über oder unter demselben, als bloser Repräsentant eines Tones einnimmt. Sie ist *sechserlei* Art: die erste begreift alle Tonanzeiger des Mittelzwischenraumes, die zweite jene der ersten Linie, die dritte jene des ersten Raums, die vierte jene der zweiten Linie, die fünfte jene des zweiten Raums, die sechste jene der dritten Linie. Die weissen Tonanzeiger des Mittelzwischenraums heissen *Ba* und die schwarzen *Ca*, die weissen der ersten Linie *Da* und die schwarzen *Fa*, die weissen des ersten Zwischenraums *La* und die schwarzen *Ma*, die weissen der zweiten Linie *Na* und die schwarzen *Pa*, die weissen des zweiten Zwischenraums *Ra* und die schwarzen *Sa*, die weissen der dritten Linie *Ta* und die schwarzen *Va*.

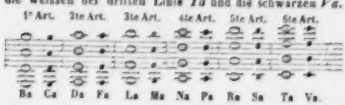

Da nun nach Herrn Gambale 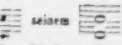 seinem

oder entspricht, so sagen diese 12 Tonanzeiger nichts als die alte chromatische Leiter *c, cis, d* u. s. w. bis *h*; und kennt man diese 12 Töne im Vokalliniensystem mit drei Linien, so kennt man sie schnell in allen Liniensystemen mit 6, 9, 12 u. s. w. Linien, wie dies obige Beispiel deutlich zeigt.

Die *relative Stellung (posizione relativa)* ist die absolute Stellung eines Tonanzeigers, verglichen mit jener eines andern. Sie ist entweder *gleich, ähnlich* oder *unähnlich*; die ähnliche und unähnliche sind es in Rücksicht des Zwischenraums und der Linie.

Die gleiche Stellung findet Statt zwischen zwei verschiedenen Tonanzeigern von derselben absoluten Stellung: *Ba* und *Ca*, *Da* und *Fa*. Aehnliche Zwischenraumstellungen sind z. B. *Ba* und *La*, *La* und *Ra*; jene der Linie *Da* und *Pa*, *Fa* und *Ta*. Unähnliche Zwischenraumstellungen sind, wenn der tiefere Tonanzeiger einen Zwischenraum, der höhere eine Linie einnimmt (*La Fa*); umgekehrt bei den unähnlichen der Linien (*Da Ra*).

Da das Liniensystem aus drei Linien besteht, so gibt es drei Arten relativer Stellungen: 1° 2° und 3° ähnliche und 1° 2° 3° unähnliche (die vom Verfasser angeführten Beispiele hierüber kann man sich selbst denken).

Zweite Lektion.

Von dem Abstande (Distanza) der Intervalle.

Intervall ist der mittels der Tonanzeiger ausgedrückte Abstand von einem Tone zum andern. *Ba* zu *Ba*, *Da* zu *Da* u. s. w. begreift einen Umfang von 13 Tönen, und dieser heisst *Dreizehatumfang (Estensione di Tredicesima)* von *Ba*, von *Da* u. s. w. Die Musik hat in Allem 13 Intervalle: *Ba* und *Ca* ist eine Sekunde, *Ba* und *Da* eine Terz, *Ba* und *Fa* eine Quart u. s. f. bis *Ba* im Mittelzwischenraum, eine Dreizehnte.

Es gibt *sechs gerade* und *sechs ungerade* Intervallen; erstere begreifen die geraden Zahlen 2, 4, 6, 8, 10, 12, letztere die ungeraden Zahlen 3, 5, 7, 9, 11, 13. Durch die *Umkehrung* erhalten die Intervalle andere Benennungen; so z. B. aus der Quint *Ba La* entsteht durch die Umkehrung das Intervall der None *La Ba*, durch die Umkehrung der Sekunde entsteht die Zwölfte, durch die Umkehrung der Zwölften die Sekunde u. s. w., wobei stets die geraden abermals gerade und die ungeraden wieder ungerade Intervalle geben; die Sept allein gibt in der Umkehrung wieder eine Sept, und heisst *Leitintervall (intervallo tendente)*, weil sie, wie in der Harmonielehre bewiesen werden wird, die Tendenz hat, nach einem andern Intervall überzugehen.

Jedes der zwölf Intervallen heisst ein *erstes*, wenn es in derselben Dreizehnten enthalten ist; *doppelt, dreifach* u. s. w., wenn sie um zwei, drei Dreizehnten u. s. w. auseinanderstehen, wonach sie auch beziffert werden, z. B. 3, 3^2, 3^3 u. s. w.

Wichtig ist die folgende Tabelle zur schnellen Erlernung der Intervalle.

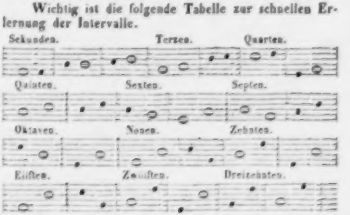

Drei Tonfolgen (*Serie*) gibt es: die *elementare, natürliche* und *modale*. In der *Elementartonfolge* stehen die Töne um eine Sekunde ab;

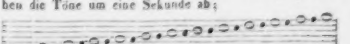

Widerwillen gegen die sumpfige Flachheit ihres damaligen Aufenthalts erzeugten, dass die meisten aus dem Heer Versuche machten, hinweg zu fliehen, und man bey Todesstrafe diesen Kuhreigen zu spielen verbieten musste! — Hätte man auch nur die innere Musik verbieten können! — Eine ähnliche Empfindung ergreift auch die Spanier, wenn sie fern von ihrer Heimath den Fandango hören. — Wollen wir einseitig genug seyn, sie deshalb zu tadeln, dass sie in diesen Melodien einen geheimnissvollen Reichthum finden, während wir eine recht offenherzige Oekonomie darin anzutreffen glauben? — Lächeln mögen wir immer ein wenig über ein Gefühl, das uns etwas kränklich scheinen muss, doch vor dem Belachen wird uns wohl der Gedanke schützen, dass die wahrhaft wunbaren Würkungen der Musik sich nicht nach den gewöhnlichen ästhetischen vier Species berechnen lassen.

Man lasse mich diese zweyte kleine Reihe von Fragmenten mit ein Paar anspruchlosen Worten an einen deutschen und an einen italienischen Musiker schliessen. Der erstere lebt noch unter uns, ein kräftiger, tiefer gebildeter Geist, der es sich aber, sonderbar genug nicht selten nachsagen lassen muss, er hasche nach dem Eignen, Seltsamen, Paradoxen. Den zweyten, von dem in diesen Blättern oft die Rede war, hat ein bekanntes finsteres Schicksal schon früh hinweggerafft, während seine künstlerischen Schöpfungen von keiner Zeit hinweggerafft werden können.

An Winter.

Wahrlich, Kühner, Du wandelst auf nie betretenen Bahnen,
Aber es führt Dich der Gott, strebe Du muthig nur fort.

Cimarosa.

Der zarte Geist, der Erde leicht entflogen,
Begrüsset froh der Kunst geweihte Auen,
Er darf der innern Klarheit wohl vertrauen,
Und meidet ägern des Leben irre Wogen.

Ihm öffnet sich der weite Himmelsbogen,
Er wird das innere Geheimnis schauen,
Und still besonnen hehre Werke bauen,
Die nie versinken in der Zeiten Wogen.

Doch, wenn er ganz dem Irrd'schen will entfliehn,
Und in des Lebens Leben tief versunken,
Das Schöne schaut so mild und wonnetrunken;

Dann tritt das Irrd'sche feindlich zu ihm hin,
Mit roher Kraft fasst es den zarten Geist,
Das Leben sinkt, die Melodie zerreisst.

Recensionen.

Die Akustik, bearbeitet von Ernst Florens Friedrich Chladni.

(Beschluss.)

Der zweyte Abschnitt handelt von Verbreitung des Schalles durch tropfbarflüssige und durch feste Körper. Es wird nämlich durch die Schwingungen eines schallenden Körpers nicht nur die Luft, sondern überhaupt alles, was mitzuzittern im Stande ist, und mit dem schallenden Körper in unmittelbarer oder mittelbarer Berührung steht, auch in zitternde Bewegung gesetzt, wobey der Schall durch jede Art von Materie etwas anders modificirt wird. Zuförderst wird hier gezeigt, dass der Schall auch durch Wasser verbreitet wird, dass die Schwingungen klingender Körper im Wasser langsamer geschehen, als in der Luft, dass die Geschwindigkeit, mit welcher der Schall in tropfbaren

sie besteht aus den zwölf Elementartönen der Musik, und kann, von jedem derselben angefangen, auf- und absteigen. Die *natürliche Tonfolge* besteht aus acht Tönen, und schreitet auf- und abwärts durch zwei Terzen, eine Sekunde, drei Terzen und eine Sekunde fort. Es gibt demnach zwölf natürlich Tonfolgen, nämlich von *Ba, Ca, Da* u. s. w., wovon jede fünf Terzen, zwei Sekunden enthält, welche letztere zwischen den dritten und vierten und zwischen den siebenten und achten Ton zu stehen kommen. Eine solche heisst *grundnatürliche Tonfolge (serie naturale fundamentale)* zum Unterschiede der abgeleiteten *(derivata)*, wo die Sekunden einen andern Ort einnehmen, wie z. B. in der gewöhnlichen Leiter.

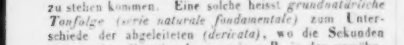

Hier nennt der Verfasser die erste C-Leiter die *grundnatürliche Tonfolge*, die folgende in *D E* u. s. w., wie sie hier stehen, ohne ♯ und ♭, *abgeleitete*, und verspricht, in seiner Harmonielehre Aufklärung hierüber zu geben; die Leiter von D dur, As dur u. s. w. sind nach ihm, ebenso wie C dur, eine fundamentalnatürliche Tonfolge. Noch gibt es eine *Modal-Tonfolge (serie modale)*, und das ist unsere weiche Leiter.

Dritte Lektion.

Von der Dauer der Töne.

Die verschiedene Dauer der Töne wird durch den *Strich (stanghetta)*, den *Punkt (punto)* und das *Schweigezeichen (riposo)* angezeigt.

Unter *Tempo* versteht der Verfasser das gleichmässig wiederkehrende aus Hauptzeiten oder Haupttheilen bestehende Ganze. Um es genau anzugeben, bedient man sich des Malzel'schen Metronoms, und in Ermangelung dessen des Schlagens mit der Hand (besagtes Metronom nachahmend).

Der *Strich* ist eine gerade Linie ober- oder unterhalb der drei musikalischen Zeichen: des Tonanzeigers, des Punktes und Schweigezeichens, und bedeutet, dass alle Zeichen, die er umfasst, ein Tempo bilden: 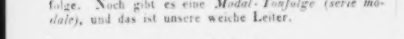 . Umfasst der Strich zwei der angeführten Zeichen, heisst das Ganze ein Binario; umfasst er 3, 4, 5, 6, 7, 8 u. s. w., so heisst er Ternario, Quaternario, Quinario, Senario, Settenario, Ottonario u. s. w. Ein Theil des Tempos kann auch in andere gleiche Theile mittels kleiner Striche unterabgetheilt werden: 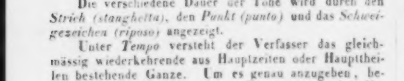 . Bei *A* haben alle drei Tonanzeiger dieselbe Dauer, bei *B* der zweite und dritte mit dem kleinen Striche dieselbe Dauer des ersten, bei *C* gilt dasselbe und zwar der erste Tonanzeiger ein halbes, und der Punkt mit dem dritten Tonanzeiger zwei Viertel Tempo's, in *D* ist der Binario ⅝, und der Quaternario ⅞, *E* hat einen Tonanzeiger sammt einem Binario und Ternario und ein jeder dieser drei Theile dauert ⅓-Tempo, *F* ist in drei, *G* in vier, *H* in zwei gleiche Theile getheilt.

Der *Punkt* steht nach dem Tonanzeiger und bedeutet, dass die Dauer dieses Letztern durch die Dauer des Punktes verlängert wird. Bei ihm gilt alles das, was vom Tonanzeiger gesagt wurde; der Punkt allein hat die Dauer eines Tempo, mit dem Striche kann er die Hälfte, das Drittel, Viertel u. s. w. der Dauer desselben haben, überdies noch mit der Dauer eines zweiten, dieser wieder mit einem dritten vermehrt werden.

Das *Schweigezeichen* steht vor und nach dem Tonanzeiger, nur nach dem Punkte, und bedeutet, dass während ihrer Dauer die Stimme schweigen muss. Hier gilt abermals das, was von der Dauer des Tonanzeigers und des Punktes gesagt wurde: 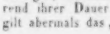 . Bei *A* gilt das Schweigezeichen ein halbes, bei *B* ein jedes ein Drittel-, bei *C* ein ganzes Tempo.

Der Verfasser zeigt hierauf, wie man nach seiner Methode einen Ternario mit einem Binario (z. B. eine Terzine mit zwei Achteln) genau auf dem Pianoforte zusammenspielen kann, während die in allen Pianofortеschulen dazu gegebene Anweisung ganz unrichtig ist.

Gehaltene Tonanzeiger *(Indicazioni tenuti)* sind jene, welche ohne Strich und Punkt an und für sich eine Dauer ausdrücken. Man bedient sich ihrer in der mehrstimmigen Musik, um Unbequemlichkeiten und Zweideutigkeiten zu vermeiden.

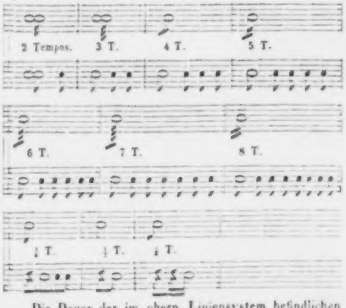

Die Dauer der im obern Liniensystem befindlichen gehaltenen Tonanzeiger werden im untern Liniensystem angegeben, wobei leicht ersichtlich ist, was die Linien rechts, links, rechts und links bedeuten; da wo der Stiel des Tonanzeigers etwas aus der Linie tritt, ist seine Dauer ¼ Tempo.

Die gehaltenen Tonanzeiger sind zugleich Abkürzungen und *Metronomzeichen zu Anfang der Stücke.*

Vierte Lekzion.

Diese Lekzion handelt vom Doppelschlag, Triller, Tremolo u. s. w., von den verschiedenen Akzenten und Abkürzungen, grösstentheils vereinfacht, und die hier alle anzugeben zu weit führen würde.

Ausser den zum Texte nöthigen Notenbeispielen sind angehängt in der neuen Notazion: ein Recitativo ed Aria von Mozart, ein Stück aus einem Hummel'schen Konzert, eine Bach'sche Fuge, der Anfang eines Beethoven'schen Quartett's in Partitur, eine chromatische Galoppe von Liszt und bezifferte Basse von Feneroli.

Um auch etwas von dieser vereinfachten Notenschrift zu zeigen, folgen hier einige Beispiele, im Vergleiche mit der gewöhnlichen Notazion. Der Bass wird bei der Gambal'schen um eine Oktave tiefer gespielt.

Thalberg, Op. 33.

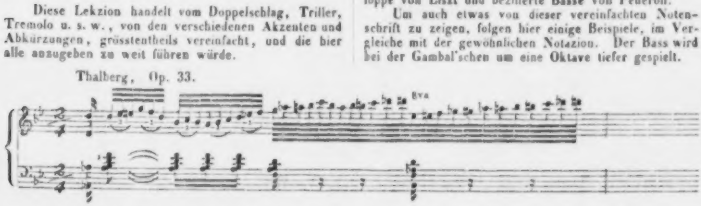

Dasselbe mit Gambale'scher Notazion.

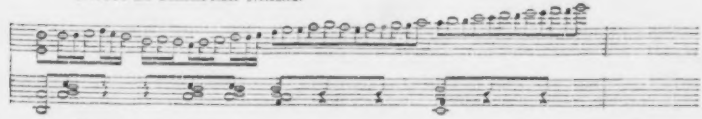

Herz, Op. 45.

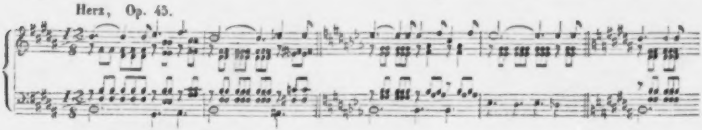

Dasselbe mit Gambale'scher Notazion.

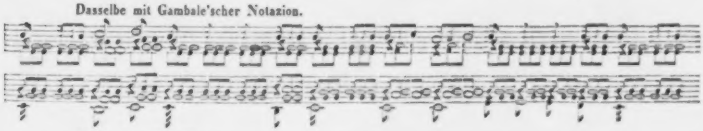

Thalberg, Op. 33.

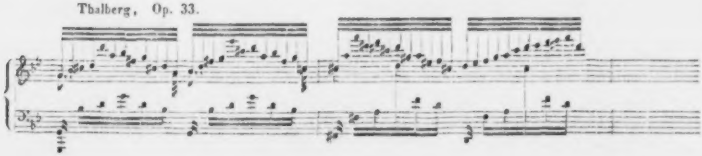

Dasselbe mit Gambale'scher Notazion.

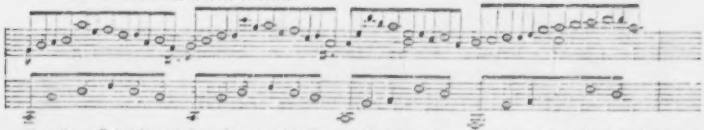

Aus diesen Beispielen erhellt wohl, dass bei Gambale, unter Andern, zu Anfange des Tonstückes von keiner Angabe der Tonart und des Tempos, von keinem Kreuze, Be, Auflösungszeichen, Taktstrich u. s. w. die Rede ist. Kurz, man erstaunt, wenn man Thalberg'sche, Liszt'sche u. dergl. moderne, komplizirte, von musikalischen Zeichen strotzenden gothischen Notenwälder nach Gambale's Methode umgeschrieben sieht. Dass in dieser neuen Musiklehre auch von keinem kleinen, grossen, verminderten, übermässigen Intervalle die Rede sein kann, versteht sich von selbst. Der Verfasser arbeitet an einer neuen, versteht sich leichtern Harmonielehre.

Nekrolog.

Friedrich Adolph von Lehmann,

geboren zu Meissen 1768, Sohn des dortigen Ober-General-Akziseinnehmers, erhielt seinen ersten Unterricht von einem Hauslehrer in der Musik, zu welcher sich sehr früh bedeutendes Talent zeigte, seit seinem sechsten Jahre von dem Organisten zu St. Afra *Oelsner*, welcher zwar ein tüchtiger Musiker, angenehmer Tenorist und fertiger Violoncellist, nur in der Technik des Klavierspiels ganz unwissend war. Dennoch waren die Fortschritte auffallend, besonders seitdem er mit den Schülern dss Stadtchors im Gesange Unterricht erhielt vom Kantor *J. G. Weiske*, dem eigentlichen Erfinder des Taktmessers und überhaupt einem ausgezeichnet sowohl im Praktischen als im Kontrapunktischen geschickten Mann. In seinem eilften Lebensjahre trug der begabte Knabe bereits C. Ph. E. Bach's Klavierkonzerte mit Fertigkeit öffentlich vor. Zu seinem Leidwesen hörte der Musikunterricht auf, als er im zwölften Jahre zu einem Prediger nach Rötha bei Leipzig in Pension gegeben wurde. Nur die Bekanntschaft mit *Doles* und *Hiller* in Leipzig, die ihm seine Liebe zur Kunst verschafft hatte, kam ihm erwünscht zu Statten. Hiller wünschte den Knaben der Musik gewidmet zu sehen, was aber der Vater durchaus nicht zugeben wollte. Auf der Fürstenschule zu Meissen, die er dann besuchte, wurde die Musik mit solchem Eifer getrieben, dass der damalige Konrektor Muller, dem die Musik eine ganz läppische Beschäftigung schien, in den Uebungen der alten Sprachen ihm oft vorwarf: „Ja, wenn es Klavierklimpern wäre!“ Von einem Unterricht in der Musik war hier jedoch nicht die Rede; nur Weiske half ihm etwas vorwärts, und die Winterkonzerte, zu denen Dresdner Musiker gezogen wurden, regten an. So oft es nur möglich zu machen war, hörte er in Dresden selbst das Beste, was geleistet wurde, als Vieles von Hasse, Naumann, Schuster, Salieri, Anfossi, Paesiello, Cimarosa u. s. w., auch Einiges von Jos. Haydn und Mozart's Cosi fan tutte. Der Trieb, selbst zu erfinden, erwachte immer lebhafter, und die Lust an Ballen brachte ihn auf den Gedanken, sich in Tänzen für das Orchester zu versuchen, die jedoch ohne Kenntniss der Instrumente schlecht ausfielen. Ungleich besser ging es mit Fantasiren auf dem Klavier. Die Fortschritte in der Landschaftsmalerei, unterrichtet von Mauksch und Schubert, theilten seine Liebe zur Tonkunst so sehr, dass er schwankend wurde, welcher von beiden Künsten er sich widmen solle. Dieses Schwanken dauerte fort, bis er sich den Militärdienst zu seinem Lebensberufe wählte. Als Kadet gab er sich bald mit angestrengtem Fleisse seinen Berufsarbeiten und dem Studium neuer Sprachen hin, wobei die Liebe zu den Künsten der anregenden Umgebungen wegen nicht verloren gehen konnte. Besonders gewann die Musik, die ihm hier bald manchen Freund brachte, immer mehr die Oberhand. Jetzt wurden vorzüglich mancherlei Märsche gesetzt, die oft gespielt und bei Paraden gern gehört wurden. Beifall feuert an und führt weiter, wenn er nicht übermüthig macht, was in diesem jungen Manne nicht der Fall war, da ihn so manche Geschicktere von Ueberschätzung seiner selbst abhielten, die ihn damals um so weniger befallen konnte, weil er gar wohl wusste, dass ihm noch die Regeln des strengen Satzes, die man noch mit gutem Rechte für unerlässlich hielt, fremd waren. Dennoch vermochte er seinem inneren Drange nicht zu widerstehen, sich auch in Liedern zu versuchen. Unter andern schrieb er „zwölf Lieder von Schubert, Gotter und v. Wildungen (Jagdlieder),“ welche er, sich selbst misstrauend, dem damaligen Kanzellisten bei der Stiftsregierung in Wurzen, *Harnisch*, zur Durchsicht übergab. Dieser Harnisch war früher Korrektor in der Breitkopf und Härtelschen Notendruckerei gewesen und hatte sich als originell wunderlicher, aber gründlicher Mann, welcher sogar in den Korrekturen Kirnberger'scher und Marpurg'scher Werke manchen Strauss mit den Autoren siegreich bestand, einen Namen gemacht. Die genannten Lieder hatten aber vor den Augen des Gestrengen Gnade gefunden und wurden bei Breitkopf und Härtel gedruckt.

Nach 4½ Jahren Offizier geworden, wurde er in einem Duell so in die rechte Hand verwundet, dass der Zeigefinger beinahe abgenommen werden musste und das Klavierspiel für immer beendet schien. Nach endlich

leidlicher Wiederherstellung griff er zur Violine und brachte es in wenigen Monaten so weit, dass er ein leichtes Konzert von Jos. Schubert öffentlich vortragen konnte. Auch das Violoncell wurde versucht. Nach und nach gelang es ihm durch animalische Bäder, den Finger so zu stärken, dass er sich wieder zum Pianoforte und an das damals Schwerste wagen konnte. Während eines Dresdner Garnisonjahres und einiger Urlaubmonate bewog er durch lang anhaltendes Bitten den ihm schon früher befreundeten Kapellmeister *Schuster* zum Unterricht in der Tonsetzkunst, wobei dieser ihm gleich anfangs erklärte, dass er keineswegs gesonnen sei, „blos den Zucker vom Kuchen naschen zu lassen." — In dieser Zeit besuchte auch *Naumann* in der Abenddämmerung oft den eifrigen Zögling im Kontrapunktischen und bat ihn um ein Sonatchen von Haydn; namentlich konnte ihm Lehmann Op. 82 von Haydn nicht oft genug vorspielen. — Dass der ausgezeichnete *Klengel* in Dresden sich ganz der Musik widmen durfte, ist zum Theil Lehmanns Werk. Später (1804) traf er Klengel als Schüler Clementi's auf dessen Kunstreise in Berlin und hatte den Gewinn, durch Klengel des Meisters Bekanntschaft, und nicht blos flüchtig, zu machen. In Dresden hatte Lehmann durch sein Spiel das Glück, in den gebildetsten Zirkeln willkommen zu sein; namentlich blieben ihm die erlabenden und nutzreichen Abendstunden in dem Körner'schen und Cassanova'schen Hause unvergesslich. — 1793 reiste er mit schönen Empfehlungen nach Berlin, erhielt Zutritt in dem gräflich Brühl'schen Hause u. s. w. und unter Andern auch zu den Proben im Theater, die meist Righini dirigirte. So viele Virtuosen auch in jener Zeit dort waren, als Marchetti, Fantoni, Tombolini, Fischer der Vater, Duport, Ritter u. s. w., so war doch das Ensemble keineswegs zu loben (was nicht selten vorkommt); es liess mit dem des Dresdner Kapellorchesters kaum eine Vergleichung zu. Grosse Konzerte gab es damals in Berlin gar nicht, und das eine, welches in jenen Tagen im Gasthause zur Stadt Paris gehalten wurde, war aus so mancherlei, zum Theil gar nicht konzertmässigen Partieen zusammengewürfelt, dass z. B. die A-moll-Sonata für das Pianoforte von Mozart (Op. 20 bei Artaria) auf einem sehr tonarmen Instrumente abgespielt wurde. Dagegen triumphirte über Alles, was Lehmann jemals bis dahin vom Chorgesange gehört hatte, die Singakademie unter dem liebenswürdigen *Fasch*. 1794 brachte er wieder unter den angenehmsten Verhältnissen in Dresden zu, wo er, berathen von Schuster und Naumann, viel komponirte, namentlich Gesänge, zu denen er sich am meisten gezogen fühlte. Dazu wurden Trio's, Quartetten u. dergl. mit den trefflichen Künstlern *Baldi*, *Prinz*, *Triklir* u. s. w. ausgeführt. Da man ihm zu seinen übrigen Geschäften als Militär noch die Direkzion der Regimentsmusik übertragen hatte, die stets ein Offizier leitete, war er so reich und glücklich beschäftigt, dass er auch keinen Gedanken an eine Veröffentlichung seiner Kompositionen hatte, die er allein aus Liebe zur Sache geschaffen hatte. Darauf machte er von Wurzen aus, wo der Stab stand, die ersprießlichsten Bekanntschaften mit E. Müller, Rochlitz u. A. in Leipzig, auch mit Schwenke in Hamburg, welcher damals ein eifriger Mitarbeiter der Allgemeinen Musikalischen Zeitung war. Am 20. Januar 1795 rückte das Regiment an den Rhein, zur Ablösung des Kontingents. Auf dem Marsche liess er kein Kloster, noch weniger eine Orgel unbesucht, fand viele herrliche Orgeln in den Klosterkirchen, aber keinen Spieler, der nicht Unfug darauf getrieben und zur Erbauung seiner Brüder Opernstückchen und Tänze darauf vorgetragen hätte. Den höchsten Kunstgenuss gewährte ihm *Mannheim*, dessen Theater damals Iffland, Beck, Beil, Koch, Hafner, Müller, die Wittkoft, Lange, Jagemann (Fr. v. Heigendorf) u. s. w. besass, welche nach Auflösung dieses Theaters vereinzelte Glanzpunkte auf allen grössern teutschen Theatern wurden. *Elmenreich* war ein unübertrefflicher Osmin in Mozart's Entführung. Das Orchester war, wie bekannt, in jeder Beziehung vortrefflich: diskret, geschmeidig, glockenrein und, wo es galt, voll Feuer und Kraft. Hier führte ihm einst der ausgezeichnete Kanzelredner *Raibel* die beiden Söhne seines Küsters *Pixis* vor mit der Bitte, die Knaben zu prüfen und, wenn er mit ihm nicht gewöhnliches Talent zur Tonkunst in ihnen finde, die Eltern dahin zu bewegen, dass der Knaben Wunsch erfüllt werde und sie sich gänzlich der Musik widmen dürften. Es gelang dem Herrn v. Lehmann, und die Familie wusste es ihm einige Jahre später Dank.

Gegen Ende der Campagne erkrankte er am Typhus, und schon auf dem Wege der Besserung an einer Luftröhrenentzündung, die ihm sein tenoratiges Gesangorgan für immer völlig zerstörte. 1796 machte er in Dresden *Reichardt's* Bekanntschaft, aus welcher eine lebenslängliche gegenseitige Freundschaft wurde, welcher Lehmann in Rücksicht auf Kunst viel verdankt. Unter herrlichen Kunstgenüssen und eigenen Kompositionsleistungen lernte er durch seinen väterlichen Gönner von Racknitz in Dresden den in Geschäften an den sächsischen Hof gesandten Baron v. Erdmannsdorf aus Dessau kennen. Dieser übernahm es, den Wunsch Lehmanns nach Kräften fördern zu helfen, den sächsischen Militärdienst, der nach dem Frieden von Campoformio wenig Hoffnung auf ein gutes Avancement zu bieten schien, verlassen zu können. Das traulche, auf eine fast 40jährige treue Freundschaft begründete Verhältniss, das zwischen dem edlen Fürsten Leopold Friedrich Franz von Dessau und Erdmannsdorf, einem der geistvollsten, kenntnissreichsten und liebenswürdigsten Menschen, bestand, führte den Herrn v. Lehmann bald zum Ziele. Nach einem 13jährigen Militärdienste trat er 1798 im März als Legazionsrath in Anhalt-Dessau'sche Dienste. Auch hier fand er theils huldreiche Aufnahme, theils freundliches Entgegenkommen. Die vielen Fremden, die in jener für Dessau glanzendsten Zeit sich hier niedergelassen hatten, verschönten das Leben eben so, wie es ihnen angenehm gemacht wurde. Das neue, von Erdmannsdorf entworfene Theater war der Vollendung nahe; die Intendanz der neuen Hofbühne wurde dem Herrn v. *Lichtenstein* übergeben, und v. Lehmann, obwohl er nie in amtlichen Verhältnissen zu dem Dessauer Musikwe-

sen stand, erhielt den Auftrag, neue Orchestermitglieder in Dresden zu werben, was ihm glücklich gelang. *Marconneau* aus der Mecklenburg-Schwerinschen Kapelle, ein bekannter Geiger und Quartettkomponist, wurde als Vorgeiger angestellt. Am 26. Dezember 1798 wurde die Bühne mit der neuen Oper „Bathmendi," Text von Behrisch, Musik von Lichtenstein, eröffnet. Am 29. wurde zum Geburtstage des Erbprinzen das erste Schauspiel gegeben, wozu v. Lehmann eine grosse aus vier Sätzen bestehende Sinfonie komponirte, die mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Musikdirektor war *Jacobi*. In dieser Zeit wurde v. Lehmann vielfach angeregt, seine Muse der Tonkunst zuzuwenden, wozu auch die Bekanntschaft mit *Türk* in Halle und mit dem ausserordentlichen Pianofortespieler *Wölfl* beitrug. Gesänge seiner Komposizion, Op. 2, erschienen bei Menge in Dessau; des Mädchens Klage, bei Breitkopf und Härtel, besonders wohl aufgenommen; Klavierarrangemens bei Gombert in Augsburg. 1804 sprach sich Clementi in Berlin, wohin v. Lehmann in ehrenden Verhältnissen reiste, über dessen englische Lieder, besonders über No. 1 und 5, sehr schmeichelhaft aus; sie sind später gedruckt worden. Op. 4 seiner kleinen Gesänge, bei Kühnel, wurden gleichfalls gern gesungen. 1805 setzte er den Krönungsmarsch und die Szene vor der Kathedrale zu Rheims zu Schillers Jungfrau von Orleans. Der Marsch, der auf viele Theater überging, ist der letzte folgender auch für das Pianoforte eingerichteten Sammlung: 6 Marches qui peuvent s'exécuter aussi bien en Entr'actes à plein Orch., qu'en harmonie pour les instrumens à vent etc. (Leipzig, chez Kühnel). — Nach dem sehr geschäftsvollem Jahre 1806 begleitete er den regierenden Herzog 1807 nach Paris, wo ihn das kräftige Orchester der grossen Oper entzückte, nicht aber *Lesueur's* Oper „die Bardes." Hier lernte er auch *Cherubini* kennen und in ihm einen milden, bescheidenen Mann. — Bei Gelegenheit der Regierungsjubelfeier des unvergesslichen Herzogs (1808) wurde ihm und dem Konsistorialrath Demarées die Anordnung des kirchlich-musikalischen Theils des Festes übertragen. Er setzte einen Chorgesang, der in Leipzig wiederholt und im II. Bande unserer Zeitung S. 117 und 450 besprochen wurde. Auf sein Anrathen wurde am Jubelabend *Gluck's* Armida aufgeführt. Unter *Winter's* Ogus legte er teutschen Text und brachte auch *Mozart's* Idomeneus auf die Bühne. Zur Einweihung der Wörlitzer Kirche 1809 schrieb er einen neuen Chor (s. 12. Band d. Bl. S. 45). 1810 hatte er abermals die Ehre, die Gemahlin des Erbprinzen nach Berlin zu begleiten, wo er *Anselm Weber*, den Fürsten *Radziwill*, *Meyerbeer*, *Zelter*, *Jordan*, *Wollank*, *Seidler* u. s. w., auch den Kronprinzen kennen lernte. Hier spielte er mit dem Fürsten Radziwill Beethoven's eben erschienene Sonate in A dur, Op. 59, welche den Kronprinzen, aber nicht den Kapellmeister *Himmel* ansprach. Unter Anderm meinte der letzte vom Scherzo, es komme ihm vor, als laufe ein lahmer Hund über die Strasse. — Lehmann's erstes Heft vierstimmiger Lieder erschien bei Nicolai. *Righini* hörte sie gern, wünschte jedoch die Mittelstimmen zuweilen melodiöser und geschmeidiger, was der Komponist in seinen späteren drei- und vierstimmigen Gesängen (bei Peters in Leipzig) beachtete. In diesem Jahre wurde er zum Geheimen Legazionsrathe ernannt. 1813 war für Alle unruhig, für Dessau oft qualend. Lehmann hatte viel Geschäfte, die sehr glücklich ausfielen. 1814 brachte noch Stürendes genug. Nur das zweite Heft seiner militärischen Entr'actes und zwei grosse Märsche konnten geschrieben werden, welche letzteren bei Hofmeister in Klavierauszuge erschienen. Sechs Gesänge, Op. 8, wurden bei Peters gedruckt (Band 17. d. Bl. S. 758). Einen Ruf als Hoftheater-Intendant des Königs von Würtemberg lehnte er ab.

Nach dem von Allen schmerzlich gefühlten Tode des in jeder Hinsicht ausgezeichneten Erbprinzen wurde v. Lehmann Kammerherr, machte mehrere Reisen mit der herzoglichen Familie, besonders nach Berlin, wo ihm hohe Aufträge zu Theil wurden. Unter Anderm verkehrte er damals auch viel mit *Zelter*. Im August 1817 starb der Herzog von Anhalt-Dessau. Da v. Lehmann gerade in diesem Monate ein Landgut bei Halle gekauft hatte, nahm er 1818 seinen Abschied, um der Bewirthschaftung seines Gutes, der Kunst und den Wissenschaften zu leben. Alle junge Talente der nahen Universität Halle wurden in seine Familie gezogen, z. B. Löwe, Oelschläger u. m. Andere. Mit der fortgesetzt praktischen Ausübung der Musik vereinigte er eine ununterbrochene Bekanntschaft mit den neuen Erzeugnissen der Literatur und Kunst. Was er als trefflich besonders im Fache der Pianoforte- und Gesangmusik kennen lernte, wurde angeschafft. Und so erhielt er eine bedeutende, bis in die neueste Zeit reichende musikalische Bibliothek, die mancher Anstalt sehr erspriesslich werden konnte. Es wäre zu wünschen, dass sie nicht zerstückelt würde. — Liess sich in einer nicht zu entlegenen Stadt ein Virtuos von Bedeutung hören, war der eifrige Mann gewiss unter den Theilnehmern an Konzerte, wenn sich nicht einmal unüberwindliche Hindernisse entgegenstemmten. In Leipzig sahen wir ihn daher bei solchen Gelegenheiten nicht selten. Auch die Lust für eigene tonkünstlerische Schopfungen ermattete nicht. Eine neue Sammlung seiner Gesänge erschien bei Anton in Halle und wurde im 27. B. unserer Zeitung S. 56 besprochen.

Um das Jahr 1828 wurde in Halle von dem damaligen Professor *Blum*, jetzt Oberappellazions-Gerichtrath in Lübeck, ein Museum begründet, welches noch jetzt besteht. Neben der Lektüre aller berühmten Zeitschriften finden auch statutenmässig des Winters eine Anzahl musikalischer Abendunterhaltungen Statt, deren Anordnung und Direkzion unserm Lehmann als Ehrenmitgliede übertragen wurden. Fünf Jahre lang stand er diesen Museumkonzerten als Direktor vor und trug selbst darin Konzerte von Hummel und Beethoven mit Begleitung des Orchesters vor. Gleich nach dem zweiten Jahre der Begründung des Hallenschen Museums traf ihn ein Unglück, das ihn dem Tode nahe brachte. Ein sehr getreuer Bulle hatte auf seinem Hofe die Barrieren durchbrochen, bohrte ihn wieder und brachte ihm zehn gefährliche Wunden und Knochenbrüche bei. Der

Bruch des Mittelfingers der rechten, schon verkrüppelten Hand machte ihm die grössten Besorgnisse des Klavierspieles wegen. Der Finger wurde krumm geheilt. Er ruhete aber nicht eher, als bis er es durch manche eigenthümliche Applikaturen wieder dahin gebracht hatte, auch schwere Pianofortewerke rund und gut auszuführen. Und so spielte er bis an sein Ende, mit Ausnahme nur weniger der neuesten Pianofortewerke, deren Ausführung ihm physisch unmöglich geworden war, Capricci's, Etüden u. s. w. von Bertini, Cramer, Kalkbrenner, Moscheles, Ferd. Hiller, Mehreres von Chopin und dergl. mit rastlosem Eifer. Immer war er Freund und Rath junger Talente. In unsere Zeitung hat er seit Begründung derselben manches Beachtens- und Dankenswerthe geliefert, darunter sehr schätzenswerthe Beurtheilungen mancher Werke Clementi's, Beethoven's, Riem's, Moscheles', Pixis, Bertini's u. A. Rüstig und kunstliebend bis an seinen Tod, fuhr er fort, sich auch in eigenen Kompositionen zu ersticken. Noch 1839 hatten wir auf S. 719 d. Bl. das Vergnügen sein 12. Op. teutscher Gesänge mit Berücksichtigung seiner künstlerischen Allgemeinthätigkeit anzuzeigen. — In diesem Jahre hatte er die Bewirthschaftung seines Gutes (Gutenberg) Andern anvertraut, zog im Winter nach Halle, wo er sich 1840 völlig niedergelassen hatte, um desto ungestörter die letzte Zeit seines Lebens der Kunst und der Wissenschaft zu widmen. Im Laufe dieses Winters hatte er alle vierzehn Tage ein Quartett in seinem gastlichen Hause Mittwochs eingerichtet, worin er selbst die Pianofortepartie spielte. Noch zu Ole Bull's Konzert in Leipzig war er auf der Eisenbahn zu uns geeilt, bei welcher Gelegenheit er mit Hofmeister die Herausgabe seines letzten musikalischen Werkchens besprach, zwei Kompositionen des so viel in Musik gesetzten Liedes: „Sie sollen ihn nicht haben.“ Er liess es auf seine Kosten zum Besten der im südlichen Frankreich durch Ueberschwemmung Verunglückten drucken. Noch begrüsste er, körperlich und geistig rüstig, das neue Jahr. Bald darauf warf ihn eine scheinbar leichte Erkältung auf das Krankenlager, und in wenigen Tagen war er, am 11. Januar 1841, in Folge einer Lungenlähmung, zur Betrübniss Vieler ein Raub des Todes. Herr Musikdirektor Georg Schmidt veranstaltete in Verbindung mit einem Vereine ausgezeichneter Männer der Stadt Halle am 26. Januar zu Ehren des Entschlafenen eine Todtenfeier, worin Mozart's Requiem und G moll-Sinfonie, welche der Verstorbene überaus hochschätzte, auf das Würdigste aufgeführt wurden. Der Unterzeichnete hat an dem Geschiedenen einen seiner treuen Freunde verloren.

C. W. Fink.

Friedrich Geibel.

Kaum haben wir S. 1025 des vorigen Jahrganges diesen tüchtigen Mann, Orgelbauer in Dessau, der musikalischen Welt nach Verdienst empfohlen und einen kurzen Abriss seines Lebens geliefert, wozu wir bei der Beschreibung der neuen Orgel zu Zerbst, welche grösstentheils sein Werk war, erwünschte Gelegenheit fanden: so haben wir auch jetzt schon seinen Tod zu betrauern. Mehreren Freunden seiner Person und seiner Kunst war es bereits aufgefallen, ihn bei jener Orgelabnahme, auf welche er sich lebhaft gefreut hatte, nicht zu finden. Er war krank. Am 5. Dezember 1840 ist er entschlafen in einem Alter von 37 Jahren. Als Mensch war er eben so trefflich, wie er als Arbeiter in seiner Kunst gewissenhaft war. Er ist unter die seltenen Meister zu zählen, die nicht ruhen, bis sie jedes Einzelne in möglichster Vollendung geleistet haben. Fand er irgend Etwas nicht nach Wunsche gelungen, so verwarf er es selbst, wenn es nicht ohne Nachtheil der Sache sich repariren liess, wovon ihn weder Mühe noch Schaden abhalten konnten. Gerade in der Zeit, in welcher er sich als Meister seiner Kunst herrlich erprobt hatte, wurde er abgerufen.

Nachrichten.

Leipzig, den 29. Januar 1841. Seit unserm letzten Bericht über Herrn *Ole Bull* haben wir auch Gelegenheit gehabt, ihn als Quartettspieler kennen zu lernen. Er gab nämlich am 20. Januar d. J. im Saale des Gewandhauses eine musikalische Abendunterhaltung, und trug darin ein Quartett von Beethoven (F dur, Op. 18) und ein Quintett von W. A. Mozart (G moll), unter Mitwirkung des Herrn Konzertmeisters *F. David* und der Herren *Mai, Inten* und *Wittmann*, sämmtlich Mitglieder unseres Konzertorchesters, und mit *Mendelssohn-Bartholdy* die grosse Sonate von Beethoven (in A, Kreutzer dedizirt) vor; zum Schlusse improvisirte er über aufgegebene Motive. Leider sind diese Leistungen des Herrn Ole Bull unter unserer Erwartung geblieben, obwohl wir in unserm letzten Berichte schon andeuteten, dass wir dieselbe überhaupt schon etwas herabgestimmt hatten. Ein so gänzliches Verkennen oder Nichtverstehen des Geistes und Karakters klassischer Meisterwerke, oder, was schlimmer noch sein würde, eine so durchweg egoistische Behandlung derselben, die auch mit dem Besten nur Koketterie treibt, um den grossen Haufen zu gewinnen, muss jeden wahren Künstler, jeden gebildeten Kunstfreund verstimmen, und um so mehr, wenn solche Verirrungen, wie hier, bei einem wirklich bedeutenden Talent, bei einer in andern Leistungen so ausgezeichneten Virtuosität gefunden werden, welche nicht in dem Mangel an Fähigkeit, sondern am rechten Sinn und Willen oder in verfehlter Geschmacksrichtung begründet sind. Wir wollen hierbei nur an die wiederholte Anwendung des Flageolets oder an die eingelegten Oktavenverdoppelungen in der einen Variation der Sonate von Beethoven erinnern, um anzudeuten, in welchem Geiste der Vortrag überhaupt sich bewegte. Hierzu kommt noch, dass die Leistungen des Herrn Ole Bull selbst in technischer Hinsicht mangelhaft und nicht fehlerfrei waren, so dass z. B. in seinem Spiele des Quar-

ler, zumal der Letztere, sind zwar schon öfter bei uns aufgetreten, nicht blos als Konzertspieler, sondern auch mit eigenen Kompositionen und haben immer viele verdiente Anerkennung gefunden; dessen ungeachtet war aber doch das Interesse für ihre diesmalige Leistung in gewisser Hinsicht ein neues und erhöhtes, da man zum ersten Male von ihnen den Vortrag eines klassischen Meisterwerkes, wie die Sonate von Beethoven, hören, und daraus einen Massstab, weniger für ihre Virtuosität, als für ihre musikalische Bildung, die Selbständigkeit und Richtung ihres Kunstgeschmacks erhalten sollte. Liess sich auch bei der besonders thätigen freundlichen Theilnahme, welche Mendelssohn beiden schenkt, bei dem mächtigen Einflusse, den dessen Genialität und künstlerische Wirksamkeit auf seine ganze Umgebung, vorzüglich aber auf junge strebende Talente ausübt, mit vollem Rechte das Beste erwarten, so bleibt es für den wahren Kunstfreund doch immer sehr erfreulich, solche Erwartungen auch erfüllt zu sehen, zumal bei dem leidigen Virtuosentreiben unserer Zeit, das so selten wirkliche Kunstleistungen zu Tage fördert und durch seine einseitig glänzenden Erfolge nur zu leicht verderblich auf Kunst und Künstler einwirkt. Wir freuen uns daher auch um so mehr, sagen zu können, dass die Herren Kufferath und Eckert die schwierige Aufgabe glücklich gelöst haben. Ihre Leistungen waren sämmtlich sehr zu loben; der Vortrag der Sonate von Beethoven gelang besser noch, als das Trio von Hummel, das sehr brillant gespielt sein will und in dieser Hinsicht den strengsten Anforderungen nicht ganz genügte. In der Sonate hat uns besonders der Vortrag des Adagio und des letzten Satzes und hierbei wieder vorzüglich das Spiel des Herrn Eckert sehr befriedigt. Mögen diese jungen talentvollen Künstler zusammen rüstig weiter streben; was ihren Leistungen bis zu gänzlicher Vollkommenheit noch fehlt, werden sie sich gewiss bald zu eigen machen.

Das zwölfte Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, welches Donnerstag, den 14. Januar d. J., statt fand, wurde mit der Ouverture zu Preziosa von K. M. v. Weber eröffnet, die, sehr gelungen ausgeführt, grossen Beifall erhielt. Fräul. Schloss erwarb sich durch den Vortrag der Arie aus Nitocri von Mercadante „Numi che intesi mai" und der Arie aus Fidelio von Beethoven „Abscheulicher" lebhafte und verdiente Anerkennung, wobei wir nur den Wunsch aussprechen müssen, dass die geehrte Sängerin ihrer Stimme nicht zu viel zumuthen, besonders aber nicht so hoch liegende Partieen, wie die Arie aus Fidelio, öfter wählen möge, da diese ihre natürliche Stimmlage zu sehr überschreiten, da die hierdurch herbeigeführte grosse physische Anstrengung auf den Vortrag sowohl, als auf die Stimme nachtheilig wirken muss. Herr Diethe, erster Hoboist unsers Orchesters, trug ein von ihm komponirtes Divertissement für Hoboe vor; das Stück ist leicht und flüssend geschrieben, ziemlich gut instrumentirt, dankbar für das Soloinstrument und wurde mit schönem vollen Ton fertig und geschickt vorgetragen, so dass Herr Diethe als Komponist und Solospieler verdienten Beifall erhielt.

Den grössten Kunstgenuss verschaffte uns aber an diesem Abend Herr Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy durch den Vortrag des Pianoforte-Konzerts von L. van Beethoven (G dur, Op. 58). Es ist in der That ausserordentlich, welche hohe Vollendung alle Leistungen Mendelssohns an sich tragen, wie tief und lebendig sie wirken, auf Künstler nicht allein, sondern auf alle, die überhaupt Sinn und Gefühl für Kunst haben. Man muss selbst ihn sehen und hören, wie er am Instrumente sitzt, den Geist der Komposizion lebendig macht und ihm durch seine eigene Genialität neue Schwingen und Flügel gibt, um die grosse Wirkung davon ermessen zu können. Neben solchen hohen Kunstschöpfungen weichen alle Virtuosenleistungen unserer Zeit weit zurück. Meisterhaft entworfen und ausgeführt waren die freien Kadenzen im ersten und letzten Satze des Konzerts und duftig hingehaucht das in der Pianofortepartie so unbeschreiblich zarte, reizende Adagio. Doch wer vermöchte einzelne Schönheiten herauszuheben, zu analisiren, wo das Ganze so vollendet ist! wir haben daher dem hochgeehrten Meister nur zu danken für den herrlichen Genuss, und begreifen recht wohl den enthusiastischen Beifall, der ihn und seine Leistungen überall empfängt und begleitet, wie es auch diesmal war und immer sein wird.

Im zweiten Theile des Konzerts hörten wir zum ersten Male die Sinfonie von Fr. Lachner in D moll. Sie ist sehr glänzend instrumentirt und besonders in einigen Partieen für die Blasinstrumente ziemlich schwierig, wurde aber vortrefflich ausgeführt und erhielt im Ganzen lebhaften Beifall. Am meisten interessirte der erste Satz und das durch seine Motive, deren Benutzung und Instrumentirung anziehende Scherzo, wogegen das Andante und der letzte Satz hauptsächlich durch zu grosse Länge, an welcher überhaupt alle grösseren Kompositionen Fr. Lachners leiden, ermüden. Wir nehmen vielleicht bald Gelegenheit, uns ausführlicher über diese Sinfonie und das gewiss nicht geringe Talent ihres Komponisten auszusprechen.

Die zunächst folgenden Abonnement-Konzerte unter Mendelssohns Leitung sind nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit geordnet. Zwei dieser Konzerte, von denen das erste — Seb. Bach und Handel — das zweite — Jos. Haydn brachte, sind bereits vorüber und haben in jeder Hinsicht so ausserordentlich viel Schönes geboten und so hohes Interesse erregt, dass wir uns verpflichtet glauben, darüber ausführlicher sprechen zu müssen. ☆.

Zürich. Die hiesigen neuen Religionsstreitigkeiten geben auch den Künstlern Manches zu bedenken. In einer der letzten ordentlichen Synoden verbreitete sich Herr Dekan *Hirzel* über das Missverhältniss der christlichen Religionsbildung zur allgemeinen Geistesbildung im Leben des Volkes. Dabei äusserte dieser Mann unter Anderm, was in der Allgemeinen Kirchenzeitung vom 27. Dezember 1840 ausführlich dargestellt zu lesen ist: Für Verbesserung des Kultus sei von der Kunst wenig zu erwarten; von einem kunstvolleren Gottes-

dienste ergriffen, wähne man oft seine religiösen Bedürfnisse befriedigt: es mache sich aber im Grunde nur die Genusssucht auch im Gottesdienste geltend. Das Meiste wirke die Begeisterung der einfachen Rede, das Gebet, das zum Ausdrucke des gegenwärtigen kirchlichen Bewusstseins umgebildet werden müsse; auch die Orgel sei nur nach Bedürfnissen und nicht allgemein zu empfehlen. — Jede redliche Meinung ist eines sorgsamen Bedenkens werth.

Dresden. Durch königliches Reskript vom 9. Dezember 1840 ist unser allgemein geehrter *Karl Lipinski* mit einer Zulage von 300 Thalern zu seinem früheren Jahresgehalt von 1200 Thalern als erster Konzertmeister der königl. Sächsischen Hofkapelle lebenslänglich bestätigt worden. An dieses überaus einflussreiche, jedem wahren Freunde der Musik unserer Stadt erfreuliche Ereigniss, das wir schon im Voraus als ein unausbleibliches anzusehen Ursache hatten, knüpfen wir noch die Nachricht, dass sich unser nun auf Lebensdauer angestellter erster Konzertmeister entschlossen hat, diesen Winter mit dem als Virtuosen hinlänglich bekannten Kammermusikus *Friedr. Kummer* u. s. w. öffentliche Quartettunterhaltungen einzurichten, deren vierte am 6. Februar Statt finden wird. Diese Quartettabende im Hôtel de Pologne sind so zahlreich besucht und wirken so ausserordentlich, dass der in der Regel stillere Genuss der Kenner an der lauten Freude der ergriffenen Versammlung wächst durch die erquickliche Bestätigung der Wahrheit, dass auch tiefere und folgerecht zusammengehaltene, nicht blos äusserlich prunkenden Effekt suchende Tongemälde auf alle gesunde Menschennaturen bei vorausgesetzt edlem und ungeschmücktem Vortrage mit einer Gewalt durchgreifen, die ohne Vergleich erwärmender und nachhaltiger ist, als irgend ein rauschender Schimmer es jemals vermag. Das Vergnügen der Versammlung an diesen werthvollen Darstellungen sinniger Meisterwerke war oft so gross, dass Lipinski, vom begeistertsten Beifalle dazu aufgefordert, mehrere Tonsätze der Quartetten wiederholte. Dass der Sinn für echte Kunst dadurch sichtbar gehoben und veredelt wird, ist eben so gewiss, als unser Dank, den wir ihm und seinen Kunstgenossen hiermit darzubringen uns verbunden fühlen.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toskana.

Florenz (Teatro Pergola). Gerade vor dem Beginnen der Stagione autunnale ging ein neuer Maestro am musikalischen Horizonte auf, mit Namen *Alessandro Biagi*. Seine am 13. September gegebene erste neue Oper hiess: *I Petroniani e i Geminiani*, eigentlich das alte Buch La Secchia rapita, wozu bereits weil. Zingarelli und Maestro Celli die Musik komponirten. Jene von Zingarelli führte man vor mehreren Jahren auf der Mailander Scala auf und wurde ausgezischt, jene von Celli ausgezischt, und die allerneueste von Herrn Biagi geniesst bereits der ewigen Ruhe.

Die eigentliche Stagione begann am 11. Oktober mit Poniatowsky's Giovanni da Procida (s. Lucca in der vorigen Stagione). Die Leser wissen bereits, dass dieser von hier gebürtige Principe Maestro, Dichter und Tenorsänger in einer Person ist. Diese von ihm komponirte und zugleich gedichtete Oper hatte hier natürlicherweise in der ersten Vorstellung einen ganz ausserordentlichen Zulauf, Beifall und Fuora's. Hauptsänger darin waren die Unger, Tenor Musich und Bassist Ronconi (Giorgio), die sammtlich an den Ehrenbezeugungen des Maestro Theil nahmen. Dass es Zeitschriften gibt, welche die Musik dieser Oper sublim nennen, ist an der Tagesordnung. — Mercadante's Elena da Feltre machte am 3. November Fiasco, d. h. die Musik; die Unger, Musich und Ronconi wurde jedoch öfters beklatscht. In dieser Benefizvorstellung des Barbiere di Siviglia hatte die Unger ein vollgepfropftes Theater und die glänzendste Aufnahme; ihr zur Seite sangen der Tenor Morini, Bassist Ronconi und die Buffi Lozio und Raffanelli.

(Teatro de' Sollerati in Borgo Ognisanti.) Zur Rolle des Marino Faliero liess man eigens den Bassisten Cesare Nanni aus Rom kommen, und begann mit dieser Donizetti'schen Oper am 23. September die Stagione. Herr Nanni war anfänglich allzubefangen und zog erst in der Folge etwas mehr an. Die Prima Donna Ciotti-Grossoni war die ausgezeichneste und fand ebenfalls nachher eine schmeichelhafte Aufnahme in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Comprimaria Galleni, der Tenor Galli und Bassist Nanni ihr Möglichstes thaten. Sehr unglücklich ging es hierauf am 8. November in Rossini's Mosè, aus welchem Schiffbruche sich kaum die Ciotti rettete.

(Teatro della Piazza Vecchia.) Pacini's Falegname di Livonia lief totaliter durch, was wahrscheinlich mit einem andern Sängerpersonal nicht der Fall gewesen sein würde.

(Teatro Cocomero.) Es begann die Stagione dell' autunnino (Herbstschenstagione, gewöhnlich im Dezember bis gegen Weihnachten), am 29. November mit Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Seri, Piombanti, Antonini, nebst den Herren Morini, Scheggi, Meini, Raffaeli sangen, und da Capo a fine applaudirt wurden. In der Folge gab man des andern Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo.

Musikalische Akademien wurden gegeben: 1) den 19. November im Saale der Società Filarmonica. *Erster Theil.* Ouverture aus Fidelio von Beethoven, Introduzione aus Donizetti's Marino Faliero, eine Cavatine vom Principe Giuseppe Poniatowsky, von der Unger allerliebst vorgetragen. *Zweiter Theil.* Eine der Gesellschaft von Fontanini dedizirte Ouverture; Cavatine aus Rossini's Zelmira, vorgetragen vom Tenor Musich; grosse Fantasie für Pianoforte, komponirt und gespielt von Dohler; Duett aus Donizetti's Roberto d'Evreux, vorgetragen von der Unger und Herrn Musich. Alles fand mehr oder weniger starken Beifall und Dohler erregte Enthusiasmus.

2) Am 21. November bei Hof. *Erster Theil.* Duett aus Donizetti's Torquato Tasso, vorgetragen vom Dilettanten-Tenor Checcherini und Giorgio Ronconi; Duett aus den Capuleti (die beiden Damen Unger und Schubert); Pianoforte-Fantasie (Döhler); Quartett aus Rossini's Bianca e Faliero (die Damen Unger, Schubert, die Dilettanten Checcherini und Alessandro Franceschini). *Zweiter Theil.* Variazionen für Pianoforte und Violine (Döhler und Schubert); Romanze aus Donizetti's Maria di Rudenz (Ronconi); Arie von Auber mit obligater Violinbegleitung (Ehepaar Schubert); Duett aus Torquato Tasso (Unger, Ronconi). Beifall meist stürmisch.

3) *Döhler* gab am 15. Dezember eine musikalische Akademie im Theater Comoedia, zum Vortheile einer armen Familie. Den Beifall kann man sich leicht denken.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Doppelt gekrönte Preis-Composition des Rheinliedes.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sie sollen ihn nicht haben.

Deutscher Wehrgesang.

Gedicht von *N. Becker.* Musik von

Joseph Lenz.

1) Partitur für vollständiges Orchester. 10 Ngr. = 34 Kr.
2) Vollständiger Clavier-Auszug. 5 Ngr. = 16 Kr.
3) Ausgabe für eine Singstimme mit leichter Pianofortebegleitung. 5 Ngr. = 16 Kr.
4) Singstimme allein (Volksausgabe mit Chorstimme). 1½ Ngr. = 4½ Kr.
5) Für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung. 5 Ngr. = 16 Kr.
6) Als Marsch für das Pianoforte zu 4 Händen. 7½ Ngr. = 27 Kr.

In correcten Abschriften kann geliefert werden:

a) Der Marsch für vollst. Infanterie-Musik (Partitur). 10 Ngr. = 34 Kr.
b) Der Marsch für vollständige Cavallerie-Musik Partitur). 10 Ngr. = 34 Kr.

Der glänzende Sieg, welchen dieses Lied sowohl über die vorzüglichsten einheimischen Rheinlieds-Compositionen, als auch über die Leipziger und Berliner Preis-Compositionen bei besonders dazu veranstalteten Concurrenz-Concerten errungen hat, ist wohl der schlagendste Beweis für die Vortrefflichkeit desselben. Nicht nur unter den Melodieen des Rheinliedes, sondern unter allen modernen Gesang-Compositionen ist das Lenzsche Lied, nach der Versicherung der geschicktesten musikalischen Notabilitäten, die gelungenste der neuern Erscheinungen.

Jetzt kann der deutsche Nationalwunsch: das Rheinlied nach einer Melodie singen zu können, in Erfüllung gehen; die unzähligen Pretendenten sind sämmtlich aus dem Felde geschlagen. —

Im Verlage der unterzeichneten Buchhandlung erscheint binnen Kurzem:

Das musikalische Europa,

oder

Sammlung von durchgehends authentischen Lebensnachrichten über alle jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Virtuosen, Sänger u. s. w. u. s. w.

In alphabetischer Ordnung herausgegeben

von

Dr. G. Schilling,

Hochf. H. H. Hofrath u. s. w. u. s. w.

Dieses Werk, die Lebensnachrichten von einen 1200 im Titel näher bezeichneten Personen enthaltend, wird auf schönem Papier mit scharfen Lettern in gemeinem Octavformat gedruckt, etwa 24 Bogen stark. — Der Ladenpreis ist auf vier Gulden rhein. festgesetzt.

☞ Um die Anschaffung zu erleichtern, haben wir für solche Bestellungen, welche vor Beendigung des Druckes eingehen, einen Subscriptionspreis zu drei Gulden eintreten lassen, welcher jedoch unwiderruflich erlischt, sobald der Druck vollendet ist.

Der Name des rühmlichst bekannten Herrn Verfassers bürgt genügend für das Gediegene des Werkes, weshalb wir uns aller Lobpreisungen enthalten.

Alle solide Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

F. C. Neidhard'a Buchhandlung in Speyer.

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Don Juan.

Oper von

W. A. Mozart.

Partitur.

Mit deutschem und italienischem Texte,

gestiert mit dem Portrait des Componisten.

Neue Ausgabe.

Preis 18 Thaler oder 27 Fl. Conv. M. oder 32 Fl. 24 Kr. rhein.

Einige wenige noch vorhandene Exemplare der ersten Ausgabe können wir zum Preise von 12 Thlrn. ablassen.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Flüssigkeiten fortgeht, ganz unbekannt ist, dass die Stärke der Schallverbreitung durch Wasser und andere Flüssigkeiten weit beträchtlicher ist, als durch die Luft, und allem Ansehen nach sich wie die specifischen Gewichte verhält. Sodann wird die Schallverbreitung durch feste Körper erläutert, die Richtung der Bewegungen kann dabey, nachdem es die Gestalt solcher Körper verstattet, transversal oder longitudinal seyn, die Geschwindigkeit muss, wenn die Bewegung nach der Richtung der Länge geschieht, um eben soviel grösser seyn, als die Töne der aus solchen Materien bestehenden Stäbe bey ihren Longitudinalschwingungen höher sind; die Stärke kann theils von der Cohärenz der Materien abhängen, theils davon, ob die Gestalt der Körper so beschaffen ist, dass ihnen Schwingungen leicht mitgetheilt werden können. Hierauf folgen Bemerkungen über Resonanzböden, von denen sich Manche einen ganz falschen Begriff gemacht, und geglaubt haben, dass bey jedem Tone nur gewisse Fasern zitterten; ferner über das Mitklingen mancher Körper bey gewissen Tönen; und über das von einigen Schriftstellern erwähnte Zersprengen der Gläser durch einen stark hineingeschrieenen Ton.

Im vierten Theile wird die Lehre von der Empfindung des Schalles vorgetragen. Der erste Abschnitt handelt vom menschlichen Gehöre. Hier werden die Gehörwerkzeuge mit Benutzung der neuesten Beobachtungen erläutert, und gezeigt, wie das Hören eines durch die Luft verbreiteten Schalles auf gewöhnliche Art vermittelst des äusseren Ohres geschieht, wie aber auch ohne Einwürkung der Luft ein Schall, der durch feste oder tropfbarflüssige Materien geleitet wird, vermittelst fester Theile des Kopfes zu den innern Gehörwerkzeugen gelangen kann. Sodann wird Einiges über die Gegenstände des Gehöres gesagt. Jede hinlänglich schnelle und starke Erschütterung würkt als ein Schall auf das Gehör. Man empfindet die Würkungen der Tonverhältnisse, d. i. der verhältnissmässigen Geschwindigkeiten, mit welchen die Schwingungen geschehen; ganz kleine Abweichungen von der Genauigkeit derselben bemerkt das Gehör nicht, und man glaubt allemal bey Anhörung eines Verhältnisses, welches von einem einfachern nur sehr wenig verschieden ist, das einfachere Verhältnis zu hören; ob das Verhältnis, welches man wirklich hört, irrational ist, darauf kommt nichts an; diese scheinbare Unvollkommenheit des Gehöres ist auch sehr wohlthätig für uns, weil ohne dergleichen Täuschungen gar keine Musik existiren könnte. Die absoluten Geschwindigkeiten der Schwingungen gelangen nicht durch das Gehör unmittelbar zu unserm Bewusstseyn, sondern lassen sich nur durch Theorie oder Versuche beurtheilen; wir können nämlich in einer Sekunde nur etwa bis auf 8 oder 9 zählen, dahingegen bey den tiefsten Tönen wenigstens 30 Schwingungen in einer Sekunde geschehen. Die Gestalt des klingenden oder schallenden Körpers und die Beschaffenheit der Schwingungsarten lässt sich nur in sehr wenigen Fällen durch das Gehör bestimmen. Einer der merkwürdigsten aber auch unbekanntesten Gegenstände des Gehöres sind die mannigfaltigen Modifikationen und Artikulationen eines Schalles oder Klanges, und es würde sehr verdienstlich seyn, wenn Naturforscher in der Kenntnis dieses Gegenstandes weitere Fortschritte machen könnten. Die Entfernung des Orts, wo ein Schall erregt wird, lässt sich nur aus der mehrern oder mindern Stärke desselben beurtheilen, und die Richtung des Schalles nur durch die Verschiedenheit des Eindrucks auf das eine oder das andere Ohr, oder durch die verschiedene Stärke desselben bey Wendungen des Kopfes. Im zweyten Abschnitte wird Einiges über das Gehör bey verschiedenen Thierarten gesagt. Zum Beschlusse folgen noch einige Nachträge und Berichtigungen.

Man siehet schon aus dieser Anzeige, dass dies Werk in Absicht auf Vollständigkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. № 6. 1841.

Einiges über die Pflichten des Violoncellisten als Orchesterspielers und Accompagnateurs.

Ausser einer nothwendigen allgemeinen Menschenbildung, wodurch sich jeder Künstler auszeichnen sollte, und namentlich ausser jener oft vernachlässigten Humanität, die sich keine lieblosen und parteiischen Aeusserungen über Kunstleistungen Anderer erlaubt, gegen Vorgesetzte sich nicht kriechend, sondern ergeben, und gegen seine Kollegen weder zu familiär noch zu stolz erweist, ist vom Violoncellisten, wie von jedem andern Orchestermitgliede zuvörderst *Pünktlichkeit* in seinem Berufe zu verlangen, wodurch sich Jeder nicht nur selbst ehrt, sondern auch seine Kollegen. Bei einem Orchester, wo Ordnung herrscht, soll eigentlich jedes Glied desselben eine Viertelstunde vor der anberaumten Zeit da sein, theils um sein Instrument gestimmt und in Ordnung gebracht, theils auch, um sich durch einen Ueberblick mit seinen vorliegenden Stimmen vertraut gemacht zu haben.

Starkes Stimmen sowohl Anfangs als namentlich auch zwischen den Sätzen ist höchst unpassend, denn der Eindruck, welchen ein Musikstück auf den Hörenden gemacht hat, wird dadurch zu sehr gestört. Hat sich im Verlaufe der Zeit ein Instrument verstimmt, so ist dem auf möglichst unbemerkbare Weise abzuhelfen. Paganini gab in dieser Beziehung ein rühmliches Beispiel, indem man es trotz der häufigen Umstimmung einzelner Saiten kaum bei ihm gewahr wurde. In den meisten Orchestern gibt die Oboe zum Einstimmen den Ton *A* an, welcher wohl der zweckmässigste sein dürfte. Manche alte Direktoren pflegten D moll anzuschlagen, woraus aber wohl kein wesentlicher Vortheil entspringen konnte. Das Erforderlichste ist und bleibt immer, dass die Blasinstrumentisten zuvörderst auf eine reine Stimmung halten und gemeinsam auf selbige hinwirken; denn den Streichinstrumentisten ist es leichter, sich mit jenen zu vereinigen.

Das Präludiren ist eine der unstatthaftesten Gewohnheiten. Jeder Dirigirende sollte dieses Uebel von der Wurzel aus zu verbannen suchen. Gewöhnlich ist es auch nicht blos einer, der sich darin versucht, sondern die Unart erweckt Nachahmung. Die Beweggründe hierzu sind so verschieden, wie die Tonarten, in welcher dieser und jener seinen Eifer zeigt. Berechnete aber mancher dieser Begeisterten den offenbaren Nachtheil, so würde er gewiss lieber seine Passagen in eigener Behausung üben.

Der Violoncellist muss, um sich in seiner Bogenführung frei bewegen zu können, theils auch wegen des Blattumwendens, welches durch die linke Hand geschieht, zur rechten Seite des Kontrabassisten sitzen. Beide müssen in harmonischer Eintracht ihrem Berufe mit der vollkommensten Pünktlichkeit nachzukommen sich bestreben, indem der Bass den Grundpfeiler des Ganzen vorstellt. Der erste Violoncellist eines Orchesters ist Anführer seiner übrigen Kollegen und der Basse. Er muss durch seinen Berufseifer ein Vorbild seiner Fundamentalkollegen sein. Seine technische Fertigkeit muss der Ausübung aller vorkommenden Musikstücke entsprechen, seine Augen müssen stets getheilt auf seine Stimme und auf den Direktor fallen, während sein Gehör dem Sänger oder dem Solospieler und überhaupt dem Ganzen im Allgemeinen folgt. Ihm liegt auch nöthigenfalls die Behülflichkeit der reinen Einstimmung der Basse ob.

In manchen Orchestern ist es gebräuchlich, dass die Violoncellisten aus einer Stimme spielen, eben so auch die Kontrabassisten. Sind besondere Stimmen für die Violoncells nöthig, und gestattet es der Raum, dass diese in einer Reihe vor den Kontrabässen Platz nehmen können, so möchte nichts dagegen einzuwenden sein; die seit lange herrschende Gewohnheit jedoch, dass ein Violoncellist und Kontrabassist aus einer Stimme spielen, bleibt immer die bessere. Der Grundton des Kontrabasses wird durch die nähere Vereinigung mit dem Violoncell deutlicher, das Zusammenwirken beider Oktaven tritt kräftiger hervor, und nächstdem hat auch das Blattumwenden auf diese Art nicht die nachtheilige Folge, dass es dem Kontrabassisten zur Last fällt, der obnedies schon mit seinem kolossalen Werkzeuge zu thun hat und dieser Funkzion daher nur mit Unbehülflichkeit entsprechen würde. Dass übrigens unter allen Umständen nur ein Vereinigungspunkt der sämmtlichen Violoncells und Kontrabässe und zwar in der Mitte des Orchesters sei, möchte wohl keinem Zweifel unterliegen.

Ein guter Orchester- und Quartettspieler zu sein, ist für die Kunst selbst verdienstlicher, als lediglich durch Solospiel zu glänzen; denn es gibt Beispiele, dass gute Orchesterspieler sehr wohl im Stande sind, ein Solo vorzutragen, während die gefeiertesten Virtuosen häufig Unfähigkeit zeigen, ein Quartett oder ein Orchesterstück gut zu begleiten. Beides im *höchsten Grad* zu vereinigen, ist kaum möglich; indessen bei guter Methode ist

Vieles erreichbar. Viel Orchesterspielen ist, wenn die tägliche Uebung, wodurch die Leichtigkeit erhalten werden kann, vernachlässiget wird, besonders schädlich für das Solospiel, im entgegengesetzten Falle aber ist es hinsichtlich der Kraft des Tones vortheilhaft.

Die wichtige Befolgung des Auf- und Abstriches der Geigeinstrumentisten ist eine der vorzüglichsten Beachtungen, und es sollte daher namentlich der Vorspieler mit gutem Beispiele vorangehen, indem daraus nicht nur ein angenehmer Eindruck für's Auge hervorgeht, sondern dadurch auch die Kraft und Sicherheit der Ausübenden ungemein gewinnt und im Allgemeinen das gute Zusammenspiel eines Orchesters befördert wird; denn es sieht, besonders bei Kraftstellen und in Unisono's, doch herzlich schlecht aus, wenn namentlich bei den Violinen die Bogen nicht gleichmässig auf- und abgestrichen werden. Auch Solospieler, die sich dergleichen unerlaubte Freiheiten herausnehmen, und den Aufstrich mit dem Abstrich verwechseln, können dadurch den Akkompagnisten sehr in Verlegenheit setzen. Da häufig theils die ungleiche Zahl von Noten, theils auch die unrichtige Bezeichnung der Streichart diesen Uebelstand herbeiführen, so muss es ein jeder durch richtige Vertheilung des Bogenstriches immer dahin zu bringen suchen, dass auf den guten Takttheil der Abstrich kommt. Im geraden Takte ist dies leichter zu bewerkstelligen, als im ungeraden. Bei jedem Orchester ist daher eine gewisse Disziplin an ihrem Orte; denn richten sich z. B. alle Geiger nach dem Vorspieler und jedes andere Instrument nach seinem Anführer, so wird unfehlbar jene Einheit, jenes pünktliche Zusammentreffen erreicht, welches ein Orchester stets vortheilhaft auszeichnet.

Die Pflicht des Orchesterspielers bei Oratorien, Sinfonieen, Ouverturen, Opern u. s. w. und die des Akkompagnisten der Gesangstücke und Solopiecen bei Konzerten, bei Quartetten u. s. w., besteht hauptsächlich darin, jeder Note ihr Recht widerfahren zu lassen und die Zeichen des Ausdrucks, namentlich *f.*, *p.*, *cresc.*, *decresc.* u. s. w. genau zu befolgen. Es ist z. B. eine üble Gewohnheit, einer langen Note am Ende noch einen Nachdruck zu geben. Es liegt ferner auch ein bedeutender Unterschied in der Ausführung von Noten und Figuren, die sich auf dem Papier ganz gleich sehen. So lassen sich z. B. die vier Noten bei *a* mit schroffem Ab- und Aufstrich im *Forte*, und mit sanfterer Wendung des Bogens im *Piano* ausführen. Die Noten bei *b* werden getragen, d. h. der Zeigefinger der bogenführenden Hand gibt jeder Note einen Druck, ohne jedoch nach demselben die Haare von den Saiten zu entfernen. Sind solche Noten aber blos mit Punkten bezeichnet, so können sie gleichsam wie Achtel *c* exekutirt werden. Bei *e* wird das erste und dritte Viertel kurz abgestossen und der Bogen wird, wie es die Pause verlangt, etwas von den Saiten abgewendet; bei *f* hingegen wird das Viertel mit dem Punkt so > markirt und das folgende Achtel kurz abgestossen. Genaue Berücksichtigung wegen der Geltung der Noten verdienen Stellen wie bei *g* und *h*; sie sind übrigens in der Ausführung jener Figur *f* gleich.

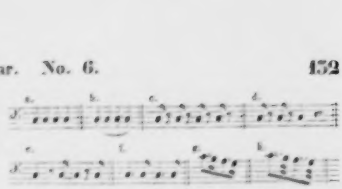

Es ist von dem Akkompagnisten auch ein grosser Fehler, wenn er eine Fermate über die Gebühr aushält, denn was bleibt alsdann dem Solospieler oder dem Sänger noch übrig? Der Akkompagnist muss seine Funkzion mit der möglichsten Exaktheit und Zartheit vertreten, er muss den Solosten stets hören, ihm genau im Tempo folgen und sich auch in Stärke und Schwäche des Tones nach ihm richten. Er muss, seine untergeordnete Stellung berücksichtigend, demungeachtet dem Ganzen durch seine Grundtöne eine Haltung zu geben wissen, und es da, wo es erforderlich ist, auch an Feuer nicht fehlen lassen, ohne jedoch den Solosten zu beeinträchtigen; denn nichts ist wohl für den Solospieler oder Sänger unerträglicher, als eine halbschlafende Begleitung. — Den Geist und Karakter eines Tonstücks genau auffassen, ist Hauptforderniss des Orchesterspielers, und sich in die Manier der Sänger und Virtuosen finden, ist das Verdienst der Akkompagnirenden; Beides ist keine leichte Aufgabe. Die Noten ohne Gefühl, ohne Sinn und Ausdruck abspielen, heisst mit der Kunst im Widerspruche stehen, und mit Unbeholfenheit begleiten heisst den Sänger u. s. w. an den Pranger stellen. Ein Orchesterstück, z. B. eine Sinfonie zu exekutiren, ist, namentlich für die Partei des Violoncells, die Solo's abgerechnet, insofern leichter als eine Gesangpiece oder ein Instrumentalkonzertstück zu begleiten, als das vorgeschriebene Tempo durch den Dirigenten oder Vorspieler gewissenhaft gehalten werden muss, und man, um seine Stimme gut auszuführen, hauptsächlich nur auf diesen und auf die Noten zu sehen hat. Es wirkt hier das Ganze im Vereine; es ist nur ein Ziel, nach welchem Alle streben, so dass man die Sinfonie eine rein gesellschaftliche Unterhaltung der verschiedenen Instrumente unter sich mit Recht nennen könnte. Die Partie des Violoncells bei Konzert- und Gesangstücken ist vor Allem deshalb schwieriger, weil der Bass häufig Noten vorzuschlagen hat, nach welchen sich die übrigen Begleitenden zu richten haben, weil sie das Tempo bestimmen, sodann ist es aber auch nicht leicht, jedem Solospieler und Sänger bei ihren ewigen Rückungen des Tempo's u. s. w. ganz exakt zu folgen; selbst bei hinreichender Theorie sowohl, wie bei der grössten Aufmerksamkeit ist leicht zu fehlen. Gesangpiecen sind indessen insofern leichter zu begleiten, als Solo's für Instrumente, weil bei jenen die Singstimme entweder durch Noten oder durch Worte angegeben ist, und weil dergleichen meist auch taktirt werden.

In unserer jetzigen Zeit ist es daher unerlässlich, sein Instrument so in der Gewalt zu haben, dass man alles Vorkommende ohne Mühe und Anstrengung auszuführen im Stande ist; denn wir leben bekanntlich leider in einer Zeit wo *ad libitum*, *a piacere*, *col canto* u. d. m.

so herrschen, dass man auch keinen Takt davor sicher sein kann. Alles wird dadurch verstümmelt. — Wie schändlich werden die grossen Meister, die sich nicht mehr über diesen Unfug beklagen können, gemissbraucht! und — was gewinnt die Kunst dabei?

Im *forte*, *ff.*, *f assai* u. s. w. kann sich die Tonkraft im höchsten Grad entfalten. Sie kann schon wegen der Blasinstrumente und namentlich wegen der Trompeten, Hörner und Posaunen nie zu stark sein.

Im *meno f.*, *mezzo f.*, *sf.*, *p*, *pp.* hingegen ist jeder verbunden, seine Quantität des Tones mit der der Übrigen gleich zu stellen, ob es gleich das ganze Akompagnement nicht beeinträchtigen möchte, wenn der Bass mitunter (d. i. am rechten Orte!) etwas dominirend einherschritte; es dürfte dieses besonders bei Stellen anwendbar sein, wo der Bass die Grundnote der darauffolgenden Harmonie anschlägt.

Beim *crescendo* und *decrescendo*, wodurch sich ein Orchester auszeichnen kann, ist die Zu- und Abnahme der Tonkraft genau zu berechnen. Hier können unstreitig unter den Streichinstrumenten die Bässe am meisten wirken. Gewöhnlich begeht man aber den Fehler, zu bald zu crescendiren — ; geschieht es aber immer *merklicher*, je näher man zum Fortepunkt schreitet, so wird auch der Effekt um so sicherer erreicht.

Sehr häufig kommen Decrescendo-Zeichen (>) selbst auch bei kürzeren Noten vor, durch welche jedoch die Komponisten nur die Noten mehr markirt vorgetragen wissen wollen. Dass dieser Satz faktisch ist, beweist der Gebrauch dieser Zeichen auch in Pianostellen.

Bei Rückungen des Zeitmasses, *ritardando* oder *stringendo*, hat sich jeder ganz genau nach dem Direktor oder Vorspieler zu richten, denn der Zweck bleibt sonst, namentlich wenn die Harmonieen dabei wechseln, unerfüllt.

Für jeden Musiker sind theoretische Kenntnisse höchst zweckmässig, vorzüglich aber für den Violoncellisten; denn ein Rezitativ, wie es früher bei der italienischen Oper üblich war, durch Akkorde zu begleiten, erheischt wenigstens die nöthigste Wissenschaft der Harmonie. In ältern Oratorien, welche zum Heil der wahren Kunst unsterblich fortleben, wird auch jetzt noch verlangt, dass die Rezitative in Verbindung mit dem Pianoforte und Kontrabass vom Violoncell begleitet werden.

Transunto de' Decreti della Congregazione ed Accademia de' Maestri e Professori di Musica di Roma, sotto l'invocazione di Santa Cecilia, confermati in varie epoche, e ridotti in forma di Statuto dai Sommi Pontefici Innocenzo XI., Clemente XI., Pio VI. e Pio VIII. Roma, 1840. nella Stamperia Perreguo-Salvioni. 32 S. in 8. (Im Oktober bekannt gemacht.)

Die im Jahre 1566 unter dem Pontifikat Pius 5. entstandene, darauf im Jahre 1584 vom Papste Gregor 13. bestätigte und mit Privilegien versehene Accademia di Santa Cecilia hat zum Protektor einen Kardinal aus der römischen Kirche und einen ausgezeichneten Prälaten vom päpstlichen Hofe, mit dem Titel Primicerio, als unmittelbaren Obern und Direktor.

Einiges der in angezeigter Schrift enthaltenen Dekretensammlung dieser Akademie möge hier auszugsweise Platz finden.

4. Januar 1658. Einstimmig wurde beschlossen, ein stabiles Lokal für die Kongregazion zu wählen. Jedes Mitglied musste monatlich einen Groschen, und wenn es ein Kapellmeister war, einen Julius (Giulio) bezahlen.

5. Oktober 1661. Die ausübenden und bedürftigen Mitglieder, die von nun an in ihrer Krankheit von der Kongregazion unterstützt werden wollen, müssen dem Sekretär ein vom Arzte der Kongregazion ihnen ausgestelltes Certificat übersenden, worauf er für das Uebrige sorgen wird.

16. Juli 1663. Man soll aus einer Anzahl Mitglieder eine Congregazione Segreta bilden, die alle vierzehn Tage sich versammelt, um über die Interessen der Gesellschaft zu wachen und ihren Beschluss dem Direktor mitzutheilen. Diese geheime Kongregazion besteht aus dem Primicerio, Segretario, Camerlengo, den vier Guardiani Aufsehern, Prefetti, Sindaci und Infermieri (Krankenbesucher), aus welchen vier Räthe mittels Mehrheit der Stimmen gewählt werden.

19. November 1665. Für die Seelen der verstorbenen Mitglieder soll jährlich nach dem Feste der heiligen Beschützerin eine Todtenmesse abgehalten werden.

18. Juni 1670. In die Gesellschaft werden blos aufgenommen die zu Rom aktiven Kapellmeister, Organisten, Sänger und bekannten Instrumentisten; Ausländer haben sich wegen der Aufnahme an Monsignor Primicerio zu wenden. — Keine Versammlung kann ohne die Anwesenheit des Kardinals Protektors und Monsignor Primicerio Statt finden.

3. Juli 1674. Die Gesellschaft soll vier erste Repräsentanten, unter dem Titel Guardiani, welche die Aufsicht über den Geschäftsgang der Kongregazion haben, wählen, und aus einem Maestro, Organisten, Sänger und Instrumentisten bestehen. — Der Sekretär ist mit allen Akten der Kongregazion beauftragt, die er unterzeichnet u. s. w. — Der Camerlengo kassirt die Einkünfte der Kongregazion ein. — Die beiden Sindaci haben die Revision über die Rechnung des Camerlengo. — Die vier Infermieri, oder Krankenbesucher, sorgen für die dürftige Klasse der Kongregazion. — Die Zahl der Räthe soll zwölf sein, die aus den Maestri, Organisten, Sängern und Instrumentisten gewählt werden. Zwei in derselben Kapelle Dienst thuende Individuen können nicht gewählt werden. Die Guardiani, der Sekretär und Camerlengo, deren Amt aufhört, werden von Rechtswegen Consiglieri in einem folgenden Jahre. Zwei Mitglieder, unter den Namen Prefetti, ordnen das Fest der heiligen Beschützerin, welches mit dem grossten Glanze gefeiert werden soll (in der Folge wurde die Zahl dieser Präfekten vermehrt).

22. September 1684. Jeder, welcher in die Congregazione Segreta aufgenommen wird, muss schwören, ihre verhandelten Geheimnisse Niemanden, sogar den ab-

wesenden Mitgliedern dieser Congregazione Segreta nicht, zu offenbaren.

4. Juli 1689. Jede Person, sowohl geistliche als weltliche, welche in den Kapellen und Kirchen Roms Musik ausübt, muss die Statuten, dermaligen und noch zu machenden Dekrete der Kongregazion genau beobachten, widrigenfalls unterliegt sie einer Geldstrafe (von diesem Dekrete sind jedoch die Musiker der päpstlichen Kapelle ausgenommen).

17. Mai 1709. Kein Musiker oder Instrumentist kann ohne Erlaubniss der hierzu bestimmten vier Kapellmeister Musik in den Kirchen Roms machen.

5. Juli 1720. Die vom Mitgliede Domenico Borgiani der Gesellschaft hinterlassene Erbschaft von einigen Häusern wird nicht angenommen.

16. Oktober 1733. Die vom verstorbenen Mitgliede Francesco Gaetano De Rossi hinterlassene Erbschaft wird angenommen.

18. Juli 1741. Jeder, welcher das Kapellmeisteramt ausüben will, muss in der festgesetzten Form im Kontrapunkt und Kirchengesange geprüft werden. — Jedes Mitglied bezahlt jährlich, als Kapellmeister oder der geheimen Kongregazion angehörend, zwei Testoni, alle übrigen einen Testone.

14. April 1747. Kein Kapellmeister kann in jener Kirche Musik machen, wo bereits ein fixer oder patentirter Kapellmeister sich befindet, bei Strafe, ein ganzes Jahr sein Amt nicht ausuben zu dürfen; es sei denn, dass eine andächtige Privatperson den Kirchendienst feiern wollte. — Sobald ein Kapellmeister das Geld für die gemachte Musik empfangen hat, muss er die Sänger und Instrumentisten für ihre geleisteten Dienste befriedigen, sonst verliert er auf der Stelle sein Kapellmeisteramt; jeder Virtuos, der nachher unter ihm wirken wird, unterliegt einer verhältnissmässigen Geldstrafe.

16. November 1751. Alle aktiven Kapellmeister müssen hiervon in Kenntniss gesetzt werden. — Am Cäcilientage müssen alle Professori ihren jährlichen Beitrag darbringen, widrigenfalls wird man streng nach dem Inhalt des Statuts gegen sie verfahren.

10. September 1767. Kein Kapellmeister kann den andern auf unerlaubte Weise der von ihm zu machenden Musik berauben, bei Strafe, ein oder mehrere Jahre seines Patentrechtes verlustig zu sein.

24. Januar 1776. Auf Befehl des Papstes Pius 6. muss das unterm 14. April 1747 erlassene Dekret genau beobachtet werden.

21. Februar 1793. Zum Cäcilienfeste werden in der geheimen Kongregazion sechs Maestri vorgeschlagen, davon drei nach dem Loose herausgezogen. — Die Namen aller Mitglieder müssen auf einer im Saale des Archivs enthaltenen Tafel ersichtlich sein. — Wer nicht pünktlich in der vorgeschriebenen Zeit bei der allgemeinen oder geheimen Versammlung, ohne gerechte Ursache, eintrifft, bezahlt ein Pfund Wachs zum Vortheile der Kongregazion. — Die Kapellmeister müssen zum Vortheil der Kongregazion monatlich fünf Bajocchi (etwa 18 Kreuzer) und die Professori 2½ Bajocchi bezahlen. — Niemand kann die an ihn gemachte Einladung der Dienstleistung zum Feste der Schutzheiligen zurückweisen. — Die Kapellmeister müssen den ausübenden Künstlern in den Kirchenmusiken für jede Funkzion nicht weniger als drei Paoli, und in jeder neuen Musik vier Paoli bezahlen. — Niemand darf zur Kirchenmusik verwendet werden, der nicht ein Mitglied der Kongregazion ist.

7. Oktober 1793. Von nun an werden jährlich zwei Tage im April und September zum Examen der aufzunehmenden Mitglieder festgesetzt.

23. Juli 1804. Man trachte, eine Benefizvorstellung im Theater zum Vortheile der nothleidenden Mitglieder der Gesellschaft zu erhalten.

Die in den folgenden Jahren erlassenen Dekrete beziehen sich meist auf Abschaffung der eingetretenen Missbräuche. — In jenem vom 1. August 1835 heisst es unter andern, dass alle Ehrenmitglieder dieselben Privilegien der durch Prüfung Aufgenommenen geniessen.

1. Dezember 1835. Die am Feste der Heiligen veranstaltete Musik muss rein kirchlichen Styls sein. — Die Kongregazion hat bei den barmherzigen Brüdern einige Betten zu ihrer Verfügung, bei Gelegenheit der Erkrankung eines armen Mitgliedes.

12. Dezember 1836 bestimmt die Taxe zur Aufnahme, den jährlichen Beitrag zum Heiligenfest, für die Professori, Ehren- und auswärtige Mitglieder, von ungefähr anderthalb bis fünfthalb römischen Thalern (Schreiber dieses, Mitglied der Kongregazion, weiss von dieser Taxe nichts).

Die folgenden Dekrete, bis 19. Juli 1840, beziehen sich auf die innere Organisazion der Gesellschaft.

Nachrichten.

Sigismund Thalberg.

Leipzig, den 9. Februar 1841. Kein Virtuos der neuesten Zeit besitzt mit grösserem, vielleicht auch nur mit gleichem Rechte den ausgebreitetsten, ehrendsten Ruf, keiner darf sich rühmen, überall für seine Leistungen ein gleich empfängliches Publikum, und bei demselben gleich grosse, durch Nichts getrübte Anerkennung gefunden zu haben, als Thalberg. Auch diese Blätter haben schon früher oft Gelegenheit genommen, zur Verbreitung desselben beizutragen durch aufrichtige Anerkennung der in der That ganz ausserordentlichen Leistungen, welche ihn begründen, und die durch ihre unverkennbare, siegende Meisterschaft alle die bedauerlichen Mittel entbehrlich machen und gemacht haben, welche heutzutage nur zu oft angewendet worden sind, um öffentliche Aufmerksamkeit da zu erregen, wo sie durch die Leistungen allein gewiss nicht erregt worden wäre. Wer Thalberg auch nur einmal gehört hat, wird gern zugestehen, dass seine Virtuosität die vollendetste ist, welche man sich denken kann; die vollendetste besonders deshalb, weil sie die Wirkung hervorbringt, welche nur wahrhaft Vollkommenes hervorzubringen vermag, nicht Staunen über die Schwierigkeit, sondern Freude

über die Schönheit der Leistung. Nichts stört bei ihm diesen wohlthuenden Eindruck; und wenn wir schon früher Thalberg, den Virtuosen, allen neuern berühmten Virtuosenerscheinungen vorzogen, so sind wir in dieser Meinung nur noch bestärkt worden durch die Leistungen, welche wir gestern hier von ihm zu hören Gelegenheit hatten. Auf einer Kunstreise nach Polen und Russland begriffen, die ihm leider nur sehr kurzen Aufenthalt bei uns erlaubte, hatte Thalberg ein eigenes Konzert zu geben nicht beabsichtigt; um aber den vielen dringenden Wünschen, ihn zu hören, zu entsprechen, spielte er gestern, Montag, den 8. Februar, im Gewandhaussaale in einem deshalb veranstalteten Konzert zum Besten des hiesigen Musikerpensionsfonds und machte sich so doppelt verdient um Künstler und Kunstfreunde. Wie natürlich war der Beifall ausserordentlich. Der glänzendste Applaus empfing den geehrten Künstler bei jedem Auftreten und folgte jeder seiner Leistungen auf wirklich enthusiastische Weise. Die von ihm vorgetragenen Stücke, sämmtlich ohne Orchesterbegleitung, waren: Serenade und Menuett aus Don Juan (variirt); Final-Septett aus Lucia di Lammermoor; grosse Etude in A moll, und Caprice über Themen aus Sonnambula; Alles neue eigene Kompositionen, zwar in Anlage und Form von Thalberg's frühern Konzertstücken nicht verschieden, aber voll interessanter, glänzender Effekte, die die beabsichtigte Wirkung nie verfehlen werden. Am meisten enthusiasmirte der Schluss der Serenade und Menuett aus Don Juan und die Etude in A moll, welche Thalberg, den allgemeinen Wünschen entsprechend, am Schlusse des Konzerts wiederholte. Beide Stücke zählen wir unbedingt zu den brillantesten, die wir kennen; in der Etude beruht die Hauptwirkung auf einer Art Tremolo, das von beiden Händen in ununterbrochener Abwechselung auf den Tonen des Hauptmotivs, inmitten der breitesten und schwierigsten Harmonieführung, hervorgebracht wird und das Motiv selbst ungefähr auf dieselbe Weise fortführt, wie dies in dem berühmten Tremolo für Violine von Beriot geschieht. In allen Stücken sind wieder die unglaublichsten Schwierigkeiten vorhanden; dabei ist aber Alles so geschickt, fein und geschmackvoll gemacht, Alles so natürlich und fliessend geschrieben, dass es nothwendig selbst auf strenge Musiker freundlich wirken muss. Hört man nun aber diese Sachen von dem Meister selbst in hoher unübertrefflicher Vollkommenheit, so begreift man recht wohl den verführerischen Eindruck, den solche Produkzionen auf den Sinn und Geschmack des Publikums machen und der in neuester Zeit der Virtuosität im Allgemeinen eine leider zu einseitige Richtung gegeben hat. Doch wir können uns hier in dieser kurzen Anzeige auf eine Erörterung hierüber nicht einlassen, zu der vielleicht Anderes bald Gelegenheit gibt; nur die Ueberzeugung wollen wir noch aussprechen, dass Thalberg als Virtuos bis jetzt noch von Keinem erreicht, am wenigsten aber übertroffen sein dürfte. — Ausser den Produkzionen Thalberg's enthielt das Konzert noch zwei Arien von Donizetti und Mozart aus Figaro, gesungen von Fräulein S. *Schloss*, und die Ouvertoren zum Freischütz und zu Fidelio (E dur), die sämmtlich gut vorgetragen und mit vielem Beifall aufgenommen wurden. †.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Florenz. Die hiesige Rivista Musicale wird regelmässig zweimal monatlich mit musikalischen Beilagen ausgegeben; ist aber im Ganzen, wie bereits gemeldet, ein ärmliches Ding.

Die *Unger*, die nach Verona abgereist ist, wird künftige Fastenzeit wieder hier auf dem Theater Pergola mit Moriani singen, darauf im Frühling eine Kunstreise nach Teutschland antreten.

Assisi (Eröffnung des Theaters Metastasio). Auch diese Geburtsstadt des heiligen Franciscus, bekannt durch ihre hübsche Lage und Kloster, mit kaum 4000 Einwohnern, will des grossen italienischen Labsals, der Oper, nicht entbehren. Die Prima Donna assoluta Griffini, die Altra Prima Donna oder Comprimaria Zacconi, Tenor Bortoni und Bassist Linari-Bellini waren kein zu verachtendes Ensemble, besonders die Griffini vom Mailänder Konservatorium, die sich stets Ehre macht; die Zacconi singt leidlich mit einer schwachen Stimme; Bortoni und Linari-Bellini sind nicht neu in der Profession, weswegen die Zuhörer mit ihrem Geklatsche viel Spektakel machten. In der ersten Oper, Emma di Antiochia von Mercadante, fanden die hiesigen Bewohner und die aus den umliegenden Gegenden herbeigelaufenen Neugierigen sublime Gesänge und wahre Philosophie, oder keins von beiden und Gesangsarmuth; in der zweiten Oper, Ines di Castro, von Persiani, nahm man vorlieb mit der Bravour der Sänger.

Arezzo (Teatro Petrarca). Lanari Impresario: gutes Zeichen. Engagirt: die beiden wackern Prime Donne Amalia Mattioli, Teresa Cresci, Tenor Corelli und Bassist Ottolino Porto, eine gar nicht üble Gesellschaft, die sich in den beiden Donizetti'schen Opern Belisario und Marino Faliero so viel Ehre machten, dass sogar Lanari auf die Szene gerufen wurde.

Siena. Die im Sommerberichte angezeigte wenig bekannte Gesellschaft setzte ihre Vorstellungen mit Ricci's Esposti fort, welche Oper ziemlich gefiel. Der Buffo Leopoldo Cini hatte darauf am 6. Oktober seine freie Einnahme mit derselben Oper, worin er noch aus Donizetti's Convenienze Teatrali die Arie der Mamma Agata und ein Duett zwischen dieser (versteht sich als Mann in Frauenkleidern) und Corilla (der Prima Donna Polissena Goldini) mit vielem Beifall und Fuoras vortrug.

San Sepolcro. Grossen Erfolg hatte die Lucia di Lammermoor, meist der Protagonistin Asdrubali wegen, die mit ihrer starken Stimme Alles erfreute; aber auch der Tenor Ferrari und Bassist Gori trugen zum Gaudium das Ihrige bei.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Carignano). Die Stagione begann schon gegen Ende August mit Rossini's Assedio di Co-

vinto und einem Fasso. Die Prima Donna Moltini und Tenor Duval fanden einigen Beifall, Bassist Badiali, in welchen die Turmer rasend verliebt sind, war allein der Ausgezeichnetste. Donizetti's Torquato Tasso, worin die Grancin, Duval, Badiali und Savio sangen, wurden am 22. September halb ausgezischt und halb beklatscht. Badiali (Titelrolle) wie oben, die Grancin entsprach nur wenig der Rolle der Leonora, Professor Savio konnte in der Rolle des Don Guerardo mit der Stimme nicht fort, und Duval liess zuweilen unangenehme Töne hören. Auf den Torquato folgte die neue Oper *L'Arcolana* (nach einem abscheulichen Drama der Herren Dumanoir und Dupaty, von Herrn Gianchetti bearbeitet), vom Maestro una Torre, worin die Moltini, die Shaw, Duval, Badiali sangen, und fand, wegen gänzlichen Mangels an Neuheit und auffallender Reminiszenzen, keine günstige Aufnahme. Das war ein Lärm auf der Bühne! Zuerst hat Donizetti aus den Kulissen hervor, zog den am Klavier sitzenden Maestro Speranza am Rock, und verlangte das ihm gestohlene Duett aus der Lucia; bald darauf sprang Bellini herbei und verlangte seinen Chor aus der Sonnambula, Donizetti packte den Maestro abermals wegen entwendeter Motive aus dem Elisir und Furioso; nun lief Coppola heraus und schrie: wer hat die Nina beraubt? Bellini wünschte zu wissen, wer an Romeo's Cavatina Hand angelegt, die Zuhörer stutzten gewaltig, da trat auf einmal Rossini mit seiner angeborenen scheinisch lachenden Miene auf die Bühne, und sagte: Oh bella! wozu der Lärm? klage ich auch nur im Geringsten über das Terzett aus der Gazza ladra?... Da ging aber erst das Schimpfen der Uebrigen recht an, verhallte jedoch plötzlich, wie eine Aussicht in einer Zauberlaterne, durch den starken Anschlag eines grausichen Akkords im Orchester. — Mit all diesen Plagen erhielt sich die Oper nicht; die Sänger, besonders der Liebling Badiali, hatten keine Gelegenheit, sich hervorzuthun; am allerschlechtesten bedient war der Bassist Torre, der gleich nach dem ersten Akt begraben wird. Dass indessen Zeitschriften, denen Herr Speranza seine Abonnementstaxe u. s. w. richtig verabfolgt, die Aufnahme ganz anders beschrieben, den Maestro sogar mit Lob überschüttet haben, ist bei uns zu der Tagesordnung; die dadurch hinters Licht geführten Impresarj sind zu bedauern. Handelt es sich bei solcher Gelegenheit um Maestri, die mit wenig Talent doch ziemliche Kenntniss in der Komposizion besitzen, so hat man dabei ein Auge zuzudrücken; werden aber in öffentlichen Blättern Maestri in Himmel erhoben, die gar keine Idee von musikalischer Grammatik haben, dann sieht das Ding zu arg aus. Leider gibt es hier zu Land solcher Individuen nicht wenige, und es lohnt sich wahrlich der Mühe, hier einige Beispiele aus der unlangst für uns der ersten Theater Italiens von einem solchen Helden komponirten Oper anzuführen. Das erste, sogar gelehrt scheinende Beispiel, ist ein echtes Quinten-Muster und verdient, dass man es auf dem Pianoforte sich vorspielt; die übrigen Beispiele werden die Verständigen nach Belieben beurtheilen.

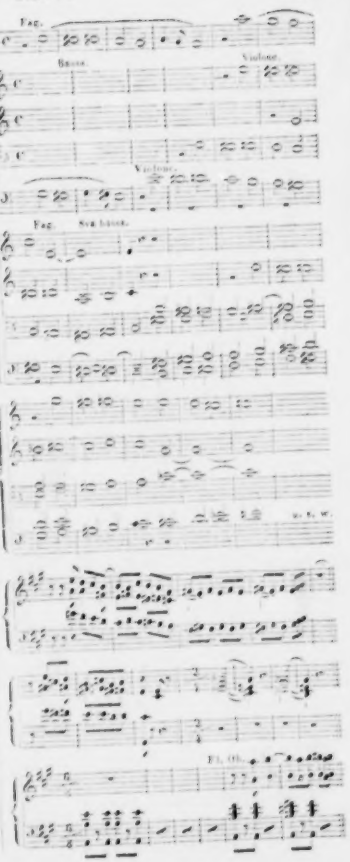

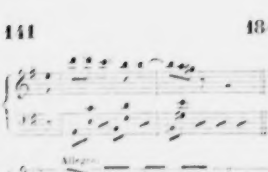

und so viele andere Beispiele. Das Schönste bei der Sache ist, dass dergleichen Helden, erst nachdem sie todt, ja mehrere Opern, selbst für grosse Theater geschrieben, und für grosse Maestri ausposaunt werden, doch so viel Talent besitzen, einzusehen, dass sie gar nichts wissen, und ernstlich daran denken, die Komposition zu studiren. Wie viel Kompositionslehrer aber wie ein Abbrechtsberger, Seyfried, Reichardt u. A. hat Italien aufzuweisen? — Keinen einzigen, und so ist es denn besser, von dieser unangenehmen Digression im Text fortzufahren. — Die letzte am 12. November gegebene Oper war ebenfalls neu, noch dazu von einem jugendlichen Maestro Nanens *Teodolo Mabellini* aus Pistoja, Schüler Mercadante's. Die Oper hiess *Rolla*, abermals vom Dichter Gracchetti aus einem französischen Drama entlehnt, das in der italienischen Uebersetzung auf italienischen Bühnen, wegen einiger gelungenen Situazionen und sogenannten Theatraleffekte zur Oper benutzt wurde. Dieser Rolla, armer Bauhauer und eine unentschlossene wunderliche Person, verfertigt im 16. Jahrhundert die Statue der heiligen Cäcilia, wofür er seine heimliche Geliebte von adeliger Familie als Muster nimmt, für die öffentliche Ausstellung, hält sie aber versteckt und verschliesst sich dadurch selbst den Weg, auf dem er nach Reichthum und Ruhm strebt. Hierauf beruht die ganze Aktion des Stückes, welches noch sonderbarer damit endigt, dass, nachdem die Statue von Michel Angelo den Preis erhalten hatte, sie von Rolla zerbrochen wird, damit sie Niemand sehe, besonders der Marchese Appiani, sein Nebenbuhler, der die Eleonora so heisst die Geliebte) heirathet, und worüber Rolla vor lauter Herzbruch stirbt. Herr Mabellini, der, wie oben bemerkt, ein Schüler Mercadante's ist, auch dessen Manier und Nachahmer beurkundet, also harmoniereicher als seine jungen Kollegen, aber gesangsarmer, hat nicht einmal eine einzige hübsche, reizende, entzückende, wollüstige Kabalette aufzuweisen; die langsamen Tempos sind meist zu lang, im Ganzen herrscht also viele Einförmigkeit; der erste Akt hat auch eine Polacca, die zur Situazion wie eine Faust aufs Auge passt. Indess, die Musik weicht vom alltäglichen Brote ab und machte Glück. Von den Sängern sang die Moltini ausdrucksvoll, die Scalzuse in Mannerkleidung behandelte ihre Rolle mit etwas übertriebener Aktion, doch allerliebst; Badiali Protagonist sang mit Feuer und Leidenschaft, zuweilen aber etwas fad; Derivis Stimme gefällt immer, und Torre, welcher den Michel Angelo machte, sah aus wie der Comendatore im Don Juan.

Sinigaglano. Donizetti's Lucia di Lammermoor, Ricci's Scaramuccia und Chiara di Rosenberg, sammt ihren Hauptpfeilern, nämlich die De Pauw, Tenor Olivieri und Bassist Gaetano Casanova, passirte die Breter mit gutem Erfolge, und befriedigte die Zuhörer dergestalt, dass sie noch jetzt, im Dezember, davon sprechen.

Fortsetzung folgt.)

Halle a. d. Saale. Der Thätigkeit unserer Singakademie unter Leitung des Musikdirektors *Georg Schmidt* verdanken wir seit der Zeit unsers letzten Berichtes vom 19. Oktober 1840 die Aufführung des Oratoriums „Samson" von Händel, dann zur Gedächtnissfeier der Verstorbenen am 24. November Abends in der erleuchteten Marktkirche: 1) Choral von Eccard; 2) Motette von Seb. Bach: „Ich lasse euch nicht"; 3) Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt"; 4) Bach's Kantate: „Gottes Zeit"; 5) Psalm aus G moll, von Mendelssohn. — In den veranstalteten Konzerten des Herrn Musikdirektor Schmidt hörten wir Beethovens C moll-Sinfonie, Spohr's Weihe der Töne, und die Sinfonie von Schubert, welche so allgemein ansprach, dass im nächsten Konzerte die Wiederholung derselben gewünscht wurde. Ferner wurden die Ouvertüren zu Egmont und zum Sommernachtstraum gegeben. Im zweiten dieser Konzerte erfreuten wir uns der talentvollen Sängerin Fräulein *Schloss* aus Leipzig in einer Arie von Mozart und einer von Donizetti, worin sie sich allgemeine Anerkennung erwarb. Herr Musikdirektor Schmidt spielte das sechste Violinkonzert von Spohr, und mit seinen Schüler, Hugo Zahn, der kaum 12 Jahre zählt, mit dem lebhaftesten Applaus eine Concertante von Kalliwoda. Die Quartettunterhaltungen überzeugten uns auf's Neue, dass Herrn Musikdirektor Schmidt's Vortrag sich namentlich dieser Musikgattung zuneigt. Wir sehen einem neuen Zyklus entgegen. — Das Konzert des Herrn Gesanglehrer *Nauenburg* zeichnete sich durch Zusammenstellung patriotischer Lieder aus, von welchen das Königslied, komponirt von Neithardt und vorgetragen vom Konzertgeber, den Sieg davon trug. Kreutzer's und Bank's Kompositionen des Liedes „Der teutsche Rhein," so wie Spohr's Schlachtlied aus Jessonda waren tüchtig einstudirt und wurden von einem sehr stark besetzten Chore ausgeführt. Zwischen diesen Gesängen trugen die Mitglieder des Orchesters, die Herren *Babinius* und *Stöckel*, ein Duett für Violine und Violoncell von Kummer und Schubert vor. *Ole Bull* hat hier in zwei Konzerten grossen Enthusiasmus erregt und versprochen, eine Quartettunterhaltung zu arrangiren, worauch sich unsere Musikfreunde sehnen, um ein bestimmteres Urtheil über das Spiel dieses so verschieden beurtheilten Meisters zu erlangen. Darin sind nun unsere Hoffnungen getäuscht worden. Ole Bull hat es nicht auszuführen vermocht, bevor er unsere Umgegend verliess. Noch gab Herr Jul. Schneider von hier ein Konzert, in welchem das Konzertstück von K. M. v. Weber und mehrere Pianofortekompositionen neuer Zeit trefflig vorgetragen wurden. Ueber die Konzerte des Museums und der Bürgergesellschaft später.

Ankündigungen.

In unserem Verlag erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Grande Fantaisie

pour le Piano
sur le
Cor des Alpes
Melodie de Proch
par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 147.

3ème Grand Trio

pour
Piano, Violon et Violoncelle
composé par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 149.

Leipzig, den 9. Februar 1841.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Abt, Album musical des jeunes Pianistes. Recueil des Fantaisies, Variations et Rondinos pour Pianoforte à 4 mains. Oe. 55. 4 Thle. 15 Ngr.
Dasselbe einzeln:
Cah. 1. Fantaisie sur l'Air fav. Des Alpenhorn. 10 Ngr.
— 2. Variations sur l'Air fav. Des Herzenleid. 10 Ngr.
— 3. Rondino sur une Valse de Labitzky. 10 Ngr.
— 4. Divertissement sur des Themes russes nationaux. 10 Ngr.
— 5. Ronde polonoise sur des Themes fav. de l'Opera: Belisario de Donizetti. 10 Ngr.
— 6. Divertissement sur des Themes de l'Opera: Maria de Rudenz de Donizetti. 10 Ngr.

Berger, Louis. Oeuvres complets pour Pianoforte. Cah. II. 4 Thlr. 20 Ngr. (Subscr.-Preis 1 Thlr. netto.)
Oeuv. 14. Air russe avec 12 Variations, suivies d'un Marche funebre. Nouv. Edition. 25 Ngr.
— 29. Deux Rondeaux. 25 Ngr.
— 30. Etude en Forme de Rondo. 12½ Ngr.

Chwatal, Variations sur un Galop fav. de Labitzky pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 35. 15 Ngr.

Dorn, 4 deutsche Lieder für Bass oder Bariton mit Pianoforte. Op. 39. 3s Heft der Bassl.-Lieder. 17½ Ngr.

Dotzauer, 12 Exercices pour Violoncelle à l'Usage de Commencens. Oeuv. 160. 20 Ngr.

Franchomme, Trois Solos pour Violoncelle avec Pianoforte. Oeuv. 10. No. 1—3. à 17½ Ngr.

Häser, Gust. 7 deutsche Lieder mit Pianoforte. Op. 4. 20 Ngr.

Kufferath, Six Etudes de Concert pour Pianoforte. Oe. 2. 1 Thlr. 10 Ngr.

Mazas, L'Ecole du Violoniste. 3me Degré. 6 Duos brillans pour 2 Violons. Ded. aux Amateurs. Oeuv. 70. En trois Livres à 1 Thlr.

Pixis, 6 Duos à 4 mains pour Pianoforte, arr. d'après les Trios pour Pianoforte. No. 5. Oeuv. 93. 1 Thlr. 15 Ngr.
— — Grande Fantaisie sur des motifs fav. de la Vestale de Mercadante pour Pianoforte. Oeuv. 144. 1 Thlr.

Reichardt, Gust., Hasemuth, für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.

Schmitt, Al., Grand Sextuor pour Pianoforte, 2 Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse. Oeuv. 104. 2 Thlr. 25 Ngr.

Neue Musikalien
bei
Friedrich Kistner in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Adhémar, Ah. d', L'enclave chretien. Romance pour Voix de Basse	—	5
— — Le Tatouage. Romance pour Voix de Basse	—	5
David, F., Op. 12. Concertino pour Basson ou Alto avec Orchestre. B. à	1	20
— — Le même avec Pianoforte. à	1	20
Hiller, Ferd., Op. 24. Die Zerstörung Jerusalems. Grosses Oratorium nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim. Klavierauszug vom Componisten. (Herrn F. Mendelssohn-Bartholdy gew.) geb.	5	25
— — Die einzelnen Chorstimmen hierzu. (Jede einzelne Stimme 20 Ngr.)	2	20
— — Impromptu pour Piano. K.	—	10
Liszt, Fr., Op. 4. Allegro & Bravoure pour Piano (Nouvelle Edition)	Ea.	— 20
Lubin, Léon de Saint, Op. 42. Hommage aux artistes. Six grands Caprices pour Violon	—	25
Luft, H., Premier Concertino brillant pour Hautbois avec Orchestre. B.	2	—
— — Le même avec Quatuor. B.	4	—
— — Le même avec Piano. B.	4	—
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 50. 6 Lieder für vier Männerstimmen. (Den beiden Liedertafeln in Leipzig gew.) Partitur und Stimmen	2	—
— — Ersatz für Lobestand. Gedicht von Rochlitz für 4 Männerstimmen. (Lieblich mundet der Becher Wein.) Partitur und Stimmen	—	15
Onslow, G., Op. 61. Vingt-cinquieme Quintetto pour Violon	2	10
— — Grosse oder die Stunde von Blois. Klavierauszug für Pianoforte zu 4 Händen	3	15
Reissiger, F. A., Op. 42. Fünf Gedichte von Caroline Caspari für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. (Der Dichterin gewidmet.) 15. Liedersammlung	—	20
Rietz, J., Op. 7. Concert-Ouverture. Für grosses Orchester für das Niederrheinische Musikfest componirt. A.	2	15
— — Dieselbe Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet vom Componisten	—	25
Rondeau, Elias, „Coulez mes jours." Romance avec Piano	—	5
— — „Mes amours de toujours." Romance avec Piano	—	5
— — „Mon étoile d'amour." Romance avec Piano	—	5
— — Prière des Pêcheurs avec Piano	—	5
Schumann, Rob., Op. 11. Pianoforte-Sonate. Neue Ausgabe. Fis moll.	1	12½
— — Op. 25. Myrthen. Liederkreis von Goethe, Burchert, Byron, Th. Moore, Heine, Burns und J. Mosen für Gesang mit Pianoforte. Heft 1—4. à	—	20

Bei **N. Simrock** in Bonn ist erschienen:

Das Rheinlied von N. Becker mit einer Original-Melodie von L. van Beethoven für eine Singstimme und Chor mit Begleitung der Pianoforte. Preis 5 Ngr.

Violoncell - Verkauf.

Ein ausgezeichnetes, sehr gut conservirtes Violoncell ist für den festen Preis von 20 Louisd'or zu verkaufen. Das Nähere in der Musikalien Handlung von F. Whistling in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. № 7. 1841.

Johann Sebastian Bach.

Six grandes Sonates pour le Pianoforte et Violon obligé composées par Jean Seb. Bach. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, metronomisée et doigtée; enrichie de notes sur l'execution et accompagnée d'une préface. Oeuvres compl. Liv. 10. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 4½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir haben unsere Freude und unsern Dank für die vortreffliche neue Ausgabe der Bach'schen Werke bei der Anzeige aller sieben Bände, die bisher erschienen sind, nach Verdienst ausgesprochen, und fühlen uns diesmal ganz besonders von Neuem dazu verpflichtet. Mag es sein, dass in unserer Bevorzugung dieser Sonaten, selbst vor manchen andern Instrumentalwerken Sebast. Bach'scher Grosssinnigkeit, vielleicht die angenehmsten Erinnerungen an grossartige Ausführung derselben (die Violinstimme vorgetragen von Karl Lipinski) hineinspielen: so ist es doch zuverlässig dieser individuelle Drang keineswegs allein, nicht einmal vorherrschend, der uns zu einem besondern Danke für die Vorausnahme des Druckes dieses zehnten Theiles vor dem achten und neunten bestimmt. Selbst der hohe Werth, der diesen Sonaten unseres teutschen Grossmeisters schlechthin zugesprochen werden muss, ist nicht der Hauptgrund, denn, was die beiden nachzuholenden Bände bringen, ist für andere Zwecke und in anderer Hinsicht nicht weniger werthvoll, sondern es ist vorzugsweise die Rücksicht auf den Gewinn, welcher der ganzen gebildeten Musikwelt durch diese Vorausveröffentlichung zu Gute kommt. Man hat sich schon längst von vielen Seiten her nach dem Besitze dieser Sonaten gesehnt und sich manche Mühe gegeben, eines Exemplares derselben habhaft zu werden. Nur sehr wenigen eifrigen und keine Kosten scheuenden Mannern gelang es in der letzten Zeit, ihre Wünsche befriedigt zu sehen, denn die ältere Nageli'sche Ausgabe war so gut als vergriffen, namentlich für teutsche Liebhaber, die sich deshalb und meist vergeblich erst an das Ausland zu wenden hatten, wohin der Rest der noch übrigen Exemplare verkauft worden war. Die Meisten der Unsern hätten also auf den Genuss des Vortrages dieser Meisterwerke noch längere Zeit verzichten müssen, wenn die verehrliche Verlagshandlung sich nicht entschlossen hatte, in Berücksichtigung des Mangels der strengen Ordnung der Theilfolge einmal vorzugreifen. Wir leben aber auch noch der Hoffnung, dass durch diese vielfach erwünschte Vorausnahme die Liebe für die Bach'schen Werke im Ganzen sich vermehren werde, vermöge der Mannichfaltigkeit und des Reizes, welche in diesem Bande unsern Bach neu liebenswürdig machen und die Kunstbildung der Gegenwart neu fördern. Für Klavierspiel im Bach'schen Geiste haben nämlich die sieben Bände, welche wir nun besitzen, so Vieles und Grosses gegeben, dass die Liebhaber noch eine gute Zeit daran sich zu erfreuen, ja zu üben haben, bevor sie damit fertig werden; wir können also auf die Fortsetzung der Klavierwerke ohne andere Instrumente weit lieber noch etwas warten als auf diese Sonaten, die ein Schatz ganz eigener Art für sich sind. — Dass sie nun jedem echten Musikfreunde wieder neu zugänglich geworden sind, und zwar auf eine so ausgezeichnete, kunstfördernde Art, das sind die Hauptgründe unserer Freude und unseres besondern Dankes.

Die Ausgabe selbst ist in der That so schön und, was ganz vorzüglich zu rühmen ist, so korrekt, dass Jeder, der es nur einigermassen kennt, was es heisst, solche Musikstücke so sorgsam, wie es hier geschehen ist, zu korrigiren, Allen, die dafür sehr thätig gewesen sind, sich lebhaft verbunden fühlen muss. Als volle Wahrheit unterschreiben wir, was das Vorwort sagt: „Der Verleger hat mit aller Gewissenhaftigkeit eine vielseitige Mitwirkung in Anspruch genommen, um auch diesem Werke die originale Richtigkeit wieder zu verschaffen." Die folgenden Notizen dürfen dabei nicht fehlen: „Die Auffindung einer alten, sehr korrekten Handschrift machte es möglich, ehemalige Fehler zu vermeiden, so dass in der gegenwärtigen Ausgabe keine Notenstelle mehr sein kann, die dem Geiste Bach'scher Komposizion widerspräche. Den Vergleich mit jener Handschrift hat Herr Kammermusikus M. Hauptmann in Cassel gütigst besorgt." Die Sache ist wichtig. Man weiss, dass Bach selbst die meisten seiner Werke oft mehrfach umarbeitete, so dass sich von mancher wichtigen Komposizion mehrere Manuskripte vorfinden, die echt sind und als Verbesserungen ihres Schöpfers gelten müssen. Die Wahl unter diesen Verschiedenheiten ist nicht leicht, weil es sich wohl auch traf, dass Bach zuweilen manche seiner Sätze, z. B. in seinen Inventionen, mehr ausschmückte, um irgend einem seiner Schüler die zeitgemässe Vortragsart derselben zu verdeutlichen u. dergl. Was aber auch die Absicht war, die den Meister selbst zur Aenderung trieb, so muss doch stets mit der sorg-

fältigsten Gewissenhaftigkeit nach dem Hauptmanuskripte und aus inneren Gründen gewählt werden. Das alte zur Vergleichung dienende Manuskript, so vortrefflich es auch ist, scheint uns dennoch nicht von Bach's Hand selbst zu sein. Es war also die grösste Vorsicht anzuwenden, die man auch dabei hat obwalten lassen. In dieser Hinsicht wird gewiss Jeder, der sich die Mühe gibt, die mit Recht in Ansehen stehende Ausgabe Nägeli's mit der neuen zu vergleichen, dankbar zugestehen, dass die Herren Hauptmann in Kassel und der Korrektor der Verlagshandlung, Ferd. Roitzsch in Leipzig, welche sich dem schweren Geschäfte des Wahlens und der Korrektur des Stiches unterzogen, mit ausserordentlicher Genauigkeit, mit Sachkenntniss und Scharfsinn verfuhren. Es gibt keinen Fall, wo ohne reifliche und gründliche Ueberlegung irgend eine Aenderung aufgenommen worden ist. So hat z. B. diese Ausgabe in zusammengehangenen Achtelfiguren u. s. w., welche in der Pariser Ausgabe ohne alle Ursache und zum Nachtheile der Figurenverbindung in mehrere Gruppen vertheilt stehen, das offenbar Rechte gebracht. Selbst in Fällen, die Schwankungen zwischen einer und der andern Lesart gestatten, wo also alle Sinne und Hoffe nie zu einer und derselben Ueberzeugung sich vereinen mögen, ist mit treuestem Bedacht gewählt worden. Hören wir die Fortsetzung des Vorwortes dieser neuen Ausgabe: „Nächstdem wurden diese Sonaten von dem Königlich Sächs. Hoforganisten Herrn A. A. Rilengel und dem Königl. Sächs. Konzertmeister Herrn Karl Lipinski gemeinschaftlich mehrmals durchgespielt und in der Gesammtwirkung kritisch geprüft, wobei Herr Lipinski die Violinstimme mit den Zeichen für die Bogenführung und allen übrigen Andeutungen versehen hat, welche die vollkommene Auffassung des Werkes auch dem Violinspieler wesentlich erleichtern." — Auch dies erachten wir für einen Dienst von grosser Bedeutung, da die Angabe der Bezeichnung von einem Manne kommt, der nicht blos vollkommener Meister seines Instrumentes, sondern auch vom Geiste Bach'scher Grossartigkeit durchdrungen ist. Haben wir früher schon der Metronomisirung und dem Klavierfingersatze Karl Czerny's, welcher auch der Pianofortestimme dieses Bandes nicht fehlt, das Wort geredet, so werden wir hier um so weniger einer andern Ueberzeugung zu huldigen Ursache haben. Wie Viele werden wohl sein, denen solche erleichternde Bezeichnung Bach'scher Werke nicht höchst willkommen sein muss? Unter Hunderten wird sich kaum Einer finden, der sie ohne Nachtheil für sich selbst entbehrt. Oder ist es wohl wünschenswerth, dass das Spiel der Werke unsers Bach ein Monopol für nur Wenige bleibe? Es ist ein grosser Gewinn, wenn der Vortrag dieser Meisterwerke durch solche vortreffliche Hilfeleistung vielen Musikfreunden zugänglicher gemacht wird. Immerhin wird auch mit diesen Fingerzeigen noch Vieles für den Spieler zu überwinden bleiben. Und so liegt denn etwas sehr Verdienstliches in solchen Bemühungen, die der vortrefflichen Ausgabe noch zu einer besondern Empfehlung gereichen. Die Verlagshandlung und Alle, die, von ihr in's Werk gezogen, hilfreich thätig gewesen sind, dürfen nach Verdienst auf die freundlichste Anerkennung rechnen. Mögen sich diese Werke zum Heil der Kunst einer immer weitern Verbreitung erfreuen.

Franz Liszt

Mendelssohn's Lieder für das Pianoforte übertragen. Leipzig, bei Breitkopf und Hartel.

So weit es tüchtige Pianofortespieler und empfängliche Hörer dafür gibt, so weit ist es nun auch anerkannt, wie bravourmächtig und wie geist- und geschmackvoll Liszt die Schubertschen Lieder und später Beethoven's Adelaide für das Pianoforte allein übertragen hat. Mit eben so viel Geist und Geschmack und reicher Bravourgewalt wird man auch Mendelssohn's Lieder abermals behandelt finden. Ist es schon sehr anziehend und ergötzlich, die Bearbeitungen mit den Originalliedern zu vergleichen und zu sehen, wie sinnig Liszt gerade das herausgehoben, wiederholt und zusammengestellt, Anderes, was mehr für die Gesangstimme und weniger für das Pianoforte wirkt, leicht berührt, immer dabei jedoch ein schönes Ganze, das gerade diese Absicht am zweckmässigsten erreicht, voll und rund abgeschlossen zu schaffen vermocht hat, so ist es doch noch weit ergötzlicher, unbesorgt um die Art der Verknüpfung und der Ausschmückung, etwa nach vorhergegangener Vorlesung des Textes, sich dem Eindrucke einer guten Ausführung derselben, freilich einer guten, hinzugeben und zu geniessen, was durch die vortreffliche Bearbeitung daraus geworden ist. — Es mag Vielen eine auffallende Erscheinung dünken, dass Liszt in solchen Uebertragungen nicht zu lang ausgedehnter und lyrischer Tonsätze so ergreifend Schönes mit einem Glanze leistet, der Manchen wohl zu blenden, aber seine Gefühlszustimmung dafür keineswegs zu schwächen, vielmehr wo möglich es ihr noch lieber werden zu lassen vermag, während derselbe Mann in eigenen Schöpfungen der Tonkunst, ja sogar in sogenannten Fantasieen oder Potpourri's, worin die Zusammenstellung doch gleichfalls eine Hauptrolle spielt, nicht immer Gelungenes leistete. Uns dünkt die Erscheinung so unerklärlich nicht; sie ist uns im Gegentheil nur ein wiederholt schlagender Beweis, dass auch reich begabte Menschen nicht Alles auf einmal und zu einer Zeit gleich gut zu thun im Stande sind, ja um so weniger, je mehr jedes Einzelne, was mit vorzüglicher Liebe und Ausdauer ergriffen wurde, den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, was doch nothwendig ist, wenn etwas Tüchtiges und Ausgezeichnetes in's Leben treten soll. Wer in solchem Bravourvortrag, in so betäubenden Effektschlagen des Pianofortespiels lebt, wie Liszt; wer ein so ungeheurer Notenleser und prima vista-Spieler ist, wie er, der braucht Zeit und Kraft dafür und hat in seiner Glut nicht viel übrig, was er andern Dingen zuwenden konnte. Wer dabei, wie er, durch jugendliche Entflammung und durch bunt eindringende Gelegenheiten in's helle oder schäumende Leben, empfänglich und aufgereizt in sich selbst, hineingerissen wird, dem Wechsel der Zeit und des Ortes preisgegeben, — wie kann dem Musse und Haltung für Anderes bleiben,

sowohl, als auf Gründlichkeit, durchaus in seiner Art das einzige über diesen Gegenstand ist, und keinesweges nur eine mit Gelehrsamkeit und Fleiss gemachte Kompilation enthalt, sondern unter die so seltnen Schriften gehört, die eine Wissenschaft wirklich weiter bringen. Der Musiker wird noch besonders viele sehr interessante Bemerkungen, die auch das Praktische seiner Kunst speziell berühren, finden, die wir hier nicht angeführt haben, und die nur ein Mann geben konnte, der seine vielen physikalischen Kenntnisse auch mit Ausübung der Tonkunst verbindet. Aller ins Einzelne gehenden Bemerkungen enthalten wir uns, da sie in diesen Blättern nicht ganz an ihrem Platze seyn würden und nicht mit wenigen Worten gemacht werden könnten. Es wird hoffentlich nicht fehlen, dass nicht manches, hier zum Theil nebenbey Gesagte und den Musiker zunächst Angehende, im Einzelnen weiter zur Sprache gebracht, und auch uns dann Gelegenheit gegeben werden wird, unsre Meinung darüber zu äussern. Wer das Höchstmühsame und wirklich Verdienstliche der Chladni'schen Untersuchungen nur einigermassen zu schätzen weiss, wird dem Verf. mit uns für dies Werk aufrichtig danken; und das um so viel mehr, da er, wie man nicht ohne Theilnahme in dem Abriss seines Lebens Seite XVII. lesen kann, bey allem, was er sein ganzes Leben hindurch für seine Wissenschaft gethan, nie irgend eine Vergütung von seinem Vaterlande empfangen hat.

Deux grands Trios pour Pianoforte avec Violon et Violoncelle obligés par le Chevalier de la Lance. Augsburg, bey Gombart.

Der Hr. Verf., anfangs Kapitain bey dem Schweizerregiment in Paris, nach der Revolution aber schlichter Privatmann zu Verdun, ist blosser Dilettant, der aber seine Liebhaberey bis zum methodischen Studium der Harmonie scheint getrieben und sich nach sehr guten Mustern gebildet zu haben. Einige wenige Stellen ausgenommen, dergleichen eine S. 7 in der dritten Linie vorkommt und die man nun heut zu Tage als artistische Lizenzen muss gelten lassen, sind diese beyden Trios in der eigentlichen und wahren Manier des Flügelspiels geschrieben; sie sind reich an schönen Ideen, an kraftvoller Harmonie und richtigen Modulationen und werden unstreitig jedem Spieler wohlgefallen, der Einsicht und mechanische Fertigkeit genug hat, in den Geist dieser Kompositionen einzudringen und die Schwierigkeiten mit Präcision und Gewandtheit zu überwinden, die er nicht selten darin antreffen wird. Dies ist nun das eilfte Werk des Verf. und die dritte Sammlung seiner Trios, wovon wir die Anfangssätze hier beyfügen:

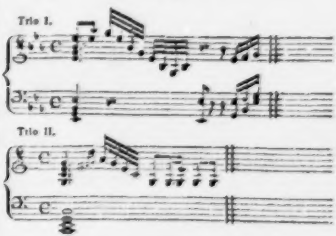

Miscellen.

Im Moniteur (No. 339. 9 Fructitor.) befindet sich ein interessanter Aufsatz über alte schottländische Musik, der, um einiger neuen Bemerkungen willen, im Auszuge hier seinen Platz finden mag.

Die alte schottl. Musik, sagt der Verf., hat einen, ihr ganz eignen und sehr bemerkenswerthen Charakter. Von Seiten ihrer kunstmässigen Zusammensetzung angesehen, hat

als was schnell in ihm aufblitzt, was ihm seine Bravour leicht macht und sein augenblicks hell auflodernde Gefühl ihm wie eine schöne Gestalt in die Arme wirft! Der Ehrendrang, sich auf der ungemeinen Höhe gewagtester Bravourenbesiegung in seiner eigensten, sich selbst oft überbietenden wollenden Art zu erhalten und Erstaunen auf Erstaunen zu häufen, lässt ihm bis jetzt nur so viel Dauer innerer Begeisterung, als für schon Siehendes, für schon in's Leben Gestelltes, woran er sich wohl auch die entschwundene Begeisterung wieder nöthigenfalls heraufzuschwören kann, und dazu für nicht zu viel Arbeit oder Zeit Erforderndes hinreicht. — Aber Kern der Empfindung und Kraft der Erfindung, mit einem Worte innere Musik muss in ihm sein, sonst hätte er dergleichen auf so ausgezeichnete Weise nicht schaffen gekonnt. Und so ist denn auch zu erwarten, dass er, einmal ruhiger, gehaltener im Geiste selbst geworden, mit derselben inwohnenden, jetzt auf Anderes gerichteten Kraft auch eigenthümlich Selbstständiges im Bereiche der Töne in voller Schönheit zu Tage fördern wird. Dann aber wird er nicht mehr der Virtuos, sondern ein anderer Virtuos sein, weil sein Inneres ein anderes geworden ist. — Und dies scheint mir nichts weiter als die natürliche Bestätigung des alten Spruches zu sein: der Mensch kann nicht zweien Herren dienen. — Gehen wir zu der Behandlung der Lieder selbst über, die wir so vortrefflich finden, als alle, die früher in dieser Art von ihm bekannt gemacht worden sind. Kein anderer Unterschied waltet zwischen den allgemein beliebt gewordenen und den neuen ob, als der, welcher in der Wesenheit der einzelnen Tonsatze selbst und dann noch darin liegt, dass die früheren Sätze Lieder schon entschlafener Tondichter waren, diese hingegen Gesänge eines noch lebenden sind, was vielleicht einigen Einfluss haben könnte, aber nicht sollte. Warum wollte man sich auf doppelte Art nicht auch an diesen erfreuen?

Eine lange Beschreibung der besondern Behandlung jedes einzelnen Liedes, was Liszt nämlich in diesem und jenem begünstigt hervorgehoben oder für seine Umschreibung weniger geeignet hielt u. dergl. mehr, sind wir nach dem bereits Gesagten nicht weiter zu geben benöthigt; wir wollen nur versichern, dass die allermeisten eben so bravourmässig sind, als die frühern, und nur einige, deren Art es nicht ohne Benachtheiligung anders gestattete, was wir dem Uebertrager ganz vorzüglich anrechnen, in einfacherer Tüchtigkeit gehalten worden sind. Die einfach behandelten wollen wir als solche bezeichnen, und die mit reichen Bravourumspielungen versehenen mögen nur dem Titel nach dastehen. Mehr wäre unnütz, da man sich bei keinem dieser Lieder vergreifen wird. Die Ausstattung der Verlagshandlung kennt man ohne unsere Erwähnung. Die Pianisten erhalten also zu ihrer bildenden Freude und zum Vergnügen ihrer Hörer folgende Nummern:

1) *Auf Flügeln des Gesanges.* Preis 8 Gr.
2) *Sonntagslied* (einfach). Preis 6 Gr.
3) *Reiselied*, von *Heine*. Preis 10 Gr.
4) *Neue Liebe*, von *Heine*. Preis 8 Gr.
5) *Frühlingslied*, von *Lenau*. Preis 12 Gr. (Das Lied hat am Ende Rossini's Mondscheinschluss, Bdur wechselnd mit Ddur, was Zuthat des Uebertragers ist.)
6) *Wiederlied* (einfach) und *Saleika*. Preis 8 Gr.

G. W. Fink.

Louis Berger

Oeuvres complets pour le Pianoforte. Cah. 2. Leipzig, chez Fred. Hofmeister.

Die Sammlung der Pianofortewerke Ludw. Berger's, deren ersten Band wir vor Kurzem ausführlich besprachen, wird rasch fortgesetzt zur Freude der vielen Freunde des Entschlafenen. Dieser zweite Band enthält: Air russe varié (Oeuv. 14) d. i. die 12 Variationen mit dem angehangenen Trauermarsche über „Schöne Minka." Es sind dies dieselben Variationen, die der Virtuos nach seiner Rückkehr aus Russland in seinen öffentlichen Konzerten, welche er in vielen Städten seines Vaterlandes gab, selbst zu Gehör brachte. Für solche Pianofortespieler, die in Jahren vorgerückt sind, braucht es keiner näheren Beschreibung derselben: sie sind ihnen hinlänglich bekannt. Im Allgemeinen haben wir nur zu wiederholen, dass die Variationen jener Zeit in der Regel mehr gedrungene Arbeit und in jeder einzelnen Veränderung mehr Karakterdarstellung in gutem Wechsel bieten, während die neuern glänzender, bravourreicher, aber auch meist, wenn auch nicht immer, ausserlicher sind. Dennoch verlangt die Bravour, auf welche die ältern Werke der Art Anspruch machen, ihre besondere und nicht geringe Bildung, namentlich einen schönen Anschlag und jene Tonausprägung durch den Anschlag, auf welche zur Vollendung karakteristischer Darstellungen so viel ankommt. Auf alle Fälle ist es vortheilhaft, wenn junge Pianofortespieler nicht blos bei den Leistungen der neuesten Zeit stehen bleiben. — Es folgen 2 *Rondos* (Oeuv. 29), zwei sehr angenehme und eingängliche Sätze, die für mässige Pianisten ausführbar und dabei belehrend und unterhaltend sind, für guten Vortrag jedoch nicht zu wenig fordern. Zum Beschluss dieses Bandes die 28. Etude dieses Meisters, in der Form eines Rondo (Oeuv. 30). Sie ist ausgeführt, schön und nützlich. Der ganze Band hat 45 treflich gedruckte Seiten in Langfolio. Der dritte Band wird hoffentlich nicht lange auf sich warten lassen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Dresden. Am 6. d. konnte die vierte Quartettunterhaltung des Herrn Konzertmeisters *Lipinski* u. s. w. nicht Statt finden vielfacher Hinderungen wegen. Namentlich hatten die nothwendigen Proben der hier zum ersten Male aufzuführenden Oper Donizetti's: „Lucrezia Borgia" Zeit und Kräfte in Anspruch genommen. Am 7. d. ging sie unter Rastrelli's Direkzion glücklich über die Bretter. Der Kapellmeister Herr Morlacchi ist zwar von seiner schweren Krankheit wieder genesen, aber noch nicht so weit erkräftigt, dass er selbst sich

der Leitung des Werkes unterziehen könnte. Die Rollen waren gut vertheilt theils unter hinlänglich gekannte und anerkannte Sänger, theils unter einige neue, über welche Letzteren wir vor der Hand uns kein anderes Urtheil erlauben, als dass sie ihrer Stellung genug thaten. Das vortreffliche Orchester (Lipinski Vorgeiger) wirkte herrlich, wie gewöhnlich; die Chöre gingen sehr gut (Fischer Chordirektor); Alles griff tüchtig und präzis in einander, so dass der Beifall nicht fehlen konnte, der dem Ganzen reichlich gespendet wurde. Namentlich haben wir Dem. *Wüst* auszuzeichnen, welche die Rolle der Lucrezia übernommen hatte und bis zu unserer Ueberraschung schon durchführte, sowohl als Sängerin wie als Schauspielerin. Vorzüglich gelang ihr der zweite Akt, nach welchem sie auch, wie am Schlusse des Ganzen gerufen wurde. Diese Oper, deren vollständiger Klavierauszug bekanntlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, hat hier überhaupt Furore gemacht. Was wird sie erst im neuen Schauspielhause thun! Im Juli erwartet man hier die *Unger* und den Tenor *Moriani*, welche unter andern auch in diesem Werke auftreten werden. — In der katholischen Kirche hörten wir auch eine trefflich gearbeitete und fromm wirksame Messe (No. 5) von *C. G. Reissiger* unter seiner Direkzion. Auch hier zeigten sich Orchester und Sänger in vollem Glanze trotz der Kälte. Die hiesigen Kräfte sind denn doch bedeutend.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1840. Die Pachtadministrazion des Operntheaters nächst dem Kärnthnerthore hat sich diesmal gewissermaassen von einer patriotischen Seite gezeigt, da sie im Laufe des sogenannt teutschen Semesters drei neue Werke vaterländischer Komponisten zur Darstellung brachte. Auf „Alfred den Grossen," bereits im letzten Berichte besprochen, der fortwährend in der Gunst des Publikums, wo nicht steigt, doch sich erhält, weil Meister Reuling nach den Gesetzen einer weltklugen Diplomatie die glückliche Mitte traf, die Sänger so bedachte wie sie es nur wünschen mögen, und mittels wohlberechneter Amalgamirung welscher Melodik und teutscher Harmonieen sowohl den Anhängern beider Schulen, als auch befriedigend dem Zeitgeschmack entgegen kam — auf diesen Alfred, welcher bereits von mehreren bedeutenden Bühnen des Auslandes verschrieben, zur Aufführung vorbereitet wird, folgte als zweite Neuigkeit: „Wlasta," tragische Oper in 4 Akten, in Musik gesetzt von Herrn Joseph Geiger, einem hier geschätzten und vielseitig in Anspruch genommenen Klavierlehrer, deren erste Repräsentazion wenigstens den alten Spruch: *in medio virtus* völlig zu Schanden machte, da trotz allbekannter hoher Protekzion und des Diensteifers zahlreicher, auf sämmtlichen Plätzen mit Freikarten vertheilter Parteigänger das entschieden ausgesprochene Missfallen nicht gedämmt werden konnte. Schon im Voraus kursirten allerlei sonderbare Gerüchte, die denn auch durch den Weg der Korrespondenz in mehrere auswärtige Tagesblätter übergingen. Der Tonsetzer sollte nämlich nicht nur auf jede Art von Ehrensold grossmüthigst verzichtet, sondern auch den Gesammtkostenbetrag für Kopiatur, Dekorazionen und Garderobe aus Eigenem bestritten, und demnach einschlüssig der generösen Geschenke an Orchester und Chorpersonal, so wie vieler den Hauptsängern und Sängerinnen zugedachten Preziosen, sein Kindlein mit einem Sümmchen von circa 5000 bis 6000 Fl. Konv.-Münze ausgesteuert haben. Und dennoch vermochten alle diese lukullischen Anstrengungen den unwiderruflich im Buche des Schicksals beschlossenen Fall nicht abzuwenden. Der erste folgereiche Missgriff lag schon in der nicht zu rechtfertigenden Wahl des Textbuches; denn das poetisch höchst werthvolle epische Gedicht gleiches Namens von *Kurl Egon Ebert* musste hier eine echt vandalische Verstümmelung erdulden und konnte auf keinen Fall in schlimmere Hände gerathen. Da findet sich auch nicht die leiseste Spur von lyrischem Schwunge, von dramatischer Eintheilung, von bühnenkundiger Szenirung; — dagegen aber Sprachfehler und Plattituden in Fülle, nebst einem an Ehren-Schikaneder gemahnenden Reimgeklingel, das vielleicht einzig nur Mozarts himmlische Töne zu adeln befähigt sein dürften. Wären nun solche barbarische, in holperige Verse gezwängte Worte selbst für einen erprobt routinirten Opernkomponisten zum mächtig hemmenden Stein des Anstosses geworden, um wie viel mehr für den, beim Erstlingsversuche gänzlich unbeholfenen, weder mit sich selbst noch mit seiner Aufgabe im Reine gekommenen Anfänger? Was Wunder also, wenn diese Komposizion — ein wirkliches Komposítum, aus Brosamen von allen gangbaren Meistern Italiens, Teutschlands und Frankreichs zusammengelesen — unwirksam vorüberrauschte. Ein hier und da glücklich erfundener, einzeln auftauchender Gedanke vermag für die Unzahl des Verfehlten nicht zu entschädigen, und mit dröhnenden Blechmassen, Unisonogeschrei, oder schalem, erborgten Instrumentallärm ist es auch noch nicht abgethan. Möchte doch jeder, bevor er ein solches Wagniss unternimmt, sich selbst prüfen und nicht gleich das Höchste wollen. — Herr Geiger, der allgemein und unangefochten den Ruf eines tüchtig durchgebildeten Musikers geniesst, trägt vielleicht die Befähigung für ein anderes Genre in sich, und könnte allenfalls in der lyrischen, romantischen, oder leicht gefälligen Konversazionsoperette Genügenderes leisten; er mag sich also von der erlittenen Niederlage, welcher als Prüfungs- und Reinigungsheilmittel wohl kaum irgend ein Neophyt zu entgehen pflegt, nicht entmuthigen lassen, sondern vielmehr daraus erkennen, wann, wie und wo er beim ersten Probeflug auf eine falsche Fährte gerathen, um, die wohlgemeinten Winke einer gründlichen, freimüthig unbestochenen Kritik beachtend, bei ähnlichen Anlässen vor solchen Irrwegen sich hüten zu lernen. — Dass bei einem der Volkssage des böhmischen Mägdekrieges entnommenen Stoffe das schöne Geschlecht prädominiren muss, versteht sich von selbst. Dem. Lutzer, im Besitze der Titelrolle, schien das Unmögliche möglich machen zu wollen, und verschwendete beinahe ihre wunderherrlichen Kunstmittel, die gerechteste Anerkennung findend, wo immer nur, wenn gleich spärlich, Gelegenheit dazu sich darbot. Die andern Jungfrauen des Mäd-

chenheeres, Dem. Mayer, Tuczek, Nottes und Berndes, die zauberische Sybille, liessen es an fleissiger Zusammenwirkung keineswegs fehlen, und wenn der Ersiegenannten Sterbeszene gewissermaassen in's Lächerliche umschlug, so ist die Darstellerin jedenfalls von aller Schuld freizusprechen. Den Mannerpartieen Herzog Primislaus, dessen Neffe Strason und Lubor, ein edler Czechenhauptling, durch so wackere Repräsentanten wie Staudigel, Erl und Draxler besetzt, war, eben jener gerügten und fast planmässig verfehlten Szenenanlage wegen, eine höchst subordinirte Stellung zugemessen. Zur zweiten Aufführung waren zweckmässige Verkürzungen vorgenommen worden, ja, bei der nächsten Reprise fiel sogar ein ganzer Akt, und mit ihm eine Reihe ermüdender Längen in die Brüche; da nun die bestellten, mit strategischer Umsicht dislozirten Claqueurs ihre Schuldigkeit und noch ein Uebriges thaten, zudem fürder mit keiner Opposizion zu kämpfen hatten, da die strengeren Beurtheiler gar nicht wieder anwesend waren, so ging Alles fein ordentlich von statten; es regnete sogar Beifall, und eben so wenig ermangelten die stereotypen Fora-Rufe. Jetzt blieben nunmehr auch die Journale — sehr wahrscheinlich gehörig bearbeitet — in ein anderes Horn, dies und jenes, bisher überhörtes, schön, gross, reizend, sublim, genial findend, und dem zum Kunstprodukte avancirten Ganzen im prophetischen Geiste das Horoskop einer dauernd blühenden Existenz stellend. Sehr unwahrscheinlich zwar; — indessen was erlebt man nicht Alles auf unserm sublunarischen Erdenrund? wohl sind sie entschwunden die Zeiten der Mirakel; und dennoch ereignet sich täglich, ja stündlich so manch Unerwartetes, Wunderliches, Ungeglaubtes, dass man an sich selbst irre werden könnte; — Beispiele, schlagende Beispiele aufzufinden und nachzuweisen, wäre eben kein Hexenwerk; — darum *nil admirari*. —

Das dritte neue, noch vor dem Jahresschlusse in die Szene gebrachte Kunstprodukt war „Johanna d'Arc," romantische Oper, nach Schillers Tragödie, Musik von Hoven (Staatskanzleirath Johann Vesque v. Püttlingen). Der Bearbeiter Otto Prechtler, mit Pietät dem Originale möglichst treu folgend, hat aus dem Gange der Handlung, mit Beibehaltung der Karaktere, Hauptsituazionen, und effektreichsten Momente, ein schön versifizirtes, zur musikalischen Dikzion geeignetes, in den Konturen verständig gezeichnetes, wirklich schätzbares Poëm gebildet. Von dem figurirenden Personale sind blos König Karl, Agnes Sorel, Dunois, Lahire, Lionel, Thibaut mit seinen drei Töchtern und Bertrand beibehalten. Der eigentliche Prolog dient zur Introdukzion. Ein Chor frühlicher Landleute feiert das Verlobungsfest Louison's und Margots, sich glücklich preisend, dass die Kriegesunruhen bisher noch ferne geblieben vom heimischen Thale. Der alte Thibaut segnet seine Kinder; Bertrand tritt auf mit dem gefundenen Helm, und kündet die Hiobspost der verlorenen Schlacht, und dass Orleans von Feindesmacht hart bedrängt ist. Johanna fährt empor aus ihrem träumerischen Dahinbrüten, verkündend, dass der Herr zu Frankreichs Rettung eine Hirtenjungfrau senden werde. Alles weicht scheu zurück vor der gottbegeisterten Seherin, die, nach einer grossen Arie, deren Grundlage der Abschiedsmonolog, von feuriger Kampfeslust entflammt zu Ritter Baudricourt's Heerhaufen eilt. — Die zweite Hälfte dieses Aktes spielt am Hoflager zu Chinon. König Karl besteigt an Agnesens Seite den Thron; er schwelgt, während Troubadours süsse Minnegesänge anstimmen, im holden Anblick der heissgeliebten Zauberin, und beschenkt, die kunstreichen Romanciers mit goldenen Ehrenketten zu lohnen. Dunois spottet, sagt sich los von diesen schnöden Freudenfesten, und beschliesst, unter Orleans Trümmern seine Fürstenehre zu begraben. Lahire's Trauerbotschaft, dass Englands Heinrich zu Paris bereits gekrönt, vernichtet den letzten Hoffnungsstrahl; da kehrt Dunois lebhaft aufgeregt wieder. Sieg und Orleans Befreiung durch ein unbekanntes Mädchen verkündend. Johanna wird eingeführt u. s. w. Karl übergibt der vor ihm knieenden feierlich das Reichsschwert, und vertraut ihr die Führung seiner Schaaren an; Alles ist mit siegestrunkener Kampfeslust erfüllt, welcher Moment das glänzend imponirende Finale bildet. — Der zweite Aufzug beginnt im englischen Lager; Lionel macht seinem Unmuthe Luft, dass Albions Krieger vor einem Gespenst aberglaubischer Einbildung geflohen; daran reihen sich die Schlachtszenen; der Zeltenbrand; Johanna's Zweikampf mit dem gehassten Gegner, das plötzliche Erwachen ihrer leidenschaftlichen Liebe zu Lionel; die Gewissensvorwürfe des gebrochenen Schwurs; — sodann bei der Bühnenverwandlung in den freien Platz vor der Kathedrale zu Rheims, das neugierig sich versammelnde Volk, worunter Louison und Margot; — der Krönungszug, — Johannens, welche verstört aus dem Dom stürzt, freudiges Zusammentreffen mit den geliebten Schwestern, des Vaters Anklage der eigenen Tochter, — derselben zagendes Verstummen, — allgemeines Entsetzen, — grässliches Ungewitter, — Alles flieht vor der Schuldigen, über welche der zürnende Himmel selbst das Verdammungsurtheil gefällt zu haben scheint. Aktschluss. — Der kurze letzte Aufzug besteht nur aus wenig Szenen; anfangs die Jungfrau, von den Schwestern zum friedlichen Heimathsthal zurückgeleitet; — ihre Gefangennehmung durch Lionel, der sich zum Schützer des von den Ihrigen verstossenen Heldenmädchens aufwirft; — Johanna, gefesselt im Thurme, beobachtet vom hohen Gitterfenster aus das Handgemenge, gewahrt den König von Feinden umrungen, fleht Gott um Beistand an, zersprengt mit gewaltsamer Anstrengung die Ketten, entreisst einer Wache das Schwert und stürmt unaufhaltbar zur Pforte hinaus; — offenes Schlachtfeld; Karl befreit in Mitte des siegreichen Heeres, aber tödlich verwundet seine Retterin; derselben letztes Erwachen; die Seherin erkennt im rosigen Himmelslichte das Zeichen der Entsühnung und scheidet vom irdischen Leben, hinsinkend auf die ihr entfallende Fahne. — Dass nicht wohl ein dramatisch wirksamerer Stoff zu finden sein dürfte, welcher bei allgemeinerer Bekanntheit die in der Operaform kaum abwendbare Unverständlichkeit gänzlich beseitigt, kann kaum bezweifelt werden; wie denn Schiller selbst die wichtigsten Momente musikalisch begleiten liess, und schon damals als

unerlässliches Postulat die Vereinigung zweier Musenschwestern, Poesie und Tonkunst, fühlte und sogar in den bezeichneten Situazionen vorschrieb. — Unser anonymer Tonmeister J. Hoven hat demnach den richtigsten Takt beurkundet, indem er sein schönes Talent einem zur musikalischen Bearbeitung so recht geschaffenen Gegenstande zuwendete; wollte man jedoch eine Parallele ziehen von der in seiner „Turandot“ abgelegten Erstlingsprobe bis zu dieser, mit glücklichstem Erfolge an's Licht getretenen Johanna, — so ergäbe sich das Resultat eines Vorwärtsschreitens in solchen Proporzionen, die wirklich Bewunderung erregen und sicherlich zum erhabenen Kunstziel hinleiten müssen. Diese Komposizion verdient ein Tongemälde voll Wahrheit, Kraft und seelenvollen Ausdrucks genannt zu werden; ohne erborgten, fremden, sinnekitzelnden Nimbus; mit Melodieen, wie sie einem teutschen Gemüthe entströmen. Poetische Tiefe, begeisternden Aufschwung athmen vorzüglich sämmtliche lyrische und effektvoll karakterisirte Stellen, z. B. Johanna's Kantabile mit Chor: „Seht ihr die weisse Taube fliegen?“ dessen Motiv das Grundelement der Vision bildet und analog in der Sterbeszene wiederkehrt, wann die Himmelskönigin den entfliehenden Geist der Gesühnten in ihren Schoos aufnimmt; — derselben rezitativisch-deklamatorisches Arioso: „Lebe wohl, du theure Stätte“; — des Königs Kavatine: „Brich hervor, Sonne der Liebe“; — Dunois' energische Arie; „Ich sag mich los von deinen Festen“; dessen Terzett mit Karl und Agnes: „O kehr zurück, lass dich erbitten“; — der Moment, wo die Jungfrau bei dem Grusse: „Heil meinem König und Herrn!“ ihre Fahne zu den Füssen des Monarchen senkt; dann die Romanze: „Ich schlief im Dunkel der Eiche“; — das Bacchanal, der Doppelchor: „Munden will uns nicht der Becher, weil die Hexe uns gejagt“; — „Trinket, trinket weg die Schmach“; — Lionels Arioso: „Bist du verhallet, Siegesklang? und Albions Fahne sank!“ — Der Dreigesang zwischen Johanna, Karl und Dunois: „Mir bricht das Herz in diesen Qualen,“ mit Chorrefrain und fernem Glockengeläute; — das Septett: „Verflucht der Leib, der sie getragen“ im zweiten Finale; — die Introduktion des Schlussakts, Terzett der Schwestern: „Nimmer darf ich Ruhe hoffen,“ — „Horch, der Hirten Lieder klingen“; — endlich, der Gewalttraf beim Zerreissen der Fesseln: „Stahle den Arm, löse die Bande, schleudre den Blitz nieder von deinem ewigen Sitz! rette durch mich den König; zeige deine ewige Macht!“ — Wenn man den Namen: Hasselt nennt, so ist wohl auch der Darstellerin der Titelrolle das höchste Lob gespendet. Diese Mime darf diese Partie unbestritten ihren allergelungensten zuzählen und leistet darin musikalisch wie in plastischer Beziehung das denkbar Vollendetste; ihr Zweikampf mit Lionel möchte sogar manchen athletischen Heldenspieler beschämen, und versinnlicht das Bild einer Amazonenfürstin aus Hellas' sagenreicher Mythenwelt. Staudigel, Dunois, der tapfere Degen, und Schober, Lionel, dessen ebenbürtiger Rival auf der Ehrenbahn des Ruhmes, waren physisch wie artistisch echte Heldengestalten des chevalereskeu Zeitalters; Herr Schunk, in dem fast nur passiv gehaltenen Part des Dauphin, konnte blos im Gesang sich geltend machen; Dem. Kern, Sorell; Berndes, Margot; Lang, Louison, so wie Herr Draxler, Vater Thibaut, leisteten ihr Bestes im angewiesenen Wirkungskreise; die kräftigen Chormassen, das musterhaft begleitende Orchester, die herrlichen Dekorazionen, das splendide Kostüm, Alles vereinigte sich, der warm empfänglichen hochentzückten Versammlung einen erlesenen Kunstgenuss zu bereiten, welcher bei jeder Wiederholung, da jeder derselben zur Entdeckung neuer Schönheiten führt, auch verhältnissmässig sich erneuert und die Oper gleichsam im Preise noch steigert, wie es denn überhaupt bei Allem, was wirklich recht und gut ist, zu geschehen pflegt.

(Fortsetzung folgt.)

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Alessandria. Gestopft volles Theater mit Fashionables und Bon ton ohne Beispiel. Und warum? Man gab zur ersten Herbstoper die für unsere Stadt ganz neue, berühmte Lucrezia Borgia des immergrünen Genies von Donizetti. Unsäglich brillant war auch die Aufnahme der Musik und Sänger (Prima Donna D'Alberti, Altistin Imoda, Tenor Bozetti und Bassist Santi), die, wenn auch zweiten Ranges, hier ohne weiteres als Künstler ersten Ranges traktirt wurden; selbst der Dekorazionsmaler wurde mit Jubel hervorgerufen. Dies Auflauchzen nahm zwar in Bellini's Puritani ab, weil man deren Musik minder sympathetisch als jene der Lucrezia fand, demungeachtet ehrte man das Andenken des armen allzufrüh verschiedenen Sizilianers auch in dieser Oper, und klatschte so viel man konnte, um die Glorie im Andenken zu erhalten.

Asti. Donizetti's Olivo e Pasquale wurde von der Temeoni, dem Tenor Tommasi, Bassisten Monachesi (Olivo) und Buffo Picchi (Pasquale) leidlich gegeben und ziemlich applaudirt; der Tenor befriedigte am meisten. Der Furioso, ab eodem Maestro, ging übel, weit besser nachher Ricci's Scaramuccia mit der Temeoni, der Spada und den benannten Sangern.

Moncalco. Der Tenor Dai Fiori, der hier zugleich den Impresario machte, gewann einen kleinen Terno mit Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Malvasi, der Buffo Ghisoni, Bassist Sourez und er selbst sangen. Nachdem er mit besagtem Ricci Glück gemacht, gab er auch dessen Esposti und gewann einen Nachtreffer.

Novara. Die Leon und der Bassist Massetti pflückten Lorbeern in Coccia's Clotilde. In Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Bertrand, die Herren Visanetti, Massetti und Novelli sangen, haperte es nicht selten, ging aber bei alldem nicht übel. Die Capuleti e Montecchi mit der Bertrand (Romeo), Leon (Giulietta), Tenor Giacobelli und Bassisten Novelli endigten die ganze Stagione befriedigend.

Oleggio. Hier machte die Französin Thévenard Furore als Somnambula in der Oper gleichen Namens.

besonders mit zwei Kabaletten; aber auch der Tenor Antoneti und Bassist De Bassini fanden starken Beifall. Ist nun die Thevenard darum eine grosse Sängerin, weil sie in diesem unbedeutenden Ort Furore gemacht? .... Diese Frage steht hier, weil die französischen musikalischen Zeitschriften, namentlich die France Musicale, sogar Lärm blasen, als entzückten dermalen so viele ihrer Landsleute (worunter sie zuweilen auch gallisch klingende Namen vermengen) die italienische Oper. Teutsche, französische und sogar englische und spanische Sängerinnen überschwemmen zwar in der neuern und neuesten Zeit Italien, gefallen auch zuweilen, besonders auf kleinern Theatern, aber Niemand von ihnen kann auf einen Künstler ersten Ranges Anspruch machen (die berühmte Unger und Lalande gehören wohl zu den ältern Künstlern dieser Gattung); die Dérancourt und die D'Abbadie, die besten und am meisten wirkenden französischen Sängerinnen in Italien, sind bis jetzt stets zweiten Ranges. Dieselbe France Musicale behauptet in ihrer No. 47 vom verwichenen 22. November, S. 419, Dem. Rossi (von ihr la Transfuge de l'Opéra Comique genannt) habe so sehr im vorigen Herbst auf der Mailänder Scala gefallen, dass der Impresario dieses Theaters sie auf drei Jahre engagirt habe, das erste Jahr für 50,000 Fr., das zweite für 60.000 Fr., das dritte für 70,000 Fr. In der folgenden No. 48, vom 29. November, unter der Rubrik Mailand, heisst es abermals, die Rossi habe so sehr auf der Scala gefallen, und „man sagt," der Entrepreneur habe sie auf drei Jahre engagirt. Die Rossi hat aber auf der Scala wenig gefallen, und von dem vermeinten dreijährigen Engagement weiss Niemand was.

Figaro vom. Das diesjährige Säkularfest des seligen Matteo Careri, Protektors dieser Stadt, begann am 4. Oktober mit der Messe des Maestro Boucheron; darauf folgte am 5. Messe und Vesper von Mercadante, am 6. Messe von Boucheron; am 7. eine bessere von Simon Mayr, endlich am 8. Requiem vom benannten Boucheron. Die drei Komponisten dirigirten ihre Musik persönlich; Simon Mayr brachte nichts Neues mit; Mercadante's Kirchenmusik klang sonderbarer Weise zu theatralisch, während seine dermalige Theatermusik eine ganz andere Physionomie trägt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Schwerin. Von dem neuen Opernbuchdichter *Chr. Dehn* ist vor Kurzem beendet worden: *Petermännchen oder der Lübecker Martensmann*, komische Oper in 2 Aufzügen. Herr *Lappe*, welcher gegenwärtig mit der Bearbeitung seiner Oper: „*Die Obotriten*" für auswärtige Bühnen beschäftigt ist, wird die Musik dazu schreiben. — Der Dichter hat ausserdem den teutschen Komponisten „ersten Ranges" auch eine neue, grosse Nationaloper in 4 Aufzügen anzubieten, die unter Anderm auch mit einem Ballet versehen ist. Er will sie unter den annehmlichsten Bedingungen ablassen und nach dem Ermessen des Komponisten den Text modifiziren.

Erstes Konzert des Konservatoriums der Musik zu Paris (10. Januar). Sinfonie von Ludwig van Beethoven (No. 2. D dur). — Komisches Terzett aus der Oper: L'Hôtellerie portugaise von Cherubini. — Sextett aus Don Juan von Mozart. — Ouverture zu Leonore von Beethoven (die erste). — grosses Konzert für die Violine, komponirt und gespielt von Vieuxtemps.

Die *Pasta* hat in Petersburg Lorbeern geerntet und ist von da nach Moskau abgereist. In Petersburg hatte sie mit der Beneficeliter der ältesten Schwester zu rivalisiren, welche dort als Prima Donna am Theater sehr geschätzt wird.

Im verwichenen Jahre 1840 wurden auf den Pariser Opernbühnen *fünfzehn neue Opern* gegeben. Davon kommen auf die *grosse Oper* vier, darunter zwei von *Donizetti* (Die Märtirer, Die Favoritin) und eine von *Halevy* (Der Tuchmacher). — auf die *komische Oper* zehn, darunter eine von *Adam* (Die Rose von Peronne), eine von *Auber* (Zanetta), eine von *Clapisson* (Der Papagei), eine von *Donizetti* (Die Tochter des Regiments), eine von *Thomas* (Carline). — Ausserdem erschienen noch einige neue Opern auf dem im Laufe dieses Jahres eingegangenen Theatre de la Renaissance.

In *London* hat sich unter *Mosheles'* und *Benedict's* Auspizien eine Gesellschaft von Musikliebhabern zur Aufführung klassischer Gesangwerke gebildet. Herr Erard hat ihnen in seinem Hause in Great-Marlborough-Street einen Saal eingeräumt, wo sie sich allwöchentlich versammeln werden, um italienische, teutsche, französische, englische Meisterkompozizionen am Pianoforte auszuführen. — Eine andere in London entstandene Gesellschaft führt den Titel: „Musical antiquarian Society", ihr Zweck ist, die besten Werke der alten englischen Tonsetzer herauszugeben, die theils nur im Manuskript, theils in sehr kostbaren und seltenen, dem Privatmanne unzugänglichen Ausgaben vorhanden sind. Das Unternehmen findet viel Theilnahme. Zunächst sind zur Herausgabe bestimmt: Messe von *Byrde* für eine Stimme, Kantonen von *Tallis* und *Byrde*; Madrigale von *Wilby*, *Morley*, *Bateson*, *Bowland*, *Gibbons*, *Weelkes*; Opern, Kantaten, Sonaten von *Purcell*; Dramatisches von *Lawes*, *Locke*, *Campion* u. And.

Ein Brief in der Gazette musicale de Paris klagt über den Verfall der *öffentlichen Musik in London*. In den Konzerten des *Beaujolais-Theaters* kommen neben Musard'schen Walzern und Quadrillen Stücke aus Händels Messias zur Aufführung. Im *Covent-garden-Theater* gibt man Shakespeare's Sommernachtstraum mit Musikstücken der allerheterogensten Art, wo neben Mendelssohn-Bartholdy's genialer Ouverture die trivialsten alten Gesänge vorkommen. Das *Princes-Theater*, wo man die englische Nationaloper wieder auf die Beine zu bringen trachtete, ist eingegangen, namentlich versuchte man es mit einer Oper *Fridolin* (nach Schillers Gang nach dem Eisenhammer) mit Musik von dem Engländer *Romer*, welche zwar nicht ohne Beifall aufgenommen wurde, sich jedoch nicht lange hielt, zum Theil wegen Intriguen der Sänger. Ja sogar die Konzerte der philharmonischen Gesellschaft in *Hanover-Square* drohen einzugehen. Sein Glück, dass in neuerer Zeit viele Musikschulen eröffnet worden sind, welche der Musik für die Zukunft bessere Aussichten eröffnen.

Karl Maria v. Weber liegt zu London in der katholischen einfachen Kirche von *Moorfield* begraben, am südwestlichen Ende des *Finsbury-Circus*, im Mittelpunkte der *City*. Der Sarg im Todtengewölbe der Kirche, in welchem die Gebeine des grossen Künstlers ruhen, gleicht einem grossen Violinkasten; er steht dort mitten unter den gewöhnlichen Todten, die jeder Tag dahin bringt. Wenn das Gewölbe für die Masse zu klein sein wird, dann wird man sie, einen wie den andern, wegschaffen, und sich ihrer auf die erste beste Weise entledigen. Folgende Inschrift ist mit schönen Buchstaben auf eine Marmorplatte eingegraben:

Carl Maria Von Weber
Obiit June 1826.
This humble inscription was offered as a tribute
of respect to the genius of this great composer.
January 1840.
By W. H. Gratton.

In Mannheim hat eine neue Oper von *Karl Gollmick*, Musik von dem dortigen Kapellmeister *Lauer*, sehr gefallen, vorzüglich werden die Chöre gelobt. Sie heisst: *Sulz.*

Am 21. Januar wurde *Halevy's* neueste Oper: *Der Guitarrenspieler* (Le Guitarrero) in dem Pariser Opera comique zum ersten Male gegeben. Der Erfolg war nach dem Bericht der Gazette musicale hochst glanzend, die Musik fand eine enthusiastische Aufnahme: sie soll eben so melodisch als originell und karakteristisch sein. Auch das Buch wird ausgezeichnet genannt.

Nachtrag zu den Pariser Albums. Für Gesang: von Alphonse de Feitre (6 Romanzen; — von Clapisson (6 Lieder).

Madame *Viardot* (Pauline Garcia) ist nach London für die bevorstehende Konzert-Saison engagirt. Der 5. März ist zu ihrem ersten dortigen Auftreten bestimmt.

Ankündigungen.

Doppelt gekrönte Preis-Composition des Rheinliedes.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Sie sollen ihn nicht haben.

Deutscher Wehrgesang.

Gedicht von *N. Becker* in Musik gesetzt von

Joseph Lenz.

1) Ausgabe für eine Singstimme mit leichter Pianofortebegleitung. 5 Ngr.
2) Vollstandiger Clavier-Auszug mit Gesang. 5 Ngr.
3) Partitur fur vollstandiges Orchester. 15 Ngr.
4) Für vierstimmigen Mannerchor ohne Begleitung. 5 Ngr.
5. Singstimme allein (Volksausgabe mit Chorstimme). 1½ Ngr.
6 Als Marsch für das Pianoforte zu 4 Handen. 7½ Ngr.
7) Als Marsch fur vollst. Infanterie-Musik (Partitur). 15 Ngr.
8) Als Marsch für vollstandige Cavallerie-Musik (Partitur). 15 Ngr.

☞ Der überaus glanzende Doppelsieg, welchen die Lenz'sche Composition des Rheinliedes in zwei Concurrenz-Concerten errungen, legte ihre Gelungenheit auf das vollkommenste an den Tag.

In dem von mehr als 1000 Personen des an musikalischer Bildung sehr hoch stehenden Breslauer Publicums besuchten Concurrenz-Concerte trug dieselbe über funf der vorzuglichsten einheimischen Compositionen diesen Lieder einen so entschiedenen Sieg davon, und erregte bei Künstlern, wie bei Dilettanten einen solchen Enthusiasmus, dass dieselbe nicht nur sofort mehrmals wiederholt werden musste, sondern auch das von der Macht des Liedes ganz hingerissene Publicum in den Gesang mit einstimmte. Um nun eine Festbeilung zu erreichen, welche der in mehreren Hauptstadten gehaltenen Compositionen dieses Liedes wohl am wurdigsten und geeignetsten ware, allgemeiner deutscher Volksgesang zu werden, wurde von allen Seiten das Bedurfniss gefuhlt, das Lenz'sche Lied mit den bis jetzt bekannt gewordenen Preis-Compositionen vergleichen zu konnen. In dem zu diesem Zwecke veranstalteten zweiten Concerte war nur der Sieg unseres Liedes bei dem zahlreich versammelten Publicum noch entschiedender, indem die andern Preis-Compositionen nur sehr wenig Stimmen (die Berliner 27, die Leipziger 17 u. s. w.) erhielten. Dies ist wohl der schlagendste Beweis für seine Gediegenheit. Jeder, der es kennen lernt, wird finden, dass dasselbe durch Energie der Auffassung, durch scharfe Rhythmisirung und leichte Fasslichkeit und Sangbarkeit der kraftigen Melodie neben allen andern Compositionen des Rheinliedes entschieden hervorragt, dass ihm allein der Preis gebuhrt.

☞ Da die Instrument-Begleitung dieses Liedes zugleich einer der glanzendsten Militar-Marsche ist, bereits von mehreren Militar-Musik-Choren als Marsch gespielt wird, und ausserordentliches Furore macht, so hat vielen Anforderungen zufolge die Verlagshandlung unternommen, denselben in Partitur sowohl für Infanterie- als Cavallerie-Musik herauszugeben, worauf wir ganz besonders aufmerksam zu machen uns erlauben. —

F. E. C. Leuckart.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind neu erschienen:

Berger, Marche pour les Armées anglaises espagnoles dans les Pyrenees pour Pianoforte. Oeuv. 1. Nouv. Edit. 7½ Ngr.
— Gesange aus einem gesellschaftlichen Liederspiele „Die schöne Malleria" mit Pianoforte. Op. 11. Neue Ausgabe. 25 Ngr.
— Douze Etudes pour Pianoforte. Oeuv. 12. Nouvelle Edition. 1 Thlr. 5 Ngr.
— Sappho. Gesangscene. Op. 23. Klavierauszug. 1 Thlr.
Chwatal, Instr. et Variations sur l'Air fav. „Was soll ich in der Fremde thun" pour Pianoforte à 4 mains. Oe. 29. 1½ Ngr.
— Variations sur l'Air „An Alexis send' ich dich" pour Pianoforte à 4 mains. Oeuv. 33. 15 Ngr.
Franchomme, Caprice sur la Cavatina de l'Opera la Niobe de *Pacini* pour Violoncelle. Oeuv. 20. Avec accomp. de Quatuor 20 Ngr. Avec accomp. de Pianoforte 25 Ngr.
Lemoine, Etudes enfantines pour Pianoforte. Dediées aux jeunes Eleves. Oeuv. 37. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.
Marschner, H., Unpolitische Lieder von Hoffmann v. Fallersleben, für 4 Mannerstimmen. Partitur und Stimmen. Op. 100. 1 Thlr. 5 Ngr.
Mayer, Ch., Etude de Salon pour Pianoforte. No. 3 des Etudes. Oeuv. 55 in Fis. 7½ Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Bass. Partitur. No. 2 (Op. 12). 1 Thlr.
Pixis, Une Soirée de Naples. 3 Impromptus brillans sur des Motifs favoris de l'Opera: L'Osteria d'Andujar de Lille pour Pianoforte. Oeuv. 145. No. 1 — 3. à 17½ Ngr.
Schön, Andante et Polacca pour Violon. Oeuv. 8. Avec accomp. d'Orchestre 2 Thlr. 5 Ngr. Avec accomp. de Quatuor 1 Thlr. 10 Ngr. Avec accomp. de Pianoforte 25 Ngr.

L. van Beethoven's

grandiose Sonate pathétique, Op. 13, für das Pianoforte

ist von dem Unterzeichneten

für grosses Orchester

eingerichtet, und hier, wie an andern Orten, wirksam zur Aufführung gelangt. Eine Ausgabe dieser Meister-Composition in Partitur und Stimmen wurde gewiss allgemein brauchbar sein.

Die hierauf reflectirenden Verlagshandlungen wollen sich deshalb gefalligst in frankirten Briefen wenden an

J. P. Schmidt (Hofrath) unter Adresse der Herren T. Trautwein und Comp. in Berlin.

Musikschule zu Dessau.

Der Cursus des dreijährigen Lehrganges in der Theorie beginnt auch in diesem Jahre Montag nach der Osterwoche, nämlich den 19. April. Wer Theil nehmen will, möge sich bis spätestens den 20. März an Unterzeichneten wenden. Das Nähere über die Anstalt enthält eine kleine Brochure: Die Musikschule zu Dessau, welche bei mir, so wie im Buchhandel zu haben ist.

Dessau, den 1. Februar 1841.

Friedrich Schneider, Herzogl. Hofcapellmeister, Doctor der Tonkunst, Ritter des Daneborg-Ordens u. s. w.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Februar. № 8. 1841.

Kirchenwerke.

Der 130. Psalm: „Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir," für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit obligater Orgelbegleitung in Musik gesetzt von *Ernst Richter.* Op. 18. Breslau, bei Karl Cranz. Preis der Partitur und der Stimmen: 1 Thlr. 8 Gr.

Der erste Satz, poco Adagio e sostenuto, $^4_4$, Dmoll, ist für vollen Chor fugirt und imitatorisch gehalten und in demüthiger Bitte karaktervoll und kirchlich, auch gut verwebt und deutlich, daher gewiss ansprechend gesungen. Die mässige Durchführung wird das Ihre dazu beitragen. Der Alt übernimmt nun zu den Worten: „Lass deine Ohren merken auf die Stimme meines Flehens" u. s. w. ein einfaches, angemessen melodisches Solo, Andante, $^3_4$, Fdur, von der Orgel eben so einfach begleitet. Der Gesang hat sich der zu häufigen Textwiederholungen und aller Ausschmückungsfiguren entschlagen, was hier besonders wohl gethan ist. Ein Lento, $^6_4$, in Cmoll, stimmt im Chor auf die Worte: „Denn bei dir ist die Vergebung, dass man dich fürchte" in einer einfachen, klaren Fuge, ohne zu weit getriebene Verwickelung sicher und singerecht. Der Sopran singt darauf in ehrfurchtsvollem Vertrauen auf die Hilfe des Erbarmers im Andantino, $^3_4$, Bdur: „Ich harre des Herrn, meine Seele harret und ich hoffe auf sein Wort" u. s. w. Das schlicht Beharrende des melodischen Flusses ist durch eine etwas bewegtere Orgelbegleitung nach dem Inhalte noch eingänglicher gemacht, so dass es gemüthlichen Anklang finden wird. Der Chor, Maestoso, $^4_4$, Gmoll, ermahnt die Gläubigen: „Israel, hoffe auf den Herrn" in kräftig und leicht modulirender Einleitung, welche in Adur schliesst, um sich im Alt. moderato nach Ddur zu wenden, wo zu den Worten: „Denn bei dem Herrn ist die Gnade und viel Erlösung" u. s. w. eine gute und leicht verständliche Doppelfuge eintritt, die bis zum einfachen Kirchenschlusse erbaulich fortgeführt wird. Das Ganze ist sehr zu empfehlen.

Derselbe Psalm ist noch einmal komponirt worden und zwar gleichfalls für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orgelbegleitung von

Franz Joseph Kunkel, Rektor und Musiklehrer am Schullehrer-Seminar zu Bensheim. 3s Werk. Darmstadt, Verlag bei L. Pabst.

Es ist uns eine Freude, dem Verfasser gleichfalls nachrühmen zu können, dass er, wie der vorhergenannte Komponist dieses Psalms, mit wohlwollend regsamem Eifer und ausdauernder Kraft gearbeitet und ein kirchliches Werk zu Stande gebracht hat, das des Druckes allerdings werth ist. Vom ersten bis zum letzten Satze muss es jedem Beschauer und Hörer einleuchten, dass der Verfasser diejenigen Zeiten und ihre mit Recht gerühmten Hauptmeister sich zum Vorbilde genommen hat, welche uns im Kirchlichen als Muster theils dastehen, theils in der Regel vorgeführt werden. Fugirte Arbeit, Fugen, kanonische Sätze und selbst eine Doppelfuge weben das Ganze geschickt zusammen. Einstimmige Gesänge sind hier ganz ausgeschlossen; wo ein kurzer Sologesang dazwischen greift, ist er doch mindestens vierstimmig, oder es wechselt der halbe Chor mit dem vollen, wenn anders die Sängermasse zu einer ungefähren Theilung für manche Stellen gross genug ist; im entgegengesetzten Falle treten vier Solostimmen an die Stelle des Halbchores. Vorzüglich tüchtig gearbeitet und zugleich wirksam ist das Andante, $^3_4$, Fdur, zu den Worten: „Ich harre des Herrn." Sopran und Tenor folgen einander in einem Kanon in der Unterseptime, worauf und wozu im achten Gesangestakte der Alt einen neuen Kanon anhebt, den der Bass gleichfalls in der Unterseptime aufnimmt; zwischen diesen beiden Melodieen wechseln die beiden einander nachahmenden Stimmenpaare und bringen ein recht schönes Ganze hervor. In der Einleitung des Schlusssatzes kommen sich sogar beide Komponisten einander etwas nahe, so sehr sie auch wieder von einander abweichen, was ohne geflissentliches Nachahmen, hier gar nicht möglich, gar nicht anders sein kann. Die Arbeit verdient also vollen Beifall, wie die erste. Dennoch ziehen wir die erste vor, weil sie innerlicher ist, die alte Form mehr in die Zeit hineingeschaffen und mit ihrem Wesen verbunden hat, als die letzte, welche zu verschiedenen Stellen doch wie ein nachgeborenes Rococo erscheint, das einer vergangenen Zeit angehoren möchte, ohne ihr vollkommen anzugehören zu können. Vielleicht kommt dies Andern nicht so vor. Wäre es aber auch, so verdient das Werk doch jedenfalls alle Beachtung, nicht allein um des Strebens, sondern auch um des Seins willen.

Canticum Simeonis quinque vocibus cantandum, quod — dedicat Josephus Elsner. Op. 69. Berlini sumtibus Schlesingeri. Partitur und Stimmen: $^2_3$ Thlr.

Der Gesang Simeons ist hier auf den lateinischen bekannten Text für Sopran, Alt, 2 Tenore und Bass,

ohne alle Begleitung im guten Kirchenstyl einfach gehalten, gesungen: Alles in einem einzigen Tempo, Andante dolce, ⁴/₄, E moll. Die Stimmen ahmen einander öfter nach oder sind rein harmonisch geführt ohne Figurenschmuck. Nur in der ersten Klammer auf der sechsten Seite mag man im siebenten Takte des zweiten Tenors anstatt des kleinen *g* lieber *h* setzen, um die Oktaven gegen den Diskant zu vermeiden, da sie so leicht vermieden werden können. Der Gesang wird übrigens einen guten Eindruck hinterlassen, der sich zwischen sanfter Wehmuth und hoffnungsvoller Ergebenheit theilt. Auch seine mässige Durchführung spricht für ihn.

Patriotische Gesänge für Preussen.

Trauer-Ode zum Gedächtniss Ihrer Hochseligen Majestäten der Königin Louise und des Königs Friedrich Wilhelm 3. von Preussen, gesungen in Breslau den 31. August 1810 in der Aula Leopoldina, den 19. Juli 1840 in der Kathedrale. Für vier Singstimmen mit Begleitung der Blas-Instrumente komponirt von *Jos. Schnabel*, Domkapellmeister. Breslau, bei Karl Cranz. Preis der Partitur: 12 Sgr.

Der Gesang, im Choraltone gehalten, von den Messingblasern verstärkt und von den Holzblasern nur wenig, aber anständig ausgeschmückt, ist angemessen. Offenbar ist der Text mehr für die entschlafene Königin als für ihren Gemahl passend, für dessen Gedächtnissfeier man wohl einen andern unterlegen wird.

Preussischer Armeemarsch componirt von Sr. Majestät dem König Friedrich Wilhelm 3. Berlin, bei Schlesinger.

Dieser königliche Marsch ist zunächst für Militärmusik gesetzt, dann arrangirt für das grosse Orchester, Preis 1 Thlr., zu haben. Er ist einfach, melodiös und wirksam; besteht aus zwei Theilen, jeder Theil zu acht Takten, in natürlich angemessener Ordnung. Das Orchester sehr vollständig. Ferner ist er für das Pianoforte zu zwei und vier Händen eingerichtet worden, jede Ausgabe Preis 8 Gr.; leicht ausführbar. — Dann ist dieser Marsch für *Nic. Beckers* Lied: „Sie sollen ihn nicht haben" verwendet worden. Für vierstimmigen Männergesang, Partitur und Stimmen 7½ Sgr., in A dur, während die Melodie für Bläser und Orchester in C dur steht. Auch zweistimmig in F dur übergetragen: für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre, in G dur, Preis 5 Sgr. Alles leicht.

Huldigungs-, Einholungs- und Festmusik, aufgeführt in Berlin bei den Feierlichkeiten I. I. M. M. des Königs und der Königin. Ebendaselbst. Pianoforte-Arrangement. 3 Hefte.

Man erhält zuerst ein Volkslied für die Königin, gedichtet von C. Seidel, komponirt von Wilh. Taubert, worauf sechs verschiedenartige Märsche folgen, dann vier Choräle, und zum Schlusse das Huldigungslied: „Schon ein Jahrhundert schwand" u. s. w. — Eine zweite Ausgabe, die wir sahen, bringt vier Märsche zweihändig: zwei von Friedrich dem Grossen, den Dessauer Marsch, welcher von einem Italiener komponirt und zum ersten Male 1705 zur Feier des Sieges über Vendôme aufgeführt wurde; endlich einen Marsch, genannt die Nachtigall.

Held Friedrich zog mit seinem Heer. Patriotisches Lied von *J. M. Firmenich*, komponirt von *Fr. Kücken*. Op. 32. Ebendaselbst. Für vier Männerstimmen: ⅓ Thlr.; für eine Stimme mit Chor und Pianoforte: 8 Gr.

Der Bass singt vor, der Chor akkompagnirt und singt dazwischen. Volksmässig.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

27 *leichte zweistimmige Lieder ohne Begleitung. Für Gymnasien und andere Bildungsanstalten, so wie zu häuslichem Gebrauch für Klein und Gross komponirt* — von *A. F. Anacker*. 20s Werk. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 12 Gr.

Je einfacher die Liederkompositionen sind, desto mehr kommt auf die Wahl der Gedichte an. Die Beschaffenheit der Texte gibt ihnen vor Allem den geistigen Inhalt, oder das Wort erklärt den Ton; es ist sein bestimmter Ausleger; Hörer und Vortragende werden dadurch in eine Richtung des Gemüthes gebracht, die mit Nothwendigkeit festgehalten werden muss, wenn ein ganzes, in sich abgerundet zusammenhangendes Bild klar in's Leben gerufen werden soll. Gibt es nun noch unter den Musikfreunden verschiedene Parteien, die sich mit Vorliebe zu gewissen Gattungen von Seelenbildern hingezogen fühlen, während andere entgegengesetzte Gattungen ihnen weniger zusagen, selbst in dem Falle, wenn sie an sich schön befunden werden müssen, so kann natürlich den Gesangliebhabern nichts erwünschter sein, als dass sie zuvörderst im Allgemeinen erfahren, von welcher Art der Wortdarstellung jedesmal die Rede ist, sobald sich dies nicht schon deutlich durch den Titel ausspricht. Hier sind nun Natur und Religion die Träger des Ganzen, meist mit einander gemischt; selbst die wenigen, mehr aus dem geringeren Leben einzelner Menschenergötzungen gezogenen Gedichtsunterlagen sind in das moralische Element hineingezogen, z. B. das Schaukellied, die Arbeiter, der kleine Reiter. Die Namen der Dichter, die das Meiste gesteuert haben, werden dies ohne Aufzählung der einzelnen Wahlen bethätigen. Die zahlreichsten Nummern haben *Spitta's* Andachten geliefert, aus denen man 6 Gedichte trifft; 2 von Kammacher, eins von Lavater, von Stollberg, Voss, Tieck u. s. w.; 12 von Ungenannten, unter welchen einige religiös sensimentale sind, worunter wir No. 13 „Veilchen", und No. 16 rechnen, wo es im Abendliede heisst: „Wonne träumend Staun' ich saumend, Dann vom Damm die Gegend an, Frau so herzlich mich der hehren, Schönen Erd', und süsse Zähren Sagen, was kein Ausdruck kann." — Dass es in solchen Gedichten viel auf Beschreibung oder

Ermahnung hinausläuft, setzt man aus Erfahrung mit Recht in der Regel voraus, eben so, dass sie ihre zahlreichen Liebhaber haben, während es Andere gibt, die ihnen höchstens einen sehr untergeordneten Rang unter den Gedichten einräumen. Ueber die Sache selbst nur Andeutungen gebend, bemerken wir daher, dass hier wirklich in Rücksicht der Textwahlen für das Bedürfniss der Meisten erwünscht gesorgt ist. Dasselbe Bedürfniss ist auch in den Kompositionen bedacht worden. Melodieen und Harmonieen sind grösstentheils, nur mit einigen seltenen Ausnahmen, möglichst einfach und Jedem sehr leicht fasslich gehalten worden. Der Verfasser hat viel eher bedeutende Anklänge an allgemein bekannte Melodieen seinen Tonweisen einverleibt, als dass er etwas für den Anfang weniger Leichtes gegeben hätte. Man sieht daraus, in welchem Sinne es der Komponist nimmt, wenn er dieses Heft für Klein und Gross bestimmt. Einen künstlerisch höhern Aufschwung weder in Erfindung der Melodieen noch in Durchführung derselben hat er zwar nicht gewollt. Es wird also dabei weit weniger auf irgend eine tiefer in das Wesen solcher Volkslieder-Duette eingehende Beurtheilung als auf den Geschmack und das Bedürfniss derer ankommen, für welche diese Gaben bestimmt sind. Man wird sich also an ihnen versuchen müssen. Hätten wir auch einigen mehr inneres Anschmiegen an den Grundgedanken des Inhaltes und mehr eigenthümliche Erfindung, welche in so einfachen Gaben schwerer ist als man meint, gewünscht, so müssen wir doch im Allgemeinen nach unsern Erfahrungen annehmen, dass sie dem Bedürfnisse sehr Vieler angemessen sind. Hierbei gilt das Urtheil des Einzelnen wenig; es gilt, sie vorzunehmen und ihre Wirkung an sich selbst zu versuchen, wozu wir alle Volksfreunde und Schullehrer treulich ermuntern.

Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von Fr. Bücken. Op. 33, in zwei Heften. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: $^{7}/_{8}$ Thlr.

Die Weise des beliebten Liederkomponisten ist bekannt. Im ersten Hefte erhalten wir ein Nachtlied, gedichtet von E. Geibel: „Der Mond kommt still gegangen" u. s. w. Die Stimmenführung gibt so viel Helldunkel, als es der Mondschein liebt, und das Ganze so viel Sanftes und Sehnsüchtiges, als es Mondfreunden gefällt. Der massig durchgeführte, liederartige Gesang wird demnach Viele ansprechen. No. 2. Der Deserteur: „Zu Strassburg auf der Schanz" ist oft in Töne gebracht, auch vierstimmig und gewöhnlich für Männergesang. Hier nehmen selbst Frauen an dem Loose des armen Schwimmers Antheil, wodurch es etwas Eigenes erhält, wie durch den Taktwechsel und die tragische Grundlage, welche durch Rhythmisirung und Textwiederholung einen besonderen fein komischen Anstrich gewonnen hat, der für diese Behandlung am rechten Orte steht. No. 3. Rheinländisches Wiegenlied, von J. M. Firmenich (in Rheinischer Mundart), musikalisch ein einfacher, durch die Stimmenführung etwas gepuzter Ländrer. No. 4 beginnt das zweite Heft mit dem bekannten: „So viel Sternen am Himmel stehen," einfach und anmuthig, so dass es in seiner spielenden *oder* naiven Trauer, die immer einem andern als den Sängern anzugehören scheint, wohl bald zu den Lieblingen gehören dürfte. No. 5 ist das höhere Kinderliedchen: „Hopp, hopp, hopp! Pferdchen, lauf Galopp!", munter und leicht scherzhaft, also zum wohlgefälligen Dienst für Viele. No. 6. Altmannisches Volkslied: „Mei Dandel is hatb auf mi" u. s. w. in Ländererweise mit angehangenem Lala und mit drei Brummstimmen. — Geselligen Unterhaltungen werden beide Hefte erwünschte Dienste leisten, theils weil ihnen ein für ihren Zeitvertreib ungewöhnlicher Textinhalt, der sonst mehr für Männer- oder für einstimmigen Gesang mit Begleitung verwendet wird, untergelegt worden ist, theils weil eben dadurch das etwa darin herrschende Gefühl nur als ein fremder Gegenstand hingestellt wird, der nur wie ein Maskenzug Theilnahme erregen, aber nicht als Wahrheit sich tiefer senken soll. — Beide Hefte sind in Partitur und Stimmen gedruckt; beide sollen auch für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung arrangirt veröffentlicht werden.

G. W. Fink.

Heerschau der Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Auswahl von Gesängen für eine Bass- oder Baritonstimme (auch für Alt). Musik von *A. d'Adhémar.* Berlin, bei Schlesinger. Preis $^{2}/_{3}$ Thlr.

Die Ausgabe enthält sieben Romanzen, welche ihren Nummern nach zu der Gesammtausgabe „Choix de Romances" gehören; die Texte französisch und teutsch, die Uebersetzung von J. C. Grünbaum. 1) Der Rabile. Zur Erinnerung an Afrika und an den Kampf mit den Sarazenen (No 228). 2) Der calabrische Räuber, No. 3. Caterin; No. 4. Der Torreador (Stierfechter); No. 5. Der Bravo, mit dem Dolch auf seinen Nebenbuhler lauernd; No. 6. Der Seeräuber (die Nummern laufen der Reihe nach fort bis 233); No. 7. Der Christensklave (mit No. 241). Der Inhalt aller dieser Romanzen ist Tapferkeit, Kampflust und wilde Rache mit Liebe gepaart meist zum Vaterlande, oder zu der Erwählten. Das gibt die Mischung, die den Meisten recht ist. Text und Musik ist französischer Art, so dass Beides den Liebhabern zusagen wird. Das gefällig Marsch- oder Bolero-Massige ist mit kühnen Akkordwürfen zuweilen in's Frappante gezogen. — Noch sehen wir aus

Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes. No. 240. Preis 8 Gr.

Sie bringt eine italienische Canzone für Tenor oder Sopran von G. Donizetti. Der Sänger lockt mit artiger Bravour sein Liebchen in die abendbeglanzte Gondel nach italienisch hübscher Weise. Die Verteutschung steht dabei, wie in dieser Sammlung gewöhnlich.

---

1) *Evan Evoe: Sechs Weinlieder für eine Baritonstimme — von Karl Banck.* Op. 38. Heft 1 u. 2. Ebendaselbst. Preis des ersten Heftes: 14 Gr.; des zweiten: 12 Gr.

2) *Marienlieder. Wallfahrt zur heiligen Madonna,* gedichtet von *O. L. B. Wolff,* komponirt von *Karl Banck.* Op. 39. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Gr.

Die Weinlieder haben wir bereits im vorigen Jahrgange S. 614 nach der ersten vierstimmigen Ausgabe besprochen. Wir müssen sie auch in diesem Arrangement einem andern Geschmacke überlassen.

Die Marienlieder, alle durchkomponirt, jedoch nur mit geringen Veränderungen, können natürlich die Ueberschwenglichkeit jener Weinlieder durchaus nicht an sich tragen; der ganz andere Gegenstand und die Behandlung des Dichters bewahren sie davor. Eine Probe der Dichtung scheint uns zum Besten der Freunde solcher Gesänge rathsam. Nehmen wir ohne Auswahl gleich No. 1 dazu mit der Ueberschrift:

Auf dem Meere. Ave maris stella.

1) Sei gegrüsst du Stern der Meere,
Der im Schoss des Vaters ruht,
Den der ew'ge Fürst der Heere
Gab zum Führer durch die Fluth:
In der schwarzen Nacht der Trauer
Rufen wir in Angst und Qual!
Durch der schwarzen Wolke Schauer
Brichst du, heisser Liebesstrahl!

2) Mächtig durch der Wogen Rauschen,
Drang hervor dein Lobgesang,
Dass die Engel selbst lauschen
Unserer Andacht heil'gem Klang.
Durch die schwarze Nacht der Trauer
Schallen wir in Angst und Qual!
Sei gegrüsst mit frommem Schauer,
Stern der Meere, Liebesstrahl!

Die Melodie dazu ist im Ganzen schlicht bittend, das Sanfte derselben von innerer Bangigkeit durchzogen, was sich auch in der nicht übertrieben bewegten Begleitung ausspricht, die einige harmonische Verdunkelungen, der Furcht wegen vor den Wogen, in die Bitte bringt. Einige Zinhangen des Gesanges auf männlichen Reimsylben drücken ohne Noth den rhythmischen Abschnitt und sind eher Ueberladungen als gute Malereien z. B. *auf* S. 4 gleich oben:

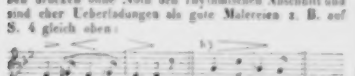

Bei *b)* widerstreht das *ger*, wenn wir auch den rhythmischen Einschnitt unbeachtet lassen, der Gemüthsverletzung zu offenbar, als dass nicht das schlichte *f* (anstatt *ger*) mit einer Achtelpause angemessener sein sollte. Allerdings sind dies Kleinigkeiten. Wenn aber darin eine Verschönerung gesucht wird, so sind eben solche Kleinigkeiten doppelt bemerkenswerth, sobald sie von der einen Seite ohne dringenden Grund erschweren und von der andern nicht einmal wohlthun. In solchen Gesängen muss jede Note ihren Werth in sich tragen. An Aehnliches, was sich in den folgenden Nummern auch nur in Einzelnheiten zeigt, hat sich die Zeit gewöhnt, so dass es unnütz wäre, wenn wir länger dabei verweilen wollten. No. 2. Der Jungfrau Liebet (*Ad te suspiramus!*), beim Verluste des Geliebten, trägt die innere Bewegung mehr in der Begleitung als in der Melodie, die sanfter Natur ist. No. 3. Abendreigen (*Ave Maria*), eine idyllenartige Beschreibung des hereinbrechenden Abends mit angehangenem „Gelobt seist du, Maria!" Das Letzte, wie im kurzen Gebete, das Erste wie im einfachen Siciliano, das nur in der Begleitung die veränderten Strophen malt, besonders das Säuseln der Wälder. No. 4. Tiefste Liebe (*Salve Regina, vitae dulcedo!*), sanft schwärmerisch. No. 5. Bitte für uns (*Ora pro nobis*), einfach und sehr eingänglich, A dur, $^6_8$. No. 6. Der Pilger Heimkehr (*Jubilate, Amen*), Allegretto, $^2_4$, B dur, lebendig im Ausdruck, die Melodie ganz einfach, fast volksmässig. Allen, die gern zum Gnadenbilde flehen, ist diese Sammlung zur Beachtung zu empfehlen. Die Ausstattung ist schön, wie hier gewöhnlich.

In die Ferne, von *H. Klathe,* in Musik gesetzt von *H. Esser.* Mannheim, bei *K. Ferd. Heckel.* Preis 26 Kr.

Noch eine Komposizion des sehr vielfach in Musik gesetzten Liedes von einem Manne, der sich unterdessen in grösseren Werken der musikalischen Welt bekannt machte, z. B. durch ein gedrucktes Quartett für Streichinstrumente, das unter den um den Preis verbundenen eine Stimme für sich hatte; dann auch eine mit Beifall aufgenommene Oper. Ueber das Quartett (bei Simrock) werden wir sprechen, sobald wir es hören; es ist nur in Stimmen gedruckt. Die Komposizion des Liedes gehört unter die vielen, die gut sind und alle Anerkennung verdienen, dabei aber das Zeichen jugendlicher Ueberschwenglichkeit an sich tragen, aus Liebe zur Sache zu viel thun oder doch eine Leidenschaftlichkeit in sich hegen, die nicht Allen zusagt und der nicht Alle gewachsen sind. Für die Zukunft ist dies nicht selten ein gutes Zeichen, da sich die vorhandene Fülle durch Erfahrung wohl zügeln und ordnen, aber, wo sie nicht ist, schwerer erringen lässt.

---

1) *Der todte Tanzer,* Gedicht von *H. Heine.* Sternenlied, von *C. P. Lippmann* — *für eine Bass- oder Baritonstimme komponirt von Sigm. Goldschmidt.* Op. 1. Prag, bei Joh. Hoffmann. Pr. 54 Kr. C. M.

2) *Der Pilger,* von *Walter Scott,* deutsch von *Ferd. Freiligrath, für Bass u. s. w.* von demselben. Op. 2. Ebendaselbst. Preis 54 Kr.

Dass die Kunstjugend so gern mit Gerippen tanzt und dabei so breit wird als möglich, haben wir längst erfahren; dass aber auch die vom Gespenste weich gefesselten Jungfrauen so einen gewaltigen Zug nach den Skeletten haben, lehrt uns hier Herr Heine, der gewaltige.

sie nicht mehr, als 5 Töne unsrer Skala: C, D, E, G, A — nun wieder c. Es scheint, als wenn diese unvollkommene Skala, wie die unsrige, nach einem Fortgehen in Quinten gebildet worden, (c, g, d, a, e,) bey welcher vierten man stehen geblieben sey. Merkwürdig ist aber, dass dies System auch System der alten ägyptischen Musik war, und dass es noch jezt in China und Indien im Gebrauch gefunden wird.

Die schottl. Musik hat entweder einen kriegerischen, oder einen melancholischen Charakter. (Darüber haben Coxe und Andere ausführlicher gesprochen, als der Verf.) Dies beruhet auf dem Charakter der Nation. Die einzigen Ueberbleibsel dieser Musik sind — was man in England (überall, nur nicht in Frankreich) Balladen nennt, ähnlich unsern alten Romanzen. Diese Gedichte enthalten ein Kriegs- oder ein Liebes-Abentheuer, gewöhnlich mit tragischem Ausgange. Man unterscheide von ihnen aber die alten celtischen Gesänge, die so berühmt worden sind, obgleich man ihre Aechtheit sehr in Zweifel zu ziehen hat; man singt nämlich in den schottischen Gebirgen zerrissene Fragmente solcher Gattung und diesen hat man die Form von Balladen gegeben. (Der Verf spricht nun über die Barden u. s. w. worüber in Deutschland durch die Schriften über Ossian, durch die so verdienstlichen, und, wie es scheint, noch immer wenig gekannten Gräterschen Schriften, u. dgl. weit mehr Licht verbreitet ist. Interessant wird aber jedem Kenner die Nachricht seyn:) Ein Schottländer, M. Scott, hat so eben in England eine neue Sammlung alter schottl. Balladen, doch nur kriegerischer, herausgegeben. Er hat dieser Sammlung eine Abhandl. über die Sitten und Gebräuche jener alten Nation vorgesezt. Nach den Bruchstücken, die der Mouiteur aus dieser Abhandlung mittheilt, scheint jedoch die Musik jener Alten nur im Vorübergehen erwähnt und vom Verf. sehr gleichgültig behandelt zu seyn. Das ist in der That zu bedauern. Wer es vermag, sollte durchaus die Ueberreste jener alten Musik mit den Ueberresten jener Poesie verbinden, da beydes wesentlich zusammengehört, beydes zusammen erst das Ganze bildet. Es war ja damals nicht, wie in unsern Tagen, dass sich Einer hinsezt und Verse macht, gemeiniglich ohne viel Rücksicht auf Musik, und ein Andrer schreibt eine Musik, nicht selten ohne viel Rücksicht auf die Verse: sondern beydes war Ein Erguss der Begeisterung; Eins hilft nicht nur dem Andern auf, sondern Eins bestimmt das Andere erst, Eins macht das Andere erst zu dem, was es seyn soll, so dass Eins ohne das Andere gar nicht aus dem Ganzen gefasset und verstanden werden kann — in wiefern ein Kunstwerk überhaupt zu verstehen ist. Beklagen muss man, wenn jener Schottländer diese Musik vernachlässigt hat, aber entschuldigen auch — Er hält, nach jener Abhandlung, unsre Musik für ein leeres Amüsement, kennet und schazt sie also zu wenig, um geneigt genug zu seyn, viel für sie zu thun. Warum sammlen aber gebildete Männer anderer Nationen nicht Ueberreste alter Volksmusik und Volkspoesie? Welche vergrabene Schätze mag Russland, mag Ungarn besitzen! welche Schätze besizt ganz gewiss Böhmen! Möchte unsre Bitte, um Mittheilung solcher Lieder mit ihren Melodien, ganz wie sie im Munde des Volks sind, bey denen Eingang finden, die diese Bitte zu erfüllen im Stande sind! —

Nachrichten.

Bückeburg. Ohngeachtet wir, wie so mancher Ort, der die Freude gehabt hat, Haydns Jahrszeiten aufführen zu hören, den Lesern Ihrer Zeitung nicht zumuthen würden, Nachrichten davon anzunehmen und Theilnahme zu beseigen: so glauben wir doch, einige Worte über die Aufführung dieses Meisterwerks bey

Es ist eine so ausserordentlich seltene Erzählung, dass sie leicht gar nichts sein könnte, wenn es nicht liedelte, tänzelte und hüpfelte, und wenn der Komponist nicht so grosses Gefallen an den klapperigen Bewegungen fände, dass er Herrn Heine's bleichen Mondschemgraus geziemend stark wiederholte. Es liegt im klingenden Nichts ein eigener Reiz, ehe man sich aus der spukenden Nacht in die Morgendämmerung rettet. Im ersten Opus ist dergleichen erlaubt und der Spass für gute Freunde. Das Sternenlied, düster wie irgend eins, hat Gedanken, die aus der Schwermuth geboren sind, bleich wie der Harm, der auf gebrochene Herzen blickt: aber Geist und Sinn sind nicht ferne. Gut denn! die Komposizion trifft — Der Pilger ist eine Ballade abermals schauriger Art, deren Ausführung von Anlagen zeugt. Der jugendliche Komponist wird schon andere Gegenstände sich gewinnen, wofür wir ihm mehr zu danken Ursache haben werden, als in seiner Schauerperiode, die gern in's Wilde und Grauliche greift. Nachtstücke sind nicht Jedermanns Sache.

Sechs Lieder — komponirt von *J. F. Kittl.* Op. 5. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 14 Gr.

Der Komponist der Jagdsinfonie setzt seine Lieder nicht blos für den Sänger, sondern auch für den Begleiter so überaus einfach, dass mancher jugendliche Liebhaber, nur die Erzeugnisse rauschender Neuromantik vor Augen, wohl begierig werden konnte, zu erfahren, ob es wohl möglich sei, bei so geringem Verbrauche der Tinte etwas Erträgliches zu Stande zu bringen. Er mag die Lieder versuchen; die Natur behauptet nicht selten ihre Rechte gegen die verwöhnteste Unnatur, deren Krampfanfalle doch schon so bedeutend nachgelassen haben, dass man auf baldige Genesung vom Uebel hoffen darf. Darin hingegen wird man nicht Unrecht haben, wenn man besorgt: Am Ende ist das Ueberschwengliche leichter als das einfach Schwunghafte, und das Toben leichter als das Vernünftigsein. — Dennoch steckt noch eine gewisse Nachtlust in zu angegriffenen Augen, so dass man nicht auf einmal Alles in Allem gerechter Weise erwarten darf. Aber auf die noch Zurückbleibenden kommt nichts an. Die Gefahr ist vorüber, das Uebrige heilt die Zeit, deren Gegenwart schon so viele Genesene beleuchtet, dass diese einfachen Weisen eine reichliche Anzahl dankbarer Freunde haben werden. — No. 1. Beruhigung, von Matthisson, ein durchkomponirter Gesang, wie der Letzte dieses Heftes; alle übrige Nummern sind echte Lieder. Zugleich ist es der einzige Gesang, der eine gewisse Lebenserfahrung voraussetzt, die zwar Jedem zu Theil wird, aber zum Glück nicht Jedem zu früh. — No. 2. Liebe, von Matthisson. „Schon wieder von dem alten Matthisson?“ Nun, er singt sich nicht eben schlecht. Die Adelaide ist auch von ihm; es hat mit musikalischen Gedichten seine eigene Bewandniss, die man nach gerade kennen sollte. Das Lied ist schön und singt sich gut. — No. 3. Nicht für die Erde, von Rind, wird mancher Mutter und mancher Schwester ein sanfter Trost in ihrer Trauer sein. — No. 4. Lebenslied, von Matthisson, so einfach wie alle, dabei in so ungesuchter Kraft, dass man glauben sollte, die Natur hätte den Kanon der Begleitung der rechten Hand, der sich erst unterbrochen einleitet, selbst gemacht. — No. 5. Die Kinderzeit, von Matthisson, kann nur älteren Sängern in stillen Stunden der Erinnerung wohlthun; der Jugend und geselligen Kreisen gehört das Lied nicht an. — No. 6. Nachtgesang, von Rosegarten, ein vortrefflicher Gesang, dessen schöne Melodie sich in allen drei Strophen gleich bleibt, nur in jeder Strophe vom Leisen zum Lautern sich wendet, deshalb auch von wachsender Begleitung gehoben wird, ohne dass diese jedoch in irgend eine Verbrämung oder in irgend ein Bravourmässiges überginge. — Das Heft verdient alle Empfehlung.

Lied: „Drei Finger und eine Feder“ von Dr. *W. Förster. Für eine Basstimme mit vierstimmigem Männerchor und Begleitung des Pianoforte* von *Ernst Köhler.* Op. 72. Breslau, bei Karl Cranz. Pr. 8 Gr.

Ein ganz hübscher Sang, die Folgen der Schreiblust schlicht witzig in's Gewissen schiebend. Die sechste Strophe singt der Chor, mit imitirenden Bassen. Das Lied wird auch behagen, wenn es eine Stimme allein singt. Die Chorstimmen sind übrigens besonders abgedruckt.

Zwei Romanzen aus dem Trauerspiel „König Enzio“ von *Raupach*, in Musik gesetzt von *Conradin Kreutzer.* Op. 40. No. 1 und 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Gr., II: 6 Gr.

Die erste ist ein sehr hübscher, kräftig wirkender Marsch zum Preise des gefangenen Königs; die zweite ein Gesang Enzio's von seiner Liebe, ohne welche ihm das Leben ein leeres Wort ist. Die Romanze klingt leicht, ohne Klage, in männlicher Sehnsucht, im Siziliano aus Ges dur, italienische und teutsche Weise verbindend, also nicht eigentlich tief karakteristisch, aber sehr angenehm und erspriesslich.

Maurisches Ständchen, Gedicht von Gr. *v. B., für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre* componirt von *Fr. Rücken.* Berlin, bei Bechtold u. Hartje. Preis mit Pianof.: 10 Sgr.; mit Guitarre: 5 Sgr.

Die Worte des Grafen v. Bronikowski passen für jedes zärtliche Ständchen in Nord und Süd, was den Bedürfnissen der Liebhaber nur um so lieber sein muss. Die Musik ist auch nicht eben afrikanisch, wenn gleich ein wenig fremd thuend, was dem leicht Anmuthigen vielleicht noch einen Reiz mehr bringt. Rötharöden in lauen Nächten wird es besonders gute Dienste thun.

Jungfräulein Annika und *Die verlorene Tochter.* Zwei Balladen componirt von Dr. *Karl Löwe.* Op. 78. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 18 Sgr.

Der Text der ersten Ballade erzählt im echten Volkstone, wie Jungfräulein Annika am Rande der Brücke

auf einen Mann von Stande wartet, den Gold- und Silbermann aber, die aus der Fluth emportauchen, bescheidentlich verschmäht und sich den Reismann nimmt. Dazu stimmt die Musik so naiv und zierlich mährchenhaft, dass Herr Reismann und seine Annika überall gern gesehen sein werden ihrer freundlichen Anspruchlosigkeit und Wohlhabigkeit wegen. — Nach dieser hübschen und behaglichen Annika und nach den meist sehr einfach schönen Legenden Op. 75 und 76, die vor Kurzem bei Breitkopf und Härtel erschienen und S. 38 von uns mit Vergnügen empfohlen worden sind, hofften wir eine innerlichste Bekehrung der Tonseele des Balladensängers vom gekrümmten Pfade des Originalsüchtigen zum sinnig Naturgeraden; allein das muss schwerer sein, als man vermuthen sollte, denn in der „verlorenen Tochter" hat es der Herr Doktor schnell wieder vorgezogen, im Zwielichte zwischen seiner ältesten und seiner zuletzt neu gepflegten Art zu wandeln und bald mit der einen bald mit der andern schön zu thun, um alle beide verdriesslich zu machen. Kurz, es ist recht Schade um die armen drei Königstöchter, und wäre noch viel mehr Schade, wenn die dritte nicht ganz zur unrechten Zeit gestorben, sondern aus ihrem Spielmann zum Heil des Landes ein Finanzminister geworden wäre.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dresden. Am 4. Februar gab Herr Kammermusikus *Kotte* ein sehr besuchtes Konzert. Derselbe erregte nicht nur durch sein Talent die allgemeine Theilnahme des Publikums, sondern zeigte auch, dass er ein Programm fertigen zu lassen versteht, wodurch sich unser Völkchen leicht hinziehen lässt. Das diesjährige enthielt Viel und Vielerlei; kaum einige Nummern entbehrten den Beisatz „neu" oder gar „Manuskript." — Alles war berechnet, Leute herbeizulocken. — Wenn nun der Konzertgebende vorzüglich sein Interesse vor Augen hat, so ist dieses ihm nicht zu verdenken, denn Geld ist einmal die Losung! Aber noch weit löblicher würde es sein, wenn Manche unserer hiesigen Konzertgeber mehr Geschmack in der Anordnung blicken liessen; denn z. B. nach einer so kraftvollen Ouverture wie die von Spontini aus Olympia passt sich eine Ballade mit frugaler Pianobegleitung doch gewiss nicht. Ausser dieser Ballade „Der König Og" von Heilmann, Musik von Rastrelli, und „Die Lore-Ley" von Janitzschka und Netzer trug Herr Kotte noch mit Piano eine Fantasie über Beethovens Arie „Ah perfido" vor. Ist es nicht Schade, wenn die Kräfte eines einmal versammelten Orchesters unbenutzt bleiben und nur theilweise in Aktivität erhalten werden? Lieder, Quartetten, Solostücke mit einfacher Begleitung u. s. w. gehören in's Zimmer oder in kleine Salons, grössere Orchesterstücke dagegen in den Konzertsaal. Warum lässt uns denn Herr Kotte anstatt gehaltloser Produkte nicht einmal etwas von K. M. v. Weber oder Spohr hören? *O.*

Berlin, im Februar 1841. Das neue Jahr wurde von der königlichen Bühne mit Auber's „Feen-See" die Schaulust sehr befriedigend eröffnet. Zunächst folgte hierauf eine sehr heterogene Vorstellung von Racine's Athalia, mit den Chören von J. A. P. Schultz, welche indess, als Zwischenakte, die ohnedies einförmige Handlung noch mehr ausdehnend befunden wurden. Auch die von Raupach neu übersetzte Tragödie langweilte, und veranlasste bei der ersten Vorstellung missbilligende Aeusserungen eines Theils der Zuhörer. Die königl. Oper hat auch im Januar nichts Neues geliefert. Am Tage des Ordensfestes wurde Spontini's „Vestalin," die Julia von Frau v. Fassmann, Licinius von Herrn Eichberger gut gegeben. Ausserdem hörten wir Boieldieu's „weisse Dame" und Gluck's Armide wieder. Sonst fanden nur Wiederholungen von Lortzing's „beide Schützen" und „Czaar und Zimmermann," durch die bekannten spanischen Tänzer aufgefrischt, Statt. Ein neues Ballet: „Robert und Bertrand" vom Balletmeister Hoguet, mit ansprechender Musik von Herrmann Schmidt, gebel durch die Intrigue und gewandte, pantomimische Leistung der Herren Hoguet und L. Schneider. Das grosste Interesse des Theaterpublikums nahm indess Goethe's (hier seit länger als zwanzig Jahren ruhender) Egmont, mit der genialen Musik von Beethoven, in Anspruch. Ausser der anziehenden Wirkung und Musik kam auch noch eine persönliche Theilnahme für die Darsteller des Egmont und Brackenburg, wie für die Künstlerin hinzu, welche das Clärchen gelungen darstellte, die beiden schönen Lieder indess nicht singen konnte. Dass in solchen Fällen, besonders nach den bekannt gewordenen Streitigkeiten über die Rollenvertheilung, sich Parteien bilden, ist unvermeidlich. Diese äusserten sich denn auch bei der ersten Vorstellung durch versagte oder übermässige Beifallsbezeigungen, wie durch ziemlich heftige Opposizion, ohne jedoch den Fortgang der mit grosser Sorgfalt vorbereiteten Vorstellung zu stören. Die treffliche Ouverture konnte noch besser vernommen werden, als die Zwischenaktmusiken, welche ohnedies bei den verlegten Szenen und Aktschlüssen nicht immer passen. Von tieferschütternder Wirkung war indess die Musik, welche Clärchens Tod bezeichnet, und das Melodram, wie der Traum Egmont's bei der Erscheinung der personifizirten Freiheit, welche überaus schön versinnlicht wurde. Unausgesetzt ist der Andrang zu dieser geistreichen Darstellung noch ungemein gross. — Die Königsstadtische Bühne hat Halevy's „Judin" neu eingeübt und unter Mitwirkung der Dem. Hahnel als Recha und des Herrn Wild als Eleasar sehr wirksam gegeben. — Konzerte fanden im Januar nur wenige, eigentlich nur das eine der Sängerin Dem. *Dielitz* Statt, welches keinen Anlass gab, das unlängst über dieselbe geäusserte Urtheil zu modifiziren. Die frische, angenehme Sopranstimme der Dem. Dielitz ist bis zu einem gewissen Grade gebildet, bedarf jedoch noch der geschmackvollern Kultur und Beseitigung von Manier, welche die neueste italienische Gesangmethode leider so leicht ausarten lässt. — Die Sing-Akademie führte J. Haydn's „Schöpfung" in den Chören höchst imponirend auf.

Weniger befriedigte die Ausführung der Solopartieen des Gabriel und Raphael, da die dazu bestimmten Mitglieder der königl. Oper durch dienstliche Verhältnisse und Unpässlichkeit an der Theilnahme verhindert wurden. Sehr schön sang Herr Mantius den Uriel. Auch Adam und Eva genügten ihren Partieen. Das von den Herren MD. Rungenhagen und KM. Ries geleitete Orchester griff überall recht präzis und kräftig ein. Nur blieb zu wünschen, dass einige Zeitmaasse etwas bewegter genommen wären. (Bei der Direkzion des Herrn GMD. Spontini findet in der Regel der umgekehrte Fall Statt.) — Herr MD. *Julius Schneider* führte zum Besten der die teutschen Armen mit Holz unterstützenden Gesellschaft, in diesem anhaltend strengen Winter sehr rechtzeitig, seine Weihnachts- und Huldigungskantate, wie den 42. Psalm von F. Mendelssohn-Bartholdy im neu dekorirten Saale des königl. Opernhauses bei sehr zahlreichem Besuch, unter Mitwirkung seines Gesang-Instituts, der Dem. Auguste Löwe, des Herrn Zschiesche u. s. w. wie der königl. Kapelle, recht gelungen auf. Die Werke selbst sind früher bereits erwähnt worden und verfehlten in dem akustisch günstigen Raume ihre Wirkung um so weniger. — Die Soiréen der Herren MD. *Möser* und KM. *Zimmermann* hatten ihren Fortgang und fanden gleiche Theilnahme, wie früher. In zwei Orchestermusikaufführungen hörten wir zwei Sinfonieen von J. Haydn (in B- und D-dur), Beethoven's B-dur und Pastoral- wie die C-moll-Sinfonie, eine Sinfonie von Mozart (D-dur) und Ouverturen von Cherubini zum „Wasserträger" und den „Abenceragen," von Beethoven die tragisch grosse Ouverture zu Coriolan. Die Herren Möser, Vater und Sohn, liessen uns abwechselnd das schöne Es-dur-Quartett von Mozart, Haydn's Quartett No. 50, und Beethoven's grosses F-dur-Quartett durchaus befriedigend hören. Gleiche Anerkennung verdient die Ausdauer des alten Meisters im Quartettspiel, wie das eminente Talent und die richtige Auffassungsgabe des rasch vorschreitenden, jungen Violinisten August Möser, der selbst im Adagio schon die tiefere Empfindung antizipirt und im kecken Vortrage des Allegro's an die Blüthenzeit seines väterlichen Lehrers erinnert. Die Quartettaufführungen der Herren Zimmermann u. s. w. zeichnen sich besonders durch genaues Ensemble aus. In der vierten Soirée derselben wurde ein Haydn'sches, ein Quartett von Fesca in H-moll und das siebente Quartett von Beethoven effektuirt. Noch interessanter aber war die dritte Unterhaltung durch ein von Herrn Taubert u. s. w. sehr geschmackvoll vorgetragenes Pianoforte-trio von Beethoven in C-moll, wie durch das schöne D-dur-Quartett von Mozart und ein neues Quintett von Onslow in F-moll. Wir haben nun schlüsslich noch ein neues Oratorium zu erwähnen. Es ist dies das von Fr. Förster gedichtete, von Karl Eckert in Musik gesetzte Oratorium „Judith." Die Handlung des Gedichts ist ziemlich dramatisch, wie es bei dem bekannten Stoff auch nicht wohl anders sein konnte, und dies hat denn den jungen, talentvollen Tonsetzer auch zu einer stark instrumentirten, effektuirenden Komposizion verleitet, welche den ohnedies wortreichen Text mitunter zu ausführlich behandelt und an den dramatischen Styl grenzt. Den meisten Karakter dürfte die Basspartie des Holofernes bezeichnen, welchen Herr Böttcher recht kräftig, wie Herr Mantius den Osias mit angemessenem Ausdruck sang. Judith ist am gelungensten in dem Gebet des ersten Theils, besonders in der Haupt-Szene des dritten Theils gehalten. Nach den Worten: „Auf! gottgeweihte Rächerin, vollbringe!" lässt der Komponist sehr glücklich die volle Macht der Blech-Instrumente im lichten F dur eintreten, nachdem alle Zweifel und düstern Schrecken überwunden sind, so dass die Vollbringung der Rache als erhabner Triumph der Gerechtigkeit bestätigt wird. Allein es gehört eine stark austonende Sopranstimme für die Judith, welche bei der hiesigen Aufführung leider vermisst wurde, da Dem. Schultze die Mitwirkung abgelehnt hatte. In der ganzen Komposizion fehlt es nicht an Zügen von Talent und richtiger Auffassung des Charakters, wenn gleich die Vorbilder von Handel, Beethoven, Mendelssohn-Bartholdy (namentlich dessen Paulus) unverkennbar sind. Die kriegerischen Chöre der Assyrer sind von den klagenden Gesängen der Israeliten treffend unterschieden. Auch zeigt der Trinkchor der Assyrer im 2ten Theil Eigenthümlichkeit der Erfindung, obgleich auch hier die Begleitung zu sehr den Gesang verdeckt. Dass ein jugendlicher Tonsetzer vieles *zu lang* und *zu stark* begleitet durchführt, ist eine Eigenheit, welche durch gereiftere Erfahrung modifizirt wird. Jedenfalls aber verdient Talent und Fleiss des gründlich gebildeten jungen Mannes ehrende Anerkennung, wie solche Herrn Eckert auch zu Theil wurde, obgleich es keine leichte Aufgabe ist, drei Stunden lang die Aufmerksamkeit der Zuhörer durch ernste Musik zu fesseln. Der Schluss-Chor liefert auch den Beweis, dass der Komponist im strengen Styl sich wohl geübt hat. Unter seiner eignen Leitung war die Aufführung des nicht leichten Werks recht gelungen, frisch und feurig. Möge dem jungen Manne die Gelegenheit vergönnt sein, seine geistigen Kräfte *frei* zu entwickeln, und solche dann auf wirksame Weise geltend zu machen! — Am 20sten Dezember v. und 31sten Januar d. J. hat der Herr M.-D. Bach im Lokale des königl. Musik-Instituts zwei Aufführungen veranstaltet, um eine Uebersicht von dem zu geben, was für *Kirchen*-Musik in den verschiedenen Unterrichts-Gegenständen, als Orgel- und Pianofortespiel, Komposizion, Gesang u. s. w. geleistet worden ist. Billigen Ansprüchen genügten die Leistungen der Zöglinge vollkommen, und der Nutzen des Instituts bewährte sich hierdurch auf's Neue.

Leipzig, d. 19. Febr. 1841. Wir haben schon früher mitgetheilt, dass einige unserer diesjährigen Abonnement- oder Gewandhauskonzerte unter *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* Leitung, nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren bis zur jetzigen Zeit angeordnet werden sollten. Schon vor 3 Jahren brachte dies Institut mehrere sogenannte historische Konzerte, in welchen Werke verschiedener Komponisten, von *Seb. Bach* bis auf die neuere Zeit, in ziemlich genauer historischer Folge zusammengestellt waren und wodurch

eine sehr interessante lebendige Anschauung der allmäligen Ausbildung der Musik in allen ihren Gattungen und Formen geboten wurde. Bei der Wahl der Kompositionen hatte man damals mehr nur eine allgemeine Uebersicht der Leistungen einzelner Musikperioden, sowie deren vorherrschender Geschmacks- und Kunstrichtung bezweckt, als zugleich eine spezielle Karakteristik und lebendige Darstellung der gesammten künstlerischen Wirksamkeit einzelner Hauptmeister beabsichtigt. Letzteres nun war jetzt der Fall, und die Konzerte erhielten nur dadurch historischen Karakter, dass die ausgewählten Meister in ihrer zeitgemässen Aufeinanderfolge vorgeführt wurden. Um das Interesse unsers, wenn auch gebildeten, doch immer sehr gemischten Publikums durch zu weite Ausdehnung des Planes nicht zu ermüden, doch aber zugleich eine dem Zweck entsprechende möglichst vollständige Uebersicht der Leistungen einzelner Komponisten zu geben, ist die Wahl beschränkt worden auf die grossen deutschen Meister, deren Werke den entschiedensten, bleibendsten und vielseitigsten Einfluss auf die Aus- und Fortbildung der Kunst geübt haben und noch üben, nämlich auf *J. Sebastian Bach, G. F. Händel, Jos. Haydn, W. A. Mozart* und *L. v. Beethoven*. Zur würdigen Ausführung hatten sich die besten hiesigen Kräfte vereinigt; in den Gesangwerken wirkte eine grosse Anzahl der gebildetsten Künstler und Dilettanten mit, und die genannten Meister waren auf 4 Konzerte so vertheilt, dass *Seb. Bach* und *Händel* zusammen, die übrigen aber jeder für sich allein ein Konzert ausfüllten.

Das erste dieser Konzerte, zugleich das 13te Abonn.-Konzert dieses Winters, Donnerstag am 21sten Jan. d. J. brachte im ersten Theile von Johann Sebastian Bach:

1) Chromatische Fantasie und Fuge für Pianofortesolo, vorgetr. von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.
2) Doppelchörige Motette a capella: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."
3) Chaconne für Violonsolo, vorgetr. von Hrn. Konzertmeister *F. David*.
4) Crucifixus, Resurrexit und Sanctus aus der Missa in H moll (für Chor und Orchester).

Seb. Bach's Meisterwerke stehen so einzig da, erheben sich so weit über alle früheren und späteren Kunsterscheinungen, dass man in der That von Fortschritten, die nach ihm ein der Kunst noch gemacht worden sein könnten, kaum zu reden wagen darf. Hierzu kommt, dass Bach nicht nur in einer Gattung der Musik, sondern in allen damals üblichen oder auch nur möglichen Gattungen und Formen das Höchste geleistet hat und darin ein Muster ist und bleibt für alle Zeiten. Von dieser Vielseitigkeit gibt die obige Auswahl aus seinen Kompositionen ein treffendes klares Bild. Die chromatische Fantasie ist eine der reichsten, genialsten Klavierkompositionen, die es überhaupt gibt; ja selbst die Form, in welcher die musikalischen Gedanken ausgesprochen sind und in welcher das Ganze sich hält, Melodie, Harmonisirung und Verarbeitung der Motive, sind so ursprünglich, so rein und schön, dass auch in dieser Hinsicht an ein Veralten nie zu denken ist. Freilich verlangen solche Meisterwerke vor Allem auch einen meisterhaften Vortrag, durch welchen die oft tief liegenden, dem gewöhnlichen Auge leicht verborgen bleibenden Schönheiten hervorgehoben und in das rechte Licht gestellt werden. In dem Vortrage der Seb. Bach'schen Kompositionen ist nun aber Mendelssohn bekanntlich so einzig und unübertrefflich, dass sie durch ihn recht eigentlich erst lebendig werden und so hohen Genuss bieten, wie wohl nur Weniges der spätern Zeit zu bieten vermag. Hört man von ihm diese Meisterwerke, so wird gewiss Niemand über Unverständlichkeit u. s. w. derselben klagen, und niemals wird dann die tiefe, unbeschreibliche Wirkung ausbleiben, welche ein wahrhaft grosses, herrliches Kunstwerk auf Jeden, er sei kunstverständig oder nicht, hervorbringen kann und soll.

Die doppelchörige Motette (No. III von den bei Breitkopf und Härtel in Partitur erschienenen 6 Motetten Seb. Bach's) ist ein ausserordentlich schönes, tief empfundenes Werk; besonders der erste 2chörige, oft auch 8stimmige Satz ist für Seb. Bach so ungewöhnlich klar und licht, ohne schwierige harmonische Kombinazionen geschrieben, dass hierdurch nicht Wenige verleitet worden sind, an der Aechtheit wenigstens dieses ersten Satzes zu zweifeln. Ohne allen Zweifel gehört aber der Choral, mit welchem die Motette schliesst, entschieden Seb. Bach an, wie sich fast aus jeder Strofe desselben nachweisen lässt. Wir können hier nicht untersuchen, in wie weit die gegen die Aechtheit eines Theiles der Motette erhobenen Zweifel begründet sind; so viel aber ist gewiss, dass das ganze Werk Seb. Bach's würdig ist und, was die Wirkung betrifft, vielleicht zu den bedeutendsten desselben gerechnet werden könnte. — Die Ausführung gelang ganz vorzüglich und erregte die allgemeinste Theilnahme.

Die Chaconne für Violino solo ist eine der 6 (nicht 3) Sonaten, welche bei N. Simrock in Bonn unter dem Titel: *Studio ossia Tre Sonate per il Violino solo senza Basso del Seb. Bach* — erschienen sind und in jeder Hinsicht, auch sogar als reine Virtuosenkomposizion, ein vollendetes Meisterstück, mit dem sich ein wirklich ausgezeichneter Geiger hervorthun kann. Herr Konzertmeister David spielte dieselbe bereits im vergangenen Jahre mit dem grössten Beifall in einer Quartettunterhaltung; wir haben damals, unterm 14ten Febr. vor. J., sehr ausführlich darüber berichtet und können uns wohl hierauf beziehen. Auch diesmal begleitete Mendelssohn das ursprünglich für Violino solo geschriebene Stück durch eine erläuternde, sehr interessante Harmonieausführung auf dem Pianoforte, und Herr David spielte wieder so meisterhaft, so fein und ächt künstlerisch, dass wir diese Leistung seinen glänzendsten beizählen und den grossen Enthusiasmus des Publikums darüber sehr natürlich finden.

Die Chöre aus der Messe in H moll gehören gewiss zu den tiefsinnigsten und grossartigsten Konzepzionen des gewaltigen Meisters; wunderbar und wahrhaft tief ergreifend ist das Crucifixus, ein Stück, bei welchem man in Zweifel ist, ob man mehr die Genialität der Erfindung, die Tiefe der Empfindung oder die stau-

neuswerthe Kunst der Arbeit bewundern soll. Auf folgendem zwölfmal ununterbrochen wiederkehrenden Basso ostinato:

ruht ein unermesslich reicher Harmoniebau; über ihm klagen die 4 Singstimmen in künstlichster kanonischer Führung das „Crucifixus"; das Orchester (Flöten und Streichquartett) schreitet selbständig in gleichmässiger Bewegung daneben her, wie eine grosse Trauerbegleitung, überlässt aber zuletzt das „Sepultus est" allein den Singstimmen und dem hier eine andere milde Wendung nehmenden Basso ostinato. Wunderbareres, tiefer Ergreifendes als dieses Crucifixus und namentlich als die Schlusswendung desselben, gibt es nirgends in der Musik, und wir können uns nicht versagen, die letztere wenigstens hier ganz anzuführen:

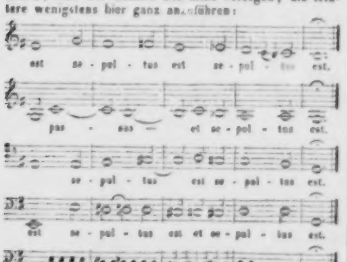

Wie hierauf das 5stimmige glänzend und prächtig in D dur eintretende „Et resurrexit" wirkt, kann man sich denken. Gleich grossartig und erhaben ist auch das „Sanctus", welches durchweg 6stimmig gehalten und, wie das „Resurrexit", glanzend instrumentirt ist. Merkwürdig ist noch, dass bei Seb. Bach das Orchester immer selbständig auftritt und fast nirgends als blose Begleitung oder Verstärkung der Singstimmen erscheint, wie dies doch heut zu Tage, bei der so sehr fortgeschrittenen Orchestererweiterung und Ausbildung, auch in den Werken der grössten Meister häufig der Fall ist. Mit Rücksicht auf die damaligen, in Vergleich mit unserer Zeit ziemlich beschränkten Orchestermittel steht mithin Seb. Bach auch in dieser Hinsicht so einzig da wie kein Anderer. Die Messe in H moll ist gedruckt (bei N. Simrock in Bonn in Klavierauszug und Singstimmen und bei Nägeli in Zürich in Partitur) und wir dürfen wohl voraussetzen, dass sie wenigstens Künstlern schon hinreichend bekannt ist; Kunstfreunde wollen wir aber wiederholt hierauf als auf eines der herrlichsten Werke nicht Seb. Bach's allein, sondern der Kunst überhaupt, aufmerksam machen.

Die Ausführung der obengenannten Sätze der Messe war sehr vorzüglich, die Wirkung auf das Publikum tief ergreifend. Möchte man doch überall die Meisterwerke Seb. Bach's dem Publikum öfter vorführen; wir sind gewiss, dass es sich für keinen älteren Meister schneller, lebhafter und bleibender interessiren wird, als für ihn, den tiefsinnigsten und gewaltigsten unter allen.

Im zweiten Theile des Konzerts kamen von Georg Friedrich Händel zur Aufführung:

1) Ouverture zum Messias.
2) Rezitativ und Alt-Arie mit Chor aus dem Messias (D dur): „Siehe der Verheissene des Herrn ist auf Erden erschienen", vorgetr. von Fräul. *S. Schloss.*
3) Thema mit Variazionen für Pianoforte solo (aus den Lessons for the Harpsichord, first published in the year 1720) vorgetr. von *F. Mendelssohn-Bartholdy.*
4) Doppel-Chöre aus dem Oratorium „Israel in Aegypten" (gedruckt bei N. Simrock in Bonn in Klavierausz. und Stimmen), nach dieser Ausgabe:
   No. 7. C dur: „Hagel statt Regen bei herab."
   - 8. C dur: „Er sandte dicke Finsterniss."
   - 9. A moll: „Er erblug alle Erstgeburt Aegyptens" und
   - 17. C dur: „Moses und die Kinder Israel."

Händel ist durch die öfteren Aufführungen seiner herrlichen Oratorien unserer Zeit bekannter und steht dadurch schon dem allgemeinen Verständniss näher als Seb. Bach; wir können daher auch bei ihm kürzer sein, zumal da die ausgeführten Stücke, mit alleiniger Ausnahme der Klavierkompositzion, aus seinen grössten Werken genommen sind, von welchen namentlich der Messias populär ist, wie kein anderes Werk aus jener Zeit; höher aber noch als den Messias schätzen wir „Israel in Aegypten", ein Oratorium, auf welches Händel die vollste Kraft seines Genie's und seiner Kunst verwendet zu haben scheint, das aber leider, wenigstens in Deutschland, bei Weitem noch nicht nach Verdienst bekannt und geschätzt ist.

Besonders interessant war die Klavierkomposizion, ein Original-Thema aus E dur mit mehreren sehr geschmackvollen Variazionen, zwar nicht eben schwer, aber brillant, wie man kaum von der damaligen Zeit erwarten sollte. Durch das reizende Spiel Mendelssohn's noch gehoben, gefiel sie ausserordentlich und erhielt eigentlich den lautesten Beifall vor allen übrigen Stücken.

Das 14. Abonn.-Konzert (am 28. Januar) brachte nur Kompositzionen von Jos. Haydn. Auch hier hatte man bei der Wahl der Stücke besonders die Gattungen berücksichtigt, in welchen Haydn vorzugsweise hervorgetreten gewirkt hat, nämlich: Sinfonie, Streich Quartett, Konzert-Oratorium, Kirchenmusik; letztere jedoch nur in so fern, als sie nicht zugleich im Oratorium mit vertreten wird. Es kamen demnach von ihm zur Aufführung:

1) Aus der Schöpfung: Das Chaos und die ganze darauf folgende Introdukzion.
   Rezit. und Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün".
   Rezit. und Chor: „Stimmt an die Saiten."

2) Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell mit den Variationen über das Volkslied: „Gott erhalte Franz den Kaiser" (auch das Kaiser-Quartett genannt).
3) Motette a capella (aus dem Dankliede zu Gott, von Gellert, Es dur): „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebührt."
4) Sinfonie (à plusieurs instruments) in B dur.
5) Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten.

(Schluss folgt.)

Jérôme Gulomy.

(Violinvirtuos aus Russland.)

Leipzig, den 21. Febr. 1841. Wenn man in unsern Tagen einen neuen Virtuosen kennen lernt und an dessen Leistungen mehr als vorübergehendes Interesse nehmen oder wohl gar an dem Kunstwerthe derselben sich erfreuen kann, so mag man ihn immerhin für eine ziemlich seltene Erscheinung halten. Die Zahl bedeutender Virtuosen wird zwar immer grösser, allein die in ihren Leistungen in der Regel vorherrschende sehr einseitige Richtung hat im Allgemeinen schon eine gewisse Gleichgiltigkeit der Kunstfreunde auch gegen die hervorragendsten unter ihnen herbeigeführt. Man ist an eine ausgezeichnete Technik gewöhnt, staunt nicht mehr über oft schon gehörte Künsteleien und glänzende Spieleffekte, ja fühlt sich vielmehr durch die ewige Wiederholung derselben ermüdet, da sie nur zu häufig den alleinigen Werth der Leistung ausmachen und ausserdem höchst selten Geist und Gemüth Anregendes geboten oder höheren Kunstanforderungen entsprochen wird. Um so wohlthuender und zufriedenstellender ist es daher, in einem jungen bedeutenden Virtuosen zugleich auch einen strebenden Künstler kennen zu lernen, und wir berichten deshalb mit um so mehr Freude über Herrn *Gulomy*, als wir aus seinen bisherigen Leistungen die Ueberzeugung gewonnen haben, dass er wahres Künstlertalent besitzt und ein tüchtiger, gebildeter Kunstsinn ihn vor vielen andern Virtuosen auszeichnet. Wo Herr *Gulomy* seine Schule gemacht hat, wissen wir nicht; dass sie aber eine treffliche war, zeigt sein Spiel überall. Alles was man von einem gut ausgebildeten Geiger verlangt, besitzt er schon in hohem Grade. Schöne Bogenführung, glockenreine Intonation, gesunder, wohlklingender, seelenvoller Ton, sichere, deutliche und saubere Ausführung schwieriger Passagen, überhaupt sehr ausgebildete Technik, und Eigenschaften, die bedeutend bei ihm hervortreten. Sein Vortrag ist geschmackvoll, besonders ausgezeichnet in einfachen, gesangreichen Partieen, bis jetzt noch ohne Manier und frei von jenem charlatanen Wesen, das so oft in den Leistungen berühmter Virtuosen den gebildeten Kunstfreund unangenehm berührt. Auch bei ihm wirken jene sinnige Schwärmerei und Melancholie sehr anziehend, welche vorzugsweise nordischen Künstlern eigenthümlich zu sein scheinen. Wir erinnern hierbei nur an das geist- und seelenvolle Violinspiel des trefflichen Lvoff, Obersten und Adjutanten des Kaisers von Russland, mit welchem überhaupt Herrn *Gulomy's* Leistungen manche Karakterähnlichkeit haben, nur mit dem Unterschiede, dass bei Lvoff alles Schöne in noch höherem Grade und weit ausgebildeter vorhanden ist. Wenn auch Herr *Gulomy* in der Ausführung schwieriger glänzender Passagen schon bedeutenden Anforderungen entspricht und in technischer Hinsicht nur wenig zu wünschen übrig lässt, so ist doch das eigentliche brillante Spiel nicht seine besondere Stärke; es fehlt ihm hierin noch eine gewisse Energie, Keckheit und Leichtigkeit und namentlich jene sichere Ruhe, welche nur vollkommene Beherrschung des Stoffs zu geben vermag, die aber zum wirkungsreichen Gelingen durchaus erforderlich ist. Sehr ausgezeichnet dagegen gelingt ihm der Vortrag einfacher, gesangreicher Partieen, die er zwar auch nicht grossartig, aber so fein, zart und seelenvoll spielt, wie man es selten und dann immer nur von wahrhaft achtungswerthen Künstlern hört. Wäre er im Besitz eines bessern Instruments, so würde sein Vortrag gewiss oft noch viel bedeutender wirken; namentlich würde derselbe an Grossartigkeit, Kraft und Frische des Tons sehr gewinnen, deren jetziger Mangel ohne allen Zweifel nur dem klanglosen Instrumente zugeschrieben werden muss. Ueberdies ist dasselbe auch im Tone sehr ungleich, die G-Saite z. B. trotz der fleissigsten Behandlung unklar, ohne Fülle und viel schwächer als die übrigen Saiten, die dagegen wieder nicht immer leicht und sicher ansprechen. Dies Alles wirkt ohne Schuld des Spielers nachtheilig auf das Spiel, und auch bei der grössten, vollendetsten Virtuosität kann Unglück in der Ausführung einzelner Schwierigkeiten kaum vermieden werden. Herr *Gulomy* hat bis jetzt in zwei Abonnement-Konzerten und in einer Quartett-Unterhaltung im Saale des Gewandhauses gespielt, immer mit dem grössten entschiedensten Beifall. Die von ihm vorgetragenen Stücke: das Violin-Konzert (in D dur) von L. v. Beethoven, ein Konzertstück (3tes Konzert) von Lipinski, Variationen und Rondo von Molique, und das Quartett in G moll von Mozart, gaben ihm hinreichende Gelegenheit, sich durch Auffassung und Vortrag als Künstler und durch grosse Fertigkeit als Virtuosen zu zeigen. Wir werden in dem Berichte über diese Konzerte auch seine Leistungen noch ausführlicher besprechen und bemerken hier nur, dass er uns besonders in dem Konzert von Beethoven und in dem Quartett von Mozart erfreut hat. Auf diese schönen Leistungen gründet sich hauptsächlich unsere oben ausgesprochene Meinung über sein ausgezeichnetes Talent, seinen gebildeten Kunstsinn und Geschmack. Herr *Gulomy* ist noch jung und hat eine weite Zukunft vor sich; bleibt er der von ihm bis jetzt eingeschlagenen Richtung treu, so wird diese Zukunft für ihn gewiss sehr glänzend, für die Kunst aber wahrhaft erfreulich sein. Wir wünschen und hoffen Beides.

f.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Chiavari. Ging schon Donizetti's Belisario mit Ranzi, der Bongiovanni, dem Tenor Andaver und Bassi-

sten Del Vivo (Protagonist) sehr erwünscht, so fand dessen Lucia di Lammermoor (hier neu) gleich darauf einen phrenetischen Beifall. O ihr lieben Zeitschriften! scherzt und schreibt so viel ihr wollt: der göttliche oder unsterbliche Schwan von Catania, der hochgelahrte oder erhabene Mercadante; ohne meinen lieben Donizetti würde es dermalen finster in Italien aussehen, vielleicht gar eine musikalische Pest ausbrechen. So geschah es denn auch, dass Coppola's Nina pazza per amore, die hier zu Lande seit Jahren so viel Glück gemacht, als dritte Oper mit einem verdriesslichen Fiasco abzog.

Genua. Die beiden Damen Lacinio und Vernhet, der Tenor Cimino, Buffo Cambiagio und Bassist Zucchini waren recht brave Leute, eine Opera Buffa zur Eröffnung der Stagione zu wählen; die Zuhörer konnten ihnen nicht Dank genug dafür wissen. Zwar wählte man eine der magersten Oper Ricci's: Chi dura vince (die Ausdauer siegt); da aber die vielen in ihr vorkommenden Walzer, Kontratänze, Galoppen u. s. w. eine gar lustige Wirkung auf die Zuschauer hervorbrachten, die Sänger auch, besonders Cambiagio, lustig dabei mitwirkten, so siegte Alles in der That, und das Auditorium erklärte sich vollkommen zufrieden, ja zeigte sich so aufgeräumt, dass es auch die zweite, ebenfalls magere, aber neue Opera buffa, del maestro *Luigi Savi*, betitelt: *Un Episodio di S. Michaele*, sehr beifällig aufnahm und in der ersten Vorstellung den Maestro optimal auf die Szene rief. Aber kein Geld, kein Schweizer: keinen Donizetti, keine Oper. Schnell griff man nach dessen Elisir d'amore, und labte sich an diesem Liebestrank. Nicht genug, dessen Torquato Tasso musste ebenfalls auf die Bühne kommen, aber dem vorhergehenden bald den Platz räumen.

(Fortsetzung folgt.)

Notiz. Der vortreffliche Komponist und Pianoforte-Virtuos, Herr *Aloys Schmitt*, welcher seit mehreren Jahren in Frankfort a. M. vorzugsweise sich mit Hervorbringung neuer Musikwerke für die Kirche und den Konzertsaal beschäftigte, und ausser der Leitung eines musikalischen Vereines jedes öffentliche Auftreten zu unserm Bedauern vermied, hat sich uns, ein echter Kunstforderer, wieder entschlossen, aus seiner stillen Wirksamkeit vor Neuem in die Welt zu treten. Erfüllt uns dieser kräftige Entschluss eines so bewährten Künstlers im Allgemeinen mit Freude, so wird er uns dadurch noch besonders angenehm, dass er dafür zunächst unser *Leipzig* wählte, wo er im Laufe des folgenden Monates (März) sich einfinden wird, um in einigen Konzerten sich und seine neuen Werke hören zu lassen. Sein erstes Konzert bestimmter zum Vortheil der Armen. Wir wissen den Entschluss des tüchtigen Mannes zu schätzen und heissen ihn im Voraus willkommen.

Ankündigungen.

Berichtigung.

(Verspätet eingesandt.)

Königsberg in P. Herr Truhn aus Berlin, welcher während der Huldigungszeit sich hier aufhielt, veröffentlicht durch das Organ der Neuen Leipz. Zeitschrift für Musik (No. 36 v. J.) einen Bericht, der eben so reich an Unwahrheiten wie an schiefen Urtheilen ist. Nur das Auffallendste möge hier berichtigt werden. Er sagt:

„Se. Majestät der König gaben den Tag der Huldigung eine Soirée im sogenannten Moskowitersaale „des königl. Schlosses. Herr Musik-Direktor Sie„mann hatte dazu mehrere Nummern aus Händels „Judas Makkabäus gewählt. Fräul. Schebest sang auf „Einladung Sr. Majestät im ersten Theile in dem „Duosatz aus Gmoll und sollte im dritten Theile „auch die Bdur-Arie singen. Es kam aber nicht „dazu, denn der feine Geschmack des Königs be„merkte zeitig genug, dass sich Händel zu Thee, „Kuchen und Champagner nicht sehr glücklich aus„hafteste gewesen sein, da das Partiturenlesen und „Dirigiren nicht für alle Leute passt, die den Titel „Musik-Direktor führen: — genug, Se. Majestät ge„ruhten nach dem ersten Theile das Konzert in Gna„den aufzuheben, und Fräul. Schebest Tags darauf „mit einem kostbaren Geschenke zu beehren.“

Die gänzliche Verdrehung der in diesen Worten dargelegten Thatsachen wird aus der hier erfolgenden wahrhaften Darstellung derselben erhellen. Nicht der Unterzeichnete hat die bedeutungsvolle und in Bezug auf das den trauernden Patrioten unvergessliche Ereigniss nur glücklich zu nennende Wahl des Judas Makkabäus getroffen, sondern sie ist Allerhöchsten Orts befohlen worden. Dies war in Königsberg allgemein bekannt. Nicht aus den von Hrn. T. angegebenen Gründen ist die musikalische Aufführung an jenem Feste abgebrochen worden, sondern, weil eine erst an demselben Nachmittage beschlossene Wasserfahrt die höchsten Herrschaften abhielt, im Moskow.-Saale so früh, als es bestimmt gewesen, zu erscheinen; weil später der Fackelzug der Kaufleute die Fortsetzung des Festes unterbrach, die Musikaufführung folglich, hätte sie unverkürzt gegeben werden sollen, bis Mitternacht gewährt haben würde. Nicht auf Einladung Sr. Majestät des Königs endlich hat Fräul. Schebest an dem Gesange Theil genommen, sondern ihr eigenes Gesuch, in welchem sie die Bitte aussprach, vor Sr. Majestät sich produziren zu dürfen, ist in Gnaden gewährt worden.

Den gegen mich gerichteten persönlichen Angriff würdige ich ungern und nur in so fern einiger Zeilen, als diese darthun werden, dass ich zu einem solchen Verfahren gegen mich keinen Anlass gab, und weil sie zugleich als ein bezeichnender Beitrag zur Karakteristik jenes Korrespondenten dienen können. Nur einmal in meinem Leben sprach ich Hrn. T. und war in seinem Konzert, indem ich ihn in der wohlwollendsten Absicht und aus freiem Antriebe in Königsberg willkommen hiess. Nie habe ich in einem andern, privaten oder öffentlichen, direkten oder indirekten Verhältnisse mit Hrn. T. gestanden. Hiernach fasst selbst die günstigste Auslegung nur der Vermuthung Raum, dass er von einem verläumderischen Zwischenträger sich einnehmen und missbrauchen liess.

Saman.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versandt sind:

		Thlr.	Ngr.
Bamberger, Regina. Fantasiestück für das Pianoforte		—	15
Bellini, V., Lied aus Romeo und Julie mit Guitarrebegleitung: „Vor Romeo's Rächerarm" № 10		—	5
Halevy, F., Romanze aus Guido und Ginevra mit Guitarrebegleitung. „Ein himmlisch Wesen" № 4		—	10
Kittl, J. F., Romance pour le Piano. Op. 10		—	10
Klauss, V., Fantasie für das Pianoforte über ein Thema der Oper: Der Freischütz v. C. M. v. Weber. O. 12		—	22½
Lobe, C., Potpourri aus den Flibustiern für das Pianoforte von Schubert № 16		—	20
Lortzing, A., Hans Sachs. Komische Oper. Vollständiger Klavierauszug		6	—
— — do	Ouvertüre für das Pianoforte allein	—	15
— — do	Sämmtliche Nummern daraus einzeln № 1—19 à 3 Ngr. bis 1 Thlr	6	12½
— —	Lied, „Zwar hat der Schönheit und der Jugend" eingelegt in die Oper: Die Dreizehn, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre	—	5
Marliani, Potpourri sur la Nazarilla für das Pianoforte von Schubert. № 13		—	20
Marx, A. B., Gebet für die Verbundenen, für Chor und Solostimmen		—	12½
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 114ᵗᵉ Psalm. Op. 51. Die Orchesterstimmen		9	15
— —	Derselbe in Partitur	3	—
Mozart, W. A., 7 Sonates (Oeuvres complettes Cah. I.)			
№ 1. Sonate in C dur		—	17½
2. do A dur		—	17½
3. do F dur		—	20
4. do B dur		—	22½
5. do D dur		—	22½
6. do A moll		—	20
7. do D dur		—	20
Richter, E. F., 3 Romanzen für das Pianoforte. Op. 7		—	17½
— — 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9		—	15
Schneider, Jul., Fantaisie dramatique sur la valse favorite de Fr. Schubert pour le Piano. Op. 2		—	25
Schubert, F. L., Introduction, Romance et Bolero sur le theme favori „Trema Bisanzio" de l'opéra: Belisario de Donizetti pour le Piano. Op. 39		—	15
Schumann, R., 3 Gedichte von Em. Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29.			
№ 1. Ländliches Lied, für 2 Soprane		—	10
2. Lied, für 3 Soprane		—	7½
3. Zigeunerleben, für kleinen Chor		—	15
Wiesneder, C., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte		—	20
Kieseweiter, R. G., Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken	netto	—	22½
Marx, A. B., Allgemeine Musiklehre. 2ᵉ vermehrte und verbesserte Ausgabe	netto	3	—

Die

Pianoforte - Fabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen

Concertflügel mit englischem Mechanismus

und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf & Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in wenniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren fernerschallenden Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versohen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.

Franz Liszt.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Localen gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die in der Pianofortefabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu Leipzig gebauten neuen Concertflügel mit englischem Mechanismus habe ich wiederholt öffentlich gespielt, und in jeder Hinsicht vortrefflich gefunden. Sie zeichnen sich besonders aus durch Schönheit, Fülle und Elasticität des Tones, durch sichre, dem stärksten wie dem zartesten Anschlage gleich willige Mechanik, sowie durch dauerhafte und elegante Bauart. Es gereicht mir daher zum Vergnügen, Künstler und Kunstfreunde auf diese auch den höchsten Anforderungen genügenden Instrumente nach eigner Ueberzeugung aufmerksam zu machen.

S. Thalberg.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. № 9. 1841.

Heerschau der Lieder und Gesänge

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

(Beschluss.)

1) *Drei Lieder für eine Sopran- oder Tenor-Stimme*, komp. von *C. A. Mangold*. Op. 12. Darmstadt, bei Pabst.
2) *Liebestrost*. Von Demselben. Op. 13. No. 2. Ebendaselbst.
3) *Drei Lieder für eine Alt- oder Baritonstimme*. Op. 14, und
4) *Drei Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton*. Op. 18. Ebendaselbst.

Wir haben über diesen Liederkomponisten schon wiederholt gesprochen, unter Anderem auch über das 13. Werkchen N. 1., über Op. 15 u. 17. Wir fanden seine Weisen behaglich und meist besondere Gemüthsstimmungen in Anspruch nehmend. Was er in diesen neuen Sammlungen gibt, soll treulich berichtet werden, zuvor noch bemerkend, dass die im vorigen Jahre angezeigten 4 Hefte bei demselben Verleger herausgekommen sind. — Op. 12 bringt uns eine neue Melodie auf „Monat Mai", Gedicht von Heine, der den Komponisten überschwenglich gefällt; und sie ist allerliebst, feurig, freudig und leicht fasslich. Das zweite, ein Volkslied: Aennchen von Tharau, einfach und vergnüglich, wie sich's gebührt. Das dritte, Sternenschein, von Frau L. v. Plönnies, muss weiblichen Seelen ganz vorzüglich lieb werden. — Der Liebestrost, von Wilh. Müthoff im 13. Heftchen trifft, was er will, in solcher Leichtigkeit, mit so wenigen Mitteln, dass jedes klopfende Herz sich damit ohne Schwierigkeit erquicklich erlaben kann. — Das 14 Heftchen enthält: Andenken, von Lenau; Meiden, von Lenau, und Lieben, von Fr. Rückert. Die Lenau'schen Worte sprechen eine milde, naturgetröstete Traurigkeit einer Sehnsucht aus, welcher sich die Herzen gern hingeben, wenn sie nicht Rückert'sche Versicherungen der Liebe zu machen haben, welche hier etwas stark modulirea, der inneren Gluth oder vielmehr der Lust einer besonderen Stimmung wegen, welche auch wieder in dem Sänger und Hörer eine besondere und ähnliche Stimmung voraussetzt. Wird eine solche besondere Stimmung in Andern gefunden, so wirkt eine solche Komposition um so tiefer: aber sie findet sich selten. Daher kommt es, dass ein so komponirtes Lied einem kleinen Theile der Sänger und Hörer ganz vorzüglich zu Herzen geht, während es die Mehrzahl wohl hübsch nennt, ohne es jedoch zu seinem Lieblinge zu erheben und es öfter vorzunehmen. Ganz anders ist es mit denen, die, allgemein gehalten, nicht zu eigenthümliche Seiten rühren und in leichter Gefälligkeit, wenn auch etwas oberflächlicher, die Situazionen zeichnen. Diese sind es, die den Karakter geselliger Unterhaltung an sich tragen, weil eher von Jedem getroffen und gefasst und darum am Liebsten gegeben und vernommen werden. Und diesen Geselligkeitssinn hat der Komponist in allen diesen Gaben, mit Ausnahme jenes einzigen Liedes, weit mehr als früher begünstigt. Darum werden auch diese neuen Gaben noch zahlreichere Freunde gewinnen, als die früheren. Solche leichte Unterhaltungen enthält auch das 18. Werkchen, das sich zwar in seinen Dichtungswahlen: Wünsche; die Sennin; Verlangen — nicht sehr auszeichnet (die früheren Wahlen sind besser), aber doch den rechten Punkt der allgemeinen Gefälligkeit trifft.

Wo sind' ich dich? komponirt von *A. E. Marschner*. Op. 9. Leipzig, bei Jul. Wunder. Pr. 8 Gr.

Ein lebhaft durchkomponirter, sehr ansprechender Gesang feuriger Liebe, der sich im Agitato $^{12}/_{8}$, aus G moll in's helle G dur erhebt, sowohl dem Sänger als geselligen Unterhaltungen sehr erspriesslich. Es ist nicht schwer, in diesem Gesange Kraft und Liebreiz der Stimme wechselnd und eindringlich zu entfalten. Der Komponist weiss, was er will, und will nicht zu viel.

Blücher am Rhein. Für eine Tenorstimme. Von *C. G. Reissiger*. Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Dieser launige Gesang ist zunächst für Männerchor komponirt, unter diesen Gesängen ist er zu beurtheilen. Hier genügt es, zu versichern, dass er gut arrangirt ist und auch in dieser Gestalt patriotische Herzen erwünscht unterhalten wird. Ein guter Vortrag ist in dieser Bearbeitung sogar viel leichter, als der Gesang im vollen Chor, der von den meisten Liedertafeln erst eingeübt werden muss, ehe Alles zusammenklingt, wie es soll.

Drei launige Lieder, komponirt von *F. A. Reissiger*. Op. 45. Ebendas. Pr. ⅓ Thlr.

Das erste und am längsten gehaltene ist die Katzenassemblee, von G. Keil, lebendig geschildert und schnurrig zu singen. Das letzte ist ein Katzenduett, aber für eine alleinige Stimme und nach Motiven aus Otello von Rossini. Ist Einer ein leidlicher Sänger und ein guter Thiermaler, wird's ein schönes Stück geben. Zwischen beiden ragt der Abschied eines Handwerksburschen aus Bückeburg hervor, der durch glückliche Wiederholungen und Selbstbetrachtungen sehr possierlich wird und dem Zwerchfelle sicher einige angenehme Bewegungen versetzt.

Sechs Lieder in Musik gesetzt von *J. Rosenhain*. Op. 21. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Gr.

Mit Vergnügen bemerken wir, dass dieses neue Liederheft nicht allein den beliebten Ton der Zeit, sondern auch den Textinhalt angemessener und lebhafter trifft, als dies nach unserer Ueberzeugung in dem früher gedruckten und angezeigten Liederhefte Op. 23 geschehen war. Gleich der erste Gesang: Schlaflied, von Tieck, das bekannte: „Ruhe, Süssliebchen, im Schatten der grünen dämmernden Nacht" — wird einen Beweis davon liefern. Das zweite und dritte Lied, von H. Heine, bewegt sich Agitato, hat stark füllende Begleitung und jenen beliebten Unheilsinhalt, der sich nach der uralten Nacht zurücksehnt oder träumend im halben Schlummer bei Tag wandelt. Auch das besagend Frappante fehlt beiden Kanzonen nicht. Einfacher in der Begleitung, aber in derselben Gemüthsverdüsterung erklingt N. 4: „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein". Die beiden letzten Gesänge, von J. N. Vogl: Wanderlust und Mahnung zum fröhlichen Wandern wenden sich dem Inhalte nach in's Heitere mit kanzonettenartiger Durchführung. So bietet denn diese Sammlung zugleich Mannigfaltigeres, dessen Darstellung keinen besondern Schwierigkeiten unterliegt.

Drei Gesänge, komponirt von *Eduard Thiele*, Herzogl. Anhalt-Kothenschem Musikdirektor. Op. 5. Dresden, bei Wilh. Paul. Pr. 12 Gr.

N. 1. Die Gartenlaube, gedichtet von C. Ulrich, u. N. 2. Nachtgedanken, sind eigentliche Gesänge, also durchkomponirt. N. 1 hat einen ruhig heiteren, gleichmässigen Ordnungsgang gewählt, dessen freundliche Bedächtigkeit durch Nichts unterbrochen wird, was in ein gereizteres Gefühl versetzen könnte. In diesem Sinne ist der Gesang getroffen und untadelhaft für Alle, die solchen ruhigen Erholungsschritt lieben. Ob ihn jetzt Viele lieben werden, möchten wir zwar nicht versichern: allein das spricht nicht gegen die Sache, von welcher man nichts weiter zu fordern hat, als wofür sie sich ausgibt. Dabei hat Jeder den Vortheil, sogleich zu wissen, woran er ist, und ob das ehrlich sich Anbietende seine persönlichen Bedürfnisse befriedigen wird oder nicht. N. 2 ist eine viel mannigfaltigern Wechsel bietende Szene ernster Art, die kräftig und sicher bis zum Erhabenen sich steigert und frommen Gemüthern überaus willkommen sein wird, wie sie es verdient. Einige Druckfehler mag man vor dem Gebrauche dieser Nummer beseitigen. N. 3, ein einfaches Lied, das Lied der kleinen Anna, nicht übel, aber man merkt doch, dass es der Verf. nicht war, der die kleine Anna in solche Stimmung versetzte. Es ist auch gut, wenn er sich um solche Novizen nicht eifrig bekümmert. Bis jetzt steht ihm das Ernste am Besten.

Sieben Gedichte von Göthe, Heine, Uhland, Burn's und W. Müller, in Musik gesetzt von *Otto Tichsen*. Op. 6. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

N. 1. Morgenlied, von Uhland, einfach und angemessen. Die enharmonische Verwechslung ist im Grunde unnöthig. N. 2. Frühlingslied, von Heine: „Gekommen ist der Mayе" — mag vielleicht seine Liebhaber finden. N. 3 wieder ein Frühlingslied von Heine: „Die blauen Frühlingsaugen schauen" — sehr schön und hell. N. 4. Das Sträuschen, schottisches Lied von Rob. Burns, ganz artig gepflückt und zusammengereiht. N. 5. Trost in Thränen, von Goethe, gelungen; vor Allem darum, weil es dem Dichter sein Vorrecht liess, was für ähnliche Dichtungen als eine nicht zu geringe Erinnerung gelten darf. N. 6. Der Sommer ist so schön, schottisches Lied von Rob. Burns, in trüber Klage und im Anklange an's Hochländische, das sich zur Sonne des Dudelsackes neigt. N. 7. Liebesgedanken, von W. Müller, frisch, unbesorgt, munter und hin und wieder her eilend im frohen Fluge nach der Einen. Alles im Sinne rüstiger Jugend, der die Welt offen steht.

Der Phönix mit Gesanges-Grüssen — von *F. Hier. Truhn*. Op. 34. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. ⅔ Thlr.

Der Phönix, Gedicht von Heine, eine flammende Szene junger Begeisterung, bunt, schillernd, von breit rauschender Begleitung geflügelten Tönens umspielt und gehoben. Der Gesang ist eigen, aber in seiner Eigenheit gerundet, sich selbst getreu und dadurch gut in seinem seltenen Schimmer. Der zweite Gesang, Mignon's Lied: „Kennst du das Land?" hat nicht minder eigene Fassung und Haltung, die sich mit dem Wesen Mignon's, worin sich Beharrliches mit verzehrender Gluth eint, im Zwiespalt zwischen dem Abnormen und dem Gesetzlichen ganz wohl verbindet. Die breite Liedform ist in allen 3 Strophen, nur im weiteren Wechsel, beibehalten, allein in jeder Strophe mit wesentlichen Veränderungen. So ist die zweite Strophe um eine Quinte tiefer gesungen, und die letzte, die sich wieder in die Hauptton-art, E moll und dur, hebt, nimmt die Begleitung rauschender und getheilter, wozu die Melodie selbst sich an verschiedenen Stellen umsetzt, um dem Wortinhalt sich bildlich anzuschliessen und die höchste Steigerung am Schlusse zu erreichen. Hier passt die Exaltazion, und so wird sie wirken.

uns den 11ten und 12ten, werden Niemand ganz gleichgültig seyn, denn 1) sie war eine der präcisesten und schönsten, die dieses Werk erhalten hat, 2) sie war zu einem milden Zweck (man wollte vom Ueberschuss der Kosten der halbverfallenen Orgel der Hauptkirche aufhelfen und 3) der, in so vieler Rücksicht, als Gelehrter, Künstler und Mensch hochachtungswürdige Herr Konsistorialrath Horstig hatte selbst die Direktion des Ganzen, seine Gattin (eine der gebildetsten Sängerinnen, die ich kennen gelernt) die Solopartie des Soprans, Hr. Pastor Waiz die Tenor-, und Herr Landbaumeister Meisner die Bass-partie übernommen, alle führten das Uebernommene vortrefflich aus, und auch die Chöre und das Orchester übertrafen eines Jeden Erwartung. Schon dass diese angesehenen Personen das noch immer so gemeine und der Würde der Tonkunst so nachtheilige Vorurtheil laut verachteten und handelnd dagegen auftraten, verdient wohl eine öffentliche Bekanntmachung, an welche das hiesige, so wie das aus zum Theil entfernten Orten herbeygeeilte fremde Publikum so gern hier seinen Dank für zwey so schöne Tage anschliesst. —

Der berühmte Clementi in London soll jetzt einen jungen Tonkünstler bilden, der Hoffnung giebt, im Klavierspiel alles zu übertreffen was man bisher kennet.

Kurze Anzeigen.

Concert pour Flûte principale avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors, Alto et Basse comp. par Mr. Ragini. Augsbourg, chez Gombart.

Imponirend ist der Charakter dieses Flötenkonserts gar nicht, weder in seinen Ritornellen, noch in seinen Soli; aber doch ist die Schreibart gefällig und fliessend und für die Principalstimme durchaus so leicht gesetzt, dass man nirgends, selbst nicht einmal in dem Couplet der lezten Romanze, das in G minor gesetzt ist, auf eine bedeutende Schwierigkeit stösst und überhaupt zu einer Exekution prima vista geeignet ist. Es hat auch noch die Eigenschaft, dass jeder der drey Sätze seine angemessene Länge hat, mithin weder für den Spieler, noch für den Zuhörer leicht ermüdend wird. Es fängt mit nachstehendem Satze an:

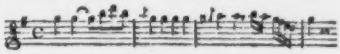

IX Potpourri, arrangé pour le Forteplano par Hermann. à Paris, chez Imbault. (Preis 18 Gr.)

Rec. kennt die frühern acht Potpourri's des Hrn. Hermann nicht, hat aber auch nicht die geringste Lust, sie kennen zu lernen, denn etwas Faderes und Aermlicheres, als dieser neunte ist, giebt es nicht leicht. Und damit Alles sich möglichst gleich bleibe, ist das — aus, und vom Anfang bis zu Ende in C gehende Machwerk voller grammatikalischer Schnitzer und Druckfehler. Potpourri's sind musikalische Karikaturen, aber nicht jedes verzerrte Gesicht ist eine belustigende Karikatur.

(Hierbey der Titel und Inhalt dieses Jahrgangs.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Der gefallene Engel (Il Angelo decluo). Romanze, komponirt von *Adolph Vogel.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 4 Thlr.

Die Musik trifft ihren Gegenstand recht wohl und hält sich, trotz dem eigenen Inhalte des Gedichts, welches französisch und teutsch untergelegt sieht, im ansprechenden Tone der Romanze. Dieser Engel singt Bass und liefert den Beweis, dass es sogar für einen himmlischen Bassisten gefährlich ist, zum Schutzengel einer hübschen Erdentochter erlesen zu werden. Mit dem Weiteren hat man sich selbst bestens bekannt zu machen.

---

1) *Acht Gesänge,* komponirt von *C. E. F. Weyse.* Kopenhagen, bei C. C. Lose und Olsen.

2) *Romance af Festen paa Kenilworth.* Von demselben. Ebendaselbst.

Es ist zu beklagen, dass die grösseren Werke dieses vortrefflichen Komponisten in Teutschland nur von Wenigen gekannt und fast nirgend zu Gehör gebracht worden sind. Weder seine Kirchenwerke noch seine Opern sind unter uns gegeben worden, so sehr sie es auch verdienen und so gut man es auch wusste, welches Ansehens der Verf. und seine Tondichtungen in Dänemark sich zu erfreuen haben. Wenn wir aber bedenken, wie Viele jetzt am Teiche Bethesda liegen und den bewegenden Engel für sich und ihre Kinder zu bewegen suchen und noch sonst willig zu thun bereit sind, was etwa ihre Wünsche fördern könnte, so wird die Sache erklärlich, wenn wir wissen, dass der Prof. Weyse nur für das Echte in seinen Werken und für die Förderung des Musikwesens in Kopenhagen sorgt, dort ganz still sitzt in eifrigster Uebung seiner Pflicht, keine Reisen thut, an keinem Teiche liegt u. s. w. Dabei wird er zwar nicht vergessen, denn die Rechten kennen ihn doch; aber man wird dabei nicht populär. — Und das ist es im Grunde, was man möchte, ohne dabei die mancherlei Dinge zu erwägen, die dazu neben der Hauptsache auch noch wichtig sind und ein besonderes Recht neben dem Grundrechte bilden. Etwas von diesen Bedeutungen erklärt sich näher aus dem Wesen dieser acht Gesänge, die nach dem unvergänglichen Grundrechte in jeder Hinsicht tüchtig und vortrefflich sind, weil sie haben, was man von einem echten Liede zu fordern hat. Die Gedichte selbst sind meisterlich, kernhaft dem geistigen Inhalte nach, wahr und schlicht schön im Ausdrucke der lyrischen Haltung. Die Musik will gar nichts weiter sein als eine die Dichtkunst verehrende, liebende Schwester, die den Reinheiten und dem Tiefsinne des Wortes freudig lauschet, es in sich aufnimmt mit frommer Treue und den Adel der Rede durch ihr Tönen verklären und verstärken, nichts aber für sich selbst in irgend einem Prunken suchen möchte, was die Klarheit und Fülle der Dichtung des sinnigen Werkes auch nur in die geringste Verschattung und Verblassung drängen konnte. — Diese bescheidene, verständig und gefühlvoll reine Anschmiegung des Gesanges, der sich um so geistiger geworden zu sein dünkt, je höher er die Wahrheit und Schöne des Wortes hervorgehoben und je mehr er sich selbst dabei vergessen gemacht hatte, ist edel und wird von Vielen dafür erkannt werden; wird sie aber den Tondichter popular machen? wird nicht vielmehr jetzt ein gewisser Tonglanz dazu erforderlich sein, der die Beachtung vom Inhalte weg mehr auf den Schimmer der Töne zieht? — Man bedenke dies selbst weiter und versuche die Gesänge, die alle dem innern Gehalte mit voller Ergebung sinnig sich anschliessen und noch dazu mit Bewahrung der eigenen Individualität, was wieder nicht blos eine geistige Tüchtigkeit, sondern auch jene liebende Bescheidenheit vom ausübenden Künstler fordert, die sich selbst freiwillig und sogar mit Lust des eigenen Glanzes um der Wahrheit willen begeben. — — Wir wollen nur noch anzeigen, welche Gedichte man hier findet: N. 1. Der Fischer, von Goethe; N. 2. Das Grab, von Salis; N. 3. Lebenslied, von Matthisson; N. 4. Trost am Grabe, von Voss; N. 5. Erlkönig, von Goethe (ganz schlicht, wie Alles); N. 6. Elfenkönigin, von Matthisson; N. 7. Nähe des Geliebten, von Goethe; N. 8. An die Freude, von Schiller; eine der würdigsten Kompositionen einer einzigen Liedmelodie auf alle Strophen dieses in solcher Weise, ohne Durchkomponiren, sehr schwierig in Tönen auszusprechenden Gedichts. — Die Romanze ist einfach schön, hat aber nur dänischen, nicht zugleich auch teutschen Text.

Konzertlieder.

Es sind bekanntlich solche, die ausser der Pianofortebegleitung noch ein anderes beliebtes Instrument zu meist obligater Begleitung der Singstimme in Anspruch nehmen, seit mehreren Jahren oft in öffentlichen Konzerten benutzt werden, natürlich aber auch eben so gut, ja sogar noch zweckmässiger für gesellige Kreise benutzt werden können. Davon liegen uns folgende vor:

Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, komponirt von *J. Dürner.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

N. 1. Mailied, von Göthe: „Wie herrlich leuchtet mir die Natur" etc., ist in heller Frühlingsbegeisterung glücklicher Liebe gesungen in einer Freudigkeit, wie selten, dabei ohne Verzierung, ohne leeren Flitter, schlicht und doch in aller Fülle. Das schmende Violoncell mit seinen nicht im Geringsten überladenen Verschönerungen und duettenhaften Vereinigungen mit der Singstimme, der feurig und zärtlich zutretenden, verdoppelt den Reiz des frisch weckenden Ganzen. N. 2. Lied, wie der Jüngling im Mondenschein sein Mädchen lockt und den Mondenschein zum Liebhaber der Sterne macht, der selbst gern küsst etc., wieder allerliebst glücklich, mit etwas naiver Schelmerei darunter. Der Dichter hatte sich immerhin nennen mögen; er kennt die funkelnden Nächte. N. 3. Die liebe Farbe, von W. Müller, ganz grün aus dem Busten gehoben, frisch von allerlei Blättern umsäuselt. N. 4. Lied von Scheuer-

lin: „Die Lerche singt den letzten Sang" etc. eben so lieblich. Diese Lieder kann Jeder brauchen.

Lied von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell, oder Physharmonika oder Klarinette, in Musik gesetzt von *S. A. Zimmermann*. Op. 20. Mannheim, bei K. Ferd. Heckel.

Das Lied, oder richtiger die Kanzonette: „Ob sie meiner wohl gedenkt?" ist recht gut gemacht, musikalisch unterhaltend; aber der Inhalt des Gedichtes lässt zu wenigen Spielraum für sinnige Wendungen und Schattirungen, ist so allgemein gehalten und auf einem einzigen Erinnerungsgedanken so festruhend, dass sich die Musik fast nur an Wiederholungen halten kann. So entbehrt es denn der sinnigen Mannigfaltigkeit im Einen, welche die von Dürrner gewählten Gedichte sämmtlich auszeichnet. Daher kommt es auch, dass die Komposition die Begleitung eines andern Instrumentes als des Pianof. nicht so nothwendig macht, wie es die frühere Sammlung erheischte; daher endlich, dass die Violoncellstimme weder in solcher Einheit und solchem Zusammenklange stehen konnte, als in jenen 4 Liedern, noch wie ein bedingter Nachhall imitirend eingreifen durfte, sondern sie musste ein Mittelding zwischen einer freien und einer Begleitungsstimme spielen, das Letzte im Laufe des Gesanges, das Erste in der nicht genau zum Ganzen gehörenden Figur des Vor- und Nachspieles. Dennoch ist die musikalische Durchführung so gut, als sie unter diesen Verhältnissen werden konnte, und wird darum gesellige Zirkel angemessen unterhalten.

Und nun möge sich sogleich noch vor den Augen des geneigten Lesers in Reihe und Glied stellen, was so viele Zungen und Federn in allerlei Bewegungen gesetzt, manchen Jubel erregt und manche gravitätische Widersacher bei immer neuer Gesangeslust in verrostete Harnische gejagt hat. Was konnte dies wohl anders sein, als *Niklas Becker's* unschuldiges

„Sie sollen ihn nicht haben"?

Das hat nun in allen teutschen Gauen so elektrisch auf Komponisten und Nichtkomponisten eingewirkt, dass alle eine Melodie zu den Worten gehabt haben: Sie sollen ihn nicht haben' und sind darüber so viele Weisen niedergeschrieben worden, als das Lied Buchstaben zählt, vielleicht noch mehr. Zum Glück haben sehr Viele, und nicht immer die Schwächsten, ihre Noten wieder zusammengepackt und in den Skat gelegt, weil sie begriffen, dass nach der in Süssigkeit verunglückten ersten Melodie die andern ohne Barmherzigkeit über einander herfallen und eine die andere zu Tode singen würde. Nichts desto weniger hat fast jede Stadt und beinahe jeder Musikzirkel eine besondere Melodie für sich, die ihr besonders gefällt. Und so ist denn eine immerhin recht ansehnliche Zahl derselben aus der Presse in's flüchtige Leben getreten. Vergeblich wäre eine kunstgerechte Beurtheilung derselben und langweilig zugleich. Die Wahl gehört dem Volke, dass auch in der That sehr gut weiss, was Zungen- und was Schwertspeel ist. Das letztere wird nur dichterisch, wenn es trunken ist von Blut. Es dürfte daher für beide Volker kein sonderlicher Gewinn sein, wenn sie sich schon wieder in thatsächlicher Entzündung begrüssen wollten. Man sollte denken, sie kennten gegenseitig ihre Kräfte hinlänglich und die Folgen auch. Und so ist denn das Lied nur eine unterhaltende Warnung vor dem Angriff, welche als eine Zeitbegebenheit eine schlichte Aufzählung der gedruckten und uns bekannt gewordenen Kompositionen nöthig macht.

Zuerst sollen diejenigen genannt werden, die für mehrere Gesangstimmen mit und ohne Begleitung herausgegeben worden sind. Wo wir nichts hinzusetzen, da hat man sich stets die Worte hinzuzudenken: „Für 4 Männerstimmen". Das Uebrige wird bemerkt werden. Also vier- und mehrstimmige:

1) *Aller, F.*, Mainz, bei Schott.
2) *Banck, C.*, für 3 Stimmen. Dresden, bei Arnold.
3) *Becker, Jul.*, (mit und ohne Pianof.) Leipzig, bei Schubert.
4) *Betzholdt, J. W.*, Elberfeld, bei Betzhold.
5) *Blumenroder, Em.*, (mit Bioch). Nürnberg, bei Riegel.
6) *Brandenburg, Ferd.*, für 3 Männerstimmen. Barmen, bei Langewiesche.
7) *Eickhoff, J. J.*, Wesel, bei Prinz.
8) *Friedrich Wilhelm* 3., Berlin, bei Schlesinger.
9) *Hackel, Anton*, Op. 68. Wien, bei Haslinger.
10) *Heerdmenger, M. C.*, Leipzig, bei Lehnhold.
11) *Huth, L.*, Op. 24 (auch für natürlichen Chor). Berlin, bei Schlesinger.
12) *Jansen, C. W. F.*, Bremen, bei J. G. Heyse.
13) *Kirsch, E.*, Schweidnitz, bei Franke.
14) *Krebs, C.*, Hamburg, bei Schubert.
15) *Kreutzer, Conr.*, zweite Komposition, Mainz, bei Schott.
16) *Kunze, G.*, Op. 39. Leipzig, bei Schubert.
17) *Langrock, C.*, (mit Pianof.) Leipzig, bei Whistling.
18) *Lehmann, Adolph v.*, letztes Werk; 2 Kompositionen). Leipzig, bei Hofmeister.
19) *Maier, J.*, Erlangen, bei Blasing.
20) *Mangold, C. A.*, (mit und ohne Orchester), Mainz, bei Schott.
21) *Marschner, H.*, Op. 108. Leipzig, bei Hofmeister.
22) *Marxsen, E.*, Hamburg, bei Cranz.
23) *Neithardt, A.*, Berlin, bei Trautwein.
24) *Neukomm, S.*, (mit und ohne Orchester). Mainz. bei Schott.
25) *Raia, Gust.*, Leipzig, bei Wunder.
26) *Schaffer, A.*, Berlin, bei Schlesinger.
27) *Scharfrich, C.*, Potsdam, bei Cranz.
28) *Schneider, Friedr.*, Dessau, bei Ackermann.
29) *Seiffert, C. T.*, Breslau, bei Leuckart.
30) *Seiffert, F. C.*, Brandenburg, bei Müller.
31) *Verhulst, J. J. H.*, Leipzig, bei Whistling.
32) *Wächter, Heinr.*, Hannover, bei Woltmann.

Indem wir nun zu den einstimmigen Kompositionen dieses Liedes übergehen, bemerken wir noch, dass die meisten der angezeigten mehrstimmigen auch für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. gedruckt worden sind, ja dass von manchem derselben die Ausgabe für eine Singstimme eher herauskam, als die für Chorgesang. Das kann mit mancher als einstimmig hier genannten Ausgabe gleichfalls ohne unser Wissen vielleicht geschehen sein oder noch geschehen. Diese höchst wahrscheinliche Annahme und die Weglassung der für eine Stimme arrangirten Lieder vermehrt also die Zahl der Ausgaben bedeutend. Für eine Singstimme, zuweilen mit angehangenem Chore, und mit Pianofortebegleitung oder auch für Guitarre sind erschienen:

33) *Anacker, A. F.*, Leipzig, bei Hofmeister.
34) *Bernhardt*, Braunschweig, bei Spehr.
35) *Cheatal, F. X.*, Magdeburg, bei Heinrichshofen.
36) *Derckum, Franz*, Cöln, bei Du Mont-Schauberg.
37) *Engels, Hub.*, Bonn, bei Mompour.
38) *Ernemann, M.*, Breslau, bei Cranz.
39) *Fleischmann, M.*, Meissen und Leipzig, (bei Hofmeister).
40) *Freudenberg, C.*, Breslau, bei Leuckart.
41) *Geissler, Carl*, (Mit Nachhall von Baron v. M.). Chemnitz, bei Hacker.
42) *Girschner*, Cöln, bei Rohnen.
43) *Gnüge, Fr.*, Dresden, bei Heydt.
44) *Gross, G. A.*, Hamburg, bei Niemeyer.
45) *Klage, C.*, Berlin, bei Klage.
46) *Klingenberg, W.*, Görlitz, bei Koblitz.
47) *Kreutzer, Conr.*, (erste Melodie). Cöln, bei Eck.
48) *Kündinger, W.*, Nürnberg, bei Ebner.
49) *Kunkel, F. J.*, Stuttgart, bei Zumsteeg.
50) *Kunze, G.*, Op. 39. Leipzig, bei Schubert.
51) *Lagel, J. G.*, Gera, bei Blachmann.
52) *Leibl, C.*, Cöln, bei Eck.
53) *Lenz, Jos.*, (mit Chor). Breslau, bei Leuckart.
54) *Lührss, C.*, Berlin, bei Bechtold.
55) *Mathieux, Johanna*, Leipzig, bei Kistner.
56) *Metzler, A.*, Breslau, bei Cranz.
57) *Michel, A.*, Gotha, bei Müller.
58) *Otto, Jul.*, (mit angehangenem Chore). Dresden, bei Meser.
59) *Pollmann, Aug.*, Bonn, bei Mompour.
60) *Reissiger, C. G.*, Dresden, bei Meser.
61) *Richter, E.*, Breslau, bei Cranz.
62) *Schmidt, H.*, Leipzig, bei Hofmeister.
63) *Schmidt, J. P.*, Berlin, bei Schlesinger.
64) *Schön, M.*, Breslau, bei Leuckart.
65) *Schumann, Rob.*, Leipzig, bei Friese.
66) *Stern, Jul.*, Berlin, bei Simion.
67) *Stolzenberg, N.*, (mit Chor). Bonn, bei Dunst.
68) *Weinbrenner, Aug.*, Elberfeld, bei Betzhold.
69) *Weller, Fr.*, Berlin, bei Schlesinger.

Diesen Kompositionen sind noch anzureihen:

70) *Bräuer*, Altenburg, bei Helbig.
71) *Breidenstein, H. K.*, Bonn, bei Simrock.
72) *Breuer, B.*, Cöln, bei Breuer.
73) *Gollmick, C.*, Cöln, bei A. J. Tonger.
74) *Gressler* (mit Schlusschor), Sondershausen, bei Eupel.
75) *Klein, Jos.*, Cöln, bei Eck.
76) *Meyer, Ph.*, Bonn, bei Dunst.
77) *Schäfer, G.*, Hamburg, bei Berendssohn.
78) *Spohr, L.*, Carlsruhe, bei Holtzmann.
79) *Wahlert, H.*, Coblenz, bei Geswein.

Dazu noch mehrere gedruckte Kompositionen von Ungenannten. — Wäre nun der Rhein frei zu singen, so wär' er ganz frei. Welche Weinlese müsste dies geben! *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die Introdukzion von Jos. Haydn's „Schöpfung" bis zu dem eben so einfachen als gewaltigen Effekte „und es ward Licht" ist bekanntlich eine der genialsten musikalischen Konzepzionen des grossen Meisters, und das Chaos namentlich gehört unbedingt zu seinen grossartigsten und feinsten Orchesterstücken. Das ganze Oratorium aber ist eines von den Werken, die zwar eine theilweise Aufführung gestatten, ein Weglassen einzelner aber ohne Nachtheil für die Wirkung nicht vertragen. Letzteres ist bei der Schöpfung um so mehr der Fall, als jedes Uebergehen eines einzelnen Stückes ausser musikalischem Verlust auch zugleich eine störende und fühlbare Lücke im Zusammenhange des Textes herbeiführt. Eine vollständige Aufführung des Werkes oder auch nur eines ganzen Theils desselben war natürlich hier, wo eine karakteristische Uebersicht der Leistungen J. Haydn's gegeben werden sollte, nicht zu erwarten; vortheilhafter für die Wirkung im Allgemeinen dürfte es aber ohne Zweifel gewesen sein, wenn z. B. bis zu dem Chor: „Stimmt an die Saiten" alle Sätze ohne Ausnahme zur Aufführung gekommen wären. Zu leugnen ist jedoch nicht, dass auch schon durch die ausgewählten Stücke der Absicht, den in der Schöpfung besonders ausgeprägten Styl Joseph Haydn's vorzuführen, ausreichend entsprochen wurde.

Das Quartett für Streichinstrumente, dessen zweiter Satz die berühmten Variazionen über das Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser" enthält, ist ein wahres Musterquartett und wurde von unserm Konzertmeister Herrn *F. David* und den Herren *Rlengel* (2. Viol.), *Schulz* (Bratsche) und *Wittmann* (Violoncell) trefflich ausgeführt.

Voll ernst frommer, tiefer Empfindung, klar, natürlich und einfach geschrieben, wie Alles was Jos. Haydn schuf, ist die Motette a capella „Du bist's, dem Ruhm und Ehre gebühret." Sie schliesst sich im Styl den „Sieben Worten," obwohl diese wie bekannt ursprünglich für Orchester allein geschrieben sind, an, und vertrat somit auch passend eines der kirchlichsten, edelsten und frömmsten Werke J. Haydn's.

Die treffliche Sinfonie in B dur und die Jagd und Weinlese aus den Jahreszeiten waren ganz geeignet, den

reichen unerschöpflichen Geist, den immer liebenswürdigen Humor und die bis in das hohe Alter frische jugendliche Erfindungskraft des grossen Meisters anschaulich zu machen; denn wahrlich ihm, der im hohen Greisenalter die unvergänglich schönen „Jahreszeiten" schaffen konnte, musste hierzu der Himmel eine ewige Jugend des Geistes geschenkt haben. Die Ausführung der Sinfonie und der Stücke aus den Jahreszeiten war meisterlich in jeder Hinsicht und der Beifall des Publikums wie dessen Interesse an Allem, was überhaupt an diesem Abend geboten wurde, sehr gross.

Das 15. Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 4. Februar d. J., gehörte allein W. A. Mozart. Von ihm kam zur Aufführung: Ouverture aus „La Clemenza di Tito"; Rezitativ und Arie mit obligater Violine „Non temer, amato bene," vorgetragen von Fräul. *Schloss* und Herrn Konzertmeister *F. David*; Konzert für Pianoforte (Dmoll), vorgetragen von *F. Mendelssohn-Bartholdy*; zwei Lieder mit Pianofortebegleitung („Das Veilchen" von Goethe und „An Chloe"), gesungen von Fräul. *Schloss*; Sinfonie in C dur (mit der Schlusstuge). Weniger vielseitig als bei den andern Meistern ist diese Auswahl; namentlich hätten wir Einiges aus den grössten Opern und den bedeutendsten Kirchenkompositionen Mozart's gewünscht, wodurch erst die Uebersicht seiner überall so einflussreichen Kunstleistungen ganz vollständig geworden wäre. Inzwischen stehen gerade diese ausgehobenen Werke Mozart's dem bessern Sinn und Geschmack unserer Zeit so nahe, sie sind dem ganzen musikliebenden Publikum so bekannt und gegenwärtig, dass sie wohl ohne Nachtheil übergangen werden konnten. Hiervon abgesehen, war die Auswahl trefflich, die Arie mit obligater Violine, eine der schönsten Konzertarien, wurde von Fräul. *Schloss* recht gut vorgetragen und die gesangreiche sehr interessante Violinpartie von Herrn Konzertmeister *David* ausserst geschmackvoll ausgeführt. Auch die reizenden Lieder mit Pianofortebegleitung, besonders „Das Veilchen," das einzige Gedicht von Goethe, welches Mozart komponirt hat, sang Fräul. *Schloss* mit vielem Beifall. Am Bedeutendsten aber traten das wahrhaft klassische, wunderschöne Dmoll-Konzert für Pianoforte und die grosse Sinfonie in C dur hervor; Meisterwerke wie es wenige gibt, und so vortrefflich ausgeführt, wie man es selten hören wird. *Mendelssohn's* Vortrag des Pianofortekonzerts und die von ihm darin frei ausgeführten Kadenzen waren Meisterleistungen, die man nur geniessen, nicht aber beschreiben kann.

Im 16. Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 11. Februar d. J., schloss L. van Beethoven die Reihenfolge der vorgeführten grossen Meister. Aus seinen Werken waren ausgewählt: Ouverture zu Leonore (C dur, No. III); kyrie und Gloria aus der C dur-Messe (Op. 86); Violin-Konzert in D dur (Op. 61), vorgetragen von Herrn *Jérôme Galamy*; Adelaide, vorgetragen von Madame *Schröder-Devrient*; und Grosse Sinfonie mit Chören, über Schiller's Lied An die Freude (No. 9, Op. 125). Beethoven hat bekanntlich vier Ouverturen zu seiner Oper Leonore, später Fidelio, geschrieben; die erste (C dur) ist bei Herrn Tobias Haslinger in Wien gedruckt, die zweite (C dur), noch Manuskript, besitzen die Herren Breitkopf und Härtel, in deren Verlag die dritte (C dur), eine von Beethoven selbst vorgenommene erleichternde Umarbeitung der zweiten, erschienen ist. Die vierte ist die bekannte zu Fidelio (in E dur). Wir erinnerten uns hierbei an die vor einiger Zeit in einem unserer Abonnement-Konzerte stattgefundene Ausführung aller vier Ouverturen in unmittelbarer Aufeinanderfolge, was ungemeines Interesse erregte und einen tiefen Blick in die Werkstatt des grossen Meisters thun liess. Sehr glänzend und vielleicht am kräftigsten wirkt die Ouverture No. III, besonders in so vollendeter Ausführung, wie wir sie von unserm Konzertorchester gewohnt sind, zu dessen brillantesten Leistungen seit einiger Zeit diese Ouverture namentlich gehört.

Die Missa in C dur, welche auch mit teutschem Text in drei Hymnen getheilt ist (Verlag von Breitkopf und Härtel), kann man unbedingt für eines der klarsten und einfachsten Werke Beethoven's halten, in welchem er enger als gewöhnlich an eine feste, nun einmal vorgeschriebene äussere Form sich anschliesst, und dieser auch im Styl, bei allem Reichthume seines Genie's, einige Zugeständnisse gemacht hat.

Höchst interessant ist das Violin-Konzert in D dur, das einzige, was von Beethoven bekannt ist oder geschrieben wurde. Wir haben es seit mehreren Jahren schon öfter in Leipzig und immer mit wahrem Vergnügen gehört. Im Aeussern schliesst es sich der früher gewöhnlichen Konzertform an, und als Komposizion ist es so interessant, zugleich aber auch als Solostück für den Spieler so dankbar, dass wir uns wundern müssen, es von kunstliebenden Violinvirtuosen im Allgemeinen nicht öfter gewählt zu sehen. Die darin zweimal einzulegenden Kadenzen geben übrigens dem Spieler gute Gelegenheit nicht nur als Virtuos sondern auch als tüchtiger Künstler zu glänzen. Herr *Jérôme Galamy*, dessen erste Bekanntschaft wir in diesem Konzerte machten, trug dasselbe sehr schön, geist- und seelenvoll und mit jener künstlerischen Solidität vor, die nur dem wahren Talent und echten, gebildeten Kunstsinne eigen ist. Er erwarb sich damit den grössten Beifall, so wie die aufrichtige Achtung aller Kunstfreunde, und wir sind überzeugt, es wird dies überall, wo er dies Konzert so wie hier vorträgt, der Fall sein. Auch die eingelegten Kadenzen, ob Herrn Galamy eigenthümlich wissen wir nicht, waren recht geschmackvoll; nur hätten wir das dem edlen Styl des Konzerts ganzlich fremde Tremolo, womit er die erste Kadenz begann, weggewünscht, da es nicht nur unnöthig war, sondern auch hier störend und unwirksam sein musste.

Statt der „Adelaide" war ursprünglich der Liederkreis „An die ferne Geliebte," gedichtet von Jeitteles, angesetzt, musste aber wegen Unpässlichkeit des Tenoristen Herrn *Schmidt* ausbleiben. Die zufällig im Konzert anwesende geniale Künstlerin Madame *Schröder-Devrient*, von Mendelssohn-Bartholdy um den Vortrag der Adelaide ersucht, entsprach diesem Wunsche mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit; bei ihrem Erscheinen

wurde sie von dem ganzen übervollen Hause mit wahrem Enthusiasmus begrüsst und ihrem reizenden, in mancher Hinsicht unnachahmlichen Gesange folgte kaum endender enthusiastischer Jubelruf.

Die grandiose Dmoll-Sinfonie, das wunderbarste, geheimnissvollste und innerlichste Werk Beethoven's, schloss das Konzert, wie es in gewisser Hinsicht auch das Kunstleben des grossen, ewigen Meisters beschlossen hat und dadurch zugleich der Schlussstein einer wahrhaft bewundernswürdigen, durch J. Haydn, Mozart und Beethoven verherrlichten Kunstperiode geworden ist. †

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1840. (Fortsetzung.) *Halevy's Jüdin*, neu in die Szene gesetzt, hat nur durch die Uebernahme der Sara von Mad. Hasselt viel gewonnen; Dem. Korn, Isabelle, Herr Pfister, Graf Arnauld, und Erl. Eleazar, standen bezüglich ihrer Vorgänger (worunter Sophie Löwe, Wild und Breiting) so ziemlich im Schatten, und einzig Staudigel (Comthur) mag als kräftiger Stützpfeiler aus voriger Zeit her gelten. — Mozart's Verehrer, ein keineswegs ausgestorbenes Geschlecht, erlebten die angenehme Ueberraschung, nach einer aeonenlangen Generalpause endlich wieder einmal dessen melodienreiche *Cosi fan tutte* hören zu können; und, wunderlich genug, — trotz dem albernen Text, dessen Knoten durch handgreifliche, in die Augen springende Unwahrscheinlichkeiten geschürzt und gelöst wird, erfreute sich dennoch besagte „Mädchentreue" mit ihrem halben Sukulum auf dem Rücken einer beispiellos enthusiastischen Aufnahme, und jeder Besucher entfernte sich erst nach dem Verklingen der letzten Note mit verklärtem Antlitze. Leider blieb Vieles weg, z. B. die Tenor- und Bass-, nebst zwei Sopran-Arien u. a.; wie denn nicht geleugnet werden mag, dass der Geschmack im Formellen wesentlich sich geändert hat. Allerdings sind 31 Nummern eine fast zu respektable Zahl, als dass nicht zur konzentrirteren Abrundung des Ganzen eine partielle Subtraktion rathsam wäre. So musste demnach für jene Verluste der Melodienschatz des Einzelnen und der harmonische Mammon sämmtlicher Ensemble-Sätze entschädigen, und zur Ehre unsers Publikums werde gesagt, dass das doppelte Trifolium der Darstellenden mit einem Jubelbeifall überschüttet ward. Köstlich war Staudigel als Don Alfonso; wirklich allerliebst Dem. Tuzeck, das verschmitzte Kammerkätzchen, und besonders ergötzlich in der Maske des magnetisch Signor Dottore und behilflich näselnden Notajo. Mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit sangen die beiden Schwestern Dem. Lutzer und Mayer, so wie deren Liebhaber die Herren Schunk und Weinkopf, welche letztere freilich hinsichtlich des Spiels keine rechte Ansicht hatten noch haben konnten, wie solche outrirte, der älteren *opera buffa* angehörigen Karaktere aufgefasst sein wollen. Indessen sah man gutmüthig durch die Finger, und liess sich den entzückenden Moment beseligenden Erinnerungsgenusses von kleinen Inkonvenienzen nicht verkümmern. Jedes Tonstück ward im vollen Unisono applaudirt; das meisterhafte, durch da Seufzen, Schluchzen und Stohnen der Scheidenden so drastisch komische Quintett, die brillante Stretta des Sextetts, nebst dem epidemisch ansterkenden Lachtrio mussten da capo gesungen werden, alle wurden oftmals sowohl einzeln als in pleno hervorgerufen, und man freuet sich von 2 bis 3 Wochen stets zum Voraus auf eine Reprise, um abermals zu einem solchen deliziosen Ohrenschmaus unversäumt sich wieder einzufinden. — In Gastrollen erschienen: 1) Dem. Carl, welcher als Norma, Donna Anna, Gräfin Reutterholm, Elvire Valton und Antonina die würdigste Anerkennung ihres eminenten Kunsttalentes zu Theil ward; 2) Herr Abresch, vom Frankfurter-Theater, debutirte nicht ohne Erfolg als Sever und erhielt Engagement; 3) u. 4) die Herren Bonfigli und Basadonna, ein Tenoristen-Paar, das, wie verlautet, zu konvertiren und dem teutschen Gesange sich zu widmen gesonnen sein soll. Die ersten Proben in: Puritaner, Nachtwandlerin und Norma gelangen, trotz dem einigermassen beirrenden, fremden Idiom, theilweise sehr befriedigend. Bonfigli, von Dresden gebürtig, ist Anfänger im strengsten Sinne des Wortes, dessen Organ zur Zeit noch der Kraft ermangelt; der Name Basadonna gehörte schon vor einigen Jahren auf Italiens Hauptbühnen zu den best renommirten; hat gleich die Stimme schon etwas an Jugendfrische eingebüsst, so wird der geringe Mangel durch eine treffliche Schule weit überwogen, und der zu hoffende Uebertritt zur teutschen Oper, deren Leistungen keineswegs so erschöpfende Anstrengungen bedingen, dürfte den besonders schätzbaren Akquisizionen zuzuzählen sein. Zwei kleine Operetten: Der Kammerdiener, von Caraffa, und Bergamo, das Fabrikat eines sehr Kleinen Unbekannten, vertraten gewöhnliche Lückenbüsserdienste; letztere ward so tief unter Null befunden, dass man die Mühe scheute, ein missbilligendes Urtheil darüber auszusprechen. — Der Prachtaufwand und das Schaugepränge der Szenerie verschaffte dem neuen, romantisch-phantastischen Ballete: „Der Pakt mit der Unterwelt," von Herrn Vestris, eine wohlgeneigte Aufnahme. Es ist eine Spukgeschichte in 8 Tableaux nebst Vorspiel, à la Faust und Robert le Diable, wobei man vor lauter Schauen nicht wohl zum Denken kommen kann, was auch im Grunde baarer Ueberfluss sein dürfte. Die Musik, von verschiedenen Meistern zusammengelesen, hörte sich recht angenehm; das Genien-Ballabile von Reuling, durch Mayseder's Zauberzeige verherrlicht, erscheint darunter als Matador. — Ein Divertissement: „Liebe macht listig" laborirte an dem Doppelgebrechen, weder neu noch unterhaltend zu sein; es ruht an der Seite seines Unglücksgefährten, des gleichzeitig von ebendemselben Pestübel dahingerafften Bergamo. — Dem. Augusta, Tänzerin der Academie royale in Paris, gastirte im Feenballet: Sylphide; Sachverständige tadelten eine Wahl, welche die Erinnerung an Fanny Elssler und Marie Taglioni erwecken musste. — Lindpaintner's „Genueserin," zu Staudigel's Benefize wieder in die Szene gebracht, liess kalt und das Haus schwach besetzt. —

Im *Theater an der Wien* produzirte sich der sogenannte chinesische Zauberer Herr *Philippe*, und dessen

physikalische Wunderexperimente würden zweifelsohne noch mehr überraschende Bewunderung erregt haben, wenn Dobler's Andenken nicht allzu lebhaft noch dem Gedächtniss eingeprägt wäre, welcher als gewandter Escamoteur selbst jener Pariser Zelebrität wahrlich nicht nachsteht. — Durch das mit Herrn von Holtei für die laufenden Wintermonate abgeschlossene Engagement wird dem Publikum das Vergnügen zu Theil, dessen noch unbekannte dramatische Werke, durch seine persönliche Mitwirkung belebt, kennen und schätzen zu lernen. „Die Perlenschnur," düster kolorirt zwar, aber von hinreissender Wirkung, — „Die Wiener in Paris," mit einem angehängten Nachspiel: „Pariser in Wien," kamen bisher zur Aufführung und machten entschiedenes Glück, besonders durch des Verfassers eigenthümliche Weise, der Alles eher ist, als Schauspieler von Profession, und stets nur das naturgetreue Spiegelbild des darzustellenden Karakters. Die Gallerie der Burlesken und Lokalpossen formirten: 1) „Der Seiltänzer aus Liebe," oder: „Die neue Preziosa," von Hopp; — 2) „Nikodemus, der seinen Vater sucht," von Werle; 3) „Lichtschirm, Dampfkessel und Federkiel" (anonyme Autorschaft), und 4) „Der Talisman," von Nestroy, welcher wieder den allerglücklichsten Kernschuss in's Schwarze gethan und durch seinen unerschöpflichen Born von Humor und Mutterwitz aus der magern, einem französischen Vaudeville entlehnten Fabel dieses vor heiterster Laune strotzende und übersprudelnde Scherzspiel zu erschaffen vermochte. Ein armer Teufel, dessen feuerrother Haarwuchs ihm allerorten behindernd im Wege steht, poussirt sich nach und nach durch den Besitz einer braunen, schwarzen und grauen Perrücke in der Gunst dreier Wittfrauen; und aus diesem einfachen Motive entspinnt sich eine Situazionenreihe, welche mit drastischer Superiorität auf die Lachmuskeln einwirkt und worin recht eigentlich ein Bonmot das andere jagt. — Dass die hier aufgezählten Pieçen, den Prästigiateur *Philippe* mit eingerechnet, insgesammt auch zur Leopoldstädter-Bühne auswanderten, liegt im gemeinschaftlichen Interesse der Direkzion. Ausser denselben ging noch theils neu, theils reproduzirt in die Szene: 1) „Die Maske," von Schickh; 2) „Der Färber und sein Zwillingsbruder," von Nestroy; 3) dessen „Haus der Temperamente," und 4) „Gegen Thorheit gibt es kein Mittel;" 5) „Die Entführung vom Maskenball"; 6) „Die Fee am Schneeberge," Zaubermärchen mit Musik von Adolph Müller; (ältere Theaterfreunde erkannten darin sonder Mühe die längst verschollene „Zauberzither" oder: „Kaspar, der Fagottist," aus weiland Perinet's Epoche; gegenwärtig gestürzt, gewendet, modernisirt, lokalisirt, doch keineswegs meliorirt). — 7) „Der Ehefeind," Lebensbild von Brahbée, Musik von Scutta; (die endliche Bekehrung eines Hagestolzen; zwar schon etwas verbraucht dem Stoffe nach, doch erfrischt durch wirksam eingewebte Episoden;) — 8) „Wunsch und Erfüllung;" oder: „Die Zebrahaut;" dass die ernste Tendenz der Grundidee hier eine in's Komische schillernde Tournüre erhalten musste, scheint beinahe unausweichlich; so ist denn die Pointe der Katastrophe dem albernen Diener (Meister Scholz) in den Mund gelegt. 9) „Schneeflocken und Eiszapfen;" dram.-musik. Quodlibet; 10) „Amors Zauberpfeil;" Pantomime. — Im Durchschnitt mehr Treffer als Nieten. —

Die Leistungen des *Josephstädtertheaters* bestanden in Folgendem: 1) „Der Wiener Schusterbub," Karaktergemälde, Musik von Kapellmeister Binder; jedenfalls ein schwächliches Produkt, dem Vernehmen nach aus der Feder eines gemeinen Soldaten, welcher den ihm entfallenden Ertrag seiner dürftigen Mutter zum Winterholzankauf widmete. Das ausgesprochene Verdammungsurtheil erscheint aber um so herzloser, als sich ganz unverkennbar schon im Voraus eine Gegenpartei zusammengerottet hatte, die ihr unheilbrütendes Manöver bereits begann, ehe noch die allergeringste Veranlassung sich fand, den Gegenstand selbst in's Lächerliche herabzuziehen. — 2) „Das Märchen von Greifenstein," Sage der Vorzeit, von Weidmann, Musik von Proch; ein effektreiches Drama, wie von einem so hühnenkundigen Dichter zu erwarten; 3) „Wann's anfängt, hört's auf; und wann's aufhört, fangt's an," Potpourri mit Gesängen, Tänzen, Gruppirungen, etc. wie gewöhnlich. — 4) „Der Hut des Raubschützen," Melodram von Ch. Ruffner, Musik von Binder; schöne Dikzion, blühende Sprache, durchaus poetisch werthvoll; — 5) „Blumenfest, Hochzeitsfest, Maskenfest," Scherzspiel von Told; ein Rossestück erster Sorte, worin für die Augenweide beinahe verschwenderisch gesorgt ist; sogar die Dekorazion des äussern Schauplatzes verwandelt sich augenblicklich durch eine Maschinerie von unsichtbaren Händen, und eine kolossale Spiegel-Courtine wirft im Reflex die ganze Versammlung zurück; Titel's Komposition besitzt viel Verdienstliches, obgleich sein Beruf etwas höher als zur populären Schreibart reichen dürfte; — 6) „Czaar Peter der Grosse in Paris," nach einem französischen Vaudeville, von Carl Meisl, Musik von Binder; die ziemlich magere, fast unbekannte Anekdote, wie jener Reformator des Nordens die Ziehtochter eines Perruquiers nach seiner Residenz an der Neva entführen lässt, um dieser das ihrem verleumdeten Vater zugefügte Unrecht durch hohe Ehren und Rückgabe der Familienguter wieder zu ersetzen, bietet eine doch allzugeringfügige Ausbeute der dramatischen Bearbeitung, dass selbst die erprobte Tüchtigkeit eines alten Praktikers daran scheitern musste; — 7) „Philadelphia," Gelegenheits-Burleske von Schickh, Musik von Scutta, kam beiläufig um zwölf Monde zu spät; wenigstens hinsichtlich der zu Grunde gelegten Beziehungen und Anspielungen auf die Epoche des Tausendkünstlers Dobler; — 8) „Die Zebrahaut," Genre-Bild, nach Balzac's Idee, von J. Heinr. Mirani. Musik von Titl. Zwei poetische Seelen, von einem und ebendemselben Stoffe angezogen, und zur Produktivität begeistert! Erwähntes Nr. 2 hat sich jedoch mit strengerer Konsequenz an das Original gehalten, und den Gegenstand von seiner psychologisch-tragischen Seite aufgefasst, bis zum Schlusse, welcher hier auf natürlich erklärtem Wege herbeigeführt wird.

Die interessanten Situazionen, der sorgfältig gefeilte Dialog, so wie das verdienstliche Zusammenwirken sämmtlicher Darsteller hatten eine durchaus günstige Aufnahme zur Folge. — —

Um bei unserm Konzertreferate der naturbedingten Gradazion vom Kleineren zum Grösseren getreu zu bleiben, sei mit jenem des Pesther Instrumentenmachers Wilhelm Schwab begonnen, welches auch zugleich die gegenwärtige Winterserie eröffnete. Derselbe beabsichtigte einzig nur, sein neu erfundenes Federsaiten-Pianoforte (s. die Chronik des vorigen Quartals) zur öffentlichen Beurtheilung und unparteiischen Würdigung zu bringen; das war ganz recht, löblich und vernünftig gedacht, — allein die gewählten Mittel entsprachen keineswegs dem gewünschten Zwecke. Ein fast unbekanntes Dilettantenpaar Namens Rohberg und Kuhn spielten Beethoven's Trio, in D, und Döhler'sche Variazionen; da hörte man wohl die Tondichtungen selbst, und obendrein noch nichts weniger, denn in klassischer Gediegenheit; aber die Eigenthümlichkeiten des Instrumentes, warum es sich doch vorzugsweise handelte, blieben rein unbeachtet. Dazu wäre nun jedenfalls die freie Improvisazion irgend eines tüchtigen, in der Kunstwelt akkreditirten Meisters bei Weitem ausreichender gewesen, versteht sich nämlich, dass derselbe, früher damit innig vertraut, das Traktament studirt und zur Entwickelung der speziellen Prärogative sich vollständig eingeübt hätte; wodurch alsdann gewiss auch die verheissenen Resultate erzielt worden wären. — Obschon die Gesang- und Instrumentalbegabten nicht einmal bis zur Mittelmässigkeit hinanreichten, so zeigte das kleine Auditorium sich demungeachtet gewaltig kontentirt, und rief ganz lustig und wohlgemuth diverse Male hervor. — *Leopold Balzar*, der gesichtslose Pianist und Zögling des Prager Blindeninstituts, erntete abermals wie im vorigen Jahre, die gebührende Anerkennung seines wahrhaft soliden, geregelt korrekten, eben so brillanten als geschmackvollen Spieles. — *Ludwig Stettmayer*, Kammervirtuos des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen, produzirte sich im Streicher'schen Salon mit einem so ausgezeichneter Kunstfertigkeit entsprechenden Beifall auf der von Th. Böhm neu konstruirten Flote. (Ebendaselbst wurden auch vorlängst sämmtliche, in den beiden Jahrgängen des musikalischen Taschenbuchs „Orpheus" erhaltene Liederbeilagen, dreizehn an der Zahl, zu Gehör gebracht, und gewannen, vorgetragen durch bewährte Künstler, die regste Theilnahme der hierzu geladenen Gäste.) — Das Ehepaar *Erlanger* wählte das Karnthnerthortheater zum Konzertschauplatz. Herr *Max E.* bildete sich hier vor beiläufig zehn Jahren unter Mayseder zum routinirten Violinspieler; dessen Gattin ist eine schätzbare, gut geschulte Pianistin; damit reicht man aber nicht mehr aus; die heutige Welt geizt nach Wundern; auf ordinär gebahntem Wege lässt — wenn's glückt — höchstens ein *succès d'estime* sich erringen. — Signora *Emilia Giuliani-Guglielmi*, Tochter und Schülerin des berühmten Mauro Giuliani, liess sich auf der Guitarre, und sogar mit den von ihr erfundenen Doppelflageolettönen hören; ihre Mechanik verdient Beachtung, wäre sie nur einem dankbareren Gegenstande zugewendet. — Die jährliche Prüfungs-Akademie der *Leitermayer*'schen Vereinszöglinge führte in einer keineswegs uninteressanten Zusammensetzung drei Werke junger Tonsetzer vor, welche bei der Josephstädter Bühne in die Kapellmeisterfunkzion sich theilen: Ouverture zum Schauspiele: „Der Leichenräuber," von A. Emil Titl; — Gloria aus einer Messe, von Franz v. Suppé; und grosser Psalm, von Karl Binder; — der Sohn des Direktors blies mit ziemlicher Geläufigkeit ein Oboe-Rondo; der Schüler Ekhart spielte Mayseder's Krönungsconcertino, und ein achtstimmiger Doppelchor von Seyfried wurde durch 48 Tenor- und Basssänger feurig und kraftvoll vorgetragen. — Die Tonkünstler-Sozietät wählte für ihre beiden Benefizabende Haydn's Jahreszeiten, und gewann, wie immer, Ehre damit, nebst sehr ergiebigen Einnahmen.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern (1340) u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Nizza. Vor Allem zwei Donizetti'sche Opern. Der Roberto d'Evreux fand vielen Beifall, in ihm die Damen Franceschini-Garis und Gazzaniga, Tenor Ferrari (Prospero) und Bassist Sermattei. In der Gemma di Vergy waren die Rollen so vertheilt: Titelrolle — Franceschini-Garis, Tamas — Ferrari, Conte de Vergy — Sermattei, Guido — Bien, Ida — Borghi; diese Oper gefiel noch mehr als die vorige. Eine minder günstige Aufnahme fanden am 22. Nov. Ricci's Prigioni di Edinburgo, worin blos wenige Stücke gefielen.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Gustav Nicolai mag seine Galle und auch seine Flohe über die hesperischen Gefielde nach Belieben ausschütten: Italien wird, so lange die Erdkugel keine physische Veränderung erleidet, stets ein liebes schönes Land bleiben. Um nun von der Musik zu sprechen, hier singt Alles, und hier singt man das ganze Jahr: ergo ist Italien die vortrefflichste Apotheke für jenes grässliche, in der heutigen Generazion nicht seltene Uebel, Hypochondrie genannt. In der That, wäre ein mit dem Spleen behafteter Engländer diesen Herbst nur nach dem ostreichischen Italien gekommen, und hätte er, ohne die vielen Herrlichkeiten daselbst in Augenschein zu nehmen, nur die offnen, heuer sehr zahlreichen Operntheater besucht, dabei in all diesen Tempeln die hübschen italienischen Prime Donne und Tänzerinnen begafft; würde da sein Spleen nicht wie durch einen Zauber entwischt sein?.... Von einem andern Gesichtspunkte betrachtet, erstaunt man über die so eben erwähnten vielen Operntheater des verwichenen Herbstes im ostreichischen Italien, denn die Zahl der Städte und andern Ortschaften, wo Opern gegeben wurden, erreichte ein Viertelhundert! Dass der Wohlstand in diesem gesegneten Theile der Halbinsel das Meiste hierzu beiträgt, unterliegt keinem Zweifel; aber auch

die hiesige, immer reger werdende Industrie des Opernwesens, deren grosse und Zentral-Werkstatt in Mailand ihren Sitz hat, gefällt sich oft, die meisten Zwerge nahe am untern Theile ihres Stammes zu entwickeln, mitunter sogar bizarre Anomalien hervorzubringen, wie dies z. B diesmal unter der Rubrik Soresina zu ersehen ist. Was nun die diesjährigen zahlreichen Herbst-Opern des Lombardisch-Venezianischen Königsreichs selbst betrifft, so werden sie, um den unvermeidlichen Wiederholungen und Längstbekanntem zu entgehen, mit ihren respektiven Ortschaften nur kürzlich berichtet werden.

Mailand (Teatro alla Scala). Herrn Otto Nicolai's Tempario in drei Akten, der bekanntlich in Turin so grosses Glück gemacht, in Genua vorigen Frühling beinahe die ganze Stagione gegeben, Vielen ein Rathsel schien, hat auch auf der Scala, den ersten abscheulich lärmenden Akt abgerechnet, gefallen, und das Rathsel gelöst. Der treffliche Tenor Salvi (er hat bereits Engagements bis 1846 gemacht — eine wahre Seltenheit), für welchen diese Oper in Turin komponirt, der sie in seiner Vaterstadt Genua wiederholt, nun auch in Mailand sang, ist der eigentliche Talisman des Templario, die brave Marini, die hübsche Abbadie (die vorigen Frühling auch in Wien gefiel), Bassist Ferlotti (wiewohl mit keiner angenehmen Stimme), Scalese (mit unbedeutender Rolle); Alle tragen gewiss zum Gelingen der Oper bei, aus deren Amalgam von deutscher, französischer und italienischer Musik ein reichhaltiger Bazar von Reminiszenzen, ihr wahres Characteristicum, hervorgeht. Zwei Duetten, eines im zweiten Akt, und das Finalduett sind die besten Stücke des Ganzen. Eine neue Opera buffa del mestro Verdi, über dessen Debut mit dem Oberto di San Bonifazio auf der Scala ausführlich in diesen Blättern (1840 No. 6) zu lesen ist, fand, der grossen Armuth ihrer Musik wegen, eine sehr kalte Aufnahme. Der Titel dieser Oper ist: Un giorno di Regno (nach dem französischen Lustspiele: le faux Stanislas), und ihre Existenz dauerte etwas mehr als der Titel sagte. Salvi war hier nicht an seinem wahren Orte, die beiden Buffi, Scalese und Rovere setzten einige Hande in Bewegung. Dem Abbadie die meisten, weniger die Marini, und Ferlotti keine. Donizetti's Fille du Regiment, in's Italienische übersetzt, machte einen feierlichen Fiasco. Nachdem benannter Oberto di San Bonifazio wiederholt und abwechselnd mit dem Templario gegeben worden, zog man Bellini's verrosteten Pirata hervor, worin eine Prima Donna Giovannina Rossi, von dem pariser Opera Comique und von geringem Kaliber, Salvi und Ferlotti sangen, und zog mit einem Fiasco ab. Vergleiche aus der alten Zeit mit der Lalande und Rubini, mehre in andere Tone umschriebene Stücken der Oper und andere Verstümmlungen machten das Ganze fast ungenissbar. Man sagt, die Rossi habe in der Folge die eingelegte Bavarine der Norma gut vorgetragen.

Die Pasta, deren Abreise nach Russland schon den Lesern bekannt ist, hat sich bereits zu Warschau und Petersburg in ihren daselbst gegebenen musikalischen Akademien mit vielem Beifall hören lassen.

Das Ehepaar Schoberlechner gab hier am 13. Dezember eine musikalische Akademie zum Vortheile des Pio Instituto Filarmonico (Eintrittspreis ein Gulden Konv. Augsb.). Ausser dem reichlich ihnen gespendeten Applaus wird ihnen der Himmel diese Wohlthat vergelten. Auf dem Ankündigungszettel nannte sich Herr Schoberlechner Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana und des Herzogs von Lukka.

Die arme Prima Donna Carlotta Pateri Winter ist in der Bluthe ihrer Jahre hier zu Mailand am 30. Oktober gestorben. Diese Blatter haben oft von ihren Triumfen auf den italienischen Bühnen, in Odessa (wo sie auch im Gesange Unterricht gab), und erst vorigen Karneval auf der Insel Sardinien gesprochen. Ihr trostloser Gatte, der Bassist Domenico Winter, ist dadurch in die grösste Betrübniss gestürzt.

Varese. In dieser kleinen Stadt, in deren hübschen Umgebungen ein grosser Theil der wohlhabenden Mailänder ihre Villeggiatura im Monat Oktober halten, wurden dieses Jahr drei Opern sammt Ballet gegeben. Die erste, Bellini's Capuleti, worin die Bertrand (Romeo), die Leon (Giulietta), Tenor Jacobelli und Bassist Novelli wirkten, gefiel zwar, besonders die Bertrand; allein das Publikum sehnte sich nach was Lustigem. Derohalben gab man den Barbiere di Siviglia mit der Berti — Rosina, Mazzetti Moroni — Figaro, Visanelli — D. Bartolo, und es ging nicht kalt, nicht warm. Dasselbe gilt von der nachher gebenen Clotilde von Coccia.

Lodi. Pater Bonfichi, dessen Autobiographie vor mehren Jahren in der Allg. Mus. Zeit. abgedruckt ist, seit geraumer Zeit Kapellmeister zu Loreto anstatt Basily, geniesst jetzt hier seinen Ruhm und hat die grosse Sammlung der von ihm komponirten, sowohl profanen als Kirchenmusik dem Kanonikus Giuseppe Sommariva, einem vorzüglichen Liebhaber der Kirchenmusik, geschenkt.

Bei Gelegenheit der am 7. Dezember stattgefundener ausserordentlichen musikalischen Akademie des hiesigen Instituto Filarmonico d'incoraggiamento wurde in dessen Saale Simon Mayr's, des Nestors der Komponisten, Büste feierlichst aufgestellt.

Codogno. Dieser reiche Marktflecken, stets darauf bedacht, sich besonders in der Villegiatura-Jahreszeit mit der Oper hervor zu thun, engagirte dies Jahr die angehende Prima Donna Ottavia Malvani, der Bertinotti Zögling, den Bassisten Cheros Cosselli, Tenor Tati und die Casiglieri. In Donizetti's Belisario und Marino Faliero war Cosselli als Protagonist der Glanzpunkt (s. auch folgende Rubrik); die Malvani verspricht ihrer grossen Lehrerin Ehre zu machen; Tati, kaum von einer Krankheit genesen, leistete das Mogliche; die Casiglieri vertheidigte sich nach Kräften; somit war im Ganzen der Applaus reichlich, aber ungleich vertheilt.

Die Malvani hat schon Engagement für alle Stagioni bis zum Karneval 1843 gemacht, und singt im Frühjahr 1842 auf dem italienischen Theater zu Wien.

Soresina (zwischen Cremona und Mantua). Wer würde sich in Deutschland, diesem gewiss musikalisch respektablen Lande, nur träumen lassen, dass in einem Marktflecken ein herrliches Theater erbaut, worin grosse

Opern gegeben werden, dabei berühmte Sänger zu hören sind und die Krone aller Tänzer zu sehen ist?... Aber in Italien fallen dergleichen Zauberreien nicht auf; hier lebt und webt, ja badet man sich das ganze Jahr in der Theaterwollust. Und sind nicht die Theater in Italien, ebenso wie die Bäder im Orient, gewissermassen Gesetz? Was würde es bei all seiner Herrlichkeit ohne Oper, Ballet und Komödie sein? Das Singen, die Oper, Spektakel überhaupt sind des Italieners zweites Ich; man nehme ihm dieses, und er wird eine düstere in sich zusammengeschrumpfte Kreatur. So kommt es denn auch, dass er sich zuweilen mit seinem lieben zweiten Ich gütlich thut, ja sogar das Budgetgesetz überschreitet, wie das verwichenen Herbst in diesem Flecken der Fall war.

Welch eine Feierlichkeit war nicht die Eröffnung des hier elegant erbauten neuen Theaters verwichenen 4. Oktober! Man gab die Lucia di Lammermoor, worin Poggi, einer der ersten jetzt lebenden Tenore, die rühmlich bekannten Colleoni und Bassist Cosselli sangen! Die Leser denken sich die enthusiastische Aufnahme! Der Beatrice di Tenda, worin auch die Casigheri sang, wurde dieselbe Ehre in minderm Grade zu Theil, weil die Lucia besser gefiel. Was ist nun zu sagen von dem Aufjauchzen, als die Fanny Cerrito, die Rivalin der Taglioni und der Elssler, hier am 29. des benannten Monates debutirte?... Das Ganze scheint wahrhaftig eine Fabel, ist aber in Wirklichkeit mathematisch wahr und fand Statt im Herbste 1840 im neuerbauten überraschend schönen Theater des Marktfleckens Soresina!

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der Tonsetzer *Horen* in Wien (Staatskanzleirath Vesque von Püttlingen), Komponist der Opern Turandot, Johanna d'Arc, hat vom Grossherzog von Toskana das Commandeurkreuz des Civilverdienstordens erhalten.

Am 31. Januar fand zu *Mühlheim* am Rheine ein Musikfest statt, dessen Ertrag zu einer Beisteuer für die Wiederherstellung des Königstuhles bei Rhense bestimmt war. Ein Musikverein aus Bertscheid wirkte mit; die Theilnahme des Publikums und die Einnahme waren bedeutend. — Am 7. Februar veranstaltete Kapellmeister Guhr zu *Frankfurt a. M.* im dasigen Saale des Weidenbusches ein Konzert zum Besten der durch die Wassernoth in der Umgegend Beschädigten. Der Ertrag belief sich auf 700 Gulden.

Am 4. Februar gab Herr *Schlesinger* in Paris den Abonnenten seiner Revue et Gazette musicale ein glänzendes Konzert, worin die Sängerinnen Fraul. Löwe und Heinefetter neben einander auftraten. Erstere sang, mit grossem Beifall, Beethoven's Adelaide, und eine Arie aus Persiani's Ines de Castro. Letztere, ebenfalls mit Erfolg, Franz Schubert's Wanderer und Arie aus Meyerbeer's Robert dem Teufel. — Ueberhaupt liessen sich fast nur teutsche Künstler hören, nämlich ausser jenen beiden Damen Dem. *Pauline Unald*, eine Schülerin Bordogni's, die Herren *Seligmann* (Violoncellist), *Halle* (Pianist, als sehr viel versprechend geschildert), und der Komponist *Richard Wagner* mit einer Ouverture, welche „Columbus vor und in dem Moment der Entdeckung der neuen Welt" zum Gegenstande hat. Sie fand viele Anerkennung.

Die Fabel von *Halevy's* neuester komischer Oper: *Der Guitarrespieler*, welche in Paris fortwährend den lebhaftesten Beifall findet, ist folgende.

Einige vornehme Portugiesen (das Stück spielt zu Santarem) glauben sich von der stolzen und schönen Donna Zarah de Villareal beleidigt, und um sich recht empfindlich an ihr zu rächen, verkleiden sie einen herumwandelnden Guitarrespieler in den zu Santarem erwarteten Don Juan de Guzmarens (der aber unlängst in Paris umgekommen ist), stellen ihn als solchen überall vor und bringen es dahin, dass die spröde Schöne dem fünglinge, der sie schon als Guitarrespieler anbetete, ihre Hand gibt. Nebenbei dieser Intrigue läuft eine Verschwörung der Portugiesen her, die sich vom spanischen Joche befreien und den Herzog von Braganza auf den Thron setzen wollen; an ihrer Spitze steht der Bankier Martin de Ximena. — Als die Vermählung zwischen dem Guitarristen und Donna Zarah vor sich gehen soll, fährt der Erstere den Letzteren über den Betrug und schreibt an die Geliebte einen Brief, worin er ihr Alles entdeckt; Zarah's Freude aber fangen diesen Brief auf, und die Vermählung wird vollzogen. Jetzt erst enthüllt man der Neuvermählten die Wahrheit; sie ist natürlich ausser sich — da erscheint Ximena, und begrüsst den jungen Ehemann als Herzog von Braganza, Fürsten von Portugal. Dies ist eine List, um der Portugiesen noch mehr zu entsammeln, die Verschwörung gelingt auch, die Spanier werden vertrieben, Portugal ist frei, und der Guitarrespieler wird zur Belohnung — ohne jedoch recht zu wissen, wie er dazu kommt — zum Grafen von Santarem erhoben, womit denn auch Donna Zarah ihrerseits zufrieden ist.

Uebrigens trat in der Oper Dem. Capdeville, Zögling des Pariser Konservatoriums der Musik, zum ersten Male auf, sie wird als bedeutendes, viel versprechendes Talent geschildert.

Lortzing's komische Oper: *Casar und Zimmermann* hat in Mainz vielen Beifall gefunden.

Zweites Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik. (24. Januar.) Sinfonia eroica von L. van Beethoven, — Chor aus dem Oratorium Samson von Händel, — Arie für die Altstimme aus demselben Oratorium (Mad. Widemann), — Chor aus demselben; — Ouverture aus Fidelio von Beethoven, — mehrere Stücke aus der Schöpfung von Haydn.

Der Violin-Virtuos und Komponist *Ch. de Bériot* hat von der Kaiserin von Oestreich für die Widmung seiner berühmten Trauma ausser einem sehr schmeichelhaften Schreiben eine prachtvolle Brillantnadel erhalten.

Das Blinden-Institut zu Paris gab gegen Ende Januars ein grosses Konzert, worin alle Musikstücke ausschliesslich von Blinden vorgetragen wurden, und zwar Alles, auch die schwierigsten Stücke, mit der grössten Präzision und bewundernswürdiger Genauigkeit. So namentlich eine Sinfonie von Haydn, ein Solo für die Klarinette, ja sogar eine Fantasie für das Pianoforte von Thalberg. — Eine fast noch merkwürdigere Erscheinung sah man unter diesen Künstlern, den blutgeheerten *Muntal*, einen trefflichen Mechanikus und sehr geschickten Pianofortebauer, welcher bereits mehrere wesentliche Verbesserungen an den feinsten Partieen des Instrumentes angebracht hat.

Herr Fétis der Aeltere empfiehlt in der Revue et Gazette musicale de Paris angelegentlichst die verbesserten Klarinetten des Pariser Instrumentenmachers *Sax* (des Sohnes). Seine Klarinette geht bis in's Es hinab (die gewöhnlichen nur bis E.), hat eine Klappe mehr als die gewöhnlichen, die aber offen bleibt und auf den Fingersatz keinen Einfluss hat, und zeichnet sich, in Folge der neuen Konstruktion, durch vollkommen gleichmässige Schönheit und leichte Ansprache aller, selbst der höchsten Töne, so wie durch erleichterte Applikatur aus. — Jetzt beschäftigt sich der Erfinder, der selbst ein ausgezeichneter Klarinettist ist, mit der Konstruktion einer *Bass-Klarinette*.

Zu *Glanzhau* soll im bevorstehenden Frühjahr das *erste Schönbürgische Musikfest* gefeiert werden.

Gegen Ende des vorigen Jahres starb zu Warschau der Klavierspieler und Komponist *J. Sandmann*, 38 Jahre alt. Er hat manches werthvolle Werk geschrieben, namentlich, ausser verschiedenen kleineren Sachen, mehrere Messen und eine Sinfonie. Er hatte früher auch eine Singakademie errichtet, welche jedoch in Folge der letzten unglücklichen politischen Ereignisse wieder eingegangen ist. — Zu Paris starb im hohen Alter der bekannte Klaviervirtuos und Tonsetzer *Zeuner*, ein Schüler Clementi's.

Zur Untersuchung der bekannten Streitigkeiten zwischen dem Grafen v. Redern, Intendanten der Berliner Theater, und Spontini hat der König von Preussen eine Kommission niedergesetzt, welche aus den Herren Geheimräthen von Maltzow, von Winterfeld, von Grunenthal und dem Regierungsrath von Reumer besteht. Sie soll sich insbesondere mit den Engagementsverhältnissen Spontini's und der Frage beschäftigen, welche Befugnisse ihm kontraktlich zustehen und welche nicht.

Ankündigungen.

Bei **A. Marcus** in Bonn ist erschienen

Praktische Singschule

enthaltend methodisch geordnete Uebungen für Stimmbildung, Takt und Notentreffen, nebst einer Auswahl mehrstimmiger Gesänge für weibliche Stimmen;

verfasst und herausgegeben von

Dr. H. K. Breidenstein,

Professor der Musik an der Universität zu Bonn.

Zweites Heft.

Zweite umgearbeitete und vermehrte Auflage.

gr. 4. Preis geheftet 14 Ggr. oder 1 Fl. rhein.

Diese, von dem Hohen Königl. Preuss. Kultus-Ministerio empfohlene Singschule hat sich so bewährt, dass von den beiden ersten Heften bereits die zweite Auflage erschienen ist. —

Auch sind davon bereits das dritte, vierte und fünfte Heft erschienen, enthaltend: Mehrstimmige Gesänge für weibliche Stimmen, mit Begleitung des Pianoforte, nebst den dazu gehörigen einzelnen Singstimmen. —

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Auber, Le cri de charité, stances de Lamartine, avec accomp. de Piano.

Bertini, H., 25 nouvelles études, faisant suite aux études Op. 29 et 32, pour le Piano. Op. 134.

Burgmüller, F., Souvenir de la reine Jeanne, Fantaisie pour le Piano, Op. 66.

De Beriot, Ch., Second concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Quatuor ou de Piano.

— — Rondo russe, extrait du second concerto.

— **et Wolff**, Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opera Zanetta.

— **et Osborne**, Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opera le cheval de bronze.

Kalkbrenner, F., 3 Fantaisies de Salon pour le Piano, Op. 196. N° 1. Amour et charité, de Puget. N° 2. Roberto Devereux. N° 3. Chant des matelots norwegiens.

— — Ricordanze del Giuramento di Mercadante, Fantaisie pour le Piano, Op. 148.

— — Souvenir de Dieppe, Fantaisie pour Piano et Hautbois ou Violon sur un chant des matelots norwegiens.

Nusard, Napoleon, ma chevrière, la fidèle Auvergne, 3 Quadr. de Contrad. pour le Piano.

Tulou, Fantaisie pour la Flute avec accomp. de Piano sur Beatrice di Tenda. Op. 84.

— Concert pour 2 Flutes avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 85.

Ferner im Einverständniss mit den Originalverlegern:

Donizetti, Lucie de Lammermoor, grosse Oper in 4 Akten. Französisch und Deutsch. Klavierauszug.

Zur gefälligen Beachtung.

Von der in unserm Verlage erscheinenden Ausgabe von

Jos. Haydn Quatuors pour Violon en Partition

ist bereits die 14. Lieferung versandt worden, und wie bisher wird auch ferner jeden Monat regelmässig ein Quartett ausgegeben werden.

Der bisherige Subscriptionspreis für je zwölf Lieferungen oder einen vollen Jahrgang beträgt nur 4 Thaler, dafern man sich zur ungetheilten Abnahme derselben verbindlich macht, und in der Regel tritt nach Erscheinen eines Jahrgangs der um ein Drittheil höhere Ladenpreis ein. Um indessen Liebhabern, welche sich auf diese saubere, correcte und wohlfeile Ausgabe noch für den Subscriptionspreis zu abonniren wünschen möchten, hierzu Gelegenheit zu verschaffen, wollen wir denselben bis zum 30. Juni dieses Jahres für N° 1—12 den ersten Jahrgang noch offen lassen. Später Eintretende haben den Ladenpreis von 6 Thalern zu zahlen; jedoch sind auch einzelne Quartette zu einem halben Thaler zu haben.

Berlin, im Februar 1841.

Trautwein & Comp.

So eben erschienen und sind in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Sechs Quartette von Fr. Rücken, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 55. 2 Hefte à ⅔ Thlr.

Inhalt: Nachtlied. Der Deserteur. Rhein-Wiegenlied. So viel Sterne. Das Steckenpferd. Allem. Volkslied.

Der Componist, dessen Lieder „Vöglein mein Bote, Frühlingswanderschaft, Herein, Flieg Vöglein, Das Posthorn, Tucherkonnchen Volkslied, Held Friedrich, Frühlingslerche, Durchs" stets den allgemeinsten Beifall in Concerten finden, lieferte in diesem neuen Gesangswerke sehr Schönes; das Rheinische Wiegenlied, Text von Firmenich) und das Steckenpferd, in grossern Vereinen nach dem Manuscript oftmals ausgeführt, sind bereits als Lieblingsgesänge bekannt.

Reisiger's berühmter Chorgesang Blücher am Rhein erscheint so eben arrangirt für eine Tenorstimme, dito für eine Bassstimme. à ⅓ Thlr.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin.

So eben ist bei **Eupel** in Sondershausen in Commission erschienen:

Becker's Rheinlied für eine Singstimme mit Schlusschor und vierhändiger Pianoforte-Begleitung von Alb. Gressler, 2 Ggr., besonders abgedruckt aus Gresslers Gesangs-Anthologie zusammengesetzt, methodisch geordnete Lieder mit Pianoforte-Begleitung; zweite verbesserte Aufl. 4—6 Lief. 4 Ggr., Bthlr.

Gressler's musikalische Anthologie, enthaltend die beliebtesten Opernmelodien, Volkslieder u. s. w. zur Unterhaltung und Aufmunterung angehender Pianofortespieler elementarisch geordnet. Fünfte verbesserte Auflage. 6 Hefte in Querfolio. Geheftet 4 Ggr. Bthlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FÜNFTER JAHRGANG

vom 1. Oct. 1802 bis 21. Sept. 1803.

Christoph Gluck.

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. № 10. 1841.

Exercice und Etude.

Von K. B. v. Miltitz.

Bekanntlich vergeht keine Minute auf der bewohnten, kultivirten Erde, in welcher nicht ein Mensch stirbt. Wenn man die ungeheuere Masse Exercices und Etudes betrachtet, die etwa seit zwanzig Jahren geschrieben worden sind und noch geschrieben werden, so kommt wohl zum Wenigsten auf jeden Tag eine, die vielen todtgeborenen oder bald nach der Geburt gestorbenen oder vom Erzeuger selbst vernichteten nicht gerechnet, von denen wir durch die Presse nichts erfahren! Ohne Scherz! Die Fluth dieser Gattung von Musik ist so im Zunehmen, dass Einem ordentlich bang dafür werden könnte, um so mehr als man der Sache gar kein Ende sieht. Ob das *Spiel* der Instrumente und die *Kunst* etwas dabei gewonnen habe und habe gewinnen können, ist eine Frage, die wir später zu beantworten suchen wollen. Jetzt liegt uns vor allen Dingen ob, um der Masse Herr zu werden, zu untersuchen, worin der Unterschied zwischen dem Exercice und der Etude liege, ob überhaupt einer sei? Vielleicht ergibt sich, wenn es uns gelingt, damit in's Reine zu kommen, die Frage nach der Nützlichkeit der Gattung von selbst. Zuerst müssen wir als eine Sonderbarkeit bemerken, dass unsere so überreiche Sprache kein Wort besitzt, was beide Gattungen genau unterschiede. Exercices, Uebungen — das mag hingehn, aber Etude, Studie? Das wäre wenigstens nicht teutsch, abgesehen, dass es, um nicht mit den Studien der Maler verwechselt zu werden, mit dem Beiworte *musikalische Studien* bezeichnet werden müsste. Aber verlangt denn ein Exercice oder eine Uebung nicht auch ein Studium, so wohl wie die Studie? In der technischen Beziehung macht sich der Unterschied nicht klar, wir werden ihn wohl in der intellektuellen zu suchen haben. Sehen wir die Muster aller jetzt existirenden Stücken dieser Gattung an, so glauben wir das Prototyp derselben in den bekannten beiden Sammlungen J. B. Cramer's in London zu erkennen, von denen das erste Heft vor mehr als dreissig Jahren, das zweite etwa vor einigen zwanzig erschien. Diese, wohl jedem tüchtigen Pianofortespieler bekannten und je länger je lieber gewordenen Sätze enthalten nun jeder einen, nach Befinden singbaren, gebundenen oder sonst markirten Hauptgedanken, oder eine brillante Figur, die bald der rechten, bald der linken Hand zugetheilt ist. Der ganzen Behandlung liegt eine gewisse kernhafte Tüchtigkeit zum Grunde, die durch beide Hefte unverrückt festgehalten ist. Der Hauptgedanke ist, mag er nun ein singbares Motiv, oder eine schwierige brillante Figur sein, immer höchst edel, bedeutungsvoll, interessant, was z. B. in der technisch sehr brauchbaren, aber in Hinsicht auf Erfindung oft sehr elenden Clementi'schen Sammlung gar nicht der Fall ist. Diesen Hauptgedanken unterstützt Cramer nun zunächst durch eine immer regelmässige, oft sehr reiche Harmonie. Lässt es sich thun, so erhöhen kunstreiche Bindungen, Synkopen das Interesse, ja oft kommt der Hauptsatz in die Mittelstimme zu stehen, gegen welchen die andern Stimmen, denn es ist überall auf vollen vierstimmigen Satz abgesehen, kontrapunktiren. Natürlich rechnen wir die harpeggirten Gänge mit zu den auf eine bestimmte Harmonie gegründeten. Der Satz wird nun auch modulatorisch mit gleicher Frische durchgeführt. In gleicher Maasse sind beide Hände bedacht, keine Schwäche, oder Vorliebe des Komponisten für *eine* Hand wird klar. Wer diese Sätze gut spielen will, muss nicht nur gefasst sein, gleichen Schwierigkeiten für beide Hände, sondern oft für einzelne Finger zu begegnen, allein nie ist die technische Schwierigkeit die Hauptsache, sondern allezeit das Hervorheben des Hauptgedankens. Hat man denn nun ein solches Exercice durchgespielt, so ist der Erfolg, dass man ihn eine Zeitlang gar nicht wieder aus dem Ohr verliert, und dass, wer für poetisches Aussprechen eines Gedankens Sinn und Geschicklichkeit hat, häufig versucht wird, die so stark musikalisch ausgesprochenen Gedanken auch in Worten auszusprechen. Diese Sätze sind demnach wahre Kunstproduktionen, in denen die Geschicklichkeit der Finger nur benutzt ist, um einen Gedanken, der das Gemüth ergreift, auszuschmücken. Ganz Anderes und viel Niedrigeres bezweckt das Exercice. Hier ist, nach der Mehrzahl derselben zu urtheilen, der Geist Nebensache, Erwerbung technischer Fertigkeit — und auch dies eben nur für die gewählte Figur — die Hauptsache. Da sie meist nur *einer* Hand Beschäftigung geben und die dazu gesetzten Bässe in der Regel äusserst dürftig sind, so könnten sie, wenn dies das Aermliche des Ganzen nicht auch im Aeusserlichen noch vermehrte, gar wohl blos auf eine Zeile geschrieben sein. Die triviallste Figur, wenn sie nur schwierig ist, kann ein paar Seiten lang hingeschleppt, eine Exercice abgeben, kann nützlich, aber nie künstlerisch schön sein, und sollte daher in's Himmels Namen vom

Pianofortelehrer dem Zögling aufgeschrieben, aber nicht dem Publikum in dicken, an sich werthlosen Sammlungen für schweres Geld dargeboten werden. Es gehört nicht die geringste Erfindungsgabe dazu, um Sätze wie etwa dieser:

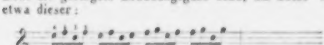

auszudenken, und nur die allernothdürftigste harmonische Kenntniss, um einen erträglichen Bass dazu finden. Für Blasinstrumente können, der Natur derselben zufolge, keine bedeutenden Sätze als Studien erfunden werden, weil ihnen keine Harmonie zu Gebote steht. Für Streichinstrumente haben Virtuosen, die den Satz verstanden, nie bloses Fingerwerk, sondern immer Sätze geliefert, in denen Imitazionen, Bindungen und ähnliche Kunstmittel angewendet sind, um die blose Uebung auf die Höhe künstlerischer Leistungen zu bringen. Wir erinnern in dieser Beziehung an Campagnoli's fugirte Studien für eine Violine, an Dotzauer's ähnliche Arbeiten für's Violoncell, anderer zu geschweigen, die eben so vortrefflich sind, aber uns nicht eben beifallen oder wohl auch nicht bekannt sind. Für Pianoforte und Harfe, diese tonreichen und allein durch die Fähigkeit, mehrstimmige Harmonieen anzugeben, interessanten Instrumente, sollten blos tüchtige Karaktersätze, so schwierig man sie übrigens herauszubringen vermag, aber keinesweges jener Wust nichts wollender und nichts bedeutender Fingerübungen gestochen werden. Wenigstens würden wir rathen, damit doch Jeder wüsste was er kaufte, auf den Titel zu setzen: Fingerübungen *ohne Geist* — das wären denn wahre Exercices — und Fingerübungen *mit Geist* oder Etüden. Unsere Vorfahren fühlten das Bedürfniss technischer Fertigkeit so gut als wir, aber sie waren musikalisch und harmonisch zu tief gebildet, um sich in blosem Trommelwerk zu gefallen. Sie verlangten edle Gedanken, harmonischen und kontrapunktischen Werth neben Passagenwerk aller Art. So entstanden J. Seb. Bach's herrliche Präludien, so Scarlatti's höchst schätzbare Tokkaten und ähnliche Sätze. Es wäre sehr zu wünschen, dass man beide Gattungen hinfort streng schiede und die Exercice blos aufschriebe und nicht aus der Schulstube oder dem Kabinet des studirenden Virtuosen herauslieise, die Etüde aber — für die wir in dem Augenblick keinen teutschen Namen wissen — immer vielseitiger und grossartiger, als Vorbild der Sonate, ausbildete. Man sieht aus dem, was wir bereits über den Gegenstand gesagt haben, dass wir dem blosen Uebungsstück einen höchst untergeordneten, ja, da sein Zweck, blose Technik, auf eine viel edlere Art in der Etüde verbunden werden kann, eigentlich *gar keinen Werth* zuschreiben. In der That kann eine immerwährende blose technische Uebung, die den Geist gar nicht anregt, auch nichts als einen maschinenmässig zur Fingerfertigkeit abgerichteten Spieler bilden, und darin liegt eben ihre positive Schädlichkeit. Sobald der Musiker sich begnügt, herauszupfeifen, streichen, greifen was dasteht, sobald er nicht brillante Stellen mit Kraft und Muth, schwermüthige mit tief empfundener Melankolie, zärtliche mit aller Süssigkeit der Liebe vorzutragen versteht, so lange wird ihn jede Flötenuhr, jeder Automat übertreffen. Nicht Maschine muss der Virtuos sein wollen, sondern Künstler, d. h. das Maschinenmässige durch Gefühl und Geist zum Kunstwerk zu erheben wissen. Und man glaube doch ja nicht, dass diese Forderung blos an den Solospieler gerichtet sei. Keinesweges. Die Art, das Feuer, die Präzision, das genaue Einhalten des Tempo's, die strenge Beobachtung aller *pp.* und *ff.*, mit der ein Ripienist seine Stimme in einer Ouverture vorträgt, das Alles verräth den Künstler. Ich und gewiss jeder Beobachter hört an der lebendigen, kräftigen Art, oder an der faulen, schlafigen, handwerksmässigen Weise, wie der Instrumentist beim Einstimmen sein Instrument anstreicht und anbläst, wess Geistes Kind er ist. Und eben für Kinder des Geistes, nicht für gleichgültig kalte Taglöhnernaturen, schrieben Haydn, Mozart, Beethoven ihre Meistersinfonieen. Solche Künstler aber werden durch *Etüden*, aber nicht durch *Exercices* gebildet.

Wenn denn aber die Etüde aus diesem Gesichtspunkt betrachtet und zu diesem Zwecke studirt wird, so wird sie das Mechanische vergeistigen, ja den Spieler nöthigen, sie in einem gewissen Sinne vorzutragen, ihr ein gewisses allgemeines Gepräge aufzudrücken, sie in einer bestimmten Weise wiederzugeben, die wir *Styl* nennen wollen. Nur verwahren wir uns gegen eine, nach unserer Ansicht, ganz falsche Deutung dieses Wortes. Wir glauben nämlich keineswegs, dass es im Allgemeinen im Vortrag einen Beethoven'schen, einen Chopin'schen, einen Thalberg'schen Styl, also eine besondere Weise, die Kompositionen dieser Tonsetzer vorzutragen, gebe, sondern wir glauben, dass der Karakter des Stücks diesen sogenannten Styl angeben müsse. Demnach würde ein Adagio appassionato von Beethoven und ein eben solches von Chopin in gleicher Weise, nämlich wie die Ueberschrift sagt, leidenschaftlich vorgetragen werden müssen, weil man nämlich in Warschau nicht anders leidenschaftlich sein kann, als in Wien oder Paris. Was über das Leidenschaftliche hinausginge, würde an Karrikatur grenzen und die Absicht des Komponisten vernichten. Mazurka's, Tarantellen u. dergl. nazionale Sätze, machen eine Ausnahme, werden doch aber nur von Spielern dieser Nazion zu Gehör gebracht. Einen wichtigen Unterschied aber leidet der Styl des Vortrags, wenn die Komposizion selbst in einem andern als dem gewöhnlichen, z. B. im *gebundenen* Styl geschrieben wäre. Ein solcher Satz darf freilich nicht mit kokketter Nettigkeit, mit hypersentimentalem Anhalten oder Beschleunigen des Tempo's, kurz mit aller jener modernen Ueberschwenglichkeit vorgetragen werden, welche durch Verwischung und Ineinanderziehen des Rhythmus unsere Musik in ein sinnloses harmonisches Geschwirr aufzulösen droht. Nein, hier gilt es kräftiges Herausheben des Thema's, wo immer es der Komponist eintreten lässt, grösste Deutlichkeit der Harmonie und daher gänzliches Unterlassen der jetzt so beliebten (und so manche Sudelei verdeckenden) Aufhebung der Dämpfer, genaues Aushalten der Geltung bei Bindungen, Synko-

pen, Retardazionen. Insofern verlangen freilich Bach's und Handel's Kompositionen einen andern Styl als unsere Modeartikel, weil sie eben ganz anders gedacht sind. Und nur insofern als heutige Komponisten sich in ihren Sätzen, ich will nicht sagen der gebundenen, sondern nur der *gedachten* Schreibart nähern und also Etüden statt Exercices liefern, können sie einen gewissen Styl des Vortrags dafür verlangen *).

Pianoforte-Werke.

Angezeigt von G. W. Fink.

Adolph Henzelt

Air russe de N. Narejff transcrit pour le Piano. Oeuv. 13. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Das Lied selbst ist schön, ganz in dem sehnsüchtigen Wesen, das sich in den meisten russischen Nationalliedern ausspricht und das grösstentheils auf den Wechsel des Moll mit dem parallelen Dur sich gründet, eine Eigenheit, welche die neueren Komponisten aller Länder sehr häufig nachgeahmt haben, um jene beliebte Unstätigkeit getheilter Richtungen um so leichter aufzuregen. Die Begleitung ist hier gleich in der ersten einfachen Vorführung der Grundmelodie sehr wirksam und, was sich fast von selbst versteht, in weiter Harmonie, wie Henselt es liebt. Die beiden folgenden Umspielungen halten sich in solcher Brauourweise, wie man sie in diesen Fällen nun schon gewohnt ist, ohne jedoch die Melodie des Liedes zu verwischen oder irgend namhafte Veränderungen, ausser manchen Oktavenverlegungen, mit derselben vorzunehmen. Daher kommt es auch, dass der elegische Geist in der glänzenden Umhüllung nur um so mächtiger und lockender fesselt. Die Freunde Henselt's werden sich freuen, von dem lange Schweigsamen wieder etwas erklingen zu hören.

Wilhelm Taubert

1) *La Nayade, Pièce concertante, suivie de deux Etudes pour le Piano.* Oeuv. 49. Liv. 1. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

2) *Suite (Prelude, Ballata, Gigue, Toccata) pour le Pianoforte.* Oeuv. 50. Leipzig, chez Fred. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Herr Taubert ist bekanntlich als Klavierspieler aus der Schule *Ludwig Berger's* hervorgegangen und hat seine kontrapunktischen Kenntnisse vorzüglich *Bernhard Klein* zu verdanken. Diese beiden Meister erhoben die Liebe für solide Kunst, wohin schon sein ganzes Wesen neigte, nicht wenig. Daher kam es, dass er sich von manchen Liebhabereien, die im geselligen Treiben der Musik und unter den jüngern Pianoforte-Virtuosen zur Mode wurden, ziemlich streng fern hielt, wozu auch noch sein Beruf als Pianofortelehrer das Seine beitrug. Dieser Richtung ist er im Ganzen treu geblieben, hat sich darin gehoben und immer mehr Anerkennung gefunden, die er verdient. Dennoch wäre es eine Thorheit, wenn man behaupten wollte, dass der junge, jetzt gerade 30jährige Komponist und Virtuos den glänzenden Erscheinungen der neuern Zeit im Farbe der Tonkunst überhaupt und im Pianofortespiel insbesondere gar keine Aufmerksamkeit geschenkt und nicht den geringsten Einfluss auf sich und seine Weise der Setz- und Spielkunst gegönnt hätte. Davon zeugen schon die beiden genannten Werke, wenn wir auch auf die früheren gar nicht sehen wollten. Wir würden es auch weder recht noch klug finden, wenn es anders wäre. Wäre es doch für den Künstler, wie für jeden Menschen, eine Einseitigkeit sonder Gleichen, wenn er seine Zeit und ihre hervorstechenden Erscheinungen gar nicht beachten wollte; er würde ja bald nicht mehr wissen, von welcher Seite er seine Zeitgenossen am Erfolgreichsten anfassen sollte! Dann ist es auch nicht wahr, dass in den Neuerungen der Zeit gar nichts Gutes liegen sollte. — Im Gegentheil, Herr Taubert ist mit seiner Zeit so lebhaft fortgegangen, als es ihm sein Wesen zulässt, was gut ist, wenn man sich das Vortheilhafte aneignet, und klug, wenn man sich nach gewissen Liebhabereien richtet, die dem Tüchtigen keinen Schaden, vielmehr den Nutzen mehrfacher Beachtung bringen. — So verhält es sich schon mit dem Titel „die *Nayade*." Solche Naturnymphen sind jetzt seit Jahren in der Musik sehr Mode. Warum sollte Herr Taubert nicht auch eine und die andere platschern lassen? Dann ist die ganze Spielart so neu, als irgend eine; es ist nichts darin, was an Berger, wohl aber an Thalberg u. s. w. erinnert. Man verstehe uns nur nicht falsch; wir tadeln das nicht, sondern wir loben es, denn das Ganze wirkt sehr angenehm und ist für Viele eine gute Uebung, von welcher sie etwas haben. — Auch Titel und Wesen des folgenden Werks ist aus der Zeiterwägung gegriffen. Man hat für das Alte von gewissem Schlage so gut seine Liebhaberei wie für das Neueste, wäre es auch zunächst nur um des Wechsels willen. Die Suite erinnert vor Allem an *Bach*, und so ist sie vor der Hand beliebter, als selbst die Sonate, die doch gleichfalls alt und im Grunde noch karakteristischer ist. Auch die Titel der einzelnen Sätze dieser Suite sind nach den alten Benennungen so gewählt worden, dass eben diejenigen hervorgehoben worden sind, die für die Jetztzeit den besten Klang haben und den grössten Spielraum in Rücksicht auf Ausdehnung und inneres Wesen übrig lassen. Unter Tokkata versteht man eine dem alten Style sich anschliessende Fantasie. Die ganze Suite hat innern Gehalt und ist uns noch lieber als die Najade. Doch das ist Geschmackssache. Beide Kompositionen sind in ihrer von einander abweichenden Art gut und empfehlenswerth.

J. F. Kittl

1) *Drei Scherzi für das Pianoforte komponirt.* Op. 6. Preis 15 Ngr.

2) *Romance pour le Piano.* Oeuv. 10. Pr. 10 Ngr. Beide bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

*) Einige Gedanken geben wir später. *Die Redaktion.*

Seitdem die Scherzi durch Beethoven's Sinfonieen-flug so allgemein geliebt und gefeiert wurden, haben sie sich nicht nur in ähnlichen Orchesterkompositionen in einem an Beethoven wenigstens erinnernden Drange aufgeregter Bewegung und fast stürmender Kerngewalt eines mit sprudelndem Scherz geschmückten Odenschwunges überaus beliebt gemacht, sondern der neue Reiz derselben hat sich auch auf Pianofortekompositionen übertragen, am meisten dann, als man anfing, das Klavier als ein Instrument zu behandeln, das dem vollen Orchester nichts weiter, als die vielfaltigeren und frischeren Tonfarben zum Vorzuge zu lassen habe. Auf diese Weise mussten freilich Pianoforte-Scherzi entstehen, die den Spielern, gehören sie nicht zu den Helden des Klavierspiels, den Angstschweiss auf die Stirne pressten und ihnen den Scherz zu einer Qual machten, die nur aus Ehrgefühl, das nicht zu weit hinter den Ermöglichungen der Zeit zurückbleiben will, mit Mühe und Noth in stiller Kammer ertragen oder etwas überwunden wurde. Das hat aber doch in Vielen die äussere Fertigkeit und namentlich das Schnellspiel bedeutend gefördert, so dass man ihnen in dieser Hinsicht schon etwas zutrauen darf, ja die Schnelligkeit ist so beliebt, dass man höchst dankbar dafür sein muss, wenn sie uns ein Allegro nicht zu einem Presto machen. Zum Heil der Klavier-Scherzi fanden sich aber auch Männer, welche das Wesen eines solchen Scherzo in ganz andern Bogen als in der zehnfingerigen Bravour suchten, z. B. in der Anlage, frappanter Zusammenstellung und im frischen Rhythmus. Unter diese letzten Männer gehört Kirtl; er ist mit mässiger Fülle und nicht zu ausserordentlicher Schwierigkeit zufrieden, sucht den Schwung mehr im innern Wesen heiterer Tongewalt, gewichtig einschlagender Harmonisirung und launenhaft heiterer Rhythmik, als in der Tonmasse, die unten und oben auf einmal bemeistern will. Desto mehr Spieler und Hörer werden sich an dieser Sammlung erfreuen können, denn sie sind schön, durch und durch lebendig und in einer so gefälligen Heiterkeit, dass sich in Gegenwart der Grazie die zu wilden Purzelbäume von selbst verbieten. Schon das erste Scherzo ist allerliebst; noch mehr, und für die Meisten wohl ganz vorzüglich, das zweite; auch das dritte ist uns überaus reizend. Es muss aber durchaus im rechten Tempo gespielt werden. Das Tempo ist freilich ein wenig sehr schnell. Die Bewegungen wachsen; No. 1 hat seinen Dreivierteltakt so abzuthun: ♩. = 88, No. 2 ♩. = 116, aber No. 3 ♩. = 144. Es ist dann aber auch vortrefflich.

Die Romanze, Andante, ♭, Es dur (♩ = 120) ist wieder in ganz anderer Art schön, wie es ihr Wesen mit sich bringt. Sie singt eine sehr anziehende Melodie, sehr anmuthig begleitet, aus dem ersten Tempo in eine Doppelbewegung übergehend (♩ = 120) im ⁶/₄-Takt, mit Sechzehntelfiguren begleitend, die in Vereinigung zweier eine eigentliche Sextole bilden, zuletzt wieder das erste Tempo ergreifend, wodurch das Ganze schön abgerundet wird, immer mit vorherrschendem Gesange. Man sieht, der Verfasser ist mit der Zeit fortgegangen, hat sich das wesentlich Geltende der herrschenden Weise zu eigen gemacht, was Jeder muss, der in seiner Zeit durchdringen will, ohne die Spitzen und Widerhaken zugleich mit in sich aufzunehmen, die ihm seine Besonderheit, Eigenthümlichkeit und Naturbeschaffenheit rauben würden. Das ist es eben, was nicht Jeder begreifen will oder auch wohl nicht im Stande ist. Es macht aber doch den Menschen zum Menschen, wie es den Künstler zum Künstler macht. — Kurz, die beiden Nummern sind sehr zu empfehlen.

Mozart's Opern

für das Pianoforte zu zwei Händen, ohne Worte eingerichtet von *E. F. Richter* und *F. L. Schubert*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Wir haben über das erwünschte Unternehmen, die Meisteropern unseres Mozart der wahre Musik fördernden Unterhaltung so vieler Pianofortespieler, die es lieben, solche Werke ohne Gesang in der Stille des Hauses für sich allein oder zur Freude ihrer Familie und eines vertrauten Zirkels vorzutragen, zugänglich zu machen, bereits im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 855 mit Vergnügen gesprochen. Wir hatten dort das Arrangement der Hochzeit Figaro's von Schubert und des Titus von Richter anzuzeigen, wobei wir Ursache hatten, beide Bearbeitungen, als überhaupt zweckmässige, besonders auch darum zu empfehlen, weil die Herren Bearbeiter mit Berücksichtigung der Kräfte der allermeisten Liebhaber einen geschickten Mittelweg zwischen dem zu Leichten und zu Schweren eingeschlagen hatten, ohne damit dem Gehalte der Musik selbst irgend einen Schaden zu thun. — S. 14 des laufenden Jahrganges berichteten wir über die von Herrn Richter sehr gut gelieferte Bearbeitung des Don Juan und erinnerten die Musikwelt noch an eine ganz ausgezeichnete vierhändige dieser Oper. — Das musikalische Publikum kennt also die Art dieser Bearbeitungen schon aus eigener Erfahrung und darf durchaus auf das Neue, was ihm hier angeboten wird, einen sichern Schluss machen, da wir aus Ueberzeugung sagen können, dass beide Bearbeiter das Wichtige und Einflussreiche ihrer Arbeit, vom Werthe der Werke bedingt, nicht verkennten, vielmehr mit wachsendem Eifer und bewährter Treue redlich das Ihre zu thun fortfuhren. Dass Charakter und innere Wesenheit jeder dieser Opern auch den Bearbeitungen manche besondere Verpflichtung in Verschiedenheit der Behandlung, die vor Allem der Sache selbst entsprechen muss, auflegen, wodurch die Aufführung am Klaviere bald etwas mehr bald etwas weniger Fertigkeitskräfte in Anspruch nimmt, liegt am Tage, so dass es nicht einmal gut wäre, wenn man dies vermieden hätte. Immer aber ist es mit Recht die Hauptrücksicht geblieben, nichts ohne Grund in's Schwierigere oder in's oberflächlich Leichtere und Dünnere zu ziehen. Und so werden denn diese mit Fleiss und Umsicht glücklich behandelten Bearbeitungen der allergrössten Anzahl unserer Pianofortespieler in jeder Hinsicht äusserst angenehm sein. Bei dem Einzelnen haben wir uns daher auch nicht zu

verweilen. Zu den drei früher angezeigten und schon weit verbreiteten Arrangements kommen noch die vier folgenden, so dass die ganze Sammlung der Hauptopern Mozart's geschlossen ist:

Die Zauberflöte — eingerichtet von *E. F. Richter*. Preis 2½ Thlr.

Die Entführung — eingerichtet von *F. L. Schubert*. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Cosi fan tutte — eingerichtet von *F. L. Schubert*. Preis 3 Thlr.

Idomeneo — eingerichtet von *E. F. Richter*. Pr. 3 Thlr.

In derselben überaus thätigen Verlagshandlung sind wieder neu aufgelegt worden:

Sept Sonates pour le Pianoforte composées par *W. A. Mozart* (Oeuvres complets. Cah. I.) No. I: Pr. 14 Gr.; II: 14 Gr.; III: 16 Gr.; IV: 18 Gr.; V: 18 Gr.; VI: 16 Gr.; VII: 16 Gr.

Je mehr neue Auflagen Mozart'scher Werke erscheinen, um so grösser wird unsere Freude. Was darüber zu sagen ist, haben wir bereits bei Gelegenheit der Anzeige einer neuen Auflage der sieben Sonaten des dritten Bandes der vollständigen Werke Mozart's im vorigen Jahrgange S. 233 ausgesprochen. So nützlich, wie jene, sind auch diese; im Allmähligen und Eingänglichen für unsere Zeit dürften mehrere dieses Bandes die früher neu aufgelegten sogar noch überbieten. Für häusliche Musikfreuden sind sie im höchsten Grade, so wie für vorwärts geschrittene Schüler zu guter und geisterstärkender Uebung, weshalb geschickte Lehrer wohl ohne Weiteres auf sie Rücksicht nehmen werden. Dass diese Sonaten einzeln zu haben sind, ist eine Erleichterung für manche Käufer und eine Annehmlichkeit für solche, die eine und die andere derselben einmal ausser ihrem Hause in empfänglicher Gesellschaft vortragen wollen. Nur wünschten wir, was sehr leicht noch nachgetragen werden kann, es wäre unter jeder Sonate angegeben worden: Oeuv. compl. Cah. I. — Möge die neue Auflage nach Verdienst recht viele Freunde finden. Lieb ist es uns auch, dass die Noten und Striche gehörig gross und schwarz sind, was sonst gewöhnlicher war, als jetzt. Damit verdirbt man sich die Augen gewiss nicht, und schön sind die Noten auch; das Papier aber besser als sonst.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des vierten Quartals 1840. (Beschluss.) Das erste Advent-Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde war ausschliessend Beethoven'schen Schöpfungen geweiht, nämlich: die Coriolan's Ouverture; Marschchor aus den Ruinen von Athen; Egmont, mit Mosengeil's Dichtung, deklamirt von dem k. k. Hofschauspieler Anschütz. — Im zweiten kam zur Aufführung: Mozart's G moll-Sinfonie und Sopran-Arie (galanter Natur); Violinkonzert von Beriot; Jägerchor aus Euryanthe, von Weber, und Marschner's Vampyrouverture. — Herr *Joseph Lidel*, Tonkünstler aus London, gab mit seinem Gefährten *Giulio Regondi* mehrere Konzerte, deren erstere, da die vorherkündende Lobposaune fehlte, nur geringen Zuspruch fanden, später aber lawinenartig an enthusiastischer Theilnahme gewannen. Der Violoncellist Lidel behandelt sein Instrument mit grosser Kunstfertigkeit, wobei dem Vortrage jedoch mehr Seele zu wünschen sein möchte; Regondi, ein kaum 18jähriger Jüngling, spielt Guitarre und Melophon in denkbar vollendetster Meisterschaft, und singt auf letzterem Instrumente mit einer wahrhaft bezaubernden Lieblichkeit und unbeschreiblicher Zartheit. Dasselbe ist aber eigentlich nur ein verbessertes, auf eine höhere Rangstufe potenzirtes, sogenanntes Akkordion, mit welchem die liebe Jugend häufig auf offener Strasse sich zu amüsiren pflegt. In der neu organisirten Gestalt umfängt es mehr als drei Oktaven, und vereinigt die melodischen Klänge der Klarinette, Oboe und Flöte. Den darauf mit spielender Leichtigkeit herumtippenden Fingern misslingt aber auch nicht die geringfügigste Kleinigkeit, blitzschnelle Passagen, Doppelläufe, das reizvollste Kantabile, die subtilste, in den leisesten Hauch verschwimmende Nüance, — Alles geht rein, klar, in einer fast unglaublichen Präzision hervor, dass man nur selbst hören muss, um die Möglichkeit begreifen zu lernen. Die vorgetragenen Solo-sätze waren auf der Guitarre: Souvenir de Gibellini nach Thalberg, und die Ouverture der Semiramide, vollgriffig, wie vom ganzen Orchester ertönend; — auf dem Melophon: Allegro eines Violinkonzerts, von Beriot; und Concertino von Mayseder; — Lidel spielte allein: Fantasie und die Normavariazionen von Kummer, nebst einem Originalbolero; mit seinem Kunstgenossen: drei Duo's concertants von Bohrer, Schuberi und Kummer. — Beiden ward inzwischen auch die Auszeichnung zu Theil, in der Antichambre unseres Hofes sich produziren zu dürfen.

Schliesslich nur noch das Nöthige über das neue dramatische Oratorium: „Saul und David," welches der k. k. Hofvizekapellmeister Herr Ignaz Assmayr im grossen Redoutensaale vor einer glänzenden Versammlung aufführte. Das Gedicht von Herrn Ch. Kuffner, ursprünglich, dem Gerüchte zu Folge, schon für Beethoven entworfen, behandelt, in wirksamer szenischer Vertheilung, mit besonderer Sachkenntniss, den situazionenreichen Stoff sowohl bezüglich der Sprache als liessenden Versbaues musikalisch dankbar; und der Komponist hat seinerseits nichts verabsäumt, um ein wahrhaft achtbares, für inneren Beruf und individuelles Talent zeugendes Kunstprodukt zu liefern. Der Styl ist durchaus edel, richtige Deklamazion, verständige Auffassung des Einzelnen und Ganzen, karakteristische Haltung und Färbung sind durchaus lobenswerth; lieblich ansprechende Melodieen prädominiren in den lyrisch-elegischen Stellen, während die grossartigen Chöre eine energische Kraft ausströmen; die fleissig gearbeitete Orchesterpartie, durch razionell motivirte Modulazionen verschönt, und mit einem glänzenden Instrumentalwechsel ausge-

schmückt, die effektreiche Stimmenführung, der gediegene Fugenbau, von welcher Gattung jedoch, durch die ungewöhnliche Ausdehnung des Poems bedingt, nur in gedrängter kürze Gebrauch gemacht werden konnte, die rhetorische Korrektheit der Rezitative, eine preiswürdige Oekonomie der Massenanwendung, das unverkennbare Geschick in Anordnung vielgliedriger Perioden, — Alles vereint beweiset den gründlich erfahrenen, theoretisch durchgebildeten, praktisch tüchtig routinirten Meister vom Fache, der hier zu einem noch ungleich höhern Standpunkt sich aufschwang, als früher in dem die oratorische Laufbahn beginnenden Erstlingswerke: „Jephta's Gelübde." — Obschon sämmtliche Gesangstücke beifällig aufgenommen wurden, so verdienen dennoch folgende insbesonders namhaft gemacht zu werden: 1) Die Instrumentaleinleitung, ein analoges Tongemälde der Doppelhandlung: Saul's Herrscherstolz, mit Argwohn und Misstrauen gepaart, im Gegensatze zu David's harmlos stillem Hirtenleben; — 2) der Introdukzionsmarschchor des siegreich zurückkehrenden Israeliten-Heeres: „Schalle, Triumphgesang! brause wie Donner dahin"; — 3) der himmeljauchzende, Saul's Kriegerruhm preisende Lobgesang: „Jubel schalle, Freude halle durch das Reich" (D dur); — 4) das treffich markirte Volksgeflüster: „Stille, stille, Siegeslieder! senket Speer und Schwert darnieder" (Es dur); — 5) Samuel's Arioso: „Ein schwacher Greis, dem Tode nah, eil' ich — dich zu begrüssen her"; — 6) das Terzett zwischen Saul, Samuel und Jonathan: „Halt ein; — der eignen Kraft verdank' ich meinen Sieg!" — 7) die Chorstellen: „Entsetzlicher Spruch! erfülle nicht, Jehova den Fluch!" — „Er ist verworfen von Gott!" und: „Die Sonne flichet wie ein Traum, und Nacht erfüllt den Himmelsraum;" (F moll) — in deren Ausdruck erschütternde Wahrheit liegt; — 8) der erste Finalechor: „Auf, ihr Rüstigen auf!" ein lebendiger, feurig bewegter Satz, aus einem Gusse; — in der zweiten Abtheilung: 1) der Hirten Morgen-Hymne: „Die Dunkelheit der Nacht entflieht, — Gott ruft den Tag!" — 2) David's Arioso: „In der Schöpfung Pracht versunken, staunt' ich träumend, wonnetrunken;" — 3) die beiden Chöre: „Knieend, in Entzücken, kannst du ihn erblicken;" und: „Zieh hin! Gott sei mit dir! Jehova's Ruf erscholl; leb wohl! leb wohl!" (D dur) — 4) Michal's Arie: „Im Purpurlicht der Morgenröthe," worin jedoch der Sängerin ein Götzenopfer dargebracht, da deren zweite Hälfte etwas ungebührlich an's Profane streift und durch die Kabaletteuform eine Untreue an der oratorischen Würde begeht; — desto psychologisch wahrer ist jedoch Saul's Verzweiflung geschildert; 5) „Weh mir! ein Flammenmeer tobt um mich her;" (D moll), so wie später, wo der Geist des Umuths gebannt wird durch des Saitenspiels lindernden Balsam und fromme Gefühle in die Brust des Reuigen einziehen; 6) „O süsse Thränen, fliesset herab die bleichen Wangen, — denn beten kann ich, darf ich schon!" (G dur; — 7) David's Hymnus: „Gehüllt in düstres Dunkel liegt die Nacht;" — 8) Die Chöre: „O du, den Erd' und Himmel preist," — und: „Dem König Heil!" — 9) David's Kavatine: „Friede, Friede sei mit dir!" und 10) das Quartett: „Herzenswonne! Himmelsglück! ihr strahlet auf den Geber selbst zurück!" — in welchem die kanonische Stimmenverschlingung im höchsten Reiz sich entfaltet. Der eigentliche Schlussgesang: „Mädchen! windet den Myrthenkranz!" bildet, obschon fugirt behandelt, mit seinen hüpfenden Sechsachtelrhythmen, ein, rücksichlich der oratorischen Würde, etwas unbefriedigt lassendes Finale; daran schulden aber nicht allein die freudige Gemüthsbewegungen malenden Worte, sondern auch, und wohl noch weit mehr der zureichende Grund, dass das Gedicht damit keineswegs gänzlich abgeschlossen ist, da dessen letzte Hälfte: „Saul's Tod" erst später folgen soll. — Die Ausführung, unter der k. k. Hofkapelle Mitwirkung und des Komponisten persönlichen Leitung, muss in jeder Beziehung musterhaft genannt werden. Den Vortrag der Soloparte: Saul, David, Samuel, Jonathan, Abner und Michal hatten die Herren Staudigel, Lutz, Weinkopf, Gehrer und Dem. Karoline Mayer übernommen; Namen, welche immerdar das vollständigste Gelingen der gestellten Aufgaben verbürgen. Mayseder, als Orchesterdirigent eine feste, unerschütterliche Grundsäule, kommandirte eine zahlreiche, auf den Wink disziplinirte Instrumentalarmee; sämmtliche Professoren standen an der Spitze der Unterszkionen, was bei mehrerer obligaten Phrasen einzelner Bläser besonders erfolgreich sich erwies und auch von der warm empfänglichen Versammlung dankbar anerkannt wurde. Da die Dauer des Ganzen über den gewöhnlichen Zeitraum der Mittagskonzerte hinausreichte, wodurch jedesmal das Problem, die Aufmerksamkeit in gleich unverrückter Spannung zu erhalten, einigermassen erschwert werden dürfte, so unterliegt es keinem Zweifel, dass eine wiederholte Aufführung an einem spielfreien Theaterabend nur dem allgemeinen Wunsche entgegenkommen würde. —

Der hiesige Organist *Domenik Finkes*, dessen schönes Talent, seltener Fleiss und unausgesetzte Produktivität schon früher bei ähnlicher Veranlassung Erwähnung fand, hat abermals eine neue Messe, in E moll und dur, für Männerstimmen, mit Orchester, vollendet und zur jüngsten Cäcilienfeier zu Gehör gebracht, worüber der musikalische Anzeiger in einer gründlichen Beurtheilung sehr ehrenvoll sich ausgesprochen hat. Dass dieses kleine, doch keineswegs inhaltsleere Blättchen mit dem Schlusse seines zwölften Jahrgangs vom Schauplatze abtritt, bedauern alle Kunstfreunde. Ob wohl der seit dem 1. Januar neu entstandenen, von Dr. Aug. Schmidt, dem Herausgeber des Taschenbuchs: „Orpheus," redigirten „Wiener-Musik-Zeitung" ein günstigeres Prognostikon gestellt werden kann? Ein solches Unternehmen gestaltet sich immerdar in so ferne missich und gewagt, als sämmtliche literarische Journale sich gleichfalls mit Artikeln über die verschiedenen Zweige der Tonkunst befassen, somit für ein diesem Gegenstande speziell gewidmetes Organ schlechterdings kein ausschliessendes Eigenthum veräußelbt *). — In der Minoritenpfarr-

*) Die Redaktion d. Bl. ist anderer Meinung. Es wird wohl Alles darauf ankommen, von welcher Art das Eigenthum ist u. s. w.

kirche kam ebenfalls eine Männervokalmesse, jedoch alla capella, ohne Instrumentalbegleitung, zur Aufführung; der Erstlingsversuch eines jungen Mailänders Namens *Carlo Imperatori*, welcher von dem Veteran Simon Mayr an seinen hiesigen Kollegen Seyfried empfohlen, unter dessen Leitung die Studien des gesammten kontrapunktischen Lehrkurses absolvirte, und nach der Aeusserung urtheilsfähiger Sachverständiger in der Ausarbeitung erwählter Kirchenkomposition bei schönem Erfindungsvermögen auch eine gründliche Satzreinheit bekundet haben soll, wie solche aus den heutigen italienischen Schulen nur höchst selten hervorzugehen pflegt. — Der Oberkantor und Vorsänger des jüdischen Bethauses Herr *Sal. Sulzer* hat unter dem Titel: „Schir-Zion" eine reichhaltige Sammlung gottesdienstlicher Gesänge der Israeliten durch den Druck veröffentlicht, unter denen, nebst mehreren werthvollen Beiträgen berühmter lebender Tonmeister, besonders die *traditionell* überkommenen alttestamentarischen Melodieen mit ihrer wunderbar originellen Harmonisirung von historisch wichtigem Interesse sind.

Freiberg. Unsere alte, durch ihren Bergbau und ihre Bergakademie berühmte Stadt zeichnet sich fortwährend auch durch solide und höchst ergötzliche musikalische Leistungen unter vortrefflicher Leitung unsers kunstsinnigen und thätigen Musikdirektors Herrn *A. F. Anacker* aus. In unsern Bergkonzerten hören wir zur Freude unsers Publikums Sinfonieen von Mozart, Haydn, Spohr, Ries und die sämmtlichen von Beethoven, und zwar zur vollen Zufriedenheit manches ausgezeichneten Künstlers, der unsern Konzerten beiwohnte. Jährlich werden zwanzig Konzerte als stehende gehalten. Dazu ein Quartettverein, der Winter und Sommer spielt und etwa 26 Abende jährlich sein kleines Publikum ergötzt. Unser Singverein leistet Gutes, ob er sich auch der Zahl nach mit den Vereinen grösserer Städte nicht messen kann. Dennoch werden hier nicht selten Oratorien von Händel, Haydn, Schneider und Beethoven, auch des Letzteren Messen gelungen zu Gehör gebracht. Wie wäre das möglich, wenn uns nicht durch unterstützende Thätigkeit unseres Stadtrathes *zwei Singchöre* erhalten, ja gehoben worden wären? Der eine besteht aus etwa 30 armeren Schülern, welche noch die Erlaubniss haben, auf den Strassen zu singen; sie haben die Obliegenheit, in den vier Stadtkirchen den Gottesdienst zu leiten, an den Kirchenmusiken und den Konzerten Theil zu nehmen. Der andere aus Seminaristen und Gymnasiasten bestehende Chor zählt über 100 Mitglieder, welche unentgeltlich aus Liebe zur Sache an Kirchen- und Konzertmusiken Theil nehmen. Mit welchem Rechte kann also Herr Dr. Lindner in seinem Buche: „Das Nothwendigste aus dem Gesammtgebiete der Tonkunst" behaupten, Leipzig und Dresden seien in Sachsen noch die einzigen Städte, wo ein namhaftes Chor aufrecht erhalten wurde und wo die Kantoren nur noch Musikunterricht zu ertheilen hätten? Er hätte sich vorher besser unterrichten sollen, um nicht Unrecht und Manchen wehe zu thun.

Fulda. Am 5. Februar wurde uns in unserer Stadtpfarrkirche abermals ein grosser und erhebender Genuss durch die Tonkunst bereitet, der uns in vielfacher Hinsicht zu einem öffentlich ausgesprochenen Danke verpflichtet. Zuvörderst sei er unserm unermüdlich thätigen und umsichtigen Musikdirektor, Herrn *M. Henkel* dargebracht, der keine Mühe scheut, die musikalischen Kräfte unserer Stadt zusammen zu halten und ihnen die nothwendigen Einübungen durch erlesene Wahlen guter und neuer Tonstücke angenehm zu machen. Auch dieses mal waren alle zu Gebote stehende Mittel zu einer trefflichen Aufführung vereint worden. Keiner war, der nicht mit Liebe und Eifer das Seine gethan hätte. Und so konnte der Erfolg nur ein erwünschter sein, so dass wir auch allen Ausführenden unsern besten Dank abzustatten haben. Das Werk, was Herr M. Henkel gewählt hatte, war die neue Messe von Aloys Schmitt, Op. 103 (bei Hofmeister in Leipzig), eine so ausgezeichnete und fromm wirksame Arbeit, dass wir es für eine besondere Pflicht halten, alle Musikdirektoren und Singvereine darauf von Neuem aufmerksam zu machen. Sie werden sich damit ihre Musiker und zugleich ihre Gemeinden verbinden, wie es hier der Fall war.

Weimar, den 17. Februar. Gestern, zum Geburtsfeste unserer allgeliebten Grossherzogin, fand zum ersten Male die Aufführung von Cholard's Hermannsschlacht Statt, welche, mit grosser Anstrengung in musikalischer Hinsicht vorbereitet und prächtig in Szene gesetzt, in fast überfülltem Theater über die Bühne ging, ohne den freilich sehr hoch gespannten Erwartungen des Publikum genügt zu haben; woran das in manchen Partieen zu breit gelegte Libretto einen Theil der Schuld tragen mag. Eine ausführlichere Beurtheilung der Oper selbst folgt nach wiederholtem Anhören. Für heute in der Kürze nur Folgendes. Die Ouverture, ein locker zusammengewürfeltes Potpourri aus der Oper selbst entnommen, ist von keinem artistischen Belange und wenig effektvoll. Wirklich entsprechende, melodiös schön gehaltene Solonummern bietet die Oper überhaupt, bei grosser Schwierigkeit, die in widerhaariger Behandlung der Singstimmen und äusserst gesuchter Instrumentirung ihren Grund hat, kaum 2—3 dar, und keinen einzigen, karaktervollen wahrhaft durchgreifenden Chor. Einzelne glücklich ergriffene Motive hat der Komponist nicht zu grösseren effektvollen Musikpartieen zu verarbeiten gewusst. Die Musik trägt im Allgemeinen zu sehr den Karakter des Aphoristischen und Zerfaserten, die behandelte grosse Idee erscheint durchaus nicht in ihrer erhabenen Einfachheit und noch weniger in ihrer universalen Beziehung verkörpert. Herr Cholard ist an diesem germanischen Sujet vollkommen gescheitert, — das hiesige, mit einem gesunden Takt begabte Publikum scheint dies recht wohl gefühlt zu haben und die über vier Stunden spielende Oper wurde, doch nicht ganz ohne Ungeduldigkeit gegen einzelne, auftauchende musikalische Lichtpunkte, fast nur in den schon dekorirten Stellen applaudirt, in welcher Beziehung wirklich höchst

Ausgezeichnetes geleistet war. — Trotz langwieriger, höchst anstrengender Vorbereitungen liess die Ausführung des Werks, vorzüglich in den freilich auch zum Theil allzu wenig sangbar gehaltenen Chören, viel zu wünschen übrig, und zumal die Soprane bewegten sich, in manchen höher gehaltenen Partieen, in Misstönen, welche allerdings sehr stark an die Beschreibung erinnerten, welche ein alter Autor von dem Gesange der alten Teutschen verlassen hat. *S.*

Jena. Am 14. Februar wurde Hayda's Schöpfung, auf allgemeines Verlangen, vor sehr zahlreich versammeltem Publikum wiederholt. Möge das Vorhaben des bei dieser Gelegenheit zusammengetretenen Chors, zu ähnlichen Zwecken weiter wirken zu wollen, zu erfreulicher Verwirklichung gedeihen. Ein kräftiges Zusammenfassen der vorhandenen Gesangkräfte unter so tüchtiger Leitung, wie die des Herrn Musikdirektors Stade, hat man längst schon vielseitig gewünscht.

Herbstopern (1840) u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Orsinuovo. Donizetti's Gemma di Vergy mit der Berio (Titelrolle), dem Tenor Lattuada, Bassisten Bassi konnte, versteht sich für diesen Marktflecken, nicht besser gehen. Dieser Jubel wurde in der darauffolgenden Sonnambula fortgesetzt, und die Berio machte sogar als Nachtwandlerin Furore.

Chiari. Ein Platzregen von Beifall fiel auf Rossini's stets jugendliche Cenerentola, der auch die Prima Donna Eden, den Tenor Ariolo, Buffo Hilaret und Bassisten Bruseoli stark beneizte. In der nachher gegebenen Nina pazza per amore von Coppola glich dieser Beifall einem Aprilwetter.

Pontevico. In Donizetti's Torquato Tasso und in Ricci's Nuovo Figaro wirkten die Prima Donna Bruni, Tenor Paglieri, Bassist Righini und Buffo Profeti. Im ersteren machte sich besonders Herr Righini in der Titelrolle, Paglieri im Allgemeinen seiner schönen Stimme wegen bemerkbar.

Caneto. Fast dieselbe Gesellschaft gab hier den Torquato Tasso und Ricci's Esposti.

Verona. Von den grossen Tenori serii der neuen Zeit: Tacchinardi, Bianchi, Crivelli, leben beide erste in Quieszenz, nützen aber Andern noch mit ihrer Kunst; letzterer wurde bekanntlich von der Cholera hingerafft. Der immerwährend thätige grosse, ja Riesentenor serio heisst Donzelli. Ihm ward hier als Bravo in der Mercadante'schen Oper gleiches Namens ein Riesenbeifall. Die zweite Palme errang die junge Claudia Ferlotti mit ihrer sympathischen Sopranstimme und guter Gesangsschule. Die zum ersten Mal die Bühne betretende Angiola Giovanelli zeigte im ersten und zweiten Akte gute Mittel zur Kunst und Muth; im dritten Akte wurde sie ohnmächtig. Tenor Castellan befriedigte, so auch Bassist Ferri in der Introduzion. Noch Mercadante's gesangsarmer Musik machte Bellini's gesangreiche Sonnambula Fiasco, der Bravo musste abermals gegeben werden, versteht sich Donzelli's wegen, und die Giovanelli fand in demselben starke Aufmunterung.

Este. Die beglückte Lucrezia Borgia machte auch hier Glück, wozu ihr besonders der Bassist Ancona in der Rolle des Duca verhalf.

Montagnana. Die Lucrezia Borgia mit ihren erhabenen Melodieen und Harmonieen entzückte die Zuhörer dergestalt, dass sie jedes Stück enthusiastisch applaudirten. Mit Ausnahme des Herrn Polonini, anstatt dessen der exotische Bassist Rommy sang, waren die Virtuosi ganz wie in Treviso, und so wie dort wurde die Olivier (Titelrolle) nebst der Fürst (Orsini) am meisten beklatscht. In den nachher gegebenen Puritani sangen die Olivier, Pancani und die beiden Bassisten Rommy und Zanetti. Das Ganze elektrisirte wenig.

Padua (Teatro Nuovissimo). Die Lucia di Lammermoor fand nur Anerkennung von Seite der Prima Donna De Giulj und des Bassisten Torri, denn der Tenor Zinghi .... Der Belisario, worin Letzterer durch Tenor Roppa ersetzt wurde, ging besser; allein die Norma, worin die Balelli die Adalgisa machte, zog wenig an.

Rovigo. Wir hatten das seltene Vergnügen, zwei Donizetti'sche Opern in dieser Stagione zu hören: Roberto d'Evreux und Gemma di Vergy, wovon letztere, mit der Ouverture aus Rossini's Wilhelm Tell bereichert, noch mehr als Erstere gefiel; von den Hauptsängern, den Damen Demeric und Rossi, dem Tenor Ercole und Bassisten Rossi (Napoleone) ist Ihnen die erste längst bekannt und nimmt sich besser in der Opera buffa aus; alle vier waren indessen leidlich.

Bassano. Die köstliche Musik des Belisario (die Leser wissen schon von wem), die Forconi als Antonia, die brave Anfangerin Ravina als Irene, Facchini Protagonist und Tenor Manfredi verschafften uns einen Genuss, den wir zum Andenken Bellini's in seinen nachher gegebenen minder köstlichen Puritani beibehielten, und in welcher Oper die Forconi = Elvira, Manfredi = Arturo, Facchini = Giorgio und Luisa = Ricciardo gut zusammen wirkten.

Treviso. Von Donizetti's ewiger Opernwanderung hatten wir das Vergnügen zwei Damen bei uns absteigen zu sehen, welchen beiden die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil wurde. Die erste hiess: Lucrezia Borgia, die zweite Lucia di Lammermoor. Ihre Begleiter waren: die Signore Olivier und Fürst, die Signori Pancani und Polonini, welcher Letztere einen schönen kräftigen Bass hat.

Mestre. Dass die Adelaide Foconi in der Profession erfahren sei, unterliegt keinem Zweifel; wie man sagt, hat sie schon vor einem Viertel-Säkulum auf der Mailänder Scala die Papagena in der Zauberflöte gemacht. Ach goldene Zeiten! Ein Mozart und keiner mehr! Diese Prima Donna Foconi hat also hier sowohl in Ricci's Chiara di Rosenberg als in Rossini's Matilde Shabran vielen Beifall eingeerntet, der auch dem Tenor Giovannini und dem Buffo Marconi nicht spärlich zugetheilt wurde.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Die Sängergesellschaft von Mestre (s. d.) gab hier ebenfalls Ricci's Chiara di Rosenberg mit demselben Erfolge. — (Teatro d'Apollo.) Die Prima Donna Ferlotti abgerechnet, welche durch die Strepon ersetzt wurde, gab hier dieselbe Gesellschaft wie in Verona (s. d.) Mercadante's Bravo mit gleichem Erfolge: die Sonnambula machte auch hier wie dort Fiasco, weswegen abermals der Bravo gegeben wurde. Rossini's Otello war für Donzelli ein neuer Triumph.

Palmanuova. Die Tassini, die Coconi und Tenor Tommasoni beglückten hier Alles in Bellini's Capuleti.

Udine. Beifall über Beifall in Donizetti's Belisario der Tassini, der Focosi, dem Tenor Tommasoni und Bassisten Faccini, dem Protagonisten. Beifall über Beifall in Donizetti's Elisir d'amore der Focosi, dem Tenor Tommasoni, dem Faccini und Parodi.

Triest. Herrn Nicolai's Templario, dem Fortuna in Turin, Genua und Mailand einen Salvi bescheert, weswegen die Oper daselbst Glück gemacht, bescheerte ihm hier drei Kleinigkeiten: die Gabussi, Moriani und Ronconi! Dass mit diesen drei Bagatellen der Templario auch in Triest Glück gemacht, Sänger und der eigens hierher gekommene Maestro mehrmals gerufen wurden, wer kann mein dazu sagen? und welchen Teutschen soll es nicht freuen, dass sein Landsmann in Italien gefällt? Schade nur, dass von eigener Schöpfung in dieser Oper nichts zu finden ist; man hoffe also das Beste von Nicolai's Jugend für die Zukunft. Rossini's Nuovo Mosè mit der Tadolini, der Brambilla (Giuseppina) und Olivier, dem Tenor Ciaffei und Bassisten Marini, machte Fiasco! Man weiss nicht, warum die Tadolini ihre Rolle nicht besser gegeben. Ciaffei hatte das Unglück des Vergleiches mit Moriani; die beiden übrigen Damen waren nicht übel, und Marini, auf diesem seinem Steckenpferd ganz zu Hause, rettete sich bei all seinem Zittern. Bellini's Puritani erregten mit der Tadolini, Moriani, Ronconi und Marini Enthusiasmus, und machten volle Theater; bei Rossini's Mosè gab es im Gegentheil leere Bänke. Während nun die Leute im Ernst sich fragten, ob denn die Musik des Templario und der Puritani hübscher und mehr werth sei als Rossini's Mosè, oder ob nicht ein Stück des Letztern sechs Templarios und zwölf Puritani aufwiege? ging die Lucrezia Borgia mit der Tadolini, Moriani und Marini in die Scene; da hatte alles Fragen ein Ende: Donizetti machte Rossini, Bellini und sogar Nicolai vergessen. Am 27. November war Morini's Benefizvorstellung mit einem Jubel ohne Gleichen: gestopft volles Theater, Blumenkranze, Blumensträusse, Gedichte, Bonbons, Geld, Geschenke, Souper u. s. w. — wer mag hier von Beifall sprechen? Das Ganze war eine aus Brocken von der Lucrezia, Lucia, Mosè und Puritani zusammengesetzte Akademie. Manches Distoniren verletzte freilich nicht selten den Jubel; das that aber nichts zur Sache.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

In der Stagione Autunnale sind acht neue Opern komponirt worden, davon drei zu Neapel, zwei zu Turin, eine in Florenz, Genua und Mailand. Die zwei neu entstandenen Maestri heissen *Teodulo Mabellini* und *Alamanno Biagi* (s. Turin und Florenz).

Wiederholte ältere Opern:

Donizetti wurde auf 36 Theatern gegeben: die Lucia di Lammermoor auf 8; Gemma di Vergy und Belisario, jede auf 5; Torquato Tasso, Marino Faliero, Lucrezia Borgia, jede auf 4; Elisir d'amore, Roberto d'Evreux, jede auf 3; Furioso auf 2; Olivo e Pasquale, Figlia dell' aria, jede auf 1.

Bellini auf 18: Sonnambula auf 6, Puritani 5, Beatrice und Norma, jede auf 3, Pirata auf 1.

Rossini auf 11: Barbiere di Siviglia 4, Mosè 2, Otello, Guglielmo Tell, Matilde Shabran, Cenerentola, jede auf 1.

Mercadante auf 9: Bravo 4, Giuramento 3, Vestale, Elena, Gabriella, Emma 1.

Ricci (L.) auf 9: Chiara 5, Esposti, Scaramuccia, jede auf 2, Nuovo Figaro, Chi dura 1.

Ricci (F.) auf 2: Prigione di Edimburgo.

Coppola 2, Nina. — *Sari* 2, Adelson, Episodio. — *Pacini* 2, Falegname, Saffo. — *Coccia* 2, Clotilde. — *Nicolai* 2, Templario. — *Nini* 1, Maresciallo. — *Speranza* 1, Due Figaro. — *Persiani* 1, Ines.

Jährliche statistische Uebersicht von 1840 der neuen Opern und neuen Maestri.

Der Karneval brachte neue Opern				18,	neue Maestri	5.
" Frühling	"	"	"	4,	"	2.
" Sommer	"	"	"	5,	"	2.
" Herbst	"	"	"	8,	"	2.
Jährliche Totalsumme von			1840	35,		11.
"	"	"	1839	37,		18.
"	"	"	1838	44,		15.
Gesammtzahl der 3 letzten Jahre				116,		44.

Wie viel sind noch am Leben von diesen 116 neuen und neuesten Opern? wie viel wirken noch von jenen 44 neuern und neuesten Maestri? Von ersterm kaum der zwanzigste, von letztern kaum der zehnte Theil.

Anmerkung. Das Londoner Foreign Quarterly Review, das besonders für die italienische Musik die Allg. Musikal. Zeitung benutzt, sagt in seiner No. 51 (Oktober 1840) S. 21: *Only four new operas have been produced in Italy, during the last spring and summer* (nur vier Opern wurden in Italien während des letzten Frühlings und Sommers erzeugt); man sieht aber, dass die oben für beide benannte Jahreszeiten ausgesetzte Zahlen neun betragen, und dass die Londoner, sonst achtungswerthe Zeitschrift die Sache nicht genau angegeben hat.

Musikalische Zustände in London im Januar 1841.

Diese Jahreszeit heisst hier „die todte" (*the dead season of the years*), und wirklich hat der Herbstwind, der das welke Laub zerstreut, auch das rege Treiben unserer Weltstadt in alle vier Winde verweht, has das

fashionable Theater (die italienische Oper) und die Fensterladen aller fashionablen Strassen zugleich geschlossen, und eine glänzende Equipage nach der andern auf den Flügeln irgend einer Locomotive in ihre heimathliche Provinz zurückgesaust, während uns, den an London Gefesselten, von dem karnevalsmässigen Treiben der Saison nichts übrig bleibt als Oede, Herbst und kalter Winter. Und die schönen Inhaberinnen der glänzenden Equipagen, deren Reize uns oft gleich Sonnenblicken glänzten und es uns vergessen liessen, dass das hehre Gestirn selbst die Nebel unseres Inselhorizonts nicht zu zerreissen vermochte — wo finden sie Trost für das nunmehr verschlossene Eldorado, wo Zerstreuung in unwirthbarer Jahreszeit? Einsam in ihre Schlösser gebannt, während der Gemahl die trüben Tage lang der Jagd weiht — der Fuchsjagd wie der Jagd nach Stimmen, die ihm den theuersten Schatz, den Parlamentssitz sichern soll; — was treiben da die Schönen? Was anders als Musik? Sie leben da noch einmal die Seligkeit jeder Donizetti'schen Kavatine durch; Rubini und die Grisi umschweben sie, — freilich nur als Schatten, denn ihr Bestreben, jede Roulade, jedes Decrescendo des italienischen Kehlkopfs nun auf den eigenen zu pfropfen, bleibt meistens nur gespenstische Andeutung des Gehörten; und dennoch schwelgen sie darin, und also ist Musik ihre Trösterin auf auch die ernstige, hier in unserer oden Riesenstadt. Wir schlafen keinen musikalischen Winterschlaf, wie sind nicht verpuppt, bis uns der Mai und die wiederkehrende Modewelt die Flügel entfalten; noch spriesst mancher Keim unter dem beschneiten Boden, und mancher fleissige Gärtner rührt sich, um ihn zu ernten und zu nähren; wir aber wollen unsern vaterländischen Lesern ehrlich berichten, was unsere Hoffnungen für den musikalischen Blumenflor sind, den die Zukunft aus den jetzt treibenden Knospen entfalten soll, — wollen ihm die Gärtner nennen, die des Gute pflegen, und vor den Giftpflanzen warnen, die dem reichen Boden entsprossen. Reden wir also zuerst von einer Infusion solch musikalischen Gifts, das allnächtlich den Gehörsnerven einiger Tausende von Schilling zahlenden Personen eingeträufelt wird, die sich zu den sogenannten *Promenade-Konzerten* im Drurylanetheater versammeln. Wir möchten auch unsere Leser hineinführen in das magisch hell beleuchtete Haus, der Schilling ist nicht übel angewendet; ein Schilling für all die Herrlichkeit! Sieh nur, geliebter Leser, gleich wenn du eintrittst, wie die Bühne, mit Orchester und Parterre vereinigt, so reich verziert ist; Spiegel ringsum, dazwischen gestattige Draperien, hellblau und weiss; — darunter goldene Figürchen, die recht eigentlich unter ihren rothen Sammetvorhängen wie der König unter seinem Baldachin zu thronen scheinen; dann Blumenvasen, schweizer Uhren, — die aber bescheidener Weise kein Stückchen spielen, damit sie der rechten Musik keinen Eintrag thun, sondern nur allerlei Seemgeheuer auf emaillirten Fluthen auswerfen; — Alles vom Genius Esch, also Alles stumm; — das reiche Buffet dort hält der Konditor Verey, ein Bewohner der Regent Street, und also, lieber Leser, erwärme deinen Magen zu einer Tasse des besten Pariser Kaffee's, wenn dir der Beethoven und der Musard, der Händel und der Jullien die Seele kalt lassen; auch kannst du zu den weitschimmernden Gasflen im Parterre treten, kannst mit deinem Nachbar plaudernd dir „Freude schöner Götterfunken" von Schiller und Beethoven vorspielen lassen, kannst dabei auf das inmitten des Theaters erbaute, sehr erhöhte Orchester blicken, wie es dir in seiner rothen Damastbekleidung gefällt; kannst nachzählen, ob die Riesenzettel des Anschlags mit Recht die Zahl der Mitwirkenden auf 170 angeben; — kannst Monsieur Jullien in seinen verschiedenen theatralischen Direktorwendungen betrachten, besonders wenn du ihn noch nicht kennst, und du kennst ihn nicht, lieber Leser, denn du bist ein ehrlicher Teutscher, und weisst nicht, wie enge Handschuhe so ein Pariser Quadrillenschreiber tragen kann, wie viel der weissesten Kravatte von dem ultra-zurückfallenden Rockkragen zur Schau gestellt wird; — wie man sich mit Anstand in einen rothen Damastlehnssessel mitten auf dem Orchester stehend wirft, und weltumherschend um sich wieder gesehen zu werden, auf seinen Quadrillenlorbeern ruht. Das Alles, guter Leser, kannst du studiren und also wird dir's klar, dass du in diesen Konzerten keineswegs wie in den altmodischen, nunmehr ganz verjährten, von denen unsere Eltern fabeln, auf die Musik zu hören brauchst. Sagt dir's doch schon der Zettel: es sind Promenadenkonzerte, du promenirst plaudernd vom Eingang des Parterres bis zum Buffet hinten auf der Scene, und höre! sollte ein Peitschenknall dich aufschrecken, so fürchte nichts, sag' dir, wie sich der ins grausigem Traum Erwachte that: Es war nur Scheingefahr, dies ist das Drurylane-Theater wo ich promenire, und der Peitschenknall da dicht neben mir war keine Warnung drohender Gefahr, wie auf der rechten Promenade, sondern nur eine Musard-tana, die allerbeliebteste Quadrille „La Chasse," wobei drei Knaben als Lärmmacher fungiren, und die ganze Jagd so natürlich vorstellen, dass der promenirende Konzertgeber den erlegten Braten schon zu riechen wähnt.

Um ernsthaft zu reden: wir würden dem Unternehmer Herrn Eliason (er ist ein braver Violinspieler aus Frankfurt gebürtig und hier seit vielen Jahren etablirt) diese Konzerte gar nicht übel nehmen, denn sie mögen ihm Nutzen bringen und dabei der Masse einen musikalischen Zeitvertreib gewähren, nur sollte er, seine Jullien und Musard an der Spitze, hübsch in der hupfenden Region bleiben und sich nicht zu Händel und Beethoven versteigen. Beethoven's neunte Sinfonie und Händel's Messias, und dann promenirt! Beethoven's neunte Sinfonie und Händel's Messias, — ihre Soli's für Ophikleiden und andere Blasinstrumente arrangirt! dazwischen die Chöre gesungen, und zwar brav, denn Rockel, der bekannte Sänger aus Wien, leitet sie als erfahrener Chordirektor. Unmittelbar nach Beethoven's neunter Sinfonie ein Solo auf der Pickelflöte von Monsieur Jullien, und dies Solo erntet mehr Beifall als die Sinfonie und Monsieur Jullien neigt wonnelächelnd sein gesalbtes Haupt vor der Schilling zahlenden Menge, denn nun ist er Beethoven's glücklicher Rival!

Zu diesem Jahrgang kommen 9 musikalische Beylagen, 2 Kupfertafeln und 26 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

Zum Beweis, dass die englische Kritik solchem Missbrauch nicht fröhne, mag ein Artikel des hiesigen Atheneums dienen (eins der vornehmsten Kunstblätter), worin unter Anderm erzählt wird, dass am 29. Januar, als am Todestage König Karls des Ersten (Charles the Martyr) Händel's Messias mit Ophikleide-Solo u. s. w. aufgeführt ward, dies grosse Werk also auch, wie der König, zum Märtyrerthum verurtheilt! — Auch Meyerbeer's Hugenotten müssen herhalten, und zwar gibt man uns die Schrecken der Bartholomäusnacht mit obligaten Schüssen und Sturmglocken, die blendenden Gaskronen verdüstert und durch blauflammende Lichtchen ersetzt, das Ganze wunderschön schaung und recht eigentlich zum Ziehen für die Menge eingerichtet.

Als Antidot dieses Gifts treten aber gar manche heilsame Vereine auf, von denen wir den längst bestehenden zuerst nennen, nämlich die *Sacred Harmonic Society*, deren Kern aus dem Kern der Nazion besteht; — wenn wir anders dem grossen, welterobernden Kaiser glauben wollen, der die Engländer eine Krämernazion *(a nation of shopkeepers)* nannte; — denn aus Shopkeeperskehlen erschallen diese Chöre, und wer den Messias, den Paulus oder den Simson in der prächtigen Halle *(Exeter Hall)* bei Orchester- und Orgelklang hören möchte, der muss heute, wo alle Sitze zur nächsten Aufführung bereits vergriffen sind, seinem höchstmusikalischen Schuster mit demselben Stiefel, den er ihm vor acht Tagen fabrizirte, einen ganz unterthänigen Kratzfuss machen, dass er ihm noch einen Spersitz verschaffe; — denn dieser Schuster (ein W. Bowley) ist Sekretär der Sacred Harmonic Society und hat Gunstbezeigungen zu vertheilen, während jene Schneiderstochter, Erbin eines bei uns fürstlichen Vermögens, den Sopran rühmlichst anführt, und wohl gar in den Soiréen ihrer Nachbarin, der Käsehändlerin, als englische Shopkeeper-Grisi auftritt. Es ist ein eigen Ding um diese geldstrotzende unfashionable Welt in diesem Freiheitslande; sie bleibt gar Manchem, der die Nazion, wie der Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen," nur von 3 Uhr Nachmittags an kennt, gänzlich verborgen, denn sie bleibt unvermischt; dass aber gerade sie es ist, die oft recht löblich wirkt, das beweist eben diese Sacred Harmonic Society, die ihre Aufführung monatlich hält, und ihre Kosten durch den mässigen Eintrittspreis von 3 Schill. für's Parterre und 5 Schill. für Sperrsitze bestreitet. Das Orchester besteht grösstentheils aus Künstlern und auch die Solopartieen werden von den ersten englischen Sängern ausgeführt.

Die *Madrigal-Society* ruft jene Harmonieen in's Leben zurück, die, gleich Shakespear's Werken, nach zwei Jahrhunderten noch klangreich forttönen, und auch dann noch leben werden, wenn manches holprichte Machwerk neuerer Zeit längst verschollen ist. Man sehe nur unsern Liebling Wilbye und einige seiner Zeitgenossen durch, um unserer Meinung beizutreten.

Der *Melodists-Club*, ein Männerverein, versammelt seine Mitglieder monatlich, und Jedes beweist zuvörderst seine Virtuosität an einer wohlbesetzten Tafel, zu der fremde und einheimische Künstler abwechselnd als Gäste geladen sind. Erst wenn nach altem Insularbrauch der Wein im spiegelhellen Krystall auf spiegelglatter Mahagonifläche zirkulirt, wird die musikalische Feierlichkeit allemal durch den dreistimmigen Kanon „Non nobis Domine" eingeleitet und während Trätts und Reden wechseln, treten die musikalischen Gäste hervor, und bewirthen ihrerseits die Gastgeber mit den besten Erzeugnissen ihrer Muse und ihres Talents. Freilich ist diese Muse unter so lustigen Zuständen oft mehr zum Trivialen als zum Erhabenen geneigt, und so schlüpft mancher ärmliche Vierg'sang *(Glee)* mit hindurch, indem vier, nicht eben arkadische John Bull's, sich in den zärtlichsten Damen'sworten ihrer Phillis zugleich zu Füssen werfen; eine Anomalie, die dem Ausländer stets unerklärlich bleiben muss, — die aber dem Engländer sein Glas Port nicht minder würzt, als das gediegene Spiel eines Mosch'eles, das vielleicht unmittelbar folgt und Alles hinreisst.

Auch fehlt es nicht an Pflanzschulen für kommende Generazionen. Die neueste unter diesen ist eine Singschule für Schullehrer, das löbliche Unternehmen eines jungen englischen Komponisten und Singlehrers John Hullah. Dieser sucht in seinem Prospektus auseinanderzusetzen, dass das wohlbegründete Prinzip: „Musikalische Bildung sei ein der Volksschule unentbehrliches Element," nur dann in Anwendung gebracht werden könne, wenn man die wichtige Frage: „Wer erzieht Erzieher?" genügend beantwortet habe; dass man daher vor allen Dingen Lehrer bilden müsse, und diese Lehrer, bis jetzt 80 an der Zahl, lernen nun wirklich zwei Mal wöchentlich Abends bei John Hullah. Er verspricht, auch das ungeübteste Ohr in den zwei Mal 60 Lekzionen, aus denen sein erster und zweiter Kursus bestehen soll, ganz allmälig an das Treffen erst leichter, dann immer schwererer Intervallen zu gewöhnen, und bedient sich zu diesem Ende der in Paris mit so vielem Nutzen eingeführten Wilhem'schen Methode. Das Komité zur Verbreitung der Volkserziehung schiesst so viel aus seinen Mitteln zu dieser Singschule her, dass die lernenden Lehrer nur 15 Schill. für einen Kursus von 60 Lekzionen zu bezahlen haben, ein Umstand, der den Beitritt eines Jeden nicht nur möglich, sondern auch leicht macht.

Wohl mag nun der Kontinentalbewohner aus dem Bedürfniss einer solchen Lehrerschule auf die grösste musikalische Armuth dieses Landes schliessen, und mit Recht wähnen, Apoll habe diesem Geschlecht seine Sonnenstrahlen und Leierklänge zugleich versagt; — und doch — zur Ehre dieses Landes sei's den Teutschen verkündigt: — doch haben auch die Engländer ihre musikalischen Schätze; haben die Reliquien ihrer Bird, Wilbye, Purcell, Bull, Gibbons u. s. w. und diese sollen eben jetzt aus dem verjährten Schutt ihres Luxor ausgegraben, von den vernehmsten Musikern revidirend gesäubert, und dann, wie der graue Obelisk auf der schimmernden Place de la Concorde, in ihren schlichten Kleidern, im Vertrauen auf das Verdienst ihrer Klassizität, mitten unter dem vergoldeten Kram einer mit Quadrillen und Fantasieen angefüllten Musikhandlung zur Schau gestellt werden. Die Gesellschaft, die sich zu diesem Ende gebildet, nannte sich *the musical Antiquarian* (Antiquar)

Society, und jedes Mitglied zahlt für die in einem Jahr zu empfangenden neu aufgelegten Werke eine Guinee als Subskripzion. Dies System bereichert nicht nur manche musikalische Bibliothek, sondern sichert dem Verleger die Deckung seiner Kosten, während es dem Publikum das Mittel an die Hand gibt, Werke zu kaufen, die, eben ihrer Klassizität halber, ohne eine sichernde Subskripzion keine neue Auflage hätten erleben können. Wir dürfen wohl den gelehrten Musiker Edward Taylor, der privatim manches Purcell'sche Werk an's Licht der Welt zog, als die eigentliche Triebfeder zur Stiftung dieser Gesellschaft betrachten.

Zwei englische Musiker, Cooke und Bennett, haben eine Akademie zur Uebung mehrstimmigen Gesangs errichtet, und kürzlich haben unsere beiden ausgezeichneten Landsmänner Moscheles und Benedict ein Gleiches gethan, mit dem Unterschied, dass Jene nur ihre Nazionalwerke, diese alle Schätze der verschiedenen Kunstschulen hervorziehn, und — man vergebe es unserer patriotischen Parteilichkeit — dass wir uns von der Leitung der Letzteren Vollkommenheit versprechen, während dort unsere Erwartungen zu sehr beengt sind. Cooke und Bennett kündigen ihr Unternehmen als ein öffentliches an, Moscheles und Benedict beginnen weislich ganz privatim und wollen erst die Kräfte ihres schon recht zahlreichen Personals prüfen und pflegen, ehe sie den Privatzirkel zum öffentlichen Institut umschaffen. Wir behalten es uns vor, über den Fortgang dieses Vereins und über die sonstigen musikalischen Zustände, die mit der beginnenden Saison an Interesse gewinnen mochten, ferner zu berichten, und versprechen, als Pseudo-Humphrey, den geneigten Leser nicht nur mit dem grossen Schlag- und Räderwerk unseres musikalischen Uhrgehäuses, sondern auch mit den verborgenen Triebfedern, die das Werk in Schwung setzen, bekannt zu machen.

Unsere Zeiger werden bald auf die Opern — teutsch, englisch und italienisch, — bald auf den so eben beginnenden Konzert-Zyklus, deutend hinweisen, und während wir es versuchen, den vaterländischen Leser mit dem Idiom unserer musikalischen Insularsprache bekannt zu machen, möge er uns die Acusserung des Wunsches gestatten, dass unsere oft unharmonischen Laute nie sein Ohr beleidigen und die vielleicht allzu eintönigen Schläge unserer Uhr ihn nicht ermüden.

C. M.

Feuilleton.

Ein eigenthümlicher Streit hat sich zwischen dem vorigen König von Holland Wilhelm I., jetzigen Grafen von Nassau, und der Stadt Brüssel entsponnen. Das Material des dortigen königlichen Theaters gehört dem Grafen von Nassau, und er verlangt dafür von der Stadt die Summe von 173,174 Franken, im Weigerungsfalle ist er entschlossen, das ganze Material, wozu auch die Dekorazionen gehören, in natura weg- und an sich zu nehmen. Die Stadt ihrerseits behauptet einen Kompensazions-Anspruch von 33,000 Franken, als der von Wilhelm I. zu zahlenden rückständigen Miethe für das Theater auf das letzte Jahr dieses Miethverhältnisses (1831). Dagegen führt der Graf von Nassau an, dass sein Kontrakt durch die Septemberrevolution aufgelöst sei und er für das Jahr 1831 nichts mehr schulde. — Nach einer stürmischen Berathung hat die Brüsseler Munizipalität beschlossen, die 33,000 Franken zurückzubehalten, den Rest der gegentheiligen Forderung aber, 140,174 Fr., in drei Terminen binnen 24 Monaten zu bezahlen. — Ob dieser Vorschlag von Seiten Wilhelms I. genehmigt worden, ist noch nicht bekannt.

Am 11. Februar wurde in Lüttich Grétry's Geburts-Säkularfest begangen. Die dortige „Grétry-Gesellschaft" zog nach dem Theater in das Haus der Rue de Récollets, in welchem Grétry geboren wurde, und führte daselbst mehrere Kompositionen des Meisters aus. Dann verfügte sich die Orfeon-Gesellschaft ebendahin und trug zwischen jenen Instrumentalsätzen verschiedene Gesänge von Weber u. A. vor. Das Haus war erleuchtet und mit Transparents geschmückt. — *Liszt* sollte am 13. Februar Konzert in Lüttich geben.

Ankündigungen.

In unserem Verlag sind so eben erschienen:

Grande Fantaisie

pour le Piano

sur le Cor des Alpes

Mélodie de Proch

par

Fréd. Kalkbrenner.

Pr. 25 Ngr. = 20 Ggr.

Cinquième grand Trio

pour

Piano, Violon et Violoncelle

par

Fréd. Kalkbrenner.

Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. = 1 Thlr. 16 Ggr.

Leipzig, den 9. März 1841.

Breitkopf & Härtel.

Die mit dem grössten Beifall in Paris aufgeführten Opern:

Die Favoritin von Donizetti,

Der Guitarrenspieler (Le Guitarrero) von Halevy

erschienen mit Eigenthumsrecht in unserm Verlag. Der vollständige Klavierauszug mit deutschem und französischem Text und die Arrangements sind unter der Presse. Von ersterer Oper sind die Partitur, die Orchesterstimmen, die Ouvertüre und Contretanze von Tolbecque bereits erschienen.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin.

Zur Nachricht.

Noten werden höchst sauber und korrekt à Platte von 22½ Sgr. an gestochen, auch wird der Druck zum billigsten Preise geliefert und übernimmt für Auswärtige die Besorgung des Papiers zum Fabrikpreise

C. F. Hintze, Notenstecher und Inhaber einer Druckerei in Berlin, Sebastians Strasse № 25.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. № 11. 1841.

Friedrich Schneider

Missa für vier Singstimmen, mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche, Violoncell und Contrabass, 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 3 Posaunen, Trompeten und Pauken. 55s Werk. Partitur. Offenbach a. M., bei J. André. Preis 3 Thlr. oder 5 Fl. 24 Kr. rhein.

Der erste Satz hebt an, wie hier folgt:

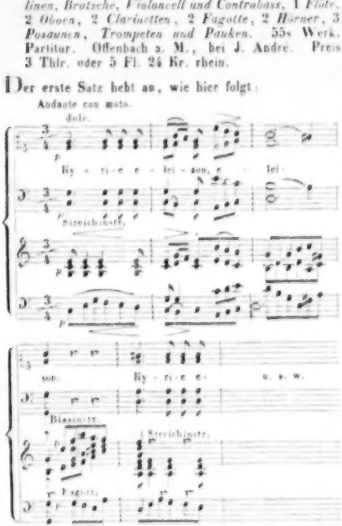

In dieser schlichten Weise wird er kurz und folgerecht durchgeführt, nur in der Instrumentazion, die sich in den Hauptbewegungen treu bleibt, durch die Füllstimmen etwas bewegter gemacht. Ein einziges Mal wechseln vier Solostimmen, nicht vom Gange des Ganzen abweichend, mit dem Chore. S. 8 beginnt das Gloria, „in C dur, All. vivace, ganz ungesucht in melodischer und rhythmischer Haltung, durch unerwartete, aber natürlich zusammenhangende Harmoniewendungen und durch glanzende Instrumentazion gehoben. Blos eine leichte, nicht lange anhaltende Imitazion einiger Singstimmen unterbricht den meist syllabischen Gesang, welcher auf „filius patris" in A dur mit einer Fermate schliesst und ein Grave, D moll, ¾, zu den Worten „Qui tollis" eintreten lässt, von den Instrumenten verstärkt und figurirend verschönt; der Chor, auch nur von einem viertaktigen und vierstimmigen Solo schattirt, schliesst nach manchem gut harmonischen Wechsel, der in den rhythmischen Abschnitten die Zusammenfügung klar macht, in E dur auf „miserere nobis," worauf Tempo primo, durch E moll u. s. w. ganz natürlich nach zwei Einleitungstakten in C dur gewendet wird. „Quoniam," voll und leicht instrumentirt, kurz. Auf „Amen" wird più moto eine leicht auszuführende Fuge gebracht, von den Instrumenten noch bedeutend erleichtert. Hier die Grundlage:

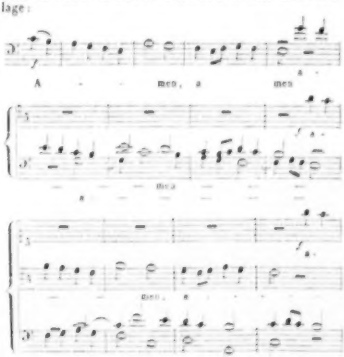

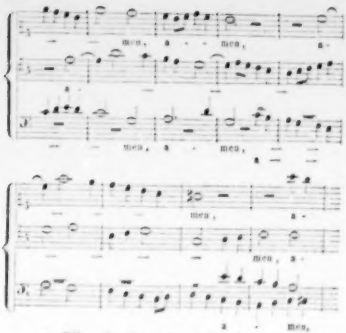

Wir haben das Beispiel nicht gesetzt, um zu zeigen, dass Schneider eine Fuge zu machen verstehe; das weiss Jedermann. Wir haben sie sogar über die erste Durchführung hinaus mitgetheilt, und dies war der Grund, warum wir sie mittheilten. Man sieht hier abermals, was in älteren Beispielen gleichfalls vorkommt, dass der Bass nach der vollen Abrundung des Fugensatzes sein erstes Thema in demselben Tone wieder einsetzt, aber durch eine gering scheinende Veränderung eine andere Modulazion und Aufeinanderfolge der verschiedenen Einsätze der Stimmen herbeführt. Es gibt dies der Fuge sogar noch einen leichteren Fluss. Darum kann es denn nicht als unverbrüchliche Regel gelten: „Setze nach der ersten Durchführung nicht wieder in dem ersten Tone mit derselben Stimme ein" — sondern sie muss heissen: „Wenn ein Grund vorhanden ist, das eben durchgeführte Thema in derselben Stimme auf demselben Tone zu wiederholen, so wende den Fortgang so, dass daraus eine andere Folge und zwar in gesteigerten Verhältnissen klar hervorgeht" u. s. w. — Hätte übrigens alle Welt ein und dasselbe Gefühl und einen und denselben Glauben, wie wir, so würden wir auf dem Worte Amen auch nicht eine durchgeführte Fuge aufzuweisen haben.

Das Credo, Andante con moto, ¾, F dur, leitet in vier choralmässigen Takten durch Kadenzformel mit den Holzbläsern ein, worauf der schlichte Gesang ganz einfach von den Geigen begleitet wird mit in Achteln figurirenden Streichbässen. Die Begleitung verstärkt sich nach und nach in guter Ordnung und in bestimmt rhythmischen Absätzen. Mit „Incarnatus" wird der Satz Larghetto, ¾, B dur, wirksam gesungen, von den Streichinstrumenten schlicht begleitet und nur von einigen Bläsern zuweilen in getragener Cantilene eindringlicher gemacht. Er schliesst in G dur, geht zum ersten Tempo mit Resurrexit aus C im leisen sich verstärkenden Gesange und wechselnder Instrumentazion zunächst nach Des dur, die Hauptonart F dur erst auf dem Worte finis ergreifend, aber auch hier nur als Uebergang nach B dur u. s. w. Bei aller Klarheit hat der Satz eine geheimnissvolle Umhüllung, die der freudigen Bewegung des Tripeltaktes besonders eigen und gut frommt.

Das kurze Sanctus, Adagio, ⁴₄, C dur, ist allein wie in Zwischenspielakkorden von Blechinstrumenten und Pauken zum einfachen Gesange feierlich gemacht. Osanna, Vivace, setzt in kürzester Fugenform ein, die sich in demselben schlichtesten Aufbau, wie die erste, vom Basse bis zum Diskante erhebt und erst in der zweiten Durchführung sich verändert zur Förderung der Einheit des Ganzen. Benedictus wendet sich nach F dur, fliesst in sanft erquicklichem Gesange, von Zwischenmelodieen einiger Bläser verschönt, hin, bis es im ernesten Osanna die Fuge in veränderter Führung und abermals in eigner Zusammenstellung, ohne in irgend eine Unklarheit zu fallen, bündig und kurz wieder erschallen lässt und zwar bald nach C dur verlegt, worin sie auch homophon endet. — Agnus Dei, anfangs nur mit Verstärkung der Singstimmen durch das Streichquartett, so:

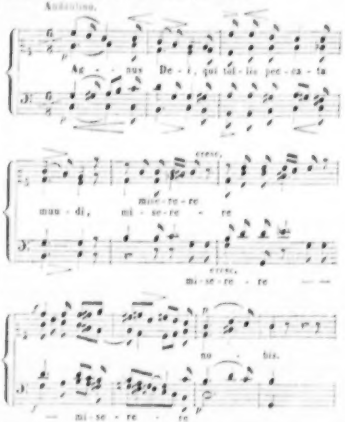

Mit dem Anfange des letzten Taktes wiederholen die Bläser in der höheren Oktave, etwas völliger harmonisirt, die vier letzten Takte des gegebenen Gesanges, welcher sich in G dur gehoben nach dem ersten Vorbilde fortsetzt und von den Bläsern eben so nachgeahmt wird, in A moll geführt; und zum dritten Gesange des Agnus

Der schliesst sich statt des miserere in leiser Bitte das dona nobis pacem; sich immer mehr zum Einfachsten wendend in kurzer Führung, wo vom Orchester die in der Anlage sich befindende Figur bis zum smorz. hineingelenkt wird.

Man sieht, die Messe gehört zu den belacht gehaltenen und zu den freundlich frommen, die in der Regel den meisten Anklang finden. —

Ausser dieser gedruckten und den übrigen schon bekannt gemachten Messen dieses Meisters sind uns noch zwei seiner Messen für vier Singstimmen und volles Orchester im Manuskript bekannt. Die erste, in D moll beginnend und in D dur schliessend, zeichnet sich noch durch obligate Orgel, deren Partie keine zu grosse Schwierigkeit für den Organisten bietet, aber durchaus nothwendig ist, aus. Sie ist grossartiger und vorzüglich glänzender gehalten, mit mehreren Solosätzen versehen, die theils zwischen den Chören einen angenehmen Wechsel geben, theils ganze Sätze bilden, als Incarnatus —, Benedictus, an welches sich der Chor nur in vier Takten zum Ende anschliesst. Das Agnus Dei, Andante, $^{6}_{8}$, D moll ($\mathcal{S} = 126$) ganz leise, die Streichinstrumente mit Sordinen, zur letzten Wiederholung ohne Sordinen und auf dem damit unmittelbar verbundenen Dona in D dur gehend, gibt einen originell schön wirkenden Schlusssatz.

Die andere handschriftliche Messe trägt den Stempel der herzoglichen Kapelle zu Dessau, liegt also im dortigen Archive, und geht aus F. Gleich das Kyrie kündigt noch eine tiefere Fassung an, die sich im ganzen Satze in harmonischer Kraft würdig bewährt. Im ernst heiteren Solo ($^{12}_{8}$, B dur) spricht sich das Gratias aus zuvörderst für den Tenor, mit stärkerer Schwingung im Basse, worauf der Alt, dann der Sopran nachahmend zu den ersten Stimmen treten. Der Chor übernimmt Qui tollis, setzt das erste Tempo mit Quoniam wieder fort und bringt eine sehr schöne Doppelfuge auf Amen, in gloria Dei patris, amen. — Das Credo. All. vivace, $^{4}_{4}$, C dur, freudig und gewichtig, in einem Tempo durchgesungen. Sanctus. Andante sostenuto, $^{6}_{4}$, F dur, schön in harmonischer Kraft, und wird durch accelerando einiger Instrumentaltakte zum Osanna in's Vivace geführt, in Einfachheit mit Stimmennachahmungen kurz gehalten. Benedictus, Andantino con moto, $^{6}_{8}$, B dur, Solo. Die Sänger treten kanonartig in freier Führung erst nach einander ein und dann imitatorisch in unerwarteten Harmoniewechsel zusammen. Endlich nimmt der Chor den Gesang in höherer Feier auf und reiht im $^{4}_{4}$, Vivace, F dur, Osanna daran, das die erste Weise wiederkehren lässt. Agnus Dei, Andantino, $^{12}_{8}$, F dur, geht mit sanft bewegter melodiereicher Begleitung vom leisen Unisono der Sänger auf miserere in's Vierstimmige, so wechselnd bis zum dona, sanft bittend in angemessener Kürze. —

Noch haben wir bei dieser Gelegenheit des Te Deum zu gedenken, welches Schneider 1830 zur Reformationsjubelfeier für die Universität zu Leipzig komponirte, was hier wiederholt zur Erbauung Vieler aufgeführt wurde und dem Verfasser das Doktordiplom der philosophischen Fakultät brachte. Man findet es handschriftlich in Leipzig und im Archive der herzoglichen Kapelle zu Dessau. Natürlich ist das volle Orchester mit Einschluss dreier Posaunen dabei thätig. Es geht aus D dur und wird an geeigneten Stellen doppelchörig. Es gehört durchaus zu den tüchtigen Arbeiten des Verfassers, welche die Welt so gut kennt, dass wir nur im Allgemeinen darauf neu aufmerksam zu machen haben. Alle drei genannte Manuskripte verdienen eine weite Verbreitung, die wir ihnen um der Sache willen wünschen.

Theomele.

Auswahl vorzüglicher Lieder und Gesänge von Händel, Schulz, Reichardt, Naue, Hiller, Neefe, Wanhall, Zumsteeg, Haydn, Mozart, Herder u. s. w. Mit Begleitung des Pianoforte. 1r und 2r Band. *Zweite ganz umgearbeitet stehende Ausgabe. Mit einem Textbuche zu diesen Liedern. Gütersloh, bei* C. Bertelsmann. Preis 1 Thlr. ; Textbuch 8 Gr.

Wir haben die erste Auflage 1837 S. 67 ausführlich besprochen (den dritten Band 1839 S. 813), worauf wir uns beziehen, nur Weniges hinzufügend. Zuvörderst bringen wir in Erinnerung, dass die ganze Sammlung einen frommen Sinn bethätigt, der Antheil gefunden hat. Das Textbuch, das wahrscheinlich in mehreren Exemplaren gedruckt worden ist, als die Melodieensammlungen, meist Drei- und Vierstimmiges auf zwei Notensystemen enthaltend, weshalb Alles auch von einer Stimme am Klavier gesungen werden kann, ist keine neue Auflage, was auch auf dem Titel nicht gesagt worden ist; vielmehr ist die Jahreszahl der ersten Ausgabe stehen geblieben. Es gehört aber nothwendig zu diesen Gesängen und kann auch als Erbauungsbuch dienen. Von lebenden Komponisten und Dichtern sind nur folgende benutzt worden und zwar im ersten Bande: Breidenstein 1; G. W. Fink 16 seiner Gedichte und Kompositionen, Gläser 1; Grosse 1; Neukomm 1, und Fr. Schneider 2. Von einigen uns Unbekannten oder Zweifelhaften, da der Vorname gewöhnlich nicht dabei steht, wissen wir nichts Gewisses, müssen sie also übergehen. Das Ganze enthält 160 Lieder und Gesänge und ist demnach reichhaltig und verschiedenartig, obgleich alle Wahlen nur eine durchaus fromme Richtung haben. Das ergibt sich unter Anderm auch gleich aus dem zweiten Motto (das erste ein Preis Luther's) von J. A. Cramer:

Da hast, Tonkunst, mehr Barden! Viele Lieder
Sind Flammen, flammen sie empor
Zu Gott? Ach ihr Gesang hallt nicht in Himmel wieder —
Ein Greuel für der Frommen Ohr!

Das bezeichnet ohne Hinzufügung, die jedoch für die erste Auflage und auch hier genugend schon gegeben ist. — Der zweite Band weicht nicht anders von der Richtung des ersten ab, als durch mehrere ausgesuchtere Gesänge, worunter auch fünf von Beethoven sind. Von noch Lebenden bemerkten wir: Anacker, G. W. Fink, C. Kreutzer, Georg Müller, von Jedem eine Nummer. Der ganze Band zählt auf 69 Seiten 34 deutlich gedruckte Nummern. Jeder wählt, was er liebt.

1) *Messe von Eduard Vogt. Im Choralstyl für gemischten Chor gesetzt von Conrad Kocher, für 4 Männerstimmen eingerichtet von J. Storr.* Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 3 Ggr.

2) *Achtzehn christliche Lieder mit zwei- und dreistimmig gesetzten Melodieen für Schulen von G. F. Bouttenmüller.* — *Christliche Lieder u. s. w.* 2s Heft. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: 1½ Ggr.

Den Inhalt und Gehalt dieser teutschen Messe in Liedern mit Choralgesang nach der Weise des Komponisten haben wir 1837 S. 268 mit einigen Textaushebungen bereits besprochen. Das Arrangement für Männerstimmen ist gut. Können zu manchen Strophen, den kräftigsten, noch vier Posaunen angewendet werden, wird die Wirkung dadurch nicht wenig erhöht.

Die christlichen, der Schuljugend gewidmeten Liederweisen sind einfach, wohlklingend und sehr fasslich gehalten, sie es sich gebührt, im Ganzen auch den durchaus christlichen Texten angemessen, wovon nur wenige eine Ausnahme machen, z. B. No. 3, die Melodie betreffend, die nichts Originelles sucht, was auch hier besonders zu tadeln wäre, aber doch stets zum kindlich Eingänglichen das würdig Getroffene fügen soll. In solchen Kinderliedern, die der Jugend einen christlichen Sinn einflössen wollen, kommt es hauptsächlich auf gute Wahl der Gedichte an. Was aber hier gut, namentlich für wahrhaft christliche Erziehung das Rechte genannt werden muss, darin werden, besonders jetzt, wo die Lauheit einer Partei die Ueberspannung anderer, vielfach getheilter Parteien hervorgebracht hat, die Gemüther der Menschen nicht mit einander einig sein. Wir wollen darüber nur so viel sagen: Hütet euch, dass ihr nicht aus guter Meinung anstatt einer Menschen-würdigen Frömmigkeit die Kopfhängerei oder wohl gar die Heuchelei ergreift, die aus dem Gebet eine Sünde macht und aus dem Erdenleben ein Unrecht. — Wer Kinder recht und echt christlich erziehen will, hat vor Allem für kräftige That zu sorgen, welche zunächst das Erdenleben liebevoll verschönt. Dann kommt der Himmel von selbst, als ein Geschenk von oben. — Es gibt hier sehr gute Lieder, als von Lavater 3, von J. Andr. Cramer 1, von Krummmacher 1, von P. Gerhard 1, von Spitta 1, von C. Sturm 1, von J. Gottfr. Schöner 1, und einige von Ungenannten; aber es gibt auch andere, die theils eine Richtung haben, welche nicht Allen, für Kinder am wenigsten, zuträglich heissen kann, theils im Ausdruck nicht würdig genug sind. Wir geben einige Beispiele zum Bedenken. Ein *Schullied* eines Ungenannten lautet so:

1) Durch Jesum erkannt,
Auf Jesum gerannt,
Von Jesu belehrt,
Ist Wahrheit, dafür man ihn ewig verehrt.

2) Was Jesus nur gibt,
Wird billig geliebt,
Ist nichtig und werth,
Dass man es mit brennendem Herzen begehrt.

3) O selige Zeit,
Ihr Jesu geweiht,
Darin man ihn sucht,
Und was ihn zuwider mit Freuden verflucht. Sein

4) Die Stunden sind hin,
Und ohne Gewinn,
Die darauf nicht gehn,
An Jesum zu glauben, in Jesu zu stehn.

5) O Jugendgewinn!
O seliger Sinn!
Wo dieses sich findt,
Dass Kinder mit Jesu vereiniget sind.

6) Das Leben ein Rauch,
Der Jugend stirbt auch.
Wer klug ist, der wacht,
Und ist auf sein ewiges Leben bedacht.

7) Ja lerne mit Fleiss!
Doch Jesu zum Preis;
Und suche den Geist,
Der Blüde und Taube zur Seligkeit weist.

Solche ganz unbedacht hingestellte, einseitig und schlecht ausgedrückte Reime können der Jugend viel eher schaden als nützen. Mit dergleichen Uebertreibungen wird nichts Gutes gewonnen, so redlich es auch der mit der Religionskappe des Wahnes umkleidete Mann gemeint haben mag. Es gibt aber unter den Religionen eine Partei, die nur im seligen Hinbrüten lebt und Andern dazu verhelfen möchte; für diese ist das Lied eben recht; sie mögen es gebrauchen, ihres Glaubens leben und Andere ihres Glaubens leben lassen, ohne Verfluchungssucht, die dem Menschen gegen den Menschen sehr schlecht steht. Wir verwünschen sie auch nicht, aber wir bedauern, dass von Manchen wieder ein Weg eingeschlagen wird, der seinen Ausgang in die Wüste schon sattsam erwiesen hat. Denn wer die Erde verhimmeln will, der thut etwas, was nicht fromm und was nicht einmal geht. — Auch die Lieder des Herrn *A. Knapp*, namentlich die vier im ersten Heftchen (die zwei letzten im andern Hefte sind besser), haben einen Anstrich, den wir zu verklistert nennen möchten. Für die Jugend ist er nicht, wenn er auch einer gewissen Neigung noch so sehr zusagen kann, besonders da seine Diktion viel geglätteter ist, wenigstens meist. Was soll z. B. ein Missionslied, das das zweite Heftchen einleitet und für seinen Zweck recht schön ist, den Kindern? Als Probe der Richtung des Mannes geben wir die ersten Strophen seines Kinderliedes:

1) Mit tausend Gaben
Will Gott uns laben,
Aber Eins weiss ich,
Das bet' ich heissig:
Ahba der auch mein Vater heisst,
Ahba, gib mir den heil'gen Geist!

2) Bei allen Spielen
Muss ich's ja fühlen,
Den bin nicht selig,
Nicht innig fröhlich,
Wenn nicht mein Herz den Schöpfer preist,
Ahba, gib mir den heil'gen Geist!

3) Gut ist's, Viel lernen,
Trägheit entfernen,
Aber das Beste,
Das Schönste, Grösste
Liebe zu dem, der Jesus heisst,
Ahba, gib mir den heil'gen Geist! u. s. f.

Dem Wortausdrucke nach ist es das Geringste unter allen seinen Liedern, aber die Richtung des innern Sinnes be-

zeichnet es ganz. Und so ist er denn nicht für Kinder, die auf ganz anderm Wege zu wahrer, nicht blos äusserlicher Frommigkeit zu erziehen sind, wenn man sie nicht geflissentlich verkehren will. Weder die Kinder und was sie zum Lichte führt, noch der Geist einer Religion, die er lehrte, sind mir unbekannt; die Warnung, nicht zu weit zu gehen, nicht zu viel von Kinderfrommigkeit zu verlangen, damit man sie nicht zu sinn- und gedankenlosen Handefaltern oder gar zu Heuchlern mache, denen man das Heilige damit entzieht, anstatt es ihnen zu geben, spricht nicht unberufen, nicht ohne Kenntniss und ohne Erfahrung. Das Herr Herr sagen ist lange noch nicht genug, weder zu diesem noch zu jenem Leben. Das überlege man sich und thue, was Recht ist, Jeder nach seiner Ueberzeugung, die nicht Menschen, sondern Gott verantwortlich ist. Von innen heraus soll und muss sich das echt Christliche entwickeln, wofür Kraft angeregt und aufgebildet werden muss: das Einpfropfen frommklingender Redensarten und übertrieben ausgereckter Dogmen ist zu nichts nütze.

G. W. Fink

Für die Orgel.

1) *Acht Orgelstücke verschiedenen Characters zum Studium und Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste* von *Carl Geissler*. Op. 57. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 14 Gr.

2) *Neueste Orgelstücke verschiedenen Characters zur Fortbildung und für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste componirt* von *Carl Geissler*. Op. 58. Leipzig, bei G. Schubert. Preis 20 Gr.

In unserer der gehobenen Kirchlichkeit und vermehrten Feierlichkeit des Gottesdienstes auch durch die Kunst, und in ihr durch das Orgelspiel mehr zugethanen und lebhaft empfänglichen Gegenwart ist es eine erfreuliche Erscheinung, wie allseitig genanntes Gebiet gepflegt und befruchtet wird. Auch der Verfasser hat früher manche Gabe der Orgelspielkunst dargeboten und thut es mit vorliegenden neuesten auf gelungene Weise. In No. 1, mit 8 Nummern, finden wir das Vorspiel (As dur) der Absicht und dem Vorspiel angemessen, obschon minder erfindungsreich. Der Anfang der folgenden Fantasie

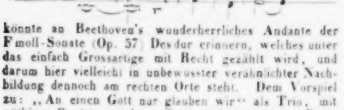

könnte an Beethoven's wunderherrliches Andante der Fmoll-Sonate (Op. 57) Des dur erinnern, welches unter das einfach Grossartige mit Recht gezählt wird, und darum hier vielleicht in unbewusster verähnlichter Nachbildung dennoch am rechten Orte steht. Dem Vorspiel zu: „An einen Gott nur glauben wir" als Trio, mit nöthiger Registerangabe und in sanft getragener Bearbeitung, folgt ein Fugato mit Themen von Handel in lebendiger Weise. Unter den übrigen Nummern sind 7 und 8 vorzüglich. — Auch No. 2 mit 9 Nummern enthält vier Vorspiele (Es, C, As, Es dur), einige fugirte Sätze und Fuge nach Graun, sämmtlich und in rechter Weise für die Orgel bearbeitet. Sie werden Freunden und ausübenden Liebhabern des Orgelspiels willkommen und bei rechtem Gebrauche gewiss auch nützlich sein.

D. Rels.

Nachrichten.

Leipzig, den 12. März 1841. Das 17. Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, am 18. Februar d. J., wurde mit einer neuen Sinfonie von J. W. Kalliwoda (Gmoll, No. 6, Manuskript) eröffnet. Unser Publikum kommt jedem neuen Werke dieses Komponisten mit wohlbegründeter Vorliebe, aber auch mit nicht geringen Erwartungen entgegen. Kalliwoda's bisherige grössere Kompositionen, namentlich seine Sinfonieen, zeichnen sich vorzugsweise durch geschmackvolle, melodiose Erfindung, schöne Form, tüchtige und klare, leicht verständliche Arbeit, sehr ansprechende Einfachheit und Natürlichkeit aus und sind sonach ganz geeignet, ein gebildetes Publikum bald und dauerhaft zu interessiren. Auch diese neue Sinfonie ist ein sehr achtungswerthes Werk, hat aber nicht alle die schönen Eigenschaften, die wir eben als besondere Vorzüge rühmten, und erfreute sich deshalb auch nicht des entschiedenen Erfolgs, welchen bisher alle grösseren Kompositionen Kalliwoda's nicht bei uns allein, sondern überall hatten, wo sie gut ausgeführt wurden. Fast scheint es, als ob Kalliwoda in dieser Sinfonie eine andere als die ihm bisher eigene Richtung habe einschlagen wollen; wenigstens glauben wir hierauf aus der Form und dem Karakter der beiden letzten Sinfoniensätze schliessen zu dürfen, welchen hauptsächlich jene ruhige Klarheit und anspruchlose Einfachheit abgeht, die bei seinen frühern Sinfonieen so anziehend wirken. Am Besten hat uns in dieser neuen Sinfonie der erste Satz, ein frisches, lebendiges und gut gearbeitetes Stück, gefallen, obwohl er in Form und Karakter mehr für eine selbständige Ouverture als für den ersten Satz einer Sinfonie gehalten werden könnte. Auch das Scherzo (Gmoll) ist interessant durch die kanonische Führung des Hauptmotivs, verliert aber wieder durch die etwas zu breite Ausführung des Maggiore. Das Adagio in Es dur (Marcia) ist nicht eigenthümlich und hervortretend genug in der Erfindung, dabei jedoch lang ausgesponnen und sehr stark instrumentirt, welches Letztere besonders bei der unmittelbaren Verbindung des Adagio mit dem Finale für beide Sätze nachtheilig wirkt. Wir können hier näher auf das ganze Werk natürlich nicht eingehen, da wir es nur nach seiner Wirkung beim Anhören, nicht aber nach der Partitur beurtheilen, wenn aber die lebendige Wirkung der Hauptzweck jedes Kunstwerks ist und sein soll, so haben wir dem mit Recht hochgeschätzten Komponisten den Eindruck nicht verhehlen

wollen, welchen seine Komposizion auf uns und im Allgemeinen auch auf das Publikum gemacht hat. Die Aufführung derselben gelang in allen Theilen sehr vorzüglich.

Sehr interessant war in diesem Konzert das erste öffentliche Auftreten einer jungen Sängerin, Fräulein *Louise Grüneberg* von hier. Im Besitz einer schönen, biegsamen, durchdringenden und ziemlich starken Sopranstimme, hat sie durch den auch als Komponisten rühmlich bekannten hiesigen Gesanglehrer Fr. Zöllner eine bereits sehr vorgeschrittene Ausbildung erhalten, deren Resultate nicht nur für das wahrhaft bedeutende Talent der Schülerin, sondern auch für die Trefflichkeit des Unterrichts zeugen. Wir haben wenige Stimmen gehört, denen ein so seelenvoller, ohne künstliche Mittel tief in's Herz dringender Ton eigen wären; dabei wirkte der einfache, natürliche, gänzlich manierfreie Vortrag so wohlthuend, überall leuchtete wahres Talent, Gemüth und Empfindung so unverkennbar hervor, dass man mit wahrer Freude und grosser Erwartung der weitern Fortbildung der jungen Sängerin entgegensehen darf. Sie sang die grosse Szene und Arie aus Figaro von Mozart: „Dove sono," bekanntlich ein sehr anstrengendes Stück, mit grosser Leichtigkeit, korrekt und sehr rein, mit schon recht guter, lebendiger Deklamazion im Rezitativ und schönem Portamento in der Kantilene, überhaupt so, dass man alle Ursache hatte, damit vollkommen zufrieden zu sein. Der Beifall des Publikums war sehr gross und um so lebendiger, als Fräul. Grüneberg unerwartet die Stelle der plötzlich erkrankten Konzertsängerin vertrat und das Publikum so durch die Erscheinung eines bis dahin noch sonst gänzlich unbekannten schönen Talents überrascht wurde.

Herr *Jérôme Gulomy* spielte hierauf ein Konzertstück (drittes Konzert) für Violine von Lipinsky, sehr fertig in den schwierigen Passagen und Doppelgriffen, im Ganzen mit vieler Feinheit und frischer Lebendigkeit, so dass ihm verdient der grösste Beifall wiederholt zu Theil wurde.

Den zweiten Theil des Konzertes eröffnete in meisterlicher Ausführung die glänzende, effektvolle Ouverture zur Euryanthe von K. M. v. Weber, welcher eine Fantasie mit Variazionen für Flote über ein Thema aus der Nachtwandlerin von Bellini, komponirt und vorgetragen von Herrn *W. Hauke*, Mitglied des Konzertorchesters, folgte. Wir haben schon früher Gelegenheit genommen, über die Kompositionen und das Spiel des Herrn Hauke mit grosser Anerkennung zu sprechen; auch diesmal bewährte er in jeder Hinsicht sich als tüchtiger Musiker und ausgezeichneter Virtuos und verdiente die ihm zu Theil gewordene allgemeine, sehr lebendige Anerkennung vollkommen.

Von einem bedeutenden Chor hiesiger Dilettanten wurden hierauf zwei vierstimmige Lieder für Männerstimmen: „Gebet vor der Schlacht" aus Leyer und Schwert von Th. Körner und K. M. v. Weber — und „Der Jäger Abschied" von Fr. v. Eichendorff und F. Mendelssohn-Bartholdy sehr gelungen ausgeführt und mit grossem Beifall aufgenommen. Von ausserordentlicher Wirkung ist namentlich das Lied von Mendelssohn-Bartholdy und gewiss eines der trefflichsten für Männergesang, dessen Freunden Mendelssohn durch die Herausgabe der „den beiden Liedertafeln zu Leipzig gewidmeten 6 Lieder für vier Männerstimmen" (Leipzig, bei Fr. Kistner) ein treffliches Geschenk gemacht hat.

Zum Schluss des Konzertes spielte Herr J. Gulomy noch Variazionen und Rondo für Violine von Molique sehr schön und mit grossem Beifall.

Wir berichten hier zugleich noch mit über die Abschieds-Soiree, welche Herr *J. Gulomy* am 22. Februar d. J. in der Buchhändlerbörse veranstaltete. Er spielte darin ein Konzertstück von Beriot, — Fantasie von Ernst über Motive aus Otello, — Variazionen über das russische Volkslied „Krasnoi-Saraphan" von F. David, und am Schlusse: Blumenkranz von der Südküste Tauriens, Potpourri romantique, arrangirt von J. Gulomy. Wir müssen gestehen, dass es uns leid thut, diesen sogenannten Blumenkranz kennen gelernt zu haben: er besteht aus einer unbedeutenden Introdukzion, einem Tyroler Thema (wenn wir nicht irren „Hanns mit den blauen Augen") mit zwei Variazionen und „Mich fliehen alle Freuden" ebenfalls mit Variazionen; dies Alles aber so ohne strengere Kritik gemacht und an einander gehängt, dass man auf die Vermuthung kommen möchte, Herr Gulomy, der sonst überall so gutes Urtheil, so geläuterten Geschmack zeigt, sei gar nicht der Autor davon. Sei dem nun wie ihm wolle, wir rathen Herrn J. Gulomy ernstlich, das Stück nicht mehr öffentlich zu spielen, da es seinem sonst so wohl begründeten Ruhm nur nachtheilig werden muss. Die übrigen Kompositionen, welche er vortrug, sind als ausgezeichnete Konzertstücke bekannt: wir haben sie sämmtlich hier von den Komponisten selbst meisterhaft spielen hören und die glänzende Wirkung derselben kennen gelernt. Auch Herr Gulomy zeichnete sich darin wiederholt sehr aus; namentlich gelangen ihm vorzüglich das Konzertstück von Beriot, die Variazionen von David und einige Variazionen von Ernst; im Ganzen spielte er jedoch diesmal nicht mit der Ruhe und Sicherheit, die wir früher grossentheils von ihm zu rühmen hatten, was wohl darin mit begründet sein mochte, dass sämmtliche Stücke ein hochst brillantes, leichtes und keckes Spiel verlangen und Herrn Gulomy's Stärke und Vollkommenheit nicht eigentlich in diesem, sondern in dem Vortrage ernster, ruhiger, getragener Sachen beruht und sich zeigt. Daher gelang ihm auch der Vortrag der Themen und einzelner Adagiosätze ungleich besser, als der einiger glänzenden Variazionen, obwohl er auch hierin Ausgezeichnetes und oft Bewundernswerthes leistete. Möge dem so talentvollen, gebildeten Künstler überall gleich grosse, offene und ehrliche Anerkennung wie hier zu Theil werden, und wir sind überzeugt, dass wir dann binnen Kurzem ihn als einen der ersten Künstler wieder finden. Unser geschätzter erster Tenor Herr *Schmidt* trug in dieser Soiree zwei Lieder von Franz Schubert, „Kriegers Ahnung" und „Das Ständchen" (aus Fr. Schubert's Schwanengesängen. Wien, bei T. Haslinger), und ein Lied mit Pianoforte, Horn, Klarinette und Bassbegleitung: „Jägers Qual" von C. Reichardt (Manuskript) sehr schön vor und erwarb sich

damit den allgemeinsten Beifall. Die herrlichen Lieder Fr. Schubert's sind bekannt, auf die noch nicht gedruckte Komposizion von C. Reichardt machen wir aber, als auf eine sehr beachtenswerthe aufmerksam; sie verdient und erhielt grosse Anerkennung, und wir hoffen später wieder ausführlicher darüber sprechen zu können. ÷

Berlin, den 2. März 1841. Der Februar war an Musik und Tanz so reich, als an Schnee und Eis. An Ballen und Redouten war ein Ueberfluss. Konzerte fanden weniger Statt, als Soireen. Die Oper lieferte auch im vergangenen Monat nichts Neues. Die Entfernung der Dem. *Sophie Löwe* (auf deren Rückkehr man noch immer hofft, wie die gespannten Verhältnisse des General-Musik-Direktors mit der Intendanz wirken nachtheilig auf die Opernaufführungen. Eine mittelmässige Sängerin von schwacher Stimme, doch ziemlich gewandt in der Darstellung, Mad. *Christiani* vom Stadttheater zu Hamburg, gab Aunchen im „Freischütz" und Zerline in Don Juan fast ohne Beifall. Bedeutender war die Leistung der Dem. *Auguste Löwe*, welche etwas kühn zum ersten Male die Bühne als Iphigenia in Tauris in der Gluck'schen Oper betrat. Musikalische Sicherheit und reine Intonazion befähigen die mit einer wohlklingenden Mezzo-Sopranstimme begabte Sängerin, viel Gutes im Rezitativ und getragenen Gesange zu leisten, obgleich die Töne vom zweigestrichenen *f* aufwärts sehr gepresst klingen. Dem natürlichen Ausdruck fehlt Wärme der Empfindung und in mimischer Hinsicht lässt sich natürlich, der gründlichen Unterweisungen ungeachtet, noch nichts Vollkommenes erwarten. Durch Jugend und Gestalt ist diese Sängerin übrigens zur Darstellung edler, ruhiger Karaktere äusserlich wohl geeignet. — Sonst fanden nur wenige Opernvorstellungen Statt, welche in Wiederholungen des „Freischütz," der „weissen Dame," des „Feen-See," der „Stummen von Portici" und des neuen Ballets: Robert und Bertrand bestanden. — Dagegen interessirten die oft wiederholten Darstellungen von Egmont und dem neuen Lustspiele: „Das Glas Wasser" von Scribe (teutsch und französisch gegeben) fortwährend.

Die Königsstädtische Bühne benutzte gleichfalls die Beethoven'sche Ouverture und Zwischenaktmusik zu Egmont zu einem neuen Drama aus dem Französischen: „Herzog Alba in den Niederlanden" oder: „Der Bürger von Gent." Eine Wiener Zauberposse: „Die schlimmen Frauen im Serail," mit Musik von Proch, wirkt durch das militairische Exerzizium von 60 Amazonen anziehend für die Schaulustigen. — Die *Singakademie* führte in ihrem Abonnements-Konzerte Löwe's Oratorium: „Die sieben Schläfer" sehr gelungen, mit guter Wirkung auf. Ueber die ziemlich dramatisch gehaltene effektvolle Komposizion hat sich Referent bereits nach der ersten hiesigen Aufführung im Jahre 1833 näher geaussert. Der Komponist war eingeladen, auch die jetzige Aufführung persönlich zu leiten, wurde jedoch verhindert, sich hier einzufinden. — Herr Mlt. *Julius Schneider* führte im dritten Abonnements-Konzerte seines Gesangsinstituts das werthvolle Oratorium „David" von B. Klein, besonders von Seiten der Chöre gelungen auf. — Im wohlklingenden Saale der Sing-Akademie gab der, als gründlicher und gewandter Instrumental-Komponist anerkannte königl. Kammermusiker *H. Gabrich* ein wohlgewähltes Konzert, welches die Ouverture zu seiner, schon längst zur Aufführung vorbereiteten, jedoch immer noch nicht gegebenen Oper: „Die Kreolin" recht wirksam eröffnete. Von der Komposizion des Konzertgebers wurde ferner ein mit Geschmack und genauer Kenntniss des Instruments gesetztes Concertino für zwei Klarinetten ausgeführt, welches die Herren Gebrüder *Garvis* mit schönem Ton und ungemeiner Fertigkeit vortrugen. Als Gesangkomponist machte sich Herr KM. Gabrich durch einen vierstimmigen Männergesang und die zur Säkularfeier der Stiftung der Freimaurerloge zu den drei Weltkugeln komponirte Kantate mit gleich günstigem Erfolge geltend.

(Beschluss folgt.)

Bekanntmachung der Redakzion.

Es ist uns von einem durchaus kunstverständigen und redlichen Manne in Berlin brieflich versichert worden, dass gar kein Mann Namens *Rühnauer* in Berlin lebt. Nun ist uns aber ein Aufsatz aus Berlin, über „Sammlung der besten Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts für die Orgel von *Franz Kommer*," unterzeichnet mit F. W. Rühnauer, eingesendet worden, den wir S. 86 uns. Bl. abdrucken hessen. Wie? Sollte irgend ein Kunstfreund zum gewünschten Vortheil eines andern Befreundeten sogar Namensunterschriften ersinnen? So weit wird es doch unter Künstlern noch nicht gekommen sein! Wir wollen es bis jetzt noch nicht glauben. Vielleicht ist Herr Rühnauer, der nicht mit Herrn J. F. W. Rühnau verwechselt werden darf, den wir recht wohl und selbst persönlich kennen, bis jetzt nur noch nicht hinlänglich bekannt. Herr F. W. Rühnauer, von dem gesagt wird, er sei nicht, hätte sich daher als seiend zu legitimiren, und zwar mit hinzugefügter eigenhändiger Unterschrift eines wohlbekannten Mannes oder einer Behörde. Geschieht dies nicht, so müssen wir die ganze Anzeige für eine unlautere Einschwärzung erklären und zur Bewahrung des Karakters unserer Zeitung Jedermann vor dem Glauben an den Aufsatz warnen.

Todesfälle.

In Berlin starben: *Bargiel*, ein Schüler Logier's, welcher eine Zeit lang ein Musikinstitut, nach den Grundsätzen seines Lehrers, in Leipzig unterhielt, dann in Berlin diese Lehrweise fortsetzte, der einzige daselbst, der das genannte System treulich beibehielt. Er starb am 4. Februar d. J. — Ferner Dr. *E. Fischer*, Professor und Lehrer des Gesanges am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster, Verfasser des Buches: „Ueber Gesang und Gesang-Unterricht" (Berlin, 1831, bei Oehmigke), ein Schüler *Zelter's*. Er starb am 14. Februar d. J. Eine genaue Lebensbeschreibung des tüchtigen Mannes wird in unsern Blättern folgen.

Ankündigungen.

In unserm Verlag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*
deutsche
Geistliche Lieder
nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,
und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben
von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.
Herausgegeben
als Festschrift für die vierte Jubelfeier der
Erfindung der Buchdruckerkunst
von
C. v. *Winterfeld.*
Mit eingedruckten Holzschnitten
nach Zeichnungen von
A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. C. M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. C. M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, den 16. März 1840. **Breitkopf & Härtel.**

In unserm Verlag wird erscheinen:

Concerto
dans le mode d'une scène dramatique pour le Violon
avec accompagnement d'Orchestre
par
Alexis Lvoff.

Leipzig, im März 1841. **Breitkopf & Härtel.**

So eben ist erschienen und bei dem Verfasser zu haben:

Israel's Glaube,

gedichtet und für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Hermann Hölzel, Obervorsänger der israelitischen Gemeinde in Magdeburg. Pr. 1 Thlr.

Diese Gesänge werden in diesen Blättern beurtheilt werden, worauf wir statt irgend eines Zusatzes verweisen.

Magdeburg. **Herm. Hölzel.**

In meinem Verlage erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Böcken, F., 5 Lieder für Gesang und Piano. Op. 34. 1 Thlr.
Dieselben einzeln
No 1. Die wunderholde Maid! 7½ Ngr.
„ 2. Das Mädchen von Juda. 7½ Ngr.
„ 3. Abschied. 12½ Ngr.
„ 4. Die Rose. 10 Ngr.
„ 5. Schlummerlied. 5 Ngr.

Kummer, F. A., 40 Etudes melodiques pour le Violoncelle avec acc. d'un second Violoncelle ad lib. Oeuv. 57. 25 Ngr.

Spohr, L., Matrosenlied für eine Singstimme mit Piano zu 4 Handen. 12½ Ngr.

Dresden, im März 1841. **Wilhelm Paul.**

Die Plagiate des *Dr.* Schilling in Stuttgart betreffend.

Zur Würdigung eines Aufsatzes des Dr. G. Schilling in Stuttgart, „die neue Zeitschrift für Musik und ich" werden Alle, die nur den G. Schilling'schen Aufsatz kennen, ersucht, die Warnung des Herrn Hofrath Hand in Jena in No. 48 des 40. Jahrganges der Allgem. Musikal. Zeitung, die Bekanntmachung des Herrn Buchhändler Metzler in Stuttgart, die Warnung des Herrn Buchhändler Köhler in Stuttgart in No. 7 der diesjährigen Buchhandlerbörsenblätter, die Recensionen des Herrn Organist C. F. Becker hier in Bd. 15. No. 40, die der Cäcilia 6te Bd. 14. No. 3 unserer Zeitschrift, wie die in den Nummern 195 u. 196 des vorigen Jahrganges der Jena'schen Literaturzeitung gleichfalls nachzulesen, um dadurch zu einem Urtheil über den genannten Mann zu gelangen, wie auch darüber, ob hier nicht eine Pflicht gegen das Publicum vorlag, auf das marktschreierische Treiben dieses Pfuschers aufmerksam zu machen, und ob man anständiger Weise sich mit einem solchen überhaupt einlassen dürfe. Wir unsrerseits warten daher auf den sonstigen Inhalt jenes Aufsatzes nichts, verweisen nur auf die Sache, und warten getrost auf das „strafende Gericht," das Herr Schilling zu seiner Vertheidigung anrufen will. Schliesslich auch noch die Versicherung, dass Herr Prof. A. B. Marx in Berlin der Kritik des Schilling'schen sogenannten „Polyphonomos" völlig fremd ist, und dass wir gehörigen Ortes den Verfasser nennen werden, der in so grundlicher Weise jenen dünkelhaften und unwissenden Plagiator entlarvt hat.

Leipzig, im März 1841.

Die Redaction der Neuen Zeitschrift für Musik.

Neuer Cursus in der musikal. Komposition.

Mit dem 1. Juni c. c. beginnt ein neuer Cursus in meinem umfassenden Lehrinstitut für die musikalische Komposition. Ueber die schon bis jetzt gewonnenen erfreulichen Resultate meiner neuen Lehrmethode bin ich denjenigen, welche in das Institut zu treten gedenken, auf portofreie Anfragen genaue Auskunft zu ertheilen gern erbötig. Anmeldungen bitte ich spätestens bis zum 1. Mai an mich gelangen zu lassen. Weimar, den 1. März 1841.

J. C. Lobe, Grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

INHALT

des

fünften Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Abhandlungen.

Knecht, Ueber Stimmung der musik. Instrum. Seite 529 - 535.

Michaelis, In wiefern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik. 209 - 214.

Nägeli, Versuch einer Norm für die Recensenten der musik. Zeitung. 225 - 237, 265 - 274.

Rochlitz, Ueber den Geschmack an Seb. Bachs Kompositionen, besonders für d. Klavier. 509 - 522.

Schubert, Ueber den mechanischen Bau der Violin. 769 - 777.

Ungenannte:

Aufschlüsse über Musik a. d. Werken der Philosophen. 129 - 136.

Ueber den Missbrauch des Tempo rubato. 145 - 149.

Noritäten. 377 - 384, 393 - 401, 413 - 420, 429 - 438.

Ueber die Fehler der bisherigen Flöten. 609 - 616, 625 - 638, 644 - 654, 673 - 685.

Ueber den Choralgesang der Böhmischen Kirchen zu Johann Hussens Zeiten. 461 - 471.

II. Recensionen.

1. Theoretische Werke.

D'Aubigny, Briefe an Natalie über den Gesang. 837 - 848, 853 - 861.

Eberhard, Handbuch der Aesthetik 1ster Theil. 169 - 171.

v. Dalberg, Ueber die Musik der Indier. 281 - 294, 297 - 303.

Mozarts Geist. 689 - 697.

Worden, Musikal. Taschenbuch, Seite. 116 - 126.
Apollon, 1stes Stück, S. 214 - 220.

2. Biographieen.

Forkel, Ueber Joh. Seb. Bachs Leben etc. 361 - 369.

Meissner, Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns, 1ster Th. 641 - 644, 657 - 663.

3. Musikalien.

a) Gesang.

α) Kirchenmusik:

J. S. Bachs Motetten, in Partitur, 1stes Heft. 533 - 535.

Knittelmayer, Deutscher Kirchengeo. zur heil. Messe. 560.

β) Vierstimmige Gesänge:

Döring, Vollständ. Görlitzer Choralbuch. 100 - 104.

J. Haydn, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 799, 800.

γ) Opern, (im Klavierauszuge):

Bergt, List gegen List. 237 - 239.

Zumsteeg, Elbondokani. 746 - 751.

b) Kantaten, Lieder und andere Gesänge, mit Begleitung des Klaviers, der Guitarre etc.

Bachmann, Sechs Gesänge. 719, 720.

Bergt, Terzette. 170 - 175.

Bierey, Sechs Freymaurerlieder. 547, 558.

Bornhardt, Gesellschaftslied. 280.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten März. № 12. 1841.

Die Nacarilla.

Grosse Oper in einem Akte und zwei Tableaux von Scribe, in Musik gesetzt von *Marliani*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 5 Thlr.

Die Uebersetzung von Jul. Franke ist der Musik vorangedruckt, was neuen Opern immer vortheilhaft ist; man gewinnt einen guten Ueberblick von dem Inhalte, der sich im Laufe der Musikstücke nicht immer ganz deutlich macht, und noch eine Unterhaltung dazu. Wir wollen den Gang der Handlung der Beschreibung der aufeinanderfolgenden Musiksätze einverleiben; es macht bessere Wirkung und, wenn es recht ist, hebt Eins das Andere. Von den Ouverturen ist jetzt vorzüglich wenig zu sagen; sie haben immer etwas Versöhnliches an sich und spielen vor noch nicht aufgezogenem Vorhange; dabei sind sie zu Unterhaltungsstücken geworden, die in jedem Lande eine andere Miene machen. In Italien bemüht man sich vor der Hand damit wenig oder gar nicht, und in Frankreich erscheinen sie meist lang und bunt, mit allerlei harmonischen Rückungen versehen, wie sie eben an der Zeit sind, welche sie auf das folgende Spiel begierig machen wollen. Die Introduktion bringt sogleich nach voller Instrumental-Einleitung vor dem Hause des Corregidor einen muntern Chor, welcher dem Herrn dankt für die Erlaubniss, nach überstandener Quarantaine frei in Cadix sich erlustigen zu dürfen. Aus dem französisch lustig singenden Haufen tritt die Hauptperson, ein junger Seemann Lazarillo, hervor, welcher Sopran singt, ein Griff, welcher dem leicht verflochtenen und unterhaltenden Stoffe recht erfreulich dient durch den Kontrast, in welchem dies mit der Wirklichkeit steht. Er allein hat so viel nüchterne Besonnenheit, zu fragen, ob auch das Blatt, was er vom Corregidor erhielt, richtig ist; er liest es singend ab, wozu, wie gewöhnlich, das Orchester melodisirt. Nitardo, der Corregidor (Bass), fragt Alle, ob sie's verstanden; die Menge bejaht und wiederholt ihren Dankchor noch zwei Male. Es effektuirt. Die Leute gehen, wohin sie ihr Herz treibt. Nur Lazarillo bleibt, im Rezitative beklagend, dass er hier keine Seele hat, die nach ihm fragt. In der Arie gedenkt er der Geliebten, die er verliess, um reich zu werden, damit er sie vom grausamen Vater erhielte; aber das Meer brauste wohl und gab Gefahren, nur kein Gold, dem Alles hold ist. Das gibt viel Wechsel im Tempo und in musikalischen Schilderein, die eben dadurch in's Komische fallen, dass sie ein Diskant singt. Am Ende bemerkt er Leute, die einem andern Hause am Hafen näher schleichen. Er lauscht. Die Nacarilla ertönt. Bald darauf heisst der Hauswirth, Cojuelo (Bass), seine Freunde willkommen und ladet sie zum bereiteten Mahl. Der hungernde Lazarillo bedauert, dass ihm die Ladung nicht auch gilt. Missmuthig legt er sich auf eine Steinbank am Hause und hofft, der Traum werde ihm Besseres bescheeren, als die Wirklichkeit. Da erklingt der Anfang des Bolero wieder und setzt den Lauscher in neugieriges Staunen. Darauf stellen sich die neu Angekommenen unter den Balkon und singen in No. 3 den ganzen Chor ihres Liedes, um den sich Alles dreht. Der Gesang ist anziehend und hat etwas Fremdartiges und keck Natürliches, so dass er seine Stelle recht wohl behauptet. Ist er auch nicht für Jeden so leicht und kurz, als wofür ihn Held Lazarillo in seiner vierten Nummer erklärt, wo er den Gesang versucht, in andere Tonart geführt, so wird es doch Jeden erwünscht unterhalten und doppelt erfreuen, wenn er sieht und hört, welche glücklichen Folgen der Versuch bringt. Cojuelo selbst warnt den Hungernden, nicht so laut zu sein und lieber zum Schmause in's sichere Haus sich zu begeben. Nachdem noch ein Weniges nach Opernbrauch duettirt worden ist, folgt Lazarillo der Ladung mit Vergnügen, mag kommen, was nur will. Damit schliesst das erste Tableau oder der erste Abschnitt.

Der Anfang des zweiten spielt im Hause selbst. Der höfliche Wirth verkündet, der ganze Bund werde bald beisammen sein, dann beginne sogleich der Schmaus. Das Töchterchen des Alten, Ritta (Sopran), ist darüber mit Recht verwundert, da sie davon nichts weiss. Dafür erfährt sie eine andere Neuigkeit, dass sie Morgen bei einem Mahle anderer Art als Braut des alten Corregidor die Honneurs machen soll. Das will ihr noch schlechter gefallen; es ist ihr gar nicht recht, dass der Vater, der kaum vor einem Jahre noch ein armer Krämer in Burgos war, nun zum reichen Manne in Cadix geworden zu sein scheine, der Himmel wisse wie? Der Papa verweist ihr solche ungeziemende Duettrede und bemerkt ihr rund, dass er den armen Fant, der ihr vor einem Jahre das Köpfchen in seiner Abwesenheit verrückt, ohne Weiteres aus dem Hause werfen werde, sollte er wiederkehren. In einer Arie No. 5 spricht sie Schmerz und Entschluss der Liebe auf französisch theatralische Weise mit etwas nothwendiger Bravour aus

Nach Ausgiessung ihrer Flammen kehrt Lazarillo wieder von der stumm ernsten Versammlung, besorgt, er möge als Fremdling erkannt werden. Er erkennt seine geliebte Ritta, sie ihn und ein Duett des Erstaunens und der Lust wird in No. 6 gefeiert. Einige Beklommenheit und einige Darchgangsstellungen thun nicht viel zur Sache, die Freude siegt in gewohnter Wiederholung. Bei den Erörterungen, wie er in's Haus gekommen durch den Talisman eines Liedes, wird es ihr ein wenig unheimlich zu Sinn; sie hält ihn für unwirrsch, nicht glaubend an die Wunder des Gesanges. Auch darüber hilft die Liebe und die Treue des französischen Gesanges. Endlich kommt der Vater zu dem Jubel; Ritta fürchtet das Schlimmste, aber Lazarillo lässt im Orchester die Melodie seines Talisman anstimmen, und der Alte wird gleich ganz artig zum schadenfrohen Vergnügen aller jungen Hörer. Im Terzett No. 7 geht die Exposizion weiter. Ganz beherzt versichert Lazarillo, er freue sich über die Talente seiner Tochter, und die Singstunde, die er ihr eben gebe, mache ihm grosse Freude. Der Alte tröstet sich, weil der Barsch Morgen schon wieder fort ist, geht auf die Geschäfte als Rechner und Kassirer des Bandes über, versichert seine Redlichkeit und gibt ihm als seinen richtigen Antheil einen Beutel mit Gold. Ritta räthet, zuzugreifen, mit dem Geliebten höchst erstaunt darüber; der Alte froh, dass er so leicht den Einfältigen überlistet, Alles in neu französischen Terzett. Aber Lazarillo, kühn geworden durch sein Glück, ergreift den Ton allein und verlangt, der Alte soll Rechnung ablegen; so leicht gehe die Sache nicht. Der gute Kassirer versteht sich zu einem zweiten Beutel, wenn er schweigen will, wozu das Liebchen räthet. Natürlich wiederholt sich zu allgemeiner Befriedigung das Bewunderungsterzett, worin der List und dem ersehnten Geld ein Loblied gesungen wird. — Im angehangenen Rezitativ bestellt sie den Geliebten um 10 Uhr in's Zimmer. Die Männer begeben sich in die Versammlung des Bundes, No. 8, Lazarillo fühlt in einleitenden Rezitativ die Nothwendigkeit, sich keck und möglichst schweigsam zu bewahren. Dazwischen der Chor der Schleichhändler im schauerlichen piano. Einer derselben kennt Lazarillo als Kapitän, der sie gewiss recht gut auf das Meer führen werde. Alle begrüssen ihn vertrauend als ihren Führer, woraus der alte Kassirer schliesst, Lazarillo sei hier ein Mann von Bedeutung. Man eilt zum Schmause und singt im Chor von solcher Lust. Man setzt sich zur Tafel und Cojuelo singt ein Lied (No. 9) vom Werthe der Freundschaft und des Geldes, woran der Chor sich schliesst. Alles rührig, munter im $^6_8$, und dabei ein wenig verstimmert durch einige eingeworfene Akkorde, wie es sich für solche Nachtfreunde ziemt. Auf ein Zeichen hinter der Szene mahnt Cojuelo zum Aufbruche. Alle sind bereit, nur Lazarillo ist entschlossen, sich seines Stelldicheins wegen zu verbergen und hier zu bleiben. Da ertönt von aussen die Stimme des Corregidor, den der alte Cojuelo selbst bestellt zu haben versichert, um als treuer Unterthan die Freunde zu verrathen, wenn sie nicht mehr zu erwischen sind. Sie ziehen ab, und von anderer Seite tritt bald darauf Nitardo mit Ritta ein. Im Rezitativ wird der Verrath bündig abgethan zur Freude beider Alten. Da schlüpft Lazarillo aus seinem Versteck (Finale No. 10) zum Schrecken des Cojuelo, der ihn nicht zu kennen vorgibt. Ritta selbst wird ängstlich, und getrost stimmt Lazarillo seine Xacarilla an, wozu die Alten rezitativisch dazwischen singen, der Eine bestürzt, der Andere verwundert, das Signal erkennend und nach Wache rufend, die den Mann in Bande legen soll. Da stimmt Lazarillo eine hübsche Melodie, $^6_8$, G dur, an: „Ha, wie wird sich das Alles noch enden?“ Im eilften Takte ergreift sie Ritta, der Corregidor sekundirt und die zwei Andern singen ihren Theil dazwischen, dann erweitert im Quartett fortgesetzt. Dieses Quartett ist so theatralisch, dass es im Vereine mit der Xacarilla und ihrem öfteren Anklingen zuverlässig der Oper Freunde gewonnen hat. Das Uebrige thut die leicht geschürzte und leicht gelöste Fabel, die wie die Musik nur eben das leichthin und zeitgefällig Unterhaltende sucht. Man höre weiter. All. $^6_8$, G dur, mit französisch deklamirendem Gesange, zu welchem immer das Orchester in lebhaften Figuren und einfach harmonischer Begleitung, von gehörig frappanten Akkordstössen gewürzt, erklingt. Lazarillo fragt nach seinem Verbrechen; Nitardo erklärt; Jener bringt als Beweis seiner Unschuld den Schein, den ihm der Corregidor selbst ertheilte, und singt ihn in bescheidener, in solchen Angelegenheiten bekannter Form vor. Nitardo erkennt ihn so und steht erstaunt, wie die Andern. Ein Quartett tritt ein, worin die Liebenden vom wiederkehrenden Glück, die Alten ihre Verlegenheit singen, theatralisch wirksam, mit einigen Bravouren der Ritta und einem angehangenen tempo doppio mit wiederholtem Hauptquartett im gesteigerten Zeitmasse. Das wirkt; man sehe selbst zu. — Im Rezitativ singt Lazarillo froh, das Geheimniss nun zu kennen, und unterhandelt mit dem gerüsteten Cojuelo um die Hand seiner Tochter, der anfangs verweigert. Gleich hebt Lazarillo die holde Xacarilla wieder an, was den Alten in Verzweiflung jagt und den Corregidor neu gespannt macht. Lazarillo verspricht ihm Aufschluss, der Alte sucht noch Ausflüchte. Der Signalgesang wird nun von beiden Liebenden angestimmt, wozu die Andern Zwischenausdruck bringen, der zum Ziele führt. Der Alte willigt ein. Zu spät singen die erst angekommenen Soldaten ein Lobchor dem Herrn Corregidor, der das Komische vermehrt. Der Letzte gibt dem Alten sein Wort unter solchen Umständen zurück und will sich mit dem Ruhme begnügen, der Majestät zu melden, wie Grosses er heute für's Vaterland gethan. Der Chor zu seinem Preise fällt nun ein und beschliesst zu Aller Zufriedenheit kurz und lustig.

Wer wollte wohl zu solcher Unterhaltungsfabel noch eine in's tief Karakteristische greifende Musik zu fordern sich berechtigt fühlen? Würde nicht vielmehr eine ernster genommene Tonausführung sich in gerades Widerspiel mit dem Wortinhalt setzen und folglich das Ganze in den seltsamsten und unangemessensten Widerstreit der einen Kunst gegen die andere bringen? Die Musik hat sich schlechthin vor allen Dingen nach dem Wesen der Wortdichtung zu richten und mit ihr ein Ziel zu

erreichen zu suchen. Ist also die erste flüchtig und lose zusammengereiht, so irrt der Tonsetzer gewaltig, der sich hinsetzt und durch bedenkliches Spintisiren ernst Geistiges und gemüthlichen Gehalt hineinzumusiziren sich abmühen will; er würde damit nichts anderes ausrichten, als Einer, der sich die unersreuliche Mühe geben wollte, einen leichten und durchsichtigen Ueberwurf mit eingestopften Resten zu verdichten und damit zugleich zu verhässlichen, dass er zu gar nichts mehr tauglich befunden würde. In solchen Texten hat jene ideale Richtung des Komponisten auf keine befreundete Aufnahme zu rechnen; es ist materielle Artigkeit, die hier gilt, man muss es weghaben, nach welchen Seiten man sich eben in geltenden Gesellschaften benimmt. Es gibt andere Operntexte, die sind nachlässig von Aussen und ungehobelt, aber kernhaft von Innen. Diese lassen nicht nur ideale Auffassung des Komponisten zu, sondern erheischen sie sogar und gehen ihm die herrlichste Gelegenheit, sich als ausgezeichnet seelenvollen Tondichter zu offenbaren. Von dieser Art ist aber Scribe in der Regel nicht und hier gar nicht. Er nimmt die Dichtung in seinen Dienst, dass sie den Schau- und Hörlustigen behaglich leichtes Amusement schaffe, ihm aber das hochgepriesene Kleinod, das die Welt regiert und hautenweise Freunde gibt. Es ist ein grosser Unterschied unter einer Zweckmässigkeits- und einer Geistesdichtung. Die letzte braucht Wahrheit und tiefe Erfüllung, die erste Pfiffigkeit und Lebensgewandtheit. Von der einen hat man mit Recht gar nicht zu verlangen, was man von der andern verlangt. Es wäre daher ganz ungeschickt und taktlos, mit scharfgeschliffener Brille oder mit blosen Augen, sie reichen aus, wenn sie nur noch leidlich sind, alle die Unwahrscheinlichkeiten mit dem Finger nachzuweisen, welche in Schürzung und Auflösung des Knotens den Seelenthermometer der Unterhaltung bezeichnen. Aber der Thermometer zeigt richtig, die Sache hat unterhalten und unterhält; es versteht sich, nicht Alle, das ist eine sehr seltene Erscheinung, doch Viele, sehr Viele. Das überwiegt historisch und klingend dazu, und so hat der Lebende auch hier Recht. — Uebrigens haben wir bereits mehr als einmal über das Wesen unserer neuen Opernmusik der Franzosen, der Italiener und der Teutschen gesprochen, so dass wir uns nicht abermals dabei zu verweilen nöthig haben. Nur deklamire man nicht zu viel gegen Unterhaltungsmusik; theils wäre es übel, wenn die Unterhaltung herausgenommen würde, was im Grunde auch Niemand ernstlich zu wollen sich erkühnt, theils unnütz, weil Jedem seine Unterhaltung lieber ist als die des Andern. Was wir dagegen ernstlich zu erwägen hätten, wäre die Stellung unserer Zeit in Ansehung ihrer Kunstbildung und ihres Kunstgeschmacks. Das wäre aber eine lange, hieher ganz unpassende Rede, die obendrein vor der Hand noch nicht gut zu halten ist, weil ihr noch das Schlusskapitel fehlt, welches das Leben bereits angelangen hat und in seiner Eile hoffentlich bald zum Ende gebracht haben wird. Unterdessen unterhalte man sich, wie man es immer gethan, mit dem, was Jedem wirklich Vergnügen macht, und lasse sich seinen reellen Standpunkt, der stets besser ist als der erheuchelte, nicht verkümmern. Die hier gebotene Unterhaltung gehört für die Meisten unter die beliebten, denn sie ist praktisch, und wird der wohlgetroffenen Spitzen wegen auch dem Kenner ein freundliches Lächeln abgewinnen, wenn er kein Mattkopf ist. Denn der zeitgemässe Scherz mit dem Leben herrscht überall vor und nimmt die Dinge vergnüglich, wie sie stehen. Wer dafür arbeitet, hat sich für das Bedürfniss erklärt und so kann ihm der Beifall Vieler nicht fehlen.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Leipzig, den 15. März 1841. Nach ziemlich langem Schweigen hat der als Komponist und Virtuos gleich ausgezeichnete *Louis Maurer* in Petersburg endlich wieder ein öffentliches Zeichen seiner fortdauernden Kunstthätigkeit gegeben. In unserm 18. Abonnement- oder Gewandhauskonzerte, Donnerstag, den 25. Februar d. J., kam nämlich von ihm eine neue Sinfonie zur Aufführung, welche er hierzu als Manuskript eingesendet hatte und die, unter Felix Mendelssohn-Bartholdy's Leitung von unserm Orchester trefflich vorgetragen, grosstheils lebhaften Beifall erhielt. Am meisten gefielen der erste Satz und das Scherzo, welche beide uns unbedingt die gehaltvollsten und gelungensten Stücke dieser Sinfonie sind. Sie zeichnen sich durch glückliche Erfindung nicht weniger aus, als durch tüchtige Arbeit, deren besonderer Werth wieder vorzugsweise in klarem, fliessenden Styl und geschmackvoller, oft sehr wirksamer Instrumentirung besteht. Die übrigen Sätze, obwohl an sich durchaus nicht ohne Werth, haben uns dagegen in Rücksicht auf die Anlage des ganzen Werkes weniger befriedigt; das Andante zwar melodios und gut geschrieben, ist doch im Karakter fast zu einfach und schlicht, und tritt daher, als Gegensatz zu den übrigen Sätzen der Sinfonie, nicht selbständig und kräftig genug hervor; besonders aber das Finale erscheint weder in Form noch Gehalt bedeutend genug, um, seiner Bestimmung gemäss, den Eindruck der vorangehenden Sätze zu steigern und so eine erhöhete, nachhaltige Wirkung des ganzen Werkes herbeizuführen. Die Motive sind schon an sich nicht besonders interessant und werden auch nicht eben durch eine kunstvoll ausgeführte Verarbeitung gehoben. Ueberhaupt leidet der letzte Satz an einer auffallenden, unverhältnissmässigen Kürze und wir sind der Meinung, dass, wenn der geehrte Komponist sich entschliessen könnte, dafür einen neuen grossartiger gedachten und ausgeführten Satz zu schreiben, die ganze Sinfonie ausserordentlich gewinnen und dann gewiss bedeutenden Eindruck hervorbringen würde. Diese eben ausgesprochenen, im Ganzen mehr ästhetischen als rein musikalischen Mängel der beiden genannten Sätze haben auch entschieden der Wirkung der Sinfonie einigen Eintrag gethan, obwohl bei der sonst unverkennbaren Tüchtigkeit derselben die wohl verdiente Anerkennung weder ausgeblieben ist noch ausbleiben konnte.

Herr *Giovanni Setti*, vormals beim königl. Theater zu Neapel als Sänger beschäftigt, trug in diesem Konzert eine Szene und Arie aus Torquato Tasso von Donizetti „Ah, ch'io respiri" und mit Herrn *Pögner*, ersitem Bassisten an unserm Theater, das bekannte Duett aus den Puritanern von Bellini vor. Obwohl in bereits ziemlich vorgeschrittenem Alter, besitzt doch Herr Setti noch eine besonders in der Höhe volle, kräftige und sonore Bassstimme, die, wie alle italienischen Stimmen, sehr leicht anspricht, von Natur biegsam und jeder Modulazion fähig ist. Nur die Ausbildung derselben scheint nicht besonders ausgezeichnet, und namentlich fehlte leichte, deutliche Koloratur, entschiedene Reinheit und im Vortrage feine, kräftige und lebendige Schattirung. Vortrüge, welche sonst italienischen, gebildeten Sängern vor allen andern eigen sind, wenn man ihnen auch nicht immer karakteristisch wahre und tiefe Auffassung zugestehen kann. Was aber immer und überall sehr wohlthuend ist, eine schöne, klare, wohlklingende Aussprache, war auch bei ihm bemerkenswerth. Uebrigens trug Herr Setti besonders die Arie von Donizetti recht schön und gewandt vor und erhielt lebhaften Beifall. In dem Duett zeichnete sich auch Herr Pögner vortheilhaft aus; an natürlicher Jugendkraft und Fülle der Stimme Herrn Setti überlegen, liess er, im Vergleich mit diesem, im Vortrage nichts zu wünschen übrig und trug viel zur Wirkung des effektvollen Stückes bei.

Die bereits rühmlich erwähnte junge Sängerin Fräul. *Louise Grüneberg* sang an diesem Abend die Kavatine aus Robert le diable von Meyerbeer: „Robert, mein Geliebter" mit schöner, ausserordentlich wohlklingender Stimme und erfreute sich gleich grossen verdienten Beifalls wie bei ihrem ersten Auftreten.

Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete in trefflicher Ausführung die Ouverture zu der Oper: Der Alcade de la Vega von Onslow, ein höchst vorzügliches, feines und geschmackvolles Werk. Noch zeichneten sich als Konzertspieler aus die Mitglieder unsers Orchesters: Herr *Wittmann*, in Variazionen für Violoncell von Merk, und Herr *Weissenborn* in Variazionen für Fagott von W. Haake; beide haben in ihrer Ausbildung bedeutende Fortschritte gemacht und verdienten vollkommen die lebhafte Anerkennung, die ihnen allgemein zu Theil wurde.

Die mit Recht geschätzte Sängerin Fräul. *Sophie Schloss*, in diesem Winter bei unsern Abonnement-Konzerten engagirt, gab am 1. März im Saale des Gewandhauses ein zahlreich besuchtes Konzert zu ihrem Besten, unterstützt von den bedeutendsten Künstlern unserer Stadt und gefördert durch die wohlwollende Theilnahme, welche unser Publikum ihren Gesangleistungen immer geschenkt hat. Das Programm war sehr interessant und anziehend; es kamen zur Aufführung: Ouverture zu Egmont von L. van Beethoven; — Arie mit obligater Violine von Mozart, vorgetragen von Herrn Konzertmeister *F. David* und der Konzertgeberin; — Variazionen für Violine über ein Thema von Franz Schubert „Lob der Thränen," komponirt und vorgetragen vom Herrn Kapellmeister *F. David*; — erstes Finale aus Jessonda von Spohr, gesungen von einer hiesigen talentvollen Dilettantin, der Konzertgeberin und Hrn. *Schmidt*; — Ouverture zu Shakespeare's Sommernachtstraum, von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — Arie aus „I Capuleti e Montecchi" von Bellini, gesungen von der Konzertgeberin; — Lieder ohne Worte, komponirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* — und Lieder am Klavier, gesungen von der Konzertgeberin. — Was die Leistungen der Letzteren an diesem Abend betrifft, so können wir sie nicht zu ihren vorzüglichen zahlen, was wohl in einer nicht günstigen Disposizion seinen Grund haben mochte und jedem, auch dem besten Künstler, geschehen kann. Die schöne Arie von Mozart haben wir schon im Laufe dieses Winters gelungener von ihr gehört; in dem Finale aus Jessonda übernahm sie ihre Stimme in Ausführung der Amazili; ebenso in dem Vortrage der Arie von Bellini, was natürlich auf gebildete Zuhörer nur unangenehm wirken kann und eine feine, geschmackvolle, karakteristische wahre Darstellung rein unmöglich macht. Besser jedoch gelang ihr der Vortrag der Lieder mit Pianofortebegleitung; namentlich sang sie sehr vorzüglich ein ausserordentlich schönes, sinniges Lied von A. F. Lindblad: „Dort auf jener Höhe ruh' ich sinnend manchesmal" (F dur) (aus dem ersten Heft der bei N. Simrock in Bonn unter dem Titel: „Lieder mit Begleitung des Pianoforte von A. F. Lindblad, aus dem Schwedischen übersetzt von A. Dohrn," 2 Hefte, erschienenen trefflichen Liedersammlung) und „Das Veilchen" von W. A. Mozart, in welchen beiden sie auch den grossen und den bedeutendsten Beifall des Publikums mit vollem Recht erhielt. Ein drittes Gesangstück von einem unbekannten oder ungenannten Komponisten war zu wenig Lied und zu wenig für Konzertvortrag geeignet, auch ohne Eigenthümlichkeit und werthvolle künstlerische Bedeutung, so dass wir in der That die Wahl oder wenigstens die Stellung desselben zwischen zwei einfachen so ausserordentlich schönen Liedern unbegreiflich, die wenige Theilnahme des Publikums aber natürlich finden. Fräulein Schloss besitzt sehr schöne Mittel und gewiss nicht unbedeutendes Talent; sie muss es aber mit allen ihren Leistungen ohne Ausnahme sehr ernst nehmen, ihre Ausbildung nicht blos einseitig fördern, sondern sich eine Gesammtbildung anzueignen suchen, wenn sie eine ihren schönen Kräften entsprechende hohe Kunststufe einst erreichen will.

Herr Konzertmeister *F. David* spielte sowohl die obligate Violinpartie in der Arie von Mozart als auch seine neuen brillanten Variazionen sehr schön und mit oft wiederholtem grossen Beifall. Ueber letztere werden wir uns heute ausführlicher berichten, da Herr David sie bereits in einem unserer Abonnement-Konzerte wiederholt vorgetragen hat. Dass *F. Mendelssohn-Bartholdy* durch seinen unnachahmlich schönen Vortrag mehrerer seiner herrlichen Lieder ohne Worte ein neues, As dur, noch Manuskript, C moll aus dem 2., und das Duett in As dur aus dem 3. Heft) die tiefste Wirkung hervorbrachte und mit Beifall überschüttet wurde, ist eben so natürlich, als wahr und begründet. Die Ouverturen von Beethoven und F. Mendelssohn-Bartholdy wurden beide

sehr gelungen ausgeführt, namentlich ging die zum Sommernachtstraum besser noch als wir sie je gehört. Wir können hierbei den, auch von andern Kunstfreunden öffentlich schon ausgesprochenen Wunsch nicht unterdrücken, dass Mendelssohn-Bartholdy seine meisterhaften, in ihrer Vortrefflichkeit und poetischen Eigenthümlichkeit so einzig dastehenden Ouverturen öfter als bisher geschehen zur Aufführung bringen möge. Seit einigen Jahren sind sie fast immer nur in Extrakonzerten vorgekommen, wo sie von den Konzertgebern als Zugstücke benutzt, aber nicht immer ganz vollkommen exekutirt werden. Letzteres ist aber unter Leitung des Meisters immer der Fall, und es scheint uns in der That für das musikalische Publikum Bedürfniss, für die Werke selbst aber und mittelbar für die Kunst überhaupt wohlbegründete Rücksicht und Verpflichtung zu sein, wenn immer möglich, so bedeutende Kunstwerke durch den Schöpfer derselben selbst oft aus- und eingeführt zu erhalten.

Am 9. März d. J. veranstaltete Madame *Duflot-Maillard*, welche sich als erste Sängerin des Theaters alla Scala zu Mailand ankündigte, eine musikalische Abendunterhaltung im Saale der Buchhändlerbörse und sang darin mit Pianofortebegleitung eine Arie aus Robert d'Evreux von Donizetti, die bekannte Arie aus I Capuleti e Montecchi von Bellini, Arie und Variationen aus Cenerentola von Rossini, und Szene und Arie aus Belisario von Donizetti, sämmtliche Stücke mit lebhafter Anerkennung. Wenn auch nicht abgeleugnet werden kann, dass die Stimme der Mad. Duflot-Maillard bereits zurückgegangen ist, so muss man doch eingestehen, dass sie mit den wenigen Mitteln, die ihr geblieben, wirklich noch Ausserordentliches leistet, woraus man mit Recht auf eine sehr grosse Kunstfertigkeit schliessen darf, die in früherer Zeit wohl manche Triumphe gefeiert haben mag. Noch jetzt zeichnet sich ihr Gesang durch grosse Volubilität, die freilich durch den Mangel an voller, kräftiger Stimme nicht unterstützt wird, aus; alle Verzierungen, Triller, Passagen sind leicht, klar und deutlich, und nur in den fast nur zu oft produzirten chromatischen Läufen geht diese Deutlichkeit und perlende Klarheit oft verloren. Wenn auch nicht eben zu den sehr erfreulichen und genussreichen, muss man doch die Leistungen der Mad. Duflot-Maillard gewiss zu den sehr interessanten Erscheinungen rechnen, und wir machen daher Kunstfreunde gern auf dieselben aufmerksam. In dieser Abendunterhaltung trug Fräul. *Amalie Rieffel* eine Etude von Henselt: „Poème d'Amour" für Pianoforte solo mit Anerkennung vor, und die Ouverturen von Spohr und zu Hans Heiling von H. Marschner, für acht Hände arrangirt von einem jungen hiesigen talentvollen Musiker Herrn M. Schmidt, wurden von ihm und noch drei anderen den Namen nach uns nicht bekannten tüchtigen Klavierspielern im Ganzen recht gut ausgeführt. Die von Fräul. Rieffel im ersten Theile vorgetragene Fantasie für das Pianoforte über zwei brittische Nationallieder von S. Thalberg haben wir leider nicht hören können. ÷

Berlin. (Beschluss.) Auch das von J. P. Schmidt komponirte Königs- und Huldigungslied für vier Solostimmen und Chor effektuirte durch die vorzügliche Ausführung von Seiten der Sänger und die Begleitung von Blasinstrumenten. Der Sohn des Konzertgebers, Herr *G. H. Gährich*, Schüler des vorzüglichen Pianisten Taubert, zeigte sich als recht fertiger, gut ausgebildeter Pianofortespieler im Vortrage eines Rondo brillant von der musterhaften Komposition des viel zu zeitig beseitigten Meisters Hummel, und in zwei modernen Etuden von Henselt und Taubert. Herr *Mantius* sang ein artiges Lied von Rücken: „Frühlings-Wanderschaft," mit überaus zarter Waldhornbegleitung des Herrn KM. Schunke. Auch das erste Duett der Donna Anna und des Don Ottavio aus Don Juan wurde von Dem. *Schultze* und Herrn *Mantius* sehr ausdrucksvoll in italienischer Sprache vorgetragen. Die Auswahl und Ausführung der Musikstücke befriedigte sonach allgemein die zahlreich versammelten Zuhörer. Möchte doch Herr KM. Gährich eine seinen Kenntnissen und Fähigkeiten entsprechendere Stellung, etwa als Musikdirektor bei einem Institut oder bei einer Bühne erhalten, da der mechanische Dienst im Orchester (als Bratschist) eben so abstumpfend, als das überhäufte Unterrichtsgeben ist. Durch seine Sinfonieen und Ballettkompositionen hat Herr Gährich gezeigt, dass es ihm weder an Erfindung, noch an ausgezeichneter Technik in der Kunst mangelt. — Dem Konzerte einer jungen Sängerin, Dem. *Waltz*, ist Referent beizuwohnen verhindert gewesen. Die Urtheile über dieselbe lauten indess günstig. — Es bleiben nun noch die Soiren zu erwähnen, deren Herr MD. *Moser* im Laufe des kurzen Monats Februar vier, eine mit Quartetten und drei mit Sinfonieen gab, unter welchen die erhabene Gmoll-Sinfonie von Mozart, wie dessen C dur-Sinfonie mit dem eben so klaren, als glanzenden kunstvollen Fugenrunde besonders hervortraten. Nicht minder wirkten die genialen Tondichtungen Beethoven's, seine A dur- und F dur-Sinfonie und die herrliche Eroica. Ouverturen wurden zwei neue von C. Bohmer und Adolph Stahlknecht ausgeführt, welche neben Talent und Kenntniss nur zu sehr das Streben nach äusserer Wirkung durch übermässig starke Instrumentazion kund gaben. Cherubini's Ouverture zur Oper Faniska bewährte sich als ein höchst geistreiches, in sich abgeschlossenes Musikstück aufs Neue. — Herr KM. *Zimmermann* hat nur eine Quartettsoirée veranstaltet, welche jedoch durch die Wahl und ungemein präzise Ausführung eines wenig bekannten Quartetts von Fr. Schubert in Amoll, des Beethoven'schen Ddur-Quartetts und des Onslow'schen Quintetts in Cmoll mit dem wunderlichen Satz, welcher Fieber und Delirium andeuten soll, durch die „Genesung" aber das aufgeregte Gemüth wieder beruhigt, sehr interessirte.

Eine im königlichen Opernhause von der Intendanz mit Maskenaufzügen u. s. w. unterhaltend veranstaltete Redoute erlitt solche unsittliche Störungen von Seiten eines geringen Theils der zahlreich anwesenden Masken, dass so leicht keine ähnliche Veranstaltung wieder statt finden dürfte. Dagegen sind die im Jagor'schen Saale und von den Herren *Hoguet* und *Blum* veranstalteten Maskenballe sehr geschmackvoll und anständig

ausgefallen. — In der Behausung des für die Ausbildung talentvoller Kunstzöglinge unermüdlich thätigen Herrn MD. *Hungenhagen* wurden von den Eleven der königl. Akademie der Künste mehrere Gesang- und Instrumentalmusikstücke von ihrer eigenen Komposition ausgeführt, von denen wir nur zwei französische Romanzen von A. Conradi, teutsche Lieder von H. Küster und Julius Stern, und ein dramatisches Duett für Sopran und Tenor von C. Braun, als recht gelungen erwähnen. —

Die königl. Oper hat auf höchste Veranlassung Gluck's Iphigenia in Aulis neu einstudirt. — Die Sing-Akademie wird ein hier noch ganz unbekanntes Oratorium von Handel: „Theodora" aufführen. — Von vorzüglichen Dilettanten wird ein Konzert zum Besten der Armen veranstaltet. Als Unternehmer haben sich Mad. *Decker*, geb. *v. Schätzel*, die Herren *v. Senden* und *Fr. Curschmann* genannt. Ueber diese Aufführungen das Nähere im künftigen Bericht. — Gestern wurden von dem *J. Schneider*'schen Gesangsinstitut die musikalischen Kompositionen des Fürsten Anton v. Radziwill zu Goethe's Faust, nach Verhältniss der vorhandenen Mittel, gelungen ausgeführt.

Prag. Eine der merkwürdigsten musikalischen Erscheinungen der letztern Zeit war in unserer Stadt der Violinvirtuos *Ole Bull*, doppelt interessant durch die Spaltung der öffentlichen Meinung über seine Leistungen, und die leidenschaftlichen Angriffe, welche mehrere, zumal norddeutsche Blätter neuerlich über diesen Künstler ausgesprochen haben, die jedoch durch seine hiesige Anwesenheit zum grössten Theile widerlegt wurden. Ole Bull gab sein erstes Konzert im Plateissaale bei denselben Preisen wie Liszt, doch nicht bei so gefülltem Hause; aber schon bei dem ersten Auftreten nahm sein einfach bescheidenes und freundliches Wesen im Voraus für ihn ein, und seine Virtuosität gewann ihm die Gunst der Prager in einem so hohen Grade, wie kaum einem frühern Virtuosen, denn keiner hat es noch zu einer Zahl von zweifl musikalischen Produkzionen gebracht. Ole Bull's Spiel zeichnet sich zuvörderst durch eine Reinheit aus, die ihm von der schwindelnden Höhe der E-Saite bis zu der weichen Tiefe der G-Saite herab, und selbst bei Oktavengängen — die kein Künstler vor ihm noch so häufig gebraucht, und welche selten in solcher Trefflichkeit gehört wurden — zu Gebote steht, und auf welche selbst Temperaturwechsel keinen störenden Einfluss zeigt. Eine Haupteigenschaft des Virtuosen besteht noch in dem herrlichen einfachen und Doppeltriller und Trillerketten. Nicht minder trefflich ist sein Flageolett — in dem er sich nur etwas zu viel zu gefallen scheint, und es daher öfter anbringt, als es der Charakter seines Instruments verlangt. Ausserordentlich ist auch sein Staccato und seine Bogenführung, überhaupt sein Haushalt mit dem Bogen; selbst bei den schwierigsten Arpeggien kommt die Hand kaum aus dreer fühigen Lage. Aber das Merkwürdigste an Ole Bull's Virtuosität dürfte das mehrstimmige Spiel sein, welches keiner seiner Vorgänger in dieser Art und in diesem Grade aufzuweisen hat. Ich sage: *In dieser Art* — denn es ist kein Streichen der Akkorde — nein, es ist ein mehrstimmig durchgeführtes Spiel (*), wo jede einzelne Stimme verfolgt werden kann, indem sie ihren eigenen Weg nimmt, wo diese einzelnen Stimmen unabhängig von einander in verschiedenen Schnelligkeitsgraden dem Ohre vorgeführt werden, denn während eine Stimme in ausgehaltenen Noten dahinschleicht, hüpft zu gleicher Zeit die andere in Sechzehntheilen dahin; während eine Stimme trillert, geht eine andere skalamässig hinauf und hinunter mitten durch den Triller u. s. w. *)

Was Ole Bull's Vortrag betrifft, so ist Bravour die Haupteigenschaft; doch ist es nicht jene heroische Bravour, die im Sturmschritt gewinnt, es ist vielmehr eine einschmeichelnde Bravour, die Kenner durch ihre Seltenheit gewinnt, während sie den Laien durch Anmuth und Lieblichkeit hinreisst, und die wunderbaren Verschlingungen thun wie Zauberei vorkommen. Durch Energie zu ergreifen, wird er durch den flachen Steg seiner Violine verhindert, welchen er sich zu dem eben erwähnten mehrstimmigen Spiel also eingerichtet hat; doch kann er auch aus voller Seele spielen, und sein Adagio wirkt nicht minder auf das Gemüth, als seine übrigen glänzenden Eigenschaften auf den musikalischen Verstand.

Wenn ein hiesiges sehr und mit Recht geschätztes Blatt sagt: „Hier ist mehr als Paganini und viel mehr, o unendlich mehr als Liszt" so wird man, selbst wenn man ein so entschiedener Feind von artistischen Parallelen ist, als ich, doch unwillkürlich und unwiderstehlich zu einem Vergleiche mit dem Ersteren (dem Bereich des Zweiten steht Ole Bull zu fern) aufgefordert, und bei einem solchen ergibt sich, dass Ole Bull's technische Ausbildung sich mit jener Paganini's vor allen Virtuosen, die wir bisher gehört haben, vielleicht am ersten äquipariren dürfte, ja dass sein ganz elegischer künstlerischer Charakter ihm vielleicht sogar im Adagio manchen Vorzug vor seinem grossen Vorgänger gewähren dürfte, der jedoch im Ganzen als eine viel genialere Erscheinung vor uns trat.

Ole Bull spielt fast nur eigene Kompositionen, welche ihm allein Gelegenheit geben, seine ganze künstlerische Individualität zu entfalten. Von Tondichtungen fremder Meister hörten wir nur drei, ein Adagio von Mozart, dessen Vortrag untadelhaft war und mich über die Massen erfreute, wenn es gleich die Masse der Zuhörer kälter anhauchte als manche künstlerische Bambocciata, und Concerto in modo di Scena cantante von L. Spohr, bei welchem ich ganz mit dem Publikum einverstanden war, dass es eine der schwächsten Leistungen des Künstlers gewesen ist. Sehr interessant war es, den Künstler in seinem letzten Konzert das Mozart'sche C dur-Quartett mit den Herren *Mildner*, *Bartak* und *Biharet* spielen zu hören; doch machte er auch in diesem Genre weniger als in seinem eigenthümlichen Glück.

Ole Bull's Kompositionen sind originell, manchmal sonderbar, mitunter sogar wunderlich zu nennen. Die

(*) Das muss besonders auf die Hörer sehr verschiedenartig wirken. Wir geben die Meinung des Herrn Berichterstatters ohne weitere Einmischung. *Die Redaktion.*

vorzüglichsten derselben sind nach meiner Ansicht das Konzert: Allegro maestoso und Adagio cantabile, dann die Norges Fjelde, Klänge aus der Heimath mit ihrem recht nordischen Karakter, den ergreifenden elegischen Klängen und der fremdartigen Lustigkeit in einzelnen Stellen. — Mit der Bezeichnung der Sätze nimmt es Ole Bull nicht sehr genau; sein Allegro nähert sich manchmal dem Karakter des Andante und das Adagio spielt sogar in's Scherzo hinüber. In dem Cantabile doloroso e Rondo giocoso ist das Letztere mehr rappresciose als eigentlich giocoso, und in der „Polacca guerriera" im Grunde nur das Orchester mit seinen Blechinstrumenten kriegerisch; als Antithese zu dem Titel folgt auf die ersten Ensemble-Takte ein ungeheuer langes elegisches Vorspiel, und die Polonaise selbst kam mir ganz freundlich und friedlich vor. — Sein Repertoir ist nicht sehr mannichfaltig, und da er hier so oft auftrat, so war es wohl kein Wunder, dass er ein Paar seiner Konzerte, dann das Adagio Religioso und Adagio von Mozart ein paar Mal, die Norges Fjelde drei Mal, Variations di Bravura mit dem Vogelruf (der hier Furore machte) und das Cantabile doloroso e Rondo giocoso vier Mal und die Polacca guerriera sogar fünf Mal wiederholte. — In Prag ist das Repertoir des Künstlers durch zwei Werke vermehrt worden, die er hier komponirte, nämlich: „Erinnerung an Prag" (Gran Concerto) und „Gruss aus der Ferne," Largo posato e Rondo capriccioso, von welchen insbesondere die erste eine sehr lobenswerthe Komposition ist. Als Mensch zeichnete sich Ole Bull durch eine Uneigennützigkeit aus, wie sie bei reisenden Virtuosen nur in höchst seltenen Fällen vorkommt, denn nicht nur, dass er ein grosses Konzert zum Vortheile des Tonkünstler-Witwen- und Waisen-Instituts gab, spielte er auch zweimal an Tagen, wo er um die Mittagsstunde sein eigenes Konzert gab, Nachmittags noch in den böhmischen Benefizen des zweiten Kapellmeisters Herrn Johann Skraup und der Dem. Manetinsky. Da nun die Preise des böhmischen Theaters ungefähr die Hälfte derjenigen ausmachen, mit welchen Ole Bull spielte, so war es kein Wunder, dass es Nachmittag weit voller war als in seinen Vormittagskonzerten. — Der Beifall war in allen Konzerten Ole Bull's enthusiastisch, die Theilnahme steigerte sich aber dermassen progressiv, dass die beiden letzten die besuchtesten waren.

Der Opernsänger, Begleiter und Sekretär *) Ole Bull's Herr *Eicke* aus Berlin sang in dem ersten Konzerte eine Romanze von Glaser (wahrscheinlich in dankbarer Erinnerung der schönen Tage in Berlin), sodann „Frühlings-Wanderschaft," Lied von Rücken, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, und endlich „Mein Herz ist im Hochland," Lied von Krebs, wozu unser Tomaschek eine viel vorzüglichere Tondichtung geliefert hat. Herr Eicke zeigte sich, bei wenig Stimmmitteln, als einen wackern Liedersänger; bei dem Akkompagnement auf dem Pianoforte liess Herr Kapellmeister *Skraup* jun. mehr Bescheidenheit gegen die Stimme zu wünschen übrig. — In den übrigen Konzerten unterstützten ihn die Damen *Grosser* und *Herrmann*, wie die Herren *Bader*, *Dommer*, *Emminger*, *Hanz*, *Podhorsky* und *Strakaty* mit Gesangvariationen und die Damen *Herlat* und *Altram* mit Deklamationsstükken. — In dem vorletzten Konzert Ole Bull's, womit der Saal in dem neu erbauten Redoutenhause als Konzertsaal eingeweiht wurde, debütirte ein junger Pianofortespieler Herr *Studnicka* mit zwei Piecen, deren Wahl, zumal der erstere, zwar nicht ganz zu loben war, nämlich: Fantasie und Variationen über ein Thema aus der Oper Anna Bolena, komponirt von Th. Döhler, und Fantasie über Motive aus der Oper Moses von Thalberg. Beide debütirten sich etwas in die Länge und Breite, doch gaben sie den jungen Künstler Gelegenheit, ein schönes Musiktalent und bereits erworbene solide Kunstbildung zu entfalten.

Nach dem zweiten Konzert ist Ole Bull abgereist und zwar, wie man behauptet, nach Reichenberg.

(Beschluss folgt.)

*) So nannte ihn die „Bohemia," aber Herr Eicke protestirte dagegen in „Ost und West," indem er meinte, er verlange keinen andern Titel als „Opernsänger."

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Ajaccio (Insel Corsica). Von Rossini's Donna del lago gefielen blos das Duett zwischen der Rivalin und Tenor Bonomelli, die Kavatine und Arie der De Velo, die Kavatine des Bassisten Salingardi, das Terzett zwischen der Rivalin, Bonomelli und Salingardi. Die De Velo war die Krone, die übrigen drei haben hübsche Stimmen. Rossini's Torvaldo e Dorliska machte im Dezember einen honorablen Fiasco.

Barcelona. Donizetti's Imelda de' Lambertazzi zog wenig an. Dem Tenor Bonfigli (Lorenzo) war sein Part nicht angassend; der Bassist Balzer so so; die Tavola erhielt jedoch Beifall und es wurden ihr sogar Blumensträusse auf die Szene geworfen. Herrn Mazzucato's Esmeralda traf das Schicksal ihrer Vorgängerin; die hiesigen Blätter wurden aus der Musik nicht klug; eins nannte sie gelehrt (!!!), ein anderes extravagant.

Corfu. Donizetti's Roberto d'Evreux eröffnete hier die Stagione sehr gut. Die Del Sere gefiel besonders in der Rolle der Elisabetta; auch die Canella, die Herrn Salandri und Cocetti erwarben sich Beifall. Die Del Sere zeigte sich gleichfalls wacker in Ricci's Opera buffa: Chi dura vince, ihr zur Seite benannte Herren. Der am 11. November in der Szene gegangene Marino Faliero mit der Canella, nicht mit der Del Sere, machte Fiasco.

Havanna. Die vorigen Frühling von Mailand abgereiste Sängergesellschaft war am 8. Oktober hier angekommen (s. Neuyork).

Der Tenor *Giuseppe Pardini*, der von der vorigen Gesellschaft beibehalten wurde, ist nach einem kurzen Krankenlager gestorben.

Lissabon. Den 16. September wurde in Gegenwart des Hofes Rossini's Matilde Shabran gegeben, worin die Boccabadati Enthusiasmus erregte. Tenor Conti,

welcher den Corradino, Varese den Pusten machte, fanden Anerkennung. Am 11. Oktober fand Coppola's neue Oper, *Giovanna Prima, Regina di Napoli* eine sehr gute Aufnahme; die Barili, Conti, Fornasari und Varese nebst dem Maestro starken Applaus und Fuoras in Menge. Den 25. gab man den Elisir d'amore mit Beifall. Die alte, aber treffliche Sängerin Borsabadini machte die junge Adina, Varese den Belcore, Feretti den Nemorino, und Fornasari den Dulcamara. Von Mercadante's im November gegebenem Guarnerio gefielen mit Noth zwei Stücke.

Madrid. Tenor Genero sang in der Folge etwas minder widerlich; so ging denn gegen Ende September die Lucia di Lammermoor mit ihm, der Mazzarelli und dem Bassisten Maal ziemlich gut. Im Oktober gab man Rossini's Wilhelm Tell. Victorine == der lertige, einst berühmte Galli (Frippe). Matilde == Mazzarelli. Arnoldo == Genero (sang diese Rolle schon ein anderes Mal hier und viel besser). Gualtiero == Maal. Die an sich nirgends viel Glück machende Musik des Wilhelm Tell konnte diesmal hier, auch dazu mit den zwei Lavielen Galli und Genero, nur wenig Behagen erregen.

Neugork. Von der aus Italien nach Havanna abgegangenen Sängergesellschaft sangen hier auf ihrer Durchreise in der zweiten Hälfte Septembers die Ober, die Borghese, Tenor Bojetti, Bassist Salvatori und Buffo Torri mit vielem Beifall.

Palma (Insel Mallorca). Donizetti's Parisina und Gemma di Vergy erfreuten sich beide der besten Aufnahme; in ihnen die Casanova, Tenor Zoni, die Bassisten Gerli und Morelli. Am 7. November gab man die vom besagten Bassisten, zugleich Maestro Gerli, vorigen Jahr zu Algier komponirte Oper: Il Sogno pastore mit ausserordentlichem Beifall.

San Yago (Insel Cuba). Die hier mit vielem Beifall gegebenen Opern waren: Ricci's Chiara di Rosenberg, Barbiere di Siviglia und Elisir d'amore; denselben erhielten auch in reichlichem Maasse die Pascalli, Tenor Perozzi, Buffo Verroni und Bassist Castelli.

Ach Himmel! besagte Prima Donna, die hoffnungsvolle *Marianna Pascalli* aus Bologna ist in der Blüthe ihrer Jahre, nach einer fünftägigen Krankheit, am 7. September gestorben.

Valencia. In Mercadante's Guarnerio fand man wohl Harmonie, aber kein Genie. Die Sänger (die Manzocchi und Carraro, Tenor Rozzi und Bassist Natale) thaten ihr Bestes. Almerinde Manzocchi hat fast keine Stimme mehr, und Tenor Rozzi ist ein guter Sänger mit keiner guten Stimme. Am 21. Oktober gab man die Beatrice di Tenda mit der Manzocchi, der De Franchi, dem Tenor Santi, und Bassisten Natale. Dem De Franchi macht Fortschritte; darauf wiederholte man den Ettore Fieramosca von Maestro Manzocchi.

Zara. Am 4. Oktober wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet und gefiel immer mehr. Bassist Lodetti hat eine kraftige Stimme. Die Zanner, von welcher in diesen Blättern schon bei andern Gelegenheiten die Rede war, machte die Elena trefflich. Tenor Giuseppe Bianchi (Fernando) sangt mit einer sympathischen Stimme etwas befangen. Herr Giuseppe Lagoria (Israele) betrat zum ersten Mal die Bühne und kann, will's Gott, was werden. In den am 14. November gegebenen Puritani mit der Bighini, Bianchi, Lodetti und Laguria gefielen blos wenige Stücke. Endlich machten sich die Zanner, die Bighini und Bianchi viele Ehre in Ricci's Prigione di Edimburg; die hiesige Zeitung ergiesst sich mit besonderm Lobe über die Zanner (Schülerin weil. des berühmten alten Bianchi), welche die Rolle der Giovannina vorzüglich gut gesungen und gespielt hat.

Zaragoza. In der Norma, Sonnambula und Gemma di Vergy galt der Applaus vorzüglich der Prima Donna Dabadie'ne, sodann den Herrn Salvatores, Bonafous und Obiols (also einem Italiener, Franzosen und Spanier).

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versandt sind:

	Thlr.	Ngr.
Bellini. Potpourri aus Norma für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
Burgmüller, Fr. 3 morceaux à 4 mains sur l'Opera: La Xacarilla de Marliani. Op. 62.		
No. 1. 2. 3	2	7½
Chopin, Fr. Sonate, arrangée à 4 mains. Op. 35	1	10
Kalkbrenner, Fr. Grande Fantaisie pour le Piano sur le Cor des Alpes, melodie de Pixis. Op. 147.	—	25
— — 3me Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 149	1	20
Lortzing, A. Potpourri aus Hans Sachs für das Pianoforte zu 2 Händen	—	20
— — Danselle zu 4 Händen	—	25
Marliani. Potpourri aus der Xacarilla für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
Rietzel, W. H. geistliche Lieder am Pianoforte zu singen	—	7½
Rietz, J. 13 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Heft 1	—	22½

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. *Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten März. № 13. 1841.

Uebersicht

der in den ersten drei Monaten dieses Jahres herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester und Harmoniemusik

sind diesmal im Ganzen nur 15 Werkchen veröffentlicht worden und nur Kleinigkeiten; keine Sinfonie, und eine einzige Ouverture „*des Martyrs*" von G. Donizetti (Schott). Für Militärmusik ist in 4 kleinen Sammlungen gesorgt worden: das Uebrige meist Tänze, wofür besonders Strauss, Lanner und Musard in beglückter Thätigkeit fortfuhren.

Für Violine

sind 36 Nummern, also 9 mehr als im vorigen Vierteljahre, erschienen. Die namhaftesten Ausgaben sind von: *F. David*, Variazionen über ein Originalthema mit Orchester oder Pianoforte, Op. 13 (Bistner); *Jos. Haydn*, neue Ausgabe der Quartett-Partituren von No. 11 bis 14 (Trautwein); *J. W. Kalliwoda*, 4s Concertino mit Pianoforte, Op. 100 (Peters); *Fr. Kuhlau*, grosses Quatuor, Op. 122 (Peters); *Carl Lipinski*, Polonaise guerriere av. gr. Orch., Oeuv. 29 (Schlesinger); *F. Mendelssohn-Bartholdy*, Quartett No. 2, Op. 12, in Partitur (Hofmeister); *B. Molique*, 4s Konzert mit Orchester oder Pianoforte, Op. 14; Variazionen über österreichische Lieder, Op. 15; erstes und zweites Quartett, Op. 16 und 17 (Haslinger). — Das Uebrige lieferten de Beriot, Jos. Blumenthal, Franz Bosen, Leop. Jansa, T. Haumann, F. Mazas, Panofka, Moritz Schön, Strauss und Lanner.

Für Violoncello

haben sich die Ausgaben wieder auf 11 gesteigert. Unter den Komponisten ist uns bis jetzt nur der erste noch unbekannt: *R. E. Bockmühl*, Divertissement av. Quat. ou Pianoforte, Oeuv. 7 (André); *J. J. F. Batzauer*, 12 Exercices, Oeuv. 160 (Hofmeister); *Aug. Franchomme*, 3 Solos av. Pianoforte, Oeuv. 18 in 3 Nummern, Caprice av. Quat. ou Pianoforte, Oeuv. 20 (Hofmeister); *J. F. Kelz*, 3 Capricen, Op. 248, 8 Etüden, Op. 249, Cah. 3, — Variazionen, Op. 250 (Lischke); *Bernh. Romberg*, La belle Bergère av. Quat. ou Pianof., Oeuv. 68 (Peters).

Für Flöte

zeigen sich die Pressen fortwährend rüstig genug; es sind wieder 27 Nummern, wie im vorigen Vierteljahre, erschienen, freilich meist solche Kleinigkeiten, die offenbar für unschuldigen Zeitvertreib der Liebhaber dienen. Wir haben blos *A. B. Fürstenau* mit 3 Rondos und einer Fantasie über Opernthemen zu nennen, Op. 134 in 4 Heften (Schlesinger), dann *Tulou*, 6me Solo avec Orchestre ou Pianoforte, Oeuv. 82 (Schott).

Für die übrigen Blasinstrumente

hat man sich diesmal verhältnissmässig angestrengt und 11 neue Ausgaben gebracht. Die Oboe und das Pianoforte erhielten ein Duett von *H. Brod*, Op. 52 (Ricordi), und leichte Uebungsstücke für 2 Oboen von *Bernh. Meyer* (Hacker). *K. M. v. Weber's* Quintett, Op. 34, erschien arrangirt für Klarinette und Pianoforte (Schlesinger). *Kaspar Kummer* versuchte sogar die Ophikleide unter die Bravourinstrumente zu versetzen und komponirte für sie Variazionen, Op. 62, die mit Begleitung des Orchesters, oder der Harmoniemusik, oder des Pianoforte bei Schott zu haben sind. Endlich erhielt auch der *Czakan*, was ihm gebührt, einige Arrangements nach Strauss- und Lanner'schen Tonergötzungen.

Die Guitarre

wurde mit 34 neuen Heften beglückt. Unter den Tonsetzern sind *J. N. de Bobrowicz*, *Ferd. Carulli*, *Giuliani*, *H. Pirmez*, *M. A. Zani de Ferranti*, und vor Allem *F. Sor*, von welchem letzten Virtuosen nicht weniger als 20 Werke edirt wurden, Divertissements, Fantasieen, Variazionen, Souvenirs u. dergl., Op. 34, 38 bis 40, 42 bis 46, 49, 50, 53 bis 63.

Dem Pianoforte

verdanken wir immer eine nützliche Uebung in der Kunst des Numerirens und Addirens. a) *Für zwei Pianoforte* erschienen 2 Werkchen, von *B. Grossi* Scena ed Aria dell' Opera: Oberto Conte di St. Bonifacio del M. Verdi, rid. in Divertimento a 6 Mani (Ricordi); von *G. M. Schmidt*, Ouverture zur Jessonda von Spohr für acht Hände (Peters). — b) *mit Begleitung anderer Instrumente* 18 Werke. Darunter sind die merkwürdigen 6 Sonaten mit obligater Violine von *J. Seb. Bach*, die wir S. 145 bereits besprochen haben. Ferner: *M. Hauptmann*, Concerto facile avec Quatuor, Oeuv. 20 (Peters); *Aloys Schmitt*, grand Sextuor, Oeuv. 104 (Hofmeister); *Ferd. Giorgetti*, Second Sextuor, Oeuv. 20 (Ricordi); *R. E. Bockmühl*, Souvenir de F. Liszt (3 Notturnen mit Violoncelle), Op. 6, und Op. 11, Caprice sur Rataplan (André). c) *Vierhändiges*, zusammen, mit 5 dazu

gerechneten Ouverturen, 37 meist arrangirte Werke, die jederzeit zur Kenntniss der Klavierspieler gebracht worden, so weit sie uns zur Anzeige übergeben wurden. — d) *Zweihändiges* gibt mit drei dazu gezählten Ouverturen ein Summe von 102 Ausgaben, von denen das Wichtige nicht übergangen wird. — e) *Variationen* kommen nur in 6 Heften vor; darunter sind noch die von *Ludw. Berger* wieder neu aufgelegten und schon besprochenen. — f) An verschiedenartigen *Tanzheften* fehlt es nimmer; wir zählen 65. — g) Die Lust zur Herausgabe der *Märsche* ist gewachsen; 16 Hefte sind erschienen, darunter auch einige arrangirte Rheinlieder. — h) Von *Lehrbüchern* haben wir diesmal nur die „vollständigste Pianofortesschule" von *J. Moscheles* und *Fétis* zu nennen, deren Lehrtext wir schon besprochen haben gleich nach dem Erscheinen dieser Schule. Alle diese Abtheilungen glücklich zusammengerechnet, erhielten wir einen neuen Segen von 247 Ausgaben.

Der Orgel

wurden im Ganzen nur 3 Hefte geweiht. Je wichtiger die Werke sind, um so weniger werden sie von uns übergangen. Die Choralbücher sind nicht hierher gerechnet worden; mehrere folgen nächstens.

Gesangwerke für die Kirche

erhielten wir 30, wobei jedoch mehrfache Auflagen eines und desselben Werkes sind (Partitur, Stimmen, Klavierauszug); die Choralbücher sind hier mitgezählt. In der Regel sind die meisten Werke der Art unsern Lesern schon vor der Veröffentlichung der Uebersicht bekannt gemacht; die übrigen folgen so zeitig, als nur möglich.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

sind mit 8 Nummern vermehrt worden. Unter diesen das Becker'sche Rheinlied von *Em. Blumröder* für 4 Männerstimmen, begleitet von 4 Hörnern, 2 Trompeten und 3 Posaunen; dann von *Jos. Lenz* für eine oder zwei Stimmen mit vollem Orchester.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

haben 70 Hefte erhalten. Da aber die schon angezeigten Rhein- und preussischen Huldigungslieder dabei sind, bleibt uns zu dem, was bereits bekannt gemacht wurde, nicht viel hinzuzufügen übrig. Die Nachträge folgen.

Operamusik mit Gesang

wurde mit 13 Ausgaben bereichert. Vollständige Klavierauszüge sind folgende: *Auber*: Zanetta, komische Oper, teutsch und französisch (Schott); *Gluck*: Orpheus und Euridice, Klavierauszug von C. Klage (Schlesinger); *Lortzing*: Hans Sachs, komische Oper (Breitkopf und Härtel); *Mercadante*: Der Bravo, übersetzt von J. Habnel (Ricordi).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Davon nicht weniger als 184 Ausgaben, unter welchen 10 mit Guitarrebegleitung sich befinden. Die recht ansehnliche Zahl schrumpft jedoch durch nicht wenige zwei- und dreimalige Auflagen eines und desselben Rheinliedes etwas zusammen. Dies und unsere früher schon gegebenen Anzeigen machen uns das Schnitthalten mit diesem Blumensegen der Zeit aus dem Füllhorn des Ueberflusses doch nicht übermässig schwer. — Die *Lehrbücher* für den Gesang, angeblich 7, verringern sich im Grunde auf 5, und auch unter diesen ist ein Beschluss eines bereits besprochenen und ein Anfang eines neuen. Hier sind die Titel: *L. Lablache*, vollständige Gesangschule u. s. w. mit erklärenden Beispielen und fortschreitenden Uebungen (Schott); *E. Faber*, vollständiger Gesangcursus für Volksschulen. 4. Abtheilung (Breitkopf und Härtel); *Th. Zimmers*, erster Gesangunterricht in praktischen zweistimmigen Uebungen. 1. — 3. Heft (Simrock); *Aug. Panseron*, musikalisches A B C u. s. w. 1. — 5. Lieferung (Schlesinger); *G. Rossini*, Vocalises et Solfeges av. acc. de Pianoforte (André).

Schriften über Musik

sind diesmal nicht zahlreich. Ausser den 6 laufenden Zeitschriften erschienen nur 6, wobei noch zwei Operntextbücher sind. Von *R. G. Kiesewetter*: Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken (Breitkopf und Härtel); *A. B. Marx*: Allgemeine Musiklehre. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe (Breitkopf und Härtel); *Schilling*: Musikalisches Conversazions-Handlexicon. Band 1. Lieferung 3 und 4; *F. Wiest*: Kunst- und Lebensszenen berühmter Sänger und Sängerinnen. Nach dem Französischen der Gebrüder Escudier (Schott). Dazu noch die Operatextbücher, beide bei Schott: Die Märtyrer. Nach dem Französischen des Scribe vom Freiherrn von Lichtenstein; — Zanetta. Nach Scribe von Castelli.

Tabelle:

Für Orchester erhielten wir in diesem Vierteljahr	15	Werke.
— Violine	36	—
— Violoncell	11	—
— Flöte	17	—
— übrige Blasinstrumente	11	—
— Guitarre	34	—
— Pianoforte	247	—
— Orgel	3	—
— Kirchengesang	30	—
— Konzertgesang	8	—
— mehrstimmigen Gesang	70	—
— Oper	13	—
— einstimmigen Gesang	184	—
— Gesanglehre	7	—
Schriften (ohne die Zeitschriften)	6	—
Summa:	692	Werke.

Hans Sachs,

komische Oper in drei Akten, nach Deinhardstein's Dichtung gleiches Namens, frei bearbeitet von Philipp Reger, Musik von Albert Lortzing. Vollstän-

Brandl, Sechs Gesänge, Op. 24. Seite 327.
— Drey Gedichte. 128.
— Zwölf Lieder, Op. 21. 139, 140.
de Call, Gesänge für Sopr., Tenor, Bass. 736.
Cannabich, Sei Canzonette a tre Voci, Op. X. 413.
Crescentini, VI Ariettes. 528.
Ferrari, Canzonette. 311.
Held, Sechs Lieder. 317-319.
Hurka, 15 Lieder. 556-558.
Kunne, Schillers Taucher. 459, 460.
Kleinheinz, Schillers Gedicht: Der Handschuh. 780-783.
— Schillers Ged.: Hektors Abschied. 787.
Lipavsky, Minna. 736.
Meyer, 12 Lieder. 127.
Mendel, die Sympathie. 435.
Methfessel, 12 Lieder. 422.
Paer, Sei Ariette, und
— Sei Duetti. 608.
Righini, Undici Ariette, Op. VII, e.
— Undici Duetti, Op. VIII. 23.
Schmidt, Monolog der Jungfr. v. Orleans. 553-558.
Schneider, Schlegels Arion. 293-295.
Tuch, Lieder der Liebe u. des Frühlings. 735.
Zumsteeg, Kleine Balladen und Lieder, 1ten Heft. 313-317.

b) Instrumentalmusik.

a) Sinfonieen:

Brandl, Sinfonie concertante, Oeuv. 20. 176.

β) Konzerte:

Rode, Conc. p. le Viol., Oeuv. 7. 665-667.
Viotti, Conc. p. le Viol., Lettre A. 827-830.

γ) Sextetten, Quintetten, Quartetten, Trios, Duos:

Albrechtsberger, Trois Sextuors, Op. 13. No 1 u. 2. 722.
v. Beethoven, Variat. pour le Pianof. av. Violonc. 189.
Brandl, Grand Quatuor, Op. 18. 39, 40.
— Trois Quatuors, Op. 23. 328.

de Call, Sérénade pour la Guitarre etc. Op. 1, Seite 762-763.
Cramer, Deux Sonates p. le Viol. et Cello., Op. 29. 176.
Eberl, Sonate pour le Pianof. av. Viol., Op. 20. 763-766.
Ferrari, Sonatin. pour le Pianof. av. Viol., Op. 27. 224.
Gallus, Trois Caprices pour le Pianof. av. Viol. 187, 188.
J. Haydn, Deux Sonates p. le Pianof., No. 1 avec Flute, No. 2 av. Viol., Op. 90. 832, 833.
Krommer, Trois Quintuors, Op. 25, No. 1. 538-540.
Lacroix, Trois Duos p. deux Viol., Op. 18. 767.
Martin, Trois Quatuors. 526-528.
Pössinger, Quintuor, Op. 3, No. 1. 640.
Rolla, Tre Duetti p. Viol. e Violonc. 766.
— Trois Duos p. deux Viol. 767.
Schubek, Tre Quartetti, Op. 2. 401, 402.
Schneider, Polonaise p. deux Flûtes etc. 144.
— Trois Sonates, Op. 18. No. 1 u. 2. 849, 850.
Steup, Trois Sonates pour le Pianof. avec Viol., Op. 3. 376.
Weiss, Trois Duos p. deux Viol., Op. 2. 732.

δ) Sonaten für das Pianoforte ohne Begleitung:

v. Beethoven, Grand. Sonat., Op. 28. 188-190.
— 6 Variat., Op. 34. 326, 327.
Bihler, Grand. Son. t., Op. 12. 444.
Bohdanowicz, Grosse charakt. Sonat. 420-422.
Cramer, deux grand. Sonat., Op. 27. 329, 360.
— Sonat., Op. 28.
— — Op. 29.
— — Op. 30.
— — Op. 31.
— — Op. 33. 614-618.
Eberl, Grande Sonate, Op. 12. Seite 558-560.
Field, Trois Sonates. 430, 431.
Förster, Sonate, Op. 22. No. 1. 411, 412.
— — Op. 22, No. 2. 716, 717.
Lauska, Sonat. facil. 262.
Pollini, Trois Sonat. 430, 432.
Steibelt, Six Sonat. 224.
Weiss, grande Sonate, Op. 4. 628, 624.

diger Klavierauszug. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Der Teutsche hat sich schon oft gefallen lassen müssen, dem Fremden nachgesetzt zu werden, wenn er ihm auch nicht nachsteht. Das geschieht besonders im Opernfache. Haben wir auch die anerkannt grössten Meister, als Gluck, Mozart, Beethoven, K. M. v. Weber u. A. hierin aufzuweisen, im Allgemeinen hilft uns selbst dieser Umstand wenig, denn die Schuld liegt grösstenTheils an den Teutschen selbst. Kein Teutscher bevorzugt den Teutschen aus Vaterlandsliebe, im Gegentheil macht er viel höhere Forderungen an ihn, als an jeden Fremden. Dennoch liegt das Hauptübel an den Operndichtern selbst. Die Meisten wollen gleich eine Ewigkeitsoper bringen, greifen so ernst hinein, als solle kein Ton ohne Gewicht sein und kein Wort ohne innere Nothigung stehen, und vergessen, dass alle Welt sich im Theater leicht und bequem unterhalten, aber nicht angestrengt sein will. Man nimmt es in der Regel zu wichtig und macht aus dem flüchtigen Unterhaltungsspiel zu viel Ernst. Ist das im gegenwärtigen Falle auch so? Man wird dies dem Komponisten in seinen frühern, öffentlich bekannt gewordenen Leistungen nicht nachsagen wollen und wird auch hier schwerlich einen Grund dazu finden. Wie steht es nun mit dem Texte? Er ist auch diesmal zu unserm Vergnügen der Oper vorangedruckt worden.

Es fehlt der Oper nicht an einem hohen Herrn (Kaiser Maximilian), nicht an Glanz und Ballet, nicht an der beliebt doppelten Art der Liebe, nicht an Gecken, nicht an bürgerlicher Lust noch zu Volksfesten. Der Schusterjunge ist eine recht hübsche Person, der es nicht an Witz mangelt, und für ernste Sprüche sorgt der Held der Fabel, die zwischen den Gesängen nach teutscher Art sich der Rede bedient. Dennoch hat der Bearbeiter der Deinhardstein'schen Dichtung wohl zuvörderst darin gefehlt, dass er manche Gesänge zu lang, zu wortreich gemacht hat. Das geschieht z. B. gleich in No. 2, in der Szene und Arie des Meisters Sachs, welche zu viel auf einmal bringt und dadurch der Musik die Gelegenheit nimmt, sich in irgend ein Gefühl tondichterisch zu versenken, ausser etwa in die Worte: „Es hat der Kaiser mein gedacht!“ Sind auch diese Worte für den materiellen Gang der Handlung noch so sehr von Bedeutung, so sind sie doch schwerlich einer würdigen Darlegung eines Dichtergemüthes, das wir in Hans Sachs festzuhalten gewohnt sind, zuträglich, den Poesie und Liebe mindestens nicht weniger begeistern sollen, als die Freude über den glücklichen Vorfall. Dies gibt schon den Anfang eines kleinen Zerwürfnisses, das im Innern die Frage anregt: Wie wird die Zeichnung eines solchen Meisterdichters in einer komischen Oper vollendet werden können, ohne dass der Ernst dem Scherz Abbruch thut oder umgekehrt? Aber das innere Gemüthsleben, in welches sich der Teutsche so gern versenken lässt und vor welchem die Liebe zu flüchtiger Opernunterhaltung sich zugleich auch scheut, ist durch die Hauptperson und durch diese Szene einmal angeregt. Man verlangt nun Ausführung des ideal Vorwaltenden im Bilde des Meisters und doch auch von der andern Seite eben so begierig und Schlag auf Schlag das Vorherrschen des Komischen. Diese Doppelaufgabe ist im höchsten Grade schwierig. Hat man jedoch einmal den Leu geweckt, so muss man ihn auch bändigen. Das hat nun der Textbearbeiter nach unserm Dafürhalten nicht gethan, sondern hat vielmehr im Fortgange weit eher die äussere Erscheinung des Meisters, als das tiefere Seelenbild des Dichters vor Augen behalten und das Letzte wider das selbst angeregte Verlangen zu sehr in den Hintergrund gestellt und auf diese Weise etwas unbefriedigend gelassen, was ihm anfangs doch selbst wesentlich zu sein schien, ja wofür er bei Gelegenheit wieder einen kleinen Anlauf nimmt. — Sollte dadurch nicht gar mancher Teutsche unter den Hörern mit seinen beiden Lieblingsrichtungen, nämlich der Neigung für Darstellung eines Seelenbildes und der Lust zu leichter äusserlicher Unterhaltung, in einen Zwiespalt gerathen, welcher ein lästiges Schwanken zwischen dem Einen und dem Andern zur natürlichen Folge haben muss? Wird nicht dieses, wenn auch nicht immer bewusste, doch gefühlte Schwanken beider Richtungen zugleich schon dadurch schädlich werden, weil bei aller Befriedigung von der einen Seite immer noch ein unbefriedigter Wunsch von der andern übrig bleibt? Da es nun dazu noch immer Hörer gibt, die das Gemüthsleben der flüchtigen Unterhaltungslust in ihrem Innern vorziehen, ob sie gleich meist nur um leichter Zerstreuung willen in's Theater gekommen sind, so wird sie die einzig und allein durch die Erregung, aber Nichtbefriedigung der idealen Richtung hervorgebrachte Spannung in eine gewisse Unruhe versetzen, die nur zu gewöhnlich auch den Nachbar ansteckt, der in einer andern Nachbarschaft nichts davon verspürt haben würde. In der That liesse sich dieses Schwanken von der einen Seite zur andern nur noch dadurch heben, dass beide Richtungen in einer und derselben festgehaltenen Wesenheit so folgerecht mit einander gingen, dass das Ideale dichterischer Gefühlskraft sich im tiefsten Wesen der Oper wie ein vernehmbarer Geisteshauch hindurchzöge, den Grund bildete, während das Komische und jede Aeusserlichkeitslust rasch und frisch darüber hinzöge. Das wäre aber nicht blos eine überaus schwierige Aufgabe, sondern sie rückte auch das Werk selbst in ein ganz anderes und höheres Gebiet hinauf, als das ist, was hier behaut werden sollte. Es liegt also grösstenTheils an der Wahl des Gegenstandes wie an der teutschen Gesinnung, dem ergriffenen Karakter trotz der Unterhaltungsrichtung noch so viel Recht als möglich angedeihen zu lassen. Das ist aber ein Fehler, so gut er auch gemeint ist. In solchen Dingen gilt blos ein Entweder — Oder. Entweder gebe man eine blose Unterhaltungs- oder eine durchgängig festgehaltene Karakteroper höherer Art. Beides in einem und demselben Werke verträgt sich nicht zusammen; Eins beengt die Wirkung des Andern, namentlich für den teutschen Hörer des Ganzen von der Bühne herab, dem Hans Sachs mit seiner Innerlichkeit nahe steht, wie er den Teutschen stehen sollte. Ob das unter uns allgemein ist, wollen wir nicht beschwören. Dann hat auch die Wahl des Gegenstandes weit weniger Nach-

theil für die Unterhaltung, und für jeden Ausländer gar keinen, sobald das Lockere nur noch etwas lockerer besonders in der Wortbereitung wäre. — Der Komponist dagegen ist im Ganzen seiner durch „die beiden Schützen“ und noch mehr durch „Czaar und Zimmermann“ beliebt gewordenen, leicht komischen Weise nicht nur treu geblieben, so weit es nur die Wahl gestattete, sondern er hat sich sogar in der als gefällig anerkannten Instrumentenaum-spielung noch gehoben. Wir werden finden, dass das Komische und Elsterende der Zeit bei Weitem das Uebergewicht hat. Sagte also einem Theile der Teutschen diese Oper als Amusement weniger zu, wie Czaar und Zimmermann, so liegt dies vorzugsweise an einer Wahl, deren inneres Leben uns zu sehr in's Gemüth greift, was bei komischen Opern zu vermeiden ist. Natürlich kann dies blos von der Oper im Zusammenhange gelten. Beim Vortrage einzelner Nummern wird dies nicht empfunden, eben weil man sich da nur dem Einzelnen überlässt. Dies kommt also dem Klavierauszuge zu Gute, der zur Wiederholung bald dieser bald jener Nummer, ausserst selten für einen Vortrag des Ganzen da ist. Aus der Beschreibung der einzelnen, auf einander folgenden Stücke werden wir aber sehen, dass auch hierin das Unterhaltungsprinzip eben so vorherrscht, wie im Czaar und Zimmermann.

Gleich die Ouverture ist so allgemein gehalten, wie man es wünscht, leicht und klingend; nicht zu lang, wie es öfter bei den Franzosen Sitte ist, nicht zu kurz, wie sie die jetzigen Italiener belieben, wenn ja noch eine Statt hat. Die Introdukzion No. 1 lässt einen muntern Chor der Gesellen des Meisters erschallen, frisch, melodisch und rhythmisch heiter, von den Instrumenten in mehr französischer Weise lebhaft umspielt. Die Episode mit dem Lehrjungen ist handgreiflich und das folgende Handwerkslied mit angehangenem Chore so ergötzlich, als die Feierabendslust, worin sich der erste Chor zeitgemäss wohlgefällig reiht. No. 2. Szene und Arie des Hans Sachs (Bass), welcher zu seiner Freude von einem vornehmen Fremden erfuhr, dass ihm seiner Dichtungen wegen der Kaiser hochgeneigt ist. Das Ganze ist, für sich allein betrachtet, angemessen genug, natürlich und melodiös, im Vergleiche zu den vielen Worten kurz, dabei wechselnd im Takt und Tempo; selbst ein schnell vorübergehendes Melodram mischt sich ein, als Sachs der morgenden Sängerwahl sich erinnert, auf ein würdiges Lied denkend, dessen Anfang er sprechend niederschreibt, und dazwischen von noch nicht beendeter Arbeit singt. Nähme man diese Szene nicht für eine Einleitung auf ähnliche Entwickelungen, die jedoch nicht folgen, so wäre sie auch für das Ganze zweckmässig. Für den Einzelgesang im häuslichen Zirkel kann sie also für die Meisten nichts Störendes haben, vielmehr etwas Zusagendes. No. 3. Terzett. Eoban (Tenor), komische Figur, Rathsherr von Augsburg und anmasslicher Meistersänger, der sich ein Loch im Schuh flicken lassen will, das Nürnbergs spitze Steine ihm gerissen haben, blaht sich auf und gibt sich für den erklärten Bräutigam Kunigundens, der Goldschmiedstochter, der Geliebten des Hans Sachs, den ohne Weiteres gleich „Furcht und Schrecken anstarren,“ während sein Lehrbursch tröstet. Das Ganze ist komisch, aber Sachs verliert dabei. No. 4. Kavatine der sehnsüchtig harrenden Kunigunde (Sopran), theatralisch lebhaft. No. 5. Quintett. Georg (Tenor) verkündet athemlos den beiden Mädchen, die dem Wesen nach den beiden Freundinnen im Freischütz ähneln, die Ankunft seines Meisters, der auch erscheint. Kordula ist Braut des Schusterjungen, der das eben Vorgefallene berichtet. Versicherungen gegenseitiger Liebe setzen den Gesang fort, Ernstes mit Komischem mischend. — Unterdessen hat man den Goldschmied Steffen (Bass) zum Bürgermeister gemacht. Die Bürger drängen sich zum Glückwunsch. Finale, No. 6. Viel Bewegung lustiger Art, wobei Eoban dem stolz gewordenen Goldschmied die Liebe des Schuhmachers zu seiner Tochter verräth. Zum Schlusse kündigt der neue Bürgermeister für Morgen das Fest der Sängerwahl und einen Schmaus an, den die Commune gibt, die zum Geben da ist. Und die Bürger, voll frohlicher Hoffnung, schliessen im muntern $^6_4$-Takt.

Zweiter Akt. Fest der Sängerwahl im grossen Saale. Gerüstschuß. Die Bürger geben dem Sachs den Preis; die Merker gehen behutsam, wie gewöhnlich; der erste Merker stottert, chinesisch; es wird vor der Preisvertheilung improvisirt, melodramatisch. Sachs gefällt lebhaft, Eoban macht's schlecht und gefällt den Merkern, weil es der Bürgermeister wünscht, sehr gewöhnlich und deshalb ergötzlich. Die Bürger finden die Preisvertheilung ungerecht und sagen's laut, nicht ganz gewöhnlich. Sachs hätte hier höher gehalten werden können, auch im Gesange. Die Merker spotten sein, die Bürger trösten den Gekränkten, der entschlossen ist, die Stadt zu verlassen, und in No. 8 ein einfach gutes Abschiedslied singt. No. 9. Volksfestchor, munter und natürlich. No. 10. Volkstanz. Walzer. No. 11 sehr hübsches Lied des Schusterjungen, trefflich rhythmisirt in echter Volkslust. No. 12. Abschiedsduett Kunigundens und des Meistersängers, leicht, gefällig, aber nicht karakteristisch. Kunigunde wird durch den Gesang beinahe noch unzarter, als durch die Worte. Der theatralische Seligkeitserguss der Liebenden am Ende lässt Alles verschmerzen. Leider kommt gerade der bürgermeisterliche Vater zur Umarmung. Finale No. 13. so lebhaft und bunt, als es im Mittelfinale effektuirt. Der Bürgermeister verweist im Zorn den Meistersänger aus der Stadt; es entsteht zum Glück keine Rebellion, allein nach dem zärtlichen Abschiede kann es doch an einem rauschenden und stürmenden Ende, wie es sein soll und zur Unterhaltung sich schickt, gar nicht fehlen.

Den dritten Akt leitet No. 14 ein kurzes Zwischenspiel der Instrumente ein. Man sieht während dieser Musik die beiden Freundinnen von verschiedenen Treppen herabkommen. Kordula sucht die Betrübte zu zerstreuen und schlägt ihr die Karte. Arie und Duett (No. 15., in beliebt unterhaltender Weise. Plötzlich steht Hans Sachs vor ihnen; Görg ist nicht fern. Mitten in der besten Unterhaltung hört man den Bürgermeister nahen und Andere. Die Liebhaber werden auf der Treppe versteckt. No. 16. Ensemble. Die Raths-

herren sind in Verlegenheit und wissen keinen Rath, der Kaiser hat ihnen das Gedicht übersandt, das Görg seiner Kordula an ihrem Geburtstage, als von ihm verfasst, vorlas. Der Reimdieb hatte es beim Tanze verloren, ein kaiserlicher Reiter verwahrte es und spielte es durch den Hofnarren in die Hände des Kaisers, der nun den Verfasser desselben wissen will. Endlich schlägt sich Eoban in's Mittel und verspricht, die Herren zu retten, wenn sie ihm zuvor „die grässlichste Verschwörgenheit schwören.“ Darauf macht er sich anheischig, die Autorschaft gefällig auf sich zu nehmen. Die Herren finden das schön und werden nur durch eine verborgene Stimme erschreckt, die ganz vernehmlich dazwischen ruft: „Spitzbuben!“ Man erklärt das Unbegreifliche für Täuschung, die in solcher Aufregung hochst natürlich ist, und die verlegenen Frauen helfen vollends zum erwünschten Glauben. Froh sieht nun Jeder dem morgenden Feste entgegen und die Musik ist so munter, als man es liebt. No. 17 und 18. Ballet und Pantomime zu Ehren des Kaisers. Die Hauptsache wird darauf sprechend abgethan. Der abgeschmackte Eoban erhält seinen Lohn und der Bürgermeister benimmt sich sehr unterhaltend. Görg bekennt seinen Raub und Niemand ist glücklicher, als Hans Sachs und die guten Nürnberger, die im Schlusschor dem Kaiser, der Liebe und dem Vaterlande ein frisches Lebehoch anstimmen, in dessen helle Schlichtheit sich einige imitatorische Folgen verlaufen haben.

Man sieht, das Komische und lebhaft Unterhaltende herrscht bedeutend vor, so dass der Klavierauszug häuslichen Musikzirkeln und vielen Singakademieen die besten und erwünschten Dienste thun wird, oft noch mehr, als durch jede andere neufranzösische Oper beliebter Art. Was aber das karakteristische Ganze anlangt, so will das bevorzugt Amusable im Grunde nichts davon wissen, braucht es auch nicht, und die Meisten sind jetzt mehr dagegen als dafür. Wir haben unsere Auseinandersetzung nur darum gegeben, damit man die beiden Opernarten gleich in der Dichtungsanlage nicht mit einander vermische, um jeder derselben ihre volle Wirkung für sich zu lassen, was durchaus der Beachtung werth ist. Uebrigens halten wir es sogar für vortheilhaft, wenn Teutsche den thatsächlichen Beweis führen, dass sie in der zeitbeliebten Unterhaltungsweise den Fremden sich gleichfalls an die Seite stellen können. Möge also Herr Lortzing die Art, in welcher er allgemein Ansprechendes zu leisten so glücklich war, beibehalten und zur Ergötzung des Publikums weiter fördern. Immerhin bleibt es dabei: Eines schickt sich nicht für Alle. Jeder gebe in seiner Weise sein Bestes; so ist es wohlgethan.

G. W. Fink.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge ohne Begleitung.

Zwölf leichte vierstimmige Lieder für den Männerchor oder Quartettgesang componirt von *Fr. Silcher*. Op. 31. Heft 1. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis der Partitur und der vier Stimmen 1 Fl. 3 Kr. (14 Ggr.) und der einzelnen Stimmen 12 Kr. netto.

Die Lieder sind angenehm und sehr leicht, für Unterhaltung gut gewählt und von einem Komponisten, der, im südlichen Teutschland namentlich, sehr beliebt ist. Für gesellige Erheiterungen sind sie zu empfehlen. Alle werden von mässig geübten Sängern ohne äussere und innere Schwierigkeit, von den meisten ohne Vorbereitung gut ausgeführt werden können. Solche kurze, an das Volksmässige streifende Quartette sind oft recht willkommen.

Fünfzehn leichte Lieder für vierstimmigen Männerchor componirt von *L. Hetsch*. Op. 7. Ebendaselbst. Preis der Partitur und der Stimmen: 14 Ggr.; jeder einzelnen Stimme: 12 Kr. netto.

Der Komponist dieser Männerlieder ist Musikdirektor in Heidelberg und hat es, wie sein Vormann, den Sängern wirklich leicht gemacht, freilich in anderer Weise, die aber durchaus nichts Preziöses noch Vornehmthuendes hat. Die Mischung des Drei- und Vierstimmigen ist fast überall zu einem Vorrechte der Zeit geworden, das auch nirgend mehr Recht hat, als in vierstimmigen Männerliedern, wenn gleich nicht so häufig als es geübt wird. Melodieen und Liederwahlen verfallen dem Geschmacke der vielfach verschiedenen Gesellschaften. Unter den Dichtungen finden sich recht gute neben andern, die nur theilweise, einige, die uns zu wenig zusagen: das thut aber nichts zur Sache; es kommt eben dabei auf den Standpunkt an, den eine Gegend genommen oder empfangen hat. Ganz einfach gehaltene Lieder, die allgemein wie Naturgeisterstimmen einklingen, sind seltene Kinder gemüthsglücklicher Stunden, die vorbereitet und aufgepflegt sein wollen im Grunde tiefster Seele manchen Tag und manche Nacht hindurch, ehe sie die Sonne in's Morgenleben strahlt. Darum sind sie selten und werden nicht von Jedem verlangt.

Liederkranz. Auswahl heiterer und ernster Gesänge für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *Ludwig Erk* und *Wilh. Greef*. 2s Heft. Essen, bei G. D. Badeker. 1841. Preis 5 Ggr.

Auch diese Sammlung verdient alle Empfehlung. Die Auswahl ist gut. Alle Texte gemüthlicher Art, die meisten ernst heiter, ohne Frömmelei, menschenwürdig fromm und Jedem zusagend; die Melodieen und ihre meist dreistimmige Harmonisirung leicht ausführbar, fast an's edel Volksmässige streifend. Beigesteuert haben die Komponisten: Joh. Frdr. Reichardt, H. G. Nägeli, J. H. Rolle, Louise Reichardt, Karl und J. Abrah. Peter Schulz, Frdr. W. Berger, Joh. André, Rinck, Aug. Bürder, Zelter, G. W. Fink, J. A. Naumann, Aug. Mühling, Karl Gottl. Hering, Aug. Bergt, J. C. G. Spazier, Franz Ant. Hofmeister, Karl Gotthelf Gläser, G. Fr. Handel, C. H. Graun, Jos. Ign. Schnabel und Gluck. Das Heft enthält 67 gute Lieder. Das erste Heft hat so viele Theilnahme gefunden, dass eben jetzt eine neue

Auflage desselben die Presse verlassen hat. Druck und Papier sind schön; im Oktavformat; 82 Seiten mit dem Register.

Cantate: „Auf Gott vertraut!" zur Feier der Grundsteinlegung des Krankenhauses in Stade, geschrieben von A. C. Bothe, für vierstimmigen Männerchor componirt — von J. W. C. C. Sauerbrey. Op. 23. Verlag des Komponisten. Partitur. Preis 8 Sgr.

Es ist eine Gelegenheitsarbeit, und als solche wird sie das Ihrige gethan haben. Sie ist kurz; die Partitur hat 13 Oktavseiten. Einige lithographische Fehler sind leicht zu berichtigen.

Zwei Vaterlands-Lieder. No. 1. Preussens Huldigungslied von L. Giesebrecht. No. 2. Der deutsche Rhein von N. Becker. Für den vierstimmigen Männergesang componirt von Dr. C. Löwe. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Partitur und Stimmen. Preis ⅓ Thlr.

Das erste für vier Solostimmen und Chor vermehrt die Zahl der patriotischen Huldigungslieder und das andere die der Rheinlieder. Es verhilft uns zur Zahl 80. Wir zählen also weiter:

No. 81) *G. Börner.* Breslau bei C. Weinhold (für vier Männerstimmen).
- 82) *F. W. Betzhold.* Elberfeld (eine ein- und zweistimmig zweite Komposizion mit Pianoforte).
- 83) *A. Unverricht.* Breslau, bei C. Weinhold (einstimmig mit angehangenem Chor-Unisono. Es ist dies eine Antwort der Schlesier an die Rheinländer: „Sie sollen auch nicht haben das schöne Schlesierland" u. s. w.)
- 84) *H. A. Dressel* (mit Chor). Lemgo, bei Meyer.
- 85) *A. v. Eckenbrecher*, Op. 5 (dieses und die folgenden mehrstimmig). Berlin, bei Bethge.
- 86) *Fr. Maczewski.* Mitau, bei Reyher.
- 87) *A. Methfessel.*
- 88) *Ad. Müller.* Wien, bei Haslinger.
- 89) *P. Müller.* Mainz, bei Faber.
- 90) *Hermann Schmidt.* Berlin, bei Bote.
- 91) *E. W. Staudt.* Schaffhausen, bei Brodtmann.
- 92) *Stunz* (für den Gesang eingerichtet von H. Fichert). Frankfurt, bei Dunst.
- 93) *A. Zeise.* Rintelu, bei Rosenthal.
- 94) *F. Walter.* Bonn, bei Marcus (von hier einstimmig).
- 95) *A. H. Stahlknecht.* Chemnitz, bei Hacker.
- 96) *G. Reichardt.* Berlin, bei Bote.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die neue Musik-Anstalt mit dem Namen „*Sophien-Akademie*," und unter dem Schutze der Erzherzogin Sophie stehend, hat Tomaschek's imposante Krönungsmesse in der Salvatorskirche aufgeführt, die allgemeine und gerechte Theilnahme unter den Kennern und Liebhabern der Kunst erregte.

In der musikalischen Soiree der Herren *Tedesco* und *Pigur* zeigte sich der Letztere als einen so vorzüglichen Guitaristen, dass man fast wünschen möchte, er hätte sein Studium einem dankbareren Instrumente zugewendet. Herr Tedesco gehört unter die modernen Pianofortespieler, doch fand er nicht minder Beifall als sein Konzertkompagnon.

Ein Herr *Negedly* kündigte mit böhmischem Anschlagzettel ein böhmisches Konzert an, welches, wenn es einen Karakter haben sollte, eigentlich nur böhmische Komposizionen hätte bringen sollen, das war aber keineswegs der Fall, obschon es gewiss sehr interessant sein müsste, einmal in einem Nazionalkonzerte Werke von Tomaschek und Weber, wie von ihren Jüngern Goldschmidt, Rittel und Veit zu hören. Ja selbst Dessauer und Moscheles könnten die Reichhaltigkeit dieser musikalischen Kunstausstellung noch erhöhen; zumal die herrlichen Lieder des Ersteren, welche dem grossen Publikum seiner Vaterstadt bisher noch ganz unbekannt geblieben sind.

Unter dem Namen *Cäcilien-Verein* hat sich hier eine Gesellschaft kunstliebender und kunstgebildeter Dilettanten gebildet, deren Tendenz es ist, in einem wöchentlichen Konzert klassische Tondichtungen mit Pianofortebegleitung aufzuführen. Das erste Konzert brachte, nebst einer Kantate von unserm wackern Veit, Beethoven's Christus am Oelberg, dann drei Komposizionen Tomaschek's zu dem Fischer-, Hirten- und Alpenjägerlied aus Schiller's Tell, in welchen der gediegene Tonmeister tief in den Geist des Dichters eingedrungen ist. Mendelssohn-Bartholdy's ersten Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell wurde von den Herren *Deutsch*, *Wehle* und den beiden Brüdern *Tischer* sehr wacker vorgetragen. Den Schluss machte der Schlusschor aus Schneider's „Weltgericht," sehr sorgfältig einstudirt und durchgeführt. Die zweite Abendunterhaltung brachte 1) Psalm von Hahn mit einer eingelegten Arie aus Mendelssohns „Paulus," von Herrn *Geisler* sehr brav gesungen. — 2) Beethoven's Trio in C moll für Pianoforte. — 3) Gellert's Busslied von Beethoven, trefflich vorgetragen von Mad. *Glaser*, geb. *Ebert*, und zum Schluss den Chor: „Steiniget ihn!" aus Paulus. Dritte Abendunterhaltung 1) Schiller's Glocke von A. Romberg. — 2) Beethoven's Sonate in A moll (Op. 47) für Pianoforte und Violine von Herren *Deutsch* und *Wehle* mit dem schönsten Ausdruck vorgetragen. — 3) Tomaschek's originelles Zigeuner-Nachtlied. Die vierte Abendunterhaltung bot viel Gesang dar, denn wir hörten nebst dem Herbst aus Haydn's Jahreszeiten noch Boschek's liebliches Wiegenlied vom Herrn *Strakaty* höchst gemüthlich gesungen, noch das Hirtenchor von Schubert, ein Vokalquartett von Skraup und den Schlachtruf von Veit. Ein interessantes Instrumentalstück war ein Quartett von Mendelssohn-Bartholdy.

Auf Ole Bull folgten zwei Konzertisten ganz anderer Art. *Giulio Regondi*, Virtuos auf der Guitarre

und dem Melophon, und *Joseph Lidel*, Violoncellist, welche ihr sehr schwach besuchtes Konzert im Plateissaale ohne Ouverture mit einem Duo concertante von Bohrer für Melophon und Violoncelle eröffneten. Der Melophon ist eigentlich nur eine auf die höchste Potenz veredelte Handharmonika, deren Ton viel Aehnlichkeit mit einer trefflichen Klarinette hat, und deren Umfang etwa vierthalb Oktaven beträgt. G. Regondi, welcher darauf meist Violinkompositionen vorträgt, behandelt das Instrument mit einer bewundernswerthen Virtuosität, und bringt nicht nur einzelne Töne, sondern ganze Akkorde hervor. In dem „Souvenir des Gibellines," nach Thalberg für die Guitarre, lernten wir Regondi in seinem eigentlichen Wirkungskreise kennen, und müssen gestehen, dass er den Karakter seines undankbaren Instruments wesentlich verändert und der Harfe angenähert habe. Ein Detail seiner Leistungen behalten wir uns vor, bis wir seine künstlerische Individualität in mehreren Konzerten näher kennen gelernt haben. J. Lidel hörten wir nebst dem bereits erwähnten Duo noch in in einem Adagio und Bolero von Kummer, und lernten in ihm einen Violoncellisten kennen, der sein Instrument kennt und zu behandeln versteht, doch fehlt seinem Vortrage Adel und Geschmack. Den Schluss des Konzertes machte, nach einem allerliebsten Lied von W. H. Veit, zart und gemüthlich gesungen von Herrn *Strakaty*, das Concerto (erstes Allegro) von de Beriot, vorgetragen auf dem Melophon von G. Regondi.

Unsere Bühne entfaltete in der letzten Zeit eben keine grosse musikalische Thätigkeit. Zum Vortheile des Herrn *Runs* wurde Auber's Oper „Der Schnee" (aus vier in zwei Akte zusammengezogen) neu einstudirt, machte aber sehr wenig Glück, da der Benefiziant eben so wenig für den Grafen Egbert passt, als Dem. Grosser für Bertha. Beide sangen ihre leichten und humoristischen Nummern sehr ernsthaft und schwerfällig. Trefflich war Herr Preisinger (Wilhelm) zumal im Terzett des letzten Aktes. Auch schien das Publikum schon im Voraus keine grossen Hoffnungen auf diese Produkzion begründet zu haben, denn das Haus war sehr schwach besucht.

In den Gastdarstellungen des Herrn *De Bezzi*, ersten Tenorsängers von der italienischen Operngesellschaft des Herrn Merelli, lernten wir einen echt italienisch gebildeten Sänger kennen, dessen Stimme zwar bereits die Frische und Energie verloren hat, der jedoch durch treffliche Methode in unserer tenorarmen Zeit hinlänglich entschädigt und uns erkennen und bewundern lässt, wie viel Wirkung ein solides Studium mit geringen Mitteln hervorbringen kann. Herr De Bezzi betrat unsere Bühne zuerst als Nemorino im Elisir d'Amore, und überraschte, nebst dem trefflichen Gesangvortrage und italienischer Lebhaftigkeit im Spiel, zugleich durch die grosse Deutlichkeit der Aussprache eines ihm fremden Idioms. In einem Potpourri, welchem „Die Liebe im Eckhause, oder: Der Freund aus der Provinz" von Cosmar vorausging, erschien er theilweise in minder günstigem Lichte. Die Szene und Arie des Almaviva aus dem „Barbiere di Siviglia" erfordert mehr Stimme, als Herr De Bezzi jetzt noch besitzt, und auch die Arie aus Bellini's „Pirata" wollte nicht recht ansprechen, dagegen erregte Szene und Duett aus der Oper: Lucrezia Borgia von Donizetti mit Mad. *Podhorsky* stürmische Beifallsbezeugungen. Zum dritten und vierten Male sahen wir Herrn De Bezzi als Sir Edgar von Ravenswood in der „Braut von Lammermoor" von Donizetti, welchen er durchaus italienisch sang, was sich mitunter sonderbar genug ausnahm.

Ein zweiter Gast war Herr *Eicke*, Opernsänger aus Berlin, dessen wir bereits gedachten, ein tüchtiger Sänger, dessen Stimme zwar ebenfalls wenig Jugendglanz und Fülle mehr besitzt, doch hat er vielseitige Studien gemacht, erfreut durch eine seltene Klarheit und Deutlichkeit im Gesange, und weiss auch mit seinen Mitteln oft auf überraschende Weise zu wirken, dabei ist er ein braver mimischer Darsteller. Herr Eicke gab den Zampa, Hans Heiling, Masaniello, und den Tempelherrn in Marschner's Oper: „Der Templer und die Jüdin," und machte in der ersten und letzten Partie das meiste Glück.

Bremen. Bei dem ausdauernd thätigen und umsichtigen Kunststrebe unseres ausgezeichnet tüchtigen Musikdirigenten *Riem* gewinnt die Tonkunst in unserer Stadt immer höheren Antheil; die Aufführungen in Konzerten und Kirchen waren auch in diesem Winter und zwar im steigenden Grade unter seiner erhebenden Leitung so trefflich, dass wir ihm in der Tonkunst reiche Förderung und vielfachen Genuss verdanken. Sinfonieen waren: 6 von Beethoven, nämlich D dur, A dur, F dur, B dur, eroica und C moll; von Spohr die Weihe der Töne; von F. Schubert C dur; von Rittel Jagdsinfonie; von Pape Militärsinfonie. Die drei letzten hier zum ersten Male. Es ist ein gutes Zeichen, dass unser Publikum namentlich die Sinfonieen mit ausserordentlicher Aufmerksamkeit und Freude anhört. In diesem Halbjahr hat Beethovens A dur-Sinfonie vor allen den Preis davongetragen. In der C moll-Sinfonie wurden hier zum ersten Male die Andeutungen Schindler's benutzt: allein Ausführende und Hörer lassen vom Gewohnten nur ungern. Schubert's Werk gefiel einem Theile ausserordentlich; andere ehrliche Leute lobten sie zwar auch, fanden aber die guten Ideen zu weit ausgesponnen. Man sollte vielleicht in diesem Werke gar nichts wiederholen, da jeder Gedanke in demselben vom Komponisten von allen Seiten beleuchtet worden ist und schon nach einmaliger Durchnahme eines Theiles vollständig erfasst wird. Pape's Militärsinfonie gefiel sehr. Sie ist natürlich, frisch, bestimmt, hat nichts Gesuchtes und doch auch nichts Alltägliches. Es ist überhaupt auf diesen jungen, tüchtigen und begabten Mann das musikalische Publikum aufmerksam zu machen. — An Ouverturen hörten wir von Beethoven 2, zu Koriolan und zu Leonore (C dur); von Mendelssohn Meeresstille und glückliche Fahrt; von K. M. v. Weber 2, Jubel-Ouverture und zur Oper „Freischütz"; von Rossini zu Wilh. Tell; von Bohrer eine Konzert-Ouverture (neu); von Jul. Rietz (neu); von H. Berlioz zu König Lear (neu, zweimal).

Sängerinnen und Sänger traten auf: Fräul. *Heinemeyer* aus Hannover. Sie besitzt eine schöne, volle Stimme, singt rein und mit Ausdruck; ihr Triller ist glänzend. Fräul. *Karoline Quenstedt* aus Braunschweig gefiel besonders. Schöne, klare, volle Stimme, schöne Reinheit, deutliche Aussprache, treffliches Portamento, unschuldiger und seelenvoller Vortrag. Fräul. *Marie Grabau* von hier, auf welche fast Alles passt, was von der vorigen Sängerin gesagt wurde; nur dass die Quenstedt mehr Schule hat. Ausser den beiden Schwestern *Pauline* und *Emma Bindseil* aus Osterholz, von denen die letzte sich auch auf dem Pianoforte hören liess, hatten wir noch das Vergnügen, Mad. *Methfessel* aus Braunschweig zu bewundern. Sie ist eine ausserordentlich zierliche Sängerin, die mit den grössten Schwierigkeiten spielt und die Leute bezaubert. Ich liess mich nicht fangen. Solosänger waren: Herr *Schmezer* aus Braunschweig; herrliche, volle und klare Stimme, ungemeine Dauer, gute Schule, inniger Vortrag. Wollte er zuweilen mezza voce singen, würde seine Kraft um so erfreulicher wirken. — Herr *Holzmüller* aus Hannover, sehr angenehme, jedoch nicht volle Stimme; das Sentimentale gelingt ihm besonders. Noch sangen die Herrn *Greys* und *Lehmann*, der letzte vom hiesigen Theater.

Auf der Violine liessen sich hören: Herr Kapellmeister *Bohrer* aus Hannover, zart und geschmackvoll; Konzertmeister *C. Müller* aus Braunschweig, überall gekannt; Herr *Griebel* aus Berlin, im methodisch schönen Spiel; Herr *Walbrühl* aus Rudolstadt, ein tüchtiger Geiger und dabei ein liebenswürdig bescheidener Mann; die Herren *A. Ochernal* und *C. Rust* aus Bremen. — Als Violoncellisten traten auf: die Herren *Knoop*, Konzertmeister und der jüngere aus Meiningen, von welchen des ersten Vortrag besonders genial und kühn hervortritt; Herr *Griebel*, der mit seinem Bruder in einem Geiste spielt; Herr *Menter* aus München, ein wahrhaft ritterlicher Tonmeister. — Auf dem Pianoforte gefielen Herr *Waldmüller* aus Bremen und vorzüglich die noch sehr jugendliche aber ungemein fertige *Sophie Bohrer*. — Auf der Flöte gefiel unser Herr *Rakemann*, und Herr *Heinemeyer* aus Hannover bewährte seinen Ruhm. — Auf der Klarinette erfreute uns Herr *E. Rakemann* von hier; auf dem Horne die Gebrüder *Moralt* aus München mit ausserordentlichem Beifall; auf dem Fagott Herr *Küstner* aus Bückeburg, und auf der Posaune unser Herr *Schanz* mit verdientem Beifall, der keinem der Unsern entging. — Unsere Singakademie führte am 6. Januar Handel's Messias, und am 14. Februar Mendelssohn's Paulus, beide gelungen auf. Zum Charfreitage wird Eybler's Requiem gegeben. Die Singakademie, gleichfalls unter Riem's Leitung, zählt jetzt 156 Mitglieder, die ein frischer, herrlicher Geist belebt.

Unser *Mühlenbruch* ist als Musikdirektor nach Schwerin berufen worden, ein als Musiker sehr geachteter und als Mensch sehr beliebter Mann. Seine Frau ist eine vielseitig und trefflich gebildete, fein empfindende und lebendig darstellende Sängerin, welcher wir in Konzerten und Privatzirkeln manchen herrlichen Genuss verdanken. Und so ist denn ihr Glück für uns ein Verlust.

Dessau. Uebersicht unsers Musikwesens im verflossenen Jahre. In den gewöhnlichen 23 *Kirchenmusiken* an Sonn- und Festtagen kamen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Seyfried, Fesca, Mendelssohn, Handel, Hummel, Cherubini und Fr. Schneider zu Gehör, wobei die Solopartieen von dem Sopran *Seelmann*, dem Alt *Tausch*, dem Tenor *Diedicke* und dem Bass *Krüger* übernommen wurden. In den jährlich gewöhnlichen 19 *Vespern* hörten wir Motetten von Bach, Häser, Klein, Sarti, Rolle, Rinck, Kirnberger, Reichardt, Haydn, Hiller, Caldara, Hammerschmidt, Homilius, Penzel, A. Romberg, Mühling, Händel, Vogler, Kayser, Fr. Schneider, Röllig und Schulz. — Dazu noch einige Extravorträge, als am Charfreitage „Der Tod Jesu" von Graun, von der Singakademie aufgeführt. — *Abonnement-Konzerte* hatten wir 11 und ein Benefizkonzert des Kapellmeister Schneider, worin Haydn's Schöpfung aufgeführt wurde. Als heimische Sänger liessen sich hören: Fräul. S. Hagedorn und Luise Rust, die beiden Kammersänger Diedicke und Krüger; von unsern Instrumentisten auf dem Pianoforte Herr *Fritsch*; — auf der Violine: Konzertmeister Lindner, KM. Appel, Bartels d. ä. und Herm. Schneider; — auf dem Violoncell: KM. Drechsler, Schneider, — auf der Flöte: KM. Schletter und Kleinstüber; — auf der Oboe: KM. Lorenz d. ä.; — auf der Klarinette: die Herren Tausch, Lorenz d. j. und Grützmacher; — auf dem Fagott: Herr Volkmann; — auf dem Horn: die Herren Fuchs und Korting. Von Fremden traten auf Fräul. *Haase* aus Dresden, Altistin, und Fräul. *Charlotte Fink* aus Leipzig (Pianistin), welche Letztere Tages darauf die Ehre hatte, sich an unserm Hofe hören zu lassen. — *Sinfonieen* hörten wir: 4 von Beethoven No. 1, 6, 8 und 9; 2 von Kalliwoda No. 3 und 5; eine von Spohr (Es), von Mozart (C), von Haydn (Es), von Ries (F), und von Fr. Schneider (Emoll). — *Ouverturen:* 3 von Beethoven, zu Leonore No. 1, zu Koriolan und Stephan; 2 von Mendelssohn, 2 von Fr. Schneider, eine von K. M. v. Weber, Winter, Kalliwoda und A. Romberg. — Unser Orchester besteht aus 46 Angestellten und 16 Nichtangestellten.

Unsere *Oper* setzte die Böttnersche Gesellschaft mit 25 verschiedenen Vorstellungen fort, wovon wir die kleinen Unterhaltungsspiele weglassen. Zur Aufführung kamen: Tankred von Rossini, Belagerung von Korinth, der schwarze Domino von Auber (2 Mal), Maskeball (4 Mal), Puritaner, Romeo und Julie, die Nachtwandlerin von Bellini, Zauberflöte von Mozart (3 Mal), Barbier von Sevilla, Wilhelm Tell von Rossini, Lodoiska von Cherubini (2 Mal), Fra Diavolo von Auber, Räuberbraut von Appel, Postillon von Adam, Czaar und Zimmermann von Lortzing, Schweizerfamilie von Weigl, und Don Juan von Mozart.

Unsere Singakademie zählt 124 Mitglieder, als 32 Soprane, 24 Alte, 33 Tenore und 35 Bässe. Hauptversammlungen waren 40. — Alle diese Anstalten stehen unter *Fr. Schneider's* Leitung, dessen Musikschule im besten Flore sich hält. — In der letzten Zeit versuchte sich Fräul. *Rust* als Adalgisa zwei Male auf dem Theater so, dass es wünschenswerth ist, sie möchte ihr

Talent dem Theater zuwenden. Der Gesang nahm sich trefflich aus, und über ihr Spiel waren Alle erfreut, da sich schon in der zweiten Vorstellung grosse Fortschritte zeigten. Sie bewies entschiedenes Talent.

Die pyrenäischen Gebirgssänger.

Dresden, den 15. März. Die Franzosen können nun einmal die Charlatanerie nicht lassen! Trotz der ellenlangen und ellenbreiten Anschlagezettel erwartete man nur einfache Volksweisen, wie sie ein Hirtenvolk singt, vielleicht etwas ähnliches mit dem Jodeln der Tyroler, da in der That die pyrenäischen Hirten — wie leicht begreiflich — etwas Aehnliches haben sollten. Das Programm dagegen kündigte Gesänge und Lieder, ja ein Hirtengedicht und Nazionallied vorgetragen von vierzig pyrenäer Gebirgssängern an und in demselben stand folgende Notiz: Zur Nachricht. Die Musik zu den Sammlungen 1, 2, 3, 4, 5, 6 ff. enthaltend Gebirgschoräle, Hymnen, Cantiques, Tyroliennes, Barcaroles und Boleros, Hirtengedicht und Nazionallied, komponirt von Mr. Alfred R. de P., Direktor der 40 Bergsänger, ist zu haben in Paris u. s. w. Nach dem angeführten Namen sieht man schon, dass dies keine pyrenäischen Hirten- oder Volkslieder sind, was dem Interesse unseres Bedünkens schon sehr schadet. Genug, die vierzig Männer und Knaben zogen, alle in blauer Blouse, rothen Binden und weissen Pantalons unter Vortragung der heiligen Fahne (wie kommt die zu den Hirten in den Pyrenäen?) paarweis mit militärischem Schritt und Haltung über die Bühne und stellten sich in einem Halbkreis um die heilige Fahne, auf welcher übrigens paix aux beaux arts (?), Religion und in der Mitte Conservatoire de chant de Bagneres de Bigorre stand. Auf ein Signal mit einer Pfeife, salutirten sie, militärisch an die Mützen greifend, auf einen zweiten Pfiff begann der Gesang. Diesem ging eine Ankündigung vorher, die ein Mann mit einer abscheulichen Stimme, wie wir sie hier etwa in einer Schenke von einem herumziehenden Bänkelsänger hören, abplärrte, worauf der Chor anhob. Die Komposizion ist im neufranzösischen oder neuitalienischen Styl, übrigens gar nicht ohne Wirkung, auch mitunter melodiös, nur nicht was man original nennt, nur einem Volke oder einer Völkerschaft angehörig. Der Komponist liebt sehr folgende Stellen, die er auch häufig anbringt:

Dass das beliebte Rataplan auch eine grosse Rolle spielt, lässt sich bei französischen modernen Komponisten erwarten. Und in der That wird es manchmal einen ganzen Satz hindurch als harmonische Unterlage gebraucht, wo dann das unaufhörliche plan plan lästig wird. Die falschen Oktaven, die bei dieser Gelegenheit zwischen Ober- und Unterstimmen zum Vorschein kamen, fallen vielleicht mehr den Sängern als dem Komponisten zur Last. Die Ausführung ist in Hinsicht auf Takt und Ensemble ohne Fehler, eben so ist Beobachtung des Piano und Forte vortrefflich, worauf auch ein grosser Theil der Wirkung beruht. Die Stimmen an sich in qualitativer Hinsicht schlecht und keine einzige bedeutende darunter, und namentlich ist der Gesang des Vorsängers ein wahres Blöken zu nennen. (?) Ja, wird man sagen, sie geben sich auch nicht für Kunstsänger. Sehr wohl, aber was sind sie denn alsdann, da sie keine eigentlichen Volkslieder singen? Und da sie sich nach der Inschrift ihrer Fahne als Eleven des Conservatoire de chant à Bagneres nennen, so gibt dies einen wunderlichen Begriff von diesem Institut. Die Choräle, wir wissen nicht ob sie alten oder neuen Ursprungs sind, da die katholische Kirche eigentliche Choräle nicht kennt, waren gut vierstimmig geschrieben und wurden in Zeitmaass und Beobachtung der Nüancen sehr gut vorgetragen, aber mit dem Gesang von Chorälen und Motetten des Thomanerchors in Leipzig oder der Kreuzschule in Dresden weder in Hinsicht der Ausführung noch der Schönheit der Stimmen nur von fern zu vergleichen. Kein einziger so heller, silberner Sopran, oder ein so weicher Tenor wie man sie in den angeführten Sängerchören so oft hört. Es muss noch erwähnt werden, dass manchmal Stellen vorkamen, die wie Klänge eines Volksliedes tönten. Ob nun der Komponist diese Stellen erfunden, oder ob er wirklich nazionale Gesangphrasen zum Grunde gelegt hat, kann Referent freilich nicht entscheiden. Von den Texten sind nur zwei in provenzalischer Mundart, die übrigen alle rein französisch. Die Sänger fanden hier viel Beifall, ja sie kamen sogar, nachdem sie schon abgereist waren, auf Verlangen wie sie sagten, von Meissen wieder zurück. Kein Wunder! wir gutmüthigen Teutschen sind nun einmal blinde Verehrer alles Ausländischen, wenn wir auch dasselbe daheim weit besser haben können, ohne dass es uns einen Groschen kostet. Es mag bei dieser Gelegenheit erwähnt werden, dass es sehr zu bedauern ist, dass die Stiftungen, kraft deren der Chor der Kreuzschule vor den Häusern gewisser Familien des Abends bei Fackelschein Motetten singen musste, immer mehr in Abnahme kommen und diese Gesänge nur noch bei Sterbefällen gehört werden. Noch vor zwanzig Jahren hörte man den schönen Chor der Kreuzschüler oft des Abends in den Strassen und die Leute versammelten sich in zahlreichen Gruppen und horchten aufmerksam zu. Ja, die selige Königin Therese liess bisweilen diesen Chor sich unter ihren Fenstern im Palais versammeln und hörte dem herrlichen Gesange zu.

K. B. v. Miltitz.

Kunstfrage an Kenner und Sachverständige des Orgelbaues zur Förderung dieser Kunst.

Ist es wohlgethan und durchgängig zweckmässig, so wie einer beabsichtigten vollen Wirkung eines Orgel-

werks entsprechend, unter andern grössere *Hauptstimmen*, als: Principal 16 Fuss u. s. w. auf eine *Manuallade* zu setzen? *) Oder, wäre es nicht besser, sich mehr an Stimmen von 8 Fuss zu halten, und jene lieber in's Pedal zu nehmen? **)

Bei den Fortschritten der Kunst in unserer Zeit, die nicht ohne Einfluss auf den Orgelbau bleiben konnten, scheint dennoch ein gewisses Dunkel und Ungewissheit über die genauen Verhältnisse und die Wirkung der verschiedenen Stimmen zu einander noch zu schweben. Die in der Anmerkung erwähnte Thatsache führte Einsender zu folgender, ihm nicht unwichtig scheinender Mittheilung zu dieser Stelle. Nun ist zwar im Allgemeinen das bekannte Normalverhältniss von 1, 2, 4, 8, 16 bis 32 Fuss in den Orgelstimmen bisher beim Neubau grosser oder kleiner Orgeln, wie es sich thun liess, beachtet und berücksichtiget worden; doch können Erfahrung und Gehör Manchen überzeugen: wie in der oder jener Orgel sich das rechte Verhältniss der Stimmen zu einander gleichwohl nicht gehörig herausstellt, und diese nicht immer der beabsichtigten Wirksamkeit entsprechend sind. Aeussere zufällige Ursachen, als: ein zu geringes Honorar für den Orgelbauer, und darum eine minder befriedigende ungenügende Arbeit, untaugliche Materialien u. s. w. mögen hier in dieser Hinsicht unbeachtet bleiben. Nur auf einen Hauptpunkt wollten wir verweisen und ein *tieferes Eingehen* auf das *Stimmenverhältniss* in einer Orgel veranlassen, um denkende Künstler zu einer nähern Prüfung des Gegenstandes und damit zugleich auch zu einer gewonnenen, wünschenswerthen und einleuchtenden Mittheilung darüber zu führen.

Den 8. März 1841. *D. Rebs.*

*) Ein Bedenken darüber erneuerte sich im Einsender unlängst bei der Durchsicht des neuesten Orgelmuseum (Jahrgang 8), insbesondere der daris befindlichen Disposition der Orgel in Zerbopau (mit 33 Stimmen) und Principal 16 Fuss im Manual. Wie? hat jene Orgel wohl die ganze Tonfülle und das rechte Verhältniss der Stimmen unter sich? Und weicht im beziehenden Falle nicht etwa die innere Konstruktion der Manuallade, wenigstens in etwas, von der gewohnten Weise ab?

**) Früher und vor Jahren schon wurde die Aufmerksamkeit des Einsenders auf diesen, wie ihm scheint, nicht unwichtigen Gegenstand gerichtet. Er war in einem interessanten Gespräche mit seinem Freunde, einem damals noch lebenden ungemein thätigen und tiefblickenden Künstler, auch früher gewesenen Orgelbauer S. Dieser erwähnte ihm unter anderm: „wie der Neubau der Orgel in der Stadtkirche seines Wohnorts in W., der Tonfülle und Bearbeitung der Stimmen und des Ganzen ungeachtet, dennoch im Einzelnen nicht genüge, indem es dem Orgelwerke zwar nicht für etwa 18, wohl aber für 48 — 54 Stimmen an Vollständigkeit, Kraft und Fülle mangele." Mehrere darüber zur nähern Untersuchung und Prüfung dieses Missverhältnisses berufene Sachverständige hatten aber, wie es scheint, neben manchen und nicht unwahrscheinlichen mitwirkenden Angaben dennoch den eigentlichen tiefern Grund desselben nicht aufladen und zu einem festen Resultate darüber gelangen können, bis zuletzt auch S. darüber Auskunft zu geben veranlasst wurde, welcher sich dahin erklärte: „dass auf der Manuallade 1) zu viel Stimmen vorhanden, 2) dabei ein 16füssiges Principal sei, welches 3) bei den ohnehin zu engen Kanzellen den übrigen kleinern Stimmen den Wind raube, so, dass diese ermatten müssten." Ueberhaupt aber, war seine Meinung, müsse man lieber Stimmen „lieber in's Pedal als Manual bringen," um diesem und jenem eine gleiche Tonfülle zu gewähren; eine Maxime, die der ehemals so berühmte Frankfurter- und Orgelbauer Andreas Stein, der Lehrmeister S.'s, in Augsburg, bei seinen Orgelwerken befolgt haben soll. Ueberdies, setzte er beifällig hinzu, sei des wackern Meisters Stein höchste Sorge und emsigster Fleiss darauf gerichtet gewesen, dass die einzelnen Stimmen auch die eigenthümliche Tonfülle erhielten, als: Posaune, Trompete, Oboe, Flöte, Fagott, wie Posaune, Trompete u. s. w. in der Wirklichkeit und täuschend ähnlich klangen, was — freilich in manchen Orgelwerken bis jetzt ein noch unerreichtes Ziel — gewiss aber in der Orgelbaukunst der höchste Triumph derselben ist.

Mit Rücksicht auf obiges Urtheil von S. ist bei erfolgter Reparatur der Orgel in W. das Nöthige abgeändert worden, so dass diese seitdem einen schönen und vollen Klang erhalten hat. *Der Einsender.*

Literarisches.

Wir haben in No. 5 dieses Jahrganges über die neue Notenschrift des Herrn *Em. Gambale* das Nöthige mitgetheilt. Auch in Italien ist ein Aufsatz über diesen Gegenstand von *P. Luigi Malcezzi* erschienen (im Cosmorama pittorico), woraus wir die Hauptsachen ausheben. Der Verfasser nimmt es für den Beweis eines schon längst gefühlten Bedürfnisses einer musikalischen Reform, dass 1701 Sauveur das System des Guido von Arezzo (was ihm freilich nicht angehört) zu vereinfachen suchte, später Rousseau u. A. Er hält es für löbliche, aber unvollkommene Versuche, die der Genius Italiens übertroffen habe; nicht dadurch, dass er das alte System verbesserte, sondern ein neues brachte, unabhängig von jedem bisher empfangenen Gesetz. Er gründet sein System auf die 12 (chromatischen) Töne, wofür er nur die nöthigsten Zeichen annimmt, um gleich in der ersten Lektion zu lernen, wie man sie alle auf dem Papiere bezeichnet; in der zweiten, wie die Entfernungen ausgedrückt werden, in welchen sich die Töne befinden können; in der dritten, wie man ihren verschiedenen Werth (der Dauer) bezeichnen kann. — Alle früheren Vereinfachungssysteme waren nur für den Gesang anwendbar und nur für den einfachsten: das neue ist für alle Musik ohne Ausnahme. Das Partiturenschreiben und Lesen wird dadurch erleichtert. Auch auf Harmonielehre wird sich dies erstrecken (die wir noch zu erwarten haben). Das Ziel, wornach die Vorgänger strebten, wird nun als erreicht angenommen, weil sich mit dieser neuen Notenschrift auch das Verworrenste darstellen und vereinfachen lasse. Indem Gambale drei Linien und zwei Zwischenräume, dazu blos drei Zeichen für die Töne, ihre Verlängerung und ihr Aufhören annimmt, verwirft er die Schlüssel, Tempi, Taktstriche, musikalischen Figuren, Pausen, Versetzungszeichen jeder Art, die grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervalle, wodurch sich folglich das Studium der Musik sehr erleichtert, — so dass man in wenigen Stunden Noten lesen und ihre Verhältnisse schneller übersehen lernt. Dennoch bietet die neue Methode Alles, was uns die alte schwerfälligere gewährt, bietet auch noch den Vortheil, dass durch die neuen Zeichen das Lesen des Fallens und Steigens der Töne ganz wegfällt (das möchte

Manchen weniger gut vorkommen) und folglich die in der Musik so wichtige Kenntniss der Intervalle auf den ersten Blick zu lernen sei (was uns erst eine noch nähere Bekanntschaft lehren muss).

Der Verfasser dieses Aufsatzes findet es wünschenswerth, Herr Gambale möchte seinen neuen Modellen die Originalnoten-schrift voranzuschreckt haben der Vergleichung wegen (das haben wir in No. 5 unserer Blätter gethan). Darum wird von dem Herrn Malvezzi noch der Anfang des Galoppe von Liszt nach den alten und neuen Notenzeichen beigefügt, worauf ein lebhaft ausgesprochener Wunsch folgt, es möge das neue System nach Verdienst über alle Hindernisse der Bequemlichkeit, die sich vor Erlernung eines Neuen scheut, des Vorurtheiles oder auch wohl des Neides siegen. Jeder, der sich für solche Dinge interessirt, wird wohlthun, diese Beschreibung mit der unsern, in No. 5 gelieferten, zu vergleichen. Uebrigens sind wir begierig, zu erfahren, wie weit die Musikwelt sich zum thatsächlichen Antheil bewegen lässt. —

Feuilleton.

Berlin. Am 21. Februar veranstaltete Herr Musikdirektor *Leeser* ein Konzert für die Armen. Am glänzendsten zeigte sich darin die vom Konzertgeber trefflich ausgebildete Sängerin, Fräulein *Wittmann*, welche 1839 ihre erste Anstellung an der hiesigen königl. Oper fand. 1840 am Stadttheater zu Stettin mit dem glücklichsten Erfolge erste und zweite Partieen sang und im April d. J. ihr Engagement bei dem Nationaltheater zu Frankfurt a. M. antreten wird. Sie hat sich von hier nach Hamburg begeben, wohin die glücklich begabte und tüchtig ausgebildete Sängerin zu drei Gastvorstellungen berufen wurde. Eine zweite noch in der Bildung unter Leeser's Anleitung begriffene Sängerin, Fräul. *Balle* berechtigt durch ihre schöne, wenn auch noch nicht so kraftvolle Stimme zu schönen Hoffnungen. Unter Andern erfreuete uns auch die schöne und tüchtig ausgebildete Altstimme der Dem. *Harting* in einem Terzett aus Romeo und Julie von Bellini, welches sie mit den Herren Deichmann und Tegner schön und kräftig vortrug.

Vier holländische Komponisten, van *Bree*, *Bertelmann*, *Hanssens* und *Verdelot* sind von der Akademie der heiligen Cäcilie in Rom zu ihren Mitgliedern ernannt worden.

Am 15. Februar führte zu Darmstadt der dortige Musikverein in Verbindung mit der grossherzoglichen Hofkapelle Handel's Messias zum Besten der durch die Ueberschwemmungen Beschädigten unter grosser Theilnahme würdig auf.

Donizetti's vorletzte, in Paris zuerst gegebene Oper: *Die Märtyrer* ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden, welcher zum Theil auch der trefflichen Szenerie, den glänzenden Dekorationen und Kostümen galt. Am meisten zeichnete sich unter den Darstellern Herr *Wurda* (Polyeuctes, Hauptrolle) aus; nächst ihm Mad. Walker und Herr Boxhel.

In Wiesbaden ist *Julius Benedict's* romantische Oper: Die Wetterfee (*Der Zigeuner*, *The Gipsy's Warning*), deutsch bearbeitet von Karl Gollmick, mit Beifall aufgeführt worden.

Dritten Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik den 7. Februar 1841.: Sinfonie von Haydn (B dur); — Chor aus Handel's Samson; — Arie aus Handel's Oper Rinaldo (Mad. Viardot-Garcia); — Chor aus Handel's Alexanderfest; — Arie aus Handel's Oper Serse (Mad. Viardot); — neues Sextett für Pianoforte und Blasinstrumente von H. Berlioz (die Pianofortepartie von dem Tonsetzer selbst gespielt); — Arie von Mozart (Mad. Viardot); — grosse Szene des Thoas und der Scythen aus Gluck's Iphigenie in Tauris.

Dem. *Ruthinka Heinefetter* (die jüngste der Schwestern Heinefetter, ist nun an der grossen Oper zu Paris definitiv angestellt, zunächst auf zwei Jahre; der Gehalt beträgt das erste Jahr 16,000, das zweite Jahr 20,000 Franken — dazu drei Monate Urlaub.

Lemoine ist zum Professor der lyrischen Deklamation am Pariser Konservatorium der Musik ernannt worden. (Diese Stelle bekleidete früher der berühmte Sänger Adolph Nourrit, seit dessen Tode wurde sie interimistisch von seinem Bruder August Nourrit verwaltet.)

Am 7. Februar wurde zu Paris Halevy's Guido und Ginevra zum einundvierzigsten Male bei sehr vollem Hause gegeben.

Prudhon ist zum Direktor des neu errichteten Konservatoriums der Musik zu Toulouse ernannt worden. Seine Besoldung hat der Staat auf sein Budget übernommen.

Nach Privatbriefen aus *Kopenhagen* hat *Franz Prume* dort eine Aufnahme gefunden, wie sie in solchem Maasse wohl selten einem Virtuosen zu Theil geworden sein dürfte. Ausser zwei Konzerten bei Hofe gab Prume drei Konzerte im überfüllten Theater zu doppelt erhöhten Preisen (das erste am 27. Dezember 1840), und dann, auf allgemeines Verlangen, noch zwei andere in der grossen königlichen Reitbahn, und obwohl der Eintrittspreis hier sehr bedeutend war (ein Billet kostete einen Speciesthaler), betrug die Anzahl der Hörer doch beide Male über 3000. Das letzte Konzert fand am 13. Februar statt. — Seit der *Catalani* hat kein Künstler in Kopenhagen solches Aufsehen erregt.

In der Wiener Karlskirche soll ein Denkmal für Gluck, Mozart und Haydn errichtet werden, der dortige Musikverein wird zu diesem Zwecke ein Konzert veranstalten.

Zur Vervollständigung der Nachricht über Karl Maria von Weber's Begräbniss in London (s. Feuill. S. 157) ist aus den von Ado. Schäfer redigirten Sächsischen Vaterlandsblättern Folgendes zu bemerken. Gleich nach Weber's Tode bildeten seine Verehrer, darunter Moscheles, Braham, George Smart, ein Comité zur Errichtung eines Denkmals; die Comité-Mitglieder, zusiel an der Zahl, beschlossen, die Garantie für die Kosten zu übernehmen. Leider konnte dies Denkmal in der St. Paulskirche oder Westminster-Abtei keinen Platz finden, da Weber Katholik war; man wählte daher die Moorfields-Kapelle. Weber's sterbliche Ueberreste liegen in einem zinnernen Sarge, der, fest verlöthet, von einem zweiten hölzernen umschlossen ist. Letzterer war ganz mit Sammet überzogen und auf dem Deckel eine grosse Metallplatte eingeschlagen, welche Weber's Wappen und folgende Inschrift führt: Hic iacet | Carolus Maria Freiherr | von Weber | Nuper | Praefectus Musicorum Saecli Regis | apud Regem Saxonum. | Natus urbe Eutin, inter Saxones | Die XVI. Decembris MDCCLXXXVI. | Mortuus Londini | Die V. Junii MDCCCXXVI. | Anno quadragesimo | Aetatis suae. Die von uns S. 157 mitgetheilte Platte mit englischer Aufschrift ist also jedenfalls erst später angebracht worden.) Die Beisetzung in dieser Kapelle erfolgte am 21. Juni 1826, es wurde dabei ein Todtenamt gehalten und Mozart's Requiem aufgeführt. —

Uebrigens hat die königliche Kapelle zu Dresden bereits Einleitungen getroffen, „dass offizielle Nachricht über die Sachlage und alle einschlagende Umstände nach Dresden zur öffentlichen Kenntniss gelangen.“ — Jüngst gab die Dresdner Liedertafel ein Konzert, dessen Ertrag zu den Kosten von Weber's Translation bestimmt ist.

Ueber die musikalischen Kräfte zu Frankfurt am Main werden folgende Mittheilungen gemacht: Das Museum zählt 683 Mitglieder, der Konstverein 1019, die Cäcilienvereinsgesellschaft 146, der Liederkranz 111, der Verein für Instrumentalmusik 189, der Liedertafel 69, der Orpheus 51, der Verein für Vokal- und Instrumentalmusik 100.

Ankündigungen.

In unserem Verlag sind erschienen:

Mozart's Opern für das Pianoforte ohne Worte eingerichtet.

	Thlr. Ngr.
Don Juan, arrangirt von E. F. Richter	3 —
Figaro's Hochzeit, arrangirt von F. L. Schubert	3 —
Titus, arrangirt von E. F. Richter	2 —
Die Entführung aus dem Serail, arr. von F. L. Schubert.	2 20
Così fan tutte, arrangirt von F. L. Schubert	3 —
Idomeneo, arrangirt von E. F. Richter	3 —
Die Zauberflöte, arrangirt von E. F. Richter	2 15

Liszt, F. Mendelssohn's Lieder für das Pianoforte übertragen.

	Ngr.
N° 1. Auf Flügeln des Gesanges	10
2. Sonntagslied	7½
3. Reiselied	12½
4. Neue Liebe	10
5. Frühlingslied	15
6. Winterlied. Suleika	10

Potpourris für das Pianoforte über die beliebtesten Themen neuer Opern.

	Thlr. Ngr.
1. **Adam, Ad.,** Regine	— 20
2. **Bellini, V.,** Die Nachtwandlerin	— 20
3. **Donizetti, G.,** Marino Faliero	— 20
4. **Adam,** Postillon von Lonjumeau	— 20
5. **Benedict,** Der Eigensinn Warnung	— 20
6. **Adam, Ad.,** Zum treuen Schäfer	— 20
7. **Bellini, V.,** Die Puritaner	— 20
8. **Adam,** Der Brauer von Preston	— 20
9. **Herold, F.,** Der Zweikampf	— 20
10. **Donizetti, G.,** L'Elisire d'amore	— 20
11. **Bellini, V.,** Beatrice di Tenda	— 20
12. **Auber,** La Xacarilla	— 20
13. **Bellini, V.,** Il Pirata	— 20
14. **Adam, A.,** La reine d'un jour	— 20
15. **Bellini, V.,** Norma	— 20
16. **Lobe, C.,** Die Flibustier	— 20
17. **Herold,** Marie	— 20
18. **Adam, A.,** Die Schweizerbutte	— 20
19. **Donizetti, G.,** Belisario	— 20
20. **Meyerbeer,** Robert der Teufel	— 20
21. **Cherubini,** Ali Baba	1 —
22. **Halevy,** Guido und Ginevra	1 —
23. **Meyerbeer,** Die Hugenotten	1 —
24. **Bellini,** Romeo und Julie	— 25
25. **Donizetti,** Lucrezia Borgia	— 25
26. **Halevy,** Die Dreizehn	— 25
27. **Lortzing,** Czaar und Zimmermann	— 25
28. **Auber,** Der Feensee	— 22½
29. **Bellini,** Die Unbekannte	— 15
30. **Marschner,** Vulkan's Braut	— 15
31. **Auber,** Die Stumme	— 20
32. **Beethoven,** Fidelio	— 20
33. **Lortzing,** Hans Sachs	— 20
34. **Thomas,** Der Blumenkorb	— 20
35. **Donizetti,** Les Martyrs	— 20
36. ——— Anna Bolena	— 20
37. ——— Lucia di Lammermoor	— 20
38. **Kreutzer,** Nachtlager von Granada	— 20
39. **Auber,** Gustav oder der Maskenball	— 20
40. **Rossini,** Wilhelm Tell	— 20

Leipzig, im März 1841.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden ist so eben in Commission erschienen:

Klengel, A. A., *Les Avant-coureurs. Exercices pour le Piano contenant Vingt-quatre Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues.* Prix 2 Thlr. netto.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, F., 4 Morceaux brillants et fac. pour Piano. Op. 68. No. 1 Petite scène suisse. No. 2 Cantabile et Rondino. No. 3 Rondo à la Turca, et No. 4 Rondino à la Polacca.

Döhler, Th., Bagatelle à la Valse pour Piano sur Lucia di Lammermoor.

Halevy, *Les cendres de Napoléon*, marche funèbre transcrite pour Piano par E. Wolff.

Heller, St., 2 Impromptus pour Piano sur une melodie de Reber. Op. 29.

Lemoine, H., 2 Bagatelles pour Piano sur l'Opera les Martyrs.

— — Petites récréations musicales pour Piano, choix de 96 morceaux pour les petites mains. Cah. 5, 6, 7 et 8.

Musard, Galops des Trompettes pour Piano.

— — Le cocher de cabriolet, la Vestale de Mercadante, Bohémes de Tendo, 5 Rondo de contrel. pour Piano.

Rosenhain, J., Romances sans paroles pour Piano. 3me suite. Op. 30.

Wolff, E., Fantaisie brill. pour Piano sur Lucrèce Borgia. Op. 41.

— — Les charmes de Salon, 2 Fantaisies brill. pour Piano. Op. 42, No. 1 sur Parisina, No. 2 sur Roberto Devereux.

— — 3 Fantaisies brillantes pour Piano sur l'Opera la Favorite. Op. 43. No. 1 à 3.

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.

Unter Mitwirkung
von
Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten
herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
Grossh. Bad. Hofmusikdirector.

Erster Band. Erstes Heft.
gr. 8. elegant geh. 48 Kr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

e) Andere Musik für das Pianoforte:

Albrechtsberger, Ausweichungen durch alle Dur- und Molltöne. Seite 412.

Eberl, Fantaisie et Rondeau, Op. 15. 558-560.

Fischer, 12 Menuetten. 719.

Foerster, Fantaisie et grande Sonate, Op. 25. 716-718.

Gelinek, Variat. 698.

Haessler, Fantaisie et Sonate, Op. 17. 830-832.

Heine, Oberon, ein pantomim. Tanz. 239, 240.

Hering, Instruktive Variat., 1stes Heft. 136-138.

— 2tes Heft. 862, 863.

Kreuzer, Introduct. et Marche. 698.

Maschek, deutsche Tänze, 1stes Heft. 221. 2tes Heft. 861.

— ländrische Tänze. 861.

Freindl, Fantaisie, Op. 13. 688.

Reichhardt, Variat. 698.

ζ) Musik für die Orgel:

Umbreit, Zwölf Orgelstücke, 3te Sammlung. 52, 53.

η) Musik für die Harfe:

Knafel, Variat. 640.

III. Nachrichten.

Von Bamberg. 191.

Von Berlin. 22, 23, 144, 157, 158, 222, 223, 309, 310, 342-344, 390, 406, 408-411, 452-456, 484-486, 554-556, 654, 655, 778, 794, 850, 851.

Von Braunschweig. 55, 56, 261.

Von Dresden. 87, 88, 206, 260, 261, 322, 374, 458, 486-489, 603, 622, 623, 856.

Von Eisleben. 655.

Von Gotha. 23, 322, 490.

Von Harwich. 474-476.

Von Hamburg. 87.

Von Heilbron. 221, 222.

Von Kassel. 294.

Von Kopenhagen. Seite 526.

Von Leipzig. 19-22, 70-72, 173-175, 241-258, 294-296, 322-324, 391, 392, 477-483, 815, 816.

Von Livorno. 86, 87.

Von London. 193-206, 373, 734, 735.

Von Ludwigslust. 836.

Von Magdeburg. 597-602.

Von Mayland. 143, 144.

Von Moskwa. 656.

Von München. 275-279, 303-309, 319-321, 338-342, 550-553, 561-569, 672, 815.

Von Paris. 32-37, 112-115, 140-145, 189, 190, 191, 258-260, 264, 358, 373, 402-406, 439-443, 562, 621, 622, 741-746, 791-794, 816-818, 863-865.

Von Petersburg, 158, 408, 489, 654, 667-669.

Von Prag. 407, 508.

Von Salzburg. 855.

Von Stettin. 262.

Von Stuttgart. 37, 263, 279.

Von Warschau. 603, 604.

Von Weimar. 322, 374.

Von Wien. 25-32, 155-157, 353-358, 369-373, 456-458, 476, 489, 522-525, 587-590, 638-640, 683-685, 733, 779, 795-797, 818-820.

Christmanns Biographie Brandls. 149-155.

— Ueber Brandls Oper, Herrmann. 324-327.

Corona Schröter. 471-474.

Conservatoire in Paris, (seine Streitigkeiten.) 345-353.

Gerbers Tonkünstlerlexikon betreffend. 37, 38.

Mikropan. 533-538.

Ueber die Romanischen Saiten. 785-791.

Wirtembergisches Orchester betreffend. 105-112.

Schottische Volkslieder betreffend. 33-35.

IV. Miscellen.

Anekdoten. 72, 126, 160, 192, 207, 223, 312, 375, 428, 542-544, 784, 834, 835, 851, 852, 866.

Bagatellen:

Der Tressenhut. 161-168.

Bittschrift. 177-180.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. № 14. 1841.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der 114. *Psalm für achtstimmigen Chor und Orchester.* Op. 51. Partitur. Preis 3 Thlr.; Orchesterstimmen: 2½ Thlr.; Singstimmen: 1½ Thlr.

Der Klavierauszug dieses Psalms: Preis 2½ Thlr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Angezeigt von G. W. Fink.

Dieser neue Psalm dieses gefeierten Komponisten ist bereits von dem Herrn Korrespondenten, welcher seit der 48. Nummer d. Bl. 1839 die Berichte über das Leipziger Musikwesen zu übernehmen die Güte hatte, in der zweiten Nummer des vorigen Jahrganges S. 26 ausführlich besprochen worden, worauf wir verweisen, ohne uns eine genaue Darstellung eines Werkes zu versagen, das sich die lebhafteste Theilnahme der Hörer gewann. Man weiss schon, dass das ganze Tonstück nur aus Chören besteht, was dem Gehalte des Textes entspricht, der den freudigen Erregungen hoher Erinnerung eines ganzen Volks geheiligt ist, dem Andenken an den Auszug aus Aegypten, der Israel zum Heiligthum Jehovah's erhob. Der ganze Psalm hat sich einzig in das grosse Moment versenkt, wo Juda zu einem freien Volke wurde, das in theokratischer Regierung seinen Segen finden sollte. Dichterisch wunderbar, in alterthümlicher Kraft eines Hirtenvolks wird die Erinnerungsfeier, als geistiges Paschafest, durch den Antheil, den die Elemente selbst an jener Weihe nehmen, in's versinnlichte Erhabene gezogen: das Meer weicht vor ihnen zurück und die Berge hüpfen wie die Lämmer. Und dies Alles durch die Kraft der Hilfe des Herrn, der das Haus Juda zu seiner Herrschaft auserwählte. Diese grossartige Einfachheit der Erzählung, in welche die ganze Natur jubelnd und gehorsam dem Winke der Starke einstimmt, als wäre sie verwandelt, hat die tiefste Freudigkeit so vollkommen in sich, dass jedes Wort ihrer Erwähnung ein Ueberfluss heissen müsste, der, dem einfachen Ganzen zuwider, es nur matter machen würde, da die ganze beschreibende Vergegenwärtigung des Anfangspunktes ihrer Volksfreiheit nur aus jener Freude hervorblühen konnte, die nicht Einem, sondern der gesammten Volksmasse angehören muss. Darum ist es sachgemäss, dass Alles in Chormassen ohne Unterbrechung von einer Erinnerung zur andern schreitet. Eben so ist es im Wesen des Inhalts begründet, dass die vier Männerstimmen in unisoner Eintracht, nur wenig und einfach von den Streichinstrumenten, Klarinetten und Fagotten harmonisirend begleitet, den ersten Chor allein beginnen:

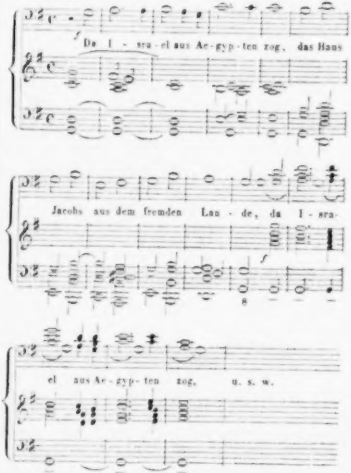

Der unisone und choralmässige Anfang liegt also hier im Wesen der Sache, die ihm seine Begründung gibt. Das wiederholen wir darum, weil seit längerer Zeit dergleichen Chorabschnitte modisch geworden sind, wodurch sich Anfänger in der Komposizion, finden sie auch hier ein solches Beispiel, leicht verleiten lassen könnten, solchen Gängen zu allgemein und ohne gehörige Unterscheidung eine besonders wirksame Schönheit zuzuschreiben und in Anwendung derselben zu weit zu gehen. Es ist aber nicht die Mode an sich, sondern es ist der rechte

oder unrechte Gebrauch derselben, der sie häufig oder verwerflich macht, so dass es überall heissen muss: „Soll's taugen, Lern's brauchen.“ Die blose Nachahmung sowohl des beliebt Gewordenen als des Seltenen und Ungewöhnlichen macht nichts gut, sondern das Eindringen in das Wesen des gerade vorliegenden Falles. Denn die Natur der Dinge hat ihr sicheres Gesetz, dessen Befolgung ohne Rücksicht auf Mode und Nichtmode stets gleich gut bleibt. — Von dem halben Taktschlage an, wo die Männerstimmen harmonisch eintreten, gesellen sich auch die vier weiblichen Stimmen in der Gegenbewegung so hinzu, wie es die rechte Hand der Begleitung anzeigt, denn die Instrumentirung dieses ersten Chores besteht bis auf wenige durchgehende Töne in verstärkenden Verdoppelungen der Gesangstimmen, auch da, wo das ganze Orchester thätig ist, welches natürlich bei dem Eintritte des Achtstimmigen in voller Stärke hineintönt. Dieser achtstimmige Gesang wird durch zehn Takte lang, mit einigen eingeschobenen siebenstimmigen Akkordverbindungen, fortgeführt. Dann tragen die weiblichen Stimmen, nur von den Streichinstrumenten harmonisirt, folgenden unisonen Satz vor:

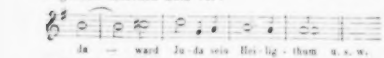

Dieser wird vom vollen Chore in vier Takten beantwortet, worauf die Stimmen in verschiedenem Wechsel und einigen Imitazionen vierzehn Takte sich mischen. Auf S. 6 tritt eine Zeit lang im imitatorischen Aufbau die vierstimmige Gesangordnung ein, so dass beide Bässe, Tenore, Alte und Soprane zusammengehen und dann bald mehr- bald wenigerstimmig wieder aus einander treten, wobei sich die verschiedenen Stimmen öfter durchkreuzen und zuweilen in sogenannt verdeckte Oktaven springen.

Diese genaue Beschreibung des in möglichster Gesangvollstimmigkeit einfach angelegten und gehaltenen Chores steht allerdings zunächst um der Weschheit des Satzes willen, dann aber auch noch, um zum Besten nicht weniger junger Komponisten an einem wirksamen Beispiele eines gefeierten Tonsetzers über das Realachtstimmige Einiges zum Bedenken zu geben, damit sich Niemand ohne Noth damit quäle und mit aller Qual und Mühseligkeit das Tonstück in übertriebener Realstimmigkeit verderbe, erdrücke, aber nicht hebe. — Man sage, was man will: es geht nicht immer rein achtstimmig aus ganz einfachem Grunde. Der Dreiklang hat nur drei und der Vierklang nur vier verschiedene Töne, Nonenakkorde sind nur zuweilen anzubringen und unharmonische Durchgangstöne gleichfalls, wenn das Ganze nicht über Gebühr unnachtet werden soll. Wie soll man da in Einem fort harmonisch rein achtstimmig setzen können! Auch die Alten haben es nicht gethan im Sinne harmonisch reiner Achtstimmigkeit. Wo sie es aber thaten, da gehört eine ganz eigene Anlage und Zusammenreihung des Satzes dazu, meist so, dass zwei vierstimmige Chöre in einander greifen, sich antworten wie in Antiphonie — oder dass die Stimmen imitatorisch nach und nach auf einander folgen und wieder in rhythmischen Abtheilungen pausiren und dergleichen. — Wo dies aber, dem Sinne des Textes unangemessen, nicht geht, wo ein einfacherer Volksgesang vorzuziehen ist oder vorgezogen wird, da ist auch schlechthin das reinharmonisch Realachtstimmige nur auf kurze Zeit zu ermöglichen; die Stimmen werden sich zuweilen nothwendig im Einklange oder in geraden Sprüngen auf demselben Ton der Oktave einer anderen Stimme mischen, so dass die reine Achtstimmigkeit unterbrochen wird. Sprechen aber dafür die Thatsachen und der neue Chor gleichfalls, ob er schon häufig den Orgelpunkt und manche verdunkelnde Nebennote anwendet, die im Vierstimmigen gewiss nicht angewendet worden wäre: so wird es wohl mit dem Gesagten seine Richtigkeit haben und es wird immerhin gerathener sein, nichts über die Natur hinaus zu verlangen, also auch vom achtstimmigen Satze nicht zu viel Achtstimmiges zu fordern, nämlich im Sinne echt harmonisch reiner Fortschreitung aller Stimmen, ohne dass sich eine mit der andern durch offenbare oder sprunghafte Oktavenbewegung vermengt.

Der zweite Chor, All. moderato, $^{6}_{4}$, G moll, gibt in Hinsicht auf die eben besprochene Achtstimmigkeit der Gesangstimmen ganz dasselbe Resultat; die beiden Tenore heben den Gesang unison an, die sechs andern Stimmen nehmen zur Hälfte unison und in der andern Hälfte den Gesang dreistimmig auf; die Tenore singen darauf abermals unison vor, was die anderen Stimmen völlig unison wiederholen; dann wird der Satz in imitatorischer Folge vierstimmig bis zum letzten Takte auf S. 17, von wo er drei Takte lang möglichst vollstimmig wird, in das Vierstimmige zurückkehrt bis S. 21, wo er nach zweistimmigen Imitazionsfolgen, welche drei Takte hindurch in einandergreifen und im vierten sich in Vereinigung abschliessen, mehrstimmiger wird, worauf sich der unisone Anfang getheilt erneuert und einen unisonen, ganz einfachen Schluss in vier Takten zusetzt. Ueberall ist der Gesang einfach, in gleichmässiger Bewegung, syllabisch, ohne sich auf Figuren einzulassen, was auch hier in jeder Hinsicht völlig zweckwidrig wäre. — Nun erfordert aber der Inhalt dieses Chores, wenn er durch die Musik verstärkt vor die Sinne geführt werden soll, eine unruhigere Bewegung, als sie der Gesang zu geben sich berechtigt fühlen könnte. In allen solchen Fällen übernimmt die Begleitung der Instrumente, was der Gesang unausgesprochen lässt; sie wird dadurch nicht blos zu einer Malerin, sondern selbst zu einer Ergänzerin durch neue Gestalten, die sie den Hauptgruppen zugibt. Es wird also dadurch nicht nur jener hellere Farbenschimmer, jener Glanz, der so viel Gefälliges hat, über das Ganze verbreitet, sondern auch noch eine grössere Fülle, die mindestens dem Ohre schmeichelt und, wenn es recht ist, selbst noch einen vermehrten Gedankenreichthum in die Seele spielt. Es ist dies die musikalische Malerei, die oft so unvermeidlich ist, dass sie, auch nach manchen Besprechungen derselben, immer noch eine ganz besondere Beachtung verdient. Hier haben wir nur zu zeigen, wie sich der Komponist dieses Psalms derselben bediente. Zu klarerer Einsicht

setzen wir den Anfang dieses Chores in Noten her, woraus der Verlauf des Satzes, mit Worten beschrieben, vollkommen deutlich wird.

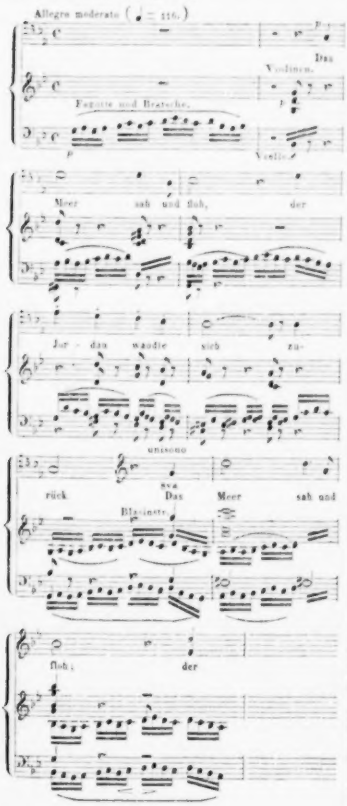

Diese hier angegebenen Bewegungsreihen der beiden Fagotte und der Viola, dann der Violinen und des Violoncells, erst mit den einfachen und kurzen Harmonieschlägen der übrigen Streichinstrumente, dann mit den harmonisirenden Akkorden der aushaltenden Bläser, wechseln in den angezeigten Instrumenten ab, lassen noch die vier Streichinstrumente von Zeit zu Zeit unison zusammentreten mit eingewebten Theilungen derselben, so dass sie sich die Figuren abnehmen. Beim Unisono der Sänger harmonisiren fortwährend die Instrumente, am Meisten die Bläser, oder sie verstärken einfach den harmonischen Gesang bis zum Ende, das in G dur, kadenzirt mit dem Sextenakkorde von As dur, genommen und durch folgende Verlängerung wirksam gehoben wird:

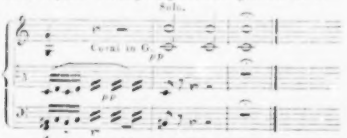

Anlage und Ausführung sind demnach einfach; selbst die Figurazionen sind nicht verwickelt, wohl aber vom Inhalte des Chores bedingt, wenigstens rathsam und die Wirkung hebend. Durch diese in sich gerechtfertigte Malerei eines Theiles der Instrumentazion wird jedoch der vortheilhaft schlicht gehaltene Gesang noch keineswegs dramatisch, will und soll es auch nicht sein: es wäre denn, man nähme jede nicht blos erlaubte Versinnlichung eines Inhaltes schon für ein Dramatisches, wodurch der Chor doch jedenfalls aus seiner Sphäre in eine andere zum Nachtheile der ganzen Haltung versetzt würde. Man würde aber damit das Dramatische in zu weiter Bedeutung und deshalb nicht bestimmt genug fassen.

Unmittelbar stimmen die Sänger ohne alle Begleitung in Es dur, $^{3}_{4}$, Grave (= 66) möglichst vollstimmig, ohne jedoch das Realachtstimmige ohne Unterbrechung zu halten, was den einfachen Gang des Gesanges nur getrübt haben würde, wenn er nicht in zwei eigentliche Chormassen getheilt werden sollte, was nicht Absicht war, die Worte ganz leise an: „Was war dir, du Meer, dass du flohest?“ u. s. w.. Der Kontrast des Allengesanges mit dem eben vorher beschriebenen Chore verfehlt seine Wirkung nirgend, wenn er nicht zu lang ausgesponnen wird, was hier nicht der Fall ist. Er schliesst in einfacher Vierstimmigkeit in G dur, worauf die Hörner wieder ganz leise ihr G zwei Takte lang in dieser Bewegung erklingen lassen: . Mit dem letzten Viertel des zweiten Taktes setzen alle Sänger unisono *ff* auf *g* ein: „Vor dem Herrn“ und wenden sich auf dem letzten Worte nach *c*, wo sogleich der vierte Chor beginnt: All. maestoso e vivace, $^{4}_{4}$, C dur (= 112), sehr stark instrumentirt, stärker als alles Vorhergegangene; erst hier treten zu den übrigen Instrumenten noch 2 Trompeten, 3 Posaunen und 2 Pauken. Der Mehrstimmigkeitswechsel der acht Chorstim-

men bleibt derselbe, wie früher, nur in veränderter Folge nach Massgabe der Stellung. In die volle Instrumentation mischen sich wechselnd Triolen. Der Satz schliesst im Sängerchor unisono in D dur, um den ersten Satz in G dur zu den Anfangsworten des Psalms zu wiederholen. Hier ergreifen die weiblichen Stimmen den unisonen choralmässigen Einleitungssatz, den früher die männlichen Stimmen sangen, wie er im ersten Notenbeispiele verzeichnet steht; nur dass noch Flöten und Oboen zu den Begleitungsinstrumenten treten. Darauf folgt sogleich, zusammengezogen nach dem Vorbilde der ersten Musikführung, der Nachsatz im vollen Chor, welcher nach vierzehn Takten den Psalmeninhalt mit Folgendem, auch aus dem ersten Satze entnommen, schliesst:

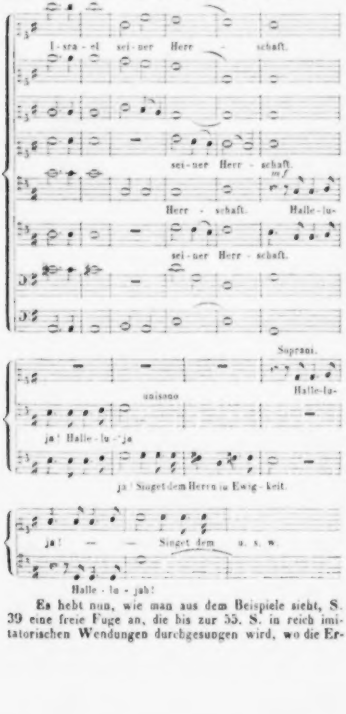

Es hebt nun, wie man aus dem Beispiele sieht, S. 39 eine freie Fuge an, die bis zur 55. S. in reich imitatorischen Wendungen durchgesungen wird, wo die Ermahnung wieder schlicht choralmässig eintritt und auf der letzten Seite 56 die Worte des Psalms noch einmal sich in's Gedächtniss rufen: „Da Israel aus Aegypten zog, da ward Juda sein Heiligthum." — Das ist der Hauptpunkt des ganzen Psalms, an den sich Israel hält wie an einen Fels, gross genug, um in diesem Gedanken den vollsten Jubel laut werden zu lassen und auch musikalisch das einheitsvolle Ganze des Preisliedes abzuschliessen. Es wäre uns daher nach unserer Ueberzeugung lieber, wenn die Einheit des Psalms nicht durch einen ihm fremden Zusatz vom bestimmten Gegenstande ab in's Allgemeine gezogen worden wäre. Der Psalm will offenbar nichts Anderes, als den einen grossen Gedanken, für welchen sich selbst die leblose Natur bewegt, den Preis des Herrn mitfeiernd. Jeder Zusatz verringert die alterthümliche Kraft, die auch nicht mit einer Sylbe von dem Einen weicht. — So gewiss uns dies ist, so gewiss sind wir aber auch, dass unsere Pietät gegen so alterthümlich heilige Gedichte nicht von Allen getheilt werden kann, theils weil der Geschmack der Zeit weniger auf die Einheit eines Ganzen, als vielmehr auf den Effekt des Einzelnen und auf wechselnde Erregungen sieht, die ein glänzendes Ende mit nur kurz ernstem Schluss vorziehen müssen; theils weil selbst nur Wenige den Zusatz zum Texte als solchen erkennen.

Und so werden denn die Allermeisten nicht für, sondern gegen unsere eben ausgesprochene Ueberzeugung sein, und würden es sogar nicht grundlos sein, sobald zugegeben werden müsste, dass sich der Text, auch ein heiliger, um einer eingänglicheren Abrundung der Musik willen, namentlich um ein glänzenderes Ende herbeizuführen, jede im Allgemeinen passende Umgestaltung gefallen lassen müsste. Die beabsichtigte Wirkung, bei welcher es sich nur fragt, ob sie nicht durch den beibehaltenen Text gleichfalls, und noch einheitsvoller, hätte erreicht werden können, ist also erreicht, folglich unser Einwand zum Vortheile der Bewahrung des Alterthümlichen mehr wider als für das Interesse der Gegenwart, welcher der Psalm ohne alle Hinzufügung schon hinlänglich durch den Namen des geehrten Komponisten empfohlen ist. Der Klavierauszug ist gut, Singakademieen und häuslichen Vereinen erwünscht, und Alles so schön gedruckt, wie man es von der verehrlichen Verlagshandlung längst gewohnt ist.

Noch sind in demselben Verlage erschienen:

Quartetten für 2 Violinen, Bratsche und Bass von Felix Mendelssohn-Bartholdy. In Partitur. No. 3, 4 und 5. Preis jeder Nummer: 1 Thlr. 4 Gr.

Es sind dieselben Quartette, die als Op. 44 in Stimmenausgaben und in drei Heften herausgegeben, von uns ausführlich mit Berücksichtigung des Quartettwesens überhaupt und mit hinlänglichen Notenbeispielen in No. 7 und 8 des vorigen Jahrganges besprochen wurden. Wir haben daher hier der Sache nach nichts hinzuzusetzen, als die Bezeugung unserer Freude über die Partiturausgabe, wodurch jeder Musiker und Musikfreund sich in den Stand gesetzt sieht, noch vollständiger und genauer, als es durch einzelne Beispiele geschehen kann, vom

Gehalte und Wesen dieser Werke sich selbst durch eigene Ansicht zu überzeugen, vielleicht auch, wenn es Einem und dem Andern vortheilhaft erscheinen sollte, unsere am angezeigten Orte ausgesprochene Meinung mit seiner eigenen zu vergleichen. Auf alle Fälle sind solche Partiturausgaben in vielfacher Hinsicht so nützliche Erscheinungen, dass sie von Jedem, der auf ein selbständiges Urtheil Anspruch macht und das Besondere irgend eines Komponisten genau kennen lernen will, also nicht blos von jüngeren Männern um des Studiums willen, beachtet werden sollten.

Musikalisches ABC

den Familienmüttern zum Unterricht der Kinder gewidmet und Gesangübungen mit Begleitung des Pianoforte, eigens für seine kleine Tochter ausgearbeitet von *Aug. Panser*. Professor am Pariser Conservatorium, *nebst ein- und zweistimmigen Kindergesängen* von *Fr. Rücken, Reissiger* u. s. w. 1e und 2e Lieferung. Berlin, bei Schlesinger.

Es sind dem Werke drei Gutachten vorangedruckt in teutscher und französischer Sprache. Das erste von *L. Cherubini* rühmt dieser Gesangschule Leichtigkeit, Gründlichkeit und Melodienfrische nach, wie es die Bestimmung derselben erfordert, halt es auch für sehr wohlgethan, dass der Verfasser das *d* der vierten Linie im Violinschlüssel nicht überschreitet, weil daher die Lehrer ohne Gefahr und Besorgniss, die Stimme zu ermüden, das Werk bei ihrem Unterricht anwenden können. Das zweite von *H. Montan Berton*, einem Mitgliede des königl. Instituts, wünscht dem Verfasser Glück zu dem trefflichen und trefflich ausgeführten Gedanken, da seiner grossen Gesangschule eine Einleitung fehle, die hier geliefert ist und zwar in Gesanglektionen von einem mittlern Umfange, da fast alle übrigen für Kinder zu lang sind. Das dritte von Herrn *Fétis*, königl. Kapellmeister zu Brüssel, hat denselben Inhalt. Der Verfasser selbst sagt im Vorworte: Wären für Kinder bessere Unterweisungen vorhanden, die den Müttern das schwierige Geschäft erleichterten, so würde es nicht so viele verunglückte Erziehungen geben. Alle bisherigen Solfeggien sind ihm für Kinder zu hoch geschrieben (mit den meisten ist es so), dass sie ohne Gefahr für die Stimme (und der Gesundheit) nicht angewendet werden können; die meisten passen nur für Gesanglehrer, nicht für Hausmütter. Er wollte also nicht blos solche Gesangübungen geben, die den Kinderstimmen angemessen, sondern auch in der Begleitung so leicht sind, dass selbst eine nur sehr mässig musikalisch gebildete Mutter sie ausführen und mässige Anlagen ihres Kindes unterstützen kann. Wenn der Verfasser behauptet, man könne nicht zu früh anfangen, die Fähigkeiten der Kinder zu entwickeln, so beschränkt er diesen Ausspruch doch sogleich wieder dadurch, dass er die Zeit des Anfanges von der Fähigkeit des Kindes, eine Melodie zu merken und sie rein (?) nachzusingen, abhängig macht. Dabei soll die Methode auch älteren Personen dienen, die vom Leichtesten anzufangen Ursache haben (was für nicht Wenige zweckmässig sein dürfte).

Die Uebungen fangen vom Notensystem, dem G-Schlüssel, den Benennungen der Noten und von der Scala an, was etwas schnell fortgeschritten ist. Das empfohlene Recitiren der Scala ist nicht so leicht, dass es nicht Vorübungen nöthig machte, die in vielen teutschen Gesangschulen längst angewendet worden sind). Die Eintheilung der verschiedenen Noten oder ihr Zeitwerth wird wie gewöhnlich gelehrt und dabei bemerkt, man solle nicht zu schnell über diese Schwierigkeit hineilen und den Gehalt der Noten mit aller Sorgfalt studiren lassen; öftere Wiederholung wird empfohlen (wofür wir in teutschen Büchern viele Erleichterungen haben). Es folgen Uebungen im Notenlesen, wozu die Finger der Hand und eine rostrirte Schiefertafel gebraucht werden sollen, wie bei Logier. Auf gute Artikulazion soll gesehen werden. Auf zwei Uebungen in Sekunden folgen zwei in Terzen (wobei zu bemerken ist, dass No. 7 über das *d* der vierten Linie des Violinschlüssels in ē steigt —), für alle andere Intervalle der Oktave nur eine (ohne Erleichterungsmittel). Dabei heisst es: „Die Intonazion der übermässigen Quarte fordert grosse Achtsamkeit. Sie ist sehr schwer. Man sehe daher auf Reinheit derselben." (Das wird etwas schwer halten für Mutter und Kind.) In No. 13 werden alle Intervalle (der Durscala) zusammengestellt. Für diese Uebungen soll noch auf genaue Taktmässigkeit gesehen werden: „Man kann nicht streng genug im Takthalten sein." — S. 14 die Lehre von den Pausen. S. 15. Uebungen in halben Noten. No. 16. Abbildung einer Oktave der Cdur-Tonleiter auf dem Pianoforte mit Eintheilung und Namen der Intervalle. No. 17 von den halben Tönen. „Es gibt zweierlei Gattungen halber Töne, den diatonischen und chromatischen (also grosser und kleiner halber Ton). Die folgende Auseinandersetzung gehört nicht für Kinder, ist auch nicht ganz richtig. Ueber diesen nicht unwichtigen Gegenstand werden wir besonders sprechen. — S. 18. Tabelle der Intervalle sammt ihren Umkehrungen, welche stets die Zahl 9 geben (was bekannt ist, also nicht überraschen kann). — S. 20. „Wichtiges mnemonisches Hilfsmittel zur Unterstützung des Gedächtnisses und genauer Abschätzung der Intervalle." Der Verfasser lehrt: „Alle natürlichen (warum?) Intervalle der harten Tonleiter sind gross, ausgenommen die Quarte und Quinte (auch die Oktave), die man gewöhnlich rein nennt, wir unalterirt. Die grossen werden, um einen Halbton erhöht, zu übermässigen, um einen Halbton erniedrigt, zu kleinen, und um zwei Halbtöne erniedrigt, zu verminderten (das streitet mit der Tabelle, ist auch nicht ganz genau). Da die reinen oder unalterirten weder gross noch klein werden können (warum nicht? sie werden es ja oder sind schon an sich gross!), so reicht die Erhöhung um einen halben Ton hin, sie zu übermässigen, und die Erniedrigung um einen halben Ton, sie zu verminderten zu machen (das Letzte können wir nicht genau finden. Uebrigens sind in Teutschland diese Regeln nicht so ganz neu, als in Frankreich. Man vergleiche die Intervallenangabe in

Fink's musikalischer Grammatik S. 189 u. s. w.) Als mnemonisches Hilfsmittel, um zu wissen, aus wie viel ganzen und halben Tönen die Intervalle bestehen, wird als genügend angegeben das feste Wissen der drei vorzüglichsten, nämlich der grossen Terz, aus zwei ganzen Tönen zusammengesetzt, der reinen Quinte, aus drei ganzen und einem halben, der Oktave (der reinen), aus fünf ganzen und zwei halben bestehend. „So oft man den Schüler über die Zusammensetzung der andern Intervalle befragt, mag er dieselben mit dem zunächststehenden dieser drei Intervalle vergleichen" (Gut). — S. 21. Neue Folge von Intervallen ohne Hilfe der Notenbenennung. Uebungen in Sekunden bis zur None (leicht). Auf Reinheit des Ueberganges von *e* zu *f* und von *h* zu *c*, vorzüglich des letzteren, soll genau gesehen werden (nicht mehr als billig). S. 25. Von den Taktarten (genügend) und von der Art, den Takt zu schlagen. S. 27. Es folgen einige leichte Uebungen von No. 2x — 27, wobei es heisst: „Wenn der Schüler diese kleinen Uebungen singt, mag der Lehrer ihn einige Noten komponiren lassen, die er dann, mit dem Namen darüber, aufschreiben soll" (wie denn? das verstehen wir nicht). Ferner soll man den Schüler öfters während des Singens unterbrechen und ihn fragen, wo er ist, damit er das oft Gehörte nicht auswendig singt, ohne den Noten zu folgen (das schadet dem rhythmischen Gefühl. Man gebe lieber mehr Singübungen, um in einer andern derselben Uebungsart, nur in andern melodischen Stellungen, fortgehen zu können, sobald er eine auswendig weiss. Das Merken einer Melodie ist auch nicht übel für den Schüler). — Bisher stand Alles mit Recht in C dur. Zum Uebergang in die Lehre von ♯ und *b* erinnere man, dass die Halbtöne jeder Tonleiter (in Dur) vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten zu stehen kommen. S. 32. Abhandlung der Oktave mit den chromatischen Tönen nach dem Pianoforte. Tabelle des Pianoforte zu 6½ Oktaven. Dass man jetzt 7oktavige hat, ist angezeigt. Zur Uebung des Lesens einer chromatischen Tonleiter wird der Schüler aufmerksam gemacht, dass zwischen *e* und *f*, *h* und *c* keine schwarze Taste ist. Daher können in der C-Tonleiter alle Noten aufwärts ein ♯ bekommen ausser *e* und *h*, abwärts ein *b* ausser *c* und *f* (das Hilfsmittel ist gut). S. 33. Uebungen zu vier Zeittheilen (mit eingemischten 𝅗𝅥 dann *b*). So oft auch der Rath gegeben worden ist: „In jeder Lektion lasse man den Schüler eine Regel erlernen und komme so lange darauf zurück, bis er sie gut weiss; erst dann spreche man von einer zweiten —." so bleibt sie immerhin auch für viele Lehrer nothwendig. Ferner wird auf Analyse des Taktes gehalten. S. 41. Vom Punkt hinter einer Note, mit einer Uebung. S. 45. Synkope. Mit Uebungen. Die Synkope wird für eine der grössten Schwierigkeiten in der Musik gehalten; daher Geduld und Beharrlichkeit. Die synkopirte Note muss fest und bestimmt angegeben werden. S. 50. Bildung der Durtonleitern nach C dur (Bekanntes). Damit schliessen diese beiden Lieferungen. Wir sind auf das Folgende begierig und werden genaue Rechenschaft darüber geben. Lehrer und geschickte Mütter werden das Werk selbst zu betrachten nicht unterlassen. Die Bedürfnisse sind hierin sehr verschieden.

Für die Orgel.

Neues vollständiges Museum für die Orgel, zum Gebrauche für Organisten in allen Theilen ihres Berufs und zur allseitigen Ausbildung derselben, herausgegeben von einem Vereine vorzüglicher Orgelcomponisten. Achter und letzter Jahrgang. Meissen, bei Fedr. Wilh. Goedsche. Preis 1⅔ Thlr.

Dieses oft besprochene Werk ist also mit diesem Bande beschlossen. Das Titelblatt bringt den Prospekt der Orgel zu Zschopau im sächsischen Erzgebirge, und auf dem gewöhnlichen Textbogen nach der Inhalts-Uebersicht über alle acht Jahrgänge, die nach den verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten geordnet ist, die Disposizion der genannten Orgel, welche 1753 von *Joh. Frdr. Oertel* zu Grünhayn im Silbermann'schen Styl erbaut worden; sie enthält 1895 Pfeifen, 33 klingende Stimmen und 6 Bälge. Eine kurze Abhandlung über Orgelregister und ihren Gebrauch wird denen, für welche das Werk bestimmt ist, nützlich sein. Die Biographie des Redakteurs dieses Museums ist nach erbetenen geschichtlichen Unterlagen des Mannes selbst bearbeitet. *Karl Geissler*, geb. den 28. April 1802 zu Mulda bei Frauenstein, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater C. B. Geissler (Kantor und Organisten daselbst), kam im zwölften Jahre auf das Freiberger Gymnasium, wo ihn der Domorganist und der Kantor Fischer in der Musik weiter bildeten. In seinem 18. Jahre wurde er Chorpräfekt, als welcher er auch Gelegenheit zu eigenen Kompositionsversuchen fand. In den dortigen Gewandhauskonzerten trug er verschiedene Pianofortewerke öffentlich vor und leitete einige Jahre den Gottesdienst zu St. Petri. 1822 wurde er als Organist und Terzius in Zschopau angestellt, später als Kantor und zweiter Lehrer der Stadtschule, womit ihm die Leitung der Kirchenmusik und der Konzerte übertragen war. Von jetzt an veröffentlichte er eigene Arbeiten, meist für Orgel und kirchlichen Gesang, das Uebrige für Unterricht und Zeitgeschmack, bis jetzt 63 Hefte, welche verzeichnet stehen, deren wichtigste in unsern Blättern genannt und beurtheilt wurden.

Zu den stehenden Mitarbeitern an diesem Werke für die Orgel sind einige neue gekommen, deren Lieferungen wir nur kurz anzudeuten haben, da die Einrichtung dieselbe geblieben ist. Von *M. G. Fischer* erhält man 5 Nummern; von *C. Geissler* 6; von *Handel* 2; von *A. Hesse* 1; von *W. Heyn* 1; von *A. Höpner* 4; von *Kittl* 2; von *E. Kühler* 1; von *J. L. Krebs* 1; von *A. Löwe* 5; von *Mendelssohn-Bartholdy* 1; von *Rinck* 1; von *Schwenke* 1; von *B. W. Stolze* 1; von *Sueca* 4; von *A. Theile* (sonst Theophile genannt) 8; von *Wagner* 2; von *K. M. v. Weber* 1.

An die Stelle des somit beendeten Orgelwerkes tritt sogleich wieder ein anderes, was von denselben Männern unter C. Geissler's Redakzion besorgt wird.

Neue praktische Orgelschule für den ersten Anfänger bis zum vollendeten Orgelspiele, dem gesammten Organisten- und Lehrerstande gewidmet u. s. f. 1s Heft. Meissen, bei F. W. Goedsche. Subskriptions-Preis für das Heft: 8 Gr.

Es beginnt mit den Tonleitern durch alle 24 Dur- und Moll-Tonarten mit Fingersetzung für rechte und linke Hand. Text ist nicht dabei, ausser ganz kurze Hindeutungen z. B.: „Unbezeichnete Nummern sind vom Herausgeber (C. Geissler)." S. 5: Zweistimmige Uebungsstücke (sehr leicht, wozu Rinck 4 lieferte; einige von M. G. Fischer, J. L. Krebs u. s. w., eins von Schnyder v. Wartensee, den wir als einen neu hinzugekommenen nennen. Den Schluss macht Seb. Bach. Die Sätze sind schon in's Doppelkontrapunktische übergegangen, von welchem es heisst: „Die Sätze im doppelten Kontrapunkte werden dem Anfänger eine nützliche Uebung sein, wenn er sie umkehrt." Auch von diesem Werke sollen jährlich 6 Hefte geliefert werden (jedes zu 24 Seiten in gr. Querquart). Man verspricht in der Folge auch auf obligates Pedalspiel und auf Zwischenspiele zu sämmtlichen gebräuchlichen Chorälen der teutschen Kirchengesänge von den vorzüglichsten Komponisten Rücksicht zu nehmen. In allen Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes liegt das erste Heft zur Ansicht bereit. Wir rathen einem Jedem, sich selbst eine Einsicht zu verschaffen und sich darnach zu bestimmen, da jetzt freilich solche Werke so gehäuft erscheinen, dass eins das andere verdrängen, oder ihnen doch Eintrag thun muss. Es hat daher Jeder sein Bedürfniss zu erwägen, was nur durch eigene Betrachtung geschehen kann. Thut er das nicht, so kann ihm nur zu leicht gerade das entgehen, was ihm für seine Person den meisten Nutzen bringen würde.

Leichte Orgelstücke zum Gebrauche als Zwischenspiele bei der Feier des heiligen Abendmahls von *J. Zundel*, Lehrer am königl. Schullehrer-Seminar zu Esslingen. 2s Werk. Heft 1 und 2. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis jedes Heftes: 8 Ggr.

Leicht sind alle diese bald länger bald kürzer, aber nie zu kurz ausgeführten Orgelsätze wirklich, dabei eingänglich melodisch ohne viel kontrapunktische Stimmenverwebung gehalten. Sie sind also für sehr mässige Orgelspieler zu gebrauchen: nur muss Jeder sehen, ob sie sich für den kirchlichen Kultus seines Landes und seiner Gegend verwenden lassen. Die länger gehaltenen Sätze haben ganz zweckmässig mehrere völlige Abschüsse, die mit einem Zeichen (§) angegeben worden sind, weil die Länge des Zwischenspiels, die alle die Form leicht gefälliger Vor- und Nachspiele haben, nicht immer vom Organisten abhängt. Um diese mehrfachen Schlüsse ungezwungen herbeizuführen, nähert sich die Satzverbindung dem Rondoartigen durch Wiederholung oder durch leichte Veränderung und Fortführung der Grundmelodie, welche immer in langsamer oder doch sehr gemässigter Bewegung vorgetragen werden soll, was der Sache angemessen ist. Das erste Heft hat bereits die zweite Auflage erlebt, ein Beweis, dass es Vielen willkommen gewesen ist. Deshalb und weil keine Erinnerungen einliefen, die sich der Herausgeber erbeten hatte, wurde das zweite Heft in derselben Weise geschrieben. Aus der Unterschrift des kurzen Vorwortes, das einige verständliche Winke gibt, wie die Sätze am Besten ausgeführt werden sollen, sehen wir, dass der Verfasser 1840 nach Ludwigsburg versetzt worden war. — Manche Organistenaugen werden doch den sehr saubern Notendruck gar zu niedlich und klein finden; sie könnten wirklich grösser sein, es wäre in mehrfacher Hinsicht vortheilhafter.

Acht leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste komponirt — von *J. W. C. C. Sauerbrey*, Organist an der St. Wilhadi-Kirche in Stade. Op. 16. Hamburg, bei Aug. Cranz. Preis 12 Gr.

Es ist dies die zehnte Heftnummer, die der Verfasser für die Orgel veröffentlicht; er hat seine Freunde gewonnen, und nicht mit Unrecht. Die mässig ausgeführten Vorspiele sind leicht genug vorzutragen und zu hören, und haben doch dabei eine harmonisch melodische Abweichung vom Stehenden der Orgelkompositionen, die gerade gering genug vom Gewöhnlichen sich absondert, wodurch sie das Auffallende und Anstrengende vermeiden und doch in eine mässige Spannung versetzen. Selbst die kurze Schlussfuge ist leicht. Pedal ist dazu nothwendig, was auch recht wohlgethan ist. Das Heft ist dem grössten Theile der Organisten zu empfehlen.

Nachrichten.

Leipzig, den 20. März 1841. Mehr noch wie sonst sind seit einiger Zeit in unsern Abonnement- oder Gewandhauskonzerten neben anerkannt klassischen älteren Werken auch Kompositionen der neuesten Zeit vorgeführt worden. Es ist dies, wenn auch nicht immer dankbar, doch sehr lobenswerth, da ein Institut wie diese Konzerte einen höhern Kunstwerth immer vor Augen haben und für das Publikum nicht weniger, als für die Künstler und die Einführung und Anerkennung ihrer Werke besorgt sein muss. Dass hierbei, besonders was die Werke noch unbekannter Komponisten betrifft, eine strenge, wenn auch wohlwollende Kritik nicht ausser Acht zu lassen ist, versteht sich von selbst und ist der Würde eines solchen Instituts nicht weniger angemessen, als der Achtung gegen das Publikum, das im Vertrauen hierauf jeder gebotenen Neuigkeit mit ziemlich günstigem Vorurtheil entgegenkommt. Dies und die unter Mendelssohns Leitung anerkannt trefflichen Ausführungen haben schon öfters neuen Werken und deren Komponisten Anerkennung und Geltung verschafft, die ihnen ausserdem, wenn auch nicht gänzlich ausgeblieben, denn alles Gute bricht sich endlich die Bahn, doch ge-

wiss viel später erst zu Theil geworden wären. So brachte unser neunzehntes Abonnement-Konzert, den 4. März d. J., eine neue Konzert-Ouverture (Op. 17, noch Manuskript) von W. H. Veit. Der in Prag, so viel wir wissen als Dilettant, lebende Komponist, ist als solcher nicht unbekannt; mehrere seiner Kompositionen, wie z. B. Lieder, Quartette und Quintette für Streichinstrumente haben schon viele und verdiente Anerkennung gefunden. Die Ouverture ist aber das erste Orchesterwerk, was wir von ihm kennen lernen; sie führt das Motto: „*post nubila Phoebus*" und ist in einem glänzenden, ziemlich grossartigen Styl geschrieben. Reich an interessanten, wenn auch nicht immer ganz eigenthümlichen Motiven, enthält sie überall so schöne, klare und geschmackvolle Arbeit, ist immer so fein und wirksam instrumentirt, dabei so frisch und gesund im Karakter, dass sie wahrhaft wohlthuend wirkt und aller Orten, wo man wirklich Gutes zu schätzen weiss, so gefallen muss, wie sie bei uns mit Recht gefiel.

Fräul. *Sophie Schloss* sang hierauf mit vieler Anerkennung die Arie aus Crociato von Meyerbeer „Eccomi giunto omai" und Herr *Schmidt* trug das bereits erwähnte Lied „Sängers Qual" von Gabr. Seidl, komponirt von C. Reichardt, frisch und lebendig und mit grossem Beifall vor. Der Komponist dieses Liedes, Hoforganist in Altenburg, hat sich hier wiederholt als sehr tüchtigen, gebildeten Musiker gezeigt, und wir freuen uns hauptsächlich über die Eigenthümlichkeit der Komposizion, die ein Talent beurkundet, das zu bedeutenden Leistungen befähigen muss. Herr *Schmidt* sang hierauf noch ganz vortrefflich den Liederkreis „An die ferne Geliebte," gedichtet von Jeitteles, für Gesang und Pianoforte komponirt von L. van Beethoven, eine der innigsten, zartesten, weihevollsten und reizendsten Schöpfungen des unsterblichen Meisters. Unser geehrter Konzertmeister Herr *F. David* wiederholte seine von ihm in dem Benefizkonzerte des Fräul. Schloss zum ersten Male vorgetragenen neuen Variazionen über das Lied: „Lob der Thränen" von Fr. Schubert, mit wo möglich noch grösserem Erfolg als früher, so wohl was die durch und durch meisterliche Ausführung betrifft als auch in Bezug auf den glänzenden Beifall des Publikums. Ausserordentlich schön, wie man es nur selten hören dürfte, spielte Herr *David* das herrliche, gesangreiche Thema, so schön, ganz in dem tief poetischen Karakter desselben, dass wir fast bedauern wollten, hierauf noch Variazionen darüber mit hinnehmen zu müssen. Indess ist Alles, was uns Herr David gibt, so bedeutend und achtungswerth, seine Virtuosität überall so rein künstlerisch, dass man mit grossem Interesse jeder seiner Meisterleistungen folgt und unbefriedigt nirgends von ihm gelassen wird. Wie jede seiner Kompositionen, geben auch diese äusserst brillanten Variazionen weit mehr als man sonst heut zu Tage von Virtuosenkompositionen zu erwarten gewöhnt ist, und haben demnach wahren, bleibenden Kunstwerth. Herr Konzertmeister *David* ist jetzt wieder auf einige Zeit nach England gegangen, wo er bereits vor zwei Jahren so grosse und allgemeine Anerkennung fand. Möge das reiche London ihn nicht zu sehr fesseln, damit er zur Förderung unseres Kunstlebens und zur Freude aller hiesigen Kunstfreunde noch ferner der Unserige bleibe.

Den Schluss des Konzerts machte die herrliche Sinfonie No. 2 in D dur von L. van Beethoven; nicht eines seiner grössten, aber gewiss eines seiner liebenswürdigsten Werke, aus der schönsten Zeit seines wechselvollen Lebens und frei von jenem trüben Geiste, der in so manchen seiner späteren Werke, wie ein kaum zu verbergender stiller Kummer, herausklingt. Nur manche seiner späteren Werke sind so klar und natürlich geschrieben, wie seine ersten Sinfonieen, und namentlich die in C- und D dur; aber keines wirkt auch so unendlich wohlthuend und durchaus befriedigend auf alle gebildete Hörer ohne Unterschied der Neigung und Richtung ihres individuellen und besonderen Kunstgeschmackes. Hierin gleicht Beethoven, obwohl sonst unendlich verschieden, noch ganz dem von Allen geliebten, zu verstehenden oder wenigstens zu geniessenden Mozart, der bis zu seiner letzten Note, bei aller Tiefe und Grossartigkeit seines Genie's und dessen Schöpfungen, bei seinen gelehrtesten und ausgearbeiteten Kombinazionen, klar, einfach und leicht fasslich geblieben ist. Die Ausführung der Sinfonie war, unter Mendelssohns Leitung, meisterhaft in jeder Hinsicht und die Theilnahme des Publikums an dem herrlichen Werke sehr gross.

Mit dem zwanzigsten Konzerte ist der diesjährige Zyklus unserer Abonnement-Konzerte nunmehr bereits geschlossen worden; wir werden in dem Berichte hierüber zugleich noch der übrigen musikalischen Leistungen gedenken, die uns theils in den Quartettunterhaltungen im Gewandhaussaale, theils in den Konzerten mehrerer anderer Kunstvereine unserer Stadt geboten worden sind. Man wird hierbei sehen, wie reich an musikalischen Genüssen wir hier sind, und wenn diese auch in ihrer Qualität, wie nothwendig, sehr verschieden sind, so bleiben sie doch immer ein ehrender Beweis für die rege Thätigkeit der dabei Mitwirkenden nicht weniger, als für den lebendigen ausdauernden Kunstsinn unseres Publikums.

Feuilleton.

In München ist Gluck's Alceste wieder auf die Bühne gebracht worden; allein so sehr auch die Kunstfreunde und Kenner darüber erfreut waren, so fand doch die Wiederholung der Oper am 28. Februar vor leerem Hause Statt. Namentlich zeigte sich eine auffallende Leere in den Logen der vornehmen Welt und auf den Plätzen des Adels wegen der Sehaulust des Theater besuchenden Publikums.

Die teutsche Oper in Mainz, Sänger und Orchester, unter Herrn Schumann's Direkzion, ist am 6. März wieder nach London gereist, um auf dem Drurylane-Theater fünfzig Vorstellungen zu geben, darunter als neu die Hugenotten von Meyerbeer. Unter den Theilnehmern sind Mad. Stöckl-Heinefetter, die Herren Hanzinger und Sesselmann. Letzterer aus Karlsruhe; nachfolgen werden u. A. noch Mad. Schröder-Devrient (?), Herr Staudigel, Tichatschek u. m. A.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. № 15. 1841.

Choralbücher.

Angezeigt von G. W. Fink.

Choralbuch für katholische Kirchen; zunächst für den ältern Theil der Diöcese Paderborn. Vierstimmig und durchgehends mit Zwischenspielen bearbeitet von *Hermann Ignaz Knievel*, Lehrer und Organist an der katholischen Kirche zu Lippstadt. Paderborn, bei Junfermann. 1840. Preis 5 Thlr.

Der Verfasser beginnt seine Vorbemerkungen damit: „Unter Choral versteht man zunächst denjenigen kirchlichen Chorgesang, wo eine höchst einfache Melodie von der gesammten Kirchengemeine, auch wohl von Priestern, Chorgeistlichen, oder auch Chorknaben u. s. w. einstimmig, nur gewöhnlich unter Begleitung der Orgel, abgesungen wird.“ Zuweilen setzt man sie mehrstimmig aus. Das Folgende ist völlig für Anfänger. — Noch weniger taktmässig sind die liturgischen Gesänge (Kyrie, Gloria, Paternoster u. s. w.), wo die Noten nur als Deklamazionszeichen stehen. „So ist (fährt er fort) nach der römischen Notazion (nach der sogenannten) diese Note die lange 𝅝; sie darf nur auf *eine* Sylbe kommen; 𝅗𝅥 ist die kurze Note, und eine Mittelgattung ist 𝅗𝅥𝅮, welche weder lang noch kurz ist.“ Ist dies auch Vielen hinlänglich bekannt, so dürfte es doch auch vielen Andern lieb sein, dass wir es gelegentlich anmerken. So verhält es sich auch mit den Schlüsseln und Pausen des römischen Missale.

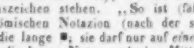

a ist der C-Schlüssel, *b* der F-Schlüssel, die oft auf andere Linien versetzt werden; *c* bedeutet respiratio oder gantes Athemholen; *d* suspiratio oder halbes Athemholen, dessen Stellung willkürlich ist, meist nach Erhebung und Senkung der Melodie sich richtend; *e* zeigt Pause an. — Es folgt das allgemein Bekannte von den Tonarten und den zwölf Kirchentonarten. Dann wird von dem Bedürfniss eines vierstimmig gesetzten Choralbuches gesprochen, das erst recht fühlbar wurde, als man anfing, den alten Gregorianischen Gesang aus den Stadt- und Landpfarrkirchen allmälig zu verdrängen und ihn durch teutsche Lieder zu ersetzen. (In einer Anmerkung führt der Verfasser mehrere teutsche Lieder an, welche das Volk schon vor 1517 sang. Dazu haben wir zu setzen, dass davon nur die Anfänge von Luther benutzt und in den folgenden Strophen gänzlich neu geschaffen wurden. Vergl. S. 7 dieses Jahrganges. Aber die Melodie zu „Gelobet seist du Jesus Christ“ ist durchaus die der protestantisch-lutherischen Kirche. Wir freuen uns der echt christlichen Gesinnung katholischer Gemeinden, die das Gute nicht verschmähten, weil es nicht katholischen Ursprungs ist. Allein man muss das Geschichtliche auch nicht verändern. Wir würden uns daher freuen, wenn uns ein Freund des Verfassers genau *bewiesen* wollte, dass die Melodie zu diesem Liede schon vor 1517 dagewesen sei; er würde uns etwas Neues lehren, was wir jedoch nicht eher als nach sichern Nachweisungen glauben. So ist es auch mit dem Liede: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot.“ Wir bitten also um genaue Angabe, wo dieses Lied vor 1517 zu finden ist. So lange dies nicht geschieht, so lange wird es Luther's Lied bleiben u. s. w.) — Es entstanden nun fast allenthalben neue (katholische) Gesangbücher, in denen jedoch das Gute, mitunter Vortreffliche der alten Gesangbücher nicht gehörig berücksichtigt wurde. „Insonderheit (erzählt der Verfasser) erschien 1796 das vom verstorbenen Pfarrer *Tillmann* zu Erkeln nach alten und bekannten Melodieen gefertigte Gesangbuch, das nach und nach in der ganzen Diöcese Paderborn eingeführt wurde. Den Organisten jener Zeit, die ihre Bildung in Klöstern u. s. w. erhalten hatten und den Gregorianischen Gesang in seiner Erhabenheit kannten, erschien diese neue Art teutschen Kirchengesanges zu winzig (?! wäre es vielleicht nicht richtiger: zu starrsinnig und einseitig?), als dass sie sich zu Gunsten desselben hätten entschliessen sollen, die Melodieen der alten teutschen Kirchenlieder, obgleich sie den Werth derselben zu schätzen wussten (das widerspricht ja dem Winzigen!), vierstimmig zu bearbeiten. (Warum haben sie da nicht den alten Gregorianischen Gesang aus allen Kräften erhalten? Ihr Widerstand unterlag also den Forderungen der Zeit.) Daraus entstand eine grosse Verlegenheit für Lehrer und Organisten, die nichts in den Händen hatten, was ihnen hätte zur Richtschnur dienen können (eine merkwürdige Geschichte). 1806 erschien zwar zum Tillmann'schen Gesangbuche ein Melodieenbuch; aber die Melodieen waren nicht nur sehr unrichtig, verschnörkelt, mit einem schlecht bezifferten, matten Basse dargestellt, sondern es enthält auch gar arge Gassenmelodieen. Es wäre besser, es hätte das Licht der Welt nicht erblickt.“ Unter solchen Umständen erhielt nun der Verfasser vom Generalvikariate zu

Paderborn den Auftrag, zu dem vorbenannten Gesangbuche ein vierstimmig ausgesetztes und mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch zu bearbeiten, welches nicht nur die im Gesangbuche bezeichneten, sondern auch andere werthvolle, im Laufe der Zeit ausser Gebrauch gekommene Melodieen enthalten möchte. (Vortrefflich, und eben so vortrefflich, dass sich der Mann dieser Arbeit unterzog, ob er gleich als Lehrer für 300 Kinder zu sorgen hatte.) Man versichert der Verfasser, aus vielen alten katholischen Gesangbüchern gesammelt zu haben (er weiss also nicht, dass er protestantische Melodieen aufgenommen hat, was fürwahr dem Werke zu keinem Nachtheil gereicht), und führt blos acht Titel an, worunter ein altes Manuskript zu Warburg von 1694, ein Rituale romanum 1635 zu Antwerpen, das Paderborn'sche Gesangbuch von 1765 (und Handweiser 1770) und Tillmanns Melodieenbuch sind; das älteste ist von 1552 mit dem Titel: Geistliche Lieder (noch Holzschnitt). — Es folgt die Angabe seiner bessern Einrichtung mit namhaft angeführten Liedern. Das Tillmann'sche Melodieenbuch ist zwar zum Grunde gelegt, aber die zu sehr verstümmelten sind, mit möglicher Schonung der Volksgewohnheit, verbessert; andere Melodieen sind zu Liedertexten gewählt, denen die früheren, falsch gewählten Singweisen nicht passen; den festlichen Zeiten sind ihre besonderen Melodieen wiedergegeben worden, was zur Vermehrung der Feierlichkeit nicht genug beachtet werden kann. Dadurch hofft zwar der Verfasser, dass mindestens alle katholische Kirchen zwischen Weser und Rhein ihre Melodieen im Buche wiederfinden werden; aber er weiss auch, dass ein so verbessertes Choralbuch sich nicht von selbst einführt, sondern durch thätige Unterstützung der Pfarrer und Schullehrer eingeführt werden muss. Man soll die älteren Gemeindeglieder nicht gleich zu verändertem Gesange zwingen wollen, nicht mit der Thür in's Haus fallen, sondern sie ermahnen, belehren, vorzüglich aber die Schuljugend im Rechten unterrichten. —

Die Harmonisirung ist gut, die Zwischenspiele sind es auch, einfach, weder zu lang noch zu kurz. Wir haben im Allgemeinen dem Verfasser und den Gemeinden jener Gegenden zu dem neuen Choralbuche Glück zu wünschen; es wird die Erbauung fördern. Aus dem Grunde wollen wir auch nicht fragen, nicht auseinandersetzen, wem eigentlich sowohl die Melodieen als die Liedertexte ursprünglich angehören: es genügt uns an der Ueberzeugung, dass das wahrhaft Gute, das Seelenerbauliche dadurch einen grösseren Wirkungskreis gewonnen hat. Lieb wäre es uns aber, wenn wenigstens die Wissenden so geradsinnig würden, dass sie erwiesenes Eigenthumsrecht heilig hielten und im offenen Zugeständniss beseigelten, wodurch die christliche Liebe wachsen würde, die über alle Parteiung erhaben steht. Wir wissen auch, dass es dahin kommt, wünschen aber die Tage der Schwankung verkürzt um des Heiles willen, dass über Alle sich ergiessen soll. —

Die Ordnung des Buches ist folgende: *Morgenlieder* von S. 1 — 5 (9 Melodieen); *Abendlieder* S. 6 — 8 (4 Mel.); *Adventszeit* S. 9 — 17 (11 Mel.); *Christfest* S. 18 — 33 (26 Mel.); *Fastenzeit* S. 34 — 56 (33 Mel.); *Ostern bis Pfingsten* S. 56 — 66 (16 Mel.); *Pfingstfest* S. 67 — 72 (7 Mel.); *Fest der heiligen Dreieinigkeit* u. s. w. S. 73 — 127 (45 Mel., mit Intonazionen, Pater noster u. s. w.); *Frohnleichnamsfest* S. 128 — 154 (15 Mel., mit dem langen Lauda Sion); *An Prozessions-, Buss- und Bettagen* S. 155 — 173 (26 Mel.); *Marienfeste* S. 174 — 195 (30 Mel.); *Fest des heiligen Liborius* S. 195 — 199 (6 Mel.); *Beerdigungsfeier* S. 200 — 232 (13 Mel., mit der Requiem-Messe); *Psalmodie* S. 233 — 236 (durch die 8 Töne und mit dem gemischten Ton oder tonus peregrinus); *Nachtrag* S. 237 — 238 (2 Mel.); *Fest des heil. Stephanus* S. 239 — 244 (6 Mel.); *Litanei vom heil. Namen Jesus* S. 245 — 248 (2 Mel.); *Gemischtes* S. 249 — 253 (6 Mel.); *Litanei von allen Heiligen* S. 254 — 257; *An Grabe eines Geistlichen* S. 258, und Wer weiss, wie nahe mir mein Ende S. 259; zweiter Nachtrag, welcher einige Melodieen enthält, die beim Volke sehr beliebt sind, S. 260 — 271 (12 Mel., worunter „Gouzaga perpetuum Ad instar Seraphim Christum delexeras, Exaresas, Quando vel verbulo. De Deo Domino Cor tuum tactum est, Liquatum est" — sich befindet, wie denn überhaupt in allen Abtheilungen die ersten Strophen lateinischer Hymnen mit unterlaufen). Den Beschluss macht auf S. 272 ein Choral für Männerstimmen, choralmässig und schön gesetzt von *J. M. Hören*, gesungen am Grabe des am 13. März 1840 beerdigten Lehrers und Organisten *Knievel* zu Lippstadt, also des Verfassers dieses dankenswerthen Choralbuches. Der Tod hat ihn schnell abgerufen, denn die Vorbemerkungen zu diesem Kirchenwerke sind von ihm im Februar 1840 unterzeichnet. Nach den genau berichtigten Druckfehlern schliesst ein alphabetisches Register mit den Anfangsworten der Chorale, deren Ausstattung lobenswerth ist.

Choralbuch für die Herzogthümer Bremen und Verden auf Veranlassung eines hohen königl. Ministerii zu Hannover, geschrieben von *J. W. C. C. Sauerbrey*, Organisten an der St Wilhadikirche zu Stade. Op. 21, und 12s Werk für die Orgel. Verlag des Componisten. Preis 2 Thlr.

Das Vorwort zu diesem Werke liefert nichts Bemerkenswerthes, als die Geschichte dieses Buches, die immer nicht blos für die Beurtheilung, sondern auch für die Einsicht in den kirchlich musikalischen Zustand einer Provinz, oder doch in die Ansicht derzeitiger Behörden u. s. w. wichtig ist. Wir theilen daher das Nothwendige kurz mit.

1830 gab der Verfasser für jene Gegend ein vierstimmig ausgesetztes Choralbuch heraus, das den Beifall der Kenner, aber wenig Eingang erhielt, weil es in Viertelsnoten gedrängt gedruckt und mit mancherlei Vorhalten und Durchgangsnoten versehen war, was der Ungeübteren die Ausführung etwas unbequem und schwer machte. Mehrere dortige Prediger veranlassten ihn, ein gleichfalls vierstimmig ausgesetztes in halben Noten mit einfachern Harmonieen, bezifferten Bässen und leichten Zwischenspielen zu schreiben; dabei wünschten sie das

Physiognomische Fragmente. Seite 180 - 183.

Fabel. 184 - 187.

Bemerkungen über die Leipziger Ostermesse. 577 - 587.

Bitte einiger musikal. Layen. 728 - 732.

Canone enimmatico ed infinito. 624.

(Dessen Auflösung. 798, 799.)

Dialog, das Verhältniss des Kritikers zum Tonkünstler. 445 - 452.

Epigrammen. 768.

Erinnerungen bey Chladni's Akustik. 824 - 826.

Exzerptenbuch, musikal. 593 - 597.

Haug, Gedicht an Danneeker. 704.

Herzenserleichterungen eines alten Asceten über Musik und Musiker. 753 - 762.

Franz Horn, Gedanken und Wünsche. 721 - 728, 737 - 741.

— — Bemerk. bey Gelegenheit eines alten Buchs über Musik. 499 - 508.

Horstig, über das Voglerache Simplifikationssystem. 871 - 874.

Jürgensen, Vorschlag zu einem Maasstabe für die Stärke der Töne. 701 - 704.

Magistrat der Stadt Wien an J. Haydn und dessen Antwort. 669 - 671.

Michaelis und ein Ungenannter, über zweckmässige Einrichtung der Konzerte. 707 - 712.

Röllig, Berichtigung etc. 423 - 428.

— Ueber die Stellung einiger Tasteninstrumente in Wohnzimmern. 801 - 803.

Rochlitz, Bruchstücke aus dem noch ungedruckten Buche: Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers. 1 - 18, 41 - 52, 57 - 70, 73 - 85, 89 - 100. (Hier auch die Entwickelung des Händelschen Messias.)

Schreiber, Fragmente eines grössern Gedichts:

Der Geist der Töne. 329 - 333.

Die Formen der Töne. 617 - 621.

Die Orgel. 384 - 390.

Haydns Schöpfung. 685 - 688.

Kleine Gedichte. 540 - 542.

Taktmesser, musikal. Seite 705 - 707.

Temperamente, betrachtet in Bezug auf die Erlernung der prakt. Musik. 806 - 809.

Tenor-Geige, Vorschlag dazu. 699 - 701.
(Prüfung dieses Vorschlags. 809 - 813.)

Ton, durch den Anschlag einen schönen Ton hervorzubringen. 803 - 806.

Zwischenspiele beym Choral. 813 - 815.

V. Intelligenzblatt.

No. I. — XXVII.

VI. Beylagen.

No. I. Zwey schottische Volkslieder, mit Accompagnement von Jos. Haydn.

No. II. Elegie von Florian, mit Musik von Hässler.

No. III. Cavatine von Mayer.

No. IV. Duett aus d. Oper, Herrmann, von Brandl.

No. V. Choräle aus der Böhmischen Kirche zu Hussens Zeiten.

No. VI. Lieder von Schreiber.

No, VII. Duett aus der Oper, Sargino, von Paer.

No. VIII. Canon von Bierey.

No. IX. Arie aus der Oper: Proserpine, von Paisiello.

Abbildung einer verbesserten Flöte.

Abbildung des Müllerschen aufrecht stehenden Pianoforte.

Glucks Portrait als Titelvignette.

Da Glucks Portrait, welches für den Titel dieses Jahrgangs bestimmt ist, von dem Künstler noch nicht abgeliefert worden, so wird das Titelblatt einem der nächstfolgenden Stücke des neuen Jahrgangs beygelegt werden.

Alter jeder Melodie angezeigt, mehr gute ältere und neuere Melodieen aufgenommen und die theilweis entstellten nach den Originalen berichtigt. Der Verfasser führte dies aus und legte sein Werk dem königl. Ministerium zu Hannover vor, um Einführung desselben bittend. Das Ministerium zog aber für jene Gegenden ein kleineres, mit blos einfachen, bezifferten Bässen und ohne Zwischenspiele vor und veranlasste den Mann, ein solches zu schreiben. Das geschah und es wurde ihm dafür eine Gratifikation bewilligt. Es ist also hier vorzüglich nach Einfachheit, so weit dies ohne Eintönigkeit und Regelwidrigkeit geschehen konnte, gestrebt worden. Daraus ergibt sich zunächst die Beschaffenheit des Werkes ohne viel weitere Auseinandersetzung. Nur könnte der Druck auf manchen Seiten schwärzer und deutlicher sein. Die Harmonisirung und Bezifferung ist im Ganzen, diese eben angegebene Rücksicht im Auge, so weit als wir diese Chorale durchgesehen haben, was etwa mit der Hälfte derselben geschehen ist, gut. Besonders vortheilhaft für nicht völlig Geübte in der Kunst reiner Harmoniefortschreitungen der einzelnen Stimmen sind die kleinen Viertelnoten, welche die Mittelstimmen in solchen Lagen angeben, wo leicht harmonische Fehler entstehen könnten. — Wegen der Ueberschriften jedes Chorals, welche die Komponisten der Chorale nennen, so weit es möglich war, und Geburts- und Sterbejahr angeben, wollen wir uns hier in keine Erörterungen einlassen, die uns zu weit führen würden. Es sind dies in einem solchen Buche keine Hauptsachen. Bemerken wollen wir nur im Allgemeinen, dass die gangbaren Ausnahmen ohne eigene Untersuchungen wiedergegeben worden sind. Manches hätte jedoch der Verfasser genauer wissen können. So sind z. B manche Melodieen Luthern zu bestimmt zugesprochen, auch solche, die bestimmt nicht von ihm sind. Dagegen sind andere nur mit „wahrscheinlich" bezeichnet, von denen man jetzt mit Gewissheit reden kann. Wir haben z. B. von der Melodie des Liedes: „An Wasserflüssen Babylon" 1826 S. 385 u. s. w. unserer Blätter aus den Quellen nachgewiesen, dass wirklich Wolfgang Dachstein Dichter und Komponist dieses Kirchenliedes ist, und zugleich erörtert, dass man sich unter diesem Manne einen ganz andern, als den bis dahin angenommenen, zu denken hat. Auch die Originalmelodie zu „Wer nur den lieben Gott lässt walten," haben wir in demselben Jahrgange S. 587 aus der Quelle mitgetheilt. Man vergleiche sie mit der hier unter No. 130 veränderten und nach dem Kirchengebrauche umgewandelten. — Das Ganze enthält 148 Choralmelodieen, denen ein Verzeichniss der Nummern des Gesangbuches folgt „mit Hinweisung auf die Nummer der Melodie, welche dem Liede sowohl in Hinsicht des Metrums, als auch des Inhaltes nach (?) am angemessensten ist." Den Schluss macht ein alphabetisches Register und ein Verzeichniss der Melodieen, die gleiches Metrum haben.

Zwölf Choralmelodieen des Würtemberg'schen Gesangbuches mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von *F. Ruthardt*. Preis 6 Gr.

Dreizehn Choralmelodieen u. s. w. 2s Heft. Stuttgart, bei Zumsteeg. Preis 6 Gr.

Die Singstimme hat die Melodie, unter welcher die erste Strofe des Liedes steht; die Guitarre eine unverkünstelte Begleitung. Beide Hefte werden den Liebhabern angemessene Dienste leisten.

Christnachts-Cantate

für vier Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Basse, 2 Flöten, 2 Hörner, mit Orgelbegleitung, componirt von *T. J. Pauchaly* (Cantor und Organist zu Schmiedeberg). Partitur. Op. 10. Breslau, bei F. E. C. Leuckart. Preis 1 Thlr.

Der erste Chor, Andante, $^{4}_{4}$, G dur, ist ganz einfach, angenehm hirtenmässig, für alle Mitwirkenden überaus leicht und Jedermann verständlich. Ein Paar Druckfehler verbessert jeder Organist von selbst. Arie für den Sopran, Moderato, $^{4}_{4}$, D dur, ganz kurz, eben so einfach und ungesucht melodisch, als der Eingangschor, auch in den Begleitungsstimmen so schlicht und kindlich freundlich, dass sie selbst den Uneingeweihten fasslich und eingänglich sein muss. Sie zählt mit Vor- und Nachspiel 36 Takte. Ein Chor, All. moderato, $^{4}_{4}$, G dur, ist zwar als Schlusssatz die ausgeführteste Nummer, bringt in der ersten Hälfte einige imitatorische Stimmenverwebungen und nach der Fermate auf der Dominante sogar eine Fuge; allein es ist Alles so leicht und dem ersten Frohgefühle angemessen gehalten, dass auch der Schlusschor weder eine Schwierigkeit für die Ausführenden noch für die Hörenden hat. Die wenigen Druckfehler, die sich noch finden, sind bei der Durchsichtigkeit des Ganzen, das 23 Querfolio-Seiten zählt, so in die Augen springend, dass sie eben so leicht zu vermeiden gewesen wären, als sie zu ändern sind, was vor dem Vortrage von dem Dirigenten besorgt werden mag. Dann wird diese kantate aber auch vielen Chören und Gemeinden eine erfreuliche Gabe sein.

Stationes

in unum Theophaniae processionale compositae a Josepho Schnabel, Capellae magistro ad St. Joannem Vratislaviae. Breslau, bei C. Weinhold. Pr. 2 Thlr. 4 Sgr.

Dieses Werk, ein Opus posthumum, welches der Sohn des Entschlafenen, Aug. Schnabel, herausgegeben hat, ist, wie man aus dem Titel sieht, zur Feier des katholischen Abendmahls bestimmt. Der vierstimmige Gesang ist durchgehends von lauter Blasinstrumenten, unter denen auch 3 Posaunen nicht fehlen, begleitet; es sind die gewöhnlichen Orchesterinstrumente, denen zuweilen das Basshorn zugesellt worden ist. Wo man keine Basshörner hat, können dafür C-Klarinetten, 4 Töne tiefer, angewendet werden. Zum kurzen Einleitungsgesang dient das Pange lingua gloriosi corporis mysterium, D dur, $^{4}_{4}$, eine einfache Arietta, stark und dabei ungesucht, mehr gewöhnlich instrumentirt. Die erste Stazion bringt den biblischen Text nach der Vulgata: „Caro mea vere est cibus" u. s. w., weicher, Adagio,

°,. G dur, nicht minder schlicht gesungen und von den Instrumenten stark umspielt, doch nur in den Zwischenfüllungen mit unverkünstelten Bindungsfiguren zusammenhängender gemacht, sonst blos in Verdoppelungen verstärkt wird. Dem folgt ein Allabreve, C dur, mit Alleluja, das zuvörderst einen kurzen Fugensatz anschlägt, der sich bald wieder in vierstimmig harmonisirenden Gesang wendet und nur einige Anspielung auf den Fugensatz einmischt. Die zweite Stanza: „Ego cum patris virtus" etc., Larghetto, °,. D dur, mit einfachem Solegesange, dem der Chor antwortet, voll und ungesucht instrumentirt. Das Alleluja erklingt dazwischen und am Ende, kürzer und einfacher als im vorigen Gesange, immer jedoch wirksam. Die dritte Stanza: „O quam suavis est Domine spiritus tuus" etc.: die vierte: „O sacrum convivium" etc., jedes zum Schlusse mit dem Alleluja in mässig längerer oder kürzerer, immer leicht aufzufassender, gefällig ansprechender Führung, in welcher sich gleichfalls sämmtliche Hauptsätze halten, ohne dass sich die meist verstärkende, nur in den Zwischenspielen den Gesang enger verbindende und schmückende Instrumentazion jemals von der wesentlichen Melodie entfernt, wodurch sie nothwendig den Sängern das Treffen ihrer Partieen bedeutend erleichtert. Und so muss denn das Werk katholischen Kirchen gute Dienste leisten.

Israel's Glaube,

gedichtet und für eine Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt — von Hermann Hirtel. Magdeburg, beim Verfasser. Preis 1 Thlr.

Der Verfasser dieser Ausgabe ist Obervorsänger der israelitischen Gemeinde zu Magdeburg, ein fester Anhänger an das Gesetz des alten Bundes, der seine Glaubensgenossen durch fünf kurze Gedichte, welche der Musik vorangedruckt stehen, mit freudigen Hoffnungen zu erfüllen sich beeifert. Auf dem Titel sieht man in den Wolken die Tafeln des Gesetzes und darüber im Dreieck das symbolische Auge, von welchem die Strahlen des Lichtes ausgehen. Die Gesänge sind fortlaufend in verschiedenem Tempo, verschiedenen Takt- und Tonarten durchkomponirt, woraus sich ergibt, dass sie für häusliche Zirkel jüdischer Familien zunächst bestimmt sind, die sich auch wohl dieselben nicht entgehen lassen werden, wenn auch die Hand des Tonsetzers noch zu den unsichern gehört. Damit man sieht, wie der Verfasser schreibt, entnehmen wir dem Ende des Gesanges ein gesungenes Bruchstück:

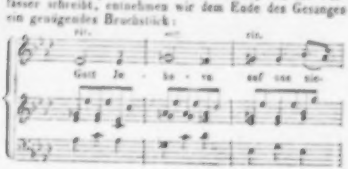

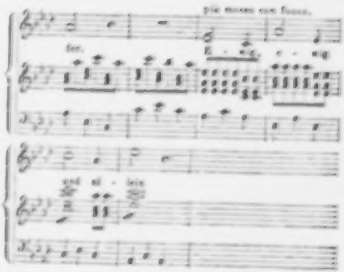

Vollständiger Gesangkursus für Volksschulen.

Oder: *Kurze Anweisung zum zweckmässigen Gesang-Unterricht in Volksschulen, nebst einer reichhaltigen Sammlung von Kinder- und Jugendliedern, einer Auswahl passender Volkslieder und der am häufigsten vorkommenden Chorale, von Karl Faber.* Abtheilung 1. Enthaltend: 64 zweistimmige Chorale, von leichten zu schwereren fortschreitend, geordnet. Leipzig, 1840, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 5 Ngr.

Die erste und zweite Abtheilung dieses Schulgesangbuches, deren erste das Unterrichtliche mit Uebungen und Kinderliedern und die zweite eine Sammlung von 73 zwei- und dreistimmigen Jugendliedern enthält, haben wir im vorigen Jahrgange S. 483 u. f. sorgfältig besprochen, wie es sich besonders in Anzeigen von Lehrbüchern gebührt. Darauf haben wir also zuvörderst alle diejenigen Schulmänner zu verweisen, die das Buch etwa übersehen haben sollten. — Für diese Abtheilung hätten wir nur dann Bemerkungen und ausgeführtere Zusätze zu machen, wenn die Wahl der Choräle ohne Erfahrung und der zweistimmige Satz nachlässig wäre. Da Beides in der Ordnung ist, bleibt uns nichts übrig, als die einfache Anzeige, dass dieses wohlfeile und Vielen zusagende Schulgesangbuch nun vollendet ist in derselben Weise, wie es begann. Ein nach den Liedersanfängen alphabetisch geordnetes Inhaltsregister beschliesst.

Mehrstimmige Gesänge und Lieder ohne Begleitung.

Gebet für die Verstorbenen für Chor- und Solostimmen componirt von Adolph Bernhard Marx. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12½ Ngr. oder 10 Sgr.

Es ist ein mässig durchgeführter Gesang für den natürlichen Chor über die Worte: „Ruhe in Ewigkeit

schenke ihnen, du himmlischer Vater! und unvergänglich Licht sei um sie alle!“ Ein einfaches Andante ($\frac{4}{4}$ = 63) $\frac{4}{4}$, As dur, in leicht imitatorischer Haltung, wie sie dem Kirchengesange eigen ist, bildet das Ganze, dessen Chorgesang nur zwei Male von einem kurzen Sologesange der vier Stimmen, nicht von der ergriffenen Stimmenverbindung abweichend, unterbrochen wird. Das imitatorische Gewebe ist nirgend verwickelt und in folgender Weise, woraus sich unter Anderm ergibt, dass die Ausführung keiner Schwierigkeit unterworfen ist:

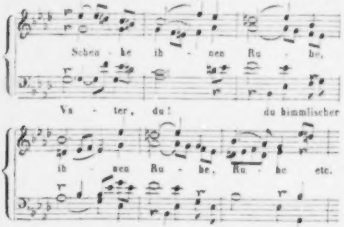

Der Gesang ist in Partitur und einzelnen Stimmen gedruckt.

Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt von *Ferd. Möhring*. Op. 4. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis der Partitur: 1 Thlr.; der Stimmen: 20 Sgr.

Die meisten sind Lieder, einfach melodisch, ohne Figurenverbrämung, leicht zu treffen der sangbaren Stimmführung wegen, obgleich die Harmonisirung zuweilen das verdunkelnd Unbestimmte oder Seltsame hat, was unsere zeitige Liebhaberei für wohlgethan oder auch wohl für geistreich hält. Der junge, zu beachtende Komponist wählte sich: Vom Berge, von Eichendorff (trübe); Mein Schatz ist eine Rose, von Rob. Burns, der jetzt beliebt ist (wechselnd in Moll und Dur, des Abschieds und der Zusicherung treuer Wiederkehr wegen); Anklang, von Eichendorff, eine Sehnsucht nach dem Waldleben (in der ersten Hälfte scheint uns einige harmonische Umstellung ohne Grund von Gewöhnlichen abzuweichen, allein des Schlusses wegen wird das Lied gefallen); Wandern, von W. Müller (oft komponirt, auch hier munter ansprechend); Frühlingslied, von C. Caspari (sehr angenehm). Im Ganzen kommen die beliebt verdunkelnden Vorhalte, die mit dem Akkorde dissoniren, so wenig sie auch Jemand ganz entfernt wünschen wird, doch zu oft vor; sie sind dem Komponisten fast zum Bedürfniss geworden. Seltener verwendet, würden sie mehr wirken. Vor Allem, was Manier wird, hat man Ursache, auf seiner Hut zu sein. Aber die Lieder werden gefallen.

Fünf vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass — von *W. Taubert*. Op. 48. Berlin, bei Bote und Bock. Preis der Partitur und der Stimmen: $\frac{5}{6}$ Thlr.

Wir erhalten folgende Gedichte: An die Glocke, von Aloys Schreiber; die Sternlein, von Arndt; ein Liedslied im Volkstone, Botschaft, Volkslied; Einquartierung, ein Schwank. Das erste ist gefällig ernst; das zweite ist hübsch in neu angenommener Stimmführung und zeichnet sich durch den Text aus; die übrigen bringen leichte und spassliche Unterhaltung, die einen grösseren Theil für als gegen sich hat.

Gesänge für eine Männerstimme in Musik gesetzt — von *Eduard Thiele*. Op. 4. Dresden, bei Wilh. Paul. Preis 10 Gr.

Die Lieder sind nur in Stimmen, nicht in Partitur gedruckt. Die Melodieen sind ungesucht, angemessen und leicht; auch die Nebenstimmen sind leicht treffbar. Die Gedichte sind: Freundschaft, von C. Ullrich; Kirmesslied, von demselben; Abendlandschaft, von Mathisson (mit Brummstimmen), und Erinnerung, von Mahlmann.

Der Herbst von *Phil. Engelhardt Nathusius für vier Männerstimmen componirt* von *Dreschke*. Op. 1. Magdeburg, bei Wilh. Heinrichshofen. Pr. 12½ Sgr.

Ein recht fröhlicher Lebenssang, der frischweg durchklingt und mit rauschendem Anstand von Lust und Reben singt, ohne Zimpern und ohne Plumpheit. Man wird den artigen Brauser, der nichts als Freude bringen will, mit Vergnügen sehen und hören. Er ist in Partitur und Stimmen da.

IV Gradualia vel Hymni cum textu latino et germanico pro Canto, Alto, Tenore et Basso composita — a *Josepho Kassner*, Rectore et Cantore Vratislaviae. Vratislaviae, apud F. E. C. Leuckart. Pr. 10 Ggr.

Ganz leichte anspruchlose Gesänge in Ariettenweise, auf Klingen berechnet. No. 1 bringt 2 Strophen von Jesu dulcis memoria. — No. 2. Ave maris stella. — No. 3. Ave Jesu summe bonus, und No. 4 Bone pastor, panis vere. — Für kleine katholische Kirchen.

Nachrichten.

Leipzig, den 8. April 1841. Das 20. und letzte Abonnement- und Gewandhauskonzert dieses Winters, Donnerstag, den 18. März d. J., war in jeder Hinsicht eines der glänzendsten und bedeutendsten; das Repertoir desselben enthielt: Sinfonia pastorale (No. 6) von L. van Beethoven; — Arie aus Titus von Mozart, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*; — Violin-Konzert (No. 8) in Form einer Gesangszene von L. Spohr, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf*; — Finale des ersten Akts aus Titus von Mozart (Sextus — Mad. *Schrö-*

der-Devrient): — Meeresstille und glückliche Fahrt, Ouverture von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — Duett und Terzett aus der Oper: Heinrich und Fleurette von Herrn *Schmidt* (ersterm Tenor an dem hiesigen Theater); — Variazionen für Violine (la mélancholie) von Prume, vorgetragen von Herrn *C. W. Hilf*; — Lieder, am Klaviere gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*.

Diese so interessante Auswahl und wohl mehr noch die Mitwirkung der gefeierten, grössten teutschen Künstlerin hatten ein überaus zahlreiches Publikum herbeigezogen und dessen Empfänglichkeit im hohen Grade gesteigert. Nach der unter F. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung trefflich ausgeführten und mit grossem Beifall aufgenommenen Sinfonie wurde Mad. Schröder-Devrient bei ihrem Auftreten enthusiastisch empfangen; sie trug besonders den ersten Theil der Arie sehr schön vor, weniger gelangen das Allegro, dessen Passagen ziemlich hoch liegen, sehr leichte, überall gleiche Koloratur erfordern und den beabsichtigten brillanten Effekt ausmachen, wenn sie ohne bemerkbare physische Anstrengung ausgeführt werden können. Bei einer so genialen Künstlerin, wie Mad. Schröder-Devrient, gilt aber die geistige Auffassung und Reprodukzion eines Kunstwerks unendlich mehr, als blose Virtuosität der Ausführung, die bei ihr in der That ziemlich unwesentlich erscheint, selbst wenn sie, wie sehr oft, in hohem Grade von ihr geboten wird. Was nun diesen höheren geistigen Werth des Vortrags betrifft, so haben wir diese Mozart'sche Arie noch nie schöner gehört, und eine tiefere Wirkung derselben noch niemals, selbst von der Bühne herab nicht, empfunden. In jeder Hinsicht ausgezeichnet aber war Mad. Schröder-Devrient als Sextus in dem Finale aus Titus und wir halten hier namentlich ihren Vortrag des Rezitativs für eine ihrer grossartigsten und vollendetsten Leistungen. Auch die übrigen Mitwirkenden, Fräul. *Schloss* und *Grünberg*, so wie Herr *Kindermann* führten ihre, an sich freilich unbedeutenderen Partieen gut aus und trugen verhältnissmässig zu dem Gelingen des Ganzen bei. Die am Schlusse des Konzerts von Mad. Schröder-Devrient gesungenen Lieder waren: „Am Meere" von Franz Schubert (aus dessen Schwanengesängen, Wien, bei Tob. Haslinger); „An Suleika" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy; Bewunderung „Mein Mädchen ist so rein und hold," aus den schottischen Nazionalgesängen von K. M. v. Weber Leipzig, bei Fr. Kistner), und Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath," gedichtet von Feuchtersleben, komponirt von F. Mendelssohn-Bartholdy (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). Wunderbar ergreifend trug die geehrte Künstlerin besonders das herrliche Lied von F. Schubert vor; weniger einverstanden konnten wir sein mit der fast zu humoristischen Auffassung des schottischen Nazionaliedes, und entschieden missfallen hat uns das in der That unbegreifliche Verkennen der tiefen und ernsten Bedeutung des so wunderschönen Volksliedes von Feuchtersleben, zumal da F. Mendelssohns treffliche, karakteristisch wahre Komposizion desselben schon an sich für jedes musikalische Gemüth ein solches Verkennen unmöglich machen könnte. Die ersten 3 Verse trug Mad. Schröder-Devrient vortrefflich vor und man bemerkte die grosse Wirkung hiervon an allen Zuhörern; als sie aber bei der in der Dichtung und Komposizion, denn beide gehen hier recht eigentlich Hand in Hand, so schönen Schlusswendung, das hier sehr ernst und bedeutungsvoll erscheinende „auf's Wiedersehn!" speziell auf sich und das Publikum bezog, mit einer freundlichen Verbeugung begleitete und mithin geradezu profanirte, war auch alle edlere Wirkung hin, und was in der Seele der Zuhörer lang und tief nachgeklungen hätte, ging so als ein gewöhnlicher Coulisseneffekt schnell und spurlos vorüber. Es war dies ein Missgriff, den wir um so unbegreiflicher finden, als eine Künstlerin, wie Mad. Schröder-Devrient, doch wahrlich hoch über allen kleinlichen Mitteln steht, die so häufig von Andern angewendet werden, um Theilnahme zu erregen oder wenigstens das grosse Publikum für den Augenblick zu gewinnen. Solche Störungen sind aber um so bedauerlicher und müssen erwähnt werden, da sie nur zu leicht verderblich auf jüngere Talente einwirken, denen ein selbständiges Urtheil noch abgeht und die für die Fehler grosser Vorbilder in der Regel empfänglicher sind als für deren Vorzüge und Tugenden, welche sie nur bewundern aber nicht nachahmen können. Abgesehen nun von diesen im Interesse der Kunst gemachten Bemerkungen, bekennen wir uns der gefeierten Künstlerin dankbar verpflichtet für den Hochgenuss, den uns ihre im übrigen so vortrefflichen Leistungen verschafft haben. Möge der Enthusiasmus, mit welchem unser Publikum sie aufnahm und fortwährend begleitete, dazu beitragen, uns derselben recht bald wieder erfreuen zu dürfen.

Unter den übrigen Stücken dieses Konzerts ist noch besonders hervorzuheben die Ouverture von Fel. Mendelssohn-Bartholdy, welcher diesmal, gewissermaassen als Kommentar, das Gedicht von Goethe „Meeresstille und glückliche Fahrt" beigedruckt war. Wir finden dies zum Verständniss, wenn nicht nothwendig, doch sehr vortheilhaft, da dem Zuhörer hierdurch sofort ein klares Bild des Gegenstandes vorgeführt wird. Die Ausführung gelang ganz vorzüglich und machte wie immer die grösste Wirkung. In dem Duett und Terzett aus der Oper „Heinrich und Fleurette" von H. Schmidt, welche von Fräul. Schloss, dem Komponisten und Herrn Kindermann sehr gut ausgeführt wurde, hatten wir Gelegenheit, unsern trefflichen Sänger Herrn H. Schmidt zugleich als talentvollen und schon ziemlich geübten Tonsetzer kennen zu lernen. Der sehr breit angelegte und ausgeführte Text ist besonders im Duett natürliche Ursache einer etwas zu grossen Breite der Komposizion geworden; die ganze Situazion des Duetts liesse sich wohl viel kürzer abmachen, und wir hätten im Interesse der Komposizion, welche leere Worte nicht geistreich und interessant machen kann, gewünscht, der bühnenkundige Komponist wäre sich und seiner Arbeit durch angemessene Kürzung des Textes zu Hilfe gekommen. Einige Stellen dieser Nummer sind jedoch sehr wirksam und werden es auf der Bühne gewiss noch mehr sein. Im Ganzen hat uns das Terzett, welches gedrängter und kürzer gehalten ist, eben deshalb mehr noch zugesagt als das Duett. Ueberall aber müssen wir, wenn nicht eben überaus reiche, doch geschmackvolle Erfindung, gute, fies-

sende, natürliche Arbeit, theilweise recht geschickte und wirksame Instrumentirung rühmen, so dass wir wohl begierig werden könnten, die ganze Oper, falls sie schon vollendet ist, kennen zu lernen. Die Aufnahme von Seiten des Publikums war sehr gut und verdient in jeder Hinsicht.

Ueber das Solospiel des Herrn C. W. Hilf und sein wirklich ausgezeichnetes Talent ist in diesen Blättern schon oft sehr anerkennend gesprochen worden. Auch diesmal zeichnete er sich wieder auf das Vortheilhafteste aus und mit der Melancholie von Prume machte er wahrhaft Furore, was um so mehr Anerkennung verdient, je schwieriger es sonst ist, neben einer alle Aufmerksamkeit so in Anspruch nehmenden Erscheinung wie Mad. Schröder-Devrient, auch nur gewöhnliches Interesse zu erregen.

Am 31. März d. J. gab Frau D. *Klara Schumann*, geb. *Wieck*, im Saale des Gewandhauses ein Konzert zum Besten des hiesigen Orchester-Pensionsfonds; sowohl der Wunsch, die treffliche Künstlerin endlich einmal wieder zu hören, als auch die übrige interessante Ausstattung des Konzerts hatten ein sehr zahlreiches Publikum herbeigezogen. Das Repertoir brachte: Chor von Jos. Haydn „Des Staates eitle Sorgen"; — Adagio und Rondo aus dem F-moll-Konzert (No. 2) von Chopin, vorgetragen von der Konzertgeberin; — Arie von Gluck aus Iphigenie, gesungen von Herrn *H. Schmidt*; — Allegro von R. Schumann; — Lied ohne Worte von Felix Mendelssohn-Bartholdy und ein Klavierstück von Scarlatti, sämmtlich vorgetragen von der Konzertgeberin; — Sinfonie von Rob. Schumann (Manuskript); — Duo für vier Hände von F. Mendelssohn-Bartholdy (neu), von ihm und der Konzertgeberin gespielt; — drei Lieder von Rob. Schumann und Klara Schumann, gesungen von Fräul. *Schloss*; — Duo Concertante für Melophon und Violoncello, vorgetragen von den Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel* aus London; — Fantasie über Themen aus Moses, von Thalberg, gespielt von der Konzertgeberin. — Seit längerer Zeit schon bezweifelt wohl Niemand ernstlich mehr, dass Klara Schumann, welche als Klara Wieck in Wien so glänzende Aufnahme fand, nicht nur eine Virtuosin ersten Ranges, sondern vielleicht überhaupt die bedeutendste unter den jetzt bekannten und berühmten Klavierspielerinnen ist. Neben der hohen technischen Vollendung ihres Spieles, liegt in demselben ein eigenthümlicher Reiz, der unverkennbar das Ergebniss eines grossen, vielseitig entwickelten und ausgebildeten Talents genannt werden muss, da er durchaus geistiger Natur ist und nicht, wie jetzt so häufig, in blos äusserem Schmuck oder Manier besteht. Mit ausserordentlicher Feinheit und zartester Nüancirung trug sie die Konzertstücke von Chopin vor, und wenn Einige hierbei kräftigeres Kolorit oder Energie des Spieles vermissen wollten, so müssen wir bemerken, dass diese Mängel nicht dem in jeder Hinsicht meisterhaften Vortrage, sondern der Kompositon zugeschrieben werden mussten, die bei allem musikalischen Interesse, das sie wirklich bietet, doch ganz als in einem weichen, duftigen Schleier gehüllt erscheint und kräftig und sehr energisch vorgetragen, nur ihren natürlichen, freilich etwas monotonen Karakter verlieren, keineswegs aber auf andere Weise dabei gewinnen würde. Mit gleicher Vollendung spielte die geehrte Künstlerin auch die drei Stücke für Pianoforte solo von R. Schumann, F. Mendelssohn-Bartholdy und Scarlatti, und letzteres besonders so effektvoll, dass das enthusiasmirte Publikum stürmisch Wiederholung verlangte. Gleichen Enthusiasmus erregte das reizende Duo von F. Mendelssohn-Bartholdy, welches er für dieses Konzert komponirt hatte, und das von ihm und der Konzertgeberin so ausserordentlich schön, so in jedem Betracht meisterlich vorgetragen wurde, wie wir uns kaum einer gleich vollendeten Leistung erinnern können. Das letzte Stück, welches die geehrte Künstlerin allein spielte, die bekannte sehr effektvolle Fantasie über Thema's aus Rossini's Moses von Thalberg, gab ihr wiederholt Gelegenheit, ihre Virtuosität auf die glänzendste Weise zu zeigen, und, wie schon bei ihrem ersten Erscheinen mit dem lebhaftesten Beifall empfangen, sprach sich auch hier der Dank des Publikums für die gebotenen schönen Kunstgenüsse auf die wärmste und glänzendste Weise aus.

(Beschluss folgt.)

Kopenhagen. Mit unserm Operuwesen sieht es jetzt misslich aus. Es ist bereits so weit gekommen, dass an eine ordentliche Ausführung einer Oper kaum mehr zu denken ist. Sänger und Sängerinnen werden alt und der nöthige Zuwachs ist unbedeutend. Man ist mit Wiederholungen flüchtiger Vaudeville zufrieden. Wozu also grosse Anstrengung? Uebrigens ist die wundersame Historie von dem Furore des Violinvirtuosen *Prume* völlig wahr. Da er fast ohne alle Empfehlungsbriefe, die jetzt, wie Sie wissen, so nöthig sind, wie gute Quinten, bis auf einen an unsern Konzertmeister *Fröhlich*, hieher gekommen war, so sah es in seinem ersten Konzerte, das er im königl. Schauspielhause veranstaltete, beinahe so wüst und leer aus, wie vor der Schöpfung. Indessen begeisterte sein Spiel die wenigen Zuhörer so, dass ihm der lebhafteste Beifall zu Theil ward, der ihm die folgenden Konzerte zur reichsten Ernte werden liess. Alle waren über ihn entzückt bis auf einige Kunstbrüder. Der grosse Ton findet sich bei ihm freilich so wenig, als bei den meisten jungen Virtuosen unserer Zeit; aber den nimm, die jetzt einmal geforderte Geschwindigkeitslust weg mitsammt den dicken Saiten und dem schweren Bogen, die dazu sich nicht sonderlich schicken. Zeitlich, sittlich! Dennoch hat sein Spiel Vorzüge vor manchem neuen Virtuosen der Zeit, und seine Kompositionen klingen, von ihm selbst so prazis und sicher vorgetragen, allerliebst. Auch der Hof, wo er sich drei Male hören liess, war sehr erfreut über ihn. Kurz, Herr Prume hat Ursache, über Kopenhagen so vergnügt zu sein, wie es die Stadt über ihn war. Ausserdem ist nichts Wichtiges vorgefallen.

Magdeburg, den 25. März 1841. Gestern machte uns die unerwartete Ankunft und das Auftreten des Violinisten *Guhmy* in dem Konzert der Harmoniegesellschaft eine überraschende Freude. Schon vorm Jahre bewunderten wir mit Recht den jungen Mann, aber im Lauf

des Jahres hat er sich zu seinem Vortheil so ungemein ausgebildet, dass er mit Recht zu den ausgezeichnetsten Virtuosen zu zählen ist. Er trug Variazionen von David mit eben so viel Gewandtheit, kecker Ueberwindung der Schwierigkeiten und wo es die Komposizion gebot, mit so seelenvoller Zartheit vor, dass nur eine Stimme des rauschendsten Beifalls erscholl. Uebrigens fanden wir bei ihm die nämliche Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit, welche ihm schon früher unsere Herzen gewann, wieder. Unsere besten Wünsche begleiten ihn auf seiner weitern Reise, wo es ihm an Lorbeeren nicht fehlen wird, und wir freuen uns schon im Voraus auf eine spätere Rückkehr, die er uns zusagen musste.

Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, noch einer höchst angenehmen Erscheinung unter uns zu erwähnen, des jungen *Heindl*, eines Flötenvirtuosen, den Sie auch kennen gelernt haben, und der auf seinem höchst vollkommenen Böhm'schen Invenzionsinstrumente eine solche Vollkommenheit und Meisterschaft darlegte, wie sie uns kaum je vorgekommen ist. Er traf hier mit dem berühmten Flötisten *Heinemeier* aus Hannover zusammen, der nicht umhin konnte, seine Anerkennung und Bewunderung über ihn auszusprechen. Wir halten es für angelegentliche Pflicht, alle Musikfreunde auf denselben aufmerksam zu machen, denn er ist ganz geeignet, die Widersacher der Flöte, welche in neuerer Zeit diesem Instrumente allen Karakter absprechen, mit derselben gänzlich auszusöhnen. Nachdem er hier vier Mal und in einem eigenen sehr besuchten Konzert aufgetreten war, hatte er die Freundlichkeit, auf den ersten Wink noch einmal zu einem Wohlthätigkeitskonzerte zurückzukehren, und wurde bei seiner Erscheinung mit dem lebhaftesten Beifall begrüsst. Möge er überall diese verdiente Anerkennung finden. — Unmöglich können wir unterlassen, noch einer jungen Sängerin, *Bertha Waltz*, zu gedenken, die, von der Natur mit einer seltenen, wohllautenden und biegsamen Stimme begabt, vor einiger Zeit von hier nach Berlin ging, um dort zu hören und zu lernen. Der MD. Kugler hat aus ihr, wie wir mit Freude und Stolz — weil sie unsere Landsmännin ist — bekennen, eine treffliche Sängerin gebildet, die in der That Alles leistet, was man von einer Sopranistin nur verlangen kann. Ein gleiches Register in allen Tönen, Rundung im Vortrage, Koloraturen gleich Perlenschnüren und eine Innigkeit im Einfachen machen sie zu einer der besten Sängerinnen. Sie hat uns Proben von allen Gesangsgattungen gegeben, und singt von Haydn, Mozart, Donizetti, Mercadante in gleicher Vortrefflichkeit. Ihre Persönlichkeit und Neigung eignet sie nicht für die Bühne, aber als Hofsängerin würde sie gefallen und glänzen und jedes Konzert schmücken. Wir hoffen sie noch in den Solopartieen von Mühlings Oratorium Bonifazius, was demnächst wieder zur Aufführung kommt, und in Haydn's sieben Worten zu hören und freuen uns noch um ihretwillen auf diese trefflichen Werke.

A—Z.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung

von

Adolph Nagel in Hannover.

Armbrust, G., Lieder f. 3 Singstimmen zur Beförderung des mehrstimm. Gesanges in Volksschulen. Xtes Heft. 3 Stimmen, jede Subsc. Preis 4 gGr.

Enckhausen, H., Rondeau gracieux à 4 m. Oeuv. 55. 18 gGr.

— — Gr. Marche à 4 m. Oeuv. 55. 12 gGr.

— — „Es g-lt." Gedicht von Fr. Voigts f. 4 Männerst. 56. Werk. 8 gGr.

Goethe, Walther v., Réveries p. Pf. Oeuv. 4. 10 gGr.

— — 4 Gesänge m. Pf. 3tes Werk. 10 gGr.

Kiel, Aug., Divert. p. Clar. Oeuv. 6. av. Orch. 1 Thlr. 8 Gr. av. Quat. 1 Thlr. av. Pf. 18 gGr.

Marschner, H., Frühlingsliebe von F. Rückert m. Pf. 106. Werk. 4 Thlr. Einzeln N. 1, 7 Gr. N. 2, 3 à 4 Gr. N. 4, 5 à 3 Gr. N. 6. 8 Gr.

Maurer, Louis, a. d. Romanschrift, Basa-Arie: Kommt ein Mägdlein, m. Pf. 12 gGr.

— — Cavat.: Das Vöglein, m. Pf. od. Gt. 5 gGr.

Romberg, B., Nocturne p. Vcelle tiré de l'Oeuv. 5. av. Quat. 10 gGr. av. Pf. 8 gGr.

Sauerbrey, J. W. C. C., 12 Orgelstücke. 4tes Werk. 12 gGr.

Schacht, W., Lieblings-Tänze f. Pf. N. 1. Schwarzbacher Gal. 4 gGr. N. 2. Germinal-Gal. 4 gGr. N. 3. Festin-Walzer. 8 gGr. N. 4. Schottische Tänze. 4 gGr. N. 5. Galopp, „Die Tanzlust". 4 gGr. N. 6. Lauterberger Bade-Walzer. 10 gGr.

Wächter, H., 5 Lieder m. Pf. 4tes Werk. 5 gGr.

— — Deutscher Rhein-Marsch f. Pf. 2 gGr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Les diamants de la couronne

opera comique en 3 actes

musique de

D. F. E. Auber.

Vollständiger Klavierauszug und alle gebräuchlichen Arrangements.

Douze nouvelles Vocalises

dont six avec paroles italiennes

pour

Mezzo-Soprano

avec accomp. de Pianoforte

par

Marco Bordogni.

P o ë m e

pour le piano par

J. Rosenhain.

Op. 24.

Nächstens erscheint in meinem Verlage:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte, viertes Heft.

Bonn, den 10. April 1841.

N. Simrock.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten April. № 16. 1841.

Aperçu historique
sur l'état de la Musique à Strasbourg pendant les cinquante dernières années, par *Conrad Berg*. Strassbourg, chez Vve Levrault. 1840. 86 S. in 8.

Der Verfasser, dessen kurze Biographie in den Beiträgen zur Geschichte der Musik im Elsass und besonders in Strassburg von Herrn Adv. Lobstein (S. 123, Note 1) zu finden ist, liefert hier eine historische Uebersicht über den Zustand der Musik in Strassburg, während der letzten 50 Jahre.

In einer kurzen Einleitung erklärt sich der Verfasser folgendermaassen über den Zweck seiner Schrift: „Nach der heutigen Lage der Dinge zu urtheilen, scheint Strassburg wenig Interesse in musikalischer Hinsicht darzubieten; allein es war nicht immer so, und was sich früher zugetragen, ist bemerkenswerth genug, um die Mühe einer Untersuchung zu lohnen. Die Kunst kann durch die Darstellung ihrer allmäligen Ausbildung nur gewinnen." Der Verfasser klagt, dass seine Bemühungen, um den Verfall der Musik zu steuern, verkannt, und seine Vorschläge nicht begriffen worden seien. Dieses geschieht wohl überall, wo die Behörde nicht selbst in die Kunst eingeweiht ist, und sich auf unkundige Rathgeber, die sogenannten Comité's, verlassen muss. „Der Zweck dieser Schrift, fährt der Verfasser fort, ist, indem sie die Vergangenheit schildert, einige der Ursachen anzuzeigen, welche den Verfall herbeigeführt haben, und dann zu untersuchen, durch welche Mittel die Stadt ihren alten musikalischen Ruf wieder erhalten könnte."

Nun schreitet er zur Sache und theilt seine Schrift, nicht etwa nach den zu beleuchtenden Anstalten ein, sondern nach den politischen Ereignissen, unter welchen sich seit 1789 musikalische Begebenheiten zugetragen haben. Erste Epoche: *Revolution von 1789*. Strassburg soll damals in musikalischer Hinsicht nach Paris den ersten Rang in Frankreich behauptet haben! Der Verfasser benennt hier blos die Orte, wo man Gelegenheit fand, Musik zu hören, ohne sich weiter in den Gehalt derselben einzulassen, dann sagt er, zerstörte die Schreckenszeit die Anstalten und Pleyel schrieb in zehn Tagen auf seinem Landgute zu Ittenweiler die merkwürdige Komposition des 10. August. Pleyel hatte nie ein Landgut, allein er komponirte seine Hauptwerke auf dem Landgute, welches Freiherr von Coehorn in jenem Orte besitzt (s. *Hermann* notices historiques sur la ville de Strasbourg. Bd. II, p. 361). Ob wirklich das grosse Werk, wie es in Lobsteins Beiträgen beschrieben ist, in zehn Tagen komponirt, dazu unter 900 die nöthigen Glocken ausgesucht waren u. s. w. möchten wir bezweifeln. — Zweite Epoche: *Das Direktorium*. Hier wird von dem Entstehen und dem baldigen Untergange eines Wohlthätigkeits-Theaters gesprochen. Wir sehen aus Lobstein's Beitrag, dass es vielmehr sechs Jahre lang blühte, dass ferner der Brand des Theatergebäudes nicht am 30., wie hier behauptet wird, sondern am 1. Mai 1800 statt hatte und dass die Eröffnung dieses Hauses nicht 1700, sondern am 13. Juni 1701 statt fand. Ferner glaubt der Verfasser, dass seitdem das damals entstandene teutsche Wohlthätigkeits-Theater durch eine Liebhabergesellschaft die Zauberflöte zum ersten Mal (?) zu Gehör brachte, der Geschmack des Publikums für teutsche Musik erwacht sei, und dass seit jener Zeit teutsche Gesellschaften jeden Sommer in Strassburg eintrafen. Dass der Geschmack für teutsche Musik in Strassburg nie, auch jetzt noch nicht, erlosch, davon zeugen alle Berichte aus dieser Stadt in diesen Blättern; wir finden aber in Lobstein's Beiträgen (S. 136) das Verzeichniss aller Direkzionen, welche sowohl vor als nach 1789, also nicht seit einiger Zeit, dasselbst auf einander gefolgt sind. Der Verfasser behauptet ferner, dass Pleyel eine Konzertgesellschaft gestiftet habe, die er dirigirte; dieses hatte er, nach Lobstein, als städtischer Kapellmeister, bei dem seit alten Zeiten bestandenen Konzert zu thun. Dann spricht er von der Errichtung des Konzert-Lokals der *réunion des arts*, dessen Eröffnung er in den Winter 1789—1799 setzt. Da es nach Lobstein am 28. November 1799 eröffnet wurde, so wäre dafür von 1799—1800 zu setzen. In die Zeit des Verfalls dieser Anstalt will er den Ursprung des Dilettantismus in Strassburg setzen, welcher doch nach Lobstein (S. 119) seit 1751 in dem Concert public des amateurs schon wirksam war. Liebhabervereine, sagt der Verfasser, setzten die Konzerte fort; er bezweifelt, dass die Kunst durch sie gewonnen habe. Dagegen finden wir bei Lobstein deutlich angegeben, was sie gewonnen hat (S. 122). Der Verfasser schliesst diesen Abschnitt, indem er von dem Einfluss spricht, den der *Rastadter Kongress* auf die Kunst in Strassburg soll gehabt haben (?); er will ihn in der Durchreise grosser Künstler (wohl aus Frankreich), unter welchen er den einzigen Geiger Kreutzer nennt, finden! Dann soll der von neuem begonnene Krieg die Musik in Strassburg

nicht unterbrochen, sondern vielmehr befördert haben, von welcher Beförderung jedoch kein Beispiel vorliegt.

Nun folgt die dritte Epoche, unter dem *Konsulat*, unter welchem, nach dem Verfasser, die Musik wieder aufblühte. Als Belege dazu meldet er, dass ein österreichischer Hauptmann *Bohm* in dem Münster eine grosse Kriegsmusik aufgeführt habe, zur Feier der Siege Napoleons, in Teutschland zu jener des Prinzen Karl. Er beschreibt die Stellung des Orchesters und die Maschinen, die zur Aufführung erforderlich waren. — Was die Kunst an dieser Relation gewinnt, sehen wir nicht ein. Dann soll 1801 Haydn's Schöpfung zum ersten Mal in Strassburg aufgeführt worden sein; wir sehen aus Lobstein's Beiträgen (S. 121) dass sie es bereits 1799 durch Kapellmeister Rumpelin wurde. Ferner spricht der Verfasser von der Erscheinung der Lüders'schen Gesellschaft 1801, und von ihrer und anderer Gesellschaften Aufnahme in Paris (!), dann von der durch Reinhard hier erfundenen musikalischen Stereotypie. — *Epoche des Kaiserthums.* Hier erzählt der Verfasser, dass die Konzerte der *Reunion* nach einer neunjährigen Dauer (nach Lobstein nur sechs) eingingen, dass während eines kurzen Aufenthalts der Kaiserin Josephine eine Messe in der Schlosskapelle unter Spontini's Direktion aufgeführt, dass ein neues Theater in der Kirche zu St. Stephan errichtet, dass die teutsche Oper 1808 auf Anstiften der französischen vertrieben, dass bei Ankunft der Kaiserin Marie Louise 1810 ein gehaltloses Konzert gegeben wurde, dass endlich die Ausdehnung, welche die Liebhaberkonzerte genommen, die Gesellschaft nöthigte, sich in das grössere Lokal der Mahrin, den Konzertsaal älterer Zeit, zu begeben. Ueber die Stifter und die Direktion dieser Konzerte, über welche in diesen Blättern so viel Rühmliches verzeichnet ist, beobachtet der Verfasser ein tiefes Stillschweigen. Endlich spricht er von einem Dekret, welches Napoleon vom Kremlin erlassen haben soll, welches uns, da blos der Jahrgang 1812, ohne Datum, angezeigt ist, mehr als problematisch scheint, und welches die Abgaben der Konzertunternehmungen an die Theaterdirektionen zum Gegenstand haben soll. Wir finden in Lobstein's Beiträgen ganz andere bestimmt gesetzliche Verfügungen und wir haben Ursache den Angaben dieses letztern, als Gesetzverständigen, vollen Glauben beizumessen. — *Epoche der Blokade von Strassburg* 1814. Durch die Vereinigung der von Colmar Gefluchteten, welche namhafte Talente unter sich zählten, wurden die Konzerte mannichfaltiger und dauerten ohne Störung fort bis Ende März 1814. Der Verfasser lässt sich in eine Menge kleinlicher Bemerkungen über musikalische Leistungen ein, die er stets an politische Begebenheiten knüpft. Die Entsagung des Kaisers auf den Thron und die Rückkehr der Bourbonen brachten keine Veränderung in dem Musikwesen hervor, eben so die Rückkehr Napoleons von der Insel Elba, ausgenommen, dass einige Liebhaber und Künstler mit dreifarbigen Kokarden (!) in dem Konzertsaal erschienen, wo dann Musikstücke aus den Zeiten des Kaiserthums gespielt worden seien.“ Wir können dem Verfasser in solche Details nicht mehr folgen, da wir auch nicht einsehen, was sie zur Beförderung der Kunst beitragen können. Nun aber verlässt er für einen Augenblick die politischen Epochen und spricht von der Entstehung und dem Untergange der Konzerte und Lehranstalten, von einzelnen Aufführungen musikalischer Werke, endlich von der Gründung der seit 1830 noch bestehenden Klavierschule des Herrn *Jauch*, welche zur Verbreitung des Pianofortespiels vieles beigetragen hat. Es ist zu bedauern, dass man von dem Verfasser, der hier als kompetenter Richter auftreten könnte, über die in dieser Anstalt eingeführte Methode nichts erfährt. — Nun wendet er sich wieder zu einem politischen Ereigniss, zu der *Juli-Revolution*, woraus er die Bildung der Musik der Nationalgarden (die seit 1834 hier aufgehoben sind) ableitet. Bei Gelegenheit der Ankunft des Königs Ludwig Philipp in Strassburg gab man ihm ein Konzert, Abends um 11 Uhr; man hatte dazu einen Theil des Weltgerichts von Schneider (wie passend!) gewählt. Allein es verfehlte vor den ermüdeten hohen Gästen zu Tage ihrer Ankunft alle Wirkung. Endlich spricht der Verfasser am Schlusse dieses Abschnitts von der Errichtung einer Hülfskasse, deren innere Einrichtung nicht mitgetheilt wird. In einem besondern Abschnitt spricht er von der Uebernahme des Theaterorchesters durch die Stadt, für den Betrag von 20,000 Fr., welchen Vorschlag die städtischen Behörden angenommen, der aber von der hohern Behörde, wie natürlich, verworfen worden. — Ferner erzählt er das Wirken der teutschen Operagesellschaften, der Direktoren Bode, Weinmüller und Hehl, die Gründung einer philharmonischen Gesellschaft, die bereits am Schlusse des zweiten Jahres einging; die Verbesserung der französischen Bühne durch Du Brice; den verunglückten Vorschlag eines musikalischen Athenäums und die Einführung des Gesangunterrichts in 23 Schulen; die Erscheinung einer italienischen Oper; endlich spricht er von der Kirchenmusik in Münster, bei welcher Gelegenheit er wohl mit zu kurzen Worten des Kapellmeisters Spindler, als Lehrers der Komposition und des Gesangs bei der Normalschule, gedenkt, — von einigen andern Aufführungen und Gelegenheitskonzerten, so wie von der städtischen Violinschule.

Bei Gelegenheit der im Winter 1839 unternommenen drei Konzerte, in welchen unter andern gediegene Musikstücke zu Gehör gebracht wurden, sagt der Verfasser grosse Wahrheiten, die wir zur allgemeinen Beachtung uns nicht enthalten können in der Uebersetzung mitzutheilen: „Noch ein wichtiger Schritt bleibt übrig zu thun, um dem Publikum einen bessern Geschmack beizubringen. Ich will von den Instrumentalsolo's sprechen, welche, obgleich mit Auszeichnung von unsern Künstlern vorgetragen, leider nur in Variazionen bestanden. Ein variirtes Thema, welches nach einer gediegenen Sinfonie zu Gehör gebracht wird, kann nur schwach und unbedeutend erscheinen, besonders das heutige Air varié, welches keinen andern Zweck hat, als den Spielenden glänzen zu machen. Es ist zu bedauern, dass sich ausgezeichnete Talente in einem so engen Raume, der so wenig den Erfordernissen der Kunst entspricht, einschliessen können! Glaubt man das Publikum zu

langweilen durch die Wahl grösserer und gediegener Kompositionen, wie z. B. das Konzert? Oder glaubt man, man müsse dem Geschmacke der Zeit huldigen, welcher das Konzert ausschliesst und blos das Air varié Goude finden lässt? Man hat in beiden Fällen Unrecht: Gute Musik langweilt nie, nur schlechte kann dieses. Damit wollen wir gerade nicht sagen, dass alle Konzerte gut und alle variirten Lieder schlecht seien; wir sind weit entfernt einen solchen Ausspruch wagen zu wollen, allein unstreitig ist ein variirtes Thema, eine viel zu verengte Kompositionsgattung, als dass der Geist des Spielers darin freien Lauf finden oder die Komposizion einige Ausbildung an den Tag legen könne. Die Zahl guter Konzerte ist nicht so sehr beschränkt, als dass man die Schwierigkeit deren aufzufinden vorschützen könnte. Wir dürfen nur Spohr, B. Romberg, K. M. von Weber, Lindpaintner, Krommer u. A. m. nennen, die für verschiedene Instrumente geschrieben haben, und deren Werke noch nicht veraltet sind. Was den zweiten Punkt betrifft, dass man sich nach dem Geschmacke des grossen Haufens richten müsse, so ist er ebenfalls ohne Werth, denn der Geschmack des grossen Haufens ist schlecht, und wird es stets bleiben, die Kunst soll nie seinen Geboten nachgeben, wenn sie anders nicht unterliegen will. Das Publikum muss sich vielmehr den Erfordernissen der Kunst unterwerfen, und nur die Gewohnheit gute Musik zu hören, kann dasselbe dahin bringen, dass es sie begreife und Wohlbehagen daran finde und dass sich sein Geschmack bilde."

Nun kommt der Verfasser zum Beschluss seiner Betrachtungen.

Die Musik wirkt blos in *Kirche*, *Konzert* und *Theater*, was ausserhalb dieser drei Orte geschieht, sagt er, verdient den Namen *Kunst* sehr wenig oder gar nicht! Demnach wäre denn die herrliche Kammer- und Quartettmusik nicht mit dem Namen Kunst zu belegen! Zum Gedeihen der Kunst, fährt der Verfasser fort, ist ein stehendes *Orchester* nöthig, welches unabhängig vom Theater, nach Willkür gebraucht werden könnte, ferner ein *Singverein*.

Rücksichtlich des *Orchesters* will der Verfasser, dass die Stadt das Theaterorchester statt der Geldsubvenzion übernehme. Dieser Vorschlag kam kürzlich in dem Strassburger Stadtrath zur Sprache und wurde nach den dortigen öffentlichen Blättern verworfen, weil jede Direkzion unumschränkte Gewalt haben müsse und keine fremde ihr entgegenstehen dürfe. Keine Theaterverwaltung wäre möglich, ginge die Wahl der Orchestermitglieder von einem andern Oberhaupt aus; es würden beständige Reibungen entstehen, in welche die Behörde als Vermittlerin einzuschreiten hätte, da wo sie den innern Angelegenheiten fremd bleiben sollte; würde dann das von ihr gebildete Orchester dem Publikum missfallen, so würde sie sich, dem Publikum gegenüber, in einer nicht geziemenden Lage befinden.

Rücksichtlich des *Singvereins* bemerkt der Verfasser, dass vor zwölf Jdhren der Versuch einer Singakademie gemacht worden sei; er schreibt den Verfall derselben den zu seltenen Zusammenkünften und der planlosen Wahl der zu singenden Werke zu. Ein solcher Verein sollte wohl hier gedeihen, würde er durch einen Mann, der der Kunst angehört, geleitet. Wir sind mit dieser Meinung einverstanden, denn vor Allem müssen die Kenntnisse des Dirigenten Zutrauen einflössen, und hier waren blose Dilettanten an der Spitze, welchen obige Missgriffe zuzuschreiben wären.

Den Verfall des *Theaters* schreibt der Verfasser den übertriebenen Forderungen des Publikums zu, dem unaufhörlichen Lärm während der Vorstellungen, dem lauten Tadel der Leistungen durch ungezogenes Pfeifen, endlich der Wahl sittenloser Theaterstücke, welche in der Hauptstadt in besondern Theatern für eine eigene Klasse von Publikum gespielt werden. Die Mittel dagegen will der Verfasser in der Verbesserung der Sitten und in polizeilichen Verfügungen finden. Für Strassburg scheint ihm die Verbindung einer teutschen Oper mit dem französischen Schauspiel und Vaudeville die einzig mögliche Kombinazion, um das Publikum, so wie die Unternehmer zu befriedigen, wenn nämlich ersteres keine übertriebenen Forderungen machte, und letztere weniger sparsam in der Auswahl ihrer Subjekte wären. Hier führt er den glänzenden Erfolg der Leistungen der Schebest, v. Hasselt u. A. an.

Konzertmusik, sagt der Verfasser, hat weniger gegen sich, als ein Theaterunternehmen, da ihr Gedeihen mehr von ihr selbst abhängt und ihre Organisazion die Theilnehmer anziehen muss. Den Verfall der Konzertmusik schreibt er mit Recht den musikalischen Unterhaltungen zu, in welchen das Fortepiano das Orchester, einige Variazionen die Sinfonie, und die Romanze die Gesangszene vorstellen; das heutige Publikum unterscheidet seitdem nicht mehr, sondern geht weder in die einen noch in die andern. Ferner bemerkt der Verfasser, dass sich das weibliche Geschlecht mit mehr Beharrlichkeit als das männliche mit Musik befasst; er ruft die Eltern auf, die musikalische Erziehung nicht zu vernachlässigen, die Behörde, sie zu unterstützen, und das Publikum, dabei gemeinschaftlich mitzuwirken.

Hier schliesst der Verfasser seine Betrachtungen, ohne von dem dritten Orte, wo Musik zu Gehör gebracht wird, der *Kirche*, zu sprechen.

Sollten nun die Winke, die der Verfasser dem Publikum, den Eltern und besonders der Behörde gab, die er im Augenmerk zu haben schien, ihren Zweck verfehlen, so hat er wenigstens einen andern edlen Zweck ohne Zweifel erreicht, indem er diese seine Schrift zum Besten der Hilfskasse für Musiker, wovon er spricht, erscheinen liess.

Quatuor No. 4 pour deux Violons, Alto et Violoncelle, compose et dedie a Mr. *Lipinsky*, Premier maitre de concert de S. M. le Roi de Saxe, par *C. G. Reissiger*, Maitre de Chapelle de S. M. le Roi de Saxe. Oeuv. 155. Pr. 2½ Thlr.

Fünftes Quintett für 2 Violinen, 2 Alti'olen u. Violoncell, comp. und Herrn *C. G. Reissiger*, kön. sächs. Kapellm. zugeeignet von *L. Spohr*. Op. 106. Pr. 2 Thlr. 12 Gr.

Troisième Grand Duo concertant pour Piano et Violon compose par *Louis Spohr.* Oeuv. 112. Pr. 2 Thlr. 8 Gr. Sämmtlich in Dresden bei Wilh. Paul.

Herr Musikverleger Wilh. Paul hat hier drei grosse Musikstücke erscheinen lassen, mit denen den Freunden dieser Gattung Musik — und deren sind ja so viele — ein sehr werthes Geschenk gemacht wird. Der Reiz desselben wird noch durch die geschmackvolle äussere Ausstattung bedeutend erhöht. Das Papier ist schön weiss, die Noten gross, die Alterazionszeichen deutlich, alles schön schwarz und auf den ersten Blick ins Auge fallend. Und man glaubt nicht, was hierauf ankömmt. Wer verliert nicht Lust und Muth, sich durch die ältern schlechten Ausgaben der Haydn'schen und Mozart'schen Quartetts durchzuarbeiten, wo nächst den Druckfehlern, bald die Piano und Forte fehlen, bald die Hälfte einer Solopassagie ohne Schwärze und daher unlesbar ist. Die Musikwelt mag also, wie gesagt, unsern vorzüglichsten lebenden Verlegern und hier namentlich Herrn Paul für seine schönen Ausgaben Dank sagen, er hat es wohl verdient. Wir gehen, der alphabetischen Ordnung folgend, zur nähern Anzeige der Werke über und fangen mit Herrn KM. Reissiger's Quartett an. Es besteht aus vier Sätzen. Der erste Allegro fiero, F moll, C-Takt, hat ein imposantes Thema, dessen zweite Hälfte eine gute Wahl, wegen seiner Brauchbarkeit zu Versetzungen, zeigt. Hier ist es:

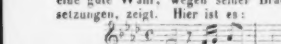

Die Instrumente tragen den Gedanken im Einklang kräftig vor. Er spielt im ganzen Verlauf des Satzes die Hauptrolle, kommt überall, in allen Stimmen, bald oben, bald in der Mitte, bald unten vor, und wird mit der bekannten sachverständigen Art des tüchtigen Komponisten durchgeführt und bald von schmeichelnden, bald von brillanten Gegensätzen der andern Instrumente abgelöst und durch reiche, aber keineswegs überladene Modulazion herausgehoben. Ihm folgt ein Scherzo, Allegro ma poco, $^2_4$-Takt, C moll, allerliebst erfunden und ebenfalls trefflich durchgeführt. Das reizende Thema hört man immer mit Vergnügen wieder.

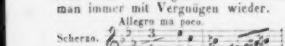

Ihm schliesst sich das Trio in As dur an, das durch seinen sanften Karakter mit der sprudelnden Laune des Scherzo's scharf kontrastirt und erquickend beruhigt. Es muss aber dem Humor des Scherzo nochmals weichen. Der dritte Satz, Andante quasi Allegretto, As dur, $^2_4$-Takt, kündigt sich schon durch die Begleitungsfigur in der Viola bedeutungsvoll an. Gegen den ruhigen Gesang der Oberstimmen macht sich diese Triolenfigur sehr gut und lebendig. Der ganze Satz ist mit Geist und Liebe behandelt und reich harmonisch ausgestattet. Die Triolenfigur muss von der Viole und zweiten Violine mit Diskrezion und Geschmack behandelt werden, damit die schönen harmonischen Effekte, die darauf basirt sind, recht hervortreten. Der letzte Satz ist ein Allegro appassionato, F moll; dies sein unruhiges, immer vorwärts drängendes Thema:

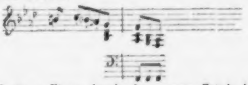

Es wird diese Figur durch das ganze Stück hindurch beharrlich festgehalten, bald ganz, bald stückweis eingeführt und mit eben so viel Einsicht als Geschmack durchgeführt. Bei dem lebhaften, leidenschaftlichen Karakter und dem durch das Alla breve bedingten sehr raschen Zeitmaase machen sich die sanften, später eintretenden Mittelsätze in halben Noten ungemein lieblich. Gegen den Schluss sich im Affekt steigernd und in der ersten Violine eine brillante Triolenfigur ergreifend, eilt das Ganze in ungeschwächter Kraft dem Ende zu, indem es wie ein gewaltiger Wasserfall über die letzte hohe Felsenstufe donnernd hinabstürzt. Dass das Ganze keineswegs leicht ist und nicht nur einen Spieler von Ton und Bogen, sondern auch von Geist und Gefühl verlangt, versteht sich von selbst. Einsender hatte das Glück, dies Quartett in den musikalischen Soiréen bei Sr. Majestät dem Könige von Lipinski vortragen zu hören und war entzückt von der schönen Wirkung.

War das angezeigte Reissiger'sche Quartett etwa dem köstlichen 36r Rheinwein zu vergleichen, voll Kraft, Feuer, Jugend und Fülle, so ist das Quintett von Spohr, um in der Metapher zu bleiben, ein 83r Rheinwein. Kraft aber Ruhe, Feuer aber mit Bedacht, Fülle aber ohne Sturm. Es beginnt mit einem Allegro moderato, in G minor, $^3_4$, alle Instrumente unisono

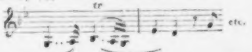

Spohr's Weise, die jedermann kennt, verläugnet sich auch hier nicht. Alles harmonisch reich und thematisch, man möchte sagen bis zum Ueberfluss behandelt. Der Satz ist breit gehalten und die Spieler haben Gelegenheit, die erste Violine durch Brillantsfertigkeit, die andern, namentlich das Violoncell, durch schönen Ton zu glänzen. Hierauf folgt ein Larghetto, Es dur, $^4_4$, in den ersten zwei Takten ziemlich auffallend an Himmels: An Alexis u. s. w. erinnernd. Man sehe selbst:

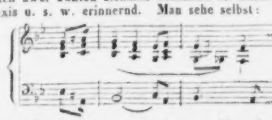

Im Verfolg des Satzes treten bewegte Notenfiguren für alle Instrumente ein, die diesen Eindruck wieder verwischen. Hieran schliesst sich ein Scherzo G minor, $^3_4$, sehr breit ausgeführt. So wie der Komponist durch die Bezeichnung der Stricharten es liebt, die Takte in einander überzuziehen und das markirte Gefühl des Rhyth-

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Oktober. Nº. I. 1802.

Bruchstücke

aus dem noch ungedruckten Buche:

Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers.

Was Ferdinand in diesen Bruchstücken über Tonkunst und einige vorzügliche musikalische Produkte äussert, sind keine Evangelien, sondern Herzensergiessungen eines Jünglings, der von da ist, wo er der Leitung der Natur entnommen, dem Zweifel, dem Raisonnement, der Spekulation hingegeben worden, sich durch Muster, Theorien und Systeme aller Art hindurchwinden, nach allen sich versuchen, durch alle sich verirren — folglich sich erst bilden soll, nicht schon gebildet ist. Er wird am Ende das Unbefriedigende von allem, was bis von aussen kömmt, fühlen; wird bemerken lernen, dass ein solcher Gang, wie unser körperliches Gehen, ein stetes Schwanken und Fallen (zum Glück, meistens vorwärts) ist; wird durch sein Herz und unter der Oberaufsicht eines günstigen Verhängnisses in sich selbst zurückgeleitet werden und dann fest stehen: aber das ist jetzt noch nicht. In allem, was er bis dahin erfasset und festhält eine Zeit lang, ist etwas Wahres und Gutes, und um so mehreres, je weniger er nur raisonnirt. Es wird aber um so weniger nur raisonniren, und Phantasie und Gefühl werden ihn überraschen und desto lebhafter ihre Rechte fordern, je näher er anfänglich noch der Natur stehet, oder je mehr er sich derselben am Ende wieder nähert. So gewiss in dem, was er hier äussert, etwas Wahres und Gutes ist; so gewiss wird er das Wahre und Gute selbst erst dann anschauen, würdigen und verfolgen lernen, wenn diese Einzelnheiten zu einem Ganzen sich vereinigen, um sein innerster Sinn wieder aufgeschlossen wird. Er nicht mehr von aussen sucht, was nur in ihm zu finden ist, Er aber auch über dem Suchen und Ueben das in die Gewalt bekommen hat, ohne was man jenes nicht aussprechen vermag. Was in eine musikalische Zeitschrift

nicht gehört, ist weggelassen oder doch möglichst abgekürzt worden. Das wird dem Buche und mir schaden, wenn man von jenem ohne diese Rücksicht ein vorläufiges Urtheil fasst; und man wird ihm und mir Unrecht thun, durch solches Urtheil. Dass ich diese Bruchstücke einer Schrift, die wenigstens die horazische Quarantaine in meinem Pulte halten soll, hier abdrucken lasse, dazu hab' ich — ich will es nur selbst gestehen — eine besondere Veranlassung. Es wird nämlich in ihnen besonders über Händels Messias gesprochen. Da nun dies ewige Werk jetzt, durch einen neuen Abdruck, und zwar nach Mozarts Manuscript, in Deutschland weiter verbreitet werden wird, so wünschte ich mit diesem Kommentar, was ich vermag, beyzutragen, dass der Messias eine gute Aufnahme finde, und dass besonders denen, die Sinn und Gefühl für Musik, aber keine Kenntnis derselben besitzen, der Genuss daran erleichtert und erhöhet würde. Gelingt es mir damit, so kann ich den Unwillen der Leute, die sich selbst gern die „eigentlichen Musiker" nennen, und die an dergleichen Aufsätzen ein Aergernis nehmen, desto gelassener übersehen.

Friedrich Rochlitz.

Erster Brief.

Ferdinand an Anton.

So bin ich denn nach Eurem Willen hier. Aber noch fühl' ich mich in der grossen, herrlichen Stadt nicht anders, als bey Euch. Noch kann ich die von Euch gepriesene Wahrheit der Sentenz des Vormundes nicht finden, dass eine plötzliche Veränderung des Orts und der äussern Verhältnisse auch uns selbst plötzlich verändere. Unser Herz — das ist unser Glück oder Unglück; und wie flach müsste der seyn, dem Veränderung der Verhältnisse, und obendrein plötzlich, das Herz verwendete?

mus zu verwischen (wie dies im ersten Satz des Werkes der Fall ist, wo der Zuhörer manchmal über die Taktart ungewiss wird), so hat er auch in diesem Scherzo ohne Veränderung des Tempo ²⁄₄-Takt mit ³⁄₄-Takt abwechseln lassen. Unsrer subjektiven Ansicht zufolge ist der Sache dadurch kein Vorzug erwachsen; die Figuren im ²⁄₄-Takt kämen mit der ersten langen Gewichtsnote natürlicher im ³⁄₄-Takt heraus, und die Ungewissheit der Taktart ist ein so peinliches Gefühl im Zuhörer, dass man diess nicht hervorzubringen wünschen kann. Doch auch dafür finden sich wohl heut zu Tage Liebhaber. Das Finale Pastorale Allegro molto C ist aus G dur. Der Hauptgedanke ist folgende Schlussphrase:

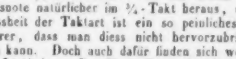

welche zuerst von der zweiten Violine ergriffen wird. Die andern Instrumente haben dagegen Bindungen. Im Verfolg übernimmt die erste Violine lebhafte Achtelfiguren, die dem Violinspieler als brillant und effektuirend willkommen sein werden. Dass das Ganze tüchtig durchgearbeitet wird, lässt sich von einem Komponisten wie Spohr im Voraus erwarten. Dasselbe ist auch vom Tonsetzer selbst für's Pianoforte vierhändig arrangirt.

In dem Duo für Violine und Pianoforte, das allerdings seinem Umfange nach Grand Duo heissen kann, hat sich der Meister in seiner harmonischen Weise einmal eine Güte gethan. Der erste Satz, ⁴⁄₄, E dur, Allegro vivace, ist mit ♯ und ♮ und doppel ♯ so gespickt, dass einem die Augen vergehn. Er ist desshalb, ohne nach den heutigen Leistungen der Pianofortespieler eigentlich schwer zu sein, doch häklich zu spielen und schwer zu lesen. Dass die Violine eine Hauptrolle dabei spielt, lässt sich bei Spohr voraussetzen, eben so dass, trotz dem unendlichen Gewirr von Erhöhungs-, Erniedrigungs-, Aufhebungs- und Wiederherstellungszeichen, doch Alles ganz regelrecht hergeht und die thematische Schreibart nicht einen Augenblick bei Seite gesetzt ist. Dadurch erhält das Ganze einen Karakter von Klarheit und Einheit, der ihm bei dem beständigen chromatisch-enharmonischen Wechsel durchaus Noth that. Der folgende Satz ist ein Larghetto, A dur, ⁶⁄₈, der sich ganz einfach anlässt, aber durch seine rhythmische Struktur und Spohr's Neigung, die schlechte Takthälfte durch einen Verbindungsbogen an die gute zu schleifen, schwierig — mehr noch für den Zuhörer als die Spieler — wird. Es schliesst sich daran ein Scherzo, G dur, ³⁄₄, in welchem dieselbe Eigenthümlichkeit vorwaltet:

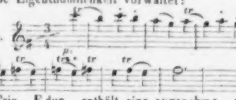

Das Trio, E dur, enthält eine angenehme, sich gleich deutlich machende Figur in der Violine. Den Schluss macht ein Rondo, E dur, ⁹⁄₈, ebenfalls wieder sonderbar rhythmisirt:

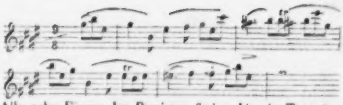

Alle zehn Finger des Pianisten finden hier in Terzgängen Beschäftigung. Alle Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Komponisten sind auch in diesem Satze anzutreffen, und wir zweifeln nicht, dass ein paar tüchtige Spieler mit diesem Duo viel Effekt bei den vielen Freunden der Spohr'schen Komposizionen machen werden.

K. B. v. Miltitz.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die Sinfonie von Rob. Schumann, mit welcher der zweite Theil des Konzerts von *Klara Schumann* eröffnet wurde, dirigirte F. Mendelssohn-Bartholdy; sie ging vortrefflich und erhielt mit Recht vielen Beifall. Zweierlei hat uns bei dieser Sinfonie angenehm überrascht; zuerst die geistige und technische Sicherheit und Gewandtheit, mit welchen sie erfunden und bearbeitet, sodann die Natürlichkeit des Styls, überhaupt die Richtung des Geschmacks, welche in ihr vorherrschend ist. Obwohl Herr R. Schumann durch mehrere Komposizionen kleineren Umfangs, wie Lieder, Klavierstücke u. s. w. schon rühmliche Beweise schönen Talents gegeben hat, so konnte man doch hiervon noch nicht ohne Weiteres auf das Gelingen eines grösseren Werkes, zumal eines Orchesterwerkes schliessen, das nicht nur Talent und tüchtige musikalische Bildung im Allgemeinen voraussetzt, sondern bei dem nothwendig speziellere Kenntniss der Orchestermittel u. s. w. erforderlich ist, die man kaum anders, als durch häufige Uebung, produktive sowohl als reproduktive, erlangen kann. Unseres Wissens ist aber diese Sinfonie das *erste* Orchesterwerk Herrn Schumanns, und mit Rücksicht hierauf verdient dieselbe unsere vollkommenste Anerkennung, da sie nicht nur gut und fliessend geschrieben, sondern auch meist kenntnissreich, geschmackvoll, oft sehr glücklich und wirksam instrumentirt ist. Mehr jedoch als über diese Beweise eines tüchtig gebildeten und geübten musikalischen Talents, haben wir uns gefreut über den natürlichen, gesunden Sinn, über die edlere Richtung des Geschmacks, der sich grossentheils gänzlich freihält von nichtssagenden Sonderbarkeiten und jenen geistlosen Extravaganzen, die man heut zu Tage so gern für Genialität ausgeben möchte, unter denen sich aber in der Regel nur Geistesarmuth und Ungeschicktheit mühsam zu verbergen suchen. Mit fast alleiniger und wirklich nur theilweiser Ausnahme des ersten Satzes, in welchem unter Anderm z. B. das unerwartete, keineswegs schöne, wenigstens nicht zu erklärende Eintreten von Triangel u. dergl. störend und nachtheilig wirkt, geben Geist und Form dieser Sinfonie das ehrendste Zeugniss für gesunde

und gebildete Kritik ihres Komponisten. Die ersten Werke eines Künstlers haben nie, auch die Erstlingswerke unserer ersten Kunstheroen nicht, auf vollkommene Originalität Anspruch gemacht und machen können. Sie sind immer nach einem Vorbild gearbeitet, in welchem der angehende Künstler sein Ideal verwirklicht glaubte; das er besonders liebte, das er sich zum Muster nahm, und dem er gleich zu kommen suchte. Das ist bei J. Haydn, Mozart und Beethoven so gewesen, und wird, weil es natürlich ist, immer so sein. Nicht blos Selbständigkeit der Form und äussere Arbeit, sondern auch das, was a priori Original ist oder sein soll, die Erfindung, das Schaffen selbst, prägt sich nur mit der Zeit erst, und nachdem es sich mehr oder weniger mühsam durchgearbeitet von allem Fremden frei gemacht hat, in vollkommener wahrer Eigenthümlichkeit aus. Wir dürfen daher auch um so weniger bei der vorliegenden ersten Sinfonie Herrn R. Schumann's schon eine in jeder Hinsicht selbständig ausgebildete, frei hervortretende Originalität erwarten und verlangen. Es ist genug, dass überall eine nicht unbedeutende Kraft zum eigenen Schaffen so unverkennbar hervorleuchtet, ja zum Theil schon ziemlich ungehemmt sich äussert, dass man, bei den übrigen technischen Vorzügen der Sinfonie, hierauf nicht geringe Hoffnungen zu bauen berechtigt ist. Was die einzelnen Sätze der Sinfonie betrifft, so haben uns der erste Satz, mit Ausnahme der oben erwähnten und anderer Eigenheiten desselben, und das Scherzo am meisten zugesagt. Der erste Satz (G moll) fängt im Andante, wie die Sinfonie von Franz Schubert (in C) mit einem Thema unisono an, das zugleich das Hauptmotiv des ganzen Stückes bildet, im darauf folgenden Allegro verkürzt in $^3/_4$-Takt erscheint, gut durchgearbeitet und später mit einem zweiten mehr figurirten Thema verbunden wird. Weiterhin tritt noch frei ein drittes melodiöses Motiv hinzu, an welches sich, durch einzelne Zwischensätze unterbrochen, das Hauptthema wieder anschliesst, mit welchem verbunden dann der Satz sehr effektvoll zu Ende geführt wird. Träten nicht die eingeschobenen Zwischensätze der Einheit und dem leichten, natürlichen Flusse des Styls in Etwas hindernd entgegen und störten nicht die gegen das Ende hin etwas überladene Instrumentirung, besonders aber das erwähnte Hinzutreten des lärmenden Triangel u. s. w. den wohlthuenden, schönen Karakter des Stücks, so würden wir dasselbe, abgesehen von der überall durchklingenden Erinnerung an Fr. Schubert, für das beste nicht nur der Sinfonie, sondern für ein sehr gelungenes Musikstück überhaupt und unbedingt anerkennen. Der zweite Satz: Andante in Es dur ($^2/_4$) ist melodiös, gut und liessend geschrieben, aber doch sowohl an innerer Bedeutung, als in der äusseren Form, dem ersten gross angelegten und ausgeführten Satze nicht gleich. Der dritte Satz: Scherzo in D moll ($^3/_4$) ist nicht nur der eigenthümlichste, frischeste und kräftigste der Sinfonie, sondern auch der reifste und fertigste in Arbeit und Form. Die Instrumentirung besonders ist geschickt, oft eigenthümlich. Zwei Trio's, das erste in D dur ($^2/_4$), das zweite in F dur ($^3/_4$), beide mit ganz selbständigen Motiven, gehen dem Scherzo ein lebendigeres, interessantes Kolorit und der Schluss des Ganzen (Andante), obwohl er ziemlich unmotivirt und an sich im Karakter des Stücks nicht eben bedingt oder nothwendig erscheint, wirkt nicht unangenehm. Der letzte Satz, Allegro in B dur ($^4/_4$) ist zwar durchgängig klar und liessend geschrieben, glänzend und effektvoll instrumentirt, macht aber doch nicht die Wirkung, die man nach den drei ersten Sätzen der Sinfonie verlangt und die der Komponist damit auch gewiss beabsichtigt oder davon erwartet hat. Es liegt dies vielleicht mit in der Erfindung der Motive, das erste gleicht in seiner melodischen Form dem Thema des zweiten Trio, von welchem es fast nur in rhythmischer Hinsicht verschieden ist, und das zweite, welches in der figurirten Violinbewegung liegt, hat so ziemlich den Karakter des zweiten Motivs des ersten Satzes. Hierdurch ist, dem Komponisten vielleicht unbewusst, eine gewisse Monotonie entstanden, die um so nachtheiliger wirkt, als sie im Schlusssatze der Sinfonie erscheint, von welchem man mit Recht eine Steigerung der Wirkung des ganzen Werkes verlangt. Wir wissen nun zwar recht wohl, dass hierzu ein geschicktes Konzentriren vorausgegangener und bereits selbständig durchgearbeiteter Motive, was aber hier nicht beabsichtigt ist, sehr wesentlich mit beitragen kann, allein wenigstens ein kräftiger, neuer, schöner Hauptgedanke muss doch auch hier, und fast mehr noch wie anderswo, die Basis sein, auf welcher das Ganze beruht; er allein muss in seiner Verarbeitung schon hinreichen einen würdigen Schluss herbeizuführen, und ist dies der Fall, dann erst erscheint jene so oft angewendete ganze oder theilweise Wiederaufnahme früherer Motive, als eines der glücklichsten, natürlichsten, wenn auch an sich leichtesten Mittel zur Steigerung der nicht nur bereits eingeleiteten, sondern schon wirklich hervorgebrachten Wirkung. Hierbei wollen wir gelegentlich noch bemerken, dass die ganze Sinfonie überhaupt sich weniger durch Erfindung, als auf andere oben schon gerühmte Weise auszeichnet. Es fehlen ihr besonders hervorstehende, frische, leicht und nachhaltig sich einprägende Motive; wenn aber Einige deshalb mit weniger Hoffnung als wir den künftigen Werken Herrn R. Schumann's entgegensehen wollen, so müssen wir mit Rücksicht auf unsere früheren Andeutungen hierüber bemerken, dass, so sonderbar es immer klingen mag, auch das Erfinden in gewisser Hinsicht gelernt werden muss und dass, wenn nur die Kraft an sich hierzu nicht fehlt, Fleiss und Uebung sie nicht nur zu bilden, sondern oft unglaublich zu steigern vermögen. Wir haben die Sinfonie, deren Ausführung übrigens vortrefflich genannt werden muss, wiederholt auch in den sehr fleissig abgehaltenen Proben gehört, leider aber die Partitur nicht einsehen können und müssen uns daher auf die hier gemachten Bemerkungen beschränken. Dass wir dennoch hierüber ausführlicher uns ausgesprochen haben, als wir dies sonst in unsern Berichten thun und thun können, möge der Komponist als Beweis unseres aufrichtig wohlwollenden Antheils betrachten, den wir an seinem Werke nicht nur, sondern an allen Kunsterscheinungen nehmen, bei denen Talent

und Verdienst so glücklich vereint wirken und auf welche man vorzugsweise wahrhaft erspriessliche Hoffnungen zu bauen berechtiget sein darf.

Von den drei Liedern, welche Fräul. *Schloss* recht gelungen vortrug, erhielt das dritte „Widmung" von Rückert, komponirt von R. Schumann (aus den bei Fr. Kistner erschienenen Liederheften: Myrthen) mit Recht den meisten Beifall und musste wiederholt werden; es ist melodiös, innig und zart, und würde vielleicht tiefer und nachhaltiger noch wirken, wenn das Tempo weniger schnell genommen und der Vortrag weniger agitirt aufgefasst würde, als es hier geschah. Die übrigen Lieder, von welchen das zweite „Am Strande" von R. Burns, komponirt von Klara Schumann sich meist nur durch eine sehr interessante Klavierbegleitung auszeichnete, das erste aber „Die Löwenbraut" von Chamisso, komponirt von R. Schumann zu aphoristisch gehalten und auch sonst wenig eigenthümlich hervortretend ist, sind, wenn wir nicht irren, ebenfalls schon im Druck erschienen. Ausser diesen Gesangstücken haben wir die Arie des Pylades aus Iphigenie von Gluck zu erwähnen, welche Herr *H. Schmidt* sehr gelungen und mit allgemeiner Anerkennung vortrug. — Besonders lebhaftes Intesesse erregten noch zwei Künstler aus London, die Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel*, welche ein Duo concertante für Melophon und Violoncello vortrugen; die Komposizion war nicht, der Vortrag dagegen im höchsten Grade vollendet und auszezeichnet, besonders von Seiten des Herrn Regondi, welcher das Melophon spielte. Dies Instrument ist eine in der That sehr merkwürdige Vervollkommnung der sogenannten Handharmonika, wenigstens gleicht es dieser im Karakter des Tones vollkommen und scheint auch übrigens dieselbe Konstrukzion zu haben; eine doppelte Tastatur macht das Spiel desselben in einer Ausdehnung und was die Hauptsache ist, in einem Tonumfange und mit so feiner Tonschattirung möglich, dass man wirklich dadurch in Erstaunen gesetzt wird. Hierzu kommt, dass Herr Regondi dasselbe mit so hoher Virtuosität, mit so vielem Geschmack im Vortrage behandelt, dass seine Produkzion wirklich zu den ausgezeichneten Kunstleistungen gerechnet werden muss. Oft haben wir einen höchst vollendeten, feinen Vortrag auf der Klarinette zu hören geglaubt, welche an Fülle des Tones zwar das Melophon übertrifft, ihm aber in anderer Hinsicht nachsteht, so bringt Herr Regondi auf demselben das feinste, zarteste Staccato auf einem Tone hervor, und ist dem Misslingen oder Ueberschlagen eines Tones nie ausgesetzt, in welcher doppelten Hinsicht bekanntlich die Klarinette mangelhaft ist. Hauptsächlich mag dies wohl mit darin begründet sein, dass das Melophon nicht wie die Klarinette vom Spieler geblasen wird, sondern Windbälge besitzt; wir haben leider das Instrument nicht selbst besichtigen können und müssen uns daher mit obigen Andeutungen begnügen. Das Violoncellspiel des Herrn Lidel sind wir nicht im Stande gehörig und nach Verdienst zu würdigen, da er in dem Duo nur begleitend mitwirkte, und das Melophon, als eine neue, interessante Erscheinung die vollste Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.

Ueber die am Abend des Palmsonntages in der Thomaskirche unter Fel. Mendelssohn-Bartholdy's Leitung auf wahrhaft würdige und erhebende Weise stattgefundene Aufführung der Passion nach dem Matthäus von Seb. Bach, so wie über mehreres andere behalten wir uns ausführliche Mittheilungen vor. †

Prag. Am 2. d. M. fand in dem Rinderfreund'schen Musikinstitut ein grosses Konzert statt, welches Herr *Hopp*, Professor der Violine in dieser Anstalt, gab. Es war das erste, welches mit ganzem Orchester daselbst aufgeführt wurde und bei welchem sich ein so zahlreiches Publikum einfand, dass aus Mangel an Raum die Zuhörer nicht mehr Platz fanden. Nicht nur der Ruf, welchen sich Herr P. Hopp durch sein thätiges Wirken in diesem Institut und als Schüler Spohr's hier erworben hat, sondern auch die treffliche Wahl der meisten Nummern konnten Herrn P. Hopp im Voraus diese Theilnahme sichern, welches ihm allerdings zur grossen Ehre gereicht. Die erste Nummer war eine Ouverture für grosses Orchester von Alois Schmitt, welche Beifall fand. Der Konzertgeber produzirte sich in zwei Stücken seines Meisters, dem neuesten Concertino „Sonst und Jetzt" und einem Potpourri aus Jessonda, welches letzte das Publikum enthusiasmirte und dem Vortragenden, der gerufen wurde, einen stürmischen Applaus brachte. Herr P. Hopp entwickelte nicht nur eine ausserordentliche Technik, wozu diese beiden Nummern hinlänglich Gelegenheit gaben, sondern auch einen sehr gediegenen und gefühlvollen Vortrag der Melodie. Die Zartheit seiner Bogenführung, die sich besonders bei den herrlichen Melodieen der Jessonda bewährte, Feuer und Energie in den Passagen, sichern diesem wackern Künstler die ungetheilteste Anerkennung. Besonders danken wir Herrn Happ, dass er uns mit so gediegenen Kompositionen erfreute, wenn gleich das sehr schwere Akkompagnement des Orchesters Manches zu wünschen übrig liess. Herr Prof. *Schreiber* machte uns mit einer Komposizion von Mendelssohn bekannt und zwar mit dessen neuestem Concertino, welches jetzt ein Lieblingsstück der Pianofortespieler zu werden scheint. Schon im ersten Satz bewies Herr P. Schreiber, dass er eine glänzende Technik besitzt; die Deutlichkeit seines Anschlages, der besonders bei dem herrlichen Adagio durch Zartheit und Schmelz wirkte, die sorgfältigste Nüancirung im Vortrage, bezeugten die gelungenste Auffassung, welches sich noch ganz besonders im Finale bewährte, wo Herr Prof. Schreiber eine Kraft und Ausdauer zeigte, welcher der ungetheilteste Beifall des Publikums nicht entgehen konnte. Ein Lied für Tenor mit Begleitung der Flöte und des Violoncello, komponirt von Prof. Happ, vorgetragen von dem Institutszöglinge *Müller* und den Professoren *Küttel* und *Kazatel*, fand lebhaften Anklang und dürfte als eine der gelungensten Kompositionen dieser Gattung der Oeffentlichkeit zu empfehlen sein, da die Melodie schön und die Zusammenstellung der Flöten- und Violoncellopartie von sehr angenehmer Wirkung ist. Die Ausführung der letzteren von Prof. *Kazatel* liess jedoch Manches zu wünschen übrig. Hierauf trug Herr

Prof. Hrabé, hier zum ersten Male, Variazionen von Merk für Violoncello geschrieben, auf dem Kontrabass und zwar mit einer staunenswerthen Bravour vor. Herr Hrabé, der schon mit Beifall am königlichen Hofe zu Dresden auftrat, führte sie mit einer Sicherheit in allen Lagen, in Sprüngen und Flageolet zur allgemeinen Bewunderung aus und erntete den lauten Beifall der Menge. Variazionen über ein Thema aus der „Felsenmühle" für die Flöte von Fürstenau trug dessen Schüler Herr Prof. *Rittel* mit Beifall vor. Den Schluss machte eine herrliche Ouverture von Spohr, welche noch einmal den anhaltendsten Beifall des Publikums erweckte und von dem Orchester auch am besten ausgeführt wurde, denn man konnte deutlich bemerken, wie dieses treffliche Tonwerk jeden Mitwirkenden begeisterte. Möge uns recht bald wieder ein solcher Genuss des Guten und Gediegenen zu Theil werden, und möge der thätige Direktor, Herr Kinderfreund fortfahren, nur Gediegenes und Gehaltvolles zu geben, und alles Bizarre, jede Charlatanerie, die die Kunst nur zu oft herabwürdigt, von dem Pfad, den er betreten, verbannen; so muss sein Streben ein segensreiches Wirken zur Folge haben.

Ankündigungen.

In unserm Verlag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dr. *Martin Luther's*
deutsche
Geistliche Lieder
nebst den, während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen,
und einigen mehrstimmigen Tonsetzen über dieselben
von Meistern des sechzehnten Jahrhunderts.
Herausgegeben
als Festschrift für die vierte Jubelfeier der
Erfindung der Buchdruckerkunst
von
C. v. *Winterfeld.*
Mit eingedruckten Holzschnitten
nach Zeichnungen von
A. Strähuber.

In Hoch-Musikformat. Preis, cartonirt 5 Thlr. = 7½ Fl. C.-M. = 9 Fl. rhein. Prachtausgabe in Seide gebunden 10 Thlr. = 15 Fl. C.-M. = 18 Fl. rhein.

Leipzig, den 20. April 1841. **Breitkopf & Härtel.**

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist so eben erschienen:

Labitzky, J., Georginen-Walzer. 64ten Werk.
für Pianoforte. 45 Xr.
zu 4 Händen. 1 Fl. 45 Xr.
— — Immergrün Galopp. 65ten Werk.
für Pianoforte. 30 Xr.
zu 4 Händen. 45 Xr.
für Piano und Violine 30 Xr.
für Piano und Flöte. 30 Xr.
für Guitarre. 45 Xr.
für Flöte. 45 Xr.
für Orchester. 2 Fl. 42 Xr.
— — Quadrilles francaises (Original-Motive) 68ten Werk.
für Pianoforte. 30 Xr.
zu 4 Händen. 30 Xr.
— — Le Bal à Flole de Sophie. Collection de Quadrilles arr. d'après des Melodies des Operas favoris, p. Pfte.
No. 1—3, Lucretia Borgia. à 30 Xr.
- 4, Nachtlager in Granada. 30 Xr.
Les Fleurs de la France. Collection des meilleurs Danses francaises p. Pfte.
No. 1, Tolbecque, Les Comiques. Quadrille. 30 Xr.
- 2, Simoniene. 45 Xr.

Poschmaurny, M., 8 Rondos agreables sur des Valses favorites de J. Labitzky p. Pfte. à 4 Mains. Op. 6.
No. 1, Brandhofer-Walzer. 1 Fl.
- 2, Walzer aus der Feenwelt 1 Fl.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint:

Felix Mendelssohn-Bartholdy. Drei geistliche Lieder für Mezzo-Sopran und Chor mit Begleitung der Orgel. Preis Frcs. 3. 50 C.

Die einzelnen Chorstimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass Preis Frcs. 2. 67 C.

Bonn, am 14. April 1841.

Zu verkaufen.

Eine Pariser Pedalharfe von Charles Lemme, von ganz vorzüglich schönem Tone, prompten Mechanismus, und brillant decorirten Aeussern, überhaupt so gut wie neu, nebst Etui, für den geringen Preis von 110 Thlrn. Gold. Adresse an die Buch- und Musikalienhandlung von Herrn Eduard Leibrock in Braunschweig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten April. № 17. 1841.

Literarische Notizen.

Mitgetheilt vom Mailander Korrespondenten.

I.

Das zu Edinburgh erscheinende Phrenological Journal and Magazine of Moral Science, No. 66 (New Series No. 13), erstes Quartal von 1841, enthält mehrere vorigen September (1840) in der dritten jährlichen zu Glascow gehaltenen Sitzung der phrenologischen Gesellschaft vorgelesene Berichte, worunter der von Herrn Henry Atkinson (S. 24—31), nach einer ihm von Herrn Richard Cull in London gemachten Mittheilung, über das frühzeitige musikalische Talent des Mädchens *Louisa Vinning*, hieher gehört. Der Bericht sagt im Wesentlichen Folgendes.

Die Louisa Vinning ist geboren zu Kingsbridge in Devonshire den 10. November 1836, ist also jetzt (im September) drei Jahr und zehn Monat alt. Ihr Vater John Vinning ist ein guter Musiker, singt, spielt Violine und Pianoforte. Es war in Folge seines frühzeitigen musikalischen Talents, dass man ihm eine musikalische Erziehung gab. Seine beiden Brüder haben dasselbe Talent, so dass sie ihre Geschäfte vernachlässigten und Musik zu ihrer Profession machten: Einer ist Violinist, der Andere Organist. Sein Vater besitzt ein natürlich musikalisches Talent, und spielte die Flute, blos nach dem Gehör, in der Musikbande eines Regiments der Freiwilligen.

Louisa Vinning fand schon, als sie nur neun Monat alt war, ein grosses Vergnügen an Musik, und so oft sie weinte, waren es die Tone eines musikalischen Instrumentes, das sie besänftigte. Sie sang noch bevor sie ein Wort sprechen konnte, und ihre Leidenschaft für Musik wuchs dergestalt, dass es schien, als bedürfe sie einer musikalischen Atmosphäre, um darin zu existiren. Zu Anfang des Jahres 1839 bemerkte man, dass sie schlafwandelte, bei welcher Gelegenheit man sie einmal auf der Treppe im festen Schlafe sitzend fand. Um ein Unglück zu vermeiden, liess man sie von nun an auf einem Sopha schlafen und bewachte sie, bemerkte aber eines Abends, im Juni 1839, wo sie also zwei Jahr und acht Monat alt war, dass sie im Schlafe sang, und recht melodisch. Ihr Vater gab diese Melodie dem Komponisten Blockley, der sie bearbeitete, Gedichte dazu schrieb, und das Ganze den „Kindertraum" *(the Infant's Dream)* nannte. Tags darauf als das Kind jene Melodie sang, sagte es zu seiner Mutter: „O Mutter, ich habe so viele schöne Engel in meinem Schlafe gesehen, lauter Gold, schönes Gold."

Thalberg, in seinem vom 15. Dezember 1839 datirten Briefe, spricht von ihrem erstaunlich reinen *(correct)* Gesange und ihrer gefälligen Stimme. Herr Georg Smart sagt in einem vom 3. April 1840 datirten Briefe: „Ich betrachte sie als ein höchst wundervolles Kind, das starke Gefühle für Musik, mit einem ausserordentlich reinen *(correct)* Gehör für Ton und Zeitmaass hat; ihr Gesang ist natürlich u. s. w." Herr Moscheles beobachtete sie, als sie einen Tag mit seinen Kindern zubrachte. In seinem Briefe vom 29. März 1840 sagt er: „Sie scheint mir nicht nur einen ungewöhnlichen Stimmenumfang (von zwei Oktaven), sondern auch Gefühl zu besitzen, Melodieen zu behalten u. s. w." Kurz, sie wurde allenthalben in London als musikalisches Wunder aufgeführt; sie sang vor der Königin und dem Hof zu Buckingham den 3. August 1840, und erhielt Beweise der Zufriedenheit Ihrer Majestät. Jetzt singt sie dreimal wöchentlich im Theater der Polytechnic Institution. Herr Cull hat sie in Gesellschaft seines Freundes Atkinson mehrmals sorgfältig beobachtet.

Sie singt Melodieen ohne Worte, und jede italienische Arie, nach drei- oder viermaliger Anhörung, angenehm, geschmack- und ausdrucksvoll. Auf Herrn Cull wirkte sie als Muster einer Opern-Prima-Donna *(the struck Mr. Cull as a model of an opera prima-donna)*. Mit den Piano- und Fortepassagen bringt sie schöne musikalische Kontraste hervor, und schlägt zu Letztern kräftig den Takt; kann auch ohne musikalische Kenntniss augenblicklich von einem Ton in den andern, von Dur in's Moll gehen; singt mit Begleitung der Instrumente, macht hübsche Rouladen u. s. w.

Sonst ist sie ein liebliches, kräftiges Mädchen, voll Leben und gesprächig, bewegt sich elegant, und hat auch ein grosses Talent zum Tanzen.

Nach dieser, hier im gedrängten Auszuge gegebenen musikalischen Beschreibung des Wunderkindes folgen die vorgenommenen phrenologischen Ausmessungen, Betastungen und Betrachtungen darüber, woraus ganz natürlich folgt, dass die Vinning ein sehr grosses Melodieorgan *(a very large organ of melody)* hat. Ein Herr Doktor Gregory befürchtet jedoch, das Kind habe eine Hypergehirnthätigkeit *(over-activity of brain)*, was leicht in Krankheit übergehen, und zuletzt den Tod verursachen könnte. Ein Herr Deville bekräftigte dies mit dem Beispiele eines andern musikalischen Kindes, das

die Eltern, ohne auf die ihnen gegebenen phrenologischen Lehren zu achten, sehr anstrengten, das aber bald darauf erkrankte und starb. Wir wünschen indess unserer bereits vier Jahre alten musikalischen Zauberin Vinning ein langes, langes Leben, und die dauerhafteste Gesundheit.

2.

Wieder etwas über Tarantismus.

Diese Blätter haben seit einiger Zeit (Jahrgang 1833, No. 9, 1835, No. 45, 1840, No. 37) diesen beinahe in Vergessenheit gerathenen, von einigen Aerzten als Fabel verschrieenen Gegenstand abermals an's Tageslicht gefördert, und unlängst durch Herrn Vergari's neueste Schrift dargethan, dass Musik doch die eigentliche spezifische Kur des Tarantismus sei. Nebst Herrn Vergari ist auch der rühmlich bekannte Professor der Medizin De Renzi in Neapel ganz dieser, durch viele Thatsachen bekräftigten Meinung, und in der zu Fano im Kirchenstaate herausgekommenen siebenten Nummer des Raccoglitore Medico, 15. Februar 1841, S. 110 und 111, findet sich ein Aufsatz über Tarantismus, worin folgender allerneuester Fall dieser mit Musik kurirten Krankheit von Herrn Doktor Samuele Costa erzählt wird. Giuseppe Mastria, ein Bauer aus einem kleinen im südlichen Theile der Provinz Terra d'Otranto gelegenen Dorfe, 20 Jahr alt, von robuster Leibesbeschaffenheit, erhielt verwichenen Juni 1840, als er eben das Gras abmähte, am rechten Arme, bei der Inserzion des Deltamuskels, einen Stich, und bemerkte auf einmal, dass er von einer scheckigen Tarantel (*Aranea tarantula*) gebissen wurde. Die livid gewordene Wunde vergrösserte sich, verbreitete einen Schmerz am Arm und am Genicke, hierauf entstand Beängstigung und Beklemmung an den Praecordien, Neigung zum Brechen, allgemeine Mattigkeit, kalte Haut und matter Puls. Nach einiger Zeit nahm die Wärme und der Puls zu; hierzu gesellte sich starker Durst, schweres Athmen, Unruhe und Unmöglichkeit, sich auf den Füssen zu erhalten. Als man ihm indess die sogenannte Tarantella vorspielte, wurde er auf einmal konvulsivisch, sprang aus dem Bette und tanzte tüchtig beinahe zwei Stunden. Ermüdet und voller Schweiss schlief er darauf sanft und ruhig. Nach mehrmaliger, während drei Tage wiederholter Musik genass er gänzlich.

Der Verfasser benannten Aufsatzes meint nun die Sache dadurch zu erklären, weil Musik mächtig auf's Nervensystem wirkt. Da ihre Wirkung aber in dieser individuellen Krankheit, wie es scheint, spezifisch ist, so bleibt sie in dieser Hinsicht, wie alle Specifica, ein Arcanum. Jedenfalls ist es beachtenswerth, dass mehrere Aerzte Unteritaliens in der neuesten Zeit dem Tarantismus einige Aufmerksamkeit schenken.

3.

Statuto per la Società de' Filarmonici Divoti sotto la invocazione e protezione di Santa Cecilia V. M. in Venezia (ohne Jahreszahl).

Also auch in Venedig eine musikalische Gesellschaft der heiligen Caecilia. Sie besteht erst seit Kurzem; das Wie erhellt aus obigem gedruckten Statut, wovon hier das Wesentlichste im gedrängten Auszuge folgt.

Bereits seit dem Jahre 1683 existirte in der Kirche S. Martino eine von D. Gius Domenico Paternio, Vizekapellmeister der Markuskirche, mit Beihilfe anderer Maestri gegründete Schule für Gesang und Spiel; welche fromme Stiftung aber vergangenen Trübsals und Jammers wegen eingegangen war. So blieb es bis zum Jahre 1832, zu welcher Zeit der Maestro Giuseppe Guadagnin alles Mögliche verwendete, den Kultus der Schutzheiligen durch freiwillige Leistungen von Sängern und Spielleuten in der Pfarrkirche zum heil. Martin wieder herzustellen. Hierzu wirkte vorzüglich mit besonderem Eifer Girnagostino Peratti, erster Kapellmeister der Markuskirche. Durch Mitwirkung mehrerer anderer ausübenden Musiker und Dilettanten entstand denn im Jahr 1837 die Errichtung einer neuen philharmonischen Gesellschaft in derselben Martinskirche nach folgendem Reglement.

Erstes Kapitel. *Von den Andachtigen, aus welchen die philharmonische Gesellschaft besteht.* 1) Die Gesellschaft besteht aus zwei Klassen: aus Komponisten, Sängern und Spielleuten, und aus Nichtmusikern. — 2) Jeder Musiker muss seine Dienste zu den von der Gesellschaft auszuführenden Kirchenfunkzionen leisten. — 3) Jeder Musiker zahlt jährlich zwei österreichische Lire und 40 Centesimi (48 Kreuzer Augsburger Courant), welche Beisteuer zur Bestreitung der Kirchenmusiken zur Ehre der Schutzheiligen, und auch zum Vortheile nothdürftiger ausübender musikalischer Mitglieder verwendet wird. — 4) Auch Ehrenmitglieder gibt es in dieser Gesellschaft, ausübende und nicht ausübende Musiker von Ruf (*famigerati*), falls sie mit irgend einer Kirchenkomposizion der Gesellschaft behilflich sein können. — 5) Nur anerkannt rechtliche Personen und erprobte Musiker können als Mitglieder aufgenommen werden.

Zweites Kapitel. *Von den in der Pfarrkirche zum heil. Martin abzuhaltenden Kirchenfunkzionen.* 1) Mit dem möglichsten Prunk soll das Fest der heil. Cäcilie, Beschützerin der Musik, gefeiert werden. — 2) Jenes Fest beginnt mit der Vesper am 21. November, worauf am 22., dem Cäcilientage, die feierliche Messe im Beisein aller Musiker stattfindet. — 3) Am 23. die feierlichen Exequien für die Seelen der verstorbenen Mitglieder. — 4) u. 5) In all diesen drei Funkzionen muss sich jeder Musiker den Verfügungen der Präsidenz der Gesellschaft unterwerfen, und auch den nöthigen Proben beiwohnen.

Drittes Kapitel. *Präsidenz und Aemter der philharmonischen Gesellschaft.* 1) Die Präsidenz bilden ein Präsident, zwei Assistenten, ein Direktor und zwei Adjunkten; überdies noch ein Kassirer und Einkassirer. — Der immerwährende Oberpräsident ist stets der erste Kapellmeister der Markuskirche; Alles muss von ihm unterzeichnet sein. — 3) In Mangel des Oberpräsidenten vertritt ihn sein Stellvertreter in der Markuskirche, der aber wirkliches Mitglied der Gesellschaft sein muss. — 4) Von den zwei Assistenten, welche dem Präsidenten mit ihrem Rathe beistehen, wird einer aus den Sängern,

der andere aus den Spielleuten gewählt. — 5) Die beiden Adjunkten werden aus der Klasse der Nichtausübenden genommen, und bei ausserordentlichen Geschäften und Ausgaben verwendet. — 6) Der Direktor lässt alles von der Präsidenz Beschlossene befolgen, hat die Aufsicht über alles der Gesellschaft Angehörige u. s. w. — 7) u. 8) betreffen die Vorschriften für den Kassirer und Einkassirer.

Viertes Kapitel. *Von den gewöhnlichen Zusammenberufungen.* 1) Jedes Jahr werden in der ersten Hälfte Dezembers die Mitglieder der Präsidenz zusammenberufen. In Mangel eines Lokals werden die Sitzungen in der Wohnung des Präsidenten gehalten. — Der Pfarrer der Markuskirche wird jeder Zusammenberufung, als einer der immerwährenden Präsidenten dieser Gesellschaft beiwohnen, als Ehrenmitglied aufgenommen, und alle Vortheile der die Musik nicht ausübenden Mitglieder geniessen. — 3), 4) u. 5) Darauf werden die beiden Assistenten und Adjunkte gewählt; die Maestri ernannt, welche am Feste der Heiligen die Musik nach den obigen Bestimmungen des zweiten Kapitels besorgen, der Direktor und Kassirer ihre respektiven Rechnungen einreichen. — 6) u. 7) Die Namen der Erwählten werden ebenso wie jeder neue und ausserordentliche Artikel der Gesellschaft auf einer Tafel in der Sakristei der Martinskirche bekannt gemacht werden. — 8) u. 9) In den Berathungen entscheidet die Mehrheit der Stimmen, bei Gleichheit der Letztern der Präsident; der Direktor fertigt einen schriftlichen Bericht über eine jede Zusammenberufung aus.

Fünftes Kapitel. *Von den Vortheilen, welche die Mitglieder geniessen.* 1) u. 2) Der Tod eines jeden Mitgliedes soll von dessen Familie sogleich dem Präsidenten angezeigt, und demselben eine Todtenmesse gemacht werden, die überhaupt alle Jahre den 23. November für die verstorbenen Mitglieder gefeiert wird. — 3) u. 4) Jedes aktiv musikalische Mitglied kann bei einer Erkrankung, wenn es sich wirklich in Nöthen befindet, aus der Kasse der Gesellschaft eine Geldunterstützung erhalten. Der Direktor muss ihn besuchen, und im besagten Falle einen mit dem Zeugnisse des Arztes und Pfarrers versehenen Bericht bei der Präsidenz abstatten, die nach dem Bedürfniss des Mitgliedes und dem Zustand der Kasse die zu gebende Summe bestimmt.

Sechstes und letztes Kapitel. *Allgemeine Disziplinen.* 1) — 9) Kein Mitglied kann eine Geldunterstützung erhalten, wenn es nicht drei Jahre in den Kirchenfunkzionen musikalischen Dienst geleistet. Nur solche Adjunkte können gewählt werden, die bereits drei Jahre in der Gesellschaft zurückgelegt. Kein Maestro kann sich seines Dienstes entledigen, sonst verliert er alle Rechte der Mitglieder. Der zur heiligen Funkzion eingeladene Maestro muss seine Arbeit zwei Monate vorher beendigt haben. Die Kopiekosten gehen zur Last der Gesellschaft. Die Ehrenmitglieder geniessen blos die spirituellen im fünften Kapitel angezeigten Vortheile. Die neuen auf Kosten der Kasse abkopirten Kompositionen bleiben im Archive der Gesellschaft, können aber auf Verlangen auch in andern Kirchen vorgetragen werden. Jedes mitwirkende musikalische Mitglied kann sich nach erhaltener Einladung von seiner Pflicht nicht lossagen u. s. w.

Nach den in den Jahren 1839 und 1840 im Druck erschienenen beiden Verzeichnissen der Mitglieder dieser Gesellschaft ist ihr dermaliger Präses Herr Gian-Agostino Perotti, erster Kapellmeister der Markuskirche; Vizepräsident: Se. Hochwürden D. Carlo Faggi, Vizekapellmeister in besagter Kirche. Unter den Ehrenmitgliedern liest man: Graf Spaur, Gouverneur von Venedig; Se. Em. Monsignor Monico, Patriarch von Venedig; Freiherr De Cattaneo di Momo, Polizeidirektor; Graf Dietrichstein, Simon Mayr, Basily, Rossini, Carafla, Donizetti, Mercadante, die beiden Ricci, und sehr wenige Andere; desto grösser ist die Zahl der aktiven Mitglieder.

4.

Das Londoner Athenaeum No. 692 (30. Januar 1841) kündigt folgendes neue Werk für Vokalmusik an: *Choral Psalmody: or a Collection of Tunes to be sung in Parts, without instruments by all Village Choirs, containing 110 tunes as now sung by a choir (formed within the last year) of 24 singers in the parish church of Awlescombe, Devon, with simple rudiments and instructions annexed for teaching music on a short and easy plan, the ultimate object of which is to terminate in congregational singing*, by F. A. Head. Vielleicht ist mancher Leser neugierig oder gar nicht neugierig, diesen englischen Sängerchor zu hören.

5.

Unter der Rubrik: Music Abroad and Home (aus- und inländische Musik), und zwar unter der *Uebersicht neuer Musik* enthält das Londoner Foreign Quarterly Review vom verwichenen Januar 1841, S. 466 unter andern folgende neue musikalische Schriften: 1) Unter der Presse: *New Treatise on English and Italian Singing, with Observations upon all the essential parts of the Vocal Art.* By Mr. Horncastle of her Majestys Chapel Royal. — 2) In der Library of the Royal Institution findet sich jetzt ein Manuskript von Dr. Boyce, betitelt: *Harmonics, or an attempt to explain the Principles on which the Science of Music is founded.* Es wurde von Herrn Overend, einem Schüler des Dr. Boyce, für 50 Guineen gekauft, und soll das vollkommenste Werk über musikalische Mathematik sein. — 3) *Dibdin's Songs.* Die Lords der Admiralität haben den Befehl gegeben, sogleich die besten dieser Nazionalgesänge unter die englische Marine zu vertheilen, um ihrem wohlbekannten unbändigen Muthe nützlich zu sein (... *to their well known indomitable courage may be useful*).

6.

Sull' arte del Canto, brevi osservazioni del conte Antonio Belgiojoso. Milano, per Paolo Lampato, 1841. 41 S. in 12.

Die berühmte adelige Familie Belgiojoso in Mailand zählt gegenwärtig vier vortreffliche Musiker im streng-

sten Sinne des Wortes: Fürst Emilio Belgiojoso und dessen Bruder, Verfasser benannter Schrift, Graf Anton, und Tenorsänger; ihre beiden Vettern, Graf Pompeo Bassist, und Graf Rinaldo Violoncellist. Das hier angezeigte Büchlein enthält 38 Paragraphen, eigentlich Aphorismen, mit 38 Ueberschriften, die hier italienisch folgen: *Voce, posizione della bocca e della fisionomia, respirazione, messa di voce, sillabazione, pronuncia, recitativo, sosteuere le frasi e le finali, tempo, largo e adagio, portamento di voce, porgere, note legate, colorito del chiaroscuro, smorzature, espressione, accento, carattere, allegro, attacco e distacco, agilità, fioriture e trillo, agitato, concerto, grande estensione di voce, canto di sorpresa, canto di forza, canto buffo comico, economia de' mezzi e de' colpi d'effetto, esercizio continuo, monotonia, buon gusto e buon senso, declamazione, mimica, coltura di spirito necessaria ad un cantante, pratica che si acquista sul teatro, timidezza, arte.*

Wiewohl nun diese kurzen — ja oft zu kurzen — Bemerkungen über den Gesang, wie der Titel sagt, grossentheils in den vorzüglichsten Singschulen zu lesen sind, so enthält diese kleine Schrift doch vieles Wichtige, worüber jene Schulbücher ganz schweigen, und was besonders den heutigen Sängern nicht genug anempfohlen werden kann. Ueberhaupt könnte man Graf Belgiojoso's Büchlein als ein sehr nützliches Vademecum jedem Theatersänger anempfehlen, und es verdient — vielleicht hier und da etwas Weniges erweitert — in jede gebildete Sprache übersetzt zu werden.

Eben bei diesem Grafen Antonio Belgiojoso machte vorigen Monat, in Gegenwart mehrerer Damen und Musiker, die zehnjährige *Emilia Barni* ein Experiment ihrer Fähigkeiten im Vorirage der neuen musikalischen Notazion des Herrn Gambale. Zwei Musikstücke für Pianoforte wurden in Gegenwart der Anwesenden so umgeschrieben, dass eins davon im obern Liniensystem die alte, im untern die neuere, und das andere umgekehrt den Bass in der alten und die Violine in der neuern Notenschrift hatte. Beides spielte sie ziemlich fertig prima vista, hierauf aber sehr gut drei Cramer'sche Studien in der Gambal'schen Notazion, die, wie die allerleichtesten Sonatinen, ohne alle ♯ ♭ ♮ u. s. w. aussahen.

J. A. Ladurner

1) *Fantasie (Gmoll) in Form einer Sonate über ein kurzes Thema aus der Ouverture zur Oper Don Juan von Mozart für Pianoforte melodisch durchgeführt.* Pr. 18 Gr.

2) *Fuga (in Gmoll) in Form eines melodischen Präludium für Pianoforte.* Pr. 8 Gr. Beide Werke in München, bei Falter und Sohn.

Wir haben schon manche erwünschte Gelegenheit gehabt, von den vielfachen Verdiensten, namentlich um die Förderung der Tonkunst im Lande des geehrten Mannes und von dessen thatsächlicher Beschäftigung mit der Kunst, die nicht ohne glückliche Folgen für das Allgemeine geblieben ist, zu berichten. Es muss in der That jedem Künstler eine vorzügliche Freude sein, wenn er, wie nicht zu selten, von würdigen Mannern hört, deren nächster Lebensberuf ein ganz anderer, als der des Tonkünstlers ist, die aber dennoch mit so warmer Liebe an der Kunst hangen, dass sie nicht nur ihr eigenes Leben in Stunden der Erholung durch Tondichtungen verschönen, sondern sogar so eifrig für sie glühen und so tief in das Innerste derselben eingedrungen sind, dass sie theils mit eigenen Kunstschopfungen, theils mit schriftlichen Untersuchungen und Reinigungen der Kunstansichten sich den Künstlern anschliessen und dadurch bezeugen, welchen Werth sie den Einflüssen der Tonkunst zuschreiben. Der Verfasser dieser Werke, den wir früher schon als würdigen Gesang- und Kirchenkomponisten begrüssten, ist fürst-bischöflicher Konsistorialrath und Hofkaplan in Brixen. Auch er beweist, wie mancher andere hochgestellte Mann, dass die Pflege unserer Kunst keineswegs von irgend einer andern edeln Lebensverpflichtung, wenn jene anders nur in der Jugend tüchtig getrieben wurde, und sonst ein kernhaftes Gemüth findet, abzieht, sondern den Eifer für den Beruf durch ihre innigen Erheiterungen sogar noch erhöht. Diese und ähnliche Bemerkungen erlangen um so höheres Gewicht, je schöner und reiner beide Erwählungen zusammengehen und sich gegenseitig fördern, wie hier.

Einer unserer namhaften Kapellmeister gab über diese Fantasie folgendes Urtheil: Sie ist ein schönes, regelmässig in einander gekettetes Ganze aus einem Gusse; voller Mannichfaltigkeit, was um so höher anzuschlagen ist, je einfacher der Grundbau ist, worauf sie ruht. Sie ist für geübte Klavierspieler, insbesondere für Kompositionsschüler nützlicher, lehrreicher und unterhaltender, als manches Dutzend nach dem neuesten Geschmacke eingerichteter Etüden und Fantasieen. — Bei Gelegenheit eines Konzerts zum Besten des Denkmals für Mozart, das mit der Don Juan-Ouverture eingeleitet wurde, erwarb sie sich, vom Komponisten selbst vorgetragen, den lautesten Beifall aller Hörer. Das Werk ist zunächst auf das kurze Thema gebaut:

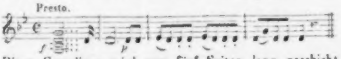

Diese Grundlage wird nun fünf Seiten lang geschickt und anziehend in so sicherer Haltung, dabei mit geschmackvoller Berücksichtigung des Wesens der Fantasie mit manchem am rechten Orte angebrachten Tempowechsel durch ritard., Adagio u. s. w. durchgeführt, dass der Satz jedem nicht in den engen Kreis seiner eigenen Manier gebannten Musikfreund sehr unterhaltend sein wird, um so mehr, da er selbst glänzend ist, so wenig er auch durch Ueberladungen zu bestechen und zu blenden sucht. Ganz schlicht übergehend, wendet sich der Satz zum Allegretto con moto, espressivo e legato, ⁶⁄₄, Hdur, welches sich nach der ersten vollen Periode in Gesdur umsetzt, mit dem verwandten Esmoll wechselt und am Ende der zweiten Notenseite, Neues und alt Geregeltes schön verbindend, auf einer Fermate

in Bdur schliesst, worauf Presto assai, Fugato, 4/4, in Es dur, überaus wirksam und vortheilhaft für das Instrument und den Spieler eintritt, von S. 9 — 17 rund und frisch bis zum Schlusse. Auf der II. S. des übrigens schon ausgestatteten und deutlich gedruckten Werkes begegnen uns einige Druckfehler, die nicht Jeder errathen dürfte. Es soll zwar jedem Exemplar ein Blättchen mit den Berichtigungen beigelegt werden. Wir setzen aber die wichtigen um derer willen, die unverbesserte Exemplare bereits in Händen haben, lieber hieher. Im Basse der ersten Klammer der zweiten Hälfte des ersten Taktes setze man ; in der zweiten Klammer gehe man der zweiten untersten Note des Basses im zweiten Takte ein ♯ und der dritten ein *b*; in der dritten Klammer nach dem Halte trillere man auf *fis* anstatt *g*; zur andern Hälfte des ersten Basstaktes der vierten Klammer füge man ein Viertel des kleinen *g*. S. 15 der zweiten Klammer muss der erste Basston des vierten Taktes anstatt *G* in *H* verwandelt werden und im zweiten Takte der sechsten Klammer das unterste Bass-*g* gleichfalls in *h*, desgleichen die vorletzte unterste Bassnote derselben Klammer.

Die Fuge ist auf folgendes Thema gut und deutlich gearbeitet:

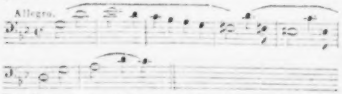

Für Fugenspieler haben wir nichts hinzuzusetzen, als einige nicht zu erratende Druckfehler, welche ebenfalls auf einem der Fuge bald beizufügenden Beiblättchen verbessert anzuzeigen sind. Gleich auf S. 3 der dritten Klammer ist im siebenten Takte der rechten Hand das *f* statt *fis* schwerlich herauszufinden, wie auf S. 4 der ersten Klammer auf *es* der rechten Hand im vorletzten Takte. Deutlicher leuchtet es in die Augen, dass im dritten Takte der rechten Hand auf S. 5 in der zweiten Klammer das letzte *a* in *as* — und auf S. 6 der dritten Klammer im fünften Basstakte das letzte *e* in *a* verwandelt werden muss, wie in der vierten Klammer im vierten Basstakte *g* in *a*. Uebrigens gereicht es uns zum Vergnügen, der Verlagshandlung nachzurühmen, dass sie beide Werke recht schön, ungleich schöner als manche früheren, ausgestattet und darin löblichen Fortschritt bewiesen hat. Möge sich nun Jeder an den Werken und diese an sich versuchen. Uns haben sie viel Freude gemacht. *G. W. Fink.*

Nachrichten.

Dresden. Am 12. April ist das neue Theater mit einem Prolog, gedichtet vom Hofrath Winkler, und dem Goethe'schen Tasso eingeweiht worden. Die erste Oper war Euryanthe. Seitdem ist diese wiederholt, Don Giovanni und Fidelio zu Gehör gekommen. Obgleich architektonische Details nicht in die musikalische Zeitung gehören, so sei doch nur so viel darüber in meinem Bericht gesagt, dass das Gebäude innerlich und äusserlich mit Pracht und Geschmack ausgeführt, ganz gewiss zu den ersten Zierden unserer Residenz gehört und Herr Professor Semper als Architekt dadurch ein Werk geliefert hat, das seinen Namen auf die Nachwelt bringen wird. Natürlich fehlt es nicht an Kritiken, und zwar bittern, über die Enge der Logen, die nur zwei Vorderplätze haben, über die Hinterplätze, auf denen man wenig sieht und nichts hört. Ich kann mich auf deren Erörterung nicht einlassen, und nur so viel sagen, dass sowohl im Parterre als im sogenannten Amphitheater und in den für den Hof bestimmten Logen man vortrefflich hört und sieht. Da das vorige Theater gedrängt voll nur 800, das neue aber 1200 Menschen fasst, so ist natürlich auch das Orchester weit geräumiger — ein grosser Vortheil für die Musiker. In Folge der grössern Ausdehnung im Raume musste auch die Besetzung stärker werden; es spielen jetzt in der Oper acht erste und acht zweite Geigen, vier Violen, vier Violoncellos und drei Kontrabässe; die Blasinstrumente wie gewöhnlich, die Horner meist vierfach, Trompeten und Posaunen wie gewöhnlich besetzt. Hier bemerkt man erst die bedeutende Höhe des Gebäudes, denn obgleich sich Musik und Stimmen sehr gut aussnehmen und nach dem Urtheil der Sänger und Instrumentisten es sich gut singt und spielt, so ist doch die Besetzung keineswegs zu stark, sondern nur eben hinreichend zu nennen. Weniger würde schwach klingen.

Den 22. April. Musikalische Aufführung der Dreissig'schen Singakademie. Dieses ausgezeichnete Institut fährt unter der Leitung des hochverdienten Dirigenten Herrn Hoforganisten *Schneider* fort, das Publikum von Zeit zu Zeit mit öffentlichen Aufführungen zu erfreuen und zugleich einen Beweis seines Fortschreitens zu geben. Die heutige Wahl war geeignet, diese Progressen zu bethätigen. Der erste Theil enthielt Stabat mater von Palestrina, achtstimmig. Crucifixus von Lotti, achtstimmig. Motette für zwei Chöre von Joh. Seb. Bach: Singet dem Herrn u. s. w. Der zweite Theil gab die Motette: Iusanae et vanae curae von Jos. Haydn; Motette von Mozart: Ne pulvis et cinis etc.; Religiöser Chorgesang von Reissiger: Es ist ein' Ros' entsprungen u. s. w. und endlich der 114. Psalm: Da Israel aus Aegypten zog u. s. w. von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. Man sieht, dass hier lauter Meisterwerke gegeben wurden, und wer es erwägt, solche achtstimmige Werke mit Dilettanten einzustudiren und in solcher Art wiederzugeben, der wird dem Dirigenten und den Ausführenden seinen wärmsten Dank nicht versagen können. In Takt, Intonation, Vortrag und Ensemble war durchaus kein Schwanken merkbar und Alles kam gut und fehlerfrei hervor. Ohne der Vortrefflichkeit der andern Stücke zu nahe treten zu wollen, hebt, nach seiner Empfindung, Referent vorzüglich das Crucifixus von Lotti à 8 voci

heraus. Lange hat er nichts so Andächtiges, Tiefgedachtes und Tiefergreifendes gehört, ja, so fantasiereich, in der damals überhaupt und nun gar in diesem Styl so streng beschränkten Sphäre. Es war entzückend. Nachstdem gehört Reissiger's Chorgesang zu den gemüthvollsten Sätzen; er war in trefflichem Einklang mit den kindlich frommen Worten. Sollte der 114. Psalm, der eigentlich, neben viel Poesie, doch keine eigentlich lyrische Metapher und Phrase enthält, komponirt werden — worauf nicht leicht ein Komponist verfallen wäre — so musste es eben so geschehen, wie es der geniale Mendelssohn gethan. Ihm muss ein ganz eigener glücklicher Gesichtspunkt bei dieser Arbeit aufgegangen sein, denn die Arbeit trägt das Gepräge einer glücklichen und originellen Schöpfung. Das Fliehen des Meeres und das Zurückwenden des Jordans geben die Hauptligur ab und die Kritik wird bei dieser Malerei missbilligend den Kopf schütteln*). Indess man höre und man wird versöhnt sein.

Nochmals den wärmsten Dank dem rühmlichen Dreyssig'schen Institute, das so herrliche Musikstücke zu Gehör bringt. Möge es noch lange ungeschwächt bestehen. Auffallend war die grosse Anzahl Damen im Auditorium und die so äusserst geringe Anzahl Männer! Fehlt es den Letztern so sehr am Sinn für echte Musik? Ehre den Frauen! *K. B. v. Militz.*

*) Das hat die meine nicht gethan. *G. W. Fink.*

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Hätte man aus vorigen Karneval in den hesperischen Gefilden stattgefundene Gewühl von Maestri, Sängern, Impresarj, Theatersensalen und Theaterjournalisten an einem Firmament beobachten können: welch eine musikalische Milchstrasse würde es nicht gebildet haben? Sonderbarerweise geht aber heut zu Tage die Abnahme der Operneuigkeiten mit der erstaunlichen Zunahme der Opernindustrie gleichen Schrittes. Was ist wohl von der ganzen Armuth mehr als das Historische zu erzählen? Dies wird auch im heutigen Quartal-Referat, ganz besonders in Unterlitalien, wo diese Armuth bei Weitem die grösste ist, meist der Fall, und das Erzählte stets sehr kurz sein.

Königreich beider Sizilien.

Palermo hatte vier Opern. In Donizetti's Lucrezia Borgia machte die Vittadini in der Titelrolle Furore! Mercadante's Vestale, worin die Fink-Lohr, die Gramaglia, Tenor Verger und Bassist Colini wirkten, fand zum Erstaunen der Melophih eine sehr gute Aufnahme; Verger war wohl der beste unter allen, er ist aber auf der Neige. Bellini's Puritani konnten hier natürlicherweise nicht missfallen; Nails ersetzte in ihnen den erkrankten Colini. Im Roberto d'Evreux zeichnete sich abermals die Vittadini aus.

Messina gab anfänglich Mercadante's Vestalin mit einem feierlichen Fiasco; die hübsche Schiavoni sang ziemlich gut, die Altistin Tacchini und der Bassist Giorza so so, Tenor Gu[illegible] war unpässlich, und an der Musik fand man kein Behagen. Ein besseres Schicksal hatte Donizetti's Roberto d'Evreux, worin Tenor Pompejano sang; allein der Impresario machte Bankerott, und die Sänger zerstreueten sich. Die Hälfte März verunglückte die neue Oper *Erberto di Vallellina*, von einem neuen Maestro Namens *Gatti* aus Neapel. Buch und Musik behagten nicht.

In *Catania* verunglückten Ricci's Chiara di Rosenberg, und Persiani's Ines di Castro. — *Trani* erfreute sich kaum der Lucrezia Borgia mit der Lusignani, der Silvestri, dem Tenor Alfano und Bassisten Colangelo.

Neapel's grosses Theater S. Carlo lieferte zwei neue Opern: *Iginia d'Asti*, vom Maestro *Genoves*, mit sehr wenig Leidlichem, machte Fiasco; *Cristina di Svezia*, vom Maestro *Lillo*, gefiel ziemlich, Maestro und Sänger (Maray, Buccini, Reina, Cartagenova) wurden mehrmals hervorgerufen. Unter andern wiederholte man die Vestale, Roberto d'Evreux, Saffo, zuletzt auch Pacini's Furio Camillo, der voriges Jahr in Rom geboren keinen, hier aber Beifall fand. Zuweilen hörte man anstatt Opern ordentliche Akademieen, oder besser zu sagen, Potpourri's, d. h. Akte und Stücke aus verschiedenen Opern mit abwechselnden Balletten. — Im Teatro Fondo wurden wiederholt die Due Figaro, der Ventaglio, Coscritto, 1000 Talleri, la Gabbia de' matti, Beatrice di Tenda und Norma, in welcher letztern die Kemble, die Bondini, Franchini und Giani sangen. — Im Teatro Nuovo spielte eine französische Schauspielertruppe, mitunter wiederholte man den Ser Mercantonio, die Puritani, den Ventaglio, die Lucia di Lammermoor (worin die David wenig glänzte). Neu war: *Il Portatore d'acqua*, del Maestro *Fabrizj*, welche Oper eben so wie eine andere von ihm, bei einer andern Gelegenheit, gefallen hat. Sonst war dieses Theater im Karneval sehr brillant, die Zusammenkunft der eleganten Welt, und selbst vom Hofe besucht.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Flötist *Fr. Botgorschek*, über welchen seit einigen Jahren nichts in d. Bl. mitgetheilt wurde, liess sich 1839 am Musikfeste in Lübeck hören, nachdem er in Hamburg allgemein aufgetreten war. Darauf zeigte er sich in Braunschweig, Hannover und Oldenburg, mit Empfehlungen an die beiden Höfe. Von Oldenburg begab er sich nach Holland, wo er in Amsterdam, Haag, Rotterdam, Utrecht und fast in allen bedeutenden Städten mit immer sich steigerndem Beifall sich hören liess. In mehreren Städten wurde er aufgefordert, wiederholt seine Kunst zu zeigen, so dass er während dieser Reise 30 Konzerte gab, unter Anderem auch in Utrecht mit dem Pianisten *Döhler* grosses Aufsehen erregte. Am 1. April 1840 wurde er in Folge seines Auftretens als erster Flötist der königl. Hofkapelle in Haag engagirt. Die Bewilligung des Urlaubs benutzte er auch in dieser Saison zu neuen Kunstreisen im Januar und Februar mit dem rühmlichst bekannten Violinspieler *J. Remmerts* zu 27 Konzerten in den Provinzen, wovon die holländischen Blätter zu rühmen wissen. Aus einer Nachricht des Brabanter Journals von Utrecht aus ersehen wir, dass man beide Herren als ausgezeichnete Künstler ehrt. Den Herrn Botgorschek nennt man den Meister des Gefühls. — Die gekannte und vortreffliche Altistin, vor Kurzem Theaterangerin in Dresden, die Schwester des Herrn Botgorschek, hat die Kunstlerlaufbahn verlassen und sich in Paris mit dem Maler Léon Feuchere vermählt.

Es war ein heiterer Märztag, als ich ankam. Es that mir wohl, das Gedränge und Lermen von Menschen und Pferden, die lächerliche Emsigkeit, die wichtigthuende Geschäftigkeit der Vorübergehenden, aus meinem Fenster zu bemerken. Ein Hökerweib, das unten am Hause grüne Waaren verkauft hatte und eben den Conto laut abschloss, freuete mich ungemein. „Ein und dreisig Kreutzer zum heutgen Markttage, sagte sie; davon achtzehn an den Gärtner, bleiben dreyzehn für mich. Gott sey Dank!“ „Und es ist so ein schöner Tag!“ setzte sie hinzu, blinzte fröhlich auf nach der glänzenden Sonne, belud sich mit den Körben und dem Sessel, und zog guten Muths von dannen.

„Dreyzehn Kreutzer für mich — Gott sey Dank — und es ist ein so schöner Tag“ — wiederholte ich, machte mir die alten leeren Vorwürfe und ging hinab, die schönen Strassen auf und nieder. Die Menge der Menschen zog an mir vorüber — nicht Einen kannte ich, nicht Einer achtete auf mich. Es war mir, als sey ich gestorben, und trete eben in den Virgil'schen Orkus, wo unbekannte Schatten an mir vorüberstreiften und eilig ihr altes Werk, hier wie dort, trieben, und ich der Einzige unter ihnen sey, der hier nichts trieb, weil er dort nichts liebte. Es drängte mich, Einigen vielleicht Sprache abzugewinnen. Ich fragte, was zu erfahren mir gleichgültig war — Gehe ich da nach der breiten — gehe ich hier nach der Konigs-Strasse? Nein, dort um die Ecke! dort über den Markt! sagten sie, und eilten vorüber. Ich schlich meiner Wohnung zu; da ging ein schönes Kind munter vor mir her — ein nettes, freundliches Mädchen von acht oder neun Jahren. Ist dies die Klosterstrasse, fragte ich, und musste ebenfalls freundlich aussehen, da ich ihr in das heitere Gesicht blickte. Ja freylich, sagte sie, und schüttelte sich die blonden Locken, die ihr über die Stirn fielen, aus den Augen, indem sie das niedliche Köpfchen seitwärts drehete und zu mir heraufblickte. Wissen Sie etwa auch das Haus zum goldnen Anker? fragte ich. „O ja; ich wohne daneben. Kommen Sie nur mit!“ Das that mir sehr wohl, und ich trabte neben ihr, indem ich kein Auge von dem lieben Gesichtchen verwenden konnte. Eine Frau trug kleine Konfituren in einem saubern Korbe vorüber; meine Kleine wendete einen sehr achtsamen Blick darauf. Ist dies zu verkaufen? fragte ich. „Ja.“ Ich kaufte meinem Mädchen Einiges, um sie vollends zu gewinnen. Lächelnd und erröthend empfing sie die Stücke in ihrem Schürzchen, und sahe mit erfreulicher Lüsternheit darauf. Wollen Sie nicht versuchen? sagte ich. „Auf der Strasse? Nein, das würde sich nicht schicken!“ Oho, dachte ich, fangst du auch schon an um den leidigen Schick besorgt zu seyn? „Hier ist der Anker“ sagte sie, und wir standen zu meinem Verdruss davor. Und Sie wohnen daneben? fragte ich. „Zwey Häuser weiter! Hören Sie das Schnurren? Das ist meines Vaters Spinnmaschine. Er macht floretne Handschuhe und Strümpfe; und ich zupfe die seidnen Fleckchen dazu.“ Mit einem Knixchen wollte sie fort. „O bleiben Sie doch! Sehen Sie, wo ich wohne! Da, diese Fenster! Kommen Sie! Wir sehen von oben der Wachtparade zu —“ Ueber und über roth fiel sie ein: Ey nein; was würden die Leute sagen? Das gehet ja nicht an.

Damit schlüpfte sie eilig fort. So sind wir thörigten Menschen. Es schickt sich nicht, es gehet nicht an — das sind die Zauberformeln, mit welchen wir schon so früh anfangen, unsre Freuden zu besprechen und ihre Blüthen in kalten Stein zu verwandeln!

Ich habe das Blatt über eine Woche liegen lassen, um etwas Verständigers zu schreiben zu bekommen. Es hat sich eben nichts gefunden. Ich bin die Tage über fleissig gewesen, wie Ihr's nennen würdet. Ich habe eine Sonate geschrieben, und zerrissen. Nun wollt' ichs

H. W. Stolze in Celle hat ein neues Oratorium „Die Erlösung Jerusalems durch die Kreuzfahrer." Text von dem Prediger *Hagen*, Adjunkt in Rothenstein bei Jena, für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel und Harmoniemusik, in drei Theilen, in Musik gesetzt. Es ist sein Op. 46 und wird von Meistern, die es kennen, gerühmt. Das Werk ist für das nächste Jenaer Gesangfest bestimmt.

Die Diamanten der Krone, komische Oper von *Auber*, in Paris am 6. März zum ersten Male aufgeführt, fanden der leichten, ansprechenden und pikanten Melodieen wegen vielen Beifall. Das Buch (von Scribe) schildert die Abenteuer einer Königin von Portugal, die zugleich eine Gesellschaft Falschmünzer und Banditen anführt, sie hat ihre Krondiamanten verkauft, und um dies zu verhehlen, lässt sie von ihren Genossen falsche machen. Zufällig gerät ein junger Mann in die Hände der Falschmünzer, verliebt sich in die Königin, welche dort als Zigeunerin Caterina figurirt, und be rathet sie. Der Intriguant ist der Oper, der Vertraute der Königin, ist ein früher zum Feuertode verurtheilter Verbrecher, welcher von Chef der geheimen Polizei wird, damit er die Banditen als seine ehemaligen Genossen um so leichter entdecken könne. — Scribe soll selbst bei Anfassung dieses Buchs gezaudert haben: er wolle doch einmal sehen, wie weit er, den Parisern gegenüber, in dramatischen Unwahrscheinlichkeiten gehen könne.

Ankündigungen.

Letzten Wort.

In der No. 5 ff. von d. J. enthält die von Herren Dr. R. Schumann in Leipzig redigirte „Neue Zeitschrift für Musik" eine sogenannte Kritik meines „Polyphonomos." Einzelne Stellen daraus, welche wimmeln von Injurien u. s. w., theilte mir ein Freund brieflich mit. Diese Mittheilung war der Art, dass sofort ich mich zu einer ernstlichen Replik veranlasst sehen musste. Solche erschien in einer besondern Beilage zu den „Jahrbüchern des deutschen National-Musik-Vereins," und ward — was ich dankend anerkenne — auch in mehreren anderen Zeitungen abgedruckt. Indessen bin ich, nach vielfachen Bemühungen, jetzt auch in den Besitz jener Zeitungsnummern selbst gekommen, habe selbst nun die sogenannte Kritik und vollständig gelesen; und gestehe ich darnach, dass, ware früher dies der Fall gewesen, jene Replik ich niemals erfassen haben würde, so mag das nicht von dem fast komischen Eindrucke hier zeugen, den in solcher Vollständigkeit die sogenannte Kritik auf mich machte, sondern von der Festigkeit des Vertrauens auch, das ich zu der Einsicht des urtheilsfähigen Publikums hege, wie von reiner ernstlicher Reue, einen Verdruss vor demselben geäussert zu haben, über den jetzt ich mich wieder argern konnte, dass ich ihn hegen mochte. Geschehene Dinge lassen absolutes sich nicht ungeschehen machen, und nach einer Seite hin mag die Replik immer ihren Zweck erreicht haben. Bemerke ich daher hier nur noch,

dass bis Ostermesse obngefähr

eine zweite verbesserte und stark vermehrte Auflage von dem Polyphonomos erscheinen wird,

und dass ich in deren Vorrede dann den sachlichen Theil jener sogenannten Kritik voll- und umständlich beleuchten werde, darthuend nämlich, dass der Verfasser derselben so wenig intellectuell als moralisch auch nur entfernt befähigt war, ein Urtheil über mein Buch abzugeben, indem

a) er das System meiner darin niedergelegten Harmonielehre schlechterdings nicht in seinem Ganzen aufzufassen vermochte, in welchem Falle nothwendig ihm der gewaltige Unterschied zwischen Logier's und meiner Darstellung von Capitel zu Capitel hatte einbrechen müssen, indem

b) er dasselbe, dieses System, in seiner Ganzheit auch gar nicht erfassen wollte, weil sonst ihm die Absicht der Denunciation und des Schimpfens, die nur bei einem Festhalten an der, wenn auch vorneweg von mir zugegebenen Verwandtschaft der fragenstandsfolge scheinbar allenfalls sich hegen liess, aber so nothwendig hatte entgleiten müssen, indem

c) er Fehler mir Schuld giebt und als Beweis der Unkenntnis aufführt, welche nach einem ebenfalls in der Vorrede zur ersten Auflage deutlich genug ausgesprochenen von ihm freilich aber verschwiegenen methodischen Grundsatze vorhanden sein sollten, indem

d) er, dieser Kritiker der Neuen Zeitschrift für Musik, ausdrücklich im Druckfehler-Verzeichnisse Satzvergehen schlechterdings als Zeichen der Unkenntnis zu vindiciren sich abmüht, und indem

e) er, dieser Kritiker der Neuen Zeitschrift für Musik, Anfang und Ende der Darstellung rücksichtslos in Verbindung bringen will, wodurch allerdings (aber in der Darstellung selbst auch zugegebene) Collisionen entstehen mussten, deren Anbahne wiederum aber und allein schon darzuthun fähig ware die gänzliche Untuchtigkeit zur Beurtheilung einer Unterrichtsmethode.

Der schimpfende Theil bezeichneter sogenannter Kritik kann natürlich in jener Vorrede so wenig als überhaupt von meiner Seite irgend welche Erledigung finden, sondern es wird diese, wie schon versichert, von da aus demselben zu Theil werden, von wo aus in der Regel der Art unzuchtigem Skandal und Schacher ein wirksames Ende gemacht wird. Und sonach kann denn der hochst naive Meinung des Verfassers der Kritik, dass mit der Erwiederung dieser „ich einmal Gelegenheit erhalte, die Spalten meiner Zeitung zu füllen," nicht wahr werden, so gewiss und wahr es ist, dass mit diesem einen Worte schon er alle Absicht, Ursache und Tendenz seiner Epistel deutlich genug darlegte.

Insinuationen des Herrn Buchhandler Fr. H. Köhler aus Stuttgart im Buchhandler-Börsenblatte ward eben dort auch auf gebührende und gebührliche Weise begegnet.

Stuttgart, am 26. März 1841.

Schilling.

Anzeige.

Die ersten beiden Jahrgange meiner Opern-Bibliothek in geschriebenen Arrangements für Streich- und Harmoniemusik haben so viel Beifall gefunden, dass ich gesonnen bin, auch einen dritten Jahrgang nach derselben Einrichtung, wie der zweite, folgen zu lassen.

Denjenigen Herren Musikdirektoren, welche mit diesem Unternehmen noch unbekannt sind, und noch als Abonnenten einzutreten wünschen, diene zur Nachricht, dass ich monatlich zwei Sätze und zwar einen derselben für 9- bis 18stimmige Streichmusik und einen für 10- bis 20stimmige Harmonie- (Es) Musik bestehend aus Ouverturen, Arien, Chören, Finales, Ballets, Potpourris u. s. w. versende und zwar so, dass jeder Abonnement dieselben sechs Tage zum Abschreiben behalten kann. Die Leihgebühren für jeden Satz betragen 6 Ggr. und erhält daher jeder Theilnehmer in einem Jahre auf welche Zeit das Abonnement gestellt ist: 24 der neuesten Pieren zum Abschreiben für den Preis von 6 Thlr. Leihgebühren, die ich mir in drei Raten à 2 Thlr. nach Uebersendung der 8., 16. und 24. Nummer erbitte. Vierteljährlich versende ich einige Tänze, als unentgeldliche Beilage.

Entfernteren Können correcte Abschriften eigenthümlich a Satz 1 Thlr. durch die Buchhandlung von Robert Friese hier, oder direkt von mir beziehen, so wie ich mich zu Uebersendungen von Inhaltsverzeichnissen der beiden ersten Jahrgange zur Auswahl unter den darin enthaltenen Pieren erbiete.

Anmeldungen erbitte ich mir portofrei bis zum 15. Mai d. J.

Leipzig, den 21. April 1841.

Gustav Kunze.

Mitglied des Stadtmusikchores. Barfussmühle.

Verkauf.

Eine ausgezeichnete Cremoneser Violine von Amati vom Jahr 1665, welche einst von den berühmten Tonkünstlern Lolli und Jomelli gespielt worden und gegenwärtig aus dem über 70 Jahre langen Besitz eines ehrlangst im Auslande verstorbenen Virtuosen an dessen Erben gekommen ist, hat in deren Auftrag der Unterzeichnete zum Verkauf übernommen. —

Reelle Kauflustige können demnach dieses vollkommen wohl erhaltene, klangreiche Instrument bei ihm in Augenschein nehmen, probieren und den überaus billig gestellten Kaufpreis erfahren. —

Leipzig, im April 1841.

Fr. Kistner.

Gesuch.

Ein unterbeirathet Mann von 27 Jahren, früher als Lehrer an einem Musikinstitute und seit drei Jahren als erster Fagottist an einem Theaterorchester in der Schweiz angestellt, wünscht seine gegenwärtige mit einer sichereren, vielleicht mit der in einem Hoforchester zu vertauschen. Derselbe besitzt auch auf der Violine und Viola so viele Fertigkeit, dass er bei diesen Instrumenten gleichfalls vortheilhaft verwendet werden kann. Nähere Auskunft hierüber ertheilt Herr Musikdirektor Durrner in Ansbach.

Gesuch.

Ein Musikdirektor, der auch als Componist nicht unbekannt ist, und verschiedene Orchester- und Gesangvereine organisirt und dirigirt hat, wünscht bei irgend einem Gesangvereine oder Liedertafel als Musikdirektor angestellt zu sein. Er beabsichtigt mehr eine nützliche und freundschaftliche Unterhaltung als pecuniairen Interesse.

Das Nähere in portofreien Briefen unter der Adresse: An Herrn Stadtmusikus A. A. Kahlenberg in Langensalza.

Zum Besten eines Fonds für wohlthätige Zwecke

sind bei unterzeichnetem Eigenthumer und Componisten erschienen und bei Herrn Friedr. Hofmeister, so wie bei ihm selbst, mit 33⅓ Rabatt zu haben:

Liedersegen. IV. u. V. Schluss des ersten Bandes nebst Register, eine Sammlung vierstimmiger Gesange für Canto, Alt, Tenor und Bass, nebst Begleitung des Pianoforte ad lib. Op. 10. Ladenpreis der Partitur 4 Thlr. — der Singstimmen 1½ Thlr.

Liederfreund. II. Heft. Vierstimmige Gesänge für vier Mannerstimmen mit Begleitung des Pianoforte ad lib. Op. 9. Ladenpreis der Partitur 4 Thlr. — der Singstimmen 1½ Thlr.

Diese Lieder können auch mit Begleitung des Pianoforte, blos von einer, zwei oder drei Stimmen vorgetragen werden.

Naumburg, den 10. April 1841.

Carl Overweg.

Geneigter besonderer Beachtung empfohlen!

Unter dem Titel:

Euterpe.

Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer,

herausgegeben

in Gemeinschaft mit Bogenhardt, Seminarlehrer in Hildburghausen, Erk, Seminarlehrer in Berlin, und Jacob, Cantor in Conradsdorf in Schlesien,

von

Ernst Hentschel,

Königl. Musikdirector und Seminarlehrer in Weissenfels,

erscheint vom Januar a. c. in der unterzeichneten Verlagshandlung eine neue musikalische pädagogische Zeitschrift, welche einem Bedurfnisse abhelfen soll, das täglich sichtbarer wird, seitdem Hientzsch's Eutonia schweigt.

Der Jahrgang von zwolf Nummern ist zu dem Pränumerations-Preis für 2½ Thlr., auf Schreibpapier für 4 Thlr. durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen. Prospecte stehen auf Verlangen gratis zu Diensten.

Erfurt, im Februar 1841.

Wilh. Körner'sche Kunst- und Musikalien-Verlags-Handlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Les diamants de la couronne.

Opera comique en 3 actes,

paroles de E. Scribe,

Musique de

D. F. E. Auber.

Partitur, Orchesterstimmen, vollständiger Clavierauszug und in allen gebräuchlichen Arrangements.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versandt sind:

	Thlr.	Sgr.
Chopin, 12 Etüden für das Pianoforte. Op. 25. No. 1—6	1	22½
Hahn, 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Partitur und Stimmen. Op. 9	1	10
Henselt, A., 12 Salon-Etüden für das Pianoforte. Op. 5. No. 1—6	1	25
Kufferath, H. F., Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 1	2	20
— — Dasselbe für das Pianoforte allein	—	22½
Mann, F., Valse de Victoire pour le Pianoforte. Op. 12	—	10
Petschke, H. T., 3 Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9	—	17½
Thalberg, S., 12 Etüden für das Pianoforte. Op. 26. No. 1—6	1	25
Vonderfour, Marie, Nocturne pour le Piano	—	7½

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Mai. № 18. 1841.

Beiträge zur Geschichte der Musik

im Elsass und besonders in Strassburg, von der ältesten bis auf die neueste Zeit, von *J. F. Lobstein*, Advocat. Mit 3 Lithographieen. Strassburg, gedruckt bei Ph. H. Dannbach. 1840. S. VIII u. 147 in 8.

Angezeigt von G. W. Fink.

Da in der Anzeige einer verwandten, aber beschränkteren Schrift über das Musikwesen in Strassburg während der letzten 50 Jahre, von Konrad Berg, in No. 16 u. Bl. häufig auf dieses reichhaltigere und gründlichere Werk verwiesen werden musste, wird es uns um so mehr zur Pflicht, unsere Leser mit dem Inhalte dieses Werkes unverzüglich bekannt zu machen. Der Herr Verfasser gibt uns in der Vorrede das Zeugniss, dass wir ihn durch unsere musikalischen Topographieen, deren erste ich 1834 lieferte, zu diesen Untersuchungen veranlassten; hatte auch die Güte, uns werthvolle Abhandlungen, z. B. über die Meistersänger und die Pfeiferinnung im Elsass, mitzutheilen, die wir 1838 und 1839 bekannt machten. Da wir aber bei der Einrichtung unserer Topographieen freilich nicht das ganze Gebiet der Geschichte einer Stadt oder einer Provinz, sondern nur den musikalischen Stand der Gegenwart beabsichtigen konnten, waren wir gezwungen, den weiteren Gang der Musikgeschichte Strassburgs einer Monographie zu überlassen, die auch nun glücklich vor uns liegt. Und so hat denn der Gedanke, musikalische Topographieen zu geben, seinen Segen gebracht, würde auch noch weit grössern bringen, wenn es nur nicht zu viele Musiker und Musikfreunde gäbe, die sich vor der Mühe scheuen, uns mit zuverlässigen Notizen hinlänglich zu unterstützen. An unsern Aufmunterungen hat es nicht gefehlt und fehlt noch jetzt nicht daran, da der Nutzen dieser Einrichtung vor Augen liegt. Wir werden fortfahren, zum Besten der Tonkünstler Teutschlands, so schwer sie es uns auch machen, unser Möglichstes dafür zu thun. Unsere Besprechung des erwünschten Buches soll darum so gehalten werden, dass sie zugleich für eine kurzgefasste *musikalische Topographie Strassburgs* gelten kann. Zum Werke.

1) *Die Meistersänger.* S. 1 — 18. Alle Hauptsachen liest man in unsern Blättern 1838 S. 702 u. f. Dazu bemerken wir noch Folgendes: „Nach dem handschriftlichen *Tabulaturbuch*, durch Martin Gimpel (Kirschner) und Georg Burkhart (Schneider) zusammengetragen 1597, sollen die Meistersänger schon 962 ihren Anfang genommen haben.“ *Mainz* hatte eine der vorzüglichsten Gesellschaften dieser bürgerlichen Meistersänger, welche die vorgeblich ihnen in Pavia, wohin sie berufen worden sein sollten, von Kaiser Otto dem Grossen geschenkte Krone aufbewahrten. — Eine der grössten handschriftlichen Sammlungen von teutschen Minne- und Meistersängern, die über 1000 Lieder enthält, wurde in der Schusterzunft zu Colmar aufbewahrt und soll sich jetzt in der dortigen Stadtbibliothek befinden. — Die zwei während der Versammlungen zur Einladung der Zuhörer am Eingange aufgehangenen Schilde oder in Oel gemalten Holztafeln, die in unsern Blättern beschrieben wurden, werden hier um ⅓ verkleinert lithographirt mitgetheilt. — Die Bildsäule eines Meistersängers in Lebensgrösse ist unter der Orgel des Strassburger Münsters zu sehen. — In *Spangenberg's* zu Strassburg aufbewahrter Handschrift (s. uns. Zeitung 1838 S. 727) werden unter Anderm dem Hans Sachs 13 Melodieen zugeschrieben und von Luther 11 geistliche Gesänge angezeigt.

2) *Pfeifer.* S. 18 — 23. Unsern Lesern ist dieser Theil des Buches bekannt (s. 1838 S. 732). Wir setzen hinzu: 1700 wurde wegen der Ortverlegung der Zusammenkunft der Pfeifer ein hartnäckiger Prozess geführt, unter Anderm auch des Einkommens wegen, welches den Stadtbewohnern das *jährliche Musikfest* und die Gegenwart vieler Fremden verschaffte (die Musikfeste Teutschlands sind also sehr alt). — Der erneuerte Lehnbrief (das Datum der ältesten Statuten ist unbekannt) findet sich in A. Sylvii hist. vit. Fried. III. Imp. Arg. 1685 p. 35 der Urkunden. — Das beim Abdrucke der Nachrichten in unsern Blättern damals noch zu Strassburg lebende letzte Mitglied dieser Pfeiferinnung, *Franz Lorenz Chappuy*, Violinvirtuos, ist am 23. Dezember 1838 dort verstorben. — Auch im Ober-Elsass wurde der Pfeifertag zu Rappoltsweiler jährlich Montags nach Maria's Himmelfahrt mit Pomp gefeiert. Dennoch gehörten die Spielleute zur verachtetsten Volksklasse; erst 1480 wirkte ihnen der Graf von Rappoltstein vom Papste die Zulassung zum heil. Abendmahle aus, weshalb sich die dankbare Brüderschaft dem Dienste der heil. Maria von Dusenbach (alte Wallfahrtskapelle bei Rappoltstein) weihete.

3) *Kirche.* S. 24 — 100. A. Das *Münster.* Darüber s. uns. Bl. 1839 S. 845, 870 und 892. Unter den Organisten gibt das Buch jetzt den *Joh. Georg Rauch* von 1687 an und nennt eins seiner Werke, was damals Aufsehen machte: Novae sirenses sacrae harmoniae, tam instrumentis quam vocibus concertantes a 3, 4, 5 et 7. Strassb. 1690 in 4. gedruckt. — Bei der

Angabe der ersten Aufführung des Te Deum muss in uns. Bl. der Bischof *Wilhelm zu Hanstein*, dagegen *Erasmus von Limburg* zum Jahre 1569 gesetzt werden. — S. 35 dieses Buches verbessere man Crampra in Campra, was in unseren Blättern richtig steht. — Bassani's Werke sind leider in Strassburg verloren gegangen. — Von der berüchtigten oder berühmten Revolutionsmusik Ignaz Pleyel's, die nur in Strassburg als Manuskript liegt, haben diese Blätter nicht blos die genaueste Beschreibung, wie das Buch, sondern auch noch ein Notenbeispiel geliefert, was das Buch nicht hat. Auch das Merkwürdige vom alten Glockenspiel im Münster haben diese Blätter vollständig, in Einigem noch vollständiger. Für Literaten setzen wir noch zu den Angaben unserer Zeitung: Konrad Dasypodius, geboren 1531 zu Strassburg, wo sein Vater *Peter*, geb. 1509 zu Frauenfeld in der Schweiz, als Professor der griechischen Sprache von 1547 bis 1559 angestellt war, wurde 1562 daselbst Professor der Mathematik und starb 1601. Auch David Wolkenstein war in Strassburg von 1568 bis zu seinem Tode 1592 Professor der Mathematik; komponirte Psalmen. — Bis hieher lieferten wir den Inhalt dieses Buches, zu dessen Entstehung wir Veranlassung gaben, in unsern Blättern. Von S. 43 an legt das Werk die alten Zustände der Musik in Strassburg für sich dar, weil der Verlauf für eine Zeitung zu weitschichtig wurde und zum Theil, weniger allgemein ansprechende Gegenstände vornehmend, nur einem Theile der Leser anziehend erscheinen konnte. Von 1811 an treten unsere Nachrichten aus Strassburg wieder ein. — Wir haben also vom Gange dieses Werkes, in wie weit es diejenigen Zeiten und Gegenstände behandelt, die unsere Blätter nicht enthalten konnen, um so sorgfältiger anzuzeigen und dabei Verhältnisse von allgemeinerer Bedeutung auszuheben.

Der Verfasser geht nun zur jetzigen protestantischen Hauptkirche über und setzt: B) *Die Prediger- oder Neukirche.* S. 43 — 56. Sie wurde 1254 erbaut und 1260 als Dominikanerkirche eingeweiht. 1550 am 9. Hornung wurde der erste protestantische Gottesdienst darin gehalten, bis 1560, wo sie geschlossen wurde, weil die Protestanten das Münster bezogen. Nach der Uebergabe der Stadt an Frankreich am 18. September 1581 wurde die Predigerkirche den Protestanten als Pfarrkirche angewiesen, die am 10. Dezember von ihnen eingeweiht wurde und den Namen Neukirche erhielt. Die alte Orgel wurde 1702 durch eine stärkere ersetzt, von Legros verfertigt; 1747 nach Rappoltsweiler verkauft und dafür das jetzt noch erklingende, vorzügliche Werk der Gebrüder Joh. Andreas und J. Daniel Silbermann erbaut und am 16. November 1749 eingeweiht; sie hat 45 Register, 2776 Pfeifen, ein Pedal, 3 Manuale, wozu 6 Balge. — Unter den Organisten, die von 1681 an der Reihe nach verzeichnet stehen, sind Joh. Dan. Silbermann (der Orgelbauer) 1746 und sein dritter Bruder Joh. Heinrich 1754. Der jetzige Organist ist *Joh. Heinr. Hepp*, geb. den 10. Dezember 1776, Sohn des vorigen Organisten Sixtus (aus Geisslingen in Baiern, starb 1806), ein vortrefflicher Spieler, welcher, Vorsteher seines angesehenen Handelshauses, aus Kunstliebe die Stelle fortwährend versieht. — Es folgt die Reihe der *Kantoren*, die zugleich Gymnasial-Gesanglehrer sind. Seit dem Tode *J. Jacob Baumann's* 1834 wurde der Singunterricht von der Stelle des Vorsängers getrennt. — Für Verbesserung der Kirchenmusik sorgte der Magistrat nach der Reformazion; es wurden für die Kirchen auch Instrumente angeschafft, die meist während der Schreckenszeit abhanden gekommen sind. Man setzte General-Inspektoren über die Musik in allen sieben Pfarrkirchen der Protestanten. Jeden Sonntag und Feiertag wurden von den Musikdirektoren Gesangswerke mit Orchester aufgeführt, woran Dilettantinnen, Gymnasialschüler und die Theologie Studirenden am Wilhelmitaner-Stifte Theil nahmen. Aus der Reihe der Musikdirektoren heben wir aus *Joh. Phil. Schinzfeld*, theils weil er die Musikaufführungen auf einen hohen Grad der Vollkommenheit brachte, theils weil das Meiste, was Gerber nicht hat, im Stuttgarter Lexikon falsch ist. Schon 1777 wurde er als Kapellmeister angestellt, erhielt 1779 die Erlaubniss, zwei Jahre nach Italien zu reisen, worauf er die Stelle bis an seinen Tod am 5. Januar 1790 überaus thätig verwaltete. Ausser seinen angezeigten Kompositionen schrieb er noch Vieles für die Kirche, war auch zugleich städtischer Konzertdirektor. Sein Nachfolger war *Phil. Jak. Pfyffinger* aus Strassburg, ein Rechtsgelehrter und leidenschaftlicher Musiker, wurde am 25. Januar 1790 angestellt, schrieb viele Kantaten und ging im November 1791 nach Paris, wo er blieb und Mehreres drucken liess, besonders für das Pianoforte. Hauptsächlich korrigirt er die Werke der Pariser Romanzenschreiber oder setzt ihnen die Begleitung dazu. So viel zur Berichtigung des Stuttgarter Lexikons. 1793 wurden alle Kirchen Strassburgs geschlossen. Die Kirchen, und namentlich diese, verloren bedeutende Kapitalien. Die Kapellmeisterstelle wurde daher nicht mehr besetzt. Bei besonders feierlichen Gelegenheiten erbittet man sich Musiker. — Die Geschichte des Wilhelmitaner-Klosters ist wichtig, muss aber im Buche nachgelesen werden (mit dem Verzeichnisse ihrer Musikalienbibliothek). — C) *Thomaskirche.* S. 65 — 72. Die Kirche ist sehr alt; ihre erste Orgel wurde 1333 erbaut und zum ersten Male 1560 reparirt, dann öfter, bis Andreas Silbermann eine neue baute, die 1740 fertig war; 1836 wurde sie von 29 Registern bis auf 34 ergänzt durch Martin Wetzel. Die ersten Organisten des 16. Jahrhunderts werden blos noch mit ihren Vornamen genannt, nach alter Sitte für Bürgerliche, z. B. 1517 Ottmarus, wahrscheinlich der dort geborene Ottmar Nachtigall (Luscinius); 1546 Wolfgang, nämlich Dachstein, von dessen Leben und Chorälen wir ausführlich 1836 in unsern Blättern gehandelt haben. Der jetzige Organist ist seit 1835 *Georg Friedr. Gottlieb Stern*, tüchtig, und wird auch als Kantatenkomponist gerühmt. — Das Verzeichniss der Kirchenmusikalien ist interessant. — D) *Kirche zum Alten St. Peter* (katholische Abtheilung). S. 72 — 78. Diese Kirche soll schon im Anfange des vierten Jahrhunderts als einfaches Bethaus erbaut, im fünften zerstört und im sechsten wieder hergestellt wor-

den sein. Erst im achten Jahrhundert lag sie innerhalb der Stadtmauern, und wurde im Laufe der Zeit eine Stiftskirche mit 18 Chorherren. Im 14. Jahrhundert ist von einer Orgel derselben die Rede. Die jetzige Orgel ist klein, hat ein Manual und Pedal, 13 Register. 1833 wurde sie von Wegmann reparirt und erhielt ein Register mehr. Ueber die Organisten älterer Zeit fehlen die Dokumente. Der jetzige Organist ist *Franz Ludwig Haid*, geb. zu Röschweg am 16. Juli 1806, ein Schüler des Herrn Jauch. Kirchengesang mit Orchesterbegleitung hatte hier nie Statt. Die protestantische Abtheilung dieser Kirche leitete sich schon 1520 ein und wurde 1683 so bestimmt, dass die Protestanten das Schiff der Kirche erhielten. Vor 1550 findet sich keine Spur einer Orgel. 1708 bauete der berühmte Joh. Andreas Silbermann eine neue von 21 Registern und 2 Manualen, im Cornet-Ton, d. i. einen Ton höher als der gewöhnliche Kammerton. 1820 wurde sie reparirt. Die Reihe der Organisten ist von 1592 an angegeben; der jetzige seit 1836 ist *David Müller*. Die Protestanten hatten auch hier Kirchenmusik mit Orchester. Der Schatz zu Kirchenmusikwerken belief sich bis auf 600 Stück, worunter auch Motetten von *Joh. Jak. Froberger* waren (selten). In der Revolution verlor die Kirche ihr Kapital und kann jetzt nichts mehr auf Musik verwenden. — E) *Kirche zum Jungen St. Peter*, erbaut von Bischof Wilhelm 1. im Jahr 1041. Ein Chor wurde erst 1290 von den Domherren erbaut und 1364 eine Kapelle, welche 1683 durch eine Mauer vom Schiffe der Kirche getrennt und den Protestanten überlassen wurde. Von einer alten Orgel weiss man nichts. 1762 bauete Andr. Silbermann ein neues Werk mit 15 Registern, jetzt seit 1838 durch Wegmann mit 17 Registern. Der jetzige Organist ist seit 1838 *Ign. Leybach*. Eine Kapelle hatte diese Kirche nie; nur zuweilen veranstalten thätige Organisten Musikaufführungen. Dagegen hatte sie die protestantische Abtheilung bis zur Revolution, so wie sie mit dem Schiffe auch die alte Orgel erhielt. Erst 1779 entschloss man sich zu einer neuen von Silbermann, die nun 22 Register hat. Der jetzige Organist ist seit 1819 *Wilh. Jak. Immenroth*. Musikalien und Instrumente sind ebenfalls gekommen. — F) *St. Nikolauskirche* (protestantisch seit 1549). Für die unbrauchbar gewordene Orgel bauete *Joh. Jak. Baltner* aus Strassburg 1668 eine neue, die sich mit Mühe nur bis 1707 hielt, wo Andr. Silbermann eine von 17 Registern bauete, die Ludwig Geib, Schüler Silbermann's, aus Strassburg 1812 mit Verwendung der noch brauchbaren alten Theile zu einer neuen umschuf (im Choraltone) mit 23 Registern, 2 Manualen und Pedal. Die Reihe der Organisten geht von 1609 an; der letzte seit 1836 *Jak. Hausser*, Klavier- und Gesanglehrer. Auch hier hatte man eine Kapelle, Instrumente und Musikalien, wovon nichts mehr da ist. — G) *Kirche zu St. Ludwig* (katholisch), 1687 erbaut, 1805 durch Brand beschädigt und zum Tabakmagazin gebraucht bis 1827, wo sie wieder hergestellt wurde. Sauer, Vater und Sohn, bauten die Orgel 1829, sie hat 23 Register; der jetzige Organist *Dubois*. Zuweilen werden hier Messen mit Orchester aufgeführt. — H) *Kirche zu St. Wilhelm* (protestantisch seit 1536), früher von 1302 dem Wilhelmer-Orden gehörig. Die ältesten Dokumente über die Orgel reden von einem Neubau 1611; Andr. Silbermann bauete eine neue 1726 mit 21 Registern, 2 Manualen, Pedal und 3 Bälgen. Die Organisten werden von 1684 an genannt, der jetzige seit 1835 *Karl Müller*. Auch hier Kirchenmusik mit Orchester bis 1791, wo sie aufhörte. — I) *Kirche zu St. Magdalena* (katholisch). Für die Silbermann'sche, in der Revolution verunstaltete Orgel bauete Karl Sauer, Sohn, 1810 eine neue, die jetzt 20 Register hat. So lange die Kirche den Schwestern der heil. Magdalena gehörte (bis 1790), wo die Klöster aufgehoben wurden, versahen die Klosterfrauen den Orgeldienst. Bis 1805 wurde sie als Militärkirche benutzt und dann als Pfarrkirche. Der jetzige Organist ist *Meyer* aus Mutzig. Musikalische Messen kommen hier selten vor. — K) *St. Aurelienkirche* (protestantisch). Orgel von Andr. Silbermann 1718 und 1766 wieder aufgerichtet. Organisten werden von 1612 an genannt; jetzt seit 1802 *Phil. Jak. Wabnitz*, zugleich Schullehrer. Musik mit Orchester und gute Musiksammlung, die aber leider nicht mehr da ist. — L) *Kirche zu St. Johann*, erbaut 1686 und bis zur Revolution gebraucht; dann erst wieder seit 1805. Die jetzige Orgel wurde 1829 von den Brüdern Stehr und ihrem Schwager Mockers erbaut; 20 Register, Manual und Pedal. Organist ist jetzt *Phil. Offner*. Musik mit Orchester kommt hier nicht vor. — M) *Reformirte Kirche* wurde erst nach manchen Drangsalen 1788 und 1789 gebaut, aber ohne Glocken und einem Privathause ähnlich. Die Orgel erbauete Conr. Sauer 1789 mit 16 Registern, Manual und Pedal. Jetzt ist seit 1837 Organist *Bächenschütz*, Stern's Schüler. An Feiertagen werden Kantaten mit Orchester aufgeführt oder Choräle mit Posaunen, Trompeten und Pauken. — N) *Kirche zu St. Stephan*, deren daran hangende Abtei zur Zeit der Reformation einging. Dann wurde sie eine Zeit lang von Protestanten benutzt bis 1553 und von 1682 wieder von Katholiken; 1792 als Nationaleigenthum verkauft und bis 1821 in ein provisorisches Schauspielhaus umgewandelt; dann diente sie als Kapelle des bischöflichen Seminars bis 1831, wo der Gottesdienst darin aufhörte und die Andr. Silbermann'sche Orgel nach Lupsheim verkauft wurde. — O) *St. Ludwigskirche in der Citadelle*, welche letztere 1682 errichtet wurde, hat eine sehr alte Orgel mit nur 8 Registern und einem Anhängepedal. Wetzel soll jetzt eine neue erbauen. Die Organisten sind zugleich Schullehrer; der jetzige *Walter* aus Westhausen. Musikaufführungen nicht. — Wir sehen also, dass regelmässige Musikaufführungen in den katholischen Kirchen sich nur auf die Kathedrale beschränken; die protestantischen Kirchen begründigten sie weit mehr. Allein sie ist auch in diesen verfallen, obgleich die musikalischen Kräfte noch vorhanden sind. In den älteren Zeiten unterstützte die Stadt; jetzt nicht, dafür aber das Theater mit 20.000 Fr. —

b) Unterrichtsanstalten. S. 100 — 105. *a) Das kleine Seminar* (katholisch), errichtet am 30. Oktober 1878 für 200 bis 240 Zöglinge unter 10 Lehrern und

einem Superior. Es hat auch Musikunterricht und eine geräumige Kapelle mit einer Orgel von den Brüdern Stier (zu Selz), 1839 eingeweiht. Organisten sind nicht angestellt. Kirchenmusik mit Orchester wird gehalten, besonders durch Professor *Meyer* (1839 versetzt) und nun durch *Wickenhalter*, Kapellmeister am Münster. — b) *Normalschule*, errichtet 1815. Hier wird auch Gesang, Klavier- und Orgelspiel und Harmonie gelehrt. Die Schule hat an Zahl abgenommen, weil solche Schulen für ganz Frankreich durch ein Gesetz vom 28. Juni 1833 verordnet wurden. Es entstand daher in diesem Jahre noch eine solche Anstalt zu Colmar. In Strassburg gibt jetzt seit 1832 *Aloys Loucher*, früher ausgezeichneter Hornist, Gesangunterricht, und *Joh. Nep. Lauch*, geb. zu Strassburg am 25. Januar 1793, den theoretischen und praktischen Instrumentalunterricht. Der Letzte ist überaus thätig, hat auch viel komponirt (s. d. Buch). — c) *Gesangschulen*. 1811 stifteten *Bazinaus* und *Langhans* eine solche, sehr besucht, später nach Wilhem's Methode. Nach dem Abgange des Herrn Langhans und dem Tode des ersten 1829, setzt sie die Schwester erfolgreich fort. Eine andere hält Herr *Loucher* nach eigener Methode. Da in Frankreich seit 1833 gesetzlich jede öffentliche Schule Gesangunterricht haben soll, bestimmte die Stadt 1836 eine Summe von 3000 Fr. für öffentlichen Gesangunterricht, der seit der Zeit in 23 Schulen ertheilt ward. — d) *Violinschule*, wurde vom 25. Mai 1833 unentgeltlich errichtet. Der Lehrer, welcher zugleich Musikdirektor der französischen Oper sein soll, hat für beide Stellen einen Gehalt von 1800 Fr. Der erste war *Franz Karl Lepin*, Zögling des Pariser Conservatoirs, geb. zu Chambery 21. November 1805; er ging 1836 als zweiter Musikdirektor an die komische Oper in Paris und starb dort 1839. Sein Nachfolger ist Herr *Bléi* aus Paris, der jedoch nicht als Musikdirektor angestellt werden konnte; er bezieht einen Gehalt von 1200 Fr.; wöchentlich 5 Unterrichtsstunden.

3) *Die Familie Silbermann in Strassburg*. S. 106—114. Genaue und aus den Quellen geschöpfte Nachrichten, welche vielfältig Unrichtiges und Unvollständiges Gerber's und des Stuttgarter Lexikons berichtigen, müssen jedem Freunde der Literatur höchst willkommen sein. Wir müssen aber hier auf das Buch selbst verweisen.

6) *Konzerte*. So wie der Magistrat einen bezüglichen General-Inspektor über die Kirchenmusik gesetzt hatte, so sorgte er auch für die weltliche Musik bei Festen und Konzerten durch Anschaffung von Instrumenten, die er zum Gebrauche hergab, durch eine Anzahl Musiker und einen besondern Konzertmeister. Bis zur Zeit, wo die Stadt an Frankreich kam, bestand unter Aufsicht des Magistrats ein Collegium musicum, das sich wöchentlich einmal zu Musikaufführungen versammelte. Musiker, welche zwei Pensionen erhalten wollten, mussten hier unentgeltlich spielen. Dem Namen nach ging dieses Collegium ein, als am 17. 30 ein Herr v. Bellombre ein Civilisches Konzert im Zunftgebäude zur Mohrin errichtete, wozu der Magistrat jährlich 1500 Liv. beitrug. Man gab jährlich 30 öffentliche Konzerte, die herkömmlich unter dem Protektorate des Gouverneurs, Intendanten, Präsors und Magistrats gestanden wurden unter dem Namen Academie de Musique de Strasbourg (die Statuten sind mitgetheilt). Es bestand von 1731 — 1731. Auch nach der Aufhebung behielt die Stadt dennoch ihre bezoldeten Musikdirektoren, worunter auch Pleyel gehörte. Es entstand Concert public des amateurs bis in die 1760er Jahre. Unterdessen erhöhten die Pensionen der Musiker manche Veränderung, und die Revolution hob sie ganz auf. Von jetzt an wurden die Konzerte Privatunternehmungen, woraus Spaltung unter den Musikern hervorging, so dass die besten fortgingen. Neu errichtete Konzerte wurden am 28. November 1799 unter dem Namen Reunion des arts begonnen. Seitdem ihnen jedesmal ein Ball folgte, verloren sie der Ansehen. Die lästige Abgabe $\frac{1}{10}$ der Einnahme an die Armen und $\frac{1}{5}$ an die Theaterdirektion zerstörte sie 1806. Seit der Zeit hat Niemand wieder ein solches Unternehmen gewagt. Es bildeten sich nun Liebhabervereine, welche mitunter glänzende Konzerte gaben und gewöhnlich jährlich ein zum Besten der Armen veranstalteten. Die Dilettanten hoben sich. 1822 entstand eine philharmonische Gesellschaft durch etwa 60 Actionairs, die sich aber nach Jahresverlaufe wieder zurückzogen. In den letzten Zeiten ist der Sinn für öffentliche Konzerte so gesunken, dass es schwer fallen würde, sie wieder herzustellen. Morgen- und Abendunterhaltungen werden von den Musiklehrern in ihren eigenen Wohnungen zum Besten ihrer Schüler gegeben. — Die Singakademie der Dilettanten 1826 ging bald wieder ein (s. u. Bl. 1829 S. 647). 1830 entstand der Elsasser Musik-Verein mit Statuten. Jährlich sollten die Städte einmal zu einem Musikfeste sich vereinen; allein nach dem ersten Konzerte in Strassburg versammelte man sich nur noch 1836 auf Veranlassung der Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst. Es ist also so gut, als wäre kein Elsasser Musikverein; gabe es einen, so ist er lebendig tod.

7) *Theater zu Strassburg*. S. 125 — 141. Es wird eine kurze Theatergeschichte erst des teutschen Zeitraumes, dann des französischen vorausgeschickt. Wir verweisen auf das Buch um so mehr, da die neuern und neuesten Begebenheiten in den Nachrichten d. Bl. zu finden sind, das Uebrige aber weniger für uns gehört. Ganz anders verhält es sich mit Folgendem:

8) *Musikalische Instrumente auf der Stadtbibliothek*. S. 142 — 147. Der Beschreibung ist eine Tafel mit Abbildungen dieser ausser Gebrauch gekommenen Instrumente beigefügt, was sehr wünschenswerth ist. Es werden 20 Nummern geliefert. 1) Die teutsche *Spitz- oder Drahtharfe*, ein Uebergangsinstrument zu den neuen Harfen, deren tiefste Saiten von Messing, die übrigen von Stahl sind, ähnlich der ersteren, doch durch die Art der Bezahlung verschieden. Das Instrument hat das Strassburger Wappen und wurde zu Anfang des 17. Jahrhundert's verfertigt. 2) *Zinke* (abgebildet). 3) Gerade Zinken, deren Ton sanfter ist. 4) Eine *Querflöte* mit 6 Löchern und dem Mundloche, sie ist auf 15 Töne beschränkt, wie die Zinken; man hatte deren von sehr verschiedener Grösse. 5) *Blockflöte*, deren Ton so

sanft ist, dass er von andern Instrumenten leicht bedeckt wird; man hatte deren von der verschiedensten Grösse, ein ganzes Stimmwerk. 6) Der *Pommer*, als grosser Bass-Pommer (Bombardone sowohl als Bombardo), Tenor- und Alt-Pommer. 7) Ein *Kontra-Fagott*. 8) *Krummhörner*. Ferner einige ungewisse Instrumente, deren Mundstücke fehlen.

Das Reichhaltige, den Geschichtfreunden der Musik Anziehende und den Literatoren vielfach Nützliche dieser Schrift springt in die Augen: man wird sie also um seines eigenen Vortheils willen nicht unbeachtet lassen. Dass sie im Elsass selbst mit besonderer Freude aufgenommen wurde, ist begreiflich; die dortige in teutscher und französischer Sprache gedruckte Zeitung „L'Alsace. Das Elsass" hat sich mit gebührendem Danke gegen den Verfasser darüber ausgesprochen und die zahlreichen Musikfreunde des Landes darauf aufmerksam gemacht. Wenn man es in der genannten Zeitung bedauert, dass das Werkchen nicht in französischer Sprache geschrieben ist, obwohl man nicht umhin kann, dem Verfasser darum Recht zu geben, weil die kernhafte Sprache der Urkunden alter Zeit durch eine Uebersetzung geschwächt würde und weil die französische eine Menge Kunstausdrücke nicht, oder nur mit Mühe geben kann: so haben wir doppelten Grund, dem Herrn Verfasser, dem die französische Sprache noch dazu geläufiger ist als die teutsche, für seine Wahl und Mühe, so wie für seine gründlichen Erörterungen überhaupt zu danken.

Nachrichten.

Berlin, den 17. April 1841. Nicht Mangel, sondern Ueberfluss an Stoff zur Mittheilung ist diesmal die Ursache meines spätern Berichts. Waren im Laufe des Winters nur wenige Musikaufführungen zu Stande gekommen, so häuften sich solche im März dergestalt, dass noch bis jetzt die Konkurrenz eher zu als abnimmt. Darum berichte ich jetzt in möglichster Kürze und zwar am Uebersichtlichsten in chronologischer Folge.

Am 1. März fand das vierte Abonnement-Konzert des *J. Schneider*'schen Gesangsinstituts, und darin die, nach Verhältniss der Mittel, gelungene Aufführung einer Auswahl der Kompositionen des verewigten Fürsten A. Radziwill zu Goethe's Faust Statt.

An demselben Abende wurden in der dritten *Möser*'schen Soirée die Meister-Quintette von Mozart in D dur und G moll, und von Beethoven in C dur trefflich ausgeführt.

Am 3. v. M. wurde die seit zwanzig Jahren ruhende Oper Iphigenia in Aulis von Gluck neu besetzt wieder auf die Bühne gebracht, jedoch mit weniger glücklichem Erfolge, als früher, obgleich auch damals diese etwas einförmige, nur in einzelnen Szenen ergreifende Musik nur durch die Leistungen einer *Schik* und *Milder* theilweise Interesse erregte. Nach den jetzigen Kräften der königl. Bühne (welche freilich sehr beschränkt erscheinen) wurde Gluck's achtbares Meisterwerk bestmöglich gegeben. Agamemnon war für Herrn *Böttticher* eine Last zu schwere dramatische Aufgabe. Einzelnes im Gesange gelang diesem Künstler sehr wohl. Ueber Erwartung ausgezeichnet war Frau *von Fassmann* als Klytemnestra, Dem. *Schultze* eine vorzügliche Iphigenia, Herr *Eichberger* ein kräftiger Achill, der in den hohen Tenorfalsettlagen der Stimme, wie in der Süsslichkeit des liebenden Ausdrucks nur mehr wie ein französischer Troubadour, als wie griechischer Held erscheint. Patroklus ist unbedeutend hingestellt, wie auch Arkas. Dagegen imponirte der würdig kräftige Gesang des Herrn *Zschiesche* als Oberpriester. Chöre und Orchester leisteten Vorzügliches. Dennoch war schon die zweite Vorstellung der Oper wenig besucht und solche dürfte wieder längere Zeit ruhen.

Am 4. März hatten Mad. *Decker* geb. *v. Schätzel*, die Herren *v. Serden* und *Fr. Curschmann* ein Konzert im Saale des königl. Schauspielhauses zum Besten der Armen veranstaltet, das von dem königl. Hofe, der haute volée und einer überaus zahlreichen Versammlung besucht war. Die Zusammenstellung war ganz dem Geschmack gebildeter Dilettanten angemessen, etwas bunt, doch um so allgemeiner anziehend, in der Ausführung meistens ausgezeichnet. Nach der Oberon-Ouverture von K. M. v. Weber wechselte „der Strauss" von Curschmann, am Pianoforte gesungen, mit einem Terzett aus Mehul's: „Je toller, je besser," eine Kavatine von Donizetti und ein Duett aus Paer's Griselda mit Beethoven's reizender Adelaide, von Herrn *Mantius* innig und zart gesungen, worauf das grossartige Beschwörungsduett aus Gluck's Armide, von Mad. *Decker* und Herrn *Böttticher* gesungen, folgte. Den zweiten Theil des Konzerts eröffnete ein geistreiches, nur für Ort und Zweck viel zu langes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von F. Mendelssohn-Bartholdy, sehr fertig und im Geiste der Komposizion vorgetragen von der Frau *P. H.* und den Herren Gebrüdern *Ganz*. Ein sehr hübscher Bolero von Dessauer wurde von Mad. *Curschmann* ungemein anmuthig gesungen. Hierauf machten den Beschluss der Unterhaltung ein Männerterzett aus Mozart's Belmonte und Konstanze, von mehr dramatischer Wirkung, eine Rossini'sche Arie und das erste Finale aus Donizetti's Lucrezia Borgia.

Am 5. und 7. v. M. „Die beiden Schützen," das Ballet: „Der hinkende Teufel," und Horukonzert der Gebrüder *Moralt* aus München im königl. Opernhause, wo auch der „Feen-See" wieder beschaut wurde. Am 8. und 10. v. M. fanden die Soireen der Herren *Möser* und *Zimmermann* wiederholt Statt. Es wurden darin eine Sinfonie von der Komposizion eines jungen talentvollen Tonkünstlers, *A. Schultz*, die Ouverture zur Oper Brennus von J. F. Reichardt, und die B dur-Sinfonie von Beethoven, ferner das F dur-Quartett von J. Haydn, das D moll-Quartett von F. Schubert und das selten gehörte Quintett von Beethoven in Es dur vorzüglich ausgeführt.

Die *Sing-Akademie* führte am 11. v. M. Handel's im Jahre 1751 geschriebenes Oratorium *Theodora* hier zum ersten Male auf. Ungeachtet vieler einzelnen Schön-

heiter sprach dies Werk im Ganzen dennoch weniger an, was wohl in den vielen Rezitativen und formellen Arien seinen Grund hatte. Die Chöre sind wie jederzeit bei Handel der Glanzpunkt des erhabenen, nur etwas einförmigen Oratoriums, dessen Uebersetzung aus dem Englischen von J. F. O. Schaum recht gelungen ist. Sehr treffend karakterisirt das Vorwort des Textbuches dies Werk. Es heisst darin am Schluss: „Gesänge der Römer, die ihrem Herrscher huldigen, Lieder des Hohns und wilder Blutlust, Gesänge der sich dem Himmel weihenden Theodora, und Lieder der Wehmuth und Trauer um die edle Jungfrau, sie sind beseelt vom Geiste der Wahrheit und tiefsten Empfindung, die, ungeachtet des nicht immer zeitgemässen Gewandes, in welchem die Melodieen auftreten, dem für Höheres in der Kunst Empfänglichen zugänglich sein und bleiben müssen" u. s. w. Ungemein mild und lieblich ist Theodora's Arie: „Engel, ewig hold und mild," wozu der umsichtige Dirigent, Herr MD. Rungenhagen, sehr passend einen weiblichen Chor mit hinzutreten liess, ohne das schöne Musikstück im Wesentlichen zu verändern. Originell tritt der Römerchor in dem rhythmisch belebten Gesange auf: „Opferflamme wall empor!" Um so schärfer kontrastirt damit die folgende Szene Theodora's im Gefängniss, von klagenden Flötentönen rührend begleitet. Der Schluss-Chor des zweiten Theils, wie der Lobgesang Gottes im dritten Theile, ist ganz des erhabenen Meisters würdig. Dem. *Aug. Löwe* sang die Theodora mit Wohllaut der Stimme und schönem Portament, mitunter etwas kalt. Eigen ist es, dass der reitende Jüngling Dydimus dem Alt, und der theilnehmende Septimius dem Tenor zugetheilt ist. Der römische Statthalter Valens ist für eine hohe Bassstimme sehr geeignet, und wurde von Herrn *Böttcher* kräftig gesungen. Der trefflich ausgeführten Chöre hätte man gern noch mehrere gehört. Das ganze Oratorium war mit vielem Fleiss eingeübt und liess in Hinsicht der Ausführung nichts zu wünschen übrig, als etwa die Theilnahme eines geübtern Tenoristen.

Am 13. v. M. hatte Herr Musikdirektor *C. Mäser* für seinen Sohn *August* im Saale der Sing-Akademie ein Konzert veranstaltet, worin der junge, talentvolle Violinist bedeutende Fortschritte, sowohl in Fertigkeit als geistiger Auffassung im Vortrage eines Concertino's von Kalliwoda, der Variazionen von Lipinski auf Themen aus der Sonnambula und in dem, mit seinem Vater in der genauesten Uebereinstimmung ausgeführten Doppelkonzert für zwei Violinen von Dupuy darlegte. Interessant war in diesem Konzert noch die lange nicht gehörte Ouverture aus Leonore von Beethoven, die von Herrn *Mantius* sehr empfindungsvoll gesungene Schlummer-Arie aus der „Stummen von Portici," und ein Terzett aus Sargin von Paer.

In Adam's zwitterhaften „Hamadryaden," welche weder Oper noch Ballet repräsentiren, war bei der Restaurazion dieses „Dinges ohne Namen" die nicht wohl zu besetzende Rolle der Dem. *Grünbaum* lieber ganz gestrichen, ohne eine bemerkbare Lücke zu veranlassen. Ein Beweis für den relativen Werth dieses Produkts!

Am 17. v. (und 16. d.) M. gab Dem. *Henriette Carl*, eine Schülerin der noch lebenden, pensionirten Kammersängerin Dem. Schmalz (welche eine Schülerin Naumann's war), die Norma als Gastrolle mit kräftiger Stimme, wohl geübter Kunstfertigkeit und genügendem Spiel. Der tüchtigen Sängerin fehlt nur ein höherer Grad von Wärme der Empfindung, die sich nicht blos im starken Singen kund gibt. Die zweite Gastrolle der Dem. Carl war Adine im „Liebestrank" von Donizetti. Die Sängerin zeigte hierin auch die Mehrseitigkeit ihres dramatischen Talents in natürlich gewandter Durchführung des naiven Karakters dieser Rolle. Nur etwas mehr Anmuth bleibt zu wünschen übrig.

Eine neue Oper: „*Andrea*" von *Gläser* machte auf der Königstädtischen Bühne nicht die Sensazion, wie früher „Des Adlers Horst"; doch liess man der Wirksamkeit der Komposizion Gerechtigkeit widerfahren, ohne eben Neuheit der Erfindung darin zu suchen. Der verdienstvollen Künstlerin Mad. *Wolff* war zur Feier ihrer fünfzigjährigen Wirksamkeit bei den Hofbühnen zu Weimar und Berlin (bei jeder 25 Jahre) von dem Könige eine Benefizvorstellung bewilligt, und dazu das Drama: Herrmann und Dorothea, nach dem Goethe'schen Gedicht von Dr. Töpfer für die Bühne umgestaltet, auch das Bezug habende Ballet: „Das Jubiläum" gewählt.

Kurz auf einander folgten vier Konzerte. Zuerst fand am 20. v. M. das Konzert des ausgezeichneten Waldhornvirtuosen HM. *Karl Schunke* statt, in welchem der Konzertgeber ein neues Concertino seiner eigenen Komposizion fertig vortrug und Herrn *Mantius* zwei angenehme Gesänge von Taubert: „Der Knabe mit dem Wunderhorn" und „Die Entführung" ungemein zart begleitete. Mit Theilnahme seines Vaters und zwei jüngerer Brüder des Herrn Schunke wurden zum Schlusse des Konzerts noch drei recht melodische Horn-Quartett-Sätze rein und genau ausgeführt. Herr *Taubert* trug einen Konzertsatz von Field (in Es dur) mit bekannter Eleganz und schönem Anschlage auf dem Pianoforte vor. Zwei treffliche Ouverturen zu Coriolan von Beethoven und den „Abenceragen" von Cherubini eröffneten die beiden Abtheilungen des zahlreich besuchten Konzerts.

Am 22. v. M. gab der berühmte Violinist *Fr. Prume* ein durch sein Spiel nur allein interessantes Konzert, leider vor halb leerem Saale, da das Publikum reichen Wechsel der Unterhaltung der Virtuosität vorzieht. Nicht nur als Violinvirtuos, sondern auch als Komponist für sein Instrument erschien Herr Prume sehr eigenthümlich und ausgezeichnet. Sein Concerto heroique in drei Sätzen, „Hommage à l'Allemagne" bezeichnet, ist eine vorzügliche Komposizion, welche der Künstler so genial, als anziehend ausführte. Die beliebte Melancolie war durch Zusätze etwas zu ausgedehnt, von schöner Wirkung sein wahrhaft melodisches Andante und Rondo, wie das pikante Air militaire. Noch verweilt Herr Prume hier, ohne weiter öffentlich aufgetreten zu sein.

Mannichfaltiger war das Konzert der Herren Gebrüder *Ganz* am 30. v. M. ausgestattet, dessen beide Theile durch die Ouverturen zu Euryanthe und dem Sommernachtstraum wirksam eröffnet wurden. Der Vio-

linist KM. *Leopold Ganz* trug eine Phantasie auf russische Nationallieder für die Violine mit Begleitung des Orchesters und von Männerchören von Alexis Lvoff interessant komponirt, später ein Adagio und Variazionen eigner Komposizion mit gutem Ton, Geschmack und Fertigkeit vor. Herr KM. *Moritz Ganz* exzellirte als Violoncellvirtuos in der Ausführung eines Konzerts, wie einer Elegie (?) und Pastorale für das Violoncell, von seiner Komposizion. Auch Dem. *Carl* liess uns eine Arie von Persiani, mit vieler Bravour gesungen, und eine Tarantella von Rossini, etwas geziert vorgetragen, mit Vergnügen hören.

Am 26. hatte der erblindete Flötist *Friehe* aus Breslau eine musikalische Abendunterhaltung veranstaltet, in welcher derselbe sich mit einem Flötenkonzert von Lobe, den bekannten „Klagen der Nachtigall" (von Dem. *Hofkunz* gesungen), und Variazionen von Drouet beifallig hören liess. Der recht fertige Flötist zeigte guten Ton und besonders zartes pianissimo, bei reiner Intonation. Auch ein junger Violinist, *C. Hering*, Schüler des Hrn. KM. Ries, trug Variazionen von de Beriot rein und mit verhältnissmässiger Fertigkeit vor. Zur Feier des 25jährigen Bestehens der von dem verstorbenen *Hausmann* zu wohlthätigen Zwecken mit so segensreichem Erfolge veranstalteten Kirchenmusiken und des eben so lange bereits in Deutschland bestehenden Friedens führte Hr. MD. *Julius Schneider* am 24. v. M. in der Garnisonkirche die früher bereits erwähnte Kantate: „Deutschlands Befreiung", von Langbecker gedichtet und von Schneider recht gelungen in Musik gesetzt, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts, der Sängerin Ehnes u. s. w. mit guter Wirkung auf. Die Partitur dieser Kantate wird im Stich erscheinen und dann also näher gewürdigt werden. — Noch bleibt die seit 20 Jahren unterlassene Aufführung des Drama's „Wilhelm Tell" von Schiller zu erwähnen, da auch die im Pastoralstyl und nicht ohne heroischen Aufschwung durchgeführte Ouverture von B. A. Weber (1804 komponirt), wie die sich anschliessenden Lieder des Fischerknaben (Dem. Schultze), Hirten (Hr. Mantius) und Jägers (Hr. Fischer) in ächt idyllischem Karakter, besonders aber der meisterhafte Gesang der barmherzigen Brüder am Schlusse des 4. Akts: „Rasch tritt der Tod den Menschen an" von wesentlich dramatischem Einflusse für die Wirkung des, mit grossem Aufwande von Szenerie restaurirten Drama's sind. Dass Bernhard Anselm Weber in solchen theatralischen Musiken ein erfahrner Meister und Bühnenkenner war, beweisen viele seiner derartigen Kompositionen, namentlich zu Schiller's Meisterwerken, z. B. das Reiterlied in Wallenstein's Lager, der Krönungsmarsch und die Musikbegleitung zum Monolog: „Die Waffen ruh'n" in der Jungfrau von Orleans, auch seine melodramatische Behandlung des Gedichts: „Der Gang nach dem Eisenhammer." Ehrend des Todten zu gedenken, ist demnach Pflicht der Lebenden.

Noch manches hätte ich von der ersten Hälfte des April zu berichten. Da indess theils dieser Bericht schon zu lang geworden ist, theils auch ein unangenehmes Ereigniss nicht unerwähnt bleiben kann, das euch nicht erfreulich für reinen Kunstsinn ist, so verschiebe ich die Mittheilung bis zum Aprilbericht, und schliesse lieber mit dem Glückwunsche und der Versicherung aufrichtiger Theilnahme an der längst verdienten Auszeichnung des würdigen Redakteurs dieser Zeitung durch dessen Ernennung zum Ehrenmitgliede der königl. Akademie der Künste. Die Herren Kapellmeister *C. G. Reissiger* in Dresden und Musikdirektor *Ed. Grell* hieselbst sind zu wirklichen Mitgliedern erwählt worden. — Von den nun über 100 gedruckten Kompositionen des Beckerschen Rheinliedes sind am 15. d. in einem, zu wohlthätigem Zweck veranstalteten Konzert acht Lieder von 100 Männerstimmen zum Theil ohne, zum Theil mit Begleitung von Blechinstrumenten gesungen worden, ohne einen besonders nachhaltigen Eindruck zu bewirken.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. Als Vorschmack der nächstens wieder zu erwartenden Tongenüsse brachte das *Operntheater* nächst dem Kärthnerthore noch vor gänzlichem Ablaufe des deutschen Semesters zwei übersetzte Bühnenwerke in die Szene, nämlich: „il Giuramento" von Mercadante, und Donizetti's „Marino Faliero." Beide fanden im Allgemeinen nur eine getheilte Anerkennung aus dem natürlichen Grunde, weil man sie schon früher ungleich vollendeter dargestellt gesehen hatte. Nicht einmal eine Meisterkünstlerin, wie Mad. *Hasselt* als Elaisa, konnte im „Gelübde" die Erinnerung an ihre trefflichen Vorgängerinnen Schoberlechner und Unger verlöschen, und die Beifallsäusserungen galten mehr der Person, als der Repräsentantin des Objekts. *Basadonna* aber reussirte in diesem seinem zweiten Debut (welches dem Sever in der Norma folgte) vollständig; es war ein Triumph der ächten Schule, das entzückende Resultat einer bis zur Unfehlbarkeit durchgebildeten Methode. Sein Vortrag ist streng korrekt, voll Ausdruck und dramatischer Wirksamkeit; die Aussprache des fremdartigen Idioms höchst deutlich; seine sparsam und stets am rechten Orte angebrachten Verzierungen sind Früchte des reinsten Geschmackes und stehen niemals im Widerspruche mit der Situazion; er ist und bleibt ein wahrer Sänger für Geist und Herz, gemahnend an die schöne, leider lange entschwundene Periode eines Mombelli, Crescentini, Mafioli oder Tacchinardi, deren bezauberndes Portamento di voce von einer nichtssagenden, höchstens momentan mystifizirenden Koloraturenfluth gleichsam verschlungen wurde. Hätte die schonungslos um sich greifende Zeit nicht ihr Recht geltend gemacht, und Basadonna vielleicht wohl auch durch angestrengte Kunstleistungen in jüngst verflossener Epoche den Metallklang seines Stimmorgans nicht par-zell eingebüsst, wofür selbst jetzt noch einige Chorden der Mittelregion Bürgschaft leisten, — er müsste unbestritten unter allen lebenden Tenoristen den Ehrenplatz einnehmen und gefeierte Rivalen, wie Rubini oder Duprez, in Beziehung klassischer Gediegenheit sogar übertreffen. — Nicht so befriedigend gestalteten sich die ferneren Versuche seines Kollegen *Bonfiglt*, welcher ebenfalls dem deutschen Singspiele sich zuzuwenden beab-

sichtigt, dem jedoch vor der Hand noch alle Hilfsmittel ermangeln, die von Mutter Natur ihm verliehenen, jedenfalls schätzbaren Gaben zweckdienlich in Anwendung zu bringen. So konnten denn seine Leistungen in der „Nachtwandlerin," in den Puritanern, so wie im „Marino Faliero," nur getheilten Anklang finden, um so mehr, als ihn häufig physische Indispositionen zu behindern schienen. Indessen anhaltender Fleiss und ernster Wille vermag sehr viel im empfänglichen Jugendalter; wir wollen daher der angenehmen Hoffnung Raum geben, dass die Zukunft den Keim zur Reife bringen werde, und darnach die selbst dem Mangelhaften bisher gezollte Nachsicht bemessen. — Als karnavalsspende ward auch wieder einmal die alte einst so beliebte Operette: „Die beiden Füchse" vorgeführt; aber in welcher Gestalt! Mehul's liebliche, lebensfrische Tondichtung kaum mehr zu erkennen; die wirksame Intrigue ein farbloses Schattenbild! Dem. *Rosetti*, für Aushilfsrollen allerdings recht verwendbar, sang den Sopranpart, worin vor nicht ganz 40 Jahren die Milder, im Beginn ihrer Laufbahn, durch Silberglockentöne zum Enthusiasmus hinriss; — sie liegen nun alle in kühler Erde, welche die damalige Generazion entzückten; Meier, der treffliche Karakterzeichner und deklamatorisch ausgezeichnete Bassänger, — Vater Scholz, dessen naturtreue vis comica als Erbtheil auf den so allgemein favorisirten Sohn übergegangen, — Schmidtmann, der vielgewandte Bonvivant, und Cachée, Prototyp eines ächt französischen Valet; — ja selbst Anton Hasenhut, einst der Wiener Universal-Remedium gegen Hypochondrie, die köstliche Hogarth'sche Figur des „Jackele aus Schwaben." Von den gegenwärtigen Supplenten machte einzig nur *Gottdank* eine erfreuliche Ausnahme, der, Zeitgenosse jener Periode, wo die Konversazionsoper bis zur abgerundetsten Vollendung im „*Theater an der Wien*" florirte, doch wenigstens seinem „Farbenreiher Nicola" das eigenthümlich nazionelle Kolorit zu verleihen befähigt war. — Da die, im scheidenden Winter stark grassirende, öfter erneuert wiederkehrende, leidige Grippe nicht selten bedeutende Störungen im Repertoire verursachte, so bildeten mehrere Gastspiele ein sehr nothwendiges Intermezzo, Mad. *Stöckel-Heiaefetter*, welche gleich unmittelbar darauf dem pfundschweren Argonautenzuge nach Albion sich anschloss, sang in der „Judin" in den „Wellen und Ghibellinen," so wie den Beifall'schen „Romeo" mit ungetheiltem, wohlverdientem Beifall; ihre Glanzpartie muss aber vorzugsweise „Jessonda" genannt werden; und wenn einerseits dem Gesangvortrag die vollste Würdigung gebührt, so lässt auch die mimisch-plastische Darstellungsweise wahrhaft beachtenswerthe Fortschritte gewahren. — In deren Fusstapfen trat Mad. *Schodel*, bisher Primadonna beim ungarischen Nationaltheater zu Pesth, welche in obengenannten Opern und noch in der „Ballnacht," „Norma," „Unbekannten" und im „Gleichen" debutirte und, der Mehrzahl nach, allen Anforderungen entsprach. Bei den Abschiedsrollen, in „Robert dem Teufel" und Halevy's „Judin" stand ihr Herr *Breiting* zur Seite, der, obwohl merklbar noch angegriffen von der Reise, nichts destoweniger mit seiner Gefährtin die errungenen Lorbeeren theilte. — Das einzige neue Balletdivertissement: „Die Macht der Kunst" ward sehr beifällig aufgenommen. Von einer eigentlichen Handlung ist freilich schlechterdings darin keine Spur, sondern das Ganze dreht sich um den schon oftmals verbrauchten Hebel einer enthusiastischen Musico- und Dansomanie, und ist gewissermassen blos ein Konglomerat äusserst grazioser Ballabile's, die in kontrastirender Wechselreihe eine amusante Augenweide gewähren und Alles, was Hände und Füsse hat, in Aktivität setzen. Herr *St. Leon* erscheint abermals in dreifacher Gestalt; er tanzt kunstgewandt Pas de deux, de trois, et de quatre, hat mehrere derselben recht artig komponirt und trägt als Superplus auch noch mit eleganter Virtuosität ein Violinsolo vor. Einige dazu benutzte Musikpiecen sind vom Grafen Gallenberg; den allerliebsten Steiertanz aber hat unser Walzerkönig Lanner beigesteuert.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der talentvolle junge Komponist *Marcezek* (Israelit), noch nicht 20 Jahre alt, welcher in Brünn die Oper Hamlet mit Beifall auf die Bühne brachte, ist von Ostern an als Kapellmeister in *Agram* engagirt. Er arbeitet an einer zweiten Oper, deren Inhalt dem Nebelungenlied entnommen ist.

Kurpinski, Musikdirektor am grossen Theater zu Warschau, hat diese Stelle niedergelegt; sein Nachfolger ist *Nidecki*, vor mehreren Jahren Kapellmeister am Leopoldstädter Theater zu Wien und beliebter Komponist von Lokalpossen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien hat seit Ende vorigen Jahres zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt die Herren Battée de Toulmon (Sekretär und Bibliothekar des Pariser Konservatoriums der Musik), Berlot, Halevy, W. A. Mozart, Marschner, Spontini.

Viertes Konsert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 21. Februar). Sinfonie von Mozart (G moll); — La Religieuse, kantate von Bienaimé für Mezzosopran mit Chor (Mad. d'Heusie); — Satz aus einem Violinkonzert von Viotti (Herr Schwiderke); — Stücke aus Armida von Gluck; — Sinfonie von Beethoven A dur.

In *Spalatro*, früher der ausgezeichnetsten Stadt Dalmatiens in musikalischer Hinsicht, beginnt die Tonkunst nach langem Schlummer wieder emporzublühen. Es ist dies vorzüglich zwei Männern zu danken, dem Stadtsyndikus Leonhard von Dulan und dem Musikmeister Barisci aus Rom, welche die Errichtung einer Musikschule durchsetzten, worin mehr als 30 Jünglinge Unterricht erhalten. Am Cäciliafeste legte die Anstalt, nach erhaltenen Berichten, die erste öffentliche Probe ihrer Wirksamkeit ab: die Zöglinge führten in der Domkirche eine von ihrem Lehrer gesetzte Messe mit überraschender Sicherheit und Präzision auf.

In Karlsruhe wurde eine neue Oper von *Alexander Fesca*, dem einundzwanzigjährigen talentvollen Sohne des trefflichen Friedrich Ernst Fesca, mit vielem Beifall aufgeführt; sie heisst: *Die Franzosen in Spanien*.

Die preussische Regierung hat die bedeutende musikalische Bibliothek des verstorbenen Prof. Polchau zu Berlin für die Summe von 8000 Thlr. angekauft.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

höher treiben, und begann ein Salve regina. Auch damit bin ich bald zu Stande, mag es aber nicht vollenden. Es ist ja doch immer wieder nichts, und füllt das Herz auch nicht eine Stunde aus. Wenn ich mir die fertig gearbeiteten Sätze am Klavier vorsinge, und es noch so sorgsam herausdrehe; so muss ich die Bogen hinwerfen, und es giebt mir mehr Genuss und Genüge, die süssen Worte mir laut vorzusprechen:

Salve Regina,
Mater misericordiae
Vita, dulcedo,
Spes nostra, salve — *)

Und am Ende, nach so manchem traurigen Blick in die Gegenwart, und kindlich frohen in die Zukunft:

O clemens, o pia,
o dulcis virgo Maria! **)

Ueberhaupt — je länger ich mich mit dem beschäftige, was ich wahrlich nur mit Erröthen meine Kunst nennen kann; je irrer werde ich an ihr und mir. Sage: wissen wir denn Alle, was wir eigentlich machen? O, unsre Kunst hat ein sichreres Fundament in der Natur, als die andern alle! sprechen sie. Die Natur giebt uns Töne; aber sie giebt uns auch Akkorde, reine Harmonien, in den leise und regelmässig mitklingenden Lauten jedes einzelnen Tones! Diese haben wir nun frey zu gestalten! Ist denn das etwas Anders gesagt, als wenn der Mahler sagen wollte: die Natur giebt uns Licht; aber jeder Lichtstrahl spaltet sich auch regelmässig in die und die Farben: und diese müssen wir nun frey benutzen? Oder man will es feiner machen und von innen herausgehen: Jeder Affekt wird laut in gewissen Tönen, die in gewissem Tempo, ja, in gewisser Taktart einhergehen: dieses haben wir aufzufassen, vornehmlicher, bestimmter, regelmässiger zu bilden, und frey zu gestalten! Oder sie kommen mit der rhetorischen Deklamation, die zur Musik gesteigert werden soll u. s. w. Das ist ja eitel Gewäsche, und, obschon es zur Sache gehören mag, wie etwa die Stufen vor dem Eingang zum Tempel; so führt es doch nicht eine Linie weiter, als zur Pforte, und wirft auch nicht Einen Lichtstrahl in das Dunkel des innern Heiligthums.

Ich habe schon oft bedauert, und muss es noch, dass der Vormund ein Künstler genannt wurde, und auch an mir Gottes Seegen zu diesem Beruf erblicken wollte. Ich kann ihn wahrlich an mir nicht entdecken, diesen Seegen Gottes. Indess — hätten sie mich nur gehen lassen: vielleicht wäre doch noch Etwas aus mir geworden. Ich erinnere mich noch mit tiefer Rührung so mancher seligen, ahndungsvollen Stunden meiner frühen Kindheit. Halte mir's zu Gute, wenn ich auch Dich an einige erinnere, um sie mir selbst lebhafter vorzuführen und mich daran zu weiden. Nach alter frommer Sitte hielt der Vormund alle Sonntage nach der öffentlichen, Privat-Andacht in der Stube. Es wurden zwey Kirchenlieder gesungen, und ein Psalm dazwischen gelesen. Wie ich mich auf die heilige Stunde freuete! wie ich mich dazu anschickte! Die Nummern der Lieder

*) Gegrüsset seyst du, Königin,
Mutter der Barmherzigkeit,
Süsses Leben, unsre Hoffnung,
Sey gegrüsst. —

**) O gütige, o fromme,
Holdselige Jungfrau Maria.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Mai. № 19. 1841.

Ferdinand Hiller

1) *Rondeau pour le Pianoforte.* Oeuv. 19. Pr. 1 Thlr. 4 Gr.
2) *Trois Caprices pour le Pianoforte.* 1e Livre de Caprices. Oeuv. 20. No. 1, 2 et 3. Preis des ersten Heftes: 14 Gr.; des zweiten 18 Gr.; des dritten 16 Gr.
3) *Quatre Réveries au Pianof.* Oeuv. 21. Pr. 20 Gr. Sämmtlich bei Friedr. Holmeister in Leipzig.

Der Verfasser dieser neuen Pianofortewerke hat die Aufmerksamkeit der Musikwelt immer mehr auf sich gezogen und sich in verschiedenen Fächern der Komposizion, auch in grösseren Gesang- und Orchesterwerken tüchtig erwiesen. Seine Leistung im Fache des Oratoriums z. B. ist unsern Lesern bekannt. Nicht minder haben wir vom Wesen seiner Instrumental- und vorzüglich seiner Pianofortewerke berichtet, welche letztern die grösste Zahl seiner veröffentlichten Komposizionen ausmachen. Da dieser Künstler in nicht zu rascher Aufeinanderfolge seiner Tondichtungen vor das Publikum tritt, wollen wir zuvor erinnern, dass wir bereits 1835 S. 33 von seinem Leben, dem Gange seiner künstlerischen Bildung und der Art seiner damaligen Klavierwerke sprachen, ferner in demselben Jahrgange S. 157, wo von seinen Capricen und Etüden die Rede war. Von dem dort Gesagten, so wie von dem, was wir über seine Reverien Op. 17, S. 155 im Jahr 1836 bemerkten, wiederholen wir hier nichts. Mussten wir schon damals seine Pianofortewerke nicht für solche Spieler geeignet erkennen, die erst noch ihre Schule zu machen haben, sondern für solche, die sie bereits vollendeten und zu weiter schreitender Uebung eigentlichen Kunstgenuss ihrer selbst und Anderer durch guten Vortrag und Darlegung des Karakteristischen zu fügen berechtigt sind, so wird man dies in diesen neuesten Werken nur noch im höheren Grade voraussezuzusezen haben. Die Richtigkeit dieser Annahme beweist schon das Rondo, was sich bereits in der Einleitung als ein gross angelegtes ankündigt. Die Introduktion, Lento ($\frac{4}{4}$ = 100), $^{2}/_{4}$, E moll, ist vortrefflich und überaus spannend. Auf S. 6 tritt die Hauptmelodie des Satzes, All. non troppo, $^{2}/_{4}$, E dur ($\frac{6}{8}$ = 120) ein, und zwar so wesentlich verschieden vom Karakter der Einleitung, als dies in unsern neuesten Tonsätzen der Rondoart beliebt worden ist. Es ist graziös spielend, in der modisch gewordenen Periodenverbindung, welche nach der Festsezung von E dur im nächsten Verlaufe sich im Wechsel mit Cis moll u. s. w. eine Zeitlang an Gis dur und Gismoll hält, was es leicht macht, nach einer Fermate auf der Dominante H) die Grundmelodie wieder einzuführen und nach kurzer Durchführung abzuschliessen, um S. 8 die erste Gegenmelodie Più mosso ($\frac{6}{8}$ = 126 in Gis moll eintreten zu lassen. Der nothwendige Kontrast zwischen Bild und Gegenbild, der dem Rondo als eigenthümlich zuerkannt werden muss, ist schlagend. Die Gegenmelodie hat demnach etwas Grossartiges und erfüllt die Erwartung, welche in der Einleitung lebhaft angeregt wurde. Selbst dann, wo sich dieser Gegensatz in flüchtigen Sechzehntheltriolen glänzend nach As dur wendet, worin sich noch ein neuer, bestimmt gehaltener Zwischensatz derselben Tonart schliesst, verläugnet er dennoch seinen Karakter nicht im Geringsten, ja er wird noch in's Leuchtendere gehoben durch die Steigerung der Bewegung, Vivace ($\frac{6}{8}$ = 144) in Achteltriolen, die eigentlich in starker Betonung den Takt in $^{2}/_{4}$ umwandeln, ohne dass er verändert worden ist. Im Fortgange dieser Tempusteigerung wird auf guter und natürlicher Harmoniebasis aus F moll in C dur und A moll und am Ende in E dur fortgeschritten, worauf sich sogleich die Hauptmelodie wieder vernehmen lässt, die nach einem wirksamen Zwischen- oder Zusatze sich neu in Sechzehntheltriolen umsezt, mit welchen bald darauf eine deutlich hervorzuhebende Zwischenmelodie umspielt wird, lange, aber interessant und wirksam gehalten, bis sich das Tempo abermals più mosso mit veränderter Vorzeichnung steigert, Neues mit Anspielungen auf Dagewesenes schön verknüpfend bis zur Generalpause am Ende der 21. Seite, worauf der lebhafte auf glänzende Schlusssatz in molto vivace beginnt, welcher auf der 25. Seite im Presto das Ganze frisch abrundet. Die Ausarbeitung ist vortrefflich, das Ganze äusserst brillant, das melodische und harmonische Gewebe sehr mannichfach, oft grossartig und namentlich in den hervorgezogen Gegentonbildern oft prachtvoll. Wir würden das Rondo durchaus für ein Meisterstück erklären, wenn uns nicht gerade die Hauptmelodie desselben mit den herrlichen Gegentonbildern in zu geringem Verbande innerer Verknüpfung zu stehen schiene, den auch selbst der Kontrast verlangt. Das Grundthema erscheint uns nämlich, gegen die übrigen Tonsätze gehalten, zu modisch, zu gering in sich selbst, mehr an fremde als an Hiller's eigene Art erinnernd, welche letzte der Verfasser doch in allem Uebrigen festgehalten hat. Es kann sich daher dieses Grundthema nach unserer Ansicht nicht genug herausarbeiten, nicht genug geltend machen, kei-

nen so lebendigen Antheil für sich gewinnen, den es als Hauptsatz erfordert, welcher schlechthin mit den übrigen in einem so innerlich wesenhaften Gegensatze stehen muss, dass er bei jeder Wiederkehr mit einer freudigen Vorliebe aufgenommen, nie aber von den andern in nachtheiligen Schatten gestellt werden darf. In dieser Verkettung liegt aber unbestritten das Vollendete eines meisterlichen Rondosatzes. Dessen ungeachtet bleibt dieses Rondo immer noch ein vorzügliches und ist guten Spielern sehr zu empfehlen.

Die *drei Capricen* sind vortrefflich, noch vorzüglicher als seine früheren, unter denen es doch recht schöne und ausgezeichnete gibt. Sie wachsen an Interesse für den Spieler und für den Hörer, das Glücklichste, was einer Tondichtung begegnen kann und was zugleich das beste Zeugniss für ihren Gehalt ist. Ganz besonders haben wir zu unserer Freude hervorzuheben, dass Herr Hiller sich hierin nicht als Nachahmer anderer Pianofortekomponisten zeigt, seiner eigenen Weise treu bleibt und nur einige Male an sich selbst in frühern Leistungen erinnert. Das innere Wesen einer jeden dieser neuen Capricen beschreiben wir nicht; wir halten es für etwas völlig Unnützes, das weder zu hellerer Einsicht in die Sache, noch zu erhöhtem Vergnügen führt. Genug, sie sind werth, dass jeder tüchtige Pianist sie gehörig benutze. — *Reverieen* schliessen sich ihrem Wesen nach den Capricen von selbst an. Jeder seltsame Einfall, jeder umdämmerte Schein in abenteuerlichster Verwebung gehört den Schattenkindern des vom Leben gerechten Schlafes; nur dass im bunten Spiel unbewusster Regungen die Naturgrundwesenheit des Träumers aus allen Rissen und Rissen, aus allen Folgen und Nichtfolgen der Zauberei hervorleuchte und Allem den Ausschlag und so die Einheit gebe, die in solchen Gebilden mit Recht noch gewünscht werden kann. Immerhin werden dennoch die Träume in verschiedenen Stimmungen der Seele und des Blutes bald Sanfteres, bald Wilderes bringen. Eine solche Mannichfaltigkeit herrscht auch in diesen vier Träumen, von welchen der erste der angenehmste und der geordnetste, der letzte hingegen der zauberreichste ist, der am nächsten aus dem Grundwesen des Verfassers, so weit wir es aus seinen Tondichtungen kennen, hervorgegangen scheint und auch in der That auf uns den meisten Eindruck äussert. — Unter allen diesen Werken halten wir jedoch die Capricen für die oben so stehenden, was den beiden andern in ihrer Weise gleichfalls empfehlenswerthen, bei der Verschiedenheit des Geschmacks keinen Abbruch thun kann. Gute Spieler mögen sie beachten und sich selbst daran versuchen. *G. W. Fink.*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart

von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höhern Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Academie der Künste in Berlin herausgegeben. 14. Lieferung. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Den Lieferungen dieses überaus nützlichen und wohlfeilen Werkes folgten wir Schritt für Schritt, jede Nummer sorgsam beachtend zum Vortheil derer, die nach höherer Musikbildung streben. Aus diesem Grunde nahmen wir auch stets genaue Rücksicht auf die den Notenbeispielen vorangedruckten kurzen Lebensumrisse, die hier jederzeit von den Männern gegeben werden, an deren Leistungen sich ein jüngeres Geschlecht erstarken soll, zuweilen nähere Bestimmungen bringend. Dieses Mal haben wir nichts hinzuzusetzen, da über alle drei hier vorkommende Männer in uns. Bl. Alles schon besprochen wurde. *Joh. Gottfr. Vierlings* Lebensbeschreibung liest man in unserm 16. Jahrgang S. 208. Ueber *Ant. Caldara* zu sprechen haben wir in den neuesten Zeiten mehrfache Gelegenheit gefunden, die bestens benutzt worden ist. Auch über *Girolamo Frescobaldi* ist nichts Neues beizubringen. Wohl aber ist ganz besonders auf seine Fuge mit vier Subjekten zu verweisen und die ganze Reihenfolge dieser auserlesenen forderlichen Sammlung auf's Neue bestens zu empfehlen.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik

in ausgesetzten Chorstimmen. 27. Lief. *Theodora*, Oratorium von *G. F. Händel*. Ebendaselbst. Subscriptions-Preis 1½ Thlr.

Wesen und Art dieser Stimmenausgabe ist hinlänglich bekannt; es ist gut, dass sie fortgesetzt wird; sie hilft einem Bedürfniss ab und erleichtert die Aufführung solcher Werke bedeutend. Gehört dieses Oratorium Handels unter die weniger bekannten, so werden wahrscheinlich gerade darum nicht Wenige sich mit ihm näher bekannt machen wollen. Anderungen darüber sind neuerdings wieder in uns. Bl. gegeben worden. Wir erwähnen nur, dass man die Stimmen um solchen Preis nicht einmal geschrieben erhalten kann.

Judith, Oratorium von *C. Eckert*. In ausgesetzten Stimmen. In Commission bei Trautwein in Berlin. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

Die Stimmen sind in der Art gedruckt, wie die vorigen. Das Oratorium selbst ist in Partitur oder in vollständigem Klavierauszuge noch nicht im Drucke erschienen. Wir selbst haben keine Gelegenheit gehabt, es kennen zu lernen. In Berlin aber ist es aufgeführt worden, und es ist uns von da aus eine überschwängliche Würdigung desselben mitgetheilt worden, welche S. 173 d. Jahrgangs zu lesen ist.

Der teutsche Männerchor. Leicht ausführbare Original-Compositionen von *A. Zöllner*. 1s Bändchen. In Auflegestimmen. Schleusingen, bei Conrad Glaser. Preis jeder Stimme: 6 Sgr.

„Monatlich erscheint ein Heft von 5 bis 6 Liedern oder statt deren eine grössere Piece, die dieselbe Seitenzahl ausfüllt. 6 Hefte bilden einen Band. Man subscribirt auf 6 Hefte einer Stimme, die nicht getrennt werden.“ Das Werkchen ist zur Bequemlichkeit der Sänger in Queroktav gedruckt. Jede Stimme des ersten Bändchens zählt 49 Notenseiten. Ueber Stimmenausgaben ohne Partitur lässt sich freilich wenig urtheilen; allein wir kennen frühere Männergesänge dieses Komponisten, die sehr wirksam und mit grossem Beifall aufgenommen worden sind. Leicht auszuführen sind sie gewiss und der Wortinhalt ist ansprechend; Ernst und Scherz wechseln; Lieder der Liebe und des Weines fehlen keineswegs — und so wird die Sammlung Vielen erwünscht sein. Manche Noten könnten in Zukunft etwas schwärzer und deutlicher gedruckt werden. Das erste Bändchen hat 28 Lieder, die Texte von L. Bechstein (9), eins von Baumbach und eins von Adolph Bube; eins von Hoffmann von Fallersleben; eins von Linsser, und eins von Georg Lotz; von J. G. Seidl 4; von L. Storch 3; von B. Wolff 5.

Musikalische Bilder-Fibel

zur Erlernung der Noten, entworfen und gezeichnet von *F. G. Normann*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis colorirt: $1\frac{1}{3}$ Thlr.; schwarz: $\frac{2}{3}$ Thlr.

Für manche Kinder und für manche Eltern ein recht hübscher Einfall. Das buntgemalte, mit allerlei Bilderchen geschmückte Büchelchen ist artig anzuschauen und wird die Kleinen locken, dass sie wie im Spiele Noten, Schlüssel, Versetzungszeichen und das Nöthigste von der Geltung der Noten lernen. — Die Einleitung bringt eine gemalte Klaviatur, neben deren Tasten die Buchstaben stehen. Damit ist ein doppeltes, zusammengeklammertes Liniensystem verbunden, oben mit dem bunt verzierten Violinschlüssel, unten mit einem solchen Bassschlüssel. Auf der entgegenstehenden Hälfte des Blattes ist der Initialbuchstabe zu einem niedlichen Bildchen verwendet, mit dem folgende Reime beginnen:

Horch hübsch auf des Clavieres Ton
Du hast gar viele Freud davon!
Die Tasten, die Dein Bändchen fand,
Sie sind Claviatur benannt.
Die Taste C ist viermal drauf!
Nun passe mal recht wacker auf.
Links sie von den zwei schwarzen liegt,
Was nun und nimmermehr Dich trügt.
Die Taste F, die findest Du,
Vergleichst die schwarzen Du mit Ruh;
Die von den Dreien links jetzt liegt,
Heisst F und dies für jetzt genügt.
Die beiden Tasten merke Dir,
Dann herrst Du auch recht bald Clavier. U. s. w

Auf ähnliche Weise werden die *Linien* und die *Zwischenräume* abgethan. Dann in der ersten Abtheilung die natürlichen Töne, oder die weissen Tasten des Pianoforte, zunächst im Violin-, dann im Bass-Schlüssel; auf einer Hälfte des Blattes mit Reimchen, auf der andern mit Noten und dazu gesetzten Buchstaben, welche zusammen Wörter bilden zum Buchstabiren. Diese Wörter benennen die Gegenstände der beigefügten Bilderchen. — Die zweite Abtheilung bringt die Versetzungszeichen auf gleiche Weise. Ein prosaischer Anhang gibt den Werth der Noten und die Aufeinanderfolge der Tonarten.

Man muss aber dergleichen Hilfsmittelchen sich selbst anschen. Wer eine solche Bilderfibel nöthig hat, wird besser thun, eine buntgemalte als eine schwarze zu kaufen.

Rettung Mercadante's von der Anschuldigung listiger Mystifikazion.

Die Leser dieser Blätter erinnern sich gewiss an die anziehend und thatsächlich genau S. 92 d. Jahrganges erzählte Geschichte, wie Mercadante die Ernennung zum Censore und Maestro di Contrappunto am Liceo zu Bologna, zugleich zum Kapellmeister an der dortigen S. Petronio-Kirche annahm, unterdessen aber neue Unterhandlungen mit Neapel, seiner Vaterstadt, gepflogen und die durch Zingarelli erledigte Stelle eines Direktors des neapolitaner Konservatorium angenommen und angetreten, die Bologneser also getäuscht hatte. Wie diese freilich auffallige und vielfach unwillkommene Sache auf den angeführten Seiten d. Bl. berichtet wird, so verhält sie sich in der That. Wir sind daher weit entfernt, das Benehmen Mercadante's in diesem Falle zu entschuldigen; dennoch muss demselben wenigstens von einer Seite eine andere Ansicht gegeben werden, wenn dem Wesen Mercadante's nicht zu nahe getreten und ihm etwas aufgebürdet werden soll, was ihm ganz und gar fremd ist.

Allerdings hat Mercadante die Stadt Bologna hinter das Licht geführt und ihr sein gegebenes Wort nicht gehalten, allein nicht mit Vorsatze, nicht berechnet, sondern nur von einem für seine Wünsche höheren und früher unerwarteten Glücke dazu verführt. Eben so wenig ist es je in Mercadante's Sinn gekommen, den König aller Mystifikatoren, Rossini, in solcher Kunst zu überwinden, sondern es ist lediglich das Schicksal, das sich einmal den Spass gemacht hat, seine Oberherrlichkeit über alle Menschen ohne irgend eine Ausnahme auch in der Mystifikazion von Neuem zu bethätigen.

Die ganze Sache verhält sich höchst einfach so: Mercadante war wirklich sehr froh, dass ihm die Anstellungen in Bologna unter Andern mit durch Rossini's Vermittlung zu Theil geworden waren; er versprach demnach vom Herzen alles Mögliche. Da auf einmal kommt dem Manne, der lange vergeblich auf das Glück einer höheren Anstellung gewartet hatte, noch ein grösseres, lebhaft ersehntes Glück, das ihm zur ersten Stelle in seinem Vaterlande, in seiner Vaterstadt verhelfen will. Dieser Lockung kann er nicht widerstehen, und berauscht von solcher Ehre sagt er in Neapel zu. Aber unentschlossen, unbehilflich in bürgerlichen Dingen, verlegen, wie er ist, weiss er nicht, wie er mit seinem früheren Versprechen, wie er mit Bologna fertig werden soll. In solcher Verlegenheit schwankt er hin und her, will nach

Bologna schreiben, weiss in der Verlegenheit nicht wie, und schiebt es also von einem Tage zum andern so lange auf, bis es endlich gar nicht länger mehr aufzuschieben ist. Gerade am Tage, wo er seine Aemter in Bologna antreten sollte, traf sein Lossagungsschreiben von seinen übernommenen Verbindlichkeiten zu Bologna ein.

Lassen wir dies Verfahren selbst dahingestellt; fragen wir auch nicht, ob nicht mancher andere *angesehene* Mann Italiens in solcher Glückesüberrumpelung am Ende dasselbe, nur auf andere Manier, gethan haben würde: wir wollen nichts weiter, als ihn von einer berechneten Mystifikazion freisprechen, die nicht im Geringsten in seinem Wesen liegt.

Wie weit er von dergleichen Listigkeiten entfernt ist, mag ein authentischer Vorfall, von scharfsichtigen und redlichen Augenzeugen beglaubigt, beweisen. Als Mercadante 1836 in Paris seine neue Oper: „I Briganti," nach Schillers Räubern, auf die Bühne bringen wollte, besorgten Einige für ihre eigenen Werke nachtheilige Kollision und brachten es durch allerlei geheime Mittel dahin, dass Mercadante's Oper erst kurz vor dem Ende der Saison das erste Mal gegeben wurde. Man weiss, was das sagen will. Aber Mercadante war der Einzige, der gar nichts von den geheimen Umtrieben ahnete, und sich Alles unbefangen und gutmüthig gefallen liess. Endlich ging die Oper mit Rubini, Lablache, Tamburini und der Grisi über die Bretter und gefiel so, dass Mercadante stürmisch gerufen wurde. Das setzte ihn in die grösste Verlegenheit; er wäre lieber hinter den Coulissen geblieben. Endlich ergriff er befangen einige Sänger, die ihn hinaus geleiteten, machte dem Publikum etliche fast lächerliche Verbeugungen und trat gerührt wieder ab. — Der Zeit wegen konnte die Oper nur noch eine zweite Vorstellung erleben, allein Mercadante war sehr zufrieden, dass seine Oper gefallen hatte und auch der Kenner Beifall erhielt. Vorzüglich rühmte man die Preghiera, die herrlichen Chöre, besonders den Anfang des zweiten Aktes und die Szene im Lager. — Um so nöthiger fand man es, dasselbe Spiel in der darauf folgenden Saison in London zu wiederholen, was auch gelang, da Mercadante sich abermals so ruhig verhielt, als ob nichts davon abhinge. — Ein so unbesorgter, in Welthändeln fast ängstlich verlegener Sinn passt für Mystifikazionen schwerlich; er gibt sich den Umständen hin, ohne dabei von jener Ehrsucht frei zu sein, die Künstlern in der Regel eigen ist.

Nachrichten.

Wieder ein neuer teutscher Opernkomponist.

Gotha, am 8. April 1841. In unserer Stadt lebt ein junger, anspruchloser Pianist, welcher bereits mehrere musikalische Kompositionen für Gesang oder für das Pianoforte (ich verweise unter Andern auf die bei André erschienenen Konzertvariazionen in Fantasie-Form für das Pianoforte) durch den Druck veröffentlicht und bereits im vorigen Jahre hier eine kleine Oper zur Aufführung gebracht hat, welche, ungeachtet darin fast nur Anfänger beschäftigt waren, deren Ausführung daher von Seiten des Theaterpersonals höchst mangelhaft ausfiel, und der Prophet in seinem Vaterlande gewöhnlich nicht beachtet wird, der wirklich vortrefflichen Musik halber mit Applaus aufgenommen wurde und dem Komponisten die Ehre des Hervorrufens verschaffte. Der Komponist heisst *Ernst Lampert*, schlicht weg, ohne Titel. Unser Komponist hat nun abermals eine Oper: „Nanon, Ninon und Maintenon," aus dem Französischen von M. Tenelli frei übertragen, in Musik gesetzt, dieselbe auf hiesigem herzogl. Hoftheater unter eigener Direkzion mehrmals zur Aufführung gebracht und stets stürmischen Beifall eingeerntet.

Aus Achtung für die neue Arbeit des der grossen musikalischen Welt noch nicht bekannten jungen Mannes, und beseelt von dem Gedanken, dass es ruhmenswerther sei, jungen, talentvollen Männern bei ihren Lebzeiten durch öffentliche Besprechung ihrer Leistungen Anerkennung zu verschaffen, als in Nekrologen die Versicherung auszusprechen, dass der oder jener Verstorbene der Kunst zu früh verblichen, übrigens unverdienter Weise vom Publikum übersehen worden sei, will ich versuchen, einen kurzen Abriss der obigen, dreiaktigen Oper so detaillirt, als ich ohne Vorlage der Partitur oder des Klavierauszugs vermag, zu geben.

Die Ouverture fängt mit einem Andante, $^3/_4$-Takt, Emoll, an und schliesst mit einem Allegro agitato, $^2/_4$-Takt, Edur. Interessant ist das Andante für den Musikkenner in vieler Hinsicht, das Allegro dagegen für das grosse Publikum berechnet. Da werden die Damen und tanzlustigen Herren an viele schöne Stunden lebhaft erinnert. Das gefällt, das muss der Komponist thun, wenn er nicht will, dass seine Produkzionen Fiasco machen sollen. Uebrigens würde meiner Meinung nach dieses Tonstück noch wirkungsvoller sein, wenn es etwas gekürzt würde. Hierauf folgt, nach kurzer Orchestereinleitung, ein doppelter Trinkchor, auf und hinter der Szene, in Nanon's Weinschenke. Der Marquis d'Aubigné zecht mit, in Liebe für Nanon entbrannt, und zwar, um sich dieser seiner keineswegs leichtfertigen Geliebten nähern zu können, unter einer Verkappung: als Sergeant Lavaleur, und besingt in einigen artigen Couplets seine Liebesgluth. Nanon kommt. Lavaleur bezweifelt, dass sie ihn allein liebe. Nanon betheuert ihre Treue in einer Arie. Gut gearbeitet und melodiös zugleich. Es ist der Geliebten Namenstag, der St. Annentag; Lavaleur überrascht sie mit einem Ständchen, indem er ein Lied, für den St. Annentag gedichtet, mit obligater Quirlpfeife und Wirbeltrommelbegleitung singt. Recht originell, dem Publikum besonders zusagend. Lavaleur geht ab. Ninon de l'Enclos, eifersüchtig auf Nanon, erscheint bei Nanon und forscht, ob der Marquis d'Aubigné sie öfters besuche. Ei, meint Nanon, wenn ich Ninon wäre, so würde der Herr Marquis mich wohl besucht haben, und singt ein Duett mit Ninon, der Letzteren Liebschaften herzählend, 1 bis 10. Kurz und pikant. Ninon desavouirt sich, von

Nanon's Liebenswürdigkeit entzückt, und versichert Letzterer beim Abschiede ihre Gnade. Der Vicomte von Chamilly stürzt angetrunken in Nanon's Boudoir, singt ein kurzes Lied und wird von weiteren Liebeserklärungen nur durch Lavaleur's Dazwischenkunft abgehalten, der von Chamilly glücklicher Weise nicht erkannt wird. Ein Hellebardirer, ein von Nanon verschmähter Liebhaber, der recht possirlich stets an der unrechten Stelle sein: „mir ist's schon recht" einstreut, kommt mehrmals mit Lavaleur in Konflikt, recht artige Episoden. Nun erfährt Lavaleur, dass ihn Nanon auch überraschen wolle. Sie habe ihre Anverwandten mit dem Notar bestellt, um den Heirathskontrakt vollziehen zu lassen. Grosse Verlegenheit Lavaleur's; hier Liebe, dort Rangvorurtheile. Letztere siegen. Er ruft einen dienstbaren Geist und versieht ihn mit schriftlicher Ordre. Nanon's Anverwandte erscheinen gratulirend. Chor. Die Gratulazionen werden fugenartig gesungen. Sehr brav. Eben verliest der Notar den Heirathskontrakt, da erscheint Lavaleur's beorderter Diener mit den Worten: „Rette Dich, Du hast Dich im Zweikampf geschlagen, wirst verfolgt; ergreift man Dich, so ist Dir der Strang beschieden". Die Braut sinkt in Ohnmacht. Lavaleur stürzt fort, nachdem er gesagt, ein Pistolenschuss solle seine Rettung verkünden. Allgemeiner Chor. Finale. Bedeutungsvoll ist hierin ein Mannequartett ohne Orchesterbegleitung. Im ärgsten Wirrwarr — der Pistolenschuss; bei der Trauer Freude über Lavaleur's Rettung. Vorhang fällt.

Der zweite Akt, in Ninon's Boudoir, beginnt, nach kurzer Orchestereinleitung, mit einer sehnsüchtigen Canzonetta der Ninon. Einfach und schön. Vorzüglich gut macht sich dabei das obligate Violoncello. Aubigné (Lavaleur) macht Aufwartung, erfährt, dass Ninon's Namenstag, der St. Annatag sei, wird beschuldigt, daran nicht gedacht zu haben, und singt zum Gegenbeweise das für Nanon auf den St. Annatag gedichtete Lied, mit anderer, ebenso vortrefflicher Melodie und Harfenbegleitung. Aubigné wird entfernt, um einem zweiten Anbeter der Ninon, dem Vicomte de Chamilly, Platz zu machen. Nanon kommt singend, Ninon's Einfluss zu Gunsten des geflüchteten Lavaleur erflehend. Terzett. Nanon trifft Chamilly und d'Aubigné in Hofuniform; Letzterer verstellt sich; komische Situazionen. Begegnung der Rivalen, Chamilly und d'Aubigné; nach der Damen Entfernung Herausforderung; lebensvolles Duett. Zweikampf hinter der Szene. Nanon empfängt den Minister Louvois, der bei ihr einer Vorlesung Molière's beiwohnen will. Als er eintritt, kommt eben sein Neffe Chamilly, im Zweikampf verwundet, auf die Bühne. Louvois schwört dem von Chamilly nicht verrathenen Gegner Rache, gestützt auf das strenge Duellverbot. Eine vom Gegner verlorene Schleife wird als *corpus delicti* aufbewahrt. Nanon singt eine Arie zum Lobe des Kriegerstandes. Ninon führt Louvois in den Salon, Molière's Vorlesung: ein lebendes Bild. Rauschende Musik dazu. Schluss des zweiten Aktes.

Der dritte Akt spielt im Boudoir der Frau von Maintenon. Ihr zur Seite steht Louvois. Mönchschor. Kirchliche Orchestereinleitung, korrekte Arbeit, wirkungsvoll instrumentirt. Das Zimmer ist dekorirt mit Heiligenbildern, Orgel, wie bei einer Frömmlerin. Frau von Maintenon führt Louvois zum König. Während dem erscheinen Nanon und Ninon, um sich bei Frau von Maintenon zu Gunsten Lavaleur's zu verwenden. Nanon allein. Sie hält ein Selbstgespräch, wundert sich über die kostbaren Meubles, zieht an Schnuren, die heiligen Bilder verschwinden und mythologische Bilder mit unbekleideten Figuren treten an deren Stelle. Der König tritt in das Boudoir, gewahrt Nanon, und zieht sich schnell zurück. Nanon, in dem Glauben, er sei der Herr von Maintenon, eilt ihm, für Lavaleur supplizirend, nach. Auftreten der Nonnen. Chor. Im andächtigsten Gesange erblicken sie die obszönen Bilder, schreieud und verwirrt stürzen sie ab. Nun erst lässt ein Page, die Lage der Sache gewahrend, diese Gemälde verschwinden. Frau von Maintenon. Ihr Neffe, d'Aubigné, beschuldigt, den St. Annatag, den Namenstag der Tante, vergessen zu haben, weiss sich abermals zu helfen und singt das für Nanon gedichtete Lied wiederum mit anderer Melodie und Orgelbegleitung. Ganz allerliebst. Entdeckung, dass d'Aubigné sich mit Chamilly duellirt habe. Louvois fordert ihm den Degen ab. Da tritt Nanon ein, nachdem sie zuvor von ihrem verschmähten Schweizerliebhaber erfahren hat, dass Lavaleur und d'Aubigne Eine Person, und sie auf diese Weise hintergangen sei — sehr unterhaltendes Duo zwischen Nanon und Flambuge — und produzirt den vom König Ludwig eigenhändig verfassten Gnadenbrief für einen Duellanten, durch denselben d'Aubigne rettend, ihm verzeihend und entsagend. Schluss. Quartett.

Referenten sollte es freuen, wenn er durch obige Anzeige dahin gewirkt hätte, dass der Name des Komponisten bekannter würde, seine Oper aber auf vielen teutschen Bühnen zur Aufführung käme und hierdurch des Referenten wohl erwogene Behauptung als wahrheitsgemäss erwiesen würde, dass E. Lampert ein beachtungswerther, talentvoller, teutscher Opernkomponist sei, welcher sich Meisterschaft erringen wird, wenn Neid und Missgunst dem Flug seiner künstlerischen Eingebungen nicht hemmend entgegentreten.

Königsberg in Pr. Die Faustkomposizionen des Fürsten Radziwill, am 20. und 27. März aufgeführt durch den Musikdirektor *Saemann*. — Schon im März 1839 führte Hr. S. dieses Werk im Saale der teutschen Ressource mit so allgemeinem Beifall auf, dass auf vielfaches Begehren nach wenigen Tagen eine zweite Aufführung erfolgte. Was der Unterzeichnete in einem damals erschienenen und jetzt vermehrt erscheinenden Schriftchen (Ueber des F. R. Kompositionen zu G.'s Faust. Königsberg, 1841. 8.) voraussagte, nämlich, dass diese Aufführungen nicht die letzten bei uns sein würden, das ist in diesem Jahre (1841) eingetroffen, und die Musik zum Faust wurde auch in diesem März zweimal zu grosser Freude des musikliebenden Publikums gegeben. Die Wahl derselben gereicht Hrn. MD. Samann zur Ehre. Denn ein Bewunderer Handel's,

Bach's, Hayda's, Mozart's und anderer Meister des achtzehnten Jahrhunders, ist er dennoch nicht einseitig und gleichgiltig gegen gelungene Leistungen unserer Zeitgenossen. Hr. Sämann (sein Lob enthält aber keinen Tadel anderer Komponisten und Musiker Königsbergs, deren Verdienste ich vielmehr gern anerkenne) hat das Glück gehabt, nicht die Bahn der meisten Musiker von Profession einschlagen und von unten auf dienen zu müssen, sondern hat eine regelmässige Schulbildung genossen und die Universität bezogen. So ward ihm Gelegenheit, sich eine allgemeine Bildung zu erwerben neben der Uebung im Zeichnen und in der Musik, zu welchen Künsten ihn eine frühe und dauernde Neigung hinzog, eine Neigung, die zuletzt den Sieg über das Studium der Jurisprudenz davon trug. Dieser Bildungsgang ist freilich weder der bequemste noch der kürzeste, aber sein breites Fundament gewährt eine gewisse Sicherheit des eigenen Urtheils und bewahrt vor vielen Missgriffen, denen der Musiker und Komponist ohne allgemeine Bildung bei jedem Schritte ausgesetzt ist. Hr. S., selber Sänger und Orgelspieler, der uns auch Fugen von Bach und Händel zu hören gibt, hat sich in verschiedenen Stylen der Kirchenkomposizion, mit Einschluss der Fuge, und in mehreren Gattungen der weltlichen Vokal- wie der Instrumentalmusik mit Glück versucht, und es würden unfehlbar öfter Werke von ihm erscheinen, wenn er nicht zu gleicher Zeit Organist, Musikdirektor an der hiesigen Universität, Schreib- und Zeichenlehrer am Friedrichskollegium und Vorsteher eines Singvereins wäre. Hieraus dürfte sich nun wohl ergeben, dass die Aufführung des Faust in gute Hände gerathen ist. Die Komposizionen zum Faust gehören nämlich keineswegs zu den leicht auszuführenden, noch zu denen, welche schon durch zahlreiche Proben bewältigt werden, sondern sie setzen einen Dirigenten von Einsicht und ästhetischer Bildung voraus, der beide, die Poesie und die Musik, richtig auffassst und so zu sagen zwischen den Zeilen zu lesen vermag; denn die herkömmlichen Bezeichnungen des Vortrags reichen hier keineswegs aus. Dazu kommt, dass ausser den besonderen Instrukzionen des jedesmaligen Personale und namentlich auch der Solostimmen und der Rezitirenden, diese Musik selber gewissermassen noch der letzten Feile bedarf und manche Aenderung nöthig macht. Diese letztere anlangend bemerke ich, dass Hr. S. mehrmals, besonders im Requiem die blose Rezitation in einen syllabischen Gesang verwandelt und dadurch das störende Dazwischenreden aufgehoben hat. Die Worte: „Nachbaria, euer Fläschchen!“ am Schlusse des Requiem, die im Gedichte ganz an ihrer Stelle sind, würden in einer feierlich aufgeführten Todtenmesse natürlich nur stören. Hr. S. liess sie daher weg und setzte statt ihrer ein doppeltes „Weh“! welches er so stellte, dass es einen ausserordentlichen Effekt machte, nämlich auf diese Weise:

„Chor Gretch. Chor Gretch. Chor Gretch. Chor Gretch.
Cum Luft! vix Licht! justus Weh! justus Weh!
Paukenschlag, worauf sie in Ohnmacht fällt.
Chor: justus sit se- curus? — Das letzte Weh!

ist das zweigestrichene d im verminderten Septimenakkord über H, der sich nach dem Paukenschlage in den Quartsextenakkord über C auflöst. — Dass die Chöre trefflich eingeübt waren, versteht sich bei einer Sämannschen Musikaufführung von selbst; sein aus gebildeten Personen bestehender Verein ist an richtige Aussprache gewöhnt und trägt mit Gefühl und passendem Ausdruck vor. Dasselbe Lob verdienen auch die Solostimmen, insofern sie sich Hrn. S.'s Leitung unterwerfen, und man wird nicht durch den jetzt in roher Praxis so beliebten heulenden Vortrag gemartert, der die Noten nicht rein intonirt, sondern aus jedem Intervall in das nächste hinüberzieht, und zwar ohne Unterschied, die Worte mögen empfindungsvoll sein oder — ein Kochrezept enthalten. Die von Faust, Mephistopheles und Gretchen blos gesprochenen Stellen wurden diesmal nicht von Einer, sondern von drei verschiedenen Personen rezitirt, alle sehr deutlich. Den rezitirenden Faust hatte Hr. *Wiebe*, kaiserl. russischer Hofschauspieler, übernommen, den Mephistopheles Hr. Dr. *G . . s*, beide mit glücklichem Erfolge. Vom Orchester kann man nur sagen: es leistete, was es konnte, und vielleicht das nicht einmal ganz, indem z. B. in Gretchens Gebet ein obligates Fagott eine ganze Stelle auslässt, was bei einem für eine Aufführung mit 40 bis 50 Thalern honorirten Orchester wohl nicht vorkommen sollte. Sehr dankenswerth ist die Bereitwilligkeit vieler Dilettanten, die das Orchester verstärkten, so dass dies ausser den einfach besetzten Blasinstrumenten 14 Violinen, 6 Bratschen, 6 Violoncello's und 4 Kontrabässe zählte. Mit Fertigkeit, Geschmack und seltener Diskrezion trug Hr. Musikdirektor *Schuberth*, ein Bruder des berühmten Violoncellisten, die zahlreichen Violoncello-Solos vor. — Zum Schlusse gedenke ich noch einer Angelegenheit, die mit unseren musikalischen Aufführungen sehr eng zusammenhängt. Verwundert, in unseren öffentlichen Konzerten seit längerer Zeit fast kein Mitglied unserer Bühne auftreten zu sehen, erhielt ich auf meine Erkundigung die Antwort, Hr. *Hübsch*, Direktor unserer Bühne, mache es den Mitgliedern derselben zwar nicht kontraktmässig, aber doch mündlich zur Pflicht, ohne seine (schwer zu erlangende) Erlaubniss niemals ausser dem Theater öffentlich aufzutreten. Ausserdem sagt man, dass Hr. H. Konzerte möglichst erschwere, indem er für den festgesetzten Tag eine Oper ankündige und so das Orchester in Beschlag nehme. Ist dies wahr, so darf sich Hr. H. nicht wundern, wenn seine Subskripzionslisten mit so vieler Kälte vom Publikum aufgenommen und die Theaterbillets öffentlich ausgeboten werden. Das „Leben und leben lassen“ dürfte hier wohl Erwägung verdienen. Da ich übrigens in die Theaterangelegenheiten keineswegs eingeweiht und möglicherweise falsch berichtet bin, so wird mir's ganz angenehm sein, wenn Hr. H. die Grundlosigkeit dieser Beschuldigungen oder die Nothwendigkeit seines Verfahrens darthun kann und will.

Königsberg, den 10. April 1841.

Gotthold.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Das *Theater an der Wien* darf sich glücklich preisen, dass der zum wahren Volksdichter berufene, durch seine früheren, allbeliebt gewordenen Leistungen eben so unvergessene als unersetzt gebliebene Adolph Bauerle, nachdem er Jahrelang, und leider beinahe für immer verstummt zu sein schien, demselben fast gleichzeitig zwei neue Bühnenwerke zur Darstellung überliess. Das erstere, unter der anspruchlos bescheidenen Firma: „lokale Faschings-Posse" veröffentlicht, führt den Titel: „Das verschwundene Grabenhaus, das Maskengewölbe und das Elisium," und behandelt einen auf die jüngsten Ereignisse basirten Stoff, reich ausgestattet mit populärer Drollerie und sprühenden Witzfunken. Ohne entschieden durchzugreifen, gewährte diese Gelegenheitspiece dennoch in manchen Szenen eine erheiternde, die Lachlust anregende Unterhaltung, wozu die Matadore Nestroy und Scholz, so wie Kapellmeisters Müller niedliche Komposition redlich ihr Scherflein beitrugen. Dagegen ist das Zeitbild: „Rococo" eine opulente Silbermine geworden, denn es trägt alle Elemente des ächten Lustspiels in sich, wird mit musterhafter Präzision, besonders durch Herrn Direktor *Carl* in der kostbehen Karrikatur des altväterischen Landedelmanns, dargestellt und imponirt durch höchst splendide Dekorazionen- und Garderobeausstattung, insgesammt nach Pariser Musterzeichnungen angefertigt. Ausser den eingelegten Gesangcouplets sind zur Ausfüllung der Zwischenakte hier noch ungehörte Tonstücke gewählt, nämlich die Ouvertüren zur „Regimentstochter" und zum „Feensee;" eine Quadrille: „Rouge et noir," von N. Louis, und die Walzerpartie: „La Solenelle" von J. B. Tolbecque. — Auch „Friedrich Kaiser," welcher sich schon öfters mit Glück im dramatischen Fache versuchte, hat zu der ihm bewilligten Benefizvorstellung ein neues Lebensgemälde: „Kaufmann und Maler" oder „Kommis und Farbenreiber" geliefert, welches sehr günstig aufgenommen wurde. Gleiches aber lässt sich keineswegs von dem musikalischen Appendix behaupten, wozu eine unbekannte, vermuthlich pseudonyme Zahl, Namens Eduard Angel, als Vater sich bekannte; es ist jedoch ein hässliches, stupides, gänzlich verwahrlostes Kindlein, das seinem Erzeuger nur Schande bringt, und die vollständigste Unkenntniss nebst Ideenarmuth verräth, dass man den Autor, dessen recht glücklich erfundene Liedchen in so schlechte Hände gerathen, von Herzen bemitleiden und in Zukunft vor einem ähnlichen Missgriff aufrichtig warnen muss. — Ferner produzirte sich ein romantisches Volksdrama mit Chören: „Das Brünner-Rad" oder„ der Turskerwald," nach einer mährischen Sage bearbeitet von Franz Werner; — Seelenverschreibung, Dämonenspuk, Maschinen, die in's Stocken gerathen, hängen bleibende Flugwerke, Geister, Bergleute, Furien, Zigeuner, Tugendgenien und derlei Allotria haben längst schon alle Anziehungskraft sogar für die Gallerie eingebüsst. — Endlich kam auch das bei der ausgeschriebenen Konkurrenz mit dem dritten Preise honorirte romantisch-komische Zeitgemälde: „Der Papiermüller und sein Kind" oder „der grüne Hadrian" zur Aufführung; obschon nun das zahlreich versammelte Auditorium ganz unzweideutig seine, von jener der Herren Preisrichter total abweichende Ansicht kund gab, so wurde demungeachtet am Schlusse der Mottozettel entsiegelt und der Name: Friedrich Hopp! verlautbart! Die Paradiesbewohner riefen ihn heraus, deren Ruf er furchtsam bescheiden ehrte, dabei vielleicht seine Schiedsrichter ein wenig erröthen machte.

Die *Leopoldstädter Bühne* versuchte der hier bisher fremd gebliebenen Gattung dramatischer Vorlesungen durch Herrn von *Holtei* Eingang zu verschaffen. Derselbe las auf dem eigens dazu dekorirten Podium Shakespeare's „Heinrich IV.," „Koriolan" und dessen „Sommernachtstraum;" die Neuheit des Gegenstandes hatte an jedem Abend bei erhöhten Preisen eine wahre Elite von Zuhörern versammelt, welche dem in allen Nuanzen höchst interessant abgestuften Vortrage die vollste Aufmerksamkeit widmeten und den Redner auf die ehrendste Weise auszeichneten.

Waren solche genussreiche Soireen vorzugsweise nur für die höheren, literarisch gebildeten Stände berechnet, so musste andererseits nicht minder auf das gewöhnliche, dem volksthümlichen Genre huldigende Publikum Bedacht genommen werden. Dem Geschmack desselben mehr oder minder zusagend, kamen folgende Novitäten zur Darstellung: 1) „Alle Augenblicke ein Anderer und doch immer derselbe," Zauberspiel von Schikh; — 2) „Zwanzig Jahre arm, drei Stunden reich," Lokalposse; — 3) „Leopoldstadt und Jägerzeile," Zeitgemälde. — Das erste Paar wiederkäuet zwar vielfältig durchgedroschene Themen, doch tauchen wenigstens in manchen Momenten glückliche Gedanken auf, und den Hauptrollen wird zuweilen Gelegenheit zur Bethätigungsentwickelung geboten; No. 3 aber missfiel von A bis Z, und wurde unanimiter zurückgewiesen. — Zu allen dreien musste der arme Kapellmeister Adolph Müller als musikalischer Sündenbock Gevatter stehen. — 4) „Der wilde Jäger," Charakterskizze mit Gesängen von Hebenstreit; gut, recht dramatisch wirksam angelegt; der Knoten, die Erwartung spannend geschürzt und ohne Deus ex machina gelöst. Man nennt Herrn Haffner als Verfasser; nach so vielen erlittenen Niederlagen mag es ihm wohl vergönnt werden, auch endlich einmal mit heiler Haut einem Scharmützel zu entrinnen. — 5) Neu szenirt: „Pigmalion" oder „die Musenprüfung," Travestie in Knittelreimen von Gewey; — die Zeit, „als Bertha spann," ist vorüber; — ein Vierteljahrhundert liegt hinter uns, seit wir Behagen fanden an so derber Satyre; jetzt fehlt die Pointe und das Ganze erscheint eben so veraltet, wie Volkerts den Text kommentirender Tonsatz. — Emigranten vom jenseitigen Wiennfer herüber waren: 6) „Pelzpalatin und Bachelolen," Posse von Hopp, und 7) Nestroy's „Talisman," der hier gleichsam zum zweitenmale in's Dasein trat, gleich anziehend sich bewährte und allabendlich das Haus überfüllte. — 8) „Der buckelige Teufel Colifoni." Faschingsphantomime des an originellen Erfindungen noch keineswegs bankerott gewordenen Meisters Fenzel, führt eine verständliche, mit ächt komischen Elementen gewürzte Handlung durch,

und wird von einer angemessenen Gallerie melodischer Musikpiecen passend unterstützt.

(Fortsetzung folgt.)

Prag. Unsere Bühne brachte uns, statt einer Novität, zum Vortheile des Herrn Beck (neu einstudirt): „die Schweizerfamilie," bei welcher sich die alte Vorliebe für dieses Werk des würdigen Weigl durch ein sehr volles Haus bestätigte. Ich habe ohne den Melodienreichthum und das Gemüth, welches darin herrscht, doch niemals in die Abgötterei einstimmen können, welche man in früherer Zeit mit dieser Oper getrieben, und auch diesmal haben mich nur einzelne Nummern angesprochen; das Ganze kommt mir, wie sonst, ein wenig zerrissen und nicht recht aus einem Gusse vor. Was die Aufführung betrifft, so war vor Allen Dem. *Grosser* als Emmeline, welche ihr Gelegenheit gibt, die ganze Fülle und Kraft ihrer herrlichen Stimme zu entfalten, nicht nur im Gesange trefflich, sondern zeigte auch in der mimischen Darstellung eine lobenswerthe Sorgfalt; den Vorwurf, welchen ihr ein hiesiges Blatt macht, dass sie den Charakter (?) nicht einfach und ländlich genug gehalten habe, kann sie getrost auf den Dichter und Tonsetzer zurückschieben, denn Emmeline ist doch eigentlich nur eine etwas preziöse französische und durch das Dictionnaire de Poche nach Deutschland übertragene Schweizerin. Hr. *Binder* (Richard Boll) erschien in sehr günstigem Licht, da diese Partie sehr in seiner Stimme zu liegen scheint, und auch der Beneficiant sang den Jakob Friburg recht lobenswerth; ein Paar Intonationsschwächen beider Herren werden wohl in den Reprisen verschwinden. Dass Herr *Demmer* den Paul übernommen hatte, berechtigte zu guten Hoffnungen, die sich jedoch leider nur schwach erfüllten, da er mehr einen spassmachenden Gecken als einen Einfaltspinsel daraus bildete. Herr *Strakaty* (Graf Wallenstein) schien nicht bei Stimme, und dass Dem. *Schikaneder* (Gertrude) und Herr *Preissinger* (Burmann) singen müssen — ist ein Unglück! Es gibt wilde Volkerschaften, welche ihre Alten lebendig begraben. Möchten doch die Komponisten dort lernen, wenigstens in ihren Opern keine alten Frauen leben oder gar singen zu lassen.

Dem. *Henriette Herrmann*, Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini, machte als Irene im „Belisar" ihren ersten theatralischen Versuch, und fand eine sehr freundliche und ermuthigende Aufnahme. Dem. Herrmann hat eine wohlklingende bildungsfähige Stimme, einen guten Vortrag und eine für eine Anfängerin schon recht ausgebildete Koloratur, und sang besonders die Arie im ersten Akt so ausgezeichnet gut, dass sie wiederholt hervorgerufen wurde, wozu freilich das: „bittet um Nachsicht" auf dem Zettel ein verstärkendes Motiv gewesen sein dürfte. Das Duett mit Belisar im zweiten Akte kann nicht beurtheilt werden, da Herr *Kunz* heiser war, und daher das Ganze die Haltung verlor. Was jedoch das Spiel betrifft, so war zuvörderst in allen Bewegungen der Dem. Herrmann ein totaler Mangel an weiblichem Adel und tragischer Haltung wahrzunehmen; auch schien sie nur so lange einigen Antheil an der eben vorgestellten Situazion zu nehmen, als sie sang. Waren ihre Noten abgesungen, so war sie wieder Dem. Herrmann, die sich gar nicht träumen zu lassen schien, dass sie die Tochter des Feldherrn Belisar sei. Dass sie sich die Verkleidung schenkte, kam vermuthlich aus der Ueberlegung, der blinde Belisar wisse ja ohnehin nicht, ob es ein Knabe oder ein Mädchen sei, das ihn führt. Die Unwahrscheinlichkeit, dass die Byzanzer Heere bei der Stadt auf diese Weise getäuscht werden konnten, wollen wir auch nicht rügen. Wer verlangt in unserem erleuchteten Zeitalter von der Oper noch Wahrscheinlichkeit oder — Menschenverstand? Dem. *Grosser* gab die Antonina diesmal ungleich besser, als noch jemals, und scheint das grosse Muster in dieser Partie, Mad. Hasselt-Barth, mit Sorgfalt studirt zu haben. Vorzüglich gelang ihr die grosse Arie: „Welch ein Labsal ist die Rache!" minder die Schlussvariazionen, in welchen sie konsequent bei der nicht zu billigenden Abkürzung verharrte. Ueber die Chöre möchten wir uns gern in ein langes Klagelied ergiessen, wenn irgend eine Hoffnung vorhanden wäre — den Mohren weiss zu waschen!! Für ihren zweiten theatralischen Versuch hatte Dem. Herrmann die Adalgisa in der „Norma" erwählt, und der Erfolg war wie das erste Mal, man hatte alle Ursache, mit der Sängerin zufrieden zu sein, und die mimische Darstellung wird hoffentlich mit der Zeit nachkommen. Dem. Grosser gab die Norma so trefflich, wie noch nie.

Adolph Müller's Musik zu der Posse: „Der Talisman," von Johann Nestroy, welchen Mad. *Binder* zu ihrer Benefize gewählt hatte, ist uns in so verstümmelter Gestalt vorgeführt worden, dass darüber kein Urtheil abgegeben werden kann. Vom demselben Komponisten erhielten wir noch: „Die verhängnissvolle Brautschau, oder: der neue Menschenfresser," Posse mit Gesang in zwei Akten (nach Haffner bearbeitet). So grausam der zweite Titel, so munter und lebensfrisch ist die Musik dazu, und vorzüglich gut gewählt die Motive des Quodlibets im zweiten Akte.

Das zweite Konzert der Herren *Giulio Regondi* und *Joseph Lidel*[*]) im Plateissaale, und abermals um die

[*]) Seit mehr als 11 Jahren müssen wir arme Prager aus bei jeder Gelegenheit von den Wienern verrücken lassen. Paganini habe hier nicht gefallen, und erst ganz neuerlich Humorist No. 62, 1841) sagt M. G. Saphir in seinen mariirten Tutti frutti: „Paganini hat in Prag nicht gefallen, Ole Bull auch der Cellist Lidel machen Furore!!"

Und worauf gründet sich diese Beschuldigung, welche den musikalischen Geschmack einer Stadt von 120,000 Bewohnern bei Allem, was deutsch lesen kann, verdächtigt? — Auf den Privatbrief eines musikalischen Meikontenten an eine Schauspielerin in Hamburg, worin jener seinem Unmuth, dass ein Künstler so reiche Triumphe gesaet, Luft machte, und welchen dieser dem Redakteur der literarischen Blätter der Börsenhalle zum Druck mittheilte, der aber hier nur Lachen oder Missbilligung erregte, und, einige Musikpedanten à la rococo ausgenommen, in keinem Prager Kunstgemüthe ein Echo fand. Paganini wurde auch hier als ein Phänomen in der Kunstwelt anerkannt; wenn sich aber diese Anerkennung minder stürmisch aussprach als in Wien, so liegt das theils in der an-

in Prag unbeliebte Mittagsstunde, war noch schwächer besucht, als das erste, der Beifall hingegen im Crescendo begriffen. Am meisten von allen sechs Nummern des Konzertes sprach die Erinnerung an „Don Juan" nach Thalberg für die Guitarre, vorgetragen von S. Regondi, an, worin der jugendliche Künstler abermals die enthusiastischsten Verehrer von Mauro Giuliani dermassen für sich einnahm, dass sie insgesammt ihn seinem grossen Vorgänger zur Seite, manche noch über ihn stellten. Ausserdem spielte Herr Regondi noch ein Duo concertante über Steierische Lieder, für Melophon und Violoncello, mit Hrn. Lidel, und einen Satz eines Violinkonzertes von Spohr auf dem Melophon. Hr. Lidel trug dazwischen eine Fantasie für's Violoncello von Kummer vor, und von Hrn. *Wanieczek* hörten wir zwei gemüthliche Lieder (von Kittel und Preyer) mit guter Stimme und gefühlvollem Vortrag singen. Ein drittes und viertes Konzert gaben die Herren Regondi und Lidel im Theater und zwar bei sehr vollen Häusern. Hier hörten wir, nach dem Hutt'schen Lustspiel: „Das war ich," von Hrn. Regondi eine Repetizion des „Souvenir des Gibellins" und zwei Stücke für das Melophon, nämlich ein Konzertallegro von Beriot und ein Duo Concertante, über Themen aus Zampa, für Melophon und Violoncello, von Hrn. Lidel begleitet, der ausserdem noch mit einer Fantasie für Violoncello von Kummer über Themen von Meyerbeer und Molique auftrat. Nach dem Fest der Handwerker, Vaudeville in einem Aufzuge von L. Angely, wiederholte Hr. Regondi die „Erinnerung an Don Juan" mit gleich glänzendem Erfolg, und auch die übrigen Nummern dieses letztern erregten steigende Beifallsäusserungen.

Das Concert spirituel der *Sophienakademie* auf der Sophieninsel fand grossen Anklang, und zeichnete sich vorzüglich durch das Vorherrschen des echt Nazionellen neben älterer klassischer Musik aus. Wir hörten nächst dem böhmischen Chor: „Alles nur zum Preis des Vaterlands und des Königs" von Herrn *Gelen* (dessen Repetizion verlangt wurde), Tomaschek's grosse Sinfonie in Es dur und das Benedictus und Gloria aus dessen Krönungsmesse, dann einen figurirten Choral von Johann Sebastian Bach, dem ein uraltes böhmisches Lied: „Na kujži" etc. untergelegt war; — Chor, mit einer Fuge für zwei Sängerchöre, von Johann Christoph Bach, und endlich die Musterfuge: „Tu rex gloriae" von Karl Heinrich Graun. Da alle diese Meisterwerke der musikalischen Welt längst bekannt sind, so können wir nur noch hinzufügen, dass die Ausführung so trefflich als der Erfolg glänzend war.

In einem Privatkonzert, welches auf der Färberinsel vor einem kleinen aber höchst gewählten Kreise von Kunstliebhabern stattfand, lernten wird in Hrn. *Setti* einen tüchtigen Baritonisten kennen, dessen energische Stimme zwar nicht mehr den frischen Jugendglanz besitzt, dagegen hat er eine recht gute Singmethode, und zeigte sich gewandt im ernsten und komischen Gesange. Hr. Setti sang eine Kavatine aus „Beatrice di Tenda" von Bellini, eine Arie und Duett aus Donizetti's „Torquato Tasso" (Letzteres mit Dem. *Herrmann*, die in der That fast etwas zu sehr in Anspruch genommen wird und kaum mehr auf einer Konzertanzeige fehlt, und mit Duetto buffo aus Ricci's „Chiara di Rosembergo" mit Hrn. *Gordigiani*, dessen herrlicher Vortrag seiner etwas schwachen Stimme einen ganz eigenen Rang verleiht. Auch unser jugendlicher Pianofortevirtuos Hr. *Studniczka* unterstützte den Konzertgeber mit Variazionen über das Alpenhorn (wo wir nicht irren, von Döhler), einer Henselt'schen Etude und Liszt's Leb der Thränen, von welchen das letztere ihm am wenigsten gelang.

Das *Konservatorium der Musik* gab in der heurigen Konzertsaison eine einzige musikalische Akademie, abermals um die Mittagsstunde im Saale zum Platteis, worin sowohl die Schüler, welche ihre ersten Versuche im Solovortrage wagen (wie uns der Zettel bei jedem Einzelnen wiederholt versicherte), als auch die Orchesterindividuen von der Aufnahme: 1. Mai 1837 sind. Wir müssen jedoch, wenn wir gerecht sein wollen, gestehen, dass diese Anmerkung bei den Meisten derselben fast überflüssig schien. Nicht allein die herrliche grosse Sinfonie in C (Finale fuga) von W. A. Mozart, wie die neue Konzertouverture von dem ehemaligen Zöglinge Ferdinand Fuchs (ein tüchtiges Werk voll Feuer und Leben) wurden mit jener Energie und Präzision ausgeführt, welche die Leistungen dieses jugendlichen Orchesters stets charakterisirt, sondern auch in den Solostücken begegneten wir wieder einigen ausgezeichneten Talenten. Auf die Sinfonie (die Ouverture bildet bei Direktor Weber immer den Epilog) folgten Variazionen für zwei Fagotte, komponirt von dem ehemaligen Zöglinge Karl Merker, vorgetragen von *Adalbert Gross* und *Alois Rössl*, welche sich beide recht wacker hielten, wenn gleich der Erste in den schnelleren Tempi noch mehr als nöthig vorwärts eilte. In dem Konzertino für die Klarinette von K. M. v. Weber zeigte *Anton Mavermann* nicht nur ein schönes musikalisches, sondern zugleich ein Talent von poetischer Haltung, und wir glauben, der Zukunft dieses Jünglings ein günstiges Prognostikon stellen zu dürfen. Auch die Variazionen und Rondo für zwei chromatische Waldhörner von Pechatschek, vorgetragen von *Johann Grimm* und *Joseph Jakesch*, erregten verdiente Theilnahme, und nicht minder

---

zionalen Individualität des Böhmen, theils und noch mehr aber hatte der übertriebene Lobhudel mancher Wiener Referenten die Erwartungen auf eine Höhe geschraubt, dass kein Erdensohn dieselben zu erfüllen im Stande ist. Wenn nun Ole Bull hier ein zwar ungetheiltes Glück gemacht, und auch Hr. Lidel, zwar nichts weniger als Furore machte, jedoch eine freundlichere Aufnahme gefunden, als in Wien, so verdanken sie dieses vielleicht grossentheils dem Umstande, dass beide in der letzten Zeit von den Journalisten so hart mitgenommen wurden, und dieser wie jener (sans comparaison) von sich sagen durfte: „Ich bin besser als mein Ruf!" Daher kam es, dass Beide die Erwartungen übertrafen, die man sich von ihnen gemacht, und grossern Zoll von Beifall erhielten, als es den Wienern eben recht ist. Was die hiesigen Referenten betrifft, so habe ich schon in meinem Berichte meine Ansicht darüber angedeutet, und — und — — aber Sapfir ist doch seit einer Reihe von Jahren Journalist, und sollte daher wissen, dass Zeitungsnotizen in der Regel dem Barometer um die Zeit des Arquinoktiums zu vergleichen sind.

freundlich wurde die einzige Nummer für Streichinstrumente: Adagio und Rondo für zwei Violinen von Jansa, gespielt von *Emanuel Dausek* und *Heinrich Gottwald*, aufgenommen. Auch der Gesang hatte nur einen Repräsentanten, einen grossen Chor mit einer Fuge von Ignaz Ritter von Seyfried, in der gewöhnlichen soliden Manier dieses Meisters gearbeitet, der, mit gewaltiger Kraft und Tonfülle ausgeführt, gleichfalls lebhafte Wirkung hervorbrachte.

Die jährliche musikalische Akademie zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen erregte kein grosses Interesse. Die Zoglinge des Konservatoriums spielten eine Ouverture (hier unbekannt, wie der Anschlagzettel sagte) von August Krommer, Sohn des weiland k. k. Kammerkapellmeisters Franz Krommer, und eine zweite von Winter. Das wichtigste Konzertstück war ein Quintett (erster und letzter Satz) von Louis Spohr, für das Pianoforte, Flöte, Klarinette, Horn und Fagott, vorgetragen von Fräulein *Marie Pottel*, den Herren *Spanner*, *Pixarzowitz*, *Kail* und *Poschmaurny*. Die übrigen Solospieler bestanden aus absolvirten Zoglingen des Konservatoriums, nämlich den Herren *Joseph Cihlarz* (Variazionen für die Hoboe von Foreith), *Eduard Pleiner* (Fantasie über Schweizer Lieder für die Violine, von Bernard Molique) und *Wenzel Steinhart* (selbstkomponirte Variazionen für den Kontrabass — wieder einmal der Elephant als Seiltänzer), und die einzige Gesangsnummer war der sonderbare Gruss an die Schweiz von Blum, gesungen von *L. Bergauer*, Schülerin der Mad. Sandrini, welche Leistung wir schon bei Gelegenheit eines frühern Konzerts besprochen haben. — Zum grossen Vergnügen aller Liebhaber der ernsten Musik gab die hierortige Tonkünstlergesellschaft im neuen Redoutensaale zum Besten ihres Witwen- und Waiseninstituts mit einem Chor- und Orchesterpersonale von 150 Individuen den grossartigen: „Paulus," Oratorium in zwei Abtheilungen, in Musik gesetzt von F. Mendelsohn-Bartholdy, dessen Solopartien Dem. *Herrmann* und die Herren *Emminger* und *Strakaty* übernommen hatten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom. Hier waren in Karneval fünf Theater offen. Das Haupttheater Apollo war der Opera seria und deren Ballet, das Teatro Valle der Opera Buffa, die Theater Argentina und Alibert der Komödie, und das Teatro Pace den Histrionen des bekannten Trabalza gewidmet.

Im Teatro Apollo, vormals Tordinona genannt, waren die Sängerinnen: die Streponi, Colleoni-Corti, Brambilla (Giuseppina, die jüngste unter den drei Schwestern), Gualdi (die jüngere); Tenore: Salvi und Gasparini; Bassisten: Marini (Ignazio), Alba, Santoni und Valentini. Donizetti's Marino Faliero, mit der angeblich unpässlichen Colleoni, Salvi und Marini fand auch der Musik wegen eine laue Aufnahme; mit der Strepponi ging es besser. Sehr gut ging darauf Rossini's Nuovo Mose mit der Strepponi, der Brambilla, Salvi und Marini. Donizetti's „neue" Oper *Adelia, ossia la figlia dell' Arciere*, gefiel fast gar nicht, machte im Ganzen genommen Fiasco, und, was jetzt etwas Unerhörtes ist, diesmal musste Donizetti Rossini weichen, dessen Mose wieder gegeben wurde.

Das Teatro Valle hatte die deutsche Prima Donna Steyer, den Tenor Manfredi, Buffo Fontana und Bassisten Zucchini, ein nicht übles Ensemble, das auch mit Ricci's Orfanella di Ginevra die Stagione ziemlich gut begann. Dass die Steyer da schreit wo sie nicht schreien soll, daher in der Profession eher fertig werden wird, ist sehr zu bedauern; ihre Aussprache könnte besser sein, ihre Stimmen und Gesangmethode sind befriedigend. Manfredi fand seiner schönen Stimme wegen den meisten Beifall. Zucchini mit einer schwachen Stimme singt besser. Besagte Virtuosi machten sich daher ziemlich Ehre in Ricci's Chiara di Rosenberg. Die neue Opera buffa und erste del Maestro *Alessandro Carcano*, *il Barbero benefico* betitelt, fiel ganz durch. Komponist ist ein hier ansässiger Mailänder und von Adel, hatte unter den Nichtadeligen eine starke Gegenpartei, und nicht die geringste Nachsicht. Den Schluss machte Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, von ihm selbst für die Colleoni, die Gualdi, Manfredini, Fontana und Zucchini eingerichtet und in die Szene gesetzt. Das Ergebniss von allen gegebenen vier Opern war nicht das erfreulichste.

Ein eigenes Supplement zum hiesigen Amtsblatte Diario di Roma, No. 16, vom 23. Februar enthält im Wesentlichen Folgendes. „Die Kongregazion und Akademie der heil. Cäcilia feierte verwichenen 28. Januar den gewöhnlichen Jahrestag für ihre verstorbenen Mitglieder in der Kirche S. Carlo a' Catinari, wo die der Heiligen, ihrer Schutzpatronin, gewidmete Kapelle sich befindet. Da diese Akademie unlängst durch die Sorgfalt des Protektors, Kardinals Tosti, und des Primicerio Monsignor Giuseppe de' Marchesi Zacchia neues Leben erhielt, so gab sie bei dieser Gelegenheit einen Versuch der klassischsten Musiken *(un saggio delle più classiche musiche)*, woran der grösste Theil ihrer, sowohl ausübender als Ehrenmitglieder Theil nahmen. Zu diesem Zwecke wählte sie vor Allem die hochberühmte Trauermusik *(famigerata musica funebre)* des berühmten Wolfgang Gottlieb Mozart, die, wenn auch nicht neu für Rom, da sie schon für weil. den König Ferdinand 7., den Kardinal Weld und den französischen Botschafter De la Tour Mauburg gemacht worden ist, doch damals wegen der kleinen Kirchen, wo man sie vortrug, von Vielen nicht genossen werden konnte. Da man diesmal die Leitung des Ganzen dem Ehrenmitgliede Marchese Muti Papazurri anvertraute, so nahmen ungefähr 200, sowohl Dilettanten als Ausübende, an der Ausführung Theil, die auch vollkommen gelang und dem Verdienste dieser Wundermusik *(musica portentosa)* entsprach, die durch ihre tiefe Philosophie mit Recht von den Verständigen als eines

wurden gross angeschrieben und die Tafel aufgehangen, wie in der Kirche, obgleich Niemand gegenwartig war, als wir, die wir die Nummern schon wussten. An hohen Festtagen zündete ich viel Lichter an, obschon es heller Tag war, und setzte das durch bey der guten Mutter — Er hiess es albern Zeug. Wenn ich mich nun die Woche hindurch auf dem alten Flügel vorbereitete; ohne alle Leitung die Kirchenmelodien aufsuchte, dann mir eine Harmonie ersann, und endlich gar Abwechselung in derselben nach dem frohern oder traurigern Inhalt dieses oder jenes Verses, und darüber stundenlang versank in stilleres Anschaun der Geheimnisse des Wohl- oder Uebellauts und meines eigenen innern Wesens; und es mich zuweilen ergriff, wie mit kalter Hand aus dem Grabe; ich schüchtern mich verbergen wollte vor den Ahndungen des Unendlichen, die in mir dämmerten; und ich still weinen konnte, aber dabey so unaussprechlich glücklich war —: sieh, Bruder, da, da lebte ich mein eigenes Leben! da war ich religiös und Künstler, oder ich war beydes nie, und verstehe die Worte nicht. O dass man mich mir selber überlassen hatte! Aber nein; da lässt man den glatten, lächelnden Kandidaten kommen, der mich über die Religion aufklären soll. Der klärt denn auch — auf und ab, bis er dem unverfälschten Geschenk Gottes, dem stärkenden, erhebenden, beseligenden Wein, sein gefärbtes süssliches Wasser untergeschoben hat, und es desto höher anpreiset, weil man es zu jeder Stunde, bey Tag und bey der Nacht, in beliebiger Quantität zu sich nehmen, und doch fein ruhig dabey bleiben könne und recht sehr verständig. — Und meine Kunst —: sah schon jenes Verfahren hatte mir, wie dem Schwane, der auf dem sumpfigen Teiche bleiben soll, die Flügel geknickt, die mich auch nach ihrem Ziel getragen haben würden! Und nun zog man mich langsam in dem A B C und noch langsamer in den Deklinationen der Musik hin und her, bis ich um allen Sinn, allen Muth, alle Innigkeit des Gefühls gebracht war, und man mir sagte, nun sey ich ein gemachter Mann, denn ich schreibe keine verpönten Quinten und Oktaven mehr, und wisse auch ein mageres Thema recht artig zu fugiren.

Da haben sie mich erdrückt und — für immer, fürcht' ich, dem jungen Baume die Krone ausgebrochen. Was er nun noch treiben kann, sind höchstens Schösslinge unten, nahe an der Erde, die sich ins Breite hin machen. Oben aus, himmelan, kann er nicht mehr. So kalt und wirkungslos die erhabenen Lehren und Tröstungen der Religion bey mir vorüberhallen: so leer und erstorben finden mich die hohen Anforderungen der Kunst, wenn sie mir zuweilen durch die Seele blitzen. Ja, ich würde auch keine Ahndung für beyde in mir finden, sondern mich, wie die Andern, in meinem Handwerk festsetzen und in bequemer Selbstgefälligkeit vegetiren; wenn ich jene Ahndung nicht aus den Jahren meiner Kindheit hervortreten liess — wenn ich nicht die zarte goldbesäumte Wolke fest bannete, und dem lächelnden Genius, der auf ihr ruhet, in das holde Anditz schauete.

Ich mag nicht mehr schreiben. Lebe Du wohl, und geniesse in Deiner freywilligen Selbstbeschränkung mit dem jungen Weibe Deines Herzens und den Kindern Deiner Liebe, was ich vergebens suche: innern Frieden und frohes Genüge.

Zweyter Brief.

Ferdinand an Anton.

Schon ehe ich Dein Monitorium erhielt, hatte ich mir's selbst gegeben. Ich fühlte nicht nur, dass das nicht so fortgehen dürfte, sondern hatte auch schon den Anfang gemacht zur Ausführung, dass es anders würde — und zwar hubsch nach Gehörigkeit und Anstand. Ich

der Meisterstücke jenes erhabenen *(somma)* Autors betrachtet wird. Da aber die Mozart'sche Komposizion kein Assolazione *(sic)* hat, so wurde das von Jomelli, vor Alters Mitglied der Akademie, das ebenfalls viele musikalische Vorzüge besitzt, gemacht. Die Solostimmen sangen Tenor Lorenzo Salvi und Bassist Vito Dewitten, mit Meisterschaft und Ausdruck Mozart's unaussprechliche *(ineffabili)* Melodieen. Andere ausgezeichnete Sänger waren die Herren Angelini, Ciabatta, Fallar, Folanza, Pinto, Ravalli, Ricardi und Santoni. Besonderes Lob verdienen auch die von dem Papste der Kongregazion gnadigst bewilligten Sänger der papstlichen Kapelle, damit auch sie am Vortrage dieser Musik Theil nehmen mochten. Endlich verdienen noch die Zoglinge des Ospizio Apostolico und des Ospizio Degli Angeli alle Terme belobt zu werden. Sowohl Herr Orzelli als die übrigen 92 Individuen, welche das Orchester bildeten, wirkten so trefflich zusammen, dass sie das befriedigendste Zeugniss ihrer Meisterschaft ablegten."

„So wurde denn Mozart's Musik in der, dem Gegenstand gemass, eigens hierzu eingerichteten Kirche aufgefuhrt. Ausser den vornehmsten Mitgliedern der Gesellschaft, die um das Leichentuch *(coltre)* herumsassen, befand sich im Mittelpunkt der Kirche das diplomatische Corps, die Praelatur, so wie der romische und auslandische Adel. In eigenen Tribunen waren: Maria Christina, verwittwete Konigin von Spanien, die Herzogin und Furstin von Cambridge, der Furst von Mecklenburg-Strelitz; im innern Chor des Kollegiums die Kardinale Tosti, Grimaldi, Fieschi; im andern aussern Chor die Infantin Maria Louisia Carlotta, Furstin von Sachsen, Ehrenmitglied der Gesellschaft. Sonst war der Zulauf ganz ausserordentlich."

„Moge dies Beispiel der musikal. Akademie der heiligen Cacilie, der altesten, der sich Europa rühmen kann, Nachahmer finden in andern Akademien und Anstalten dieser gottlichen Kunst u. s. w."

Zum ewigen Andenken dieser musikalischen Aufführung werden nun die Namen Aller, die daran Theil nahmen, im Drucke bekannt gemacht.

Direktor: Herr Marchese Muti-Papazurri.

Soprani (die Herren) 12, Altisten die Herren) 12, Tenore 28, Bassisten 38, zusammen 90. Violinen 38, Violen 14, Violoncellen 12, Kontrabasse 9, Flöten 2, Hoboen 4, Klarinetten 2, Horner 4, Trompeten 2, kl. Trompete (?) (Trombino) 1, Posaunen 2, Serpent 1, Pauken 1, zusammen 94. Summa Summar. 184.

In diesem Verzeichnisse vermisst man Mozart's ursprünglich für's Requiem geschriebene Bassethorner, und findet dafür ganz andere, die er gar nicht dazu gebraucht. Jedenfalls ist es zum Erstaunen, wie dies himmlische Werk des himmlischen Meisters seit einem halben Jahrhundert, nämlich der Zeit seiner Entstehung, jahraus jahrein die Runde der gebildeten Welt macht. (Wie oft ist es nicht schon in Amerika gegeben worden!) Ja alle neueren berühmten Requiems grosser Meister, wie z. B. jenes von Winter und Cherubini, scheitern vor Mozart's, wie dies unlangst bei Napoleon's stattgefundener Todtenfeier in Paris nur zu auffallend der Fall war. Und doch schrieb Mozart dies Requiem so zu sagen mit einem Fusse im Grabe. Was würde sein Universal-Riesengenie nicht Alles noch geschaffen haben, hätte er das Alter eines Haydn erreicht! Hat er aber nicht für seine gar kurze Lebensexistenz gar viel geleistet? gränzt es nicht an's Fabelhafte das was er Alles in ihr geleistet?.... Heil dir Deutschland! Mozart allein macht dich unsterblich!

Dieselbe Accademia di Santa Cecilia hat unlängst die Königin von England und ihren Gemahl, den Prinzen Albert, zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Spoleto. Donizetti's „Roberto d'Evreux" fand eine *quasi* laue Aufnahme. Die brave Primadonna *Fanti* (Annunziata) war die beste. Ihrer Compromaria Rosina Mori darf man vor der Hand wenigstens kein ungünstiges Prognostikon stellen. Tenor *Michelangelo Forti*, der sich sehr hübsch auf der Bühne ausnimmt, hat noch Manches für sein Fach zu lernen, und Bassist *Paolo Portigliotti* verdirbt wenig. Zur zweiten Oper gab man Bellini's „Sonnambula," die, versteht sich immer der Primadonna wegen, noch mehr gefiel; die übrigen Sänger zeigten sich in einem etwas günstigeren Lichte. Endlich gab man noch um die Hallte Februar die zuckersusse „Norma" mit einem Furore der Fanti in der Titelrolle.

Norcia (bei Spoleto). Mit unserer Sängergesellschaft auf dem *Teatro della Fama* waren wir im Allgemeinen sehr zufrieden. Die Hauptrollen der beiden Opern „Elisir d'amore" und „Nina Pazza per amore" sangen die Primadonna *Rosina Beaschino* aus Jesi, der Tenor *Demetrio Lorredo*, der Buffo *Antonio Valeri* und Bassist *Cesare Tolomei* (zugleich Impresario.). Die grösste Zufriedenheit bezeigte man der Bianchini, welche den ersten Schritt in die Profession machte, wacker einherschritt und vielleicht was werden kann.

(Fortsetzung folgt.)

Doppelerklärung.

Im Bezug auf die Bekanntmachung der Redakzion in Nr. 11. S. 246.

Ueber den angeblichen Herrn *F. W. Kühnauer* in Berlin ist uns folgende Erklärung zugekommen, und zwar in einem Schreiben des Herrn *A. Wilh. v. Zuccalmaglio*, aus Köln vom 14. April datirt, dessen Bürgschaft wir nach unserer bestimmt ausgesprochenen Bedingung nicht unangezeigt lassen können:

„Da einige Zweifel entstanden ob die in No. 4. stehende Anzeige des Kommerschen Orgelwerks von dem in Berlin lebenden achtungswerthen Komponisten *Kühnau* herrühre, so sehe ich mich gedrungen zu erklären, dass ich sie geschrieben, dass ich mich wohl Kühnauer unterzeichnet, sowohl weil ich auf einer Kühnaue gebuten als mir auch gerade dieser Pseudonym gefallen, ohne dass ich dabei an den berliner Künstler im mindesten gedacht hatte.

Friedrich Lützenkirchen, Organist in Schlebusch, im Kreise Solingen."

Uns gefallt das aber nicht. Wollen wir auch den Zufall, dass selbst die Vornamen F. W., blos mit Weglassung des J., an Herrn Kühnau in Berlin erinnern,

unbeachtet lassen: so ist doch die Pseudonymität, die sich auch auf den Wohnort erstreckt, etwas zu gross. War etwa der Hr. Organist Lützenkirchen aus Schlebusch, den wir erst jetzt dem Namen nach kennen lernen, im Januar, als er jenen Aufsatz schrieb, in Berlin? Das liesse sich schon ermitteln, wenn es nöthig wäre. Der Herr hat aber mit seiner keinem Menschen als ihm wohlgefälligen pseudonymen Einsendung wider alle Ordnung gehandelt. Weiss er nicht einmal, dass es wiederholt von uns zur Bedingung gemacht worden ist: *Jeder, der in uns. Bl. etwas einsendet, hat sich durchaus der Redaktion, die wissen muss, mit wem sie es zu thun hat, mit seinem wahren Namen zu nennen.* Wir könnten noch mehrere ziemlich triftige Fragen stellen, wenn es nicht gerathen wäre, die Sache ruhen zu lassen. Dabei erklären wir jedoch auf's Neue: Dergleichen Einsendungen sind für uns. Bl. schlechthin widerrechtlich. Sollten sie irgend Jemand noch einmal gelüsten, so werden wir nicht eher ruhen, bis wir der Sache vollkommen auf den Grund gekommen sind, und werden dem geehrten Publikum das Ergebniss bündig und in aller Schärfe bekannt machen. Solche Hilfe wollen wir gar nicht haben. Die Redaktion.

Todesfall.

Im März d. J. starb in Berlin der K. Kammermusikus *J. G. Eisold*, 62½ Jahre alt. Er war ein so ausgezeichneter Kontrabassist, dass er nicht selten das schon schwankende Orchester oder die unsicher gewordenen Sänger der Oper mit festem Strich und kräftig durchgreifendem Ton wieder in Ordnung brachte. Solche Kontrabassspieler sind aller Ehren werth, wenn sie auch keine Komponisten sind. Und so verdient der tüchtige Mann einen ehrenden Nachruf.

Feuilleton.

Die herzogl. Oldenburgische Regierung hat beschlossen, zu Ostern, dem Geburtsorte Karl Maria von Weber's, demselben eine Bronzestatue zu errichten und seine Werke auf Staatskosten in Kupfer stechen zu lassen, die Platten aber in der herzogl. Bibliothek aufzubewahren. Die Exemplare, prachtvoll ausgestattet, sollen nur in geringer Anzahl abgezogen werden und sind vorzüglich auch zu Geschenken für fremde Souveraine bestimmt.

Fünftes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 7. März). Pastoralsinfonie von Ludw. van Beethoven; — Grosse Szene aus Sacchini's Oedip auf Kolonos (Herr Alizard); — Fantasie für Fagott (Herr Willant); — Arie von Beethoven: Ah perfido! (Dem. Julian). — Ouverture zu Euryanthe (von K. M. v. Weber).

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
Fr. Hofmeister in Leipzig.

Banck, Halle der Völker. Poesien verschiedener Nationen, deutsch von O. L. B. Wolff, für eine Singst. m. Pfte. Op. 27. (24 Nummern) geh. 5 Thlr.
Hiervon einzeln: No. 19. Das Zigeunermädchen (spanisch). 5 Ngr. No. 20. Graf Arnaldos. Romanze (spanisch). 5 Ngr. No. 21. Paterlein und sein Beichtkind, f. Bariton (italienisch). 10 Ngr. No. 22. Mädchenwünsche deutsch. 7½ Ngr. No. 23. Schwur der Liebe (schottisch). 5 Ngr. No. 24. Das Soldatenliebchen (spanisch). 10 Ngr.

Berger (L.), Oeuvres complets p. Pfte. Cah. 3. 4. à 1 Thlr. 20 Ngr. Subscr.-Preis à 1 Thlr.
Dieselben einzeln: Oeuv. 1. Marche p. les Armées anglaises-espagnoles dans les Pyrenees. 7½ Ngr. Oeuv. 4. Rondo pastorale. 10 Ngr. Oeuv. 6. Toccata en forme de Rondeau. 10 Ngr. Oeuv. 12. Douze Etudes. 1 Thlr. 3 Ngr. Oeuv. 34. Adagio et Rondo gracioso. 12½ Ngr. Oeuv. 52. 43 Variations sur l'Air: Ah vous dirais-je Maman. 1 Thlr. 7½ Ngr.
— Sämmtliche Gesänge, Lieder und Balladen für eine Sing-stimme m. Pfte. Lief. 4. Zwölf Gesänge. Op. 55. 27½ Ngr.

Chwatal, Intr. et Rondeau sur Themes de l'Opera: Le Postillon de Lonjumeau p. Pfte. a 4 Mains. Oeuv. 57. 20 Ngr.
— Deux Sonatines p. Pfte. a 4 Mains. Oeuv. 58. 12½ Ngr.

Dotzauer, Six Romances p. Violoncelle, av. Pfte. Oeuv. 162. 1 Thlr.

Franchomme, Adagio et Bolero p. Violoncelle. Oeuv. 24. av. Orchestre. 1 Thlr. av. Pfte. 20 Ngr.

Hirsch, Der Wasserkönig. Der sterbende Ritter. 2 Balladen f. Bass m. Pfte. Op. 1. 20 Ngr.
— Die Lerche. Vesper. Spatzenlyrik. 3 Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Op. 2. 17½ Ngr.
— Der Wittwe Tochterlein. Die junge Nonne. 2 Balladen f. eine Singst. m. Pfte. Op. 3. 15 Ngr.
— Der Todtengräber. An die Wolke. 2 Gedichte von A. Bottger f. eine Singst. m. Pfte. 10 Ngr.

Lemoine, Bagatelle sur le Ballet de la Tarentule de Gide p. Pfte. Oeuv. 35. 10 Ngr.
— Bagatelle sur la Chansonette: Le pere Trinquefort p. Pfte. Oeuv. 36. 10 Ngr.

Marschner, Ouverture de l'Opera: Hans Heiling, arr. p. 2 Pfte. a 8 Mains. Oeuv. 80. 1 Thlr. 10 Ngr.

Mazas, Rêverie. Morceau de Salon p. Violon av. Pfte. Oeuv. 78. 22½ Ngr.

Montag, Capriccio p. Pfte. Oeuv. 4. 20 Ngr.

Pape, Zweites Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncelle. Oeuv. 10. 1 Thlr. 10 Ngr.

Pixis, Fantaisie et Variations brill. sur trois Themes de l'Opera: L'Ostéria d'Andujar de Lillo p. Pfte. Oeuv. 144. 1 Thlr.

Rosenhain, Premier Concertino p. Pfte. Oeuv. 50. av. Quatuor. 1 Thlr. 25 Ngr. p. Pfte. seul 1 Thlr. 10 Ngr.

Täglichsbeck, Divertissement sur des Motifs favoris de l'Opera: La Sonnambula de Bellini p. Violon. Oeuv. 19. av. Orchestre. 1 Thlr. 20 Ngr. av. Quatuor 1 Thlr. 2½ Ngr. av. Pfte. 25 Ngr.

Taubert, 6 Studien f. Pfte. Besonderer Abdruck aus Op. 40. Lief. 1. Canzonette für die linke Hand allein. Die Libelle. Lief. 2. Hector. Undine. Lief. 3. Unter Cypressen. Victoria. à 10 Ngr.

Wodnicki, Rapsodie fantastique p. Pfte. Oeuv. 1. 15 Ngr.

Hierzu der Ostermesse-Bericht 1841 von A. Diabelli & Comp. in Wien.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Ostermesse-Bericht 1841

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben N² 1155.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Lehrbücher.

	fl.	kr.
Czerny, C., kleine theoretisch-practische Pianof.-Schule für Anfänger. Op. 334. (Auszug aus der grossen Pianoforte-Schule, Op. 500, von demselben Verfasser)	2	50
— Briefe über den Unterricht auf dem Pianoforte vom Anfange bis zur Ausbildung; als Anhang zu jeder Clavierschule	1	30
Diabelli, A., Pleyel's kleine theoretisch-practische Pianoforte-Schule. Neueste, nach den jetzigen Bedürfnissen ganz umgearbeitete und vermehrte Ausgabe, mit 24 Uebungsstücken zu zwei, und 6 neuen Uebungsstücken zu vier Händen.	2	—
Reicha, A., die Kunst des dramatischen Tonsatzes, oder: Vollständige Schule der Vocal-Composition in 6 Büchern, (französisch und deutsch) ..... Drittes Buch	4	45
Viertes do	3	45
Weiss, Laur., Vorübungen zur Bildung der Stimme und Kehlenfertigkeit für Sopran oder Tenor. Op. 8	1	45
— Dieselben für Alt oder Bass	1	45

Für das Pianoforte allein.

			fl.	kr.
Czerny, C., 12 Rondeaux nationaux brillans et caractéristiques où sont introduits les airs originaux les plus favoris de ces Nations, Nouvelle Edition, savoir:				
N²	1.	Rondeau Allemand in D, Op. 181.	1	—
-	2.	do Anglais et Ecossais in Es, Op. 182	1	—
-	3.	do Bohème in G, Op. 183.	1	—
-	4.	do Espagnol in E, - 184.	1	—
-	5.	do Français in A, - 185.	1	—
-	6.	do Hongrois in G moll, Op. 186	1	—
-	7.	do Italien in A, Op. 187	1	—
-	8.	do Polonais in G, Op. 188.	1	—
-	9.	do Russe in A moll, - 189.	1	—
-	10.	do Suedois in Fis moll, Op. 190	1	—
-	11.	do Suisse in Des, Op. 191.	1	—
-	12.	do Turque in G moll, Op. 192	1	—
— Bijoux théatrals. Opus 397. (Fortsetzung).				
Cah. 14. Rondoletto über die beliebte Ariette von H. Proch (Vedi un po che bella), gesungen von Demois. Ritta Gabussi in der Oper: Le cantatrice villane, (Die Sängerin auf dem Lande)			—	45
Cah. 15. Le Souvenir. Rondo sur la dernière Pensée de Nic. Paganini			—	45

fl. kr.

Diabelli, A., Frühlings-Veilchen. 24 Unterhaltungsstücke für die Jugend, als Fortsetzung der ersten 12 Lectionen. Op. 171 ..... Complet 1 45

— Dieselben einzeln in 3 Heften ..... a — 30

— **Die goldene Jugendzeit.** Drei Rondos in G. A-moll. F. Opus 155. Neue Ausgabe mit Fingersatz ..... — 45

— **Musikalische Jugendträume.** Kleine Potpourris aus den neuesten Opern, Op. 162. Fortsetzung.
15ᵗᵉˢ Heft enthält: 1ᵉʳˢ und 2ᵉʳˢ Potpourri nach Motiven der Oper: Belisario von G. Donizetti ..... — 45
Violin-Begleitung (ad libitum) dazu ... — 15
16ᵗᵉˢ Heft enthält: 3ᵉʳˢ und 4ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 45
Violin-Begleitung (ad libitum) dazu ... — 15

— **Euterpe.** (Fortsetzung).
N² 377. Le Prigioni di Edimburgo, (Oper von Fed. Ricci), 1ᵉʳˢ Potpourri ..... — 30
· 378. 2ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 379. Parisina, (Oper von G. Donizetti), 1ᵉʳˢ Potpourri ..... — 30
· 380. 2ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 381. 3ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 382. 4ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 385. Elena di Feltre, (Oper von S. Mercadante), 1ᵉʳˢ Potpourri ..... — 30
· 384. 2ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 385. 3ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 386. Die Welfen und Gibellinen, (Oper von G. Meyerbeer), 1ᵉʳˢ Potpourri ..... — 30
· 387. 2ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 388. 3ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 389. 4ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... — 30
· 390. 5ᵉʳˢ Potpourri nach detto ..... 1 —
(Wird fortgesetzt.)

Halm, A., Grandes Etudes de Concert. Op. 59 1 30
— Grandes Etudes melodieuses. Op. 60 ... 1 30

Horzalka, J. E., 24 Morceaux de Bravoure, Op. 46. Cah. 1 ..... — 45
— Deux Nocturnes. Op. 47 ..... — 30

Hoven, J., Ouverture zur Oper: Johanna d'Arc ..... — 45

Knopf, G., Franconi-Marsch. (Sammlung beliebter Marsche N² 57) ..... — 20

Lickl, C. G., Gasteiner-Blüthen. Rhapsodien, Op. 59.
1ᵉʳˢ Heft enthält: 1. Die Schwermuth. 2. Ruderschlag ..... 1 —
2ᵉʳˢ Heft enthält: 3. Das Nachsinnen. 4. Wasserringe ..... 1 —

fl. kr.

3ᵉʳˢ Heft enthält: 5. Dreifaltigkeitsblümchen. 6. Im Nassfeld ..... 1 —
4ᵉʳˢ Heft enthält: 7. Im Friedhof zu St. Nicola. 8. Alpenrosen ..... 1 —
5ᵉʳˢ Heft enthält: 9. Bei der Sennin. 10. An der Gasteiner Ache ..... 1 —

Lickl, C. G., Bravour-Walzer, Op. 60 ..... 1 —

Merode, C. B., Sehnsucht. Adagio, Op. 1 — 30

Plachy, W., Variations brill. sur un motif fav. de Mˡˡᵉ Gyrowetz, Op. 76 ..... — 45

Schmidt, P., 10 Vorspiele für die Orgel. Op. 2 ..... — 45

Skiwa, Joh., 1ᵉʳˢ Nocturne, Op. 1 ..... — 30
— 2ᵉʳˢ Nocturne, Op. 3 ..... — 45
— Fantaisie brillante sur l'Air favori: Ton Image de F. Masini. Op. 4 ..... 1 —

Winterle, Edm., Reisebilder. Charakteristische Tongemälde, Op. 4.
1. Erinnerung an Attersee ..... — 45
2. In St. Bartholomae ..... — 45
3. Die Heimkehr. *a.* Abschied von Salzburg. *b.* Sehnsucht nach der Heimath. *c.* Willkommen in Wien ..... 1 —

Wiener-Tivoli Märsche. (Fortsetzung).
39ᵗᵉˢ Heft enthält: Potpourri-Marsch von A. Nemetz ..... — 30
40ᵗᵉˢ Heft enthält: Gibellinen-Quadrille und Manöverir-Marsch von detto ..... — 30

Tänze für das Pianoforte allein.

Bendl, C., Damen-Cadeaux. Walzer, Op. 26. — 45
— Perl-Galoppe. Vaudeville- und Phöbus-Galoppe. Op. 27 ..... — 30
— Soirées Bonbons. Walzer, Op. 28 ..... — 45
— Phöbus-Galoppe. (Sammlung von Galoppen N² 94 ..... — 15

Doppler, Jos. (junior), Tremolo-Galoppe. (Sammlung von Galoppen N² 95) ..... — 15
— Erste Wiener Polka. (Sammlung von detto N² 96) ..... — 15
— Der Charlatan. Galoppe. (Sammlung von detto N² 97) ..... — 15
— La Conversation. Quadrille française, Op. 45 ..... — 30

Mérey, Maur., Les Violettes. Quadrille de Contredanses, Op. 5 ..... — 30

Rabel, A., La Lance. Militärischer Gesellschaftstanz ..... — 15

fl. kr.

Tolbecque, J. B., Tambour-Galopp und Mazur. Aufgeführt im k. k. priv. Theater an der Wien, bei den Vorstellungen des Herrn Philippe, Physiker aus Paris — 45

Für das Pianoforte auf 4 Hände.

Chotek, Fr. X., 4ter Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Parisina von G. Donizetti, Op. 41 — 30
— 5ter Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Elena di Feltre von S. Mercadante, Op. 42 — 30
— 6ter Rondinetto über beliebte Motive aus der Oper: Il Giuramento von S. Mercadante, Op. 44 — 45

Czerny, C., Le goût moderne, Op. 398. (Fortsetzung.)
Cah. 13. Rondino sur les thèmes fav. de l'opera: Le Prigioni di Edimburgo de Fed. Ricci 1 15
Cah. 14. Introd. et Variat. sur les themes fav. de l'opera: Parisina de G. Donizetti. 1 —
Cah. 15. Introd. und Variationen über Ad. Müller's beliebtes Lied: Vorwärts und Zurück 1 15

Diabelli, A., Reiz der Neuheit. Auswahl beliebter Melodieen auf 4 Hände, mit Berücksichtigung kleiner Hände in beiden Stimmen aus den Opern: Parisina, Torquato Tasso, Anna Bolena, Belisario, Lucia di Lammermoor von G. Donizetti, Bianca e Fernando, Beatrice di Tenda von V. Bellini, Le Prigioni di Edimburgo, Un' avventura di Scaramuccia von Ricci; Elena di Feltre von S. Mercadante; die Welfen und Gibellinen von G. Meyerbeer. 12 Hefte à — 45
— Euterpe auf 4 Hände. (Fortsetz.)
№ 377. Le Prigioni di Edimburgo, (Oper von Feder. Ricci), 1ter Potpourri 1 30
· 378. 2ter Potpourri nach detto 1 30
· 379. Parisina. (Oper von G. Donizetti), 1ter Potpourri 1 30
· 380. 2ter Potpourri nach detto 1 30
· 381. 3ter Potpourri nach detto 1 30
· 382. 4ter Potpourri nach detto 1 30
· 383. Elena di Feltre. (Oper von S. Mercadante), 1ter Potpourri 1 30
· 384. 2ter Potpourri nach detto 1 30
· 385. 3ter Potpourri nach detto 1 30

fl. kr.

№ 386. Die Welfen und Gibellinen. (Oper von G. Meyerbeer,) 1ter Potpourri 1 15
· 387. 2ter Potpourri nach detto 1 15
· 388. 3ter Potpourri nach detto 1 15
· 389. 4ter Potpourri nach detto 1 15
· 390. 5ter Potpourri nach detto 1 15
(Wird fortgesetzt.)

Horzalka, J. E., Grandes Variations sur un motif de l'opera: Lucrezia Borgia, Op. 45 1 30

Hoven, J., Ouverture zur Oper: Johanna d'Arc 1 —

Lickl, C. G., Bravour-Walzer, Op. 60 1 30

Neumayer, A., zwei Rondinos über beliebte Motive aus der Oper: Die Welfen und Gibellinen von G. Meyerbeer, Op. 49. № 1. 2 1 — 45

Für die Physharmonica.

Hackl, A., Andante und Rondo für die Physharmonica allein, Op. 61 1 —

Lickl, C. G., Cäcilie, eine Auswahl beliebter Tonstücke für die Physharmonica allein. (Fortsetzung.)
21ter Heft enthält: Cäciliens Andacht. Religiöse Sätze für die Physharmonica (und Gesang ad libitum). Op. 61 1 —
22ter Heft enthält: Ischlerbilder. Idyllen f. d. Physharmonica. 1ter Abtheilung. № 1. Am Wolfgangsee. № 2. Am Hallstädtersee. № 3. Im Ischlerthale. 1 15
23ter Heft enthält: Ischlerbilder. 2ter Abtheilung. № 4. In der Gosau. № 5. An der Traun. № 6. Am Kalvarienberg. 1 —
24ter Heft enthält: Reminiscenzen aus der Oper: Die Welfen und Gibellinen von Meyerbeer. Zwei Potpourri's für die Physharmonica allein 1 15
Mit dem 24ten Hefte ist nun dieses periodische Werk geschlossen.

Für die Violine.

fl. kr.

Bendl, C., DamenCadeaux. Walzer für die Violine mit Begl. des Pianof. Op. 26. — 30

Benesch, Jos., Deuxième Concertino pour le Violon avec accomp. de deux Violons, Alto et Violoncelle, Op. 20 2 20
— Le même pour le Violon avec acc. de Pianoforte 1 30

	fl. kr.
Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Pianoforte und Violine concertant. (Fortsetzung.)	
30ᵐᵉ Heft enthält: Erstes Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula von Bellini	1 —
31ᵐᵉ Heft enthält: Zweites Potpourri nach detto	1 —
Lachner, Franz, dritte Sinfonie in Dmoll, Op. 41. In Partitur	15 —
— Dieselbe in Auflagestimmen	15 30

Für die Flöte.

Diabelli, A., der musikalische Gesellschafter. Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)	
65ᵐᵉ Heft enthält: Belisario, Oper von G. Donizetti	1 —
66ᵐᵉ Heft enthält: Beatrice di Tenda, Oper von V. Bellini	1 —
67ᵐᵉ Heft enthält: Marino Faliero, Oper von G. Donizetti	1 —
68ᵐᵉ Heft enthält: Lucrezia Borgia, Oper von G. Donizetti	1 —
69ᵐᵉ Heft enthält: Lucia di Lammermoor, Oper von G. Donizetti	1 —
70ᵐᵉ Heft enthält: Parisina, Oper von G. Donizetti	1 —
— **Productionen** für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)	
45ᵐᵉ Heft enthält: Erstes Potpourri nach Motiven der Oper: La Sonnambula von V. Bellini	1 —
46ᵐᵉ Heft enthält: Zweites Potpourri nach detto	1 —

Gesangmusik.

Diabelli, A., Lieder der Unschuld mit dem Motto: Unschuld ist durch's Erdenleben, wie ein fester Pilgerstab; Wenn uns Nacht und Tod umgeben, leuchtet sie uns nach in's Grab. Op. 118. Neue vermehrte Ausg. in 2 Heften. à	1 —
1ᵐᵉ Heft enthält: 1. An das Clavier. 2. An die Natur. 3. Am ersten Mai. 4. Die Blumen. 5. Das hohle Blümchen. 6. Die Wolken. 7. Redlichkeit und Treue.	

	fl. kr.
2ᵐᵉ Heft enthält: 8. Ja's stille Land. 9. Lied im Freien. 10. Wenn's immer so wär'! 11. Feuerfarb. 12. Hoffnung. 13. Fischerlied. 14. Die untergehende Sonne.	
Diabelli, A., Weihnachtslied: (Die Glocken klingen fern und nah), für 2 oder 3 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 170	— 30
— **Melodicon.** Kleine Klavierauszüge aus Opern für den Umfang jeder Stimme eingerichtet. (Fortsetzung.)	
Cah. 20 enthält: Lucrezia Borgia, Oper von G. Donizetti mit deutschem und italienischem Texte	3 30
Cah. 21 enthält: Belisario, Oper von G. Donizetti mit detto	3 30
(Wird fortgesetzt.)	
Fuchs, F. C., Phönix Tod. Gedicht von Otto Prechtler zur Elegie v. H. W. Ernst, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet	— 30
— **Nacht.** Gedicht von L. Tieck, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Op. 4	— 30
— **Sehnsucht.** Gedicht von Fr. v. Schiller, für detto mit detto, Op. 5	— 30
— **Gefunden.** Gedicht von Gothe, für detto mit detto. Op. 6	— 30
— **Schwalbenpost.** Gedicht von L. Reland, für detto mit detto, Op. 7	— 30
— **Der Bach und ich.** Gedicht v. Bar. v. Schlechta, für detto mit detto. Op. 8.	— 30
— **Abschied.** (Es tönt zum letzten Male,) für detto mit detto, Op. 9	— 30
Hackel, A., Der Rubinring. An die Sehnsucht. Gedichte von Stierle-Holzmeister, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte, Op. 60	— 30
Hoven, J., Johanna d'Arc. Romantische Oper in 3 Aufzügen. Text nach Schiller von Otto Prechtler. Vollständiger Klavierauszug mit den Singstimmen	10 —
Daraus einzeln:	
N° 1. Chor der Landleute: (Lasset die Zimbeln schallen)	— 40
„ 2. Arioso des Thibaut: (Euch segne Gott)	— 20
„ 3. Scene. Bertrand's Erzählung: (Still, seht! da nahet Bertrand sich).	— 50
„ 4. Johanna's Vision: (Seht ihr die weisse Taube fliegen?)	— 40
„ 5. Recitativ und Arie: (Lebe wohl du theure Stätte)	— 45

	fl. kr.
N° 6. Chor der Hofleute und Cavat. des Carl: (Brich hervor, Sonne der Liebe)	— 45
- 7. Romanze der Troubadours: (Theure, erwach')	— 50
- 8. Recitativ, Arie und Terzett: (Ich sag' mich los von deinen Festen)	— 45
- 9. Erstes Finale: (Ich schlief im Dunkel der Eiche)	1 30

Zweiter Aufzug.

- 10. Chor der Engländer: (Munden will uns nicht der Becher)	1 —
- 11. Arie des Lionel: (Bist du verhallet, Siegesklang)	— 45
- 12. Kampf-Scene und Duett: (Zum Kampf, Verwor'ne)	1 20
- 13. Scene und Terzett: (Horch auf, der Glocken Töne hallen)	— 50
- 14. Krönungszug und Gebet: (Du, die aus des Feindes Hand)	— 45
- 15. Recitativ und Terzett: (Weh' mir, weh! ich kann ihn nicht ertragen)	— 45
- 16. Zweites Finale: (Verflucht der Leib, der sie getragen)	1 45

Dritter Aufzug.

- 17. Terzett: (Kehret wieder, goldne Stunden)	— 30
- 18. Scene und Arie des Lionel mit Chor: (Ihre Reize, wie sie prangen)	— 45
- 19. Scene und Gebet: (Herr, mein Gott!)	— 30
- 20. Drittes Finale: (Ich fühl' die Luft der ew'gen Zone)	— 50
Lachner, Fr., Morgenhymne. Chor für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte oder der Physharmonica. Op. 25	1 15
— Die vier Menschenalter. Cantate von J. G. Seidl, Op. 51. Partitur	20 —
— Dasselbe in Auflagestimmen	25 —
— Dasselbe im vollständigen Klavierauszuge mit den Singstimmen	10 —
— Des Sängers Feierstunden. Ein Cyclus von Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 57.	
N° 1. Leichter Sinn. Gedicht von J. G. Seidl	— 20
- 2. Lob der Weiber. Gedicht von Schink	— 30
- 3. Eine Liebe. Gedicht von Tschabuschnigg	— 30
- 4. Die Sterbende. Gedicht von Freiherrn von Drechsl	— 20

	fl. kr.
N° 5. Das wandernde Glöckchen. Gedicht von Drechsl	— 20
- 6. An Hertha. Gedicht von Saphir (aus den wilden Rosen)	— 20
- 7. Ihr Name. Gedicht von Heine	— 20
- 8. Abend. Gedicht von Prokesch	— 30
- 9. Lied des Gärtners. Gedicht v. Uhland	— 15
- 10. Einsiedlers Grab. Gedicht von C. v. Leitner	— 20
Müller, Ad., das kleine Lied. Nach d. Englischen von D. F. Reiberstorffer, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof und Violoncell, (Waldhorn oder Physharmonica). Op. 55	1 15
— Dasselbe für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte allein	— 30
— Das Licht am Fenster. Gedicht v. Vinc. Zusner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 53	— 45
— Vorwärts und Zurück. Gedicht v. Fried. Kaiser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, Op. 37	— 30
— Kindliches Dankopfer. Sammlung verschiedener Gesänge bei allen Gelegenheiten von Familienfesten, als: Neujahr (oder Sylvesterabend), Geburtsfeier, Namensfeier, Hochzeitsfeier u. dgl.	
1ⁿᵉˢ Heft. Abschied und Gruss an das alte und neue Jahr für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Flöte (oder Violine) und Pianoforte oblig., (2 Violinen, Viola und Violoncell ad lib.), Op. 39	1 45
2ᵗᵉˢ Heft. Zwölf Kinder auf einmal! Scherzspiel am Geburts-, Namensfeste oder Neujahr. Für eine Solo-Singstimme mit Begleitung von Sopran, Alt, Tenor, Bass, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Flöte, Fagott und Pianoforte, Op. 40	2 40
3ᵗᵉˢ Heft. Empfindungen dankbarer Kinder und treuer Freunde. Gelegenheitsgesang am Geburts-, Namensfeste oder Neujahr. Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Flöte (oder Violine) und Pianoforte obligat., (2 Violinen, Viola und Violoncell ad lib.,) Op. 41.	2 30
4ᵗᵉˢ Heft. Hochzeitslied. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, (2 Violinen, Viola, Violoncell und Flöte ad libitum.) Op. 42	— 15
(Wird fortgesetzt.)	
Preyer, Gottfr., Vision. Gedicht von H. Kletke. Für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte, Op. 54	— 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto	— 30

fl. kr.

Preyer, Gottfr., Forderung. Gedicht von Betty Paoli. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. — 30
— Auf der Ostsee. Gedicht von S. G. geborne J. für detto mit detto. Op. 36. — 45
— Der deutsche Rhein. Gedicht von Nic. Becker. Chor für 4 Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37 — 30
— Der Wegweiser. Gedicht von Wilh. Muller. Für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 38. — 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto — 30

Proch, H., Der Ballkranz. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75 — 30
— Varsatz, (Risoluzione.) Arietta gesungen von Fraulein Rita Gabussi in der Oper: Die Sangerinnen auf dem Lande (Le cantatrici villane) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 76. — 30
— Südländers Liebeslied. Gedicht von Otto Prechtler. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. — 30
— Vorüber. Gedicht von M. Markberiter. Für detto mit detto. Op. 78. — 30
— Wohin! Gedicht von H. Proch. Lied der Mignon. Gedicht von Goethe, für detto mit detto. Op. 79. — 45
— Die Braut am Grabe ihrer Mutter. Gedicht von Fr. Reil, für detto mit detto. Op. 80. — 30
— Täuschung. Gedicht von J. G. Seidl, für detto mit detto. Op. 81 — 30
— Wellenruf. Gedicht von J. C. Weiner, für detto mit detto. Op. 82. — 30
— Frage nicht! Gedicht von J. P. Burmeister Lyser, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn (oder Violoncell). Op. 83. 1 —
— Dasselbe für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte allein — 30
— Dasselbe für Alt oder Bariton mit detto — 30

Randhartinger, B., Auf dem St. Wolfgang-See. (On the lake of St. Wolfgang.) Gedicht von Nugent Skelly Esq. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Physharmonica. Op. 45. — 45
— Dasselbe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte allein — 30

Staudigl, Jos., Molly's Abendlied. Gedicht von Janitschke. Für eine Singstimme mit Begleitung der Physharmonica oder des Pianoforte. Op. 1. — 30

fl. kr.

Staudigl, Jos., Der Gast. Gedicht von Harro Harring. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. — 30
— An Emma. Gedicht von Fr. v. Schiller, für detto mit detto. Op. 3. — 30
— Königinn und Page. Abschied. Gedichte von Heine, für detto mit detto. Op. 4. — 30

Titl, Emil, Des Kreutzfahrers Heimkehr. Ballade von J. N. Vogl. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 19. — 45
— An die Ball-Rose. Gedicht von Carus, für detto mit detto. Op. 20. — 30

Weiss, Lor., Drei Psalmen David's, für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. — 30
— Dieselben für Alt oder Bariton mit detto. — 30
— Der Liebe Lust und Schmerz. Gedicht von A. Wagner. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 16. — 30

Periodische Werke für Gesang.

I. Philomele mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

№ 381. Gyrowetz, Ad., Volkslied am Rhein. Gedicht von Nic. Becker. — 45
· 382. Weiss, Lor., Deutsches Rheinlied. Gedicht von Nic. Becker. — 45
· 383. Proch, H., Lied: (Früchte, reiche Fülle) aus dem dramatischen Gedicht: Konig und Bauer, von Fr. Halm — 20
· 384. — Lied: (Selig still in sich versunken) aus detto. — 20
· 385. Masini, F., Dein Bild (Ton Image). Gedicht von Madame Laure Jurdain — 30
(Wird fortgesetzt.)

II. Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

№ 373. Proch, H., Das Trauerspiel im Krähwinkel. (Fresko-Gemälde.) Lied: Es glaubt manches Madl — 20

	fl. kr.
N° 374. Proch, H., Das Trauerspiel im Krähwinkel. Lied: Denk an dein End	— 15
- 375. — — — Lied: Es wechseln die Leut' oft	— 20
- 376. Müller, Ad., Der Erbschleicher. (Posse von Nestroy.) Lied: Man kommt auf kein Grund	— 20
- 377. — — — Lied nach beliebten Motiven: Der Carneval von Venedig, und Tremolo	— 50
- 378. — Die zusammengestoppelte Komödie (Quodlibet) Turnierlied: Ach, das is a Leba jetzt	— 50
- 379. — Wer wird Amtmann? (Lebensbild: Lied: A Dienstmadel räumt in ein Zimmer	— 20
- 380. — — — Lied: Da kenn' ich Ein' der is aufs Spiel so pikirt	— 20
- 381. Werle, Al., Dramatische Regentropfen. (Quodlibet: Lach-Arie: Ach, das müsste herrlich sein	— 20
- 382. — Der Uebermüthige. (Zauberposse: Ariette: Der Weiber Herzen gleicht dem Pallast	— 15
- 383. Müller, Ad., Das Preisstück. (Posse.) Lied: Da kann doch die Zeit noch nicht gar so schlecht sein	— 20
- 384. — — — Lied: Das ist doch rein nur a fixe Idee	— 20
- 385. Proch, H., Das Mährchen von Greifenstein. (Sage der Vorzeit.) Abschieds-Duett: Püt dich Gott, mein liebes Weiberl	— 50
- 386. Titl, Em., Blumenfest, Hochzeitsfest, Maskenfest. (Scherzspiel.) Traumlied: Ein Geitzhals den träumt	— 20
- 387. — — — Jahreszeitenlied: Im Jänner führen d'Manner ganz ungenirt	— 20
- 388. Müller, Ad., Der Talisman. (Posse von Nestroy.) Lied: Der hat weiter nit g'schaut	— 20
- 389. — — — Lied: Die Manner haben's gut	— 20
- 390. — — — Lied: Ja, die Zeit ändert viel	— 20
- 391. — — — Lied: Na, da hab' i schon gnu	— 20
- 392. — Alle Augenblick ein Anderer, und doch immer derselbe. (Zauberspiel.) Lied: Ich kenn' einen Jungling	— 20

	fl. kr.
N° 395. Müller, Ad., Alle Augenblick ein Anderer, und doch immer derselbe. (Zauberspiel.) Lied: Man sagt zwar, die Eh'n wer'n im Himmel geschlossen	— 20

(Werden fortgesetzt.)

III. Philomele mit Begleitung der Guitare

(Fortsetzung.)

N° 356. Müller, Ad., Vorwärts und Zurück. Gedicht von Fr. Kaiser	— 20
- 357. Gyrowetz, Ad., Volkslied am Rhein. Gedicht von Nic. Becker	— 15
- 358. Preyer, Gottfr., Der deutsche Rhein. Gedicht von Nic. Becker	— 15
- 359. Proch, H., Der Jüngling am Bache. Gedicht von Fr. v. Schiller	— 20
- 360. — Mein Reichthum. Gedicht von Oettinger	— 20

(Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik.

Bihl, Andr., Graduale in A. (Ave Maria) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und Orgel obl. (2 Clarinetten und 1 Fagott ad lib.) Op. 19	— 45
Clement, Fr., Offertorium in F. (Ave, o rosa mistica) Sopran und Violin Solo, mit Begleitung von 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Horner, Violine u. Contrabass. Op. 30	1 50
Mozart, W. A., Offertorium (Adoratio tibi: Fuga in B für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horner, 2 Trompeten und Pauken, Violoncell, Contrabass und Orgel	2 —
Prandau, C. Bar., Tantum ergo in D für 4 Singstimmen mit Begleitung der Orgel, oder: 2 Violinen, Viola, Flote, 2 Clarinetten, Fagott, 2 Horner, Violoncell und Contrabass. Op. 20	1 —
— Graduale in F. (Ave Maria) für 4 Singstimmen mit Begleitung der Orgel, oder: 2 Violinen, Viola, Flote, 2 Clarinetten, Fagott, 2 Horner, Violoncell u. Contrabass. Op. 21	1 —
— Offertorium in As. (Coeli enarrant gloriam Dei: für 4 Singstimmen mit Be-	

	fl. kr.
gleitung der Orgel, oder: 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Clarinetten, Fagott, 2 Hörner, Violoncell u. Contrabass. Op. 23.	1 45
Proch, H., Offertorium in E. (Ave maris stella) Sopran (oder Tenor) und Violin-Solo, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und Orgel obl. (2 Oboen oder Clarinetten, und 2 Hörner ad lib.) Op. 7	1 45
Reissiger, C. G., Vierte grosse Messe in Es, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken, Violoncell, Contrabass u. Orgel	7 30
— Dieselbe in Partitur	7 —

Porträte.

	fl. kr.
Beethoven, L. v., (Die Messe in D schreibend) Neu lithographirt von H. Reiehaber. Pr. Auf Chineser Papier	2 —
— Auf weissem französisch. Velinpapier	1 30
Lidel, Jos., Lithographirt v. Hr. Reichaber. Pr. Auf Chineser Papier	1 30
— Auf weissem franz. Velinpapier	1 —
Preyer, Gottfr., Lithographirt v. Hr. Reichaber. Pr. Auf Chineser Papier	1 30
— Auf weissem franz. Velinpapier	1 —
Proch, H., Neu lithographirt von Hr. Reichaber. Pr. Auf Chineser Papier	1 30
— Auf weissem franz. Velinpapier	1 —
Regondi, Giulio., Lithographirt von Hr. Reichaber. Pr. Auf Chineser Papier	1 30
— Auf weissem franz. Velinpapier	1 —
Worzischek, H., Lithographirt von Hr. Lazedelli. Pr. Auf Chineser Papier	1 30
— Auf weissem franz. Velinpapier	1 —

A. Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig

griff in mein Taschenbuch und langte den ersten Empfehlungsbrief, der mir zur Hand kam, hervor. Es war der, an den Musikdirektor H — Ich ging zu ihm.

Ich fand einen Mann, so kalt, trocken, ängstlich, umständlich, schwerfällig, doch schulgerecht, wie seine Kompositionen, und bekam einen neuen Beleg für meine Meinung, dass, wenn es auch (wie man sagt) den Poeten möglich sey, ihre Subjektivität ganz in ihren Werken zu verleugnen und auch nicht einmal versteckt auf der Bühne mitzuspielen; dies doch bey den Musikern nicht statt haben könne — wenigstens erfahrungsmässig nicht statt habe. Ich bemerkte sehr bald, dass ich mit meinem Direktor in Zukunft nicht viel Verkehr haben würde, indem sich schwerlich Berührungspunkte unter uns auffinden lassen möchten; und Du wirst mir Recht geben, wenn ich nur die paar Minuten unsrer Konversation Dir geschildert habe.

Ein etwa fünfjähriger Knabe war auf dem Vorsaal. Ich fragte ihn nach dem Direktor. „Mein Vater?" fragte er stumpf und trage. „Ja; gieb ihm diesen Brief, und sage, der Fremde wünsche ihn zu sprechen." „Der Vater schreibt hinten," sagte er, und ging nicht zu ihm, sondern rief die Magd, die dem Vater den Brief bringen sollte. Da wird's nicht viel geben, dacht' ich; denn ein Künstler, der Kinder nicht liebt und von ihnen gescheuet wird, ist mir noch schlimmer, als ein Gelehrter, vor dem die Weiber laufen. Der Brief war drin; nach einer Weile öffnete sich die Thür, und H — empfing mich mit etwas verblüffter Höflichkeit. Sie wollen bey uns Tonkunst studiren und mit den vorzüglichsten Musikern Umgang pflegen, sagte er und sahe in den Brief — das Letztere wird Ihnen nicht schwer werden; das Erstere — : (er zuckte die Achseln) unsre glückliche Zeit, die Zeit der Hasse und Graun, ist vorüber.

Und die gegenwärtige —?

Nun, Sie werden sie ja kennen lernen! sagte er besorgt, als habe er schon zu viel verrathen. Dazu brauchen Sie meiner Hülfe nicht. Ich könnte sie Ihnen auch nicht geben: ich nehme wenig Theil an den Ereignissen in der jetzigen musikalischen Welt, wo alles nur Genie haben und zeigen will.

Nun — dachte ich, jeder Mensch hat seine Puppe, und wenn es eine allenfalls leidliche ist, so kann man sie ihm ja unangetastet lassen. Nur muss er hübsch damit zu spielen wissen. Dieser Gottesleugner kann dir vielleicht gerade durch seine Ansicht der Dinge nützlich werden. Ich liess ihn also lange klagen und schwatzen und schelten; endlich fragte ich:

Sollte man die Werke jener schätzbaren Meister jetzt hier verachten? Er zuckte wieder: Das eben nicht, aber — Ich sah' es neulich, da ich den Tod Jesu aufführte, dies Werk, das unübertrefflich dastehet, als Werk der musikalischen Poesie und der Tonkunst —

Auch als Werk der musikalischen Poesie?

Können Sie einen Augenblick daran zweifeln?

Ich gestehe dem Gedicht zu, dass es mit viel Verstand gemacht ist, dass die Verse von Kunsterfahrung und vielem Fleiss zeugen, dass von den meisten Arien, jede für sich, ein recht schönes Ganze macht, dass auch die Recitative kräftige und herrliche Stellen haben, dass endlich verschiedne Chöre aus den Worten der Schrift sehr wohl gewählt sind: aber wo ist, sagen Sie — wo ist der Zweck, der Halt des Ganzen? wohin will es, das Ganze, ausser zum Schlusschor? Die Partien — dramatisch, und auch wieder nicht dramatisch. Wer erzählt in den Recitativen? wer macht in den Arien die Nutzanwendungen, und verräth jene Gemeinplätze — denn etwas Anders enthalten diese doch nicht, so wahr, und so

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Mai. № 20. 1841.

August Alexander Klengel.

Les Avant-coureurs. Exercices pour le Piano, contenant XXIV Canons dans tous les tons majeurs et mineurs, calculés pour servir d'étude préparatoire du grand recueil de Canons et de Fugues. Composés par *Aug. Alex. Klengel*, Premier Organiste de S. M. le Roi de Saxe. Propriété de l'Auteur. Dresde, chez Guill. Paul (en commission). Pr. 2½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wir wollen unsere Freude über das neue Hervortreten eines so hochgeschätzten, so lange schweigsamen Mannes, des letzten noch lebenden der drei Hauptschüler Clementi's, namentlich über das endliche Erscheinen des Vorläufers eines Werkes, das man in unserer der schöpferischen Fugenvirtuosität so fern stehenden Zeit kaum erwarten, ja kaum für möglich halten sollte, nicht mit vielen Worten ausdrücken. War es uns aber stets eine angenehme Pflicht, auf ausgezeichnete Werke das kunstsinnige Publikum aufmerksam zu machen, so wird sie uns diesmal zu einer zwiefach angenehmen, nicht blos weil das vorliegende Werk an und für sich zu den vorzüglichsten der Art von jedem Kunstverständigen gerechnet werden muss, sondern auch weil es als würdiger Vorgänger eines grösseren Werkes erscheint, das einzig in seiner Art steht und das nach Bach's Tode kaum mehr in solcher Vollkommenheit und gediegenen Schöne erhofft werden konnte. Der Vorläufer aber, der nun in's öffentliche Leben getreten ist, wird seinen Ruhm am kräftigsten verkündigen, wie ihm selbst die eigene Ehre nicht entgehen kann.

Diese durchgehends zweistimmigen Kanons bewähren sich als echte Kunstwerke dergestalt und in jeder Hinsicht, dass sie im Doppelkontrapunktischen so wie im Aesthetischen als Muster stehen, die jedem Freund dieser gehaltschweren Kompositionsart die genussreichsten Stunden, Allen aber, die sich in dieser, meist aus zunehmender Bequemlichkeit nach und nach immer mehr vernachlässigten Kunst wieder fester setzen und durch zeitgemässe und meisterhafte Vorbilder beleben wollen, den grössten Vortheil bringen werden.

Nicht die leicht zu verfertigenden kanonischen Sätze, wie man sie zuweilen noch in unsern Opern findet, sind es, die unser Verfasser zu seiner Aufgabe gemacht hat, sondern eben jene ohne Vergleich kunstreicheren Verwebungen, die man jetzt und seit lange in der Regel aus guten, d. h. aus nicht guten Gründen ruhen lässt oder doch wenig zu schaffen versteht. Man findet hier lauter strenge Kanons in der Oktave, im Einklange, in der Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Septime und None; bald *per moto retto, contrario, retto e retrogrado, contrario e retrogrado, a rovescio e per moto contrario, per aumentazione, per diminuzione*, bald gemischt, bald ungemischt. Immer aber ist die Art der Führung genau bezeichnet, sowohl zum Anfange jedes Stückes als im Verlaufe desselben. Dies Alles muss nun denen, die sich an tüchtigen Mustern ihre Begriffe verlebendigen wollen, wie man es sollte, im hohen Grade erwünscht sein. Freilich muss die Erlernung der Regeln, die wir hier auseinander zu setzen nicht den entferntesten Beruf haben, vorausgegangen sein, wenn man zu einer hellern Einsicht über den Bau solcher Kunstwerke, wie sie uns hier gegeben werden, gelangen will. Dazu gibt es, ausser dem lebendigen Unterricht, Bücher. Zu den jetzt hinlänglich bekannten setzen wir nur noch eins, das, ich weiss nicht warum, weniger gekannt zu sein scheint und doch hierin besonders nützlich werden könnte, nämlich *A. André's* Lehrbuch der Tonsetzkunst. 2. Theil. Mit diesen nicht eben gar zu schwierigen, wenn auch nicht ohne Mühe zu erlangenden Kenntnissen ausgerüstet, die ein gebildeter Musiker sich jedoch gar nicht erlassen sollte, wird sich um solche Werke noch ein höherer Frühling ziehen, voll Duft und Farbenschmuck. Sebastian Bach wird dann noch viel reizender erscheinen und unsers Klengel's neueste Werke werden sich an die des Altmeisters reihen. Dann wird sie auch zuverlässig Niemand, der ein Künstler ist, entbehren wollen, wie sie jetzt schon keinem wahren Verehrer echter Kunst, der sie kennen zu lernen Gelegenheit hatte, fehlen werden.

Sind sie nun in formeller und kontrapunktischer Rücksicht im ausgezeichneten Grade empfehlungswerth, so muss sich diese Empfehlung noch ungemein steigern, wenn wir diesen Tonsätzen ohne alle Ausnahme nachrühmen können, dass sie auch, ja ganz vorzüglich, von Seiten der Erfindung, Haltung, Karakterfülle und überhaupt des ästhetischen Werthes wesentlich so hoch stehen, dass es ein Verlust für Jeden genannt werden müsste, der sie sich nicht anschaffen könnte, was doch hoffentlich nur sehr Wenigen begegnen wird. Ich habe diese Kanons alle, und alle mit dem lebhaftsten Vergnü-

gen gehört, nicht blos am Schreibtische geschen. Werden sie gespielt, wie sie gespielt sein wollen, so ist der Eindruck so erquicklich, dass man zu glauben versucht wird, selbst dann, wenn man sie schon durchstudirt hatte, ganz frei erfundene und frei durchgeführte Karakterstücke der geschmackvollsten und lebenskräftigsten Art zu hören. Das ist eben der rechte Punkt des Meisterlichen, dass die Arbeit ganz verschwindet und ein Fantasiebild sich erhebt, das frisch und froh um unsere Sinne gaukelt und wohlthätig erwärmend sich in's Herz spielt. Dabei spricht jeder Satz etwas so Eigenthümliches, der innern Welt des Gefühls durchaus Angehöriges, in so selbständiger und dabei anspruchlos ungesuchter Weise aus, dass auch nicht eine einzige Nummer unter allen 24 ist, der nicht volle Karakterschönheit besonderer Art zugesprochen werden müsste. Und wie verschieden ist die Karakterschönheit! Nicht ein Kanon ist dem andern gleich. Hier herrscht das froh Bestimmte, fest Abgeschlossene, wie in No. 1, 3 u. s. w.; dort das Gebundene, als ob zwei Liebende sich neckend verfolgten (Es muss aber dann gespielt werden, wie es steht, nicht in der Erleichterung); dort umspielt uns die flüchtige Lust der hellen Stunde, wie in No. 4; und dennoch wird sie an Glanz und Reiz von No. 5 fast noch übertroffen; feurig ist No. 6; ausgezeichnet schön in seinen Verkürzungen der siebente Kanon; grossartig und einfach fliessend No. 8; äusserst angenehm No. 9; allerliebst No. 10; überaus herrlich in seiner Doppelgestalt, Bild und Gegenbild, No. 11, ein Satz, dessen äusserst kunstreiche Führung in den mannigfachsten doppelkontrapunktischen Bewegungen ihm kein Mensch anhören wird, so fliessend und inhaltsrund entwickelt sich die treffliche Gestalt; No. 12 sehr gefühlvoll; wahre Prachtstücke sind dagegen No. 13, 15 u. s. f. Sollten wir ja noch wählen, so würden wir noch No. 18 und 20 hervorheben: allein sie sind alle schön; besser also, man bevorzugt in der Beurtheilung nicht das Eine vor dem Andern zu sehr; das Ganze ist vortrefflich.

Dass nun solche in jeder Hinsicht gediegene Werke, nicht blos ihres karaktervollen Inhaltes, sondern auch selbst des mechanischen Spieles wegen, nicht für Anfänger, sondern für solche sind, die ihre erste Schule schon gemacht und sich in nicht zu geringem Grade sogar schon Unabhängigkeit beider Hände von einander erworben haben, versteht sich im Grunde von selbst. Man hat es hier nicht mit Uebungen gewöhnlicher, sondern höherer Art zu thun. Demnach sind sie für schon sicher stehende Pianofortespieler, ja für recht fertige, die sich bis zu meisterlicher Unabhängigkeit beider Hände und zu vollgehaltigem Ausdruck des äusserlich und innerlich Rhythmischen in zwei neben einander verschieden laufenden und zugleich eine Hand wie die andere gleichmässig beschäftigenden Partieen erheben und für das Schwierigste geschickt machen wollen. Das Werk wird daher nur auf dem Klavier und in der Notensammlung derer fehlen, denen das Gediegene sowohl im Vortrage als in der Komposizion gleichgiltig und denen im Genusse sinniger Tonsätze wenig gelegen ist. Und so hoffen wir, es bald recht weit verbreitet zu sehen zum Vortheile für die Kunst und für die Künstler.

Ist aber dieser Vorläufer schon der lebhaftesten Theilnahme aller Musikkenner und Musiklernenden werth, und wird ihm der Preis jedes wackern Kunstfreundes sicher nicht entgehen können: wie ausgezeichnet muss dann das Hauptwerk sein, auf das wir noch zu hoffen haben! Allerdings ist Jedes in seiner Art, was es sein soll, und folglich das vorliegende nicht weniger vollendet und meisterhaft an sich: dennoch muss das noch folgende Werk grossartiger sein, weil das erschienene eben nur jenes Vorläufer ist. — Ich kenne auch das Hauptwerk einem grossen Theile nach und kann von der Vortrefflichkeit und seltenen Güte desselben eben so im Voraus zeugen, wie es zuverlässig Alle ohne Unterschied mit mir thun werden, die einen Vorgeschmack davon zu erlangen so glücklich gewesen sind. Möge es recht bald nachfolgen; es hat uns überdies schon lange genug warten lassen! — Möge man aber vor allen Dingen sich nur dessen, was uns jetzt gegeben worden ist, so eifrig bedienen, als es rathsam und allen hoher strebenden Kunstjüngern beilsam ist, damit der geehrte Verf. darin einen Antrieb finde, sein geschmackvolles grosses Fugenwerk nicht noch länger im Pulte ruhen zu lassen. Indessen sagen wir dem ausgezeichneten Künstler unsern besten Dank für seine herrliche Gabe und bezeigen ihm dafür nach Verdienst unsere öffentliche Verehrung.

Muzio Clementi

Douze Sonates pour le Pianoforte. Nouvelle Edition. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. No. 1: Pr. 14 Ggr. No. 2: 10 Ggr. No. 3: 12 Ggr. No. 4: 12 Ggr. No. 5: 10 Ggr. No. 6: 14 Ggr. No. 7: 12 Ggr. No. 8: 8 Ggr. No. 9: 10 Ggr. No. 10: 8 Ggr. No. 11: 10 Ggr. No. 12: 10 Ggr.

Es freut uns, unmittelbar nach der Besprechung des teutschen Musterwerkes Klengel's, der mit Berger und Field aus Clementi's Schule hervorging, eine neue Ausgabe der Sonaten des auf Hebung des Pianofortespieles einflussreichen Italieners folgen lassen zu können. Dass es Clementi verstand, tüchtige Pianofortespieler zu bilden, hat die That auf leuchtende Art bewiesen. Die Mittel, die er dazu anwendete, müssen also doch nicht übel sein. Zu seiner Methode gehörten auch seine Kompositionen, und unter diesen, ausser seinem *Gradus ad Parnassum*, über welchen wir bald Einiges zu sprechen Gelegenheit haben werden, vorzüglich seine Sonaten. Können die Schönheiten und Erhebungen, die er dem Pianofortespiele geben half, der Natur der Sache nach nicht mehr neu, nicht mehr das Prächtigste und Glänzendste sein, wofür man sie sonst zu halten Ursache hatte, so werden sie sich doch immer noch durch die Natürlichkeit des Melodischen überhaupt, wie durch die dem Instrumente angemessene Nützlichkeit und Begründungsförderlichkeit der Passa-

gen und geregelten Rhythmen empfehlen, um so mehr, je überschwenglicher unsere Zeit in vielen Dingen zu ihrem Nachtheil geworden ist. Wer recht geschickt verziehen will, der gebe nur der Jugend, was sie nicht verarbeiten, nicht in sich, oder in ihren natürlichen Geist aufnehmen kann; damit wird er sie am Gründlichsten verschroben, verzerrt, aufgeblasen und brutal machen. Die Folgen solcher Verkehrtheit sind schon dagewesen und laufen noch immer herum. Man hat daher von manchen Seiten wenigstens reuevoll eingelenkt und anstatt berauschenden Weins, der wohl dem Manne, aber nicht dem Kinde gehört, gesunde Milch u. s. w. vorgezogen; hat daher zu den alten Meistern gegriffen und hat, so weit man es mit Ueberlegung und in Beziehung auf das Wesen der zu bildenden Jugendrichtung that, sicher sehr wohl daran gethan. Daher auch der neue Griff nach Clementi's Sonaten. Zu rezensiren haben wir sie nicht; das wäre unnütz. So viel steht aber fest: Sind die Werke Kleingel's für Alle ohne Unterschied, die bereits ihre Schule des ersten Klavierspiels gemacht haben und sich nun zu höherer Vollendung des Technischen ihrer Kunst, verbunden mit höherer Innerlichkeit, empor arbeiten wollen, so sind diese neu aufgelegten Werke Clementi's für solche, die auf dem ersten Unterrichtswege einen guten Theil zurückgelegt, aber noch nicht bis zum Ende der Bahn gekommen sind, äusserst vortheilhaft und für manche, nicht zu seltene Geistesbeschaffenheit der Zöglinge unersetzlich. Jeder Lehrer des Pianofortespiels, der sie nicht beachten wollte, würde sich durch solche Gleichgiltigkeit gegen seine Pflicht nur als einen Mann zeigen, der sein Werk allein für seinen Beutel treibe, nichts darnach fragend ob er seinen Anempfohlenen nütze oder schade. Indem wir hoffen, auf solche Exempel nicht zu oft zu stossen, bleibt uns nichts übrig, als zu sagen, dass diese Sonaten sehr deutlich, schön und auf weisses, gutes Papier gedruckt worden sind, dass ihr Ankauf dadurch, dass jede einzelne Sonate für sich zu haben ist, sehr erleichtert wurde, und dass diese 12 neu aufgelegten Sonaten dieselben sind, welche die ältere Ausgabe im ersten Bande der Werke Clementi's brachte.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Duo Cantica quatuor vocibus cantanda, quae illustrissimae Academiae Berolinensi dedicat Alexis Loeff. Op. 6. Berolini, sumtibus Schlesingeri.

Dieser geehrte und vielfach verdiente Mann ist unsern Lesern als ausgezeichneter Künstler hinlänglich bekannt; wir haben ihn als Komponisten und Violinvirtuosen mehrmals und ausführlich nach Gebühr und Recht gewürdigt, seinen überall, wo man ihn kennen zu lernen das Glück hatte, erlangten Ruhm bestätigt und seine Verdienste um die Kunst näher bestimmt. Es war eine überaus tüchtige und geschmackvolle Instrumentazion und Chorbearbeitung des Stabat mater von Pergolese, womit er sich zuerst rühmlich in die musikalische Welt einführte, deren Werth unsere Blätter zuerst öffentlich darlegten und verbreiteten. Sein russisches Volkslied und seine trefflichen Bravourvioliuwerke mit Begleitung des Orchesters erhoben seine Ehre und stehen bei Jedermann in vorzüglicher Achtung. Hier empfangen wir von ihm zwei Kirchengesänge auf lateinische Textworte *alla capella*, welche der Berliner Singakademie, die bekanntlich jetzt unter Rungenhagen blüht, gewidmet sind. Man weiss, dass diese berühmte Singakademie den Herrn Verf. für dieses Zeichen wohlwollender Achtung zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt hat. Um so weniger werden andere Singvereine es aufschieben, sich selbst mit diesen beiden Gesängen durch eigene Aufführung näher bekannt zu machen, was auch stets das Rathsamste bleibt. Die Gesänge, in Partitur und Stimmen gedruckt, sind motettenartig im kirchlichen, nicht schwer ausführbar und freier als die älteren der Art gehaltenen Style durchgesungen, mit rezitativähnlichen Zwischensätzen, die Schlüsse mehr oder minder fugirt, aber doch nicht in strengen Fugen behandelt. Da das Vierstimmige zuweilen vom Mehrstimmigen verstärkt wird, darf die Zahl der ausführenden Sänger wohl nicht unter 16 sein; desto besser, wenn es noch mehrere sind. Der lateinische Text ist zuweilen nach Cherubini's Vorgange so skandirt, dass wir uns an den Orten, wo es ohne Nachtheil der Musik möglich ist, und es ist fast überall möglich, eine Aenderung erlauben würden, die wir natürlich den Herren Musikdirektoren, in wie weit sie es nöthig finden sollten, zu überlassen haben. Aus diesen Andeutungen wird man ersehen, dass alter und neuer Styl in diesen Gesängen verbunden worden ist, wodurch sie den Sängern und den Hörern leicht nur noch lieber und eingänglicher werden dürften.

Vorwärts. Volkslied der Preussen, gedichtet von *Hoffmann*, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von *Ulrich*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ¼ Thlr.

Der Text dieses starksinnigen Volksliedes ist von dem Herrn Geheimen Oberregierungsrath Hoffmann, voller Patriotismus. Dazu ist die Melodie und Harmonisirung desselben so einfach, dass sie sogleich anklingen und von Jedermann leicht nachgesungen werden kann. Da auch noch zu den ausgesetzten Stimmen eine Partitur gedruckt worden ist, so wird sich das Lied in Preussen bald allgemein machen, weil auch den geringsten Gesangkräften durch jeden Musikverständigen schnell nachgeholfen werden kann. Endlich ist auch noch für möglichste Verbreitung desselben durch einen besondern Abdruck für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. in derselben Verlagshandlung gesorgt worden. Pr. ⅛ Thlr.

1. *Fünf Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass*, Op. 7. Pr. 1 Thlr., und
2. *Fünf dreistimmige Lieder für Sopran und Alt*, Op. 8. in Musik gesetzt von *Fr. Oelschläger*. Berlin, bei Trautwein. Pr. ⅓ Thlr.

No. 1. leitet mit einem schönen Geburtstagsgesange ein, voll Anmuth und poetischer Galanterie, fern von Ziererei. Der zweite Gesang, italienisch und teutsch, bittet manierlich um freundliche Aufnahme in dem warmen Herzen, das dem artig klopfenden Gaste sich wohl nicht zu spröde erweisen wird. Das dritte ist ein Liedchen von B.: „Neues Leben", etwas zu allgemein gehalten. 4. ein Volksspruch, ganz frisch und recht, nur zu kurz. 5. Ständchen, von B., sehr zärtlich und anziehend in liebliche Töne gebracht zum Wohlgefallen Vieler. Die Partitur zu den Auflegestimmen wird beiden Heften frommen.

Im achten Werkchen ist das Triolett von Giesebrecht schön gesungen; eben so das zweite, auch dem Gedichte nach; nicht minder das dritte Triolett. „Die Lerchen", von Uhland, ganz besonders schön. Das Lied von Lenau, Primula veris, gibt in seiner eignen tonrhythmischen Haltung den andern nichts nach. Und so wird denn die Sammlung den schönen Sängerionen eine liebliche sein.

Teutsches Volkslied, gedichtet von *Karl Schüller*, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen oder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. von *Karl Stöppler*. Braunschweig, bei C. Weinholtz. Pr. 4 Gr.

Recht wacker in Dichtung und Ton, werth, dass man es beachte. Auf einem Bogen das vierstimmige ohne und das einstimmige mit Begleitung.

Friedrich der Grosse.

Ouverture zu dem italienischen Schäferspiel: „il Re Pastore" von *Friedrich dem Grossen*. Mit einem Vorworte des Dr. *Preuss*, K. Professors der Geschichte. Partitur. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ⅔ Thlr.

Was die im August 1840 geschriebene Vorrede bringt, ist der Hauptsache nach: „Die wachsende Theilnahme an der historischen Vergangenheit führt uns immer reichlicher zu Jubiläen und Monumenten und dadurch zur Aufklärung der Geschichte. Als Friedrichs Thronbesteigungsfest uns entzückte, traten auch dessen musikalische Kompositionen aus ihrer Ferne hervor. Im grauen Kloster wurde diese Ouverture aufgeführt, welche sich in der Sammlung des Herrn Dehn befand. Das oben genannte Schäferspiel wurde den 3. Aug. 1747 in der Orangerie zu Charlottenburg vor dem ganzen Hofe aufgeführt, worin die berühmte Astrua zum ersten Male sang." Allerdings sind dergleichen Ausgaben Geschichtsfreunden wichtig und für Preussen doppelt. Wir haben schon im vorigen Jahrgange S. 462 Gelegenheit gehabt, das Nöthige über Friedrich des Grossen Musikliebe und über sein Komponiren zu erwähnen. Dahin verweisen wir nun, eine kurze Beschreibung dieser Ouverture beifügend:

Sie besteht aus einem Allegrosatze ⁴/₄ D dur, marschähnlich gehalten. Zum Streichquartett blasen 2 Hörner und 2 Oboen, die letzten gewöhnlich mit den Violen, die auch oft unison oder in Terzen gehen, gleich; kurz, das Ganze äusserst einfach, aber nicht zu kurz (115 Takte lang; mit 5 Takte langem unisonen Schlusse. Diese Originalkomposizion wurde noch eingerichtet

2. Für Militärmusik. Partitur. Pr. ⅔ Thlr.

Bedeutend verstärkt. Es werden gebraucht Flauto terzo e Piccolo in F, Clarinetto in Es, Clarinetti in B, Oboi, Fagotti, Bassi, Corni in Es, Corni in B alto, Trombe in Es, Tromboni (3) und Tamburi. Alles zeitgemäss. Man hat auch noch 2 Ausgaben

3. Für Pianoforte zu 2 Händen. Preis ⅓ Thlr.

4. Zu 4 Händen. Preis ½ Thlr.

Beide spielen sich leicht. Jeder Ausgabe ist das Vorwort beigedruckt.

Patriotische Gesänge und Märsche für Preussen.

Das Königslied. Gedicht von Thiersch, für eine Solostimme mit Begleitung von 4 Männerstimmen in Musik gesetzt von *A. Neithardt*. Berlin, bei Trautwein. Pr. ¼ Thlr.

Der Verfasser des Gedichts ist derselbe, dessen Volkslied: „Preussens Vaterland" sich in Preussen mit der Komposizion eben dieses Komponisten, der auch hier eine recht gute Melodie brachte, allgemein verbreitete. Wir glauben, es werde sich auch dieser Gesang, der einen hohen Bass vorzüglich in Anspruch nimmt, bald Bahn brechen. Auch für eine Stimme und Pianof. mit angehangenem Chor, gut. Preis ¼ Thlr.

Der Preussen Losung. Gedicht von *H. v. Boyen*. In Musik gesetzt von *A. Neithardt*. Ebendaselbst. Für 4 Männerstimmen. Preis ⅓ Thlr.; für eine Stimme mit Begleitung des Pianof. Pr. ⅙ Thlr.

Der Dichter H. v. Boyen ist Staatsminister und General-Lieutenant. Wär' er's auch nicht, sein Gedicht, das Schwert, Licht und Recht als Losungsdrei singt, wäre dennoch schön. Die Komposizion ist angemessen, ein gutes Volkslied; auch für eine Stimme mit Pianof. wirksam. Das Beste aber thun die drei Dinge. Das Licht aber ist das grösste unter ihnen. Denn wo das Licht nicht ist, da bleibt auch nicht das Recht. Und wo diese zwei nicht sind, da hilft kein Schwert.

Drei Nazional-Lieder aus dem Festspiele: *Preussens 15r Oktober*, von Dr. *Karl Töpfer*. In Musik gesetzt und mit Begleitung des Pianof. eingerichtet vom Kapellmeister *Franz Gläser*. Ebendaselbst.

1. Das Lied vom alten Fritz, für eine Bassstimme. Preis ⅙ Thlr.

2. Arbeitslied, für eine Tenorstimme mit Männerchor ad lib. Pr. ⅙ Thlr.

3. Kokardenlied, für eine hohe Bassstimme mit Männerchor ad lib. Pr. ⅙ Thlr.

Das erste in Marschbewegung, patriotisch und gut. Das zweite wird freilich gewirkt haben, ist aber ein wenig an der Allgemeinheit des Inhalts matt, was vielleicht im Zusammenhange des Spiels und für diejenigen, die sich daran erinnern, gemildert oder auch wohl aufgehoben wird. Den Chor würden wir doch sehr ungern vermissen. Die Kokardenerklärung handelt von der preussischen. Sie müssen besser wissen, ob sie so recht zu Herzen geht. Uns ist das Lied vom alten Fritz das liebste unter den dreien.

1. *Huldigungsmarsch.* Zur Feier der Huldigung Sr. Maj. des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm des Vierten am 15. Oktober 1840, komponirt und für das Pianof. eingerichtet von *A. Neithardt.* Preis ⅓ Thlr.
2. *Huldigungsmarsch* u. s. w. von *F. C. Normann.* Op. 33. Preis ⅓ Thlr. Beide ebendaselbst.

Dass sich Herr Neithardt auf solche Märsche versteht, weiss man. Er hat aber diesmal noch einen recht guten Gedanken an den beiden Trio's des Marsches hervorleuchten lassen, der, eben am rechten Orte, sehr erfreulich eingeschlagen haben muss. Das erste Trio bringt ganz unerwartet: „Heil dir im Siegerkranz". Die ganze Melodie deutlich und durch Umwandlung in ⁴₄ Takt völlig marschmässig. Zum andern Trio wurde gewählt: „Ich bin ein Preusse" etc. — Auch der zweite Marsch des Herrn Normann ist der Sache angemessen.

Endlich ist noch ein Lied zu Ehren *Zelter's* zu erwähnen, betitelt:

Lied am Auftauungstage des Weihnachtsmarktes in Berlin, von *Bornemann* und *Greell*, für 5 Stimmen (Solo oder Chor) mit Begleitung des Pianof. Ebendas. Preis ⅓ Thlr.

Recht gut gespielt und gesungen in Art einer Singverein-Romanze, zu welcher Sopran, Alt, zwei Tenore und Bass nebst harfendem Pianof. verwendet sind. Man wird sich ihrer freuen. Zwei falsche as auf der zweiten Seite der Partitur mag man vor dem Gesange mit ♮ ansetzen, damit Alles gleich wohlklingt. Die ausgesetzten Stimmen sind der Partitur beigelegt, so dass es ohne irgend eine Unbequemlichkeit in jedem Gesangzirkel sogleich aufgeführt werden kann. —

Mit diesen patriotischen Kompositionen für Preussen vergleiche man die früher besprochenen, weit früher uns eingesendeten, auf S. 165 und 275 dieses Jahrganges.

Musikalische Fibel für das Pianoforte

oder 62 Uebungen und 62 Uebungsstücke vom Leichten zum Schweren fortschreitend für den ersten Anfangs-Unterricht wie auch für den Selbstunterricht geschrieben von J. W. C. C. Sauerbrey. Op. 18. Mannheim, bei K. F. Heckel. Heft 1: 14 Ggr.; Heft 2: 18 Ggr.; Heft 3. 14 Ggr.; Heft 4: 1 Thlr.

In der Vorbemerkung erinnert der Verf., er wisse zwar, dass jetzt an Uebungen für den ersten Anfänger kein Mangel sei, hoffe aber dennoch, dass die besseren Lehrer jedes neue Werk der Art, also auch das seine, berücksichtigen werden, der verschiedenen Talente und Verhältnisse wegen, die verschiedene Hilfsmittel verlangen. Diese Fibel ist vorzüglich für solche Schüler bestimmt, bei denen man nicht ohne Schaden über den ersten Anfang hinweggehen kann. Dass der Verf. sie in solchen Fällen immer mit Vortheil brauchte, dass er sie auch für diejenigen, die keinen guten Lehrer haben können, sehr zweckmässig hält und dass man gleich anfangs die besten Lehrer nehmen, dann fleissig üben und zu guter Handhaltung Kalkbrenner's Handleiter oder Herz's Daktylion gebrauchen solle, dies sind die übrigen Vorbemerkungen. — Die Vorübungen sind gut, auch die Uebungsstückchen, und schreiten wirklich nicht zu schnell, dabei in gutem Wechsel, so weit er sich mit der Sache verträgt, vorwärts. Theils aber ist es unmöglich, solche Dinge von A bis zum Z zu beschreiben, theils unnütz; die Hauptsache ist, dass darauf aufmerksam gemacht wird und dass sie jeder Lehrer selbst ansehe, ob sie für ihn und für seine Schüler passen. Zur vorläufigen Uebersicht: das erste Heft enthält das Gewöhnliche; das zweite bringt zuerst die Durtonleiter durch eine Oktave, dann in Dezimen, Akkordschläge, Bindungen und Abziehungen der Töne, die A moll-Skala und etwas längere Uebungsstücke u. s. f. Die verschiedensten Tonarten folgen im 3. Hefte. Alles für mässige Kräfte erfahren zusammengestellt, so dass Uebungen und Uebungsstücke neben einander fortlaufen. Diese Beiträge für den Pianofortеunterricht sind also nicht zu vernachlässigen.

Lebensbilder

in einem Zyklus von Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncello komponirt von Herrmann Hirschbach. 1 Quartett. Op. 1. Berlin, bei Ed. Bote u. G. Bock. Preis 1½ Thlr.

Der Titel ist anziehend genug und scheint auf die neueste Art der Erzählungsmusik hinzudeuten. Wahrscheinlich geben die aus Goethe's Faust auf dem Titelblatte mitgetheilten Verse die Grundgedanken dieser Tondichtung. Sie sind von einer Schlange umringelt, die sich in den Schwanz beisst. Der Inhalt ist: „Es möchte kein Hund so länger leben!" — „Ich grüsse dich, du einzige Phiole! Die ich mit Andacht nun herunterhole, in dir verehr' ich Menschenwitz und Kunst." — Leider ist für das Werk nichts weiter zu thun, als sein Dasein weiter zu verbreiten, da man über ein Streichquartett namentlich solcher Art, das nur in Auflegestimmen ohne Partitur vor uns liegt, einen gerechten Spruch zu thun kaum hoffen kann. Die Liebhaber mögen es daher versuchen. Der Druck ist deutlich und nett. Haben wir erwünschte Gelegenheit, es einige

Male zu hören, soll mindestens der Eindruck, den es auf uns hervorbrachte, treulich berichtet werden.

Nachrichten.

Berlin, den 5. Mai 1841. Auch für den April-Bericht behalte ich die chronologische Ordnung bei, da die musikalischen Ereignisse sich fast täglich anhäuften. Am 1. vor. M. wurde als letztes Abonnements-Konzert Mendelssohn's Oratorium „Paulus" von der Singakademie vorzüglich gelungen ausgeführt. Die trefflichen Chöre und Choräle machten auch diesmal den lebhaftesten Eindruck, und die Soli, vorzüglich der Tenors und Basses (Saulus und Paulus) wurden von den Herren *Mantius* und *Zschiesche* wahrhaft künstlerisch vorgetragen. Das ganze Werk bewährte sich auch diesmal als höchst werthvoll, wenn gleich der zweite Theil des Oratoriums, wegen mangelnder Steigerung des Interesse's der Dichtung und etwas gedehnter Ausführung der Chöre, in der Total-Wirkung dem ersten Theile nachsteht, dem z. B. die Erscheinung des Herrn und der prachtvolle Choral: „Wachet auf"! wie die Arie: „Jerusalem" etc. angemeines Interesse verleihen. — Weshalb hat uns der so Eeßndung und Kenntniss reiche Tonsetzer nicht längst wieder mit einem neuen Werk dieser höchsten Gattung von Gesang-Musik bereichert? Einer günstigern Aufnahme, als die des Paulus allgemein gewesen ist, hat sich wohl nicht leicht eine Komposition neuerer Zeit in ernsten Styl zu erfreuen gehabt! — Am 2. April war das dramatische Meisterwerk, Mozart's „Don Juan" zur lange entbehrten Aufführung angesetzt, welche um so interessanter erschien, als Dem. *Carl* darin die Donna Anna als Gastrolle geben wollte, Frau v. *Faumann* dagegen die Elvire übernommen hatte, und der Dem. *Schultze* die durch den Abgang der Dem. *Grabbaum* erledigte Rolle der Zerline zugetheilt war. Da es auch bekannt geworden war, dass der Hr. G.-M.-D. Spontini, wie gewöhnlich, die Aufführung dieser Oper leiten wolle (wie es heisst, um das Gerücht zu widerlegen, dass derselbe, seinen vielbesprochenen Aufsatzen in der Leipziger Allgem. Zeitung und dem Hamburger Korrespondenten wegen, *ab officiis* suspendirt sei), so war das k. Opernhaus an diesem Abende schon zeitig überfüllt und grosse Aufregung bemerkbar. Endlich trat Spontini in das Orchester und wurde auf seinem Gange nach dem Direktionsplatz in der Mitte desselben sogleich mit Zeichen der Missbilligung empfangen, welche sich indess während der Ouverture zu einem solchen Lärm von Pochen, Klatschen, Pfeifen (!) und Hinausrufen steigerten, dass von der trefflichen Musik nicht ein Ton zu vernehmen war. Demungeachtet dirigirte S. scheinbar ruhig fort. Nun sollte die Introduktion beginnen, und der Dirigent gab das gewöhnliche Zeichen zum Aufziehen des Vorhanges. Dieser aber ging nicht in die Höhe, und da nun der Tumult in persönliche Thätlichkeiten auszuarten drohete, so verliess der, von Seiten der Intendanz und Polizeibehörde früher vergeblich gewarnte Künstler seinen Platz, plötzlich unter das Theater verschwindend. Der bereits anwesende MD. *Moeser* wurde als Dirigent mit Applaudissement empfangen, die Ouverture wiederholt verlangt, und nun die Vorstellung ohne weitere Störung fortgesetzt und beendigt. Doch war sowohl bei den Sängern, als Zuhörern, nach solcher Aufregung, eine Abspannung sehr erklärlich. Demnoch wurden die Arien der Donna Anna beifällig aufgenommen, da Dem. Carl solche recht rein und kräftig, nur nicht tief empfunden genug vortrug. Zur Elvire ist Frau von F. weniger geeignet; doch sang sie die schwere Partie, besonders die erste Arie, befriedigend. Ganz besonders schön wurde das Masken-Terzett im ersten Finale ausgeführt. Dem. Schultze stellte die Zerline ansprechend dar und hob die Ensemble's, z. B. das Sextett des 2. Akts, durch ihre volltönende Stimme; nur in den Arietten war der Vortrag nicht leicht graziös genug. Für den Don Juan haben wir keinen angemessenern Repräsentanten; nur musste Leporello als tiefer Bass nothwendig durch Hrn. Zschiesche besetzt werden, so sicher und energisch dieser auch den Comthur als Geist im 2. Finale singt, der freilich schwer zu ersetzen ist. — Am 3. v. M. hatte der ausgezeichnete Flötist Herr KM. *Wilh. Gabrielski* ein Konzert im Saale des k. Schauspielhauses veranstaltet, worin sich derselbe mit einem Konzertino eigner Komposition, wie auch mit einem Adagio und Variationen von grosser Schwierigkeit allein, im Verein mit dem KM. Herrn *Schramm* auch mit einem Adagio und Rondo für Oboe und Flöte, mit allgemeinem Beifall hören liess. Der schöne, zarte Ton und die seltene Kunstfertigkeit des längst anerkannten Virtuosen bewährte sich auf's Neue. In diesem Konzerte trug auch der k. Konzertmeister Herr *Hubert Ries* ein originell komponirtes Violin-Konzert (der philarmonischen Gesellschaft zu London gewidmet) von *F. David* mit Geschmack, rein, fertig und wirksam vor. Einige Gesänge wurden von Dem. *Aug. Löwe*, einer jungen Sängerin, Dem. *Harbier* und Herrn *Böttticher* zur Ausfuhlung vorgetragen. Auch Herr *C. Decker* liess uns zwei kleinere Pianoforte-Solo's von seiner Komposition hören. — Im königl. Theater fullte die ansprechende Vorstellung des Schillerschen Wilhelm Tell fortwährend das Opernhaus. Die Königsstädtische Bühne hat an Nestroy's „Talisman" eine wahre Fundgrube für die Kasse ermittelt. Die witzige, unterhaltende Fopse gewann durch *Beckmann's* naturliche Komik und *A. Müller's* ansprechende Lieder-Melodien neuen Reiz. — Am 5. v. M. hatte Herr MD. Moeser eine Gedachtnissfeier Beethoven's durch die gelungene Ausführung der 9. Sinfonie dieses Meisters (mit Ausnahme des letzten Satzes), des von August Moeser in der Violin-Partie mit Ausdruck, fertig und leicht vorgetragenen Septetts für Streich- und Blasinstrumente, und endlich der ferrigen Adur Sinfonie (No. 7.) veranstaltet, welche sehr zahlreich besucht war und Beethoven's Verehrer zu wahrer Begeisterung erhub. — Dem. *Carl* gab am 6., 11., und 14. v. M. nochmals

die Adine in Donizetti's „Liebestrank", Norma, und die Rezia in K. M. von Weber's Oberon, letztere besonders gelungen im Gesange (weniger in der Darstellung) der grossen Szene des zweiten Akt's: „Ozean" etc. Am 7. v. M. wurde Graun's „Tod Jesu", wie alljährlich in der Garnisonkirche von Herrn MD. Jul. Schneider, unter Mitwirkung der Dem. H. Schultze, wie der Herren Mantius und Zschiesche und seines Gesangs-Instituts, vorzüglich gelungen und mit überaus zahlreicher Theilnahme, ebenso dieselbe Passions-Kantate am Charfreitage in der Singakademie aufgeführt. Am 13. v. M. war zum Besten der Malmeneschen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt ein leider wenig besuchtes Konzert im Saale des k. Schauspielhauses veranstaltet, in welchem fast alle Sänger der k. Oper und sonstige Künstler mitwirkten. Unter den 13 Nummern des Programms zeichneten sich besonders aus: der Vortrag einer Pianofortepiece von Hrn. *W. Taubert*, „die Najade" bezeichnet; ferner eine von Dem. H. Schultze gesungene italienische Arie, das Violinspiel des Herrn KM. *Henning*, Herrn *Wild's* Vortrag des „Erlkönig" von *Fr. Schubert*, eine von Herrn Zschiesche gesungene Bass-Arie aus Cherubini's Faniska, und das Sextett aus Don Juan. — An demselben Abende hatte auch Mad. *Leonhardt-Lyser* eine improvisatorische musikalische Soiree veranstaltet. Am 15. vor. M. kam endlich die zum Besten des Fons caritatis (Unterstützungs-Fonds für kranke Schullehrer) veranstaltete Gesangaufführung zu Stande, an welcher ein Männerchor von 116 Dilettanten und bei den Solovorträgen mehrere königliche Sänger Theil nahmen. Die Leitung hatte der Herr MD. *Wieprecht*, unter theilweiser Mitwirkung des Musik-Corps des k. Garde-Dragoner-Regiments mit Blechinstrumenten, übernommen, welches, wie der Gesangchor, sehr genau eingeübt war. 12 Nummern des Programms im ersten, und 8 im zweiten Theile, und darunter allein neun Kompositionen des Beckerschen Rheinliedes, waren doch des Guten fast zu viel, um so mehr, als nur zwei Instrumentalmusikstücke, die Ouverture zu Fernand Cortez auf 4 Pianoforte's von 8 Spielern vorgetragen, und eine von Herrn *C. Decker* gespielte Pianofortepiece, beide Abtheilungen der Unterhaltung eröffneten, und die Hitze in dem sehr gefüllten Konzertsaale des k. Schauspielhauses fast unerträglich war. Unter den 80(?) gedruckten Kompositionen des Rheinliedes hätte, nach der Ansicht des Ref. wohl eine bessere Auswahl getroffen werden können. Das dem Armeemarsche Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm III. untergelegte Rheinlied machte eine imposante Wirkung. Demnächst sprachen am meisten die Kompositionen von *A. Schaffer* (ihrer Natürlichkeit wegen), von A. Zschiesche (für Basssolo mit Chor), und *E. Salleneuve*, auch das instrumentirte Rheinlied von *Krebs* (nur zu dramatisch gehalten) an. Den stärksten Applaus erhielten ein Husarenlied und „der Husar von Anno 1813" von *Hoffmann v. Fallersleben*, komponirt von *E. Richter*, „Held Friedrich" von *Firmenich* und *Rücken*, „Rheinweinlied der Soldaten" und „Husarenart" von Wieprecht, und „Blücher am Rhein" von *A. Kopisch*, komponirt von *C. G. Reissiger*. Eine angenehme Abwechselung gewährte die Deklamazion der Mad. *Peroni-Glasbrenner* und des Herrn *L. Schneider*. Das Königslied von *H. L.* und *J. P. Schmidt* bewirkte durch den starken Männerchor und die von dem Herrn M.-D. Wieprecht hinzugefügte Instrumentalbegleitung einen grossartigen Eindruck. Nur wurde der erste (für die hohe Stimme des Herrn Mantius ursprünglich gesetzte) Solotenor zu sehr durch die Blechinstrumente gedeckt. —

Nächst dem liessen sich auch hier die 40 Bergsänger aus den Pyrenäen zweimal im Theater mit ihren sogenannten Pastoral- und Nazionalgesängen, und einmal in der Garnisonkirche, jedesmal auf- und abmarschirend, unter Vortragung ihrer „heiligen" (?) Fahne im Ganzen mit Beifall hören, da die Neuheit ihrer Erscheinung anzog, manche ihrer Melodien recht originell sind, und das Verhalten der Stimmen am Schlusse jedes Gesanges eine angenehme Wirkung macht. Die wenig klangvollen Stimmen der Vorsänger, das grelle Forte und das Geschrei der Knaben im Sopran und Alt hat dagegen etwas widrig Monotones und konnte nur unschön befunden werden. Indess die pomphafte Ankündigung reizt! So war denn das Erstemal das k. Opernhaus gefüllt, die Kirche indess sehr spärlich besucht. Auch machen wir andre Ansprüche an geistliche Gesangmusik, als dass der Choral (?) des Moses, der Kindergesang, der Geisterchoral und zweistimmige Volkskanon solchen genugen konnte, wenn gleich die Präzision der Ausführung von so wenig kunstgebildeten Stimmen alle Anerkennung verdient. Das theatralische Aufmarschiren, Klingeln u. s. w. in der glänzend erleuchteten Kirche war indess der Würde des Orts nicht angemessen. Der königliche Hof wohnte übrigens den Aufführungen dieser Natursänger in Potsdam und hier bei. Dass die Orgel zu Anfang beider Theile des Kirchenkonzerts und nach jedem Gesange resp. prä- und postludirte (9 mal überhaupt), war eben auch nicht geeignet, die Monotonie der Unterhaltung zu beseitigen. Da wir einmal bei den Konzerten sind, so wollen wir antizipirend sogleich das von Herrn *Prume* im k. Operntheater gegebene Konzert erwähnen, welches diesmal sehr zahlreich besucht war. Der geniale Violinvirtuos liess uns darin neue interessante Kompositionen von seiner eignen Erfindung hören, und führte solche mit allen ihm zu Gebot stehenden Kunstmitteln gelungen aus. In dem grandiosen Konzert legte derselbe seine ungemeine Fertigkeit, guten Ton und gefühlvollen Vortrag (besonders im Adagio doloroso) wie den originellsten Humor im Rondo accarezzando dar. Das melodische Andante und Rondo fand auf's Neue vielen Beifall. In den Violinvariazionen, „Hommage à Paganini" bezeichnet, machte der Virtuos alle die auffallenden Kunst- und Effektmittel dieses Meisters der neuesten Violinschule geltend, und zeigte sich auch hierin wohlgeübt. — In diesem Konzert liess sich auch eine fremde Sangerin, Mad. *Pohlmann-Riessner* mit einer Szene aus Rossini's „Donna del lago" und in einem Duett aus dessen „Barbier von Sevilla" mit Herrn *Fischer* bei-

fällig hören. Die Stimme der nicht mehr jugendlichen Sängerin ist rein, im Umfange des Mezzosopraus wohltönend, und nach guter Methode ausgebildet. — Es bleibt nun noch die musikalische Abendunterhaltung der Herren KM. *Zimmermann* und Theilnehmer zu erwähnen, welche am 17. v. M. im Saale des Hotel de Russie statt fand, und worin vorzüglich ein trefflich ausgeführtes Nonett von Spohr durch seine gediegene Arbeit und kunstvolle Instrumentazion die Zuhörer erfreuete. Frau von Fassmann und Herr Zschiesche verschönten die Soirée durch den Vortrag baierscher Lieder, einer schottischen Romanze von C. Decker und eines Duetts aus der Oper Makbeth von *Chelard*. Ein junger Pianist, Hr. *Lährss* zeigte guten Anschlag und Fertigkeit im Vortrage Döhlerscher Bravourvariazionen. Die Herren Zimmermann und Lotze führten ein Duo concertant für Violin und Violoncell recht präzis und ansprechend aus. Im königl. Theater gab Dem. *Tuczeck* vom Wiener Hof-Opern-Theater die Giulietta in den Capuletti und Montecchi, die Prinzessin Isabelle in „Robert der Teufel" (2 mal), die Elvira in den „Puritanern", die Zerlina in „Fra Diavolo", und die Susanne in Mozart's „Hochzeit des Figaro" mit lebhaftem Beifall als Gastrollen. Die Sopranstimme der persönlich angenehmen, jungen Sängerin ist von vorzüglich reiner Intonazion, ungemein leicht ansprechend in der Höhe, nach guter Methode (im Wiener Gesang-Konservatorium) gleichmässig ausgebildet und biegsam, wenn gleich etwas spitz in den Mitteltönen. Zur natürlichen Darstellung zeigte Dem. T. besonders als Susanne dramatisches Talent. Zum Ersatz für den Verlust der Dem. Grünbaum ist diese Sängerin ganz geeignet, wenn ihre kunstmässige Ausbildung auch bis jetzt solche noch nicht völlig zu grösseren Gesangpartien qualifizirt. Für den Abgang der Dem. Sophie Löwe wären wir sonach immer noch nicht entschädigt; doch heisst es neuerdings, dass wir Mad. *Geatiluomo* und Dem. *Spatzer* gewinnen werden. — Dem. *Carl* wird ihre Gastrollen mit der Desdemona in Rossini's Otello schliessen. — Herr *Erl* vom Wiener Hof-Theater ist uns noch von früherer Zeit, als Mitglied der Königsstädter Bühne bekannt, hat sich indess seitdem im Vortrage, wie in dem Portament seiner von Natur volltönenden Tenorstimme und geschickter Benutzung des Falsett's in der (mitunter zu gewagten) Höhe bedeutend vervollkommnet. Nur stört mitunter einiger Nasal-Ton und die Aussprache. Dieser beifällig aufgenommene Gast debutirte im königl. Theater als Sever in „Norma", Robert der Teufel (2 mal), Lord Arthur in den „Puritanern" und Fra Diavolo, mehr im Gesange, als in der etwas ungewandten Darstellungsweise genügend, wenn gleich der zarte, ausdrucksvolle Gesang auch weniger, als der heroisch kräftige, deklamatorische Vortrag der Stimme des Sängers und seiner Methode zusagt. Otello wird sich für ihn wohl eignen. Die Partie des Romeo in den Capuletti war für Frau von Fassmann wegen der tiefern Stimmlage nicht geeignet, so ausdrucksvoll und edel auch ihr Vortrag war. — Im königsstädtischen Theater hat Herr Wild seine Gastrollen mit dem Eleazar in Halévy's „Jüdin" mit lebhafter Theilnahme beschlossen, und Dem. *Hähnel*, zuletzt als Norma und Recha auftretend, ihre Urlaubsreise begonnen. Mit dem 1. Mai haben nun die, auf 3 Monat anberaumten Vorstellungen der italienischen Opern-Gesellschaft aus Turin auf letzterer Bühne mit der Aufführung der Lucrezia Borgia von Donizetti mit Beifall begonnen, worüber ich mir einen eignen Bericht vorbehalte. — Herr *Mantius* ist, von seiner Urlaubsreise nach Hamburg zurückgekehrt, im „Feen-See" im k. Theater aufgetreten, wird indess nächstens wieder nach München auf einige Zeit abreisen. Ueber eine noch hier anwesende Mezzo-Sopran-Sängerin, Mad. *Duflot-Maillard*, welche sich im königl. Theater als Konzertsängerin in Szenen von Donizetti, Rossini und Beethoven mit vielem Beifall hören liess, hoffe ich künftig berichten zu können, da ich dem Stiftungsfeste der älteren (Zelter'schen) Liedertafel beizuwohnen veranlasst war, welche sich hier (nebst Damen und Gästen) mit der Potsdammer Liedertafel, unter Direkzion der Herren Rungenhagen und Schärtlich, zu einem glänzenden Mittags-Gesang-Feste vereinigte. Zu den Toasten auf den König und das Vaterland wurde ein neues Preussenlied von C. Seidel gedichtet, nach der Melodie: „Heil Dir im Siegerkranz", „Der Preussen Ja" von C. F. Rungenhagen, und ein anspreehendes Lied von Schärtlich, später ein neuer Gesang: „Das Lurley-Lied" von Bornemann und Stümer, mit figurirtem Solo-Sopran und Chor von Brummstimmen, vorzüglich gut gesungen und mit lebhaftem Beifall aufgenommen, den auch mehrere Gesänge der Potsdammer Liedertafel, wie das schöne Lied: „An den Mond" von Streckfuss und Rungenhagen durch den zarten Vortrag des Hrn. Mantius, und ein kräftiges Basslied von Mahlmann und Wollanck: „Was ist's, das unsterbliche Geister entzückt?" durch den sonoren Gesang des Hrn. Bolticher fanden.

Dem Professor Ritter von Cornelius zu Ehren ist am 29. v. M. von den Mitgliedern der k. Akademie der Künste und den Kunstvereinen u. s. w. ein Festmahl mit Gesang veranstaltet worden, welchem Ref. als Nicht-Mitglied nicht beiwohnen konnte, da nur wenige Gäste zugelassen sind. — Heute, am Bettage, wird zum Besten des Spontini-Fonds (zur Unterstützung hilfsbedürftiger Theater-Mitglieder) im königlichen Opernhause Mozart's Es-dur-Sinfonie und Händel's Oratorium Samson, unter Direkzion des Herrn Kapellmeisters Henning, ausgeführt werden, da Spontini's Untersuchungsangelegenheit noch nicht entschieden ist, und derselbe sich früher wohl nicht wieder persönlich Preis geben dürfte. Dass S. ein ihm kontraktmässig garantirtes, jährliches Benefiz-Konzert (wie es auch der verstorbene Kapellmeister B. A. Weber mehrere Jahre als pars salarii am Busstage, und Zelter die Passions-Musik von Graun am Charfreitage Seiten der Singakademie hatte) zu wohlthätigem Zwecke bestimmte, verdient jedenfalls ehrende Anerkennung, ohne weitere Berücksichtigung der Motive.

Potsdam, den 25. April. Im Laufe des verflossenen Jahres wurden wir nur selten mit Theatervorstel-

lungen erfreut, mit Opern gar nicht. Der einzige Genuss, den uns die Berliner Opernkräfte bereiteten, war die Aufführung des Mozart'schen Requiem, welche nicht lange nach dem Tode des Königs im neuen Palais Statt fand; sie war ausgezeichnet unter *Spontini's* Direktion. *Ole Bull* veranstaltete auch hier ein Konzert, wenig besucht, aber stark im Beifall. Kammermusiker *Töpfer* hatte auch im vorigen Winter 2 Soireen zu Stande gebracht, die uns viel Schönes brachten. Wir hörten die Sänger Mantius und Zschiesche und den Klaviervirtuosen Taubert. Im Februar gaben mehrere Mitglieder der Berliner Bühne ein Morgenkonzert zu wohlthätigem Zweck, worin unter Anderm verschiedenartige Volkslieder gesungen wurden. Mad. Crelinger mit ihren Töchtern Schillers Glocke deklamirte und Herr Konstantin Decker Klaviervariazionen spielte. Es herrschte im Saale eine so grimmige Kälte, dass ein grosser Theil des Publikums lange vor dem Schlusse schon wieder verschwunden war. — Wenn uns nun auch, wie aus dem Gesagten erhellt, von den Gästen nicht eben Ausserordentliches gebracht wurde, wie es in früheren Jahren geschah, so waren dagegen unsere einheimischen Künstler desto thätiger. Im Juni v. J. hatten sich unsere sämmtlichen Musikvirtuosen zur Aufführung des Requiem von Mozart zur Todtenfeier unsres Königs in der Garnisonkirche vereinigt. Der Eindruck war tief. Schade, dass man sich nicht öfter vereinigt! —

Die philharmonische Gesellschaft gab unter der Leitung des Hrn. Musikdirektor *Domcke* 18 Abonnementkonzerte, in welchen eine verständige Auswahl der besten neueren und älteren Kompositionen meist sehr gelungen ausgeführt wurde. An Sinfonien hörten wir: von Mozart in Es dur und G moll; von Haydn in C und D dur; von Beethoven die 3, 4, 5, 7, 8 und 9te, die letzte zum ersten Male und ohne den Schlusssatz; ferner 2 Sinfonien von Fr. Lachner in Es dur und D moll, die letzte hier neu — sie gefiel bei aller Länge, schöne Melodie und pikante Instrumentazion, allein die Länge ermüdete. Uebrigens hatte der Violinist Hr. Bertram Spohr's Reise nach Dresden und der sächsischen Schweiz für Orchester arrangirt, was einzelne gute Effekte hatte. Eine neue Ouverture pathetique von dem k. Hannoverschen Kammermusiker *Nicola* war ein grossartiges und prächtiges Tongemälde, wie es nur eine Meisterhand zu schaffen vermag. Eine zweite neue Ouverture zu Shakespeare's lustigen Weibern von Domcke zeigte in hübschen Melodien und tüchtiger Arbeit lebendigen Humor. Mendelssohns G moll-Konzert, welches uns unser eben genannter Musikdirektor vortrug, erhielt vielen Beifall; auch der Klarinettist Herr Memberg aus Sondershausen und der Violinspieler Hr. Steffens gefielen sehr. Ein höheres Interesse erhielten diese Konzerte noch durch die Oratorien, welche unter Mitwirkung der Gesangsabtheilung der Gesellschaft sehr gelungen aufgeführt wurden. Man gab Haydn's Jahreszeiten, erst in einzelnen Theilen, später vollständig zum Besten des von der Gesellschaft gestifteten Bürgerrettungs-Institutes; Mozarts Requiem; die Geburt Jesu von Domcke; den ersten Theil der Schöpfung und die 7 Worte von Haydn. Dieses Komponisten Geburtstag wurde am 1. April durch ein Konzert gefeiert, was nur Werke seines Geistes brachte: Sinfonie in D dur; Gesangquartett „der Greis"; das Streichquartett über „Gott erhalte"; Quartett: „Du bist's, dem Ruhm"; den ersten Theil der Schöpfung. — Ausser diesen fand noch ein grosses Musikfest im Novbr. zur Nachfeier der Huldigung statt. Es war Hrn. Domcke gelungen, den grossten Theil der hiesigen Künstler, die ausgezeichnetsten Talente der Berliner k. Oper und Kapelle, so wie eine grosse Zahl von Sängern, namentlich viele Mitglieder der Berliner Singakademie zu vereinigen. Das Fest wurde mit des Königs Bewilligung im Schauspielhause gegeben; das Hauptwerk war Haydn's Schöpfung unter Domcke's Leitung, ausserordentlich gelungen. Die Soli wurden von den Damen Sophie und Auguste Löwe, den Herren Bader und Zschiesche meisterlich ausgeführt; das Orchester unter Anführung des Herrn Leopold Ganz löste seine Aufgabe vortrefflich. Die Eröffnung des Festes machten die *Spontini*'schen Kompositionen: Festmarsch, Domine, salvum fac regem, und Borussia, unter des Komponisten eigener Leitung. Das erste und letzte Stück ist allgemein bekannt; nur über das Domine, das nur bei der Huldigungsfeier im Dome zu Berlin aufgeführt worden war, einige Bemerkungen. Sp. erklärt selbst in einer Vorrede zum Werke, die künstlichen Formen des doppelten Kontrapunktes schienen ihm zum Ausdrucke bewegter Volksempfindungen weniger geeignet, wohl aber ein würdig freierer Styl für einen Gesang, den er Hymne des Preussischen Volkes am Huldigungstage benenne. In diesem Sinne ist es gehalten, ernst, feurig, schwunghaft und des Meisters vollkommen würdig. Es ist sechsstimmig (nicht real sechsstimmig) mit Begleitung der Orgel, Posaunen, Violoncelle und Kontrabasse geschrieben. Das kurze Instrumentalvorspiel ist überschrieben: Tumult des Volks, welches in grosser Menge der Kirche zuströmt. Hier wurde das Werk mit voller Instrumentalbegleitung, arrangirt von Damcke, gegeben, was ihm sehr zum Vortheil gereichte. Die Aufführung gelang, ungeachtet der grossen Schwierigkeiten, die das Werk namentlich dem Chore bietet, vollständig und brachte diesem neuen Erzeugnisse des bedeutenden Tonmeisters die allgemeinste Anerkennung.

Ausser der philharmonischen Gesellschaft besteht hier noch ein musikalisches Institut, der Gesangverein für klassische Musik, unter Hrn. *Huth's* Leitung; er entstand vor noch nicht einem Jahre durch den Zusammentritt des lange bestandenen Gesangvereins unter *Schärtlich* und des Opernvereins. Von ihnen wurden diesen Winter 2 öffentliche Aufführungen mit Pianofortebegleitung gegeben: Huth's Oper Genovefa, ein Theil des Paulus von Mendelssohn, und einzelne Stücke. Die Einlasskarten wurden unentgeltlich vertheilt. Es vereinigt schöne Kräfte und ist etwas von ihm zu hoffen.

Unsere Liedertafel, unter Hrn. Schärtlich's Leitung,

gibt keine öffentlichen Produkzionen. — Vor einigen Tagen waren auch die pyrenäischen Gebirgssänger hier und gaben ihr Konzert, gefielen aber nicht. Nur die Leistungen des jungen Violinspielers Aug. Moser, welcher Variazionen von Lipinski vortrug, und des Akzessisten der k. Kapelle Hrn. Schubert, welcher ein Klarinettsolo von Rummel vortrug, konnten mit Recht auf Kunstwerth Anspruch machen.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Dem *Josephstädter Theater* ward neuerdings ein doppelter Glückswurf beschieden: *a)* „Der Teufel und seine Grossmutter", oder: „Der Contract mit der Unterwelt", Zauberposse, als komische Nachbildung des gleichnamigen Ballets; und: *b)* „Wastl", oder: „die böhmischen Amazonen", Lokal-Parodie der tragischen Oper: „Wlasta." — Von beiden ist Herr *von Toldt* Verfasser, ohne jedoch eigentlich auf Dichterruhm Anspruch machen zu wollen; denn er hat sich selbst freiwillig subordinirt, gleichsam blos den Kanevas entworfen und die Aufgabe gestellt: 1) den lustigen Figuren Spielraum zur Entfaltung ihres individuellen Humors zu bereiten, eben sowohl in Bonmots-reichen Dialogen als in pikanten Strophenliedern, deren Folie die Persiflage von Modethorheiten, lächerlichen Sitten u. s. f. bildet; — 2) Situazionen und Szenerien zu erspekuliren, wo überraschende Tableaux, pittoreske Gruppirungen, imposante Evoluzionen, Sinn bestechende Tänze etc. etc. sich anbringen lassen; 3) endlich den Impresar anzufeuern, dass er mit einem tiefen Griffe einige Tausende aus der Tasche holt, um Kapital sammt hundertfachen Zinsen ganz gemächlich und wohlgemuth wieder einstreichen zu mögen. Das war auch diesmal wirklich der Fall, und es kostete schlechterdings kein Kopfzerbrechen, um die Vorstellung für den folgenden Abend zu bestimmen, da Logen und Sperrsitze jedesmal schon im Voraus präno*t*irt, durch doppelte Rollenbesetzung aber zufällige Hemmungen beseitigt und vielmehr mit diesen Alternativen ein neuer Reiz erzielt wurde. So unbedeutend nun an und für sich der Stoff, so flüchtig selbst dessen Ausarbeitung genannt werden muss, so übertrifft der szenische Prunk dagegen alles bisher auch Gesehene, und was an überraschenden Momenten der Schaulust geboten wird, lässt den Geist gar nicht einmal zum Denken kommen. *Proch* sorgte bei Erstervähntem, *Till* zu Letzterem nach besten Kräften für einen interessanten Ohrenschmaus; Mad. *Thumae* und *Löffler*, die Herren *Weiss*, *Baptist*, *Just* und *Feichtinger* liessen ihrer unversiegbar heitern Laune den Zügel schiessen, und das Total-Ensemble erhob sich zu einer, in so beschränktem Raume kaum möglich denkbaren Grossartigkeit. Ob übrigens der wackere, in jeder Hinsicht äusserst liberale Direktor *Pokorny* auch klug handelt, ein nacktes Skelett in fürstlich prachtvolle Gewänder zu hüllen, so dass der einzige, reelle Werth in der kostbaren Drapperie zu suchen, ist allerdings eine Streitfrage. Wie war es denn einst unter Graf *Pallffy's* splendider Entreprise, wo im Theater an der Wien die Kinderballete und biblischen Dramen den Kulminazionspunkt szenischen Schmuckes erreichten, bis endlich doch zuletzt der Faden ausging, und das übersättigte Publikum nimmer zu befriedigende Anforderungen zu stellen begann? — An den paar zu Benefizen bestimmten Abenden wurde eingeschaltet: „Roth, braun und blond," oder: „Die drei Wittfrauen." Posse, nach dem französischen Vaudeville: Bonaventure, Musik von Kapellmeister *Binder*; gefiel, aber kam, um bleibend zu fussen, etwas gar zu spät, da Nestroy das nämliche Sujet zum „Talisman" benützte, und den effektvollen Schlussakt neu dazu erfand; wogegen die Katastrophe des Originals an Längen und Unwahrscheinlichkeiten laborirt. Die komischen Gesangpiecen sind recht hübsch, und mehrere derselben wurden da capo verlangt. — Ein sogenanntes Lebensgemälde: „Jung lustig, im Alter traurig," oder: „Die Folgen der Erziehung", angeblich von Herrn *Wallis*, erregte allgemeines Missfallen, und ist ohne Einen gesunden Gedanken, schlechterdings kein Vorwurf für die Kritik. Kapellmeister *Suppe's* Musik trägt die allerfrappanteste Familienähnlichkeit mit *Donizetti* und Konsorten; ganze Phrasen, Kabaletten und Stretto's finden Note für Note, sammt allen zuständigen Fioriturен, mit dem completten Instrumentallärm von Blech- und Kalbfellmassen, darin abgeschrieben sich vor, und man brauchte blos italienische Worte zu unterlegen, um die Täuschung zu vervollständigen. Das passt nun freilich zu den trivialen Späszen, und für solche, an Walzer-Rythmen gewohnte Kehlen, wie die Faust auf's Auge; dennoch wurde am ersten Abend tüchtig applaudirt, denn der debütirende Komponist soll, dem Vernehmen nach, früher Studiosus Medicinae gewesen sein und genoss sofort der Protekzion der in corpore anwesenden Fakultät. Das nächstemal indessen erlosch die künstlich erregte Flamme von selbst, und keine Christenseele gedenkt mehr der prekären Existenz eines dramatisch-musikalischen Popanzes.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1840/41. *bis ult. April.*

I. Die Deutschsche Konzert-Gesellschaft (Herr Professor *A. Kahlert* als Vorstand) veranstaltete auch diesmal 12 Konzerte im Redouten-Saale und zwar unter der umsichtigen Leitung des Hrn. Musik-Direktor *A. Schnabel*.

Folgende Sinfonien kamen zur Aufführung: L. Spohr (Nr. 1. Es dur). Mozart C dur. Haydn Es dur. Beethoven D dur, eroica, und C moll. Feska Es dur. Kalliwoda F moll. A. Hesse Nr. 3, C moll. Neu waren: 1) L. Spohr No. 5, C moll. 2) Ernst Köhler No. 2, D dur, und E. Scholz (Kapellmeister beim Fürsten Hohenlohe in Schlawentschütz) No. 1 in D dur.

Ouverturen: Moscheles zu „Schillers Jungfrau von Orleans". Cherubini „Wasserträger". Mendelssohn-Bartholdy „Hebriden", „Meeresstille und glückliche Fahrt." L. Spohr. Beethoven „Leonore." W. Berner. Catel „Semiramis." Neu waren: Verhulst H moll und A. Hesse No. 5 aus C dur.

trefflich gesagt sie seyn mögen! Und nun auch diese Anwendungen — alle abgezogen von einzelnen Momenten der Geschichte, und wohin gewendet? Jede nur auf sich selbst, wenigstens nicht auf Einen Punkt, auf ein Ziel des Ganzen. Nicht anders die meisten Chöre. Ich wiederhole es: sie sind an sich recht schön: aber wer äussert diese Empfindungen? wer fasst diese Entschliessungen? wer sind die, die da Andere ermuntern: „Freuet euch, alle ihr Frommen?“ und dann sich selbst sagen: „O wehe, dass wir so gesündiget haben?“ Das Stück ist alle fünf Minuten aus, und ein neues beginnet, das ohngefähr eben so lange dauert. Also nicht dramatisch! Oder wollte man das Dramatische so hinein tragen, dass man die Recitative — etwa einem Apostel, die Arien seinem frommen Schüler, die Chöre der andächtigen Gemeine zutheilte; es kann nicht gelingen — aber zugestanden, es gelänge, und man rettete das Dramatische des Zuschnitts: so hätte man, meines Erachtens, etwas gerettet, das die viele Mühe schwerlich belohnte. Denn kein Oratorium, denk' ich, sollte dramatisch seyn, weil das Dramatische nur vollgültig würkt im Drama selbst — wo Poesie und Musik mit Handlung verbunden sind, und weil das Oratorium etwas ganz anders seyn kann und seyn soll. Es soll nämlich seyn, denk' ich, eine Kantate des ganzen Menschengeschlechts, so wie man dies in der ästhetischen Idee zusammenfasset. Das Oratorium soll deshalb einen Gegenstand behandeln, welcher unmittelbar jedem Menschen nahe angehet; soll das aussprechen, was jeder, wenn sich ihm der Gegenstand desselben klärer und lebhafter darstellt, empfindet und aussprechen möchte; soll darum ächte Kirchenmusik werden — das heisst solche, die das Publikum nicht als einen gesonderten, nur zum Hören versammleten Theil ansiehet und ihm in den Tönen ein eigenes Objekt zur Anschauung darbietet, sondern die das Publikum als integrirenden Theil des Ganzen, als mitwürkend, mitsingend betrachtet, wie das bey den Worten der Missa oder des Requiem der Fall ist.“

Ich war vielleicht etwas zu vorlaut gewesen. Er mochte ja nur seine Meinung herausgeben, wenn er sich auf die meinige nicht einlassen wollte! Aber er blieb denn doch allzuweit dahinten: er hatte von dem Allen kein Wort verstanden, und als ichs ihm bescheidner aus einander setzte und überall die Belege aus dem Gedicht gab, zog er sich beleidigt zurück. Ich wollte ihn wieder gut machen, und begann: Graun hat allerdings daraus gemacht, was sich daraus machen lies, und sein Verdienst steigt, wenn das Verdienst des berühmten Dichters nur bedingt anerkannt wird. Dieser hat es zu tragen, wenn die Musik uns nicht ganz der Wirklichkeit entrückt; wenn sie, die Todesscene abgerechnet, die mit ihren nächsten Umgebungen ganz vortrefflich ist, — zuweilen allzu lange im Gemächlichen, Unbestimmten und Charakterlosen verweilt — —

Ich hatte Uebel ärger gemacht. Freylich hat der grosse Graun nicht das Stürmen und Wüten der Gluck, der Mozart, und wie sie weiter heissen — sagte er, und begann zu fragen, wie mir die Stadt gefiel. Zieh' hin! dachte ich, und bat ihn, er möchte mir zur Erreichung des zweyten Zwecks meiner Reise, zur Bekanntschaft mit Künstlern und Kunstkennern, behülflich seyn. Das kann Ihnen nicht schwer werden, antwortete er, noch grämelnd und murrend: Sie dürfen sich nur des Donnerstags gegen Abend in den Heimbergerschen öffentlichen Garten verfügen. Da trift sich, was mit der neuen Schule zuhalt. Sie essen des Abends mit einander —

Hoffentlich das nicht allein —

O nein; da wird über alles, was die Musik hervorbringt, raisonnirt und gestritten, alles bekrittelt — und philosophisch!

Darf ich Sie morgen abrufen?

Konzertirende Sachen für Klavier: Hr. Ober-Organist *Köhler* spielte: Beethovens C moll und Es dur Konzert. Ferner: Konzert-Variazionen mit Orchester über ein Thema aus „Robert der Teufel" von A. Henselt, und Souvenir d'Amitié von A. Dreischock. Herr Ober-Organist *Hesse:* G dur Konzert von Beethoven und 2 Notturno's von A. Henselt. Hr. Musiklehrer *Schnabel:* C moll Konzert von Herz. Hr. Musiklehrer *Philipp:* C moll Konzert von Mozart. *Gustav Klose* (talentvoller Klavier- und Orgelschüler von Köhler) das D moll Konzert (No. 1) von Kalkbrenner. Hr. Referend. *Guhrauer* (Schüler von Hrn. Fr. Wolf) das G moll Konzert von Mendelssohn-Bartholdy.

Für Violine: Eduard Mollenhauer aus Erfurt spielte: Kompozizionen von Kalliwoda. Hr. *P. Lüstner:* L. Spohrs Konzert „Sonst und Jetzt" (neu), Variazionen von Ghys und Spohrs D moll Konzert. Hr. *Kretschmar* aus Görlitz (Schüler von Schubert in Dresden) Fantasie von Schubert. Hr. Konzertmeister *Schön:* Fantasie und Variazionen eigner Komposizion (neu).

Für Violoncello: Hr. Musiklehrer *Klingenberg* (Schüler von Kummer in Dresden) Konzert v. Kummer.

Für Klarinette: Hr. Musiklehrer *Wolf:* Konzert von Bärmann und Crusel.

Für Oboe: Hr. Kammermusikus *Kurka* aus Schlawentschütz: Fantasie von Panny.

Für Flöte: Hr. Referend. *Tschiedel:* Fantasie von Kummer.

Gesänge (Szenen, Lieder) wurden durch Gefälligkeit ausgezeichneter Dilettanten, auch der Theater-Mitglieder vorgetragen.

II. Der akademische musik. Verein unter seinem erwähnten Direktor Hr. Candid. theol. *Philipp* eröffnete 5 Konzerte. Aufgeführt wurden:

Ouverturen von Beethoven: „Fidelio" (E dur) und „Egmont; von F. Bohm, A. Hesse, Lebe, Seidelmann.

Konzertirende Sachen *für Klavier* spielten: Herr Refer. *Guhrauer:* Hugenotten-Fantasie von Thalberg. Hr. *C. Weckert:* Konzertstück von M. v. Weber. Hr. Musiklehrer *Philipp* mit seinem Schüler *Ergmann:* Variazionen von Herz für 2 Pianoforte.

Für Violine: Hr. *Lüstner:* Kompozizionen von Beriot und Ghys.

Für Violoncello: Hr. *Klingenberg:* von Kummer und eigne Komposizion.

Kräftige Männergesänge wurden aufgeführt: Motette von Schneider „Jehovah da"; Motette „Der Herr ist meine Zuversicht" von E. Köhler. *Chöre aus Opern:* „Virginia" von Seidelmann; „Hugenotten" von Meyerbeer; „Norma" von Bellini; „Belagerung von Korinth" von Rossini; „Fürstenwall" von Philipp. — 4stimmige Lieder ohne Begleitung von Mendelssohn, Ernemann, Lenz, Reissiger, Richter, Philipp und Panny.

Sehr bemerkenswerth war in dem letzten Konzert das Melodram: Entre-Akt zu Goethe's Egmont (mit Deklamazion nach Mosengeil). Die geistreiche Komposizion des Altmeisters erquickte und ergötzte die Zuhörenden und Mitwirkenden.

(Fortsetzung folgt.)

Fulda. Am 26. April feierte hier die Tonkunst ein herrliches Fest. Wir hatten das Vergnügen, Herrn *Aloys Schmitt* aus Frankfurt a. M. zu hören und ihn als Komponisten und Virtuosen zu bewundern. Alle Komposizionen, die in diesem seltenen Konzert zur Aufführung kamen, waren von dem Meister (mit Ausnahme zweier von Fräulein *M. Osterwald* vorgetragenen Gesangnummern) und erhielten sämmtlich den lebhaftesten, allgemeinen und wohlverdienten Beifall; nicht minder sein perlendes und seelenvolles Pianofortespiel, das Keinen ohne Bewunderung und innere Bewegung lassen kann. Wir hörten eine seiner noch ungedruckten Sinfonieen, seine Ouverture zu der dreiaktigen Oper: der Doppelprozess, ein grosses, zur Gedächtnissfeier des Regierungsjubiläum des vorigen Königs von Baiern komponirtes Pianoforte-Konzert, seine Erinnerungen an John Field, und eine freie Fantasie. Es ist unmöglich, zu entscheiden, ob der vortreffliche Mann als Virtuos oder als Komponist höher steht. Wir wünschen nur recht Vielen einen solchen Genuss, wie er uns durch den Meister bereitet wurde, für welchen wir unsern Dank öffentlich auszusprechen nicht verfehlen wollen.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Osimo. Margarita *Polidori*, Tenor *Luigi Gaudeani*, Bassisten *Giovanni Lauri* und *Santino Galli* (eigentlich Bariton) waren unser Sängerschatz; zwei Donizettische Opern: „Lucia di Lammermoor" und „Marino Faliero" die beiden kostbaren Diamanten, von denen Marino Faliero, für dies Theater ganz neu, die Palme davon trug. Die Ursache hiervon — sagt ein kleinwinziges Journälchen — ist folgende: die Musik ist voll Feuer und Leidenschaft, gelehrt, neu, brillant, mannigfaltig, robust; nun die Sänger, darunter unser Landsmann *Galli*, zum erstenmal die Bühne in der Rolle des Israele betretend, wetteiferte, um alle Zuhörer zu fanatisiren, klatschen und weinen zu machen; bei einem eingelegten Stücke aus Mercadante's Normanni parigini setzte auf einmal ein Vesuv von Beifall und machte das ganze Haus beben.

Ancona. Eine Krankheit, welche die Prima Donna Assunta *Balelli* vor dem Eintritte der Stagione befiel, von der sie sich nicht ganz erholt, und das geringe Kaliber der übrigen ganz wenig bekannten Sänger (Tenor *Francesco Nocelli*, Buffo *Paolo Franchi* und Bassist *Nicola Monaldi*) war Schuld, dass Ricci's „Chi dura vince" anfangs ganz durchfiel; in der Folge nahm das Ungemach etwas ab und die Oper ging besser. Donizetti's „Esiliati in Siberia" mit der Prima Donna *Maria Luigia De Vecchi* schien noch besser zu gehen. Die befangene De Vecchi erhielt Aufmunterung; Herr Monaldi gab mit seiner klangvollen Stimme den wilden Karakter des rewigen Iwan ehrenvoll, der Buffo ging

mit in der kleinen Rolle des Kuriers Michele, und der Tenor wurde geduldet, auf italienisch = compatito.

Perugia. Am hiesigen Teatro del Pavone zeigten sich starke Wolken, die zu zerstreuen ein grosser Stern nöthig war, und dieser Stern ward gefunden. *Emilia Hallez*, die vorjährige gefährliche Rivalin der *Pirris* zu Palermo, gab hier die Norma mit einer kristallhellen Stimme, mit Kunst und Gefühl, wie man es nur von einer erfahrenen guten Sängerin erwarten konnte. Ihr Vortrag elektrisirte ihre Kollegen, die *Fabbri*, den Tenor *Montanari*, den Bassisten *Frizzi*, und die Oper erregte stürbicherweise Enthusiasmus. In dem Benefiz der Hallez wurde die Künstlerin mit den bei solcher Gelegenheit in diesem Lande üblichen Ehrenbezeugungen überschüttet. Die hiesige Accademia del Casino liess ihr zu Ehren sogar eine goldene Medaille prägen mit der Ueberschrift: *A te del bello italo canto animatrice vera la Perugina Accademia del Casino.*

Terni. Hier wurde erst am 2. Januar die Stagione mit Donizetti's „Gemma di Vergy" eröffnet, worin die Prima Donna *Zacconi*, Comprimaria *Augusta Siepi*, Tenor *Giuseppe Mori* und Bassist *Giulio Brutti* wirkten. Die Oper gefiel, die Zacconi und Mori trugen die erste, Brutti die zweite Palme, und die Siepi gar nichts davon, weil sie = 0.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Bei der tiefer als sonst gewöhnlich aufgefahrenen Grundgrabung zum Denkmal Mozarts in Salzburg stiess man zuerst auf ein altes Strassenpflaster und in einer Tiefe von etwas mehr als 6 Fuss auf einen vortrefflichen altrömischen Mosaikboden, der den Zeiten Augustus' anzugehören scheint. Indem man die Ausgrabung fortzusetzen beschloss, wird wahrscheinlich die Errichtung des Monuments bis zum September dieses Jahres nicht vollendet werden können.

Der Minister der Aufklärung in Petersburg, Hr. v. Uwaroff, zu welchem sich Hr. Adolph Henselt des Nachdrucks seiner beiden der Kaiserin gewidmeten Nocturnes und seiner Air russe (Op. 13) wegen gewendet hatte, richtete an den Grafen von Benkendorf, Minister der Posten, folgendes auch uns merkwürdigen Brief: „Herr Henselt hat sich wegen Nachdrucks einer musikalischen Werke an mich gewendet; leider gibt es kein besonderes Gesetz in dieser Beziehung, ich glaube jedoch, dass, bis der Gesetzesentwurf, den ich dem Reiche Rath vorzulegen gewonnen bin, ausgearbeitet sein wird, der Fall des Hrn. Henselt, wie der des Hrn. Adam, bei Erwägung eines speziellen Gesetzes als direkte Verletzung des Eigenthums-Gesetzes betrachtet werden kann, denn das Stehlen eines Musikstücks ist eben sowohl verboten, wie das Stehlen eines Stückes Tuch oder Leinwand, und wenn aus diesem Gesichtspunkte der Nachdruck nicht gerichtlich verfolgt wird, so kann und muss ihn wenigstens eine polizeiliche Rüge treffen. Indem ich Hrn. Henselt diese Zeilen übersende, habe ich ihm versprochen, Ihnen, mein theurer Kollege, meine Meinung über diesen Punkt mitzutheilen; ich wünsche, dass Ihnen dieselbe hinlänglich begründet erscheinen mag, um sofort die Beschlagnahme des erwähnten Nachdrucks zu befehlen. Ich für meinen Theil hege nicht den leisesten Zweifel, dass dies Verfahren der strengsten Gerechtigkeit und Logik völlig angemessen ist. Ich will nur noch hinzufügen, dass das künftige Gesetz nothwendig ist, um die Züchtigung des Schuldigen und die Entschädigung des Betheiligten, aber keineswegs um die Beschaffenheit der That festzustellen, die nie etwas Anderes ist und sein kann, als ein offenbares Verbrechen gegen das Eigenthum."

Bei der Taufe des dreijährigen Prinzen, Grafen von Paris, führte Hr. Habeneck mit dem Orchester des Konservatoriums, während der Messelesung, eine für diesen Zweck eigens von Herrn Elwart komponirte Musik auf, welcher man Schönheiten zugesteht, doch den Gebrauch der türkischen Trommel und der dazu gehörigen Instrumente zu opernmässig, für die Kirche unpassend findet. Nach der Messe wurde ein Te Deum, gleichfalls von Elwart komponirt, gesungen.

Anton Philipp Heinrich, Komponist, von dessen merkwürdigen Schicksalen wir 1836 S. 192 manches Authentische mittheilten, lebt jetzt wieder in New-York. Einer seiner Freunde ist entschlossen, Skizzen aus *Heinrichs* Leben, bis in die neueste Zeit reichend, herauszugeben. Sie werden Vielen erwünscht sein, Alle aber anziehend unterhalten.

Die *Kathedrale von Lyon* hatte bis jetzt noch keine Orgel; der dortige Erzbischof, Herr von Bonald, hat es endlich durchgesetzt, dass von weiche angeschafft werden sollen.

In Frankfurt am Main ist eine neue Oper, Nemesis: Domenico Ralli von einem jungen Tondichter *Neeb* mit grossem Beifalle aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage
von
C. A. Klemm in Leipzig.

Brunner, C. F., Op. 13. Klänge für Kinder oder erste Belehrung für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Heft I. 2. 3. 4. 5. 6. à 15 Ngr.
— — Op. 15. Jugendlust. Eine Sammlung leichter Tänze mit Fingersatz f. Pfte. Heft I. 2. 3. 4. 5. à 7½ Ngr.
— — Op. 34. Sechs leichte Rondos über Opernthemas f. Pfte. Mondig. No. I. 2. 3. 4. 5. 6. à 12½ Ngr.
— — Op. 52. Rondo über Beliner f. Pfte. 10 Ngr.

Fells, C., Op. 12. A Marie. Deux Valses p. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 20. La Violette. Contredanses p. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 21. Souvenir à Meseritz. Gr. Valse p. Pfte. 10 Ngr.
Marschner, A. E., Op. 14. 5 Duette für hohen u. tiefen Sopran mit Pfte. No. I. 2. 3. 27½ Ngr.
Mahelott, Al., Olympia-Galoppe f. Pfte. 5 Ngr.
Reissiger, A. F., Op. 55. Gesänge f. eine Bassstimme mit Pfte. 20 Ngr.
Richte, Jul., Op. 20. Var. (Les Adieux du Rossignol) p. Pfte. 15 Ngr.
Schumann, Rob., Op. 35. 12 Gedichte. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Pfte. Heft I. 2. à 22½ Ngr.
Tesehner, G. W., 48 Solfeggi f. Sopran m. Pfte. Heft I. 2. à 1 Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Mai. № 21. 1841.

Orgelbau.

Die Frage in No. 13 dieser geehrten Schrift: *16füssige Prinzipale in den Orgeln* betreffend, von meinem lieben Freunde, Herrn D. *Rebs*, aufgeworfen, gibt mir Gelegenheit, meine schon oft mündlich geäusserte Meinung über diesen Gegenstand öffentlich auszusprechen.

In meiner nun 33jährigen Praxis als Organist ist mir auch nicht ein einziges Prinzipal 16 F. im Man. vorgekommen, das vom tiefsten bis zum höchsten Tone eine verhältnissmässige gleiche Stärke gehabt hat. Bei allen, die ich kennen lernte, nahm ich in der untersten Oktave zur Hälfte einen kaum hörbaren Ton wahr; gewöhnlich fing der volle, männliche Ton erst beim gr. fis, g, oder gis an; die darunter liegenden Töne waren immer nur ein matter, kraftloser Hauch. Der Grund hiervon ist kein anderer, als der Mangel des zur vollen Ansprache dieser grossen Pfeifen nöthigen Windes, welchen die andern 8-, 4- und 2füssigen Stimmen, die zugleich mit erklingen müssen, in Anspruch nehmen.

Ein 16füssiges Prinzipal ist demnach eine blose Zierde, und der Nutzen wiegt die grossen Kosten keineswegs auf, die eine solche Stimme erfordert. — Wenn man annimmt, dass die tiefste Pfeife, gr. C, allein schon ziemlich 2 Zentner Zinn erfordert, wenn sie nicht zusammensinken soll, und man den Zentner zu 30 Rthlr. berechnet, wozu dann noch das Arbeitslohn kommt, so kostet das tiefe C allein schon nahe an 80 Rthlr. Hieraus lässt sich nun der Preis des ganzen Registers berechnen. Und was hat man hinsichtlich des Tons gewonnen?

Ich stimme also ganz der Meinung des Einsenders jener Frage bei, dass es weit gerathener und nutzbarer ist, dafür einen 16füssigen Prinzipalbass von Zinn zu bauen (wie dies in der grossen Merseburger Domorgel der Fall ist) und überhaupt bei Erbauung eines grossen Orgelwerkes, wo es der Raum in der Breite gestattet, die Bassladen vorne in den Prospekt auf die Flügel zu legen und dieselben hinten und vorne mit Ventilen zu versehen, um sattsam Windzufluss zu erhalten (wie in der Merseb. Domorgel). Ein Werk, das die Bässe auf den Flügeln vorn im Prospekt hat, gibt dann natürlich einen kräftigeren Ton, hat eine mächtigere imposantere Stärke, als eines, in dem die Bässe hinten im Werke, vielleicht in der Mauer versteckt stehen. Soll aber nun einmal durchaus das Prinzipal des Manuals 16füssig sein, so muss dasselbe auf einer eigenen besonderen kleinen Lade stehen, oder, gestattet dies der Raum nicht, so dass es auf der Hauptlade mit stehen muss, so sind wenigstens doppelte Ventile, vorne und hinten nämlich, an der Lade erforderlich. — Ohne diese beiden Fälle ist und bleibt, nach meiner Erfahrung und Ueberzeugung, ein 16f. Prinzipal im Manual ein fouler Vielfrass, der den andern Stimmen den Wind wegschnappt und doch nichts dafür thut.

Die jener Frage beigefügte erste Note, wo der Herr Einsender von der Orgel in Zschopau spricht und dabei das Bedenken äussert:

„hat jene Orgel wohl die ganze Tonfülle und das rechte Verhältniss der Stimmen unter sich?“

nöthigt mich, noch einige Worte über dieses Bedenken hier beizufügen.

Vom Jahre 1807 — 1822 hatte ich das Vergnügen, als Organist jene schöne Orgel zu spielen, und eine gewisse Vorliebe für dieses herrliche Werk ist eben die Veranlassung zu diesen Zeilen.

Als ich einige Jahre als Organist dort angestellt war, erfuhr ich zufällig durch einen alten Kirchenmusiker (Adjuvanten, d. h. Bürger, der im Gesang oder am Instrument bei Kirchenmusiken mit thätig ist), dass bei einer früheren Reparatur der Orgel ein 16füssiger Bordun herausgenommen, und dafür die 8füss. Flöte auf dessen Stelle gesetzt worden sei. Nach vielem und mancherlei Hin- und Herfragen von mir: was mit dem zinnernen Bordun geworden sei? brachte ich endlich heraus, dass das Register viele Jahre von einem Stadtrichter zum andern zur Verwahrung getragen worden wäre. Ich ging also stracks zu dem damals lebenden und regierenden Stadtrichter Renner und erkundigte mich darnach. Ich erfuhr zu meiner grossen Freude, dass zinnerne Pfeifen auf dessen oberstem Boden unter dem Dache lägen — — — Da gerade in dieser Zeit die Orgel von dem damals lebenden und geschickten Orgelbauer Günther aus Lichtenwalde gereinigt, abgetragen und gestimmt wurde, so ging ich mit diesem zu jenem unsichern Verwahrungsort, und wir fanden einen schönen zinnernen Bordun (3 Oktaven, die unterste von Holz), dessen Pfeifen aber von dem Hin- und Herschleppen sehr gelitten hatten, verbogen waren und manche zwar so, dass sie unbrauchbar waren. Auf mein Anrathen erhielt Hr. Günther den Auftrag, die zu sehr beschädigten Pfeifen einzuschmelzen und neue an deren Stelle zu fertigen, die andern aber auszurichten und wieder klang-

bar zu machen. Das fertige Register wurde nun auf seinen früheren Platz wieder gesetzt, die zeither dort stehende Flauto 8f. aber auf die Stelle der im Manual befindlichen leicht verstimmbaren Trompete 8f. gebracht, durch welche Stellung diese Stimme einen sehr sanften, fernenden Ton erhielt. Die Trompete wurde dem Günther als Entschädigung für diesen Umtausch überlassen.

Ich weiss aber in der That nicht, warum der verehrte Hr. Einsender an dem richtigen Verhältniss der Stimmen in dieser Orgel zweifelt. Die Disposizion ist folgende:

Hauptwerk.

1) Prinzipal 16f. im Prosp.
2) Bordun 16ft.
3) Prinz. Okt. 8f.
4) Flauto 8f. von Holz
5) Viola di Gamba 8f.
6) Rohrflöte 8f.
7) Viola d'Amour 4f.
8) Praestant 4f.
9) Doublette 2f.
10) Cornett 5fach.
11) Quinte 3f.
12) Terzie 2–3f.
13) Mixtur 4fach
14) Cymbel 3fach.

mithin 2 16f.
4 8f.
2 4f.
1 2f.

Alles Zinn ausser Flauto.

Oberwerk.

15) Prinzipal 8f.
16) Unda maris 8f. von f an
17) Quintatön 16ft.
18) Vox humana 8f.
19) Gedackt 8ft.
20) Quintatön 8ft.
21) Oktave 4f.
22) Rohrflöte 4ft.
23) Superokt 2f.
24) Flageolet 1f.
25) Nassard 3f.
26) Quinte 1–3f.
27) Mixtur 3fach.

also 1 16lässt.
3 8f.
2 4f.
1 2f.

Alles von Zinn.

Ausserdem noch die Nebenstimmen und gemischten.

Pedal.

28) Untersatz 32ft.
29) Subbass 16ft.
30) Oktavbass 8f.
31) Quintbass 6f.
32) Posaune 16f.
33) Trompete 8f.

Hätten wir doch viele so disponirte Orgeln!

Merseburg, den 7. April 1841.

Wilhelm Schneider.

Zweite Antwort.

Mit Beziehung auf die im 13. Stücke der musikal. Zeitung angeregte Kunstfrage, den Orgelbau betreffend, wollte ich mir ein Urtheil erlauben, und die Frage beantworten: ob ein Prinzipal 16 Fuss auf dem Hauptmanual einer grössern Orgel (zu welcher ich schon 2 Manuale von 29—32 Stimmen, inclusive der des Pedals rechne) nothwendig sei? — Hören wir die Orgel in der kathol. Hofkirche zu Dresden, die auf dem Hauptmanual Prinzipal 16 Fuss und Bordun von gleicher Tonhöhe hat (Fagott 16 und Trompet 8 Fuss desselben Manuals rechnen wir ab; diese treten in ihrem verstimmten Zustande nur störend in die reine Einheit der übrigen Labialstimmen und eignen sich zu andern Zwecken, nur nicht zum vierstimmigen Spiel)*), so möchten wir beim vollen Werk, zu welchem noch Quintatön 16 Fuss des Oberwerks hinzu kommt, Prinz. und Bordun 16 Fuss um keinen Preis weglassen. Besagte 16füssige Labialstimmen im vollen Werk, verbunden mit sämmtlichen Pedalregistern (auch Pedalkoppel?), unter welchem Subbass oder Untersatz 32 Fuss seine Schuldigkeit thut, verleihen dieser Orgel eine Pedal- und Manualwürde, ohne welche, mit Beziehung auf letztere sechzehnfüssige Register, das Manual nur jung klingen wird. Mich dünkt es sogar unverzeihlich, wenn eine Orgel so eingerichtet ist, dass man bei einer Hauptreparatur die 16füss. Manualstimmen hinauswerfen muss, um dem Manual grössere Tonfülle zu geben. Haben nicht alle grössern Orgelwerke der Welt ein Manualprinzipal 16 Fuss? Warum will man von diesem Gebrauch abgehen? — Man intonire das Prinzipal 16 Fuss verhältnissmässig, dass es gegen die übrigen Stimmen nicht zu sehr herrsche, sondern vielmehr einen guten Bestandtheil bilde und mit dem Ganzen verschmelze! — Uebrigens versteht sich von selbst, dass bei neuen Orgelbauten nicht zu viel 8- und 4füss. Labialstimmen in's Manual gebracht werden dürfen, auch nicht zu wenig; ferner, dass die Manual-Laden, Kanzellen u. s. w. in dem gehörigen Verhältniss zu einander stehen; Letzteres wird ohne Zweifel der Fall sein bei sämmtlichen Silbermann'schen Orgeln! — Ich dächte doch, dass bei einer Orgel mit 2 Manualen, wenn nun einmal Prinz. 16 Fuss (gleichviel, ob von Holz oder Zinn; von Holz wenigstens in den beiden ersten Oktaven) auf dem Hauptmanual nicht geduldet werden soll, dasselbe Bordun 16 Fuss und das Oberwerk Quintatön 16 Fuss erhalte. Die Orgel in hiesiger Parochialkirche hat auf den beiden Manualen diese 2 Stimmen, und wie würdevoll klingt dies Orgelwerk im Vollen! — Wollte man mit Bezug auf Quintatön 16 Fuss einwenden, dass das grosse C dieses Registers mehr oder weniger in die Duodezime überschlägt, so werden die hinzutretenden Labialstimmen von 8 Fuss das Uebel jedenfalls wieder heben; es versteht sich, dass Prinzipal 8 Fuss dabei sein, und dem Quintatön 16 Fuss so nahe als möglich stehen muss, was vorzüglich schon wegen der kleinern Mixturen des Oberwerks nöthig ist, die ohne dieses Register immer etwas jung und dünn klingen; denn die 16füssige Labialstimme macht's vielleicht einzig und allein nicht gut. — So wollte ich ferner noch bemerken, dass eine $10\frac{2}{3}$-füssige Pedalquinte in Prinzipalmensur nicht zu billigen ist; sie wird immer etwas krass klingen, selbst bei guter 32- und 16füssiger Labial-Unterlage; eine gedeckte Quinte in gedachter Tonhöhe wird, unter erwähnten Voraussetzungen, immer noch besser sein; ebenso wird eine gedeckte Pedalquinte von $5\frac{1}{3}$ Fuss der offnen $5\frac{1}{3}$-füssigen jedenfalls vorzuziehen sein, zumal für die höhere Pedaloktave.

Berlin, am 26. April 1841.

Joh. Friedrich Wilhelm Kühnau.

*) Ein Fagott 8 Fuss auf dem Manual würde besser mit den Mixturen verschmelzen; eine Trompete 8 Fuss schickt sich am Besten für's Pedal.

Repertorium für Deutschlands Kirchenmusik,

für den vierstimmigen Gesang mit Orchesterbegleitung. Meissen, bei Fr. Wilh. Godsche.

Zweiter Band, No. 4. enthält: Pfingstkantate: „Heiliger Geist, ergreif den Staub," von Adolph Peters, in Musik gesetzt von *Jul. Otto*. Pr. 1 Thlr. 12 Ggr.

Dritter Band, No. 1. enthält: „Der Herr macht Alles wohl", von F. Kunath. Leicht ausführbare Kantate von *C. G. Reissiger*. Pr. 1 Thlr. 10 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die Pfingstkantate des schon gekannten Komponisten, Kantors an der Kreuzschule in Dresden, hebt gleich mit einem trefflich gesungenen, einfach, aber voll und schön instrumentirten Einleitungschor, Adagio non troppo, $^4_4$, F dur, an, der in melodischer und rhythmischer Hinsicht leicht übersichtlich und ansprechend, in harmonischer sehr anziehend und ahnungsvoll ergreifend gehalten ist. Nach der Fermate auf der Dominante schreitet der Chor im All. non troppo, $^4_4$, fort: „Denn wie ein Adler werd' ich jung" u. s. w., freudig, stark und würdig, in ungesuchter Erhebung und vollwirksam. Nur S. 25 mag man im vorletzten Takte des Altes und Tenors statt der $\frac{2}{4}$ in jeder der beiden Stimmen ein $\flat$ setzen. Gerade in diesem Takte hätten wir die Gesangstimmen ein wenig verändert geführt: es ist dies aber jetzt kaum zu erwähnen und der allgemeine Gebrauch ist gegen uns. Ein kurzes Basssolo: „Die den Geist von oben kennen, ob sie Christi Namen nennen, ob er namlos ihnen nah, sind von ew'ger Kraft gehalten" etc., Moderato, $^4_4$, D moll, lässt sich einfach melodiös und befriedigend vernehmen, nur von einer Flöte, Oboe und einem Fagott zu dem Streichquartett mit imitatorischen und kirchlich schlichten Figuren wechselnd umspielt. Auf S. 36 muss im letzten Takte der Solostimme in der ersten Klammer g statt e gesetzt werden. Im Andante $^4_4$, B dur, übernimmt der Sopran mit dem Basse duettirend unter eigener Begleitung einen lieblichen und zuversichtlichen Gesang, den der Sopran darauf zu den Worten: „Lust kann mir die Erde geben", sinnig in B moll versetzt, den das Himmlische in Ges dur umwandelt u. s. w., äusserst anmuthig gehalten, vielleicht für Manche nur mit etwas zu langem Schlusse, der jedoch dem Wesen des Ganzen völlig treu bleibt. Einige Druckfehler in den Instrumentalsystemen, besonders gleich vom Anfange des Andante, mag sich Jeder selbst verbessern, desgleichen im letzten Chorsatze. Der Chor schliesst sich im Larghetto $^4_4$, E dur, wie im Gebete an, das sich im Schwunge der Gedanken wohl aufschwingt, aber den Schwung nicht aushält, gebeugt durch Schuldenlast an den Boden des Staubes. — Wir waren gern einmal des Geistes recht froh geworden. Die ersten Sätze sind so schön, der Dichtung und der Komposition nach. Und nun, da wir den Preisgesang in unserer Seele anstimmen, schneidet der Dichter dem Komponisten die Flügel ab, macht Pfingsten zu einem Busstage und heisst uns singen: „Lass den Sünder nicht vergehen!" — Wenn man denkt, man ist einmal das Blei los: gleich schnallt es uns die Frömmigkeit wieder an, damit wir fein in der Zerknirschung beharren. — Der Komponist konnte kaum etwas Anderes geben; allein er hätte das Verfehlte fühlen und den Dichter, der nach seinen ersten Aussprüchen den Geist wohl kennt, zu einem andern Schlusssatze bewegen sollen. — Hätte aber der Dichter das Gebet der Sünder ja nicht entbehren wollen, so müsste es erstlich kürzer und noch flehender, choralmässiger gehalten worden sein und dann zum Schlusse die Auserwählten zu einem Aufmunterungsgesange liebevoll erregt haben, in welchem der Jubel der Unsterblichkeit des Festes Flammen leuchten liesse, wie feurige Zungen. — Anstatt dieses Schlusschores würden wir einen Theil des Allegro-Chores wiederholen, dem Feste das Festliche zu retten.

Reissiger's und Kunath's Kantate singt die Kraft des Herrn, die Alles wohl macht, in Allegro con spirito, $^4_4$, E dur, voll umspielt, kräftig und Jedermann verständlich oder empfänglich, ohne sich dadurch die Lust an frappanten Modulationsschlägen verbittern zu lassen. S. 21 der Partitur lassen sich Sopran und Tenor in einem Duett, Andantino, $^4_4$, A dur, hören, sanft, schlicht und vertrauungsvoll. Der Chor gedenkt nun, Maestoso, $^4_4$, in Cis moll einsetzend, der Erfüllung der Zeiten, wo sich die Erdennacht in Himmelstag verklärt, und in einem Muthe der Preis des Höchsten erschallt. Dies führt zur Fuge, Allegro con spirito, die, von den Instrumenten gut unterstützt, in schlichtester Stimmenfolge vom Basse bis zum Sopran sich aufbaut. Das Amen verschlingt sich schon mit der ersten Antwort des Diskants und wird nun von allen Stimmen in wechselnder Ordnung eingewebt etc. Ist die folgende Durchführung, so klar sie auch für den Hörer bleibt, nicht gerade unter die sehr leicht ausführbaren zu zählen, was der Verf. selbst durch seinen Rath für schwächere Kräfte zum Anfange der Fuge, im Nothfalle dafür den ersten Chor zu wiederholen, bestätigt, so ist sie doch noch lange nicht unter die schweren zu zählen, schon der Erleichterung wegen, welche die Unterstützung der Instrumente den Sängern angedeihen lässt. Und so wird sie eine gute Uebung selbst für massige Chöre zur Erhebung ihrer selbst sein. Mit den wenigen Druckfehlern, die auch in dieser Kantate vorkommen, haben wir uns nicht zu behelligen, sie sind zu augenscheinlich und sind von Jedem ohne Mühe zu verbessern. Beide Kantaten sind also bestens zu empfehlen.

Drei Duettinen mit Begleitung des Pianof., komponirt von *Konstantin Decker*. Op. 15. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis jeder der beiden ersten No.: 4 Ggr.; No. 3. 6 Ggr.

Das erste: „O komm zu mir" würde sich wohl

dem Inhalte nach besser für eine Stimme passen. No. 2. „In einem Garten weil' ich gern", von *Bechstein*, gleichfalls besser für einen Sänger, der sich der Einsamkeit und seines Traumes erfreut. Nr. 3. „Wenn durch die Piazzetta die Abendluft weht, dann weisst du, Ninetta, wer wartend hier steht" etc., von *Freiligrath* nach dem Englischen des *Th. Moore*. Alle drei sind leicht und für Liebhaber.

Die beiden Sterne. Zur vierten Säkularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst am 25. Septbr. 1840 von *Aug. Zeune*, in Musik gesetzt für 2 Tenore und 2 Bassstimmen mit Begleitung des Pianof. von *C. F. Rungenhagen*. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ein einfaches, gutes, teutsches Lied, das mit Recht vielen Anklang gefunden hat und weiterhin erwünschte Stimmungen fördern helfen wird.

Weihnachtsfeier. Religiöser Gesang nach v. Platen, für Sopran mit sechsstimmigem Chor und Begleitung des Pianof., in Musik gesetzt von *O. Tiehsen*. Op. 8. Ebendaselbst. Preis mit den ausgesetzten Chorstimmen: 1½ Thlr. Chorstimmen allein: ⅓ Thlr.

Die Solopartie ist zwischen dem Gesange eines Engels und eines Hirten getheilt, desgleichen die Chöre, deren beide Soprane und Alt den Engeln, die beiden Tenore und Bass den Hirten zufallen. Die Terzettchöre greifen antiphonarisch in einander, ergänzen und heben sich gegenseitig auf liebliche Weise, von der in vollen Akkordschlägen leise wogenden Instrumentalumtönung wie von freudig zustimmenden Naturgeistern getragen. Zur kindlichen Freude mischt sich die Scheu der Ehrfurcht vor dem Wunder der heiligen Nacht, zu dessen Anbetung der Engel der Verkündigung ermuntert. Auf den choralmässig arioseu Sologesang des Engels erschallt ein neuer Doppelchor, fast noch schöner, als der erste. Ein Preischor beschliesst würdig. Das schöne Ganze wird zur rechten Stunde erquicken und erbauen.

Nachrichten.

Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen im Königsstadter Theater. Berlin, den 12. Mai 1841. Mit dem Blüthenmonat und den Nachtigallen ist bei uns auch eine italienische Operngesellschaft angelangt, welche sich mit der Direkzion des Königsstädter Theaters auf 36 Vorstellungen in 3 Monaten geeinigt, und solche am 1. Mai mit „Lucrezia Borgia" von Donizetti begonnen hat, welche am 3. d. wiederholt wurde. Die erste Vorstellung war sehr zahlreich besucht, und durch die Gegenwart des Königs und der Königin, wie der anwesenden höchsten Fremden und eine glänzende Versammlung aus den ersten Ständen ausgezeichnet. Anfangs waren die Sänger mit dem Publikum, der Lokalität und dem Chor und Orchester zu wenig vertraut, um sogleich eine allgemein ansprechende Wirkung hervorbringen zu können. Auch hatte man wohl noch ausgezeichnetere dramatische Gesang-Talente erwartet, als billig verlangt werden konnte, da die ersten Subjekte zu hoch honorirt werden müssten, was die hiesigen Theater-Verhältnisse und mässigen Eintrittspreise nicht gestatten. So war man denn im ersten Akt der ohnedies im königlichen Theater unlängst in grosser Vollkommenheit gehörten Lucrezia Borgia nicht ganz einig, ob die italienische Leistung besser oder schlechter ausfalle. Der spärlich gespendete Beifall fand Opposizion, und erst später wurden die Beifallsbezeigungen lebhafter. Die Hauptrolle gab Signora *Felicita Forconi*, eine wohl routinirte, noch junge Sängerin von etwas spitziger Stimme, welche in den Mittel- und tieferen Tönen den meisten Klang hat, auch Gelaufigkeit besitzt und im Spiel sehr lebendig ist. Der Baritonist, Signor *Agostino Zucconi* gab den Don Alfonso mit Feuer und Anstand. Die Stimme dieses Sängers ist kräftig, etwas rauh und in der Intonazion nicht immer rein. Den Gennaro sang Signor *Pietro Rossi* mit etwas schneidend grellen, übrigens starker Tenorstimme und guter Methode. Signora *Teresa Bocca* war Anfangs zu befangen, um den Ansprüchen auf gehörige Ausführung der Partie des Orsini genügen zu können. Die übrigen Männer-Rollen wurden oft unrein, im Ensemble bei Weitem nicht so gut als in der königlichen Oper die letztere Zeit ausgeführt, wo die Sänger *Mantius*, *Zschiesche*, *Eichberger*, *Fischer* und *Michler* mitwirkten. Und mit welchem Kunstaufwande in Darstellung und Gesang gab *Sophie Löwe* dort die so leicht widrige Rolle der Lucrezia Borgia! — Um so ungünstiger war auch diese Oper zum ersten Debüt der Italiener gewählt, als für die deutschen Choristen die fremde Sprache eine grosse Schwierigkeit darbot, und selbst das sonst so eingeübte Orchester unter der neuen Direkzion des italienischen, ganz tüchtigen Kapellmeisters, Signor *Quattrini* öfters schwankte. Dennoch stieg der Beifall mit jedem Akt, theils der Neuheit der Unterhaltung wegen, theils um die Aufopferungen der Direkzion anzuerkennen. Der erste Rang Logen war ganz besetzt, die Wiederholung der Lucrezia indess viel weniger besucht.

Dagegen hatte die zweite, hier noch ganz unbekannte Oper, „Gemma di Vergy" von Donizetti, eine um so zahlreichere Versammlung von Zuhörern herbeigeführt, als darin zwei neue Sänger, die Herren *Paltrinieri* und *Vitali* (Bariton und Tenor) debütirten. Der Erstere, welcher den Conte di Vergy darstellte, ist im Besitz einer wohlklingenden, gut ausgebildeten Baritonstimme, von vortheilhafter Gestalt, in der Darstellung ernster Rollen jedoch weniger an seinem Platz. Der Tenorist sang den Araber Tamas recht ansprechend, mit gemässigter Kraft und mit gebildetem Vortrage. Als Gemma hatte Signora *Ferlotti* debütiren sollen, bei deren Heiserkeit aber Signora *Forconi* in wenigen Tagen auch diese sehr anstrengende Ge-

saugrolle übernommen, welche sie recht gelungen durchführte. Insbesondere gefiel ein Duett mit Tamas so sehr, dass die Ausführenden (nach italienischer Sitte) gleich darauf herausgerufen wurden. Die zweite Rolle der Ida di Greville war durch Signora *Galimberti* sehr schwächlich besetzt, da die junge Sängerin zwar eine gute Stimme, jedoch noch zu wenig theatralische Routine besitzt und ungemein verlegen erschien. Der Vertraute des Grafen schien ein bejahrter Mann zu sein, der wenig Stimme mehr disponibel hat. — Ueber die Komposition bedarf es keines detaillirten Urtheils, da eine Oper von Donizetti (wenigstens im Styl der Opera seria) wie die andre klingt. Auch diese Gemma di Vergy enthält manche hübsche Kantilene, effektuirende Ensemble's und Instrumentazion, welcher es dann an der beliebten Banda auf der Bühne auch nicht fehlt. — Den meisten Anklang fand die dritte Oper, der alte, wohlbekannte „Barbiere di Sevigha" von Maestro Rossini. Hier waren die italienischen Sänger in ihrem eigentlichen Element, so dass der erste Akt Furore erregte. Später liess indess der Fanatismus etwas nach, da Signora Forconi, welche die erste Arie der Rosina: „Una voce poco fa", das Duett mit Figaro und das erste Finale sehr gelungen ausgeführt, im zweiten Akt eine Arie (vermuthlich von Donizetti) eingelegt hatte, welche eines Theils nicht recht passend war, theils auch die Kräfte der, durch viele Proben erschöpften Sängerin überstieg, welche indess das Terzett am Schluss der Oper wieder ganz genügend, mit Anmuth und Gelaufigkeit ausführte, überhaupt auch im Spiel und parlanten Rezitative ganz den naiven, schalkhaften Karakter der Rosina durchführte. Den Conte d'Almaviva sang der vorerwähnte Signor Rossi meistens recht ansprechend, mit gemässigter Stärke und guter Methode, in der Darstellung zeigte derselbe ziemliche Gewandtheit. Das Haupt-Interesse zog indess Figaro auf sich, durch die höchst leichte und treffende Repräsentazion, wie durch den klangvollen Gesang und die ungemein deutliche, rasche Aussprache des Signor *Giuseppe Paltrinieri*, eines ganz vorzüglichen Baritons. Die parlanten Rezitative (blos mit dem Pianoforte begleitet) trug derselbe mit einer Schnelligkeit vor, die bewundernswerth war und sowohl von gutem Memoriren des Textes, als wohl geübter Fertigkeit und musikalischer Sicherheit zeugte. Die Sortita des Barbiere di qualita wurde mit einer Beweglichkeit, Rapidität und Velozität ausgeführt, die förmlichen Beifalls-Sturm und da Capo-Ruf veranlasste. Auch die Duette mit dem Conte und Rosina karakterisirte der tüchtige Sänger auf das Trefflichste. Die prim Buffi *Giovanni Savio* und *Pietro Negri* gaben den Dottore Bartolo und Don Basilio ohne alle Uebertreibung, mit karakteristischer Komik. Besonders gefiel die Arie Basilio's: „La calunnia è un venticello" durch den reinen, kräftigen Gesang des Signor Negri. Auch Bartolo's (hier noch nicht gehörte) Arie: „Manca un foglio" wurde vom Signor Savio gut vorgetragen, effektuirte jedoch weniger. Die Nebenrollen dieser Oper sind unbedeutend. Das schöne Ensemblestück des zweiten Akts, als Don Basilio „zu Bette" geschickt wird, verlor etwas durch theilweise unreine Intonazion. Die heute begehrte Wiederholung der Oper wird gewiss noch mehr Sicherheit bewirken. — Demnächst soll Lucia di Lammermoor folgen, worüber das Nähere künftig.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Kommen wir nunmehr zum Referate der *konzerten-Serie*, so überläuft uns schon bei dem blosen Gedanken ein gelinder Schauer. — Wohl sind die Wintermonate die eigentliche Virtuosenernte: nur schmuggeln sich dabei so Manche mit ein, welche Früchte sammeln wollen, ohne ausgesäet zu haben, — und darin besteht eben der Katzenjammer, dass man sich genöthigt sieht, bei der Summe des Rechten und Guten auch der Afterkunst marktschreierische Ostentazionen mit in den Kauf nehmen zu müssen. Es bleibt billig weg, was der Kunst nicht in irgend einer Rücksicht nützt.

Privat-Konzerte veranstalteten:

1) Herr *Celestin Tingri*, Violinist des Pariser Konservatoriums, spielte zwei Original-Kompositionen, eben so unharmonisch entworfen, als wirkungslos; besser gelang Beriot's Tremolo. Man kann ein achtbarer Zögling sein, dabei aber zum öffentlichen Auftreten der unerlässlichen Politur noch ermangeln.

2) Herr *Ferdinand Fuchs*, Mitglied des Hofoperorchesters; seine zu Gehör gebrachten Werke waren: eine Ouverture; 3 Lieder; ein Horn-Concertino, ein 6stimmiges Notturno für Pianoforte, Violine, Flöte, Klarinette, Fagott und Waldhorn; Alles sehr fleissig gefällig und ansprechend gearbeitet.

3) Herr *Joachim Hoffmann* produzirte zwei Chöre aus einer Kantate, welche, als Bruchstücke, unverständlich blieben; das Scherzo einer Sinfonie, so wie die oratorische Szene: „Des Sängers Morgenopfer" fand man zwar korrekt, schulgerecht, aber trocken und bis zur ermüdenden Breite ausgesponnen. Dessen Sohn *Julius* spielte die Norma-Fantasie von Herz mit vieler Präzision, Reinheit und gutem Anschlag.

4) Herr *Giulio Regondi* und dessen Begleiter *Joseph Lidel*; der seltene Virtuos auf dem Melophon kam immer mehr en vogue; das 5. und 6. Mal war der Saal voller denn je, und es wäre gewiss lange noch nicht abgethan gewesen — da aber passirte dem Violoncellisten das Malheur, dass eine Passage versagte, zischende Laute liessen sich vernehmen, der konsternirte Künstler stand auf, zog sich zurück und erschien nicht wieder.

5) Herr *Eduard Piakhert*, der treffliche von Anton Halm gebildete Pianist. Wir hörten von ihm, gleich ausgezeichnet vorgetragen: Thalbergs Fantasie: „Souvenir de Beethoven"; Elegie von Lickl; Schubert's Ständchen nach Liszt's Uebertragung; Presto von Louis Wolf, nebst zwei selbst komponirten Etuden und einem Nocturne.

6) Herr *Ferdinand Schubert* führte verschiedene Tonstücke seines verstorbenen Bruders *Franz* auf, unter denen das von Klopstock gedichtete Stabat mater ein

achtes Kunstprodukt genannt zu werden verdient. Die Einnahme war der St. Annenkirche, als Beitrag zur begonnenen Reparatur, gewidmet.

7) Dem. *Leopoldine Tuczek*, die beliebte Opern-Sängerin, trug zwei Lieder, „Sainte Cécile", Romanze von Panseron, nebst einer Arie von Berlot, mit Geschmack, Anmuth, Zartheit und gefühlvollem Ausdruck vor.

8) Herr *Karl Eeers*, Klavierspieler aus Hamburg, ist Meister in der Mechanik und steht, den Bravourvortrag anlangend, in einer Reihe mit den gefeiertesten Notabilitäten; — wenn etwas zu wünschen übrig, so wäre es mehr Seele, Wärme, von innen ausströmendes Leben. Er gab in zwei Produkzionen zum Besten: Original-Fantasie, Cappriccio, Scherzo, nebst einem Etuden-Paar; Fugen von Bach und Handel (im etwas überstürzten Zeitmasse); Präludium von Mendelssohn; Ständchen und Galopp von Liszt; Etuden von Döhler und Henselt.

9. Herr *Karl Eisner*, kais. Russ. Hofkapellist, beurkundete, wie bereits bei seinem ersten Besuche, neuerdings sich als Selbstherrscher auf dem Waldhorn; doch hören wir ihn lieber auf dem Natur,- als, wie diesesmal, auf dem chromatischen Instrumente.

10) Herr *Eduard Pique*, Guitarrist, würde ohne die nachtheilige Parallele mit Regondi in noch erhöhterem Grade Beifall gefunden haben. Das Kunststückchen, einmal blos auf der G-, das anderemal nur auf der E-Seite zu spielen, und die übrigen vor dem Publikum abzulassen, artet einigermassen in Kleinigkeitskrämerei aus.

11) Herr *Max Erlanger* und Gattin. Beide behandeln ihre Instrumente, Violin und Pianoforte, mit Einsicht, Geschmack und technischer Fertigkeit. Man ist aber gegenwärtig schon allzu verwöhnt, um nicht nach dem Höchsten zu geizen; Mittelgut steht ausser Kurs und muss mit Toleranz sich begnügen.

12) Herr *Karl Bärmann*, Klarinettist aus München, tritt würdig in die Fusstapfen seines berühmten Vaters und leistet im brillanten Genre wirklich Ausserordentliches, was zuweilen sogar an Sorge erregendes Hazardiren gränzt. Die Kompositionen verrathen zumal ein schönes Erfindungstalent und gründliche Satzkenntniss.

13) Die Familie *Lewy*. Der ältere Sohn *Karl* macht im Pianofortespiel erfreuliche Fortschritte; *Melanie*, Schülerin des Harfenvirtuosen Parish-Alvars, bleibt keineswegs zurück; *Richard*, der anmuthige Blas-Engel, ist Allerwelts Liebling, und der wackere Vater bildet das Oberhaupt des seltenen Quadrinomms.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1840/41, bis ult. April. (Fortsetzung). III. Konzerte und Quartetten des Breslauer Künstlervereins unter der Leitung des Hrn. M. D. *Wolf* wurden auch diesen Winter unter recht glücklichen Auspizien im Musiksaale der Universität eröffnet. Nämlich 4 Quartett-Abende und 6 der grösseren Instrumental-Musik (Letztere nach Art der Moserschen Soiren in Berlin) gewidmet.

Das Streich-Quartett war permanent durch die Herren *Lüstner* (1. Violine), Seminarlehrer *E. Richter* (2. Violine), *E. Köhler* (Viola) und Kantor *Kahl* (Violoncello) besetzt. Bei Quintetten wirkte als 2. Viola Herr *Hesse* und als 2s Violoncell Hr. *Brosig* (Schüler von Kahl) mit.

Zur Aufführung kamen: *Quartetten* von Haydn 2 in G dur, B dur, C dur. Mozart in A ♯. 3 von Beethoven in D ♯. Op. 18. No. 3; in E♭. Op. 59. No. 2; und F ♯. Op. 59. 1. Quintetten von Mozart D ♯ und Onslow (mit 2 Violoncells) in E♭. Op. 44. Auch 2 Klavier-Trio's. Ober-Organist *Köhler* spielte Mendelssohn-Bartholdy's Trio. Opus 49. in D♭ (neu), und Hr. O.-Org. *Hesse*: Beethoven Op. 70. No. 2, in D ♯.

In den Konzerten: *Sinfonien*: 3 von Beethoven, No. 3. eroica, No. 8. in F ♯ und die 9. mit Chören; L. Spohr: No. 3. in C♯; Mozart D ♯ ohne Menuet); Haydn in Es ♯ (Paukenwirbel); F. Schubert C ♯ (neu).

Ouverturen: von Beethoven „Koriolan"; Mendelssohn: „Meeresstille und glückliche Fahrt"; C. M. v. Weber: „Beherrscher der Geister."

Konzertirende Sachen für Klavier: Hr. Ob.-O. *Köhler* spielte Beethovens Es dur-Konzert und Fantasie (mit Chor); Hr. Ob.-O. *Hesse*: Beethovens G dur-Konzert; Hr. Musiklehrer *Philipp*: C moll-Konzert von Mozart; Hr. M.-D. *Schnabel*: Fantasie von Moscheles „Souvenirs d'Irlande".

Für Violin: Hr. *Lüstner* spielte das D moll-Konzert von Spohr.

Sowohl die Quartetten als auch die Konzerte wurden mit vieler Sorgfalt vorbereitet (es fanden permanent eine, auch 2 Proben für das Streichquartett und zwei für das volle Orchester Statt. Hr. M.-D. *Wolf* ist ganz der Mann dazu, der für geistige Aufführung das Orchester empfänglich zu machen versteht. Es gewann daher auch unter seiner Leitung an Leben und Wärme. Durch die mögliche Diskrezion der untergeordneten Stimmen traten die Hauptmelodien und Figuren klar und deutlich hervor. Piano's und Forte's sammt ihren Abstufungen wirkten ausserordentlich. Die längergehaltenen Noten, mit FF. bezeichnet, waren von gewaltigem Effekt, indem sie mehr ein in sich Wachsen, als ein forcirtes Anstossen des Tones hören liessen.

Das Unternehmen fand auch diesmal von Seiten des Publikums grossen Anklang. Bemerkenswerth war das rege Interesse für die neue geistreiche F. Schubert'sche Sinfonie. Trotz bedeutender Längen und überreicher Instrumentazion enthusiasmirte sie. Auch jeder Mitwirkende, trotz übervoller Arbeit, hatte innige Freude und war mit Leib und Seele dabei. — Beethovens Fantasie und die 9. Sinfonie, beide mit Chor und Sologesang, wurden in dem letzten Konzert wegen stärkerer Besetzung in dem weit grösseren Saal der Aula Leopoldina gegeben. Ein voller Saal und vieler Enthusiasmus gaben den Beweis, dass dieses Riesenwerk immer mehr Ein-

gang findet und immer verständlicher wird. Drum ist eine Wiederholung jedes Jahr zu wünschen; durch immer wiederholtes Hören wird sie eben die Popularität als die übrigen Sinfonien des gewaltigen Tonfursten gewinnen. Möge diese letzte glänzende Aufführung der Anfangspunkt der künftigen Winter-Saison werden. Wenn auch mancherlei Schwierigkeiten und Missheiligkeiten sich dem Unternehmen entgegenstellen, so ist doch immer der Sieg der guten Sache gewiss, die sich durch Beharrlichkeit und Sinn für die wahre Kunst herausstellt.

(Beschluss folgt.)

Nachricht über die Musikalien der Meistersänger in Ulm.

Die alterthümliche Gesellschaft der Meistersänger in Ulm hat sich, wie wir meldeten, vor einigen Jahren durch das Absterben ihrer Mitglieder bis auf wenige derselben aufgelöst und dem dortigen grossen *Liederkranze* nicht nur alle ihre Insignien und Fahnen, sondern auch ihre Musikalien übergeben und als Eigenthum diesem Gesangvereine einverleibt. Wir wünschten unsern Lesern die wichtigsten der Lieder dieser noch jetzt nicht völlig ausgestorbenen Meistersänger als Denkmale dieser Kunstgattung mitzutheilen, setzten uns daher mit mehreren tüchtigen Männern in Verbindungen. Unsere Bemühungen haben uns endlich zu folgender Nachricht verholfen:

An der Spitze des im Würtenbergschen sehr berühmten Ulmer Liederkranzes steht Herr Professor *Hassler*, ein Mann, der sich mit solchen Alterthümern beschäftigt, und Herr *Fuchs*, erster Tenor und Lithograph. Diese beiden Herren beabsichtigen, mit der Zeit diese Musikalien zu ordnen und zum Drucke zu befördern. Es wird also dadurch unmöglich, irgend etwas aus diesem Schatze zu erhalten. Mögen nur auch diese beiden Herren nicht zu lange mit der Ausführung ihres Planes zögern und die noch lebenden Mitglieder der alten Meistersingergesellschaft baldigst benutzen, was sie gewiss schon gethan haben werden. Die Zurückhaltung dieser alten Lieder macht es dem Vereine des Liederkranzes und namentlich den genannten Herren zur Pflicht, uns wenigsteus einige der besten Stücke zu veröffentlichen. Wir sehen also nun in dieser Angelegenheit auf sie und erwarten von ihnen erwünschten Aufschluss.

Grosse Orgel in Weingarten.

Das eben so grossartig, als freundlich und malerisch gelegene Weingarten, die vormalige berühmte Reichsabtei Benediktiner Ordens, seit 1825 Sitz eines der beiden Waisenhäuser Würtenbergs, hat viel Merkwürdiges. Unter diesem die schöne Martinskirche, sonst die Kloster-, jetzt Pfarrkirche Altdorfs, eine der schönsten und grossten der neueren Zeit, 1715 bis 1724 erbaut. Eine besondere Zierde dieser Kirche ist die eine Orgel, welche die grösste Teutschlands heisst. Auch über diese wünschten wir eine genaue Beschreibung erfahrener Augenzeugen. Bis jetzt erfuhren wir über diese Orgel nur Folgendes, wovon wenigstens Einiges nicht allgemein bekannt sein dürfte:

Die Orgel hat 76 Register, 6666 Pfeifen, deren grösste von Zinn 32 See-Eimer fasst. Sie hat ein Glockenspiel und ist das Werk des bekannten Orgelbauers *J. Gabler*, eines Ravensburgers, der sich nach Frankreich übersiedelte. Der Bau begann 1736 und wurde nach einigen Unterbrechungen 1750 vollendet. — Wer uns über den jetzigen Zustand dieser Orgel Genaues berichten kann, wird uns und Viele verbinden.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rieti. Von Seiten der beiden Prime Donne *Parepa* und *Garofali* ging die „Norma" mehr als gut, aber die männlichen Sänger *Mei* und *Burri*, letzterer gar Anfänger....

Jesi. Besonderen Beifall erregte „D.'s Gemma di Vergy", lärmenden Beifall Tenor *Storti* in der Rolle des Tamas, Prima-Donna *Gaggi-Storti* (dessen Gattin) in der Titelrolle, und Bassist *Mazzotti* als Conte di Vergy; *Buffo Zampettini* machte aus Gefälligkeit den Guido. Dieser Lärm wurde mit der Zahl 3 multiplizirt in der zweiten Oper „Anna Bolena", ebenfalls del cavaliere Donizetti.

Orvieto. Gar kleine Helden waren unsere Sänger; die weiblichen hiessen: *Carmini* und *Pascuti*, die männlichen: *Bellinzoni*, *Manetielli*, *Da Porto*, *Maranghini*. Aber die ökonomischen Verhältnisse erlaubten keine grosse Kunstler, und wir müssen uns mit dem, was da ist begnügen, auch mit der leidlichen Aufführung des „Barbiere di Siviglia" und der „Chiara di Rosenberg".

Pesaro. In Donizetti's „Belisario" machten die beiden Schwestern *Morelli* (*Adelaide* und *Eneichetta*), wovon eine die unpässliche Prima Donna *Sasso* ersetzte, die Rollen der Antonia und Irene leidlich; der Bassist *Fiori* gab die Titelrolle recht sehr blühend, und Tenor *Ciuffei* genügte durch seine gute Gesangmethode. Die *Parisina* gefiel ebenfalls mit der hergestellten Sasso.

Forli. Gar nicht übel Ricci's „Chiara di Rosenberg" mit der *Mayer-Bonasi*, dem braven Tenor *Rinaldini* (*Mario*, aus der Loretaner Schule), dem wackern Buffo *Ferlini* und Bassisten *Tabellini*. Minder gut ging darauf die „Sonnambula"; bei alledem wählte sie die Prima Donna am 23. Januar zu ihrer Benefice-Vorstellung, wobei die Schweizerbande Stücke von Mercu-

dante und Donizetti spielte, die Mayer eine Arie aus der Norma (Casta Diva) mit geräuschvollem Beifall, der Bassist Luigi Tabellini eine eigens von seinem Bruder maestro Vincenzo für ihn komponirte Arie, und Herr Rinaldini die Arie aus Donizetti's „Betly" sang.

Ravenna. Die Polissena *Goldini*, Tenor *Timoleone Alexander*, Buffo Girolamo *Cavalli*, Bassist *Carlo Dossi* befriedigten in Ricci's „Nuovo Figaro".

Ferrara. Nachdem Bellini's „Pirata" einen traurigen Schiffbruch erlitten, ging Donizetti's „Lucia di Lammermoor" mit vollen Segeln, mit der *Ercolani*, dem Tenor *Musich* und Bassisten *Rossi* (Napoleone); desgleichen nachher die „Sonnambula", in welchen beiden Opern die Ercolani die Bravste war.

Rovigo. Bellini's ätherische Harmonien verwandelten auch dies Jahr unser Theater in ein Meer von Seeligkeiten. Seine „Capuleti e Montecchi" versetzten die Zuhörer in eine paradiesische Extase; die *Adelaide Fabrini* aus Toscana, mit guten personellen und Künstlereigenschaften ausgerüstet, machte die Giulietta, die Altistin *Annetta Chiari* aus Bologna, aus des verdienstvollen Marchesi's Schule, überwand ihre anfängliche Befangenheit mit dem Bewusstsein der ihr zu Gebote stehenden artistischen Mittel, und zeigte sich brav in der Rolle des Romeo. Hierzu noch der brave Tenor *Giovanni Manfredini Guarmani*, ebenfalls aus unserer Nachbarstadt Bologna, und man wird sich die günstige Aufnahme des Ganzen, wozu auch der Bassist *Francesco Vitali* aus Comacchio in der Rolle des Capelio vortheilhaft mitwirkte, leicht erklären.

Bologna. Herrn Speranza's „Due Figaro", die bei ihrem Entstehen in Turin, darauf in Lucca und Parma so viel Lärm, nachher aber in Mailand Fiasco gemacht, erfreuten sich bei uns eines noch grossern Fiasco; mit genauer Noth hörten wir sie dreimal, darauf hiess es: basta! — Schon den 2. Januar gab man des Ritters Donizetti wohlbekannte „Gemma di Vergy", worin die in der Profession ebenfalls wohlbekannte *Demerie* die Titelrolle recht gut gab, ihr zur Seite die Herren *Cimino* und *Alberti* genügend mitwirkten. Ganz dasselbe fand Statt in der nachher gegebenen „Sonnambula".

In einer am 11. März im hiesigen grossen Theater gegebenen musikalischen Akademie wurde eine von der 20jährigen Tochter eines Professors der hiesigen Universität, Namens *Clotilde Bertelli* komponirte Ouverture gespielt und musste wiederholt werden.

Vier Schülerinnen der Bertinotti machten sich diesen Karneval viele Ehre auf verschiedenen Theatern: die *Gabussi* in Triest, die *Malenni* in Parma, die *Tramontani* in Piacenza und die *Accorsi* in Fabriano.

Rossini war am 15. Februar nach Venedig abgereist, von wo er nach einem 14tägigen Aufenthalte den 4. März wieder hier ankam. Er beschäftigt sich oft mit dem hiesigen Liceo musicale, für das er sich besonders zu interessiren scheint.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Harmonie-Gesellschaft der heiligen Cäcilie zu Antwerpen hat sich noch fortwährend grosse Beachtung aufgelöst. Sie wurde am 29. September 1826 zur Verbreitung der Musik gestiftet und hat seitdem diesem ihrem Zwecke treulich und mit grossem Erfolge nachgestrebt. Besonderen Verdienst erwarb sie sich dadurch, dass sie junge Dilettanten unentgeltlich in der Musik unterrichtete; viele derselben sind jetzt Zierden der ersten Orchester.

Das Journal Yorwich-Express meldet aus England: Arthur Heinrich Brown zu Broadwood, ein Knabe von 10 Jahren, welcher das bedeutendste musikalische Talent besitzt, ist zum Organisten an der neuen Kirche zu Broadwood ernannt worden, als er beim Antritt dieser Stelle zum ersten Male die Orgel spielte, bezeugten alle Anwesende auf das Lebhafteste ihre Anerkennung seiner Tüchtigkeit. Dies dürfte wohl der jüngste Organist auf Erden sein.

Der norddeutsche Musikverein beingt in diesem Jahre in Hamburg Handels „Messias", welches Werk gerade sein hundertjähriges Jubiläum feiert, zur Aufführung; ferner „Heilig" von Ph. Em. Bach; eine Messe von Mozart, die Ersten von Beethoven. Für das weltliche Konzert wird ein eigenes Gebäude errichtet. Ueberhaupt sind glänzende Einrichtungen dafür getroffen worden. Es ist dies bekanntlich das dritte Fest dieses Vereins; das erste war in Lübeck, das zweite in Schwerin gehalten worden.

Zu Lyon ist in der Kirche des heiligen Polykarp eine neue Orgel von *Augustin Zeiger* erbaut worden, welche auch französischen Blättern als ein Werk ersten Ranges dasteht und an Fülle, Reinheit und Anmuth des Tones die berühmte Freiburger Orgel von Alois Mooser übertreffen soll.

Ankündigungen.

In unserm Verlag wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Adelia.

Grosse Oper in 3 Akten

von

G. Donizetti.

Im Klavierauszuge, einzelnen Stimmen und ähnlicher Arrangements.

Leipzig, im Mai 1841.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

[Um Verzeihung; ich gehe nicht dahin, wie überhaupt nur wenig praktische Tonkünstler und eigentliche Musiker Theil nehmen. Ich werde Ihnen den geheim-Sekretair Willig schicken — einen — Liebhaber, der wird Sie, was er so gern thut, einführen.

Ich ging; und nicht wahr, Ihr muthet mir nicht zu, dass ich wiederkommen soll? Morgen Abend will ich Dir noch Etwas von diesem Klubb erzählen, wenn ich nämlich etwas Erzählenswerthes dort finde. —

Allerdings hab' ich etwas Erzählenswerthes dort gefunden. Mein Führer, ein munteres, nicht unpiteressantes Mannchen, hatte mich erst spät abrufen können; die Gesellschaft sezte sich eben zu Tische, als wir eintraten und er mich ihr vorstellte. Man machte kein Aufheben von seiner Empfehlung, und das war schon recht. Unter den Gesichtern um die Tafel her, fiel mir das, eines Mannes von ohngefähr funfzig Jahren, der queervor sass, gleich auf den ersten Anblick sehr auf. Eine weit gewölbte und tief sich herunter ziehende Stirn, ein von wenigen kurzen, kohlschwarzen, krausen Haaren nur an den Seiten bedecktes, breites Vorderhaupt, eine sehr scharf gezeichnete Nase, brennende schwarze Augen, hagere, aber feste Wangen, schwarzgelbe Farbe —: kurz, ein äusserst imponirendes, fast, doch nicht ganz italienisches Gesicht; und nun sein kaltes Drainsehen und deutsches Schweigen beym Gespräch der Andern] —: es ging mir, wie diesen, die alle Minuten einmal seitwärts und lauernd nach ihm mit den Augen blinkten, nur mit dem Unterschiede, dass ichs that, obgleich ich nicht sprach, sie aber, wenn sie glaubten, etwas recht Kluges gesagt zu haben.

Sie sprachen über Händels Messias, wozu sie nicht nur durch die Zeitungsnachrichten von den Wiederholungen der feyerlichen Aufführung dieses Meisterwerks in London *); sondern, wie ich nachher erfuhr, noch besonders veranlasst waren. Ihr Gespräch war nur ein Spaziergang, wo man, ohne bestimmtes Ziel, da- und dorthin abschweift, hier eine Blume, dort eine Aehre abpflückt, sie ohne Ursach wieder fallen lässt, und zuweilen auch nur — gehet. Doch erfuhr ich da Manches von diesem mir noch ganz unbekannten Werke, das mir interessant war. Ich weis nicht, welch ein unbeschreiblicher Zauber schon darin liegt, sagte Einer, dass der Messias keine schön gereimten und ausgezirkelten Verse zum Text hat, sondern nur prophetische Andeutungen, apokalyptische Ahndungen, überall mit den Worten der Schrift ausgesprochen. Die Geschichte wird dem Zuhörer fast nur zu errathen gegeben, und eben darum haben Phantasie und Gefühl einen so weiten, unbeschränkten Raum zu freyer, selbsteigener, Thätigkeit. — Ganz recht, sagte ein Anderer, eben darum erhebt dies Werk alle versammelte Seelen zu Einer himmlischen Gemeine, jeder Zuhörende ist ebenfalls ein Theil des Bundes, der das grosse Werk der Erlösung anstaunt und preiset. (Hier brannte mich die Röthe auf meinem Backen, und ich vermochte mich kaum zu halten; denn hat es damit seine Richtigkeit —: ist nicht dann hier im Messias meine Idee vom Oratorium wirklich schon ausgeführt?) Und es gereicht dem tiefen Meister zum unsterblichen Ruhme, fuhr jener fort, dass Er selbst diesen Plan entwarf und auch selbst allein diese Worte der Schrift wählte. — Und wie fest war er, sagte ein Dritter, von der Richtigkeit dieses Weges überzeugt! Und doch konnte er den Weg nur in seinem Gemüthe abgespiegelt sehen, und seine Richtigkeit nur ahnden: denn man hatte ja noch kein ähnliches Werk! Ich weis nicht, welcher Bischoff gehört hatte, dass Händel mit einem Messias umginge. Der Geistliche sande zu ihm

*) Die Geschichte stehet hier noch in den achtziger Jahren des letztverflossenen Jahrhunderts.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juni. № 22. 1841.

Guido von Arezzo.

Sein Leben und Wirken. Aus Veranlassung und mit besonderer Rücksicht auf eine Dissertation: *sopra la vita, le opere ed il sapere di Guido d' Arezzo*, von *Luigi Angeloni*. Nebst einem Anhange über die dem heiligen Bernhard zugeschriebenen musikalischen Traktate. Von *R. G. Kiesewetter*. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 1840. 55 Quartseiten. Pr. 18 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unser geehrter Verfasser, dem die musikalische Welt schon manches tüchtige Geschichtswerk verdankt, macht sich hier wieder durch eine so sorgfältige Monographie des Aretiners verdient, dass ihm zuversichtlich alle Freunde der Geschichte der Tonkunst um so mehr dafür danken und sie gebührend beachten werden, je bestimmter sie wissen, wie wenig wir auf fördernden Anbau der Geschichte unserer Kunst ohne genaue Monographien hoffen konnten. Haben sich auch wirklich, wie der geehrte Verfasser in seiner Vorrede selbst sagt, tüchtige Gelehrte an manchen Orten und zu verschiedenen Zeiten mit Forschungen über Guido's Lebensperiode, Schriften und Lehren, unter Aufsuchung der Quellen, beschäftigt und manches schätzbare Datum aufgezeichnet; ist eine solche Untersuchung auch nach der Zeit Burney's und Forkels, vorzüglich aber nach der Veröffentlichung der Guidonischen Schriften durch den Fürstabt Martin Gerbert und durch manche neuere Arbeit, die sich auf Gerbert's Bekanntmachungen stützte, leichter geworden, so wird doch darum eine gründliche Umfassung des Ganzen nicht nur nicht überflüssig, sondern gerade deshalb noch viel erwünschter. Besonders muss es selbst dem allergrössten Theile der Literatoren sehr willkommen sein, dass der Verfasser auf die im Titel angezeigte Schrift des Herrn L. Angeloni (Parigi appresso l'autore. 1811), die nicht in den Buchhandel gekommen und überall selten ist, so viel Rücksicht nimmt, dass er in seiner Abhandlung der Ordnung der Kapitel dieses Autors folgt. Von den neuesten Abhandlungen über Guido nennt der Verfasser noch die meine (im Stuttgarter Universallexicon) und die des Herrn Fétis (in der Biographie des musiciens). Folgen wir dem Werke.

1. Nachrichten über das Leben Guido's von Arezzo. S. 7—14. Die einzig zuverlässigen geben Guido's zwei Briefe, die Gerbert Wort für Wort im zweiten Bande seiner „Scriptores eccl. de mus. sacra potissimum" hat abdrucken lassen; sie deuten, wie bekannt, auf die Periode des Bischofs Theodald zu Arezzo, wo der aus dem Kloster Pomposa vertriebene Guido eine Zufluchtsstätte fand, und auf das Pontifikat Johann des 19. (nach Einigen der 20. genannt). Der erste sass auf dem bischöflichen Stuhle von 1023 bis 1036, und Johann 19. regierte von 1024 bis 1033. Natürlich können wir uns im Folgenden nicht bei den Angaben verweilen, die in den angezeigten neuesten Bearbeitungen dieses Gegenstandes aufgestellt wurden und hier bestätigt werden, sondern hauptsächlich bei demjenigen, was hier anders dargeboten oder neu hinzugefügt wird. Zuvörderst rechnet der geehrte Verf. A.'s Dissertation, so weit sie sich auf die Lebensumstände Guido's bezieht, zu den wichtigsten Schriften der Neueren über diesen Punkt. A. lässt den Guido sein Leben im Kloster zu Pomposa, wohin er, wie er an seinen Freund Michael schrieb, zurückzukehren entschlossen war, in gewohnter Thätigkeit beenden. Dies Letzte gehört freilich nach meinem Dafürhalten zu den Ungewissheiten, so gut als G.'s Geburts- und Sterbejahr. Längst schon ist sehr Verschiedenes darüber gemeint und geschrieben worden. Nun hat sich Herr Fétis wieder auf die Seite derer gewendet, welche es für wahrscheinlicher halten, G. sei in seiner spätern Lebensperiode in den Orden der Kamaldulenser getreten und Prior des Klosters zu S. Croce di Avellana geworden und als solcher den 17. Mai 1050 gestorben, nach den Zeugnissen der Annalisten des Kamaldulenser-Ordens. Der Verfasser nennt auch hier in der Vorrede die Darstellung des Herrn Fétis scharfsinnig, widerlegt aber dessen Scharfsinn immer am Meisten. Der Grund des Zweifels, den Herr Fétis aufwirft: wenn Guido in sein Kloster zurückkehren gewollt habe, hätte er nicht nöthig gehabt, dem Bruder Michael desselben Klosters seine Theorie (?) und Methode in einer Epistel mitzutheilen, will unserm Verfasser und uns nicht hinreichend erscheinen. Wir müssen aber noch hinzufügen, hatte Herr Fétis die Epistel aufmerksam gelesen und wirklich genau nach den Quellen gearbeitet, so müsste er nicht allein wissen, dass G. wirklich in sein Kloster zurückkehren wollte, sondern auch, warum er seinem Freunde die Epistel schrieb, nämlich weil er jetzt noch nicht kommen konnte (sed quia ad praesens venire non possum, interim tibi etc.)! Hätte man überhaupt nicht darauf überall ein besseres Augenmerk richten sollen? Wenigstens liegt

manche Andeutung darin, die man überall bis jetzt viel zu wenig benutzt hat. — Warum die Benediktiner, denen G. angehört, von den ferneren Schicksalen des Mannes seit seiner Rückkehr aus Rom gänzlich schweigen, sieht man freilich bis jetzt nicht klar; auch unser Verfasser geht auf diesen Punkt nicht ein, ob er gleich eine nähere Berücksichtigung verdiente. Allein die Angaben der Jahreszahlen in den Listen der Prioren von Avellana widersprechen einander, folglich sind sie nicht zuverlässig und rühren von späteren Verfassern her, die irgend einen Guido, deren es viele gab, für den unter der Zeit berühmt gewordenen ausgaben. Das Portrait G.'s, welches oder dessen Kopie die Aretiner (in der Sakristei der Kathedrale) aufbewahren, beweist noch weniger, denn es ist offenbar in viel späterer Zeit gemalt, weil auf dem Notenblatte, das G. in der Hand hält, die schönsten viereckigen Choralnoten zu schauen sind. (Wer ein angefahres Abbild davon sehen will, der nehme Dr. Wilh. Christian Müller's ästhetisch-historische Einleitungen in die Wissenschaft der Tonkunst. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Es ist als Titelbild gegeben.) Endlich ist der Uebertritt aus einem Mönchsorden in den andern etwas so Ungewöhnliches und wider das Gelübde, dass man ihn ohne irgend eine angezeigte Spur, die sich auf den Benediktiner von Pomposa bezöge, nicht annehmen darf; dazu ist gerade ein Uebertritt in einen Orden, wo man die Hora's fast ohne Modulazion, immer im tiefsten Bass sang, für einen solchen Musiker das Allerletzte, was man glauben kann. (Eben weil man so Weniges nur von dem Leben dieses glücklich berühmt gewordenen Mannes weiss, hat die Folgezeit zu Fabeln und Verdrehungen das Feld gross genug gefunden, um recht viel darauf anzubauen. Meine eigene Meinung über diesen Punkt werde ich weiter unten zu sagen besondere Gelegenheit finden.) — Darauf wird die nach Gerbert's Vorgange verbreitete Annahme, Guido sei vom Erzbischof Hermann nach Bremen gezogen worden, den Kirchengesang und die Klosterdisziplin (wahrscheinlich die Klosterschule) zu verbessern, als von Angelomi zuerst mit gründlicher Kritik widerlegt von dem Verfasser angesehen. Die Gründe gegen diese gewöhnlich gewordene Annahme sind: Hermann kam erst 1032 auf den erzbischöflichen Stuhl. Die Berufung eines *gewissen* G. *Guido* scheint daher nicht auf den Aretiner zu passen, denn es sei ausser Zweifel, dass jene Epistel an Michael, worin der Aretiner von seinem *Exil in fernen Landen* spricht, unter dem Pontifikat Johannes 19. geschrieben sei, wie aus dem Inhalte der Epistel hervorgeht. Guido könnte also nicht früher als im Jahre 1033 nach Bremen gekommen sein, in demselben Jahre, in welchem (den 8. November) Papst Johann starb, dem also Guido spätestens im Sommer eben dieses Jahres aufgewartet haben könnte, was so schnell nicht wahrscheinlich sei. Die Berufung Gerbert's auf Albert Crantz, welcher erst im 15. Jahrhundert schrieb, wird mit Recht, als eine, die sich nicht auf Bremen bezieht, abgelehnt. Unter den fernen Landen verstehe G. nur italienische Provinzen, fern von Pomposa. Von Arezzo aus, wo Guido während seiner Verweisung aus Pomposa vom Bischof Theodald eine Zeitlang aufgenommen und zur Fortsetzung und Veröffentlichung seiner Gesangmethode angeregt wurde, erhielt G. die Einladung nach Rom, begab sich dahin und wurde vom Papste sehr freundlich aufgenommen. Das veranlasste auch den Bischof von Pomposa zu freundlichen Gesinnungen gegen ihn. Die Zeit des sogenannten Exils trifft also mit dem Regierungsjahre des Erzbischofs Hermann von Bremen, der 1035 (am 29. September) schon starb, nicht zusammen. Der erste Annalist, Adam von Bremen, dem es die übrigen nachschreiben, habe sich entweder im Namen geirrt, oder man müsse einen andern Guido darunter verstehen, was auch wahrscheinlich sei, weil Adam den Aretiner um das Jahr 1067 wohl nicht einen gewissen sondern den berühmten Guido genannt haben dürfte. Meist dieselben Gründe gebrauche auch Herr Felix gegen die Annahme der Reise des Aretiners nach Bremen, ohne jedoch den Mann, Angelomi, zu erwähnen, welcher in seiner Dissertazion zuerst den Zweifel anregte und begründete. —

Diese Gründe kann ich immer noch nicht für schlagende erkennen. Es ist wichtig, sie der Reihe nach zu prüfen. Angenommen, das Exil in fernen Landen (me vides prolixis finibus exulatum, schreibt G. an Michael) bezöge sich nur auf italienische Provinzen, so hegt doch darin kein Beweis, dass Guido nicht nach Bremen berufen worden sein könnte. Im Gegentheil musste G.'s Methode zur Erleichterung des Kirchengesanges irgend eine namhafte Anerkennung gefunden haben, bevor es einem teutschen Bischof einfallen konnte, ihn zu berufen. Diese Anerkennung wurde ihm nun bekanntlich vom Papste Johannes 19. zu Theil, wie Guido selbst seinem Freunde Michael schreibt. Ist auch das Jahr seiner Reise nach Rom, von Arezzo aus, wo G. die Einladung erhielt, eben so wenig ganz genau bestimmt, als das Jahr der Abfassung der Epistel an Michael, so ergibt sich doch aus Allem, dass es von 1025 bis 1030, höchstens im Sommer 1032 geschehen sein muss. Mabillon setzt in seinen Annalen die Nachrichten davon in das Jahr 1026, was mir als eine sehr geschickt gewählte Jahrzahl erscheint, die das Mittel hält zwischen einer zu frühen und zu späten Annahme. Damit fällt aber der so wichtig scheinende Grund ganz über den Haufen, dass Guido im Sommer 1032 von Bremen nach Rom nicht zurückgekommen sein konnte. Es hat ja Niemand behauptet, dass Guido dem Papste 1033 aufgewartet habe: vielmehr konnte die freundliche Aufnahme beim Papste erst ausländische Bischöfe auf den Mann aufmerksam machen, einen Verkannten und Vertriebenen berufen Niemand, wenn ihm nicht ein grosser Ruf bereits vorangeht, was damals, ehe ihn der Papst berief, mit unserm Guido noch nicht der Fall war. Es ist daher viel natürlicher, dass Guido nicht in der Zeit seines Exils, sondern nach der Anerkennung des Papstes, die ihm auch die Aussöhnung mit seinem Abte zu Pomposa, der gleichfalls Guido hiess, brachte, also nach Beendigung des Exils, fremder Bischöfe Aufmerk-

samkeit auf sich zog. Darum trifft denn auch die Zeit der Regierung des Erzbischofs Hermann von Bremen (oder von Hamburg, was zusammengehörte; vielmehr genau zusammen, ist also der Sache nicht im Geringsten entgegen. Eben so wenig beweisend ist der aus Adams von Bremen Worten hergenommene Grund. Zuvor muss bemerkt werden, dass Angelomi nicht einmal den Annalisten selbst, sondern seine Abschreiber, das Chronicon Slavorum und das Chronicon Alberti Stadensis zitirt und von beiden gerade den Ausdruck als den richtigen annimmt, der seiner Behauptung zusagt. Auf die Quelle selbst kann Angelomi nicht zurückgegangen sein; er hätte sich sonst für die Lesart bestimmen müssen, welche seine Angabe entkräftete. Adam von Bremen schreibt in seiner historia ecclesiastica (Lindenbrogii Scriptores rerum germanicarum septentrionalium etc. Hamburgi 1706 p. 20), nachdem er den Erzbischof Hermann als wenig klug geschuldert hatte, der sich von Marco, seinem Vizebischof, bestimmen liess, wörtlich nur Folgendes: Primo quidem (nicht quemdam) Musicum *Guidonem* Bremam adduxit (nämlich der Erzbischof Hermann durch seinen Rathgeber Marco), cujus industria Melodiam et Claustralem disciplinam correxit. Quod solum ex ejus prospere cessit operibus. Wenn aber Adam „Guido den Musiker" nennt ohne weitere Hinzufügung, so muss er doch wohl den damals eben berühmten *vorzugsweise* darunter verstehen, um so mehr, da er zu einer Zeit nach Bremen kam, wo nicht wenige Manner noch leben mussten, unter deren Augen sich die Sache zugetragen hatte. Wenn aber nun vollends behauptet wird, Adam habe „Quendam Musicum" geschrieben, worunter man den damals berühmten Guido nicht verstehen könne, so kann die Beweisführung offenbar nicht gelten, sondern muss als eine wahrhafte erscheinen, die weit eher das Gegentheil der Behauptung beweist. — Dass die italienischen Schriftsteller nichts von Guido's Aufenthalt in Teutschland wissen oder vielmehr berichten, kann um so weniger in Anschlag gebracht werden, da sie von gar vielen, ihnen weit näher liegenden und höchst wichtigen Dingen nichts wissen oder nichts berichten, z. B. ob Guido wieder nach Rom gereist sei oder nicht, ob er sich wirklich wieder nach Pomposa begeben habe oder nicht u. s. w. u. s. w. Endlich war Bremen gerade der Ort, wohin der italienische Guido am ersten zur Verbesserung des Gesanges berufen werden konnte, weil es als Hauptsitz der Bekehrungen im Norden mit Rom in engster Verbindung stand, wo sogar ein Libentius und der Vorgänger Hermanns, Libentius 2., ein Schweizerkind des 1. Erzbischofs gewesen und Italiener waren. Musste man also in Bremen die Anzeichnung Guido's durch Johann 19. nicht alsbald erfahren? Dazu war das ganze Wesen dieses Erzbischofs, der nicht der klugste (*parum habens prudentiae serpentis*), wohl aber sehr anmassend und ehrgeizig war (*parvi pendens omnia, quae in episcopatu curavit*), und mit aller Gewalt seine Würde mit auffallenden Unternehmungen bezeichnen wollte, ganz geeignet, nach dem Ersten dem Besten zu greifen, was ihm vor die Hand kam, oder wozu er von seinen Schmeichlern angeregt wurde (*facile deceptus a clientibus*). Wie hätte ein solcher Mann nach einem Andern, als nach dem vom Papste ausgezeichneten Guido Verlangen tragen sollen, da es ihm in allen seinen Unternehmungen keineswegs auf Nützlichkeit oder Schädlichkeit der Sache selbst, sondern vor Allem auf das Aufsehen ankam, das sie vor der Welt machen würde. Liess er doch sogar die Umgegend Hamburgs, seines eigenen Bisthums, wohin er nur einmal und zwar mit einer ganzen Armee kam, ärger als ein Feind verwüsten; riss in Bremen das sehr alterthümliche Oratorium des heiligen Michael nieder, blos um etwas auffallend Neues zu veranstalten u. s. w. — Und sollte unserm Guido, dem Musiker, der es viel über Neid und Missgunst seiner Ordensbrüder klagt, eine solche Berufung, die ihn ehrte, nicht willkommen gewesen sein? Er musste je gar kein Musikerherz gehabt haben, wenn er so etwas nicht mit Vergnügen ergriffen haben sollte! Endlich sagt er ja selbst in seinem Briefe an seinen Freund Michael, dass er jetzt nicht nach Pomposa zurückzukehren im Stande sei. So muss er doch etwas ihm Wichtiges vorgehabt haben! Und davon erzählen uns die italienischen Schriftsteller auch nichts, dagegen Adam von Bremen zum Allerwenigsten etwas, das sich hören lässt und das er wissen konnte, und zwar aus der ersten Quelle. Verwechselt er auch zuweilen die Jahreszahlen, die er oft nur aus seinem Gedächtnisse gibt, und folglich auch mitunter die Herrscher und Päpste, unter denen irgend etwas Nennliches berichtet wird, so ist er doch in den Nachrichten des Vorgefallenen selbst als äusserst zuverlässiger Erzähler allgemein und mit Recht anerkannt. Wenn man aber einem solchen Zeugen, für dessen Angabe sogar alle Nebenumstände sprechen, keinen Glauben schenken wollte, so dürfte wohl kaum etwas alterthümlich Geschichtliches zu beweisen sein. — Dass endlich die Annalen anderer teutschen Stifter Guido's Reise nach Bremen nicht erwähnen, ist ebenfalls ein sehr geringer Widerlegungsgrund der Sache. Denn erstlich haben wir aus jenen Zeiten nur sehr wenige vollständige Annalen; zweitens konnte Guido's Ruf, der eben erst im Beginnen war, in jener dunkeln Zeit unmöglich jedem Stiftskloster, das Guido auf seiner Reise berührt oder auch nicht berührt haben mag, schon bekannt genug geworden sein; drittens ist es auch gar nicht ausgemacht, ob Guido sich unterwegs so lange in irgend einem Kloster verweilte, dass man ihn näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Bei Guido's täglicher Hinreise musste ihm vielmehr Alles daran gelegen sein, den Ort seiner Bestimmung möglichst bald zu erreichen. Dort angekommen, konnte ihn aber doch wohl das Klima, das sich der Italiener schwerlich so rauh vorgestellt haben mochte, als er es bei seiner schwächlichen Gesundheit fand, dergestalt beschweren, dass er froh war, seinen Auftrag in Bremen beendigt zu haben, und dass ihn darauf seine Sehnsucht unaufhaltsam wieder nach dem Vaterlande zog. —

Und so ist denn kein einziger dieser Gegengründe Angelomi's auch nur im Geringsten schlagend; vielmehr sind einige thatsächlich falsch und andere verneinen die

Zeiten. Ich muss also bei meiner schon in der frühern Abhandlung ausgesprochenen, aber damals des Raumes wegen nicht ausgeführten Ueberzeugung beharren, bis man bessere Gründe bringt, als die vorhandenen, zugleich aber auch solche, die meine, nicht gerade für das Gegentheil, sondern nur für eine grössere Möglichkeit der Reise Guido's nach Teutschland, als für eine Verneinung derselben zeugenden, wesentlich entkräften. Wäre dies möglich, was ich sogar lebhaft wünsche, so wäre immerhin noch durch meine Gegenbeweise ein Hauptpunkt aus Guido's Leben und Wirken in's klare gestellt und genau erörtert, was bis jetzt noch nicht der Fall ist und nur zu den Wahrscheinlichkeiten gerechnet werden muss, deren bündigere Schlussrichtigkeit ich immer noch auf meiner Seite erachte. Sollten hingegen diese meine Beweise nicht entkräftet werden, so wird man nothwendig annehmen müssen, dass Guido der Aeltere als Lehrer des Gesanges wirklich eine Zeit lang in Bremen war.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Fortsetzung.) Auf Regen folgt Sonnenschein. Mit stillschweigendem Vorüberwandeln an noch mehr anderen Kunstausstellungen des handwerksmässigen Unwesens, wovor die Werke unserer unsterblichen Grossmeister, deren Schöpfungen der Hauch des Weltgeistes belebte, sich schamhaft erröthend verbergen müssen, gelangen wir nun endlich in eine freundliche, erquickende Oase, — zu den alljährlich elf lange Monate hindurch hier ersehnten Concerts spirituels, in welchen als Treibfeder das Prinzip des einzig Wahren und Schönen waltet. — Das erste der freudig bewillkommneten Tonfeste, am Donnerstage nach Aschermittwoch, eröffnete Beethoven's A dur-Sinfonie. Der Kronjuwel dieser polyphonischen Dithyrambe, das mit überirdischen Zauberklängen zum Herzen dringende Andante, wurde unter stürmischem Applaus da capo verlangt. Ein Kyrie, in D, von Pergolese ist einfach und echt kirchlich gehalten; die Fuge ein Muster an Klarheit und erhabenem Aufschwung. Mozart's Zauberflöte-Ouverture musste gleichfalls wiederholt werden. Warum die drei Akkorde nach der Hauptkadenz, anstatt vom Auftakt zum Niederstrich hinüber legiert, noch einmal frei angeschlagen wurden, blieb Vielen ein Räthsel. — Das Gebet von Mendelssohn schien hier keineswegs zweckmässig eingereiht; es war jenes teutsche dona nobis pacem, welches diese Blätter im vorletzten Jahrgange als Autographen-Beilage mittheilten, und dürfte schwerlich zum Vortrage in einem grossen Konzertsaale bestimmt sein. Der Schlusschor aus Spohr's Oratorium: „Das jüngste Gericht" imponirte durch grossartig komplicirte Massen. — Im zweiten Konzerte kam zur Aufführung: Die Jupiter-Sinfonie von Mozart, in C, welcher man sie ohne kniebeugende Reverenz begegnen darf; — Bassarie aus Haydn's „Stabat mater," durch Staudigel wunderherrlich gesungen; da capo, so wie Menuett und Trio des Vorhergegangenen; — Beethoven's Musik zum Ballet: Prometheus, poetisch eingeleitet und erläutert von J. G. Seidl. Freilich nur Fragmente, da das Ganze den Raum von 1½ Stunde erheischt hätte; das Instrumental-Concertant, der Triumphmarsch, nebst dem weihevollreichen, thematisch durchgearbeiteten Finale sprach am meisten an. Die bekümmernde Beigabe, einchen einer Mezzosängerin, wie Mad. *Bettich*, anvertraut, erzeugte demungeachtet eine gewisse Dehnung, verweilte im Eingange vielleicht allzumenschlich bei der mythologischen Sage und knüpfte durch die Zwischenperioden den Faden zum Folgenden wohl nicht deutlich genug an. Indessen, wenn gleich das Problem weit schwieriger zu lösen, als bei „Egmont," so gebührt dennoch dem verdienstlichen Streben, ein der lebenden Generation kaum namentlich mehr bekanntes Tonwerk nach beinahe vier Dezennien wieder aus der Vergessenheit hervorzubeschwören, der wärmste Dank. — Tremendum und pignus futurae gloriae, aus einer Litanei von Mozart, zwei orientalische Zahlperlen im Strahlenkranze unseres Amphion; — Beethoven's „Germania," Volksgesang, mit neuem Texte von J. G. Seidl, ursprünglich komponirt im Jahre 1813 zu Treitschke's Gelegenheitsstück: „Gute Nachricht," womit der Verbündeten glorreicher Einmarsch in Paris gefeiert ward. So verständig auch die Worte unterlegt sind, so verhalten sie sich dennoch zum Originale wie ein etwas mangelhafter Nachdruck, wobei besonders die energisch akzentuirte, als Basslie stets wiederkehrende Hauptpointe: „Germania" verloren ging, und durch das sogar skandinavisirende: „o teutsches Land" nimmermehr ersetzt werden konnte. — Zum dritten Konzerte war gewählt: Beethoven's Fidelio-Ouverture, No. 1. (beiläufig der Beisatz: „zu Leonore" ist irrthümlich, weil diese Oper hier niemals unter letzterer Benennung zur Darstellung kam;) — die musterhafte Ausführung hatte eine Wiederholung zur Folge, welch schonungsloses Begehren kaum zu entschuldigen sein möchte. Der so frappante Trompetenruf, aus der angrenzenden Nebenstube herüber dringend, gemahnte diesmal an ein dünnes Posthörnlein, und machte das Unzulängliche der leidigen Klappeninstrumente, welche durch die Reform ihren individuellen, kriegerischen Karakter eingebüsst haben, nur doppelt, bis zur belägernswerthen Evidenz fühlbar; — das Pianoforte-Konzert, oder besimmter: Concertino, da alle drei Sätze ohne Unterbrechung zusammenhingen, in G moll, von Mendelssohn, entzückte die ganze Versammlung. Originalität, die den eigenen, selbst gebahnten Weg verfolgt, wandelt hier Hand in Hand mit dem blendenden Reiz der Melodieen und einer Fülle harmonischen Reichthums, welchen die konzentrirte Wirkung der aktiv eingeführten Instrumentalpracht verschmelzt. Herr *Karl Eccre* erwarb sich eben so sehr durch seine, echten Künstlersinn bethätigende Wahl, wie nicht minder durch das gediegene, wahrhaft geistreiche Spiel allgemeine Anerkennung; — über den ästhetischen Werth des Agnus Dei aus Cherubini's Requiem für Männerstimmen bedarf es

keines nachträglichen Urtheils; — eben so hoch gestellt in der Kunstwelt, wird Spohr's karakteristisches Gemälde: „Die Weihe der Töne" bewundert; nur sei der leise Zweifel erlaubt: ob eine, den Hörer fast unwillkürlich beschleichende Empfindung von Monotonie nicht dadurch beseitigt würde, wenn beide Tonwerke weniger umfangreich, und derselben Ideenfluss nicht bis in's kleinste Detail mit einer fast ängstlich gesuchten Genauigkeit ausgesponnen wäre? — Das vierte und letzte Konzert brachte uns die viele Jahre lang nicht wieder gehörte Idomeneo-Ouverture; auch so eine Geistesgeburt, die nie altert. Der Vorwurf, dass die ohne Kraftakkorde gleichsam absterbende Schlusskadenz den Totaleindruck schwäche, kann nur von solchen Splitterrichtern ausgehen, welche den intensiven Gehalt nach den tumultuarisch gespendeten Beifallssignalen zu taxiren pflegen. Der Eingangssatz von Michael Haydn's unvollendet gebliebener Todtenmesse: Requiem aeternam — Kyrie, Christe eleison, ist ein wahrhaft schönes, wundervoll gearbeitetes Kirchenstück, nur will es bedünken, dass das Kolorit, wozu schon die B dur-Tonart ihr Scherflein beiträgt, und worauf man vormals weniger reflektirte, für den Anniversar-Gottesdienst pro defunctis denn doch wohl allzufrisch sei, und solch prächtig kolossaler Fugenbau in seiner majestätisch dahin wogender Harmonieenfluth vielleicht jeder anderen Missa solemnis an hohen Festtagen zur schmuckvollsten Zierde gereichen, auf alle Fälle aber daselbst eine ungleich schicklichere Stelle finden würde. — Der k. k. Hofkapellist Herr *Klein* blies ein handschriftliches Klarinettkonzert (ebenfalls Concertino) von Molique, Allegro und Andante wollen wir dem geschätzten Komponisten noch zumuthen, denn da verrathen wenigstens einzelne, geniale Züge den tüchtigen Harmoniker; aber mit dem fast trivialen Presto mag sich befreunden, wer da will; an Molique's Vaterschaft glauben, hiesse seinem rechtlichen Namen einen Schandfleck anhängen; und wer bisher qualitativ so Ausgezeichnetes, reiflich Erwogenes und sorgsam Gefeiltes lieferte, wird wohl sich selbst nicht muthwillig an den Pranger stellen. Ueberdies kann die Manier, Stakkatopassagen, Salti mortali und gewisse, so zu sagen, keck herausfordernde Figuren anzubringen, welche der Natur des Instrumentes widerstreben, nimmermehr gerechtfertigt werden; und dieses sanft rührende Tonwerkzeug, welches der menschlichen Stimme am nächsten kommt, sollte sein einziges Ziel, seinen schönsten Wirkungskreis vorzugsweise nur in der Seelensprache des ausdrucksvollen Kantabile suchen; applikaturgerechte Tours de force aber, Arpeggien und chromatisch auf- und herabrollende Läufe höchstens als sparsame Würze, zur ebenmässigen Vertheilung von Licht und Schatten, und um doch auch die Virtuosenprärogative geltend zu machen, nach wohlberechneten Verhältnissen zuweilen mit einmischen. — Finis coronat opus! Beethoven's C moll-Sinfonie, die herrlichste ihrer herrlichen Schwestern, sprach diesmal das Abschiedswort. — Wenn man von einem solchen erlesenen Vereine nur abstrakt Vollendetes, rein Makelloses zu erwarten sich berufen wähnt, dann wird es auch begreiflich, wie selbst kleine, an sich geringfügige Blösen, welche unter andern Umständen stillschweigend übersehen würden, von einer solchen Kennerelite nicht ungerügt bleiben können. Leider liessen ein paar Bläser, und obendrein noch renommirte, aus Versehen einige falsche Einsätze sich zu Schulden kommen; das waren aber auch die einzigen Nebelflecke am blauen Horizonte, weshalb die Fehlenden gewiss sich selbst mit den härtesten Vorwürfen bestraften.

(Beschluss folgt.)

Uebersicht der sämmtlichen Musik-Aufführungen in Breslau für den Winter 1840/1841, bis ult. April. (Beschluss.) IV. Von fremden Künstlern besuchten uns:

1. Herr *Ghys*, erster Violinist des Königs von Belgien, aus Paris. Er spielte im Theater an 2 Abenden eigne Kompositionen unter stürmischem Beifall. Durch kühnste Ueberwindung aller Schwierigkeiten, so wie durch zartesten Vortrag der Gesangsstellen ist er mit Recht ein Geistesverwandter Paganini's zu nennen.

2. Gebrüder *Molkenhauer*, Knaben von 10 bis 12 Jahren, auf der Violine und dem Violoncello — von vielem Talent. Durch ungünstige Umstände, ja Zusammentreffen mit andern Konzerten, waren ihre Konzerte wenig besucht.

3. Herr *Moritz Hauser*, Violinist und Mitglied des Wiener Konservatoriums, gab mehrere Soireen blos mit Quartettbegleitung, auch im Theater spielte er mehre Male. Er fand vielen Beifall durch sein elegantes Spiel, gepaart mit vieler Sicherheit. Besonders der beliebte „Karnaval von Venedig" von Ernst gefiel sehr durch piquanten Vortrag.

4. Herr *Alexander Dreischock*, Hof-Pianist des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, besuchte uns wiederholt, gab 3 Soireen, spielte mehre Male im Theater mit Furore. In Wahrheit das Non plus ultra aller Fertigkeit, fesselte er eben so die Augen als die Ohren der Zuhörer an sein Klavier. Er spielte blos eigne Kompositionen mit Ausnahme des 1. Satzes der Sonate pathetique, die er wohl mehr als eine flüchtige Zugabe behandelte. Auch das Zerstückeln solcher Werke ist nicht rathsam. Unter seinen Kompositionen war unstreitig das werthvollste: „Souvenir d'Amitié," Op. 8., wo eine schöne gesunde Melodie durch umsponnene Harpeggien freundlich durchblickt.

Doch die Krone des Klavierspiels gebührt Herrn *Thalberg*, der uns auf seinem Fluge nach Warschau besuchte. Leider gab er nur eine Soiree im Hôtel de Pologne, jedoch hat Referent die Freude gehabt, ihn während dieser kurzen Zeit sehr oft zu hören. Thalberg hat neue Mittel und Wege entdeckt, dem vielfach monotonen Klavier glänzende Effekte zu geben. Man hört wirklich bei geschlossenen Augen drei Hände spielen, eine die tiefsten, eine die mittlern und eine die höhern Korden. Mitten liegt gewöhnlich die Melodie, welche, umweht von den verschiedenartigsten reizendsten Figuren, Arpeggio's, Leitern u. s. w. hervortritt, und zwar mit dem schönsten zartesten Anschlage. Die grössten Schwierigkeiten besiegt er mit erstaunlicher Besonnenheit und Sicherheit. Wahrhaftig, auch

uns ist klar geworden, dass wahre Virtuosität mehr als blose Fertigkeit ist. Seine Don Juan-(Menuett und Serenade) Fantasie und Etude Amoll wird uns unvergesslich bleiben. Ausserdem spielte er „Fantasie aus Moses" von Rossini und Finale aus „Lucia di Lammermoor". Sein Auftreten war voll Glanz und Triumph. Alle Räume des Saales waren gedrückt voll und erbebten vor stürmischem Applaus. Die Instrumente aus der Bessalie'schen und Berndt'schen Pianoforte-Fabrik zeichnete Hr. Thalberg besonders aus, und spielte im Konzert auf beiden Instrumenten abwechselnd.

V. Die mehr geistlichen klassischen Aufführungen unsers thätigen MD. *Mosevius* mit seiner Singakademie anschliessend dem tüchtigen Orchester (ganz dasselbe wie bei den Künstlervereins-Aufführungen) waren von höchstem Interesse. Aufgeführt wurden im Sommer vorigen Jahres:

1. „Mozart's Requiem" in dem Universitäts-Musik-Saal und zwar zum Andenken des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm 3.

2. Im Spätherbst: „Die Jahreszeiten von Haydn" zu einem milden Zweck.

3. Zur Weihnachtszeit: Der erste Theil des Händelschen „Messias" nach der Original-Partitur, vorangehend einige Weihnachts-Chorale (Bearbeitungen von Eckard-Hassler und S. Bach) und „Salve Regina" von Rovetta.

4. Vor der Charwoche, Der „Messias" von Händel (vollständig bis auf Auslassung einiger Nummern im ersten Theil) und zwar mit Mozart's Orchester-Bearbeitung. Alle diese Aufführungen waren auf das Sorgfältigste vorbereitet, und drum die Wirkung ebenso tiefergreifend als erhebend.

Notabene. Die Breslauer Singakademie besteht, nach dem neuesten gedruckten Verzeichniss 1841, aus 166 wirklichen Mitgliedern. Ausserdem nehmen noch 10 Expektanten an den Uebungen der Singakademie Theil.

VI. Von kirchlichen Musikaufführungen und zwar von stärkerer Besetzung als an gewöhnlichen Sonntagen verdient in diesem Winter der ehrenwerthsten Erwähnung:

1. Im Januar in der St. Maria Magdalenen Kirche unter der Leitung des Herrn Kantor *Eahl* der 42. Psalm „Wie der Hirsch" von Mendelsohn-Bartholdy.

2. In der jüngst verflossenen Charwoche in der St. Bernhardiner Kirche von dem kirchlichen Singverein unter Leitung des Herrn Kantors *Siegert* und zwar Char-Mittwochs: „Miserere" von Abt Vogler mit Orchesterbegleitung und der 119. Psalm „Heil dem Manne" von K. Ch. Fr. Fasch.

3. In der St. Elisabeth-Kirche Charfreitags: unter Leitung der Herren Kantor *Pohsner* und Oberorganist *Hölder*: „Der Tod Jesu" von Graun.

Herr MD. *Schaubel* führte in der Aula Leopoldina Haydn's „Schöpfung" auf. Die Soli's waren diesmal sehr mannigfaltig und gut besetzt. Fräul. *Dikmann* und Mad. *Meier* (beide vom h. Theater) die Sopran-, die Herren *Hirschberg* und *Letzner* die Tenor-, die Herren: *Neutwich* (Gesangslehrer), *Pravit* und *Hüfer* (Beide vom Theater) die Basspartie.

Die Besetzung des Orchesters war eine doppelte, da das Theater-Orchester sich angeschlossen hatte. Die Chöre waren ebenfalls stark und gut besetzt, und so war die Aufführung dieses Meisterwerks eine grossartige und gewaltige zu nennen. Der Saal war überfüllt und die Stimmung eine begeisterte.

Nachträglich zu erwähnen sind unter den Konzerten im Kirollschen Wintergarten zwei Konzerte von besonderem Interesse. An dem einen Abende wurden fünf Kompositionen des bekannten Beckerschen Rheinliedes, und zwar von hiesigen geachteten Komponisten (Herren *Bialeki*, *Ernemann*, *Freudenberg*, *Lenz* und *Richter*) mit starker Besetzung aufgeführt, und nach eingesammelten Stimmen des zahlreichen Publikums das von Lenz für das beste erklärt. An einem andern Abende wurde abermals eine Konkurrenz veranstaltet zwischen dem Berliner, Leipziger und hiesigen Preisliede, in welcher ebenfalls das Lenz'sche siegte.

Schliesslich verdient einer ehrenvollen Erwähnung der hiesige Liedertafel-Kreis unter der Leitung des Hrn. MD. Mosevius. Nach dem neuesten Verzeichniss besteht er beinahe aus 60 Personen, darunter Komponisten, Sänger und Dichter — Männer aus den gebildetsten Ständen. Er versammelt sich allmonatlich in dem Kappeschen Saal bei einem frugalen Abendbrot. Durch tüchtige Pflege des mehrstimmigen Männergesangs durch die beste Auswahl der kräftigsten und besten Kompositionen befindet sich diese Liedertafel im besten Flor.

Breslau, in der letzten Hälfte des Aprils 1841.

E. K.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lukka.

Florenz. (Teatro Pergola). Dies Theater, welches im Karneval gern mit den ersten fünf Theatern Italiens, nämlich von Mailand, Neapel, Venedig, Rom und Turin wetteifern möchte, machte heuer gewissermassen Epoche mit Meyerbeer's „Roberto il Diavolo". Nur ein Impresario Lanari konnte den Muth haben, diese Oper überhaupt und mit solcher Pracht in die Szene zu setzen. Denn in einem Lande, wo von den unsterblichen Noten Bellini's, den klassischen Werken Ricci's, den erhabenen unerreichbaren Harmonieen Mercadante's, dem allgewaltigen Donizetti jahraus jahrein gesprochen und geschrieben wird (von Rossini ist gar wenig die Rede mehr), da war es in der That ein grosses Wagestück, eine Meyerbeersche Musik, wo Deklamazion, Ausdruck der Leidenschaften, Haltung der Karaktere, Einheit des Ganzen, treffliche Instrumentazion, kontrapunktische Eleganz des gebildeten Musikers Aufmerksamkeit stets rege halten, hören zu lassen.

Ist aber Italien wirklich das Land, das im Allgemeinen und besonders in der heutigen beneidenswerthen Epoche seiner Oper, für diese Sachen taub ist? Es scheint nicht; wenigstens hat es der Robert le Diable in Florenz bewiesen; ja die Fanatiker der sogenannten erhabenen harmonischen Gelahrtheit Mercadante's standen bei Meyerbeer wie verblüfft da, und schämten sich ihrer so oft geäusserten Fanfaronaden über ihren italienischen Abgott. Dass übrigens die Florentiner anfänglich diese teutsche Schöpfung wenig begriffen, ist eben so wahr, als dass sie nach allmaligem Eindringen in deren Geist enthusiastisch für sie wurden; sie zahlte auch die allermeisten Vorstellungen der Stagione, hatte stets sehr volle Theater, und weit und breit aus allen Gegenden von Toskana und andern italienischen Staaten lief Alles herbei, um Meyerbeer zu bewundern. Hätten wir nur jährlich mehre ähnliche Opern in Italien; wie viele heutige musikalische Unsterblichkeiten würden nicht bald maustodt werden! — Was nun die Aufführung, die auch in der Folge immer besser ging, betrifft, waren die Rollen so vertheilt: Roberto: *Carlo del Massi*; Beltramino: *Carlo Porto*; Alberto: *Demetrio Masselli*, Rambaldo: *Giuseppe Lucchini*; Isabella: *Sofia Mequillet*; Alice: *Maschinka Schubert*. Wiewohl Porto in dieser Oper, seiner donnernden Stimme wegen, der heutigen Theatersitte gemäss, die erste Palme davon trug, so wusste auch die Schubert mit ihrer angenehmen Stimme und ihrem guten Gesange der Hände viele in Bewegung zu setzen; die übrigen Sänger, Tänzer, die Prachtdekorazionen und Kleider wirkten zum grossen Totaleffekt des Ganzen vortheilhaft mit. Da nun Donizetti Lanari's besonderer Liebling ist, — und wessen Impresario's Liebling ist er jetzt nicht? — so gab er zur zweiten Oper seinen „Belisario"; allein bei allem grossen Beifall, welchen die Schubert, die Mequillet, Porto und Roppa erhielt, leckte man abermals nach Roberto il Diavolo, der schon zur Hälfte Februars 33 Vorstellungen hatte, und nach Roberto il Diavolo wollte auch D.'s Roberto d'Evreux nicht mehr anziehen.

In der Faste gab man D.'s Lucrezia Borgia mit der *Unger*, der *Lucchini*, *Moriani* und *Porto*, ohne Weiteres mit dem besten Erfolge. Dem Belisario mit der Unger, der Mequillet, Roppa (Moriani war unpässlich) und Porto. Dito die Puritani, mit der Strepponi und dem hergestellten Moriani.

(Teatro Goldini). Hier betrat die 18jährige *Annunziata Tirelli* in der „Lucia di Lammermoor" zum Erstenmal die Bühne und — wie die Italiener in der Theatersprache sagen: *si difende*, sie vertheidigt sich — erhielt Aufmunterung. Ihr zur Seite sang Tenor *Pancani* und Bassist *Bartolini*. In der Lucrezia Borgia hatte Debutantin zur Collega die Mezzosopranistin *Lucchini* in der Rolle des Orsini, ferner den von einer Unpässlichkeit hergestellten Bassisten *Arondini*, und auch diese Oper fand gute Aufnahme; die Capuletti aber (mit der Lucchini == Romeo, Cosentini, Anfängerin, == Giulietta, Pancani und Bartolini) die allerbeste Aufnahme. Rossini's Inganno felice liess kalt!

Der rühmlichst bekannte Pianist *Döhler*, der unlängst zum Vortheile einer armen Familie eine musikalische Akademie gab, erhielt den Orden vom heiligen Ludwi. (S. Lukka.)

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Als eben die Stagione eröffnet werden sollte, erkrankte der Tenor *De Gattis*, weswegen seine Rolle im Scaramuccia ein zweiter Tenor übernehmen musste. Auch der Buffo Cini wurde unpässlich und konnte seine Rolle nicht nach Wunsch geben. Die Oper verunglückte also und unterblieb bis zur Ankunft eines neuen Tenors; die Prima Donna *Bandi*, die von hier gebürtige Allistin *Pozzolini* und der Bassist *Gruis* fanden indessen öfters Beifall. Die Pozzolini hat einen Bruder, Namens *Atanasio*, 20 Jahre alt, der seit 16 Monaten den Gesang studirt, und mit seiner hübschen Tenorstimme nächstens die Bühne zu betreten gedenkt. Einstweilen sang er in mehren, während der Pause der Oper, auf benanntem Theater gegebenen Akademien. Mit Ankunft des Tenors *Nerozzi*, des Buffo *Bigazzi* und Bassisten *Bouffier* begannen abermals die Vorstellungen des Scaramuccia und mit gutem Erfolge. Mit Rossini's Gazza ladra setzte es ebenfalls Spektakel. Eine Partei wollte sie nicht, aber die auf die Obrigkeit gestützte Impresa hielt Stand, gab sie, und die Oper wurde vom Anfang bis zum Ende ausgepfiffen. Bei alldem gab die Impresa nicht nach, und nach einigen in der Gazza ladra vorgenommenen Abänderungen gefiel sie hier mehr, so auch die Sänger, Herr Gruis etwa abgerechnet, welcher distonirte. Um jedoch das gesammte Publikum zu befriedigen, wurde bald darauf ein Akt des Scaramuccia und der zweite Akt der Gazza ladra gegeben.

Der bekannte Violinkonzertist *Vincenzo Bianchi* ist dermalen Primo Violino und Orchesterdirektor dieses Theaters.

(Fortsetzung folgt.)

Die Schweizerische Musikgesellschaft

hielt nach ihrem in *Basel bei J. G. Neukirch gedruckten Protokoll* 1840 ihre 21. Versammlung. Ihre erste allgemeine Sitzung den 7. Juli 1840 Morgens 8 Uhr im Stadt-Kasino in Basel eröffnete Hr. Prof. *Rudolf Merian-Bernoulli*, als diesjähriger Präsident, mit einer passenden Antrittsrede, welche einstimmig gedruckt verlangt und in diesem Protokoll S. 31 mitgetheilt wurde. Alle 20 Jahre hindurch versammelte sich diese Musikgesellschaft in Basel und wurde nur unterbrochen durch die Gegenwart kolossaler Heere. In der jüngsten Zeit wurden die Unterbrechungen durch ungleich kleinere Ereignisse weit zahlreicher herbeigeführt, so dass der Redner die materiellen Interessen und Parteiungen der Gemüther zum Nachtheil alles Edleren fürchtet. Gefahr aber soll nicht einschüchtern etc. Der Zweck der Gesellschaft ist nicht allein veredelnde Harmonie in Tönen, sondern auch in den Herzen der Eidgenossen, welche letztre jetzt besonders an Wichtigkeit überwiegt. Eine überaus zeitgemässe Rede! Nach Aufzählung der verstorbenen und nach Annahme neuer Mit-

glieder bestand die Gesellschaft der anwesenden Mitglieder aus 201 Personen. Ausser diesen nahmen an der Aufführung des grossen Konzerts noch so viele Sänger und Instrumentalisten Theil, dass Chor und Orchester auf 570 Mitwirkende sich beliefen. Die zweite Sitzung am 8. Juli enthält Wichtiges für die Gesellschaft, so wie die darauf folgenden historischen Notizen über die Versammlung 1840. Hauptwerke waren: Samson von Händel, instrumentirt von J. F. v. Mosel; Sinfonie D dur, von Beethoven, und 42. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy. Musikdirektor Hr. *Laur* aus Basel dirigirte. Samson ging sehr würdig. Soli sangen: Frau Stockhausen (Delila) und Frau Fischer-Valentin (Mirah), beide vortrefflich; Hr. Spiess (Samson) mit kräftiger, und Prof. Miescher (Manoah) mit klangvoller, weicher Stimme. Die Solopartie des 42. Psalms sang Frau Stockhausen gleichfalls meisterlich. Der Ausführung der Sinfonie rühmt man seltene Kraft und Genauigkeit nach. Dieses Hauptkonzert fand am 8. Juli Statt. Tages darauf im Virtuosenkonzert leitete die Ouverture zur Oper Fortunat von Schnyder v. Wartensee ein. Zu den schon genannten Sängern liessen sich noch hören: Frau Bischoff-Kastner von Basel, Dr. Ziegler-Sulzer aus Winterthur und Rud. Ringier (Bass) aus Leuzburg. Die Konzertante für 4 Violinen von L. Maurer spielten Musikdirektor E. Reiter in Basel, A. Wilkoszowski, Konzertmeister in Zürich, Höll, Konzertmeister in Basel, und Keller von Zürich. Frau Ziegler-Ernst, von Winterthur, trug K. M. v. Weber's Pianoforte-Konzert vor. Flötenvariazionen von Th. Böhm spielte Hr. Spalinger, Kapellmitglied in Zürich. Fräul. Bildstein begleitete auf der Harfe. Weber's Jubel-Ouverture leitete den zweiten Theil ein. B. Romberg's neunten Konzert spielte Ernst Knoop, Musikalienhändler in Basel; Seb. Bach's B moll-Fuge mit obligatem Pedal trug der Organist am Münster, Bened. Jucker vor; Weber's F moll-Konzert für die Klarinette der Kapellmeister in Basel, Ed. Lutz. Der erste Satz der Preis-Sinfonie von Fr. Lachner beschloss. — Auch dieses Künstler-Konzert gelang überaus: nur fand man es von zu langer Dauer (von 3—8 Uhr). — Zuletzt ein glänzender Ball.

Ein Verzeichniss aller Mitglieder, Ehrenmitglieder und Kandidaten, nach den Kantonen alphabetisch geordnet, beschliesst mit einem summarischen Auszuge, der einen sehr erwünschten Ueberblick gibt. Mitglieder sind 539; Kandidaten 240; ausserordentliche Ehrenmitglieder 19; ordentliche Ehrenmitglieder 67; also zählt die ganze Gesellschaft 865 Theilnehmer. Aus den Berechnungen ergibt sich, dass es auch mit dem Oekonomischen der Gesellschaft sehr gut steht.

Zum Versammlungsort in dem laufenden Jahre wurde fast einstimmig die Stadt *Luzern* gewählt. Die Stadt hat es angenommen. Brieflich erfahren wir aus der Schweiz, das diesjährige Musikfest in Luzern werde den 13., 14. und 15 Juli gefeiert; die gewählten Hauptwerke sollen folgende sein: Des Heilands letzte Stunden, von L. Spohr — und Neukomm's neuestes Oratorium: „Christi Himmelfahrt". Näheres darüber ist uns versprochen. Hoffentlich wird auch dieses Mal ein gedrucktes Protokoll nicht fehlen.

Feuilleton.

In *Halle* an der Saale wird am 17. Juni Friedr. Schneider's Weltgericht unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Der russ. Oberst Alexis *Lwoff* (Direktor der kaiserl. russischen Sängerkapelle zu Petersburg) ist von der Berliner Sing-Akademie zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

Der Komponist und Virtuos *J. Rosenhain* hat von der Frau Grossherzogin von Sachsen-Weimar, welcher er seine Fantasie über Themen aus den Puritanern gewidmet, ein sehr schmeichelhaftes Schreiben nebst einem kostbaren Brillantring empfangen.

In Dresden fand (in der dasigen Franzenskirche) eine grosse Musikaufführung Statt, deren Ertrag zu einem Denkmale für K. Maria von Weber bestimmt ist. Ausser mehreren Tonstücken von Weber selbst ist Handel's Oratorium Theodora, bis jetzt in Teutschland noch ziemlich unbekannt, zur Aufführung gekommen.

Gestorben ist zu Paris in seinem 59. Lebensjahre *Felix Savart*, Mitglied der Akademie und Professor der Physik am Collège de France. Er hat sich durch zahlreiche treffliche Schriften über Akustik bekannt gemacht, und sein Tod wird um so mehr bedauert, da er ein grosses Werk: Vollständiges System der Akustik, wovon man sich viel versprach, unvollendet hinterlassen hat.

Heinrich Dorn in Riga arbeitet an einer neuen Oper, die den Namen führt: Das Banner von England.

Von *Balfe* ist auf dem English Opera House zu London eine neue Oper: „Keolanthe" gegeben worden und hat eine gewaltige Wirkung hervorgebracht. Unter den Darstellern wird besonders die Gattin des Tonsetzers, Mad. Balfe gerühmt, in deren Händen sich die Hauptrolle befand.

Die grosse Oper zu Paris hat Mozart's Don Juan, neu besetzt und einstudirt, gegeben. Zwischen dem zweiten und dritten Aufzug aber (man gibt dort die Oper in vier Aufzügen;) wurde der Darsteller der Titelrolle, Herr Barroilhet, so heiser, dass das Stück nicht fortgespielt werden konnte. Als Ersatz gab man die Ouverture und das grosse Terzett aus Rossini's Wilhelm Tell.

Die berühmte Pianistin Mad. *Pleyel* war jüngst in Brüssel, wo sie namentlich in einem von der Gesellschaft Réunion lyrique bei Hofe gegebenen Konzerte reichen Beifall erntete.

Liszt hat sein erstes Konzert in Paris, nach seiner Rückkehr dahin, mit dem glänzendsten Erfolge gegeben. Die, zum Theil neuen Stücke, welche er daria spielte, waren folgende: Ouverture zu Rossini's Wilhelm Tell, auf das Pianoforte allein übertragen; Andenken aus Lucia di Lamermoor; Serenade und Ave Maria von Franz Schubert; Fantasie über Robert der Teufel; Mazeppa, Fantasie; Galop chromatique.

Die grosse Oper in Paris bereitet eine neue Aufführung von K. M. von Webers Freischütz vor, und zwar ganz treu und unverändert, nur dass statt des Zwischendialogs fortlaufende Rezitative eingeschoben werden. Mit Abfassung der Letztern, sowie überhaupt mit der Instrumentirung des Ganzen ist Herr Hektor Berlioz beauftragt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juni. № 23. 1841.

Guido von Arezzo.

Sein Leben und Wirken. Von *R. G. Kiesewetter.*

Beschluss der Anzeige von G. W. Fink.

Das Dunkel, was über Guido's Leben liegt, ist so mitternachtlich, dass ich es nur unter die wahrscheinlichen, schlechthin aber nicht unter die geschichtlich bestimmten Ereignisse setze, wenn es hiess, Guido sei in sein früheres Kloster Pomposa wieder zurückgekehrt und habe den Rest seines Lebens daselbst in gewohnter Thätigkeit zugebracht. Dass Guido, wenn er nämlich Zeit dazu gewonnen haben würde, es wollte, ist gewiss: er schreibt es selbst; ob er es aber auch that, das steht nirgend, wenn nicht spätere Erzähler, die nicht als Zeugen gelten können, dafür gehalten werden sollen. Lassen wir uns aber auf Schlüsse ein, so müssen wir zugleich bedenken, dass Vernunftwahrheiten keine geschichtlichen, und geschichtliche noch keine Vernunftwahrheiten sind, wie bekannt; Eins kann folglich das Andere auch nicht ersetzen. Wir müssen daher ohne Weiteres zugeben, dass wir nicht wissen, was eigentlich nach seiner Anerkennung von Johann 19., oder nach seiner sehr wahrscheinlichen Rückkehr aus Teutschland nach Italien aus ihm geworden ist. Aus diesem Grunde können wir, genau genommen oder geschichtlich entschieden, uns in der Frage: Ist unser Guido ein Ramaldulenser geworden oder nicht? weder auf ein sicheres Nein, noch auf ein erhärtetes Ja einlassen. Ich gehöre selbst unter diejenigen, die unsern Gesangverbesserer nicht unter die Ramaldulenser gehen lassen, weil — ich es nicht wünsche und weil die Beweisgründe dafür, die bis jetzt angeführt worden sind, nicht Stich halten. Aber darauf schwören möchte ich doch nicht, dass er gar nicht unter die lieben Eremiten gegangen sein könne. Allerdings wäre es das Unglücklichste für den Musiker gewesen, was er hätte thun können; allein wer kennt nicht den trübseligen, plagesüchtigen Sinn jener Zeit? wer weiss nicht, was eine verkehrte Mystik noch jetzt sogar aus Mannern machen kann, von denen man es nicht für möglich halten würde, wenn es nicht die That bezeugte? Und wahrhaftig, Veranlassung hatte unser Guido wohl dazu. Wir wissen, dass er nach seiner Verbannung aus Pomposa eine freundliche Aufnahme beim Bischof Theodald in Arezzo fand. Dieser war aber gerade der Mann, der durch seine Wohlthaten im Gemüthe Guido's auch eine bedeutende Verehrung gegen die Ramaldulenser, die er selbst ausserordentlich begünstigte, hervorzurufen und immer fester zu setzen im Stande war. Hatte ihnen doch der Bischof seine Liebe thatsächlich bewiesen, wie Mabillon in seinen Annalen des Benediktiner-Ordens erzählt (T. IV an verschiedenen Stellen), und nicht etwa nur einmal, sondern ausdauernd. Er war es, der dem Stifter dieser strengen Zellenbrüder, dem Romuald, Ländereien zu einem Kloster schenkte, das von Theodald 1013 geweiht wurde. Nach Romuald's Tode 1027 bestätigte er diese Schenkung den Brüdern feierlich. Ja 1033 verwilligte er durch einen Schenkbrief den Eremitenmönchen den Zehnten von Allem, was die Einwohner von Arezzo verkaufen. Wäre es nun nicht möglich, dass dieser von Guido so hochverehrte Mann seine eigene Neigung auch dem empfänglichen Musikergemüthe mitgetheilt haben konnte? Brauchte es dann wohl mehr, als irgend eines Anstosses von Aussen und einer exaltirten Stimmung von Innen, um den Guido zu einem Entschlusse zu bringen, der, war er in's Werk gesetzt, nicht mit Anstand und Ehre wieder zurückgenommen werden konnte? Hätte dies Herr Fétis gewusst, er würde nicht verfehlt haben, diese nicht geringen Wahrscheinlichkeitsbeweise seinen schwankenden und unhaltbaren an die Seite zu setzen. Ferner liesse sich auch mit der keineswegs unerhörten Annahme des Uebertritts in eine strengere Ordensabtheilung, denn die Eremiten Romuald's gingen aus den Benediktinern hervor, erklären, warum die Benediktiner in der Folge über Guido schwiegen. — Bin ich nun auch keineswegs der Meinung, mit dem eben Beigefügten die Thatsache des Uebertritts Guido's in den Orden der Ramaldulenser bewiesen zu haben, was nach dem Früheren auch gar nicht meine Absicht sein konnte; so geht doch daraus so viel hervor, dass wir eben so wenig sicher geschichtlichen Grund haben, die Sache anzunehmen oder zu verwerfen. Aus Mangel an gleichzeitigen und authentischen Nachrichten haben wir also auch diesen Punkt immer noch im Ungewissen zu lassen, worin er auch wohl verbleiben wird. Uebrigens wollen wir nur noch bemerken, dass nach einer von Forkel (2r Th. S. 243) angezogenen, dazu von Mabillon selbst erwähnten und *nicht widersprochenen* Stelle die Meinung, Guido sei später ein Einsiedler geworden, sich schon zum Anfange des 12. Jahrhunderts verbreitet hatte. — Bei dieser Gelegenheit stehe für nicht wenige Untersucher die Warnung, nicht zu viel Authentisches aus den Schlusszeilen eines Manuskript zu schliessen, da sie nur Zu-

sätze der Abschreiber sind. So stand z. B. unter dem Manuskript des Guidonischen Mikrologs, das Baronius brauchte, was Mabillon in seinen Annalen Lib. LV. S. 325 anführt: *Explicit Micrologus Guidonis, anno aetatis anno trigesimo quarto, Johanne vicesimo Romanam gubernante ecclesiam.*

Waren uns diese Zusätze und Entgegnungen über die Lebensverhältnisse unsers Guido, wie sie Angeloni gab, durchaus nothwendig, so gereicht es uns, wie dem geehrten Verf. dieser Monographie, zur grossen Freude, des Mannes Bestimmtheit zu rühmen, die sich durch mancherlei verführerische Angaben einiger seiner Landsleute und Anderer nicht vom rechten Wege abbringen liess. Was von S. 12 — 14 (mit) trefflich erörtert wird, gibt dankenswerthe Aufschlüsse über Verschiedenes, was im Buche selbst nachgelesen werden muss. Es betrifft andere musikalische Guidonen, die ich in meiner Abhandlung über den Aretiner natürlich nicht zu berühren hatte, welche dann im Stuttgarter Lexikon und von Herrn Fétis nicht beachtet wurden. Um so mehr wird es die Geschichtsfreunde anziehen.

S. 13 — 22 lesen wir eine Untersuchung über die *Werke Guido's.* In diesen und den folgenden Verhandlungen spricht der geehrte Verfasser selbst der Schrift Angeloni's ungleich geringeren Werth zu und nennt sie zu panegyrisch. Darin sind wir ganz einig. Herr Bottée de Toulemon urtheilt in seiner Notice bibliographique sur les Travaux de Guido d'Arezzo im 13. Bande des Memoires de la Société royale des Antiquaires de France über L. Angeloni's Dissertazion so: *„C'est une espèce de dissertation allongée et louangeuse sur le bon Guido."* Des Herrn Verfassers Bemerkung, dass wir in Gerbert's Schriften nicht weniger von Guido besitzen, als die königl. Pariser Bibliothek bis dahin aufzuweisen hatte, und seine Widerlegung der zu landsmännischen Freundlichkeiten gegen Guido, worin sich Angeloni abmüht, werden uns daher wohl zu Gute kommen. Wir haben darüber nichts zu sagen, als: man gebrauche das Buch und Herrn Bottée de Toulemon's Notizen. Das streitige Eachirhion oder Dialogus a domno Oddone comp. wird hier bestimmt sowohl dem Guido als dem Oddo von Clugny abgesprochen. — Uebrigens ist 1837 das dem Aretiner zugeschriebene, bis dahin fehlende Antiphonar und Graduale aufgefunden und nach Paris gebracht worden (vergl. die genannte Abhandlung des Herrn Bottée de Toulemon) mit dem Psalter. „Ob sie (das älteste Antiphonar von Saint-Evroult mitgerechnet) den von Guido selbst hinterlassenen Handschriften noch vollkommen getreu nachgebildet sind, ist eine kaum genau zu entscheidende Frage." Herr Hofrath Riesewetter hat eine authentische Probe der Notenschrift des Codex aus S. Evroult aus dem 12. Jahrhundert nach Collection de Documents inédits sur l'histoire de France (die musikalischen Alterthümer von Herrn Bottée de Toulemon) etc. Avril 1839 mitgetheilt. In der eben genannten französischen Schrift finden wir Notazionsbeispiele aus dem 8., 9., 10., 11., 12. (zwei) und die sogenannt guidonische Hand) und 13. Jahrhundert; auch drei Tafeln, die alte Instrumente, theils mit, theils ohne Spieler, abgezeichnet liefern.

S. 22 — 25. *Erörterung desjenigen, was verschiedene Schriftsteller über die musikalischen Kenntnisse Guido's von Arezzo ausgesprochen haben.* Burney eröffnet die Reihe und lässt ihm von der Freigebigkeit der Folgezeit alle herrenlose Sachen zufallen und aufgedrungen werden. Der Verfasser fährt fort, das 11., 12., 13. und 14. Jahrhundert als diejenigen zu bezeichnen, die alles musikalische Licht nur von ihm ausgehen liessen. Hierzu muss ich noch bemerken, dass dies vor Guido's Tode nicht sehr Statt fand, was auch schon die wenigen Nachrichten über ihn andeuten. Ist der Fall nicht ungewöhnlich, so ist er doch einflussreich auf Vieles, selbst auf das, was wir jetzt nur ungern vermissen. Die musikalischen Schriftsteller des 13. und eines Theiles des 16. Jahrhunderts waren andern Studien, der Mensur, der Harmonie und der Erklärung der neu aufgefundenen griechischen Schriftsteller zugewandt, als dass sie sich mit Forschungen über Guido's Leistungen, von welchen sie Einiges gläubig beibehielten, hätten befassen sollen. (Es finden sich aber seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts recht gesunde Urtheile über Guido. Dahin gehört z. B. das Urtheil des *Albert Krantz* in seiner Chronik, was Forkel im 2. Theil S. 243 anführt. Eben so *Joh. Ludw. Gottfried* in seiner Chronik, 6e Th. S. 305, Frankfurt a. M. 1676, wo es heisst: „Auch hat unter Heinrich II. floriret Guido von Aricia, ein berühmter Musicus, der diese Kunst in gewisse Praecepta gefasset und viel ein leichtere Manier zu singen an Tag geben, als zuvor bräuchlich gewesen war, darum ihn auch Papst Benedictus gen Rom erfordert." Der letzte Irrthum kommt von Adam von Bremen.) Dem 17. Jahrhundert und seinen famösen Polyhistoren wird nicht mit Unrecht, es versteht sich mit Ausnahmen, nachgeredet: „Was irgend insbesondere von Vorurtheilen und Irrthümern in der Geschichte der musikalischen Kunst und Wissenschaft das 18. Jahrhundert vorgefunden hat, im Zweifel darf es von dort her datirt werden." Nun fing man an nach und nach aufzuräumen. Angeloni erklärt aber Alle für Frevler, die seinem Guido auch nur das Geringste absprechen, wobei er sich zwar nicht mit Vernunftgründen, sondern mit Zitaten hilft, die nichts beweisen.

S. 25 — 47. *Untersuchung der Erfindungen, welche gewöhnlich Guido zugeschrieben werden.* Der Herr Verfasser führt auch hier zuerst Angeloni's Meinung an, was Jedem darum besonders angenehm sein muss, weil die Dissertazion bei Weitem den Allermeisten ganz unzugänglich ist; darauf folgt die Widerlegung in ausführlicher Auseinandersetzung der Gegenstände. Unter diesen Erörterungen, die wir nicht der Reihe nach verfolgen können, werden die Leser sehr Anziehendes finden. Im Ganzen werden dem Guido alle jene Erfindungen abgesprochen, die ihm auch in meiner Abhandlung abgesprochen wurden. Nur meine ich noch, dass Gregor der Grosse die Buchstaben als Notenbezeichnung nicht erfand, sondern schon vorfand. — Damit jedoch unter den jetzigen Musikern Manche, welche gründlich Durchgeführtes nicht lesen, weil sie es nicht verstehen, aber dennoch als Inspirirte gelegentlich selbst schriftliche Phra-

mit der Weisung, Händel solle sich nur kurze Zeit gedulden; er, der Bischoff, wolle ihm die Verse zum Oratorium schreiben. Was? liess ihm Händel zurück sagen: glaubt der geistliche Herr, ich werde den Heiland in matten Reimen verherrlichen? bildet er sich ein, Er werde Etwas besseres liefern, als die Propheten voll heiligen Geistes? oder trauret er mir nicht zu, dass ich die Bibel so gut kenne und hoch zu halten wisse, als er? — Und als das liebe Publikum keinen Sinn für sein Werk hätte, und er seine Baarschaft zusetzen musste bey den leeren Konzerten, fuhr er doch fort, und gab den Messias, bis sie hören lernten — nach seinem Tode.

Alle brachen in Preis des körnigen Händels aus. Er lebe! lebe! lebe! riefen sie, und die Gläser klirreten weit umher. Und welchen freyen und reinen Spielraum verschaffte der grosse Mann durch jenen Plan seiner Kunst! begann ein alter, ehrwürdiger Vater am Ende der Tafel, und sprach das „grosser Mann" mit so einer edlen Devotion aus! Hier konnte es nun kein kleinliches Schildern und Mahlen in seiner Musik geben, sondern nur einen wohlgemessenen, in sich selbst vollendeten, in sich selbst zurückkehrenden Kreiss der Empfindungen. Hier stehet nun auch nichts fest, sondern alles ist Leben und Vorwärtsstreben in Worten und in der Musik bis zum allgemeinen Preis „des, der auf dem Stuhle thront und des erwürgten Lammes," über welches hinaus nun nichts Menschliches mehr gehet. So hebt uns gleich Anfangs seine Kunst über die sichtbare, in die geistige Welt, ihre Heimath, und hält sich darin bis am Ende. In den seltenen Fällen, wo der „grosse Mann" an Irdisches erinnert, hat er seine besondern, nicht gemeinen Gründe dazu, und nur bey einigen wenigen Sätzen trägt er der allgemeinen menschlichen Schwächheit seinen Tribut ab. Unter jene Sätze zähle ich die, wo er das „Gehen in der Irre," das „Sehen, jedes auf seinen Weg," vor das Auge bringt, oder die „Posaune erschallen" lässt, welche die Todten erweckt; unter diese etwa zwey überkünstliche Stücke. Meinst du nicht, Franzesko? setzte er freundlich hinzu und wendete sich an den schweigenden Italiener. Allerdings, antwortete dieser ernsthaft. Du weisst, guter Vater, setzte er lächelnd hinzu, dass wir hier immer übereinstimmen.

Es erfolgte eine kleine ehrerbietige Stille. Ich will Dir meine eitle Hitze nur gestehen: ich hielt mich nicht länger, und erklärte mich, wie gestern gegen den matten Direktor, nur hoffentlich anständiger und bestimmter, über das Wesen des Oratoriums, wie ich es kenne. Ich wendete mich am Ende ebenfalls an den Italiener, und fragte, ob ich Recht hatte? Er hatte mir aufmerksam zugehört, doch schien auch Er — was mir wehe thut — auf das nicht eben viel zu geben, was, wie ich glaubte, wohl von gemeinen Musikern, aber von diesen allein, für Spitzfindigkeit gehalten werden könnte. Wenn Sie das Oratorium, antwortete er ernsthaft, nur auf religiöse Gegenstände beschränken — was ich nur zugeben kann, wenn Sie „Religios" im weitesten Sinne des Worts nehmen; wenn Sie mit Recht deshalb dieser Gattung ihren Platz nur in der Kirche oder in ähnlichen Versammlungen anweisen — was ich ebenfalls nur bedingt zugestehe; wenn Sie also mit Recht unter Oratorium die eigentliche, einzig-wahre Kirchenmusik verstehen: so, glaube ich, hat Ihre Meinung vollkommnen Grund. Die Kirchenkantaten der Protestanten, wie sie nun gewöhnlich gemacht werden, kann ich, als ganz zwecklos, nicht achten; obschon ich wünschte, man bearbeitete die Gattung der Kantate mehr, als es jezt geschiehet, für die Kammer und das Konzert.

Sehr zur Unzeit und zu meinem Verdruss fiel ein Mensch ein, der sich wohl nur von seinen Reisen wollte sprechen hören: Nur in Deutschland und Frankreich vernachlässigt man jezt diese schöne Gattung; der Italiener hält sie mit Recht noch hoch — Und nun wurde herüber und hinüber geschwatzt;

sen über Geschichtliches der Tonkunst sich erlauben, den alten schlecht gewordenen Sauerteig in frisches Mehl zu mengen nicht zu häufig fortfahren, wollen wir folgenden Satz kursiv drucken lassen, damit er das Glück habe, vielleicht einem und dem andern dieser Herren beim Durchblättern in die Augen zu fallen: „*Verschiedene Schriftsteller aus der Vor-Guidonischen Periode, deren Traktate der Fürstabt Gerbert im ersten Bande seiner Script. eccl. de mus. der Welt mitgetheilt hat, hatten ungefähr dieselben musikalischen Kenntnisse, als Guido selbst. Die Verfasser aller jener frühern Traktate waren aber Teutsche, Franzosen, Engländer oder Spanier.*“ *Dennoch maasst sich Guido keineswegs an, der einzige Italiener seiner Zeit zu sein, der Musik verstehe (vergl. seine Epistel an Michael): wohl aber war er der erste Italiener, der sich nach dem Boëthius und Cassiodorus an jene würdigen Ausländer reihete.* — Ich schalte hier nur noch ein, dass auch Mabillon nicht unter diejenigen gehört, die in Uebertreibung von Guido's Kenntnissen sprechen. — *Auch die Solmisazion und Mutazion ist nicht Guido's Werk*; er schlug diese Sylben der bekannten Hymne nur als Erleichterungsmittel für das Gedächtniss vor. „Die nächsten Schriftsteller, von denen doch einige den Guido bestimmt kannten, erwähnen sie nicht einmal. Erst *Johannes Cotton*, einer der bedeutendsten Schriftsteller der Nach-Guidonischen Periode, muthmasslich aus dem Anfange des 12. Jahrhunderts, spricht davon; er sagt (gleich im ersten Kapitel. S. Gerbert Script. eccles. T. 2. S. 230) unter Anderm (S. 232): „Engländer, Franzosen und Teutsche bedienen sich dieser sechs Sylben (*Ut, re, mi etc.*); die Italiener aber haben andere.“ — Die Angabe ist allerdings auffallend, so dass sie alle Aufmerksamkeit verdient. Mit Recht fragt daher der geehrte Verfasser dieser Monographie: „Wer kann Auskunft geben über die Sylben, welche in Italien, dem Vaterlande Guido's, damals üblich gewesen sein sollen?“ — Zuvörderst muss ich hierbei bemerken, dass wir uns vor allen Dingen die Zeit, wann der angeführte Traktat geschrieben wurde, genauer zu bestimmen haben. Es ist noch sehr unsicher, wer der Johannes Cotton eigentlich ist, ob aus Trier, oder ein Engländer, oder ein Holländer u. s. w.? Selbst der Name Cotton ist noch fraglich; Baini nennt ihn nur Joannes, wie es nach Gerbert mehrere Manuskripte thun, und klammert ein „oder *Otto* oder Scholasticus,“ und setzt ihn wie Gerbert (um 1047) in das 11. Jahrhundert; unser Verfasser in das 12.; er ist also selbst der Erweiterer dieser Streitfrage, bei deren Erörterung vorzüglich noch auf den Fulgentius, einen *engländischen* Bischof, dem Johannes seinen Traktat widmete, zu sehen ist. — Angenommen, der Traktat sei im Anfange des 12. Jahrhunderts verfasst und es seien wirklich in Italien andere als guidonische Sylben noch gebräuchlich gewesen: so wäre es auch unmöglich, dass die Solmisazion gegen das Ende des 11. Jahrhunderts schon bekannt gewesen sei, oder man müsste auch ihre Einführung den Italienern absprechen. Mit der Annahme des Einen fällt die Annahme des Andern offenbar. — Nach demselben Traktate wären also im Anfange des 12. Jahrhunderts wohl überall sechs Sylben als hinlänglich zur Musik angenommen gewesen, nur noch nicht allgemein *Ut, re* u. s. w., sondern verschiedene (Lehrer?) bedienten sich verschiedener Sylben (*diversae apud diversos*); die Italiener hätten sich selbst andere festgesetzt. Dabei schreibt der Mann die Einführung dieser teutschen, englischen und französischen Sylben keineswegs dem Guido zu, sondern sagt nur, nachdem er die Italiener mit ihren andern Sylben erwähnt hatte: *Eas vero, quibus nos utimur, syllabas ex hymno illo sumptas ajunt.*“ Guido selbst spricht sich, so viel ich sehe, auch die *erste* Einführung dieser Sylben nicht bestimmt zu, sondern erklärt sie nur für ein erprobtes Erleichterungsmittel für schnellere Erlernung eines unbekannten Gesanges, dessen Anwendung er seinem Freunde empfiehlt. Wäre es daher nicht möglich, Guido, der Manches auf den Hucbald bauete und überhaupt die Ultramontanen schätzte, habe auch diese Sylben nur eben, als zweckdienlicher vor den italienischen, angenommen? Die ganze Sache scheint mir wenigstens einer eigenen, genauen Untersuchung werth, die freilich nicht sogleich zu machen ist und sogar zum fleissigen Vergleichen noch manchen glücklichen Fund voraussetzen würde. — Unser fraglicher Joannes erwähnt auch schon zum Moduliren den Gebrauch der *Hand*, deren Erfindung dem Guido gleichfalls abgesprochen wird. Die harmonische Hand ist aber dieser Monographie nicht zugegeben worden, ob es gleich in einer Note bewerkt wird. Man findet eine solche in einer der vorerwähnten Abhandlungen des Herrn Bottée de Toulemon. Es fand sich eine solche auch in dem Codex des Herrn C. G. von Murr. Wohin ist dieser Codex gekommen? Wer Nachricht davon zu geben weiss, wird sich durch kurze Anzeige Viele verbinden. — Das Uebrige vom Verfasser trefflich Dargestellte muss im Buche selbst nachgelesen werden.

Fasse ich nun das Ganze, was wir mit Gewissheit vom Leben und Wirken Guido's sagen oder in's Ungewisse stellen müssen, mit Uebergehung aller Fabeln zusammen, so ergibt sich mir Folgendes:

Guido's Familienname ungewiss; seine Geburtsstadt Arezzo; das Jahr seiner Geburt ungewiss, am wahrscheinlichsten 990 bis zu 995; wurde Benediktinermönch zu Pomposa, wann? unbekannt; suchte den Knaben den Gesangunterricht zu erleichtern, was ihm, nachdem er ein Antiphonar geschrieben hatte, ausserordentlich glückte; die neidischen Mönche nahmen seinen Abt Guido gegen ihn ein, dass er aus dem Kloster verjagt wurde (ungefähr gegen 1024). Theodald, Bischof von Arezzo, nahm ihn freundlich auf, ermunterte ihn, in seinem nützlichen Werke fortzufahren. Von hier aus berief ihn Papst Johann 19. nach Rom und fand Guido's Lehrmethode vortrefflich. Leider konnte der schwächliche Guido die Sommerhitze in Rom nicht vertragen, eilte erkrankt fort und versprach, im Winter wiederzukehren, um sein Werk der versammelten hohen Geistlichkeit vorzulegen. Man erfährt aber nichts davon. Unmittelbar nach dieser glücklichen Aufnahme beim Papste besuchte Guido seinen Abt im Kloster Pomposa (währ-

scheinlich nicht zu Pomposa, sondern an einem andern Orte; er würde sonst zuverlässig seinen Freund Michael auch gesprochen haben) und hatte die Freude, den Abt so zu seinen Gunsten umgestimmt zu finden, dass derselbe ihn ermahnte, wieder in's Kloster zurückzukehren, was Guido auch zusagte. Des Papstes Beifall hatte also Guido's Namen offenbar gehoben. Darauf verfasste er seine Schriften, unter denen der dem Theodald zugeeignete Mikrolog und die Epistel an Michael die wichtigsten sind. Sie geben uns von seiner Lehrmethode kein deutliches Bild. Wo er sie schrieb, ist unbekannt. Die Zeit der Abfassung fällt in die Jahre 1025 oder 1026 (der Mikrolog mag vor der Reise zum Papste geschrieben worden sein) bis 1030, spätestens bis 1032. Zwischen dem Gebrauche der schon angenommenen Buchstaben *a* bis *g* und deren Wiederholung in der Oktave und zwischen der gewöhnlichen Notirung mit den Neumen schwankte Guido bedeutend. Die Buchstaben gebrauchte er jedoch mehr für den Unterricht, die Neumen zur Aufzeichnung der Gesänge, wenigstens sind seine Gesangbücher, wie man sie in Evroult fand, so geschrieben. Für bestimmteres Lesen der Neumen führte er ein durch den Gebrauch der Zwischenräume verbessertes Liniensystem ein. Die Anwendung der Sylben *Ut, re, mi* u. s. w. hielt er für ein treffliches Hilfsmittel beim Unterricht. Ob er sie einführte, halte ich für ungewiss. Dagegen ist bis jetzt Guido's Reise nach Bremen nicht widerlegt. Was nach seiner Rückkehr nach Italien aus ihm geworden ist, ob er sein übriges Leben als Mönch zu Pomposa oder als Kamaldulenser zubrachte, steht schwankend, wie sein Todesjahr. Nach seinem Tode hat die Fabel seinen Namen weit berühmter gemacht, als die Wahrheit. — Dennoch bleibt der glückliche Aretiner ein durch seine Förderung der Gesangkunst höchst einflussreicher Mann, und die Feststellung dessen, was wahr und nicht wahr ist, bleibt uns unerlässlich. Wir haben daher dem geehrten Herrn Verfasser für seine ausführliche und genaue Monographie um so mehr zu danken, weil so mancherlei geschichtlich wichtige Punkte mit gewohnter Umsicht besprochen werden, die anderwärts nur im Vorbeigehen oder gar nicht berücksichtigt wurden; auch noch, weil er uns dadurch zugleich mit dem Wesentlichsten der nur sehr Wenigen zugänglichen Dissertazion Angéloni's bekannt machte.

Der Anhang über die unter dem Namen *S. Bernhard's* bekannt gewordenen musikalischen Traktate (S. 48 — 55) beweist so schlagend, dass der in anderer Hinsicht so einflussreich wirksame Mann, der auch das Glück hatte, von der Welt mit Manchem, z. B. mit mehrern geistlichen Gedichten, überladen zu werden, die sein an sich und in Wahrheit anziehendes Bild mehr verfälschen als heben, durchaus nicht unter die musikalischen Schriftsteller des Mittelalters zu rechnen ist, dass diese Irrung für beseitigt angesehen werden muss.

Indem wir nun die Musikkundigen, die nicht blos singen und spielen, sondern auch wissen wollen, auf diese erwünschten und fördersamen Gaben des mit Recht allgemein hochgeschätzten Verfassers aufmerksam machen und ihm unsern besondern Dank dafür wiederholen, schliessen wir mit dem sinnigen Spruche des fraglichen Johannes Cotton: *Omnis laus in fine canitur.*

G. W. Fink.

Bottée de Toulemon,

königlicher Bibliothekar des Conservatoriums in Paris.

Toulemon, Bottée de, wurde am 15. Mai 1797 in Paris geboren. Von seinem Vater, der das Amt eines Generalregistrators über das Pulver und den Salpeter bekleidete, zu demselben Fache bestimmt, kam er 1817 in die polytechnische Anstalt. Der bald darauf erfolgte Tod seines Vaters änderte seine Bestimmung; er studirte die Rechte und erhielt 1823 das Diplom eines Advokaten. Ein nicht unansehnliches Vermögen machte es ihm möglich, nach Wünschen und mit Musse die Geschichte gründlich zu studiren und sich Kenntniss fremder Sprachen anzueignen, auch im Gebiete der Künste sich anzubauen. Er lernte das Violoncell und war eines der eifrigsten Mitglieder der Dilettantengesellschaft, welche sich 1825 in Vauxhall versammelte und den Namen dieses Hauses trug. Der Eifer, den er bewies, zog die Aufmerksamkeit seiner Umgebung auf ihn. Schon damals verfasste er einige Schriften über Fächer seiner Lieblingswissenschaften und bildete sich eine musikalische Bibliothek, die so beachtenswerth wurde, dass ihm der bürgerliche Rath am 17. August 1831 die Bibliothekarstelle des Conservatoire de Musique antrug, welche durch Herrn Fétis Entlassung erledigt worden war. Herr Bottée de Toulemon unterzog sich diesem Amte unter der ausdrücklichen Bedingung, dass seine Ernennung eine blose Ehrenwürde wäre und also mit keinem Gehalte vergütet würde. — Während seiner zehnjährigen Verwaltung dieses Amtes gab Bottée de Toulemon die vielfältigsten Proben eines thätigen Eifers und treuer Sorge, die sich aus dem Zustande der Bibliothek, in welchem er sie erhielt und worin sie sich jetzt befindet, ermessen lassen. Den Besitz der Bibliothek machten nur die aus den eingezogenen Gütern der gegen 1795 Emigrirten zusammengebrachten theils handschriftlichen, theils gestochenen Musikalien aus. Diesen geringen Anfängen fügte man verschiedene Ankäufe italienischer Musik um die Zeit bei, als die Franzosen Italien besetzt hielten. Hierzu kamen alle französischen gestochenen Partituren, deren man habhaft werden konnte. Auf diese Weise wurde eine Sammlung dramatischer Musikwerke gebildet, wie wenig andere vorhanden sind. Die Ankäufe geschahen bis 1814, wo es um die Fortdauer dieser Anstalt beinahe geschehen gewesen wäre. Ihre Erhaltung wurde ihr jedoch mit einem unbedeutenden Budjet von der Regierung gesichert. Die Ausgaben mussten sofort eingeschränkt werden. Bis 1830 erhielt der Bibliothekar zum Partiturenankauf ein jährliches Einkommen. Allein der damalige Bibliothekar war ganz und gar nicht mit der Art und Weise vertraut, wie man diese Einkünfte verwenden müsse. Es war daher ein glückliches Ereigniss, dass 1831 dieser Posten in die Hände des Herrn Bottée de Toulemon überging.

Die erste Sorge dieses Mannes, dem man volles Vertrauen schenkte, war die Verwaltungssache in Bezug auf die Ankäufe, die in Ordnung gebracht werden mussten. Dazu liess er sich in Korrespondenzen mit Teutschland und Italien ein und benutzte jede Gelegenheit, die der Bibliothek zum Vortheile gereichen konnte. Er füllte die Lücken aus, welche sich in der Sammlung teutscher Opern und Kirchenmusik vorfanden, und legte selbst ein noch nicht vorhandenes Fach an, nämlich den noch unbeachteten geschichtlichen Theil der Kunst sowohl in Bezug auf Profan- als auf Kirchenkomposizionen. Dieser historisch-literarische Theil wird täglich grösser, und führt die Verwaltung auf diesem Wege fort, so besitzt die Bibliothek des Conservatoire de Musique de Paris in etwa zehn Jahren den grössten Reichthum hierin, welchen je eine andere in Europa aufzuweisen hat. — Auf Verwendung des thätigen und Alles beachtenden Herrn Bottée de Toulemon erging auch die königl. Ordonnanz, in Folge welcher der Bibliothek des Konservatoriums ein Exemplar der Musikwerke zukommt, von welchen nach dem Gesetz ein Depot im Ministerium des Innern ist. — Die seit Entstehung der Bibliothek aufeinanderfolgenden Bibliothekare am Konservatorium waren der Reihe nach: Langlé, Abt Roze, Perne, Fétis, und jetzt Bottée de Toulemon.

Unter den von Bottée de Toulemon erschienenen Veröffentlichungen bemerken wir folgende: Etudes musicales, mit Herrn Desvignes, Kapellmeister von Notre Dâme de Paris, angefangen und mit Reicha fortgesetzt. Im Manuskript sind mehrere Opern, Motetten, Messen, Oratorien u. s. w. — Unter den literarischen Arbeiten zeichnen wir die Broschüren aus: 1) Discours sur la question: faire l'histoire de l'art musical depuis le commencement de l'ere chrétienne jusque à nos jours. 2) Notice bibliographique sur les travaux de Guido d'Arezzo. 3) De la chanson en France au moyen âge etc. (annuaire de la société de l'histoire de France. 1836). 4) Des Puys de Palmods, au moyen âge etc. 5) Instrumens de musique au moyen âge. 6) Instructions du comité historique des arts et monumens. Ferner erschien in der Encyclopédie cathol ique ein Aufsatz über Adam de la Halle. Augenblicks ist er mit einer *Geschichte der Musik im Mittelalter* beschäftigt, worauf wir gespannt sind.

Bottée de Toulemon ist Mitglied de la Société royale des antiquaires de France; Mitglied des comités historiques aupres du ministere de l'instruction publique; Mitglied der Ehrenlegion.

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Pianoforte componirt von *Th. Hahn.* Op. 9. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese drei Gesänge sind zunächst häuslicher Erbauung gewidmet und so gut gelungen, dass wir sie für das beste Werk dieses Komponisten zu erklären haben, ungleich vorzüglicher als alle, die bis jetzt von ihm veröffentlicht worden sind. Sie treffen nicht nur den Inhalt der Textstrophen, sondern halten auch die rechte Mitte zwischen dem eigentlich kirchlichen und geselligen Gesange. Man erfreut sich an guten und ungesucht fliessenden Melodieen, welche angemessen harmonisirt, in den Stimmenfolgen ansprechend verbunden und nur von mässigen Imitazionen so weit gehoben werden als es gerade einer Vereinigung des rein kirchlichen und unterhaltend geselligen Styles vortheilhaft ist. Einer solchen Vereinigung beider, keineswegs einander entgegengesetzter Elemente mögen nun auch Etliche noch so sehr sich abhold beweisen: wir konnten ihre unduldsam einseitigen, nie bündig bewiesenen, nur diktatorisch hingestellten Behauptungen, welche zu übertriebenen dogmatischer Hartnäckigkeit, überspannter Vergötterung der Alten oder auch wohl eines einzig bevorzugt Alten, sei es selbst Palestrina oder Bach und Händel, und einer vorgefasst starren Geringschätzung alles Neuen führen, durchaus nicht theilen. Sind wir auch eben so wenig im Stande, der neuen Lehre Einiger zu huldigen, welche nur ein einziges, sich stets und völlig gleichbleibendes Gesetz der Stimmenführungs- und Harmonisirungsrechte annimmt, das in einer und derselben Freiheit und Strenge im Kirchlichen wie im Geselligen und Theatralischen gelten soll, eine Annahme, die gleichfalls wieder zu weit geht: so sind wir doch deshalb noch lange nicht genöthigt, zu Gunsten der ersten Uebertreibung einer schroffen Trennung das Wort zu reden; vielmehr erscheint es uns überaus praktisch und vortheilhaft sowohl für das bürgerliche als kirchliche Leben, wenn Eins in das Andere übergreift, Eins das Andere in geeigneten Fällen modifizirt, wodurch Beiden vielfach geholfen werden würde. Oder sollte es denn nicht eine Hauptbestimmung des Kirchlichen sein, den höhern Segen geistiger und frommer Erhebung in das häusliche Leben überzutragen, damit das Weltliche immer veredelter und in sich glückseliger würde? Zum Glück ist der Einfluss Beider auf einander so unverkennbar, dass die ganze Geschichte davon Zeugniss gibt, was wir hier nur anzudeuten, nicht auszuführen haben, um so weniger, da es gar nicht anders denkbar ist, als dass veränderte Gesinnung und Geschmacksrichtung auch einen veränderten Religionskultus und eine Vorliebe für andere Kunstform zur Folge haben. Wird dabei die Angemessenheit und Wahrheit immer das oberste Gesetz bleiben, so ist doch die Wirksamkeit zuverlässig das zweite, und mit Recht, wenn diese Wirksamkeitsliebe sich nicht übernimmt, mit ihrer untergeordneten Stellung zufrieden ist und nicht die erste Stelle sich anzumaassen bestrebt. Haben nun diese religiösen Gesänge für den Geschmack unserer Tage gearbeitet und die Gefälligkeit nicht vernachlässigt, so haben sie doch auch der Angemessenheit nichts vergeben und den Inhalt so beachtet, dass sie gerade durch die Verbindung beider Rücksichten um so allgemeiner wirken werden. Die Musik ist ernst erfreulich, also nicht zu ernst, und verlangt in keiner Hinsicht zu viel, auch nicht in der Ausführbarkeit. Dazu sind noch die Texte

allgemein ansprechend gewählt. No. 1 bringt: „Die stillen Abendstunden, wie schnell sind sie verschwunden in häuslich froher Ruh" u. s. w. No. 2: „Allgütiger, dir will ich singen auf jeder segensreichen Flur" u. s. w. No. 3: „Der Herr ist Gott, und keiner mehr" u. s. w. Darum werden sie nicht allein häuslichen Gesangvereinen, für welche sie zunächst bestimmt sind, sondern auch allen den Singvereinen, die sich entweder zur Erholung mit nicht zu Anstrengendem erquicken wollen, oder die noch zur glücklichen Besiegung schwererer Tonsätze sich aufzubilden haben, höchst willkommen und zweckmässig sein. — Hat man aber eine gewisse Geschmacksrichtung nach dem Wohlgefallen der Zeit einmal ausgesagt, so hat man damit zugleich auch gewisse Lieblingsfreiheiten, die dem strenger Gesinnten nicht recht sind, zugegeben. Vor Allem gehört hierher die harmonische Verkettung, die seit lange von der alt geregelten durch nicht geringe Freiheiten sich unterscheidet. Ob mit Recht oder Unrecht? ist eine Frage, die nicht hieher gehört, weil die Sache kaum mehr den einzelnen Komponisten, sondern vielmehr der ganzen Zeitumwandlung beigemessen werden kann und deshalb im Ganzen für sich untersucht und zum Bessern gebracht werden muss. Finden sich in diesen Gesängen auch wohl einige Kleinigkeiten, die wir selbst, vorzüglich in etlichen Stellungen der beiden äussern Stimmen, anders gewünscht hätten, so sind es doch so wenige und im Verhältnisse gegen andere Komponisten unserer Zeit so ausserst geringfügige, dass sie wirklich für wahrhaft unschuldige Freiheitskinder angesehen werden müssen, für solche, die unter Hunderten der Sänger und Spieler kaum von einem missfällig bemerkt werden, weil man sich bereits im Laufe der Jahre an ganz andere Dinge gewöhnt hat, und zwar so, dass diese Erlaubnisse sogar zu einer angenehmen Würze geworden zu sein scheinen. Und so empfehlen wir denn für besagte Zwecke das Werkchen als ein schicht gefülltes, gelungenes und erbaulich ansprechendes, ihm mit Vergnügen allgemeine Beachtung wünschend, die es in jeder Hinsicht verdient.

Literarisches.

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, herausgegeben in Gemeinschaft mit *Bogenhardt*, Seminarlehrer in Hildburghausen, *Erk*, Seminarlehrer in Berlin und *Jacob*, Cantor in Conradsdorf in Schlesien, von *Ernst Hentschel*, königl. Musikdirector und Seminarlehrer in Weissenfels. 1r Jahrg. 1841. Erfurt, bei Wilh. Körner.

Von diesem neuen musikalischen Monatsblatte, das sich streng auf den Stand der Volksschullehrer beschränken und monatlich einen Bogen bringen will, deren 12 den Pränumeranten um ¾ Thlr., auf Schreibpapier für 1 Thlr. abgelassen werden, liegt der erste Bogen vor uns. Der Prospekt eröffnet es. Vorzugsweise soll in's Auge gefasst werden 1) des Volksschullehrers musikalische Bildung in ihren Grundlagen und ihrem steten Fortschreiten; 2) seine öffentliche musikalische Wirksamkeit, als Gesanglehrer, Kantor und Organist; 3) seine musikalische Thätigkeit in Privatverhältnissen, und 4) seine Erquickung durch die Tonkunst in Fest- und Feierstunden. — Hauptgegenstände der Besprechung sollen sein: Theorie und Geschichte der Musik; das Gesangwesen in Kirchen und Schulen, wie im häuslichen Kreise; Orgelspiel und Orgelbau; Klavier- und Violinspiel; Methodik des Unterrichts sammt den Hilfsmitteln. — Das ist viel. Wenn sich die Herren Herausgeber nicht ausserordentlich beschränken, begreifen wir in der That nicht, wie sie mit 12 Bogen jährlich auskommen wollen, besonders da noch dazu das Neueste schnell, so schnell es nämlich ein Monatsbogen möglich macht, berichtet, Kritiken, Bücherblicke, Journalberichte und vermischte Mittheilungen gegeben werden sollen. Wenn nun dazu endlich noch der Widerspruch der Meinungen, so weit er begründet ist, beachtet werden soll: so scheint uns der Raum für dies Alles doch zu enge; wenigstens getrauen wir uns nicht, damit fertig zu werden. Die grösste Oekonomie wird das erste Gesetz sein müssen, was sich die achtbaren Herren Herausgeber gewiss selbst schon vorgeschrieben haben werden.

Die erste Abhandlung ist: „Der Gesangunterricht und das formale Prinzip," von S. 3—10, von E. Hentschel. Das formale Prinzip, der Kraftentwickelung, bewusstvoller Thätigkeit, also nicht des Abrichtens, sondern des Unterrichtens, scheint dem Verfasser jetzt verletzt zu werden, so sicher es auch der Kern und Stern der ganzen neuen Unterrichtskunst ist. Dieses Erkennen der Verhältnisse gegebener Töne wurde seit etwa 30 Jahren vielfach angestrebt: jetzt ist es anders! — Nur können wir nicht damit übereinstimmen, dass jetzt zu wenig Anleitungen zum Gesangunterricht erscheinen. — Richtig dagegen ist: „Man opfere nicht die Liederübung (nach dem Gehör) der Tonanschauung, aber auch diese nicht jener, sondern treibe Eins neben dem Andern." — Es geht sehr gut. „Hauptsache ist, dass der Schüler stets die Noten ansehe und ununterbrochen fest den Takt schlage, wo möglich nicht in der Luft, sondern auf dem Tische." Nebenhin laufen auch in der Mittelklasse leichte Gehörübungen, vorzugsweise zum Unterscheiden der einfachsten Intervalle. Die Oberklasse setzt die Liederübung nach Noten fort; was nicht gehen will, wird vorgespielt. Das Taktschlagen beibehalten. Endlich treten auch gleichzeitig die strengen Uebungen der Tonanschauung in ihre Rechte, etwa nach *Karow's* Gesanglehre, die so weit durchgenommen wird, als es ohne Uebereilung geschehen kann. — S. 10 — 12. Ansichten und Grillen eines alten Kantors. Hier wird zugestanden, dass die Lehrer jetzt auch in der Musik viel mehr leisten, als vor 20 Jahren. Gesangfeste und Veredlung des Kirchengesanges seien Zeugen dafür. Aber die innere Befreundung der Einzelnen mit der Tonkunst durch Studium und Kraftübung in der Stunde der Musse ist nicht gewachsen, auch in den Lehrern nicht. Man treibt Modesachen, nichts Tieferes und Ernsteres. Einen Theil der Schuld trügen die Seminarien durch Vorherrschenlassen des Chorgesanges und durch zu wenig Berücksichtigung des Solovortrages. — Darauf wird S. 12 folgendes Werkchen empfohlen:

100 *drei- und vierstimmige Begräbnissarien, auch Gesänge für's Todtenfest, für Männerstimmen und den gemischten Chor.* Herausgegeben von *F. A. L. Jacob.* Essen, bei G. D. Bädecker. Preis 20 Ggr.

Die Sammlung wird als die reichhaltigste, gesichtetste und zweckmässigste gepriesen, allgemeine und spezielle Fälle berücksichtigend; neue und ältere Texte gut gewählt, die meisten Kompositionen würdig, mehrere vom Herausgeber selbst; alle für mässige Chorkräfte, was nicht das kleinste Verdienst einer solchen Ausgabe ist.

Frdr. Schneider's 6 Volkslieder für Männerstimmen, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, kennen unsere Leser schon; sie werden auch hier nach Verdienst für gesellige Feierstunden gepriesen und empfohlen.

S. 14 und 15. *Bücherblicke.* Sehr Bekanntes über Chorale und Choralgesang (Kreuzzüge von Karl v. Raumer. 1r Theil. 1840). Zu Allgemeines hilft wenig. — Den Schluss machen drei Sätzchen *Mannichfaltiges*, worunter der Erfahrungssatz, dass musikalisch vernachlässigte Jünglinge von siebenzehn und mehr Jahren trotz aller Anstrengung im Klavier- und Orgelspiel sich nicht mehr so viel aneignen können, als ein zehnjähriger Knabe ohne Mühe erlernt.

Dies der Inhalt der Probenummer einer Monatsschrift, auf die wir aufmerksam zu machen verpflichtet sind.

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des 1. *Quartals* 1841. (Beschluss.) Ehrenvoll an diese Produkzionen, jedoch nach einer planmässig erweiterten Tendenz, reihten sich die sechs Konservatoriumskonzerte, und wenn der Zöglinge musterhaftes Zusammenspiel die Ueberraschung bis zur Bewunderung steigerte, so gebührt ein wesentlicher Antheil des Gelingens dem gegenwärtigen Dirigenten, Herrn Professor *Preyer*, welcher das mühevolle Einübungsgeschäft mit regstem Eifer besorgte. — Aus dem spezidschen Inhalt des Programms erweist sich zugleich, wie für mannichfaltigen Wechsel und nicht minder für artistische Entwickelung der zustehenden Mittel und Kräfte auf die umsichtigste Weise Bedacht genommen wurde. — Erstes Konzert: Sinfonie von Haydn (C moll); — „An die Ferne," komponirt von A. Hackel (gesungen von Sidonie Turba); — Waldhornfantasie von Storch (Anton Roth); — „Kindliche Bitte," Vokalchor, von Prof. Preyer (wiederholt); — Arie aus Paer's „Griselda" (Fanny Plenk; das Violinsolo gespielt von Fr. Hiess); — Tremolo, von Beriot (Al. Minkus, ein talentvoller, vielversprechender Knabe, musste wiederholen); — Méhul's Ouverture zur Oper „Joseph". — Zweites Konzert: Jagdsinfonie, von Rittel (die letzteren Sätze gefielen am meisten); — „Lebewohl!" Lied mit obligatem Violoncell (Fr. Wurm, Leopold Schnabel); — Klarinettrondo von Weber (Flor. Weingärtner); — „La Barcarola," Duettino von Gabussi (Sid. Turba und Bab. Bury); — Konzertino von Mayseder (Henr. Ehrlich); — Vokalchor, von Prof. Weiss (wiederholt); — Ouverture zu „Samori" (D dur) von Vogler. — Drittes Konzert: Fantasie, in F moll, nach Mozart'schen Motiven zusammengestellt und instrumentirt von Seyfried (lange nicht und deshalb mit um so grösserem Vergnügen wiedergehört); — „Der Jüngling am Bache," von Proch (Bab. Bury; das Violoncellakkompagnement L. Schnabel); — Oboevariazionen, von Focht (Karl Pück); — Vokalchor, von Worzischek; — Air varié, von Beriot (Fr. Hiess); — Kavatine mit Chor, von Nini (Fr. Plenk); — Cherubini's Medeaouverture. — Viertes Konzert: Sinfonie, in D moll, von Prof. Preyer (Scherzo wiederholt); — „Des Nachbars Nachtigall," Lied von ebendemselben (Helene Winterhalter); — Klarinettvariazionen von Reissiger (Anton Prinz); — Vokalchor von Haydn: „Hin ist alle meine Kraft;" — Violoncellvariazionen von Merk (Ernst Krähmer); — Violinkonzert von Lafont (Leop. Leutner); — Ouverture zur Zauberflöte. — Fünftes Konzert: Beethoven's A dur Sinfonie (ganz unverbesserlich; ja, gelungener noch, als man sie wenige Tage zuvor gehört hatte; Andante wiederholt); — Maiied, von Meyerbeer (Sidonie Turba); — Duett von Mercadante (Fanny Wurm und Helene Winterhalter); — Konzertadagio und Rondo für zwei Violinen, von Maurer (Jul. Semmler und Ign. Bauer); — „Alpenszenen," Vokalchor von Prof. Weiss (wiederholt); Jubelouverture, von Weber. — Sechstes Konzert: Sinfonie, von Lachner, D moll (die höchst schwierige Aufgabe erfolgreich gelöst); — Horndivertissement (Richard Lewy); — Rondo für das Violoncell, von Romberg (Anton Trög); — Arie von Donizetti (Franz Plenk); — Ouverture zu Oberon, von Weber; — „Der Sturm," Vokalchor von Gyrowetz; — Duo aus Donizetti's: „Furioso," für Blechinstrumente arrangirt von Prof. Netrefla; vorgetragen von den Trompeten- und Posaunen-Schülern. — Sämmtliche Leistungen wurden mit wärmster Theilnahme aufgenommen und durch ehrendes Hervorrufen belohnt. —

Die beiden letzten Gesellschaftskonzerte boten Beethoven's vierte Sinfonie, und jene nur hier bekannte von Mendelssohn-Bartholdy, in C minore. Es scheint, dass die seit der Renovazion des k. k. grossen Redoutensaales stattfindende Orchesterstellung, wodurch die Bläser verdeckt werden, in akustischer Hinsicht sich minder vortheilhaft erweisen dürfte. Zwischennummern waren: Kavatine von Donizetti (Dem. Tuczeck); — Szene von Beethoven: „Ah perfido, spergiuro!" (Mad. Schodel); — Pianofortekonzert von Kalkbrenner (Herr Pirkhert); — Elegie, von Ernst, und erster Satz des Violinkonzerts, H moll, von Rode (Aloys Minkus); — Chöre von Lachner und Händel; — Ouverture von Rotter; — Andante und Triumphmarsch aus „Prometheus," von Beethoven. —

Während der nunmehr abgelaufenen Fastenzeit wurden in mehreren hiesigen Kirchen verschiedene Kompositionen alla capella aufgeführt; darunter eine neue Messe von *Karl Haslinger* für Männerstimmen, welche auf drei Chören einer beifälligen Würdigung sich erfreute. Vor Allem war der Verein bei St. Karl, dem es durch die grossmüthige Unterstützung seines liberalen und kunst-

sinnigen Protektors, *Grafen Ferdinand Stockhammer*, gelang, mit wahrhaft splendiden Kräften klassische Werke zu Gehör zu bringen, z. B. von Friedrich Schneider, Spohr, Aiblinger, Schnabel, K. Kreutzer, Palästrina (Papae Marcelli) u. m. a., und dem dortigen Chordirektor, Herrn *Ruprecht*, gebührt das unbestreitbare Verdienst, dass diese Tondichtungen nicht allein pünktlich zusammen studirt, sondern auch rein, fest, streng abschattirt und in einem der geistigen Konzepzion entsprechenden Zeitmasse vorgetragen worden sind. — In einer anderen Diözese ward auch eine solenne Instrumentalmesse von Herrn *Hendel* zu Gehör gebracht, welcher, nach eingeholten Erkundigungen, das Seminarlehreramt zu Fulda bekleidet. Dieser hier bekannt gewordene Erstlingsversuch gereicht dem vermuthlich noch jungen Tonmeister wirklich zur Ehre und beurkundet schöne Naturgaben, Fleiss, richtiges Gefühl, theoretisch-praktische Kenntnisse und eine besondere Hinneigung zur ernsteren Gattung. Die korrekte Schreibart, der schmucklos edle Gesang, die harmonische Stimmführung, die verständige Benutzung und Anwendung der Orchestermittel sind Lobes werth, und wir freuen uns aufrichtig, bei dieser Gelegenheit ein achtbares, vielversprechendes Künstjüngertalent kennen gelernt zu haben. — Am 31. März veranstaltete Herr Ritter *von Lucam* zu Rohrau, an Ungarns Gränzen, ein dem hiesigen, vorjährigen, ähnliches Trauer- und Erinnerungsfest, dessen Schauplatz jene strohgedeckte Hütte war, wo vor 109 Jahren Joseph Haydn das Licht der Welt erblickte. Es hatten sich dazu nebst den Bewohnern der Umgebung auch aus Wien viele Kunstfreunde eingefunden, welche unter einem von Herrn von Lucam komponirten und durch die Musikbande des Sappeurkorps gespielten Trauermarsche in das dortige kleine, mit einem schwarz umhüllten Katafalk geschmückte Kirchlein zogen, um in verjüngter Anzahl, so fern es der Raum gestattete, dem Requiem Mich. Haydns beizuwohnen. Darauf wurde in der Geburtsstätte selbst die gerichtliche Urkunde verlesen, kraft welcher auch dieses Haus für alle Zeiten den Namen Haydn's führen soll; nachdem des unvergesslichen Meisters Bildniss aufgestellt, hielt Herr Dr. *Ludw. Aug. Frankl* eine, jeden Anwesenden mit Rührung erfüllende Festrede, und sämmtliche Anwesende inskribirten sich sodann in das prachtvolle, von dem Wiener Magistratsrath *Tuscher* hieher gestiftete Fremdengedenkbuch. Am Abend dieses Festtages erstrahlte jenes schlichte Wohngebäude in glänzender Beleuchtung. —

Coblenz, den 30. Mai 1841. Die im Oktober v. J. hier stattgehabten grossen Festkonzerte gaben Gelegenheit, in diesen Blättern von unserm Coblenz zu sprechen, und da unser musikalisches Treiben jedenfalls so beachtenswerth ist, um auch den Antheil anderer Städte zu erregen, so werden wir, aufgefordert von der verehrlichen Redakzion dieser Blätter, in Folge von Zeit zu Zeit kleine Berichte über unsere Aufführungen geben.

Zuvörderst müssen wir aber, als Augen- und Ohrenzeugen der oben erwähnten Festkonzerte, die deshalb veröffentlichten Nachrichten der Sachlage nach berichtigen. In der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung No. 50 v. vor. J. heisst es nämlich, der Herr Hofkapellmeister Schneider aus Dessau sei zur Direkzion jener Konzerte hierher *berufen*. Das war jedoch nicht der Fall, sondern Herr Fr. Schneider wurde hieran freundlichst *eingeladen* und hatte die Güte, diese *Einladung* ohne weitere Vergütung anzunehmen. Wir halten es daher für Pflicht, jenen Herrn Schneider bei seiner bewiesenen Uneigennützigkeit verletzenden (?) Punkt der Wahrheit gemäss zu berichtigen und ihm hiermit nochmals für die durch seine Herberkunft uns gemachte grosse Freude angelegentlichst zu danken. Ferner wird in den Jahrbüchern des Nazional-Vereins No. 50 vom v. J. de dato Coblenz den 8. November gesagt, „dass bei den hiesigen Festkonzerten unter Andern auch *auf Fr. Hüntens Betrieb* die Ouverture zu Waverley von Berlioz zur Aufführung gekommen sei, und dass diese als eine Tonmissgeburt nur durch Kameraderei der Flugschriften und Kapellmeister zu solchem Rufe kommen konnte.“ Wenn nun dieses Werk *gar nicht*, sondern die Ouverture zu den Vehmrichtern, aufgeführt worden, so stellt sich jener Bericht schon als ganz unwahr heraus. Ebenso ist es unrichtig, dass Herr Fr. Hünten sich hierfür interessirte, indem derselbe während seiner letzten Anwesenheit auf das Musikwesen im Allgemeinen gar keinen Einfluss übte, auch bei Aufführung der Konzerte selbst bereits wieder in Paris war. Die wirklich zu Tage geförderte Ouverture zu den Vehmrichtern fand, so gut wie hier exekutirt und mit einem so grossen Orchester, grossen Beifall, und wenn wir gerne gestehen, dass Vieles darin nicht nach den gewöhnlichen Tonkunstregeln und nach Effekt haschend ist, so hat sie doch auch wieder sehr gelungene Theile, die von ergreifender Wirkung sind, wozu namentlich die Partie der Blech-Instrumente in der Introdukzion und in der Mitte des Allegro's gehören. Eine weitere Zergliederung dieses Werkes überlassen wir Andern und geben weitern Bericht über unsere während der Wintermonate stattgehabten Konzerte.

Wir hatten deren, wie immer, unter der Direkzion des königlichen Musik-Instituts, neun, worunter zwei zu wohlthätigen Zwecken und eines zum Benefize für unsern ersten Geiger Herrn M. Kroboschwille. Jedes dieser Konzerte wurde mit einer grossen Sinfonie eingeleitet und zwar von Beethoven No. 5, 3, 7, 8, von Mozart in C., von Spohr No. 5, von Kalkwoda No. 3, und eine von Fr. Schneider in Dm. Die Einleitung der zweiten Abtheilung jedes Konzertes geschah mit einer Ouverture und hierdurch kamen zur Aufführung: eine von Feska zu Omar und Leila, 2 von Beethoven, Op. 124 und Op. 115, eine von Rossini zur Belagerung von Korinth, eine von Mendelssohn zur schönen Melusine, eine von Derkum (Manuscript), und die von Mozart zur Zauberflöte. Unser abwechselnd durch Herrn Staats-Prokurator Anschütz und dessen Sohn Herrn Karl Anschütz geleitetes Orchester besteht aus etwa 50 Personen und spielte seine Partieen im Durchschnitte gut — mit besonderer Liebe aber die Sinfonien von Beethoven, nur

einer derselben, Nr. 7 in A, fehlte es an gutem Einklange. Die drei Sinfonien von Spohr, Kalliwoda und Schneider waren uns ganz neu, und in Berücksichtigung, dass der Aufführung stets nur eine Probe vorangeht, da die Fonds zu einer mehrmaligen nicht ausreichen, müssen wir mit den Leistungen zufrieden sein. Von den Ouverturen können wir als gelungen aufgeführt die von Beethoven, Mendelssohn und Mozart bezeichnen.

Von grössern Gesangwerken kamen zur Aufführung der 42. Psalm und der erste Theil des Paulus von Mendelssohn, der 103. Psalm von Feska, Chöre aus dem Alexanderfest und Messias, und das grosse Oratorium „Absalon" von Fr. Schneider. — Unser Gesangchor besteht aus circa 60 Personen, lauter Dilettanten, ist durch Herrn Anschütz Vater und Sohn trefflich einstudirt und erfreut sich daher auch mit Recht guten Beifalles. Nur mit den Solo-Partien muss man Nachsicht haben und können wir hievon nur den schönen Tenor, in Stimme und Singweise, des Herrn v. Kalkreuth und die volle Alt-Stimme der Fräulein Dittmann auszeichnen. Es kam uns daher für diesen Winter die Anwesenheit des Herrn Rückert, früher Direktor des Kölner Theaters, sehr zu statten, indem derselbe beinahe alle Bass-Partien übernahm und bestens durchführte.

Sehr vielen Anklang fand die abermalige Aufführung von Schneider's „Absalon", was um so mehr zu bewundern war, als wir das Werk vor 6 Monaten in grosser Masse und mit viel grössern Mitteln vorgeführt erhielten. Wir können daher dem Herrn C. Anschütz für diese abermalige Produkzion um so mehr Dank wissen.

An Solo-Gesang-Partieen kamen vor: Arien aus Camilla, aus Faust, aus dem Messias, aus Figaro, sämmtlich von Herrn Rückert gelungen und acht dramatisch vorgetragen. Dann wurde unter Anderem auch Beethovens unvergleichliche „Adelaide" von Herrn v. Kalkreuth vorgetragen und zwar so schön, dass uns, selbst im Vergleich mit andern bedeutenden Sängern, von denen wir dieses treffliche Gesangstück hier hörten, gar nichts zu wünschen übrig blieb.

Von Instrumental-Solo-Partieen hörten wir: Variazionen für Violine von Rode in G, ein Potpourri von Kalliwoda und eine Partie Variazionen von Beriot, die von Herrn Kradochwill völlig rein und gut vorgetragen wurden. Die von einem andern Musiker Herrn G. Hartmann vorgetragenen Variazionen für Violine über russische Nazional-Lieder von David verlangen einen grossen und sehr tüchtigen Spieler und der Vortragende leistete sein Möglichstes. Auf dem Violoncello wurden uns vorgeführt ein Divertissement von Dotzauer, durch einen Dilettanten aus Magdeburg recht artig gespielt, und ein Potpourri über russische Nazional-Lieder von Romberg, durch einen hiesigen Kunstgenossen Herrn Giese sehr gut und ganz gelungen vorgetragen. Dann hörten wir 2 Sachen auf dem Pianoforte und zwar Variazionen, komponirt und vorgetragen von Herrn Fr. Gretscher, einem talentvollen jungen Manne, und das erste Allegro des Amoll Konzertes von Hummel, gut gespielt von der sich jetzt hier mit Unterrichtgeben beschäftigenden Frl. Zick. Durch den Vortrag einer Fantasie für das chromatische Waldhorn lernten wir in Herrn Haupt einen recht braven Hornisten kennen. Den Schluss dreier Konzerte machte auf vieles Verlangen das allbekannte Rheinlied von Becker mit Musik von Lenz, und es ist das Gefallen daran bei der allerdings schönen Melodie hier um so begreiflicher, als es mit einem mehr denn 150 Personen starken Orchester- und Gesang-Personal aufgeführt wurde und der Komponist dieser Melodie ein geborner Cobienzer ist.

Was nun die Aufführungen von Messen in den Kirchen betrifft, so haben wir leider für jetzt noch nichts zu berichten, indem dieselben durch allerlei Kabalen mehrere Jahre ganz unterblieben. Nachdem man nun aber eingesehen, wie wichtig dieser Gegenstand in vieler Hinsicht ist, hat man sich wieder vereiniget, und es werden nun ehestens wieder grosse Musik-Messen abwechselnd in den 3 Pfarrkirchen gehalten werden. Wolle Gott diesem schönen Vorhaben sein bestes Gedeihen und dadurch dem Willen Einzelner keinen Vorschub geben. Wir behalten uns demnächst vor, auch hierüber seiner Zeit Bericht zu geben. S.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. Von Lanari's Sängerschaar waren hier: die Amalia Mattioli, Comprimaria Faustina Piombanti, Tenor Cesare Saugiorgi, Bassist Vinzenzo Meini, Buffi Gennaro Luzio und Domenico Raffaelli. Die neue Oper Don Desiderio, o il disperato per eccesso di buon cuore, vom Fürsten Poniatowsky, machte bei allem Hervorrufen des Maestro und der Sänger einen nicht unverdienten Fiasco, und sehr bald der zweiten Oper, Ricci's Esposti, Platz, die sich nach dem Jammer einer guten Aufnahme erfreute, wiewohl der Neapolitaner Luzio sein ganzes Wesen übertrieb. Donizetti's „Ajo nell' imbarazzo" machte hierauf abermals einen Fiasco; Meini allein rettete sich mit einer vom Mro. Zerlini für ihn komponirten Cavatina.

Arezzo. Hauptsänger: *Teresa Asdrubali*, Comprimaria *Rosa Cajani*, Tenor *Nicola Ferrari*, Bassist *Gaetano Gori*, Buffo *Baldassare Paolotti*. Donizetti's hier ganz neue Oper „Lucia di Lammermoor" verdankte sowohl der Musik als den drei wackern Sängern Asdrubali, Ferrari und Gori die beste Aufnahme.

Siena. Die Montucchielli, Tenor Zamboni, Buffo Lauretti und Bassist Pellegrini zogen in der ersten Karnevalsoper, in Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit einem Fiasco nach Hause. Prima Donna und Tenor sangen leidlich und agiren unleidlich, der Bassist ist im Gesang und in der Aktion wenig zu Hause, der brave Lauretti allein konnte das Ungemach nicht abwenden.

Pistoja. Eugenia Ciotti-Grossoni, Tenor Cesare Ferrari, Bassist Enrico de Girolami und Pensi gaben Donizetti's Marino Faliero — ziemlich mittelmässig.

Prato (Teatro Metastasio). Die Orsola Bruni, Tenor Cesare Gaja und Bassist Giuseppe Toffani wetteifer-

ten zwar in D.'s Gemma di Vergy, aber nur beide erstere thaten sich besonders hervor und erhielten starken Applaus; Toffani's hübsche Stimme fand Anerkennung. Mit dem wieder hergestellten Buffo Leopoldo Cini folgten darauf Ricci's Esposti ebenfalls mit gutem Erfolge.

Lucca. Die Secci-Corsi, die Cresci, Tenor Morini, Buffo Scheggi und Bassist Linari-Bellini waren die Hauptsänger der Karnevalstagione. Die beiden ersten gegebenen Opern, D.'s Elisir d'amore und R.'s Barbiere di Siviglia fanden eine wenig günstige Aufnahme. Aus unbekannten Ursachen unterblieb die erwartete neue Oper des Maestro Speranza.

Der Herzog hat dem Herrn Joh. Pacini, Direktor der hiesigen königl. Kapelle und öffentlichen Musikanstalt, das Kreuz des Verdienstordens zweiter Klasse, unter dem Titel des heil. Ludwigs (Croce di seconda classe pel Merito Civile sotto il titolo di S. Lodovico) verliehen. (S. Florenz, wo von Dohler die Rede ist.)

Besagte unter Pacini's wirksamer Leitung stehende, seit dem Februar 1839 aus Viareggio hieher verpflanzte öffentliche Musikanstalt erfreut sich immerwährend des besten Fortgangs und zählt bereits über 70 Zöglinge. Die dermalen angestellten öffentlichen Lehrer sind folgende: für's Solfeggiren erster Klasse Herr Matteo Quilici; für's Solf. zweiter Klasse Herr Eugenio Galli; für's Pianoforte Herr Giuseppe Rustici; für den schönen Gesang und das Accompagnement Herr Massimiliano Quilici. Herr Eugenio Galli lehrt den ganzen theoretischen Kurs des Kontrapunktes, Herr Massimiliano Quilici die Anwendung der Theorie auf den idealen Theil, und Pacini die Instrumentazion. Diese drei letztern haben den Titel eines öffentlichen Professore di Contrappunto und geniessen denselben Rang der übrigen Professori des hiesigen Lizeums. Ueberdies giebt es noch Lehrer für die im Orchester gewöhnlichen Saiten- und Blasinstrumente. Nur die Werke anerkannter guter in- und ausländischer Meister dienen diesem Institute zum Leitfaden und Muster, und das um so mehr, weil der Herzog, selbst ein grosser Musikkenner, es ausdrücklich verlangt. Benannte Kompositionslehrer haben überdies die Verbindlichkeit, jährlich für die herzogl. Kapelle eine Messe oder eine andere Kirchen-Komposizion zu komponiren, die im Archiv der Kapelle selbst aufbewahrt wird. (Von einer unlängst von Herrn Pacini komponirten und aufgeführten Messe mit acht Realstimmen hoffe ich Ihnen nächstens Specimina mittheilen zu können.) Dass mit den Schülern dieses Musikinstitutes eine jährliche öffentliche Prüfung im Beisein des Herzogs selbst oder des Staatsraths und Direktors des öffentlichen Unterrichts, Marchese Mazzarosa, vorgenommen wird, wobei Prämienaustheilungen statt finden, hat die Allg. Mus. Zeitung, welche vom Beginnen dieses Instituts an stets darüber gesprochen, bereits bei andern Gelegenheiten mitgetheilt.

Insel Sardinien.

Die Hauptstadt *Cagliari* hatte die Prime Donne Cosatti, Biscottini und Boccomini; Tenore Bertolasi und Michelini, Bassist Guiddo und Buffo Boccomini. In Mercadante's Giuramento war der Beifall spärlich, weit mehr in Ricci's Esposti, darin besonders die Biscottini und Bertolasi; der allergrösste aber in der neuen Operetta: *la Casa disabitata*, vom neuen Maestro Calisto Biscottini, Bruder der besagten Prima Donna, deren lustiges Buch und lustige Musik Alles belustigte.

Alghero. Von den beiden Prime Donne ist die Variola Anfängerin und die Tacchini keine Anfängerin; der Tenor heisst Fiori, der Bassist Bastoggi und der Buffo Tavezza. Das Weitere hierüber ist überflüssig.

(Fortsetzung folgt.)

Jakob Bing
und das grossherzogliche Blinden-Institut zu Freiburg im Breisgau in Hinsicht auf musikalische Erziehung.

Die Geschichte dieses jung verstorbenen Musikers wird der musikalischen Welt nicht nur darum merkwürdig, weil sie uns über die Einrichtungen des genannten Instituts belehrt, sondern auch, weil sie für musikalische Erziehung überhaupt manche bedeutende Winke gibt, die sorgsamer Beachtung werth sind. Jakob Bing, am 16. Juli 1821 zu Eschbach von einer armen Dienstmagd blind geboren, gehörte unter die unglücklichen Kinder, die physisch und moralisch völlig vernachlässigt werden. Als er sieben Jahre alt war, wurde der schwächliche, kleingliederige, durch schlechte Körperhaltung missgestaltete und in Allem ganz verwahrloste Knabe in die damals zu Bruchsal errichtete Erziehungsanstalt für junge Blinde, dann am 21. November 1828 als Freizögling des Staates in Freiburg aufgenommen. Er war die Noth der Lehrer und versprach weder im geistigen Unterrichte und in den Uebungen des Tastsinnes (Vormittags) noch in Gewerbs- und Handarbeiten (Nachmittags) etwas; auch in der Musik, welche nur Abends von 6 bis 8 getrieben wird, wollte es nicht gehen, ja am Wenigsten. Dies währte drei volle Jahre lang. Erst im vierten Jahre wurde sein Talent rege und zwar so entschieden, dass er auf dem Klaviere, dem Aeolodikon und der Violine in ganz kurzer Zeit die bewundernswerthesten Fortschritte machte und sich vor den andern acht Zöglingen, unter denen mehrere überaus talentvolle waren, bedeutend auszeichnete. Seine Gesichtszüge und seine ganze Körperhaltung veränderte sich sehr vortheilhaft, und sein Eifer wuchs dergestalt, dass er, die bewilligten Uebungsstunden für zu wenig ansehend, oft schon nach Mitternacht heimlich sein Lager verliess, um sich im entferntesten Arbeitszimmer auf der Violine zu üben. Würde ihm dies auch seiner schwächlichen Gesundheit und der Ordnung wegen auf das Strengste untersagt, vermochten sogar des zwölfjährigen Knaben kleine Kompozizionen, wozu ihm die Hausandachten und Religionsfeierlichkeiten Stoff gaben, die Anstalt zu keiner Ausnahme zu bewegen, ihm mehr Zeit als den übrigen für die Musik zu erlauben, so konnte doch dem innern Zuge des für Tonkunst Beseelten selbst diese Beschränkung keinen entmuthigenden Nachtheil bringen, vielmehr benutzte er nun um so eifriger alle ihm über-

lassene Zeit zu musikalischen Arbeiten. Bald brachte er es so weit, dass er eine Ouverture für das Orchester der Zöglinge und eine Messe auf das Geburtsfest des Grossherzogs komponirte, welche auch am 29. August 1836 von den Zöglingen der Anstalt in der Hofkirche aufgeführt und mit Beifall aufgenommen wurde. Ein Halleluja folgte diesen beiden ersten grössern Leistungen. Dieses Halleluja und die Ouverture wurden 1836 am Prüfungstage, dem der Grossherzog und der Minister Winter beiwohnte, von den Zöglingen aufgeführt, was zur Folge hatte, dass nach einer besonderen Prüfung des jungen Bing der Anstalt anbefohlen wurde, diesem Jüngling einen bevorzugt gründlichen Unterricht in der Tonkunst zu ertheilen und über dessen Fortschritte Bericht zu erstatten. Nach den abgelaufenen Erziehungsjahren bewilligte der Grossherzog jährlich 200 Gulden für Weiterbildung desselben. Seine Kompositionen gewannen nicht blos an theoretischer Richtigkeit, sondern auch an innerm Gehalt und Originalität. Unter seinen vorzüglicheren sind zu nennen: 2 Trio für Streichinstrumente; 4 Quartetten, für welche Gattung er eine grosse Vorliebe hatte; 3 Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell; 2 Notturnen und 2 Capriccio für Pianoforte; 9 einstimmige Lieder und 8 vierstimmige Kirchengesänge. Man rühmt an allen diesen Kompositionen geistvolle Hauptmotive und sehr gut formelle Durchbildung. Sein letztes Quartett, Fmoll, in Beethovens Art, wird für sein Bestes gehalten. Wenn er eine Komposizion niedergeschrieben haben wollte, diktirte er sie vom Klaviere aus. — Bei Heckel in Mannheim sind vier Lieder des Jünglings (Texte von Wessenberg) gedruckt worden. Bei Schott in Mainz zwei Notturnen für das Pianoforte. — Auf der Violine und Orgel, welche letzte er fast ein Jahr in der Kirche der Freiburger Strafanstalt spielte, hatte er einen würdigen und geistreichen Vortrag. Seine errungenen Aussichten auf eine sorgenfreiere und selbständigere Lebensexistenz feuerten aber den körperschwachen Jüngling zu so rastloser Thätigkeit an und zwar in den Jahren plötzlicher Leibesentwickelung, dass er, nachdem auch im Januar 1840 seine Mutter gestorben war, bei ungeschwächter Seelenkraft immer kränklicher wurde und am 17. April 1841 verschied.

Vorzüglich möge der Entwickelungsgang dieses von den namhaftesten Meistern sehr belobten Jünglings den Eltern und Lehrern zu einem neuen Beispiele dienen, dass man in keinem Unterrichtsfache, am Wenigsten in der Musik, zu schnell Geduld und Hoffnung verlieren soll. Nicht selten vergehen Jahre völlig erfolglos, und dennoch liegt grosse Anlage, nur noch zu tief schlummernd, in dem Innern. Zeit und Umstände, Leibesbeschaffenheit, Temperament u. s. w. sind sehr zu beachten. Geht es bei einem und dem andern Kinde nicht in der zartesten Jugend, was überhaupt nicht übertrieben werden muss, so geht es nicht selten im zehnten und in noch späteren Jahren. Gewöhnlich macht man dann keine Versuche weiter und bringt dadurch wohl öfter seine eigenen Kinder oder Anvertrauten um einen grossen Lebensgenuss, oder begnügt auch wohl ein Talent, das grösser ist, als manches von denen, die in den allerersten Jahren ihres Unterrichts nicht wenig versprechen. Andere Bemerkungen, die sich noch hierbei aufdrängen, überlassen wir billig dem eigenen Ermessen eines Jeden.

Karl Gottlob Abela,

geboren den 29. April 1803 zu Borna bei Oschatz, verdankt seine musikalische Ausbildung vorzüglich dem Kantor und Musiklehrer *A. G. Fischer* in Dresden. Mit dem Anfange des Jahres 1822 fand man ihn in Halle an der Saale bereits hinlänglich befähigt, die Chorpräfektur zu verwalten. Zugleich wurde Abela als Lehrer der Bürgerschule der Francke'schen Stiftungen angestellt, welches Doppelamt er bis zum Jahre 1825 verwaltete. Zu dieser Zeit erhielt Abela das Kantorat an der Hauptkirche zu U. L. Frau, desgleichen die Gesanglehrerstelle an sämmtlichen teutschen Schulen der Francke'schen Stiftung, dazu noch 1827 dasselbe Amt an der lateinischen Hauptschule, und 1837 übergab man ihm auch den Gesangunterricht am königl. Pädagogium in der Francke'schen Stiftung. Nicht umsonst hatte man ihm an so vielen Anstalten den Gesangunterricht anvertraut, sein Eifer war sichtbar und durch die Folgen fühlbar. Der Mann war seinem Fache nicht blos vollkommen gewachsen in technischer Hinsicht, sondern seine Gesinnung und sein ganzes Wesen eigneten ihn auch so vorzüglich zum Lehrer der Jugend, dass er, da er die Liebe aller seiner Schüler besass, überaus Tüchtiges leistete. Seine Liedersammlungen für Schulen gehören zu den besten, welche wir besitzen. Der Titel ist: Sammlung zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder zum Gebrauche beim Gesangunterrichte in Schulen. 1s und 2s Heft. Leipzig, bei Joh. Frdr. Hartknoch. Preis jedes Heftes 10 Ggr. Das erste Heft hat die vierte, verbesserte und vermehrte Auflage erlebt und ist 1839 als Stereotyp-Ausgabe erschienen, da vorzüglich diese, nur Zweistimmiges enthaltende, Sammlung in mehreren Schulen eingeführt worden und ihre Zweckmässigkeit entschieden erprobt ist. 160 Lieder und ein Anhang leichter Kanons sind trefflich gewählt und auf 120 Quartseiten bei Breitkopf und Härtel schön gedruckt worden. Das zweite Heft hat 1837 die zweite, verbesserte und vermehrte Auflage erlebt, enthält Drei- und Vierstimmiges auf 108 Quartseiten und empfiehlt sich noch durch den ausserst billigen Preis. — Dieser thätige, pflichtgetreue und menschenfreundliche Mann ist am 22. April d. J. gestorben. Redlichkeit und Tüchtigkeit in seinem Berufe sichern ihm ein ehrendes Andenken.

Feuilleton.

Sechstes Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik, den 21. März 1841: Ouverture zu Leonore (die erste von Ludwig van Beethoven (zum ersten Male); — Sinfonie in Dmoll mit den Chören von demselben; — Concertino für die Violine, komponirt und gespielt von Ernst; — Ave verum von Mozart. (Von Letzterm sagt der Berichterstatter Hektor Berlioz, in der Revue et Gazette musicale de Paris: „Dies ist nicht, um diese Jahreszeit

Clapisson's neueste komische Oper „Der Gebenkte" soll in Paris Beifall gefunden haben. Einem zum Strange verurtheilten Soldaten wird gestattet, einen Stellvertreter herbeizuschaffen; er findet ihn in der Person eines seiner Gebieter verurtheilten Jünglings, der um den Preis von 400 Thlr., die er seine alte Mutter zu zahlen sind, zum Tode gehen will. Nachher findet sich jedoch, dass seine Gebieter nicht mitren war, er bleibt daher lieber am Leben und heirathet sie; der Soldat aber wird begnadigt.

Die Oper: „Die Herzogin von Guise" von von *Flotow*, welche vor einiger Zeit in Paris zum Besten der ausgewanderten Polen gegeben wurde, ist in Schwerin mit Beifall aufgeführt worden.

Herr *Hektor Berlioz* sagt in der Revue et Gazette musicale de Paris: Felix Mendelssohn Bartholdy habe vor einigen Jahren die vier Ouverturen Beethovens zur Leonore (Fidelio) unmittelbar hinter einander in einem Konzerte zu *Berlin* aufgeführt. Dies ist dahin zu berichtigen, dass diese vier Ouverturen in der bezeichneten Weise unter Mendelssohns Leitung zu *Leipzig* in einem der Gewandhauskonzerte aufgeführt wurden, und zwar in dem 12. Konzerte des Halbjahres 1839 zu 1840, am 2. Januar 1840.

In Paris starb der berühmte Guitarrevirtuos *Ferdinand Carulli*, 70 Jahre alt.

Die französische Deputiertenkammer hat die von dem Ministerium geforderte Unterstützung der königlichen Theater zu Paris mit 620,000 Franken jährlich bewilligt, man erklärte dabei, dass hierdurch nicht etwa eine besondere Blüthe des Instituts erzielt, sondern nur dessen Existenz erhalten werden könnte.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht die Oper:

DER TEMPLER

(Il Templario)

von

Otto Nicolai,

im Klavierauszuge und den üblichen Arrangements.

Leipzig, den 1. Juni 1841.

Friedrich Kistner.

Im Verlage der k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung des **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erschien so eben:

Das neueste, bestgetroffene Portrait

S. Thalberg's,

k. k. Oesterreich. und königl. Sächs. Kammervirtuosen.

Nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Jos. Kriehuber.

Auf chin. Papier 1 Thlr. — Auf weissem Papier 20 Ngr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Artôt, J., Le Rêve, Scène pour Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 6.

— — Hommage à Rubini, Fantaisie brill. pour Violon avec acc. de Piano. Op. 8.

Burgmüller, F., Fantaisie pour Piano sur Lucretia Borgia. Op. 69.

De Beriot et Benedict, Le Fruit de l'étude, 6 Duos faciles et brillants pour Violon et Piano sur des melodies celebres, en 2 Suites.

De Beriot et Labarre, 3 Nocturnes pour Violon et Piano sur des motifs de F. Schubert, en 3 Suites.

— — Les mêmes pour Flûte et Piano par Tulou.

Goulon, Souvenir de Beatrice di Tenda pour Piano.

— — Souvenir de la Vestale de Mercadante pour Piano.

Hünten, F., 25 Etudes progressives et soigneusement doigtées pour le Piano, expressement composées pour precéder celles de Chopin, Cramer, Döhler, Kalkbrenner et Moscheles. Op. 114.

Liszt, F., Souvenir de Lucie de Lammermoor, Marche et Cavatine pour Piano.

Mazas, 6 Duos brillants et faciles pour 2 Violons. Op. 34. en 2 Suites.

Musard, Valses sur des motifs de Zanetta.

Osborne, Fantaisie pour Piano sur Zanetta. Op. 57.

Osborne et Artôt, Duo pour Piano et Violon sur des motifs de l'Elisir d'amore.

Rosenhain, J., Viens là bas, chanson espagnole.

Ricci, L., Mes loisirs, album lyrique contenant 12 Morceaux avec acc. de Piano.

Tulou, Grand solo concertant pour 2 Flûtes avec acc. d'orchestre ou de Piano. Op. 35.

Wolff, E., Divertissement pour Piano sur la fille du Regiment. Op. 53.

Ankündigung
des
dritten norddeutschen Musikfestes.

Die Musikaufführungen dieses Festes finden Statt am
Montag, den 5. }
Mittwoch, den 7. } Juli 1841.
und Donnerstag, den 8. }

Am ersten dieser Tage wird in der hiesigen grossen St. Michaelskirche unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Dr. Friedrich Schneider der „Messias" aufgeführt, welches Händel'sche Werk in diesem Jahre sein hundertjähriges Jubiläum zu begehen hat. Der zweite Tag bringt ein weltliches Konzert unter Leitung des Herrn Kapellmeisters Krebs, und der dritte wiederum ein geistliches in der St. Michaeliskirche unter des Herrn Musikdirektors F. W. Grund Leitung. Als Hauptnummern dieser beiden Tage sind zu nennen: Mozart's Messe in C dur (No. 4), das „Heilig" Doppelchor von C. Ph. Em. Bach, die Sinfonia eroica und Festouverture von Beethoven, und Weber's Ouverture zur Euryanthe.

Die Zahl der hiesigen wie fremden Mitwirkenden ist auf ungefähr 600 anzuschlagen. Das Gebäude, welches für das weltliche Konzert errichtet wird, fasst bei einer Länge von 230 Fuss, 100 Fuss Breite und 50 Fuss Höhe gegen 5000 Personen, und dient zugleich zu den allgemeinen Versammlungen und Mahlzeiten.

Da von Seiten der unterzeichneten Comité alles aufgeboten ist, um dies Fest auf den Glanzpunkte und Würdigste zu begehen, so hofft dieselbe, bei dem Zusammenfluss so vieler Künstler und zahlreicher Freunde der Tonkunst, unserer Stadt ein wahres Volksfest zu bereiten, und der Kunst für zukünftige Zeiten einen wesentlichen Dienst geleistet zu haben.

Hamburg, im Mai 1841.

Im Auftrage der General-Comité des Festes
Aug. Gathy, Secretair.

Erhalten am 1. Juni. Die Redakt.

Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Franzesko — aus, und ich konnte nicht zum Worte kommen. Sobald ich Raum gewinnen konnte, wendete ich mich an den Italiener: Sie wollten uns wohl mehr über Kirchenmusik, Oratorium, und namentlich über Handels Messias sagen — Kennen Sie diesen? fragte er kalt. „Nein.“ „So hören Sie ihn erst.“ — Ich war wirklich so ein Thor in dieser Stunde, dass ich dies übel nahm und aus Verdruss schwieg. Doch gieng es bald vorüber. Es ist wohl nicht möglich, begann mein geheim-Sekretair; es ist wohl nicht möglich, die Tonkunst beym eintretenden Frühling anstandiger zu ihrer Erholung zu geleiten, als es diesmal bey uns geschiehet: in einigen Tagen die feyerliche Aufführung des Messias, dann die Wiederholung von Glucks Iphigenia in Tauris, und zum Beschluss Mozarts Don Juan. — Ich horchte freylich hoch auf. Fast erschrak ich, solche Schätze der Kunst, die ich sammtlich nur vom Hörensagen kenne, zugleich mir geboten zu sehn. Wie danke ich es Euch, dass Ihr mich hierher sandtet!

Doch ich muss den Bericht über diesen Abend beendigen. Mein Führer, der zwischendurch manches verständige und angenehme Wort gesprochen hatte, wendete sich mit der Frage an Franzesko: Wird Ihre schöne Tochter im Messias singen? Er wollte absichtslos dabey scheinen; machte aber dazu jenes etwas-alberne Gesicht, das wir Manner immer machen, wenn wir dergleichen leise hinwerfen und thun wollen, als hätten wir nichts gesagt. So Etwas machen nur die Weiber fein und hübsch. Ja, sagte der Italiener, stand auf und ging. Nun standen Alle auf. Ich hoffte, jener würde zurükkommen. Er kam nicht. Wir gingen. Wer ist dieser höchstbedeutende Mann? fragte ich Willigen. „Der Musikmeister unsrer verwittweten Fürstin. Seine Tochter ist ihre Kammersängerin.“ — „Italiener?“ — „Wahrscheinlich; die Fürstin-Mutter hat ihn aber aus Frankreich mit hierher gebracht.“ — „Lebt er schon lange hier?“

(Ich hatte zu dieser albernen Frage eine besondere Absicht, die ich Dir wohl vertrauen kann. Je genauer ich mir den Mann betrachtet hatte, je mehr dünkte es mich, ich habe ihn schon sonst, obgleich vor langer Zeit und vielleicht in ganz andern Verhältnissen gesehen; doch ist mir dies so ganz dunkel, als sey er mir nur einmal im Traume erschienen.) „Seit etwa sieben Jahren, antwortete Willig. Laura, seine Tochter, war fast noch ein Kind, als sie ankamen.“ Jene, vielleicht tauschende Ahndung wurde lebhafter in mir. Sollte er nicht schon vorher in Deutschland gelebt haben? fragte ich. „Wahrscheinlich! Er spricht das Deutsche gut, wie Sie bemerkt haben; und seine Tochter spricht es noch besser.“ „Sieht er Gesellschaft bey sich? kann man ihn besuchen?“ „Warum nicht? Sonst lebt er freylich sehr einsam, besonders seit dem Tode seines Sohnes.“ — „Der starb ihm?“ „Der Einzige! Und welch ein vortrefflicher Jüngling! und wie traurig endete er!“ — „Wissen Sie davon?“ — „Eine höchstunglückliche Liebe! Man entfernte ihn, sandte ihn nach Rom; dort verzehrte er sich!“ „Und die Geliebte konnte den Unglücklichen nicht retten?“ — „Nimmermehr!“ fuhr er auf und brach ab. Dass doch die diplomatischen Menschen (auch die, ganz unten) die ministerielle Geheimthuerey nicht lassen können! — Er scheint auch, fuhr er fort, mit Seiner Durchlaucht, dem regierenden Herrn, nicht ganz gut zu stehen; und wenn die verwittwete Fürstin ihn nicht so hochschätzte, und unsre liebenswürdige Prinzessin nicht die innigste Freundschaft seiner Laura geschenkt hatte: wer weiss, ob wir ihn hier behielten!“ — Hier waren wir an meiner Wohnung und schieden. Ich gedenke morgen zu Franzesko zu gehen. —

(Die Fortsetzung folgt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juni. № 24. 1841.

Die beiden Figaro

(*I due Figaro*), *komische Oper in zwei Aufzügen*, von *Treitschke*, in Musik gesetzt von *Conradin Kreutzer*. Vollständiger Klavierauszug. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 8 Thlr.

Weil dem Klavierauszuge der Text des Opernbuches nicht vorangedruckt wurde, wollen wir sogleich zu einiger Uebersicht die Hauptpersonen des Stückes angeben, welche hier gerade doppeltes Interesse haben, ja sogar durch die Erinnerung die Fantasie in eine erwartende Spannung versetzen. Als Soprane treten auf: Gräfin Almaviva; Ines, ihre Tochter; Susanne, ihre Kammerfrau. — Als Tenore: Don Cherubin und Don Alvar. — Als Bässe: Graf Almaviva; Figaro, sein Kammerdiener; Pedro, Theaterdichter; Lopez, Kapellmeister. — Der Text zu den Gesängen ist teutsch und italienisch untergelegt.

Die Ouverture ist, was die Meisten für Theaterunterhaltung wünschen oder doch behaglich finden, ein Klingstück, welches einleitet bis der Vorhang aufgezogen wird, und zwar nach dem Schnitte, wie man sie jetzt macht, routinirt gehalten und dem Zwecke genügend. Die Introduktion bringt uns nach Operbrauch einen muntern Chor froh beschäftigter Leute, diesmal die Dienerschaft, welche sich freut, dass die lang entbehrte Freude sich wieder in's Schloss wendet und dass sie eine Hochzeit vorbereiten. Figaro belobt ihren Fleiss. Alles marschmässig. Der Graf und Alvar erscheinen und duettiren im ⅔-Andante grazioso, woraus man schon erkennt, dass der Graf die freundlichsten Gesinnungen hegt; er will Don Alvar erheben und ihn mit seiner Tochter beglücken zum Lohn der Tugend, trotz allen Ränken. Alvar ist entzückt, und Figaro freut sich nicht minder über des Grafen Zusage, die seine Verwendung nicht umsonst macht. Pagen melden die Gräfin. Alvar wird's bang um's Herz, und Figaro feuert die Dienerschaft zum Preis der Hochzeit an. Der Graf stellt der Gemahlin den sechzehnjährigen Mann als Bräutigam der Tochter dar. Die Mutter ist betroffen, Ines bittet um Aufschub, der Graf erklärt sein Wort für Gebot, Alvar merkt, nicht sehr willkommen zu sein, und Susanne, dass die Geschichte von Figaro, ihrem Manne, kommt, dem der schlaue Blick seiner vordem Geliebten auch nicht entgeht. Dieser Inhalt erhebt sich zum Sextett, das sich mit hinzutretendem Chor in veränderter Tonart und schnellerer Bewegung fortsetzt; man fragt sich, wer nun wohl das Ziel erreicht, sieht überall leidenschaftliche Erregung und erkennt, dass nur kalte Ruhe das Spiel gewinnt. Die theatralische Verwickelung ist also fertig, von passender Musik gehörig eben so sehr verlebendigt als umnebelt, Beides gleich willkommen. — No. 2. Arie des Figaro, ein Monolog, der uns die berühmte Hochzeit in's Gedächtniss ruft, die nach den kurzen Flitterwochen dem guten Manne zum faden Emerlei wurde, dass er sich von seiner Hälfte zur Veränderung trennte, um sein gewohntes Treiben fortzusetzen und die Zügel in den Händen zu behalten. Ein Zeitvertreib, der nicht viel sagt. Im Duett mit dem Grafen, No. 3, beschreibt der befragte und scheinbar abrathende Diener Alvars Vermögen und gutes Herz so, dass der Graf in seinem Entschlusse nur fester wird und durch ihn die lange vermisste Freude wieder in sein Haus einziehen sieht. Die Musik klingt nach dem Italienischen. No. 4. Figaro geht sinnend auf und ab. So treffen ihn Pedro und Lopez. Diesen beschreibt Figaro einen Herrn, den sein pfiffiger Diener regiert, der, die Herrschaft nicht zu verlieren, einen Freund kommen liess, dem er die Tochter des Reichen in die Hände spielen will. Weiter geht Figaro nicht. Die Herren finden den Stoff mager und meinen, man müsse sich dann mit Rouladen und Lala helfen und mit türkischer Musik. Die Persiflage liegt vor Augen, ist nur etwas länglich und bringt die Handlung nicht sonderlich vorwärts.

Als nun die Männer in drei Nummern hinter einander ihren Part abgemacht haben, tritt Ines mit einer Kanzonette in No. 5 auf, ihren festen Glauben singend, sie werde dem Frevler nicht zum Raube, ganz italienisch verschmückt. Susanne kommt in No. 6 dazu und empfiehlt ihr drei Wörtchen, die sie ernst pathetisch und zürnend sprechen soll: Ich — will — nicht! — Das Mittel ist probat und hilft dem langen Gesange auf die Beine. — No. 7. Quintett. Der Graf will Antwort. Susanne ermahnt die Mutter zur Standhaftigkeit und Figaro zu kühnem Widerspruch. — Das geschieht allgemein. Der Graf, hitzig, befiehlt dem Figaro, dem verstellt sich sträubenden, den Notar zu holen. Nach gehörigem Ausspinnen meldet ein Page einen Fremden, den ein Briefchen empfiehlt. Der Graf erblickt des Obersten Don Cherubin's Handschrift. Die Frauen hoffen Gutes, der Graf ahnet Schlimmes. — Da tritt Cherubin selbst ein, erhebt des Grafen Haus und seine Güte, die

nur zuweilen Schaden leidet durch listige Gauner. Der Graf gesteht heimlich zu, und da er ihn nicht wieder erkennt, fragt er nach dem Namen des Gastes, der sich Figaro nennt, worüber Alle verwundert stehen. In einer Melodie von Mozart besingt er Figaro's pflichtgemässes Handeln und sein unsträflich frommes Wandeln, wird dann als Herr Bruder von dem rechten Figaro begrüsst. Der Graf tragt ihm nun auf, zu thun, was der ältere Diener nicht wollte. Cherubin zeigt sich bereit. Die Frauen vertrauen ihm doch; nur Figaro selbst sieht misstrauisch geheimes Treiben, dem er bald auf die Spur zu kommen hofft. — In Rezitativ und Arie Cherubin's No. 8 wird Figaro's Ränkekunst, demüthig vor solchem Hochbilde, persiflirt, unterhaltend. No. 9. Finale. Susanne wählt sich den *jungen* Figaro zum Genossen, der sich mit den Frauen zur Ausführung ihres heitern Planes treu verbündet, während der alte Figaro und dann der Graf sie belauschen. Schnell werden die Rollen vertauscht und der junge Figaro setzt Susannen zur Rede, wegen ihrer Widerspenstigkeit gegen die Befehle ihres Herrn u. s. w. Am Schlusse gestehen sich beide Parteien, dass es mit dem Ausgange noch ungewiss stehe, wie billig. Es hat manches Wirksame.

Den zweiten Aufzug eröffnet die Gräfin mit Rezitativ und Arie, bekennend, dass sie in ihrem blendenden Geschick des Glückes mehr verlor als gewann; der Frieden kehrt nicht wieder; der Sommer lastet schwül, jedes Sehnen schweigt, und nichts als nur der Tochter Geschick vermag sie zu rühren. Der Komponist hat das Gewöhnliche dazu gethan. Weiss es die Sängerin zu beseelen, so wird es wirken. — No. 11. Terzettino der drei Frauen: „Fort, durch freie Ferne nehmen wir die Bahn" u. s. w. ist für musikalische Geselligkeit recht hübsch. — No. 12. Kavatine des Grafen, selbst für den Klang zu gemacht, zu gelloskelt. No. 13. Duo zwischen Figaro und Lopez, dem Kapellmeister, dessen Treiben für Alle, welche den Inhalt des Opernbuches nicht genauer kennen, etwas unzeitig persiflirt wird. Das Lesen der Nummer ist langweilig. Selbst wenn das ganze Duett mit Fleiss ordinär sein soll, muss doch auch dann ein treffender Geist des Schaffenden durchblicken. No. 14. Terzett. Figaro affektirt Zärtlichkeit für Susannen, sie für ihn. Figaro geht, seiner würdig, in's Rosen über, was sie nicht abweist. Cherubin kommt verstohlen dazu und deutet es für gegenseitige Fopperei. Der Erste hat ihr ein Geheimniss zu entdecken versprochen, das sie endlich wissen will. Es besteht darin, dass Figaro der zweite ein vornehmer Mann ist. Das macht Susannen verlegen, ob sie ihn gleich für albern erklärt. — Im Quartett No. 15 erfahren wir, dass der Graf und Alvar bereits in Figaro dem zweiten einen jugendlich berauschten Liebhaber kennen gelernt haben, dessen Fehltritt sie mild betrachten, während der alte Figaro ihn als einen schweren Sünder bezeichnet und sehr erstaunt ist, als der Graf von ihm verlangt, dass er seinem jüngern Rollegen die kleine Bemühung um Susannen vergeben soll. Vergebens erinnert der alte Figaro, dass es sich nicht um Susannen handelt und dass sie den Grafen zum Besten haben. Die Musik ist lebendig und unterhaltend. No. 16. Chor der Dienerschaft, die ein glanzendes Fest bereiten, gehorsam dem Willen des Herrn, dessen Befehle sie zu erfüllen hat, ob es auch nicht nach ihrem Sinne ist. Der Chor ist wirksam. No. 17. Rezitativ und Arie der Susanne, die vom ungewissen Ende des Festes singt, gern für sich in niederer Einsamkeit leben möchte, wenn nicht hier ihr Sehnen bliebe, wo weder Nacht noch Morgen Freude bringt. Der Chor dazwischen bemerkt ihre Trauer und begreift sie nicht. Theatralisch wirksam in gewohnt klingender Unterhaltungsweise. No. 18. Duett zwischen Lopez und Pedro, die zum Siege der Poesie und der Tonkunst wecken wollen aus dem Tiefen Geister, die da schliefen. Sollten aber die nordischen Götter ein Donnerwetter senden und sich der Orkus nahen im Husten und Gähnen der Zuhörer, so soll Einer das Unglück auf das Textbuch, der Andere auf die Noten schieben. Man sieht, wozu die beiden Herren da sind, wird es aber sogleich noch besser erfahren. Dennoch könnten die Beiden ergötzlicher und interessanter gehalten stehen. Der Gedanke ist nicht übel. — No. 19. Finale. Der Graf und Alvar stürmen auf Figaro ein, ihn der Verrätherei und der Lüge zeihend. Der Erstaunte verlangt Erklärung. Der Graf fragt im Zorn, ob er der blode Schwachkopf sei, der sich von seinen Dienern leiten lasse? Alvar, ob er ein Abenteurer sei? Figaro meint für sich, dass Beide Wahrheit reden, verlangt dann laut nähere Bezeichnung, was man gegen ihn erfand. Der Graf führt den Notar als Richter vor. „Er, singt Figaro, das ist ein Opernd ichter und niemals ein Notar!" Pedro leugnet nicht. Neue Verwunderung. Figaro erklärt, dass der Dichter und ein Musiker, von Basilio empfohlen, Stoff zu einer Fabel von ihm gewünscht hätten, die er ihnen auch aus Menschen- und Künstlliebe gegeben habe. Der Graf und Alvar gestehen, dass sich nun Alles anders darstelle. Die Frauen treten herein und singen frohe Zeitung, noch einen Gast meldend, den der Graf willkommen heisst, seine Tochter als Braut und Alvar als Bräutigam vorstellend. Die Frauen bejahen den Brautstand, zeigen aber auf einen andern Bräutigam. Und Cherubino singt mit Würde von seinem Verlangen und von der Huld des Königs. Erstaunt ist der Graf; Figaro und Alvar: „Weh! was müssen wir erfahren!" Der Graf bestraft Alvar und Figaro mit Verbannung; der Erste fleht um Vergebung, Figaro nicht und will stolz sein unverdientes Schicksal tragen. Der Graf nimmt freudig Cherubino zum Sohne und die beiden Dichter singen ihre Wünsche. Alle stimmen ein und feiern ein fröhliches Ende.

Jedermann weiss, dass wir jetzt in unsern Opern eigentliche Kunstwerke höchst selten einmal aufzuweisen haben; sie sind zu Klingwerken flüchtiger Unterhaltung geworden, die ihre Ehre im Wohlgefallen der Menge suchen, die einige Stündchen ergötzlich mit ihnen hinzubringen wünscht. Erreichen sie dies Ziel, so ist ihr Höchstes errungen; will's das Schicksal anders, so legen sie sich still nieder und trösten sich mit Andern und in nicht geringer Gesellschaft. Es kommt also das Meiste auf die glückliche Laune des Publikums und auf das

Geschick der Vortragenden, sehr wenig auf genaue Beurtheilung an, die nicht einmal ein gutes Recht hat, sich geltend zu machen, weil die Verfasser effektkundig genug nicht auf das Höchste, nicht auf durchgeführt geistreiche Verknüpfung, noch weniger auf ein ideal erhebendes Ganze hinstreben. Bei einem Doppel-Figaro, der auf das Bestimmteste an Mozart's unnachahmliches Meisterwerk erinnert, würde ein solches Unternehmen an sich ein überaus missliches sein, vollends in einer Zeit, die öfter schon Lockeres und Buntes dem Gediegenen und Einheitsvollern vorgezogen hat und in ihren Begünstigungen so auffallend zu wechseln beliebte, dass ihre früher Begünstigten vor noch flüchtigern, neueren Unterhaltungsspielen in den Schatten gestellt oder gar mit Heftigkeit verworfen worden sind. Rossini's Opern-Fiasco's der letzten Jahre in Italien beweisen es zur Genüge. — Unter solchen Umständen sind genaue Beleuchtungen neuer, dem Zeitgeschmacke vorzugsweise oder auch wohl ihm ganz allein angepasster Unterhaltungsspiele etwas völlig Nutzloses, vielleicht sogar etwas Unerwünschtes, das man unbeachtet lässt, und sogar mit Recht, weil die Verfasser selbst von keinem andern Gerichtshof, als von der Laune des Publikums gerichtet sein wollen. Wenden wir also unsere Mühe solchen Werken zu, von deren genauer Erwägung Vortheil für Kunst und Erkenntniss zu hoffen ist. Aus diesem Grunde haben wir hier nur so viel zu sagen: Diese beiden Figaro haben eben so gut ihr treffend Unterhaltendes, als die neuesten Opern insgesammt, die bis auf sehr seltene Ausnahmen gar keine Ideale mehr sein wollen. Man wird also für gesellige Unterhaltung nicht zu wenige gelungen anmuthige und zeitverkürzende Wohlgefälligkeitsstücke darin finden, nicht zu viele Druckfehler und nur solche, die Jeder sich selbst leicht verbessert ohne unser Zuthun. — Ist diese Oper kein gehaltenes Kunstwerk, und will sie es nicht einmal sein, so ist sie doch auch zuverlässig nicht im Geringsten weniger, im Gegentheil in manchen Sätzen weit mehr werth, als viele von denen, namentlich der ausländischen Opern, die für eine Zeit grosses Glück gemacht haben und noch machen.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Sechs Lieder — componirt von *Louis Anger*. Op. 2. Leipzig, bei F. Whistling. Preis 20 Ngr.

No. 1. Klage, von Theodor Apel, dem Sohne August's, des Verfassers der Metrik u. s. w. Das Lied ist ungeschraubt, empfunden, sanft ansprechend in Dichtung und Komposition. Die Melodie ist fliessend, Alles so gut deklamirt, als man es dem Liede wünschen muss; die Begleitung hält die Mitte zwischen der ganz einfachen und neu figurirten, wodurch das Ueberladene und zu Schwierige vermieden, das Zeitgemässe hingegen nicht vernachlässigt worden ist. Dazu hat es durch veränderte Figurirung und Umstellung des Harmonieenganges in der zweiten Strophe noch einen Reiz mehr gewonnen, der um so wirksamer sich zeigt, weil in Beibehaltung des natürlich Zusammenhangenden und leicht Auszuführenden der innerliche Ausdruck des Ganzen nur dadurch gefördert worden ist. No. 2. Abendreihen, von W. Müller, hat dieselben Vorzüge. Auch hier sind die vier Strophen der veränderten Deklamation wegen in der Singstimme genau angegeben. Der Gesangrhythmus würde sich den Forderungen des Deklamatorischen noch mehr anschliessen, wenn in der dritten und vierten Strophe der dritten Klammer die beiden zusammengezogenen Achtel *a)* in eins verwandelt worden wären, wie bei *b)*

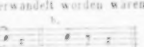

Es ist aber auch dies, gegen die Gewöhnung der Neueren gehalten, eine Kleinigkeit, die darum Sänger und Hörer kaum auffällig berühren kann. Dennoch scheint es uns gerathener, man hält sich in rhythmischen Abschnitten fest an das natürliche Gesetz ganz einfacher Interpunktion. No. 3. Der Entfernten, von Th. Apel, liedmässig gehalten und recht gut durchkomponirt, vereinsamter Sehnsucht willkommen. No. 4. Märchen, von Karl Beck, schön geträumt, im Sinne junger Liebe. No. 5. Im Walde, von Eichendorff, geordneter als jener Traum, weil im besonnenen Gefühl treuer Erinnerung; deshalb aber auch um so allgemeiner anklingend, da Melodie und schlichte Harmonie den trefflichen Worten gerade die rechte Färbung verleiht. No. 6. Erinnerung, von Mahlmann, schlicht und schön. — Der junge, strebsame Komponist setzt nicht sich selbst noch irgend einen Glanz über die Wahrheit und Ehrlichkeit der auszusprechenden Empfindung, und dürfte darum sehr Viele mit diesen Gaben weit mehr befriedigen, als manches stolzer Aufrauschende und bunter Gefärbte es zu thun vermag. Auch sind diese Lieder keineswegs allzuschlicht, weder im Gesange noch in der Begleitung desselben. Wir wünschen, dass die Freunde des Gesanges das Heft nicht unbeachtet lassen.

Sechs Lieder — in Musik gesetzt von *Fr. Barnbeck*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ½ Thlr.

Der Komponist ist Mitglied der königl. Würtembergschen Hofkapelle. No. 1. Soldatenabschied, von Schubart, gut bis auf die fünfmalige Wiederholung der letzten Zeile jeder Strophe, was doch ein wenig zu viel ist. No. 2. Liebe, von Eduard Vogt, beschreibender Art. In dieser Beschreibung hält nun die Wiederholung jeder drittletzten Strophenzeile unnütz auf und macht das Ganze schwerfälliger, als es ausserdem bei einer fortlaufenden Umgestaltung sein würde. No. 3. Das erste Veilchen, von Jul. Kreis. Recht gut wird es als Anfangsblume wachsenden Glückes begrüsst. No. 4. An die Entfernte, von Nikolaus Lenau, dessen Ueberlegendes dem Einfachen wohl mit Recht den Vorzug vor geschmückteren Tönen liess. Darum hätte aber der Dichtungsrhythmus in „so gern" anstatt „so gerne" nicht gestört werden sollen, wobei die Wiederholung „so gern, so gerne"

unmerbin hätte beibehalten werden können. Man wende nicht ein: „Das sind ja Kleinigkeiten!“ Das Ganze eines Liedes ist nur eine Kleinigkeit. Eben darum darf keine Kleinigkeit fehlen. No. 5. Die Lerche, von William Cooper, ein schönes Gedicht. No. 6. Schwabenlied, von Schubart, für Schwaben.

Drei deutsche Lieder von *Jeanette Bürde*, geb. *Milder*. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 8 Gr.

Von einer guten Frauenstimme lebendig gesungen, sind sie geselligen und häuslichen Erholungen gewiss zusagend. Es herrscht ganz einfache Natürlichkeit in der Begleitung, und im Gesange gute Melodie mit einigen Besonderheiten, die durch gebildeten Gesang die Aufmerksamkeit auf ganz unschuldige Art auf sich zu ziehen wissen. Die beiden ersten sind die bekannten von Uhland: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht“ und „Ich hör' meinen Schatz, den Hammer er schwinget.“ Das dritte: „Nachtlied“ (Komm!), das der Sängerin die beste Gelegenheit gibt, etwas Lockendes und abgestuft Geheimnissvolles in ihre Töne zu ziehen. Es kommt dabei Alles auf den Vortrag an.

Sechs Gesänge von *Fr. Curschmann*. Op. 26. Breslau, bei Karl Cranz. Preis 20 Ggr

Das Gedicht Hoffmann's von Fallersleben: „Erscheine noch einmal, erscheine!“ leitet ein, lebhaft und ungekünstelt gesungen, von gebrochenen Akkorden harfenmässig umspielt. „Die schöne Marie“ desselben Dichters ist ein hübsches und anspruchloses Lied, der besten Wünsche voll. Es folgt Rückert's Kinderlied von den grünen Sommervögeln, sehr kindlich und harmlos spielend. Das Morgengebet, von J. v. Eichendorff, ernst, ganz schlicht von Akkordmassen begleitet und deklamatorisch gerad und sicher durchgesungen, ohne das Melodische zu beeinträchtigen. Der Eindruck ist eigen. Von ganz anderem Wesen ist das Duett zwischen Rodrigo und Ximene, aus Herder's Cid. Ein dreistimmiges Morgenlied für Sopranstimmen, unter denen jede wechselnd die Melodie-führende wird, ohne dass das Lied kanonisch durchgesungen ist, beschliesst die Sammlung, welche wir zu den gelungensten dieses gekannten und beliebten Komponisten zu setzen berechtigt sind.

---

1) *Die Bürgschaft*. Ballade von *Frdr. Schiller*, in Musik gesetzt von *A. v. Drygalski*. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 25 Sgr.

2) *Der Knabe mit der Cither*, von *Th. Rodepenning*, Musik von *A. v. Drygalski*. Ebend. Preis 4 Gr.

Die Ballade ist mit Eifer und Liebe gearbeitet, in der durchgeführten Weise, welche durch Zumsteeg Geltung gewann und sich lange die Neigung der musikalischen Welt zu erhalten wusste. Das ist aber nicht so geschehen, als ob Zumsteeg nachgeahmt worden wäre; der Verfasser gibt sein Eigenes und sucht den Wechsel und die Steigerung der Gefühle möglichst in entsprechenden Tönen und Rhythmen vor die Sinne zu führen. Die Aufgabe ist für den Komponisten nicht leicht, und für die Ausführenden ist sie es eben so wenig überall. Wollen wir auch nicht sagen, dass der Komponist das Recht in jeder Situazion getroffen, oder dass der Plan des Ganzen jene Uebersicht bewahrte, die von der ersten Note bis zur letzten wie der stille Geist über den Elementen schwebt, jene Oekonomie, die nie mehr gibt, als es der stets wachsenden Erhöhung heilsam ist: so ist doch überall innere Ruhrigkeit und liebevolles Streben nach dem Besten nicht zu verkennen, eine Gesinnung, der wir unsere Achtung nie versagen. Schade nur, dass diese musikalische Balladenform nicht mehr so beliebt ist, dass von vielen Sängern zu hoffen ware, sie würden sich so lange damit beschäftigen, bis sie, in das Ganze völlig eingegangen, das Gefühl ungestört walten lassen könnten. Es hat Alles seine Zeit. Indessen behält auch Alles seine Freunde, deren Zahl der Verfasser durch eigenen Vortrag seines Werkes schon vermehren helfen wird. — Das einfache und eigen sentimentale Lied wird mehr Freunde finden und Vielen recht lieb werden.

In die Ferne, Lied von *H. Klotke*, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Pianoforte von Dr. *F. S. Gassner*. Karlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 8 Gr.

Ein Nachzügler, aber ein recht stattlich einfacher, der in manchem Hause gern gesehen und gehört werden wird.

Drei Lieder von *Adolph Bube*, in Musik gesetzt von *Heinrich Grobe*. Gotha, bei J. G. Müller. Pr. 4 Gr.

Das erste ein Lied an den lieben Mond für den Dichter und den Komponisten; das zweite „Die tiefste Tiefe,“ und das dritte „Die alte Base.“ Ich gebe nicht vier Groschen.

Lebens-Lieder und Bilder von *Adelbert v. Chamisso*. Für Sopran und Bariton componirt von *L. Hetsch*, akademischem Musikdirektor in Heidelberg. Berlin, bei M. Simion. 1840. 1., 2., 3. und 4. Lieferung. Preis 2 Thlr.

Das erste Heftchen führt uns im ersten Liede den „Knaben“ vor, der den Lindwurm fällen will, zuerst dem Uthiere den dicken Scheller in den aufgesperrten Rachen werfend, dann den Bruder und den Buttmann, mit welchem er den Spiegel zerschmeisst u. s. w. Die Musik hat Naturkräftiges und spielend Originelles. „Das Mädchen“ singt der Mutter die Seligkeit vor, in die sie ihre englische Puppe versetzt; ganz kindlich. Lauter schon kündigt sich in No. 3 die Kampflust des Knaben an, und dem Mädchen wächst in No. 4 die Lust am Neste der Schwalben. Der Knabe wird in seinem Vortrage kürzer und das Mädchen länger. — In No. 5 ist *Er* nun schon so weit, dass er singt:

1: Kraft der Erde, Licht der Sonne
Schäumt der edle Wein;
Lasst, ihr Brüder, ernst und heilig
Unsre Stimmung sein

2. Heute naht dem Rausch der Freude,
Naht der edlen Lust,
Nein, den Gott, der sie erregt,
Tief in unsrer Brust.

3. Gleicht dem Weine warm und kräftig,
Lauter, rein und klar,
Bringen wir das volle Leben
Ihm zum Opfer dar.

4. Schmach der Feigheit! Krieg der Lage
Allem Schlechten Krieg!
Herrlich für die Freiheit sterben,
Herrlicher der Sieg!

5. Wir für Menschenrecht und Würde
Kämpen allermal,
Werden den gefallnen Helden
Funkelnd den Pokal.

Die Musik ergeht sich in noch etwas schwülstiger Kraft, die sich nicht stark und nicht wiederholt genug aussprechen kann. Diese Ueberschwenglichkeit im Ausdrucke des Höchsten ist aber hier nicht übel, vielmehr einer Brust angemessen, in welcher das Feuer des hellen Weines sich in brausenden Most verwandelt. — *Sie* dagegen wird in No. 6 sinnig andeutend; sie singt nur:

1. Rose, Rose, Knospe gestern
Schliefst du noch in mooriger Hülle,
Heute prangst in Schönheitsfülle
Du vor allen deinen Schwestern.

2. Träumtest du wohl über Nacht
Von den Wundern, die geschahen
Von den holden Frühlings Nahen,
Und des jungen Tages Pracht?

Die Musik dieses Gesanges hat viel Schönes, allein das erste Erwachen der erröthenden Unschuld vor der eigenen Schönheit ist sie nicht; sie hat zu viel Zier, die Gestalt zu geschmückt mit Schleifen und Unwurf, als wäre er berechnet. — *Er* in No. 7 malt seine wilden Sturm- und Schauerfreuden und seine urplötzliche Verwandlung durch dramatisirende Begleitung, während der Gesang seine Romanze fest und gut abmacht. Das ist jetzt Sitte, eine Sitte, welche die Lieder lang macht auf dem Papiere, und zugleich an die Zeiten des Thespis erinnert, wo Einer erzählte und der Andere gestikulirte. — Das zweite Heft führt uns in den Rosenhag, den Alle gern besuchen, ob in Erinnerung, ob um des Lebens willen, das in dem hellen Strahl der Sonne seine Farben höher aufglänzen und verbleichen sehen muss. Das ist das Thal, wo alle Sänger weilen, wo Blick und Wort und Ton sich um den Vorzug streiten. Die Töne klingen hier eigen, als wären sie aus der Schlucht der Romantik in das Blüthenthal entflohen und zwischen beiden noch getheilt. Heimischer erklingen Chamisso's Worte, als wollten sie hier auch nach dem Tode leben. Und das dritte Heft bringt das Geständniss und die Vereinigung. Für diese Lebenslichter hat nun Jeder seine eigenen Augen und eigenes Herz, das selbst empfindet, ob ihm das Leben im Bilde getroffen, recht oder unrecht ist. Wer aber hierin die Frauenideale befriedigt, der hat das Beste getroffen. Die Freuden des Hauses, das Glück in den Kindern schliessen sich an die Sorgen der Tage und des Krieges Noth, die die Söhne der Helden Eichenlaub auf ihre Bahren streuen heisst.

Unter des entschlafenen Dichters Kränzen, die seine Harfe zieren, rauscht keiner öfter auf, vom Mitgefühl bewegt, als dieser Bilderkranz. Des Wortes kraft muss jedes Saitenspiel beleben, wenn es auch weniger vielklangig, als das fast zu vollklang gegriffene, erklänge. Ganz besonders lieb ist es uns, dass uns ein der ersten und letzten Lieferung angehängenes Druckfehlerregister der langweiligen Mühe der Angabe derselben überhebt. Dass aber die Verbesserungen der in den Heften selbst angezeigten Fehler vor dem Gebrauche in Ordnung zu bringen sind, wird Jeder ohne uns sehen, wer sich an diesen, vorzüglich in der Begleitung eigenthümlichen Gesängen versucht. Es ist in solchen Gesängen kaum nach den Einzelnheiten zu fragen, vielmehr ob und wie das Ganze getroffen ist; ein Punkt, den Jeder sich selbst, unabhängig von dem Nachbar, zu beantworten hat. Darum greifen wir auch Niemand vor und begnügen uns mit den Andeutungen, die zur Kunstforderung genügen, ohne dem Gefühle die Fessel der Individualität eines Andern anzulegen.

Drei Gesänge componirt von *J. F. Kittl*. Op. 11. Breitkopf und Härtel in Leipzig. Preis 10 Gr.

„Geisternähe," ein Gesang liebender Einsamkeit, die in Gedanken versunken nur schlichte Töne kennt und findet. 2) „Laura betet," noch einfacher und noch inniger. 3) „Wenn ich einst das Ziel errungen habe," gleichfalls schlicht und ansprechend. Niemand wird in diesen kurzen Gesängen irgend eine Schwierigkeit finden, die ihm die Hingabe an den Gegenstand verkümmerte. Erst vor Kurzem (S. 169) haben wir ausführlicher über diesen Mann als Liederkomponisten gesprochen. Auch dieses Heft ist lebhaft zu empfehlen.

Abschiedslied, von *Karl Neumann*, componirt von *Fridr. Krug*. Op. 3. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Pr. 8 Gr.

Für jeden bewegten Abschied zu verwenden. Das Lied ist ungesucht angemessen, melodisch und schlicht gehalten.

Lied: „*Zwar hat der Schönheit und der Jugend*," *mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre*, eingelegt in die Oper: „*Die Dreizehn*," von *F. Hedrig*, componirt von *G. A. Lortzing*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Ggr.

Ein launiges Lied in Polonaisenart von der Schönheit und den Frauen, die zwar immer treu sind, doch immer besser eingesperrt. Es effektuirt und wird Viele erwünscht unterhalten.

Der wandernde Bursch — componirt von *A. E. Marschner*. Op. 11. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 6 Gr.

Der Verfasser hat natürlich fliessende, hübsche Weisen, mit denen er etwas anzufangen weiss, ohne sich den Leuten durch übertriebene Spielereien häkelig zu machen. Dabei malt er in seinen Weisen so gut wie ein Anderer, marschirt im Takte, wenn der Bursch wan-

dert, trillert im Diskante, wenn aus dem Zweig das Vöglein singt u. dergl., aber Alles mathematisch, dass es den Dilettanten nicht so sauer wird und dass der Mensch dabei fröhlich werden kann. Und so gefällt es, und ist auch eben gut.

1) *Lied. Die sterbende Mutter* — von *M. Marx*. Leipzig, bei J. J. Weber (in Commission). Pr. 6 Gr.
2) *Wer weckt mit seinen Klagen* — von *M. Marx*. Ebendaselbst. Preis 4 Gr.

Beide empfindsamen Seelen gewisslich lieb und das zweite sehr empfehlenswerth. Das erste wird wohl für manche Frauennerven wie ein Opiumrausch wirken, oder wie zu viel Nachtschatten im Zimmer eines Kranken.

Religiöse Gesänge nach Dichtungen von Mosen und aus Psalter und Harfe von Spitta — in Musik gesetzt von *Jul. Metcher*. Op. 13. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 17½ Sgr.

Alle vier Lieder tröstlicher und gut erbaulicher Art, so gesungen wie es sich gebührt und wie es frommen Herzen in stiller Stunde mit den Ihren zusagt, würdig klangvoll und ohne viel Machwerk. Drei sind von Spitta und „Das Scheidewort" von Mosen; ein christliches Testament, bevor die Stimme bricht.

Heimliche Liebe (Délicr). Musik von *Giacomo Meyerbeer*. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 4 Ggr.

Man kennt die Weise des Verfassers als eine solche, die in jedem Neuen aus dem Vorhergegangenen sich kaum errathen lässt, bis etwa auf den Punkt, dass es mitten im Gewohnten auch vom Gewohnten wieder abweicht und etwas Unerwartetes, etwas Eigenes bringt. Dieses Lied ist den Noten nach sehr schlicht, verlangt aber viel Leidenschaft und eine Sängerin, die den Ausdruck in ihrer Gewalt hat. — Man wird sich erinnern, dass im vorigen Jahrgange S. 971 von Paris aus eine Sammlung von zwölf Liedern dieses Komponisten lebhaft empfohlen wurde. Von jenen Liedern waren mehrere kurz vorher schon mit französischem und teutschem Texte in der oben genannten Verlagshandlung erschienen. Sie sind also bei Breitkopf und Härtel einem guten Theile nach zu haben.

Drei Gesänge für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *H. T. Pettschke*. Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 17½ Ngr. (14 Ggr.)

Wiederholt ist vom Wesen dieses Komponisten gehandelt worden. Die Richtung hat sich nicht verändert, allein sie ist klarer geworden; namentlich sind die malenden Begleitungsfiguren, die hier kaum fehlen können, lichter und leichter geworden, was immerhin vortheilhaft genannt werden muss. Die Gesänge gewinnen schon dadurch, dass sie einer grösseren Liebhaberzahl zugänglicher werden: allein sie gewinnen auch wesentlich. Dass für solche Kompositionsrichtung *Heine* der gefeierte Liebling bleibt, liegt in der Sache, nicht minder, dass manche seiner Ergüsse, wie z. B. gleich die erste Nummer dieses Heftes: „Ihre Thränen," werden sie angemessen aufgefasst, bedeutend wirken. Der Gesang ist leidenschaftlich, was Niemand mit wilder Bewegung verwechseln wird, und romantisch getroffen. Das zweite aus der schönen Magelone von Tieck: „Ruhe, Süssliebchen," ist ganz für Säuseln und Rauschen der Natur und des Traumes, wie für das zarte Spiel der Liebe geschaffen, daher so oft und nicht selten schön in Töne gebracht; hier gleichfalls, äusserst lieblich und gaukelnd, so dass man den Gesang sehr gern singen wird. No. 3 ist das Frühlingslied von Heine: „Leise zieht durch mein Gemüth," ein eigentliches und durch gute Musik ein sehr liebliches Lied, dem auch hier die reizende Gewalt der Töne wesentlichen Gewinn bringt. Es ist trefflich gesungen. Das Heft übertrifft die meisten früheren des Verfassers und wird daher den Freunden des Gesanges durch sich selbst empfohlen sein.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Jubelfeier der Sing-Akademie zu Berlin.
Am 24. Mai 1841.

Zur Feier des 50jährigen Bestehens der von *C. Fasch* am 24. Mai 1791 gegründeten Sing-Akademie hatten sich schon in früher Morgenstunde etwa 30 ältere Mitglieder am Grabe des verewigten Stifters auf dem alten Kirchhofe vor dem Halle'schen Thore versammelt, um den Manen des edlen Meisters an dem, seinem Gedächtnisse seit acht Jahren geweiheten, einfachen Denkmale, das mit frischen Blumen geschmückt war, das Ersthingsopfer dankbarer Liebe für die Gründung und Pflege eines Vereins darzubringen, dessen Streben es seit 50 Jahren gewesen ist, dem heiligen Gesange und der höheren Tonkunst die geistigen Kräfte und Talente zu widmen, welche das Leben veredlen und verschönern. Nach dem Choral von Fasch: „Von allen Himmeln tönt dir Herr" u. s. w. sprach der zeitige Direktor *Hoyen-hagen* einige Worte, des milden, wohlwollenden Karakters des Verewigten gedenkend, dessen gemüthvolles Versett: „Meine Seele hänget dir an" die einfache, stille Morgenfeier schloss. Abends 6 Uhr fand die Hauptfeier im schönen Lokale der Sing-Akademie, bei festlicher Beleuchtung und Dekoration des Saales, Statt. Auf dem besonders dazu vergrösserten Amphitheater befanden sich über 600 Singende von beiden Abtheilungen der Akademie, die Damen in weissen Kleidern, mit Blumen geschmückt. Rosen- und Blumenfestons hingen von der Decke herab, der Hintergrund war reich drapirt und vor dem Amphitheater die Büste Fasch's aufgestellt, das Haupt mit einem vergoldeten Lorbeerkranze geziert. Sowohl den innern Saalraum, als die Logen, Tribüne und den Vorsaal füllten theilnehmende, dazu eingeladene Zuhörer. Jedes Mitglied der Akademie hatte ein Billet erhalten, um solches entweder zu verschenken oder zuhörend selbst zu benutzen.

Die Feier begann mit dem trefflichen Choral, für Chor- und Solostimmen abwechselnd:

Voll regen Dankbegier,
Mit freudigem Gemüthe,
Erhebt ich doch, mein Gott,
Und preise deine Güte.

Diesem folgte eine, von dem Herrn Direktor *Bilderck* gehaltene Festrede, in welcher der anspruchslose Anfang des Gesangvereins von 16 Personen (deren keine mehr am Leben ist), dessen allmäliges Anwachsen bis auf jetzt 600 Mitglieder erwähnt, der Verdienste des edlen, freundlichen Fasch und seines kräftigen, von ihm selbst bezeichneten Nachfolgers *Zelter*, wie auch der Meister J. Haydn, Naumann, Reichardt, Andreas Romberg, Neukomm u. A. gedacht wurde, welche der Singakademie eigene Werke à Capella gewidmet haben. Der Reihe folgte ein Bruchstück des 119. Psalms von Fasch, von ihm überaus melodiösen Sextett beginnend: „Du bist gütig und freundlich" und dem feurigen Chor schliessend: „Meine Zunge rühmt im Wettgesang dein Lob." Hieran schlossen sich ausgewählte Gesänge aus Fasch's rührenden Davidiana und der 51. Psalm, in den Solopartieen vortrefflich, in den mächtigen Chören mit wahrer Begeisterung ausgeführt. Den ergreifendsten Eindruck bewirkten indess die aus Fasch's tönsinniger Missa ausgeführten Stücke: „Domine Deus rex coelestis" für drei Chöre mit Solostimmen, mit dem unbeschreiblich ausdrucksvollen: „Qui tollis peccata mundi," „Miserere nostri!" ferner dem, von sechs Solostimmen schwungvoll vorgetragenen „Quoniam Tu solus sanctus" etc., vor Allem aber der für 16 Stimmen fugirte, wahrhaft majestätische Schlusschor: „Cum sancto spiritu." — Nach dieser Harmonie der Sphären hatte allerdings jede nachfolgende Tondichtung eine wenig vortheilhafte Stellung; dennoch zeigte sich das Te Deum laudamus von Zelter, welches den Beschluss der hehren Kunstfeier machte, durch rüstige Kraft, tüchtige Arbeit und angemessenen Styl, besonders in dem Sanctus, ungemein wirksam, dessen mächtiges Unisono von dieser gewaltigen Tonmasse alle Fibern der ergriffenen Zuhörer durchdrang. Es darf wohl behauptet werden, dass die Wirkung einer solchen grossartigen Vokalmusik das Höchste ist, was die Tonkunst erreichen kann! Die Menschenstimme übertrifft hierin alle Instrumente, und der seelenvolle Eindruck von 600 so gebildeten Singstimmen den Effekt des imposantesten Orchesters! — Von wohl berechneter Wirkung war es insbesondere, dass der Herr Direktor Rungenhagen für die Mitglieder der zweiten Abtheilung der Akademie eigne Stimmen hatte ausschreiben lassen, so dass solche nur verstärkend bei gewissen, besonders kräftigen Gesangsstellen eintraten. Auch war das Personal zweckmässig zwischen und hinter den Mitgliedern der ersten, grösseren Akademie vertheilt. Gesegnet sei das Andenken des edlen Stifters Fasch, welcher diesen Verein gründete, den Zelter so kräftig erhielt und Rungenhagen mit Eifer und liebevoller Ausdauer jetzt fortführt. Alle spätern Gesangvereine sind aus diesem Musterinstitut, wie auch die deutschen Liedertafeln hervorgegangen, und werden noch nachkommenden Geschlechtern den Sinn für das Edle, Heilige der Tonkunst bewahren! Darum Preis und Ehre dem Stifter, wie den Vorstehern der Sing-Akademie! — Der zweite Theil des Festes bestand in einem fröhlichen Festmahle von 260 Theilnehmern, Damen und Herren, jedoch nur wirklich thätigen Mitgliedern. Diese neue Art von Liedertafel gewährte durch die mitsingenden Damen und besonders dazu gedichtete und komponirte Lieder ein eigenthümliches Interesse. Der erste Festgesang von S. H. Spiker und C. F. Rungenhagen bezog sich auf die Gründung der Sing-Akademie, so beginnend:

Steig herab von deinen Höhen,
Sei uns freundlich wallend, Lust,
Lass uns deinen Geist umwehen,
Heilige Cäcilia!

und mit dem Ausrufe: „Auf des grossen Werks Bestehn!" schliessend. Hieran schloss sich zum ersten Toast auf den König das bekannte volksthümliche Bürgerlied von Zelter, mit zeitgemäss unterlegten Worten von Spiker. Ein drittes Gedicht: „Angedächtniss an Fasch und Zelter," welches die letzten Worte des Meisters an seinen Schüler in Erinnerung brachte:

„Bringen Sie der Sing-Akademie meinen Tod und mein „Lebewohl. Wenn es möglich ist, werde ich immer bei „Ihnen sein. Sie sind würdig. Gedenken Sie mei„ner, so wie ich Sie kenne."

war, als nicht durchaus lyrisch, ohne Komposition abgedruckt. Das vierte Lied: „Die Sendung der Musik," von Rellstab und Rungenhagen, in welchem der Dichter die Sprachverwirrung beim Thurmbau zu Babylon durch die Macht des Gesanges schlichten lässt, hat durch seine humoristische Haltung eben so angesprochen, als das „Jubellied" von Anonymus (Bornemann) und Grell. Ausserdem wurden noch Gesänge von F. Stern, H. Rüster, das gemüthvolle „Integer vitae" von Flemming und „Das eine Wort" (Vorwärts!) von Förster und Zelter ausgeführt, auch der Toast auf die das Fest verherrlichenden Frauen mit lautem Jubel ausgebracht.

So endete das schöne, seltene Jubelfest erst spät nach Mitternacht. Möge denn die Sing-Akademie unter Leitung des bedeutenden, thätigen Rungenhagen noch lange in gleichem Flor, wie jetzt, fortbestehen und stets dem höhern, geheiligten Ziele unentwendeter Gesangeskunst nachstreben!

Berlin, den 31. Mai 1841.

J. P. Schmidt

Berlin. Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* war nur kurze Zeit hier, wird indess, wie es heisst, nächsten Winter ganz (?) hier verweilen. — Der Hofkapellmeister *J. Meyerbeer* ist hier mit seiner Familie angekommen, was auf einen längeren Aufenthalt schliessen lässt. — *Spontini's* Angelegenheit scheint noch nicht geordnet zu sein. Wie es heisst, wird derselbe ein böhmisches Bad besuchen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen versendet sind.

	Thlr.	Ngr.
Chopin, Fr. 12 Etuden für das Pianoforte. Op. 25. No. 7 — 12	1	22½
— — 2te Impromptu pour le Piano a 4 mains arr. Op. 36	—	12½
— — 3 Nocturnes pour le Piano a 4 mains arr. Op. 37	—	20
— — Valse pour le Piano a 4 mains arr. Op. 42	—	20
Duvernoy, J. B., Petit Dialogue pour le Piano a 4 mains. Op. 106	—	15
Fürstenau, A. B., La Sympathie. Introduction et Rondo brillant sur des themes de l'opéra: Le Berger de Mosbach pour 2 Flûtes avec acc. d'orchestre. Op. 132	2	15
— — La même avec acc. de Piano	1	10
— — L'Illusion. Adagio et Variations brillantes sur un thème de l'opéra: Norma de Bellini pour la Flûte avec acc. d'orchestre. Op. 133	2	—
— — Les mêmes avec acc. de Piano	1	—
Henselt, A., 12 Solo-Etuden für das Pianoforte. Op. 5. Liv. 2. No. 7 — 12	1	25
Herz, H., Grand Duo brillant sur un motif de l'opéra: l'Elisire d'amore pour le Piano acc. Op. 113.	—	20
Hesse, A., Präludium und Fuge (in D moll) für die volle Orgel. Op. 66	—	15
Lortzing, A., Lied des Sachs für eine Baßstimme aus der Oper Hans Sachs, im Violinschlüssel für jede Stimme eingerichtet	—	5
Marschner, H., Robert Burns Lieder für 1 Tenor- oder Sopranstimme mit Begleit. des Pianof. Op. 107.	—	25
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. Op. 52. Klavier-Auszug	5	15
— — Dasselbe, die Orchesterstimmen	10	—
— — Dasselbe, die Singstimmen	2	—
Mozart, W. A., Sinfonie No. 12 (in G) in Partitur	1	—
Thalberg, S., 12 Etuden für das Pianoforte. Op. 26. Liv. 2. No. 7 — 12	1	22½
Wielhorski, J., 2 Impromptus pour le Piano. Op. 5	—	15
Gambale, Enan., die musikalische Reform, aus dem Italienischen übersetzt von F. A. Hiser. netto		22½

So eben ist bei uns erschienen und an alle Buch- und Musikalien-Handlungen versandt

Lobgesang.

Eine

Symphonie-Cantate

nach Worten der heiligen Schrift

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Opus 52.

	Thlr.	Ngr.
Vollständiger Klavier-Auszug	5	15
Orchester-Stimmen, jede Stimme einfach	10	—
Als Doublirstimme die erste Violine	1	5
Als Doublirstimme die zweite Violine	1	—
Als Doublirstimme die Bratsche	1	—
Als Doublirstimme das Violoncello und Baß	1	—
Singstimmen (Solo- und Chorstimmen):	2	—
Als Doublirstimme die Sopran-Chorstimme	—	10
Als Doublirstimme die Alt-Chorstimme	—	10
Als Doublirstimme die Tenor-Chorstimme	—	10
Als Doublirstimme die Baß-Chorstimme		10
Die Solo-Stimmen apart	—	22½

(Die Partitur davon wird noch im Laufe dieses Sommers erscheinen.)

Leipzig, im Juni 1841. **Breitkopf & Härtel.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juni. **№ 25.** 1841

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

(Beschluss.)

Von G. W. Fink.

Vier Lieder componirt von *E. F. Richter.* Op. 9. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Ggr.

„Das dunkle Auge," von N. Lenau, ein einfacher, sinniger Gesang der Einsamkeit. „Schneeglöckchen," von G. Scheuerlin, ermunternd zum Genusse des Frühlings in träumerisch lockender Verwebung, weniger den schlicht eindringenden Naturlaut als die Richtung der Zeit begünstigend. „Der Frühling ist gekommen," von Fr. Rückert, in ähnlicher Richtung, dem zwischen Himmel und Erde getheilten Gedicht angemessen. „Was bedeutet die Bewegung?" von Goethe, lebhaft umspielt und für orientalisch Entflammte, deren der Westen nicht Wenige zählt, die sich daran erfreuen werden.

Geistliche Lieder componirt von *W. H. Rieffel.* Ebendaselbst. Preis 7½ Ngr. oder 6 Ggr.

Busslied, einheitsvoll und inhaltrecht. Unter dem Liede wird bemerkt: „Diese Komposizion erhielt bereits vor drei Jahren einen Ehrenplatz in einer Beilage zur Leipziger neuen Zeitschrift für Musik." — Lob Gottes aus der Natur. Ist es auch nicht, wie die Ueberschrift den Vortrag desselben angibt, erhaben, so ist es doch für Viele erbaulich. — Der Pilger. Dieser Todesbetrachtung ist dieselbe Bemerkung wie unter dem ersten Liede beigefügt: es ist auch in der Art des ersten Liedes gehalten. Dass im dritten Takte der zweiten Klammer *b* statt *ais* gesetzt worden ist, geht nach der neuen Konstrukzion und hat nichts zu bedeuten. — Der Christ, dessen Seele sich rein von der Lüste Thorheit erklärt, gefällt uns am wenigsten.

Dreizehn Gesänge in Musik gesetzt von *Jul. Rietz.* Op. 6. Heft 1. Ebendaselbst. Preis 22½ Ngr. oder 18 Ggr.

Frühlingsdrang, von Brecht, ausserst frisch und frühlich; lebendig in Wort und Ton, ein treffliches Lied. 2) Nachtlied, von Eichendorff, in entgegengesetzter Weise recht und gut. 3) Standchen, von Reinick, originell und schön. 4) Jägerlied, von Uhland, nicht ausgezeichnet. 5) Die Müllerin, von A. v. Chamisso, sehr leidenschaftlich und zwar in der zeitgemäss giltig originellen Weise. An Freunden und Freundinnen kann es daher nicht fehlen. Aber es steht ganz an der Grenzklippe zum Gesuchten. Das setzen wir nur, ob es etwa der Komponist überlegen und für seine berufenen Fortschritte beherzigen wolle, um so mehr, da Viele das Lied heftiger Aufregung ausgezeichnet finden werden. 6) Jorru. Esthnisches Volkslied (aus Herder's Stimmen der Völker in Liedern), Melodie gut, Begleitung etwas nach neuem Brauche. 7) „Ich muss hinaus, ich muss zu dir," von Hoffmann v. Fallersleben, in beliebter Schnelle stürmender Bewegung durchgesungen. Man mag auf das Heft merken.

Vier Lieder schwäbischer Dichter componirt von *Wilhelm Rüther.* Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 8 Ggr.

Der Komponist hat ganz schlicht, sinn- und naturgetreu, in ungeschmückter Tonsprache, aber in dieser gut und so getroffen gesungen, dass wir ihn mit Vergnügen willkommen heissen. Von irgend einem Prunk ist hier gar nicht die Rede; es ist aber Alles so rein und geschmackvoll, jedem Sänger und jedem Spieler, der die Tasten kennen gelernt ist, erreichbar, dass wir den Einfachheit liebenden Seelen das Heftchen bestens empfehlen. Soll diese Gesangesweise wirken, muss der Komponist vor allen Dingen gute Texte gewählt haben. Das ist hier der Fall. Man erhält das oft und schön komponirte Lied von L. Uhland: Frühlingsglaube; Ins Ferne hin! von K. Mayer; Liebe in der Fremde, von G. Schwab; Das Alphorn, von J. Kerner. — Es wird Sänger geben, die es dem Komponisten danken werden. Wer hingegen im Spiel und Gesange glänzen will, findet hier nichts.

Jocosus. Sammlung komischer und launiger Lieder, Arien und Gesänge — herausgegeben von *L. Schneider.* No. 21. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅔ Thlr.

Die Liebhaber des Komischen kennen diese Sammlung; wenigstens ist wiederholt auf dieselbe aufmerksam gemacht worden. Diesmal bringen uns Herrn *Adam's* Hamadryaden eine komische Arie des viel blasenden Boreas, welche in Berlin der Herausgeber dieser Scherze, der königliche Schauspieler Herr L. Schneider sang.

Auf den Vortrag solcher Sachen kommt Alles an. Wer's kann, der puste.

Meer- und Alpenlieder für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme — in Musik gesetzt von *C. T. Seiffert*. Op. 11. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Die stille See, von Prokesch von Osten, in tiefer, sich selbst verhüllender Trauer, ganz einfach und äusserlich ruhig gehalten; für Stimmungen, die uns nicht oft begegnen, doch für solche gut. No. 2. Meerfahrt, von Anastasius Grün, glücklich im Besitze seiner selbst, in der Absonderung, der Freiheit und der Treue — dennoch sehnend nach einer einzigen Blüthe, die der Wind vom Lande her dem Schiffenden zuwehen möchte. Ein Gemüthszustand nicht seltener Art, erfahren aufgefasst und gut ausgesprochen. No. 3. Aus einem Alpenthal, von Hoffmann von Fallersleben: „Nimm diesen frischen Blumenkranz," nicht übel. No. 4. Abendlied des Alpenwanderers, von Rückert, sehnsüchtig und innig. Alle Nummern anspruchslos gefühlt.

Lieder — in Musik gesetzt von *Ernst Streben*. Op. 4. Heft 1 u. 2. Ebend. Preis jedes Heftes ⅓ Thlr.

Das Kränzchen (aus dem Polnischen) ist ein harmloses, naiv tändelndes Liedchen volksthümlich gefälliger Art. 2) Weckliedchen für Lina, artig. 3) Tägliches Lied, von B. v. Brauntbal, lebeserfahren und klüglich. 4) Lied von Agnes Franz, zart spielender Text, walzerartig verzierte Melodie. 5) Hinaus in die Ferne! von Kamp, reiselustig, aber weder allgemein noch besonders genug geformt. 6) Aus der Fremde, innig gemeint, bemahe gar zu beständig. — Das zweite Heft gibt: Blauäugelein, von Oettinger, einfach, aber gesucht; das Undankbarste, was man thun kann. 2) Wunsch, von Hoffmann v. Fallersleben, ist für Musik nur dann gut, wenn ein sehnsüchtiger Tonreiz sich auch sogar der Worte bemeistert. 3) Still! von Kletke, sehr hübsch. 4) Heimkehr, von Jul. Mosen, ein Wechselgesang zwischen dem Sennen und dem Wanderer, eine Wahl nur für Einzelne. 5) u. 6) Winterbilder von Gruppe, ein paar Studien für den Komponisten, selten darum für Andere. 7) Des Herzens Glück, von Geisheim, eins der gelungenen. Einem ernsten Streben begegnen wir hier; es wird sich festigen und abrunden.

Vier Lieder — componirt von *Carl Spohn*. Op. 3. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis 12 Ggr.

„Ihr Auge," eine gut ausgeführte, sanft zusagende Szene und Kantilene, gerade für Dilettanten sehr brauchbar, wenn ihnen nicht das ungewohnte Es-dur zu unbequem fällt, was jedoch nur beim ersten Durchspielen eine Hinderung bringen dürfte, da sonst gar keine andere Schwierigkeit vorkommt. 2) Der Sänger in der Ferne, sehr gefällig und sehnsüchtig. Auch hier hat der Komponist den Eingang in Cis-moll und den Folgesatz in Des-dur gewählt. Es sind jetzt beliebte Tonarten, und es ist überhaupt gut, wenn man sich zeitig daran gewöhnt, was schnell genug auch Ungeübten gelingt. — 3) Lied von Heine: „Hör' ich das Liedchen klingen, das einst meine Liebste sang" u. s. f. Das übergrosse Weh des Sanges ist nicht in so genialem Schmerzensdrange ausgestöhnt, dass sich nicht die Rührung jedes seufzenden Dilettanten mit Glück daran wagen könnte. 4) Die Sterne, als Trost der Liebe, leicht und eingänglich, wofür im Grunde in diesem ganzen Hefte zunächst gesorgt worden ist.

Sechs Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor componirt von *Ludw. Spohr*. Op. 105. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 1⅓ Thlr.

Die Himmelsbraut, die mit vorschneller Wahl des Schleiers den Erdenhimmel eines schweigsam liebenden Herzens zerbricht, von Justinus Kerner; in Spohr's eigenster Weise trefflich gesungen, wirksamer für eine Tenorstimme. No. 2. Der Rosenstrauch, von E. Ferand, ein elegisches Bild von der Flucht des Schönen. No. 3. Das Ständchen, von L. Uhland, rührend schön. No. 4. Was treibt mich hin zu dir mit Macht? von E. Koch, in glühender Liebe, von banger Scheu in des Komponisten Lieblingsaueu gespielt. No. 5. Des Mädchens Klage, von C. B. v. Schweizer, todergeben, überaus wirksam und getroffen — und trägt doch einen geheimen Stachel einer schüchternen Missbilligung in sich. Das bleiche Mädchen hätte den Vorwurf: „Doch fühlen möcht ich nicht wie du, deckt man mein Grab mit Erde zu" — mit dem Dichter nur einmal andeuten, nicht in Tönen wiederholend dabei verweilen sollen. Es hätte dadurch den stillen Schein der Verklärung sich gewonnen und jene Gewalt des zarten Verstummens, das beredter ist, als jedes laute Wort. No. 6. Warum sollt' ich's nicht? Das einzige heitere Lied der Sammlung, das seinen Meister nicht verleugnet. Man wird auf die Sammlung achten, welche etwas früher bei Heilmuth in Halle gedruckt wurde und nun an die oben genannte Verlagshandlung überging.

Sechs Gedichte in Musik gesetzt von *Otto Tiehsen*. Op. 7. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Pr. ⅔ Thlr.

Das sechste Heft dieses Komponisten haben wir S. 188 besprochen. Wer sich dadurch und durch Früheres auf ihn aufmerksam machen liess und seinen Geschmack befriedigt fand, kann in diesem neuen Hefte dieselbe Befriedigung getrost erhoffen. Der jetzt beliebte Burns leitet mit einem lieberlangenden Naturspruche in kernhafter Sehnsucht ein. Von demselben Dichter: Die Maid von Ballochmyl, in frischen, wirksamen Naturklängen, spielend anmuthig. No. 3. Eichendorff's „Schalk" schafft ein so lustiges Labyrinth, dass der Sänger am Ende sich selbst wohl gern in seinen Netzen fangen lässt. No. 4 schlägt in Schäfer's Sonntagslicde von Uhland den Ton des Ernstes ein wenig zu hochtrabend, nicht in der einfach frühlichen Feierlichkeit ein, die dem Schäfer angemessener sein dürfte. No. 5. Waldvögelein, von Vogl, munter durchkomponirt mit ein paar Druckfehlern, die nichts auf sich haben. Den Schluss macht Heine's Lied: „Und wüssten's die Blumen, die

Nachrichten.

Wir haben in Leipzig vor einem Monat das neue Kotzebuesche Drama: Die Hussiten vor Naumburg im Jahr 1432, zuerst gesehen, und seit seiner ersten Erscheinung hat es, den Wünschen der Zuschauer gemäss, fast unausgesetzt gespielt werden müssen. Von dem Schauspiel selbst und der Vorstellung desselben kann in diesen Blättern nicht ausführlich gehandelt werden. Es wird hier genug seyn, zu sagen: Das Drama scheint uns eins der besten unter den Dramen dieses Verfs zu seyn, und hat besonders mehr Beweise von Ausdauer und Beharrlichkeit in der Ausführung der einzelnen Theile, als irgend ein anderes Kotzebuesches Schauspiel. Die Gesellschaft der Schauspieler hat es mit dem besten Willen aufgenommen, und alle Kräfte und Mittel angewendet, um eine recht schöne Darstellung zu liefern, was ihr auch allerdings in den Hauptsachen geglückt ist. Die Chöre, womit das Schauspiel durchflochten ist, veranlassen uns, seiner in diesen Blättern zu erwähnen, und über die Musik etwas ausführlicher zu seyn.

Chöre hier anzubringen, war allerdings ein sehr glücklicher Gedanke des Verfassers; nicht etwa nur, um die, für fünf Akte, fast allzu arme Handlung aufrecht zu halten, oder den Hauptmomenten einen länger und fester stehenden Halt zu geben, (was jedoch allerdings keine Kleinigkeit ist) oder auch die hier unvermeidlichen, auf dem Theater aber allezeit kleinlichen Akklamationen des Volks, der Soldaten u. dgl. besser einzukleiden; sondern es wird dadurch alles weit lebendiger, kräftiger, aus dem Gemeinen gehobener, begeisternder; und da die Chöre angebracht sind, wie sie es sind, verletzen sie sogar die gemeinere Wahrscheinlichkeit nicht, auf welche bey einem ganz-historischen Stück wohl Rücksicht zu nehmen war. Für ein besonderes Nebeninteresse hat Hr. v. K. dadurch gesorgt, dass er mehrere, auf ganz verschiedenen Wegen nach dem Ziele ihrer Kunst strebende Musiker zur musikalischen Komposition, fast aus allen Gegenden Deutschlands, zu vereinigen wusste. Keines der von ihnen gelieferten Musikstücke ist seines Platzes ganz unwerth; aber die Verse gerade zu den Gesängen sind nicht alle zu loben, was um so mehr befremdet, da der Dialog viel schöne Verse hat.

Das Drama beginnet mit einer Overtura, und diese mit einem Marsch vom Hrn. Musikd. Weber in Berlin, welcher auch das erste Chor der Schnitter, in welches die Overtura übergehet, gesetzt hat. Jener Marsch — kräftig, fremd, imponirend — ist ein kleines Meisterstück, das wohl Mozart geschrieben haben könnte; das Allegro greift lebhaft und kühn drein, hat eine kunstreiche Ausführung, gehet dann gelassener und beruhigend zu dem frohlichen Chore über —: und so giebt diese Einleitung wirklich, wie es seyn muss, die Umrisse des ganzen Schauspiels in ferner Dammerung.

Das zweyte Chor (erstes Chor der Bürger und Bürgerinnen) ist vom Hrn. C. Schulz, einem jungen privatisirenden Musiker in Leipzig. Es ist keineswegs frey von Reminiszenzen; sieht man aber davon ab, (und sein eigener Werth macht geneigt, davon abzusehen,) so muss man es als ein kräftiges, schön durchgeführtes, ins Grosse gehaltenes, wirklich dramatisches und effektvolles Stück schätzen und rühmen. Die einzelnen choralmässigen Stellen, ohne begleitende Instrumente, sind an sich schon, und machen besonders zwischen den sie umgebenden, mit sehr reicher Orchesterbegleitung, einen tiefen Eindruck.

Das dritte Chor (zweytes Chor der Bürger und Bürgerinnen) ist vom Herrn Kapelldirekt. Danzi in München. Es ist, wie die Situation es verlangte, sehr wehmüthig und klagend; der Komponist nimmt die Hauptgedanken desselben auf und lässt sie vom Orchester allein weiter ausführen; während die Kinder, unter

kleinen," das tonbeglückte, das doch beinahe zu Viele in Melodie bringen. Es sind schon sehr schöne Weisen dafür da, und das Gesundere gelingt unserm Komponisten in der Regel am Besten; er hat zur Kränklichkeit keine Anlage. Warum will er denn krank sein, bevor er's wird? Bleibe der Mann beim Gesunden!

Sechs Lieder für eine Tenor- oder Sopran-Stimme in Musik gesetzt von *Th. Treudelenburg*. Op. 5. Ebendaselbst. Preis 16 Gr.

Seit dem zweiten Liederhefte haben wir von diesem Komponisten nichts gesehen. Die beiden ersten Nummern sind von Th. Moore mit dem Originaltext, und mit untergelegter Uebersetzung von O. F. Rosenberg, zärtlicher Liebe geweiht, gut gesungen. No. 3. Abend, von Adelbert v. Chamisso, ein durchkomponirter Gesang eines Wanderers an der Neige des Lebens. No. 4. „Die Liebe mein, sie ward zur Waise," in leichten Tönen still mit dem Grame spielend, so allgemein als möglich gehalten zur Beschwichtigung des Gefühls. No. 5. Das Gevatterstrausschen, von Ferd. Reyher, erzählend, warum er sich seitdem nie wieder vernarrte in irgend einer Liebe. Alle Texte haben etwas Verdüstertes in unbefriedigtem Sehnen, was die Melodieen sanfter machen sollen. Die letzte Nummer: „Die Nachtigall" ist eine Galanterie gegen eine liebliche Sängerin, die sich besser lesen als singen lässt. Im Ganzen hat der Komponist im Vergleiche mit seinen früheren Leistungen gewonnen.

Fünf Lieder componirt von *Fr. Ed. Wilsing*. Op. 5. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis 12½ Sgr. oder 10 Ggr.

Nähe des Geliebten, von Goethe, gewöhnlich und leicht. 2) Gruss aus der Ferne, ein altteutscher Reimgruss, ganz einfach. 3) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh," von Goethe, sehr unschuldig. 4) „Ein Veilchen auf der Wiese stand," von Goethe, anders als das Mozart'sche, aber nicht besser. 5) „Nur wer die Sehnsucht kennt," das beste dieser Sammlung.

Vier Lieder componirt von *Caroline Wieseneder*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 16 Gr.

Liebeswch, melodisch, leicht ausführbar, ein Sehnsuchtswch für gesellige Zirkel. 2) Frauen-Liebe und Leben, von A. v. Chamisso, sehr bewegt, wirksam und sehr gut. 3) Gretchens Beichte, naiv und allerliebst. Es ist immer spiegeltreu, wenn Frauen Mädchen schildern. 4) Mein Heimathland, von der Komponistin, ganz weiblich gesungen und so ansprechend.

Sechs Lieder aus Psalter und Harfe von Spitta für einen Mezzo-Sopran oder Baritan componirt von *J. Zundel*. Op. 3. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 8 Ggr.

No. 1. Erscheinung Christi, Choral, gewöhnlich. No. 2. Sehet, welch eine Liebe! No. 3. Am Abend. No. 4. Abschied. No. 5. Kehre wieder! No. 6. Leben und volle Genüge in Jesu. Alle diese geistlichen Lieder, deren Texte Vielen bekannt und beliebt sind, haben angemessene und dabei melodisch eingängliche Weisen nach Art leichter Geselligkeitsgesänge erhalten, so dass sie von jedem Sänger und Pianofortespieler ohne alle Schwierigkeit ausgeführt werden und sogleich völlig aufgefasst werden können. Es ist daher zu erwarten, dass sie ein grosses Publikum befriedigen werden. Viele werden grösseren Druck der Noten und des Textes wünschen.

Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von *Joh. Nep. v. Bobrowicz*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Von dieser Sammlung beliebter Operngesänge, die von einem bekannten Guitarrenspieler für Begleitung dieses Instrumentes eingerichtet worden sind, liegt uns die Romanze aus Halevy's Guido und Ginevra vor: „Ein himmlisch Wesen war erschienen" u. s. w. Dann die Arie aus Bellini's Romeo und Julie: „Vor Romeo's Rächerarme" u. s. w. Die Musik ist hinlänglich bekannt, das Arrangement sach- und zweckgemäss, deshalb gewiss Vielen erwünscht. Preis der Romanze 10 Ngr., der Arie 5 Ngr.

Konzertlieder.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und des chromatischen Waldhorns oder Violoncello in Musik gesetzt von *Carl Rossmaly*. Leipzig, bei Jul. Wunder. Preis 20 Ngr. oder 16 Ggr.

Sehnsucht, von Zedlitz, gefällig wirksam; auch die Tonart, Asdur, und der ⁶⁄₈-Takt, kurz mit ⁴⁄₄ wechselnd, tragen das Ihre dazu bei. 2) Das Fischermädchen, von Heine, hat einmal die Komponisten für sich und jeder bringt ihr seine Perle. Das Lied behält Asdur, enharmonisirt etwas mehr als das vorige, hält sich aber klingend. 3) Aus „Was ihr wollt," von Shakespeare, wo der trostlose Liebhaber den Tod in Dmoll und ³⁄₄ Andante herbeibeschwört. Alles im galanten Styl für galante Rührung. Recht gut.

An den Frühling. Lied für eine Sopran-, Tenor- oder Basstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell, oder des Pianoforte allein, in Musik gesetzt von *J. Schapler*. Mannheim, bei K. F. Heckel. Preis 4½ Sr.

Das ganz ungesuchte, kunstlos einfache, dabei wirksame Lied kann allerdings recht gut auch ohne Violoncell, das blos irgend eine Stimme verstärkt, gesungen werden. Es ist leicht.

Unterwegs. Drei Gedichte von *Fr. Dingelstädt*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des

Pianoforte und obligatem Horn oder Violoncello von *Fr. Krug*. Op. 7. 3 Hefte. Carlsruhe, bei G. Holtzmann. Preis jedes Heftes: 10 Sgr.

1) „Gehab dich wohl." — 2) „Sternlein in der Höh." — 3) „In die blaue Luft hinaus." — Alle drei Lieder voll eines jugendlich frischen Leichtsinns, den Dichter und Komponist munter und natürlich zu treffen und so lebhaft zu zeichnen und zu fördern wussten, dass er sich im Liede allerliebst ausnimmt. Die Jungfräulein, die diese drei zusammenhangenden Gesänge hören, werden sich wohl noch eine Rückkehr wünschen, nicht mehr als billig. Unterdessen bläst hier das Horn wirklich obligat und noch lustiger in die Welt hinein, als das Violoncell zu streichen im Stande sein würde. Die Lieder thun, was sie sollen, und sind zu beachten.

Zum Beschluss haben wir noch nachträglich von den gedruckten Kompositionen des *Becker*'schen *Rheinliedes* folgende zu nennen:

97) Von *F. H. C. Koopmann* (für 4 Männerstimmen und einstimmig) bei Thiesse in Heidelberg.

98) Von *C. Spohn*. Op. 4 (vier- und einstimmig), bei Holtzmann in Karlsruhe.

99) Von *Friedr. v. Drieberg* (vierstimmiger Kanon; erstes komisches), bei Trautwein in Berlin.

100) Von *Mendel*, auf Veranlassung des Rheinliedes: „Die Wacht am Rhein" (vierstimmig), bei Dalp in Bern.

Nachrichten.

Barby. Am 5. und 6. d. wurde die jährliche Provinzial-Liedertafel in diesem freundlichen Städtchen zum ersten Male gefeiert. Dazu hatten sich mehr oder weniger Mitglieder der Liedertafeln in Magdeburg, Köthen, Dessau, Zerbst, Halle und Leipzig eingefunden, zusammen 105 Sänger. Die Fremden sahen sich von den ersten Familien der Stadt auf eine so herzliche Weise gastlich aufgenommen, dass es ihnen gleich bei der ersten Begrüssung recht wohlig und heimisch um's Herz wurde. Wenn wir Leipziger dies vorzüglich dankbar zu rühmen haben, so geschieht es, weil Jeder am Besten weiss, wie angenehm es ihm ergangen und was er seinen lieben Wirthen schuldig ist. War das häusliche Leben durch gebildete Natürlichkeit und zierliche Bequemlichkeit ausgezeichnet, so war es das eigentliche Sängerfest nicht minder zunächst durch grossartige Oertlichkeit, die solchen Versammlungen wie von selbst einen gewissen Schwung gibt. Die geehrte Herrin des Gutes hatte nämlich den Sängern zu ihren Festmahlen den hohen, fürstlich schönen Saal ihres Schlosses mit den beiden angrenzenden Zimmern für die Theilnehmenden der Stadt und der Umgegend gütig eingeräumt und ihnen den Park zur Erholung und zur Morgenversammlung überlassen. In solchen Raumen fühlt sich die Kunst gross, weil eine die andere erquickt und erhebt. Der Kantor des Orts, Herr *Friedrich Rebling* verdient nicht blos deshalb namhafter Erwähnung, weil er mit ausdauerndem Fleiss die Liedertafel in Barby errichtete und heranbildete, sondern noch vorzüglich, weil er die Musik überhaupt durch vieljährige Anstrengungen in Schule und Kirche brachte und solche Empfänglichkeit für sie wirkte, dass sie jetzt zu den veredelnden Freuden der Stadt gehört. Seine Liedertafel begrüsste die Gäste mit einem für das Fest eigens gedichteten und von seinem Sohne, einem Schüler Friedr. Schneider's, schön komponirten Gesange, dem eine grosse Zahl bekannter und unbekannter Chor- und Sololieder folgten, mit welchen letzteren die einzelnen Liedertafeln in erlesenen Quartetten sich gegenseitig erfreuesten und zum Theil wirklich überraschten. Die Chorgesänge tönten mächtig in dem trefflich akustischen Saal. — Ein Theil der am Nachmittage des 6. Abreisenden erhielt in dem freundlichen Gnadau, wo die Ankunft der Lokomotiven der Eisenbahn abgewartet werden musste, die Vergünstigung, im Betssaale der dortigen Brüdergemeinde zu singen. Mit diesen frommen Gesängen schieden wir froh und dankbar. Die nächste Provinzial-Liedertafel wird am Sonnabende nach Pfingsten in Köthen gehalten.

Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen auf der Königsstädtischen Bühne. (Fortsetzung.) *Berlin*, den 24. Mai. Donizetti florirt und dominirt jetzt als Modeartikel der italienischen Sänger. Auf eine Rossini'sche Oper (den Barbiere di Sevigha, der immer noch mit vieler Theilnahme wiederholt wird) haben wir nun schon 4 Opern von Donizetti, drei tragische und eine komische Oper gehört. Von ersteren ist, was die Komposition anlangt, Lucrezia Borgia noch die interessanteste, wenn das Sujet nur nicht so widrig wäre. Gemma di Vergy ist monoton. Die zur siebenten Vorstellung neu gegebene Lucia di Lammermoor, nach dem Walter Scott'schen Romane von Salvatore Cammerano ziemlich dürftig dramatisirt, enthält einige recht anziehende Ensemble-Gesänge, ist im Ganzen jedoch gleichfalls einförmig, an Reminiszenzen reich und theils überladen instrumentirt, theils flüchtig und gedankenleer, besonders in den oft nichts sagenden Rezitativen. Der ganze Erfolg beruht hier allein auf den Singenden. Diese genügten nun meistens und zeichneten sich zum Theil durch geschmackvollen Vortrag und Gluth der Empfindung aus. Signora Claudina Ferlotti, kaum von einer Halsentzündung wieder hergestellt, trat zum ersten Male in der bedeutenden Rolle der Lucia mit Beifall auf, obgleich einiger Anflug von Heiserkeit die Sängerin bei der ersten Vorstellung noch nicht zum ungehinderten Gebrauch ihrer nicht starken, doch in der Höhe leicht angebenden, wohl ausgebildeten Sopranstimme gelangen liess. Herr Paltrinieri zeichnete sich im ausdrucksvollen, edlen Vortrage der Baritonpartie des Lord Asthor besonders aus, wie auch Signor Vitali den Edgardo mit angemessenem Feuer (oft nur zu stark singend für den beschränk-

ten Raum; und wohlklingender Brust-stimme sang, so dass derselbe durch Hervorruf besonders geehrt wurde. Als Vertrauter der Lucia debütirte zuerst Signor Giuseppe Torri, ein kräftiger Bassist von etwas belegter Stimme. Signor Bozzi als Lord Arturo Bucklaw genügte freilich weniger in der schon bedeutenden zweiten Liebhaberrolle, indess kann man an die seconda parte keine zu grossen Ansprüche machen. Jeder leistet was er kann. Die Ensemble's wurden ungemein prazis ausgeführt. So befriedigte denn auch diese Oper die Freunde italienischer Musik. Dass indess die komische Oper mehr dem italienischen Naturell zusagt, zeigte auf's Neue die Vorstellung von Donizetti's „L'Elisir d'amore." Diese auf der Königlichen Bühne unter dem Titel: „Der Liebestrank" durch die ausgezeichnete Mitwirkung der Demoiselle Sophie Löwe mit entschiedenem Beifall aufgenommene Oper hatte auch in ihrer eigenthümlichen Gestalt, durch den Wohlklang der italienischen Sprache und die südlich stärkere Auftragung der Karaktere, günstigen Erfolg. Vorzüglich trugen dazu bei Signora Forconi, welche die Adina mit ungemeiner Lebendigkeit und Humor darstellte, auch, nach Verhältniss ihrer etwas spitzen, doch geläufigen und reinen Stimme, die anstrengende Gesangpartie mit vieler Ausdauer durchführte. Nächstdem exzellirte der Buffo Signor Pietro Negri in naturgetreuer, echt komischer Darstellung des Charlatan's Dulcamara, ohne Uebertreibung und im karakteristischen Gesange. Den meisten Beifall erhielt sein Duett mit Adina im zweiten Akt, wie das Intermezzo mit der schönen Gondoliera und dem alten Senator. Den Nemorino singt Signor Pietro Rossi recht gut, nur oft zu stark, und zu wenig gewandt in der Darstellung. Das Spiel erfordert grössere Gewandtheit, obgleich die Rolle des schüchternen pastor fido an sich etwas langweilend ist. Signor Zucconi singt den Part des galanten Sergeanten Belcore nicht übel, nur hat seine Baritonstimme etwas Rauhes und neigt sich öfter zum Detoniren. Das Spiel ist lebendig und angemessen. Die Oper wird auch vom Orchester exakt ausgeführt, und würde noch manche Wiederholung gestatten, wenn nur nicht die ungewöhnlich frühe Hitze den Besuch des Theaters so erschwerte. Die italienische Oper ist von den höheren Ständen am meisten besucht. Wenn indess im Juni und Juli die Reisezeit eintreten wird, da ohnedies das neue Schauspielhaus in Dresden und die im August zu eröffnende Eisenbahn über Dessau nach Leipzig mächtige Anziehungspunkte darbieten, muss es sich zeigen, ob die Musikfreunde ausdauernd ihre Theilnahme bewahren werden. — Zunächst werden auch Bellini's „Puritaner" gegeben werden.

Man spricht davon, dass die italienische Operngesellschaft längere Zeit hier verweilen und auch im königlichen Theater Vorstellungen geben dürfte, da sich der königliche Hof dafür interessirt.

Prag, 25. Mai. Die Konzertsaison war dieses Jahr ungewöhnlich ergibig, und es ist eine förmliche Arbeit gewesen, für die Einen mit den Ohren, für die Andern mit dem Beutel, sich durch alle Konzerte und musikalische Produkzionen zu schlagen, welche bei uns immer um so zahlreicher sind, als fast alle Wohlthätigkeitsanstalten von Privaten ausgehen, daher auch Benefizkonzerte haben. An keinem Orte sind die Konzerte „zum Besten" so häufig als hier, wo für verschiedene Armen- und Krankenhäuser, Blinde, Taubstumme, für die Armen sämmtlicher Fakultäten u. s. w. u. s. w. gespielt wird. Früher waren denn oft diese Wohlthätigkeitkonzerte ein wahrer Jammer, der Adel und der Reiche gewöhnte sich, sein Geld zu zahlen, um sich vom Besuche des Konzerts zu dispensiren, der Kritiker bezahlte, statt mit Geide, mit seinem Lobe, und der wahre Musikfreund seufzte und hoffte. Die Gründung eines neuen Vereins, dessen Protekzion die Erzherzogin Sophie übernommen und welcher auch von ihr den Namen „Sophien-Verein" erhalten hat, hat zum Theil einen andern Geist in unsere Konzerte gebracht. Der Direktor desselben, Herr *A. Gelen*, ein überaus tüchtiger und thätiger Mann, dessen Talent nicht weniger gross als seine Energie ist, widmet dem Vereine uneigennützig seine Musse, und hat in kurzer Zeit unglaublich Scheinendes zu Wege gebracht. In den meisten Konzerten wirkte der Verein, oder wirkten Einzelne seiner Glieder mit, und in den Konzerten, die der Verein selbst gab, hörten wir viele treffliche Kompozizionen in- und ausländischer Meister. Von dem Heros der Musik in Böhmen, von Tomaschek namentlich, Werke, die so wie vom Sophien-Vereine selten ausgeführt werden dürften, unter andern eine grosse Messe, Szene aus Faust von Goethe, ein Te Deum, eine Meister-Ouverture und vieles Andere. Herr Gelen ist nicht nur ein trefflicher Direktor, sondern ein sehr tüchtiger Komponist, was mehrere von ihm komponirte und in böhmischer Sprache gedichtete Männerchöre beweisen. Zum Besten des Blindeninstituts führte der Verein Stellen aus Radziwills Faust auf. Unter den Sängern und Sängerinnen des Sophien-Vereins zeichnen sich vorzüglich Frau *Juliane Glaser* (Frau des Redakteurs von „Ost und West") aus, und die Herren *Spika*, *Geistler* und *Braun*. Auch ein anderer Verein, unter der Hand „Cäcilien-Verein" genannt, hat sich gebildet, setzt sich aber einen kleineren und nicht in's öffentliche Treiben übergehenden Wirkungszweck. Auch dieser Verein, unter der Leitung dreier wackeren Laien hat mehrere treffliche, auf klassische Werke fast sich beschränkende Produkzionen gegeben. Die Zahl der übrigen Konzerte ist, wie gesagt, Legion. Nach Ole Bull hat kein fremder Künstler sich hier öffentlich hören lassen, die Herren *Regondi* und *Lidel* ausgenommen, die mit Ole Bull hier zusammentrafen. Herr Pyrkhert, dem aus Wien und Pesth ein, wie es scheint wohlgegründeter Ruf vorging, hat gleichwohl kein Konzert gegeben. Unter den Solisten in Prag sind einige tüchtige Männer aufzuzählen, deren Bereitwilligkeit überall mitzuwirken vorzüglich zu loben ist, die Herren Wahle und Mildner sind recht wackere Violinisten, die Herren Bühnert und Prachner sind nicht minder brav in der Behandlung des Violoncello. Herr Küttel ist ein mit seltener Fertig-

keit begabter Flötist, ein Schüler Fürstenau's, der seinem Meister die grösste Ehre macht, er verbindet mit einem lieblichen, reinen Ton die glänzendste Geläufigkeit und Klarheit. Herr Küttel hat hier bereits mehrere Schüler, die in Konzerten Aufsehen gemacht haben. Leider gehört er einer Anstalt an, die eine sehr untergeordnete Stellung einnimmt, deren Vorsteher es aber verstanden hat, tüchtige Lehrer aus dem Auslande (Herr Küttel ist aus Halle und war später in Dresden) zu gewinnen. Die Namen aller Klaviervirtuosen Prags, die das Erscheinen Liszt's ein wenig in's Dunkel getrieben hat, fasst aber kein Folianten. *B. St.*

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Regio). Ein hiesiges Blatt behauptet, kein Theater in Italien sei diesen Karneval glücklicher gewesen, als das Turiner Teatro Regio. Dieses Glück bestand nun darin, dass die Frezzolini, die zum ersten Mal die Bühne betretende Felicita Rocca aus der hiesigen Musikschule, Tenor Poggi und Bassist Badiali die Hauptsänger waren; dass Bellini's Beatrice di Tenda, weil *Coccia's* neue Oper *Il Lago delle Fate* bei all ihren hübschen Sachen wenig anzog, fast die ganze Stagione gegeben wurde. Nun aber hatte Verona in Betreff der Sänger die Unger, Moriani und Ronconi; Mailand hatte Donzelli und die Tadolini; hieraus erhellt, dass von diesen drei glücklichen Theatern, im vorigen Karneval, Verona das allerglücklichste war. Nun gar Bellini's Beatrice di Tenda, diese in musikalischer Hinsicht klassisch arme Oper bei fünfzig Mal in derselben Stagione anzuhören, wie es verwichenen Karneval hier der Fall war: welch ein langweiliges Glück! — Da waren doch die Florentiner bei einem einzigen Stück von Meyerbeer's Robert le Diable gewiss weit besser daran. Jemand könnte aber sagen, die Frezzolini habe eigentlich das grosse Glück des Teatro Regio hervorgebracht; in der That äusserte Romani ziemlich enthusiastisch sein hohes Entzücken über die Vortrefflichkeit, mit welcher die Frezzolini sein Kindlein (die Beatrice) vorgetragen. Hätte er aber die Tacchinardi in eben dieser Rolle gehört, so würde er seinen Enthusiasmus gewiss gemildert haben. Bei der Frezzolini, die leider, wie jetzt Alles in der Oper, ebenfalls tüchtig schreit, sieht man die Gewalt, die sie sich beim Gebrauche ihrer hohen Chorden in den grossen Theatern anthut, nur allzudeutlich; die Farbe ihres Gesichtes ist dabei wie man sich leicht denken kann, und die Folge dieses Schreiens das Abnehmen des Mittelregisters, und kaum hörbare tiefe Chorden; man fürchtet auch allgemein, sie werde auf diese Weise nicht lange mehr auf dem Theater, das sie erst seit sehr wenigen Jahren betreten, aushalten können. Geht man selbst, wie oben, nach dem allerglücklichsten Verona: die Unger ist Künstlerin ersten Ranges ihrer Dramatik, nicht ihres Gesanges wegen; Moriani hat eine beneidenswerthe Stimme, ist aber im Ganzen ein enfin mittelmässiger Sänger; Ronconi ist Professor im ganzen Sinne des Wortes. Wer sind aber jetzt die allergrössten aktiven italienischen Theaterhelden? vielleicht nur drei: die Tacchinardi, Donzelli und Rubini.

(Teatro Sutera.) Die Wanderer, die Marzioli, Tenor Ferrari (der, sich von zwei andern Tenoren dieses Namens zu unterscheiden, sich Ferrari-Stella nennt), der bekannte Buffo Frezzolini und Bassist Del Pesce eröffneten die Stagione mit Herrn Selli's Elisa di Fraval und einem ehrlichen Fiasco, meist der armen aber lärmenden Musik wegen. Frezzolini griff schnell nach Donizetti's Elisir d'amore, wodurch er mit seinem Steckenpferd Dulcamara das Blatt wendete, und da es darauf im Theater Licht wurde, griff man auch nach Rossini's Italiana in Algeri, nach Donizetti's Ajo nell' imbarazzo und that sich recht gütlich damit.

Savigliano. Glänzende Aufnahme fand Bellini's langweilige Beatrice di Tenda mit der Pauw (aus Belgien), der Taddei, dem Tenor Olivieri und Bassisten Casanuova. Die Pauw (Titelrolle), nichts weniger als eminente Sängerin, that alles Mögliche, um die Eminenz zu erhalten; die Taddei wollte mit Gewalt alle Erwartung übertreffen, Olivieri mit seinen zärtlichen Melodieen die Zuhörer zum Beifall rühren, Casanuova mit kräftiger Stimme imponiren, deswegen wollte auch das Ganze bestens reussiren. Nachdem Pacini's Falegname di Livonia Fiasco gemacht, debütirte der Bassist Giacomo Treves in Donizetti's Marino Faliero mit dem besten Erfolge.

Cuneo. Das hiesige Theater, nach den beiden ersten, in Turin und Genua, das wichtigste in Piemont, gewann die Galzerani-Battaggia als Prima Donna, die Brunner als Musico (d. h. in Männerrollen), den Tenor Jacobelli und Bassisten Cappelli, und verwandelte sich in der ersten Vorstellung der Lucrezia Borgia in einen Zaubertempel. Die Galzerani machte Furore, die Brunner (Orsini) erregte Enthusiasmus, Jacobelli eine Art Exaltazion, und Cappelli (Gatte der Brunner) Delirium. Der Himmel erhalte nur lange noch unsern Donizetti! Sein Roberto d'Evreux, worin die Ghedini anstatt der Brunner sang, gefiel ebenso wie die nachhergegebenen Prigioni di Edimburgo del Maestro Federico Ricci.

Saluzzo. Die brave Temeoni (bekanntlich eine Französin), die ebenfalls brave aber unpässliche Altistin Giudice (Ernestina, aus Mailand und Schwester der Luigia), der Tenor Marchetti und Bassist Monachesi beglückten uns mit Bellini's unvergleichlicher Beatrice di Tenda, weil sie zum Gelingen der Oper mit Wetteifer zusammenwirkten. Von Allen ist Marchetti der einzige Anfänger, der aber zu guten Hoffnungen berechtigt. Die Giudice zeichnete sich nach Kräften sowohl in der Chiara als Prigione aus, endlich die Temeoni in der Sonnambula.

Ivrea. Auch diese Stadt hat, wie fast alle Städte Piemonts, ein sehr schönes Theater. Auch hier wollte man sich an der köstlichen Musik der Beatrice di Tenda laben, und ihre Repräsentazion war die in der Profession erfahrene Strinasacchi, die Bongiovanni machte die

Agnese; beide nebst dem Tenor Tommasi und der Anfänger-Bassist Soarez genügten sämmtlich, derowegen auch Rossini's Gazza ladra und Matilde Shabran die beste Aufnahme fanden.

Alessandria. Die hiesige Stagione di Cartello ist der Herbst; den Karneval begnügt man sich mit der Opera buffa oder der Komödie. Dies Jahr wollte man wenigstens eine Opera semiseria, und zwar Donizetti's Furioso zum Debüt des Bass-Anfängers Alessandro Olivari. Prima Donna war die Mancini, Tenor Lattuada und Buffo Cipriani. Debütant vertheidigte sich nach Möglichkeit, von der Mancini heisst es, sie singe besser im Sommer als im Winter; der Tenor hat in dieser Oper wenig zu thun, und Professor Cipriani konnte den Caldana nicht schlecht machen. In den beiden folgenden Opern Scaramuccia und Chi dura vince, von Ricci, befriedigte die Mancini und Cipriani am meisten.

Tortona. Das seit zwei Jahren bestehende hiesige neue und recht hübsche Theater hatte diesen Karneval als Prima Donna Mad. Chevrier (eine hübsche Französin und leidliche Sängerin), die Comprimaria Moreschi, die Debora Petrarca, Tenor Paglieri, Buffo Picchi und Bassist Vanelli. Diese Gesellschaft und Ricci's Scaramuccia erfreute um so mehr die Zuhörer, als dies Theater in Betreff der ökonomischen Verhältnisse etwas beschränkt ist. Die Freude stieg am höchsten im nachhergegebenen Barbiere di Siviglia, worin die Chevrier = Rosina, Paglieri = Almaviva, Vanelli = Figaro, Picchi = Don Bartolo durch Rossini's irdisch köstliche Musik Tortona's Karneval erst recht lustig machten.

Vercelli. Ein Orakelspruch gebot: die zu gebende Oper soll seria sein. Die beiden Berti, die Geltrude als erste und die Maddalena als Seconda Donna, Tenor Zambaiti und Bassist Facchini begannen die Vorstellungen mit Donizetti's Gemma di Vergy. Die Berti befriedigte am meisten; Zambaiti, in der Profession zu Hause, war so kalt wie die Jahreszeit; Facchini taugte wenig für die parte seria. Man wechselte daher gleich Donizetti's Oper mit seinem Belisario, worin die Berti die Antonina, die Remorini die Irene, Zambaiti den Alamiro und Facchini die Titelrolle machte. Diese zweite Oper ging eben nicht vortrefflich, aber etwas besser als die erste, endlich Ricci's Prigione di Edimburgo weit besser als die erste und zweite.

(Fortsetzung folgt.)

Das Melophon,
ein neues musikalisches Instrument.

Wir haben in diesem Jahrgange mehrfache Gelegenheit gehabt, von einem Melophon zu berichten, das ein verbessertes und überaus vervollkommnetes Akkordion oder eine Handharmonika ist, ein Instrument, das in seiner Verbesserung grosse Beachtung verdient und dem durch das Meisterspiel des Herrn Regondi eine seltene Theilnahme des Publikums geschenkt wurde. Man vergleiche vorzüglich S. 218.

Von diesem Instrumente ist hier nicht die Rede, sondern von einem neuen, welches Herr *Leclere* in Paris erfunden und ihm zufällig denselben Namen beigelegt hat. Das Musik- und Deklamazions-Konservatorium in Paris hat sich in folgendem Schreiben vom 23. Oktober 1838 an den Erfinder bereits so ausgesprochen:

Mit vielem Interesse haben wir das von Ihnen erfundene Instrument, welchem Sie den Namen *Melophon* beigelegt haben, gehört. Dieses Instrument muss durch seinen vollen Ton, durch die besondere Beschaffenheit seines Klanges und durch seinen Umfang eine bedeutende Stelle im Orchester einnehmen. Mit grösstem Vergnügen erklären wir Ihnen daher, von dem Anhören des Melophon ganz befriedigt zu sein, und können Sie nur ermuthigen, die Vervollkommnung desselben (was nun geschehen ist) fortzusetzen, da Sie so glücklich waren, eine neue Art Ton (Klang) und neue Instrumentaleffekte zu schaffen, durch die Sie das Gebiet der Künste vergrössert haben. Empfangen Sie die Versicherung unserer ausgezeichnetsten Hochachtung. Unterzeichnet: Cherubini, Direktor; Habeneck, Inspektor; F. Paer, Berton, Halevy, Auber, Mitglieder des Instituts; Zimmermann, Baillot, Goblin.

Der Erfinder hat zwei Medaillen erhalten; eine wurde ihm von der Direkzion der Gewerbeausstellung 1839 und die andere von der Gesellschaft der Künste und Wissenschaften im königlichen Musik-Konservatorium überreicht.

Das Instrument ist tragbar und hat die Form einer grossleibigen Guitarre, auf deren Resonanzboden noch eine kleinere, etwa in Form einer verlängerten Viola, angebracht ist. Der Hals ist eben so breit, aber kürzer, als der Hals einer Guitarre, ist mit sieben Reihen Klaves in der Form kleiner abgestumpfter Metallknöpfe versehen, welche nach Halbtönen aufeinander folgen und sich sehr leicht niederdrücken. Man setzt das leichte Instrument auf den Schooss, hält es mit der linken Hand und greift mit ihr die Tasten. Dabei zieht die rechte Hand an einem Griffe, der zwei einfache Metallstangen verbindet, die in dem unteren Leibe des Instrumentes wie ein Bogen wirken, herunter und herauf. Vermuthlich setzen diese Ziehungen einen Blasbalg in Bewegung (wir haben den Mechanismus im untern Theile nicht gesehen), denn im oberen Körper, der die Drahtsaiten enthält, öffnen sich zwei längliche Klappen, eine unten und die andere oben, welche den Luftzug bringen; zugleich öffnet der Druck der Finger auf den Tasten eine oder mehrere kleine runde Klappen, welche unter den aufgespannten Saiten angebracht sind. Man bringt piano, forte, crescendo und decrescendo hervor, und erhält Töne, die vorzüglich den Blasinstrumenten ähneln. Besonders sind die tiefen von ausserordentlicher Fülle und Schöne, die höchsten dagegen erschienen uns etwas scharf, nämlich in einem grossen Zimmer und beim Solospiel der mittelgrossen Art dieses Instruments. Im Freien mag gerade diese wirklich bewundernswerthe Durchdringlichkeit und Kraft des Klanges einen ganz besondern Reiz und jenes Mysteriöse erhalten, was man in Frankreich rühmt. Der Klang ist *neu*; wir möchten ihn zwischen Blasinstrumente und Orgel setzen. Man hat dies Instrument im grössern, mitteln und kleinen For-

mate, das letzte für Damen und für Zimmer, da der Ton weniger stark, aber von demselben Klange ist. Der Tonumfang wird auf fünf Oktaven angegeben, vom Kontra *A* an. Wir hörten nur 4½ Oktave, wahrscheinlich auf der Mittelgattung des Instrumentes. Die Spielart ist ausserordentlich leicht, weil die Hand auf den sieben Tastenreihen alle fünf Oktaven durchspielen kann, ohne die Position zu verlassen. Der Fingersatz bleibt sich in allen Tonarten mit ♯ und ♭ völlig gleich, weil die drei oberen und unteren Tasten jeder Reihe dem Transponiren in andere Tonarten ganz allein dienen. Oktaven durch alle Töne werden blos mit einem Druck des Daumens auf eine Klappe am Untertheile des Halses hervorgebracht. Doppelgriffe und Dreiklänge sind gleichfalls leicht ausführbar. Das Instrument hat bereits im Orchester der königlichen Akademie seine Stelle gefunden. Noch wird gerühmt: „Ist das Melophon einmal richtig gestimmt, so bleibt es immer in Stimmung.“ Dieser Vorzug würde nicht unter die geringen gehören. Man erhält diese Instrumente aus der Fabrik Leclerc et Brown in Paris, Rue des Fosses du Temple, No. 20, près la Boulevard. Der Preis ist nicht angegeben. Die grössere und kleinere Gattung hat jedoch gleichen Preis, weil die Mechanik sich gleich bleibt. Das Instrument ist beachtenswerth.

Notiz. Was wir S. 429 *über die grosse Orgel in Weingarten* berichteten, kam uns aus der Umgegend des genannten Ortes in Folge unseres an namhafte Männer gerichteten Gesuches um nähere Angaben zu, und stimmt vollkommen mit der Würtembergischen Statistik überein. Wir wissen, dass in den früher gedruckten Verzeichnissen von Orgelwerken, die sich jedoch nicht auf Selbstansicht gründen mögen, Einiges anders angegeben wurde. Das war eben der Grund, warum wir genaue Nachrichten eines sachkundigen Augenzeugen wünschten und noch wünschen. Wir wiederholen daher unsere freundliche Bitte: Wer über den jetzigen Zustand der grossen Orgel in Weingarten Genaues berichten kann, wird uns und Viele verbinden.

Die Redaktion.

Feuilleton.

Sophie Lowe ist am 13. Mai zum ersten Male in der italienischen Oper und zwar in Bellini's Straniera zu London aufgetreten und hat rauschenden Beifall geerntet. Sie soll bereits mit einem italienischen Impresario Kontrakt haben.

Zum Pfingstfest ist in Köln das diesjährige grosse Rheinische Musikfest des deutschen Cäcilienvereins gefeiert worden. Die Zahl der ausübenden Theilnehmer belief sich gegen siebenhundert; zur Aufführung kamen vorzüglich: David, Oratorium von Bernhard Klein; vierte Messe von Cherubini; 100. Psalm von Händel; Sinfonie mit Chören (No. 9, D-moll) von Beethoven. Die Direkzion führte der dortige Kapellmeister Konradin Kreutzer.

Rossini hat in Bologna, seiner Vaterstadt, eine Stiftung von 100,000 Franken zur Gründung eines Hospitals für arme und alte Musiker gemacht. Er will auch eine öffentliche Gesangschule dort errichten, worin der Gesangunterricht unentgeltlich ertheilt werden soll, deren Direkzion er sich jedoch auf seine ganze Lebenszeit vorbehält.

Der russische Graf *von Wielhorski*, ausgezeichneter Violoncellist (vergl. über ihn diese Blätter 1840, S. 731), hat das Grosskreuz des baierischen St. Michaels-Ordens erhalten.

Die Mozartstiftung zu Frankfurt am Main hat das nach ihren Statuten für jetzt zu ertheilende Stipendium von 400 Gulden jährlich zum ersten Male zuerkannt, und zwar an Johann Joseph Bott aus Kassel. (Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1840, S. 774.)

Am 17. April 1841 wurde zu Blasewitz bei Dresden *Naumann's* Jubelfeier einfach, aber gemüthlich begangen. Nächst dem Vortrage mehrerer Naumann'schen Gesangkompositionen bildete die Haupthandlung des Festes die feierliche Grundsteinlegung eines Schulgebäudes, welches als „Naumannsstiftung“ in's Leben treten soll. Unter Anderm will man ein jährliches, am 17. April zu begehendes Schülerfest (mit Prämien u. dergl.) damit verbinden. Als Beitrag zu den Kosten hat der König ein Kapellkonzert bewilligt, in welchem nur Naumann'sche Musikstücke aufzuführen sind.

Der bekannte Komponist *W. H. Veit*, Rechtsgelehrter zu Prag, ist als Musikdirektor nach Aachen berufen worden und bereits dahin abgegangen.

Russland verbietet gegenwärtig die Einfuhr von musikalischen Kompositionen, welche theils als Variazionen, theils als Potpourri's u. dergl. polnische Nazionalgesänge enthalten oder verarbeiten. So erhielten unlängst mehrere Leipziger Musikalienhandlungen dergleichen Notenwerke, darunter einige von Burgmüller, als unerlaubt zurück.

Siebenter Konzert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 4. April). Sinfonie von Reber (C-dur); — Flötensolo von Dorus; — Stücke aus Mozart's Davidde penitente; — Sinfonie von Beethoven (C-moll); — Motette von Haydn (D-moll).

Herr *Leopold Lenz*, Mitglied der Kapelle und Operaregisseur zu München, hat in Lausanne ein Konzert als Sänger und Komponist mit grossem Erfolge gegeben. Namentlich brachten seine Lieder den grössten Eindruck hervor, besonders Mignons Lied von Goethe, Heine's Grenadiere, Serenade von Victor Hugo u. A. Herr Lenz ist mit seinem Bruder, dem Pianofortevirtuosen, nach Paris gereist.

An der Academie royale zu Paris ist eine neue Oper, Buch von Scribe, Musik von *Ambroise Thomas*, unter dem Namen *Carmagnola* in zwei Akten aufgeführt worden. Der gefürchtete Heerführer der Venezianer Graf Carmagnola hat sich in die Stadt Brescia eingeschlichen, und während er in guter Ruhe unter der Maske des spanischen Gesandten sich in des Gouverneurs Hause aufhält, setzt der Letztere in einer Proklamazion einen hohen Preis auf des Grafen Kopf. Dies lockt einen spitzbübischen Abenteurer, welcher einen Kameraden und unglücklichen Liebhaber beschwatzt, sich für den Carmagnola auszugeben; der Spitzbube erhält seine Belohnung, der Unglückliche aber soll als Pseudo-Carmagnola erschossen werden, als die Soldaten den echten herbeieilen, ihren Feldherrn zu retten. Alles löst sich auf, der Stellvertreter erhält sein Liebchen wieder, und Carmagnola, welcher indess seine Zeit bei des Gouverneurs schöner Frau trefflich genutzt hat, zieht mit seinen Truppen von dannen. — Die Musik wird als gelungen melodiös und geistreich geschildert.

In Givet, der Geburtsstadt Méhuls (Departement der Ardennen), wird dem Letztern ein Denkmal errichtet, wozu bereits die Kosten beisammen sind. Es wird aus einer Büste des Tondichters auf einem mit Skulptur geschmückten Piedestal bestehen, zu welchem Stufen hinaufführen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juni. № 26. 1841.

W. A. Mozart

Missa aus Cmoll. Partitur. Nach der hinterlassenen Original-Handschrift herausgegeben und mit einem Vorbericht begleitet von *A. André.* Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 4 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink

Wie sehr wir für diese Partiturausgabe dieser grossen Messe Mozart's und zwar nach der Originalhandschrift zu danken haben, wie wichtig sie den Verehrern unseres Mozart in vieler Hinsicht sein muss, dies Alles ergibt sich aus den erklärenden Bemerkungen des André'schen Vorberichts so deutlich, dass wir im vorliegenden Falle kaum etwas mehr zu thun, als eben diesen Vorbericht zu allgemeinerer Kenntniss zu bringen haben. Es heisst: „Dass Mozart diese Komposizion im Jahre 1783 geschrieben, und dass er die zwei ersten Sätze 1785 zu seiner Kantate „Davidde penitente" umgearbeitet hat, habe ich bereits angezeigt. Mozart hat ferner diese Messe ohne Credo und Agnus Dei gelassen und so wie solche gegenwärtig aus Kyrie, Gloria, Sanctus mit der Fuge Osanna in excelsis und Benedictus besteht, laut der Mozart'schen Biographie des Herrn v. Nissen S. 476, am 25. August 1783 in der Peterskirche in Wien zur Aufführung gebracht und in dieser Gestalt auch eine Abschrift davon einem Kloster in Baiern überlassen, woselbst ich solche vorgefunden und mit dem in meinen Händen befindlichen Original-Manuskript verglichen habe. — Da sich nun bei diesem Original-Manuskript noch der Partitur-Entwurf des Credo dieser Messe befindet, so wie solcher bis zum Schlusse des „Incarnatus" fortgesetzt worden ist, so habe ich gegenwärtigem Exemplare auch noch diesen bis jetzt noch ganz unbekannt gebliebenen Theil, gleich einer Reliquie, beigefügt und seine Paginirung derjenigen des Gloria folgen lassen. (Wir schalten hier ein. Ist die Reliquie an und für sich von Bedeutung und jedem Kunstfreund äusserst willkommen, so wird sie auch noch für jeden Kunstjünger dadurch überaus wichtig, dass er hier an einem grossen Exempel sieht, wie Partitur-Anlagen von Meisterhänden gemacht werden.) — Im Betreff der Verwendung dieser Komposizion zur Kantate Davidde penitente, deren S. 491 der Mozart'schen Biographie von Nissen Erwähnung geschieht, bemerke ich nunmehr, dass Mozart das Kyrie zum Chor „Alzai le flebili voci al Signor" benutzt und da er keine besondere Partitur für diese Umänderung seiner Messe als Kantate geschrieben, im Manuskript der gegenwärtigen Messe bei dem eintretenden Sopran-Solo „Christe eleison" bemerkt hat, „dieses Solo singt die erste Sängerin."

Das Gloria bis pax hominibus bonae voluntatis bildet den Chor „Cantiam le glorie e le lodi." Das Laudamus bis glorificamus te bildet die Sopranarie „lungi le cure ingrate" und hier steht im erwähnten Original-Manuskripte der Messe: „dieses singt die zweite Sängerin." Das Gratias bis magnam gloriam tuam bildet den fünfstimmigen Chor „Sii pur sempre." — Das Domine bis filius patris ist das Duett für zwei Soprane „Sorgi Signore," und hier findet sich im Manuskript die Bemerkung, dass dem hierauf folgenden achtstimmigen Doppelchore die Tenorarie „a te fra tanti affanni" vorhergehen kann, so wie auf der letzten Seite dieses Chores „Se vuoi punisci mi," wozu Mozart das Qui tollis bis miserere nobis verwendet hat, die Bemerkung steht, dass hier die Arie „fra l'oscure ombre funestre" einzuschalten sei. — Das „Quoniam" bis „tu solus altissimus" hat Mozart zu dem Terzett „tutte le mie speranze" und das „Jesu Christe" zum Chore „Chi in Dio sol spera," so wie die Schlussfuge „cum sancto spiritu" zum Schlusssatze des Ganzen: „de tai pericoli non ha timor" verwendet und nur noch die dreistimmige Kadenz dieses Schlusssatzes neu hinzukomponirt.

Mithin sind die erwähnten beiden Arien nebst dieser Kadenz bei der Benutzung gegenwärtiger Messe zur Kantate „Davidde penitente" eigens von Mozart im Jahr 1785 noch hinzukomponirt worden."

Jeder Musiker, der Mozart's Davidde penitente kennt, wird diese sorgfältigen Angaben des hochgeschätzten und tüchtigen Herausgebers zu ehren wissen und sie höchst anziehend finden. Wer freilich jene Kantate nur dem Namen nach, oder von einigen Aufführungen her kennt, dem wird bei solchen Angaben der Kopf schwirren und wird ihm gehen wie dem Kämmerer aus Mohrenland, als er den Propheten las. Es dünkt uns aber, es wäre nicht zu viel verlangt, wenn man in einem Jeden, der ein Musiker heissen will, mindestens Lust voraussetzte, solche Werke und ihre Geschichte, also auch solche Angaben genau und gründlich verstehen zu lernen. Dergleichen Dinge sind keine Lektüre nach Tische, sondern zum Studium. Soll es also Nutzen bringen, so nehme man die Partitur oder wenigstens den Klavierauszug des Davidde penitente zur Hand, so gut man ihn eben hat,

lege auf die andere Seite die hier von uns besprochene Messe, und lese nun die obigen Angaben wieder, Satz für Satz in den beiden Partituren vergleichend, — dann wird die Sache schon anziehend, lebhaft unterhaltend und zugleich überaus nützlich werden. Es lässt sich nun einmal nicht Alles aus dem Konditorladen oder aus der Weinstube holen; die Kunst verlangt Ernst und Fleiss, wenn sie nicht in's Niedrige fallen soll. — Solche Hauptwerke sollte jeder Musiker, der etwas mehr als ein Ripienist sein will, besitzen, damit er sich daran in guter Stunde erhebe und von ihnen lerne. Wir begreifen kaum, wie einer ein Künstler sein und nicht nach solchen und ähnlichen Werken eifrigst streben kann. Die hier angezeigte Messe ist nicht theuer. Ireen wir nicht sehr, so erhält man sie netto um 4 Fl. 48 Kr. Man kaufe sie. Die Partitur von Davidde penitente ist gar nicht zu kaufen; man muss sie abschreiben oder abschreiben lassen, wenn man sie besitzen will. Zwar hatte Ambros. Kühnel in Leipzig (jetzt Peters) die Partitur dieser Kantate herausgegeben, doch nur Parte I. Darunter muss man aber Parte II verstehen, denn der Abdruck beginnt erst mit der Sopranarie: Fra l'oscure etc. Dies war darum geschehen, weil J. A. Hiller einen teutschen Text unter diese letzten Nummern gelegt und eine Osterkantate daraus gemacht hatte. Aber auch dieses Bruchstück der Partiturausgabe ist völlig vergriffen, so dass man sie in den neuen Katalogen nicht mehr angegeben findet. Dagegen ist der Klavierauszug des Davidde penitente bei Simrock in Bonn für 2 Thlr. noch zu haben. Darum wäre es höchst vortheilhaft für die Kunst, wenn Herr André auch noch die vollständige Partitur des Davidde penitente herauszugeben Veranlassung fände. Die Ausgabe wird in der Vorrede versprochen, wenn sie von mehreren Seiten gewünscht werden sollte. Es wäre kein gutes Zeichen, wenn man es nicht wünschte. Möge es bald geschehen!

---

1) *Symphonie von W. A. Mozart.* Partitur. No. 12. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

2) *Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras de W. A. Mozart. „Belmonte et Constance."* Partition. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Man weiss, was ich auf Partiturenausgaben Mozartscher Werke halte. Sie vergnügen nicht blos, sondern sie lehren etwas Gesundes, Tüchtiges bald idealer, bald schlicht sinniger Art, so dass das Studium derselben jungen Komponisten nicht genug empfohlen werden kann. Das gilt auch von den einfachsten Werken unsers geliebten Meisters; ja für angehende Komponisten werden gerade diese die allerhilfreichsten und förderlichsten sein. Und diese uns hier in Partitur übergebene Sinfonie gehört zu Mozarts einfachsten. Es ist folgende:

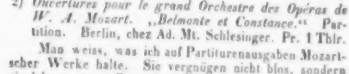

Wäre unsere Neuromantik das Ewige, so stünde es allerdings mit dieser durch und durch schlicht gehaltenen Sinfonie Mozart's sehr misslich. Wäre dem Schattensohne des eingebildet neuen Dädalus das Bischen Wachs nicht schon von den übel zusammengestoppelten Flügeln gebröckelt, noch ehe er sich einen Zoll hoch über den Sand der Wüste erhob: so möchten wir wohl erleben, was für Geistesblitze die Schaar der Flügelansetzer aus ihres Wetters Nacht im gerechten Grimme über diesen arme Kind Mozart'scher Einfalt hervorsprühen lassen würde. Allein der Modejubel der schreilustigen Masse scheint doch schon ein wenig den Athem verloren zu haben, und hoffentlich wird sich jetzt der gedämpfte Raptus schämen, der einmal sogar zu behaupten sich erkühnt hatte, Mozart's G moll-Sinfonie könne man heut zu Tage aus den Aermeln schütteln. Geschüttelt hat man genug, auch mühsam am Klavier zusammengesucht und doch keine G moll-Sinfonie!

Eins ist aber seit dem Beginne der Uebermässigkeit übrig geblieben und kann für längere Zeit schwerlich von uns genommen werden. Wir haben Zusammengesetzteres und reich Gewürztes, dazu Köstliches, Nahrhaftes und Aufreizendes genossen, das nachhaltig gewirkt und immer angenehmer geworden ist. Hätte Jeder zu geben vermocht, was Beethoven gab, dessen Meisterliches wir so hoch ehren und lieben, wie irgend ein Anderer, so würde kein Nachtheil daraus entstanden sein. Das war aber nicht möglich. Und doch lockte das Riesenhafte zur Nacheiferung, weil es begeisterte und begeistert, mit allem Rechte. So gaben Viele nur die Masse und die äussere Form, während sie den innern Geist für eigene Gebilde nicht zu erfassen vermochten. Und so hat denn die Grossheit Beethoven's, die man nicht zu erreichen, wohl aber zu fühlen vermochte, die blose Massenliebe auch in der Menge in einander verketteter Tondeen erzeugt, die ohne Beethovens Geist nur betäuben kann. Es ist eine Wirre entstanden, die uns den Geschmack für Einfaches grösstentheils zu Grunde gerichtet hat. Daran ist nicht Beethoven schuld, sondern seine Nachahmer, die es ohne seinen Geist thun. Diese haben es so weit gebracht, dass das Gefühl der Menge eingepaukt werden muss und dass ihr das Schlichte in reiner Durchführung nicht mehr mundet. Es wird seine Zeit haben, bevor sich diese Verwöhnung wieder verliert. Das lässt sich nicht ändern.

Aber Beethoven hat bei aller eigenthümlichen Grossheit und Fülle auch sein Schlichtes, sein Mozart- und Haydn-Aehnliches, was er diesen Meistern verdankt und was seinen Schöpfungen nicht geringen Reiz verleiht. Hat er sie zu seinem Vortheil beachtet und benutzt, so werden wohl unsere jüngeren Komponisten, und wären sie auch neue Beethoven, es gleichfalls zu thun alle Ursache haben. — Uebrigens scheint es mir, es wäre nicht übel, mit dem Schlichten anzufangen. Den Geist muss Jeder haben, der dichten will; aber die Form und die Art, wie sich das Geistige in die Erscheinung setzt, muss er lernen. Das lernt sich am Besten zuvörderst an dem Einfachen, weil man von dem, was man lernen will, nicht zu sehr abgezogen wird. Und in dieser Hinsicht ist diese vorliegende Mozart'sche Sinfonie, besonders was einfach gefällige und verstärkende

Instrumentazion anlangt, den Kompositionsjüngern sogar zunächst noch weit empfehlenswerther und nutzvoller, als unsers Meisters Jupitersinfonie, die für ein anderes und späteres Studium ist. —

Sollen wir nun noch Mozart's Ouverturen zu seinen Opern empfehlen, oder von dieser zur Entführung aus dem Serail besonders sprechen? — Kurz, an dieser Sinfonieen- und Ouverturen-Sammlung in Partitur hat man einen wahren Schatz, den man nicht unbenutzt liegen lassen soll. Was noch zu sagen wäre, versteht sich nach so vielen Anzeigen dieser herrlichen Sammlungen von selbst.

Joseph Haydn

Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. No 9, 10, 11, 12, 13 et 14. Berlin, chez Trautwein et Comp. Preis jeder Nummer: ⅓ Thlr.

Es ist ein Glück für die musikalische Welt, welches der Umschwung der Zeit in gewissen Zuständen aus dem natürlichen Gesetz der menschlichen Natur fast nothwendig entwickelt, dass man seit Jahren wieder angefangen hat, die Meisterwerke unserer Väter in wachsender Liebe neu zu beachten und durch schönere Ausgaben in's Leben zurückzuführen. In Hinsicht auf das Streichquartett konnte man durchaus nichts Besseres thun, als es durch diese Partiturausgabe der Haydn'schen Quartetten und die vervollständigte Ausgabe derselben in Auflegestimmen bei Peters in Leipzig geschehen ist. Wir haben nun die ausländischen Ausgaben nicht allein nicht mehr nöthig, sondern sie sind auch an Schönheit und Korrektheit so augenfällig übertroffen, dass Jeder von selbst unsere teutschen Sammlungen den französischen weit vorziehen muss. Das Letzte gilt zwar hauptsächlich nur von der Stimmenausgabe, denn die französische Partiturausgabe hält in Ansehung der Schönheit des Satzes unserer teutschen das Gleichgewicht. Allein sie kann nicht mehr helfen, denn sie ist vergriffen und gerieth auch bald in's Stocken. Was nun noch besonders das innere Wesen dieser Quartette betrifft, das steht gesichert. Sie bleiben so einzig und unnachahmlich in ihrer Art, dass sie in ihrer naturgetreuen Geistigkeit und in ihrem kindlich gutmüthigen Humor zuversichtlich so lange frisch und fröhlich sich in die Seele spielen werden, so lange man von der Musik noch veredelnde Freude und nicht blosen Tonrausch verlangt. Um so grösser ist unsere Freude, dass diese neue Ausgabe so glücklich vorwärts schreitet und mit No. 13 bereits ihren zweiten Jahrgang angetreten hat, der in Korrektheit und Schönheit dem ersten völlig gleich steht. Zur Erleichterung der Anschaffung dieser in monatlichen Lieferungen erscheinenden Partiturausgabe geht auch die frühere Subskriptionseinrichtung fort. Wer sich zur ungetheilten Abnahme von der 13. bis zur 24. Nummer verpflichtet, erhält diese zwölf Nummern um den Preis von 4 Thlr.

Auf jedem innern Titel steht der Anfang des gelieferten Quartetts und unmittelbar über jeder Partitur rechts die Anzeige, in welchem Hefte der Leipziger Stimmenausgabe es zu finden ist. No. 9 Fismoll ist in Stimmen bei Peters Cab. 9 No. 1 zu suchen; No. 10 Ddur = Cab. 17 No. 2; No. 11 Fdur = Cab. 10 No. 2; No. 12 Bdur = Cab. 13 No. 1; No. 13 Fdur = Cab. 1 No. 2; No. 14 Fdur = Cab. 5 No. 2. — Mögen beide Ausgaben, der Partitur und der Stimmen, zu vermehrtem öffentlichen und häuslichen Genuss, wie zur Bildung junger Musiker, sowohl der Komponisten als der Liebhaber, sich recht weit verbreiten, wie sie es verdienen.

Neue Auflagen.

Handbuch beim Unterricht im Gesange für Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen, bearbeitet von *Bernh. Hahn*. Vierte Auflage. Breslau, bei F. E. C. Leuckart.

Die dritte, mannichfach verbesserte Auflage erschien 1836, in welchem Jahre sie auch von uns besprochen wurde, wie bei einer wiederholten Einsendung 1837. Das Buch kostete 8 Gr. Der Preis wird gewiss nicht erhöht worden sein, um so weniger, da diese vierte Auflage ein unveränderter Abdruck der dritten ist. Die Seitenzahlen bis auf die letzte 80 sind sich gleich geblieben und der Diskantschlüssel ist in allen Beispielen beibehalten worden. Das Handbuch hält sich also.

Allgemeine Musiklehre. Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende in jedem Zweige musikalischer Unterweisung, von *Adolph Bernh. Marx*. Zweite, vermehrte und verbesserte Ausgabe. Leipzig, 1841. Bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Die erste Auflage wurde 1839 S. 357 d. Bl. von C. B. v. Militz ausführlich besprochen und lebhaft empfohlen. Da die schnell erfolgte zweite Ausgabe eine vermehrte und verbesserte ist, sind wir zur Vergleichung beider verbunden. Die erste hat 338, die zweite 396 Seiten in gr. 8., also 58 S. mehr. Schon die Inhaltsanzeige hat einige Umstellungen in der Reihefolge und im Ausdruck erfahren, z. B. für „verbotene Fortschreitungen" steht „gewisse Fortschreitungen"; auch einige Zusätze erhalten, z. B. nach „Fantasie" noch „die Caprice, Tokkate und Etüde," welche in der ersten Auflage übergangen worden waren u. s. w. Gleich im ersten Abschnitte ist am Ende der Anmerkung der 11 S. „unrein und falsch" genauer unterschieden, als in der ersten Ausgabe. Zu der Bezeichnung der eigentlichen Kontratöne bemerken wir, dass sie einen Strich unter sich haben sollten, damit man sie auch ohne Noten, als solche, gehörig erkennen könnte. Dieser Strich fehlt auch in dieser Ausgabe. Mit Recht ist auf S. 29 das come sopra, was für Partituren gehört, weggelassen worden. Wir hätten gewünscht, dass das col 1mo Violino etc. auch dahin verwiesen worden wäre. — S. 32 ist nach der chromatischen die diatonische Tonleiter ganz kurz eingeschoben. Auf S. 38 war in der ersten Auf-

lage Z. 15 v. o. genauer *G* und *d* gedruckt worden, wogegen in der neuen *G* und *D* als Intervall einer Quinte bezeichnet wird, was eigentlich nur das Intervall der Unterquarte sein kann. Auch scheint es uns, als ob Tonstufen und Stufen des Linniensystems nicht klar unterschieden worden wären. — Das Hinzugefügte in der Anmerkung auf S. 44 war in diesem Falle (bei der vom Verfasser gegebenen Benennung und Hervorhebung der verminderten Intervalle, namentlich bei der Beispielgebung von *deseses*) gewiss sehr nothwendig, um so mehr, da in diesen Annahmen so viele Verschiedenheit und Erschwerung für den Schüler liegt u. s. w. — S. 45 sind die Textesworte „*dis* und *es* (u. dergl.) haben in unserm jetzigen Tonsysteme gleiche Tonhöhe" auch hier ohne Anmerkung geblieben. Doch, wir wollen ja nur anzeigen, was vermehrt und verbessert wurde, da das Publikum das Buch schon kennt und unseres Urtheiles nicht bedarf. Gleichfalls werden wir ganz geringe oder nicht zum Wesen des Lehrganges gehörende Nebenzusätze, z. B. Verweisungen auf bald herauszugebende Schriften, wie Musikwissenschaft, dritter und vierter Theil der Kompositionslehre auf S. 63 und Aehnliches übergehen. S. 77 ist zu zwei Punkten hinter einer Note noch ein dritter Verlängerungspunkt erwähnt, der aber widerrathen wird. Durch solche kurze Zusätze gehen nun beide Ausgaben erst auf der 82. S. aus einander. — In dem Kapitel über den vom Mälzel erfundenen (?) Metronom ist S. 93 eine Anmerkung hinzugekommen; desgleichen auf S. 100 (früher 98) über den $\frac{3}{2}$-Takt, dass er zuweilen nothwendig wird; eben so S. 108 über zuweilen nothwendig werdende Verdoppelungsannahme der Grösse der Taktitheile; ferner S. 110 über taktmässige Notirung, die zuweilen des Vortrags wegen geändert wird; S. 112 ein Notenbeispiel etwas geändert; S. 114 ist im dritten Notenbeispiele ein Druckfehler eingeschlichen, der in der ersten Auflage S. 111 nicht vorkam u. s. w.; doch von nun an wollen wir nur wichtiger Veränderungen gedenken. Wir übergehen daher sowohl die Beibehaltung des $\frac{6}{16}$-Taktes einer Stimme zur andern, die 8, hat, als auch die Anmerkung über den geistreichen Gebrauch gemischter Taktarten im Finale des Don Juan S. 117 und 118, nicht minder den kurzen Zusatz S. 119, 121 und 125. Nöthiger ist die kurze Bemerkung auf S. 132, dass sich Mensur sowohl auf Takt-, als Ton- und Instrumentenmass bezieht. — Im Abschnitte „Vokalmusik" ist S. 135 etwas Weniges über mezza voce eingeschaltet und die Klassifikazion der Stimmen ein wenig erweitert. — Im Abschnitte „Saiteninstrumente" S. 140 ist zum Klaviere eine „flüchtige Erklärung des Resonanzbodens" gekommen, also akustischer Natur; dann in einer Anmerkung etwas vom Hackebret, das als ein dagewesenes Instrument betrachtet wird; allein es ist noch da und ist zum Tanz vortrefflich. Auch die Guitarre hat eine Anmerkung erhalten, die von ähnlichen, auch von abgeschafften Saiteninstrumenten spricht. — Zu den übrigen Instrumenten sind nur selten kleine Zusätze gefügt, am meisten zum Bassethorn. Die Ansicht des Verfasser's vom Serpent und der Basstuba (der neuerlich erfundenen) hat sich geändert zu Gunsten dieser Instrumente. S. 155 muss in der zweiten Zeile v. o. unter *b* (eigentlich darüber) ein Strich stehen, also *b*, damit es Anfänger nicht missverstehen. Eine Anmerkung über Ventiltrompeten ist zugesetzt; am Schlusse sind einige Militärblasinstrumente mehr, doch nur dem Namen nach genannt worden. Da auf S. 163 noch von den Reibungsinstrumenten die Harmonika und der Klaviercylinder kurz erwähnt werden, wodurch ein Abschnitt mehr wird, so fangen hier die beiden Ausgaben an sich auch in der Abschnittszahl zu trennen. Früher waren sie im Anhange hinter der Abtheilung Partitur berührt. — In der Elementarformenlehre sind S. 183 die früher sogenannten *Klauseln* jetzt *Glieder* genannt worden. Zur *Periode* ist etwas Weniges zugesetzt, besonders ein paar Notenbeispiele. — Zur terzenweisen Verbindung der Töne zu Akkorden, der altbestimmten, wird S. 199 noch eine Anmerkung vom wissenschaftlichen Begründetsein derselben beigebracht, mit Polemik gegen Gottfr. Weber und einen neueren, nicht genannten, aber leicht zu errathenden Harmonielehrer. Wozu? — S. 202 gibt in der vermehrten Anmerkung unter Anderm das beliebte Paradoxon, dass jeder geschichtliche Fortgang nur ein vernünftiger sein kann. — S. 216 im dritten Notenbeispiele v. o. Druckfehler im zweiten Gliede; 7 muss getilgt werden. — Dass der vollkommene Schluss auch *genuer Schluss* heisst, ist hier S. 217 auch angegeben worden, so wie der Halbschluss mit einem Beispiele und einer Anmerkung vermehrt worden ist. U. s. f. — Der sechste Abschnitt behandelt die besondern Formen der Vokalmusik, wie in der ersten Auflage. Dies geschieht mit einem nothwendigen Zusatze zum Rezitativ und einer kleinen Anmerkung zum Solfeggio.

Noch manche Veränderung, Versetzung und manchen Zusatz wird man auch im Folgenden bemerken: das Angegebene aber genügt für eine sichere Beurtheilung der Verschiedenheit beider Auflagen. Diese Ueberzeugung dem Leser zu erleichtern, kann hier nur unsere Aufgabe sein, da eine Beurtheilung des Werkes bereits gegeben und das Buch vom musikalischen Publikum seinem Inhalte nach schon gekannt und mit Antheil aufgenommen worden ist, worvon der schnell erfolgte verbesserte Abdruck Zeugniss gibt. Mehrere der letzteren Abschnitte haben durch Ueberschriften einen bequemeren Ueberblick gewonnen, was Jedem nur lieb sein muss. — Ein kurzer Anhang von sechs Seiten über rhythmische Gliederung, Fugenform, Rondoform, Sonatenform ist zugegeben worden. Das Sachregister beschliesst, wie in der frühern Auflage. Der Druck ist in beiden gleich, das Papier ist in der neuen ungleich weisser. Und so wird sich Jeder auch die neue Ausgabe mit ihren Vermehrungen empfohlen sein lassen.

Nachrichten.

Berlin, den 7. Juni 1841. Da über die Kunstleistungen der jetzt hier thätigen italienischen Operngesell-

Seegnungen der Väter und Thränen der Mütter, den entscheidenden Zug in das Lager der Hussiten beginnen. Diese Ausführung macht dem Komponisten Ehre, nur möchte sie allzukünstlich seyn.

Da die Zuschauer mit dem Anfange des vierten Akts zuerst in das Lager der Hussiten geführt werden, so hat der Komponist des vierten Chors, Hr. Musikd. Walter in Hannover, demselben sehr zweckmässig einen wilden, marschmässigen Eingang mit Janitscharenmusik vorausgeschickt, der vortrefflich entworfen und ausgeführt ist. Durch seinen Charakter versezt er den Zuhörer nicht nur in die zu eröffnende Scene und beabsichtigte Gemüthsstimmung, sondern, durch Anspielung auf veraltete böhmische Nationalmusik, auch in alte Zeit. Weniger befriedigend ist das sich daranschliessende Chor der Hussiten.

Das fünfte Chor, (zweytes der Hussiten) vom Hrn. Kapellm. Kranz in Weimar in Musik gesezt, ist zweckmässig; weiter zu gehen, war der Komponist durch die Worte des Dichters nicht veranlasst.

Das sechste Chor, (drittes der Hussiten) vom Herrn Kapellm. Schuster in Dresden, ist gross gefasst und kräftig wiedergegeben. Einige, etwas-künstliche Stellen verlangen eine so sorgfältige Ausführung, als sie hier fanden. Die sehr volle und wohlgewählte Begleitung ist von vortrefflichem Effekt. Man wünscht diesem Chore nur eine weitere Durchführung, als ihm der Komponist gegeben hat.

Im siebenden Chor (Chor der Frauen) war der Musiker dadurch beschränkt, dass er nur für Frauenstimmen schreiben durfte. Es ist anständig und zweckmässig behandelt, wie man das von seinem Verfasser, Hrn. Kapellmeister Reichardt in Berlin, erwartet; ohne jedoch hervorstechend zu seyn.

Das Schlusschor der Bürger und Bürgerinnen vom Hrn. Abt Vogler ist mehr ein mittelschlechtes-Chor in eine Kirchenkantate, als ein dramatisches „Viktoria!" der Siegenden nach solchem Kampfe. Es entspricht weder den Erwartungen derer, die dem Drama mit Theilnahme gefolgt sind, noch derer, die andere Arbeiten dieses Tonkünstlers in grösserm Styl kennen.

Die Ausführung der Gesänge war, fast bey allen Wiederholungen, angemessen, präcis und lebhaft. Durch sehr starke Besetzung der Singstimmen hatte die Direktion dem Uebel abgeholfen, dass bey uns noch alle Chöre, nicht auf dem Theater, sondern in den Kulissen gesungen werden.

Berlin. Zum Andenken des verstorbenen Prinzen Heinrich von Preussen, Bruder Friedrichs des Grossen, ward am 16 September, vom Herrn Wessely, Kapellmeister des verewigten Prinzen, in der hiesigen Garnisonkirche eine deutsche Trauerkantate aufgeführt, wozu Herr Wessely den Text und die Musik gemacht hatte. Die Musik hat viele erhabene und noch mehr anmuthige Stellen. Von besonderm Werth ist das Terzett, welches von Madame Schick, Hrn. Hurka und Hrn. Gern, ausnehmend schön gesungen wurde; es hat ein meisterhaftes Detail und sehr richtigen Ausdruck. In der Tenorarie sind die Eintritte des Chors glücklich, und die Ausführung der ganzen Musik, welcher der königl. Kammermusikus Schick vorstand, gerieth sehr wohl.

Den 17ten darauf war im königl. Nationaltheater eine neue Oper: Leon, oder die Burg Montenero, aus dem Französischen, mit sehr hübscher Musik von d' Alayrac, zum Benefiz für Madame Schick, gegeben. Hr. Musikdirektor Weber hatte einige meisterhafte Stücke dazwischen komponirt, unter welchen sich eine Scene im Styl des Melodrama, von strenger Ernsthaftigkeit, und ein komisches Terzett, sehr vortheilhaft auszeichnen. Warum Herr Weber, mit seinem glücklichen Talent nicht lieber etwas ganz Neues hervorbringt,

schaft besonders berichtet wird, beginnen wir mit der königlichen Bühne. Die wichtigste Nachricht ist zuvörderst, dass Mad. *Gentiluomo* (wie es heisst) und Dem. *Spatzer* für dieselbe gewonnen sein sollen, auch Frau v. *Fassmann* der königl. Oper noch vier Jahre erhalten bleibt. Das spätere Engagement der Dem. *Tuczeck* ist gleichfalls zu hoffen, so dass sich nun doch eine Aussicht zur Wiederbelebung des sehr einförmigen Repertoirs darbietet. So ist z. B. seit Auber's „Feen-See" kein neues Singspiel zur Darstellung gelangt. Dem. *Carl* hat ihre hiesigen Gastrollen als Desdemona in Rossini's Otello ehrenvoll beschlossen, und ist zur königlichen Kammersängerin ernannt. Herr *Erl* hat noch den Otello, Masaniello in der Stummen von Portici und den Florestan in Beethoven's Fidelio mit allgemeinem Beifall gesungen, indess doch nicht einen recht ergreifenden Enthusiasmus erregt, wovon hauptsächlich wohl das Herausstossen der höheren Töne und eine gewisse Indolenz der Darstellung die Ursache ist. Theilweise erinnert Herr Erl an Wild in den Letztern früherer Zeit. — Dem. Tuczeck hat ihre Gastrollen mit zunehmender Theilnahme fortgesetzt, und ist als Amine in der „Nachtwandlerin" hier und in Potsdam, als Susanne in Mozart's Figaro wiederholt, auch als Adele in Isouard's ein wenig veraltetem, doch durch die Arie der Adele: „Ich singe nicht, nein, nein!" ansprechendem kleinen Singspiele: „Die Lotto-Nummern," wie auch als Prinzessin in Boyeldieu's „Johann von Paris" und Isabelle in „Robert der Teufel" mit ungetheiltem Beifall aufgetreten. Auch hat die angenehme Sängerin die Antonette in Auber's „Gesandtin," durch gewandtes Spiel begünstigt, mit Beifall gegeben. Von ihrer Anspruchlosigkeit und Gefälligkeit gab diese junge Künstlerin einen schlagenden Beweis dadurch, dass sie an dem Tage der Vorstellung der Oper Fidelio für die plötzlich unwohl gewordene Dem. *Schultze* die bedeutende Partie der Marcelline übernahm und solche ohne Probe durchführte, obgleich an demselben Vormittage Dem. Tuczeck in einem Wohlthätigkeitskonzert bereitwillig mitwirkte. — Im leider fast leeren Opernhause liess sich Mad. Duflot-Maillard mit Arien aus Rossini's Barbiere di Sevigha, Semiramis und Bellini's Capuletti u. s. w. mit Beifall hören. Die nicht mehr jugendlich frische, doch in guter Schule gebildete Mezzosopranstimme dieser Sängerin hatte hierin vortheilhafte Gelegenheit, sich geltend zu machen. In demselben Konzert liess sich auch ein talentvoller Klarinettist von schönem Ton, Herr *Schubert* (Akzessist der königlichen Kapelle), wie auch der in wohlgeübter Kunstfertigkeit vorschreitende junge Violinist Herr *K. M. Henning* hören. Die Theaterkonzerte wirken indess selten anziehend, am wenigsten, wenn der zu oft gegebene „Freischütz" dabei als Lückenbüsser aushelfen muss. Dem. *H. Schultze* hat sich in K. M. v. Weber's Oberon als Rezia mit günstigem Erfolge versucht, wenn gleich noch grössere Sicherheit und Oekonomie im Gebrauch ihrer starktönenden Stimme zu wünschen blieb. Besonders ist das mezzo forte mehr zu beachten, um nicht blos mit voller Stärke die Stimme anzuwenden und unmittelbar darauf mezza voce oder pianissimo eintreten zu lassen. Das Talent der jungen Sängerin ist so bedeutend, dass solches die bestmögliche Ausbildung verdient. — Am Bettage wurde das jährliche Benefizkonzert für den Spontini-Fonds, unter sehr umsichtiger Leitung des Herrn Kapellmeister Henning, im leider wenig besuchten Opernhause gegeben, obgleich Mozart's Es-dur-Sinfonie und Händel's Samson doch glücklich gewählte Meisterwerke waren, welche unter Mitwirkung der Frau v. *Fassmann*, Dem. *Aug. Löwe*, der Herren *Bader* und *Böttcher*, auch Seiten des Orchesters und Chors ganz gelungen ausgeführt wurden. Es haben sich in letzterer Zeit Stimmen in öffentlichen Blättern vernehmen lassen, welche theils Rechenschaft über die Verwendung des Spontini-Fonds verlangten, theils für, theils gegen den Stifter sich aussprachen. Ohne hier auf Einzelnheiten einzugehen, bemerken wir nur, dass nach des Kapellmeisters B. A. Weber am 23. März 1821 erfolgten Tode, dessen Familie die Einnahme des Konzerts am Bettage 1821 bewilligt wurde, Spontini 1826 die Einnahme seines Benefizkonzerts den Kapellmitgliedern überliess, und am 7. Mai 1826 der sogenannte Spontini-Fonds zu wohlthätigem Zweck die allerhöchste Genehmigung erhielt, dessen Einnahmen aus dem Benefizkonzert des Stifters sich bilden, und dessen Verwaltung von einem besondern Comité übernommen wurde, bestehend aus dem königlichen General-Intendanten mit einer Stimme, Spontini mit zwei Stimmen, einem Mitgliede der General-Musik-Direkzion und einem Mitgliede der darstellenden Künstler, jeder mit einer Stimme. Die Mehrheit der Stimmen entscheidet. Die königliche Theaterkasse verwaltet die Gelder. Ausgaben bis 10 Thlr. kann sowohl der General-Intendant, als der General-Musik-Direktor, jedoch nur beide gemeinschaftlich bewilligen. Dass nun auch die Namen der Unterstützten öffentlich angezeigt werden sollten, ist ohne Indiskrezion nicht auszuführen.

In *Spontini's* Untersuchungssache ist noch immer keine Entscheidung erfolgt. Eine Vertheidigung hat der Angeklagte, statt der Abschrift, drucken lassen. —

Am 7. Mai hatte der Musikdirektor *Wieprecht* im Hofjäger-Etablissement des Thiergartens ein Militärkonzert zu wohlthätigem Zweck veranstaltet, welches bei dem schönen Wetter von mindestens 5000 Personen im Freien besucht, und durch Ausführung der C-moll-Sinfonie von Beethoven, für Infanterie- und Kavalleriemusik von Wieprecht eingerichtet, ausgezeichnet war.

Am 16. Mai hatte das Personal der königl. Schauspiele eine Mittagsunterhaltung veranstaltet, welche aus Gesängen am Piano und Deklamazion bestand. Von fünfzehn Stücken erwähnen wir nur eine von Dem. Tuczeck zierlich und gefällig gesungene italienische Arie, von de Beriot für die Malibran komponirt, auch von Pauline Garcia später gesungen, das von Mad. Duflot-Maillard französisch gesungene Ave Maria von Franz Schubert, und eine allerliebste Tyrolienne, auch die von August Möser vorzüglich gespielten Violinvariazionen, und von Mad. Pohlmann-Kressner recht gefällig vorgetragene Gesangvariazionen auf ein Tyrolerlied von Kalliwoda.

Am 22. Mai fand gleichfalls eine mit humoristischen Deklamazionen und Musikstücken abwechselnde Mittagsunterhaltung im Jagor'schen Saale, von Herrn *Weyl-Liew* (Mitarbeiter des Figaro) Statt, wobei die beliebtesten Mitglieder der königlichen und königsstädtischen Bühne mitwirkten.

Der heutige Sterbetag des Königs Friedrich Wilhelm 3. wird blos still dadurch begangen, dass kein Schauspiel ist. Die Loge zu den drei Weltkugeln veranstaltet in ihrem Gesellschaftslokal eine musikalische Gedächtnissfeier zum Schlusse des Trauerjahres.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Novara. Die Teresina Brambilla ist nach ihrer rühmlich bekannten Schwester Marietta die beste Sängerin von den drei Schwestern dieses Namens (s. Rom). Sie war unsere Prima Donna, hatte zur Seite die junge Fanny Leon, den Tenor Borioni und Bassisten Valli. Unter den zwei grossen Opern Lucrezia Borgia und Beatrice di Tenda erhielt letztere den Vorzug. Die Brambilla (Titelrolle) entzückte. Herr Valli machte sich durch schöne Persönlichkeit und guten Gesang bemerklich; die Leon geht vorwärts, und Borioni trug zum Gaudium des Ganzen bei. Alles war nun gespannt auf die Oper Emma d'Antiochia des hiesigen vormaligen Kapellmeisters Mercadante, und das Ergebniss war, dass der erste Akt Fiasco gemacht, der zweite Akt aber Enthusiasmus erregt hat.

Pallanza. Dieses am langen See (*Lago Maggiore*) schön gelegene Städtchen, das auch eine Accademia Filarmonica aufzuweisen hat, feierte den Anfang des Karnevals mit Coppola's Nina pazza per amore. Sänger waren: die Gigli-Grassi, Tenor Dell'Oro, Buffo Borelli und Bassist Araldi. Wiewohl die Prima Donna mit ihrer Persönlichkeit schwerlich eine Wahnsinnige aus Liebe vorstellen kann, so täuschte sie doch mit dem Ausdrucke des Gesanges. Dem Tenor war sein Part angemessen; Araldi mit seiner kräftigen Stimme und Praxis gab den Grafen ziemlich gut, und Borella vertheidigte sich als Arzt. Mercadante's Elisa e Claudio ging nachher noch besser.

Vigevano. Auch hier eine Opera seria! Geschwind — es war um die Hälfte Dezember — nach Mailand, dieser von Theatersensalen und Theaterkünstlern überschwemmten Stadt. Und Mailand schickte sogleich die Annette Fouché, den Tenor Picasso und Bassist Marchelli. Schon am Stephanstage gab man in dieser kleinen Stadt die Gemma di Vergy del Cavaliere Donizetti, mit lärmendem Beifall und oftmaligen Fuoras. Um aber auch etwas Lustiges aufzutischen, wählte man Ricci's Scaramuccia, dessen Aufnahme glänzend war. Die dritte Oper von dessen Bruder Prigione di Edimburgo, worin die Fouché die Giovanna, die Guenzati die Ida, Picasso den Giorgio und Marchelli den Tom zur grossen Zufriedenheit der Zuhörer machte.

Herzogthum Genova und Grafschaft Nizza.

Savona. Die Taccagni, die Gazzello, Tenor Arioli, Bassist, auch Buffo Benciolini und der Altro Basso Ghirzoni gaben hier zur ersten Karnevalsoper Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, welche Oper, wenn auch nicht von Seiten des Orchesters, doch von Seite der Sänger vollkommen befriedigte und volle Häuser machte. Noch mehr gefiel Ricci's (Luigi) Chi dura vince, worin sich Herr Benciolini in der komischen Rolle besonders auszeichnete.

Oneglia. Mit der Schnellpost versehrieb man aus dem Sängerhauptquartier Mailand Ende Dezembers die Prima Donna Eugenia Manzoni, Tenor Paolo Franzi, Buffo Giuseppe Grandi, Bassist Giorgio Solari, und gab am 10. Januar Coppola's Nina pazza per amore, deren Musik man sehr schmackhaft, und die Sänger, besonders die Manzoni, trefflich fand. Ricci's Esposti ward beifällig dieselbe Theilnahme.

Chiavari. Die hiesige Sängergesellschaft (die Ranzi und Sacchi, Tenor Andaver, Buffo Stefanori und Bassist Del Vivo) begann den Karneval mit Ricci's Prigione di Edimburgo, und erntete mehr als verdienten Beifall ein. Del Vivo produzirte sich hernach in Donizetti's Torquato Tasso und wurde beklatscht, darauf löste Herr Carpini den kranken Andaver in Coppola's Nina ab, und Ricci's Scaramuccia endigte die Stagione gut.

Genua (Teatro Carlo Felice). Der Karneval ist in diesem Theater die feierlichste Stagione, befriedigte aber heuer sehr wenig. Die hier bereits vortheilhaft bekannte Prima Donna Raineri-Marini abgerechnet, hat Tenor Lonati ausser einem schönen Stimmorgan wenig Vorzügliches, und Bassist Ferlotti mit einer nicht schönen Stimme blos guten Gesang. Die erste neue Oper *Gildippe e Odoardo*, Buch von *Solera* und Musik von Herrn *Nicolai* fiel eben so durch, wie *Monticini's* Ballet *Clarice*. Während die hiesige Zeitung das Buch sehr tadelt, daraus schlechte Verse zitirt, und die Musik voller Reminiszenzen findet, sagt ein mailänder Blatt, das Buch sei reich an schönen Versen und glücklichen Gedanken. Verdi's Oberto di S. Bonifazio machte hierauf einen zweiten Fiasco: kaum hatte die Marini und Ferlotti einigen Beifall. Etwas glücklicher war Mercadante's Vestale, mit der Marini, der Croff, Lonati und Ferlotti.

Der mehrere Jahre hier ansässig gewesene polnische Klavierspieler und Komponist *Franz Mirecky* hat seinen hiesigen Aufenthalt mit Krakau, wo er eine musikalische Anstalt leitet, vertauscht.

Nizza. Bellini's Beatrice di Tenda feierte am ersten den Karneval. Die Franceschini-Garis (Titelrolle) sammt der Gazzaniga, dem Tenor Ferrari (Prospero) und Bassisten Sermattei harmonirten in dieser Oper wenig zusammen, weswegen auch das Ganze wenig anzog, bei alldem aber, wegen des hiesigen Aufenthalts so vieler Fremden im Winter ziemlich stark besucht wurde. Drei darauf vom Stapel gegangene Opern del Maestro Donizetti, als: Marino Faliero, Furioso, Elisir d'amore, hinkten gleichfalls, und ohne die Franceschini wären alle

drei zu Boden gefallen. Die letzte Oper der Stagione war die Norma, worin anstatt Herrn Sermattei Herr Rocca sang.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die Berio, di Turri, Tenor Bignami und Bassist Casali machten mit dem Belisario keinen guten Anfang, hatten auch das Unglück, im Nachhausefahren mit dem Wagen umzustürzen und übel zugerichtet zu werden. Nach mehreren suspendirten Vorstellungen gab man die Beatrice di Tenda mit der De Giulj, der Turri, Bignami und Casali, und Alles ging gut.

Modena. Ganz unbefriedigt verliessen die Zuhörer Mercadante's Emma d'Antiochia, worin die Riva-Giunti, die Pellizzoni, Tenor Vitali und Bassist Giunti wirkten; mit einer andern Oper hätten sich diese Sänger wenigstens mehr Ehre gemacht, und das war auch der Fall mit dem nachher gegebenen Belisario und Campanello von Donizetti.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Hier drei Donizetti'sche Opern. Um die Lucrezia Borgia geben zu können, engagirte man die beiden Prime Donne Giuseppina Armenia und Dionilla Santolini; aber die erste Vorstellung verunglückte und verursachte in den umliegenden Gegenden vieles Gerede und viele Klatscherei. Die Sache verhält sich indess so: Die Lucrezia Borgia war eine für diese Szene ganz neue Oper, deren — wie man sagt — überaus künstliche und philosophische Musik mehrmaliges Anhören erforderte. Der verständige und unpartheiische Theil des hiesigen Publikums verschob also sein Urtheil bis zur dritten Vorstellung, in welcher es günstig ausfiel, besonders in Betreff der Armenia, die mit starker Stimme die Titelrolle gab, und sammt Milesi öfters hervorgerufen wurde. Auch die lebhafte Santolini in der Rolle des Orsini, so wie Polonini mit seiner hübschen Stimme fanden Beifall. Jedenfalls hatten in der Folge die Sänger gewonnen. Da in Roberto d'Evreux der Sopranpart in Allpart verwandelt wurde, so machte das Ganze Fiasco. Nun gewann die Impresa die Annunziata Tramontani, angehende Sängerin und Schülerin der Bertinotti, jung, hübsch, schöne Formen, geläufiger Sopran, gute Schule. In der Titelrolle der Gemma di Vergy erhielt sie rauschenden Beifall. Bei dieser Gelegenheit bemerkte ein Journal, die Gemma sei eine der schönsten Opern Donizetti's, sie ist unter Italiens Sonne entstanden.

Parma. Die schnell vorwärts schreitende Anfängerin Malvani mit ihren beiden Adjutantinnen Annetta Casiglieri und Elena Martini Dai Fiori, der brave Tenor Deval mit seinem Adjutanten Dai Fiori, der Bassist Cosselli mit seinen beiden Supplementen Antonio Zanchi und Achille Bassi bildeten die Sängergesellschaft der Stagione. Donizetti's Parisina und das Ballet Pirata wechselten mit einander den Fiasco. Die Titelrolle war für die Malvani zu hoch, Deval war etwas unpässlich, Cosselli wie immer ein Professor. Das Quartett zwischen der Malvani, Duval, Cosselli und Zanchi, welcher letztere mit einer schönen Stimme begabt ist, erhielt indessen starken Applaus. In der Folge ging es etwas besser, weit besser im nachher gegebenen Belisario von demselben Maestro und weit ärger in Mercadante's gesangsarmer Elena di Feltre, deren erster und zweiter Akt Fiasco gemacht; im dritten gefiel blos das Duett zwischen der Malvani und Cosselli und das Rondo der erstern.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Letzter Konzert des Konservatoriums der Musik zu Paris (den 18. April). Sinfonie von Mozart (Es dur); — Chor aus Euryanthe (musste wiederholt werden); — Fantasie für Violine mit Orchester von Habeneck, gespielt von Demois. *Teresa Milanollo* (ein Mädchen von 12 Jahren, die seit einiger Zeit in Frankreich grosses Aufsehen macht; auch ihre noch jüngere Schwester Maria hat sich bereits mit vielem Beifall mit ihrer Schwester hören lassen); — Szene, Arie des Polynices, Arie des Oedip, Terzett aus Sacchini's Oedip. Demois. Julian, Herr Dupont und Alizard); — Sinfonie von Beethoven (A dur).

Zu Montpellier ist eine komische Oper in vier Aufzügen von dem berühmten musikalischen Kritiker *Castilblaze* mit einem ganz ungewöhnlichen Erfolge aufgeführt worden. Sie heisst *Betzebuth* und soll sich besonders durch anmuthige, originelle Melodieen, Klarheit und Kühnheit in den harmonischen Kombinazionen, Gewandtheit und Glanz in der Instrumentation auszeichnen.

Zu Barcelona, welches früher einen ganz italienischen Geschmack in der Operumusik gehabt haben soll, ist Auber's Stumme von Portici mit ungeheurem Beifall gegeben worden. Bereits fanden sechs Aufführungen hinter einander statt, und der Andrang hatte sich immer vermehrt.

Das *musikalische und dramatische Eigenthum* ist durch ein *Bundesgesetz* anerkannt worden, dessen erster Artikel die öffentliche Aufführung eines dramatischen oder musikalischen Werkes, im Ganzen oder mit Abkürzungen, nur mit Erlaubniss des Autors, seiner Erben oder sonstigen Rechtsnachfolger gestattet, so lange nämlich das Werk nicht durch den Druck veröffentlicht ist. Das Verbietungsrecht soll wenigstens zehn Jahre von der ersten rechtmässigen Aufführung an bestehen, jedoch verloren gehen, wenn der Autor die Aufführung Jemanden ohne Nennung seines Namens gestattet. — Wer gegen diese Bestimmungen handelt, ist zur Entschädigung verbunden, deren Bestimmung den Landesgerichten vorbehalten bleibt; jedoch ist stets die ganze (Brutto-) Einnahme von einer unbefugten Aufführung in Beschlag zu nehmen.

Einer der letzten Abkömmlinge der Bach, der achtzigjährige ehemalige Hofkapellmeister *Bach* zu Berlin hat jüngst von dem zu Rom lebenden preussischen Prinzen Heinrich, seinem frühern Zöglinge in der Musik, eine jährliche Pension von 300 Thlr. erhalten, welche nach seinem Tode auch auf seine Familie übergehen soll.

Der Guss von Mozart's Statue (für Salzburg) ist, nach Schwanthaler's Modell, in der Erzgiesserei zu München unternommen worden und glücklich von Statten gegangen.

Neue Opern. Zu Kragujewac (in Serbien) ist eine serbische Nationaloper: Zenitha Cara Dusana (die Hochzeit des Cara Dusan), von Nicolit, Musik vom Kapellmeister Schlesinger, mit Beifall aufgeführt worden. — In Petersburg wurde eine russische Oper, Parascha, von dem Russen Stepitsky ebenfalls mit Erfolg gegeben. — Netzer in Wien hat eine Oper: Mara vollendet, welche der Aufführung entgegensieht.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche im Verlage

von

G. Müller in Rudolstadt

erschienen sind.

	Fl. Kr.
Banck, C., Sangers Wanderfahrt. 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. (Fröhlich und wohlgemuth. — Mittag geht über Thal. — Hörst du den Sturmwind gehn?)	— 44
— — Pièces lyriques pour le Pianoforte, transcrites de „Lieder." Liv. 1. Der Rosmarinkranz. — Abschied. — Frühlingsliebe. Liv. 2. Stille Liebe. — Hoffnungslose Fahrt. — Sorrent. Liv. 3. Aus der Ferne. — Die Spinnerin. — Meeresfahrt	à — 35
— — Petits morceaux faciles et mélodieux pour le Pianoforte. Liv. 4	— 48
Junghans, C., Musikalische Blumenlese. Eine Sammlung kleiner Musikstücke nach Motiven aus den neuesten und beliebtesten Opern, für das Pianoforte im leichten Style, zur Aufmunterung und Unterhaltung junger Pianofortespieler. Lieferung 1 und 2	à — 36
Lachner, F., Vorüber! Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 62. (Am Ufer steht der Sänger.)	— 35
— — Vöglein mein Bote! — Die Armesunderblum'. — Die Männer sind mechant! 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63	— 44
— — Die Grillen. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Ich sass und schrieb im Grase.)	— 18
Montag, C., 5 Lieder von Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2	— 52
— — Deux Etudes pour le Pianoforte. Op. 3	— 32
— — Melodies pour le Pianoforte. Liv. 4	— 56
Müller, F., Concertino pour Hautbois avec accomp. de l'Orchestre. Op. 50	3 —
— — Choralbuch, zunächst zu dem Gesangbuche des Fürstenthums Schwarzburg-Rudolstadt, so wie auch zum allgemeinen Gebrauche bearbeitet	4 24
— — Choral-Melodiencabuch do. do.	— 36
Reissiger, C. G., Wanderlied am Morgen. — Wanderlied am Abend. — Das Element. — O wie schön! 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 139	— 44

Bei **Wilh. Paul** in Dresden ist so eben erschienen:

Veit, W. H., 3 Nocturnes pour le Piano. Oe. 18. 45 Ngr.

Hünten, F., Rondeau pour le Piano seul sur un theme de l'Opera: Elisabeth. Oeuv. 98. Nouvelle Edition. 10 Ngr.

Sängers Lieblingslieder mit Piano. No. 11. Das Fischermädchen von C. G. Reissiger für Sopran oder Tenor. 5 Ngr. No. 12. Der verliebte Maikafer von C. G. Reissiger, für Bass oder Bariton. 7½ Ngr. No. 13. Das vergessene Lied von C. Löwe, 10 Ngr. No. 14. Sehnsucht von C. G. Reissiger, für Sopran oder Tenor. 7½ Ngr. No. 15. Der blaue Montag von C. G. Reissiger, für Bass oder Bariton. 5 Ngr. No. 16. Das Auge von C. G. Reissiger, für Tenor oder Sopran. 5 Ngr.

Wichtige Anzeige für Violinspieler.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist neu erschienen:

Erster Violin-Unterricht.

46 kleine Uebungsstücke für die Violine

(mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer)

von

Moritz Schön.

Preis 15 Ngr.

Von der Tonleiter an findet man hier in fortschreitender Ordnung eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schuler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Schön ist als Violin-Virtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Ferner erschienen so eben:

Zwei Duetten für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler, componirt von M. Schön. Preis 20 Ngr.

Bei dem grossen Mangel an nicht zu schwierigen Duetten für die Violine verdienen die vorstehenden um so mehr überall Eingang zu finden, als sich dieselben durch leichte Ausführbarkeit bei innerem Gehalt ganz besonders auszeichnen, und schon die rühmlichste Anerkennung in öffentlichen Blättern gefunden haben.

Zur Beachtung.

In No. 85, 88 und 92 der diesjährigen Dorfzeitung ist ein Verzeichnis grösstentheils neuer im Preise bedeutend herabgesetzter Musikalien für Pianoforte zu zwei und vier Händen, für Blas- und Streichinstrumente, Gesang, Orgel- und Kirchenmusik erschienen.

Jede Buch- und Musikalienhandlung führt Bestellungen aus.

Hildburghausen, den 6. Juni 1841.

F. Kesselring'sche Hofbuchhandlung.

Zur Nachricht.

Der Unterzeichnete ist beauftragt, zu verkaufen:

1) Eine Geige von Straduari. Preis 1000 Thlr.

☞ Die Aechtheit und vorzügliche Güte dieses Instrumentes eines der berühmtesten und von Kennern wie Liebhabern vor Allen gesuchten Meisters ist durch die Urtheile der bewährtesten Kenner und Virtuosen wie Ole Bull, Mendelssohn-Bartholdy, Moser, David u. a. m. auf das bestimmteste ausgesprochen worden, und gibt ihm dem Karakter eines seltenen Kabinetstückes. (In elegantem Kasten mit feinem Bogen.)

2) Eine Geige von Stainer. Preis 65 Thlr. (Mit Bogen.)

☞ Auch die Aechtheit und Güte dieses Instrumentes ist anerkannt und der Preis ungemein billig limitirt.

3) Eine Bratsche von Unger. Preis 40 Thlr. (Mit Bogen.)

4 Ein Violoncello von Ende in Leipzig. Preis 40 Thlr. Mit Bogen.)

5) Ein Violinbogen von Bausch in Leipzig. Preis 25 Thlr. (Neu.)

und erbietet sich zu irgend erforderlichen nähern Anweisen.

Joh. Ambr. Barth in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juli. № 27. 1841.

Die Fürsten von Messina.

Tragische Oper in vier Akten, frei nach Schiller bearbeitet von *J. F. Buhrdt.* — In Musik gesetzt von *C. L. v. Oertzen.*

Angezeigt von G. W. Fink.

Wie lebhaft wir der teutschen Oper grössere Beachtung, und namentlich von den Teutschen selbst, wünschen, dürfen wir für bekannt annehmen. An uns und am Fleisse unserer Komponisten liegt es nicht, wenn Theaterunternehmer und Publikum die Ausländer, oft sehr unverdient, ohne Vergleich mehr begünstigen, als die Einheimischen. Wir haben in der neuern Zeit öfter das Vergnügen gehabt, dass wir hochgestellte Männer sich eifrig dafür verwenden und sogar schöpferisch im Fache der Oper auftreten sahen; ihre Werke sind in ihren Städten gegeben und mit Beifall aufgenommen worden, und doch ist es immer noch nur ein seltener Fall, dass auch entferntere teutsche Bühnen auf sie Rücksicht zu nehmen beliebten. Um so treuer müssen wir in unserer Thätigkeit für die Sache fortfahren, um theils die vorurtheilvollen, theils die wesentlichen Hinderungen, die sich vorfinden möchten, immer glücklicher zu beseitigen.

Jetzt tritt nun wieder ein neuer teutscher Opernkomponist in der Person des Grafen C. L. v. Oertzen, Kammerherrn und Justizrathes in Neustrelitz, in die Schranken. Schrieb er auch vor sechs Jahren bereits eine zweiaktige komische Oper: „Das Grab des Mufti," so ist diese doch seine erste grössere Arbeit im ernsten Style. Wie er dies that und welche Grundsätze er in seinem Werke zu befolgen sich bestrebte, muss jedem teutschen Kunstfreund auch um künftiger Tondichtungen willen anziehend sein. Geben wir also zuvörderst eine übersichtliche Darlegung des Wesentlichen der Komposizion mit Andeutungen zum Besten teutscher Opernkunst und, wo möglich, der dramatischen Tonkunst überhaupt.

Die bekannte Handlung des Stückes verhilft uns zur Kürze. Ist auch die Bearbeitung frei, so ist doch nichts Wesentliches geändert. Nur ein Vertrauter Don Cäsars, Rodrigo, jedoch sehr wenig bethätigt, ist hinzugekommen, und die Aeltesten der Stadt, die in Schillers Tragödie nicht reden, haben hier etwas zu singen erhalten.

Man bemerkt schon an der Ouverture, die ein gut und sicher durchgeführtes Effektstück gibt, von welchem Erfolg zu hoffen ist, dass die neuen Orchestermittel mit Fleiss verwendet worden sind. Kontrafagott und Ventiltrompeten thun an mehreren Stellen der Oper das Ihre. Warum aber in dem D moll-Satze die A-Klarinette (also F moll) gebraucht worden ist, will uns nicht einleuchten, da der Karakter des Stückes durch die B-Klarinette, die viel leichter wäre, schwerlich etwas verloren haben würde. Die Introdukzion beginnt mit dem Chor der Aeltesten, die ihrer Fürstin Preis und Ehre singen; Isabella (bald mehr Mezzo-Sopran, bald mehr Alt im Verlaufe der Oper) ermahnt die Getreuen, den Söhnen entgegen zu eilen; rezitirend und im eingestreueten Arioso. Das Rezitativ mit seinen eingewebten Kantilenen ist durchaus sachgemäss und effektvoll begleitet; der Chor ist leicht und gefällig. Man merkt es gleich der Einleitung an, was sich auch durch die ganze Oper bestätigt, dass der Komponist zu denen gehört, die eine einfach schöne Melodie bevorzugen und sich vor dem Zerreissen derselben durch zu stark begünstigten Wortausdruck, der allerdings nicht zu sehr in's Einzelne getrieben werden darf, scheuen. Unter einfach schöner Melodie versteht er auch nicht die neu italienische, eher die italienische vergangener Zeiten und die teutsche nach namhaften Mustern. Dabei ist ihm Wahrheit des Ausdrucks kein leeres Wort im Ganzen der Situazion und bedingt durch sie. Mozart, Gluck und Spontini sind ihm Hauptvorbilder, und das rhythmisch Pikante der neuern französischen Oper findet er anerkennungswerth. Wir haben hier viel auf einmal, und gewiss das Vortrefflichste ausgesprochen, was eine Opernkomposizion verherrlichen kann. Aber alle diese theils wahrhaft musterhaften, theils lebhaft durchschlagenden Einzelnheiten so mit einander zu vereinigen, dass Eins das Andere nicht stört, nicht beeinträchtigt oder wohl gar aufhebt, und dass bei der Vereinigung dieser Gediegenheits- und Belohnungs-Punkte noch dazu die eigene Selbständigkeit, die Freiheit und Ungezwungenheit des originellen Schaffens nicht gefährdet werde oder verloren gehe, das ist die ausserordentliche Schwierigkeit, die kaum in einer ersten Oper auch des Begabtesten vollkommen überwunden werden kann, am wenigsten von einem Teutschen. Das Letzte behaupten wir keineswegs, weil wir unserem Volke eine geringere Anlage für Opern als anderen Völkern zuschreiben: im Gegentheile dürfen wir es mit Stolz aussprechen, dass keine Nazion solche Opernmeisterwerke gediegenster Innigkeit und Geistesvollendung auf-

zuweisen hat, als die unsere. Man hat sich aber verwöhnt, von teutschen Dichtern fast jeder Art, in der Musik am auffallendsten, entweder zu verlangen, dass sie so locker und blos äusserlich unterhaltend sein sollen, als die meisten ausländischen und Zwar gerade solche, die an der Mode sind, oder dass sie gleich den Gipfel der Meisterschaft in durchaus gediegenen Kunstwerken erreicht haben sollen. Am Liebsten wäre es den Leuten, wenn Einer gleich da anfinge, wo Mozart aufhörte; man will nicht das Werden und Wachsen, sondern nur das Sein und Vollendetsein, bei welcher fast unnatürlichen Härte gegen unsere Mitbürger, denn von Ausländern fordern wir dies nicht, ein nicht geringer Theil der Kunstjünger innerlich und ein noch weit grösserer innerlich und äusserlich zugleich verdirbt, weil ihnen die Lebensluft der Oeffentlichkeit und der erquickende Antheil der Nazion abgeschnitten wird. — Geht nun ein teutscher Kunstjünger endlich, weil er dem Drange nicht mehr widerstehen kann, an ein Opernwerk, so überbietet er sich gewöhnlich, wohl wissend, wie die Sachen stehen, und ergreift bald das Eine bald das Andere, nicht unbefangen genug in sich selbst, zu stark, wodurch das Ganze fast unausbleiblich jene Abrundung verliert, die es ausserdem erhalten haben würde. Zur Vollendung dessen, was er zu leisten vermochte, gelangt er nur im allerseltensten Falle, weil es ihm von allen Seiten her recht geflissentlich schwer und sauer gemacht wird, bis Lust und Leben vergangen sind. U. s. w.

Unser Verfasser hat die neuen Wirkungsmittel bedeutend zusammengehalten, was ganz wohl gethan ist, sobald die Wahrheit der Situazion und der Karakterisirung nicht dabei leidet. Indem er sich hauptsächlich einer ungezwungen fliessenden Melodie befleissigte, wurde freilich auch der Wohlklang durch Streben nach Gefälligkeit öfter mehr spielend oder breit, als wahr und präzis. Das beweisen schon die oft wiederholten Versicherungen der Aeltesten: „Treu bis zum Tode folgen wir dir.“ Es wäre männlicher, dies höchstens zwei Male würdig und fest auszusprechen. Eine ähnliche Breite hat der Chor più vivo, dem wir auch eine einfach vollere Harmonie wünschten. Dergleichen, wo das melodiös Eingängliche zu stark ergriffen oder vielmehr zu leicht festgehalten wurde, findet sich in der Folge an verschiedenen Stellen wieder. Das kommt aber nicht aus des Verfassers Individualität, sondern es ist in sie gekommen, weil die Lebenserfahrung einige Klippen des Nachtgefallens zu weit umschiffte. In der zweiten Nummer, die trefflich rezitirt ist, malt die Fürstin in ihrer Gesangesrede an Diego Bass) in den Worten: „Entreisse sie des Klosters heil'ger Stille“ durch Lieblichkeit mehr die Nebensache, auf die wenig ankommt, und in ihrem Schlusse: „Dies ist mein Wille,“ hat sie mehr Gemüthliches als Fürstliches. Hörnerschall verkündet die Ankunft ihrer Söhne. Nach bewegter Arie Marsch aus der Ferne sich nähernd. Der Chor der Aeltesten empfängt die Fürsten mit ihren Kriegern, die zweistimmig singen und volksmässig, was durch neu stechende Ausweichungen beliebt gemacht wird. Diesen pikanten Wurf französischer Art, der etwas stark in der Folge hervorgehoben wird, wollen wir später besprechen. Der Wechselgesang beider Chöre wird erst im lebhafteren Tempo fühlbarer, immer jedoch einfach, nur durch Massengewalt und durch den modisch pikanten Schnellwechsel harmonischer Rückungen eingänglich gemacht. Für einen fremden Komponisten wäre die Szene trefflich, und die folgende No. 4 ist sehr theatralisch, auch die Preghiera, wo nur die Worte: „Sühne ihre schwere Schuld“ für eine Fürstin zu naiv melodisch klingen. Kurz, nur einzelne Wendungen der schlicht melodischen Führung, die hier besonders lebhaft an Mozart erinnert, verrathen die Zeit der Epigonen; im Ganzen ist die Szene trefflich. — Der Hass der Brüder wird nicht gestillt und im leidenschaftlichen, stark umspielten und französisch deklamirenden Gesange erhitzt sich die Mutter bis zum Fluch. Ermahnungschor; Näherungs- und Vereinigungs-Duett der Brüder; allgemeiner Jubel, auch über die Nachricht, dass Don Cäsar's Geliebte gefunden und in der Stadt ist.

Im zweiten Akte No. 7 ergötzt Beatrice (Sopran) gleichfalls mehr durch melodische Annehmlichkeit als durch Situazionstreue. Die heftigen Modulazionen in der Mitte der Szene geben die beliebte Scheingewalt äusserer Erregung so verwundend, als es der Zeit gefällt, und der letzte Satz der Nummer, vom Hornsolo an bis zum Erscheinen des unerwarteten Don Cäsar, wird eine beifällige Aufnahme sichern. Ansprechend sind die folgenden Nummern, besonders effektoirt No. 9 durch die beiden genannten Mittel sehr theatralisch. In der grossen Szene Don Manuel's kontrastirt das Entzücken des Liebenden mit der Furcht seiner Krieger wegen Entführung der Braut aus heiligen Mauern nach Wunsch. Nicht minder theatralisch wird man es finden, dass diese Scheu nicht ausbalt, sondern sich bald in herzhaften Jubel über das Entzücken ihres Fürsten umwandelt. Das Terzett zwischen Isabella und den beiden Brüdern, das Geständniss ihrer Liebe und die frohen Segnungen der Mutter enthaltend; das Finale No. 13, worin Diego den Raub Beatricens meldet, geben Alles, was man fordert. Am tiefsten wird das Klagequartett greifen. Don Cäsar's Aufruf des Volks, der Mutter die geraubte Tochter wiederbringen zu helfen, bringt neue Bewegung. Alles in rauschenden Massen und harmonischen Würfen zu ansprechend leichten Melodieen.

Der dritte Akt beginnt sehr munter, denn Manuel's Getreue singen der Braut Heil, und Knaben und Mädchen bringen ihr Hochzeitsgeschenke. Alles lebhaft und stark instrumentirt. Diesen Chören folgt ein Ballet, das aber in der uns übersendeten Abschrift fehlt. No. 16 bringt den Streit der beiden Kriegermassen der Brüder, der heftig und schnell von Worten zu den Waffen braust, durch Manuel kurz und gut beseitigt. In seinen liebenden Sehnsuchtgesang No. 17, in sehr schlichten Melodieen, mischen sich trübe Ahnungen, nur in einigen zeitgemässen Ausweichungen angedeutet. Im Duette der Liebenden No. 18 hätten wir das Drängen Beatricen's zur Flucht lieber in die Melodie als in die Begleitung gelegt gesehen. Da sich aber der Gesang vom Andante moderato an immer mehr hebt, dergestalt dass das Letzte

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05425/086

den Sieg über das Erste gewinnt, so hat dies auf den theatralischen Effekt keinen nachtheiligen Einfluss. Don Cäsar kommt zur Umarmung der Liebenden (Finale). Von Eifersucht entbrannt, mordet er den Bruder. Die ganze Szene geht schnell vorüber, schnell bis zum Mutterfluch. Die Oper thut jederzeit wohl, wenn sie im Grässlichen nicht wühlt.

Auch der vierte Aufzug ist kurz. No. 20. Hinter der Szene singt ein Kirchenchor das Requiem ganz kurz. Auf der Szene die Katafalk, Beatrice daneben, zwischen dem Todtengesange ihre Wünsche nach Vereinigung mit dem Todten singend. No. 21. Cäsar naht in seinem Weh und hält Beatricen bittend zurück. Das Requiem klingt dazwischen. No. 22. Die Vorigen, Isabella und allgemeiner Chor. Cäsar, entschlossen, durch eigenen Tod den Brudermord zu rächen, bittet um Rücknahme des Mutterfluches. Isabella löst den Fluch, auch Beatrice vergibt. Beide flehen, sich selbst nicht zu opfern; er aber sühnt die Schuld im freien Tode. Das Requiem schliesst. Alles so rasch vorwärts, als es die Deutlichkeit nur gestattet und die Operntragik es wünschenswerth macht. Und so wird die Oper wirken, was sie soll, ein Kind der Zeit, das Beste liebend und erstrebend, so weit es die hervorzugen Hebel der Zeit gestatten.

Unter diese neuen Wirksamkeitsgewalten sind bekanntlich besonders jene harmonischen Würfe zu zählen, die freilich das Frappanteste, Einschneidendste und Unerhörteste bringen müssen, eben weil darin von keiner Verkettung, viel weniger von einem Wachsen aus einem Kern nach allen Seiten hin, sondern nur von einem gesetzlosen Aneinanderschleudern die Rede ist. Dass darin vorzüglich die Franzosen sich jetzt gefallen, ist bekannt, nicht minder, dass von einem nicht kleinen Theile der Hörer dergleichen Würfe für Originalien angestaunt *wurden*, nicht mehr werden, weil Jeder es äusserst leicht nachahmen kann und auf dem Theater es für nothwendig hält. Unser Verfasser hat sie auch nicht vernachlässigt. Sieht man diese modisch gewordenen Rückungen genau an, so bestehen sie grösstentheils aus übertrieben wiederholten Dreiklangsfolgen, aus irgend einem Durakkord unmittelbar in den Durdreiklang der grossen Unterterz, oder bald der grossen, bald der kleinen Oberterz, also z. B. aus Ddur in B-, oder aus Ddur bald in Fis-, bald in Fdur. Dies Alles noch, ohne auf Stellung der Intervalle auch nur das Mindeste zu geben, weil Querstände, Quinten, Oktaven u. s. w. für lächerliche Perücken angesehen werden. — Ein Streit darüber ist gar nicht mehr nöthig; die Sache hat sich im Leben erprobt und thut es noch. Was hat sie gewirkt? Aufgereiztheit der Menge, die immer Zügelloseres, immer Wilderes oder sogenannt Freieres fordert und keines Zieles froh ist. Wirkt es noch? Ja! man sagt: „Es ist nicht übel, aber es ist nichts Neues mehr!“ Und dennoch sind diese und ähnliche Harmonieschleudern noch nicht so weit herunter, dass man den Spruch in Erinnerung bringen könnte: „Wo kein Gewinn zu hoffen ist, droht Verlust!“ —

Und so können und wollen wir es unserm teutschen Opernsetzer in seinem ersten grossern Werke nicht im Geringsten verdenken, dass er sich dieses, noch nicht ohne alle Gefahr völlig wegzuwerfenden Hebels der Zeit auch bedient hat. Nur seltener hätten wir es gewünscht; am wenigsten in sanften Sätzen.

Es gibt aber für einen teutschen Opernkomponisten, dessen Name nicht bereits durch andere durchgreifende Werke die feindlichen Vorurtheile geschlagen und die freundlichen für sich gewonnen hat, nur drei Wege. Er muss sich völlig in das beliebt Zeitgeltende hineinarbeiten und das Fremde in aller Leckerheit und äusserlichem Schein modischer Unterhaltung sich zum Eigenthum machen. Dass dies der Teutsche vermag, hat er von je nicht selten bewiesen; er lernt leicht in allen Sätteln reiten. Aber es will es nicht Jeder, denn alle Selbstständigkeit geht dabei verloren und das Teutschthümliche mit, indem es sich demüthig einem Fremden unterwirft. Diesen Weg hat auch unser Verfasser nicht eingeschlagen. Der zweite Weg ist der gerade entgegengesetzte. Er muss mit genau erwogener Kenntniss, einig in sich selbst, entflammt von einem selbstgewonnenen Ideal, einzig angefeuert vom Verlangen, das ihm Höchste im treuesten Ringen nach Wahrheit und Schönheit klar und würdig zu erreichen, weder rechts noch links blickend, nur das Edelste und Reinste *seiner* tiefsten Natur in die Erscheinung stellen. Das ist jetzt der Weg, wo man auf tüchtige Fasco's gefasst sein muss, die man mit Lust des Selbstbewusstseins kräftig ertragen und nach welcher man mit ungebeugtem Eifer und ungekränkter, heiler Liebe zum Schönsten heiter fort und vorwärts ringen muss. Diese Kraft ist selten, weil sie öfter, endlich doch geknickt, unter unbekanntem Steine schlummert, als dass ein gutes Glück sie in den Glanz des Tages hebt. Was Wunder, wenn dieser Weg schmal befunden wird! Der dritte liegt mitten zwischen beiden, und für den Anfang dürfte er wohl der beste sein. Und diesen hat der Verfasser dieser Opernmusik eingeschlagen, erfahren, zweckmässig, löblich, ohne sich selbst und ohne die Zeit und ihre Anforderungen zu verleugnen. Daher hat er auch bei den Aufführungen in der Heimath Freude am Werke erlebt und wird sie auch wohl an andern Orten daran erleben. Das Werk wird, wie wir vernehmen, bald von auswärtigen teutschen Bühnen vor Augen und Ohren des Publikums gebracht, damit an ihm Schiller's Linleitungswort zu seiner Braut von Messina sich erprobe: „Ein poetisches Werk muss sich selbst rechtfertigen, und wo die That nicht spricht, da wird das Wort nicht viel helfen.“

Aus diesem Grunde wünschen wir auch dem Verfasser und allen teutschen Opernkomponisten erstlich auf vaterländischen Bühnen ihrer Werke *Aufführung*, zweitens: gute Aufführung, und drittens: viel Aufführung. Das Uebrige gibt sich dann von selbst. Hätten wir auch noch Manches über das Wesen der tragischen Oper überhaupt zu sagen, was vielleicht im Allgemeinen und namentlich mit Rücksicht auf die Beschaffenheit des Operngeschmackes unserer Zeit zuträglich werden könnte, so steht eine solche Abhandlung doch besser für sich allein, als im Gefolge der Anzeige eines Werkes, dem wir Beachtung und glückliche Einführungsverhält

nisse wünschen, auf welche bei Opern in der Regel noch mehr, als bei andern Veröffentlichungen ankommt.

Der Erlöser.

Oratorium nach Worten der heiligen Schrift componirt von *Eduard Sobolewski*. Klavierauszug von *Bertha Sobolewska*, geb. *Dorn*. In Commission bei Frdr. Hofmeister in Leipzig. Preis 1½ Thlr.

Als wir im vorigen Jahre über dieses Verfassers Oratorium: „Johannes der Täufer" berichteten, setzten wir am Ende unserer Besprechung S. 829 die Auffassungs- und Darstellungsweise dieses Komponisten sorgfältig aus einander. Dürfen wir uns jetzt auch auf das Gesagte mit Recht berufen, da der Tonsetzer im Hauptsächlichsten seines neu erschienenen Werkes sich treu geblieben ist, so sind wir doch verbunden, unsern Lesern einen kurzen Ueberblick vom Ganzen zu geben.

Das neue Oratorium zerfällt abermals in zwei Abtheilungen verschiedenen Inhalts. Die erste Abtheilung bringt „*Die Verkündigung*," deren Ouverture uns etwas zu gedehnt erscheint. Der erste Gesang, Quartett, Canone doppio, begrüsst die Holdselige kurz und ohne viel Instrumentalschmuck. No. 3. Chor: „O selig bist du, die du geglaubet hast," fünfstimmig, mit eingewebtem Sologesange, der Eingangssatz schlicht und anmuthig, der folgende imitatorisch, ohne Länge, was zugleich von allen Nummern gilt. No. 4. Sopran-Arioso: „Meine Seele erhebet den Herrn," an Handel's Zeit und Art erinnernd. No. 5. Chor: „Das Geheimniss des Herrn ist unter denen, die ihn fürchten," wirksam und leicht fasslich. Die Taktrückung in der dritten Klammer hätte leicht bequemer für die Sänger bezeichnet werden können. Das auf jenen ⁶/₄-Satz folgende Adagio ³/₄, mit Fuga per moto contrario überschrieben, ist nur ein in genannter Weise fugenartiger Satz in freier Durchführung, wie sie der Verfasser in der Regel begünstigt. Dass dies für unsere Zeit das Wirksame nicht hindert, ist kaum zu erwähnen nöthig.

Die zweite Abtheilung heisst: „*Die heilige Nacht.*" Hirtenknaben und Hirten singen im antiphonarischen Doppelchor: „Gelobet seist du, Herr! die Erde ist voll deiner Güte." Lento, ³/₂, H dur, imitatorisch, wie in der Regel; im più mosso, ⁴/₄, stark modulatorisch, das Fugirte im Andante assai erneuend. Gewiss wirksam. Ob aber den Hirten das einfacher Gehaltene nicht angemessener wäre, ob dadurch das Ganze in wesentlich karakteristischer Verschiedenheit nicht noch mehr gewonnen haben würde? — Im Alt-Arioso singt der Engel: „Fürchtet euch nicht" u. s. w. Der Komponist hat die Feierlichkeit der Verkündigung in seltsame Harmonieenverbindung gelegt; wir würden sie lieber in Melodischen und Rhythmischen ausgedrückt sehen, nicht allein weil sie dadurch eingänglicher und allgemeiner geniessbar würde, sondern auch weil sich im Letzten eine tiefere Erfindsamkeit und ein frischeres Leben des Gefühls offenbart. No. 8. Choralartiger Doppelchor der Engel und der Hirten: „Ehre sei Gott in der Höhe" — ein kurzer Wechselgesang. No. 9. Hirtenknaben und Hirten: „Lasst uns gehen nach Bethlehem," stark fugenhaft in beschriebener Weise. No. 10. Schlichtes Sopran-Rezitativ: „Und sie kamen eilend" u. s. f. Daran wird unmittelbar Simeon gereiht, Tenor, No. 11: „Herr, meine Augen haben deinen Heiland gesehen." Alle solche Solosätze sind Arioso gehalten, nicht in hergebrachter Arienform, die auch in Oratorien nicht selten ihr Missliches hat. Desto mehr muss das Quartett No. 11 (*b*) von dem Uebrigen sich unterscheiden, da es weit reicher, als alles Vorhergegangene, verziert ist, als ob es sich gegen den Schluss hin in Schnelle zur Erfüllung der Freude wenden sollte und wollte. Dass das Imitatorische dabei nicht fehlt, liegt in der Wesenheit des Ganzen, das sonst ohne dieses aller Einheit entbehren und einen völlig fremdartigen Styl einmengen würde, ein Fehler, der hier nicht vorgefallen ist. Dazu ist der Text eigen gewählt: „Der ist mein Hirte! und soll allen meinen Willen vollenden, dass man sage zu Jerusalem: Sei gebauet! und zum Tempel: Sei gegründet!" So wie der althistorische Sinn des Textes in einem prophetischen für die Erhebung eines neuen Zion umgedeutet worden, so umschliesst auch in der Musik das Altimitatorische der Schmuck des Neuen, wenn nicht in erhöheter Kraft, doch in einem gefälligeren Reiz. Schlusschor No. 12: „Jauchzet, ihr Himmel! Dean der Herr hat es gesagt!" ist sehr lebhaft, ohne die beschriebene fugenhafte Fortführung zu ändern.

Das Ganze ist auf 32 Seiten vollendet und hat in seiner Kürze, am Meisten durch die aphoristische Zusammenstellung des Textes und durch die Verschmelzung alter und neuer Form in der Musik, etwas Eigenthümliches, dessen Wirksamkeit jeder Gesangverein durch eigene Versuche zu erproben hat, da sich diese Art Geist unter allen am Wenigsten weder genau zeichnen noch malen lässt. Die Ausführung selbst wird leichter fallen, als jene des zuerst erschienenen Oratoriums.

Die liturgischen Chöre der Agende in den königlich preussischen Landen.

Seit Einführung der neuen Agende in dem Königreiche Preussen ist schon so oft *für* und *gegen* dieselbe gesprochen und geschrieben worden, dass Einsender fast schüchtern es wagt, diesen Gegenstand noch einmal zu berühren. Amtliche Erfahrungen jedoch haben ihm die öffentliche Darlegung nachstehender Frage zur Gewissenssache gemacht:

„Ist es zweckmässiger, die lit. Chöre und Responsen der ganzen Gemeinde mit zu Hor Orgelbegleitung oder vom Chore allein vortragen zu lassen?"

Der Zweck, welchen unser hochverehrter, frommer König bei Einführung der neuen Agende vor Augen hatte, war ohne Zweifel der: *Einheit* und *gleichmässige Form* in den liturgischen Theil des evangelischen Gottesdienstes seiner Lande zu bringen.

Wird aber dieser schöne Zweck erreicht durch die Art und Weise, wie die lit. Gesänge ausgeführt werden?

Indem man an dem einem Orte die sogenannte grosse Liturgie gebraucht, bedient man sich an dem andern der abgekürzten (die oft noch willkürlich verkürzter wird); indem man hier sich blos an die zuerst vorgeschriebenen Chöre und Responsorien hält, schiebt man am andern Ort beliebig komponirte Bibelsprüche ein; indem man hier diese Chöre vierstimmig hört, vernimmt man sie dort ein-, zwei- und dreistimmig; da spielt im kleinen Dörfchen der Schullehrer die Melodie auf der Orgel, wohl gar auf der Violine mit, im andern singt die Gemeinde dazu. Das kann man doch wohl nicht *Einheit, gleiche Form* nennen?*) Diese, glaube ich, kann nur dadurch erzielt werden, dass diese Chöre und Responsorien, unter Leitung der Orgel, nach der ersten feststehenden Komposizion von der Gemeinde abgesungen werden, worauf auch Rücksicht genommen zu sein scheint, indem sie leicht und fasslich, ohne künstliche Tonverbindungen und schwere Tonfalle mehr choralmässig, also dem Bedürfniss und den Fähigkeiten der grossen Menge angemessen, gesetzt sind. Die Gemeinde singt dann die Melodie, so wie sie die Melodie des Chorals singt, und die Orgel gibt, wie beim Choral, der Melodie noch die Harmonie bei.

Da fast in jeder Kirche, auch in der kleinsten, eine Orgel sich befindet, würde dieses Verfahren überall anwendbar sein.

Sehen wir auf den einfachen Nutzen, den diese Vortragsart nothwendig haben wird, so, glaube ich, liegt die Zweckmässigkeit derselben ausser allem Zweifel.

Wer jemals Gelegenheit hatte, in manchem kleinen Dörfchen den von wenigen Schulknaben ausgeführten Gesang dieser Responsorien zu hören, wird wohl das Ohr- und Herzzerreissende desselben empfunden haben. Ja, in grösseren Dörfern, selbst in Städten, dürfte diese traurige Erfahrung täglich zu machen sein. In Städten, wo noch Chöre sich erhalten haben, ist man nicht bei der ersten Form der Gesänge stehen geblieben, man hat immer mehr kunstvoll komponirte biblische Sprüche, verbunden mit allen Feinheiten des Vortrags, eingeschoben, und die Sache ist dadurch immer verschiedener und bunter, ist zu einer *musikalischen Unterhaltung* geworden, oder man hat diese künstlichen Gesänge wohl auch als gutes Mittel benutzt, um *mehr Zuhörer in die Kirche zu locken.* —

Was gewinnt aber die Gemeinde hinsichtlich der Erbauung und Erhebung dabei? Sie nimmt diese künstlichen Gesänge als Ohrenkitzel, als musikalische Unterhaltung, denkt sich weiter nichts dabei —, versteht meist in grossen Kirchen nicht einmal den Text, weil sie ihn nicht nachlesen kann, sondern ergötzt sich blos an den Tönen, wie in einem Konzert.

Alte, Betagte klagen dagegen, dass durch die eingeschobenen neuen Gesänge das lange *Stehen* beim Verlesen der Agende ihnen beschwerlich und lästig werde. Um dem auszuweichen, kommen sie später zur Kirche, wenn die Agende bald oder ganz zu Ende ist.

Beherzigt man nun alle eben angeführten Punkte und prüft sie unparteiisch, so müsste man, sollte ich glauben, zu dem allgemeinen Entschluss kommen:

„um die Gemeinde geistthätiger beim Verlesen der Agende zu machen, sie an den Gesängen, auf oben erwähnte Art, Theil nehmen zu lassen.“

Dies müsste der Gemeinde natürlich vorher von der Kanzel verkündet und ihr die Erlaubniss, mitsingen zu dürfen, angekündigt werden, weil sie es ohne dieses und ohne Orgelbegleitung nicht wagen wird, es auch nicht vermöchte. Uebrigens ist auch von den höchsten geistlichen Behörden die Orgelbegleitung zu den liturgischen Gesängen nachgelassen und erlaubt, weil man sich von der *nicht allgemein möglichen* Ausführung durch blosen Gesang überzeugte. Selbst in grösseren Städten singt schon hie und da die Gemeinde die feststehenden Responsorien, begleitet von der Orgel, mit, und nimmt dadurch wärmeren Antheil an der Agende, indem ihre Aufmerksamkeit durch das Einfallen der Responsorien gefesselt wird, und es ist unbestreitbar, dass dadurch die Andacht mehr befördert und gehoben worden ist.

M....g. *W. S—r*

*) Es fragt sich nur, ob volle Einheit in solchen Dingen nothwendig ist. *Die Redaktion.*

Erminia Frezzolini-Poggi.

(Biographie nach dem Französischen.)

Diese Sängerin, welche trotz ihrer Jugend als eine der ersten italienischen Künstlerinnen angesehen und bereits als ein Ersatz für die Pasta und Malibran verkündet wird, wurde geboren im Jahr 1819 zu Orvieto im Kirchenstaate. Ihr Vater, der noch jetzt berühmte Buffo Frezzolini, unterrichtete sie zuerst selbst auf dem Pianoforte; dann studirte sie bei dem bekannten Florentiner Professor Nencini Kontrapunkt, und zwar auf eine so gründliche Weise, wie man es unter heutigen Sängern nur sehr selten finden wird. Ihre ersten Gesangübungen machte sie bei dem alten Ronconi, dem Vater des jetzt so berühmten Sängers Ronconi; hier legte sie den Grund ihrer ganzen künstlerischen Tendenz, in deren Folge sie jetzt an der Spitze der neu-italienischen Sängerpartei steht, welche einen ausdrucksvolleren dramatischen Gesang herbeizuführen und an die Stelle bloser Kunstfertigkeit karaktervolle Wahrheit zu setzen sich bemüht. — Zufällig hörte Marie Malibran die junge Erminia singen, und überrascht von diesem Talente, bewirkte sie es, dass ihr Bruder Manuel Garcia sich der angehenden Sängerin annahm und ihr seinen unschätzbaren Unterricht ertheilte. In den Jahren 1836 und 1837 genoss sie Tacchinardi's Unterweisung und machte nebenbei Studien in der lyrischen Deklamation bei den Florentiner Professoren Morrochesi und Martolini.

Im Karneval 1837 und 1838 betrat sie zum ersten Male die Bühne, und zwar in Bellini's Beatrice di Tenda auf dem Teatro Cocomero zu Florenz. Der Erfolg war höchst glänzend, und alle Kunstverständige waren darüber einverstanden, dass hier ein Stern erster Grösse am italienischen Theaterhimmel aufgehe. Bald nachher trat sie an derselben Bühne in der eigens für sie ge-

ist nicht bekannt, und der Mangel an guten deutschen Theatergedichten dieser Art, mag Eine Ursache seyn. Allein es ist sündlich, fremdes Uebersetzungsgut mit so schönen reifen Fragmenten gleichsam auszuflicken, die hier weder Dank noch Sold bringen, unterdessen die tollen Wunder- und Plunderopern (wie sie Mattheson nennt) mit heisser Begierde mehr genascht als genossen werden und endlich doch ihre Zeit gelebt und ihren Dienst bestanden haben.

Gotha. Gegenwärtig hält sich der Virtuos, Hr. Backofen aus Nürnberg, hier auf, welcher sich bey Hofe und bey dem Prinzen August mit vielem Beyfall auf dem Basset-Horn und der Harfe hat hören lassen. Auch bläst er ausser diesen Instrumenten noch sehr angenehm auf der Klarinette und Flote. Ersteres war sein Hauptinstrument, als er seine Reisen durch Frankreich, Spanien und Italien machte. Da sich dieser Künstler besonders in den beyden ersten Ländern lange aufgehalten hat, so spricht und schreibt er diese Sprachen. Zugleich besizt er ein vorzügliches Talent im Portrait-Mahlen: —. Verdienste, die sich selten in einem Künstler zusammen finden. Was ihn überdies überall noch mehr empfiehlt, ist sein bescheidenes und humanes Betragen. So eben beschäftigt er sich mit der Ausarbeitung einer Anweisung für die Klarinette.

Kurze Anzeigen.

1) *Dodici Ariette con accompagnemento di Fortepiano, composte e dedicate a S. A. R. la Principessa Ereditaria di Assia-Cassel — — da — Vincenzo Righini, Maestro di Capella di S. M. Prussiana. Opera VII.* (Fr. 2 Thlr.)

2) *Dodici Duetti da Camera con accompagn. di Fortepiano, composte e dedicate a S. A. R. la Principessa Ereditaria di Nassau-Orange — — da — Vincenzo Righini etc. Opera VIII.* (Fr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Ueber den Geist und die Manier, in welchen der Verf. dergleichen kleinere Gesänge bearbeitet, ist schon an andern Orten dieser Zeitung gesprochen worden. Es bedarf also bey der Erscheinung dieser beyden trefflichen Werkchen nur der wenigen Worte, dass beyde gewiss unter das Schönste gehören, was wir Hrn. R. in dieser Gattung zu verdanken haben; ja einige Stücke, besonders der zweyten Nummer, (die theils eigentliche Duetten, theils zweystimmige Kanzonetten enthält) stehen beym Rec. unter jenen ähnlichen Gesängen des Verf. oben an. Wer Sinn und Gefühl für das Zartere und Einfachere in der Musik hat, wird zu mehrern Stücken, besonders der Arietten, (wie zu S. 12, 14, 22,) immer wieder zurückkehren, und immer mit neuem Vergnügen; und wer mit jenem Sinn und Gefühl auch einige Bildung für die Kunst erhalten hat, wird einige Stücke, besonders der Duetten, (wie etwa L'ambasciata, S. 15 folgg., L'eco, S. 22 folgg., L'amor, necessità, S. 32 folgg., La sera estiva, S. 36 folgg.) zu Lieblingsgesängen wählen, und dabey gern übersehen, wenn einige Satze beyder Sammlungen, theilweise, unter einander, oder mit andern Kompositionen dieses Meisters aus dieser Gattung, eine zu nahe Familienähnlichkeit haben sollten. Das Aeussere beyder Sammlungen ist sehr schön.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

schriebenen Oper Maria Visconti auf, und feierte von nun an in den Städten Siena, Ferrara, Pisa, Reggio, Perugia, Bologna, Brescia, Turin, Mailand eine Reihe von Triumphen. Auch in Wien war sie mit der Merelli'schen Sängergesellschaft aus Mailand. In weniger als drei Jahren sind für die kaum zweiundzwanzigjährige Sängerin bereits *fünf* Opern geschrieben worden.

Ihre Stimme ist ein ganz eigentlicher Sopran, von reinem, klangvollem Ton, glänzend und zart. Ihre Stärke ist bedeutend, obwohl nicht übermässig; der Umfang vom eingestrichenen c bis zum dreigestrichenen *d*, die Tiefe leicht ansprechend, die Mitte kräftig und ausdrucksvoll, die hohen Töne von *f* an von wunderbarer Pracht und Reinheit; die ganze Stimme dringt tief in's Herz. Jene allseitige Gewandtheit im Gesange, wie sie den Höhepunkt der komischen Oper bildet, hat die Frezzolini eigentlich nicht, allein ihre Fertigkeit in allen Passagen und Verzierungen jeder Art ist vollkommen. Nicht minder trefflich und karaktervoll ist ihr Spiel. Rechnet man dazu ein edles schönes Gesicht, des Ausdruckes der verschiedensten Leidenschaften fähig, einen schlanken Wuchs, Grazie und Anmuth in allen Bewegungen — so wird man es erklärlich finden, wenn die Italiener und die Wiener von ihr entzückt sind. Noch kürzlich erklärte der Dichter des Buches zur Oper Beatrice di Tenda, der bekannte Felice Romani, dass die Frezzolini dieser Rolle ganz neue Schönheiten verliehen habe, die er nicht geahnet hätte.

Jetzt singt die Frezzolini bekanntlich in Wien; für die Sommermesse ist sie nach Sinigaglia, für den Herbst nach Modena (zur Einweihung des dasigen neuen Theaters) engagirt; den Karneval 1842 wird sie in Mailand, den Herbst darauf in Triest, und den folgenden Winter wieder in Mailand singen. Man sieht, wie die italienischen Impresare das Talent zu schätzen wissen.

Vor Kurzem hat sich Erminia Frezzolini zu Mailand mit dem ausgezeichneten Tenor Antonio Poggi vermählt. Er ist des Ruhmes seiner jungen Gattin würdig, und kaum dürfte es etwas Vollendeteres geben, als ein von diesen Beiden ausgeführtes Duo [1].

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Sind auch die schönen Zeiten der Scala im heutigen „Reiche der Musik ohne Musik" fast gänzlich dahin, so hatte der vorige Karneval wenigstens einen bedeutenden Aufwand an Hauptsängern und die Cerrito aufzuweisen. Man engagirte vier Prime Donne: Eugenia Tadolini, Erminia Frezzolini, Luigia Abbadia, Angiolina De Rieux. Die Tadolini hat in dieser Stagione ungemein gewonnen und schwang sich beinahe zur Prima Donna ersten Ranges auf. Die Frezzolini, welche in der Faste wirkte, stieg plötzlich in höhere Region als leuchtende Rakete auf. Die Franzosin Abbadie erwarb sich bereits vorigen Herbst die Gunst des hiesigen Publikums, und die andere Französin De Rieux kam wenigstens als etwas Rostbares aus Paris hier an. Tenore waren: der Riese Domenico Donzelli, der — einst — wackere Francesco Pedrazzi und Andrea Castellan. Bassisten: der Römer Filippo Coletti, der sich in Lissabon viele Ehre erwarb und in London mit Tamburini wetteiferte; Natale Constantini. Buffo: Agostino Rovere. Hierzu noch die berühmte Tänzerin Cerrito. Welch eine andere Stadt in Italien konnte diese Stagione einen solchen Aufwand wie die Scala aufweisen?

Wie gewöhnlich wurde am Stephanstage das Theater eröffnet, und zwar mit Mercadante's Bravo, bekanntlich vor zwei Jahren hier für Donzelli komponirt, der auch jetzt seine Titelrolle meisterhaft gab. Da aber die noch junge, besonders für die Scala schwache Künstlerin De Rieux die Rolle der Teodora, also der Mutter der Violetta (Tadolini), machte, so ging alle Wirkung um so mehr verloren, als sie dabei mit ihrer wenig lobenswerthen Leistung den Vergleich mit der Schöberlechner aushalten musste. Die Tadolini und Castellan wurden auch diesmal wie vor zwei Jahren stark applaudirt; Herr Constantini ging mit. Nach drei Vorstellungen des Bravo gab man Donizetti's Torquato Tasso als Debüt des Bassisten Coletti mit der Abbadia, Pedrazzi und Rovere. Bei allem vorhergegangenen und nachherigen Possunenruf auswärtiger und hiesiger Blätter entsprach Coletti nicht ganz der Erwartung des hiesigen Publikums. Indessen seine schöne Theaterfigur, männliche runde, nicht sehr angenehme Bassstimme und gute Gesangschule stempeln ihn zum guten Sänger, dem nur etwas mehr Leben zu wünschen wäre. Pedrazzi hat in dieser Oper eine unbedeutende Rolle, die begünstigte Abbadia konnte auch nicht Wunder wirken, und so oft der Torquato gegeben wurde, war das Theater leer. Am 19. Januar wurde die dritte und zweite Donizetti'sche Oper Fausta mit der Tadolini, Donzelli (anstatt Pedrazzi) und Coletti, und mit zwei aus andern Donizetti'schen Opern eingelegten Stücken (darunter eine verwichenen Sommer eigens von Donizetti für Donzelli zu Bergamo komponirte Arie). Wiewohl die Musik dieser hier schon bekannten Oper wenig anzog, so erregte die Tadolini darin mit ihrem frischen, starkumfangsreichen, geläufigen schönen Sopran besonderes Aufsehen: sie hat einen bedeutenden Sprung vorwärts in die Vortrefflichkeit gethan, ist auf einmal eine grosse Sängerin und, was zum Erstaunen ist, auch eine weit bessere Schauspielerin geworden. Ricci's Szaramuccia, der hier ursprünglich, und auch nachher stets gefiel, machte diesmal wenig Glück. Wohl verdient die Tadolini auch als Sandrina und Rovere als Tommaso alles Lob, aber der fertige Pedrazzi als Lelio' die in der Rolle des Pantigny als Mann gekleidete Engländerin Shaw mit keiner guten Aussprache! Herrn Anna's Duo Savoiard-

[1] Man vergleiche mit dieser französischen Zusammenstellung zunächst italienischen Nachrichten über diese Sängerin und ihre Vermählung. Der Vergleich wird anziehend sein und manche Bemerkung veranlassen. *Die Redaktion.*

in welcher Oper bekanntlich des Balletmeisters Taglioni beide Tochter vor wenigen Jahren zum ersten Mal die Bühne auf dem Teatro Fondo zu Neapel mit Beifall betraten, wurde hier am 16. Februar zum ersten und letzten Mal gegeben, ja man liess sie nicht einmal endigen. Die beliebte Abbadia machte darin keine vortheilhafte Figur, die Shaw am Allerwenigsten. Pedrazzi ist supra, Constantini zitterte mit seiner schreienden Stimme, und die Musik selbst wurde, vielleicht gar zu streng, für abscheulich (!) erklärt. Mit der Faste kam die Frezzolini aus Turin hier an, und trat sogleich in ihrer allerliebsten Beatrice di Tenda des unsterblichen Bellini auf; der Beifall war stürmisch, besonders wenn sie schrie; ob sie aber mit diesem sichtlich angestrengten Singen und Schreien noch einige Jahre aushalten kann? ... Herrn *Nicolini's* neue Oper *Il Proscritto* wurde um die Hälfte März ein einziges Mal gegeben, woraus zu ersehen ist, dass es diesem Komponisten diesen Karneval in Venedig, Genua und zu Mailand arg gegangen ist. Noch hörte man am 19. März eine neue und erste Oper *Gonzalvo* betitelt, vom Maestro *Giovanni Bajetti*, zum Vortheile des Pio Instituto Teatrale. Dieser Maestro ist bei der Scala angestellt, und hat ein alltägliches Brot, was er auf diesem Theater täglich geniesst, geliefert. — Rekapitulazion: der ganze Operngenuss der Scala kann demnach im Karneval und in der Faste mit folgender Formel ausgedrückt werden:

Fausta = Tadolini,
Bravo = Donzelli,
Beatrice = Frezzolini.

(Teatro Re.) Die allenthalben verwahrloste und verfolgte Opera buffa flüchtete sich in diesen kleinen niedlichen Tempel, um ihre Rechte zu behaupten. Ihre vorzüglichen Priester waren: der von hier gebürtige Buffo Carlo Cambiaggio, der brave Bassist Luigi Rinaldini, die beiden Prime Donne Geltrude Bertolotti (aus Bologna und Schülerin ihres Vaters, betrat zum ersten Mal die Bühne), die auf den italienischen Bühnen bereits italienisirte Französin Anaide Castellan, nebst dem Tenor Alberto Bozzetti. Zur ersten Oper gab man Ricci's Chi dura vince, die bei ihrem Entstehen in Rom weit mehr Glück als in der Folge machte, seit Kurzem aber mit ihren brillanten Walzern und Galopps weniger missfällt. Auf diesem Theater gefiel sie auch der guten Aufführung wegen. Cambiaggio ist darin ganz zu Hause. Nach ihm kommt die Bertolotti an die Reihe, die sich als Anfängerin mit ihrem schönen Sopran und vorzüglichen Gesange weit übertrifft; Beide fanden den meisten Beifall, der auch Rinaldini, besonders in einem Duette mit Cambiaggio reichlich gezollt wurde. Der Tenor wirkte mit seiner Rolle minder zum Gelingen des Ganzen. Um die Hälfte Januars gab man den Barbiere di Siviglia. Rinaldini = Figaro, Cambiaggio = Don Bartolo, Castellan = Rosina, Luigi Tommasoni = Conte d'Almaviva. Diese weit und breit bekannte Opera classicissima, wie sie ein italienischer Journalfabrikant nennt, wurde von den beiden Ersteren gut, von den beiden Letzteren mittelmässig gegeben. Die hübsche Castellan hat einen ziemlich umfangsreichen und geläufigen Mezzosopran, weiss aber bis jetzt ihre Künstlergaben nicht gehörig zu benutzen. Tommasoni eignet sich mehr zum Serio, zum brillanten Sänger taugt er wenig. Rinaldini und Cambiaggio, Ersterer mit seiner schönen, runden Stimme, und Letzterer, als noch zu den guten Zeiten gehöriger Buffo, waren hier am rechten Orte. Den 2. Februar *La Cantante*, neue Opera buffa von einem ganz neuen Maestro, Namens *Gualtiero Sanelli* aus Parma, machte Anfangs ziemlich Lärm, gefiel im Ganzen, lässt sich kaum einmal hören, und hat weder Neues noch Besonderes aufzuweisen. Cambiaggio erkrankte gleich nach der ersten Vorstellung, und sang kaum zwei- oder dreimal mehr in der Stagione. Im Elisir d'amore hat der einst zu vielen Hoffnungen berechtigende Tenor Pagnini leider dieselben nicht bestätigt. Bassist und Buffo Broscoli, der im Elisir und in der Cantante sang, ist ein brauchbares Subjekt. Die ganze Stagione, die überhaupt Unpässlichkeiten und anderer Ursachen wegen mit fünf Tenoren wechselte, verschenkte noch die Zuhörer in den letzten drei Tagen mit einer andern, von Herrn *Mazzucato*, Gesanglehrer am Mailander Konservatorium, komponirten neuen Oper: *I due Sergenti* betitelt. Es ist besser, von dieser Musik, die Freunde in der ersten Vorstellung stark applaudirten, zu schweigen.

Benannte Prima Donna *Castellan*, nebst der Prima-Donna *Amalia Ricci*, dem Tenor *Gianpietro*, Bassisten *Tommasi*, sammt Herrn *Sanelli* als Musikdirektor, wurden von einem hiesigen Theaterensemble für die italienische Oper nach Mexico engagirt.

Die *Frezzolini* hat dieser Tage zu Mailand den Tenor *Poggi* geheirathet, der wie man sagt mehr als 100,000 Augsb. Gulden reich sein soll. Beide zusammen können gar viel gewinnen. Der Buffo Frezzolini, Vater der Sangerin — sagt man — hat sie dem Tenor Poggi um 40,000 Franken abgetreten, oder, wie Boss Zungen sagen, verkauft.

Die privilegirte Mailander Zeitung vom 26. März hat aus der Reputatissima Gazzetta Musicale Universale di Lipsia, wie sie dieselbe nennt, den Bericht über die italienische Uebersetzung und neue Bearbeitung von Mozart's Entführung aus dem Serail, wie auch den Bericht über Herrn Gambale's Riforma Musicale in einem Appendix bekannt gemacht.

Die von den französischen musikalischen Zeitschriften ausposaunte glanzende Aufnahme der Dem. Rossi im vorigen Herbst auf der Scala, wurde zuletzt von ihnen selbst als ungegründet angezeigt. In der France Musicale, No. 49, vom 5. Dezember 1840, S. 435, heisst es unter Anderm: „*On a beaucoup exagéré le succès de Mlle. Rossi, elle rentre à Paris, médiocrement satisfait de son apparition sur la scène de la Scala etc.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte Violin-Virtuos *Joseph Franco Mendez* zu Paris ist zum Kammermusikus (Violin Solo honoraire) des Königs von Holland ernannt worden.

Am 23. Mai gab Liszt in Pariser Conservatorium der Musik ein glänzendes Concert zum Besten des Beethoven'schen Denkmals, worin nur Musikstücke von Beethoven aufgeführt wurden, und zwar folgende: Ouverture, Op. 124, zum ersten Mal in Paris aufgeführt; — Concert in E moll (Wahrscheinlich C moll), gespielt von Liszt; — Gebet von Durchampt zu Ehren Beethoven's, deklamirt von dem Schauspieler Geffroy (?); — Adelaide, für's Pianoforte übertragen von Liszt; — Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, vorgetragen von Liszt und Mazzari; — Pastoralsinfonie (unter Leitung des Herrn Hektor Berlioz). — Der Beifall war ungeheuer. Liszt musste auf allgemeines Verlangen noch seine Fantasie über Themas aus Robert dem Teufel vortragen.

Unter den musikalischen Lehranstalten zu Paris wird besonders die des Herrn Guse gerühmt. Sie gab jüngst ein öffentliches Concert, worin die Zöglinge Bedeutendes leisteten. Namentlich fand ein junger Belgier, Namens Salvay, durch sein ausgezeichnetes Pianofortespiel den grössten Beifall.

Dem Direktor des italienischen Theaters zu Paris, Herrn Durnay, ist ein neues Privilegium auf neun Jahre ertheilt worden, jedoch ohne Unterstützung aus Staatsmitteln. Die Vorstellungen sollen im Theatre Ventadour stattfinden. Man bezweifelt, ob sich die Sache auf diese Weise wird behaupten können.

Der Herzog und die Herzogin von Orleans gaben jüngst zu Chantilly drei Tage eine Reihe glänzender Feste, darunter ein höchst interessantes musikalisches Fest, ein Concert auf dem Wasser, den Abends bei Fackelbeleuchtung. Drei Barken waren dazu eingerichtet, in der ersten befanden sich, auf terrassenförmig über einander emporsteigenden Erhöhungen, vierzig Harmonie-Musiker unter der Leitung des Herrn Bartiel; die zweite, in einen geschlossenen Salon umgewandelt, enthielt fünfzehn Sänger, an ihrer Spitze Herr Ferdinand Prevot; die dritte stellte eine mit Blumen und Lampen reich geschmückte Insel dar und enthielt zwölf Damen von der Oper und dem Conservatorium. Unter den aufgeführten Musikstücken befand sich u. A. der Jägerchor aus Weber's Euryanthe, und der Meermädchenchor (?) aus Oberon. Herr Henry hatte das Ganze geleitet. Der Eindruck soll ausserordentlich gewesen sein.

Ein musikalischer Verein, der zu Paris unter dem Namen „Société académique des enfants d'Apollon" seit 1741 besteht und im Laufe dieses Jahrhunderts die bedeutendsten dortigen Tonkünstler und Dilettanten zu seinen Mitgliedern zählte (z. B. Piccini, Sacchini, Méhul, Rousseau, Grétry, Lesueur, Giraudet, Lesueur u. A.), feierte sein 100jähriges Bestehen durch ein öffentliches Concert. Die Hauptstücke darin waren eine Sinfonie von Haydn, ein Klavierkonzert, H moll, von Hummel gespielt von Herrn v. Kontski, und ein Violinkonzert von Viotti (Herr Cavillon); ausserdem Gesangstücke von Grétry, Méhul, Sacchini u. A.

In London starb am 4. Mai die bekannte Violinvirtuosin *Elisabeth Filipowicz*, eine Schülerin Spohr's.

Ankündigungen.

An alle deutsche Musikalienhandlungen.

Sämmtliche deutsche Musikalienhandlungen machen wir auf unsern, von Herrn Musikalienhändler Whistling unter allgemeiner Anerkennung redigirten

Monatlichen Musikalischen Anzeiger

aufmerksam, der für jede Musikhandlung mit deren beigedruckter Firma und Wohnort versehen, von denselben zu unentgeldlicher Vertheilung an ihre Privatkunden, an wie zum regelmässigen Beilagen in die Localblätter ihres Geschäftsrayons viel-farb meist mit grossem Erfolge benutzt wird.

Er erscheint derselbe mit Anfang jeden Monats und enthält, je nach den verschiedenen Fächern geordnet, die vollständigen Titel sämmtlicher, von vier zu vier Wochen erscheinenden, neuen musikalischen Werke, die auf diese Weise zur allgemeinen Kenntniss des Publikums gebracht werden, und muss demnach dieser monatliche musikalische Sortimentsverlag den Handlungen, mit deren resp. Firmen versehen er allmonatlich in dem ganzen Bereiche ihres Geschäftskreises in Umlauf kommt, nothwendig eben so viel neue Kunden zuführen, als bei ihren bisherigen Abnehmern den Abgang wesentlich vergrössern.

Wir verbinden davon die Monatslieferung per Buch mit 7 Ngr. 6 Ggr.), das halbe Buch 2 Thlr. und das volle Buch 3 Thlr. netto.

Neue Bestellungen auf den musikalischen Anzeiger, nach Buch-, halben oder ganzen Bogen in Monatslieferungen mit deutlich geschriebener Angabe der Firmen und Wohnorte, erbitten wir uns bald möglichst. — Die dreijährige VI. Lieferung, die Literatur des Monat Juni enthaltend, wird so eben an alle Handlungen, die denselben zu erhalten haben, versandt.

Verlags-Comptoir in Grimma.

P. S. Zur Bequemlichkeit für manche Musikalienhandlungen, mit denen wir nicht in Verbindung stehen, haben wir Herrn Whistling in Leipzig in den Stand gesetzt, dieselben für seine Rechnung unter gleichen Bedingungen, wie oben bemerkt, zu liefern. Auch stehen einzelne Probe-Exemplare per Jahrgang complet 15 Ngr. (12 Ggr.) zu Diensten, jedoch ohne Firma des Bestellers.

Neue Musikalien im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:

Buschmühl, Oeuv. 42. Souvenir du Rigi. Variations et Rondeau sur un Ranz de Vaches suisse pour Violoncelle, avec acc. de Quatuor 1 Thlr., avec acc. de Pianoforte 20 Ngr.

Eichler, Oeuv. 3. Douze Etudes caractéristiques pour Violon. 1 Thlr.

Marschner, H. E., Op. 46. Drei Romanzen für Pianoforte. 15 Ngr.

Maurer, Deux Morceaux de Salon pour Violon avec acc. d'un second Violon, Alto et Basse. Oeuv. 30. Air de Bellini varié. Oeuv. 31. Boleros. à 15 Ngr.

— — 40 Compositions brillantes. Airs variés, Fantaisies, Rondeaux etc. pour Violon avec acc. de Pianoforte. Oeuv. 37. Air tirolien varié. 15 Ngr. Oeuv. 44. Adagio et Rondo. 15 Ngr. Oeuv. 45, No. 1. Premier Thème original varié. 12½ Ngr. Oeuv. 45, No. 2. Second Thème original varié. 12½ Ngr. Oeuv. 46. Air de l'Opera: La Dame blanche varié. 17½ Ngr. Oeuv. 49. Air de l'Opera: La Neige varié. 15 Ngr. Oeuv. 60. Fantaisie sur des Motifs de l'Opera: Le Trouvère et la Juive. 15 Ngr. Oeuv. 62. Fantaisie sur des Motifs de l'Opera: La Muette de Portici. 17½ Ngr. Oeuv. 80. Air de Bellini varié. 12½ Ngr. Oeuv. 81. Boleros. 12½ Ngr.

Müller, Rob., Oeuv. 8. Pièces musicales pour Pianoforte. No. 1. La Cloche du soir. 15 Ngr. No. 2. L'Adieu. 12½ Ngr. No. 3. Le Retour. 10 Ngr.

Panofka, Oeuv. 34. Divertissement sur les Motifs de la Favorite, Opera de Donizetti pour Violon avec acc. de Pianoforte. 20 Ngr.

Pleyel, Op. 30. Jery und Bately. Singspiel in einem Aufzuge von Goethe. Vollst. Klavierauszug. 2 Thlr. 20 Ngr.

— — Ouverture aus der für Pianoforte zu 4 Händen. 17½ Ngr.

Rosenhain, Oeuv. 26. Deux Rêveries in Fismoll. 22½ Ngr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juli. № 28. 1841.

Uebersicht
der vom ersten April bis zum Johannisfeste herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Es ist für reine Instrumentalmusik jetzt eine dürre Zeit, die aus dem harten Boden nichts von Bedeutung hervorbrechen lässt. Zwar haben wir in diesen drei Monaten zwei *Sinfonieen* in Partitur erhalten, wofür wir sehr dankbar sind: eine von Mozart (bei Breitkopf und Härtel) No. 12, die wir, als schon besprochen, hier mit namhaft machen müssen, ob sie gleich in den musikalisch-literarischen Monatsberichten bis jetzt noch fehlt und also erst in folgender Nummer derselben genannt werden wird; eine von J. Haydn (bei Bote und Bock) No. 5 in G. Allein neue Werke der Art haben sich in diesem Vierteljahre eben so wenig als im vorigen sehen lassen. Mit den *Ouverturen* geht es nicht viel besser. Die wichtigste, die uns in Partitur (bei Schlesinger) mitgetheilt wurde, ist die älteste, von unserm Mozart zur „Entführung," gleichfalls schon angezeigt; dann eine des entschlafenen *Frdr. Kuhlau* zu „Elverhoi," Op. 100 (bei Peters); die einzige ziemlich neue ist von *Auber* zur Oper „Zanetta" (Schott). — Für *Harmoniemusik* wurden 7 Hefte theils arrangirt theils komponirt, meist Kleinigkeiten. *Tänze*, in denen diesmal *Lanner* herrscht, sind in 10 Heften, grösstentheils für kleines Orchester, geliefert worden. Zusammen 22 Ausgaben.

Für Violine

haben diese drei Monate gerade so reichlich als die vorigen gesorgt; wir haben abermals 36 neue Ausgaben erhalten. Die namhaftesten sind: von *Ch. de Beriot*, Second concertino. Oeuv. 32, in 3 Ausgaben, mit Orchester, mit Quartett und Pianoforte (Schott); von *J. Haydn*, neue Partiturausgabe der Quartetten No. 15 und 16 (Trautwein); von *F. W. Kalliwoda*, Romanze und Rondo, mit Orchester. Op. 107 (Peters); von *Alessandro Rolla*, 6 Solfeggi und 6 Studi progressivi con Acc. d'altro Violino. Parte I e II (Ricordi); von *Ludw. Pape*, zweites Quartett, Op. 10 (Hofmeister); *H. W. Ernst*, II Morceaux de Salon av. acc. de Pianoforte, Oe. 13, Cah. 1 et 2 (Meyer). — Beigesteuert haben noch *J. Artot*, *C. Böhmer*, *F. Mazas*, *M. Schön*, *Th. Taglichsbeck* u. s. w. Tänze und methodische Uebungen fehlen nicht ganz.

Für Violoncell

wurden zwar nur 8 Nummern gedruckt, allein die meisten von namhaften und beliebten Komponisten. *J. J. F. Dotzauer* gab 6 Romanzen mit Begleitung des Pianoforte, Op. 162 (Hofmeister); *Aug. Franchomme* Adagio et Bolero, mit Orchester und Pianoforte, Op. 21 (ebendaselbst); *F. A. Kummer* 10 Etudes mélodiques mit Begleitung eines zweiten Violoncells, Op. 57 (Paul); *B. Romberg* Nocturne mit Quartett oder Pianoforte, aus seinem dritten Werke gezogen (Nagel); und *Ch. Schuberth* 6 Konzert-Capricen, Op. 4 (Schuberth). Als neue Erscheinung für dieses Instrument: *Friedr. Burgmüller*, 3 Nocturnes mit Begleitung des Pianoforte (Schott).

Für Flöte

wird immer ungleich mehr geliefert, als für alle andere Blasinstrumente. Das Leben widerspricht also dem Mode gewordenen Witzeln gegen sie. Die Liebhaber bleiben ihr treu; man merkt's an den neuen Ausgaben. Wir haben wieder 28 Nummern gezählt, eine mehr als in voriger Uebersicht. Der Geschmack hat sich nicht verändert. Bei fröhlichen Tänzen von Strauss und Lanner, oder jetzt vielmehr von Lanner und Strauss, Labitzky u. A., oder bei arrangirten Opernarien gefällt sich die Liebe der Bläser, höchstens noch ein Trio für 3 Flöten von *A. B. Fürstenau*, Op. 118 (Böte) und ein Concertino mit Begleitung des Pianoforte von *Heinrich Ritter* (Bade in Berlin) mit in den Kauf nehmend. In Italien ist eine neuer Komponist *Giul. Briccialdi* mit einigen Potpourri's aufgetreten (Ricordi).

Für die übrigen Blasinstrumente

hat man sich nicht sonderlich verwendet; man überlässt sie ihren Schicksalen und druckt Jahr aus Jahr ein nur so viel als ohne Anstrengung und Opfer geschehen kann. Wir haben 10 Ausgaben erhalten, die aber verschiedene Subtraktionen erleiden. Zuvörderst sind 3 Nummern Tänze für den *Czakan*, also im Grunde auch für eine Flötenart, unter der mässigen Zahl; dann sind 3 Ausgaben in doppelter Gestalt erschienen. Es blieben daher eigentlich nur 4 Werkchen, eins für das *Horn* von *C. Böhmer*: Romance avec acc. d'Orchestre oder mit Pianoforte, Oeuv. 25 (Bote); drei für die Klarinette, die stets noch am Meisten begünstigt wird: von *C. Böh-*

ner Variazionen mit Orchester oder Pianoforte, Op. 17; von *Ernst Cavallini* auch Variazionen mit Orchester oder Pianoforte (Ricordi); endlich arrangirte Gesänge aus Donizetti's „Les Martyrs" von *Jos. Küffner* (Schott).

Die Harfe,

die nicht selten leer ausgeht, darf sich diesmal doch eines guten Willens erfreuen. Ricordi in Mailand hat 3 Hefte für sie im Druck erscheinen lassen, nämlich Op. 3, 4 und 5 von *Ch. Oberthür*, lauter Variazionen mit Einleitungen. Das Wichtigste ist *L. Spohr's* Sonate mit Violine, Op. 114 (Schuberth in Hamburg). In England und Frankreich wird es wohl besser für sie gehen; der gute Wille der Musikalienverleger hätte mindestens mehr Grund dafür.

Die Guitarre,

die Freundin nächtlicher Ständchen, die den Sommer und das Freie liebt, hat 24 für Freude und Zärtlichkeit verwendbare Nummern erhalten. Oben an werde *F. Sor* mit einer Fantasie für 2 Guitarren, Op. 34 (Böhme in Hamburg) genannt; *W. Herz* mit einem Trio für Guitarre und 2 Flöten, Op. 65 (Beyer in Düsseldorf); *W. Neuland*, Divertissements für 2 Guitarren, Op. 6 und 8 (Mompour in Bonn), und Op. 26 (Simrock), Variazionen für 2 Guitarren. *Fr. Burgmüller* hat ihr und der Violine (oder Violoncell) 3 Notturnen geliefert (Schott), und sogar von *Fr. Curschmann's* Weisen hat die Guitarre ein Album lyrique, Cah. 1 (Bote) zum Geschenk erhalten, das gekauft zu werden wünscht. Dazu noch vortreffliche Tänze von *Lanner*, *Strauss*, *Labitzky*, *Fr. Hillmar*; Amusement von *J. Küffner*, und arrangirte Opernarien des Maestro *Donizetti*.

Die Physharmonika

ist mit 3 Werkchen bedacht worden; von *C. G. Lickl*, Op. 57 und 2 Potpourri nach den Hugenotten; von *Ant. Hackel*, Andante und Rondo, Op. 61 (sämmtlich bei Diabelli).

Das Pianoforte,

das weltbeglückende, prangt abermals in reichster Fülle und stolzer Herrlichkeit. a) *Für zwei Pianoforte* sind wieder 2 Nummern erschienen. Arrangirtes von *G. M. Schmidt:* Ouverture zu Hans Heiling für 8 Hände (Hofmeister), und Beethoven's Grand Septuor für 4 Hände (Peters). — b) *Mit Begleitung anderer Instrumente* 38 Werke, also 20 mehr als im vorigen Vierteljahre. Unter diesen zeichnen sich aus: *Frdr. Kalkbrenner* Vne Grand Trio, Oeuv. 149 (Breitkopf und Härtel); *H. Ferd. Kufferath* Capriccio mit Orchester, Op. 1 (ebendaselbst); *C. G. Reissiger* Seconde grande Sonate pour Pianoforte et Violoncelle, Oeuv. 152 (Peters); *Jacq. Rosenhain* Premier Concertino avec acc. de Quatuor, Oeuv. 36 (Hofmeister); *L. Spohr* Sonate concertante pour Harpe (ou Pianoforte) et Violon, Oeuv. 114 (Schuberth); *Th. Täglichsbeck* Sonate mit Violine, Op. 16 (Richault). Unter dem Arrangirten verschiedener Art sind 3 Hefte Mendelssohn'scher Lieder ohne Worte, Op. 19, 30 und 38 bei Simrock, von *C. Czerny* für Pianoforte und Violoncell eingerichtet worden. — c) *Vierhändiges*, mit 3 dazu gerechneten Ouverturen, zusammen 51 Ausgaben, also 14 mehr als in der letzten Berechnung. Unter dieser Rubrik ist selten viel Namhaftes, weil das Meiste arrangirt ist. Seit einiger Zeit lässt man auch Bravourwerke arrangiren, damit sie auch wenig geübten Pianofortespielern zugänglich werden. Es mag für die Herausgeber anfangs vortheilhaft sein; für die Virtuosen ist es nachtheilig, denn solche um der Erleichterung willen abgespielte Stücke, von denen bald jeder Anfänger sagen kann: „das spiel' ich auch!" sind kaum mehr zu gebrauchen. Ob nun der anfängliche Gewinn sich nicht in Nachtheil umwandelt, ist eine Frage, welche die Erfahrung am Besten beantworten wird. Von Originalausgaben haben wir hier nur zu nennen: *H. Bertini* Studien, Op. 97, Lief. 1 und 2 (Schlesinger); *F. X. Chwatal* II Sonatines, Oeuv. 38, édit. corrigée (Hofmeister); *C. Czerny* 2 Potpourri über Nicolai's „Templario," Op. 605. — d) *Zweihändiges*, worin wir Variazionen, Tänze und Märsche in besonderen Abtheilungen anzeigen, beläuft sich, mit Hinzurechnung von 8 Ouverturen, auf 125 Ausgaben, 23 mehr als im vorigen Vierteljahre. Das Nöthige ist oder wird besprochen. — e) *Variazionen* setzen diesmal die Finger in 9 Heften in gehörige Bewegung. Thätig waren *Czerny*, *Chwatal*, *Hünten*, *Pixis*, *Rosellen* und *W. Plachy*. — f) Für *Tanzliebhaber* haben sich alle Heroen in lebhafte Bewegung gesetzt; wir zählen genau 100 Sammlungen, also gegen die vorige Ernte einen reinen Gewinn von 35 Heften! — Dagegen hat sich g) die *Marschlust* um 6 Hefte verringert; wir erhielten diesmal 10 Sammlungen. — h) *Lehrbücher* für das Pianofortespiel wurden 3 aufgelegt: von *C. Czerny* kleine theoretisch-praktische Pianofortelehre für Anfänger, Op. 584, ein kurzgefasster Auszug aus seiner grossen, Op. 500 (Diabelli); von *Pleyel* kleine, umgearbeitet und vermehrt (ebendaselbst); von *C. F. Schröter* Klavierschule, Op. 15 (Simrock). — Das Alles zusammen macht eine Summe von 338 Ausgaben, welche den vorigen Segen in 91 Werken überstrahlen.

Die Orgel

wird meist dürftig bedacht des geringen Absatzes wegen. Dilettanten sind selten, und die Organisten und Seminaristen kaufen nur, was sie durchaus brauchen, und zwar aus Gründen, die nicht leicht umzustossen sind. Es sind aber doch wieder 8 Werke erschienen, schon besprochene und noch zu besprechende.

Gesangwerke für die Kirche

halten sich unter den Teutschen in möglichst zahlreicher Veröffentlichung, so gering diese auch ist im Vergleich mit den Kompositionen, die als Manuskripte ihre Dienste thun. Wir haben 29 neue Druckwerke erhalten, deren bedeutendste schon von uns angezeigt worden sind; die übrigen folgen nächstens, natürlich mit Ausnahme derjenigen, die uns zur Beurtheilung nicht anvertraut werden.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

haben sich, gegen die vorhergegangene Uebersicht gehalten, um die Hälfte verringert; es sind diesmal 4 Nummern erschienen, unter welchen eine Komposizion des Becker'schen Rheinliedes von *H. Schäffer* sich findet.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

sind in guter Aufnahme. Zwar haben wir in diesem Vierteljahre nur 49 Werke, und im vorigen 70 erhalten. Es waren aber in den ersten 3 Monaten dieses Jahres so viele einzelne Kompositionen des Rheinliedes darunter, welches jetzt blos noch einige Nachzügler bringt, dass sich das Verhältniss mehr als hinlänglich ausgleicht. Liedertafeln und Liederkränze tragen viel zum Umsatze derselben bei. Manches ist schon angezeigt.

Operngesänge mit Pianofortebegleitung

stehen in rüstiger Vermehrung. Anstatt der vorigen 13 Ausgaben sind diesmal 32 zu haben. Die meisten freilich geben nur Auszüge, und Anderes ist schon dagewesen z. B. *Auber's* „Zanetta." Von neuen und vollständigen Opernausgaben haben wir nur *Conradin Kreutzer's* komische Oper: „Die beiden Figaro" zu nennen, und diese ist schon besprochen; dann *G. Donizetti's* „Favoritin" mit teutschem und französischem Text (Schlesinger).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre

blühen fort und fort wie Monatsrosen. Was wir seit längerer Zeit in diesem Artikel empfingen, ist nichts Geringes. Wir werden abermals, obgleich der Rheinlieder viel wenigere geworden sind, mit 159 neuen Ausgaben beschenkt, unter denen 12 Hefte mit Begleitung der Guitarre sich befinden. Manches neueste Heft kennen unsere Leser bereits und die bemerkenswerthen sollen ihnen nicht vorenthalten bleiben. — Ueber Mangel an *Lehrbüchern* für den Gesang haben wir uns auch nicht zu beklagen; es sind 9 erschienen. Darunter ist *A. Panseron's* neueste vollständige Gesangschule in 2 Theilen (Eck in Cöln), welche nicht mit seinem A B C des Gesangunterrichts verwechselt werden darf; Vorübungen zur Bildung der Stimme und Kehlenfertigkeit für Sopran und Tenor, desgleichen für Alt und Bass von *L. Weiss* (Diabelli); von *J. G. Schugt* Hülfsbuch bei dem Gesangunterricht für Schulen (Renard in Cöln), schon angezeigt; Liederbuch für die liebe Jugend nebst einleitenden Uebungen, zweite Auflage (Nagel in Wesel); von *E. Rung* Solfeggi e Vocalizzi, Parte 1 (Lose in Kopenhagen); *D. G. Aprile* Exercices pour la Vocalisation à l'usage du Conservatoir de Naples avec acc. de Pianoforte (Böhme in Hamburg); *Franc. Florimo*: Breve Metodo di Canto, und *Gaet. Nava*: Repertorio di Solfeggi progressivi per Soprano. Parte 1 (beide bei Ricordi). Das reicht hin.

Schriften über Musik

fehlen keineswegs und wird für allerlei Geschmack und Liebhaberei gesorgt. Diesmal herrscht die *Sieben*, die hinlänglich gekannten laufenden Zeitschriften weggerechnet, wie gewöhnlich. Ausser den schon angezeigten sind zu nennen: Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten. Herausgegeben von Dr. *F. S. Gassner*. Ir Bd. 1s Heft (bei Müller in Karlsruhe): Der musikalische Postillon. Ein Wochenblatt zur Belehrung und Unterhaltung für 1841. Redigirt von Dr. *Müller* (bei Lampert in Augsburg, wöchentlich ¼ Bogen.); *Friedr. v. Drieberg*: Die griechische Musik auf ihre Grundsätze zurückgeführt. Eine Antikritik in 3 Büchern (Trautwein). Darüber werden wir ganz besonders reden; *Fed. Fenaroli*: Partimenti ossia Basso numerato e Trattato d'Accompagnemento di *L. Rossi*, il tutto forma un complesso di dottrina armonica teoricopratica fondato sulle basi della scuola di Napoli (Milano, Lucca); *Jos. Gartner*: Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln u. s. w., worüber gesprochen wird; *Ferd. Wolf*: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunst-Lieder im Mittelalter. Mit 8 Facsimiles und 9 Musikbeilagen (bei Winter in Heidelberg). Wir werden das Werk beachten; ob wir es besprechen, wird sich dann zeigen. Der Preis des Buches ist 3 Thlr. 16 Gr.

Tabelle:

Für Orchester erhielten wir in diesem Vierteljahre	22	Werke.
— Violine	36	—
— Violoncell	8	—
— Flöte	28	—
— übrige Blasinstrumente	10	—
— Harfe	4	—
— Guitarre	24	—
— Physharmonika	3	—
— Pianoforte	338	—
— Orgel	8	—
— Kirchengesang	29	—
— Konzertgesang	4	—
— mehrstimmigen Gesang	49	—
— Oper	32	—
— einstimmigen Gesang	159	—
— Gesanglehre	9	—
Schriften (ohne die bekannten Zeitschriften)	7	—
Summa:	770	Werke.

Trotz der nunmehrigen Abnahme der Rheinliederausgaben des vorigen Vierteljahres ist dennoch das jetzige um 78 Werke reicher ausgefallen.

Aurea Luce etc.

Inno a otto parte reali concertato coll' Organo composto dal Maestro di Cappella *Francesco Basily* della Prota Basilica di S. Pietro al Vaticano in Roma, già Censore dell' I. R. Conservatorio di Musica in Milano.

inscritto alla R. Accademia di belle Arti in Berlino nella Prussia, accademico filarmonico di Bologna e della Società filarm. di S. Cecilia in Venezia etc. (Manuskript.)

Wie es in unserem Vaterlande den Opernkomponisten ergeht, so steht es jetzt in Italien um die Kirchenkomponisten. Sie sind da, wirken, werden auch geschätzt, aber nur von einem verhältnissmässig kleinen Theil, so dass die Welt im Ganzen wenig Sinn und Neigung für sie hegt, weshalb sie denn auch von den Druckerpressen selten begünstigt werden. Man würde sich irren, wenn man dem heutigen Italien die Kunst des Kirchenstyles gänzlich absprechen wollte. Dass es jedoch unter ihnen nur sehr wenige tüchtige Kirchenkomponisten gibt, darin irrt man nicht. Einer der vorzüglichsten, so viel wir wissen, wohl geradehin der allervorzüglichste unter den geborenen jetzt lebenden Italienern, ist der oben genannte Kapellmeister an der S. Peterskirche in Rom. Unsern Lesern sind viele seiner Werke vorgeführt worden, auch seine Lebensgeschichte, die von hier aus in manches Buch aufgenommen worden ist, es versteht sich ohne Nennung der Quelle. (!) — Mehrere seiner kirchlichen Werke, besonders für häusliche Zirkel und Gesangvereine empfehlenswerth, sind bei Breitkopf und Härtel gedruckt worden. Jeder kann sich daher sehr leicht von der Art seines Styls durch Selbstansicht überzeugen. Aus der neuitalienischen Schule ist der Mann nicht. Er schrieb aber früher auch Opern und hat sich von je her dem Geschmacke der Zeiten nicht ganz abhold erwiesen. Daher fanden wir in seinen Kirchenkompositionen auch manches Galante, z. B. in seinem 110. Psalm für 4 Singstimmen mit Orchester, gedruckt bei Ricordi in Mailand. Diese Richtung hat der nun 75jährige Komponist auch jetzt nicht verlassen; sie gehört also zu seinem Wesen.

Den Anfang macht ein melodischer Sopransatz Solo, welchen bald der Tenor aufnimmt, vom Sopran begleitet. Dazwischen tritt der Doppelchor in gewohnter Weise des Wechselgesanges, nach dessen erstem Erklingen der Sologesang vierstimmig wird, mit dem Doppelchore meist in angezeigter antiphonischer Haltung, das Ganze so freundlich und italienisch angenehm, aber voller und verflochtener gegen die jetzt herrschende hesperische Weise, als man es liebt. Es ist ein Preisgesang des glücklichen Rom *(O felix Roma)*, welcher in jener Weltstadt ganz besonders wirken und durch den frisch und vollklingend sich erhebenden Doppelchor erquicklich eindringen muss. Den Schluss macht eine kurze doppelchörige Fuge, das Hauptstück des Ganzen, die wir statt aller Wortdarlegung zum Besten der Leser und zum Gedächtniss des Mannes aus dem Originalmanuskript in der Beilage mittheilen wollen.

Die deutschen Volkslieder

mit ihren Singweisen. Gesammelt und herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Irmer.* 6s Heft. Crefeld, bei J. H. Funke, und Wesel, bei Joh. Bagel. 1841. Preis 8 Ggr.

Diese empfohlene Volksliedersammlung hält sich fortwährend und bringt auch in diesem Hefte nicht minder Anziehendes als in den früheren. Wir erhalten hier 62 mehr oder weniger bekannte Lieder verschiedenen Gehaltes und Inhaltes. Unter Andern sind diesmal von namhaften Komponisten und Dichtern verfasste und in den Volksmund übergegangene Lieder mit aufgenommen worden: No. 15 „Als ich auf meiner Bleiche" von Weisse und Hiller, die Melodie ganz treu nach dem Klavierauszuge der Oper: „Die Jagd" mitgetheilt; dazu noch eine Melodie, die sich das Volk in der Gegend von Frankfurt a. M. mundrecht gemacht hat. No. 26. „Blühe, liebes Veilchen," von Chr. Adolph Overbeck und J. Abr. Peter Schulz, auch mit einer Volksweise aus Franken versehen. No. 30. „Willkommen, o seliger Abend," von Fritz v. Ludwig und Hurka, das Letzte fraglich gestellt. — Noch mehrere Lieder von namhaften Dichtern ohne Angabe der Komponisten, die nicht ermittelt werden konnten, sind dabei, dazu noch andere bemerkenswerthe Lieder, z. B. No. 57, aus der Umgegend von Frankfurt a. M.: „Da droben auf jenem Berge," was bekanntlich Goethe zu seinem neuen Liede vom trauernden Schäfer benutzte.

Da die Herren Herausgeber sehr genau verfahren und selbst die kleinsten Berichtigungen nachholen, besonders aber auch, weil das echte Leben der Volkslieder Bedeutung hat, wollen wir zuvörderst wieder einige Melodieen geben, was wir schon in den Anzeigen der vorigen Hefte thaten, wie wir sie vom Volke hörten und von ihm erlernten. So wird das beliebte Lied von Kaspar Friedr. Lossius in Thüringen und Sachsen nach der Melodie der gleichfalls sehr beliebten Elegie, in der es unter Anderm heisst: „Mit mir ist Spiel und Tanz vorbei, das Lachen ist vorüber," gesungen:

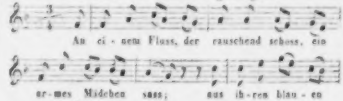

Wichtiger noch ist, was wir über die Tabakspfeife von Gottlieb Conrad Pfeffel, die noch immer unter dem Volke übersus beliebt ist, zu berichten haben. Vor Allem stehe zuerst zu den beiden einander ähnlichen, in diesem Hefte mitgetheilten Melodieen, wie man sie in Schlesien und in Westphalen (in Dortmund) hört, die thüringische und sächsische Melodie:

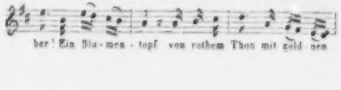

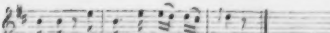

Um auch die Urmelodie des unbekannt gewordenen Komponisten anzugeben, suchten wir nach einem in früher Jugend gebrauchten Liederhefte, komponirt von *Pilz*. Die Vornamen sind uns nicht im Gedächtniss geblieben, in dem Namen selbst glauben wir uns nicht zu irren, weil er uns zu deutlich vorschwebt und weil wir selbst das Heft von Pilz besassen, in welchem diese Tabakspfeife stand. Leider ist uns aber diese Liedersammlung des genannten Mannes abhanden gekommen, wie manches Andere, was überall nichts Seltenes ist, da das stille Zurückhalten geliehener Musikalien kaum zu den Fehlern der Musikustigen, weit eher zu den Erlaubnissen der Kunstfreiheit gerechnet zu werden pflegt. Alle unsere Bemühung, auch in den besten Musikalienhandlungen, hat uns nicht wieder zu dem Hefte verholfen. Wir können uns also nur auf unser Gedächtniss berufen, wenn wir *Pilz* als den Komponisten des Liedes anzeigen. Wahrscheinlich ist es h. P. E. Pilz, dessen Gerber in seinem neuen Lexikon der Tonkünstler kurz erwähnt. V. A. Pilz hat später bei Breitkopf und Härtel verschiedene Hefte Tänze für kleines Orchester herausgeben. Der Mann wird in keinem neueren Lexikon der Tonkünstler genannt. Vielleicht gelingt es uns, in Guben Näheres zu erfahren. — Dies und die Nachsuchungen, ob sich unter Hurka's gedruckten Liedern „Willkommen, o seliger Abend" vorfindet, hat die Anzeige dieses Heftes der teutschen Volkslieder, von denen nun wohl bereits das siebente Heft erschienen sein mag, oder doch in den nächsten Wochen nach den Zusagen der Herausgeber erscheinen muss, etwas verzögert. Steht das genannte Lied nicht in Hurka's Liederheften, die bei Schott in Mainz erschienen sind, die einzigen, die wir nicht nachsehen konnten, weil sie sich auf dem hiesigen Lager nicht vorfanden, so wird Hurka, der meist als Komponist des „Willkommen, o seliger Abend" genannt wird, einem Andern weichen müssen. Solche kleine genaue Bestimmungen machen viel Mühe, die unverdankt bleibt, aber nicht unnütz ist. Es sollte hierin Einer dem Andern helfen, sobald er, im Besitze der fraglichen Musikalien, mit einigen Federzügen ohne viel Zeitaufwand das Richtige nachweisen kann. Wird es doch Jedem der Lebenden gleichfalls lieb sein, wenn ihm sein Eigenthum ehrlich erhalten und nicht einem Andern geschenkt wird. — Unsere Nachweisung des Komponisten der Melodie zu Pfeffel's Tabakspfeife, einer Melodie, die dem Volksmunde zugeschrieben wird, weil man den namhaften Verfasser derselben vergessen hatte, dürfte einen guten Beitrag zur Erklärung dessen liefern, was man unter Volksweise zu verstehen hat. In den allermeisten Fällen ist es eine Melodie, die, von irgend einem Kunstverständigen geschaffen, in den Volksmund übergegangen ist und an verschiedenen Orten nach Stimmenkraft und Bequemlichkeit nach und nach verschiedentlich umgeändert wird. Nur äusserst wenige der Volksmelodieen sind aus dem Volke selbst unmittelbar hervorgegangen, von ihm selbst erfunden worden. Und sogar in diesem seltenen Falle ist das Volk so klug, sich in allen Dingen an solche zu wenden, denen es ein gutes Verständniss der Sache zutraut. Man geht daher in Annahme des eigentlich Volksthümlichen in Erfindung der Melodieen von manchen Seiten oftenbar zu weit. Es gehört mit zu den Vorzügen dieser Sammlung, dass sich die Herausgeber derselben auch in diesem Punkte nicht zu den Uebertreibenden schlagen.

Hundert auserlesene deutsche Volkslieder mit Begleitung des Claviers. Gesammelt von *Wilh. Wedemann*. 3s Heft. Weimar, bei Bernh. Frdr. Voigt. Preis $\frac{2}{3}$ Thlr.

Diese Sammlung hat einen ganz andern Zweck, als die eben besprochene; sie dient leichter Unterhaltung, beachtet daher weder das Geschichtliche noch den Begriff des Volksliedes streng, sondern gibt ältere und neuere, selbst neu komponirte einfache Melodieen in sehr gemischter Wahl um der Abwechselung willen. Etwa ein Viertel der hier gelieferten Tonweisen ist von dem Herausgeber, sämmtlich in ganz schlichter Haltung, meist mit kleinen Nachspielen versehen. Das zweite Viertel besteht theils aus neuen Melodieen dem Herausgeber befreundeter Komponisten, theils ist es aus beliebten älteren und neueren Opern gezogen. Etwa die Hälfte der vorliegenden Liedermelodieen sind ältere. Dieses dritte Heft soll das letzte der Sammlung sein. Der Druck ist deutlich, das Taschenformat bequem, und so wird die Sammlung ihren leichten Unterhaltungszweck erreichen.

Theomele. Auswahl klassischer Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. aus ältern Cantaten, Oratorien u. s. w. mit Begleitung des Pianoforte. 4r Band. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. Preis 1 Thlr.

Die Auswahl hält sich. Wahl der Gesänge und Druck derselben ist gut, wie in den frühern Bänden, die wir anzeigten. Besonders viel ist Jos. Haydn, namentlich seine Schöpfung, benutzt worden; man erhält von ihm 8 treffliche Nummern; von Runzen 3; von J. A. P. Schultz 3; von Beethoven 2; von Stadler 2; von Mehul 2 (aus *Joseph und seine Brüder*); von jedem der folgenden 1: von Händel; Naumann; Rolle; Silcher; die übrigen von Ungenannten. Im Ganzen 31 Nummern auf 96 S. gr. Querquart. Wer die frühern Bände besitzt, wird diesen mit Recht nicht vermissen wollen.

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Monza. Dieses von Mailand 1¼ Post entlegene, seit Kurzem durch eine Eisenbahn mit demselben verbundene Städtchen, das sonst blos zur Zeit seines Jahr-

nismarkten Opern, in den übrigen Jahreszeiten aber gewöhnlich Komödien gab, hat unlängst diesen letztern im Karneval Abschied gegeben, um ihn mit der Oper zu feiern. Des Jahr wählte man Ricci's Chiara di Rosenberg zur ersten. Hauptsänger waren: die Prima Donna Eponina Bruni (eine Französin mit italienisirtem Namen); ein Anfänger-Tenor Nicola Pilorio, der Buffo Gaetano Marconi und Bassist Antonio Colla. Die Bruni steht zwischen beiden Letztern und Erstern, d. h. Marconi und Colla sind die besten, und sangen ihr sogenanntes famöses Duetto della Pistola, für dies Theater, cum Eminentia; der Tenor war der Schwächste, die Bruni gefiel, so auch die ganze Oper. Herr Marchesini ersetzt Herrn Pilorio, man gibt den Barbiere di Siviglia, die Bruni ist erträglich, Marconi ein guter Don Bartolo, Colla ein guter Bassist aber kein vortrefflicher Figaro, und Marchesini kein guter Almaviva.

Lodi. Donizetti's klassische Lucrezia Borgia spazirte diesen Karneval auf den meisten italienischen Bühnen herum, weil sie für jetzt der Hauptliebling unserer Prime Donne geworden. Hier verliebte sich die liebe Loigia Triulzi in sie, wählte zu ihren Begleitern den Tenor Gaetano Nerozzi und den jungen Bassisten Gaetano Ferri. Wiewohl Herr Nerozzi seit mehreren Jahren seine Profession ausübt, auch einen ziemlichen Kredits geniesst, so wurde er doch mit dem Tenor Zoboli umgetauscht. Dieser liess seiner starken Stimme freien Lauf, was dermalen das Glück der Sänger macht. Zum Unglück erkrankte bald die Prima Donna, und musste durch die Ferlotti (Claudina) ersetzt werden. Mit dieser, den Herren Zoboli und Ferri gab man Donizetti's Lucia di Lammermoor, worin alle drei sich Ehre machten, Zoboli besonders mit seinen Lungen.

Pater *Paolo Bonfichi*, in den letzten Jahren bekanntlich Kapellmeister an der Santa Casa di Loreto, und erst unlängst, wie bereits gemeldet, zum Ehrenmitgliede der Accademia di S. Cecilia ernannt, starb verwichenen 29. Dezember, 71 Jahr alt. Hier, wo er seine letzten Tage verleben wollte, kränkelte er seit einiger Zeit; zwei Tage vor seinem Hinscheiden wurde er von einem Katarrhalfieber ergriffen, das ihn schnell in's Grab stürzte. Seine Autobiographie findet sich in diesen Blättern, Jahrgang 1828, No. 30, S. 496 ff.

Bergamo. Lucrezia Borgia vom Landsmanne war die erste Oper, die sammt den Sängern (den beiden braven französischen Prime Donne Eugenia d'Alberti und Ida Bertrand, dem Tenor Lorenzo Biacchi und Bassisten Giovanni Giordani) eine sehr günstige Aufnahme fand. Professor Landsmann Giordani, dem nichts als eine schöne Stimme fehlt, um allen heutigen italienischen Bassisten überlegen zu sein; die d'Alberti mit einem hübschen umfangreichen Sopran, die Bertrand mit einem angenehmen Kontralt und Gesang, Biacchi mit starker umfangreicher Stimme und guter Gesangmethode, trugen zu jener Aufnahme viel bei. Des Landsmannes für dies Theater ganz neuer Roberto d'Evreux ging meist des Bassisten Paltrinieri wegen nicht am Besten, desto mehr gefielen sie beiden Franzosinnen. Um die Hälfte Februars gab man noch Ricci's Chiara di Rosenberg mit Auslassung einiger Stücke.

Verwichenen Herbst starb hier der brave Kapellsänger *Antonio Cantù*, 65 Jahr alt. Zu Urgnano in der Provinz Bergamo den 11. Mai 1775 geboren, studirte er den Gesang unter dem Kapellmeister Gazzaniga zu Crema, sang darauf auf mehreren Theatern Italiens, und volle 36 Jahre an der hiesigen Cappella di Santa Maria Maggiore unter Kapellmeister Mayr, der mit den übrigen Kollegen dessen Exequien zu Urgnano leitete.

Dieser noch in seinem 78. Jahre thätige Greis *Mayr* gedenkt Gambale's neue Notazion in sein Musikinstitut einstweilen für den Gesang einzuführen. Der von ihm nach Mailand gesandte Musiker, um die Riforma Musicale zu studiren, erlernte sie in wenig Tagen und ist bereits hierher zurückgekehrt.

Donizetti erhielt vom türkischen Kaiser den Thonrat-Orden in Diamanten, für einige demselben dedizirte Musikstücke. Aus diesen Blättern ist bekannt, dass sein Bruder, Kapellmeister bei der Hofbande zu Konstantinopel, bereits vor mehreren Jahren denselben Orden vom Vater des jetzt regierenden Kaisers erhalten hat.

Brescia. Die angebende lobenswerthe Sängerin Adelaide Perelli, die nur einen etwas übertriebenen Applaus erhält, der bekannte Buffo Vincenzo Galli, der aus Amerika zurückgekehrte Tenor Montresor und der aus Spanien zurückgekommene Bassist Gaetano De Baillou fanden in Ricci's Nuovo Figaro, der gar wenig gefallen, ziemlichen Beifall. Montresor scheint nach einer sechzehnjährigen Abwesenheit gewonnen zu haben. Donizetti's Parisina passte den Sängern wenig an. In Ricci's Chiara waren die Perelli, Montresor, Galli und De Baillou die begünstigtesten.

Pavia. Mittelmässigkeit aller Mittelmässigkeiten, Alles mittelmässig: Oper, Ballet und Sänger. Die Oper hiess Marino Faliero vom Cavaliere Donizetti; ein Bassist Namens Eugenio Luisia wagte es, diese Rolle zu übernehmen; die Prima Donna hiess Ester Cornini, der Tenor Antonio Antonelli, der Altro Basso Angelo Abbate. Man erwartete Erbärmliches und fand Besseres als man vermuthete. Ein nagelneuer Maestro Namens *Bertuzzi* liess darauf sein erstes Kindlein, d. h. die neue Oper *Il finto sordo* vornehmen, aber die Zuhörer gaben dieselbe sogleich mit dem Bedeuten zurück, sie ja nicht mehr mit ihr zu plagen. Nun tischte man gar Donizetti's Parisina auf, welcher weder die Cornini, noch die Herren Antonelli, Luisia und Abe gewachsen waren.

Crema. Mercadante's lärmende, sehr gelehrte Oper Giuramento wollte dem Geschmacke der Zuhörer wenig entsprechen. Von den Sängern hat die Teresina Clerici-Merli vor Allen verdienterweise am Meisten gefallen; der Teresa Cucchi war die Rolle der Bianca nicht angemessen; Tenor Angelo Brunacci und Bassist Giuseppe Guscetti befriedigten für das, was sie zu leisten sich bestrebten. Besser ging die Lucia di Lammermoor. Zu Rossini's Matilde Shabran, mit eingelegten Stücken, engagirte man den Buffo Gaudenzio Tasca für die Rolle des Isidoro: diese Oper passte aber den Sängern wenig

an, behagte auch als verrostetes Eisen wenig, daher das Ganze auch wenig anzog.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am Ostertage wurde in der Kirche des Bicêtre zu Paris eine grosse musikalische Messe von den in dieser Anstalt befindlichen Wahnsinnigen aufgeführt. Der Direktor Dr. Leuret gebraucht die Musik als kräftiges Heilmittel gegen den Irrsinn. Fünfundvierzig Sänger aus den verschiedensten Gattungen der Geisteskranken führten die Musikstücke, anfangs zwar etwas zerstreut, nach und nach aber immer besser, und zuletzt wirklich vortrefflich aus. (Vergl. übrigens diese Bl., 1840, S. 886.)

Einen Gegensatz hierzu bildete ein Konzert des *Orphéon*, eines grossen Gesanginstituts für die untersten Klassen der Bevölkerung von Paris, besonders für die Arbeiter, unter Leitung des verdienstvollen *Wilhem*. Die Gesangstücke wurden ohne Begleitung ausgeführt, und allgemein erkannte man die Leistung als ausgezeichnet an; Mehreres musste wiederholt werden. Es waren Chöre von Sacchini, Gossec, Cherubini, Auber, Neukomm, Wilhem u. A. — Im Jahr 1819 wurde der Gesang zuerst in einigen Elementarschulen von Paris durch Herrn de Gérando eingeführt. 1835 bestimmte der Stadtrath, dass Musik in allen diesen Anstalten gelehrt werden solle; 1838 wurde das Patronat über diesen Zweig des Unterrichtes der Universität übertragen. Jetzt zählt das Institut unter den Kindern 5000, unter den Männern über 1500 Theilnehmer.

Ein Pariser Mechanikus, Herr *Ed. Garrin*, will eine Maschine erfunden haben, welche die Eingebungen der Fantasie, denen man sich am Pianoforte überlässt, augenblicklich niederschreibt. Die Franzosen machen ein grosses Rühmens davon; sie scheinen nicht zu wissen, dass diese Erfindung der musikalischen Stenographie schon vor langer Zeit in *Teutschland* gemacht worden ist. Bereits im Jahr 1752 erfand, wie Forkel's Almanach von 1782 erzählt, der Bürgermeister *Unger* zu Eisleck eine solche, an jedem Klavier anzubringende Maschine, brachte sie aber nicht selbst zur Ausführung. Dies geschah erst später durch einen Berliner, Namens *Hohlfeld*, der sie zu einem hohen Grade von Vollkommenheit erhob. Die Maschine wurde jedoch vernachlässigt, stand lange in dem (damaligen) Gebäude der Berliner Sing-Akademie und ist dann mit demselben verbrannt. Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1809, S. 52.)

Als die bedeutendsten englischen Sängerinnen, welche sich jetzt auf dem Kontinent befinden, werden genannt: Mad. Anna Thillon (Miss Hunt), in Frankreich; Mad. Albertazzi (Miss Howson), am Pariser italienischen Theater; Mad. Cambelle; Mad. Shaw, in Italien; Mad. Pareps (Miss Seguin), ebendaselbst; Miss Novelle, Miss Howsen.

Am 7. Juni fand in London in dem Palast des Herzogs von Sutherland ein höchst glanzendes Konzert zum Besten der polnischen Flüchtlinge Statt. Rubini, Lablache, Mad. Dorus-Gras, so wie die aus Italien zurückgekehrte Miss Kemble (letztere zum ersten Male wieder öffentlich) sangen. Vieuxtemps spielte darin. Der allgemeinste Enthusiasmus und den höchsten Enthusiasmus aber erregte *Liszt*. Einige Tage vorher war er bei einem Sturz aus dem Wagen im Gesicht und an der linken Hand nicht unbedeutend verletzt worden, so dass man ihn bewusstlos davon trug; dennoch spielte er in jenem Konzert, und zwar mit der Rechten allein, während er die Linke in Binde trug. Benedict begleitete ihn.

Am 7. Juni wurde auf der grossen Oper zu Paris Weber's Freischütz, neu einstudirt, mit durchgehenden, von Berlioz komponirten Recitativen, zum ersten Mal aufgeführt. Der Erfolg hat den Erwartungen anfangs nicht entsprochen, was theils der mangelhaften Darstellung, theils dem Karakter der Weber'schen, den Franzosen noch zu fern liegenden Musik, theils auch den Berlioz'schen Recitativen zugeschrieben wurde; nach und nach hat sich jedoch die Theilnahme immer mehr gesteigert, und jetzt ist der Freischütz die Lieblingsoper aller Stände, der höheren und der niederen.

Aus Stuttgart wird gemeldet: Das Ludwigsburger Liederfest am Pfingstmontage gewährte ein erfreuliches Bild von der Ausbreitung der fröhlichen Singkunst unter allen Klassen des Volks. Besonders auf den Dörfern, unter den Landleuten verbreitet sie sich immer mehr und wirkt sittlichend und von Roheit abhaltend. Die Dorfliederkränze bilden einen Vereinigungspunkt für die tüchtigeren Einwohner, ältere und jüngere, schlecht prädizirte werden überall ausgeschlossen. Die jährlichen Feste vermischen wohlthätig alle Klassen. — An dem Ludwigsburger Feste nahmen 74 Liedertafeln mit 2300 Sängern Theil.

Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat von dem König von Sachsen das Prädikat „Kapellmeister" verliehen erhalten.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Spohr, *Dr.* L., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell — in vier Sätzen, nämlich: 1) Moderato. 2) Adagio. 3) Scherzo. 4) Finale.

— — Dritte Sonate für Pianoforte (oder Harfe) mit Violine obligato. Op. 113.

Liszt, F., Schubert's geistliche Lieder für Pianoforte übertragen. Nro. 1 — 4 in einem Bande.

Schumann, *Dr.* Rob., Sechs vierstimmige Lieder.

Gross, J. B., Serenade für Violoncell und Piano.

Schuberth, C., kaiserlicher Solo-Virtuos, Concerto für Violoncell mit Orchester oder Piano.

— — 6 Capriccs de Concert avec Piano.

Marxsen, E., Souvenir à Liszt für Piano.

Krebs, C., Lied mit Piano: Mary im Himmel, für Sopran, Tenor und Alt oder Bariton.

Die Ausstattung dieser Werke werden wir auf das Glanzendste herstellen.

☞ Handlungen, mit welchen wir noch nicht in Verbindung stehen, wollen uns gefälligst mit Aufträgen beehren.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Album de la France musicale, six Morceaux de Salon composés par Kalkbrenner, Bertini, Chopin, Wolff, Osborne et A. de Konsky.

Botta, A., Fantaisie pour Violoncelle avec acc. de Piano, sur Lucie de Lammermoor.

Cramer, J. B., Impromptu dédié à F. Liszt. Op. 95.

Döhler, Th., Souvenirs de Florence, 2 Nocturnes pour Piano. Op. 34.

— — Divertissement brillant sur il Guittarrero pour Piano. Op. 35.

Kalkbrenner, F., Fantaisie brillante sur les diamants de la Couronne pour Piano. Op. 152.

Lablache, L., 20 Exercices pour voix de Basse avec acc. de Piano.

— — 12 Vocalises pour voix de Basse avec acc. de Piano. (Extraits de la methode.)

Tulou, Variat. fac. pour Flûte avec acc. de Piano sur Beatrice de Tenda. Op. 84.

Wolff, E., 3 Fantaisies brill. et fac. sur G^a. Tell pour Piano. Op. 47.

— — Fantaisie brill. sur il Guittarero pour Piano. Op. 48.

— — 2 Divertissements sur il Guittarero pour Piano. Op. 49.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Oktober. *N*ro. *I.* 1802.

Wir zeigen hiermit an, dass ein neues Verzeichnis unseres Musiklagers so eben bey uns erschienen ist, und empfehlen es als das vollständigste aller bisherigen Musikverzeichnisse der Aufmerksamkeit der Musikfreunde. Der Preis ist 4 Gr. Sächs. Nachträge zu demselben werden von Zeit zu Zeit unentgeldlich ausgegeben werden.

Ferner legen wir diesem Intelligenzblatte das Verzeichnis eines starken Vorrathes geschriebener Musikalien bey, die wir einzeln oder parthien-weise zu sehr billigen Preisen ablassen werden.

Leipzig, im September, 1802.

Breitkopf und Härtel.

Musikalische Anzeige.

Clementi's vortreffliche Einleitung zum Pianofortespielen, verdient in den Händen aller Klavierspieler zu seyn. Da nun aber eine ohnlängst erschienene deutsche Uebersetzung ausser schlechtem Stich, mehrere wesentliche Unvollkommenheiten an sich trägt, und noch diese Unbequemlichkeit hat, dass gegen die von Bach, Türk und allen andern allgemein eingeführte Bezeichnung der Finger mit 1. 2. 3. 4. 5. hier auch 0. 1. 2. 3. 4. gewählt worden, welches für Lehrer und Schüler zu beständigen Irrungen Anlass giebt; so bin ich entschlossen, eine neue Ausgabe dieses Werks in deutscher Sprache auf Pränumeration anzukündigen. Der Pränumerationspreis ist 2 Thlr. und die Zeit der Vorausbezahlung steht bis Neujahr 1803. offen. Das 6te Exemplar wird dem Sammler frey gegeben. Stich und Papier werden dem Werthe des Werks angemessen seyn. Alle Buch- und Musikhandlungen wollen hierauf gefälligst Pränumeration annehmen, und die Gelder an mich, wie auch an die Herren Breitkopf und Härtel, oder Herrn Anton Meusel in Leipzig frey einsenden, und dagegen die Exemplare in Empfang nehmen.

Gera, im August 1802.

C. C. Meusel.

Dresden, den 16ten August 1802.

Lieber Herr Taschenberg.

Ihren Brief aus Adelsbach, in welchem Sie eine Flöte verlangen 1), habe ich richtig erhalten, aber mich gewundert, dass Sie, als ein hiesiger Eingeborner, theils so wenig mit dem Preise eines solchen Instruments bekannt sind, theils aber auch es über sich haben bringen können, für eine Flöte von Buchsbaum, mit Elfenbein garnirt, mir einen solchen lumpichten Preis vorzuschreiben: Ich glaube, der elendeste Pfuscher so wenig, als die Herren in Leipzig 2) und Neukirchen, welche doch gern wohlfeil arbeiten 3), werden um den Preis eine solche Flöte ab-

1) Ich habe bereits bey dem Vater dieses Instrumentenmachers mehrere Flöten und Fagotts für meine Leute verfertigen lassen, wo ich niemals mehr als 8 Thlr. für eine Flöte, wie solche von meinem Musikus Taschenberg bestellt worden ist, bezahlt habe.

2) Für dieses Kompliment mögen die Herren Instrumentenmacher in Leipzig und Neukirchen sich bey dem Briefsteller bedanken. Es verräth mindestens einen hohen Grad von Künstlerischem Egoismus, und alberne Arrogana.

3) Es macht den Herren Instrumentenmachern in Leipzig und Neukirchen viel Ehre, dass Sie in dem guten Rufe stehen, billiger zu arbeiten und höflicher sich zu betragen, als der Herr Heinrich Grenser in Dresden.

Für Freunde der Tonkunst

erschien so eben im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart, und ist in allen Buchhandlungen vorräthig.

Grosses Vokal- und Instrumental-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben von *E. Ortlepp.*

Erstes bis achtes Bändchen.

Preis jedes Bändchens, elegant geheftet, 24 Kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Bisher vermisste man gänzlich ein Werk, welches das Interessanteste aus dem ganzen Gebiete der Tonkunst in geistreich unterhaltender Weise zusammenfasste, und dies war die Veranlassung, eine Art **Musikalisches Universalbuch** zu liefern, welches mit Vermeidung aller trocknen Belehrungen oder Erklärungen das freie geniale Element der herrlichen Kunst auch auf gleiche Art in den Darstellungen walten liesse. Der Inhalt dieser neuen musikalischen Unterhaltungs-Bibliothek besteht daher nur aus gediegenen, oft klassischen Aufsätzen, bespricht die grössten musikalischen Erscheinungen, gibt die merkwürdigsten Aufschlüsse über das Leben grosser Künstler, abwechselnd mit humoristischen Stoffen, geistvollen Sentenzen, Kritiken, Anekdoten, Briefen u. s. w. u. s. w. Es war unser Zweck, hier das *Beste zu geben, was je über Musik geschrieben worden ist.* Jede Seite bietet dem Freund der Tonkunst die interessanteste Unterhaltung; der Reichthum an Material ist so gross und wichtig, dass sich ohne Uebertreibung sagen lässt, dass kein Musiker und Dilettant, oder wer sonst an Musik Interesse nimmt, diese Lektüre entbehren kann, wie am besten die folgende Uebersicht des Inhaltes darthun wird:

Inhalt des ersten Bändchens.

1) Interessante Notizen über Mozart. 2) Sprachreinigung. 3) Anekdoten. 4) Concert-Ankündigung. 5) Gedanken über Operntexte. 6) Miscellen und Bemerkungen. 7) Schreiben Mozarts an den Baron von ***. 8) Musikalische Verkehrtheit. 9) Musikalische Curiosität, von Wendt. 10) Anekdoten. 11) Kreisleriana, von Hoffmann. 12) Bruchstücke aus Beethovens Leben. 13) Die Wunder der Tonkunst, von Wackenroder. 14) Riesenbassgeigen. 15) Anekdoten. 16) Brief des Barons Walborn, von Hoffmann.

Inhalt des zweiten Bändchens.

1) Interessante Züge aus Mozarts Leben (Fortsetzung). 2) Anekdoten. 3) Der sonderbare Musikfreund. 4) Der Baron von B*** 5) Anekdoten. 6) Beethovens neunte Symphonie von E. Ortlepp. 7) Musikalische Reise von Grossmiezchen nach Lämmel, von Rochlitz. 8) Anekdoten. 9) Bruchstücke aus Beethovens Leben (Schluss). 10) Anekdoten.

Inhalt des dritten Bändchens.

1) Interessante Züge aus Mozarts Leben (Schluss). 2) Anekdoten. 3) H. Heine über Rossini, Bellini und Paganini. 4) Anekdoten. 5) Traum, von Carl Maria v. Weber. 6) Miscelle von Sievers. 7) Musikalische Spasse. 8) Anekdoten. 9) Jean Paul im Verhältniss zur Tonkunst. 10) Die heilige Cäcilia. 11) Unsere Zeit. 12) Carl Maria v. Weber. 13) Zach. 14) Ueber Mozarts Requiem. 15) Obeliskus musical. 16) Anekdoten. 17) Caffarelli, von Jules Janin.

Inhalt des vierten Bändchens.

1) Carl Maria v. Weber, von L. Rellstab. 2) Anekdoten. 3) Einige Briefe von C. M. v. Weber. 4) Miscelle. 5) Die Virtuosin, von E. Ortlepp. 6) Mendelssohn-Bartholdy. 7) Anekdoten. 8) Musik. Von J. P. Fr. Richter. 9) Noch etwas über Mozarts Requiem. 10) Adelaide, von E. Ortlepp. 11) Naumanns Kindheit. 12) Joh. Kreislers Lehrbrief, von Hoffmann. 13) Anekdoten. 14) J. J. Frohberger. 15) Wie man sonst componirte. 16) Ritter Gluck, von Hoffmann. 17) Leben Joseph Berglingers, von Wackenroder. Erstes Hauptstück. 18) Ueber das Alter der Musik. 19) Beethovens Todtenfeier, von Zedlitz.

Inhalt des fünften Bändchens.

1) Aus dem Leben der Sängerin Mara, von Rochlitz. 2) Anekdoten. 3) Ueber die grosse Orgel in Freiburg, von Mundt. 4) Wirkung der Musik für Kranke. 5) Drei Blätter aus dem Tagebuche eines Reisenden, von L. Rellstab. 6) Spontini. 7) Ueber Glucks Iphigenia. 8) Wirkungen der Musik. 9) Berglingers Leben, von Wackenroder (Schluss). 10) Noch etwas über Mozarts Requiem. 11) Etwas über Gluck. 12) Der Musikfeind, von Hoffmann. 13) Anekdoten. 14) Biographie von Auber. 15) Die Flöte. 16) Kunstreise-Pass von Sapphir.

Inhalt des sechsten Bändchens.

1) Don Juan, von E. T. A. Hoffmann. 2) Ries und seine Pianoforte-Compositionen. 3) Kurzer Abriss von Glucks Leben. 4) Anekdoten. 5) Aus Fröhlichs Kritik der neunten Symphonie von Beethoven. 6) Anekdoten. 7) Zur Geschichte der Castraten, von Becker. 8) Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, von Hoffmann. 9) Drei Briefe von C. M. v. Weber. 10) Ein Brief über Mozart als dramatischen Componisten, von Sievers. 11) Anekdoten. 12) Seyfrieds Freundschaftsverhältniss zu Beethoven. 13) Rationalismus in der Musik, von Nanenburg. 14) Miscelle. 15) Logogryph. 16) Gretry's Leben. 17) Zingarelli. 18) Proche Lieder-Compositionen. 19) Miscellen.

Inhalt des siebenten Bändchens.

1) Lipinsky, von Sapphir. 2) Anekdote. 3) Spontini, von Rahlert. 4) Das Quartett der Gebrüder Müller, von E. Ortlepp. 5) Paganiniana. 6) Bemerkungen über Hummel, von Rahlert. 7) Auber. 8) Drei kleinere Piecen. 9) Aus Goethes und Zelters Briefwechsel. 10) Vincenzo Bellini, Novelle von Lyser. 11) Galerie der berühmtesten Violinisten. 12) Ueber Gluck. 13) Gurkow. 14) Gluck und Klopstock. 15) Rossini. 16) Ein Sänger für dreihundert Gulden. 17) Maria Malibran. 18) Ein Schreiben aus Wien über Liszt. 19) Anekdoten. 20) Der wüthende Holzfeiler, von Weissflog. 21) Ein musikalisches Original. 22) Ueber die Musik in London. 23) Sardellen.

Inhalt des achten Bändchens.

1) Erster Auftritt eines Virtuosen, von Rochlitz. 2) Anekdoten. 3) Vorrede zu Gubra Schule des Paganinischen Violinspiels. 4) Miscellen. 5) Das Miserere in Rom. 6) Paganinis Kunst, die Violine zu spielen. 7) Goethe über die Musik. 8) Licht und Schattenpunkte, von Weissflog. 9) Ries, kurz charakterisirt. 10) Das musikalische Jahrhundert, von Herlossohn. 11) Zwei kleinere Piecen. 12) Paganini in Rom. 13) Amelly und Geduro, von Weissflog. 14) Mozart und Haydn, eine Parallele. 15) Ueber den Triller, von Häser. 16) Muzio Clementi. 17) Miscellen.

(Fortsetzung folgt.)

☞ Hierzu Beilage No. 4. Fuge für 2 Chöre aus einer ungedruckten Hymne von Franc. Basily.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Schlussfuge aus **Aurea Luce** ect. Inno a otto parti reali coll'Organo
composto dal Maestro di Cappella **Francesco Basily**.

Allegro moderato.

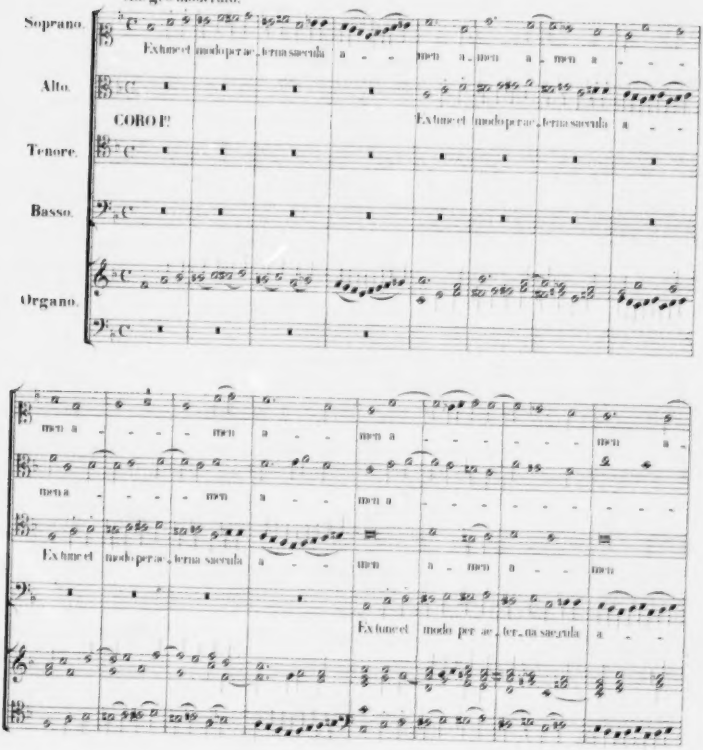

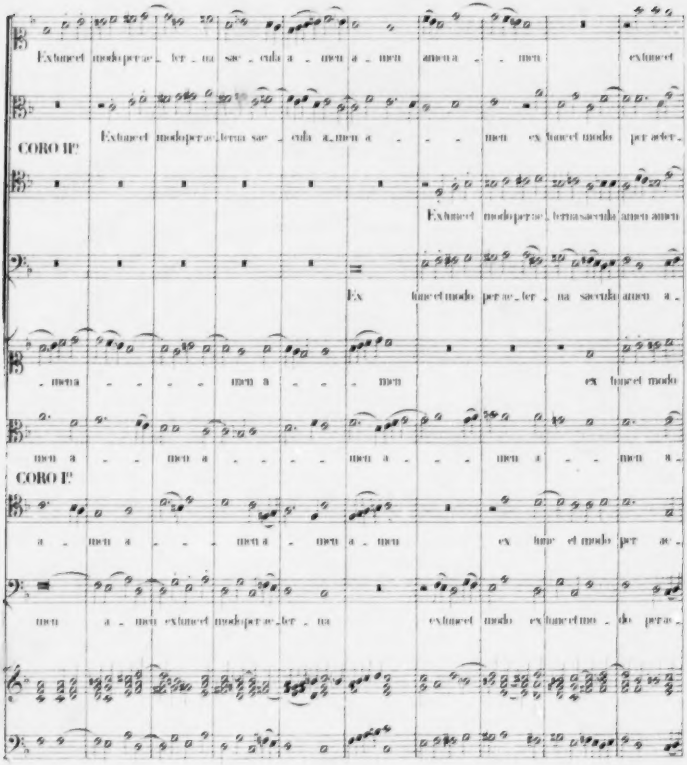
Exhuncet modoperae_ ter_ na sae_ cula a_ men a_ men amena_ _ men exhuncet
CORO I.P
Exhuncet modoperae_ ternasae_ cula a_ men a_ _ _ men ex huncet modo per aeter_
Exhuncet modoperae_ ternasaecula amen amen
Ex huncet modo perae_ ter_ na saecula amen a_
_ mena_ _ _ _ men a_ _ _ _ men ex huncet modo
men a_ _ _ men a_ _ _ _ _ men a_ _ _ men a_ _ men a_
CORO I.P
a_ men a_ _ _ _ men a_ men a_ men ex hunc et modo per ae_
men a_ men exhuncet modoperae_ ter_ na exhuncet modo exhuncet mo_ do perae_

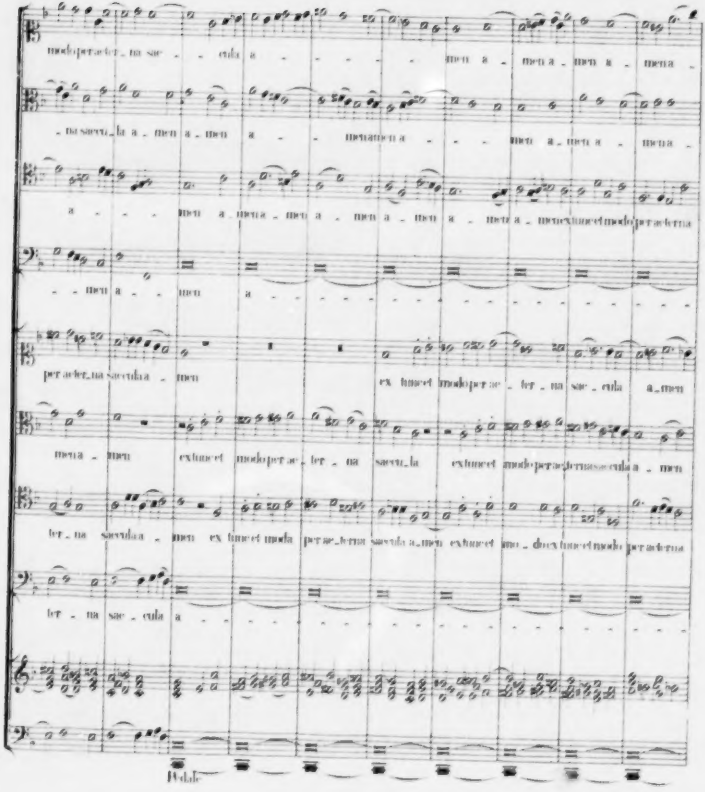
mediper ae ter na sae cula a men a men a men a men a
na saeculla a men a men a men a men a men a
a men a men a men a men a men a men exiunct mediper ae terna
men a men a
per ae ter na saecula men ex iunct mediper ae ter na sae cula a men
mena men exiunct mediper ae ter na saecula exiunct mediper ae ternasaecula a men
ter na saecula men ex iunct media per ae terna saecula a men exiunct me dia iunct mediper ae terna
ter na sae cula a
Pedale

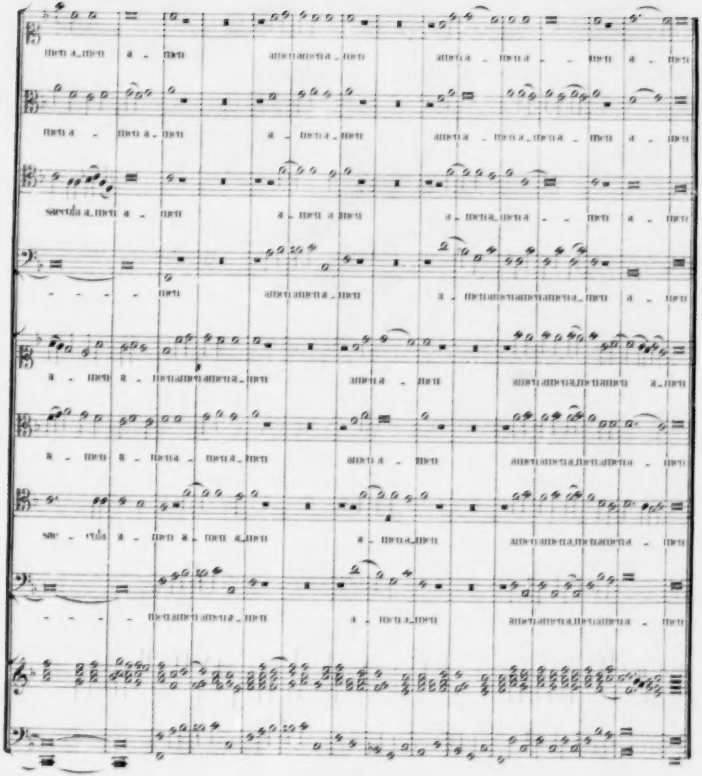

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juli. № 29. 1841.

Die musikalische Reform.

Ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von *Emanuel Gambale*. Aus dem Italienischen übersetzt von *F. A. Häser*, Chordirektor zu Weimar. Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Preis 18 Ggr.

Ueber diese musikalische Reform, jedenfalls eine merkwürdige Erscheinung unserer Zeit, ist in unsern Blättern bereits zwei Male gesprochen worden; ausführlich und mit den nothwendigen Notenbeispielen sowohl der neuen Notenzeichen, als auch mit Vergleichungen dieser neuen und unserer gewöhnlichen Musikzeichen S. 105, — dann S. 284 nach einem italienischen Aufsatze, aus welchem sich ergibt, dass der Versuch in Italien seine Freunde gefunden hat. Hier wird uns nun eine treue Verteutschung der genannten Schrift durch F. A. Häser überliefert, welcher nicht blos der Sprache, sondern auch der Sache völlig gewachsen ist, als ein Mann, der selbst eine erleichterte Notirungsart der Töne in Vorschlag brachte.

Dass solche Anstrebungen gegen das Herrschende ihre Gegner haben, die schon heftig dawider eifern, bevor sie die Sache selbst kennen, ja solche, die sie gar nicht kennen lernen wollen, liegt in der Natur. Wer wird gutwillig seine lange behaupteten Rechte hergeben? Ohne gefährlichen Kampf wird sich selbst das Bessere keinen Eingang verschaffen. Viele hangen aus Gewohnheit an dem Hergebrachten und die Menge aus Bequemlichkeit und aus Scheu vor dem neu zu Erlernenden. Kraft und Einsicht irgend eines Reformators reichen daher zum Siege nicht aus; immer müssen glückliche Umstände von aussen her dazu kommen, meist fühlbar drückende Ungerechtigkeiten, die sich das Bestehende im Uebermuthe zu Schulden kommen lässt, wenn das neu Ankämpfende es zum Durchbruche bei einem nicht zu geringen Theile der Menschen bringen soll. Dazu gesellt sich noch eine in der Neuerung selbst liegende Hinderung, dass sie nicht sogleich den höchsten Grad der Vollkommenheit in sich tragen kann und im glücklichsten Falle von manchen Seiten her fraglich und in Hinsicht des noch unbewiesenen Nutzens ungewiss bleibt. Endlich ist auch die Befürchtung, es möchte durch Verdrängung des einen Hergebrachten noch der Umsturz manches Andern, vielleicht noch tiefer in's Leben Greifenden herbeigeführt werden, nicht so grundlos, dass die aus Liebe zur Bequemlichkeit hervorgegangene Scheu nicht dreifach verstärkt werden sollte.

Der letzte Punkt, dass die Umwälzung unserer Notenschrift, als womit es diese musikalische Reform zu thun hat, noch manche andere Umformung herbeiführen müsste, trifft hier wirklich; die ganze Harmonielehre würde schlechthin durch Annahme dieser Notazion eine völlig veränderte werden müssen. Diese Umschmelzung der Harmonie würde sich freilich nicht im Geringsten auf das eigentlich innere Wesen, auf die Verknüpfungen akkordlicher Aneinanderreihungen, wohl aber auf das ganze Gebäude der äusserlich harmonischen Benennungen beziehen. Das wäre am Ende, weil das Wesen der Sache dadurch nicht im Mindesten gefährdet ist, kein Unglück, aber es gibt der Scheu vor der Mühe ein gewisses Recht, sich möglichst dagegen zu sperren und zum Besten der Ruhe die etwaigen Schwächen oder Unbestimmtheiten des Neuen zu ihrem Vortheil eifrig zu benutzen und vielleicht im Eifer der Herausstellung aus Liebe zum Bestehenden zu vergrössern, wie es denn Herkommens ist.

Indessen hat doch auch Jeder, der sich zu den Gebildeten rechnen will, die Verpflichtung, die Erscheinungen seiner Zeit nicht unbesehen von sich zu werfen und den Stab über sie zu brechen, ehe er sie hinlänglich kennen gelernt hat. Lebt er und seine ganze Mitzeit nicht für sich allein, sondern auch zum Gewinne eines künftigen Geschlechts, so hat er seine Mühe gegen die Erleichterung, die irgend ein Neues vielleicht seinen Kindern bringen kann, nicht zu übertrieben hoch anzuschlagen. Darum wollen wir denn auch die Hinderungen, welche die Sache an sich hat, nicht im Geringsten vermehren; im Gegentheil soll es unsere Aufgabe sein, es zu versuchen, ob wir einem Jeden unserer Leser, die gewilligt sind, uns zu folgen, die Einsicht in das neue Notazionssystem zu erleichtern vermögen.

Vielleicht ist unser Unterfangen nicht ganz vergebens, abgesehen von den Wissbegierigen, die um der Sache willen die Erbsünde der Unlust in sich bewältigen. Denn ein Glücksstern ist der neuen Notazion bereits am südlichen Musikhimmel Italiens freundlich aufgegangen: Simon Mayr steht im Begriffe, zuvörderst die neuen Tonzeichen für den Gesang in seiner bedeutenden Schule, deren Direktor er ist, einzuführen. Dass aber solche Einführungen das Erwünschteste sind, was einem solchen und jedem andern Umgestaltungsversuche begegnen kann,

sieht Jeder von selbst; man sieht dann, wie's geht. Der Erfinder wird für sein Kind nicht müssig sein und ihm Liebhaber werden wie weiland Maximilian. Und zuletzt gehört die Sache der Geschichte.

Beim Inhalte des Buches haben wir uns nicht zu verweilen; er ist in No. 5 dieses Jahrganges angezeigt worden. Auf diesen Aufsatz beziehen wir uns; er ist zugleich die Rezension des Buches, das jetzt auch teutsch zu haben ist und vortrefflich gedruckt. Wir rufen nur in's Gedächtniss, dass das Gesang-Linniensystem drei Linien und also zwei Zwischenräume hat; das Instrumental-Liniensystem ist ein doppeltes Gesangsystem.

Die Gestalt der Noten, der weissen und schwarzen, hat keinen Bezug auf den Zeitwerth, sondern die schwarze Note auf der Stelle der weissen zeigt die Erhöhung um einen halben Ton unseres Ausdrucks an. Der Verfasser baut seine Notazion auf die chromatische Scala, so dass jeder unserer sogenannten Halbtöne einen eigenen Namen erhält. Dadurch werden natürlich Kreuze und Bee unnöthig. Geben wir eine Oktave unserer Art mit der neuen und unserer gewöhnlichen Tonbenennung.

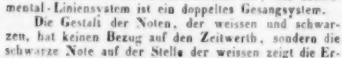

Das ist für Violine, Diskant und Alt, also auch für Alles, was sonst diese Schlüssel hat, stets derselbe Ton an derselben Stelle. Man hat also nach dieser Tonschrift auch die Schlüssel nicht mehr nöthig. Setzt man für Instrumente zwei dreilinige Systeme zusammen, so sieht man sogleich, dass man mit der weissen Note über der sechsten Linie bis zum dreigestrichenen c gelangt ist. Die Nebenlinien und Nebenzwischenräume geben dieselben Fortschritte nach oben und unten, im letzten Falle, wie gewöhnlich, im umgekehrten, weil im fallenden Verhältnisse. Tenor und Bass behalten auf derselben Systemsstelle denselben Namen und denselben Ton um eine Oktave tiefer. Da es nun noch Transpozizionszeichen um eine Oktave erhöhend und vertiefend, folglich auch ein Aufhebungszeichen der Transpozizion gibt, so sieht man sogleich, dass alle brauchbare Töne mit drei Nebenlinien oben und unten erschöpfend anzuzeigen sind. — Natürlich ist hier nicht mehr von einer Oktave der natürlichen Tonleiter, sondern von einer Dreizehnt die Rede, desgleichen auch von dreizehn Elementar-Intervallen. Anstatt des bisher gewöhnlichen Ausdrucks: Jede Durscala enthalt fünf ganze und zwei halbe Töne, die halben vom dritten zum vierten und vom siebenten zum achten Intervalle liegend —, heisst es hier: „Jede natürliche Grundreihe erhebt sich durch fünf Terzen und zwei Sekunden, so dass auf zwei Terzen die erste Sekunde, und dann auf drei Terzen die zweite Sekunde folgt, welche letzte in die Terzdezime leitet." C dur, hier die natürliche Tonreihe auf Ba genannt, würde sich also in dieser Tonschrift so gestalten:

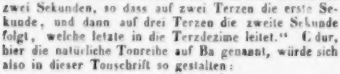

Die zweite Tonleiter in Cis oder in Desdur, welche beide in dieser neuen Notazion keinen Unterschied zeigen, heisst also hier „die natürliche Tonreihe von Ca." Und so fort.

Einfach ist dieses Verfahren allerdings. Es sieht uns nur ein wenig sonderbar an, des Ungewohnten wegen, was sich bald ändern würde. Ich muss bekennen, dass ich gar keine grosse Schwierigkeit darin finde. Auch ist der Hauptpunkt, dass die chromatische als Elementartonleiter zum Grunde gelegt wird, keineswegs so neu, dass es etwas Unerhörtes genannt werden könnte. Als ich 1836 meine *Musikalische Grammatik* schrieb (gedruckt bei Georg Wigand in Leipzig), sah ich mich S. VII zu folgender Bemerkung genöthigt: Wäre es Manchem auffällig, dass hier die chromatische Tonleiter so früh erwähnt wird, so erinnere ich theils an das, was im Verlaufe des Buches darüber vorkommt, theils an die nicht genug in's Auge gefasste Wahrheit, *dass es im Grunde die chromatische Tonleiter ist, die den Namen einer Tonleiter vorzugsweise verdient, auch der ganzen Tonkunst weit mehr zum Grunde liegt, als man bisher anzunehmen für gut befunden hat.* Uebrigens war die chromatische Scala schon in den ältesten Zeiten der Tonkunst als Elementarleiter von den Chinesen angenommen, welche sie die 12 Lu (Gesetze) der Töne nannten, wie ich in meinem Buche: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen, bei Bädeker 1831) gezeigt habe. Warum man sie nicht als melodische, und viel später auch nicht als harmonische Tonleiter zum Grunde legte, auch nicht zum Grunde legen konnte, gehört nicht hieher. Allein zum Gebrauche für eine neue Notazion ist das Hervorheben der Elementartonleiter geschickt genug und nichts weniger als schwierig, sobald man sich nur einige Mühe nicht verdriessen lassen will. — Dass freilich der Unterschied zwischen cis und des u. s. f. dabei verloren geht, ist ein bedenklicher Casus, der, wie manches Andere in dieser Reform, manchen tüchtigen Kampf anregen wird, auf den wir uns nach löblicher Menschen- und Rezensentenweise im Voraus höchlich freuen, auf welchen Kampf jedoch Keiner eher einzugehen ein Recht hat, als bis der Verfasser seine versprochene Abhandlung über *Harmonie* nach seiner Notazion bekannt gemacht haben wird.

Wollten wir nun noch die Lekzion von der *Zeitdauer der Töne* und von dem, was hineinschlägt, mit unsern erleichternden Vergleichungen dieser neuen und unserer gewohnten Notazion versehen, so würde dies etwas mehr Raum in Anspruch nehmen: allein theils wollen wir dem Scharfsinne Anderer nicht vorgreifen, theils finden wir es angemessener, zu warten, bis sich der Versuch erst mehr verbreitet haben wird, wodurch unsere Mühe willkommener werden würde, als sie es jetzt noch sein kann.

Man würdige den Versuch, den der Verfasser selbst durchaus nicht für ganz vollkommen, wohl aber für überaus vortheilhaft hält, einer ruhigen Prüfung. Wer dies nicht will, oder nicht kann, der fahre wenigstens nicht geringschätzig und absprechend darüber her, sondern er-

kenne, dass er weder Kraft noch Recht dazu hat. Es wird auch Niemand, als ein leerer Fanfaron, so kindisch sein, nach blosem schnellen Durchblättern des kleinen Buches sich ein Urtheil anzumaassen.

Das Buch enthält 56 grosse Oktavseiten sehr schönen Druckes. Zu den Notenbeispielen am Schlusse hätten auch wir Vergleichungssätze der alten Notenschrift und dieser neuen gewünscht. Die Liebhaber finden jedoch dergleichen in unserer Zeitung S. 111. Eine einzige ganz kurze, und doch schon nützliche Vergleichungstafel liefert das Buch S. 45. Herr Gambale würde wohlthun, wenn er alle Grundzüge seiner neuen Notazion mit den Elementen der unsrigen zusammenstellen wollte, wie er es auf diesem Tafelchen that; mit einem halben Bogen Nachlieferungen wäre der Sache sicher mehr genützt, als durch viele Worte. — Auf den Gang des jedenfalls merkwürdigen Unternehmens werden wir genau achten und die Ergebnisse unsern Lesern mittheilen. Denn da das Kind durchaus kein todtgeborenes ist und sich schon selbstandig zu bewegen versteht, wird es gewiss noch Manches von sich zu reden machen, was seine n beschreibenden Buche immer mehr Anziehendes bringen muss. Je grösser die Gefahr, desto rüstiger sei die That, ohne welche Alles verloren ist. Wir sind begierig, wohin die Sache führt; doch mein' ich, es bleibt die Welt beim Alten, wenn sie nicht noch mit etwas mehr Honigseim gelockt wird, der doch nicht gar zu selten und nicht überkostbar ist. — Die Freunde des Geschichtlichen haben aber der thätigen Verlagshandlung um so mehr für die veranstaltete Uebersetzung der Schrift durch einen Mann, wie Haser, und für so schöne Ausstattung derselben zu danken, je weniger ein solches Unternehmen eine Spekulazion sein kann. Wen aber das Denken nicht zu müde macht, der wird das Schriftchen schon beachten. *G. W. Fink.*

Méthode des Méthodes de Piano etc.

Die vollständigste Pianoforte-Schule, oder die Kunst des Pianofortespiels u. s. w. nebst Anfangs-Uebungen und fortschreitenden Etüden von Cserny, Cramer, Scarlatti, Bach, Moscheles u. s. w. (zweite Abtheilung) und neuen für Spieler höherer Ausbildung componirten Etüden von Fr. Chopin, Th. Döhler, Heller, Franz Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert, Thalberg, Wolff u. s. w. Für die Conservatorien und Musikschulen herausgegeben von *J. Moscheles* und *Fétis*. Zweite und dritte Abtheilung. Berlin, bei Schlesinger.

Angezeigt von G. W. Fink

Ueber die erste von Herrn Fétis verfasste Abtheilung dieser Pianofortschule haben wir ausführlich in No. 2 dieses Jahrganges gesprochen. Die beiden letzten Abtheilungen des Werkes bringen Uebungsbeispiele und Kompositionen höherer Art von den oben genannten Männern, unter welchen Herr Fétis, als Nichtkomponist für das Pianoforte, nicht zu finden ist. Die zweite Abtheilung beginnt mit ganz kurzen Uebungen für Anfänger, von Herrn Moscheles eigens für diese Pianofortschule komponirt. Sehr kurze Worthemerkungen über den Notensätzchen erklären, wofür diese Uebungen sind und wie sie gebraucht werden sollen, z. B.: „Für Anfänger, mit einer Hand, im Umfange und in der natürlichen Lage der fünf Finger. Dieselben Noten werden abwechselnd mit der rechten und linken Hand geübt. Der Lehrer kann die Begleitung in kleinen (in zwei Notensystemen darunter gedruckten) Noten spielen, um den Schüler die Eintheilung und den Werth der Taktbestandtheile zu lehren und in ihm das Gefühl für Harmonie zu entwickeln." Dass ein so erfahrener Lehrer, wie Moscheles, die ruhende Lage der Hand in Uebungen, die nur eine Quinte umfassen, nicht vernachlässigen würde, war vorauszusehen, nicht minder, dass sie zweckmässig sein würden. Er hat kurze Themen von acht Takten gewählt und leichte Variazionen daraus gebildet. Dass der Lehrer seinen Theil nicht eher dazu spielen wird, als bis der Schüler das Sätzchen erst bis zu einer gewissen Richtigkeit allein für sich, jedoch unter des Lehrers Aufsicht, gespielt hat, dürfen wir gleichfalls voraussetzen. In der vierten Uebung spielt der Schüler mit beiden Händen zugleich, aber in Oktaven ganz leichter Art, ohne dass die Hände aus ihrer ruhigen Lage kommen; die Sätzchen werden schon ausgeführter um des Notenlesens und der Takteintheilung willen. Nach diesen mit Fingerangabe versehenen Vorübungen, ohne Vorzeichnung, folgen S. 130 leichte Stücke, das erste und zweite noch im Umfange der fünf Finger und in C dur; das dritte nimmt F dur, im Umfange von sechs Tasten; das vierte G dur im Umfange von sieben Tasten; dann D dur im Umfange einer Oktave, zugleich als Vorbereitung zur Ausführung der Harpeggien. S. 132 beginnen Uebungen in doppelten Noten für beide Hände in fünf Sätzchen. S. 134 wird bereits eine Etüde geliefert, um der Hand Ausdehnung zu geben, und zur Uebung im Binden der Noten. Schon daraus wird jeder Lehrer sehen, dass er nicht mit allen seinen Schülern ohne Einmischung anderer Uebungssätze, ohne Gebrauch anderer Schulen, ausreichen wird. Es ist dies auch kaum zu verlangen, ja kaum möglich, weil die Anlagen und Kräfte der Schüler zu verschieden sind. In kurz gehaltenen Schulen wird man oft dazusetzen, und in solchen, die bei einem Bildungsgegenstande länger verweilen, für Begabtere weglassen müssen. — Da diese Etüde nur für Schüler anwendbar ist, deren Hand bereits ihre natürliche Grösse erreicht hat, so gibt dieser Umstand zugleich einen Fingerzeig, auf welche Schüler hier vorzüglich Rücksicht genommen wurde. — Nach einer mässigen Etüde für gebundenes Spiel kommt ein Musikstück zur Uebung der Badenz. Man weiss, dass dieses Wort im Französischen die verschiedenartigsten Bedeutungen hat. Hier heisst es so viel als der Doppelschlag, dessen Uebung allerdings sehr nöthig ist. Warum aber der Uebersetzer das mehrdeutige fremde Wort beibehalten und nicht dafür das bestimmte unserer Sprache gewählt hat, ist uns unbegreiflich. Von S. 138 an werden Auswahlen aus schon gedruckten Werken anderer Meister geliefert, zunächst zwei Etüden aus

Czerny's Schule der Geläufigkeit, ein nützliches, bei Diabelli erschienenes Uebungswerk; einige Uebungen (*Exercices*) von *Cramer*, dazwischen einige Etüden genannt; der Unterschied zwischen beiden wird weder hier noch anderwärts immer beachtet) von *Moscheles*; eine Etüde für Oktavengänge in beiden Händen von *Kessler*, die durchaus für völlig erwachsene Hände und für schon fertige Spieler ist; ein Kanon in der Septime, von *Moscheles* eigens für diese Schule komponirt, ist kurz und trocken; ein Satz von *Domenico Scarlatti* (bei dieser Gelegenheit machen wir wiederholt auf die reiche und schöne Sammlung der Scarlatti'schen Klavierwerke bei T. Haslinger aufmerksam); ein Vorspiel und eine Fuge von *Seb. Bach* beschliessen diese Abtheilung.

Die dritte Abtheilung bringt Etudes de Perfectionnement, also für Spieler höherer Ausbildung; und solchen schon fertigen Spielern wird dieser Theil ganz besonders wichtig und lieb sein. Die beiden ersten Etüden sind von *Moscheles* und ganz ausgezeichnet schön. Sind sie auch eigens für diese Methode geschrieben, so sind sie doch auch schon in derselben Verlagshandlung einzeln herausgegeben und von uns im vorigen Jahrgange S. 529 besprochen worden. Sie tragen die Ueberschrift: L'Enjouement und L'Ambition, II nouvelles Etudes. — Drei Etüden von *Chopin*, abermals eigens für dieses Werk geschrieben, sind völlig in der bekannten Weise dieses Komponisten, dass man sie auch ohne Namensüberschrift ihm zuschreiben würde. Sie sind daher im Grunde auch mehr Uebungen für das Spiel anderer Werke desselben Tonsetzers, als allgemeine Schulübungen. Die Freunde des eigenthümlichen Mannes werden sie unbezweifelt sehr schön finden. — Zwei von *Thalberg*. Die erste: All. moderato, leggierissimo staccato, führt folgende Figur standhaft und schön durch, zugleich sehr nützlich:

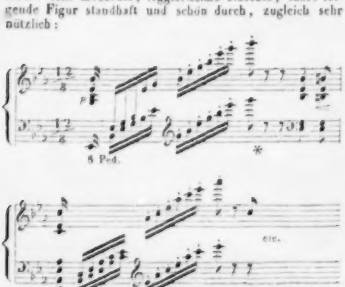

Die zweite behandelt vorzugsweise wieder die Kadenz, d. h. auch hier den Doppelschlag, dessen geschickte und runde Ausführung von Bedeutung ist, wie Jeder weiss. Sie ist daher auch einzeln in derselben Verlagshandlung als Op. 36 unter dem Titel erschienen: La Cadence. Impromptu en forme d'Etude (exécutée par l'auteur a son Concert d'Adieu de Londres). Pr. 14 Gr. — *Fr. Mockwitz* hat sie für vier Hände arrangirt. Pr. ⅔ Thlr. Solche Arrangements sind freilich nicht zu verbieten, mögen auch weniger geübten Spielern sehr lieb und in einzelnen Fällen, namentlich in diesem, für sie nützlich, jedenfalls erfreulich sein; hingegen dürften sie tüchtigen Pianisten unangenehm vorkommen, weil ihnen dadurch manches Bravourstück so in's Allgemeine gezogen wird, dass sie sich kaum mehr damit hören lassen können, nicht allein der zu grossen Bekanntschaft wegen, sondern auch, weil jeder Dilettant sagen kann: „Das spiel' ich auch," wenn er es gleich nur vierhändig spielt. Wir haben es schon erlebt, dass Virtuosen ein solches Stück fallen lassen, was wir ihnen auch nicht verdenken können. So hat denn die Sache von der einen Seite Vortheil und von der andern Nachtheil, selbst für die Herausgeber. Uebrigens hat das einzeln gedruckte Stück noch eine Einleitung, die hier fehlt. — Eine Etude von *Mendelssohn-Bartholdy*, Presto agitato, ist vortrefflich und für leidenschaftlichen Vortrag sehr vortheilhaft. Die Melodie liegt in der Oberstimme, in den Mittelstimmen wogend und lebhaft umspielt. — Eine von *Franz Liszt*, ganz das, was sie sein will, Presto impetuoso, ⁶⁄₈, ein Monstrum, aber in seiner Wildheit effektvoll, dass die Leute auf die Bänke steigen, wenn es recht impetuoso heruntergeschlagen wird. — Eine von *J. Rosenhain*, eine reizende Kantilene und als Etüde trefflich. — Zwei von *Th. Döhler*. Tüchtige Uebung gewähren beide. Die erste, zwischen älterer und neuerer Art etwas schwankend, scheint uns auch ausserdem geringer als die zweite, welche dafür desto schöner ist, eine treffliche Etüde. Sie ist bereits einzeln erschienen und als Konzert-Etüde von uns empfohlen worden. — *St. Heller*, auf dessen frühere Etüden wir bereits wiederholt aufmerksam machten, liefert hier „*Die Jagd*" nach einer ungedruckten Ballade von „Huet dem Normann" (?). Sie gehört unter die musikalischen Erzählungen, zu deren Verständniss folgende Andeutungen gegeben werden: „Die Meute ist los, — die Fanfaren ertönen, — König Philipp, auf seinem feurigen Renner, sucht den Kummer zu verscheuchen, den ihm der Tod seiner Freundin Agnes von Meranie verursacht." In dieser Weise ist sie aber höchst lebhaft bezeichnend und allerliebst wirksam. — Zwei von *Eduard Wolff*, beide sehr nützlich, besonders für schnelle Sprünge; die erste ist ganz besonders schön und überaus ausdrucksvoll gesungen. — Eine von *Ad. Henselt* in Ges dur, mit der Ueberschrift: „Les Adieux du Paire," ganz in seiner gesangvollen Weise, recht schön. Ueber diesen Titel der Etüde haben wir zu bemerken, dass er später in den Abdrücken derselben Schule in „La Gondola" verändert worden ist, ein Beweis mehr, was es mit solchen Ueberschriften für eine Bewandniss hat und was man sich Alles unter Tonbildern vorstellen kann. — Eine Etüde von *Benedict*, All. assai, ¹²⁄₈, As dur, wahrhaft originell, Kraft erfordernd und stärkend. — Auch die Etüde von *Amédée Mereaux* (Elegie) ist eigen erfunden, gut gemacht und ganz der Ueberschrift entspre-

chend; ein Deklamazionsstück. Man muss sie aber erst gut spielen, ehe man darüber urtheilt. Ist das auch im Grunde überall der Fall, so ist es doch in einem Stücke noch mehr nothwendig, als in einem andern. Alle die bisherigen Nummern sind eigens für diese Methode geschrieben. — Die beiden letzten Etüden sind von *Taubert* (Op. 49), beide überaus nützlich und schön. Die erste, welche an einigen Stellen Manchen vielleicht an Berger's, seines Lehrers, Art erinnern möchte, ist für Musikkundige trefflich, die andere für Alle, ein sehr niedliches Scherzo.

Man sieht also, was tüchtige Spieler an dieser letzten Abtheilung haben; bei Weitem die meisten Nummern sind in jeder Hinsicht vortrefflich. Eins wünschten wir nur noch zum Vortheil der zweiten Abtheilung dieser Methode (denn über die erste Abtheilung ist früher das Nöthige bemerkt worden), was wohl Viele mit Bedauern vermissen werden und was man unbedingt von einer solchen Methode erwarten musste: eine progressive Angabe vorzüglicher Musikstücke für das Pianoforte von verschiedenen namhaften Komponisten. — Möchte sie zum Gewinne des Ganzen und der Besitzer des Werkes noch nachgeliefert werden, besonders weil uns diese zweite Abtheilung hin und wieder etwas lükkenhaft erscheint.

Nachrichten.

Berlin, den 28. Juni 1841. *Ueber die italienischen Opern-Vorstellungen auf der Königsstädtischen Bühne.* (Fortsetzung.) Zur 15. Vorstellung waren „I Puritani" von Bellini gewählt, und diese Oper wurde theilweise sehr gelungen ausgeführt, ist indess bereits so zum Ueberdruss oft im königl. Theater gehört, dass das Haus nur schwach besetzt war. Vorzüglich zeichnete sich Signora *Forconi* durch geläufigen Gesang und lebendige Darstellung aus, wenn gleich der Wahnsinn der Elvira noch tiefer ergreifend bezeichnet werden konnte. Dieser Sängerin zunächst ist der Bariton Signor *Paltrinieri* zu stellen, der den Sir Forth mit Feuer und wohlklingender Stimme sehr gut sang. Sir Giorgio, Signor *Zucconi*, trug zwar gleichfalls diese Basspartie mit vielem Ausdruck vor, hatte indess doch sehr mit seinem belegten Stimmorgan zu kämpfen, welches den Ton nur bei grosser Anstrengung unverschleiert erklingen lässt. Das Spiel dieses übrigens tüchtigen Sängers ist natürlich belebt. Herr *Vitali* als Lord Arthur wurde leider durch Heiserkeit behindert, seine vollttönende Brusttstimme gehörig zu benutzen, doch gelang ihm das Duett im dritten Akt mit Elvira noch am besten. Die Nebenrollen des Lords Valton und der Enrichetta di Francia wurden von dem Signor *Terre* und der Signora *Teresa Bocca* meistens genügend ausgeführt, wenn gleich der Letzteren Stimme wenig Klang hat. — Lucia di Lammermoor, Il Barbiere di Sevigha und L'Elisir d'amore sind wiederholt mit Beifall aufgenommen. Zur 19. Vorstellung wurde, hier noch unbekannt, Donizetti's Roberto d'Evreux am 12. d. zum ersten Male mit mässigem Beifall gegeben, da die Monotonie der tragischen Kompositionen Donizetti's doch gar zu gross ist, so vortheilhaft derselbe auch für die Sänger schreibt. Die Elisabetta singt Signora *Ferlotti* mit Geschmack, rein und angenehm; dagegen reicht die spitze, dünne Stimme der Signora Teresa Bocca nicht für die bedeutende Partie der Duchessa di Nottingham aus. Die Herren Vitali und Zucconi als Graf Essex (Roberto d'Evreux) und Herzog von Nottingham waren leider beide nicht bei Stimme. Der Tenorist that indess alles Mögliche, um dennoch seine dankbare Partie durchzuführen. Den Bassisten haben wir fast immer nur mit belegter Stimme gehört; auch ist die Intonazion öfters unsicher. Im Ensemble leisten die italienischen Sänger stets Vorzügliches. Hoffentlich werden wir bald mehr komische Opern hören, was doch das eigentliche Element dieser Nazion ist. Dass unter den bisher gegebenen sieben Opern fünf ernste und allein vier tragische von Donizetti, dagegen nur zwei komische Opern von Rossini und Donizetti sich befinden, ist ein Missverhältniss, welches sich auf den italienischen Zeitgeschmack gründet. — Zur 25. Vorstellung wurde am 26. d. zum ersten Male Cimarosa's karakteristische Opera buffa: „Il Matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe) mit theilweise lebhaftem Beifall einzelner Gesangstücke, präzis eingeübt, gegeben, so dass am Schlusse der Oper „Alle" gerufen wurden, jedoch Niemand erschien. Bietet sich gleich unvermeidlich der Vergleich der früheren Besetzung dieser Oper (in teutscher Sprache) mit der jetzigen, ganz verdienstlichen Ausführung dar, so ist die Folge freilich, dass solche Kunstleistungen, wie die einer *Sontag* und eines *Spitzeder* nie übertroffen, ja kaum erreicht werden können; dennoch gewährt die Vorstellung in der Originalsprache und im Nazionalkarakter der Personen einen eigenthümlichen Genuss, der um so mehr zu schätzen ist, als den Sängern neuester Zeit diese einfache Komposizion fast ganz fremd geworden ist. Als besonders ihren Rollen genügend dürfen wir Signor *Negri* als Geronimo in Darstellung und Gesang bezeichnen, ein echter Buffo ohne Uebertreibung! Auch der Conte, Signor *Paltrinieri*, gab den Nobile mit vielem Anstand und Geschmeidigkeit. Das beliebte Duett Beider wurde lebhaft applaudirt und da Capo gerufen, auch eben so ergötzlich wiederholt. Von den drei Damen zeichneten sich Carolina (Signora *Ferlotti*) und Fidalma (Signora *Forconi*) durch angenehmen Gesang, und Letztere durch gemässigt karikirte Darstellung der heirathslustigen Wittwe aus. Das beliebte Terzett erhielt durch Signora Forconi mit ihrem komischen Alttriller auf „vergogna, vergogna" besondern Reiz. *Elisetta* leistete, was ihre Kräfte vermochten; doch würde freilich die Oper sehr gewinnen, wenn die Damen Ferlotti und Forconi die beiden Schwestern übernehmen könnten. Paolino wurde vom Signor *Rossi* sehr ansprechend gesungen, besonders die schöne Arie im zweiten Akt. — Manche Tempi würden durch grössere Lebendigkeit noch gewinnen. Wenn übrigens auch die Handlung in ältere Zeit sehr passend verlegt ist, so dürfte es doch besser sein, die beiden Schwe-

lassen. Ich melde Ihnen dahero, dass, wenn Ihr gnädiger Herr, wie Sie ihn nennen 4), eine solche Flöte haben will, derselbe seinen Beutel etwas weiter öffnen 5) und sich, für 1 Flöte von Buchsbaum mit Elfenbein garnirt, messingene Klappen, zu der Bezahlung von 14 Thlr., für 1 dergl. Flöte aber mit silbernen Klappen zu dem Preise von 20 Thlr. verstehen muss 6). Uebrigens verbleibe ich

Ihr

dienstwilliger
Heinrich Grenser.

Der 2te Jahrgang Kirchenmusik von Vierling, der sehr gut und richtig geschrieben, und auch noch nie im Gebrauch gewesen ist, steht in Partitur, der Bogen 2 Gr. 3 Pf., zu verkaufen beym Stadtmusikus

Lindner, in Lobenstein.

Von folgenden Musikalien sind jezt wieder Exemplare bey uns zu haben.

Flora, enthaltend Kompositionen für Gesang und Klavier von Gräfe, Bach, Kunsen, Reichardt u. a. 1 Thlr. 16 Gr.

Kunzen, F. L. Ae., Chöre und Gesänge zu Klopstocks Herrmann und die Fürsten. Im Klavierauszuge. 4 Thlr.

Kunzen, F. L. Ae., Holger Danske oder Oberon, eine Oper, im Klavierauszuge. 5 Thlr.

— — Cramers Oden und Lieder. 2 Thlr.

— — Fest der Winzer. Oper im Klavierauszug. 3 Thlr. 8 Gr.

Naumann, J. A., Orpheus und Euridice, Oper im Klavierauszug. 3 Thlr. 12 Gr.

Salieri, Armida, Oper im Klavierauszuge. 4 Thlr.

Schulz, J. A. P., Aline, Königin von Golconde, Oper im Klavierauszug. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Chöre und Gesänge aus Athalia, Partitur. 4 Thlr.

— — — do — Klavierauszug. 2 Thlr.

— — Maria und Johannes, ein Passionsoratorium. Klavierauszug. 1 Thlr. 2 Gr.

Breitkopf und Härtel.

Der erste Jahrgang dieser Zeitung war schon seit geraumer Zeit ganz vergriffen, wie wir dies auch in diesen Blättern angezeigt haben; da indess die Nachfrage nach demselben immer häufiger geworden ist, so ist von uns eine neue Auflage desselben veranstaltet worden, und man kann also das Werk wieder ganz vollständig bey uns haben.

Breitkopf und Härtel.

---

4) Ich bin nicht stolz auf meine Geburt, und suche nichts darin, mich von meinem Leuten beständig gnädiger Herr tituliren zu lassen. Wenn aber einer meiner Musiker, welcher mich, meine Lage und die ehrenvolle Stelle kennt, in welcher ich in der bürgerlichen Gesellschaft stehe, zu einem Künstler, Handwerker u. s. w. von mir als seinem gnädigen Herren redet: so ist das eben so wenig aristokratischer Eigendünkel von meiner, als sklavische Unterwürfigkeit von meiner Seite.

5) Aus dieser, wie aus mehreren Stellen des obengedruckten Briefes lässt sich kein günstiges Urtheil für die Bildung und künstlerische Humanität des etc. Grensers fällen.

6) Es thut mir sehr leid, dass Hr. Grenser meinem Musikus Taschenberg, obwohl er ein Landsmann von demselben ist, so wenig in Absicht der Bildung und eines artigen Betragens gleicht. Ich wünsche von Herzen, dass Herr Grenser beständig seine Flöten zu guten Preisen absetzen mag; gebe hiermit den, von seinem Vater verfertigten alles mögliche Lob, versichere aber, dass die Flote des Hrn. Heinrich Grenser sehr disharmonisch tone, und bitte ihn, hinführo nach einem reinerem Maasstabe, das Instrument seiner Ausdrücke zu stimmen.

Friedrich von Platen.

Gedruckt bey Breitkopf und Härtel.

stern und den Liebhaber nicht im alten Kostüme gekleidet erscheinen zu lassen, damit die Karrikatur der Tante, des tauben, geizigen Geronimo und des zierlichen Grafen mehr kontrastirend hervortreten. Noch oft wird diese köstliche Musik, welche nie veralten kann, gern wieder gehört und eben so zahlreich besucht werden, als es am Sonnabende bei einer Hitze von 26 Grad im Freien der Fall war.

Wie es heisst, soll die Königsstädter Theaterdirekzion beabsichtigen: 1) die jetzige italienische Operngesellschaft, welche durch eine Sängerin und einen Bassisten vervollständigt werden soll, nach Ablauf der 36 Vorstellungen noch für drei Monate zu engagiren; 2) die teutsche Oper später ganz aufzulösen, und sich auf Lustspiele und Possen zu beschränken (was doch in Hinsicht der Konkurrenz zu bedauern wäre), 3) die jetzt hier anwesende berühmte Signora *Giuditte Pasta*, welche nur ein dramatisches Konzert bis jetzt im königl. Theater gegeben, und besonders in einer Szene und zwei Duetten aus Semiramis von Rossini ihre vortreffliche Methode und bewundernswerthe Leichtigkeit der Koloraturen geltend gemacht hat, in sechs Vorstellungen grosser italienischer Opern, im Verein mit dem italienischen Sängerpersonal, auftreten zu lassen. Es sind hierzu zuvörderst die Opern Norma, Anna Bolena und Tancred bestimmt. Ob das diesfallsige Arrangement zu Stande kommen wird, muss sich bald zeigen.

Paris, im Juni. Vor Kurzem hat „La Maschera," komische Oper in zwei Akten, von Arnould und de Wailli, Musik von Dr. G. Kastner, sowohl die müssigen Zuhörer als die Kenner lebhaft unterhalten und viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, theils der fliessenden, einfachen und fasslichen Melodieen, theils der originellen Harmonieverbindungen und Instrumentirung wegen. Wo aber Beides, natürlicher Fluss des Melodischen und gute Schule, sich verbindet, ist auf längere Dauer zu hoffen, als sie seit langer Zeit unsern komischen Operetten zu Theil geworden ist. Auch das Buch trägt dazu bei, besonders im zweiten Akte, der ungefähr das ist, was wir mit dem französischen Ausdrucke *une comédie de bon ton* bezeichnen möchten. Der Inhalt ist: Antonina, eine gepriesene Sängerin, seit Kurzem in Mailand, wird an der Oper angestellt und soll heute zum ersten Male auftreten. Die vorzügliche Schönheit der jungen Künstlerin hat ihr auf Maskenbällen vergangener Woche, obgleich stets unter der Maske, zwei leidenschaftliche Liebhaber erworben, den russischen Prinzen Rackmanoff und den Comte de Neuville, einen reichen französischen Gutsbesitzer. Beide bestürmen die Angebetete, welche Beide nicht ganz hoffnungslos so lange hinhält, bis sie des Einen oder des Andern unzweifelhafte Beständigkeit erkennt, dem sie dann auch wohl Herz und Hand zu schenken geneigt sein könnte, weil sie denn doch bereits des Theaters überdrüssig ist. Mitunter findet sich bei Antoninen eine Jugendfreundin, Julie, ein, mit dem Grafen von Neuville vermählt, früher auch für das Theater bestimmt, was jedoch glänzende Umstände änderten. Jetzt fühlt sich Julie von dem unbesiegbaren Wunsche gefoltert, sich wenigstens nur ein einziges Mal öffentlich hören zu lassen. Sie will die Rolle der ersten Sängerin in der Oper La Maschera übernehmen, die vom Anfange bis zum Ende maskirt spielt. Antonina widerstrebt der Freundin, gibt dann endlich nach und sinnt, wie sie sich an ihrem mit ihrer Freundin vermählten Verehrer rächen könne. Julie wiederholt noch eine Hauptszene der Oper, legt die Maske an und begibt sich in's Theater. Der Prinz, im Feuer seiner Gefühle, glaubt sich vor seinem hartnäckigen Nebenbuhler nicht besser zu verwahren, als dass er die heiss Geliebte durch sechs Kosaken rauben lässt. Der Prinz ergiesst sich noch in Entschuldigungen und Liebeserklärungen gegen die schöne Frau, die er für Antoninen hält, welche er das erste Mal ohne Maske sieht, als auch schon der Graf de Neuville, der den Raub auf der Stelle erfuhr, angemeldet wird. Der Name Neuville flösst der Pseudo-Antonina Schrecken ein, bleich beschwört sie den Prinzen, sich ihrer anzunehmen und sie nicht den Blicken des Ankommenden auszusetzen. Augenblicks schlüpft sie ein Nebengemach und der Graf tritt ein, der schlechterdings die schöne Antonina sehen und nicht eher vom Platze weichen will. Da meldet der Bediente die Gräfin von Neuville (also die eigentliche Antonina), was dem Grafen ein wenig unbequem fällt, er glaubt sich verrathen und wird einstweilen in ein anderes Nebenzimmer verwiesen. Aber der Prinz wird vom Anblicke der Pseudo-Gräfin ganz umgewandelt, er findet sie durchaus liebenswürdig und behauptet, dass sie es eigentlich gewesen, die er vergöttert habe, welcher er Hand und Vermögen anzubieten von Herzen bereit sei. Mehr konnte die Sängerin nicht wünschen, die sich nur ein Stündchen unumschränkte Herrschaft im Hause des Prinzen erbittet, womit der Prinz seine Liebe bestätigen solle, was er bewilligt. In dieser Zeit sollen Graf und Gräfin ohne Aufsehen entfernt werden. Als sich deshalb die Pseudo-Gräfin zurückgezogen hat, glaubt der Prinz nichts Besseres thun zu können, als die beiden Eingesperrten zusammenzubringen und sich zu entfernen. Mann und Frau machen sich nun gegenseitig die sonderbarsten Erklärungen, die keines versteht, womit sich Beide jedoch zufrieden geben. Man ist versöhnt und im besten Verkehr, als der Prinz mit der vermeintlichen Gräfin in den Saal tritt. Der Graf hält die Dame zärtlich umschlungen, küsst ihr die Hand, und seine eingeführte Frau Gräfin sieht ganz gleichgiltig darein und wundert sich nicht einmal. Der Fürst steht kopfschüttelnd, wendet sich an einen und den andern und erhält überall Winke, das Geheimniss nicht zu verrathen. Endlich erklärt Antonina. Der Fürst ist überglücklich und die Sängerin natürlich mit als Fürstin von Rackmanoff.

Die Ouverture zu diesem interessanten Operntext ist ohne Zweifel die Hauptnummer der Komposizion, deren erste Hälfte aus einem Andante [illegible], besteht, das in einer reizenden Melodie, glücklich harmonisirt, als Träger einer träumerischen Melancholie und Liebe dient; die zweite Hälfte bildet ein Allegro, dessen Hauptmotiv

vielfacher Imitazionen fähig ist, die glänzend benutzt wurden. Gleich die Introdukzion, ein Terzett zwischen dem Impresario, der Sängerin und ihrem Kammermädchen Paula, ist feinkomisch und elegant; nicht minder das zweite Terzett zwischen Paula und den beiden Liebhabern der Sängerin. Dagegen ist der Gesang der Gräfin im breiten und würdigen Style gefühlt gehalten. Die Ballszene, jene Hauptszene der Oper, welche die Gräfin vor Antoninen wiederholt, ist höchst effektvoll und wechselreich. Antoninens Couplets sind so sentimental kokett, als es Französinnen eigen ist. Finale des ersten Akts, worin die eingeschüchterte Paula Juliens Entführung berichtet, was den Impresario in die grösste Verwirrung und Noth versetzt, weil seine Oper auf dem Spiele steht. Die stürmische Bewegung ist ergötzlich. — Den zweiten Akt leitet ein Gesang der gefangenen Gräfin ein, dessen erste Hälfte die Melodie des Allegrosatzes der Ouverture ergreift, der dem Gesange angemessen, in andere Abschnitte gewendet wird, woran sich ein brillanter Bolero als zweite Hälfte schliesst. Die achte Nummer, Duett zwischen dem Prinzen und dem Grafen ist melodiefrisch und durch dreitaktige Rhythmen besonders originell. No. 9. Arie des Prinzen, ein lebhaft entwickelter Bolero, zeigt sich in voller Entschlossenheit des Karakters und im harmonischen Luxus. Der Schlusssatz besteht in einem Chore.

Offenbar gehört diese komische Oper nicht unter diejenigen, die vorzugsweise auf den Beutel des Publikums und auf die allerflüchtigste Unterhaltung mit gewöhnlich Hergebrachtem spekuliren, sondern mit Liebe zur Kunst und für Erhebung derselben eine eben so ergötzliche als kunstgemässe Unterhaltung zu vereinigen streben. Darin liegt ein Hauptgewinn dieser Oper und das Verdienst eines gewissenhaften Künstlers.

Dr. *Nic. Klein.*

Münster. In den vorigen Tagen gab hier der Violinvirtuos Herr *Ad. Krollmann* ein Konzert und fand allgemein den grössten Beifall. Der Künstler verdient diese Anerkennung in vollem Maasse. Sein Spiel ist in jeder Beziehung so ausgezeichnet und hat einen so eigenthümlichen Reiz, dass selbst der kaltherzigste Zuhörer sich einer innern Erregung nicht erwehren konnte. So etwas Seelenvolles, so viel Feuer und Energie, eine solche Reinheit und Abrundung der Töne, wie Herr Ad. Krollmann entwickelte, findet man selten; und nicht oft die Fertigkeit in den Doppelgriffen, und die Leichtigkeit und Gewandtheit in der Bogenführung, die er z. B. im Arpeggio, Stakkato und in seinen herrlichen Akkorden zeigte, welche letztere er so ununterbrochen und so voll und rein hervorzuschwingen versteht, dass man hier in der That die Meisterschaft bewundern muss.

Betrachten wir übrigens das Spiel unsers grossen Künstlers im Ganzen, so ist er ohne Zweifel am ausgezeichnetsten im Adagio. Dies ist bei ihm so hinreissend und entzückend, dass es, wo ihm Gefühl begegnet, nicht leicht ein Auge trocken lässt. Daher gefiel Herr Krollmann auch am meisten in der Melancholie von Prume.

Diese Worte bieten reine Wahrheit, und ich bitte deshalb, dieselben nicht mit Lobhudeleien zu vergleichen, die leider auch nichts Unerhörtes sind. Wir können uns hier schliessend nicht der Bemerkung enthalten, dass Herr Ad. Krollmann den Ole Bull an Ausdruck und Ton um ein nicht Geringes übertrifft.

Den 24. Juni 1841. *Fraling.*

Erfurt. Zu den musikalischen Genüssen, welche dem hiesigen Publikum gewöhnlich den Winter und Frühling hindurch von den verschiedenen hier bestehenden Konzertvereinen und von ausgezeichneten fremden Künstlern bereitet werden, kamen diesmal, für einen auserwählten Kennerkreis, neue sehr dankenswerthe in sechs musikalischen Soireen, welche in Verbindung mit den Herren *Diedrich* (Violinist) und *Habermann* (Violoncellist) der verdienstvolle Organist *Ritter* in seinem, am Friedrich - Wilhelms - (Dom-) Platze neuerbauten, geschmackvoll ausgestatteten Musiksalon veranstaltete. Sie waren vorzugsweise durch auserwählte Klavierstücke, als Trio's, Sonaten u. s. w. gewürzt, welche wohl einstudirt und rund vorgetragen, in Verbindung mit beliebten Gesangstücken eine Reihe interessanter, genussreicher Musikabende gewährten. Zum Vortrage gelangten die trefflichen Trio's von Wölfl, Op. 23, No. 1 und II (Arbeiten, auf welche wir vorzüglich jüngere Klavierspieler angelegentlichst hinweisen); von Beethoven Op. 1, No. 3, Op. 61, No. 1, 2, 3, Op. 70, No. 1 und Op. 97; von W. Taubert Op. 32 zwei Mal; von Fr. Schubert Op. 100, und von F. Krommer Op. 87. Ferner Sonaten von Scarlatti, Beethoven (Cdur, Op. 53, mit Vorlesung des darüber von K. Stein in diesem Blatte gelieferten Fantasiestücks) und von A. G. Ritter (Manuskript), sämmtlich von Letzterem mit gewohnter Fertigkeit und Tüchtigkeit vorgetragen, während in den Trio's auch die Behandlung der begleitenden Instrumente von achtbarem Talente und rühmlichem Kunststreben zeugte. Ausserdem erfreute Herr Ritter noch durch den Vortrag mehr oder weniger umfangreicher Kompositionen von Scarlatti, Mendelssohn, Liszt, Field, Dohler u. A. m. — Die Zwischengesangsstücke waren von Berger, Klein, Lickl, Löwe, Mendelssohn, Schubert, Spohr und M. v. Weber.

Das ganze Unternehmen fand so lebhaften Anklang, dass es wahrscheinlich auch künftigen Winter seinen gedeihlichen Fortgang haben wird.

Jena. Vor Kurzem erfreute uns Herr Musikdirektor *Stade*, dessen Verdienste um das hiesige Musikwesen in diesen Blättern bereits mehrfache rühmliche Anerkennung gefunden haben, durch ein in der Kollegienkirche veranstaltetes Privatkonzert, welches ausschliesslich ältere Kompositionen darbietend, ein zwar nicht sehr zahlreiches, aber desto auserwählteres Publikum herbeigezogen hatte und unstreitig zu den ausgezeichnetsten musikalischen Leistungen gehörte, deren sich bisher unser Saalathen rühmen konnte. Herr Stade selbst erwarb

sich durch runden Vortrag zwei grosser Bach'scher Fugen und verschiedener Choräle und Choralbearbeitungen von Prätorius und Joh. Eccard, den Beifall, den er bisher als ausgezeichneter Pianofortevirtuos genossen, nunmehr auch als tüchtiger Orgelspieler, in welchem der kürzlich verstorbene, treffliche Veteran Domaratius unstreitig einen seiner würdigen Nachfolger finden würde.

Die gegebenen Gesangstücke, die köstliche Motette von Bach: „Ich lasse dich nicht" u. s. w.; ein achtstimmiges Crucifixus von Antonio Lotti; ein Agimus tibi gratias von Orlando di Lasso; zwei Duetten aus dem Stabat mater von Pergolese, Responsorien von Palestrina und zwei Arien aus Händel's Messias: „Er ward verschmähet" u. s. w. und „Ich weiss dass mein Erlöser lebet" u. s. w. wurden gut, zum Theil ausgezeichnet schön von der Gattin des Herrn Konzertgebers, dessen Schwägerin, Fräulein Schmidt aus Hannover, früherhin auf dem Theater in Petersburg, einer Altistin von seltenem Umfange und Wohllaute der Stimme, so wie von mehreren trefflich gebildeten Dilettanten vorgetragen, deren Gesangweise der geschickten Unterrichtsmethodik unseres verdienstvollen und kunsteifrigen Universitätsmusikdirektors, dessen Stelle leider nur gar zu sehr einer angemessenen Dotazion ermangelt, das rühmlichste Zeugniss ausstellte.

Binnen Kurzem wird der würdige Schüler seines grossen Meisters Oratorium: „Das Weltgericht" hier zur Aufführung bringen und dieser persönlich die Direkzion übernehmen.

Karnevals- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Cremona. Fiasco. Bei der Prima Donna Giuseppina Lucinio kann man fast ein Ohr zudrücken, ohne jedoch dabei ein saures Gesicht zu machen. Die Anfangerin Marianna Tizzoni....! Tenor Antonio Cristofani hat bereits in Odessa, in Spanien und Malta sich Ehre erworben, Bassist Paolo Ambrosini ist bekannt, und Buffo Cavisago geht mit, aber Speranza's Oper I due Figaro gefiel gar nicht. Donizetti's Elisir d'amore mit dem neuen Tenor Gaetano Leonardi aus Verona, darauf seine Lucia di Lammermoor, waren weit glücklicher. Leonardi insbesondere mit einer guten Schule befriedigte als Neuling ungemein, sogar die Lucinio nahm sich besser aus, Ambrosini und Cavisago wirkten vortheilhaft zum Ganzen mit.

Mantua. Haben in den letzten Jahren Donizetti's Lucia di Lammermoor und Gemma di Vergy alle unsere Theater behext, so dass man einige Zeit glaubte, Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante, Ricci et Comp. seien arme Schlucker, so grassirt jetzi des Ritters Lucrezia Borgia endemisch auf den italienischen Theatern. Hier gab die Rolle diesmal die rühmlich bekannte Schütz, somit gefiel diese Oper im Ganzen sehr, wiewohl die Mitwirkenden (Carolina Imoda, Tenor Paolo Zilioli, Bassist Eugenio Santi) nicht vom besten Kaliber waren. In dem hierauf folgenden Roberto d'Evreux desselben Ritters machte sich sogar Zilioli bemerklich, die Schütz aber Furore, und wurde zu Ende der Oper sechs Mal hervorgerufen. In der letzten Vorstellung nahm der Beifall und das Hervorrufen kein Ende, die Schütz wurde überdies mit Lorbeerkronen, Versen und Blumen beworfen.

Verona (Teatro Filarmonico). Alessandro Lanari, der bekannte Impresario per eccellenza, hat die Veroneser diesen Karneval ganz glücklich gemacht. Man denke sich das Filetblatt: Unger, Moriani, Ronconi (Giorgio); zu dieser Zahl drei noch vier (!) Donizetti'sche Opern: kann es dermalen in Italien ein glückseligeres Eden geben? und wer vermag den Jubel in der erst gegebenen Oper Lucia di Lammermoor zu beschreiben? Die Unger imponirt, Moriani reisst alles mit seiner Wunderstimme hin, Meister Ronconi hat einen beneidenswerthen Talisman, in jeder Rolle immer auf seinem wahren Platz zu sein. Einer der Unger zugestossenen Unpässlichkeit wegen ging die Lucrezia Borgia nicht am Besten, weswegen einstweilen die Lucia mit der Grevedon gegeben wurde, die aber zwischen Moriani und Ronconi auf ihrem Posten nichts weniger als glänzte. Die abermals hergestellte Unger erregte bei ihrem Erscheinen auf der Bühne Fanatismus. Zu ihrer Benefizvorstellung wählte sie die Parisina, Moriani zu der seinigen Mehreres aus der Parisina, Lucrezia Borgia und Lucia, Ronconi zur seinigen bediente sich noch des dritten Aktes des Torquato Tasso: den wollüstigen Genuss aller dieser Donizetti'schen Seligkeiten, die Aufnahme dieser drei Heroen in ihren Serate di beneficio können sich die Leser wohl vorstellen.

Vicenza. ff = fiaschissimo. Eine etwas spät, theils in Mailand, theils in Venedig zusammengebrachte Gesellschaft, als Dem. Lucienne Thevenard, Tenor Giovannini, Bassist Giuseppe Lozio (aus Venedig) und Buffo Pozzesi u. s. w. eröffneten die Stagione mit Ricci's Orfana di Ginevra und scheiterten, wiewohl die Sänger an sich eben nicht zu verachten sind, aber die Musik und der unpässliche Tenor .... Mit der Leva ging es darauf um die Hälfte Januars erwünscht in Ricci's Chiara di Rosenberg, eben so späterhin in Bellini's Sonnambula.

Padua (Teatro Nuovissimo). Drei Prime Donne: die Pasterla, Rossetti und Bertuzzi; zwei Tenore: Tatti und Monti; zwei Bassisten: Jean Baptiste Rommy und Rebussini, welcher Letztere die Buffarollen übernahm, waren die Hauptsänger. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, mit der Pasterla, Rossetti, Tatti und Rebussini hat nicht gefallen; die Pasterla hielt sich mit einer Ravatine und Rebussini mit seinem Spiele. Donizetti's Torquato Tasso gefiel auch nicht. Bellini's Straniera mit dem neuen Basse Ercole Antico machte nicht kalt, nicht warm; dessen Sonnambula (mit der Pasterla, Rossetti, Tatti und Antico) erwärmte etwas in der Folge, und Donizetti's Elisir d'amore (mit der Rossetti, Monti, Rebussini und Antico) elektrisirte die Zuhörer wenig, die also die heurige Stagione del Carnevale in musikalischer Hinsicht gar wenig befriedigte. — Nebst diesen ämtlichen Quasi-Fiaschi erschien die neue Operette des

neuen Maestro *Bocci, I Fiaschi del Carnevale* benutzt, mit der De Antonj, der Secci, der Cecconi, den Herren Bartoli, Lucio und Renato und — machten keinen Fiasco!

Venedig (Teatro alla Fenice). Grosse Sängergesellschaft und grosse Fiaschi. Prime Donne: die Derancourt, Olivier, Malvasi; Tenore: der Russe Iwanoff und der Toskaner Corelli; Bassisten: Ronconi (Sebastiano für den Karneval, und sein Bruder Giorgio [s. *Verona*] für die Fastenzeit), D'Anconi, Zuliani, Pignolo, Torri.

Ist der Stephanstag (26. Dezember) in Italien, in Betreff der Oper, einer der feierlichsten Tage des ganzen Jahres, so ist er es in Venedig noch mehr als irgendwo. Schon um 1 Uhr Nachmittags ist der mit Recht so hochberühmte Markusplatz und die Riva degli Schiavoni mit Menschen überfüllt. Die ganze schöne Welt ist hier versammelt, und da wird von nichts Anderm gesprochen als von den Abends zu eröffnenden Spektakeln, wobei natürlicherweise die Fenice, ihre Sänger, Maestri, Ballettmeister, Tänzer das Hauptgespräch sind. Dies Theater hat im Karneval allein von der Regierung und der Stadt eine Beisteuer von ungefähr 45,000 Augsburger Gulden, das mit den 10,000 Gulden, welche im Durchschnitt die Abonnenten bezahlen, 55,000 Augsb. Gulden ausmacht, die der Impresario, ehe Abends der Vorhang aufgeht, so zu sagen schon in der Tasche hat. Gefällt nun Oper und Ballet, so ist der Zulauf aus den Umgegenden ungemein stark, das Theater, Venedig selbst, gewinnen ungemein dabei, und der Karneval wird einer der glänzendsten; im Gegentheil sieht's traurig aus, was auch dieses Jahr der Fall war: Oper und Ballet wurden mit Pfeifen und Heulen aufgenommen. Die Oper war Herrn Nicolai's Templario, der, wie die Leser dieser Blätter ohnehin wissen, zu Turin, Genua, Triest sehr, in Mailand ziemlich gefallen hat, und auch warum. Hier fehlten theils begünstigende Umstände, theils behagte den Venezianern die Musik nicht, was denn besagten ungünstigen Ausgang zur Folge hatte. Der hiesige Zeitungsschreiber drückt sich hierüber unter Anderm folgendermassen aus: „Das erste, was an diesem Templario nicht zu loben ist, ist die Musik, teutsche Musik der neuen Schule (hört!). Um sie zu verstehen ist nicht genug Corelli's Wissenschaft (?!) zu besitzen. Stellen Sie sich einmal einen schrecklichen Lärm vor mit einer darauffolgenden Mattigkeit und Kraftlosigkeit des Orchesters und der Sänger und gewisse honigsüsse Gesänge, wobei selbst die kräftigsten Seelen ohnmächtig werden u. s. w.“ Iwanoff, von Rossini sehr anempfohlen, schrie allzusehr, und bei alldem hörte man ihn kaum. Die Derancourt fand höchstens in ihrer eingelegten Cabaletta di sortita einigen Beifall (sie ist eine Prima Donna zweiten Ranges, und die Olivier noch weniger), Ronconi als Protagonist gar keinen! er distonirte. Um die Hälfte Januars übernahm der Bassist Luigi Pignola anstatt Ronconi die Titelrolle, erhielt Anfangs Aufmunterung, machte aber die Sache nicht besser. Donizetti's Belisario fand hierauf eine laue Aufnahme, also Templario und Belisario, auch dem Reime nach, zwei Fiasco's. Der blinde Belisario (Ronconi) fand einigen Beifall, Corelli machte den Alamiro, die für die Unger ursprünglich komponirte Rolle der Antonina die Derancourt, und die Irene die Olivier. Die Sänger thaten ihr Mögliches, das Publikum liess sie machen was sie wollten, und das leere Haus war im eigentlichen und im figürlichen Sinne kalt. In der Folge gab man den ersten und zweiten Akt des Belisario mit dem dritten des Templario; die Tassini ersetzte die unpässlich gewordene Olivier. Die von Herrn Combi ursprünglich für Genua geschriebene Oper Ginevra di Monreale sollte nun einigermassen die Theaterleiden lindern, aber auch sie hatte keinen günstigen Erfolg und wurde blos ein Mal gegeben. Rossini kam den 17. Februar hier an, um der Aufführung der neuen Oper seines Schützlings, Maestro *Vincenzo Galussi* aus Bologna, beizuwohnen. Er wurde auch nach einer 17jährigen Abwesenheit von hier mit grossem Jubel in der Fenice empfangen; ja es schien, als gelte der Beifall dieser *Clemenza di Valois*, so hiess nämlich die neue Oper, mehr dem Pesareser als Bolognaeser Maestro, weil Herrn Galussi's Kindlein nichts Ausgezeichnetes aufzuweisen hatte. In der That verhallte der nach so vielen Leiden eingetretene Beifall gar bald. Gähnen und Langeweile plagte die Zuhörer, bis endlich die Lucrezia Borgia von Salvatore Donizetti mit der Derancourt, der Tassini, Salvi und Ronconi (Giorgio) am 11. März sie auf einmal aufheiterte, und die Stagione wenigstens gut endigen sollte; aber in den letzten zwei Tagen derselben gab man die zweite neue Oper: *Margarita di Yorck*, vom Maestro *Nini*. In der ersten Vorstellung waren die Meinungen getheilt: die sogenannten Intelligenti wollten in der Musik viele Kunst (?!) finden, die Profanen hingegen Reminiszenzen und Lärm; Maestro und Sänger wurden nach dem ersten Akte hervorgerufen. In der zweiten Vorstellung hörte man das Ganze mit derselben Gleichgiltigkeit als den Templario und Belisario. In der Fastenzeit gaben die Demeric und die Herren Corelli, Lazio, Valentini Donizetti's Elisir d'amore und Fürst Ponistowsky's Don Desiderio mit Beifall, wiewohl letztere Oper bei ihrem Entstehen unlängst zu Pisa mit einem ehrwürdigen Fiasco nach Hause gegangen war.

Doktor *Lichtenthal* in Mailand wurde verwichenen Februar von der hiesigen Accademia di Santa Cecilia zum Ehrenmitgliede ernannt.

Sehr böse Zungen (Gott verzeihe es ihnen) machen aus *Rossini* sogar einen Sensal, behaupten, er sei sowohl bei Maestro Gabussi als Tenor Iwanoff der eigentliche Unterhändler für's hiesige Theater Fenice gewesen, dabei soll er eine hübsche Summe gewonnen haben. Hat man ja vor zwei Jahren auch einen Fischhändler aus ihm gemacht!

Triest. Man hoffte mit Speranza's Due Figaro, der Gabussi, dem Tenor Guasco, Bassisten Panzini und Buffo Scalese einen Terno zu machen, und machte Bankrott. Der Elisir d'amore mit der Goldberg, Tenor Ercole, Panzini und Scalese machte Fiasco; die Sänger thaten zu viel. Nicht viel besser ging es Mercadante's Gastmensio mit der Goldberg, der Olivieri, Tenor Guasco und Bassisten Capitini. Derohalben gab man Ricci's Prigione di Edimburgo mit der Goldberg, Gabussi, einem

ganz neuen Tenor Namens Severe (der brav distonirt) und Scalese; von den beiden Damen hatte jede eine Partei, die sie beklatschte, Scalese gefiel, mithin auch die Oper. Im März gab man noch die Capuleti mit der Goldberg, Moltini und Guasco; desgleichen die Norma mit der Moltini, der Olivieri, Guasco und Capitini. Die Journale sprechen von grossem Beifalle, aber man behauptet allgemein, der Impresario habe diese Stagione eine bedeutende Summe verloren. — Die Oper Rolla, die Herr Mabellini im Karneval 1840 zu Turin komponirte und die daselbst sehr gefiel, missfiel hier ganzlich; theils wimmelt die Musik von Harmoniepfuschereien, theils distonirten die Virtuosi. Die Gabussi war in dieser Oper eine bessere Schauspielerin als Sängerin, die Moltini und Guasco mochten mehr leisten; aber Mercadante's Schüler hat sie mit keinen hübschen Melodieen versehen.

Statistische Uebersicht der Karnevals- und Fastenopern 1841 in Italien.

In der eben verflossenen Stagione wurde wenigstens auf 80 Theatern Opern gegeben. Von den bekannten kommen davon 19 auf die sardinischen Staaten (Piemont, Genua, Nizza, Insel Sardinien), 18 auf den Kirchenstaat, 18 auf das Lombardisch-Venezianische Königreich, 14 auf Toscana, Lucca, Modena und Parma, 12 auf das Königreich Sizilien.

20, sage zwanzig neue Opern wurden komponirt. Hiervon kommen auf Mailand 6 (Proscritto, Conzalvo, La Cantante, Due Savojardi, I Briganti, Francesca da Rimini; von diesen beiden Letztern siehe zu Ende); auf Neapel 3 (Iginia d'Asti, Cristina di Svezia, Portator d'acqua); auf Venedig 2 (Clemenza di Valois, Margarita di Yorck); auf Rom 2 (Adelia, Barbero benefico); auf jede der folgenden Städte eine: Turin (Lago delle Fate), Pavia (Finto sordo), Genua (Gildippe e Odoardo), Pisa (Don Desiderio), Padua (I Fiaschi del Carnevale), Cagliari (La Casa disabitata), Palermo (Erberto di Valtellina).

Neue Maestri entstanden 8, sage acht: *Bajetti, Bertuzzi, Biscottini, Bucci, Carcano, Gabussi, Gatti, Sanelli.*

Wiederholte ältere Opern.

Die hier bei den erstgenannten fünf Maestri angegebene runde Zahl kann als Minimum betrachtet werden.

Donizetti wurde auf 30 Theatern gegeben: die Lucrezia Borgia auf 15! (in der vorigen Stagione auf 4); Gemma di Vergy, Roberto d'Evreux, jede auf 9; Elisir d'amore auf 8; Belisario, Lucia di Lammermoor, Marino Faliero, jede auf 7; Parisina auf 6; Ajo nell' imbarazzo auf 4; Torquato Tasso auf 3; Furioso auf 2; Anna Bolena, Fausta, Esiliati in Siberia, Campanello, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 25. Chiara di Rosenberg und Scaramuccia, jede auf 8; Esposti, Chi dura la vince, jede auf 3; Orfano di Ginevra, Nuovo Figaro, jede auf 2; La Gabbia de' matti auf 1.

Bellini auf 20. Beatrice di Tenda auf 6, Sonnambula auf 5; Norma und Puritani, jede auf 3; Capuleti e Montecchi auf 2, Straniera auf 1.

Rossini auf 10. Barbiere di Siviglia auf 7; Gazza ladra, Matilde Shabran, jede auf 2; Mosè, Italiana in Algeri, Inganno felice, jede auf 1.

Mercadante auf 10. Vestale auf 4; Giuramento auf 3; Bravo, Emma d'Antiochia, jede auf 2; Elisa e Claudio auf 1.

Ricci (Federico) auf 7. Prigione di Edimburgo. — *Coppola* auf 4, Nina. — *Speranza* auf 4, I due Figaro. — *Nicolai* auf 3. — *Pacini* und *Aspa*, jeder auf 2. — *Combi, Meyerbeer, Pavesi, Persiani, Selli, Verdi*, jeder auf 1.

Auffallend ist in diesem Verzeichnisse, dass Maestro Luigi Ricci wieder das Haupt emporhebt und nach Donizetti, der noch immer alle Bühnen beherrscht, sogleich die oberste Stelle einnimmt. Aus demselben Verzeichnisse ergibt sich folgendes Verhältniss: Donizetti = 10. Ricci = 5. Bellini = 4. Rossini und Mercadante jeder = 2.

Von den auslandischen Sängern, worunter die allermeisten weiblichen Geschlechts sind, nehmen die Franzosen die grösste Zahl ein, wiewohl sie in musikalischer Hinsicht gewiss sehr weit hinter den Teutschen stehen.

Die Stagione hatte demnach:

Französische Sänger 19 (15 weibliche: *Bertrand, Bruni, Castellan, Chevrier, D'Abbadie, D'Alberti, Devrancourt, De Ricux, Grévedon, Hallez, Leon, Mequillet, Olivier, Temeuni, Thévenard*; 4 männliche: Tenore *Castellan* und *Déval*, Bassisten *Bouffier* und *Rommy*).

Teutsche Sängerinnen 9 (*Fink-Lohr, Goldberg, Mayer, Maray, Pixis, Schubert, Schütz, Steyer, Unger*).

Engländerinnen 2 (*Kemble, Shaw*), Spanierinnen 2? (*Armenia, Parepa?*); hierzu noch der Russe Tenor *Iwanoff* und die *Pauw* aus Belgien.

Was nun die oben angezeigte Operette *I Briganti* und Oper *Francesca da Rimini* betrifft, so wurde erstere vom Zöglinge *Arditi*, die zweite von drei Zöglingen des Mailänder Konservatoriums, der erste Akt von den Herren *Devasini* und *Bellini*, der zweite von Herrn *Meiners* komponirt, und zwei Mal auf dem kleinen Theater daselbst von den Zöglingen des Instituts in Gegenwart vieler Zuhörer aus allen Ständen mit geräuschvollem Beifall gegeben. Referent konnte nur der zweiten Oper beiwohnen. Hat der erste Akt nichts als das alltäglich Moderne aufzuweisen, so wird man im zweiten Akt durch den Musikkontrast so überrascht, dass man nicht anders als dem 16jährigen Jüngling Meiners (Sohn eines hiesigen teutschen Buchhändlers) herzlich dazu gratuliren muss. Ein Quartett, ein Chor, überhaupt der ganze zweite Akt, würden auch auf der Scala vorgetragen eine sehr glänzende Aufnahme gefunden haben. Der Chor insbesondere fällt durch seine Beethoven'sche Physionomie auf. Schade, dass gerade in dieser Francesca da Rimini die treffliche Sängerin *Hetzenecker* (aus Baiern.

ebenfalls Zögling dieses Instituts) nicht wirken konnte. Der gegenwärtige Direktor des Konservatoriums, Graf *Renato Borromeo*, hat in dasselbe neues Leben gebracht.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Ajaccio (Insel Corsica). Die Rivolta gefiel als Lucia di Lammermoor in Donizetti's Oper gleichen Namens. Im Barbiere di Siviglia waren die Hauptrollen so vertheilt: Rosina = Clelia De Velo, Almaviva = Ignatio Bonomelli, Figaro = Luigi Silinguardi, Don Bartolo = Giuseppe Galetti. Alle machten sich Ehre. Minder gut ging es in der Sonnambula, besser in Elisir d'amore.

Athen. Bellini's Capuleti mit der Basso, der Marchetti und Herrn Zuccato fanden eine gute Aufnahme; in Donizetti's Belisario Polani (Titelrolle) und die Basso den meisten Beifall.

Barcelona. Auf dem hiesigen Theater, dem sogenannten Liceo de Isabella II. wurde die Prima Donna Chiara Albertini Virgili in der Beatrice di Tenda, in Pacini's Vestalin, in Mercadante's Testa di Bronzo, in Donizetti's Elisir d'amore und Esiliati in Siberia am meisten, ihr zur Seite Tenor Boeri, Bassist Battaglini und Buffo Pietrasanta mehr oder weniger applaudirt. Den 27. Januar gab man Mercadante's Conte d'Essex zum Vortheile des Armenhauses mit keinem guten Erfolge; die Tavola war unpässlich, die Assandri und Bonfigli hatten einigen Beifall. Am 22. Februar hatte die Albertini ihre Benefizvorstellung in der Sonnambula. Sie wurde nebst dem Bassisten Battaglini auch für's nächste Jahr engagirt. Im März gab man Auber's Muta di Portici mit der Tavola, Bonfigli, Balzar und mit gutem Erfolge. Ganz besonders gefiel die Barcarola.

Die unlängst vom hiesigen Impresario *Sala*, nebst dem eben benannten zu Mailand engagirten Sänger sind: die beiden Prime Donne Palazzesi und Garibaldi, die Tenore Lonati und Gomez, die Bassisten Marini (Ignazio) und Novelli.

Cefalonia. Die mehr oder weniger mit Beifall aufgenommenen Opern waren: Donizetti's Gemma di Vergy und Lucrezia Borgia, Bellini's Capuleti, worin die Morosi-Soletti den Romeo, die Scacabarozzi die Giulietta, Herr Comassi den Tebaldo und Herr Avignone den Capellio machte; Rossini's Matilde Shabran, worin auch Herr Rossi-Gallieno sang.

Corfu. Die letzte Oper der Stagione war die Straniera, worin die Del Sere ungemein gefiel. Ihre Benefizvorstellung hatte sie am 16. Februar.

Havanna. Die Ober (eine Böhmin), die Borghese (eine Französin), Tenor Bajetti und Bassist Salvatore fanden eine glanzende Aufnahme in „vier" Donizetti'schen Opern (Marino Faliero, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy, Elisir d'amore) und in Bellini's Puritani.

Lissabon. Die längst erschnte Semiramide del Maestro Rossini gefiel ungemein. Die Boccabadati gab die Titelrolle, die Fabbrica machte den Arsace, Conti den Idreno und Fornasari den Assur. Wegen Erkrankung der Boccabadati musste man abermals Marino Faliero geben. Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo mit der Barili, der Belinzaghi, Ferrari und Fornasari befriedigte. In der Benefizvorstellung der Barili regnete es nicht nur, wie in Italien, Gedichte, Bildnisse, Blumenkränze, Blumensträusse, sondern auch eine aus Blumen geflochtene Harfe mit silbernen Saiten, ein Scepter, eine Palme, Lorbeerkränze mit goldenen Trauben, in welchen Emblemen die eingeflochtenen Namen der Damen und Herren zu lesen waren, die sie der Künstlerin dedizirt hatten.

Lugano (Italienische Schweiz. — In der Feste. Die Gemma di Vergy del Signor Maestro Donizetti mit der Casighori, der Sarchi, den Herren Valerio, Bonazzi und Frongi erfreute sich einer guten Aufnahme.

Madrid. In der Cenerentola machte sich die Gamarra (eine Spanierin) nicht viel Ehre, Galli wurde applaudirt und ausgepfiffen, Genero und Miral retteten sich. Die Marzarelli gefiel in Donizetti's Maria Stuarda. Die vom spanischen Maestro *Lanendre* zu Cadix neu komponirte, hier von ihm in die Scene gesetzte Oper: *Ruggero, o la congiura di Venezia*, worin die Marzarelli, Genero und Miral wirkten, gefiel bei all ihren Reminiszenzen. Mercadante's Giuramento mit der Franceschini-Rossi, dem neuen Tenor Umanoe und Miral zog wenig, dessen Elena di Feltre gar nicht an.

Malta. Donizetti's Roberto d'Evreux mit Mad. Barbieri, Signora Quattrocchi, Tenor Ramoni und Bassisten Del Riccio gefiel weit mehr als Bellini's Straniera.

Moskau. Vor ihrer Abreise von Petersburg nach Moskau, wo sie den Karneval zubrachte, gab die Pasta in jener Hauptstadt eine Akademie zum Vortheile eines daselbst ansässigen verarmten italienischen Sängers, bei welcher Gelegenheit die Kaiserin ihrem Landsmann einen Ring von 800 Rubeln im Werthe zusandte.

Die hier von der *Pasta* im Karneval gegebenen Akademien waren sehr glänzend, mit reichen Einnahmen und grossen Geschenken verbunden; die Aufnahme der Künstlerin selbst über Alles schmeichelhaft.

Odessa. In Donizetti's Betly gefielen besonders die Ferrarini-Baschieri, die Barozzi-Beltrami nebst den Herren Gentile, Dagnini und Marini (Giuseppe). Maestro *Gervasi* gab in seiner Benefizvorstellung seine neue Operette: *Il Casino di campagna* (Text vom Tenor *Dagnini*) mit gutem Erfolge.

Oporto. Sowohl in Donizetti's Lucia di Lammermoor als Gemma di Vergy hat sich die Maddalena Bellani, vom Mailänder Konservatorium Ehre gemacht. Hauptmitsänger waren die Herren Sinico und Bassi.

Palma (Insel Mallorca). Bellini's Straniera mit der Casanova, der Columban, Tenor Zoni und Bassist Gerli fand nicht die beste Aufnahme. Herr *Gerli* schrieb abermals eine neue Oper, *Il Pelagio* betitelt, die gefallen hat. Donizetti's Torquato Tasso, der Barbiere di Siviglia machten mehr oder weniger Glück.

Valencia. Roberto d'Evreux mit den beiden Schwestern Manzocchi (Almerinda und Elisa), Tenor Ronzi und Bassisten Natale erfreute sich eines guten Erfolges.

Zante. Den 30. Dezember wurde die Stagione mit

Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, worin die Artemisia Chimerli, die Comprimaria Isabella Casali (eine Schülerin Marchesi's zu Bologna), Tenor Enrico Sassi und Bassisten Pompeo Ceccarelli zur guten Aufnahme der Oper zusammenwirkten. Den 26. Januar gab man Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Casali nach abgelegter Befangenheit die Titelrolle befriedigend gab. Endlich erfreute Alles Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Chimerli die Rosina, Sassi den Almaviva, Ceccarelli den Figaro, Baruccu den Don Bartolo und Magni den Don Basilio machte.

Zara. Von Mercadante's Giuramento sagt die hiesige Zeitung: „Die Musik dieser Oper riecht mehr nach Philosophie und Kunst und wollte wenig behagen; die Zauner machte aber die Rolle der Elasa vortrefflich; ihr zur Seite erwarben sich Beifall die Righini, Tenor Bianchi und Bassist Lodetti.“ Auch in Ricci's Prigione di Edimburgo hielten sich beide Damen wacker. Donizetti's Convenienze ed inconvenienze teatrali fanden eine laue Aufnahme. Desto glänzender war diese in Rossini's Barbiere di Siviglia, welchen die Zauner zu ihrer Benefizvorstellung wählte, und sich in der Rolle der Rosina ihres Lehrers, weil. Ronconi, würdig zeigte. Der Barbiere wurde auch deshalb bis zu Ende der Stagione gegeben.

Preis-Zuerkennung.

Den von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speier im Juli v. J. ausgesetzten Preis für ein Trio für Klavier, Violine und Violoncell, wornächst 13 Bewerbungen eingekommen, erhielt zuerkannt die Bewerbung No. 13, in D moll. Motto: „Kannst du das Schönste nicht erringen, so mag das Gute dir gelingen,“ von Herrn *J. C. Louis Wolff* in Wien.

Eine Preisrichterstimme benannte dafür die Bewerbung No. 2, in E dur: „Vor den Wissenden sich stellen“ u. s. w., von Herrn *Heinr. Esser*, dermalen in Mainz.

Als zunächst stehend wurde erkannt No. 10, C moll: „Spät aber dennoch!“ und belobt sind No. 1, E dur: „Die Missachtung, welche öfters die vornehme Welt“ u. s. w. No. 6, A moll: „Auf, zum Gipfel empor!“ und No. 9, G moll: „Nihil est in sensu“ etc.

Preisrichter waren: Herr Hofkapellmeister *Kalliwoda* in Donaueschingen, Herr Hofkapellmeister *Spohr* in Kassel und Herr Hofkapellmeister *J. Strauss* in Karlsruhe, welche auf Ersuchen in Uebernehmung dieses Amtes dem angelegentlich kundgegebenen Wunsche der genannten Vereine freundlich gefälligst entsprachen.

Die Letztern erstatten hie mit öffentlich ihren aufrichtigsten Dank für diese Beschirmung ihres Unternehmens, so wie sie ihn denjenigen Herren Komponisten darbringen, welche die Güte hatten Bewerbungen einzuschicken.

Das preisbetheilte Trio erscheint demnächst im Verlage bei C. F. Heckel dahier.

Mannheim, im Juli 1841.

Im Namen der oben benannten Vereine d. Z. Geschäftsbesorger *A. Schässler.*

Feuilleton.

Kapellmeister *Heinrich Marschner* hat von dem Könige von Hannover die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft (oben am) gestiftet erhalten.

Vom *Hamburger Musikfest* haben wir vorläufig im Allgemeinen zu melden, dass es glänzend war und Alle begeisterte. Die meisten Aufführungen liefen gut aus, am Besten die des Messias und die Instrumentalorchesterwerke, als: Sinfonie eroica, Ouverture, Teil-Ouverture. Last spielte die Beethoven-Fantasie m. Chor, aber nicht ausgezeichnet, so dass es Musikkenner weit unter ihrer Erwartung fanden.

In *Quedlinburg* findet am 4. August ein Musikfest Statt, an welchem in der Blasiuskirche *Händel's Jephtha*, nach v. Mosel's Bearbeitung, unter der Leitung des um die dortige Musik sehr verdienten Herrn Lichau aufgeführt wird. Der zweite Festtag wird vorzüglich eine der grossen Sinfonieen *Beethoven's*, an welchen sich die Ernste ergötzen. Die Nachbarstadte Ballenstedt und Blankenburg so wie die herzoglich Bernburgische Hofkapelle vervollständigen das achtungswerthe Ganze. Ein Festkonzert ist in glücklicher Thätigkeit, so dass man sich an jedem Hauptst Wurdigen versprechen darf, was auch in Quedlinburg, besonders in der letzten Zeit, schon oft geleistet wurde.

Herr A. Freyer, Organist an der evangelischen Kirche in Warschau, der vor Kurzem in der Warschauer Zeitung als einer der fertigsten und grundlichsten Orgelspieler, als geschickter Komponist und eifriger Verbesserer der dortigen Kirchenmusik, so wie als Lehrer auch im Generalbasse gerühmt wurde, hat auf seiner Reise in sein Geburtsland Sachsen sich auch in Leipzig auf der St. Nikolaiorgel als trefflicher Organist und glücklicher Komponist bewährt. Ausser der G moll-Fuge von Seb. Bach hörten wir noten Anderes nach glanzende Konzertvariationen seiner Komposition über das russische Volkslied von Lvoff, deren Satz und Ausführung ihm alle Ehre machen.

Von jeher haben wir mit Vergnügen auf junge Künstler aufmerksam gemacht, die ihre öffentliche Laufbahn eröffnen. Wir nennen diesmal einen neuen Klavierspieler und Komponisten *Joseph Schad*, der in einigen süddeutschen Städten mit grossem Beifalle sich hören liess. Er wurde den 6. März 1811 bei Würzburg geboren, erhielt seinen ersten Musikunterricht im akademischen Institute unter Leitung des Professors *Fleischli* in Würzburg, studirte später die Komposition unter *Rieder* in München und ging im Januar 1833 nach Frankfurt a. M. zu *Aloys Schmitt*, um sich als Klavierspieler auszubilden, bekam aber auch im Herbste dieses Jahres den Ruf als Musikdirektor an *Andreas Späth's* Stelle, jetzt in Coburg; nach Morgen am Gesellenst., wo er drei Jahre wirkte. Von hier aus wurde er als Professor an neuen Konservatorium der Musik in Genf angestellt, wo er ein Jahr lang mit Franz Liszt in Verbindung stand. Jetzt hat er eine grosse Kunstreise angetreten, die fünf bis sechs Jahre fortgesetzt werden soll. In Hohenzollern-Hechingen wurde er vom regierenden Fürsten zum Kammerpianisten ernannt und spielte in Stuttgart und Würzburg, wo er Konzerte gab, lebhaften Beifall sowohl seinem Spiele als seiner Kompositionen wegen. Ueber Leipzig reiste er nach Wien, wo er bis zum Herbst verweilen, dann sich über Genf nach Paris wenden wird. — Einige unserer grossen Augsben diesen zugleich als Berichtigungen der Nachträge des Stuttgarter Lexikons der Tonkunst.

Zu Durkheim in Rheinbaiern ist unter Alois Schmitt's Leitung ein gemüthliches Sängerfest von den Gesangvereinen der Umgegend begangen worden. — Auch in Frankreich nimmt diese teutsche Sitte immer mehr überhand. So wurde am 13., 14. und 15. Juni in Beauvais, einer Stadt im Departement der Oise, ein grosses Musikfest gefeiert.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juli. № 30. 1841.

Die Reue des Petrus.

Oratorium in zwei Abtheilungen, componirt von *F. W. Liebau*, erstem Organisten zu Quedlinburg. Quedlinburg und Leipzig, bei Gottfr. Basse.

Dieses Oratorium unserer Zeit darf nicht übersehen werden. Wir holen daher die Anzeige desselben nach. Der um die Tonkunst seiner Stadt und der Umgegend sehr verdiente und rühmlich bekannte Komponist hat dem Werke ein Vorwort vorangeschickt, das von der doppelten Aufführungsart dieses Oratoriums, entweder mit den dazu gesetzten Instrumenten und der Orgel, oder mit der Orgel allein handelt. Der Verfasser wünscht mit Recht, es möge auch solchen Orten, denen die Mittel zur Ausführung grösserer Werke zugemessen sind, Angemessenes übergeben werden. Da es nun nicht wenige Mittelstädte gibt, die zwar ein hinlänglich gutes und zahlreiches Gesangpersonal, hingegen nur ein mässiges Orchester besitzen, dem es vorzüglich oft an guter Besetzung einer zweiten Flöte, einer zweiten Oboe, Klarinette und eines zweiten Fagotts gebricht, so hat er in diesem Werke die genannten Instrumente nur einfach besetzt genommen. Hörner und Trompeten sind nur selten. Die drei Posaunen können im Nothfalle von der Orgel ausgeführt werden, wenn die Aufführung in der Kirche geschieht, für welche das Werk zunächst bestimmt ist. Wird der Vortrag in einen Saal verlegt, kann auch die Orgel wegfallen, da die Partie derselben mittels kleiner Noten, über denen Organo steht, zugleich unter die Bläser vertheilt worden ist. Alle diese und andere ähnliche Rücksichten sind lobenswerth und vermehren die Nützlichkeit des Werkes nicht wenig. — Der Text ist der Komposizion vorangedruckt. Der erste Theil ist allgemeinen Inhalts. Trauer- und Hoffnungsgesänge der versammelten Christen, der Jünger Jesu, der Maria, der Magdalene und des Johannes über den Tod des Erlösers füllen ihn. Erst im zweiten Theile tritt Petrus und seine Reue zu den Uebrigen, denen sich in einem Doppelchore noch Engelstimmen beigesellen. —

Nach einer gut gehaltenen Einleitung, in welcher sich die Orgel sogleich als ein zweites Orchester mit Akkordmassen gegen das Instrumentale der Bläser und Geiger bemerklich macht, setzt der allgemeine Chor der Christen piano ein: „Ausgerungen, ausgeduldet hat der grosse Menschensohn." Der unisone, vom Orchester einfach harmonisirte Gesang, so oft er auch in unserer Zeit verwendet worden ist, hat dennoch etwas Unerwartetes, das seine Dienste thut. Das Vierstimmige der andern Hälfte von den Worten an: „Sanften Frieden deinem Staube" dringt desto sanfter und wehmüthiger ein. Der Chor der Jünger wechselt drei- und vierstimmig, jetzt hergebrachter Weise, hat durch seinen $^3/_4$-Takt etwas Zuversichtlicheres, Freudigeres, dem jedoch das Würdige sehr leicht genommen werden kann, sobald der Dirigent nicht mit grösster Bestimmtheit dahin arbeitet, es durch den Vortrag fühlbar zu erhalten. — Dem dritten Chore ist $^2/_4$ Larghetto zuträglicher im Allgemeinen und noch besonders durch den wechselnd imitatorischen Einsatz der Gesangstimmen. No. 4. Rezitativ des Tenors: „O seht, wer naht?" kurz. Daran schliesst sich ein Klagegesang der Mutter des Gekreuzigten, sanft und melodisch eingänglich, geschmückt von einer Solovioline; die letzten Worte von einem einfach theilnehmenden Chore kurz wiederholt. — Diese obgleich nur sehr kurze Chorwiederholung war um so nöthiger, weil gleich darauf wieder eine Arie der Magdalena (Alt), und zwar abermals im langsamen $^3/_4$-Takt, wie die vorige, folgt, eine nicht hinlänglich bedachte Einrichtung des Textverfassers. Der Gesang ist freundlicher, weil er die Hoheit des Entschlafenen tröstend beschreibt. Da er drei Strophen hat, wären vielleicht einige Textwiederholungen weniger rathsamer gewesen. No. 6. Chor. All., $^4/_4$: „Glücklich, wer das Ziel errungen, das er lebend sich gesteckt," voll, aber nicht schwer instrumentirt, wie Alles; der Gesang wendet sich in der Mitte von der Hauptitonart Es nach Ges dur, einer unserer Zeit vielbeliebten Modulazion. No. 7. Duett der Maria und des Johannes (Sopran und Tenor), abermals $^2/_4$, Andante, As dur. Das Ganze weich und der Schmerz mit Absicht nur mild, nicht zu tief gehalten, hier etwas lang. No. 8. Chor: „Heil dem Jüngling." Larghetto, $^3/_4$, E dur, fast anmuthig, trotz dem Gis moll-Satze und der übrigen Zwischenwendung in der Wiederholung. Sollte der Tripeltakt nicht zu viel verwendet worden sein? Gewiss nicht für Alle, am wenigsten für weich geschaffene Seelen; aber auch diese würden durch mehr Wechsel zu einer besonnenern Ruhrung gebracht werden.

Dass erst mit dem zweiten Theile die Reue des Petrus beginnt, sieht Jeder von selbst. No. 9 leitet mit einem anziehenden Quartettsolo der Singstimmen ohne alle Begleitung ein; die erste Hälfte choralmässig, die zweite Hälfte im Aufschwunge ariosenhafter und in der

Senkung zur Ruhe Arioses und Choralartiges verbindend. No. 10. Moderato, $^{3}_{4}$, Fis moll, erste Szene des Petrus (Bass). Er betrachtet das Heil derer, die dem Herrn getreu fröhlich hoffen können. Der Ausdruck ist gut und wird durch interessant kirchliche Umspielung imitatorisch melodiereicher Instrumentenverbindung bedeutend verschönt. Dann geht er auf seinen unglücklichen Abfall über: „Aber mir? o Fluch der Stunde, wo ich so mein Glück zerriss!“ u. s. w. Der Gegensatz ist bei weniger melodischem Gesange durch Achtelbegleitung der Bässe und durch synkopirte Achtel in der Viole und den beiden Violinen bewegter gemacht. Ein viertaktiges Vorspiel, r. esc. auch in der Figurenverschnellerung, führt zu einem Chor: „Weh, wer in der Todesstunde rennig sich dem Freund genaht und Verzeihung nicht erbat“ u. s. w., das Bittere der Reue scharf verstärkend. Petrus wiederholt seine erste Melodie, die bald verändert wird, ohne dass der $^{3}_{4}$-Takt aufgehoben worden wäre. Dennoch kann dem Ganzen die rechte Wirkung nicht fehlen. No. 11. Chor der Jünger. Larghetto con moto, Fis dur, $^{4}_{4}$: „Ja er kehret einstens wieder“ u. s. w. im Lichte zuversichtlicher Hoffnung, dem durch die Ungewöhnlichkeit der Tonarten im Verlaufe gesteigerter Modulazion ein gewisser blendender Glanz beiwohnt, welcher für Manche etwas Umnachtendes mit sich führen kann. Die Wahl ist sinnig. No. 12. Wechselnde Rezitative zwischen Tenor und Bass setzen die Hoffnungsbetrachtungen fort im Glauben an die Verheissungen des Freundes, Arioso endend. Daran schliesst sich ein allgemeiner Chor der Christen: „Wen des Grabes stiller Frieden von den Lebenden geschieden, der schläft schwer in hohler Gruft“ u. s. w., fast drückend in seinem Gegensatze, im Akkordlichen und in der dumpfen Stimmenführung. No. 13. Andante, Hmoll, $^{3}_{4}$. Petrus: „Verlass mich nicht! Neig' dich zu mir. Sieh meine Reue“ u. s. w. im früheren Sinne und Ausdrucke, nur viel kürzer, was sehr wohlgethan ist. Der Chor der Christen antwortet hart: „Dem nur darf man ganz vertrauen, der die Treue nie entweiht“ u. s. w., gleich der Welt, die auch die Besserung schwer macht. Petrus hingegen fährt fort in No. 14, All., $^{4}_{4}$, Emoll: „Die ihr ihn an's Kreuz geschlagen, nehmt auch mich zum Opfer hin“ u. s. w. Bewegung und Takt tragen die Steigerung in sich. — Ein kurzes Zwischenspiel in Edur (14 Takte) mit Blasern und Orgel bereitet etwas Neues vor. Der Takt wird abermals $^{3}_{4}$, das Tempo Andante con moto, in welchem ein Engelchor (2 Soprane und 2 Alte) trostlich sich vernehmen lässt. Nach diesem lieblichen Gesange tritt im Più mosso der Männerchor der Jünger zu jenem der Engel: „Richte dich empor und schaue“ u. s. w., beide im Wechselgesange, der bald endet und vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor und Bass) sich fortsetzt, imitatorisch lang durchgeführt; worauf der erste Doppelchor wieder eintritt und stark verlängert gut bis zum Ende gehalten wird. No. 15. Ein Tenor trägt anfänglich im liturgeähnlichen, doch schwunghafteren Gesange, dann im begleiteten Rezitativ den Spruch vor: „Kommt her zu mir“ u. s. w. Petrus fährt im Solo, All. con brio, $^{4}_{4}$, A dur, fort, Treue zu schwören bis in den Tod, eine formliche Arie, doch ohne Rouladen, die auch hier übel angebracht wären. Wir sind immer in solchen Gesängen für weniger Textwiederholung, als es nun einmal unter den Komponisten Sitte geworden und bisher geblieben ist. Ich weiss sehr wohl, dass die Töne auch ihr Recht wollen und dass ein Gesang den Textinhalt nicht wie eine Rede behandeln darf, wenn die Wirkung nicht geradezu vernichtet werden soll; allein zwischen dem rechten Maasse und dem Zuviel ist doch ein bedeutender Unterschied, und die allermeisten Komponisten, namentlich die geistlichen, die guten mitgerechnet, thun in diesem Punkte in der Regel viel zu viel, und ihre Töne treten die Worte so breit, dass ihnen der Geist ausfährt, wenn sie welchen haben, eine Misshandlung, die sich das Vernunftbegabte nicht ungestraft gefallen lässt. Lächerlich tritt dann der ausgetriebene Geist den Tönen gegenüber, gleich einer Ironie; und Alle, deren Augen ihn erkennen, lächeln mit, beklagen die Töne und rufen in ihrem Herzen: „Welch ein leeres Spiel! ein hübscher Zeitvertreib, der etwas Besseres sich dünkt, weil er es sein könnte, wenn er wollte!“ Die übrigen Heerscharen aber, die den Geist nicht sehen, sondern ihn im Gewande der Worte ungefähr für den Tanzboden der Töne ansehen, werden, halbentschlafen schon, in Traum und Schlummer gelullt oder gewickelt, dass sie nicht wissen, wo sie sind. Wenn aber der Wirbel geendet hat, sagen sie im Theater wie in der Kirche: „Himmlisch!“ der rhythmischen Erregung wegen, die ihrem Geistesschlafe hübsche Schattenunterhaltung bringt. — Das ist die schlimme Seite der Musik, auf der sie ihre Würde nicht bedenkt und, der Gewohnheit hergebrachter Form hingegeben, blos den Sinn reizt und die Wahrheit zum Spielzeuge macht u. s. f.

Genug der Andeutung, die einer Rede für sich bedürfte, welche hier um so weniger geliefert werden kann, da unser Bedenken nicht einem einzigen Komponisten, wes Namens er sei, sondern eine ganze Musikform trifft, die nicht allein das Bürgerrecht erhalten hat, sondern sogar geadelt worden ist und den Verdienstorden trägt, den ihr der Autoritätsglaube aufgeheftet hat zum Nachtheile des Segens der Tonkunst und zum Gewinne mystischer Verblendung. — Die Arie selbst gegen ihre tausend Gewohnheitsschwestern gehalten, hat durchaus nichts gegen sich und wird so gut klingen und scheinen, wie andere Wort und Sinn ausreckender Art. Der Chor der Jünger, der sich unmittelbar an sie reiht, während Petrus Solo noch eine Zeit lang dazwischen tönt, macht das Vorige wieder gut, besonders noch dadurch, dass sich nach wenigen Einleitungstakten sogleich die Kraft des Schlusschores in vollster Freudigkeit vernehmen lässt. Es ist ein Doppelchor, der dem Ganzen das Leben sichert. Eine vierstimmige, nicht eine Doppelfuge drängt in wechselnder Flucht der Stimmen die Worte in die Seele: „Erd' und Himmel mag vergehen, ewig wird sein Wort bestehen.“ Zuletzt von Neuem der Doppelchor: „Laut frohlocket, Jubelchöre“ u. s. w.

Die Ausgabe ist in Partitur gedruckt, was auf dem Titel unbemerkt geblieben ist. Der Druck ist deutlich und korrekt; die wenigen Druckfehler sind auf der letz-

ten Seite 252 sorgfältig angegeben. Die Gesangstimmen sind gleichfalls vollständig gedruckt worden und für 1½ Thaler zu haben. Es fehlt also zur verdienten Verbreitung des Oratoriums nichts als die Neigung und der gute Wille derer, für welche es bestimmt ist und denen es Nutzen und Genuss bringen wird. Jede Stadt, die einen nicht zu ungeübten und nicht gar zu spärlichen Sängerchor aufzuweisen hat, wird sich desselben mit Vortheil bedienen. Solcher Städte gibt es aber in Teutschland nicht wenige. Möge man das Werk, das sich getrost mit vielen seiner Gattung messen kann, nicht übersehen, damit der begabte und sehr geübte Komponist seinen Fleiss anerkannt sehe und sich zu ferneren Schöpfungen höherer Vollendung aufgemuntert fühle.

Psalmen von Anton Berlin.

Angezeigt von K. B. v. Miltitz.

Einsender bekam vom Komponisten, der ihm hier zum ersten Male namentlich erscheint, mit der Bitte seine Arbeit öffentlich anzuzeigen, den 100. Psalm vierstimmig für Chor gesetzt zur Anzeige und Beurtheilung zugeschickt, und unterzog sich diesem Wunsche, weil er im ersten Augenblick glaubte, es handle sich nur um ein einziges Werk. Als er aber den von der Verlagshandlung in Amsterdam beigelegten Prospektus durchlas, stiegen allerhand Bedenklichkeiten in ihm auf. Ehe er diese darlegt, halt er für nöthig, den vollständigen Titel des Werkes anzugeben und etwas über den im Prospektus dargelegten Plan beizufügen.

Vollständige Ausgabe aller Psalmen, in der Ursprache, mit einer treuen, nach dem Metrum des Hebräischen bearbeiteten Uebersetzung in der deutschen, französischen und niederländischen Sprache, und zum Kirchen- und Synagogalgebrauch, so wie auch zum Privatleben, in Musik gesetzt von *Antoine Berlin*, herausgegeben bei Gebrüder Diederichs in Amsterdam.

Die Musik ist, dem Prospektus nach, eingerichtet:

1) für vier Singstimmen, nämlich Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit einfallendem Chor;
2) für vier Männerstimmen (2 Tenore und 2 Bässe) mit einfallendem Männerchore;
3) sowohl zur Ausführung *ohne*, als *mit Begleitung* eingerichtet, indem
4) die Begleitung selbst, nach Willkür für Orgel, Harfe oder Piano verfasst ist.

Als Probe dieses Unternehmens ist der 100. Psalm, sehr sauber gestochen, einmal für gewöhnlichen Chor, dann für Männerchor allein, ausgegeben worden, und dieses Stück ist es, was dem Referenten vorliegt. Ueber die Unternehmung selbst und in wiefern sie zeitgemäss sei, so wie über die Behandlung des Textes sich zu verbreiten, liegt ganz ausser dem Zweck dieser Anzeige, theils weil der Einsender die Lokalverhältnisse gar nicht kennt, theils, weil von ihm nur ein *musikalisches* Urtheil gefordert wird. Aber auch hier ist ein Urtheil oder eine Empfehlung aus doppelten Gründen unmöglich, einmal weil der Prospektus diesen Psalm nur als Probe des Ganzen betrachtet wissen will und zweitens ausdrücklich erwähnt, dies Probestück sei *in der Eil* verfertigt und die Ausführung werde nichts zu wünschen übrig lassen, auch das Probestück *weit* übertreffen. Aber — möchte Referent fragen — warum denn nicht lieber einen jener vollendetern Sätze als Probeheft ausgeben?

Das Unternehmen an sich ist ein kolossales, und wenn man die Verschiedenheit der Psalmen betrachtet, so kann man gegen die Zweckmässigkeit, sie *alle* in Musik zu setzen, Zweifel erheben. Manche, z. B. der 83., sind doch offenbar nicht, was wir heut zu Tage *lyrischer* Natur nennen. Dass sie von ihrem Dichter, rezitativisch oder auf was immer für Weise mögen gesungen worden sein, beweist nichts für die Jetztwelt. Doch vielleicht nehmen es die Synagogen in Holland damit nicht so genau. Dass man in der Bearbeitung nicht an Marcello's Psalmen denken müsse, ist hier nicht zu übersehen. Theils würde jene Schreibart für den hier beabsichtigten Zweck nicht gepasst haben, theils sagt auch der Prospectus ausdrücklich, der Komponist habe bei Kirchensatyl hauptsächlich nach Popularität gestrebt. Eine schwierige Vereinigung!

Die Amsterdamer Tonschule ist seit einigen Jahren mit Werken ihrer Zöglinge an's Licht getreten, die ihr alle Ehre machen. Referent kennt sie nicht alle; die ihm bekannten sind korrekt, mit Sach- und Effektkenntniss geschrieben, im Ganzen mehr durch diese Eigenschaften als durch Schwung der Einbildungskraft ausgezeichnet. Dasselbe gilt auch von diesem Probehefte. Der Psalm 100 fangt mit einem Largo, G dur in C-Takt, an, das nach acht Takten in ein Moderato pomposo ¾-Takt, ebenfalls G dur, übergeht. Dieses ist klar und kraftig, in freiem Styl gehalten, hat einige ungesuchte Imitazionen, eine nicht gewöhnliche, ein paar Mal recht kraftige Harmonisirung. In der Mitte des 112 Takte langen Satzes erscheint die früher gewählte Imitazionsfigur als Thema einer durch vier Stimmen geführten leichten Fugirung, die mit Soli's und Tutti's abwechselt. Alles plan und im grossen Lokal, stark besetzt, gewiss auch nicht ohne Wirkung. Die Stimmenführung ist in guten Grenzen gehalten, und gar nicht schwer auszuführen, was bei der beabsichtigten Popularität allerdings eine Hauptbedingung. Ein tüchtiger Bass ist ist nöthig, wenn eine Passage wie diese:

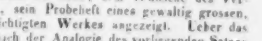

gegen zwei Tenore und Bass, die eine Gegenmelodie haben, durchdringen soll. Der Satz schliesst mit vier Takten Largo, C-Takt.

Und so hätten wir denn, dem Wunsche des Verfassers gemäss, sein Probeheft eines gewaltig grossen, von ihm beabsichtigten Werkes angezeigt. Ueber das Ganze etwas nach der Analogie des vorliegenden Satzes folgern und darauf ein Urtheil gründen zu wollen, wäre, nach der im Prospectus angegebenen Beschaffenheit desselben, vielleicht ungerecht — da wir die nachfolgenden nicht kennen — jedenfalls anmassend und voreilig gewesen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Oktober. Nº. 2. 1802.

NACHRICHTEN.

Briefe über die deutsche Oper in Wien.

Erster Brief.

(Endè des Auszugs.)

Cherubini's bezaubernde Musik zur Oper les deux Journées verursachte zwischen dem National-Theater in der Stadt, und dem neu erbauten Theater an der Wien für die Liebhaber theatralischer Gesangstücke einen sehr interessanten Wetteifer, welcher die frühere Vorstellung dieses Meisterstückes zum Ziel hatte. Das geheimnissvolle Wesen, wo mit man bey einer nicht geheim zu haltenden Sache zu Werke ging, gab zu allerhand kleinen Schnurren und Anekdoten Gelegenheit, die man, wie gewöhnlich, so lange belachte, bis endlich der Preis der ersten Vorstellung dem Theater an der Wien zu Theil ward.

Die Bekanntschaft des berühmten Komponisten hat man ebenfalls diesem neuen Theater durch die Aufführung der Lodoiska zu verdanken. Obgleich der Uebersetzer dieses Stücks weder für eine gutgewählte Prosodie, noch viel weniger für die Vereinigung des oratorischen und musikalischen Ausdrucks gesorgt hatte: so erhielt dasselbe doch durch die gewaltvolle Musik, welche die Fehler der Uebersetzung bedeckte, so wie durch die gute Aufführung, und den vereinigten Eifer der singenden und spielenden Personen, gleich bey der ersten Vorstellung den ausgezeichnetsten Beyfall. Dieser Beyfall gab höchst wahrscheinlich das Signal zu dem vorhin erwähnten Wetteifer, welcher auch jezt noch auf verschiedene Weise zur Unterhaltung dienet.

Dass das neue Theater an der Wien, nach dem Ausspruche gültiger Kenner, mit zu den schönsten Theatern Deutschlands gehört, ist hier allgemein angenommen. Das Personale zählet sowohl unter dem singenden, als recitirenden Theile desselben mehrere Künstler, die überall den ihnen gebührenden Beyfall erhalten würden. Ein zahlreiches wohlbesetztes Orchester, ein ununterbrochener Wechsel neuer Stücke, Dekorationen, prachtvoller Kleider u. s. w. zeigen von dem immer regen Bestreben der Unternehmer, sich das Publikum gefällig zu machen. Die Wohlhabenheit und der Ueberfluss, welche aus allen Theilen dieses Theaters hervorleuchten, erheitern und erfreuen die Anwesenden; es ist daher leicht begreiflich, warum das geschmackvolle Publikum in grosser Menge dahin strömet. Eben so leicht ist es einzusehen, warum dieses Theater einen grossen Theil enthusiastischer Anhänger und Vertheidiger gefunden hat. Verwandelungen und Zaubereyen, denen zu folge die handelnden Personen von der Erde verschlungen, oder durch die Luft entführt werden — schreckende Gewitter, stürmende Meere, mit einem Worte: das ganze Reich der Maschinen, wobey alle Elemente toben und in Aufruhr sind u. dgl. zeiget kein hiesiges Theater in gleicher Vollkommenheit. So ist unter vielen andern z. B. die letzte Dekoration in der Zauberflöte, wo ein Feuermeer, und eine gegen die Wolken aufsteigende Flammen-Dampf- und Rauchsäule, sich in schäumende Wellen, und einen mit Ungestüm sich in dieselben herabstürzen-

Wir wünschen, indem wir den vorliegenden Satz für effektvoll und zweckmässig erklären, dass seine Vorgänger und Nachfolger in demselben Werke diese lobenswerthen Eigenschaften beibehalten und ihn an Schwung der Erfindung und Tiefe der Ausführung übertreffen mögen. Dann wird der Verfasser ein gewiss schätzbares und dankenswerthes, in vieler Hinsicht schwieriges Werk geliefert haben.

Vorschläge

im Bezug auf die im 13. Stücke der musikalischen Zeitung aufgeworfene Kunstfrage, den Orgelbau betreffend, mit Beziehung auf die im 21. Stücke erfolgte zweite Antwort.

Der geehrte Herr Verfasser jener Antwort stellt die Behauptung auf: alle grössern Orgeln Europa's hätten ein Prinzipal 16′; man solle daher von diesem Gebrauche nicht abgehen. Was den Gebrauch anbetrifft, ein Prinzipal 16′ in die Fronte der Orgel zu setzen, so besteht derselbe schon einige Jahrhunderte; der Nutzen aber, welchen man sich für die Tonfülle dieser Stimme verspricht, dürfte als eben so veraltet, als unzweckmässig angesehen werden müssen, da unsere jetzigen Kenntnisse und Fortschritte im Orgelbau die frühern bei Weitem übertreffen.

Ich will hierbei keineswegs in Abrede stellen, dass ein Prinzipal 16′, mit aufgeworfenen Labien und hell polirt, der äusseren Orgelfronte im Ganzen etwas Majestätisches und Grossartiges verleiht, allein der aus dieser Stimme erwachsende Vortheil kommt nicht dem fünften Theile ihrer Kosten gleich. Als Prinzipalbass ist sie gewöhnlich kraftlos, mager und schwach, und bis jetzt habe ich noch keins gefunden, welches ausser den höheren Tönen auch in der Tiefe seine gehörigen Dienste leistete. Ein solches Prinzipal 16′ kostet, wenn es nicht zu schwach an Zinn sein soll, gegen 700 Thlr., die tiefste Pfeife des grossen C kostet, nur gering gerechnet, 50 bis 60 Thlr.; steht die Orgel im Kammerton wohl 70 bis 80 Thlr. Man mache den Versuch und lasse die C-Taste oder irgend einen der tiefern Töne niederdrücken, stelle sich entfernt von der Orgel, am Besten in die Nähe des Altars, so muss das musikalische Gehör den angegebenen Ton nicht allein deutlich vernehmen, sondern auch den Klang desselben in Rücksicht seiner Höhe und Tiefe genau bestimmen können. Beides wird man in sehr wenigen Fällen vermögen, da die meisten Prinzipale nur einen kraftlosen, summenden Hauch von sich geben. Es ist auch kein Wunder, wenn es den Pfeifen an Wind, und somit an Stärke und Intension des Tones gebricht, da die Vermittlung des erstern auf eine nur sehr schwache Weise von Statten gehen kann. Man denke sich eine Pfeife 16 Schuh lang und beinahe einen Fuss im Durchmesser; man untersuche ferner den engen Raum der Kondukte zu dieser Pfeife, so begreift man leicht das Missverhältniss derselben zu dem Umfange der Pfeifenmündung. Wie ist es auch anders möglich, eine Pfeife, deren Zylinder, vermöge der engen und die kompresse Luft nur sparlich aufnehmenden Kondukte, vom Winde nie recht ausgefüllt werden kann, zur vollen und kräftigen Ansprache zu bringen? Eine solche Pfeife wird nie und auf keine Weise in gehörige Schwingungen gesetzt werden können. Es ist ja eine anerkannte Wahrheit, dass eine Pfeife keinen bestimmten Ton angeben kann, so lange der Zylinder nicht in Erzitterung geräth. Diese Erzitterung geht erst alsdann vor, wenn die Pfeife vom Winde gehörig gepackt wird. Man disponire lieber, wenn man das Aeussere der Orgel mit Zinnpfeifen zieren will, einen 8füssigen Prinzipalbass, man gebe diesem zur Unterstützung einen 16füssigen von Holz in die Hinterfronte der Orgel, so wird man dadurch nicht allein an Fülle, sondern auch an Stärke und Deutlichkeit gewinnen. In's Hauptmanual würde ich wohl Prinzipal 16′ wünschen, aber keineswegs von Zinn in die Fronte der Orgel, sondern von Holz auf die Lade gestellt, die tiefe Oktave gedeckt und zwar mit Quintatönmensur. Dass ich die tiefe Oktave gedeckt haben möchte, hat seinen Grund hauptsächlich darin, dass in der Tiefe Wind erspart wird, und jeder Orgelbauer sollte dies zu benutzen suchen, da man für die Tiefe, besonders im Manual, nicht genug thun kann. So viel man mir auch die Vorzüge des Bordun 16′ rühmen mag, er besitze eine reinere Tiefe und schnellere Ansprache, als Quintatön 16′, so muss ich gleichwohl nach meiner Ueberzeugung die letztere dem erstern vorziehen. Denn es ist nicht zu leugnen, dass Quintatön 16′ vermöge ihrer eigenthümlichen Mensur, nämlich der Erzeugung des Grundtons und der Quinte, dem Orgeltone ungleich mehr Stärke und Gravität verleiht, als Bordun 16′. Letzteres hinterlässt dem Ohre immer eine hohle Fülle. Unsere Orgeln würden daher stärker und wohlfeiler gebaut werden können, wenn man sich entschlösse, diese zinnerne Façade wegzulassen.

Gotha, den 13. Juli 1841.

H. Kürsten, Stadtorganist an beiden Hauptkirchen zu Gotha.

Die Orgel der Frauenkirche in Kopenhagen

ist in mehr als einer Hinsicht überaus merkwürdig. Zuvörderst lehrt die Geschichte derselben durch ein abermaliges Beispiel, wie übel eine Gemeinde oder auch eine Baukommission berathen ist, wenn sie mit Orgelbauern sich einlässt, die noch nicht durch Anbau tüchtiger Orgeln sich einen Namen gemacht haben, ohne in solchen Fällen kenntnissreiche und erfahrene Männer zu Rathe zu ziehen oder ihren Rath, der nicht selten unaufgefordert, um der guten Sache willen, erfolgt, zu befolgen. Dass man sich in solchen Fällen selbst nicht einmal auf die glänzendsten Zeugnisse verlassen kann, welche unberufene, oft gänzlich unbrauchbare Orgelbauer zu erhaschen wissen, ist schon öfter von uns in nicht zu übersehende Erinnerung gebracht worden. Darum zur Warnung für Andere die Entstehungsgeschichte auch dieser

jetzt ganz ausgezeichneten Orgel. Man hatte mit einem namenlosen Orgelbauer, genannt Oppenhagen, weil er mit brillanten Zeugnissen versehen war, akkordirt und die Summe als Vorschuss ausgezahlt. Das Werk wollte nicht fertig werden; man sah sich genöthigt, nicht unbedeutend zuzuschiessen, so dass das Werk ungefähr 15,000 Spezies kostete und dennoch als unbrauchbar anzusehen war. Jetzt wurde die Umarbeitung der Orgel den höchst ausgezeichneten Orgelbauern *Marcussen* und *Reuter* aus Apenrade übertragen. Die Umarbeitung musste so vom Grund aus geschehen, dass sie 2½ Jahr Zeit und 5000 Spezies kostete. Nun war aber auch ein Werk daraus geworden, das sich mit dem besten messen kann. Dergleichen Prinzipale z. B. bekommt man gewiss nur sehr selten zu hören. *Mit den vier Prinzipalen im Hauptmanuale* (16′, 8′, 4′ und 2′) *kann man schon eine nicht kleine Gemeinde in Ordnung halten.* Dazu die schöne und konsequente Karakteristik der einzelnen Stimmen; der volle und kernige Ton der Posaunen; die merkwürdige Verschiedenheit der ähnlichen Stimmen, z. B. Viola da Gamba, lieblich und doch schneidend, fast wie eine schwache Rohrstimme; Salicional voll und doch scharf; und die äusserst liebliche und schwachere Fugara! Endlich die präzise Ansprache! Die ganze aus 53 Stimmen bestehende Orgel ist ein Meisterstück. Organist derselben ist der mit Recht berühmte königlich dänische Kirchen- und Theaterkomponist Ritter und Professor *C. E. F. Weyse.*

Disposizion der evangelischen Kirchenorgel in Warschau.

Hauptwerk:

1) Prinzipal 16′, von Zinn von C an
2) Prinzipal 8′, von Zinn.
3) Gemshorn 8′, von Zinn.
4) Prinzipal 4′, von Zinn.
5) Oktav 2′, von Zinn.
6) Quint 3′, von Zinn.
7) Mixtur, sechsfach, von Zinn
8) Doppelflaut 8′, von Holz.
9) Doppel-Rohrflöte 4′, von Holz.
10) Bordunalflöte 8′, von Holz.

Oberwerk:

11) Prinzipal 4′, von Zinn.
12) Salicet 8′, von Zinn.
13) Salicet 4′, von Zinn.
14) Quintgetön 8′, von Zinn.
15) Violini 2′, von Zinn.
16) Flauto major 8′, von Holz.
17) Flauttravers 4′, von Holz.
18) Clarinett 8′, von Holz.

Pedal:

19) Majorbass 32′, von Holz, gedeckt.
20) Prinzipal 12′, von Holz.
21) Subbass 16′
22) Violonbass 16′.
23) Gambenbass 16′.
24) Posaunbass 16′.
25) Trompet 8′.
26) Oktavbass 8′.
27) Oktav 4′

Dazu noch Pedalkoppel.

Die Orgel wurde von *Rob. Müller* aus Breslau neu gebaut und den 10. März 1839 eingeweiht.

Nachrichten.

Berlin, den 11. Juli 1841. Lange haben wir nicht einen eben so heissen, als musikreichen Juni erlebt. Fast täglich beeiferten sich beide Bühnen, die hiesigen und zahlreich fremden Theaterfreunde, wenn auch nicht durch neue, doch durch neu gestaltete Vorstellungen älterer Opern anzuziehen, wobei es denn auch an Gastrollen nicht fehlte. Im königlichen Theater setzte Dem. *Tuczeck* (jetzt nach Wien zurückgereist) solche mit gesteigertem Beifall fort, welcher der fleissigen, musikalisch durchgebildeten Sängerin bei ihrer anspruchlosen, anmuthigen Darstellungsweise im reichsten Maasse als Antonette in der, seit dem Abgange der Dem. Löwe ruhenden Operette: „Die Gesandtin" von Auber, wie als Magdalene in Adam's „Postillon von Lonjumeau" zu Theil wurde. Beide nicht leichte Rollen hatte Dem. Tuczeck in kurzer Zeit erst hier einstudirt und gab sie dennoch mit grosser Leichtigkeit der Darstellung ungemein ansprechend. „Die Gesandtin" wurde zwei Mal mit lebhafter Theilnahme gegeben, und es erschien darin neu Dem. *Schultze* als Charlotte und Mad. *Pohlmann-Kressner* als Mad. Baroeck. Beide Damen genügten in Spiel und Gesang vollkommen. Weniger war dies der Fall bei einem jungen Tenoristen, der versuchsweise den Benedict statt des auf Urlaub abwesenden Herrn Mantius hatte übernehmen müssen, ohne noch dieser Aufgabe gewachsen zu sein, obgleich die Stimme desselben natürlich wohlklingend in der Höhe, nur noch zu wenig ausgebildet war. „Der Postillon" konnte leider nur einmal bei vollem Hause gegeben werden, da Herr Mantius erst kurz vor der Abreise der Dem. Tuczeck zurückkehrte und Letztere als Magdalene ihre hiesigen Gastrollen beschloss. Dass die beliebte Sängerin, welche sich durch ihre gefällige Mitwirkung bei mehreren Konzerten viele Freunde erworben hatte, durch lebhaften Beifall und Hervorruf ausgezeichnet, auch durch Blumen und Kränze geehrt wurde, ist ganz in der Ordnung. Ob ein Engagement der Dem. Tuczeck statt finden dürfte, ist noch unentschieden, obgleich solches zur Ausfüllung des erledigten Rollenfaches der Dem. Grünbaum sehr zu wünschen wäre. — Zwei junge Sängerinnen, Fräulein *von Borke* und Dem. *Brexendorff* liessen sich in einem Duett von Rossini vereint, einzeln Dem. Brexendorff, eine starke, reine Mezzosopranstimme, in einer Arie von Bellini, Fräul. v. Borke, eine etwas schwache, doch angenehme Sopranstimme, in der Szene der Agathe im

zweiten Akt des „Freischütz“ hören. Da die Befangenheit beider Sängerinnen auf Nachsicht billige Ansprüche hatte, so wurden solche durch Beifallsbezeigungen möglichst ermuthigt, obgleich deren Kunstbildung noch nicht als vollendet angesehen werden kann. — In der „Stummen von Portici“ sang Dem. *Schultze* die Prinzessin Elvira durchaus befriedigend. Als Masaniello leistet unser *Bader* noch immer Bewunderungswerthes in feuriger Darstellung. Am 22. v. M. hatten wir den höchst merkwürdigen Kunstgenuss, zum ersten Mal die berühmte dramatische Sängerin Signora *Pasta* im königl. Opernhause in einem sogenannten dramatischen Konzert zu hören. Dies bestand, durch die eben nicht sehr grossartige Ouverture zur Oper Semiramis von Rossini eröffnet, zuvörderst aus der Szene der Semiramis: „Bel raggio lusinghiere“ mit weiblichem Chor. Die majestätische Erscheinung der (freilich bereits in den Jahren vorgerückten) Sängerin im Kostüme imponirte, und das überaus zahlreiche, glänzende Publikum empfing die cantatrice celebre enthusiastisch. Wurde nun gleich später die hohe Erwartung durch den, zwar noch volltönenden, jedoch in den mittleren und tiefen Tönen nicht klar aussprechenden Klang der häufig zu tief intonirenden Sopranstimme auch etwas herabgestimmt, so fanden dennoch die leicht ansprechende Höhe, die treffliche Methode, das Portamento, wie die Koloraturen, Triller und sonstigen Fioriturен, insbesondere aber die dramatisch wahre, ausdrucksvolle Vortragsweise, ungemein deutliche Aussprache, wie die Mimik der Künstlerin die ehrendste Anerkennung. Mad. Pasta trug demnächst noch (mit Akzion) ein Duett der Semiramis mit Assur (Herrn *Zschiesche*) und ein Duett mit Arsace (Dem. *Lehmann*), in gleicher Weise wie obige Szene, jedoch mit etwas vermindertem Applaus vor. Um so gespannter war man auf die zusammenhängende Darstellung des dritten Akts von Otello, in welchem Mad. Pasta die Desdemona und Signor *Gamberini* (in ihrer Begleitung) den Otello gab. Für diese Rolle fehlte indess der anziehende Reiz einer jugendlich anmuthigen Erscheinung und Frische der Stimme, so vortrefflich auch die Romanze zur Harfe, die rührende Preghiera und das leidenschaftliche Duett ausgeführt wurde, mit welchem die Oper diesmal schloss. Kein Hervorruf, wie nach den Gesängen des ersten Konzerttheils erfolgte, und eine Empfindung der Wehmuth über das Vergängliche des Künstlerruhms auch der grössten Mimen schien bei den Zuhörern vorzuwalten, welche freilich auch durch die grosse Hitze und lange Dauer der Vorstellung abgespannt waren. — Mad. Pasta hat nun mit der Direktion der Königsstädtischen Bühne und der hier anwesenden italienischen Operngesellschaft einen Vertrag für sechs Vorstellungen zu gleich hohen Eintrittspreisen, wie im königl. Opernhause, abgeschlossen und ist bereits zwei Mal als Anna Bolena aufgetreten, worüber das Nähere künftig, so wie über Herrn Gamberini. — Zur Wiederholung älterer Opern in neuer Gestaltung auf der königl. Bühne sind nun auch die Damen *Gentiluomo* und *Spatzer* zurückgekehrt, leider jedoch nur, um Gastrollen zu geben, da beide Sängerinnen ihres Engagements in Hannover noch nicht entbunden sind. Mad. Spatzer-Gentiluomo ist bis jetzt als Amine in Bellini's stets wiederkehrender „Nachtwandlerin“ (zwei Mal), als Adine im (auch schon zur Genüge gekosteten) „Liebestrank“ von Donizetti, und als Donna Anna in dem endlich doch wieder (unter Direktion des Herrn Musikdirektor Moser) in's Leben zurückgekehrten „Don Juan“ mit vielem Beifall aufgetreten, welchen ihr reiner, korrekter und kunstgebildeter Gesang, die anmuthige Persönlichkeit und eine natürlich ungezwungene Darstellungsgabe auch vollkommen verdient. Vorzugsweise scheint uns indess diese Sängerin, vermöge ihrer wohlgeübten Kunstfertigkeit und natürlichen Neivetät, für die italienische, leichtere Operngattung geeignet, da die tiefere Empfindung und gluthvolle Leidenschaftlichkeit als Donna Anna in der, überdies nicht ganz sicher einstudirten, dramatisch grossen Karakterrolle nicht genügend hervortrat. Mehr der Schmerz, als das Rachegefühl der an ihrer Ehre verletzten Spanierin wurde von Mad. Gentiluomo ausgedrückt, so vorzüglich rein dieselbe auch das erste Duett mit Don Ottavio, die wichtige Szene bei der Erzählung von Don Juan's nächtlichem Ueberfall, die Ensemble's, besonders das trefflich ausgeführte Maskenterzett im ersten Finale, das Sextett und die letzte Arie (am schönsten das Adagio) vortrug. So höchst schätzbar die Ruhe und Besonnenheit bei jeder dramatischen Leistung ist, wirkt dennoch belebendes Feuer der Empfindung stets sehr günstig, und in dieser Beziehung schien uns diese Donna Anna nicht der Hoffmann'schen Karakteristik zu entsprechen, wenn letztere freilich auch nur als ein geistreiches Fantasiegebilde anzusehen ist. Dem. Spatzer gab die Donna Elvira als erste Gastrolle recht lobenswerth, was den durch ihre wohlklingende Stimme verschönten Gesang betrifft, z. B. die erste Arie, das Quartett u. s. w.; nur blieb in der ganzen Auffassung dieser Rolle etwas mehr südliches Feuer zu wünschen. Herr Mantius sang den Don Ottavio künstlerisch vollkommen schön, die Arien in etwas zu gedehntem Zeitmasse. —

Mad. *Duflot-Maillard* hatte im königl. Schauspielhause zu Potsdam und hier im Hôtel de Russie musikalische Soireen veranstaltet, und darin ihre geschmackvolle Vortragsweise in italienischen und französischen Arien, insbesondere in der beliebten Kavatine: „Grâce, grâce“ aus Robert le diable und in der Szene von Beethoven: „Ah, perfido!“ geltend gemacht. — Auch der treffliche Violinvirtuos *Fr. Prume*, welcher hier leider durch eine bedenkliche, doch meistens gehobene Augenkrankheit lange zurückgehalten wurde, gab am 5. Juni ein sehr zahlreich besuchtes Nottorno musicale in später Abendzeit von 8 bis 10 Uhr, welches Dem. *Tuczek* und Herr *Ruillack* bereitwillig unterstützten. Der geniale Violinist liess uns darin sein geschmackvolles Concertino in D dur, seine höchst anziehende „Melancholie“ und 3 Etuden oder Capricen für die Violine, bezeichnet: *a)* La prière, *b)* La danse des sorcières, und *c)* La Savoyarde, mit vollkommenster Virtuosität und Originalität ausgeführt, zu höchster Befriedigung hören. Der fertige Pianist Herr *Ruillack* trug zuerst mit Herrn *Schumann* einen Satz der Onslow'schen Sonate für Pia-

noforte zu vier Händen in F moll, demnächst die Taubert'sche Campanella und eine Fantasie eigener Komposizion auf die vorerwähnte Kavatine: „Grâce" recht fertig und energisch vor. Dem. Tuczeck sang eine Arie von Mozart und die von de Beriot für die Malibran komponirte Konzertszene sehr gelaufig und ausdrucksvoll. Noch bemerken wir, dass Herr Prume auch eine Mayseder'sche Polonaise sehr pikant ausführte.

Am Todestage Friedrich Wilhelm 3., den 7. Juni, war im Gesellschaftssaale der Freimaurerloge zu den drei Weltkugeln eine musikalische Trauerfeier veranstaltet, welche durch einen Trauermarsch von B. A. Weber, im zweiten Theile durch Gluck's Ouverture zur Oper Iphigenia in Aulis (mit vollem Orchester) begann. Dann folgten vierstimmige Männergesänge mit und ohne Pianoforiebegleitung, von welchen wir nur „Die Urstätte" von Rungenhagen, „Die Kapelle" von Konradin Kreutzer, und „Die Heimath" von Gährich als besonders ansprechend erwähnen. Die Familien der Mitglieder waren zu dieser Feier zugelassen.

Endlich kam denn auch auf der königl. Bühne eine neue Oper, und noch dazu von einem teutschen Komponisten zur Aufführung, was um so mehr bemerkt zu werden verdient, als die italienische Oper jetzt zum guten Ton gehört und einen für den Geschmack nicht eben günstigen Vorrang behauptet. Sehr schwer mag es daher auch dem Herrn *Louis Huth* (früher im Orchester des Königsstädtischen Theaters angestellt, demnächst hier und in Potsdam als Gesanglehrer wirkend) geworden sein, seine bereits seit längerer Zeit angenommene erste Oper: „Golo und Genoveva," nach Tieck's bekannter Dichtung für die Bühne bearbeitet von C. A. Görner, zur Aufführung gelangen zu lassen. Durch mehrere Liederkompositionen bereits den Musikfreunden vortheilhaft bekannt, zeigt Herr Huth auch in seiner ersten dramatischen Tondichtung Talent zur Erfindung angenehmer Melodieen und ein Streben nach Karakteristik. Doch herrscht das Lyrische noch zu sehr vor, und die eigentliche Form, wie der Styl der Gesänge steht noch nicht fest genug, wie dies von einem ersten, grössern Werk für die Bühne auch nicht zu verlangen ist. Vieles verliert sich noch zu sehr in die Breite, und eine Durchführung der Motive wird oft vermisst. Dennoch spricht die Natürlichkeit und (etwas zu vorherrschende) Empfindsamkeit, besonders in den Melodieen der Romanzen und Arien an. Die Besetzung der Hauptrollen, wie die Szenerie war sorgfältig und geschmackvoll geordnet; nur die Nebenrollen liessen Manches zu wünschen übrig. Dem. H. Schultze sang die Genoveva mit innigem Ausdruck und zeigte auch in der Darstellung die erfreulichsten Fortschritte. Herr Böttticher führte die Basspartie des Pfalzgrafen Siegfried mit guter Haltung karakteristisch durch. Den Golo (ein Bösewicht für den Tenor ist etwas Neues) sang Herr Eichberger ganz vorzüglich; im Ausdruck der Liebe, wie des Hasses und der Rache durchaus wahr. (Diesen musikalisch durchgebildeten Sänger werden wir, wie es heisst, verlieren, ohne bis jetzt einen Ersatz für ihn zu haben. Für heroische Rollen in der grossen Oper ist derselbe ganz geeignet.)

Was nun das Operngedicht betrifft, welches den Vorzug geniesst, dass der Zuschauer mit dem Stoff bereits im Voraus bekannt ist, wodurch indess auch wieder der Reiz der Neuheit verloren geht, so bietet solches dem Tonsetzer mehrere Situazionen dar, welche für die Musik recht günstig sind, z. B. die Schlussszene des zweiten Akts, in welcher Genoveva verstossen im Walde entschlummert und das (sehr wirksam in der Szenerie ausgeführte) Traumbild der Leidenden. Diese Szene, als mehr lyrisch, ist auch dem Komponisten vorzüglich gelungen. Im Allgemeinen ist die Handlung zu einfach und gedehnt; auch der Text ist wortreich. Was die Komposizion anlangt, so haben wir uns im Allgemeinen schon über dieselbe geäussert. Im Einzelnen ist die Ouvertüre, obgleich erwartungsvoll beginnend und wirksam instrumentirt, in Erfindung und Durchführung eins der schwächeren Musikstücke. In der Introdukzion zeichnet sich die elegische, durch die ganze Oper verflochtene Romanzenmelodie vortheilhaft aus. Das gesprochene Melodram des Golo ist für die Musik wenig günstig benutzt. Das Duett des Golo und Siegfried mit sich anschliessendem Marsch effektuirt. Tiefer aufgefasst und empfunden tritt noch das Duett Genoveva's mit Siegfried hervor, worin die zärtlich liebende Gattin von dem in den Krieg ziehenden Gemahl Abschied nimmt. Die darauffolgende Tenorszene des Golo ist zu lang, dagegen das Gebet der Genoveva voll rührender Innigkeit. Die Episode zu Anfang des zweiten Akt erscheint zu gesucht, um bei dem ernsten Inhalt der Oper auch heiteres Leben durch die ländliche Hochzeit als freilich nöthigen Kontrast in die Handlung zu bringen. Für den Komponisten bietet sich dadurch Gelegenheit dar, Chor und Tanz zu benutzen, den Hochzeitbitter ein (etwas gewöhnliches) Liedchen und die eingelegte, ganz artige Romanze von v. Eichendorff: „Des Jägers Braut" von dem Mädchen singen zu lassen. An Euryanthe und den „Freischütz" wird man durch diese ähnliche Szene unvermeidlich erinnert. Nur ist sie dort mit der Handlung wesentlich verbunden. Der Jagdchor im dritten Akt ist frisch und effektvoll, auch Siegfried's Szene wohl gelungen. Die darauffolgende Todesszene des Golo ist von fast widriger Wirkung und viel zu lang gehalten. Dagegen bewirkt der Schluss der Oper, das Wiederfinden und Erkennen der treuen Dulderin Genoveva, eine wohlthuende Beruhigung des aufgeregten Gemüths.

Nach mehreren Gesängen wurde das Talent und lobenswerthe Streben des jungen Tonsetzers durch Beifall anerkannt, ja sogar derselbe durch Hervorruf nach der Oper ausgezeichnet. Auch Dem. Schultze wurde diese Ehre mit Recht zu Theil, auf welche die Herren Eichberger und Böttticher gleichfalls gegründete Ansprüche hatten. Leider war die grosse Hitze, wie die Konkurrenz mit den italienischen Opern und Gastrollen der Geschwister Spatzer wohl die Ursache, dass die neue teutsche Oper in beiden Vorstellungen nur sparsam besucht war. Durch die Urlaubsreisen der Dem. Schultze und des Herrn Böttticher wird solche nun wohl für längere Zeit vom Repertoir entfernt bleiben. Möge der Komponist indess in der beifälligen Aufnahme hinreichende

Ermunterung finden, dem gründlichen Studium der Harmonie, des Gesanges und vorzüglich des dramatischen Styls seine besten Kräfte zu widmen. Dass Referent sich über seine erste Oper so ausführlich und offen ausgesprochen, möge dem talentvollen Tonsetzer ein Beweis wahrer Theilnahme und unparteiischer Würdigung sein. Zu wünschen wäre es, dass Genoveva auch auf mehreren teutschen Bühnen zur Aufführung gelangen möchte, um das vaterländische Künstlatent zu ermuntern. — — In Abwesenheit des Herrn Kapellmeister *Henning* versieht der, als Pianist und Komponist, wie überhaupt als tüchtiger Musiker rühmlichst bekannte Kammermusiker *Taubert* dessen Stelle als Dirigent mit Umsicht und Präzision. Vielleicht führt dies Interimistikum zu einer für die musikalische Leitung gewiss nützlichen Anstellung eines jungen, rüstigen Künstlers, dessen fertiges Partiturlesen und Spielen am Pianoforte auch die Proben sehr vervollständigen dürfte. — Mit der *Spontini*'schen Angelegenheit ist noch Alles beim Alten. Herr *Meyerbeer* lebt hier in ländlicher Zurückgezogenheit, im Kreise seiner Familie, jedoch an allen Kunstprodukzionen lebhaft theilnehmend. — Mad. *Pasta* hat auf der Königstädter Bühne zwei Mal die Anna Bolena gesungen und ist gestern als Norma mit grossem Beifall aufgetreten. Mad. *Gentiluomo* und Dem. *Spatzer* setzen ihre Gastrollen im königl. Theater bei lebhafter Theilnahme fort.

Weimar, im Juli 1841. In dem Theaterjahre September 1840 bis Ende Juni 1841 wurden im grossherzoglichen Hoftheater folgende Vorstellungen von Opern, Operetten, Singspielen, Stücken mit Musik u. s. w. gegeben. *Französische Komponisten.* Ballnacht, zwei Mal, Brauer von Preston, drei Mal, Feensee, sechs Mal, Fra Diavolo, zwei Mal, Hermanns-Schlacht, zwei Mal, Postillon von Lonjumeau, vier Mal, Schatzgräber, Stumme, Weisse Dame, vier Mal, Zum treuen Schäfer. Neu waren: der Feensee von Auber, und die Hermannsschlacht von dem grossherzogl. Weimar. Hofkapellmeister Herrn Chelard. *Italienische Komponisten.* Barbier von Sevilla, zwei Mal, Puritaner, drei Mal. *Teutsche Komponisten.* Blumenfest, Don Juan, Dorfbarbier, Eremit, zwei Mal, Figaro's Hochzeit, Freischütz, zwei Mal, Oberon, Reisende Student, Robert der Teufel, Saalnixe erster und zweiter Theil, Tyroler Wastel, Weiberkenner, zwei Mal (Così fan tutte), Zauberflöte, Alpenkönig, Bauer als Millionär, Egmont, zwei Mal, Gutenberg, Hinko, vier Mal, Lenore, Preciosa, zwei Mal, Räuber, Schutzgeist, Verschwender, zwei Mal, Wiener in Berlin. — Neu waren der Eremit und das Blumenfest.

Der Feensee von Auber ist von vielen Orten her, wo er gegeben wurde, besprochen worden, daher eine Beurtheilung dieser Oper hier überflüssig sein würde. Nur einige kleine Bemerkungen, die sich aufdrängen, sei dem Referenten zu machen erlaubt. Der Komponist, dessen Schlosser und Maurer, und Stumme von Portici ihn lange überleben werden, ist mit dem grossen Rufe, den ihm diese trefflichen Opern erwarben, zufrieden und schreibt nun schon seit vielen Jahren auf Rechnung seines Rufes, wie es ihm eben in den Kopf, oft auch wohl nur in die Finger kommt. Dass er bei seinem grossen Talent trotz solchem unwürdigen Treiben doch nicht selten Herrliches leiste, ist natürlich; aber dass weit öfter Schwaches, völlig Werthloses zum Vorschein komme, ist nothwendig und nur zu bedauern. Es ist der liebenswürdige (?) französische Leichtsinn! Unter allen dem Referenten bekannten Opern Auber's ist der Feensee die schwächste, die nur sehr wenige des Komponisten würdige Sätze enthält. Das Buch ist fast schlecht zu nennen, gibt aber viele Gelegenheit, reichlich für das Auge zu sorgen, und so ist das, was jetzt leider die Hauptsache zu sein scheint, wohl bedacht. Die allgemeine Stimme sagt, das Textbuch ist schlecht, die Musik flach und fade — aber alle Vorstellungen sind zahlreich besucht.

Der grossherzogliche Hofkapellmeister Herr Chelard wurde vor neun oder zehn Jahren in Weimar bekannt durch seine Oper Macbeth, die hier wie in München und Dresden (Referent weiss nicht ob sie anderswo gegeben sei) gefiel, und mit vollem Recht. War nun auch schon im Macbeth des Komponisten Hinneigen zur sogenannten neuen französischen Schule bemerklich, so war es doch nicht auffallend oder besonders hervorstechend, und selbst strenge Anhänger der alten Schule, welche man glücklicherweise mit dem Namen der klassischen beehrt hat, konnten über solche, ihnen fremde Richtung sich nicht ereifern, da neben ihr, sogar in und mit derselben Treffliches erreicht wurde. Bemerklicher, aber doch noch nicht grell traten die Eigenheiten der neuern Schreibart hervor in der vor zwei Jahren hier aufgeführten Oper desselben Komponisten „Mitternacht," welche nur zum Theil gefiel. Völlig entschieden aber tritt Herr Kapellmeister Chelard als unbedingter Anhänger der neuen Schule auf in seiner neuesten Oper „Die Hermannsschlacht," welche er zwar schon 1835 in München aufführte, später aber, wie man behauptet, für Weimar umarbeitete; ja er ist in derselben vielleicht weiter gegangen, als irgend einer der neuesten Komponisten jener Schule. Referent will sich nicht anmaassen, den Weg des Heils geradezu als ketzerisch zu verschreien, darf aber doch offen sagen, was auf ihm, im Gegensatz der alten Lehre, erreicht wurde. Das Textbuch bot dem Komponisten einige glückliche Situazionen, die er vortrefflich aufgefasst und seiner Ansicht nach eben so benutzt hat. Aber im Uebrigen ist von dem Buche wenig Gutes zu sagen. Es ist zu lang, enthält zu viele Worte, fast ohne allen Reim und in gesperrt gedruckten Zeilen, die sehr oft nur trockene, doch meist hochtrabend ausgesprochene Prosa sind. Das Schlimmste aber ist, dass es grösstentheils langweilt, und ein paar Mal lachen macht, wo es imponiren möchte. Als schlagender Beweis für diese Behauptung dient der zweite Akt, in dem Hermann, von Rom zurückgekehrt, an dem düstern Orte der Gräber eine Kavatine singt, die recht hübsch ist, darauf über den Schatten seines Vaters sieht, der ihm viel vorpredigt, in Gesellschaft anderer Schatten, die blos zuhören, nebst andern unsichtbaren

Schatten, die den ganzen Akt hindurch hinter den Coulissen singen. Ferner fängt die Oper mit Waffenübungen der teutschen Jünglinge an, vierstimmiger Frauenchor, von denen sich der Oberpriester, als Exerziermeister, Roms Untergang verspricht. Dagegen aber lässt später der Römer-Feldherr bei Festen, den Teutschen gegeben, um diesen zu zeigen, wie Rom die Welt besiegt, seine Soldaten Waffentänze u. dergl. anstellen. Beides macht auch den Ernsthaftesten lachen. — Die Musik enthält der Idee nach so viele schöne Sätze, dass sie, anders ausgeführt, für eine Oper, auch von fünf Akten, ausreichten. Aber die Begierde, neu zu sein und nie Gehörtes zu Tage zu fördern, hat den talentvollen Komponisten auf Abwege geführt. Alle innern und äussern Mittel sind in solcher Ueberladung gemissbraucht, dass durch das Vorherrschen des Massenhaften jeder auftauchende Gedanke gar bald erdrückt, und der Zuhörer selten erfreut, oft nur betäubt und ermüdet wird. Das sehr bemerkbare Streben nach Originalität und Haschen nach Effekten wird zur Bizarrerie und Affektazion. Alles ist auf die Spitze gestellt, der Ausdruck karikirt, erzwungen, mit unmotivirten Modulazionen ist eine Art von Jagd angestellt, und wo mehrere Akkorde gebraucht werden konnten, da ist gewiss immer der geschärfteste und herbste gewählt, und Dur und Moll nach neubeliebter Weise möglichst vermischt, so dass dem armen Ohre Tüchtiges zugemuthet wird. Ja es kommen ausser den schärfsten Dissonanzen zuweilen noch gewisse Tonverbindungen vor, die man nur Diskordanzen und Diskrepanzen (nach Chladni) nennen kann. Dass bei solcher Weise der Gesang oft zerbröckelt, schwer, anstrengend und undankbar, das Ganze unklar und unfasslich werden müsse, ist natürlich, und es ist nur zu beklagen, dass ein Mann von so schönem Talent, wie Herr Kapellmeister Chelard in einem Styl komponire, den man zwar den neu-französisch-romantischen nennen hört, den man aber, da er sich über alle göttliche und menschliche Gesetze hinwegsetzt, am richtigsten bezeichnen würde, wenn man ihn den revolzionären, anarchischen nennte. — Das Weimarische Publikum schien, nach den sparsamen Beifallsbezeigungen zu urtheilen, die der Oper in zwei Vorstellungen zu Theil wurden, wenig Gefallen an derselben zu finden, obgleich von Seiten der Direkzion keine Mühen und Kosten gespart worden waren, um die Aufführung so glanzend als möglich zu machen.

Der *Eremit*, Oper in drei Akten, Gedicht von Dr. Grähener, Musik vom grossherzogl. Kammermusikus Herrn Ulrich, gefiel ziemlich, ungeachtet von dem Buche sich nicht viel Gutes sagen lässt, und die Musik etwas nachlässig gearbeitet ist.

Das *Blumenfest*, Singspiel in zwei Akten, von Opitz und Rötsch (Mitgliedern des grossherzogl. Hoftheaters), wurde sehr beifallig aufgenommen. Es ist ein recht hübsches Buch, das seine natürlichen Karaktere gut zeichnet, und mit seinen, wenn auch nicht überraschenden, doch interessanten Situazionen erheitert. Die Musik ist sehr melodiös, einfach und anspruchlos, ohne deshalb die Reize brillanter Instrumentazion am rechten Orte zu verschmähen, und mit guter Bühnenkenntniss fleissig gearbeitet.

Der erste Tenorist Herr *Knaust* ist noch nicht wieder aufgetreten. Wir wünschen herzlich, dass die Kur in Ems sein Halsübel gründlich beseitigen möge. Herr *Götze*, früher in der Kapelle (er ist ein sehr braver Violinspieler, Spohr's Schüler), der schon in seinen ersten Darstellungen zu schönen Erwartungen berechtigte, hat sie erfüllt, und ist daher in der Gunst des Publikums immerfort gestiegen. Auch Herr *Flintzer*, der schon mehrere bedeutende erste Tenorpartieen sang, ist in Gesang und Spiel sehr rasch vorgeschritten. Beiden jungen Männern hat vorzüglich ihre gute Kenntniss der Musik es möglich gemacht, grosse und kleine Rollen in nicht geringer Anzahl schnell einzustudiren und mit nur wenigen Proben sicher und gut auszuführen. Es wäre jedem Theater sehr zu wünschen, dass alle seine Sänger Musik wüssten — ein frommer Wunsch, der sonderbar, fast albern klingt, und doch recht guten Grund hat.

Neu engagirt wurden im Herbst 1840 Fräul. *Werner* und Fräul. v. *Jagemann*. Die erste trat als Rosine im Barbier von Sevilla auf. Die zweite als weisse Dame. Fräul. Werner war vorher nur zwei Mal in Leipzig, Fräul. v. Jagemann noch nie aufgetreten. Wenn man, wie billig, diesen Umstand berücksichtigte, so verdienten die Leistungen beider angehender Sängerinnen Anerkennung und Achtung. Der Zufall wollte, dass ihre Debüts erst spät im Winter stattfanden, und dass sie nachher nur noch wenige Male auftraten, daher bedeutende Fortschritte zu bemerken bis jetzt unmöglich war. Wir wünschen und hoffen jedoch, ferner immer Erfreuliches berichten zu können.

Gastrollen gab blos Herr *Höfer* vom Breslauer Theater. Er sang in zwei Vorstellungen der Puritaner den Sir George, den Grafen in Figaro's Hochzeit, und Bertram in Robert dem Teufel. Er fand gebührende Anerkennung als Sänger und Schauspieler, und ist, wie man sagt, bei uns engagirt.

In Zwischenakten hörten wir Mad. *Duflot-Maillard*, Fräul. *Elise List* und Fräul. *Sophie Schloss*, Herrn *Brand* (Student, wie es hiess) von Erlangen, drei Tyroler Alpensänger und vierzig Gebirgssänger. Die Damen List und Schloss sangen auch bei Hof. Den früheren Berichten dieser Zeitschrift über dieselben und über Mad. Duflot-Maillard stimmt Referent bei. Herr Brand kam, durch gute Empfehlungen unterstützt, zum öffentlichen Auftreten; anstatt dessen thäte er besser, erst noch mehr zu studiren, da er zu sehr Anfänger ist, als dass er genügen könnte. Die Tyroler Alpensänger und die vierzig Gebirgssänger waren nun eben, wie wir schon mehr als zu viel Natursänger gehört haben, und machten daher wenig Glück.

(Beschluss folgt.)

Kassel, im Juli 1841. Wir haben uns unsere Arbeit beinahe über den Kopf wachsen lassen; denn in dem langen Zwischenraume, wo unsere Feder ruhte, haben

sich hier — und namentlich in dem letzten Winter — so viele musikalische Ereignisse begeben, dass wir vor allem Geniessen nicht zum Schreiben kommen konnten; darum geben wir diesmal nur Skizzen statt ausführlicher Besprechung, und knüpfen an unseren vorjährigen Bericht folgende Notizen über die Oper an: Am Geburtstage des Landesherrn — 20. August 1840 — wurde Guido und Ginevra zum ersten Male gegeben, eine sehr komplizirte, gesuchte und nach Effekt haschende Musik, zwar nicht ohne vielfältige Schönheiten, aber ohne rechten Beifall sich auch bei einzelnen Wiederholungen hier erwerben zu können. Es scheint, dass Halevy das Höchste, den Kulminazionspunkt in seiner „Jüdin" erreicht hat. — Am 25. Oktober des vorigen Jahres: „Der Schwur, oder: Die Falschmünzer," romantische Oper in drei Aufzügen von Auber, gefiel ziemlich und wurde wiederholt gegeben, obwohl sie eine der schwächern Leistungen dieses fruchtbaren Komponisten ist. Die Besetzung der Hauptpartieen war folgende: Vater Andiol — Birnbaum, Marie — Dem. Pistor, Edmund — Drska, Kapitän Johann — Biberhofer. — Zum Benefiz der Dem. *Pistor*, am 6. November, war Winter's „Unterbrochenes Opferfest" neu einstudirt worden, die Benefiziantin sang die Myrrha. Für die geringe Theilnahme an der Vorstellung entschädigte ein Lorbeerkranz, aus höhern Regionen zugeworfen. Dieses zu absichtlich gemachte und schon seit lange getriebene Gaukelspiel kann noch immer kein Ende finden. — Das neue Jahr wurde mit Pentenrieder's: „Nacht zu Paluzzi," grosse romantische Oper in drei Akten, angetreten. Eine kräftig teutsche Musik, wollte jedoch nicht so recht ansprechen, indem man leider zu sehr hier an die verdorbene neue französische und italienische Schule gewohnt ist, und eine gehaltvolle Musik wie obige allgemein nicht so mehr zu schätzen versteht. Den Grafen Salviati sang Biberhofer, Albina — Dem. Pistor, Marchese di Castello — Föppel, Giovanni Merida — Drska, Soranza — Dams u. s. w. Die Arie der Albine, das Duett zwischen Salviati und Soranza, Lauretta's — Dem. Quint — Lied, der Schluss des zweiten Akts und noch einzelne Stücke gefielen am Meisten. Diese Oper ist seitdem noch einige Mal wiederholt worden. Die Ouverture aber ist der schwächste Theil dieses sonst gut gearbeiteten Werks. „Der politische Zinngiesser," am 28. März, eigentlich zur Fastnachtsposse eingerichtet und zusammengestellt von unserm Opernregisseur Birnbaum, wurde wegen der Trauer um unsere unvergessliche Kurfürstin erst zu Ende März gegeben. Die Musik dazu ist ein von dem hiesigen Musikdirektor Baldewein recht gut zusammengestelltes Potpourri und hat sehr gefallen. — So wie durch Birnbaum Raimunds Gesangpossen hier heimisch geworden sind, so auch nach und nach Nestroy's; am 2. April wurde dessen „Talisman" aufgeführt und belustigte gar sehr einen Theil des Publikums. Am 12. April wurde Marschner's „Hans Heiling" neu einstudirt gegeben; diese Aufführung entsprach durchaus nicht denen in früherer Zeit, wo Föppel noch die Titelrolle sang und spielte. Die Königin der Erdgeister — Dem. Löw, Biberhofer — Hans Heiling, Anna — Dem. Pistor, Gertrude — Mad. Schaub, Konrad — Drska. Das Benefiz des Herrn Drska, am 21. April, brachte uns Bellini's „Piraten"; diese Oper voll Jammerns und Heulens liess das Haus leer, ungeachtet der Benefiziant glaubte einen grossen Schlag damit zu machen, denn in Bellini's Opern hat Herr Drska viele Kraft, allein diesmal hatte er fehl gegriffen. Besetzt war die Oper auf folgende Weise: Ernesto — Biberhofer, Imogene — Dem. Pistor, Gualtiero — Drska, Italbo — Dams, Goffredo — Häser, Adela — Dem. Quint. Im Abonnement wurde die Oper noch einmal wiederholt. — Den Beschluss der neuen und neu einstudirten Opern vor den diesjährigen Sommerferien, welche am 19. Juni ihren Anfang nahmen, machte Donizetti's „Favoritin," am 31. Mai. Diese Oper rechnet man hiesigen Orts zu den bessern dieses Komponisten, sie enthält manches Gute und Schöne. Die erste Aufführung war von Seiten der Darstellenden nicht zu loben, es ging ihnen die richtige Auffassung ab; die zweite Darstellung gelang besser und gefiel auch. — Die Hauptrollen waren in den Händen der Herren Biberhofer — Alphons, Fernand — Drska, Balthasar — Föppel, und Don Gasparo — Dams; und der Damen: Leonor von Gusman — Dem. Pistor, und Ines — Dem. Quint. —

Konzerte. Seit vielen Jahren waren die Konzertspenden nicht so reichhaltig und gehaltvoll als im verflossenen Winter, wozu vorzugsweise die grosse Ueberschwemmung im Januar und die dadurch nothwendige Unterstützung so vieler hiesiger und auswärtiger Einwohner, die nicht geringe Verluste erlitten, am meisten beigetragen hat. — Das erste Abonnementkonzert fiel auf den 20. November 1840, und bot uns an Instrumentalstücken Beethovens Ouverture zu Koriolan, welche vortrefflich exekutirt und beifällig aufgenommen wurde; ein Concerto für Pianoforte von Hummel, H moll, vorgetragen von *N. A. Egeling*; dieser junge Mann spielte zum ersten Male öffentlich, und leistete in technischer Hinsicht Rühmliches, im Vortrage jedoch blieb noch Manches zu wünschen übrig; Fantasie für die Violine von Ernst, vorgetragen vom Konzertmeister *Wiele*, spielte vortrefflich und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen; Fantasie über den Sehnsuchtswalzer von Beethoven (?), komponirt für die Flöte von Th. Böhm, vorgetragen von *E. Heindl*; dieser junge Mensch von kaum 16 Jahren ist ein Schüler des Kammermusikus Böhm in München, gegenwärtig mit seinem Vater auf einer Kunstreise begriffen, sein Ton und seine Fertigkeit ist ausgezeichnet, jedoch seine Intonazion noch nicht ganz rein. Von den Gesangstücken wurde eine Arie von Spohr, welche Dem. Löw sang, beifällig aufgenommen, das „Erkennen," Lied mit Pianofortebegleitung von Proch, gesungen von *Biberhofer*, wurde nicht wie ein Lied, sondern wie eine hochst leidenschaftliche Arie vorgetragen; ziemlich gut wurde dagegen ein grosses Duett aus Marschner's Templer und Jüdin von Dem. *Löw* und dem Bariton *Biberhofer* gesungen; den zweiten Theil füllte Spohr's historische Sinfonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte aus. Sie wurde zum ersten Male gegeben und gefiel ausgezeichnet. Das zweite Abonne-

mentkonzert, am 11. Dezember, enthielt folgende Stücke: Festouverture von Julius Rietz, zum ersten Male, ein vortreffliches und jedem Orchester zu empfehlendes Werk, wurde gut ausgeführt und aufgenommen. Arie aus Macbeth von Chelard, gesungen von Dem. *Pistor*, beklatscht; Concertino für Oboe von Norr, geblasen von *Kley*, recht brav, nur Schade, dass man für dieses Instrument keine bessern Kompositionen hat! — Arie von Spohr, gesungen von *Füppel*, vortrefflich; „Sonst und Jetzt," Concertino von Spohr, gespielt vom Komponisten, natürlicher Weise vortrefflich, es gibt nur einen Spohr in Beziehung auf Ton und Vortrag; der zweite Theil enthielt eine Sinfonie vom fürstlich Schwarzburg-Rudolstadtischen Kapellmeister Müller, welche hier zum ersten Mal aufgeführt wurde und wegen ihres Gehaltes und ihrer guten Ausführung vielen Beifall fand. — Das dritte Abonnementkonzert am 22. Januar 1841 brachte zum ersten Male „Meeresstille und glückliche Fahrt," Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy, wurde mit vieler Wärme exekutirt und erhielt grossen Beifall. Arie der Rezia aus Oberon, gesungen von Dem. *Baum*, einer Choristin, zeigte wenig Beruf zur Musik. Ein Trio von Mendelssohn-Bartholdy für Pianoforte, Violine und Violoncello, gespielt von den Herren *Jobst*, *Deickert* und *Dotzauer*; ein vorzügliches Werk, wurde von dem Pianisten, was die Fertigkeit anbetrifft, gut herausgebracht, die Violinstimme wurde mit vieler Wärme gespielt, nicht aber so das Violoncello, welches das Tonstück nicht gut aufgefasst zu haben schien; indessen gehören doch solche Tonstücke mehr in die Salons als in ein Hoftheaterkonzert. Frühlingsahnen. In die Ferne. Zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und obligater Violine, gesungen von *Dams* und begleitet von *Mosenthal* und *Deichert*, zu stark in Ton und Vortrag. Concertino für Violine von Ferdinand David, gespielt von *Weidemüller*, eine moderne Komposition, aber trefflich vorgetragen. Die Blinde, Lied mit Pianofortebegleitung von Keller, gesungen von Dem. *Quint*, ziemlich gut. Eine Sinfonie von dem fürstlich Hohenzollern-Hechingschen Kapellmeister Theod. Täglichsbeck, für die Konzerte des Musikkonservatoriums zu Paris geschrieben und dort zuerst zur Aufführung gebracht, machte den Inhalt des zweiten Theils aus; es ist diese Sinfonie ein ganz vorzügliches Werk, hier für das erste Mal gut einstudirt und beifallig aufgenommen. Gegen Ende Dezembers war der Komponist selbst hier bei uns und gab auch vortreffliche Proben eines gediegenen Violinspiels in einem auserlesenen Zirkel von Kunstfreunden und Kunstkennern bei Spohr. Er kam von einer Kunstreise aus Norden zurück. — Das vierte Abonnementkonzert, am 30. April, eröffnete Cherubini's Ouverture aus Medea, ein Werk von vorzüglichem Werthe, gut ausgeführt und beifallig aufgenommen. Arie von Persiani, ein Machwerk und auch nicht viel besser gesungen von Dem. *Pistor*. Konzert, in Form einer Gesangszene von Spohr, gespielt von *Jean Joseph Bott*; dieser talentvolle Knabe wurde nach jedem Solo stürmisch beklatscht und am Schlusse wollte der Jubel und das Bravorufen kein Ende nehmen, Spohr selbst zeigte sichtbar seine vollkommenste Zufriedenheit, wir kommen weiter unten noch einmal auf den jungen Virtuosen zurück. Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell von Lachner, gesungen von *Druska* und begleitet von *Mosenthal* und *Dotzauer*; die Begleitung des Herrn Mosenthal war lobenswerth, die des Herrn Dotzauer hölzern wie der Gesang des Herrn Druska; entweder versteht Herr Dotzauer keinen Gesang zu begleiten, oder er that es an diesem Abende absichtlich, was noch unverzeihlicher wäre; bei dieser Gelegenheit muss ich bemerken, dass es sich unsere hiesigen Sänger doch zu Herzen nehmen möchten, sich zu bemühen, ein Lied gut vortragen zu lernen, entweder sie machen Arien daraus und agiren völlig dabei wie in der Oper, oder sie singen so steif wie ein Nachtwächter, kaum den einen oder den andern ausgenommen. Den Schluss der ersten Abtheilung machte ein Concertino für Bassposaune von David, geblasen von *Dietrich*; die Posaune ist kein Konzertinstrument und für den Ausübenden ein undankbares Unternehmen, zumal wenn er nicht ganz Ausgezeichnetes leistet. Der zweite Theil, siebente Sinfonie, A dur, von Beethoven, wurde mit wahrer Liebe und Begeisterung und ganz vortrefflich ausgeführt, Orchester und Publikum waren ganz hingerissen und der Beifall enthusiastisch. Möchten doch dergleichen Hochgenüsse nicht gar zu selten kommen und Beethoven's unvergängliche Schöpfungen bei uns stereotyp werden.

Am 25. November veranstalteten der schon oben genannte *E. Heindl* und *E. Koch* eine musikalische Abendunterhaltung im österreichischen Saale. Der erste Theil brachte ein Quartett von Haydn für vier Saiteninstrumente, vorgetragen von *J. J. Bott*, *Weinigmann*, *F. Baldewein* und *Gerlach*. Concertino für die Flöte von Kuhlau, vorgetragen von *Heindl*. Barcarole von Stern, gesungen von *E. Koch* aus Gotha, zwar noch mit einer etwas schwachen aber schönen Tenorstimme und gut gespielt. Hierauf folgten Variations brillantes für das Pianoforte von H. Herz, vorgetragen von Dem. *Steinmetz*. Obgleich die Pianistin einigen Beifall erntete, so wäre ihr doch zu rathen, nicht so schwierige Stücke für ein öffentliches Spiel zu wählen, wozu die Kräfte zur Zeit noch nicht ausreichen. Im zweiten Theile sang *E. Koch* Adelaide von Beethoven, und Bewusstsein von Lachner; *Heindl* spielte Variations brillantes und eine Fantasie für Flöte, beides von Böhm komponirt. — Am 18. Dezember brachte die Wiegand'sche Singakademie im Stadtbau-Saale Handel's Samson zur Aufführung und zwar zum Besten der Armen; nur theilweise war die Aufführung gelungen zu nennen, solche grossartige Tonstücke verlangen auch grossartige Kräfte, welche diesem Vereine in vieler Hinsicht fehlen. Doch der edle Zweck entwaffnet jegliche Kritik.

Auch die vierzig Bergsänger von Bagneres de Bigorre, in den Pyrenäen, haben hier am 8. Januar ein grosses Pastoral- und Nazionalkonzert gegeben. Diese Sänger reisen angeblich nur für wohlthatige Zwecke; und es ist nicht zu leugnen, dass die Art und Weise ihres Auftretens sowohl als auch ihr Gesang selbst von vorn herein etwas Anziehendes und Pikantes hat. Ihr Zusammenwirken und besonders die Kontraste zwischen

Stark und Schwach, welches letztere vorzugsweise eingeübt zu sein scheint, dürften wohl selten eines gewissen Eindrucks entbehren. Das Hoftheater war an diesem Abende sehr besetzt. —

Zum Besten der durch die Ueberschwemmung hart heimgesuchten ärmern Einwohner der Residenz wurde auf höchsten Befehl am 29. Januar ein grosses Konzert im Hoftheater gegeben. Es wurde zu schnell arrangirt, um die nothwendigen Proben dazu halten zu können, und dennoch hatte es einen guten Erfolg. Die erste Abtheilung enthielt den „Frühling" und „Sommer" von Haydn; die zweite: Hymne an Gott, Kantate von Spohr. —

Zu gleichem Zwecke wurde am 3. Februar ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert der hiesigen musikalischen Vereine: Liedertafel und Eunomia, im Saale des neuen Stadtbaues gegeben. Wir heben nur einzelne von den vielen Stücken des Raumes wegen hervor, welche an diesem Abende zur Anhörung gebracht wurden. Um einem allgemeinen Wunsche zu begegnen, wurden neun Kompositionen des Becker'schen Rheinliedes vorgetragen: die von Mangold, Schumann, Kunze, Baldeneccker, Bochmann, Endter, J. Schaffer, H. Schaffer und Neukomm; zu einer eigentlichen Preiszuerkennung konnte man sich nicht entscheiden, doch hess man der Mangold'schen, Schumann'schen und der von Heinr. Schaffer mehr Gerechtigkeit widerfahren als den Uebrigen. Mit ungetheiltem Jubel und Enthusiasmus wurden die Variations concertantes für zwei Violinen, komponirt von Hartmann, und aus dem Gedächtnisse vorgetragen von *Jean Joseph Bott* und *Wenigmann*, einem Schüler Spohr's, aufgenommen. Dieser junge talentvolle Mensch von 18 Jahren aus Königswinter am Rhein erregt nicht geringe Hoffnungen für die Zukunft; diese beiden jungen Virtuosen scheinen nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst auf's Schönste zu sympathisiren. — Nicht geringern Beifall fand „Schill," Männerchor, komponirt von Spohr bei Gelegenheit des Schill'schen Denkmals in Braunschweig. Eine grossartige Komposizion mit voller Militärmusik, machte einen imposanten Effekt.

Zu gleichem Zwecke und von demselben musikalischen Vereine wurde ein zweites Konzert am 15. Februar gegeben und fast mit demselben glücklichen Erfolge wie das erstere. Ausserordentlich gefiel Rossini's Ouverture zur diebischen Elster, welche vortrefflich exekutirt wurde. Siegesbotschaft, Männerchor, Gedicht von Uhland, komponirt von K. Kreutzer, ein vorzügliches Werk, wurde auch gut ausgeführt. Concertino für Violine von Spohr, vorgetragen von *Wagner*, einem Schüler Spohr's, wurde, ungeachtet der Konzertgeber noch nicht vertraut genug mit seines Meisters Spiele zu sein schien, dennoch beifällig aufgenommen. Eine neue Ouverture von Bohm wurde gut ausgeführt und mit Anerkennung beehrt; dieselbe ist noch Manuskript und der junge Komponist aus Gandersheim, Schüler unseres Spohr und Hauptmann, und dieses sein vortreffliches Werkchen von nicht geringem Talente zeugend, wurde allgemein beifällig aufgenommen; desgleichen auch die Variations concertantes für Pianoforte, Violine und Violoncello, von Czerny, vorgetragen von *J. J. Bott*, *Wenigmann* und *Cattus*; den Beschluss dieses reichhaltigen Konzerts machte: Der Abend auf der Alp, für Männerchor mit Instrumentalbegleitung, komponirt von Herrstedt, und gewährte dem zahlreichen Auditorium einen grossen Genuss.

Ein drittes Konzert, am 20. März, ebenfalls von diesen musikalischen Vereine, wiederholte fast nur die Musik- und Gesangsstücke des zweiten, und am Eingange wurden abermals zu einem milden Zwecke Beiträge gesammelt.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In *Kopenhagen* sind jetzt die Holsteen-Konzerte bedeutend in die Mode gekommen; man freut sich über die langen Verzeichnisse der auf Anschlägezetteln prangenden Lieblingsnamen. Dagegen bringen Konzerte im Theater, selbst ausgezeichneter Künstler, kaum die Kosten ein. Gewöhnlich liest man: Eingetretener Umstände wegen wird das angekündigte Konzert bis auf Weiteres ausgesetzt. Und damit hat es dann gewöhnlich sein Bewenden.

Bei dieser Gelegenheit machen wir nachträglich bekannt, dass der früher Aufsehen machende Sänger (Tenor) und seit 1819 an der hiesigen königlichen Singschule als Direktor angestellte Italiener *Siboni* im Frühjahr 1839 gestorben ist.

In der Nacht des 18. Juni wurde Mozart's Erzstatue für das Salzburger Denkmal bestimmt, aus der Grube in der Giesserei zu München feierlich gehoben. Die ganze Giesserei war festlich geschmückt, vor dem flammenden Gusofen stand die Statue, ringsumher eine unzählige Menge, darunter auf einer Tribune 150 auserlesene Sänger. Der Intendant Freiherr von Poissl hielt eine Gedächtnissrede auf den grossen Meister, die Sänger führten drei Sätze aus der Zauberflöte, Titus und Così fan tutte mit untergelegten passenden Worten aus; unterdessen glänzte der altertherliche Meister in bengalischem Feuer. Ein dreimaliges, den grossen Mozart zugebrachtes Hoch schloss die eigenthümliche Feier.

Die Gesellschaft zur Verbreitung der Musik in Holland hat zu Utrecht die diesjährigen Musikfest gefeiert. Die Hauptwerke, welche zur Aufführung kamen, waren: Sinfonie von Haydn; Vater unser von Spohr; 42. Psalm, und Ouverture von Mendelssohn Bartholdy. Dirigent war Kufferath.

Herr *Sudre*, der Erfinder der akustischen Telegraphen in Paris (s. diese Blätter, S. 94 d. J.), ist von dem Seeminister Frankreichs nach Toulon geschickt worden, um Versuche anzustellen, ob seine Erfindung auf die französische Marine in Grossen angewendet werden kann.

Lindane, neue komische Oper eines neuen komponirten *Hippolyte Colet*, in Paris aufgeführt. Man erkannte in der Musik ein bedeutendes Talent, das jedoch noch der Bildung bedarf und vor Allem sich zu beschränken lernen muss; namentlich fand man die Instrumentazion zu stark. Auch ist dem Komponisten zu seine nächste Arbeit ein besseres Buch zu wünschen, als dasjenige es sich bezüglich darum handelt, dass eine Braut am Hochzeittage in der Morgenfrühe verwirrt von einem Unbekannten einen Kuss erhalten hat und deshalb nicht zum Altare gehen will, weil sie sich für entehrt hält. Glücklicher Weise entdeckt es sich, dass jener Unbekannte der Bräutigam selbst war.

Das Urtheil gegen *Spontini* ist zumeist vom Kammergericht in Berlin gefällt; es lautet auf sechsmonatliche Festungsstrafe. Der König hat jedoch den Verurtheilten begnadigt und ihm einen siebenmonatlichen Beiurlaub bewilligt.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. № 31. 1841.

Guise oder die Stände von Blois.

lyrisches Drama in drei Aufzügen von Planard und St. Georges, deutsche Uebersetzung von Professor *O. L. B. Wolff*, Musik von *Georg Onslow*. Klavierauszug. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 5 Thlr. 12 Ggr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ist auch dieser Oper eines unserer hochgeschätzten Komponisten verschiedentlich in unsern Blättern gedacht worden, so hat ihr doch bis jetzt, so lange uns eine verpflichtende Gelegenheit dazu fehlte, noch keine besondere Besprechung zu Theil werden können. Diese aber verdient sie in mehrfacher Rücksicht. Sie folgt daher so schnell, als wir mit Anvertrauung der gedruckten Ausgaben derselben beehrt wurden.

Der Textinhalt ist dem Klavierauszuge nicht vorangedruckt worden. Die handelnden Personen werden im Laufe des Stückes erwähnt. Wir haben also nichts weiter vorauszuschicken, als dass der Schauplatz das Schloss von Blois im Jahre 1588 ist. Die Ouverture ist ein folgerecht und tüchtig ausgeführtes, brillantes und effektvolles Instrumentalstück, welches sich bei der Veröffentlichung in unsern hiesigen Abonnement-Konzerten eines allgemeinen Beifalls erfreuete. Die Introdukzion beginnt mit einem Soldatenchor, angeführt von Larchant (Bass), einem königlichen Offizier, der mit aufmunterndem Solo dazwischen singt. Man macht nächtliche Runde, leise, wie sich's gebührt. Dass der Chor kurz und mit unisonem und harmonischem Gesange wechselnd erklingt, ist der Situazion und der Zeit angemessen. Die harmonische Begleitung beweist den erfahrenen Tonsetzer, hat etwas Geheimnissvolles mit Einmischung beliebt verminderter Septimen. Guise tritt rezitirend auf (Tenor), glaubend, der Wiederkehr der königlichen Krieger vorausgeeilt zu sein, damit man das Geheimniss seiner Liebe nicht erspähe. Seine zärtliche Romanze hat französische Haltung, ohne das wesentlich Eigenthümliche des Tonsetzers aufzugeben. Er hat Hoffnung, sie zu sehen. Er stösst auf Pericart, den Thürhüter des Schlosses (Tenor), von dem er verlangt, ihm die Thüre zu öffnen. Es geschieht, während der König (Tenor) dazukommt, den Thürhüter ausfragt und ihm Schweigen gebietet, damit er verborgen bleibe. Die Marquise von Sauve (Sopran) tritt mit Guise auf; der König erkennt sie; die Liebenden warten, weil die Runde vorbeizieht, die ihren Chor singt zum Quartett der Genannten, kurz und anziehend geht Alles vorwärts. Der Offizier bemerkt den Thürhüter, ladet ihn zum Trinken in's Wirthshaus, da er sein Liebchen kennt, die ihn Abends erfreut, wie der Wein Morgens. Pericart sucht den Offizier zu entfernen um des harrenden Paares willen; Larchant hingegen singt sein Liedchen: „Es hat so Jeder seinen Sparren" u. s. w. Die Soldaten wiederholen: „Der Abend ist geweiht der Liebe; im Morgenschein freut mich der Wein"; das Quartett lässt seine besondern Gefühle dazu laut werden, am Gespanntesten der König. Lied und Ensemble wiederholen sich; Alles theatralisch lebhaft, ohne Aufenthalt so frisch vorwärts als möglich. Gerade die zweite Strophe des Offiziers ist der gespannten Lage vortheilhaft. — No. 2. Chor der Höflinge, die sich dem König zu Füssen werfen in schnell trippelnder Begleitung; echt komisch und kurz. — No. 3. Quintett: Marquise, Guise, der König, Pericart und Larchant, wirksamer ohne Begleitung, als mit der blos harmonisirend willkürlichen, im Theatergeschmack und diesem sehr willkommen. Im All vivace und dem $^3/_4$-Satze wird die Instrumentazion selbständig. Der Text spricht von thörichter Galanterie und von nothwendig schlauem Handeln, ohne Kenntniss des Buches orakelmässig dunkel; die Musik ein galantes, gefällig eingängliches Rondo. Im Ganzen hält sich der Gesang in harmonischer Mehrstimmigkeit meist quartettähnlich. — No. 4. Finale. Paulette (Sopran), ein naives Milchmädchen, und Pericart, der sie heirathen will, duettiren. Sie rühmt den liebenswürdigen Hof, was dem Manne nicht recht einleuchtet; die Musik im klingenden Theaterstyle, oft in französischer Art und ganz im Style leichter Unterhaltung. Die Königin kommt in der Sänfte; dess freut sich das Milchmädchen und ist der Audienz im Voraus froh. Und die Königin (Sopran) singt sie wirklich freundlich an. Die Begleitung tändelt in Triolen; der Gesang deklamatorisch. Paulette bringt, in ihrem Mantel verborgen, ein Billet, was ihr die Königin abnimmt, indem sie ihr ein goldenes Kreuz umhängt. Pericart sieht nichts. Im Presto agitato vernimmt man von der Königin: „Ist's möglich? Der Verräther! Am Hofe sich vergreifen! Sein Tod! Kein Mitleid mehr!" Und im Augenblick der Chor des Volks und der Deputirten: „Macht auf! Es eilt!" u. s. w., kurz und stark modulirt, aber angemessen. Das Tempo wird $^4/_4$, All. energico, worin das Volk der Sitzung der Herren den Beistand des Himmels erfleht, — stark und lang ausgeführt, ohne zu viel Harmoniceenwechsel und zu buntrhythmische Verwebung.

den Strom augenblicklich verwandelt, von grosser Würkung.

Dass man über ein Theater, das alle Mittel zur Vollkommenheit in sich zu vereinigen sucht, auch gute Komödien und Singspiele auf die Bühne bringt, sobald etwas Schlechtes mitunterlauft, gewaltig schmälet und schreyt, ist dem alten Herkommen und der Ordnung der Dinge sehr angemessen. Was aber den gegenwärtigen Streit über die beyderseitige Aufführung der deux journées betrifft: so kann dabey nur von einer guten, oder besseren, keineswegs aber (wie einige sich unrichtig ausdrücken) von einer schlechten Vorstellung die Rede seyn. Hier ist davon im Allgemeinen das Bemerkungswürdigste:

Cherubini's Ruhm hatte sich bereits in die entferntesten Theile der Stadt verbreitet. Man erzählte sich mit Zuverlässigkeit, dass in wenig Tagen von ihm auf dem Nationaltheater „les deux journées" gegeben würden, und sah deren Aufführung mit der gespanntesten Erwartung entgegen, als ganz unvermuthet am 13ten August das neue Theater an der Wien durch den Anschlag-Zettel den Grafen Armand oder die zwey unvergesslichen Tage, ankündigte.

Es war schwer an diesem Tage Eintrittbillete in das Schauspielhaus zu erhalten, des ungeachtet führte mich ein glücklicher Zufall dahin. Die Overtüre begann. Sie wurde im gehörigen Zeitmaass genommen; vollkommen genau nach der vorgeschriebenen Schattirung der Töne, und im gleichen Gehalt vom Anfang bis ans Ende, von allen Mitspielenden durchgeführt. Ein allgemeiner Beyfall belohnte den Eifer des Orchesters. Der Vorhang ging auf, und nun, von der ersten Scene, worin die Rolle des Antonio von Hrn. Cagée mit vieler Innigkeit gespielt wurde, bis zum Schluss des ersten Aufzuges, konnte sich das entzückte Publikum nur durch das immer steigende Interesse, und das Frappante und Neue in der Manier, wie Cherubini seinen Gegenstand behandelte, vom Ausbruche des lautesten Beyfalls zurückhalten. Herr Mayer mit seiner angenehmen Baßtimme hatte die Rolle des Wasserträgers übernommen, und sang diesen Abend ganz vorzüglich. Durch das ganze Stück griff alles rasch in einander. Die Chöre gingen präcis, das Kostum war richtig, und die Dekorationen schön. Als am Ende der Vorhang fiel, war der Beyfall allgemein, und jedermann schien den Schauplatz mit Vergnügen zu verlassen.

Die Direktion des neuen Theaters hat nun, sowohl für die Oper, als die recitirende Komödie, einen Ausschuss erwählt. Es ist zu erwarten, dass der erstere für minder holperige Uebersetzungen, so wie für gute Originalsingspiele sorgen, und das Publikum jedesmal von eingeschalteten Tonstücken zwischen die Arbeit grosser Meister benachrichtigen wird. Wer auf Fasanen einladet, und mit unter gemeine Hühner giebt, muss wenigstens seine Gäste davon unterrichten. Der zweyte Ausschuss wird es sich gewiss zur Pflicht machen, die muthvollen Unternehmer dieses Theaters, indem sie dem guten Geschmack huldigen, nach ihren Kräften zu unterstützen; wie es auch zu erwarten stehet, dass sie bey mehreren Individuen, die oft auf die Schaubühne kommen, für die Richtigkeit, Reinheit der Sprache, als das erste, und unerlassliche Erfordernis einer guten Schauspielergesellschaft, sorgen werden.

Zweyter Brief.

Man streitet oft über Dinge, und entscheidet auch über Werth oder Unwerth eines Kunstproduktes, ehe man genau weis, wovon die Rede ist. Daraus könnte wohl zu erklären seyn, warum einige Kunstrichter ihre Stimme so gewaltig erheben und behaupten: die Aufführung von les deux journées sey an der Wien nicht mehr zu hören noch anzusehen, seitdem das Nationaltheater dasselbe Stück gegeben habe. — Es kömmt darauf an!

mehr in natürlicher frischer Haltung, die dem Theater zuträglich ist. Der König begrüsst die Getreuen des Reiches im galanten Tone. Larchant singt dem Landesvater Heil! Volk und Deputirte wiederholen im Chor. Auf des Königs Wunsch, es möge dem Lande unwandelbare Ruhe werden, erneut sich ein stürmisches Vive le Roi! — Im Ton- und Taktwechsel ($^{6}/_{4}$) bezeugt die Marquise der Königin ihre Huldigung und wird von ihr willkommen geheissen; dem Sohne aber singt sie kurz, dass sie seines Armes bedarf. Guise sieht Falschheit im blassen Antlitz der Königin, die den König geheim bittet, sie ja noch heute zu besuchen. Die Marquise verlangt, dass der Herzog mit ihr scheide. Dieser trotzt und droht, gewarnt von der Freundin, wie der König von der Mutter. Diese anfangs gehörig auseinandergehaltenen Kontraste treten bald mehr zusammen und ohne Verwirrung. Guise behauptet seinen Trotz. Das All. energico, $^{2}/_{4}$, kehrt wieder; der König ruft zur Sitzung; die Königin: „Zu mir! komme, mein Herz! erfahre die Nachricht, die neue.“ Der Chor bricht ein, in welchen Alle, ausser dem König und seiner Mutter, einstimmen, dazu zum ersten Mal Guise's Offizier Saint-Pol (Bass), singend: „Sie zu entführen streb' ich, und das Glück ist mir nah!“ Ist dieser Ausspruch für den Gang des Stückes von Wichtigkeit, so ist er übel angebracht, weil er völlig in den Tönen des Grundbasses ohne jede Hervorhebung gehalten ist, so dass er im allgemeinen Gesange schlechthin dem Hörer verloren gehen muss. Jede neu eingeführte Bestrebung irgend eines zum Stück gehörenden Karakters muss so gestellt werden, dass sie den Hörern leicht verständlich wird. — Das Ganze ist von bedeutend glanzender Wirkung.

Den zweiten Aufzug leitet ein Chorfestgesang der Marquise und ihrer Genossen ein, frisch und munter, bei aller volksmässigen Führung doch keineswegs die sein längerer Zeit gewöhnlichen pikanten Ausweichungen versäumend. Guise feuert noch mehr an mit eingestreuter Ironie, die, geht sie unbemerkt vorüber, doch der ganzen Situazion keinen Nachtheil bringt. Die Marquise unterhält mit einer französisch gefälligen Romanze, deren Tandelei in ein Duett zwischen der Geliebten und Guise übergeht, das leichtsinnige Spiel der Liebe fortsetzend. Ein kurzer Zwischengesang und der erste Chor der Lust wiederholt sich auf des Herzogs Anregung und schliesst lebhaft, noch einen kurzen Balltanz aus dem 16. Jahrhundert hinzufügend. — No. 6. Arie des Königs, leidenschaftlich in rauschender Begleitung von verminderten Septimenreihen und ähnlichen Akkorden, bis zum Andante $^{6}/_{8}$, G dur, gleichfalls stark modulirt, zugleich in heftiger Instrumentalbewegung, worin er seinen Hass gegen den Herzog, dann im stürmenden Allegro, $^{4}/_{4}$, Kampf auf Tod und Leben singt, völlig im Geschmacke der neu französischen Oper. — Zwischen dieser und der folgenden Nummer fällt offenbar Manches vor, was sich aus dem Klavierauszuge ohne vorangeschickten Text nicht errathen lässt. Diese siebente Nummer beginnt mit einer Art eines sehr kurzen Melodrams des Königs und der Königin Mutter, welche in Ohnmacht fällt. Die Rede wird nur von einem einzigen C moll-Tremolo der Instrumente leise begleitet, worauf ein heftiges All., $^{4}/_{4}$, losbricht, dem die verminderten Septimen nicht fehlen, das Lieblingskind der neuen Tondichtung; endlich schildern die Instrumente einen Sturm, der das Seine thut. Mit ihm im gehörigen Kontrast steht eine leichtfertige Kanzonette, von Pauletten gesungen, in beliebt geschraubter Weise so nett und unterhaltend, als möglich. — No. 8. Duett zwischen dem Herzog und der Marquise, anmuthig vom Glück ihrer Liebe in verborgener Stille singend, dabei in der Begleitung und Harmonisirung so gearbeitet, wie man es vom Komponisten gewohnt ist. — No. 9. Finale. Wieder All. impetuoso, $^{2}/_{4}$, Guise am Hofe lässt seinem Zorne gegen den König freien Lauf; die Marquise mahnt vergebens; die Königin ergreift das Wort im Andante, $^{4}/_{4}$, und trägt ihm das Szepter des Reichs an, worüber Alle staunen und in ein mächtiges „O Gott!“ ausbrechen. Die Marquise mahnt, nicht durch Geschrei die Stände und Liguisten herbeizurufen. Der Herzog findet das klug und will seine Feinde beim Worte halten, woraus diese Hoffnung des Sieges schöpfen. Guise folgt dem König und der Königin, welche singt: „Er ist todt!“ Mit dem letzten Worte tritt das All. impetuoso, $^{2}/_{4}$, wieder ein, worin beide Parteien ihre Gefühle aussprechen, Jeder dem Wortinhalte nach seinem Karakter gemäss, von der Musik dagegen nur in antiphonischen Zwischenschlägen auf die beiden Parteien beschränkt, was dem Ganzen mehr lichtvolle Einheit gibt, während das Besondere der Individuen nothwendig dabei verloren geht. Wenn Beides zusammen wegen allzugrosser Masse sich nicht vereinigen lässt, so ist die Wahl, die der Tonsetzer getroffen hat, immer noch die bessere. Es fragt sich nur, ob dergleichen nicht in den Opernbüchern vermieden werden sollte? Es ist oft schwer, aber unmöglich ist eine sorgfältigere Auseinanderhaltung gar zu vielfacher Interessen oder individueller Darstellungen in einem und demselben Moment keineswegs. —

Dritter Aufzug. No. 10. Szene und Arie. Nach einem sanften Vorspiele singen sechs Sekretäre dreistimmig, dass er noch schlummert und dass es unterdess bald abgethan ist. Guise erwacht, theilt Geschenke aus und sendet seine Umgebung zur Ruhe, voller Hoffnung für seinen Wunsch. Im All. marziale: „Ich höre schon die Kriegsdrommete tönen“; dazwischen mahnt ihn sein Gewissen und erinnert an die Vergänglichkeit des Glücks. Und im All. spirituoso rüttelt er seine Herrschsucht durch den Gedanken wieder auf, dass Frankreich seiner harre — der kriegerische Gesang wird erneut mit glücklicher Verstärkung. — No. 11. Terzett. Pericart glaubt sich schon dem Tode geweiht und betet für sein junges Leben. Die Marquise voller Angst; Paulette sucht nach einem Ausweg. Pericart soll, da alle Ausgänge verschlossen sind, zum Fenster hinunter Nachricht bringen. Nach dem Gesange kurzes Melodram; man hört Geräusch im Zimmer des Königs; er naht; die Marquise sinkt in Ohnmacht. — No. 12. Final-Szene. Guise rezitirt: „Nur auf mich stellt mein Volk noch seine Hoffnung fest! ihm gehorchen will ich. Die Allmacht des Geschicks will, dass ich herrsche über Frankreich. Nur einen Augenblick schreckte mich die Gefahr; doch dü-

stere Ahnung verachtend und ein trauriges Vorgefühl, sind ich nur meinen Muth und meine Stärke wieder an dem treuen Herz (en) der Mutter und meiner Kinder." — Das Rezitativ eilt ohne Aufenthalt vorwärts, schlicht, aber mit nicht wenigen verminderten Septimen begleitet. Auf *cis* tremulirt vom letzten Worte an der verminderte Septimenakkord fort, bis Larchant gesprochen hat: „Nein! Gott will es nicht!" und bis er, als er, sich umschauend, Guise nicht mehr erblickt, einen Schrei ausgestossen hat. Unmittelbar darauf fällt das Orchester *ff* mit einem starken Nachspiele ein, das in H moll die Oper beschliesst.

Aus dieser getreuen Uebersicht ergibt sich zuvörderst, dass die Verfasser des Opernbuches eine so starke Mischung des gesprochenen und gesungenen Dramas versuchten, dass die Hauptmomente zwischen beide vertheilt stehen. Um so willkommener wäre ein vorausgeschickter Abdruck des Operntextes, der über das Ganze Licht verbreiten würde, was die Erinnerung an die bekannte Geschichte doch nur zum Theil vermag. Am Sichersten steht der Anfang der Handlung, der Untergang des Herzogs, der nicht vor den Augen der Zuschauer erfolgt. Hätte auch daraus ein ungeheueres Schlussfinale aufgebaut werden können, so müssen wir dennoch die Massigung der Dichter rühmen und diesen Gedankenstrich unter die sinnigen zählen. Ob dies das Publikum, in tragischen Darstellungen an Greuel aller Art gewöhnt, auch gethan hat, ist eine andere Frage, die kaum zu bejahen sein möchte, nicht blos der Verwöhnung wegen, sondern hauptsächlich noch um des misslichen Umstandes willen, dass der Musik in jedem Aufzuge immer geringerer Antheil gelassen wird, was einer Oper nicht vortheilhaft sein kann. Dieser Nachtheil, der nicht vom Komponisten, sondern von den Textverfassern kommt, dürfte die vorzüglichste Ursache sein, dass diese Oper nicht auf so vielen Theatern veröffentlicht wurde, als es ohne diesen Umstand der ansprechend theatralischen Musik wegen gewiss geschehen sein würde. Dieser dem Gewichte der Musik für öffentliche Aufführungen hinderliche Einfluss, welcher allein den Buchverfassern zur Last fällt, kann für gesellige Zirkel, wo nicht auf das Aeussere noch auf den Zusammenhang der Handlung gesehen werden kann, gar nicht mehr vorhanden sein, nicht einmal dann, wenn das Ganze der Musik hinter einander fort zu Gehör gebracht würde, geschweige wenn, wie gewöhnlich, nur einzelne bedeutende oder vorzüglich beliebte Tonsätze der Oper, die auch einzeln zu haben sind, vorgetragen werden. Für alle Singvereine und für häusliche Musikunterhaltung ist daher dieses Werk des Herrn Onslow Bestens zu empfehlen. Man kann schon im Voraus sicher sein, dass die Bearbeitungsweise des bekannten Mannes in gewählter und kunstmässiger Verflechtung die allermeisten neufranzösischen Opern bei Weitem übertrifft und die Wirksamkeit der Ausführenden nützlicher und frischer beschäftigt, als es manches andere von solchen Vereinen vielfach benutzte Werk thut. Der Eindruck aber, den die verschiedenen Musiknummern dieser Oper auf die Hörer hervorbringen, muss mindestens jenem, den alle jetzt beliebten Tondichtungen der Art bewirken, die Waage halten, da der Tonsetzer, der sonst gern sich in seinem eigenthümlichen Kreise bewegt, diesmal weit gefälliger und schmiegsamer dem herrschenden Geschmacke gehuldigt hat, als wir selbst es vor genauer Einsicht vorausgesetzt haben würden. Hat nun noch der geschätzte Komponist in diesem Nachgeben gegen den Zeitgeschmack seine gediegene Bearbeitungsweise einer reicheren und schöneren Verflechtung bewahrt und mit einem weit ordnungsvolleren Gedankengange oft pikant anmuthige Erfindsamkeit bewiesen, so ergibt sich der Kunst- und Unterhaltungsgewinn von selbst, den Singvereine und musikalische Zirkel vom Gebrauche dieses Werkes davon tragen. Der Klavierauszug hat noch das Verdienst eines deutlichen und schon korrekten Druckes; wir haben nicht mehr, als zwei leicht zu verbessernde Druckfehler bemerkt. Nur Eins könnte hin und wieder besser sein, die Vertheilung, die an manchen Stellen etwas unklar und gezwungen, an andern etwas holprig für den Gesang ist, was durch geringe Veränderung unschwer beseitigt werden kann.

Uebrigens ist noch eine Ausgabe ohne Worte in derselben Verlagshandlung unter folgendem Titel erschienen:

Guise u. s. w. Klavierauszug zu vier Händen von *F. L. Schubert.* Preis 3 Thlr. 12 Ggr.

Sie spielt sich gut und nicht schwer, wird also bei der Beliebtheit solcher Unterhaltungen, ist nur einmal der vollständige Klavierauszug, wie er es verdient, von Gesangvereinen gehörig beachtet, was wir wünschen und hoffen, Vielen äusserst willkommen und nützlich sein. Desgleichen ist diese Ouverture für Klavier mit Flöte oder Violine ad lib. von *Henry Potier* arrangirt erschienen, Preis 14 Ggr. — Ferner:

Trois Bagatelles pour la Flûte avec accomp. de Piano sur des motifs de l'Opera: Guise etc. composées par *Tulou.* Oeuv. 76. No. 1, 2 et 3. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: 12 Ggr.

Das Geeignetste und Gefälligste für die Flöte ist ausgehoben, hübsch zusammengestellt, zuweilen, wie in No. 2, mit einigen Variazionen leichter Art versehen. Das Pianoforte ist ganz besonders leicht, wie in solchen Unterhaltungwerkchen gewöhnlich; Alles für Dilettanten so mundrecht und zweckmässig, als erwünscht.

Von demselben Meister sind noch in derselben Verlagshandlung erschienen:

Quartetto No. 22 *pour deux Violons, Alto et Violoncelle* composé par *George Onslow.* Oeuv. 47. Partition. — Quartetto No. 23 Oeuv. 48. — No. 24. Oeuv. 49. — No. 25. Oeuv. 50. — Sämmtlich in Partitur. Preis jeder Nummer: 1 Thlr.

Es muss der musikalischen Welt, nicht allein jungen Komponisten der Uebung wegen in dem überaus nothwendigen Quartettsatz, der sonst mit allem Rechte als Hauptgrundlage jeder tüchtigen Komposizionsschule angesehen wurde, sondern auch den Meistern der Kunst, ja selbst kenntnissreichen Dilettanten, um genauerer Ein-

sicht willen in das Wesen Onslow'scher Quartettbehandlung und Erfindung, ausserst lieb sein, einige neuere Partiturausgaben dieses seit langer Zeit höchst geschätzten und gerade in diesem Fache sehr weit verbreiteten Tonsetzers zu erhalten. Dass wir hinzufügen: *Partiturausgaben neuerer Werke dieses Meisters*, ist nicht ohne Grund geschehen; es ist bekannt, dass bereits eine sehr namhafte Reihe seiner früheren Quintetten und Quartetten bei Breitkopf und Härtel, ausser den Stimmenausgaben, auch in Partitur erschienen sind: von Quintetten 14 Nummern, von Quartetten 15. Diese älteren, wie man sieht, zahlreichen Partiturausgaben aus der frischesten Epoche dieses sehr beliebten Meisters, an und für sich wichtig, erhalten für Alle, die den Gang Onslow'scher Muse genau kennen lernen wollen, was nur durch Vergleichung seiner früheren und späteren Arbeiten der Art geschehen kann, noch eine Bedeutung mehr. Ohne Kenntniss dieser ersten Sammlungen wird man zu keiner genauen Einsicht gelangen. Wir müssen daher die wiederholte Empfehlung der älteren Partiturausgaben mit der Empfehlung dieser neueren verbinden.

Wollten wir nun in eine Vergleichung der schon besprochenen älteren mit den vor uns liegenden neueren Werken eingehen, so hätten wir ein reiches Feld vor uns, das uns nicht allein zu anziehenden, sondern auch sicherlich zu manchen neuen Darstellungen verschiedene Gelegenheit bieten würde. Denn so oft auch schon über Onslow und seine Meisterschaft gesprochen worden ist und so verschieden auch die Ansichten nicht weniger Beurtheiler wirklich sind, so scheint uns doch zwischen den bis jetzt betretenen Wegen noch mancher unbetretene zu liegen, der einer genauen Beachtung nicht minder werth sein dürfte. — Eine solche vergleichende, wenn auch noch so nützliche Beurtheilung des ganzen Ganges der Wesenheit dieses Meisters bezwecken wir vor der Hand keineswegs, nicht aus dem Grunde, weil sie uns zu weit führte, sondern weil sie uns weder an der Zeit noch am Orte zu sein scheint; besser ist es, wenn Jeder noch zuvor sein eigenes Gesammturtheil über des geschätzten Mannes Dichtungsselbständigkeit in und durch sich selbst völlig begründet. Wir bleiben daher bei den Bemerkungen stehen, zu welchen uns diese vier Quartetten nach unserer Ansicht berechtigen, und schildern also die Dichtungs- und Bearbeitungsweise, die sich unserer Ueberzeugung nach in ihnen offenbart. Dass sich darin Anknüpfungspunkte an des Komponisten frühere Schöpfungen genug finden werden, unterliege selbst dann keinem Zweifel, wenn wir es auch mit einem in seiner gefassten Richtung weniger beharrlichen Manne, als Onslow es ist, zu thun hätten.

Das Quartett No. 22 beginnt mit einer Einleitung $^4_4$, Lento, in C moll, und zwar mit stark angeschlagenem verminderten Septimenakkorde auf *fis*, dem viel beglaubigten Lieblinge Onslow's und fast der ganzen neuen Tonwelt, geht in folgerecht pathetischer Haltung im Wechsel des Leisen und Starken (*pp.* und *ff.*) bis zum Verbauchen (*ppp.*), im Dominantakkorde mit vorgehaltenem *As* vor dem *G* des Basses. Ihm folgt All. sempre maestoso, $^4_4$, C dur, eine scheinbare Hauptmelodie leise mit der Viola beginnend; die erste Violine ergreift sie im fünften Takte und im sechsten verstärkt durch die zweite, worauf dieses angenehme Motiv leisen und dämmernden Uebergangstönen weicht, aus denen es nur in seiner Grundfigur auf kurze Zeit wieder in's Leben tritt, in eben so leise ausgehaltenen Akkordführungen, Dreistimmiges und Vierstimmiges in einem und demselben Rhythmus wechselnd, verschwimmt und auf dem Septimenakkorde auf *E*, der sogleich mit der kleinen None gesteigert wird, *forte* in der ersten Violine ein neues viertaktiges Motiv in zweierlei abstechenden Figuren (Sechzehntel - Uebergangspassagen und springende Achtel eines über die Oktave gebrochenen Akkords) anschlägt, beide im Wechsel acht Takte von der ersten Violine durchgeführt, darauf, verkürzt und zum Theil beide auf einmal gebraucht, unter die Instrumente vertheilt. Nach dem Abschluss auch dieses Motivs, nicht ohne verminderte Septime oder kleine None, leitet die Viole *p.* Achteltriolen im gebrochenen G dur zwei Takte lang ein, führt sie fort und die Violine lässt ein neues sanglires Motiv hören, das sich bald in E moll und mit dem achten Takte in H dur wendet. Darauf vertheilen sich die Triolen am meisten in die erste Violine und den Bass. Am Ende des ersten Theiles tritt das erste Motiv in G dur von der Höhe in die Tiefe gewendet wieder ein, hält sich acht Takte mit zwei Uebergangstakten. Der zweite Theil modulirt in Des dur, nach vier Takten in A dur und nach vier andern in F dur, die neu beliebte Fortschreitung von einer grossen Terz zur andern; behält dazu stetig das erste Motiv bei, verarbeitet es dann in den verschiedenen Stimmen und schliesst die übrigen geschilderten Figuren an, so dass die erste eine geraume Zeit vorherrscht, ohne dass im Fortgange irgend eine dagewesene Figur verabsäumt würde. — Die Harmonisirung ist bunt, unruhig, dunkel, Drei- und Vierstimmiges in einen Rhythmus mengend, was Sitte geworden ist, dabei durchaus nicht zu vollgriffig, was man sonst an dem Verfasser bemerkt haben will. Diese harmonische Weise ist nicht blos zeitgemäss, sondern das unruhige Umherwandeln gibt durch das nothwendig damit verbundene Dunkel jenes Etwas, das man mit dem Namen Pathos belegte, was es genau genommen nicht ist, weil es zu viel mit sonderbarer Figurenwiederholung scherzhaft spielt, weshalb wir vielmehr nur eine Ironie des Pathetischen darin finden können. Der Hauptreiz und das Lichtvolle dagegen liegt in zwei Dingen: im durchaus klar gehaltenen Rhythmus, dem mächtigen, und in lebhafter Wiederaufnahme der anfangs bedeutend sich häufenden Motive, deren keins vergessen wird, wodurch in der Musik stets eine wenigstens scheinbare Verständlichkeit oder doch eine ordnungsvolle, besonnene Bearbeitung erhärtet wird, die um so höheren Schimmer erhält, je mehr sie in seltsamer Verknüpfung der verschiedenen Figuren und Motive spielt. Dabei darf nicht ausser Acht gelassen werden, dass es nicht gerade die sangbarsten Motive sind, die zu viel wiederholt werden; im Gegentheil pflegen diese oft vernachlässigt zu werden, was leicht auf den Gedanken eines grossen Reichthums des Tonsetzers führt, — sondern gerade die weniger

anziehenden, welche erst durch fleissige Arbeit im Ansehen wachsen und dadurch ein grösseres Interesse erhalten. Und dies ist ein Punkt, den Onslow sehr gut kennt, dessen verständiger Handhabung er auch sicher das Meiste verdankt. —

Die Menuett, All. energico, C moll, hat eine ähnlich harmonische Grundlage, Vorhalte, verminderte Septimenakkorde; wenig und verschieden vertheilte Motive, was dem Scherz vortheilhaft ist; dabei ganz klaren, einfachen Rhythmus. Das Ineinandergreifen der Stimmen wird noch dadurch gehoben, dass zuweilen die zweite Violine die erste übersteigt und die Viola die zweite. Das Trio, C dur, überlässt der Bratsche in der höchsten Stimmlage in beständig auf- und abwogenden Achteln im ersten achttaktigen und im zweiten sechzehntaktigen Theile die angenehme, hauptsächlich in C dur und A moll mit den natürlichsten Nebenakkorden versehene Melodie. Sie wird von der Viola in acht Takten wiedergebracht und in den beiden letzten, anstatt früher in C dur, nach der Dominante gewendet, um den Hauptsatz in C moll, verschiedentlich, aber nie rhythmisch unklar verarbeitet, zu wiederholen.

Dem Andante, $^2/_4$, As dur, liegt gleichfalls eine viertaktige, sehr einfache Melodie zum Grunde, vom Violoncelle eingeführt, geschickt und nicht zu lang gewendet, worauf der Bass eine neue in einigen chromatischen Tönen pikant gemachte Melodie in überflügelnd hoher Lage hören lässt, die theils von der Violine beantwortet, theils mit dem Basse unison fortgeführt wird. Diese beiden Melodieen wechseln mit einander; die erste mit zweistimmiger Imitazion und verkürzter Figurnachahmung, die abermals in's Tandelnde spielt. Die Satzverbindungen werden auch hier oft durch den kleinen Nonen- oder verminderten Septimenakkord gebildet.

Der Finalsatz, Presto, $^2/_4$, C dur, ist in gleicher Art gebaut, verlebendigt durch starken Modulazionswechsel, rhythmisch klare Bearbeitung des Hauptthema's, Gebrauch einzelner Figuren aus jenem für die Begleitungsstimmen, die dann in der Regel meist von der ersten Violine, oder im Wechsel mit einem andern Instrumente lebhaft umspielt werden u. s. w.

Op. 48, das 23. Quartett, führt uns in seinem All. grazioso e moderato, $^4/_4$, A dur, das S. 5 im zweiten Takte der vierten Klammer das erste Sechzehntheil der ersten Violine in ein Achtel umzuwandeln hat, so wie in seinem Andante, $^3/_4$, F dur, zu denselben Bemerkungen. Das Scherzo, $^3/_4$, A moll, ist, ausser der Handhabung seiner Lieblingsakkorde, noch ganz besonders chromatisch, und bringt anstatt des Trio's einen kurzen angenehmen Zwischensatz in A dur, Andante grazioso, $^2/_4$, der sich auch, nach Wiederaufnahme des schnellen Menuettsatzes in A moll, kurz vor dem Ende in einigen Takten wiederholt. Das All. vivace, $^2/_4$, A dur, ist in der oben beschriebenen Ordnung stark modulatorischer Durcharbeitung gehalten. — Auch die beiden letzten, Op. 49, E moll, in der Menuett mit E dur kurz wechselnd, im Andante C dur und im Schluss-Presto E moll — Op. 50 in B dur — bieten keine andere Ansicht, es wäre denn, dass zum Anfange manches Satzes das Grundthema nur theilweise und durch Pausen unterbrochen erklingt, um die Aufmerksamkeit desto mehr zu reizen, ein Effektschlag, der schon vor Zeiten nicht zu selten mit Erfolge angebracht wurde und immer noch, mit gehöriger Massigkeit benutzt, das Seine thut.

Sehen wir nun auf das eigentliche Wesen dieser Quartette, so liegt uns der Grund ihrer Wirksamkeit weit weniger in Erfindung und karakteristischer Abrundung der Motive, als vielmehr in einer klar rhythmischen und harmonisch bunten, immer aber dabei dunkel schattirten Bearbeitung derselben, in welcher Fleiss und Gewandtheit unverkennbar und so bedeutend sind, dass sie uns durch ein fast zu stereotyp gewordenes Ummoduliren, so wie durch ein immer breites Ausspinnen der ergriffenen Figuren, trotz der Pikanterieen, die oft darin angebracht werden, eine gewisse zu gleichmässige Farbung und einen stark monotonen Allgemeinzuschnitt, schald wir nämlich eins dieser Quartette gegen das andere halten, bekommen zu haben scheinen. Dieses gleichförmige Kolorit und jener ganze, stehende Zuschnitt sind es, die allen Quartetten dieses Meisters einen vorherrschenden Allgemeinkarakter, daher aber auch keinen besonders individuellen, bestimmt schlagenden, oder tief eindringenden aufdrückten. Aus diesem Grunde will uns eine Vergleichung Onslow's und Beethoven's, sobald wir auf Eigenthümlichkeit und Genialität der Erfindung sehen, am Wenigsten sich rechtfertigen. Dazu fehlt ihm Beethoven's Schwung und vor Allem jenes durch und durch Dramatische, was in den verschiedensten Situazionen stets selbständig neuer und streng bestimmter Individualität sich unwiderstehlich in des Hörers Seele drängt, sogar dann, wenn ihn irgend einmal das frappante Bild beunruhigt oder wohl gar bizarr erscheint. Eben so hinkend haben wir auch den Vergleich Onslow's mit Joseph Haydn gefunden, den schon der Mangel einer gemüthlich anspruchlosen Kindlichkeit, die sich selbst ihres Reichthums und ihres innern Adels nicht bewusst ist, aufheben müsste. — Allein man würde uns gänzlich missverstehen, wenn man in dem Gesagten einen Tadel Onslow's erblicken wollte. Kein Mensch gibt sich die Art seines Wesens, sondern empfängt sie, und, ist er ein tüchtiger, bildet sie. Das Letzte hat Onslow ohne Widerspruch rechtschaffen und erfolgreich gethan. Es ist uns sogar sehr lieb, dass Onslow weder Beethoven, noch Haydn oder sonst ein Anderer als er selbst ist und sein will. In Wahrheit sind auch nur die Menschen ehrenwerth und tüchtig, die Kraft haben, sich selbst mit beständiger Rücksicht auf das Gute und auf Veredlung ihrer selbst, treu zu sein, und ohne Trug und Heuchelschein sich zu zeigen, wie sie sind. Wer das nicht ist, gehört unter die Masse, unter welche Onslow nicht gehört, denn er ist er selbst, ein Engländer, voller Liebe zur Kunst und voller Eifer, sich das ihm möglich Höchste anzueignen und daher von dem Besten das Beste zu lernen und zu eigenen Schöpfungen mit Talent und Fleiss zu verwenden. Das hat er tüchtig in's Werk gesetzt. Hat er nun im Gange seiner Bildung des musikalischen Verstandes und des Geschmacks die Natürlichkeit und Ungezwungenheit der leicht gefälligen Motive Haydn's

schön und nachahmungswerth, und das verdunkelt Harmonische der neuern Zeitrichtung, die vorzüglich durch Beethoven's Riesengewalt sich der Seelen der musikalischen und nicht musikalischen Enakskinder bis zur Ueberwältigung bemeisterte, wirksam befunden und sich auch dieser Richtung hingegeben, so hat er sich eben durch die Verschmelzung beider Dinge als einen Mann von Geschmack und Verstand gezeigt, der weiss, was fruchtet und was er will. Muss nun nothwendig das Eine an Haydn's Naturlichkeit und das Andere an das durch Beethoven's Periode in's Leben Geschlagene erinnern, so ist dies doch nur das vorherrschend äussere Mittel, keinesweges aber der Kern der innern Geistesgewalt beider Männer, von deren selbständiger Eigenthümlichkeit Onslow nur in sich aufnahm, was seinem Wesen durch Gefühl und Erkenntniss sich freiwillig aneignete und angeignen lassen wollte oder konnte. Und so erscheint uns denn Onslow keineswegs als ein eigentliches Genie, dazu fehlt ihm die hinreissende Begeisterung, die keine einzelne Seelenkraft vorwalten lässt, sondern alle gleich umfassend in ein erhobenes Dasein schwingt; auch nicht als ein Naturoriginal, sondern als ein durch Fleiss und Bildung gewordenes, was sich selbst, die naturverliehene Empfänglichkeit abgerechnet, seine ehrenvolle Stellung verdankt, eine nicht ererbte, nicht angeborene, sondern der Hauptsache nach erworbene Auszeichnung, die wahrhaftig keinen geringen Menschenwerth bezeichnet. — Denn weder die königliche oder die adlige Geburt noch die Geburt des Geistes vom Geiste gibt Einer sich selbst, sondern allein die Gnade des Höchsten. — Darum ist auch Onslow geworden, was er seiner Geburt, seinen Anlagen, seiner Liebe und seinem Fleisse nach werden konnte, und hierin ehrenvoll ausgezeichnet, der Liebling der Dilettanten und dilettantischen Musiker. Er ist ein im Verstand und Gefühl durchgebildeter Weltmann, der, seines eigenen Werthes bewusst, imponirend und doch gefällig sich halten gelernt hat, nie holperig, nie eckig, dabei aber auch nie sich vergessend, gleichzeitig so gefühlvoll und so besonnen, als es solche Stellung in guter Gesellschaft fordert. Darum ist das Natürliche nie ohne das zeitgemäss Künstliche, das gefällig Einfache nie ohne das beliebt Verdunkelnde, das Pathetische nie ohne das witzige Spiel der Geselligkeit, das streng Geordnete nie ohne frappant Pikantes u. s. w. Keins von Beiden steht jemals für sich allein, rein aus dem Grunde der Idee und der Gluth für sie hervorbrechend; nie auf Leben und Tod, sondern stets mit Ueberlegung. Darum werden auch natürlich die in ihrer Innerlichkeit verschiedenartigsten Vorstellungen in einer gewissen Aehnlichkeit, in jener sich gleichenden Gesittung und Manier eines geselligen Reizes aufgehen, der wohl auf ein Tieferes hindeutet, es zu einem erwünschten und aufregenden Anklang, aber nicht zum Tiefen und Vielgestaltigen selbst bringt und nicht bringen kann, weil es nicht seine Aufgabe ist. Darum ist auch die geistige Auffassung seiner Werke, hat man einmal eins derselben begriffen oder sich mit ihm vertraut gemacht, keineswegs mehr schwer. — Das Alles ist nun sichtbar jener anregenden Unterhaltungslust gebildeter Geselligkeit, die nie das Tiefe selbst, sondern nur das feine Spiel mit demselben in Bewahrung einer durch überwiegendes Ergriffensein leicht gefährdeten Etikette begünstigt, so völlig zusagend, ja es ist dies beinahe Alles, was durch anständigen Fleiss und durch allgemeine Gefühlsbildung, in wie weit sie vorzüglich mit der Zeitrichtung übereinstimmt, von der Kunst erlernt werden kann, dass man nicht allein das so lange aushaltende und ziemlich allgemein verbreitete Beliebtsein der allermeisten Quartett- und Quintettwerke dieses tüchtig gebildeten Meisters, sondern auch selbst die Verwechselung des Genialen mit dem auf allgemein glücklicher Ausbildungsstufe und gänzlich mit frischer Empfänglichkeit für die Kunst Erlernbaren sich ohne Schwierigkeit erklären kann.

Das Letzte ist zugleich der in die Augen springende Grund, warum gerade Onslow's Quartett- und Quintett-Partituren für die Kunstjünger unserer Zeit und für Alle, welche die Neigung und den Standpunkt derselben genau kennen lernen wollen, so überaus nützlich und empfehlenswerth sind. Man lernt daran zeitgemäss geschmackvolle Arbeit näher kennen, also vorzüglich, was man lernen kann und wodurch man immer gewinnt. Dabei vernachlässige man nur die früheren bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partiturausgaben nicht; sie sind ihrem Inhalte nach meist die frischeren und für eine vollkommene Einsicht in das Wesen dieses Meisters gar nicht zu entbehren.

G. W. Fink.

Nachrichten.

Weimar (Beschluss). Virtuosen auf Instrumenten waren: ein sehr braver blinder Flötist Herr *Friebe*, der ausgezeichnete Violoncellist Herr Kammermusikus *Grtebel* von Berlin, die Herren *Brand* und *Darr*, vortreffliche Guitarrespieler (besonders der Erste), der herzoglich braunschweigische Kammermusikus Herr *Zisold*, schon längst als trefflicher Flötist bekannt, dessen Sohn, noch Knabe, sich ebenfalls auf der Flöte hören liess, und wegen seines schönen, vollen Tons, seiner bedeutenden Fertigkeit und nicht gewöhnlichen Ruhe und Sicherheit grossen Beifall erhielt; Herr *Röckel* von London, der bei Hofe und im akademischen Konzert zu Jena durch sein glänzendes und dabei sehr solides Pianofortespiel die vollste Anerkennung fand — und die grossen Künstler Frau Dr. *Schumann-Wieck*, Herr *Thalberg* und Herr *Queisser*. Frau Dr. Schumann spielte zwei Mal bei Hofe und gab ein besonderes Konzert, in dem sie Kompositionen von Beethoven, Henselt, Chopin, Liszt, Thalberg vortrug; wie, ist aller Welt bekannt. Herr Thalberg spielte blos bei Hofe, aber drei Mal. Von seinem und Herrn Queissers (der im Theater sich hören liess) Leistungen viele Worte zu machen, ist sehr überflüssig, da Jedermann weiss, dass beide als Sterne erster Grösse glänzen, und nicht selten Unmögliches möglich zu machen scheinen.

In dem ersten Konzerte der grossherzogl. Kapelle zum Besten des Wittwen-Pensions-Fonds wurden nur Kompositionen hiesiger Musiker aufgeführt, nämlich eine Ouverture vom Kammermusikus Herrn Th. Müller, eine Ouverture von Herrn MD. Eberwein, Die Wartburg, eine Kantate vom KM. Herrn Ulrich, gesungen von Mad. *Streit*, eine Arie von Herrn Genast, gesungen von Mad. *Baum*, ein Lied von Herrn KM. Lobe, gesungen von Herrn *Genast*, eine Arie von Herrn MD. Götze, gesungen von Herrn *Götze* jun., ein vierstimmiges Lied von Herrn Chordir. Häser, eine Fantasie für Violoncell, komponirt und gespielt von Herrn Hofmusikus *Apel*, eine Fantasie für Violine, komponirt und gespielt von Herrn Hofmusikus *Stör*, und zum Schluss eine Fantasie für volles Orchester von Herrn KM. Chelard. — Das zweite Konzert brachte uns die längst ersehnte Wiederholung des Paulus unter der Direkzion des Komponisten, wie das erstemal. Die Ausführung war ganz so, wie im Sommer 1840, und gewährte den zahlreich versammelten Zuhörern einen vielleicht noch höheren Genuss, als bei der ersten Aufführung. Ein unglücklicher Zufall schien zwar störend eingreifen zu wollen, wurde jedoch beseitigt. Herr *Flintzer* nämlich, der die Tenorpartie übernommen hatte, wurde am Abend der Hauptprobe krank. Herr *Götze* übernahm nun die Partie, wurde aber gegen Mittag des folgenden Tages, an dem die Aufführung sein sollte, ebenfalls unwohl, sang jedoch mit Anstrengung und so gut, als es unter solchen Umständen möglich ist, den ersten Theil. Am Ende desselben aber musste er die Kirche verlassen. Während der Pause las Herr *Fuhrmann* sich den Text des zweiten Theils durch, und sang dann diesen Theil nicht allein vollkommen richtig, sondern mit ausdrucksvollem Vortrag. Eine solche Hilfe in der Noth ist es wohl werth, lobend erzählt zu werden.

Ein Dilettantenkonzert im freundlichen Lokal der Armbrust-Schützengesellschaft unter Herrn *Rötsch's* Leitung, so wie ein Extrakonzert, welches der pensionirte Militär-Musikdirektor Herr *Theuss* veranstaltete, gewährten den sehr zahlreich versammelten Zuhörern mannichfaltiges Interesse.

In der vorletzten Vorstellung im Theater wurde vor einem Lustspiel Schubert's Sinfonie in C unter Herrn KM. Chelard's Direkzion aufgeführt. Referent, der sie in Leipzig hörte, hatte fast Mühe, sie wieder zu erkennen. Die Tempi waren meist vergriffen, und die Ausführung nur nothdürftig richtig, aber kalt, ohne Seele. Nähere Erkundigung über das Ungewöhnliche dieser Erscheinung ergab, dass nicht die brave Kapelle, sondern allein der Dirigent die Schuld trug. Er hatte nämlich die ganze Sinfonie in der einzigen Probe einmal durchspielen lassen, ohne sich viel bei Einzelnem aufzuhalten. Ein solches Werk aber kann kein Orchester der Welt nach einer ungenauen Probe würdig ausführen, und die Achtung für das Werk und den wohlbewährten Ruf der Kapelle verlangte die hinreichenden Proben; wenn aber für diese keine Zeit war, das Zurücklegen des Werks für eine bessere Gelegenheit, z. B. ein Kapellkonzert.

Die Kirchenmusik hat seit einem Jahre im Allgemeinen, und seit einigen Monaten im Besonderen durch Verstärkung der Instrumente gewonnen, bedarf aber bei den über sie herrschenden ungünstigen Verhältnissen fortgesetzter grosser Thätigkeit, um nicht auf dem jetzigen Standpunkte zu bleiben, sondern wacker zum Bessern vorzuschreiten.

Welche neue Opern der künftige Winter bringen wird, ist noch nicht bekannt.

Kassel (Beschluss). Der auf einer Kunstreise durch Teutschland begriffene Lieder- und Balladensänger Stediosus *Gustav Brandt* kam auch hierher und veranstaltete zwei musikalische Abendunterhaltungen am 19. und 26. April im Adolph'schen Saale, die ziemlich gut besucht waren. Er trug in denselben eine Menge Lieder und Balladen in schöner Auswahl vor, von berühmten Dichtern und Komponisten, welche *J. J. Bott* auf dem Fortepiano begleitete, — welcher auch eine Elegie pour le Violon par H. W. Ernst mit einer Kraft und Fülle des Tons vortrug und dabei einen Vortrag entwickelte, welcher alle Anwesenden in Staunen setzte. — In den einzelnen Abtheilungen wurden zur Abwechselung einzelne Sätze aus Spohr's Doppelquartett und aus den Quartetten von Mozart und Haydn, ausgeführt von *J. J. Bott*, *Rostad*, *Böhm*, *Stübecke*, *Wenigmann*, *Werner*, *Heuheroth* und *Bender*. Brandt's Tenor ist klangreich und hat einen bedeutenden Umfang; sucht er sich noch eine gute Schule anzueignen — er scheint zu diesem Endzweck eine Reise nach Italien zu intendiren — so dürfte wohl ein bedeutender Sänger aus ihm dereinst hervorgehen, denn an Mitteln fehlt es ihm durchaus nicht, und jung ist er auch noch.

Der unermüdliche Dirigent des Instrumental-Musik-Vereins Eunomia, *Anton Bott*, Vater des hoffnungsreichen J. J. Bott, ein achtungswerther Musiker und bei Weitem achtungswertherer Mensch, dem die Töne nicht blos im Ohr, sondern auch im Herzen nachklingen, brachte am 14. Mai zum Besten der Stadtarmen abermals im neuen Stadtbau-Saale ein Konzert zu Stande, dessen einzelne Stücke anzuführen der Mühe lohnt. Die erste Abtheilung: Ouverture von Reissiger, wurde wegen der trefflichen Einübung und Ausführung vom zahlreichen Auditorium lebhaft gewürdigt; Arie aus Titus mit obligater Klarinette, gesungen von Dem. *Stegemöller* und begleitet von *Bender* jun. Wir haben schon einmal dieser bescheidenen und liebenswürdigen Dilettantin wegen ihrer vortrefflichen Stimme in diesen Blättern Erwähnung gethan. Sie sang an diesem Abende wieder ganz ausgezeichnet und wurde vom Publikum mit grosser Theilnahme begrüsst. Es ist zu beklagen, dass sie sich nicht ganz der Kunst widmet, man sieht den Grund dazu nicht ein, jetzt schon und später würde sie manche sich brüstende und im hohen Gehalte stehende Sängerin hier wie anderswo in Schatten stellen. Möchte doch ein guter Genius sie bald auf eine für sie gewiss ruhmbringende Künstlerbahn lenken, und möchte sie, wenn sie es nicht thut, es später nicht bereuen! — Ein Concertante für vier Violinen von Maurer, vorgetragen

von *J. J. Bott*, *Wenigmann*, *Böhm* und *Heukeroth* fand wegen den guten Gelingens viel Beifall. Auch die 18jährige Schwester des obengenannten Flötisten *Heindl* gab Proben ihres Klavierspiels, indem sie eine Etüde von Henselt und das Ständchen von Liszt vortrug. Im zweiten Theile sprachen folgende Stücke allgemein an und wurden mit reichlichem Beifall belohnt: ein Concertante für vier Klarinetten von Schindelmeisser, vorgetragen von den hiesigen Musikern *Büttenhausen* jun., *Curth*, *Wenderoth* und *Kollmann*; Variations brillantes für die Flöte von Böhm, vorgetragen von *Heindl*, und Bravourvariazionen für das Pianoforte von Herz, vorgetragen von Dem. *Heindl*. — Beide talentvolle Geschwister haben dann später noch ein Konzert für sich gegeben, dessen Näheres mein nächster Bericht enthalten wird.

Am 7. Juni, also schon weit über die Konzertsaison hinaus, gab noch *Wilh. Beyer* aus Berlin, Mitglied des königl. Hoftheaters, eine grosse musikalische Abendunterhaltung auf dem durch Gusikow ruhmlichst bekannten Holz- und Stroh-Instrumente im Adolph'schen Saale und leistete ganz Auszezeichnetes.

Wir schliessen die Relazion unserer musikalischen Genüsse mit einem abermaligen Meisterwerke Spohr's, „Der Fall Babylons," grosses Oratorium in zwei Abtheilungen, aus dem Englischen des Prof. Taylor, von Friedr. Oetker, welches am Charfreitage zum ersten Male hier ausgeführt worden ist; die Solostimmen wurden von den Damen *Quint*, *Löwe* und den Herren *Druka*, *Töpper*, *Biberhofer* und einigen Dilettanten, die Chöre von den hiesigen Gesangvereinen vorgetragen. Dieses grandiose Meisterwerk ist für London, wie bekannt, geschrieben, und es wurde dem Tondichter als besondere Begünstigung zugestanden, dasselbe hier unter seiner Leitung aufzuführen. Der Zudrang zu der Aufführung war ausserordentlich gross, und es sollte am ersten Pfingsttage zur Freude aller anwesenden Fremden, die theilweis deshalb mit die Residenz besuchten, wiederholt werden, allein es kam nicht dazu, weil ein Theil der hiesigen Musiker in der Aue beschäftigt war, und man wollte den dort anwesenden Fremden die Freude nicht stören. Das Meisterwerk, einzelne hiesige kompetente Richter wollen es für Spohr's grösstes halten, wird später ausführlicher besprochen werden. —

Es bedarf wohl kaum bemerkt zu werden, dass es einer Stadt zum besondern Rahme gereicht, talentvolle junge Leute unter seinen Mitbürgern zu zählen, die sich in irgend einer Kunst oder Wissenschaft auszeichnen und vielversprechend sind. Kassel ist nicht arm an solchen sowohl ältern als jüngern, und mit Recht kann und muss man auch *J. J. Bott* dazu zählen. Der Ruf dieses jungen Virtuosen hat sich neuerdings dadurch eine weitere Bahn gebrochen, dass er der Erste ist, welcher sich durch eine gelungene Komposizion das Stipendium der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. von 400 Fl. jährlich auf vier Jahre erworben hat, wie öffentliche Blätter (auch diese) dieses Ereigniss bereits schon längst mitgetheilt haben. Wir hielten es für Pflicht, in diesen Blättern dieses frohe Ereigniss noch einmal aufzunehmen, weil in denselben zuerst der Namen dieses jungen immer noch hinsichtlich seiner Jahre und seiner wohlerhaltenen Kindlichkeit zu den Knaben zu rechnenden Virtuosen genannt worden ist. Wir thaten dieses zu unserer Rechtfertigung und zur Rechtfertigung seines Vaters als Lehrers und derer, welche jetzt noch an ihm bilden, dass nichts an ihm verfrühert oder treibhauspflanzenartig behandelt worden ist. — Wir wünschten, dass der Vater des jungen Bott bald mit ihm eine grössere Kunstreise unternähme, um unser aufrichtig Ausgesagtes völlig ausser allen Zweifel zu setzen.

Aus der Oper sind seit dem 1. Oktober ausgeschieden: Herr *Kolb* und Dem. *Stahl*; durch den Tod verlor die Hofkapelle den Oboisten *Wiedemann* und den Fagottisten *Bisanz*; Beider Stellen sind wieder besetzt.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Das Ephemerische der neuesten Opernerzeugnisse, hier und da ein guter, mittelmässiger, oder Aftersänger abgerechnet, bringt der Frühling fast dieselben musikalischen Neuigkeiten der vorigen Stagioni. Es versteht sich wohl, die allermeisten Opern waren von Jupiter Donizetti, nach ihm die meisten vom sogenannten unsterblichen Bellini, nach welchem digressiv kommen: der Galopp- und Walzertrompeter Ricci, der hier zu Land bewunderte Harmoniker Mercadante, zuletzt der Maestro aller Maestri Rossini und die Maestri minorum gentium. Die Journale sprechen wie gewöhnlich vom ewig blauen Himmel Italiens, diesem herrlichen musikalischen Tempel u. s. w. Die Zuhörer und Leser in Italien, und — bei der dermaligen Ueberschwemmung der italienischen Oper in teutonischen Gefilden — bald auch in Teutschland, wissen also schon zum Voraus, was sie zu hören und zu lesen haben. Unsere jetzige Oper ist durch und durch nichts als ein schnurrbärtiger Mussiggang. Sängerhelden in der Tragedia lirica, Helden mit Lappen-, Ring-, Hals- und Backenbarte auf allen Strassen und Ecken, mitunter Schneider u. s. w., die aus ihre heroischen Kabaletten u. s. w. zu jeder Stunde des Tages nachsingen, und von denen viele damit enden, dieselben gar bald auf der Theaterbühne selbst vorzutragen. Die Sache scheint wahrhaft drollig und fast unglaublich, und doch ist bei uns die Wechselwirkung zwischen Tragedia lirica und Schnurrbart nicht zu leugnen. Der Geschmack beiderlei Geschlechter, sich in ersterer als hohe Person zu betrachten und wie ein Pfau zu brüsten, ist dermalen um so stärker, als der Italiener mit seinem angebornen Singtalente, bei der heutigen Verbreitung der italienischen Oper in allen gebildeten Ländern, beim heutigen Dampfkursus der Gesangstudien, jene Eitelkeit und Eigenliebe nicht nur gar bald und sehr leicht befriedigt, sondern dabei sogar durch Geldgewinn seine Existenz sichert und stets neue Menschen und Länder sieht. Die beinahe mit Hydrophobie synonym gewordene Opera buffa würde wahrscheinlich einen solchen Dilettantismus nie zu Stande gebracht haben; das Bürgerliche, mitunter Perücken und Haarzöpfe, ist ihr gewöhnlicher Spiegel, und etwas gar Erbärmliches für die heutige brillante

Generazion. Wäre die Tragedia lirica nur noch ein Rossini! Dieser ist aber zum grössten Bedauern längst verschossen. Man nehme dies letztere Wort in seinem wahren Sinne, und man hat das echte Bild und das eigentlich traurige Loos der jetzigen Modesuper *(Opera in moda)*. Diese hört man ersthlich auf der Bühne, sodann von Dilettanten auf allen Strassen und Ecken, in Privathäusern, auf den Drehorgeln, endlich von den musikalischen Banden auf öffentlichen Plätzen und Spaziergängen. Unlängst spielte eine solche vortreffliche österreichische Bande zu Mailand die neueste Musik del Maestro Nini. Auf mein Gesuch an den Herrn Kapellmeister dieser Bande, er möchte Etwas von Rossini hören lassen, gab er zur Antwort: Rossini? dieser ist längst verschossen! — Wie? Rossini...? O ja, wirklich verschossen. Sobald die Musik einer Oper aus der Mode kommt, werden aus den Instrumentalparten der Stücke dieser Oper Patronen gemacht, die zu Militärübungen verwendet werden. So ist denn vor wenigen Jahren sämmtliche für's Militär arrangirte Musik Rossini'scher Opern im grossen Lager zu Barlassina bei Mailand, hierauf mehrere von Donizetti, Mercadante, Ricci, Bellini u. A., je nachdem eine ihrer Opern aus der Mode kam, nach angezeigter Art verschossen worden. — Vielleicht könnte man hier sagen: im Strohfeuer erzeugt, und im Knallfeuer aufgegangen: besagte Maestri haben aber mitunter eine zahlreiche Klasse der Menschheit für sich und, wenigstens in melodischer Hinsicht, verdienen sie auch vom strengsten ultramontanen Schiedsrichter Schonung. Ein Aehnliches gilt von den heutigen Sängern, die zwar im Ganzen wenig Vortreffliches, doch aber manches Gute aufzuweisen haben. Jene, die jetzt — Wien abgerechnet — in Teutschland singen, gehören gewiss nicht zu den Vorzüglichern ihrer Gattung, und doch werden sie von teutschen Blättern ungemein gelobt. Aus Noth nehme man also vorlieb mit dem, was da ist, und mit dem Geringen, was Korrespondenten darüber berichten, bis auf bessere Zeiten.

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

(Das italienische Tyrol mitbegriffen.)

Mailand (Teatro alla Scala). Der diesjährige herrliche Frühling hatte einen geringen Reflex auf die Oper, und warf seine ganze Herrlichkeit auf die berühmte Tänzerin Taglioni, welche die Mailänder in neun Vorstellungen neun Mal entzückte. Die Stagione begann höchst langweilig mit Donizetti's Parisina, welche Oper nur wenig Geniessbares enthält und Kraftsänger erfordert. Hier machte die Tosi (Emilia, nicht die rühmlich bekannte Adelaide), angeblich unpässlich, die Titelrolle, und wurde gar bald durch die Ruggeri ersetzt. Salvi besitzt zu wenig Energie für die Rolle des Ugo, Bassist Marini musste mit seiner für Bariton geschriebenen Rolle des Azzo kämpfen, und Buffo Scalese war in der Opera seria nicht an seinem Platze. Am 20. April debütirte die rühmlich bekannte Sängerin Lutzer, zum ersten Mal in Italien und auf der Scala, etwas gewagt, in der ursprünglich für die Pasta geschriebenen, in der Folge auch von der Malibran hier vorgetragenen Sonnambula. Aber als Künstlerin im vollen Sinne des Wortes — also schöne, umfangreiche und geläufige Stimme, gute Gesangschule, deutliche italienische Aussprache — siegte sie, und wurde mit reichlichem Beifalle belohnt; Alles zusammen aber, nebst Salvi und Marini, machte wenig Glück. Die Gazza ladra wurde hierauf verbunzt gegeben: die Tramontani, die in der Rolle der Ninetta debutirte, hat eine hübsche Stimme, und das ist Alles. In Donizetti's Elisir befriedigte die Lutzer nicht allzusehr. Auch in dieser Oper war noch die Strepponi in gutem Andenken, und hat der teutschen Künstlerin, wie überhaupt ihr zu grossen Erwartungen berechtigendes Renommée geschadet. Indess lässt ihr das hiesige Publikum volle Gerechtigkeit widerfahren, meint nur, sie sei keine Scala-Sängerin, was man dahingestellt sein lassen kann. Die in der zweiten Hälfte Juni gegebene neue Opera buffa: *Il buontempone di Porta Ticinese* del Maestro *Mandanici*, gefiel ziemlich, wozu ein mehrstimmiges Tutti im ersten Finale das Meiste beigetragen hat. Man will in dieser Oper Reminiszenzen finden, was nicht geläugnet werden kann; die meisten gehören aber zu jenen Gesangsformeln der modernen Oper, die fast nie ausbleiben und die im Allgemeinen als Lieblingsspeise der Ohren, Lieblingszierereien der Sänger gern aufgetischt werden. Herr Mandanici gehört übrigens zu den Bessern der heutigen Maestri; er ist ein Schüler Raimondi's, vielleicht des einzigen jetzt lebenden wahren Kontrapunktisten in Italien. Hier einige biographische Notizen und obbenanntes Tutti von ihm.

Placido Mandanici, Mitglied der Akademie der schönen Künste zu Neapel, geboren in der kleinen Stadt Barcellona, in der Val di Demona in Sizilien, fing in seinem 15. Jahre an Musik zu studiren, wozu ihn der Graf Nicolaci, ein Musikdilettant, anfeuerte, und der ihn auch ein wenig im Violoncell unterrichtete. In einem Alter von 17 Jahren studirte er die Musik im Konservatorium zu Palermo, erlernte wirklich das Violoncell und andere Saiteninstrumente, worauf er im Jahre 1820 im Theater zu Reggio in Kalabrien anfänglich den Kontrabass, sodann drei Jahre das Violoncell am Klaviere spielte. 1824 ging er nach Neapel, wo er unter der Leitung des Herrn Raimondi (dermalen Prof. am Konservatorium zu Palermo) die Komposizion studirte, in der Folge an den beiden königl. Theatern als Musikdirektor und Komponist der Balletmusik angestellt ward. In den Jahren 1828 — 1834 schrieb er folgende Opern: L'isola disabitata, für's Teatro Fondo; Argene, für S. Carlo; Il marito di mia moglie, für's Teatro Nuovo, und Gli amanti alla prova für's Teatro Fondo; überdies viele Balletmusik, mehrere Instrumental- und Kirchenmusik. 1836 komponirte er die Oper Il segreto für's Teatro Carignano zu Turin. Seit ungefähr fünf Jahren befindet er sich zu Mailand, wo er im Gesange und in der Komposizion Unterricht gibt und wo er 1837 die Oper Il Rapimento, und dieses Jahr obbenannten Buontempone komponirt hat. So eben erscheinen von ihm beim hiesigen Musikhändler Lucca im Drucke 24 Vocalizzi per Mezzo-Soprano.

Die seit vielen Jahren sehr selten gewordenen Ouverturen, von denen man seit langer Zeit keine mehr gehört, ist in diesem Buontempone wieder zum Vorschein gekommen und ist theilweise fugirt. Das Allegro fängt so an:

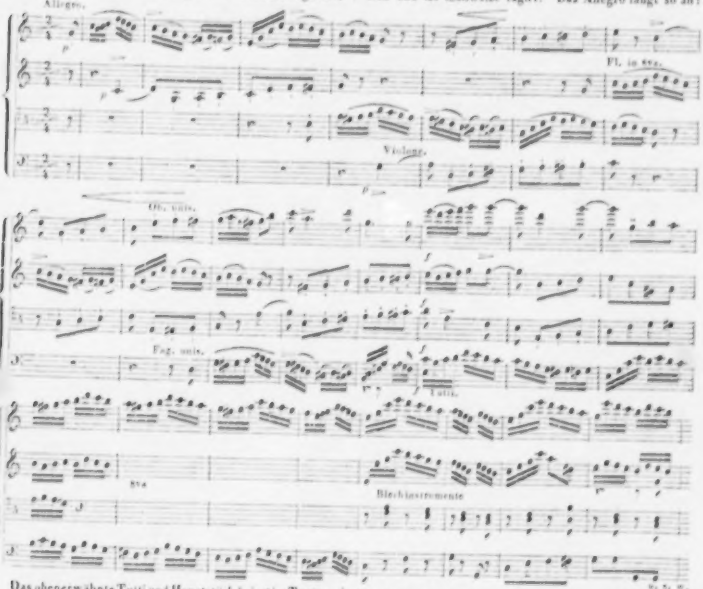

Das obenerwähnte Tutti und Hauptstück heisst im Texte:

Sull' alma smarrita
Un gelo piombo,
E come colpita
Di fulmin resto.

Also Ueberraschung, Erstaunen, Verblüffen: das Alltägliche in den heutigen Finalen, als langsames Tempo vor der larmenden Stretta. Sagt man jetzt: *oh che bel Finale!* so versteht man gewöhnlich nur dies langsame Stückchen darunter; alles Uebrige im ganzen Finale ist oft keinen Heller werth. — Der Kürze wegen folgen hier nur die Singstimmen, und der Text blos anfänglich. *NB.* Sänger und Chor fangen Soli ohne alle Begleitung an, und das ganze Orchester fällt erst beim sechsten Takt Forte ein.

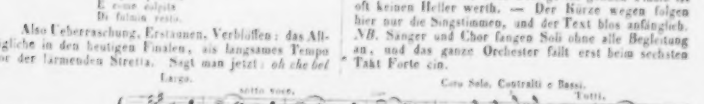

Was das Hören von Seiten des Orchesters betrifft, so müsste man sehr mitzsüchtig seyn, um nicht frey zu gestehen: dass die erste Aufführung der zwey gefahrvollen Tage im Karnthnerthor-Theater für den unparteyischen Zuhörer keinen Wunsch mehr übrig liess. Schon in der Ouvertüre war der Schwung aus dem langsamen Zeitmaass durch ein Crescendo in die geschwindere Taktbewegung von so erschütternder Würkung, dass das Feuer, und die Kraft, womit das Allegro durchgeführt wurde, das Gefühl aller Anwesenden mit sich fortriss. So ward auch jedes folgende Tonstück mit der genauesten Bestimmtheit und Haltung gegeben. Alle Nüancen von Licht und Schatten, von Schmelz und Gewalt des Tonwechsels, alle aufgesparten Momentalwürkungen des Komponisten u. s. w. das Herausheben der Hauptideen mit ihren Nebensätzen, der Abstufungen der Leidenschaften und ihrer mannigfaltigen Uebergange waren mit solcher Klarheit und Richtigkeit vorgetragen, dass oft das Würkungsvermögen des ganzen Orchesters nur der reine Zusammenklang einer einzigen Kraft zu seyn schien.

Wer es weis, dass dem vereinigten Wiener Nationaltheater-Orchester in Deutschland nur drey, höchstens vier andere Orchester entgegen gesezt werden können, der wird sich über eine Aufführung erst erwahnter Art keineswegs wundern; aber allerdings lasst sich fragen: Warum hört man so was nicht immer? — Warum zerschlägt in eben diesem Orchester bey anderer Gelegenheit mit unbändiger Gewalt die türkische Trommel die Ohren des Zuhörers, und zwinget das Ganze zum Schwanken und Schweben? — Warum höret das Orchester in den Zwischenakten des recitirenden Theaters, wenn der Vorhang aufgezogen wird, so oft bey der ersten Hälfte einen Sectionalzeile, und sogar mehrmals mit einem dissonirenden Akkord auf? — Der Fremde, der so was höret, begreift wohl die gütige Nachsicht des Publikums; aber zugleich nimmt er auch eine sehr schlimme Meinung von den Ohren der Musiker und ihren Kenntnissen mit sich nach Hause. Bey der mannigfaltigen Wiederholung der Zauberflöte hat eben dieses Orchester die Ouvertüre noch kein einziges Mal ohne Fehler gegeben. Das Schwingungsvermögen der Bassaiten verlohr sich beständig durch die übertriebene Geschwindigkeit des Zeitmasses. Statt einer genau berechneten Würkung synkopirter Tonverbindungen, glich das Ganze nur einem komischen Wettrennen, wo einer den andern beynahe über den Haufen stiess. Nachlässigkeiten dieser Art bey einem sonst so vortrefflichen Orchester berechtigen allerdings zu Vorwürfen; daher auch die verschiedenen Urtheile im Auslande über die Musik in Wien. Ein Fremder, welcher les deux journées auf der hamburger französischen Schaubühne gesehen hatte, behauptete, dass man es dort von Seiten des Spiels sowohl, als der Musik weit besser gebe, als hier im Nationaltheater. Weder das Erstaunen hierüber, noch die Erinnerung: dass der frühere Eindruck vielleicht ihn zu diesem Ausspruche verleite, vermochte seine Meinung zu ändern. Ich kenne das hamburger Orchester genau, und ohne den dortigen Künstlern ihren Werth zu benehmen, stehet das Orchester des neuen Theaters an der Wien dem hamburger Orchester weit voraus.

Man wird sagen, der Fremde sey partheyisch — M — m — !

Die hiesigen Kunstrichter? — sind sie es weniger?? Nach dem Ausspruche Glucks hatte damaliger Zeit Manheim ein besseres Orchester, als Wien, Paris das beste. War darum das Wiener Orchester schlecht? — In Hamburg kann die Musik gut, hier an der Wien besser, und im Nationaltheater vortrefflich seyn.

Schlecht ist das Orchester des neuen Theaters schon darum nicht, weil das Orchester in der Stadt dasselbe zu übertreffen suchte. Einen Zaghaften verjagen heisst noch nicht herzhaft seyn; aber einen Tapfern überwinden, erhebet den Sieger zum Helden.

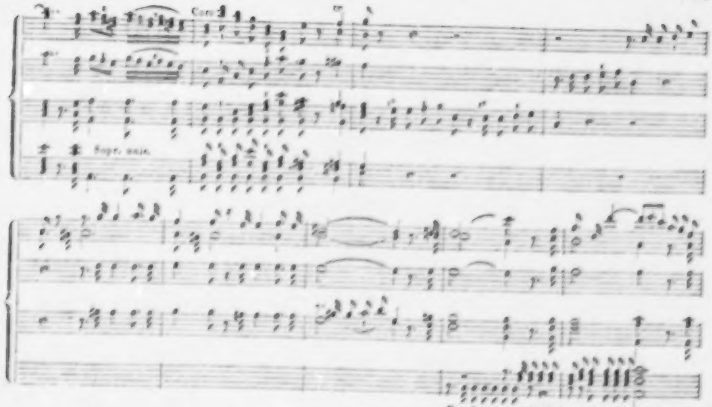

Der Sopran- und Altchor haben hier lange Noten.

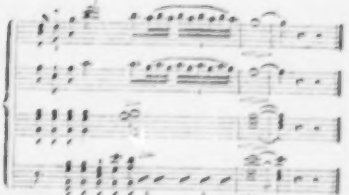

Der anfängliche unmittelbare Uebergang von E dur in C dur mit dem Einfallen des ganzen Orchesters, bei den Worten: „wie vom Blitz getroffen" ist von malerischer, so wie überhaupt das ganze Stück von ungemein guter Wirkung. — Noch gab gegen Ende der Stagione das Pio Instituto Teatrale die neue Oper: *Il Birichino di Parigi*, vom Marsten *Giuseppe Mannardi* (der bis jetzt kaum eine Phrase komponirte), von deren Musik nichts Erfreuliches zu sagen ist. Die Gesangsrolle gab die Titelrolle sehr befriedigend und wurde stark applaudirt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Einen Artikel der Revue et Gazette musicale de Paris über die Musik in Amsterdam entnehmen wir Folgendes:

Das hauptsächlichste musikalische Institut in Amsterdam ist die Konzertgesellschaft „*Felix Meritis*" die übrigens auch andern Künsten gewidmet ist). An der Spitze des Orchesters steht der als Dirigent, Komponist und Violinvirtuos gleich tüchtige van Beer, es zählt 74 Mitglieder, darunter auch einige treffliche Dilettanten. In einem prachtvollen Saale, der aber leider nur etwa 600 Personen fasst, werden den Winter über (Freitags) zwanzig Konzerte gegeben und in jedem gewöhnlich eine Sinfonie und eine oder mehrere Ouverturen der besten Meister zu Gehör gebracht. Die Aufführungen sind musterhaft, namentlich ist das Ensemble ausgezeichnet. Vergangenen Winter sang auch die bekannte Dem. Meerts in diesen Konzerten.

Eine andere musikalische Gesellschaft, *Nemesis* „*Kunst en Strykkunst*," versammelt sich in dem herrlich akustischen Saale des Odeon. Letzterer steht meistens wechselweise den fremden und einheimischen Künstlern zu ihren Konzerten offen; an den übrigen Tagen ist er den musikalischen Uebungen der Gesellschaft gewidmet. Das Orchester besteht grösstentheils aus Liebhabern; Dirigent ist Herr Sandorf, ebenfalls Dilettant. Obwohl die Versammlungen mehr den Amateurs gesellschaftlichen Zusammenkünften haben, so sind die Leistungen doch sehr bedeutend, namentlich in den Instrumental-Ensemble-Sätzen, weniger in den Gesang- und Instrumental-Solosätzen. Gewöhnlich lassen sich die fremden Künstler zum ersten Male in diesen Versammlungen hören; finden sie hier Beifall, so sind sie auch sicher, in Amsterdam Glück zu machen. Die Gesellschaft gibt auch jeden Winter drei grosse öffentliche Konzerte.

Unter den fremden Künstlern, welche vergangenen Winter Amsterdam besuchten, werden besonders hervorgehoben: Hauser, erster Violoncellist aus München, Fuchs, erster Klarinettist ebendaher; — unter den einheimischen der Pianist Franco, der Fagottist Stumpf, der Violinist Ondersteyn (Schüler von Beer), die Sängerin Dem. Janssens, der Tenor Vogt, welcher sich in Paris unter Bordogni gebildet hat und ein Sänger ersten Ranges zu werden verspricht.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. № 32. 1841.

Literarische Notizen.

Mitgetheilt vom Mailänder Korrespondenten.

1) Und abermals Tarantismus!

Im vorigen Quartalberichte wurde bereits erwähnt, dass italienische Aerzte im Königreich Neapel seit einigen Jahren auf den beinahe ganz vergessenen Tarantismus abermals ihr Augenmerk richten, und worüber zu seiner Zeit in diesen Blättern umständlich gesprochen wurde. Die Sache scheint jetzt sogar Feuer zu fangen und Federkriege hervorbringen zu wollen. Leider handelt es sich dabei von der Medizin, wobei Jeder, Arzt und Nichtarzt, Recht haben will, Systeme und Methoden sich seit Jahrhunderten wechselweise zu Schanden machen, worin man mit lauter Raisonniren auf dem Gipfel der Weisheit zu stehen glaubt, und nie einsieht, dass man meist im Finstern herumtappt, und stets herumtappen wird.... Die zu Rom erscheinenden Annali medico-chirurgici enthalten in ihrem neuesten Maihefte, S. 301—312, einen von Dr. *Giuseppe Tonelli* aus Paliano, 1. März 1841, datirten, die musikalische Kur des Tarantismus betreffenden Artikel. Der Herr Doktor, der wahrscheinlich nicht musikalisch ist und von der Wirkung der Musik auf Menschen und Thiere keine oder ärmliche Begriffe hat, dabei seinen Gegenstand, wie er sich öfters äussert, logisch-razionell betrachtet und behandelt, meint im Allgemeinen, der Tarantismus sei eine in Apulien „erbliche" imaginäre Krankheit, und so auch deren musikalische Kur. Es lohnt sich nicht der Mühe, sein Gesagtes zu verfolgen; es genüge also hier, seine Schlussworte kürzlich zu vernehmen.

Im strengen Sinne kann der Tarantismus, als eine vom Bisse der apulischen Spinne entstandene Krankheit, nicht geleugnet werden. Im weiteren Sinne ist der Tarantismus als eine mit Musik und Tanz zu kurirende Krankheit unhaltbar *(insussistente)*, ein Mährchen, ein fabelhaftes Gewebe, das man in den langen Dezemberabenden am Kaminfeuer sich erzählen mag.

Die razionelle physische Kur des Tarantismus ist die schweisstreibende; die moralische besteht nöthigenfalls in weislicher Beseitigung aller verborgenen Ursachen u. s. w.

Die Musik ist nicht das spezifische Mittel, dies Uebel zu heilen; es streitet mit der gesunden Vernunft (!??), weil die Musik (hört!) keine medizinische Kur darstellt; sie widersteht der gesunden Moral *(ripugna alla sana morale)* und muss als irreligiös ganz verworfen werden *(debb' esser proscritta come irreligiosa)*.

(Um diese letzten Verrücktheiten des Herrn Doktors zu verstehen, muss man wissen, dass er zuvor Autoritäten zitirt, welche behaupten, die Musik sei ein mächtiger Stimulus zur Liebe. Dabei beruft er sich auch auf den ältesten Schriftsteller über Tarantismus, auf Herrn Perotti, welcher sagt, dass die von der Tarantel Gebissenen während der musikalischen Kur und des Tanzes in eine Erotomanie verfallen.)

Die vom Tarantismus erzählten Facta halten den darüber gehegten Skeptizismus und Beweis eines philosophischen Zweifels nicht aus. Bei Einigen ist es Täuschung, bei Andern Uebertreibung; Alle stimmen in ihren Erzählungen nicht überein.

Da nun der auf den einfachen Begriff des Bisses reduzirte Tarantismus mit einer schweisstreibenden oder ähnlichen Kur heilbar ist (worüber Hahnemann und der berühmte Wassergott in Priessnitz gewiss lachen würden. — Der Korresp.), so könnten die Aerzte zu Lecce (am Tarentinischen Meerbusen, wo diese Krankheit zu Hause ist. Ders.) das gute Werk damit vollenden, das Vorurtheil mit der Spezifizität der Musik in ihm nach und nach ganz auszurotten u. s. w. u. s. w.

Die Leser ersehen hieraus, dass man in der Medizin auch mit kategorischer Frechheit raisonniren kann. Der Musik, ohne welche die Menschen gar nicht existiren könnten, solche unverschämte Grobheiten zu sagen, kann nur ein sich allwissend glaubender Medikus; der wahre, erfahrene, gelehrte und bescheidene Arzt wird die Heilkraft der Musik in gewissen Krankheitsfällen nie leugnen.

2) Neue in England herausgekommene musikalische Werke.

Die 703. No. der Londoner Zeitschrift Athenaeum, vom 17. April d. J., zeigt als erste Bekanntmachung der Musical Antiquarian Society folgendes Werk an: Byrd's Mass for Five Voices, composed for the Old Cathedral of Saint Paul between the years 1553 and 1558. Dabei spricht besagte Zeitschrift im Wesentlichen wie folgt: „Auch wir „hatten" unsere Riesen, und wenn das moderne England sich jetzt im musikalischen Europa eben so zeigen könnte als zu Byrd's Zeiten unter den

Feraboscos, Lassos und Goudimels von Italien, Belgien und Frankreich, so hätten wir nicht nöthig, wieder und abermals unsere Landsleute zu erinnern, dass sie, um eben so viel Aufmunterung als die Ausländer zu erhalten, nicht nur eben so viel Genie, sondern auch einen so gut geleiteten Kunstfleiss als bei den Ausländern zeigen müssen. Indem wir glauben, unser Nazionalinstinkt neige sich mehr zur Vokal- als zur Instrumentalkomposizion, können wir nicht anders als diese Messe all unsern Studirenden zu empfehlen; obwohl wir ihnen nicht versprechen können, dass sie jene auffallenden *(striking)*, einfachen Schönheiten, wie letzthin das dem Palestrina zugeschriebene „Non nobis Domine" enthält. Ihren verschiedenartigen Satz *(several movements of the composition)* und Styl zu analisiren, würde uns zu weit führen. Wenig musikalische Werke können in England eine so sorgfältige Prachtausgabe wie diese, mit Byrd's vorausgegangenen biographischen Notizen, aufweisen; und dies ist eins der verschiedenen Werke, welche die Abonnenten der Musical Antiquarian Society für ihre jährliche Guinee erhalten. Warum entstehen nicht ähnliche Gesellschaften zur Beförderung der Herausgabe sowohl fremder als einheimischer klassischer Musik, — sämmtliche Werke von Bach, Haydn, Mozart, die wir jetzt schlecht, unvollständig um theuren Preis besitzen?... So z. B. enthält Chamberer's Educational Course, zwei Bände über Musik, wovon jeder blos einen Schilling kostet, Weniges abgerechnet, viel Gutes über Gesang."

„Beinahe scheint es, als vermehre sich dermalen die Anfrage nach heiliger Musik. Die unlängst im Druck erschienenen Werke dieser Gattung sind: 1) Seven Sacred Songs and Anthem, Poesie von Esq. Impey und Musik von Forbes Walmisley, die dem Komponisten weit mehr als dem Dichter gelungen sind. Das Abendlied *(Evening Song)* ist das beste der Sammlung. 2) Zu Loder's bereits belobten Sacred Songs and Ballads sind noch drei neue mit ausdrucksvollem Gesange, reicher und geistreicher Begleitung erschienen. 3) Weit minderes Lob können wir Lanza's Sunday Evening Recreations ertheilen; sie tragen den Stempel der heutigen Oper, und könnten als Hymnen hinter der Szene in Bellini's Puritani, Rossini's Mosé und Mercadante's allzufrüh vergessenen Briganti abgesungen werden. Es gibt, sagt Salomo, eine Zeit für alle Dinge."

Nachträglich zu diesem Aufsatze enthält das Athenaeum in seiner 705. Nummer, vom 1. Mai, S. 846, noch folgende Ankündigung neuer Musik: 1) Harmonia Sacra Familiae *(sic)*, von W. Hawker Esq. Herr Hawker, bemerkt jenes Blatt, bekriegt in seiner aufgeblasenen Vorrede die neuere Musikschule, und nimmt die ältere Kirchenmusik unter seinen Schutz; bei alldem seien dessen Psalmen voll Kinderreien und grammatikalischer Böcke *(full of puerilities and gramatical blunders)*. Mehr Schonung verdient 2) die bescheidene Original Psalmody von Herrn William Bradbury, die ihrem Zwecke weit mehr entspricht.

Unter anderen hier zu übergehenden neueren Kompozizionen verdient Herrn Dibdin's „She is far from the Land" als klagende Ballade, und Herrn E. S. Loder's „Church-bell" (Kirchenglocke) erwähnt zu werden. Von Schubert's Liedern wird mit dem grössten Lobe gesprochen. Marchant's Handbook for Pianoforte Players enthält 33 progressive Uebungen in allen Schlüsseln; sie sind aber zu kurz und wenig zweckmässig bearbeitet.

Die auf dem Drurylanetheater zu London von der teutschen Sängertruppe mit so vielem Beifalle gegebene Zauberflöte wird (Ath. No. 706, 9. Mai, S. 372) in Himmel erhoben. „Nie, sagt benannte Zeitschrift, wurden so angenehme oder lebhafte Melodieen *(melodies so sweet or sprightly)* und Harmonieen von so imponirender Würde auf ein so verworrenes Mährchen *(tale so confused)* verschwendet." Hingegen wird (ebend. No. 708, 22. Mai, S. 411) der Vortrag der Nozze di Figaro von Seite der Damen Heinefetter, Schädel, Schumann und des Herrn Millinger bitter getadelt; Herr Staudigl allein mache eine Ausnahme hiervon.

3) Ragionamento di Giovanni Pacini, letto nella Reale Accademia di Lucca in agosto 1840. Lucca, Bertini. 1841.

Diese in der königl. Akademie von Lucca vom KM. Pacini gehaltene Rede ist eigentlich eine Antwort auf einen langen Aufsatz in der Mailänder Rivista Europea (1840, Heft I, S. 68—77), mit der Aufschrift: Una quistione musicale, und Unterschrift: G. B. (Giacinto Battaglia). Für uns Teutsche ist es höchst interessant, dass der Italiener Battaglia mit solcher Wärme Wahrheiten darin verficht, welche die teutsche Musik so zu sagen apotheosiren. Dieser Herr Battaglia, ein Mailänder, Herausgeber des Mailänder Figaro und der benannten Rivista, ist seit einigen Jahren auch Theaterdichter, und hat sich durch einige gelungene historische Schauspiele bereits einen ehrenvollen Namen erworben (er soll auch die Flöte gut blasen). Hier folgt also vor Allem ein sehr gedrängter Auszug seiner Quistione musicale, worin er ganz allein redet, und es den Lesern überlassen ist, Manches darin aus einem ganz verschiedenen Gesichtspunkt zu fassen und anders zu beurtheilen. Dasselbe gilt vom nachherfolgenden Inhalte des Ragionamento von Pacini.

Benannter Aufsatz in der Rivista Europea beginnt so: Einige Gelehrte in musikalischen Dingen wollen uns weiss machen, dass das Streben *(tendenza)* der italienischen Oper, sich mit der ultramontanen zu verschwistern, einige seiner Formen und den edelsten Theil seines Karakters anzunehmen, erst von gestern her sei; beklagen es mit lärmendem Gekeife als ein der Neuerungssucht einiger lebenden Maestri zu verdankendes Uebel, und beweinen beinahe, als unmittelbare Folge jenes Uebels, den bevorstehenden Untergang unserer Oper, die sie gern in ihrem vaterländischen, echten und jungfräulichen Wesen aufbewahrt wissen wollten. Was würden aber Jene antworten, wenn man ihnen mit Thatsachen an der Hand beweisen möchte, dass nicht nur die vorzüglichsten Komponisten der gegenwärtigen Epoche, sondern selbst die ersten Meister *(Luminari)* der sogenannten Neapolitaner Schule sich mehr oder weniger die besondern Formen der teutschen und französischen Schule

anzueignen suchten, und so zu sagen auf den blühenden belaubten Strauch des melodischen italienischen Genies den der ultramontanen Schule eigenen kräftigen und männlichen Saft (wie wahr!) einpfropften? Was würden Jene sagen, wenn wir noch hinzufügten, dass die beiden entgegengesetzten Musikgattungen von je her, seit ihrer Existenz, sich stets einander näherten, die Hand reichten und in Eins zu verschmelzen suchten? Was würden sie sagen, wenn wir diese Art Exordiums mit der Behauptung beschlössen, dass gerade diese kundige und instinktive Sympathie, dieser geheime und beständige Vereinigungswunsch der beiden Schulen als Maass des Strebens Beider zu ihrer wahren und relativen Vervollkommnung, überdies als edles Produkt des Fortschreitens des menschlichen Geistes, der in all seinen poetischen Aeusserungen auf vollkommene Verschwisterung des Effekts, des Gedankens, der Form und des Geistes Anspruch macht (*aspira*), geachtet werden will?

Bevor nun Herr Battaglia dies Letztere zu entwikkeln sucht, zeigt er, wie bereits die Neapolitaner Schule in ihrer frühesten Jugend, namentlich Leo, Durante, Porpora, Feo, Vinci, Scarlatti mittels Studirens der gelehrten Musik der alten flamändischen Meister, ihren Melodieen Kraft, Farbe und dramatischen Ausdruck zu geben wussten. Es war die erste, von der italienischen Schule dem teutschen Musiksysteme dargebrachte Huldigung; denn Letzteres, aus den mühsamen kontrapunktischen Kombinazionen der Flamänder entstanden, entledigte sich bald alles Verworrenen, und suchte vielmehr seine Grösse in den männlichen Wirkungen der Harmonie, und aus dieser, wie aus einer natürlichen Quelle, Leben, Kraft und Karakter zu schöpfen. Die erste italienische Oper hatte ganz nackte Rezitative, Arien und Duetten; die Schüler Scarlatti's und Greco's betrachteten schon mit Mitleiden jene ersten armen Versuche der melodramatischen Muse; ihren Nachfolgern Pergolesi, Jomelli, Piccini, Sacchini, Traetta, Paesiello, Cimarosa verdankt sie die glückliche Einführung der Instrumentalbegleitung, die künstliche Verflechtung der Realstimmen, Finale, Chöre u. s. w. Wer anders diente hierbei zum Muster als jene gewaltigen teutschen Genien der beiden Bach, Sebastian und Emanuel, und die durch die schöne Fantasie eines Händel und Kaiser zu lebendigerer und poetischer Form gebrachte Musik?

Andererseits ist es auch wahr, dass in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunders, während unsere Opernkomponisten der weichlichen und weiblichen Beschaffenheit ihrer melodischen Schöpfungen mittels der harmonischen Wissenschaft der teutschen Meister Kolorit, Kraft und Mannichfaltigkeit zu geben suchten, Letztere, gleichsam aus einem Artigkeitswetteifer, die reizenden Umrisse (*contorni*) und die Annehmlichkeit des italienischen Styls nachzuahmen studirten. Hier wird von Hasse und Gluck, dem famosen musikalischen Krieg der Gluckisten und Piccinisten gesprochen; von beiden Parteien unterlag keine, die Frucht des Kampfes war zum Vortheil des Schönen. Piccini's Anhänger mussten wider ihren Willen lernen, welche Majestät und Dramatik im grandiosen Style Gluck's lag; die Partei des Letztern konnte nicht unterlassen, die natürlichen Schönheiten und die eigene Annehmlichkeit der italienischen Schule zu bewundern. Die Ifigenie, die Armida, die Alceste und die Dido bereiten den französischen Geschmack und andere Umstaltungen vor, die Mehul, Cherubini, Spontini, Meyerbeer, Rossini, Bellini hervorgebracht haben.

Kurz nach dieser Epoche des musikalischen Wettstreites trat Mozart als glücklicher Nachahmer Scarlatti's und Porpora's auf die Bühne; hierauf durchwandelte er den weiten Raum, welcher seine, dem eigenen Herzen und Genie gemässe Schreibart von allen andern trennte. Der melodische Typus seiner Meisterwerke beurkundet die Verschwisterung beider Schulen. Sieh da die göttliche Seele *(divina mente)* des Pesareseers durch die wunderbare Instrumentirung der Nozze di Figaro, der Zauberflöte, des erstaunlichen musikalischen Gedichtes des Don Giovanni erschüttert, erkühnt, den melodramatischen italienischen Styl mittels kühner Entwickelung des harmonischen Systems und des weisen, von Weber und Beethoven zur erhabenen Vollkommenheit gebrachten Orchestergebrauchs zu verwandeln. Der oberflächliche und unaufmerksame Leser glaube aber ja nicht, dass wir unter *harmonisches System, weiser Orchestergebrauch* kanonische und kontrapunktische Kunstgriffe u. s. w. verstehen. Wenn wir mit Bewunderung von den karakteristischen Vorzügen der ultramontanen Musikschule sprechen, wenn wir mit besonderer Zufriedenheit die Versuche unserer grossen Meister angeben, ihren Schöpfungen das Lebendige jener karakteristischen Vorzüge zu assimiliren, so verstehen wir das Grandiose, jene kühne Gewalt des Ausdrucks darunter, welche aus den wunderbaren Schöpfungen der berühmtesten teutschen Komponisten hervorfunkeln.

Jetzt sucht der Verfasser des Artikels zu beweisen, dass jene Kritiker ganz Unrecht haben, welche behaupten, dass eine Musikschule, die als ihr einziges und Hauptwesen nicht die Melodie betrachtet, die als unerbittliche Tyrannei über alle Hilfsquellen der Musik siegt, kein Bürgerrecht in Italien erhalten kann, und es eine vandalische Verwegenheit sei, zu wollen, dass sie gedeihe unter der Sonne, welche die Brust von Cimarosa, Paesiello, Rossini, Donizetti und Mercadante erwärmte. Hierauf lässt er diese drei Letztern, Rossini, Donizetti und Mercadante nämlich, diesen Kritikern ein Langes sprechen, und das Ganze läuft darauf hinaus, dass auch sie, die melodieenreichen, zwar manche aus Kabaletten, Walzer-, Galopp-, Kontretanzthemen u. s. w. bestehenden Opern in 14 bis 20 Tagen hingeschmiert, mitunter aber auch reiflich darüber nachgedacht und Meisterwerke geliefert haben. Untersucht man nun aufmerksam, sagt Herr Battaglia, diese Lieblingskompositionen ihrer Verfasser, wem anders als den grossen Werken teutscher Meister verdanken sie die ausgearbeiteten Stücke, die weise Verschmelzung der Theile, die meisterhafte Entwickelung der Chorał- und Instrumentalmassen, und ganz besonders das verständige Pfropfen der Melodie auf die Harmonie? Wem anders als jenen grossen Meistern, welche das Geheimniss besitzen, den Geist des Zuhörers zu erschüttern, seine Affekte tief zu rühren,

ihn zu überzeugen, dass die allmächtige Musik den kühnsten Wirkungen der tragischen Poesie nacheifern kann?... Sollte es je den unvorsichtigen Lobrednern der materiellen Vorzüge (hört!) der italienischen Musik gelingen, die mit ihren leidigen Sophismen wüthend darauf bestehen, dass nie der Geschmack der bessern ultralpinischen Opern hier zu Land gedeihe, und die stets jene einheimischen Meister bekritteln, welche über Mozart's und Beethoven's Meisterwerke nachgedacht haben: welche Früchte werden wir endlich davon einsammeln? Matte und wässerige Partituren von Aftermeisterchen aus der lauen Atmosphäre der Walzer, Monferine und Galopps; sogenannte Tragedie liriche, die nichts Tragisches und nichts Lyrisches als den spitzigen Degen *(brando)* des Tenors, den schwarzen Bart des Bassisten, die zerstreuten Haare der Prima Donna, das Distoniren der Choristen und die von einem alten quieszirenden Groteskkänzer erlernte transzendentale Mimik der ganzen Gesellschaft haben werden. Glaubt ja nicht, dass es diesen Opern an der sogenannten reinen, angenehmen jungfräulichen italienischen Melodie fehlen wird! Wahrlich diese Dutzende von Meisterchen werden euch Gesänge und Motive in solcher Menge geben, dass ihr lange lange alle Drehorgeln und Guitarren der Schenken damit versehen könntet! Bei diesen Opern mögt ihr im Theater laut auf schwatzen, schlafen, der Liebe pflegen, und mit Bequemlichkeit ein Bischen Aufmerksamkeit für die Kabalette, Variazionen, das Finalrondo aufbewahren, sie beklatschen und nach vierzehn Tagen ganz vergessen.... Wie lang werden diese Opern leben? welchen Ruf werden sie hinterlassen? Fragt Pacini, Ricci, Coppola und andere kleine Genien mit Schmetterlingsflügeln, die, Anfangs so gefeiert, nun in den Schränken unserer Musikhändler den Vergessenheitschlaf schlafen, und warten, dass man sie aufweckt, damit sie in die Läden der Mandel- und gedörrte Feigen-Krämer ihren feierlichen Einzug halten (eigentlich in die Läden der sogenannten Pizzicagnoli, die in Italien Würste, Salami, geräucherte Zunge, Käse u. s. w., mitunter auch Mandeln und gedörrte Feigen verkaufen, und sich öfters der Musikmakulatur zum Einwickeln bedienen. — Der Korresp.").

Ganz anders ist es mit den tiefgedachten Opern von Winter, Mayr, Spontini, Paer, Meyerbeer; geschweige jene der bereits erwähnten grossen Häupter *(antesignani)* der melodramatischen Schule per excellentiam. Nein! ihre glänzenden Schöpfungen werden als immerwährende Kunstmonumente dastehen, bis die Kunst selbst ihre festesten Grundpfeiler zusammenstürzen sieht durch den böotischen Geschmack desjenigen, welcher gern das Genie des Dichters und Künstlers in eine Art Luxuswaare, eine Art produktiver Industrie verwandeln möchte, die mehr oder weniger zu rivalisiren würdig ist mit dem Wagner, Pferdehändler, Tapezierer, Goldarbeiter, die am Besten den Beutel der reichen Müssiggänger zu erleichtern und Stoff zum Zeitvertreib seiner Langeweile zu verschaffen vermögen.

Audiatur et altera Pars.

Herr Pacini, der sich einer im vorigen Aufsatze ihn betreffenden Stelle wegen gewiss beleidigt fühlen musste, antwortete also feierlichst, d. i. in Gegenwart der königlichen Akademie von Lucca, auf Herrn Battaglia's Behauptungen. Es ist zu bedauern, dass der artige und gebildetete Pacini, vielleicht auch von Nazionaleigenliebe geleitet, anstatt in seiner Rede so viele, nur dem oberflächlichen musikalischen Literator imponirende, unhaltbare Sachen, und öfters den unsterblichen Rossini aufzutischen, nicht dem Herrn Battaglia die musikalische Lichtseite der alten Italiener auf eine ganz andere Weise gezeigt habe. Wie schön würde nicht ein Simon Mayr diesen Gegenstand behandeln!

Pacini's Ragionamento beginnt so: Seitdem der unsterbliche Rossini schweigt, ist über den Verfall der dramatischen Musik, d. i. über das überschwenglische Deklamazionssystem (hört!) der neuern Oper ein Streit *(questione)* entstanden, der mir Anlass gibt, einen Artikel des Herrn Giacinto Battaglia in der Rivista Europea zu widerlegen, welcher dahin zielt, den jetzt obwaltenden Streit über Geschmack und Philosophie beizulegen. Ich glaube daher, berühmte Akademiker, einige Stellen aus benanntem Aufsatze anführen zu müssen, um darauf nach Kräften möglichst die Glorie jener italienischen Genien des verwichenen Jahrhunderts zu behaupten, deren Namen in allen Regionen der gebildeten Welt erscholl.

Nun zitirt Herr Pacini das ganze Exordium des Herrn Battaglia (s. oben) und fährt fort: Nach seiner Behauptung, hochverehrte Akademiker, soll nun unsere Schule von ihrer Kindheit auf mit der ultramontanen verschwistert gewesen sein. Was würde er aber sagen, wenn wir, um uns seines eigenen Ausdrucks zu bedienen, *mit den Thatsachen an der Hand* zeigten, dass die berühmten Italiener der Musikschule des vorigen Jahrhunderts ihre Fortschritte, die nackten Formen des Gesanges zu behandeln, den Ultramontanen nicht verdanken? Was würde er sagen, wenn ich im Gegentheile beweisen wollte, dass die Ultramontanen nicht nur das Fortschreiten der Kunst und des Geschmacks, sondern auch die ersten musikalischen Institutionen uns verdanken? Sogleich beweise ich das *(eccomi a dimostrarlo)*.

Nach dem Falle des griechischen Reichs gebührt Italien einzig der Ruhm des Wiederauflebens der Musik. Ohne von S. Ambrogio und S. Gregorio, den Gründern des Kirchengesangs, zu sprechen, ist ihr erster gänzlicher Schöpfer Guido d'Arezzo (!???), denn nur ihm verdankt man die Erfindung des Kontrapunkts (!???), wie auch die Solmisazion, und andere Lehren, welche das jetzige musikalische System begründeten (???).

Die Regeln des Canto Figurato entstanden durch Giovanni Muri aus Perugia (!???), der Generalbass wurde erfunden von Viadana (!???), die doppelten Dissonanzen und die verminderten Akkorde wurden von Monteverde eingeführt (!???).

Ein neues Licht erhielt die Musik durch Palestrina. Der Ursprung der Oper steigt bis zum 16. Jahrhundert hinauf. Hatten die Kriege in Italien im Mittelalter alle Künste, und besonders die Musik zernichtet, weswegen die flamändische Schule auf einige Zeit ihren ersten Glanz usurpirte, so behauptete sie doch, als wahre Schöpferin der melodischen Periode, von nun an den er-

sten Posten in den Jahrbüchern der Musik mittels Pergolese, Vinci, Durante, Leo, Scarlatti, Feo, Gasparini, Marcello, Lotti, Buranelli, Porpora, Jomelli, Traetta, Guglielmi, Caffaro, Sarti, Piccini, die wahren Schöpfer der Oper, denen folgten Sacchini, Salieri, Paesiello, Cimarosa, Zingarelli, Tritta, Anfossi, Righini u. A.

Wenn die italienische Instrumentalmusik von der teutschen übertroffen wird, unter welchen besonders Haydn hervorragt, so ist es mir sehr lieb, zu erinnern, dass beim Beginnen der Laufbahn dieses Komponisten berühmte Italiener lebten, und nach Carpani's Haydine (oho!!!) lebten sie nicht umsonst für ihn; er beobachtete sie alle, und von Allen nahm er das Gute und Beste (!!!???). Diese waren, um von vielen andern zu schweigen: Tartini, Corelli, Vivaldi, Verfasser der berühmten Sinfonien Le quattro Stagioni, Boccherini, Pugnani, Jomelli, Scarlatti; diesen höchsten *(sommi)* Italienern verdankt der berühmte Teutsche grösstentheils seinen Ruhm. (Bärmherzigkeit!)

Mit dem Gesagten denke ich keineswegs den Ruhm der ultramontanen Schule zu verdunkeln. Denn gleichzeitig mit unsern Höchsten *(sommi)* lebten Männer von grossem Genie, die, wenn sie auch nicht unter dem eingebenden Himmel *(cielo inspiratore)* Italiens geboren wurden, doch das in den harmonischen italienischen Seelen (hört!) verschwenderisch vorhandene schöne Ideal nach ihrer Art zu benutzen wussten (wie fein!). Was würden sie aber ohne diese ersten erfundenen Begriffe der Italiener gethan haben? (Bedauernswerthe Alemannen!) Der Himmel weiss es.

Um nun das Falsche des Herrn Battaglia zu erweisen, sagt Herr Pacini, die italienische Schule hatte immer als Karakteristik die Originalität der Melodie, die Reinheit der Harmonie, und beruft sich hierbei auf Autoritäten. Lichtenthal nennt die italienische Schule melodisch und einfach. Mees *(sic)* unterscheidet die teutsche Schule als Harmonie savement travaillée, die italienische als mélodie suave, facture simple et pure, die französische als Genre mixte qui tient de la vigueur allemande et de la grace italienne; woraus also deutlich (?) erhellt, dass die italienische in all ihren Formen original war. Hatten Paesiello's, Cimarosa's und Zingarelli's Opern den nämlichen Typus wie jene von Hummel oder Beethoven gehabt, würden sie im Auslande und besonders in Paris dieselben Wirkungen hervorgebracht haben? Der Styl unserer grossen italienischen Meister des vorigen Jahrhunderts war also ganz melodisch, und nach den Vorschriften der harmonischen Beschaffenheit bildeten sie auf einem einzigen Gedanken die musikalische Rede, während die Ultramontanen all ihr Studium in Akkordverbindungen, in die Erfindung neuer Instrumenteneffekte und in die Kraft der Deklamazion legten. Möchte doch Herr Battaglia den Manfredini lesen, um sich von der Wahrheit meines Gesagten immer mehr zu überzeugen.

Mayr war der erste, welcher der italienischen Oper durch Harmonie, Modulazion, Begleitung aus der teutschen Schule neue Gestalt gab; Paer und Generali waren seine Nachfolger. Von nun an verloren wir die Originalität und verschwisterten uns mit der ultramontanen Schule. Das ist die wahre Epoche, wo das Deklamazionssystem (hört!) in die Oper eingeführt wurde.

Rossini, der unsterbliche Rossini, wusste jedoch, mitten im Umsturze der alten Schule, die Schönheiten unseres melodischen Systems aufzubewahren, und er vergass es nie, unter dem Himmelblau geboren worden zu sein.

Hierauf wird der unsterbliche Rossini mit poetischem Schmucke gelobt, abermals Zitate aus Carpani, aus weil. Zucala's Principj Estetici (die keine Aesthetik sind) und aus Mazza angeführt, der Melodie über Alles der Vorzug gegeben, sodann der Schluss gemacht:

dass bis Simon Mayr die italienische Schule sich in ihrer Originalität erhalten und nie mit der ultramontanischen Schule verschwistert hat. Diese Verschwisterung entstand nur durch Mayr, Cherubini, Generali und Paer. Wenn Paesiello's, Cimarosa's und Anderer Opern durch jene von Mayr, Paer, Generali, darauf diese von Rossini's Opern, und letztere durch jene von Bellini, Mercadante und Donizetti verdrängt wurden, so darf das dem Mangel des wahren Schönen *(bello reale)* keineswegs, sondern der Wandelbarkeit des menschlichen Geistes zugeschrieben werden, der immer nach neuen Sensazionen hascht.

Nach einigen andern Bemerkungen erwähnt Herr Pacini sein dermaliges zweites Vaterland Lucca, das den Herzog Karl Ludwig zum Souverain und Vater hat, einen Boccherini, Gasperini, Tomeoni, Soffi, Puccini, Quilici und den Canonico Santucci erzeugte; sodann betheuert er schliesslich, er habe mit vielem Leidwesen den Herrn Battaglia zu widerlegen unternommen, welcher das Wahre mit dem Falschen, und das Falsche mit dem Wahren zu verlarven suchte; endlich bittet er um Nachsicht seines prunklosen Styls u. s. w.

Nachrichten.

Berlin, den 15. Juli 1841. *Ueber die Darstellungen der Mad. Pasta auf der Königsstädtischen Bühne.* Nachdem die berühmteste aller dramatischen Sängerinnen der letzten Dezennien, Signora *Giuditta Pasta*, in einem Konzert im Kostüme sich im königl. Opernhause hatte hören lassen, vereinigte sich die Künstlerin mit der Direkzion des Königsstädtischen Theaters und der hier anwesenden italienischen Opergesellschaft zu sechs Opernvorstellungen bei erhöheten Eintrittspreisen (den hohen Preisen im Königl. Theater gleich, die erste Rangloge 1½ Rthlr., Parquet 1 Rthlr. u. s. w.) und aufgehobenem Abonnement, für gemeinschaftliche Rechnung. Die erste Oper, welche zweimal zur Vorstellung gelangte, war die früher bereits auf dieser Bühne in teutscher Sprache (von Dem. Hahnel die Hauptrolle) ausgeführte Anna Bolena von Donizetti, eine Komposizion an melodischen Schönheiten eben so reich, als an häufiger Karakterlosigkeit leidend, wie die meisten Opern dieses vielschreibenden Tonsetzers. Schon die persönliche Erscheinung der Mad. Pasta imponirte durch die Hoheit

der Haltung und das Plastische ihrer Attitüden. Der Gesang litt theilweise zwar an zu tiefer Intonazion der etwas rauhen Mittellage, riss indess schon in der ersten Arie der Anna: „Amor che il seno m'agita" durch den tief empfundenen Vortrag zu innigem Mitgefühl hin. Noch mehr war dies der Fall in den Scenen mit Percy und im ersten Finale. Noch eindringlicher aber wirkte der treffliche Ausdruck, das meisterhafte Portament und die leicht ansprechende Höhe der noch immer klangvollen Stimme, wie die vollendetste Ausbildung aller Fioriturren, des Trillers, der chromatischen Tonleiter u. s. w. in dem zweiten Akt, im Duett mit Johanna Seymour, und den nur durch die Detonazion öfters gestörten Ensemblegesängen. Als tragische Meisterin des lyrisch-dramatischen Gesanges glänzte Mad. Pasta indess in den Schlussszenen der Oper, namentlich in der mit dem schönsten Mezzavoce vorgetragenen Preghiera: „A dolce guidami" u. s. w. und dem Ausdruck des Wahnsinns, des wiederkehrenden Bewusstseins und der Resignazion in der Kantilene: „Cielo, a' miei luoghi spasmi concedi alfin riposo," bis zuletzt die höchste Aufregung mit völliger Erschöpfung der unglücklichen Anna endet. Hatte man grosse Erwartungen von der bewunderaswerthen Sängerin im Voraus gehegt, so wurden solche dennoch weit übertroffen, und es zeigte sich, wie die Pasta fast allen grossen dramatischen Künstlerinnen, z. B. einer Unger, Hähnel, Schröder-Devrient u. s. w. zum Vorbilde gedient hat. Dass jetzt freilich die physischen Kräfte nicht mehr eine ganz vollkommen schöne Leistung gestatten, und das Aeussere nicht dem geistigen Wesen der seit etwa 25 Jahren bereits in der Oper mit so grossem Erfolg thätigen Künstlerin entsprechen kann, liegt in der Natur des Menschen. Dennoch bleibt auch jetzt noch so viel Vortreffliches übrig, dass die grossartige Sängerin unerreicht dasteht und das höchste Muster für dramatischen Gesang bleibt. Dass Mad. Pasta mit Beifall überhäuft und gerufen wurde, bedarf kaum der Erwähnung. Signora Ferlotti sang die Giovanna Seymour ungemein rein und angenehm, zuweilen nur etwas zu wenig feurig. In den Duetten mit Anna war es sehr schwer, die reine Intonazion festzuhalten, die denn auch in den Ensemble's öfters unsicher war. Den König Enrico sang Herr Poltrinieri gut, doch war seine Darstellung zu abgemessen pathetisch. Lord Percy sollte von Herrn Gamberini gesungen werden, wegen dessen plötzlicher Krankheit hatte indess Herr Rossi schnell die Rolle übernommen, und führte solche, in seiner etwas zu stark intonirenden Weise, recht gelungen durch. Eine neu engagirte Sängerin, Signora Villa aus Mailand hatte als Page Smeton wenig Gelegenheit, mehr als eine reine Mezzosopran-, fast Altstimme zu zeigen. Signor Bozzi sang den Lord Rochefort so, wie es von der seconda parte billig nur zu erwarten ist. Dass aber der Chor in teutscher Sprache sang, war Anfangs fast lächerlich, bis man sich daran gewöhnte, da ja doch selten die Worte verständlich ausgesprochen werden. Das Orchester bewährte, unter Herrn Quattrini's Leitung, seine Tüchtigkeit. — Die zweite Gastrolle der Mad. Pasta war die für sie geschriebene Norma in der Bellini'schen Oper. So gross auch der Ruf der Künstlerin in dieser Leistung war, so übertraf solche dennoch die gespannteste Erwartung durch die Wahrheit des Ausdrucks, das treffliche Portament, das mimisch Plastische der grandiosen Darstellung und die vom Feuer der Empfindung durchglühte Vortragsweise. Dass allerdings die Frische der Stimme naturgemäss nicht mehr vorhanden ist, die Mittellage häufig zu tief und rauh klingen, auch die Schönheit der äussern Erscheinung mangelt, ist nicht zu laugnen — dennoch bleibt die Pasta als Norma ein hohes Muster für alle dramatische Sängerinnen, und rührte in beiden Vorstellungen dieser so unzählig oft, hier von den Damen Hähnel und Löwe mit Auszeichnung ausgeführten Oper die überaus zahlreich versammelten Zuhörer bis zu Thränen. Die im Ganzen recht gelungene Vorstellung verdient eine kurze Analyse. Nach der effektvollen und theilweise auch karakteristischen Ouverture wurde die erste Scene vom Chor der Druiden etwas roh ausgeführt; auch Orovist (Signor Torre) fehlt die höhere Gesangbildung, wenn gleich die Stimme dieses Bassisten ziemlich stark ist. Pollione (Sever) wird von Herrn Vitali recht feurig, nur in der Regel viel zu stark gesungen, zu bedauern ist es, dass dieser Sänger meistens an Heiserkeit leidet. Schon die erste Erscheinung der Norma imponirte, und ihr Gesang der schönen Kavatine: „Casta Diva" war hinreissend schön, wobei die Anschwellungen der höheren Töne, Triller und Fioriturren von Mad. Pasta meisterhaft ausgeführt wurden. Adalgisa wird von Signora Ferlotti rein und angenehm, zuweilen nur etwas zu wenig bewegt gesungen. Freilich ist in der Intensität des Klanges der Stimme ein grosser Unterschied gegen die Meisterin dramatischen Gesanges; dafür aber entschädigt die goldreine Intonazion und der einfach geschmackvolle Vortrag, der sich in den Duetten mit Pollione und Norma besonders geltend machte. Der Ausdruck des Zorns und der Eifersucht, welchen Mad. Pasta in Ton, Geberde und Darstellung zu legen wusste, war im Schlusssterzett des ersten Akts höchst ergreifend. Noch weit höher aber zeigte sich die lyrisch dramatische Künstlerin, welche als Norma allen bedeutenden Sängerinnen augenscheinlich zum Vorbilde gedient hat, im zweiten Akt in der Szene, wo die zweite Medea die Kinder im Schlafe tödten will, und die Mutterliebe den Hass bezwingt, in der folgenden Szene mit Adalgisa (welche Farore erregte), und endlich in den Schlussszenen der Oper mit Pollione, den Kampf zwischen Liebe, Hass und Rache ausdrückend, wie die Grösse der eigenen Aufopferung Norma's und zuletzt die flehentliche Bitte an den Vater, sich ihrer Kinder anzunehmen; — wie alle diese verschiedenen Affekte zu einem vollkommen getreuen Bilde gestaltet werden, lässt sich mit Worten nicht beschreiben, wo die Seele in Tönen spricht! Daher hat denn auch diese Norma hier einen Eindruck auf anbefangene Zuhörer hervorgebracht, wie wir solchen seit der Catalani und Schechner nicht erlebt haben, so ausgezeichnete Gesangvirtuosinnen anderer Gattung auch gebührende Anerkennung und enthusiastische Aufnahme gefunden haben. Die gediegene Grösse der Pasta steht unerreicht da, und es ist nur zu bedauern, dass

das Loos des Schönen auf der Erde Vergänglichkeit ist. Wie gross muss vor zwanzig Jahren die Wirkung gewesen sein, als Frische und Reinheit der Stimme und jugendliche Gestalt noch die Kunstleistungen unterstützten! — — Auch die zweite Vorstellung der Norma war, fast noch mehr als die erste, von den ersten Ständen und fast allen Gesangfreunden besucht, auch durch die Anwesenheit des Königs und der Königin ausgezeichnet. — Wie es heisst, wird Mad. Pasta nun noch den Tancredi singen, worüber künftig das Nähere. *J. P. S.*

Musikfest der schweizerischen Musikgesellschaft in Luzern.

Diese 22. Versammlung wurde am 12. Juli im neuen Stadttheater von der Luzerner Theater- und Musikliebhaber-Gesellschaft mit der Aufführung des Wilhelm Tell von Schiller eingeleitet. Am 13. hielt die Zentral-Kommission mit den Kantonskorrespondenten von 7 bis 8 Uhr Morgens Sitzung zur Berathung und Abfassung von Anträgen; von 8 bis 9 Uhr Sitzung der Mitglieder der Gesellschaft, worin nach der Eröffnungsrede des Präsidenten zuerst der seit 1840 verstorbenen Mitglieder gedacht wurde; Beförderung der Kandidaten, der Ehrenmitglieder u. s. f. folgte. Die übrige Zeit des Tages war den Musikproben und andern geselligen Vereinigungen gewidmet. Das Orchester war in der Jesuitenkirche zu St. Xaver nach einem sehr zweckmässigen, von *Sigm. Neukomm* entworfenen Plane, welcher auch lithographirt worden ist, erbaut worden. Ausser dem Direktor, dem ein Pianino zu Diensten stand, einer Harfe und den Solosängern zu beiden Seiten, werden auf der Zeichnung 202 Sänger angegeben, von denen die Soprane und Alte 140 zählten; die Tenore und Bässe waren jedoch nicht alle zugegen. Auch von den 155 Instrumentalisten fehlten 17, so dass die Gesammtzahl der Ausführenden etwa gegen 350 sich belief. — Nachdem am Haupttage, als dem 14. Juli, Morgens noch eine Sitzung der Gesellschaft und eine Probe des Sologesanges mit dem Obligat-Orchester gehalten worden war, begann die Musikfeier in der genannten Kirche um halb 3 Uhr und zwar mit dem Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden," von *L. Spohr*, welcher auch, wie *Neukomm*, dem Feste beiwohnte. Beide Herren dirigirten jedoch nicht, sondern überliessen die Leitung ihrer Werke dem Musikdirektor *Maschek* in Basel, einem Böhmen, welcher einige Monate früher aus Basel nach Luzern zum Einstudiren berufen worden war. Die Komponisten selbst werden zuverlässig mit seiner Direkzion so zufrieden gewesen sein, als es alle Anwesende waren. In Folge seiner tüchtigen Leitung soll er in Luzern fest angestellt werden. Spohr's Oratorium ging durchgängig sehr gut, in vielen Nummern sogar ausgezeichnet. Die Soloparticen waren so vertheilt: Mad. *Stockhausen* sang die Maria vortrefflich und gefiel ungemein; Jesus Herr *Burkhard* aus Basel, Tenor, zart und gut; Johannes, Tenor *Ziegler* aus Winterthur, stark, oft zu stark und leidenschaftlich; Joseph von Arimathia, Tenor *Menzinger* von Olten, gut; Judas Ischarioth, Bass, *Schmidt* von Luzern, gleichfalls zu Aller Zufriedenheit; Kaiphas, Bass, *Jak. Meyer* von Luzern, noch nicht gesanggebildet genug; Nikodemus, Bass, *Ringier* von Lenzburg, gut und mit sehr schöner Stimme; Petrus, *Karl Meyer* von Luzern, Bass, ebenfalls gut. Der Letzte hatte noch das Amt, alle aussere Angelegenheiten des Festes, z. B. den Bau des Orchesters, Erhaltung der Ordnung u. dergl. zu besorgen, weshalb er den Namen „Kapellmeister" führte. Die Basspartie des Philo hatte Herr *Ringier* von Lenzburg übernommen. Das Ganze sprach bei so schöner Ausführung lebhaft an. Als Einleitung des zweiten Theils wurde Lindpaintner's Fest-Ouverture aus Edur gegeben, ohne zu gefallen. Es folgte *S. Neukomm's* „Christus Himmelfahrt," Oratorium, aus Klopstocks Messias zusammengestellt. Solo sangen Mad. *Maschek* aus Basel, Frau des Direktors und Theatersängerin, Tenor *Schnyder von Sursee* und Bass *Ringier* von Lenzburg. Es gefiel, gelang jedoch in der Ausführung nicht so gut, als das erste Oratorium, vielleicht weil die Kräfte der Sänger und der Hörer schon etwas erschöpft waren.

Der 15. Juli brachte das weltliche Konzert, auch in der Kirche von halb 3 Uhr an. Beethoven's Ouverture zu Egmont wurde sehr brav ausgeführt; 2) Sopranarie aus Mozart's Titus, gut vorgetragen von Fräul. *M. Bildstein*; 3) Violoncell-Konzert in Adur (No. 8) von Bernh. Romberg, vorgetragen von *Ernst Knoop*, Musikalienhändler in Basel. Es war Schade, dass sich die Passagen verwischten und in einander liefen, nicht aus Schuld des Spielers, sondern der Lokalität wegen. Die Kirche ist den Konzerten nicht günstig; 4) Duett der Amazili und des Nadori von Spohr, vorgetragen von Fräul. *El. Ziegler* und Herrn Dr. *Ziegler-Sulzer* aus Winterthur; gefiel lebhaft; 5) der erste Satz aus Spohr's Klarinettenkonzert, beifällig vorgetragen von Herrn *Sabon* aus Genf; 6) „Die Kindheit," Gedicht von Matthisson, Musik von *Fr. Stockhausen*, vorgetragen von Mad. *Stockhausen*, dann „Lob des Gesanges," ein Schweizerlied für zwei Soprane, vorgetragen von Mad. *Stockhausen* und Fräul. *Bildstein*, die Harfenbegleitung von Herrn Stockhausen. Beide Lieder erwarben sich durch gute Ausführung vielen Beifall. — Im zweiten Theile 7) Konzertsatz von de Beriot, vorgetragen vom Musikdirektor in Schaffhausen, Herrn *Staudt*; 8) „Nun beut die Flur das junge Grün," ausgezeichnet gesungen von Frau *Stockhausen*; 9) Elegie von *Ernst*, vorgetragen auf der Oboe von *Ernst Methfessel*, Musikdirektor in Winterthur. Dieser getragene Satz nahm sich in der Kirche ungleich schöner aus, als die Konzertsätze des Violoncells und der Violine; 10) Sextett aus Don Juan, gesungen von Mad. *Maschek*, Fräul. *Bildstein*, Fräul. *Marie Hagenbuch*, den Herren *Spiess* aus Burgdorf, *Jak. Meyer* und *Rud. Ringier*; 11) Finale aus einer Sinfonie „Erinnerung an Jos. Haydn," von *Xaver Schnyder v. Wartensee*, welcher sein Werk selbst dirigirte.

Die Begleitung der genannten Musikstücke musste ungleich ausfallen, weil fast in jeder Nummer ein Wech-

sel der Spieler im Orchester eintrat. Hatte man auch in der gedruckten Orchesterordnung noch so gut vorgebaut und alle Platze, die irgend Einer im Orchester einnehmen werde, für gleich ehrenvoll und unentbehrlich erklärt, so konnte damit doch nicht vermieden werden, dass Mitglieder, die früher im Ripien-Orchester gespielt hatten, nun auch im Obligat-Orchester sich zeigen wollten. Der Schweizer will nicht zurückgesetzt scheinen. Kurz, es blieben nur die ersten Violinen und der Direktor des Obligatorchesters, Musikdirektor *Reiter* aus Basel, an ihrer Stelle. Daher merkte man auch diesen Besetzungswechsel am Meisten in den Blasinstrumenten. Es war mithin auch kein Wunder, dass die teutsche Einheit und Bestimmtheit des Vortrags keineswegs erreicht wurde. Ueberhaupt schien mir das ganze Fest, im Vergleiche gegen andere, merkwürdig still und kalt vorüber zu gehen. Mag die schlechte Witterung auch noch so viel dazu beigetragen haben, so mögen doch die politischen Spannungen gleichfalls einen Theil der Schuld tragen. Der erste Preis einer Eintrittskarte war 25 und der zweite 15 Batzen. — Man setzt mit Recht voraus, dass ein Ball den Beschuss des Festes machte. — Wahrscheinlich wird ein gedrucktes Fest-Protokoll, wie früher in Basel, erscheinen. Enthält es etwas wesentlich Einflussreiches, soll es an Mittheilung nicht fehlen.

Friedrich Wilke,

Musikdirektor, Organist und Lehrer der Musik am Gymnasium in Neu-Ruppin, feierte am 27. Juli d. J. sein 50jähriges Amtsjubiläum. Wer von seinen zahlreichen Freunden in der Nähe und Ferne es möglich machen konnte, wohnte dem Ehrentage des glücklichen Greises in Person bei und freuete sich der seltenen Rüstigkeit des überaus thätigen und vielfach verdienten Jubilars. Wer selbst zu erscheinen verhindert war, gab seine Theilnahme durch schriftliche Beweise dankbarer Anhänglichkeit zu erkennen. Es liefen daher eine bedeutende Anzahl herzlicher Glückwünsche ein, welche zum Theil, am Meisten von seinen zahlreichen Schülerinnen, von kunstreichen und glänzenden Geschenken begleitet wurden. Unter Anderm hatte der würdige Jubilar die Freude, sich und seine erste Amtsthätigkeit, als Organist in Spandau, wo er 18 Jahre lang sich um Kirchen- und Stadtmusik verdient machte, von dem dortigen Rathe der Stadt festlich geehrt zu sehen. Am Morgen des Festtages brachte der bedeutende und wirklich ausgezeichnete Garnisons-Musikchor von Neu-Ruppin dem Gefeierten in seiner Wohnung eine stattliche Musik, welche mit einem Choral von *G. W. Fink*, dessen erste Strophe von einer Ventil-Trompete und 3 Posaunen, die zweite mit 2 Flöten, 2 B-Klarinetten, 2 Fagotten und dem Kontra-Fagott, die dritte mit allen Stimmen vortrefflich geblasen wurde, erhebend sich einleitete. Auf *Friedrich Schneider's* für Militärmusik schön arrangirte Ouverture über akademische Lieder folgte Beethoven's Adelaide, und den Schluss machte ein von dem Musikdirektor des Chors, Herrn *Pollmächer* komponirter sehr glänzender Festmarsch. Nach vielen erhaltenen Gratulazionen der angesehensten Männer der Stadt war dem Jubelgreise ein glänzendes Ehrenmahl in den schönen neuen Anlagen am See, welche die Stadt der unermüdlichen Thätigkeit des General von Wulffen und des immer noch dafür eifrig sorgenden Jubilars selbst zu verdanken hat, veranstaltet worden, woran Mitglieder des Rathes, des Gymnasiums, des Offiziercorps und der Bürgerschaft, dazu mehrere Auswärtige, z. B. der Graf v. Zieten, Herr v. Drieberg und *G. W. Fink*, nur die Geistlichkeit der Stadt ausgenommen, lebhaften Antheil nahmen. Den ersten Toast auf den Jubilar brachte Herr v. Schlegel in wohlgefassten Reimen; ein Gedicht des Superintendenten Herrn Boy, eines alten auswärtigen Freundes des Jubelgreises (der Ort seiner Thätigkeit ist uns entfallen), wurde in der ersten grösseren Hälfte verlesen und in der letzten nach bekannter Melodie gesungen; endlich ein für das Fest von *G. W. Fink* eigens gedichtetes und komponirtes Lied zur Ehre des Ehrenmannes anfangs allein vom Musikchore, bald darauf mit Einstimmung der Gesellschaft lebhaft vorgetragen. Den Abend des überaus fröhlichen Festes verherrlichte ein Feuerwerk, das mit einem Brillanttempel, worin der Name *Wilke* brannte, beschloss. — Noch drei Tage lang fanden allerlei Nebenfestlichkeiten heiterer und sinniger Art Statt, die allen Theilnehmenden die wohlverdiente Feier des besonders in Sachen des Orgelbaues überall rühmlich gekannten und uneigennützig höchst thätigen und einflussreichen Ehrenmannes, der sich gerade dadurch vielleicht auch manchen Gegner zugezogen haben mag, wie es zu gehen pflegt, unvergesslich machen werden.

Während dieser Tage wurden dem hier anwesenden Dr. Fink nicht allein die Orgelwerke der Stadt, deren eines er selbst spielte, durch den Jubilar und Herrn Engel bekannt gemacht, sondern es wurde ihm auch von dem Musikdirektor des Militärchores, Herrn J. D. Pollmächer, ein Konzert veranstaltet, in welchem sich sowohl die 38 bis 40 Bläser vorzügliche Ehre machten, als auch besonders der Direktor Pollmächer, von dessen Komposizionen eine eigenthümlich erfundene und vortrefflich instrumentirte Sinfonie, eine glänzende Ouverture, ein dramatisirt schön gehaltener und ausgeführter Trauermarsch für Militärorchester, ein grosses, durchaus selbständiges Streichquartett, das gleichfalls trefflich ausgeführt wurde, und einige Chorgesänge zu Gehör gebracht wurden. Am Tage vor seiner Abreise ehrte ihn der Militärchor mit einer Morgenmusik, in welcher, ausser einem von Fink komponirten und von Pollmächer arrangirten Gesange, Mozart's Jupiter-Sinfonie und die Don Juan-Ouverture an sich selbst wie im Arrangement und in höchst lobenswerther Ausführung hervorleuchtete

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.

Mailand (Teatro Re). Im Juni gab man in diesem Theater die beiden ältern Opere buffe: Gli Esposti und

Chi dura la vince, von Luigi Ricci, mit Beifall. Die Damen Corri-Rossi (Angelina, Schwester der Corri-Paltoni, Fanni, eigentlich Corry, und beide Engländerinnen) und Montucchelli waren für dies Theater leidlich; Tenor Baldanza etwas weniger; Buffo Cambiaggio und Bassist Rossi (Napoleone) beide sehr brav.

Vor Ostern waren zu Mailand, ihre fernere Bestimmung abwartend, 97 Prime Donne assolute; 83 Comprimarie oder Altre Prime Donne; Altistinnen keine einzige, weil jetzt Alle ihre Chorden zum Sopran hinaufschrauben, um tüchtig schreien zu können; 49 Tenori assoluti und nicht assoluti; 11 Buffi, 9 singende Buffi oder enzyklopädische Bassisten; 60 Supplement-Primi Tenori, nöthigenfalls auch als Secondi Tenori (!); Secondi Bassi 46; Tänzer ein ganzes Regiment.

In den am 20. April im Redoutensaale von dem tüchtigen Violinspieler *Giuseppe Grassi* aus Piemont, und ebendaselbst am 7. Mai von dem vortrefflichen Violoncellisten *Alfredo Piatti* aus Bergamo, und dem respektablen Violinisten *Carlo Bignami*, Orchesterdirektor am Theater zu Cremona, gegebenen musikalischen Akademien gab es viel Beifall und wenig Zuhörer.

In der heutigen musikalischen Lacrimarum Valle genieset ein armer Teufel in Italien nur selten solche selige musikalische Augenblicke, wie Schreiber dieses vorigen Monat im Hause eines hiesigen Gutbesitzers und Musikliebhabers, Namens *Cambiaggio*, dessen Gattin, eine geborne *Branca*, und sehr schätzenswerthe Pianofortespielerin, das Mozart'sche Original-Pianofortequartett in Es dur, in Gesellschaft des obengenannten Konzertisten *Piatti*, des Kriminalraths *v. Kleindl* (er spielte die Viola, und trat das meisterhaft von ihm behandelte Violoncell dem Herrn Piatti ab) und eines Violindilettanten vortrug. Wie schön, wie erhaben ist nicht dieses gesang- und kunstvoll geschriebene Quartett! Das Adagio in As dur insbesondere hat Stellen von unbeschreiblich ergreifender Wirkung. Dank also der Meisterin und den Meistern für einen solchen Genuss.

Noch etwas Erfreuliches. Unser berühmter 85jähriger *Alessandro Rolla* spielt noch immer (Juni) wöchentlich Quartetten unserer teutschen Heroen, und zwar abwechselnd Primo und Secondo Violino, nicht selten mit jugendlichem Feuer.

Crema. Die beiden französischen Sängerinnen Bruni (Brun-Esponine, die eigentliche Prima Donna, und ihre Schwester Aline, eine Altra Prima Donna), Tenor Picasso, Buffo Profeti und Bassist Benciolini erfreuten die Zuhörer mit der alten, aber noch immer schönen Opera buffa, von weil Maestro Guecco, La Prova dell' Opera seria, und der neuern, aber weit minder schönen Chi dura vince, von Ricci.

Lodi. Ricci's Opera buffa, Chi dura vince, mit den Hauptsängern: Prima Donna Datti, Tenor Personi, Buffo Rocca und Bassist Facchini fanden gute Aufnahme.

Pavia. Donizetti's Lucrezia Borgia eröffnete die Stagione ziemlich gut. Die Giuseppina Berio hat eine starke Stimme (heut zu Tage was Köstliches), die Angiolina Villa sucht ihre Mängel durch Kunst zu verstecken. Tenor Prospero Ferrari geht mit, und der Bassist Joseph Reger übertreibt Manches. Einen ähnlichen Erfolg hatten darauf zwei andere Donizetti'sche Opern: der Belisario und Elisir; in der erstern machte der Bassist Domenico Marchelli die Titelrolle.

Die beiden Konzertisten *Piatti* und *Bignami* gaben hier eine musikal. Akademie mit vielem Beifalle (s. Mailand).

Brescia. Einstweilen bis zum Beginnen der Messe that man sich gütlich mit Rossini's Barbiere di Siviglia, worin die Chevrier, Tenor Tommasi, Bassist Monachesi und Buffo Hilaret wirkten und befriedigten.

Bergamo. Der Vorabend des 14. Juni, an welchem der Nestor der Komponisten *Simon Mayr* sein 78. Jahr zurücklegte, wurde hier von der Unione Filarmonica der obern Stadt, deren Stifter er ist, mit einer grossen musikalischen Akademie in ihrem Saale gefeiert, bei welcher Gelegenheit dem noch immer thätigen Greise eine goldene Medaille mit dessen Bildniss und Umschrift: Gio. Simone Mayr, auf der einen Seite, dem Sinnbild der Akademie, mit dem Motto: Al suo Istitutore, l'Unione Filarmonica di Bergamo, 14. giugno 1841 auf der andern Seite, überreicht wurde.

Nach der Ouverture der Fedra, der vorletzten der von Mayr komponirten 62 Opern, wurden sieben von Mayr's Zöglingen eigens hierzu komponirte Vokalstücke vorgetragen: 1) Ein Chor mit Duett, betitelt: La Musica e la Gloria, von Herrn Matteo Salvi. 2) Drei fast aus dem Stegreife komponirte Stücke, von Herrn Girolamo Forini, nämlich: Il canto di una Silfide (über Thema's aus Mayr's Opern), eine mehrstimmige Kantate und eine Romanze, betitelt: La Preghiera. Forini ist Gesanglehrer am hiesigen Instituto Musicale, und einer von den wenigen jetzt lebenden Meistern in Italien, die das heilige Feuer der guten alten italienischen Gesangschule aufbewahren, aber auch Lehrer im ganzen Sinne des Wortes sind; seine obbenannten Stücke fanden die grösste Anerkennung. 3) Chor und Arie von Herrn Giacomo Cantu. 4) Von Herrn Francesco Pezzoli, dermaligen Kapellmeister am Dome zu Monza, war eine Kantate mit Chören, unter dem Titel: L'Esultanza; da er zugleich ein sehr guter Klavierspieler ist, trug er überdies eine Pianofortefantasie von Döhler vor. 5) Vor benannter Kantate wurden vom trefflichen Violoncellisten Alfredo Piatti Variazionen auf seinem Instrumente vorgetragen; desgleichen Violinvariazionen von Mayseder, gespielt vom hiesigen Orchesterdirektor Marco Bonesi. 6) Das letzte Stück war ein von Donizetti zu Paris eigens für dieses Fest komponirter Chor: Il Genio.

Dass alle diese einheimischen Künstler und wirkenden Sänger Enthusiasmus erregten, braucht wohl nicht erwähnt zu werden. Ausserhalb des Saales spielte die Musikbande des hier garnisonirenden österreichischen Regiments Geppert Zwischenstücke, aus Mayr's Opern entlehnt.

Ungefähr um die Mitte des Festes begab sich eine Deputazion der Unione Filarmonica in eine der Logen ihres Musiksaals, worin sich Mayr befand, und überreichte ihm unter stürmischem Beifall und Evviva's drei der vorher beschriebenen Medaillen, eine goldene (30 Dukaten schwer), eine silberne und eine von Erz. Dieselben enthusiastischen Bezeigungen fanden Statt zu Ende

Dritter Brief.

Was die spielenden und singenden Personen betrifft, so scheinet die Wage, womit die Kunstrichter hier abwägen, gleichfalls etwas enge. Des ungeachtet lässt sich die Sache leichter ins Gleiche bringen, weil die Kunstrichter mit so manchem im Nationaltheater selbst nicht zufrieden sind.

Herr Lippert, sagen sie, spiele mehr den Mann von Erziehung, als den Wasserträger; in seinen Handlungen zeige derselbe mehr Gewandtheit die Wache zu hintergehen, als Theilnahme des guten Herzens am Schicksal der beyden Unglücklichen. Man kann hier und da recht haben: so viel ist aber gewiss, dass die Scene am Fass, wo die todtende Angst Micheli's, nachdem der Graf entsprungen ist, zur höchsten Freude, durch eine gleichsam konvulsivische Bewegung in ein unwillkührliches lautes Lachen ausbricht, unmöglich vollkommner gespielt worden kann. Eben so ist die letzte Scene, wo er die Begnadigung überbringet, und wo ihm die Eilfertigkeit und das Entzücken den ungehinderten Gebrauch der Sprache versagen, unübertreffbar. Herr Mayer spielet freylich so nicht, dahingegen singet er um vieles besser. Was von beyden Wassertragern gilt, mag im umgekehrten Falle von der Rolle des Antonio und des Grafen Armand gelten. Konstanze wird auf dem neuen Theater von einer Anfängerin — in der Stadt hingegen von der Lieblingssängerin Wiens ausgeführt.

Im neuen Theater wird die schöne Romanze des ersten Aktes ausgelassen, in der Stadt sind einige Chöre abgekürzt. Die Dekorationen waren beyderseits gut, doch war die des zweyten Aufzuges im Nationaltheater vorzüglicher, weil sie einer Pariser Barriere damaliger Zeit an Wahrheit näher kam.

Und so stünden die Liebhaber des Gesanges mit denen der Recitation, Mimik und des theatralischen Aufwandes ziemlich im Gleichgewichte. Der eine findet seine Rechnung hier, der andere dort. Es kömmt alles darauf an, wie man sieht und hört — wie man sehen und hören will.

Dem Wunsche des Publikums zu Folge, sagt man allgemein, dass auch Lodoiska und Medea von Cherubini auf dem Nationaltheater zum Vorschein kommen werden. Geschieht dieses, so wird die Verläumdung: als hätte der Kapellmeister W. die Werke dieses Komponisten von der Schaubühne in der Stadt zu entfernen gesucht, am besten widerlegt. Auch erwartet man eine Menge neuer theatralischer Vorstellungen aus Paris. Baron Braun, welcher von dort zurück erwartet wird, bringet die vorzüglichsten Ballette und Singspiele mit sich hierher, welche alle aufs genaueste nach dem Geschmacke des französischen Theaters hier aufgeführt werden sollen.

Bey dem neu entflammten Eifer und den ungeheuren Ausgaben, welche die Direktion wirklich daran wendet, dem Publikum grosse, und desselben würdige Schauspiele zu geben, ist zu wünschen, dass auch das Maschinenwesen eine höhere Vollkommenheit gewinnen möge, um dem Ganzen gehörig zu entsprechen.

Der gute Geschmack — die Erkenntnis des Schönen und Erhabenen, kann durch nichts so allgemein verbreitet werden, als durch ein vollkommnes Theater. Wien kann alles hoffen, alles erwarten, da die Direktion alle Mittel dazu in Händen hat, und jetzt so bereitwillig jedem entgegen kömmt, der das Seinige ernstlich dazu beytragen will.

(Die Fortsetzung wird von Zeit zu Zeit geliefert.)

Paris, den 22ten Sept. Sie sind vielleicht ungehalten auf mich, und Ihre Leser auf Sie, wenn Ihnen beyden bekannt ist, dass schon vor zwey Dekaden endlich doch Winters Tamerlan hier gegeben worden, und noch nichts

der Akademie. Nun wurde der ehrwürdige, innigst gerührte und überraschte Greis um Mitternacht unter Fakkelschein mit Musikbanden von einer ausserordentlichen Menge Menschen durch die Plätze und Strassen der Stadt nach seinem Hause begleitet. Das Beifallklatschen und die Evviva's nahmen kein Ende. Tags darauf schrieb Mayr folgenden Brief an den Präsidenten der Unione Filarmonica, den ich Ihnen in der Originalsprache einsende.

Nobile Signor Presidente dell' Unione Filarmonica!

Ben fortunato mi chiamerei, se capace io fossi di esprimerle quei vivissimi sentimenti di riconoscenza, che inondano il mio core. Ma come trovare termini corrispondenti a tanta generosità, accompagnata da sì fina delicatezza e profusione, di cui mi vegga colmato da Lei, Nob. Sig. Presidente, e da' suo. illustri colleghi?

Il nobilissimo ed autorevole corredo che la di loro officiosa premurosità ha saputo procurare quel maggior ornamento, non poteva ch' estremamente sorprendere, ed i mezzi immaginati per l'esecuzione del grandioso loro progetto avrebbero lusingato anche il più esaltato amor proprio.

Se il mio nome giungerà alla posterità, ogli è solo mercè di quel preziosissimo e ricco dono, con che la soprabbondante delicatezza ha voluto velare la propria magnanimità, proferendola come premio dell' istituzione di questa Unione Filarmonica, della quale il felice proseguimento devesi interamente alle perspicaci e solerti cure de' presenti Bettori della medesima.

Ove poi di supplicare il Nob. Sig. Presidente del favore novello di non disgregarsi questi benchè semplici, e rozzamente espressi, ma più caldi sensi di riconoscenza, e di procurare che gl' illustri Signori Socii si degnino di benevolmente accogliertli, lusingandomi che tutti vorranno essere persuasi, che non vi ha cosa che pareggiar possa la loro generosità, fuorchè la gratitudine che resterà scolpita nel mio cuore sino all' ultimo respiro, unita al profondo rispetto, con cui ho l'onore di protestarmi di Lei Nob. Sig. Presidente

Bergamo, li 15. Giugno 1841.

Umiliss. Devotiss. Servitore
Gio. Simone Mayr.

Mantua. Hauptsänger. Prime Donne Fanti (Annunziata) und Balletti, Tenor Bruneci, Buffo Marconi und Bassist Dossi. Nach zwei Vorstellungen der Orfanella di Ginevra, von Ricci, wurde das Th..ter geschlossen. Nach Ankunft der Gambardella gab man mit ihr sogleich die Gemma di Vergy, vom Salvatore Donizetti. Das Blatt wendete sich schnell; als man aber Rossini's Barbiere di Siviglia gab, kehrte sich das Blatt wieder um.

Verona (Teatro Filarmonico). Mit der Ottavia Malvani (Schülerin der Bertinotti), der Angiola Marta (ehemals Angiola Pozzi und artige Tänzerin auf der Mailänder Scala), dem Berardo Winter (ein längst fertiger Tenor-Heros) und Enrico Crivelli (Bariton) — einem Buona mixta malis, wurden die beiden Bellini'schen grossen Opern Beatrice di Tenda und Norma abgesungen, dabei die Ohren wechselweise angenehm und unangenehm affizirt.

Padua (Teatro Nuovissimo). Unsere Geduld bis zur Hauptstagione der Fiera del Santo im Juni verliess uns ganz. Der Operndurst wurde auf einmal gestillt durch die Ankunft der Geliebte Bortolotti, des Tenors Michelangelo Forti, Bassisten Paolo Casali und Eugenio Mazzotti. Von der Ehre, welche die 18jährige Anfängerin Bortolotti sich bereits vorigen Karneval, bei ihrem ersten Auftreten auf dem Mailander Theater Re erworben, folgte hier eine Fortsetzung. In Bellini's Puritani gab sie die Elvira recht gut, und Niemand glaubte, dass sie hier die Bühne zum zweiten Male betrat. An dem ihr gezollten Beifalle nahmen ihre Kollegen Forti und Casali am meisten Theil. Donizetti's Marino Faliero machte, die Bortolotti und Casali ausgenommen, Fiasco. Desto mehr gefiel darauf die Sonnambula, welche die Bortolotti zu ihrer Benefizvorstellung gab.

Cittadella. Ricci's Scaramuccia mit dessen Hauptpfeilern, der Leva und dem Buffo Pozzesi, befriedigten das Publikum und die Kasse der Impresa.

Belluno. Eine Pignoli betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Donizetti's Belisario, und fand Aufmunterung. In der nachher gegebenen Nina sang die Luigia Righini.

Rovigo. Die Fouché, die Baruffi, Tenor Asti und Bassist Pivetta gaben die himmlische Norma nach Kräften, wurden aber kräftig applaudirt. Wiewohl Herr Patriossi mit dem Belisario unzeitig in die Szene ging, gefiel diese Oper doch so so.

Treviso, wie Rovigo.

Chioggia. Im Belisario und in der Norma sangen mehrere Sänger, von denen die einzige Foccosi erwähnt wird.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Hauptsänger: die Giulia Micciarelli-Sbrissia (vortheilhaft bekannt), ihre Schwester Lucrezia Micciarelli-Marconi; Bertolasi und Superchi. In Bellini's Beatrice di Tenda war die Giulia wie gewöhnlich ausgezeichnet; die übrigen sangen ihre Rolle mehr oder weniger befriedigend. In Mercadante's Vestale, deren Musik wenig behagte, sang die wackere Bertrand anstatt der Lucrezia. *Il Mastino*, neue Oper von Herrn *Buzolla*, machte einen gar nicht unverdienten Fiasco.

(Teatro Apollo.) Eine ganz neue Sängerin, Emilia Goggi (aus Prato in Toscana), die Bertuzzi-Ronconi, Tenor Pancani und Bassist Bastoggi gaben hier Donizetti's Anna Bolena, Bellini's Norma und Speranza's Due Figaro, beide erstere ziemlich genügend. *Giulio d'Este*, neue Oper vom Maestro *Campana*, hat hübsche Dingerchen, und gefiel. Pancani war der Held des Stücks.

(Teatro S. Samuele.) Hier machte eine teutsche Sängerin, Dem. Mina Schrickel aus Karlsruhe, die bereits auf der Pariser Bühne gesungen, gewissermassen Aufsehen. In Donizetti's Lucia di Lammermoor, in welcher Oper sie Tenor Tommasoni und Bassist Rivarola zur Seite hatte, wurde sie ungemein stark applaudirt. Die Gazzetta Privilegiata di Venezia drückt sich bei dieser Gelegenheit folgendermassen aus: „Seit langer Zeit haben wir keine artigere Lucia gehört, als die, welche jetzt auf dem Theater S. Samuele singt. Sie ist die Schrickel — man erschrecke nicht über diesen Namen (versteht sich, weil er für die Italiener nicht leicht auszusprechen ist) —, die durch lange und geduldige Studien in der Schule des Cavaliere Micheroux (eines Neapolitaners und Singlehrers zu Mailand) vorbereitet, nun für die italienische Bühne gewonnen ist, auf der sie in Kurzem unter die glanzendsten Namen gerechnet werden wird. Mit einer hellen, klangvollen, nicht starken, aber jedem grossen Theater anpassenden Stimme, — weil es sich bei ihr nicht handelt zu betäuben, sondern zu rühren und zu ergötzen —, vereinigt sie die Erfahrenheit

(peritia), ja die Weisheit der Kunst u. s. w.“ Hier werden ihre Vorzüge im Einzelnen beschrieben, darauf heisst es: „Ueberall dient ihr nur das Schöne zur Richtschnur *(e guidata dalla sola norma del bello)*, die Schrickel kann gefallen und nicht gefallen, denn auf der Welt gibt es Geschöpfe von allerlei Geschmack, die sogar die Sonne verabscheuen, aber jederzeit wird man sie bewundern müssen.“ Hierauf wird auch ihre Spielart sehr gelobt. In den beiden nachher gegebenen Opern: Chiara di Rosenberg von Ricci, und Sonnambula von Bellini machte sich die Schrickel ebenfalls Ehre. Der grösste Beweis, dass sie hier gefallen hat, ist der, dass sie bereits nebst der Goldberg, dem Tenor Duval und Bassisten Coletti für den nächsten Karneval engagirt ist, um auf dem hiesigen grossen Theater alla Fenice zu singen. Benannter Cav. Micheroux zu Mailand hat so eben eine andere teutsche Schülerin Namens Merk und ebenfalls aus Karlsruhe.

Auf ihrer Durchreise im Mai gab die *Unger* in der Fenice eine musikalische Akademie zum Vortheile des Instituto di Carita per l'infanzia. In den Zwischenakten der von der Schrickel, Pancani und Torre vorgetragenen Lucia sang die Unger die Kavatine aus dem Belisario, und den dritten Akt des Giuramento mit Bassodonna. Der Zulauf war ausserordentlich stark, und da die Unger das Theater auf immer verlässt, also hier zum letzten Male sang, so kann man sich die glänzende Aufnahme denken.

Berichtigung. Im vorigen Berichte, wo immer die Rede von Gabussi's neuer Oper ist, muss es heissen: Clemenza di Valois, anstatt La clemenza di Valois.

Rovereto. Der Basso und zugleich Impresario Stefanoni, der vorigen Karneval die Ranzi und Bassisten Del Vivo besass, beheilt sie für den Frühling, und engagirte noch die Facchini und Tenor Antonelli hinzu; war aber mit den beiden hier gegebenen Opern Lucrezia Borgia und Torquato Tasso des enomatissimo Maestro Donizetti nicht allzuglücklich.

Bolzano (Botzen). Dieselbe Gesellschaft gab die Beatrice di Tenda und Torquato Tasso mit besserm Erfolge.

Trento (Trient). Die Beatrice di Tenda, desgleichen Donizetti's Esule di Roma mit der Steyer, der Marta, Winter und Guscetti haben ohne Weiteres gefallen.

NS. Die herumwandernden italienischen Operngesellschaften singen so eben in Innsbruck und Laibach — Donizetti und Bellini.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Dass das Gedächtniss unserer verdienten *J. G. Naumann*, ehemaligen sächsischen Kapellmeisters, in seinem Geburtsorte Blasewitz bei Dresden nicht durch ein steinernes Monument, sondern durch eine Naumann'sche *Stiftung*, die in einem Schulhause, in einem Fonds, von dessen Zinsen die Gehälter erhalten und den Lehrern und Schülern am Geburtstage Naumann's bei Abhaltung eines jugendlichen Gesangfestes Honorar und Prämien vertheilt werden sollen, wozu man noch in der Benützung des kleinen Naumann'schen Stammhauses ein Armen-, Kranken- und Leichenhaus zukünftigen beabsichtigt, vergrössert auch für die Nachwelt geehrt werden soll, ist unsern Lesern schon bekannt gemacht. In wie weit diese Zwecke erreicht werden können, wird von der Summe der Beiträge abhängen, welche Naumann's Verehrer in der Nähe und Ferne zu diesem Behufe liefern werden. Der Grundstein zu diesem menschenfreundlichen Denkmahlbau ist bereits am 17. April d. J. feierlich gelegt worden. Zur Annahme von Beiträgen haben sich in Dresden bereitwillig finden lassen: die *Arnold*'sche Buchhandlung, die *Meser*'sche Hofmusikalien-Handlung, die *Hüttler*'sche am Neustädter Markt und die Herren *Jordan* und *Timäus* auf der grossen Meissner Gasse. — Der Aufbewahrung und Berechnung sämmtlicher Beiträge hat sich Herr Banquier *Hasslet* unterzogen.

Dieses gute Werk werden gewiss recht Viele nach Kräften fördern helfen, theils durch kleine Geldbeiträge, theils und noch mehr durch Thätigkeit, auch solche in freiwilligen Antheil zu ziehen, die ohne äussere Anregung eines Genusses für sich und die Ihrigen dergleichen Aufforderungen an sich vorübergehen lassen würden. Daher werden denn alle Verehrer Naumann's und der Tonkunst überhaupt freundlich ersucht, öffentliche Aufführungen Naumann'scher oder anderer meisterhaften Kompositionen zum Besten dieses Zwecks in ihrem Wirkungskreise zu veranstalten, wodurch sie sich nicht allein um Naumann's Gedächtniss, sondern auch um einen Theil der Menschheit verdient machen. — Bei *Justo*, *Naumann* in Dresden ist das Portrait des Kapellmeisters *J. G. Naumann* nach einem vorzüglichen Originalgemälde lithographirt erschienen und für 16 Ggr. in allen Kunst- und Buchhandlungen zu haben. Desgleichen: „Das Leben des Kapellm. Naumann“ in sprechenden Zügen dargestellt, zum Theil aus handschriftlichen Quellen geschöpft, mit dessen wohlgetroffenem Bildnisse.

Herr *C. F. Becker*, Organist an der Nikolaikirche, gab in Leipzig am 1. August ein Orgelkonzert zum Besten der Abgebrannten in Zschopau. Die meisten Sätze von Seb. Bach, eine Doppelfuge von Handel, eine von J. Krebs, und drei Nummern vom Konzertgeber. Wir konnten dem besuchten Konzerte einer Reise wegen nicht beiwohnen.

Ankündigungen.

So eben ist bei uns erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schäfer, F. W. (Seminarlehrer, Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst. Für Lehrer und zum Selbstunterricht, insbesondere für Seminarien, Präparandenschulen etc. Zweite, gänzlich umgearbeitete u. vermehrte Auflage. 27 Bogen. gr. 8. Ladenpreis 1 Thlr. 12 gGr. oder 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Kleine Compositionslehre. Die Lehre des Tonsatzes nach seinem „Praktisch-theoretischen Lehrbuch der musikalischen Composition“ im Kurzen gefasst. Ein Hand- und Wiederholungsbuch für Schüler. Zweite, durchaus neu bearbeitete und vermehrte Auflage. 11 Bogen. gr. 8. Ladenpreis 12 gGr. oder 15 Ngr.

— — Beispielbuch zur zweiten Auflage des „Praktisch theoretischen Lehrbuchs der musikalischen Composition“, sowie zur zweiten Auflage der „Kleinen Compositionslehre.“ 46 Bogen gross Notenformat. Ladenpreis 1 Thlr. 8 gGr. oder 1 Thlr. 10 Ngr.

Jedes dieser Bücher wird einzeln abgelassen, doch ist das Lehrbuch etc. wie die kleine Compositionslehre, ohne Beispielbuch nicht zu gebrauchen.

Diese theoretischen Werke, deren Ankauf in Partieen in 15 Exemplaren durch Ermässigung des Preises noch erleichtert wird, hat der Verfasser, unbeschadet ihrer eigenen Selbstständigkeit, mit seiner bekannten „Praktischen Orgelschule“ (2 Auflage) in eine ganz eigenthümliche und eine solche Verbindung gesetzt, die sicher dem eigenen Comparten des Schulers sehr zur Förderung dienen wird.

Arnold'sche Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung in Dresden und Leipzig.

Im Verlage von **F. L. C. Leukart** in Breslau ist so eben erschienen:

Aufmunterung für Junge Violinspieler.

48 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für zwei Violinen. Erste Position. Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler componirt von **Moritz Schoen**. Op. 15. Preis 15 Sgr.

Diese Sammlung ganz leichter Duetten ist als Fortsetzung des unter dem Titel „**Erster Violinunterricht**“ von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten, und zeichnet sich, wie alle früher von Moritz Schoen herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, durch ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterricht so vortheilhaft aus, wie man es von einem so rühmlichst bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

In meinem Verlage sind so eben erschienen:

Böhner, Kapellmeister, Diana-Walzer für Pianoforte. 10 gGr.
— — Helenen-Walzer für Pianoforte 10 gGr.
— — Carolinen-Walzer für Pianoforte 10 gGr.

Henkel, Fr. J., der 150. Psalm, für Sopran, Tenor und Bass, mit Orgelbegleitung. Eine von deutschen Nationalverein für Musik öffentlich belobte Preiscomposition. 1 Rthlr. 6 gGr.
— 8 Gedichte von Chamisso für 4 Männerstimmen. 12 gGr.

Lachner, Vinz., 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nro. 1. Erinnerung. Nro. 2. Liebesbotschaft. Nro. 3. Krug Du. 16 gGr.

Mangold, C. A., Musikdirector, 12 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit und ohne Begleitung. 1tes Heft: Schön ist das Fest des Lenzes; Sonne rief der Rose; Dichterfrühling. Clavierauszug und Stimmen 1 Rthlr.; Stimmen 8 gGr.
— — 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1s Heft: Stelldichein, für Tenor oder Sopran. 8 gGr.
— — — desgleichen für Bariton oder Alt. 8 gGr.
— — — 2s Heft: Die Thräne; Sehnsucht nach dem Ganges, für Tenor oder Sopran. 12 gGr.
— — — desgleichen für Bariton oder Alt. 12 gGr.
— — — 3s Heft: Die Bergstimme, die marmorblasse Maid, für Tenor oder Sopran. 14 gGr.
— — — desgleichen für Bariton oder Alt. 14 gGr.
— — — 4s Heft: Der Gefangene, für Tenor oder Sopran. 8 gGr.
— — — desgleichen für Bariton oder Alt. 8 gGr.

Schlösser, L., Grossherzogl. Hess. Concertmeister, Sehnsucht nach Italien, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 12 gGr.
— — Fantasie für Flöte und Pianoforte. 16 gGr.

Thurn, C., Musiklehrer am Prediger-Schullehrer-Seminar in Friedberg, 8 Gesänge ernsten Inhalts für den Männerchor. 8 gGr.

Darmstadt, den 24. Juli 1841.

L. Pabst.

Die sehr arme Witwe eines rühmlich bekannten Musikdirectors wünscht den einzigen Nachlass desselben, der aus untern verzeichneten Instrumenten und Musikalien besteht, zu ihrer Unterstützung zu verkaufen. Baumgärtner's Buchhandlung in Leipzig ist erbötig, die betreffenden Aufträge anzunehmen.

1) Eine sehr gute Violine mit Kastchen und einem guten Bogen. 7 Louisd'or.
2) Eine alte, sehr gute Violine mit einem neuen Kastchen und 2 ächten Bogen. 5 Louisd'or.
3) „Der Feuerbrand“, eine grosse romantische Oper in 3 Acten. Partitur, alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-Stimmen, nebst Buch und Rollen, vom Musikdirector J. M. Maurer. 40 Fl.
4) „Fernando und Cacilie“, grosse Oper in 5 Acten, alle Sing- und Orchester-Stimmen nebst Rollen und Buch von J. M. Maurer. 50 Fl.
5) „Die Jagd“, komische Oper in 3 Acten mit Sing- und Orchester-Stimmen, nebst Rollen und Buch. 35 Fl.
6) Fünf und zwanzig blau broschirte Bücher, in welchen grösstentheils Auszüge aus den beliebtesten Opern in Partitur gesetzt sind und auch einige Compositionen von Maurer enthalten. Diese Pieces sind für 9 Musiker eingerichtet, nämlich 1 Flöte, 1 Clarinette, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Violinen, 1 Viola und 1 Contra-Basso. 25 Fl.
7) Mehrere grosse Ouverturen, schon ausgeschrieben, nämlich 1 in Fmoll, 1 in Adur, 1 in Ddur und auch eine in Ddur mit 5 obligaten Violoncellen. 14 Fl.
8) Mehrere Pieces für Clarinette, grösstentheils von J. M. Maurer componirt, alle ausgeschrieben. 6 Fl.
9) 2 neue vierstimmige Lieder für 4 Männerstimmen. 8 Fl.
10) Eine Jagdscene für lauter Blasinstrumente und Vokaletim men, alle ausgeschrieben. 11 Fl.
11) Verschiedene Gesänge und Arien und auch Duetten von verschiedenen Meistern. 5 Fl.
12) Ein figurirter Gesang von einem griechischen Liede, mit Begleitung eines grossen Orchesters, dazu eine Ouverture. 5 Fl.
13) „Abrahams Opfer auf Moria“, Drama in 2 Aufzügen von J. M. Maurer componirt. 40 Fl.
14) „Friede in Deutschland“, grosse Kantate, componirt von J. M. Maurer. 50 Fl.

Neue Musikalien im Verlage von **J. Hoffmann** in Prag.

	Fl. Kr.
Labitzky, J., Erste Walzer-Guirlande. 62. Werk.	
für Pianoforte	1 —
für Pianoforte und Violine	1 15
für Pianoforte und Flöte	1 15
für Guitarre	— 45
für Flöte	— 30
— — Souvenir de St. Petersbourg. Trois Mazurkas et une Polonaise. 65. Werk.	
für Pianoforte No. 1—4	1 15
für Pianoforte zu 4 Händen	— 45
für Pianoforte und Violine	— 45
für Pianoforte und Flöte	— 45
für Guitarre	— 15
für Flöte	— 15
für Orchester	2 15
— — Georginen-Walzer. 66. Werk.	
für die Guitarre	— 20
für die Flöte	— 15
— — Hyacinthen-Polka. 64. Werk.	
für die Flöte	— 15
für die Guitarre	— 15
— — Quadrilles françoises. 68. Werk.	
für Pianoforte und Violine oder Pianoforte und Flöte	— 30
für Guitarre	— 15
für Flöte	— 15
für Orchester	2 15
— — Neue Antons-Walzer. 69. Werk.	
für Pianoforte	— 45
für Pianoforte zu 4 Händen	1 15
für Pianoforte und Violine	1 —
für Pianoforte und Flöte	1 —
für Guitarre	— 20
für Flöte	— 15
für das Orchester	3 45
— Zigeuner-Walzer. 5. Werk. Vierte Original Ausgabe für Pianoforte	— 45
Lattenberg, F. V. H. v., God save the Queen varié pour deux Pianofortes à huit mains	2 30
Winter, P. v., Ouverture aus der Oper „das unterbrochene Opferfest“, für zwei Pianoforte zu 8 Händen	1 15

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. № 33. 1841.

Jery und Bätely,

Singspiel in einem Aufzuge von *J. W. v. Goethe*, in Musik gesetzt von *Jul. Rietz*. Op. 40. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Wohl ist es eine eigene Erscheinung, Goethe's genanntes Singspiel, das von nicht wenigen Komponisten versucht, von wenigen jedoch unter die Leute oder auf die Bühne gebracht wurde, wo es sich entweder nur kurze Zeit halten konnte oder auch wohl ganz durchfiel, von Neuem in Musik gesetzt und zwar gedruckt vor uns zu sehen. Zu Beidem gehört Muth. Doch ist es nicht zu verkennen, dass dieser Muth im Allgemeinen mit einer dem Unternehmen günstigeren Zeit, wenigstens für geselligs häuslichen Antheil, in Verbindung steht, als jede frühere es war, selbst *Reichardt's* Zeit kaum ausgenommen. Schon das Auffallende kommt dem Wagestück zu Gute, und das entfremdet Einfache der Sache selbst gibt dem schwankenden, nicht selten etwas angegriffenen Geschmack eine geheim ersehnte Veränderung. Lassen wir indessen die möglich hilfreichen Ursachen, die auf eine gute Verbreitung in häuslichen Zirkeln hoffen lassen, ruhen und wenden wir uns unverzüglich zur neuen Musik, denn über den allbekannten Text haben wir hier nichts zu sagen.

Die vierhändig arrangirte Ouverture ist leicht und munter, so ländlich, als es die Richtung der Zeit und der Drang junger Komponisten begabten Sinns nur gestattet. Am Meisten klingt das hübsche Einleitungs-Allegretto, $^2/_4$, D dur, in das Bukolische des Schweizermährchens, das sich im All. molto vivace, D dur, $^6/_4$, etwas breiter macht. Der erste kurze Gesang Bätely's singt sich im $^6/_8$, H dur, kurz hin, wie billig, wiederholt nur die beiden ersten Zeilen und setzt zum Schluss das vielbeliebte Lala, zuletzt mit einem Triller verziert, hinzu. No. 2. Duett zwischen ihr und ihrem Vater (Bass), eben so kurz weg, ältere Zeitweise mit neu harmonischer Verwebung und schnippischem Ende pikant gemacht. No. 3. Duett zwischen der Spröden und Jery (Tenor), $^2/_4$, G dur. Jedes singt seine Strophe für sich in einer und derselben Melodie, wie es sein muss; darauf duettirt das Pärchen, beiderseitige Gegenbekenntnisse wiederholend; Alles recht artig. No. 4. Jery singt sein Liedchen, oder, wie hier steht, seine Arie. Der Ausdruck mag angemessen sein, aber ein Liedchen wäre hier besser. Natürlich im Melodischen ist die Arie schon, allein geschraubt, gemacht und für uns etwas langweilig. Jeder wird meinen, es komme einem solchen Liebhaber, wie Jery, vor Allem auf die Versicherung an: „Dir allein ist und wird mein Leben sein.“ Damit oder mit den beiden letzten Zeilen der Strophe, meint man, würde der Mann schliessen. Das thut er jedoch nicht; er will etwas Besonderes und schliesst: „Ich verschone Doch mit Klagen; doch das Eine muss ich sagen.“ Sicher wird es Geister geben, welche diesen Schluss sinnig oder originell nennen: diese Art Originalität ist jedoch sehr wohlfeil und findet sich so leicht, wie eine zertretene Blume im Sommer. — Dass Jery unmittelbar darauf wieder eine Arie singt, No. 5, ist Anordnung des Dichters, dem es einmal glückte, auch in seinen kurzen Reimzeilen die Komponisten zu necken. Dergleichen kleine Dornen machen jedoch die Lust nach den Rosen um so grösser; auch hat man sich schon durch Umbiegen der Zweige helfen gelernt, dass einer ziemlich unverletzt zum Ziele gelangt; man wiederholt. — In No. 6 tritt der bukolische Thomas (Bass) in seinem Liedchen recht natürlich auf und zeigt sich nur in der ausgehaltenen Schlussquinte ein Bischen übermüthig. Diese Anwandlung setzt er in No. 7 unverzagt fort, wird aber doch dabei zugleich etwas angestrengter in seiner Laune, als man es von einem Soldaten erwartet haben sollte. — No. 8. Duett zwischen Jery und Thomas. Das melodische Gewand nach altem Schnitte, das Harmonische und Begleitende im neuen Wurfe. No. 9 zwischen Thomas und Bätely, lebhaft und im Wesentlichen der angezeigten Farbenmischung getreu, vorzüglich durch das Vivace am Schlusse gehoben. No. 10. Terzett. Thomas, der Vater und Bately. Thomas, der auf seiner Violine streicht, singt sein Stückchen in der Weise eines teutschen Tanzes, $^2/_4$. Im Molto più vivace macht der Vater seinem Zorne Luft. Thomas fährt in seinem ersten Tempo fort, erregter zuletzt sich Bätely gegen den Verwegenen u. s. w. Alles einfach, ländlich und angemessen. — No. 11. Terzett. Jery, Thomas und zuletzt Bätely. Alles gut theatralisch und nicht über die Schnur gehauen. Von Jery's Arie No. 12 können wir das nicht sagen; sie geht über den bisherigen Styl abstechend genug hinaus und ist auch selbst in diesem neuen Style durch harmonische Verwebungen unnothig in's Frappante gekommen, eben so in manche Dehnungen. Vielleicht

sollte sie das im Vergleiche mit den vorigen Musiknummern ungleich länger gehaltene Finale einleiten helfen: das wäre jedoch unnöthig, da die ganze Anlage des Schlusssatzes vom Dichter selbst gegeben und vom Komponisten gar nicht kürzer behandelt werden konnte, bis an einigen Stellen, wo es nicht blos möglich, sondern sogar nothwendig gewesen wäre, sobald nämlich unsere Tonsetzer das Wesen der Situazion noch zu respektiren belieben, was wir von den Teutschen doch wohl noch fordern und erwarten dürfen. So ist es z. B. selbst für den Thomas zu ungeschickt, dass er, heimlich zu Jery singend, dreimal ihm in's Gewissen schiebt: „mehr sind der Schaden, die Strafe nicht werth." — Es war mit einem Male genug, und wenn er es laut zu singen hätte, was beinahe die hohen Basstöne glaublich machen könnten (!). Uebrigens ist das Finale das bedeutendste und eins der gefälligsten Stücke des Singspiels. Wohlgethan ist es dagegen, dass nach den Worten des Quartetts: „O fröhlicher Tag!" der ganze Goethe'sche Rest weggeblieben und dafür im Sinne des Vorigen nur noch hinzugefügt worden ist: „Himmel der Liebe! Selige Triebe! Ewig verbunden, selige Stunden, dauerndes Glück!" — Wegen einiger geringen Lieblingseigenheiten, die beinahe zu Ordensschleifen der Abzeichnung jugendlich talentvoller Tonsetzer unserer Zeit geworden sind, werden wir wahrhaftig keine unnützen Moralia machen. Es bleibt bei dem Goethe'schen weggelassenen Kern des Stückes, der auf Alles, nicht blos auf's Heirathen, sondern auch auf das Musiziren, Rezensiren und Harmonisiren passt: „Und fallet, wenn ihr selber freit, Nicht mit der Thür in's Haus." — Eine Vergleichung dieser neuen Komposizion mit der Reichardt'schen, die jetzt den Meisten eben so neu wie die angezeigte sein dürfte, empfehlen wir Niemand. Wer Lust dazu hat und es nützlich findet, stellt sie von selbst an, den Unterschied der Zeiten aus einem Beispiel mehr beachtend.

Pianoforte-Werke.

Oeuvres complets par *Louis Berger*. Cah. III et IV. Leipzig, chez Fred. Hofmeister.

Die dritte Lieferung dieses empfohlenen und sich selbst empfehlenden Werkes beginnt mit Marche pour les Armées anglaises-espagnoles dans les Pyrénées aus Op. 1 dieses Meisters und hat dieselben Vorzüge, die mit Recht seiner Marschsammlung Op. 16 nachgerühmt wurden, nämlich natürlichen Fluss und ungesucht Gefälliges, ohne des Eigenthümlichen zu entbehren. Darauf folgt die erste Sammlung seiner 12 Etüden Op. 12, die sich im Zweckmässigen und Nützlichen *Cramer's* Etüden anschliessen, in diesen Blättern besprochen, vielen tüchtigen Klavierspielern hinlänglich bekannt, und den Uebrigen, die sie noch nicht kennen, noch heute förderlich sind. Adagio e Rondo grazioso (Op. 31) macht den Schluss dieser Lieferung. Das Stück hat alle Vorzüge Berger's, schön und gründlich harmonische Unterlage, treffliche Haltung und unterhaltend kunstreiche Führung; dazu eine so schön melodische und rhythmisch eigenthümliche, immer dem Karakter des Graziösen getreue Verbindung, dass dieses Rondo vielen neuen und gepriesenen zum Vorbilde dienen kann. — Die vierte Lieferung enthält Rondo pastorale, Op. 4. Es ist durch und durch reizend und zum Anmuthigen so glanzvoll, dass es in Schönheit der Form und Haltung einer Theokrit'schen Idylle gleichen könnte. — Toccata en forme de Rondeau (Op. 6), ein Meisterstück, und auch schon geübten Spielern so nützlich, dass sie für gediegene Studien, besonders für schönen Anschlag und zugleich für angenehme Unterhaltung kaum etwas Besseres wählen können. — 18 Variations sur l'Air: Ah, vous dirai-je Maman (Op. 32). Das höchst einfache Thema, das bekanntlich auch Mozart zu Variazionen sich wählte, ist trefflich behandelt, mag man auf harmonisch kunstvolle Verwebung, oder auf schönen Wechsel in ausdrucksvollen Figuren sehen. Dabei wird das Ganze von einem durchsichtigen Schleier verschönt. Wir finden diese Art Variazionen ohne Vergleich runder und sinniger, als die meisten unserer neuesten. Gewiss werden daher diese Hefte von allen wahren Kunstjüngern in stillen Förderungsstunden mit Vergnügen gespielt und von echt musikalischen, auserlesenen Zirkeln gern gehört werden, wenn auch die blos Modelustigen, die angedonnert und mit Sonderbarkeiten in Erstaunen gesetzt sein wollen, sie oft nicht rauschend und nicht leer genug finden sollten. Leeres ist nicht darin.

Henri Bertini Studien für das Pianoforte vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend, mit genauer Bezeichnung des Fingersatzes. Dritte Lieferung der Sammlung (Op. 101). Berlin, bei Schlesinger. Preis 10 Ggr.

Das Werkchen führt auch den Titel: Le Répos, oder 24 leichte, belehrende und angenehme Stücke. Das sind diese Sätze, Etüden genannt, wirklich. Nach den vielen ausführlichen Besprechungen der Werke eines Mannes, der zu den vorzüglichsten französischen Pianofortekomponisten und eben so wohl zu den besten Lehrern des Pianofortespiels gehört, dessen Werke sich auch in Teutschland mit Recht beliebt gemacht haben, wird jeder Lehrer und jeder Freund des Klavierspiels schon von selbst das Heftchen mit einem gewissen Vertrauen zur Hand nehmen und wird sich, wenn er für mässig geübte Kräfte sorgen will, auch nicht getäuscht sehen, was Unterhaltung und zweckmässige Uebung betrifft. Erwartet er hingegen in dieser Lieferung 24 angenehm belehrende Stücke, so wird er sich auf 7 Etüden beschränkt sehen, welche folgende Titel führen: Le vieux Troubadour; 2) Ah! si Madame; 3) Les trois Ages; 4) La nouvelle Corinne; 5) Depuis longtems j'aimais Adèle; 6) Le bon Pasteur; 7) Priez pour le pauvre insensé. Dazu steht über der ersten Etüde die Opuszahl 86 angegeben, was dem äussern Titel widerspricht, eben so wenig mit den beiden ersten, im vorigen Jahrgange angezeigten Lieferungen übereinstimmt, welche gleichfalls Op. 101 an der Stirn tragen. Werden die Werke eines

Mannes von verschiedenen Verlegern in verschiedenen Ländern gedruckt, sind solche verschiedene Opuszahlen eines und desselben Werkes nichts Seltenes. Zum Glück hat es für die Spieler selbst nichts Störendes. Wichtiger möchte manchem Lehrer und Schüler die Bemerkung sein, dass sich in diesem Hefte keine Fingerangabe vorfindet. Der Druck ist gut.

Carl Czerny 1) *Die Schule des Vortrags und der Verzierungen. Sammlung beliebter Nazional-Melodieen für das Pianoforte.* Op. 575, in vier Abtheilungen. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jeder Nummer: 1 Thlr.

2) *Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Fidelio de L. v. Beethoven.* Oeuv. 601. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 1 Thlr.

3) *Oeuvres choisies etc. No. VI: Concertino, As dur.* Op. 650. Berlin, chez C. A. Challier et Comp. Pr. 1 Tulr. 15 Sgr.

Unter der übergrossen Anzahl der Druckwerke dieses unermüdlichen Komponisten gehören diese drei ausgehobenen der letzten Thätigkeit des Mannes gewiss unter die beachtenswerthesten, jede dieser Nummern in einer besondern Rücksicht. Das erstgenannte, ziemlich starke Werk vervollständigt die Angabe seiner vielen Schulen, die immer irgend ein vorzügliches Interesse der Lehrer und Schüler in Anspruch nehmen und oft mit Recht. Gewandtheit und Erfahrung wird ihm Niemand absprechen: auch nicht Talent und geschickte Verwendung desselben. Es finden sich daher gerade in seinen Schulen vielfach nützliche Dinge, die bald vorzüglich den Lehrern anregend frommen, bald die Schüler angenehm und nützlich beschäftigen, auch wohl beiden Theilen zugleich vortheilhaft sind. Dass hingegen bei der wahrhaft erstaunlichen Fluchtigkeit seines Schreibens auch in allen seinen Ausgaben Missgriffe unterlaufen, ist kaum anders möglich. Aber das Verfehlte hebt das Gute nicht auf, was denn doch beachtet zu werden verdient. Das muss aber jeder Lehrer selbst thun; Niemand weiss, was er gerade für seine Lage braucht. In Hinsicht auf Schulen praktischer Art ist nichts weiter zu thun, als anzuzeigen, wie sie eingerichtet sind, damit jeder Einzelne daraus ersehe, ob und in wie weit er sie genauer zu beachten hat. In der ersten Abtheilung werden 15 englische Nazionalmelodieen zum Grunde gelegt und mit ausgeschriebenen Verzierungen versehen. In der Vorrede wird diese Sammlung ausdrücklich für die zahlreichen Dilettanten und „die zarten Finger der Damen" bestimmt; auch soll sie zugleich ein Beitrag sein, „um die verschiedenen Eigenheiten des Style, der die Nazionalgesange der gebildetsten europäischen Nazionen von einander unterscheidet, so wie deren Vortragsarten kennen zu lernen, und den bereits bedeutend (wie setzen dafür mässig) ausgebildeten Spielern Gelegenheit zu deren praktischer Uebung zu verschaffen, so dass das Werk auch als ein nützlicher Anhang zu jeder guten Fortepiano-Schule anzusehen ist." — Die Sammlung hat in der That mannichfaches Interesse. Gerade die zweite Abtheilung, welche 15 teutsche Melodieen bringt, hätte viel sorgfältiger ausgewählt werden können. Es scheint fast, als ob der Verfasser mit den teutschen Nazionalgesangen am Wenigsten vertraut wäre. — Die dritte Abtheilung liefert französische, und die vierte italienische, in jedem Hefte 15. — Die Fantasie über Themen aus Beethoven's Fidelio wird schon durch ihre zum Grunde gelegten Motive anziehend, wodurch sie auch ohne Zuthun des Verfassers einen höheren Schwung und jene dauernde Haltbarkeit gewinnt, die ihren Reiz auch nach vielen Wiederholungen nicht verliert. Die Kraft der Themen hat aber auch auf die Bearbeitung ihren Einfluss geäussert; sie ist tüchtiger und solider geworden, als man sie in den meisten derartigen Verkettungen des Verfassers findet. Hat sich die Fluchtigkeit und leichte Verzierungsmanier des gewandten Komponisten deshalb auch nicht überall verloren, so machen sich doch seine stehenden Klingeleien, besonders diejenigen, die in den höchsten Tonen herumklimpern, hier nur einige Male und an Stellen fühlbar, die jeder etwas gewandte Spieler sehr leicht ermässigen und nach seinem Geschmacke ändern kann. Dann wird aber das Stück trefflich und ist lebhaft zu empfehlen, wie die meisten unter denen, wo der routinirte Mann auf durchaus gediegene Unterlagen baucte. — Das Concertino ist ganz und gar in der Czerny'schen Bravourweise, in der herauf- und herabfahrenden Klingelmanier, in jener bald süsslichen, bald tändelndelnden oder schwirrenden Erstaunlichkeit, die immer noch einem nicht kleinen Theil der fingerfertigen Dilettantenwelt wie Honigseim eingeht und sie für alle solidere Kost unempfänglich macht. Abgesehen davon, dass auch diese ihren Hunger befriedigen wollen, weshalb wir diesem Op. 650 keineswegs sein Glück absprechen, so wird doch zuversichtlich Jeder, der Gelegenheit hatte, den vielfachen Veröffentlichungen des unerschöpflichen Arbeiters zu folgen, zugeben, dass der Gedanke, aus den vielen, oft sehr oberflächlichen Leistungen Czerny's eine Auswahl des Bessern oder noch lieber des Besten, des Gediegensten zusammenzustellen, ein überaus glücklicher ist. Die Auswahl liesse sich aber noch viel sorglicher und gediegener machen. Wir wünschten daher zum Vortheil des Komponisten und seiner gelungensten Werke, also auch zum Gewinn der Musikwelt, Herr Czerny möchte selbst mit Berathung einiger gebildeten und geschmackvollen Freunde zu einer solchen Auswahl sich entschliessen, damit nicht sein wirklich Gutes mit dem Nichtigen zugleich in den Schatten gestellt werden möge. Am Ende brauchte es weiter nichts, als dass er selbst uns die Opuszahlen und ihre Titel namhaft machte, welche er für seine gelungensten hält. Die Mühe wäre sicher nicht umsonst.

Neue Auflage.

Die Pianoforteschule der neuesten Zeit. Ein Supplement zu den derartigen, bisher erschienenen Werken von Cramer, Czerny, Herz, Hummel, Hünten, Kalkbrenner, Moscheles u. s. w. Herausgegeben als Materialien für den Unterricht und das Selbst

studium von *Jul. Knorr*. Zweite Auflage. Leipzig, bei Rob. Friese. Preis 1½ Thlr.

Neue Auflagen irgend einer Art entbinden uns von einer ausführlichen Beurtheilung, der Bekanntschaft wegen, die das Buch bereits erlangt hat. Sind die Auflagen unverändert, nicht verbesserte oder vermehrte, wie in diesem Falle, genügt im Grunde die Angabe des Titels. Da hingegen die erste Auflage 1835 in unsern Blättern (1835, S. 520) nur im Allgemeinen empfohlen worden ist, wollen wir uns einige Bemerkungen zum Besten des Werks nicht versagen. — Der Verfasser hat seinen Unterricht sehr gedrängt gehalten. In einem *Ueberblick* von 5 Folioseiten werden alle Gegenstände, die zur Sache gehören, von den Tasten, Noten, Oktaven, Schlüsseln u. s. w. bis auf eine Erklärung italienischer Ausdrücke, die den meisten Raum in Anspruch nimmt, gegeben. Vieles in diesem Ueberblick ist sehr präzis und gut: Einiges ist jedoch zu kurz, z. B.: „Eine Gruppe von drei Noten, die auf den Werth einer einzigen (nämlich einer noch einmal so langen in gerader Eintheilung) kommen sollen, heisst *Triole*; jede der drei Noten wiederum in zwei Theile zerlegt, heisst *Sextole*" u. s. w. Es wäre gut, wenn nur eine von beiden bekannten Arten als Sextole von den Komponisten bezeichnet würde. Da das aber nicht so ist, muss dem Schüler auch die zweite Art der Sextole bemerkbar gemacht werden. Eben so hätte auch bei der Erklärung des Ausdruckes „Andantino d. i. etwas schneller als Andante" auch auf die entgegengesetzte Erklärung Anderer billige Rücksicht genommen werden sollen.

Die Applikaturbeispiele nehmen natürlich, als das Vorzüglichste, den meisten Raum in Noten ein. Uebungen mit stillstehender Hand beginnen, wie gewöhnlich; dann Tonleitern in Dur, gleich durch drei Oktaven und alle Kreuzvorzeichnungen, durch Bee rückwärts geführt; dann alle Molltonleitern, an welche sich die chromatische Tonleiter mit Angabe der dreifachen Applikatur schliesst u. s. w. Das Fortrücken der Hände bei gleichen Figuren, die man in der Regel mit gleichen Fingern spielt, ist gut bedacht. Unter diese Abtheilung gehören eigentlich auch die folgenden unter IV. — Wechseln und stilles Ablösen der Finger — Passagen in gebrochenen Akkorden — Triller, Doppeltriller, Sexten- und Oktaventriller — Terzatonleitern — Uebungen in Sexten — in Oktaven, womit geendet wird. Der Verfasser bemerkt endlich: Uebungen im Eingreifen und Ueberschlagen der Hände bieten sich in den Pianofortekompositionen hinlänglich (aber die berücksichtigten grösstentheils auch). Stellen im gebundenen Styl erfordern häufig einen freiern Fingersatz, der hier nicht besonders angebracht werden konnte. Weitere Ausbildung geben die Etüden und alle andere klassische Musikstücke der verschiedenen Meister, die in beliebiger Ordnung (aber nicht bunt durch einander) geübt werden sollen, damit die Manier nicht einseitig werde. — Man sieht, dass auch diese kurze Pianofortenschule nützlich ist. — Es wäre nun gut, wenn eine Zeit lang keine neuen folgten; vor der Hand dürften wir genug haben.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. Mittwoch, den 23. Juni, hatten wir hier die Freude, *Friedr. Schneider's* Weltgericht unter dessen eigener Leitung zu hören und zwar so tadellos, dass der gefeierte Komponist seine volle Zufriedenheit laut aussprach. Die allgemeine Theilnahme war der Sache angemessen und der Eindruck, den das Werk hinterliess, hat sich noch nicht verwischt; Viele gedenken noch jetzt in glücklicher Erinnerung jener feierlichen Stunden. Die Soloparthieen hatten übernommen Fräul. *Rust*, Kammersängerin aus Dessau; Fräul. *Schulze*, Alt von hier; die Herren *Reinhold* (Tenor) aus Leipzig und *Schneider* von hier; die Partie des Satanas hatte der Dessau'sche Kammersänger Herr *Krüger* übernommen. Allerdings trug die Mitwirkung der Leipziger Herren Musiker viel zum glücklichen Gelingen bei. Man kann die Posaunen, die in diesem Werke so wesentlich sind, nicht besser hören, als sie von den Leipzigern geblasen wurden. Der Komponist selbst konnte sich nicht enthalten, sie mit besonderem Lobe auszuzeichnen. Dem Unternehmer dieser Aufführung, Herrn Landgerichtssekretair *Benemann* gebührt unser wärmster Dank.

Die nächste grössere Musikaufführung wird der Messias sein, der hier als in Händel's Geburtsstadt zur Jubelfeier dieses Werkes am zweiten Tage des Reformazionsfestes, als den 1. November, auf eine glänzende Weise zu Gehör gebracht werden soll. Das Gesang- und Orchesterpersonal dürfte leicht 400 Personen stark werden. Die Proben haben bereits unter des Herrn Musikdirektor *Georg Schmidt's* Leitung ihren Anfang genommen. Leider wird dieser um die Musik unserer Stadt verdiente Mann, der als Konzertmeister einem Rufe nach Bremen folgt, uns bald verlassen. Wir hoffen indess, den Messias von ihm noch dirigirt und von seiner Gattin, die namentlich für Kirchenmusik unersetzlich ist, die Sopranpartie übernommen zu sehen, indem bereits von dem Fest-Comité bei dem Senat in Bremen um Bewilligung gebeten worden ist, dass das Künstlerpaar etwas später, als bestimmt worden war, dort eintreffen darf.

Das dritte nordteutsche Musikfest

in *Hamburg* vom 2. bis 8. Juli, worüber wir schon einige Male berichtet haben, hatte folgende *Musikdirektoren*: die Herren Hofkapellmeister Dr. *Friedrich Schneider* aus Dessau, welcher am 5. in der Michaelskirche Händel's Messias würdig und vortrefflich dirigirte, Kapellmeister *Krebs*, welcher am 7. das weltliche Konzert lenkte, und Musikdirektor *F. W. Grund* aus Hamburg, der am 8. das dritte und geistliche Konzert in der Michaelskirche dirigirte, wobei seine eigene Komposizion „Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu," Gedicht von Rammler, vorkam; *Konzertmeister*: Musikdir. *Herrmann* aus Lübeck, und *C. Haffner* aus Hamburg. — *Instrumental-Solisten* waren die Herren *Franz Liszt* aus Paris und *Queisser* aus Leipzig. — *Gesang-Solisten* und

zwar Soprane: Mad. *Duflot-Maillard* aus Mailand, Mad. *Schröder-Devrient* aus Dresden, Fräul. *Hedw. Schulze* aus Berlin; Alt: Mad. *Müller* aus Braunschweig; Tenor: die Herren *Otto* aus Lübeck und *H. Schöffer* aus Hamburg; Bass: Herr *A. Fischer* aus Berlin. — Die *Chorsänger* aus verschiedenen namhaften Orten beliefen sich im Soprane auf 112, im Alte auf 85, im Tenor auf 80, und im Basse auf 115 — also eine Sängerzahl von 399. — Das *Orchesterpersonal* bestand aus 197 Mitwirkenden; der *Comité*, ausser dem Präses, Vizepräses und Sekretair, in fünf Sektionen getheilt, aus 24; 10 *Ehrengäste* — also eine Gesammtzahl von 637, wovon auf Hamburg allein 389 kommen. — Das Glänzende dieses Musikfestes und namentlich die splendid äussere Einrichtung desselben ist erzählt; es soll aber noch in der Beschreibung des gleich folgenden Musikfestes eine billige Rücksicht darauf genommen werden.

Das neunte schlesische Musikfest am 3. und 4. August.

Dieses Jahr in *Jauer*. Am 3. August, Abends 6 Uhr, Konzert im Theater. Ouverture in C dur von *Ad. Hesse*; 2) Konzert-*Szene* für eine Basstimme von *Hesse*, gesungen vom Musiklehrer *Neuteig*; 3) zwei Lieder von *Rucken*, gesungen vom Organisten *Fischer*; 4) Konzertstück für das Pianoforte, neu, komponirt und gespielt vom Oberorganisten *Köhler*; 5) Arie mit obligater Violinbegleitung aus „Griselda" von *Paer*, gesungen von Frau *Radig*; 6) zwei Lieder mit Begleitung, gesungen von Fräul. *Agnes Görlich*; 7) Duett für zwei Basssänger aus *Bellini's* „Puritanern," gesungen vom Rektor *Haucke* und *Neuteig*; 8) Violin-Konzert von *de Beriot*, neu, gespielt vom Kammermusiker *Lüstner*; 9) Sinfonie in B dur von *J. Haydn*.

Am 4. August begann schon Morgens 7 Uhr eine *Quartettunterhaltung* im Theater, worin sich der Breslauer Künstlerverein (s. die Nachrichten aus Breslau) mit einem Haydn'schen Quartett in B dur, mit einem Beethoven'schen Trio für Pianoforte und mit einem Quintett von Onslow hören liess.

Um 11 Uhr wurden in der dortigen Friedenskirche zu Gehör gebracht: 1) Choral für Männerstimmen bearbeitet von Kantor *Hacke* aus Jauer; 2) Hymne von *Danzi*: „Singt Lob dem Herrn"; 3) Motette von *B. Klein*: „Preis, Lob, Ruhm"; 4) Kantate von *Ernst Richter*: „Erhöre mich, wenn ich rufe"; 5) der 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*; 6) Gloria aus der fünften Messe von *J. Haydn*.

Von 4 bis 6 Uhr desselben Tages liess sich der *Liederkranz* auf dem Schiessplatze mit Chor- und Sologesang, theils mit theils ohne Instrumentenbegleitung, bald in ernster bald in heiterer Weise hören. Der Sängerchor bestand aus mehr als 200 Männern. Bei der kirchlichen Aufführung wirkten etwa 300 Sänger, 12 erste und 12 zweite Violinen, 8 Bratschen, 5 Violoncelle, 5 Kontrabässe u. s. w. — Jede dieser drei Musikunterhaltungen war auf zwei Stunden Dauer veranschlagt.

Die Eintrittspreise waren zum Konzert 15 Sgr.; zum Quartett 15 Sgr.; zur Kirchenmusik 7½, und zum Liederkranz 5 Sgr. Stellt man diese Einlasspreise mit den Hamburg'schen zusammen, wie es im Beiblatte der Breslauer Zeitung No. 174 geschehen ist, so liegt freilich der Unterschied so klar am Tage, wie der Unterschied zwischen Jauer und Hamburg selbst. Es hat uns daher der Ausfall auf die „verschwenderischen" Anstalten des Hamburger Comité „für grobsinnliche Genüsse" eben so bedauerlich berührt, als das eigenlobige Hervorheben der „einfachen, aber edeln schlesischen Bestrebungen," durch welche sich die schlesischen Musikfeste „vor den übrigen Teutschlands (?) auszeichnen." Dergleichen Selbstpreis ist nicht nur höchst einseitig, sondern auch so ungerecht, als möglich. Was für ein Edelmuth liegt wohl darin, wenn ein Comité, der eine glänzende Einrichtung nicht riskiren will oder nicht kann, sich mit dem begnügt, was er ohne grosse Gefahr ermöglichen kann? und welches Recht hat man, einen Comité, der im Stande ist, etwas ohne schmerzliche Opfer daran wenden zu können und zu wollen, zu tadeln, dass er im Einverstandnisse mit seiner reichen Stadt einmal zu Ehren der Kunst sich glänzend zeigen will? — Man mache sich nicht unnütz und lasse Einer den Andern gewähren; in solchen äussern Dingen findet sich das Mässige schon von selbst, ohne unberufenes Eifern. Es ist uns lieb, wenn die Musik in Jauer und in Hamburg gedeiht und die Menschen fein fröhlich macht, so gut es eben geht. Es leben die Musikfeste! und zwar ohne Gerede vom rothen und blauen Blute lächerlicher Unterscheidung.

Aachen. Dass wir das Glück gehabt haben, Herrn *W. H. Veit* aus Prag an die Spitze unseres Musikwesens gestellt zu sehen, haben Ihre Blätter dem musikalischen Publikum schon bekannt gemacht. Wie nöthig uns aber ein sachkundiger und thatkräftiger Musikdirektor geworden war, das weiss Niemand besser als wir selbst. Unsere keineswegs unbedeutenden musikalischen Kräfte hatten sich durch mancherlei üble Einflüsse kläglich zersplittert. Dennoch ist es dem vereinten Eifer Mehrerer gelungen, eine Art Musikfest für unsere Stadt zu verwirklichen, das in seinen Folgen für uns sehr bedeutend geworden ist. Am 10. Juli wurde unter *Veit's* Leitung Mendelssohn's Paulus mit 180 Sängern und 60 Instrumentalisten, durchweg Aachner mit Ausnahme des Vorgeigers *Hartmann* aus Köln, so überraschend gelungen zur Aufführung gebracht, dass Herr *Veit* das vollste Vertrauen und die Liebe aller wahren Kunstfreunde sich mit Recht gewann und zur Einrichtung neuer Leistungen fast bestürmt wird. Einübung und Ausführung des Werkes überstiegen Aller Erwartungen so sehr, dass wir nichts angelegentlicher wünschen, als dass wir bald mit Gewissheit melden können, Herr Veit möge uns als Musikdirektor der Stadt erhalten werden. Selbst die Solopartieen der Soprane und des Tenors, welche von geehrten Dilettanten unserer Stadt, den beiden Fräulein *Dik* und *Zetterland* und von Herrn *Kellelner* übernommen worden waren, fielen so lobenswerth aus, dass wir

alle Ursache haben, für die nicht leichte Durchführung unsern öffentlichen Dank und die schönsten Erwartungen für die Zukunft auszusprechen. Unser Gesanglehrer Herr *Wagemann* trug die Basspartie ausgezeichnet vor. Auch die Chöre und das Orchester leisteten unter Herrn *Veit's* sicherer Leitung so Gutes, dass Viele sind, welche diese Aufführung der Düsseldorfer 1836 unter des Komponisten eigener Leitung an die Seite setzen. Jedenfalls hat sich unser Musikwesen ausserordentlich gehoben, so dass wir uns nur einen glücklichen Fortgang zu wünschen haben.

Zwickau. Am 18. Juli d. J. fand hier eine Aufführung von *J. Haydn's Schöpfung* Statt zur Einweihung der restaurirten Marienkirche; das Gesang- und Orchesterpersonal belief sich auf etwa zweihundert Theilnehmer und die Leitung hatte Herr Kantor und Musikdirektor *Schulz* übernommen. Einsender dieses, welcher der Aufführung beiwohnte, erlaubt sich, seine Gedanken darüber in diesen Blättern niederzulegen.

Im Allgemeinen verdiente das Streben, jenes Meisterwerk dem Publikum so gut als möglich vorzuführen, alle Anerkennung; doch stellte sich im Einzelnen Mehreres heraus, das bei einem solchen Werke einer genaueren Beachtung werth gewesen wäre. Was zuerst das *Orchester* anlangt, so liessen die ziemlich stark besetzten Geigen öfters die Reinheit recht empfindlich vermissen. Den Blasinstrumenten war bisweilen, namentlich in der Begleitung der Solostücke, mehr Mässigung zu wünschen; den Bässen fehlte es an kräftigem Tone; mehrere Male waren die Kontrabässe mit den Violoncellen nicht recht im Einklang, was uns in einer nicht vortheilhaften (freilich wohl durch den Raum bedingten) Aufstellung des Orchesters seinen Grund zu haben schien. In der Einleitung vermisste man das strenge Ineinandergreifen und das Tragen der Töne; ausserdem fiel uns noch auf, dass in derselben nachstehende Akkorde:

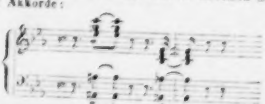

so wie auch die darauf folgenden und die übrigen gegen das Ende der Einleitung nicht mit der Bindung, sondern wie getrennte Achtel gespielt wurden, was auf keinen Fall zu billigen ist. In den Rezitativen waren die Einsätze der Violoncelle und Bässe nicht präzis; es mangelte an strengem Auseinanderhalten der Akkorde; die Violoncelle blieben häufig weg, und verschwanden wieder, wenn sie sich mit einem Tone herausgewagt hatten, so dass oft nur die Bässe zu vernehmen waren. Wir heben nur ein Rezitativ hervor: „Und Gott schuf grosse Wallfische," namentlich von den Worten an: „Seid fruchtbar alle," welche a tempo gesungen werden müssen. Gerade hier war aber das Tempo so locker und zerrissen, dass man gar nicht wusste, ob es rezitativisch oder im Zeitmasse gesungen sein sollte. Die Schuld davon lag offenbar am Orchester. — Was die *Chöre* betrifft, so waren sie zwar kräftig, doch ging häufig der Gesang nicht gehörig mit dem Orchester Hand in Hand; die Einsätze waren in der Regel matt, die vorgeschriebenen Piano's viel zu stark, und es trat daher Licht und Schatten nicht deutlich genug hervor. Wie es uns schien, fasste sowohl Chor als Orchester das vom Dirigenten angegebene Tempo nicht streng genug auf, und so geschah es denn, dass sich ein gewisses Schwanken oft sehr vernehmlich machte. So gleich im ersten Chore bei der Stelle: „Und es ward Licht," wo die grossartige Wirkung zum Theil verloren ging. Bei dem Chore: „Die Himmel erzählen" war das Tempo (Allegro) im Anfange zu schleppend, was namentlich gegen das folgende più Allegro grell abstach.

Die Solopartieen hatten theils geehrte Dilettanten der Stadt, theils Fräul. *Lägel* aus Gera übernommen. Letztere genügte vollkommen und beurkundete, dass sie den Ton zu beherrschen, dabei aber auch in den Geist der Musik einzudringen versteht. Als vorzüglich gelungen heben wir die Arie hervor: „Auf starkem Fittich." Nur vermisste man hin und wieder eine deutliche Aussprache des Textes — eine Sache, der man leider nicht genug Aufmerksamkeit schenkt und die fast stets als zu unbedeutend behandelt wird. Auch die übrigen Solopartieen wurden brav ausgeführt und nicht ohne gerechten Beifall aufgenommen. In dem Duett mit Chor: „Von deiner Güt', o Herr" traten die Solostimmen nicht gehörig hervor, der Chor war zu stark, und dadurch ging das Wohlthuende dieses Satzes verloren. In dem Duett zwischen Adam und Eva war das Tempo offenbar zu schnell; die Lieblichkeit und Anmuth desselben verschwand völlig, namentlich bei den Worten: „Der Morgenthau, der Abendhauch" u. s. w. Im Schlusschor griffen die Solostimmen nicht innig genug in einander, überhaupt wurde derselbe mit einer gewissen Eilfertigkeit gesungen.

Die Aufführung hatte viel Theilnahme erregt; mehrere auswärtige Kunstfreunde wirkten sowohl im Orchester als im Chore mit. Die Kirche war sehr gefüllt.

Prag. Zum Besten der Dem. Henriette Grosser kam einmal eine neue Oper: „*Guido und Ginevra*" von Scribe und Halevy auf das Repertoir, welche, dem Vernehmen nach, in Paris sich eines so entschiedenen Erfolges erfreuete, und natürlich auch hier, wo der Name Halevy einen sehr guten Klang hat, das Haus beträchtlich füllte. Da ihre Blätter bereits so viele ausführliche und gründliche Berichte über diese Oper geliefert haben, so werde ich mich über dieselbe nur ganz kurz fassen dürfen; doch kann ich meine Verwunderung nicht unterdrücken, dass Scribe, der uns schon so oft bewiesen hat, dass er es verstehe, Opern zu schreiben, die Bearbeitung dieses an und für sich so dankbaren Stoffes so total verfehlte und ohne Noth zerrte und dehnte, wodurch er es dem wackern Halevy recht sehr erschwerte, sein

Drama mit einer so geistreichen Musik auszuschmücken, welche auch hier in den meisten Theilen sehr gut durchgeführt wurde. Zuerst muss die Benefiziantin erwähnt werden, welche nicht allein die Gesangpartie der Ginevra mit schöner und kräftiger Stimme durchführte, sondern auch im hohen Grade Feuer und tragische Kraft in der Darstellung offenbarte. Mit nicht minderer Vollendung sang Mad. Podhorsky die Ricciarda, und Herr Beck, welcher schon im „Blitz" an einem Wendepunkt seiner Kunstlaufbahn gelangt zu sein schien, zeigte hier abermals einen riesenhaften Vorschritt, den allgemeiner und verdienter Beifall anerkannte und belohnte. Auch Herr Strakaty sang den zärtlichen Vater, Cosmus von Medici, mit vieler Gemüthlichkeit. Die Herren Demmer (Fortebraccio) und Binder (Manfredi) wirkten sorgfaltig mit, wenn gleich dem Letztern seine Partie nicht ganz anpassend schien, und der Erfolg des Ganzen war unzweifelhaft. Wie oft die Darsteller der Hauptrollen gerufen wurden, habe ich nachzuzählen vergessen.

Einige Tage nach der ersten Aufführung gab auch Mad. Podhorsky die „Pest von Florenz" zu ihrem Vortheile, und machte ein beinahe noch volleres Haus als Dem. Grosser; aber Herrn Emminger, welcher den Guido ebenfalls einstudirt hatte, und diesem Beispiel abermals nach wenigen Tagen folgte, gelang das Wagestück minder, und seine Benefize war überhaupt ein verhängnissvoller Abend, denn sowohl Dem. Grosser als Herr Kunz, welcher statt Herrn Binders den Manfredi gab, waren so heiser, dass das Publikum vom ersten Akt kaum die Hälfte zu hören bekam, und statt der folgenden wurden drei Akte der „Stummen von Portici" gegeben.

Auch der „schwarze Domino" ist wieder glücklich aus der Haft der Zensur gerettet worden, und hat zum Vortheil des Herrn Regisseur Ernst bei sehr vollem Hause wieder seinen Einzug auf das Prager Opernrepertoir gehalten.

In Herrn *Leithner* vom Hamburger Stadttheater, welcher auf unserer Bühne drei Gastrollen (Waldeburg in der „Unbekannten," Orovist in „Norma," und den Jäger im „Nachtlager in Granada") gab, lernten wir einen recht talentvollen Baritonsänger mit guter Stimme (besonders in den hoheren Tönen) und solider Singmethode kennen, der mit seiner Stimme überdies so wohl hauszuhalten versteht, dass er stets mit derselben ausreicht und es ihm selbst bei den angreifendsten Momenten nicht an der nothigen Energie fehlt.

In der „Unbekannten" trat Dem. *Herrmann* in der Partie der Isoletta zum ersten Male als neu engagirtes Mitglied auf, und wenn dieselbe ihr schönes Talent wie bisher pflegen und mit Ernst nach weiterer Ausbildung in der mimischen Darstellung streben wird, so kann der Direkzion zu dieser Erwerbung nur Glück gewünscht werden.

Auch der Tenorist Herr *Erl* gab bei uns drei Gastrollen, Eleazar in der „Jüdin," in dem er weniger ansprach, wie als Raoul in den „Gibellinen," und vorzüglich als Melchthal im „Tell," der ihm Gelegenheit gab, seine seltenen hohen Brusttöne geltend zu machen.

Der geniale *Bretting* eröffnete sein Gastspiel mit „Robert dem Teufel," setzte es mit dem Sever in der „Norma" und „Zampa" fort, und beschloss es endlich zu seinem Benefiz mit dem Guido in Halevy's „Pest in Florenz." Die Stimme dieses echt dramatischen Sangers besitzt zwar nicht mehr jenen jugendlichen Schmelz, womit er uns vor einer Reihe von Jahren hinriss, doch hat sie an Kraft und Fülle noch nicht verloren, und er entschädigt für jene vermisste Blüthe durch die reichen Früchte eines gediegenen Kunststudiums, und muss auf jeden Fall unter die ausgezeichnetsten Tenorsänger unserer Zeit gezählt werden.

Zum Vortheile der in den Ruhestand versetzten Mad. *Babette Allram* wurde ein grosses Quodlibet in drei Abtheilungen gegeben, welches eine ziemlich unerfreuliche Zusammenstellung darbot. Nebst einigen Lustspiel- und Possenszenen hörten wir zuvörderst die Ouverture und Introdukzion aus der Oper von Rossini: „Otello," die Hauptpartie von Herrn Demmer ohne Stimme gesungen. Die zweite Abtheilung wurde mit der Ouverture, Introdukzion und Arie aus der Oper von Bellini: „Die Puritaner" eröffnet, die aber nicht mehr ansprach, da Herr Kunz (Sir Richard) nicht sehr bei Stimme war. Auch ein paar Arien aus der „Braut von Lammermoor" und dem „Liebestrank," vorgetragen von Mad. *Podhorsky* und Herrn *Beck*, waren unzweckmässig gewählt, und die einzige interessante Gesangnummer war Rezitativ und Arie aus der Oper von Donizetti: „Belisar," worin Dem. *Grosser* die Rachearie der Antonina trefflich sang.

Von musikalischen Werken grösseren Umfanges und höherer Bedeutung hörten wir in der heurigen Konzertsaison nicht weniger als drei, nämlich zwei Oratorien und Goethe's „Faust" vom Fürsten Radziwill komponirt. Der hiesige Tonkünstlerverein gab Mendelssohn-Bartholdy's grossartigen „Paulus" im Stöger'schen Saale schon zum dritten Male (wir haben bereits bei der ersten Produkzion über denselben ausführlich berichtet) und erfreute sich wieder eines zahlreichen Publikums. Die Solopartieen waren diesmal mit den Herren *Emminger* und *Strakaty* und Dem. *Herrmann* besetzt, deren Kunstbildung sie jedoch nicht sehr für das Oratorium zu eignen scheint.

Handel's „Timotheus," worin Dem. *Grosser* und die Herren *Emminger* und *Strakaty* die Gesangpartieen übernommen hatten, wurde im Theater zum Besten der Elisabethinerinnen aufgeführt, und fand eine äusserst lebhafte Aufnahme von den zahlreich versammelten Zuhörern.

Die Erwartung auf den Radziwill'schen „Faust," welcher Wochen lang vorher in allen Coterieen besprochen wurde, war sehr gespannt, natürlich also konnten nicht alle Forderungen erfüllt werden. Da dieses Werk eines Theils von so grossem Umfange ist, dass es nicht in den gewöhnlichen Zeitraum eines Konzertes gebracht werden kann, anderntheils wegen Erkrankung der Mad. *Glaser* die beiden Lieder Gretchens ausbleiben mussten, entstanden so viele, mitunter kühne Abkürzungen, dass das „*fragmentarisch*" auf dem Anschlagzettel als sehr nothwendig anerkannt werden musste. Wir hörten also

darüber in Ihren Blättern gesagt ist. Hier ist die Ursache: Ich schreibe Ihnen über bedeutende Werke nie, wenn ich sie nur einmal gehört habe; mehr als Einmal habe ich aber diese Oper nicht hören können, weil sie nicht öfter gegeben worden, indem Chéron, der den Tamerlan spielt, nach der ersten Vorstellung krank geworden und nun erst die Rolle einem andern Sänger zugetheilt ist. Meine behutsame Sorgfalt musste hier dadurch noch vermehrt werden, dass, wie Sie schreiben, viele Komponisten und Musiker Deutschlands an Winters und seines Werks hiesigem Schicksal eine Art patriotischer Theilnahme gefasset haben. Und das auch nicht ohne Grund. Winter hatte hier allerdings den schwierigen Posten, das Urtheil des pariser Publikums für die Oper der jetzigen Deutschen umzustimmen; ein Urtheil, das nach den bekannten verunglückten Versuchen der ephemerischen deutschen Gesellschaft, und dem, denn doch auch nicht ganz geglückten mit der verstümmelten Zauberflote (die man jedoch noch immer von Zeit zu Zeit, und fast alle Dekaden einmal wiederholen muss) keineswegs günstig war, ja das manche schleichende Insinuationen, wovon ich im letzten Briefe schrieb, nur noch ungünstiger gebildet hatten. Und Winter hat einen wahrhaft glänzenden Sieg davon getragen! Darüber freue ich mich; aber den besten und angesehensten hiesigen Komponisten und Virtuosen muss ich nachsagen, sie freuen sich auch darüber; und errathen Sie, wer über einzelne Kleinigkeiten am meisten makelt und schnikkert? Einige anwesende deutsche Künstler! — Ich behalte mir vor, Ihnen über das Werk selbst in der Folge, wenn ich es öfter gehört habe und auch mit den Details genauer bekannt bin, mehr zu sagen; vorjetzt nur von dem Eindruck, den es auf das Publikum gemacht hat, und was mir bey einer Vorstellung mit aller Anstrengung festzuhalten möglich gewesen ist.

Das Gedicht ist vom Bürger Morel, von demselben, der den Text zur franz. Zauberflöte gemacht hat, und nicht viel besser in der Ausführung der einzelnen Partien, aber stellenweise noch trockener und frostiger; ja gerade der Charakter des Helden scheint mir am wenigsten gerathen. Bey Gelegenheit der Aufführung der übersetzten Rodogune von Racine in Berlin, von der ich in hiesigen Blättern gelesen habe, wird hier Witz gemacht und über das Bluttriefende der deutschen Tragödie gespottet, weil der Uebersetzer noch einen zweyten Todesfall anzubringen sich nicht habe entbrechen können. Ich mag dies Verfahren des Uebersetzers nicht vertheidigen, wollte man aber jene Spottereyen vergelten, so könnte man wenigstens mit eben so viel Grund über diesen franz. Tamerlan herfallen, der fast gar nichts thut, sondern nur schwätzt, und noch weniger Etwas thut, woraus die Leute abnähmen, er sey ein Held und Eroberer, aber doch nicht vergisst, sie recht oft davon zu versichern. Einige andere Rollen sind besser. Was aber für den Komponisten noch übler ist, als jener müssige Held, dem er selbst aufhelfen konnte, das ist die grosse Einformigkeit des Ganzen, der Mangel an mannichfaltigen und ansiellenden Situationen, wie viel mehr an kühnen Würfen und grossen Kontrasten, womit dem verständigen Musiker am meisten gedient ist. Das Gedicht soll fast ganz nach einer Voltaireschen Tragödie gemacht seyn —: meinetwegen: es kann nicht einmal eine der besseren von jenem Dichter seyn, denn sonst erinnerte ich mich ihrer gewiss. Wenn man nun darum denkt, wie nothwendig es hier ist, dass eine Oper, wenn sie lebhaft gefallen soll, auch ein recht gutes Gedicht haben muss, und dass man auf dem grossen Nationaltheater (Théâtre des Arts) noch ganz besonders darauf sieht: so wird wirklich Winters Sieg desto glänzender, denn seine Oper hat vollkommnes Glück gemacht. Er ist auch hier, wie in den grossern und besten seiner übrigen Opern, seinem Genius treu geblieben, den ich nicht anders aus diesem Produkte schildern kann, als Sie selbst irgendwo aus einem andern seiner Werke:

in dieser Akademie aus dem grossartigen Werke nur folgende Stücke: *Erste Abtheilung*. Entrade, welche der Tondichter aus einem Mozart'schen Quintett entlehnt zu haben eingesteht (in der That eine wunderbare Aufrichtigkeit von einem Komponisten des 19. Jahrhunderts) — Faust's Monolog ohne Musikbegleitung — ein herrlicher Schlusschor mit Glockenbegleitung. — *Zweite Abtheilung*. Marsch und Soldatenchor und ein Theil des Spaziergangs mit melodramatischer Begleitung. — Dialog im Studirzimmer Faust's mit Mephisto, von den Geisterchören unterbrochen. — *Dritte Abtheilung*. Introdukzion. Szene in Gretchen's Zimmer mit dem Schmuckkästchen, an welche sich (ein Schritt mit Siebenmeilenstiefeln) die Szene zwischen Faust und Mephisto nach Gretchen's Verhaftung und ein Theil der Kerkerszene anschloss. Höchst unzweckmässig schien es mir und Jedem, der den Goethe'schen „Faust" kennt und liebt, dass zum Finale statt der geistlichen Musik, welche der Tondichter vorschrieb, ein Chor mit Tanzmelodie und Blechinstrumenten aus dem Spaziergang gewählt wurde. Die Rollen des beibehaltenen Textes wurden von Dilettanten gesprochen, und zwar gab Dem. *Schmiedel* das Gretchen, *Uffo Horn* den Faust, Ritter v. *Wegrather* (unter seinem Dichternamen *Kleeroth* der journalistischen Lesewelt wohl bekannt) den Mephisto, Herr *Hecht* den Wagner und Herr *Lukow* den Erdgeist. Die Chöre und das Orchester bestand aus den Mitgliedern der Sophien-Akademie, doch war das Letztere durch die Kapelle des Regiments Latour verstärkt, und der Direktor der Sophieen-Akademie hatte die Leitung des Ganzen übernommen. Das Orchester und die Sänger gingen gut zusammen, nur fügte sich das Erste den Deklamatoren nicht immer hinlänglich an, und bedeckte mitunter die Stimmen der Sprechenden. Was die Deklamatoren betrifft, so zeigten sich sowohl Uffo Horn als der Ritter v. Wegrother als junge Männer, welche ihrer Aufgabe gewachsen und solche vollkommen durchdrungen haben. An dem Ersten störte, trotz streng eingehaltener Karakteristik im Ganzen, der schöne Fehler eines zu jugendlichen Organs, und hie und da das Hinneigen zur Sentimentalität. Der Letztere hatte sich mit vieler Sorgfalt in den Karakter dämonischer Ironie hineinstudirt. Wenn man die Riesenaufgabe des Gretchens und die natürliche Befangenheit einer Dilettantin bedenkt, die zum ersten Male vor einem zahlreichen und schwierigen Publikum erscheint, so bedarf es nicht einmal der Courtoisie, welche Damen stets zu fordern haben, um sich mit der Darstellerin ganz zufrieden zu erklären. Die Riesenbassstimme des Herrn *Lukow* eignete ihn ganz zum Erdgeist. Herr *Hecht*, der wahrscheinlich nur als Gefälligkeit den Wagner übernommen hatte, war etwas unverständlich, was vielleicht bei einem Werke von Goethe, das die meisten seiner Verehrer auswendig wissen, leichter zu verzeihen ist, als bei einem minder werthvollen Produkt.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. — „Sie sind da! sie sind wieder da, die Philomelen des schönen, gesangreichen Südens, um das Ohr zu bestechen durch süss schmeichelnde Melodieen, die Sinne zu umgarnen durch des Vortrags Kunstvollendung, sogar den teutschen, so gerne grübelnden Verstand wenigstens zeitweilig in Fesseln zu schlagen."

Das Programm hatte bereits in der Zusammenstellung der diesjährigen Gesellschaft Namen von vorzüglichem Rufe avisirt; als erste Sängerinnen: *Eugenia Tadolini, Sofia Schoberlechner dell' Occa, Erminia Frezzolini* (seit Kurzem verehelichte *Poggi*), *Luigia Abbadia* und *Marianna Shaw*; dann die Tenore: *Donzelli, Mariani* und *Castellan*; die Basse und Baritonisten: *Badiali, Ferlotti, Filippo* und *Domenico Coletti, Lovato* nebst dem Komiker *Frezzolini*; wozu noch zur Ergänzung die Frauen *Rosetti, Hoffmann, Koru, Nottes, Saliska* und *Berndes*, so wie die Herren *Pfister, Holzel, Weinkopf, Gebrer, Haller, Fernau* und *Reinhold* in Nebenrollen verwendet wurden. Kleine Unpässlichkeiten — Nachwehen der sehr beschleunigten, in noch ziemlich rauher Jahreszeit doppelt beschwerlichen Hierherreise — verhinderten die projektirte Stagioneröffnung mit einem neuen Tonwerke. Als dessen Surrogat fiel die Wahl auf Rossini's „Otello," welcher, obschon seit einem Viertel-Säkulum vielleicht über alle Bühnen beider Hemisphären geschritten, immer noch die erprobte Anziehungskraft nicht eingebüsst hat. Donzelli, der schon vor zwei Dezennien bewunderte Heros, erscheint auch jetzt, wie damals, ein blendend leuchtendes Glanzgestirn; der sonst unabwendbare Einfluss hingeschwundener Jahre scheiterte an diesem riesigen Metallorgan; die Kunstausbildung nur ist fortgeschritten, steht auf einer überraschend erhobteren Rangstufe und offenbaret sich vorzugsweise in der musterhaften, zur Klassizität gestempelten deklamatorischen Rezitazion. Dass dieser Herzen erobernde Meisterdarsteller auch in allen folgenden Kunstgebilden die vollständigsten Triumphe feierte, gestaltete sich unbedingt als Akt strenger Gerechtigkeit. — Signora Tadolini, wenn gleich deren Naturgabe mehr zum heiteren, launig jovialen Fache sich hinneigt, leistete demungeachtet als Desdemona wahrhaft Ausgezeichnetes, selbst unbeschadet der Vergleichung mit so mancher hochberühmten Vorgängerin. Jago erhält durch den trefflichen Badiali ein eigenthümliches Interesse; Castellan sang den Rodrigo; der wackere Ferlotti den Elmiro; Ersterer, im Besitz einer hohen, jugendlich frischen, klangreichen Tenorstimme; Letztgenannter ein sonorer, tüchtig geschulter Bassist; Beide, nebst den Vorerwähnten, so wie das ganze Ensemble, erfreuten sich der exklatantesten Würdigung. — Die nächste neue Vorstellung war Mercadante's tragisches Melodrama: Il Bravo. — Auch diese Komposizion leidet an den stabilen Gebrechen der modernen Geschmackschule, welcher jeder für Italien schreibende Maestro nothgedrungen frohnen muss, wenn er anders nicht freiwillig auf rege Theilnahme des grossen Theaterpublikums verzichten will. Unter jener Spreu aber finden sich dennoch mitunter auch geistreiche Karakterzüge, glückliche Inspirazionen, poetische Funken und echt dramatische Schönheiten, welche Achtung für den Schöpfer gebieten und Bürgschaft leisten, dass

reiche Fundgruben des Besseren in ihm vorhanden, und er wohl allerdings zu höherem Aufschwunge bevorrechtet wäre, wenn sein Ideenflug nicht häufig von der Zwangsjacke des formellen Schlendrians gehemmt, oder vielmehr des freien Willens gänzlich beraubt würde. Ein schlagender Beweis liegt aber darin, dass bei der ersten Bekanntschaft gerade dies Abweichen vom herkömmlich stereotypen Zuschnitt fremdartig oppugnirte, und nicht augenblicklich, wie gewöhnlich, bei oberflächlichen Konzepzionen, zu vollständig klarer Eingänglichkeit gelangen liess; hingegen mehrte sich mit jeder Wiederholung auch Beifall und Antheil; das Ganze gewann zusehends an bleibendem Werth und schwang sich zuletzt, die andern Rivalen weit überragend, zum favorisirten Liebling empor. — Donzelli, in der Titelrolle, stand wieder riesig, fast unerreichbar da; bedarf es wohl mehr zur Bestätigung, als die Thatsache: dass er in vielen Rezitativperioden blos nur durch die hinreissende Gewalt des Ausdrucks Alles enthusiasmirte? Solch grossartiger Vortrag besitzt die Macht, das Geringfügigste zu veredeln und selbst der farbiosesten Phrase den Stempel tiefeindringender Bedeutsamkeit aufzudrücken. Der sekundäre Part der Violetta erhielt in den Händen einer Tadolini ein entscheidendes Uebergewicht; nur die Scheinheiligen, vor wenig Jahren noch beinahe vergöttert, vermochte, während auch Castellan und Ferlotti ihr schönes Talent geltend machten, nicht durchzugreifen und scheint den Zenith einer allzukurzen Glanzepoche leider schon überlebt zu haben. Kaum halb noch hergestellt von einem bedenklichen Unwohlsein, musste sie, durch Kontraktverpflichtung gezwungen, im sichtbar geschwächten Zustand die Bühne betreten, und, obschon der siegreiche Zauber einer trefflich durchgebildeten Kunstmethode in einzelnen Momenten zur Bewunderung hinriss, so gelangte die Aermste dennoch die ganze Saison über niemals zum unbeschränkten Besitz der gesammten Stimmmittel, und die Besorgniss eines drohenden Verlustes, das Untersinken eines Sternes erster Grösse, scheint nicht grundlos. —

Donizetti's stets aufgewärmte „Lucrezia Borgia" durfte zur Vervollständigung des Repertoir's auch diesmal keineswegs fehlen. Ergötze sich daran, wem nach einem solchen Sängertournier auf Kosten ästhetischer Schönheit und Wahrheit gelüstet! Signora Frezzolini-Poggi hat, wie verlautet, als Protagonista auf mehreren Bühnen Italiens Furore gemacht. Staunen erregt auch in der That jene stupende Kehlenvolubilität, womit sie eine Unzahl der abnormsten, oft auf die Spitze gestellten Schwierigkeiten überwindet, ohne jedoch zur kolossalen Tragik einer Unger sich emporschwingen zu können. — Moriani dürfte als Gennaro wohl schwerlich seines Gleichen finden. Jeder Ton athmet das reinste Gefühl; jede Note erhält ihre bezeichnende Nüance, und Alles geht glatt abgerundet hervor, dass auch der kleinste Wunsch kaum unerfüllt bleibt; — es wäre denn vielleicht einzig nur eine etwas mässigere Oekonomie in Anwendung des Falsettregisters. — Filippo Coletti sang den Herzog von Ferrara zur allgemeinen Zufriedenheit; obgleich unverkennbar noch nicht allzulange auf den heissen Brettern eingebürgert, weiss er doch anständig sich zu benehmen und wirksam sein vollttönend kräftiges Organ zu gebrauchen. Mistress Shaw übernahm den Mannspart des Orsini. Die Mailänder liessen der kunstgerechten Sängerin volle Gerechtigkeit widerfahren, schalten aber die Mime eine kalte Britin, und wahrscheinlich nicht mit Unrecht; auch wir vermissten, besonders im berüchtigten Trinklied, die noch lebhaft uns vorschwebende Lebertinage der feurigen Marietta Brambilla. — Auf jenen giftmischenden weiblichen Unhold folgte, als ebenbürtiges Pendant, die farmeyante „Lucia di Lammermoor," wenn auch Donizetti, der Benvisant, blutwenig darin sich kümmert um der Liebenden Jammergestohn, — anhänglich treu den eingesogenen Grundsätzen sich gehen lässt in bequemer Nonchalance, seine Sänger abfuttert mit Rouladen, Fioriturен u. s. w. und für solche freigebige Aussaat stürmischen Jubelbeifall einerntet. Erreicht doch der politische Diplomat auf diesem strategisch-sicheren Wege den allerwünschenswerthesten Doppelzweck: der Held des Tages zu heissen und — seinen Säckel zu füllen, indess Märtyrer der wahren Kunst am Hungertuche nagen. — Wir sahen die Frezzolini auch vorigen Jahres in dieser ihrer Force-Rolle, doch spiegelt sich jene Leistung, mit der gegenwärtigen verglichen, nur wie ein schwach konturirter Schattenriss, da sie jetzt, im Bravourstyl, durch rapide, vollkommen gesicherte Agilität, auf einer fast Schwindel erregenden Kulminazionshöhe steht. — Wie Moriani den Edgardo auffasst und nach den divergirendsten Tinten abschattirt, lässt schwer mit Worten sich beschreiben; wer selbst von ihm hört die Gradazionsstelle des zweiten Aktschlusses: „Ti disperda," oder seine Kabaletie im letzten Finale: „Tu, che a Dio spiegasti l'ali," würde besiegt und überwunden sich bekennen, — ja, ein geschworner Widersacher des welschen Klingklangs müsste seinem Glauben abtrünnig und zum Proselyten bekehrt werden. — Badiali sang den Lord Enrico Asthon gleichfalls mit herrlichem Erfolge, und war der dritte im schönen Bunde. — Wo also eminente Kräfte sich konzentriren, da kann auch die vollendete Täuschung nicht fehlen, und schnöde bühnische Glassteine funkeln wie unschätzbare Diamanten. — Längst entwöhnt, bei derlei musikalischen Schattenbildern über Schein und Wahrheit erst noch nachzudenken, ermüdete man nimmer, die Hände sich wund zu klatschen und sich heiser zu rufen mit endlosen da Capo's, besunders wenn gewisse Leckerbissen an die Reihe kamen, z. B. die Arie: „Regnava nel silenzio," — die Duetten: „Sulla tomba," — „La speme," — „Il dolce suono," — oder die beiden, auf drastischen Effekt gemünzten Chorgesänge: „Come vinti," — und „La misera se ne muore" u. m. a. — Die nächste Neuigkeit aus desselben Polygraphen Fabrik war Fausta; abermals so ein gräuliches, das sittliche Gefühl anwiderndes Sujet; allgemeines Missfallen sprach darüber sich aus, welches sogar bis auf das Notenkompositum sich extendirte, da der Signor Cavaliere hier einen totalen Defekt an gefällig eingänglichen Motiven verspüren liess, wohl gar eine ernstere Maske vorzunehmen sich abmühte, dabei jedoch kalt, frostig und

langweilig wurde. Von dem bunten Tongemengsel der karikirten Ouverture an gerechnet, kam im Verfolg auch nicht eine Nummer zum Vorschein, welche, gleichviel ob eigenes oder fremdes Plagiat, doch wenigstens durch Frische der Rhythmen und lebendiges Kolorit zu effektuiren vermochte. Was auch Filippo Coletti, Kaiser Konstantin, Donzelli, dessen Sohn Crispo, und Tadolini, die unnatürliche, moralisch entartete Stiefmutter, mit dem Gesammtaufwand des überreichen Kunstvermögens beinahe verschwendend hinopferten, ward dankbar zwar anerkannt, ohne jedoch des verkrüppelten Popanzes schwindsüchtiges Leben fristen zu können; und die Regie handelte am klügsten, diesen verlorenen Posten ungesäumt durch einen bewährten Ersatzmann ablösen zu lassen. L'Elisir d'amore, das leichtfertig schäkernde Drama giocoso, hat immerdar, in jeglicher Gestalt, die Feuer- und Wasserprobe bestanden, ist zudem ein Paradegaul der Tadolini, welche uns diesmal als Superplus zum Schlusse auch noch mit einem pikanten Walzer regalirte, — so wie Frezzolini's, der auf seinen Charlatan Dulcamara so zu sagen ein ausschliessend privilegirtes Monopol besitzt. Da nun auch Castellan den prosaisch täppischen Nemorino ganz allerliebst sang, Babiati der subordinirten Partie des Sergeanten Belcore ein bisher ungekanntes Interesse verlieh, — was Wunder, dass man ganz köstlich sich amusirte und erwartungsvoll dem angekündigten Seitenstück entgegensah, nämlich der für Paris komponirten komischen Operette: La figlia del Regimento? Es ergab sich jedoch das Widerspiel, ein dissonirender Ingrimm, — das geträumte Vergnügen wurde durch zischende Backen verblasen, und die antizipirte Rechnung war ohne den Wirth gemacht. Schon die französischen Dichtercompagnons verschütteten das Kind sammt dem Bade; in dieser einförmigen, witzarmen Handlung findet sich auch nicht die allerferuste Spur irgend eines echt komischen Elementes, und Donizetti, wenn er obendrein noch von seiner trillernden Schnörkelmanier sich lossagen will, ist wahrlich nicht der Mann, um einen trockenen Stoff durch prägnanten Humor geniessbar zu machen. Trommeln und Pfeifen, die militarischen Nothanker, larmen wohl, aber damit ist es auch alle, — doch hier Westem nicht abgethan; und die in homöopathischen Potzinnen gespendeten Beifallszeichen waren blos den Sangern zugedacht. Nur der Buffo Frezzolini lieferte ein wirkliches, selbständig abgeschlossenes Charakterbild; die Abbadia lungegen und Castellan machten wohl ihre lieblichen Naturgaben, so wie die Vorzuge einer kunstgeregelten Schule geltend, zeigten sich aber im Spiele etwas gar zu unbeholfen, und solches ist doch, wie man weiss, bei einer Vaudeville-artigen Form und Anlage, keine Nebensache, vielmehr unerlassliches Hauptpostulat.

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.

Königreich beider Sizilien.

Nachträglich zum vorigen Berichte wird hier erwähnt die im Neapolitaner Theater Fondo im März mit einem doppelten Fiasco gegebene Operette: *Oh che imbroglio!* (O welch ein Gewirr!) Buch und Musik vom neuen Maestro *Tauro*. Der Titel sagt Alles. — Einen ähnlichen doppelten Fiasco machte im März eine andere Operette zu Palermo, von Madamigella *Mizerot*; sie wurde blos zwei Mal gegeben.

Neapel. Das heurige Theaterjahr der beiden königl. Theater begann mit dem 30. Mai, als dem Namenstage des Königs, und endigt mit der Faste. Engagirt wurden: Prime Donne assolute: Antonia Ranieri-Marini, Emilia Hallez; Prime Donne contralto: Elisa Boccini, Maria Taglioni; Prime Donne: Carlotta Gewitz, Matilde Bondini. — Primi Tenori di cartella: Giovanni Basadonna, Gaetano Fraschini (bis Ende November); Primi Tenori: Enrico Danielli, Michele Memmi. — Primo Basso cantante assoluto: Filippo Colini; Primi Bassi: Pietro Gizzi, Marco Arati. — Maestri Direttori: Giacomo Cordella, Giuseppe Lillo. Zwei neue Opern werden komponiert, davon eine von Mercadante; sodann zwei für Neapel neue aufgeführt: Oberto von Verdi und Rolla von Mabellini.

(Teatro S. Carlo.) Auch hier hat Verdi's Oper: Oberto, Conte di S. Bonifazio kein Glück gemacht; die Ranieri gefiel so so. Aber der Giuramento mit der Hallez, der Buccini, Basadonna und Colini fand vielen Beifall.

(Teatro Fondo.) Die neue Oper *Rolla*, vom Maestro *Sarmiento*, fand theilweise gute Aufnahme, besonders ein Duett zwischen der Gewitz und Fraschini und ein Chor. Sonst wurden auf beiden königlichen Theatern noch wiederholt: Donizetti's Belisario und Ajo nell' imbarazzo, Bellini's Capuleti und Beatrice und einige andere.

(Teatro Nuovo.) Mercadante's Schwägerin Gambaro debütirte in dessen Gabriella di Vergy mit keinem sonderlichen Erfolge; ihre Stimme und Spiel behagten gar nicht. Sein von ihm selbst in die Szene gesetzter Bravo gefiel erst in der Folge; die David, als Violetta, am Meisten; die Gambaro machte die Teodora und Furlani den Bravo. Bereits im April fand sein Giuramento mit der David, der Gualdi-Zucgheri, dem Tenor Furlani und Bassisten Lodi starken Applaus, in der Folge die für dies Theater neue Operette: Figlia del Reggimento von Donizetti. Wiederholt wurden: Puritani, Cenerentola, Barbiere, Marito disperato u. s. w.

Der einst zahlreich bekannte Tenor *Giovanni David*, Vater der obbenannten *Giuseppina*, hat hier eine Singschule errichtet.

Berichtigung. In No. 3, S. 70, Z. 7 von unten, wo es heisst: „worin die Pixis Meister ist," lese man Pacini anstatt Pixis.

Messina. Eine junge französische Prima Donna, Nameus De Varny, gefällt hier ungemein in der Bestrice di Tenda und Lucrezia Borgia. Sie ist schon und hat eine schöne umfangreiche Stimme. Die Prima Donna Sonderegger hat für dies Theater mit vortheilhaften Bedingungen ein neues Engagement gemacht.

Kirchenstaat.

Ancona. Nach dem ursprünglichen Fall zu Venedig der Maria di Rudenz von Donizetti, nachdem man sie längst unter den Abgeschiedenen glaubte, an sie nicht mehr dachte, und von ihr nicht mehr sprach, zog sie Impresario Lanari auf gutes Glück aus dem Grabe, weil er wahrscheinlich keine kleine Summe für sie bezahlt, gab sie anfänglich in Toskana, wo sie wenig Behagen erregte, dann anderwärts mit einem Crescendo-Behagen, das nun bis zum Fortissimo gesteigert, zum Furore, Enthusiasmus und zur musikalischen Verrücktheit, deren Symptome in der heutigen Oper so oft sich äussern, anwuchs. Die Maria di Rudenz wird bereits auf mehreren Theatern in und ausser Italien gegeben, und kann gar zuletzt eben so viel Lärm machen, als die unsterblichen Opern Norma, Chiara di Rosenberg, Nina, Tancredi u. s. w. Hier in Ancona hat sie in der That Enthusiasmus erregt, desgleichen ihr Bruder Belisario (bekanntlich ebenfalls von Donizetti), ditto: Elena da Feltre von Mercadante, worin fast jedes Stück beklatscht wurde! Damit aber die Leser ja nicht glauben, dass die Ankonitaner ebenfalls verrückt sind, dient zur Nachricht, dass in diesen Opern die vortreffliche Strepoui und Meister Ronconi (Giorgio) sangen, das will sehr viel sagen; aber auch der vorwärts gehende Tenor Roppa wirkte sehr gut zum Ganzen mit, und dies Sängerganze erregte also bekannte Aufnahme. Dass Herr Roppa wirklich vorwärts geht, beweist der Umstand, dass ihn Lanari, der erfahrene Papa aller Impresarj, auf andere drei Jahre, man sagt für 80,000 Franken, engagirt hat.

Forli. Eine gar nicht üble Gesellschaft: die beiden Brambilla (Teresa und Annetta, Schwestern der rühmlich bekannten Marietta), Tenor Montresor und Bassist Rinaldini gaben hier Donizetti's Belisario und Bellini's Beatrice di Tenda mit gutem Erfolge. Die Teresa als Antonina und Beatrice, Rinaldini als Belisario und Filippo waren insbesondere allerliebst. In der Benefizvorstellung der Ersteren waren die so eben aus Ancona hier durchpassirenden beiden Künstler Streponi und Ronconi zugegen. Als Beifallszeichen warf die Streponi ihren eigenen Blumenkranz vom Kopfe auf die Bühne, worauf es aus allen Logen Blumenkränze, Gedichte und Bildnisse regnete.

Faenza. Donizetti's Maria di Rudenz, von den aus Ancona angekommenen drei Heroen Streponi, Ronconi, Roppa vorgetragen, erregte Fanatismus (s. Ancona). In Mercadante's Elena da Feltre gefielen kaum einige Stücke, aber Bellini's grandiose Beatrice di Tenda machte einen grandiosen Furore.

Ravenna. Mit dem 1. Mai und Donizetti's Parisina begann die Frühlingssaison. Die Colleoni und Bassist Santi wurden zwar oft beklatscht, aber Tenor Zoboli unpässlich, nicht bei Stimme, machte das Ganze verdriesslich. Wegen Krankheit des Letztern wurde in der zweiten Vorstellung das Theater geschlossen. Der Impressario Tinti reiste schnell nach Mailand, und engagirte daselbst den aus Portugal zurückgekehrten Tenor Ettore Caggiati (er sang zu Lissabon, Oporto, auf mehreren Theatern Spaniens und ist jetzt neu für Italien); diesen ersetzte Zoboli und machte Furore. Im Ganzen ist er ein leidlicher Sänger, hat eine hübsche, ziemlich gelenkige Stimme, und nimmt das h mit der Brust. Als auch Herr Santi unpässlich wurde, ersetzte ihn der Bassist Meini in der Rolle des Azzo. Am 10. Juni gab man Lucrezia Borgia unter dem Titel: Giovanna I. d. Napoli, mit der Colleoni, der Santolini, Caggiati und dem hergestellten Santi, mit vielem Sukzess.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 13. August früh 7 Uhr starb zu Hamburg der als Violoncellist und Komponist allgemein verehrte und geschätzte *Bernhard Romberg*, im 73. Lebensjahre. Einen ausführlichen Nekrolog und Bericht über sein Wirken werden wir in einem der nächsten Blätter dieser Zeitung bringen.

Paris. Der durch seine literarischen Arbeiten im Gebiete der Tonkunst rühmlichst bekannte Herr *August Gathy*, welcher hier längere Zeit sein Domizil aufgeschlagen hatte, verliess unsere Stadt auf einige Monate, um einem ehrenvollen Rufe nach Hamburg folgend, daselbst als Sekretär beim dritten Norddeutschen Musikfeste thätig zu sein. Während des Herrn Gathy Abwesenheit von hier sind ihm neuerdings Beweise der Anerkennung seiner Bestrebungen zu Theil geworden, indem der Pariser und Londoner Musikverein denselben zum Ehrenmitgliede ernannt hat. Wir glauben, den zahlreichen Freunden und Bekannten des Herrn Gathy diese Mittheilung nicht vorenthalten zu dürfen, die von Neuem bethätigt, wie sehr derselbe bemüht ist, in seinem Berufe rastlos fortzuschreiten.

Der Morning Herald berichtet über ein neues musikalisches Instrument, *die Felsenharmonika* genannt, mit welchem am 12. Juni in der Royal Musical Library zu London Versuche angestellt worden. Das sogenannte Instrument besteht aus einer Reihe nach der Tonleiter geordneter Basaltsteine, wie sie in den Steinbrüchen von Cumberland gefunden werden, von 4 Zoll Länge und entsprechender Breite und Dicke bis zu 4 Fuss Länge. Diese Steine werden mit hölzernen Klöppeln geschlagen, haben einen Umfang von 3½ Oktaven und ihre Töne sollen an Fülle und Weichheit die des Pianoforte übertreffen. Der Erfinder ist ein Steinmetz Namens Richardson, der bei seinen Arbeiten in den Cumberlandischen Bergen dem Basalt dieses Geheimniss abgelauscht, nach vielen Versuchen mit seinem Instrumente zu Stande kam und seine Kunst im Spielen desselben einübte.

Der bekannte italienische Tenorist *Napoleone Moriani*, welcher jetzt mit der Unger in Dresden Gastrollen gibt, ist zum kaiserl. königl. österreichischen Kammersänger ernannt worden.

Rubini will sich nach Beendigung der jetzigen Londoner Opernsaison von der Bühne zurückziehen, vorher aber noch eine grosse Kunstreise durch die bedeutendsten Städte Europa's unternehmen. Vom König der Franzosen ist er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Am 17. Juni wurde *August Bergt's* Geburtstag in der Petrikirche zu Bautzen durch eine Gedächtnissfeier dieses würdigen Tonkünstlers feierlich begangen. Sämmtliche Musikchöre der Stadt, einschliesslich des dortigen Militärmusikchors, wirkten mit; Herr Organist Hering (Bergt's Amtsnachfolger) dirigirte. Unter den aufgeführten Kompositionen Bergt's nahm den ersten Platz das Oratorium *Paulo Bekehrung* ein, welches jetzt zum zweiten Male dort aufgeführt wurde und den lebhaftesten Eindruck hervorbrachte. Man wünschte, dass Bergt's übrige grössere, zum Theil noch unaufgeführten Tonwerke auf ähnliche Weise von Zeit zu Zeit öffentlich zu Gehör gebracht werden möchten.

Auch auf nordamerikanischem Boden findet deutsche Tonkunst immer mehr Eingang. In New-Orleans hat sich im December vorigen Jahres ein deutscher Gesang- und Musikverein gebildet, der vorzugsweise vaterländische Werke zur Aufführung bringt. Vor Kurzem gab er zu wohlthätigem Zwecke zwei überaus zahlreich besuchte Konzerte, deren letzteres über 4000 Dollars eingebracht haben soll. Vorzüglich C. M. v. Weber's und Lindpaintner's Werke sprachen darin die Zuhörer an. Die kleineren humoristischen trefflichen Lieder finden bei dem nordamerikanischen Publikum besonders Beifall.

Ende April d. J. starb zu Köln *Bernhard Joseph Maurer*, der Senior der rheinischen Musikwelt, geboren zu Köln 1757. Von dem Stande eines Rechtsanwaltes ging er ganz zu der von Kindheit geliebten und geübten Tonkunst über und wirkte in verschiedenen Städten am Rhein (u. a. auch in Bonn) als Tonsetzer, Dirigent, Virtuos (auf dem Violoncell). Nach dem Befreiungskriege war er in seiner Vaterstadt besonders als Lehrer thätig, leitete den Musikunterricht an städtischen Gymnasium, wirkte zu Kirche und Theater, und selbst an der Begründung und Einrichtung der rheinischen Musikfeste des lebhaftesten, einsichtsreichsten Antheil. Geschrieben hat er Sinfonien, Quartetten, verschiedene Stücke für das Violoncell, Lieder, Messen, ein Requiem, Liederspiele, Kantaten u. s. w., hat jedoch diese seine zahlreichen Werke nicht gesammelt. Zu seinen Schülern gehören u. A. Bernhard Romberg, Bernhard Breuer (sein Enkel), von Zuccalmaglio. Der rüstige, kräftige Greis starb, 84 Jahr alt, am Schlagflusse. Bei seiner Todtenfeier in der Kirche zu St. Peter wurde Mozart's Requiem aufgeführt.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Czerny, C., 12 Präludien im gebundenen Styl für die volle Orgel, das Pianoforte oder Physharmonica. Op. 627	1	—
Donizetti, G., Adelia. Oper in drei Aufzügen, vollständiger Klavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte	6	—
— — Dieselbe Oper einzeln. No. 1 — 12	à 15 Ngr. bis	1 15
— — Ouverture zu derselben Oper für das Pianoforte	—	15
— — Lucrezia Borgia. Oper in drei Acten für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet	5	—
— — Potpourri de l'Opéra: Les Martyrs, pour le Piano	—	20
Duvernoy, J. B., Reminiscenses italiennes. 6 Themes faciles de Rossini, Donizetti, Bellini et Mercadante, arrangés pour le Piano. Op. 104. Liv. 1. 2. 3	à	— 15
— — Fleurette italienne. Fantaisie sur un motif favori de Donizetti, pour le Piano. Op. 105	—	17½
Kunze, G., Contretänze, Walzer und Galopp nach beliebten Melodien der Oper: Belisario von Donizetti, für das Pianoforte. Op. 38	—	12½
Lortzing, A., Hans Sachs. Komische Oper in drei Acten für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet	4	—
— — Ouverture zu der Oper Hans Sachs, für das Pianoforte zu vier Händen	—	20
Marschner, H., Potpourri nach Themen der Oper: des Falkners Braut, für das Pianof. zu vier Händen	—	25
Meyerbeer, G., Potpourri nach Themen der Oper: Robert der Teufel, für das Pianof. zu vier Händen	1	—
— — Dasselbe für das Pianoforte zu zwei Händen	—	20
Pearson, H. H., 2 Lieder. Indisches Ständchen. Herbst-Grablied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	12½
Pott, A., 2 deutsche Lieder für eine Singstimme. No. 1 mit Begleitung des Pianoforte und obligaten Violoncell. No. 2 mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14	1	—
Rietz, J., 13 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Heft 2	—	22½
Schapler, J., Fantasia Capriccioso für das Pianoforte	1	10
— — An Meichi. Gedicht von H. Hoffmann für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	5
Riesewetter, R. G., Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikalischen Beilagen. Brochirt	4	15
Marx, A. B., Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Brochirt	1	—
— — Musikalische Kompositionslehre praktisch und theoretisch. Ir Band. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Brochirt	3	—

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Romberg, Bernard, Grande Fantaisie pour Violoncelle avec acc. de Quatuor.

— — Concertino pour deux Violoncelles avec acc. de l'Orchestre.

— — Divertissement pour Piano, Violon et Violoncelle.

Leipzig, im August 1841.

Breitkopf & Härtel.

Auf unbestimmte Zeit ist in allen Buchhandlungen zum herabgesetzten Preise zu beziehen:

Schilling, Hofrath, Dr., Allgemeine Gewerdslehre, mit besonderer Rücksicht auf angehende Musiker und gebildete Dilettanten. gr. 8. 1839. (Ladenpr. 2 Rthlr. 8 ggr.) 1 Rthlr.

Darmstadt, den 15. Juli 1841.

L. Pabst.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten August. **№ 34.** 1841.

Für Männerstimmen.

Der hundertste Psalm für vier Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel, in Musik gesetzt von *Heinr. Eschhausen.* 50s Werk. Hannover, bei Adolph Nagel. Pr. 1 Thlr.

Das Werk ist in Partitur mit Orgelbegleitung ohne Blasinstrumente, und in ausgesetzten Singstimmen deutlich, wenn auch in etwas kleinköpfigen Noten gedruckt. Die harmonische und periodologische Führung ist gewandt und sicher, die Erfindung ungesucht, ohne auf besondere Originalität hervorstechend Rücksicht zu nehmen, dabei jedoch frisch und ansprechend. Die Wiederholungen der Textesworte sind in solcher Satzweise in der Ordnung, doch dürften sie nicht Wenigen zuweilen etwas zu breit wiederholt erscheinen, obgleich die einzelnen Sätze, in Hinsicht auf die musikalische Struktur allein, keineswegs zu gedehnt klingen. Es wären also diese öfteren Wortwiederholungen nur zu vermeiden gewesen, wenn gleich in der Anlage mehr Text, so weit er einen und denselben Grad der Empfindung ausdrückt, zu einem Tonsatze gezogen worden wäre. Der Bau des Ganzen ist folgender: Ein Andante maestoso, $^4_4$, A dur, nur mit drei einfachen Takten der Orgel gut eingeleitet, die sogleich vom Männerchor ohne Begleitung wirksam wiederholt und mit dem Fortgange geschickt verbunden werden, spricht nur die Worte aus: „Jauchzet dem Herrn alle Welt.“ Der Gesang selbst ist würdig und lebhaft. Nach einer Fermate auf E dur tritt All. ma non troppo, gleichfalls in A dur und im $^4_4$, ein, welches zu einem reichern Textinhalt auch länger ausgeführt und imitatorisch geschickt verwebt worden ist. Der Gesang schliesst kräftig auf einer Fermate in H dur, worauf ein vierstimmiger Sologesang in E dur, Andantino, $^4_4$, folgt in freudiger und freundlicher Art. Der Schlusschor, All. con moto, gibt zu den Worten: „Denn der Herr ist freundlich“ u. s. w. eine Fuge, die, auf ein gewöhnliches Thema gebaut, in seiner ersten Vierstimmigkeit nach der Ordnung gut ausgeführt worden ist. Der fernere Ausbau nimmt einen Theil des Themas und bearbeitet ihn in imitatorischen Verknüpfungen, die in schlicht harmonischen Akkorden sich verlieren und ein kräftiges Ende geben. Die Sänger werden es nicht schwer finden, und den Hörern wird es gefallen.

1) *Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor*, komponirt von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy.* Op. 50. Preis 2 Thlr.

2) *Ersatz für Unbestand*, Gedicht von *Fr. Rückert*, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen von Demselben. Preis 12 Ggr. Beides bei Fr. Kistner in Leipzig.

Wenn wir die den beiden Liedertafeln zu Leipzig gewidmeten Gesänge namentlich aufgeführt haben werden: 1) „Setze mir nicht, du Grobian, den Krug so derb vor die Nase“; 2) der Jäger Abschied: „Wer hat dich, du schöner Wald“; 3) Sommerlied: „Wie Feld und Au so blinkend im Thau“; 4) Wasserfahrt: „Am fernen Horizonte erscheint ein Nebelbild“; 5) Liebe und Wein: „Was quälte dir dein armes Herz?“; 6) Wanderlied: „Vom Grund bis zu den Gipfeln“ u. s. w., so werden sie den Meisten gewiss schon bekannt sein. Nicht allein hier werden sie sehr häufig und immer mit lebhaftem Vergnügen gesungen, sondern auch anderwärts. Wir bringen daher für Viele nichts Neues mehr mit unserer Anzeige, die wir jedoch auch nicht früher zu geben im Stande waren, weil wir die Partitur mit dem Stimmenabdruck erst vor Kurzem in die Hände bekamen. Immer aber gibt es unter der Menge von Liedertafeln und andern Männervereinen eine nicht zu geringe Zahl, die auch sogar die Erzeugnisse eines so gefeierten Namens, wie Mendelssohn, oft lange genug übersieht. Diese nun machen wir hiermit auf beide Hefte aufmerksam. Gesänge und Lieder, die sie enthalten, gehören zu den vorzüglichsten unter den derartigen Kompositionen des gefeierten Komponisten. Mehr wird es hoffentlich nicht brauchen, um sie auch unter denen verbreiten zu helfen, die sich bis jetzt dieser Hefte noch nicht bedienten. Dazu sind beide Ausgaben so schön gedruckt, als man es von dieser und überhaupt von unsern rühmlich anerkannten Verlagshandlungen gewohnt ist.

Chorgesänge und Quartette für frohe Liedertäfler von *C. G. Reissiger.* Heft 2. Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Das erste Heft dieser Sammlung fängt mit dem vielgesungenen, und im Gesange verschiedentlich umgeworfenen „Blücher am Rhein“ an; das neue Heft mit „So so!“ aus Geisheims Gedichten, was gewiss nicht leicht umgeworfen wird; es ist ein einfacher Gesang und kommt gar kein so halsbrechender Uebergang wie im Blücher

darin vor, wäre auch für diesen doch gar zu leeren Text der Gewohnlichkeit wahre Verschwendung. Die vierte Strophe, die auch mit Recht besonders komponirt wurde, bringt fast überraschend eine so gesunde, kernhafte Mahnung, dass sie wohl treffen muss. Sie ist auch recht wirksam komponirt, so dass mitten im tändelnden Spiel ein freundlich aufregender Ernst im Innern sich geltend macht. Diesen hätte der Komponist respektiren, gewiss nicht durch die vielen Wiederholungen des „So so!“ wieder in's Scherzhafte ziehen sollen. Wir geben deshalb Jedem zu bedenken, ob es nicht wohlgethan wäre, den ganzen Schluss auf der vierten Seite der Partitur wegzulassen und vom dritten Takte dieser Seite an so zu schliessen:

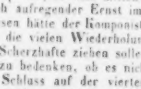

No. 2. Glaube! von Spitta, ein religiöser, im Solo- und Chorgesang schön wechselnder Erbauungssatz, der ernsteren Vereinen bald lieb werden wird. No. 3 setzt Geisheim's Späße in „Unser Bruder Malcher“ fort, und wo sich ein solcher Malcher, keine zu grosse Seltenheit, findet, da wird der Schwank gute Dienste thun. Die beiden ersten Strophen wären aber gerade genug; die beiden letzten sind etwas derb. No. 4. Frühlingsnacht, von H. Kriete, eins von den Gedichten, die erst durch den Ton Wirksamkeit erlangen. Die Melodie ist einfach und lebhaft.

Sechs Gesänge für vier Männerstimmen mit willkührlicher Pianoforte-Begleitung, komponirt von *Th. Täglichsbeck*. 18s Werk. Hof und Wunsiedel, bei G. A. Grau. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

1) Auf der Wanderung, von Hoffmann v. Fallersleben, ein gutes teutsches Lied. Melodie und Harmonie durch die fast zu gewöhnlich gewordene Folge von C- und E dur geführt. 2) Neujahrslied, von Hoffmann v. Fallersleben, ein frisches Lied. 3) Das Lied desselben Dichters über den Spruch: „Und irre die Spielleute nicht“ (Jes. Sir. 32, 5) könnte in der Komposizion humoristischer sein. 4) Die Echo, sonderbar schaferlich im Gedicht, in der Komposizion sehr hübsch angelegt, besonders der Stimmenverschmelzung wegen, die aber durchgeführter gehalten und ohne viele Textwiederholung einfacher gesungen zu wünschen wäre. 5) Der Frohsinn, recht munter, wie sich's gebührt: man verdenkt ihm auch die Wiederholungen nicht; dem Flüchtigen stehen sie besser. Bisher waren alle Nummern etwas ausgedehnte Lieder: in No. 6 folgt ein Gesang durchkomponirt auf ein altes verliebtes Reimspiel, genannt „Nachtmusikanten,“ das possierlich genug in Töne gebracht worden ist, die mitunter getroffen sein wollen. Die Begleitung ist durchaus nur zur Einübung dieser Sätze beigefügt; sie bringt nichts als die Töne des Gesanges. Der Druck ist gut und die ganze Sammlung der Brandenburger Liedertafel gewidmet. Die übrigen mögen sie versuchen, denn gerade in den Liedertafeln sind die Geschmäcke noch verschiedenartiger, als in den übrigen Singzirkeln zusammen.

Zwölf Soldaten-Lieder von Palcemacher für vier Männerstimmen gesetzt von G. Bärner. Breslau, bei Carl Cranz. Preis der Partitur und Stimmen: 1 Thlr. 10 Sgr.

Wir finden in dieser dem Prinzen von Preussen gewidmeten Sammlung Reiter-, Artillerie-, Infanterie-, Jäger-, Husaren- und Gardelieder, meist ohne Begleitung, oder mit einigen Instrumenten, z. B. das Infanterielied No. 4 mit zwei Flöten und Trommeln, die Jägerlieder mit Hornern und Bassinstrumenten. Die Melodieen sind natürlich, die Harmonisirung kunstlos gemischt und klingend, die Texte voller Muth, Vaterlandsliebe und gemassigter Volksthümlichkeit, die zuweilen kraftiger sein könnte, doch nie in's Hochtrabende fällt. Viele mögen Anklang gewinnen.

W. A. Mozart

Ouvertures pour le grand Orchestre des Opéras (Partitur). Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. Prix ord. à 1 Thlr.

Wir sind dieser für das Studium der Kunstjünger und für die Freude der Meister und aller gebildeten Musikfreunde überaus wichtigen Sammlung der Mozart'schen Opernpartituren Schritt für Schritt gefolgt und hätten nun bei Angabe der beiden letzten Ouverturen, nämlich zur *Zauberflöte* und zur Oper *Titus*, kaum noch etwas hinzuzufügen, da der Inhalt allgemein bekannt und die Sorgfalt der äussern Ausstattung dieselbe geblieben ist, wenn wir nicht zu berichten hätten, dass zum Besten der Besitzer der ganzen Sammlung dieser sieben Meisterouverturen ein schoner Allgemeintitel und das Facsimile eines Kanons von Mozart für den Tenoristen Peierl, der, das Blatt umgewendet, einen Spottkanon enthält (aus der Autographiensammlung des Dr. Gassner in Giessen), auf dessen Rückseite die handschriftliche russische Hymne von Al. Lvoff steht, zugegeben worden ist. Jedes Wort mehr wäre Ueberfluss; die Sammlung empfiehlt sich selbst und wird sich halten.

Ferner ist in derselben Verlagshandlung erschienen:

Ouverture zu F. Halevy's komischer Oper „Le Guittarero.“ Preis 2½ Thlr.

Die Ouverture ist in Auflegestimmen für das Orchester deutlich und mit so grossen, schwarzen Noten gedruckt, wie es wünschenswerth ist. Zu niedliche Notenköpfe, so hübsch sie sich auch ansehen, sollte man in Auflegestimmen überall meiden; sie sind den Spielern lästig und veranlassen nicht selten eine mangelhafte Aufführung. Wir können zwar nach bloser Ansicht der Orchesterstimmen kein Urtheil über das Werk abgeben, da wir die Oper selbst genauer kennen zu lernen noch

keine Gelegenheit hatten; es wird aber gerade jetzt, wo man an Musikeinrichtung für den nächsten Winter zu denken anfangt, nicht wenigen Konzertvorstehern und Musikdirektoren schon die blose Anzeige zur rechten Zeit kommen. Man braucht Neues zu dem Alten. Es wäre ein Unrecht, wenn man aus Liebe zu dem Alten die Erscheinungen der Zeit vernachlässigen wollte. Doch dafür ist gesorgt; man weiss zu leben und wird eine pariser Ouverture am wenigsten ungeblasen und ungeschlagen lassen. Sie setzt zu den gewöhnlichen Instrumenten vier Horner, zwei Trompeten, drei Posaunen, Pauken, grosse Trommel, Becken und Triangel in Bewegung; rührt und klingt also auf alle Fälle sehr eindringlich.

Concert-Ouverture für das grosse Orchester, komponirt von *Jul. Bretz*. Op. 7. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 2 Thlr. 12 Ggr.

Der junge, kräftig aufstrebende und begabte Komponist, dessen wir schon manchmal ehrenvoll zu gedenken Grund hatten, brachte diese Ouverture das erste Mal 1839 am Niederrheinischen Musikfeste, für welches er sie komponirt hatte, mit lebhaftem Beifalle zu Gehör. Dasselbe Glück machte das jugendlich frische und, wie sich das kaum anders erwarten lässt, überaus voll instrumentirte Werk unter Mendelssohns Leitung in den Leipziger Abonnement-Konzerten. Es ist werth, dass man es auch an andern Orten den Musikliebhabern nicht vorenthalte. Wir machen darum die Herren Musikdirektoren und Vorsteher zur rechten Zeit auf die schön gedruckte Stimmenausgabe aufmerksam und bedauern nur, dass wir ohne Partitur nicht weiter in die Eigenheiten des Werkes eingehen können. Einen ungefähren Ueberblick des Ganzen mag sich zwar Jeder wohl durch den Vortrag dieser Ouverture auf dem Pianoforte erwerben. Sie ist vom Komponisten selbst für vier Hände arrangirt und in derselben Verlagshandlung gedruckt worden (Preis 20 Ggr.). Man muss aber, wie bekannt, sobald die erste Bekanntschaft mit derselben am Klavier, nicht vor dem ganzen thätigen Orchester gemacht wird, nicht vergessen, dass der Genuss derselben am Pianoforte nur erst dann verdoppelt wird, wenn man sie in ihrer ganzen Farbengebung von den Instrumenten des Orchesters gehört hat. Sie ist der Anschaffung werth.

Orgel.

Trauerklänge für die Orgel von *Carl Freudenberg*. Op. 6. Breslau, bei Leuckart. Preis 6 Ggr.

Diese Trauerklänge beziehen sich zunächst auf den 7. Juni 1840 und sind dem Manen Friedrich Wilhelm 3. von Preussen gewidmet. Ein Praludium, Adagio, $^3/_4$, G moll, trauer, zu dem Liede: „Wer hat dem Fürsten und dem Knecht das Leben hier gegeben?“ Dazwischen erklingt in vierzehn Takten: „Heil dir im Sternenkranz,“ was aber auch ohne der Sache Abbruch zu thun, weggelassen werden kann, wenn das Vorspiel bei andern Trauerfestlichkeiten angewendet werden soll. No. 2. Das choralmässige Adagio, $^4/_4$, G moll, schreitet ausserlich fest, hat aber durch Vorhalte, Antizipazionen und dergleichen etwas innerlich Schwankendes, das seinen Schmerz im Andante, $^3/_4$, bestimmter, wir wünschten sanfter, nicht immer in untrostlichen Synkopen, ausspricht. Unmittelbar greift nun der Choral ein: „Was Gott thut, das ist wohlgethan.“ Mit diesem Chorale würden wir, ohne das Stückchen $^3/_4$, G moll-Adagio und ohne die fünf Takte Orgelpunkt, $^4/_4$, G dur, blos mit beigefügt plagalischer Kadenz schliessen.

Die gebräuchlichsten Choräle der Mecklenburg-Schwerin'schen Kirchen; vierstimmig gesetzt, mit Zwischenspielen versehen und zum kirchlichen wie zum häuslichen Gebrauch für Orgel oder Pianoforte eingerichtet von *Frdr. Franz Theodor Friese*, Organisten und Lehrer in Doberan. Op. 6. Band 1. Leipzig, bei F. Whistling. Preis 2 Thlr.

Auch im Mecklenburg'schen sind die Zwischenspiele gebräuchlich, lassen aber Manches zu wünschen übrig; vor Allem schliessen sie sich nicht an den lyrischen Karakter des Liedes, wodurch sie doch vorzüglich zweckmässig, keinesweges überflüssig werden. Trotz der Einwirkung der trefflichen Anstalt zu Ludwigslust beschränken sich die meisten dortigen Organisten noch immer auf ausserst wenige, stereotype Zwischenspiele. Es fehlte bisher an einem Choralbuche mit angemessenen Interludien; fremde konnten nicht abhelfen, weil sie die dortigen Varianten in den Melodieen nicht berücksichtigen. Diesem Bedürfnisse will nun der Verfasser abhelfen. — Den 50 Melodieen dieses ersten Bandes sollen in einem zweiten noch 50 folgen. Damit soll das Werk beschlossen werden, da schon in die andere Hälfte mehrere ungebräuchlichere Melodieen mit aufgenommen werden müssen. Einige bisher ganz ungebräuchliche, aber höchst karakteristische und dem Inhalte des dortigen Gesangbuches nothwendige Melodieen sind schon hier mit aufgenommen worden. — Die Melodieen stimmen mit dem Wöhler'schen Choralbuche überein, der Einheit wegen. Die Wahl der Harmonie richtet sich natürlich nach dem Karakter des Chorals; die Reprisen sind durchkomponirt, um Monotonie zu vermeiden. — Die Zwischenspiele sind stets ohne Pedal vorzutragen, damit auch dadurch der Eintritt des cantus firmus recht merklich werde. — Was die, mit dem 5. Mai d. J. unterzeichnete Vorrede noch von den alten Tonarten beibringt, ist natürlich nur wenig, um Manchen doch etwas davon zu sagen. — Auf die angegebenen Komponisten der Choräle haben wir hier nicht Rücksicht zu nehmen, da der Verfasser selbst keine Ansprüche auf irgend eine Selbstuntersuchung macht. — Die vierstimmige Harmonisirung der Choräle ist gut, vielleicht hin und wieder mit etwas zu viel Verdoppelung der grossen Terz; zwei aufeinanderfolgende Unisonotöne in zwei Stimmen geben eigentlich doch nur Dreistimmiges. Aus diesem Grunde wäre uns z. B. in dem Chorale: Liebster Jesu, wir sind hier u. s. w. S. 4 der zweiten und dritten Klammer

folgender harmonischer Gang ganz einfacher Art doch lieber gewesen:

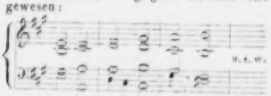

Solche Kleinigkeiten, die jetzt kaum mehr auffallen, finden sich jedoch nur äusserst selten, dagegen desto mehr Beweise von treuer und geschickter Arbeit. Die Zwischenspiele sind sehr einfach und zweckmässig, weder zu lang noch zu kurz; allein in der Form konnten sie nannichfacher sein. Freilich wird dies mässig geübten Orgelspielern oder noch geringeren gerade lieb sein. Kurz, das Werk ist gut, und auch des deutlichen und korrekten Druckes wegen (es finden sich nur etliche sehr augenscheinliche Druckfehler z. B. S. 9) den Organisten des genannten Landes und den Liebhabern des Choralspiels bestens zu empfehlen.

---

1) *Vier Orgelstücke* — von *Adolph Hesse*. Op. 63. Breslau, bei Carl Cranz. Preis 18 Ggr.

2) *Präludium und Fuge (D moll) für die volle Orgel.* Von Demselben. Op. 66. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Das erste Werk enthält den figurirten Choral: Es ist das Heil u. s. w.; ein Trio für sanfte Stimmen; eine Bearbeitung des Chorals: Freu dich sehr, o u. s. w. in zwei Variazionen; Präludium und Fuge, nicht lang ausgeführt. — Im zweiten Werke, dessen Inhalt der Titel angibt, ist die Fuge das Hauptstück, aber auch das Präludium ist interessant und geschickt vorbereitend. Des Verfassers Orgelwerke sind bekannt und die vorliegenden gehören zu seinen vorzüglichsten. Somit empfehlen sie sich selbst.

Nachrichten.

Prag (Beschluss). Das Konservatorium der Musik hat heuer nur eine musikalische Akademie gegeben, und, wie gewöhnlich, in jener zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen mitgewirkt. Die erste brachte nebst der herrlichen Mozart'schen Sinfonie in C dur noch eine Ouverture von F. Fuchs (ehemaligem Schüler des Konservatoriums), die sich durch Erfindung und Durchführung von Seite des Tonsetzers, vorzüglich aber durch glücklich gewählte Gegensätze auszeichnet, und von dem jugendlichen Orchester (obschon es durchaus nur aus der Aufnahme von 1837 bestand), so wie die Sinfonie, mit aller Klarheit und Präzision ausgeführt wurde. Der Seyfried'sche Chor: das Lob des Herrn mit einem fugirten Schluss-Halleluja sprach minder an.

Die Konzertanten bestanden aus Stücken für 2 Fagotte, Klarinette, 2 Waldhörner und 2 Violinen von Werker, K. M. v. Weber, Pechatschek und Jansa, und die jungen Konzertisten Gross, Kessl, Mauermann, Grimm, Jakesch, Dausek und Gottwald leisteten Alles, und fast noch mehr, als man von Zöglingen erwarten kann, die noch nicht ganz vier Jahre im Institute sind. Die Konzertisten in der Akademie zum Vortheil der Hausarmen waren drei der vorzüglichsten ausgetretenen Schüler des Konservatoriums, von welchen Herr *Steinhardt* Variazionen eigener Komposizion vortrug. Herr *Lihlarz* spielte (wieder?) Variazionen für die Oboe von Fereith und Herr *Pleiner* Molique's Fantasie über Schweizerlieder. Also — streng genommen drei Partien Variazionen! Eine sehr brave Dilettantin Dem. *Patel* spielte den ersten und letzten Satz des Spohr'schen Quintetts mit den Herrn *Kail* (Horn), *Pisarowitz* (Klarinette), *Poschmaurny* (Fagott) und *Spanner* (Flöte), und eine zweite Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini sang Wolframs Lied: „Der Rose Tod." Als Prolog und Epilog des musikalischen Ganzen spielten die Zöglinge des Konservatoriums zwei Ouverturen aus „Timerlan" von P. v. Winter, und eine nicht eben sehr originelle und geistreiche, doch wohl instrumentirte Konzert-Ouverture von A. Krommer (dem Sohne des bekannten Fr. Krommer).

Herr *Wilhelm Hepp*, Professor der Violine am Kinderfreund'schen Musikinstitute, gab im Salon dieser Anstalt ein Konzert, worin er sich in zwei Nummern von seinem Lehrer Spohr Concertino unter dem Titel: „Sonst und Jetzt" und Potpourri über Themen aus „Jessonda") abermals als würdiger Schüler des berühmten Kunstmeisters bewährte. Er trat auch als Komponist auf, Herr *Müller* sang nämlich ein Lied von dem Konzertgeber, von Herrn *Küttel* auf der Flöte und Herrn *Kazatel* auf dem Violoncello begleitet. Herr *Hrabé* machte wieder einmal den etwas schwerfälligen musikalischen Spass, Variazionen auf dem Grossvater des Orchesters, dem Kontrabasse, zu spielen. Auch Herr *Küttel* trug seine Flötenvariazionen musterhaft vor. Herr *Schreiber* spielte ein Pianofortekonzert mit Begleitung des Orchesters (welches ausserdem noch zwei Ouverturen von Alois Schmitt und Spohr vortrug) von Mendelssohn-Bartholdy, und ein vierjähriges Kind deklamirte ein Gedicht!

Eine wahrhaft musikalische Neuheit war eine *böhmische musikalische Akademie*, von Herrn *Kular* veranstaltet, welcher darin zwei Deklamazionsstücke von seiner eigenen Erfindung mittheilte: „Des Mädchens höchster Ruhm," von Dem. *Manetinska* recht wacker vorgetragen, und eine „sentimentale Vorlesung" mit einem patriotischen Finale, die Herr Kular selbst hielt und nach welcher er hervorgerufen wurde. Unter die interessantesten Nummern des Konzerts gehörten zwei Lieder: „Die Erdbeeren" und „Die Lerche" aus Tomaschek's herrlicher Liedersammlung aus der „Königinhofer Handschrift," von Mad. Juliane Glaser, geb. Ebert, mit eben so viel Ausdruck als Gefühl vorgetragen. Das Letztere musste wiederholt werden. Der talentvolle junge Pianist Herr *Studniczka* spielte zwei Henselt'sche Etüden: „Wenn ich ein Vöglein wär" und „Pensez à moi," und Liszt's „Lob der Thränen." Nach dem letztern hervorgerufen, spielte er noch eine dritte (zwei Mal) und endlich eine vierte Etüde von Henselt. Dieses viermalige Hervorru-

fen beweist, dass Herr Studnieczka auch diesmal den schönen Hoffnungen vollkommen entsprochen hat, die man im Vaterlande auf die Ausbildung seines schönen Talentes begründet. Uebrigens ist demselben, sobald es ihm gelungen sein wird, das jugendliche Feuer zu mässigen und mehr Ruhe zu erwerben, eine schöne Zukunft in der Kunstwelt mit Zuversicht zu prognostiziren.

Das Konzert zum Vortheil dürftiger Hörer der Philosophie brachte ein neues Werk unseres talentvollen J. C. Kittel, der, zum Missvergnügen des musikalischen Publikums, längere Zeit geschwiegen hatte; es war nämlich eine geistreich erfundene und mit Energie durchgeführte Konzert-Ouverture, die kühn und kraftig beginnt, dann zu Ernst und Wehmuth übergeht, und im Charakter des Anfanges schliesst. Dem *Herrmann* trug das Titl'sche Lied: Glockenstimmen (von Herrn Dr. *Ambros* auf dem Pianoforte und Herrn *Apt* auf der Physharmonika begleitet) sehr ansprechend vor, und Herr *Strakaty* sang ein sentimentales Lied mit Pianoforte-(Herr *Skraup*) und Horn-Begleitung (Herr Professor *Janatka*) von Kapellmeister Skraup mit seiner bekannten Gemüthlichkeit. Die Konzertisten dieses Konzerts waren: Herr Professor *Bühnert*, welcher eine ausserordentlich schwierige Kummer'sche Fantasie über russische Volkslieder, und Herr *Studnieczka*, der Fragmente aus Thalberg's Fantasie über „God save the Queen" und „Rule Britannia" vortrug. Beide Künstler empfingen stürmische Beifallsbezeugungen, der Letztere wurde schon rauschend empfangen. Den Beschluss machte eine Sinfonie von Kapellmeister Skraup dem Jüngern, welche man, wenn man die Schwierigkeit dieses Genre's bedenkt, als Erstlingsversuch mit Nachsicht beurtheilen muss.

In dem Konzerte, welches Herr *Studnieczka* zu seinem Vortheile gab, erschien er im schönsten Lichte des geistreichen Pianisten und entfaltete noch mehr als in den früheren Konzerten eine, zumal für seine Jahre, ganz bewunderungswürdige Technik. Herr Studnieczka trug, nebst Thalberg's Fantasie über russische Volkslieder und Dohler's Fantasie über das Proch'sche „Alpenhorn," noch zwei Henselt'sche Etüden und Liszt's Hussitenlied vor, und wurde nach jeder Nummer, auch wiederholt, gerufen. Als er nach dem Letzten verlangt wurde, spielte er noch den ungarischen Marsch von Liszt. Eine Zierde dieses Konzerts waren zwei Lieder von Veit (Liebliche Morgenluft) und Goldschmidt (der Text von Herrn Heim), von Herrn *Strakaty* gesungen. Beide wurden von dem Tonsetzer selbst begleitet, und erregten allgemeine Sensazion, insbesondere sprach das tiefe Gefühl des zweiten alle Freunde des wahren Schönen in der Tonkunst lebhaft an. Mad. *Binder*, welche das „Solo-Lustspiel" von Saphir mit reichem Humor und geistvollem Ausdruck deklamirte, theilte den reichen Beifall des Konzertes.

Das Konzert der Sophienakademie auf der Sophien-Insel wurde mit einer trefflichen Konzert-Ouverture von Tomaschek, die bei der strengsten Haltung weder Glanz noch frische Farbe entbehrt, eröffnet, auf welche das herrliche Trio in H moll von Mendelssohn-Bartholdy, mit grosser Virtuosität vorgetragen von den Herrn Goldschmidt (Pianoforte), Wehle (Violine) und Prachner (Violoncell), folgte. Mad. *Glaser* sang diesmal das schöne Lied Gretchens aus dem „Faust" mit künstlerischer Vollendung. Tomaschek's grossartiges Te Deum machte so stürmische Sensazion, dass der letzte Satz wiederholt werden musste. Eine gleiche Auszeichnung widerfuhr dem von Herrn Direktor Geiss eigens für dieses Konzert komponirten Männerchor. Den Epilog bildete eine recht effektvolle Ouverture von Prochaska.

Der letzte Konzertspieler war Herr *Camillo Sivori*, Mitglied der philharmonischen Akademie in Florenz, Violinkonzertist, Zögling Paganini's, welcher zwei Konzerte im Theater gab, das erste in den Zwischenakten des Lustspiels: „Die Mode, oder: Modernes Kostüm," von Roderich Benedix, das zweite zu der Adam'schen Oper: „Zum treuen Schäfer." Herr Sivori spielte in jedem dieser musikalischen Kunstausstellungen ein Konzert von seiner eigenen Komposizion, dann im ersten Variazionen für die Violine von Paganini, über das Thema: „Nel cor più non mi sento," die eigentlich mehr einem Capriccio gleichen, und im zweiten die schöne Preghiera aus der Oper: Moses, auf der G-Saite, komponirt von Paganini. Dass Herr Sivori ein Schüler Paganini's ist, verbürgt derselbe Karakter des brillanten Violinspiels, welches den Letztern auszeichnete. Herr Sivori hat sich bereits eine ungeheure technische Vollkommenheit erworben, und vor Allem seinem Meister die leichte Bogenführung, das treffliche Pizzikato und die glänzenden Harpeggien abgelernt, nur eins fehlt, die Genialität, womit Paganini selbst den Salti mortali des Violinspiels den Stempel der echten Kunst aufdrückte, eben so, wie die Catalani Violinpassagen zu Gesangselementen potenzirte. Was die Kompositionen betrifft, so haben sie, zumal das erste Konzert, den gewöhnlichen Fehler aller musikalischen Werke, welche Konzertisten für sich selbst schreiben, dass sie mehr darauf berechnet sind, der Virtuosität des Produzenten einen weiten Spielraum zur Entfaltung darzubieten, als eine poetische Idee durchzuführen. Das zweite Konzert hatte etwas mehr Ausdruck und Gesang; im vortheilhaftesten Lichte erschien der junge Virtuos jedoch in der Paganini'schen Preghiera. Z. 17.

Musikfest zu Quedlinburg am 4. und 5. August d. J.

Am ersten Tage wurde Händel's grosses Oratorium *Jephtha* mit dem erfreulichsten Erfolge aufgeführt. Die Gesangvereine zu Quedlinburg, Blankenburg und Ballenstädt wirkten im schönsten Bunde mit dem Orchester, das aus hiesigen und auswärtigen Instrumentisten, besonders aus Mitgliedern der Anhalt-Bernburg'schen Kapelle bestand; im Ganzen 150 Personen, die in der Blasiuskirche auf einem sehr zweckmässig erbauten Orchester vertheilt waren. Der trefflichen Leitung des Herrn *Liebau* entsprach der freudigste Eifer aller Mitwirkenden. Ueber das Werk selbst haben wir nichts weiter zu sagen. Man weiss, dass der majestätischen, aber regungs-

Winter bemächtigt sich seines Stoffes zwar nicht so ganz in allen seinen Einzelnheiten und doch stets in dem Verhältnis zum Ganzen, wie etwa Salieri im Axur oder Mozart im Don Juan, aber er hat ihn im Grossen überall vor Augen; wechselt gern mit Sätzen voll kraftiger, neuer und frappanter Harmonie und Sätzen voll einfacher und zarter Melodie, verstehet ächten Gesang und weis ihn auch den Sängern leicht zu machen; und von Mozart und Haydn hat er die kostliche Instrumentirung, gern obligat, immer für sich gearbeitet, und doch das Ganze nicht verdunkelnd, auch die Singstimme nicht, erlernet — ja, im lextern ist er viel sorgsamer, als Mozart. Bey dieser Behandlung des Orchesters und besonders der Blasinstrumente (die W. ganz in der Gewalt hat) machten viele der hiesigen Musiker gar grosse Augen und — — grosse Ohren, wenn ich ohne Beleidigung so sagen dürfte. Aber Eins giebt es an dieser Oper zu rühmen, was man an den besten frühern W.schen nicht, oder wenigstens in weit geringerm Grade rühmen konnte: treffliche Recitative, und, selbst nach einstimmigem Urtheil aller franz. Künstler, die an einem Ausländer um so auffallendere genaue Behandlung der einzelnen Worte seines Textes und der franz. Prosodie. Sollte W.n beym lexten auch vielleicht ein erfahrner und der Sache kundiger Mann zur Hand gegangen seyn — was ihm gar nicht zum Vorwurf gereichte: so beweiset es doch, dass W. auch dies kann, wenn er will, und vielleicht hat man ihn vorher nur nicht auf die Mängel seiner Arbeiten, in Ansehung der Deklamation und Behandlung der Worte im Einzelnen, aufmerksam genug gemacht. Diese Recitative kann ich aber wahrlich nicht zu viel preisen. Sie sind im Plan ohngefähr wie Glucks, oder vielmehr wie Salieri's Recitative im Axur — *) alle ganz ausdrucksvoll und herrlich von Instrumenten unterstützt, übergehend in kleine originelle Gesangstücke, und diese wieder in jene gleichsam sich auflösend, bis sich etwa dies zu einem ausgeführten, eigentlichen Arien-Gesang am Ende erhebt.

Von einzelnen Stücken führe ich diesmal nur an: die glänzende Overtura, voll Geist, Leben, Neuheit, Kraft, und doch auch wieder mit freundlichen, zarten Ideen verwebt. — Sie hub gleich so imponirend an, dass man in der ungeheuren Versammlung einen Fächer hätte fallen hören, und schlug mit Eins alle Vorurtheile nieder. Die zahlreichen Chöre sind feyerlich und lebhaft, jedes, wie es seyn soll. Die Partie der Seida, ganz leidenschaftlich, und die, des Moctar, äusserst sanft und zart, halte ich für das Beste, was W. in beyden Gattungen geschrieben hat. Jene wurde von Mad. Maillard leidlich gesungen, aber sehr schon gespielt: diese aber von Lais trefflich vorgetragen. Tamerlan (Chéron) war faul. Einige Duetten und das Hauptfinale gehören gewiss auch unter die Meisterstücke der neuesten Musik. Die komische Partie scheint mir die schwächere dieser Oper zu seyn, und die Musik zu den Ballets vielleicht die schwächste. Beym Ballet wird bekanntlich auch der grösseste Künstler, wenn er nicht ausser seiner Kunst, vielfache Erfahrung in dieser lockern Zauberwelt hat, kein ausgezeichnetes Glück

*) Der Verf. spricht vom Original, nicht von der elenden Zerreissung des Ganzen, nach welcher wie diese Oper auf den meisten deutschen Theatern zu hören bekommen, wo die Recitative gesprochen werden, und wo denn die einzelnen Sätze à tempo, oder die schon mehr den eigentlichen Arien ähnlichen, in welchen allzeit das Recitativ übergehet, oder welche sich aus diesem, beym Steigen des Affekts entwickeln — wie dürre Brocken verstreuet sind, so, dass man kaum weis, wollen? oder wollen? Wenn die Sänger und Sängerinnen der deutschen Theater zweyter Ordnung erst singen gelernt haben, werden sie wohl auch recitiren lernen: und dann wird man zu jenem Behelf, der bey dieser Gattung von Oper nicht nur ärmlich, sondern ganz miserabel ist, nicht mehr seine Zuflucht nehmen müssen.

losen Objektivität der katholischen Musikwerke der Alten die lebendigste Fülle der Bewegung in reinster und grossartigster Gesetzmässigkeit der ältern evangelischen Kirchenmusik, als deren Vertreter Handel neben Bach steht, gegenüber steht. Besonders auch in diesem Oratorium offenbart sich Händel's Meisterschaft, das geistig Lebendige in frischen und klaren Bildern zu veranschaulichen. Darum ist der Charakter der Musik nicht allein folgerechtes Anschmiegen an den gegebenen Stoff, sondern auch ein selbständiges und grossartiges Wiedererzeugen desselben. Das prachtvoll Erhabene tritt schärfer und farbenreich in glanzvollster Mannichfaltigkeit hervor, mit reinster Haltung der verschiedenartigsten Charaktere und Empfindungen, verbunden mit würdig natürlicher Einfachheit in der Darstellung, die allen Tand verschmäht — eine Vereinigung, die zur Bewunderung hinreisst. Nur ungern vermissen wir uns, über den Farbenton der einzelnen Chöre und Soli, vom Stoffe bedingt, zu reden. Wir wollen nur freudig sagen, dass die Darlegung der Schönheiten des Ganzen durch den treuen Eifer der Ausführenden höchst lobenswerth ermöglicht wurde. Eine Blüthe frischer, kräftiger Stimmen und ein Verein tüchtiger, grösstentheils bewährter Instrumentalisten konzentrirte sich unter kräftiger und umsichtiger Leitung. Mag auch in der ersten Bassarie ein geringes Schwanken der Klarinetten, und in der Schlussfuge der zweiten Oboe Statt gefunden haben; mag auch, vom Eifer hingerissen, der Alt in der Schlussfuge: „Er lohnt der Herr" sich eine kurze Zeit beeilt haben: so war doch die Ausführung der Chöre überall karaktervoll, fest in bestimmter Schattirung, bebarrlich im Tempo, präzis im Einsetzen. Sänger und Instrumentalisten waren von einem Geiste beseelt. Der Vortrag der Solo's darf nicht minder als gelungen bezeichnet werden. Dazu sind viele Rezitative und Arien so lebensfrisch, wahrhaftlich und tief erfunden und gehalten, dass der gegebene Stoff bei sicherer Auffassung und gutem Ausdrucke wohl die innigste Theilnahme der Hörer erwecken musste. Die Partie des Rebul wurde vom Stadtrath Herrn *Brönnenwolf* mit Kraft und Würde, der Iphis von Frau. *Münter* rein, zart und innig vorgetragen. Die grossen Schwierigkeiten, welche die Rolle des Jephtha, besonders der grossen Rezitative wegen, die nicht selten in Takt und Tonart wechseln, darbietet, wurden vom Auditor Herrn *Rebentrop* aus Blankenburg leicht überwunden, so dass die edle Gesangweise und der metallreiche hohe Tenor bewundert wurden. Nur an einigen Stellen dürfte den sichern und gebildeten Sänger das Feuer der Begeisterung zu fast theatralischer Nüancirung hingerissen haben. Die Ausführung des Humon gelang dem Herrn Kantidat *Becker*, dessen übrigens klangreicher Stimme in den tiefern Tönen mehr Stärke zu wünschen gewesen wäre, durch Frische und Innigkeit im Ausdrucke. Die Partie der Sella wurde mit vollkommener Treue der Auffassung seelenzart von Frau. *Benzighaus* vorgetragen, deren zwar nicht sehr starke, aber metallreiche Stimme, durch den blasen Ton schon einnehmend und rührend, sich zur Ausführung eignete. — Endlich glauben wir dabei nicht unterlassen zu dürfen, an das hohe Verdienst des Herrn *v. Mosel* um die Bearbeitung des Jephtha zu erinnern, welcher nicht allein den englischen Text meisterhaft in den teutschen übertrug, sondern auch, was er in der Instrumentation selbst hinzufügte, in sehr schlichter, einfacher und dem Handel'schen Geiste angemessener Weise ausführte.

Das am Donnerstage in einem dazu sehr geeigneten Lokale veranstaltete Konzert war gediegener Kammermusik gewidmet; daher nur Quartettbegleitung. Der Vortrag aller gewählten Werke, auch der Gesangquartette, war rühmenswerth. Den Anfang machte das schöne *Spohr*'sche Quartett in Adur, meisterhaft vorgetragen von den Herren Hofmusikern Gebrüder *Fischer*, *Franke* und *Kilitsch*. Die Vollendung in der Ausführung beruhte auf der gänzlichen Selbstverleugnung des Einzelnen, auf dem tiefen Eindringen in den Geist des Werks, auf der grössten Präzision, Reinheit und Eleganz des Vortrages. Gesänge für vier Solostimmen von *Mendelssohn-Bartholdy* wurden gelungen von ausgezeichneten Dilettanten vorgetragen. Das klassische *Mozart*'sche Quintett mit obligater Klarinette, durch deren Spiel Kapellmeister *Hermstedt* seinem Ruhme neue Ehre machte, gewährte einen seltenen Genuss. — Die zweite Abtheilung eröffneten die beiden letzten Sätze (Adagio und Rondo) des zweiten Konzerts von *de Beriot*, in neuer Weise geschrieben, durch gefällige Melodieen sich auszeichnend und überaus befriedigend vorgetragen. Es folgten zwei Lieder von *Spohr* und eins von *Liebau*, alle drei mit Begleitung des Pianoforte und obligater Klarinette; sie wurden von Frau. *Benzighaus* zart und innig gesungen und von *Hermstedt* und *Liebau* begleitet. Die beiden Herren trugen darauf *K. M. v. Weber*'s Variationen für Klarinette und Pianoforte (Es dur) meisterlich vor. Würdig beschloss das Ganze *Beethoven*'s grossartiges Cmoll-Trio, lebensvoll und feurig gespielt. — Dem Vorstande des Quedlinburger Vereins ist die höchst würdige äussere Ausstattung des Festes zu danken.

Jena. Heute, am 11. August, fand hier vor einem, bei günstiger Witterung sehr zahlreich versammelten Publikum die Aufführung des grossen Apel-Schneider'schen Oratoriums „*Das Weltgericht*" Statt. Es war diesmal den eifrigen, höchst anerkennungswerthen Bemühungen des Herrn Universitäts-Musikdirektors *Stade* und einiger warmen Kunstfreunde gelungen, die hier vorhandenen Gesangkräfte in einem Umfange und in einer Weise zu konzentriren, wie es bisher noch niemal der Fall gewesen, und sie boten, im Verein mit einem durch fremde, vorzüglich Weimar'sche Künstler (z. B. einen *Agthe*, *Apel*, *Stör* u. A. m.) bereichtlich verstärkten Orchester eine artistische Leistung, welche wir mit vollem Rechte *als für Jena Epoche machend* hervorheben mögen. Die herrlichen Chöre, fleissig eingeübt, so wie die Solopartieen, fast sämmtlich ausgezeichnet tüchtig vertreten und ausgeführt, brachten in den geräumigen Hallen der hiesigen schönen Hauptkirche, in welcher die Aufführung Statt fand, eine Wirkung hervor, welche

gewiss, hätte er bei dieser Gelegenheit das musikliebende Jena durch seine allgemein ersehnte Gegenwart erfreuen können, den Schöpfer jenes erhabenen Tonwerks selbst eben so befriedigt haben würde, wie sie das Publikum entzückte, das sich vorzüglich über die Leistungen des ersten und zweiten Solosopran Fräul. *D*..... und Fraul. *S*..... in wärmster Anerkennung aussprach.

Unter sicherer und geschickter Leitung des Herrn Stade, der hierbei aufs Neue als würdiger Schüler seines grossen Meisters in Dessau hervortrat, wurde das Oratorium, so reich an den mannichfaltigsten und mächtigsten Effekten, durch welche es vom Anfange bis zum Ende das lebhafteste Interesse erregt, in einer Gestaltung vorgeführt, welche der vollen künstlerischen Abrundung vielfach in höchst erfreulicher Weise sich annäherte und zu dem wärmsten, gewiss von dem gesammten Hörerkreise empfundenen Danke gegen Herrn Stade und die sein rühmliches Streben fördernden Kunstfreunde sowohl, wie gegen die mitwirkenden einheimischen und fremden Künstler und Dilettanten verpflichtet hat. Indem wir diesen Dank unsererseits hiermit aufs Freudigste aussprechen, knüpfen wir daran den vielfach von Andern getheilten Wunsch, dass das so überraschend glanzende Resultat, welches bei dieser Gelegenheit ein umfassenderes Zusammenwirken der hier vorhandenen Gesangkräfte herausstellte, den letzten entscheidenden Impuls zur längst ersehnten Begründung einer akademisch-städtischen Singakademie gegeben haben möge, zu welchem Zwecke es sich in der That nur um ein fortdauerndes Zusammenhalten der bereits in so lebenskräftige Bewegung gesetzten Talente handeln möchte.

Am Abend des genussreichen Tages fand sich ein grosser Theil der anwesenden Künstler und Dilettanten, von mehreren angesehenen Kunstfreunden gastlich bewirthet, im schön gelegenen Garten des Herrn Kirchenrathes Professor Dr. Hoffmann zusammen. — Möge dieses Blatt das freudige Lebehoch, welches dort dem gefeierten Meister im harmonischen Wohllaute erscholl, ihm mit der Versicherung zuführen, dass der 11. August die reiche Zahl seiner warmen Verehrer in Thüringen wiederum um Hunderte vermehrt hat.

Dr. *K. Stein.*

Berlin, den 5. August 1841. Der nasse, kühle und stürmische Juli war zum Theaterbesuch bei Weitem mehr, als für die Gartenkonzerte geeignet, welche letztere dennoch (auch öfter zu wohlthätigem Zweck) statt fanden. Die „Steyermarksche Musik-Gesellschaft" fand bei ihren gut eingeübten Produktionen, in Tänzen, Marschen und Opern-Arrangements mit eigens dazu eingerichtetem Orchester bestehend, im Saale des Hofjägers (im Thiergarten) allgemeinen Beifall. Was die Opern betrifft, so wollen wir diesmal beide Bühnen in diesem Bericht zusammenfassen, da die italienische Oper allein nicht hinreichenden Stoff liefern dürfte. Wir beginnen mit der dramatisch ausgezeichneten Kunstleistung der berühmten *Pasta*, welche die Anna Bolena in der karakterlosen, doch oft effektvollen Oper von Donizetti zwei Mal, Tancredi zwei Mal und die Norma vier Mal, letztere mit dem grössten Beifall, gesungen und meisterhaft dargestellt hat. Ueber Anna Bolena und Norma ist bereits berichtet. Tancredi machte geringere Wirkung, da die zu ihrer Zeit in neuer Form Aufsehen erregende, im Ganzen doch zu süssliche und einförmige Musik in Konzerten und Darstellungen zu oft gehört und, beim Mangel an geistigem Gehalt, auch bereits aus der Mode gekommen ist. Dennoch erregte Signora Pasta auch in dieser Rolle durch ihren reich figurirten Vortrag der ehemals so beliebten Kavatine: „Di tanti palpiti," wie in ihren Duetten mit Amenaide (Signora Ferlotti) und Argirio (Signor Gamberini, einem ziemlich dünnen Tenor) wahrhaften Enthusiasmus, der sich theils auf ihre treffliche Gesangmethode und grossartige Vortragsweise, theils auf ihre dramatisch ergreifende, durch Musik und Plastik unterstützte Darstellungskunst gründete. Allerdings ist die unreine Intonazion der Mittel- und tieferen Töne oft störend; doch sind dies im Vergleich mit den Vorzügen dieser Gesangvirtuosin und tragischen Schauspielerin nur geringe Schattenseiten, die der Glanz ihrer Kunstleistung hell überstrahlt. Wir erwähnen nur die Abstufung des Tones im Pianissimo, Mezza-voce, Mezzoforte und mächtigen Sforzato (zur Bezeichnung des höchsten Grades der Leidenschaft und nie im Uebermaasse angewandt), ihren vollendet vollkommenen Triller, die chromatische Tonleiter und leichte Benutzung der Höhe (bis dreigestrichenem *e*) mit der Kopfstimme. Bei solchem Fonds von Gesang- und dramatischer Kunst ist es daher unbegreiflich, wie einige Berichterstatter nur über das Alter, die Gestalt und mangelhafte Intonazion ihrer Neigung zur Ironie freien Lauf lassen können. Die viermal auf das zahlreichste besuchte Vorstellung der Norma und der stets gleich lebhafte Beifall der Theater- und Musikfreunde ist der faktische Beweis für den Werth der Kunstleistung.

Die übrigen Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft waren zum Theil nur wenig besucht, da solche nur in Wiederholungen bestanden, bis auf eine hier noch neue, doch eine der ersten Opern Donizetti's: „L' ajo nell' imbarazzo," welche (das erstemal bei ziemlich leeren Hause) nur mässigen Beifall fand, da die einförmige Handlung als Lustspiel — „Der Hofmeister in Verlegenheit" — schon bekannt und zur breiten Ausdehnung nicht geeignet ist. Die Musik ist dem ältern Styl der komischen Opern Paisiello's und Cimarosa's nachgebildet, nicht übel, nur oft zu lang in den einzelnen Gesängen. Die Vorstellung gehörte übrigens, bis auf die Ausführung der Hauptrolle des Ajo durch Signor Savio, der ohne Uebertreibung den Buffo darstellte, auch rein und kräftig sang, zu den mittelmässigen. Es dürfte hier sich eine passende Gelegenheit darbieten, dass auch der, auf seiner Durchreise hier seine Freunde freudig überraschende Herr Redakteur d. B. über die Vorstellung der am 31. v. M. hier gehörten Oper: „L'elisir d'amore" seine Ansicht mittheilte. Wir bevorworten hierbei nur: dass Signor Paltrinieri für den abwesenden Direktor Negri zum erstenmale dessen trefflich durchgeführte Rolle des Charlatan's Dulcamara gesungen hat. —

Nachträglich ist noch zu bemerken, dass Signora Pasta am 2. d. mit der Norma bei vollem Hause ihre Gastrollen auf der Königsstädtischen Bühne mit gleich reger Theilnahme beschlossen hat. Der weibliche Chor debutirte wo möglich noch stärker als früher, und spricht die italienischen Worte durchaus unverständlich aus. Das Orchester wird von Herrn Qualtrini recht gut geleitet. — Das Abonnement für 36 Vorstellungen läuft nun nächstens ab, und eine grösstentheils neu zusammengebrachte Gesellschaft soll dann (vielleicht für längere Dauer) einen neuen Zyklus von Opern beginnen. Auch heisst es, dass das französische Theater nach der Königsstädter Bühne verlegt werden soll, welche die teutsche Oper ganz aufgeben und nur Lustspiel und Posse beibehalten würde. Ob dies in pekuniärer Hinsicht gerathen sein dürfte, wird die Folge lehren. Die Kunst gewinnt indess schwerlich dabei.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zur Friedrichsstadt zurück und erfreuen uns noch in der Erinnerung der trefflichen Leistungen der königlichen Oper, welche durch die Gastrollen der Mad. *Spatzer-Gentiluomo* und Dem. *Spatzer* vom königlichen Hoftheater zu Hannover einen besondern Reiz erhielten. Insbesondere rivalisirte Mad. Gentiluomo in den bedeutendsten Rollen mit unserer entlatterten Nachtigall Sophie Löwe mit günstigstem Erfolg, namentlich als Norma, Amine in der Nachtwandlerin, Jessonda, Lucrezia Borgia, Desdemona und Donna Anna im „Don Juan." Zu tragischen, leidenschaftlich bewegten Darstellungen mangelt es der anmuthigen Sängerin zwar an genügender Kraft der Stimme und ergreifendem Feuer des Ausdrucks; dafür aber entschädigt die seltene Reinheit ihrer Intonazion, der Wohlklang ihrer durchaus gleichmässigen Sopranstimme, eine natürlich edle Vortragsweise und ein, durch anziehende Persönlichkeit begünstigtes Spiel. Am meisten sagten dem Naturell der Sängerin die resignirte Jessonda und die duldende Desdemona, am wenigsten die verbasste Lucrezia Borgia zu. Auch als Amine trat das Bewusstsein der unschuldig Gekränkten angemessen hervor. Als Norma und Donna Anna hatte Mad. Gentiluomo viele schöne Momente. Beide Karaktere sind indess ihrer Individualität weniger angemessen. Dem. Spatzer erfreute durch ihre nicht minder reine, wohlklingende und noch kräftigere frische Stimme, deren Ausbildung zwar noch nicht in dem Grade, wie bei ihrer Schwester, vorgeschritten, indess dazu bereits auf gutem Wege ist. Am Schönsten klingen diese beiden, echten Sopranstimmen in den Duetten, z. B. als Norma und Adalgisa, als Jessonda und Amazili u. s. w. wahrhaft verschwistert zusammen, im Ton der Flöte und Klarinette ähnlich. Dem. Spatzer sang die Adalgisa, Elvire in der „Stummen von Portici" (weniger bedeutend), die Amazili in „Jessonda" (zwei Mal), die Giulietta in Bellini's „Capuleti e Montecchi" (etwas unsicher), die Donna Elvira in „Don Juan" (ganz vorzüglich in der für diese Partie eingelegten grossen Arie von Mozart, dem Masquenterzett, wie in den Ensemble's, namentlich im Sextett), endlich noch die kleinere Vertrautenrolle der Emilia in „Otello," wodurch das angenehme Duett mit Desdemona sehr gewann, wie auch die Rezitative des dritten Akts, in welchem Mad Gentiluomo in den elegischen Gesängen, z. B. der Preghiera und Romanze, am Vorzüglichsten war. Dass beide Damen bei ihren letzten Debüt's nicht blos (wie nach jeder Gastrolle) lebhaft applaudirt und gerufen, sondern auch mit Blumen, Kränzen und Gedichten ausgezeichnet wurden, gehört bei den Enthusiasten einmal zur Theaterordnung. Am 2. d. hat Mad. Gentiluomo nochmals die Lucrezia Borgia in Gegenwart des königlichen Hofes in Potsdam gegeben und gleiche Auszeichnung erhalten. — Eine teutsche Sängerin, Dem. *Kauth*, welche auch in Italien Gesangunterricht erhalten haben soll, reussirte in einer Gastrolle als Desdemona nur theilweise, da die Stimme zwar ziemlich ausgebend, die dramatische Gesangbildung indess noch nicht vollendet ist. Doch schien auch grosse Befangenheit der jungen Sängerin die nöthige Freiheit des Vortrages zu benehmen.

Noch ist zu bemerken, dass die Damen Gentiluomo und Spatzer von unsern einheimischen Sängern, insbesondere von Herrn *Mantius* als Elvino, Nadori, Gennaro, Tebaldo und Don Ottavio trefflich unterstützt wurden. — Dem. *Renz* vom königl. Hoftheater zu Hannover debütirte als Orsini in der Lucrezia Borgia und Romeo in den Capuleti u. s. w. mit Beifall, da ihre vortheilhafte Gestalt, belebtes Spiel und eine wohlklingende Mezzo-Sopran- und Altstimme, welche noch einiger Ausbildung für den dramatischen Ausdruck bedarf, die junge, anspruchlose Sängerin empfahl.

Herr *Ecke*, früher Mitglied der Königsstädtischen Bühne und eine Zeit lang Begleiter von Ole Bull, gab den Tristan in „Jessonda" mit weniger Erfolg, als den Don Juan, durch gute Repräsentazion begünstigt. Seine Baritonstimme hat durch das Hinaufzwingen in Tenorpartieen an Klang verloren, ist indess für parlanten Gesang recht wohl geeignet. — Am 31. v. M. hatte die Gattin des Sängers *v. Kaler* eine Mittagsunterhaltung im Hotel de Russie veranstaltet, welche nur von Mitgliedern der königl. Bühne und fremden Künstlern unterstützt werden konnte, da der geschätzte Bassist Herr v. Kaler wegen seines kontraktlichen Verhältnisses bei dem Königsstädtischen Theater in Differenzen mit der Direkzion sich befindet. — Wie es nun immer häufiger verlautet, wird die teutsche Oper bei der dortigen Bühne ganz beseitigt, demzufolge Dem. *Hähnel* bereits zur königl. Oper übergegangen sein soll. — Hans Sachs von Lortzing kommt heute endlich zur Aufführung. Das Nähere darüber im künftigen Bericht. —

Nachschrift des Redakteurs. Der freundlichen Aufforderung, meine Ansicht über die Aufführung der Oper: L'Elisir d'amore auf dem Königsstädter Theater in Berlin am 31. Juli zu sagen, kann ich mit Vergnügen genügen, doch nur unter dem ausdrücklichen Vorbehalte, damit keine Allgemeinbeurtheilung der Leistungen der Mitglieder dieser italienischen Sängergesellschaft nach einmaligem Hören und Sehen abzugeben. Gewiss aber ist es, dass sich die ganze spielende und singende Gesellschaft in dieser Vorstellung nicht vortheilhaft zeigte. Sogar wenn ich von echt italienischer Gesang- und Dar-

stellungskunst absehen und nur das äusserlich Lebendige jener bestehenden Manier berücksichtigen wollte, könnte ich dennoch keine einzige Rollenausführung als gelungen bezeichnen; nicht einmal Signora Felicita Forconi als Adina brachte es über das äusserlich Mittelmässige, am Wenigsten im Gesange. Das Ganze wäre durchweg langweilig gewesen, hätte nicht das zeitweilige Applaudiren der sehr schwachen Zuhörerschaft gerade nach Bravourstellen, die am Mindesten gelangen, eine Art Unterhaltung gegeben. Die Vorstellung muss also weit unter den früheren gestanden haben. Denn wenn ich auch den teutschen Grundschaden, das Ausländische mit verderblicher Verleugnung seines bessern Wissens und Gewissens überspannt höflich zu bevorzugen, noch so hoch anschlage, dennoch würde das Unbegreifliche des Beifalls sich nicht ganz beseitigen lassen. Ich beeifere mich daher zu glauben, ein Theil der Beifallspender habe sein Recht in früheren gelungeneren Vorstellungen, die Gesellschaft aber ihren schlechten Abend gehabt.

Ueber die bisherigen Erfolge der von Madame Pasta unternommenen Kunstreise.

Berlin, den 16. August. Die k. k. österreichische erste Kammersängerin Mad. *Pasta*, welche auf Veranlassung des Thronfolgers von Russland, welcher sie im vergangenen Jahre am Comer See singen hörte, eine Reise nach Petersburg unternommen hatte, ist in dieser Residenz neun Mal im Theater aufgetreten und hat noch ausserdem in vier Konzerten und drei Mal am Hofe gesungen, und sich besonders von Seiten der Kaiserin aller Reussen der ausgezeichnetsten Beweise einer huldvollen Theilnahme, so wie von Seiten des gebildeten Publikums eines immer steigenden Beifalls zu erfreuen gehabt; ähnliche Erfolge hatte sie in vier zu Moskau gegebenen Darstellungen. Auf ihrer Rückreise über Berlin gab sie im Opernhause ein grosses dramatisches Konzert, hierauf am Königsstädter Theater zwei Mal Anna Bolena, zwei Mal Tankred und vier Mal Norma und bei dem hier noch unerhörten Beifall, den diese grossartigen Darstellungen einernteten, auf den Wunsch des Königs zum Beschluss ihres hiesigen Aufenthalts wiederum im königlichen Opernhause zwei Mal Semiramis von Rossini mit dem glanzendsten Erfolge. Leider musste diese einzige Künstlerin auf dieser Reise auch das Loos aller im höchsten Grade ausgezeichneten Menschen theilen und sah sich sowohl in Petersburg als in Moskau den Verfolgungen der Missgunst ausgesetzt. Ein nunmehr durch die That auf das glanzendste widerlegter Korrespondenzartikel in der Zeitschrift Europa von A. Lewald gibt davon redendes Zeugniss. Aber selbst *hier* konnte sie ähnlichen Verfolgungen nicht entgehen; vergleiche die Artikel im Hamburger Korrespondenten, im Berliner Athenaum und in der neuen Leipziger Musikzeitschrift. Dergleichen Invektiven zu widerlegen wäre um so überflüssiger, als in der ganzen gebildeten Welt über Madame Pasta nur Eine Stimme herrscht, und das Entzücken, das ihre noch unerreicht gebliebene Kunst in jeder fühlenden Brust hervorruft, eine vollkommen siegreiche Widerlegung jeder Mäkelei ist, die sich an nur augenblickliche Mängel einer übrigens mit den höchsten Reizen ausgestatteten Stimme heftet. — Möchte von diesem Augenblicke an, wo Madame Pasta Berlin verlasst, die grosse Künstlerin — *zur Ehre Teutschlands sei dieser Wunsch ausgesprochen* — in keiner teutschen Stadt auch nur noch Eine ähnliche Erfahrung machen! —

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) Ebenfalls ohne besonderen Erfolg ging Bellini's Schwanenlied: I Puritani ed i Cavalieri, in die Szene; Moriani schien ungünstig disponirt, und nur mit angestrengtem physischen Kraftaufwand gelang es, gewohnter Weise im Duo mit Elviren zu imponiren; Baduli und Filippo Coletti blieben weit hinter den gerechten Erwartungen zurück; nicht einmal das berüchtigte, von Stentor-Lungen zu brüllende: „Suoni la tromba" behauptete, wie bei den teutschen Darstellern des Riccardo und Giorgio, sein patentirtes da Capo. — Madame Frezzolini, welche im vorerwähnten Tonwerke einige Szenen beifallig ausführte, wählte die Norma für ihre Serrata und glanzte in allen brillanten Stellen, die sie, zur Entfaltung ihrer wirklich enormen Gelaufigkeit, mit Floskeln jeder Sorte noch reichlicher aufzustutzen sich angelegen sein liess. Donzelli ist als Polliune so vollendet, wie dieses kolossale Kunstgebilde kaum die ausschweifendste Fantasie zu idealisiren fähig ist; Gesang und Spiel, Deklamazion und Mimik verschmelzen bei solcher Darstellung in Eins; jeder Zoll ein Römer! — Die Adalgisa musste für den Umfang der Abbadia stellenweise punktirt werden; das sorgfaltige Anschmiegen und genaue Akkordiren mit ihren Gefährten verdient lobenswerthe Erwähnung. Coletti war als Oroveso recht brav — obschon kein Staudigel, dessen Orgelpedaltöne, einmal gehört, in jedem Ohre fortklingen. — Die erste Repräsentazion von Otto Nicolai's vielbesprochenem Templario hatte eine ausserge wöhnliche Menge Neu- und Wissbegieriger angelockt; und zwar um so mehr, als es kein Geheimniss geblieben, dass der Komponist eigens hierher gereist, um sein Werk selbst einzustudiren und persönlich zu leiten. Das Textbuch betreffend, kann man sogar mit intimer Vertrautheit des W. Scott'schen „Ivanhoe" nicht recht klug daraus werden; — hätte denn der Poet, Marini geheissen, sich nicht vielleicht jene dramatische Bearbeitung verschaffen und zum Musterbild nehmen können, welcher wir Marschner's so treffliche Tondichtung verdanken? — Besonders unbefriedigend gestaltet sich der Schlussmoment: die Prima Donna fällt in Ohnmacht, — der Amoroso macht sich aus dem Staube, — alle Andern haben das Nachsehen, und — die Geschichte ist zu Ende. — Das Ganze wurde von der ersten bis zur letzten Note mit seltener Aufmerksamkeit angehört; — die Ouverture hat, den äussern Umrissen nach, scheinbar eine etwas teutsche Physionomie; doch verrathen Staffage und Aufputz die zisalpinische Herkunft, und alles Folgende liefert Belege dafür, dass der Maestro während seines Aufenthaltes in

Italien den dortigen Geschmack sich eigen gemacht, und in jener Manier zu schreiben erlernt, wie man es eben wünscht und verlangt. So ist denn seine Partitur zwar kein klassisches Produkt geworden, weder bezüglich auf Originalität noch auf Karakteristik, wohl aber ein Kompilatorium effektvoller Gesangstücke, mit deren Vortrag Lob und Beifall erstürmt werden mag. Diesen Primarzweck erreichten auch Moriani (Wilfredo), — Abbadia (Rovena), — Badiali (Gualberto) — und Tadolini (Rebecca) reichlich. Es ergab sich demnach, dass dieser Oper, ohne gerade Epoche zu machen, auch bei den Statt gefundenen Wiederholungen eine günstige Aufnahme von Seiten des für diese Gattung empfänglichen Publikums zu Theil wurde, welches speziell folgende Sätze auszeichnete: die Arien: „Ma se riede con pensiero" — des Moriani, — „Io per te nel cor l'allora" — des Badiali, — und „Mi non farò di lagrime," — von der Tadolini mit siegender Virtuosität vorgetragen; die Duetten: „L'ardita ripulsa," und: „All' armi"; — ein kanonisches Trio; zwei Sextetten; endlich die weniger flüchtig, mitunter sogar werthvoll gearbeiteten Chöre: „Pia del oro," — „Chiusa nel sen dileguasi," — „Mal nasconde," und „Alla legge a noi si aspetta," wobei nur im Allgemeinen ein verjüngter Massstab des unbändigen, furchtbar betäubenden Ohrenzwangs zu wünschen wäre, welchen im Orchester die dröhnenden Blechmassen, und, sul palco, die athemlos aktive Bande militare selbst den robustesten Nerven verursachen. — Indessen hat sich noch als Separatbelohnung für Herrn Nicolai das angenehme Resultat herausgestellt, dass ihn die Administration auf den Platz des wieder von der Bühne abgegangenen Kapellmeisters *Umlauff* mit 1200 Silbergulden Gehalt engagirte. — Die zuletzt endlich vorgeführte ältere Bekannte war: Gemma di Vergy, bei deren Komposizion Freund Gaetano sich nicht einmal die Mühe genommen, seine vandalischen Plünderungen ein wenig zu maskiren. Ohne Donzelli, der den Araberjüngling Tamas wieder mit seinem überschwenglichen Kunstvermögen ausstattete, wäre der Erfolg höchst negativ gewesen; obschon Filippo Coletti, — Graf Caney, — und Erminia Frezzolini partiell im Gesange reussirten. Beide jedoch für tragische Partieen im Bereich der mimisch-plastischen Darstellung keineswegs zu genugen befähigt sind.

Die Gesammtzahl der binnen des verflossenen Trimesters einstudirten Opern belief sich daher auf 11; darunter vier neue, und von diesen wieder die Hälfte mit einem kompletten Fiasco zu Grabe getragen: — sieben gehörten Der seit an; wiederholt wurden, theils ganz, theils aktweise: Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor, zwölf Mal; Fausta und La figlia del Reggimento, ein Mal; Gemma di Vergy, vier Mal; L'Elisir d'amore, fünf Mal; Torquato Tasso, ein Mal, der erste Aufzug; von Mercadante: Il Bravo, dreizehn Mal; Elena di Feltre, einzelne Szenen; von Rossini: Otello, zehn Mal; von Nicolai: Il Templario, sieben Mal; von Bellini: Norma, sechs Mal; I Puritani, drei Mal; — darin sangen: die Tadolini 43 Mal; Frezzolini 34 Mal; Schoberlechner 13 Mal; Shaw 12 Mal; Abbadia in vier Opern; von den Männern waren Donzelli, Moriani, Castellan, Badiali und Filippo Coletti am Oftersten beschäftigt; hingegen Vater Frezzolini, der Basso comico, blos in drei, Ferlotti gar nur in zwei Tonwerken. — Nach dem Durchschnitt zeugte sich der Besuch gegen frühere Jahre bedeutend in Abnahme, was für die Zukunft auf die wünschenswerthe Endschaft des schnöden Götzendienstes hinweiset. Auch in den Beifallszeichen wurde mehr Masse und Ziel gehalten; wenigstens verlautete nichts von Rosseabspannen und Triumphwagenzügen; nur bei der Schlussvorstellung, zum Valet, fühlte die Schaar fanatischer Dilettanten sich verpflichtet, etwas über die Schnur zu hauen, und ihren Idolen, Tadolini und Moriani, ein Kränzleinpaar vor die Füsse zu schleudern. Dass Donzelli, der Unvergleichbare, mit derlei Lappalien verschont blieb und dafür den Donner eines tausendstimmigen Evviva empfing, zeugte von richtigem Takt. —

Keineswegs ungegründet beklagte man sich fast in allen ersten Vorstellungen über auffallend störende Mängel, wahrscheinlich als Folge zu weniger Proben und einer präzipitirten Szenirung. Nicht allein das berühmte Orchester schuldete manche arge Blösen, sondern auch der akkreditirt treffliche Männerchor schwankte zuweilen unsicher und entbehrte dadurch der energischen Gesammtwirkung. Ueber die im Detonieren besonders starke weibliche Branche ist schon lange nichts mehr mit Ehren zu melden. — Der Balletmeister *Vestris* gab zwei neue choreographische Kompositionen im uneigentlichen Wortsinn zum Besten, weil darin eine buntfällige Abnahme seines Erfindungstalentes sich offenbart. Der mythische Stoff: „Mars und Venus" ist höchst dürftig und inhaltsleer behandelt; die Beigabe an Tanzen, Gruppirungen, Tableaux, Dekorazionen, Kostüme's u. dergl. vermag schlechterdings nicht gut zu machen, was tödtlich langweilendes Einerlei gesündigt, besonders wenn noch eine quodlibetartige Leiermusik hinzu kommt, die von Schaalheiten und Gemeinplätzen wimmelt, und nebenbei in der zusammengewürfelten Gedankenreihe an Geschmacklosigkeit sich überbietet. — Noch mehr missfiel das zweite Divertissement: „Die Entführung," das buchstablich ein Antipode zeitverkürzender Unterhaltung genannt werden sollte. Da findet sich denn auch keine einzige Idee, die nicht bis zum Ekel schon verbraucht und abgenutzt wäre; — Schade um Proch's hübsche Melodieen, welche man demungeachtet von dem Vorwurf übersteigter Flüchtigkeit nicht unbedingt freisprechen kann. Das Honetteste an der ganzen Geschichte war noch ein Pas de deux von Herrn Carey und Madame Mattis mit zephirgleicher Grazie getanzt, und durch Mayseders Zaubergeige in einem wunderlieblichen Solo begleitet. —

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Ferrara. Die Schütz und die Imoda, Tenor Mides und Bassist Casselli, ergo, die Imoda etwa abgerechnet, würdig den Hut abzunehmen, feierten am 14. April den Anfang der Stagione mit der Oper Giovanna I. di Na-

poli, del Maestro Cavaliere Donizetti. Da in diesen Blättern von einer dergleichen Donizetti'schen Oper nie die Rede war, so ist zu bemerken, dass sie ganz dieselbe mit Lucrezia Borgia ist, welcher Titel, aus begreiflichen Ursachen, im Kirchenstaate mit vorbenanntem vertauscht wurde. Die Schütz, Milesi und Cosselli wurden als klassisch, als Sänger per eccellenza erklärt, weswegen auch die Oper gar sehr gefallen hat. Wegen einer der Schütz zugestossenen Unpässlichkeit gab man den 23. einstweilen den Barbiere di Siviglia mit der Lugli, Milesi, Cosselli und Zucchini. Marino Faliero, von Donizetti, mit Meister Cosselli in der Titelrolle, erfreute sich derselben guten Aufnahme der Giovanna: Beifall, Hervorrufen und Blumenkränze wurden dem Ilicoblatt in Menge zu Theil. Wenn die Posaune eines einzigen Journals über den Ausgang dieser Oper anders geklungen, so ist es ein Beweis, dass sie von Holz war. Die am 7. Juni stattgefundene Benefizvorstellung der Schütz war für sie ein feierlicher Triumph. In einem der auf sie bei dieser Gelegenheit gemachten Gedichte liest man folgende drei Verse:

Donna, se il tuo cantar l'anime scuote,
Deh! perche parti, perche cessa il canto?
Perche non sua eterne le tue note?

Bologna (Teatro Comunale). Hauptsänger: Adelaide Perelli, Gaetano Baldanza, Carlo Cambiaggio, Napoleone Rossi. Ricci's Esposti erfreuten die Zuhörer. Cambiaggio ist ein Buffo von Verdienst, die angehende Sängerin Perelli recht brav, Rossi ein brauchbarer Bassist, und der von hier gebürtige Tenor Baldanza hat eine hübsche Stimme, der noch Manches fehlt. In der nachfolgenden Opera buffa Chi dura vince, ebenfalls von Ricci, that sich dieser Tenor etwas besser hervor. Die gegen Ende Mai gegebene, hier neue Oper: *Don Desiderio* del principe *Poniatowsky*, wiederholte ihren ursprünglichen Fiasco des vorigen Karnevals zu Pisa. Die männlichen Sänger sind nach Mailand abgereist.

(Teatro del Corso.) Hier hatte die Stagione einen weit feierlicheren Anblick. Tragedia lirica und Ballo tragico passen weit mehr zum lachenden Frühling als die lachende Opera buffa. Sänger waren die Mariani Cavalli und Fanny Caracciui, Tenor Zilioli und Bassist Santerre, die Oper Maria Stuarda del cavaliere Donizetti und hier ganz neu. Noch ist zu bemerken, dass eine Gesellschaft der vornehmsten dieser Sänger und Tänzer zugleich die Unternehmer, also die Impresarj der Stagione auf diesem Theater waren. Beide Prime Donne sind noch Anfängerinnen, bei alldem rettete die hoffnungsvolle, etwas befangene Cavalli (Tochter des Buffo dieses Namens) die ganze Oper von einem gänzlichen Fiasco. Zilioli war augeblich ein wenig unpässlich, und der in dieser seiner Vaterstadt zum ersten Mal singende Santerre that was er vermochte. In der folgenden Donizetti'schen Oper Roberto d'Evreux sang die Cavalli recht brav, Manches vortrefflich; Zilioli ging mit, derowegen auch der Roberto weit mehr als seine Vorgängerin gefiel.

(Teatrino del Casino.) Und auch hier eine Oper. Die Principessa Elisa Poniatowsky, die principi Carlo und Giuseppe Poniatowsky, die Signora Camilla Costa gaben einige Vorstellungen der Giovanna di Napoli (eigentlich Lucrezia Borgia. S. die vorige Rubrik Ferrara) mit enthusiastischem Beifalle. Die Leser dieser Blätter kennen bereits die Famiglia Principesca, wovon die Elisa Sopran, Carlo, ihr Gemahl, Bass, und Giuseppe, dessen Bruder, zugleich Dichter und Maestro, Tenor singt, und alle drei als Dilettanten besonderes Lob verdienen.

Die 22 Jahr alte, hübsche Mis *Ciara Novello* (aus London, ihr Vater ist ein Italiener), die sich zu Mailand im Gesange vervollkommnet, gab am 19. April auf dem hiesigen Theater eine musikalische Akademie, und machte sich durch eine starke Sopranstimme, guten Gesang und gute Aussprache bemerklich, und fand dabei volle Anerkennung von Seite der Zuhörer. Nächstens singt sie auf dem Paduaner Theater, und für künftigen Herbst wurde sie als Prima Donna Seria assoluta für's hiesige engagirt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Genf gibt jetzt eine teutsche Oper Vorstellungen, welche trotz dem, dass man dort wenig teutsch versteht, den lebhaftesten Beifall finden. Direktor ist Herr Edel, ein Schüler Lindpaintner's; erste Sängerin Mad. Eichfeld, die stets Enthusiasmus erregt. Die Gesellschaft ist gut, theilweise ausgezeichnet, das Orchester trefflich, die Chöre höchst präzis. Die Opern von Mozart, Weber, Beethoven, Meyerbeer, Rossini, Bellini, Donizetti bilden das Repertoir.

In Griechenland, namentlich in Athen, steigert sich die Liebe zur Musik, so wie der musikalische Geschmack immer mehr. Als König Otto mit seinen bairischen Truppen dort ankam, fuhren die Griechen vor der Militärmusik, weil ihre Ohren gegen reine Harmonieen völlig abgestumpft waren; jetzt gibt es fast kein Haus, worin nicht Musik getrieben würde. Ueberall hört man Gesang und Instrumentenspiel, ausser der noch vorkommenden Lyra hauptsächlich Guitarre, Flöte und Pianoforte. Die italienische Oper findet die grösste Theilnahme, die vortrefflichen Militärmusik-Konzerte, welche nahe bei der Stadt an der Strasse nach Patissia gegeben werden und denen der König mit seiner Gemahlin regelmässig beiwohnt, sind ausserordentlich besucht, die Musik bildet unter den höheren Ständen wie im Mittelstande bereits einen wesentlichen Bestandtheil der Erziehung.

In Freiberg wurde zu einem wohlthätigen Zwecke Mendelssohn-Bartholdy's Paulus aufgeführt und brachte auf alle Hörer einen gewaltigen Eindruck hervor. Die Aufführung machte den Theilnehmern wie dem Dirigenten, dem dortigen Musikdirektor Anacker, alle Ehre.

Der Instrumentenmacher *Buffermann* in Dresden hat „wegen künstlicher und effektvoller Verbindung des Aeoloklaviers mit dem Pianoforte und wegen des dabei angebrachten Flageolettzuges" vom königlich Sächsischen Ministerium des Innern eine Prämie von 100 Thlrn. empfangen.

Gestorben ist die englische Sängerin Mistress *Mountain*, die im Jahre 1782 als Miss *Wilkinson* auftrat. — Vor einigen Monaten starb zu Versailles Mademoiselle *Adeline*, Sängerin an der alten italienischen Oper zu Paris, besonders im komischen Fach ausgezeichnet, 81 Jahre alt. In der Revolutionszeit verlangte einmal das Publikum von ihr, dass sie auf dem Theater die Carmagnole singen sollte; sie verweigerte es und ging lieber von der Bühne ab.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Becker, Jul., Op. 25. Sechs Terzetten für Tenor, Tenor und Bass mit beliebiger Pianofortebegleitung.	1 —
Brunner, C. F., Op. 12. Klänge für Kinder oder erste Belehrungen für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Heft 1—6 à	— 15
— — Op. 15. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz für Pianoforte. Heft 1—6 à	— 7½
— — Op. 23. Kleine Etuden für Pianoforte. Heft 1. 2. à	— 10
— — Op. 24. Sechs leichte Rondo's über beliebte Opernthemen für Pianoforte zu vier Händen. No. 1—6 à	— 12½
— — Op. 32. Rondo aus Belisar: „Treues Beamten" für Pianoforte	— 10
— Sechs Contretänze aus Donizetti's Oper: Belisar für Pianoforte	— 7½
Chwatal, T. X., Op. 55. Trois Amusements pour le Pianoforte à 4 mains. No. 1. La Mazourka. No. 2. La Galoppe. No. 3. La Valse. à	— 17½
— — Op. 56. Thème favori de C. Kreutzer, var. pour Pianoforte à 4 mains	— 20
Fetzer, J. F., Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 2.	— 15
Gluck, Ritter, Ouverture zu Iphigenia in Aulis für 2 Pianoforte auf 8 Hände arrangirt von G. M. Schmidt in C.	1 —
Hirsch, Rud., Op. 9. Lieder, Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. H. 1.	— 20
— — Op. 9. — — — — 2.	— 15
— — Op. 9. — — — — 3.	— 22½
— — Op. 9. — — — — 4.	— 15
Sammlung, Neueste, beliebter und tanzbarer Contretänze für Pianoforte. Heft 4.	— 7½
Schumann, Rob., Op. 35. Zwölf Gedichte von Just. Kerner. Eine Liedercreise für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1. 2. à	— 22½
Teschner, G. W., 48 Solfeggi für Sopranstimme mit Pianoforte. Heft 1. 2. à	1 —

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Zeitschrift

für

Deutschlands Musik-Vereine

und

Dilettanten.

Unter Mitwirkung

von

Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten

herausgegeben von

Dr. F. S. Gassner,

Grossh. Bad. Hofmusikdirektor.

No. 3.

Erster Band. Zweites Heft.

gr. 8. elegant geheftet 54 Bg. oder 4½ Ngr.

Bei **B. Ferd. Hockel** in Mannheim ist erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Preis-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von J. C. Louis Wolf in Wien. 3 Fl. 36 Kr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Giselle, ballet en 2 actes.

Bach, S., Le clavecin bien tempéré, 48 fugues et préludes arr. à 4 mains par H. Bertini.

Burgmüller, F., Valse dansée dans Giselle.

— —, Ledda, melodie espagnole.

De Beriot et **E. Wolff**, Grand Duo pour piano et violon sur les diamants de la couronne.

— — — Grande Fantaisie pour piano et violon sur des thèmes originaux.

Döhler, Th., 2 chansons, paroles franç., ital. et allemandes. Op. 56. No. 1 et 2.

— —, Grand Caprice pour piano sur des motifs de Guido et Ginevra. Op. 57.

— —, Divertissement pour piano sur des motifs de Rossini & Tenda. Op. 58.

Fessy, 2 quadr. de contredanses sur la Rose de Penzance.

Musard, 2 quadr. de contredanses sur les diamants de la couronne.

Vieuxtemps, H., Grand concerto pour violon avec acc. d'orchestre, de quatuor ou de piano.

Wolff, E., Divertissement pour piano sur un motif de Mercadante. Op. 54.

— —, Divertissement pour piano sur les diamants de la couronne. Op. 52.

— —, Boléro pour piano sur les diamants de la couronne. Op. 53.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Köchen, Fr., 6 Lieder für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. 20 Ngr.

Czerny, C., Leichte Uebungsstücke für Piano zu 4 Händen in fortschreitender Ordnung und mit Bezeichnung des Fingersatzes. Op. 272. Heft 3 und 4 und neu. Neue Ausgabe in 4 Heften. à 20 Ngr.

Reisiger, C. G., Ouverture zu dem Melodrama Yelva. Op. 66. Für Piano zu 4 Händen. (Neue Ausgabe.) 17 Ngr.

Fürstenau, A. B., Die Flöte. Romanze für eine Sing. stimme mit Begleitung der Flöte und des Piano. (Neue Ausgabe.) 7½ Ngr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Aufmunterung für junge Violinspieler.

48 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für zwei Violinen. Erste Positionen. Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler componirt von Moritz Schoen. Op. 65. Preis 1½ Ngr.

Diese Sammlung ganz leichter Duetten ist als Fortsetzung des unter dem Titel **„Erster Violinunterricht"** von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten, und zeichnet sich, wie alle früher von Moritz Schoen herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, durch ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterrichte so vortheilhaft aus, wie man es von einem so talentvollen bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten September. № 35. 1841.

Adelia,

Oper in drei Aufzügen von *Felice Romani*, Musik von *Gaetano Donizetti*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Aus unsern statistischen Uebersichten der italienischen Opern hat sich ergeben, dass G. Donizetti seit Jahren und noch jetzt erklärter Liebling der heutigen Opernfreunde ist. Der Druck der Opern des viel und gern gehörten Mannes verbreitet sich daher in alle Länder. Die vorliegende Oper ist bei F. Lucca in Mailand, bei M. Schlesinger in Paris, bei Cramer, Addison und Beale in London, am Schönsten in der oben genannten Offizin gedruckt worden. Die wohlgerathene Verteutschung des Opernbuches ist auch diesmal der Musik vorausgeschickt worden zu stets wünschenswerther Erleichterung der Einsicht in den Gang der Handlung. Ueber die musikalische Wesenheit der neuitalienischen Opern im Allgemeinen wie der Donizetti'schen ins Besondere sind unsere Musikkenner eben so einig, als das Publikum in seiner Liebhaberei, welche, im geraden Widerspruche mit dem Urtheile der Kenner, deshalb jedoch noch lange nicht einen totalen Ungeschmack, wie Manche beschuldigen, sondern nur einen ganz verschiedenen Zweck ausspricht, den die Tonkunst für sie haben soll. Die Ersten wollen idealisirte, geistvertiefte Tonschöpfungen, psychologisch treue Karakterbilder und dergleichen zur Erhebung der Kunst und des innern Menschen; die Andern hingegen nichts mehr und nichts weniger, als flüchtige Erholung von den Geschäften des Tages, Zeitvertreib in müssigen Stunden, leichte, tändelnde Erregung für abgespannte Zustände, in welchen jeder Ernst sogar eines innerlich tief ergriffenen Gefühls ihnen höchst unbequem fällt, weil sie keineswegs irgend einer bestimmten Seelenthätigkeit, sondern angenehmer Zerstreuung sich hinzugeben gesonnen sind. Es ist das geliebte dolce far niente, was durch irgend einen oder noch lieber durch mehrere mit einander in Eins verflochtene Sinnenreize ergötzlich gemacht werden soll. — Welcher von beiden Theilen das thatsächlichste Uebergewicht behauptet, liegt in allen Zeitepochen offenkundig vor Augen, nur mit dem Unterschiede, dass die Richtungen der Liebhaberei wechseln. — Dennoch wäre es eine leere Uebertreibung des Unmuthes, wenn man der Menge die Empfänglichkeit für Gediegenes absprechen wollte; sie verlangt nur, dass ihre Unterhaltungslust durch leicht eingängliches Spiel, das sie nicht erst durch Kampf des Nachdenkens oder irgend einer andern harten Anstrengung erobern will, nicht verachtet und ihr Sinnenglück nicht zur Sünde herabmoralisirt werden soll. Indem sie sich ihr Erdenrecht bewahren will, hat sie nichts gegen den Geist, aber er muss sich so schön als möglich zu inkarniren wissen, damit er handgreiflich werde. Dann ist sie bei der Hand und hat den versinnlichten und liebenswürdig spielenden Geist um so lieber, je weniger stolz und drückend er sich mit seiner Hoheit brüstet. — Ja etwas dem Geiste Aehnliches, ein gewisses Surrogat des Geistes muss schlechthin stets dabei sein, wenn das Spiel länger als für den Augenblick behagen soll. Solche Surrogate sind z. B. Bravouren aller Art, karaktervolle Mimik, schöne Plastik, ausdrucksvolle Deklamazion, leidenschaftliche Situazionsfolgen u. s. w. Ohne eins oder mehrere dieser Surrogate lässt sich selbst die Menge nicht locken, auch nicht einmal in den neuesten italienischen Opern. Wirklich wird auch mit kluger Berechnung der Mode oder des vorherrschenden Verlangens zeitgemässer Richtung hier möglichst dafür gesorgt. Donizetti ist zu weiterfahren, als dass er eine Ausnahme davon machen sollte, und im Gegentheil streut er in das Flüchtigste seiner Schöpfungen, in welchem er es den Sängern und Mimen überlässt, etwas Beliebiges hineinzuschaffen, zuweilen nicht blos lockend Melodisches, sondern sogar manches karaktervoll Behandelte. Vor allen Dingen aber setzt er seine schon oft in Erfüllung gegangenen, also gerechten Zeithoffnungen auf den durchdringenden Glaubensliebling der neuen Romantik, auf die Folterkammer der dramatisch lyrischen Handlung, auf welcher auch die abgestumpftesten, fast todnahen Gefühle so lange ausgereckt, geschnellt und gezwickt werden, bis sie zur Erkenntniss kommen, dass sie noch ruhrbare Nerven haben. — Da nun die Unterhaltungslust nicht erst untersucht, woher die Rührung kommt, sondern schon zufrieden gestellt ist mit dem Vorhandensein irgend einer solchen, so erklärt sich das Beliebtstehen harmonischer Schleudern, prasselnder Instrumentazion und fürchterlicher Quetschungen durch Situazionsangst von selbst. So lange aber diese und ähnliche Surrogate gelten, so lange ist auch die Verbreitung solcher Erzeugnisse eine überaus natürliche Erscheinung, gegen welche mit Fug und Recht nichts einzuwenden ist. Es gibt nur eine tüch-

tige Einwendung: Schaffen die Herren Komponisten nur eine Oper, die recht solid und zugleich den Leuten so vergnüglich ist, dass am Abend der zweiten Vorstellung keine Eintrittskarten mehr zu haben sind, und sie wird gewiss mit tausend Freuden so schnell als möglich — zur Verbesserung des Geschmacks — gedruckt. Erhalten aber die Verleger nichts durchgreifend Solides und will sich das Publikum durch nichts Anderes, als was zugleich weltklug spielt, rühren lassen, so ist auch freilich nichts weiter zu thun, als zu drucken, was da ist und was neuen Umschwung hoffen lässt, der vom Leben ein für alle Mal, ausgenommen in Redensarten, gar nicht genommen werden kann.

Sehen wir nun, was die Oper bringt und worin die neue Donizetti'sche Weltgefälligkeit diesmal liegen mag. Die Ouverture ist lang, nicht an Ideen, sondern an Tönen, ganz italienisch, so dass sich die Leute während ihrer klingenden Rhythmen bequem versammeln und in die gehörige Disposizion bringen können. Beim Aufgehen des Vorhanges drückt die Musik fernes Geräusch, Glockengeläute und Donner des Geschützes aus, das immer näher kommt. Die Bürgerschaft der Stadt Peronne, der Residenz Karl des Kühnen, wird wach und rührig; Bürger und Bürgerinnen singen zuerst unison, neugierig lauschend, brechen dann, als sie jubelnde Klänge vernehmen, in harmonischer Lust hervor und muntern sich einander auf, den Kommenden bis auf die Wälle entgegen zu eilen. Die Musik wird marschmässig; der Chor preist die Sieger und den tapfern Herzog von Burgund in einer vom Marsche der Instrumente wirksam abweichenden Melodie. Raum ist der Jubelgesang geendet, so sehen die noch zurückgebliebenen Bürger einen Mann im rothen Mantel vom Balkone eines Hauses verstohlen herniedersteigen und sich in den Strassen verlieren. Man singt von der Reckheit des Frevlers und beklagt die Schmach, welche dadurch dem Anführer der Hatschirer Arnoldo bereitet werde. Die Frauen erkennen am rothen Mantel und rother Feder den Grafen von Fienna, den Günstling Karl des Kühnen, und erzählen den fragenden Männern, dass ihn Adelia, die Tochter Arnoldo's, selbst hineinliess. Nachdem sie sich von ihrem Staunen erholt haben, beklagen sie im veränderten Tempo (Andante) den armen Vater, dessen Hausehre geschändet wird, indess der Letztere für die Ehre des Vaterlandes streitet. Alle diese Gesänge sind nicht zu lang und in einer Konstrukzion, die unter Donizetti's beste gehört. — Arnoldo (Bass) ist dem Zuge vorausgeeilt um seiner Tochter willen. Das singt er in einem kurzen liebevollen Larghetto. Da singt der Chor, der die entsetzliche Geschichte gar nicht aus dem Sinne bringen kann: „Weh dir, Arnoldo!“ und bejammert ihn, der seine Tochter verführt findet. Arnoldo stürzt entrüstet hervor (Vivace) und fragt die Erschrockenen aus, die seine Rachlust damit trösten, dass nach Karls Gesetz der Verführer mit dem Leben zahlen muss. Diese ganze Musik ist in gewöhnlich Donizetti'scher Weise, noch verlängert durch ein erneutes Solo-Larghetto des seufzenden Arnoldo über die schnell hingeblühte Rose der lieblichen Tochter, dem ein wiederholtes Rache-Allegro mit dem Chore nach Operagewohnheit neu italienischen Klanges folgt, dem also auch das pin Allegro nicht fehlen darf. — Der Knoten ist demnach gehörig geschürzt. No. 3. Der Frauenchor, der den Mann mit der rothen Feder verrathen hatte, fühlt nun Mitleid mit dem armen Mädchen und will ihr verkünden, was vorgefallen ist, damit sie es schneller erfahre. Sie klopfen. Adelias Freundin Odetta (Sopran) wird zuerst belehrt, dass Arnoldo hier sei. Adelia will im All. vivace dem Vater entgegen, obgleich im Innern erschrocken. Der Chor verkündet ihr, dass er, Alles wissend, zornentbrannt zu dem Herzoge geeilt. Adelia ruft den Himmel an um Schutz für den Geliebten, beseufzet im klingenden Larghetto das schnelle Zertrinnen der süssen Freuden, setzt sich der Mahnung der Frauen, der Wuth des Vaters jetzt zu entfliehen, entgegen, gerne den Tod leidend, wenn nur dem Geliebten vergeben wird. Auch im Gesange zeigt sie Bravour und einen Stimmenumfang vom kleinen a bis zum dreigestrichenen c. No. 4. Zusammentreffen Adelens mit dem Vater, der sie aus seiner Umarmung zurückweist; sie versichert, dass ihr Verschulden, von keiner Schande befleckt, nur in reiner Liebe und Gegenliebe besteht (All. vivace), die er segnen möge. Arnoldo hält die Thörin für betrogen, da sie aus niederem Stande. Mitten im Duett hört man hinter der Szene einen Preischor des Herzogs erschallen. Arnoldo will zum Herzog, damit der Frevler bestraft werde, wovon ihn die Tochter angstvoll und der Liebe vertrauend zurückzuhalten sucht. Der kurze Volkschor hat sich verloren. — No. 5. Finale. Der Chor singt Karls Hoch nach der Weise der Einleitung, zuweilen mit pikant eingestreueten Harmoniewürfen leichter Willkür. Der Herzog (Bass) dankt u. s. w. italienisch. Arnoldo klagt an; der Graf Olivier di Fienna (Tenor) hält sich für verloren; Adelia wendet sich an den Himmel; Karl schwört dem Kläger Gerechtigkeit und will den Schuldigen genannt hören; Olivier nennt sich selbst, versichernd, kein Verbrechen begangen zu haben, in treuer Liebe allein das Glück des Lebens findend; Karl zürnt, weil er ihm selbst die Braut gewählt; Adelia wirft sich dem Herrscher zu Füssen, will gern entsagen, wenn er nur geschont werde, und dann freudig sterben. Arnoldo dagegen verlangt erst der Tochter Ehre glänzend rein wieder erhoben zu sehen, und erinnert an des Herzogs Versprechen, ihm jede Gunst zu gewähren: er bittet um des Grafen Hand für seine Tochter. Allgemeine Spannung. Karl ist entschlossen, den Ungehorsamen zu strafen (für sich), aber auch sein Wort zu halten: noch vor Nacht ladet er zur Vermählung in sein Schloss. Alles singt Vivace, $^{6}/_{4}$, Karls Lob, der Urheil sinnt. Arnoldo segnet froh die Kinder; der Preischor setzt sich fort, in den gehörig schallenden Melodien und vermischten Nebenharmonieen schliessend.

Zweiter Akt. No. 6. Vorbereitung zur Trauung in Arnoldos Hause. Odetta mit dem Chor der Frauen schmückt die Braut; die Musik angenehm tändelnd im Andante $^{6}/_{8}$. Im All. vivace, $^{6}/_{4}$, sendet der Bräutigam Geschenke; die Instrumentazion ist sehr bewegt und schmückend, der Gesang deklamatorisch und so stark und dunkel modulirt, dass eine geheime schaurige Ahnung

sie durchzieht, übereinstimmend mit dem ausgesprochenen „seligen Bangen" der Braut, die im All. giusto ihr Entzücken nicht über die Pracht, sondern über treue Liebe singt in bekannt italienischen Melodiegängen und zuweiligen Verzierungen. No. 7. Olivier eilt zur Braut, die ihm ihre Wonne schildert, Rezitativ und Arioso wechselnd; nur einen trüben Schatten bemerkt sie in der Versicherung seines Entzückens, was sich auch in den Tönen leicht andeutet. Sie fragt im kurzen Rezitativ nach der Ursache und er erzählt im Andante, $^6_8$, B dur, fast im Melodischen und Rhythmischen zu tändelnd, dass er im Hofe des Palastes ein schauerliches Blutgerüst erbaut sah; die Wache schwieg auf seine Fragen; es ward ihm, als gelte es ihm selbst. Sie tröstet, das Bangen zurückscheuchend; in ihren Armen erhebt sich das Glück seiner Liebe neu; nur durch Modulazion und gesteigertes Tempo wechselt der Gesang, nicht in der Taktart und nicht in angestrengter Festhaltung seiner Freude bis in's All. vivace, immer noch $^6_8$, und bald in's erste Tempo zurücktretend. Der Ausdruck, den dieses Duett erhalten kann, ist mehr in die Kunst der Darsteller, als in die allgemein andeutende Musik selbst gelegt. Zwei gute Sänger und Spieler vermögen es gewiss bedeutend zu heben, ja es muss ihnen sogar erwünscht sein. — No. 8. Comino, Offizier und Freund des Grafen (Tenor), schleicht um das Haus, die Braut vor dem „grausen Geschick zu warnen." Rezitativ. Odetta naht; er übergibt ihr ein Blatt mit dem Bedeuten, es schnell Adelien einzuhändigen, die ihn nicht erblicken solle. Er entfernt sich, da sie kommt; sie erhält und schaudert: „Gleich nach der Vermählung will der Herzog den Grafen hinrichten lassen" u. s. w. Sie singt ihre Verzweiflung, wirft den Kranz von sich, fest entschlossen, selbst ihr Leben für das Leben ihres Geliebten zu opfern. Ihr Vater kommt dazu und singt sein Erstaunen, befleißt ihr, zum Altar zu folgen, was sie in höchster Aufregung fest verweigert. Dieser Theil ihres Gesanges ist nicht in der Höhe, vielmehr an den rechten Stellen in der tiefen Quarte der eingestrichenen Oktave gehalten, was eine volle Stimme leicht zu benutzen vermag. Sie übergibt ihm den Brief. Der Vater beharrt bei seiner Forderung und geräth bei standhafter Weigerung (Lento con forza) in Zorn (All.), will sie und ihn morden, wenn die Vermählung ihre Ehre nicht vor den Augen der Welt wieder herstellt. Das Duett steigert sich durch die Situazion, Musik und Kraft der Darsteller, zuweilen mit frappanten Schlagschatten tiefer Töne Adeliens (*ais d g*) u. s. w., die lieber den Tod wählt und betend ihrer verewigten Mutter verkündigt, dass sie zu ihr komme. Nur der Gedanke, als er das Schwert hebt, lässt sie, wie zu neuem Schauder erwacht, ausrufen:

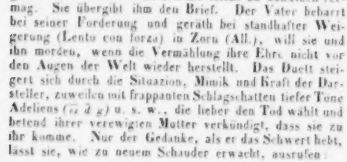

Darauf Larghetto, $^2_4$, G dur, worin der Vater in leicht italienischer Melodie ihr vorhält, dass ihm sein Herz brechen werde, wenn sie sich länger weigert. Sie fühlt „den Tod zu tausend Malen," bittet aber um Beugung des strengen Willens, „denn sein Leben ist der Preis." No. 9. Szene, Terzett und Finale. Des Vaters Rachelust kehrt wieder. Da sieht Adelia, erschrocken, den Geliebten selbst nahen. Der Vater gebietet ihr Schweigen, wenn sie ihn nicht todt zu ihren Füssen sehen will. Sie schwört (con forza, a piac.). Und in einem blos klingenden, nicht im Geringsten der Situazion angemessenen Moderato, Es dur, $^4_4$, singt Olivier seine Verwunderung, dass sie, während schon Weihrauchdüfte des Altars wallen, vor ihm flieht; sie für sich: „O Schrekken!"; der Vater mahnt, dass an ihren Worten sein Leben hangt. Sie weigert, jetzt zu folgen. Olivier nimmt es für Kälte. Da fällt hinter der Szene der Chor mit der Hymne ein, nur in den beiden ersten Zeilen in leichter Melodie und eben so harmonisirt, dann ganz im Unisono begleitend. Unterdessen erklärt der Vater dem Liebhaber ihre Weigerung für Verstellung und Probe der Treue. Im Larghetto, $^2_4$, B dur, lockt sie daher der Bräutigam, zu folgen. Sie nimmt die Melodie auf, der Vater, dem die Geduld ausgeht, fährt fort, sie zu bereden, da die Ehre gebeut. Nach langem Schweigen des Chores hinter der Szene hört man ihn endlich wieder unison im Tone *f* dazu singen und die Hymne vollenden: „Bis an das fernste Lebensziel Strahl ihnen sel'ge Freud'," zum Ende im B dur-Akkord. Dies und Aehnliches gehört zu den sinnverrückenden Freiheiten, die sich in Teutschland nicht einmal ein Anfänger erlauben würde. In dem jetzigen Italien hat aber die ganze Operaliebhaberei eine so völlig von der unsern verschiedene Ansicht, dass man eine heutige italienische Oper gar nicht nach teutschen Forderungen zu richten hat, wenn man sich nicht ungerecht gegen die Tonsetzer zeigen will. Wollen sie sich und ihre Werke nicht zurückgesetzt sehen, so müssen sie nach gewohnter und doch pikant gewählter Manier flüchtig unterhalten. Man sieht auf hervorstechend Einzelnes, was in die Sinne fallt, und fragt nicht das Geringste nach Einheit des Ganzen oder nach Karakterhaltung u. dergl. Die teutschen Liebhaber des neu italienischen Geschmacks sind, wie alle Ueberläufer, wo möglich, noch besessener auf diese Manier des Klinglanges, und so schadet sie ihrer Entzückung nicht nur nichts, sondern sie hilft und macht das Ding sogar noch schmackhafter u. s. w. Bekannte Gewöhnlichkeiten, die kaum mehr zu berühren sind. — Jetzt bricht nun das eigentliche Finale im All. vivace, $^4_4$, los mit dem Chor, der in grösster Einfachheit und Kürze zum Kommen auffruft, da der Fürst die Vermählung begehrt. Der Vater stimmt bei, die Braut bittet nur um einen Tag Aufschub, worüber der Bräutigam erstaunt. Als aber Arnoldo entschlossen den Dolch zieht, fällt Adelia schnell ein: „Halt! ich folge!" Der Chor so kurz wie anfangs. Auf der Braut schmerzliches a piacere: „Führt mich von dannen!" singt der noch immer nichts ahnende Olivier:

machen. Die Kostumirung des Stücks, die Dekorationen, alles, was durch Statisten auszuführen ist, vornehmlich der Triumphzug Tamerlans, die Tänze — alles das war äusserst prachtvoll und von grossem Effekt.

Stuttgardt. Am 11ten September wurde hier Rolla's Tod gegeben. Das Schauspiel endigte sich drey Viertel nach sieben Uhr. Ohne irgend eine Gefahr zu ahnden ging das ganze Parterre aus einander, anderthalb Stunden nachher aber stand bereits das Schauspielhaus in lichten Flammen. Das Feuer wüthete so heftig, dass nichts gerettet werden konnte, und so ging nicht nur der ganze kostbare Apparat von Maschinen, Dekorationen und die ganze sehr reiche Theatergarderobe mit vielen vorzüglichen musikalischen Instrumenten, sondern auch, was am meisten zu bedauern ist, die brillante Sammlung von Theater- und Kammermusik, worunter sammtliche Partituren von Jomelli's Opern und Sinfonien befindlich waren, im Rauch auf. Ein wahrhaft grosser und unersetzlicher Verlust, den man auf 200,000 Gulden berechnet. — Hatte, so sagt die gemeinste Volksklasse, hatte der Herzog in diesem Hause nicht unsern Herrgott vorstellen und darin donnern und blitzen lassen wollen, wie dieser, und, setzt die frömmelnde Menschenklasse hinzu, wäre man dem Schauspielhause nicht immer mehr zugeströmt, als der Kirche, so würde der Himmel nicht mit einer solchen Zuchtruthe gekommen seyn. — Honny soit qui mal y pense! — Indessen stehet noch das schönere und grössere hiesige Opernhaus unerschütterlich auf seinem Fundamente und wird wahrscheinlich diesen Winter geöffnet werden.

Eins der nützlichsten historischen Handbücher für jeden, der sich für Musik und Musiker interessirt, ist, gewiss ohne alle Widerrede, Gerbers Tonkünstlerlexikon (Leipzig, 1790 und 1792, 2 Bände, gross 8vo.) Bekanntlich enthält es kürzere oder ausführlichere Nachrichten über die Tonkünstler und Virtuosen aus allen Zeiten und Nationen (deren Schicksale, Verdienste, Werke u. s. w.) Es übertrift an Genauigkeit und Vollständigkeit bey weitem die ähnlichen Schriften der Deutschen, Engländer und Franzosen; das Zuverlässigste und Beste aus diesen ist benutzt, und alles so sorgfältig bearbeitet, dass, wie es auch der Verfasser that, ein ganzes Menschenleben darauf verwendet werden musste. Gleichwohl scheint das Buch nicht genug gekannt und benutzt zu werden. Wahrscheinlich ist nur das hiezu Schuld, dass weder der bescheidne Verfasser, noch seine Freunde, Lermen davon gemacht haben. Wir wünschten allerdings durch diese wenigen Worte, ebenfalls ohne Lermen, das Buch bekannter zu machen und zum fleissigern Gebrauch zu empfehlen. Wir haben hierzu jetzt eine besondere Veranlassung. Sammlungen dieser Art, und so zu Stande gebracht, können nie veralten, da man bey ihnen weit mehr an die Materie, als an die Form, sich hält; sie können auch durch spätere ähnliche Schriften nicht zur Ruhe gesetzt werden, wenn diese sie nicht geradezu abschreiben wollen: aber Nachträge des Neuesten verlangen sie von Zeit zu Zeit. Hr. Gerber, der seit der Herausgabe seines Buchs unablässig fortgefahren hat, diesen anständigen Denkstein seines Fleisses zu bearbeiten, wird innerhalb eines Jahres einen Supplementband herausgeben, welcher alles enthalten wird, was sich in den letzten Jahrzehnden im Gebiete der Tonkunst mehr oder weniger hervorgethan hat, und was über die erschienenen Bände vielleicht noch nachzutragen seyn mochte. Man findet darüber des Verfassers Anzeige im Intelligenzblatt unsrer Zeitung. Wir schätzen aber den Verf. und seine Schrift zu hoch, als dass wir jene Anzeige nicht hier mit einigen Zeilen hatten begleiten sollen.

d. Redakt.

Er will sie nicht zwingen, entsagt und gibt sie frei. Im All., Adur, lässt Adelia klingende Verzweiflung erschallen, die sich dirigens in Fis moll wendet, wozu die Uebrigen ihre besondern Worte eintonen. Des Vaters Drohung steigert der Tochter Angst. Nach der Wiederholung des Satzes tritt natürlich piu All. ein, wo sie auf des Vaters ausgesprochenen Fluch mit einem Schreckenslaut auf dem zweigestrichenen *a* ohnmächtig zu Boden stürzt. Das bewegt Alle: „Gott! sie stirbt! o helft der Armen, steht ihr bei!“ Das Letzte ist mit vollem Rechte in sieben Takten abgethan, damit die Hauptperson und ihre Qual neulyrischen Schwunges nicht in den Hintergrund getrieben werde.

Der dritte kurze Akt beginnt No. 10 mit einem langen, bis gegen das Ende unisonen Soldatenchore, stark instrumentirt, frisch und munter zur Starkung der ergriffenen Gemüther. Die Lust der Krieger ändert auch Comino's Aufruf, zu einem ernsten Gange ihm zu folgen, nicht. No. 11. Szene und Arie Oliviers mit Chor. Sehr gut ist das Rezitativ, in welchem der Befangene seinen Gram über erloschene Liebe der Geliebten singt; das Larghetto in sanft gefälliger Wehmuth und für einen hohen Tenor sehr zuträglich. Comino, sein Freund, fordert ihm den Degen ab auf Karls Befehl und verkundet ihm im duettirenden Rezitative den Tod. Jetzt begreift er Adelia's Zaudern; nur von ihr erfüllt, lässt er sie durch Comino um Verzeihung anflehen u. s. w. Der Gesang ist zwischen Empfindung und beliebter Manier getheilt. Auch der Chor der Soldaten nimmt Theil an seinem Geschick. No. 12. Finalszene und Arie mit Chor. Adelia, gemartert von schrecklicher Ahnung, wünscht im Rezitativ, vom Stahle des grausamen Vaters durchbohrt, für den Geliebten zu sterben, dessen Verkennung ihr im Herzen bebt. Im kurzen Andante ist zu nicht ungewöhnlich italienischer Melodie eine Andeutung nahender Sinnverwirrung durch Rhythmisches gut herbeigeführt. Der Chor und Odetta sind zweckmassig möglichst kurz beschaftigt. Die Arme wünscht nur die bleichen Schatten entfernt, die sie von ihm trennen, dass sie verzagen muss. Die tiefen Sopranitone machen sich wieder geltend. Das Larghetto im italienischen Schmuck, noch verziert von einem Soloinstrumente, dazwischen der Frauenchor. Unmittelbar darauf All. vivace der Mannerchor zweistimmig: „Gnade, Gnade! deinem Freunde ist vergeben!“ u. s. w. (kurz). Der schnelle Uebergang muss ergreifen. Olivier selbst naht; sie fliegt in seine Arme im freien, unbegleiteten, ganz einfachen Gesang, der viel bietet, auch durch den Fortschritt in's Moderato mosso, $^{6}/_{8}$, Asdur. Im Zwischensatze die Uebrigen und zum Schlusse einstimmend. — Aller Kraft der Stimme in Tiefe, Hohe, Tragung, Bravour und leidenschaftlicher Mimik ist Gelegenheit gegeben. Eine vorzügliche Adelia, keinen zu ungeschickten Olivier zur Seite, halt und hebt das ganze Stück; auf sie ist es geschickt berechnet; es steht und fällt mit ihr. — Und dazu noch die susse Lust des Neulyrisch-Tragischen! — Wer ist, der hier zu kritisiren hat? Und was wird's ändern? — Das ist der Tage Lust, und die Erfassung des Geschmacks bewahrt sich welterfahren zum Heil erlesener Prime Donne, die goldene Kränze sich erwerben werden, wenn sie's recht verstehen, begünstigt von Jugend und Natur.

Vermischtes für das Pianoforte allein.

Henry Bertini Studien für das Pianoforte u. s. w. Namentlich 25 Uebungen zu vier Händen. Op. 97. Lieferung 1 und 2. Berlin, bei Schlesinger. Preis jedes Heftes: 10 Ggr.

Es ist von diesen Studien wiederholt die Rede gewesen. Die beiden hier anzuzeigenden Hefte sind bereits bekannt. Wir dürfen voraussetzen, dass sie aufmerksamen und für das Beste ihrer Zöglinge besorgten Lehrern nicht entgangen sein werden. Wer sie dennoch unbeachtet liess, mag sich bekehren; sie sind gut und bringen vielfachen Nutzen.

1) *Morceau de Salon.* 2 *Etudes* par *Th. Döhler.* Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

2) *La Gondola. Etude* par *Adolphe Henselt.* Op. 13. No. 2. Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

3) *Morceau de Salon. Etude* par *Fr. Liszt.* Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

4) *Etude de perfection* par *Sig. Thalberg.* Pr. $^{1}/_{6}$ Thlr.

5) *Trois nouvelles Etudes* par *Fr. Chopin.* Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

Wir stellen diese Etüden der genannten Virtuosen zusammen, weil sie sämmtlich einzelne Abdrücke aus der dritten Abtheilung des Werks „Methode des Méthodes de Piano“ sind. In unserer Beurtheilung der beiden letzten Abtheilungen dieser Pianofortesschule S. 557 u. f. haben wir über alle diese Etüden gesprochen und schon dort mehrere Einzelnabdrücke, so weit wir sie damals unter den Händen gehabt und mit eigenen Augen gesehen hatten, angezeigt. Die eben genannten sind noch hinzuzufügen zum Besten derer, die solche einzelne Ausgaben der ganzen Sammlung vorziehen sollten. Man vergleiche die Beurtheilung des Werks.

Sammlung von Kompositionen über die beliebtesten Opernmelodieen. Von *Herz, Kalkbrenner, Schunke* u. s. w. No. 90. Liv. I et II. Ebendaselbst. Preis jedes Heftes: $^{1}/_{2}$ Thlr.

Diese zum Vergnügen der Dilettanten schon lange laufende Sammlung verschiedenartiger Opernbearbeitun-

gen zu Rondo's, Potpourri, Variazionen u. dergl. bringt diesmal vier gefällige Rondo's über Donizetti's Faveritin von *St. Heller*, der sich vorzüglich durch seine rhythmisch ausgezeichneten Etüden den Klavierspielern mit Recht empfohlen hat. Jedes dieser Hefte enthält zwei Rondino's für mässige Kräfte. Noch sahen wir No. 87 von *F. Chwatal*: zwei Rondinen über Themen aus Kücken's Oper: Die Flucht nach der Schweiz. Sie sind leicht und hübsch.

Potpourris über die beliebtesten Themen neuer Opern von *F. L. Schubert*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis jeder Nummer: 16 Ggr.

No. 11. *V. Bellini*: Beatrice di Tenda (Schloss v. Orsino).
- 12. *Martiani*: La Xacarilla.
- 13. *V. Bellini*: Il Pirata.
- 14. *A. Adam*: La Reine d'un jour.
- 15. *V. Bellini*: Norma.
- 16. *C. Lobe*: Die Flibustier.
- 17. *Herold*: Marie.
- 18. *A. Adam*: Die Schweizerhütte.
- 19. *G. Donizetti*: Belisario.
- 20. *G. Meyerbeer*: Robert der Teufel.

Die ersten zehn Hefte dieser Unterhaltungssammlung für Liebhaber sind im vorigen Jahrgange unserer Blätter S. 539 und 793 besprochen. So angenehm auch solche Sammlungen, namentlich wenn sie, wie diese, nicht zu viel Bravour in Anspruch nehmen, für häusliche Ergötzungen sind, so wenig Stoff bieten sie für Besprechungen, besonders wenn, wie hier, der Bearbeiter schon bekannt ist. Haben sich die frühern beliebt gemacht, so dürfen sich auch diese die Gunst des Publikums versprechen, da sie sämmtlich mit eben derselben Sorgfalt in Berücksichtigung des gefällig Unterhaltenden für mässige Kräfte behandelt und schön gedruckt worden sind.

Dazu ist noch gekommen unter No. 33:

Potpourri über Lortzing's Hans Sachs. Preis 16 Ggr.

Der Bearbeiter ist nicht genannt; sie ist aber ganz in derselben Art und für dieselben Kräfte, was auch am Zuträglichsten ist. Desgleichen:

Potpourri über Donizetti's Les Martyrs. No. 35. Ebendaselbst.

Die natürliche Verschiedenheit liegt nicht sowohl in der Verschiedenheit der Bearbeitung selbst, als vielmehr in der Beschaffenheit der zum Grunde gelegten Opern, die allerdings verschiedenartig sind und folglich verschiedentliche Unterhaltung gewähren.

Eine ähnliche Sammlung ist in derselben Verlagshandlung begonnen worden unter dem Titel:

Potpourris. Melodieen der beliebtesten Opern zu vier Händen (in Querfolio). Erschienen sind bis jetzt:

No. 6. *Bellini*: Norma. Preis 25 Ngr.
- 15. *Lortzing*: Hans Sachs. Preis 25 Ngr.
- 16. *Martiani*: La Xacarilla. Preis 20 Ngr.
- 17. *Meschner*: Falkners Braut. Preis 25 Ngr.
- 19. *Meyerbeer*: Robert der Teufel. Pr. 1 Thlr.

Sie spielen sich gut und leicht, werden also zu mannichfacher Unterhaltung und Uebung dienen. Die Opern, aus denen sie zusammengesetzt sind, sind Jedermann bekannt.

Nicht minder lieb werden den vielen Freunden des Opernspiels auf dem Pianoforte allein folgende beliebte Werke sein, die in derselben Verlagshandlung erschienen sind:

1) *Hans Sachs, komische Oper* von *Reger*. Musik von *Albert Lortzing*. Vollständiger Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Preis 4 Thlr.
2) *Ouverture zu der Oper „Hans Sachs" für das Pianoforte zu vier Handen.* Preis 20 Ngr.
3) *Lucrezia Borgia, Oper in drei Akten zu vier Händen eingerichtet*, Musik von *G. Donizetti*. Pr. 3 Thlr.

Die genannten Opern sind besprochen, von den Bretern herab verbreitet, werden noch an mehreren Orten neu in Szene gesetzt. — So wird man sich zu lebhafterer Erinnerung an die Theaterfreuden die Musik dieser Opern nach Gewohnheit auch in seiner Einsamkeit oder vor seinem Hauszirkel gern wiederholen wollen. Die Arrangements sind gut und die Ausgaben schön.

Fantasie über ein Thema aus Weber's Freischütz komponirt von *Victor Klauss*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 22½ Ngr. oder 18 Ggr.

Eine recht angenehme, geschickt gearbeitete Komposizion gleichfalls für mässige Spieler. Nach einer zweckmässigen Einleitung wird als Thema das Andante maestoso, ¾, Es dur, im guten Wechsel variirt, die Variazionen aber zuweilen mit freien Anhängen aneinander gehalten. Das Ganze zeichnet sich durch Folgerichtigkeit und festen Hinblick auf die bei Weitem grösste Zahl der Spieler aus.

Air Russe de N. Naroff transcrit pour le Pianoforte par *Adolphe Henselt* (Oeuv. 13). Arrangement à 4 mains par *Fr. Mockwitz*. Berlin, bei Schlesinger. Preis ¾ Thlr.

Das Arrangement ist gut. Es ist nur die Frage, ob man solche Sachen arrangiren sollte? Wir haben uns schon darüber erklärt und überlassen nun die Folge Andern und dem Laufe der Dinge, was endlich Jeder muss.

---

1) *La Melancolie* composée par *Franz. Prume, pour le Piano seul* transcrite par *Th. Kullak*. Pr. ¾ Thlr.
2) *Cavatine de Robert le diable* transcrite par *Th. Kullak*. Pr. ½ Thlr.
3) *Reve. Pièce de Salon pour le Piano*. Oeuv. 4. Von demselben. Pr. ⅔ Thlr. Sämmtlich bei Ad. Mt. Schlesinger in Berlin.

Wer kennt nicht Herrn Prume's Melancholie? Wo wäre sie nicht entweder von dem Virtuosen selbst, der

sie sich zu seiner Verherrlichung setzte, oder von einem andern Geigenmeister vorgetragen worden? Wo endlich hätte diese Melancholie, die keine ist, bei vorausgesetzt gutem Vortrage nicht lebhaft gefallen, nicht stürmischen Beifall erregt? So ist denn an dieser zierlichen Sehnsucht, die mit sich selbst auf das Angenehmste kokettirt und bei allem Streben nach Glanz sich eingänglich zart zu halten weiss, nichts als der Name zu tadeln; das Zeitgemässe, was schmachtendes Wohlgefallen erregt wissen will ohne Beengung, ohne Gefahr, sich in irgend eine Tiefe versinken zu sehen und ernstlicher erschüttert zu werden, hat sie dergestalt getroffen, dass nicht blos die Menge, sondern selbst der Kunstvertraute sich von ihr angenehm unterhalten fühlt, wenn er nicht trotzköpfig sein will. Mag aber auch Einer darüber denken und urtheilen wie er will, so viel ist gewiss, dass dieses Stück sich eine ungemeine Anzahl gerührter Herzen erobert hat. Dasselbe wird ihm auch in der Umschreibung für das Piano geschehen, wenn es mit gehörig zierlicher Fertigkeit vorgetragen wird. Herr Theodor Kullak, dem wir hier das erste Mal begegnen, hat seine Sache sehr gut gemacht, sich als einen tüchtigen Pianofortespieler bewiesen, und verdient demnach, dass andere fertige Klavierspieler auf ihn aufmerksam sind. Sie werden ihm für das Stück danken. Eben so schön ist die Gnadenarie aus Robert der Teufel für das Pianoforte umgeschrieben, überaus dankbar und geschmackvoll. Dagegen ist No. 3 von keiner Bedeutung. Das Stückchen hat seine träumerisch romantischen Mucken, die uns eben nicht behagen. Vielleicht behagen sie Andern.

Jungfer Lieschen weisst du was? Galopp von Dr. *Frdr. Volger*. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. ⅓ Thlr.

Ein leicht tanzlicher Scherz für Dilettanten von einem Dilettanten. Der Verfasser hat bereits den Dessauer Marsch zu einem schottischen Walzer verwendet, was um der Liebhaber willen nicht unerwähnt gelassen werden soll. Die Lust ist verschieden.

Marsch komponirt und eingerichtet von *B. Sommerlatt*. Berlin, bei T. Trautwein. Preis ⅙ Thlr.

Nicht ganz in der gewöhnlichen Art, was Einem recht, dem Andern nicht recht sein wird; es ist Geschmackssache. Leicht zu spielen ist Alles.

---

1) *Souvenir de Salzbrunn. Divertissement brillant* par *B. E. Philipp*. Oeuv. 26. Breslau, chez C. Cranz. Preis 16 Ggr.

2) *Erinnerung an das Hirschberger Thal. Walzer* von *Carl Fischer*. Op. 7. Ebendaselbst. Preis 8 Ggr.

3) *Galopp nach russischen Nationalmelodieen* komponirt von *Kittl*. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 4 Ggr.

No. 1 erfordert einen Spieler, dem die neue Spielart geläufig ist, der folglich auch weite Griffe prästirt. No. 2 gibt eine Reihe leichterer, sehr vollgriffiger Walzer, und No. 3 einen gemischten Galopp. Alles für Liebhaber. Gefällt es ihnen, ist es gut. Zu rezensiren ist nichts daran.

Variations sur une Valse favorite de Strauss (Alexandra-Walzer) composées par Franç. Hünten. Oeuv. 92. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 20 Ggr.

Einleitung, Thema, drei Variazionen und mässig verlängerter Schlussatz sind für leidlich geübte Dilettanten zu unterhaltenden Uebungen, und für etwas vorgeschrittene zu angenehmer Zeitverkürzung so zweckdienlich, als man es von diesem bekannten und Vielen beliebten Komponisten gewohnt ist.

Valse de Victoire — par *Franç. Mann*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 10 Ngr.

Diese Reihe zusammenhangender Walzer sind der Königin von England gewidmet, im neuen Walzergeschmack und leicht ausführbar.

Variazionen über ein Thema der Oper „Zampa“ componirt von *D. S. Siegel*. Op. 70. Ebendaselbst. Preis 14 Ggr.

Diese Variazionen sind auf Herold's ganz einfachen Fischergesang zur heiligen Jungfrau, der als Thema mit dem Texte steht, gebaut, ganz kurz und in nach und nach wachsender Schnelligkeit bis zur achten geführt, die ein leichtes Minore bringt, das in der neunten zu einer zum Schlusssatze ausgeführten, sehr hübschen Polonaise sich umgestaltet. Das Heftchen ist in jeder Hinsicht für mässig vorwärtsgeschrittene Schüler vortheilhaft zu verwenden und somit Eltern und Lehrern bestens zu empfehlen.

Introduction, Romance et Bolero sur le thème favori: „Trema Bisanzio“ de l'Opéra: Belisario de Donizetti composés par *F. L. Schubert*. Ebendaselbst. Preis 12 Ggr.

Alle diese vielbeliebten Melodieen sind für leichte Dilettanten-Unterhaltungen sachgemäss bearbeitet. Am Besten wird, wie immer, das Trema Bisanzio, was das Haupt- und Schlussstück bildet und am Längsten gehalten worden ist, gefallen.

Nachrichten.

Guben, im August 1841. Der Zweck dieser Zeilen ist, einen kurzen Bericht über den Zustand der Musik in den letzten sechs Jahren zu geben, woraus hervorgehen dürfte, dass hier die Musik, wenn auch nicht überwiegend hervortritt, doch auch nicht der Pflege entbehrt. Es ward vor mehreren Jahren ein Gesangverein gegründet, der sich recht vieler Theilnahme erfreute, sowohl von Seiten wirklicher Theilnehmer als auch des Publikums. Von den Gymnasiasten traten die besten

der ersten Gesangabtheilung zu dem Vereine. — Von Zeit zu Zeit, wenn wieder etwas eingeübt war, wurde ein Konzert veranstaltet, wobei theils Orchesterbegleitung durch den Chor des hiesigen Stadtmusikus, theils Pianofortebegleitung mitwirkte. — Graun's „Tod Jesu" war das erste grössere Werk, welches am Charfreitage 1835 in der Kirche zur Aufführung kam. In den folgenden Jahren kamen Schicht's „Ende des Gerechten," dann die „Schöpfung," Löwe's „Siebenschläfer." Frdr. Schneider's „Gethsemane und Golgatha" zur öffentlichen Aufführung. Darzwischen fielen von Zeit zu Zeit andere Konzerte des Gesangvereins, wobei z. B. „Die Macht des Gesanges," „Die Glocke," „Vater unser" von Naumann, Theile aus den „Jahreszeiten," dem „Opferfest," aus „Jessonda," „Freischütz" u. s. w. gegeben wurden. — Alljährlich findet auch gegen Weihnachten ein Konzert zum Besten armer Schulkinder Statt, das sich bisher immer eines ziemlich zahlreichen Besuchs erfreute. Bei allen öffentlichen Aufführungen ist die Einnahme stets wohlthätigen Zwecken gewidmet. Dirigent und Träger des Ganzen ist der hiesige Kantor und Gymnasiallehrer *Holtsch*, der sich uneigennützig nur am Gelingen des Ganzen erfreut und dafür eifrig thätig ist. Seine volle und durchdringende Bassstimme wirkt unter allen wohl stets am Meisten, bei den Kirchenmusiken noch bedeutender. Ist auch der Sängerchor bis jetzt noch schwach, so hören wir doch Kantaten von Berner, Bergt, Bräuer, Mozart, Müller, Otto, Pachaly, Reissiger, v. Seyfried u. A. — so weit es geht mit der Orgel. Dies Werk hat noch die Einrichtung, in welche es 1685 gekommen ist: kurze Oktave und eine Stimmung, die zwischen Chor- und Kammerton etwa in der Mitte steht. Ihre Gebrechlichkeit und für jetziges Orgelspiel zu beschränkte Struktur machen freilich den Vortrag manches herrlichen Orgelstücks unmöglich; selbst ein Meister würde sich in vielfacher Hinsicht gehemmt sehen. —

Rücksichtlich der Kirchenmusik ist noch zu erwähnen, dass durch dankenswerthe Liberalität der Stadtbehörden jährlich eine Summe bestimmt ist zur Anschaffung von Kirchenmusikalien. So ist dafür gesorgt, dass sich mit der Zeit eine schätzbare Bibliothek bilden kann, wie denn der Katalog schon jetzt an 80 Nummern aufzeigt. Wird so fortgefahren und stets mit Umsicht und nach sorgfältiger Prüfung nur wirklich Werthvolles angeschafft, so erhalten die Nachkommen einen Schatz, um den vielleicht grössere Orte, wo solche Einrichtung noch zu den frommen Wünschen gehört, unsere Stadt beneiden dürften. Der Vorrath ist jetzt schon nicht unbedeutend.

Ch. r.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Die italienischen Theaterstagioni kehren sich wenig an Nachtgleichen und Sonnenwenden, daher Antizipiren und Postzipiren bei ihnen etwas Gewöhnliches ist. Nachträglich zu der Karneval- und Fastenstagione folgt hier die ganz spät, erst den 30. März, auf dem Theater Pergola gegebene neue Oper *Michelangelo e Rolla*, vom Maestro *Federico Ricci*, mit der Streponi, Secci-Corsi, Moriani und Ronconi (Sebastiano), ohne Weiteres Kapitalsänger, aber der Musik wegen mit getheiltem Beifalle. Die eigentlichen Stücke, welche gefallen haben, waren das langsame Tempo im Finale des zweiten Akts, ein Chor, ein Duett zwischen Moriani und Ronconi.

Tags zuvor, den 29., hatte die *Unger-Sabatier* (sie hat einen jungen Franzosen geheirathet, der 20,000 Franken jährliche Einkünfte haben soll, und verlasst ganz die Bühne) ihr Benefiz, das man für sie um so mehr als wahres Fest betrachten konnte, als sie dabei zum letzten Mal auf dem hiesigen Theater sang, Florenz aber zu ihrem zweiten Vaterlande auserkoren hat.

Eigentliche Frühlingsstagione.

(Teatro Pergola.) Mercadante's Vestalin wurde hier als gelehrte, harmoniereiche, aber gesangarme Musik lau aufgenommen. Worin diese Gelehrtheit und dieser Harmoniereichthum besteht, weiss Niemand anzugeben, taxirt aber eine etwas harmoniereichere als die in den gewöhnlichen italienischen Opern behandelte Musik eben darum sogleich gelehrt. Die Maray und die Mequillet, der Tenor Musich und Ronconi (Sebast.) wurden öfters beklatscht. In der Norma gefiel Anfangs Bassist Porto weit mehr als die beiden Damen und der Tenor; in der Folge wurden sie etwas mehr begünstigt. Am 23. Mai gab man die neue Oper *Ildegonda*, vom Maestro *Aurelio Marliani* (Personen: Ildegonda = Maray, Rizzardo = Musich, Ildebrando = Porto, Rogiero = Ronconi, Clotilde = Carocci), mit geräuschvollem Beifalle; der Maestro wurde 24 Mal, die Maray 19 Mal, Musich, Porto und Ronconi mehr oder weniger oft Letzterm oder allein hervorgerufen. Das Stück spielt im 12. Jahrhundert zu Mailand, hat einige gute Situazionen und manches Hübsche in der Musik aufzuweisen. Herr Marliani, ein Mailander, der seit mehreren Jahren zu Paris lebt, ist im Ganzen ein Mischmasch von italienischer, teutscher und französcher Musik, und würde weit besser gethan haben, Italiener zu bleiben. Rossini's Nuovo Mosè mit der Maray, der Mequillet, Musich und Ronconi fand eine sehr gute Aufnahme.

Einem öffentlichen Theaterblatt zufolge singt die *Maray* nächsten Sommer zu Lucca, in Gesellschaft des Riesen *Donzelli*; im Herbste ebenfalls auf dem hiesigen Theater Pergola, wieder mit benanntem Riesen; und künftigen Karneval zum zweiten Mal in Rom. Dieser Umstand und ihre hiesige Aufnahme beweist nun einmal klar, dass die Maray keine „zweite" Prima Donna ist, wie man es, um die *Pixis* zu verherrlichen, der Welt durch die Augsb. Allgem. Zeitung von Neapel aus hat weiss machen wollen (s. d. Bl. vom v. J., No. 44). Ihr Korrespondent vertheidigte (ebendaselbst) die Maray, und stellte sie, wenigstens in Betreff der Fama in Italien, mit der Pixis, sehr bescheiden, auf eine und dieselbe Linie: nun zeigt es sich aber klar, dass die sogenannte „Zweite" der seinsollenden „Ersten" Prima Donna hierin sehr weit überlegen ist. Jedenfalls ist es

erfreulich, dass noch in diesem Jahre gerade vier Wiener Sängerinnen (die Unger, Schütz, Maray, Goldberg) sich in Italien Ehre machten.

(Teatro Leopoldo.) Dies auf den Trümmern des Teatro del Giglio neu entstandene Theater machte seine Apertura mit der von Schauspielern vorgetragenen Clemenza di Tito, und Ricci's Scaramuccia, worin die Olivier, die hoffnungsvolle Zmyoski, der Buffo Luzio Beifall, Tenor Fagnoni und Bassist Valentini-Canuti aber keinen fanden. Die Esposti, ebenfalls von Ricci, mit der Tirelli, dem Tenor Tati, Luzia und Valentini-Canuti gefielen ziemlich; die Straniera, mit der Olivier, Zmyoski, Tati, Rommy und Mazzoni, so so. Am 10. Juni gab man die neue Oper *Gli Aragonesi in Napoli*, von einem Maestro *Gordigiani*, mit der Olivier, der Combi, den Herren Tati, Luzio, Rommy Valentini-Canuti, Placci, mit ganz ausserordentlichem Beifalle. Das in der Pergola stattgefundene 24malige Hervorrufen des Maestro Marliani wurde auf diesem Theater nachgeäfft, und Herr Gordigiani wurde ebenfalls zwei Dutzend Mal hervorgerufen. Die Zeit wird lehren, wie viele Dutzend Monate die Aragonesi in Napoli das Zeitliche gemessen werden.

Livorno. Meist die so eben benannte Gesellschaft gab hier dieselben Opern Esposti und Straniera, sodann die Prigione di Edimburgo, mit der Secci, Lucchesi und Scheggi und gutem Erfolge.

Siena. Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Secci-Corsi, die Herren Lucchesi, Linari-Bellini und Scheggi sangen, gefiel fast vom Anfange bis zu Ende, am Meisten aber das Terzett und das famöse Duetto della Pistola.

Arezzo. Die Ciotti-Grossoni, die Altistin Castelli, Tenor Gaja (mit keiner guten Stimme) und Toffani gaben Mercadante's Giuramento, bald darauf aber Bellini's Beatrice di Tenda. In beiden Opern waren die Ciotti und Toffani die besten.

Montepulciano. Den 1. Mai wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet. Die Oper und ihre Sänger: Lugia Tessari, Luigi Galli, Enrico de Girolamo und Leone Mariani fanden eine glänzende Aufnahme; so nachher die sublime Beatrice di Tenda.

Pescia. In den an den ersten drei Tagen des Mai in der Kirche del Crocifisso stattgefundenen Funkzionen war die mitunter eigens hierzu komponirte Musik von den Herren Maestri Pacini, Nencini, Moroni, und zeichnete sich durch mehrere gelungene Stücke aus. Herr Nancini ist ein Zögling Mattei's und bekanntlich Professore di Contrappunto zu Florenz.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die dreystimmige Messe eröffnete die Oper am 29. April mit Donizetti's Roberto d'Evreux, den beiden Damen D'Alberti, Serrati und den Herren Biacchi und De Baillou. Die Sänger thaten alles Mögliche und fanden auch öfters Anerkennung, allein die Musik behagte sehr wenig, und das Ganze glich so ziemlich einem Fiasco. Man wiederholte also vom vorigen Jahre die Gemma di Vergy, worin die De Baillou (Gattin des Bassisten) die Serrati ersetzte, der erste Akt kalt endigte, der zweite und dritte aber, ungeachtet einer Gegenpartei, im Allgemeinen eine gute Aufnahme gefunden. Der von hier gebürtige Maestro *Acchille Peri* liess darauf seinen Erstling, die neue Oper *Il Solitario* hören, und wurde dafür über 20 Mal hervorgerufen; wie vielmal er aber die ordinäre Speise der heutigen musikalischen Küche aufgewärmt, vermochte Niemand zu zählen.

Modena. Der Maestro cavahere *Antonio Gandini*, Direktor der hiesigen Hofmusik, erhielt vom Herzog von Modena die grosse goldene Medaille der schönen Künste, wegen des unlängst von ihm gestifteten Modeneser Pio Instituto Filarmonico.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Beglückt und abermals beglückt hat hier des Ritters Donizetti Oper Fausta. Und dies Glück fand auf der Stelle mit der bezaubernden Introduzione statt, die von vortheilhaft bekannten Künstlern Carlotta Griffini (Fausta), Giovanni Storti (Crispo), Matteo Alberti (Constantino) exemplarisch gut vorgetragen wurde; und weil diese Introdukzion etwas mehr als ein Bischen Lärm macht, so war der Beifall mehr als lärmend, ein Beweis, dass *Parva scintilla magnum saepe excitavit incendium*. Das Duett zwischen der Fausta und Constantino verursachte das Hervorrufen der Künstler. Storti sang seine Arie vortrefflich, mit Ausdruck, Gefühl und Kraft; die Cabaletta erregte Enthusiasmus und ein zweimaliges Hervorrufen des Sängers; mit einem Worte, die drei Hauptkünstler wurden während der beiden Akte der Oper öfters gerufen. Mercadante's Emma di Antiochia machte Fiasco, allein die Griffini, Storti, Alberto und Cataiano warfen die Emma zum Theater hinaus und wurden dafür von allen Zuhörern tüchtig beklatscht.

Parma. Fausta ut supra, aber das Glück wahrte nicht lange, weil der Impresario unsichtbar wurde.

(Beschluss folgt.)

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) *Theater an der Wien*, woselbst folgende Neuigkeiten auf das Repertoir kamen: 1) „Die beiden Rauchfangkehrer," oder: „Welcher ist der Rechte? das ist die Frage." Karikaturgemälde (Oho) nach dem Französischen des Soulie, von Schickh — platt und trivial. Bedauern muss man nur den wackern, rastlos thätigen Kapellmeister Müller, dessen Komposition dem Gelungensten des veredelten volksthümlichen Genre sich anreiht, die einschmeichelnd gefällige, effektreich instrumentirte Ouverture, Nestroy's, so wie der Mad. Jäger humoristsprühende Strophen' oder, vor allem aber das kostliche, von beiden Genant en so allerliebst ausgeführte Duettchen gefielen ausserm lenitiv und wären wohl eines besseren Looses werth. — 2) „Der wilde Jäger," oder: „Das rothe Hauschen," lokal-komisches Karaktergemälde (?), von Karl Haner (nicht übel; Plan, Ordnung, innerer Zusammenhang, gesunder Menschenverstand). Musik von Hebenstreit (so, so?). — 3) „Das

Marmorherz," Volksmährchen von demselben Autor (Preisstück), mit gewandter Feder einer Novelle Wilhelm Hauff's nachgebildet. Die schöne, mitunter wirklich poetische Sprache, der sentimentale Grundton, das scharfeingreifende Zusammenspiel, besonders jene in überraschend-wohlthuend versöhnender Weise herbeigeführte Katastrophe erzielte den lohnendsten Erfolg. Ad. Müller's Musik ist verdienstlich, obschon ihr, namentlich in den melodramatischen Stellen, das freilich durch den Gang der Handlung bedingte etwas düstere Kolorit Eintrag thut. — 4) „Das lose Maul" oder: „Bissig und doch gut," Posse von Friedrich Kaiser; ein guter Schuizz, der öfters in's Schwarze geschossen, aber diesmal keinen Treffer aus den Glückurne gezogen; — ohne Divinazionsgabe lässt die Entwickelung leicht sich entrathseln, und die Hauptfigur ist keine ergötzliche, im Gegentheil eine schroff anwiderude Puppe. Als Komponist bekannte sich Herr Anton Storch, zweiter Orchesterdirektor an dieser Bühne; — dem Geleisteten fällt, redlich halbirt, Lob wie Tadel zu. — ersteres, da sie eine gewisse Eigenthümlichkeit, das Streben, die ausgefahrenen Bahnen zu meiden, ein selbstständiges Wollen und Vollbringen kund gibt; — letzterer, weil diese Musik, dem Objekte gänzlich entfremdet, im pathetisch hochtrabenden Styl allzuwohl sich gefällt, — auf den Stelzen des Kothurns, mit üppig verprasstem Instrumentalschimmer, einherschreitet, da, wo der niedrige Sokkus am rechten Ort und Stelle gewesen wäre. — 3) „Der Zeitgeist," oder: „Der Besuch aus der Vorwelt," Fantasiegemälde von Karl Haffner; eine gute, wenn gleich keine neue Idee, welche jedenfalls ergiebiger ausgebeutet werden konnte; — Kapellmeister Müller's musikalische Beigabe erhebt sich kaum über das Alltägliche. Wer so viel und so schnell schreiben muss, dem kann unmöglich Polyhymnia immerdar freundlich lächeln. — 6) „Die Posse seit vier Jahrhunderten," Zeitbilder in vier Rahmen. Die ungemein zweckmässig gelöste Aufgabe gewährte einen historisch interessanten Ueberblick. Erstes Zeitbild: „Dass heyss Eysen," Fastnachtsspiel von Hans Sachs, 1551 (die Einleitungssätze aus Händel's „Messias" war ein Anachronismus, und hätte auf alle Fälle zum Nachstfolgenden doch etwas schicklicher gepasst); zweites Zeitbild: „Die ehrlich Beckin mit iren drei vermeinten Liebsten," Possenspiel von Jakobus Ayrer, 1618 (die dazu gewählte Sinfonie hatte zwar einen altväterischen Schnitt, wie allenfalls aus Haydn's Jünglingsperiode, klang jedoch hier immer noch allzumodern); drittes Zeitbild: „Hanswurst, Doctor Nulens-Volens," ein lustig Spiel mit Liedern von Mylius, 1760, Musik von Haibel (kaum glaublich, ohne eine chronologische Antizipazion von wenigstens 20 Jahrchen; Haibel war Komiker beim Schikaneder'schen Theater, und wurde erst in den neunziger Jahren durch seinen Tyrolerwastel bekannt. Uebrigens ist die, von Mad. Rohrbeck charmant karakterisirte Rococco-Arie, mit der schnurrigen Allonge-Perücken-Kadenz, sehr wahrscheinlich nur Imitazion, zeigt aber durch die frappant originelle Form eine täuschende Aehnlichkeit d); viertes Zeitbild: „Der todte Bar," Schwank von Fr. Kaiser, Musik von Ad. Müller. — Als denkwürdiges Kuriosum sei schliesslich noch berichtet, dass die erste Farse, mit ihren derb aufgetragenen Farben, den meisten Beifall erhielt, welcher, in absteigender Stufenfolge stets schwächer werdend, bei der kosten Zugabe fast gänzlich erkaltete; — ein böses Omen für die Zeitgenossenschaft! — 7) „Marquis, Schuster und Tandler u." Lokalposse von anonym gebliebenen Autoren; — und das war wohlgethan! — Um in den gefährlichen Juniabenden einer muthmasslichen Verödung der Thespishallen vorzubeugen, assoziirte sich Direktor *Carl* mit der Kunstreitergesellschaft des *Alexander Guerra*. Zu solch löblichem Zwecke ward demnach Meister Fenzel beordert, flugs ein paar Pantomimen zu erfinden, betitelt: „Der Mauren Treubruch in Granada," und: „Der Zauberfels," oder: „Der Höllensprung mit Mann und Ross," absonderlich ein Doppelfest für die Gallerieen, woran jedoch auch das Parterre sein Gaudium zu erkennen gab. Eingeflickt wurden die „Räuber in den Abruzzen," durch Chöre, Gruppirungen, Tableaux, Evoluzionen u. s. w. illustrirt. — Was dabei im Orchester abgespielt wurde, mochte noch hingehen, aber, hilf Himmel! von oben herab das kannibalische Charivari der Regimentsbande, unter Philipp Fahrbach's Kommandostab, grenzte an's Skandalöse. —

Das *Leopoldstädter Theater* lud seine Gönner auf folgende Gerichte: „Der Tod und der Wunderdoktor" (Preisstück, Musik von Hebenstreit (unter Nr. 1; 2) „Laufer und Jäger," Posse mit Musik vom Kapellmeister Ott (das Zünglein schwebte in der Mitte); 3) „Die blaue Frau und der Ehefeind," oder: „Die Mädchen-Konskripzion," Zauberspiel; 4) „List und Zufall," oder: „Der Bauchredner aus dem Stegreif," Lokalposse vom Schauspieler Landner; 5) „Der betrogene Aeolus," Pantomime von Fenzel, mit Musik von verschiedenen Meistern (?? insgesammt Nieten). — Vom jenseitigen Wien-Ufer emigrirten: 1) „Die Theaterwelt"; 2) „Das lose Maul"; 3) „Der Schneider und seine Tochter"; 4) „Raubritter Wolfsklau"; 5) „Marquis, Schuster und Tandlerin"; endlich nachstudirt: 6) „Domi, der amerikanische Affe," manifestirt durch einen afrikanischen Nazionalton (!!!) der Guerra'schen Eleven; und 7) das Zauberspiel „Mimeli." — Bei so geringer Anziehungskraft und dem Thatbestand, dass alles Dargebotene nur wenig munden wollte, ist der Erfolg begreiflich, das Haus, sonst so beliebt, blieb leer.

Franz Pokorny, der unermüdlich thätige Direktor des *Josephstädter-Schauspielhauses*, ein durchaus rechtlicher Ehrenmann, dessen einziges, um keinen Preis zu theuer erkauftes Ziel das Vergnügen und die Zufriedenheit des ihm so wohlwollenden Publikums ist, beriet, wie gewöhnlich, beim eintretenden Frühling seine Operngesellschaft von Pressburg herüber, und eröffnete den Zyklus der diesjährigen Vorstellungen mit Halevy's „Guido und Ginevra." Die Gewissensfrage: ob es nicht räthlicher gewesen sein dürfte, die wirklich etwas beschränkten Gesangkräfte vorerst an einer minder schwierigen Aufgabe zu versuchen, mag unerörtert bleiben; — immerhin genug, dass sich, die zu Gebote stehenden Mittel billig berücksichtigt, ein wenigstens im Ganzen sehr gunsti-

ges Resultat herausstellte, und dem angestrengten Fleisse jedes Einzelnen die vollste Anerkennung zu Theil wurde. Dass mehrere allzugrasse Momente der keineswegsästhetisch schönen Handlung, vorzüglich in den Pestszenen, gemildert oder gar ausgemerzt, manche durch die Oertlichkeit unerlässlich bedingte Abkürzungen, — wie z. B. in den episodischen Tanzstücken — vorgenommen werden mussten, bedarf keiner Erwähnung. Ueber die Komposition selbst haben diese Blätter wiederholt und detaillirt sich ausgesprochen; damit wären denn also die Akten ein für allemal geschlossen. Das Urtheil der hiesigen Kunstrichter ging dahin: dass der Tonsetzer vieles razionell verständig, psychologisch treu aufgefasst und mit Talent durchgeführt habe; dass eine reichbegabte Fantasie, die sorgfältigste Feile des organischen Baues, tiefes Studium der Orchestrik, überraschende Instrumentalwirkungen und glänzende Massenessekte darin sich offenbaren, — demungeachtet aber der jedenfalls begabte Schöpfer dieses dramatischen Kolosses nicht gänzlich freizusprechen sei von einem fast ängstlichen Haschen nach Originalität, einem qualenden Ringen und beklemmenden Abmühen, in fremde Formen sich zu zwängen, von einer, nicht selten in Bizarrerie ausartenden Sucht, auf Kosten der Klarheit immer nur neu erscheinen zu wollen, von einer gewissen zerstückten Manier, die begleitenden Tonwerkzeuge in vertheilte Stellungen zu bringen, worunter das bis zum Uebermasse angewendete Pizzicato besonders eine Hauptrolle spielt, von einem Ueberladen und Erdrücken der Melodie, von einer beinahe eigensinnigen Beharrlichkeit, durch die schroffsten Kontraste eine Reihenfolge der frappantesten Wirkungen zu ertrotzen; — und eben so wenig von verschiedenen, vielleicht willenlosen Reminiszenzen, welche unverwerflich Zeugniss geben, dass jenes sich selbst vorgesetzte Ziel einzig darin bestand, muthig in die Fusstapfen hochgefeierter Vorbilder zu treten, und sie, wo nicht gar zu überbieten, doch wenigstens im kühnen Fluge zu erreichen. — Obgleich die entschiedente Stimmenmehrheit der „Judin," als der älteren Schwester, den Vorrang zugestand, so wäre es nichts desto weniger einseitige Parteilichkeit, ja unverantwortlich, jene in der voluminosen Partitur enthaltenen wesentlichen Vorzüge und wahrhaft trefflichen Einzelnheiten verkennen zu wollen; beispielshalber sind Guido's sämmtliche Arien, die erste, romanzenförmige: „Ein himmlisch Wesen war erschienen," mit Harfenbegleitung, deren reizendes Motiv konsequent den eigentlichen Grundtypus und eine versinnlichende Bindungskette der ganzen Rolle bildet, die zweite, im Grabgewölbe, mit Violoncell und Trompetensolo: „Tief fuhl' ich's hier, an diesem Beben," dann die dritte: „Höret mein heisses Flehen"; endlich die letzte, mit dem Ausruf bei Ginevra's Wiederfinden: „Ha! was seh' ich? wach' ich? träum' ich? Freundlicher Schatten!" sammt dem jubelnden Zweigesang: „Sie lebt! ich athme noch!" meisterhaft angelegt und gearbeitet; mit solch tiefer Empfindung und warmem Gefühlsausdruck in Tonbildern geschildert, dass der hinreissend bezaubernde Eindruck nimmer fehlen kann. Aber auch die wildfrivolen Freibeuterchöre, gewisse barokke Modulazionen abgerechnet, der Verlobungsfestgesang, das folgende Quintett, das Duo zwischen Riccardo und Fortebraccio, mit der interessanten rezitativischen Einleitung, die Stretta des zweiten Finals, das Frauengebet in der Gruft, die Arie des Podesta: „Sie wird das Alter dir versüssen," Ginevra's Erwachen im Sarge, die Rückkehr des Bewusstseins, das Entsetzen bei dem Gedanken, lebendig begraben zu sein, der heutegierigen Räuber starrer Schreck, die Abgeschiedene als gespenstige Erscheinung zu gewahren, das jauchzende: „Mein Gott! ich bin gerettet!" desgleichen ihr trostloses Durchirren der verödeten Stadt, das ängstliche Pochen an die Palastpforten, endlich jenes seelenvolle, Entzücken ausströmende Schlusstzerzett mit dem versöhnten Vater und ihrem treugebliebenen Geliebten: in all' diesen und noch mehr anderen Szenen weht ein wahrhaft poetischer Geist, eine harmonische Fülle, ein bewunderuswerther Ideen-Reichthum, dass man gerne darob einzelne Mängel, augenscheinlich Verfehltes und störende Missgriffe übersieht, und durch solch Uebergewicht reichlich für die kleinere, tadelnswerthe Hälfte entschädigt sich fühlt. — Nicht zu verkennen ist, dass Halevy noch keineswegs mit dem ihm verliehenen Pfunde hauszuhalten, seine üppige Fantasie zu zügeln gelernt; noch nicht zur klaren Erkenntniss seiner selbst und zu geordneter Verwendung der vielseitigen Kunstmittel gelangt ist. Das wird geschehen, wenn ihm der Kenner Lob mehr gelten wird, als die Apotheose der befangenen Menge.

(Fortsetzung folgt.)

In *Reichenberg*, wo in früheren Jahren schon manche kleinere Musikfeste Statt fanden, wurde am 22. und 23. August d. J. das zweite grössere Musikfest unter Mitwirkung von 230 Personen gefeiert. Des Sonntags früh um 8 Uhr wurde in der Kirche zum heiligen Kreuz *Hummel's* Messe No. 3 sehr gelungen aufgeführt, Nachmittags im Theater *Mendelssohn's* weltbekannter Paulus, den Herr Chordirektor *Schmidt* mit sicherer Hand ausgezeichnet leitete. Die Ausführung gelang daher und durch den Fleiss aller Betheiligten so gut, als man es von einem so verschiedenartig zusammengesetzten Personal nur verlangen konnte. Besonders in dem Chor: „Saul, was verfolgst du mich" waren die Blasinstrumente etwas unsicher. Die Chore waren stark besetzt und gingen sicher, wenn auch das Piano sorgfältiger hätte beachtet werden können. Die Solopartieen sangen Fräul. *M. Oppelt* aus Zittau; Fräul. *E. Wachter* aus Friedland; die Herren *Th. Stanzel* aus Reichenberg und *A. Friedrich* aus Schönlinde. Die Sopranistin sang mit Gefühl, weniger die Altistin; der Tenor Herr Stanzel recht schön, sicherer als im vorigen Jahre, und der Bassist zeigte im Vortrag Feuer und Leben, dazu eine in Tiefe und Höhe ausgezeichnete Stimme. — Des Montags früh wurde auf Veranstaltung des Herrn Chordirektor Schmidt ein allgemeiner Spaziergang in die schönsten Umgegenden gehalten. Das für ungünstige Witterung eingerichtete Quartett fiel daher weg. Nachmittags um 4 Uhr begann die sogenannt musikalische

Akademie im Theater, zuerst unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *W. Klingenberg* aus Görlitz. Beethoven's Sinfonie aus C moll machte den Anfang, wurde durch gute Leitung und Aufmerksamkeit der Vortragenden, nur einiges Schwanken abgerechnet, sehr glücklich zu Ende gebracht und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Recitativ und Arie aus Mozart's Titus wurde von Fräul. *Emilie Klingenberg* gut und mit schöner, kräftiger Stimme gesungen, jedoch weniger beifällig aufgenommen, als sie es verdient hätte. Lebhafteren Beifall erhielt Fräul. *Emma Finke* aus Reichenberg, welche Thalberg's Fantasie über Don Juan etwas befangen, aber fertig vortrug. Statt der Adelaide von Beethoven, welche Fräul. E. Klingenberg nach dem Anschlagszettel singen sollte, wurde von ihr ein kleines, hübsches Lied gut vorgetragen und mit vielem Beifall aufgenommen. Lindpaintner's Ouverture zu Hiltrude blieb gleichfalls weg und es wurde dafür der Schlusssatz der Haïdt'schen Jagdsinfonie so gut gegeben, dass sie zu den gelungensten der diesmaligen Aufführungen gerechnet werden muss, obschon auch hierin die Blasinstrumente einige Unsicherheit zeigten. Herr Kapellmeister *Kittl* selbst, der dem Feste beiwohnte, gab den Ausführenden seine Zufriedenheit zu erkennen. Herr *Rieger* spielte dann Variazionen von de Beriot mit vieler Fertigkeit, wenn auch noch nicht mit ausgebildetem Geschmack, gibt jedoch die schönsten Hoffnungen, mit der Zeit zu den tüchtigsten Spielern gerechnet werden zu dürfen. Die nächtliche Heerschau von *Zedlitz* und *E. Titl* wurde mit dem lebhaftesten Beifall begrüsst und da Capo verlangt. Der höchste Eintrittspreis war 1 Fl. 20 Kr. und der niedrigste 15 Kr. Rhein.-M. — Uebrigens war das Fest durch allgemeine Heiterkeit ausgezeichnet.

Todesfall.

Am 26. August, Abends ¼ auf 10 Uhr, verschied der Kapellmeister Ritter *Ignaz v. Seyfried*. Sein altes Gichtübel hatte sich auf edlere Theile des Körpers geworfen; die letzte Ursache seines Todes war nach dem Ausspruche des Arztes eine Lungenlähmung. Die Kunst hat viel an ihm verloren; auch wir beklagen den Verlust eines langjährigen geschätzten Mitarbeiters. Ueber des Entschlafenen Leben und Wirken werden wir Näheres berichten.

Feuilleton.

Am 24. August gab der philharmonische Verein der Studirenden zu Leipzig ein Gesang-Konzert im Saale des Schützenhauses zum Besten der evangelischen Gemeinde in Prag. Es war der schönen Abende ungeachtet nicht wenig besucht, so dass der Zweck des Konzerts nicht unerreicht geblieben ist. Die Gesänge gingen unter *G. Schmidt's* (aus Weimar) Leitung vortrefflich in Hinsicht auf Sicherheit und schöne Stimmen. Vortrefflich diese ein herrlicher Tenor und ein ausgezeichneter Bass, welche die meisten und wechselnden Soli ausführten, hervorgehoben werden. Den grössten Beifall erwarben sich ein Volkslied und die neue Komposition C. Zöllner's zu Goethe's: „Ich bab' mein Sach auf nichts gestellt," welche da Capo verlangt und gegeben wurden. Den Schluss machte Romanze und Szene mit Chor aus Euryanthe von Weber, worin die Romanze „Unter blühenden Mandelbäumen" schön und sonor gesungen wurde, wie der Gesang überhaupt mit lobender Kraft. Keine der zehn Nummern entbehrte des Beifalls und der Verein gehört unter die tüchtigen.

Der bekannte Pariser Violoncellvirtuos *Alexander Batta* tritt eine grosse Kunstreise durch Deutschland an. Wie die Revue et Gazette musicale de Paris berichtet, wird er in dem „melancholischen Deutschland" wegen des „chant rêveur de son archet" ganz besonders Beifall finden. Sein Bruder, ein tüchtiger Pianofortespieler, begleitet ihn.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien hat *Spontini* mittels Diploms vom 18. Mai d. J. zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Hofrath *Karl Gottfried Theodor Winkler* zu Dresden (*Theodor Hell*) ist zum Vizedirektor des sächsischen Hoftheaters und der musikalischen Kapelle unter Beibehaltung der von ihm bisher verwalteten Sekretärfunktion ernannt worden.

Bei einem Feste, welches in München ein unter dem Namen der „Zwanglosen" dort bestehender Verein von Literaten und Künstlern dem durchreisenden Thorwaldsen zu Ehren veranstaltet hatte, führte der junge Violinspieler und Komponist *Karl Eckert* aus Berlin eine neue grosse *Festouverture* von seiner Komposition auf, welche allgemein sprach. Auch ein Lied für Männerstimmen von demselben Tonsetzer (gedichtet von Dr. Ernst Förster) fand lebhaften Beifall.

Das diesjährige *Zürcher Gesangfest* ist unter grosser Theilnahme gefeiert worden. Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf 800, von denen die meisten aus Zürich, dessen Umgegend und dem Thale der Limmat waren. Glarus und Zug hatten etwa 100 Sänger geschickt, von Frankfurt a. M. war eine Deputazion des dortigen Liederkranzes erschienen. Die Gesänge wurden alle in Freien ausgeführt. — Nächstes Jahr wird das Fest in Rapperswyl gefeiert, man hofft, die sämmtlichen Schweizer Gesangvereine dazu vereinigen zu können.

Von *Hektor Berlioz* sind sechs Gesänge (balladenartig) für Mezzosopran oder Tenor unter dem Titel: Les nuits d'été erschienen, welche sehr gepriesen werden. Bekanntlich hat Berlioz hie zetet nur grössere, und zwar meist nur Orchesterwerke, geschrieben.

In Paris wurde neu aufgeführt: *Die beiden Diebe*, komische Oper in einem Aufzuge, von *Girard*, mit einer (nach dem Berichte französischer Blätter) gesangreichen, frischen und ansprechenden Musik, auch das Buch, obwohl auf die ziemlich verbrauchten Verwechslungen gebaut, wird als interessant geschildert. Die Oper ist bereits bei dem Monster, während ein Marionettier der angeblichen Schwester die Cour macht. Das gibt mancherlei Verwirrungen, die sich damit enden, dass der Maler die Stelle erlangt und sich wieder aus dem Bruder in den Gatten verwandelt, wogegen die beiden Gaunerbrüder, die Gräfin und der Offizier, einander heirathen. Die Musik soll, wenn auch theilweise nicht eben sehr neu, doch reizend, elegant und geschmackvoll sein.

In *Marseille* ist Seiten des Staats eine Musikschule als ein Vorbereitungs-Institut (*succursale*) für das grosse Pariser Konservatorium errichtet und Herr Barnetti zum Direktor desselben ernannt worden.

Am 24. August starb auf einem Landgute bei Danzig der beliebte Liederkomponist *Friedrich Curschmann* aus Berlin.

Ankündigungen.

In zweiter mit einer Einleitung und einer musikalischen Zugabe G. Meyerbeer's versehener Ausgabe ist im Verlage von **F. Leibrock** in Braunschweig erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Das Musikfest oder: Die Beethovener.

Novelle von

W. R. Griepenkerl.

330 Seiten. Velinpapier. broch. Preis 21 Ggr.

Diese hier zum zweiten Male erscheinende Novelle setzt Leser voraus, welche Sinn für das Wesen und die Bedeutung der Musik, insbesondere der höheren Instrumentalmusik haben, wie sie vor Allem in Beethoven's grossen Tonschöpfungen sich kund gibt. Nach dem über das Buch bereits seit seinem ersten Erscheinen stimmberechtigte Urtheile in den vorzüglichsten musikalischen Zeitschriften ausgesprochen sind, bleibt dem Verleger nur übrig, auf diese zu zu verweisen, um der neuen erweiterten und durch billigen Preis Jedem zugänglichen Ausgabe eine freundliche Aufnahme zu bereiten.

Neue Musikalien im Verlage von **Friedr. Hofmeister** in Leipzig, August 1841.

	Thlr. Gr.
Artot. 2 hors concours. Violon av. Pfte. No. 1 & 2. à 20 Gr.	1 16
— Romance de Lucrezia Borgia pour Violon av. Pfte.	— 12
Banck. Op. 42. No. 1. Impromptu p. Pfte.	— 6
Donizetti. Marin de Rudens. Vollst. Klavierauszug.	3 —
— Romance aus dss. (Ach heine Thränen fassen.) f. Sopr.	— 6
Hanschner. Op. 669. Klänge aus Ostia. Klavierauszug.	1 12
— Ouverture aus dss. für Pianoforte.	— 12
Panofka. Op. 55. Etudes d'Expression p. Pfte.	— 10
Rosina. Op. 1. Quatre Etudes pour Pianoforte.	1 —
Ries. Violinschule für den ersten Unterricht.	3 —
Riotz. Op. 10. Ouverture. Jery u. Bately f. Orchester.	1 16

SUBSCRIPTIONS - EINLADUNG.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint binnen Kurzem:

Fest - Cantate:

„Gott ist der Herr!"

für vier Sing-stimmen und Orchester. Componirt für die Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf von

T. L. Pachaly, Cantor und Organist in Schmiedeberg.

Se. Maj. unser jetzt regierender huldreicher König haben die Zueignung dieses Werkes huldreichst anzunehmen geruht.

Diese Fest-Cantate trat bei ihrer ersten Aufführung durch erhebende Wirkung und kirchliche Haltung nicht nur bei den zahlreich versammelten Kirchgängern, sondern bei sämmtlichen Anwesenden aus allen Ständen für bibelfeste Auffassung. Nach dem Urtheile sogenannter musikalischer Autoritäten ist dieselbe nicht nur das gelungenste Werk des Componisten, sondern überhaupt eine der vorzüglichsten neuern kirchencompositionen. Der Text ist so eingerichtet, dass diese Cantate bei allen kirchlichen Festlichkeiten, ganz besonders aber zur hundertjährigen Jubelfeier der evangelischen Kirchen benutzt werden kann.

Die äussere Ausstattung wird nichts zu wünschen übrig lassen, der Subscriptions - Preis wird nur auf 1 Thlr. gestellt, während der Ladenpreis, welcher bei Erscheinen des Werkes eintritt, wenigstens 1 Rthlr. 15 Ngr. betragen wird.

Um denjenigen, welche dieses Werk durch ihre Theilnahme unterstützen, ein bleibendes Andenken zu gewähren, so werden sämmtliche Subscribenten, welche vor dem 30. September d. J. unterzeichnet haben, dem Werke vorgedruckt. — Subscriptionssammler erhalten bei 10 — 1, bei 20 — 3 und bei 50 — 8 frei Exemplare. Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bei mir ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Hellos. Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte von C. Banck, C. Kreutzer, C. Löwe, H. Marschner, Fritz Mendelssohn-Bartholdy, C. G. Reissiger und Louis Spohr. 2 Hefte à 20 Ggr.

Inhalt des ersten Heftes:

No. 1. Spohr, Louis, Rathlosigkeit. Gedicht von Dressler. Manfred.
- 2. Löwe, C., Die Mutter an der Wiege.
- 3. Reissiger, C. G., Warum so ferne? Lied von Wolff.

Inhalt des zweiten Heftes:

No. 4. Mendelssohn-Bartholdy, Fritz, Der Blumenkranz. Gedicht von Moore. (Deutsch und Englisch.)
- 5. Marschner, H., Geheimniss. Gedicht von Kluthe.
- 6. Banck, C., Auf dem Berge. Gedicht von Wolff.
- 7. Kreutzer, C., Ernst! Gedicht von W. Müller.

Braunschweig, den 28. August 1841.

Joh. Peter Spehr.

Musikalien-Verkauf.

Die sehr arme Wittwe eines hiesigen Organisten wünscht aus dem Nachlass ihres Mannes nachstehende Musikalien baldigst zu verkaufen. Hierauf Reflektirende wollen sich gefälligst in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wenden.

Stralsund, im August 1841.

Musikdirector **Hartmann.**

1. Jephta, Oratorium in 3 Abtheilungen von Handel; übersetzt und bearbeitet von Mosel. Dasselbe enthält ausser den grossen ebenen Partitur-, Klavierauszug und Singstimmen, alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-stimmen 2- und 3fach für 50 — 60 Thlr. preuss. Cour.
2. Timotheus, die Macht der Töne. Cantate von Winter, mit italienischem und deutschem Text; enthält Partitur, Klavierauszug und alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-Stimmen 2fach für 12 Thlr.
3. Das Hallelujah der Schöpfung von Haydn. Partitur, alle ausgeschriebenen Sing- und Orchester-Stimmen 2- und 3fach für 40 Thlr.
4. Te Deum laudamus von Gottfried Weber, mit lateinischem und deutschem Text. Partitur, alle Sing- und Orchesterstimmen für 2 Thlr.
5. J. H. Stunz, Lobgesang an die Gottheit. Partitur für 3 Thlr.
6. Die Weihe der Töne. 9. Sinfonie von Spohr. Das Werk enthält die Partitur, Direktionsstimme und alle Orchester-Stimmen für 3 Thlr. preuss. Cour.

Die zweite diesjährige Sendung

ächt römischer Dauermanillen

ist angekommen. — Die Sorten sind in jeder Hinsicht vortrefflich, namentlich sind diejenigen für Violoncell vorzüglichster Art.

C. A. Klemm in Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Verleger von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. № 36. 1841.

Dr. *Gottfried Emil Fischer*,

Professor am Berlin'schen Gymnasium zum grauen Kloster und Ritter des eisernen Kreuzes, hat sich auch um die Tonkunst so verdient gemacht, dass wir ein Unrecht an ihm und unsern Lesern begehen würden, wenn wir nicht einen genauen Umriss seines Lebens und Wirkens, den wir auch schon bei der Anzeige seines Todes versprachen, in unsern Blättern niederlegen wollten. Eine Bedeutung mehr für Gegenwart und Zukunft erhält dieser Aufsatz noch durch die leichtfertige Vermengung der Thätigkeit des oben genannten Mannes mit seinem Vater, welche sich das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst in seinem zweiten Bande hat zu Schulden kommen lassen.

Gottfried Emil Fischer, dessen Name im Lexikon nicht einmal genannt worden ist, der einzige Sohn des Professors der Mathematik am grauen Kloster zu Berlin, *Ernst Gottfried*, war 1791 am 28. November im Hause des Klosters geboren und genoss seit seinem zehnten Jahre den Unterricht dieser Anstalt. Ostern 1809 verliess er die Schule, um sich dem Bergfache zu widmen; gleichzeitig ward ihm der mathematische Unterricht des jungen Prinzen Friedrich von Preussen, des Prinzen von Oranien und des Kurprinzen von Hessen übertragen, welche Beschäftigung er bis 1812 fortsetzte. Hierzu kam aber schon 1810 noch der höhere Auftrag, während einer Badereise seines Vaters die Stelle desselben als Lehrer der Mathematik bei dem Kronprinzen von Preussen (dem jetzigen Könige) zu vertreten, und auch nach des Vaters Rückkehr blieben ihm zwei Jahre hindurch einige dieser Lektionen anvertraut. — Schon vor 1812 hatte er den Plan, sich dem Bergwesen zu widmen, aufgegeben, und der Theologie sich zugewendet, indem er zugleich mit grossem Ernste das Studium der Musik unter *Zelters* Leitung betrieb. Fischer gehörte 1810 — 1813 zu Zelters fleissigsten Schülern in der Komposizion, dankbar bis zu Zelters Tode mit ihm in Verbindung bleibend. — 1813 und 1814 stand er als Freiwilliger in der Lützow'schen Kriegerschaar; 1815, als Offizier bei der Artillerie angestellt, erwarb er sich in der Schlacht bei Belle Alliance das eiserne Kreuz. 1817 wurde er von seiner Truppenabtheilung in Schlesien als mathematischer Lehrer an die königliche Kriegsschule berufen. In der ersten Nummer dieser Zeitung 1817 wurde sein Aufsatz: „Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst" gedruckt, mit der Unterschrift G. E. Fischer, königl. preuss. Artillerie-Lieutenant. Aber das Stuttgarter Lexikon, das diesmal doch unsere Zeitung nennt, was keineswegs immer geschieht, wenn es uns oder Andere benutzt, schiebt dennoch den Aufsatz dem Vater zu mit dem naiven Beisatze: „Wenn wir nicht irren — königl. Preuss. Artillerie-Lieutenant" (!). Dagegen ist die in unsern Blättern 1825 beurtheilte Abhandlung des Vaters: „Versuche über die Schwingung gespannter Saiten" u. s. w. derselben Person zugeschrieben worden. Kurz, es ist Alles unter einander gemengt und die Lebensverhältnisse sind dabei nicht einmal oberflächlich berührt. — In der vom Direktor des grauen Klosters, Herrn Dr. Aug. Ferd. Ribbeck bei der Beerdigung G. E. Fischer's gehaltenen und in der Plahn'schen Buchhandlung herausgekommenen Rede heisst es: „Im Herbst 1818 übernahm er auch den Gesangunterricht an unserm Kloster, und dieser Unterricht sowohl, wie der Umstand, dass ihm während einer Krankheit seines Vaters die mathematischen Lektionen desselben in Prima auf längere Zeit anvertraut wurden, machte immer mehr den Wunsch in ihm rege, sich unserer Anstalt ausschliesslich zu widmen. Diesem Wunsche folgte er 1825, indem er seine Stelle an der Kriegsschule und im Heere niederlegte, obwohl er dabei einen nicht unbeträchtlichen Verlust an seiner Einnahme erlitt. Seitdem nun hat er uns immer und ganz angehört, und als Lehrer der Mathematik und Physik, so wie als Hauptlehrer des Gesanges mit reichem Segen unter uns 22 Jahre lang gewirkt." So ward er denn des Vaters Amtsgenosse, welcher noch 1828 am 1. Januar die Freude hatte, den Sohn vermählt zu sehen. 1831 starb der Greis, dessen Bestattungsrede die Liebe des Sohnes hielt, 1834 gedruckt, wie seine Gedächtnissrede auf Zelter 1836. — Ausgezeichnet als Lehrer der Mathematik, folgte er in dieser Wissenschaft dem Vorbilde seines trefflichen Vaters, dessen Lehrbücher er theils in neuen Ausgaben theils in Fortsetzungen vollendete, oder in Auszug brachte (1831 bis 1836); seine Doktorpromezionsschrift 1819 behandelte den Hariot'schen Lehrsatz. — Im Gesangunterricht hingegen wird ihm das Verdienst zuerkannt, eine neue Bahn gebrochen zu haben sowohl durch die Einrichtung der jetzt bestehenden Klassenabstufung, so wie durch Vertheilung der Uebungen und treffliche Methode seines eigenen Unterrichts. „Sein Eifer für die-

Recension.

Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncello par I. Brandl. Oeuv. 18. Offenbach, chez André. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die grandes Pièces de Musique jeder Gattung sind in der neuesten Epoche der Kunst bey unsern Hrn. Tonsetzern so beliebt, dass einige Bemerkungen hierüber ein Wort zu seiner Zeit seyn können. Beynahe sollte man glauben, es gehe denselben bey dergleichen Kompositionen, wie manchen Kanzelrednern, die nur deswegen lange predigen, weil sie sich selbst gerne hören: denn das beliebte Prädikat bedeutet gewöhnlich nichts anders, als eine Ausdehnung der Sätze, wodurch diese oft noch einmal so lang werden, als sie ihrer Natur nach seyn sollten. Unsre musikalischen Lehrbücher setzen zwar keine bestimmte Regel fest, die man als Norm der innern Quantität bey Sonatenwerken, Quartetten u. dgl. annehmen könnte: allein man bedarf deren nicht, indem die Natur der Sache selbst einen deutlichen Fingerzeig darüber giebt und auf jenen bekannten Gemeinsatz uns hinweist: *est modus in rebus, sunt certi denique fines.* Offenbar entfernt man sich bey solchen Arbeiten von dem Lichte der Erfahrung und vergisst die Schranken menschlicher Fassungskraft, die durch die Gränzen unsers Empfindungsvermögens nothwendig gemacht werden. Die Sinnlichkeit, oder die Fähigkeit sinnlichen Genusses ist kein thätiges Vermögen, sondern blos leidend und es steht nicht in der Willkühr des Zuhörers, ob die Aufführung eines Tonstücks angenehme Empfindungen in ihm hervorbringen soll; sondern dies muss sich auf die Beschaffenheit des Gegenstandes selbst gründen. Wenn nun aber ein solcher von der Art ist, dass die Aufmerksamkeit des Zuhörers dabey abgespannt oder derselbe übersättiget wird: wie kann da der eigentliche Zweck der Kunst erreicht werden? Man setze den Fall, es werde zum allgemeinen Gesetze gemacht, dass jedes Tonstück noch einmal so lang seyn müsse, als es bisher üblich war, wer würde es nicht widernatürlich und abgeschmackt finden? Aus diesem wenigen ergiebt sich nun, dass diese neue Methode nicht die empfehlungswertheste sey und dass es bey einem Tonstücke, wenn es gefallen soll, keineswegs auf eine übertriebene Ausdehnung seiner einzelnen Sätze; sondern vielmehr auf den ideenreichen Inhalt derselben und auf eine bündige und kraftvolle Darstellung seiner Gedanken ankomme. Man bleibe also lieber beym Alten, oder wenn man ja ein Genieprodukt mit dem Worte *Grand* stempeln will: so verfahre man wie Hr. Brandl in dem angezeigten Quartett. Er fängt dasselbe mit einem Allegrosatze an, lässt auf diesen ein Andante, dann einen Menuetto in Canone, auf diesen ein rührendes Adagio und eine Polonoise folgen, und schliesst dann wieder mit einem muntern Finale. Jeder dieser sechs Sätze hat seine passende Grösse, jeder seinen bestimmten Charakter, der planmässig gedacht und mit Einsicht und Geschmack durchgeführet ist.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

sen Gegenstand beruhete aber nicht nur auf persönlicher Vorliebe für denselben, sondern auch auf der innigen Ueberzeugung von der sittlichen Bedeutung eines solchen Unterrichts für das kirchliche und gesellige Leben, ja unmittelbar für das geistige Leben der Jugend, als ein Mittel zu der dem Schüler sonst noch überall versagten Befähigung, etwas wenigstens verhältnissmässig Vollendetes, und zwar in brüderlicher Gemeinschaft, zu leisten." Zur Ausbildung seiner Schüler verwendete er fast ausschliesslich nur Kompositionen im strengen Style geistlicher Musik, die Religion als Erzieherin zur Musik und als Richterin derselben betrachtend. Darum legte er auch den ersten Grund zu einer unschätzbaren Sammlung der besten teutschen und italienischen Meisterwerke der heiligen Tonkunst für das Kloster, und zwar aus eigenen Mitteln. Mit noch grösserer Aufopferung widmete er fortwährend einen nicht geringen Theil seiner Musse der Ausbildung besonders stimmbegabter und fleissiger Schüler, die er unentgeltlich in Privatstunden übte. Dabei war es seinem kindlichen Gemüthe selbst Bedürfniss, zum Besten der Schüler auf jene ernsten auch erheiternde Uebungen folgen zu lassen. Seit 1820 hatte er darum in den Pfingstferien die *Sängerfahrt* in die weitere Umgegend Berlins angestellt, auf welcher die Jugend muntere Gesänge durch Wald und Feld erschallen liess. Diese Sängerfahrt wurde bis 1839 fortgesetzt, für welche er selbst wohl 40 frohe „Lieder in Musik setzte, von welchen Herr Dr. *Friedr. Bellermann*, dem wir auch einige Berichtigungen und Vervollständigungen der Wirksamkeit seines Freundes verdanken, nächstens zwei Hefte in Partitur erscheinen lassen wird, die auch einige Motetten enthalten werden. — Sein Leben war glücklich und beglückend, nicht weil ihn die Wirklichkeit mit Sorgen und Entbehrungen verschont hätte, sondern seines edeln Wesens wegen. Sein Geist war klar, seine Thätigkeit gross, seine Gesinnung fromm, liebevoll, sein Wandel treu, einfach und anspruchslos, seine Rede offen, wahr und mild: Alles von einer jugendfrischen Fantasie verklärt. Bei aller Heiterkeit lebte er doch am Liebsten in der heiligen Musik, „bis seine Hand inmitten des grossen Oratoriums, in welchem er den „Triumph des Glaubens" feiern wollte, niedersank." Von diesem Werke: „Der Glaube der Christen" sind mehrere Stücke, namentlich die erste Hälfte des zweiten Theils (die Martyrer) fertig. In der letzten Zeit wurde nicht die Heiterkeit seines Geistes, wohl aber seine körperliche Gesundheit wankend; er entschlief am 14. Februar 1841, hoffnungsvolle Kinder und eine trauernde Gattin hinterlassend.

Ausser den genannten Werken sind von ihm erschienen:

1821. *Zwölf Lieder zum Klavier.* Die Texte sind von Goethe, Tieck, Klopstock und Matthisson, zur Zeit ihrer Erscheinung in unsern Blättern besprochen; ausführlicher das folgende Werk:

1831. *Ueber Gesang und Gesangunterricht.* Berlin, bei Ludw. Oehmigke. Dieses kurze und bündige, 148 Oktavseiten enthaltende Buch ist so voll von beherzigungswerthen Andeutungen für Gesanglehrer und Schulmänner, dass wir noch jetzt nicht ermangeln, die Aufmerksamkeit Aller von Neuem darauf zu wenden; es wird Vielen bessere Dienste thun, als viele grössere, nicht namlose Werke der Art. Vergleiche unsere Blätter 1831. S. 717.

1835. *Ueber das akustische Verhältniss der Akkorde.* Eine Abhandlung (Programm), in welcher die verschiedene Wirkung der Akkorde aus dem akustischen Verhältniss der sie bildenden Töne und besonders aus dem Zusammenwirken der mitklingenden Töne erklärt wird.

1837. *Hundert Choräle für Schulen, ein-, zwei- und dreistimmig (Sopran und Alt).* Sie sind in 3 Heften bei Trautwein erschienen und verdienen Beachtung. Vergl. unsere Beurtheilung 1838. S. 536.

1840. *Der 107. Psalm: Paratum cor meum.* Vierstimmig.

Eben so nothwendig wird eine genaue Angabe der Lebensverhältnisse des folgenden Mannes, welcher trotz seines Namens, den er sich in der musikalischen Welt erworben hatte, seltsamer Weise in allen Blättern lange genug unberücksichtigt blieb. Als darauf das Stuttgarter Universallexikon der Tonkunst angekündigt wurde, hoffte man mit vollkommenem Rechte auf dieses, sah sich aber völlig getäuscht. Nach und nach wurden allerlei Nachfragen laut, die uns selbst zu mancherlei Nachforschungen veranlassten. Da jedoch unterdessen ein Supplementband des Lexikons versprochen und vor dem Erscheinen desselben der Lebenslauf des übergangenen Mannes durch den Druck bekannt gemacht worden war, überliessen wir, wie billig, die Sorge für den Nachtrag den Ergänzungen des Lexikons, die wir bei solcher Lage der Sache um so sicherer erwarten durften. Wir erhalten auch wirklich einen Artikel, nur leider nicht den rechten, sondern einen ganz untergeordneten; es ist

Joseph Mortimer, geb. am 21. Oktober 1764 zu Mourne im nördlichen Irland, erzogen in der Anstalt der Brüdergemeinde zu Fulneck (muss heissen *Fulneck*) in England, dann zu Misky (lies dafür *Niesky*) und Barby. Der Mann machte sich als Schullehrer und Prediger in Neuwied, Fulneck, Montmorail und Sarepta verdient. Dabei hatte der treue, für das Wohl seiner Gemeinden redlich sorgende Mann auch gute musikalische Kenntnisse, verwaltete nicht selten die Stelle eines Organisten und unterrichtete im Singen und Klavierspiel. Er starb am 29. Dezember 1837. — Das ist der zusammengezogene Hauptinhalt.

Auch diesen Nekrolog sahen wir gedruckt, entsinnen wir uns recht, in dem allgemeinen Anzeiger der Teutschen. Diesem vielfach verdienten Manne, der aber die Musik mehr als Nebensache zu seiner Freude und zur Erbauung und Belebung seiner Anvertrauten trieb, wird nun im Stuttgarter Lexikon des Supplementbandes gleich Anfangs das Werk: „Der Choralgesang zur Zeit der Reformazion" zugeschrieben und zum Beschlusse versichert: „Seiner noch lebenden Wittwe verdanken wir obige *genaue* Angaben." Aber die Wittwe hat sich geirrt. Wie sich hingegen der ungenannte Verfasser

jenes Artikels irren konnte, wäre unbegreiflich, wenn er jemals das genannte Werk aufmerksam nur angesehen hätte. Der Vorname auf dem Titel des Werks: P. Mortimer — hätte ihn sonst sogleich belehren müssen, dass hier von einem Andern die Rede sei. Damit sich nun Andere von den genauen, und dennoch ganz falschen Angaben des Stuttgarter Supplementbandes nicht gleichfalls irren lassen, was um so leichter geschehen könnte, da die Belesenheit nicht weniger Musiker, sobald es sich von nicht eigentlich musikalischen Schriften handelt, nicht immer gross ist, setzen wir den kurzen Lebenslauf des rechten Mannes hierher. Er steht im „Neuen Lausitzischen Magazin. Herausgegeben von der Oberlausitzischen Gesellschaft der Wissenschaften durch deren Sekretär *J. Leopold Haupt*, Prediger in Görlitz (den wir selbst früher auf den fehlenden Nekrolog P. Mortimer's aufmerksam machten). 17r. neuer Folge vierter Band, 4s Heft. Görlitz, bei Heyn. 1839." S. 171.

Peter Mortimer,

geb. am 5. Dezember 1750 zu Puttenham in Surrey in England, studirte in Niesky und Barby, wurde 1774 Lehrer bei der Schule in Ebersdorf, 1775 am Pädagogium in Niesky, 1777 in Neuwied und war dann bei der Redaktion der Nachrichten der Brüdergemeinde angestellt, die er so lange besorgte, bis er durch sein hohes Alter genöthigt wurde, alle Geschäfte aufzugeben und sich ganz zurückzuziehen, da er dann seine letzten Jahre, von seiner einzigen Tochter aus seiner zweiten Ehe treulich gepflegt, in der Stille verbrachte, und von einem schlagartigen Zufalle am 6. Januar 1828 getroffen, am 8. desselben Monats zu Herrnhut entschlummerte. So einfach die Lebensumstände des Verewigten sind, so reich war sein Geist ausgestattet und so viele Talente vereinigten sich in ihm, um ihn als einen Gelehrten in dem ehrenvollsten Umfange des Wortes auszuzeichnen. Vorzüglich waren es die Fächer der Mathematik, der Musik und der lateinischen Dichtkunst, denen er sich gewidmet hatte, und worin er weit über das Gewöhnliche hervorragte. Als Schriftsteller ist er durch die Geschichte der Missions-Societät in England, so wie durch die Uebersetzung von Millner's Kirchengeschichte aus dem Englischen öffentlich bekannt geworden; auch hat er ein tiefsinniges Werk über die Theorie des Choralgesanges geschrieben, dessen Werth von dem ersten Kenner anerkannt wurde. (Seine Leistungen als lateinischer Dichter lassen wir hier dahingestellt.)

Ueber das Hauptwerk Peter Mortimer's: Der Choralgesang zur Zeit der Reformazion, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodieen der Alten etwas ist, was heut zu Tage nicht mehr erreicht wird? Berlin, bei Georg Reimer. 1821 — geben wir noch einige kurze Notizen und Bemerkungen. Der Verfasser selbst gab im 21. Jahrgange unserer Zeitung S. 277 u. f. eine Inhaltsanzeige vor dem Drucke, mit seinem Namen Peter Mortimer; darauf im 23. Jahrgange S. 33 u. s. w. in 3 Abtheilungen einen Anhang zu jenem Aufsatze: Ueber Kirchentonarten. Dieser zweite Aufsatz muss jetzt nothwendig noch weit anziehender sein, als der erste, welcher nur auf das Werk aufmerksam machen sollte. Das Buch erregte Aufsehen und man betrachtete es mit einer solchen Scheu, dass sich Niemand an eine genaue Beleuchtung desselben wagte. Daher kommt es, dass das geschichtlich sehr merkwürdige Werk zu seiner Zeit, und von Vielen noch jetzt, überschätzt wurde. Oft ist die Lehre desselben einseitig, dunkel, zuweilen im Widerspruche mit den alten Leistungen selbst, und die Gesetze der Harmonisirung der alten Kirchentonarten sind bis heute noch nicht so klar entwickelt, als es wünschenswerth wäre. Man fürchtet nicht blos die langwierige Untersuchung, sondern auch die Abneigung der Zeit, dergleichen zu studiren. Das Letzte ist der Hauptgrund, warum es unterbleibt, wie manches Andere, was auch nicht unnütz wäre.

Nach diesen Bekanntmachungen und Berichtigungen habe ich noch ein Wort für mich selbst zu sprechen, sicher, dass mir es Niemand missdeuten werde, da keinem Menschen zugemuthet werden kann, sich sein Eigenthum gutwillig nehmen zu lassen. Im Jahre 1837 schrieb ich nach *John Field's* Tode einen ausführlichen Aufsatz über dessen Leben, Virtuosität und Kompositionen, nach den allersichersten Quellen und der genauesten Bekanntschaft mit seinen Werken und Verhältnissen. Was sich darin über die Zeit seines Lebens, wo ich noch keine Bürgschaft stellen konnte, vorfindet, war auf die Aussprüche eines von mir genannten Augenzeugen, Fr. Alb. Gernard's gestützt. Dieser Aufsatz steht in unsern Blättern 1837, S. 461 u. f. abgedruckt und im Inhaltsregister unter meinem Namen mit aufgeführt. — 1840 macht nun der Supplementband des Stuttgarter Lexikons diesen Aufsatz zu seinem eigenen, nicht blos durch wörtlichen Abdruck, sondern auch dadurch, dass es alle Erinnerung an unsere Zeitschrift, an mich und Herrn Gerhard, den ich stets in von mir selbst nicht völlig verbürgten Umständen anführte, geflissentlich vertilgt. Ja das Lexikon gibt sogar meinem 1837 hier gedruckten Aufsatze 1840 folgende Einleitung, das Einzige, was es aus seinem Eigenen hinzuthut: „Jetzt sind wir im Stande, ausführliche und vollkommen zuverlässige Nachrichten über das äussere Leben dieses unvergesslichen und in vieler Beziehung mehr als blos denkwürdigen, grossen Künstlers — — zu geben, und was wir bringen, wird um so interessanter für die Leser sein, als es die vollständigste und genügendste Aufklärung über manche in seinem Artikel im Lexikon in der summarischen Andeutung dunkel gebliebene Punkte liefert. Auf die Leistungen und Werke des Meisters nehmen wir dabei weniger Rücksicht," — (es ist aber auch davon in dem Nachdrucke nach meinem Aufsatze die Rede) und ergänzen daher hauptsächlich nur den historischen Theil (des ersten Aufsatzes im Lexikon) und was daraus für die Karakteristik von selbst folgt." — Mir für meine Person ist es rein hin unbegreiflich, wie man einem Andern das Seine nehmen, sich damit vor das Publikum

stellen und aussagen kann: „Jetzt sind wir im Stande, euch folgende Aufschlüsse, höchst wichtig und interessant, zu geben," ohne den Verf. oder doch wenigstens die Quelle zu nennen, aus der man schöpfte; ja sogar sich in der Einleitung so auszudrücken, dass bei Weitem die Allermeisten auf den Gedanken kommen müssen, sie erhielten durch das Lexikon einen ganz neuen und ausserst wichtigen Originalaufsatz! — Es ist viel. — Ich appellire an die Gerechtigkeit des Publikums und an das Gericht der Zukunft. *G. W. Fink.*

Für Streichinstrumente.

Six grandes Etudes pour le Violon par *Franc. Prume.* Oeuv. 2. Berlin, chez Ad. Mr. Schlesinger. Pr. 1½ Thlr.

Die Namen der Etüden sind: 1) Le Staccato; 2) Duetto pour un seul Violon (auf zwei Liniensystemen geschrieben); 3) la Romantique (mit viel Tremolo); 4) Sonata (in einem Satze); 5) la Turque (eine sonderbare Benennung, die wir uns nicht recht zu erklären wissen, denn die Wiederholung einer Figur oder eines Ganges gibt noch keinen Grund. Nützlich jedoch ist die Uebung); 6) le petit Savoyard (steht auch nur des Namens wegen, wie jetzt häufig, ist aber hübsch und scherzhaft). Tiefe der Erfindung ist nicht in diesen Sätzen, dagegen sind sie in ihrem Laue leicht fasslich und für Uebungen neuer Bravour so vortheilhaft, dass sie nicht zu übersehen sind. Der Druck ist sehr deutlich, reinlich und gut.

1) *Petites Pièces amusantes pour le Violon seul* composées par *Ed. Raymond.* Oeuv. 20. Breslau, chez Ch. Weinhold. Preis 8 Ggr.

2) *Air varié pour le Violon avec accomp. de Piano* par *Ed. Raymond.* Oeuv. 21. Ebendaselbst. Preis 14 Ggr.

Das erste Werkchen enthält lauter kurze hübsche Sätzchen verschiedener Art, als Bantabile, Walzer, Ecossaisen, Marsche, Romanzen u. s. w. und als No. 18 ein Thema mit zwei Variazionen; Alles dem Instrumente angemessen. Dergleichen ist für Viele sehr wohl zu gebrauchen. Das folgende Werkchen verlangt mehr Fertigkeit, gibt eine Introdukzion und vier Variazionen auf ein Walzerthema, welches dann zu einem Andante cantabile, ♩., und darauf zu einem brillanten Schluss-Allegro, ♩., umgeformt wird. Das Klavier ist sehr leicht und das Ganze für häusliche Unterhaltung.

L'Impatience. Caprice ou Pièce de Concert pour le Violon par *Maurice Schoen.* Oeuv. 12. Breslau, chez C. Cranz. Preis 4 Ggr.

Zur Uebung für schon fertige Spieler, die auch einige Stellen für die G-Saite allein, übrigens viel Doppelgriffiges und Harpeggirtes darin erhalten.

Zwei Duetten für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler componirt von *Moritz Schoen.* Op. 6. Breslau, bei Leuckart. Preis 16 Ggr.

Der Verfasser, Orchesterdirektor am Stadttheater zu Breslau, hat sich bereits durch nützlich befundene Uebungen für die Violine bekannt gemacht. An diese schliessen sich die beiden vorliegenden Duetten, deren im Titel angegebene Doppelbestimmung sicher erreicht werden wird. Erfindung und Haltung weichen vom gewohnten Gange solcher Uebungs- und Unterhaltungssätze nicht ab; die Melodieen und ihre Verknüpfungen greifen nicht tiefer in Karakterdarstellungen, als es der Zweck derselben mit sich bringt, und beide Violinen nehmen sich einander die melodischen Perioden wie die imitatorischen Figuren wechselsweise ab, wie es solchen Duetten vorzüglich angemessen ist. Diejenigen Lehrer, welche sie für ihre vorwärtsgerückten Schüler beachten, wozu wir rathen, werden vorher einige Druckfehler zu verbessern haben, damit der Vortrag und das Vergnügen daran nicht gestört werde.

III Duos concertans pour II Violons composés par *Joseph de Blumenthal.* Oeuv. 83. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes: 20 Ggr.

Zu konzertirenden Duetten gehören natürlich schon fertige Spieler, wenigstens solche, die ihre erste Schule gut vollendet haben und ihre gewonnenen Kräfte nun auf möglichst angenehme Art durch den Vortrag solcher Tonsätze fördern wollen, die nicht nur dem Instrumente angemessen, sondern auch kunstgerecht geschrieben, gut und schön erfunden und mit Geschmack sinnig durchgeführt sind. Dies Alles kann man diesen Duetten gewissenhaft nachrühmen. Die Erfindung ist, bei allem natürlichen Fluss der Melodieen und bei aller Eingänglichkeit durch Wohllaut und Folgerichtigkeit, keineswegs gewöhnlich, vielmehr eigenthümlich und spannend, so sehr auch Ordnung und Form in Ehren gehalten worden sind. Sie werden daher gute Spieler ergötzlich unterhalten und zugleich nützlich angenehm beschäftigen, als werthvolle und schöne, auch schön ausgestattete Werke, die sich immer mehr Bahn brechen werden.

Erheiterungen. Auswahl von 102 *Stücken aus den beliebtesten Opern und Romanzen für zwei Violinen* von *J. Garid* und *Panofka.* 6 Suites. No. 6. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Auch diese letzte Folge gibt leichte, sangbare Sätzchen aus beliebten Opern, z. B. aus dem Maskenball, Brauer von Preston, treuen Schäfer, Czaar und Zimmermann, aus der Jüdin, Guido und Ginevra u. s. w. Alles für mässig geübte Spieler und für Schüler zu angenehmer Uebung. — Es ist auch in derselben Verlagshandlung unter dems. Titel eine solche Sammlung für eine Violine in drei Heften erschienen; jedes Heft ⅔ Thlr.

Grand Quatuor pour II Violons, Viola et Violoncelle composé par *Ant. Berlin.* Op. 39. Amsterdam, chez Theune et Comp. Pr. 4 Fl.

Der Verfasser, ein sehr thätiger und aufwärts strebender junger Mann, übergibt uns hiermit den Stimmenabdruck eines den Gebrüdern Müller in Braunschweig gewidmeten Quartetts aus Es dur. All. maestoso con spirito, $^4_4$. Andante moderato, $^3_4$. As dur; Menuetto in Es, Trio As dur; Allegretto, Rondo, $^2_4$. Es dur. Es ist Schade, dass uns der Mangel einer Partitur an genauer Verfolgung des Werks hindert. Nach Durchsicht der Stimmen mögen wir es eher für ein Unterhaltungs- als für ein Karakterquartett halten; es scheint in beliebt eingänglicher Weise, die geübten Dilettanten am meisten zusagt, gehalten. Möge es sich eines glücklichen Antheils erfreuen. Es ist immer löblich, wenn junge Komponisten sich im Satze für Streichquartett aufzubilden streben. Der Druck ist sehr deutlich und gut.

Zweites Quartett (in Es) für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell componirt von *Ludw. Pape*. 10. Werk. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Auch Stimmendruck. So viele wir aber von den Kompositionen dieses jungen Mannes näher kennen gelernt haben, so viele beweisen nicht nur ein rechtschaffen tüchtiges Kunststreben, sondern auch zugleich sichere Gewandtheit und reiche Begabung. Man wird also wohlthun, wenn man auf den wackern Mann seine Aufmerksamkeit richtet und das Werk versucht, das den Spielern eine treffliche Unterhaltung, und mindestens, wahrscheinlich mehr zu bieten scheint.

Sechs ganz leichte Quartetten für zwei Violinen, Viola und Cello. Als angenehme Uebungen für lernende Violin-, Viola- und Cello-Spieler componirt von *Jer. Friedr. Götze*. Op. 48. Weimar, bei Bernh. Friedr. Voigt.

Leicht sind diese Sätzchen gewiss, auch gerade so kurz, dass nur etwas vorwärtsgekommene Schüler sie schnell bewältigen und mit einander ausführen werden. Der Gedanke ist gut und mag Vielen Freude und Nutzen bringen. Vier dieser Quartetten bestehen nur aus einem einzigen Satze; No. 2 und No. 6 aus zwei Sätzchen. — Da man aber sich einmal gewöhnt hat, aus Bequemlichkeit nicht blos Cellospieler zu sprechen, sondern auch zu schreiben, so schlagen wir vor, für die Zukunft doch auch lieber Lin- und Laspeler zu schreiben; man hat es mit demselben Rechte und wäre eine neue Ersparniss. Dass das Werkchen nur in Auflegestimmen gedruckt wurde, ist in der Ordnung.

J. J. F. Dotzauer

1) 12 *Exercices pour le Violoncelle.* Oeuv. 158. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 20 Ggr.
2) *Pièces pour II Violoncelles* composées aux premiers Commencans. Oeuv. 159. Liv. 3. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 12 Ggr.
3) *Six Romances pour le Violoncelle av. accomp. du Pianof.* Oeuv. 162. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Sind irgend eines Komponisten Werke, besonders in einem bestimmten Fache und ganz vorzüglich in Tonsätzen zur Uebung, wo eine Methode festgehalten werden muss, so oft besprochen worden, als die Unterrichtswerke des genannten Mannes, so sind schon in diesem Falle ausführliche Beurtheilungen unnöthig; ist aber der Mann hierin sowohl den Lehrern als den Schülern so bekannt und beliebt, als Herr Dotzauer, so ist eben nichts weiter nothwendig, als dass man an solche Werke erinnert, damit man sie vor der Menge des immer neu Zuströmenden nicht vergesse und sich den Gewinn, den sie bringen, nicht selbst raube. Das erste Werk gehört für schon gebildete Violoncellisten, in deren aller Händen es sein sollte. Das zweite ist für Anfänger, die es auf eine angenehme Art in der erfahrenen Weise dieses Virtuosen weiter fördern wird. Das dritte Werkchen liefert hübsche Unterhaltungssätze geselliger Art für einen guten Spieler; auch die Begleitung ist nicht leer und ordnet das Pianoforte nicht zu sehr unter.

Nachrichten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Angennes). Unser kleines niedliches Theater ist viel geschleidter als so viele andere kleine niedliche Theater Italiens; es gönnt ihnen vom Herzen die Tragedia lirica, und belustigt sich immer mit der Opera buffa. Absque Donizetti salus nulla, ergo Donizetti. Bei alldem dass seine in's Italienische übersetzte Oper La Fille du Regiment unlängst auf der Mailänder Scala mit einem grossen Fiasco nach Hause gezogen, wagte man es doch, sie hier zu geben, und sich da, zum Erstaunen Aller hat sie gefallen! Wer war aber diese Figlia del reggimento? Nichts mehr und nichts weniger als die liebe Gabussi, deren Name von Italien und Wien aus den Lesern dieser Blätter vortheilhaft bekannt ist; der Buffo war der wackere Rovere, der eben so wie Tenor Borioni und Bassist Mazzetti zum Ganzen befriedigend mitwirkte. Die beiden folgenden altern Opern Clotilde von Coccia (mit der Fanny Leon) und Chi dura vince von Ricci, erfreuten sich ebenfalls eines guten Erfolges.

In zwei von der hiesigen Societa Filarmonica gegebenen Akademieen sang die spanische Prima Donna *Cristina Rimas* mit vielem Beifalle; sie wird hier künftigen Herbst auf dem Teatro Carignano singen. Herr *Luigi Bordese*, welcher bereits für die Opera Comique zu Paris die Opern Mantille, Deserteur Suisse, Automate, Jeanne de Naple komponirt hat, wurde engagirt, zur nämlichen Stagione für dasselbe Teatro Carignano eine neue Oper zu schreiben.

Tortona. Donizetti's Marino Faliero, der weder bei seinem Entstehen in Paris, noch in den letzten Jahren hier zu Land Glück gemacht, besteigt jetzt weit öfters

unsere Bühnen, macht auch zuweilen einen glänzenden Sukzess, wie es diesen Frühling hier der Fall war. Freilich konnte man sagen, es waren die Sänger (die Berti-Gabussi, Tenor Bianchi, die Bassisten Fiore und Torre), die sämmtlich beklatscht wurden; die Oper hat aber öfters mit weit besseren Sängern gar wenig angezogen. Wahrscheinlich muss diese Begebenheit, wie so viele andere heutige Opernbegebenheiten, einer ganz unbekannten, schwer zu ergründenden Ursache zugeschrieben werden, denn Bellini's Puritani machten hierauf sogar Future! Die Berti war auch so gescheidt, die Oper zu ihrem Benefiz zu wählen, in welcher ihr Herr Gemahl Cesare Gabussi A. F. (Accademico Filarmonico, nämlich von Bologna, woher sie beide sind) nach dem ersten Akte ein Flötenkonzert mit vielem Beifalle spielte.

Atti. Donizetti's Roberto d'Evreux mit der Biscottini = Elisabetta, Tizzoni = Sara, Jacobelli = Roberto, Silingardi = Nottingham, erfreute sich der besten Aufnahme. Die Biscottini hat bekanntlich erst vorigen Karneval zu Cagliari die Bühne betreten; sie hat einen schönen Mezzosopran und genügt ziemlich im Gesang und in der Aktion. Die Tizzoni, Sopran und Anfängerin, und die männlichen Sänger gehen mit. Die neue Oper *Vanina d'Ornano*, vom jungen neuen Maestro *Cutti-Caccia*, mit lauter geschmuggelter Modemusik, erhielt erstaunlich vielen Beifall.

Piacenza. In Donizetti's Gemma di Vergy betraten zum ersten Mal die Bühne die Catolina Broggini und Bassist Giuseppe Bottura (ein Schüler Bianchi's) und fanden eben so wie der Anfänger-Tenor Nicola Pelosio keinen Beifall, dessen Dosis in der nachher gegebenen Nina pazza per amore, worin die Broggini durch die Amalia Teidel, und der Bassist Bottura durch Paolo Bellegrand ersetzt wurde, sehr bemerklich war.

Fossano. Die Gemma di Vergy und Nina pazza per amore liefen hier glücklich vom Stapel mit vorbenannten, die Broggini ausgenommen.

Porto Maurizio. Rossini's Barbiere di Siviglia mit der Buongiovanni, dem Tenor Dell' Oro, Buffo Diamanti und Bassisten Ghizzoni, beglückte die Zuhörer ungemein. Die Norma, worin eine De Charles die Adalgisa machte, entzückte sie sogar.

San Remo. Dieselbe Gesellschaft und Opern.

Voghera. Mit aller Antipathie des hiesigen Publikums zur Oper buffa hat Ricci's Scaramuccia gefallen. Die Gazziello, die Fabri (am meisten), Tenor Bottonelli und die Bassisten Fautini und Faris haben dies Wunder hervorgebracht. Die Sonnambula, von Catania's Schwan (del cigno di Catania, so nennen nämlich die Italiener den sel. Bellini), hat darauf Alles bezaubert, und des Ritters Donizetti Gemma di Vergy die Zuhörer ganz einbalsamirt (del tutto imbalsamato; ein sonderbarer italienischer Theatralausdruck, der in der Oper beiläufig sagen will: ganz selig gemacht).

Genua. Mercadante's Elena da Feltre mit der Decancourt, Tenor Manfredi und Bassisten Valli machte einen doppelten Fiasco; einmal, weil die Musik von Seite des Gesanges dürftig befunden wurde, und gar nicht gefiel; zweitens, weil Herr Valli nicht schreien konnte, mit welchem Uebel behaftet, ein Sänger dermalen in Italien wenigstens kein Glück, ja Fiasco machen kann; während er, wenn er tüchtig schreit, des Beifalls sicher ist. Manfredi schrie gar zu viel, und die Decancourt konnte weder mit schönem Gesange noch mit einer hübschen Kabalette glänzen. Dass es in der Beatrice di Tenda und Gemma di Vergy viel besser ging, ist leicht zu erachten; in Ersterer sang Tenor Reina, guten Andenkens, der wenigstens nicht allzusehr schreien kann, weil er ziemlich fertig ist; in der zweiten konnte Tenor Paganini den ersten Abend, vor Schrecken, nicht gut, darauf aber viel besser singen. Am 25. Juni endlich, und, weil die Stagione endigte, in den wenigen folgenden Vorstellungen erfreute sich die neue Oper *Luisa Strozzi*, del Maestro *Combi*, der besten Aufnahme. Sie ist, wie fast alle ihre heutigen Schwestern, das heutige leidige musikalische Einerlei.

Statistische Uebersicht der Frühlingsopern 1841 in Italien.

Die Theatralstagioni, die in Italien überhaupt nach Willkür anfangen und enden, übersteigen jetzt zuweilen die nächstkommenden. So dauerte die vorige Karneval- und Fastenstagione hier und da noch nach der Frühlingsnachtgleiche. In Florenz gab man die neue Oper Rolla von Ricci; in Neapel die neue Operette Oh che imbroglio, vom neuen Maestro Tauro; zu Piacenza ebenfalls eine neue Operette von Madamigella Mizerot.

Demzufolge findet hier nothwendigerweise eine Vermehrung in zwei Hinsichten Statt, und die verwichene Karneval- und Fastenstagione zählt demnach 23, sage dreiundzwanzig neue Opern, und 10, sage zehn neue Maestri; unter Letztern nämlich Herrn Tauro und Dem. Mizerot.

In der eben verflossenen Frühlingsstagione wurden auf beiläufig 55 Theatern Opern gegeben, wovon ungefähr 15 auf das Königreich Beider Sizilien, 6 auf den Kirchenstaat, 6 auf das Grossherzogthum Toscana, 2 auf das Herzogthum Modena, eben so viel auf das Herzogthum Parma, 8 auf das Königreich Piemont und Genua, 18 auf das Lombardisch-Venezianische Königreich kommen.

10, sage zehn neue Opern wurden komponirt: 2 zu Venedig (Mastino, Giulio d'Este), 2 zu Mailand (Buontempone, Birochino), 2 zu Florenz (Ildegonda, Gli Arragonesi), eine zu Neapel (Rolla), Reggio (Solitario), Asti (Vanuina d'Ornano) und Genua (Luisa Strozzi).

3, sage drei neue Maestri sind entstanden: Cotti-Caccia, Gordigiani und Peri.

Demzufolge zählen schon die ersten besten Stagioni dieses Jahres allein 33 neue Opern und 13 neue Maestri.

Wiederholte ältere Opern.

Donizetti wurde gegeben auf ungefähr 35 Theatern: die Lucrezia Borgia auf 7, Belisario auf 6, Gemma di Vergy auf 5, Marino Faliero auf 4, Roberto d'Evreux, Maria di Rudenz, Elisir d'amore, jede auf 3, Fausta,

Lucia, Torquato Tasso, Figlia del reggimento, jede auf 2, Anna Bolena, Maria Stuarda, Esule, Ajo nell' imbarazzo, jede auf 1.

Bellini auf 18, hiervon Beatrice di Tenda auf 10, Norma auf 8, Puritani auf 3, Sonnambula auf 2, Straniera auf 1.

Ricci auf 10, Esposti und Chi dura vince, jede auf 4, Scaramuccia auf 2, Orfanella auf 1.

Mercadante auf 9, Giuramento und Elena da Feltre, jede auf 3, Vestale auf 2, Gabriella di Vergy, Emma, Bravo, jede auf 1.

Rossini auf 8, Barbiere auf 6, Gazza ladra, Mosé, Cenerentola, jede auf 1.

Coppola auf 2, Nina. — *Coccia, Guecco, Speranza, Verdi* u. A. von jedem 1.

Feuilleton.

Am 28. August 1841 starb in Köln im 66. Lebensjahre der als Freund und Förderer der Tonkunst vielfach bekannte und mit mehreren der ersten teutschen Tonmeister, wie Friedrich Schneider, Mendelssohn-Bartholdy, Bernh. Romberg u. A. innigst betreundete königl. preuss. Appellazions-Gerichtsrath *Erich Heinrich Verkenius*.

Herr *Fr. Liszt* gab am 25. August d. J. in Koblenz ein Konzert vor einem sehr glänzenden und zahlreichen Publikum. Er spielte unter andern auch den grössten Theil der Beethoven'schen Pastoral-Sinfonie und exekutirte hiermit, so wie mit allen andern Stücken seines Konzerts, vorzüglich aber mit Weber's Aufforderung zum Tanze und seinem eigenen ekstatischen Galopp, den rauschendsten Beifall.

Adolph Adam hat auch wieder etwas auf die Bühne gebracht, diesmal ein grosses Ballet, Namens *Giselle oder die Wilis* (eine Art gespenstischer, vampyrartiger Elfen bei den slawischen Völkern) mit einer angenehmen, unterhaltenden Musik. — Bei der ersten Aufführung dirigirte der von einer gefährlichen Krankheit genesene *Habeneck* zum ersten Male wieder das Orchester der grossen Oper. — Die Giselle ist bereits bei Meissonnier zu Paris gestochen erschienen.

Am 10. August starb auf einer Vergnügungsreise zu Orleans der talentvolle Opernkomponist *Hippolyte Monpou* aus Paris.

Die Königin Viktoria von England hat zwei „Balladen" von Schiller: An Emma, und Der Kuabe am Bache in Musik gesetzt. Sie spielt auch Harfe und begleitete dem Barytoni Staudigl während seiner letzten Anwesenheit in London mehrmals teutsche Lieder auf jenem Instrumente.

Wie die Leipz. Allgemeine Zeitung berichtet, hat Herr Johann Mosser, Orgelbauer zu Freiburg (Schwarzwald), des berühmten Abbys Mosser daselbst, welcher die Orgel im Freiburger Dom gebaut hat), eine Vorrichtung erfunden, „mittels welcher man auch bei einer einfachen Orgel alle Wirkungen von Orgeln mit einer zwei- oder dreifachen Reihe von Tasten hervorbringt."

Ernst Pasqué macht nächsten Winter eine Kunstreise durch Oesterreich und Ungarn.

Die in dies. Blättern rühmlich erwähnte Oper „La maschera" von Dr. Georg Rastner ist bei Chabal zu Paris im Klavierauszuge erschienen.

Ankündigungen.

Die Besitzer des nachstehenden Vorspiels zur Fuge in Emoll von J. Seb. Bach werden um eine Abschrift oder Einsendung des Originals unter Zusicherung pünktlicher Zurückgabe und Erstattung der Kosten freundlichst ersucht.

Prélude.

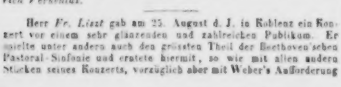

Fugue.

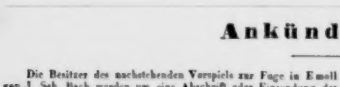

Leipzig, im Sept. 1841. **C. F. Peters,** Bureau de Musique.

Die zweite diesjährige Sendung

ächt römischer Darmsaiten

ist eingetroffen. — Die Saiten sind in jeder Hinsicht vortrefflich, namentlich sind diejenigen für Violoncell unvergleichlicher Art.

C. A. Klemm in Leipzig.

In meinem Verlage erschienen mit Eigenthumsrecht:

Ernst, H. W., Polonaise de Concert pour Violon avec Accomp. d'Orch. ou de Quat. ou de Piano. Oeuvre 15.

Henselt, Ad., Duo p. Piano et Cor ou Violoncelle. Oe. 14.

— — Wiegenlied p. le Piano.

Thalberg, S., 2 Romances sans Paroles pour le Piano. Oe. 41.

— — Andante finale de Lucia di Lammermoor varie pour le Piano. Oe. 45.

— — Thème original et Etude (A moll) p. le Piano. Oe. 44.

Die Werke der Herren Henselt und Thalberg erscheinen auch für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt.

Wien, Sept. 1841. **Pietro Mechetti qm Carlo,** K. K. Kunst- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage von **Eduard Leibrock** in Braunschweig ist erschienen:

Beethoven, L. v., Andante aus d. Sonate in As dur. Op. 26. u. Adagio a. d. Sonate in Cismoll. Op. 27. Durch untergelegte Worte zum Gesange eingerichtet vom Prof. Dr. Griepenkerl. 12 gGr.

Griepenkerl, Dr. F. K., Choral: „Nun komm, der Heiden Heiland etc." für den fünfstimmigen Chor canonisch bearbeitet und Herrn Giacomo Meyerbeer zugeeignet. 8 gGr.

— — Choral: „Es ist das Heil uns kommen her etc." für den fünfstimm. Chor canonisch bearb. und Hrn. Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy zugeeignet. 8 gGr.

Methfessel, A., Germania. Deutscher Volksgesang von Chr. Hey. (einstimm. mit Begleitung des Pianof. u. vierstimm.) 4 gGr.

Sattler, H., 6 Gesänge für Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Herrn Dr. Felix Mendelssohn-Bartholdy zugeeignet. 18 gGr.

Etuden

für das Pianoforte

von

Chopin. Henselt. Thalberg

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

I. F. Chopin.

Op. 25. Liv. 1. 2.

N. 1. As dur	7	Ngr.
2. F moll	7	-
3. F dur	10	-
4. A moll	7	-
5. E moll	10	-
6. Gis moll	10	-
7. Cis moll	7	-
8. Des dur	5	-
9. Ges dur	5	-
10. H moll	10	-
11. A moll	12	-
12. C moll	12	-

II. A. Henselt.

Op. 5. Liv. 1. 2.

N. 1. Etüde. C moll	10	Ngr.
2. G dur	10	-
3. Hexentanz. A moll	7	-
4. Ave maria. E dur	5	-
5. Verlorne Heimath. Fis moll	7	-
6. Danklied nach Sturm. As dur	15	-
7. Elfenreigen. A dur	7	-
8. Romanze m. Chor-Refrain G moll	5	-
9. A dur	10	-
10. Entschwundenes Glück. F moll	15	-
11. Liebeslied. H dur	7	-
12. Nachtlicher Geisterzug. Gis moll	10	-

III. S. Thalberg.

Op. 26. Liv. 1. 2.

N. 1. Fis moll	10	Ngr.
2. G moll	10	-
3. Es dur	7	-
4. F dur	7	-
5. H moll	12	-
6. B moll	7	-
7. H dur	10	-
8. C dur	7	-
9. D dur	7	-
10. Es dur	7	-
11. As dur	7	-
12. F dur	12	

Preis der sämmtlichen 12 Etuden von Chopin 3 Thlr. 15 Ngr.
- - - - - - Henselt 3 - 20 -
- - - - - - Thalberg 3 - 17 -

Die

Pianoforte - Fabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen

Concertflügel mit englischem Mechanismus

zum Preise von 500 Thalern Preuss. Courant

und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Offizin der Herren *Breitkopf & Härtel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in weniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren ferneudeu Ton zu öffentlichen Vorträgen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer verschen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesem Instrumenten auf das fleissigste gedient sein

Franz Liszt.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Locälen gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, in Kraft und Nachhaltigkeit den Klängen in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die in der Pianofortefabrik der Herren *Breitkopf & Härtel* zu Leipzig gebauten neuen Concertflügel mit englischem Mechanismus habe ich wiederholt öffentlich gespielt, und in jeder Hinsicht vortrefflich gefunden. Sie zeichnen sich besonders aus durch Sebönheit, Fülle und Elasticität des Tones, durch sichre, dem stärksten wie dem zartesten Anschlage gleich willige Mechanik, sowie durch dauerhafte und elegante Bauart. Es gereicht mir daher zum Vergnügen, Künstler und Kunstfreunde auf diese auch den höchsten Anforderungen genügenden Instrumente nach eigner Ueberzeugung aufmerksam zu machen.

S. Thalberg.

In Bezug auf vorstehende Ankündigung und Empfehlungen zeigen wir an, dass wir durch eine neuerliche Erweiterung unserer Fabrik nunmehr in den Stand gesetzt sind, Bestellungen auf unsre Concertflügel schneller als bisher möglich war, auszuführen. Ein Instrument dieser Gattung ist stets in unserm Magazin zur Ansicht und Prüfung aufgestellt.

Leipzig, im September 1841.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. **№ 37.** 1841.

Erläuterungen zu Joh. Seb. Bach's Kunst der Fuge von *M. Hauptmann*. Leipzig, bei C. F. Peters, Bureau de Musique. 1841. 14 S. in 4. Preis ⅓ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Es ist dies eine Beilage zum dritten Bande der in obiger Verlagshandlung erschienenen neuen Ausgabe von J. S. Bach's Werken, von welcher wir nächstens den achten Band anzuzeigen haben. Der Druck dieser Erläuterungen, die Vielen überaus nützlich sein werden, ist aus Breitkopf und Härtel's Officin hervorgegangen und so vortrefflich, dass das Auge mit Wohlgefallen darauf ruht. Der Inhalt ist folgender: Der hohe Meister ist in diesem Werke auch im Aesthetischen nicht zu verkennen; das Werk hat aber zunächst eine andere Tendenz: es will hauptsächlich ein belehrendes sein. Es lehrt die Kunst des höheren Kontrapunktes, nicht in abstrakten Regeln, sondern durch Aufstellung ausgeführter Musterkompositionen, deren jede einen besondern Theil dieser Kunst zu ihrem wesentlichen Inhalte hat. (Aus diesem Grunde haben wir auch bereits 1839 in der Inhaltsangabe unserer Zeitung, im Voraus ganz mit dem geehrten Verfasser dieser Schrift übereinstimmend, die Kunst der Fuge unter die Schriften über Musik gestellt und sie als ein Lehrbuch ohne Worte bezeichnet.) „Mit Ausnahme des letzten Musikstückes ist die Ausführung aller übrigen auf ein und dasselbe Thema gegründet." So gewiss und anerkannt dies auch für jeden theoretisch gebildeten Musiker ist, so dürften doch sehr Viele von denen, die an der neuen Ausgabe der Kunst der Fuge sich erfreuen, noch jetzt über diesen unwidersprochenen Satz sich verwundern, was sich nach den Erläuterungen vermindern, ihnen aber durch eine bessere Einsicht in die Sache die Freude am Werke selbst ungemein erheben wird. Allerdings setzen jedoch diese Nachweisungen eine allgemeine Bekanntschaft mit dem Kontrapunkte überhaupt, „wie mit der Struktur und dem Wesen der Fuge und des Kanons voraus, und haben nur das Besondere und Eigenthümliche der vorliegenden Kompositionen im Auge." Man wird also wohlthun, wenn man sich diese allgemeine Bekanntschaft mit dem Wesen der Fuge erwirbt, was durch das lebendige Wort eines Lehrers am Besten geschehen wird. „Für die, welche dieser Erläuterungen zum Verständniss nicht bedürfen, werden sie der äussern Anordnung nach als ausführliches Inhaltsverzeichniss zur leichtern Uebersicht des Ganzen dienen können."

Die dreizehn Fugen über das Hauptthema in verschiedenen Gestalten, die vier zweistimmigen Kanons und die zwei Fugen für zwei Klaviere (welche die Verlagshandlung den Besitzern der ersten Abdrücke, denen die beiden letzten Fugen fehlten, unentgeltlich nachgeliefert hat oder noch nachliefert) werden nun in folgender Ordnung erläutert:

Die vier ersten Fugen mit Angabe des Themas in Noten, im einfachen Kontrapunkt gearbeitet, dabei die dritte und vierte Fuge in der *Gegenbewegung*, bilden erst die Exposizion des Thema's. Davon nimmt der Verfasser Veranlassung, ein Wort über Gegenbewegung und Umkehrung in Betreff melodischer Formen und in Bezug auf Beantwortung eines Fugenthema's zu sprechen. In der Dortonart gibt das Umkehrungsverhältniss der beiden einander entsprechenden und sich beantwortenden Halbtöne wegen das bekannte Schema, hier in Noten dargestellt:

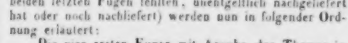

Dass dies mit Zahlen ausgedrückt folgende auf den Grundton bezogene Formel gibt, ist klar:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

In der Molltonart ist die Gegenbewegung auf einer andern Stufe zu suchen. Die ähnlichste in Bezug auf die halben Töne entsteht, wenn der Grundton der aufsteigenden Leiter mit der Quinte der absteigenden beantwortet wird, was Bach hier durchgängig anwendet, so:

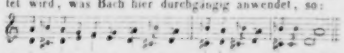

Die unmittelbar folgende Bemerkung über die Gegenbewegung in Dur und Moll ist für schon etwas hierin Geübte sehr gut und wird manches nähere Bedenken vortheilhaft veranlassen. Wir gehen jedoch sogleich zu der Erklärung: Die dritte und vierte Fuge behandeln das umgekehrte Thema als ein gegebenes. Die gerade und Gegenbewegung ist hier noch nicht in einem und demselben Tonstück enthalten, sie ist noch zwischen das erste und zweite Paar der Fugen getheilt. In der fünften Fuge steht der Gefährte in der geraden, der Füh-

rer in der Gegenbewegung. Mit dieser Nummer beginnen die Kombinazionen des Thema's mit sich selbst, die *Engführungen*. Schon der erste Eintritt des Gefährten ist hier eine Engführung, indem er vor dem Schlusse des Thema's erfolgt u. s. w. Diese Engführungen sind mit vier Notenbeispielen deutlich gemacht. — Zur sechsten wird bemerkt: „Der Beisatz: *in stile francese*, bezieht sich nicht auf die Art des Kontrapunktes, in welchem diese Fuge geschrieben ist, überhaupt, sondern nur auf die darin vorkommenden kleinen Figuren in 32theil-Noten, die Grazie der damaligen französischen Klaviermusik des Couperin und seiner Zeitgenossen." — Das Thema wird hier in *verkleinerten* Noten und in der Gegenbewegung beantwortet und zwar im ganzen Verlaufe der Beantwortung, mit Ausnahme weniger Stellen, wo die Antwort in Noten von doppelter Geltung erfolgt, als ein Vorgriff der folgenden Fuge, welche die Beantwortung des Themas in *Verlängerung* und in der Gegenbewegung sich zur Aufgabe macht. — Dies Alles ist durch Notenbeispiele deutlich gemacht, es versteht sich, immer solche vorausgesetzt, die bereits etwas von der Sache erlernten, oder doch mit Fleiss erlernen wollen. Dabei kommen feine Nebenbemerkungen wichtiger Art vor, auf die wir hier nur andeutend Rücksicht nehmen können, wenn wir uns nicht in eine Belehrung vom Wesen der Fuge vertiefen wollen. — Man erkennt in diesen Anführungen den Gang der Erläuterungen und das Nützliche eines Studiums derselben, denn dazu ist es gegeben, schon hinlänglich. Wenn wir nun noch sagen, dass ferner von den *Kontrapunkten* zu dem Hauptthema in etwas veränderter Gestalt, von bedeutenden Ingredienzen, die mehr Farbe als Form geben, besonders von den Kontrapunkten der *Oktave* (in der achten und elften Fuge), der *Quint* oder *Duodezime*, und der *Terz* oder *Dezime* u. s. w. anregend für bereits in diese Gegenstände Eingeweihte gehandelt, über das Auffallende der Gleichheit der vierzehnten und zehnten Fuge, dann über die *Kanons* gesprochen wird, wie über die beiden Fugen für zwei Klaviere und über die leider unbeendigte Schlussfuge, so empfiehlt sich das beachtenswerthe Werkchen allen dafür Empfänglichen von selbst. — Auch mit dem kurzen Anhange, hätten wir auch nach unserem Dafürhalten Einiges etwas zu beschranken, z. B. über das innerlich Lebendige eines Kunstwerks, stimmen wir, namentlich in dem Wunsche, es möge uns *J. A. Hiller's* grösseres kontrapunktisches Werk, das man seinem wesentlichen Inhalte nach die *Kunst des Kanons* nennen kann, nicht lange mehr vorenthalten bleiben, mit dem geehrten Verfasser völlig überein und sind gewess, dass dem Viele mit uns für seine nützlichen Erläuterungen dankbar sein werden.

Lehre vom Römischen Choralgesange.

Zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer und Choralisten. Herausgegeben von *Franz Joseph Vilsecker*, Cantor in der Cathedrale und Chorallehrer im bischöflichen Clericalseminar zu Passau. Passau, Druck und Verlag der Pustet'schen Buchhandlung. 1841. S. VIII und 88 in gr. 8. Preis 48 kr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Eine Lehre über den römischen Choral in solcher Kürze und mit so vielen Notenbeispielen kann auch protestantischen Musikliebhabern, so wie allen Religionsfreunden, ganz besonders aber um des äusserst billigen Preises willen evangelischen Kantoren, Schullehrern und Organisten zu heilsamer Einsicht in einen Gegenstand verhelfen, der schon manchen Streit angeregt hat, der sogleich beseitigt gewesen wäre, wenn die Mehrzahl nur etwas von der Sache gewusst hätte. Wir wollen unsern Lesern zu einer klaren Uebersicht verhelfen und auf die wichtigen Folgerungen aufmerksam machen, die sich daraus ergeben.

Des Verf.'s Zweck ist, Geistlichen, Kantoren u. s. w. eine Anleitung zu geben, aus der sie sich Raths erholen können, wie der römische Choral gesungen werden soll. In der Frage, ob dieser Choral sich auf das griechische Tonsystem gründe oder nicht, schwankt der Verfasser. Von den Vertrauten dieser Gesänge in den einzelnen Diözesen (also in der katholischen Kirche gerade dieselbe Verschiedenheit, wie in allen andern, was auch kaum anders möglich ist) hat sich das Buch fern gehalten; stets gab es den in Rom selbst ursprünglich (?) angenommenen Melodieen den Vorzug und richtete sich dabei nach dem im Passauer Dom aufgefundenen, 1615 in Rom gedruckten *Directorium Chori*, welches die Regeln genau angibt, wie in Rom der Choral gesungen wird (das ward uns in der Folge sehr gut zu Statten kommen).

Der theoretische Theil ist kurz; von S. 1 bis 26. Vom Choralgesange überhaupt wird das Bekannte zusammengedrängt. Meinungen, die wir hier nicht bestreiten wollen, ob wir schon in Einigem abweichen. Ueber das gregorianische Antiphonar ist überdies in u. Bl. ausführlich gehandelt worden. Nur auf den nicht berichtigten Druckfehler auf der vierten Seite, wo es heisst, Gregor II. brachte von Avignon nach Rom 1733 ein französisches Sängerchor mit u. s. w., wollen wir aufmerksam machen. Man verwandele die Zahl in 1378. — S. 6 wird eine Verschiedenheit des Gesanges in der katholischen Kirche, ein Unterschied zwischen dem Römischen, Französischen, Münsterschen und Kölnschen Chorale, die sich häufig durch die Melodie unterscheiden, abermals eingeräumt, wie nothwendig, auch der von Luther eingeführte teutsche Choral davon unterschieden. Wohl zu merken! — Das Geschichtliche von der Notazion ist von keiner Bedeutung. Vom Linniensysteme und den Noten S. 10. Es werden hier nach dem oben genannten römischen Directorium Chori vier rothe Linien gesetzt, auf und zwischen welchen die gewöhnlichen Kirchennoten stehen. Hierin Unerfahrenen zu genügen, theilen wir die im römischen Choral vorkommenden Zeichen und ihre Bedeutung mit:

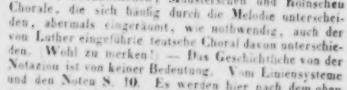

No. 1 sind ihrer Quantität nach die längsten; 2. die mässig lang gehaltenen; 3. die kürzesten, wobei sich Länge und Kürze jeder Art der Noten nach der Qualität der Sylben richtet; 4. auf diese verbundenen Noten, wie viele ihrer sind, wird eine Sylbe gesungen; 5. von den schräg gezogenen Noten wird nur der Anfang und das Ende gesungen; 6. Notenzeiger beim Wechsel der Zeilen dienen zur Erleichterung des Notenlesens, da sie die erste Note der folgenden Zeile angeben. Man vergleiche noch S. 305 d. Jahrganges, wo wir gelegentlich auch die Pausenzeichen angaben, so wie die beiden Schlüssel, den C- und F-Schlüssel, welche beide auf allen Linien gesetzt werden. Hier hat der F-Schlüssel ein Custoszeichen vor dem einfachen C-Schlüssel. „Unter *Transpositionen* versteht man im Choral die Versetzung eines Schlüssels auf eine andere Linie oder die Verwechselung des C-Schlüssels in den F-Schlüssel und umgekehrt.“ Diese Versetzung wurde nothwendig, weil man auf dem vierlinigen Notensysteme den Umfang der Töne sonst nicht bezeichnen konnte (ohne Nebenlinien zu gebrauchen). Vor der Schlüsseländerung geht immer ein Custos voraus. Eine andere Art Transposition ist die Höher- und Tiefernahme der Töne nach Beschaffenheit der Stimme des Sängers. — Von den Intervallen das Gewöhnliche durch die diatonische Oktave oder auch *c d e f g a b c*. Da der Halbton von *h* bis *h* im Choralgesange nie vorkommt, so wird dieser Abstand nicht dargestellt; eben so wenig kommen verminderte und übermässige Intervalle vor; die Septime kommt im Choralgesange schon sehr selten vor, höhere Intervalle nie. — Eintheilung des Gesanges. Man weiss, dass die Alten noch keine veränderlichen oder abhängigen Töne hatten (gebrauchten) ausser dem *b* und *h*, für welche sie zwei Saiten hatten. Kam in der Tonleiter *h* vor, so wurde dies zum Anfange des Tonstücks mit ♮ vorgezeichnet und der Gesang hiess h durii oder Cantus durus; *b* verblieb dagegen, wenn *b* gebraucht wurde. In neueren Gesangbüchern ist das *b* meist am Anfange des Linnensystems oder vor die Note selbst gesetzt. „Es wäre zu wünschen, dass das ♮ ebenfalls überall angegeben wäre, wo die Wirkung des *b* aufhören soll.“ Ferner heisst der Choral *Concentus*, den der Gesammtchor singt, *Accentus* heissen die vom Priester allein anzustimmenden Gesänge z. B. Kollekten, Epistel, Evangelien, Intonazionen, Präfazion u. s. w. — Die Notenbeispiele der beiden gebräuchlichen Tonleitern, die bald *b* bald ♮ haben, und die Verzeichnisse der Terzen, Quarten u. s. w. sind nur für völlige Anfänger S. 18 bis 22. Auch die Lehre vom Vortrage des Choralgesanges enthält nur das Gewöhnliche. Man soll ungezwungen, ohne besondere Anstrengung fliessend singen, die Tonhöhe nach seinem Stimmumfange wählen, rein und ohne Vorschläge, Triller und Schnorkel singen, gut aussprechen, den Körper anstandig halten, das Gesicht nicht verzerren, nicht schneiden, ausser etwa bei den Lamentazionen, sich nach der Orgel oder dem Kantor richten u. s. w. Zum Beschlusse werden noch die Namen der Choralbücher angegeben, in denen die im katholischen Ritus gebräuchlichen Choralgesänge enthalten sind: Missale, Graduale, Antiphonarium, Psalterium, Processionale, Directorium Chori, Rituale, Plenarium. Das Brevier (Breviarium) enthält alle Gebete und Gesänge ohne Melodie. — An dieser Uebersicht, die das Wichtige des theoretischen Theiles vollständig gibt, kann Jeder genug haben, wenn er auch bisher wenig oder nichts davon wusste; er kann das Buch entbehren. Ganz anders ist es mit dem zweiten *praktischen* Theile von S. 27 — 88. Hier können wir wohl fortfahren, das für Nichtkenner Bemerkenswerthe den Worten nach anzuheben, aber die Reihe der Gesänge selbst können wir natürlich nicht geben. Wer also die ganze Folge kennen lernen will, hat sich das sehr wohlfeile Werkchen anzuschaffen. Zuerst wird von den Psalmentonen gehandelt. „Die Psalmen werden nach acht Melodieen gesungen, die man die acht Psalmentöne nennt.“ „Jeder grundet sich auf einen vorhergehenden Choral, den man Antiphon nennt; ist das Fest duplex, so wird die Antiphon vor und nach dem Psalme ganz gesungen“ u. s. w. Hauptpsalmtöne sind *D E F G (tertiae finales)*. Der Festal-Gesang soll einfacher als der Festiv-Gesang sein. Die Psalmen und Gesänge werden nicht immer über den nämlichen Ton gesungen, sondern es wird nach Verschiedenheit der Jahreszeiten oder Feste mit den Tönen gewechselt (um doch einige Verschiedenheit hineinzubringen). Die mancherlei Bemerkungen, welche zu den Gesängen gemacht werden, sind gut, erhalten aber erst ihre Bedeutung durch die Bekanntschaft mit den notirten Gesängen, die freilich im Buche selbst nachgesehen werden müssen, wenn man sich nämlich mit dem Ritus genauer bekannt machen will. Hervorzuheben wäre etwa die Karakteristik der acht Kirchentöne S. 37. — Bei Weitem die allermeisten dieser Gesänge sind die Altarliturgien mit den Responsorien des Chores ohne Harmonie. Die ungefähre Weise derselben kennt Jeder und das Genaue, von andern Liturgieen Abweichende wird freilich nur den Mann vom Fache und den Geschichtsfreund anziehen. Den Eindruck, der diesen sogenannt gregorianischen Altargesängen beigemessen wird, sprechen wir ihnen nicht ab, stimmen auch darin mit dem Verfasser überein, dass die Verwandlung der alten kleinen Septime in eine grosse nach neuer Gewohnheit durchaus nicht anzurathen ist, vielmehr sorgfältig vermieden werden muss; dennoch vermögen wir das Ergreifende dieser Gesangsweisen nicht in ihrer Vortrefflichkeit, sondern nur in ihrer Alterthümlichkeit zu finden, die ihnen nicht allein einen ehrwürdigen Dämmerungsschimmer, gleich einem Heiligenschein, verleiht, sondern auch das Gemüth jedes Hörers, der von Jugend auf sich daran erbauete, bei jeder Erneuerung mit frommen Erinnerungen erfüllt, die diesen Gesängen, wie allem Alterthümlichen, von welcher Beschaffenheit es auch an sich ist, ihren mächtigen Zauber mittheilen, der auch selbst von dem Besten der Gegenwart oder eines Ungewohnten nicht leicht besiegt werden kann. Da aber jeder

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Oktober. N: II. 1802.

Bey Breitkopf und Härtel sind nachfolgende neue Musikalien erschienen.

Alexander, J., Air av. 36 variations progressives pour l' Etude du Violoncelle av. la Doigtee et différentes Clefs av. acc. d'un Violon et Vlle. 8 Gr.
Backofen, Recueil pour la Harpe. Cah. 3. 16 Gr.
Bachmann, 26 Orgelstücke. 6 Gr.
— — Quartetto p. 2 Viol.
Bergt, Operette: List um List. Im Klavierauszug.
Cherubini, Les deux Journées (der Wasserträger) en Quintetti p. 2 Viol., 2 Altos et Vlle. 3 Thlr.
Dussek, 6 Sonatines p. la Harpe. 12 Gr.
Eck, Fr., Concertante pour 2 Violons av. Orchestre. 2 Thlr.
Ferrari, 6 Canzonette p. Pianof. 12 Gr.
— — 4 Sonates pour Pianof. avec acc. d. Violon ad Lib.
Gabler, Andante av. 9 Variat. p. Pianof. 8 Gr. Op. 23.
Himmel, 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. 2 Thlr. 12 Gr.
Haydn, Jos., Der Sturm (La Tempesta) Chor mit Begl. des Orchesters. In Partitur. Mit beygefügtem Klavierauszug. Mit italienischem und deutschem Text. 2 Thlr. 12 Gr.
— — 2 (nouv.) Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. (dediés au Pr. de Lobkowitz.) 1 Thlr. 8 Gr.
— — Die Jahreszeiten in Quintetten. Liv. 2. 3 Thlr.
Held, 6 Lieder mit Klavierbegl. 12 Gr.
Kreutzer, Grande Sonate pour le Pianoforte avec acc. de Violon. 16 Gr.
Lacroix, Duos pour 2 Violons. Op. 18. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. XII. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.
— — Concert pour le Pianoforte. No. 8 et 9. Pränumerationspr. à 1 Thlr. Ladenpr. 2 Thlr.
Maschek, Deutsche Tänze f. Pianof. 8 Gr.
Pleyel, Sonatines pour la Guitarre avec accomp. de Violon. 12 Gr.
Steibelt, 6 Sonatines p. le Pianof. 1 Thlr.
Wölfl, 3 Sonates p. le Pianoforte. Op. 22. 1 Thlr.

Nachfolgende werden bis Ende Oktobers erscheinen:

Bach, J. S., achtstimmige Mottetten in Partitur.
Beethoven, Quintetto p. 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 29. (neu)
— — Sonate à 4 mains. (neu.)
Dulon, 3 Duos p. Flûte et Violon. Op. 2. Liv. 2.
Durand, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 2. L. 2.
Fürstenau, Concert p. Flûte av. acc. de l' Orch.
Gabler, Sonate à 4 mains. Op. 22.
Gallenberg, (Comte de) Rhapsodie p. le Pianof. Op. 3.
— — Fantaisie p. le Pianof. Op. 4.
Hässler, 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Violon et Vlle. Op. 16.
Haydn, Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. V.
— — Messe. No. II. Partitur.
— — Te Deum laudamus. Mit unterlegter deutscher Parodie, von Pf. Clodius. In Partitur.
Kramer, 2 Grandes Sonates p. Pianof. Seul.
Lacroix, Sonate p. le Pianof. av. acc. du Violon.
Maschek, Concertino pour le Pianoforte à 4 mains avec acc. 2 Clar., 2 Fl., 2 Cors et 2 Bassons.
— — Sonate à 4 mains.
Mestrino, 3 Duos p. 2 Violons.
Mozart, W. A., Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. XIII.
Makovea, Duo p. Cor et Viola.
— — Quatuor pour Cor, 2 Violons et Basson.

Letzte Bitte um Beyträge zum neuen Lexikon der Tonkünstler.

Endlich wären nun die versprochenen Nachträge zum Tonkünstler-Lexikon nicht nur vom A bis Z durchgearbeitet, sondern auch der erste Band davon ganz zum Drucke bereit. Viele würdige Männer haben meine Bitten Statt finden lassen und mich mit Nachrichten von ihren und ihrer Freunde und Bekannten Lebensumständen und vornehmsten Werken beehrt, aber auch Viele, besonders in dem kunstreichen Wien und Mün-

Mensch gleiches Recht hierin hat, so folgt, dass Jeder nothwendig der Art des heiligen Gesanges, an welche sich seines Lebens fromme Rührungen knüpfen, den Vorzug vor jeder andern einräumen wird, ja muss. Das Meiste, was über dergleichen Alterthumsheiten vorgebracht wird, würde daher dem Wesen der Sache nach ausserst selten etwas mehr als vorurtheilsvolle, befangene Deklamazion sein, wenn nicht eben die Macht der Gewohnheit und fantasieerregter Erinnerung die Darlegung individuell, deshalb aber noch lange nicht objektiv wahr machte. Was daraus folgt, sieht Jeder von selbst. — Von den eigentlichen *Hymnen*, die den protestantischen Chorälen am nächsten stehen, doch auch wieder von ganz anderer Art sind, schald man das geistige Wesen der Tonbildungen brachtet, sind hier leider nur sehr wenige mitgetheilt; man wird auf die Choralbücher, namentlich auf Cantica sacra in usum studiosae juventutis von *Hauber* und *Ett* (München, im K. Schulbücherverlage. 20 Kr.) verwiesen. Wir schalten nur drei höchst einfache Weisen, von denen wir zwei dem Texte nach sehr bekannte lateinische Hymnen, die dritte ist zum Trinitatisfeste: „Jam sol recedit igneus," den Lesern zur Ansicht und zur beliebigen Vergleichung mit evangelisch christlichen Chorälen mittheilen.

In Festo Corporis Christi.

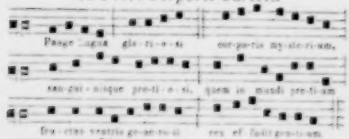

In Festis B. V. Mariae.

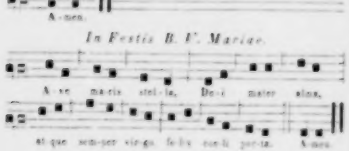

Bravourkompositionen mit Begleitung des Orchesters, oder Quartetts, auch des Pianoforte.

Concertino, ou Vze Concerto pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte composé de *Louis Spohr*. Oeuv. 79. Berlin, chez Schlesinger. Pr. avec Orchestre: 3 Thlr.; av. Pianof.: 1½ Thlr.

Das Concertino aus A dur, einige verschieden rhythmische und modulatorische Zwischensätze nach der Einleitung bringend und mit einem alla Polacca als Hauptsatze schliessend, ist nur noch der jüngern Bravourspieler wegen in Erinnerung zu bringen; die meisten älteren Virtuosen kennen es. Man hat auch Ursache, die Konzerte Spohr's nicht zu vornehmlassigen. Die Pianofortepartie ist leicht, wie gewöhnlich.

Scene des tombeaux de Lucie de Lammermoor de Donizetti. Fantaisie pour le Violon avec acc. d'Orchestre, de Quatuor ou de Pianoforte. — Et Romance de Lucrece Borgia transcrite pour le Violon avec accomp. de Piano par J. Jétot. Op. 5. No. 1 und 2. Berlin, chez Schlesinger. Pr. No. 1 avec Pianoforte: ⅔ Thlr.; No. 2: ½ Thlr.

Die Einleitung in E moll ist gesangvoll und mit französisch zierlicher Bravour geschmückt. Ein Thema in E dur, ²⁄₄, Andante con moto, singt gut und lässt dann eine Art Variazion risoluto und glänzend folgen. Ein neues sangbares Thema, Andante, ³⁄₄, E dur, ist in der andern Hälfte mit Doppelgriffen und Verzierungen vortheilhaft gemacht, worauf ein Allegro, ⁴⁄₄, der Geschicklichkeit des Spielers schimmernde Gelegenheit bietet. Als Kontrast wiederholt sich das erste singende Thema und lässt den kurzen Bravourschluss, Vivace, ⁴⁄₄, E moll, auffallend und eigen genug in Hinsicht auf Figur und Eindringlichkeit des Soloinstruments neuptkant abstechen. Es gehört unter die sogenannt dankbaren Stücke. No. 2 sahen wir noch nicht.

Second Concerto pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte — par *Aug. Pott*. Oeuv. 15. Leipzig, chez Fr. Kistner. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Pianoforte: 16 Ggr.

Der erste Satz, All., ⁴⁄₄, D moll, in der Zusammenstellung sehr deutlich, gibt dem Solospieler die mannichfachste Beschaftigung, die sich Ehre mit glänzender Ausführung erwirbt. Die Zwischenstutti sind nicht als Nebensache behandelt, länger und besser als jetzt gewöhnlich bedacht, was auch den Konzertisten Vortheil bringt. Ein sanfter Gesangssolosatz in B dur wirkt sehr gut zwischen den Bravouren, die darauf desto lebhafter werden, mit dem schon früher einige Male kurz eingeschalteten più Lento in D dur übergehen und im ersten Tempo stark konzertirend schliessen. Man sieht, dass es ein Concertino ist, auf welches geschickte Geiger ihre Aufmerksamkeit richten mögen.

Divertissement pour le Violon avec accomp. d'Orchestre, ou de Quatuor ou de Piano sur des Motifs favoris de l'Opéra: Sonnambula de Bellini composé par *Th. Täglichsbeck*. Oeuv. 19. Leiptig, chez Fr. Hofmeister. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Quatuor: 1 Thlr. 2 Ggr.; avec Piano: 20 Ggr.

Die Einleitung, Andante, ⁴⁄₄, A dur, lässt bald dem Soloinstrument die Oberhand, das sich im melodischen, doppelgriffigen und verzierten Vortrag hervorhebt, mit einem kurzen Allegro, ⁴⁄₄, Halt macht, um das Thema

in Ddur, $^{6}_{4}$. All. moderato, einzuführen, nach welchem drei glänzende Variazionen erklingen, die letzte erweitert und in Cisdur mit Fermate schliessend. Ein Andantino, $^{2}_{4}$, Fismoll tritt anmuthig dazwischen, geht im Anhange durch gehörige Vermittelung vom Cis-Septimenakkorde mit der Fermate auf den Septimenakkord von E und versetzt die Melodie in Adur, was das Tutti wiederholt. Sogleich steigert sich das Tempo im herrschenden Soin in ein Allegro con fuoco, das rauschend piu Allegro auf Beifallsbewegung der Hörer hinarbeitet.

1) *La Sympathie. Introduction et Rondeau brillant sur des Thèmes de l'Opéra: Le Rosegat de Morlacchi pour deux Flûtes principales avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte par A. B. Fürstenau.* Oeuv. 132. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Prix avec Orchestre: $2\frac{1}{2}$ Thlr.; avec Piano: 1 Thlr. 20 Ngr.

2) *L'Illusion. Adagio et Variations brillantes sur un Thème de l'Opera: „Norma" de Bellini pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Pianoforte par A. B. Fürstenau.* Oeuv. 133. Ebendaselbst. Prix avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pianoforte: 1 Thlr.

Virtuosität und Kompositionsweise dieses tüchtigen Flötenmeisters sind so bekannt, dass Jedermann im Allgemeinen schon mit Recht voraussetzt, er werde Angemessenes und Förderndes für das Instrument, dazu leicht Ansprechendes für die Hörer auch in diesen neuen Bravourleistungen finden, was gute Flötenbläser um so weniger zu vernachlässigen haben, je grösser das Vorurtheil gegen die Flöte im Munde der Menge geworden ist. Trotz dem behält die Flöte ihre zahlreichen Liebhaber so, dass bei Weitem eine grössere Zahl Hefte für sie, in jedem neuen Vierteljahre, gedruckt wird, als für die übrigen Blasinstrumente zusammen. Es sind aber doch nur grösstentheils Kleinigkeiten für Dilettanten, die seit längerer Zeit veröffentlicht worden sind; grössere Werke für Meister haben sich seltener gemacht. Desto willkommener werden sie sein. Das erste Werk für zwei Flöten deutet schon durch den Titel an, dass die zweite Prinzipalflöte der ersten nicht untergeordnet, sondern in Besiegung der Schwierigkeiten ebenburtig sein soll. Das zeigt sich auch bereits in der Einleitung, wo eine die andere in verzierten Kadenzen nachahmt oder völlig Hand in Hand mit der andern geht. Das All. moderato, $^{4}_{4}$, wählt Ddur, dann in verschieden wechselndem Tempo, Gdur. Der Komponist, der früher gern in weit schwierigeren Tonarten für sein Instrument setzte, ist also davon zurückgekommen, gewiss zur Freude der Bläser, die in bequemeren Tonarten halbe Arbeit und besseren Erfolg haben. Das Publikum kümmert sich nicht im Geringsten um die Schwierigkeit der Tonart, ja es hat davon kaum eine Ahnung. Das Wechselspiel der Fertigkeit beider Flötisten wird auf die beschriebene Weise fortgeführt mit vielen Fermaten bis zum Rondo Allegro, $^{2}_{4}$, Ddur, dem Hauptsatze, der völlig in gleichem Plane verharret, nur dass die Fermaten wegfallen, wie billig, und der Satz in einem Flusse der Bravouren periodenmässig vorwärts treibt, bis es auf das Brillanteste mit Fermatenkadenzen schliesst, wie es angefangen hatte, zum Ruhme fertiger Bläser. — Die Einleitung und das Adagio des folgenden Bravourwerks ist in derselben Form gleichfalls mit Verzierungskadenzen für eine Flöte aufgebaut. Die drei Variazionen aus Gdur entwickeln die glänzendste Bravour und die dritte bringt noch einen Anhang, wie er für solche Gaben in der Ordnung ist.

Concertino pour la Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Piano par Henri Ritter. Berlin, chez Th. Bade. Prix avec Pianoforte: $\frac{5}{6}$ Thlr.

Es sind Variazionen mit einer Einleitung, Alles in gewöhnlicher Form zur Konzertfüllung tauglich.

Introduction et Variations sur le thème: „Laci darem," pour Hautbois avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano composées par H. Griebel. Oeuv. 2. Leipsic, chez Fr. Kistner. Prix avec Orchestre: $1\frac{1}{2}$ Thlr. avec Pianoforte: 20 Ggr.

Für Oboebläser wird wenig gedruckt. Wären die Virtuosen dieses Instruments zahlreicher und kauflustiger, würden sie mehr erhalten. Desto mehr mögen sie auf das noch Gelieferte aufmerksam sein. Einiges brauchen sie doch. Sie bekommen hier der Oboe Angemessenes; der Verfasser ist erster Oboist in Berlin. Die Einleitung nimmt unter Anderm auch auf rezitativisch Geschmücktes Rücksicht; sechs Variazionen mit dem End-Allegro $^{6}_{8}$, sind klingend und im gewohnten Wechsel.

Premier Concertino brillant pour l'Hautbois avec accomp. de grand Orchestre ou Quatuor ou de Pianoforte composé par *Henri Luft.* Oeuv. 5. Ebendaselbst. Prix avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Quatuor ou Pianoforte: 1 Thlr.

Ebenfalls von dem ersten Oboebläser in Petersburg, dem Inhalte nach in der herrschenden Art, nur etwas modulatorischer und im Tempo wechselnder als das vorige, mit einem Tempo di Polacca freundlich endend.

1) *Concertino pour la Trombone basse avec accomp. de grand Orchestre* composé par *Ferd. David.* Oeuv. 4. Prix 2 Thlr. 4 Ggr.

2) *Concertino pour le Basson (ou l'Alto) avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.* Von demselben. Oeuv. 12. Prix avec Orchestre: 1 Thlr. 16 Ggr.; avec Pianoforte: 16 Ggr. Beide bei Fr. Kistner in Leipzig.

Das erste Herrn C. T. Queisser gewidmete Werk ist als dem Instrumente und seinem Charakter angemessen, zugleich als wirkungsvolle Komposition in diesen Blättern öfter schon gerühmt worden und hat sich auch nach Verdienst bereits so viele Freunde erworben, dass alle, die es noch nicht kennen, sich von selbst angeregt fühlen werden, sich daran zu versuchen und ihre Fertigkeit zu erstärken. Wir haben jetzt eine weit grössere Zahl guter Posaunisten als sonst, ihre Hauptschule machten sie von Leipzig aus durch Belcke und Queisser.

Sie werden mit den neuen Anforderungen, die ihnen zugleich gute Musik bringen, nicht unbekannt bleiben wollen. — Das Konzertwerk für Fagott oder auch für Bratsche hat sich bei öffentlichen Aufführungen ebenfalls Beifall erworben. Alles ist klar. Ein mit massig mit Fioriturен versehenes, melodisches Andante, $^{4}_{4}$, B dur, durch belebte Zwischentöne leicht umdämmert, geht in Presto agitato, $^{6}_{8}$, das in der Form eines Rondo sich bewegt und mit più moto in gewohnter Bewegung frisch schliesst.

Nachrichten.

Kurzgefasste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Athen. Die italienische Oper passirt, ökonomischer Umstände wegen, seit vorigem März. Am 23. Mai wurde zum Vortheile der Stadtarmen (eigentlich der Armen auf Candia) die Somnambula gegeben; die für diese Stadt in die Kasse eingegangene sehr bedeutende nette Summe belief sich fast auf 8000 Drachmen.

Barcelona. Die neue Gesellschaft hat sich bereits mit Vortheil produzirt in der Norma (die Palazzesi, die Garibaldi, Bonfigli und Novelli) und Vestale (benannte Damen, Lonati und Alba). In Donizetti's Fausta sang eine Anfängerin (mit ziemlich gutem Erfolge), Namens Rocca, Battaglini und Galliani. In dessen Marino Faliero gefiel Palumbo (Protagonist), die Rocca und Galliani. Endlich am 8. Juni fanden die Garibaldi und Lonati, in Nicolai's Templario, den meisten Beifall.

Bilbao. Gegen Ende April's wurde das Theater mit Donizetti's Torquato Tasso eröffnet. Sänger waren: die Mas-Porcel (ein komoser Name), die Herren Porcel, Gerli (Titelrolle) und Regini. Auf den Torquato folgten drei Bellini'sche Opern: Norma, mit der Mas-Porcel, der Aguilo, Tenor Devesa, Bassisten Regini; Somnambula, mit der Debedeilhe, Aguilo, Devesa und Gerli; Beatrice di Tenda, mit der Mas-Porcel, Aguilo, Devesa und Gerli. Sämmtliche Opern gefielen mehr oder weniger.

Cadix. Nachträglich sei hier bemerkt, dass die vorjährige Gesellschaft (die Damen Cristina Antera Villo, Madalena Martinez, Antonia Planiol; die Tenore Matteo Tosi, Giovanni Confortini; Bassist Pietro Lei und Buffo Josef Rodriguez), die abwechselnd in hiesiger Stadt, in Gibraltar, Malaga und Sevilla sang, im Jahre 1840 folgende Opern gegeben haben: Norma, Straniera, Gustavo III., Esule di Roma, Chiara di Rosenberg, Lucrezia Borgia, Elisir d'amore, Barbiere di Siviglia, Nuova Mose, Anna Bolena, Puritani, Scaramuccia.

Die diesjährige neue Gesellschaft (die beiden Prime Donne Barili, Di Franco; die Comprimarie Lega; die Tenore Patti, Balestrasi, Confortini; die Bassisten Spech und Maggioretti, nebst dem Maestro Schira als Direktor) wirkt acht Monate in Cadix und vier Monate in Sevilla. Anfänglich lief Donizetti's Gemma di Vergy mit der Barili, Patti und Spech sehr gut vom Stapel; hierauf folgten die Beatrice di Tenda (Barili, Lega, Patti, Spech), Lucia di Lammermoor (Di Franco, Lega, Balestrasi, Spech), Roberto d'Evreux (Barili, Di Franco, Confortini, Spech), Marino Faliero (Barili, Confortini, Maggioretti, Spech).

Fiume (Seehafen in Ungarn). Den beiden französischen Damen Vernier und Thevenard, den Herren Zinghi und Pertile ging es ziemlich gut in der Beatrice di Tenda und Lucia di Lammermoor, nicht so in der nachher gegebenen Lucrezia Borgia.

Havanna. Die hiesige Zeitung vom 4. April enthält über die italienische Oper im Wesentlichen Folgendes: „In den fünf verflossenen Monaten der Opernsaison, nämlich vom 27. Oktober 1840 bis 25. März 1841 gab man folgende in 55 Vorstellungen, je eilf auf jeden Monat, vertheilte Opern: Lucia di Lammermoor mit der Borghese; Elisir d'amore mit derselben; Gemma di Vergy und Puritani mit der Ober; Norma und Belisario mit der Ober und Borghese; Barbiere di Siviglia mit der Borghese. Die am meisten gegebenen Opern waren: Marino Faliero, Gemma di Vergy und Puritani. Benefizvorstellungen hatten: Der Musikdirektor Lauro Rossi mit dem Marino Faliero; Orchesterdirektor Rapeti (Rolla's Schüler) mit der Gemma di Vergy; die Ober mit der Norma; die Borghese und Tenor Bajetti mit dem Belisario (ein Theil davon für den Buffo Torri); Salvatori mit dem Barbiere. Der Elisir erhielt sich nicht, die Norma und Barbiere gefielen wenig. Salvatori triumphirte mit dem Belisario, die Ober mit der Gemma und Marino, die Borghese mit der Lucia."

Zwei Sachen fallen hier auf. 1) Die beiden Prime Donne sind keine Italienerinnen. Die Ober (mayer) ist aus Böhmen, die Borghese (Bourgeoise) aus Frankreich. 2) Dass eine Norma und ein Barbiere in Südamerika, noch dazu in der so musikalischen Hauptstadt Havanna kein Glück gemacht.

Lissabon. In Coppola's Figlia delle Spadajuolo (eine neu umgearbeitete Auflage seiner in Mailand komponirten Bella Celesta degli Spadari) debütirte die Agostina Gazzuoli (Tochter der Boccabadati, also vor Allem eine gute Schule) mit Beifall. Sie hat einen Sopran sfogato (vom *a* bis zum dreigestrichenen *di*. Eine neue Oper: *L'Assedio di Diu*, vom Maestro Dom *Manuel Innocencio Das Santos* (zugleich ein guter Pianofortespieler) hat kaum drei Stücke vom heutigen Theatraleffekt, im Allgemeinen aber gefallen. Sänger dann waren: die Boccabadati, Conti, Varese und Eserlin.

War die Benefizvorstellung der Barili in der vorigen Stagione sehr glänzend (s. *Lissabon* im vorigen Berichte), so war es diesen Frühling jene der Boccabadati, in den Puritani, noch weit mehr, und gleich einer Apotheosis. Hier gab es viele Zuhörer, sehr starken Beifall, mehrmaliges Hervorrufen, Blumenregen, Gedichte, Bildnisse, Lorbeerkronen, Früchte, Blumensträusse mit goldgestickten Bändern, eine goldene Haarnadel mit Brillanten von dem portugiesischen Grafen Farrobo, in dessen Wagen mit vier Pferden die Künstlerin bei Fackelschein unter der Musik von Militärbanden und Begleitung einer grossen Menge Menschen wie im Triumphzug nach

Hause fuhr. Sehr gerührt und beinahe ohnmächtig stieg sie aus dem Wagen, und musste in ihr Zimmer getragen werden, wo Viele ihrer harrten, sie aber endlich sich auf dem Balkon zeigend mit dem grössten Jubel empfangen wurde.

Diese rühmlich bekannte, schon ziemlich bejahrte Künstlerin von der guten alten Gesangschule wurde von der Königin zu ihrer wirklichen Kammersängerin ernannt.

P. S. Die Prima Donna *Luigia Schierani-Nulli*, Zögling des Mailander Konservatoriums, die bereits auf mehreren Theatern Italiens, Teutschlands, Ungarns, zu Paris, London, Edinburg, Dublin mit Beifall sang, debütirte hier in Coppola's Nina pazza per amore mit dem besten Erfolge.

Madrid. Das neu hergestellte Teatro de la Cruz wurde am zweiten Ostertage mit Donizetti's Maria Stuarda eröffnet, die ohne die Mazzarelli schlecht abgelaufen wäre. Dessen Maria di Rudenz konnte um so weniger gefallen, als die beiden Parten der Herren Ojera und Miral Abänderungen erlitten; die Mazzarelli rettete sich.

Mexico. Die neue Sängergesellschaft besteht aus den Prime Donne Castellan und Ricci, der Altistin Cesari, den Tenoristen Pozzetti, Zanini und Arraga, den Bassisten Spontini und Leonardi.

Odessa. Drei Donizetti'sche Opern: Belisario (mit der Ferratini-Baschieri, der Fürst, dem Tenor Alberti und Bassisten Marini); Lucia di Lammermoor (mit der Lacinio, Dagnini, Marini und Berlendis); und Roberto d'Evreux (mit der Galzerani, der Lacinio, Dagnini und Marini) fanden Applaus.

Oporto. In Donizetti's Gemma di Vergy war die Prima Donna Bellotti anfangs befangen, zog also erst in der Folge an. Tenor Sonico und Bassist Santarelli befriedigten.

San Yago (Insel Cuba). Ende März. Die hiesige italienische Oper gab diesen Monat Donizetti's Marino Faliero und Rossini's Barbiere di Siviglia. Von den Sängern verdient kaum der Bassist Feretti einer Erwähnung; an der Prima Donna Zoppoli ist gar wenig zu loben.

Neuestes. Don Pedro Alcantara Busquier, Theilnehmer an der Impresa dieses Theaters, der unlängst nach Europa, und zwar nach Mailand eine Reise unternahm, um daselbst ein neues Sänger- und Orchesterpersonal zu organisiren, hat in jener Stadt folgende Individuen engagirt: Prime Donne: Ester Corsini, Idalide Turri-Neumann; Tenore: Gerolamo Zambaiti und Paolo Ceresini; Bassist François Calvet nebst Sekondarsängern und zwölf Choristen beiderlei Geschlechts. Maestro Compositore, Anton Neumann; Primo Violino, Direttore d'Orchestra: Philippe Passaret, Chormeister, Souffleur und Copist, Stefano Busatti; dreissig Orchesterspieler.

Palermo. Das hiesige Theater ist eins der besten in Spanien. Die grosstentheils zu Mailand neu engagirte Gesellschaft ist folgende: Maestro Direttore: Antonio Buzzi; Prima Donna assoluta: Orsolina Lanzi-Bruni; Prima Donna: Virginia Wanderer; Contralto: Maria Carraro (singt hier schon zum vierten Mal); Altra Prima Donna: Sofia Garcia. Prime Tenore assolute: Giacomo Santi (ebenfalls schon im vierte Jahr), Primo Tenore di mezzo carattere: Emanuele Testa. Basso assoluto: Luigi Corradi-Seti; Basso in genere: Pietro Rodda (singt schon im fünften Jahre); Buffo: Domenico Spiaggi; Altro Primo Basso: Zefferino Rocca.

Zuvor gab man noch im April Mercadante's Elisa e Claudio, worin die Manzocchi Beifall fand.

Zante. Am 22. Mai hatte die Chimerli ihr Benefiz mit den ersten beiden Akten von Donizetti's Marino Faliero und dem dritten Akt von Mercadante's Giuramento. Beifall und Blumen gab es in der Menge. Bei Gelegenheit des Festes der Königin Victoria von England gab man besagten dritten Akt mit den beiden ersten der Beatrice di Tenda.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Fortsetzung.) Wenn nunmehr über die Leistungen der Darsteller berichtet werden soll, so verdient die erste Erwähnung unbestritten Herr *Breiting*, welcher, zu Gastspielen eingeladen, die Titelrolle übernahm und im Vortrag des Cantabile, gleich wie durch imponirende Energie höchst vortheilhaft sich auszeichnete. Allbekannt ist seine makellos deutliche, der Seltenheit wegen doppelt preiswürdige Aussprache, seine korrekte Deklamazion, die stets musterhafte Betonung; — bei solch eminenten Prärogativen möge er um so mehr die wohlmeinende Warnung beherzigen, jene hässliche Gewohnheit, von der Kopfstimme unablässig und oft zur Unzeit Gebrauch zu machen, doch endlich einmal abzulegen. Dieses plötzliche, widernatürliche, unmotivirte Wegspringen von der gewaltigsten Kraftaussserung zu den fadendünnen, recht kindischen Falsettiönen, ohne stufenmässig abgeglättete Registerverbindung, bewirkt einen unangenehmen — fast lappisch affizirenden Eindruck und zerstört muthwillig den Zauber des früher entzückenden Impulses. Ein Sänger mit so herrlichen Naturgaben, im Besitze glänzender Kunstmittel und eines Stimmumfanges, der selbst für hochgestellte Anforderungen mehr denn ausreicht, hat nicht nöthig, hinter so armselige Nothbehelfe zu flüchten. — Dem *Dielen* bewies, seit wir sie die Unsrige nennen, dass sie ihre Schule gründlich durchgemacht und eine schätzbare Kehlfertigkeit errungen hat; für die Genevra jedoch mangelt ihr ein hoher ausgebildeter Grad des mimischen Darstellungsvermögens; und wenn sie ja zuweilen, willenlos gewaltsam, herausgerissen wurde aus der bequem sich gehen lassenden Primadonnakälte, und in leidenschaftlichen Momenten zu einem exaltirt begeisterten Aufschwung sich gestachelt fühlte, so schuldet sie dies bewirkte Wunder einzig blos dem Tondichter, der durch seine karakteristisch feurigen Weisen die wahre, nimmer zu verfehlende Bahn vorzeichnete. — In der Einleitungsarie des zweiten Akts: „Ja, des Vaters Wunsch muss ich erfüllen" bot sich in Fülle Gelegenheit dar, Raketen und derlei Luftstücke des schnörkelreichen Bravourgesanges loszubrennen; übrigens gehört diese Nummer, sonderlich deren letzte Hälfte, zu den schwächsten des ganzen Werkes; ja, sie ist weiter nichts, als eine Lockspeise für die musikalische Plebs und ein Jem Baal darge-

brachtes Sühnopfer. — Die Ricciarda gab Dem. *Corradori* (recte: *Hefft*, absolvirte Schülerin des hiesigen Konservatoriums), keineswegs unbefriedigend; — schöne Stimme, reine Intonazion und ziemliche Gewandtheit im Vortrage der Ornamente lassen Erfreuliches für die Zukunft hoffen, besonders wenn sie erst minder befangen auch dem Spiele und dem Texte eine grössere Aufmerksamkeit zuzuwenden sich befleissigt. — In der Partie des Fortebraccio lernten wir Herrn *Bartsch*, als einen guten Baritonisten kennen, der nicht nur zu singen, sondern auch zu pronunziren und recht anständig sich zu bewehmen versteht; — Ginevra's Vater sang Herr *Schmidt*, — den Manfredi Herr *Radel*; beide junge Anfänger, von welchen, in dieser Berücksichtigung, nicht wohl mehr verlangt werden konnte; Letztgenannter zumal ist überdies auf ein etwas schwaches Organ beschränkt. — Chor und Orchester, obschon einer stärkeren desetzung ermangelnd, behaupteten dennoch sich ehrenvoll. Diese Oper sowohl, als auch die später folgenden, hatte Herr Kapellmeister *Witt* ungemein fleissig eingeübt, und leitete sämmtliche Vorstellungen ruhig, besonnen, fest und bestimmt, ohne kokettirende Affektazion, mit grösster Aufmerksamkeit.

Die Aufführung des Belisar bezweckte ein dreifaches Debüt. Mad. *Rosner* sang mit Beifall ausgezeichnet die Antonina. Gegenwärtig das erste Fach bekleidend in Lemberg, wie früher auf vielen andern teutschen Bühnen, hat oder richtiger hatte ihr Name einen guten Klang; denn die Jugend ist freilich vorüber; was aber die Zeit nimmer zu rauben vermag, das Erlernte gilt auch seinen Preis, und fällt nicht selten schwerer in's Gewicht als ephemerer Schimmer. — Mad. Rosner erfreut sich auch jetzt noch schätzbarer Fonds: Umfang, Wohlklang und Reinheit; sicherer Anschlag, gute Schule, Taktfestigkeit, Geschmack und jene einflussreiche Routine, welche die vollkommenste Vertrautheit mit der Bühne verbürgt. — Dem *Corradori* gewann durch ihre Ireue einen gewichtigen Stein im Brete; dieser ruhende, wirklich gefühlte Vortrag kam vom Herzen, findet daher auch stets und sicher den Weg dorthin. — Belisar selbst war für die schwachen Schultern des pseudonymen Herrn *Normann* eine erdrückende Last; — wann werden denn unsere kaum flügge gewordenen Kunstjünger der Dilettantenzunft endlich doch einmal begreifen lernen, welch gewaltige Schlacht zwischen einem Hausthesterchen und zwischen einer öffentlichen Bühne liegt; zwischen einer Bedienten- und einer Hauptrolle! — Eben so schwach ist der Tenorist *Hauker* an Stimme und Bildung. — Im Zampa sowohl, wie in Auber's Falschmünzern gastirte Herr *Dobrowsky* vom Breslauer Theater. Wir kennen ihn seit beiläufig sechs Jahren, — damals Novize, — jetzt recht achtbarer Bühnenkünstler. Seine Stimme, ein hoher Tenor, hat inzwischen an Stärke und Wohlklang, — sein Spiel und Vortrag an Sicherheit, Geschmack und Rundung bedeutend gewonnen, dass der ihm zu Theil gewordene, reichliche Beifall nur gerecht und wohlverdient erschien. Dem. Corradori sang die Camilla zart und lieblich, nur etwas gar zu affektlos. Schüchternheit ziert allerdings angehende Kunstjünger; doch darf jene Tugend nie so weit ausarten, dass sie störend die Totalwirkung behindert. — Die Ritta gab Dem. *Calliano*, ein wahrhaft reizendes Geschöpf, mit schönen Anlagen, welche freilich erst einer radikalen Ausbildung bedürfen; — den Capuzzi Herr *Radel* und zur freudigen Ueberraschung ausnehmend brav; das komische Rollenfach dürfte daher seine eigenthümliche Sphäre sein. — Herr *Hauker* war, wie zu erwarten, ein merkwürdig lederner Alphonso; weder süss noch sauer; — und man würde begreiflicher Weise nichts dagegen eingewendet haben, wenn dessen Braut allenfalls der Handlung eine andere Tournüre gegeben hätte; — aber, — sieh da! das achte Weltwunder! — im Duett des dritten Akts metamorphosirte sich der ungeschlachte, hölzerne Automat, sang kräftig und spielte so feurig belebt, dass man den eigenen Augen und Ohren misstrauete, und sogar des Tonstücks Wiederholung verlangte. So müssen wir denn sehen, wo die Umwandlung hinaus will? — Ausser Herrn *Dobrowsky* füllten im wohl schon sich selbst überlebten „Schwur" Dem. *Dielen*, so wie die Herren *Bartsch* und *Radel* nicht unbefriedigend ihre Plätze aus. — Donizetti's tragische Oper: „Les Martyrs" wurde uns, mit zensurgemässen Varianten des Gedichts, unter der Firma: „Die Römer in Mytilene" vorgeführt. Wir verabsäumten keineswegs, nochmals das über diese Komposizion von Hector Berlioz gefällte, kritische Gutachten durchzulesen, und bekennen sofort freimuthig: vollkommen, bis zum letzten Jota damit einverstanden zu sein. Auch hier ist der rustig produktive Vater einer zahlreichen Familie sich gleich geblieben, hat jedoch diesmal im Einzelnen grössere Sorgfalt bewiesen, und namentlich die Rezitative konsequenter denn gewöhnlich, mit einer höher potenzirten, deklamatorischen Korrektheit ausgearbeitet. Die Ouverture ist doch wenigstens kein blos fragmentarisches Präludium, sondern ein ganzer, thematisch geführter Satz, dessen beide Hälften durch den in der Mitte einfallenden, auf der Szene bei geschlossener Kortine gesungenen, ernst feierlichen Choral: „O Gott! deine Güte vor Sünd' uns behüte," zwar getrennt, aber zugleich auch wieder analog verbunden werden. — Nicht minder von dramatischer Wirksamkeit sind die Arien: *a*) „O theure Mutter!", der Paulina; — *b*) „Blicket herab, ihr mächtigen Götter!", des Felix; — *c*) „Ja, ich folg' euch in den Tempel," des Polyeuctes; — *d*) die Finale's der letzten drei Akte; *e*) das Duett „Ihr heil'gen Melodieen, der Engel Weihgesang"; ein Motiv, worauf der Erfinder sich viel zu Gute thut, da es öfter angebracht wird, auch stets die Menge elektrisirt, weil — *a la dernier goût* — beide Stimmen aus Leibeskräften in verstärkenden Oktaven zusammen losliegen. Diesen wirklich entzückenden Moment echt religiöser Begeisterung so aufzufassen und die schon überirdische Seligkeit athmenden Worte in den Rahmen einer exemplarisch trivialen Kabalette zu zwängen, wäre einem teutschen Tondichter wohl kaum im Schlafe eingefallen! — Das Referat über die Aufführung kann im Allgemeinen nur günstig sich gestalten. Herr *Binder*, ein Gast aus Prag, sang den Statthalter Felix; seine Stimme,

welche er mit gesichertem Erfolge anzuwenden versteht, ist ein wohlklingender, in den höheren Cordeu kräftig dominirender Bass; — Herr *Dobrorsky* war dem anstrengenden Part des Polyeuctes vollkommen gewachsen und errang unter seinen Mitbewerbern den ersten Preis. — Pauline, die einzige Frauenrolle, im Spiele wie im Gesange eine sehr bedeutende Aufgabe, wurde dennoch von Dem. *Corradori*, deren rasche Fortschritte nicht zu verkennen sind, mit vielem Glücke gelöset. — Severe, den römischen Prokonsul, repräsentirte Herr *Hammer*, ein junger Mann von einnehmender Gestalt, im Besitze eines biegsamen, modulationsfähigen Baritons, — der erst seit einem Jahre die Künstlerlaufbahn betrat, und in der erhaltenen Ermunterung den mächtigsten Sporn zur ferneren Ausbildung finden mag. Welch schöne Keime aber bei sorgfältig kultivirter Pflege die Zukunft zur Reife bringen dürfte, bewies er mehr noch als Prinzregent im Kreutzer'schen „Nachtlager." Es war ein besonnenes, karakterisch eindringendes Auffassen der ganzen Rolle, was lobende Anerkennung verdiente und ein ernstes Streben, den höheren Berufspflichten Genüge zu leisten, beurkundete. Gomez, durch Herrn *Dobrorsky* besetzt, befand sich in den besten Händen; — weniger die Gabriele; — singen, wenn es nur damit abgethan wäre, kann Dem. *Dielen* allerdings jene so ungemein dankbare Partie; aber das liebliche Hirtenmädchen, — dieses herzige Naturkind, ist denn doch etwas Besseres, als — eine Marmorbraut. — Der Verfasser des beifällig aufgenommenen Drama's: „Die Wette um ein Herz," — Herr Karl Elmar, liess demselben noch ein anderes Lebensbild folgen: „Purzel," oder: „Eine Wohlthat und ihr Lohn," worin er ebenfalls ein befähigtes Dichtertalent entwickelte. Die Musik des Herrn Kapellmeisters Binder zeichnet vortheilhaft sich aus; nicht blos in den melodischen Gesängen, sondern auch bezüglich der fleissig und effektvoll gearbeiteten Instrumentazion. — Herr *Rott*, Opernregisseur des Pesther Theaters, hier noch im besten Andenken von seinem früheren Engagement, erfreuete uns wieder nach einem mehrjährigen Zwischenraume durch einen höchst willkommenen Gastbesuch, wurde im „Verschwender" (Valentin), „Rataplan" (Grenzanon) und „Alpenkönig" (Rappelkopf), unter stürmischem Zuruf begrüsst und für seine trefflichen Leistungen mit Beifall überschüttet. — Die gefällige Mitwirkung des ausgezeichneten Tänzerpaares *Helene Schlanzofska* und deren Gatten *N. Grekowsky*, bewerkstelligte die Möglichkeit der Inszenesetzung des einst so beliebten Ballets: „Fee und Ritter," welche denn auch, freilich nach dem Massstabe beschränkter Kräfte, zur allgemeinen Zufriedenheit, mit vieler Präzision und anständiger Dekorirung von Statten ging.

Die Konzert-Serie, zwar minder zahlreich der vorgerückten Jahreszeit wegen, hielt aber dagegen um desto schwerer in's Gewicht. — *Sigmund Thalberg*, der einzige Rival des Zauberers Franz Liszt und bei gleich durchgebildeter Technik vielleicht an Besonnenheit, Grazie, harmonischer Korrektheit, Eleganz, künstlerischer Ruhe, zartem Ausdruck und alleingänglicher Klarheit auch noch Besieger jenes Giganten, — veranstaltete zum unendlichen Leidwesen seiner enthusiastischen Bewunderer, deren Zahl Legion heisst, nur zwei Privatkonzerte, und spielte darin, entsprechend seiner auf europäischen Triumphzügen eroberten Glorie folgende eigene Kompositionen: 1) Serenade nebst der variirten Menuett aus Don Giovanni; 2) Finale aus Lucia di Lammermoor und eine grosse Etüde; 3) Fantasie über Motive der Nachtwandlerin; 4) desgleichen über die Romanze und den Bardenchor aus Donna del Lago; 5) mehrere Etüden; 6) Finale und Chor mit Variazionen aus Semiramide. Freiwillige Zugabe, unabwendbare Folge des kaum endenden Jubelbeifalls waren Schubert's für das Pianoforte reduzirtes Ave Maria; das Trio aus Lucrezia Borgia, nebst der so allbeliebten Musé-Fantasie.

Camillo Sivori, Paganini's Schüler, gab ebenfalls zwei Konzerte; das angehängte Prädikat musste natürlicherweise die Erwartungen beinahe überspannen, dass es dem, sich persönlich als Violinvirtuosen introduzirenden Künstler etwas schwer werden mochte, sie im vollsten Umfange zu realisiren. Indessen — er hat redlich Wort gehalten und würdig des Namens eines solchen Mentors sich erprobt. Wir hörten von ihm: 1) Violinkonzert; 2) Duo für Pianoforte und Violine; 3) Paganini's Variazionen über Nel cor più non mi sento; 4) Konzert von Beriot; 5) desselben Duo über Motive aus Norma, worin *Thalberg* die freundschaftlich übernommene Pianofortepartie meisterhaft ausführte; 6) Variazionen, abwechselnd auf der G- und E-Saite. — Was immer nur die Gourmanderie des Modegeschmacks verlangen und ersehnen mag: Schwierigkeiten jeder Sorte, ans Unmögliche grenzend und ins Mährchenhafte hinüberstreifend, — Sprünge, chromatische Läufer, Triller, Arpeggio's, Flageolettöne, Doppelgriffe, mehrstimmige Akkordenfolgen, Pizzicato und coll' arco in bruderlicher Umarmung, — nebst den reellen Prärogativen des Vortrags: Adel und Seele, Gefühl und Begeisterung, Schönheit des Tons, vollkommen gesicherte Intonazion, zierlich geregelte Bogenführung, — dies Alles und noch mehr andere neue Effekte, — Geheimnisse des Mechanismus — sind Eigenthum dieses Virtuosen, der zwar noch nicht seines höheren Vorbildes zweites Ich genannt werden kann, aber den einzig wahren Zielweg eingeschlagen hat, es sicher zu erreichen. — *Giulio Briccialdi*, des Vorerwähnten ebenbürtiger Landsmann, Professore di flauto, Maestro di S. A. R. il Conte di Siracusa, ist in seiner Sphäre ein nicht minder staunenerregendes Phänomen; was immer der Individualität jenes Instrumentes zuständig, leistet er, und solches in denkbar möglichster Vollendung: — der Ton stark, hell und klar, — ein schmelzendes Piano bis zur unglaublichen Kraft anschwellend; in allen Abstufungen die seltenste Reinheit; das Stakkato und Sforzato, wie wir vielleicht nie, oder doch wenigstens lange nicht gehört haben; — seine Kompositionen, eine Fantasie und zwei Variazionenparteen, übrigens von keiner Erheblichkeit, dienten blos zur Entwickelung jener immensen Bravour und erfüllten damit ihren Primarzweck.

(Beschluss folgt.)

Prag. Am 3. und 4. August fanden die öffentlichen Prüfungen der *Proksch*'schen Musikbildungsanstalt Statt, und am 5. eine Konzertproduktion dieser Anstalt, die zu unsern vorzüglichsten gezählt zu werden verdient. Den Zweck seines Instituts setzt der Gründer selbst in seinem Programme in jene meist vernachlässigte Vereinigung des Wissenschaftlichen der Tonkunst mit dem Praktischen, worauf nun die neueste Zeit weit mehr sieht, als die vergangene, obgleich es noch Eltern gibt, die ihre Kinder mit der Bemerkung dem Pianoforteleichrer übergeben: Der Unterricht solle nicht zu streng sein, weil sie die Musik nur als ein Vergnügungsmittel angesehen haben wollten. Es sollen hier musikalisch gebildete Menschen herangezogen werden, weshalb der Unterricht gleich von vorn herein für Jeden, er mag sich der Musik widmen oder nicht, gleich gründlich und vollständig sein muss. Der Unterschied ist nur der, dass der Eine weiter geht als der Andere. Das beste Organ für musikalische Bildung ist die menschliche Stimme, der Gesang, welcher Jedem unerlässlich ist. Daran schliesst sich das Pianoforte, woran sich künstlerische Arbeiten schliessen (Kompositionslehre), wofür der gemeinsame Unterricht am zweckdienlichsten sei — des Wetteifers wegen. — Herr *Proksch* gründete seine wahrhaft ausgezeichnete Anstalt vor zehn Jahren. Trotz mancher Widersprüche hat sie sich immer mehr bewährt. Man findet hier fünfzehn Pianoforte aufgestellt, wovon acht in einem bestimmten Lokale zur Ausführung von Ensemblestücken von sechzehn Zöglingen dienen. Fünf Lehrer stehen unter Leitung des Direktors, welcher selbst mit unterrichtet. Die Zahl der Zöglinge beläuft sich jetzt auf 80. — Die Prüfung begann mit der weiblichen Elementarklasse von früh 10 bis 1 Uhr. Allgemeine Musiklehre wechselte mit praktischen Uebungen, einzeln und im Zusammenspiel; es folgten Melodiebildung, Rhythmisirung der Tonleitern, Gehörübungen als Vorbereitung zum Singen zweckmässiger Volks- und Jugendlieder, wobei vorzüglich die Reinheit und Sicherheit überraschte. Wir hörten dann eine Sonatine von Moscheles, Variationen über die österreichische Nationalhymne, komponirt von Proksch, sechzehnhändig *pezzo* und zierlich vorgetragen, eben so Beethoven's für sechzehn Hände arrangirte Ouverture zu Prometheus. Die zweite weibliche Klasse von 3 — 6 Uhr zeigte sich geschickt in melodischen Verzierungen, in Dynamik, im Einzeln- und Zusammenspiel, in Harmonielehre und Präludien, wobei besonders eine der Schülerinnen die chromatische Etüde von Moscheles geläufig und ausdrucksvoll vortrug u. s. w.

Die Prüfung der männlichen Zöglinge am 4. August ging auf dieselbe Art vor sich und war noch interessanter. Im Etudenspiel Muster von Bertini, Cramer u. s. w.; in Ausführung polyphoner Kompositionen in strengen Style Seb. Bach, Rink, Kleingel; in der Theorie Behandlung der wichtigsten Akkorde und kontrapunktische Bearbeitung einer Choralmelodie; dann Ensemblestücke mannichfacher Art, als von Winter, Beethoven, Mozart, Händel. Die Fortschritte waren so einleuchtend, dass sich der Nutzen dieser längst geachteten Anstalt von selbst herausstellt. Möge nur Herr Proksch die Grundsätze, auf welche er sein System baut, der Musikwelt bald ausführlich vorlegen zum Nutzen der Kunstbildung.

In dem Konzerte am 5. zeigten sich nur die vorzüglicheren Schüler. Die Wahl der Tonstücke wird schon für Herrn Proksch zeugen: Seb. Bach's D moll-konzert für Klavier mit Orchester (trefflich vorgetragen); Mozart's Konzert in Es (No. 17) für zwei Klaviere mit Orchester; Beethoven's Septett in Es (3., 4., 5. und 6. Satz), arrangirt für zwei Klaviere; Weber's Konzertstück in F moll (äusserst anziehend gespielt von Dem. *Fiehe*); ein Solo in As von Bertini, ein Duo in Es, Op. 137, über die Hugenotten von Pixis und zum Schlusse das neueste Konzert in A von Rosenhain, mit überraschender Energie von der schon bekannten vierzehnjährigen Pianistin *Pauline Kirchawy* vorgetragen. Die fördernde Anstalt hat sich also abermals bedeutend wieder ausgezeichnet, ja in der Meinung der Antheilnehmenden rühmlich gehoben.

Prag. September. Eine Neuigkeit unserer Oper zum Vortheile des Herrn *Strakaty* zum ersten Male aufgeführt war: „Zanetta, oder: Mit dem Feuer spielen ist gefährlich," komische Oper in drei Akten nach dem Französischen des Scribe und zur Musik des Auber von J. F. Castelli. Scribe hat hier einmal wieder ein ganz allerliebstes Sujet gewählt, dessen Inhalt im vorigen Jahrgange S. 552 bereits mitgetheilt wurde. So pikant und reichhaltig das Libretto ist, scheint es doch den Tonsetzer nicht ganz begeistert zu haben, und diese „Zanetta," mehr Singspiel als Oper, arm an Glanz und Originalität, arm am musikalischen Nummern überhaupt, an brillanten insbesondere, gehört unstreitig unter Auber's schwächste Arbeiten, die nur durch ein kräftiges Spiel Interesse gewinnen kann. Hier erfordern insbesondere der Herzog und die Prinzessin viel Repräsentazion und ein grosses Darstellungstalent. Herr *Demmer* Graf Rudolfo) ist ein trefflicher Tenor-Buffo, zumal in Rollen, die eine tüchtige Färbung vertragen; zum gefühlvollen Liebhaber taugt er und seine Stimme nicht mehr. Herr *Preisinger* ist in Opern-Karrikaturen sehr ausgezeichnet, der feine Diplomat liegt ausser seiner Sphäre. Auch schien er heiser, was man freilich bei ihm nur in der Prosa bemerkt. Im Gesang waren die beiden Damen *Podhorska* als Prinzessin, und Dem. *Grosser* als Gärtnermädchen, die auch in der Darstellung viel Gutes leistete, und Herr *Strakaty* (Herzog) sehr lobenswerth. Die Aufnahme war zweifelhaft, und obschon die Hauptpersonen gerufen wurden, müssen doch erst die Reprisen und ihr Erfolg zeigen, welchen Eindruck diese leichte, um nicht zu sagen leichtsinnige, Musik auf das Publikum gemacht hat.

Neu in die Szene gesetzt sahen wir die Boieldieu'sche Oper: „Der neue Gutsherr," die wenigstens Herrn *Demmer* (Johann) in einer ihm zusagenden Rolle beschäftigte, in welcher er jedoch hie und da des Guten zu viel that.

Ein bedeutender Operngast war Herr *Wild*, Hofopernsänger aus Wien, der uns einige seiner Glanzpar-

tieen vorführte: Arthur in der „Unbekannten," Sever in „Norma," und „Otello." Immer noch ausgezeichnet; „selbst die Zeit scheint vor seiner künstlerischen Natur Rücksicht zu nehmen." Die Aelteren, welche seit einer Reihe von Jahren die Triumphe seiner Kunstbahn begleiten und verfolgen, können es kaum begreifen, wie wenig die Jahre seiner seelenvollen Stimme Abbruch gethan haben. „Otello" war von je her eine der Glanzpartieen dieses Künstlers, worin er nicht allein sein Studium des Gesanges an den Tag legen, sondern zugleich sein Talent in musikalischen Momenten entfalten konnte, die mitunter Shakespearisch genannt werden können. Auch diesmal führte er den grossartigen Mohr mit einer Gluth, zugleich aber mit einer Energie durch, in welcher wohl die meisten jüngern Tenoristen weit hinter ihm zurückbleiben dürften. Noch mehr überraschte er durch eine übergrosse Gefälligkeit gegen das Publikum; denn nachdem er das vielberühmte:

„Die Falsche soll erbleichen,"
„Dann fliesse selbst mein Blut!"

mit hinreissender Gewalt vorgetragen, und der Beifallsjubel gar nicht enden wollte, trat er, wiederholt hervorgerufen, vor, und repetirte den Schlusssatz, was doch, meines Erachtens, nie gefordert werden sollte. Herr Wild wurde vorzüglich von Dem. *Grosser* (Desdemona) auf ausgezeichnete Weise unterstützt, wie denn diese junge Künstlerin überhaupt in der letzten Zeit so glänzende Fortschritte an den Tag legt, dass unserer Bühne zu ihrem Besitz Glück zu wünschen ist. Warum Herr *Emminger* (Rodrigo) den einzigen Glanzpunkt seiner Partie, die grosse Arie, auslässt? — dürfte schwer zu begreifen sein. — In den beiden andern Rollen bemerkte man, wenn man seine gegenwärtige Leistung mit den früheren verglich, grössere Veränderung und Abnahme als in Otello.

Mehrere Kränklichkeiten der Mad. *Podhorsky*, Dem. *Grosser* und Herrn *Kunz* beraubten das Publikum des Genusses, Herrn *Wild* noch in ein Paar seiner trefflichsten Partieen, Eleazar in der „Jüdin" und Nadori in „Jessonda" zu hören. Z. 17.

Frankfurt a. M. Die verschiedenen Liedervereine. Franz Liszt. Miss Adelaide Kemble. — Die hiesigen Liedervereine sind nun thätiger als je. Der *Liederkranz* unter *Just*, der nun schon sein Dezennium zurückgelegt hat, führt das Präsidium, und die übrigen Musikvereine räumen ihm von selbst dies Vorrecht ein. Was er durch seinen Einfluss Nützliches gewirkt, ist auch ausser seiner Mozartsstiftung bekannt geworden. Der *Liedertafel* unter der neuern Leitung *Gollmicks* gebührt die zweite Stelle. Schade dass ihr früherer Direktor *Neeb* die besten Solisten mit sich hinübergezogen und dadurch eine schwer zu ersetzende Lücke verursacht hat; obgleich sein eigener Verein in Bezug auf Anzahl nur sehr schwach bestellt ist. Der *Orpheus* gewinnt durch den Vortheil sehr, dass sein Direktor *Jungmann* sein eigener Tenor ist, und es gewährt einen ganz eigenen Anblick, ihn bei festlichen Gelegenheiten seine drei Funkzunen auf einmal verrichten zu sehen, nämlich: dirigiren, taktiren und singen. Gollmick und Jungmann sind zugleich Ehrenmitglieder des Liederkranzes. Ein vierter Gesangverein hat sich neuerdings in Sachsenhausen unter *Baumann* gebildet, er nennt sich schlechtweg *Liederverein* und hat erst am 3. August sein erstes Stiftungsfest gefeiert. Hier tritt wieder ein neuer Beweis ins Leben, wie sehr die Harmonie des Gesanges auf die Harmonie der Gesellschaft zurückwirkt. Wir haben es hier mit lauter jungen Männern der arbeitenden Klasse zu thun. Vom Feldbau und ähnlichen Geschäften heimkehrend, sehen wir sie Abends sich unter dem Panier Euterpen's versammeln. Bescheidenheit und strenge Disziplin, die so anspruchlos, fast naiv abgefassten Statuten, die auffallende Reinheit ihrer Gesänge, das Festhalten der Tonarten und die glückliche Besiegung ihres Provinzialismus beim Aussprechen der Textworte zeichnen diesen Verein aus, um den sich sein Direktor grosses Verdienst erworben. Noch mehrere kleinere Vereine haben sich hier, quasi insularisch gebildet, und unter diesen einer von jungen Malern, der wackere Stimmen zählt. Ich will weder das bescheidene Glück, noch die Leistungen dieser Miniatur-Chöre antasten, allein durch Zersplitterungen der Art werden gute Kräfte immer den grössern Anstalten entzogen. Mit vier grossen Liedervereinen hätte Frankfurt vollauf genug. Wenn man bedenkt, dass alle Strenge der Statuten nöthig ist, damit an Uebungsabenden nicht allzu viele Mitglieder fehlen (an Festabenden ist dies nie zu befürchten), und dass auch nicht jedes gegenwärtige Mitglied musikalisch ist, so kann der Personalbestand eines Vereins fast nicht stark genug sein. Unser Liederkranz z. B. zählt 120 Mitglieder, und es kamen schon Fälle vor, wo deren kaum 30 gegenwärtig waren! — Dem Uebelstand, dass sich die hiesigen Liedervereine mehr oder weniger unfreundlich, neidisch oder misstrauisch gegenüber standen, wurde durch eine jüngst durch den Liederkranz veranstaltete Vereinigung aller hiesigen Kränze auf dem Sandhofe (verbunden mit einer festlichen Wasserfahrt) entgegengewirkt, und es steht nun zu erwarten, dass bald eine Reihe ähnlicher Vereinigungen statt finden werden. Die guten Folgen sind in die Augen springend, sowohl für den Wettstreit im Gesange, wie für die gesellschaftliche Sympathie, und besonders dafür, wenn es einmal gelten sollte, ein gemeinsames Ziel zu erstreben. Der Text des Mozart'schen Bundesliedes: „Brüder reicht die Hand zum Bunde" womit hier jeder Liederverein seinen Festabend beginnt, erscheint nun nicht mehr als Ironie. — Es ist durch solche stillschweigende Verbrüderung der Bürgerklassen in Teutschland ein ganz eigener Geist unter das Volk getreten. In ihr liegt die Garantie eines allgemein veredelten Geschmacks und Urtheils. Die Allotria der fremden Methoden werden mit der zunehmenden Selbstständigkeit und Bildung des Volkes nach Gebühr verachtet werden, und die Sprache der Natur, Wahrheit und Kraft in der Musik wieder festen Fuss fassen. Auch für den Kirchengesang dürfte daraus ein neuer Aufschwung erblühen, was sehr Noth thut. Doch dazu gehörten ähnliche Anstalten unter dem weiblichen Geschlecht, welches auf

eine betrübende Weise hier zurückbleibt. Hierüber zu seiner Zeit ein eigenes Kapitel.

Frans Liszt hat vor acht Tagen hier zwei Konzerte im Theater gegeben, und imponirte wie immer, obgleich das zweite Konzert nur schwach besetzt war. Das Urtheil über diesen Virtuosen stellt sich nach und nach bei der Majorität einer unbefangenen Jury fest. Diese sagt, um es kurz zu fassen, dass Liszt — sein feuriges Talent, die geniale Auffassung klassischer Kompositionen und eine fabelhafte Technik, die mit dem Schwierigsten tändelt, wie der Gigante mit einem Kinde, in Ehren gehalten — doch mehr verblendet als Licht gibt, mehr Staunen als Wohlthun erregt, mehr nach Vergötterung der Menge ringt, als nach dem stilleren aber innigeren Kennerbeifall, und folglich nur unglückliche Nachahmer herausfordern, nie aber eine Schule bilden wird. Es ist nur allzuwahr, Liszt ist ein verzogener Günstling der Geschmacksrichtung unserer Zeit, die nur durch Wunder befriedigt werden kann. Man wird durch das brennende Kolorit seines Spiels an kein Gefühl festgehalten, und beim nach Hause gehen sind es die Empfindung der Betäubung, des Zweifels, des Enthusiasmus und der Verdammung, die uns hin und her zerren. Gäbe es eine Verzweiflung der Musik, so schilderte sie Liszt am Besten durch dieses verwegen üppige und phantomartige Spiel der sogenannten romantischen Schule. Mag die Welt sich bestechen lassen durch den bingerissenden Eindruck des Augenblicks, der ruhige (nicht gefühllose) Beschauer wird ihm keinen Platz in dem Pantheon der Aesthetik einräumen, wohin nur die Verbindung des *Wahren* mit dem *Schönen* führt.

Miss *Adelaide Kemble* hat hier zwei Mal die Norma gesungen und ist mit Beifall überschüttet worden, besonders während der ersten Aufführung, wo ihr nach jedem Abgang ein Blumenregen folgte. Diese Dilettantin wird neben jeder Notabilität des Gesanges ihren Platz behaupten, namentlich als Konzertsängerin, wo sich ihre brillanten Mittel von einer soliden Schule in dem schönsten Licht zeigen. Heute singt sie in Mainz die Norma. Da sie wohl noch öfter hier auftreten wird, so sparen wir ein detailliirteres Urtheil noch auf. Es genüge einstweilen, dass Miss Kemble hier Furore gemacht hat.

C. G.

Feuilleton.

In *Moskau* besteht seit mehreren Jahren unter der Leitung des tüchtigen Komponisten und ersten dortigen Musikheros Joseph Genischta ein Gesangverein, der nur teutsche Mitglieder zählt, sowohl alle als neue Meisterwerke vorgeführt einübt und sie dann vor einer Versammlung der Verwandten und Freunde der Gesellschaft vortragt. Die Leistungen des Vereins gehören zu dem Ausgezeichnetsten, was Moskau in musikalischer Hinsicht aufzuweisen hat.

Auch in *Archangel* haben die dortigen Teutschen im vergangenen Jahre einen Gesangverein gebildet, der mit Liebe und Eifer sich emporarbeitet und bereits Anerkennungswerthes und Erfreuendes zu geben vermag. Der Pastor loci hat bis jetzt die Leitung desselben am Pianoforte übernommen, wodurch er sich neu Forderung der Kunst löblich verdient macht. Man hat ihm seine Mühe und Sorgfalt um so mehr zu danken, da es bis jetzt in Archangel noch an einem geschickten Manne vom Fache fehlt, welcher als Direktor die dortigen musikalischen Kräfte zusammenhalten und höher bilden könnte.

Liszt hat in Kopenhagen, im Rittersaale der Christiansburg, ein Hofkonzert gegeben und darin u. A. eine grosse Ouvertüre für volles Orchester von seiner Komposition aufgeführt. Der König hat ihm darauf den Danebrog-Orden verliehen.

Mit dem von Leclere in Paris erfundenen *Melophon* (s. d. Bl. S. 501 wird Herr Lassaye, Virtuos auf diesem Instrumente, eine grosse Kunstreise durch Frankreich, Italien, Teutschland und Russland unternehmen. So eben ist auch eine vollständige Schule für das Melophon von demselben erschienen.

Die teutsche Oper, welche unter des Mainzer Theaterdirektors Herrn Schumann Leitung England besuchte, hat dort überhaupt 84 Vorstellungen gegeben, nämlich 60 in London auf dem Drurylane-Theater), 12 in Manchester, 12 in Liverpool, die Gesellschaft war gerade fünf Monate in England. Den grössten Ruhm erntete Staudigl, den man in London allgemein über Lablache setzte, nächst ihm die Damen Stöckl-Heinefetter und Schadel, die Herren Haitzinger, Tichatschek, Sesselmann. Pekuniairen Gewinn hat der Unternehmer eben nicht gehabt, indem theils die teutsche Oper schon nicht mehr so fashionable war, als im vorigen Jahre, theils das grosse Theater einen sehr bedeutenden Aufwand verursachte, theils auch die gleichzeitig sawesende italienische Oper Allen aufbot und kein Opfer scheute, um die teutsche zu überstrahlen.

Das königliche Lyzeum zu Madrid hat Rubini und Tamburini für sechs auf dem Theater Villa Hermosa zu gebende Vorstellungen 6000 Duros (über 5000 Thlr.) geboten.

Biographische Notizen über den Tenor Antonio Poggi. Poggi wurde geboren zu Bologna 1808. Seine ersten Studien im Gesang und Kontrapunkt machte er bei den grossen Meistern Celli Corticelli und Tenor Nozzari. 1828 debütirte er auf dem italienischen Theater zu Paris in Rossini's Donna del lago, jedoch ohne sonderlichen Erfolg. Nachher sang er in Neapel, Rom, Florenz, Turin, Genua, Venedig, Mailand. In letzterer Stadt sang er (ein seltener Fall in Italien) zwei Jahre hinter einander, und zwar zugleich mit der Malibran, Pasta, Sch-berlechner, Ronzi de Begnis, in Wien war er bereits vier Mal mit den daselbst gastirenden Opernge sellschaften, mehr als sechs Opern sind eigens für ihn geschrieben worden, darunter Torquato Tasso von Donizetti und Pia de' Tolomei von demselben. Seine Stimme bildete sich immer mehr aus, so dass er jetzt unbestritten unter die ersten Tenore Italiens gehört, sein Organ ist voll und kräftig, zart und metallreich, und hat einen eigenthümlichen, tief zu Herzen dringenden Charakter. Die Ausbildung und Geläufigkeit steht diesem Wohllaut vollkommen gleich, in Beidem übertrifft ihn Keiner. Am grössten ist er in der ernsten Oper, obwohl auch die übrigen Operngattungen an ihm den ausgezeichnetsten Darsteller finden. Auch sein Spiel ist vortrefflich. Jetzt ist er für die bevorstehende Eröffnung des neuen Theaters in Modena engagirt; später hoffen die Pariser ihn an Rubinis Stelle für das dortige italienische Theater zu gewinnen. Mit der Ernsten Prezzioni zweihe er vor Kurzem geheurathet hat und Rossini bildet er das glanzendste Kleeblatt der modernen italienischen Oper. — Poggi ist kaiserlich österreichischer Kammersänger, Mitglied der Akademie der heiligen Cäcilie zu Rom, so wie der Akademieen zu Turin, Venedig und Florenz.

Am 7. September starb zu Hildesheim der Musikdirektor *Bertuch*, bekanntlich der Begründer der grossen teutschen Musikfeste, geb. den 21. September 1760 zu Ellrich am Harze.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten September. № 38. 1841.

Theoretisch-praktische Harmonielehre

mit angefügten Generalbassbeispielen. Von *S. W. Dehn.* Berlin, bei Wilhelm Thome. 1840.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das Werk hat eben jetzt einen doppelten Anspruch auf Beachtung gewonnen, da es ohne seine Absicht Gelegenheit zum Ausbruche eines längst vorbereiteten *Kampfes unserer Zeit gegen die alte Musiklehre* gab. So hat denn jeder Musikkenner zwiefache Ursache, zu sehen, wie weit er sich zu dem neuen Systeme der alten Harmonielehre bekennen kann, und in wie weit hierin die alte Musiklehre vertreten wird oder nicht.

Um unsere Betrachtung unabhängig und unbefangen zu erhalten, haben wir bis jetzt die Gegenschrift von Dr. *A. B. Marx*: „Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit," — deren Anzeige ein Dritter übernommen hat, noch nicht gelesen. Wir haben zuvor Standpunkt und Wesenheit des oben genannten Systems mit eigenen Augen, frei von jeder Nebenrücksicht, zu beachten.

Der schon rühmlich bekannte Verfasser dieser Schrift berichtet uns in der Vorrede, dass der Mangel an einer gedrängten, zugleich aber übersichtlichen und für das Selbstudium ausreichenden Harmonielehre sie hervorgerufen hatte. Das wird ziemlich dasselbe sein, als wenn wir oft behaupteten: es gibt noch keine systematische Harmonielehre. „Die erste Andeutung zu einer Grundlage für die darin aufgestellte Konstruktion sämmtlicher Hauptakkorde einer Tonart verdanke ich den mündlichen Mittheilungen meines Lehrers *Bernh. Klein*," dessen tiefe, auf Wissenschaft gegründete Ansicht in das Wesen der Tonkunst gerühmt wird. Klein, der selbst ein solches Werk beabsichtigte, wurde durch seine vorherrschende Neigung zum Komponiren und durch eine gewisse Unentschlossenheit davon abgehalten. Sein oberstes Prinzip seines Akkordsystems schien ihm selbst nur bis zu einem gewissen Punkte festbegründet; es blieb daher nur bei eigenhändig geschriebenen „Vorarbeiten," zu welchen noch eine Menge Hefte seiner Schüler kamen, die seine mündlichen Vorträge nachschrieben, so gut es sich thun liess. Sie sind unvollständig und nicht einmal übereinstimmend. Nach Klein's Tode 1832 wurde Dehn, der in Klein's Auftrage das Material zu den Artikeln Fuge und Kanon aus älteren theoretischen Schriftstellern zusammenzustellen angefangen hatte, von vielen Seiten zur Herausgabe des sogenannten Klein'schen Heftes aufgefordert, was er nicht thun konnte, weil Klein wenige Tage vor seinem Tode mit den Worten von ihm Abschied genommen hatte: „Jetzt wünsche ich wohl, dass ich mit meiner Harmonielehre zu Stande gekommen wäre — so wie sie ist, darf sie nicht an's Licht kommen — thun Sie, was Ihnen möglich ist; vielleicht gelingt es Ihnen, nachdem wir es so oft besprochen haben, weiter zu kommen." — Durch anhaltende Beschäftigung vorzüglich mit den italienischen Theoretikern von Zarlino an bis auf Martini kam Herr Dehn zu seinen hier ausgesprochenen Ueberzeugungen. „Im Ganzen genommen ist sowohl die Konstruktion und theilweise Klassifikation der Hauptakkorde einer Tonart, als auch ihre Behandlung auf das Wesen der Konsonanzen und der Dissonanzen, wie es sich in den praktischen Werken der besten Meister seit Jahrhunderten im Wesentlichen übereinstimmend zeigt, gegründet, so dass die Praxis als einzige Grundlage der ganzen Harmonielehre erscheint." — Die stellenweise eingeflochtenen historischen Notizen sind deshalb mit andern Lettern gedruckt, damit es dem Lernenden durch ein äusseres Zeichen versinnlicht wird, welche Stellen er, um sich nicht von der eigentlichen Hauptsache abziehen zu lassen, beim ersten Durcharbeiten des Buches überschlagen kann; sollen aber keinen Anspruch auf etwas Besonderes machen, vielmehr nur auf die Nothwendigkeit des historischen Studiums hindeuten und wo möglich dazu aufmuntern. (Wäre nicht übel; nur hegen wir einige Zweifel, glauben auch, dass die Zitate nicht viel wirken werden, ausser für solche, die schon wissen. Der Grund, warum über musikalische Literatur nicht gelesen wird, liegt in den Horern; man hat bis jetzt kein sonderliches Verlangen darnach; vielleicht kommt's noch.) — Schüsslich bemerkt der Verfasser wie ein Mann, es würden ihm mit sachgemässen Gründen unterstützte Zweifel willkommen sein, fordert zu einer strengen Prüfung auf und verspricht, jede gründliche Belehrung dankbar zu benutzen. Freilich wird es immer darauf ankommen, was er für gründlich gelten lässt. Auch gibt es allerdings einen Grund, den in der Regel weder ein Verfasser noch ein Rezensent weiss. Uns gilt *der* Grund für den besten, der am hellsten einleuchtet und dem am wenigsten mit Gegengründe widersprochen werden kann. Der letzte Grund der Dinge wird wohl erst mit dem Steine der Weisen gefunden werden. Worin wir aber anderer Meinung sind, das

chen, haben mich vergeblich warten lassen. Um nun theils für mich gewiss zu werden, theils andere zu überzeugen, dass ich auch diesen hinlängliche Veranlassung gab, durch Mittheilung der Denkwürdigkeiten ihres Lebens zur Vollständigkeit des Werks und somit zur Zufriedenheit des für dasselbe interessirten Publikums mitzuwürken; so ergehet hiermit meine letzte Bitte an alle diejenigen Herren Komponisten und Autoren gestochener Werke, welche überzeugt sind, dass noch nirgends in einem gedruckten Buche bestimmte Lebensnachrichten von ihnen anzutreffen sind, das möthigste davon, als Vor- und Zunamen, Amt, Geburtsort und Jahr, Lehrer und Werke für Kirche und Theater in Mst. (die gestochenen sind mir schon bekannt) nur ohne weitere Einkleidung gütigst aufzusetzen oder durch einen Freund aufsetzen zu lassen und mir solches so bald als möglich postfrey zu übersenden. Möchten doch auch die mit den Wissenschaften vertrauten Herren Dilettanten ihre Bitte mit der meinigen vereinigen, und die Künstler zu dieser für die Literatur so heilsamen Publicität aufmuntern! Denn nach aller Wahrscheinlichkeit möchte eine Totalzusammenstellung der Tonkünstler aller Zeiten und Völker so bald und so leicht nicht wieder Statt finden.

Sondershausen, den 31sten Aug. 1802.

Ernst Ludwig Gerber,
Hof-Secretair.

Jos. Haydn's Büste

ist von dem rühmlich bekannten Direktor Grassi in Wien neuerlich in Biscuit, oder unglasurtem Porcellan, in halber Lebensgrösse vortrefflich ausgearbeitet worden, und die Aehnlichkeit ist in derselben nach dem allgemeinen Urtheile vollkommen gelungen. Sie kann bey uns gesehen werden, und diejenigen, welche sie zu besitzen wünschen, können sie von uns für den Preis von 12 Dukaten erhalten.

Breitkopf und Härtel.

Musikalische Ankündigung.

Herr Prediger Beneken, zu Ronnenberg bey Hannover, der den feyerlichen, rührenden Gesang:

„Wie sie so sanft ruhn!“ in Musik setzte, wird unter dem Titel: Lieder der Religion, Freundschaft und Liebe, in unserm Verlage eine Sammlung leichter, gefälliger Kompositionen vorzüglicher Stücke unserer besten Dichter herausgeben. — Der Pränumerationspreis, in Louisd'or zu 5 Thlr. oder Dukaten zu 2 Thlr. 20 Gr. wird seyn:

für ein Exemplar auf Imperialpapier. 2 Thlr.
" " " Royalpapier 1 Thlr. 12 Gr.
" " " ordinairem Papier 1 Thlr. 6 Gr.

Freunde der Tonkunst, welche sich der gütigen Mühe, Subscribenten zu sammlen, unterziehen, werden gehorsamst ersucht, solche bis Ende Novembers d. Jahres an unsere Handlung einzusenden, und das sechste Exemplar anzunehmen.

Folgende frühere musikalische Werke desselben, gleich kunstreichen, als empfindungsvollen Komponisten, sind noch bey uns zu haben, und erhalten die Subscribentensammler auf fünf Exemplare ebenfalls ein sechstes frey.

Lieder und Gesänge für fühlende Seelen, nebst sechs Menuetten. 20 Gr.
Lieder und kleine Klavierstücke für gute Menschen in Stunden der Schwermuth und des Frohsinns. 20 Gr.
Lieder der Unschuld und Liebe. 1 Thlr. 8 Gr.

Hannover, im September, 1802.

Gebrüder Hahn.

Zur Leipziger Herbstmesse erscheint in meinem Verlage und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Koch's, H. C., Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch bearbeitet, nebst allen alten und neuen Kunstwörtern erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben enthält. 2 Abtheilungen. (A—Z.) gr. 8. 6 Thlr.

Beyde Abtheilungen dieses wichtigen Werkes, wovon die zweyte den Liebhabern einige Wochen nach der Herbstmesse nachgeliefert wird, werden nicht getrennt. — Wer dieses Werk zu erhalten wünscht, beliebe seine Bestellung darauf der ihm zunächst gelegenen Buchhandlung anzuzeigen, weil ich es nur in kleiner Anzahl versende.

Frankfurt a. M., im Sept. 1802.

August Herrmann d. jüngere.

---

wollen wir ehrlich anzeigen zur Anregung eigener Beurtheilung eines Jeden.

Gleich gegen die Genauigkeit des ersten Satzes der Einleitung hegen wir einen kleinen Zweifel. Es heisst: „Das Material der Tonkunst besteht entweder in *natürlichen*, durch die menschliche Stimme erzeugten Klangen, oder in *künstlichen*, welche durch Anwendung musikalischer Instrumente hervorgebracht werden.“ Wir würden dafür annehmen: das Material der Tonkunst sind Klänge, wie sie die menschliche Stimme oder irgend ein anderer klingender Körper hervorbringt. Diese natürlichen Klänge reizen zur Beachtung, zur Untersuchung. Zunächst wird eine gewisse Reihe verschiedener Klänge in irgend eine Ordnung gebracht, welche sich die menschliche Stimme aneignet und die andern klingenden Körpern angeeignet werden. Dadurch wird das Tonen zur Kunst, obgleich noch in ihren ersten Anfängen, erhoben. Somit werden alle Klange künstliche, von der Kunst zubereitete, für sie passend gemachte. Das gilt von der menschlichen Stimme eben so wohl, als von den Instrumenten. Dadurch werden nach unserer Meinung mancherlei Fehlschlüsse aufgehoben, die sonst leicht aus dem Satze des Verfassers gefolgert werden könnten. — Zunächst wird die Harmonielehre *theoretisch* behandelt und streng vom praktischen Theile geschieden, was bekanntlich nur selten geschieht. Hier beginnt der Verfasser seine Erklärungen mit „Schall, Klang, Ton — Benennung der Tone“ und schliesst gleich das Historische an. Genau genommen gehört dies nicht hieher, höchstens in die Einleitung, da der Verfasser, wie jetzt Alle, unter Harmonie nichts Anderes, als gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Tone versteht. Auch scheint uns, dass das Geschichtliche den Anfanger nur belaste; er hat genug mit dem Erfassen der Lehre zu thun; besser stande daher wohl das Historische in einem besondern Buche. Es hilft wenig, dass es mit andern Lettern gedruckt ist; der Zusammenhang wird zu weit auseinander gehalten; das Uebersichtliche wird auch durch das Auge mit gewonnen. — Wir wollen daher vor der Hand des Geschichtlichen nicht gedenken, sondern lieber das System der Harmonie zusammenstellen. S. 16 „Tonschrift“ eine §. von sechs Zeilen, der viel Geschichtliches folgt. S. 44 „Tonsystem,“ drei Zeilen. S. 54 „Tonleiter und Tonarten,“ fünf Zeilen u. s. w. Hier ist die Lehre mit dem Geschichtlichen besonders gemischt. S. 62 unsere Dur- und Molltonart (die letzte *c d es f g as h c*). S. 72, § 7. Lehre von den Intervallen, einfache und zusammengesetzte, die letztern über die Oktave hinausgehend; also von der None an u. s. w. Der Verfasser hat angegeben, wie verschieden die Benennung derselben ist und was man unter jedem Beworte versteht, und will sie dann noch in natürliche und künstliche eintheilen, wofür leztereigene und nicht leztereigene genauer wäre. Auf die jetzt herrschende Dur- und seine Molltonleiter (deren Aufbau von Andern anders genommen wird) gründet er nun S. 76 die natürlichen (!) Intervalle, die in einer Tonart nur vorkommen können. S. 78 werden die Notenbenennungen Tonus, Mediante u. s. w. angeführt. S. 79: „Der Zusammenklang eines höheren und tieferen Tones hat für das Ohr, welches für den musikalischen Klang empfänglich ist, kaum dies nicht auch heissen, welches gerade so gewohnt ist, wie wir es gerade wollen?), entweder etwas Beruhigendes, oder erweckt das Verlangen nach einer Beruhigung. Die Zusammenklange ersterer Art heissen *Konsonanzen*, die andern werden *Dissonanzen* genannt. S. 80 ist unter den vollkommenen Diskordanzen ein Druckfehler, der nicht unter den angegebenen steht: für Sexte muss es Septime heissen. — S. 82 will es uns gar nicht gefallen, dass der Verfasser die reine Quarte unter die Dissonanzen setzt, und zwar auf das Urtheil des Ohres. Nun urtheilt unser Ohr anders. Die Quarte und die Quinte, beide klingen leer, sobald sie nicht vermittelt sind, dagegen beide gut, sobald sie es sind. — Dass er die kleine Quinte, welche nach hergebrachter Art die *falsche* heisst, unter die zufälligen Dissonanzen setzt, ist uns eher begreiflich, obwohl nicht immer. Der Herr Verfasser wird uns deshalb doch nicht zu den übelberüchteten „Quartanerknaben“ zählen? Das lirchten wir von keinem Manne, der zuförchtige Meinung eines andern hören will. — Aber wozu der alte Streit? Er nützt gar nichts, und die ganze Eintheilung, die vom Ohre kommt, hat keine Füsse, auf denen sie stehen könnte. Man kann die Sache kürzer und zugleich für Akkordenverbindung vielseitiger haben. Uebrigens wird Keiner, der die Harmonielehre nicht schon studirt hat, des Verfassers Auseinandersetzung verstehen; für solche kommt Alles viel zu früh. — S. 87 beginnt die *Akkordenlehre*. Nach einigen geschichtlichen Auseinandersetzungen behauptet der Verfasser S. 93: „Die Harmonielehre soll, im Gegensatze der spekulativen Theorie der Musik nur ein Substrat aus praktischen Werken sein, deren Regeln und Vorschriften sich auf eine Uebereinstimmung gründen müssen, die sich in den Werken der besten Tonsezer beim Gebrauche der einzelnen Intervalle und Akkorde u. s. w. immer wiederholet.“ — Wenn man diesen Satz, der doch nichts anders heisst, als: Machs es, wie es die Besten vor dir gemacht haben — immer und von Palestrina's Zeiten an zur Richtschnur genommen hätte, so wäre freilich Alles geblieben, wie es war. Ob wir aber dann nicht Manches eingebüsst hätten, was Keiner entbissen mag? Unbedingt! So hält die Annahme nicht Stich; und gerade die Bessern haben sich nur so viel nach dem Dagewesenen gerichtet, als ihnen zuträglich schien; im Uebrigen haben sie gethan, was sie wollten. Besser ist daher schon der folgende Satz: „Zur blossen systematischen Konstruktion sämmtlicher Akkorde ist es hinreichend, sich auf die von der Natur angedeutete terzenweise Verbindung der Tone, allenfalls als auf einen obersten Grundsatz zu beziehen, besonders wenn dieser so vollkommen ausreicht, wie es der Fall ist.“ — Wenn aber der Verfasser immer wieder darauf zurückkommt: „Liegt doch z. B. jede Bestimmung über die Auflösung und Fortschreitung der Dissonanzen und überhaupt über deren Anwendung nur im Ohr und nicht in den Zahlenverhältnissen,“ — so öffnet er damit nicht nur jeder Willkur Thür und Thor, gibt jedem ein Ohrenrecht, weder seine noch irgend

Eines Akkordenlehre für nothwendig zu erachten, sondern ist auch undankbar gegen das Gute, was allerdings durch genauere Berechnungen unserer Vorfahren gewonnen worden ist, z. B. die Berichtigung mancher Intervallengrössen, die ganze Temperatur u. s. w. Haben wir jetzt nicht mehr nöthig, die mathematischen Verhältnisse vorauszuschicken, so liegt dies darin, dass sie schon berichtigt sind, aber nicht darin, dass die Berichtigung für eine glücklichere Praxis gar nicht nöthig gewesen wäre. — Alle Akkorde von Drei- bis zu Sechsklängen (die verdoppelten Töne zählen nicht) sind entweder *leitereigene* oder *leiterfremde*, welche letzteren meist durch Vorhalte, Vorausnahmen, oder durch melodisch durchgehende Noten, also durch Willkür in der praktischen Behandlung einer Folge mehrerer Akkorde entstehen sollen. Beispiele werden nicht angeführt, sondern die *leitereigenen* werden sogleich eingetheilt in Stammakkorde (Terzenbau, nur mit Tönen der Tonleiter), Umkehrungen derselben (durch Versetzung des Basstones) und solche, die durch Vorausnahme, Vorhalte oder melodisch durchgehende Noten entstehen. — Die möglichst nahe Lage der Töne eines Akkordes ist nicht nothwendig bedingt, sie können auch bald entfernter bald näher liegen; dies führt keine Veränderung der Benennung des Akkordes herbei. (Auf die gewöhnliche Weise scheint uns die Erklärung der Akkordlagen in enger und weiter Harmonie den Anfängern fasslicher.) — Dann werden in Bezug auf die Tonart die Akkorde in *vollkommene* (die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen) und *unvollkommene*, und beide in Haupt- und Nebenakkorde getheilt. Vollkommene und unvollkommene Akkorde (nach seiner Benennung) können entweder Haupt- oder Nebenakkorde sein. Hauptakkorde sind ihm solche, denen entweder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, oder der unvollkommene auf dem Leitetone derselben zum Grunde liegt (die beiden Hauptakkorde waren es, welche dem Klein'schen System zum Grunde lagen). Alle übrigen tonischen Stammakkorde und ihre Umkehrungen sind *Nebenakkorde*. Beide können mehr als dreistimmig sein. „Ausser den bezeichneten Stammakkorden und ihren Umkehrungen sind zu den Hauptakkorden einer Tonart noch diejenigen Fünf- und Sechsklänge zu rechnen, welchen der unvollkommene Dreiklang auf dem Leitetone der Tonart zum Grunde liegt.“ — „Alle unvollkommenen Hauptakkorde sind in der Praxis einer bestimmten Behandlung unterworfen, so dass sie nothwendig einen andern Akkord nach sich ziehen. Dies heisst *Auflösung*, wenn der unmittelbar folgende ein vollkommener Akkord ist, der mit jenem zu einer und derselben Tonart gehört.“ — „Alle unvollkommenen Nebenakkorde werden wie unvollkommene Hauptakkorde behandelt. Unvollkommen heisst er, weil er nicht selbständig ist.“ — Nach diesen Erörterungen folgt S. 99: „*Systematische Konstruktion sämmtlicher zur Dur- oder Molltonart des als Grundton angenommenen Tones C gehörenden vollkommenen und unvollkommenen Hauptakkorde.*“ Die einfachsten Hauptakkorde liegen als Elemente zum Grunde, also der Dreiklang, vorzugsweise so genannt, wenn er auf dem Grundtone ruht; in den Umkehrungen soll er nicht so, sondern Sextenakkord u. s. w. genannt werden. Nun werden der Tonleiter in Dur und Moll auf jeder Stufe Dreiklänge gegeben, welche die Hauptstammakkorde bilden; also den Stufen nach sieben; in Rücksicht auf die Verschiedenheit der vom Basston des Akkords aus bestimmten Intervalle (wenn man nämlich in der Bildung der Molltonleiter mit dem Verfasser einig ist) entstehen vierfache Dreiklange (Dur- und Moll, mit kleiner Terz und falscher Quinte, endlich mit grosser Terz und übermässiger Quinte). Es wird nun gezeigt, auf welcher Stufe sich jede Art findet, sowohl in der Dur- als Molltonleiter. Diese Verschiedenheit der Dreiklange ist in Rücksicht auf die Intervalle der Tonart (d. h. in wie fern die Stufen der Tonleiter und ihrer beiden Hilfstöne gegen den Grundton gehalten, zu den Kon- oder Dissonanzen gehören, was zu grösserer Deutlichkeit hätte ausgesprochen werden mögen: dreifach: solche Dreiklänge, die nur aus Konsonanzen der Tonart bestehen, 2. nur aus Dissonanzen der Tonart, und 3) aus beiden zusammengesetzte. (Hier ahnet man schon, warum er die Quarte der Tonart unter die Dissonanzen rechnen will.) — Diejenigen Dreiklänge, welche entweder nur aus Kon- oder nur aus Dissonanzen bestehen, also mit Ausschluss der gemischten, bilden die Elemente der zur Tonart gehörenden Hauptakkorde; demnach als konsonirende die Dreiklange auf dem Grundtone und seiner Sexte, als dissonirend der Dreiklang auf dem Leitetone (der Septime). — (Und somit wäre er auf den Satz gekommen, den sein Lehrer, B. Klein, als obersten Prinzip seiner Konstruktion annahm, womit er jedoch nicht überall auszukommen einsah.) Demnach wird nur der Dreiklang auf dem Grundtone der Tonart als Element angenommen, weil der Akkord der Sexte eine andere Tonart bezeichnet. Das zweite Element ist der Dreiklang auf der Septime, weil er mittelbar oder bei regelmässiger (besser bei tonischer) Auflösung seiner Intervalle in Grundton und Terz übergeht. (Und so hat er bewiesen, dass nur zwei leitereigene Dreiklange der Tonart als Elemente aller übrigen Hauptakkorde derselben anzunehmen sind: eins mit einem vollkommenen, das andere mit einem unvollkommenen Dreiklange.?) — S. 105 wird die Umkehrung des vollkommenen Dur- und Moll-Dreiklanges gelehrt, dann des unvollkommenen, natürlich auf gewohnte Weise. Von beiden steht eine Tabelle im Quintenzirkel (von welchem noch nicht gesprochen worden ist). — § 13. S. 107 heisst es: „Die Umkehrungen des vollkommenen und unvollkommenen Dreiklanges haben einerles Namen.“ Das ist aber nicht konsequent; unterscheider sich jeder Dreiklang durch sein Beiwort, so müssen sich seine Umkehrungen auch dadurch unterscheiden; dadurch ist ja die Verschiedenheit der Intervalle schon angegeben. Man braucht also (nämlich vor der Hand; nur noch zu merken, auf welcher Stufe jeder seinen leitereigenen Satz hat. — Nun wird der *falsche* Dreiklang (wir wollen nicht um hergebrachte Ausdrücke rechten) als Element der übrigen unvollkommenen Hauptakkorde einer Tonart betrachtet, und zwar aus dem Grunde, weil er bei regelmässiger Fortschreitung der

Dissonanzen der Tonart, aus denen er besteht, nicht in einen vollkommenen Akkord, sondern nur in einen Zweiklang aufgelöst werden kann. Daher fügt man ihm in der Praxis noch eine Terz tiefer oder höher, oder beides zu. Also Vierklang und Fünfklang. Danach S. 109: „Ueber die Konstruktion der *Vierklänge*, die als Hauptakkorde in einer Tonart vorkommen." Man erfährt, dass wir den ersten vierstimmigen Hauptstammakkord oder den Dominantenakkord erhalten, der sich bei regelmässiger Fortschreitung in einen vollkommenen Akkord auflöst; er heisst wie jeder andere unvollkommene Hauptakkord der Tonart *Leitakkord*, weil er gleichsam (Wer that es je wirklich und ist sogar die regelmässige Fortschreitung) in einen vollkommenen Akkord der Tonart leitet. — Seine Umkehrungen. Tabelle derselben durch den Quintenzirkel (immer noch nicht erklärt). — S. 111 folgt der zweite vierstimmige Hauptstammakkord mit der grossen Terz nach oben in Dur, mit der kleinen hinzugefügten in Moll (*h d f a* oder *as*). Weil nun *a* oder *as* dieses Akkordes die Sexte, gegen den Grundton der Tonart gehalten, und also eine Dissonanz ist, welche hier in den Fall kommt, als offenbare Dissonanz zu stehen, so nimmt man seine Zuflucht zu dem Mittelchen, ihr einen Namen aus einer Doppeltonleiter, nämlich Terzdezime zu geben, was allerdings schon früher geschehen ist. (Das scheint uns denn doch ein Beweis, dass der Tonleiterstufen als melodische betrachtet namentlich konsoniren, weil sich eine aus der andern schon und selbstständig entwickelt; nur im Zusammenklingen nehmen sie zwiefache Seiten an, und zwar, je nachdem sie mit andern Tönen der Leiter verbunden werden. *Wir* meinen dabei, es sei freilicher zu sagen: In veränderten Tonverbindungen wirkt eines und dasselbe Intervall bald befriedigend bald unbefriedigend. Dadurch würde freilich auch die Konstruktion eine andere.) — Dominantenakkord und Septimenakkorde mit der falschen (kleinen) Quinte unterscheiden sich beide hinlänglich. — Es folgt wieder eine Tabelle durch den Quintenzirkel. — S. 116 wird wiederholt, welche Hauptdreiklänge (zwei) und Vierklänge (zwei) der Tonart dagewesen sind und dass es keine andern gebe. Ehe aber zu den zwei Fünfklängen und einem Sechsklange der Hauptakkorde fortgeschritten werde, soll noch vom sogenannt übermässigen Sextenakkorde gesprochen werden, weil er, wenn gleich nicht einmal ein *natürlicher* Akkord, in der Praxis, besonders der heutigen, so häufig wie ein selbstständiger Akkord einer Tonart angewandt wird. (Eine Unterbrechung der Ordnung im theoretischen Gange, durch häufige Praxis veranlasst, scheint uns zu naturgemäss. Vielleicht erklärte sich dieser Akkord und andere ähnliche leichter, wenn ein Kapitel über chromatische Veränderungen oder über Färbungen sogenannt natürlicher Akkorde durch eingemischte Halbtöne vorgebracht worden wäre u. s. w. Die Umkehrungen dieses Akkords, der eigentlich schon selbst eine Umkehrung ist, waren denn auch nicht unter die Ausnahmen von der Regel zu zählen. Das Ganze erhielte dadurch nach unserer Meinung mehr Bestimmtheit und Klarheit.) S. 119 die *Fünfklänge* als Hauptakkorde ihrer Terzenlage wegen. Es sind der grosse und kleine Nonenakkord auf der Dominante einer Dur- und Molltonart (kein Stammakkord, der auch in der Regel nicht umgekehrt wird); — und der Undezimenakkord auf dem Grundton einer Tonart mit gänzlicher Weglassung der Terz (*g a c d f*), der ein künstlicher, aber doch ein Hauptakkord genannt wird, weil ihm der falsche Dreiklang der Tonart zum Grunde liegt. — (Mir kommt es vor, als wäre er gar kein Hauptakkord, weil er durch Vorausnahme des Basstones oder durch Retardazion anderer Intervalle entsteht, was der Verfasser selbst zu bemerken nicht unterlassen hat. So gehört denn freilich eigentlich der Akkord nicht hieher; und auch dies sagt der Verfasser selbst: „streng genommen müsste er erst im praktischen Theile folgen." Dass er ihn dennoch in den theoretischen Theil brachte, dadurch hat er den Schülern die Uebersicht sehr erschwert. Was der Verfasser für die Anführung desselben sagt, hätte an einem andern Orte mit weniger Weitläufigkeit sich ergeben.) — Der *Sechsklang* oder Terzlezimenakkord (*c g h d f a* oder *as*). Nähme man die zweiten Grundton und Quinte weggelassene Terz *e* oder *es* mit hinzu, so hätten wir natürlich einen Siebenklang in Dur und Moll. Das soll aber nach dem Verfasser nicht Statt finden können, wie schon im vorigen Akkorde angenommen wurde, damit die Auflösung desto bestimmter hervortrete. (Es kann aber doch Fälle geben, wo man die Auflösung des dissonirenden Vierklanges mit dem schon zur Dissonanz sich erklingenden Dreiklange beabsichtigt. Unmöglich wenigstens ist die Sache nicht. Der Gebrauch solcher Akkorde läuft auf das Wesen der Orgelpunktes hinaus, wo andere, nicht eigentlich zum Basse gehörige Akkorde als frei für sich durchgehende angeschlagen werden. — S. 126 wird das Dagewesene kurz übersehen. Es folgt eine Haupttabelle aller dagewesenen Hauptakkorde nach der Eintheilung des Verfassers, welche ganz aus B. Klein's zum Grunde gelegten beiden Dreiklängen hervorgehen.) — S. 129. *Ueber die zur Dur- und Molltonart eines Grundtons gehörenden Nebenakkorde.* Nebenakkorde sind, denen weder der vollkommene Dreiklang auf dem Grundton der Tonart, noch der falsche Dreiklang auf dem Leitton derselben zum Grunde gelegt wurde. (Hier sieht man deutlich, dass der übermässige Sextenakkord auf der kleingemachten, also nicht zum Leitereigenen gehörenden Sekunde der Tonart gar nicht in die erste Reihe hätte aufgenommen werden sollen.) Der Verfasser will mit seiner Eintheilung eine weitläufige Nomenklatur vermeiden und Mühe ersparen, weil die Nebenakkorde wie unter Art genasse Hauptakkorde behandelt werden. Nebenher wollen wir nur bemerken, dass der Dreiklang mit der kleinen Quinte (oder der sogenannt falschen) jetzt häufiger vorkommt, als je. — Als Nebendreiklang wird z. B. *e e gis* angeführt, auf der Terz liegend, mit zu A-moll gehörig. Ferner gehören hierher alle Septakorde, die nicht auf der Dominante oder dem Leitton liegen. Wir bemerken sie nicht auszuführen, bemerken nur, dass in der Beschreibung die Nomenklatur doch nicht vermieden wurde. Alle diese Nebenseptimenakkorde unterscheiden sich von den Hauptseptimenakkorden der Ton-

art schon in ihrer äussern Gestalt bis auf den Nebenseptimenakkord auf der Sekunde der Molltonart (*d f as c*), der die äussere Gestalt eines kleinen Septimenakkords hat (*h d f a*). Allein der letzte soll aus lauter Dissonanzen, und der erste nur aus zweien bestehen. Da wir aber, wie schon gesagt, weder gewiss sind, ob die Sexte *a* im letzten Akkord von C dur nothwendig für eine Terzdezime und nicht für eine Sexte angesehen, noch die Quarte (*f*) schlechthin eine Dissonanz sein muss, so können wir diesen Unterschied natürlich auch nicht zugeben. Da hingegen alle Nebenseptimenakkorde einer Tonart in der Praxis eben so als die Hauptseptimenakkorde behandelt werden, so kommt ja am Ende gar nichts darauf an. — Der Verfasser selbst hat daher die Aufsuchung der Nebenfünfklänge und Sechsklänge dem Schüler überlassen, welcher sie schwerlich suchen wird. — Es folgen nun die Akkorde durch Vorausnahme, Vorhalte und durchgehende Noten, die in's Unendliche gehen, wenn sie alle aufgezählt werden sollten; ist auch nicht nöthig. Damit schliesst der theoretische Theil, und es folgt der *praktische*.

Hier zuerst die *Bezifferung* oder Signaturlehre, also eigentliche Generalbasslehre im engen Sinne des Wortes. Es herrscht noch keine genaue Uebereinstimmung. (Leider! und ware doch wohl nicht gar zu schwer zu finden.) Die Lage der Akkorde wird hier durch die Bezifferung nicht angezeigt; ist auch nur in Hauptfällen besonders nöthig, wie sie *Schicht* überall will. — Der Schüler wird bald Akkordverbindungen finden, wie er sie nach dem theoretischen Theile gar nicht vermuthen sollte, weil dort nur von Akkorden über eine Tonleiter und nichts von *Modulazion* gehandelt wurde. — Das Wenige, was über die Bezifferungsarten in Italien und Frankreich folgt, beide mit einander ziemlich übereinstimmend, ist dankenswerth, da beide von der teutschen Methode abweichen, was in teutschen Lehrbüchern sonst übergangen zu werden pflegt. — S. 147. Gestaltung eines Akkordes in Rücksicht auf die verschiedene Lage seiner Töne — also *enge* und *weite Harmonie*. Allgemeine Regeln lassen sich über diese Geschmacks- und Erfahrungssache nicht aufstellen; nur einige Andeutungen. Man übe beide Lagen. — „Ueber Verdoppeln und Auslassen eines oder mehrerer Intervalle eines Akkords." Zu verdoppeln sind nur die Konsonanzen der Tonart, die Dissonanzen nicht, oder doch nur die Sekunde. Ausnahmen werden zugestanden. Weggelassen werden nicht wesentlich unterscheidende Intervalle. Ein wegzulassendes Intervall wird auch durch zweckgemässere Stimmenführung bedingt u. s. w. Hier hilft eigenes Urtheil; die Regeln wachsen sonst in's Endlose (und käme doch wieder darauf hinaus; Da siehe du zu.) — „Erklärung des Ausdrucks Stimme, mit Rücksicht auf eine unmittelbare Folge mehrerer Akkorde. (Partitur, äussere und Mittelstimmen u. s. w.) Es werden nun für den Anfänger einige Vorsichtspunkte bekannter Art angegeben, „weil die Stimmenführung hauptsächlich von einem angeborenen Tonsinn abhangt." — „Ueber die verschiedenen Bewegungen einer Stimme im Vergleich zu einer andern." — §. 6. S. 161: „Regeln, die bei der harmonischen Fortschreitung mehrerer Stimmen zu beachten sind." — Die Stimmen dürfen sich nur ausnahmsweise durchkreuzen. (Allein diese Ausnahmen kommen oft.) Man halte die verschiedenen Stimmen so von einander, dass sich jede frei bewegen kann ohne Durchkreuzung; vermeide auch ein zu häufiges Zusammentreffen zweier Stimmen auf einerlei Tonhöhe, wodurch dem Wesen der Vierstimmigkeit geschadet wird. — *Man vermeide bei gleicher Bewegung der Stimmen eine unmittelbare Folge von reinen Quinten und Oktaven.* — Beiden Ursachen des Verbots hält sich der Verfasser wenig auf, sondern sagt: „Es würde ganz überflüssig sein, alle angegebene Gründe für das Verbot der Quintenparallelen aufzustellen und ihre Haltbarkeit zu untersuchen. Es muss dem Lernenden genug sein, dass die anerkannten Meister die Vermeidung dieser Parallelen immer berücksichtigt haben, dass der Regel also eine allgemeine Kunstobservanz zum Grunde liegt. Wenn nun auch hier oder dort in Meisterwerken einmal verbotene Quinten vorkommen, so dürfen solche Ausnahmen von der Regel nicht so angesehen werden, als gebe die Autorität eines Bach, Mozart, Haydn u. s. w. dem Lernenden die Befugniss, ganz nach Belieben von der Regel abzuweichen und verbotene Quinten zu machen. Zu solchen Versuchen lasse er sich nicht eher verleiten, als bis er überhaupt wie einer der genannten Meister schreiben kann, und dann wird er es schon unterlassen, die auffallenden und seltenen Ausnahmen von der Regel nachzuahmen. Unter keiner Bedingung aber darf man sich auf die Beispiele solcher Komponisten berufen wollen, deren Autorität nur eine eingebildete, keine allgemein anerkannte ist." — Das Verbot erstreckt sich auch auf diejenigen Quinten, die durch kleine Pausen von einander getrennt sind. — Je verschiedener die Klangfarbe der Instrumente ist, desto widerlicher wirken sie; daher auch am meisten in den äussern Stimmen. Das sicherste Mittel, sie zu vermeiden, liegt in der Vermeidung der gleichen Bewegung, denn wo diese nicht stattfindet, kann auch keine Parallele stattfinden. Dennoch wird (und mit Recht) vor zu häufiger Anbringung der Quintenfolgen ohne Parallele gewarnt. Nach Kirnberger (Th. I. S. 130) werden noch für erlaubt angegeben, vornämlich im Tenore gegen den Bass:

Dagegen sollen solche, wo die Quinte verzögert wird,

immer zu vermeiden sein:

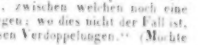

Dann heisst es: „Das Verbot der Oktavenparallelen bezieht sich nur auf solche, zwischen welchen noch eine oder mehrere Stimmen liegen; wo dies nicht der Fall ist, sind sie erlaubt und heissen Verdoppelungen." (Mochte

mancher Einschränkungen bedürfen.) Anstatt weiterer Regeln hält es der Verfasser für besser, noch einige Beispiele folgen zu lassen, die mit Aufmerksamkeit betrachtet ihren sichern Nutzen bringen werden. (Gibt dies aber nicht viel eher eine Abrichtung nach Vorbildern, die von Andern wieder verdrängt werden können, als eine Erkenntniss?) — Der *verdeckten* Quinten und Oktaven wird S. 173 gedacht, ohne weitere Erklärung, als dass darunter nur reine Quinten und Oktaven zu verstehen sind, also nicht Quintenfolgen verschiedener Art. — S. 174. *Ueber Sekunden-, Terzen-, Quarten-, Sexten- und Septimenparallelen.* „Parallelen grosser Sekunden machen einen unangenehmen Eindruck, sind daher zu vermeiden, um so mehr, je schärfer sie durch die Klangfarbe der Instrumente hervortreten. Uebermässiger Sekunden Parallele kann stattfinden, weil das Ohr geneigt ist, dafür kleine Terzen zu nehmen (fraglich wäre doch die Schreibart!). Eine Parallele von lauter kleinen ist immer unzulässig.“ Terzparallelen sind auf unharmonischen Querstand verwiesen, wie die Sextenparallelen. Von den Quartenparallelen heisst es nur: Wenn mit der tiefsten Stimme derselben eine dritte unterwärts in Terzenparallelen fortschreitet und zwar in enger Harmonie (nämlich der Terzenstimmen), so sind sie zulässig. (Nur?) Bei der praktischen Behandlung solcher Sextenakkordfolgen soll mehr darüber gesprochen werden. — In Septimenparallelen können nur verminderte Septimen angebracht werden, die auch nicht selten zur Anwendung kommen. (Man vergesse nicht, dass bei Parallelen stets nur von gerader Bewegung der Stimmen die Rede sein kann, und dass sich z. B. Septimen-Sequenzen davon unterscheiden.)

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Musikalische Chronik des zweiten Quartals. (Beschluss.) Die jährliche, musikalische Soirée des Herrn Archivar *Gläggl* brachte in angenehmem Wechsel zwölf, mehr oder minder interessante Nummern zu Gehör; darunter ein keineswegs gelungen ausgeführter Vokalchor: „Nach Emaus“ (der ungenannt gebliebene Tonsetzer, Herr Karl Haslinger, dürfte sich dieses keengesunden Kindes wahrlich nicht schämen); ferner: Solo's für die Klarinette, Harfe und Violine, nebst dem neuerfundenen Physiharmonikon (?); Gesänge von Kücken, Beethoven (Adelaide), Proch und Schubert; „Der tolle Musikant,“ melodramatische Deklamazion, und die Romanze: „Der Abschied des Troubadours,“ von Moscheles, Giuliani und Mayseder; welche Gaben durch das gefällige Zusammenwirken bewährter Notabilitäten, wie z. B. *Bärmann*, Mad. *Schodel*, des k. k. Hofschauspielers *Lucas*, der Herren *Pixis*, *Schuselbauer*, *Saint-Leon*, *Hölzl*, Geschwister *Lewy* u. A. nur höher noch im Preise steigen mussten. — Eben genannter Herr *Arthur Saint-Leon*, eigentlich Ballettänzer, der häufig schon im Theater als Violinist Beifall erhielt, arrangirte nunmehr ebenfalls ein Separatkonzert, worin er fünf eigene Kompositionen vortrug, so überschrieben: 1) L'Insensé, Concert fantast-Romantique; 2) Ne m'oubliez pas, Etude; 3) Le soir, Nocturno; 4) Caprice über das Tischlerlied aus dem „Verschwender“; 5) Fantaisie sur un thème hollandais, et sur la Romance de Guido et Ginevra. — Als Dilettant leistet Herr Saint-Leon Ausgezeichnetes; er besitzt viele Routine in Ueberwindung der modernen Künsteleien, entwickelt im Kantabile, mit schönem Ton, Gefühl und Wärme, obwohl nicht ganz frei von sulfisanter Affektazion; im Allegro eine brillante Technik, welche manche Unvollkommenheiten durch rapide Schnelligkeit verschleiert; und bei der Anspruchslosigkeit des privatisirenden Kunstfreundes nimmt man sogar die launenhaften Eigenheiten und fragmentarischen Rhapsodieen des wunderlichen Tondichters mit in den Kauf; — das Blatt aber wendet sich, wenn ebenderselbe, öffentlich herausfordernd, in die Schranken tritt; dann ist auch die Kritik bevorrechtet, höhere Anforderungen zu stellen, — und solchen zu genügen, möchte denn doch etwas schwer halten. Indessen davon abstrahirt: Ehre jenem Eifer, auch ausser dem Berufe einer verwandten Museneschwester sich zu weihen, Ehre jener festen, unerschütterlichen Beharrlichkeit, die nimmer sich ermüden lässt, durch rastlos praktische Uebungen wenigstens doch jenes Ziel zu erringen, das momentan blendet und besticht; wiewohl der prüfende Verstand unmuthig, aber auch betrübt sich abwendet bei der Gewahrnehmung solcher und ähnlicher Kunstverirrungen, durch welche sogar die kleine Summe des Besseren noch verdunkelt werden muss. — In den Wohlthätigkeitskonzerten für erwachsene Blinde und Klein-Kinderbewahr-Anstalten vereinigten sich, wie immer, die eminentesten Talente: *Donselli*, *Badiali*, *Shaw*, *Castellan*, *Pozzi-Frezzolini*, *Thalberg*, *Sivori* u. A., unter den Orchestersätzen waren die bedeutendsten: Méhul's Jagdouverture (mit sechzehn Waldhörnern); jene zu Romeo und Julie, von Steibelt; eine neue zum Kaufmann von Venedig, von Titl, und dessen Nachtliche Heerschau. — Die musikalisch-deklamatorische Akademie zum Besten des Krankenhospitals der Elisabethiner Nonnen interessirte durch die einflussreiche Mitwirkung unserer fremden Gäste: *Tadolini*, *Shaw*, *Abbadia*, *Donzelli*, *Moriani*, *Castellan*, *Badiali*, *Ferlotti*, *Coletti*, *Sivori*, — der einheimischen Künstler: Mad. *Rettich* und *Fichtner*, — *Melanie*, *Carl* und *Richard Lewy*, — *Zierer*, *Pospishill* u. A. — Die obengenannten Sänger genossen auch die hohe Ehre, bei einem, während der Anwesenheit der königl. sächs. Prinzessinnen in den Appartements des Erzherzogs Franz Karl angeordneten Hofkonzerte sich produziren zu dürfen. — Mad. *Haxeltt-Barth* bekrönte ihren Vorgang aus dem ersten Wochenbette sogleich mit einer menschenfreundlichen Handlung, indem sie zur Unterstützung einer schuldlos verarmten Familie eine Mittagsunterhaltung veranlasste, selbst darin die durch ihren wunderherrlichen Vortrag berühmt gewordene Händel'sche Arie: „Töne sanft du lydisch Brautlied,“ nebst einer grossen Szene aus Pacini's „Niobe“ sang, und zur Förderung der verdienstlichen Absicht auch den Beistand *Thalberg's*, der Mad. *Rettich* und Dem. *Abbadia*, der Herren *Lucas* und *Ferlotti* zu gewinnen wusste.

Unsere Landsmännin *Caroline Unger*, nachdem sie sich mit einem wohlhabenden jungen Manne Herrn *Sabatier* ehelich verbunden, und in's geräuschlose Privatleben zurückzutreten gedenkt, besuchte auf der Durchreise nach Dresden, wohin eine schon vorigen Jahres geleistete Zusage sie ruft, ihre Vaterstadt, und konnte — ohne den entferntesten Gedanken, eine hiesige Bühne zu betreten, dennoch der dringenden Einladung nicht widerstreben, im Josephstädter Theater zweimal für wohlthätige Zwecke mitzuwirken; sie sang mit *Moriani*, *Ferlotti* und einigen Aushilfsindividuen Scenen aus Belisario, Marino Faliero und Giuramento (den dritten Akt), unter einem tumultuarischen, der Mauern Einsturz bedrohenden Beifall und zahllosen Hervorrufungen.

Die Tonkünstler-Sozietät führte Assmayr's Oratorium: „Saul und David" auf, welches jetzt erst, zur gewohnten Abendzeit, reichlich besetzt und sorgfaltig eingeübt, ganz genossen werden konnte und von dem empfänglichen Auditorium durch die aufmerksamste Anerkennung gewürdigt und ausgezeichnet wurde.

Wer — der älteren Generazion angehörend — hat nicht mit Vergnügen Thümmel's humoristisch-satyrische „Reisen in die südlichen Provinzen Frankreichs" gelesen, und erinnert sich noch des, einer Episode eingeflochtenen, liebenswürdigen Sonderlings *St. Sauveur*, welcher dem Reize der „Ueberraschung" die schönsten Lebensstunden zuschreibt, und auch selbst damit zauberähnliche Wirkungen hervorbringt? — Jener Eindruck aber vergegenwärtigte sich unserm Gedächtnisse, als wir kürzlich zu einem musikalischen Diner geladen wurden, wobei gegeben werden sollte: „Noah," Oratorium in zwei Abtheilungen, gedichtet von Ant. Ritter von Perger, in Musik gesetzt von Franz S. Hölzl. — Das war ein Räthsel; — Hölzl? wer ist der Mann? fragte Einer den Andern. Nur Wenige berichteten: es ist ein junger Tonkünstler, Zögling der gräflich Palffy'schen Musikschule des Theaters an der Wien, der jetzt, wie Hunderte seiner Kollegen, mit Lektioniren sich beschäftigt, und nebst mehreren, günstig aufgenommenen Liedern und Gesängen, auch schon ein paar solenne Messen produzirt hat, welchen Kenner ehrendes Lob spendeten. — So verfügten wir uns denn, mit mässigen, fast indifferenten Pratensionen nach dem Konzertsaale; — allein dieser Fr. S. Hölzl war ein zweiter St. Sauveur geworden, und hatte uns mit diesem, seinem grösseren Erstlingswerke eine „Ueberraschung" bereitet, so freudiger Art, dass wir kaum vom Erstaunen uns zu erholen und dem talentvollen Tondichter für diese so höchst gelungene Schöpfung unserm Bewunderungszoll zu entrichten im Stande waren. Man verlange ja nicht nach dem Anhören einer einzigen, obendrein noch keineswegs tadellosen Produkzion ein ausführlich detaillirtes Kriterium; nur mit dem gedruckten Textbuche, als Leitfaden in der Hand, konnte es möglich werden, Schritt vor Schritt den Stufengang des Tongemäldes zu verfolgen; was demnach gegeben werden mag, sind Umrisse und Andeutungen jener Momente und Situazionen, die besonders hervortraten durch geistreiche Auffassung, Neuheit der Formen und Ideen, karakteristischen Ausdruck, psychologische Wahrheit, kräftige Behandlung der Chormassen und imposante Instrumentaleffekte; — dahin gehören: der unheimlich düstere, langsam sich fortwindende Einleitungssatz, Fmoll, Verkünder der drohenden Katastrophe; — die verständige Sonderung der rohen Nomadenjäger von dem ruhig arbeitsamen Hirtenvolke; — Noah's erstes Erscheinen: — die fugirten Tripelchöre der Krieger, Jäger und Hirten: „Hinunter mit ihm und den Seinen"; — der Noachiden demuthsvoller Choral; — die Stimme aus den Wolken: „Ich bin gekommen zu strafen," womit der Dichter einfach zwar, doch bedeutsam gewichtig, die erste Abtheilung schliesst; das vom Komponisten angefügte Instrumental-Nachspiel nimmt gleichsam ergänzend den Faden auf und hält jene, schon durch die Introdukzion motivirte Hauptempfindung fest. — In der zweiten Hälfte der Engelchor: „Fürchtet euch Menschen," wo der dräuende „Wehe"-Ruf Mark und Bein erschüttert; das Rezitativ: „Die Kraft Gottes durchweht mich," sammt der Arie: „Ich rufe den Sturm," mit der ergreifenden Schlussperiode: „Wenn der Ewige mir's gebeut!" des Erzengels Michael; — das nächstfolgende Arioso Gabriel's, des „Freudenboten Gottes," — dann beider Duett, mit dem sinnig berechneten Wechsel von Dur und Moll; eine wunderbar reizvolle Trilogie; — der Sphärenbewohner Trauerchor: „Schon naht die schwere Stunde," in seiner höchst wirksamen Gradazion; — der Noachiden fugirter Gesang: „Die Noth vereint"; — der majestätische Doppelchor: „Vaterland, heil'ge Erde!" dessen Zwischensatz ein anmuthreiches Trio des Patriarchen und seiner Kinder bildet: „Wir ziehen getrost in die Arche"; übergehend zur Jubelfuge: „Hosianna dem Herrn!"; — das Tongemälde der Sündfluth; — starres Schweigen der Natur; — von ferne dumpf grollender Donner; — zuckende Blitze; — des Unheils allmäliges Nahen; — Sturmes-Ausbruch, Geheul und Brausen; — der Wolken Entladung und stromendes Ergiessen; — Anschwellen der Gewässer, ihr verheerendes Ueberfluthen; — darunter der Ertrinkenden mit dem Tode ringendes Angstgeschrei und Jammerruf: „Weh — weh! vergebliches Eintrinnen!" ist eine, mit fester Hand in grossartig kühnen Alfresco-Strichen entworfene Zeichnung ohne kleinliche Malerei, einzig nur bewirkt durch der sanktionirten Kunstmittel zweckförderend gewählte Verwendung. — Wie nun vollzogen Gottes Strafgericht, da schweben Engel ob der „meerbegrabenen Erde," wo „lautlose Todesstille" herrscht; — „Es ist vollbracht!" kündet Michael; auf des Ewigen Geheiss, „in Freude" naht Gabriel Noah und den Seinen, welche, entsteigend der Arche, die Dankhymne anstimmen: „Wir fühlen uns der Gnade des Göttlichen nicht werth"; worauf die gewaltige Schlussfuge: „In der Strafe liegt die Sühnung," im feurig begeisterten Ergusse dahinströmt und aushallt zuletzt mit dem jauchzenden Alleluja der himmlischen Heerschaaren! — Obwohl Orchester und Chöre des Hofoperntheaters ihren alten Ruhm behaupteten und mit zwei Proben gewiss das Möglichste leisteten, desgleichen die Solisten Dem. *Carradori*, Herr *Leitgeb* und *Lutz*, dessen energischer Vortrag der Arie:

„Ich rufe den Sturm," eine Wiederholung bezweckte, auch grösstentheils befriedigten, so wollen wir doch den patriotischen Wunsch nicht verhehlen: das dem heimathlichen Boden entsprossene Tonwerk ein zweites Mal mit polyphonischen Gesammtkräften hören zu können; die Gesellschaft der Musikfreunde würde, indem sie einem vaterländischen Kunstjünger wohlwollend dazu die Hände bietet, entsprechend ihrem schönen Zwecke, nur neue Verdienste dadurch sich erwerben.

Berlin, den 14. September 1841. Zuvörderst bemerke ich, dass die in meinem Julibericht erwähnte Sängerin vom königl. Hoftheater zu Hannover nicht *Renz*, sondern *Penz* heisst. Nächstdem befremdet es, in dem zweiten Referat aus Berlin von einer andern Feder zu finden, dass von einer „Verfolgung" der Mad. *Pasta* in unserer Residenz die Rede ist, da, ausser dem lebhaft gezollten Beifall des Publikums in beiden Theatern, auch die beiden hiesigen Zeitungen und der ordentliche Korrespondent in diesen Blättern dem Talent und künstlerischen Verdienste dieser berühmten dramatischen Sängerin die gebührende Anerkennung haben zu Theil werden lassen. Um so weniger sind daher einzelne Opposizionen für ein Gesammturtheil anzunehmen, und es bleibt vielmehr zu wünschen, dass Mad. Pasta in jeder teutschen Stadt solche günstige Aufnahme finden möge, als in Berlin! — Ganz besonders zeigte sich diese auch in den beiden letzten Vorstellungen der Oper Semiramis von Rossini im königl. Opernhause am 13. und 15. August. Mad. Pasta, welcher die halbe Einnahme zu hohen Preisen bewilligt war, gab die Titelrolle mit ungemein ergreifendem Ausdruck; vorzüglich schön trug dieselbe die fünfte Szene des ersten Akts mit weiblichem Chor: „Bel raggio lusinghier," voll Hoheit und mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit die Thron- und Schwurszene des ersten Finales vor, und gab mit erschütternder Wahrheit das Entsetzen über die Erscheinung des Ninus zu erkennen. Die Duette mit Assur und Arsace waren ebenfalls helle Glanzpunkte in der hohen Kunstleistung der Mad. Pasta, welche in dieser hoheren Sopranpartie auch weit seltener detonirte, als in dem tiefer liegenden Tancredi und der Norma. Durchaus vollkommen sang Dem. *Hähnel* den Arsace, welche Mezzosopranpartie dieser, im Vortrage grossartigen und im Ausdruck edlen Sängerin durchaus angemessen ist. Gleich in der ersten Szene wurde die ungemein beliebte Künstlerin (welche hoffentlich bald ganz der königlichen Oper beigesellt werden dürfte) mit enthusiastischem Beifall begrüsst und begleitet. Noch grössere Wirkung machte ihr Duett mit Assur: „Bella imago degli Dei," ferner die Tempelszene mit Oroes im zweiten Akt, als Arsace schwört, den Mord des Vaters zu rächen, und vor Allem das Duett mit Semiramis, wo die beiden vollttönenden Stimmen der Mad. Pasta und Dem. Hähnel sich in harmonischem Wohllaut auf das Innigste vereinten. Schade nur, dass die zu lange Oper am Schlusse so ermattet und an Wirkung bedeutend abnimmt! — Herr *Krause*, ein früheres Mitglied der hiesigen Singakademie, jetzt königlich Baierscher Hofsänger zu München, sang den Assur in italienischer Sprache beide Male mit klangvoller Stimme und guter Methode, auch im Portamen, wie in der Geläufigkeit befriedigend, mit allgemeinem Beifall. Nur zuweilen presst dieser kunstgebildete Sänger den Ton etwas zu stark und lässt einiges Vibriren der Stimme vernehmen. Für den Vortrag in Oratorien hat sich der schätzbare Künstler früher bereits, und auch bei seiner jetzigen Anwesenheit in den Versammlungen der Singakademie auf das Vortheilhafteste gezeigt. — In beiden Vorstellungen der Semiramis, deren erste auch vom königlichen Hofe und einer sehr glänzenden Versammlung besucht war, sang der Begleiter der Mad. Pasta, Herr *Gamberini*, die Tenorrolle des Hidrenus mittelmässig, jedoch ohne zu stören. Die Partie ist an sich freilich sehr untergeordnet. Gleich nach der zweiten weniger besuchten Vorstellung der Semiramis reiste Mad. Pasta nach Leipzig ab. Gleichzeitig trat auch die noch jetzt anhaltende warme Sommerwitterung ein, welche den Besuch des Theaters weniger begünstigt, als die im Freien in Ueberzahl statt findenden Militärmusikkonzerte, von denen jetzt besonders die von Herrn MD. Wieprecht zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten Aufführungen durch die grosse Anzahl von Blech- und Blasinstrumenten mehrerer exakt eingeübten Musikchöre ein oft aus mehr als 5000 Zuhörern bestehendes Publikum anziehen, obgleich der grössere Theil derselben kaum Raum zum Stehen findet. — Im königl. Theater, welchem es noch immer an einer eigentlichen ersten Sängerin fehlt, hat die in naiven Rollen stets beliebte Dem. *Grünbaum* die Anna in dem L. Schneiderschen Quodlibet: „Fröhlich," im „Reisenden Studenten" Hannchen, in „Fra Diavolo" die Zerline sehr anmuthig und gewandt in der Darstellung, in „Czaar und Zimmermann" die Marie, im „Feen-See" die Gastwirthin Margarethe und in der bis jetzt nur ein Mal gegebenen Oper „Hans Sachs" von Lortzing die Cordula, als Gastrollen mit Beifall gegeben. Ob ein Engagement dieser für das leichtere Singspiel sehr brauchbaren Sängerin statt finden wird, ist — wie so Vieles — noch unentschieden. Zu bemerken ist noch, dass Herr Krause den Czaar in Lortzing's beliebter Operette „Czaar und Zimmermann" vorzüglich sang und angemessen darstellte. — Im „Postillon von Longjumeau" gab Dem. *Kunth* die Magdalene als Gastrolle, und zeigte darin Gelaufigkeit der Stimme, etwas gezierte Manier im Vortrage und Talent zur mässig karikirten Darstellung. Die zahlreich anwesenden Zuhörer bezeigten der jungen Sängerin lebhafte Theilnahme durch ermunternden Beifall. Eine Anfängerin im theatralischen Gesange, Dem. *Krüger*, die Tochter eines früher hier sehr geachteten, jetzt verstorbenen Schauspielers, versuchte sich zum ersten Male als Giulietta in Bellini's Capuleti nicht ohne ziemlich günstigen Erfolg. Die Sopranstimme der noch sehr jungen Sängerin ist rein und angenehm, für den grossen Bühnenraum jedoch zu schwach, und könnte leicht durch öftere Anstrengung vor der vollendeten Ausbildung leiden. Ein guter Gesangunterricht ist im Vortrage wahrzunehmen, auch zeigte sich Talent zu der, jetzt nur noch zu berechneten Dar-

stellung. Dem. *Penz* gab den Romeo wiederholt als letzte Gastrolle mit gelungenem Erfolge. — Die schon in früherer Zeit hier nach Verdienst gewürdigte dramatisch vorzüg- he Sängerin Mad. *Fischer-Schwarzböck* aus Karlsruhe hat hier drei Gastrollen in teutschen Meisterwerken, nämlich die Leonore in Beethoven's Fidelio, die Donna Anna in Mozart's Don Juan, und die Euryanthe in K. M. v. Weber's selten zu Gehör kommender Oper, letztere zwei Mal in kurzer Folge auf einander, mit verdienter Anerkennung ihres künstlerischen Strebens in der mimisch-plastischen Darstellung, wie ihrer, an Intensität der Tonfülle verbesserten, in den Mittellonen und der Mezza-voce besonders wohlklingenden Sopranstimme gegeben. Schon die Wahl der Opern zeugt von dem ernst edlen Sinn der fleissigen, durch eine vortheilhafte Theaterfigur unterstützten Sängerin, welche nur an dem Mangel gründlich musikalischer Durchbildung zu leiden und dadurch in zuversichtlicher Ruhe und Freiheit der Bewegungen behindert zu werden scheint. Leider trafen die Gastrollen der Mad. Fischer-Schwarzböck gerade in die ungünstige Zeit des schönen Wetters, der Abreise des Hofes und vieler Vornehmen nach Schlesien; auch war die Erinnerung an die Damen Gentiluomo, Spatzer, Pasta und Hahnel noch zu neu. Um so mehr ist der dennoch den Leistungen der Mad. Fischer gezollte Beifall als ein reiner Kunsttribut, ohne persönliche Rücksichten, anzusehen. Uebrigens war das erste Debüt derselben insofern weniger günstig, als erst Don Juan angesetzt war, und bei der schnellen Umänderung der Vorstellung Fidelio ziemlich unvorbereitet gegeben wurde, wobei die Rolle der Marzeline einer sehr befangenen jungen Sängerin (statt der Dem. Schulze) zugetheilt war. Da Herr *Eichberger* (dessen Kontrakt am 1. Oktober d. J. ablauft, und dessen Stelle bis jetzt unbesetzt ist) auf Urlaub abwesend war, musste Herr Bader noch die übermässig hochliegende Rolle des Florestan übernehmen. Vorzüglich schön trug Mad. Fischer die erste schwere Arie mit den obligaten Hornern, das Quartett im zweiten Akt (von den Herren *Zschiesche* und *Büttlicher* trefflich unterstützt) und das freudejubelnde Duett mit Florestan vor. — Als Donna Anna erfüllte Mad. Fischer namentlich im ersten Akt, durch ihr leidenschaftlich wahres, seelenvolles Spiel und ausdrucksvollen Gesang ganz das Ideal der Hoffmann'schen Donna Anna. (In diesen Fantasiestücken u. s. w.) Das Duett mit Don Ottavio, am Meisten aber das Rezitativ und die Arie im ersten Akt und das Maskenterzett gelangen der im zweiten Akt ziemlich erschöpften Sängerin ungemein. Die Elvira gab versuchsweise Dem. *Auguste Löwe* (welche das erste Mal die Bühne als Iphigenia in Tauris betreten hatte). Referent muss bekennen, dass er von solchen Wagestücken kein Freund ist, obgleich die Leistung der mit einer starken Mezzosopranstimme begabten Sängerin, besonders in der ersten Arie und dem Maskenterzett, nach Verhältniss befriedigend ausfiel, wenn übrigens auch von Seiten der Darstellung der geistige Fonds nicht ausreichend erschien. Unseres Bedünkens ist Dem. Löwe eine bei Weitem mehr für den ernsten Styl geeignete Kammersängerin, als für die Bühne geeignet, welche nothwendig erhöhtes Leben und Beweglichkeit bedingt. Ueberdies klingen die in der Mittellage vollen, sonoren Töne dieser mit grosser Ruhe ausgestatteten Sängerin vom zweigestrichenen *g* aufwärts meistens belegt. — Herr *Mantius* sang die beiden Arien des Don Ottavio sehr innig, nur in zu langsamem Tempo, eine Eigenheit, welche diesem schätzbaren Sänger zur andern Natur geworden zu sein scheint. Herr *Krause* sang die Basspartie des Leporello zwar sehr deutlich und vollstimmig, ermangelte jedoch des für diese Rolle unerlässlichen Humors der Darstellung, wie des Spielers in so hohem Masse besass. — Euryanthe sang Mad. Fischer nicht ohne Anstrengung, jedoch im Ganzen sehr gelungen. Mit wahrer Empfindung trug dieselbe die erste Kavatine: „Glücklein im Thale," mit zartem Ausdruck das Duett mit Eglantine und Euryanthens melodische Kabalette am Schluss des ersten Finale vor. Das zweite Finale, welches eben so reich an harmonischen Kombinazionen, als von dramatisch ergreifender Wirkung ist, wurde durch das stets belebte Spiel der Mad. Fischer sehr gehoben, wie sich darin auch der Mannerchor auszeichnete. Auch im dritten Akt war die ungemein leidenschaftliche Sängerin noch nicht gänzlich erschöpft, sondern führte die kräftigen Stellen des Gebet's, der ganz in freudiger Extase sich ergehenden Arie bis zur Ohnmacht, wie die rührende Kavatine am Wasserfall mit inniger Empfindung höchst gelungen aus. Eben so lobenswerth, mit noch frischerer Stimme und musikalisch sicherer, gab Dem. *Schulze* die widrige Rolle der Eglantine, deren gehässigen Karakter die junge, talentvolle Sängerin möglichst gemässigt darlegte. Herr *Mantius* sang zum ersten Mal den Adolar in den Szenen des Liebenden und die Romanze als Troubadour vortrefflich; in den stark instrumentirten Ensemble's drang seine weiche Stimme nur in den höheren Tonen durch, und das Bitterliche des Heldes eignet sich nicht für die Persönlichkeit des schätzbaren Künstlers. Ganz genügend erfüllten die Tendenz des Tondichters als Adolar hier nur die Herren Bader und Tichatscheck! Die Basspartieen des Lysiart und Königs sind hier durch die Herren *Zschiesche* und *Büttlicher* unverbesserlich besetzt. — Nachdem der Königsstädtische Bühne den ersten Zyklus ihrer italienischen Opernvorstellungen beschlossen hatte, setzte sie solche vom 14. August ab ohne Abonnement, jedoch bei meistens leerem Hause fort, obgleich ausser den Wiederholungen der unausbleiblichen Donizetti'schen Opern Lucia di Lammermoor, L'elisir d'amore, Gemma di Vergy, dem Barbiere di Seviglia u. s. w., doch auch zwei neue Opern: „La prova di un' opera seria" von Generi und „Torquato Tasso" von Donizetti gegeben wurden. Die erste, schon ältere komische Oper gefiel durch unterhaltende Handlung, karakteristische Musik in bessern Styl der Opera buffa und gute Ausführung, besonders der Rolle des Kapellmeisters Campanone durch Signor *Savio* und des Poeten durch Signor *Pellegrini*. Signora *Ferlotti* sang zwar, konnte jedoch im Spiel belebter sein. Die erste Tenorrolle des Signor *Fitali* ist nicht bedeutend. Tasso kann in solcher dichterischen Behandlung dem teutschen

Zuschauer unmöglich behagen, da die Prinzessin sich dem Dichter förmlich hingibt. Signora *Ferlotti* war im Gesange nicht übel. Herr *Poltrinieri* zur Darstellung des schwärmerischen Dichters und feurigen Liebhabers weniger geeignet. Signor *Sarzo* gab den zudringlichen Fraser Don Ghevarado sehr lebendig, auch Signor *Vitali* den intriguanten Geraldini (Goethe's parodirten Antonio) im Gesange ganz genügend. Die Musik hat melodische Schönheiten, ist im Ganzen indess doch zu sehr in die bekannte Form gegossen und locker abgefertigt, um nicht zu ermüden. Wie es auf die Länge möglich sein wird, die italienischen Opernvorstellungen hierdurch auf dieser Bühne zu erhalten, ist dem Referenten noch ein ungelöstes Räthsel. Es bestätigt sich, dass die teutsche Oper von diesem Theater ganz verbannt ist, und nur Posse und Lustspiel beibehalten wird, was wohl die Kosten der italienischen Oper wird übertragen müssen, da nur *Beckmann's* Darstellungen zahlreich besucht werden. Welches weite Feld hätte diese Bühne bei dem einförmigen Repertoir der königlichen Oper gewinnen können, wenn nur noch eine erste Sopransängerin und ein guter Tenorist angestellt wären! Welche Menge von ältern, gehaltvollen Opern sind nicht ganz verschollen, die kleinen Singspiele nicht zu erwähnen! Wir führen nur an: Axur, Der Wassertrager, Belmonte und Constanze, Lodoiska und viele, viele andere Meisterwerke oder doch unterhaltende Operetten, wie die von Dittersdorff, D'Alayrac, Cimarosa, Paisiello, Winter's Opferfest u. s. w. Indess bleiben dies fromme Wünsche und man muss mit dem oft seichten Strom der Zeit mitschwimmen.

Die hiesige *Sing-Akademie* allein erhält den Geschmack an gehaltvollen ältern Gesangwerken ernsten Styls, ohne neuere Kompositionen deshalb ganz von der Hand zu weisen. So fand z. B. am 3. August eine würdige Gedächtnissfeier, dem Andenken *Friedrich Wilhelm* 3. geweiht, Statt, welche durch einen Choral von *Ed. Grell* eröffnet wurde. Demnächst folgte ein Psalm von *Fasch*: „Heil dem Manne" u. s. w., dann Leonardo Leo's Miserere, einige Sätze aus einem Stabat Mater von Cortegiana und J. S. Bach's Kirchenmusik: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit." Unlängst wurde auch eine Motette von G. W. Fink mit Theilnahme ausgeführt und aufgenommen. Konzerte fanden im Sommer natürlich nicht Statt. — So schliessen wir denn diesen Bericht leider mit zwei beklagenswerthen Todesfällen. Am 1. August starb im besten Mannesalter der als Künstler und Mensch gleich achtbare königliche Kammermusiker *Heinrich Griebel*, einer unserer besten Oboe-Virtuosen und ein zuverlässiges Orchestermitglied der königlichen Kapelle, an der Halsschwindsucht. — Am 24. v. M. starb im 37. Lebensjahre an der Unterleibsentzündung in Langfuhr bei Danzig, im Landhause seines Schwiegervaters, des Kommerzienraths Behrend, der als teutscher Liederkomponist rühmlichst bekannte Tonkünstler *Friedrich Curschmann*, dessen Andenken die Singakademie am 7. d. M. durch eine Gedächtnissfeier ehrte. Beide Künstler genossen mit Recht die allgemeine Achtung und Anerkennung ihrer Zeitgenossen!

Paris. Es hat sich hier vor Kurzem wieder ein neuer Singverein gebildet, der meist aus Einheimischen und aus einigen Teutschen besteht, in welchem jedoch vorzugsweise teutsche Musik ausgeführt wird. Man hat sich die Quartetten von Mendelssohn-Bartholdy und den Orpheus angeschafft, die auch recht gut vorgetragen werden. Dazu werden noch Solopartieen aus Opern mit Begleitung des Pianoforte gesungen, und mitunter wird zur Abwechselung etwas auf dem Pianoforte solo gespielt. — In der grossen Oper wurden im Laufe des August und den ersten Wochen des September Meyerbeer's Hugenotten vortrefflich ausgeführt: Raoul Herr *Duprez*, den man hier für den ersten Tenor der Welt hält, der aber in Teutschland wenigstens nicht zu selten seines Gleichen findet, Marcell — Levasseur, Valentine — Dem. Nathan, Urbain — Elsn. — Der Freischütz war in der Ausstattung unübertrefflich, in der Ausführung der Musik wohl kaum recht verstanden. Schon in der Ouverture wurden die Effektstellen nicht gehörig hervorgehoben, Forte und Piano nicht genug beachtet und der Schluss von den Blasern zu gerauschvoll gegeben. Dennoch wurde jeder Satz von der Ouverture an bis zum letzten Finale mit Enthusiasmus applaudirt, der Jägerchor und das Finale des dritten Aktes da capo verlangt. Berlioz's Recitative und das Ballet sind nach Weber'scher Musik eingerichtet; im letzten kommt unter Anderm Weber's Aufforderung zum Tanze vor. Max — Marie; Gaspard — Boucher; Agathe und Annette die Damen Stolz und Nau. — Die Jüdin von Halevy wurde mit grossem Aufwand gegeben. Im Orchester waren 60 Violinen, 12 Violen und 20 Basse (Violoncelle und Kontrabässe), 6 Harfen und vierfach besetzte Blasinstrumente thätig. Fehler fallen aber auch vor. Dem. Nathan und Herr Dupeez gaben die Hauptrollen. — Die Konzerte des Herrn *Musard*, täglich von 7 Uhr an, wollten uns nicht recht befriedigen. — Die Musik des Conservatoires steht einzig. Uebrigens würde man im Irrthume sein, wenn man glauben wollte, dass sich auch selbst die Professoren des Conservatoirs um das Ausland und seine merkwürdigen Männer besonders bekümmerten; sie müssen ihnen vorgeführt werden auf irgend eine Weise, sei es persönlich oder durch ihre Werke. Man hat in der Regel genug mit Paris zu thun, dessen Musikzustand wir uns hoher vorstellten, als wir ihn fanden, mit Ausnahme der Leistungen des Konservatoriums der Musik.

Vervollkommnung der Aeolsharfe.

Bei meinem jüngsten Aufenthalte in Hamburg fand ich Gelegenheit, die verbesserten Aeolsharfen, welche ein dortiger Musikfreund, Herr *Wilhelm Methop*, anfertigen lässt, zu untersuchen, und kann auch meiner Ueberzeugung ein recht günstiges Urtheil darüber aussprechen. Sie sind das Resultat jahrelanger Beobachtung der Natur dieses so eigenthümlichen Instruments, dem der blose Luftzug, ohne Menschenhand, die wundervollsten Töne und Akkorde entlockt. Bekanntlich ist die

Aufstellung einer Aeolsharfe im Garten wie am Fenster eben nicht leicht, und hat man es endlich dahin gebracht, dass wirklich Töne hervorkommen, so sind es immer nur wenige Vordersaiten, welche spielen. Bei den Hamburger Harfen ist der Saitenchor ganz eingeschlossen, und es wird der in einem Sammlungstrichter sich fünfmal verstärkende Wind so darauf geleitet, dass alle Saiten in Vibrazion kommen und bei reiner Stimmung ein voller, anmuthiger Akkord erklingt. — Die sorgsame Weise, womit jeder einzelne Theil des Instruments angefertigt wird, lässt keine Werfung oder Veränderung des Holzes zu, und mit dem Alter gewinnt der Ton mehr und mehr an Weichheit und Fülle. Ich hörte unter andern eine schon 1837 gebaute Harfe, deren tiefere Töne ganz die Anmuth eines guten Violoncells hatten.

Bei jedem Instrument ist der Stimmton angegeben, welcher nach der Chladni'schen Toulehre im Grundton der Resonanzdecke gefunden wird. Wenn darnach die Saiten in Gleichklang stehen, so bedarf es nur eines leisen Zuges, um sie in Vibrazion zu bringen. Ja, es spielt schon eine Harfe der erwähnten Art, wenn man sie in die Hand nimmt und mit derselben gehend einen Luftzug erregt.

Ich möchte daher diese Instrumente allen Gartenbesitzern und Musikfreunden um so mehr empfehlen, da sie bei der sorgfältigsten Arbeit billig sind; denn der Fabrikant derselben verkauft sie ganz ohne eigenen Nutzen und beabsichtigt blos, einigen geschickten Arbeitern (Familienvätern) dadurch dauernde Beschäftigung zu verschaffen.

Wie ich mich selbst überzeugt habe, bleibt jede Aeolsharfe einer wochenlangen Prüfung unterworfen, bevor der Verfertiger sie in fremde Hände kommen lässt, wodurch er es dahin bringt, dass weder Hitze noch Regen derselben schadet; nur kalte Nebel sind ihnen schädlich, denn diese lösen die Saiten auf und bewirken ein Anschwellen derselben. Es ist daher gut, wenn man eine im Garten aufgestellte Harfe des Abends in's Haus bringen lässt.

Wenn während der Nacht eine Harfe am geöffneten Fenster steht, so ist es wunderbar, welche Weisen und Melodieen sie mit der steigenden Abkühlung der Luft spielt.

Bei Verstimmung der Saiten erscheinen oft schöne Mollakkorde; der Gleichklang aller Saiten bringt aber immer die reinsten Töne hervor und gibt in der Grundtonoktave Terzen mit langaushaltender Septime; in der zweiten Oktave ganze Töne, und in der folgenden auch die halben, durch deren Ueberspringung im wechselnden Luftzuge dann die verschiedenen Melodieen entstehen.

Fr. Kaufmann, Akustiker.

Feuilleton.

Busy in Paris hat jüngst Liszt's Medaille vollendet, welche in jeder Hinsicht ein Meisterstück sein soll.

Fortsetzung der Preisbewerbungen am Pariser Konservatorium der Musik. — In der *Harfe* wurde nur ein zweiter Preis ertheilt, an Dem. Raymond. Auf dem *Pianoforte* erhielt den ersten Herr Charlat (Schüler Bertini's), an die weiblichen Zöglinge wurden nur zweite Preise gegeben. Unter den Blasinstrumenten glänzte besonders die *Oboe* (Herr Garimond, Schüler Vogt's), und die *Flöte* (Herr Moreau als erster, ein kaum 14jähriger höchst talentvoller Knabe, Altès, als zweiter). Auf dem *Violoncell* gewann den ersten Preis Herr Norblin, Sohn und Schüler des bekannten Virtuosen; auf der *Violine* Herr Hermann, Schüler Habeneck's, neben welchem sich ebenfalls ein Wunderkind Courtois zeigte. Das Probestück war Viotti's 22. Konzert. — Im *Gesang* erhielten die ersten Preise Herr Carlat (Tenor), Planque (Bariton), Dem. Flamand (Sopran). Unter den Probestücken war Weber's grosse Arie aus dem Freischütz. — Im *dramatischen Gesang* konnten nur zweite Preise gegeben werden.

„Durch dringende Aufforderung des Instituts de France, seinen statutenmässigen Obliegenheiten zu genügen, hat sich der königliche Generalmusikdirektor Spontini veranlasst gesehen, nach Paris zu reisen, ist demgemäss heute (den 23. August) dahin abgegangen und wird im November dieses Jahres auf seinen Posten zurückkehren." (Preuss. Staats-Zeitung.)

In diesem Jahre wird in England nur ein grosses Musikfest stattfinden, und zwar in Gloucester im Monat September. Die Hauptwerke, welche dabei zur Aufführung kommen, sind Spohr's jüngstes Gericht, Händel's Messias und Haydn's Schöpfung.

Ankündigungen.

So eben erschien mit Eigenthumsrecht die neueste Composition von

Fr. Liszt

Reminiscences de Robert le diable. Fantaisie p. le Piano. Prix 1½ Thlr.

Das Journal des Débats und die Gazette musicale sagen: Liszt's Reminiscences de Robert machen Epoche in der Geschichte des Piano. Hector Berlioz fügt hinzu: Keiner hat bisher in diesem Genre geschrieben, die Robert-Fantasie enthält die kühnsten und geistreichsten Combinationen. Die Form ist durchdacht und scharf, die Ausführung unermesslich und mannigfaltig, die harmonische Verknüpfung des Themas von unglaublichem Effekt. Keine Idee geben Worte u. s. w. Selbst beim Beethoven-Fest verlangte das Publikum stürmisch die Robert-Fantasie, Liszt musste sie vortragen. Da gab es Ausrufe des Staunens und der Verwunderung, Blumenregen, Bravorufen der Damen, kurz alles, wodurch kurzweilige sich das Entzücken ausspricht. — Unter der Presse: Le Moine — Der Mönch de Meyerbeer transcrit par Liszt.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei uns sind erschienen:

Herzog, J. G., 24 Orgelstücke zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste und zur Uebung für angehende, wie für geübtere Orgelspieler. 1 Fl. 36 Kr. oder 1 Thlr. preuss. — 12 kleine und leichte Orgelpraludien zum gottesdienstlichen Gebrauch. Op. 3. 45 Kr. oder 12 Ggr.

Diese Arbeiten des jungen talentvollen Componisten haben bereits von competenten Männern die ehrendste Anerkennung gefunden, weshalb sie allen Orgelspielern mit Grund empfohlen werden.

Nürnberg, August 1841.

Riegel und Wiessner.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Oktober. Nº. 3. 1802.

Bruchstücke

aus dem noch ungedruckten Buche:

Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers.

Dritter Brief

Ferdinand an Anton.

Ich bin vorgestern und gestern bey Franzesko gewesen, habe ihn aber beydemale nicht getroffen. Doch eine neue Erscheinung hat mich noch näher an dies Haus gekettet. Ein magisches Dunkel scheint mich zu befangen; es spricht mich dies und jenes so seltsam und schauerlich an. Mir fallen dabey die Zauberschwestern ein, die den Makbeth mit einzelnen bedeutungsvollen Worten bannen, und weiter, immer weiter locken. — Höre nur Eins. Franzesko wohnt im gothischen Hause des fürstlichen Parks. Gestern fand ich Niemand im Vorsaale und gehe in das Zimmer. Ein Kopist schreibt Noten und sagt mir, es sey Niemand zu Hause. Indem fallen meine Augen auf ein weibliches Portrait —: eine sehr edle Gestalt, nicht jung, aber mit Resten hoher Schönheit. Ein wunderbares Schrecken ergreift mich mit Eins. Diese Gestalt hast du gesehen! wahrlich, diese hast du gesehen! sprach es in mir, und nun verfloss das dunkle Bild der Erinnerung an Franzesko mit jenem zusammen. Ja, (magst Du mich auch vielleicht auslachen) wenn ich diese beyden Schatten — jene blasse Schönheit im himmelblauen Gewande, und den ehemaligen Franzesko, mit Anstrengung fester ins Auge zu fassen bemühet bin; so tritt noch dunkler ein Drittes — eine lange zürnende Maske, schwarz geharnischt, dazu, und dann ist das ganze Bild weg. — Ist der Herr Konzertmeister verheyrathet? fragte ich den Schreiber. „Seine Gattin ist gestorben.“ — „Das ist wahrscheinlich ihr Bild?“ — „Nein; jenes hängt im Zimmer seiner Tochter.“ „Wissen Sie, wen dieses Portrait darstellt?“ — „Nein.“ —

Ich grüble und sinne, und kann eben so wenig Etwas ausinnen, als mich von diesen Phantomen losmachen. Heute ist die Aufführung des Messias in der grossen Schlosskirche. Ich habe mich vorsätzlich zurückgehalten und keiner Probe beygewohnt. Ich will den ersten Eindruck ganz rein und ungestört haben. Der alte Kapellmeister des Fürsten — der Greis, von welchem ich Dir neulich einige Worte schrieb, dirigirt. Ich werde Dir diesen Abend Einiges über jenes Werk sagen.

Ich komme zurück, und, Anton, die seligsten Stunden meines Lebens sind vorüber. Ach, dass alles, was uns aus dem Himmel geblieben, so schnell vorübereilt! Ich muss zu Dir. Einem muss ich die volle Seele hingeben. Ich habe ja Niemand, als Dich. Die alte Fabel sagt: wer Gott siehet, muss sterben. Ich habe den Messias gehört, und ich ahnde, von heut an bin ich todt für mein vergangenes Leben. Nur das Gefühl meiner eigenen Niedrigkeit und Nichtigkeit muss ich trauernd in dies neue herübernehmen. O dass ich je nur Ein solches Werk — nur Eins schaffen könnte, und dann mich hinlegen und freudig sterben! Aber nein, nein! das kann,

Neue Musikalien,

welche in der Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von

C. F. Meser

in Dresden so eben erschienen sind.

	Thlr. Ngr.
Cicarelli, Angelo, Romance: „Priez pour lui" avec accomp. de Piano	— 5
— — Chanson de Madame Emile de Girardin avec accomp. de Piano	— 5
Dotzauer, J. J. F., Musicum pour les amateurs de Violoncelle. Oeuv. 157. No. 5. Pièce sur des thèmes américains pour Violoncelle et Piano	— 15
Fürstenau, A. B., Les Eglantines. Trois morceaux sur des chansons de C. G. Reissiger et F. Schubert, pour Flute et Pianoforte concertantes. Oeuv. 153.	
No. 1. Introd. et Rondino sur des motifs de Reissiger.	— 25
No. 2. Fantaisie sur des motifs de Reissiger	1 —
No. 3. Pièce dramatique sur des motifs de F. Schubert	— 25
Hummer, F. A., Soirées musicales pour les amateurs de Pianof. à 4 mains, Violon et Velle. Oe. 59.	
No. 5. Divertissement sur des airs suisses et d'une mélodie de l'Opera: „Les Huguenots" de Meyerbeer	1 15
No. 6. Ouverture de l'Opéra: „La flute magique" de Mozart	1 15
— — Trois Pièces de Salon sur des motifs de Henselt, Reissiger et Malibran, pour Piano et Velle. Oe. 60.	
No. 1. Rhapsodie. No. 2. Abendglocken. No. 3. Ratsplan	1 —
Rastrelli, Jos., Vier Gesänge für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. No. 2. An Laura. Gedicht von Heimann	— 10
Rohm, C., Dresdener Hof-Ball-Tänze. No. 1. Comtessen-Walzer. No. 2. Aurora-Galopp. No. 3. Immortellen-Galopp für Pianoforte	— 20
Suchanek, F., Variations brill. sur un thème à la Don Juan pour Pianoforte	— 12½
— — Grand Galopp pour Pianoforte	— 5
Tsing Yng, March of the China Emperor's Mandarin-Guards ad Tschusan, for the Pianoforte	— 5

Die Besitzer des nachstehenden Notenbilds zur Fuge in E moll von J. Seb. Bach werden um ein Abschrift oder Einsendung des Originals unter Zusicherung pünktlicher Zurückgabe und Erstattung der Kosten freundlichst ersucht.

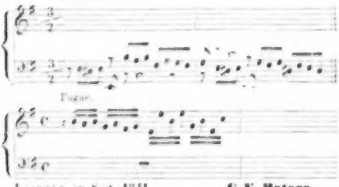

Leipzig, im Sept. 1841. **C. F. Peters,** Bureau de Musique.

Novitäten

bei

Friedrich Kistner in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Chopin, Fr., Op. 8. Grand Trio arr. p. Piano à 4 mains par F. L. Schubert	Gm. 1 —
— — Op. 9. Deux Nocturnes transcrits pour Piano et Violon par Ch. Lipinski	Bm. Ls. — 15
— — Op. 10. Six grandes Etudes arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert	1 —
— — Op. 11. Concerto arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert	2 —
David, F., Op. 17. Introduction et Variations sur un theme original pour Violon avec Orchestre	D. 2 —
— — Les mêmes avec Piano	D. 1 5
Fischhof, J., Op. 59. Zwei Gesänge für 4 Bassstimme mit Pianoforte. No. 1. Das Schlachtfeld von H. Stieglitz. — No. 2. Der Geisterzug von Matthisson.	— 12
Hiller, Ferd., Op. 18. 6 Lieder für 1 Singst. mit Pianoforte. Aus Ruckert's Liederfrühling. (Frau Dr. Finger geb. Gerhardt gewidmet	— 15
Kalkbrenner, A., Fils. Op. 2. Les peines de l'Absence. Pensée fugitive pour Piano. Dédiée à Mad. la Duchesse d'Orleans	C. — 5
Kwiatkowski, V., Un beau jour d'été. Fantaisie brillante sur la Romance polonaise „Dziewcze" avec mi moje serce" pour Piano	— 15
— — Souvenir d'Ukraine. Nocturne pour Piano	— 10
Lang, Josephine, Op. 9. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte	— 25
— — Op. 10. Sechs Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Alt-Stimme mit Pianoforte	— 25
Liszt, Fr., Op. 4. Allegro di Bravura pour Piano à 4 mains arr. par F. L. Schubert	Es. — 20
Löwenskiold, H. v., Op. 10. Fest-Ouverture zum Erinnerungsacte des Königs Christian VIII. und der Königin Caroline Amalie von Dänemark, für Pianoforte à 4 mains	E. 1 —
Mendelssohn, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Madame Cecile Mendelssohn-Bartholdy gewidmet.)	1 —
Onslow, G., Op. 39. Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. d'après le 16ième Quintetto par Leschkowitz	E. 1 10
— — Op. 34. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. d'après le 21ème Quintetto par Leschkowitz.	Gm. 1 15
— — Op. 37. Quintetto No. 22 en Partition	1 —
— — Op. 38. do. 23 do.	1 —
— — Op. 39. do. 24 arr. pour Piano à 4 mains par F. L. Schubert	1 15
— — Op. 61. Vingt-cinquième Quintetto pour 2 Viol., Alto et 2 Violoncelles ou pour 2 Viol., Alto, Violoncelle et Contrebasse. Dédié à Servais	Fm. 2 10
Pott, Aug., Op. 20. Var. de Concert sur un theme hollandais pour Violon av. Acc. d'Orchestre	2 10
— — Op. 20. do. do. avec Quintette	1 —
— — Op. 20. do. do. avec Pianoforte	— 25
Rietz, Jul., Op. 5. Ouverture für Militärmusik. Dem Prinzen Friedrich von Preussen gewidmet	2 25
— — Op. 5. Dieselbe Ouverture für Pianoforte à 4 mains vom Componisten	1 —
Wolff, W., Les Adieux de Varsovie. Impromptu brillant pour Pianoforte	— 7
Zöllner, C., Zehn Lieder und Gesänge für 4 Mannerstimmen. Heft I	1 10
— — Der Speisezettel. Ein Scherz für 4 Mannerstimmen. Partitur und Stimmen	— 15

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten September. **№ 39.** 1841.

Theoretisch-praktische Harmonielehre

mit angefügten Generalbassbeispielen. Von S. W. Dehn.

(Beschluss.)

S. 176. *Ueber den unharmonischen Querstand.* Geben wir darüber den Gang der Betrachtung: „Eine ältere Regel schreibt vor, diese relatio non harmonica ist im zweistimmigen Satze durchaus, im mehrstimmigen in den äussern Stimmen zu vermeiden.“ Zum Verständniss wird nachgewiesen, was man darunter meint: Bekanntes natürlich). Die beiden Töne, die den Querstand bilden, liegen nicht in einer und derselben Tonart u. s. w. Zur übermässigen und falschen Oktave rechnen die ältern Theoretiker noch das Verhältniss der übermässigen Quarte und der falschen Quinte (*Mi contra Fa*) z. B.:

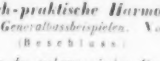

(Es ist also unter der unvermittelte Sprung gerader Bewegung in Dur der zweiten Verwandtschaft). Zwei grosse Terzen und ihre Umkehrung oder zwei kleine Sexten, z. B. *c gis* und *c gis*, bilden auch einen Querstand. Aber, heisst es, manche der hier angegebenen Fälle, die früher zu den verbotenen Querständen gehörten, können jedoch vorkommen, ohne das Gehör zu beleidigen, woraus denn hervorgeht (daraus?), dass nicht alle Querstände, und manche nicht in gewissen Fällen verboten sind. Hierauf bezieht sich die Eintheilung in leidliche und unleidliche, was nach Mattheson der Diskrezion des Komponisten überlassen bleibt. (Mir scheint der gerade unmotivirte Sprung in *Dreiklänge* nicht nächster Verwandtschaft die Hauptsache des Verbotes, in dessen Sprungermangelung denn auch die äussern Stimmen nichts schaden, z. B.:

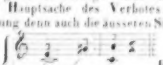

Ferner scheint auf eine querständliche Folge nicht falsch, wenn sie den Einschnitt einer rhythmischen Abtheilung und den Anfang eines rhythmischen Verhältnisses bezeichnet, worauf denn weder der gute noch der schlechte Taktheil einen Einfluss hat. So würde sich folgender Satz gleich gut ausnehmen in beiden rhythmischen Abtheilungen mit und ohne Auftakt, vorzüglich wenn in der zweiten Abtheilung noch eine dritte Stimme dazu träte:

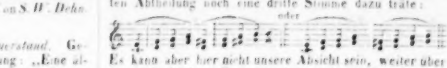

Es kann aber hier nicht unsere Absicht sein, weiter über den nicht leichten Gegenstand zu reden, als wozu uns der Herr Verfasser Veranlassung gibt.) — Um Querstände zu vermeiden, erhohe und vertiefe man um einen kleinen halben Ton in der Stimme, in welcher der Ton vorherging, z. B. *e es, f fis* u. s. w. „Kommt der zu versetzende Ton in zwei Stimmen zu gleicher Zeit vor, so ist stufenweise Gegenbewegung anzurathen z. B.

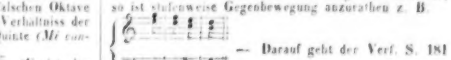

— Darauf geht der Verf. S. 181 auf die speziellen Regeln über, die sich auf die Behandlung der im Kap. I angeführten Akkorde und deren Verbindung zu einer Folge von mehreren Akkorden beziehen. Zuvörderst also *über eine Folge von vollkommenen Dreiklängen.*

Schreitet der Bass stufenweise fort, so beachte man in den übrigen Stimmen durchweg die Gegenbewegung. Geht der Bass sprungweise, so versuche man ein Intervall oder wo möglich mehrere des vorhergehenden Akkords in einer und derselben Stimme beim nächsten Akkorde liegen zu lassen. Am Leichtesten vierstimmig. Diese Behandlung der Dreiklänge findet sich häufig in den Werken des 16. Jahrhunderts (Palestrina, Orl. de Lassus). — Dann versuche man dreistimmig und vierstimmig in weiter Harmonie. — Auch die Umkehrungen des vollkommenen Dreiklanges haben keine bedingte Fortschreitung. Eher ist die Terz des Sextenakkords als die Sexte wegzulassen, besser kein Intervall. Hier wird zugleich faux-bourdon (falscher Bass) erklärt. — Die übrigen Regeln ergeben sich aus der Vermeidung der Oktaven und Quintenfolgen u. s. w. — S. 190 Der unvollkommene Dreiklang verlangt bedingte Fortschreitung der wesentlichen Dissonanzen einer Tonart. Diese sind die *Sekunde*, wo der Verfasser *None* einschliesst, welche jedoch beide nicht völlig eins sind; sie geht aufwärts in die grosse und kleine Terz, abwärts in den Grundton; die *Quarte* (Undezime) geht abwärts in die grosse oder kleine Terz der Tonart; der *Leitton* schreitet nur

aufwärts in die Oktave des Grundtons der Tonart; die *Terzdezime* (welche mit Fleiss nicht Sexte genannt wird) abwarts in die Duodezime (Quinte). Vielleicht wäre es besser gewesen, gleich anfangs den unvollkommenen Dreiklang, weil er auf der grossen Septime der Tonleiter ruht, mit Septime, None und Undezime zu bezeichnen. Somit hätte die Sexte auf diesem Leitetone ein Recht als Terzdezime aufzutreten. — $\frac{f\ e\ (e)}{d\ c\ —}$ — $\frac{}{b\ c\ —}$ — nennt der Verfasser die regelmässige Auflösung, wobei er einer Trugfortschreitung gedenkt, die später besprochen wird. Somit ist aber dieser Akkord doch nur ein unvollständiger Dominantenakkord. — Die Behandlung des letzten wird sogleich daran gereiht S. 193. „Die einzige Konsonanz (z. B. *g*) schreitet entweder stufenweise oder sprungweise in eine andere Konsonanz der Tonart; die Dissonanzen haben dagegen eine viel bedingtere Fortschreitung.“ Allein um die Quinte zum nächsten Akkorde zu gewinnen, schreiten Sekunde und Septime der Tonart (also Quinte und Terz des Dominantenakkords) *ausnahmsweise* auch springend fort, so gut wie die Konsonanz. (Da aber diese sogenannte Ausnahme sehr häufig stattfindet, wird freilich die Regel sehr gefährdet. Es fragt sich darum doch, ob die Natur der Tonverhältnisse des Harmonischen nach dem melodischen Intervallenstande einer Haupttonleiter zu bestimmen sind, oder nach dem jedesmaligen Akkordverhältnisse selbst? Der Verfasser wird das Letzte freilich nicht zugeben, weil es seinem Systeme allzunahe tritt; die Frage mag aber doch stehen.) Der Verfasser geht mit folgender Auflösung sehr behutsam um: 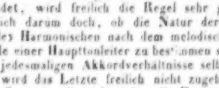 Er meint, man findet diese Art der Auflösung bei guten Meistern selten und sie klingt an und für sich unvollständig, auch im letzten Beispiele. Unvollständig klingt sie dort nicht mehr, aber schlecht, wovon der Grund vor Augen liegt. — Die Auflösung in die Sexte, *Trugschluss*, folgt, dann Septimen-Ineinanderschiebungen oder *Trugfortschreitung*. — Durch stufenweise Fortschreitung eines oder mehrerer Intervalle der verschiedenen Septimenakkorde, verbunden mit enharmonischer Verwechselung eines und des andern Intervalls, vermehren sich die Trugfortschreitungen ungemein. — S. 202 — 209 über die Umkehrungen des Dominantenakkords. Vom Quintsextenakkord heisst es S. 203: Zum Trugschluss in den vollkommenen Dreiklang der Tonart auf der Sexte desselben eignet sich dieser Akkord nicht, weil sein Bass als Leiton der Tonart nicht in die Sexte der Tonart, sondern nur aufwärts in die Oktave des Grundtons schreitet. Eine Fortschreitung wie folgende, welche in die erste Umkehrung jenes Dreiklangs führt, kommt als Trugschluss nicht vor: 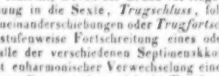 (Gesetzt, dieser Trugschluss käme nirgend vor, so folgt daraus noch nicht, dass er nicht vorkommen könnte; es hindert nichts daran, und die vom Verfasser selbst angegebenen Trugfortschreitungen beweisen klar, dass der Leiteton keinesweges *nur* aufwärts in die Oktave des Grundtons schreitet. Schritte dieser Bass wirklich nur d. h. einzig und allein in die Oktave des Grundtones, so wäre ja durchaus gar kein Trugschluss mehr möglich! Gerade das auf irgend eine Art andere Fortschreiten des Basses im $\frac{6}{4}$-Akkorde, als in den Grundton bringt alle Trugschlüsse hervor.) — Es folgt die zweite und dritte Umkehrung des Dominantenakkords wie in der Ordnung.

Ueber des kleinen und verminderten Septimenakkords Behandlung S. 209 — 212. (Anstatt „*regelmässige Auflösung*“ zögen wir vor *nächste Auflösung*, denn regelmässig in ihrer Verbindung und Fortführung müssen sie alle sein. Dadurch würden sich überhaupt manche Angaben des geehrten Verfassers anders stellen.) Bei den Umkehrungen ergibt sich manches Einschränkende (S. 212 — 216), was dem Verfasser durch Früheres nothwendig wurde. Kann und wird die zweite Umkehrung bei *a)* wie folgt aufgelöst werden, so muss nothwendig die erste Umkehrung dasselbe Recht haben, wie bei *b)*, was jedoch nicht angezeigt wurde. Wir würden unbedenklich, wo es der Sinn erforderte, solches Setzen natürlich und recht finden:

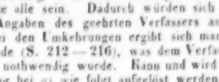

Eins ist so phrygisch, wie das Andere. Von der dritten Umkehrung muss nach unserer Ueberzeugung nothwendig dasselbe gelten, wie oben bei *c)*. — Wenn aber die Umkehrungen auf diese Art aufgelöst werden, so muss doch wohl derselbe kleine Septimenakkord in seiner ersten Lage, welche dem Akkorde den Namen gibt und woraus die Umkehrungen erst hervorgehen können, dieselbe Auflösung haben. Diese Auflösung würde sich nun nothwendig (nach dem Rechte der Umkehrungen) so gestalten:

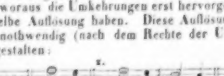

Folglich fiele des geehrten Verfassers Regel, als sei das *h* (vorzüglich oder stets?) als Leiteton oder als Septime von C dur, und *d* als Sekunde der Tonart zu betrachten, die sich entweder in den Grundton oder in die Terz auflösen müsse, weg. Kann der Akkord allerdings wie bei *x.* aufgelöst werden, so ist doch deshalb noch keine Nöthigung da, dass es so und nicht anders in der Regel geschehen müsse.

S. 216 wird nun sogleich über die Behandlung der drei übermässigen Sextenakkorde gesprochen, die genau genommen freilich nicht hieher gehören. Was darüber

gesagt ist, stimmt ganz folgerecht mit den angenommenen Grundsätzen des geehrten Verfassers überein. Dennoch werden sich viele und tüchtige Harmoniker den Gebrauch des übermässigen Sextenakkordes im *vierstimmigen* Satze nicht nehmen lassen. Wäre denn folgender Satz noch dem Urtheile anderer und strenger Harmoniker falsch?

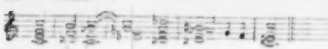

Der Verfasser muss nach seinem Grundsatze das Erste für eine Trugfortschreitung erklären (dann wäre nur unsere harmonische Verknupfung fast lauter Trug) und das letzte *f* der einen bewegteren Mittelstimme für eine nur durchgehende, nicht akkordliche Note. — Die Bemerkungen unsers Verfassers über den Satz des übermässigen Sextenakkords sind zu Gunsten seiner Annahme so scharfsinnig, als für diesen Fall möglich; allein die langausgeführten Erörterungen über den Satz *irgend eines* Akkords, mit Ausnahme der wenigen eigentlichen Kadenzakkorde, die nicht die kleinste Schwierigkeit machen, sind mir immer sehr überflüssig vorgekommen. Wo ein künstlicher Akkord gerade angebracht wird, da sitzt er natürlich auch; es ist eins, ob es die Sekunde oder die Septime irgend eines Grundtones ist, so lange uns die Theoretiker nicht so in Fesseln zu legen vermögen, dass wir nothwendig in jenen Grundakkord moduliren müssen. Verändert sich die Modulazion, so verändert sich natürlich auch der Satz der Akkorde und das Relative hat kein Ende. Es ist mit dem Satze der Akkorde wie mit dem Satze der Menschen; Beide sitzen, wo sie können. —

S. 222. *Ueber die Behandlung des Nonenakkords.* Das Wichtigste: „Umkehrungen des Nonenakkords kommen in der Praxis nicht als selbständige Akkorde vor; indessen kann sowohl der kleine als der grosse Nonenakkord in verschiedenen Lagen vorkommen.“ „Trugfortschreitungen (wie der Verfasser alle nennt, die nicht in den allernächsten Akkord gehen) dieses Akkords kommen in der Praxis wenig vor“; doch mehrere als angezeigt worden sind. — S. 224. *Undezimenakkord*, der nur fünfstimmig (ohne Terz) gebraucht werden kann (sobald nämlich auf seine nächste Auflösung geschen wird) und sich auf liegendem Basse auflost (also durch Vorausnahme oder Aufhalt gebildet wird, kann deshalb von uns nicht zu den Hauptakkorden gerechnet werden, eben so wenig als der *Terzdezimenakkord*. Wir nennen sie *Orgelpunktakkorde* oder *zusammengeschobene*, die als Nebenakkorde am rechten Orte das Ihre thun). —

S. 227. *Lehre von der Modulazion und Ausweichung.* Jede Folge mehrerer verschiedener Akkorde wird im Allgemeinen eine Modulazion genannt, die in *tonische* (leitereigene) und *ausweichende* getheilt wird, in welcher letztern Akkorde einander folgen, die nicht zu einer und derselben, sondern zu verschiedenen Tonarten gehören. Die Unterabtheilungen in *willkührliche* und *bedingte* u. s. w. scheinen uns nicht nothwendig, da alles Fortschreiten der freien Erfindung anheimgestellt bleiben muss, so fern sich diese nur nach der Situazion bildet und in korrekter Tonsprache sich ausdrückt. — *Die Verwandtschaft der Tonarten.* Der Verfasser hat die Eigenheit, nur den Dreiklang auf der Sexte jeder Dur- und Moll-Tonart als am nächsten verwandt anzusehen, also C dur mit A moll, A moll mit F dur u. s. w. Das Uebrige bleibt natürlich das Gewohnte, das aber in einem recht anschaulichen Tabellenbilde vor Augen geführt wird (S. 235). —

S. 237 *über die Mittel, von einer Tonart in eine andere auszuweichen*, gibt das Bekannte in eigener Ordnung, die Jeder selbst einzusehen hat; es lasst sich auszuglich nichts darüber erläutern. — S. 246 *Lehre von den Kadenzen* oder Akkordfolgen, durch welche entweder ein ganzes Tonstück oder doch eine Periode von der andern getrennt wird. Also die halbe, ganze, zusammengesetzte, Trugkadenz und die angehaltene (Orgelpunkt). Darüber nur so viel, als zur Bezeichnung des Schlusses einer Modulazion gehört. „Die Lehre der Kadenzen als solcher Tonschlüsse, welche zur Aussonderung verschiedener Perioden in einem Tonstücke oder als Schluss desselben vorkommen, gehört in die Lehre des Kontrapunktes, wie sie bei der Abhandlung der Fuge vorkommt.“ Wir wollen nur bemerken: Reicha's cadence irreguliere wird jetzt wieder beliebter, weil man in alle Dinge etwas Mannichfaltigeres zu bringen sich beeifert:

Warum nun im Verlaufe der Lehre von den Kadenzen vom Quintsextenakkord S. 251 bemerkt wird, er sei nicht als Umkehrung eines Septimenakkords, sondern nur als ein vollkommener Dreiklang mit hinzugefügter Sexte zu betrachten, will mir nicht einleuchten, so lange die Sexte nicht als blos durchgehender Ton nachgeschlagen wird, ja selbst im letzten Falle nicht immer. Es scheint mir die Bemerkung auch ganz unnöthig, da sich der Akkord völlig wie ein Quintsextenakkord auflost:

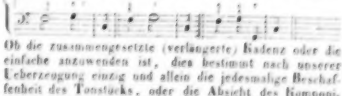

Ob die zusammengesetzte (verlangerte) Kadenz oder die einfache anzuwenden ist, dies bestimmt nach unserer Ueberzeugung einzig und allein die jedesmalige Beschaffenheit des Tonstücks, oder die Absicht des Komponisten, so dass Jeder gebrauchen kann, welche er will. Nur ästhetische Gründe bestimmen, welche gerade im vorliegenden Falle zweckmässiger wäre.

Mit volligem Rechte werden S. 254 die besondern Regeln älterer Theoretiker über die Fortschreitung jeder einzelnen Stimme der harmonischen Kadenz, also die (barbarisch benannte) Clausula cantizans, altizans, tenorizans und bassizans, die auch wieder unter sich verwechselt werden konnten, mit allen anderen unnützen

Unterschiedungen verwarfen, wie es schon Marpurg gethan hatte. — Der Verfasser geht zu den *Taktkadenzen* (Cadenza d'inganno, Cadenza rompue) S. 253. Hier ist nur die Auswechslung in die Sexte der Tonart beschrieben und dafür die *angehaltene Kadenz* oder der *Orgelpunkt* um so ausführlicher behandelt. Mir ist die Regel hinlänglich. Alle fortgehende Stimmen schreiten *regelmässig unter sich* ohne Rücksicht auf den unbeweglichen Ton fort, bis sie sich mit ihm wieder vereinen. —

Jetzt erst folgt S. 264 die Lehre vom Takt, den verschiedenen Taktarten u. s. w. Dazu gibt zwar der Verfasser folgenden Uebergang. „Als besondere Uebung in Orgelpunkten sind mehrere Fugen in Bach's wohltemperirtem Klavier zu empfehlen, nachdem man sich vorher mit dem Inhalt der beiden nachfolgenden §§. bekannt gemacht und in der Ausarbeitung solcher harmonischer Sätze geübt hat, in welchen sogenannte Vorhalte, melodisch durchgehende Noten u. s. w. vorkommen. Es können nämlich die einzelnen Akkorde einer Akkordfolge, mittels welcher moduliet, oder ausgewichen oder kadenzirt worden ist, auf verschiedene Weise noch enger mit einander verkettet werden, als sie es in ihrer ursprünglichen Folge sind. Dies engere Verketten geschieht besonders entweder durch Vorhalte (Ligaturen und Verzögerungen), durch Vorausnehmen, oder auch mittels melodisch durchgehender Noten. Weil nun bei den Vorhalten die verschiedenen *Taktheile* eines Taktes zu berücksichtigen sind, nach welchen die durchgehenden Noten auch eingetheilt werden in regelmässig und unregelmässig durchgehende Noten, so folgt hier erst die Lehre vom Takt." — Sie kommt aber doch zu spät, weil sie durchaus viel früher, als alle dagewesenen Lehren gebraucht wird. Uebrigens kann man sich ja bei Erklärung der Vorhalte u. s. w. auf das bereits Erlernte berufen. — Was die Lehre selbst betrifft, so finden wir es gerathener, sie hier zu übergehen und auf das Buch zu verweisen; wir setzen theils die Kenntniss der Sache voraus, theils würde die Episode zu lang, wenn wir zu einzelne Bemerkungen des geehrten Verfassers Rücksicht nehmen und sie nach unserer Ansicht erörtern wollten. Die geschichtlichen Anmerkungen des Verfassers werden nicht Wenigen willkommen sein. — S. 283 beginnt nun die auf Taktentheilung bezügliche Lehre von den *Vorhalten*, die in gebundene und ungebundene geheilt werden. „Ein gebundener Vorhalt entsteht, wenn man in einer *stufenweise* fortschreitenden Stimme ein Intervall eines vorhergehenden Akkords noch eine Zeit lang liegen lässt, und dadurch, während die übrigen Stimmen des nächtfolgenden Akkords bereits eingeschlagen sind, das Eintreten des wesentlichen Intervalls desselben noch eine Zeit lang *verzögert* (Ligaturen, Retardationen)." Es schliesst daher die *Synkope* oder Bindung ein. Unter den Regeln ist hervorzuheben: „Verbotene Quinten und Oktavenparallelen werden durch Vorhalte nicht verbessert." Daher soll die verzögerte Note nicht in einer andern Stimme verdoppelt in gleicher Bewegung eintreten. — Auf diese präparirten oder gebundenen Vorhalte folgen S. 291 die *freie eintretenden* oder *ungebundenen* der neueren Zeit, die jedoch, wie jene, stufenweise in das verzögerte wesentliche Intervall des Akkords fortschreiten. „Die frei eintretenden Vorhalte finden meist auf einem guten Taktiheile oder auf einem guten Taktgliede statt und erhalten ihre Auflösung auf dem schlechten, während die übrigen Stimmen zum Theil oder alle liegen bleiben. Bei den gebundenen Vorhalten, die häufiger als jene vorkommen, ist dies nicht immer der Fall, sondern der Bass und die übrigen Stimmen können zugleich mit der Auflösung des Vorhalten fortschreiten. In allen Fällen ist aber immer auf *stufenweise* Fortschreitung des Vorhaltes zu sehen." — S. 293 *Vorausnahmen*, wo ein wesentliches Intervall eines Akkords in einer und derselben Stimme schon beim nächst vorhergehenden Akkorde angeschlagen wird, zu welchem es eigentlich nicht gehört. Sie werden gebunden, wie die vorbereiteten Vorhalte, kommen aber in der Praxis seltener als diese zur Anwendung. — *Von den melodisch durchgehenden Noten* S. 294 können wir als allgemein bekannt hier voraussetzen. Man wird aber gute Bemerkungen nicht vermissen. Namentlich haben wir auf folgenden Satz aufmerksam zu machen, damit man sich den Verfasser nicht zu übersteigen streng denkt: „Im Allgemeinen sind die durchgehenden Noten in Rücksicht auf die Stimmenführung denselben Regeln unterworfen, welche über die Fortschreitung der harmonischen Noten gegeben worden sind; es ist also bei durchgehenden Noten auch auf die Vermeidung der Querstände und der verbotenen Quinten und Oktaven zu sehen; dies bezieht sich jedoch nur auf langsam durchgehende Noten und auf solche Querstände und Quinten- oder Oktavenparallelen, die bestimmt in's Gehör fallen; bei rasch durchgehenden Noten, die zu gleicher Zeit von geringerem Zeitwerth sind als die Taktiheile, ist das Verbot der genannten Parallelen nicht angstlich zu berücksichtigen, weil die allerdings auf dem Papier zum Vorschein kommenden Quinten oder Oktaven vom Gehör doch selten oder gar nicht bemerkt werden. Nur dass solche Parallelen nicht zu lange fortgesetzt werden!" u. s. w. — S. 299. Aufgaben, allerlei Modulationen und Ausweichungen nebst den nöthigen Kadenzen, auch mit Orgelpunkten in verschiedenen Ton- und Taktarten. Zuvor wird die Introduktion des Beethoven'schen Quartetts *No. 3, Op. 59*, harmonisch analysirt. „Zu ähnlichen Analysen bieten manche von den Generalbassbeispielen, die diesem Werke Pag. 1 — 48 angehängt und vorzüglich zur Uebung im Transponiren und Aussetzen bestimmt sind, hinreichende Gelegenheit." Ausserdem wird noch Seb. Bach's Choralbuch und aus seinem Clavecin bien tempéré Einiges empfohlen u. s. w. —

Im Anhange werden noch einige Anderungen über den Unterschied zwischen dem Generalbasse oder der Harmonielehre, die zur vollständigen Analyse nicht zureicht, noch zu einer gegebenen Melodie eine Bassstimme zu setzen, und dem Wesen des Kontrapunktes gegeben S. 305 — 310. „Die Lehre des Generalbasses beschäftigt sich vorzugsweise mit dem harmonischen Theil, die Lehre vom Kontrapunkt hingegen mit dem melodi-

schen Wesen der Tonkunst, d. h. mit der Bildung und Beschaffenheit einer Melodie und mit dem Verhältniss verschiedener gleichzeitiger Melodieen, deren jede an und für sich karakteristisch selbstständig ist und mit dem andern zusammengenommen ein harmonisch-melodisches Ganze bildet. Der Generalbass beschäftigt sich also nur in so weit mit dem melodischen Wesen der Musik, als es überhaupt darauf ankommt, die durch die Bezifferung angedeuteten Intervalle der Akkorde so zu legen, dass sangbare Tonreihen der Stimmen zum Vorschein kommen. Aus diesem Grunde gehört denn auch die Lehre vom musikalischen Rhythmus — nicht hieher, sondern in die Lehre vom Kontrapunkte." Es wird dann geschichtlich gezeigt, dass die Theorie des Kontrapunktes sehr vielfach schon frühzeitig theoretisch bearbeitet, dagegen an eine eigentliche Harmonielehre lange noch gar nicht gedacht wurde. Erst als die Tonalität der sogenannten Kirchentonarten beseitigt worden war, entstand die Nothwendigkeit einer selbstständigen Harmonielehre, und zwar einer praktischen, die nun jetzt der Lehre des Kontrapunktes vorangehen muss u. s. w. Die ferneren Auseinandersetzungen sind keineswegs grundlos, verdienen also Beachtung. — Von nicht geringerem Nutzen werden die vielfachen Anführungen alterer Kompositions- und Harmonielehren für sehr Viele sein. Haben wir auch auf die geschichtlichen Auseinandersetzungen des Werkes nicht Rücksicht genommen, so geschah dies doch nicht aus irgend einer Geringschätzung, sondern vor Allem, um die Aufmerksamkeit auf den Gang der Harmonielehre selbst nicht zu zerstückeln und den Leser nicht von der Hauptsache abzuziehen. Das zum Schlusse gelieferte alphabetische Inhaltsverzeichniss ist, wie überall, nur wünschenswerth; es sollte nirgend fehlen, wo es auf Lehre abgesehen ist.

Einer literarischen und geschichtlichen Bemerkung des Herrn Verfassers haben wir endlich vorzugsweise noch zu gedenken. Zu einem Beispiele über den Orgelpunkt gibt eine Note Folgendes auf Seite 261: „Estro poetico-armonico. Parafrasi sopra li primi 50 Salmi, Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di *Benedetto Marcello*. Venezia, 1813 (neueste Ausgabe, 8 Theile in Fol.). Dieses Werk enthält ausser der Komposition der ersten 50 Psalmen, die bald einstimmig, bald zwei-, drei- oder vierstimmig mit und ohne Instrumentalbegleitung ist, mancherlei gelehrte Abhandlungen über die Beschaffenheit der Musik der alten und neuern Hebräer. Marcello wurde 1686 zu Venedig geboren, starb 1739. Seine ausführliche Biographie findet sich im ersten Theile des angeführten Werkes, pag. 17 — 30." — Wir haben keine der neuen Ausgaben dieses Werkes zur Hand, fügen also der Angabe nur bei, dass Dr. Pietro Lichtenthal in seinem 1826 zu Mailand gedruckten dritten Theile Dizionario e Bibliografia della Musica eine neue Ausgabe der genannten Schrift 1803, bei Seb. Valle in Venedig, anzeigt. Diese Notiz ist auch in teutsche Werke übergegangen. Ob nun 1813 ein Druckfehler ist, deren einige sich ausser den berichtigten wohl vorfinden, oder nicht, lässt sich mit ein paar Worten des Herrn Verfassers, den wir freundlich darum ersuchen, ausser Zweifel setzen. Die Hauptsache, weshalb wir die Stelle ausheben, ist uns aber hier das von vielen, auch namhaften Schriftstellern verschieden angegebene Geburts- und Todesjahr Ben. Marcello's. Dr. Lichtenthal und die Ausgabe der oben genannten Schrift sind in Beidem mit einander einig und setzen Marcello's Geburtsjahr 1686 (24. Juli) und sein Todesjahr 1739. — Welche Ursache mögen wohl die Herren haben, von diesen Angaben abzuweichen und Verwirrung zu machen? Ich fürchte sehr, auch diese Unsicherheit ist nichts weiter als eine Folge flüchtigen Abschreibens. Kann es doch nur eine Quelle geben, die mit Recht über die beiden angeführten gesetzt werden muss, nämlich das *Taufbuch*, das jedoch noch von Keinem benutzt worden ist. So lange dies nicht geschieht, hat man den genannten Angaben den Vorzug einzuräumen. Möge man also die vielfach verschiedenen Angaben darnach berichtigen, oder zu unumstösslicher Gewissheit uns eine beglaubigte Abschrift des Taufbuches verschaffen. Ohne dieses müssen die genannten Quellen für die ersten gehalten werden. —

Nachdem wir nun den Hauptinhalt des zu beachtenden Werkes den geehrten Lesern vorgeleigt und unsere Ueberzeugung offen, wie es sich gebührt, angedeutet haben, wird sich jeder Kenner der Tonkunst sein eigenes Urtheil selbst leicht zu bilden vermögen, namentlich darüber, in wie fern und wie weit dieses System der Harmonielehre die bisher geltenden Gesetze der Harmonisirung rechtfertigt und das Wesen derselben erklärt und umfasst. Dessen ungeachtet oder vielmehr gerade darum wird es Jeder für so nothwendiger erachten, das Buch selbst zur Hand zu nehmen, nicht allein der verschiedenartig nützlichen Notizen und Anregungen, sondern auch der Folgen wegen, die das Buch gehabt hat. Wir wünschen nichts mehr, als dass sie recht wichtig werden, und die längst gespannten Parteien den nun einmal erregten Kampf tapfer auskämpfen mögen um des Friedens willen, für dessen gesicherte Wiederherlangung alle Kräfte frisch und muthig in Thätigkeit zu setzen sind, sobald man findet, dass es die Sache verdient, was wir voraussetzen. *G. W. Fink.*

Neue Komponisten für das Pianoforte.

Nocturne pour le Piano par *Ch. Wanner*. Op. 1. Mainz, chez Jos. Aibl. Pr. 45 kr.

Ein lieblich gehaltenes, melodisch und harmonisch schlichtes und in keiner Hinsicht schweres Tonstück für massige Spieler, die sich mit Des-dur und dem enharmonischen Wechsel Cis-moll befreundet haben, was schon Jeder zu thun sich genöthigt sieht, da viele Vorzeichnungen zu den neuen Liebhabereien gehören. Etwas Auffallendes bietet das Stück nicht; es ist aber in seiner Weise gut, ohne gesuchten Flimmer, was auch seinen Werth hat.

Grand Rondeau élegant par *H. Lew*. Oeuv. 1. Leipzig, chez G. Schubert. Pr. 20 Ggr.

Der Verfasser weiss, was vielen Liebhabern des Pianofortespiels, welche es in zeitgemäss leichten und gewöhnlichen Fertigkeitsfiguren zu einer gewissen Routine gebracht haben und diese gern ohne grossen Aufwand geltend machen wollen, lieb ist, und gibt das, was diesen Liebhabern elegant heisst, so gewandt, dass sie mit ihm sehr zufrieden sein werden. Es werden so mancherlei Klangpassagen der Reihe nach vorgebracht, dass das Stück, dem ein zierlicher Hauptsatz zum Grunde liegt, nicht Wenigen auch zu einer hübschen Uebung der Finger dienen kann. Der Zusatz „elegant" gibt die Bedeutung des „grand" von selbst an die Hand, das Rondo ist 20 Seiten lang und geschickt gemacht, nur etwas zu breit. Einige Druckfehler sind doch stehen geblieben, obgleich der Komponist Durchsicht und Korrektur selbst übernahm, was am Ende des Stückes bemerkt steht. Das ist nichts Seltenes. Zum Unterhaltungskomponisten für fingerfertige Liebhaber hat der Verfasser die besten Anlagen bewiesen.

Fantasiestück — componirt von *Regina Bamberger*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr. oder 12 Ggr.

Ein Cantabile molto moderato, $^4_4$, As dur, mit mässig durchgeführter und in jetzt gewohnter Art umspielter Melodie, geht in ein kurzes All., $^4_4$, Es dur, das mit einem Lento, $^4_4$, As dur, nicht lang gehalten, wechselt und mit einer Kadenz die Einleitung schliesst, um sich in ein munteres Allegro molto, $^6_8$, As dur, zu wenden. Das Ganze ist leicht fasslich, nicht zerrissen noch reich fantastisch, im Uebrigen aber, auch im Harmonischen nach der neu vorherrschenden Weise, so dass man sieht, die Verfasserin hat sich mit der jetzigen Spielart in gute Bekanntschaft gesetzt. Das Stück ist für fertige Dilettanten, die es durch geschickten Vortrag geltend machen werden. Der Druck ist schön und korrekt.

Nocturne par *Marie Vanderfour*. Ebendaselbst. Preis 6 Ggr.

Abermals eine junge Dame, die sich als Komponistin versucht, eine Schülerin des Herrn Henselt, dem auch das Heftchen gewidmet ist. Die Nacheiferung ihres Meisters in sangbaren und umspielten Melodieen gibt etwas Klangbares und gewiss Vielen so Wohlgefälliges, dass dieses Erstlingsstück auf Freunde und Beschützer rechnen darf.

Fantaisie dramatique sur la Valse favorite de Fr. Schubert composée par *Jules Schneider*. Oeuv. 2. Ebendaselbst. Pr. 20 Ggr.

Diese Fantasie hält sich an die neuere Weise des Pianofortespiels sowohl in der Art der Ausschmückung als im bunten Wechsel der Harmonisirung, ohne so grosse Schwierigkeiten zu bringen, als man es von den beliebtesten neueren Bravourkomponisten gewohnt ist. Nur das Schluss-Allegro di molto verlangt eine Fingerfertigkeit, die sich über das gewöhnliche Maass erhebt, wenn es gehörig effektuiren soll. Das Ganze ist unterhaltend.

Allegro — componirt von *Walther v. Goethe*. Op. 2. Ebendaselbst. Pr. 8 Ggr.

Es ist dies das erste veröffentlichte Klavierstück des jungen Mannes (Op. 1 brachte Gesänge). In den meisten Gaben der Art wird man an irgend ein geltendes und gültiges Verhältniss erinnert; hier an Mendelssohn's Weise, freilich nur im Aeusserlichen, da die Fantasie des Herrn von Goethe hierin sich nicht bedeutend zeigt. Es liegt jedoch nicht immer im Mangel an Erfindungskraft, öfter wohl an Unsicherheit im Formellen, und noch öfter am Wunsche, etwas Eingängliches zu bringen, wodurch man seinem Eigenen oft zu grosse Fesseln anlegt. Man muss auf die Fortschritte sehen und sich nicht gleich entmuthigen lassen, vielmehr um so ernstlicher nach Freiheit und Selbständigkeit ringen. Einer mässig geübten Bildungsstufe wird dennoch das Werk zusagen und den Freunden des Komponisten ohne Zweifel, schon um der Ordnung und der Anklänge willen, die darin vorherrschen. Man kann nicht gleich Meisterstücke verlangen.

1) *Capriccio* par *Ch. Montag*. Oeuv. 1. Leipzig, chez Fr. Holmeister. Pr. 20 Ngr.
2) *II Etudes* par *C. Montag*. Oeuv. 3. Rudolstadt, chez G. Müller. Pr. 52 Kr.
3) *Melodies pour le Pianoforte*. Von demselben. Oeuv. 4. Liv. 1. Ebendaselbst. Pr. 36 Kr.

Der Verfasser erweist sich in diesen ersten Veröffentlichungen als einen tüchtigen Klavierspieler, der mit den neuen Richtungen und Fertigkeiten hinlänglich vertraut ist und geschickt sich darin zu bewegen weiss. Man erräth schon daraus, dass auch Spieler dazu gehören, welche die neuen Schwierigkeiten leicht zu überwinden gelernt haben; wenigstens ist dies in den beiden ersten Nummern der Fall, welche die Vorzüge und die Mängel dieser Richtung, im Capriccio jene gesuchte Zerrissenheit des Gefühls, besitzen. Die erste Etude übt hauptsächlich den elastischen Anschlag auf einer schnell und oft wiederholt bewegten Taste, was seit Herz noch nicht vergessen werden kann; die zweite, All. con fuoco, bringt eine in beiden Händen wechselnde, hübsche Melodie, die lebhaft umspielt wird, was jetzt nicht fehlen kann. Sie ist noch gelungener und glänzender als die erste. Die Melodieen, ein Titel aus Noth, sind einfacher, ohne jene Richtung zu verlassen, was sich bald in etwas verdunkelnd harmonischer Führung, bald in leichten Sprüngen gebrochener Akkorde kund gibt. Der junge talentvolle Tonsetzer ist jedenfalls zu beachten.

Biographische Skizzen.

Hippolyte Monpou wurde den 12. Januar 1804 zu Paris geboren. In seinem fünften Jahre wurde er Chorknabe an der Kirche St. Germain l'Auxerrois, dann an der Kirche Notre Dame, genoss hier Dessigne's Unterricht und kam dann, zugleich mit Duprez, in die von Choron neu errichtete Musikschule. Sechzehn Jahre alt,

wurde er zum Organisten an der Kathedrale in Tours mit 800 Franken Gehalt ernannt, jedoch berief ihn bereits nach zwei Jahren Choron in sein Institut zurück und gab ihm die Professur (Lehrerstelle) in der Begleitung der religiösen Musik. Bis dahin hatte sich Monpou nur mit Kirchenmusik beschäftigt und besonders Handel, Carissimi, Ciari, Palestrina studirt. Da erfolgte 1830 die Julirevolution, die freilich auf die Kirchenmusik im Ganzen nicht günstig eingewirkt hat. Choron's Schule ward geschlossen, Monpou ging nun zur weltlichen Musik über. Zunächst wählte er vorzugsweise die Romanze, welche er durch neuen, anziehenden Rhythmus und durch gediegeneren Styl auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit erhob. Um seinen Romanzen mehr Eingang zu verschaffen, trug er sie selbst in Konzerten und auf Theatern vor, obwohl er nur wenig Stimme hatte. Doch komponirte er auch andere Sachen, z. B. ein Kapitel aus Lamennais Worten eines Glaubigen, die Schlussszene aus Shakespeares Otello, wörtlich in's Französische übersetzt. Endlich widmete er seine Thätigkeit der Bühne, und unter allen seinen Opern blieb auch gleich seine erste: „Les deux Reines" die beliebteste. Die folgenden sind: Le Luthier de Vienne, Piquillo, Un conte d'autrefois, Le planteur (s. d. Bl. 1839, S. 275), La chaste Suzanne (s. d. Bl. 1840, S. 78); ausserdem der zweite Aufzug der „Königin Johanna." Alle diese Opern enthielten eine angenehme, anziehende, gut gearbeitete Musik, obwohl nicht stets originell und mannichfaltig genug. — Er starb, wie bereits gemeldet wurde, am 10. August zu Orleans, und hinterlässt eine Wittwe und eine etwa sechzehnjährige Tochter.

Eugenia Tadolini, geboren zu Forli im Kirchenstaate, genoss im elterlichen Hause eine gute Erziehung, da die Familie von gutem Stande war. Die ersten Musiklehrer des Kindes waren Luigi Favi, ein ausgezeichneter Kapellmeister, und Giovanni Grilli, ein tüchtiger Kontrapunktist. Später ward sie von Giovanni Tadolini, den man damals unter die besten italienischen Gesanglehrer zählte, unterrichtet; nachmals heirathete der Lehrer seine Schülerin. Letztere debütirte in Parma, kaum sechzehn Jahre alt, im Karneval 1829 bis 1830; da der Erfolg günstig war, so wurde sie nach Paris an das dortige italienische Theater, wohin auch ihr Gatte als Operndirektor ging, engagirt, sang hier neben der Pasta und Malibran und entwickelte die Talent immer mehr, so dass sie selbst neben diesen Sternen erster Grösse die Aufmerksamkeit auf sich zog. Nach drei Jahren kehrte sie nach Italien zurück, trat hier zuerst in der Mailander Scala, dann in Venedig und den übrigen bedeutendern Städten Hesperiens auf und erntete überall Lorbeeren. Auch war sie schon früher einmal in Wien, wo sie zuletzt mit den übrigen italienischen Sangern eine Reihe Vorstellungen gegeben hat. — Unter den eigens für sie geschriebenen Opern sind die bedeutendern: I due Sergenti von Ricci, La festa della rosa von Coppola, I due illustri rivali von Mercadante, Il postiglione di Lonjumeau von Coppola, I Bravo von Mercadante. — Ihre Stimme ist ein echter Sopran, eben so stark als umfangreich, vom *g* bis zum dreigestrichenen *d* oder *e*, also über 2½ Oktaven. Die tiefen Tone sind voll und breit, wie beim Kontralt, die hohen glänzend und rein. Bewundernswürdig ist ihre Geläufigkeit, wie man sie bei Stimmen von solcher Stärke selten findet. Ihr eigentliches Element ist die Opera buffa und semiseria, obwohl sie auch in tragischen Partieen sehr gefällt; indessen muss man sagen, dass ihr Gesang mehr glänzend und virtuos, als dramatisch ist. — Sie steht jetzt gerade in der hochsten Blüthe ihrer Talents.

Feuilleton.

Musikfeste in Frankreich. Ende Juli gab man ein solches in *La Rochelle*. Herr Colin aus Bordeaux dirigirte. Aufgeführt ward eine grosse Messe von Beaulieu (aus Nizza) und eine Menge einzelne Stucke, worin sich vorzuglich Dem. Fozembas aus Bordeaux, der Tenorist Albert aus Toulouse, und der Violoncellist Seligmann aus Paris hervorthaten. Auch Orsolwe und Habeneck wohnten dem Feste bei, und ihnen zu Ehren wurden besondere Bankette veranstaltet. — In *Douai* wurde ungefähr um dieselbe Zeit ebenfalls ein Musikfest unter Leitung des Herrn Luce gefeiert, woran auch mehrere Pariser Kunstler (Dem. Dobre, Herr Inchindi) Theil nahmen. — Eben so in *Perpignan*, wo die Theilnehmer, aus der Stadt und Umgegend, sich auf 150 beliefen; der bekannte Hornvirtuos Gallay aus Paris liess sich dabei hören.

Am 6. September starb zu Stuttgart der als trefflicher Bassist bekannte würtembergische Hofsanger *Dobler*.

Der Preis für die beste musikalische Komposition, den im vorigen Jahre der König der Belgier ausgesetzt und der in einem Jahrgehalte von 2500 Franken auf vier Jahre besteht, mit der Bedingung, in Deutschland, Frankreich und Italien zu reisen, ist Herrn Joseph Soubre aus Lüttich ertheilt worden. (Vergl. diese Blätter, Jahrgang 1840, S. 872.)

Die musikalische Gesellschaft *Gretry* zu Brüssel veranstaltete zum 26. September in der dortigen Augustinerkirche eine grosse *Gesang-Preisbewerbung* und lud sowohl die belgischen als die auslandischen Liedertafeln (namentlich die aus der Rheinprovinz) zur Theilnahme und Mitbewerbung ein. Sechs Preise waren ausgesetzt, bestehend in goldenen und silbernen Ehrenmedaillen. Ausserdem erhält jede mitwirkende Sängergesellschaft eine silberne Denkmünze, und die aus der grössten Entfernung kommende Liedertafel einen besonderen Preis. Um jedoch Theil nehmen zu konnen, muss jede Liedertafel mindestens 16 Mitglieder zählen und zwei Chore singen. — Der Minister der öffentlichen Arbeiten hat bewilligt, dass sämmtliche Theilnehmer auf den Eisenbahnen unentgeltlich hin und zurück befördert werden.

Bei den Hofbuchhandlern Black und Armstrong zu London erscheint eine neue musikalische Zeitschrift und zugleich Theaterchronik unter dem Titel: The Lyre. A musical and theatrical Register. Es soll enthalten: die neuesten und besten Nachrichten über Musik und Theater im In- und Auslande, — dramatische Versuche, — Gedichte, — Rezensionen, — geschichtliche und biographische Aufsatze u. s. w. — und zwar lauter Originalartikel. Als Redakteure sind genannt J. A. St. John, J. W. Hudson, Th. Fauvel, H. Howe u. A. Der Preis ist billig, es soll jeden Sonnabend (in gross 4.) für 2 Ggr. und in monatlichen Heften zu 9 Ggr. erscheinen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Ngr.
Bachr, O., Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte	—	22½
— — Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass	1	5
Böhner, L., Ave Maria. Adagio religioso et Variations brillants pour le Piano. Op. 102	—	17½
Donizetti, Potpourri de Lucia di Lammermoor pour le Piano (No. 37 der Sammlung von Potpourris)	—	20
Duvernoy, J. B., Duettino de l'Elisire d'amore pour Piano à 4 mains. Op. 108	—	12½
— — Fantaisie sur le Guarnanto de Mercadante pour le Piano. Op. 109	—	17½
— — Il Rondinos italiens pour le Piano. Op. 110. No. 1. Betiv de Donizetti	—	12½
No. 2. Il Bravo de Mercadante	—	12½
Goldschmidt, S., Drei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	20
Herz, H., Grande Fantaisie et Variations brillantes sur l'Opera: L'Elisire d'amore. Arrangées pour Piano à 4 mains. Op. 112	1	10
Kreutzer, C., Potpourri aus dem Nachtlager von Granada, für das Pianoforte (No. 38 der Sammlung von Potpourri's)	—	20
Kronprinz von Hannover, Vier Lieder ohne Worte, für das Pianoforte	—	17½
Kummer, F. A., II Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. Op. 67	—	25
Lasckh & Kummer, Sonate dramatique pour Piano, Violon et Violoncelle	1	20
Liszt, Fr., Adelaide von Beethoven, für das Pianoforte übertragen. (Neue Ausgabe mit der Cadenz.)	—	20
Lvoff, A., Concerto dans le mode d'une Scène dramatique pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre.	2	10
— — Le même avec Accompagnement de Piano	1	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der Lobgesang. Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, in Partitur. Kartonirt	12	—
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur la Rose de Péronne d'Adam pour le Piano. Op. 34	—	20
Rossini, Potpourri aus Wilhelm Tell, für das Pianoforte. (No. 40 der Sammlung von Potpourris.)	—	20
Schumann, Robert und **Clara,** Zwölf Gedichte aus Rückert's Liebesfrühling, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. 12. No. 1. 2	à —	20

Musikalien zu herabgesetzten Preisen.

Bei Unterzeichnetem sind alles Buch- und Musikalienhandlungen ist gratis zu haben:

Zweites Verzeichniss

von

guten und beliebten Musikalien,

welche zu den beigefügten sehr herabgesetzten Preisen gegen baar

bei **L. Pabst** in Darmstadt zu haben sind.

Dieses Verzeichniss enthält über 1000 Werke von anerkannten Componisten älterer und neuerer Zeit, zum Theil in mehrfacher Anzahl. Die Preise sind ungewöhnlich billig gestellt.

Darmstadt, im September 1841.

L. Pabst.

So eben erschien und ist durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen der vollständige Clavierauszug mit deutschem und französischem Text von Scribe der beliebten Oper

Die Favoritin (La Favorite)

von **Donizetti.**

Preis 8 Thlr. Ferner der Klavierauszug ohne Finale 6 Thlr. Ouvertüre, Ballets und alle Gesangsnummern einzeln à 3—20 Sgr. die Arrangements für Piano, für Piano und Violine, für Quartett-musik, die Compositionen für Pianoforte über Lieblingsthemas aus der Favorite von Francois Hunten, Op. 120. Kalkbrenner, Op. 130. Osborne, Op. 39. Rosellen, Op. 36. Schubert, Op. 50. Heller, Op. 22. Tolbecque Contredanses.

Der grosse Beifall, den die Favoritin in ganz Frankreich und Italien, auch auf den deutschen Theatern gefunden, so wie der Eifer der Theaterdirektionen der Hauptstadte Deutschlands, sie in Scene zu setzen, spricht für den Werth dieser melodieenreichen Oper.

Berlin. **Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung**

In meinem Verlag erschien so eben:

Czerny, Ch., La Corbeille de Violettes. Trois Rondeaux enfantasés à l'usage des eleves avancés. Oeuv. 636. pour le Pianoforte. No. 1. Le Postillon de Lonjumeau. No. 2. Ugo Conte di Parigi. No. 3. Iessonda. à 45 kr.

Liszt, Fr., Hussitenlied, für das Pianoforte zu vier Händen 1 fl. 48 kr.

Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert für eine Bassstimme mit Chor und Begleitung des Pianoforte. Text böhmisch und deutsch. 20 kr.

Haben, C. F., Der Liebe Gluth. Sehnsucht der Liebe. Gedichte von Wesenberg, für eine Singstimme mit Pianoforte Op. 48. 54 kr.

Prag, den 29. September 1841.

Joh. Hoffmann.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Oktober. № 40. 1841.

R. G. Kiesewetter

Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper. Mit musikalischen Beilagen. Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. S. XII und 66 Text in 4. Musikbeilagen S. 105. Pr. 4 Thlr. 15 Ngr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Man sollte glauben, jeder gebildete Musiker und Musikfreund müsse eine Geschichte des weltlichen Gesanges bis etwa 1600, und zwar von einem anerkannten Manne gefiebert, für wichtig halten, und sich beeilen, seine Kenntnisse aus solchen überaus schätzbaren Mittheilungen zu bereichern. An uns soll es nicht fehlen, der Musikwelt einen Vorschmack von dem zu geben, was das Werk bietet. Den Hauptgegenständen nach werden wir dem geehrten Verfasser Schritt für Schritt folgen und bei dem Wichtigsten verweilen. Wir beginnen ohne weitere Einleitung mit dem Gange der Erörterungen selbst.

I. *Einfacher weltlicher Gesang als Cantilene, ohne harmonische Begleitung erdacht.* 1) a. *Das eigentliche Volkslied.* Dass Volkslieder unter allen Völkern von je her vorhanden waren, gibt der Verfasser zu, ist aber der Ueberzeugung dass man vom Volksliede in der Periode des frühen Mittelalters, „bei gänzlichem Mangel von Monumenten, bei Unzulänglichkeit selbst bloser Nachrichten und bei absoluter Unzulässigkeit geglaubter Ueberlieferungen in etwa noch lebenden Weisen," nur nach geschichtlicher Wahrscheinlichkeit und Schlussfolgerung sprechen könne. „Schon das Christenthum war der Fortdauer aus dem Heidenthum herrührender Gesänge ungünstig (weil die Schriftsteller ausschliesslich in die Hände der Geistlichen und Mönche kam). Geistlichkeit und Laien ergaben sich ausschliesslich, und nach dem Zeugniss alter Schriftsteller mit Leidenschaft, dem Kirchengesange." (Dieser letzte Satz dürfte nach unserer Ueberzeugung eingeschränkt werden müssen, nicht nur weil die Zeugnisse dafür von Geistlichen stammen, sondern auch weil Verbote genug gegen Vermischung des Weltlichen mit dem Kirchlichen gegeben wurden und sogar Thatsachen berichtet werden, welche die Liebe zur weltlichen Musik ausser Zweifel setzen. Man gedenke nur an Alfred den Grossen, an die Iren und Walen, deren Gesange und Fertigkeit auf der Harfe. Vergleiche unsere Blätter 1829, S. 279 u. f.) Kurz die ältesten Volkslieder (am Meisten ihre Weisen) sind verloren. „Untrennbar von Sprache lässt sich daher das Volkslied im Mittelalter erst dort vermuthen, wo die durch die Vermischung der Völker entstandene Sprachverwirrung sich gelöst hat, die neueren Sprachen eine bestimmte Gestaltung angenommen haben und zu einiger Kultur gelangt sind." (Man kann aber zu Karl des Grossen Zeiten an das Verstummen der Volkslieder nicht geglaubt haben, weil man dem Kaiser eine Sammlung derselben zuschrieb, was der geehrte Verfasser selbst anführt, wie den Volksgesang: „Einen Kuning weiz ich.") „Auch noch aus viel späteren Zeiten sind wir über Lieder und Liederweisen in vollkommener Unwissenheit, und die ältesten *notirten* Gesänge, welche bisher haben vorgewiesen werden können, sind von provenzalischen und französischen Troubadouren aus dem 12. und 13. Jahrhunder., die jedoch nicht unter die Volkslieder gezählt werden können. Muthmaassliche Fragmente von eigentlichen Volksliedern, und in dieser Voraussetzung das Aelteste dieser Gattung mit *notirter Weise*, sind einige kurze Sätze, die sich in den theoretischen Werken Franco's und Pseudo-Beda's zufällig befinden, etwa zu Liedern aus dem 11. Jahrhundert" (sehr geringe Satzchen, über deren Entzifferung wir noch zweifelhaft sind). Man vergleiche übrigens die Abhandlung des Herrn Verfassers: „Ueber den weltlichen und volksmässigen Gesang im Mittelalter" in unsern Blättern 1838, S. 233 u. f. mit reichen Notenbeispielen. — An den von Niederländischen Kontrapunktisten vielfach gebrauchten Volksweisen (besonders dem Homme armé) findet der Verfasser den klar hervortretenden Karakter der französischen Chanson aller Zeiten bemerkenswerth, so wie die bestimmte Auffassung unseres Dur und Moll, die deshalb ganz irrig neue Tonarten genannt würden; „die geehrten Musiker, die sie nicht anerkannten, mögen wohl nur darum (?) zu keiner leidlichen Melodie gelangt sein." Diese Volkslieder müssen sehr verbreitet gewesen sein. „Aus Teutschland, Italien, und sonst woher, mangeln uns so früher Zeit alle Proben (nämlich alle schriftlichen in Noten), obwohl manche einer fernen Zeit angehören, unbedenklich die allgemein verbreiteten in Stevermark und Tyrol, deren Alterthum sich jedoch nicht *historisch* nachweisen lässt." (Der Verfasser hat überhaupt, auch in der Folge, teutsche und andere nordische Musikweisen unberührt gelassen.)

das werde ich nie; und vergeblich ist mein Daseyn und mein Sehnen! — Ich will eine Stunde hinaussehen in die kalte, schwarze Nacht. Du sollst nicht schelten. Ich will so kühl zu werden suchen, als Du es wünschest.

Ich habe mich zu fassen gesucht, ich will berichten. Ich will durch erneuete Betrachtung des Göttlichen meinen Ekel an mir selbst und meinem Leben besiegen, oder jenem ganz unterliegen. Lass mich Dir heute nur als Liebhaber beschreiben, was „der grosse Mann" schuf; wie er es bildete, wodurch er das erreichte, sage ich Dir ein andermal, als Musiker.

Die Overtura beginnet mit einem schauerlichen, einförmigen Largo, in welchem die Menschheit unter schweren Lasten ächzet und erseufzt und erliegt, bis sie in der sich anschliessenden Fuga die Kräfte noch einmal gewaltsam aufreisset, aber zum heftigen, unwilligen Kampfe gegen sich selbst. Thema, Eintreten der Haupt-, besonders der Bassstimmen, Bearbeitung überhaupt —: Alles spannet, dränget und macht Einem bange. Hülfe — es muss Hülfe kommen und Trost: da beginnet eine leise, höchst einfache, beruhigende, erquickende Melodie (in E dur, da die vorigen Sätze E moll waren) und die Stimme ruft sanft und freundlich: „Tröstet mein Volk, spricht euer Gott! Redet freundlich mit Jerusalem" — Und wie nun der himmlische Trost Eingang gefunden hat, spricht jene kräftiger und kürzer aus: „Es rufet die Stimme eines Predigers in der Wüsten: bereitet dem Herrn den Weg" — Nun können wir Hoffnung fassen: Gott lässet sein Volk trösten! Ja, es ist bestimmte Hindeutung du auf den, durch welchen Alles wieder gut werden soll. Nun können wir auch die zu sanftem Feuer sich erhebende, und mit kindlicher Freude an den lieblichen Bildern verweilende Arie: „Alle Thale erhöhet — was ungleich ist macht eben" u. s. w.: nun können wir sie aufnehmen, und auch an ihren zarten Mahlereyen *) Genuss und Freude finden. In dem folgenden Chor: „Die Ehre des Herrn wird offenbaret —" flammet das Feuer frommer Freude höher auf, und das Vertrauen wird fester, wenn das Chor in Einem langen, kräftigen Ton ausspricht: „(alles Fleisch wird sehen) dass Jehovah Mund geredet hat." Welch ein Plan, welch ein Reichthum bey grösster Einfachheit, welch eine Tiefe ohne allen gelehrten Schein in diesem Chore! Fast 150 Takte, und durchaus nur aus vier musikalischen Gedanken gewebt, und nicht Eine blosse Wiederholung! Das mag's wohl seyn, warum Händel, wie man behauptet, so unerschöpflich neu in seinen vielen Werken — ja, dass auch nicht Ein Theil derselben einem andern nahe verwandt ist. Er fasset, besonders in den Chören, nie einen Gedanken auf, auch nicht im Akkompagnement, der nicht von Bedeutung wäre — und da er aus voller Seele schrieb, und nicht etwa nur Etwas machen wollte, das sich allenfalls hören liess, und nur schulgerecht wäre, so konnten keine andern, als bedeutungsvolle Gedanken in ihm aufkommen: was er aber einmal fasset, das hält er unverrückt fest, und treibt die sorgsamste Oekonomie mit seiner Materie, indess er nur mit der, ewigen Wechsel verstattenden Form freygebig und splendid umgehet. Und wie fest behält er auch hier den Plan des Ganzen im Auge! Das Chor ist freudig, es hat auch erhabene Stellen; man kann das nicht verkennen, aber man ahndet auch, man werde zu noch höhern Freuden und noch feyerlicherer Erhabenheit fortgerückt werden im Verfolg des Werks, wenn dieses erst noch bestimmter wird.

Der Dir bisher angegebene Theil des

*) Nach dem, was im Vorhergegangenen über musikalische Mahlerey gesagt worden, wird man dies Wort nicht mehr falsch deuten.

1) b. *Die Gesänge der Troubadours und Romanciers in Frankreich.* S. 5). Die Namen Menestriers, Minstrels, fahrende Leute, Minnesänger kennt man, wie ihre Vermehrung im 12. und 13. Jahrhundert. „Doch sind nach Verhältniss nur von sehr wenigen die zu den Gedichten gehörigen *Original-Weisen* bekannt geworden, die zwar nicht in der mathmässlichen Art gemeinen Volksliedes, jedoch in *volksmässiger Melodie*, in Dur- und Mollmanieren, geschrieben sind.“ Zu den sechs in unsern Blättern mitgetheilten werden hier noch zwei geliefert unter No. 4 und 5 der Beispielsammlung; auch noch ein höchst einfaches Lied unter No. 6 aus dem Roman „Alexandre“ aus dem 12. oder 13. Jahrhundert. — „Von den *teutschen Minnesängern* scheint noch nirgends eine notirte Weise aufgefunden worden zu sein; in Italien aber waren, wie man zu vermuthen berechtigt ist, nur die Gesänge der provenzalischen Troubadours gekannt, deren Dialekt dort fast wie der eigene verständlich gewesen sein musste; wenigstens ist von *italienischen Dichtern* derselben Zeit nichts bekannt, und die Schriftsteller Italiens gestehen, dass ihre ersten Dichter sich nach den Provenzalen gebildet hatten.“ (Der erste italienische Dichter, welcher in der Volgare fast aller dortigen Dialekte und in einer Sprache schrieb, die ein Uebergang aus dem Provenzalischen zu dem eigentlich Italienischen heissen kann, war der merkwürdige Jacopone da Todi, oder Jacobus de Benedictis, im 13. Jahrhundert, über welchen ich in unsern Blättern 1825, S. 551 u. f., besonders hieher gehörig S. 565 u. f. gehandelt habe. Sind die Reime des Mönchs keine eigentlichen Volkslieder, so sind sie doch die ersten in der Volkssprache, die *gedruckt* aufbewahrt wurden. Sein Stabat mater sangen die Flagellanten auf ihren Umzügen u. s. w.)

1) c. *Lieder im einfachsten Styl, von gelehrten (französischen) Dichtern und Tonsetzern, als populäre Melodieen, ohne Begleitung erfunden. (Nicht Volkslieder im eigentlichen Sinne.* S. 7.) Unterdessen, heisst es, während das Volk nur seine Lieder sang, war der Gesang den unterrichteten Musikern, Kantoren, kein Ausdruck von Freud und Leid, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums, dessen Ausübung für sie eben nur auf den vorgeschriebenen Choralgesang der Kirche beschränkt war. Die Troubadours verstummten allmälig im Lauf des 13. Jahrhunderts und der weltliche Gesang blieb den herumziehenden Menetriers und Musikanten, die indess allgemein in Verachtung gesunken waren. Aber die heiter ansprechenden Dichtungen und Weisen der Troubadours hatten Neigung zu Poesie und Gesang unter den Gebildeten der Nationen angeregt. Anzeigen davon finden sich in Italien; aber wiederum nur in Frankreich, und zwar wieder an dem fröhlichen und kunstliebenden Hofe der Provence, finden wir den Dichter und Sänger *Adam de la Halle*, von dessen Liederspielen (*Jeux-partis*) noch Proben vorhanden sind. Man sehe unsere Blätter 1837 No. 4 und 1838 No. 15.) Unter No. 7 eine Chanson von ihm; 8 und 9 von *Guillaume de Machault*, einem etwa um ein Jahrhundert späteren Kontrapunktisten, der es nicht verschmähete, einfache Lieder für eine Stimme ohne alle Begleitung zu schreiben. (Die Franzosen untersuchen jetzt bekanntlich ihr Mittelalter sehr eifrig. Daher ist manches Alterthümliche dort nachzuweisen, was in Italien u. s. w. nicht nachgewiesen werden kann. Nur ist daraus nicht zu schliessen, dass unter andern Völkern nichts Aehnliches vorhanden gewesen sei.)

II. *Kontrapunktirte Gesänge in verschiedener Form.* a. *Früher, noch sehr roher Kontrapunkt.* S. 9. Zur Zeit des Adam de la Halle fingen die noch ziemlich neuen Kontrapunktisten, die bisher ihren Discantus in der Schule an lateinischen Texten geübt hatten, an, solchen an weltlichen Gesängen zu versuchen. Die ältesten Beispiele sind als Leistungen desselben *Adam* bekannt gemacht worden. (Eine Motette habe ich in unsern Blättern 1837 S. 52 abdrucken lassen. Man wird freilich über solche Versuche lächeln, allein man wird den für uns unleidlichen Klang und das für uns Geschmacklose dieser rohen Anfänge, die dennoch gegen Hucbald und Guido einen guten Fortschritt zeigen, nicht für einen gültigen Grund annehmen können, als wären diese rohen Kontrapunkte nicht von Adam. Sind doch die drei folgenden, um ein Jahrhundert späteren Beispiele zwar etwas anders, aber um nichts besser, weder die beiden von Francesco Landino, dem sogenannt ausgezeichneten Orgelspieler, noch das eine von Guill. de Machault, der doch ebenfalls hübsche Chansons verfasst hatte. Man glaubt nicht, was sich die Menschen gefallen lassen und sogar wundervoll schön nennen, wenn einmal etwas sublim heisst. Wahrscheinlich wird es sogar auch damals vermeintliche Kunstkenner gegeben haben, welche die einfache Kantilene für etwas Ordinäres ausgaben, ob sie ihnen im Herzen gleich besser gefiel.) Im 14. Jahrhundert hob sich dagegen in Italien bekanntlich die Dichtkunst und zwar in der Muttersprache, der toskanischen, ungemein; die Wissenschaften wurden nicht minder gepflegt; die Höfe begünstigten Beide; Gelehrte und Künstler wurden an die Höfe gezogen; man ergötzte sich sogar am Epos und sang es, unter mehrere Darsteller vertheilt, wie Rollen im Drama. (Warum wollte man daran zweifeln? Natürlich konnte das Allermeiste wenigstens nur deklamatorisch gesungen werden.) Und so hob sich denn diese Art Gesang, nicht ohne Begleitung eines beliebten Instruments. Leider ist weder von dieser Art Gesang noch vom lyrischen der cantori a libro, keine Note bis ins 17. Jahrhundert auf uns gekommen. — Nur Wenige konnten Lust haben, sich mit der langweilig schwierigen Musik der Gelehrten zu beschäftigen. So überwog denn die Zahl der blos praktisch gebildeten Lautensänger und die Vorliebe zu ihnen. (Der weltliche Gesang ging also offenbar im gesteigerten Leben selbst vorwärts, ob er gleich nicht niedergeschrieben, oder doch nicht aufbewahrt wurde. Fände sich also auch kein einziges niedergeschriebenes Beispiel, was sich doch wohl noch finden lassen dürfte: vorhanden und beliebt war er doch ohne allen Zweifel.)

b. *Allmälig gebesserter Kontrapunkt.* S. 14. „Mittlerweile hatte der Kontrapunkt, besonders in den Nie-

derlanden, bedeutende Fortschritte zum Besseren gemacht. Als Haupt einer Vor-Ockenheimschen, obgleich nicht einer ersten, niederländischen Schule des praktischen Kontrapunktes kann man *Guillaume Dufay* aus Chimay im Hennegau ansehen.“ (Ich darf mich freuen, dass meine 1831, S. 775, als Disputazions-Thesis hingestellte Behauptung sich völlig erhärtet hat: In keiner Kunst sind die Fortschritte langsamer von Stufe zu Stufe gegangen, als eben in der Tonkunst; keine hat sich so nach und nach in ihren einzelnen Haupttheilen ausgebildet, als eben die Musik. Angesehene Männer behaupteten noch wunderbar *schnelle* Fortschritte im Kontrapunktischen, hielten die Niederländer für die frühesten der Zeit nach und nannten Ockenheim als den ersten, als das Haupt der niederländischen Schule. Jetzt wird auch selbst Dufay nicht mehr als Haupt der ersten kontrapunktischen Schule betrachtet. Und so hat sich denn meine damalige Behauptung: Es wird sich bald zeigen, dass es Schulen vor der niederländischen gibt — durch die That bewiesen.) Wir erhalten von *Dufay* und seinem Freunde und Landsmanne *Egidius Binchois*, aus Binch bei Mons, von jedem eine dreistimmige Chanson, worin sich die harmonischen Gänge und die melodischen Erfindungen noch nicht bedeutend zeigen; auch No. 17 bringt in der dreistimmigen Harmonisirung eines Ungenannten zu einem in der Oberstimme liegenden hübschen Volksliede, muthmasslich um 1380 — 1400, nichts Besseres. — „Bei zunehmender Fertigkeit der kontrapunktischen Kunst in den Niederlanden gegen das Ende des 15. Jahrhunderts liebten die dortigen Meister, ein gangbares bekanntes *Volkslied* als sogenannten *Tenor* in die Mittelstimme zu stellen, über und unter welche sie einen oft ziemlich kunstreichen Kontrapunkt setzten, was auch in ihren Messen sehr gebräuchlich war.“ Davon drei Lieder von Antoine Busnoys, J. Regis und Josquin des Prez; die beiden ersten vier-, das dritte dreistimmig. (Es ist sehr wohlgethan, dass der Herr Verfasser die volksthümlichen Melodieen hier vor der Bearbeitung angegeben hat, da sie in der Harmonisirung verlängert worden sind.) Unterdessen fingen die Italiener doch wenigstens an, wahrscheinlich auf Antrieb des ersten Notendruckers in Italien Petrucci scherzhafte Lieder und Gassenhauer „Frottole“ mehrstimmig herauszugeben, welche sehr beliebt gewesen sein müssen, da von 1504 bis 1508 nicht weniger als neun Bücher erschienen. Von diesen erhalten wir ein Beispiel unter No. 21, was um des Begriffes willen recht gut, aber auch hinreichend ist. Bei dem bisherigen Stande mehrstimmiger Kompositionen findet es der Herr Verfasser mit Recht sehr begreiflich, dass die Italiener bei ihrer Vorneigung zur Melodie so spät anfingen, die *Harmonie* im Gesange bei sich zuzulassen; dennoch müssten sie auch die Reize derselben anerkennen. Besonders hatte Josquin gegen Ende des 15 Jahrhunderts so dafür gewirkt, dass nun schon in eleganten Zirkeln zur Unterhaltung der Gesellschaft *Motetten* aufgeführt wurden. Nur war die Zahl der Sänger, die sie ausführen konnten, ausser der päpstlichen Kapelle, noch zu klein. Sie vermehrten sich bei stärkerer Nachfrage, und man holte Sänger aus den Niederlanden und Frankreich. So verloren denn auch hier die Liedersänger ihren Einfluss in den vornehmen Zirkeln; „der Gesang einzelner Stimmen war bald dergestalt in Vergessenheit geraten (doch wohl nicht!), dass man in der Folgezeit denselben so zu sagen erst wieder erfinden musste“ (doch gewiss nur so zu sagen!). In den nachstofolgenden Abschnitten werden die Gattungen von mehrstimmigen Gesängen erörtert, mit welchen nun für das Vergnügen der Freunde harmonischer Kunst gesorgt wurde.

III. *Kontrapunktirte italienische Gesänge im Volkstone.* S. 17. Die Einleitung dazu ist trefflich und sehr beachtenswerth: Das System der Notazion war bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts bedeutend vereinfacht worden; ein grosser Theil der alten Mensuraltheorie war ausser Gebrauch gekommen; die übergrossen Noten und Taktarten, Diminuzion, Augmentazion und häufige Ligaturen waren verschwunden, die letzten reduzirt; der Takt, zwar noch ohne Taktstrich, doch deutlich in Vorzeichnung und Proporzionen. Dilettanten konnten mit fortkommen. So wuchs denn die Lust zu harmonischem Gesang in geselligen Kreisen, und die Verleger munterten die Meister auf, für die neu beliebten Bedürfnisse verschiedentlich zu sorgen. Für Freunde eines leichteren, auch wohl leichtfertigen, Gesanges entstanden die sogenannten *canzoni villanesche, Villanellen* oder *Villoten*, Bauernlieder, doch weder dem Texte noch der Weise nach eigentliche Volkslieder. Etwas feiner, aber auch frivoler, sind die Villote alla Napolitana, von denen zwei Beispiele, No. 22 und 23, von Perissone Cambio im Jahr 1547, und von Baldassare Donati vom Jahr 1555 mitgetheilt werden. Vorzüglich gaben sich nach Arteaga nicht wenige vornehme Damen mit Dichtung und Komposizion solcher Lieder ab, welche fast allgemein in den damals feinsten Gesellschaften gesungen wurden. Man rühmt ihnen nach, dass sie mit den grossten Komponisten wetteifern konnten, wahrscheinlich aus Galanterie; denn da ihre Villanellen und Serenaten nicht gedruckt wurden, wie der geehrte Verfasser versichert, so wird ihre Verbreitung nicht sehr gross gewesen sein. (Das mag wohl vor Allem darin liegen, dass die meisten dieser Damen zu spät kamen, als die Villanellen und Villoten ihre Blüthenzeit bereits überlebt hatten, wie der Verfasser selbst bemerkt. Für teutsche Leser wünschen wir immer dergleichen Reime möglich treu übersetzt und in Reimen nachgebildet, damit der Begriff klar werde. Auch hätten wir gewünscht, ein Beispiel von den nicht blos in Italien beliebten *Maggialaten* und *Carnevalsliedern* jener Zeit (z. B. von Artigo Tedeschi), deren Arteaga gleichfalls gedenkt, mitgetheilt zu erhalten. Sollten dem Herrn Verfasser in den reichen Bibliotheken Wiens solche vorliegen, bitten wir ihn um einige Beispiele.) „Ungleich besser, von der Komposizion eines *Giacomo Gastoldi*, ist das Balletto unter No. 24, und ein sogenanntes Fa la (woraus das sonst vielbeliebte Falera gebildet wurde; das häufige La la hat dem Liedchen den Namen gegeben. Beiläufig sieht man, wie die Moden wiederkehren), beide mit recht hübschem Gesang in der Oberstimme; freilich gehören

sie schon einer weiter vorgerückten Zeit an, in welcher die Villanellen bereits aus der Mode gekommen waren; sie sind aus einer 1591 im Druck erschienenen Sammlung genommen." Beide Weisen sind noch dadurch merkwürdig, dass sie bekanntlich in Teutschland zu geistlichen Liedern verwendet wurden (worüber ich anderwärts das Meine beigefügt habe).

(Beschluss folgt.)

Für Orchester.

Polonaise guerrière, exécutée aux grands bals à l'occasion du séjour de leurs Majestés Impériales de toutes les Russies — composée pour le grand Orchestre par *Charles Lipinski*. Op. 29. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Klavierauszug dieser Polonaise für zwei Hände. Ebendaselbst. Preis ¼ Thlr.

Dieses von dem berühmten Virtuosen für grosses Orchester in Musik gesetzte Gelegenheitswerk ist für eigentliche Glanzballe bestimmt, eine wirkliche Tanzpolonaise lebhafter Art, im breiten, gravitätischen und doch völlig heiteren Gange mit sanfterem Trio, keiner dieser Sätze länger, als es für solchen Zweck das Zuträglichste ist. Die Instrumentazion ist die vollste, die man sich vorstellen mag: ausser den Streichinstrumenten sind Piccolo, Flöten, A-Klarinetten, Hoboen, dreierlei Fagotte und Kontrafagott, 2 Clarini, 2 Trompetes à Piston, 4 Hörner, 3 Posaunen, Ophicleide, Pauken, Triangel, Becken und grosse Trommel beschäftigt. Es ist ein schöner und ungesucht glänzender Tanz, welcher auch für das Pianoforte von mässigen Spielern leicht ausgeführt werden kann.

Ouverture für Militärmusik componirt — von *Julius Rietz*. Op. 3. Leipzig, bei Frdr. Kistner. Pr. 2⅔ Thlr.

Dieselbe im Klavierauszuge für vier Hände vom Komponisten. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr.

Die Ouverture ist sehr lebhaft und frisch, voll instrumentirt für Klarinetten in C, F und B; Flöte und Piccolo; 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner in C, 2 in G und 2 Corni di Bassetto in F; 2 Trompeten, 3 Posaunen, Ophicleide und Kontrafagott, Trommel und Triangel, grosse Trommel und Becken. Sie ist durch reiche Modulazion, vorhaltende Töne und Zwischensätze im neuen Geschmacke anziehend gemacht und geschickt durchgeführt, so dass sie überall beifälligen Antheil erlangen wird. Auch der Klavierauszug ist gut gemacht und unterhaltend. Das Werk ist dem Prinzen Friedrich von Preussen gewidmet und trefflich gedruckt.

Arrangirtes zu vier Händen.

Von *Friedrich Chopin's* Pianofortewerken sind neu arrangirt erschienen:

1) *Sonate.* Op. 35. Preis 1⅓ Thlr.
2) *Deuxième Impromptu.* Op. 36. Preis 10 Ggr.
3) *Deux Nocturnes.* Op. .. Preis 16 Ggr.
4) *Valse.* Op. 42. Preis 16 Ggr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.
5) *Grand Trio.* Op. 8; arrang. par *F. L. Schubert.* Pr. 1⅓ Thlr.
6) *Six grandes Etudes.* Oeuv. 10; arr. par *F. L. Schubert.* Pr. 1 Thlr.
7) *Concerto.* Oeuv. 11; arr. par *F. L. Schubert.* Prix 2 Thlr. Sämmtlich bei Fr. Kistner in Leipzig.

Ueber alle diese Originalwerke dieses durchaus eigenthümlichen, seinem Wesen nach hinlänglich gekannten und von einer nicht geringen Partei sehr hochgeschatzten Komponisten und Virtuosen ist in unsern Blättern gesprochen worden. Die Werke selbst sind auch bereits allgemein, theils öffentlich theils in Privatzirkeln vorgetragen, beachtet worden. Es bleibt uns also nichts übrig als die Versicherung, dass sie sämmtlich gut arrangirt und schön gedruckt worden sind, was man von den genannten Verlagshandlungen schon voraussetzt. Es hat nun Jeder nach seinen Kräften und seinem Geschmack auszuwahlen. — Mehreren Freunden der Chopin'schen Tondichtungen hoffen wir noch dadurch einen Dienst zu erweisen, wenn wir sie auf die früher erschienenen vierhändigen Bearbeitungen der Werke Chopin's von Neuem aufmerksam machen, so weit wir sie kennen.

Bei P. Mechetti in Wien:

Polonaise. Oeuv. 3, arrangirt von *C. Czerny.*

Alle übrigen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, als

Op. 16 *Rondo*, und Op. 17 *Mazurken*, arrangirt von *Moekwitz*; Op. 22 *grosse Polonaise*, Op. 23 *Ballade*, arrangirt von *C. G. Müller*; Op. 24 *Mazurken*, arrangirt von *Moekwitz*; Op. 26 *zwei Polonaisen*, arrangirt von *C. G. Müller.*

Ferner sind bei Frdr. Kistner in Leipzig erschienen:

1) *Allegro di Bravoura* par *Frz. Liszt.* Oeuv. 4. Arrangé à 4 mains par *F. L. Schubert.* Pr. ⅔ Thlr.
2) *Quintetto* No. 24 par *George Onslow.* Oeuv. 59. Arr. par *Fr. Moekwitz.* Pr. 1⅓ Thlr.
3) *Concert-Ouverture* von *Jul. Rietz.* Op. 7. Pr. 20 Ggr.
4) *Die Najaden-Ouverture* von *William Sterndale Bennett.* Op. 15. Pr. 20 Ggr.
5) *Variations brillantes* arrangées par *Henri Herz.* Oeuv. 55. Pr. 1 Thlr. 4 Ggr.
6) *Fest-Ouverture* von *Herrmann v. Löwenstold.* Op. 10. Preis 1 Thlr.

Dazu noch:

1) *Cinquième Sinfonie* par *J. W. Kalliwoda.* Oeuv. 106; arrangée par *Gust. Mart. Schmidt.* Leipzig, chez C. F. Peters. Pr. 2 Thlr. 8 Ggr.
2) *La Campanella et la Najade* par *Guil. Taubert*, arrangées par *Fr. Moekwitz.* Berlin, chez Schlesinger. Pr. No. 1: ⅔ Thlr. No. 2: ⅘ Thlr.

Alle diese Sätze, deren Inhalt früher besprochen worden ist, mit Ausnahme der Festouverture von Lovenskiold, die uns für volles Orchester nicht bekannt wurde, spielen sich gut, manche als Bravoursätze für zwei Hände geschriebene so gut als möglich, und sind demnach dem Geschmacke eines Jeden gemäss zur Unterhaltung geeignet und zur Uebung im Zusammenspiel.

Pianofortеschule von Friedr. Kalkbrenner.

Anweisung das Pianoforte mit Hilfe des Handleiters spielen zu lernen, enthaltend die Grundregeln der Musik; ein vollständiges System des Fingersatzes; Regeln über den Vortrag u. s. w. Op. 108. Neue Auflage. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 4 Thlr.

Wir haben dieses vortreffliche Werk des genannten Pianofortemeisters zur Zeit seines ersten Erscheinens 1832, S. 793 unserer Blätter ausführlich besprochen und lebhaft empfohlen. Da nun diese neue Auflage ein unveränderter Abdruck der ersten ist, unsere Ueberzeugung vom Werthe des Werkes sich unterdessen keineswegs verringert, im Gegentheil noch erhöht hat, würden wir kaum etwas Anderes zu thun, als auf unsere erste Beurtheilung zu verweisen und unsere Empfehlung, als eine durch Erfahrung bekräftigte, zu wiederholen haben, wenn nicht seit jener Zeit mancherlei neue Klavierschulen der verschiedensten Art erschienen wären. Alle diese Erscheinungen sind uns nicht unbekannt geblieben, und das Gute, was eine und die andere dieser neueren Schulen meist für einen besonderen und untergeordneten Zweck hat, ist nicht unerwähnt gelassen worden. Dennoch steht uns Kalkbrenner's Pianofortеschule zur Bildung tüchtiger Pianofortespieler obenan ihrer Deutlichkeit, Kürze und namentlich ihres vortrefflichen Fingersatzes wegen. Gehören wir auch durchaus nicht zu denen, die *Hummel's* Klavierschule ihrer Dickleibigkeit und ihres nicht selten mangelhaften Wortausdruckes willen herabsetzen; sind wir vielmehr überzeugt, dass jeder rechtschaffene Lehrer, der sich die Mühe gibt, sie genau kennen zu lernen, grossen Nutzen davon haben und unter den reichen Beispielen immer etwas finden wird, was ihm aus der Noth hilft: so ist sie doch mehr für den Lehrer als für den Schüler, dem der Lehrer in namhaften besondern Fällen bald dieses bald jenes zur Uebung auszuwählen hat. Fast eben so, wenn auch in einseitiger Hinsicht, verhält es sich mit dem neuen Werke von Fétis und Moscheles. Der Lehrer wird wohlthun, wenn er die Lehre vom Fingersatze, die sehr ausführlich im ersten Theile von Herrn Fétis abgehandelt wird, sorgsam bedenkt, nicht um Alles gläubig anzunehmen, sondern um sich selbst in seiner Ueberzeugung recht sicher zu stellen, denn Herr Fétis ist kein Pianofortespieler und schiesst zuweilen sehr wunderlich vor dem Rechten vorbei, z. B. in der Erklärung oder richtiger in dem gänzlichen Missverstehen eines Fingersatzes von Chopin S. 80. Der zweite Theil dagegen ist zu lückenhaft, als dass er in seiner Reihenfolge zum Unterrichte empfohlen werden könnte. Dagegen ist er gleichfalls zum Auswählen für besondere Fälle äusserst brauchbar und den Lehrern vortheilhaft. Der dritte Theil, als der beste dieses Werkes, bringt einen so reichen Schatz herrlicher Etüden, dass er *schon fertigen Pianofortespielern*, nicht Schülern, nicht genug empfohlen werden kann. — Beide genannte Werke und mehrere andere haben also nach unserer vollkommensten Ueberzeugung sehr viel Gutes, aber mehr für den, der über die Schule hinaus ist; Anderer Gaben sind entweder nur für die allerersten Anfänger, zu dilettantisch oder zu trocken. Das Alles ist Kalkbrenner's Schule nicht; sie ist nicht weitschweifig, deklamirt nicht, geht sicher und folgerecht stets auf tüchtige Praktik in guter Ordnung, verlangt vom Schüler rechtschaffene Arbeit und doch für die Allermeisten nicht zu viel auf einmal, übergeht daher in der Regel nur das, was ohne Nachtheil für solche, die etwas Ordentliches lernen wollen, oft sogar mit Gewinn übergangen werden kann. Und so halten wir die Kalkbrenner'sche Schule zu einem guten Unterricht im Pianofortespiel immer noch für die beste, die wir in den Händen aller fleissigen Schüler sehen möchten. Mag es sein, dass manche Klavierlehrer den Handleiter für Kinder weit weniger zweckmässig finden wollen, als für Erwachsene, die durch den Gebrauch desselben falsche Angewöhnungen beseitigen können; mögen Kinder immerhin mit dem, ihnen noch dazu unbequemen, Auflegen der Arme zugleich zum Emporziehen der Schultern veranlasst werden, was anderweitige Gefahr bringen kann, so gehört doch der Handleiter nicht nothwendig zur Schule, mag also weggelassen werden, wo er schadet, und angewendet werden, wo er nützt. Und so empfehlen wir denn diese Schule für den Unterricht wiederholt als die zweckmässigste und vorzüglichste. Dazu kommt ein schöner und korrekter Druck, der in einer Schule auch keine Nebensache ist. Möge sich daher das Werk fortwährend nach Verdienst verbreiten.

Für die Orgel.

Zwölf Präludien im gebundenen Styl für die volle Orgel, das Pianoforte oder Physharmonika componirt von *Carl Czerny*. Op. 627. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Alle diese Präludien, die auf dem Pianoforte und der Physharmonika recht gut ausgeführt werden können, sind leicht, melodiös, im bekannten Orgelstyle geschrieben, auch zuweilen kleine Fugen enthaltend, nicht zu gedehnt, dem Orte angemessen und doch gefällig gehalten. Zeichnen sie sich auch nicht durch hervorstechende Erfindung oder sonst eine besondere Eigenthümlichkeit aus, so werden sie gerade darum den meisten Orgelspielern um so lieber sein, je weniger sie ihnen ungewohnte Schwierigkeiten irgend einer Art bei allem Wohlklang und leichter Angemessenheit bieten. Am wenigsten sagt uns No. 8 zu, am meisten No. 1, 2, 6 und 10.

Choralbuch für evangelische Kirchen, bearbeitet und mit Vor- und Zwischenspielen und Schlüssen verse-

hen von *A. Wendt*. Zweiter Theil. Coblenz, bei J. Gries. Preis des ganzen Werkes netto 3 Thlr. 8 Sgr.

Wie wir die Arbeit des ersten Theiles im vorigen Jahrgange S. 1063 beschrieben haben, so ist sie auch in diesem zweiten Theile, der das Ganze vollendet. Wir haben also nur noch das Wichtigste aus der Vorrede mitzutheilen, in wie weit es Aufschlüsse zur richtigen Würdigung des Buches gibt. Der Verfasser fand vor 15 Jahren, als er Musiklehrer des evangelischen Schullehrer-Seminars in Neuwied wurde, sowohl den Choralgesang als das Orgelspiel nicht gut; es fehlte in der Rheinprovinz an einem guten Choralbuche und an hinreichend musikalisch gebildeten Vorsängern und Organisten. Manches hat sich seitdem gebessert, wozu unter Anderm das Naturp-, Kessler- und Rinck'sche Choralbuch noch wenig beigetragen hat; dennoch bleibt immer noch viel zu thun übrig. Im Seminar fand Herr Wendt das gediegene Choralbuch von Bühnau vor, allein es war den Seminaristen zu schwer, und Wendt musste sich zu eigenen Bearbeitungen entschliessen, die sich in Abschriften vielfach verbreiteten. Ob zum Druck seiner Arbeit, auch nach dem Erscheinen des Rinck'schen Choralbuches, aufgefordert, entschloss sich endlich der Verfasser dazu. Das Buch ist also für die Rheinprovinzen geschrieben, weshalb auch die Melodieen beibehalten wurden, wie sie Rinck und das jene Melodieen enthaltende, neue *Elberfelder* Gesangbuch liefern, welches letzte nach und nach in der ganzen Rheinprovinz eingeführt werden soll. Man sieht daraus, warum die Basse schlicht und die Harmonisirung meist eng gehalten worden sind. Aus demselben Grunde und der Liturgie wegen sind die Vorspiele absichtlich ganz kurz. Das Alles ist zweckmässig und die beiden Register dienen auch noch dazu, eine gewisse Ordnung in das Ganze, das aus zweierlei Plänen hervorging, zu bringen. Und so wird denn das Werk seinen Segen für die Rheinprovinz nicht verfehlen.

---

1) *Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen von A. W. Wilh. Volckmar*, Seminarlehrer zu Homberg in Hessenkassen. Erste Lieferung. Subskriptions-Preis 12 Sgr.

2) *Orgelstücke* von demselben. Heft 1, 2 und 3. Beide Werke in Kassel bei Th. Fischer.

Wieder ein provinzielles Chorslbuch, den Kräften und dem Geschmacke jener Gegend angepasst. Daher weichen auch die Choralmelodieen in einzelnen und zuweilen auffallenden Tönen vom Gebrauche in anderen Provinzen ab, was kaum anders sein kann. Kennt nun ein Beurtheiler das Land und den musikalischen Standpunkt desselben nicht aus eigener Erfahrung, so hat er kein gültiges Recht, den provinziellen Nutzen eines solchen Unternehmens zu bestimmen; man muss es, will man kein Unrecht thun, den Unterrichteten überlassen, welche den Zustand des Landes genau kennen. Solchen Männern müssen wir in diesem Falle billig das Urtheil anheimstellen. Ist es auch gewiss, dass der Herr Herausgeber mit Fleiss gearbeitet hat, so weicht doch das Meiste von unserm Geschmacke weit ab, nämlich in den Vorspielen, die sich vor einem Choral bis auf drei belaufen, mit einem und zweien wechselnd. Zwischenspiele sind in der Regel sechs. Die historischen Anmerkungen benutzen das Bekannte, was Vielen, für welche das Buch bestimmt ist, unbekannt sein wird. — Die Orgelstücke, 36 in drei Heften, sind sämmtlich leicht.

Uebersicht

der vom Johannis- bis zum Michaelisfeste herausgekommenen Musikalien.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Ausser der zu *Mendelssohn-Bartholdy's* Lobgesange gehörenden, bei Breitkopf und Härtel erschienenen *Sinfonie* ist auch in diesem Vierteljahre nichts Neues herausgegeben worden. *Ouverturen* erhielten wir zwei zu Mozart's Opern bei Schlesinger, zwei neue von *Rietz*, eine von Halevy zur Oper Le Guitarrero, die sämmtlich schon besprochen wurden. Nur noch eine von *Donizetti* zu seiner ebenfalls schon bekannten Favorite, bei Schlesinger, haben wir zu erwähnen. Dagegen wurde die *Tanzmusik*, wieder meist für kleines Orchester, gerade mit einem Dutzend neuer Hefte bereichert, wozu vorzüglich wieder Lanner, Strauss und Labitzki steuerten. *Harmoniemusik* wurde mit fünf Ausgaben bedacht, worunter Liv. 28 von *J. H. Walch* (bei Peters) herauszuheben ist. Rechnen wir die drei nicht zu dieser Abtheilung gehörenden Flötenkonzerte hier weg, die dafür an ihrem Orte gezählt worden, so beläuft sich die ganze Summe auf 23 Ausgaben.

Für Violine

zählen wir 32 Ausgaben, unter welchen sich fünf Hefte von *J. Artot* befinden; von *C. de Beriot* Andante et Rondo russe, Oeuv. 32, in drei Ausgaben, was eine Wiederholung ist, denn das ganze Konzert, Op. 32, wurde schon im vorigen Vierteljahre und zwar gleichfalls in drei Ausgaben angezeigt (Schott); von *F. W. Eichler* zwölf Karakter-Etüden, Op. 3 (Holmeister); und von *N. Louis* 24 Etüden mit einer zweiten Violine, Op. 87 (Schott); von *Louis Maurer* zwei Solostücke mit Begleitung einer zweiten Violine, Alt und Bass, Op. 80 und 81 (Holmeister); von *H. Rolla* drei leichte Duetten (Ricordi), und von *Hubert Ries* Violinschule für den ersten Unterricht mit hundert kleinen Duetten und Uebungsstücken (Holmeister). Das Wichtigste sind die schon besprochenen vier Partiturausgaben der Quartette von *G. Onslow* (Kistner) und die lobliche Fortsetzung der Partiturausgabe der Quartette von Jos. Haydn (No. 18 — 20 Trautwein).

Für Violoncell

nur 7 Hefte, wovon nichts als *B. Romberg's* Rondo capriccioso, Op. 62, in zwei Ausgaben, mit Orchester und Pianoforte (Peters), namhaft zu machen ist.

Für Flöte

wird immer gesorgt, wenn auch diesmal nur in 17 Ausgaben, also elf weniger als im vorigen Vierteljahre. Zu

den beiden schon besprochenen Konzerten von *A. B. Fürstenau*, Op. 132 und 133 (Breitkopf und Härtel), sind noch zu nennen Grand Solo concert. von *Tulou*, Op. 83 (Schott), und Second Concertino für zwei Flöten mit Pianoforte von *Kasper Kummer*, Op. 104 (Meyer in Braunschweig). Das Uebrige Kleinigkeiten.

Für die übrigen Blasinstrumente

12 Ausgaben, worun vier arrangirte Tänze für den *Cor-Anglais* bringen, eine ein Rondo für das chromatische Horn mit Pianofortebegleitung, von *Th. Täglichsbeck*, Op. 71 (Ruhault), und die übrigen für die *Klarinette*, nämlich drei von *Ernst Cavallini*, Variazionen und Fantasieen mit Orchesterbegleitung, und zwei zugleich für Pianoforte arrangirt (Ricordi); dazu die Klarinettenschule von *Fr. Berr*, über welche gesprochen wird.

Für die Harfe

sind 2 Heftchen gedruckt worden, eins von *Prumier*, Fantasie über Gesänge der Oper Zanetta, Op. 59 (Schott), und kleine Variazionen von *H. Wolf* (Mompour).

Für die Guitarre

16 Hefte, unter denen drei von *M. Giuliani* oben an stehen, lauter Variazionen, Op. 145 bis 145 (Ricordi); übrigens arrangirte Tänze von Strauss, Lanner, Labitzki, wie gewöhnlich. Endlich noch von *F. Sarnade* eine praktische Guitarre-Schule, oder gemeinfassliche Anleitung in kurzer Zeit selbst ohne alle Notenkenntnisse bekannte Lieder auf der Guitarre begleiten zu lernen. 365 Lieder mit ihren Melodieen und Angabe der Begleitung nach dieser Methode. Dritte Auflage. 1s und 2s Heft (Wagel in Wesel). Wo will man mehr?

Für Pianoforte

geht es schon lange nicht mehr ohne grosse Summen. a) *Mit Begleitung anderer Instrumente* erhielten wir 42 Nummern, also vier mehr als im vorigen Vierteljahre; es sind aber viele Kleinigkeiten darunter, die erst zu prüfen sind. Das Wichtigste ist etwa Folgendes: Je Sextuor par *H. Bertini*, Oeuv. 124 (Schott); Second grand Trio avec Violon et Violoncelle par *Al. Fesca*, Oeuv. 12 (Meyer); Duettino avec Violon par *Ballicroda*, Oeuv. 111 (Peters). — b) *Vierhändiges*, mit neun dazu gerechneten Ouvertüren, gibt eine Summe von 40 Heften, also eilf weniger, als die der vorigen Rechnung. Es besteht, wie gewöhnlich, meist aus Arrangirtem. C. Czerny hat Einiges dazu geliefert, was wenigstens für vier Hände angelegt wurde. — c) *Zweihändiges*, mit Ausschluss von neun Ouvertüren, dagegen mit Ausschluss der Variazionen, Tänze und Märsche, beläuft sich auf nicht weniger als 167 Hefte, so dass die vorige Rechnung abermals um 42 Werke übersteigen ist. Von bekannten Sammlungen für Liebhaber ist *Diabelli's* Esterpe in vier Nummern (391—394) fortgesetzt worden. H. Bertini hat den dritten Band seiner Etuden unter dem Namen „25 Studien, Op. 134“ (Schott) geliefert, die einen Uebergang von seinen leichten, Op. 32, zu seinen schwereren, Op. 66, bilden. Ausserdem springt uns aus der ganzen Masse nichts besonders Wichtiges, was nicht schon angezeigt worden wäre, in die Augen; es wird sich bei näherer Bekanntschaft das Bessere erst angeben lassen. Die meisten Titel klingen kaum anders, als Geständnisse, dass in diesem Vierteljahre hauptsächlich für das Bedürfniss der Dilettanten und zuweilen noch für herrschende Richtung einer Partei gesorgt worden sei. Es soll uns lieb sein, wenn wir viele und bedeutende Ausnahmen späterhin nambaft zu machen haben. — d) *Variazionen* haben sich wieder auf 15 Ausgaben gesteigert, unter welchen zwei aus drei Heften bestehen. Von *H. Herz*, neue Auflagen, Op. 13 (Schott), 20 und 26 (Bote); von *H. Bertini*, Op. 88 (Bote); von *Fr. Hollbrenner*, Op. 151 (Schlesinger); von *C. G. Reissiger*, Op. 161, in drei Nummern (Peters); *H. Rosellen*, Op. 16, in drei Nummern (Schott); von *M. Hunkel*, Heft 2, 3, 4, 5 u. s. w. — e) *Tänze* sind in 87 Heften geliefert worden. An der Spitze der Schar stehen fortwährend Strauss, Lanner, Labitzky, Musard, Tolbecque — *f) Märsche* nur in 4 Heften. — g) *Lehrbücher* sind wieder 3 aufgelegt worden: *G. A. Gross*: Kurze und leicht fassliche Anleitung zum Pianofortespielen für den ersten Anfänger (Nienmeyer); *Carl Breitung*: Der erste Klavierlehrer, eine methodisch katechetische Anleitung, den ersten Klavierunterricht schon mit Kindern von 4 — 6 Jahren zu beginnen und auf eine gründliche und anziehende Weise zu betreiben. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage (Hermes); *Fr. Hollbrenner's* Anweisung, Op. 108, neue Auflage (Kistner), ist empfohlen. — Wir sehen also die Masse der Pianofortewerke, die schon im vorigen Vierteljahre die bedeutende Zahl von 338 Ausgaben erreicht hatte, immer noch im Steigen; es sind diesmal 358 geliefert worden.

Für die Orgel

werden nur 6 Werke angezeigt. Es sind uns aber bereits mehrere zu Gesicht gekommen, die wahrscheinlich in die Register der folgenden Monate aufgenommen werden. Von den neuen Ausgaben sind schon besprochen worden *Ad. Hesse* und *Carl Czerny*, welcher sich hierauf zum ersten Male unter die Orgelkomponisten stellte, so wie *Daniele*, Padre di Bergamo (Ricordi). *Ch. H. Rinck* lieferte das erste Heft des zweiten und letzten Supplementbandes seiner neuen Reihe von Studien für das Choralspiel, und *Fr. Kuhmstedt* die vierte Lieferung seines Gradus ad Parnassum (beide bei Schott).

Gesangwerke für die Kirche

vermehrten sich durch 35 Druckwerke, unter denen *Mendelssohn-Bartholdy's* Lobgesang als das Wichtigste (Breitkopf und Härtel) möglichst bald besprochen werden wird. Mehreres Andere ist angezeigt; das Uebrige, was noch bemerkenswerth ist, oder uns zur Beurtheilung anvertraut wird, folgt.

Gesänge mit Begleitung einiger Instrumente für Konzerte

haben sich diesmal auf 18 Nummern gehoben. Die Komponisten sind: *Fr. Krug*, zwei (angezeigt); *Ad. Müller*, zwei; *H. Proch*; *B. Randhartinger*; *F. J. Skraup*; *C. Stein*, zwei; *C. G. Reissiger*; *Fr. Schubert*; *A*

B. Fürstenau; *A. E. Titl* und *J. Tadolini*. Dabei noch Hefte, aus Opern arrangirt.

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Begleitung des Pianoforte

haben sich in 40 Heften gehalten. Unter diesen ist doch noch ein Rheinlied (schon genannt), die Fortsetzung der Volkslieder von *L. Erk* (angezeigt) und die Volksheder-Fortsetzung Kretzschmer's durch v. Zuccalmaglio, 15s und 16s Heft. Es wird Alles besprochen, was uns zu diesem Behufe übergeben wird.

Opernsongenge mit Pianofortebegleitung

sind mit 27 Ausgaben beliebt worden, unter welchen sich auch *Heine. Marschner's* Klänge aus Osten, Op. 109, befinden (Hofmeister), die eigentlich nicht hieher, sondern für das Konzert gehören. Von vollständigen Opernk'avierauszügen sind, ausser den schon besprochenen, noch zu nennen: Der Guitarrenspieler von *Halevy*, mit teutschem und italienischem Texte (Schlesinger); Johanna d'Arc von J. Hoven (Diabelli); Bergamo, Opera buffa, von *C. Blum*, Op. 135 (Bote); Maria di Rudenz von Donizetti (Hofmeister).

Einstimmige Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre

sind seit langer Zeit der Zahl nach sehr bedeutend. Die fünf Ausgaben mit Begleitung der Guitarre dazu gerechnet, haben wir gerade wieder wie im vorigen Vierteljahre 159 neue Ausgaben ohne die *Lehrbücher* des Gesanges zu nennen, welche letzteren sich noch durch 13 Schriften vermehrt haben. Ausser mehreren Schulbüchern sind vorlüufig zu nennen: *M. Bordogni* 12 nouvelles Vocalises, dont six avec Paroles italiennes, pour Mezzo-Soprano. Suite 1 et 2 (Schott); — *Cotrufo* Vocalizzi o Studi per la Voce secondo la Scuola italiana e. scr. de Pianoforte (Böhme in Hamburg); — *L. Labache* 28 Exercices pour Voix de Basse — und 12 Vocalises pour Voix de Basse, beide mit Pianofortebegleitung (Schott); — *August Pazzoroni* musikalisches A B C u. s. w., 6e und 7e Lieferung (Schlesinger) — und 50 Vocalises melodiques et progressives pour Voix de Soprano ou Tenore avec ac. de Pianoforte (Eck in Cöln); — *C. G. Nehrlich* Die Gesangskunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und teutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit u. s. w. (Teubner in Leipzig). Ueber das letzte Buch nächstens.

Schriften über Musik

sind diesmal besonders reichlich ausgefallen. Wir haben 17 und darunter sehr tüchtige Werke erhalten. Ausser den schon besprochenen und den neuen Ausgaben, die nächstens angezeigt werden, sind nämlich zu machen von *E. E. P. Winterfeld*: Das deutsche Kirchenlied von Martin Luther bis Nicol. Hermann und Ambros. Blaurer (Stuttgart, bei Liesching); Pr. 3½ Thlr.), ein sehr vorzügliches Werk; — *A. Reichs*: Die Kunst der dramatischen Komposition. Viertes Buch (Diabelli); — *Bellermann*: Anonymi scriptio de Musica. Bruchst. seq. introductio artis musicae (Förster in Berlin); — *A. Fr. Baumstark*: Justus Thibaut. Blätter der Erinnerung für seine Verehrer und für Freunde der reinen Tonkunst (Engelmann in Leipzig); — *J. G. Naumann's* Leben in sprechenden Zügen dargestellt zum Jubel-Gedächtnisse seiner Geburt in Blasewitz. Mit dessen Bildniss (Dresden bei Naumann); — *Pazzoroni*: Wörterbuch der in der Instrumental- und Vokalmusik vorkommenden Ausdrücke und Bezeichnungen, übersetzt von Grünbaum (Schlesinger); — endlich *Dr. G. Schilling*: Das musikalische Europa. 1e Lief. (Neudruck in Speier).

Tabelle.

Für Orchester erschienen wie dieses Vierteljahr	23 Werke.
— Violine	32 —
— Violoncell	7 —
— Flöte	17 —
— übrige Blasinstrumente	12 —
— Harfe	2 —
— Guitarre	16 —
— Pianoforte	358 —
— Orgel	6 —
— Kirchengesang	35 —
— Konzertgesang	18 —
— mehrstimmigen Gesang	40 —
— Oper	28 —
— einstimmigen Gesang	159 —
— Gesangslehre	13 —
Schriften (ohne die bekannten Zeitschriften)	17 —
Summa:	783 Werke.

So hält sich denn die Presse im rüstigen Schwunge und hat die Beschäftigkeit des vorigen Vierteljahres abermals überboten, wenn auch nur mit 13 Ausgaben. Es wäre aber ungeheurer Reichthum, wenn in dem zehnten Heere wäre.

Nachrichten.

Kopenhagen, im August. Die grossherzoglich Mecklenburg-Strelitzische Hoftheater-Gesellschaft, die uns im Laufe dieses Sommers besuchte, führte uns im neuen Theater vor dem Westerthore folgende Opern in teutscher Sprache vor: Die Unbekannte von Berlin (zwei Mal), Fra Diavolo von Auber, Norma von Bellini (zwei Mal), Otello und Wilhelm Tell von Rossini (die letzte Oper zehn Mal bei stets gefüllem Hause), endlich Casse und Zimmermann von Lortzing. — Das Orchester, grossentheils hiesige Hofmusiker, wurde vom Kammermusiker Herrn *C. Schinfeld* aus Neustrelitz umsichtig dirigirt, in welchem wir auch einen wackern Komponisten kennen lernten. Unter den Sängern zeichneten sich vorzüglich aus Herr *Irmer*, erster Tenor, und Mad. *Hahn*, Alizia. — In einer musikalischen Abendunterhaltung hörten wir eine geschmackvoll komponirte Ouverture von *C. Schinfeld* und von ihm komponirte und schön vorgetragene Flötenvariationen über ein Schweizerlied. Herr *Hagen* vom Hamburger Stadttheater sang: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön" recht brav, Herr

Mietzke, Violinvirtuos der Neustrelitzer Hofkapelle, spielte mit bedeutender Fertigkeit ein Konzert von de Beriot; Mad. *Hahn* sang eine Arie von Mercadante, und Herr *Irmer* mit seinem herrlichen Tenor ein von Bahrdt gedichtetes und von C. Schönfeld komponirtes Lied: „Andreas Hofer." Die Gesellschaft ist wieder in ihre Heimath zurückgekehrt.

Miss Adelaide Kemble.

Frankfurt. Diese Sängerin nimmt unstreitig eine der ersten Stellen unter den Notabilitäten des Gesanges ein, denn nebst einem wahren Künstler-Ingenium besitzt sie auch die Mittel, dasselbe geltend zu machen. Selbst aus Künstlergeblüt entsprossen, war sie auf einigen Bühnen Italiens mehr oder minder glücklich, und hat sich darauf als Dilettantin in Teutschland aufgehalten, wo sie vermöge ihrer vielseitigen Bildung in den ersten Familien einheimisch wurde. So bildete sich auch hier wo sie erschien ein Kreis von Verehrern ihres Talents, und allgemeinen Wünschen nachgebend, sang sie endlich in *Liszt's* zweitem Konzert, das er im Theater gab. Dieses öffentliche mit so glänzendem Erfolge gekrönte Auftreten musste natürlich einen Uebergang zu unserer Bühne bilden, und so sang sie denn kürzlich mehrere Szenen, die Norma und Nachtwandlerin in italienischer Sprache auf teutschen Brettern. Weder die Theilnahme, die ihr gleich nach der ersten Szene und im Laufe der Oper Blumensträusse aus den Logen auf die Szene erwarb, noch der Beifallssturm, der jede ihrer Nummern unterbrach, und sie nach jedem Abgang hervorrief, hätte mich verblenden können, ihr Lobredner zu werden. Ihre reellen Vorzüge sind es vielmehr, welche die strengste Jury nicht zu scheuen hatte. Die Mittel dieser Sängerin sind sowohl für die Bravour wie für den getragenen Gesang geeignet. Die Stimme ist kraftig, rein, gleich und edel; was sie damit macht, schulgerecht und entfernt von Effekthascherei. Ihren Mezzo-Sopran hat sie so in ihrer Gewalt, dass der Uebergang zu einer dünneren aber doch ausgebenden Höhe bis ins e hinauf kaum bemerkbar wird und nicht in sehr merklichem Kontraste zu ihren sonoren Mitteltönen und einer fundamentalen Tiefe steht. Die Bravour ist perlend, aber nichts gleicht dem Portament, das sie vom Fortissimo im langen Decrescendo bis zum leisesten Piano gleichsam ausduftet. Nur den Triller verweisen wir auf die Schule zurück, der, obgleich rund geschlagen, doch nicht harmoniegerecht ist. Ihr Vortrag ist geschmackvoll und feurig, und die Aussprache, was anwesende Italiener versichern, grammatikalisch korrekt. Um einen für die Beurtheilung bequemen Massasstab zu geben, so soll sie in ihren Mitteln und ihrer Methode viel Aehnlichkeit mit der *Unger* haben. Ihre Persönlichkeit ist für die grossartige und tragische Plastik sehr geeignet, dafür dürfte sie sich nur weniger für das naive oder sanft weibliche Genre eignen, da ihre Züge in der That männlich gebildete Linimente haben, und für die Ausdrucke grazioser und einschmeichelnder Gefühle etwas zu markirt scheinen, was sich auch in der Partie der Nachtwandlerin auswies. Diese Gesichtszüge voll Ernst und Bitterkeit, und dabei der Blick der Vernichtung im Auge einer Scherin haben in der Partie der Norma dagegen einen wahrhaft antiken Eindruck hervorgebracht. Ihre Plastik bedarf aber noch sehr des Studiums, damit sie im Rapport mit dem Geiste ihres Vortrags stehe. Sichtbar strebt sie einem guten Muster nach, aber sie ist noch zu sehr Neuling auf der Szene selbst, um dasselbe in seiner Grösse und seinen Einzelnheiten zu erreichen. Ihre Bewegungen sind kühn aber nicht selbständig, nicht abgerundet zu einem Ganzen, und hin und wieder bricht durch den angenommenen Nimbus der Antike ein Schatten von Bürgerlichkeit hervor. Bei sorgsamer Achtsamkeit auf die Verschmelzung des plastischen Elements mit einem so soliden Gesange kann es nicht fehlen, dass Miss Kemble in allen Beziehungen einer hochdramatischen Sängerin bald gross dastehe. *C. G.*

Eine Audition in der grossen Oper zu Paris.

Hat man einem Kinde seines Geistes den Tag gegeben, so möchte man es auch leben und weben sehen, nicht zwischen den vier Mauern des Studienkabinets, frei vor aller Welt Augen, vor aller Welt Bewunderung. Dieser Wunsch ist weder thöricht noch eitel; er ist Bedürfniss, inneres, oft auch äusseres zugleich. Aber vor diese Oeffentlichkeit zu gelangen, welche zahllose Schwierigkeiten! — Ist es dem angehenden Literaten schon nichts Leichtes, anfangs nur einigermaassen bekannt zu werden, um wie viel schwerer wird es dem schaffenden Musiker, vor Allen dem Opernkomponisten. In Teutschland greift man meistentheils nach ausländischen Arbeiten, und gibt ihnen, wegen der Aquisizionsleichtigkeit, vor inländischen den Vorzug. Daher Mangel und Noth unter vielen Künstlern des Landes. Die Unternehmendsten greifen daher zum Wanderstab und ziehen in die Fremde, nach Frankreich gewöhnlich; da hoffen sie, in Folge des Pariser Zentralisazionssystems, eher auf einen grünen Zweig, zur Entfaltung ihres Talents und zu einer unumschränkteren Existenz zu gelangen. Sie haben es nicht gewusst, wie schwer es auch da wird, sich empor zu schwingen; und wie unendlich schwer sich die Thüren eines der lyrischen Theater eröffnen lassen. Man lasse sich den Weg beschreiben und vernehme, wie es geht.

Erst bedarf es der Empfehlungen, um bei dem Aristarchen, der den Namen Direktor führt, vorgelassen zu werden. Man spricht somit von seinen Leistungen, von seinem Werke, und hofft auf eine Audizion. Der Direktor empfängt freundlich (in Paris wird man überall freundlich empfangen), schreibt den Einsprecher als eminentes Talent auf, sagt ihm jedoch, dass das Talent allerdings etwas Schätzenswerthes, dass es aber dem Namen weiche; man kenne den Postulanten, wenigstens in Paris, nicht, weshalb er schwerlich berücksichtigt werden könne, vorerst in den laufenden Wochen nicht. Der Kandidat entfernt sich und kommt nach Wochen wieder. Jetzt aber sind Werke gepriesener Komponisten

eingelaufen, das Opernpersonal ist über Hals über Kopf beschäftigt, an eine Audizion sei nicht zu denken. Weil aber denn doch der junge Komponist sein Werk unterm Arme hält, und es dem Direktor, der gewöhnlich von Musik nichts versteht, zur Einsicht überlassen möchte, nimmt es derselbe, legt es in eine Ecke, bis ihm, wie er sagt, hierzu ein gelegener Augenblick übrig bleibe. Nach Wochen lässt sich der Künstler anmelden, und nach Wochen wieder. Der Direktor ist nicht sprechbar; Monate und Jahre gehen herum. Unterdessen hat sich die Partitur unter dem Staub der Vergessenheit vergraben, unberührt von der Hand des schiedsrichterlichen Direktors. So nimmt der angehende Komponist seine Arbeit zurück, noch froh, sie nur wieder zu haben, ein wiedergefundenes Kind unter Freude und Wehmuth und Entmuthigung.

Hat er es jedoch zu einer Audizion gebracht, so ist noch manche andere Folter auszuhalten. Es kommt das Singpersonal; das will ja auch seine Stimmen haben, etwas gelten und hin und her urtheilen. Da müssen dem Künstler wohl verdächtige Worte und Aeusserungen zu Ohren kommen, da muss er wohl manches Achselzucken bemerken und manchen spöttischen Blick, und stille sein zu Allem, und Alles in sich aufnehmen, den ganzen peinlichen Tadel von Individuen, die manchmal des Nennens nicht werth sind. Ist sein Werk aber endlich zur Annahme gekommen, so ist seine Arbeit nach mehrmaligen Coupirungen, Veränderungen, Versetzungen beinahe unkenntlich geworden, um nur des Beifalls der Singenden und des Direktors theilhaftig zu werden, dann hebt die Stimme der öffentlichen Kritik an und macht dem Zittern und Beben ein Ende. Musikalische Kritik in Paris! Lieber Gott! — in Paris! — Ist die Musik von einem Teutschen, so schilt man sie eine musique allemande, gibt vor, sie sei zu gelehrt, zu tief, liege ausser dem Geschmacke der Franzosen und könne deswegen ihres Beifalls nicht theilhaftig werden. So leidet der Schiffer, wenn kaum seine Fahre flott geworden, noch im Hafen Schiffbruch und rettet sich wie er kann aus den tobenden Wellen.

Herr *Rosenhain*, ein allhier allgemein geschätzter Klaviervirtuos und Komponist, der auch in Teutschland schon mit einer Oper Proben seines Talentes gegeben, möchte am Besten meinen Aufsatz vervollständigen, wenn er alle Gänge und Mühen erzählte, bis er, denn er ist es eigentlich, dessen Audizion wir hier erwähnen — zu derselben gekommen. Es wäre gewiss interessant und ein Stückchen zur Belehrung und Warnung. Genug, Herr Rosenhain erhielt eine Audizion. Der hohe Rath des Institut de France hatte genehmigt, sich in's Opernhaus zu verfügen, um Zeuge der sich streitenden Komponisten zu sein. Die Sänger waren bereitwillig geworden, die Rollen einzustudiren, der Tag bestimmt. Um 2 Uhr hatte sich Alles in dem Opernhause eingefunden, Schiedsrichter, Sänger und Orchester. Im Begriff zu beginnen, vermisste man Mad. *Nathan*, die erste Sängerin; man harrte und ward ungeduldig, der Komponist hielt's vor Angst und Erwartung kaum aus und erhielt endlich ein Billet, worin Mad. Nathan ihr Leid ausdrückte, der Audizion als mitwirkendes Glied, wegen plötzlich eingetretener Unpässlichkeit, nicht beiwohnen zu können. Was zu thun? Der Kapellmeister schlägt vor, die Singstimme mit einer Geige spielen zu lassen, der Komponist mag hierauf nicht eingehen; daher Unentschlossenheit, Verwirrung! Unterdessen hatte sich ein anwesender Freund des Komponisten in ein Kabriolet geworfen, um eine andere Sängerin, Fräul. *Nau*, in die Sitzung zu bitten. Fräul. Nau, die im Begriff war auszugehen, fügte sich mit der allerzuvorkommendsten Bereitwilligkeit in des Bittenden Einladung. Sie hat jedoch die Rolle nicht einstudirt, muss vom Blatte singen, wobei eben nicht auf Präzision gerechnet werden kann. Der Komponist steht ihr zur Seite, man beginnt; aber der Chor tritt nicht ein wie er sollte. Herr Rosenhain sieht sich um, siehe, einer der Chordirektoren, der die Proben geleitet, war plötzlich verschwunden. Fräul. Nau muss sich selbst überlassen bleiben, der Chor bedarf seiner Stütze. Auf diese Weise ging die Sache weiter und zum Ende. Welche Farbe das Ganze gehabt, mag man sich leicht vorstellen.

Die Nummern, welche Herr Rosenhain der Prüfung der versammelten Jury vorgelegt hatte *zum vorläufigen Abortheilen, ob Herrn Rosenhain's Kompositionen auf ein Opernsujet von Seiten der Direkzion berechtigten*, waren folgende:

Man begann mit einem glänzenden Chore, worauf ein bemerkenswerthes Quartett, wohl die Hauptnummer, kam. Es wurde von Mad. *Dorus-Gras*, *Alizard*, *Prévost* und Fräul. *Nau* gesungen. Dies Quartett ist trefflich als Stimmenkomposizion. Es hat eine reine einfache Harmonie und ist reich an melodischem Werthe. Die Nummer gereicht Herrn Rosenhain zur Ehre und empfiehlt ihn als einen tüchtigen dramatischen Komponisten. Der Bassist *Barbotet* sang hierauf eine Romanze mit Gefühl und ausserlesenem Geschmack. *Wartel* trug dann eine liebliche Chansonnette vor, welche mit einer frischen Orchesterbegleitung voll eleganter Koquetterie unterstützt wird. Zum Schluss kam eine Szene mit Arie von Mad. *Dorus-Gras*, eine Nummer, die ihren Effekt auf der Bühne nicht verfehlen wird. Der edel anmuthige Bolero wirkt sehr brillant. In einem Finale, dem Träger der verschiedenartigsten Affekte, wie der Rache, der getäuschten Liebe, des Schreckens und des Mitleids, der Drohung und des Entsetzens, wie in einem Finale gewöhnlich, beherrschte Herr Rosenhain die verschiedenartigen Situazionen mit vieler Umsicht, ohne dadurch seine Musik an dramatischer Eingänglichkeit einbüssen zu lassen. — Kurz Herrn Rosenhain's Arbeit zeugt von Gediegenheit und Fülle von Ideen. Auch hat ihm der Beifall nicht gefehlt. Sie mögen dies am Besten aus dem Rapport ersehen, welchen die Schiedsrichter nach der Audizion dem Komponisten verabfolgten:

Académie royale de musique.

Paris, le 17. Juin.

Les soussignés, après avoir entendu les six morceaux de musique, que Mr. Rosenhain a fait exécuter devant eux, estiment que cette partition est bien faite et bien instrumentée. Quant à l'effet dramatique, il ne peut être suffisamment appré-

cié d'après une audition faite les rôles à la main, et sans qu'on puisse se rendre un compte assez fidèle des situations.

Les soussignés estiment néanmoins que ce qu'ils ont entendu, est l'oeuvre d'un homme de talent, et qu'ils se plaisent à offrir leurs félicitations.

L. Cherubini. F. Halevy. Auber. M. Carafa.

Wir hoffen nun und wünschen, dass Herr Rosenhain recht bald ein Opernsujet von Seiten der Direkzion der Académie royale de musique überkommen möge, damit der emsige Komponist in grösseren Verhältnissen sein Talent erproben könne. Der Direktor Herr *Billet* vermag hier Alles. Leider wird gewöhnlich mehr versprochen als gehalten; talentvolle Künstler sind wohl Jahre lang auf diese Weise schon hingehalten worden. Der Spekulazionsgeist ist eben auch bei Kunstunternehmungen heutigen Tages mehr noch auf materiellen Vortheil gerichtet, als auf Entwickelung des Schönen und Beförderung des Rechten. Dr. *G. Kastner.*

Feuilleton.

Erwiderungen. Herr *H. B. Schultze*, Kantor und Musikdirektor in Zwickau, hat uns eine ausführliche, sehr ruhig und gut verfasste Antikritik gegen die Nachricht über die Aufführung der Schöpfung in No. 33 u. Bl. einzusenden die Verpflichtung gefühlt, nicht um seinetwillen, sondern der Mitwirkenden wegen. Die Hauptpunkte sind: Der Herr Kritiker spannt die Forderungen an Aufführungen in Provinzialstädten zu hoch, kritisirt nicht, sondern kritelt. — Einige Schwankungen werden eingeräumt, durch die nicht anders mögliche, in die Breite gedehnte Aufstellung des Orchesters herbeigeführt; sie waren aber nicht dem Orchester aufzubürden und nicht so zufällig, dass sie eine Rüge verdient hätten. — Die Anstellungen in der Einleitung werden zurückgewiesen und das Urtheil der Kenner und aller Hörer gegen die Subjektivität des Rezensenten in Anschlag gebracht, welcher Fehler aufspürte, wo keine waren, und andere übersieht, die wirklich einen Tadel verdient hätten, z. B. im Chore: „Von deiner Güt, o Herr," wo sämmtliche Bassisten gleich vom Anfange des Chores etwa 8 — 10 Takte aus Unachtsamkeit gar nicht mitsangen; dass ferner in dem Recitativ: „Nun ist die erste Pflicht erfüllt" die letzten Takte durch unreines Spiel recht verunstaltet wurden. „Endlich wird dem Herrn Korrespondenten ein leichtfertiges Urtheil beigemessen, das eher schade als nütze und Manche von fernerem Mitwirken abhalten könne." (Das wäre aber keine Kunstliebe, der man wohl Grösseres zum Opfer bringt.) — Ferner ging ein noch längeres und heftig gegen die kurze Nachricht über das *Reichenberger Musikfest* in No. 35 erlassenes Supplement ein, worin Herr *Ant. Proksch*, Organist, als Virtuos der Orgel gerühmt wird, von welchem auch in der Kirche ein festliches Offertorium aufgeführt wurde. Die Chöre in der Aufführung des Paulus werden als der Glanzpunkt des Abends gerühmt. Ueberhaupt: „Die grosse Zahl der Musiker schien nur eine Seele zu haben." Der erste Berichterstatter hätte also in den meisten Fällen nicht lobend genug sich ausgedrückt, eben so wenig kunstverständig u. s. w. — Die Redaktion kann dergleichen nicht wissen, sie würde aber auch nicht auskommen können, wenn sie lange Gegenberichtigungen aufnehmen wollte. Wer sich berufen fühlt, mag so gut sein und schneller berichten. Es wird aber immer solche geben, denen der Bericht nicht nach Sinne ist. —

Franz Abt, Direktor des Leipziger philharmonischen Vereins, ist als Musikdirektor am Theater zu *Zürich* angestellt worden und hat sich bereits auf der Harmine begeben. Er wurde am 22. December 1819 in Eilenburg geboren und studirte in Leipzig. Sein Vorgänger, der erste Direktor des genannten philharmonischen Vereins, *Eugen Petzold*, welcher auch in Leipzig seine Studien machte, ist vor einigen Jahren gleichfalls als Musikdirektor nach der Schweiz gegangen worden und zwar auf das Schloss Lenzburg, wo er noch wirkt. Während seines Aufenthalts in Paris wohin er in den Ferien vor Kurzem gereist war, wünschte man ihn als Direktor eines dortigen Musikvereins festzuhalten. — Auch der dritte Direktor dieses Vereins, Herr *Gustav Schmidt* aus Weimar, hat, wie wir hören, als Theater-Musikdirektor einen Ruf nach Brünn erhalten und angenommen.

Der junge talentvolle *Alexander Fesca* ist von dem Fürsten Karl Egon von Fürstenberg zu seinem Kammervirtuosen ernannt worden.

Zur Eröffnung der Sitzungen der Naturforscher in Braunschweig am 18. September wurde in der festlich geschmückten Egidienkirche im Beisein des Herzogs und einer Menge Zuhörer Mozart's Hymne und Handel's Halleluja von der herzoglichen Kapelle trefflich aufgeführt.

Bei der Grundsteinlegung des Hermann-Denkmals sangen die Liedertafeln unter Begleitung der Detmolder Kapelle die drei Lieder: „Was ist des Deutschen Vaterland?" von Arndt; „Stehe fest, o Vaterland!" und ein von einem hiesigen Dichter Pastor *Strotberger* auf Mendelssohn-Bartholdy's Volksgesang beim Gutenbergfeste verfasstes Lied: „Teutoburger Siegestage." Die Stimmung der Theilnehmenden war eine feierlich begeisterte.

Von *Boieldieu* dem Sohne wurde in Paris eine neue komische Oper in einem Aufzuge gegeben, unter dem Titel: *Lauvale*. Eine deutsche Grossmutter will ihre Enkelin mit dem Kapitän Kerkabec verheirathen; diese will aber lieber seinen Neffen, versteckt sich daher vor dem Kapitän, während ihr Bruder, der Schwester täuschend ähnlich, deren Rolle übernimmt und sich von dem alten Kapitän den Hof machen lässt. Nebenbei vertraut dem Verkleideten auch eine Cousine, dass sie seinen Bruder, d. i. ihn selbst, liebe. Zuletzt löst sich Alles nach Wunsch auf. — Man rühmt die Musik als angenehm und interessant, besonders wegen ihrer ungezwungenen und ausdrucksvollen Melodie, so wie einer gewissen Frische und Leichtigkeit. Der junge Tonsetzer scheint seinem verstorbenen Vater mit Glück nacheuweifern. — Die Oper fand vielen Beifall, auch der trefflichen Darstellung wegen, worin namentlich Mad. Pouvet und Herr Roger (die beiden Geschwister) sich auszeichneten.

In Kurhessen ist der S. 518 dieser Blätter mitgetheilte Bundesbeschluss zum Schutze des dramatischen Eigenthums publicirt worden mit der speziellern Bestimmung, dass jeder Theaterunternehmer über die ihm demgemäss obliegenden Pflichten einen Revers ausstelle, worin er sich in Kontravenzionsfällen einer Konvenzionalstrafe von 10 — 100 Thlr. unterwirft und auf die Einnahme der ganzen unerlaubten Aufführung (ohne Abzug seiner Kosten) verzichtet. Zwei Drittheile der Geldstrafe erhält der Verfasser des Werkes oder seine Rechtsnachfolger. Der Schutz ist auch auf die in andern teutschen Staaten verfassten dramatischen und musikalischen Werke ausgedehnt, wenn nämlich diese Staaten ihrerseits gegen Kurhessen dasselbe beobachten.

Am 9. August fand in Altona ein grosses Gesangfest statt, wozu gegen 300 Sänger Theil nahmen. Nach einem Orgelpraludium folgte ein Te Deum von Schicht, Hymne von Panny, Chor von Richter, Hymne von Friedrich Schneider, Choral: Wachet auf u. s. w. — Im weltlichen Konzert wurden vorgetragen Chöre aus Spohr's Jessonda, des Teutschen Vaterland von Reichardt, Jagers Abschied von Mendelssohn-Bartholdy, Soldatenchöre aus Faust von Lindpaintner, Rückkehr nach Frankreich von Schäfer.

Liszt (welcher in Köln zum Besten des Dombaus ein Konzert gab, das 380 Thlr. einbrachte) wurde von der dasigen philharmonischen Gesellschaft feierlich eingeholt. Letztere fuhr ihm auf einem Dampfschiffe bis Rolandswerth entgegen; das Schiff war festlich geschmückt und mit bunten Fähnern erwachtet, welche die Inschrift zeigten: Es lebe Liszt! Während der Fahrt sangen die etwa 380 starken Mitglieder die besten teutschen Lieder und eine zu diesem Zwecke eigens gedichtete Kantate nach Melodieen aus Liszt's Werken. In Köln empfing ihn ein Feuerwerk und die philharmonische Gesellschaft gab ihm in seinem Gasthause ein Bankett.

Messias macht die Introduktion: Worte und Musik geben einen nicht deutlichen, aber denn doch klaren Abriss des Ganzen, das folgen soll: Gefühl des Elends, Tröstung, Beruhigung, Ermunterung, Freude, Preis. Der Künstler gehet nun zurück und beginnet bestimmter, sein Ziel anzugeben und nach ihm vorzudringen. Ein feyerliches Bassrecitativ sagt aus: „So spricht der Herr Zebaoth: Es ist noch um ein Kleines, so bewege ich Himmel, Erde, Meer u. s. w. Der Trost aller Heiden kömmt" — Und nun der kräftige Schluss: „Seht auf! er kömmt! spricht der Herr Zebaoth!" Noch fehlt es der Menschheit an Kraft, das Haupt zu erheben; ängstlich scheuet sie selbst ihre Rettung und nur mit Schauern sieht sie auf. Ganz so spricht die Musik zur folgenden Arie die Worte aus: „Wer wird den Tag seiner Zukunft erleiden? wer kann bestehen, wenn er wird erscheinen?" Da beginnet (in G moll) Eine Stimme, anfänglich fast ohne alle Instrumente, zwar wehmüthig, doch nicht zaghaft, das Chor: „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi." Ich kenne kaum einen köstlichern, herzergreifendern, sogenannten lyrischen Sprung, als von jenem Satz zu diesem: „Wer kann bestehen?" Ohne ihn, Keiner! Aber — „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi!" Und ist dieser Spruch einmal ausgesagt, so wiederholt ihn jedes sehnende Herz: eine Stimme tritt nach der andern (es verstehet sich hier, wie überall, in der Musik ganz in derselben Melodie, da Worte und Musik hier überall Eins sind) hinzu; einige fahren sodann fort: „dann werden sie dem Herrn Opfer darbringen, Opfer der Gerechtigkeit —" Dann vereinigen sie sich nun feurig, aber dazwischen halten sich einige immer an das: er wird sie reinigen — worauf ja Alles ankömmt. Wer genau Acht hat, wird in der Führung der Hauptstimmen gegen das Ende, und in einigen Wendungen des Akkompagnements vorn, Anspielungen und Andeutungen auf das Chor: Uns ist ein Kind geboren — wahrnehmen.

Nun kündigt ein kurzes Recitativ an, die Jungfrau sey schwanger und gebäre den Sohn, „des Name heisst, Immanuel, Gott mit uns." Und eine Altstimme fällt in sanfter Freude ein: „O du, der Gutes predigt zu Zion — erhebe die Stimme mit Macht — Seht, da ist euer Gott — die Herrlichkeit des Herrn geht auf —" aus welcher Arie dann Handel ein schönes Chor, ohne neue Beymischung, bildet. Boy den beyden letzten der angeführten Gedanken: Seht da u. s. w. und: die Herrlichkeit u. s. w., senket sich einigemal, in der Arie wie im Chor, die Stimme anbetend in die Tiefe und verstummet, indess nur die Instrumente in tiefem, leisem Rauschen fortgehen und den Sinn des Schweigens ausdeuten. — Sehr düster und trübe, (H moll) beginnet und bewegt sich die Instrumentalmusik in folgendem Bassesolo: „Siehe, Finsternis bedecket das Erdreich" —; aber rührend erhellet es sich allmählig bey den Worten: „Ueber dir gehet auf der Herr" —, woran sich die höchst seltsame, ganz in mystischem Dunkel gehaltene, und ängstlichtreibende Arie: „Das Volk, das da wandelt in Finsternis" u. s. w. anschliesst, wo in ganz kurzen Rhythmen und fremden, wunderbaren Ausbeugungen, alle Instrumente und die Singstimme obendrein, fast ganz im Einklange gehen, und wo Einem — wenn die Schwierigkeit der Ausführung so glücklich überwunden wird, wie hier — zu Muthe ist, als ob man auch „im Schatten des Todes" wandelte, und kaum von ferner das ersehnte Morgenroth dämmern sähe. Sehr besonnen giebt Händel dieser Arie einige Takte Ritornell am Ende, wo er den Einklang aufhebt und einen Hauptgedanken zweystimmig und klarer hervorgehen lässt, damit man fähig werde das weitberühmte, und seinen Ruhm dennoch weit überstrahlende Chor: „Uns ist ein Kind geboren" u. s. w. zu fassen und aufzunehmen.

Ueber dieses Chor liessen sich leichter einige Bogen, als einige Zeilen schreiben! Hier wird Dir der Musiker besonders vielerley sagen

In Port Louis, Hauptstadt der Insel Mauritius, ist Meyerbeer's Robert der Teufel gegeben worden und hat ungeheuren Enthusiasmus erregt. Das Theater ist klein, aber hübsch, die Truppe leidlich, der Darsteller der Hauptrolle, ein ehemaliger Waillerfabrikant, gar nicht übel.

In Boulogne herrscht ein reger, tüchtiger Sinn für die Tonkunst. Eine seit langer Zeit schon bestehende philharmonische Gesellschaft, unter Leitung des Herrn de Chauvenet (Orchesterdirektor ist Herr Peret), gibt treffliche Aufführungen. Neuerlich ist auch eine Klasse für Gesang unentgeltlich eröffnet worden, worin Herr Alfons Goderini (Bruder des Pariser Opernkomponisten dieses Namens) Kindern und Erwachsenen mit eben so viel Eifer als Glück Unterricht ertheilt. An der Kirche zu St. Nikolaus, der Hauptkirche der Stadt, ist ein nicht gewöhnlicher Organist angestellt, Herr Guillemant, welcher auch den Choralgesang leitet und die Chorknaben zu einer seltenen Gesangesfertigkeit gebracht hat. Seine Tochter ist ebenfalls eine tüchtige Orgelspielerin. — Unter den dortigen Musiklehrern zeichnen sich besonders aus: Herr Neuland, auf dem Pianoforte (auch Tonkünstler); Herr Crasset Laurent (gewesener Zögling des Pariser Konservatoriums), auf der Harfe; Herr Obert; Dem. Blahetka, Pianistin aus Wien, die in Deutschland noch an vielen Orten in gutem Andenken stehen wird; Mad. Merker, eine elegante Pianofortespielerin. — Die Boulogner Nationalgarde hat ein vortreffliches Harmoniemusikchorps.

Bei der Gesammtprüfung der Collegien in Belgien ist der *musikalische Wettkampf* in der Instrumentalmusik wie im Gesange sehr befriedigend ausgefallen. Französische Gesellschaften hatten zu der ersten, Teutsche von Aachen zu dem Gesange Theil genommen. Mit stürmischem Beifall wurde das Lied: „Was ist des Teutschen Vaterland?“ aufgenommen. — Belgien macht auch im Gesange bedeutende Fortschritte; Gesangvereine haben sich in neuerer Zeit vermehrt. — Die Gesellschaft der Liedertafel aus Aachen hat den ersten Preis erhalten. Sie war auch die einzige, welcher die Ehre des da capo zu Theil wurde. Bei dem Instrumentalwettkampfe haben zwei französische Gesellschaften ein Accessit erhalten. (Nach der politischen allgemeinen Zeitung in Leipzig.)

Berichtigung. Die Nachricht S. 348, Z. 5 bis 8 v. u., von den Worten an: „Die Hälfte März — behagten nicht“ beliebe man unter die Rubrik *Palermo*, die unmittelbar vorhergegangene, zu setzen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalienhandlung von
Adolph Nagel in Hannover.

Enckhausen, H., Op. 100. Psalm für vier Männerstimmen, mit willkührlicher Begleitung von Blasinstrumenten oder der Orgel. 50s Werk. 4 Thlr.

— — Der König und sein Narr. Dichtung von Schnabel für vier Männerstimmen mit Pianoforte. 54s Werk. 12 Ggr.

Kiel, Aug., Drei Lieder mit Pianoforte. 7s Werk. 12 Ggr.

— — Der sterbende Knabe. Gedicht von G. Nicolai, mit Pianoforte. 8s Werk. 7 Ggr.

Laetitia für Pianoforte. No. 22. Enthaltend: Tscherkessen-Galopp von A. Wallerstein. 4 Ggr.

— — No. 25. Tirolienne von J. G. Stowiczeck und Original-Tirolienne. 4 Ggr.

Maurer, Louis, Der König und der Sänger. Gedicht von Bechstein, mit Pianoforte. 78s Werk. 8 Ggr.

— — Fantaisie pour Violon sur des Melodies de l'Opera: „Guillaume Tell.“ Op. 79, avec Orchestre 4 Thlr. 20 Ggr.; avec Quatuor 1 Thlr. 5 Ggr., avec Pianoforte 20 Ggr.

Marschner, H., Bundeslied der vereinigten norddeutschen Liedertafeln von Schnabel für zwei Männerchöre. 97s Werk. 20 Ggr.

Nicola, Carl, Capriccio in Walzerform für Pianoforte. 15s Werk. 12 Ggr.

— — Der 25. Psalm für eine Singstimme mit Pianoforte. 14s Werk. 8 Ggr.

Nachbarn Tiffel: „Warum sieht denn“ mit Pianoforte oder Guitarre. 2 Ggr.

Romberg, Henri, Quintetto pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 40. 2 Thlr. 4 Ggr.

Rothe, W., Zwölf leichte dreistimmige Lieder für zwei Soprane und eine Altstimme, zunächst für Schulen. Zweite Sammlung. 6 Ggr.

— — Zwölf dreistimmige Chorale. 2 Ggr.

Schacht, M., Tänze für Pianoforte. No. 7. Cassat-Galopp 4 Ggr. No. 8. Schottische Tänze 4 Ggr. No. 9. Preis-Walzer 8 Ggr. No. 10. Friederiken-Galopp 4 Ggr. No. 11. Galopp: „Die schönen Hannoveranerinnen“ 4 Ggr. No. 12. Winter-Vergnügen-Galopp 4 Ggr. No. 13. Siona-Galopp 4 Ggr. No. 14. Schlummer-Walzer 8 Ggr.

Durch alle Buchhandlungen ist zu haben:

Akustik
mit sorgfältiger Berücksichtigung der neuern Forschungen bearbeitet von Dr. H. E. Bindseil. gr. 8. 3½ Thlr.

Horvath'sche Buchhandlung in Potsdam.

Nota bene.

Prospecte über den „Orgelfreund“ von Wilh. Körner sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu haben. Seminarlehrer, Organisten u. s. w. werden hiermit dringend ersucht, solche ja zu verlangen.

Erfurt, im September 1841.

Wilhelm Körner.

Aufforderung an Musiker u. s. w.

Diejenigen Tonkünstler oder Dilettanten, welche in dem bei Unterzeichnetem erscheinenen Universal-Lexikon der Tonkunst und dem Supplementband noch nicht erwähnt sind, vermöge ihrer Leistungen im Gebiete der Kunst aber sich für berechtigt halten könnten, ihre Biographie in demselben zu finden, werden höflichst ersucht, vor Mitte November ihre Biographien jedoch nur an den unterzeichneten Verleger des Werkes einzusenden, damit solche noch in die Schluss-Ergänzungs-Lieferung eingereiht werden können.

Da die Beiträge alphabetisch geordnet werden müssen, so würden nach dem oben bezeichneten Termin eingehende Sendungen für jetzt keine Aufnahme mehr finden können.

Durch folgende Buchhandlungen würde ich Zuschriften prompt erhalten: in München durch die Kunsthandlung von Bergmann und Roller, — in Leipzig durch K. J. Kühler, — in Dresden durch die Walther'sche Hofbuchhandlung, — in Berlin durch W. Logier, — in Frankfurt a. M. durch F. Boselli, — in Freiburg durch die Herder'sche Buchhandlung, — in St. Gallen durch J. B. Scheitlin.

Stuttgart. Die Buchhandlung von **F. H. Köhler.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Oktober. № 41. 1841.

R. G. Kiesewetter

Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper.

(Beschluss.)

IV. *Das Madrigal in seiner ausgedehnten Bedeutung.* S. 19. Von dem überaus wichtigen Madrigal, das den gebildeteren Kunstfreunden gehörte, aus der venezianischen Schule *Adrian Willaert's* um 1530 hervorging, sich sehr bald über ganz Italien (und weiter) verbreitete und wohl ein Jahrhundert lang ziemlich ausschliesslich das Vergnügen der eigentlichen Kunstfreunde ausmachte, heben wir nur Folgendes aus: „Die moderne Poetik bezeichnet damit ein kurzes, gewöhnlich achtbis höchstens zwölfzeiliges Gedicht, welches die Liebe oder das Lob der Naturschönheiten zum Gegenstande hat und mit einem witzigen oder zarten Gedanken schliesst. Die Musik bestand in einem freien, mehr oder minder künstlichen Kontrapunkt von drei bis sieben Stimmen; es war die übliche Kammermusik seiner Periode und bildete in den dramatischen Vorstellungen aller Art, in Burlesken und Maskeraden, bei Festaufzügen u. s. w. den Chor. Es führte zu ausdrucksvolleren Harmonieen und Motiv-Erfindungen, die hier immer selbst erdachte, nicht wie in der Messe oder Motette gewählte aus einem cantus firmus oder einem Liede waren. Die Tausende von Madrigalen, die im Druck erschienen sind, zeugen für die kaum je befriedigte Nachfrage, die sich bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts erhielt, und auch da noch den damals aufgekommenen Kammer-Duetten und Terzetten, und der schon dramatisch, mit Rezitativen und Arien, behandelten Kammer-Kantate nicht ganz gewichen war. Noch gegen 1700 und später ward es von den besten Meistern, die nunmehr darin vorzüglich die grösste Kunst des Kontrapunktes entwickelten — einem Legrenzi, Pescetti, Lotti, Marcello, Clari, Scarlatti u. A., erneuert in Aufnahme gebracht.“ (Das Uebrige und über die gegebenen Beispiele von No. 26 bis 37 muss man im Buche nachsehen und mit den Noten vergleichen, welche fast 5½ Bogen füllen und Merkwürdigkeiten enthalten, bei Weitem die meisten aus dem 16. Jahrhundert. Sehr bemerkenswerth ist auch dabei des gelehrten Verfassers Urtheil über *Monteverde*, das gerade unserer Zeit Einiges zu bedenken geben könnte. — Da nun hier an die in England wirklich sehr bedeutenden Madrigalen-Komponisten nicht erinnert wird, ausser in der Vorrede, ein Beweis, dass sie der Herr Verfasser kennt und sie nur darum übergeht, weil er die nordische Musik hier in seine Untersuchung nicht ziehen wollte, — so gedenken wir bei dieser Gelegenheit noch eines in Teutschland nicht sehr verbreiteten und jetzt besonders Vielen kaum dem Namen, geschweige der Ansicht nach bekannten Werkes, das wir selbst besitzen: The Triumphs of *Oriana*, a Collection of *Madrigals* for five et six Voices, writtem et composed in honor of Queen Elizabeth, by the Most eminent Composers of that Age; published — by Thomas Morley. 1601 etc. London. Antheil haben folgende Komponisten: *Thomas Bateson* mit zwei Nummern; *John Benet* mit einer, was auch bei allen Namen gilt, denen keine Zahl beigesetzt steht; *Richard Carlton*; *Michael Cavendish*; *William Cobbold*; *Giovanni Croce*; *Mich. Este*; *John Farmer*; *Ellis Gibbons* mit 2; *John Hilton*; *John Holmes*; *Thomas Hunt*; *Edward Johnson*; *Robert Jones*; *George Kirbye*; *John Lisley*; *George Marson*; *John Milton*; *Thomas Morley* mit 2; *John Mundy*; *Rich. Nicolson*; *Daniel Norcome*; *Francis Pilkington*; *Thomas Tomkins*; *Thom. Weelkes* und *John Wilbye*. — Es sind also zusammen 29 Madrigale, die meisten für fünf Stimmen, eigentlich etwas über die grosse Hälfte. — Zeichneten sich die Engländer je in einer Komponzionsart aus, so war es in dieser. Es wäre in jeder Hinsicht der Mühe werth, wenigstens eins von diesen Madrigalen auszuschreiben und in unsern Blättern veröffentlichen zu lassen, damit Jeder eine Vergleichung mit den von dem Herrn Verfasser mitgetheilten anstellen könnte, noch dazu in einer Vielen jetzt vielleicht ganz fremden Komposizionsart. Wenn es gewünscht wird, soll es an uns nicht fehlen. Unsere Ausgabe ist die zweite von W. Hawes. Sie gibt eine Vorrede von vierzehn Folioseiten. Die sehr deutlichen, aber weitläufigen und nicht schönen Noten nehmen 235 S. ein.)

V. *Einzelgesang vor Einführung, oder Wiedereinführung einer eigentlichen Kantilene.* S. 23. Der Herr Verfasser erklärt, dass man die Oberstimme eines Madrigals im 16. Jahrhundert zuweilen von einer Person singen und die übrigen Stimmen mit Instrumenten ausführen liess; gibt Beispiele von 1539, 1579 und 1589, in welcher letzten Zeit jedoch der Brassorgesang so stark eingeführt war, dass die einfach geschriebene Melodie bis zur Unkenntlichkeit verschnörkelt wurde, was

aus sehr anziehend in einem der No. 41 beigefügten Exempel gezeigt wird, worin aus der Herausgeber zugleich die Gesangmanier der damals vorzüglich gepriesenen Vittoria Archilei überliefert hat. (Das Alles ist sehr dankenswerth; allein ein Einzelgesang war es doch, nur ein schlecht begleiteter. Begleiten wie doch jetzt Sologesänge, in welchen nur Einer den Text ganz hören lässt, sogar mit Brummstimmen, um sie mit Harmonie zu verschönen! Es heisst aber doch ein Solo mit Begleitung und ist es auch. Vergleiche ich diese von No. 38 — (mit 41 sogenannten Madrigale mit den früher mitgetheilten und mit dem gegebenen musikalischen Begriffe, so können sie so wenig zu dieser Gattung gestellt werden, dass der Herr Verfasser selbst sie nur eine Folge von Akkorden nennt, wie sie etwa ein Anfänger im Generalbass halb im Schlafe extemporirt. Eben so sehr stehen sie auch im Melodischen unter den mitgetheilten Gesängen im Volkstone, als Villanellen u. s. w. So sind sie denn in jeder Hinsicht unter die geringeren Leistungen der Zeit zu setzen, die kaum durch etwas Anderes als durch eingemischte Bravour gehoben werden konnten. Sollte man ihnen nicht etwa dadurch noch ein Kunstansehen zu geben gewünscht haben, dass man sie wie mehrstimmige Gesänge notirte, um der Kantoren oder gelehrten Musiker willen, welche die Instrumentalmusik verachteten? oder lag es vielleicht in der Unbehülflenheit, für Instrumente zu schreiben? Dafür rächten sich aber auch die Instrumentalisten, und spielten, was sie wollten oder konnten, „ohne sonderliche Rücksicht auf den niedergeschriebenen Kontrapunkt.“ Wie die gesetzliche Harmonie zunächst für den Gesang aus dem freien Diskantiren hervorgegangen war, so ging auch die Kunst zu instrumentiren aus dem Extemporiren der Instrumentalisten hervor. Der Einzelgesang konnte aber auch in Italien schon darum nicht verloren gegangen sein, weil das Volk doch ganz gewiss auch damals seine Lieder mit Begleitung eines Instrumentes gesungen haben wird. Es kann also nicht von Einführung, sondern höchstens von Wiedereinführung der Einzelgesänge *in die Kunstmusik* die Rede sein. Und dann wären die Italiener doch nur Nachahmer, denn die Sache war anderwärts schon dagewesen und ihnen selbst in Neapel schon lange vorher so vorgespielt worden.)

VI. *Eigentliche Monodie, als solche erdacht, nicht aus dem Kontrapunkt hervorgegangen.* S. 24. Mit Recht sagt der Verfasser: „Die Idee eines solchen Gesanges rührte nicht einmal von eigentlichen Musikern, sondern von geschmackvollen Nichtmusikern her, welche Sänger ihrer Umgebung, nicht gelehrte Kontrapunktisten, denen sie vielleicht das Eingehen in ihre (nicht neue, sondern aus dem Leben aufgefasste) Idee nicht zutrauten, dazu aufmunterten.“ (Das stimmt mit unserer eben gegebenen Meinung.) Damit trat nun der damals berühmte Gesanglehrer und Bravoursänger Giul. Caccini auf 1601: *Le nuove musiche* (ein Titel, der schon manchmal dagewesen war). Der Mann ging mit Vergnügen darauf ein, da er im Kontrapunktischen nichts Ausgezeichnetes zu leisten vermochte. Seine sogenannten Arien No. 42 und 43 sind nach unserm Begriffe keine und melodisch lange nicht mit Viadana's „1595 geschriebenen und 1602 gedruckten“ Kirchenkonzerten zu vergleichen. Seine Verzierungen sehe man selbst:

VII. *Beschreibung szenischer Vorstellungen mit Gesang im 15. und 16. Jahrhundert.* S. 26. Wo keine Proben vorliegen, kann man nicht sagen, wie viel und welchen Antheil die Musik an szenischen Spielen hatte (aber dass sie Antheil hatte, ist gewiss. Kein Zeitalter geht über sich selbst hinaus. Die Gattung ist da, aber sie verändert sich). Höchst anziehend und dankenswerth ist, was von S. 31 an über *die Intermedii* gesagt wird, „worin alle damals üblichen Gattungen von Musik Platz fanden.“ Auch hier ist nur von den Hoffesten in Florenz die Rede im 16. Jahrhundert, weil dem Herrn Verfasser Gelegenheit wurde, mehrere Druckwerke, zum Theil mit der dazu gehörigen Musik, zur Einsicht zu erhalten. (Dass andere Höfe völlig zurückgestanden und nichts der Art versucht haben sollten, lässt sich bei der Glanzliebe und der gegeneinigen Nacheiferung jener Zeit kaum glauben. Genug, dass uns hier drei Festspiele in Florenz genau beschrieben werden. Vielleicht fördert eine glückliche Hand noch einiges Andere an's Licht.) Im Ganzen ergibt sich, dass viele Instrumente, als dabei thätige, genannt werden, aber keinen eigenen Part haben, ausser der Sinfonie; dass meist mehrstimmige Madrigale, auch zu Texten für eine Person, gesungen werden, selten nur, dass *eine* Person singt und die übrigen Stimmen der madrigalenartigen Kompositionen von den Instrumenten als Begleitung gespielt werden; dass aber von einer notirt gesungenen Rezitazion nicht die Rede ist. Das Uebrige muss im Buche selbst nachgelesen werden. Nur liegt es mir ob noch zu bemerken, dass Herr Kiesewetter, nach v. Winterfeld, gegen meine frühere Angabe, Caccini sei Komponist des Combattimento d'Apolline col Serpente, anstatt Luca Marenzio, eben so Recht hat, als in dem, was er gegen v. Winterfeld erinnert. Dies ist biographisch von Bedeutung, allein auf den Gang der Geschichte der Oper hat es im Wesentlichen keinen Einfluss, kann also auch hierin keine Verwirrung anrichten. Dessen ungeachtet sind wir für die Berichtigung dieses Lapsus memoriae dankbar.

VIII. *Die ersten Versuche eines dramatischen Styls.* S. 38. Der Herr Verfasser nennt als Hauptquellen: *Giovanni Battista Doni*, einen gebornen Florentiner (1616 und gest. als Sekretair am Kardinals-Kollegium in Rom 1669) und die *Vorreden* zu den gedruckten Werken des neuen Styles, die letzten die zuverlässigsten (besonders wenn die Werke selbst in Musiknoten folgen). Schon bei Doni muss man auf seiner Hut sein, denn erstlich ist er ein Florentiner und zweitens ein Vergötterer der Musik der alten Griechen. Der Herr Verfasser hat auch Manches gegen Doni zu bemerken und mit Recht. Dennoch muss es Vielen höchst willkommen sein, dass Doni's Darlegungen dieses Gegenstandes hier übersetzt geliefert werden. Doni's Erzählung und des Verfassers Anmerkungen muss man selbst lesen. Desgleichen die Auseinandersetzung der Kompositionen des *Emilio de' Cavalieri* S. 44 u. s. f. Die Notenmittheilungen des Herrn Verfassers sind von geschichtlicher

Bedeutung. Die etwaigen Druckfehler, die man in solchen Dingen nicht immer mit Sicherheit errathen kann, werden gewiss durch die Sorgfalt des Herrn Verfassers und der Herren Verleger genau berichtigt werden. Es kommt um so mehr darauf an, weil Vielen manche der benutzten sehr seltenen Ausgaben, woraus mehrere Nummern gezogen worden sind, kaum zu Gesicht kommen können. Das Werk muss dadurch bedeutend gewinnen, wenn uns der Herr Verfasser auch nur bezeugt, dass keine Druckversehen vorkommen. Man hat dann Gewissheit.

IX. *Folgerungen aus dem Vorhergehenden, zur Bestimmung der eigentlichen Aera der Oper.* S. 49. Der geehrte Verfasser leitet so ein: „Fern sei von mir, mit denjenigen achtbaren Schriftstellern, welche in jeder szenischen Vorstellung, wobei jemals irgend Etwas, und in irgend einer Weise gesungen worden, die Oper schon gegeben (oder vielmehr eingeleitet) finden, einen Wortstreit zu führen; nach meiner Ansicht können aber, wenn von der *Oper*, als einem eigenen und besonderen Werke vereinigter Künste, Poesie mit Musik, die Rede sein soll, höchstens noch die Versuche beachtet werden, die zuerst im 15. Jahrhundert geschahen" u. s. w. (Aber *vereinigt* mit der Dichtkunst war doch die Musik schon bei den alten Griechen, wenn auch untergeordnet und, vielleicht! nur in den Chören; ferner werden Adam de Hale's Bückligen Versuche im 13. Jahrhundert doch immerhin als *Liederspiele* gelten. Dass man übrigens aus dem Worte recitare, wir setzen hinzu sogar cantare, in den Werken älterer Autoren nicht zu viel schliessen darf, hat seine Richtigkeit. Das gilt jedoch für *beide* Parteien ohne Unterschied. Der Verfasser selbst gebraucht den Ausdruck „recitirt" bald gleichbedeutend mit „gesprochen" (S. 60), bald mit „gesungen" (S. 42 und selbst S. 50). Es lässt sich also daraus weder für noch gegen beweisen. Gewiss gibt aber Jeder zu, dass man jetzt den Ausdruck messen und dafür etwa hier *deklamirt*, dort *recitatirisch* gebrauchen sollte. Die *musikalische Rezitazion* war aber nach unserer Ueberzeugung ohne allen Zweifel in den liturgischen Gesängen schon gegeben. Die Notenfiguren in den kirchlichen Melodiebüchern sind ja nicht einmal Mensuralnoten, die sich auf Takt oder abgemessene Zeit beziehen, sondern nur auf die Quantität der Sylben. Die Behauptung des Herrn Verfassers, man habe *offenbar* von der musikalischen Rezitazion bis gegen das nahe Ende des 16. Jahrhunderts noch keine Idee gehabt, ja sogar bis dahin selbst das Bedürfniss einer solchen noch nicht gefühlt, ist doch sehr gewagt, und setzt nach unserer Ueberzeugung den Geschmack der früheren Zeiten viel zu allgemein und zu tief herab. Waren die gelehrten oder vielmehr geschulten Musiker damals zu einseitig in ihrem Kontrapunkt befangen, so war doch das Leben selbst immerhin dagegen und machte sich mitsammt den Volksmusikern und Instrumentalisten, die deshalb von jenen verachtet wurden, seine eigenen Weisen, was der Verfasser anderwärts selbst zugibt. Und diese Weisen hatten endlich sogar Einfluss auf die Kunst. War doch die Harmonisirung früher auch vorzüglich aus dem freien Diskantiren der Sänger hervorgegangen, was der Verfasser anderwärts selbst behauptet. Eben so muss ich mit Doni, gegen welchen sich der Verfasser hierin erklärt, übereinstimmen, wenn er sagt: „Irgend eine Kantilene oder Melodie ist zu allen Zeiten in den dramatischen Vorstellungen eingeführt gewesen." War es keine gute, so war es eine schlechte; aber irgend eine war es doch gewiss. Das beweisen schon die Einzelgesänge, welche die anderen Singstimmen von Instrumenten ausführen liessen, für welche man noch nicht angemessen zu setzen verstand. Der gerühmte Verfasser gibt selbst zu, dass die Lautensänger Kantilenen gesungen hatten vor Caccini, dem auch Vincenzo Galilei schon vorausging, endlich dass im Grunde auch Viadana in seinen Kirchenkonzerten etwas gab, was eigentlich auch schon in so manchem alten Kirchenliede, begleitet von der Orgel, vorhanden war. — Ich kann also das, was seit 1590 in's Leben trat, nur für eine praktische Fortentwickelung des musikalisch Dramatischen, aber für keine eigentlich neue Erfindung eines noch gar nie Dagewesenen halten, es wäre denn, man wollte jede neue Komposizion eine neue Erfindung nennen. Dass sich aber in jeder Fortentwickelung hervorstechender Art wirklich vorwärts Führendes und sonach Neues finden muss, ist eben so richtig. Es fand also auch damals, wie immer und in allen Dingen, ein *fortschreitendes Werden*, aber kein vom Scienden völlig gesonderter oder zu sonderader Anfang Statt. Dies ist meine, in meinem Buche „Wesen und Geschichte der Oper" weiter ausgeführte Ueberzeugung, die doch bereits manches früher Angenommene nicht wenig eingeschränkt und sofort mit genützt hat. — Des Herrn Verfassers Auseinandersetzungen sind jedoch gerade deshalb noch mehr des genauen Bedenkens werth; dazu sind sie nicht blos überraschend, wie man es von ihm gewohnt ist. Ich hoffe aber, der Herr Verfasser wird es mir vergeben, wenn ich Beethoven's Fidelio trotz des mangelnden Rezitativs in der *ganzen* Oper zähle, die mir auch ohne Vergleich lieber ist als hundert andere italienische mit vollständigen Rezitativen. Was die Unerlässlichkeit der Rezitative anlangt, so dass in einer wahren Oper *Alles* durchaus gesungen werden müsste, will mir nicht für alle Fälle einleuchten. Hierin stelle ich mich unter die Geschmacklosen, ohne hierüber mit irgend Jemand zu rechten. Solche und ähnliche Geschmacksrichtungen überlässt man billig dem stets wechselnden Gange der Zeit.

X. *Ein Blick auf den Fortgang der Oper im Verlaufe des ersten Jahrhunderts ihres Bestehens.* S. 56 bis 60. Zuverlässig ist es allen Lesern des Werkes nur willkommen, dass der Herr Verfasser noch einen Schritt über sein gestecktes Ziel hinausgeht in ein Jahrhundert (das 17.), das noch viel zu wenig gekannt ist. Viele werden nur noch mit uns wünschen, er wäre hier noch ausführlicher gewesen. Vielleicht gibt die Zukunft noch Manches, was bis jetzt im Staube vergraben ruht. Die hier mitgetheilten Notizen, die auch das Oratorium und die Kantate etwas berücksichtigen, vertragen keinen Auszug; man muss das Buch lesen. Nur dass Kaiser Leo-

pold I., regelmässig seit 1657, italienische Opern fortwährend anschaffte und jährlich mehrere Oratorien aufführen liess, so dass Wien damals die Hochschule der Musik war; dass ferner die hinterlassenen Privatsammlungen Joseph I. und Karl 6. durch den kunstverständigen Hofbibliothek-Präfekten Moritz Grafen von Dietrichstein dem frühern Schatze einverleibt worden sind, mag nicht unerwähnt bleiben. — Mit des Verfassers Schlussbemerkung, dass eine *Anthologie* der interessantesten Szenen, Rezitative und Arien, zum Theil der Instrumentalsätze, aus Opern, Oratorien und theils Kantaten von den besten Autoren des 17. Jahrhunderts und nach Umständen fortgesetzt in neuere Zeit, ein glückliches Unternehmen wäre, worauf der *Kenner*, der nämlich gelesene Noten zu verstehen im Stande ist! —, die wahre und eigenthümliche Geschichte der Oper (wir fügen hinzu, und jeder andern Musikgattung) am Besten erfahren würde, sind wir völlig einverstanden, jedoch nicht so, dass nicht noch etwas Anderes selbst für Kenner, wir vielmehr für weniger Geübte im Notenverstehen, nöthig wäre. Wir selbst wünschen jedoch lebhaft, dass die zu hoffende Anthologie des Herrn S. Mostor bald erscheinen möge. Unterdessen wollen wir uns an der wirklich auserlesenen und schönen Beispielsammlung des geehrten Verfassers belehren und ihr recht viele Käufer wünschen, die sich selbst mit der Anschaffung derselben vielseitigen Vortheil verschaffen werden, vorausgesetzt, dass sie die nothwendigen Kenntnisse und Fertigkeiten dafür mitbringen. Auch die Beilage: „Die Gesanglehre von *Giulio Caccini*, genannt *Romeo* vom Jahr 1601," ein verteutschter Auszug aus der Vorrede desselben zu den Nuove musiche, wird gerade jetzt Vielen sehr anziehend und belehrend sein. Und so empfiehlt sich denn das neue Werk des schon allgemein geschätzten Verfassers in vielfacher Hinsicht. *G. W. Fink.*

Für die Orgel.

Rheinisch-Westphälisches Choralbuch für evangelische Kirchen, nach dem von den Synoden Jülich, Cleve, Berg und der Grafschaft Mark herausgegebenen evangelischen Gesangbuche, in vierstimmiger Harmonie bearbeitet und mit Präludien und Zwischenspielen versehen von *Adolph Hesse*. 65s Werk. Elberfeld, bei F. W. Betzhold. Preis 4 Thlr.

Die Vorbemerkung des hinlänglich gekannten Verfassers gibt folgendes Beachtungswerthe: „In Folge ehrender Aufforderung habe ich mich der Ausarbeitung unterzogen. Es ist zunächst für die evangelischen Kirchen Westphalens und der Rheinprovinz bestimmt, und demnach auch in seinen Melodieen mit dem in diesen Provinzen neu eingeführten evangelischen Gesangbuche genau übereinstimmend. Was die Harmonisirung der Choräle anbetrifft, so habe ich mich dabei der grössten Einfachheit zu befleissigen gesucht, eben so bei der Komposition der Zwischenspiele, welche im Choraltempo *langsam* und *würdevoll*, jedoch *ohne Pedal* vorgetragen werden müssen. Die Präludien sind ebenfalls nicht schwer auszuführen, verlangen indess doch einen sehr genauen Vortrag, im Falle sie die gewünschte Wirkung machen sollen. Der grösste Theil dieser Vorspiele ist über die ersten Noten des dazu gehörenden Chorals thematisch ausgearbeitet, und damit geübten Organisten Gelegenheit gegeben worden, meine Ideen weiter auszuspinnen, was ich des beschränkten Raumes wegen hier unterlassen musste." — Das Buch hat aber, den Anfang zweier Liturgieen dazu gerechnet, ohne das Register, 269 Notenseiten in gr. 8 (oder klein 4, wenn man es dafür ansehen will). Die Präludien sind sämmtlich sehr kurz, aber ausreichend; die kleinsten von 9 und die längsten von 16 Takten. Die Choräle selbst sind wirklich sehr einfach und rein harmonisirt, sehr wenige neue Fügungen ausgenommen. Die Zwischenspiele sind angemessen und haben stets nur einen vollen Takt Länge, was auch das Beste ist. Das Buch ist vortrefflich ausgestattet, auf schönes und haltbares Papier, deutlich und korrekt gedruckt. So wird es denn jene Gegenden gut versorgen und seinen Segen bringen. Das Ganze hat 204 Choräle. — Für die Gemeinden ist auch ein Melodieenbuch erschienen, Preis 3 Sgr. und auf Velinpapier 5 Sgr.

Choralbuch für Kirche und Haus, vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen von *Wilh. Müller*, Organisten an der heiligen Geist-Kirche und Lehrer in Magdeburg. Magdeburg, bei F. Fabricius. 1841. Preis 1½ Thlr.

Der Verfasser beabsichtigt, ein Choralbuch, nicht blos für die Orgel mit einem Pedale, sondern auch zum Gebrauche auf dem Positive oder Klaviere, ohne Umänderung, besonders für schwache Spieler geeignet, zu geben, was er, und gewiss nicht grundlos, für ein Bedürfniss hält. Es gibt eine Sammlung von 127 der überall gebräuchlichsten Grund- und Tenor-Melodieen, wobei die passenden Parallel-Melodieen angegeben wurden, so wie auf die allgemeinsten Abweichungen Rücksicht genommen worden ist. Die Zwischenspiele sind kurz, einfach, bestimmt einleitend und in gleichem Metrum gehalten. — Eine gewiss nicht unwillkommene Zugabe ist die Liturgie, wie sie in Magdeburg von der Gemeinde unter Begleitung der Orgel gesungen wird, mit ausgeschriebenem Texte, besonders zum Nachlesen für den Organisten. — Diese Liturgie, die zugleich ein geschichtliches Interesse hat, macht den Anfang. Das vorhergehende Melodieenregister ist sehr sorgsam gearbeitet, mit Angabe der Grundmelodie oder auch der gebräuchlichsten und zugleich der passenden Parallelmelodieen. — Leicht ist Alles, so dass der Verfasser seinen Hauptzweck, für wenig geübte Organisten, deren es immer noch viele gibt, und für Dilettanten, die sich am Pianoforte kirchliche Lieder begleiten wollen und doch wenig musikalische Fertigkeit besitzen, unausgesetzt vor Augen behalten hat. Dies musste freilich auch zuweilen auf die Harmonisirungsart einen beschränkenden Einfluss äussern, der jedoch in diesem Falle weit weniger als anderwärts, wo für ganz andere Zwecke gearbeitet

wird, in Anseneig gebracht werden darf. Dennoch hätte wohl Einiges karaktervoller harmonisirt werden können z. B. im Choral: Eine feste Burg u. s. f.; Alle Menschen müssen sterben *b)* u. s. w.

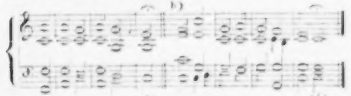

Die Druckfehler sind sehr sorgfältig angezeigt und berichtigt worden. S. 12 in der letzten Hlammer würden wir eine fehlende Note gern noch unter die Druckfehler zählen, wenn ähnliche Stimmenführung nicht mehrmals vorkäme. Man sehe selbst

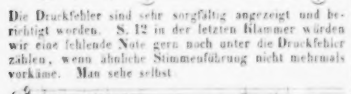

Ist auch der Fortschritt von *fis* in *es* nicht überall verpönt, so wäre es doch wohl rathsamer, wenn man ihn und dem Aehnliches in solchen Harmonisirungen vermiede. Dies zur Ueberlegung. — Das Buch ist auf 97 Seiten in gross Quergquart gedruckt, was uns für Chorsle das liebste Format ist.

---

48 kleine und leichte Orgelstücke in den gebräuchlichsten Tonarten von *Mich. Henkel.* 91s Werk. 23. Sammlung der Orgelstücke. Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis 10 Ggr.

„Diese Orgelstücke haben ausser ihrem kirchlichen Gebrauch noch den Zweck, angehende Orgelspieler mit der gebundenen Spielart und derartigen Kompositionsgattung bekannt zu machen. Sie sind deshalb in angemessener Schwierigkeit und in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten abgefasst, und können sowohl auf der Orgel wie auf dem Klavier, mit Berücksichtigung eines mehr langsamen als schnellen Tempo's, eingeübt und ausgeführt werden." Dies das Vorwort des geschätzten Komponisten, der sich durch dieses Heftchen ein ganz besonderes Verdienst um angehende Orgelspieler erwirbt. Er gibt fast lauter Fughetten der kürzesten Art, die gewöhnlich 1½ oder 2 Hlammern, selten 3 einnehmen, von 6, 7, 8, 10 bis 16 Takte Länge; nur eine zählt 28 Takte. Alle haben ein sanghares, gut erlesen kurzes Thema, das so nett bearbeitet worden ist, dass das kleine Ganze ein recht fliessendes und rundes Vorspiel bildet, woraus Anfänger zugleich eine gute Einsicht in Anlage und Bau kurzer Fugen sich verschaffen können. Das deutlich, schön und korrekt gestochene Werkchen ist lebhaft zu empfehlen um des Nutzens willen, den es Vielen bringen muss, die es achtsam gebrauchen.

Zehn Adagio im freieren Styl für die Orgel komponirt — von *C. G. Hopner*, Organisten an der Kreuzkirche zu Dresden. 11s Werk. Dresden und Leipzig in der Arnold'schen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung. Preis 1 Thlr.

Der Vorbericht nimmt einen halben Bogen engen Druckes ein. Der Verfasser sieht in der Orgel in Berücksichtigung ihrer Grösse, ihres Umfanges, ihrer Mannichfaltigkeit der Stimmen, ihres mehrstimmigen Spieles und fortklingenden Tones wegen das vollkommenste Musikinstrument; dagegen wird sie in Rücksicht auf Biegsamkeit ihres Tones beinahe von jedem andern übertroffen. Ihr Ton ist starr und alle Hilfsmittel, ihn zu sich biegsam zu machen, namentlich durch Crescendozüge, haben sich bis jetzt noch als sehr unzureichend erwiesen. Dennoch lässt sich diese Starrheit im hohen Grade heben durch genauere Bekanntschaft mit ihr und durch Beherrschung ihrer verschiedenartigen Stimmen. Aber gerade unter den Orgelspielern trifft man die meisten Stümper, der oft ganz elenden Besoldung und des Umstandes wegen, dass der Organist zugleich ein geschickter Schullehrer sein soll, dem der Unterricht gar keine Zeit zu seiner Vervollkommnung übrig lässt. Unter solchen Verhältnissen lässt sich mit Recht nichts fordern. — Unmittelbar darauf zur Sache zurückkehrend, berichtet der Verfasser, worauf er hier sein besonderes Augenmerk richtete: 1) wollte er mehr durch Melodie als durch kontrapunktische Bearbeitung wirken, ohne dabei dem heiligen Ernst zu nahe zu treten, weshalb er alle Manieren und Verzierungen vermied; 2) durch Mannichfaltigkeit der Stärke und Schwäche des Orgeltones, so wie durch Einführung mehrerer Ausdruckszeichen mehr Klangfarbe bewirken, um die Starrheit des Orgeltons dem menschlichen Gehör weniger fühlbar zu machen. Dazu ist eine Orgel von wenigstens zwei Manualen erforderlich. *ppp* bedeutet eine einzige Stimme; *pp* zwei oder drei Stimmen; *p* drei, vier oder fünf; *mf* vier, fünf oder sechs, je nachdem sie stärker oder schwächer, gedeckt oder offen sind; *f* bedeutet sämmtliche 8füssige Stimmen des Hauptwerkes nebst einer Rohrstimme; *ff* sämmtliche 16-, 8- und 4füssige Stimmen des Hauptwerkes; *fff* das volle Hauptwerk; *sf* das plötzliche Hervorheben eines Tones oder Akkordes, was entweder durch ein etwas stärker registrirtes zweites Manual oder durch schnelles Ausziehen einer starken Stimme zur schwachen bewirkt wird. — Die übrigen angenommenen Zeichen muss man beim Vertasser selbst sehen. — Dass diese Behandlungsart der Orgel in der Hauptsache nichts völlig Neues ist, weiss jeder geschickte Orgelspieler; jeder hat durch Wechsel der Stimmen und der Manuale langst schon Farbe und Tonverschiedenheit in sein Orgelspiel zu bringen gewasst. Es ist aber sehr gut, für dergleichen Wechsel bestimmte Zeichen einzuführen, wodurch der Komponist seine Meinung auch Andern angeben kann. Und so ist denn das Werk schon um seines Vorberichtes willen beachtenswerth. Die Vorreden sind überhaupt auch für Komposizionswerke nicht übel, und sind eine Zeit lang nur der Mode wegen weggeblieben, die sie jetzt fast wieder zu bevorzugen scheint. — Die Tonstücke selbst

sind sämmtlich auf drei Liniensysteme notirt, wie es bei Verwendung eines obligaten Pedals an sich gewöhnlich und vortheilhaft ist. Die Beschaffenheit der Tonsätze selbst ist schon auf dem Titel mit dem Zusatze „im freieren Styl," noch mehr in dem Vorberichte vom Verfasser bezeichnet worden. Melodiös sind sie und das Kontrapunktische waltet nicht vor, obgleich Arbeit überhaupt, und imitatorische insbesondere nicht fehlt; den wenigsten Mangel wird man im Modulatorischen finden, was die Zeit mit sich bringt und was manchem Orgelfreund zuweilen wohl selbst etwas zu viel scheinen könnte. Einige Male verdunkelt die Arbeit die rhythmischen Einschnitte, und No. 4 hat uns weniger hervorstechende Erfindung, als die übrigen. So empfiehlt sich denn das Heft in vielfacher Hinsicht, und die schöne und korrekte Ausstattung, einige geringfügige Kleinigkeiten abgerechnet, macht der Verlagshandlung Ehre.

Daran schliessen wir noch:

Christliches Psalmbüchlein für kirchliche und häusliche Erbauung. Von *K. A. F. Lüncker*, Pfarrer zu Neustadt unterm Hohnstein in Hannover. Mit Vignetten (Holzschnitten) und Notenbeilagen. Nordhausen und Leipzig, Druck und Verlag von B. G. H. Schmidt. 1841.

Es werden hier 80 neue geistliche Gesänge (ohne Melodieen) geliefert, die ein vollständiges neues Gesangbuch zunächst für häusliche Erbauung in biblischer Ansicht und edel populärer Sprache bilden sollen. Die Dichtungen zu beurtheilen, ist nicht unseres Amtes; wir führen also nur an, dass 77 eingeführte Kirchenmelodieen über den Liedern mit den Namen des Komponisten und Dichters angeführt worden sind. Dazu hat der Herr Verfasser drei neue versucht, welche von dem Kantor in Neustadt Herrn *Müller* und hauptsächlich von dem Organisten zu Nordhausen Herrn *Buchmann* durchgesehen und im Anhange mitgetheilt worden sind. Die beiden ersten Melodieen sind im gewöhnlichen Choraltone, angemessen im Melodischen und Harmonischen, ermatten jedoch beide in der zweiten Hälfte zu fühlbar. Die dritte Melodie zu einem Sonn- und Feiertagslied ist ariettenhaft, ungesucht und anspruchlos. Die beiden weiblichen Reime zum Ausgange der Strophen, die sehr oft vorkommen, sagen bekanntlich der Musik wenig zu und bringen etwas Mattes in die Melodieen, was nur selten glücklich beseitigt wird. — Von S. 216 an bis 220 sind mehrere der im Buche enthaltenen Texte zu *Kirchenmusiken* angezeigt, was wir den Komponisten, die nicht selten nach solchen fragen, anzudeuten haben. Das Buch ist deutlich gedruckt und die Druckfehler sind berichtigt.

Nekrolog.

Karl Friedrich Curschmann wurde zu Berlin am 21. Juni 1805 geboren. Sohn eines begüterten Kaufmanns, zeichnete er sich schon als Knabe durch eine schöne Sopranstimme aus, so dass er z. B. Graun's Bravourarie aus dem Tod Jesu: „Singt dem göttlichen Propheten" befriedigend vortragen konnte. Als Jüngling widmete er sich dem Studium der Jurisprudenz. Doch wurde nach einigen Jahren der Trieb zur Musik in ihm so vorherrschend, dass er sich um so mehr entschloss, sich der Tonkunst ganz zu widmen, als seine äussere Lage ihm völlige Unabhängigkeit gewährte. Bei dem rühmlichst bekannten Tonkünstler Hauptmann in Kassel (nicht bei L. Spohr) studirte Curschmann die Harmonie und Komposition. In dieser Zeit komponirte er auch ein Singspiel in einem Akt: „Abdul und Erminich," welches in Kassel mit Beifall gegeben wurde und an angenehmen Melodieen reich ist. Im Jahre 1829 kehrte Curschmann nach Berlin zurück, von wo aus er grössere Reisen durch Teutschland, nach Paris und Italien unternahm, welche, in Bezug auf die Musik, seinen Geschmack noch feiner ausbildeten. Von jetzt an gewann er als Lieder-Komponist grossen Ruf, den er auch lange Zeit, in Berlin besonders durch den Umstand behauptete, dass Curschmann seine Lieder mit Geist und Ausdruck, durch eine sonore Tenorstimme unterstützt, selbst singen und sich, als geübter Pianoforte- und fertiger Partiturenspieler, begleiten konnte. Seine sehr zahlreichen Lieder zeichnen sich besonders durch geistreiche Auffassung der Gedichte, natürliche Melodie, eine anziehende Sentimentalität und innige Empfindung aus. Nachstehend folgt ein Verzeichniss der gedruckten Lieder, deren grössere Anzahl im Verlage von Trautwein u. Comp., die übrigen meistens in der Schlesinger'schen Musikverlagshandlung erschienen sind. Ausser einigen geistlichen Gesängen sind keine grösseren Kompositionen von Curschmann zur Oeffentlichkeit gelangt, doch soll er deren einige hinterlassen haben. Als fein gebildeter, im gesellschaftlichen Umgange liebenswürdiger Mann war Curschmann das belebende Prinzip der höheren musikalischen Zirkel der Residenz; auch wurden die zu wohlthätigen Zwecken in den letzteren Jahren in Berlin veranstalteten, ausgezeichneten *Dilettanten-Konzerte* von ihm geleitet. Curschmann hatte sich mit einer nicht minder ausgezeichneten Gesangdilettantin, Rosa Behrend, Tochter des Kommerzienrathes Behrend in Danzig, vor einigen Jahren vermählt und lebte in den günstigsten Verhältnissen, als das glücklichste Eheband durch das, nach kurzer, jedoch schmerzlicher Krankheit zu Langfuhr bei Danzig (der Sommerwohnung seines Schwiegervaters) am 24. August 1841 erfolgte Ableben des talentvollen Liedersängers leider getrennt wurde. Curschmann starb im 37. Lebensjahre, im kräftigsten Mannesalter und in der Zeit thätiger Wirksamkeit, vom Glück in jeder Hinsicht begünstigt, allgemein geliebt und theilnehmend bedauert. Das sehr ähnliche Bildniss von Fr. Curschmann, nach der Natur von Jebens gezeichnet, ist in der Schlesinger'schen Musikhandlung erschienen. Die Singakademie zu Berlin widmete ihrem geachteten Mitgliede eine eigene Gedächtnissfeier, welche 1) in einem Choral von Rungenhagen: „Jesus meine Zuversicht," 2) einer Gedächtnissrede des Direktors, 3) einem Requiem von der Komposizion seines Freundes Eduard Grell, 4) zwei Gesängen von Curschmann's Komposizion, 5) dem Mozart'schen Requiem, von den vorzüglichsten Solostimmen und

einem trefflichen Chor ausgeführt, bestand und den wehmüthig ergreifendsten Eindruck bewirkte.

Das Andenken an den früh Entschlafenen werden seine Lieder noch lange erhalten! Es folgt nun ein möglichst vollständiges

Verzeichniss von Curschmann's Gesangkompositionen.

Op 1. 6 Gedichte von Uhland, Heine u. s. w. in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 2. 3 Gedichte von Goethe, Schiller, Tieck u. s. w., ebendaselbst.
- 3. 6 Gesänge von Chamisso u. s. w., ebendaselbst.
- 4. Viertes Liederheft. 6 Gedichte von Goethe, Schiller, Uhland, Tieck u. s. w., bei Trautwein u. Comp.
- 5. Fünftes Liederheft. 5 Lieder, darunter „Die stillen Wanderer" von F. Förster, ebendaselbst.
- 6. Romanze, Stanza ed Aria, ebendaselbst.
- 7. Drei Canzonetten für drei Soli, ebend.
- 8. Quattro Canzonette, bei Westphal.
- 9. Sechstes Liederheft. 5 Gesänge, bei Trautwein u. Comp.
- 10. Ditirambo a tre voci di Tenore, ebend.
- 11. Siebentes Liederheft. 6 Gesänge (darunter „Der kleine Hans"), in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 12. Abdul und Erikeh, komische Oper in einem Akt. Klavier-Auszug. Ouvertüre und 16 Gesänge, ebend.
- 13. Achtes Liederheft. 6 Lieder, ebend.
- 14. Neuntes Liederheft. 6 Lieder. „Der kleine Wanderer," Romanze von C. Seidel, bei Trautwein u. Comp.
  4 Gesänge für eine Singstimme, ebend.
- 15. Zehntes Liederheft. 4 Lieder. „An Rose" u. s. w., ebend.
- 16. Canzonette und 3 Lieder, in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.
- 17. „Der Wald." Duo für Sopran und Tenor, ebend.
- 18. Elftes Heft der Gesänge. 5 Lieder (darunter „Der Waldvogleins Sang"), bei Trautwein u. Comp.
  Weihnachtslied von H. Heine für 8 Stimmen, ebend.
- 19. 5 geistliche Lieder für eine Singstimme, ebend.
- 20. Canzonette und 2 Lieder, bei Schlesinger.
- 21. (Unbekannt.)
- 22. „Blumengruss" für 3 Soprane, bei Schlesinger.
- 23. Zwölftes Liederheft. 5 Lieder, bei Trautwein u. Comp.
- 24. 25. 26. (Unbekannt.)
- 27. „Weihnachten." Lied, bei Schlesinger.
  Canzonetta: „Già la notte s'avvicina" etc., ebend.
- 28. (Unter der Presse in Verlage von Schlesinger: „Die Perle auf Lindshaida." Drei Romanzen, bei den Vermählungsfeierlichkeiten des Kronprinzen von Preussen und der Herzogin von Mecklenburg-Strelitz, am 15. Juni 1841 ausgeführt. — Curschmann's Schwanengesang!

J. P. S.

Erich Heinrich Verkenius

wurde am 4. April 1776 zu Köln geboren. Sein Vater war Joh. Wilh., Prokurator am kurkölnischen geistlichen und weltlichen Hochgericht. Nach erhaltenem Jugendunterricht betrat er im eilften Lebensjahre die unterste Klasse des Laurenzianer-Gymnasiums und beendete in dieser Anstalt den damals üblichen siebenjährigen Lehrkursus mit den besten Zeugnissen des Fleisses und Betragens. Früh schon war bei ihm der Sinn für die Tonkunst rege geworden; sein erster Lehrmeister war der dortige vor Kurzem verstorbene Jubilar *B. J. Maure*, ein im Rheinlande damals beliebter Liederkomponist, welcher den neunjährigen Knaben als Violinspieler beim Gottesdienst mitzuwirken veranlasste. 1795 ging er auf die Universität in Würzburg, um Jura zu studiren, wobei er die allgemeinen Wissenschaften nicht vernachlässigte. Unter Anderm nahm er auch bei dem dortigen berühmten Hofmusiker *Meissner* Unterricht auf der Klarinette. Das Jahr darauf wandte er sich nach Erlangen, wo Würzburg von den Franzosen bedroht wurde. 1798 nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, erhielt er bald das Vertrauen seiner Mitbürger, die ihm mancherlei Stellen übertrugen, bis er 1810 Tribunalrichter und 1811 Instruktionsrichter wurde bis zum 1. Aug. 1820. Dabei immer thätig für Musik, die ihm das Leben verschönte, wurde er 1812 eifriger Mitbegründer der „musikalischen Gesellschaft," die er bis zuletzt besuchte. Eben so schreite er in Gemeinschaft mit Andern kein Opfer für die Begründung und Erhaltung der unter der Fremdherrschaft eingegangenen Domkapelle, für welche er eigenhändig schwer zugängliche und seltene Musikalien abschrieb. Da auch zu jener Zeit alle übrigen Musikstiftungen der Stadt aufgehoben, ihre Fonds eingezogen und zu Staatszwecken verwendet worden waren, so bot der kunsteifrige Mann Alles auf im Vereine mit andern Freunden der Tonkunst, diese vom gänzlichen Untergange zu retten. So entstanden die Winter- oder sogenannten Familien-Konzerte, deren Ertrag theils zur Unterstützung der bedrängten Mitglieder des Orchesters, theils zum Besten der Dommusik diente. Nicht minder wird sein Name unter den Gründern und Förderern der grossen niederrheinischen Musikfeste (1824) genannt. Seine Musikaliensammlung ist eine der gediegensten und reichhaltigsten, wie sie sich selten bei einem Dilettanten vorfinden mag; eine Auswahl der vorzüglichsten theoretischen und geschichtlichen Werke über Tonkunst ist gleichfalls nicht unbedeutend. Sein eigenhändiger Katalog weist nach, dass sich in seiner Bibliothek 877 Partituren befinden, meist mit eigenhändig geschriebenen Chor- und Orchesterstimmen. Seine tiefe Kenntniss der älteren und neueren Tonkunst bewies er unter Andern durch mancherlei Aufsätze im Beiblatte der Kölnischen Zeitung. Man wählte ihn zum Intendanten der Dommusik, um welche er sich die grössten Verdienste, und zwar unentgeltlich erwarb. Ernst und streng in seinem Urtheil, nur sparsam und vorsichtig Beifall spendend, mehr der älteren und namentlich der ernsten Musik zugewandt, wusste er doch jüngere Talente zu heben und auszuzeichnen, so wie er die neuen heiteren Erzeugnisse der Tonkunst zu würdigen verstand. Eine solche Parteilosigkeit konnte einem Manne kaum abgehen, der mit den meisten berühmten Komponisten der Zeit im Briefwechsel stand und mit mehreren derselben befreundet war, wie mit B. Romberg, Fr. Schneider und Mendelssohn-Bartholdy. — Bei aller Vorliebe für die Tonkunst und bei allen Mühen für Förderung derselben in seiner Vaterstadt, hielt er doch stets seine Pflichten als Bürger und Beamter für die Hauptaufgabe seines Lebens, welche er höchst gewissenhaft zu erfüllen sich bestrebte. Dies wurde auch vielfach auf das Ehrenvollste anerkannt. 1820 wurde er zum Rath und Kammerpräsidenten beim köln. königlichen Landgerichte ernannt u. s. f. — Seine letzten Lebensjahre waren durch ein hartnäckiges Ge-

sichtsübel getrübt, zu welchem sich später Unterleibsleiden gesellten und ihn oft auf längere Zeit an das Krankenzimmer fesselten. Nichts aber war im Stande, seine geistige Thätigkeit zu hemmen oder seine Theilnahme an irgend etwas zu mindern, was zunächst die besonders von ihm hervorzogte Kunst betraf. Einen Beleg dafür liefert sein Vermächtniss für den kölnischen Quartett-Musikverein (jetzt Hartmann, Derckum, Weber und B. Breuer), das er demselben durch eigenhändige Zuschrift wenige Wochen vor seinem Tode vermehrte, womit er wohl zugleich seinen Wunsch des Fortbestehens dieses Vereins andeuten wollte. Er starb ruhig und mit vollem Bewusstsein am 28. August 1841, eine trauernde Gattin, Tochter und Schwiegersohn hinterlassend. Sein Begräbniss am 31. August war auf den Verewigten Verordnung ganz einfach. Am 1. September feierte das Domkapitel für ihn einen solennen Trauergottesdienst, wobei Mozart's Requiem aufgeführt wurde. (Nach der Kölnischen Zeitung vom 19. September d. J.)

Nachrichten.

Halberstadt. Wenn über den Musikzustand unserer Stadt in öffentlichen Blättern und besonders in Ihrer sehr geschätzten musikalischen Zeitschrift fast nie Berichte erstattet wurden, hochstens über die hier gefeierten Musikfeste, so finde ich mich um so freudiger durch die am 1. September hier statt gefundene Aufführung des Oratoriums die Schöpfung von *J. Haydn* veranlasst, Ihnen, mein hochgeehrtester Herr Redakteur, eine Mittheilung zu machen, weil aus ihr zum Theil hervorgeht, wie weit der Kunstsinn hier ausgebildet ist. Seit einem Monat übte der hiesige Singverein unter Leitung seines Musikdirektors, des Domorganisten *Bauke*, in Verbindung mit der hiesigen Liedertafel, deren musikalische Leitung der Kantor *Bauer* führt, das genannte Oratorium ein. Der Domchor, welcher aus Domgymnasiasten und den Zöglingen des hiesigen königl. Schullehrerseminars besteht, denen durch besondere Verwendung des Seminardirektors Dr. *Steinberg* von der königl. Regierung die Mitwirkung zu diesem Konzerte erlaubt war, wurde von seinem eifrigen Lehrer dem Musikdirektor *Geiss* instruirt. In den letzten Tagen vor der Aufführung vereinigte sich auch dieser zu gemeinschaftlichen Proben mit dem Singverein und der Liedertafel in dem neuerbauten schönen Saale des Hotel de Prusse, in welchem die Chöre eine so herrliche Wirkung hervorbrachten, dass auch ausserhalb des Saales viele Vorübergehende, unter welchen sich auch zufällig Referent befand, davon ergriffen wurden und lauschend zuhörten. Durch die vereinigten sämmtlichen musikalischen Kräfte unserer Stadt war nun das Personal der Mitwirkenden bei der Aufführung mehr als 300 Personen stark. Das hiesige Orchester aus dem Musikcorps des königl. 7. Husarenregiments und dem Stadtmusikcorps bestehend, war durch ausgezeichnete Mitglieder der benachbarten herzogl. Bernburgschen Hofkapelle verstärkt, welche zu dem Gelingen der schönen Aufführung ganz besonders mitwirkten. Wir erblickten die Gebrüder *Fischer*, welche zu den besten Schülern Spohrs gehören, den tüchtigen Violinisten *Hainerlein*, den ausgezeichneten Flötisten *Bonat*, den trefflichen Violoncellisten *Klotsch* und mehrere andere Künstler, welche sämmtlich ihre Instrumente meisterhaft behandelten. Die Solopartieen wurden nicht minder als die Chöre zur grössten Zufriedenheit der Anwesenden vorgetragen. Die Partie der Eva, so wie des Raphael und Adam waren durch vorzügliche Mitglieder des hiesigen Singvereins besetzt, die des Uriel hatte ein in Berlin trefflich ausgebildeter Sänger Herr Regierungsadvokat *S.* aus Bernburg, so wie die des Gabriel Fraul. *v. H.* aus Aschersleben, welche vielen berühmten Künstlerinnen gleich zu stellen ist und die unter Ries' Leitung in mehreren rheinländischen Musikfesten mitgewirkt haben soll, gütigst übernommen. Die Begleitung der Rezitative auf dem Pianoforte war dem vorzüglichen Pianofortespieler Herrn Obergerichtsassessor *B.* anvertraut. Das Ganze leitete mit Energie und Sicherheit der um das hiesige Musikwesen so sehr verdiente tüchtige Musikdirektor *Bauke*, und an der Spitze der Chöre stand unser ehrenwerther Veteran *Geiss* noch eben so feurig und kräftig mitwirkend als im Jahr 1812, in welchem die Schöpfung zum ersten Male aufgeführt wurde. Die in allen Theilen höchst gelungene Aufführung fand im hiesigen Schauspielhause statt. Alle Räume waren mehr als besetzt. Ist nun auch der löbliche Zweck, wozu die Aufführung veranstaltet war, gewiss erreicht, so würde dies doch in musikalischer Hinsicht noch weit mehr der Fall gewesen sein, hätten die Festveranstalter uns diesen seltenen Genuss in einer der hiesigen für Musikaufführungen geeigneten Kirchen bereitet. Möge man im nächsten Jahre, wo ein ähnliches Musikfest hier gefeiert werden soll, doch dazu eine Kirche wählen, um so uns ganz denselben grossartigen Eindruck, den die früheren hiesigen Musikfeste uns gewährten, zu erneuern.

Feuilleton.

Paris, den 28. September. Unser vaterländischer Tonsetzer Herr *H. Litt*, welcher schon zum Anfange dieses Monats hier eintraf, hat nun nach abgeschlossener Probe- und Bedenkzeit der Aachener städtische Musikdirektorstelle definitiv abgelehnt. Alle Bedingungen, welche Herr Veit für seine Person stellte, wurden ihm bereitwillig und liberal zugestanden. Er verlangte aber mit vollstem Rechte eine Vervollständigung des mangelhaften Orchesters und die Sicherstellung der besseren Musiker. Diesen nothwendigen Forderungen zu genügen, scheinen die dortigen städtischen Umstände nicht zu erlauben, und Herr Veit, seinen persönlichen Vortheil aufgebend, hat eine Stelle abgelehnt, in welcher, nach seinen vollen Kräften und nach seinem Gewissen zu wirken, ihn nicht vergönnt war.

An die Stelle des entlassenen Theaterintendanten Grafen Leutrum in Stuttgart ist der bisherige Stallmeister des Königs von Würtemberg Herr *v. Taubenheim* ernannt worden, dem für die Finanzverwaltung der Kanzleirath *Haarlen* zur Seite steht. Man versprecht sich von der neuen Direktion durchgreifende Reformen, deren jene Bühne zu bedürfen scheint.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. *Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.*

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Oktober. № 42. 1841.

Mannstein und Nehrlich.

Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuer Zeit, vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erforderaisse, von denen die vollendete Ausbildung eines Sängers abhängig ist. Systematisch bearbeitet, durch anatomische Tafeln erklärt, nach eigenen Erfahrungen erweitert und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben von *C. G. Nehrlich*, Privatgelehrten und Lehrer des italienischen Kunstgesanges zu Leipzig. Leipzig, Druck und Verlag von B. G. Teubner. 1841.

Ueber dieses Werk, das einen so pomphaften Titel an der Stirn trägt, zu sprechen, wäre uns unerlässlich gewesen, wenn wir auch nicht von Herrn *Heinrich Ferd. Mannstein*, der den oben genannten Verfasser des Plagiats beschuldigt, besonders dazu aufgefordert worden wären. Bekanntlich schrieb Herr H. F. Mannstein „Das System der grossen Gesangschule des *Bernacchi von Bologna*“ und „Die gesammte Praktik der klassischen Gesangkunst.“ Beide Werke erschienen in Dresden bei Arnold und sind in unsern Blättern 1835 S. 821 und 1839 S. 805 gebührend beurtheilt und empfohlen worden. Beide Werke liegen jetzt von Neuem vor uns, um sie mit der neuen Schrift des Herrn *Nehrlich* zu vergleichen. Unterdessen sandte uns Herr *Mannstein* eine Kritik des „eclatant plagiatischen“ Buches ein, die 7½ Bogen Manuskript umfasst. Das ist uns freilich zu viel, und da wir vom Verfasser dieser Kritik zu Abkürzungen ermächtigt sind, diese auch seiner ausführlichen Auseinandersetzung keinen Nachtheil, vielmehr Vortheil bringen können, selbst für den Fall, dass er seine Beschuldigungen vollständig zum Druck befördern wollte, so wollen wir hier Mannstein's Gegenschrift in den Hauptpunkten Schritt für Schritt folgen und unsere durch Vergleichung gewonnene Ueberzeugung dazu setzen.

In der Einleitung erzählt Herr Mannstein Folgendes: „1838 hat mich Herr *Nehrlich* um Unterricht in der Gesangkunst, was ihm bewilligt wurde;“ M. fand aber den Schüler nicht allein völlig ungebildet, sondern auch ohne allen Beruf zur Gesangkunst, weshalb er ihn nach ruchtlosen Versuchen entliess. „Kurz darauf trat Herr N. als Lehrer des italienischen Gesanges in Leipzig auf, und sagt uns nun in seinem Buche, dass er sich durch zwanzigjähriges Studium dazu gebildet habe.“ (Davon wissen wir selbst freilich nichts; es ist aber unsere Pflicht, die Sache kurz anzuführen.) — Ueber die Abschreiberei des Herrn N. erklärt sich Herr M. der Sache nach so: Versteht man unter Abschreiben das rein mechanische Nachmalen der Buchstaben ohne alle Veränderung, so ist Herr N. kein Abschreiber, denn er hat M.'s Styl holpericht und schülerhaft gemacht, Folge und Ueberschrift der Kapitel verändert und ein prahlerisches Raisonnement dazu gesetzt. „Alles Gute hat er aber aus meinem Buche und gar nichts Eigenes von Werth hinzugethan, blos Thörichtes, indem er sein Abschreiben und Veruntreuen unkenntlich zu machen sucht, was ihm jedoch schlecht gelingt, ob er gleich den Muth hat, von *Geheimnissen* zu reden, die er nun schriftlich enthüllen will, nachdem sie schon vor Jahren der Welt bekannt gemacht worden sind.“

Gleich das Motto Pacchierotti's: Mettete ben la voce etc. entlehnt Herr N. aus M.'s Gesangschule, wo es das Vorwort einleitet. Dann schreibt er aus derselben Gesangschule S. 9 und aus M.'s Praktik S. 9 und 10 „in seiner genialen Weise die *Klangerzeugungslehre*“ der Sache nach S. 4 und 5 ab; „was er hinzuthut, ist (wirklich) leeres Wort.“ Desgleichen auf S. 5 vom *Tonanschlage* (bei M. a. O.), wozu M. sagt: Gut gebrüllt, Löwe! Leider vermischt hier der Nachsprecher Tonanschlag und Athemkraft. Darauf deklamirt Herr N. S. 5, 6 und 7 ohne allen Zusammenbang und gibt sich die Miene eines Literaten. (Aber weiss denn Herr M. nicht, dass jetzt das Deklamiren Mode ist und Wunder thut? Das thut Herr N. nicht allein, und der Glückliche findet seines Gleichen. Geräth auch Herr N. bei dieser Gelegenheit in die Fälle, indem er S. 7 einen Ausspruch *Kant's* als wörtlich von dem Philosophen zitirt, den Herr M. S. 14 seiner Praktik blos dem Sinne nach anführte, so hat dies doch für die Industriösen wenig auf sich. Man weiss, dass es die Meisten nicht wissen, und dass Viele nur darüber lächeln, sobald sie nur nicht selbst benachtheiligt sind. — „Dabei vermeidet es Herr N. fast ängstlich, Mannstein's Namen zu nennen.“ Als ob man jetzt den nennete, von dem man das Meiste nimmt! Das ist ja Lebensklugheit! Die Sache wird aber noch hübscher.)

Herr M. hatte in seiner Praktik S. 37 blos als Vermuthung hingeworfen, dass die Stimmlagen des Bas-

müssen, Anton! Der Liebhaber soll sich mit diesem Grundriss begnügen. Sechs — ich sage: sechs Takte Ritornell enthalten voraus alle musikalische Ideen, aus denen dies sehr lange Chor gewebt ist, eine einzige ausgenommen, welche Händel, wie Du gleich hören wirst, im Voraus nicht verrathen durfte. Diese Ideen werden plan, aber kräftig hingesprochen. Sie sind so charakteristisch und darstellend, dass alle Gesichter der, bey der Aufführung um mich her Sitzenden, die durch die vorhergegangenen Sätze zusammengezogen waren, sich, ehe eine Singstimme begann, aufheiterten. Nun fängt Eine Sopranstimme im Hauptthema der Musik an die frohe Botschaft zu verkündigen: „Es ist uns ein Kind geboren und ein Sohn ist uns gegeben," indess die Instrumente mit einem zweyten Lieblingsgedanken wechselnd und leise für sich darein spielen. Dann nimmt eine Tenorstimme dieselben Worte mit derselben Melodie auf; wenn diese aber die Botschaft nur halb verkündigt hat, fällt jene, als könne sie sich nicht halten, mit denselben Tönen wieder ein, und führet es nun muthiger, indess jene vollends ausredet, in einer reichern Figur (die dritte musikalische Idee) aus, bey welchem freudigen Regen die Instrumente fast ganz verstummen. Nun nimmt der Alt jene Worte und jene erste Melodie; dem gehet es durch den Bass, wie dem Tenor durch den Sopran, bis der Tenor, ohne alle Instrumente (den stets fortgehenden Bass abgerechnet) und feyerlicher — nur hinsagt: „die Herrschaft ist auf seiner Schulter," was nun die Andern, wie furchtsam, blos nachsagen, wobey sich das Aufschreiten des singenden Basses in der Tiefe, als sinne er und zweifle noch, gar stattlich ausnimmt — Da kömmt, wie durch Offenbarung, allen plötzlich bey: „Sein Name wird heissen: Wunderbar, Rath, Kraft, Held, der Ewigkeiten Vater, der Friedefürst" — und mit diesem Wunderbar stürzt alle Fülle des zurückgehaltenen Orchesters und Chors, wie ein Gebirgstrom, in Eine Fluth, zusammen, und alle Seelen sinken nieder vor der Kraft dieser einfachen Akkorde, (die eben Händel im Eingange nicht verrathen durfte, um zu überraschen) in welchen alle Sing- und Instrumentalstimmen jene hohen Namen laut verkündigen, einige Augenblicke innen halten, damit es weit umher halle, nun den folgenden, in demselben Akkord unbeweglich sich haltend, ausrufen, wieder innen halten, und so fort — indess nur die Violinen jene fröhliche Figur, die, nach der Berührung im Eingange, der Sopran zuerst allein ausführte, ergreifen, sich hoch in die Höhe treiben und nun in schwirrenden Terzen jene einzelnen Ausrufungen unter einander verbinden —

Anton, meine Augen sind voll Thränen der freudigsten Rührung, indem ich dies schreibe, und ich möchte ablassen, weil das tode Wort Dir ja vielleicht nicht einmal eine Ahndung von dem geben kann, was hier durch Töne gegeben ist. Lass es auch keinen von den Musikern lesen, die hier nichts, als schöne kontrapunktische Arbeit finden, noch weniger die Kritiker, die in dem, was ich darüber sage, leeres Phantasiren und in der offen daliegenden und von ihnen nicht abzuleugnenden Prozedur Händels beym Darstellen und Entwickeln solcher Meisterscenen, „gut gemeinte Tändeley seines Zeitalters" finden. Ich würde den Juden eine Aergernis, und den Griechen (Grazisirenden) eine Thorheit. Mich entrüstet's. Ist das kindisches Tändeln: o, so haben die ja volles Recht, die behaupten, gerade die besten der Menschen müssen ihr Leben hintändeln, und verachtend über denen schweben, die unter der Last — entweder eines Klumpen Erde, oder eines ertraumten Alps, keuchen, und mit spanischer Gewichtigkeit sich kaum so viel Ruhe gönnen, als nöthig ist, um den Schweiss von der runzelvollen Stirn zu wischen! Ist das kindisches Tändeln: o, so schleppt ihr euer Lebenlang, und keine Freude, kein Genuss müsse euch zu Theil werden, als höchstens der, eure eigne armselige Ernsthaftigkeit im Spiegel zu beschauen! — Ich muss

B.

ses, Tenors, Altes und Diskantes ebenfalls an das besprochene *Tetrachordsystem* der Menschenstimme erinnern, dass der liebliche Kopf wie die Violinstimmung konstruirt sei und dass vielleicht die alten Musiker dabei vom Bau der Menschenstimme ausgingen. Diese Vermuthung gebraucht Herr N. zu einem „unerträglich hochmüthigen Raisonnement," in welchem er, natürlich ohne M.'s Namen zu nennen, *beweisen* will, dass die Stimmung aller Geigeninstrumente *durchaus* nach dem Vorbilde der Menschenstimme konstruirt sei, nämlich in Tetrachorden S. 9. Um die Nachsprecherei ganz zu würdigen, muss man S. 18 der Praktik M.'s noch damit vergleichen.

Herrn N.'s erstes Kapitel des ersten Buches mit der Ueberschrift: Was vermochten die in klassischer Schule gebildeten Sänger der Vorzeit, und welche Ansprüche darf man an die jetzige machen? nennt Herr M. spasshaft und anmassend zugleich. Wer es lesen will, wird nicht leicht widersprechen. Auch hier zitirt Herr N. S. 13 nach M.'s kleinem Taschenbuche: Das königliche Hoftheater zu Dresden in künstlerischer und administrativer Hinsicht u. s. f. Leipzig, bei Otto Wigand. 1838 — und zwar mitsammt dem Gedächtnissfehler Mannsein's(!) in der Titelangabe eines italienischen Werkes, meint, M. habe daraus übersetzt, und schreibt ihm nun „getrost Alles fast wörtlich nach, sogar einen historischen Irrthum." Hier mögen einige Beispiele folgen. Herr M. schreibt:

S. 59 und 60 des angeführten Werkchens sage ich:

„Der Ritter *Ferri*, Sopransänger, der schon vor der Gründung der berühmten Bolognesischen Gesangschule durch *Bernacchi* lebte, hatte den Ruhm einer der grössten Sänger seiner Zeit. Im pathetischen Gesange erschütterte er die Seele bis in ihre innersten Tiefen; im reichverzierten Rondo, wenn er die kolossale Ausbildung seiner Stimmorgane, seinen erhabenen Geschmack und die Kühnheit seiner Fantasie glänzen liess, riss er zur Anbetung hin, und in Komischen erregte jeder Ton aus seinem Munde eine göttliche Heiterkeit. So gebot er über Thränen und Wonneschein der Menschen mit souveräner Macht. Mit einem Athem lief er, mit zusammenhangenden Trillern zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatische Stufen, auch ohne Begleitung eines Instruments, mit der grössten Genauigkeit. Er muss um das Jahr 1710 gestorben sein."

Und in meiner Praktik S. 8 und 9 sage ich:

„Unsere allerbesten Sänger sind kaum im Stande, eine kleine dürftige Kadenz in einem Athem zu vollenden, während *Mancini* in seinen berühmten (Pensieri e) Riflessioni pratiche sul canto figurato vom Ritter Balthasar Ferri Folgendes sagt: Mit einem einzigen Athem lief er, mit zusammenhangenden Trillern, zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatische Stufen, auch ohne Begleitung eines Instrumentes, mit der grössten Genauigkeit. — Um diese angeborne Passage zu vollenden, muss Ferri mindestens 50 Sekunden gebraucht haben. — Dieser Heros des Gesanges lebte auch im Jahre 1700, wie Gerber in seinem Lexikon der Musiker erzählt. Schon 1692 war er in der Blüthe seines Ruhmes. Die ersten Souveraine Europa's wetteiferten um seinen Besitz."

Nun Herr *Nehrlich* S. 14:

„Der Ritter Balthasar Ferri (Sopransänger) durchlief in einem einzigen Athem und zwar mit an einanderhangenden Trillern auf- und absteigend alle Töne zweier vollen Oktaven und traf auch ohne Begleitung eines Instrumentes mit der grössten Genauigkeit dabei alle chromatischen Stufen."

*) Dazu setzt Herr Mannstein die Anmerkung: „Hier hätte Herr N. getrost wörtlich abschreiben können, denn diese Stelle hat schon Gerber aus dem Mancini wörtlich übersetzt, wie ich sie a. a. O. gegeben habe. Aber er, der das Publikum unwissend schilt, ist selbst so unwissend, dass er bei historischen Angaben ohne alle Kenntniss der Quellen verfahren muss."

Diese ungeheure Passage verlangte, um den eingesogenen Athem zu halten (soll) und regelmässig zu vertheilen (?), mindestens 50 Sekunden Zeit. Man erzählt von ihm, dass er im pathetischen Gesange die Seele in ihren innersten Tiefen erschütterte, so wie er durch die höchstmögliche Ausbildung seiner Stimmorgane, durch Kühnheit der Fantasie und seinen erhabenen Geschmack im reich verzierten Rondo zu Staunen und Andacht hinriss, und jeder Ton seines Mundes im komischen Styl eine göttliche Heiterkeit hervorrief, so dass er mit souveräner Macht über Thränen und Wonneschein der Menschen gebieten konnte. Er lebte, als einer der grössten Sänger seiner Zeit, schon vor der Gründung der grossen Gesangschule des Bernacchi in Bologna, war als Heros des Gesanges schon 1692 in der Blüthe seines Ruhmes, nach Gerber's Lexikon der Musiker noch 1700 am Leben und muss um das Jahr 1710 gestorben sein. Die mächtigsten Fürsten Europa's streiten ihn für sich zu gewinnen."

Die folgende Nachricht über *Farinelli* S. 15 und 16 der Schrift des Herrn N. nennt Herr M. auch ein glänzendes Geistesprodukt und verweist auf seine Gesangschule S. 13 und auf sein Taschenbuch S. 61 und 62, desgleichen auf seine Praktik S. 10, woraus Herr N. seine Geschichte über diesen Sängerritter zusammensetzt. „Das ist nun Alles grösstentheils sehr richtig abgeschrieben," setzt Herr M. dazu; „aber die Geschichte mit der Andacht des spanischen Hofes ist sehr unrichtig von mir (Herrn M.) erzählt, die aber schreibt Herr N. auch als richtig ab. Es ist dies eine Verwechselung mit einer Szene, die sich während des Halleluja im Händel'schen Messias zutrug, wo der schwache Georg von England auf die Kniee fiel" u. s. w. u. s. w. Aehnlich verhält es sich mit dem verschieden zu kolorirenden *a* und *e*, worin die Catalani besonders glänzte. Man vergleiche M.'s Taschenbuch S. 86 und Nehrlich's Schrift S. 19.

„Und nun bedenke man, dass es sich bisher nur um Nebensachen handelte, dass Herr N. jetzt erst auf der 19. S. seines 326 S. langen Buches ist, dass er noch gar nicht an mein System gekommen ist, dessen Usurpazion er doch eigentlich beabsichtigt, da er ausdrücklich sagt, dass er zuerst dieses System veröffentliche." (!) — Von jetzt an durchaus nur das, was zu einer Vergleichung und allseitig gerechten Darstellung des Gegenstandes nothwendig ist. Nur Eins noch, was Herr M. nicht hat, wollen wir von der 19. S. des Herrn N. mittheilen; es heisst dort von Angelica Catalani: „Sie fand überall den höchsten Beifall, mit Ausnahme weniger Städte, und zwar solcher, die, um vor allen andern zu glänzen, in Betreff der Kunst sich gern ein geltendes Urtheil über ganz Europa anmaassen möchten, und sich dadurch gleichsam berufen fühlen, den Künstlern den Stempel der Würdigung aufzudrücken. Wie es nun aber gewöhnlich geschieht, dass Leute, die nur immer die Fehler Anderer makeln, darüber die Zeit und den guten Willen für ihre eigene Ausbildung verlieren, so auch hier; denn da diese Städte nicht die Mittel hatten, für immer gute Sänger anzustellen, standen sie selbst auf einer so niedrigen Stufe des Geschmacks, dass sie die Vorzüge dieser Sängerin mit offenen Ohren nicht

hören konnten." — Man sieht, Herr N. kann auch sticheln. — Herr *Mannstein* dagegen behauptet: „Was Herr N. aus eigenem Kopfe darzubringen vermag, davon liefert er S. 34 — 35 einen glanzenden Beweis. Was in einige verständige Worte zu fassen ist, bringt er auf 11 sinnverwirrende Seiten. S. meine Gesangschule S. 5 und 6." —

Hier beginnt nämlich das zweite Kapitel: *Welches ist die passendste Zeit für Erlernung des Gesanges?* Der Unterzeichnete findet dieses Kapitel an sich wichtig genug; Herr N. kann also, nachdem so viele Gesangschulen in's Leben getreten sind, unmöglich der Erste sein, der es berührt. Man findet darüber vieles Gute z. B. in den „Briefen an Natalie über Gesang u. s. von *Nina d'Aubigny* von *Engelbrunner* 2. Aufl., bei Leop. Voss in Leipzig. 1824; Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Von *Jag. Ferd. Haser*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. S. 26 und 27, ferner von der Mutazion. S. 102 u. s. w.; Ueber Gesang und Gesangunterricht. Von Dr. *E. Fischer*. Berlin, bei L. Oehmigke. 1831. S. 18 u. dergl. Gegen diese beiden letztgenannten Schriften ist das hier Gesagte allerdings breit; allein sinnverwirrend finden wir es nicht, den Hauptsachen nach auch richtig und für nicht wenige Leser sogar nutzlich und unterhaltend. Von der Zeit des Anfanges sagt M. in seiner Gesangschule nichts, weil er nicht vom Schulgesange der Kinder, sondern vom Kunstgesange handelt; er lehrt daher an der angeführten Stelle nur, was bei der Mutazion zu beachten ist, worin schlechthin Alle, die nichts Falsches sagen wollen, übereinstimmen müssen, also auch Herr N.

S. 35 — 38 des Herrn N. sind richtig in beschriebener Weise aus M.'s Praktik Kapitel 1 und 2 genommen. „S. 39 — 53 ist nichts als eine Kompilazion aus *Lascovius*, *Benati*, *Müller*, *Bisozzi* u. A. Nicht ein einziger selbständiger Gedanke, als der: Ob der Kehldeckel zum *Verstummen* eines Tones vielleicht als Dämpfer dient, ist bis jetzt noch nicht ermittelt. Allein dieser ist wieder abgeschrieben aus meiner Gesangschule. S. 2" (Wahr).

S. 54 — 57. Vom Athemholen. „Herr N. hat hier das eigene Unglück, ganz gegen seinen *Willen* (?) meine Ansichten über *physisches* und *asthetisches* Athmen — s. Praktik S. 34 — zu billigen (daran hat er wohlgethan) und konfus wiederzugeben (mehr etwas geschwatzig). Dieser Abschnitt ist zugleich ein Beweis von der Fertigkeit, mit welcher der höchst ehrenwerthe Verfasser etwas Vorhandenes breit zu treten und in sein Eigenthum zu verwandeln weiss. S. Gesangschule S. 2 und 3." (Wenn aber das nicht wäre, wo sollten denn da so viele neue Bücher herkommen? Das ist etwas so Gewöhnliches, dass der scharfen Rügen kein Ende würde. Ist das Buchmachen einmal eine bürgerliche Nahrung geworden und eine Spekulazion bald der Verleger, bald eines und des andern Schriftstellers, so ist das gar nicht anders möglich, und muss öfter vorkommen als es selbst denen lieb sein kann, die mit dazu verhelfen. Jeder sucht es den Leuten so mundgerecht und augenfällig zu machen, als er es nur zu ersinnen vermag, und nimmt alle Hilfsmittel in Beschlag, die ihm zugänglich sind, vor allen die ihn am Wenigsten kosten. Die Art, wie Herr N. schon Dagewesenes benutzt hat, ist noch lange nicht die wohlfeilste; es sind noch ganz andere Fälle vorhanden. Wir geben dies nicht als ein rechtgiltiges Erkenntniss über die Sache, sondern als eine Erklarung, wie solche Dinge unter den vorwaltenden Umständen kommen müssen. Unser unumwundenes Urtheil über das Buch folgt am Schlusse der Besprechung. Herr M. fährt fort:) „S. 57 — 66 ist in folgender Ordnung aus meinen Werken abgeschrieben:

„S. 58 (des Herrn N.): „Die weiblichen Stimmen — im Stande ist" aus meiner Praktik S. 5 (nämlich von den Worten an: „Um nun die Gefahr" — „leiten müssen." Das ist aber nicht im Geringsten wörtlich, sondern nur dem Hauptsinne nach geschehen, so dass es Niemand als ein völlig Eingeweihteter merken wird. Ob dies bei einer schon gut besprochenen Sache anders möglich ist, wenn man die Wahrheit nicht umgehen will, blos um etwas Anderes, als das Dagewesene zu sagen, wäre doch wohl die Frage). S. 58 und 59 (des Herrn N.): „Der Bass — in spätere Jahre" (ist abgeschrieben) aus meiner Gesangschule S. 4 (nach den Worten): „Der Bass — mit *e*," und aus der Praktik S. 20: „Ist die — hat" (hier ist das Abschreiben weit sichtbarer). „S. 60 und 61 (N.'s): „Es wird also doch endlich — Falsettregister nennen" aus meiner Gesangschule S. 17 und Praktik S. 18 und 19 (im Satze: „Die untrügliche Erfahrung — Kraftlosigkeit." Allein Herr N. hat sich doch wenigstens die Mühe gegeben, nicht ungeschickt zusammenzutragen! Diese Mühe geben sich Andere jetzt nicht einmal). „Und dieses Abschreiben des von *mir zuerst* aufgestellten Tetrachordsystems der Menschenstimme nennt N. immer und immer wieder: „mit seinen Geheimnissen hervortreten" (in dieser Stelle spricht N. nur vom Geheimnisse, welches die alten Meister bewahrten, was sich dem durch die Erfahrung alter Meister gebildeten Lehrer unserer Tage als Wahrheit in der Natur einer jeden unverdorbenen Stimme deutlich darstellt). „S. 63 und 64 (N.'s): „Es gibt — zu sein" (ist wirklich genommen) aus S. 19 der Praktik, namentlich aus der Anmerkung. — (Wir müssen aber nun beide Herren einander gegenüberstellen, wobei wir unsere kurzen Bemerkungen, jede einzelne Angabe selbst vergleichend, einfügen und die scharfsten Gegensprüche des Herrn Mannstein ausheben wollen. Also

N. S. 67 (dem Inhalte nach) aus M.'s Praktik S. 21 und 22;
— „ 68 (fast den Worten nach) aus M.'s Praktik S. 18 und 19;
— „ 68 (der Sache nach völlig) aus M.'s Praktik S. 21;
— „ 69 u. 70 (für Viele nicht auffallend) aus M.'s Praktik a. d. oben genannten Orten;
— „ 70 — 78 (in den Hauptsachen viel auffallender) aus M.'s Praktik S. 18 — 22.

Zu diesem ganzen Kapitel über die Register der Menschenstimme macht Herr M. folgende Bemerkung: „Man möchte hier mit Friedrich dem Grossen an den Rand schreiben: Er registrirt dem Teufel ein Bein weg!

Herr N. ist nämlich über mein Tetrachordsystem ganz wirblig geworden, und will nun alle Stimmen ohne Ausnahme tetrachordisiren. Er ruft die Regierungen gegen den Mord durch schlechten Gesangunterricht (S. 29) zu Hilfe; wenn er aber seine Ansichten nicht anders regulisiren will, so würde er nach kurzer Zeit mit Faust ausrufen können: Wir haben in diesen Bergen weit schlimmer als die Pest getobt!" (Das ist freilich leidenschaftlich stark! Die folgende Bemerkung M.'s müssen wir ganz seiner näheren Bekanntschaft mit Herrn N., welchen wir nur einige Male gesehen und gesprochen haben, überlassen. Es heisst:) „Possierlich ist es, Herrn N. unaufhörlich von der Pisaroni, Rubini, Tamburini, Catalani, Raff u. A. reden zu hören, wenn man weiss, dass er in seinem Leben nicht über sein Vaterstädtchen *Huland* bei Königsbrück, und nicht über Halle an der Saale hinausgekommen, dabei aber noch nicht über 40 Jahre alt ist, wie er selbst erzählt." (Jeder hat seine eigene Weise, seinen Fond zu begrüssen. Geben wir lieber pflichtgemäss die Nachweisungen über Herrn N.'s 8. Kapitel: *Einweisung der Stimmen in ihre Stimmgattung* — und Kapitel 9: *Entstehung und Wesen des Tones.*)

N. S. 79 — 88 (nur in den Hauptsachen und für Viele unkenntlich) nach M.'s Praktik S. 2—8.

— - 88 — 105 (allerdings frei nachgebildet) nach M.'s Ges. Sch. S. 6—16; Praktik S. 11—18.

Dazu bemerkt Herr M.: „Nach dem bisher Mitgetheilten wird es wohl Niemand Wunder nehmen, dass mir Herr N. hier meine Tonbildungslehre, gerade das Karakteristische meines Systems, das auch zu den Gegenständen gehört, *die ausser mir noch kein Schriftsteller darzustellen versuchte*, entwendet. (Nicht doch! das ist ja Niemand im Stande! Was Herr M. der Welt wahrhaft *zuerst* mittheilte, kann ein zweiter nur zum zweiten Male mittheilen. Dennoch macht er es ganz recht, dass er sich lebhaft rührt, denn viele Leser sind vergesslich und die Zweiten wollen gern die Ersten sein. Deshalb werden auch in der Regel die Ersten mit allem Fleiss nicht genannt. So umgeht denn auch Herr N. Maunstein's Namen wirklich überall, mit Ausnahme der S. 316 —, also erst gegen das Ende des Buches —, so dass wir nicht nöthig finden, die angegebenen Beispiele aufzuzählen. Ferner brauchen wir die weitschichtige Beschreibung dessen nicht, was Herr N. S. 94 eine Definizion des Gesangtones nennt; sie ist keine. Auch wollen wir kein zu grosses Gewicht darauf legen, dass Herr N. noch zu den drei fehlerhaften Tonerzeugungen: Kehl-, Nasen- und Zahnton, die Herr M. als völlig ausreichend neben dem *guten* Ton angibt, den *Gaumton* setzt, den Herr M. nur als eine von den vielen falschen Unterabtheilungen jener drei ansieht. Kurz, alle Tonanschlagepunkte taugen nichts, die nicht das geben, was den guten Ton erzeugt. Wir fahren fort, neben einander zu stellen:)

N. S. 105 — 107 (treulich nachgebildet) M.'s Praktik S. 11 — 12 und 14.

— - 108 — 112 (fleissig zusammengelesen aus) M.'s Gesangschule S. 6—7 und 37, auch Anm. 45; Praktik S. 5—7.

N. S. 113 — 116 (mit Rücksicht auf M.'s Gesangschule S. 14 — 16, Praktik S. 15.

(In diesem zweiten Kapitel des praktischen Theiles wagt es nun Herr N. einmal gegen Herrn M.'s Mundstellungliere eine beschränkende Meinung laut werden zu lassen. Man höre Herrn M.:)

„S. 113 — 114 zeigt Herr N. seine grosse Unwissenheit und Unerfahrenheit auf eine exorbitante Weise in folgenden Worten: „In Betreff einer richtigen Mundstellung hat man eine Menge Regeln aufgestellt, unter denen es sogar viele gibt, gegen die ein gebildeter Schüler, der nur einigen Schönheitssinn besitzt, nie verstossen wird. Wie z. B. folgende: Man solle die Unterkiefer und die Lippen nicht nach der rechten oder linken Seite hinschieben, wodurch eine schiefe oder gequetschte Mundstellung entstande; auch dürften die Lippen nicht in eine runde kreisförmige Lage gebracht, sondern müssten natürlich und völlig ungezwungen geöffnet werden. Ferner: Die Zähne dürften nicht ganz von den Lippen entblösst werden, weil dadurch der Ton gläsern und schillernd (soll heissen *schrillend*) würde. Gegen diese und derartige Regeln fehlt Niemand, der Bildung, richtigen Bau des Gesichts und Beruf zur Kunst hat." (Dagegen Herr M.:) „Wenn Herr N. nun vollends einmal meine Schriften vervollständigen (nicht doch, beschränken) will, wird er gar erquicklich. Gebildeter Schüler! Beruf zur Kunst!" Jeder Schüler ist als Schüler im Gesange ungebildet" u. s. w. „Eben so weise spricht er über die von mir angegebene *Weite* der Mundstellung" (bei einem erwachsenen Menschen durchschnittlich auf anderthalb Zoll beim Vokal *a*, was M. zuerst angegeben zu haben bezeugt. Man sieht aber doch daraus, dass Herr N. nicht immer nachspricht und neben einer eigenen Zusammenstellung der Materien auch zuweilen seinen eigenen Glauben hat, wenn er gleich wieder in der Folge ähnliche Regeln, die sich namentlich auf Schönheit und Anstand beziehen, gelten lasst.)

N. S. 117 — 118 (völlig treu, mit einem guten Zusatze) nach M.'s Praktik S. 2 und 7.

— - 118 — 127 (nur zu treu, und doch mit einigen guten Zusätzen nach M.'s Gesangschule S. 65 — 67 und 17 — 18).

(Warum wir das Kapitel über die Aussprache der Vokale nur zu treu nachgebildet nannten, wird sich sogleich aus Herrn M.'s Anmerkung erklären, die wir um so weniger übergehen können, da sie zugleich noch einen für die Aussprache nicht unwichtigen Punkt berichtigt. Der Mann schreibt:)

„S. 123 und 124 sagt Herr N.: — Ein ungünstiger Vokal für den Gesang ist das *i*, weit mehr aber noch das *u*, weil es bei diesem sehr schwer ist, bei der Erzeugung seines Klanges im innern Munde den Tonstrahl an den richtigen Anschlagepunkt zu führen, da es mehr als alle andern Vokale im Hintermunde gebildet wird. Beim Studium dieses Vokals wird man am leichtesten den richtigen Klang und Anschlagepunkt für ihn finden, wenn man in einem langgehaltenen Tone zuerst das *o* singt und ohne Unterbrechung des Tones das *u* darauf folgen lässt, so

dass der Vokal *u* unmittelbar die Klangmasse, so wie den an den richtigen Anschlagepunkt geführten Tonstrahl des *o* von demselben aufnimmt. Verfährt man nicht auf diese Weise, so wird das *u* zu den übrigen Vokalen sich eben so wie die dünne, schmutzige Farbe zu dem vollstrahlenden Kolorit anderer Farben verhalten, d. h. es wird an Kraft und edlem Klange und Masse des Tons den übrigen Vokalen bedeutend nachstehen und so alles Verhältniss mit ihnen zertrümmern. — Der Vokal *i* ist beim Studium des Gesanges gleichfalls im Vordermunde zu bilden. Man leitet ihn auf ähnliche Weise, wie das *u* vom *o*, von dem Vokal *e* ab, wenn er richtiges Klang- und Tonverhältniss zu den übrigen erhalten soll. —

„Hiermit zeigt sich Herr N. wieder als ein grosser Bolognesischer Meister, indem er auf Treu und Glauben hin wiedergibt, was ich S. 66 meiner Schule mit den Worten unklar und leicht zu Missverständnissen Anlass gebend ausgedrückt habe: „*I* und *u*, überhaupt für den Gesang etwas ungünstig, haben noch die Eigenheit, dass sie sehr zum Kehlton hinneigen. Um sie angenehm zu singen, muss man das *i* dem *e*, das *u* dem *o* in der Aussprache nähern. Dies geschieht hinlänglich, wenn man den richtigen Anschlagepunkt auch mit ihnen gewonnen hat, was Vielen grosse Schwierigkeit macht, da sie mehr als die übrigen Vokale im Hintermunde gebildet werden. Auf *i* und *u* grosse Verzierungen auszuführen, ist völlig unerlaubt.“ (Herr M. fährt fort:)

„Jedermann von Kopf (?) sieht das sogleich (nämlich das Unklare und leicht zu Missverständnissen Führende), und bei einer neuen Auflage meiner Gesangschule würde ich jene Stelle umarbeiten. Was kümmert das aber freilich einen Abschreiber!“ — (Aber Herr M. behauptet doch zu viel, wenn er ohne Weiteres sagt, Jedermann von Kopf sieht das *sogleich*. Er müsste ja selbst kein Mann von Kopf gewesen sein, als er dies in seiner Gesangschule schrieb! Hätte Herr M. das Unklare und Missliche dieser Angabe beim Durchlesen sogleich bemerkt, so würde er es zuverlässig auch sogleich verbessert haben. Uebrigens gibt die Vergleichung beider Stellen über die Art, wie Herr N. Herrn M. benutzt und daran Eigenes recht, ein erwünschtes Licht. — Das Herr N. die Doppellauter *ä ö* und *ü*, als rein einsylbig, heber *Umlaute* nennt, ist gut.)

„Wer einen Begriff haben will, was N. aus eigenen Mitteln zu Stande bringt, der lese seine Abhandlung über die Konsonanten S. 127 — 132.“ (Unterschreiben wir auch nicht Alles, was Herr N. hier schreibt, so müssen wir doch zu bedenken geben, dass dergleichen Verhandlungen, wo sie auch vorkommen, sich weniger beschreiben, weniger auf dem Papier als im praktischen Unterrichte deutlich machen lassen. Herr M. fährt fort:) „Nachdem er mir nun volle fünf Seiten seine Liebe entzogen hatte (doch nicht ganz, auch nicht ohne Zusammenhang mit dem Folgenden), so wendet er sie mir wieder im vollen Maasse zu:“

N. S. 132 u. 133 nach M.'s Gesangschule S. 67; Taschenbuch S. 76.

N. S. 157 — 159 nach M.'s Gesangschule S. 10, 11 und 59; Praktik S. 51.

Von den nicht angegebenen Seiten des fünften Kapitels, das vom Studium der Skala handelt, liefert Herr M. eine Beschreibung, die so ziemlich Alles erschöpft und so stark ausdrückt, dass wir wohl alles weiterhin noch Bemerkte ohne Nachtheil entbehren können. Hier ist sie:)

„S. 134 — 161 gibt Herr N. eine treffliche Anweisung, recht viel Manuskript zu machen, denn der ganze hier gegebene Schwall besteht aus nichts als Wiederholungen, Verhetzungen anderer Schriftsteller, Ausbrechen roher Anmaassung, schlechtem Raisonnement über sich ganz von selbst Verstehendes und schliesslich aus frechem Abschreiben.“ (Gott sei Dank, dass uns solche Vergleichungen und Ausbrechungen nur sehr selten, und in diesem Grade noch gar nicht vorgekommen sind! Herr N. wiederholt in diesem Kapitel freilich, allein er findet es nöthig, wie Andere auch, die es Rekapituliren nennen. Herr N. hat den Fehler, besonders wenn er auf seine Lieblingsreden kommt, zu breit zu sein, allein er macht auch auf einen Meisterstyl keinen Anspruch; man vergleiche seine Vorrede. Verhetzung anderer Schriftsteller? Das ist zu stark! Herr N. kann wie jeder Andere für sich sagen: Alles geschieht nur um der Sache, nichts um der Person willen! — Anmaasssung? Leider hat sich Herr N. angewöhnt, bedeutend aufzutragen, von seiner tiefen Erfahrung nicht zu wenig zu reden und vom Befolgen seiner Methode Ausserordentliches zu versprechen. Er glaubt, dergleichen hilft jetzt — und es hilft Vielen, die es etwas klüger thun. — Möchte er das ändern, im Allgemeinen. Was hingegen die Angaben selbst in diesem Kapitel betrifft, so sagt Herr M. doch nirgend: Falsch, Unwissend! u. s. w. Das ist kein übles Zeichen. Wir selbst haben uns mit der Kehlkopfuntersuchung nie eingelassen, haben demnach über Bander, Ringe, Stimmritze u. s. f. gar kein Urtheil; nur über Gesang u. s. w., ob wir gleich nicht zu den italienischen Singlehrern gehören, wozu sich auch Herr N. rechnet. Wenn ihm noch vorgehalten wird, dass er über Dinge rede, die sich von selbst verstehen, so ist das sehr relativ. Es gibt Viele, die nicht von selbst verstehen, was Andern allerdings ganz unnütz ist. — Stellen wir also ohne Weiteres nur noch zusammen, worauf Herr M. als auf sein Eigenthum Anspruch macht:)

N. S. 161 — 166 nach M.'s Gesangschule S. 23 — 26; Praktik S. 21 — 27;

— „ 167 — 174 nach M.'s Gesangschule S. 26 — 32; Praktik S. 28 — 34;

— „ 174 — 181 nach M.'s Gesangschule S. 33 — 36; Praktik S. 34 — 45;

— „ 182 — 187 nach M.'s Gesangschule S. 36 — 38; 44 — 46; Praktik S. 46 — 48; Taschenbuch S. 53;

— „ 187 — 210 nach M.'s Gesangschule S. 36 — 59.

(Hier wird ihm Einiges gelassen, was ihm nicht beneidet wird.)

N. S. 210 — 216 (mit vielen Ausfällen) nach M.'s Gesangschule S. 60 und 61.

N. S. 217—226 nach M.'s Gesangschule S. 2 und 33
— 36; Praktik S. 10 und 17, 18;
(Hier hebt der ästhetische Theil an.)
N. S. 226—232 nach M.'s Gesangschule S. 26—32;
Praktik S. 28—34;
— · 232—236 nach M.'s Gesangschule S. 35 No. 7
und S. 52, 53; Praktik S. 40.

(Hier wird dem Herrn N. als sein Eigenthum das faggire del tuono, in welchem er die Unger in der Oper Parisina als Muster angibt, und tremolare gelassen und Beides als hässlich oder nachtheilig verworfen. Wir glauben auch, dass dergleichen nicht zum Studium gehört, und weit gewisser zum Verderben als zur Verschönerung der *Stimmbildung* führen kann. Solche Dinge finden sich bei vorgerückten Sängern nur zu sehr von selbst und werden wohl auch als Deckmantel einer bereits abnehmenden Stimme gebraucht. Zuweilen jedoch sind sie karakteristisch schön.)

N. S. 236—241 nach M.'s Gesangschule S. 67—70;
— · 242—252 — — — · 60—64;
— · 253—257 — — Praktik · 48—52;
— · 258—265 — — Gesangschule · 70 u. 71;
— · 265—271 — — — · 70 und 71;

Anmerkung S. 54.

Herr M. fährt fort: „Hier konnte ich meine Arbeit schliessen und die Beantwortung der Eingangs gestellten Frage getrost der Kritik überlassen; um jedoch die zweite Tendenz, zu zeigen, was Herr N. aus eigenen Mitteln leistet, nicht zu vernachlässigen, will ich sein Buch bis an's Ende verfolgen." (Auf alles Folgende macht also Herr M. keinen Anspruch und gibt es Herrn N. als unbestrittenes Eigenthum gern hin. Ob Andere das auch thun werden, wenn sie, wie Herr M., mehr auf die Gegenstände und deren wesentlichen Inhalt, als auf Wortverbindung und Redensarten sehen, ist kaum zu denken, da alle die folgenden Kapitel in der That schon mehrfach besprochen worden sind. Wir werden uns am besten davon überzeugen, wenn wir die Ueberschriften von S. 271 an aus N.'s fünftem oder ästetischem Theile der Gesangkunst der Reihe nach aufzählen:

N. Kap. 3: Ueber verschiedene Fehler und Krankheiten der Stimme. S. 271.
— — 4: Einige Anzeichen der herannahenden Mutazion. S. 276.
— Sechster oder allgemeiner Theil der Gesangkunst. Kap. 1: Von der Musik (!). S. 281.
— Kap. 2: Vom Gesange, als der dem Menschen eigenthümlichen Musik (!). S. 285.
— — 3: Ueber Gesangmethode. S. 288. (Hier wird das Konversazionslexikon beleuchtet.)
— — 4: Vom Chor- und Sologesange. S. 297.
— — 5: Anforderungen, die man an einen Gesanglehrer stellen muss. S. 301.
— — 6: Wie muss ein Schüler beschaffen sein? S. 309.
— — 7: Der Künstler, wie er sein soll und wie er gewöhnlich ist. S. 312.
— — 8: Allmaliger Verfall und jetziger Stand der Kunst, besonders der Gesangkunst. S. 316.
— — 9: Hindernisse der Kunst. S. 320—326 (Ende).

Dass mehrere dieser Kapitel ganz unnöthig heissen müssen, weil die Hauptsachen derselben schon in früheren Verhandlungen von Herrn N. selbst angegeben worden sind; dass andere an ganz falscher Stelle, viel zu spät stehen; dass viel Geschwätziges und Halbes, leider auch manches Anmaassliche nicht zu selten darin vorkommt, kann Niemand in Abrede stellen, der nur mit einiger Aufmerksamkeit das Buch betrachtete. Vergleicht man aber die Schriften beider Männer wirklich mit einander, was wir redlich gethan haben, so springt es in die Augen, wie ausserordentlich viel Herr N. seinem Vorgänger Herrn M. verdankt, welche Menge, und gerade das Vorzüglichste, aus M.'s Werken, dem Wesentlichen nach, genommen worden ist. Dafür umgeht nun Herr N. recht geflissentlich M.'s Namen. — Dieses ungerechte Verfahren des neu schriftstellernden Gesanglehrers gegen einen verdient älteren kann den letzten freilich nur empören. So hat denn Herr N. seiner falschen Kriegslist es zuzuschreiben, dass M. gewappnet gegen ihn zu Felde zieht und zu seiner Darstellung der jetzt obwaltenden Hindernisse der Kunst, die N. in Blindheit der Lehrer, Oberflächlichkeit der Schüler, Habsucht der Direktoren von Kunstanstalten, Taschenspielereien der Komponisten u. s. w. setzt, noch hinzufügt: „Unsere Meinung hierüber ist, dass dieses Register für vollständig gelten dürfte, wenn nicht das Treiben unwissender und dünkelhafter Plagiatoren darin fehlte." — Hätte Herr N. offen gehandelt und seines Vorgängers Namen genannt, so hätte er ein Recht, über Gegenstände nach seiner Weise zu sprechen, die, als der Welt übergebene, mit Erläuterungen, Vermehrungen, Verkürzungen u. s. w., wie sie nützlich scheinen, eben so gut wieder besprochen werden dürfen, als andere schon bekannte, nur auf besondere Weise neu erörterte Lehren, z. B. in Pianoforteschulen, Harmonielehren u. s. w. Wenn er aber von Geheimnissen redet, wo keine Geheimnisse mehr sind, so muss sein Unternehmen einen Anstrich gewinnen, der ihm nicht vortheilhaft sein kann, um so weniger, je mehr Mühe er sich gibt, den Namen des Mannes zu umgehen, welcher das Wesen der Bolognesischen Gesangschule zuerst in öffentlichen Schriften auseinandersetzte. — Wenn hingegen Herr *Mannstein*, dessen Vorgang gerade dadurch nur noch in helleres Licht gesetzt wird, bedenken wollte, dass es gewisse äussere Lehenszustände gibt, die das innere Auge der Menschen nur zu leicht verdunkeln, so wird sich seine Entrüstung mässigen, und er wird mit uns vielmehr einen Mann bedauern, der, keineswegs ohne Kopf und Gewandtheit, einen falschen Weg für den vortheilhaftesten ansah; er wird sich damit trösten, dass doch auch sehr viel Gutes und Richtiges, was er in der Gesangswelt zuerst verbreitete, durch N.'s Buch wieder unter die Leute gebracht worden ist. Denn Gutes enthält es und muss es enthalten, wenn anders Herrn M.'s Lehre selbst gut ist, wofür sie anerkannt wurde. Sagt Herr M. doch selbst, „dass eigentlich zwei reichliche Drittheile des Nehrlichschen Buches aus Plagiat bestehen," doch so, dass Herr N. Vieles in eine andere Form brachte, was ohne alles Eingehen in die Sache, ohne

alles Bedenken derselben auch nicht ermöglicht werden kann. — Es gehört nicht viel dazu, einen Mann, der gefehlt hat, vollends zu vernichten, da es den Glücklichen selbst an Unschuldigen oft genug gelungen ist; edler ist es aber, den Fehlenden zwar zu strafen, doch auch wieder zu heben, ihn auf seine Kraft und auf den guten Weg aufmerksam zu machen, den er betreten kann zu seinem und Anderer Vortheil, sobald er will, was ich für meine Person Herrn N., mehr auf sein Gutes als auf seinen Fehler blickend, gern zutraue und wünsche; bin auch überzeugt, dass Herr M. hierin mit mir völlig übereinstimmen werde. — Uebrigens ist das Buch sehr gut ausgestattet und hat noch zwei trefflich gestochene anatomische Tafeln. *G. W. Fink.*

Von Herrn *H. F. Mannstein* ist noch folgendes Schriftchen herausgegeben worden, das bis jetzt noch nicht einmal in den literarischen Monatsberichten erwähnt worden ist:

Vollständiges Verzeichniss aller Compositionen des kurfürstl. sächs. Kapellmeisters Naumann, nebst historischen und kritischen Notizen eines Kunstkenners aus Naumann's persönlicher Umgebung. Dresden, 1841. In Kommission der Arnold'schen Buchhandlung. Preis $2\frac{1}{2}$ Ngr.

Abgesehen von den beigegebenen Notizen, die doch gleichfalls sehr bemerkenswerth sind, musste schon ein vollständiges Verzeichniss der Werke Naumann's, das selbst unser fleissiger Gerbert nicht zu liefern vermochte und das manche Angabe Gerbert's berichtigt, allen Freunden der Tonkunst, welche nicht blos am Augenblicke ihrer Zeit hangen, äusserst willkommen sein. Die rechten Manner werden sich daher das Büchelchen zu ihrer eigenen Belehrung anschaffen. Andere, die weniger auf solche Berichtigungen geben, mögen die geringe Ausgabe um des Zweckes willen nicht scheuen; der Ertrag des Schriftchens ist nämlich zum Besten der *Naumann-Stiftung* bestimmt. — Der Anfertiger dieses vollständigsten Verzeichnisses, was überhaupt aufzufinden sein mochte, und der Verfasser der berichtigenden Notizen, die vorzüglich Zeit und Ort der Niederschreibung der Naumann'schen Kompositionen bestimmen, wobei manche anziehende Bemerkung mit unterläuft, ist Herr *Franz Rösler*. Herr Mannstein hat nur eine kurze Einleitung dazu geliefert und wahrscheinlich das ihm zur Veröffentlichung übergebene Manuskript druckgerecht gemacht. Das Ganze besteht aus 14 Seiten in gross Oktav.

Ein anderes höchst zu beachtendes neues Werkchen der Art ist:

Thematisches Verzeichniss derjenigen Originalhandschriften von W. A. Mozart, welche Hofrath André in Offenbach a. M. besitzt. Offenbach a. M. 1841. Netto-Preis: 1 Fl.

Auf dieses Verzeichniss wird hoffentlich Jeder von selbst aufmerksam gewesen sein. Dennoch dürfte mancher Verehrer Mozart's seiner isolirten Lage wegen noch nichts davon wissen. Wir beeilen uns daher, auch diese mit der Sache pflichtgemäss bekannt zu machen und zwar sobald, als wir uns selbst das Verzeichniss verschafft haben. Der Vorbericht des geehrten Herrn Hofrathes und einige kurze Hinzufügungen genügen:

„Den vielseitig geäusserten Wünschen der Verehrer Mozart's endlich zu entsprechen, hat sich der Besitzer der im (oben genannten) Katalog verzeichneten *Original-Handschriften* des unsterblichen Tondichters zu deren Verkauf entschlossen. Er hat daher diese Manuskripte in Klassen abgetheilt und sämmtliche Werke einer jeden Klasse chronologisch geordnet, und in letzterer Beziehung den von Mozart eigenhändig geschriebenen thematischen Katalog, so wie auch die auf den meisten dieser Manuskripte befindlichen Bemerkungen hierzu benutzt, und diese Bemerkungen selbst, so weit solche von Mozart oder von seinem Vater herrühren, wörtlich mit abdrucken lassen. — Der Besitzer hat nun sowohl für die ganze Sammlung (die sich eine öffentliche Bibliothek nicht entgehen lassen sollte), als für jedes einzelne Werk einen bestimmten, und im Verhältniss zu dem hohen Kunstwerthe eines *Mozart'schen Manuskriptes* sehr massigen Preis festgesetzt, unter welchem aber auch keins derselben abgegeben wird; dagegen jedermann, welcher bis zum 31. Dezember l. J. (was wohl noch etwas verlängert werden könnte) das höchste Mehrgebot thut, entweder die ganze Sammlung oder das zu bezeichnende einzelne Manuskript käuflich beziehen kann. Von dieser erwähnten Preisansetzung steht allen denjenigen ein gedrucktes Exemplar (auf einem einzelnen Blättchen) gratis zu Diensten, welche sich deshalb in portofreien Briefen an die Musikalienhandlung von Joh. André in Offenbach wenden wollen."

Jeder Nummer ist auf der entgegengesetzten Seite der Notenanfang beigefügt. A) *Kirchenmusik* enthält 28 Nummern; B) *Opern- und Theatermusik* 31 Nummern; C) *Konzertarien mit Orchesterbegleitung* 32; D) *Lieder und Solfeggen mit Klavierbegleitung* 10; E) *Sinfonieen und Ouverturen für Orchester* 34; F) *Divertimenti, Sonaten, Märsche für Streich- und Blasinstrumente* 21; G) *Harmoniemusik* 13; H) *Violinmusik*: Konzerte, Quartette, Quintette u. s. w. 22; I) *Klaviermusik*: Konzerte, Quartette, Sonaten u. s. w. 49; K) *Musik für Orgel* 12; L) *Für Flöte* 2; M) *Für Oboe* 1 Quartett; N) *Für Horn* 3; O) *Für Harfe* 1 Konzert; P) *Für Harmonika* 1; Q) *Tanzmusik* 13; R) *Authentische Abschriften* 7 (Mozart'sche Sinfonieen in Stimmen, welche Mozart behufs der Aufführung mit auf Reisen nahm und deren Korrektur er selbst besorgte, so wie hie und da die Tempi und Vortragszeichen anmerkte oder einzelne Orchesterstimmen eigenhändig schrieb). Das ganze Verzeichniss gibt 280 Originalhandschriften auf 77 S. in gr. 8. oder kl. 4.

Nachrichten.

Leipzig, den 14. Oktober 1841. Seit unserem letzten Berichte sind nur wenige Erscheinungen im hiesigen

Künstleben vorgekommen, die eine ausführliche Besprechung nothwendig oder besonders wünschenswerth gemacht hätten. Im Feuilleton dieser Blätter sind sie sämmtlich erwähnt, auch nach Verdienst kurz gewürdigt worden. Das meiste Interesse erregte das Erscheinen der weltbekannten *Pasta*, über welche aber ebenfalls, namentlich von Berlin aus, schon so Vieles mitgetheilt ist, dass es in keiner Hinsicht erspriesslich sein würde, mehr noch zu sagen. Auch bei uns wurde Madame Pasta, wie eine so berühmte Künstlerin von jedem gebildeten Publikum erwarten kann, mit grosser Achtung empfangen; ihre Leistungen haben aber hier die begeisternde Wirkung nicht hervorgebracht, welche sie an andern Orten gehabt haben sollen, und leider können wir unserem Publikum deshalb keine Vorwürfe machen; denn obwohl Madame Pasta nur einmal, und zwar als Tancred, mithin in einer jetzt ziemlich unbedeutenden Partie aufgetreten ist, so hat uns doch die Ausführung derselben hinlänglich gezeigt, dass die Künstlerin leider nicht ausreichende physische Mittel mehr besitzt, um eine in jeder Hinsicht befriedigende Kunstleistung bieten zu können. Wir enthalten uns einer speziellen strengen Kritik, weil wir sie unter solchen Verhältnissen für ebenso unbillig halten, wie wir es andererseits von der Künstlerin unvorsichtig nennen müssen, bei so gesunkenen Kräften ihren grossen wohlerworbenen Ruhm einer gefährlichen Probe auszusetzen. Dass in Einzelheiten ein Abglanz der ehemaligen Grösse auch jetzt noch durchschimmert, ist zwar nicht zu verkennen, dabei wirken aber nicht wenige unleugbare Mängel auf die ganze Leistung so störend ein, dass sie eben deshalb einen nur um so trüberen Eindruck zurücklässt und lassen muss.

Nicht weniger ungünstigen Eindruck hat auf uns der bekannte Tenorist Herr *Breiting* gemacht, welcher einige Gastdarstellungen auf unserer Bühne gab. Wir konnten ihn nur als Masaniello, in der Stummen von Portici, hören und sind weder von seinem Gesange noch von seiner Darstellung befriedigt worden. Von jeher hat Herr Breiting hauptsächlich durch die Kraft und Fülle seiner Stimme zu glänzen gesucht und auch wirklich geglanzt. Wir erinnern uns hierbei, ihn vor mehreren Jahren in unseren Gewandhauskonzerten gehört zu haben, wo er hauptsächlich durch diese damals eminenten Mittel grosses Aufsehn erregte. Was seine Stimme jetzt an Fülle und Wohllaut verloren, sollen leider allem übermässige Kraftäusserungen ersetzen. Dies wirkt ungünstig überall hin; auf Ton, Vortrag und Darstellung. Die Stimme verliert an Wohlklang und Modulation, der Vortrag an feiner, künstlerischer Schattirung, und die Darstellung an verständiger Ruhe und Sicherheit. Auf eine ausführlichere Kritik wollen wir uns hier nicht einlassen, wie wir überhaupt eine so gänzliche Verirrung, wie Hrn. Breiting's Ausführung des Masaniello war, kaum rügen würden, ginge sie nicht von einem wirklich talentvollen und oft gerühmten Künstler aus, der gewiss Besseres zu leisten vermag und wohl auch schon geleistet hat. Nur Etwas müssen wir aus seiner Darstellung noch hervorheben, da es bei der heutigen Geschmacksrichtung so mancher Bühnenkünstler leider nur zu leicht Nachahmung finden konnte. In dem letzten Akte der Oper erschien nämlich Herr Breiting, in dem Triumphzuge des Masaniello, hoch und frei stehend auf einer von Trägern auf den Schultern gehaltenen Tragbahre. Zu solchen werthlosen, seiltänzerischen, dabei unnatürlichen Kunststücken, die nur für den grossen Haufen berechnet sein können, sollte ein Künstler, wenn er noch durch edlere Mittel wirken kann, nie seine Zuflucht nehmen, und zur Ehre unseres Publikums können wir berichten, dass auch Herr Breiting wenig Effekt damit hervorbrachte, obwohl wir andererseits zugeben müssen, dass diese Exposizion ein vorzüglicher Glanzpunkt der übrigens äusserst dürftig ausgestatteten Oper war. —

Was längst schon befürchtet wurde, ist nun wirklich geschehen. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat uns verlassen und ist einem glänzenden Rufe nach Berlin gefolgt. Wie jetzt allgemein bekannt ist, hat er sich jedoch dort vorläufig nur auf ein Jahr verbindlich gemacht, so dass wir demnach wohl hoffen dürfen, ihn bald wieder hier in seinem ihm, wie er oft versichert, lieb gewordenen Wirkungskreise zu sehen. Diese Hoffnung hat unsere Konzertdirekzion bei Eröffnung der diesjährigen Gewandhauskonzerte öffentlich ausgesprochen und mit uns wünschen gewiss alle wahren Freunde der Kunst deren baldige Erfüllung. Während seines sechsjährigen Wirkens in unserer Stadt hat das hiesige Kunstleben einen Aufschwung genommen wie nie zuvor, und wenn auch ein wirkliches Zurückgehen, bei dem durch ihn angeregten frischen Streben und Fortbilden, sobald nicht zu befürchten ist, so bleibt doch der Verlust eines so hoch, ja einzig dastehenden Künstlers in jeder Hinsicht und unter allen Verhältnissen schmerzlich fühlbar. Mit der grossartigen Aufführung der Passion nach Matthäus von Seb. Bach, am Palmsonntage in der Thomaskirche (welche Aufführung wir bei der jährlichen Uebersicht der Kirchenmusik ausführlicher besprechen werden), schied Mendelssohn. Noch vor seinem im Juli d. J. erfolgten Weggange von hier erhielt er von unserm Könige das Prädikat als königl. Sächs. Kapellmeister, welchem, wie bereits bekannt, jetzt auch die Ernennung zum königl. Preuss. Kapellmeister nachgefolgt ist, und am Tage vor seiner Abreise wurden ihm wiederholt öffentliche Beweise der aufrichtigsten allgemeinsten Verehrung und Liebe. Diese Liebe und Verehrung, entsprungen aus der tiefinnersten Ueberzeugung der Trefflichkeit Mendelssohns als Mensch und Künstler, werden ihm zwar bleiben, auch wenn er nicht wieder zu uns zurückkehren sollte; sie bürgen ihm aber auch dafür, dass sein Wirken hier einen empfänglichen fruchtbaren Boden fand, erfolgreich und der Kunst wahrhaft förderlich war. Diese Ueberzeugung wiegt gewiss für Mendelssohn die glänzendsten äusseren Verhältnisse auf, und darum eben hoffen wir auf seine Wiederkehr.

Während seiner Abwesenheit dirigirt unser geehrter Konzertmeister Herr *Ferd. David* die Abonnement- oder Gewandkonzerte, welche auch bereits am 3. Okt. d. J. unter grosser Theilnahme des Publikums begonnen

haben. Zur Aufführung kamen in dem ersten Konzerte „Meeresstille und glückliche Fahrt," Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Szene und Arie aus Titus von Mozart „Ecco il punto," gesungen von Fraul. *Elisa Meerti* aus Antwerpen. — Concertino für die Klarinette von C. M. v. Weber, vorgetragen von Hrn. *Heinze* jun. — Arie aus Robert d'Evreux von Donizetti (Fräul. *Meerti*. — Violinkonzert (erster Satz), komponirt und vorgetragen von Hrn. *Camillo Sivori* aus Genua. — Sinfonie von L. v. Beethoven (B dur No. 4.).

Die Ausführung beider Orchesterstücke, der poesiereichen Ouverture von Mendelssohn und der herrlichen Sinfonie Beethovens, war sehr gelungen in Allem: Auffassung und Vortrag gereichten dem Dirigenten, Hrn. Konzertmeister David, und dem Orchester zu grossem Lobe, was sich auch in lauten Beifall des Publikums wiederholt aussprach.

Fraul. *Elisa Meerti*, welche bereits vor zwei Jahren einen Theil des Winters hindurch für mehre Gewandhauskonzerte engagirt war und sich schon damals mit Recht einer sehr günstigen Aufnahme des Publikums erfreute, ist auch jetzt wieder für mehrere Konzerte gewonnen worden. Ihr diesmaliger Empfang war glänzend, auch der Beifall nach jedem von ihr gesungenen Stücke sehr lebhaft, obgleich sie an der vollen Benutzung ihrer herrlichen Stimme und der gänzlichen Entfaltung ihrer Kunstfertigkeit durch nicht unbedeutendes Unwohlsein gehindert wurde. Besser noch als die im Ganzen zwar recht gut gesungene Szene von Mozart gelang ihr der Vortrag der Arie von Donizetti; wahrscheinlich weil letztere eine weniger hohe Stimmlage hat und daher weniger Anstrengung und Ausdauer erfordert. Wie bezweifeln überhaupt, dass es für die Mezzosopranstimme des Fräul. Meerti vortheilhaft sei, so hoch liegende Partieen, wie z. B. die genannte Szene von Mozart zu singen, und möchten der geehrten Künstlerin daher wohl in dieser Hinsicht einige Vorsicht anrathen.

Herr *Heinze* jun., Mitglied des Orchesters, ist schon früher von uns als nicht nur talentvoller, sondern auch bereits sehr ausgebildeter Klarinettist gerühmt worden. Auch diesmal zeichnete er sich durch Ton und Vortrag ungewöhnlich aus und erhielt allgemeinen, vollkommen verdienten Beifall.

Im eigentlichsten Sinne Furore machte aber Herr *Camillo Sivori* aus Genua, welcher unerwartet in diesem Konzert und zum ersten Male hier auftrat. Er ist ein Schüler Paganini's, was man aus seinem Spiele heraushören würde, auch wenn er sich nicht ausdrücklich als solcher eingeführt hätte. Was man von einem ausgezeichneten Geiger nur irgend verlangen kann, besitzt Herr Sivori, trotz seiner Jugend (er ist vielleicht erst 22 Jahr alt), in sehr hohem Grade. Voller, schöner Ton, die mannichfaltigste Bogenführung, überhaupt die vollkommenste Technik und eminente Fertigkeit zeichnen ihn auf seltene Art aus. Auch sein Vortrag ist eigenthümlich interessant, lebendig und geschmackvoll; selbst die Künsteleien wie Flageolett, springender Bogen, Staccato u. dergl., die oft angewendet leicht unangenehm wirken, erhalten bei ihm Werth durch die Vollendung, mit welcher er sie grossentheils ausführt. Wir kennen keinen Virtuosen, der sich mit mehr Recht und grösserem Glück Paganini's Schüler nennen könnte, als Herr Sivori. Auch in seinen Kompositionen ist Talent nicht zu verkennen; wenigstens sind sie so geschickt, wenn auch nach altem Style, gemacht, dass bedeutender Effekt nicht ausbleiben kann. Den Konzertsatz, welchen Herr Sivori vortrug, spielte er mit verstimmter Geige (die Komposizion in Esdur geschrieben, die Solopartie in D dur gespielt), was, wie nicht zu leugnen, einen eigenthümlichen, und, des helleren Tones der Geige wegen, für die Solopartie günstigen Effekt hervorbringt. Gleich nach dem ersten Solo erfolgte lauter Beifall, der sich am Schlusse, nachdem Herr Sivori in einer langen Kadenz fast alle nur möglichen Kunstfertigkeiten gezeigt hatte, zu mehrmaligem Hervorruf steigerte und in jeder Hinsicht vollkommen verdient genannt werden muss.

Im zweiten Abonnementkonzert, Sonntag den 10. Oktbr., das wo möglich noch besuchter als das erste, ja in Wahrheit überfüllt war, spielte Herr *Sivori* noch zweimal; wiederum einen Konzertsatz seiner eigenen Komposizion und die bekannte, in gewisser Hinsicht berühmte Fantasie mit Variazionen von Paganini über das Gebet aus Moses von Rossini, auf der G-Saite allein vorgetragen. Im Ganzen müssen wir auch diesen Leistungen Hrn. Sivori's das grösste Lob geben, wie sie denn auch den ungetheiltesten Beifall des Publikums mit Recht erhielten. Die übermässige Hitze des Saales machte jedoch einige Flageolettpassagen u. dergl. misslingen, was, da man schon gewohnt war, von Hrn. Sivori Alles in grosser Vollendung zu hören, für den augenblicklichen Effekt einigermassen störend wirkte. Auch ermüdete der grosse Konzertsatz durch zu grosse Länge und zu häufige Wiederholung einer und derselben Passage, wogegen eine sehr ausgeführte, reiche Kadenz wieder die vielseitige Virtuosität Hrn. Sivori's in glänzendem Lichte zeigte. Wir gestehen offen, dass uns seit längerer Zeit kein fremder Geigenvirtuos so viele Freude gemacht hat, als Hr. Sivori, der unbedingt einer glänzenden Zukunft entgegen geht.

In diesem Konzerte hörten wir ausserdem noch: Ouverture zu Leonore von L. v. Beethoven (C dur No. III), welche das Konzert eröffnete und ganz vortrefflich ausgeführt wurde; ferner Szene und Arie aus der Jüdin von Halevy, gesungen von Hrn. *Tuyn* aus Amsterdam — Rezitativ und Arie aus „Ah pazza del amore" von Coppola, gesungen von Fraul. *Elisa Meerti*, und im zweiten Theil „die Weihe der Töne," Sinfonie von Spohr.

Herr *Tuyn*, welcher zum erstenmale in Leipzig auftrat, ist ebenfalls für mehrere Konzerte dieses Winters engagirt worden, was wir, nach seiner ersten Leistung zu schliessen, für einen nicht unbedeutenden Gewinn halten. Seine Stimme ist zwar nicht grossartig, aber sehr glanzvoll, umfangreich und biegsam; sie spricht ungemein leicht an, in allen, selbst den höchsten Lagen, die nach französischer Art die Gränze deutscher Tenore auch von sehr grossem Umfange, weit übersteigen; dass bei diesem übermässigen Hinaufstreben der Stimme die tieferen Töne an Klang, Fülle und Kraft verlieren, ist bekannt, und so klingt auch Hrn. Tuyn's Stimme schöner, kraf-

tiger in den höheren, als den mittleren und tiefern Lagen, was freilich bei neufranzösischen Kompositionen eher vortheilhaft als nachtheilig genannt werden muss. Seine Schule hat Herr Tuyn, wie auch Fräul. Meerti, bei Bordogni in Paris gemacht; sie ist, wie man bei Bordogni immerhin voraussetzen kann, vortrefflich, besonders was die Stimmbildung betrifft; in technischer Ausbildung hat Herr Tuyn schon eine bedeutende Stufe erreicht; die Koloratur ist leicht, und die Stimme beherrscht er so sicher, dass ihm meist alle, auch die feinsten Verzierungen und Nuancirungen gelingen. Man sieht hieraus, dass wir es mit keinem gewöhnlichen Sänger zu thun haben, und dass man bei solchen Naturgaben und solcher Ausbildung Bedeutendes erwarten und verlangen kann. Der Vortrag der Arie aus der Judin gelang Hrn. Tuyn sehr gut; es mogen ihm wohl die bedeutendsten Sänger, wie z. B. Duprez, als Vorbild gedient haben, denn Auffassung und Ausführung der Rezitative sowohl als der eigentlichen Gesangpartie oder Arie waren ganz in der neufranzösischen pikanten Manier, die ohne augenblicklich ergreifenden Effekt selten bleibt, wenn sie auch eben nicht als Ideal aufgestellt werden kann. Mit Recht erhielt Herr Tuyn den allgemeinsten Beifall, und wir sehen mit Vergnügen und nicht unbedeutenden Erwartungen seinen ferneren Leistungen entgegen.

Fräul. *Meerti*, von ihrem Unwohlsein ziemlich wieder hergestellt, trug die Arie von Coppola, ausgeschmückt mit manchen geschmackvollen und wirksamen Verzierungen, sehr schön vor und erwarb sich wiederholt die ungetheilte, lebendigste Anerkennung des Publikums.

Ueber das treffliche Tongemälde „Die Weihe der Töne" haben wir nur wenig zu sagen; es gehört unerkannt zu Spohr's gelungensten, seelenvollsten Werken und wird, so vorzüglich ausgeführt, wie wir es diesmal rühmen müssen, immer hohen Genuss gewähren, auch dann überall so allgemeinen, aufrichtigen Beifall erhalten, wie hier jedem einzelnen Satze mit Recht zu Theil wurde.

Aus *Dresden*, 15. Okt., hat die Generaldirekzion der königl. musikalischen Kapelle und des Hoftheaters Folgendes eingesandt: Allerhöchstem Befehl vom 30. Sept. d. J. gemass wird hierdurch der von der königl. sächs. Gesandtschaft am Königl. grossbritannischen Hofe unter dem 2. April d. J. hierher erstattete Bericht über die Grabstätte des daselbst verstorbenen Kapellmeisters Karl Maria v. Weber in Nachfolgendem zur allgemeinen Kenntniss gebracht:

„An der katholischen Kapelle in Moorfields, Finsbury Circus, Finsbury-Square (welche die hiesige katholische Hauptkirche bildet) liegt ein Begräbnissplatz in freier Erde, Kirchhof im eigentlichen Sinne, der aber nur einige 100 Quadratfuss Raum einnimmt und vielleicht wie 1 zu 3 zu dem Flächen-Inhalt der Kapelle selbst steht. Gänzliche Ueberfüllung dieses Begräbnissplatzes ist die Ursache, weshalb keine Beerdigungen daselbst mehr stattfinden, und dass selbst in Fällen, wo wegen verschiedener Ansicht, oder meist wegen Armuth der Angehörigen, Beerdigung der Beisetzung in den Katakomben vorgezogen wird, die Särge in einem dazu bestimmten Theile der unterirdischen Gewölbe, unter der Kapelle selbst, begraben werden. Während ein mit hölzerner bei Beerdigungen, vermuthlich zur Beförderung der Verwesung, zur Bedingung gemachte wird, darf die Beisetzung, welche von wohlhabenderen Personen vorgezogen wird, nur dann geschehen, wenn der Todte in einen bleiernen, wohl verlötheten Sarg, dessen vorherige Untersuchung dem Todtengräber obliegt, gelegt worden ist. Ausser einer Anzahl von Seiten-Gewölben, deren einige als Familien-Grüfte dienen, bestehen die zur Beisetzung in Moorfieldschapel bestimmten Räume (*public Vaults*) in 8 oder 10 parallelen, eine Etage unter der Erde tief liegenden Gewölben, welche in derselben Richtung wie die Kirchstühle in der Kapelle selbst, laufen und durch offene, vergitterte Fenster, die einerseits in die Strasse, auf der andern Seite in den Kirchhof sehen, Licht und Zuströmung freier Luft erhalten. Ein breiter Gang um sämmtliche Gewölbe herum führt zu den beiden Eingängen an untern und obern Ende jedes einzelnen Gewölbes und bildet zugleich die Scheide zwischen den Public Vaults und den Familiengrüften. Das Grufigewölbe No. 1, unter dem Hochaltar gelegen, dient für die Geistlichkeit. Nur die Särge der Bischofe sind in steinerne Nischen gestellt, alle übrige Särge stehen auf dem Boden ruhend, in Reihen und geschichtet. Da die Preise der Beisetzung nach den Nummern der Grüfte verschieden sind, und Standesverhältnisse auch hier Berücksichtigung finden, so dass z. B. die Beisetzung in dem Gewölbe, welches auf das der Geistlichkeit folgt, für einen, nicht zur eingepfarrten Gemeinde von Moorfieldschapel gehörigen, alter als 10 Jahr Gestorbenen, auf 20 Pfd. St. taxirt ist, so folgt hieraus, dass einige Gewölbe mehr, andere weniger Todte enthalten. Ein oder zwei der Public Vaults stehen noch gänzlich leer, in keinem derselben, welche übrigens so breit sind, dass solche zwei Särge mit den Füssen gegen einander gerichtet und einen breiten Gang zwischen denselben enthalten können, scheint mehr als eine Seite des Ganges bis jetzt in Anspruch genommen worden zu sein, und wiewohl die Höhe des Gewölbes 3 Schichten Särge enthalten dürfte, so hat nur in einigen dieser Gewölbe, und dies ist namentlich mit dem Raume No. 3 der Fall, in welchem die Ueberreste des vormaligen Kapellmeisters v. Weber stehen (und wo die Berechtigung zur Beisetzung 6 Pfd. 10 Sh. St. kostet), die Anzahl der über und auf einander gestellten, an die nächsten Nachbarn dicht angerückten Särge, bisher eine dreifache Reihe erreicht. Der Sarg des Kapellmeisters v. Weber steht in dem, dem Haupteingange zur Linken nächstfolgenden Gewölbe, ungefähr in der Mitte der zweiten Reihe, und da dessen Ober-, Unter- und Seiten-Flächen innach, mit Ausnahme der kleineren, am Fusse des Sarges dem Gange zugekehrten vertikalen Fläche, — hier, wo alle Särge einerlei flache Gestalt und Dimension haben, — von andern Särgen bedeckt sind, ist solcher, ohne Störung der andern Särge, dem Forscher nur durch eine kleine, von einem Mr. Grattaun an besagtes Fuss 1840 angeschlagene Metallplatte kenntlich. Letztere nämlich enthält folgende Inschrift:

„C. M. von Weber,
ob. June 5. 1826.

Vixi, scripsi, dixi.

This humble Inscription was affixed as a tribute of respect to the genius of this great Composer. Jan. 1840.
by H. W. Grattaun.

Die Einrichtung der Grüfte und der Beisetzung in Moorfieldschapel ist übrigens der in den andern Kirchen aller Confessionen in London selbst ganz gleich, so wie ebenfalls der Umstand eines überfüllten kleinen Kirchhofs. Erst seit wenig Jahren sind in den Umgebungen der Stadt Gottesäcker, und zwar wie jedes grössere hiesige Unternehmen, durch Kompagnien und auf Aktien, angelegt worden. Auch in diesen gibt es Katakomben, welcher Umstand den Angehörigen der Verstorbenen die Wahl zwischen Beisetzung und gewöhnlicher Beerdigung freistellt. Diese grösseren im Freien gelegenen Gottesäcker werden jetzt von allen Seiten vorzugsweise benutzt, und es kommt es demnach, dass, wie mir die in Moorfieldschapel eingepfarrte katholische Gemeinde 20,000 Seelen beträgt, — in London selbst sollen 100,000 Katholiken sein, — im Verhältniss nur sehr wenig Begräbnisse und Beisetzungen daselbst stattfinden, und eine Anfüllung der Räume unter genannter Kirche wohl noch zwei volle Jahrhunderte erfordern dürfte. Abgesehen davon, dass in den neuen grossen Cemeteries ausserhalb der Stadt stets eine besondere Abtheilung des Flächenraums für Katholiken und andere, von der Staatsreligion Dissidirende, offen gelassen wird, hat die katholische Gemeinde übrigens noch einen kleinen eigenen Gottesacker in London selbst.

Aus dem Gesagten, welches auf eigene Anschauung und auf die mir von dem Minister Apostolicus der Moorfieldschapelle mitgetheilten Angaben begründet ist, wollen Ew. Excellenz geneigtest beurtheilen, welche Glaubwürdigkeit die Berichte der Beisenden verdienen, welche vom Ueberfüllung und der Gefahr der Räumung der Katakomben unter Moorfieldschapel gesprochen. Es geht ferner hieraus hervor, dass die Art der Bestattung der indischen Hülle Karl Maria von Webers von der zur Zeit des Todes derselben, in der Mehrzahl der Fälle bei wohlhabenderen oder ausgezeichneteren Mitgliedern der hiesigen katholischen Gemeinde üblichen Bestattungsweise keineswegs verschieden war. Die Rücksicht endlich auf die Möglichkeit einer spätern Zurückwünschung der indischen Ueberreste nach Deutschland, dürfte sich den sich der Bestattung 1826 unterziehenden Personen demnach weniger stark aufgedrungen haben, als dies demjenigen Theile des teutschen Publikums erscheinen dürfte, welchem unbekannt ist, dass die Beisetzung früher die hier gewöhnliche Bestattungsweise in den höheren Klassen war, und dass ein kleinerer Sarg die unerlässliche Bedingung der Zulassung eines Todten zu den Katakomben ist. etc. etc. R. von Gersdorff.

Abgedruckt aus der Leipziger Zeitung.

Arthur Kalkbrenner.

In dem Kalkbrenner'schen Hause in Paris, dessen fürstliche Salons in den Wintersoiren Notabilitäten der künstlerischen wie der aristokratischen Welt zu glänzenden Gesellschaften vereinigen, auf des Freundlichste aufgenommen, lernte Schreiber dieses als eine der interessantesten Erscheinungen den Sohn des liebenswürdigen Hausherrn, den zwölfjährigen *Arthur Kalkbrenner* kennen, der, obwohl nicht ausschliessend zum Musiker erzogen, doch gewiss in kurzer Zeit als Künstler Aufsehen erregen und den bedeutendsten Fachmännern an die Seite gesetzt werden wird. Von zartester Kindheit auf zeigte der Knabe ungewöhnliche Anlagen zur Musik und schenkte mit wachsender Neigung dem Vater am Flügel ungetheilte Aufmerksamkeit. Schon im achten Monate überraschte das Kind die Eltern durch Taktbewegungen wenn gespielt wurde, indem es bald mit dem Kopf nickte, bald mit den Händchen den Takt angab und sich leicht in alle absichtlich veränderten Tempi zurechtfand. Dies angeborene Taktgefühl sprach sich so entschieden aus, dass einst Plato, der am Instrumente sass, den Kleinen auf das Instrument setzen liess, und erstaunt über die Regelmässigkeit, mit welcher derselbe alsbald den Takt zu schlagen begann, alle Augenblicke ganz unerwartet Taktart und Rhythmus veränderte und sich alle erdenkliche Mühe gab, ihn zu verwirren, ohne dass es ihm auch nur ein einziges Mal gelingen konnte.

Arthur war vierthalb Jahr alt, als er auf einer Ausfahrt auf's Land beim Aussteigen aus dem Wagen, in welchem er gegen seine Gewohnheit während der letzten halben Stunde in einer fast ganzlichen Unbeweglichkeit gesessen hatte, rief: Papa, ich habe ein Lied komponirt! Der Vater, der nicht wunderlich auf diese Worte merkte, trat ein und begrüsste die anwesende Gesellschaft. Nach kurzer Frist aber wurde er von dem Kleinen am Rockschosse gezupft und abermals und dringender mit jenen Worten angegangen. Es half nunmehr nicht Abweisung noch Beschwichtigung, der Vater musste, um nicht länger belästigt zu werden, mit dem Kinde in's Nebenzimmer zum Flügel und die Komposition spielen und auf Noten bringen, die der Knabe so sehr zu vergessen fürchtete und ihm mit zierlichem Stimmchen vorsang. Der Vater fand die kleine Melodie so liebenswürdig in ihrer Einfachheit, und darin so guten Rhythmus, dass es ihm Freude machte, sie niederzuschreiben, und nun erst lief der Knabe, bei welchem sich der gewohnte Frohsinn wieder einstellte, zu seinen Gespielen, die ihn bis dahin vergebens zur Theilnahme an ihren Vergnügungen zu locken sich bemüht hatten.

Von diesem Tage an hat er unablässig mit Komponiren sich beschäftigt. Mit sechs Jahren hatte er die im zweiten Theile der Kalkbrenner'schen Klavierschule befindlichen 17 kleinen Anfangsstücke ersonnen, die der Vater darin aufnahm, weil er selbst nichts Leichteres für kleine Kinderhände zu schreiben wusste. Die meisten dieser kleinen Sätze haben einen so eigenthümlichen Anstrich, dass man sie füglich für Nationalmelodieen halten könnte; dies ist namentlich mit dem Stück No. 2 der Fall, welches in ganz natürlich fliessendem, echtem Fünfvierteltakt gesetzt ist und den Charakter einer russischen Volksmelodie trägt. In Arthur's Spiel gibt sich unverkennbar der treffliche sangvolle Vortrag des Vaters kund, und es ist rührend, das in Seligkeit schwimmende Auge des Letzteren zu sehen, wenn der Knabe, der mit Widerwillen seine Kinderspiele verlassen musste, um auf des Vaters Geheiss irgend eine neue Komposition vorzutragen, sich am Instrumente alsbald in neue Kombinationen vertieft und, Alles vergessend, den Eingebungen des Augenblicks sich überlässt.

Bei so glücklichen musikalischen Anlagen besitzt der ausgezeichnete Knabe viel natürlichen Verstand, Scharfsinn und eine vorwaltende Richtung zu ernstem Nachdenken. Mit grösster Leichtigkeit erlernt er was ihn

wahrlich wieder eine Pause machen, Anton! die Glocke schlägt Ein Uhr zur Nacht. Die Stunde der Geister ist vorbey. Welcher giftige hat mich denn ergriffen, noch so kurz vor Ablauf? —

Ich fahre ruhiger fort. Händel bearbeitet in jenem Chor, mit denselben Ideen, und im Allgemeinen auf dieselbe Weise, aber im Besondern in grössester Mannichfaltigkeit, alles Dir beschriebene noch zweymal; bis dann alle Singstimmen und alle Instrumente und alle jene Ideen sich vereinigen, und so das ganze Evangelium noch einmal verkündigen. Ein Ritornell spielt noch einmal auf die Hauptpartien an, und lässt die Seele aus der hohen Spannung zu süsser Beruhigung kommen. Diese wird unterhalten, und liebliche, zarte, höchst freundliche Töne bietet Dir die kurze Pastoralsinfonie, dreystimmig, in Zwölfachteltakt. Stünde sie anderswo, vielleicht als Mittelsatz einer Orchestersinfonie, so würdest Du sie allzu bescheiden und allzubeschränkt finden: aber gerade hier, wo sie auf das Gemüth dieselbe Würkung hervorbringen soll, welche die Ausstellung des Bildes einer heiligen Familie von irgend Einem der **ältesten** italienischen Mahler hervorbringen würde, ist sie vortrefflich. Und eben so vortrefflich schliesst sich an sie der einfache Bericht des Lukas — wie die Hirten auf dem Felde waren, und der Engel erschien, jene sich fürchteten, und der Engel sagte: fürchtet euch nicht, ich verkündige euch grosse Freude u. s. w., in welche Erzählung sich Tenor und Sopran theilen und einander theilnehmend unterbrechen, und wo, wenn von den Engeln die Rede wird, die hohen Saiteninstrumente, ohne Basse, leise und zart drein spielen — Und alsbald ist nun bey dem Engel „die Menge der himmlischen Heerschaaren," und preiset Gott im Chor: „Ehre sey Gott in der Höhe" u. s. w. Das Chor ist schön; aber ich gestehe Dir, dass es mich nicht befriedigt — : sey es nun, weil ich ganz andere Behandlung dieser Worte in einigen Messen grosser Meister kenne, oder weil ich nach jenem Jubel der Menschheit: Uns ist ein Kind geboren, etwas noch Höheres von den Engeln erwartete. Händel hätte dies Höhere geben können — kein Zweifel: aber ohnstreitig wollte er dies für diejenigen Scenen aufsparen, wo Engel und Menschen in Preis und Anbetung zusammentreten. Das feyerliche Verstummen der Singstimmen nach: „Friede auf Erden" — und das leise Fortspielen der Instrumente in der Tiefe; so wie der Schluss, wo Händel wieder durch das zarte, abgesetzte Spiel der **hohen** Saiteninstrumente allein, die Rückkehr der himmlischen Geister vor das Auge bringt, sind sehr schön.

Nun ist die erste Handlung des grossen Erlösungswerks dargestellt. Der Totaleindruck muss in dem Zuhörer zwar erhalten, aber dieser muss auch fähig gemacht werden, zur zweyten Handlung fortgehen zu können. Dies zu bewürken wählte Händel die einfache Arie: „Erfreue dich innig, du Tochter Jerusalem," welche Worte in sanfter Freudigkeit gehalten sind. Aber im zweyten Theile schliesst sich ernster und vorwärts deutend die Stelle an: „Er ist der rechte Helfer u. s. w." Noch bestimmter leitet dahin, wohin wir sollen, das einfache Recitativ: „Dann öffnet der Blinde das Auge" u. s. w. und die wahrhaft-himmlische Tenorarie: „Er weidet seine Heerde, ein guter Hirt! Die Lämmer nimmt er auf in seinen Schoos, trägt sie in seinem Busen; führet die Mutter, die gebären sollen, mit sanfter Hand" — Und dann: „Kommt her zu ihm, ihr Mühseligen; kommt, ihr Beladenen: er erquicket euch! Nehmt auf euch sein Joch — so findet ihr Ruhe für eure Seelen." Nie, nie bin ich durch Musik so sanft bewegt, so in die süsseste Schwermuth versenkt worden. Jeder Gang, jeder Ton athmet Liebe und kindliches Zutrauen. Gehe Gott, dass dieser Gesang mir einmal vorschwebt, wenn ich auf dem Sterbebett ruhe. Gern müssen sich dann die Augen schliessen vor allem, was dahinten

anspricht und weiss sich technische Fertigkeit anzueignen in Dingen, die ihn ergötzen. So hat er unter Anderm grosse Freude daran, Landkarten zu entwerfen oder abzuzeichnen, was ihm bewundernswürdig schnell und leicht gelingt. In Allem ist seine Auffassung rasch, seine Rede gewandt; seine Antworten zeigen eine grosse Zartsinnigkeit und Lebendigkeit des Geistes. Glücklich machte es ihn, als zum Lohne einer kleinen, aber sehr schönen Tondichtung die allgemein hochverehrte Herzogin von Orleans ihm einen Kuss auf die Stirn drückte.

Unter glücklichern Umständen und günstigern Verhältnissen ist wohl selten ein Kind geboren und aufgewachsen, wie Arthur Kalkbrenner. Auch er konnte, wie jener von Himmel und Erde begünstigte Liebling unter den teutschen Tondichtern, in aller und jeder Hinsicht mit Recht *Felix* genannt werden. Ausser weiblichen Gütern, die schon eine sorgfältige Entwickelung aller angeborenen Gaben und eine lachende Zukunft verbürgen, legten ihm die Eltern als Bewillkommnung auf Erden den Glanz berühmter Familiennamen in die Wiege, welche zur Nacheiferung anspornen und Eingang verschaffen in die höhern Kreise des geselligen Lebens: der Vater einen in der Kunstwelt ausgezeichneten, die Mutter einen edlen Geschlechtsnamen, der im Verein mit vielen andern aus der Napoleon'schen Heldenzeit an den Mauern des grossen Triumphbogens prangt. In der Obhut liebender Eltern, unter der Leitung eines der unterrichtetsten Männer Frankreichs und im Umgange der feinen Welt wird dem Knaben nichts zu wünschen bleiben von dem was eine allseitige Entwickelung fördern kann, von dem was nöthig ist, um hohe Geistesbildung und Künstlerschaft, liebenswürdige Sitte und bedeutende Stellung in der Welt zu erlangen. *Aug. Gathy.*

Anfragen

wegen einiger Werke von Louis Berger.

Nach dem Zeugnisse einer seiner Schüler hat Berger zu dem Rondo seiner Sonate in C moll, Op. 7, einen andern Schluss komponirt, als der ist, welcher sich in der alten und in der neuen Gesammtausgabe findet. Ist er nicht unter seinen hinterlassenen Papieren? — Ferner hat Berger ein Supplement (wie er es bescheiden nannte) zu Hummel's Klavierschule geschrieben, was er herausgeben wollte. Es wäre der Mühe werth, zu sehen, ob sich ein solches Werk unter Berger's Nachlasse vorfände und ob es noch zu veröffentlichen sei?

Ankündigungen.

In der **A. Sorge**'schen Buchhandlung in Osterode und Goslar ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Klingehell, A., 2 Geschwind-Walzche d-bstimmig für Harmoniemusik. Preis 4 Thlr.

— — Fortunatus für das Pianoforte zu 4 Händen mit Fahnenweihe für den Gesangverein in Osterode. Preis 4 Sgr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Burgmüller, F., Six de ballet dansés dans Giselle.
— — Rondeau valse sur Freyre et Mori.
— — Grand galop sur les diamants de la couronne. Op. 70.
Cramer, J. B., 16 études préparatoires en 84 études. Op. 95.
Duvernoy, J. B., 2 rondeaux sur les diamants de la couronne. Op. 144 No. 1 et 2.
Herz, H., 50 études progressives et faciles. Op. 119, en 2 suites.
— — Ecole musical des jeunes pianistes, contenant 6 morceaux d'une exécution brillante et facile. Op. 120.
— — Caractère de Rossi, introduction, variations et finale. Op. 121.
Kalkbrenner, F., Souvenirs des diamants de la couronne, Fantaisie. Op. 142.
Lemoine, H., Bagatelle sur Giselle.
Liszt, F., Ouverture de l'op. Guillaume Tell de Rossini.
— — Introduction et Polonaise de l'op. I Puritani.
Mussard, Souvenir de Rothsimme, quadrille.
— — 2 quadrilles sur les airs du ballet Giselle.
Wolff, L., Fantaisie sur Beatrice di Tenda. Op. 54.
— — 2 Fantaisies sur Freischütz. Op. 55.

NB. Früher angezeigt:

Thalberg, S., Grande Fantaisie sur la Serenade et le menuet de „Don Juan." Op. 42.
— et **Ch. de Beriot,** Grand Duo concertant sur les Huguenots.

erscheinen gegen Ende Oktober d. J.

Neue Musikalien im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Berger, Op. 54. Concerto p. Pfte. Orc. compl. Liv. 3. Subscr. Pr. 4 Thlr. netto	4 20
— Sämmtliche Lieder mit Pfte. 3. Lief. (Op. 45 u. 53.)	— 27½
Franco-Mendes, Op. 37. Six Caprices p. Velle.	— 17½
Henselt, Op. 2. Six Etudes caractéristiques p. Pfte. 2 Hefte	1 5
Mayer, Op. 60. Second Allegro de Concert pour Pianoforte avec Orchestre	3 20
— Op. 60. Idem avec Quatuor	2 12½
— Op. 60. Idem pour Pianoforte seul	1 10
— Op. 61. Trois grandes Etudes pour Pianoforte	1 —
— Op. 62. Caprices pour Pianoforte	— 15
— Op. 63. Scherzo pour Pianoforte	— 20
— Op. 64. Premier Impromptu pour Pianoforte	— 10
Schad, Op. 6. Trois Nocturnes pour Pianoforte	— 12½
— Op. 24. Le Retour en Suisse. Valses expressives p. Pfte.	— 12½
— Op. 25. La Scintillante. Grande Valse p. Pfte.	— 20
— Op. 26. Le Chant de Malvinose. Andante p. Pfte et Violon.	— 22½
Tulou, Op. 64. Dernières Pensées de Weber. Variations pour Flûte avec Pianoforte	— 15
Velt, Op. 19. Abendgruss. Fantasie für Pianoforte	— 17½
Weber, F. A., Op. 8. Variations sur la Cavatine de la Stravaza pour Pianoforte	— 15

J. F. Chr. Emde in Leipzig.

Bogen-Instrumentenmacher,

wohnt nun seit 16. October 1841 an Schützen-Strasse No. 16.

Eine junge Sängerin, die bereits an mehreren Hoftheatern Deutschlands glänzt gewirkt, und deren Fähigkeiten bereits auch eine anwartige Blätter rühmlichst anerkannt haben, wünscht sofort ein anderweitiges Engagement. — Man beliebe sich bei dem Musikdirector Thone in Hildesheim in frankirten Briefen zu melden.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Oktober. № 43. 1841.

Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.

Von *Ad. Bernh. Marx.* Leipzig, 1841, bei Breitkopf und Härtel. 169 Seiten. Brochirt 1 Thlr.

Gewiss eine der merkwürdigsten und, würde sie, was freilich für den Augenblick nicht zu erwarten steht, ganz gewürdigt, für die Musik als Kunst, so wie für den Geschmack, der heut zu Tage herrscht, eine der folgereichsten Schriften. Der Verfasser, als grundlicher Lehrer der Tonkunst und Schriftsteller in diesem Fache durch seine treffliche „*Musikalische Kompositionslehre*" allgemein bekannt, war ganz dazu geeignet, auf der Bahn, die Gottfried Weber so muthvoll gebrochen hatte, mit gleichem Glück, gleicher Einsicht, aber weniger Einseitigkeit fortzuschreiten. Die Schrift zerfällt nächst der Einleitung in sechzehn Abschnitte und ein Schlusswort. Vielleicht macht schon die Ueberschrift der Abschnitte den Leser nach dem Ganzen begierig, und da diesem möglichst viele Verbreitung und Beherzigung zu wünschen ist, so scheint es nicht überflussig, sie hier aufzuführen. Einleitung S. 1—7. Bestimmung und Wichtigkeit der Komposizionslehre. Untersuchung des der Komposizionslehre nöthigen Umfangs. Nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre. Der Gegenstand der Lehre. Komponist und Komposizionslehre. Die alte Lehre. Tendenz der alten Lehre. Uebersicht der alten Lehre. Konsonanz und Dissonanz. Dehn's Akkordsystem. Fortführung des Systems. Abschied vom System. Nachwehen des Systems. Die praktische Grundlage. Praktische Fehlgriffe. Die alte Methode. Schlusswort. Die Tendenz der Schrift ist eigentlich eine doppelte, nämlich kritik des jetzt herrschenden Ungeschmacks und dann kritik der alten Musiklehre wie der Titel sagt. Doch nimmt diese letztere bei Weitem den grössten Theil derselben ein, und Dehn, der neueste Darsteller der alten Musiklehre, wird hier anstandig, aber heftig, unausgesetzt und mit den schärfsten Waffen angegriffen, so dass ihm nichts übrig bleibt, als das Gewehr zu strecken*). Herr Professor und Musikdirektor Marx ist hier ganz auf ihm günstigen Terrain und ein nicht zu bezwingender Gegner, weil er, bei genauer Sachkenntniss, eine tüchtige Logik mit kräftiger und gewandter Führung der Feder verbindet. Er wird alle einsichtsvolle Komponisten, selbst die nach älterer Schule gebildeten, für sich haben, denn welcher Unparteiische kann leugnen, dass sich in der alten Lehrmethode ein Wust von Widersprüchen, halbwahren und ganz falschen Vorschriften, einseitigen und unhaltbaren Regeln, willkürlichen sinnlosen Satzungen befand, der ganz geeignet war, den Schüler aufs Aeusserste zu bringen. Referent stimmt daher Herrn Professor Marx völlig in seiner Polemik bei und ist mit ihm überzeugt, dass nach einer andern Lehrmethode — und namentlich nach der in seiner grossen Komposizionslehre entworfenen — der fähige Schüler in *einem* Jahre lernt, was er nach der alten in fünf Jahren, oft noch schwankend genug, sich selbst mühsam abstrahirt hatte. Referent glaubt sogar, dass man ohne musikalische Ketzerei noch weiter gehen könne und dass die Alles umgestaltende Zeit auch eine Epoche herbeiführen dürfte, wo sämmtliche Quinten- und Oktavenverbote, so wie alle Bannstrahlen gegen Querstände u. dgl. als *papierne* Schranken niedergerissen und verlacht werden dürften! Was fand man nicht noch vor hundert Jahren entsetzlich dissonirend, was jetzt nicht das geringste Aufsehen mehr macht! Herrn Professor Marx gebührt, zumal von der jungen studirenden Welt der Musiker, nicht minder aber auch von der Legion der Lehrer — wenn sie ihren Vortheil verstehen — der lebhafteste Dank dafür, dass er nach Weber's Vorgang in dem Irrgarten der alten Komposizionslehre, das hochwuchernde Unkraut und nutzlose Gestrüpp ausreutend, helle, freundliche Wege angebahnt hat.

Unter der Ueberschrift: *nächste Folgen der Mangelhaftigkeit in der Lehre* lässt sich unser Autor S. 26 folgendermaassen vernehmen:

„Und nun blicke man doch um sich, um überall die thatsächlichen Folgen unserer mangelhaften Musikbildung zu erkennen."

„Woher sonst kommt es, dass in unsern Tagen (wie schon mehrmals) die *teutsche Oper* von den armen italienischen und französischen Machwerken überwunden und verdrängt worden? Keinem für Musik nur etwas Gebildeten wird es zweifelhaft sein, dass unser *Spohr, Marschner, Reissiger, Lindpaintner* und wie die ehrenwerthen Männer alle heissen, ebensowohl an Talent wie an musikalischer Bildung diesen *Bellini's, Donizetti's, Adam's, Auber's* weit überlegen sind, die jetzt unstreitig die Vorgunst des Publi-

*) Herr Dehn arbeitet, wie wir hören, an einer Gegenschrift. *Die Redaktion.*

kums geniessen. Es kommt daher, weil unsere Kunstlehre selbst noch nicht das Wesen der Oper, der Gesangmusik überhaupt, erschöpfend durchforscht, *Künstler und Publikum aufgeklärt* hat; weil wir *keine Dichter für die Oper* besitzen, die dazu wohl Begabten und Fähigen keine Gelegenheit finden, sich über die nothwendigen Bedingungen eines Operngedichtes, überhaupt eines Musiktextes genügend zu unterrichten u. s. w.“

Für unsern Zweck, dem würdigen, von uns hochverehrten Verfasser hier als Opponent entgegen zu treten, ist das Fragment, welches wir hier anführen, hinreichend. So sehr wir von dem unbeschreiblichen Nutzen einer geläuterten Kompositionslehre, wie sie uns Herr Professor Marx bereits gegeben hat, überzeugt sind, eben so sehr sind wir es, dass diese auf die Emporbringung der *teutschen Oper* und eines bessern musikalischen Geschmacks nicht den geringsten Einfluss hat. Der Grund dieser Erscheinung liegt ganz wo anders und scheint uns doppelter Natur zu sein; einmal finden wir ihn in der unmässigen Genusssucht, von der unsere materialistische Zeit nicht blos angesteckt, sondern durch und durch vergiftet ist. Diese Genusssucht aber schliesst jede Art von Reflexion über den Grund des Vergnügens aus. Wenn der grosse Haufe der niedern und mittlern Volksklassen nach Auber's und Adam's Melodieen den Walzer- und Galopptakt treten kann, warum soll er sich nach ausgeführterem künstlichem musikalischen Periodenbau sehnen? Die Masse, die heut zu Tage Konzerte und Theater besucht, ist nur in so fern musikalisch zu nennen, als sie eben $^2/_4$-Takt vom $^4/_4$ unterscheiden kann. Wenn die vornehme Welt sich in krankhafter Nervosität an *Bellini's*, *Donizetti's* u. s. w. ekelhaften Süsslichkeit einer ihr Genuss gewährenden Schwärmerei überlassen will, warum soll sie sich zwingen, bei Mozart's, Beethoven's und jener oben genannten Meister Kompositionen einen Gedanken festzuhalten und seiner Durchführung zu folgen, hier Kraft, dort Erhabenheit, und nur am rechten Orte, auch die gefühlvollste Zärtlichkeit herauszufinden? Hierzu gehört *geläuterter Geschmack* — und den haben, ausser wenigen Kennern und enthusiastischen Liebhabern, nur die Musiker selbst — und *Nachdenken*, und dies letztere will heut zu Tage niemand in die Oper mitbringen. Da nun die Theater sich nur füllen, wenn die beliebte lose französische und italienische Nascherei aufgetischt wird, so haben alle Privatunternehmer von Theatern, die, wie die Buchhändler, nie fragen, ob ein Produkt gut ist, sondern blos ob es gehen wird, nichts Angelegentlicheres zu thun, als den Wunsch des Publikums zu beherzigen und — ihren Beutel zu füllen. Das, was der Kenner und gebildete Liebhaber *Kunst*, und zwar *teutsche Kunst* nennt, ist dem Theaterunternehmer eine völlig brotlose.

Indessen, der Mensch ist ein nachahmendes Thier, und wer der Vorderste ist, führt die Heerde. Fänden die teutschen Höfe, deren Theater nicht auf finanzielle Bedenklichkeiten Rücksicht zu nehmen brauchen, an teutschen Opern Gefallen, so würden nach und nach die Logen des ersten, dann des zweiten Ranges, endlich die Theater überhaupt sich wieder füllen, denn abgesehen von der Macht der Courtoisie und Etiquette schliesst das Publikum nicht mit Unrecht, dass, was seine Fürsten anzieht, doch wohl auch Werth haben müsse. Damit aber die Höfe an teutscher Musik wieder Gefallen fänden, müssten die von ihnen angestellten Theaterintendanten weder Mühe noch Kosten sparen, um die teutsche Kunst würdig zu repräsentiren. Die talentvollsten Dichter müssten reich honorirt werden, um echt musikalische und interessante Texte zu liefern, Dekorazionen und Kostüme müssten nicht stiefmütterlich bedacht, die besten Sänger und Sängerinnen (woran es jetzt unter Teutschen nicht fehlt) herbeigeholt, in guten Singschulen gute Stimmen herangezogen werden. Aber wo geschieht jetzt dergleichen? Welch teutsches Hoftheater macht es sich zur Pflicht, der *teutschen Oper*, die nur einiges Wohlwollens bedarf, aufzuhelfen? Ueberall herrscht französischer und italienischer Klingklang, und in unserer Zeit, wo sich die teutsche Vaterlandsliebe auf eine so erhebende und rührende Weise gezeigt hat, wo eine *teutsche Malerschule* so glänzend erstanden ist, liegen die Schwesterküste *teutsche Dichtkunst* und *teutsche Musik* am Boden, und ausländische Gurgelei und Dudelei verdrängt die teutsche Muse von der vaterländischen Bühne!

Schwerlich wird ein unparteiischer Beobachter des jetzt herrschenden Geschmackes unsere Behauptung widerlegen können. Es geht daraus hervor, dass wenn auch die vom Professor Marx gereinigte Kompositionslehre allgemein eingeführt würde, ja, wenn auch — was doch kaum vorauszusetzt werden darf — alle so unterrichtete Komponisten Genie's wären, wenn sie auch ferner das eben so unwahrscheinliche Glück hätten, geistreiche und sachverständige Dichter zu finden, so würde dies Alles dennoch dem herrschenden Ungeschmack keine bessere Richtung geben. Denn wenn wir von *teutschen*, nach den Verfassers neuer Methode *gebildeten*, *genialen* Komponisten sprechen, so können wir nur darunter solche verstehen, die, von der Würde ihrer Kunst durchdrungen, es verschmähen, durch jene Mittel zu gefallen, welche den jetzigen französischen und italienischen Tageskomponisten so glänzende Sukzesse verschaffen. Sie würden vielmehr, ohne den Reiz der Instrumentirung und schönen Melodieen zu verschmähen, nur edle, keinesweges triviale, dem Tanzboden entlehnte Motive wählen, die der Situazion vollkommen angepasst wären, würden nicht bunte Einfalle, wie eine Harlekinsjacke zusammenflicken, sondern einen schönen Gedanken festhalten und kunstgemäss ohne Trockenheit durchführen, würden in der Oper ihren Karakteren die möglichst bestimmte Individualität aufprägen. Das würden sie thun und — damit Langeweile erregen, so wie es Spohr, Spontini, Reissiger u. s. w. vor ihnen gethan und auch nichts erreicht haben.

Die Schuld des Verfalles teutscher Musik liegt weder an der Methode, Komposizion zu lehren, *allein* — denn unsere besten lebenden teutschen Komponisten sind ja nach der alten Methode gebildet — noch an dem Mangel guter Texte *allein*, sondern an der Richtung des Geschmacks, den wir uns vom Auslande mit gewohnli-

cher teutscher Näscherei alles Fremden, ohne Prüfung und Nachdenken — eben wie es die jetzige Zeit liebt — haben aufdringen lassen. Hilfe dagegen kann nur eine Periode bringen, in welcher, wie ehemals Graun, Hasse, Winter u. s. w., moderne teutsche Tondichter durch ihre Melodieen sich das Wohlgefallen der Höfe erwerben und — *Mode* werden.

C. B. v. Miltitz.

Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln, und die Art selbe in gutem Zustande zu erhalten, wie auch kleinere Ausbesserungen derselben in Ermangelung eines Orgelbauers selbst vorzunehmen. Für angehende Orgelspieler verfasst von *Joseph Gartner*, k. k. Hof-Orgel- und Fortepianobauer, Bürger in Prag. Herausgegeben von der Geschäftsleitung des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen. Mit fünf Tafeln in Steindruck. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Prag, 1841. Bei Joh. Hoffmann.

Diese Broschüre, 56 Seiten in gr. 8 enthaltend, ist in sieben Abschnitte eingetheilt; der erste handelt von der inneren Einrichtung einer Orgel und ihren wesentlichen Bestandtheilen, als: Bälge, Windkanäle, Windladen, Wellentafeln, Abstrakten und Winkelhaken, Klaviaturen, Registerzügen, Pfeifenwerk, Namen der bekanntesten Orgelstimmen von Seite 1 — 16. — Der 2. Abschnitt von der richtigen Zusammenstellung der Stimmen bei dem Spiele, S. 17 — 19. — 3. Abschnitt von der Intonazion und Stimmung der Orgel, S. 20 — 24. — 4. Abschnitt über Orgeldisposizionen, S. 25 — 32. — 5. Abschnitt Prüfung einer neuen Orgel in ihren wesentlichen Theilen, S. 33 — 36. — 6. Abschnitt Ueber kleine Orgelreparaturen, S. 37 — 48. — 7. Abschnitt die Disposizionen der Orgeln in Prag, nebst Geschichtlichem über dieselben.

Zur richtigen Würdigung dieser Broschüre steht im Vorworte Folgendes:

„Zur Ergänzung des Unterrichtes, welchen die Schüler des Orgelspiels an der vom Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen zu Prag begründeten Orgelschule erhalten, schien es nothwendig, denselben als eine Art Rathgeber ein Handbuch darzubieten, das ihnen nicht nur über den inneren Mechanismus dieses wichtigen Instrumentes eine klare Anschauung gewähren, sondern sie auch über die Art und Weise, selbes fortwährend im guten Zustande zu erhalten, und kleine, zeitweilig nothwendig werdende Herstellungen und Ausbesserungen selbst vornehmen zu können, in gedrängter Kürze mit hinlänglicher Deutlichkeit belehre."

Wenn gleich dadurch der beabsichtigte Zweck des hochachtbaren Vereines, der seit Jahren schon so Treffliches für Verbesserung der Kirchenmusik in Böhmen wirkte, im Allgemeinen erreicht wird, so wäre dennoch zu wünschen, dass der Herr Verfasser, den ich im Jahre 1834 zu Prag persönlich kennen lernte und über seine meisterhaften Arbeiten mich zu erfreuen Ursache hatte, bei einer etwaigen neuen Auflage dieses Werkchens auf Folgendes Rücksicht nehmen möchte.

Seite 2 wird gesagt, dass die Balgfalten mit dem Ober- und Unterblatte durch Darmsaiten, die beiden Balgblätter am Hintertheile mit Stricken von Hanf verbunden werden. Die Erfahrung lehrt aber, dass beide Massen sich leicht ausdehnen, wodurch die Bälge an Festigkeit, folglich auch an Dauer verlieren, weshalb der Unterschriebene, statt dieser Massen, gehörig präparirte Hirsch- oder Rossflechsen empfiehlt. S. 5 wird der Windkastenboden „Sackel oder Fundamentbret" genannt. Letztere Benennung kann zum Irrthume Veranlassung geben, da nach allen Lehrbüchern das Fundamentbret dasjenige Bret ist, welches anstatt der Spunde oder auch, in einigen Orgeln, über den Spunden liegend, den oberen Theil der Lade winddicht verschliesst; die richtigen Benennungen dafür sind Sackel- oder Pulpettenbret. S. 7 wäre zu bemerken, dass, der Dauer wegen, der durch die Abstrakte in Haken auslaufende Draht mit Pergament zu belegen ist und dieser Theil Beschlag genannt wird. S. 10, dass die Registerzüge möglichst bequem zur Hand liegen, sich leicht und nicht zu weit, auch ohne Seitenbewegung herausziehen lassen müssen. S. 12. Bei Benennung der Stimme Bordun muss das eingeklammerte Wort (Bourdun) wegbleiben, da es eine falsche Schreibart ist; ferner ist der Stimme Cornet zum tiefstem Chore ein geradfüssiger Chor gegeben; soll sie aber, ihrer Natur nach, hornartig klingen, so muss dieser eine Quinte sein, ihr ein Terz- und diesem ein geradfüssiger Chor folgen, als z. B. $2^2/_3$, $1^1/_3$ und $1'$ oder $5^1/_3$, $2^2/_3$ und $2'$. Ferner ist der vierfachen Cymbel der Ton *e*, also ein Terzchor gegeben, wodurch sie aufhört, eine Cymbelstimme zu sein, und ein Scharf wird. Gründe dafür siehe in: Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung von F. Wilke (Berlin, bei Trautwein, 6 Ggr.). S. 15 steht Nassat statt Nasat; die erstere Schreibart, wenn gleich von vielen Orgeldisponenten angenommen, ist falsch, weil diese Stimme in Holland erfunden und Nasat genannt wurde, welches Wort zu teutsch Nachsatz heisst, weil sie ihren rechten Stand im Nachsatze der Orgel erhält.

S. 14 steht: „Prinzipal (Praestant), die erste und Hauptstimme in der Orgel u. s. w." Beide Benennungen bezeichnen zwei verschiedene Dinge, folglich dürfen sie nicht für eine und dieselbe Sache gebraucht werden, denn das Wort Prinzipal bezeichnet die sogenannte Hauptstimme einer Orgel, gleichviel ob ihre Pfeifen im Innern oder in der Fronte der Orgel stehen; dagegen bezeichnet das Wort Praestant alle in der Orgelfronte stehende Pfeifen, ohne Rücksicht, ob sie einer Prinzipal- oder anderen Stimme angehören. S. 16 heisst es: „Violonbass eine Pedalstimme $8'$." Nach der hier gegebenen Benennung wäre diese Stimme der Bass zum Violon, müsste daher von $32'$ sein. Die Stimme muss Violon genannt werden und 16füssig sein, da ihr Ton eine Nachahmung dieses Instrumentes sein soll, das seiner Natur nach 16füssigen Ton haben muss. Soll sie aber zu $8'$ stehen, so ist es zweckmässig, sie Violoncello zu nennen, da sie diesem Instrumente ähnlich klin-

gen soll. S. 16: „Subbass, eine gedeckte, auch offene Stimme von Holz und ist nur im Pedale zu 16 und 32′.“ Das Wort Bass bezeichnet bei der Orgel ursprünglich die Tonhöhe der zwei tiefsten Manualoktaven, sodann das Pedal der Orgel, das, wenn es der rechte Bass zu den Manualen sein soll, zum Grundtone 16′ haben muss. Subbass ist daher diejenige Stimme, welche um eine Oktave tiefer als der Bass der Manuale klingt, kann daher nur 16füssig sein; soll das Pedal aber, einer noch bedeutenderen Tonfeste und Tonfülle wegen, eine 32fussige Stimme erhalten, so muss diese *Untersatz*, d. h. diejenige Stimme, deren Tontiefe um eine Oktave tiefer als der rechte Pedalsatz ist, genannt werden.

Im vierten Abschnitt wäre ernstlich vor den kurzen Oktaven der Orgeln zu warnen, da sie in mehrfacher Beziehung das Schlechteste sind, was man an einer Orgel finden kann, und sie zu einer Unvollkommenheit herabwürdigen, wie sie an einer Orgel niemals vorkommen sollte.

S. 28 wird dem Pedale eine dreifache Mixtur gegeben, ohne ihre Grösse zu bestimmen, was doch wesentlich nothwendig ist. Zweckmässig wäre es, vor jeder kleinfüssigen Pedalmixtur zu warnen, da diese ganz gegen die Natur des Pedaltones sind und daher widerlich wirken. Zu empfehlen ist deshalb die Kompensationsmixtur, die durchaus, am Wenigsten an einer grossen Orgel, nie fehlen sollte, da sie das einzige und rechte Mittel ist, den tiefen Pedaltönen gleiche Kraft, Deutlichkeit und präzise Ansprache, wie sie die höheren Pedaltöne haben, zu geben. Siehe die vorhin erwähnte Broschüre von F. Wilke oder auch: Beschreibung der St. Catharinenkirchenorgel zu Salzwedel. Mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgel von Friedr. Wilke. Berlin bei T. Trautwein.

S. 32 wird empfohlen, die Pedallade aus Kiefernholz zu verfertigen. Der Unterschriebene stimmt dafür nicht, weil Kiefernholz leichter als Eichenholz anquillt und zusammentrocknet, wodurch die Windlade, da Windundichtigkeit ein Haupterforderniss derselben ist, leidet. Noch unzweckmässiger ist es daher, einzelne Theile einer eichenen Lade von Kiefernholz zu machen, wie dies leider hie und da geschieht.

S. 46 wäre das Beziehen der Saugeventile mit Gaze zu empfehlen, weil dadurch verhindert wird, dass die Balge beim Aufziehen keine sich denselben nähernden Insekten einsaugen können, die sodann vom Winde vor die Luftspalten getrieben werden und das Verstummen der Pfeifen veranlassen. Fälle der Art kommen oft schon bei neuen Orgeln vor.

Im siebenten Abschnitte wäre noch zu warnen, keine vielchörige als 6-, 8-, ja sogar 16fache Mixturen zu disponiren, weil ihre plötzliche Schärfe widerlich ist, dem Ton der Orgel, ihrer Repetizionen und Doubletten wegen, Undeutlichkeit und Unreinheit gibt. Zweckmässiger ist es, da, wo Schärfe des Tones unerlässlich ist, die nöthigen Mixturchöre in mehrere und zwar verschiedenartige gemischte Stimmen so zu ordnen, dass Doubletten vermieden werden, die Chöre so wenig als möglich repetiren, wodurch der Orgel eine anwachsende Tonstärke und Tonschärfe, je nachdem sie an Orte ist, gegeben werden kann. Wird nun den Pfeifen dieser Chöre, nach den oberen Oktaven hin, eine nach und nach grössere Tonfülle durch Mensur und Intonazion gegeben, so erhält die Orgel eine Klarheit und Bestimmtheit des Tones, die nichts zu wünschen übrig lässt. Der Beweis für diese Wahrheit ist mit der Orgel zu Salzwedel zu führen, deren Beschreibung ich vorher erwähnte.

S. 51. „Disposizion der grossen Orgel in der k. Stiftskirche am Strahow.“ Diese Orgel hat im Pedale stützende Stimme: Untersatz 32′ und, wenn sie noch eine gedeckte Quinte von $10\frac{2}{3}$′, so wie eine gedeckte Terzstimme von $6\frac{2}{5}$′. Eine Zungenstimme ohne Verbindung mit Gedakt, gleich viel, ob sie im Pedale oder Manuale steht, ob sie tief oder hoch von Ton ist, klingt immer nur mager und erhält ihren Glanz erst durch die genannte Verbindung, was an jeder Orgel als richtig erkannt werden kann, an der sich genannte Stimmen befinden.

Kontraposaune 32′, aber ihr fehlt die nöthige unterkräftiger hervortreten, noch glänzender wirken soll,

Ungeachtet dieser noch fehlenden Bemerkungen ist die Broschüre sehr zu empfehlen, da sie den angehenden Orgelspielern gewiss, besonders wenn sie beim Anschauen einer Orgel gelesen wird, Nutzen bringt.

Druck und Papier, so wie die gelieferten Zeichnungen sind von bester Art. *Wilke.*

Nachrichten.

Berlin, den 3. Oktober 1841. Mein Bericht über die musikalischen Ereignisse des ungewöhnlich schönen Septembermonats wird sehr beschränkt durch den zeitigen Zustand der königlichen, wie der italienischen Oper in der Königsstadt. Der ersteren fehlt eine erste Sopransängerin und noch ein erster Tenor für heroische Gesangrollen, da die Stelle der Dem. *Löwe* nicht ersetzt und Frau v. *Fassmann* schon längere Zeit von der Bühne entfernt, folglich nur Dem. *Schultze* aktiv ist und Dem. *Grünbaum* in zweiten Rollen fortwährend gastirt. Herr *Eichberger* ist am 1. dieses nach Mainz abgegangen und es bleibt sonach Herr *Mantius* jetzt unser einziger, mehr für das leichtere Singspiel geeignete Tenorist, da Herr *Bader* sich auf hohe Baritonpartien, wie z. B. Orest in Gluck's Iphigenia, zu beschränken genöthigt ist. Freilich ist nun Dem. *Hähnel* ein würdiges Mitglied der hiesigen Bühne geworden, und hat als solches in Bellini's abgesungenen „Capuleti und Montechi“ in der Rolle des Romeo bereits mit verdientem Beifall debütirt; allein ihre Anstellung ersetzt uns immer nicht den fehlenden ersten Sopran. Dem. *Tuczeck* soll nun zwar auch engagirt sein; so achtbar indess das Talent dieser Sängerin für naive Rollen, wie z. B. die Magdalene im „Postillon,“

„die Nachtwandlerin" u. s. w. ist, eignet sich doch dieselbe weniger zur Bravoursängerin und Darstellerin leidenschaftlicher Karaktere. An Baritou- und Basstimmen ist kein Mangel, da die Herren *Bader*, *Böttticher*, *Fischer* und *Zschiesche* ihre Stellen sehr gut ausfüllen. Dennoch soll der Baritonsanger Herr *Ecke* (wahrscheinlich als Tenor-Surrogat) auf einige Zeit engagirt sein, dessen vielseitige Brauchbarkeit nicht zu verkennen ist, und der auch bereits die hohe Tenorrolle des Sever in der Oper „Norma," freilich mit Anstrengung, gesungen hat.

Nachdem Mad. *Fischer-Schwarzböck* ihre wenigen Gastrollen mit der Euryanthe beifällig beschlossen hatte, gab Mad. *Marquard-Segatta* vom Theater zu Pesth die Norma ziemlich matt) und die Agathe im „Freischütz." Letztere bei Weitem gelungener. Die Sängerin schien in der ersteren Rolle nicht günstig disponirt oder sehr befangen zu sein. Dramatisches Talent und massig starke Sopranstimme sind der routinirten Darstellerin nicht abzusprechen.

Die früher bereits erwähnte Dem. *Krüger* sang die Adalgisa, später auch die Giulietta wiederholt mit ermunterndem Beifall; ihre Stimme ist nur schwach, doch rein und angenehm, auch bereits gut ausgebildet, die Darstellung fast zu künstlich berechnet. In kleineren Räumen und bei gehöriger Schonung des zarten Organs verspricht indess diese Kunstblüthe noch reifere Früchte zu tragen.

Dem. *Kunth* schloss ihre Gastrollen mit Wiederholung der Madelaine in „Postillon von Lonjumeau" mit Beifall. Dem. *Grünbaum* setzte ihre Gastspiele fort als Aunchen im „Freischütz" und Margarethe in Auber's wiederholt bei vollem Hause gegebenem „Feensee," worin Herr *Böttticher*, in Abwesenheit des auf einer Urlaubsreise sich befindenden Bassisten *Zschiesche*, den Grafen Rudolph recht kraftig sang und lebendig darstellte. Die wegen Abwesenheit der vorzüglichsten Solotänzer einige Zeit vom Repertoir verschwundenen Ballette: „Der Seeräuber," „Robert und Bertrand" u. s. w. ergötzten nach der Rückkehr der Herren *Taglioni* und *Stullmäller*, wie der Damen *Taglioni* und *Galster* wieder die Schaulustigen. Auch Schiller's „Wilhelm Tell" und Goethe's „Götz von Berlichingen" ist wieder über die Bühne geschritten, und zwar von Herrn *Genz* (statt des abwesenden Schauspielers *Rott*) kräftig und natürlich wahr dargestellt. *Seydelmann* soll von lebensgefährlicher Krankheit genesen sein, ist jedoch noch nicht wieder aufgetreten. — Eine kleine komische Oper: „Die Hirtin von Piemont," Text von Gence (der leider die Königsstädtische Bühne verlassen und die Direkzion des Danziger Theaters übernommen hat), mit natürlich einfacher Musik von A. Schaffer, hat durch die gute Darstellung der komischen Rollen von den Herren *L. Schneider* und *Blume*, wie durch den empfindungsvollen Gesang der Dem. *Schultze* als Hirtin, gefallen. Auf kunstvolle musikalische Formen kann man bei solchem leichten Tonspiel natürlich keinen Anspruch machen; doch würde dem jungen Komponisten gründliches Studium gewiss nützlich sein, um sich freier zu bewegen. An Melodie fehlt es demselben nicht. — Lortzing's „Hans Sachs" war zufälliger Hindernisse wegen längere Zeit zurückgelegt; jetzt kam das etwas gewöhnliche, theilweise in der Handlung gedehnte Singspiel, mit neuer Besetzung der Rollen des gar zu sentimentalen Schuhmachers (von Herrn *Böttticher* mit schönem Portament gesungen) und des Bürgermeisters (Herr *Blume*), wieder zur Aufführung, ohne jedoch mehr Erfolg als früher zu erlangen, so belustigend auch Herr *Mantius* den verliebten poetischen Schusterlehrling und Herr *Schneider* den geckenhaften Rathsherrn darstellten, und Dem. *Grünbaum* die Cordula mit Humor und Leben gab. Die Sentimentalität ist zu vorherrschend und die komischen Szenen erscheinen zu isolirt. Auch ist grossen Theils die Melodie und Haltung der Gesänge etwas gewöhnlich und das Lyrische dem Dramatischen vorwaltend. Dennoch erhielten einige Lieder und Ensemble's verdienten Beifall.

Zwei Feierlichkeiten verschiedener Art fanden in der Sing-Akademie Statt. Ueber die erste, *Fr. Curschmann's Gedächtnissfeier*, haben Sie bereits Mittheilung erhalten. Ueber die zweite Feier von den Eleven der königl. Akademie der Künste am Geburtstage ihres würdigen Vorstandes der musikalischen Sekzion, des Herrn Musikdirektors *C. F. Rungenhagen*, am 27. September veranstaltet, folgt hiebei ein besonderer Bericht.

Das Repertoir der Königsstädtischen Bühne war im September sehr beschränkt. Die italienische Oper behalf sich mit Wiederholungen des Torquato Tasso, Barbiere di Seviglia, Gemma di Vergy u. s. w. Von einer neuen komischen Oper (die indess zu Zeiten der Dem. Sontag und des unersetzten Spitzeder auf dieser Bühne bereits in teutscher Sprache gegeben wurde), „Il Turco in Italia" von Rossini, konnte nur der erste Akt gegeben werden, da Signora *Ferlotti* plötzlich erkrankte. Ein neu engagirter Bassist, Signor *Setti* aus Mailand, zeigte eine reine, etwas beiegte, nicht sehr starke Baritonstimme und ziemliche Gelaufigkeit. Doch waren die Störungen diesen Abend zu gross, um schon ein kompetentes Urtheil über seine Leistungen fallen zu können. Nach dem ersten Akt des Turco sang Herr Setti noch eine Arie aus dieser Oper, und zum Schluss wurde der letzte Akt der Lucia di Lammermoor gegeben. Das Theater ist jetzt bei den italienischen Opernvorstellungen meistens wenig besucht, wogegen die Possen durch *Beckmann's* Komik fortwährend das Haus füllen. Dass die teutsche Oper ganzlich von dieser Bühne verbannt ist, scheint keine richtige Spekulazion zu sein. Doch wird noch eine italienische Sangerin (ich glaube die *Albertazzi*) erwartet, und es konnte sein, dass im Winter die Theilnahme für die italienische Oper wieder zunimmt. Doch für lange Zeit dürfte solche sich doch schwerlich erhalten, wenn nicht ein *Rubini*, *Mariani* oder eine *Grisi* u. s. w. zu gewinnen ist, was doch kaum möglich sein dürfte. — Dem. *Löwe* kommt nicht hieher zurück, sondern hat in Mailand ein Engagement angenommen.

Zur Feier des Geburtstages des Königs sollte am 15. Oktober im königl. Theater Halevy's „Guitarrenspieler," später Gluck's „Orpheus" (durch Dem. *Hubner*)

gegeben werden. Die Königsstädtische Bühne will eine italienische Fest-Kantate und Rossini's Otello aufführen. — *Meyerbeer* ist nach dem Alexis-Bade abgereist.

Musikalische Geburtstags-Feier.

Seit dem Bestehen der akademischen Schule für musikalische Komposition nahmen die Eleven der königl. Akademie der Künste (Musikalische Sektion) jederzeit von dem Geburtstage ihres verdienstvollen Lehrers, Musikdirektors *C. F. Rungenhagen*, am 27. September, Kenntniss, indem sie eigene Festkompositionen in der Wohnung desselben aufführten. Im vorigen Jahre wurde in einem befreundeten Hause eine kleine Oper von dem Eleven Thiessen an diesem Tage aufgeführt. In diesem Jahre hatten sich die musikalischen Eleven unter einem Vorwande die Partitur des von C. F. Rungenhagen in Musik gesetzten Oratoriums von Metastasio: „La Morte d'Abel" von dem Komponisten verschafft und im Stillen eine vollständige Aufführung mit Chor und Orchester vorbereitet. Zu den Proben waren denselben Säle im königl. Akademiegebäude eingeräumt worden, so dass der Gefeierte durchaus keine Ahnung von dem Unternehmen haben konnte. Am 27. v. M. holten ihn zwei der ältesten Eleven aus seiner Wohnung ab und führten den Direktor zu seinem Ehrensitze in dem grossen, mit Blumenvasen und Gewinden festlich geschmückten Saale der Singakademie, in welchem sich bereits mehrere hundert eingeladene Personen, meistens Freunde und nähere Bekannte des Gefeierten, versammelt hatten. Eine festliche Introduktion des Eleven *Hering* leitete die Kunstfeier ein. Hierauf folgte eine Anrede des Eleven *J. Stern* an den Direktor, angeführ des Inhalts: wie die Eleven ihre Anhänglichkeit an den verehrten Meister dadurch an den Tag legen wollten, dass sie eine seiner Kompositionen zur Aufführung brächten, um sich auf diese Weise noch inniger geistig mit ihm zu vereinen. Es folgte nunmehr die Aufführung des ungemein ausdrucksvollen, in würdigem Styl durchgeführten Oratoriums (dessen öffentliche Aufführung wohl zu wünschen wäre) in italienischer Sprache, durch mehr als hundert Personen. Die Soli waren zum Theil von königlichen Sängern, auch von Mitgliedern der Akademie besetzt. — Da Metastasio's Gedicht nur zwei Chöre enthält, so hat der Komponist dem Werke in seiner Bearbeitung sechs Chöre gegeben und es dadurch der neuern Zeit näher geführt. Das besonders in den Rezitativen schwierige Oratorium (von dem bisher noch nie eine vollständige Aufführung Statt gefunden hatte) wurde recht gelungen, in manchen Nummern vortrefflich ausgeführt. Den ersten Theil leitete der Eleve *J. Stern*, den zweiten der Eleve *Küster*. Die umsichtige Leitung des aus Eleven der Akademie und Mitgliedern der philharmonischen Gesellschaft, auch einigen Kapellisten bestehenden Orchesters führte der Herr KM. *Rier*. Am Schlusse der Feier sprach der Gefeierte seinen Dank aus, mit inniger Rührung versichernd: dass es ihm Freude sei, für die Kunst und *für* diese zu wirken, und dass er nur mit seinem *Leben* aufhören werde, ihr von ganzer Seele treu zu sein. Noch lange möge der anspruchlose, uneigennützige Künstler seinen Schülern und der edlen, ernsten Tonkunst erhalten bleiben! Liebe und Achtung werden ihm stets sein mühevolles Wirken zu erleichtern streben und treue Freunde ihm zur Seite stehen.

Aachen, den 7. Oktober 1841. Unsere rühmlichst bekannte Liedertafel feierte vor Kurzem einen seltenen musikalischen Triumph.

Nach dem Vorbilde der Konkurse für Harmoniemusik, welche in dem benachbarten Belgien von Zeit zu Zeit veranstaltet werden, und woran fast alle Gemeinden und Städte des Königreichs Antheil nehmen, hat eine Brüsseler Singgesellschaft, die Société Gretry, einen Konkurs für Männergesange eröffnet, der von der Regierung kräftig unterstützt worden ist und wozu zwölf Gemeinden und zehn Städte sich hatten als Konkurrenten einschreiben lassen; unter den Letztern waren nur zwei auswärtige Gesellschaften, nämlich die Liedertafel und die Concordia, beide aus Aachen. Die Städte konkurrirten unter sich, eben so auch die Gemeinden.

Der Konkurs fand am 26. September in der dortigen Augustinerkirche, welche zu öffentlichen Aufführungen eingerichtet worden, Statt. Unter den belgischen Sängern zeichnete sich die Stadt Brügges besonders durch ihr schönes Ensemble aus, und die sämmtlichen Leistungen wurden beifällig aufgenommen. Als aber die Aachener Liedertafel an die Reihe kam, war der Eindruck unbeschreiblich, welchen deren schöner Vortrag des „*Gute Nacht*" von Girschner und „*Des Deutschen Vaterland*" von Reichardt hervorbrachte. Schon nach dem ersten Liede, welches mit einer seltenen Vollkommenheit gesungen wurde, brach ein ausserordentlicher Applaus los, der nach dem zweiten noch stürmischer wurde und von einem Regen von Blumen und improvisirten Kränzen begleitet war. Dem einstimmigen da Capo-Ruf genügte die Liedertafel, indem sie nach dem Konkurse noch ein Paar Quartette sang, denen derselbe stürmische Beifall folgte. Hiernach wurden die Preise vertheilt; der erste bestehend in einer grossen goldenen Medaille wurde einstimmig der Aachener Liedertafel zuerkannt, den zweiten erhielt die Gesellschaft aus Brügges, den dritten die Gesellschaften aus Termonde und Alost. — Am folgenden Tage gab die Liedertafel zu Gunsten der Brüsseler Armen eine Matinée musicale; 3 bis 4000 Menschen waren in der Augustinerkirche versammelt und wurden in ihrer Begeisterung zu dem stürmischsten Applaus hingerissen.

Selten ist teutschem Gesange und teutscher Kunst im Auslande eine solche entschiedene Anerkennung geworden, was bei der bekannten Vortrefflichkeit unserer Liedertafel auch kaum zu bezweifeln war.

Die Nachricht, dass wir den uns in wenigen Monaten so liebgewordenen talentvollen *W. Freit* aus Prag, welcher unsere Musikdirektorstelle provisorisch angenommen hatte, wieder verloren haben, hat alle hiesige Musikfreunde mit Leidwesen erfüllt. Der Ruf, den er nach Aachen erhielt, und der glänzende Erfolg seiner hiesi-

gen kurzen Thätigkeit haben ihm in seiner Heimath eine solche Anerkennung seines Talentes verschafft, dass die ihm gewordenen Zusicherungen ihn veranlasst haben, seinen dortigen amtlichen Verhältnissen nicht zu entsagen.

Wir hoffen, baldigst die städtische Stelle eines Musikdirektors, womit ein jährlicher Gehalt von 600 Thalern verbunden ist, auf eine würdige Weise besetzt zu sehen.

Ein Wort über italienische Musik in Teutschland.

Frankfurt. Wo soll man noch teutsche Musik suchen, als da, wo teutsche Volks- und Rheinlieder wie Pilze aus der Erde schiessen, und wo dem Andenken unsterblicher teutscher Männer so herrliche Monumente gesetzt werden? Aber man findet sie dort nicht. Die welsche Manier hat sich wie ein betäubendes Gift dergestalt mit unserm Blute vermengt, dass wir ohne eine musikalische Revolution für den echten und tiefern Gehalt der Tonkunst bald gar keinen Sinn mehr haben werden. Theaterinstitute, von welchen allererst eine höhere Geschmacksrichtung ausgehen müsste, sind entweder abhängig von der Lebensfrage, oder haben zu wenig Energie, um sich den Anforderungen des Publikums zu widersetzen. Den erstern wollen wir keinen Vorwurf machen, da es sich um die liebe Existenz handelt, aber desto mehr die letztern zur Verantwortlichkeit ziehen, da sie die Mittel vernachlässigen, die ihnen zu Gebote stehen, ihr Publikum zu sich hinauf zu ziehen und zu bilden. Aber es wird im Leben wohl nicht besser, so lange sich nicht alle Theaterdirektoren zu solchem Bündnisse die Hände reichen.

Wir z. B. sind in diesem Augenblick von italienischer Musik ganz umsponnen, und der Fremde, der in der Absicht unsere Mauern betritt, um sich im Mittelpunkt von Teutschland einmal einen soliden Genuss zu verschaffen, findet ein Netz von ausländischen Weisen um sich geschlungen, in das ihn die Anstrengung, sich herauszuwinden, nur immer fester verwickelt. Man werfe nur einen Blick in teutsche Musikhandlungen, um auch sogleich auf den Standpunkt der allgemeinen Geschmacksrichtung geführt zu werden. Edle Originalwerke liegen in staubigen Winkeln vergraben, während die leichtfertigsten Arrangements aus welschen Opern in allen Formen bunt und breit aufliegen und zum Kauf locken. Wir sehen gute alte Firma's über Titeln von Edizionen prangen, über die das ästhetische Gefühl hoch erröthen muss; und es ist schon so weit gekommen, dass die praktischen Theile der Schulen sogar aus Opernmelodieen bestehen müssen. Selbst des teutschen Komödienzettels gemüthliche Physiognomie trauert unter der italienischen Larve, denn die Oper hat seit dem Beginn unserer Messe ebenfalls ihr ehrbares teutsches Kleid abgelegt. Der einzige Anhaltepunkt für ein volles Herz, Figaro's Hochzeit — blieb leer. Und nun gab es auch weiter nichts mehr als ausländische Namen, wovon ein teutsches Ohr völlig Krämpfe bekommt. Norma, die mich wie mein Schatten verfolgt, trat mir wieder zwei Mal entgegen, und selbst der schöne Gesang der Miss Kemble konnte für das Zuviel nicht schadlos halten. Beatrice di Tenda, Otello, Lucia di Lammermoor, Belisario, I Puritani, und wieder diese Norma zogen in einzelnen Szenen unter grösstentheils gemischten Texten, und die Hugenotten, auch von keiner echten Race abstammend, pomphaft an uns vorüber. Die *Persiani*, *Rubini* und *Negri* gaben Konzert, und repräsentirten natürlich ihre Bellini, Rossini, Donizetti und Pacini. In der Abendunterhaltung des blinden Klarinettisten *Fasano* aus Neapel sang *Roncani*, ein hiesiger Gesanglehrer, nur seine Mutterweisen, und ein teutscher Geiger trug Souvenir de Norma vor. Die Somnambula steht schon angekleidet an den Pforten, und Donizetti's Favoritin liegt bereits auf dem Ambos der Proben. Die falsche Catalani, zwei Mal dazwischengeworfen durch das Gastspiel des Herrn *Busch*, war unter diesen Umständen eine unfreiwillige bittere Ironie auf die ganz gute teutsche Komposizion Schusters. Auch *Liszt* schürte die Flammen dieser italienischen Feuersbrunst, und hob den klassischen Eindruck, den er durch den Vortrag der Beethoven- und Weber'schen Konzerte hervorbrachte, durch seine Hexamerons, Galops chromatiques, Valses infernales u. s. w. grösstentheils wieder auf.

Aber nicht in Opern und Konzerten allein; wohin wir uns wenden, in öffentlichen Gärten, wie in Restaurazionen, auf der Promenade, überall verschlingen italienische Miniaturorchester mit ihrem Janitscharengeprassel jede teutsche Unterhaltung. Man flieht vergebens. Die Musikbanden der Bergknappen und Strassenvirtuosen aller Farben sind an allen Ecken aufgepflanzt und halten gänzlich italienische Konversazionen mit einander. Belisar z. B. verfolgt mich von der Zeile bis zum Affengässchen, wo mich die Straniera in Schutz nehmen will. Ich entfliehe dieser Heuchlerin und falle den Puritanern in die Hände, die mir an der Hauptwache drohen. Von da jagt mich die unvermeidliche Norma wieder in meine Wohnung. Hier will ich erschöpft ausruhen, entschlummern, aber selbst eines edlen erhebenden Traumes bin ich unfähig, denn sogar durch verschlossene Fenster dringt — die Nachtwandlerin. So zur Verzweiflung gebracht, will ich fort, sogleich nach London hinüber, um dort eine teutsche Oper zu hören, als mir ein Gedanke wie ein Blitz die wirren Sinne erhellt: „Singen denn nicht heute unsere Liederkränze ihre teutschen kernhaften ungeschminkten Lieder?" — Und sogleich machte ich mich auf, und die Namen: Mozart, Mendelssohn, Klein, Gersbach, Speyer und viele andere sollten mich wieder daran erinnern, dass ich ein Teutscher unter Teutschen sei. Und so war es auch. *C. G.*

Potsdam, den 16. Oktober. Den 25. Juni feierte der für Instrumentalmusik vor 25 Jahren hier gestiftete und später unter dem Namen der *philharmonischen Gesellschaft* rühmlich fortbestehende Verein seinen Stiftungstag durch ein ausserordentliches grosses Vokal- und Instrumentalkonzert, mit einem darauffolgenden Festmahle. Ueber die Leistungen und Schicksale dieses für unsere Stadt einzigen Vereins, der an feststehenden Tagen gute

und nicht kostspielige Gelegenheit gibt, grössere Tonwerke kennen zu lernen, hat unser würdiger Seminardirektor Herr *Hientzsch* in unserm Wochenblatte ausführliche Nachricht gegeben, woraus wir nur die Hauptsachen zur allgemeinen Kunde bringen wollen. Das Institut, das offenbar eine Zierde Potsdams ist, bildete sich 1816 aus einem Quartettvereine; seine Instrumentalleistungen an Sinfonieen u. s. w. wurden über zehn Jahre lang von einzelnen tüchtigen Mitgliedern der Gesellschaft dirigirt. Von den Verstorbenen werden dankbar genannt: *Blüesener*, *Wessely*, *Glaser*, *v. Bismark* und *Brunner*. Nur noch ein Stiftungsmitglied, der Stadtrath Herr *Klincke* lebt noch und wirkt als Violinspieler und sorgfältiger Kassenverwalter eifrig dafür fort. 1827 erhielt der Verein einen bestimmten Musikdirigenten in dem umsichtigen königl. Kammermusiker *Töpfer*. Man konnte es nun wagen, Beethoven'sche Sinfonieen zu Gehör zu bringen und auswärtige Künstler zur Verschönerung der Konzerte einzuladen; auch Gesangstücke wurden nun vorgetragen und somit die Gesellschaft die philharmonische genannt. 1833 erhielt die sehr erweiterte Gesellschaft für ihre Uebungen und Aufführungen den Konzertsaal im königl. Schauspielhause verwilligt, was für die Zusammenhaltung derselben sehr gedeihlich gewirkt hat bis auf den heutigen Tag. Nur der Umstand, dass der Dirigent nicht in der Stadt, sondern in Berlin wohnte, war noch etwas hinderlich, und das Ganze hatte daher und durch eingeschobene Deklamazion doch mehr die Richtung kurzweiliger Unterhaltung. 1838 wurden nach manchen Verbesserungen in der Organisazion der Gesellschaft durch den Oberregierungsrath *v. Könen* ein im Orte lebender und den Zwecken des Vereins sich ganz widmender Mann zum Musikdirektor vorgeschlagen. Herr *Damcke* wurde gewählt. Von der Zeit an datirt sich eine neue Periode des Vereins. Jetzt erst wurde im Vereine selbst eine eigene Abtheilung für den Gesang errichtet, welche durch den Eifer des vorzüglich durch *Aloys Schmitt* und *Schellde* gebildeten Musikdirektors sich so schnell hob, dass sehr namhafte Tonwerke, wie früher berichtet, aufgeführt werden konnten, was auch nicht selten zu wohlthätigen Zwecken geschah. Die Gesellschaft ist im Besitz einer bedeutenden und werthvollen Musikaliensammlung, mehrerer kostbarer Instrumente, und erfreut sich eines guten Kassenbestandes. Die Leistungen des Stiftungsfeierkonzerts waren von allen Seiten so gelungen, dass wir den Ausführenden unsern besten Dank öffentlich abzustatten haben. Das Hauptstück war eine neue, eigens dafür komponirte Kantate des Musikdirektors *Damcke*, dann die grosse Fest-Ouverture mit dem Triumphmarsch von *Ries*. — Ausserdem gab der Verein fünf Sommerkonzerte, worin Sinfonieen und Ouverturen von Beethoven, Mozart, Spohr, Weber u. A. zu Gehör gebracht wurden. Neu war eine Ouverture von *Vladouard Geyer* und zwei Gesangskompositionen von *Damcke*, der 32. Psalm und ein Ave Maria. Ein junger Violinspieler *Karl Hering*, Schüler von Hubert Ries, spielte mit vielem Beifall die Melancholie von Prume und mehrere eigene Kompositionen.

Auf dem hiesigen Hoftheater wurden im Laufe des Sommers die Opern: Figaro's Hochzeit, Nachtwandlerin, Gesandtin, Lucia di Lammermoor und Lucrezia Borgia gegeben. Fräul. *Tuczeck* aus Wien gastirte als Susanne, Amine und Antoinette. Sie gefiel, doch fehlt ihr noch im Gesange und Spiele Feuer und Leben. Mad. *Pohlmann-Kressner* trat in der Gesandtin auf. Die italienische Sängergesellschaft in Berlin gab uns Lucia di Lammermoor beifällig, obgleich nicht eben Ausgezeichnetes geleistet wurde. Mad. *Gentiluomo* erntete als Lucrezia Borgia unendlichen Beifall; Gedichte, Blumenregen und wiederholtes Hervorrufen erhob sie nach dem Vorbilde Berlins, dem wir unbedingt folgen. Neben der Gefeierten war Herr *Mantius* als Gennaro vortrefflich. Auch Fräul. *Penz* aus Hannover (Orsino) und Herr *Krause* aus München (Herzog) gefielen.

Mad. *Duflot-Maillard* gab unter Herrn Kapellmeisters *Henning* Leitung im Schauspielhause ein Konzert, verbunden mit Szenendarstellungen im Kostüme, unter Anderm mit Dem. *Schulz* den dritten Akt der Montecchi und Capuleti von Vaccai, mit Herrn *Zschiesche* eine grosse Szene aus Belisario. Ausserdem spielte Herr *Henning* ein Violin-Concertino eigener Komposizion, und die Gebrüder *Gareis* trugen Rondo und Variazionen für zwei Klarinetten von Gährich vor. — Auf dem Plateau des Eisenbahnhofes gab die Stevermark'sche Musikgesellschaft einige sehr besuchte Walzer-Konzerte, und Herr Musikdirektor *Wiprecht* aus Berlin ein grosses Militärkonzert ebenda, worin Beethoven's Sinfonie in C moll und die Schlacht von Vittoria von sämmtlichen hiesigen Militärmusikchören ausgeführt wurde.

Heute wird *Halevy's* Guitarrenspieler gegeben, worin Fräul. *Tuczeck* gastirt. Unsere nächste Hoffnung ist Antigone von Sophokles mit Musik zu den Chören von Mendelssohn-Bartholdy. Im Schauspielhause werden bereits bedeutende Vorbereitungen dazu gemacht.

Strassburg. In dem letzten Bericht über das hiesige Theaterwesen wurde angezeigt, dass die privilegirte französische Direktion des Hrn. Dupont für das Jahr 1840—1841 mit Direktor Schumann in Mainz für eine deutsche Oper kontrahirt hatte, um hier während der Monate Mai und Juni, nach Belieben auch Juli 1840, zu spielen, — dass die Nichterfüllung dieses abgeschlossenen Kontrakts zu Seiten des Direktor Schumann Anlass zu einem Rechtsstreit gegeben, über dessen Entscheidung Ref. das Weitere zu berichten versprochen. Erst jetzt, und nach der ihm gestatteten Einsicht der Akten, kann er sein Versprechen erfüllen.

Die Prozessgeschichte ist folgende: Am 22. Hornung 1840 wurde zu Strassburg zwischen der französischen Direkzion und dem Bevollmächtigten des Direktor Schumann ein Vertrag abgeschlossen, wodurch letzterer sich verbindlich machte, während der Monate Mai und Juni 1840 *mit einer vollständigen Operagesellschaft* im Theater zu Strassburg zu spielen, und monatlich wenigstens 12 Vorstellungen zu geben, mit dem besondern Anhang, dass jede nicht gegebene Vorstellung eine Schad-

loshaltung von 250 Fr. nach sich ziehe. Die vierte Bedingung des Vertrags lautet folgendermaassen: *Mr. Schumann devra pendant toute la durée du present traité avoir une troupe complette d'opéra*, also *eine Operngesellschaft, sauf à lui, d'y ajouter tel autre genre de spectacle qu'il jugera convenable*, d. h. es steht ihm frei, wenn er es für dienlich erachtet, *jede andere Gattung von Darstellungen* beizufügen.

Schumann hatte zu gleicher Zeit mit London kontrahirt und fand *seinem* Interesse angemessener, die mit Strassburg eingegangene Verbindlichkeit abzulehnen, was er durch einen unterm 6. März an die Strassburger Direkzion geschriebenen Brief glaubte abthun zu können, indem er darin das Verfahren seines Bevollmächtigten über den abgeschlossenen Vertrag als *Leichtsinn* und *Taktlosigkeit* behandelt. Allein die Strassburger Direkzion liess ihn am 15. April vor das Handelsgericht zu Mainz laden, und trug für die zu gebenden 24 Vorstellungen auf eine Schadloshaltung von 6000 Fr. an. Am 9. und 16. Juli sprach das Gericht der Strassburger klagenden Direkzion die kontraktmässige Schadloshaltung zu. Schumann appellirte, und das Mainzer Appellationsgericht erliess am 17. Dez. 1840 ein Urtheil, welches in den Verfügungen, wodurch das Handelsgerichtsurtheil verworfen ist, wörtlich also lautet:

Angesehen das handelsgerichtliche Urtheil . . . . und den Appel dagegegen — der, nach den in der Sitzung des Obergerichts genommenen Anträgen, auf nachstehende Gründe gestützt wird, dass das Handelsgericht:

1) mit Unrecht die der Klage entgegengesetzte Unzulassigkeitseinrede verworfen habe, welche darauf gestutzt war:
   a) dass die im Art. 3 des Vertrags bedungene Genehmigung der Behörde nicht beigebracht, und
   b) dass zur Zeit der erhobenen Klage, 13. April 1840, der Appellant noch keineswegs *in mora* gewesen seie, Verbindlichkeiten zu erfüllen, deren Vollzug dem Vertrag gemäss nur mit dem 1. Mai 1840 beginnen sollte; dass dieses Gericht
2) in der Hauptsache beschwerend erkannt habe a) . . . .
   b) . . . . (verworfene Appellbeschwerden).

In Erwägung zur 1. Appellbeschwerde, dass wenn der Vertrag vom 22. Febr. 1840, in seiner 4. Klausel dem Appellanten die Verbindlichkeit auflegt, während der Monate Mai und Juni und eventuell während des Monats Juli 1840 mit *seiner Schauspieler*-Gesellschaft *) auf der Strassburger Bühne Opern, und nach seinem des Appellanten Gutdünken noch andere Schauspiele **) aufzuführen, der Vollzug dieser Verbindlichkeiten nach der 3. Klausel des nämlichen Vertrags, durch die von der französischen Behörde zu ertheilende, durch den Appellaten zu erwirkende Ermächtigung, bedingt war ***).

In Erwägung, dass die Erlangung dieser Ermächtigung eine wahre suspensive Bedingung konstituirte †) wodurch der Vertrag, je nachdem die Ermächtigung gestattet oder verweigert wurde, in Wirksamkeit tritt, oder so in sein Nichts zerfiel, dass er weder für die eine noch die andere Partei eine rechtliche Folge äussern konnte.

In Erwägung, dass demnach der Appellat, der Natur der Sache gemäss, dem Appellanten die Erlangung dieser Ermächtigung zeitig genug nachweisen musste, damit dem Appellanten, der nicht auf geradewohl und ohne versichert zu sein ††), dass dem Auftreten seiner Truppe auf der Stadtbühne von Strassburg von der dortigen Behörde kein Hinderniss in den Weg gelegt werden würde, der grosse Kosten aufwenden konnte, welche die Dislocation einer ganzen *Schauspieler*-Gesellschaft †††) auf eine so grosse Entfernung erfordert ‡), Zeit genug übrig blieb, um diese Dislocation zu bewerkstelligen.

In Erwägung, dass der Appellat aber auch rechtlich gehalten war, dem Appellanten vor Anstellung der Klage nachzuweissen, dass er die mehrgedachte Autorisation erhalten hatte, weil niemand aus einem Bilateralvertrage klagen kann, der ihm Verbindlichkeiten auflegt, ohne dass er sich zur Erfüllung dieser Verbindlichkeiten bereit erklärt, oder in so weit der Termin zu deren Erfüllung bereits verlaufen ist, nachweist, die ihm obliegenden Verbindlichkeiten erfüllt zu haben. An dem oben Gesagten kann auch der Umstand nichts ändern, dass der Appellant durch sein Schreiben vom 6. März 1840 dem Appellaten erklärt hatte, dass er sich zur vertragsmässigen Zeit in Strassburg nicht einfinden könne. Eine solche Erklärung, die allerdings den Appellaten zu der Vermuthung berechtigte, dass der Vertrag vom 22. Febr. zu einem Rechtsstreit führen werde, musste ihn weit mehr bestimmen, von seiner Seite nicht nur alles zu erfüllen, was der Vertrag ihm auflegte, sondern auch die dessfallsigen Nachweisungen in tempore utili zu machen, in deren Gefolge der Appellant immer noch einlenken und die erforderlichen Einrich-

*) Es ist in dieser oben wörtlich gegebenen Klausel keine Rede, weder von einer nach von *seiner Schauspiel*-, sondern blos von *einer* anzuschaffenden *Opern*-Gesellschaft.

**) *Tel autre genre de spectacle* heisst doch nicht: *auch andere Schauspiele*, sondern jede Gattung von Darstellungen, z. B. Ballete, mimische Vorstellungen u. s. w.

***) Dieser Artikel lautet also: Sauf l'approbation de l'autorité compétente, que Mr. D. est chargé de solliciter. — Mr. D. *garantit* à Mr. Sch. l'exécution du présent traité pendant le temps convenu, *sous peine de dommages-intérets*, mais à la charge par Mr. Sch. de se soumettre aux mêmes clauses et conditions imposées à Mr. D. par le cahier des charges réglant son droit à la direction du théatre, duquel acte — Mr. Sch. *a pris connoissance*.

†) Diese Ermächtigung, welche schon aus dem erwähnten und mitgetheilten Lastenheft hervorging, wurde nochmals speziell von dem Ministerium ertheilt; die Erlangung dieser Ermächtigung constituirte keine *suspensive Bedingung* gegen Schumann, denn sie war ihm kontraktmässig *garantirt mit Schadloshaltung* von Seiten der französischen Direkzion. Die rechtliche Folge einer Verweigerung lag also in der stipulirten Schadloshaltung.

††) Die Versicherung, welche die Strassburger Direkzion keinen Anstand nahm zu geben, weil die Ermächtigung schon in ihrer Konzession vorausgesehen und ergangen war, lag ja in der Kausion.

†††) Kont-aktmässig nur eine *Operngesellschaft*.

‡) Seit der längst bestehenden direkten Dampfschiffahrt kaum eine Tagreise.

bleibt und dem Herzen lieb war, ausser dem, was es hoffet. — Die Arie ist übrigens pastoralmässig, aber ganz voll in der Harmonie gearbeitet. Es giebt in den Werken aller wahrhaft grossen Künstler einzelne, kleine, unscheinbare Punkte — um ein Haar abweichende Linien in dem Umrisse eines Gesichts beym Mahler, einzelne seltsame Bilder oder Inversionen oder des Etwas beym Dichter — bey welchen man ohne weiteres erkennt: das schafft nur ein Prophet von Gott gesandt, der eine neue Welt in sich trägt; das giebt kein Buch, auch kein Fleiss. Anton, siehe nur die Zeile dieser Arie an: Er führet die Mütter u. s. w., ja, nur den Bass im Verhältnis zu dieser Melodie, und Du hast, meines Erachtens, so Etwas unverkennbar. Wenn ich die Mittel, wodurch Händel seinen Zweck erreichte, einmal mit Dir durchgehe, werde ich Dir auch über diese Arie viel sagen müssen, so wie über das folgende kunstreiche Chor: „Sein Joch ist sanft, seine Last ist leicht."

Mit diesem schliesst sich der erste Theil des Oratoriums, und so volles Genüge Einem gegeben worden, so fühlt man sich doch auch durch die feyerliche, ahndungsvolle Bedeutsamkeit der lezten Sätze zum Verfolg des Werks gedrängt, und in der Tiefe der Seele regt sich liebende Sorge um den Heiland, den Leiden und Tod erwarten. Alles, bis auf das Kleinste, ist auch auf diese Würkung des Schlusses berechnet — oder vielmehr keineswegs berechnet, sondern vom richtigen Gefühl Händeln eingegeben; alles, sag' ich, sogar die Tonarten, in deren schönem Cyklus wir bis hierher geführt, und nun an der Schwelle der so ernsten verlassen werden: E moll — E dur — A dur — D moll — G moll — D dur — H moll — G dur u. s. w. endlich nochmals D dur im Chor: Ehre sey Gott; nun B dur, und hier, an der Gränze zum Es dur, länger verweilend. —

Mein Licht brennet matter, der Morgen bricht an. Ich will für heute schliessen; will siegeln, das Absenden bestellen, und mich noch eine Stunde hinwerfen auf mein Lager. Vielleicht dass ich, wachend oder schlafend, weiter träume.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Zwölf Orgelstücke verschiedener Art. Der Durchlauchtigsten Frau Erbprinzessin Karoline Amalie zu Sachsen-Gotha und Altenburg etc. — zugeeignet, von Karl Gottlieb Umbreit, Organisten in Sonneborn bey Gotha. Dritte Sammlung. Gotha, in Kommiss. der Beckerschen Buchhandl. (Pr. 16 Gr.)

Die frühern Sammlungen von Hrn. Umbreits Orgelstücken sind in frühern Blättern dieser Zeitung ausführlich charakterisirt und mit gebührendem Lobe, und auch nicht ganz ohne Tadel angezeigt worden. Die gegenwärtige Sammlung verdient jenes Lob noch mehr, und jenen Tadel nicht, indem der Verf., was ausgestellt worden, hier glücklich vermieden hat. Desto mehr könnten wir sie Allen empfehlen, die anständiges Orgelspiel (obligates — jede Stimme gearbeitet, das Pedal für sich — gebundenes, meist pathetisches, immer ernstes, wenigstens nie tändelndes und schäkerndes) lieben und ausüben können oder sich dafür bilden mögen; wenn es einer solchen Empfehlung bedürfte, da doch Hrn. U.s Orgelstücke jenen schon bekannt und empfohlen genug sind. Diese Sammlung enthält meistens noch leichtere Stücke, als die vorigen; einige, z. B. die zwey ausgeführten Verse der Melodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern, hält der Rec. für vortrefflich, (bis auf wenige etwas veraltete Verzierungen dieser Melodie in der Oberstimme S. 10.) und auszustellen hat er gar nichts, ausser dass es Herrn U. und andern Komponisten für die Orgel gefallen möchte, bey Bearbeitung der Choralmelodien, der weniger gebildeten Liebhaber wegen, die Hauptstimme

tungen treffen konnte, um die gegen den Appellaten eingegangenen Verpflichtungen zu erfüllen. Die erste Appellbeschwerde, welche darauf gestützt war, dass das Handelsgericht, obgleich die Autorisation nicht beigebracht war, den Antrag des Appellanten, die Klage noch zur Zeit unzulässig zu erklären, dennoch unberücksicht gelassen, ist also gerechtfertigt*). Noch mehr beschwerend für den Appellanten ist die Verfügung des Handelsgerichtsurtheils, welche es in die Wahl des Appellaten stellt, entweder die wirklich erfolgte Autorisation der französischen Behörde beizubringen, oder darzuthun, dass er diese Autorisation erhalten haben würde, wenn er sie nachgesucht hätte. Es steht dem Richter nicht zu, dem, was die Parteien unter sich bedungen haben, etwas anderes, am allerwenigsten etwas, was dem Bedungenen nicht aequipollent ist, zu substituiren. Nach der, in der Autorisation des Ministers des Innern vom 24. März 1840, die sich bereits am 30. März in den Handen des Appellaten befand, die er aber erst durch Akt vom 5. Sept. 1840, also nachdem die Sache bereits in die Appellationsinstanz gediehen war, dem Appellanten insinuiren liess, unterliegt es keinem Zweifel, dass die französische Behörde eine so allgemeine Anfrage, welche für die Behörde kein Interesse mehr hatte, weil die Zeit, während welcher der Appellant die Strassburger Bühne benutzen sollte, längst abgelaufen war, bejahend beantwortet haben würde. Es ist aber kaum glaublich, dass diese Behörde unter solchen Umständen der Beschränkung erwähnt haben würde, welche das französische Ministerialschreiben enthält, indem es dem Appellanten, welcher nach der 3. Klausel seines Vertrags jede Art von *Schauspielen* (?) aufzuführen, befugt (?) war, nur die Aufführung von Opern gestattete, was bezüglich der Kosten und der Frequenz des Theaters für den Appellanten von der nachtheiligsten Folge sein und ihn vielleicht veranlassen konnte, den Vertrag als caduc anzufechten. Nach dem Gesagten, und weil noch zur Zeit der angestellten Klage (13. April 1840) der Appellant noch in tempore utili war, um dem Vertrag in allen seinen Theilen nachzuleben, der Appellat also noch kein Forderungsrecht hatte, so war zu jener Zeit die Klage in doppelter Beziehung unzulässig. Man kann auch nicht sagen, dass dieser letzte Unzulässigkeitsgrund durch die von dem Appellaten unterm 15. Juni 1840, bezüglich der für den Monat Mai geforderten Entschädigung erhobene Klage wenigstens theilweise beseitigt sei, denn nachdem der Appellat weder in erster noch in der Appellinstanz Anträge auf diesen Incidentklage genommen, oder dieselbe auf andere Weise erwähnt hat, so muss sie als nichtexistirend betrachtet und unberücksichtigt gelassen werden*). [Wir übergehen die übrigen Appellbeschwerden, womit der Appellant abgewiesen ist.]

Aus diesen Gründen ... auf die Appellbeschwerden sub I^et^ rechtsprechend, erklärt das Obergericht, dass durch Urtheil des Handelsgerichts zu Mainz v. 9. u. 10. Juli 1840 übel gesprochen, wohl davon appellirt worden; erklärt sonach die vermittelst Ladung vom 13. April 1840 vor besagtes Handelsgericht gebrachte Klage angebrachtermassen für unzulässig u. s. w."

Die Nichterfüllung des Vertrags von Seiten des Direktor Schumann hatte allmälig den Sturz der französischen Direkzion herbeigeführt, da sie sich für die Sommermonate blos mit einem Vaudeville versehen hatte, und es zu spät war, eine andere passende teutsche Operngesellschaft aufzufinden. Leider dient seitdem das Mainzer Urtheil zur Warnung, mit teutschen Direkzionen, ohne besondere Garantie, nicht mehr zu unterhandeln; in Folge dessen hatten wir während des Sommers 1841 keine teutsche Oper.

Indessen konnte die französische Operngesellschaft des Herrn Dupont erst am 27. August 1841 debütiren. Herr *Alexandre*, erster Tenorist, ausgezeichnet in Deklamazion und Gesang, und der Bassist *Lemonier* wurden mit Beifall aufgenommen; die erste Sängerin Mad. *Teissere* erlag, ungeachtet ihrer entschiedenen Vorzüge und ihrer guten Gesangmethode, einer Kabale und wurde nach ihrem freiwilligen Abgang durch eine weit schlechtere Mad. *Langle Derville* ersetzt. Am 14. November war die Direkzion genöthigt, in Folge des während der Sommermonate erlittenen Schadens, ihre Darstellungen einzustellen; die Gesellschaft spielte für eigene Rechnung, bis am 6. Dezember Herr *Pellezzari*, vormaliger Musikdirektor einer hier bestandenen italienischen Gesellschaft, die französische Theaterdirekzion bis zum Ende des Theaterjahrs fortsetzte. Seine Schwester Mad. *Cavalotti*, früher bei der italienischen Gesellschaft, trat auf die französische Bühne; sie studirte einige französische Opern ein, wobei jedoch ihr fremdartiger Dialekt stets störend wirkte. Die einzige neu in die Szene gesetzte Oper war Norma in der französischen Uebersetzung.

Dieser Direkzion folgte für das jetzige Theaterjahr 1841—1842, seit Mitte August, die des Herrn Jules Marquilly, vor der Hand mit einem Vaudeville. Schon am 30. Juli liess er, statt einer teutschen, eine italienische Operngesellschaft debütiren, welche von Brüssel kam, unter der Direkzion des Herrn v. Santy. Die zwölf von dieser Gesellschaft gegebenen Vorstellungen, worunter: Il Giuramento von Mercadante, Norma, Elisire

*) Dieser ganze Beweggrund fällt in Folge der durch die Strassburger Direkzion geleisteten Garantie weg; ferner war Schumann durch die genommene Einsicht des Lastenhefts über die darin enthaltene Ermächtigung der französischen Direkzion, eine deutsche Gesellschaft spielen zu lassen, hinlänglich beruhigt. Wegen dieser bei Strafe einer Schadloshaltung geleisteten Währschaft ist auch nirgends in dem Vertrag ein *tempus utile*, worauf sich das Urtheil so sehr stützt, vorgeschrieben. Eben wegen dieser geleisteten Garantie liess das Handelsgericht diese Beschwerde, die auch in der ersten Verhandlung nicht angebracht war, mit Recht unberücksichtigt.

*) Hier ist zu bemerken, dass auf die Ladung vom 13. April 1840 bereits durch das Handelsgericht am 16. Juli ein erstes Urtheil erlassen worden war, wodurch die Verhandlung auf den 14. Mai festgesetzt wurden. — Das Forderungsrecht der französischen Direkzion ging schon aus dem Brief des Schumann vom 6. März hervor, wodurch er die Vollziehung des Vertrags bestimmt *verweigerte*, und zwar aus dem, wohl nicht ausgedrückten, aber offenkundigen Grunde seines mit London abgeschlossenen Vertrags!

d'amore, Lucia di Lammermoor, Gabriele di Vergy u. a. waren in jeder Hinsicht ausgezeichnet zu nennen. Die Sängerinnen *Mathei* und *Donatelli*, welcher Letztere wohl der Vorzug gebührt, und welche beide mit Bronen überhäuft wurden, erregten einen unbeschreiblichen Beifall; der Tenorist *Paternò*, so wie der Bassist *Donatelli*, *Lagomarino* u. A. erhielten stets entschiedenen Beifall. Das Ensemble dieser gut einstudirten Gesellschaft erhöht ihren Werth und sie wird überall willkommen sein.

Die französische Operngesellschaft hat nun auch debütirt; die Beibehaltung der einen und der andern Mitglieder dürfte jedoch später noch in Frage gestellt werden. Referent behält sich daher vor, das Weitere darüber zu berichten.

Zur Verbesserung der Pianoforte.

Bei der in Teutschland so glücklich und rasch vorgeschrittenen Vervollkommnung des Pianoforte ist es zu verwundern, dass man noch nicht auf den Gedanken gekommen ist, dieses Bestreben auf das Pedal (den Dämpfer) auszudehnen, welches doch bei der neuesten Kompositions- und Vortragsart eine so grosse, beinahe die erste Rolle spielt. Ehedem gehörte ein nicht unbedeutendes Studium dazu, das Pedal richtig zu gebrauchen. In den meisten neuern Kompositionen ist dies nach dem älteren Begriffe fast gar nicht mehr anwendbar, oder es wird auch wohl gar nicht mehr für nöthig gehalten, so dass musikalische Ohren auch von meisterlichen Spielern nicht selten durch das Charivari unharmonisch in einander wirrender Töne bedeutend gemartert werden. Gleichwohl machen die aufgehobenen Pedale bei dem sonst trockenen Klaviertone einen herrlichen Effekt, den Niemand missen mag und den man jetzt viel öfter als sonst gebraucht und, daran gewöhnt, gar nicht entbehren kann. Es kommt also auf die Verbesserung der Dämpfer, so dass der Spieler sie mannichfacher anzuwenden vermag, ausserordentlich viel an.

In Moskau, wo das Klavierspiel bedeutend kultivirt wird, hat man deshalb schon längst einen guten Ausweg gefunden, wie uns kürzlich ein ausgezeichneter Musiker und Klavierspieler aus jener Metropole erzählte. Man hat nämlich die Dämpferleiste in der Mitte so getheilt, dass man die Dämpfer im Basse allein heben kann, während der Diskant gedämpft bleibt, oder umgekehrt, so dass der Gesang jedes Mal rein und ungestört hervorklingen kann. Der Tritt für den Fuss ist natürlich auch getheilt, so dass man die eine Seite oder die andere, oder auch beide zugleich mit *einem* Fusse bewegen kann.

Da wir die Sache noch nicht mit eigenen Augen sahen, so können wir hier weiter nichts thun als andeuten und darauf aufmerksam machen. Geschickte Pianofortebauer mögen sie näher bedenken und anwenden. Es wäre wohl kein geringer Vortheil, wenn diese Verbesserung auch bei uns eingeführt würde.

G. W. Fink.

Feuilleton.

Am 25. September gab *Liszt* in Frankfurt a. M. sein Konzert zum Besten der dasigen Mozartstiftung; es war sehr besucht und der Ertrag belief sich auf mehr als 900 Fl. — Ueberhaupt geht die Stiftung rasch vorwärts. Die Hamburger Liedertafel hat ihr eine jährliche Unterstützung von mehreren hundert Mark zugesichert, der Fonds beläuft sich bereits auf etwa 13,000 Fl., und es steht somit zu hoffen, dass die Erreichung des letzten und höchsten Zweckes, die Errichtung eines musikalischen Konservatoriums, nicht sehr fern mehr ist.

Von dem Wiener Taschenbuche *Orpheus*, redigirt von Dr. August Schmidt (dem Redakteur der Wiener Musikzeitung), ist der dritte Jahrgang, für das Jahr 1842, erschienen.

Für *Rubini's* Stelle an dem Pariser italienischen Theater sind nunmehr die beiden Sänger *Donati* und *Antonio Ronzi* engagirt, die sich mit dem schon früher dort angestellten Mario in Rubini's Rollen theilen werden.

Der Violoncellist *Alexander Batta* aus Paris ist von einer Kunstreise durch einen Theil des südlichen Teutschlands nach Paris zurückgekehrt. Namentlich hat er sich in den Bädern Ems, Wiesbaden, Baden-Baden mit vielem Beifall hören lassen und an diesen Orten innerhalb fünf Wochen zwölf Konzerte gegeben. Auch sein ihn begleitender Bruder Laureat Batta, Pianofortespieler, fand Beifall.

Der kürzlich zu Paris verstorbene Redakteur des Journals des Débats, *Bertin* der Aeltere, hat sich auch um die Tonkunst mannichfache Verdienste erworben, indem er die Künstler mit Wort und That förderte und beschützte. Er führte das musikalische Feuilleton (dessen Verfasser Hektor Berlioz ist) in seinem Journale ein, und welche Autorität dies Feuilleton in Paris, also in Frankreich, geniesst, ist bekannt. Von seinen drei Kindern ist die Tochter *Louise Bertin* Komponistin, und hat bereits zwei Opern: Faust und Esmeralda nicht ohne Glück auf die Bühne gebracht.

Das königlich Preussische Konsistorium der Provinz Brandenburg hat wegen der Benutzung der Kirchen zu musikalischen Aufführungen, wobei oft ungeeignete Stücke vorgekommen sein sollen, eine Verfügung an alle Ortspfarrer erlassen, inhalts deren der König, auf Antrag des Kultusministeriums, mittels Kabinetsordre bestimmt hat, dass Jeder, welcher eine Kirche zu musikalischen Zwecken benutzen will, zuvor die Bescheinigung des betreffenden Pfarrers beibringen soll, „dass der Text der aufzuführenden Musikstücke nichts für die Kirche Anstössiges enthalte."

Am Coventgarden-Theater zu London wird Miss Adelaide Kemble in einer Reihe italienischer Opern debütiren, welche zu diesem Zwecke in's Englische übersetzt werden. Ausserdem werden hier auch zwei neue inländische Opern zur Aufführung kommen, eine komische von Rooke und eine ernste von *J. H. Tully*.

Ein Franzose, Professor der Chemie an der medizinischen Schule zu Montpellier, hatte dort eine Maus gebürt, die ihm ausserordentlich gefiel. Als er vernahm, dass der Komponist derselben, *J. H. Rinck*, in Darmstadt wohne, entschloss er sich, denselben zu besuchen, und hat jetzt diesen Entschluss von Lyon aus durchgeführt, lediglich in der Absicht, Rinck zu sehen. Letzterer ist natürlich hierdurch innig erfreut worden.

Der Stadtrath zu Aachen hat der dasigen Liedertafel, welche bei dem Brüsseler Wettsingen den Preis gewann (s. d. Bl. S. 876), dafür den öffentlichen Dank im Namen der Stadt ausgesprochen und beschlossen, der Gesellschaft eine mit dem städtischen Wappen gezierte Fahne oder Standarte zu überreichen.

Gestorben ist der Direktor des italienischen Theaters in London, Herr *Laporte*, 62 Jahr alt.

Dem. *Franchetti*, vom Hoftheater zu Hannover, ist am Hoftheater zu Stuttgart engagirt worden.

Am 14. Oktober fand, als Vorfeier zum Geburtstage des Königs von Preussen, zu Naumburg in der St. Wenzels-Kirche unter Leitung des Herrn Musikdirektors Otto Claudius die Aufführung folgender Stücke Statt: Salvum fac regem, von Claudius; 114. Psalm, von Mendelssohn-Bartholdy; Lobgesang, nach Worten der Schrift, von Demselben. Die Solopartieen sangen Mad. Bünau-Grabau aus Leipzig und Herr Schmidt vom Leipziger Stadttheater. Der Antheil war allgemein.

Ankündigungen.

Höchst interessante Schrift!

In unserm Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Franz Liszt's

den grossen Pianisten Lebensbeschreibung nach authentischen Quellen von Christern. Geh. mit Partitur. 12½ Sgr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

So eben ist erschienen:

Aesthetik der Tonkunst

von

***Dr.* Ferdinand Hand,**

Professor und Geh. Hofrath.

Zweiter Theil.

40 Bogen gr. 8. 3 Thlr.

Mit diesem Bande hat nun der Herr Verfasser nach jahrelangem Fleisse ein Werk vollendet, welches eine Lücke in der musikalischen Literatur ausfüllt und gewiss allen Musikern und Freunden der Musik, welche tiefer in diese Wissenschaft und ihre philosophische Begründung eingehen wollen, willkommen sein wird.

Der erste Theil wurde in vielen kritischen Blättern mit Anerkennung erwähnt und beurtheilt und wir zweifeln nicht, dass sie auch diesem zweiten Bande zu Theil werden wird.

Jena, im October 1841.

C. Hochhausen's Buchhandlung.

Bei **Friedrich Kistner** in Leipzig ist erschienen:

W. St. Bennett

		Thlr. Ggr.
Op. 9.	Troisième Concerto pour Piano avec Orchestre. (Dédié à *J. B. Cramer.*)	Cm. 5 8
- 9.	Le même pour Piano avec Quatuor	Cm. 2 8
- 9.	Le même pour Piano seul	Cm. 1 12
- 10.	Three Musical Sketches for Pianoforte, entitled: The Lake. the Millstream and the Fountain. E.Em H.	— 15
- 11.	Sechs Studien für Pianoforte	1 —
- 12.	Trois Impromptus pour Piano	Hm E Fism. — 15
- 13.	Sonate für Pianoforte. Dr. *F. Mendelssohn Bartholdy* gewidmet	F m. 1 —
- 14.	Drei Romanzen für Pianoforte	Bm Es Gm. 1 —
- 15.	Die Najaden. Ouverture für grossen Orchester. (Der königlichen Academie der Musik in London gewidmet)	D. 2 12
- 15.	Duplic-Stimmen hierzu	à Bogen — 5
- 15.	Partitur hierzu in sauberer Abschrift.	
- 15.	Dieselbe Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten eingerichtet	D. — 20
- 17.	Three Diversions for the Pianoforte (à 4 Mains).	A E Am. — 15
- 18.	Allegro grazioso for the Pianoforte	A. — 10
- 19.	Quatrième Concerto pour Piano avec Orchestre. (Dédié à *I. Moscheles.*)	F m. 5 15
- 19.	Le même pour Piano avec Quatuor	F m. 2 12
Op. 19.	Le même pour Piano seul	Thlr. Ggr. F m. 1 12
- 19.	Barcarole pour Piano, forte du même Concerto	F. — 5
- 20.	Die Waldnymphe. Ouverture für grossen Orchester. (Der Concert-Direction zu Leipzig gewidmet)	F. 2 10
- 20.	Duplic-Stimmen hierzu	à Bogen — 4
- 20.	Partitur hierzu in sauberer Abschrift.	
- 20.	Dieselbe Ouverture für Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten eingerichtet	F. — 22
- 22.	Capriccio pour Piano avec Orchestre. (Dédié à *Madame Louise Dulcken*)	E. 2 5
- 22.	Le même pour Piano seul	E. 1 —
Portrait (mit Fac simile.. Lithographirt von *Fr. Precht.* Auf chinesischem Papier		netto 1 —
Dasselbe auf schweizer Velinpapier		netto — 16

Stabat Mater

à quatre Voix

et Chœur

Dédié à son Exc. Mr. *Emmanuel Fernandez Varelas*

Commissaire Général de la Croisade

par

G. Rossini.

Von dieser interessanten Composition haben wir das Eigenthumsrecht für ganz Deutschland und die angrenzenden Länder erworben.

Miteigenthümer dieses Werks sind für Frankreich die Herren Troupenas et Comp., für England die Herren Cocks & Comp. und für Italien Herr Ricordi.

Die Herausgabe des Stabat Mater findet unverzüglich statt, sowohl in Partitur und Clavierauszug, als auch in einzelnen Sing- und Orchester-Stimmen.

Mainz, den 12. October 1841.

B. Schott's Söhne.

Neue Musikalien für Violoncell.

Von dem Kaiserl. Russ. Solo-Virtuosen Carl Schuberth erschien in unserm Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Souvenir de la Hollande mit Orch., Op. 5, 1½ Thlr., mit Piano 20 Sgr.; 6 Caprices de concert solo, Op. 4, 25 Sgr.; gr. Concert, Op. 5, mit Orch. 3 Thlr., mit Piano 1 Thlr.; Fünf nocturne mit Piano 10 Sgr.; Fantasie über ital. Melodien, Op. 7, mit Orch. 1 Thlr., mit Piano 1 Thlr.; Scene champetre Variat. brill., Op. 8, mit Orch. 1 Thlr., mit Piano 20 Sgr.; Romanze für Cello und Piano, Op. 9, 20 Sgr.

In obigen Werken legt Herr Schuberth, der erste Virtuos unserer Zeit, Zeugniss seiner Meisterschaft ab. Er hat als Künstler eine neue Bahn betreten: neue Form, gründliche Arbeit, verbunden mit modernem Melodieenreis, schaffen jedes Opus zu einem ansprechend werthvollen machen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. № 44. 1841.

Johann Sebastian Bach.

Compositions pour le Pianoforte sans et avec accomp. par *Jean Seb. Bach.* Edition nouvelle etc. Oeuvres complets. Liv. 8. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 3½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unsere letzte Anzeige dieser überaus vortrefflichen Sammlung sämmtlicher Klavierwerke ohne und mit Begleitung von unserm weltgeehrten Vorbilde der gediegenen Komponisten hatte S. 145 d. Jahrganges den zehnten Theil, als eine Vorausnahme in der Reihenfolge, zu unserer Freude zu besprechen. Die Gründe dafür und was die auf den Vortheil der Musikwelt so eifrig bedachte Verlagshandlung namentlich für den zehnten Band, der die sechs Sonaten mit der Violine enthält, sowohl durch eignen Fleiss als auch durch nicht wenige ausgezeichnete, kenntnissreiche und für Sebastian begeisterte Männer leistete, haben wir am angeführten Orte mit Liebe auseinandergesetzt. Wir wissen nun aus Erfahrung, wie Viele der tüchtigsten Musikfreunde unsern Dank für jene Vorausnahme mit uns theilen; nicht minder kennen wir die Ungeduld, mit welcher zu ihrer eigenen Ehre nicht Wenige auf jeden neuen Theil dieses musterhaft ausgestatteten Werkes harren. Wären alle Musikliebhaber so eifrig für Seb. Bach'sche Komposizionen, als diese Auserwählten, so wäre ausser der Bekanntmachung der verdienten Verlagshandlung, dass wieder ein neuer Band mit diesem oder jenem Inhalte die Presse verlassen habe, auch nicht ein Wort weiter nöthig. Wer kann aber auch nur von denen Allen, die Bildung genug haben, am Spiele oder am Hören Bach'scher Werke Vergnügen zu finden, solchen Eifer verlangen? Für nicht zu Wenige sogar unter so Vorwärtsgegangenen, dass sie sich wohl mit Recht an solche Meisterwerke wagen könnten, wäre eine sogleich mächtige Entflammung dafür, mit Rücksicht auf ihre bisherige Geschmacksgewöhnung, selbst etwas Unnatürliches, was wohl erheuchelt werden, aber eben darum keinen lebendigen Segen bringen kann. Je mehr es hingegen wünschenswerth ist, dass eine immer grössere Zahl bis zum Genuss an Bach'schen Werken, nicht ohne Unterlass und in einseitiger Vorliebe, die selbst in diesem grossen Falle nicht vortheilhaft sein könnte, sondern von Zeit zu Zeit, nicht zu selten und im Wechsel mit andern wahrhaft ausgezeichneten Meisterkomposizionen, herangebildet werde, um so nothwendiger ist eine gediegene Ausgabe der sämmtlichen Bach'schen Klavierwerke, damit Jeder, der in dieses Hochmeisters Wesen noch nicht eingeweiht ist, zunächst für seinen Standpunkt und seine innere Wesenheit sich das wähle, was ihm noch am Nächsten steht und was ihm dann, bei näherer Bekanntschaft damit und in gewonnener Liebe dafür, den Weg für Höheres oder ihm mindestens noch ferner Stehendes bahnen wird. Was aber gerade das Nächste und Fördersamste für Jeden Einzelnen ist, bestimmt immer nur der einzelne Fall, die subjektive Bildungsbeschaffenheit eines Jeden, kann also im Allgemeinen durchaus nicht angegeben werden. Voraussetzen lässt sich jedoch in Hinsicht auf die Vielzahl, worunter auch sonst recht wacker gebildete Musikfreunde gehören, dass ihnen bei Weitem das Allermeiste von Sebastian neu ist, selbst dann, wenn sie es irgend einmal gehört und in der Freude an geringeren Erzeugnissen wieder vergessen haben. Und so werden auch wohl die sechs grossen oder sogenannt englischen Suiten, welche diese Lieferung enthält, sehr Vielen immerhin völlig neu sein, weil es nicht ihre Neigung war, sich von solchen Studien locken zu lassen, oder weil sie im Vorurtheil befangen, als sei alles Seb. Bach'sche nichts Anderes, als für ihren Standpunkt nicht besonders anziehendes Fugenwerk. Und dennoch dürfte sich Bach mit diesen grösser gehaltenen Suiten so viele, vielleicht noch mehr neue Freunde gewinnen, als er sich mit seinen kleineren sogenannt französischen Suiten gewann! — Wer sie kennt, weiss sie zu schätzen, und wer sie nicht kennt, wird Bach dadurch neu schätzen lernen und ihm näher geführt werden. — Hören wir das Vorwort der Verlagshandlung zu diesem Bande, das immer teutsch und französisch steht:

„Die vorliegenden *sechs grossen Suiten* (A dur, A moll, G moll, F dur, E moll, D moll) erhielten den Namen *englische Suiten*, weil Seb. Bach sie für einen vornehmen Engländer komponirt hatte. Bisher waren diese Suiten nur vereinzelt an verschiedenen Orten zum Druck gekommen; es wird demnach den Freunden dieser Musikgattung angenehm sein, die ganze Reihenfolge in einer gleichmässigen Ausgabe hier beisammen zu finden (das ist aber nicht der einzige Vorzug; man merke daher ganz vorzüglich auf den folgenden, ganz bescheiden ausgesprochenen Satz, der viel verstärkter als wahr unterzeichnet werden muss). — Die Korrektur betreffend, ist auch auf diesen Band unter Mitwirkung mehrerer Kunst-

ter die grösste Aufmerksamkeit verwendet und durch Vergleichung mit einer alten, vorzüglich guten Handschrift die Menge vormaliger Unrichtigkeiten beseitigt worden (das ist ein Hauptpunkt, der nicht genug in Anschlag gebracht werden kann). — Abgesehen von dem allgemeinen Kunstwerthe, der jede dieser Suiten karakterisirt, dürfte noch zu erwähnen sein, dass namentlich die Preludien, Sarabanden und Giguen durch ihren Reichthum an origineller Harmonie und Melodie sich besonders auszeichnen."

Aber die ganzen Suiten durch und durch sind reich, jede ein Ganzes für sich, und wir meinen, sie werden jetzt gerade, wo mancher stille Wunsch im Innern der Musikliebhaber, auch der modernsten, aufdämmert, sich zu einer Art von Morgentraum umbilden, der dem Erwachen vorausgeht. — Man thut nach unserer Ueberzeugung an Bach's Werken immer am Besten, man recensirt sie gar nicht, sondern führt sie in's Leben und lässt sie wirken, in Jedes Gemüth nach eigenthümlicher Weise, welcher Weise dann durch ein paar Worte tiefer Eingedrungener oft mehr genützt wird, als durch lange Worte, denen Ton und Sachausdruck nicht mitgegeben werden kann. Nur bei grössern und tiefern Werken dieses Altmeisters dürfte ein vor der Ausführung gegebenes, aber bündiges Erklärungswort von guten Folgen sein. —

Dass der Fingersatz ohne Vergleich weit sparsamer als in den ersten Lieferungen, wo er gut, aber etwas überhäuft war, angegeben worden ist, kann nur erwünscht sein. Der Hauptvorzug hingegen bleibt immerhin die ausserordentliche Korrektheit und schöne Deutlichkeit des Druckes. Was dafür sowohl von der thätigen und keinen Aufwand scheuenden Verlagshandlung als auch von den dafür in Werksamkeit gesetzten und begeisterten Künstlern geschieht, ist gar nicht genug zu rühmen. Der Fleiss der Vergleichung aller wichtigen Manuskripte, die nur zu erlangen sind, die ungemein treue und umsichtige Arbeit des Korrektors, Herrn Rnitzsch, und die ausserordentliche Rührigkeit und Bereitwilligkeit der Verlagshandlung, die auch um einer ungewissen Kleinigkeit willen keine Opfer scheut, sind in der That musterhaft. Das muss seinen Segen bringen. Der folgende Band wird nicht wenig Neues d. h. bisher noch Ungedrucktes enthalten. Möge das Werk, das treffliche, nach Verdienst immer mehr Freunde gewinnen.

Für Violine mit Orchesterbegleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

Concerto dans le mode d'une scène dramatique pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Pianoforte — par *Alexis Lvoff*. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr. 10 Ngr.; avec Pianoforte: 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei Weitem die meisten Ausgaben für und mit Orchester werden in Auflegestimmen gedruckt, und mit Recht. Nur den Beurtheiler, ist er nicht so glücklich, die geschriebene Partitur mit den Druckstimmen zu erhalten, was selten geschieht, hindert es an einer genauen Beachtung, sobald er das zu besprechende Werk nicht wenigstens einmal gut vortragen hörte. Dieser Vortheil kommt uns in diesem Falle sehr gut zu Statten; wir haben das Vergnügen gehabt, dieses Konzert von dem oft gerühmten Komponisten selbst äusserst schön und geschmackvoll vortragen zu hören, auf welchen Genuss wir uns noch lebhaft besinnen. Das Ganze klingt uns bei der wiederholten Durchsicht der Prinzipalstimme frisch genug im Innern wieder auf. Mit desto festerer Ueberzeugung können wir daher das überaus Reizende und freudig Aufregende dieser ausgezeichnet inhaltvollen Bravourkomposizion rühmen und haben es allen Violinvirtuosen nicht nur als gediegen lyrisch-dramatisches, sondern auch als ein sehr eingängliches und dankbares Konzertstück bestens zu empfehlen. Eine ausführliche Beschreibung des kunstreichen und kunstreifrigen Mannes, als Komponisten wie als Virtuosen, lieferten wir unter Anderm 1840 S. 970 und 971. — Der Bau des Konzerts ist folgender: Das Orchester leitet kurz mit einem Adagio patetico ein, worauf die Solostimme ein sehr gesangreiches, mit geschmackvollen Bravour- und Cantabile-Stellen ausgestattetes Rezitativ hören lässt, dem sogleich ein Rondo agitato, ma non presto, $^2/_4$, A moll, höchst lebhaft rhythmisirt und durch einnehmende Bravour verschönt, folgt. Daran reiht sich nach gebührendem Tutti ein melodieschönes Andante religioso, $^6/_8$, worauf das Orchester einen kurzen Zwischensatz im $^2/_4$-Takt einschaltet, nach welchem die Solovioline sogleich in vollen Akkorden den Schlusssatz in C dur anschlägt, Marcia trionfale, $^4/_4$, der glänzend in drei Bravourabschnitten zum Ende geführt wird. — Allen tüchtigen und geschmackvollen Violinvirtuosen ist dies Werk gewiss eine sehr willkommene Gabe, eine der vorzüglichsten, die wir von dem ausgezeichneten Manne kennen gelernt haben.

Variations de Concert sur un Thème hollandois pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Quintuor ou de Pianoforte — par *Aug. Pott*. Oeuv. 20. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. av. Orch.: $2^1/_2$ Thlr.; avec Quintuor: 1 Thlr.; avec Pianoforte: $^5/_6$ Thlr.

Auch diese Bravourpartie ist natürlich in Auflegestimmen gedruckt erschienen; allein der Verfasser derselben, ein Mann vom Fache, als Kapellmeister, Komponist und Virtuos fast überall rühmlich bekannt, auch durch seine Kunstreisen, berechtigt im Allgemeinen schon zu guten Erwartungen, ob wir uns gleich nicht erinnern, diese Konzertvariazionen von ihm selbst, so oft wir auch Gelegenheit hatten, ihm für manchen vortrefflichen Genuss zu danken, vortragen zu hören. Es steht uns aber hier, obgleich ohne Partitur, ein anderes Hilfsmittel zu Gebote, dass wir dennoch über die Beschaffenheit der Komposizion einen Ueberblick gewinnen, der es uns möglich macht, eine nicht zu unbestimmte Ueberzeugung vom Wesen des Stücks auszusprechen. Es ist dies der Klavierauszug mit darüber gedruckter Prinzipalstimme. Solche Ausgaben sind nicht nur den Begleitern auf dem Pianoforte, sondern auch dem Beurtheiler, der sich ja auch

bei den meisten Opern nur mit Klavierauszügen begnügen muss, sehr willkommen. Wir möchten daher rathen, dass dieser Gebrauch, die Bravourstimme über der Klavierbegleitung mit abdrucken zu lassen, was einsichtsvolle Verlagshandlungen in nicht zu unwichtigen Werken auch wirklich schon thun, allgemein angenommen werden möchte; er dürfte selbst den Absatz befördern, weil er den Spielern den Vortrag erleichtert und folglich das Vergnügen am Werke sowohl für die Darstellenden als für die Hörer hebt. — Die kurze Einleitung, Andante maestoso, $^4_4$, D moll, ist so flössend, würdig und ungezwungen schön, dass sie schon für das Folgende einnimmt. Das freundliche, fast volksmässige Thema aus D dur verstärkt den guten Eindruck und versetzt in eine sehr angenehme, stillheitere Stimmung, in welcher man sich Variazionen nicht nur am Liebsten gefallen lässt, sondern sie sogar wünscht, was bei einem tiefer gehaltenen, das Innerste bewegenden Thema weit weniger, oft sogar nicht im Geringsten der Fall ist. Die Wahl des Thema's ist also von bester Art, wie man sie nur wünschen kann. Die Variazionen in ihrer zweckmässigen Aufeinanderfolge sind es auch, und so werden sie vortheilhaft wirken sowohl ihres geschickt wechselnden Inhaltes, der deutlich und bestimmt hervortritt, ohne das Thema zu stark zu verhüllen noch zu wenig im Karakter zu verändern, als auch der mannichfachen Gelegenheit wegen, die dem Spieler gegeben wird, seine Fertigkeit hier im Glänzenden, dort im Sangharen zu zeigen. Dass dabei Alles dem Instrumente angemessen ist, folglich sich auch zu fördernder Uebung für schon tüchtige Violinspieler eignet, versteht sich von selbst, wo von Kompositionen eines so anerkannten Violinvirtuosen die Rede ist, wie hier. Und so ist denn das Werk in jeder Hinsicht bestens zu empfehlen.

Daran schliessen wir noch folgende Orchesterkomposizion:

Ouverture für Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, 2 Trompeten und Pauken, 2 Violinen, 2 Violen, Violoncello und Contrabass componirt — von Dr. *F. S. Gassner*. Op. 10. Karlsruhe, bei Creuzbauer und Noldeke. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Ueber diese Stimmenausgabe können wir ohne Partitur oder irgend ein anderes Hilfsmittel freilich nichts mehr mit Bestimmtheit sagen, als dass diese Ouverture, die aus einem mässig ausgeführten Einleitungssatze, Andante con moto, $^4_4$, in C dur, und aus einem Hauptsatze, All. moderato, $^6_8$, in C dur, besteht, nach Ansicht der Stimmen, munter, leicht fasslich und leicht ausführbar zu sein scheint, dazu nicht länger ausgesponnen, als es der Inhalt mit sich bringt. In den Stimmen finden wir, dass nicht eine, sondern zwei Flöten, die Violen hingegen nur selten zu zweien verwendet worden sind. Der Verfasser der Ouverture, grossherzogl. Badenscher Hofmusikdirektor und Herausgeber der Zeitschrift für Teutschlands Musikvereine und Dilettanten, auch schon durch anderweitige Leistungen bekannt, ist übrigens ein Mann, von dem sich Geschmack und gute Arbeit voraussetzen lässt. Man hat also Ursache, das Werk zu beachten und zu versuchen.

Vermischtes für das Pianoforte allein.

1) *Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes* (Melodie de Proch) par *Fréd. Kalkbrenner*. Oeuv. 147. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

2) *Rondoletto brillant sur des motifs de la Favorite de Donizetti*. Oeuv. 150. Von demselben. Berlin, chez Schlesinger. Pr. $^3_4$ Thlr.

Die Fantasie ist in des bekannten Virtuosen bester Weise, so rund und bravourmässig eingänglich, dass fertige Spieler für Salonvortrage nichts Zweckmässigeres wählen können. Mag man auch noch so viel von allgemeiner Empfänglichkeit des Publikums für Kunstgewaltiges, Tiefes, Geistreiches u. s. w. reden, man überredet uns doch nicht, dass Bach'sche Fugen und Aehnliches überall gut thun. Es wird dabei bleiben: Der Wechsel beherrscht die Welt. Was in seiner Art rund ist und nicht mehr sein will, als wofür es sich gibt, dabei des Wohlgefallens einer nicht geringen Anzahl sich erfreut, dem würden wir selbst dann nicht entgegen sein, wenn es uns selbst auch nicht besonders gefiele. Das Letzte ist aber hier keineswegs der Fall, vielmehr unterhält uns eine so frischweg bravourmässige Fantasie zur Abwechselung auch, weil sie das ganz ist, was sie sein will, und keine weiteren Ansprüche macht. Wir wünschten, dies auch von dem Rondoletto sagen zu können. Es ist nicht minder bravourmässig, auch in Kalkbrenner's Art, also zur Uebung für schon gebildete Spieler, die für erhöhete Fingerfertigkeit sorgen wollen, recht nützlich; aber es hat diese Bearbeitung keinen bestimmten Einheitszweck: sie will tändelnd ergötzen auf äusserlich eingängliche Weise, und will doch auch öfter sich solid zeigen und imitatorisch arbeiten. Da stört dann Eins das Andere und wird aus Beiden nichts Ganzes.

Souvenirs de la Sicile. Capriccio sur des thèmes nationaux Siciliens par *J. P. Pixis*. Oeuv. 140. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Das Capriccio des längst gekannten Komponisten kann kaum anders als äusserlich kapriziös sein, weil es zugleich ein Potpourri ist. Der Hauptreiz liegt weit mehr im Bunten und Bravourmässigen, welches Letzte jedoch die Kräfte geschickter Dilettanten keineswegs übersteigt. Dabei hat es manche besser gearbeitete und glücklichere Stelle, als man es in Erinnerungen an ein Land oder an ein Schloss u. dergl. gewohnt ist. Der letzte Satz Tarantella Siciliana gefällt uns am Besten. Wenn es aber wahr ist, dass die Tarantelgestochenen die Dissonanzen nicht vertragen können und von jeder Zuckungen bekommen, so würden sie von dieser an Konvulsionen sterben. Zur Kur ist also diese Taranteila nicht zu gebrauchen, sondern zur artigen Bravour.

---

1) *Lieder composés* par *Fel. Mendelssohn - Bartholdy* transcrites par *Alex. Dreyschock.* (2 Heftchen.) Berlin, chez Schlesinger. Preis jedes Heftes: ½ Thlr.

2) *Mazurka composée* par *Alex. Dreyschock.* Breslau, chez C. Cranz. Pr. 8 Ggr.

Das Umschreiben beliebter Gesänge für das Pianoforte allein hat sich seit Liszt ziemlich verbreitet; man kann sagen, man hat's gelernt und es geht. Wir haben aber diese Ausgabe bereits im vorigen Jahrgange S. 722 besprochen und empfohlen. Die Mazurka ist uns neu, hat manches Hübsche, aber auch manches Leere. Der junge Mann thut wohl, wenn er es mit seinen Veröffentlichungen genauer nimmt; gebildetes Talent ist da.

Fest-Polonaise zur Geburts- und Huldigungsfeier Sr. Maj. des Königs Friedrich Wilhelm 4. componirt und für das Pianoforte eingerichtet von *Ernst Köhler.* Op. 64. Breslau, bei Carl Cranz. Pr. 8 Ggr.

Es gibt nicht wenig Musikliebhaber, denen Tonsätze, die sich auf irgend eine Begebenheit beziehen, um so anziehender sind, besonders solche, die an Vaterlandsfeierlichkeiten erinnern. Sie erhalten hier eine gut durchgeführte, nicht schwer vorzutragende Polonaise aus D dur mit einem Trio aus B dur; Beides in angemessener Form für mässige Spieler.

Quatre Rhapsodies par *Edouard Wolff.* Oeuv. 29. Liv. I et II. Berlin, chez Schlesinger. Preis jedes Heftes: 1½ Ggr.

Alle vier Nummern sind eigentlich ausgeführte Walzer, die sogar recht tanzlich sind, pikant gemacht durch harmonische Wendungen und durch belebte Bravourmässigkeit, mit welcher sich ein eigener Rhythmus nicht selten verbindet, der ganz besonders herausgehoben werden muss. Die drei ersten sind flüchtiger Natur, ⅜, Presto und Vivace presto, die vierte ², Allegretto, Fmoll, sehnsüchtiger und träumerischer, als die vorigen. Fertige Dilettanten werden sich gut damit unterhalten. Die zweite ist noch hübscher als die erste, und die dritte hat es vorzüglich auf sehr frappante und hastige Uebergänge abgesehen, die jetzt bekanntlich ihre ganz besonders enthusiasmirten Liebhaber haben, während sich Andere davon zum Lächeln angeregt fühlen, um den Enthusiasmus nicht zu stören. Herr Eduard Wolff lässt jetzt sehr viel drucken.

Sérénade erotique. Chanson d'un Troubadour composée pour la main gauche seule par *Rodolphe Willmers.* Oeuv. 6. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 8 Ggr.

Ein recht wohlklingendes und im Ausdrucke dem Inhalte nach gut gehaltenes Werkchen, ein Kunststück für den Spieler, mit Kenntniss des Instruments geschickt gemacht, überall ausführbar, besonders von einer tüchtig grossen Hand, wie sie dem Komponisten gegeben ist. Zu vorzüglicher Uebung der linken Hand sind auch dergleichen Sätze recht vortheilhaft. Doch ist nicht zu wünschen, dass viel dergleichen komponirt wird, es gäbe denn irgend einmal viele Klavierspieler, die nur eine linke Hand haben. Je besser solche Kompositionen gespielt werden, desto weniger merkt es der Hörer, dass sie mit einer Hand und nicht mit beiden zugleich vorgetragen werden. So ist es denn Augenmusik und für kleine Zirkel, um seine Gewandtheit zu zeigen.

Caprice par *Fr. Ed. Wilsing.* Oeuv. 6. Berlin, chez Bote et Bock. Pr. ½ Thlr.

Der junge Mann beweist sich nicht nur als geschickten Klavierspieler, sondern auch als einen mit innerer Musik begabten, dem es Ernst ist um geordnete Durchführung seiner Idee, auf deren redliche Bearbeitung er etwas gibt und worin er sich auch bereits sehr lobenswerthe Gewandtheit erworben hat, die nur noch zuweilen von der Arbeit überwunden und etwas mehr verstrickt wird, als es wünschenswerth sein kann. Das aber gibt sich mit jeder Arbeit immer mehr. Kurz, der Mann ist auf dem rechten Wege und verdient als rechtschaffen aufstrebender Künstler alle Beachtung.

Premier Concertino par *Jacque Rosenhain.* Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ggr.

Dieses Concertino ist auch mit Begleitung des Orchesters oder des Quartetts gedruckt worden. Da wir es aber mit Begleitung weder hörten noch sahen, so setzen wir es lieber unter die Werke für das Pianoforte allein, nicht blos weil wir es auf diese Art vortragen hörten, sondern auch hauptsächlich weil uns folgende Bemerkung auf dem Titel dazu berechtigt: „*Ce Morceau peut s'executer egalement sans l'accomp., en jouant les petites Notes.*" — Das neue Werk dieses bekannten und tüchtigen Pianofortespielers und Komponisten hat uns viel Freude gemacht. Herr Rosenhain lässt auch hier den Gesang vorherrschen und neigt sich, besonders im Mittelsatze, zur Anmuth italienischer Melodie, wodurch er gute Befähigung zur Oper zeigt. Für das Pianofortespiel mag unsere Gewohnung vielleicht diese Vorliebe etwas beschränkter wünschen, obgleich das Brillante auch dabei nicht versäumt wird. Im ersten und letzten Satze greift, dem Wesen der Sache nach, das Bravourmässige viel lebhafter durch und die ganze Anlage ist kräftiger, wir möchten sagen, teutscher. Alle Sätze zeichnen sich durch Ordnung und guten Zusammenhang aus, Eins entwickelt sich aus dem Andern und führt ohne Breite und Schwulst in erfreulichen Modifikazionen frisch, nur zuweilen etwas matter durch Anklänge, zu einem hellen Ziele. Die Zerrissenheit, in welcher jetzt Manche die Originalität zu finden wähnen, fehlt hier ganz. Es schliesst sich also schon in der Anlage und noch mehr in der Durchführung jener älteren Musikweise an, die niemals aufgehört hat, ihre Freunde zu haben, deren Liebhaber sogar wieder im Zunehmen stehen. Dieses Vertreten der älteren, geordneteren Kompositionsweise, obwohl in eigenthümlicher Erfindung und Verkettung, erstreckt sich bis auf die Fioriturен und Ausschmückungen, welche der Hummel'schen Manier am Nächsten stehen, die allerneueste Bravour hingegen geflissentlich von sich ent-

ferat halten. Man sieht, für welche Spieler und Liebhaber das in seiner Weise anziehende Ganze ist.

Fantaisie brillante sur des Airs polonais nationaux composée — par *Charles Schnabel.* Oeuv. 19. Breslau, chez C. Cranz. Pr. 16 Ggr.

Nach einer zeitgemässen, doch nicht zu übertriebenen Einleitung empfängt man eine ziemlich ausgeführte, mit Passagen wohl versehene Polonaise und darauf eine Masurek, auf Variazionenart brillant gemacht und mit Presto schliessend; für geübte Dilettanten recht brauchbar.

1) *Trois Morceaux à 4 mains sur l'Opéra La Xacarilla de Martiani* — par *Fréd. Burgmüller.* Op. 62. No. 1, 2 et 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis jedes Heftes 18 Ggr.

2) *Romance et Rondo sur un motif de la chaste Suzanne de H. Monpou composées* par *Fr. Burgmüller.* Oeuv. 63. Ebendaselbst. Pr. 10 Ggr.

Die Motive aus der Xacarilla sind gut gewählt und für den Zweck, den dieser Komponist in der Regel vor Augen hat, eben so geschickt als klug bearbeitet. Es kann nicht fehlen, dass diese melodisch und rhythmisch leicht fasslichen und gefällig anregenden Unterhaltungen mässig geübte Dilettanten zu Freunden gewinnen. Nicht geringeren Antheil werden sie vor den Augen erfahrener Lehrer finden, die sogleich erkennen werden, dass sie gerade so viel Inhalt haben, als noch nicht besonders geübten Schülern zuträglich ist, um mit Lust ihre Aufmerksamkeit auf technische Gegenstände mancher Art zu richten, die nie besser erlangt werden, als durch den Gebrauch solcher und ähnlicher Tonsätze. Zu viel innerer Gehalt ist dafür nichts weniger, als heilsam; man ist im Irrthum, wenn man dabei zu stark auf einen Inhalt sieht, der nur für Erwachsene ist. Ganz besonders gilt dies vom ersten Hefte, das Variazionen im eleganten Style enthält, so förderlam für die Meisten, dass man sie hoffentlich oft gebrauchen wird. No. 2. Bolero, eben so nützlich und jugendlich frisch unterhaltend. No. 3. Rondo brillant, eben so leicht, fast noch leichter und hübsch tändelnd. Ist es nicht gerade brillant, so ist es für noch geringe Kräfte nur um so geeigneter, und durch etwas gedehnte Ausführung der Aufmerksamkeit auf die Noten ersprieslich. — Op. 63 können wir weder so hübsch noch so vortheilhaft nennen.

1) *Deux Airs suisses variés arrangés à 4 mains composés* par *J. B. Duvernoy.* Oeuv. 34. Pr. 16 Ggr.

2) *Reminiscences italiennes. Six Thèmes faciles de Rossini, Donizetti, Bellini, Mercadante, arrangés pour le Piano* par *J. B. Duvernoy.* Oeuv. 104. Liv. 1, 2 et 3. Preis jedes Heftes: 12 Ggr.

3) *Fleurette italienne. Fantaisie sur un motif favori de Donizetti etc.* Oeuv. 105. Pr. 14 Ggr.

4) *Frères Jacques. Petit Dialogue composé à 4 m. etc.* Oeuv. 106. Pr. 12 Ggr.

5) *L'Elisire d'amore de Donizetti. Duettino à 4 mains* par — Op. 108. Pr. 10 Ggr.

6) *Fantaisie sur il Giuramento de Mercadante* par — Op. 109. Pr. 14 Ggr.

7) *Il Rondinos italiennes* — par — Op. 110. No. 1: *Betly de Donizetti*; No. 2: *Il Bravo de Mercadante.* Preis jeder Nummer 10 Ggr. — Alle komponirt von *Duvernoy* und herausgegeben von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Man kennt diesen beliebten Komponisten; auch er arbeitet für Anfänger oder doch für Schulen und Dilettanten, in einer Weise, die nicht selten für seinen Standpunkt das Rechte trifft. Nur bleibt nichts mehr darüber zu sagen, was von wirklichem Nutzen sein könnte. Es gibt aber viele Leute und viele Lagen, in die Pianofortelehrer kommen, wo dieses Mannes Unterhaltungen gut zu gebrauchen sind. No. 1 ist sehr leicht, sobald eine kleine Fingerfertigkeit erworben ist. No. 2 eben so. Die Themen sind entweder mit einigen Variazionen versehen, oder als Rondo, oder tanzlich ausgeführt. No. 3 ist nicht anders, auch mit Variazionen, aber mehr für Dilettanten als für Schüler. No. 4 und 5 dagegen sind für Beide und ganz leicht. Wem die Introdukzionen zu leer sind, kann sie leicht weglassen, es schadet nichts. No. 6 macht auf etwas mehr Fingerfertigkeit Anspruch und ist mit Einleitung und Variazionen für etwas geübte Dilettanten. Die zwei letzten Rondinos sind wieder leichter, allenfalls auch für Schüler, sobald ihnen und dem Lehrer die ganze Haltung derselben zusagt; für nur mässig geübte Dilettanten werden sie recht sein.

1) *Quatre Airs de ballet tirés de l'Opéra: La Favorite de Donizetti pour le Piano* par *Franç. Hünten.* Op. 120. Liv. 1 et 2. Preis jedes Heftes: 14 Ggr.

2) *Die Favoritin von Donizetti. Mosaik,* arrangirt von *Peter Schubert.* Heft 1, 2 u. 3. Preis jedes Heftes: 14 Ggr. — Sämmtlich bei Schlesinger in Berlin.

Franz Hünten ist bekannt, hat viele Liebhaber und geht noch immer, zum Beweis, dass nicht alle Leute einerlei Pferde reiten, woran sie auch sehr wohl thun. Er wird auch diesmal seine Freunde vergnügen; für Schüler, nämlich für unerwachsene, hat er diesmal nicht gesorgt, auch Herr Peter Schubert nicht: es ist Alles für solche Musikliebhaber, die sich ihre Theaterfreuden an der Favoritin an ihrem Klaviere wieder von Neuem in die Herzen zaubern wollen. Dafür sind nun in diesen Melangen bestens gesorgt. *G. W. Fink.*

Freimaurer-Lieder.

1) *Sammlung der beliebtesten Freimaurer-Gesänge nach den Original-Melodieen für eine Singstimme mit leichter Pianoforte-Begleitung eingerichtet* — von *A. Neithardt.* Op. 120. Halle, bei G. C. Knapp. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

2) *Auserwählte Gesänge der Loge Minerva zu den drei Palmen in Leipzig, mit Begleitung des Pianoforte.*

1s und 2s H.ft. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis jedes Heftes: 22 Ggr.

Der Herausgeber der reichhaltigen Sammlung von No. 1 lässt sich in seinem kurzen Vorworte so vernehmen: „Da die Erfahrung gelehrt hat, dass die Logen nicht jederzeit diejenige Anzahl von Sängern zusammenbringen können, welche dazu gehört, um Gesänge vierstimmig vorzutragen, so habe ich es unternommen, die beliebtesten Männergesänge für eine Stimme mit leichter Pianofortebegleitung einzurichten, und zugleich die Tonarten so gewählt, dass die Ausführung keiner Stimme erschwert wird.“ Dem ist so, und das Buch wird für nicht wenige Logen einem Bedürfnisse abhelfen. Man erhält hier die bedeutende Zahl von 82 Liedern verschiedener Dichter und Komponisten, von denen die letzten in ihren Melodieen sich alle leicht und ansprechend gehalten haben. Sie besingen in der ersten Abtheilung in 4 Liedern *Gott*; in der zweiten den *König* in 5, das *Vaterland* in 4 und den *Protektor* in 3; in der dritten Abtheilung alle Maurerfeste und sonstige Angelegenheiten in 46 Liedern; die vierte Abtheilung ist von No. 69 — 82 der Geselligkeit und dem Frohsinn geweiht. Das Buch ist auf 96 Notenseiten in klein Quergquart mit einem ungezählt angehangenen alphabetischen Register sehr gut ausgestattet; die Noten sind sauber gestochen, für manche Augen etwas niedlich, jedes Lied nur mit einer Strophe. Es ist aber ein Textbuch in demselben Formate besonders gedruckt beigegeben. Demnach ist Alles, was gewünscht werden kann, zum Vortheil der vielen Logen, und zwar um äusserst billigen Preis, geleistet worden.

Noch schöner, ja glänzend und höchst geschmackvoll zeigt sich die bei Fr. Kistner erschienene Sammlung wirklich auserlesener Lieder der Leipziger Loge Minerva (es sind in L. drei Logen), in beiden Langfolio-Heften 15 Gesänge verschiedener Dichter (z. B. Mahlmann und Wendler), sämmtlich mit Ausnahme einer alten Melodie komponirt von Matthäi und C. Schultz. Beide entschlafen. Die sogenannt alte Melodie ist von *Ebers*; der Text von Mahlmann: „Was ist's, das unsterbliche Geister“ hat hier eine andere Melodie, und die übrigen Lieder sind ganz eigene. Die Noten sind viel grösser und deutlicher. Beide Sammlungen stoten sich nicht und sind gleichmässig zu empfehlen.

Kompositionslehre.

Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Komposizion. Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst. Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Schulen u. s. w. Von *Friedr. Wilh. Schütze*, Seminarlehrer zu Dresden. Zweite, gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage seiner praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre. Dresden und Leipzig, in der Arnold'schen Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung. 1841. S. XXXI u. 399 in 8.

Beispielbuch zur zweiten [illegible]ge u. s. w. Ebendaselbst. S. 61 in Querfolio.

Angezeigt von G. W. Fink.

Man wird sich vielleicht erinnern, dass wir die erste Lieferung dieser neuen, zugleich auf einen höheren Gegenstand hingewendeten Auflage in der ersten Nummer dieses Jahrganges bereits besprochen haben. Es war dort unsere mühsame Aufgabe, jene bis Seite 240 vor uns liegende neue Auflage mit der ersten zu vergleichen, woraus sich ergab, dass beide Bücher des ersten und zweiten Druckes schlechthin gar nicht für einen und denselben Lehrkursus zu verwenden sind, so verschiedenartig sind sie geworden. Allerdings war dies auch nothwendig, wenn die früher bezweckte Harmonielehre nun in eine Kompositionslehre umgeschmolzen werden sollte. Ob es wohlgethan ist, eine solche Verschmelzung dieser beiden Doktrinen vorzunehmen, wollen wir hier nicht näher beleuchten; es wird sich anderwärts Gelegenheit finden, unsere Ansicht darüber denkenden Musikern vorzulegen. Wie Herr Schütze darauf verfallen ist, leuchtet Jedem von selbst ein, wenn wir es auch nicht im Laufe unserer früheren Besprechung der ersten Lieferung S. 10 d. Bl. ausgesprochen hätten. Auf diese unsere erste Rede über die erste Hälfte des Buches müssen wir nun verweisen. Indem wir nur noch bemerken, dass auch das Beispielbuch um der versetzten Reihenfolge der Lehrgegenstände willen natürlich eine ganz andere Ordnung erhalten hat, knüpfen wir sogleich wieder von S. 240 des Buches an, jedoch so, dass wir uns nicht von Neuem die lästige Mühe des Vergleichens beider Ausgaben aufbürden, da sie durchaus nichts mehr nützen könnte, eben weil wir schon erwiesen haben, dass beide Auflagen nicht zusammen gebraucht werden können.

S. 241 setzt die Lehre von den *Trugkadenzen* bis 244 fort, geht zur *Kadenzvermeidung* über durch Septimen- und Nonen-Sequenzen, die letzten mit weggelassenem Grundtone, also mit eingebildeten, nicht gehörten Nonenakkorden. — S. 249. *Schlussformeln*, halbe, verzierte und ganze Kadenz. S. 252 Anwendung der Trug- und vermiedenen Kadenzen in den Choralbearbeitungen. (Warum? In jeder Art Musik gilt *ein* Gesetz; die Chorale haben kein besonderes. Es ist jedoch hier vorzüglich auf Seminaristen Rücksicht genommen werden. Dadurch entschuldigt sich die Weitläufigkeit. Chorale für Männerstimmen, Frauen- und gemischten Chor vierstimmig zu setzen, hat denselben Grund.) Für Männerchor empfiehlt der Verfasser:

26 *Chorale aus allen Tonarten für zwei Tenor- und zwei Bassstimmen, besonders zum Gebrauch in Schullehrer-Seminarien und Gymnasien ausgesetzt.* Von *C. Barow*. Berlin, bei Trautwein.

Wir stimmen ihm völlig bei. Wer sie nicht besitzt, mag sich dieselben zum Studium und für den Gesang in solchen Anstalten anschaffen.

Der neunte Abschnitt handelt von S. 256 — 297 von den harmoniefremden Tönen, von durch dieselben entstandenen mehrdeutigen Zusammenklängen; von musikalischen Manieren, so weit solche auf der Anwendung

von Nebennoten beruhen. Also der Unterschied der Durchgangs- und Wechselnoten, leitereigen oder nicht, wird hier weitläufig auseinander gelegt, wobei als tief in der Natur begründet das Gesetz eingeschärft wird, dass die Nebennote nicht über einen ganzen Ton von ihrer Hauptnote entfernt stehen darf. (Die Nachahmung der Figuren hätte einige scharf gegen die harmonischen Töne dissonirenden wohl befriedigender erklärt.) Die S. 266 bemerkte Ungewissheit, ob eine Note Durchgangs- oder Wechselnote ist, scheint uns nicht von Bedeutung; wir würden sie für Durchgang erklären, worauf jedoch für die Praxis nichts ankommt. Dass zwei aufeinanderfolgende Nebennoten erst in den Hauptton leiten und dass sie in mehreren Stimmen vorkommen, auch dass sie Modulazionen bewirken können, ist gewiss. S. 275 bringt der Verfasser Beispiele, in denen Quinten und Oktaven durch Einschiebung harmonischer (kurzer) Nebennoten nicht als vermieden angesehen werden. Das will nun mit den S. 219 mitgetheilten Entschuldigungen der Quinten sich nicht für Alle vertragen. Im Ganzen ist jedoch der Verfasser für die Vermeidung derselben, ohne übertrieben schwierig zu sein. — S. 286 führt der Verfasser die Bemerkung vor, dass durch Nebennoten *mehrdeutige Zusammenklänge* entstehen, die also auf mehr als eine Art aufgelasst werden können. Es kommen Akkorde vor, welche gewisse Dreiklänge, Sext- oder Nonenakkorde zu sein *scheinen*; darum *Scheinakkorde* genannt, welche der Reihe nach bis S. 292 besprochen werden. Halten wir dies auch für viele Lernende nicht für unerlässlich nothwendig, weil es theils schon im Vorigen sich erklärte, theils auf andere Weise sich deutlich machen lässt, und zwar zugleich so, dass andere wichtige Gegenstände noch dadurch in ein helleres Licht gesetzt werden, so wollen wir dennoch dem Herrn Verfasser in diesem Darstellungsgange darum nicht widersprechen, weil ihm seine Erfahrung vielleicht bewiesen haben mag, dass diese Ansicht der Sache gerade für Seminaristen, denen das Buch vorzugsweise bestimmt ist, die zuträglichste sein dürfte. Dieser Bestimmung zufolge bezieht er auch alle Lehren zunächst auf praktische Bearbeitung der Choräle, was hier gleichfalls wieder geschieht von S. 293 – 297. Bei dieser Gelegenheit wird, ausser Hiller und Rink, vorzüglich *Schicht's* Bearbeitung der Choräle, der sorgfältig fliessend gesetzten Begleitungsstimmen wegen, zur Beachtung empfohlen, dagegen Seb. Bach's häufigere Nebennoten für die *Kirche* zu künstlich befunden. —

Der zehnte Abschnitt: *Auflösung dissonirender Intervalle* (bis S. 302), theils um das schon Abgehandelte zusammenzustellen, theils um das Fehlende zu ergänzen; Alles mehr praktischer Natur. Der *Orgelpunkt* (bis S. 312), etwas ausführlich gehalten. „Sind auch die beweglichen Stimmen einerseits von der ausgehaltenen Note unabhängig und können sie am Ende auch ohne jene Bassnote bestehen, so stehen sie denn doch auch anderseits noch in Beziehung zu dem ausgehaltenen Tone.“ Hier kommt auch der Undezimen- und Terzdezimen-Akkord zur Sprache. — Zwölfter Abschnitt: Tonart, Tongeschlechter; Anfang und Ende eines Tonstücks; Modulazion innerhalb desselben (bis S. 316; gewiss nicht zu viel). Von der 4-, 3-, 2-, 5-, 6-, 7- und 8stimmigen Setzart und verschiedenen kontrapunktischen Arbeiten, insbesondere Choralfigurirungen. Nur das Nothwendigste bis S. 332, mit den Lehren vom Motiv, der Imitazion und Sequenz, worauf Musterbeispiele figurirter Choräle folgen. Daran schliesst sich *das freie Präludiren* bis S. 339; von der Begleitung einer Melodie bis S. 344. Zum Schluss wird die Aussetzung der bezifferten Choräle von *Umbreit* (Gotha, bei Becker) mit Recht empfohlen.

Der erste Anhang gibt übersichtlich die Lehre von den *alten Kirchentonarten* nach P. Mortimer, wobei v. Winterfeld's Johannes Gabrieli zum Studium als wichtig empfohlen wird (bis S. 375). — Zweiter Anhang: Kurzer Unterricht über die wichtigsten musikalischen Instrumente und Einiges aus der Instrumentazionslehre, zuletzt gleichfalls wieder mit besonderer Hinsicht auf Instrumentazion der Choräle (bis zum Ende S. 399).

Es ist also überall im ganzen Buche vorzügliche Rücksicht auf Seminaristen genommen worden. Für diese besonders hat sich das Buch zweckmässig erwiesen und wird es in dieser neuen Ausgabe gleichfalls und in mancher Hinsicht noch mehr sein, als in der ersten Auflage. Das Werk ist demnach hauptsächlich für Seminaristen zu empfehlen. Für die Schüler ist der kurze Auszug sehr gut:

Kleine Compositionslehre. Die Lehren des Tonsatzes u. s. f. Ebendaselbst.

Er dient als Hand- und Wiederholungsbuch, und zählt 171 Seiten.

Friedrich Berr

vollständige Clarinettenschule. Nach dem Französischen bearbeitet und mit einigen Winken und Fingerzeichen, wie Uebungen, die zur Virtuosität führen sollen, sein müssen, begleitet von *J. C. Lobe*, grossherzogl. Kammermusicus in Weimar. Weimar, 1841. Verlag, Druck und Lithographie von Bernh. Friedr. Voigt. Preis 1⅓ Thlr.

Vom Verfasser, als berühmtem Klarinettisten, „weiland Ritter der Ehrenlegion, Professor des Konservatorium der Musik zu Paris, erstem Klarinettisten in der Privatkapelle des Königs und in dem italienischen Theater,“ haben wir gesprochen, auch den Lebenslauf des tüchtigen Mannes bei der Anzeige seines Todes mitgetheilt 1838 S. 883, wo wir zugleich auf seine bei Breitkopf und Härtel erschienenen Petites Soirées dramatiques, 4 Fantaisies pour la Clarinette avec accomp. de Pianoforte, als auf sehr angenehme und nützliche Gaben leichter Art aufmerksam machten. Eben so empfahlen wir schon damals diese, nicht in derselben Verlagshandlung gedruckte Klarinettenschule als ein sehr vorzügliches Werk, das die vortheilhaftesten Zeugnisse vieler ausgezeichneten Virtuosen auf diesem schönen Instrumente für sich hatte. Das Werk würde also aufmerksamen und auf ihren Vortheil bedachten Klarinettisten

sehr selten in den Alt oder Tenor, sondern lieber in den hervorstechendern Sopran oder Bass zu legen. Dass gerade diese und ähnliche Sammlungen Orgelstücke gekauft werden, was ja wohl daraus am besten einleuchtet, dass sie nicht langsam fortgesezt erscheinen, freuet Rec. um so mehr, als man daraus siehet, dass es noch viele Freunde der ältern, gründlichern, und für die Orgel gewiss besten deutschen Schule giebt, deren Anzahl um so grösser seyn muss, da die wenigsten von denen, für die sie zunächst bestimmt sind, im Stande seyn möchten, zuweilen einige Thaler auf den Ankauf neuer Musikalien zu verwenden.

Nachrichten.

Was wir im lezten Stück des vierten Jahrg. dieser Zeitung wünschten: es möchte eine möglichst vollständige Sammlung der schottländischen Volksgesänge mit ihrer Musik veranstaltet werden; das war, ohne unser Wissen, erfüllet, ehe wir den Wunsch laut werden liessen. Es giebt ein Werk: A Selection of original Scots Songs in three parts, the harmony by Haydn etc. London, printed for Willm. Napier — das Allen, die so Etwas zu schätzen wissen, bekannt zu seyn würdig ist. Es enthält eine so reiche Sammlung schottl. Gesänge, dass ein mässiger Foliant damit angefüllt wird. Jedes Gedicht hat seine Volksmelodie an der Seite und Jos. Haydn hat einen bezifferten Bass mit einer Violinstimme dazugesezt. Die lezere soll die oft allerdings seltsame und von unsrer Weise gar sehr abweichende Musik dieser etwas näher bringen, für diejenigen, die sich das so sehr Fremde und so ganz Einfache nicht leicht anzueignen wissen: und dies war wohl die beste Verfahrungsart, dem Werke Eingang ins grössere Publikum zu verschaffen, ohne es durch Modernisirung zu verletzen. Die Violinstimme ist, so wie der Bass, mit grosser Sorgfalt geschrieben. Die Sammlung scheint übrigens alles zu umfassen, was man hat zusammenbringen können; Altes und Neues, viel und wenig Bedeutendes. Da das Werk, seiner Stärke und Pracht wegen, sehr kostbar geworden, und schon darum nicht zu erwarten ist, dass viele Liebhaber in Deutschland es sich anschaffen möchten: so wäre zu wünschen, dass eine deutsche Verlagshandlung das Vorzüglichste daraus mit einer deutschen Nachbildung der Gedichte, (die freylich in sehr gute Hände fallen müsste, da hier Schwierigkeiten in Menge sind) neben dem Originaltexte, auswählte und für mässigen Preis herausgäbe. Nur müsste man bey dieser Auswahl vornehmlich darauf sehen, dass das nicht zurückgelassen würde, was den Stempel des Alterthums trägt und den Charakter jener Gattung von Poesie und Musik am besten darlegt, sollte auch die Musik unsern Ohren noch so fremd und wunderlich scheinen. Wir wollen einige dieser schätzbaren Gesänge mit dem Originaltext und einer deutschen Nachbildung als Beylage zum gegenwärtigen Stücke dieser Zeitung abdrucken lassen.

Das angeführte Werk muss in England vieles Glück gemacht haben, und zwar schon jezt, ehe es ganz vollendet ist; denn so eben ist eine ähnliche Sammlung der alten walisischen Bardenlieder erschienen, von welcher wir wiederholen wollen, was in den Engl. Miscellen gesagt worden, da die Nachricht, die wir über das Buch erhalten haben, noch unbedeutender ist. „Ein für Tonkünstler, Geschichtsforscher und Belletristen gleich wichtiges Werk u. s. w. „The Bardic museum etc. d. i. das Bardische Museum, oder musikalische, poetische und historische Ueberreste der Barden und Druiden in Wallis, aus vollgültigen Urkunden des fernen Alterthums geschöpft; enthaltend die Bardische Triade, historische Oden, Lobreden, Gesänge, Elegien, Grabschriften der Krieger, die Wunder von Wallis u. s. w. mit englischen Uebersetzungen und historischen Erläuterungen; wie auch die alten Kriegsmelodien der Barden mit neuen Bässen und Veränderungen

Teutschlands nicht unbekannt geblieben sein, wenn sie gewusst hätten, woher sie sich ein verteutschtes Exemplar verschaffen konnten. Diese Schwierigkeit ist nun gehoben, und wir hoffen, der Herausgeber werde allen teutschen Klarinettisten mit dieser Uebertragung einen guten Dienst erwiesen haben. Das Werk gehört unter die vorzüglichsten, so dass nicht mit Unrecht gesagt worden ist: „Man wird in diesem Werke den Mechanismus der Klarinette und alle Mittel, schönen Ton, Fertigkeit und Ausdruck darauf zu erlangen, vollständig entwickelt finden.“ Auch die kurzen Vorbemerkungen über zweckmässiges Ueben, welche der Uebersetzer, Herr J. C. Lobe, dazu gethan hat, sind praktisch und erfahren. — Die Uebungsbeispiele dieser Schule sind äusserst zweckmässig. Freilich sollte der Bläser auch eine Klarinette haben, wie sie hier beschrieben worden ist, nämlich eine mit 14 Klappen, die eben so gelegt sind, wie hier angegeben worden ist. Die 14. Klappe hat Berr zugefügt. Das von *Denner* in Nürnberg 1690 erfundene Instrument hatte nur 2 Klappen, die in Teutschland bis auf 5 vermehrt worden (in Frankreich bald auf 6). Dazu kamen vor ungefähr 30 Jahren nicht allein durch *Iwan Müller*, sondern auch durch *Hermstedt*, der dadurch mit dem Spohr'schen C moll-Konzert Furore machte, noch 7 neue. Nach und nach setzten sich darauf in Teutschland 12 Klappen fest und die 13. wurde erst etwas später dazugethan. Da aber die Lage derselben nicht immer die hier beschriebene ist, so lassen sich auch nicht alle Töne auf unsern gewöhnlichen Klarinetten auf die hier vorgeschriebene Art *greifen*, wenn sie völlig rein herauskommen sollen. Das lässt sich jedoch leicht ändern, wenn man sich nicht ein Instrument nach Berr's Angabe anschaffen will, was allerdings vortheilhaft wäre — Die Klarinette hat folgende vier Register: 1) das Schalmeyenregister von e bis f^3; 2) Mittelregister als Uebergang, von g bis b^3; 3) das helle *(clairon)* von h bis f^4; 4) das hohe von g^4 bis g^5. Die höheren Töne bis zum c^6 sollen nur selten gebraucht werden. — Das Ganze zerfällt in zwei Theile; die Elementarlehre bis S. 64 und die Uebungen von S. 65 bis 100. Dazu eine chromatische Tabelle des ganzen Tonumfanges der Klarinette; Tabelle der diatonischen Tonleiter auf derselben; endlich übersichtliche Tabelle der gleichklingenden Töne auf der C-, B- und A-Klarinette (durch alle Tonarten). Druckfehler sind sehr unbedeutend. Die Schule gehört zu den besten und hat so viel Vorzügliches, dass sie allgemein eingeführt zu werden verdient.

Gallay.

12 *grandes Etudes brillantes pour le Cor par Gallay.* Oeuv. 43. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 1 Thlr.

Der Komponist ist als tüchtiger Waldhorn-Virtuos rühmlich bekannt; und wär' er manchen Hornisten, denn nicht alle lesen viel, auch weniger oder gar nicht bekannt, es thut dem Verfasser solcher Etüden keinen Schaden. Wer nur einen Begriff vom Hornblasen hat, sieht auf den ersten Blick, dass er es hier mit einem Meister zu thun hat, der sein Instrument durch und durch kennt und es geschickt und erfahren anzufangen weiss, gerade das mit Sinn und Geschmack zu geben, was zu einer ausgezeichneten Bildung nothwendig ist. — Alle diese vortrefflichen Etüden sind für das eigentliche Waldhorn, das ja nicht durch das chromatische Horn verdrängt werden möge. Was auch der Verfasser den Bläsern zumuthet, es ist nichts übertrieben. Alles sehr gut ausführbar, in der Höhe und Tiefe so gehalten, dass der Ausführende stets in einer so guten Lage bleibt, dass er immer dabei auf einen schönen Ton sehen kann, was bei schlechten oder schwierigeren Lagen gar nicht immer möglich ist, wenn nicht bereits die höchste Meisterschaft erreicht ist, die jedoch bei Etüden im Grunde nirgend vorausgesetzt werden sollte. — Für Anfänger sind sie nicht, sondern für schon vorwärts geschrittene, und zwar eigentlich für erste Hornisten, ob sie gleich auch für einen Sekundbläser benutzt werden können. Ist in diesen Sätzen auf Ton und Gesang sehr viel gesehen, so sind doch die Passagen keineswegs vernachlässigt, am Wenigsten in den letzten Sätzen; das Beiwort „brillante“ steht also nicht überflüssig. So ist es auch mit dem Zusatze „grandes,“ welcher sich nicht eben immer auf den Karakter der Etüdensätze, sondern auf die *Ausdauer* bezieht, die ein erster Hornbläser schon gewonnen haben muss, wenn er diese Stücke gut durchführen will. Für solche ist aber das Heft eine so köstliche und heilsame Gabe, dass kein Hornist, der für seine eigene Weiterbildung sorgen will, diese Etüden entbehren sollte. — Man klagt zuweilen, es werde für das Horn zu wenig gedruckt; um so aufmerksamer sollte man auf das Gute sein, was angeboten wird. Hier ist aber wirklich Vortreffliches nach aller Hornmeister Ausspruch. Man übersehe es nicht! *G. W. Fink.*

Akkord- und Tonleiter-Tabelle für junge Musiker.

Es ist ein leichtes, etwa einen reichlichen Zoll tiefes Pappenkästchen, auf dessen Boden eine weiss und schwarz gezeichnete Klaviatur eingeklebt zu sehen ist, vom kleinen c durch die chromatischen Töne bis zum dreigestrichenen c gehend; auf jeder Taste steht der Erhöhungs- und Erniedrigungs-Name z. B. $\frac{cis}{des}$ u. s. f. Auf der Hinterseite steht ein Notensystem durch Kreuze chromatisirt, nicht durch Bee. Diese Notengamme steht in genauem Zusammenhang mit der darunter liegenden Tastatur. Dazu sind zwei noch einmal so schmale grüne, sehr leichte Pappstreifen beigelegt und eine Anweisung, die sich so vernehmen lässt: „Die mit No. 1 bezeichnete Spitze des Akkordanzeigers, *Majore*, setze man auf den Grundton des zu suchenden Akkords, so wird 3 — 5 — 8 die zum Akkord gehörigen Töne anzeigen; die Spitze *M.* die verwandte Molltonart. Dreht man denselben um, auf *Minore*, so zeigen die Spitzen 1 — 3 — 5 — 8 den Mollakkord an.

Mit dem Tonleiter-Anzeiger verfahre man eben so, setze die Spitze No. 1 *Majore* auf den Grundton der Tonleiter, wo die Spitzen 2 — 3 — 4 — 5 — 6 — 7 — 8 wieder die Tonfolge angeben; dreht man auch diesen um, so zeigen die Spitzen aufwärts wie abwärts jede Veränderung des *Minore*.“ Dasselbe steht auf dem Blättchen rechts in französischer Sprache. — Wir fügen hinzu, dass die Molltonleiter folgender Maassen auf- und absteigt, z. B.: *a h c d e fis gis a — a g f e d c h a.* — Eine gleiche Ordnung wiederholt sich natürlich auf jedem Grundtone, auf welchen man die Spitze No. 1 der grünen Streifen stellt. — Jeder sieht nun ohne uns, was diese Vorrichtung soll und will; Jeder weiss auch am Besten, ob er sie für seine Schüler oder Kinder brauchen kann oder nicht. Die Gaben oder Anlagen der Kinder sind zu verschieden, als dass man unbedingt zu dergleichen Hilfsmitteln anrathen oder abrathen könnte. Wir selbst würden es freilich nur im äussersten Nothfalle anwenden, denn wir wissen aus Erfahrung, dass nicht jede Erleichterung fruchtet, wenn sie es auch sogar anfangs zu thun scheint. Dennoch mag diese von Herrn *Schweizer* erfundene Vorrichtung Andern sehr erwünscht sein. Jeder hat in solchen Dingen nach seinen Ansichten und Bedürfnissen zu wählen. Das Kästchen selbst ist recht geschmackvoll.

Nachrichten.

Leipzig, den 29. Oktober 1841. Drittes Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert, Donnerstag, den 21. Oktober 1841. Sinfonie von W. A. Mozart (Es dur). — Szene und Aria aus „Nitocri“ von Mercadante, gesungen von Fräul. *E. Meerti*. — Concerto militaire für Posaune von F. David (neu), vorgetragen von Herrn *Queisser*. — Ouverture zu Euryanthe von K. M. von Weber. — Arie aus dem Piraten von Bellini, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Variazionen für die Oboe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Duett aus Armida von Rossini, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*.

Die Ausführung der Sinfonie und Ouverture war, wie wir es in diesen Konzerten gewohnt sind, im Ganzen sehr vorzüglich; besonders gelungen das Andante der Sinfonie, welches geschmackvoll und mit grosser Zartheit vorgetragen wurde. Die Weber'schen Ouverturen gehören seit einigen Jahren schon zu den Prachtleistungen unseres trefflichen Konzertorchesters, nicht blos wegen der vollendeten technischen Ausführung, sondern auch wegen der für Orchestermassen so ungemein schwierigen gleichmässigen feinen Schattirung und karakteristischen Herausbildung besonders interessanter Einzelheiten, wodurch die Komposizion selbst an Frische und Lebendigkeit, somit auch an kräftiger Wirkung sehr gewinnt und die Ausführung recht eigentlich erst zu einer wahren Kunstleistung wird.

Fräul. Meerti sang die Szene und Arie von Mercadante „Numi che intesi mai,“ mit welcher sie sich bereits früher grosse Auszeichnung erwarb, so vortrefflich, dass wir sie entschieden zu ihren gelungensten Leistungen rechnen müssen. Der natürlichen Stimmlage der geehrten Künstlerin völlig angemessen, fordert diese Arie von ihr nicht übermässige Anstrengung; sie konnte daher ihre Stimme in voller Kraft und Schönheit entfalten, Alles mit Leichtigkeit ausführen, und wenn sie das vermag, wird sie bei ihrer guten technischen Ausbildung eines vollkommen günstigen Erfolgs immer sicher sein. Ueberhaupt sollten Sängerinnen und Sänger jedes Uebernehmen der Stimme, jedes Hineinzwängen derselben in eine ihrer Natur nicht angemessene Lage mit grösster Sorgfalt zu vermeiden suchen, da es für Gesundheit und Dauer der Stimme ungemein schädlich ist, ihr allen Reiz und Wohlklang nimmt und nur zu bald die kunstgemässe Ausführung des feineren Vortrags fast ganz unmöglich macht.

Unser als ausgezeichneter Posaunist längst bekannter Herr Queisser erntete wiederholt durch seine treffliche Leistung mit vollem Recht den ungetheiltesten Beifall. Bei der so schwierigen technischen Behandlung der Posaune als Soloinstrument dürfte eine Meisterschaft, wie sie Herr Queisser erreicht hat, wohl immer eine seltene bleiben, und wir kennen auch wirklich keinen Posaunisten, den wir ihm völlig gleichstellen möchten, in der Fertigkeit und Kraft sowohl als in der zarten Behandlung des Instruments. Das für ihn von unserm Konzertmeister Herrn F. David komponirte Konzert ist, wie ein früheres von ihm, als Komposizion gut gedacht und trefflich gearbeitet und als Solostück geschickt und sehr wirksam. Da der Karakter der Posaune eine reiche, kräftige Instrumentirung recht wohl neben sich verträgt, ja sie in mancher Hinsicht wünschenswerth macht, so ist auch auf dieselbe besonderer Fleiss und viele Kunst verwendet, wodurch das Konzert zugleich ein interessantes Orchesterstück geworden ist. Wir möchten allen Virtuosen so glückliche und tüchtige Komposizionen wünschen, das würde für sie und das Publikum vortheilhaft sein.

Herr Tuyn erhielt und verdiente durch die gelungene Ausführung der Arie von Bellini lebhaften Beifall; wenn wir jedoch mit seiner diesmaligen Leistung nicht überall einverstanden sein können, so berührt dies nicht die sehr vorzügliche technische Ausführung, sondern nur die Geschmacksrichtung seines Vortrags. Wir haben in unserm vorigen Berichte schon bemerkt, dass Herr Tuyn die Arie aus der Jüdin von Halevy ganz in der neufranzösischen pikanten, stark auftragenden, deklamatorischen Vortragsweise sang; wir haben dies nicht getadelt, weil die neuere französische Musik eine gleiche Geschmacksrichtung verfolgt und mithin solchen Vortrag verlangt, wenn sie den beabsichtigten Effekt erreichen soll. Allein diese Vortragsweise passt nicht überall hin und wird zu unerträglicher Manier, wenn man sie auch dort beibehält, wo sie durchaus nicht hingehört. Sie ist eben so wenig passend für teutsche als für italienische Musik; am wenigsten für letztere, deren hauptsächlichster Werth von jeher ein melodischer war und deren Wirkung daher durchaus zerstört werden muss, wenn,

sei es durch affektirte Deklamazion oder durch übermässiges Schattiren, ein unnatürliches Zerreissen der Melodie entsteht. Auch im höchsten Affekt, in den leidenschaftlichsten Situazionen verleugnet der Italiener die natürliche Anmuth des Gesanges nicht, die ihm mit Recht als erstes und höchstes Gesetz gilt und die hauptsächlich auf einem ruhigen schönen Melodieffluss basirt ist. Ueberhaupt ward alles Affektiren, sei es auch mit noch so viel raffinirten und glänzend ausgeführten Kunsteleien verbunden, einem geläuterten Kunstgeschmack immer und überall zuwider sein; es geht dabei alle Wahrheit des Ausdruckes verloren, und selbst das grössere Publikum kann auf die Dauer davon nicht befriedigt werden, da es in seiner Natürlichkeit nur zu bald, wenn auch unbewusst, diesen Mangel herausfühlt. Wir machen nun zwar Herrn Tuyn noch nicht Alles was wir hier im Allgemeinen tadeln zum Vorwurf, allein sein Vortrag der Bellini'schen Arie hat uns bewiesen, dass es nicht unnöthig sein dürfte, ihn vor einer solchen falschen Geschmacksrichtung zu warnen, und bei einem so tüchtig gebildeten talentvollen und, wie wir glauben, ernst strebenden Künstler ist eine solche wohlmeinende Warnung wohl der Mühe werth.

Herr Diethe, Mitglied unseres Konzertorchesters erwarb sich durch den vorzüglichen Vortrag der von ihm für Oboe komponirten Variazionen über das Thema des Andante aus der grossen Sonate für Pianoforte und Violine von Beethoven (in A dur, Kreutzer delizieti), und zwar mit vielem Geschick und Geschmack geschrieben, verdiente Anerkennung. Sie sind sehr dankbar und jedenfalls so achtungswerth auch als Komposizion, dass, bei der Seltenheit guter Konzertkompositionen für die Oboe, wohl zu wünschen wäre, sie veröffentlicht zu sehen.

Das bekannte Duett aus Armida von Rossini wurde von Fräul. Meerti und Herrn Tuyn sehr gelungen und mit allgemeinem Beifall ausgeführt. Besonders im Andante war der Vortrag so vorzüglich, wie wir selten zu hören Gelegenheit hatten.

Das vierte Abonnement-Konzert, Donnerstag, den 28. Oktober, brachte: Sinfonie von Jos. Haydn (Op. 77, C moll). — Arie aus Euryanthe von K. M. v. Weber, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Oberons Zauberhorn, Fantasie für Pianoforte mit Orchester von Hummel, vorgetragen von Herrn *Rockel* aus Trier. — Zweites Finale aus Idomeneo von Mozart. — Ouverture zu dem Mährchen von der schönen Melusine von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Fantasie für Pianoforte solo, komponirt und vorgetragen von Herrn *Rockel*. — Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy und Romanze von A. Grisar mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*.

Wir erinnern uns nicht, diese Sinfonie von J. Haydn hier schon gehört zu haben. Sie scheint überhaupt weniger bekannt zu sein als sie verdient, und wir halten es daher für unsere Pflicht, alle Musikfreunde auf dieselbe, als ein kostbares, die liebenswürdige Individualität Haydn's recht eigentlich wiedergebendes Werk aufmerksam zu machen. Ob die Opuszahl 77 so richtig und genau sei, dass sie als bestimmte Bezeichnung dieser Sinfonie gelten könne, möchten wir fast bezweifeln, da in früherer Zeit auf diese Bezeichnung nicht so sorgfältig wie jetzt geachtet wurde. Man halte sich daher mehr an die Hauptonart C moll und, da es unseres Wissens noch eine oder einige Sinfonieen J. Haydn's in C moll gibt, wollen wir noch bemerken, dass im Trio der Menuett ein Violin solo vorkommt. Die Ausführung der Sinfonie war übrigens trefflich und erhielt Beifall.

Die Arie aus Euryanthe von Weber „Wehen mir Lüfte Ruh" sang Herr Tuyn im Ganzen recht gut, auch nicht ohne laute Anerkennung; nur hätten wir sie schöner und klangvoller im Tone, wärmer, prosie- und seelenvoller im Ausdruck gewünscht; anerkennen müssen wir aber, dass Herrn Tuyn's Vortrag diesmal natürlicher und weniger manierirt war, als früher; auch seine deutliche, klare und weiche Aussprache war sehr zu loben; er vermied das jetzt so häufige, ihm sonst eigene unschöne Breitdrücken der Vokale gänzlich und wir hätten ihn, den Fremden, wohl manchem teutschen Sänger hierin als Muster anempfehlen mögen.

Besonders interessant waren uns in diesem Konzerte die Leistungen des Herrn Rockel aus Trier, eines zwar noch jungen aber talentvollen Künstlers, welcher mit vieler verdienter Anerkennung Hummel's Pianoforte-Fantasie „Oberons Zauberhorn" und eine Fantasie seiner eigenen Komposizion über Themen aus Otello für Pianoforte solo vortrug. Seine technische Ausbildung ist sehr solid und bereits so bedeutend vorgeschritten, dass er schon in dieser Hinsicht auf Auszeichnung mit Recht Anspruch machen darf. Wenn wir nicht irren, hat er noch Hummels Unterricht genossen, wenigstens deutet der Karakter seines Spieles in der Technik sowohl als in der Geschmacksrichtung des Vortrags darauf hin; und wenn wir in dieser Hinsicht seinen Anschlag etwas kräftiger, seinen Vortrag etwas energischer und brillanter wünschen möchten, so können wir zugleich uns freuen, dass er dem soliden tüchtigen Kunstsinne seines berühmten Lehrers treu geblieben und dadurch von der einseitigen, leeren Virtuosenrichtung der neuern Zeit, die nur nach eitlem Glanz und Schimmer, nicht aber nach Wahrheit und Natürlichkeit des Ausdrucks strebt, noch fern gehalten worden ist. Oberons Zauberhorn ist, obwohl als Komposizion interessant, doch keineswegs als Konzertstück sehr dankbar. Wir erinnern uns, dasselbe von Hummel selbst und zwar nicht eben in sehr brillanter Wirkung gehört zu haben; dennoch erwarb sich Herr Rockel damit, hauptsächlich durch die Solidität seines Spieles, vielen Beifall. Wir sind überzeugt, hätte er ein anderes brillanteres, dem Solospieler günstigeres Stück gewählt, die Wirkung seines schönen Spieles würde noch weit lebendiger gewesen sein. Zum Theil müssen wir dies auch von seiner eigenen Komposizion sagen, die zwar keineswegs ohne Talent, aber doch nicht mit der sicheren und glücklichen Berechnung des Effekts gemacht ist, die man heut zu Tage von reinen Virtuosenstücken nothwendig und zwar mit Recht verlangt. Dennoch hat uns auch diese Leistung des Herrn Rockel Freude gemacht, da sie bei recht ernstem tüchtigen Streben für die Folge mit Sicherheit Schönes erwarten lässt. Möge diese Hoffnung recht bald in

Erfüllung gehen; dem durch seine schönen Leistungen nicht weniger als durch seltene Bescheidenheit achtungswerthen jungen Künstler aber wünschen wir überall so freundliche Anerkennung und aufmunternde Theilnahme, als ihm hier zu Theil wurde.

In dem unvergleichlich schönen Finale aus Idomeneo von Mozart wurden die nicht unbedeutenden Solopartieen von Fräul. Meerti, Fräul. Grünberg und Herrn Tuyn sehr gut ausgeführt; namentlich zeichnete sich Letzterer durch den Vortrag des grossartigen Recitativs des Idomeneo vor dem Schlosschor vortheilhaft aus, wie denn überhaupt die ganze Ausführung, auch in den Chören, gelungen genannt werden muss und vielen Beifall erhielt.

Gleichen Beifall erhielt die herrliche Ouverture von F. Mendelssohn-Bartholdy, deren Ausführung im Ganzen zwar recht gut war, die wir aber doch noch zarter, in den einzelnen so karakteristischen musikalischen Gegensätzen noch feiner schattirt gewünscht hätten. Der Eifer, die Ausführung des trefflichen, von allen Mitwirkenden so hochgehaltenen Werkes möglichst vollkommen zu geben, schien eine gewisse Unruhe und hierdurch ein etwas heftiges Treiben der Tempi hervorgebracht zu haben, die gerade in dieser Ouverture, mehr noch wie in den andern Ouverturen Mendelssohns, ohne bestimmte äussere Bezeichnung eine feine Abwechselung nach dem Karakter der verschiedenen musikalischen Gedanken verlangen.

Fräul. Meerti sang am Schluss des Konzerts ein äusserst zartes, gemüthreiches Lied von F. Mendelssohn-Bartholdy (The Garland. Der Blumenkorb von Thomas Moore), und eine französische Romanze von A. Grisar. Wie sehr ausgezeichnet Fräul. Meerti im Vortrage des Liedes und der Romanze ist, haben wir früher schon öfters zu rühmen Gelegenheit gehabt. Auch diesmal sang sie vortrefflich und mit so ausserordentlich grossem, oft wiederholtem Beifall, dass nach dem Schluss der Romanze eine Wiederholung stürmisch verlangt wurde. Wir sind ihr für ihre freundliche Gefälligkeit sehr dankbar und werden dieser schönen Genüsse noch lange gedenken. †.

Sommersaison u. s. w. in Italien.

Die meist anhaltend warme und dürre Sommerjahreszeit in Italien würde nicht so sehr lästig sein wie Manche im Auslande glauben dürften, wehten nicht dermalen beständig von der ganzen Windrose, gleichsam als afrikanischer Samum, die sie endenden Tagessperen. Schon die bleischwere Kabalette in einem Theater mit + 26 bis + 28° R.; hierzu die ewige Rumination aller verrostet „modernen" Gesangmanieren, das Seufzen, das Weinen, das Jammern, das Liebsgeln, das Geplärre, welche die Langeweile und durch sie die Hitze um mehrere Grade steigern! — Das Ganze erregt Erstaunen, man glaubt sich in einer fabelhaft gehaltlosen Welt, und bei alldem beglücken und bereichern die so eben erwähnten nie endenden Tagessperen gar sehr viele Tausende von menschlichen Geschöpfen. Um nur bei den Rindern anzufangen. In Italien singt Alles, also auch diese ganz kleinen Geschöpfe wiederholen unter sich sehr frühzeitig (in Italien geht bekanntlich die Geistesentwickelung der Kinder weit früher und schneller von Statten als jenseits der Berge), was sie von Andern, auch von den Drehorgeln gehört, singen es a Solo, oder mehrere mit einander, sei es auch in Sekunden, Quinten, Septimen, was freilich oft einem Katzengeschrei ähnlich ist; unter sich sind diese Geschöpfe dabei glücklich. Was die zahlreichen Drehorgeln mit der heutigen Oper überhaupt und mit den Kabaletten insbesondere gewinnen, ist keine zu verachtende Summe Geldes. Es ist ganz und gar keine Uebertreibung, wenn man annimmt, dass blos mit Bellini's Pirata, Straniera, Sonnambula, Norma, Beatrice, und mit Donizetti's Cornucopiae viele und viele Millionen gewonnen worden sind. Donzelli, Rubini, beide zusammen Millionair; Herr Poggi mit seiner Gattin Frezzolini werden es bald werden; die Pasta, die Unger, Tacchinardi, Grisi und so viele Andere verdanken ihre grossen Reichthümer meist Donizetti und Bellini, oder Bellini und Donizetti, je nachdem ihre Stecknpferde dem Einen oder dem Andern angehören. Nehme man aber im Durchschnitte nur tausend aktive europäische Sänger ersten und zweiten Ranges an (eine gewiss zu niedrige Zahl, weil die aktiven italienischen Sänger allein wenigstens 1600 betragen), und nehme man für Jeden ein jährliches Honorarium von 2000 Gulden an (was abermals, immer die Italiener vor Augen habend, allzugering angeschlagen ist), so würde es eine jährliche Summe von 2,000,000 ausmachen, die nichts weniger als übertrieben, ohne Weiteres respektabel, und fast gänzlich Donizetti und Bellini zu verdanken ist, denn ohne sie würde es mit der heutigen Oper stockfinster aussehen, und eine grosse Zahl Sänger nicht so reich sein, als sie es dermalen wirklich sind. Ohne von den Tausenden der neu entstandenen Orchesterspieler, die ohne reich zu werden gemächlich leben, von so vielen neu entstandenen Theatern u. s. w. zu reden, verdienen hier noch fünf Sachen Erwähnung. Erstens, Donizetti etwa abgerechnet, sind fast alle in den letzten Jahren entstandenen Hunderte von Maestri keine wohlhabende Leute; was man natürlicherweise ihrer grossern oder mindern Konsumwuth zuschreibt. Zweitens, dass auch die Musikhändler Donizetti und Bellini schöne Summen Gewinnst verdienen, versteht sich obenhin; in Italien geht Alles, und fällt nur eine Musik nicht ganz durch, so wird auch ein nur mittelmässig beklatschtes Stück, von welchem Maestro es sei, sogleich als Modewaare gedruckt und gewiss abgesetzt; ja die kaufmännische Industrie geht so weit, anderwärts nur aufgenommene Opern als mit dem grössten Beifall gekrönte auszuposaunen, ihre Stücke im Drucke bekannt zu machen und abzusetzen. Es gibt also unter den ziemlich wenigen Musikhändlern in Italien einige Reiche, die ihr Aufkommen zwar meist den oft benannten Beiden, doch auch vielen andern Maestri verdanken. Drittens strotzt die heutige Ballettmusik von Favoritstücken der modernen Oper, also abermals eine reichhaltige Quelle für eine Gattung Kunst und Künstler. Viertens die Journalisten, ein in Betreff der heutigen Oper doppelt lukrativer Zweig

Nicht zu vergessen sonstens die musikalischen Banden so vieler Regimenter, welche mit den Kabaletten und andern bezuckerten Stücken von Donizetti, Ricci, Bellini, Nini u. s. w. den Heroismus der alten Griechen und Römer in unsere Soldaten im hohen Grade zu verpflanzen vermögen ... Berechnet man aus all dem bisher Aufgezählten die hübschen Millionen, welche die heutige fast gänzlich auf Donizetti und Bellini beschränkte Oper jährlich in Umlauf bringt, so muss man zu den Anfangs dieses Aufsatzes erwähnten mannichfaltigen Betrübnissen ein Auge zudrücken, und den Sachen ihren freien Lauf lassen. Schreiber dieses begnügt sich indessen, diese Weltbegebenheit hier ohne allen weitern Kommentar blos berührt zu haben, und beginnt nun seine gewöhnliche Korrespondenz.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Rossini, aufgefordert von seinem Freund und Verleger Herrn Troupenas, hat die letzte Hand an ein Stabat mater gelegt, dass er schon 1832 in Paris anfing. Es hat seitdem bedeutende Veränderungen erlitten und mehrere Stücke sind gänzlich umgearbeitet worden. Rossini hat sich während der fünf Jahre, die er dem Conservatoir als Direktor des Gesangwesens zu Bologna widmete, den dramatischen Styles zu entwöhnt, dass man jetzt eine dritte Periode in seinen künstlerischen Wirken annehmen muss, und diese wird eben durch jenes Stabat mater bezeichnet.

Auf der Académie royale de Musique zu Paris ist nunmehr der junge Faschinder aus Rouen, den wir in diesen Blättern Jahrgang 1840 S. 478) erwähnten, zum ersten Male als Melcthal in Rossini's Wilhelm Tell mit glänzendem Erfolg aufgetreten. Obwohl er erst seit achtzehn Monaten Gesangsunterricht genossen, obwohl seine äussere Erscheinung noch häufig genug an seinen frühern Beruf erinnert, so hat er doch einen ausdrücken Sieg davongetragen. Seine Stimme ist kraftvoll und weich, rein und umfangreich; er nimmt das hohe H mit Leichtigkeit, auch sein Vortrag ist schon sehr gut. Nur auch an Routine fehlt es dem Herrn Poultier, diese wird er jedoch bei fortgesetztem Singen Studium bald erlangen.

In Paris bringt man jetzt wieder öfters ältere Opern auf die Bühne. So wurde neulingst Pacrs Camilla in der grossen Oper gegeben, und jetzt ist Grétry's Richard Löwenherz mit einigen, jedoch geringen Abänderungen aufgeführt worden und hat sich sehr regen Antheil erworben.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

W. Wedemann's

100 deutsche Volkslieder

mit Begleitung des Clavier. Drittes und letztes Heft. gr. 12. Geheftet. 20 Ngr.

Obschon diese Sammlung nur aus zwei Heften bestehen sollte, so riefen doch vielfache Aufforderungen noch dieses letzte Heft hervor, da seitdem wieder so viele neue Gesänge in Volksliedern gewonden sind. z. B. „Sie sollen ihn nicht haben" u. s. w. Der Name des Herausgebers, die vielen rühmlichen Beurtheilungen der vorhergehenden Hefte und die allgemeine Verbreitung bürgen hinlänglich für die gute Auswahl auch der in diesem Schlussheft aufgenommenen Gesänge.

Bei **Friedrich Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Joseph Nowakowski, Op. 47. Grand Quintuor pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse. *Dédié à Sa Majesté Nicolas premier, Empereur de toutes les Russies* etc.) 2 Thlr.

— — Op. 48. Duo pour Piano et Violon. 1 Thlr.

Von deutschen Componisten sind ferner erschienen:

Op. 44. Grande Polonaise pathétique pour Piano. Gm. 10 Ngr.

Op. 52. Variations brillantes sur un Thème original pour Piano. 1 17½ Ngr.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden sind zu haben mit Eigenthumsrecht:

Hummer, F. A., Reminiscences de l'Opera: La Favorite de Donizetti. 2 Morceaux de Salon pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 70. 1½ Thlr.

Löwe, C., Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 79. Heft 6. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erschienen vom 30. November mit Eigenthumsrecht:

Hünten, Franz., Italie. Trois Fantaisies brillantes pour Pianoforte. Oeuv. 113. Liv. 1. Beatrice di Tenda. Liv. 2. Puritains. Liv. 3. Il Giuramento.

Moscheles, Ign., Romance et Tarantelle brill. pour Pfte.

Bei **Emil Bänsch** in Magdeburg ist erschienen:

Grosser, J. F., Orgel-Kenut für geübte Spieler. 1. Heft. 6 Notenbogen. 15 Sgr. oder 17½ Sgr.

Chwatal, C., Musikalische Jugend-Erheiterungen. Eine Sammlung der beliebtesten Opernstücke, Volksliedern u. s. w. in Form von Potpourris für das Pianoforte. In sangbarer Berücksichtigung einer leichten Ausführbarkeit für angehende Clavierspieler arrangirt und mit Applicatur versehen. 1. Heft. 2 Bogen 4. 6 Sgr. oder 7½ Sgr.

Diese Potpourris sind so eingerichtet, dass jede der darin aufgenommenen Melodien auch einzeln als ein selbstständiges Ganzes gebraucht werden kann.

Von dem in Königsberg lebenden Musikdirektor Carl Schubert sind in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Grand Quatuor for Piano, Op. 25. 2 Thlr. 5 Sgr.; l'Esperance, Sonate for Piano, Op. 23. 1 Thlr.; Bagatelle Rondino, Op. 27. 22½ Sgr.; Sonnate à Beethoven, Fantaisie als Sonate, Op. 30. 1 Thlr.; Introduction et Rondo, Op. 24. 15 Sgr.; 3 Sonate, 4 hur. Op. 22. 1 Thlr.; Sonate in B, Op. 21. 1 Thlr.; Erinnerung an Hamburg, grosser Walzer. 7½ Sgr.

Herr Schubertth ist als tüchtiger Componist und Pianist anerkannt, beide Leipziger Musikzeitungen haben sich rühmlichst über denselben ausgesprochen und dessen Werke als geistreich und originell bezeichnet, Kunstler und Dilettanten wollen daher nicht versäumen, sich damit bekannt zu machen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. № 45. 1841.

Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen

neben den wissenschaftlichen Lehrzweigen. Ein Beitrag zum Unterrichtswesen von Dr. *Otto Lange*. Berlin, 1841. Verlag der Plahn'schen Buchhandlung (L. Nitze).

Angezeigt von G. W. Fink.

Das Wichtige der Besprechung des Gegenstandes wird Niemand verkennen. Hören wir zuvörderst die Beschäftigungsangaben des Verfassers nach seinem Vorworte, um uns auf den rechten Standpunkt setzen zu lassen. Eine vieljährige Beschäftigung mit Musik neben wissenschaftlichen Arbeiten gab ihm manche Veranlassung, Wissenschaft und Kunst in ihrer Bedeutung für die allgemeine Schule mit einander zu vergleichen. Dennoch unterliess er die Arbeit. Vor zwei Jahren gelang es ihm indessen, seine gewonnenen Ansichten zur Anwendung zu bringen, indem er an zwei mit einander verbundenen Unterrichtsanstalten, der königl. neuen Töchterschule und der Bildungsanstalt für Lehrerinnen auf der Friedrichsstadt, ein Institut errichtete, in welchem ein allgemeiner Musikunterricht ertheilt wird. Das Institut enthält die Elemente zu einer organischen Verbindung von Wissenschaft und Kunst in der Schule. Der Zweck dieser Schrift ist also, zunächst seine zum Theil ausgeführten Ansichten bekannt zu machen, weil er damit den Pädagogen einen Entwurf zu übergeben hofft, dessen Verbreitung und Anwendung ihm von grosser Wichtigkeit zu sein scheint. Ist der Gedanke der Verbindung Beider auch keineswegs neu, so scheint er dem Verfasser doch in den Hintergrund getreten zu sein, und zwar wegen des Kampfes zwischen Realismus und Humanismus, dessen Schlichtung möglichst bald zu wünschen ist. Uebrigens will der Verfasser nur Grundzüge und Andeutungen geben, weil es ihm darauf ankommt, nicht *eine* Seite des Gegenstandes, sondern das Ganze zu beleuchten und wenigstens vor der Hand systematisch anzuordnen.

Dergleichen Unternehmungen geben immer etwas zu denken und sind uns im Grunde fast jederzeit lieber, als breite Auseinanderlegungen, weil sie durch Zusammenhaltung des Wesentlichen überschaulicher sind, frischer anregen und die eigene Beschauung jedes Einzelnen, die wesentlich das Beste ist, mehr als in jeder andern Form fast nothwendig machen. Eine solche gedrängtere Art der Darstellung hat den Vortheil, dass man den Standpunkt der Verfassers klarer übersieht, ein bestimmtes Bild gewinnt, ohne so leicht durch Ueberredung und Ermattung seinen eigenen Standpunkt zu verlieren und seine eigene Ansicht zu schwach unter den Glauben eines Andern gefangen zu geben.

Die *Einleitung* (S. 1 — 32) geht von der Wahrheit aus, dass jede Schule den Grund zur allgemeinen Bildung legen und die Weckung aller geistigen Kräfte erzielen soll, so sehr man dies auch in neuerer Zeit hat beschränken (aber auch übertreiben) wollen. Man klagt über Einseitigkeit besonders der Gymnasien (nicht immer mit Recht). Das wenigste Uebermaass von Kraft sei der sittlichen und religiösen Bildung in der Schule zugewandt worden (was kann die Schule thun, wenn daheim und im Leben wieder niedergerissen wird, was sie bauete?). Dem Verfasser erscheint der *erziehende Einfluss* der Schule sehr gewichtvoll, so dass er von diesem für seinen (erweiterten) Lehrplan ausgeht. Die Idee, den Gesangunterricht in der Art zu erweitern, dass an die Stelle desselben ein umfassenderer *Musikunterricht* trete, beruht also bei ihm auf der Ansicht, dass der Musikunterricht vorzugsweise sittliche Ideen erzeuge und die innern Kräfte des Schülers zu edelster Entfaltung bringe. (Ein sehr problematischer Punkt, den mir meine Erfahrung weit seltener bestätigt als verneint hat. Die Musik regt auf: ist sie die rechte, freudig, theilnehmend u. s. w.; aber es wird darauf ankommen, wie und wozu man diese Erregung benutzt! Sie macht den Boden lockerer, dass jeder Saame um so leichter eindringe u. s. w.) Dies soll nun begründet werden durch die Stellung, welche die Kunst zur Wissenschaft und Schule einnimmt, was im Allgemeinen als noch wenig erörtert angesehen wird. (Es wird folglich auf diese Erörterung sehr viel ankommen. Das Wichtigste der Ansicht muss also zusammengestellt werden, um einer Sache, die allen Lehrern und Eltern, ja jedem Menschenfreund von Bedeutung sein muss, nicht nur Gerechtigkeit angedeihen zu lassen, sondern auch den Lesern einen Vorschmack vom Gedankengange des Verfassers zu geben.) Die Kunst (heisst es), in ihrer hohen Bedeutung gefasst, steht einerseits der Natur, andererseits der Wissenschaft gegenüber. Wie aber Gegensätze sich niemals vollkommen ausschliessen, sondern stets berühren, so kann man sich auch die Kunst nicht denken, ohne dass die Natur sowohl als die Wissenschaft einen bestimmten Antheil an ihr hatten. Denn gerade diese Gegensätze sind es, an denen sich

die Kunst zu vollendetster Form herangebildet hat. Das Wesen der Kunst an und für sich ist unaussprechlich; daher betrachten wir ein Kunstwerk stets mit Rücksicht auf Natur oder (?) Wissenschaft. (Man bedenke selbst und übereile sich nicht.) Offenbar ist von beiden Gegensätzen der Kunst, was auch geschichtlich nachgewiesen werden kann (das braucht keiner Nachweisung weiter), die Natur die ältere. (Man beachte im Folgenden genau, was der Verfasser unter Natur versteht. Es wird sich gleich zeigen.) Ohne Sünde (fährt der Verfasser fort) gäbe es keine Kunst; sie hat ihren Ursprung in der *Erbsünde*, in sofern als diese ihr Gegensatz ist. Als allgemeine Aufgabe der Kunst tritt uns dann (nämlich nach der Versündigung) das Zurückführen des Unnatürlichen (?) zu dem ursprünglich Natürlichen (d. ist der Naturbeschaffenheit Adams und Evens im Stande der Unschuld) oder das Aufheben des Gegensatzes zwischen Kunst und Natur entgegen. (Wir sehen also, dass der Verfasser unter Natur nichts Anderes als die durch den Sündenfall verderbte Natur versteht, die er auch Unnatur oder auch das schlechthin Natürliche nennt, was das Verständniss seiner Darlegung nur erschwert. Um dieser Ansicht willen heisst es nun schlechthin natürlich weiter:) „Unter Aristoteles Erklärung, das Wesen der Poesie bestehe in einer schönen Nachahmung der Natur, müsse also eine Idealisirung des schlechthin Natürlichen, d. h. eine Nachahmung der ursprünglichen Natur (vor dem Sündenfalle) gedacht werden. Und dies sei dasselbe, was Goethe ein Zurückgehen der Kunst auf jenes Vernünftige nennt, aus welchem die Natur (d. h. also nach dem Verfasser die ursprüngliche Natur) besteht und wornach sie handelt. — Jenes Vernünftige, fährt der Verfasser fort, ist aber nichts anderes, als das Uebernatürliche oder Wunderbare, das, im Gegensatze zu dem schlechthin Natürlichen, als das Reinste, Wahrste, Beste, Geordnetste, Regelmässigste, was wir uns denken können, erscheint. (Hier ist also das Uebernatürliche wieder Eins mit dem ursprünglich Natürlichen und dem Wunderbaren, was folglich gar nicht vorhanden sein, sondern uns als rein natürlich gelten würde, wenn die ersten Eltern nicht gesündigt und wir nicht durch die Erbsünde im Verhältnisse zur erschaffenen oder ursprünglichen Natur unnatürlich oder verderbt natürlich geworden wären. — Das ist nun Alles gewaltig dogmatisch! Wer dagegen weniger dogmatisch oder gar undogmatisch ist, der wird sich dies Alles in eine andere Sprache übersetzen müssen, von welcher wir bestimmt glauben, dass sie viel allgemeiner und leichter zu verstehen ist. — Wenn aber Aristoteles und Goethe ihren Erklärer lesen könnten, ob sie sich wohl zu seiner Erklärung bekennen würden? — O die Erbsünde hat uns schon viel Vergnügen gemacht, und thut es hier abermals, so dass wir im Stande wären, sie selbst in's Leben einzuführen, wenn sie nicht zum grössten Glück schon so vollständig eingeführt worden wäre! Denn „das Wunderbare ist das eigentliche Element der Kunst und ist bedingt durch die Sünde!“ Demnach muss nothwendig der Künstler der grösste Erbsünder sein, damit seine Sehnsucht recht gross werde, auf Fittigen der Fantasie über das Flammenschwert des Cherubs in jenes Eden sich zu schwingen, wo das Uebernatürliche die wahre Natur ist.) „Auf einem natürlichen Wege kann der Mensch nicht in das Reich der Kunst eingehen. Nur ein Wunder kann dich tragen in das schöne Wunderland.“ — „Jeder Gegenstand, der einer poetischen Behandlung fähig ist, hat ein wunderbares Gegenbild, das in die Seele des Dichtenden hineinscheint, dann aus dem Kunstwerke wieder einen Reflex auf den Hörenden und Schauenden ausübt.“ An diesen stufenmässig geordneten Gegenbildern soll sich poetisch sehr gut eine Aesthetik der Kunst entwickeln lassen, was dahin gestellt bleiben mag.

Aber die Kunst hat einen zweiten Gegensatz an der *Wissenschaft*, welche die Gesetze der Erscheinungen in der Körper- und Geisterwelt erforscht, zu ihrem Objekt also immer den Begriff (das Gesetz der Erscheinungen) hat. Die Kunst, neu in die Erscheinung zu treten, bedarf stets eines *äusseren Stoffes*, den sie nur vergeistigt. Daher ist sie ausschliessliches Eigenthum der Erde. (Ei, ei! Wir wollen nicht fragen: War der Herr Verfasser einmal im Monde? oder brachte ihm Einer Kunde vom Leben auf dem Jupiter? Wir wollen den Mann der Erbsünde nur fragen, wie es ihm möglich war, den Spruch zu vergessen: Und er wird senden seine Engel mit hellen Posaunen! Und an den verklärten Leib denkt er auch nicht, weil er sich einmal mit Schiller vorgenommen hat zu sagen: Die Kunst, o Mensch, hast du allein!) „Darin aber, dass die Kunst der Sinnenwelt angehört, liegt die Gefahr, die nicht Jeder zu überstehen vermag“ (Erbsünde!). „Die Wissenschaft setzt ein Geschaffenes voraus (ein hübsches Wortspiel), also auch die Theorie Kunstwerke.“ „Der Künstler, ein Prophet, ist sich seiner selbst nicht immer bewusst, die Wissenschaft ist sich des allgemeinen Gesetzes deutlich bewusst. Und doch haben Beide wieder in der Art, wie sie erfasst werden, manche Aehnlichkeit. Die Wissenschaft stellt entweder ein allgemeines Gesetz auf und sucht dessen Bestätigung in der Erscheinung, oder sie sucht aus der Erscheinung das Gesetz. Dasselbe gilt von der Kunst, die das Irdische zum Himmlischen erhebt oder das Himmlische zur Erde herabzieht“ u. s. w. (Wir wollen nicht langweilen, daher das Uebrige, was sich leicht folgern lässt, übergehen.)

„Beide, Kunst und Wissenschaft, oder vielmehr die Kräfte zu beiden, sollen in der Schule geweckt werden; der *Mensch* werde gebildet! Dazu gehört die Kunst, nicht wie es bis jetzt geschieht, sondern *im erweiterten Maasse*, damit ein Schüler mit Bestimmtheit wisse, ob er, wenn er die Schule verlässt, sein Leben der Kunst zu weihen oder einen andern Beruf zu wählen habe. (Hilf Himmel! Welche Menge unglücklicher Musiker sollten wir dann auf Erden herumlaufen und aus Noth einander verfolgen sehen! Es fehlt schon jetzt nicht daran! — Auch begreife ich nicht, wie man der Schule bis zur Konfirmazion eines jungen Menschen, also der ersten, die Aufgabe stellen kann, sie solle den Schüler so weit fordern, dass er *mit Bestimmtheit* seinen Lebensberuf sich zu wählen im Stande sei. Das ist reinhin

unmöglich! Wie könnte sie auf den Oekonomen, Gärtner, Handwerker jeder Art, Kaufmann, Künstler und Gelehrten jeden Faches so weit Rücksicht nehmen, dass der junge Mensch bestimmt wüsste, was er wählen sollte! Der Mensch als solcher, ohne Rücksicht auf irgend einen Stand, soll gebildet werden. Die Wahl des künftigen Standes und Berufes hängt von ganz andern Dingen ab, als: vorherrschende Anlagen, das Leben im väterlichen Hause und mit den nächsten Umgebungen — kurz, ich begreife nicht, mit welchem Rechte der Verfasser behaupten kann, „diese Forderung (sich mit Bestimmtheit einen Stand zu wählen) finde ihre Rechtfertigung schon im Wesen der Schule!“ (Eine allgemeine Bildungsschule der Jugend kann unmöglich darunter verstanden werden.) Der Verfasser fährt fort: „Gehen wir aber noch weiter und fragen wir, welches Ziel die Schulbildung in der Kunst (das heisst hier vorzugsweise der Musik! Wo bleiben aber die andern? sind sie nichts?), wenn sie verglichen wird mit der Schulbildung in der Wissenschaft, erreichen könne.“ Der Verfasser meint: Kenntnisse mit dem Gedächtniss einsammeln, sei zum Anfange sehr wichtig, aber sie seien nur Mittel zum Zweck, als solcher müsse die innere Durchbildung des Menschen angesehen werden. (Diese innere Durchbildung ist nicht der Zweck der Schule, die nur einen Anfang damit zu machen, ihn einzuleiten hat, sondern *des ganzen Lebens.*) Man lerne von den alten Sprachen nur die Worte, das Aeussere, aber nicht das Wesen derselben; desgleichen in der Geschichte. (Zugestanden, wenn nicht an irgend einem Stoffe die Seele in Bewegung gesetzt werden müsste, und zwar so, dass sie nach allen Richtungen angeregt werde.) Ganz anders soll es sich mit der Kunst verhalten. „Ein von vorne herein mehr innerliches Auffassen derselben ist schon deswegen leichter, weil die Kunst der Sinnenwelt angehört.“ (Gerade umgekehrt! Man wird bei dem ergötzlich Sinnlichen stehen bleiben und vom Innerlichen nichts begehren und nichts wissen. Man hat die Kunst lieb, so lange sie leicht ist, ein unterhaltendes Spiel. Wo kämen denn sonst die Menge Musikmacher und die wenigen Musiker her, deren Inneres in jeder Geisteskraft reich und edel gebildet wäre? — Die Kunst ist in ihren Anfängen, wohlverstanden in *ihren Anfängen*, in ihrem Spiel bis auf einen gewissen Grad ungleich leichter als die ernstere Wissenschaft, und somit gefällt sie mehr; ob sie aber auf dieser leichten Stufe auch mehr fördert zur Erhebung und Veredlung des *ganzen* Menschen, das ist die Frage, die gerade ein wahrhaft gebildeter Musiker am Wenigsten bejahen wird.) „Wie die Wissenschaft darnach zu streben hat, den Geist allmälig von dem Sinnlichen zu entfernen (das wäre eine schlechte Wissenschaft! sie soll uns die Sinnlichkeit recht würdigen, recht gebrauchen lehren, Menschen-, aber vor der Hand nicht Engel-Glück fördern. - *Entfernt* uns denn die Jurisprudenz, Medizin, ja selbst eine recht verstandene Religion vom Sinnlichen? Gewiss nicht, sondern sie veredelu es, so gut wie die Kunst, und noch bestimmter und sicherer, als sie es ohne Wissenschaft vermag), so sucht die Kunst ihn darin zu halten“ u. s. w. (Das thut der Mensch von selbst; das Veredeln ist die Hauptsache, die der Verfasser auch nicht übergeht.) Im unmittelbar Folgenden hat der Verfasser Recht; nur beweist dies nichts gegen das höher Erziehende der Wissenschaft. Zum Glück verlangt der Verfasser für seine erweiterte Kunst in der Schule zu den meist schon vorhandenen zwei Singstunden nur noch vier andere, die anfänglich dem Klavierspiel und nach und nach zwei davon dem theoretisch-ästhetischen Theile des Unterrichts bestimmt sein sollen. (Wir werden hören, wie er dies eingerichtet wünscht.) Von jetzt an setzt er aus einander, warum er der Musik vor den übrigen Künsten den Vorzug gibt, so wenig er auch gewisse jetzt vorherrschende Richtungen gut heisst.

Der Unterricht im Klavierspiel. Der Verfasser meint, man könnte zwar mit dem Unterricht im Gesange beginnen, weil dieser bereits in die Schulen eingeführt ist; zweckmässiger sei jedoch der Anfang mit dem Klavierspiele zu machen, weil es den Gesang gut vorbereitet, der letztere dagegen nicht wohl das erste. Allerdings ist das Klavierspiel für eine allgemeine musikalische Bildung, nur so weit als sie in der Schule erstrebt werden soll, das vortheilhafteste, weil die Töne schon gegeben sind und weil es in die Harmonie einführt. Natürlich wird nach J. B. Logier's Vorgange der gleichzeitige Unterricht mehrerer Schüler gerühmt, als anregend für die Einzelnen. (Wenn man nur nicht davon schon lange zurückgekommen wäre! Es sind freilich noch einzelne Lehrer, die ihn ihrer Anstalten wegen vertheidigen; allein die Erfahrung hat die allermeisten Beobachter sattsam überzeugt, dass es taube Blüthen sind, welche die so gepflegten Bäumchen treiben. Diese Anstalten haben sich daher bedeutend verringert.) Das Letzte gibt der Verfasser selbst zu, tadelt den Chiroplast (der doch *anfangs* für die meisten Kinder sehr zweckmässig ist); den Kalkbrenner'schen Handleiter sieht er für überflüssig an (für Kinder ist er sogar gefährlich der Arme wegen, die leicht dabei zu hoch gezogen werden; für Erwachsene dagegen ist er oft sehr gut); dass die Uebungen nicht gründlich genug vorgenommen werden können und dass gerade die begabteren darunter leiden; auch ist er gegen Kompositionen für mehrere Pianoforte so eingenommen, dass er sogar die Seb. Bach'schen Kompositionen der Art als solche bezeichnet, die dem Wesen des Instruments Eintrag thun, weil das Pianoforte wohl durch andere mit ihm spielende Instrumente gewinnen kann, hingegen durch eine gleichartige Verstärkung je leichts verliert. — Der Verfasser will aber von diesen Einwendungen absehen und sich nur darum gegen die Anwendung der Logier'schen Methode in der Schule erklären, weil es sich schwerlich durchführen liesse, die Schulen mit einer bedeutenden Anzahl von Instrumenten zu versehen, so wenig dies auch in rein musikalischen, nicht umfangreichen Instituten ein Hinderniss sein mag. — Er sucht das Vorzügliche des Logier'schen Systems in der Verbindung des Klavierspiels mit der Harmonielehre, worin Logier durchaus Vorzügliches geleistet haben soll, was vom pädagogischen Standpunkte aus die grösste Anerkennung verdiene. (Mit Einschränkung! Der schnelle Fortschritt, den die nach Logier's Methode Unterrichte-

ten eine Zeit lang, besonders Anfangs, machten, musste damals allerdings einnehmen; allein die Erfahrung hat uns keinen Einzigen sehen und hören lassen, aus dem etwas Bedeutendes geworden wäre. Die Meisten, aus denen etwas wurde, mussten den Weg in ersterer Weise noch einmal machen. Das gar zu grosse Erleichtern einer Sache und das schnelle Emportreiben ist nicht immer, ja für die Dauer meist gar nicht gut. Man bedenke auch hierin: Zum Laufen hilft nicht schnell sein. Die Methode ist zu mechanisch, und darin liegt ihr Hauptfehler.) — Es wird darauf die Weiterführung des Logier'schen Systems durch Frau *Schindelmeisser* in Berlin erwähnt und ihr zugestanden, dass sie die mechanische Seite einfacher und Schulen zugänglicher gemacht habe. (Das wollen wir dahingestellt sein lassen; ob aber eine noch grössere Vereinfachung des Mechanischen für die Folge Nutzen bringen wird, bleibt eine Frage, die sich gemachten Erfahrungen nach weit eher mit Nein beantworten lässt. Die von Frau Schindelmeisser für ihre Lehrart erfundene papierne Klaviatur, auf welcher die häuslichen Uebungen der Schüler vorgenommen werden, kann uns unmöglich grosse Zuversicht einflössen. Der Verfasser dieser Schrift ist mit Recht dagegen. Tonlose Klaviere wären allerdings weit zweckmässiger, als eine solche auf Leinwand geklebte Papierklaviatur, die nicht viel helfen, wohl aber sehr viel schaden kann.) Solcher stillen Klaviaturen, auf einem Tische angebracht, drei oder vier, will sich der Verfasser bedienen für die Schüler. In demselben geräumigen Zimmer soll ein festgebautes und kräftig tönendes Pianoforte sich befinden. An dem Querbrete vor jeder tonlosen Klaviatur ist ein Notensystem, auf welchem Note und Namen der untern Taste steht. Auf nicht zu hohen noch zu niederen Sitz der Schüler ist ganz besonders zu sehen. (Zuverlässig!) Auf dem Pianoforte spielt ein Schüler das, was die Andern auf den Klaviaturen spielen. Der Lehrer übersieht Alle. (Wir wünschen, dass die Lehrer gut sehen!) Für wichtiger erklärt der Verfasser den Unterricht selbst. Zuerst die Elemente der Musik als Noten, Notensysteme, Pausen, die bekanntesten Tonarten, einfache und einige zusammengesetzte Verzierungen, Figuren u. dergl. Alles reine Praxis. „Die Schüler beginnen sogleich mit dem Spiele, ohne von irgend einer Regel etwas zu erfahren, sie spielen nach Noten, ohne die Noten zu kennen.“ — (Wer Ursache hat, die vorgeschlagene Lehrart näher kennen zu lernen, muss das Buch befragen. Der Verfasser meint damit Anstrengung und Trockenheit der Anfänge zu vermeiden.) Noch wichtiger ist es dem Verfasser, dass die Kinder gleich anfangs kleine Musikstücke spielen, um sich Rhythmus und Melodie einzuprägen. — Technische Gewandtheit der Finger darf nicht als Zweck, sondern nur als Mittel zum Zweck angesehen werden. — Zu diesem Behufe hat der Verfasser bei Challier eine „Klavierschule in systematisch geordneten Beispielen zum Gebrauch beim Privatunterricht (?) und besonders in Schulen“ herausgegeben (vier Lieferungen). Regeln werden nirgends gegeben, sie sind vielmehr in den Beispielen enthalten. (Jeder urtheile nach seiner Einsicht; uns aber kommt der Weg etwas sehr lang und krumm vor. Sollte man jetzt nicht zu sehr darauf bedacht sein, das Meiste über den rechten Pfad weg von einem Extreme zum andern zu treiben? Möglich ist freilich Vieles, aber darum noch nicht gut, und das Uebel zeigt sich in der Regel erst in der Folge. — Sind auch wirklich unter vierzig Schülern höchstens zwei, die ungewöhnliche musikalische Fähigkeit besitzen, so wollen doch gerade die gewöhnlich Begabten, jeder seiner besonderen Individualität nach, nicht auf ganz gleiche Weise, sondern verschieden behandelt sein, wenn es etwas werden soll, was der Rede werth ist. Dies ist unsere Erfahrung, denn wir haben auch gelehrt. Man gehe also hierin vorsichtig und übereile sich nicht. — Darin hat aber der Verfasser volles Recht, wenn er behauptet, man müsse von den Anfängern nicht Alles in der Ausführung eines Stückes ganz fehlerfrei verlangen, was er nur nach seiner Weise, aber nicht eben deutlich und genau so ausdrückt: „Gründlichkeit beim Beginn des Unterrichts ist Halbheit und Einseitigkeit.“ Nicht doch! Wenn der Lehrer weiss, wie viel er verlangen kann und wie er nach dem, was geleistet wird, fortfahren soll, um angemessen zum Bessern zu führen, so handelt er gründlich u. s. w. — Es gefällt uns nicht, wenn der Verfasser sagt: „Der Musikunterricht kann nicht früh genug beginnen“ (?). Das Kind muss doch mindestens erst lesen und etwas verstehen gelernt haben! Es gefällt uns aber sehr wohl, wenn er den Anfang vom 6 — 7 Jahre bezeichnet. Gegen und kurz nach dem siebenten Jahre ist in der Regel die beste Zeit des Anfanges.) —

„Die zweite Unterrichtsstufe setzt das Spiel in gleichmässiger Weise fort, indem von solchen Uebungsstücken, welche an Schwierigkeit die in der Klavierschule gegebenen nicht überschreiten, zu schwereren Uebungsstücken übergegangen wird. Dabei ist jedoch der Grundsatz, vom Leichten zum Schweren, vom Bekannten zum Unbekannten zu gehen, in seinem weitesten Sinne festzuhalten. Auch soll der Inhalt des Klavierstücks dem Verständnisse oder vielmehr dem Gefühlszustande des Vortragenden entsprechen. (Das sagt aber der Verfasser nur nicht plan genug, mit einigen Umschweifen, die in solchen Schriften nicht am Orte sind. Vor dem Spiele Beethoven'scher Sonaten beim Kinderunterricht haben wir längst gewarnt.) Dabei soll das bekannt gewordene, neu Gefällige nicht übersehen werden. (Mit Recht. Es ist aber nicht unmöglich, damit auch ästhetisch bildend weiter vorwärts zu wirken; nur übertreibe man das Letzte nicht.) Die methodische Behandlung der zu spielenden Musikstücke bleibt auf dieser Stufe des Unterrichts immer das Wichtigste. Dabei braucht man keineswegs mit jedem Stücke neue technische Schwierigkeiten zu bieten; man kann auch Leichteres einmischen, ohne das Ziel der Hoherbildung aus den Augen zu verlieren. Es ist rathsam, die Klasse zu theilen. Es beginnt einiger Unterricht in der Theorie.

Die dritte Unterrichtsstufe, auch in zwei Abtheilungen, führt die Schüler durch das klassische Gebiet der Klavierkompositionen, was freilich nicht vollkommen erreicht werden wird. (Das glauben wir auch.) Der Leh-

rer soll hier ästhetisch auseinandersetzen (wenn er es recht versteht und anzufangen weiss, ja! nur nicht breit!) und oft selbst am Pianoforte bald einzelne Theile bald das Ganze des Stückes vorspielen. Dabei sollen die Leistungen der Gegenwart, die sich dem Idealen annähern, nicht übergangen werden. Aber darin steht es nach dem Verfasser mit der Gegenwart schlecht, und es bleibt eine schwere Aufgabe für den Lehrer, an dieser Klippe ohne Nachtheil vorüberzusegeln. Doch sei nicht Alles verwerflich. (Freilich! aber was? Gegen Herz und Thalberg ist er besonders.) Mozart schlägt er vor, obgleich die Zeit eine andere geworden ist. Beethoven, der Shakespeare der Musik! Repräsentant der jetzigen Zeit! u. s. w. (Hier können wir nicht Alles unterschreiben, am Wenigsten in der Anmerkung S. 72.) An Beethoven schliesst der Verfasser Louis Berger. — Von der Fuge will er für das Pianoforte nichts wissen (aber seine Schüler werden es auch nicht dahin bringen. Wir gestehen, noch keine allgemeine Schulanstalt gefunden zu haben, wo ausser dem Gesange etwas Tüchtiges aus der Kunst geworden wäre, bleiben daher in diesem Punkte dem häuslichen Unterricht gewogen).

Die Verhandlung über den *Gesangunterricht* von S. 77 — 114 wollen wir hier übergehen, ob sich gleich Vieles ansheben und bedenken liesse. Der Gegenstand ist von uns vielfaltig besprochen worden; es würde daher doch zu wenig Neues zum Vorschein kommen. Wir wenden uns deshalb lieber gleich zu dem letzten Hauptstück: *Der theoretisch-ästhetische Unterricht.* S. 115 — 145. Der Verfasser leitet so ein: „Die Aesthetik der Musik ist die wissenschaftliche Behandlung oder schlechthin die Wissenschaft derselben. (Ob diese Definition nicht zu weit und unbestimmt ist?) Als solche findet sie ihr höchstes Gesetz in der Philosophie, wie jede andere Wissenschaft. Die Philosophie aber ist das geistige Gegenbild der gesammten Welt oder die ideale Seite aller Erscheinungen. Dem gemäss würde die Aesthetik der Musik Alles, was reell oder als subjektiv verwirklichte Idee in der Musik erscheint, zu seinem objektiven Gehalte zurückzuführen haben." Wir wollen damit die Beschauungs- und Ausdrucksweise des Herrn Verfassers andeuten, damit Jeder selbst sehe, ob und in wie weit das Buch für ihn ist. Um das vorher Gesagte näher zu bestimmen, fährt der Verfasser fort, die Idee als das an und für sich Wahre zu erklären, deren Bestimmung ist, „in die individuelle Wirklichkeit zu treten d. h. ein Kunstwerk zu werden." Daher das *Ideal* nicht als subjektive Idee genommen werden darf, die noch nicht Anspruch darauf zu machen hat, das Ideal der Kunstschönheit zu sein. Das Subjekt „muss sich verobjektiviren, um künstlerischer Geist zu werden" u. s. w. Auf den verschiedenen Entwickelungsstufen wird das Wunderbare oder Schöne, mithin auch das Kunstideal verschieden gefasst, je nachdem das Kunstbewusstsein sich ausbildete. (Richtet sich da nicht das Objekt nach dem Subjekt? Doch wir müssen hier die Sache dem geneigten Leser überlassen, da wir nicht vor Philosophen sondern vor Musikern zu reden haben, denen in der Regel das Abstrakte nicht behagt. Weit besser wird es ihnen gefallen, wenn der Verfasser behauptet, dass das Göttliche, Wahre in sinnlicher Form d. h. das Schöne ein für alle Mal sich nicht bestimmt definiren lasse. Der Verf. nimmt drei Hauptstufen an, den Kunstpantheismus des Morgenlandes, z. B. der Aegypter, mit seinen bizarren Kunstbildungen, die Vermenschlichung des Göttlichen z. B. der Griechen, und die Schönheit als Ausfluss des Göttlichen oder die Idealschönheit in Christus, mit welcher unsere Kunstwerke der höchsten Stufe der Ausbildung zu vergleichen sind u. s. w. Man merkt etwas von Hegel, braucht aber das Alles nicht gar zu tief zu nehmen, denn der Verfasser will am Ende für unsern Standpunkt nur, *dass kein Kunstwerk den christlichen Gefühlen widersprechen soll.* Wir lassen daher das Folgende nach Hegel hier gern dahingestellt und verweisen die Freunde solcher Beschauungen auf das Buch, worin der Verfasser nach seiner Meinung die systematische Anordnung des musikalischen Stoffes zum Behuf einer *Aesthetik der Musik* zu geben versuchte. — Ist nun auch ein jeder Versuch, wie eine Aesthetik der Musik auszuführen sein mochte, immerhin dankenswerth, so fragt es sich doch: Wie kommt die Sache hieher? Der Verfasser selbst bezeugt S. 126, dass eine wissenschaftliche Behandlung der Musik nach dem gegebenen Umrisse *auf keine Weise* in Schulen anwendbar ist, weil sie über die Bestimmung der Schule hinausgeht; sie gehört der speziellen Musikschule, dem Konservatorium. Hätte da nicht der Herr Verfasser besser gethan, wenn er sich streng an sein Thema (Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen) gehalten hätte? — „In der Schule soll nur das Interesse für Musik geweckt und diesem Interesse eine Richtung gegeben werden, welche später ausserhalb der Schule förderlich ist. Die Zeit reicht nicht hin, um auch nur ein Geringes von dem gegebenen Umrisse ausführlich zu behandeln. Dieses Wenige muss aber von der Art sein, dass der angegebene Zweck dadurch erreicht wird." Dadurch scheint sich zwar jener ästhetische Umriss zu rechtfertigen; allein welchen Lehrern soll er nützen? Für Wissende ist das Gegebene zu wenig, und die Nichtwissenden verstehen ihn nicht. — Jetzt erst kommt der Verfasser auf seinen eigentlichen Gegenstand. Der theoretische Unterricht soll mit dem Klavierspiel in Verbindung treten. Er verlangt *Harmonielehre* und harmonisch-ästhetische Auseinanderlegung des Inhalts besonderer Musikstücke, woran sich zugleich biographische Notizen über berühmte Komponisten u. dergl. knüpfen lassen. Des Verfassers Angabe ist kurz folgende: Auf der ersten Stufe erlangen die Schüler durch Praxis die erforderliche Kenntniss der Tonleitern, Ton- und Taktarten, der Intervalle, der Konsonanz und Dissonanz und der hauptsächlichen Tempi. — Die zweite Stufe beginnt mit der Lehre vom Dreiklange, dem harten, weichen, übermässigen und verminderten, welche die Schüler auf jeder Stufe der Tonleiter sehr leicht herausfinden und sich auf verschiedenen Tonleitern einprägen. Dann folgen die Versetzungen des Dreiklangs in ähnlichen Uebungen. Der Lehrer ernnt die Akkorde und lässt sie von einem Schüler am Pianoforte und zugleich von den übrigen an den Klaviaturen

für die Harfe oder das Klavier, und für die Violine oder Flöte, dem Prinzen von Wallis zugeeignet, von Edward Jones, Barden des Prinzen von Wallis." So weit der Titel! Der Herausg. der engl. Misc. setzt nun hinzu: Ein sehr gelehrtes und unterhaltendes Buch über die Bardischen Alterthümer. Unter andern sind folgende Gegenstände abgehandelt: die drey tiefgelehrten Sterndeuter der britannischen Insel, die Geschichte König Arthurs, alte Almanache, die sieben ländlichen und sieben freyen Künste, Hofnarren, musikal. Instrumente der Bewohner von Wallis u. s. w. Es wird dort noch eine lange Reihe von Rubriken angeführt und doch hinzugesetzt: das ist nur ein Theil des Reichthums, den man in diesem trefflichen Werke findet. Viele der Arien sind hinreissend schön, und den Bewunderern des einfachen, natürlichen Ausdrucks der Empfindungen und Leidenschaften durch Tonreihen sehr zu empfehlen.

d. Redakt.

Braunschweig. Die Messe führte uns diesmal wenig Interessantes zu. Die Magdeburger Schauspieler gaben mehrere unbedeutende Opern, und eine bedeutende (Axur) sehr unbedeutend. Man begreift nicht, wie die Direktion auf den Einfall geräth, diese Oper aufzuführen, in der sie einige wichtige Rollen mit Subjekten besetzen muss, die gar nicht singen können. Sogar die Hauptrollen, Axur und Tarar — man muss sie selbst hören und sehn; beschreiben lässt sich so etwas nicht! Man kann freylich von dem hiesigen Publikum keine hohe Meinung haben; so arg sollte sie indess auch nicht seyn. — Der dritte Theil des Donauweibchen wurde zum erstenmale aufgeführt und gefiel nicht. — Madam Le Gage, ehemalige Dem. Schäfer, erhielt Zemire und Azor zum Benefiz; Mr. Denys, Mitglied des franz. Theaters, sang den Azor. Das Haus war sehr voll — sie hatte das Publikum auf französische Weise, durch gedruckte Briefe, eingeladen. — Das französische Theater repetirte, ausser Glucks Iphigenia, welche zum erstenmale gegeben wurde, die vorigen Opern. Einige wollen behaupten, wir würden hier bald ein franz. Hoftheater haben. — Den 27. August gab eine Dem. Zelenka, preuss. Opernsängerin, Konzert, und sang Arien von Naumann, Righini, und Salieri. Das Auditorium bestand aus 28 Personen. Den 11ten Sept. gab sie ein zweytes, das Auditorium war zahlreicher, aber die Ausführung der angezeigten Sachen fast unter der Kritik. Dem. Z. war daran unschuldig, indem mehrere Glieder der Kapelle ausblieben, wodurch das Konzert beynahe nicht zu Stande kam. Jetzt kündigt sie ein grosses Vokalkonzert in einer hiesigen Kirche an, dessen Besetzung so stark seyn soll, dass — es schwerlich zur Aufführung kommen wird. Angezeigt sind ein Te Deum von Reichardt und eine Hymne von Schulz. — Die Kapelle hat durch den Tod des Violonzellisten Matern einen grossen Verlust erlitten; er war ein trefflicher Akkompagnist des Recitativs. — —

Der Tod des berühmten Lolli, so wie der Brand des prächtigen Operntheaters in Bologna, sind schon aus andern Blättern bekannt.

(Hierbey die musikalische Beylage No. I. und das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

bilden; dann schreibt er sie einfach und verdoppelt an einer Tafel auf und lässt sie von den Schülern benennen. So mit dem Septimenakkord. Nach erlangter Gewandtheit folgt die *Behandlung* der Septimenharmonie in gewöhnter Art; desgleichen der Nonenakkord. „Zur Befestigung der erworbenen Kenntnisse haben die Schüler nach einem mit Ziffern bezeichneten Grundbasse die Harmonieen selbst aufzuschreiben. Der Lehrer wähle dabei den Grundbass und die dazu erforderlichen Akkorde so, dass sie Harmonieen geben.“ (Was heisst das? Soll es vielleicht heissen?) Die Schüler, fährt er fort, sind nun in Stande, die gespielten Uebungsstücke grammatisch formell zu analysiren. „Der Lehrer hat dabei nur Einiges (?) über durchgehende Töne und Vorhalte zu ergänzen. Diese Kenntnisse (gleichsam die Bestheile eines Satzes) müssen mit möglichster Gründlichkeit beigebracht werden.“

„Auf der dritten Stufe des Klavierspiels bildet das Eingehen in den Inhalt grösserer Musikstücke die Hauptbeschäftigung; auch muss zu diesem Zweck die Kenntniss der Harmonie noch vervollständigt werden; namentlich gehört dahin die verminderte Septimenharmonie in ihrer mehrdeutigen Gestalt; die chromatischen Akkorde und der Querstand (hinter antiquirte Dinge! Da wird der Verfasser jetzt in eine missliche Lage gerathen; die Progressen des Zerstörens gehen jetzt rasch!); die besondern Arten der durchgehenden Töne und deren Auflösungen, Orgelpunkt, Behandlung der Dissonanzen u. dgl. (?. Der Verfasser versichert, dass sich Alles dieses in passend gewählten Beispielen anschaulich darstellen und leicht erlernen lasse. — Die Gesetze der Stimmführung und des doppelten Kontrapunktes sind ausgeschlossen, weil keine Komponisten (in der allgemeinen Schule) gebildet werden sollen, wogegen der Verfasser sogar eifert, und gewiss nicht mit Unrecht. — Hauptsache ist ihm aber der ästhetische Theil, der Ausdruck eines musikalischen Gedankens. Wie erläutert nun der Verfasser diesen Gegenstand, der ihm obenan steht? Er kommt auf Hegel's Aesthetik zurück, spricht von der Musik als der Universalsprache der Völker, vom Kampfe der freien Fantasie mit der Nothwendigkeit jener harmonischen Verhältnisse, vom Zusammenhange der Töne mit dem Gemüth, von der Sphäre der subjektiven Innerlichkeit, die zur konkreten Anschauung und allgemeinen Vorstellung werden könne und müsse, weil die Musik, trotz der Verschiedenartigkeit der Anschauungen, aus einem Gegenstande entspringen, auch auf ein Gemeinschaftliches in der Seele aller Genossenden zurückführend, durch das musikalische Element der Töne einen geistigen Inhalt ausdrücke, wodurch sie erst auf den Namen einer wahren Kunst Anspruch gewinnt. — Dies, worauf es ihm sehr ankommt, will er noch durch Beispiele erläutern. Deshalb fährt er fort: Wie die Musik einen Gedanken ausdrücke, oder wie sie die Uebereinstimmung des Gefühls zur Vorstellung erheben könne, zeigt sich am besten, wenn sie sich mit der Poesie verbindet, die den Inhalt als fertig gibt, dessen Sinn musikalisch seelenvoll auszudrücken ist. Hier ist das Verständniss leicht, weil die Vorstellung gegeben wurde. Ohne Text würde zwar Jeder einen andern Text zum Vorschein bringen, doch werde das Gemeinsame Aller darin bestehen, dass die ihnen zum Grunde liegende Gefühlsrichtung eine und dieselbe wäre. (Im Allgemeinsten ist das wahr, sobald dem Tonstück nicht entweder das Freudige, Traurige, Sanfte, Wilde u. s. w. abgeht, was schlechterdings wäre. Dass aber *bestimmte* Karakterzeichnungen, ohne dass sie erst durch Worte wenigstens angedeutet worden waren, durch blose Töne klar hingestellt werden konnten, will mir nach allen Erfahrungen nicht einleuchten. Man wird es nur so weit bringen, dass diese oder eine ähnliche Idee darin enthalten sein könne. Darum gibt auch der Verfasser zu, dass die Künste als solche einer gewissen Verwandtschaft nicht entbehren können, weshalb wenigstens das Uebergreifen der einen Kunst in die andere nothwendig sei, obgleich auch wieder eine stete Verbindung zweier Künste zum Nachtheil der andern ausfallen müsse. (Gewiss!) Dies sei der Grund, warum die Musik als selbständige Kunst [illegible] eigentlich die Verbindung mit der Poesie zurückwünsche. — Dieses Streben der Musik nach Unabhängigkeit zeigt sich auch in der ausgebildeten Musik unserer Zeit. (Zuverlässig! Aber ob man darin nicht zu weit geht? Das wird sich zeigen. Ich für meinen Theil bin vollkommen überzeugt, dass man, die Grenzen nicht bedenkend, die jede menschliche Sache hat, hierin nicht selten übertreibt.) Der Verfasser schliesst sein Werk damit: „Sollen nun auch die Musikformen ihrem ganzen Umfange nach in dem ästhetischen Theile unseres Unterrichts nicht systematisch behandelt, einzelne in der Behandlung nicht einmal (?) erschöpft werden, so gibt doch eine Auffassung des Gegenstandes nach den von uns gegebenen Andeutungen Gelegenheit genug, Manches auf anregende Weise zu besprechen. Und das wünschen wir ja nur. Angeregt sollen die Schüler werden mit steter Rücksicht auf das schöne Ziel, dem sich zu nähern Allen die Fähigkeit gegeben ist.“ —

Und so lehrt uns der Herr Verfasser gerade das, was ihm die Hauptsache ist, die ästhetische Auffassung, eigentlich nicht, es wäre denn in Andeutungen für Erwachsene, schon Gebildete. Wie es hingegen anzufangen sei, die Schüler im Auffassen des ästhetischen Inhaltes heranzubilden, davon steht nichts, als einige negative Worte. — Wir begreifen sehr wohl, dass dies kaum anders sein kann; aber wir begreifen auch, dass es mit Erreichung dieses letzten Ziels in Kinderschulen sehr misslich stehen muss. Nach unsern Erfahrungen, und wir haben selbst Kinder erzogen, ist nichts gefährlicher, als ihnen viel vorzuästhetisiren. — Sind wir aber auch überzeugt, dass die Erfahrung selbst den Herrn Verfasser zwingen wird, seinen Plan zum Besten der Jugendbildung in der Musik verschiedentlich zu beschränken, so sind wir doch auch wiederum gewiss, dass seine Schrift für viele Erwachsene und namentlich für manche Musikliebner viel Anziehendes haben und ihnen manches Ungewohnte und Neue, wenn auch nicht der Sache nach, doch eben für sie und für Viele, bringen wird, weil den meisten Musikern Hegel's Aesthetik und die Art der Beschauung doch wohl fremd sein möchte, so gefeiert sie auch jetzt ist, was vielleicht zum Lesen

locken wird. — Andere hingegen, und übrigens tüchtige Musiker, werden solcherlei Betrachtungsgang kaum verstehen. Für diese ist das Buch nicht; sie mögen es getrost Andern überlassen, die hierin besser und vielleicht gerade im Musikalischen selbst schlechter fassen und weniger leisten. Dass aber die meisten Musiker keine Hegelianer sind, weiss ich gewiss. So wähle Jeder nach seiner Weisenheit, natürlich aber erst dann, wenn er sich Mühe gegeben hat, die Sache kennen zu lernen, worauf jeder Versuch zum Besten der Kunst Anspruch zu machen hat.

Für die grosse Liebe zur Tonkunst, die der Herr Verfasser in seinem Werke überall an den Tag legte, für seinen Eifer, wo möglich allen Menschen zu einer innigeren, seelenvolleren Freude beim Genusse der Musik zu verhelfen, fühlen wir uns zum Verfasser hingezogen, so wenig auch sein Philosophiren über die Kunst das unsere ist, denn wir sind gewiss, dass am Ende doch darauf weniger ankommen möchte, als auf die Liebe selbst, die sich in Thaten ausspricht. Wir wünschen daher sogar, der unternehmende Mann möge in seiner Anstalt von seinem schwer auszuführenden Werke recht viel Segen erleben. Wir wollen es auch nicht einmal in Abrede stellen, dass bei vielfach glücklichem Zusammentreffen selten vereinter Umstände ein kleiner Theil des Zieles, das sich der Verfasser steckte, erreicht werden kann, nicht blos scheinbar und für eine kurze Zeit, sondern haltbar in's innere Leben greifend; dennoch, selbst wenn nach Jahren, frühere Urtheile über solche Dinge trügen, ein glückliches Ergebniss in der Töchterschule des Herrn Lange sich unabweisbar herausstellen sollte, was doch bis jetzt nur eine Sache gläubiger Hoffnung sein kann, mussten wir nach unserer Ueberzeugung im Allgemeinen gegen die Einführung eines so erweiterten Lehrplans der Musik in unsere Ländererziehungsanstalten und Bürgerschulen auf das Entschiedenste stimmen, weil im Ganzen jedenfalls mehr Schaden als Nutzen daraus hervorgehen würde.

Allerdings soll der Sinn für Musik in unsern Volksschulen angeregt, die Befähigung dafür versucht, entwickelt und die Freude daran möglich allgemein gemacht werden. Das geschieht aber Alles durch Gesangunterricht, der allen Menschen ohne Unterschied zu Statten kommt. Der Aermste wie der Reichste bringt sein Instrument mit; gut oder schlecht, es ist das seine und hat es nicht zu kaufen, kann daran sich erfreuen und es bilden, wenn er will, ohne lange Umstände u. s. w. Es schickt sich daher der Gesang für Alle. In den Gesangstunden kann der Lehrer gerade so viel von der Musik unterrichtend beibringen, als für formelle und innere Musik in der Schule geschehen kann; selbst das sogenannt Aesthetische nicht ausgenommen, so weit es für Kinder zuträglich ist. Die Vortheile, die der Herr Verfasser will, sind also recht gut beim Gesangunterricht zu gewinnen, was auch die Erfahrung bereits hundertfältig erhärtet hat; mit dem Pianofortespiel findet nach alter Erfahrung, und sogar von vorn herein, das gerade Gegentheil Statt. Selbst in blosen Musikschulen hat der gemeinsame Unterricht auf dem Pianoforte so viel Schwieriges, die allgemeinen Gegenstände der Tonkunst natürlich ausgenommen und einige Einzelnheiten, dass er selbst da auch von den tüchtigsten Lehrern überaus bewacht werden und dennoch dabei Einzelunterricht gegeben werden muss, wenn nicht ärmliche Klimperei daraus wenden soll. — Wozu führt denn aber die Halbheit? Zum Dünkel, zum Absprechen u. s. w. Hat aber Logier selbst durch seinen Gesammtunterricht auch nicht einen tüchtigen Klavierspieler oder Komponisten, oder auch nur einen ästhetischen für Musik Gebildeten aufzuweisen, wie andere gewöhnlich Unterrichtete es sind, so wird es ein gemeinschaftlicher Klavierunterricht in allgemeinen Kinderschulen nur noch weit weniger vermögen u. s. w. — Nicht zu viel, ihr Herren! Wir möchten es sonst zu bereuen haben! Auch die Liebe ist vor der Täuschung nicht sicher, und keine hat sich öfter übernommen, als die Liebe zur Kunst. So muss ich Vorsicht rathen.

Für die Kirche.

(Repertorium für Deutschlands Kirchen-Musik. 3. Bd. No. 2.) 1) *Die Allgüte Gottes: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist," ganz leicht ausführbare Cantate von Aug. Bergt.* — 2) *Vierstimmige Festchoräle mit Begleitung von leichter vollständiger Blasmusik von Stolze.* S. 38 und 10. Meissen bei Goedsche.

1) Voran steht ein Duett für Alt und Tenor in D dur mit $^6_8$-Takt und folgendem leicht hinschwebenden Thema:

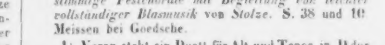

das vom Tenor in der Dominante zunächst beantwortet und dann in kunstgerechter Weise weiter ausgeführt wird. Die Begleitung geschieht nur von Streichinstrumenten. Ein dazwischen tretender Vers des Liedes „Wie gross ist" u. s. w. für 4 Singstimmen mit einfacher Harmonie, ohne alle Instrumentalbegleitung, erregt das Verlangen nach dem vollständigen, prächtigen Schlusschor in D dur mit Klarinetten-, Trompeten-, Posaun'- und Paukenbegleitung, mit dem Thema:

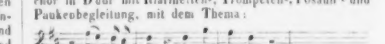

und dann in versetzter Weise „preiset ihn, alle Völker, denn seine Gnade und Wahrheit waltet über uns in Ewigkeit. Halleluja"! Welche letztere Worte abwechselnd in fugenartiger und chormässiger Weise bearbeitet sind. Das Ganze ist wirksam.

Unter 2) werden 8 Choräle: Vom Himmel hoch — Eine feste Burg. — Wie schön leucht' uns u. s. w. für den Gottesdienst an Festtagen und zwar mit Begleitung gewöhnlicher Holz- und Blech-Blasinstrumente mitgetheilt. Sie werden an festlichen Tagen beim Gottesdienste, besonders an kleinen Orten, statt der Kirchenmusik dien-

lich, und gewiss denen doppelt willkommen sein, die sich zu dieser allerdings eigenthümlichen Choral-Setzart für die Selbstbearbeitung nicht fähig genug fühlen möchten. Sie werden Manches daran lernen können. D. *Rebs.*

Antiphonien zum Gebrauche bei den öffentlichen festtäglichen Gottesdiensten in protestantischen Gemeinden. Componirt und bearbeitet von *Ph. A. W. Ortloph*, Kantor an der protestantischen Kirche in München. Fol. S. 20. (16 Nummern.) München in Komm. der Fleischmann'schen Buchhandlung.

Eine angenehme Erscheinung in unserer einem belebenderen Sinne der Kirchlichkeit sich wieder zuwendenden Zeit. Wie so manches Herrliche der Vorzeit, so waren auch die Antiphonien, d. i. Wechselgesänge zwischen dem Geistlichen und der Gemeinde, ausser Gebrauch gekommen. Und doch wäre ihre Wiederaufnahme in die Liturgie höchst wünschenswerth, da das gesungene Wort nothwendig einen tiefern und bleibendern Eindruck auf das Gemüth machen muss, als das gesprochene oder gelesene. Der Vf. will durch seine Schrift für diesen Zweck anregen und mitwirken; und er hat es auf eine solche Weise gethan, dass da, wo dieselbe Eingang findet, die Aufmerksamkeit bei dem Gottesdienste erregt, aber auch die theilnehmende Empfindung der Gemeinde noch erhöht und der allgemeinen Erbauung förderlich werden muss. In den Kompositionen gibt zwar der Vf. nicht überall Eigenes, ist vielmehr in einigen Sätzen Palestrina, Lotti und Händel gefolgt; dennoch glauben wir, dass er daran Recht that, dass er jene als Vorbilder im Auge behielt und ihre Weise als die rechte Norm anerkannte, statt sich einer modernen, aber weniger feierlichen Form zu bedienen. Entschuldigung verdient es, wenn er bei der unrhythmischen Form des Textes den Intonazionen des Geistlichen einen bestimmten Rhythmus gab, wenn man bedenkt, dass der Sänger in diesem Falle sich selbst den Weg bahnen und frei über die vorgeschriebene Form walten muss. Die Melodien der Intonazionen halten sich im rechten, engen Kreise von 3 bis 4 Tonstufen; enthalten sich dabei des Modernisirens, in welchen Fehler z. B. die Kompositionen der „Einsetzungsworte" einiger neuern Kirchenkomponisten verfallen sind. Die, auch von kleinen Chören ausführbaren Responsorien sind durchgängig angemessen, einfach, kräftig, hin und wieder auch in der Anlage nicht ohne Kunst. So werden sich diese Antiphonien hoffentlich einer verdienten beifälligen Aufnahme erfreuen dürfen. D. *Rebs.*

Adagio et Polonaise pour le Violoncelle avec Accompagnement de deux Violons, Alto, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors et Basse, composée par *J. M. Marx*. Carlsruhe, chez Creuzbauer et Nöldcke. Pr. 2 Thlr. — 3 Fl. 36 Kr.

(Eingesandt.)

Herr Marx war ein ausgezeichneter, aber nicht sehr bekannter Violoncellist, da er nur selten und nur kleinere Kunstreisen unternommen. Die vorliegende Komposizion beurkundet, dass der Komponist derselben, mit diesem schwierigen Instrumente vollkommen vertraut, solche Effekte zu schreiben verstand, welche schwieriger scheinen als sie sind. Die Ideen (obgleich die Polonaisenform fast immer etwas die Originalität Beeinträchtigendes hat) sind zum Theil ganz ungewöhnlich und namentlich bei den Gesangstellen ergreifend und ganz dem Charakter des Instrumentes angemessen. Da uns zufällig eine Partitur vorliegt, so ist es uns möglich, auch die Begleitung durchzusehen, und freut es uns, dieselbe diskret bearbeitet zu finden, ohne dass sie darum alltäglich genannt werden könnte; man bemerkt wohl, dass dies nicht die gewöhnliche Arbeit eines Virtuosen ist, der, wie es Viele gibt, seine Prinzipalstimme hinschreibt und dieselbe eben nur nothdürftig unterlegt, weil er es nicht besser kann. Das Ganze ist also zu empfehlen, wenn sich auch das Aeussere vortheilhafter gestaltet haben könnte.

In demselben Verlage und von demselben Komponisten sind erschienen:

Drei- und vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. 2. Samml. 2 Thlr. 3. Samml. 1 Thlr. 10 Ngr.

Diese, so wie die eben besprochene Polonaise sind von einem anderen Verlage auf die jetzigen Besitzer übergegangen, darum in der Ausstattung nicht so wohl bedacht, wie mehrere uns bekannt gewordene neuere Artikel dieser Firma; der Werth dieser Gesänge aber — welche übrigens sehr deutlich gedruckt sind — verliert dadurch nichts. In dem naturgemässen Bereich der Männerstimmen gehalten, verdienen sie jeder derartigen Sammlung beigesellt zu werden und werden sich neben den Besseren behaupten. Die Wahl der Texte, abwechselnd sentimental oder jovial, ist grösstentheils gelungen, die deklamatorische Auffassung gediegen und bei vielen sehr schönen Melodien stets reine und nicht alltägliche Harmonien, die sich nicht wie bei vielen anderen derartigen Gesängen nur auf Tonika, Dominante u. dergl. beschränken. Es war ein Fehler des früheren Besitzers, dass er für das Bekanntwerden dieser jedem Liederkranz gewiss willkommenen Gesänge nicht grössere Sorge trug. Referent hörte diese Lieder sämmtlich vortragen und überzeugte sich von der guten Wirkung, welche sie hervorbrachten, ja er kann versichern, dass Einige kleine Meisterwerke genannt zu werden verdienen.

Nachrichten.

Halle a. d. Saale. Am zweiten Festtage der dritten Säkularfeier der Reformazion wurde vor einer ansehnlichen Versammlung Einheimischer und Fremder *G. F. Händel's* Messias mit guten Sänger- und Orchester-Kräften aufgeführt, die gleichfalls durch fremde Musiker, namentlich aus Leipzig, verstärkt worden waren. Das berühmte Werk musste hier, in einer Kirche der Geburtsstadt des meisterlichen Tondichters, dessen treffli-

ches und grosses Oelbild unter dem Chore bekränzt zu sehen war, um so mehr anziehen, da man wusste, dass diese Komposizion vor 100 Jahren geschaffen wurde. Mit Recht wurde daher das Oratorium ohne alle Weglassungen, jedoch mit Mozart'scher Instrumentazion, und im Ganzen sehr gelungen, gegeben. Unter den Solosängern erkannten wir an Stimme und Gesangesausdruck die oft gerühmte Sopranistin *Johanne Schmidt*, deren voller Ton in der Kirche ganz vorzüglich wirkt; den Tenor Herrn *Schmidt*, Theatersänger in Leipzig, welcher gleich durch sein erstes Rezitativ: „Tröstet mein Volk!" spricht euer Gott," das er besonders ausgezeichnet vortrug, sich den lebhaftesten Antheil aller Hörer erwarb; den Baritonisten Herrn *Nauenburg*, der aus Gefälligkeit zwei Arien mit starken Rouladen gut und schön ausführte. Wenn die Koloraturen weniger als der getragene Gesang wirkten, so lag dies nicht am Sänger, der mit allen andern dasselbe Loos theilte, sondern an der zu starken Resonanz der Kirche, in welcher sich, hauptsächlich am Altare, wo wir sassen, jeder Ton wiederholt. Die übrigen Solosänger kannten wir nicht; die Stimmen waren aber gut, vorzüglich Stimme und Rezitativ des Bassisten, welcher auch noch darum einer ehrenvollen Erwähnung verdient, weil er die Partie des Herrn *Kindermann* aus Leipzig, der zu kommen verhindert war, wie wir hörten, schnell übernommen hatte und sie wacker durchführte. — In die Direkzion hatten sich Herr Musikdirektor *Georg Schmidt*, welcher den ersten und dritten Theil leitete, und Herr Musikdirektor Dr. *Naue* getheilt. Um dieser Direkzion willen waren arge Kämpfe vorgefallen, die jetzt fast überall keine Seltenheiten, aber auch keine erspriesslichen Zeichen der Zeit sind. In Dankbarkeit für die Leistungen des von hier abgegangenen Musikdirektors Herrn Schmidt, welcher sich namentlich um die dortige Singakademie viele Verdienste erworben hat, wollte man dem als Konzertmeister nach Bremen scheidenden Manne seine Liebe und Achtung an den Tag legen. Das ist rühmlich, in so weit es nicht die Rechte eines andern angestellten Mannes verletzt. Dass also Herr Universitäts-Musikdirektor Dr. Naue den zweiten Theil des Oratoriums leitete, war zuverlässig nicht minder recht und billig. Und wir müssen dem Musikdirektor Naue, der hier bekanntlich nicht den leichtesten Theil des Werkes zu dirigiren hatte, das Zeugniss geben, dass er mit voller Sicherheit und genauester Präzision sein Amt so tüchtig und kunstgerecht verwaltete, dass auch nicht der geringste Einwand von dieser, also der Hauptseite her, auch nur mit einem Anschein des Rechts gemacht werden kann. So viel über die Kunstleistung selbst, für die wir allen Mitwirkenden dankbar sind. *G. W. Fink.*

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Mailand (Teatro Re). Die bereits im vorigen Berichte angezeigte Sängergesellschaft, namentlich die Prima Donna Montucchielli, Tenor Baldanza, Buffo Cambiaggio und Bassist Rossi (Napoleone) führen fort, Ricci's Chi dura vince mit Beifall, hierauf Gnecco's bekannte Prova dell' opera seria, die ihrer vielen originellen Sachen wegen den schönsten Opere buffe der guten alten italienischen Schule ohne Weiteres beigesellt zu werden verdient, mit wenigem oder keinem Beifall zu geben, weswegen diese Prova auch mit Noth dreimal die Bretter passirte. Es ist zu bewundern, dass dergleichen Musik heut zu Tage Niemand mehr zu singen versteht. Ein von der Prima Donna in diese Prova eingelegtes Prachtstück der modernen Oper zeigte sich im Vergleich zu Gnecco's Schöpfungen als Prachtnullität.

Und dieser *Gnecco* starb hier zu Mailand 1810 in der Blüthe seiner Jahre, als Dichter und Komponist, in der grössten Armuth — im Spital! .... Da Gerber in seinem biographischen Lexikon sonderbarer Weise nicht einmal seiner erwähnt, so mögen hier folgende, sehr Wenigen bekannte Notizen über ihn Platz finden. Francesco Gnecco war um's Jahr 1770 zu Genua geboren. Sein Vater, ein wohlhabender Handelsmann, bestimmte ihn zur Handlung; allein sein unwiderstehlicher Drang zur Poesie und Musik war Ursache, dass er sich diesen beiden Künsten mit dem grössten Eifer widmete. Schon in seiner frühesten Jugend hatte er sich zu einer nicht empfehlenswerthen Lebensweise hinreissen lassen, die wahrscheinlich den Grund zu seinem nachherigen frühzeitigen Tode legte; doch kehrte er bald auf bessere Wege zurück. Mit grossem Eifer widmete er sich besonders der Musik; nach zurückgelegtem Studium der Anfangsgründe erlernte er die Komposizion unter Herro Marioni, Kapellmeister am Dom zu Savona, machte schnelle Fortschritte, und in Kurzem wurden zu Neapel, Rom, Livorno, Genua, Mailand, Venedig und Padua seine von Originalitäten strotzenden Opern mit dem grössten Beifalle gegeben. Zu den ernsthaften gehören: I Bramini, L'Argante, Le Nozze de' Sanniti; zu den Buffe: Le Nozze di Lauretta, Filandro e Carolina, La prova di un' Nozze di Lauretta, Filandro e Carolina, La prova di un' Opera seria, Gli Amanti filarmonici, Il Pignotaro, La prova degli Orazi e Curiazi, La Cena senza cena. Zu den erst benannten drei Opere buffe und zu einer kurz vor seinem Tode für's Mailänder Teatro Filodrammatico komponirten Oper: La Conversazione Filarmonica, hat er selbst die Poesie geschrieben. La prova dell' Opera seria wurde im Herbst 1805 zum ersten Mal auf der Mailänder Scala mit starkem Applaus aufgeführt. Es sang in ihr die einst rühmlich bekannte teutsche Sängerin Schmalz, Tenor Ambrogetti und die beiden trefflichen Buffi Verni und Ranfagna. Ob die Schmalz und Verni noch leben, ist mir unbekannt; Ambrogetti ging vor Jahren in ein Trappistenkloster, und der alte ehrliche Ranfagna befindet sich jetzt in Mailand. Ein hiesiger Beamter, welcher dem oft Noth leidenden Gnecco zuweilen Geld vorgestreckt hat, versicherte mich unlängst, Gnecco habe für das Buch und die Musik seiner Prova di un' Opera seria von der Scala-Direkzion 1000 magere Mailänder Lire (ungefähr 300 Augsburger Gulden) erhalten. Donizetti und Mercadante lassen sich jetzt weit mehr als das Doppelte bezahlen, um nur eine ihrer ältern

Opern in die Szene zu setzen, die öfters einen ehrlichen Fiasco macht.

Gegen Ende der Stagione gab man auf dem Teatro Re drei oder vier Mal die neue Opera buffa: *Sindaco Papirio*, vom Maestro *Degola*, von der es sich der Mühe nicht lohnt zu sprechen; im Grunde ist auch das Buch keinen Heller werth.

Der Ihren Lesern bereits bekannte *Temistocle Solera* ist unlängst in zwei hier gegebenen öffentlichen Akademieen auch als Bassist aufgetreten; also ungefähr so viel als der Fürst Poniatowsky (Dichter, Maestro und Tenorsänger) in Florenz. Herr Solera ist aber auch Phrenolog und Dilettant-Magnetiseur. Relata refero.

Hierbei zwei mir von Maestro *Mandanici* gefälligst mitgetheilte Kanons, die er einst für Lablache geschrieben und wovon der zweite im Sizilianischen Dialekte ist.

Allegro.

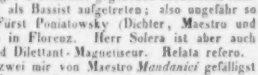

Andante.

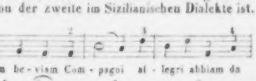

Die *Pasta* ist von ihrer Kunstreise aus Russland und Teutschland hier angekommen, und nach ihrer Villa an dem Komersee gegangen.

Fétis, Vater, der jetzt Italien bereist, war in den ersten Tagen Septembers in Mailand. Wie er mir sagte, muss er schon um die Hälfte November in Brüssel zurück sein; da wird seine musikalische Beute freilich mager ausfallen. Was ist aber auch dermalen, selbst bei einem langen Aufenthalte in diesem schönen Lande, musikalisch davon zu sagen? ....

Von Baden-Baden kommend, befindet sich *Donizetti* bei uns. Ein hübscher Mann, bald 45 Jahr alt — versteht sich mit einem Schnurrbärtchen —, dabei angenehm im Umgange und lustig (wie anders? der Maestro Partout!). Er komponirt bereits die erste nächste Karnevalsoper für die Mailänder Scala (für die Löwe) und wird auch kommendes Frühjahr eine neue Oper für die italienische Operngesellschaft in Wien komponiren, worauf er sich ungemein freut; für beide bekommt er 24,000 österreichische Lire, oder 8000 Augsburger Gulden. Der arme Mozart hat für all seine 12 oder 15 Opern zusammen nicht so viel bekommen; sie hatten aber auch nicht den dritten Theil Noten einer heutigen Oper aufzuweisen und keine Ahnung von ihrer heutigen verfeinerten Ausbildung. Man hat Donizetti die Kapellmeisterstelle an der Kathedralkirche zu Bologna und jene eines Professore di Contrappunto am Liceo Musicale daselbst angetragen, welche beide Stellen aber, wie er mich selbst versicherte, von ihm abgelehnt wurden.

Alexander Rolla ist am 15. September d. J., 85 Jahr 6 Monat alt, gestorben. Noch diesen Sommer spielte er fleissig Quartetten und Quintetten. Nächstens ein Mehreres über diesen berühmten und verdienten Mann.

Monza. Auf dem diesjährigen Johannis-Jahrmarkt erfreuten uns die beiden Schwestern Eponina und Alina Brun (eigentlich Brun, Französinnen), ferner Antonio Antonelli, Buffo Luigi Profeti und Bassist Antonio Bencitolini mit den beiden Opere buffe: Chi dura vince von Ricci, und la Prova dell' opera seria von Gnecco. Musik und Sänger befriedigten allgemein, Einheimische und Fremde.

Como. Diese an ihrem berühmten See so majestätisch gelegene Stadt eröffnete im August ihr hübsches Theater mit D.'s Gemma di Vergy, in welcher Rolle Dem. Assandri vom Mailänder Konservatorium sich viele Ehre machte und am Beifall auch ihre beiden Kunstadjutanten Bonfigli und Facchini Theil nehmen liess. Chi dura vince, vom famösen Luigi Ricci, machte, vielleicht auch der Musik wegen, Fiasco. Die am 19. September gegebene neue Oper: *Il Disertore svizzero, o vero la nostalgia*, vom Hrn. *Angelo Pellegrini*, fand um so mehr Anerkennung und Aufmunterung, da dieser Erstling des hier gebürtigen Maestro, als gewohnliches tägliches Brot, von der Pluralität der Zuhörer immerhin mit gehörigem Appetit genossen wird.

Bergamo. Hält auch die diesjährige Messoper mit der höchst merkwürdigen vom vorigen Jahre keinen Vergleich aus, so bildete doch die Streponi sammt Tenor Salvi und den beiden Bassisten Coletti und Valli ein dieser Mess-Kartellstagione gewiss würdiges Ganze. Nachdem Herr Valli von seiner Unpässlichkeit genass, befriedigten auch Bellini's Puritani weit mehr als anfänglich, hatten aber leere Theater, und Marino Faliero, vom Landsmann, auch keine vollen.

Die hiesigen Gebrüder *Serassi*, die berühmtesten jetzt lebenden Orgelmacher in Italien, haben so eben ihre allenthalben auf dieser Halbinsel verbreiteten vortrefflichen und mannigfaltigen Orgeln mit einer neuen von 62 Registern für den Marktflecken Caravaggio bereichert, in welcher unter andern ein zu- und abnehmendes Echo die Physharmonika natürlich nachahmt.

Brescia. Die heurige Messe begann die Oper ganz und gar nicht fröhlich. Donizetti's klassische Anna Bolena mit der klassischen Sängerin Roozi — nun auf der Neige —, mit der wackern französischen Altistin Bertrand, dem braven Tenor Musich und dem Bassisten Constantini, dem die Rolle nicht besonders anpasste, fand eine allzu laue Aufnahme! Mercadante's Elena da Feltre,

worin Ronconi (Giorgio) auftrat, gab dem Ganzen neues Leben; man applaudirte sogar die langweiligsten Stücke, und das Duett zwischen der Ronzi und Ronconi erregte Fanatismo.

Chiari. Ueberaus fröhlich wurde die Bühne mit Ricci's Chiara di Rosenberg eröffnet. Die Taddei nebst den Herren Bellegrandi, Maggi und Fiori machten ihre Sache für diesen Ort mehr als vortrefflich.

Cremona. In Mercadante's Vestalin gefiel die Goldberg ganz besonders, nicht aber die Musik. Die Altistin Croff-Lagorio, vom Mailänder Konservatorium, machte sich bemerklich in ihrer Romanze und in den Duetten. Tenor Leonardi erwarb sich abermals die Gunst der Zuhörer, ebenso Bassist Rinaldini durch seine sympathische Stimme. Die Musik der Gabriella di Vergy von demselben Maestro zog sehr wenig an; bei alledem glänzte die Goldberg.

Leudenara. Die Biscottini, die Herren Fagioli, Benfatti und Franchi — ein Potpourri von Biscuit, Fisolen u. s. w. — nebst dem Ragout: Chi dura vince del celebre Ricci schmeckte ausserordentlich; desgleichen die Prigioni d'Edimburgo von dessen Bruder.

Dezenzano. Auch hier am schönen Garda-See Oper! Den 19. September erscholl die Lucia di Lammermoor im gedrückt vollen Theater. Die Rivolta, wiewohl in der Schwangerschaft vorgerückt, und gerade denselben Tag angekommen, triumphirte mit ihrer Stimme, Bassist Benciolini hielt sich wacker, Tenor Rotini sang, und die Zuhörer klatschten aus allen Kräften.

Este. Donizetti's Roberto d'Evreux gefiel ungemein. Die in diesen Blättern in den letzten Jahren oft besprochene Tavola (Teresa) sang con anima, Tenor Ciaffei con grazia, Bassist Natale con fuoco. Diese Hauptpfeiler nebst der Caracini wurden stark beklatscht und oft hervorgerufen.

Vicenza. In der zweiten Hälfte Juli's wurde das Theater mit Herrn Nicolai's Templario eröffnet, und die Sänger (die Gabussi, die Benzoni, die Herren Pasini und Cartagenova) vom Anfange bis zu Ende stark beklatscht und hervorgerufen; das Duett im zweiten Akte zwischen der Gabussi und Cartagenova machte sogar Furore; Beweis, dass wenigstens der erste Abend fröhlich ablief, denn in den folgenden Vorstellungen ging es nicht so lustig zu. Wie mag das auch mit keiner Wundermusik und einer einzigen Stütze, der Gabussi, anders möglich sein? Pacini's Saffo, in welcher auch die Lucchini sang, machte nicht kalt und nicht warm. — Der vortheilhaft bekannte Bassist *Orazio Cartagenova* ist hier zum Bedauern Aller den 26. September in noch sehr frischem Alter gestorben.

(Fortsetzung folgt.)

Zusatz zu dem No. 42 vorkommenden Aufsatze über Mannstein und Nehrlich.

So unparteiisch Herr Dr. Fink in genanntem Aufsatze verfährt, wenn er nur seiner durch die mühsamste Vergleichung der angezogenen Schriftsteller gewonnenen Ueberzeugung folgt; so ruhig er, nach Durchlesung eines 7½ Bogen langen Angriffs auf das Nehrlich'sche Werk, die Stellung eines gerechten Schiedsrichters behauptet: dennoch kann der Unterzeichnete nicht die Sache auf sich beruhen lassen. Der Aufsatz No. 42 betrachtet das Nehrlich'sche Werk Herrn Mannstein gegenüber. Hier soll es dem Publikum gegenüber betrachtet werden, für das es bestimmt ist.

Ich übertasse es Herrn Nehrlich, sich selbst gegen die harten Beschuldigungen zu vertheidigen, die ihm in Betreff des Herrn Mannstein gemacht werden, kann jedoch nicht unterlassen, darauf hinzuweisen, dass sich die Uebereinstimmung beider Schriftsteller in so vielen Punkten recht gut aus der historischen Natur des Gegenstandes erklären lässt, den sie behandeln. Oder schöpfte Herr Mannstein seine Daten etwa nicht aus vorliegenden Quellen? Oder bekam er durch die erste Benutzung derselben ein Recht, sie für jeden Andern als nicht vorhanden anzusehen, und, was daraus von einem Nachfolger selbstständig werden möchte, als sein in Anspruch zu nehmen? Gewiss nicht! Wenigstens wäre das ein barbarisches Recht, das bald alle Wissenschaft zum Monopol machen würde, bei welchem, wie bei jedem Monopol, das konsumirende Publikum am schlechtesten fahren müsste.

Uebrigens ist das Nehrlich'sche Werk durch seinen Inhalt von dem Mannstein'schen, wie eine höhere Zahl von einer niedrigeren, verschieden. Herr Mannstein zählt freilich nur, was er selbst in seinen Werken hat, und findet darum keine neue Zahl. Aber zugegeben, was kein unbefangener Leser zugeben wird, dass das Nehrlich'sche Werk in der That nichts Anderes enthielte, als die Mannstein'schen Ideen, so würde es dadurch immer noch nicht entbehrlich sein. Es gehört zu den Büchern, die sich es zur Aufgabe gemacht haben, die Wissenschaft ins Leben zu führen, ihr beim Publikum Geltung zu verschaffen und damit Missbräuchen aller Art die Wurzel abzuschneiden; es soll ein Volksbuch sein im edlern Sinne des Worts. Darauf deutet schon in dem Titel des Werks das Wort „Geheimnisse" hin, zu welchem Herr Mannstein so vielen Anstoss genommen hat. Es sind damit jene Mittel und Wege, die Stimme zu bilden, gemeint, die von der alten italienischen Schule mit wunderbarem Erfolge angewandt wurden, aber dem grösseren Publikum noch lange nicht genug bekannt sind. Oder glaubt Herr Mannstein, nach seiner Besprechung derselben aller Welt die Hülle vor den Augen gerissen zu sein? Unmöglich! Eine gute Sache kann nicht oft genug wiederholt werden, zumal wenn ihr viele Vorurtheile entgegenstehen. Herr Mannstein sollte sich weit eher freuen, als erzürnen, dass sein Ruf in die Wüste ein Echo gefunden hat. Vielleicht, dass so ein drittes, viertes — und endlich ein tausendfaches Echo erzeugt wird, bei welchem die gute Sache siegen muss. Hat sie gesiegt, so wird die dankbare Nachwelt nicht vergessen, wer den ersten Schritt zu ihrem Siege gethan hat. Wenn also die Erbitterung darüber, dass für die Ideen, für die er kämpft, ein neuer Kämpfer in die Schranken getreten ist?

Doch wieder zum Publikum, das bei dem neuen Werke interessirt ist. Ich sagte, das Nehrlich'sche Werk sollte ein Volksbuch sein. Ist es denn aber wirklich ein solches Buch? d. h. enthält es Ideen, durch deren Verbreitung das Volk gewinnen muss, und enthält es sie in einer Sprache, die das Volk gewinnen muss, die nicht blos zum Verstande, sondern auch zum Herzen spricht? Das Erstere kann nicht geleugnet werden, aber den Stab zu gleicher Zeit über Herrn Mannstein zu brechen; das Letztere kann eben so wenig in Abrede gestellt werden, was Jeder zugeben wird, der unbefangen an die Lesung des Werks geht. Der Verfasser trägt seinen Gegenstand in der natürlichsten Sprache vor, die man sich denken kann, und verschmäht, im Vertrauen darauf, dass der Gegenstand selbst Interesse genug habe, jeden Versuch, ihn durch geputzte Flitter geschickter Ausdrücke, gegen-sätzlicher Wendungen, fraptanter Bilder noch interessanter zu machen. Er theilt dem Publikum mit, was sich über die alte Methode in Erfahrung bringen lässt, und beleuchtet es zum Nutzen und Frommen des eingeweihten und lehrenden Publikums von den verschiedensten Standpunkten. Kein Gebildeter wird das Buch unbefriedigt aus der Hand legen. Ist es auch nicht eine mit Thorwaldsen'scher Genialität in allen ihren Theilen vollendete Statue, so ist es doch der Erguss einer edeln einfachen Natur und trägt die Schriftzüge der Wahrheit auf jeder Seite.

Das Buch ist somit vor dem Publikum gerechtfertigt. Es

enthält Wahrheit, und Wahrheit in einem Gewande, in welchem sie dem schlichten natürlichen Verstande einleuchtet.
André Sommer, Dr. phil.

Nachschrift der Redaktion.

Vieles, was der Zusatz bringt, ist zwar im Aufsatze selbst theils berührt, theils näher beleuchtet, die Erklärung hingegen, Mosaustein's Lehren als Geheimnisse für das Volk zu betrachten, ist neu und liebevoll. Wenn aber ein Missionär unter die Heiden geht und Apostel heisst, wird er in seiner Lehre nicht auch zuweilen sagen: So spricht Paulus oder Petrus? — Doch hat auch Petrus verleugnet, und sich bekehrt.

Feuilleton.

Der König der Franzosen scheint die gute, sammtliche aber auch die alte Musik sehr zu lieben. In einem an seinem Geburtstage in St. Cloud gegebenen, von Auber dirigirten Konzerte waren die Hauptstücke: eine Arie und ein Terzett aus Sacchini's Oedip; Duett aus Gluck's Iphigenie in Aulis; Duett aus dessen Armide; Arie aus dessen Alceste; Duett aus Grétry's Richard Löwenherz.

Das italienische Theater zu Paris, neu und sehr geputzt- und geschmackvoll dekorirt, ist am 2. Oktober mit Rossini's Semiramide wieder eröffnet worden. Die Damen Grisi und Albertazzi, die Herren Tamburini und Morelli wurden mit dem gewohnten Beifall aufgenommen, nur Herr Mirate (Tenor) konnte sich den Antheil der Publikums nicht erringen.

Am 28. Oktober starb zu Innsbruck, auf einer Reise nach Italien, *Francesco Mariarchi*, 1788 zu Perugia geboren, ein Schüler Zingarelli's in Neapel und P. Mattei's in Bologna. Nachdem er in Italien mehrere Opern geschrieben, ward er 1810 in Dresden als Kapellmeister an der italienischen Oper angestellt, behielt auch seine Stelle nach Auflösung der italienischen Operngesellschaft daselbst. Während seines Aufenthaltes in Dresden schrieb er für italienische Bühnen die Opern: Tebaldo ed Isolina, Colombo, Il Bevegato. — Am 18. Oktober starb zu Neapel *Domenico Barbaja*, der bekannte langjährige Impresar der königlichen Theater daselbst, am Schlagflusse.

Ankündigungen.

Für Freunde der Tonkunst

erschien so eben im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart, und ist in allen Buchhandlungen vorräthig:

Grosses Instrumental- und Vokal-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben von **E. Ortlepp.**

16 Bändchen. Preis jedes Bändchens, elegant broschirt, 24 Kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Es möge genügen, hier einiges aus dem Inhalt der neu erschienenen Bändchen 9—16 anzuführen, welcher dem mit so grossem Beifall aufgenommenen ersten nicht Bändchen in keiner Hinsicht nachstehen dürfte.

Inhalt des neunten Bändchens.

1) Tartini, von J. P. Lyser. 2) Aphorismen, von C. M. v. Weber. 3) Das Credo der Todten, von C. Weissflog. 4) Ein Abenteuer mit Mozart. 5) Das grosse Musikfest in Heidelberg. 6) Der Impresario Barbaja. 7) Aus Goethe's und Zelter's Briefwechsel. Fortsetzung. 8) Eine Soirée bei Hiller in Paris. 9) Haydn Jugendjahre, von E. Ortlepp. 10) Skizze über Otto Ball, von A. Lewald. 11) Ueber Mozart's Così fan tutte. 12) Das eigenthümliche Wesen der Tonkunst u. s. w. von Wackenroder. 13) Das Grosse der Kunst. 14) Aus Goethe's und Zelter's Briefwechsel. Fortsetzung. 15) Ueber Mozart's Entführung von dem Serail. 16) Anekdoten.

Inhalt des zwölften Bändchens.

1) C. M. v. Weber. 2) Petrarca's Steckenritter. 3) Gedanken über Louis Spohr von A. Schlesier. 4) Ueber Kirchenmusik von Reichardt. 5) Deutsche Liederkomponisten, von A. Schlesier. 6) Die Puritaner von Bellini. 7) Fragmente aus Heinse's Hildegard von Hohenthal. Fortsetzung. 8) Parallele zwischen Haydn, Mozart und Beethoven. 9) Medio in vita sumus. 10) Spanc. 11) Fragmente aus Heinse's Hildegard von Hohenthal. Fortsetzung.) 12) Reichel, von Gottschick. 13) Ueber Mozart's Don Juan. 14) Das Rheinweinlied. 15) Magister Dittrich und Zettelträger Grill. 16) Strauss in Frankfurt. 17) Briefe von C. M. von Weber. 18) Bernhard Romberg. 19) Anekdote.

Inhalt des vierzehnten Bändchens.

1) Biographische Aphorismen. 2) Beethoven's Instrumentalmusik, von Hoffmann. 3) Dilettantismus und Stroh. 4) Anekdoten. 5) Heine über Rossini, Meyerbeer, Liszt und Chopin. 6) Berichtigungen. 7) Theater-Revolution, von Gollmick. 8) Ombra adorata, von Hoffmann. 9) Gedanken über den hohen Werth der Musik, von Hoffmann. 10) Anekdote. 11) Die Mozartfeier in Darmstadt. 12) Anekdote. 13) Zerstreute Gedanken, von Hoffmann. 14) Notiz über Mozart's Entführung. 15) Ein Sommertag in Ellbrunn, von Lyser.

Inhalt des fünfzehnten Bändchens.

1) Corelli. Eine Novelle. 2) Vorlesung von Gollmick. 3) Kayser Marc, von E. Ortlepp. 4) Ueber Gesangschule. 5) Vestilus Hause, von Rochlitz. 6) Vocal- und Instrumentalconcert u. s. w. 7) Gutzkow's Tod, von Sophie. 8) Ueber Mad. Schadel, von Gollmick. 9) Ueber Lachner's Preis-Symphonie. 10) Der erste Auftritt eines Neulings. 11) Clara Wieck in Prag, von Otto Horn. 12) Gutzkow in Frankfurt. 13) Musikalisches Tournir zwischen Strauss und Mazard. 14) Barcarolle. 15) Johann Seb. Bach. 16) Anekdoten. 17) Ueber musikalischen Urtheil. 18) Anekdote. 19) Wandernde Calamitäten eines Referenten u. s. w. 20) Anekdoten. 21) Lipinsky.

Sechs ganz leichte Quartetten

für 2 Violinen, Viola und Cello. Als angenehme Uebungen für lernende Violin-, Viol- und Cellospieler von J. F. Gotze. Op. 40. Fol. 22½ Sgr.

Diese Quartetten bringen die Absicht des Herrn Götze zur Vollendung. Durch seine 6 Violin-Duetten à 5 Bände, die bei grosser Leichtigkeit durch ihren Klang- und Melodienreichthum so allgemein gefallen haben, setzte er uns in Stand, seine Terzetten für 2 Violinen und Cello à 5 Bände, die sich als instructiv und angenehm einen gleichen Beifall erfreuten, leichte er die verstehenden Quartetten ein. Sie sind wahrscheinlich die leichtesten, die es bis jetzt gibt, denn sie gewähren selbst den ersten Anfängern das grosse Vergnügen eigner Mitwirkung in einem vollstimmigen Quartette, da sie in leichten Tonarten und ohne alle Applicatur schwierigkeit sind, dabei aber dem Anfänger in Takt und Uebersicht sicher schnell vorwärts helfen.

Vorräthig zu haben in allen Buchhandlungen.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. № 46. 1841.

Minnesinger.

Deutsche Liederdichter des zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhunderts, aus allen bekannten Handschriften und früheren Drucken gesammelt und berichtigt, mit den Lesarten derselben, Geschichte des Lebens der Dichter und ihrer Werke, Sangweisen der Lieder, Reimverzeichniss der Anfänge und Abbildung sämmtlicher Handschriften, von *Friedrich Heinr. von der Hagen.* 5 Quartbände. Leipzig, 1838. Verlag von Joh. Ambros. Barth. Pr. 25 Thlr. auf feinem weissen Druckpapier.

Angezeigt von G. W. Fink.

Ein für Heranbildung, Art und Wesen altteutscher Dichtkunst so höchst wichtiges, umfangreiches, nicht nur mit umsichtigstem Fleisse des anhaltend rüstigen und mit der Sache vertrauten Herausgebers, sondern auch unter den glücklichsten Verhältnissen vielseitig treuer Unterstützung glanzend zu Stande gebrachtes Werk dürfte in unsern Blättern nicht ganz unerwähnt bleiben, schon um des engen Bundes willen, den Dicht- und Tonkunst von je in Liebe mit einander abgeschlossen und sich erhalten haben, wenn auch die Musik weit weniger in diesem echt teutschen Liederwalde romantischer Minne bedacht worden wäre, als sie wirklich bedacht worden ist. Es gebührt einem teutschen Musiker unserer Zeit, mindestens ein allgemeines Bild von jenen altehrwürdigen Vaterlandssängern zu gewinnen, die von höheren Eichen dämmernder Haine, als wir, umrauscht wurden, unter denen sie schlafen in der Ehre des Andenkens, im unvergänglichen Ruhme geisterhaft tönender Stimmen.

Nur so viel aus jener, gleich ihren Burgen, in Ruinen gesunkenen Zeit eines fast mährchenhaft gewordenen vereinten Teutschthums, als uns zur Erhebung des Gedächtnisses an unsere Sangerväter durchaus nothwendig ist, werde hier den Musikfreunden in Kürze dargelegt, damit Niemand sich von dem Wahn umgarnen lasse, als habe unser teutsches Vaterland zu irgend einer Zeit Ton- und Gesangeslust weniger gepflegt, wie irgend ein anderes Volk der Erde. Bevor Italien nur ein einziges Lied in seiner Volgare aufzuweisen hatte, blüheten unter uns teutsche Dichterfürsten, deren Werke nicht nur ihre Zeit und ihr Volk erfreueten, sondern sie stehen noch und erfüllen Alle mit Achtung, die nur einiges Verständniss für Sprache und Leben jener Tage mitbringen. — Geben wir also ungesäumt aus einem Werke, das Jeder, der es möglich machen kann, in seiner Bibliothek haben sollte, für Musikfreunde und Musiker, die nicht immer im Stande sind, sich dergleichen anzuschaffen, das ihnen Wichtigste, zugleich mit unsern Bemerkungen über die Musik jener Zeiten, die schlechthin nicht nach der unsern beurtheilt werden darf, wenn nicht dieser Umstand sowohl der damaligen als unserer Musik zum Nachtheile gereichen soll.

Sehen wir zuerst darauf, wie diese altvaterländischen Wort- und Tonweisen ritterlicher Dichtung auf uns gekommen sind. Wie anders als durch Handschriften? und zwar durch nicht wenige, unter denen sehr glänzende sind, die nicht blos die Wortstrophen und Sangweisen enthalten, sondern auch mit Gemälden geziert wurden, welche die vorzüglich geehrten Dichter darstellen. Und wer besorgte diese kostspieligen und mühevollen Handschriften? Begüterte *Dilettanten* waren es, die für die Kunst glüheten und es für Gewinn achteten, Geld und Fleiss an sie zu wenden. Was wir schon einmal bei dem schottischen Skene-Manuskript sahen, das sehen wir hier in unserm Teutschland, nur ungleich vielfältiger und glänzender, wieder. Und dennoch gibt es auch jetzt noch hochfahrende Fachmänner, die alle Dilettantenbemühungen für die Kunst so geringschätzig behandeln, dass sie sogar das Anathem über sie in Sachen der Kunst auszusprechen keine Scheu gefühlt haben. Wenn irgend einmal die Liebe der Dilettanten von der Kunst weicht, so gebt sie sammt den Künstlern zu Grunde. Es ist also sehr aberwitzig, sich so anmaassend gegen sie zu erklären. —

Das reichste und vorzüglichste Manuskript unserer Minnesingerlieder mit ihren Sangweisen ist die *Manessische* Sammlung, ein Prachtwerk glücklicher Dilettanten, denen wir grossen Dank dafür schuldig sind. Diese Hauptsammlung entstand durch den Edlen *Rüdiger* (1280 — 1325) und seinen Sohn (1296 — 1328), vom reichen und mächtigen Geschlechte der *Manessen* in Zürich, das „der Sangeshort ohne Gleichen" genannt wird. Diese beiden Edlen brachten das Werk mit unermüdlichem Eifer aus vielen Liederbüchern zusammen, welche bis 1320 herabreichen. Nach verschiedenen Schicksalen kam die Handschrift nach *Heidelberg*, von wo sie bei Entführung der Heidelberger Bibliothek nach dem Vatikan (1623) bei Seite nach Paris gebracht wurde, wo sie noch verwahrt wird. Aelter dagegen ist die *Weingartner* Sammlung (jetzt in der Privatbibliothek des Königs in Stutt-

gart), welche zwar in Schrift und Bilderarbeit der vorigen ähnlich ist, aber der Urschrift der Lieder noch etwas näher steht und dem 13. Jahrhundert angehört. Auch die Heidelberger, von der Manessischen verschiedene Handschrift ist gegen 1300 zusammengebracht worden. Alle diese (und mehrere hier übergangene) Handschriften weichen oft von einander ab und ergänzen sich gegenseitig, setzen also eine gemeinsame *ältere Urkunde* voraus. Diese letzte Ansicht des sehr geehrten Verfassers, die viel Gemeinsames mit der Annahme eines Urevangeliums hat, theilen wir zwar mit ihm nicht ganz, so viel Ansprechendes sie auch für Viele haben mag; im Gegentheil scheint es uns glaublicher, die Liederfreunde jener versunkenen Zeit haben ihre Sammlungen aus vielen damals allgemein beliebten und gefeierten Urschriften einzelner Dichter und Komponisten zusammengestellt, oder sie auch wohl schon aus guten Abschriften wenigstens zum Theil bereichert. Mit dieser der Natur der Sache und dem Eifer der Dilettanten sehr angemessenen Annahme würde sich dann auch die Verschiedenheit jener Handschriften ungleich leichter erklären lassen, als wenn man mit dem Herrn Herausgeber eine einzige gemeinsame Urkunde, die völlig verloren gegangen sein müsste, annehmen wollte. — Die *Jenaer* Handschrift enthält mehr norddeutsche Dichter (Friedrich des Weisen Büchersammlung bildet die Grundlage der Jenaer Bibliothek). Im 14. und 15. Jahrhundert häufen sich die Handschriften aus dem natürlichen Grunde, weil die Gesangeskunst als solche (das freie Volkslied war jedoch stets im Leben der Völker und unter den Teutschen mindestens nicht seltener noch geringer als in jedem andern singlustigen Lande) immer mehr unter das Volk kam. Den nächsten Uebergang vom ritterlichen Minnesange zum Meistersange bilden die Lieder des Grafen *Hugo von Montfort* um 1400, mit Sangweisen; die Lieder des Tyrolers *Oswald von Wolkenstein* (stirbt 1449), gleichfalls mit Sangweisen, und die von *Klara Hätzlerin* zu Augsburg 1471 gesammelten Lieder (wieder eine sangliebende Dilettantin). — Alle diese und noch weit mehr Quellen und Hilfsmittel, welche S. XIV — XXI genau angegeben worden sind, wurden so gründlich und mühevoll benutzt, dass das Werk als eine wahre Zierde unserer geschichtlichen Gesangesliteratur nicht genug beachtet werden kann. In öffentlichen Bibliotheken wird es wohl nirgend fehlen, und unsere wohlhabenden Musik- und Sangfreunde werden es hoffentlich auch besitzen oder sich noch durch Anschaffung desselben ehren, da es ein Werk zur Ehre unseres Vaterlandes ist; allein für Viele wird es doch zu kostspielig sein. Und dieser nicht geringen Anzahl, dazu auch allen denen, die mit weniger Mühe die Hauptresultate dieses vortrefflichen Werkes übersehen und ihre Kenntnisse damit bereichern möchten, gedenken wir durch unsere Ausbeutungen und Besprechungen einen kleinen Dienst zu erweisen.

Unter Minnegesang versteht man im weiteren Sinne auch den epischen Helden- und Rittergesang, der unter den Germanen der lyrischen Dichtung schon näher verwandt war, als das antike Epos. Das teutsch Epische hat mit dem Lyrischen auch die strophische Form gemein, wie die aus eben diesem Geiste hervorgegangene Romanze und Ballade. Ferner beziehen sich die Minnelieder nicht allein auf Weltliches, sondern auch auf Geistliches. — Die Sammlung hebt mit den ältesten Minnegesängen im 12. Jahrhundert an und geht bis in's 14., wo der *zünftige Meistergesang* mit der Entwickelung des Bürgerlebens sich verbreitete, zwar auf den alten Grund gebaut, doch verschiedenartig im Innern und in den Formen. Doch ist auch dieser Meistergesang nicht unberücksichtigt geblieben. — Die Schreibung ist die damals Hochteutsche, in welcher überhaupt gedichtet und geschrieben wurde, obwohl Niederteutsch u. A. bei Manchem mit unterläuft. Der Abdruck der alten Gedichte selbst ist in der auszeichnenden *alterthümlichen Druckschrift* geliefert worden, welche der vaterländische Sinn des Verlegers durch die Tauchnitzische Schriftgiesserei veranstaltete, und welche nun in Teutschland zum ersten Male so angewandt erscheint. — S. XXV erklärt der geehrte Herausgeber teutsche Gedichte und Gesänge ursprünglich für eins und dasselbe, d. i. jedes Gedicht muss als ein gesungenes betrachtet werden, zu dem der Gesang nothwendig gehört. Davon sind wir selbst fest überzeugt, da sich sogar für sehr lange und nach unserer jetzigen Ansicht für den Gesang gar nicht geeignete Gedichte Melodieen vorfinden. Nur dass man den alten Gesang nicht für einen Mensuralgesang, nicht für unsern taktischen, sondern für einen durchaus rhythmischen, im freieren Zeitmaasse wechselnden, vom Versmaasse der Worte und des Gefühlinhalts abhängigen anzusehen hat. Es ist dies ein Umstand, auf welchen bis jetzt in der Regel viel zu wenig geachtet worden ist zu gänzlicher Verwirrung der Sache, die für das ganze Alterthum gelten muss. — Herr von der Hagen behauptet sogar, der *Accent (adcantus)* sei musikalisch und als Höhe und Tiefe des Tones, nicht als Stärke und Schwäche derselben zu nehmen, eine Behauptung, die wir wenigstens nicht als allgemein annehmbar unterschreiben möchten. — Strophe hiess bei den Minnesingern *Gesätz*, bei den Meistersängern *Stollen*; die Antistrophe *Gegenstollen*, welche beide den *Aufgesang* bildeten, Epode dagegen den *Abgesang*. Diese *dreitheilige Form* ist später bei uns mit dem grossen Strophenbau fast ganz verschwunden; sie bewahrt sich noch in der italienischen *Canzone* und im *Sonett*. Dasselbe fand in der provenzalischen Poesie Statt. — Ein *Lied* (früher *liet*, *lud*, *leodh* u. s. w., woher das Mittellateinische *leudus*) hiess bei den Meistersängern *Bar*. — Die zweitheilige Form, ein Gesang ohne Antistrophe, gibt die *Leichsätze*. Da *der Leich* Vielen selbst bis auf das Wort gänzlich unbekannt sein dürfte, setzen wir, nur an Leichod (Hochzeitgesang) und Laich erinnernd, die Deutung des Herausgebers hieher: „Dieser *Leich*, in seinen rasch wechselnden Bewegungen und hoch auf- und absteigenden Tonläufen des begleitenden Saitenspiels (wie Lichtenstein ihn beschreibt) gehört wohl zu den ältesten Verbindungen des volksmässigen Sanges mit dem Kirchengesange (?). Wie sein Name Freude, Spiel, Tanz, Reigen ausdrückt und auch mit diesen Bedeutungen wechselt, so haben die meisten Leiche auch diese Bestimmung, zu Maienlust, Minne-

sang und Reigentanz, wie der Herzog Friedrich der Streitbare selber sie vorsang und tanzte; und Volker, der ritterliche Spielmann der Nibelungen, der beim Abschiede von der gastlichen Markgräfin von Bechelaren höflich seine *Lieder* zur Geige singt, spielt dagegen den Hunnen zum wilden Waffentanz und Todesreigen mit dem Schwertfiedelbogen *Leiche* auf. Die ältesten Leiche, wie die späteren, sind jedoch ernsthafter, frommen Inhalts, zum Preise der Gottheit, Dreifaltigkeit, des Kreuzes u. s. w.; wiewohl durch die vor Allen darin besungene Jungfrau in naher Berührung mit den Mai- und Minneleichen; so finden sich Leiche beider Art von Rotenburg, Konrad von Würzburg, Frauenlob u. s. w.“ Selbst geschichtliche und sagenhafte Leiche hat man, die gesungen und getanzt wurden, wie die Nibelungenlieder bekanntlich auf den Faroern noch gesungen und getanzt werden, und wie die britischen *Lay's*, die ältesten Romanzen von Rittern und Feen, gesungen wurden. Im Ganzen sind sie doch Tanzgesänge in freier, oft sehr seltsam verbundener Weise. Wir werden auf diese den Meisten jetzt völlig unbekannten *Leichsätze* wieder zurückkommen.

Im Gesange, von dem gesagt worden ist, dass er nothwendig zu allen jenen alterthümlichen strophischen Minnedichtungen gehörte, hatte (in der Regel) jede Sylbe einen besondern Ton, obschon auch bereits verzierter (melismatischer) Gesang vorkommt (d. h. sich zuweilen einmischt). Dabei (nämlich bei diesem vorherrschend sylabischen Gesange) kamen oft zwei Sylben auf einen Ton, weil in der Sprache Manches verschluckt oder zusammengezogen wurde, wie noch jetzt im Volksgesange. (Es sind dies natürlich meist kurze Sylben, Artikel u. dergl., wie z. B. sag'n statt sagen u. s. w.) Die Singweisen schmiegten sich also den Worten, dem Gehalte der Sylben und der sprachlichen Art der Zusammenziehung auf das Innigste an. Dennoch gingen sie dabei auch wiederum, da sie nicht blos gesprochene Deklamazion, wenn auch gesteigerte, sondern wirklicher Gesang melodischer Art sein sollten, ihren eigenen Gang, der einer andern Kunst, obgleich einer der Dichtung damals noch viel verwandteren, angehörte. Dieses Verschiedenartige von einer blosen, wenn gleich noch so sehr erhöht gedachten Deklamazion muss sich überall einfinden, wo von irgend einer festgesetzten musikalischen Tonleiter die Rede ist. Dass diese aber damals schon längst allgemein in den Volkern aller Zungen sich festgesetzt hatte, ist genugsam bekannt. Bereits in der alterthümlichsten vorchristlichen Zeit galt Aufschlag und Niederschlag (Stärke und Schwäche) zugleich mit Höhe und Tiefe verschiedenartig bestimmter Tone, nicht minder ein geordnetes Zeitmaass einer eigenen, von der unsern verschiedenen Art. Wenn der Verfasser das Letzte ein „wirkliches Zeitmaass“ nennt, so hat er zwar Recht, hat aber doch darum nicht den besten Ausdruck dafür gewählt, weil man jetzt darunter kaum etwas Anderes, als unsere Mensuralmusik zu verstehen geneigt sein dürfte, die er selbst jedoch nicht darunter verstanden wissen will nach seiner unmittelbar folgenden Erklarung. „Das letzte (das sogenannt wirkliche Zeitmaass) ist nämlich nicht nach unserem gegenwärtigen, der Prosodie näheren (?, vielmehr oft genug sie verdunkelnden) Takt zu beurtheilen, sondern eben mehr im antiken Sinne mit wechselnden taktlosen Rhythmen, wie noch in unserm Choral, welcher der antiken Musik zunächst verwandt ist (nämlich im Mangel an einem genau abgemessenen Takte), und in dessen alten Tonarten sich die Sangweisen der Minne- und Meistersänger bewegen. *Wagenseil* hat daher bei dem langen Ton Regenbogens unstatthafte Taktstriche gesetzt, welche den rhythmischen Auf- und Niederschlag zerstören.“ — Das ist nach unserer vorlängst und vielfalig ausgesprochenen Ueberzeugung vollkommen richtig, erwiesen durch alle Ueberbleibsel und alle Auseinandersetzungen und Andeutungen aller alterthümlichen Schriftsteller über ihre Musik von China und Hindostan an bis zu den Aegyptern und Hellenen, bis zu den Kaledoniern und bis zu den teutschen Minnesingern. Und dennoch hangen bei Weitem die Allermeisten an ihrer so überaus jungen Mensuralmusik eines streng und gleichmässig abgemessenen Taktes so sehr, dass sie alle Musik der Welt und selbst des grausten Alterthums darnach modeln und die richtige Erkenntniss des von dem unsern bedeutend abweichenden Wesens der alten Musik nicht blos verwirren, sondern völlig vernichten. Mit diesem Ausspruche wollen wir unserer streng taktischen Musik keineswegs uns zuwider bezeigen, im Gegentheil sind wir für sie, schätzen sie für unsere herrlichen harmonisch-melodischen Stimmenverwebungen als ein so hochnothwendiges Glück, dass ohne diese unsere Taktmässigkeit der Hauptreiz einer schönen Zusammenstimmung und durchgreifenden Ordnung gänzlich zu Grunde gerichtet werden würde, und halten Alle für Verpfuscher der neuabendländischen Musikart, welche mit einem unablässigen Tempo rubato und einem immerwährenden Taktzerstören durch willkürliches Eilen und Anhalten sich kleinmeisterlich zieren, unnütz und lächerlich machen; allein verwundern können wir uns nicht genug, dass es immer noch so Viele gibt, und unter diesen selbst Männer von unbestrittenen Kenntnissen, die sich anstellen, als ob es im ganzen Verlaufe der Volkerbildung niemals eine andere Musikweise von Wirkung, als die jetzt herrschend gewordene Mensuraltonkunst, gegeben haben könne. Noch auffallender und unbegreiflicher wird diese offenbare Einseitigkeit dann, wenn nicht zu Wenige die Thatsache einer früher allgemeinen Abweichung von unserer heutigen Musikweise nicht blos kennen, sondern auch einräumen, und dennoch, sobald sie in den Fall kommen, alterthümliche Tonweisen zu erklären, Alles wieder auf unsere neuen Gesetze und Schreibarten zurückführen und dabei wähnen, als hätten sie uns das Leben und den Geist der Vorzeit näher gebracht, aufgeschlossen und uns in seine geheimsten Selbstständigkeiten eingeweiht. So hat man gewusst, dass man die meisten der althindostanischen, hellenischen, schottischen und teutschen Minnesängerlieder mit Einzwängung in unsere Taktarten verdirbt und ihnen die Seele austreibt; aber nichts desto weniger hat man sie dennoch mit unsern modernen Taktstrichen verschnörkelt, verarmt und aus ihrer geliebten Heimath in steinfremdes Land vertrieben, dessen Luft

No. I. *Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

wey schottische Volkslieder

The wae fu' heart. *Das schmerzenvolle Herz.*

das Accompagnement von J. HAYDN.

Langsam.

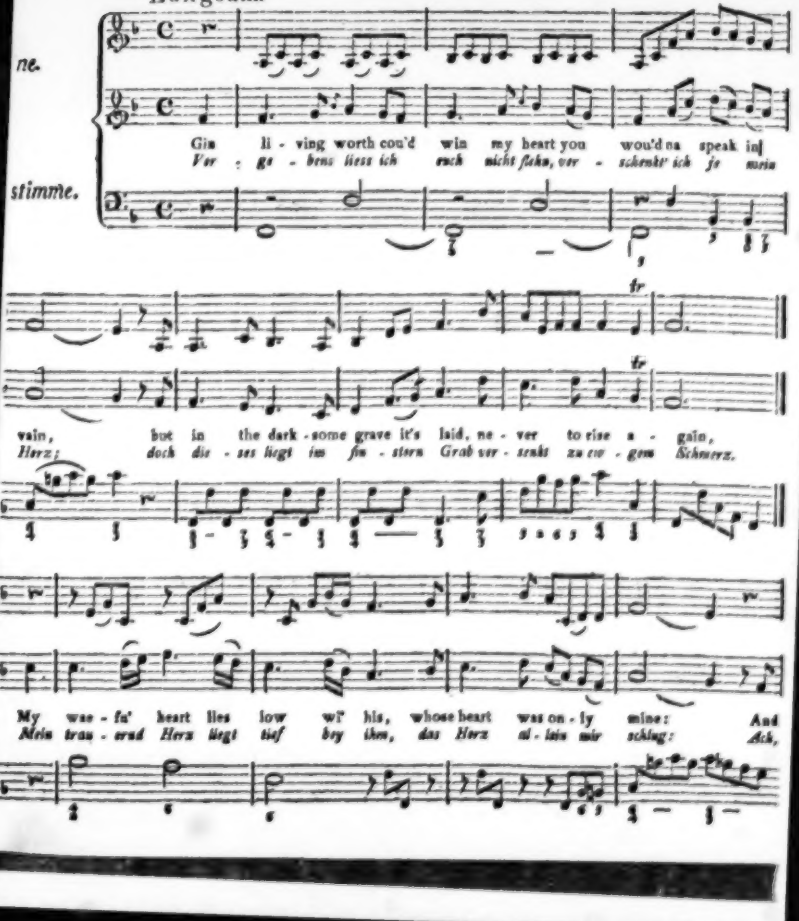

sie nicht vertragen. — Durch solches Handeln machen wir uns nicht allein ungerecht gegen alle Vorzeit und gegen unsere Väter, sondern zerschlagen uns auch mit einer an's Rohe grenzenden Gewalt ein Bildungs- und Genussmittel ganz eigener Art, das, wohl benutzt, uns neben dem Gewinne des Neuen auch noch die Frische entschwundener Volkerjugend bringen würde. Denn ich bin gewiss, dass beide Richtungen der Tonkunst sehr glücklich neben einander zugleich, nur nicht vermengt, bestehen könnten. — Ueber den damaligen Einfluss des Kirchlichen auf das Weltliche, wobei man den von den Minnesingern an immer mehr steigenden Einfluss des Weltlichen auf das Kirchliche ja nicht vergessen darf, wollen wir uns hier nicht weiter verbreiten, eine so anziehende Abhandlung es auch geben müsste, wenn sie ausgeführt werden könnte, was jedoch nur in einer kleinen Schrift, keineswegs aber in einer Episode der Anzeige eines solchen Werkes geschehen könnte.

Wenden wir uns nun nach diesen allgemein nützlichen Besprechungen zu einer ganz übersichtlichen Angabe des Inhaltes dieser fünf Bände, wie sie sich für unsern Zweck, der die Dichtkunst der Minnesinger nicht vorzugsweise in's Auge zu fassen hat, eignet.

Der erste und zweite Band (auf 377 und 399 deutlich und schön, aber mit vorsichtiger Raumersparung gedruckten Quartseiten) enthält alle Gedichte der Manessischen Sammlung aus der Pariser Handschrift, nach *G. W. Bassmann's* Vergleichung, ergänzt und hergestellt vom Herausgeber. Alles, wie schon angedeutet, in einer Schrift, wie sie aus den Handschriften hervorgegangen ist und eigens auch für die Minnesinger in der Leipziger Handschrift vorgebildet steht. Die Gedichte beginnen mit zwei Liedern von Kaiser Heinrich, denen zwei von Künik Konrat dem jungen folgen u. s. w., im Ganzen von 140 verschiedenen Minnesingern.

Der dritte Band bringt die Minnesinger aus der Jenaer, Heidelberger, Weingartner und den übrigen handschriftlichen Sammlungen, auch aus den früheren Drucken ergänzt und hergestellt auf 468 Seiten, deren letzte sich durch ein ganzes beigefügtes Alphabet bis in's doppelte *zu hh* wiederholt.

Der vierte Band oder die vierte grosse Abtheilung hängt den Zahlen nach mit dem dritten Bande zusammen und geht von S. 469 bis 844. Sie gibt zuvörderst ein Verzeichniss der namhaften 162 Dichter, deren Gesänge und Lieder in den drei ersten Bänden abgedruckt stehen. — Man bedenke nun die Menge altteutscher Lieder und Leichsätze, die alle gesungen wurden, und sage nun noch, dass unsere Urväter weniger von Sangeslust aufzuweisen hätten, als andere namhafte Völker gleicher Zeit! Selbst der Reichthum der Troubadours ist kaum der Zahl nach, an innerm Gehalte und echter Dichterkraft nicht im Geringsten grösser, sogar dann nicht, wenn wir die den Teutschen eigene Fülle des Gemüthlichen und Tieferen als ein Geschenk des Himmels ansehen und gar nicht in Anschlag bringen wollten, wie wir doch müssen. Daher zeigte sich auch schon damals mancher Dichterneid und manche Missgunst der Troubadours gegen die teutschen Minnesinger, die jedoch dadurch in ihrer Liebe zu Gesang und Tonspiel sich keineswegs stören liessen. Wie hätte aber auch diese Liebe nicht wachsen und gedeihen sollen, nachdem ihre höchsten Fürsten am Sange der Minne so selbstthätigen Antheil genommen hatten! Wo der Sang Ehrensache der Hoch- und Höchstgestellten wird, da wird er stets und überall zweifache Nacheiferung anregen. Waren aber offenkundig jene Jahrhunderte eine helle Blüthenzeit der Dichtung, so waren sie auch ein steigend lichter Frühling des Gesanges und Saitenspiels, die jene Lieder nicht entbehren wollten und nicht konnten. Und wir werden Zeugnisse hören, wie hoch man damals Gesang- und Tonkunst ehrte und liebte. — Die übrigen mühsamen Arbeiten dieser Abtheilung sind vergleichender und berichtigender Art, also mehr für den Gelehrten.

Desto allgemeineres Interesse hat *der letzte Theil*, der auf dem Titelblatte sogenannt vierte, der stärkste unter allen, 940 Quartseiten füllend. Die anziehende und mit ausserordentlichem Fleisse bearbeitete *Geschichte der Dichter und ihrer Werke* nimmt 764 eng und schön gedruckte Seiten ein, eine Fülle von Erörterungen und Bemerkungen bietend, die wir hier billig nur anzudeuten haben. — Die *Abbildungen der Handschriften und die Sangweisen* müssen jedem denkenden Musikfreund höchst willkommen sein. Ausser einigen Neumen sieht man bald auf vier, bald auf fünf und zuweilen auf sechs Linien verschiedene Uebergänge, aus halb neumen- halb notenartigen Figuren bestehend, zu den eigentlichen Noten, die in der Jenaer Handschrift nach alter Art wie alte Missalnoten heimisch sind (bis 852). Die Schlüssel sind meist schon da, auch in den übrigen Handschriften, doch nicht immer.

S. 853 — 862 folgt eine Abhandlung *über die Musik der Minnesinger*. Sie ist von Professor Dr. *E. Fischer* in Berlin, welcher sich zwar nicht unterzeichnete, wohl aber vom Herausgeber als Verfasser derselben genannt worden ist. Diese Abhandlung muss also den Werken dieses geschätzten Mannes, dessen Lebenslauf wir vor Kurzem unsern Lesern mittheilten (S. 723), noch nachgetragen werden. Es wäre unverzeihlich, wenn wir diesen ganz besonders hieher gehörigen Gegenstand nicht näher in's Auge fassen wollten, um so mehr, da nicht alle Musiker im Stande sind, sich das schätzbare Werk anzuschaffen. Geben wir das Hauptsächlichste mit unsern Bemerkungen in möglichster Kürze. Der Verfasser behauptet:

„Nicht wenige unter der grossen Anzahl dieser Lieder werden selbst diejenigen, die der Sprache jener Zeit nicht vollkommen mächtig sind, durchaus befriedigen und durch Inhalt und Form auf gleiche Weise anziehen. Ein Gleiches wird man jetzt nach unserm Geschmacke nicht von den Melodieen sagen können, von denen nur wenige, sogar ausgeschmückt und gut vorgetragen, eingänglich befunden werden.“ Der Verfasser will untersuchen, worin dies liegt. Dabei geht er zuvörderst in's Allgemeine und unterscheidet zwei Hauptarten der Komposizion eines Gedichts, vorzüglich eines strophischen. Die Länge und Kürze der Noten könne sich nach dem Rhythmus der Worte richten, wie in den Sprachen, die

eine wirkliche (bestimmt geregelte) Sylbenmessung haben, wo die rhythmische Gesangperiode vorbereitet und bedingt wird (wie z. B. in den griechischen Chören). Sprachen mit bloser Sylbenzählung machen dies Verfahren wenigstens nicht nothwendig, ob es gleich unter gewissen Modifikazionen anwendbar ist. In solchen Sprachen gibt (nach dem Verfasser) erst die Musik eine bestimmte rhythmische Periode, welche zwar den durch das Versmaass gegebenen Akzenten nicht widersprechen darf, sonst aber nicht lange und kurze Sylben durch festgesetzte Länge und Kürze der Noten wieder zu geben braucht. Daher ist der Komponist hier freier und gibt daktylische, trochäische und jambische Versfüsse in jeder nur erdenkbaren Taktart. Dennoch liessen unsere modernen Takte keine gegen die längere rhythmische Periode der Alten zurückstehende Einformigkeit eintreten, weil die Akzente der einzelnen Taktanfänge durchaus nicht von gleicher Art und Bedeutsamkeit seien, sondern eine grössere Anzahl von Takten wiederum durch ein ganz bestimmtes Gesetz vereinigt würde. Eine solche Komposizion liesse sich auch bei den Alten denken, zuvörderst bei sehr einfachen metrischen Verhältnissen (z. B. bei Anakreontischen Versen), ja selbst bei zusammengesetzten Metren, z. B. in der Zelter'schen Komposizion des horazischen „Quis desiderio" u. s. w., freilich nur dadurch, dass der Komponist eine Kürze bald durch ¼ bald durch ⅛ wiedergibt, eine Freiheit, die einem modernen Ohre (das ist es eben!) zum Wenigsten nicht auffällt. — Bei Komposizionen der zweiten Art für längere strophisch abgetheilte Gedichte in einfach metrischen Formen kann der musikalische Takt mit dem metrischen so zusammenfallen, dass die Musik nichts hinzuzuthun hat, als die musikalisch verstärkte Bindung der Melodie, die also durch die Worte bedingt erscheint und sie vorwalten lässt, wie z. B. in Zelter's Taucher, Braut von Korinth u. s. w. Es kann aber auch, besonders bei einfach metrischen Verhältnissen, die Musik dem Gedicht eine weit grössere Ausführung geben und eine neue Taktform, die nur nicht der durch das Metrum gegebenen widersprechen darf, einführen, wie in unsern Liedern, wo die Musik so selbständig ist wie die Worte, und beide sich nur gegenseitig bestimmen. — Die Musik kann ferner noch einen bedeutenden Fortschritt in ein Gedicht (ohne bedeutenden Fortschritt, mehr malend als entwickelnd) bringen, indem sie zwar die zuerst für die Strophe eingeführte musikalische Taktform beibehält, aber durch Modulazion und Begleitung variirt, wie z. B. Zelter in Schiller's Berglied. — Ein strophisches Gedicht, ohne Achtung der Strophe in der Musik, durchkomponiren, kann auf keine Weise gut geheissen werden, weil eben dadurch die Eigenthümlichkeit des Gedichts zerstört wird. Nur ganz freie Metren, wie Schillers Handschuh, und zu kurze, wo sich z. B. immer nur zwei metrische Reihen wiederholen, können durchkomponirt werden, doch so, dass die Melodie eine grössere Eintheilung bringt, welche jedoch die kleinere nicht aufhebt. —

So schätzenswerth diese allgemeinen Grundzüge des Verf. sind und so mancherlei Gutes sie auch in denkenden Musikern anregen, so sind sie doch weder eigentlich tief noch klar, weil sie von Seite der modernen Komposizion, also hier von der Nebensache, viel zu viel, dagegen von der alterthümlichen, als der Hauptsache, viel zu wenig bringen. Dieses Missverhältniss ist auch wohl die Ursache, warum Einiges nur halbwahr erscheint. Wir wollen sehen, ob wir es ohne weitere Wortausführung am Ende ausgleichen und das Wesen der alterthümlichen Sangweisen deutlicher vor Augen stellen können.

Der Verfasser wendet sich sogleich zu der alten Notenschrift, die neumenähnlichen Notirungen übergehend, ob sie gleich manches Anziehende geboten haben würden. Nithart's Lieder sind mit den Noten der alten Agenden geschrieben ■, ⬆, von denen Agricola z. B. behauptet, dass sie keine verschiedene Zeitbestimmung im Choralgesange (und im liturgischen) hatten, sondern wie im Rezitativ gesungen wurden. Bei vielen Liedern Nithart's überzeugt man sich aber schwer, dass nicht eine verschiedene (aber nicht taktische) Zeitlänge in den beiden Zeichen zu suchen sei. Es ist jedoch noch nichts Entschiedenes darin; in mehreren Weisen ist die erste Figur die Note für kurze Sylben und die andere für lange, in andern ist es gerade umgekehrt, so dass die zweite Figur (nach Art unserer Viertel) die Kürze bedeutet. Man wird damit öfter einen Tripeltakt gewinnen, freilich nicht ohne Willkürlichkeiten (und nicht im eigentlichen sondern im rhythmischen Takte). Der Verfasser findet es nachlässig, dass man die Versetzungszeichen wegliess; es war aber sonst nicht anders gebräuchlich, wie Jeder weiss. — Die Jenaer Handschrift hat, ausser in Ligaturen, für kurze und lange Sylben nur das Zeichen ■. (Es wird daraus klar, dass man rhythmisch nach dem Metrum des Gedichts sang.) Der Verfasser sieht sich selbst genöthigt, das Taktiren in diesen Melodieen für unstatthaft zu erklären. Der gänzliche Mangel der Pausen beweist gleichfalls, dass der Sänger (wie der Leser) die Ruhepunkte (Einschnitte) nach den Versen selbst machen musste. Dabei hat der Wortakzent den Vorzug (wie es im Metrum auch sein sollte). Dazu kommt, dass diese altteutschen Verse meist Trochäen und Jamben, selten Daktylen hatten, also bei aller Mannichfaltigkeit der Versmaasse doch ohne grosse Verschiedenheit des Rhythmus sind. Daher heisst *Weise* und *Ton* auch so viel als *Metrum*, weil sich die Melodie darnach richtete. „Noch in den Nürnberger Meistergesangbüchern findet sich dieselbe, dem Versmaasse entsprechende Eintheilung der Melodie nach dem Metrum. Jede Reimzeile schliesst mit einer Fermate, der auch nicht selten, wie in den Minnesängerliedern, eine Kadenz vorangeht." Die Fermate deutet wirklich nicht ein Aushalten des Tones, sondern eine Pause, einen Abschnitt an, was sich auch daraus ergibt, dass zuweilen dabei steht: „pausir nit." Ferner werden zuweilen zwei kurze Sylben auf eine Note gesungen, wie in der Prosodie zwei kurze für eine lange gelten u. s. w. —

Das Alles beweist denn doch wohl deutlich genug, dass der alterthümlich rhythmische, keineswegs der taktische Gesang unserer Art damals, und noch lange in die Zeit der Mensuralmusik hinein, der herrschende war.

so dass dem Sänger die Wahrung der Zeitdauer, wie beim Sprechen oder Rezitative, wahrscheinlich jedoch mit etwas mehr Taktähnlichkeit, nach Maassgabe der prosodischen Versverkettung zu Strophen, überlassen blieb. Diese freiere melodische Vortragsweise, die dem Gefühlsausdrucke jedes Einzelnen in der That ausserordentlich zu Statten kommen musste, so lange die Hörer daran gewohnt waren, muss festgehalten werden, wenn wir den Sinn dieser und aller alten Melodieen auch nur verstehen, geschweige denn recht würdigen und geniessen wollen. Wenn das die Meisten jetzt nicht mehr können, so liegt die Schuld nicht an den alten Weisen, sondern an dem ganz veränderten Leben, und es wäre die Frage, ob es nicht sogar vortheilhaft wäre, für manche Arten der Gesänge das alterthümlich Rhythmische immer dann wieder aufzunehmen und neben unsere vorwaltend bleibende und für harmonisch verschlungene Mehrstimmigkeitsmusik nothwendig taktische Art hinzustellen, wo die Tonschöpfung sich zu ihrer eigenen höheren Wirksamkeit der Wortdichtung freiwillig anschmiegt und unterordnet. In solchen Fällen sind aber die Taktstriche nicht blos gänzlich unnütz, sondern durchaus nachtheilig, so dass die Lieder völlig aus ihrer wahren Lebensluft gerissen und zu todten Leichnamen gemacht werden. Und dennoch hat der Verfasser, wie die meisten, wenn sie uns Alterthümliches der Art näher bringen wollen, diesen Fehler, so wie den andern, die alten Weisen mit unsern Harmonieen zu versehen, gleichfalls begangen! Beides muss schlechthin vermieden werden, wenn wir uns in die frühere rhythmische Gesangweise finden lernen wollen, wozu auch noch gehört, dass wir uns nicht in unser Dur und Moll hineinbannen, in welchen die wenigsten dieser Lieder musikalisch gedichtet worden sind. Bringt uns dies auch allerdings Schwierigkeiten, so wird sie doch kein Gebildeter für unüberwindlich halten, sie wären aber zuverlässig, und nicht blos des Geschichtlichen wegen, der Ueberwindung werth. Dies unsere Ansicht vom Wesen des alterthümlichen Gesanges, die Jeder für sich weiter bedenken mag, wenn er sich anders von unsern Vätern und der gesammten Vorzeit angezogen fühlt, was wir bei jedem Gebildeten mit Recht voraussetzen.

Und so hoffen wir auch noch Vielen zu einer leichten Uebersicht des überaus reichhaltigen Ganzen mit folgenden kurzen Notizen zu verhelfen, die besonders denen lieb sein werden, die sich das tüchtige vaterländische Werk nicht anzuschaffen im Stande sind.

Einer der ältesten Minnesinger ist der vom *Kürenberg* in 12. Jahrhundert; *Dietmar von Aist* (Enst) wird 1143gesetzt; *Seven* 1147—1182; *Veldek* 1173—1184; *Reinmar* der Fiedler (man unterscheide den ältern und jüngern Reinmar: 1182—1217. An diese und Andere schliesst sich Kaiser *Heinrich* 6. (den man nach mancherlei Untersuchungen mit Grund annehmen muss), 1184 Ritter, reg. 1190—1197 u. A. — Als Mittel und Gipfel eigentlich lyrischer Dichtung wird gesetzt *Walther von der Vogelweide* 1198—1228. — Als Anknüpfepunkt des Minnesangs an den Meistersang stehen besonders *Frauenlob* und *Regenbogen*. — Den nächsten Uebergang vom ritterlichen Minnesange zum Meistersang bilden, ausser den schon erwähnten Liedern des Grafen *Hugo von Montfort* um 1400 (mit Sangweisen), die Lieder des Tyrolers *Oswald von Wolkenstein* (starb 1449), gleichfalls mit Sangweisen, endlich die von *Klara Hätzlerin* zu Augsburg gesammelten Lieder, welche auch schon erwähnt wurden.

Dass aber die Liedersänger und Vortänzer der Tanzlieder hochgeachtet wurden, hat man schon aus den angeführten Beispielen gesehen; selbst Fürsten hielten es nicht unter ihrer Würde, solche Lieder zu singen und vorzutanzen. Dasselbe galt, wie wir gesehen haben, auch von den Fiedlern, deren Kunst weit länger in Achtung stand, als man gewöhnlich meint. Ein einziges Beispiel mag dies erhärten. Von des böhmischen Königs Wenzel 2. schöner Buhle Agnes wird es ausdrücklich als ein besonderer Vorzug gerühmt, dass sie „liedeln und singen konnte.“ Kamen also wirklich die Instrumentalisten in Verruf, so war dies später, als die vielen Herumzügler zugleich die Possenreisser machten. Endlich wäre es doch auch unbegreiflich, wenn man in jenen Zeiten nicht so gut, wie in den unsern, ordinäre Bierfiedler von anständigen und ordentlichen Meistern unterscheiden haben sollte u. s. w. Was daraus folgt, ergibt sich von selbst, ohne unsere weitere Ausführung.

Was nun die *Volkslieder* anlangt so sind sie zwar allerdings von den eigentlichen Kunstliedern in einer Zeit wie in der andern zu trennen, jedoch keineswegs so, dass nicht beide mit einander in einem genauen Zusammenhange gestanden hätten. Das Volk lernt jederzeit von den Gebildeteren und ahmt die höher Gestellten nach, so weit es dies ermöglichen kann. Und so muss denn der Vor- und Rückschritt in der Kunst wie im gesammten Leben auch auf das Volk einen bestimmten Einfluss äussern. Verwildert also irgend einmal das Volkslied, so muss die Kunst selbst gleichfalls verwildert sein, da die Kunst selbst vom Volke nie ganz ausgeschlossen gedacht werden kann. Sind daher die Volkslieder vor der Reformazion mit Recht verwilderte zu nennen, wie es der geehrte Herausgeber thut, so ist dies auf den Wortinhalt, nicht aber auf die Musik zu beziehen, die sich damals eher hob. — Dass hingegen unser teutsches Volk zu allen Zeiten den Gesang ausnehmend liebte, davon sind so viele geschichtliche Angaben fast in allen Schriften über Teutschlands Geschichte vorhanden, dass wir über diesen Punkt kaum noch etwas beizubringen benöthigt sind. Selbst die uralten *Spottlieder* des Volks, deren viele sich auf politische und religiöse Zeitinteressen beziehen, haben sich nicht blos bis zur Reformazion, sondern sogar bis auf unsere Tage tüchtig erhalten. Ein merkwürdiges Beispiel der Art erzählt unter Andern der geehrte Herausgeber aus der Zeit des unglücklichen Konradin nach Joh. Vitodur. chron. in thes. hist. Heivet p. 4, wo es heisst, das Volk habe seiner Ruhe wegen viele Spottlieder auf ihn abgesungen. Solche und ähnliche Bemerkungen liefert das höchst wichtige teutsche Werk so viele, dass wir den wohlhabenden Vaterlandsfreunden nur noch angelegentlich rathen, sich das treffliche, in jeder Hinsicht reich ausgestattete Buch anzuschaffen.

Kronprinz von Hannover.

1) *Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte* componirt von Sr. Königl. Hoheit dem *Kronprinzen von Hannover*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 14 Ggr.

2) *Drei Lieder für vier Männerstimmen* in Musik gesetzt von Demselben. Ebendaselbst. Preis 18 Ggr.

So zeigt sich denn wieder ein Königssohn unter den Adlern der Tonkunst, welcher zum ersten Male laut zu den Gewedelten der Muse sich gesellt. Nicht zufällig, sondern mit Bedacht lassen wir die namhaften Erstlingsveröffentlichungen des fürstlichen Sängers auf eine Abhandlung folgen, welche die höchsten Herrscher unter den Lieblingen liederfroher Minne verherrlicht, an deren ruhmwürdigem Vorgange sich die Seele des königlichen Jünglings oft genug erlabt und zu eigenem Thun begeistert haben mag. Und in der That haben wir hier die Freude, die den Tagen unserer Väter öfter wurde, einen echten Minnesinger unserer Zeit im würdigsten Sinne in der Person eines jungen Kronerben neu zu begrüssen. Der Inhalt der Weisen seines Dichtung-begabten Gemüthes ist kein anderer als jener, welchem die *Gesätze* der Sänger der Vorzeit huldigten; Dienst edler Minne und Jagdlust sind die Träger des neuen Gesanges, wie jenes alten, und Beides in einer Innigkeit sittlich treuen Verlangens, wie es vor Allem germanischer Sehnsucht eigen ist, oder in Kraft, die an den Segen der Jagd und des Genusses der Natur Gedanken höherer Erhebung knüpft.

Die einstimmigen Gesänge behandeln „die Liebe" in folgendem Tone:

„Die Liebe sei, wie reiner Träume Spiel,
Die um die Brust uns gestalt'ge Bilder weben,
Unkörperlich die Seele nur belebend,
Nicht der Begierden freveludes Gewühl." u. s. w.

2) Liebeszauber. 3) Ergebung (Sonett). 4) Wiedersehn. — Ungesucht, empfunden, melodisch und freundlich sind alle diese Gesänge, in ganz besonderer Weichheit, und aus dem Hintergrunde der Dichtung wirft ein gewisses Dunkel der Wehmuth, das stets für sich gewinnt, gefällige Schatten auch in das Licht der Freude, die nie von der Sehnsucht weicht. So individuell eine solche Innerlichkeit des Gefühls auch immerhin gehalten sein mag, so wird sie doch nie des allgemeinen Antheils entbehren, der vielen Berührungen wegen, in welchen sie mit dem Menschlichen an sich steht, das Jeder ohne Ausnahme ehren muss, schon um des unvermeidlichen Wechsels aller Dinge willen, der auch den Glücklichen Mitgefühl lehrt. Dazu kommt noch, dass diese durchkomponirten Gesänge den herrschenden Tongehalt der Zeit melodisch und harmonisch, ohne alle Künstelei und jeden Nebenzweck, als äussern Stoff ruhig hinnehmen und es der Seelenrichtung allein überlassen, ihn zu vergeistigen. Durch das Erste wird äussere, und durch das selbständig Zweite innere Annehmlichkeit gewonnen, so dass auch sogar eine nicht leere Makelei an Einzelnheiten in ihnen zurücktritt aus Anerkennung des Ganzen. Die beiden Sonette No. 1 bis 3 sind uns die gelungensten, vor Allem No. 3.

Selbst in den kräftiger gehaltenen Chorgesängen, denn auch sie sind durchkomponirt und also nur im weitern Sinne Lieder, sprechen doch alle jene Gefühle individueller Seelenrichtung anziehend hindurch, doch so, dass sie theils vor dem Rechte des Textinhalts theils der Chorfülle freiwillig noch mehr in's Verborgene zurücktreten, wodurch ihr geheim wirksamer Einfluss nur noch bedeutender wird. Gleich im ersten Gesange, Jägerlied, von W. Blumenhagen, klingt eine frisch männliche Lust so schön hervor, dass jeder Männerchor das Lied mit Vergnügen singen wird. Je weniger hingegen die fröhliche Rüstigkeit sich des Ernstes entschlägt, desto ansprechender und erhebender wird der Gesang; eine Wechselwirkung, die überall ihren Einfluss behauptet. — Auch der zweite Chorgesang, Gedicht von Ernst Schulze: „Schön ist es dort, wo kühne Adler hausen" u. s. w., dessen Oktavenreime die Komposizion nicht erleichtern, ist schön, ob wir gleich auch hier einige harmonische Töne andern würden. Man weiss, dass wir nicht zu denen gehören, die den neuen Umsturz des Quinten- und Oktaven-Verbotes, oder die Vermengung der Stimmen begünstigen, also auch hier nicht; es wäre aber ganz am falschen Orte, wenn wir uns dabei verweilen wollten, da an diesen und ähnlichen Erscheinungen keineswegs einzelne, am wenigsten junge Komponisten die Schuld tragen, welche der gesammten Zeitrichtung, die Losgebundenheit vom Gesetz für Freiheit nimmt, anheim fällt. Es ist dies eben so wenig Recht, als wenn man Beleuchtung des Gesetzes für ein Unrecht erklären wollte. Beides aber kann hier nur angedeutet werden. Wichtiger ist die Bemerkung, dass ganz nach dem Wesen der bezeichneten Rose, also mit Grund, die Töne jene reiche Innerlichkeit wieder aufnehmen, wie sie in den Einzelngesängen vorwaltet. Auf S. 7 in der ersten Klammer der Partitur würden wir es schöner finden, wenn auf den drei Tönen vor und mit dem Halt die Worte: „bald verblühn" sich wiederholten, eine Kleinigkeit, die Jedem hinzuzufügen erlaubt und leicht ist, sofern er mit uns übereinstimmt. — Ausser einigen harmonischen Härten ist „Die Betende," von Matthisson, so mild, weich und kirchlich fromm gesungen, dass sie Viele erbauen wird. Der Druckfehler sind nur wenige und so in die Augen springende und von Jedem sogleich zu verbessern, dass wir sie nicht einzeln anzuzeigen haben. Die Ausstattung ist so schön, als man es von dieser Verlagshandlung längst gewohnt ist. Und so sind denn diese Erstlingsgaben eines solchen Sängers in vielfacher Hinsicht einer vorzüglichen Beachtung der musikalischen Welt durch sich selbst hinlänglich empfohlen.

G. W. Fink.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder

mit ihren eigenthümlichen Melodieen. Herausgegeben von *Ludwig Erk*. 1s Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 1841.

Angezeigt von G. W. Fink.

Die sechs Hefte der ersten Sammlung, die wir unsern Lesern mit Vergnügen und nicht selten mit Bemer

kungen über Texte, Melodieen und Verfasser derselben empfahlen, haben sich nach Verdienst hinlänglich verbreitet. Die neue Sammlung, die nun von dem thätigen und umsichtigen Berliner Seminarlehrer Herrn Ludw. Erk allein besorgt wird, weicht in keiner Hinsicht von der Einrichtung der gekannten Sammlung ab, und die Sorgfalt in der ganzen Behandlungsweise dieses anziehenden Gegenstandes hat sich sogar noch vergrossert, was auch nöthig ist, wenn sich der Antheil der Käufer erhalten soll. Zum Glück für den Herrn Herausgeber werden die Wahlen guter Volkslieder noch lange nicht schwierig, da auch neuere, die in den Volksmund übergegangen sind, mit aufgenommen worden sind und werden sollen. Die neue Sammlung, deren erstes Heft 56 Lieder enthält, verdient also dieselbe Beachtung als die erste. Den Anfang macht Christian Adolph Overbeck's und J. Ab. Peter Schulz's vortreffliches Lied: „Warum sind der Thränen," das 1781 zuerst veröffentlicht wurde. Dann das seit 1792 viel gesungene: „Im Grabe ist Ruh," dessen Komponist *Langhansen* ist, ein unbekannten Mann, über welchen einige Notizen allerdings wünschenswerth wären. Joh. Martin Miller's Lied: „Was frag ich viel nach Geld und Gut," mit der Melodie von Christian Gottlob Neefe, muss gleichfalls willkommen sein. Mit diesen und andern ernsten Volksgesängen wechseln Lieder in verschiedener Mundart, die stets erklärt wird, z. B. das bekannte bairische Bettlerlied; ferner einige christliche mit Gesellschaftsliedern, als Reizebue's: „Es kann ja nicht immer so bleiben," — Gleim's: „Du Mädchen vom Lande, wie bist du so schön," — Schiller's: „Wohlauf, Kameraden" u. s. w. Schon diese kurzen Angaben werden zur Empfehlung der neuen Sammlung genügen. Auf nähere Untersuchung und Sicherstellung einiger unbestimmt gelassenen Dichter und Komponisten können wir vor der Hand aus Mangel an Zeit nicht eingehen, hoffen aber gelegentlich darauf zurückzukommen und einige genaue Aufschlüsse liefern zu können, als Fortsetzung unserer früheren Berichtigungen, an welche wir sogleich einige werthvolle Bereicherungen biographischer und hymnologischer Art zu reihen haben.

Man weiss, dass wir in unserer Beurtheilung des letzten Heftes der ersten Sammlung dieser Ausgabe zuerst den Komponisten des Liedes von Pfeffel: „Gott grüss euch, Alter" u. s. w. bezeichneten, wobei wir nur zu beklagen hatten, dass uns das Liederheft, welches unter anderm nicht Unwichtigen jene Komposizion enthält, abhanden gekommen war. Es freut uns, dass sich unser Gedächtniss nicht täuschte und dass wir nun durch gütige Hilfe mehrerer befreundeter Männer aus Guben, auch solcher, die den bisher so gut als unbeachtet gelassenen Komponisten persönlich kannten, zum ersten Male der Musikwelt die zuverlässigsten Nachrichten bekannt machen können. Vorzüglichen Dank für freundliche Unterstützung haben wir dem Herrn Pastor prim. *Scheindienst* und dem Herrn Organisten *Fr. Wilh. Hoch* abzustatten. Wir ziehen unsere Mittheilungen aus erster Quelle möglichst in's Kurze, ohne jedoch irgend etwas Wissenswerthes gänzlich wegzulassen, was in solchem Falle durchaus nicht wohlgethan sein würde. Also

Karl Philipp Emanuel Pilz

war der dritte Sohn eines Organisten in Görlitz, welcher sich mit Meyer von Knonow um die Verbesserung der Harmonika und durch Erfindung eines Lacks für Geigeninstrumente verdient gemacht haben soll. Der zweite Sohn dieses Mannes studirte in Leipzig Jura, soll aber das Amt seines Vaters in Görlitz angenommen haben. Der von uns genannte Tanzkomponist, dessen Werkchen für kleines Orchester bei Breitkopf und Härtel erschienen, ist vermuthlich ein Sohn des juristischen Organisten. Wir haben es hier mit *Emanuel* zu thun.

Dieser besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und begab sich nach Leipzig, um Theologie zu studiren. Seine Liebe trieb ihn jedoch vorzugsweise zur Musik und zu neueren Sprachen (französisch und italienisch). 1795 wurde er Organist und Gymnasiallehrer der fünften Klasse in Guben, als *Nitsche's* Nachfolger. Hier machte seine Fertigkeit im Orgelspiel und auf andern Instrumenten so grosses Aufsehen, dass sein Ruf die Umgegend erfüllte. Dazu war der kleine, körperlich schwächliche und bei der geringsten Kälte in einen grossen Fuchspelz gehüllte Mann so voll geistigen Lebens und heiterer Laune, dass er als guter Gesellschafter überall willkommen war. Bald wurde er Schwiegersohn des damaligen Kantors *Hüttner*, dessen Sohn noch jetzt in London als Staatssekretair lebt und die Gesandtschaftsreise nach China unter Lord Makartney mitmachte. Auch diese Verbindung Emanuel's brachte ihn anfangs in angenehme Verhältnisse; am Meisten wirkten jedoch seine volksthümlichen Komposizionen, mit denen er sich schon in Leipzig viele Freunde erworben hatte. Noch in Leipzig war unter Anderm von ihm das Pfeffel'sche Lied komponirt worden, und zwar in drei verschiedenen Melodieen, da er selbst, ob sie schon seinen Freunden und Bekannten zusagten, mit den beiden ersten nicht völlig zufrieden war. Die dritte Weise, die ihm genügte, wurde bald verbreitet und griff allenthalben durch. Sie war aber ursprünglich, bevor sie mit der Zeit im Munde des Volks und verschiedener Gegenden, denn das Lied durchlief ganz Teutschland, mannichfach umgeformt wurde, folgende:

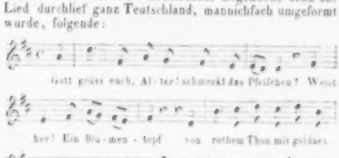

Ein zweites eben so oft und noch bis jetzt gesungenes Lied seiner Komposizion, die gleichfalls in denselben gedruckten Liederhefte steht, welches die Tabakspfeife enthalt, ist Matthisson's *Adelaide*, nach folgender Weise

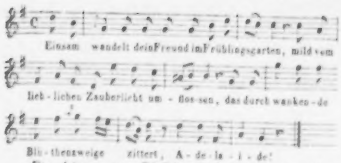

Ein drittes, von Pfeffel gedichtetes Lied: „Vom Schwarm der Weste so lind umweht," fand nicht geringeren Eingang und würde lange und allerwärts mit Lust gesungen. Es ist unter Anderm auch in Dr. Lindner's musikalischen Jugendfreund aufgenommen, aber in der dritten Auflage desselben mit Recht ausgestrichen worden, da es sich für die Jugend nicht eignet, auch nicht für sie komponirt wurde. Fügen wir es den beiden ersten, noch immer fast allgemein beliebten, bei, um eine Melodie der Vergessenheit zu entreissen, die eine Geschmacksrichtung der singenden Welt vor langer als 25 Jahren bezeichnet.

Die Nelke.

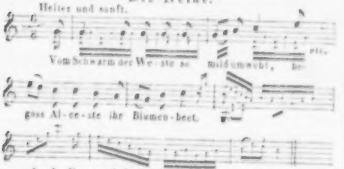

Auch dieses einfache Lied stand in dem genannten Liederhefte, ist also gleichfalls noch in Leipzig komponirt und gedruckt worden.

In Guben richtete nun Pilz seine Aufmerksamkeit zunächst auf den Sängerchor und die Kirchenmusik, die beide vervollkommnet wurden. Er selbst schrieb darum nach und nach mehrere Festkantaten; unter diesen zum Erntefeste: „Die Felder sind nun abgemäht," als Chor, Duett, Arie und Choral für die Gemeinde. Diese Arbeiten sind später sehr zerstreut worden, so dass sich in Guben nur noch Einiges davon vorfindet. Besonders sind vier neue Chorale zum dortigen Gesangbuche von ihm gesetzt worden, die unter seinem Namen und mit seinem Satze in *M. Hartmann's* Choralbuche stehen: 1) Aller Welten Herrscher u. s. w.; 2) Wie wenig wird in guten Stunden u. s. w.; 3) Nicht um Reichthum u. s. w.; 4) Wenn zur Vollführung deiner Pflicht u. s. w. — Von seinen zwei Operetten: „Die Friedensfeier" und „Das Denkmal in Arkadien" ist dort nichts mehr zu finden. In seinen zeitweiligen Konzerten führte er Manches daraus auf; darunter war das Lied lange im Volksmunde: „Hier, Natur, in deinem Schatten"; jetzt ist es verklungen. Von Orgelkompositionen sieht man dort jetzt kein Blättchen mehr; wahrscheinlich spielte er lieber, als er schrieb. Ueberhaupt war die praktische Musik seine vorzüglichste Ergötzung und ein Spaziergang in den schönen Umgebungen der Stadt. Daheim blieb er ungern, weil Lieb und Einigkeit fehlte. Der Schulunterricht war seine schwächste Seite; auch gab er sehr wenige Privatstunden. Uebrigens war er mit Wenigem zufrieden und schätzte sich glücklich, wenn er dann und wann einige Groschen für ein Glas Wein erübrigte.

In seinen letzten Jahren beschleunigte seine Kränklichkeit eine erlittene Kränkung: Ein damaliger Prediger brachte auf der Kanzel viel gegen die Franzosen und Napoleon vor. Als der Prediger von der Kanzel ging, spielte Pilz mit starken Stimmen die Marseillaise, wurde verklagt und erhielt vom Konsistorium den Verweis, dass sich der *Orgelschläger* des Geringsten der Art für immer enthalten solle. Nach langem Krankenlager starb er (kinderlos) an der Auszehrung am 20. Juli 1810, in einem Alter von 40 Jahren, 1 Monat und 20 Tagen. Seine Grabstätte sucht man vergebens.

Nachrichten.

Leipzig, den 15. November 1841. Fünftes Abonnement- oder Gewandhauskonzert, den 4. Novbr. 1841. Konzert-Ouverture von Jul. Rietz. — Arie von de Beriot, gesungen von Fräul. *Elise Meerti*. — Fantasie für Flöte von Lindpaintner, vorgetragen von Herrn *Grenser* sen. — Duett aus Zemire und Azor von Spohr, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*. — Fantasie mit Variazionen für Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *Camillo Sivori*. — Sinfonie von Franz Schubert (C dur).

Die Ausführung der schönen hier schon oft, immer mit vieler Anerkennung zu Gehör gebrachten Ouverture von Rietz (gedruckt bei Fr. Kistner) war sehr gelungen und erhielt allgemeinen Beifall. Die von Fräulein Meerti recht gut gesungene Arie von de Beriot ist ein nur auf leeren Virtuoseneffekt berechnetes Gesangstück in Walzerform; auch bei der glänzendsten Ausführung kann es wahren Kunstgenuss nicht bieten, und wir rathen daher jeder tüchtigen Künstlerin, die, wie Fräul. Meerti, Sinn und Kraft für Höheres und Besseres hat, sich von dergleichen möglichst fern zu halten.

Herr Grenser sen., erster Flötist unseres Konzertorchesters, erntete mit seinem ausgezeichneten Solovortrage allgemeinen sehr verdienten Beifall; von seiner anerkannten Künstlerfahrung hätten wir aber die Wahl einer künstlerisch werthvolleren und dadurch zugleich dankbareren Komposizion erwartet; denn auch die besten Virtuosen müssen hierin sehr vorsichtig sein, wenn sie eines guten Erfolgs immer sicher sein wollen.

Das bekannte, schöne aber ziemlich schwierige Duett von Spohr sangen Fräul. Meerti und Herr Tuyn recht gut und mit vieler, wohlverdienter Anerkennung.

Herr Camillo Sivori empfing schon bei seinem Auftreten lauten Beifall, und dieser folgte wiederholt seinem

glänzenden, oft, besonders in einigen Variazionen, meisterhaften Spiele. Im Ganzen sind wir jedoch diesmal durch Spiel und Komposizion nicht so wie früher befriedigt worden; die in ihnen vorherrschende übermässige Anhäufung von Virtuosenkunststückchen muss endlich auch bei der brillantesten Ausführung ermüden und wirkt um so weniger erfreulich, wenn man einen Künstler vor sich hat, der viel Besseres, ja das Ausgezeichnetste zu geben vermag und daher auch geben sollte.

Den bedeutendsten Kunstgenuss und das meiste Interesse bot in diesem Konzerte wieder die herrliche Sinfonie von Franz Schubert, deren Ausführung (unter Herrn Konzertmeister David's Leitung) in jeder Hinsicht vortrefflich war und den grossen, lebendigen Beifall wahrhaft verdiente, der ihr nach jedem einzelnen Satz zu Theil wurde.

Das sechste Abonnement-Konzert fand, in Rücksicht auf eine am 11. November, Schiller's Geburtstag, veranstaltete Festfeier, an der wir leider persönlich nicht Theil nehmen konnten, ausnahmsweise Sonnabend, den 13. November, statt. In ihm erschien *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, welcher einige Gewandhauskonzerte dieses Winters zu dirigiren versprochen, wieder an seinem alten Platze und wurde mit wahrem Jubel begrüsst. Das Orchester, seinen begeisterten Führer an der Spitze, spielte die Ouverture zu Oberon, welche das Konzert eröffnete, vortrefflich, so fein, frisch und lebendig, wie man es selten anderwärts hören dürfte. Fräul. *Meerti* sang die Kavatine aus Robert le Diable von Meyerbeer: „Va, dit-elle, va mon enfant" sehr schön und mit vielem Beifall; es gelingt ihr überhaupt der Vortrag einfacher, weniger kolorirter Gesangstücke am Besten, denn diese sagen ihrer vollen, schönen seelenvollen Stimme am Meisten zu und geben ihr so zur freien Entfaltung ihrer künstlerischen Ausbildung die beste Gelegenheit.

Einen jungen, vorzüglichen Violoncellisten lernten wir in Herrn *Metzner* kennen, welcher zwei Solostücke, ein Concertino und Introdukzion mit Variazionen, beide von Kummer, sehr gelungen und mit allgemeinem entschiedenem Beifall vortrug. Er zeichnet sich aus durch schönen, vollen und klaren Ton, gewandte und kräftige Bogenführung, bedeutende Fertigkeit und ausserordentliche Deutlichkeit, Sicherheit und Reinheit seines Spieles; durch öfteres Auftreten wird sein Vortrag bald noch an Unbefangenheit, Freiheit, feiner Schattirung und Energie gewinnen, und Herr Metzner dann den besten Violoncellisten beizuzählen sein. Wie wir hören, ist er in Meiningen als herzogl. Kammermusikus an *Knapp's* Stelle engagirt worden, und wir möchten die dortige Kapelle fast um diesen Gewinn beneiden.

Die Herren *Tuyn* und *Pigner*, der oft gerühmte sehr vorzügliche erste Bassist unseres Theaters, sangen das grosse Duett aus Wilhelm Tell von Rossini vortrefflich und mit vieler Wirkung. Es ist nicht zu leugnen, dass diese Wirkung schon in der so frischen karakteristischen Komposizion begründet liegt, allein dies macht die Ausführung selbst nur um so schwieriger, da mit dem Werthe der Komposizion auch die Ansprüche an den Vortrag derselben sich steigern. In diesem Duett erfordert namentlich die Tenorpartie einen in jeder Hinsicht durch Stimme und gute technische Gesangbildung ausgezeichneten Sänger, wenn sie auch nur genügend ausgeführt werden soll; wir haben daher auch längere Zeit hindurch auf die Produkzion dieses Duetts hier ganzlich verzichten müssen und sind deshalb beiden geehrten Künstlern für ihre gelungene Leistung nur um so mehr Dank schuldig.

Den zweiten Theil des Konzerts füllte die Sinfonie in A dur, No. 7, von L. van Beethoven, deren Ausführung unter Mendelssohns Direktion vortrefflich war und das Publikum wahrhaft enthusiasmirte. Wie wir hören und schnlich wünschen, wird *Mendelssohn* noch einige Konzerte im Gewandhause dirigiren, auch uns den Genuss seines Meisterspiels gewähren und vielleicht seine Chöre zur Antigone von Sophokles aufführen. Möchte dies Alles doch erfüllt werden!

In der Thomaskirche fand eine grössere Aufführung des Oratoriums „Jephta" von Handel durch das Thomanerchor unter Leitung seines würdigen Kantors Herrn *Weinlig* statt; auch hat der Musikverein *Euterpe* seine Konzertunterhaltungen begonnen und wir werden seiner Zeit über diese und andere musikalische Leistungen ausführlich mit berichten.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Padua. Nach dem Fiasco von Mercadante's Normanni in Parigi gab man Rossini's Semiramide, in welcher Rolle die Novelli (Miss Clara Novel, eine Engländerin), die sich unlängst zu Mailand im Gesange vervollkommnet, mit ihrer hübschen Stimme und gutem Vortrag vielen Beifall erwarb. Die Brambilla (Marietta), als Arsace, war, wie gewöhnlich, Meisterin. Rinaldini, Leonardi und Torre wirkten nach Kräften mit. Ersterer ist, wie aus diesen Blättern bekannt, aus der Lorenzaner Schule und Professor. Die Cenerentola mit der Prima Donna Albertazzi, Tenor Olivieri, Buffo Cavisago und dem Bassisten Botticelli, und Donizetti's Furioso, mit eben denselben, erfreute sich einer guten Aufnahme.

Die *Novel* hat hier so gefallen, dass sie auf künftiges Jahr für die sogenannte Stagione del Santo engagirt worden ist.

Battaglia. Ganz unerwartet eröffnete auch dieser Badeort unweit Padua sein Theater. Die grosse Oper Marino Faliero von Papa Donizetti, worin der nicht grosse Sänger die Titelrolle gab, machte den Anfang. Die Mancini war die Prima Donna, und ein gewisser Capello, der als Tenor, unpässlich, zum ersten Mal die Bühne betrat, konnte vor lauter Schrecken nicht singen; bei alldem gefiel Alles sammt und sonders. Ein wahres Gaudium war nachher der Elsir d'amore mit der Mancini, dem Tenor Zambelli, Marchelli und Marchesini.

Badia. Mit dem grössten Jubel wurde auf der hiesigen Fiera d'Agosto die Gemma di Vergy, in ihr die Fabbri (Protagonistin), Tenor Gamisato und Bassist Salvagardi aufgenommen. Der Maler und der Schneider san-

den auch Beifall. Segar in Donizetti's Parisina ging alles gut, versteht sich für hier.

Venedig. Im Teatro Apollo debütirte zum ersten Mal in Italien Mad. Katharina Ruth-Bornstein im Pirata, mit hübscher Stimme und Beifall. — Im Teatro Benedetto gab die Gesellschaft von Battaglia (s. d.) den Elisir d'amore und Barbier di Siviglia, ohne Furore zu machen. — Im Teatro S. Samuele erhielt sich die Sonnambula kaum mit der Fouché.

Cesena. Bellini's allerliebste Beatrice di Tenda, mit der Gubbi, der Tassini, dem Tenor Zilioli und Bassisten Superchi fand ungemein starken Applaus, was von diesem kleinen Theater nicht zu vermeiden ist. Mercadante's Vestale gefiel nur theilweis, was allerdings zum Erstaunen ist.

Bellinzona. Ganz so wie in Cesena (s. die vorige Rubrik); dasselbe gilt von *Feltre.*

Udine. Die hiesige Fiera di San Lorenzo ward vor Allem in musikalischer Hinsicht mit Bellini's Puritani gefeiert, worin aber blos einige Stücke gefielen, und wären die Sänger (die Boldrini, Tenor Storti, die beiden Bassisten Guscetti und Torre) nicht das was sie sind, d. h. recht brav gewesen, so hätte es mit der Musik selbst etwas finster ausgesehen. Guscetti erregte schon in der Introdukzion die gute Laune bei den Zuhörern; die Sortite der Boldrini, des Storti steigerten diese gute Laune; hierauf beklatschte man das Quartett, die Polacca, das Duett der beiden Bässe und das Rondo der Boldrini. Donizetti's Roberto d'Evreux mit der Boldrini, der Sori, dem Tenor Montresor und Guscetti traf ungefähr ein gleiches Loos; die Boldrini war die Begünstigteste unter Allen. Im Marino Faliero zeichnete sich Torre als Protagonist aus.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In der Sitzung der Pariser Akademie der schönen Künste vom 2. Oktober wurde der erste Preis für Komposition einer vom Konkurs ausgeschlossen dramatischen Kantate Herrn Maillard von Montpellier zuerkannt und darauf das Werk selbst aufgeführt. Herr Maillard ist ein Schüler Lesueur's und Berlioz'. Ausserdem wurden noch zwei Akzessitpreise ertheilt, den Comité bildeten die Herren Cherubini, Halevy, Berton, Carafa.

Rubini hat sich von Bordeaux nach Bayonne begeben, von wo er nach Madrid zu reisen gedachte, um daselbst eine Reihe von Vorstellungen zu geben.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthums-Recht:

Adam, A., *Le mais de fer ou un mariage secret, opera comique en 3 actes, paroles de Scribe et de Leuven.*

Herz, H., *Trois airs de Giselle, en forme de divertissements.* Op. 125.

— — *La Charlotte Grisi, grande valse brillante.*

Kalkbrenner, F., *Fantaisie brillante sur des motifs du ballet de Giselle.* Op. 155.

— — et **J. Artôt,** *Duo brillant pour piano et violon sur des motifs du ballet de Giselle.* Op. 156.

Lemoine, H., *4 rondeaux sur des motifs de Giselle.* Op. 41.

Loutz, X., *3 mélodies italiennes variées à 4 mains pour le piano.* Op. 109.

Nunard, *Quadrilles de contredanses: les deux voleurs, l'écharpe rose et les saisons de Rauzlegh.*

Thalberg, S., *Romance variée.*

Tulou, *7me grand solo avec orchestre ou piano.* Op. 86.

Wolff, E., *24 nouvelles études en 2 suites.* Op. 50.

Hundert Gesänge der Unschuld,

Tugend und Freude mit Begleitung des Clavier. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. Erstes Heft. Siebente verbesserte Auflage. Nett gebeftet. Jeden. 15 Ngr.

Diese herrliche Sammlung, längst schon der Liebling der Publikums, ist bereits durch so viele öffentliche Urtheile und aber aus ganzlige Recensionen anerkannt, dass wir uns begnügen können, auf diese zu verweisen. Sie sind zu finden in: Schedes best. Bibliothek. — Becks Repert. 1838. II. 6. 1850. I. 6. — Liteg. für Volkslehrer 1828. 4., 1853. 5. — Hamelsche Blätter 1852. Decbr. — Abendztg. 1857, vom 17. Mai. — Tausenden, die sich schon an ihr ergötzten, ist sie bereits bekannt. Denen, welchen sie es noch nicht ist, wollen wir sie bestens empfehlen. Jeder Vater, der die kleine Ausgabe daran wendet, wird sich überreich lich belohnt fühlen, wenn ihm seine kleinen Lieblinge daraus ihre Kinder-Seelen und Herzen erklären lernen.

(Vorräthig zu haben in allen Buchhandlungen.)

Das von Herrn **Schott's Söhnen** schon vorlängst angekündigte

Stabat Mater von Rossini

wird, nach Uebereinkommen, im Verlage von Herrn **Aug. Cranz** in Hamburg mit Eigenthumsrecht für Deutschland erscheinen. Der vollständige Klavierauszug ist bereits gedruckt, und kostet 6 Thlr.

Dessen Inhalt: No. 1. Achtstimmiger Chor. — No. 2. Arie für Tenor. — No. 3. Duett für 2 Altstimmen. — No. 4. Arie für die Bassstimme. — No. 5. Terzett für Sopran, Tenor und Bass. — No. 6. Arie für die Sopranstimme. — No. 7. Duettino für Tenor und Bass. — No. 8. Solo für Bass mit orchesterbegleitetem Chor. — No. 9. Quartett für 2 Soprane, Tenor und Bass. — No. 10. Arie für den Sopran 2do. — No. 11. Arie für den Sopran 1mo. — No. 12. Quartett für 2 Soprane, Tenor und Bass ohne Begleitung. — No. 13. Schlusschor. — Der Auszug ist geziert mit Facsimile des Titels und mit Portrait des Componisten.

Leipzig, den 15. November 1841.

Friedrich Hofmeister.

Bei **Friedrich Kistner** in Leipzig ist so eben

Accord- und Tonleiter-Tabelle für Junge Musiker.

So eben erschienen:

Fünf Lieder für eine Stimme, mit Pianoforte von Gustav Rehling. 1 Thlr.

welche sicherlich überall so gefallen werden, als sie hier gefielen.

Magdeburg. **Creutz**'sche Buchhandlung.

In unserem Verlage erschienen mit Eigenthumsrecht:

Frédéric Chopin

Op. 46. Allegro de Concert pour le Piano.
47. 3me Ballade pour le Piano.
48. 2 Nocturnes pour le Piano.
49. Fantaisie pour le Piano.

Leipzig, den 17. November 1841.

Breitkopf & Härtel.

So eben ist erschienen:

Das musikalische Europa. oder Sammlung von durchgehends authentischen Lebensnachrichten über alle jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Virtuosen, Sänger u. s. w. In alphabetischer Ordnung herausgegeben von Dr. G. Schilling. Hoerl. H. R. Hofrath u. s. w. Zweite Lieferung.

Die vorzüglichen Kaufer der ersten Lieferung wollen sich diese Fortsetzung von ihren Buchhandlungen einhändigen lassen, und der dritten (letzten) Lieferung, welche unter der Presse ist, baldigst gewärtigen.

Speyer, im November 1841.

F. G. Neidhard'sche Buchhandlung.

Neuer Musikalien-Verlag

von

Trautwein u. Comp. in Berlin.

a) Gesang.

Bach, A. W. Der 100ste Psalm. „Jauchzet dem Herrn," für Soprano, Alt, Tenor und Bass mit Orchester. Partitur mit unterlegtem Klavier-Auszug. Eindruck-Ausgabe. Subscr.-Preis 1½ Thlr.

Barnbeck, Fr., 6 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. ⅔ Thlr.

Bornemann v. Gavell, Lied zu Stiftungstage des Weihnachtsmarkts für fünf Solo- oder Chor-Stimmen mit Pianoforte. Partitur und Stimmen. ⅔ Thlr.

Brieberg, Fr. 1) Sie sollen ihn nicht haben u. s. w. Eine Canzonetta von hundert Compositeurs für 4 Singstimmen. Partitur und Stimmen. ⅔ Thlr.

Eckert, C., Initia Oratorium. Chorst. Subscr.-Pr. 4 Thlr.

Gesänge der Stettiner Liedertafel für 4 Mannerstimmen. Gedichtet von F. G. Bergler, in Musik gesetzt von Hauk, Löwe und Osterlämpe. Partitur und Stimmen. Erstes Heft ⅔ Thlr. Zweites Heft 1 Thlr. (In einem Hefte 1 Stück singulirt. 2 Constitutionslieder Trinklied. 3) Hahnentanz-Lied. 4) Die Scharfschützenwache. Im zweiten Hefte 1 Das Lied vom Pokal. 2) Der Spottvogel singt und der Jäger. 3. Otto Lied. 4) Champagnerlied.

Händel, G. F., Theodora. Oratorium. Clavierauszug. Subscriptions-Preis 1½ Thlr.

Huth, L., 6 Gesänge für 4 Singst. mit leichter Klavierbegleitung. Op. 25. ⅔ Thlr.

Lassen, Orlando de, Gustate et videte etc. (Psalm XXXIII, 9—11. Motett quinque vocum. Edendum curavit S. W. Dehn. Partitur. ⅔ Thlr.

Liedergarde. Sammlung ausgewählter Gesänge für vier Singstimmen mit Pianoforte. No. 58—60. Die 60 Nummern enthalten beliebte einzelne Gesänge aus den im Verlage desselben Handlung erschienenen Liederheften von Fr. Conradin, R. Klein, F. Becker, C. Lauer, H. Marschner, Joh. Mathieu, O. Nicolai, C. G. Reissiger, Aug. Schneider, Schuppe u. Winterstein, v. Siegfried, Stegmayer, Stumer, W. Tschirch, O. Tottmann, Wendelsdorf. Jede Nummer ist einzeln für sich zu ½ Thlr. zu haben.

Reladieen, die, den Gesangbücher der evangelischen Gemeinden der preussischen Staaten. Englisch vom Schulgebrauch. Vierte verbesserte Auflage. Geh. ⅓ Thlr.

Reithardt, A., Die Vesta. Komisches Gedicht von Steinsalz und für 4 Mannerst. in Musik gesetzt. Op. 121. ⅔ Thlr.

Reichlächner, Fr., 3 Lieder und Gesänge für Soprano, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. Op. 7. 1) Geboren im April. 2) Bitte. „Pflegsame soll mein." 3) Neues Leben. 4) Volkslied. „Wir kennen die nicht sagen." a. Stimmbuch. 1 Thlr. — — 5 deutsche Gesänge für 2 Soprane und Alt. Partitur u. Stimmen. Op. 8. 1) Erste Veilchen von Gerstenbergk. 2) Kath. „Ob das mag Frühling sein?" 3) Der Tanz Verbesserung. 4) Die Lerchen von Uhland. 5) Primula veris von Lenau. Preis ⅔ Thlr.

Schmidt, J. F., Rheinlied. Gedicht von Schlk. v. Stolterfoth. Für 4 Mannerstimmen. Partitur und Stimmen. ⅔ Thlr.

Schneider, Louis, Sacrum. Sammlung heiliger und heiterer Lieder, Arien und Gesänge mit Pianofortebegleitung. No. 22 Schneckenhaus. Instrumental-Duett aus Kapellmeister und Friendly. ⅔ Thlr. Auch sind bereits jetzt die No. 17 — 19 als fünftes Heft à ⅔ Thlr. und die No. 20 — 22 als sechstes Heft der Sammlung à ⅔ Thlr. zu haben. Alle 6 Hefte kosten 4 Thlr., die einzelnen 22 Nummern aber zusammen 6 Thlr.

Seiffert, C. F., Meer- und Alpenlieder für 4 Mexer-Soprano oder Bariton-Stimme mit Pianoforte. Op. 11. ⅔ Thlr.

Sieber, F., Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 3. Heft 1. 2. Jedes Heft 6 Lieder; zweites Heft 7 Lieder enthaltend. Jedes Heft ⅔ Thlr.

— — Vier Lieder von Chamisso, für Bariton oder Bass mit Pianoforte. Op. 5. ⅔ Thlr.

Telchmann, A., 11 Psalmen. Melodien zusammen von mehreren Componisten ed. Fr. E. Meister. ⅔ Thlr.

Tschoen, O., Weihnachtslieder. Religiöser Gesang nach Gerstenbergk's Gedichten ed. Fr. E. Meister. ⅔ Thlr. Die Chorstimmen allein ⅓ Thlr.

— — Sechs Gedichte von Chamisso, Gaudel, Reichert und Justinus Kerner für Soprano oder Tenor und Begleitung des Pianoforte. Op. 12. ⅔ Thlr.

Werke, klassische, ältere und neuere Kirchenmusik in vorzüglichen Chorstimmen und in wohlfeilen Subscriptionspreisen. 27. Lief. Handel, G. F., Theodora. 15 Bogen. 1⅓ Thlr.

b) Instrumentalmusik.

Haydn, J., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nouvelle Edit. en Partitions. No. 45—48. Subscript. Preis für je 12 Nummern 1 Thlr., jede Nummer einzeln ⅓ Thlr. Von dieser neuen, hochst correcten und eleganten Partitur-Ausgabe ist zum Anfang 1842 ab vierteljährlich in jedem Monate eine Nummer einzeln und wird somit das letzte Halbdutzend zum Schlusse der Ausgabe erscheinen.

c) Literatur und Studien der Musik.

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gehaltvoller Schriftart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höheren Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der Königl. Akademie der Künste in Berlin herausgegeben. 13. Lieferung. Fuge von Astorga. Fughetta a 4 voci von G. G. Reissiger. „Veni, veni me adjuva" von Händel und Fuge für Orgel oder Pianoforte von M. G. Fischer. 16. Lieferung. Motette von Pitoni. Fuge von Hiller. Instrumental-Fuge von Fr. Regier. Mit dieser 17. Lieferung ist von einer Sammlung geschlossen, welche 60 Muster-Compositionen theils zu vollen Werken aus den besten Instrumental- u. catholischen Werken durch den competenten Urtheil der Herausgeber vereinigt wird. Ihre wohlfeilen Subscriptions-Preise jeder Lieferung ist 1 Thlr., demnach der den Gesamt à ⅔ Thlr., welche es stets vorbehalt zu haben ist.

Brieberg, F. v., Die griechische Musik auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik. gr. 8. broch. 2⅔ Bogen. 1 Thlr.

Reilstab, L., Iris im Gebiete der Tonkunst. Musikalische Zeitschrift in 52 Wochennummern. Ein Jahrgang für das Jahr 1842. gr. 8. 4 Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. № 47. 1841.

Ueber die Darstellung der Antigone.

(Mit Genehmigung des Herrn Verfassers aus der Preussischen Staatszeitung abgedruckt.)

Der Verfasser dieses war veranlasst worden, sich in einem Artikel der *Staats-Zeitung* über die neueste und denkwürdigste Erscheinung in der Dramaturgie, über die Aufführung der Antigone, zu erklären, weil er dem Verständniss dieses Stücks bereits früher viele Zeit und Aufmerksamkeit gewidmet hat und mit den Hauptaufgaben, welche hier zu lösen waren, einigermassen bekannt schien. Er hatte sich, um dieser Aufforderung zu genügen, mit einem Freunde verbunden, welcher besonders im Musikalischen das Urtheil übernehmen sollte. Dieser ist jedoch zurückgetreten, vorzüglich weil sich bereits so viele Stimmen über den Gegenstand hätten vernehmen lassen. Der Verfasser dieses gab daher auch sein Vorhaben auf, in dieser Sache mitzureden, schrieb aber dennoch die folgenden Bemerkungen nieder, um sich selber über jene Leistung ins Klare zu setzen; macht er sie hier bekannt, so geschieht es, weil einige Freunde der Meinung sind, sie könnten auch neben den übrigen Aufsätzen über jene Vorstellung bestehen. Das hier Gesagte beruht vorzüglich auf der ersten Aufführung; der zweiten beizuwohnen war der Verfasser abgehalten, war jedoch bei einer Probe derselben gegenwärtig, und ist insofern auch von der zweiten unterrichtet.

Wenn unser erhabener und kunstsinniger König eine Sophokleische Tragödie wieder ins Leben rufen wollte, so konnte hiermit keine sklavische und pedantische Nachahmung des Alterthümlichen bezweckt werden, sondern die Hervorbringung des Gesammt-Eindruckes dieser Kunstwerke mit den Mitteln, welche uns zu Gebote stehen. Die griechische Tragödie wurzelt zwar in der griechischen Volksthümlichkeit und im Geiste des Alterthums; aber sie ist, wie jedes wahrhafte Kunstwerk, zugleich erhaben über diese Besonderheit und etwas allgemein Menschliches, und somit auch, ohne Anderes auszuschliessen, ewig Gültiges, welches jeden Gebildeten durch die Gewalt des Genius eben so gut wie die plastischen Werke des Alterthums wieder anspricht; selbst wer ganz in moderne Kunstformen eingewöhnt ist, muss dies zugeben, wenn seine Bildung nicht so völlig einseitig geworden ist, dass auch die Bildwerke vom Parthenon oder Laokoon und die Niobiden ihn nicht berühren. Man wendet ein, die Motive der griechischen Tragödie seien uns zu fremd. Aber wir geben zu bedenken, ob uns nicht die Motive vieler Theaterstücke und besonders Opern, die dennoch gefallen, um nichts weniger fremd sind, als die der Sophokleischen Antigone. Dass man die Fähigkeit habe, sich in diese Motive und in das übrige aus der Eigenthümlichkeit des Volkes und des Zeitalters, worin das Stück spielt, Hervorgehende hineinzufinden, ist freilich eine Voraussetzung für den Genuss jedes dramatischen Kunstwerkes, welches nicht aus dem Kreise unserer nächsten Umgebung entnommen ist. Unter dieser Voraussetzung konnte das Stück seinen Eindruck nicht verfehlen; wie Alle anerkennen, war er grossartig und erhaben, er war zugleich vollkommen tragisch und harmonisch; die Spannung erhält sich bis zur letzten Wehklage des Kreon, welche der Natur der Sache nach nicht mehr anspannen kann, weil sie auf nichts Weiteres mehr hinweist; Alles hat Einheit, Form und Gestaltung, Alles wird mit einfachen Mitteln erreicht. Indem diese Vorzüge des Stücks bei der Aufführung zur Anschauung kamen, zeigte uns dieselbe das Wesentliche des Antiken, den Geist des Alterthümlichen. Ob dabei dieses und jenes von der antiken Darstellungsweise abweicht, ist von geringem Belang für den Gesammteindruck, und es hätte vielleicht ein trockenes Werk abgegeben, es wäre vielleicht das Wesentliche in Nebendingen untergegangen, wenn man die genaueste Aehnlichkeit mit einer attischen Vorstellung des Stückes erstrebt hätte. Wie es gegeben wurde, ist es mit Geschmack und Urtheil in Szene gesetzt: ich möchte sagen, es zaubert uns das Wesen der Tragödie überhaupt in ihrer reinsten und edelsten Form vor die Augen. Seine Wirkung beruht aber keineswegs etwa auf dem Sophokleischen Maass allein, dessen Erkenntniss eine Sache der Urtheilskraft wäre, noch auf der allerdings bewundernswürdigen Weisheit der Gedanken, sondern die Situazionen, in ihrer einfachen Klarheit, ergreifen unmittelbar das Gemüth; ja, ihre Eindrücke würden zu heftig sein, wenn nicht der Chor Ruhepunkte gewährte, ohne doch zu zerstreuen, und Gesang und Instrumental-Musik die Leidenschaft reinigten und die Dissonanzen des dargestellten Lebens in ihre Harmonie tauchten, ohne sie aufzuheben. Herauf haben auch die alten Dichter den schon aus anderen Gründen nothwendigen Chor berechnet, und wir können nicht einsehen, wes-

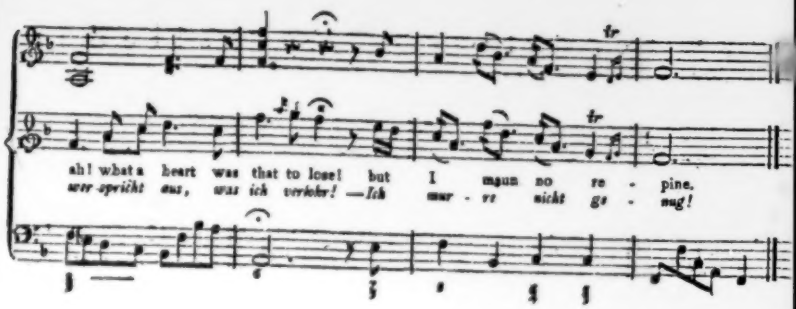

Yet oh! gin heav'n in mercy soon
Wou'd grant the boon I crave,
And tak this life, now naething worth,
Sin Jamie's in his grave,
And ase, his gentle spirit comes
To show me on my way,
Surpris'd, nae doubt, I still am here,
Sair wond'ring at my stay.

I come, I come, my Jamie dear!
And, oh! wi' what gude will!
I follow, wheresoe'er ye lead,
Ye canna lead to ill.
She said, and soon a deadly pale
Her faded cheeks possest,
Her waefu' heart forgot to beat,
Her sorrows sunk to rest.

Doch hörts Gott mein heisses Flehn,
Sah mild auf mich herab,
Und nahm dies Leben ohne Werth,
Seit Wilhelm sank in's Grab! —
O sieh, da schwebt sein lichter Geist,
Den Weg zu zeigen mir;
Verwundert blickt er ernst mich an —
Er zürnt, dass ich noch hier.

Ich komm', ich komm, Geliebter schon,
Ich folge dir, ach! wie gern!
Ich folge dir, wohin du winkst,
Bin ich nur dir nicht fern! —
Sie sprachs; des Todes Schleier deckt
Ihr blasses Antlitz zu,
Ihr schmerzenvolles Herz entschlief —
Ihr Leid sank hin zur Ruh.

halb dieser unserem Publikum nicht zusagen sollte, und warum sich das ganz willkürliche Vorurtheil nicht sollte ablegen lassen, dass eine Tragödie nichts Opernartiges haben dürfe, während die tragische Oper doch die Verschmelzung des Tragischen mit dem Musikalischen, freilich mit dem Vorwiegen des zweiten Elementes, zur allgemeinen Befriedigung bewerkstelligt. Uebrigens ist der erste Versuch der Wiederbelebung der alten Tragödie sehr verständig mit der Antigone gemacht worden, weil sie theils in Rücksicht des Szenischen die wenigste Schwierigkeit darbietet und eine sehr einfache Behandlung des Chors erlaubt, theils allerdings auch keine besonders grosse Einsicht in die eigenthümlichen Vorstellungen, Lebensansichten und Sitten des Alterthums verlangt.

Die szenische Einrichtung war im Verhältniss zu der beschränkten Räumlichkeit höchst zweckmässig getroffen. Damit der Blick in die Orchestra frei bleibe, müssen die Sitze, wo möglich in einer Rundung, aufsteigen; diesen Vortheil bot das kleine Theater schon dar, in welchem die Aufführungen stattfanden. Die Bühne ist fünf Fuss über die Orchestra erhöht; dieses Verhältniss ist sehr ansprechend, und die handelnden Personen, namentlich der König, werden dadurch gegen den Chor angemessen hervorgehoben. Man hat die Vitruvische Angabe, die Bühne des griechischen Theaters sei zehn bis zwölf Fuss über die Orchestra zu erheben, neuerlich für ungereimt erklärt und gesagt, nur der Grund, auf welchem die Orchestra mittelst eines Holzgerüstes aufgebaut worden sei, habe so tief gelegen, nicht aber dieser so aufgebaute Boden, auf welchem der Chor erschien; wenn aber in dem sehr kleinen Theater des neuen Palais eine Vertiefung der Orchestra gegen die Bühne von fünf Fuss sich sehr passend erwies, so findet kein Zweifel mehr Raum, dass das von Vitruv angegebene Maass im Verhältniss zu den grossen Dimensionen eines Theaters, welches, wie das Attische, an 30,000 Menschen fasste, durchaus nicht übermässig ist, sondern diese Vertiefung sogar als unbedeutend erscheinen musste. Die Dekorazion der Szene, der Palast des Kreon, ist würdig architektonisch ausgeführt. Die bei den Alten gebräuchlichen Seitendekorazionen des Vordergrundes, welche auf den prismatischen Drehmaschinen befindlich waren, gestattet die Beschränktheit dieser kleinen Bühne nicht; auf einer grösseren dürfen sie nicht fehlen, und es würde einerseits eine hügeliche Gegend, wo man sich den Leichnam des Polyneikes zu denken hat, andererseits eine Andeutung der Stadt, der antiken Szenerie gemäss sein; beide müssten einen Durchgang für die auf- und abtretenden Personen gestatten, wie bei den Alten solche Durchgänge neben den Drehmaschinen waren. Zu tief wird hierdurch der Szenenraum auch in Vergleich mit dem alten Theater nicht; denn wenn auch bei den Alten die Breite dieses Raumes gegen seine Tiefe viel beträchtlicher war, so stellt man sich doch die letztere bisweilen viel zu gering vor, als dass der Raum, nach diesen Vorstellungen, für die erforderlichen Dekorazionen und das auftretende Personal, wozu auch der bisweilen auf der Szene befindliche Chor gehört, hätte genügen können. Schon vor Erscheinen des gründlichen Aufsatzes unseres Tolken (St. Ztg. Nr. 308.) waren wir der Meinung, dass alle Schauspieler, inwiefern sie nicht aus dem Palast kommen, ihren Ein- und Ausgang nicht durch die Orchestra, sondern durch die Seiten-Dekorazionen des Vordergrundes nehmen müssen; jene gelehrte Auseinandersetzung überhebt uns einer weiteren Darlegung, und ich bemerke nur, dass eine Stelle des Pollux, welche zur Unterstützung der entgegengesetzten Ansicht dient, leicht beseitigt werden kann. Bei der Beschränktheit des Raumes im Theater des neuen Palais gewährt der Ein- und Ausgang über die Treppen durch die Orchestra wesentliche Vortheile, auf einer grösseren Bühne wird diese Einrichtung unnöthig sein, und die eben angegebene, mit unserer Theater-Praxis übereinstimmende, die Schauspieler von einiger Unbequemlichkeit und die Zuschauer von einem Anstoss befreien. Obgleich nun hiernach die von der Bühne nach der Orchestra führenden Treppen für die Handlung dieses Stücks keinen Gebrauch mehr gewähren würden, so müssen sie dennoch beibehalten werden, da sie im antiken Theater vorhanden und für manche Stücke unumgänglich nöthig waren, vorzüglich weil der Chor bisweilen auf die Bühne kam und vermuthlich in seltenen Fällen auch eine handelnde Person in die Orchestra; auch bilden sie eine sinnliche Vermittelung zwischen den Handelnden und dem Chor, die sonst durch eine Kluft von einander getrennt wären; endlich mochten sie auch, wie Herr Tolken bereits vermuthet hat, dazu benutzt werden, den Chorführer mit oder ohne die übrigen Choreuten den Handelnden, wenn der Chor mit ihnen in Gespräch kam, näher zu bringen; denn bei einer bedeutenden Vertiefung der Orchestra unter der Bühne konnte wohl der Chor nicht angemessen gegen die Handelnden, mit welchen er in Verhältniss trat, gestellt werden, wenn nicht wenigstens der Führer einige Stufen hinaufsteigt. Die Wand des Hyposkenion unter dem Logeion, das heisst die Rückwand der Orchestra gegen die Bühne zu, wurde bei den Alten mit kleinen Säulen und Bildsäulen verziert; was sich bei einer grösseren Länge und Höhe der Wand gewiss anmuthig ausnehmen würde. Der in der Orchestra befindliche Altar oder die Dionysische Thymele hat zwar zunächst und allgemein nur die Bedeutung, dass die Festfeier eine Dionysische sei; in der Antigone ist er jedoch benutzt, indem der Chor bei demselben zum Dionysos fleht. Bei der Aufführung, von welcher wir sprechen, wurde er überdies benutzt, um der Antigone während des Vortrages des Chorgesanges „Auch der Danae Reiz" einen Ruhepunkt zu gewähren, welcher durchaus erforderlich scheint. Hatte Sophokles diese Einrichtung treffen können, so würde sie ihm eine schickliche Gelegenheit gegeben haben, die Hoheit der Antigone noch mehr hervorzuheben, falls er sie freiwillig dies Asyl aufgeben liess, oder das Frevelhafte des Kreon zu bezeichnen, wenn sie mit Gewalt weggerissen wurde; da keines von beiden sich findet, kann schwerlich daran gedacht werden, dass Antigone an einem Altar verweilte. Aber solche Re-

flexionen dürfen uns nicht abhalten anzuerkennen, dass bei der in Rede stehenden Aufführung diese Benutzung des Altars passend war und den Eindruck nicht verfehlte. Wird die Tragödie in einem grösseren Theater aufgeführt, so wird Antigone auf der Bühne selbst einen längeren Weg durchmessen können, während der Chor singt, und überdies könnte man an der Seiten-Dekoration, durch welche sie abgeführt wird, einen Felsensitz, oder eine Marmorbank als Ruhesitz für Wanderer anbringen, etwa wie im Oedipus auf Kolonos; hierdurch würde der Gebrauch, welcher jetzt vom Altar gemacht ist, vollkommen ersetzt. Auf eine ähnliche Weise dürfte für Kreon zu sorgen sein, der während des Chorgesanges 380—626 auf der Bühne bleibt; wir stellen uns ihn in der Halle des Palastes auf einem marmornen Thronos oder Kathedra sitzend vor, umgeben von den Dienern, deren Zahl etwas zu vermehren sein dürfte; bei den Worten des Kreon Vers 1093 fällt es unangenehm auf, dass nur zwei auf der Bühne sind. Ueberhaupt hat man in neueren Zeiten die Vorstellung von der Prunklosigkeit der Tragödie der Griechen übertrieben; sie verschmähten keineswegs die Pracht des Choragiums, und man kann in dieser Hinsicht leicht zu wenig thun. Der Leichnam der Eurydike wurde in der Vorstellung durch Oeffnen der Hauptthür des Palastes gezeigt; es war ein unvergleichliches Bild. Doch hatte diese herrliche Vorrichtung den Nachtheil, dass Kreon dadurch verhindert wurde, wieder in den Palast zurückzugehen, was sicherlich gegen die Absicht des Dichters ist und auf eine geschickte Weise abzuändern sein dürfte. Von der Weglassung der Masken und Aehnlichem ist nicht nöthig zu sprechen.

Es ist für diese Vorstellung die Uebersetzung von Donner gewählt worden, unstreitig weil sie den Vorzug einer gewissen Verständlichkeit hat, ohne sich zu weit vom Original zu entfernen, und besonders im Dialog meistens anspricht. Sie hat aber nicht immer die Sophokleische Kraft; sie weicht öfter ohne alle Noth, und ohne irgend etwas dadurch zu erreichen, von der Urschrift ab, setzt Wörter oder Sätze voran, welche in der Urschrift nachstehen, und vermindert dadurch den Nachdruck, welcher durch genaues Anschliessen an das Original erreicht werden konnte, ohne unserer Sprache den geringsten Zwang anzuthun, gibt, wo Sophokles dasselbe Wort für den denselben Begriff wiederholt hat, für diesen Begriff verschiedene Wörter, und verdunkelt dadurch den Eindruck, verwischt manchen geistreichen Zug der Sophokleischen Sprache, lässt den Gedanken, weil nicht die richtigen Worte oder Wortfügungen gebraucht sind, getrübt und nur wie durch einen Nebel durchscheinen, und öfter ist der Sinn, wie in vielen dieser Uebersetzungen, gänzlich verfehlt. Es soll hiermit nicht geläugnet werden, dass die Uebersetzung in vielen Rücksichten verdienstlich sei; selbst in den Chorgesängen leistet sie viel Dankenswerthes, und dies muss um so mehr anerkannt werden, je schwieriger die Aufgabe ist; in einigen Partieen der Gesänge konnte jedoch mehr erreicht werden, obgleich keine Uebersetzung alle Schönheiten des Sophokleischen Chors wiedergeben kann, am wenigsten die rhythmische Malerei in demselben, für welche unsere Sprache nicht geeignet ist; insonderheit wäre zu wünschen gewesen, dass nicht prosaische Wendungen, kraftlose Ausdrücke und auffallende Gedanken-Entstellungen in die Chöre gekommen wären. Diese Gesänge sind die geistvollsten Erzeugnisse, die schönsten Blüthen der Sophokleischen Kunst; aber viele dieser Blüthen werden uns welk geboten in den meisten Uebersetzungen. Eine Folge der berührten Mängel ist es, dass in den Gesängen der Komponist, im Gespräche der Schauspieler sich abmühen muss, dem unvollkommenen Sprachausdruck eine erträgliche Farbe zu geben, was doch beim besten Willen nicht immer gelingen kann; ja der Darstellende muss sogar, wo der Sinn des Originals nicht genau wiedergegeben ist, in der Auffassung der Rolle irregeleitet werden; und wird auch nicht der Eindruck des Ganzen durch jene Unvollkommenheiten bedeutend gestört, weil alles Einzelne rasch vorübergeht und Vieles nicht erwogen wird, und weil diese Stücke selbst in einiger äusseren Entstellung immer noch gefallen, wie die griechischen Bildsäulen, wenn auch die Oberfläche des Marmors zerfressen und rauh geworden ist, nicht aufhören schön zu sein, so vermindern und stören doch jene Fehler dem Zuschauer Verständniss und Genuss. Für die zweite Aufführung waren einige Stellen verbessert worden, zufällig gerade diese. Zum ferneren Gebrauch, wenn das Stück wiederholt werden sollte, würde die Uebersetzung einer vollständigen Revision zu unterwerfen sein, damit nicht dem Sophokles zur Last falle, was er nicht verschuldet hat. Da viele relativ gute Uebersetzungen vorliegen, kann man dabei eklektisch zu Werke gehen, jedoch nicht ohne dass öfter Neues versucht werden muss. Auch in dem Text der Chorgesänge kann Einiges verändert werden, da der geistvolle Komponist, wo es ohne zu grosse Aufopferung geschehen kann, sich gern einem verbesserten Text anschliessen wird.

Ungeachtet der Schwierigkeiten, welche der Text mit sich brachte, haben die Darstellenden das Stück würdig wiedergegeben, und von allen ergreifenden Momenten selbst ergriffen, jene erhebende und mächtige Wirkung hervorgebracht. Der kunsterfahrene Dichter und die übrigen Künstler, welche die erforderlichen Anordnungen getroffen haben, die Darstellenden, welche die ganze Liebe, die allein einen günstigen Erfolg versprechen konnte, dem Kunstwerke widmeten, verdienen unseren vollen Dank. Antigone war grossartig und leidenschaftlich und doch nicht unweiblich aufgefasst, das Abstossende derselben gegen die Schwester mit feinem Mass gehalten; Ismene erschien in ihrer ganzen Zartheit; Vortrag und Akzion im Zusammenspielen beider unterstützten sich, um die tragische Rührung hervorzubringen. Der Darsteller des Kreon erreichte die richtige Höhe des Rothurns ohne Bombast, Uebertreibung oder Deklamazion, worin er besonders in den sentenziosen Partieen leicht scheitern kann; die dochmischen Wehklagen des Königs, die im Alterthum gesungen wurden, sind für den Vortrag als Rede eine

fast unausführbare Aufgabe, die dennoch angemessen gelöst wurde. In den übrigen Rollen erschien der Grad der Virtuosität, den wir an ihren Darstellern schätzen und ehren. Der unseren Schauspielern ungeläufige Trimeter schien sie im Allgemeinen wenig zu stören; für die Würde des Vortrages war er nur förderlich. Die Stichomythien oder Unterredungen in einzelnen Schlag auf Schlag fallenden Versen wurden vortrefflich und mit grosser Wirkung gesprochen, so schwierig ihr Vortrag war; man erhielt dadurch die Ueberzeugung von der ausserordentlichen Zweckmässigkeit dieser Darstellungsform in den tragischen Redekämpfen. Das erste Gesetz der Hellenischen Kunst ist die Harmonie. Diese verlangt, dass in der Tragödie die Nebenrollen nicht stark hervortreten; die griechischen Schauspieler haben in diesen, sogar noch in Cicero's Zeit, selbst ihre Stimme gemässigt, obwohl sie lauter sprechen konnten, um nur die Hauptrollen nicht zu verdunkeln. Der Schauspieler, der eine solche Nebenrolle übernommen hat, deren keine auch eines grossen Künstlers unwürdig ist, muss daher mit Selbstaufopferung sich zurückhalten, und wenn er auch seine Rolle mit grösserer Kraft und Leidenschaft vortragen könnte, falls sie isolirt gedacht würde, dennoch darauf verzichten, um in dem richtigen Verhältniss zu den Hauptpersonen zu bleiben. In manchen Sophokleischen Nebenrollen wird er dafür durch die feine Kunst entschädigt, mit welcher der Dichter auch diese gearbeitet hat; denn wenn Sophokles in der Zeichnung der Hauptrollen und heroischen Personen der Macht der Situationen, der Motive und Handlungen vertraute, dass sie den Karakter der Handelnden mit plastischer Klarheit hervortreten lassen würden, ohne dass es einer karakterisirenden Färbung durch Nebenzüge bedürfte, so haben dagegen die Nebenfiguren mehr karakteristische Zuthaten. So hat der Wächter in der Antigone einen leichten Anflug von schnurrigem Humor, der im Alterthum selten ist; er tritt jedoch in der Uebersetzung nicht genug heraus. Der Bote, welcher Haemon's Tod verkündet, steht bedeutend höher als der Wächter; aber grossen Seelenadel und erhabene Gesinnung darf man bei ihm nicht suchen. Dem Wächter geht seine eigene Wohlfahrt über Alles; dem Boten hat das Leben nur Werth durch das Vergnügen, eine höhere Würde desselben kennt er nicht und kann sie seiner Stellung nach kaum kennen. In diesem Sinne muss man die Sentenzen Vers 1148 ff. in seinem Munde fassen und vortragen, nicht als erhabene Sprüche; sie bleiben auch so immer noch wirksam, und sind zugleich karakteristisch für ihn als richtige Reflexionen des gemeinen Mannes über das oft nicht beneidenswerthe Loos der Hohen.

Da den Verfasser dieses, wie oben bemerkt worden, sein musikalischer Freund im Stiche gelassen hat, so muss er sich schon bequemen, auch über das Musikalische selber zu sprechen, so wie über das hiermit zusammenhängende Orchestische. Zugegeben, dass wir in diesen Partieen der Alterthumskunde mit Vielem unbekannt sind, was weder das überlieferte System der Griechischen Musik, noch die nicht unbedeutende Zahl vereinzelter Nachrichten, sondern nur die sinnliche Anschauung uns lehren könnte, die wir nicht haben, so wissen doch diejenigen, welche daraus ein Studium gemacht haben, mehr davon, als das grosse Publikum glaubt; war es aber rathsam, von diesem Wissen für die Aufführung der Antigone Gebrauch zu machen, oder war es auch nur möglich? So viel ist gewiss: die Griechen haben in der Musik, wie in der Malerei, in welcher sie sonst ebenfalls für Stümper gelten, durch Mittel, die wir nicht hinlänglich kennen, grosse Wirkungen hervorgebracht. Wollen wir diese wieder erreichen, so müssen wir unsere Mittel anwenden, und diese hat Hr. Kapellmeister Mendelssohn-Bartholdy so in Bewegung gesetzt, wie es dem Karakter der Chorlieder und der darin enthaltenen Gedanken angemessen ist, folgend der grossartigen und erhabenen, der betrachtenden und threnetischen, der trüben und mehr heiteren und hoffenden Stimmung des Chors; das Edle und Würdige des Gesammt-Eindrucks entscheidet für die Vortrefflichkeit der Musik auch dem, welcher die einzelnen Schönheiten nicht verfolgen kann. Hierdurch darf sich jedes antiquarische Gewissen beschwichtigt fühlen, da zumal kein Antiquar im Stande sein wird, an die Stelle dieser Musik eine antike zu setzen. Der zweite Chor „Vieles Gewaltige lebt" ist angefochten worden; uns hat gerade die geistreiche Heiterkeit, welche ihn belebt, reizend angesprochen; diese Musik scheint ganz die Anmuth und Süssigkeit der Sophokleischen Muse zu athmen. Den Chorgesang „Auch der Danae Reiz" denkt sich der Verfasser dieses wenigstens in der chorisubischen Partie mehr im Karakter eines Threnos, deren einer von Simonides auch gerade den Mythos von der Danae behandelte; bei solchen Liedern wandten die Alten nur Blas-Instrumente an. Der Bacchische Chor-Gesang ist mit Recht am rauschendsten komponirt. Indem wir alles Uebrige kompetentern Kunstrichtern überlassen, sei es gestattet, dass wir uns noch einige Augenblicke auf den antiquarischen Standpunkt versetzen; vielleicht berücksichtigt derselbe Komponist einmal bei einem ähnlichen Anlass eine oder die andere dieser Bemerkungen. Das Chorische der Griechischen Tragödie zerfällt in die Parodos und das Stasimon: jene wurde sicher mit Tanzbewegungen ausgeführt, dieses unseres Erachtens ohne alle Tanzbewegung; doch wurde bisweilen aus besonderen Motiven statt eines Stasimon ein Tanzlied eingelegt, von welcher Art der letzte Chorgesang unserer Antigone ist, wie der Verfasser anderwärts gezeigt hat. Ausserdem bietet die alte Tragödie Gesänge von der Szene (μέλη τα ἀπὸ σκηνῆς, das heisst der Schauspieler, und die sogenannten Kommen dar, welche sich zwischen den Chor und die Schauspieler theilten, so dass der eine Theil dieses Gesanges ebenfalls Gesang von der Szene war. Bei unserer Darstellung der Antigone wurde die Parodos (Strahl des Helios) zum Theil in Halbchören gesungen, und der Chor, der wie zu Athen aus funfzehn Personen bestand, trat auch in Halbchören Mann hinter Mann auf. Ob Halbchöre hier bei den Alten statt hatten, lässt sich weder behaupten noch verneinen, doch bedünkt es uns nicht wahrscheinlich. Der Aufmarsch des Chors ge-

schah bei den Alten gewöhnlich in einer Kolonne, welche fünf Mann tief war, drei Choreuten in jeder Reihe; doch findet auch eine Stellung von drei Reihen hinter einander statt, jede von fünf Choreuten; der Chor entwickelte sich dann in künstreichen taktisch-orchestischen Evoluzionen. Abgerechnet, dass bei unserer Aufführung hierzu kein Raum vorhanden war, würde eine lange Einübung der Choreuten, wie sie zu Athen statt fand, zur Nachahmung des Antiken erforderlich gewesen sein, und die Sache hätte vielleicht unsern Zuschauern doch steif und pedantisch geschienen. Vielleicht wäre sie jedoch in einem grössern Raume des Versuches werth. Wie die weiteren massigen Tanzbewegungen der tragischen Emmeleia zu regeln sein würden, lassen wir unberührt; nur ein geringer Ersatz dafür lag in den Bewegungen und Stellungen, welche unsre Choreuten machten. Ginge man tiefer in das Orchestische ein, so würde sich manche einzelne Schönheit des Sophokleischen Chors herausstellen lassen; wie die Griechen vorzüglich in dem lyrischen Hyporchem den Inhalt der Worte oder die Begriffe durch Musik und Tanz nachahmten, so geschah es auch hier und da in der Tragödie, und für die Antigone beweisen dies die Rhythmen an mehreren Stellen der beiden Tanzlieder; indessen ist zu zweifeln, ob für unsere Augen und Ohren durch die Darstellung dieser feinen Besonderheiten viel würde gewonnen werden. Die anapästischen Systeme der Parodos, so wie die den übrigen Chorliedern angefügten, hat der Komponist meistens als Rezitativ für den vollen Chorgesang, selten als Rezitativ des Chorführers behandelt; Letzteres entspricht der Meinung der bewährtesten Philologen, und wenn wir nicht irren, nahm es sich ganz vorzüglich aus. Die Durchführung dieser Komposizion für alle anapästischen Systeme, namentlich für die in den mittleren Theilen der Parodos, würde unseres Erachtens eine sehr schöne Abstufung gegen den vollen Chorgesang in den lyrischen Strophen und Gegenstrophen geben. Wie die anapästischen Systeme für die Bewegung des Chors in einem grösseren Raume zu benutzen wären, übergehen wir der Kürze halber. Da der Rhythmus als das Gestaltgebende in der Griechischen Musik unstreitig sehr bestimmt hervortrat, so wird die Komposition sich dem Antiken besonders dann nähern, wenn die Rhythmen klar hervorgehoben werden. Am deutlichsten scheinen sie in dem Chorgesang „Auch der Danae Reiz" durchzutönen, sind aber hier auch vom Dichter sehr stark bezeichnet. Es kann nicht davon die Rede sein, den Takt aufzugeben, dessen die alte Musik wohl schwerlich ganz entbehren konnte, wie sich Manche vorstellen. Der im Sylbenmasse ausgesprochene Rhythmus fügt sich leicht in den Takt; ohne das Verhältniss der Längen und Kürzen gegen einander in einer und derselben rhythmischen Reihe bedeutend zu ändern. Dass die Alten nicht blos die beiden Zeitmasse der Mora und ihres Zweifachen (etwa Achtel und Viertel) hatten, sondern mannigfache Masse, war längst bekannt, und vor kurzem hat Herr Professor Bellermann aus einer von ihm ans Licht gezogenen Schrift für diese Masse auch die rhythmographischen Zeichen nachgewiesen; auch wer behauptet, die Alten hätten ihren Rhythmen nur Kürzen und Längen zu Grunde gelegt, stellen hiermit nicht in Abrede, dass es Kürzen und Längen von sehr verschiedenem Masse gegeben habe, und man muss mancherlei Modifikazionen und besonders motivirte Ausnahmen zugestehen, deren Entwickelung uns hier viel zu weit führen würde. Die Anwendung dieser verschiedenen Masse und der Pausen hob die schreiende Monotonie auf, und erlaubt, die Rhythmen der Alten, ohne wesentliche Abweichung vom Sylbenmasse, in den Takt zu bringen. Es kommt nur darauf an, diese Mittel so zu gebrauchen, dass der im Sylbenmasse liegende Rhythmus nicht aufgehoben werde. Der Einwurf, die Metriker seien über den Rhythmus der Masse, ja über die Masse selbst, häufig nicht einig, ist nicht von grossem Belang, indem der Komponist schon finden wird, auf welcher Seite die Wahrheit sei, wenn er nur einigen Sinn für die antiken Formen hat; dagegen kann aber der letztere auch wieder verlangen, dass die Uebersetzung nicht, wie so häufig, Zweifel und Zweideutigkeit in Bezug auf den Rhythmus übrig lasse, sondern diesen deutlich ausprage. Unterwirft sich der Komponist dem freilich harten Zwang eines gegebenen Rhythmus, so dürfte ihn dieser in einige Nähe auch des alten Melos führen, da beide Elemente übereinstimmen müssen.

Missverständlich hat man behauptet, auch ein Theil des Dialoges sei bei unserer Aufführung mit Musik begleitet worden. Die Sache verhält sich so. Die Lieder von der Szene und was vom Kommos den Schauspielern zufällt, also die Todesklage der Antigone und die Wehklagen des Kreon, welche der Dichter für den Gesang geschrieben hat, wurden gesprochen, aber mit melodramatischer Begleitung, die genial gesetzt ist und eine grosse Wirkung macht; der Phantasie des Zuhörers bietet sie einen Ersatz für den fehlenden Gesang. Der dem Chor zukommende Theil der Kommen wurde in unserer Aufführung grösstentheils vom vollen Chor gesungen. Gegen die Rede der Schauspieler, welche in den Kommen angenommen ist, scheint dies zu stark abzustechen; aber auch wenn der Schauspieler gesungen würde, möchte der chorische Theil desselben, bei genauerer Nachahmung des Antiken, grösstentheils vom Chorführer oder einem und dem anderen Choreuten rezitativisch vorzutragen sein, am sichersten die darunter befindlichen iambischen Senare, bei welchen der Komponist auch einmal eine Ausnahme zu Gunsten der hier ausgesprochenen Ansicht gemacht hat; dann aber auch die anapästischen Systeme: die kleinen, grossentheils in lyrischen Jamben gesetzten Strofen möchten am ersten eine Konkurrenz des ganzen Chors oder halber Chöre im Alterthum gestattet haben; besonders dürfte hier das Einfallen des vollen Chors oder eines Halbchors mit dem letzten Vers von grosser Wirkung sein. Vergleicht man also unsere Aufführung mit der antiken Darstellungsweise, so weit sich diese mit mehr oder weniger Sicherheit oder Wahrscheinlichkeit bestimmen lässt, so ergibt sich, dass in ersterer das musikalische Element bald stärker, bald schwächer ist, als es in letzterer war; indem sich aber das Mehr und

Muster gegen einander ausgleicht, stellt sich das richtige Verhältniss für den Gesammt-Eindruck wieder her, inwiefern es bei der Substitution der neueren Musik für die alte möglich ist.

Berlin, den 7. November 1841. *Borkh.*

Für und mit Orchester.

Angezeigt von G. W. Fink.

Première Symphonie pour grand Orchestre composée — par Fr. Muller, Maitre de Chapelle de S. A. S. le Prince de Schwarzburg-Rudolstadt. Oeuv. 32. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 5 Thlr.

Die erste, d. h. die gedruckt erste Sinfonie dieses tüchtigen Komponisten ist nicht nur in Rudolstadt unter der Leitung des Verfassers selbst, sondern auch in Cassel unter L. Spohr's Leitung, dem das Werk auch gewidmet worden ist, mit lebhaftem Beifalle des gesammten Publikums zur Aufführung gekommen, und wir sind gewiss, dass überall, wo sie gelungen zu Gehör gebracht wird, ihr die freudige Zustimmung Aller nicht entgehen wird. Je seltener es jetzt gerade am Meisten in symphonischen neuen Leistungen geworden ist, dass sie gleich beim ersten Hören sowohl Kenner als Laien gleichmässig befriedigen, was kaum anders bei den hohen Anforderungen, die fast leider ohne Ausnahme macht, den Musikkundigen und nur durch den Genuss Beethovenscher Sinfonieen namentlich auf einen Geschmackshöhepunkt Gesteigerten nicht einmal weggerechnet, möglich ist, als wenn ein solches Werk mit Klarheit, Gediegenheit und mit lebendig rhythmischer Gewalt volle und karakteristisch durchgreifende Kunstschreibart in schöner Verflechtung imitatorischer Fügungen verbindet, desto mehr Ursache wird man schon im Voraus haben, seine Aufmerksamkeit auf ein Werk zu richten, dass diesen schwer zu erfüllenden Anforderungen auf ausgezeichnete Weise genügen konnte. Da es aber bekanntlich nicht unerhört ist, dass Nachrichten über neue Kunsterzeugnisse bald im Lobe bald im Tadel das rechte Mass überschreiten, so haben wir doppelten Grund, den Kennern zu einem eigenen Urtheil durch genaue Angabe zu verhelfen, was uns diesmal zum Glück möglich ist, da wir eine schon und deutlich geschriebene Partitur vor uns liegen haben.

Nach gebührender Durchsicht derselben ergibt sich uns folgendes Urtheil im Ganzen und Allgemeinen: Die Erfindung ist glücklich, eben so gestaltet als gefühlt; selbstständig, so dass man nicht sagen kann, sie habe sich nach einem bestimmt namhaften Vorbilde gemodelt, weder allein noch vorzugsweise nach Haydn, Mozart oder Beethoven, sondern sie ist ein Ergebniss der Bildung, die von jedem Einzelnen dieser drei Heroen ausgegangen und in das Bewusstsein der Künstler wie in die Gefühlsrichtung der Zeit übergegangen ist; kunstliebend, so dass dem Komponisten die Wahrheit und Richtigkeit der Sache, der Empfindungsinhalt seines Kunstgebildes ungleich mehr gilt als der Schimmer und Flitter, der nur die Menge auf kurze Zeit bestrickt und eine Scheinehre auf den Namen des Verfassers wirft, gleich einem Irrlicht, das verführt und verflattert; die Haltung und Ausführung eben so lebhaft als besonnen und gründ kunstgerecht. Das gehaltes Lebhafte oder die Hörer frisch Anregende liegt hauptsächlich in zwei Dingen, in einer symmetrisch schönen Rhythmisirung, welche zugleich durch feste, unverdunkelte Einschnitte den Zusammenhang der Melodieen klar und übersichtlich macht, dann in jenem ungesuchten, nicht zu Bizarrerie, die sich im Zusammenwürfeln des Fremdartigsten gefällt, sondern aus der Grundidee selbst hervorgegangenen Fortspinnen des vor die Sinne zu stellenden Empfindungspunktes, von welchem aus sich der Zirkel vermittels geordneter Radien rechts abrundet. Das geübt Kunstgerechte, ohne welches auch die glücklich begabte Dichternatur die Idee seiner Gefühlsentflammung nicht im hellen Lichte des Tages, sondern nur im dämmernden Schattentanze in die Erscheinung setzen kann, zeigt sich zuerst in einem sicher verbundenen Unterbau harmonischer Verwebungen, die zwar als in gesetzlicher Folge den Ueberraschende, wenn auch nicht aufhebens, doch beschränken, dafür jene Ordnung und Reinlichkeit sichern, die wohlthuender wirkt, als Manche glauben mögen. Noch mehr und der höheren Sache nach weit einflussreicher zeigt sich dies in jener meisterlich thematischen Durchbildung des Ganzen, welche zu allen Zeiten, in denen die Tonkunst etwas Tüchtiges leistete, in Ehren gehalten und von den namhaftesten Meistern am Entschiedensten gepflegt wurde; dies scheint uns nun ein vorzüglicher Hauptpunkt, worin sich die Arbeit dieser Sinfonie am Augenscheinlichsten gleich für den ersten Anblick oder bei dem ersten Anhören auszeichnet. Was nun die Instrumentazion anlangt, die bei allen Orchesterwerken, wie die Farbenmischung beim Maler, eine so grosse Rolle spielt, so muss man ihr nachrühmen, dass sie meisterhaft ist, nicht nur im Vertheilen von Licht und Schatten und im geschickten Wechselgebrauch der verschiedenen Tinten, sondern auch in dem, was den einzelnen Instrumenten zur Ausführung übergeben worden ist. Alles dies ist für sämmtliche Blasinstrumente wie für das Streichquartett so naturgemäss gesetzt, dass kein einziger geübter Musiker sich auf seinem Instrumente etwas zugemuthet sehen wird, was er nur mit Zwang und Noth ausführbar finden wird. Dies ist aber ein Punkt, der eben so gut den Gefallen solcher Werke fördert, als er der Gediegenheit und Erfahrenheit des Tonsetzers Ehre macht. Das Besonnene endlich, was sich überall neben dem Gehalte des Gefühls, das die Gemüthsbildung gibt, kund thut, zeigt sich vorzüglich in der rechten Stellung der Effektmassen im Allgemeinen und in der besonderen Rücksicht auf die Vorliebe der Zeit, so weit sie sich mit dem nothwendigen Festhalten des Karakteristischen Inhaltes der Wahl nur vertragen will.

Und nun zu dem Einzelnen, was als Zeugniss des Gesagten angesehen werden mag.

Die Einleitung wird gleich Vieles auf einmal zur Andeutung bringen

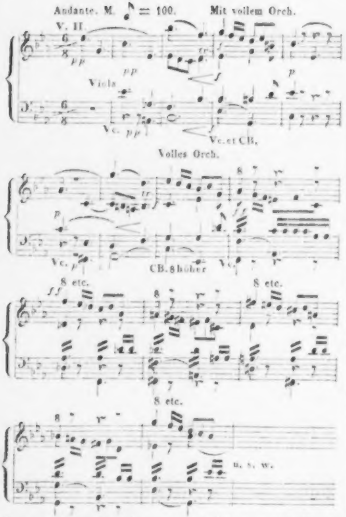

Das Orchester besteht aus zwei Flöten, zwei Oboen, zwei B-Klarinetten, zwei Fagotten, zwei Hörnern in Es und zwei Basshörnern in B, zwei Trompeten, drei Pauken in Es, B und F, drei Posaunen und den Streichinstrumenten. — So wird nun Alles noch acht Takte lang, bald vereinfacht, nur mit der Figur des ersten Taktes, endlich des zweiten, anziehend in's Allegro nach Esdur geführt zu dem einfachen Satze der Streichinstrumente:

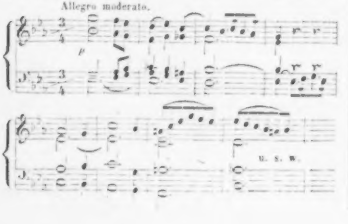

Dann wiederholt und verstärkt mit einigen Bläsern, aber auch gleich vom vierten Takte an einfach zwar, doch sehr anziehend verändert und trefflich weiter geführt, stets am thematischen Hauptgedanken gehalten in den klarsten und wuksamsten Verschlingungen mit dem ganzen Orchester. Bald tritt folgender aus dem ersten hervorgegangener und kontrapunktisch trefflich bearbeiteter Gedanke hinzu:

Das wird nun reich durchgeführt und durch eingestreute Nebenfiguren aus dem Früheren verschönt, in sehr gemässigter Länge, worauf nach überaus angemessenem Decrese. in eine neue Mittelmelodie in der Dominante dolce übergegangen wird. Hier ist sie:

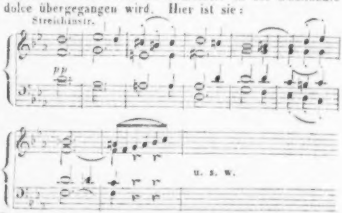

Dieser wird dann wieder meisterlich bearbeitet und dabei so frisch und durchsichtig bei aller Kunstverschlingung gehalten und mit nahe liegenden Motiven zusammengebracht, dass die schöne Fügung gewiss jedem Künstler lebhafte Freude macht und dabei jedem Hörer lebhaft anziehend und angenehm bleibt, ein Vorzug von Gewicht. Auch die Effektschläge des ganzen Orchesters gegen den Schluss des ersten Theiles und bis zum Ende desselben ausser einem Einleitungstakte sind herrlich. Nicht minder schön ist der ganze zweite Theil, anfangs in seinem reich modulatorischen und imitatorischen Gehalte, dann in seinen Verstärkungen, Verkürzungen und eingeschobenen neuen Rhythmen belebender Art, desgleichen und vorzüglich in den tüchtigen Zusammenstellungen mehrerer frühern Hauptthemen. Ordnung und schöne Mannichfaltigkeit sind gleich gross, so dass ich mir gar nicht vorstellen kann, dass ein solcher, gut vorgetragener Satz vor irgend einem unbefangenen Publikum nicht durchaus gefallen müsste.

Das Andante, $^{3}_{4}$, Tempo di Marcia, in Cdur, ist gleichfalls schön, sehr melodisch, trefflich gearbeitet und glänzend instrumentirt, und dennoch, so wenig wir selbst nach der Ansicht davon missen möchten, für den jetzigen Geschmack Mancher vielleicht etwas zu lang. Ein sentimentalerer Satz möchte überhaupt wohl zeitgemässer sein

Um so köstlicher wird man das Scherzo, Presto, Es dur, finden, und es ist reizend in jeder Hinsicht. Wir enthalten uns nur ungern, die natürlichen und wirksamen Melodieen, die drei Hauptmotive, die wahrhaft stattliche Verschlingung derselben, die überraschenden und doch stets gesunden und daher kräftigen Modulazionen in Notenbeispielen mitzutheilen. Besonders effektvoll unter dem Effektvollen tritt im zweiten Theile die Modulazion in D dur hervor. Eben so ist das Trio, $^2/_4$, in Melodie, Arbeit und Instrumentazion. — Nicht minder das All. vivace ($\frac{3}{8} = 112$), $^4/_4$, Es dur, mit seinem Massenanfang, der einzige Satz, der gleich von vorn herein in voller Stärke auftritt, dem Inhalte des Ganzen völlig angemessen. Auch dieser Satz, mit gleicher Lust erfunden, mit gleicher Liebe und Tüchtigkeit behandelt, kann nicht anders als überaus wirksam durchgreifen. Und so haben wir denn an diesem Werke eine schöne und meisterliche Sinfonie mehr, zu welcher wir uns und dem Verfasser Glück wünschen.

Jubel-Ouverture von K. M. v. Weber. Berlin, bei Ad. Mt. Schlesinger. Partitur: Pr. 1¼ Thlr. Auflegestimmen: 3 Thlr.

Was diese Ouverture sagt und sagen will, weiss alle Welt. Welches Feuer und Leben in ihr jubelt, hat sich tausendfach an dem entzückten Publikum erprobt. Bei jeder neuen Aufführung, so oft sie auch fast an allen Orten, die ein Orchester zu besitzen gross genug sind, gegeben wurde, herauscht sie Alle ohne Unterschied von Neuem, wie sie es immer that, und ist sich selbst ein Zeugniss, dass sie bleiben und in Wirksamkeit bestehen wird, wenn gar manches namhaft Zeitgemässe um sie und nach ihr schon längst zu Grabe gegangen ist. Hier braucht es keiner weiteren Worte, nicht einmal für den Kunstjünger, dass er sich die Partitur anschaffe, um daraus zu sehen, was rhythmisiren und prachtvoll instrumentiren heisst. Er weiss es selbst, wie wichtig ihm die Gabe ist.

Wir setzen daher nichts weiter hinzu, als dass diese Ouverture auch für das Pianoforte zu zwei Händen für $^5/_{12}$ Thlr., und zu vier Händen für $^2/_3$ Thlr. in derselben Verlagshandlung zu haben ist.

Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester von N. W. Gade. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Stimmenausgabe. Preis 2⅓ Thlr.

Immer noch haben wir eine Vorliebe für Ossian. Echt oder unecht, das hat den Gesängen des alten Barden und des neuen Zusammenstellers seiner Gesänge keinen zu bedeutenden Schaden gethan. Unverbleichbar leuchten die Erinnerungen der Jugend in das spätere Leben hinein. Wie gern würden wir daher ein neues Orchesterwerk, das sich einen für uns so anziehenden Vorwurf wählte, durchsehen und unsere Meinung darüber aussprechen, wenn es ohne Partitur, ja sogar ohne Klavierauszug, nur möglich wäre. Indessen wird wohl der Name des alten Barden Vielen lieb sein. Wenn sie nun noch dazu bedenken, dass es im Grunde jedes sorgsamen Musikdirektors Pflicht ist, sich und die Seinen mit den neuen Erzeugnissen auch junger oder noch wenig bekannter Komponisten bekannt zu machen, um zu erfahren, ob sie damit ihren Hörern einen neuen Genuss bereiten können, so werden sie ja wohl eine Ouverture, die eine solche Erinnerung weckt, besonders gern versuchen. Endlich hat Jeder in diesem Falle Gewährleistung genug. Der Musikverein in Kopenhagen hatte nämlich für die Komposizion einer Ouverture für volles Orchester einen Preis von 25 Spezies-Dukaten ausgesetzt und die Herren Kapellmeister Dr. *Friedr. Schneider* in Dessau und *Louis Spohr* in Kassel zu Schiedsrichtern der zehn eingereichten Werke erwählt. Beide haben einstimmig und Jeder für sich oben genannter Ouverture, die das Motto führte: „Formel hält uns nicht gebunden, unsre Kunst heisst Poesie" —, den Preis zuerkannt, der dem Verfasser geworden ist. Der förderliche Musikverein in Kopenhagen veranstaltete den Druck und die Herausgabe derselben im September dieses Jahres. Man hat also doppelte Ursache, sich das Werk kommen zu lassen, um seinen Werth durch eigenes Hören näher kennen zu lernen. Bemerken wollen wir nur noch, dass eine Harfe dabei thätig ist, nicht in melodischen Figuren, sondern einzig und allein in vollen gerissenen Akkorden, die nur vier Male, stets einen Takt lang, in ausgeschriebenen Harpeggirungen erklingen.

Concertino pour Clarinette et Basson avec accomp. de l'Orchestre composé par F. Müller. Oeuv. 51. Rudolstadt, chez G. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr.

Klarinette und Fagott im Vereine haben so selten Bravourkompositionen erhalten, dass wir uns nicht entsinnen, eine einzige der Art angezeigt zu haben, so gut sie sich auch zusammen ausnehmen. Es ist also schon der Seltenheit wegen vorauszusetzen, dass Virtuosen auf den genannten Blasinstrumenten um ihrer selbst willen auf das Werk aufmerksam sein werden. Der Komponist des Werkes ist der Verfasser oben geschilderter Sinfonie, ein Mann, dessen Name durch seine gekannten Leistungen schon ein gutes Vorurtheil erweckt. Dazu haben wir die Partitur vor uns.

Der erste Satz, All. moderato, $^4/_4$, B dur, ist sehr freundlich und klar, die Solostimmen, bald mit einander schon verbunden, bald im Wechsel sich zeigend, nehmen das Orchester nicht blos als oberflächliche Begleitungsmasse, sondern als wesentlich zum Ganzen gehörend, doch so, dass demselben nicht zu viel Vorherrschendes zugetheilt wird, was jedenfalls wider den Charakter eines Concertino laufen würde. Das Gefällige und allgemein Eingängliche behält stets die Oberhand, ohne dass dadurch die Arbeit zu leer und nichtig würde. Beide Soloblaser, die im Melodischen und Bravourmässigen gleich gut bedacht sind, werden sogleich sich überzeugen, dass sie es mit einem genauen Kenner ihrer Instrumente zu thun haben, der sie in ein gutes Licht vor dem Publikum zu setzen weiss, ohne ihnen eigentlich Schwieriges, durchaus aber gar nichts, was der Natur

beider Instrumente nicht vollkommen angemessen wäre, zuzumuthen. Der zweite Satz, Andante, $^6/_8$, Dmoll und dann Ddur, in derselben freundlichen Weise, wie ein geschmücktes Siciliano, kurz gehalten und mit dem ersten so wie mit dem letzten Satze, Alla Polacca, Bdur, in einem Gusse verbunden, in Beachtung der gewöhnlichen Form eines Concertino; der Schlusssatz natürlich am Glänzendsten. So wird denn das gefällige Werkchen Vielen und selbst mässig geübten Bravourbläsern von mannichfachem Nutzen sein.

Introduction et Variations sur un thème original pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Pianof. composées — par Ferd. David. Oeuv. 13. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. avec Orchestre: 2 Thlr.; avec Pianoforte: 1 Thlr. 4 Ggr.

Nach einem Einleitungs-All. con fuoco, $^4/_4$, Dmoll, das die Bravour des Soloinstruments mit dem Orchester eng verbindet, tritt ein einfaches, für Variazionen wohl geeignetes Thema, Andantino, $^3/_4$, Ddur, schlicht begleitet, auf, dem Instrumente gleich in der Anlage der Melodie sehr zusagend. Darauf werden vier Variazionen in gesteigerten Verhältnissen gebaut, die dem Vortragenden erwünschte Gelegenheit geben, sich vortheilhaft zu zeigen. Die dritte Variazion aus Hmoll leitet durch eine Verzierungs-kadenz auf der Dominante von Adur in die glänzende Schlussvariazion, die noch durch Coda $^4/_4$ gewinnt. Die Pianofortebegleitung ist für Einübung und für häuslichen Gebrauch gleich nützlich. Die Variazionen haben in Leipzig lebhaft angesprochen.

Capriccio für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters komponirt — von H. Ferd. Kufferath. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis mit Orchester: 2 Thlr. 20 Ngr.; für Piano allein: 22½ Ngr.

Das erste gedruckte Werk dieses talentvollen jungen Mannes, der sich auch damit als Klavierspieler in einem der Leipziger Gewandhauskonzerte öffentlich und mit Beifall hören liess, lässt sich im Andante, $^3/_4$, Des dur und bald Cismoll, ernst und ohne auffallende Bravour vernehmen, geht dann vermittels des Orchesters in Allegro, $^6/_8$, Cismoll, dunkel gehalten durch harmonische Wendungen, bis zum Solo con fuoco, das in nicht langen Abschnitten mit dem Tutti wechselt, eben so zuweilen und auf kurze Zeit mit Cisdur. Die ganze Anlage und Haltung sowohl der vorherrschenden Musik als der Art der Bravouren richtet sich geschickt nach dem Vorbilde des Herrn Kapellmeisters Mendelssohn-Bartholdy, dem auch dieser Erstlingssatz gewidmet worden ist. Mit Vergnügen machen wir die Pianisten auf den neuen Tonsetzer aufmerksam und empfehlen ihnen das nicht zu lang ausgesponnene und daher auch nicht übermässig anstrengende Werk, das sich jedoch mit Orchester besser, als für das Pianoforte allein ausnehmen wird, was übrigens in der Ordnung ist.

Joseph Haydn

Partition de Quatuors. Nouvelle Edition. No. 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21 und 22. Berlin, chez Trautwein et Comp. Preis jeder Nummer: ½ Thlr.

So oft wir von dieser neuen Partiturausgabe der Haydn'schen Quartette gesprochen haben, und wir haben es nie versäumt, so oft davon zu reden, als uns nur dazu Gelegenheit gegeben worden ist, selbst in den Uebersichten der neu herausgekommenen Musikalien sind die hinzugekommenen neuen Lieferungen stets namhaft gemacht worden, — haben wir auch unsere Freude über den raschen und zugleich äusserst sorgsamen Fortgang dieser in der That sehr schönen und einflussreichen Sammlung laut werden lassen. Wie wäre es auch anders möglich? Gibt es doch für das Studium des echten Quartettstyles, der so überaus wichtig ist, für den Kunstjünger schlechthin keine bessere Hilfe, als sie durch die unübertrefflichen Quartetten unsers liebenswürdigen Haydn geboten wird. Wir haben auch jetzt nichts Angelegentlicheres zu thun, als allen angehenden Komponisten das Studium dieser in jeder Hinsicht so vortrefflichen Partituren an's Herz zu legen und sie zur Anschaffung derselben aufzumuntern. Man muss sie besitzen, wenn man recht vertraut mit ihnen werden soll, damit wir zu jeder Stunde, wo wir irgend ein Verlangen darnach haben oder wo wir uns belehren wollen, sie zur Hand nehmen und bald das eine bald das andere recht genau und wiederholt durchfühlen und durchdenken können. Man frage jeden Meister, was er davon hält: Alle ohne Ausnahme werden zweifellos dasselbe sagen, und Jeder, dessen äussere Glücksumstände nicht zu beschränkt sind, wird die Ausgabe, mindestens doch zuverlässig einen Theil derselben, besitzen, damit er sich daran in guter Stunde erquicke. Mögen sie recht reichen Segen bringen, die übermässig überhand genommene Schwulst unnützen, ja schädlichen Klingklanges verbannen und ungeschminkte Empfindung zurückführen helfen!

Die Schönheit und Einrichtung der Ausgabe ist nun hinlänglich bekannt. Wir haben nur lebhaft zu wünschen, dass die Verbreitung dieser herrlichen Sammlung immer grösser und hilfreicher für die Kunst werde.

Katholische Liturgie.

1) *Officium Defunctorum.* Genau verfasst nach dem römischen Directorium von *F. J. Velsecker.* Ein Handbuch für Geistliche, Cantoren und Schullehrer. Passau, 1841, bei dem Verfasser und in der Pustetschen Buchhandlung.

2) *Ad Matutinum in Nativitate Domini. Editio nova, chorali cantu romano aucta per F. J. Velsecker.* Passaviae 1841. Ebendaselbst. Preis 8 Ggr.

Beide Werkchen, zunächst für katholische Geistliche und Kantoren, geben die ganze römische Liturgie in solchen Missalnoten auf vier rothen Linien, wie wir sie vor Kurzem in der „Lehre vom römischen Choralgesange" S. 739 beschrieben haben, und bringen den

ganzen lateinischen Text, der bei den genannten Feierlichkeiten zwischen den Gesängen gelesen wird. Im Todtenamt steht gegen das Ende noch ein einziges teutsches Gebet. Wir haben daher, nach genauer Anzeige der Lehre vom römischen Choralgesange, nichts Neues darüber zu berichten. Die erste Schrift verschiedener Todtenmessen füllt 93 gr. Oktavseiten und die andere 45. Hymnen, die nur einigermaassen von der Psalmodie abweichen, sind nicht dabei.

Dreistimmige Choräle für evangelische Schulen.

Sammlung von hundert der gebräuchlichsten Choräle für drei Stimmen (Sopran und Alt, oder Tenore und Bass) zum Gebrauch in Schulen und bei Singchören, herausgegeben von *Joh. Schneider*, k. sächs. Hoforganisten. Meissen, bei C. E. Klinkicht und Sohn. 1841.

Sie sind eigentlich für zwei Soprane und einen Alt gesetzt, also für Volksschulen, und dazu sind sie vortrefflich, dass man wünschen muss, sie möchten überall eingeführt werden. Allerdings können sie auch sehr zweckmässig in den höheren Klassen der Gymnasien für Tenor, Bariton und Bass dienen; aber für Männergesangvereine nur dann, wenn sie für vierstimmige Sätze entweder äusserlich oder innerlich nicht stark genug sind. Für die letzten sind sie im Grunde auch nicht geschrieben. Benutze man sie daher zuvörderst für Schulen, denen sie nicht sorgfältig genug empfohlen werden können.

Dass der Satz ist, wie er sein soll, braucht bei Joh. Schneider kaum der Erwähnung. Die Transposizion mehrerer Choräle wurde durch den Umfang der Stimmen geboten und in den Melodieen hat sich der Verfasser nach dem Hiller'schen und dem jetzigen Dresdner Choralbuche gerichtet. Der Druck ist deutlich.

Für Orgel.

Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele für angehende Orgelspieler bearbeitet von *J. G. Heinrich*. Zweite Auflage. Berlin, bei F. S. Lischke. Preis 1½ Thlr.

Wir haben diese nützliche Arbeit in den Heften der ersten Auflage als eine treffliche empfohlen; man vergleiche 1840 S. 417. Sie hat sich Bahn gebrochen und eine neue Zusammenausgabe aller Hefte erlebt. Diese Auszeichnung hat sie verdient, und wir haben nichts weiter zu thun, als angehende Orgelspieler, die sie noch nicht besitzen, auf sie aufmerksam zu machen um ihres eigenen Vortheils willen. Das ganze Werk zählt 74 gut und deutlich gedruckte Seiten. Der Verfasser ist jetzt Organist an der Hauptkirche zu Sorau.

Gradus ad Parnassum oder Vorschule zu Seb. Bach's Klavier- und Orgelkompositionen in Präludien und Fugen durch alle Dur- und Moll-Tonarten für Orgel und Pianoforte — von *Fr. Rühmstedt*. Op. 4 Lief. 4. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 48 Kr.

Auch bei diesem durchaus tüchtigen Werke des wackern Musikdirektors in Eisenach haben wir nur auf unsere früheren Beurtheilungen, namentlich 1840 S. 235 und 902, zu verweisen. Das Werk hält sich so gediegen und kernhaft, dass es eine wahre Freude für uns ist. Alle Meister und die es zu werden wünschen, werden dem trefflichen Verfasser mit uns dafür danken und seine herrlichen Gaben zum Gedeihen der Kunst weiter fordern helfen.

Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen von *A. F. Wilh. Volckmar*. Kassel, bei J. C. Krieger. Zweite Lieferung. Subskripzions-Preis 12 Ggr.

Die Einrichtung dieses provinziellen Choralbuches ist S. 811 d. Bl. besprochen worden. Die Choralmelodieen gehen ihren vierstimmigen Gang, so dass sie auch von Sopran, Alt, Tenor und Bass gesungen werden können; die beliebigen Verstärkungen der Harmonie durch die Orgel sind mit kleinen Punkten angezeigt und die Generalbassbezifferung ist unter die Bassnoten gesetzt. Die Vorspiele sind geschmackvoller als in der ersten Lieferung, was uns in dem Glauben bestärkt, als habe der Verfasser zuvörderst für die Geschmackrichtung seiner Provinz, d. h. nicht weniger Orgelspieler, denen das Buch vorzüglich dienen soll, gesorgt, doch so, dass er sie von Stufe zu Stufe höher zu führen gedenkt. Wenn der Mann diese Aufgabe löst, wird er sich nicht nur dadurch grosse Ehre machen, sondern auch viel Segen stiften. Es kommt aber dabei einzig und allein auf geschickte und glückliche Höherhaltung in den folgenden Lieferungen an, jedoch so, dass er sich nicht in's eigentlich Schwere, der Ausführung nach, verläuft, sondern nur in kirchlich karakteristischer Reinheit seelenvoller Andacht höher schwingt, ohne irgend einer Bildungsansicht, sondern allein dem innern Gefühl christlicher Erhebung und kindlicher Hingebung zu folgen u. s. w. Mit zehn Lieferungen soll das Ganze beschlossen sein.

Zwölf leichte Orgelpräludien zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, zunächst für die Organisten des Cantons Bern, componirt von *J. Mendel*, Organisten und Gesanglehrer in Bern. Op. 11. No. 2 der Orgelpräludien. Bern, Chur und Leipzig, bei J. F. J. Dalp.

Die Sätzchen sind in jeder Hinsicht leicht, können mit und ohne Pedal gespielt werden und erfüllen für solche, denen *Rink's* Orgelpräludien noch zu schwer sind, so dass sie Vorstudien dazu zu machen haben, gewiss ihre Bestimmung. Merkwürdig ist, dass auch hier, wie im kürzlich angezeigten Orgelwerke von *Höpner*, auf Tonverstärkung der Orgel durch gewisse Zeichen Rücksicht genommen wurde. 1/1 2/1 bedeutet Verstärkung vermittels einer Stimme; *forte* das volle Werk.

Sechzig leichte Orgelstücke mit oder ohne Pedal vollständig zu spielen. Zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, componirt von *J. G. Meister*, Organisten an der Hauptkirche zu Hildburghausen. Op. 14. Erfurt, bei Wilh. Körner. Pr. 1 Thlr.

Das Werkchen ist für Organisten, deren es an Zeit und Gelegenheit fehlt, grössere Orgelsätze einzuüben, sehr vortheilhaft. Alle, auch die Fugthetten sind leicht, im gehörig gebundenen Style, ganz kurz und ansprechend. Für Korrektheit ist bestens gesorgt; nur drei ganz leicht zu errathende Versehen des Lithographen, die in weggelassenen Versetzungszeichen bestehen, sind als Druckfehler angezeigt worden. Die Noten sind sehr reinlich, aber zu kleinköpfig.

Uebungsschule für Organisten. In praktischen dem Gottesdienst zugleich angemessenen und für denselben brauchbaren drei-, vier- und mehrstimmigen Orgelkompositionen von allen Formen. Mit bisher ungedruckten Originalbeiträgen von Bergt, Engel, Hahn, Hesse, Köhler, Krebs, Löwe, Pachaly, Rinck, Roch, Stolze u. s. w. Methodisch vom Leichtern zum Schwerern und nach den gewöhnlich vorkommenden Tonarten geordnet und herausgegeben von Carl Geissler. 65s Werk. Leipzig, bei G. Schubert. Lief. 1, 2 u. 3. Pr. jeder Lief. ¼ Thlr.

Das Werk erscheint in acht bis zehn Lieferungen, von denen die beiden ersten im deutlichen und guten Notendruck vor uns liegen. Der Titel ist so ausführlich und zweckdeutend als der Herr Herausgeber und die genannten Mitarbeiter, die öfter schon Aehnliches zusammen veröffentlichten, bekannt sind, dass wir kaum etwas mehr hinzuzufügen haben, als, dass auch diese Uebungen angehenden Organisten nützlich sein werden. Die ganze erste Lieferung und ein Theil der zweiten enthält Dreistimmiges in leichten Tonarten. Das Vierstimmige leitet sich sehr leicht ein und wird nur nach und nach etwas weiter geführt. Dann erst folgen eigentliche Orgeltrio's in weit harmonischer Stimmenführung für zwei Manuale und Pedal; als Hauptübung zu freiem Gebrauche des letzten, welche Uebungen mit Recht bis in die folgende Lieferung hineinreichen. Die Anlage ist erfahren und sachgemäss.

Mehrstimmige Lieder und Gesänge ohne Begleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

Sechs Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass componirt — von H. Dammas. Op. 3. Partitur und Stimmen. Breslau, bei Carl Cranz. Pr. 20 Sgr.

No. 1. „Das Wandern ist des Müllers Lust" u. s. w., ein allgemein gekanntes, oft komponirtes Lied, hat auch hier eine der geselligen Unterhaltung wohl zusagende Melodie erhalten, welche durch ihre Ziehungen auf „Wandern" u. dergl. sich in's Scherzhafte, und durch harmonische Harten, jetzt ganz artige Kinder der Laune, in's Pikante treibt. Das Letzte gehört aber hier so sehr zum Wesen dieser Komposizion, dass sie ohne diese Verkettung ihre Eingänglichkeit verlieren würde. Das Ganze wird dadurch zu einem leicht sarkastischen Spiel, so dass jede Makelei am Einzelnen das Zeitgefällige der mit Fleiss ergriffenen Führung nur zerstören würde. Man sieht daraus, dass jede Manier, am rechten Orte verwendet, ihr Gutes thut und kein Gesetz ohne Ausnahme für alle mögliche Fälle stehen kann. No. 2. Auf der Landstrasse. „Was suchen doch die Menschen all," ein Liedchen gegen das Wandern, ganz einfach und so weich und klaglich sentimental, dass es den Meisten wohl ein leichtes Lächeln erregen wird bei aller Theilnahme für den gezwungenen Wanderer. Es ist also karaktergemass und gut. No. 3. Höhn und Thaler. „Mein Mädchen wohnt im Niederland," auch schon öfter in Tone gebracht, fast in demselben Sinne, wie das vorige, nur etwas getroster und heiterer. No. 4. Der Prager Musikant an sein Liebchen trägt seine Liebe zum schwarzäugigen Mädchen, vor dem sich selbst Sankt Nepomuk bückt, so stark aufgetragen vor, dass die Meisten seinen Sang recht gern wiederholen werden. No. 5. Der Schiffer auf dem Festlande, ernst und seines Inhaltes wegen nicht für Alle anziehend genug, wenn gleich angemessen gesungen. No. 6. Heimkehr. „Vor der Thüre meiner Lieben häng ich auf den Wanderstab" u. s. w. treuherzig und gemüthlich. Alles leicht ausführbar und gewiss willkommen für Viele.

Lieder für vierstimmigen Männerchor komponirt — von Herrmann Küster, genannt Lehmann. Op. 3. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 20 Sgr.

Das erste Lied ein guter Weinjubel, dessen lateinischer Rhythmus von Codrus Urceus in einen teutschen von A. W. Parisius umgewandelt, nicht übersetzt wurde; die Musik leicht, kräftig und lustig. Das zweite die bekannte Katzenstreitar von A. v. Chamisso, also wieder heiter, fast volksmässig und hübsch, an Zelter's Weisen leichter Art streifend. „Der Feuerreiter Sage" von E. Mörike, ein seltsamer Sang, etwas unheimlich. Das vierte Lied bringt die tragische Geschichte Chamisso's vom Zopfe, der immer hinten hängt, ist gerade nicht verfehlt, aber doch zu oft und schon besser dagewesen. Doch ist die Sammlung zu empfehlen, vorzüglich der beiden ersten Lieder wegen. Partitur und Stimmen sind auch hier gedruckt worden, was überall zweckmässig ist.

Sängers Gruss. Zum zweiten Gesangfeste der Liedertafeln der Unterelbe zu Hornebürg und Hadendorf am 24. August 1841, gedichtet vom Pastor *Jul. Lunecke* und in Musik gesetzt von *Carl Lauterbach*, Musiklehrer in Stade. Gedruckt in Stade.

Wenn auch in unsern Blättern nicht wenige Musik- und Gesangfeste angezeigt werden, so ist es doch immer nur der kleinste Theil der in Teutschland froh gefeierten. In vielen Gegenden unseres Vaterlandes ist fast kein Dorf, dass nicht irgend einen Musikverein hätte,

Green grow the Rashes.* *Grün sind die Wiesen.*

Lebhaft.

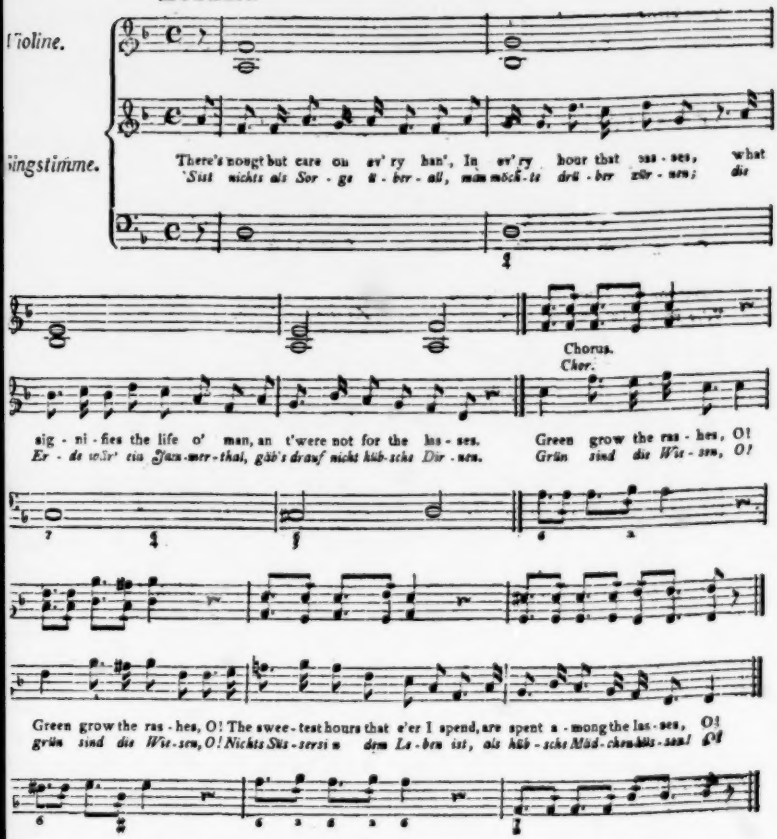

der nicht mit andern der Umgegend sich in Verbindung setzen sollte, woraus denn oft jährliche Zusammenkünfte hervorgehen, die gemüthlich und ohne die geringste Last, damit Aufsehen machen zu wollen, sich gegenseitig das Leben verschönen. Bei aller Aufmerksamkeit auf das Wachsen und Gedeihen der Tonkunst unter den Teutschen erfahret man oft nur zufällig, dass auch in wenig genannten Orten tüchtige Musikkränze sich gewunden haben. Einen neuen Beweis davon liefert gegenwärtiger Druck. Ueberall in Teutschland Sänger, überall Komponisten, die jedoch ihre Kunst zur Erquickung des Lebens und nicht zum Geldgewinne gebrauchen. Das ist der Unterschied zwischen Teutschland und Italien, dass man bei uns kein Gebrause davon macht; man singt, weil es gefällt, was doch nicht übel ist. Wir grüssen daher auch die Liedervereine aus dem Alten Lande, Buxtehude, Harsefeld, Horneburg und Stade, danken ihnen für die Mittheilung ihres gemüthlichen Sängergrusses und wünschen ihnen noch viele erquickende Feste erhebender Gesangeslust.

Zwölf vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit und ohne Begleitung (des Pianof.) componirt — von *C. A. Mangold*, Direktor des Musikvereins in Darmstadt. Op. 22. Heft 1. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. des Klavierauszugs und der Stimmen: 1 Fl. 48 Kr.; der Stimmen: 36 Kr.

Da die Begleitung nur füllt und eben so gut wegbleiben kann, es wäre denn, dass sie weniger geübten Sängern das Treffen erleichtern sollte, setzen wir diese Sammlung gleich mit hierher. Das erste Heft liefert drei Gesänge, alle durchkomponiert und nur der dritte etwas liedermässiger. Nr. 1. „Schön ist das Fest des Lenzes", von Friedr. Rückert, eine frische Aufmunterung zum Lebensgenuss, leicht und gefällig, wenn nur eine einzige Ausweichung gehörig sicher erfasst wird. Der zweite Gesang: „Sonne rief der Rose", von Dingelstedt, ist gewiss effektvoll und wird Vielen sehr angenehm erklingen, wenn es auch für uns etwas gespielt ist. Der Dichterfrühling, von Rückert, singt zwar die beiden ersten Strophen nach einer Melodie, aber so gesangmässig erweitert, dass auch sie über das eigentliche Lied hinausgehen, und der Allegro-Schluss ist noch mehr erweitert. Alles so ansprechend, als es geselligen Zirkeln lieb ist. Man versuche sich daher die Sammlung.

Melodien zu den Grubenklängen, eine Liedersammlung für Bergleute, bergmännische Sängerchöre und Freunde des bergmännischen Gesanges; zwei-, drei- und vierstimmig für den Männerchor, herausgegeben von der Gewerkschaft der Zeche *Wiesche*. Mühlheim an der Ruhr, 1841, bei F. H. Nieten.

Eine sehr reiche, vielgestaltige, meist nicht schwer vorzutragende, aus Volksweisen, Choralmelodieen und allerlei guten Komponisten zusammengestellte Sammlung, deutlich in Partitur gedruckt und auf 156 Quartseiten 166 Lieder und Gesänge enthaltend, worunter als letzte Zugabe auch „der teutsche Rhein" sich befindet nach den Melodien von F. W. Arnold und A. Neithardt. Da von dem Liedertexte immer nur die erste Strophe unterlegt steht, muss noch ein besonderes Textbuch dazu gehören, das wir jedoch nicht sahen. Allen Bergleuten und ihren Freunden ist die Sammlung bestens zu empfehlen.

Gesänge der Stettiner Liederta[illegible] für vier Männerstimmen, gedichtet von *J. G. Kugler*, in Musik gesetzt von *Haak*, *Löwe* und *Oelschläger*. Partitur und Stimmen. Berlin, bei T. Trautwein. Preis des ersten Heftes: ⅔ Thlr.; des zweiten: 1 Thlr.

Das erste Heft hat 4 Lieder: Stiftungslied; konstitutionelles Trinklied; Hubertuslied, und die Schneefelsonntage. Das zweite gleichfalls: das Lied vom Pokal; der Spaziergänger und der Jäger; Ottolied, und Champagnerlied. Die Gedichte sind gut, wenn auch manche nach Vorbildern und zu lebhaft daran erinnernd, wie die Schneefelsonntage; dafür sind andere sehr gut, wie das Stiftungslied und sein Nachfolger, endlich auch das Ottolied. Die meisten Kompositionen sind von *Oelschläger*, von dem wir schon Treffliches kennen. Die 3 letzten des ersten Heftes und die beiden ersten des zweiten sind von ihm, alle so wohlklingend und nett, dass sie als Tafellieder sehr gern gesungen und gehört werden, ob ihnen auch die feine Originalität, die wir in andern seiner Gesänge so reizend aufklingen hörten, nicht eigen zu sein scheint. Das Stiftungs- und Ottolied sind von Löwe gesetzt; die erste Melodie würde ganz bekannt sein, wären die beiden ziehenden Verlängerungen nicht, die nicht nothwendig sind, und darum höchstens als ein Schmuck erscheinen, der dem Ganzen nicht viel hilft; das zweite, in Zelters Weise, ist besser, aber der Schluss der beiden Bässe zu verbraucht. Das Champagnerlied von Haak, Allegretto, ⅔, alla Polacca, den ersten Solotenor mit 3 Sumsum-Stimmen begleitend, macht eben nur auf muntere Unterhaltung Anspruch, und diese bringt es. So werden denn beide Hefte viele Liedertafeln erfreuen.

Husarenart. Lied von Hoffmann v. Fallersleben, componirt von *Wilh. Wieprecht*. Op. 24. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅓ Thlr.

Ein tüchtiges Husarenlied, das der Komponist nur zu viel durch Textwiederholungen gedehnt hat. Es ist auch mit Pianoforte und mit Trompetentusch zu haben, die werden schon helfen. Herr Wieprecht versteht die Trompeten.

Nachrichten.

Prag. Das Kinderfreund'sche Institut gab am 29. Oktober ein Konzert zum Besten der Abgebrannten im Saale zum Plateis. Eine Original-Ouverture von Spohr

wurde beifällig aufgenommen. Ein Duo für Pianoforte und Flöte wurde von den Zöglingen *Braun* und *Colmschlag* gut ausgeführt; auch das Pianofortespiel des Fräul. *Wastel* war lobenswerth und machte ihrem Lehrer Herrn *Schreiber* Ehre. Variazionen auf dem Violoncell von *Merk* trug Herr Prof. *Trüg* rühmlich vor. Auch in einem Duo von *Ghys* entwickelte derselbe bedeutende Fertigkeit; über das Pianofortespiel des Herrn Direktors schweigt die Kritik des guten Zweckes halber. Die eigenen Variazionen des Herrn Prof. *Bauer* auf der Oboe wurden beifällig aufgenommen, doch dürfte seinem Ton etwas mehr Weichheit zu empfehlen sein. Herr Prof. *Happ* eröffnete die zweite Abtheilung mit einem Konzert eigener Komposizion. Der Tonsatz gehört zu den gediegenen, so dass er sich eben sowohl als theoretisch gebildeten Künstler bewährte, wie wir ihn früher schon als praktisch bewährten Virtuosen kennen lernten. Der ausgezeichnete Ton, die ruhige Bogenführung und die reine Intonazion bei den grössten Schwierigkeiten in den höchsten Lagen und im Mehrstimmigen brachten dem tüchtigen Violinvirtuosen die lebhafteste Theilnahme. Um so mehr müssen wir den Abgang des Herrn Happ vom Institute bedauern und begreifen nicht, warum die Direkzion einen so ausgezeichneten Künstler und Lehrer, der nicht leicht zu ersetzen sein dürfte, nicht zu fesseln wisse, besonders auch noch, da sich Herr Happ durch anspruchlose Bescheidenheit allgemeine Achtung erwarb, so dass dessen Abgang Herrn Kinderfreund keineswegs zum Lobe gereicht. Herr Prof. *Küttel* blies noch Variazionen von *Fürstenau* mit vieler Fertigkeit und Zartheit im Vortrage des Adagio. Das Publikum war allgemein befriedigt, da die Ausführung im Ganzen sehr gelungen zu nennen war.

Lemberg. Am 8. Oktober hielt unser galizischer Musikverein sein drittes diesjähriges Konzert, welches mit der dritten Ouverture (aus Esdur) des Herrn *Selmar Bagge*, einer sehr anmuthigen und ansprechenden Komposizion, beifällig eröffnet wurde. Obgleich dieser junge, talentvolle Mann erst seit dem Oktober des vorigen Jahres vom Prager Konservatorium der Musik, dessen Zögling er war, als erster Violoncellist in das Orchester unsers städtischen Vereins versetzt wurde, haben wir ihm dennoch schon manchen Genuss zu verdanken. Auch diesmal erfreute er uns noch mit einem von ihm selbst äusserst geschmackvoll komponirten Concertino für das Violoncell, in dessen Ausführung wir abermals nicht blos seine seltene Virtuosität, sondern auch seine Gediegenheit als Komponist zu bewundern hatten. Fielen auch die Partieen des Gesanges weniger ansprechend aus, so lag dies doch nur in der noch zu grossen Jugend der Sopranistin und in der Befangenheit des Bassisten, dessen schöne und umfangreiche Stimme für die Zukunft das Trefflichste verspricht. Uebrigens gehört der Musikverein zu den wesentlichen Kunstbildungmitteln unserer Stadt, der wir nur zu wünschen haben, dass sie Künstler, wie Herrn Bagge, nicht für zu kurze Zeit zu fesseln wisse.

Magdeburg. Die Gebrüder *Adolph* und *Julius Stahlknecht*, k. Kammermusiker in Berlin, jetzt auf einer grösseren Kunstreise begriffen, haben auch uns in vier auf einander folgenden Abonnement-Konzerten mit ihrem trefflichen Violin- und Violoncellspiel und mit ihren eigens für ihre Instrumente und ihre Bravour gesetzten Duo's so lebhaft erfreut, dass sie noch ein eigenes Konzert zu geben veranlasst wurden, was auch reichlich besucht war. In ihren eignen Duetten, die so vollstimmig gesetzt sind, dass man oft ein kleines Orchester oder doch ein tüchtiges Quartett zu hören glaubt, erregte vor Allem das Duo: „die Walpurgisnacht", ein zeitgemässes Tongemälde, das kurz vor der Geisterstunde beginnt, so grosses Wohlgefallen, dass sie es auf vielfältiges Verlangen öfter wiederholt vortrugen. Das imposante Stück zerfällt nach dem Programm in folgende Darstellungen: Der Abend; Hirtenlied; Mitternacht; Hexentanz; Ein Uhr; der Morgen. — Auch ihre übrigen Duetten werden durch das ausgezeichnete Zusammenspiel der Brüder, das ihnen überall Beifall und Freunde gewinnen wird, von Bedeutung. Sie reisen über Leipzig, Dresden, Prag, Wien u. s. w.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Görz. Die Beldrini, die Marziali, Montresor, Guscetti und Torre machten sich viele Ehre in Donizetti's Roberto d'Evreux, Marino Faliero und in Bellini's Puritani.

Triest. Das Amphitheater Mauroner zeigte sich auch diesen Sommer nicht arm an Opern und Sängern. Beatrice di Tenda, Norma, Sonnambula vom Schwane Catania's, wie die Italiener ihren Bellini nennen; Lucia di Lammermoor, Marino Faliero, Belisario, Elisir d'amore, von einem gewissen Maestro Donizetti; die Vestale von Mercadante — waren die von den Damen de Giulj, Venier, Rossetti (später auch Thevenard), den Tenoren Pancani, Zinghi, den Bassisten Rebussini, Pertile und Schiavuzi (später den ganz neuen Bassisten Vincenzo Ricci, der zu Hoffnungen berechtigt) gegebenen Opern, welche, die Vestalin abgerechnet, mehr oder weniger stark applaudirt wurden.

Die *De Giulj* wurde nach öffentlichen Blättern vom Impresario Goghiani auf ein Jahr, vom nächsten Frühjahre angefangen, für 30,000 österr. Lire (10,000 Augsb. Gulden) engagirt.

Pirano. Diese blühende Seestadt in Istrien vertauschte die Komödie mit der Opera seria Lucia di Lammermoor, in welcher die Thevenard nebst den Herren Cosma und Torri Lorbeer sammelten.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. (Teatro Carolino). Noch bevor der Frühling endigte, begann hier die Sommerstagione mit folgender magern Gesellschaft: Die Prime Donne Carolina Lusignani, Carlotta Tomaselli Andragna, Mariana Cecchierini; Tenore Gaspare Andragna, Rinaldo Cozzi,

Tancredi Remorini; der Buffo Napolitano Francesco Avalloni; der Basso comico Pasquale Savoja, sammt den Bassisten Giuseppe Remorini und Giovanni Ambrosini. Da von den bis jetzt gegebenen drei ältern Opere buffe: il Pazzo per amore, ossia l'amico di Pulcinella in Padova; l'Ajo nell' imbarazzo, und i due Caporali nichts zu sagen ist, als dass etwa die Lusignani in ihnen am Meisten applaudirt wurde, so wird hier nebenher Folgendes bemerkt: 1) Gewöhnlich lässt sich unter den jährlich von der benachbarten Halbinsel hier erscheinenden Sängerzugvögeln einer, mitunter auch zwei erblicken, die nicht zu den gemeinen gehören, die also unser Theater sozusagen magnifiziren, sei es auch nur auf der zweiten, oder Höherstufe; besagte Gesellschaft hat nichts Anschnliches aufzuweisen. 2) Unter ihr müssen die Letztern immer als Secondi, die Mittlern als Comprimari betrachtet werden; da nun selbst die Primi zu den Unteren der Künstler zweiten Ranges gehören, so kann man von der Güte des Ganzen einen klaren Begriff haben. Bei alledem steht sie mancher in Deutschland mit Beifall jetzt singenden italienischen Gesellschaft nicht nach; nur sind in Italien die Prätenzionen natürlicherweise weit stärker. 3) Da in der neuern Zeit, aus einem gewissen Egard, auf mehreren Cartelloni Italiens Primi- und Secondsänger nicht mehr spezifizirt, und blos dem in der Profession erworbenen höhern oder niedern Rang gemäss gerechnet werden, so sind auch diesfalls, wie oben bemerkt, ihre Klassen darnach zu beurtheilen.

Für den Herbst und Karneval 1842 wurden zu Mailand engagirt: Die Prima Donna assoluta Benedetta Colleoni-Corti, Prima Donna Anaetta Gambardella; Primo Tenore assoluto Fortunato Borioni, Primo Tenore Annibale Brambilla; Primo Basso cantante assoluto (für den Herbst) Luciano Fornasari, (für den Karneval bis Ende der Faste) Pietro Balzer; Primo Contralto e Primo Musico assoluto Angiolina Grandolfi Balzer.

Neapel (königliche Theater S. Carlo und Fondo). Wiederholte ältere Opern: Bellini's Beatrice, Mercadante's Giuramento und Vestale; Rossini's Tancredi und Otello, sammt den Opere buffe Ventaglio, Ciarlatani, Casa disabitata, Scaramuccia und — wie gewöhnlich, mit abwechselnden Akten verschiedener Opern. Die unter Mercadante's Leitung auf's Neue in die Szene gesetzte Vestale (mit der Rainieri, Colomberti, Fraschini und Colini) fand in der ersten Vorstellung grossen, in der zweiten kleinen, und in den folgenden fast gar keinen Beifall, woran die Sänger die wenigste Schuld hatten. Die Rainieri, welche, wie bereits gemeldet, hier nicht besonders anzog, hat in der Folge, vornemlich im Otello, durch ihr schönes Künstlertalent mehr Theilnahme erregt. Die in der Profession vorwärts geschrittene Hallez erwarb sich nebst Basadonna im Elisir den meisten Beifall, ihnen zur Seite sangen Salvetti und Gianni. Die Parisina mit der Hallez, Fraschini, Colini und Arati fand eine laue Aufnahme. Ausser der Unger, welche mit ihrer trefflichen Dramatik diese Titelrolle geltend zu machen verstand, gelingt letztere den meisten Prime Donne nicht. Tancredi wurde mit Auslassungen, Verstümmelungen und eingelegten Stücken von Donizetti, Nicolini u. A. ganz unkenntlich gegeben. In der Casa disabitata wurde die Colomberti von Freunden ungemein stark applaudirt. Am 11. August war neu auf dem Teatro Fondo: Ulrico d'Oxford, ossia gli allegri Compagni, worin die Hallez, Collini und Salvetti, nebst dem neuen Maestro Pietro Torrigiani, weil drei bis vier Stücke modern leidlich waren, stark beklatscht und hervorgerufen worden sind. Der einzige Tenor Fraschini erhielt manchmal Zeichen der Missbilligung. Orchester, Chöre, Kleider, Dekorazionen waren, wie gewöhnlich, schlecht. Der grosse Lärm, den diese Oper in der ersten Vorstellung machte, nahm schnell ab; bald darauf wurde ein Akt von Ulrico gegeben. Ricci's Scaramuccia mit der Rainieri ging gut.

Dieser *Torrigiani* ist ein Parmesaner; demnach sind aus Parma, seit wenigen Jahren fünf neue Maestri hervorgekrochen: Luigi Finali, Luigi Savj, Uranio Speranza, Gualtiero Sanelli, nun Pietro Torrigiani.

(Teatro Nuovo.) Dies Theater gab diesen Sommer der hohen Dramatik der heutigen Oper eine tüchtige Ohrfeige, die in ganz Neapel wiederhallte. So einen Lärm, so ein Geschrei, so verschiedenartige, von mehr als einem Dutzend Opere moderne kombinirte Olle potride hat man sich nie träumen lassen. Das stärkste Gewürz darin war Donizetti's zu Paris komponirte, hier im Italienischen gegebene Oper: la Fille du Regiment, die eine überaus wollustige Aufnahme fand, wovon die überaus schön geglaubte Musik, die Protagonistin David, die Hauptursachen waren. Die Akte dieser häufig gegebenen Figlia del Reggimento wechselten denn bald mit den Akten und „Stücken" folgender Opern ab: Gemma di Vergy, Giuramento, Bravo, Gazza ladra, Donna del lago, Cenerentola, Barbiere di Siviglia, Cantatrici villane, Lettera perduta, Pazzi per progetto, Matrite disperato, Sordello u. A. Dergestalt gab man meist musikalische Akademien, z. B. Cantatrici, Bravo, Figlia del Reggimento, Giuramento — Figlia, Gazza ladra, Cantatrici und verschiedene Stücke aus andern Opern — Bravo, Figlia, Sordello und verschiedene Stücke ut supra — Figlia, Arabi nelle Gallie, Gazza ladra, lettera perduta, Elisir, Cenerentola (zum Benefiz der David) — Cantatrici, Gemma, Pazzi, ut supra. Solche Lasten im Juli zu Neapel bei + 30 R. im Theater dem Publikum vorzutragen, welch eine Diaphoresis für die armen Sänger und Zuhörer!

Castellamare (Teatro Francesco Primo). In diesem nahe bei Neapel gelegenen Orte ging's recht lustig zu. Man hat bereits gegeben Il Ventaglio, Il Ritorno di Pulcinella da Padova, und sogar Donizetti's Lucia und Campanello. Die Prima Donna heisst Pogetti, der Tenor nennt sich Varriale, der Name des Buffo Napolitano ist Bresson, und der Bassist heisst Vitelli. Die Gesellschaft ist jetzt (im September) frei; wer sie zu haben wünscht, schreibe nach Neapel.

Fortsetzung folgt.

Feuilleton.

An der neuerbauten Orgel für die Kathedrale zu Lyon, einem Meisterstücke aus der Fabrik der Herren Daublaine-Callinet zu Paris, ist ein neuer Mechanismus angebracht, welcher als höchst wichtig und als eine förmliche Revolution im ganzen Orgelbau angepriesen wird, namentlich in Rücksicht auf die Fülle und Macht des Tones. Worin jedoch das Wesen dieser Erfindung besteht, wird nicht mitgetheilt. Der Erfinder selbst ist Herr Barker, Angestellter in der erwähnten Fabrik.

In Antwerpen hat die Regierung verordnet, dass bei den ersten Debüts der Bühnenkünstler fortan nicht mehr das Zischen und Pfeifen der Zuschauer, sondern ein wirkliches Abstimmen der Abonnenten über die Zulassung oder Verwerfung des Debutanten entscheiden soll. Demgemäss hat kürzlich eine solche (geheime) Abstimmung der Abonnenten Statt gefunden, wobei u. A. die Primadonna und der erste Tenor verworfen wurden. Die zweite Sängerin nahm schon zuvor ihre Entlassung, weil sie sich einer solchen Abstimmung nicht unterwerfen wollte.

In London ist die Wittwe Bellini's, in zweiter Ehe an einen gewissen Bingham verheirathet, gestorben.

Eine Truppe italienischer Opernsänger, 30 an der Zahl, ist in Alexandrien eingetroffen, und wollte in dem dortigen schön gebauten Schauspielhause am 8. Oktober eine Reihe von Opernvorstellungen mit Bellini's Norma eröffnen.

Der bekannte Sänger Pantaleoni hat in Dresden sowohl im Konzert als auf der Bühne vielen Beifall geerntet; man spricht von einer Anstellung desselben.

Pentenrieders „Nacht auf Palanzi" hat in Braunschweig wenig gefallen. — In Kopenhagen wurde am 22. September zum ersten Male das Feststück: „die Höhle von Hallafjeld", Musik von Löwenskiold, gegeben und beifällig aufgenommen.

Der Komponist und Musiklehrer *Philippe* in London ist auf einer Eisenbahn verunglückt; er stieg unvorsichtiger Weise zu früh aus und es wurden ihm beide Beine zerquetscht. Er ist in Folge dessen gestorben.

Am 31. Oktober hielt der Comité für Beethovens Denkmal zu Bonn seine letzte Sitzung. Es waren, in Gemässheit des erlassenen Aufrufs an alle teutsche Künstler, eine Anzahl Modelle zu dem Monument eingegangen und die künstlerische Beurtheilung derselben war den Herren Schadow, Hildebrandt, Schn aus Düsseldorf, und Herrn de Noel aus Köln übertragen worden. Einstimmig erklärten sich diese Männer für das von dem Bildhauer Hähnel in Dresden eingesandte Modell, nichts desto weniger ist die Ausführung des Monuments einem andern, bairischen Künstler von anerkanntem Rufe übertragen worden, obwohl derselbe weder eine Skizze, noch ein Modell eingesendet hatte.

Halevy's Gutsherrnspiele, nach der Uebertragung des Barons von Wendelsheim, hat in Kassel eine sehr gute Aufnahme gefunden. — Gleichen Beifall erwarb sich in Frankfurt am Main Donizetti's Favoritin, worin sich namentlich Fräulein Capitain und Herr Pischek auszeichneten.

In dem zu Paris erschienenen „prophetischen Almanach für 1842" befindet sich eine Komposition des Gedichtes von Alfred de Musset: der teutsche Rhein (bekanntlich ein Gegengedicht wider Niklas Beckers Rheinlied). Der Komponist ist Hr. Felicien David.

Ankündigungen.

Musikalische Notiz.

Zu dem durch gefällige und ansprechende Melodien sich so sehr auszeichnenden, und daher in mehreren öffentlichen Blättern höchst beifällig aufgenommenen schottischen Walzer

Rosen und Vergissmeinnicht,

von Dr. Fr. Volger

sind nun auch die Stimmen für grosses Orchester ganz vorzüglich instrumentirt, bei uns in *Buchform* für 1 Thlr. zu haben, und können solche entweder unmittelbar durch uns, oder durch jede andere Buchhandlung, die sich an uns wendet, bezogen werden.

Buchhandlung von **Volger & Klein**
zu Landsberg a. d. Warthe.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthums-Recht:

Berliot, H., 25 etudes musicales à 4 mains pour piano, 2e livre. Op. 153.

De Berlot, Ch., Trois etudes caracteristiques pour violon avec acc. de piano. Op. 57.

Herz, H., Les Sirenes, 3 cantilenes de Bellini, variées pour le piano. Op. 124, No. 1 la Straniera, No. 2 I Capuletti, No. 3 Beatrice di Tenda.

— — Marche triomphale de Rex, Fantaisie pour le piano. Op. 125.

Hünten, F., La belle Tyrolienne, variations pour le piano sur un theme de Clapisson. Op. 146.

— — Les Perles, trois rondeaux pour le piano. Op. 147, No. 1 danse espagnole, No. 2 air de ballet, No. 3 le galop.

— — Les caracteres, 3 airs variés pour le piano. Op. 148, No. 1 Fitalien, No. 2 le francais, No. 3 l'allemand.

— — La fête des jeunes demoiselles, quadrille facile pour le piano.

Wolff, E., Duo brillant à 4 mains pour le piano sur des motifs des diamants de la couronne. Op. 36.

— — Grand duo à 4 mains pour le piano sur des motifs de Giselle. Op. 38

In der Musikalienhandlung von **Friedr. Kistner** in Leipzig ist erschienen:

Robert Schumann

Op. 25.

Myrthen. Liederkreis in 4 Heften von *Goethe, Rückert, Byron, Th. Moore, H. Heine, Burns* und *J. Mosen.*

Heft 1. Widmung „Du meine Seele", von *Rückert.* — Freisinn: „Lasst mich nur auf meinem Sattel gelten," von *Goethe.* — Der Nussbaum, „Es grunet ein Nussbaum vor dem Haus," von *J. Mosen.* — Jemand, „Mein Herz ist betrübt," von *Burns.* — Lieder, No. 1: „Sitz' ich allein," No. 2: „Setze mir nicht, du Grobian," von *Goethe.* — *Heft* 2. Die Lotosblume, „Die Lotosblume angstigt sich," von *H. Heine.* — Talismane, „Gottes ist der Orient," von *Goethe.* — Lied der Suleika, „Wie mit innigstem Behagen," von *Goethe.* — Die Hochlander-Wittwe, „Ich bin gekommen in's Niederland," von *Burns.* — Lieder der Braut, No. 1: „Mutter, Mutter glaube nicht," No. 2: „Lass mich ihm am Busen hangen," von *Rückert.* — *Heft* 3. Hochlanders Abschied, „Mein Herz ist im Hochland," von *Burns.* — Hochlandisches Wiegenlied: „Schlafe, susser kleiner Donald," von *Burns.* — Aus den hebraischen Gesangen von *Byron*, „Mein Herz ist schwer." — Rathsel: „Es flusterts der Himmel," von *Byron.* — Zwei venetianische Lieder, No. 1: „Leis' rudern hier," No. 2: „Wenn durch die Fiazette die Abendluft weht," von *Th. Moore.* — *Heft* 4. Hauptmanns Weib, — „Hoch zu Pferd," von *Burns.* — Weit, weit, „Wie kann ich froh und munter sein," von *Burns.* — „Was will die einsame Thräne," von *H. Heine.* — Niemand (Seitenstück zu „Jemand" im 1. Heft: „Ich hab' mein Weib allein," von *Burns.* — Im Westen, „Ich schaue über Forth," von *Burns.* — „Du bist wie eine Blume," von *H. Heine.* — „Ich sende einen Gruss," von *Rückert.* — Zum Schluss „Hier in diesen erdverlornen Lauben," von *Rückert.*

Jedes Heft kostet 16 ggr. oder 20 Ngr.

Im Verlag der Unterzeichneten sind in neuen schönen Ausgaben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mozart's Opern

für das Pianoforte zu zwei Händen, ohne Worte eingerichtet von

E. F. Richter und **F. L. Schubert.**

No. 1. Don Juan. Preis 5 Thlr.
- 2. Figaro's Hochzeit. Preis 5 Thlr.
- 5. Die Zauberflöte. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.
- 4. Titus. Preis 2 Thlr.
- 5. Entführung. Preis 2 Thlr. 20 Ngr.
- 6. Cosi fan tutte. Preis 5 Thlr.
- 7. Idomeneo. Preis 5 Thlr.

Leipzig, im November 1841.

Breitkopf & Härtel.

Bei Unterzeichnetem ist ein ihm neu gefertigter *Contra-Bass* von gutem Ton und schönem Aeussern, besonderer Verhältnisse halber, billig zu verkaufen.

Jena, 15. November 1841.

G. A. Gottfr. Otto, Hof Instrumentenmacher.

Wedemann's Polyhymnia.

Ein Quartett-Magazin launigen und ernsten Inhalts

für den Männergesang.

Im Verein mit A. F. Häser, H. Rötsch und andern Weimarischen Komponisten. Erste und zweite Lieferung. Quer 8. Preis jeder Lieferung für Partitur und Stimmen. 7½ Ngr.

Von einer Fluth mehrstimmiger Männergesänge neuester Zeit überschwemmt, vermissen wir bei den meisten solche, welche ihre Theilnahme besonders auch den im *bürgerlichen und häuslichen Leben vorkommenden frohen und traurigen Ereignissen* widmen. Diese Lücke hat der rühmlich bekannte Hr. Herausgeber hier mit dem Beistande seiner längst anerkannten Herren Mitarbeiter auszufüllen versucht, deren Namen jede weitere Anpreisung erübrigen. Diese Sammlung wird alle 2 bis 3 Monate durch gleichstarke Hefte fortgesetzt.

(Vorräthig zu haben in allen Buchhandlungen.)

Zwei Manuskripte von **Louis Böhner:**

1) Grand Concert-Ouverture (heroique), Clavierauszug vom Komponisten;

2) Souvenir de Galops, Walses et Schottisch etc. für Pianoforte. Op. 104. (Fortsetzung der früheren „Les Antipodes Livr. 6.") lasse ich, gegen mir brauchbare Artikel, in Change ab.

Erfurt. **W. Meyer,** Musikalienhändler.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, Potpourri aus Zanetta für das Pianoforte. (No. 41 der Sammlung der Potpourris.)	—	20
v. Bobrowicz, Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern, für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre.		
No. 7. (Meyerbeer, Cavatine aus den Hugenotten: „Er füllt allein mein Herz")	—	5
- 8. (Bellini, Cavatine aus Romeo und Julie: „Diesem Schwerte wird's gelingen")	—	5
Chopin. Second Concerto arrangé pour le Piano à quatre mains. Op. 21	2	—
Donizetti, Potpourri aus Adelia, für das Pianoforte. (No. 43 der Sammlung von Potpourris.)	—	20
— — Dasselbe zu vier Händen No. 23	1	—
— — Potpourri aus La fille du régiment, für das Pianoforte. (No. 45 der Sammlung der Potpourris.)	—	20
Gade, Nachklänge von Ossian. Ouverture für Orchester	2	15
Kleinwächter, Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 8	1	20
Klitzsch. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1	—	25
Kronprinz von Hannover. Drei Lieder für vier Männerstimmen	—	22½
— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	17½
Kufferath, Sechs Lieder von Rob. Burns, für Tenor oder Sopran mit Begleitung des Pianof. Op. 3.	—	15
Lasekk, C., Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	—	20
Lortzing, Lied des Cäsar „Sonst spielt' ich mit Scepter," für das Pianoforte übertragen von A. Haupt.	—	5
Oesterley, Ferd., Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 3	—	15
Reichardt, C. A., Abschiedsgruss. Grosser Marsch für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 5.	—	10
Rossini. Potpourri aus Wilhelm Tell, für das Pianoforte zu vier Händen. No. 24	—	25
Schumann, R., Symphonie in Bdur, für grosses Orchester. Op. 38	6	15
Thalberg, S., Fantaisie arrangée pour le Piano à quatre mains sur des motifs de La Donna del Lago de Rossini. Op. 40	1	10
Vanka, A., Duo brillant pour Piano et Violon, sur des motifs de Robert le Diable de G. Meyerbeer. Op. 3	—	25
— — Valse et Galop pour le Piano. Op. 6	—	7½
Wöhler, G., Drei Balladen von H. Heine: Die Bergstimme. Der wunde Ritter. Die Loreley. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1	—	15

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Dezember. № 48. 1841.

Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik.

Eine Vorlesung, bei der Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs, am 15. Oktober 1841, vor der Akademie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten

von

Dr. *Referstein*,
als korrespondirendem Mitgliede derselben.

Vorbemerkung.

Dass die in dem Nachfolgenden mitgetheilte Vorlesung ihren eben so wichtigen als reichhaltigen Gegenstand keineswegs erschöpft, erkennt der Verfasser derselben wohl. Sie erregte indess beim Vortrage vor einer reichen Zahl ausgezeichneter und hochgestellter Staatsbeamteten, Militairs, Geistlichen, Schulmänner und anderer Gelehrten ein so lebhaftes Interesse und ihre Veröffentlichung wurde so vielfach gewünscht, dass der Verfasser, wiewohl er jene beifallgen Aeusserungen mehr der Neuheit und Wichtigkeit des von ihm behandelten Gegenstandes als dem Werthe seiner Arbeit selbst zurechnen zu müssen glaubt, sich gedrungen fühlt, diesen Versuch, wie unvollkommen er auch sein möge, der allgemeinen musikalischen Zeitung zur Mittheilung an das grössere Publikum zu übergeben, welches ihn als Vorläufer einer umfassenderen Bearbeitung der hier besprochenen Sache gelten lassen und mit Nachsicht beurtheilen, aber auch mit ernster Würdigung seiner Tendenz beachten wolle.

Vorlesung.

Indem ich im Begriff bin, vor dieser hochansehnlichen Versammlung *über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik* zu sprechen, und mich also auf ein Feld zu wagen, welches bisher in Teutschland nur geringen, ja streng genommen gar keinen Anbau gefunden hat, darf ich wohl um so mehr auf geneigte Nachsicht rechnen, wenn ich, anstatt einer gediegenen, ihren Stoff allseitig erschöpfenden Abhandlung, nur Andeutungen gebe, mehr auf vorhandene Lücken hinweise, als sie unmittelbar selbst ausfülle, und mehr auf künftig noch zu Leistendes aufmerksam mache, als selbst sogleich in sich vollendete und höheren Anforderungen genügende Leistung aufstelle. Das Letztere zu thun möchte bei einem bisher so sehr vernachlässigten Gegenstande auch für Tüchtigere und Einsichtsvollere eine schwer zu lösende Aufgabe sein; denn niemals hat man auf dem Gebiete der Wissenschaft leichte Arbeit gehabt, wenn es galt, an einem verödeten Boden zuerst den Pflug zu legen und das erste Reis fruchtbringender Erkenntniss ihm abzugewinnen.

Dem mit der Literatur der Pädagogik und der Musik Vertrauten kann es nicht entgangen sein, dass man über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik noch sehr im Dunkeln schwebt — und so hoch auch der Bücherstrom, der sich von Messe zu Messe über Teutschland ergiesst, in unserer Zeit angeschwollen ist: er hat dennoch, meines Wissens, bisher kein Werk uns zugeführt, welches die Aufhellung dieses Dunkels sich zur Aufgabe gesetzt hätte. Eine Monographie ist für diesen Gegenstand nicht vorhanden *), und die Verfasser der grösseren pädagogischen Werke sind darüber in einer Weise hinweggegangen, welche sich eben nur aus dem Mangel an Vorarbeiten erklären lässt.

Niemeyer hat in seinen Grundsätzen der Erziehung und des Unterrichts das Musikwesen auf wenigen Seiten, mit einzelnen schwankenden Bemerkungen abgethan und sich auf Erörterung der Fragen: ob die Musik, warum, wie weit, und unter welchen Bedingungen sie in die Zahl der pädagogischen Disziplinen aufzunehmen sei, nicht eingelassen.

Eben so wenig ist solches von *Schwartz* geschehen, obgleich dieser Gelehrte in dem historischen Abschnitte seines pädagogischen Werkes die Ansichten, welche die klassischen Völker des Alterthums über unsern Gegenstand hegten, nicht unerörtert gelassen hat. — So kann es nicht befremden, wenn neuerdings auch Herr Professor *Beneke* in Berlin in seiner verdienstvollen Erziehungs- und Unterrichtslehre nicht tiefer in denselben eingegangen ist.

In den musikalischen Zeitschriften ist darüber weiter nichts, als etwa da und dort eine beiläufige Aeusserung zu finden.

Die musikalische Methodik hat sich, bis auf diesen Tag, unbekümmert um das Verhältniss der Musik zur Pädagogik überhaupt, nur um möglichst schnelle und leichte Erzielung glänzender Resultate in diesem oder jenem Zweige der theoretischen und praktischen Musik

*) Die Werke, welche C. F. Becker in seinem Literaturwerke S. 60 aufführt, beziehen sich auf die Musik und Erziehungsweise der Alten.

selbst bemüht*), und die Aerzte, welche als Rathgeber für Musiktreibende aufgetreten sind, haben in ihren Schriften, deren in dem Becker'schen Literaturwerke eine grosse Menge angeführt ist, ohne sich auf eigentliche pädagogische Fragen einzulassen, die Sache nur, bald von der anatomischen, bald von der pathologischen, bald von der therapeutischen Seite her behandelt; jedoch zum Theil in solcher Weise, dass Niemand, der den hier in Rede stehenden Gegenstand gründlich zu erörtern gedenkt, ohne wesentlichen Antheil ihre Stimme überhören wird. —

Sollte es nun aber nicht höchst wünschenswerth erscheinen, über das Verhältniss der Musik zur Pädagogik wissenschaftlich auf's Reine zu kommen, wenn man bedenkt, wie eifrig jetzt jene Allerweltskunst geübt, mit welch ungemeinem Aufwande an Zeit und Kraft sie betrieben, durch welche kostspielige Anstalten sie unterstützt, durch welche sinnreiche Erfindungen sie gehoben, mit welcher vorherrschenden Aufmerksamkeit sie in hunderten von Tagesblättern besprochen und durch wie zahlreiche und glänzende Feste sie in unsern Tagen verherrlicht wird?

Die Alten, zumal die Griechen und ihre geistreichen Volkspädagogen, Gesetzgeber, Philosophen und Staatsmänner, waren, in ihrer Weise, über das Verhältniss der damaligen Musik zur Pädagogik völlig im Klaren. *Sie*, selbst die kriegerisch rauhen Lakedämonier nicht ausgenommen, welche die Gesetze ihres Lykurg singend erlernten und singend fortpflanzten, worin ihnen beinahe Solon in seiner Gesetzordnung nachgefolgt wäre, erkannten einstimmig die Musik als einen wesentlichen, ja als einen Hauptbestandtheil der pädagogischen Disziplin; während ihr bekanntlich manche neuere Pädagogen und Schulmänner, wenn auch nicht gerade mit offener Geringschätzung und feindseelig hinderlich, doch auch nicht förderlich entgegenkommen und sie nicht etwa als heilsames Bildungsmittel, sondern etwa nur als unschuldigen, von anderem schlimmeren abhaltenden Zeitvertreib für die Jugend gelten lassen.

Die Griechen hegten die bei ihnen schon von Alters her verbreitete, von Pythagoras, Sokrates und Platon ausführlicher erörterte und auch von Aristoteles festgehaltene Ansicht: dass mit der zweckmässigen, wohlgeregelten Betreibung guter, gesunder Musik, auch im engeren Sinne des Worts — denn Platon z. B. brauchte es bekanntlich auch in einem weiteren — so wie mit ihrem Verfalle, ihrer Verweichlichung und üppigen Ueberwucherung, das Wohl der Völker und Staaten steige und falle; während in unserer Zeit selbst auch der ängstlichste unter allen Staaten alles Notenwerk und alle reine Instrumentalmusik, wie unrein und schlüpfrig sie auch zum Theil wohl sein und wie tief sie auch in den Taumel frivoler Sinnlichkeit hinabziehen möge, als etwas ganz Unschuldiges und Unschädliches zensurfrei passiren lässt und nur die Operntexte, bevor sie auf die Bühne kommen dürfen, in usum Delphini gehörig präpariren lässt — und während die heutige Schul- und Hauspädagogik, die gedruckte wenigstens, nichts dagegen einzuwenden hat, wenn die liebe teutsche Jugend, gross und klein, singt und spielt, was eben die Mode zu Markte bringt. —

Jene Alten erkannten es wohl, dass in der Uebung der Musik Maass und Ziel zu halten und nur das Gute und Schöne und wahrhaft Heilsame zu ergreifen sei, wenn sie nicht verderblich auf das physische und psychische Leben einwirken solle, und wie man einst, gewiss nicht ganz mit Unrecht, den Verfall der dorischen Holomeen auf Sizilien der Einführung neuer, üppig-weichlicher Musikweise zur Last legte, welche das Grab vormahliger Sittenstrenge und Sitteneinfalt geworden sei, so ging man auch wohl nicht ohne guten Grund so weit in der Handhabung ernster musikalischer Polizeiordnung, dass einst dem greisen Zitherspieler Terpander, weil er den Umfang seines dürftigen Instruments um eine Saite nur vergrössert hatte, dasselbe von Staatswegen als corpus delicti konfiszirt und öffentlich aufgehängt, er selbst aber noch überdies mit einer Geldbusse belegt wurde. —

Wo findet man aber heut zu Tage die Grenzen angedeutet und die Dämme aufgestellt, welche auch jetzt wohl und mit weit dringlicherer Nothwendigkeit die Staats-, so wie die Schul- und Hauspädagogik der Verweichlichung und Ueberwucherung der Musik und zumal ihrem immer mehr überhand nehmenden Instrumentalpompe entgegen zu setzen hätte, von welchem indignirt ein geistreicher Prinz einst, aus der Oper kommend, sogar einen Zapfenstreich für vernünftig sanfte Musik erklärt haben soll?

Jene Alten erkannten deutlich und sicher das Ueppige, wollüstig Anregende gewisser vorzüglich von Asien her eingedrungener Tonarten und Rhythmen und gewisser Blasinstrumente, und der Gebrauch derselben wurde deshalb in besserer Zeit von ihren Pädagogen angegriffen und von den Staatsmännern streng verpönt. Bei uns hingegen ist in der Musik Allen Alles erlaubt, wonach ihr Gelüst greifen mag; von dem feinen Unterschiede, den einst Platon zwischen Musik für Männer und Musik für Frauen machte, wissen unsere pädagogischen Lehrbücher nichts und wir bewegen uns in dieser Hinsicht in einer Freiheit, der eines Wagens gleich, welcher in dunkler Nacht von ungezügelten Rossen über Stock und Stein, über Fluren und Ströme, durch Sümpfe und Abgründe fortgerissen wird.

Unleugbar ist es: Wenn auch in unserer Zeit viele einzelne Pädagogen und Schulmänner in der Uebung der Musik das *Wie* und *Warum*, das rechte Maass und Ziel klar erkennen, welches in Abrede zu stellen mir nicht in den Sinn kommen kann, so ist doch diese richtige Erkenntniss noch nicht in unserer Pädagogik überhaupt, als Wissenschaft betrachtet, hervorgetreten, und wir befinden uns in dieser Hinsicht, im Verhältniss zu den Griechen wenigstens, wie weit wir sie auch in der Tonkunst selbst überragen mögen, offenbar im Nachtheile.

*) Eine rühmliche Ausnahme hat neuerdings Herr Prof. Marx in Berlin aufgestellt.

Doch ich habe bereits, hochverehrte Anwesende, durch meine Erörterungen nach dieser negativen Seite hin, wie ich befürchte, Ihre Geduld zu sehr ermüdet und fühle die Nothwendigkeit, nun doch auch noch wenigstens einige Schritte in positiver Richtung zu wagen, welche Sie mir mit bisheriger Nachsicht erlauben wollen.

Zur weiteren Erörterung unseres Gegenstandes macht sich zunächst die Beantwortung der Frage nothwendig: *ob die Musik in der That als ein wesentlicher Theil der pädagogischen Disziplinen zu betrachten und zu behandeln sei, oder nicht.*

Der Praxis nach erscheint diese Frage bereits als hinlänglich erledigt; denn sowohl die Schul- wie die Hauspädagogik hat längst schon die Musik als nothwendigen Gegenstand des Unterrichts anerkannt, und es möchte gegenwärtig in Teutschland wohl nur wenige Bürgerschulen, Gymnasien und Universitäten höheren Ranges geben, in deren Lehrplanen, zumal der Gesangunterricht, der auch den Alten schon als Hauptsache galt, nicht bald einen grösseren, bald einen geringeren Raum einnähme; und wenig gebildetere Familien, deren aufblühende Jugend nicht, wohl oder übel, wenigstens in die Vorhallen jener Kunst eingeführt würde. Auf den Gymnasien und Hochschulen aber, welche die Musik noch nicht als öffentlichen Lehrgegenstand behandeln und durch öffentliche Anstalten unterstützen, sucht sich die Jugend, von einem unabweisbaren Bedürfniss getrieben, durch Privatstudien und Privatvereine zu helfen, so gut oder übel es eben gehen mag.

Der Praxis nach hat also bei uns die Tonkunst auf dem Gebiete der allgemeinen Pädagogik ihr Feld bereits erobert. Theoretisch rechtfertigt sich aber ihre feste Stellung auf demselben *durch eine unverkennbare musikalische Grundlage der menschlichen Natur*, welche bei allen Völkern, ohne Ausnahme, hervorgetreten ist und hervortreten wird, und welche, wenn es der Zweck der Erziehung überhaupt ist, alles von der Hand des Schöpfers in den Menschen Gelegte herauszubilden und zu harmonischer Entwickelung zu bringen, von der Pädagogik ganz unmöglich versäumt werden kann. Die Versäumung der Musik würde in der Menschenbildung alsbald eine grosse Lücke hervorbringen; zugleich würde aber dem Menschenleben selbst in der Tonkunst eine Hauptträgerin und Vermittlerin seiner Freuden und Schmerzen, seiner tiefsten und kräftigsten Bewegungen, seiner zartesten und heiligsten Regungen verloren gehen. — Was würde unser Kultus, was würden unsere Familien-, unsere Volks-, unsere patriotischen Feste sein ohne Musik? Welch süssen Reiz, welch erquickendes Labsal, welch reiches Mittel des Trostes und der Beruhigung, der Ermuthigung und herrlichsten Geistesbeflügelung würden wir nicht in ihrem Verluste zu beklagen haben! —

Doch wie schon die Pädagogik der Alten nicht jede Uebungsweise der Musik, nicht jede Art und jedes Maass derselben billigen mochte, so kann es unmöglich auch die heutige und es sind daher in dieser Hinsicht unstreitig zunächst die Vorsichtsmaassregeln zu berücksichtigen, welche die Sorge für das Leibeswohl der aufblühenden Jugend der Pädagogik zur Gewissenssache machen muss.

Da gilt es nun zuerst für die Gesangübung in den Volksschulen nur weise und aufmerksame Beachtung derjenigen Grenzen, welche die Natur selbst im Allgemeinen und durch die Ausstattung einzelner Individuen in's Besondere gesetzt hat. Der Gesang, zumal der langsam getragene, fast alle Hauptorgane des Körpers in die lebhafteste Thätigkeit und Spannung versetzend, ist mit einer so bedeutenden Anstrengung verbunden, dass sie auch bei kräftiger angelegten Kindernaturen schon nach einer halben Stunde anhaltenden Singens in sehr merklichem inneren und äusseren Echauffement hervortritt. Daraus ergibt sich von selbst *die Nothwendigkeit allmähliger Gewöhnung an ernsthaftere Uebung des Gesanges*, deren Stunden, aus leicht ersichtlichen Gründen, lieber in die ersteren und mittleren des Unterrichts überhaupt als in die letzten zu setzen sein möchten. Kränkliche, engbrüstige, nervenschwache Kinder, Mädchen in jungfräulicher Entwickelung begriffen, sind vielfachen Warnungen ärztlicher Schriftsteller und umsichtiger Gesanglehrer zu Folge, theils gar nicht, theils nur mit grosser Vorsicht, beim Gesangunterrichte zuzulassen. Ueberhaupt ist aber auch noch im reiferen Jugendalter grössere Mässigung in der Uebung des Gesanges anzuempfehlen, als man sie in der Regel zu finden pflegt. Uebermässige Anstrengung, zu welcher zumal begabtere Talente sich so leicht verlocken lassen, hat schon so manche Jugendblüthe frühzeitig zum Welken gebracht, ja nicht selten plötzlich zerknickt, und im am wenigsten gefährlichen Falle beraubt sie auch die beste Stimme frühzeitig des feineren Schmelzes und Wohllautes.

Werfen wir hierbei zugleich einen flüchtigen Blick in die musikalische Hauspädagogik, so möchte zu bemerken sein, dass auch eine allzufrühzeitig begonnene und zu hitzig verfolgte Uebung des Klaviers und anderer Instrumente der Gesundheit des jugendlichen Alters leicht nachtheilige Erschütterung bringen kann. Wie selten sieht man doch sogenannte, nur zu oft im Treibhause des Elterngeizes oder Ehrgeizes verfrühte Musikwunderkinder und Windeivirtuosen körperlich unverkümmert und im Genusse blühender Gesundheit! — Die Uebung der Saiteninstrumente ist, zumal anfangs, mit heftigem Nervenreize verbunden und erfordert kräftige Naturen. Im Betracht der auch von Dilettanten häufiger geübten Blasinstrumente achten manche die zu frühzeitige Uebung der Flöte für besonders anstrengend und leicht Erkrankung der Brust erzeugend.

Im Allgemeinen möchte hierbei noch zu erinnern sein, dass die häusliche Erziehung unserer Zeit überhaupt das Musikwesen zu sehr zu forciren scheint. Da sollen, zumal in den höheren Ständen, Knaben und Mägdlein von der zartesten Konstituzion, oft selbst auch bei sehr mässigem musikalischen Talente, dennoch binnen Kurzem zu Virtuosen herangebildet werden, und um diesen Zweck zu erreichen, bannt man die armen Geschöpfe, welche dabei doch auch noch viel, oft sehr viel Anderes erlernen und treiben sollen, Tag für Tag, Stunden lang an das Instrument und zwingt sie zu anhaltender Uebung der allerschwierigsten und ermüdendsten Passagen- und Bravourstücke — eine Thorheit, welche ge-

wiss keine gesunde Pädagogik billigen kann und der schon so manche zarte Jugendpflanze als Opfer gefallen ist. — Es kann doch unmöglich Zweck der Pädagogik seyn, alle Kinder, ohne Ausnahme, zu Virtuosen heranbilden zu wollen! — Nur so weit soll man, wie schon Aristoteles ganz richtig bemerkt hat, im Allgemeinen beim Musikunterrichte gehen, als nöthig ist, dass die Jugend an schönen Melodieen und Rhythmen (und, setzen wir hinzu, an schönem harmonischen Bau edler, wahrhaft tüchtiger Kunstschöpfungen) ein mit Bewusstseyn und Erkenntniss verbundenes Wohlgefallen empfinden lerne.

Schwieriger als jene physischen Grenzen, bis zu welchen die Musikübung im Allgemeinen vordringen möge, sind diejenigen zu bestimmen, innerhalb welcher sie nicht nur ohne Beeinträchtigung des Seelenlebens, sondern auch zu wahrer Förderung desselben, einen wesentlichen Theil der pädagogischen Disziplinen bilden könne. Diese Schwierigkeit hat aber in der grossen Unsicherheit und Verschiedenheit der Urtheile über die Wirkungsweise und den Wirkungsbereich der Musik überhaupt ihren Grund. Im Streite mit einigen, aber auch wieder in Uebereinstimmung mit anderen Musikgelehrten, insonderheit mit Herrn Professor Marx in Berlin, nehme ich an, dass die Musik zunächst sinnlich auf uns einwirkt, indem sie dem Gehörsinne durch mehr oder weniger mannichfache Tonreihen, Tonverbindungen und Rhythmen bald in angenehm süsser, bald in pikanter Weise einen wohlgefälligen Kitzel verursacht, bei welchem in vielen Fällen höhere und tiefere Bewegungen des Seelenlebens eben so wenig in's Spiel treten wie etwa beim Genusse feiner Getränke und wohlschmeckender Konditorei-waare. — Es gibt unzählige Musikstücke, deren Eindruck sich lediglich in diesem niederen Bereiche hält; wie es namentlich bei denjenigen der Fall ist, deren Wirksamkeit blos auf glanzendem, fein gezuckerten oder tüchtig gewürzten Passagen- und Figurenmaschwerke beruht, wie es häufig die neuere Virtuosenmusik bringt und welches man ohne auch nur den geringsten Gewinn an Geist und Herz vorüberrauschen hört.

Gehen wir einen Schritt weiter, so bemerken wir, dass die Musik auch fähig ist, den Verstand anzuregen und in Thätigkeit zu versetzen, indem derselbe in dem Baue der Musikstücke, im Gange ihrer Melodie, Harmonie und Modulazion, in der Bewegung des Rhythmus, in der Gestaltung und Zusammenordnung der Haupt- und Nebenthemen u. s. w. bald Gleichartiges und Ungleichartiges, Satz und Gegensatz unterscheiden lernt, und dabei auch an seinem Theile eine genussreiche Beschäftigung gewinnt, — doch nur einen Genuss, den ich etwa dem vergleichen möchte, der uns beim Anblicke regelmässig ausgeführter, aber dennoch in ästhetischer Hinsicht bedeutungsloser Arabesken, symmetrisch gemusterter Tapeten und Zeuge zu Theil wird. —

Auch in diesem Bereiche bewegen sich ausschliesslich nicht wenige Musikstücke und vorzüglich diejenigen, welche *lediglich* auf konsequente Durchführung einzelner Figuren und grösserer oder kleinerer Tongruppen oder auf rein technische Handhabung gewisser verwikkelter polyphoner Satzarten und des höheren Kontrapunktes berechnet sind. Es gibt dergleichen Musikstücke nicht wenige, welche, ohne sinnliches Wohlgefallen zu erregen und auf das Gefühl einzuwirken, doch für den Verstand und eben nur dem Verstande eine angenehme Beschäftigung und Erregung darbieten, wie es z. B. bei vielen Etuden und in der Regel bei streng gehaltenen Fugen und sogenannten Rathselkanons der Fall ist.

Ferner ist die Musik auch fähig, bald in mehr, bald in weniger klarer, auch für die Sprache ausdrückbarer Weise auf unser geistiges Gefühls- und Gemüthsleben einzuwirken und mehr oder weniger bestimmte unter den Bereich klarer Vorstellung fallende Empfindungen und Gefühle, Seelenstimmungen, Affekte und Leidenschaften darzustellen und dem Anschauenden zur Wahrnehmung zu bringen, welche in unendlich mannichfaltigen Nüancen und Schattirungen bald in den Bereich des Munteren, Heiteren, Lustigen, Humoristischen und Komischen, bald in den des Sanften, Anmuthsvollen und Lieblichen, bald in den des Düsteren, Traurigen, Schwermuthsvollen, bald in den des Schrecklichen, Grauenhaften und Dämonischen u. s. w. fallen können. Auch auf diesem Felde finden tausende von Musikstücken ihren Bewegungsraum, dessen Grenzen nicht selten schon durch die Ueberschriften bezeichnet sind, die sie an der Stirne tragen.

Dringen wir nun noch weiter vor, so ergibt es sich, dass die Musik, zumal in ihren höheren Formen und ganz vorzüglich in der vollkommensten und ausgebildetsten unter allen, nämlich in der Sonatenform, ganze Reihen von solchen Gefühlen, Gemüthsbewegungen, Seelenzuständen, Anschauungen u. s. w., bald in stetiger Entwikelung und Aufeinanderfolge, bald im kontrastirenden Wechsel darzustellen vermag, und zwar in solcher Weise und zumal für den Eingeweihteren mit so plastischer Klarheit und Lebenswärme, dass das Resultat des gewonnenen Totaleindrucks sich zu einem mehr oder weniger umfangreichen und erhabenen künstlerischen Hauptgedanken — zur künstlerischen Idee — gestaltet, welche auf synthetischem Wege, durch bewusstvolles Zusammenfassen der empfangenen und wahrgenommenen Einzeleindrücke, Gefühlsanregungen, Gemüthsbewegungen u. s. w. gewonnen wird, und mit welcher dann recht eigentlich erst die Tonkunst, als vollkommen ebenbürtig, in den Kreis der Schwesterkünste eintritt. Dass aber solcher Eintritt bereits geschehen sei, wird gewiss nicht leicht Jemand in Abrede stellen, der z. B. Beethovens unsterbliche Meisterschöpfungen im Bereiche der Sonatenform, unter welche bekanntlich auch die Sinfonie, die Ouverture, das Trio, Quartett u. s. w. fällt, klar angeschaut und denkend durchempfunden hat. Dabei ist zu beachten, dass bei voller, klarer Anschauung solcher Meisterwerke alles vorher über die Wirkungsweise der Musik im Einzelnen Bemerkte in wunderbar reicher und ergibiger Zusammenwirkung hervortritt, so dass, während das sinnliche Ohr seine genussreiche Befriedigung gewinnt, während Verstand, Gefühl und Gemüth in lebendiger Anregung begriffen sind, doch zuletzt auch die Vernunft, als Vermögen der Idee, zu thätigem Mitgenusse gelangt.

Kommen wir nun, nach diesem nothwendigen Exkurse, auf unseren Gegenstand zurück, so leuchtet nun wohl von selbst ein, wie die Pädagogik im Allgemeinen den Musikunterricht zu leiten und in seinen Grenzen näher zu bestimmen habe. *Sie wird nämlich dafür zu sorgen haben, dass ihre Zöglinge in Uebung und Anschauung der Musik nicht auf jenen zuerst bezeichneten, niedrigeren Stufen stehen bleiben, sondern Schritt vor Schritt über sie hinweg, zu höheren und zur höchsten hinangeleitet werden, auf welcher allein der Fehler und die Gefahr einseitiger Richtung nicht mehr zu befürchten ist.*

Allein die Pädagogik, im Allgemeinen genommen, ist noch weit davon entfernt, dies als nothwendig anerkannt und praktisch geltend gemacht zu haben, denn es ist eine unleugbare Thatsache, dass bei Weitem die meisten Musiktreibenden auf jenem niederen Standpunkte, auf welchem die Musik lediglich als Kunst für das sinnliche Ohr betrachtet und behandelt wird, stehen bleiben und sich von ihren Salonvirtuosen und Modekomponisten in einem steten Taumel sinnlich süsser und pikanter Aufregung erhalten, oder, wenn's hoch kommt, in ein in's Blaue hinausschmachtendes, üppig-weichliches Traumleben einlullen lassen, bei welchem sie, trotz aller mühsam errungenen technischen Fertigkeit auf diesem oder jenem Instrumente, dennoch niemals zu einem tieferen, Geist und Herz erfrischenden Musikverständniss gelangen. — Der anhaltende Genuss solch musikalischer Ohrenleckerei kann nun aber nicht anders, als verderblich auf die Jugend einwirken, indem sie dadurch, ohne auch nur den geringsten geistigen Gewinn davon zu tragen, in den edleren Kräften gelähmt, für besseres und edleres Streben unempfänglich gemacht, in den Sumpf der Sinnlichkeit hinabgezogen, oder in ein traumerisches Gefühlsleben versenkt wird.

Eben so wenig möchte aber auch wohl jene blose Verstandesmusik geeignet sein, ein wirklich heilsames Bildungsmittel für die Jugend, welche ohnehin nur ungern an dieselbe zu gehen pflegt, abzugeben. — Zwar ist es nothwendig, dass bei der musikalischen Bildung auch der Verstand sein Recht gewinne, und dass die Jugend die Musik auch von ihrer formalen Seite her verstehen und begreifen lerne, welches bei der gegenwärtig durch einen Logier, Marx u. A. so sehr erleichterten, und so weit fortgeschrittenen Methodik der Musik- und Komposizionslehre mit keiner grossen Schwierigkeit mehr verbunden ist; allein es kann jenes formale Begreifen doch wohl nicht als Hauptzweck selbst, sondern nur als Mittel betrachtet werden, um zu einem höheren ästhetischen Ziele zu gelangen. Zur Erreichung dieses Zieles wird aber die Jugend sobald als möglich an die höheren musikalischen Formen, zumal zur Sonatenform heranzuführen sein, in welcher sich nicht leicht der besseren Komponisten einer versucht hat, ohne wahrhaft Bildendes, geistig Nahrendes und Anregendes zu Tage zu fördern und über das Gebiet des blos sinnlich-Wohlgefälligen oder des kalt-Verständigen hinauszudringen. Ist aber die Jugend nur erst mit einzelnen duftreichen Blüthen im grossen herrlichen Garten der Sonatenform recht vertraut geworden, in welcher übrigens die teutsche Kunst auch gar vieles leicht zu Bewältigende hervorgebracht hat, dann wird sie bald mit Verachtung auf jene, dem blosen Ohrenkitzel frohnende, bei allem äusseren Glanze und Flitter dennoch leere, geist- und karakterlose, unkünstlerische Musik herabsehen, in welcher man ihr jetzt oft ein so gefährliches Spielzeug in die Hand gibt.

Dass nun aber bei der musikalischen Bildung unserer Jugend jenes edlere und schönere Ziel mehr und mehr in's Auge gefasst und erreicht, und dass dadurch einer sinnlich üppigen, entarteten Musik, wie sie in der neuesten Zeit auch in Teutschland leider nur allzuviel Raum gewonnen hat, ein kräftiger Damm entgegengesetzt, dass unser teutsches Volk durch eine weise musikalische Diät bei guter Gesundheit erhalten und der Gefahr zunehmender Sittenverwilderung entrückt werde, das ist unstreitig eine nicht unwürdige Aufgabe für die Haus-, wie für die Schul- und Staatspädagogik, deren Lösung man, zumal in einem so erleuchteten Staate, wie der Preussische, unter dem Regimente *des geistreichsten und hochherzigsten Königs* mit voller, freudiger Zuversicht entgegen sehen darf. —

Es lebe der König!

Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Von *Adolph Bernhard Marx.* Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. XIII und 170 S. gr. 8.

Angezeigt von Dr. E. Stein.

Mit demselben gespannten Interesse und derselben hohen Befriedigung, wie die früheren Schriften des verehrungswürdigen Herrn Verfassers, hat Referent auch die vorliegende gelesen und wiedergelesen und dadurch abermals Anlass zu wärmstem Danke gegen ihn gewonnen, den gewiss jeder unbefangene, das Wahre und Gute offen anerkennende Leser mit ihm theilen wird. Der Titel des hier anzuzeigenden Buches lässt zunächst Polemisches erwarten und Polemisches tritt uns denn auch in demselben vielfach entgegen; doch gibt es hier nicht etwa ein kleinlich herzerleerendes Geplänkel, sondern einen tüchtigen Feldzug voll ernster Manoeuvres, instruktiver Demonstrazionen, scharfer Angriffe und Hauptschläge, welche, wie man es bei tüchtigen Feldherrn gewohnt ist, nicht selten auf weitere Zielpunkte hinausreichen, als es beim ersten Blicke den Anschein hat; denn so manche Attake, welche auf dieses oder jenes feindliche Corps gerichtet ist, mag zugleich auch wohl auf andere im Hintergrunde versteckt liegende gehen.

Einen solchen Feldzug zu unternehmen, schien uns für Herrn Professor Marx zunächst, den anerkannten Lehrer und gefeierten Schriftsteller, dessen Musik- und Komposizionslehre theils schon in zweiter Auflage vorhanden, theils ihr entgegensehend, in und ausser Teutschland so glänzende Erfolge erlebt hat, keine äussere Nothwendigkeit vorhanden zu sein. Ist er nun aber dennoch rüstig und wohlgewappnet zu Rosse gestiegen, so hat er es offenbar blos gethan, um alten abgelebten

The warldly they may riches chase,
An' riches still may fly them,
An' tho' at last they catch them fast,
Their hearts can ne'er enjoy them.

Chorus.

Green grow the rashes, etc.

Gie me a canny hour at e'en,
My arms about my dearie;
And warldly cares and warldly men,
May a' gae tapsalteerie.

Chorus,

Green grow the rashes, etc.

For you sae douse! ye sneer at this,
Ye're nought but senseless asses,
The wisest man the warld e'er saw,
He dearly lov'd the lasses.

Chorus.

Green grow the rashes, etc.

Auld nature swears, the lovely dears
Her noblest work she classes,
Her 'prentice hand she try'd on man,
And syne she made the lasses.

Chorus.

Green grow the rashes, etc.

Der Kaufmann sich um Mammon plagt,
Das Glück scheint ihn zu scheuen,
Und hat er's endlich doch erjagt,
Kann's nicht das Herz erfreuen.

Chor.

Grün sind die Wiesen O! etc.

Schling ich vertraulich meinen Arm
Um Liebchens weissen Nacken,
So mögen Mammon, Sorg' und Harm
Sich all zum Teufel packen.

Chor.

Grün sind die Wiesen O! etc.

Was seyd ihr doch, ihr steifen Herrn,
Als seelenlose Leiber?
Selbst Salomo sah' Mädchen gern
Und liebte schöne Weiber.

Chor.

Grün sind die Wiesen O! etc.

Dem Weibe nur, gestand Natur,
Gebührt die erste Stelle;
Den Mann schuf sie zur Probe nur,
Damit dem Weib nichts fehle.

Chor.

Grün sind die Wiesen. O! etc.

Gespenstergestalten, wie sie als Revenants immer noch da und dort auftauchen, mit scharf eingelegter Lanze den letzten Todesstoss zu versetzen. Solches Unternehmen aber, — wie wenig es auch, vom wohlgesicherten Standpunkte des geehrten Verfassers selbst aus, als nothwendig erscheinen mochte, dem es gewiss Niemand verargt haben würde, wenn er, unbekümmert um jenen im Ganzen nur noch von Wenigen beachteten Spuk antiquirter Lehre, an dem herrlichen Lichtschlosse seiner Kompositionslehre und Musikwissenschaft fortgebaut hätte, wozu, wenn er selbst es nicht thut, gewiss nicht leicht eine andere Hand sich stark und geschickt genug finden wird, — hat doch auch wieder sein Hochrühmliches; denn einerseits hat altherkömmlicher Wahn auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst von je her ein so zähes Schlangenleben gezeigt, dass nicht oft genug dieser Hydra die immer wieder frisch nachwachsenden Köpfe abgehauen und ausgebrannt werden können, und andererseits findet sich zu solchem Kampfeswerke nicht immer ein Held, der das Schwert der Feder mit so geübter Hand und solcher Wucht zu führen vermöchte, wie unser Autor es hier gethan. Heissen wir ihn also auch hier auf dem Turnirplatze der Polemik freudigst willkommen.

In dem trefflich geschriebenen, geist- und gedankenvollen Vorworte gesteht er selbst, dass er sich noch zu keiner seiner bisherigen Schriften so schwer entschlossen habe, als zu der vorliegenden, und keiner so angelegen die weiteste Verbreitung und Erwägung wünsche — ein Wunsch, dem wir, *unbeschadet* der übrigen Werke des Verfassers, vorzüglich der Kompositionslehre, beipflichten — dass er aber dennoch sich in den Streit begeben habe, nicht aus Lust am Streiten selbst, das auch kein persönliches sein solle, sondern um der guten Sache der Wahrheit willen und aus der ihr inwohnenden, immer mächtiger vorgedrungenen Kraft, durch welche er auch voll unerschütterlicher Zuversicht den Sieg erwarte (S. 17). Im Gegensatze gegen veralteten Irrthum, gegen das Unwahre, Nichtige und Todte müsse das *rechte Bewusstsein von der Kunst und ihren Werken geweckt und erzogen werden*, und diesem hohen Zwecke, der höchsten Aufgabe der Kompositionslehre, solle auch diese Schrift gewidmet sein.

Sie zerfällt in 18 Abschnitte.

In der Einleitung, S. 1—7, erörtert der Verf. im Allgemeinen die Mangelhaftigkeit und Verwerflichkeit der älteren Generalbass-Harmonielehre und stellt, die Verdienste eines Logier und Gottfr. Weber lebhaft anerkennend, die gewiss von Allen, welche noch bei ihrem Jugendunterrichte unter dem Drucke des alten Wustes und Wirrsals gelitten haben, als unzweifelhaft erkannte Behauptung auf: dass die bisherige Kompositionslehre (oder vielmehr das, was an der Stelle derselben vorhanden war) gar nicht geeignet gewesen sei, ihre Bestimmung zu erfüllen.

Der zweite Abschnitt erörtert von S. 7—13 die Bestimmung und Wichtigkeit der Kompositionslehre im Allgemeinen. Sie soll nicht nur eine Bildungsschule für schaffende Künstler, sondern auch für Jedermann, der sich tiefer für Musik bilden, sich nicht blos sinnlich oder in dunklem Fühlen und Ahnen ihr ausüben, sondern in ihr Wesen tief eindringen will, — namentlich für Lehrer, Dirigirende und sonstige Vorgesetzte musikalischer Anstalten, ein Bildungsmittel sein.

Im dritten Abschnitte S. 14—24 beschäftigt sich der Verfasser mit Untersuchung des der Kompositionslehre nöthigen Umfangs, der sich über die Lehre I. von der Melodie, II. von der Harmonie, III. von der Begleitung, IV. vom polyphonen Satze, V. von den Kunstformen, und VI. vom Vokal- und Instrumentalsatze erstrecken soll; bei welcher Eintheilung, wie es sich von selbst versteht, die in der Musiklehre vorgetragenen Kenntnisse bereits vorausgesetzt werden. Schon in diesem Abschnitte werden die Lücken und Blösen der älteren Musiklehre vielfach nachgewiesen und die Ansichten S. W. Dehns, als des neuesten und jüngsten Generalbass- und Harmonielehrers, gegen welchen vorzugsweise die Polemik des Verfassers gerichtet ist, siegreich bekämpft.

Der folgende Abschnitt schildert noch ausführlicher die nächsten Folgen der Mangelhaftigkeit der älteren Lehre in einer Weise, welche einen gedrungten Auszug nicht wohl verstattet. Mit grossem Interesse wird hier der denkende Leser den zum Theil neuen und eigenthümlichen, stets treffenden Bemerkungen des gelehrten, gründlich forschenden Verfassers folgen.

Ein gleich wichtiger — für uns einer der wichtigsten von allen — ist der fünfte Abschnitt mit der Ueberschrift: „Gegenstand der Lehre". Diese Ueberschrift scheint uns das hier Abgehandelte nicht deutlich genug zu bezeichnen. Der Verf. hätte den höchst wichtigen Inhalt dieser § treffender mit eigenen Worten so angeben mögen, dass er in der Ueberschrift gesagt hätte: welchen Gedanken (Begriff, Vorstellung; die falsche) Lehre von der zu übertragenden Kunst hatte fassen sollen, aber nicht gefasst hat. — Die Sache selbst hat der Verfasser hier klarer, tiefer, schärfer und umfassender erörtert, als es bisher von ihm selbst oder einem Anderen geschehen war, und es gereicht dem Referenten, nach so manchen Anfechtungen, welche seine eigenen diesfallsigen Ansichten von gewissen Seiten her erleiden mussten, während sie von anderen Schriftstellern geflissentlich ignorirt wurden, zu grosser Freude und Beruhigung, sich in allen Hauptpunkten mit dem so scharfblickenden, das Ganze der Musik nach allen Seiten hin so sicher beherrschenden Verf. in vollster Uebereinstimmung zu wissen. Wenn wir nicht hoffen dürften, dieses Buch bald in eben so zahlreichen Händen zu sehen, wie die übrigen des Autors, so würden wir uns gedrungen fühlen, den ganzen § unseren Lesern als einen für die Musikwissenschaft höchst wichtigen Theil dieser Schrift, unverkürzt mitzutheilen. Uebrigens erlauben wir uns an den verehrten Autor, unter freundlichem Danke für die unseren eigenen Untersuchungen über den hier in Rede stehenden Gegenstand gewährte zusmunternde Anerkennung, die bescheidene Frage: ob es nicht zweckmässig gewesen sein dürfte, diese § an die Spitze dieser Streitschrift zu stellen und von ihr aus, als Haupt und Mittelpunkt

sammtliche übrige Faden der polemischen Betrachtung und Untersuchung ausgehen zu lassen. So möchte vielleicht das hier Bemerkte in seiner übersus reichen und frucht-bringenden Kraft für alle einzelnen Zweige der Musiklehre und Musikwissenschaft noch einrichtender hervorgetreten sein. Es ist darin, vorläufig wenigstens, eins der Hauptprobleme abgehandelt, auf deren Lösung die musikalische Aesthetik, von der psychologischen Seite her, beruht.

Der sechste Abschnitt, „Komponist und Kompositionslehre" überschrieben, stellt unter Anderem den wichtigen, einst, in einem gewissen Sinne, schon von den Griechen durchgeführten, allein lange vergessen gewesenen Grundsatz auf: *die Kompositionslehre darf sich nicht begnügen, blose Lehre, sie muss auch Erziehung sein.* Beachtungswerth ist, was hier der Vf. aus eigenem Denken und Forschen und was er aus neueren Schriftstellern beibringt. Interessant würde es aber gewesen sein, wenn er auch die hierher passenden Stellen der griechischen Autoren zur Vergleichung angeführt hätte, deren sich viele in Cramers Geschichte der Pädagogik Bd. I. und II. gesammelt finden. In bewundernswürdiger Weise haben schon jene Alten nicht blos Manches geahnt, sondern klar erkannt und ausgesprochen, worauf jetzt ein besonneres Denken und Forschen auf's Neue hinzukommt.

Die nun folgenden Abschnitte: „Die alte Lehre — Tendenz der alten Lehre — Konsonanz und Dissonanz — *Debne* Akkordsystem — Fortführung des Systems — Abschied vom System — Nachwehen des Systems — Die praktische Grundlage — Praktische Fehlgriffe — Die alte Methode" — beschäftigen sich grossentheils mit ernster, grundlicher Abweisung der irrigen Behauptungen, welche Dehn als Repräsentant der älteren und ältesten Theoretiker aufgestellt hat; wobei denn auch manche Andere, Genannte und Ungenannte, ihren Klaps mit weghekommen, doch stets in ehrsam ritterlicher Weise. Dabei gibt es denn immer etwas zu lernen, für Jung und Alt, und diejenigen, welche sich dazu zu alt oder zu klug halten, werden sich doch immer Geist und Herz erfrischt fühlen durch die Kraft achter warmer Kunstbegeisterung, welche auch dieses Buch des Verf. vom Anfang bis zum Ende durchhaucht und selbst dem dürrsten Zweige der Untersuchung eine frische Blüthe abzugewinnen weiss — und eben das ist es vorzüglich, was Referenten auch die Lektüre dieser Schrift des verehrungswürdigen Verf. zu einem höchst erquicklichen Genusse gemacht hat, der beim schönen, gediegenen Schlussworte zwar seinen Kulminazionspunkt, aber nicht sein Ende erreichte. —

Die äussere Ausstattung des Buches in Druck und Papier ist sehr schön, für minder kräftige Augen fast zu schon und blendend.

Mehrstimmige Gesänge ohne Begleitung.

Angezeigt von G. W. Fink.

1) *Mährchen von Karl Beck für vier Frauenstimmen komponirt von Ferd. Möhring. Op. 3. Berlin, bei Ed. Bote und Bock. Pr. [illegible] Thlr.*

2) *Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt von Ferd. Möhring. Op. 7. 1. und 2. Heft. Ebendaselbst. Pr. jedes Heftes [illegible] Thlr.*

Das sehr hübsche Gedicht No. 1., das wir schon einmal für eine Stimme sehr gut komponirt fanden, ist hier für vier Frauenstimmen so zart und in einander gewunden gehalten, dass es, rein und sinnig ausgeführt, einen lieblichen Eindruck hervorbringen muss, gleich einem Traume unter Rosen.

No. 2. stellt an die Spitze des ersten Heftes die fast zu viel komponirte tragische Geschichte Chamisso's, die auch hier nicht übel getroffen ist. Die Komponist zeichnet sich vor manchen andern durch Einfachheit und gute Vertheilung aus. Das teutsche Volkslied: „Wenn ich ein Vöglein wär" ist eben so einfach; doch bleibt uns die bekannte Volksmelodie lieber, wie es in solchen Fällen gewöhnlich gehen muss. „Rothe Backle, blaue Aeugle" verlangt eine gute Jodlerin; der Text passt sich besser für Männer. — Das zweite Heft hält sich dem Texte nach gleichfalls im Volksthümlichen, das durchweg in einem leichten Schleier trauernder Sehnsucht sich zeigt, die bekanntlich die glückliche Jugend zur besondern Freundin hat. Das „Saarvogieu" hat eine sehr gelungene Weise; das Mädchen auf grüner Haide ist hübsch, aber ausserlicher, als man sie finden möchte; das irische Lied von den Sommers letzter Rose ist am Düstersten gefärbt, und der Umwerf des Tonflusses ist modisch. Einfach ist Alles, aber zuweilen etwas kokett, was jedoch für Viele zum Gefallen zu gehören scheint. Die Auflagen haben Partitur und Stimmen.

Sechs Gesänge für zwei Soprane, Tenor und Bass komponirt von Heinr. Sattler. Braunschweig, bei Eduard Leibrock. Pr. 18 Ggr.

Der junge Mann hat in diesen seinen Erstlingsgaben sich bereits als einen so gründlich und musikalisch begabten Tonsetzer bewiesen, dass wir ihn mit Vergnügen in die Musikwelt einführen und häuslichen Singzirkel auf ihn aufmerksam machen. Die Melodieen haben guten natürlichen Fluss, die harmonische Stimmenverwebung ist besser, als in manchem Neuen, der Sinn der gewählten Gedichte ist getroffen, und dies Alles in einer solchen Bestimmtheit, der man es überall ansieht und anhört, dass der Verf. es mit seiner Kunst ernstlich meint, so wenig er es auch vergisst, sich das Wohlgefallen seiner Zeit möglichst zu erringen. Schlicht und freundlich erwunternd ist das erste Lied „an den Mond" von Ed. Voigt; die „Eisblumen" von demselben zeichnen sich durch imitatorische Aufeinanderfolge der Stimmen aus und sind ungefähr in einer Art, wie man sie an Call's Gesängen gern hatte. Das Lied wird gefallen. „Des Frühlings Heimath" von L. Bechstein ist in seiner Weise getroffen. „Das Schifflied" von N. Lenau wird man gern singen. Wir wünschen dem jungen Manne bei seinem öffentlichen Auftreten den

glücklichen Antheil des Publikums, der zur Ermunterung auch einen ausgezeichneten Talentes gehört. Auch diese Ausgabe ist in Partitur und Stimmen gedruckt.

Acht Gedichte von Adalbert v. Chamisso für eine Männerstimmen in Musik gesetzt von *F. L. Rackel.* Op. 6. Darmstadt, bei Pabst. 1841. Pr. 12 Sgr.

Gewählt wurden: 1. Bisner Hummel; 2. Liedermacher-Muth: „Und als die Schneider revoltirt" etc.; 3. Sternschnuppe; 4. Die goldene Zeit; 5. Der alte Müller; 6. Ein französisches Lied: „Und sitz ich am Tische beim Glase Wein" etc.; 7. Messging und Massgked; 8. Katzennatur. Der Komponist hat gut aufgefasst, sich musikalisch anziehend und einfach zu halten gewusst und Alles durch Töne noch erquicklicher gemacht. Nur vor und nach der „Schneider-Courage" würden wir die beiden Takt-Pausen weglassen, um den zusammengedrängteren Gesang lebendiger zu machen. Die Lieder müssen aber alle vielen Eingang finden. Jeder Männerverein mag sie zu seinem Vergnügen beachten. Es ist nur die Partitur ohne Auflegestimmen gedruckt.

Acht Gesänge ernsten Inhalts für den Männerchor komponirt von *Karl Thürn*, Seminarlehrer zu Friedberg. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 8 Sgr.

Auch diese ernsten Lieder sind, wie die vorigen scherzhaften, nur in Partitur gedruckt, nicht in Stimmen. Alle sind fromm, der Textwahl und der Tonweise nach; mehre kirchlich. Recht schön macht den Anfang: „Wie wohl ist mir im Dunkeln" etc., dem das eben so wohlgelungene dreistimmige Lied folgt: „Die Erde ruht, das Herz erwacht" etc. Das Lobied Gottes hat dagegen zu wenig Schwung; das Morgengebet ist schon besser. Schade, dass in diesem und dem vorigen Liede in Basse ein die Harmonie störender Druckfehler eingeschlichen ist, den man vor der Ausführung ändern mag. Die Hymne: „Wie des linden Windes Wehen naht uns Gottes Lieb und Macht" etc. ist zu einfach, um in erster Durchführung die melodisch rhythmischen Verlangungen gegen den Versbau des Gedichts nicht störend empfinden zu lassen. Ueberhaupt scheint nur diese ganze Tonweise für den Gegenstand nicht würdig genug. Auch im folgenden: „Beim heiligen Abendmahl" ist die taktische Schreibung nicht genau, wird jedoch beim Vortrage die Hörer weniger stören. No. 7 „Heimweh" und No. 8 „Am Busse- und Bettage" werden nicht Wenigen genügen. Der Komponist hat vorzüglich wenig gröbste Sänger vor Augen gehabt und auf Leichtigkeit der Ausführung am Meisten Rücksicht genommen.

Der Liedersaal. Auswahl vorzüglicher Lieder für den gemischten Chor. Heft I. Partitur. Zürich, bei Hans Georg Nägeli.

Eine mit richtigem Takte gut ausgelesene Anthologie leicht vorzutragender schöner Lieder von älteren allgemein geehrten und von neueren uns weniger bekannten Komponisten, sämmtlich von ansprechenden Texten gehoben. Das erste Heft enthält 21 Lieder und einen langer ausgeführten Gesang auf 20 Querquartseiten. Das Unternehmen wird Anklang finden.

Coeur König, Gedicht von A. Kopisch, für eine Männerstimmen komponirt von *Fr. Kücken.* Op. 36. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ⅓ Thlr.

Dieser Scherz, der auch dem Wortinhalte nach einer allgemein zusagenden Spitze sich erfreut, hat durch das Rezitativische des zweiten Basses, der im Solo eine wichtige Rolle spielt, und durch das Antworten des Chores etwas Dramatisirtes, und in der Art der Musik etwas leicht Motettenartiges erhalten, worin die grosswäterlichen Textwiederholungen das Komische vermehren und ihm zu einem verbreiteteren Antheil der Hörer und der Vortragenden verhelfen werden. Das derb Komische, sobald es nicht zu stark über die Schnur haut, macht immer mehr Glück, als das fein Komische, weil bei dem Letzten das dabei Vorauszusetzende sich nicht überall vorfindet etc. Wir glauben daher dem Werkchen den besten Absatz versprechen zu dürfen; es wird die Meisten heiter unterhalten und besonders die Last der Tafel mannigfaltiger machen. Man erhält Partitur und Stimmen; es ist also für Alles gesorgt, was man hierbei nur wünschen kann.

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass komponirt von *O. Boeder.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die gewählten Gedichte sind: Schifffahrt von H. v. Fallersleben (in 2 Nummern); Frühlingsruf, von v. Schlippenbach; Waldesgruss, von demselben; Erntelied, von H. v. Fallersleben; Bauernregel, von Uhland. Der uns unbekannte Komponist zeigt sich geschmackvoll und musikalisch gebildet; seine Melodien sind natürlich, angemessen und frisch; die Stimmenverwebung, auf gute Harmonie gebaut, ist fliessend, anziehend und leicht. Dabei waltet das Heitere bedeutend vor; selbst der vierte Gesang behauptet in seinem Ernst etwas so Freundliches und Mildes, dass diese Gesänge überall angenehme Forderer gut geselliger Unterhaltung sein werden. Man erhält Partitur und Stimmen sehr schön gedruckt.

Zehn Orgelstücke mit und ohne Pedal zu spielen komponirt und Herrn *James Thal* freundschaftlich gewidmet von *Anton André*, 68. Werk. Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 gGr. Offenbach a. M. bei Joh. André.

(Eingesandt.)

Im dritten Bande der hinterlassenen Schriften von K. M. v. Weber heisst es S. 152 über den Komponisten A—e:

„Er tadelt? sein, bewundert diesen Mann,
Dem einst kein Gott den Vorzug rauben kann
Dass selbst im Schmerz von dem Leben
Er nicht den Geist braucht aufzugeben"

Den Beleg zu des verstorbenen Hochmeisters Ausspruche liefert auch diese herrliche Komposizion, und beweist zugleich, wie originell, edel und gründlich A. André auch für die Orgel zu schreiben vermag! Ich sage originell; wenn der belehrende Vorbericht vom Spieler nicht unbeachtet bleibt, so klingt es hier ganz anders, als wie die meisten ältern und neuesten Orgelstücke; gründlich; rein im Satze, dabei sehr melodiös und dem Tempel Gottes höchst entsprechend. — Wie mag es wohl kommen, dass über diesen hochstehend tiefdenkenden Künstler so wenig öffentlich gesprochen wird? So z. B. habe ich über A. André's erschienene Lieder und Gesänge, bis jetzt 60 an der Zahl, noch in keiner musikal. Zeitschrift eine Besprechung gefunden, während über manches Geringfügige öfters viel gesprochen wird! André's Lieder sind in jeder Beziehung klassisch zu nennen. Welch richtige Deklamazion, welche poetische Auffassung und welchen Ausdruck hat schon No. 1: „Ohne deine Blicke ist die schönste Flur" etc. Nur Schade, dass die Pianofortebegleitung für manche Liebhaber etwas zu schwer sein möchte. Alle Gesangfreunde und zunächst Gesangsfreundinnen werden es nicht bereuen, dieser Lieder und Gesänge Bekanntschaft zu machen; sie sind sämmtlich bei Joh. André erschienen.

Nachschrift der Redakzion.

Ueber des geehrten Ant. André Werke ist in u. Bl. sogar noch öfter gesprochen worden, als uns durch Einsendung derselben Gelegenheit dazu geboten worden ist. Bei besonders wichtigen Werken thut man dies schon einmal um der geneigten Leser willen. — Oder sollte es wohl eine Pflicht der Redakzion sein, auch sogar nach Liederheften zu laufen, um sie anzuzeigen? — Herrn Anton André's Lieder sind nicht eingesandt, folglich auch nicht besprochen worden, was in u. Bl. ganz in der Ordnung ist, da wir uns oft und bestimmt darüber erklärt haben. — Was der Herr Einsender übrigens noch beifügt, geht uns gar nicht an, sondern diejenigen, die Allotria treiben, und nicht überlegen, dass Geringfügiges und Tadelhaftes eins ist, Tadel hingegen nicht ohne Beweis und Zurechtweisung hingestellt werden darf, wenn der Verf. des Getadelten und selbst das Publikum, das vor dem Verfehlten gewarnt werden muss, überzeugt werden sollen. Loben kann man, wenn man sonst will, ohne Grund, es lässt sich dies Jeder schon gefallen; mit dem Widerspruch hingegen sieht es anders aus, was der Herr Verf. hätte bedenken sollen. — Endlich sind wir stets sehr froh gewesen, wenn uns recht viel Gutes eingesandt wurde. Aber die guten Herren sind oft, wenn sie belieht werden, so stolz, dass sie keine Anzeige mehr nöthig zu haben glauben und dass sie wollen, man solle sie um ihre Werke bitten. Aber das thun wir nicht, und sind so stolz als sie, so weit es Rechtens ist. Wo zwei Parteien zu einer Sache gehören, müssen beide dafür das Ihre thun, wenn es gut gehen soll. Geht es dann minder gut, wird gewöhnlich die Schuld auf den unschuldigen Theil geschoben, der nur diesmal keine Lust hat, sie auf sich sitzen zu lassen. — Schlüsslich: der Reim?! — Er stehe *).

Nachrichten.

Berlin, den 12. November. Schon im Oktober gewährten einige Musikaufführungen und Opernvorstellungen erhebende Unterhaltung. Händels grossartiges Oratorium „Judas Makkabäus" wurde von der Singakademie, als eine Nachfeier der funfzigjährigen Jubelfeier im Mai, zu wohlthätigen Zwecken, in der erleuchteten Garnisonkirche trefflich ausgeführt, da beide Abtheilungen der Akademie, an 400 Personen, die Chöre mit der grössten Präzision ausdrucksvoll, die Soli unsere vorzüglichsten Künstler und Dilettanten, z. B. Judas Makkabäus Hr. *Mantius*, sangen und die königl. Kapelle mitwirkte. Der König, erst an demselben Tage aus Schlesien zurückgekehrt, wohnte der Aufführung von Anfang bis zu Ende bei. Leider hatte übrigens stürmisches Regenwetter sehr zahlreichen Besuch der Kirchenmusik verhindert. Dennoch hat die Brutto-Einnahme an 600 Rthlr. betragen. In kleinerem Maassstabe, jedoch nicht minder interessant war die Aufführung des „Weltgerichts" von Friedrich Schneider von Seiten des Gesanginstituts im ersten Abonnementskonzerte des Hrn. MD. Julius Schneider, welcher in diesen Tagen auch seine Kantate: „Teutschlands Befreiung" zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche aufführete. Der Geburtstag des König wurde am 15. Oktober durch Festlichkeiten von der königl. Akademie der Künste, Universität, Akademie der Wissenschaften, Singakademie und in den drei Theatern gefeiert. Ueber die Feier in der k. Akademie der Künste erfolgt ein besonderer Bericht. Die Singakademie begann ihre Nachfeier des Geburtsfestes am 19. Okt. mit einem Choral Zelters: „Gott in der Höh' sei Ehr," welchem ein „Salvum fac Regem, Domine!" von Granzin für 6 Stimmen, dann das neue Preussenlied von Dr. Karl Seidel, der Melodie des God save the king angepasst, sehr wirksam folgte. Händels (sogenanntes Utrechter) Te Deum für 8 Singstimmen von Zelter eingerichtet und mehrere Gesänge aus Händels „Messias" bildeten den zweiten Theil der Feier, welche das prachtvolle Halleluja würdig schloss. Auch am Beerdigungstage des genialen und vielfach verdienten Ober-Landes Bau-Direktors Professor Schinkel widmete die Singakademie dem ehrenwerthen Mitgliede der k. Akademie der Künste eine einfach gemüthvolle Gedächtnissfeier. Nach Joh. Seb. Bach's Choral: „Tod, wo ist dein Stachel?" deuteten wenig Worte des Direktors an, welchen Verlust der Staat und die gesammte Kunst erlitten. Hieran schloss sich Zelter's Requiem, worauf L. Hellwig's „Sancta Maria" und die Motette: „Trauert um die Trauern-

*) Die Verlagshandlung kann sich mit obiger Nachschrift der verehrlichen Redakzion nicht durchaus einverstanden erklären.

(Zu No. 48.)

den" von C. F. Rungenhagen folgte. Konzerte fanden im Oktober noch nicht Statt.

Das königliche Theater hat sich durch die mit grosser Mühe und Sorgfalt unter L. Tieck's Anleitung eingeübte Vorstellung der Tragödie Antigone von Sophokles ausgezeichnet. Da solche indess nur vor dem königlichen Hofe und wenigen auserwählten Zuschauern in dem nach antiker Art dazu besonders eingerichteten Theater im neuen Palais bei Potsdam Statt gefunden hat, so muss eine nähere Anzeige darüber bis nach der zu hoffenden öffentlichen Aufführung ausgesetzt bleiben. Die von dem zum Kapellmeister des Königs ernannten Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy zur Antigone, nach Donner's Uebersetzung, neu komponirten Chöre, mit einigen Soli's, sollen von Wirkung und eigenthümlich gewesen sein. Doch hat der sinnige Tonsetzer sich des ganzen Reichthums der neueren Instrumentation angemessen bedient, da jetzt die originale griechische Musik (so weit solche uns bekannt geworden ist) wohl schwerlich Anklang finden dürfte. Es wird besonders ein Teinkchor, als sehr gelungen, gerühmt. Eine Wiederholung dieser Vorstellung hat am 6. d. M. in gleicher Art, wie auch am 7. d. eine Aufführung der Kompositionen des Fürsten Anton Radziwill zu Goethe's Faust von dem Gesangverein zu Potsdam unter Leitung des Komponisten L. Ruth, in Gegenwart des königlichen Hofes im Casino statt gefunden. Die bei der königlichen Bühne angestellte Dem. *Hahnel* hat zweimal die Norma mit gewohntem Erfolge und edler Auffassung des Karakters gesungen, obgleich die vielen Transpozizionen einzelner Gesangstellen und ganzer Tonstücke etwas störend waren, besonders in den Duetten mit Adalgisa, welche Dem. *Schultze* sehr innig, theilweise nur nicht ganz rein sang. Herr *Ecke* sang den Sever, von lebhaftem Spiel unterstützt, nicht ohne Wirkung. Endlich hatten wir denn auch einmal wieder eine neue Oper, oder vielmehr Lustspiel mit Gesang: „Der Guitarrespieler", aus dem Französischen des unerschöpflichen Scribe von Grünbaum übertragen, mit Musik von Halevy. Die Manier dieses Komponisten, artige Melodien durch pikante Rythmen und Modulazionen zu würzen, mehr für feine Ausarbeitung der Details, als geniale Auffassung der Karaktere in grossen Zügen zu leisten, verläugnet sich auch in dieser, dem Zeitgeschmack entsprechenden Operette nicht, welche nur zu viel Dialog und eine so spannende, verwickelte Handlung enthält, dass das musikalische Interesse dadurch verringert wird. Ueber das Stück und die Komposizion haben diese Blätter bereits mehrere Mittheilungen erhalten, daher sich Referent darauf beschränkt, die vorzügliche Ausführung der Hauptrollen der Sara und des Riccardo durch Dem. *Tuczeck* und Herrn *Mantius* zu erwähnen. Die Tenorpartie des Gouverneurs Fra Lorenzo war der Stimmlage des Hrn. *Blume* nicht ganz angemessen, obgleich derselbe den gefoppten Inquisitor sehr befriedigend darstellte. Hr. Ecke sprach und spielte den patriotischen Kaufmann Martin de Ximena kräftig und angemessen; die Basspartie schien ihm indess etwas zu tief zu liegen. Den Don Alvar de Zuniga sang Hr. *Bötticher* ausgezeichnet. Die Donna Manuela wurde von Mad. *Valentini* mit Anstand und gemässigter Färbung der stolzen, etwas hornirten spanischen Dame dargestellt. Das Singspiel ist wegen des vorzüglich erforderlichen feinen und lebendigen Spiels, ausser der Gesangvirtuosität der Sara und des Guitarero, schwer zu besetzen. Die Nebenrollen waren hier ganz genügend vertheilt. Auch liess die Szenerie und reiche Kostümirung nichts zu wünschen übrig. Dennoch wollte die Oper Anfangs nicht so recht erwärmen, hat indess bei wiederholten Vorstellungen allgemeineren Anklang gefunden. Vortrefflich ist die Leistung des Orchesters in diskreter, feiner und effektvoller Ausführung der sehr komplizirten Begleitung. Am meisten gefallen haben folgende Gesänge: 1) die erste Serenade des Riccardo, 2) die Arie der Sara No. 3. mit der darin vorkommenden Romanze, 3) die ganz vorzügliche Arie des Riccardo No. 5. mit langem Ritornell von Harfe, obligater Violin und Blas-Instrumenten, 4) das Duett No. 6., 5) das sehr pikante Sextett No. 7. überhaupt sind die Ensemble-Gesänge dramatisch und von guter Wirkung). Ferner die rührende Romanze der Sara No. 10. und das letzte Duett No. 12. Bei so viel musikalischem Werth thut der Komposizion nur ein seltener Umstand Eintrag: dass die Handlung durch ihre Verwickelung und das feine Intriguen-Spiel zu sehr von der Musik die Aufmerksamkeit ablenkt. Ein ganz vollständiger, wie der Klavierauszug ohne Finale ist, nebst transponirten einzelnen Gesängen für Sopran und Alt, auch sämmtliche Piecen einzeln sind in der Schlesingerschen Musikhandlung hier erschienen, und an mehrern Instrumental-Arrangements fehlt es auch nicht. — Ausserdem hat die k. Oper den „Feen-See" noch öfter wiederholt und damit stets ein volles Haus bei hohen Preisen gemacht. Dem. Tuczeck hat die Amine in der „Nachtwandlerin," wie die Isabella in „Robert der Teufel" beifällig gesungen. Auch die „Stumme von Portici" kam wieder mit Hrn. *Bader* als Masaniello und Mad. *Taglioni* zur Aufführung. Die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne hat einen neuen Schwung durch die neu engagirte junge Sängerin Signora *Laura Assandri* (nicht Albertazzi) erhalten, welche als Desdemona in Rossini's Otello mit ausserordentlichem Erfolg zwei Abende hinter einander debütirte. In der That verbindet diese angenehme Sängerin mit jugendlich einnehmender Persönlichkeit eine frische, meistens reine, zuweilen nur ein wenig scharfe Sopranstimme von vielem Umfang in der Höhe (bis dreigestrichen d und es), Leichtigkeit und Volubilität, nebst Geschmack im Vortrage. Hiezu nun höchst lebendiges, leidenschaftliches Spiel, welches nie die Grenzen des Schönen überschreitet, so ist der günstige Eindruck begreiflich, den Signora Assandri bewirken musste, und den sie auch in spätern Kunstleistungen als Lucia di Lammermoor und Rosina im Barbiere di Seviglia sich zu erhalten gewusst hat. Signora *Forconi*, die Herren *Rossi*, *Paltrinieri* und *Savio* sind nach Wiederholungen des „Turco in Italia" (ohne sonderlichen Erfolg), der verrufenen

Lucrezia Borgia, des „Elisir d'amore" nach Kopenhagen abgereist. Mehrere neue Mitglieder dieser Gesellschaft werden noch erwartet. Das Interesse an der ital. Oper steigert sich wieder. Auch Signor *Vitali* hat sich als Otello lobenswerth durch energischen Gesang und lebendige Darstellung ausgezeichnet. Schade nur, dass dieser Sänger meistens heiser, so wie Signora *Ferlotti* fast beständig krank ist, wahrscheinlich doch wohl von klimatischem Einflusse herrührend. Auch an Hrn. Rossi, der den Rodrigo in „Otello" und den Conte im Barbiere etc. sehr gut sang, verliert die Oper, wie an Hrn. Paltrinieri (ein vorzüglicher Figaro!) tüchtige Sänger, die nicht so leicht ersetzt werden dürften. Signor *Setti* als Elmiro in „Otello" wollte nicht ganz genügen.

Kürzlich ist auch Donizetti's Parisina mit vielem Beifall gegeben, worüber das Nähere im November-Bericht.

Am Geburtstage der Königin wird im k. Opernhause Gluck's Orpheus und Eurdice (Dem. *Hahnel* und *Schultze*, Dem. *Tuczeck* den Amor) nach der italienischen ursprünglichen Komposizion, im Königsstädter Theater ein allegorisches Festspiel und Lucia di Lammermoor mit Signora *Assandri* und einem neu engagirten Sänger, Signor *Salvatore Natale* aus Neapel, gegeben werden. Die Sing-Akademie hat zu ihren vier Konzerten Handel's „Joseph", ein neues Oratorium: „Johann Huss" von Dr. Löwe, die D moll-Messe von Cherubini, und Paulus von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy gewählt. Wie man sich schmeichelt, wird nach der Rückkehr des Königs und der Königin Antigone im Schloss-Theater zu Charlottenburg für eine gewählte Zuhörerschaft wiederholt werden, wo alsdann Ref. auch die allgemein gerühmten Chöre kennen zu lernen hofft. — Auch die Soiréen des Herren MD. Moeser und KM. Zimmermann werden nächstens wieder beginnen. — Herr KM. J. Meyerbeer wird den Winter über, aus Familien-Rücksichten, hier verweilen, weshalb die Aufführung seiner neuesten Oper in Paris noch ausgesetzt bleibt.

Ueber die am 4. d. M. hier statt gehabte Säkularfeier der Grundsteinlegung des königlichen Opernhauses durch eine musikalisch-dramatische Akademie, welche ausschliesslich teutsche Opernmusik, d. h. von gebornen Teutschen, enthalten sollte, und die Absicht angab, die Entwickelung derselben durch diese Anthologie darzuthun, erfolgt nächstens eine besondere Mittheilung, da der Stoff zu reichhaltig ist.

Leipzig, den 29. November 1841. *Fel. Mendelssohn-Bartholdy's* Anwesenheit hat uns binnen wenigen Tagen so viele und bedeutende musikalische Kunstgenüsse gebracht, dass wir kaum so ausführlich darüber berichten können, als sie es verdienen. Am 22. November fand unter seiner Direkzion im Saale des Gewandhauses das alljährliche Konzert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds statt, welches reich und interessant ausgestattet und von Zuhörern fast überfüllt war. Das Repertoir bestand in: Sinfonie von F. David (neu). — Duett aus Uggero il Danese von Mercadante, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*. — Sonate für Fagonoforte und Violine von L. van Beethoven (C moll), vorgetragen von Herrn KM. Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy* und Herrn KM. *David*. — Zwei Romanzen von Bellini und Adam mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*. — Lieder ohne Worte, komponirt und vorgetragen von Herrn KM. Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Ouvertüre zu Leonore von L. van Beethoven (No. 2, Manuskript). — Der 96. Psalm von Felix Mendelssohn-Bartholdy.

David's Sinfonie ist die erste, welche wir von ihm kennen lernen, vielleicht auch die erste, die er geschrieben; überall aber hört man den tüchtig gebildeten, talentvollen, gewandten Musiker heraus, der sich nicht mühsam abzuarbeiten braucht, um mit einem reichen Schatz musikalischer Ideen ein wohlgeordnetes, klares und wirksames Kunstwerk zu schaffen. Die ganze Sinfonie ist in allen Sätzen ausserordentlich fliessend, kenntnissreich und geschmackvoll gemacht, die Instrumentirung überall gut, oft mit vieler Feinheit berechnet, und die Erfindung so natürlich und ansprechend, dass man nicht nur mit grossem, anhaltenden Interesse, sondern auch mit wahrer Freude dem ganzen sehr ehrenwerthen Werke gern und bis zu Ende folgt. Uns haben am meisten das Andante und Scherzo angesprochen, welche sich durch Erfindung und geistreiche Behandlung ganz vorzüglich auszeichnen. Die Ausführung war unter Mendelssohns Direkzion sehr gelungen und alle Sätze wurden von dem Publikum mit lebhaftem, entschiedenen Beifall aufgenommen. Wir wünschen dem geehrten Komponisten Glück zu diesem Erfolg, durch den er sich wohl bestimmen lassen könnte, uns bald wieder mit einem grösseren Werke zu erfreuen.

Das Duett von Mercadante ist musikalisch zu unbedeutend, als dass es dem wirklich ausgezeichneten Gesange der Fräul. Meerti und des Herrn Tuyn hätte volle Anerkennung verschaffen können; einem teutschen gebildeten Publikum werden solche leere Effektstücke nie volle Befriedigung gewähren.

Desto genussreicher war die hierauf folgende Prachtleistung der Herren Mendelssohn und David; selten wird man diese herrliche Sonate so aus einem Gefühl hervorgegangen, so in allen Theilen vollendet und meisterhaft hören können, und wir begreifen recht wohl die Begeisterung, die solche Leistungen bei Jedem, der überhaupt Sinn für Kunst hat, hervorbringen müssen und durch welche der wahre, gute Geschmack im Grunde weit mehr und sicherer gefördert wird, als dies oft durch jahrelanges mühsames Studium möglich wird. Darin auch hauptsächlich ist der Werth und die Bedeutung des musikalischen Urtheils unserer Konzertpublikums begründet, dass es Jahre hindurch Gelegenheit hatte, sich an den trefflichsten Kunstleistungen heranzubilden, ein Vortheil, der kaum irgendwo gleich andauernd und in gleicher Vollendung geboten werden dürfte.

Fräul. Meerti sang die Romanzen so schön wie immer, und die zweite von Adam mit so grosser Wir-

kung, dass sie sich bewogen fand, dieselbe zu wiederholen.

Welchen bezaubernden tiefen Eindruck Mendelssohn gestern durch den Vortrag seiner herrlichen Lieder ohne Worte hervorbringt, brauchen wir nicht erst zu sagen; es sind diese Kunstleistungen einzig und vollkommen in jeder Hinsicht, von Vielen nachgeahmt, aber von Keinem noch erreicht. Er spielte drei Lieder aus dem neuesten, dem vierten Heft. No. 1, in As dur, No. 5, das höchst eigenthümliche karaktervolle Volkslied, und No. 6 in A dur, das sich durch melodiöse Erfindung sowohl, als durch brillante Wirkung als Klavierstück auszeichnet.

Die Ouverture zu Leonore von Beethoven, No. 2, C dur, ist die nur als Manuskript (im Besitz der Herren Breitkopf und Härtel) vorhandene erste Bearbeitung der im Druck erschienenen grossen Ouverture zu Leonore, in C dur, welche hier, der genommenen Bezeichnung wegen, immer als No. 3 genannt wird. Bei einer früheren Gelegenheit, als Mendelssohn alle vier Ouverturen, welche Beethoven zu Leonore und Fidelio schrieb, in einem unserer Gewandhauskonzerte zugleich unmittelbar auf einander folgend aufführte, haben wir schon den Wunsch ausgesprochen, dass No. 2 bald im Druck erscheinen möge; wir wiederholen diesen Wunsch, dessen Erfüllung für alle Künstler von höchstem Interesse sein muss, und auch von dem grösseren Publikum gewiss mit Dank aufgenommen werden dürfte. Die Ausführung der Ouverture war sehr schön und erhielt den allgemeinsten lebhaftesten Beifall.

Den Psalm von Mendelssohn, ein kostbares Werk, voller Würde und Kraft, tief ergreifend durch fromme Begeisterung, und auch ausgestattet mit den herrlichsten Schätzen der Kunst, haben wir vor einiger Zeit schon hier öffentlich gehört. Wie damals brachte er auch jetzt die grösste Wirkung hervor. Die Ausführung, welche von einer bedeutenden Anzahl hiesiger Gesangfreunde trefflich unterstützt wurde, war sehr vorzüglich. Die Solopartieen trugen Fräul. *Meerti*, Fraul. *Grünberg* und Herr *Schmidt* vor, unter welchen sich namentlich der Letztere durch gute Auffassung der schönen Tenorpartie auszeichnete. Der Psalm erscheint nächstens in der Musikalienhandlung des Herrn Friedrich Kistner; wir hoffen dann Gelegenheit zu haben, tiefer in die Komposizion einzehen und uns ausführlicher darüber aussprechen zu können.

Das siebente Abonnement-Konzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. November 1841, ebenfalls noch unter Mendelssohns Mitwirkung, brachte: Ouverture zum Wasserträger von Cherubini. — Arie aus Donna Caritea von Mercadante, gesungen von Fraul. *Meerti*. — Konzert für Pianoforte von L. van Beethoven (G dur), vorgetragen von Herrn KM. Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*. — Der 114. Psalm und Ouverture, Chöre und Soli aus dem Oratorium „Paulus" von Fel. Mendelssohn-Bartholdy. —

Die Ouverture wurde sehr gut und mit vieler Anerkennung ausgeführt. Fräul. Meerti sang die nicht uninteressante Arie von Mercadante vorzüglich und noch besser als ihr seither manche andere grössere Gesangpartieen gelungen waren. — Wenn Mendelssohn ein Konzert von Beethoven vortragt, so weiss unser Publikum schon aus Erfahrung, welch hohen, seltenen Kunstgenuss es in doppelter Hinsicht zu erwarten hat. Nicht die treffliche, geistvolle Auffassung der herrlichen Komposizion, nicht der unvergleichlich meisterhafte Vortrag derselben allein ist es, was hohes Interesse und wahre Freude gewähret, sondern hauptsächlich durch die unnachahmlichen, genialen Improvisazionen, welche Mendelssohn in den Kadenzen bietet, bringt er eine so tiefe, schlagende Wirkung hervor, wie es nur ihm allein, bei seinem glänzenden, glücklichen Gaben, vergönnt zu sein scheint. Man weiss in der That nicht, ob man mehr die reiche Erfindung, die trefflichen geistvollen Kombinazionen der Motive, oder die meisterhafte Ausführung derselben bewundern soll, durch die er im Augenblick ein neues Kunstwerk schafft, das leider nur zu schnell vorübergeht und dann für immer verschwindet.

Zur Ausführung der Gesangkompositionen hatte sich wieder eine grosse Anzahl der gebildetsten Gesangfreunde vereiniget, und trug zu dem vorzüglichen Gelingen derselben wesentlich bei. Der grossartige, für Doppelchor geschriebene Psalm (bei Breitkopf und Härtel unlängst erschienen) ist von ergreifender und glänzender Wirkung. Den Paulus, dieses Meisterwerk der neuesten Zeit, kennt die ganze gebildete musikalische Welt. Aus ihm kamen zur Aufführung: die Ouverture und alle unmittelbar hierauf folgende Chöre und Soli bis zu und mit dem Choral: Wachet auf, ruft uns die Stimme. Die Soli wurden von Fräul. *Meerti*, Herrn *Tuyn* und Herrn *Pögner* sehr gut vorgetragen und das Ganze machte tiefen, nachhaltigen Eindruck. Wir müssen überhaupt gestehen, dass uns dies Konzert durch die Zusammenstellung der herrlichen Kunstwerke sowohl, als durch deren vortreffliche Ausführung einen grossen Genuss gewährt hat, für den wir um so dankbarer sind, je seltener wir dergleichen jetzt haben werden, da hierzu Mendelssohns Anwesenheit und Mitwirkung wesentlich nothwendig sind. Er ist leider schon wieder nach Berlin abgereist und wird von da wohl erst Anfangs kommenden Jahres zurückkehren. Am vergangenen Sonnabend hat er noch in der ersten Quartettunterhaltung dieses Winters im Saale des Gewandhauses, sein Trio und einige seiner neuesten Pianofortekompositionen gespielt, worüber wir später mit berichten werden. Der von mehreren Kunstfreunden in gewählem Privatkreise unternommenen Vorlesung der Antigone von Sophokles mit Ausführung der von Mendelssohn komponirten Chöre, welche gestern unter seiner Leitung stattgefunden hat, haben wir leider nicht beiwohnen können. Die Wirkung soll grossartig in jeder Hinsicht gewesen sein, und alle, die so glücklich waren, daran Theil nehmen zu dürfen, sind davon tief ergriffen und des Lobes voll. Vielleicht gelingt es uns, auch hierüber noch einiges Nähere mittheilen zu können. ✣

Berlin. Ueber die Feier des Geburtstages des Königs von Preussen am 15. Oktober 1841 in der königl. Akademie der Künste. Die bisher am 3. August, dem

Geburtstage des verstorbenen Königs, stattgefundene öffentliche Sitzung der königl. Akademie der Künste, in welcher der grosse Preis im Fache der bildenden Kunst alljährlich verliehen wird, ist jetzt auf den 15. Oktober, als den Geburtstag des regierenden Königs Friedrich Wilhelm 4. verlegt und wurde in diesem Jahr zum ersten Mal an diesem Tage festlich begangen. Nach einer einleitenden Rede des Direktors wurde die Feier mit einer in würdigem Styl gehaltenen Festkantate von C. F. Rungenhagen eröffnet, welche aus einem reich figurirten Chor, einem kantabeln Terzett für zwei Soprane und Tenor und einem fugirten Schlusschor von tüchtiger Arbeit und grossartigem Karakter bestand. Der Sekretär der Akademie der Künste führte in seiner Rede an, dass die Stiftung des grossen Preises ein Geschenk des verstorbenen Königs sei, welches von der Akademie mit dem innigsten Dank erkannt werde u. s. w. Hierauf folgte der Bericht über die Konkurrenzaufgabe, die in diesem Jahre der Skulptur ertheilt sei. Drei Preisbewerber wurden als verdienstlich erwähnt, als Sieger wurde (nach geöffnetem Namenszettel) der Bildhauer *Schiffelbein* aus Berlin, Schüler des Professor Wichmann, proklamirt. Den Schluss der Feier bildeten zwei Musikstücke von Jul. Stern, Eleven der akademischen Schule für musikalische Komposition, welcher seinen Kursus beschlossen und sich als tüchtig bewährt hat. Das erstere Musikstück war der Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott," als Motiv zu einem lebendigen, freien Instrumentalsatz, in welchem der Cantus firmus in einem Grave angedeutet, und im folgenden Allegro maestoso von den Posaunen durchgeführt wird. Das zweite Musikstück war eine Szene zur Oper Armida in italienischer Sprache. Beide Musikstücke sind richtig aufgefasst, und bezeugen, dass die Eleven der akademischen Schule auf den rechten Weg geführt und angeleitet werden, mit Geschicklichkeit im reinen Satze Karakter und Wahrheit des Ausdrucks zu verbinden.

Auch die Ausführung der Orchesterpartieen erfolgte grösstentheils durch Eleven der Akademie, unter Leitung des Herrn Konzertmeister *Hies*. Die Singstimmen waren von Mitgliedern der Singakademie übernommen.

Erfurt. Am 14. und 15. Oktober wurde hier, mit gewohnter Feierlichkeit und lebhafter Theilnahme der Stadt und Umgegend, das Geburtsfest des Königs begangen. Am 14., als am Tage der Vorfeier, wurde vom Soller'schen Musikvereine im Theater, bei ziemlich starker Besetzung des Chors und Orchesters und guter Vertretung der Solopartieen durch geschickte Dilettanten, das Alexanderfest von Händel aufgeführt. Herr Kapellmeister Chelard aus Weimar, welcher die Güte hatte, die Direkzion zu übernehmen, leitete die Aufführung mit Sicherheit und so geschmackvoller Berücksichtigung des eigenthümlichen Karakters jenes frischen und kräftigen Oratoriums, dass dabei nur weniges, wie etwa eine minder steife Bewegung des Orchesters in der Introdukzion und bei Begleitung einzelner Gesangpartieen, zu wünschen übrig blieb. Die dabei gebrauchte Bearbeitung des Textes litt an vielen Härten und Dunkelheiten. Schade! dass man nicht zu einer besseren gegriffen hatte, an welcher es, so viel wir wissen, nicht fehlt. Da diese Komposizion des grossen Meisters hier seit langer Zeit nicht aufgeführt worden war, so erregte sie, zumal bei musikkundigeren Hörern, grosses Interesse, welchem der Umstand, dass manche lieber einen vaterländischen Künstler an der Spitze des Orchesters gesehen hatten, keinen, oder doch nur geringen Abbruch thun konnte. — Unbilig bleibt es freilich immer, wenn Mannern, welche mit mühsamem Fleisse das Einstudiren eines grossen Werkes besorgt und die Vorproben geleitet haben, durch einen Fremden, mit leichter Mühe, die reife Frucht so zu sagen vom Baume abgeschüttelt wird, und wir sind der Meinung, dass sich solch fremdes Einschreiten nur dann rechtfertigen lasse, wenn es von Seiten des Komponisten des eben auszuführenden Werkes selbst stattfindet. Die Chöre waren mit Fleiss eingeübt und die Soli boten manchen sehr erfreulichen Moment.

Schon am frühen Morgen des 15. ertönte vom Dome und anderen Plätzen her kräftig ergreifender Choralgesang, in welchem die Schuljugend sich wohl unterrichtet zeigte. Wie fleissig und mit wie gutem Erfolge für diesen Zweig, neben anderen verdienstvollen Männern, auch Herr Fischer, als Kantor am Dome angestellt und als Erfinder eines neuen Blasinstruments, so wie als Liederkomponist öfter genannt, in seinem Kreise thätig ist, möge nicht unbemerkt bleiben. Die musikalische Hauptfeier des Erfurt'schen Musikvereins fand ebenfalls im dazu besonders schön dekorirten Saale des Schauspielhauses statt, und wurde, unter der Leitung des Musikdirektors Herrn *Ketschau* von einem bedeutend stark und in einzelnen Instrumenten, zumal den ersten Klarinetten, ausgezeichnet tüchtig besetzten Orchester, durch M. v. Weber's Jubelouverture, an welche ein patriotischer Festgesang sich anschloss, in sehr tüchtiger, freudig anregender Weise eröffnet. Hierauf folgte eine in Text und Musik gleich wohlgelungene für diese Gelegenheit besonders berechnete grosse Festhymne, gedichtet von *F. Rönne*, komponirt von *Ketschau*. Indem wir die ausführlichere Beurtheilung dieser werthvollen, mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommenen Arbeit in diesem Blatte uns vorbehalten, wollen wir hier nur bemerken, dass sie sich wegen ihrer Anwendbarkeit für ähnliche Feste, wie das heurige, gewiss bald auch im weitern Kreise die Anerkennung sichern wird, welche ihr hier bei so wohlgelungener Ausführung der Solopartieen zu Theil wurde.

Im gastlichen Kreise einer auserwählten Liedertafel, deren Leistungen dem Besten sich anschlossen, was wir je in diesem Bereiche vernommen, beschlossen wir das heutige Fest zuletzt noch durch die improvisirten Darstellungen eines reichbegabten dramatischen Gesangtalents freudigst überrascht, im belebtenden Gespräche mit geistreichen, hochgebildeten Kunstfreunden, deren das in vieler Hinsicht so anziehende Erfurt gar manche um sein Musikwesen sehr vielfach verdiente aufzuweisen hat.

Dr. *K. S.*

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari. Donizetti's Figlia del Reggimento hat sich sogar nach dieser Hauptstadt verirrt; ihr Name war Mayer-Bonasi, und fand nebst ihren Begleitern, Tenor Bertolasi und dem Ehepaar Boccomini, gute Aufnahme. Mit der Mayer-Bonasi, der Reali-Boccomini, den Herren Bertolasi, Boccomini und Luisa machte Ricci's Scaramuccia einen Quasi-Fiasco, weil man diese Oper ein anderes Mal weit besser hier gegeben hat. Donizetti's Lucia di Lammermoor machte Scaramuccia ganz und gar vergessen.

Kirchenstaat.

Sinigaglia. Impresario Lanari beschenkte die diesjährige hiesige Messe mit der *Frezzolini*, ihrem Gatten, Tenor Poggi und Ronconi (Giorgio), welches treffliche Kleeblatt in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Bombanti die erkrankte Grevedon, in der ersten Vorstellung, in der Rolle der Agnese ersetzte, ohne Weiteres der gehegten grossen Erwartung vollkommen entsprach und überreichlich beklatscht wurde. Dasselbe gilt von der zweiten Oper, Donizetti's Lucrezia Borgia, in welcher die Frezzolini Fanatismo, ihr Gatte Delicia und Ronconi Entusiasmo erregte. Unsere heutigen Sänger machen sich's mit ihren Steckenpferden gar bequem und werden dabei sehr reich.

Benanntes Ehepaar ist bereits für's römische Theater Apollo im Karneval 1843 engagirt. Künftigen Karneval singt Herr *Poggi* allein daselbst.

Man ist für nächsten Karneval sehr besorgt; mehr als ein Dutzend Prime Donne, darunter nur gedachte *Frezzolini*, sind in gesegneten Umständen.

Macerata. Donizetti's Marino Faliero hat hier gefallen, weil Cosselli (Protagonist) ein anerkannter Professor, Tenor Caggiati mit einer hübschen und „starken" Stimme, die hübsche Olivier als leidliche Prima Donna willkommen waren, und auch Mazzotti die Rolle des Israele genügend gab. Eine von der Olivier eingelegte, vom Fürsten Poniatowsky eigens für sie komponirte Cavatine fand larmenden Beifall. In Mercadante's nächster gegebener Elena da Feltre gefielen einzig und allein die Sänger.

Lugo. Die heurige Messe wiederholte das im vorigen Jahr gegebene Donizetti'sche Meisterstück, Lucia di Lammermoor genannt, in deren Musik die Zuhörer diesmal eine ganz neue Philosophie und Gelahrtheit fanden; zu welcher köstlichen Täuschung die Teresa De Giuli, der moskowitische Tenor Ivanoff und die Bassisten Casali, Sarti nicht wenig beitrugen; ja Einige wollen behaupten, die De Giuli werde bald die Unger ersetzen! Auch Donizetti's Lucrezia Borgia mit einer von Ivanoff eingelegten Mercadante'schen Romanze hat Alles entzückt.

Fabriano. In der Nina pazza per amore war die Cresci eine allerliebste Nartin, und von den Zuhörern überaus begünstigt. Ihr zur Seite thaten die beiden Anfänger, Tenor Penazzi und Bassist Cocetti ihr Möglichstes.

Imola. Der gefeierte Bassist Badiali hat dieser seiner Vaterstadt eine ganz ausserordentliche Artigkeit dadurch erwiesen, dass er die Sommerstagione hier machte. Als Torquato Tasso, in Donizetti's Oper gleiches Namens, wurde er von seinen Landsleuten mit der grössten Dankbarkeit enthusiastisch beklatscht. Die Abbadia hatte seit ihrem Auftreten in der Nachbarstadt Bologna in der Kunst gewonnen, weswegen ihr die hohe Zufriedenheit der Zuhörer nicht fehlen konnte. Tenor Borioni mit schöner Stimme gab seine unbedeutende Rolle, eben so wie der Buffo Fontana die seinige befriedigend. In der Lucia di Lammermoor sang die Französin De Rieux, nicht sehr glorreichen Andenkens, die Titelrolle und Herr Bratti ersetzte den unpässlichen Badiali.

Bologna. Rossini, der unlängst zum Ehrenmitgliede der Accademia Pontificia di Belle Arti ernannt worden ist, und diesen Sommer die nahe von hier gelegenen Bäder Della Porretta mit seiner Gegenwart beglückte, war in der zweiten Hälfte Juli im besten Wohlsein in seiner Residenz hier wieder eingetroffen.

Der über Wien aus Odessa in's Vaterland zurückgekehrte Tenor *Pietro Gentile* errichtet hier ein Ufficio di Corrispondenza Teatrale, d. h. er vertauscht die Sängerprofession mit jener des Theatersensal.

Die *Bertinatti* ist mit ihrer neuen Schülerin *Babina Stefanone* nach Florenz abgereist. Letztere wird bei Gelegenheit der daselbst in der diesjährigen Versammlung der Naturforscher aufzuführenden Schöpfung von Haydn den Hauptpart dieses Oratoriums singen.

Die Prima Donna *Giulia Negri*, geb. zu Mailand im Jahr 1818, ist hier am 23. August, 23 Jahr alt, gestorben.

Ein hiesiges öffentliches Blatt kündigt folgende Neuheit von dem bekannten Orchesterdirektor und Komponisten *Petrini-Zamboni* an: La Vendetta del conte Cisternone, ossia l'appello de' Maestri di musica. Farsa di Nicola Petrini-Zamboni.

Personaggi.

Il conte Cisternone. } Im Kostüm des Endes des vo-
Fabricio, suo cameriere. } rigen Jahrhunderts.
Il maestro Crescendo. Reisekleid, Papillotten, bauchig, kleine Mütze.
Madama Cabaletta, sua moglie. Mit Bandern, Obrgehängen, Blonden u. s. w. geziert.
Il maestro Preludio. Eine Art Stenterello (Maske in Toskana).
Madamigella Romanza, sua figlia. Blass, weiss und ohne allen Prunk gekleidet.
La maestra Cadenza. Matrone aus dem vorigen Jahrhundert
Il maestro Romore. Mütze, kurze Hosen, gestiefelt und gesporut; eine Peitsche in der Hand.
Il maestro Unisono. Modern. Petitmaitre.
Il maestro Contrappunto. Alt, blass, arm.
Madama Sinfonia, sua consorte. Schwarz gekleidet.
Canone. } Bediente des maestro Contrappunto, die nicht
Ritmo. } reden; als Bediente gekleidet.
Il Suggeritore (Souffleur), ungefähr wie der maestro Contrappunto.
Bediente des Grafen, die nicht reden

Ohne anzuzeigen, ob Herr Petrini-Zamboni, der bereits eine Oper komponirt (noch im Manuskript), und so eben Violinquartetten auf Subskripzion herausgibt, diese Verse zur Musik benutzt oder nicht. Die darin handelnden originellen Personen sind hier mitgetheilt, und der Gegenstand könnte etwa von Herrn *Bäuerle* in Wien (der unlängst mit seinem Rococo Glück machte) oder von einem andern humoristischen Theaterdichter behandelt werden. Schade dass *Joseph Weigl* nicht um 30 Jahr jünger ist; er wäre vielleicht der einzige teutsche Meister, der diese Operette echt buffo schreiben könnte.

Herr *Fétis*, Vater, der sich acht Tage hier aufgehalten, und fast täglichen Umgang mit *Rossini* gepflogen, reist heute (23. September) nach Florenz.

Grossherzogthum Toskana und Herzogthum Lukka.

Livorno. Nachdem die Frühlings-Sängergesellschaft, ziemlich spät, noch Ricci's Chiara di Rosenberg aufgetischt hatten und abgereist waren, begann die Stagione estiva mit der glanzvoll in Szene gegangenen Oper Maresciallo d' Ancre, del maestro Nini, die einen glanzvollen Fiasco nach Hause trug; die Demeric, Milesi und Zmyosky hätten zum Debut was Besseres wählen können. Ein ganz ähnliches Schicksal hatte darauf Herrn Gordigiani's Arragonesi in Napoli, worin die Ronconi-Berturzzi, Tenor Tatti und Buffo Luzio sammt der Musik Alles einschläfen machten. Ein weit besseres Schicksal fand nachher Herrn Marliani's zu Paris komponirter Bravo, mit der hübschen talentvollen Anfängerin Goggi, Milesi, Tabellini; fast alle Stücke wurden mehr oder weniger stark beklatscht, und nicht nur Sänger, sondern auch die französisch-deutsch-italienische Zwittermusik des Herrn Marliani. Die Opera buffa Don Desiderio, vom Fürsten Poniatowsky, mit der Demeric, Milesi, Lucio und Valentini fand eine günstige Aufnahme; Sänger und Maestro wurden mehrmals gerufen. In Herrn Campana's Giulio d'Este sang Tenor Monti und Bassist Bartoli ohne Erfolg. Die Musik der ursprünglich für Venedig komponirten Oper, wie auch die Prima Donna Goggi gefiel (NB. Herr Campana ist ein Livorneser); in der Folge ging es auch mit Herrn Monti besser.

Siena. Donizetti's Belisario und Rossini's Nuovo Mosè, mit der Mattioli, der Mori, dem Tenor Marcucci und Bassisten Porto (Protagonist, der bravste) erfreuten sich der besten Aufnahme.

Florenz. (Teatro Leopoldo.) Die Bartolini, die Ricci, Tenor Roppa und der neue Bassist Artemesky gaben Bellini's Beatrice di Tenda ohne guten Erfolg; ausser Roppa gefiel nichts.

(Teatro di Piazza Vecchia.) D.'s Belisario, mit der Vecchi, der Cajani, dem Tenor Comassi und Bassisten Dossi (Protagonist) passirten ganz gut die Breter.

(Teatro de' Solleciti.) In Mercadante's Giuramento hielten sich wacker die Ciotti-Grossoni, die Castelli, die Herren Gaja und Del Vivo; im Barbiere der Buffo Mondei.

Der vortheilhaft bekannte Impresario Lanari hat die *Maray* fürs Jahr 1842 engagirt. — Eben diese *Maray* und die *Olivier* wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Società Filarmonica ernannt.

Wegen der bevorstehenden heurigen dritten Versammlung der Naturforscher in dieser Hauptstadt schlug die hiesige Zeitung eine Kollekte vor, um im Saale des Palazzo Vecchio Haydn's Vier Jahreszeiten aufführen zu können. 400 Personen, deren jede einen Dukaten beisteuert, meinte sie, seien hinlänglich, um jenes Unternehmen zu vollführen. Der Maestro Fürst Poniatowsky hatte sich bereits als Sammler angekündigt; man gab jedoch abermals Haydn's *Schöpfung*, zu welcher den 19. September im benannten Saale des Palazzo Vecchio stattgefundenen Aufführung 660 Individuen, Sänger und Spielleute, Theil nahmen. Die Hauptpartien wurden von Madamigella Balbina Stefanone, Schülerin der Bestinotti (s. Bologna), und den Herren Ceccherini und Federighi trefflich vorgetragen. Der grossherzogliche Hof und eine ungeheuere Menge Menschen aus allen Ständen waren bei dieser sehr glänzenden Aufführung des deutschen Riesenwerkes zugegen.

Obbenannte Società Filarmonica gab am 3. Juli eine Accademia Vocale ed Instrumentale wie folgt: *Parte prima.* Ouverture aus M.'s Caritea. Stücke aus Semiramide, Anna Bolena, Beatrice di Tenda, vorgetragen von der Maray, Corelli, Musich, Porto und Massoli. — *Parte seconda.* Ein vierstimmiger Hymnus, vom Maestro Marliani, vorgetragen von den Damen Maray und Olivier, den Herren Corelli und Trizzi. Duett aus der Lucia (Olivier, Musich). Chor und Cavatina aus der Semiramide (Maray). — *Parte terza.* L'ultima Battaglia dell' Eroe del secolo XIX, Sinfonia drammatica, di Egisto Mosel (vielleicht Sohn des einstigen hiesigen Orchesterdirektors). Der Verfasser selbst erklärte die Entstehung der Einleitung dieser Sinfonia wie hier in der wörtlichen Uebersetzung folgt. „Um den Eingang meines Werkchens zu komponiren, begnügte ich mich nicht mit der Imaginazion allein; eigens begab ich mich vor Tags auf einen unserer Hügel, wo ich kurz nach meiner Ankunft Drei schlagen hörte, während in der Ferne ein Fluss einförmig rauschte, worauf sich eine Nachteule und ein Hahn hören liessen, und ein Fuhrmann der Dämmerung vorberging. Der Specht grüsste zuerst die Morgenröthe, und beim Sonnenaufgang liess sich ein gefälliger Chor von tausend Vögeln auf eine köstliche Art vernehmen. Nicht unterliess ich in der Einleitung, das, was ich gehört, wieder zu geben; das Ganze endet mit einem grossen Forte, um das ganze Licht anzudeuten; ein Gegenstand, den schon der unsterbliche Haydn behandelt hat. Die Hauptgedanken meiner Battaglia sind: 1) Aurora und Sonnenaufgang. — 2) Anrücken verschiedener Armeecorps. — 3) Appells der verschiedenen Armeecorps. — 4) Schlacht. — 5) Abgang der Armee. — 6) Friedenschor." — Mehr ist hierüber nichts zu sagen.

Città di Castello. Zur Eröffnung des hiesigen neu erbauten Theaters wurden die Derancourt, die Santolini, Tenor Morini und die Bassisten Griffoni und Meini en-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Oktober. *N*r. *III.* 1802.

Ankündigung.

Apollon, eine Zeitschrift, herausgegeben von Julius Werden, Adoph Werden und Wilh. Schneider.

Der Zweck dieser Zeitschrift, welche vom Januar des folgenden Jahres an in monatlichen Heften erscheint, wird im allgemeinen schon durch den Titel bestimmt. Alles, was auf Kunst und Bildung zur Kunst Beziehung hat, vorzüglich aber Poesie und Musik in ihren theoretischen und praktischen Theilen sind Gegenstände, welchen sie gewidmet ist, und Abhandlungen über die Philosophie der Kunst überhaupt, und der Poesie und Musik insbesondere, philosophisch-historische Deduktionen ihrer einzelnen Gattungen und Arten, Charakteristiken und Nachrichten von Künstlern und Kunstwerken, Notizen über den Zustand der Kunst an mehrern Orten, die als Beyträge zur Kunstgeschichte anzusehen sind, und Recensionen werden mit Poesien und Musikalien jeder Art wechseln, welche zugleich als Muster und realisirte Beyspiele der Grundsätze der Herausgeber dienen sollen. Die Form wird sich streng nach den Gegenständen bestimmen, angenehme leichtfassliche Vorträge und Gespräche mit tiefen Untersuchungen abwechseln. Freyeste Mittheilung ohne Hehl und Rücksicht ist ihr heiligstes Gesetz. Die grosse Konkurrenz literarischer Arbeiten macht es jetzt allenthalben nothwendig, ihre Vermehrung zu rechtfertigen. Die Herausgeber des Apollons können nun zwar für sich weiter nichts thun, als ihre Ueberzeugung aussprechen, dass ihre Unternehmung auf einem herrschenden Bedürfniss beruhe. Der Erfolg muss dieses Urtheil bestätigen. Indessen kann keinem forschenden Beobachter die Menge von schiefen und schlechten Meinungen über die Kunst, besonders über die Musik, welche zur Zeit im Allgemeinen noch tief wurzeln, unbekannt seyn. Ihre gänzliche Ausrottung kann nur durch eindringende Untersuchungen gelingen und wird erst durch die glückliche Revolution, welche die Philosophie, von der alle übrige Kenntnisse ausgehen müssen, in der neuesten Zeit erlitten hat, ausführbar. In Hinsicht auf die Musik haben die Herausgeber des Apollons in dem musikalischen Taschenbuch für 1803 schon manches gethan. Die gänzliche Ausrottung einseitiger schlechter Kunsttheorien, und die Aufstellung einer neuen objektiven ist des Apollons hoher Zweck, der aber freylich nicht plötzlich, nicht in einzelnen Stücken, sondern erst durch das Ganze, durch seine Vollendung erreicht werden kann.

Der ganze Jahrgang dieser Zeitschrift besteht aus 12 Heften, wovon 6 einen Band ausmachen, und wird nicht getrennt. Die Verleger werden sich bemühen, auch im Aeussern durch splendiden Druck, Papier, Musikaliendruck, Umschlag und Kupfer, alle andere Journale zu übertreffen. Zu jedem Band wird das Portrait eines grossen Dichters oder Komponisten geliefert. Der Preis des ganzen Jahrgangs ist 6 Thlr. od. 10 Fl. 48 Xr. rhein.

Der erste oder Januar-Heft ist nach Michaelis in den meisten Sortiments-Buchhandlungen zur Ansicht zu finden und enthält:

1. An Apollon.
2. Was wir bringen — und über Göthe's also genanntes Vorspiel.
3. Ueber Friedr. Schlegels Alarkos.
4. Poesien.
5. Hurkas Komposition der Glocke von Schiller.
6. Miscellen und Notizen.
7. Musikalien von W. S.

Beyträge, welche sich zur Aufnahme qualificiren, sind einzusenden an die Verleger

Fr. Dienemann und Comp.
in Penig.

Pränumerationsanzeige.

Der Taucher, Ballade von Schiller, für das Pianofort gesetzt von Friedr. Aug Kanne. Penig, bey F. Dienemann und Comp.

gagirt, und am 19. August machten die ersten vier Benannten grossen Eclat mit D.'s famöser Lucrezia Borgia. Persiani's Ines di Castro gefiel ebenfalls.

Lucca. Mercadante's Bravo und Vestale mit der Maray, dem grossen Donzelli, Castellan und Ronconi (Sebastiano) konnten unmöglich Fiasco machen. Die Sänger wurden stark beklatscht, aber die Musik zog wenig an. In D.'s Gemma di Vergy erregte jeden Abend die Maray Furore, Donzelli Delirium, Ronconi Fanatismo, und so ging es auch in Rossini's Otello.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Neueste Entdeckung einer musicalischen Frechheit oder Lüge eines musikalischen Plagiats. Der rühmlichst bekannte Herr André zu Offenbach hat bereits vor 25 Jahren über die Melodie des berühmten Volksliedes: „God save the king" Variationen für das Pianoforte herausgegeben, welche verdienten Beifall gewonnen haben. Jüngst aber hat ein gewisser *Wilhelm Hünter* dieselben, ohne Wohn- oder Verlagsorts-Angabe, nothlich (*oder Note für Note*) nachgedruckt und, als von ihm gesetzt, einem Freiherrn A. v. Berlepsch gewidmet. Auf dem französischen Titel der zwei Querfolio-Bogen steht rechts: Pr. 36 kr., links aber Opus 11. — Man wünscht den Wohnort und die früheren 10 ausgebliebenen Opera des Mr. Guillaume Köhler baldigst kennen zu lernen.

Bekanntlich besteht zu Paris unter der Leitung des berühmten Wilhem ein grosses Gesangsinstitut für die arbeitenden Klassen. Nach denselben Grundsätzen hat schon seit längerer Zeit auf Veranstaltung Caraffa's als des Directors am dortigen militairischen Musikconservatorium, Herr Robert sich auf's Angelegentlichste mit der Verbreitung des Gesanges unter den Französischen Regimentern beschäftigt; nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten war der Erfolg so glücklich, dass bereits in nicht wenigen Regimentern stehende Gesangchöre existiren, die schon nicht Unbedeutendes leisten. Hierdurch ermuthigt, hat jetzt Herr Robert einen unentgeldlichen Specialcursus für die Chefs der Musik in der Pariser Garnison eröffnet, woran auch zunächst drei Gemeine aus jedem Regiment Theil nehmen sollen. Die Behörden, namentlich auch der Kriegsminister und Conseilspräsident Marschall Soult haben das Unternehmen in ihren besondern Schutz genommen.

Die Gebrüder *Franco-Mendes* aus Paris (Violinist und Violoncellist haben in Amsterdam und im Haag eine glänzende Aufnahme gefunden. Leider ist jedoch Herr *Joseph Franco-Mendes*, der Violinist, auf der Reise in Folge einer Erkältung am 14. Oktober gestorben.

Auf einer Kunstausstellung in Warschau bemerkte man zwei Geigen und eine Bratsche, welche nach Stradivarischen Mustern so täuschend gefertigt waren, dass sie auch von den erfahrensten Kunstkennern in keiner Beziehung von ächten Stradivari's unterschieden werden konnten. Auch der Firniss scheint ganz derselbe zu sein, dessen sich jener grosse Meister bediente. Der Verfertiger heisst *Kanigoffsky*.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

Unseren geehrten Abonnenten machen wir die ergebenste Anzeige, dass die allgemeine musikalische Zeitung auch im Jahre 1842, wie bisher, in unserem Verlage, jedoch unter *neuer Redaction*, erscheinen wird. Sie wird nach wie vor alle wahren musikalischen Interessen zu den ihrigen machen, und es ist durch erweiterte Relationen mit den angesehensten musikalischen Schriftstellern Einleitung zur würdigen Erreichung ihres Zweckes getroffen worden. So hoffen wir dieser Zeitung, welche ihren 44sten Jahrgang beginnen soll, eine fernere freundliche Theilnahme erbitten zu dürfen.

Leipzig, am 1. December 1841.

Breitkopf & Härtel.

Ankündigungen.

Am 1. Januar 1842 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

Der 95. Psalm

für

Chor und Orchester

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 46.

Klavierauszug. — Orchesterstimmen. — Solo- und Chorstimmen. — Partitur.

Leipzig, im November 1841. **Fr. Kistner.**

Bei **W. Levysohn** in Grünberg ist erschienen:

Choralbuch, für Männerstimmen, enthaltend 70 der gangbarsten Chorale mit untergelegtem Text, zum Gebrauch für Gymnasien, Schullehrerseminarien, Männergesangvereine u. s. w. vierstimmig bearbeitet von **E. Fr. Gäbler.** Pr. 20 Sgr.

Bei Einführung in Schulen wird der Preis auf 15 Sgr. ermässigt.

Meine Anzeige vom 15. November, betreffend das

Stabat Mater von Rossini,

nehme ich insofern zurück, als eine in Aussicht gestellte Vereinigung zwischen Herrn **Schott's Söhnen** in Mainz und Herrn **Aug. Cranz** in Hamburg nicht zu Stande gekommen ist. Die Ersteren erwarben das Verlagsrecht vom Componisten selbst, der Andere aber von **Aulagnier** in Paris. Beide haben darüber Dokumente in bester Form. Da es nur ein rechtmässigen Eigenthum für Deutschland geben kann, so über lasse ich die Auseinandersetzung beiden genannten achtbaren Firmen.

Leipzig, den 27. November 1841.

Friedrich Hofmeister.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Dezember. № 49. 1841.

Die griechische Musik

auf ihre Grundgesetze zurückgeführt. Eine Antikritik in drei Büchern, von *Friedrich v. Drieberg*. Berlin, bei Trautwein. 1841. S. 195 in 4.

Angezeigt von G. W. Fink.

Das grosse, immer noch fragliche Kapitel über das Wesen der altgriechischen Musik hat in diesen Tagen durch die Aufführung der vertheutschten Antigone einen neuen Anstoss erhalten, so dass wir, trotz der bisher fast unbezwinglichen, nicht eben auszeichnenden Gleichgültigkeit der meisten Musiker gegen das Geschichtliche ihrer Kunst, womit sie sich freiwillig weit hinter die Maler, ja hinter alle übrige Künstler stellen, frischere Hoffnung für eine übersichtliche Besprechung dieses Gegenstandes schöpfen dürfen. Es ist uns dies um so angenehmer, je nothwendiger es für eine allgemeine musikalische Zeitung schlechterdings ist, endlich einmal in einem besondern Artikel die vieljährige Thätigkeit eines Mannes darzulegen, der zu den eifrigsten und scharfsinnigsten Verfechtern der Schönheit und Würde der altgriechischen Musik gerechnet werden muss.

Dass der von uns geehrte und uns befreundete Mann seit dem Beginne der neu abendländischen Musik unter allen gebildeten Völkern eine nicht kleine Zahl entflammter Liebhaber und Verehrer der althellenischen Tonkunst auf seiner Seite hat, namentlich in Italien von *Vinc. Galilei* und *Giov. Batt. Doni* an, den teutschen, vorzüglich um England verdienten *Joh. Christoph Pepusch* und die meisten Philologen, die in der Liebe zum Alterthümlichen leben, liegt eben so in der Natur der Sache, als dass sich auf der andern Seite eine Menge Gegner zeigen mussten, denen die Dunkelheit des Gegenstandes, die theils nicht ausreichenden, theils verschiedenartigen, noch übrig gebliebenen Lehren der Alten über ihre Tonkunst, theils auch von den Philologen selbst noch nicht sorgfältig genug bearbeiteten alten Ueberbleibsel, ihre Waffen schärften. Schweifte man nun oft genug auf der einen Seite zum Preise der altgriechischen Tonkunst aus, auch von solchen Gelehrten, die weder zu den übermassig leichtglaubigen, wie *Athan. Kircher*, noch zu den fast absichtlich einseitigen, wie *Is. Vossius*, zu zählen sind, so war es nur zu natürlich, dass sich auch auf der Seite der Gegner Manner fanden, die im Widerspruche nicht minder übertrieben. Sind nun auch durch Rede und Gegenrede einzelne und zum Theil nicht unwichtige Punkte in ein helleres Licht gesetzt worden, so ist doch das Ganze noch lange nicht so weit ausser allen Zweifel in's zuverlässig Klare gebracht, dass eine von beiden Parteien sich als völlig geschlagen anzusehen gezwungen wäre. Ja die Zweifler an der unübertrefflichen Schönheit der altgriechischen Musik haben sich in unsern Tagen so sehr vermehrt, dass unser hochgeschätzter Verfasser ein so starkes Buch voller Antikritiken, womit er seine Thätigkeit für diese Sache zu beschliessen gedenkt, in's Dasein rufen konnte.

Unter den Gegnern des Herrn v. Drieberg sind unter Andern folgende Manner: *André, Bellermann, Böckh, Chladni, Dilschneider, Fétis, Fink, Gleichmann, Hoffmann, Kiesewetter, Kretzschmer, Maas, Marx, v. Münchow, Perne, Gottfr. Weber* und mehrere Ungenannte. —

Unter diesen namhaften Gegnern sind im Laufe der Meinungsstreitigkeiten mehrere mit Tode abgegangen, wie bekannt. Einen derselben, *Ludwig Franz Perne* heben wir besonders hervor, um unsern Lesern einen kurzen Lebensumriss des geschätzten Gelehrten und Musikers mitzutheilen, der unsern Blättern noch mangelt:

Ludwig Franz Perne wurde 1772 zu Paris geboren, kam als achtjähriger Knabe als Chorsänger in die Maitrise der Kirche Saint-Jacques, wo er den ersten Unterricht in der Harmonie erhielt, den er fleissig benutzte. Als 1792 die Maitrisen eingestellt wurden, liess er sich als Tenorist in die Chöre der Oper aufnehmen; seine schwache Brust war Ursache, dass er 1799 als Kontrabassist in das Orchester trat und dieses Amt 20 Jahre verwaltete, daneben unterrichtend in Komposizion, Klavier und Gesang. 1801 wurde er als Komponist durch eine Messe zur Wiederherstellung des katholischen Kultus bekannt; es folgten Fugen und Untersuchungen über Gegenstände der Harmonielehre auf Veranlassung des Werkes von Catel. Unter den geschichtlichen Studien war es vorzüglich die griechische Musik und die Notazion des Mittelalters, denen er seine Aufmerksamkeit widmete. Jetzt warf er sich mit Eifer auf die alten Sprachen, bis jetzt vernachlässigt, denen er die teutsche, spanische und englandische Sprache folgen liess. Schon 1805 war er zu guten Ergebnissen über jene Notirungsarten gelangt, deren Veröffentlichung durch Choron befördert wurde. 1815 erhielt seine Schrift „Exposition de la sémeiographie ou notation musicale des Grecs" von einem untersuchenden Ausschuss grosses Lob, so dass das Werk dem Drucke übergeben wurde. Perne

brachte die früher angenommenen Notazionszeichen der Griechen auf 90 zurück, die Hilfte dem Gesange, die andere den Instrumenten zuerkennend u. s. w. Ueber die Zeitdauer jener Noten folgten Untersuchungen, und so fort bis zu den Troubadours. Perne's Aufsätze in der Revue musicale setzen wir als bekannt voraus und bemerken nur noch, dass Perne die Manuskripte des Mittelalters selbst untersuchte, nicht nur die Manuskripte der königlichen, sondern aller grossen Bibliotheken Frankreichs. Daraus verfasste er einen bedeutenden Katalog, welcher ein Zeugniss eines ausserordentlichen Fleisses ist. Eine Abhandlung in den von Francisque Michel 1830 herausgegebenen „Chansons du Chätelain de Coucy" machte ihm alle Ehre. Dabei wurde das Studium der Systeme der Harmonie fortgesetzt und 1822 Cours élementaire d'Harmonie et d'Accompagnement etc. von ihm gedruckt. Früher war eine Methode de Piano 1809 von ihm erschienen (zugleich mit einem Auszuge). Dabei komponirte er noch. Sein wichtigstes Werk sind die Chöre zu Racine's Tragödie „Esther," deren Manuskript er 1820 im Konservatorium zu Paris, wo sie aufgeführt wurden, niederlegte. — Als 1815 die Alliirten Frankreich besetzt hatten, war man nahe daran, das Konservatorium aufzulösen. Ein völliger Stillstand trat ein. Perne und die andern Professoren verloren ohne irgend eine Vergütung ihre Stellen. Da wurde auf Choron's vorzüglichen Betrieb die Ecole royale de chant et de déclamation wieder hergestellt und Perne als Inspecteur général über sie gesetzt. Allein der Anstalt mangelte fast Alles, sogar das Holz zum Heizen der Klassen, und die Besoldung der Lehrer war schmählich; die guten Schüler zerstreuten sich. Perne's Eifer war rastlos, und dennoch kam lange nichts Erhebliches zu Stande. Nach sechsjähriger Anstrengung erhielt er seine Entlassung 1822; auch seine Gnadengehalte wurden liquidirt. Er beschloss nun, sich in ein Landhaus im Dorfe Chamouille bei Laon im Departement de l'Aisne zurückzuziehen. Hier theilte er seine Zeit zwischen wissenschaftlichen Beschäftigungen und dem Baue seines Gartens. Die Ereignisse des Jahres 1830 machten ihn plötzlich über seine Existenz unruhig; die Auszahlung seines Gehaltes wurde unterbrochen. Er suchte seinen Gram zu verbergen. Dazu fürchtete er noch einen neuen Einfall fremder Mächte und begab sich nach Laon, wo seine Kränklichkeit rasche Fortschritte machte. Er starb am 11. Mai 1836 in einem Alter von 60 Jahren. (Hier waltet ein Versehen: irgend eine Jahreszahl oder sein Lebensalter ist falsch. Wir liefern hier einen Auszug aus einem ungedruckten Manuskript, das wir der Güte des Herrn Dr. *G. Kastner* in Paris verdanken.) Nach Perne's Wunsche hätten seine sämmtlichen ungedruckten Schriften in der königl. Bibliothek niedergelegt werden sollen. Warum dies nicht geschehen ist, wird sich später veröffentlichen lassen. Zu dieser letzten Angabe, wegen Nichtablieferung der von Perne hinterlassenen Manuskripte in die königl. Bibliothek, setzen wir für den Geschichtfreund ein bedeutendes Notabene.

Perne's Widerlegungen der Schriften v. Drieberg's machten allerdings in Teutschland die Meisten, die sich um solche Gegenstände mühen, auf ihn aufmerksam. Wie? sollten vielleicht Herrn v. Drieberg's Widerlegungen Perne's und der übrigen oben genannten Männer dasselbe Glück erleben und die musikalische Welt Teutschlands und des Auslandes erst recht lebhaft auf Herrn v. Drieberg und seine Schriften über griechische Musik aufmerksam machen? Wir hoffen es, und nicht ohne Grund, denn die Polemik des Verfassers dieser Antikritiken ist so lebhaft, so frisch in die Sache eingehend, stets scharfsinnig erörternd oder sich vertheidigend, dass das Lesen dieses Werkes uns überaus angezogen hat, wie es Jeden anziehen muss, der sich für den Gegenstand nur einigermaassen interessirt.

Bevor wir aber den geehrten Lesern von Art und Beschaffenheit dieser Antikritiken einen Vorschmack geben, dürfte es um so nothwendiger sein, die Reihenfolge der Werke v. Drieberg's über die griechische Musik hier aufzuführen, nicht nur um damit nicht wenigen Lesern zu dienen, sondern auch, weil sie wirklich in unsern Blättern nur theilweise, im Grunde nur dann angeführt worden sind, wenn irgend eine Widerlegung der Drieberg'schen Behauptungen geliefert wurde. Warum dies geschah, wird sich weiter unten ergeben. Jetzt ist es aber nichts mehr und nichts weniger als eine Handlung der Gerechtigkeit, dass wir vom Gange der Thätigkeit des geehrten Verfassers eine Uebersicht geben. Drieberg's Untersuchungen erschienen in folgender Ordnung:

1) *Die mathematische Intervallenlehre der Griechen.* Leipzig, 1818, bei C. Cnobloch.
2) *Aufschlüsse über die Musik der Griechen.* Leipzig, 1819, bei C. Cnobloch.
3) *Die Arithmetik der Griechen.* Erster Theil 1819 (schlichte Arithmetik). Zweiter Theil 1821 (Algebra). Leipzig, bei J. A. G. Weigel.
4) *Die musikalischen Wissenschaften der Griechen.* Berlin, 1820, bei T. Trautwein.
5) *Die praktische Musik der Griechen.* Berlin, 1821, bei Trautwein.
6) *Die pneumatischen Erfindungen der Griechen.* Mit Kupfern. Berlin, 1822, bei Trautwein.
7) *Wörterbuch der griechischen Musik, in ausführlichen Artikeln über Harmonik, Rhythmik, Metrik, Kanonik, Melopoie, Rhythmopoie, Theater, Kampfspiele, Instrumente, Notirung u. s. w.* Mit 7 gravirten Tafeln. Berlin, 1835, bei Schlesinger. Endlich
8) die eben zu besprechende *Antikritik*, als Schlussstein des Ganzen.

Diese Antikritiken werden nun mit Folgendem lebhaft eingeleitet:

„Bei den meisten Menschen erregt die Bekämpfung alter Vorurtheile, und die Aufstellung neuer Ansichten, das Gefühl, als wenn sie in ihrem Mittagsschlafe gestört worden wären; es macht sie übellaunig gegen den Störer, und hartnäckig in Beibehaltung des einmal Angenommenen, eben der lieben Ruhe wegen. Am schlimmsten (?) fährt so ein lediger Störer, wenn er mit neuen Ansichten über griechische Kunstgegenstände hervortritt. Mein Gott! da ist ja schon alles bekannt (im Gegen-

theil weiss jeder Besonnene, dass gerade die altgriechische Musik noch keineswegs zu den klar erörterten, also bekannten Gegenständen gehört, weshalb wir namentlich wiederholt genug die Nothwendigkeit einer *unbefangenen* und gründlichen Untersuchung ausgesprochen haben). tausend grundgelehrte Männer haben längst darüber entschieden und abgeschlossen (vielmehr haben fast immer zwei Uebertreibungsparteien bestanden), und fast alle sind zu der Ueberzeugung gelangt, dass es die Griechen in Poesie, Skulptur und Architektur sehr weit brachten, ihre Musik aber auf der niedrigsten Stufe stehen blieb, und folglich schauderhaft schlecht war." (Unser geehrter Verfasser liebt starkes Auftragen der Farben. Sind auch Einige, welche der griechischen Musik sogar einen nachtheilig hemmenden Einfluss auf den Fortschritt der Entwickelung der neu abendländischen Musik zugeschrieben haben, so gehören wir und die Meisten doch schlechthin nicht darunter. Man vergleiche nur unsere Ansicht von der alten Musik überhaupt, wie wir sie in unserer letzten Abhandlung über die Minnesinger kurz angedeutet haben.)

„Was kann Veranlassung zu solch' einem Urtheil gegeben haben? Offenbar, weil von den drei erstgenannten Künsten Werke auf uns gekommen sind, von der Musik aber nicht (?). Sie ist also die Abwesende, und die Abwesenden haben immer Unrecht. So erging es ja der Malerei nicht besser, bis endlich die Leistungen herkulanischer *Stubenmaler* die Herren doch ein wenig stutzig machten. Es steht daher zu wetten, dass das geringste Musikstück, und wär es auch nur ein atheniscber Gassenhauer, dieselbe günstige Wirkung hervorbringen würde." (Sehr gut, für die Absicht des Herrn Verfassers zweckmässig und treffend zusammengestellt. Allein wir besitzen doch wenigstens drei, vom Verfasser freilich für unecht erklärte Ueberbleibsel altgriechisch notirter Musik. Woran liegt es, dass sie uns dennoch nicht klingen? Wohl kaum an etwas Anderem als daran, dass Leben und Musik ganz andere Richtungen genommen haben, und dass wir sie darum nicht im rechten Sinne erfassen. — Die Töne sind verklungen, und sollen sie, dem alten Leben nicht entgegen, wieder geweckt werden, kann es nur in Folge richtiger Begriffe geschehen, die wir uns aus den *Ueberbleibseln* altgriechischer Theorie gewinnen. Das Letzte behauptet auch unser Verfasser, setzt aber nach unserer Ueberzeugung zu viel Gleichheit der altgriechischen Harmonik mit der neuern voraus, und versteht unter Harmonik, was wir bis jetzt immer noch nicht darunter verstehen. Wenn wir nun behaupten, dass wir noch immer in der Kenntniss der griechischen Musiktheorie nicht bis zur nothwendigen Klarheit unwidersprechlicher Ueberzeugung gelangt sind, so liegt die Schuld nicht zunächst an den Musikgelehrten, sondern an den Philologen, die uns immer noch keine kritisch genau berichtigten Ausgaben der griechischen Schriftsteller über die Tonkunst geliefert haben, was wir gleichfalls bereits bei Gelegenheit der Anzeige der Schrift Dr. *Werner Reinhold's*: „Ueber die Anwendung der Musik in den Komödien der Alten" S. 1003 im vorigen Jahrgange d. Bl. ausgesprochen haben. Solche gesicherte Berichtigungen des Textes sind aber durchaus nothwendig, wenn wir hierin fester auftreten sollen, als es bis jetzt auch dem Scharfsinnigsten möglich ist. U. s. f. —)

„Ist die Harmonik in ihren Theilen (d. h. vorzüglich die Intervallenfeststellung) wirklich mathematischer Natur (wie sie es den Griechen war), so muss das Wahre und Falsche nicht nur mit Sicherheit zu erkennen, sondern auch mathematisch scharf zu beweisen sein." (Gewiss! Die Folge soll nach dem Herrn Verfasser lehren, dass dies seine Gegner nicht vermocht haben.) „Ich habe getrachtet mich aller Heftigkeit zu enthalten; hie und da ist mir aber dennoch, wie es scheint, ein wenig die Galle übergelaufen, vornehmlich gegen Unwissenheit und Arroganz." (Es hat dies seine Richtigkeit, thut aber der Schrift keinen Abbruch. Dass hingegen der gebildete Mann den Menschen von seiner Meinung in dieser Streitsache vollkommen human zu unterscheiden weiss, davon bin ich selbst ein lebendiges Zeugniss. Wir stehen mit einander in dem freundschaftlichsten Verhältniss, was Herr v. Drieberg ebenfalls in seinem Buche ausspricht, und sind dennoch in dem Handel über die altgriechische Musik die offenkundigsten Gegner, die beide für ihre Ueberzeugung und nicht im Geringsten gegen den Menschen fechten, ein thatsächlicher Glaube, der Israel lebhaft zu wünschen wäre.)

„Meine schädlichsten Feinde sind jedoch nicht die *zankenden* (?), sondern die *schweigenden*, indem diese eine Art von Blokkadecorps bilden, um das Bekanntwerden meiner Ansichten möglichst zu erschweren. (Diesen Kniff verstehen vielleicht Manche, weil eben nichts weiter dazu gehört, als Einseitigkeit und schlechter Wille.) Hierher gehören vornehmlich die *Redaktoren der musikalischen Zeitschriften*. Diese Herren müssen mich daher wohl in ihrem orthodoxen Tonglauben für einen musikalischen Ketzer, und die Unterdrückung meiner Schriften für verdienstlich halten." (Ein solcher Herr wäre ich also auch? Unter die Redaktoren gehöre ich, aber unter die heimlichen Sünder nie; das ist eine andere Sorte. Die Schleicher hass' ich, und was ich heimlich bin, das bin ich auch öffentlich. Ich habe nicht gemunkelt, nicht auf die Seite geschoben, um zu unterdrücken, nicht als Parteigänger irgend einer Art verdammt, noch in den Himmel gehoben, was nicht von selbst schon darin ist, eine Handlungsweise, die mir zu viel gekostet hat, als dass sie die Welt nicht anerkennen müsste. Darauf mache ich Anspruch, in allem Uebrigen auf gar nichts, als was einem Jeden sein Gewissen sagt. Damit mich nun Niemand von denen, die mich nicht näher kennen, denn die Anderen thun es von selbst nicht, mit jenen würdigen Pfifflingen vermenge, die sich hier als Posaunenengel und dort als Fische produziren, wie man es haben will, wenn es überhaupt solche elende Kreaturen gibt, wie der sonst so humane Herr v. Drieberg hier vorauszusetzen scheint, so erkläre ich, dass mir nie eine der früheren Schriften des Herrn v. Drieberg zur Beurtheilung für die musikalische Zeitung eingehändigt worden ist. Dabei bekenne ich zugleich, dass ich mich auch nicht darnach gerissen habe, der Rezensent irgend

eines und besonders solcher Werke zu sein, von deren mühevoller Behandlung im Voraus zu wissen ist, dass sie die schwache Seite der meisten Leser treffen, bei deren Berührung sie mit den Pharisäern unwillig aufschreien: Was gehet uns das an! Allein trotz dieser einmal eingerissenen Schwachheit auch vieler in anderen wissenschaftlichen Dingen sehr verständiger Musiker und Liebhaber wären Drieberg's Schriften zuverlässig in unsern Blättern beurtheilt worden, sobald man uns vertrauend dazu die Hand geboten hätte. Woran es liegt, dass uns diese Schriften nicht übergeben worden sind, wird sich jetzt kaum noch mit Sicherheit ermitteln lassen. Es wäre auch unnütz, denn unter die *schweigenden* darüber können unsere Blätter, die so mancherlei Aufsätze gegen den geehrten Verfasser enthalten, unmöglich gerechnet werden. — Was hingegen den orthodoxen Tonglauben hierin betrifft, so erkläre ich mich dahin: Es gibt eben noch keinen, und gehen sämmtlich in der Irre, zwar nicht wie Schaafe, doch wie Menschen, die glücklicher Weise mit den alten Griechen noch nicht in dem Hades die Qualen des Tantalus schauen, wovor uns der Himmel bewahre.)

Der Verfasser geht nun auf die einzelnen Widerlegungsbehauptungen zuvörderst im Allgemeinen ein. Chladni, der unter Anderen in d. Bl. gegen den Verfasser auftrat, wird als ausgezeichneter Akustiker anerkannt, es wird zugestanden, dass er dem Verfasser grossen Schaden that; dennoch, fährt der Verfasser scharfsinnig genug fort, würde Chladni's Wirken für die Musik viel ersprieslicher gewesen sein, wenn er bei seinen Forschungen nicht blos vorwärts, sondern auch rückwärts und seitwärts geblickt hätte (eine Behauptung, die für Viele nützlich werden könnte). „Ich werde Gelegenheit bekommen darzuthun, dass gerade er, wegen seines einseitigen Strebens, welches ihn verhinderte sich von Vorurtheilen zu befreien, weniger hierzu (zum Widerlegen) befähigt war als hundert Andere.“ In der Folge wird in der That jeder Hauptstein Chladni's und der übrigen Gegner so widerlegt, dass der Verfasser als denkender und gewandter Mann sich alle Ehre macht, wenn wir auch seine Gegengründe nicht immer zu unterschreiben im Stande sind. Aber das Buch gewinnt durch solche polemische Fassung etwas sehr Anregendes und Nützliches für Alle, die nicht glauben, sondern denken wollen. — In *Kretzschmer's* Ideen findet der Verfasser nichts Neues, vielmehr Alles nach den Pythagoräern; die ungewöhnliche Art der Theilung des Monochords gibt keine neuen Resultate. — Hauptsächlich sucht v. Drieberg den griechischen Begriff von *Wissenschaft*, wohin auch die Harmonik gerechnet wurde, als einen Grundartikel recht festzustellen u. s. w. Dies und alles Andere muss jedoch jeder Liebhaber im Werke selbst suchen. Wie wäre es möglich, auf alles Einzelne, auch nur erzählend, wie viel weniger untersuchend, einzugehen? Die Gegenstände müssen einzeln und von jedem dabei betheiligten Einzelnen vorgenommen und berichtigt werden, wo es etwas zu berichtigen gibt. Es wäre ein Wunder, wenn sich dergleichen nicht fände. Man hat dem Herrn Verfasser nicht selten zu grossen Enthusiasmus für seine Griechen vorgerückt, und er kann sich kaum darüber beschweren! Denn wenn er immer noch fortfährt zu sagen: „Wenn ich im Verfolge dieses Werkes wissenschaftlich harmonische oder rhythmische Grundsätze vortragen sollte, deren Unrichtigkeit zu erweisen ist, so darf man als ausgemacht annehmen, dass es keine griechischen sind, sondern blos solche, die ich irrthümlich dafür hielt“ — so ist das ein Glaubenssenfkorn, aus welchem freilich ein hübscher Baum erwachsen muss, wie er denn auch wirklich erwachsen ist. Es fragt sich aber doch, ob er die Dauer einer Eiche haben kann. Wenn die Dauer nicht aus dem Systeme selbst hervorgeht, aus jenem Glauben kommt sie gewiss nicht. Wer auf die Untrüglichkeit eines Menschen oder eines Zeitalters und Volkes baut, hat auf Sand gebaut. —

Es kann kaum fehlen, dass der geehrte und wirklich scharfsinnige Verfasser in seiner Kriegsoperazion manchmal zu weit geht. So schreibt er S. 47: „Die Franzosen haben eine grosse und karakteristische Erfindung gemacht — sie haben den Windbeutel erfunden. Man wird sagen, das Ding heisse Luftballon; das ist aber ganz gleich, es ist und bleibt ein Windbeutel. So hat *Perne* mein Werk frisch weg blos nach den Notenbeispielen beurtheilt, ohne ein Wort teutsch zu verstehen.“ U. s. f. Wir haben den Auszug der Lebensbeschreibung Perne's nicht ohne Grund hieher gesetzt. Etwas teutsch mag Perne denn doch verstanden haben, wenn er auch nicht überall Recht behalten wird. — Herr Fétis der Vater, der seinen Perne verschiedentlich benutzt haben mag, kommt hier sehr schlecht weg. Es heisst von ihm: „Ihre Aufsätze über die griechische Musik enthalten, aus Furcht sich Blösen zu geben, gewöhnlich nur Behauptungen, aber keine Gründe. Wenn einmal von diesem vorsichtigen Verfahren abgewichen wird, kommt Lächerliches an den Tag.“ Und S. 147 liest man einmal, was jedoch nur selten vorkommt, eine Stelle, wo dem Herrn Verfasser die Galle über Fétis' Behauptungen überfluft: „Der Jäger erkennt schon an der Spur, ob er es mit einem Löwen, Bären oder Esel zu thun hat.“ Und gleich darauf: „Herr Fétis scheint in der griechischen Musik sehr unerfahren zu sein. Denn sein ganzer Aufsatz ist ein wahres Muster französischer Oberflächlichkeit.“

Es wird noch nöthig, auf mich selbst zu kommen, das übergehend, worin mir Recht gegeben wird. Wenn ich von den alten Tonleitern der Chinesen, Hindostaner, Schotten und Altgriechen S. 57 des Buches und S. 77 sprechend eingeführt werde, sind mir die Griechen, welche der geehrte Verfasser meint, ganz junge Leute gegen diejenigen, die ich dort unter den Alten versteht. Es ist von den Zeiten die Rede, wo von einem eigentlich griechischen Systeme noch gar nicht die Rede war, wo sie vielmehr noch Nachahmer derer waren, von denen sie ihre Anfänge schöpften. Der Herr Verfasser hat demnach hier den nur allzu gewöhnlichen Fehler der Vermengung der Zeiten sich zu Schulden kommen lassen, was am Wenigsten taugt, wenn von einem Relativ die Rede ist, das so gross und verschiedenartig ist, wie die ganze Vergangenheit. — S. 87 habe ich mit den

Worten: Man gibt 1620 griechische Tonzeichen an — keinesweges behauptet, dass sie wirklich so viele festhielten, sondern ausdrücklich nur, dass man so viele *angibt*. Wie weit sie Perne beschränkt, steht in seiner hier mitgetheilten Lebensbeschreibung, und er beschränkte sie noch mehr. Dennoch blieb ihre Semiographie ausserordentlich beschwerlich; das ist die Hauptsache meiner Behauptung, in welcher mir gar nichts darauf ankam, die Zahl der altgriechischen Notenzeichen zu bestimmen; genug, dass sie gross, unbequem und nicht eben scharfsinnig erfunden war. Wie hätte man sonst so lange Zeit zur Erlernung der Musik gebraucht, was selbst noch Plato angibt! — Dies sind leicht abgethane Kleinigkeiten gegen unsern Hauptkampf über die *Wasserorgel* des Ktesibios nach Heron's Beschreibung. Nachdem der geehrte Verfasser S. 141 zugegeben hat, dass seine Uebersetzung keine wortgetreue, sondern eine sinntreue ist, weshalb er freilich besser gethan hätte, wenn er seine nach seinem Sinne gefertigte Beschreibung jener Wasserorgel nicht mit sogenannten Gänsefüsschen versehen und dadurch den Schein erregt hätte, als wolle er sie für eine wortgetreue Uebersetzung ausgeben — geht er mit gewohntem Scharfsinne auf die Sache ein, sowohl im Zugeben als im Widerspruche so beachtenswerth, dass ich mit Vergnügen den Handschuh hiermit aufhebe. Der Kampf mit einem solchen und noch dazu befreundeten Gegner, woraus es offenbar wird, dass Jeder nur einzig und allein für Recht und Wahrheit kämpft, ist ehrenvoll und für die Wissenschaft, welcher dadurch ein nicht unwichtiges Besitzthum mehr jedenfalls gesichert wird, ersprießlich genug. Und so stelle ich mich denn sicher; nur nicht hier: ich habe nicht Raum genug dafür; und hätt' ich ihn, so dürfte den meisten Musikern unser Kampf doch wohl zu griechisch sein, so sehr die Ergebnisse ihnen auch zu Gute kommen müssen. Ferner hab' ich auch noch zuvor meinen griechischen Panzer in gehörige Ordnung zu setzen, die Waffen zu schärfen und dem Apollon ein Opfer zu bringen, damit er nicht etwa die Sonne falsch theile. (Man kennt die griechischen Götter!) Also auf Wiedersehn zum ehrlich offenen Spiel.

Zum Schlusse wollen wir unsern Lesern, die nun selbst sehen, was sie im genannten Werke zu suchen haben, vom Verfasser noch berichten, dass er sich früher auch als Opernkomponist in folgenden Werken zeigte:

1) *L'intrigo della lettera.* Farsa in un atto.
2) *La Fata.* Drama giocoso in due atti.
3) *Don Tucagno*, komische Oper in drei Aufzügen.
4) *Der Hechelkrämer*, komische Oper in drei Aufzügen.
5) *Der Sänger und Schneider*, komische Oper in einem Aufzuge.
6) *Alfons von Kastilien*, romantisch-komische Oper mit Tanz, in zwei Aufzügen.

Zugleich machen wir die Freunde der Untersuchungen altgriechischer Musik auf folgende bedeutende Werke aufmerksam:

1) *Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes.* Text und Melodieen nach Handschriften und den alten Ausgaben bearbeitet von Dr. *Friedr. Bellermann*, Prof. am Berlinischen Gymnasium zum grauen Kloster. Berlin, 1840. Alb. Forstner.
2) *Anonymi scriptio de musica. Bacchii senioris introductio artis musicae. E codicibus Parisiensibus, Neapolitanis, Romano primum edidit et annotationibus illustravit Fred. Bellermann.* Ebend. 1841.

In der ersten dieser beiden, allen Freunden der Geschichte der Musik höchst wichtigen Schriften erhalten wir die drei uns vorzüglich deshalb so werthvollen Gedichte, weil sie bis jetzt die einzigen sind, die uns zugleich mit ihren Melodieen erhalten wurden. Gehören sie auch zu den späteren und nach der Meinung des verdienten Verfassers vielleicht zu den unbedeutenderen musikalischen Leistungen der Alten, so haben wir doch Ursache, dem Geschick sehr dankbar zu sein, dass uns wenigstens so viel der Art des Gesanges erhalten blieb. Wurden sie auch bereits 1720 zum ersten Male von Burette, aus dem bis hieher bei Weitem die Meisten ihre Kenntnisse von altgriechischer Musik schöpften, vollständig veröffentlicht, so ist doch eben bis hieher nichts weiter für Berichtigung des Textes und der Musik derselben geschehen, so sehr es auch beide bedurften. Namentlich ist die Musik „durch die immer wieder aufgenommenen Verbesserungsversuche der Bearbeiter" (ohne Quellen) nicht immer leicht wieder zu erkennen. Wir sind daher dem geehrten Verfasser für seine Zusammenstellung des bisher Geleisteten und für die neue Bearbeitung der drei Ueberbleibsel, zu welcher noch mehrere bis jetzt unbenutzte Handschriften durchgezeichnet und gebraucht worden sind, grossen Dank schuldig. Die drei Hymnen, die etwa dem zweiten Jahrhundert nach Christus angehören, sind die bekannten an die Kalliope, an den Apollo und an die Nemesis. Die Melodieen sind nicht ganz vollständig, vielleicht auch nicht überall ganz richtig, doch die einzig sicheren, denn der von dem unzuverlässigen Athanas. Kircher allein mitgetheilte Musikanfang der ersten Pythischen Ode des Pindar hat sich bisher in der Handschrift, die jetzt nach dem Verfasser im Vatikan aufbewahrt liegen müsste, nicht wieder auffinden lassen. Sie ist daher hier weggeblieben und mit Recht, da sie Böckh in dem ersten Theil seines Pindar behandelt hat.

Zuvörderst wird über die Notazion und die griechischen Tonleitern (Molliskalen) gesprochen, was wir mit unserem Dafürhalten nicht vergleichen wollen. Dann Quellen und Literatur der Hymnen S. 7 und 8. Sechs hier zuerst benutzte Handschriften S. 9. Beurtheilung der Quellen S. 10 — 20, mit griechischen Buchstabennoten und den unsern. Ausgaben, Bearbeitungen und Uebersetzungen der Hymnen. S. 20 — 24. Dass v. Drieberg alle diese drei Hymnenmelodieen für das Machwerk eines Betrügers hält, ist nach seinen Darstellungen ganz natürlich und nothwendig. — Kritik und Erklärung des Textes. S. 25 — 49; es sind nur durch Handschriften beglaubigte Lesarten aufgenommen worden. Die Anmerkungen rechnen wir dazu. — Metrum. Ueberschriften

und Randbemerkungen. Verfasser der Hymnen. S. 50—56. — Kritik und Erklärung der Melodieen S. 57—83. Auch hier heisst es: „Man muss die Takteintheilung dieser Melodieen aus der Natur ihres Rhythmus zu nehmen suchen.“ Rhythmischer Takt muss freilich dagewesen sein, allein deshalb noch lange nicht unser Mensuraltakt. — Die den Hymnen beigefügten Verteutschungen müssen Vielen sehr willkommen sein. Die Harmonisirungen dieser Melodieen lassen wir dahingestellt. An sich sind sie gut. — Den Schluss machen vier Tafeln abgenommener Handschriften.

Das zweite Werk ist eben so dankenswerth, wenn nicht noch mehr. Es ist aber nur für Gelehrte, weshalb wir es hier nicht auseinander zu legen haben. In Bibliotheken dürfen aber beide nicht fehlen. Sie sind in 4. gedruckt. Wir wiederholen dem Herrn Verfasser unsern Dank für seine überaus verdienstlichen Arbeiten.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Angezeigt von G. W. Fink.

1) *L'Esclave chrétien, Romance pour la voix de basse — par le Comte Ab. d'Adhémar.* Leipsic, chez Fr. Kistner. Preis 4 Ggr.

2) *Le Torréador, Romance.* Von Demselben. Ebendaselbst. Preis 4 Ggr.

Die Worte der ersten Romanze sind von Emile Duché, der zweiten von E. de Lonlay, nur in französischer Sprache, nicht mit teutscher Uebersetzung. Die Musik ist im einfach französischen Romanzentone, auch mit einigen gewohnt ungenirten Fortschritten; beide für eine Bassstimme. Der Titel einer jeden hat ein eigenes hübsches Bildchen.

Bauer, Bürger, Bettelmann. Drei Lieder von *C. Bank.* Op. 31 in drei Heften. Ebendaselbst. Preis der ersten Nummer: 8 Ggr.; der beiden letzten: 4 Ggr.

Der Bauer wird durch Goethe's Lied aus Faust dargestellt: „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“ u. s. w. wild wirksam und volksmässig genug, mit Chor, der Juchhe singt. Der Bürger hat ein Bierlied erhalten, aus dem Englischen übersetzt von O. L. B. Wolff. Der Text hat etwas Liederliches, das dem Liede besser steht als dem Leben, und der Sologesang ist gut spiessbürgerlich, dagegen fällt der Chor aus der Rolle, ist nur gemacht ordinär ohne die derbe Frische, die ihm zukommt. „Der gute Vagabund“ macht sich das bekannte Volkslied nützlich: „Ich war noch so jung und war doch schon arm“ u. s. w., was ein barsches Bettelmannsglück besingt, gar nicht übel, doch noch nicht so ganz Lazzaroni-artig, als es dem jovialen Gesindel von den Lippen strömt. Immerhin gehören aber diese Lieder zu des Komponisten bessern

Sechs Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton — von *O. Bachr.* Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 18 Ggr. (22½ Ngr.

Das erste ist ein durchkomponirter Gesang von der Lotosblume, die sich vor der Sonne ängstigt und der Nacht sehnlich entgegenträumt. Solcher Inhalt will seine besondern Liebhaber orientalischer Bilderanhänglichkeit, wie sie Heine zu geben vermag. Wir für unsern Theil überlassen die Lotosblume, die vor Liebesweh zittert, gern Andern, die aber in der Ausführung keine Schwierigkeit finden werden. „Die gestillte Sehnsucht,“ von Rückert, auch durchkomponirt, wird schon allgemeiner und lebhafter wirken, ob sie gleich etwas viel modulirt, was sonderbarer Weise gerade jetzt, wo man die Harmonielehre für ein unnützes Ding verlebter Art ansieht, mehr als je gebräuchlich ist und sogar nicht selten die Originalität ersetzen soll, was sie freilich nicht kann, wozu sie aber auch nicht da ist. Das dritte ist ein eigentliches Lied: „'s ist nichts“ überschrieben. So spricht ein Verlassener, der sein Lieb nicht wiederfinden kann, so viele hilfreiche Schönheiten er auch schaut. Der ³/₄-Takt, obgleich G moll, scheint uns doch ein wenig zu tanzlich zu dem Jammer. No. 4. „Für Einen!“ von Burns, durchkomponirt; das Gedicht ist sehr liebetreu, hat jedoch einen leisen komischen Anklang, wenigstens in der Uebersetzung; dieser fehlt aber der Komposizion, die übrigens in der rollenden Begleitung recht zeitgemass verfährt. No. 5 gleichfalls durchkomponirt, auch von dem beliebten Burns: „Mein Herz ist im Hochland“ u. s. w. ist die gelungenste dieser Weisen. „Die Wanderschaft,“ von W. Müller, Lied, ist nicht unrecht, aber zu hübsch schon komponirt

Auf Carl v. Rotteck's Tod, Gedicht von *J. G. Wesselhöft*, Musik von *Gustav Blessner*. Philadelphia, bei J. G. Wesselhöft, und Bremen, bei J. G. Heyse. Preis 50 Cts. (14 Ggr.)

Das Gedicht hat etwas redlich Biederes und teutsches Heimathland auch über den Wogen fest Liebendes; die Musik in Form eines Trauermarsches, ist zwar minder glücklich, doch Vielen genügend; der Preis ist hoch für Teutschland.

Die Bürgschaft, Ballade von Schiller, für eine Sopran- oder Tenorstimme, nebst Schlussterzett für diese Stimmen und Bass, in Musik gesetzt von *Frdr. Buchmann*, Organisten in Nordhausen. Op. 5. Lithographie und Druck von Gotthe. Basse in Quedlinburg.

Solche Balladen kommen jetzt in der Regel zu spät. Sind sie nun noch, zwar grossnotig und deutlich, aber doch nicht so schön gedruckt, wie wir es jetzt gewohnt sind, so wird auch dieser Umstand der weiten Verbreitung nicht zuträglich sein. Der Verfasser hat sich offenbar mit dieser Komposizion die sichtbarste Mühe gegeben, aber zu angestrengte; es ist zu viel gearbeitet, zu stark modulirt, wodurch der natürliche Fluss gehemmt wurde; zu oft die Worte wiederholt, was der strophischen Form nachtheilig ist u. s. w. Weniger Arbeit würde hier mehr gewirkt haben. Allein man versuche das Werk und sehe selbst zu; denn eifrige Bestrebung

bleibt in jedem Falle so achtbar, dass sie eine Selbstbeschauung verdient.

Drei deutsche Gesänge — von *Jeannette Antonie Bürde*, geb. *Milder*. Op. 4. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis 12½ Sgr.

Der Schiffer, von Heine, einheitsvoll, in ungesucht melodischer Haltung, durch eine einzige unruhig wogende Figur des Basses und durch arpeggirte Akkordschläge auf den guten Theilen des $^6_8$-Taktes eben so aufseufzend als innerlich fest über der Bewegung des Gefühls stehend, dabei nur durch einige Vorschläge und Vorausnahme eines einzigen Tones stärker umschleiert, als es das D moll mit sich bringt. Gewiss eine schöne Liederkomposizion. Der Sänger, von Uhland: „Noch singt dem Widerhalle," so kindlich wie die Kindlichkeit des Sängers, nur durch ein paar Töne unerwarteter Art in's Höhere geschwungen, als die vorherrschende Stimmung der Sehnsucht nach dem noch Unbekannten gebietet. Aber diese paar Töne klingen wie ein Göttersiegel, dass dem Jünglinge aus dem Traume in's Leben treten wird, was jetzt noch schüchtern ihm die Blicke senkt. Die Kapelle, von Uhland, trefflich! Ich mag den nicht, der es nicht gern singt.

Ave Maria di *Cherubini*. Berlin, Ad. Mt. Schlesinger. Pr. 4 Ggr.

Ein recht schöner Gesang für eine Sopran- oder Tenorstimme, namentlich für das Haus. Die Textunterlage ist lateinisch und teutsch. Man mag ihn nicht übersehen. Ein paar harmonische Noten kann man leicht ändern.

Sechs Lieder — von *Franz Commer*. Op. 27. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. 7½ Thlr.

Stille, von Eichendorff, ein recht hübsches, einfaches und ansprechendes Lied. 2) Die verlassene Braut, von Rückert, nicht übel, nur ein wenig zu geschwätzig für solchen Gram. 3) Wiegenlied, von Ida Hahn-Hahn, Gesang einer Soldatenwittwe, gut und wirksam. 4) Heimliche Brautwerbung, von Rückert, klingend. 5) Der Schiffer, von Rückert, ist traurig nach Maassgabe des Inhalts, hat aber doch gar zu wenig glückliche Erfindung. 6) Liederquell, von Anastasius Grün, übertrifft in Worten die Töne. Besonders zeigt sich in der ersten Hälfte der Komposizion, dass es doch nicht ganz gleichgiltig ist, wie die Akkorde gelegt und in welcher Stimme die Dissonanzen aufgelöst werden. Es kamen schon früher dergleichen Einzelnheiten vor; allein da es jetzt keine Dissonanzen mehr gibt, so ist die Sache einer Aesthetik überlassen, die jedes Genie für sich selber hat, welche einstweilen die Lieder wunderbar segnet. Dennoch ist das Heft zu beachten.

Drei Romanzen — von *Constantin Decker*. Op. 20. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. jeder einzelnen 5 Sgr.

Die Schifferin: „Ueber die blaue See gleitet mein Schifflein fort" u. s. w. wogt, singt und spielt sich recht leicht, ohne weiter etwas zu wünschen. Lord Athol, ein Lobgesang auf nordische Treue, eine sehr gute Romanze, mehr sagend als manche fremde. „O kehre bald zurück," aus dem Englischen übersetzt von Freiligrath, soldatisch marschmässig, einfach, wie eine Romanze sein soll, und dabei gut empfunden.

Vier Gesänge — von *C. F. Ehrlich*. Op. 15. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

„Ferne Wolken seh ich ziehen goldgesäumt vom Abendroth" u. s. w., so ungesucht in Melodie und fortwogender Begleitung, dass es wie bekannt klingt. Das thut ihm aber keinen Schaden, da es die Erinnerung an ferne Lieben singt. 2) Sehnsucht nach dem Rhein, von Körner, klingend und frisch bewegt, anständig durchkomponirt. 3) Ständchen, mild eingänglich; bisher Alles in Tripelbewegung, entweder durch Triolen oder $^6_8$-Takt. 4) Wanderlied: „Grüss Gott mein'n Schatz viel tausend Mal" u. s. w., $^2_4$, und recht gut gesungen. Das Heft wird Vielen sehr behagen.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme in Musik gesetzt von *Ch. Feinruth*. Breslau, bei Carl Cranz. Preis 12 Ggr.

Fichte und Palme, von Heine; Ausgang und Heimkehr; Schwäbisches Volkslied; An die Nacht; Der Bergmann; Die Schwalben. Nur das Volkslied und die beiden letzten sind Lieder, die übrigen durchkomponirte Gesänge. Wir sind den Dilettanten gewogen, wissend, welche Dienste sie der Kunst leisten, und wie es sie zuweilen drängt, ihre Erzeugnisse glücklicher Mussestunden, die sie selbst und ihre Freunde nicht selten hoch erfreuen, der Welt mitzutheilen. Diese unschuldigen Freuden zu stören, fühlen wir uns nicht berufen, am Wenigsten, wenn sich wirklich innere Musik in ihnen regt, wie dies hier in mehreren Nummern allerdings der Fall ist. Zeigt sich nun auch nicht jene Gewandtheit im Schreiben, jene sichere Hand, wie man sie vom eigentlichen Künstler verlangen muss, was hier nicht blos im Harmonischen, sondern auch zuweilen selbst in taktischer Rechtschreibung, namentlich im zweiten Gesange, sich vorfindet, so entschuldigen wir diese Mängel dennoch um ihrer Liebe zur Sache und um der Freude willen, die sie ihren Freunden mit solchen Gaben machen. Wird auch die Kunst selbst damit nicht gefördert, so fördern doch die Verfasser sich selbst damit, helfen sich vorwärts im Versuchen und erfreuen ihre Umgebungen. Und so sei uns denn auch dieser eifrige Jünger der Kunst willkommen.

Zwei Gesänge für eine Basstimme — von *Joseph Fischhof*. Op. 39. Leipzig, bei Friedr. Kistner. Pr. 10 Ggr.

Das Schlachtfeld, von H. Stieglitz, ist ein so einfach und sinnig durchgeführter Gesang, dass er dem schon bekannten Meister, Professor am Musik-Konservatorium in Wien, neue Ehre bringt. Dasselbe thut

der Geistertanz, von Mathisson. Also zwei schaurige Gesänge echter Art, die ihr Eigenthümliches ohne allen Wirrwarr durch karaktervolle Durchführung im Ganzen, und im Einzelnen durch wenige, gerade zur rechten Zeit eingewebte Biegungen scharfer und mächtiger bezeichnen, als es durch irgend eine blos wild fahrende Anstrengung oder Uebertäubung jemals geschehen könnte. Guten Bassisten sind sie bestens zu empfehlen. Einige Druckfehler sind vorher zu berichtigen.

Liebesgluth. Lied mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung in Musik gesetzt — von Dr. *F. S. Gassner*. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Nuldeke. Pr. 8 Ggr.

Ein zärtliches gutes Lied für einen Tenor, die dritte Strophe durch veränderte Begleitung feuriger gehoben, die sich zum Schlusse wieder in ernst besonnene Sehnsucht umwandelt. Mit der Guitarre gibt es ein schönes Ständchen ab.

An die Heimath, Lied — von *A. v. Gautsch*, Musikdirektor beim K. Preuss. 26. Inf.-Reg. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 5 Sgr.

Eine heisse Sehnsucht nach dem trauten Thale des stillen Dorfes der Geburt, von G. Tietz, schlicht melodiös gesungen. Schade, dass die Lithographie nicht gut ist; die Noten stehen oft so in der Verzweiflung, sind auch zuweilen geradehin falsch, dass man rathen gelernt haben muss, wenn man es brauchen will.

Drei Gedichte von H. Heine und N. Lenau — von *Sigmund Goldschmidt*. Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Ggr.

„Schöne Wiege meiner Leiden" etc., klingend. 2) „Mit Myrthen und Rosen" etc., für elegische Stimmung der Liebe. 3) „Schöne Senn in, noch einmal singe deinen Ruf in's Thal" etc., gleichfalls mit ernst mahnendem Inhalt, der durch die Nachahmung der Schalmeienklänge einen freundlich spielenden Anhauch erhält. Alle drei Gesänge sind nicht schwer auszuführen. Da wir nichts Auffallendes irgend einer Art weiter zu bemerken finden, gehören sie der Geschmacksrichtung jedes Einzelnen. Man hat sie also zu versuchen; uns lassen sie gleichgiltig.

Sechs Gesänge — von *J. P. E. Hartmann*. Op. 13. Leipzig, bei Kistner. Pr. 14 Ggr.

Haidenröslein, von Goethe, gut wie manche andere Komposizion auf diesen volksthümlichen Text. Gleich und gleich, von Goethe, ist uns noch nicht melodisirt vorgekommen; es liebt nicht Jeder so kurz erzählende und mit einem Betrachtungsschlusse versehene Reime zu singen; die Komposizion ist aber gelungen. „Freudvoll und leidvoll" etc., nicht verfehlt, und doch fehlt etwas. Es ist als ob die kurzen Worte sich musikalisch nicht so kurz abthun liessen. „Missmuth", geschickt aufgefasst und glücklich durchgeführt. — „Wiegenlied", von A. v. Gähler, schön gedichtet und komponirt. — „Schneekönigin", sinnig und geschmackvoll gearbeitet. Man beachte das Heft.

Fünf Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *Herrmann Hauer*. Op. 2. Berlin, bei C. A. Wolf. Pr. 12½ Sgr.

Frühlingsgruss, von Heine; Fischers Nachtlied; das trauernde Mädchen, von Herder; Abreise von Uhland; Liebeständelei. — Alle diese Lieder sind leicht und gefällig, mehr für äusserlich hübsche Melodie als für eigenthümlichen Karaktergehalt sorgend, was auch seine Liebhaber hat.

Sechs Lieder von Fr. Rückert, in Musik gesetzt von *Ferd. Hiller*. Op. 18. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis ½ Thlr.

Liebesfrühling, dritter Strauss (No. 4), ein frischer Lebensgesang. Man kann daran sehen, wie so kurze Reimverse zu behandeln sind. Das Durchkomponiren, immer jedoch ohne Vernichtung des dichterisch Metrischen, ist in solchen Fällen nicht selten das Beste, was hier auch gewählt und schön ausgeführt wurde. Erster Strauss (No. 35), Lied, wie die übrigen. Die Musik ist einfach und eigenthümlich; nur der Schluss der Endstrophe befriedigt uns nicht; die Töne lassen ungewiss, was der Text mit voller Zuversicht ausspricht. Erster Strauss (No. 5) ist für ein Lied nicht einheitsvoll genug und hat in seiner Besonderheit zu viel Gesuchtes. Dritter Straus (No. 76), Zwischenspiel, schlicht und schön. Erster Strauss (No. 38), eigen und recht schön. Erster Strauss (No. 14), des vorigen werth.

Sechs Lieder mit leichter Pianofortebegleitung in Musik gesetzt von *Louis Huth*. Op. 25. Berlin, bei Trautwein. Preis ¾ Thlr.

Die süsse Bell, nach Rob. Burns; Erstes Begegnen; Frühlingsaugen; Warum?; Die Rückkehr; Ständchen. — Die Dichtungen sind für allgemeine Empfänglichkeit gut gewählt, die Melodieen eben so allgemein eingänglich, an das Italienische grenzend, dazu Alles leicht ausführbar; und so mag das Heft sich vieler Freunde erfreuen.

Fünf Lieder — von *Fr. Rücken*. Op. 34. Dresden, bei W. Paul. Preis 1 Thlr.

1) Die wunderholde Maid, von W. Osterwald, zwischen Freude und Schmerz schwebend. 2) Das Mädchen von Juda wird durch die zweite Hälfte der Komposizion ansprechend. 3) Abschied, von Rob. Burns, übersetzt von Freiligrath, ist schön und vor den andern ausgezeichnet. 4) Die Rose, als Gedicht nicht viel, als Komposizion etwas geputzt durch den Modeumwurf der Begleitung. Nur der Abschied hat eigentliche Erfindung, die übrigen sind blos routinirt.

Gesang der Brautjungfern bei Ueberreichung des Kranzes komponirt — von *Fr. Rücken*. Op. 37. No. 1. Berlin, bei Schlesinger. Preis 8 Ggr.

Ein sehr freundliches und jungfräuliches Lied, das seinen Zweck überall erreichen wird. Mit der ursprünglichen Instrumentenbegleitung mag es nur noch angenehmer wirken; es thut aber das Seine auch mit bloser Klavierbegleitung. Der kleine und sehr leichte zweistimmige Choranhang ist zwar ad libitum: es ist aber doch besser, wenn er gesungen wird. Auch die Ausstattung ist schön und geschmackvoll.

Sechs Lieder von Rob. Burns, übersetzt von W. Gerhard, für Tenor oder Sopran — von *H. Ferd. Kauferath.* Op. 3. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 12 Ggr.

Eppie Adair; Heimliches Wiedersehen; Am Ufer des Doon; Liebliche Maid; So weit von hier; Lebewohl! — Alle diese Verteutschungen des beliebt schottischen Dichters haben den Vorzug gut fliessender, dem Inhalte entsprechender Melodieen, leicht singbar gehalten und mit einer angemessen einfachen Begleitung versehen, welche im Harmonischen durch gewisse nebelhafte Durchgangs- und selbst Kadenz-Akkorde sich auszeichnet, eine Eigenheit, die zwar mehr den Bestrebungen der Zeit als einem einzelnen Komponisten angehört, die aber gerade zu dem schottischen Dichter besser als zu vielen andern sich schickt und somit in Wahrheit oftier das Anziehende der Sammlung erhöht, welche wir bestens zu empfehlen haben.

Drei Lieder für eine Alt- oder Bariton-Stimme — von *Konrad Max Kunz.* Op. 3. München, bei Jos. Aibl. Pr. 54 Kr.

Der Müller und der Bach, von W. Müller, empfunden und treffend, wobei doch auch das zeitgemäss Beliebte nicht unberücksichtigt geblieben ist, was nothwendig das Lied nur noch mehr empfiehlt. Abendsegen, von Jovialis, ein sehr schönes Lied, Trostes und innerer Ruhe voll; der Komponist hat es so anspruchslos gesungen, als es solchen Worten gebührt. Es ist ein nicht genug anerkanntes Verdienst seelenvoller Kunstbildung, wenn sie sich am rechten Orte unterzuordnen weiss, wodurch sie mehr gewinnt als Unerfahrene glauben; in solchen Fällen wird die Tonkunst nur durch bescheidene Anschmiegung zur liebenswürdigen Herrscherin. Zum oberbairischen Liede, das recht volksmässig zu sein scheint, gehört Kenntniss der Mundart. Die Sammlung gehört unter die guten.

---

1) *Vorüber! Lied* — von *Franz Lachner.* Op. 62. Pr. 5 Ggr.
2) *Drei Lieder* — von demselben. Op. 63. Pr. 10 Ggr.
3) *Die Grillen. Lied* — von demselben. Preis 4 Ggr.
Sämmtlich bei G. Müller in Rudolstadt.

Das erste Lied, von Prechtler, ist durchkomponirt, so einfach und geschickt gehalten, dass der bezweckte Eindruck nicht aussen bleiben wird. — Im 63. Werkchen erhalten wir: „Vöglein mein Bote!" von J. G. Seidel, ein schon tändelndes Lied eines liebenden Sängers. „Die Armesünderblume", von Heine, treffend gesungen, wie Einer, der im Innern von wüstem Schmerz zerquält, in äusserlich gemessener Ruhe die Schrecknisse seiner Brust belauscht. Es bringt jenen Schauer des Zerwürfnisses mit dem Leben hervor, der das Gespenst des Dichters ist und der Schatten verkümmerter Jugend. Dagegen ist das dritte Lied von J. G. Seidel: „Die Männer sind mechant!" so etwas Gefälliges für's Allgemeine, ein Gesellschaftscherz flüchtiger Naivheit, die sich am Bequemsten von Männern, seltener von Frauen singen lässt. — Die Grillen, ein recht niedlicher Scherz, der unwillkürliches Lächeln erregt, woran die malende Begleitung nicht wenig Antheil hat.

Drei Lieder — von *F. Lachner.* Op. 9. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Erinnerung, von Lachner. Sie ist freilich dabei, aber sie ist Nebensache, und die Hauptsache ist goethisch. Die Musik ist geschickt gehalten, in etwas künstlicher Verschlingung, aber klar und so dramatisch, wie man es jetzt in durchkomponirten Gesängen gern hat. Dennoch wird meist die Befriedigung fehlen, hauptsächlich wohl, weil die Ueberschrift des Textes die Erwartung täuscht. — Liebesbotschaft, von Feodor Löwe, auch kein ausgezeichnetes Gedicht, das aber doch wenigstens ein ganz einheitvolles Ziel hat, da es die gesammte Schöpfung zum Liebesboten machen möchte. Die Musik etwas opernmässig. — Ewig Du, von Feodor Löwe, in beschriebener Weise. Alles durchkomponirt. Bei lebhaftem Vortrage, der dazu gehört, werden diese Gesänge jedoch Vielen so recht sein und mögen sogar Furore machen.

---

1) *Sechs Lieder* — von *Josephine Lang.* Op. 9. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. ⅔ Thlr.
2) *Sechs Lieder für eine Mezzo-Sopran- oder Altstimme.* Von derselben. Ebendaselbst. Pr. ⅔ Thlr.

Inhalt: Lebet wohl, geliebte Bäume, von Goethe; Frühlingsgedränge, von Lenau; Nach dem Abschied, von C. Reinhold; Am Morgen, von Reinhold; „Freund ach und Liebling ist gangen von hier", Lied von Blumauer; Komm Liebchen, von Jacobi. — Op. 18. Gedenkst du mein?; Mignons Klage; die Schwalben, von Tiedge; Im Frühling; Scheideblick, von Lenau; Abschied, von Ernst Schulze. — Die Musik ist in neuer Gesangesart, in dieser gewandt und erfüllt von jener leidenschaftlichen Drangniss, welche die Umdämmerung liebt. Es ist ein Ringen zwischen Natur und Gesuchtheit darin fühlbar, das an den alten Kampf Neptun's mit der Minerva erinnert. — Am Meisten gefallen uns No. 1 und 2 des ersten und der Abschied des andern Heftes; die übrigen sind uns zu überschwänglich, obgleich auch in ihnen die Sonne zuweilen den Wolkenschleier zerreisst und blendende Strahlen wirft, eindringlich gewiss, aber auch den Augen schädlich. Wir wissen wohl, dass es der Freunde dieser neuen Gesangskunst nicht wenige gibt; sie werden hier volle Erregung finden. Diesen rathen wir, vor dem Gebrauche

Herr Kanne, der sich schon durch einige Kompositionen dem Publiko rühmlichst bekannt gemacht hat, übergiebt hier demselben ein neues Werk, dessen Werth wohl in aller Augen nicht lange unentschieden bleiben wird; wir, als Verleger, schlagen den Weg der Pränumeration vor, und überlassen diese Ballade, die durchaus komponirt ist und daher ziemlich stark werden wird, allen, die bis zur Jubilate-Messe 1803 darauf pränumeriren, für 16 Gr. sächsisch oder 1 Fl. 12 Xr. rheinl. Nach der Ostermesse ist der Ladenpreis 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Xr. rhein. Pränumeranten-Sammler erhalten das vierte Exemplar frey. Briefe und Gelder erwarten wir durchaus franco. Die Herren Breitkopf und Härtel werden Pränumeration annehmen. Das Ganze wird splendid auf schönes Velinpapier gedruckt und in einem geschmackvollen Umschlag geheftet ausgegeben. Es erscheint gewiss mit Anfang des Jahres 1803. Von der schnellen Bestellung also wird es abhängen, ob man es bald in den Händen haben wird.

Penig, im September 1802.

Fr. Dienemann und Comp.

Das in dieser Zeitung schon einmal angekündigte

Musikalische Taschenbuch auf 1803.

ist bereits vollendet und nach der Michaelis-Messe in allen Buchhandlungen für 1 Thlr. 16 Gr. sächsisch, in weissem Atlas mit gemahlter Kapsel für 2 Thlr. 8 Gr. zu bekommen. Es enthält 27 Bogen inclusive 3 Bogen Musikalien und 3 Kupfer von Arndt.

Penig, d. 1. Oktober 1802.

F. Dienemann und Comp.

---

*) Auf Verlangen des Herrn Abts Vogler, und Veranlassung eines Avertissements, in dem Intelligenz-Blatte der allgemeinen musikalischen Zeitung, Jan. No. VI. 1802., bekennen wir, zur Steuer der Wahrheit, Kraft dieses und hiermit, dass, die aus der Orgel der hiesigen Marien-Kirche, bey ihrer Umschaffung, als unbrauchbar, herausgeworfene Pfeifen, dem Herren Abte käuflich überlassen, und von demselben bezahlt worden; auch dass der Herr Abt, während des Baues, um die Arbeit zu beschleunigen, dem Orgelbauer bedeutende Vorschüsse gethan hat, welche ihm erst nach vollendetem Bau wieder erstattet sind.

Berlin, den 28. May 1802.

L. S. Probst und Obervorsteher der Nicolai-Marien- und Kloster-Kirchen allhier.
Zöllner. Otto. Eckardt.

) Da Herr Abt Vogler bey der in unserer Kirche nach seinem Simplifikationssystem unternommen Orgelumschaffung vermittelst der Wegräumung von 3000 Pfeifen, und neuer Einrichtung weit mehr Stärke*), Gravität, Mannichfaltigkeit und Feinheit, zu erzielen wusste, als sie vorher hatte, und der in Frankenstein 5 Meilen von hier wohnhafte, sehr geschickte Orgelbauer Hr. Liser, der dieses System unter dem Erfinder selbst studirte, nach einer vom Hrn. Abt besonders dazu entworfenen Disposition mit Zuziehung einiger, hier überzähligen, meistens ganz neuen und durchaus guten Pfeifen sich anheischig gemacht hat, eine grosse Orgel, worin sowohl das Hauptmanual als das Pedal 32 Fuss Ton klingt, zu 3 Klavieren von 56 Tasten, einem freyen Manual von 24 Tasten mit 60 klingenden Stimmen, einem Crescendo-Schweller und einem Windschweller u. s. w. für die Summe von 1200 Thaler, doch ohne äussere Dekoration, zu verfertigen, so wird dies und zu dem Ende bekannt gemacht, dass, wenn eine Kirche sich eine Orgel von erster Grösse, die man vorher nicht mit 4000 Thalern bauen konnte, um diesen äusserst geringen Preis anzuschaffen geneigt ist, mit dem Kirchen-Collegio der hiesigen evangelischen Gemeine in Verhandlung treten könne.

Schweidnitz, den 24ten September, 1802.

Evangelisches Kirchen-Collegium.

***) Beym gestrigen Jubelfest hat sie mit 1128 Pfeifen eine Gemeine von 9000 Menschen überstimmt.

---

*) Unter dem 26sten Sept. von Herrn Abt Vogler eingesandt.

**) Von Herrn Organist Kambach in Schweidnitz eingesandt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

dieser Gesänge auf S. 17. des ersten Heftes die Worte: *Fern gewallt* in *Feengewalt* umzuändern.

Vier Lieder — von *Carl Lasch*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 16 Ggr.

Alle sind durchkomponirt. Die drei ersten, auch den Worten nach vom Verf. des Heftes, sind der Wonne und der Sehnsucht der Liebe geweiht; das vierte, von Sonnleitner: „Beim Nachbar hör ich Tag für Tag" etc., fragt nach dem Grunde immer reger Sangeslust. Die Melodieen neigen sich öfter nach dem Italienischen, die harmonisirende Begleitung ist teutsch, aber einfach, selbst in eingewebten Verzierungen, so dass Alles leicht ausführbar gehalten ist.

Vier Lieder — von *A. Löschhorn*. Op. 2. Berlin, bei C. W. Esslinger. Pr. 12½ Sgr.

„Mondenschein, stiller Mondenschein", von J. Mosen; „Ich hört ein Vöglein singen", von E. Mineburg; Blumen und Sterne; Rückblicke: „Dort hinter schwarzen Bergen steht meines Liebchens Haus" etc. Alles schlicht melodisch und leicht begleitet; No. 2. fängt zufällig an wie Marlborough. Im ersten Liede sind einige zufällige Vorzeichnungen vergessen, die Jeder leicht hinzufügt.

Sechs Gesänge — von *C. A. Mangold*. Op. 21. Darmstadt, bei L. Pabst.

Diese sechs Gesänge eines beliebten und von uns oft besprochenen Liederkomponisten, dessen Vielen anziehende Weise sich im Wesentlichen nicht verändert hat, sind in verschiedenen Heften erschienen. Der erste Gesang: „Stelldichein" füllt das erste Heftchen (Pr. 36 Kr.), und zwar in einer Ausgabe für Sopran oder Tenor, worin der Gesang in Edur steht, und in einer zweiten für Bariton oder Alt, wo er nach C dur transponirt wurde. Man sieht daraus, dass man auf allgemeine Theilnahme rechnet, und man wird sich diesmal kaum irren; Text und Tonmahl sind sehr ansprechend. — Das zweite Heft enthält: Die Thräne, aus dem Englischen des Th. Moore von L. v. B., und: Sehnsucht nach dem Ganges, von Heine (Pr. 54 Kr.). Beide Gesänge sind für eine Bariton-, Alt- oder Mezzo-Sopran-Stimme, für welche die schaurige Wehmuth und die Fantasie des Glücks am Ganges sehr wohl sich eignen. — Das dritte Heft enthält Heine's „Bergstimme" und „die marmorblasse Maid" (Pr. 1 Fl. 12 Kr.). Auch dieses Heft ist in zweierlei Ausgaben erschienen: Für Tenor oder Sopran, und eine andere: Für Bariton, Alt oder Mezzo-Sopran. Die Bergstimme wird sich doch für Alt oder Bass besser eignen. — Das vierte Heft ist wieder in zwei Ausgaben vorhanden und bringt den „Gefangenen" von Zedlitz (Pr. 36 Kr.). Die meisten dieser Gesänge sind sehr gut; der letzte sagt am Wenigsten; doch ist auch er für Viele behaglich.

Robert Burns Lieder für eine Tenor- oder Sopranstimme — von *H. Marschner*. Op. 107. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 20 Ggr.

Man erhält folgende Lieder: Im Westen: Lebe wohl; Das Sträusschen; Liebeswerb: Ueberraschung; Dem mit jedem Herzensschlag; Der wandernde Wille. — Des Komponisten Liederweise ist bekannt, die gewählten Gedichte sind beliebt, es ist also nichts zu thun, als das Heft der Beachtung und dem eigenen Versuche eines Jeden bestens zu empfehlen.

Sechs Lieder — von *Johanna Mathieux*. Op. 6. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 12 Ggr.

Das Heft, das uns erst vor Kurzem zur Beurtheilung übergeben wurde, liefert: Sehnsucht nach Griechenland, von Emanuel Geibel; Wasser und Wein, von Kopisch; Die Geister haben's vernommen, von Heine; An Luna, von Goethe; Verlorenes Glück, von Johanna Mathieux; Die Sprache der Sterne, von Heine. — Schon manches ausgezeichnet Treffliche hat uns die genannte Tondichterin, die auch hier als tieftrauernde Wortdichterin Mitgefühl aller Herzen aufzuregen weiss, zur Erquickung Vieler gegeben, was wir aus voller Brust empfehlen haben; auch diese Sammlung enthält Schönes: vorzüglich ist es ihr eigenes Lied, was uns zu den liebsten gehört.

Gesänge — von *Heinr. Maus*. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 20 Sgr.

„Der Eichwald braust" u. s. w. ist in verschiedenen Sätzen zum Gesange ausgedehnt, mit malender Begleitung versehen, aber nur äusserlich aufgefasst. 2) Liebesbotschaft: „Ich steh am klaren Silberbach" u. s. w., Lied, ganz einfach, ohne eigene Erfindung. 3) Die Müllerstochter, wieder in verschiedene Tonsatzchen getheilt, die noch am Meisten zusagen mögen. Jedenfalls ein Erstlingsheftchen.

Zwei Lieder — von *J. Mendel*. Op. 13. Bern, Chur und Leipzig, bei J. F. J. Dalp.

Der Tonsetzer ist Organist und Gesanglehrer in Bern, gibt hier dem Bekannten: „Gute Nacht!" Allen Müden sei's gebracht" u. s. w. eine neue, leichte Melodie, eben so dem Minneliedchen: „Wenn der Wald in süssen Maien," welches letzte mehr Liebhaber zählen wird, als das erste, das schon gelungener komponirt wurde und verbreitet ist.

Drei Lieder von H. Heine — von *C. Montag*. Op. 2. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 32 Kr.

1) „Lehn' deine Wang' an meine Wang'" u. s. w. hat der Komponist langsam wehmüthig, ohne starke Zerrissenheit genommen. 2) „Auf Flügeln des Gesanges" hebt sich schwärmerischer in schöner Melodie, die von geschickt unherwandelnder Harmonisirung und rauschender Begleitung getragen wird. Ein guter Spieler, der mit der Rechten Sechzehntheilbrechungen und mit der Linken Sextolen fortwährend deutlich vorzutragen versteht, gehört dazu. 3) „Und wüssten's die Blumen die kleinen" u. s. w. ist schon besser komponirt, aber auch nicht selten geringer, als hier. Es ist nur zu verwundern, dass so viele Komponisten nicht von Heine lassen

können. Für ein erstes Gesanghefft passt dieser Wunden- und Gangesliebhaber am Wenigsten.

Sechs Lieder — von *Ignaz Moscheles*. Leipzig, bei Frdr. Kistner.

Stumme Liebe, von Karl Probald; Der Schmidt, von Uhland; Zuversicht von Ida Hahn-Hahn; Das Reh, von Uhland; Im Herbste, von Uhland; Sakontala, von Klingemann. — Lauter durchkomponirte Gesänge mit nicht überschwänglicher, vielmehr mit einfacher Begleitung, was in diesem Falle als besonnene Mässigung zu rühmen ist. Dennoch können wir diese Gesänge nicht zu den ausgezeichneten zählen; es ist zu viel Absicht darin. Dass bei einem so hochgeschätzten Komponisten mancherlei Schönes sich einwebt, setzt Jeder voraus und mit Recht; aber das Ganze ist mehr Ergebniss der Arbeit als der Begeisterung. Das Beste scheint uns Sakontala. Es versuche sich Jeder selbst am Werke; der Verfasser verdient es.

NACHRICHTEN.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Modena.

Carpi. Die Carolina Cuzzani betrat hier am 18. August zum ersten Mal als Prima Donna die Bühne in Ricci's Chi dura vince mit vielem Beifall. Tenor Manfredini nebst den Bassisten Lipparini, Ferlini und Negri befriedigten sehr. Die Cuzzani ist aus Bologna und sechste der auf dem Theater singenden Schülerinnen der Bertinotti; hübsche, umfangreiche, gelaufige Sopranstimme, gute Aussprache.

Modena. Zu Anfang Oktobers findet die feierliche Eröffnung des hiesigen neuen Teatro Comunale statt. Da dergleichen Dinge zu den grossen Begebenheiten in Italien gehören und eine Zeitlang zuvor und hernach viele Zungen und Federn in Bewegung setzen, so folgt hier einstweilen nach strenger Etikette das Verzeichniss der bei der Oper wirkenden Individuen. Sänger: Erminia Frezzolini-Poggi, Prima Donna assoluta. Luigia Righini, Prima Donna. Clementina Bartolini, Altra Prima e Supplemento. — Antonio Poggi, Primo Tenore assoluto. Clemente Mugnai, Primo Tenore. Francesco Da Fiori, Altro Primo Tenore e Supplemento. — Giorgio Ronconi, Primo Basso assoluto. Giacomo Bartolo, Altro Primo Basso.

Die zu gebenden Opern: Adelaide di Borgogna, poesia del dottor Carlo Maimusi, musica del nobil signor maestro Alessandro Gandini (im Auftrag der Stadtgemeinde neu komponirt). Il Bravo, del maestro Mercadante. Beatrice di Tenda del maestro Bellini. Carattaco, poesia del dottor Antonio Peretti, musica del maestro Angelo Catalani (unter dem Schutze [sotto gli auspizj] Seiner königl. Hoheit eigens komponirt).

Herzogthum Parma.

Piacenza. Ricci's Chi dura vince mit der Vernhet, dem Tenor Picasso, Bassisten Guidoo, Buffo Catalano, darauf Coppola's Nina pazza per amore, die aber weniger als die Vorgängerin gefiel, waren unsere Sommeropernspeisen.

Bei dem diesen Sommer hier stattgefundenen grossen Kirchenfeste war der hiesige Kapellmeister Nicolini, Kapellmeister Simon Mayr und Maestro Almasia aus Mailand thätig. Die Musik der ersten beiden Greise ist bekannt: einfach, gesangvoll, Mayr's jedoch weit harmonischer, mannigfaltiger, kräftiger und künstlicher. Jene des Herrn Almasia, der bei 35 Jahre alt sein mag, war natürlicherweise viel feuriger als jene der beiden benannten Veteranen, hatte aber sonst einige gute Stücke aufzuweisen, darunter vorzüglich das Credo mit dem Crucifixus und ein Dixit. Bei dieser Gelegenheit gaben die anwesenden Zöglinge der Parmesaner Musikschule eine interessante musikalische Akademie.

Noch sei hier angedeutet, dass *Nicolini* seinem Collegen *Mayr* die Bemerkung gemacht, er sei im April 1763 geboren, also um zwei Monate alter als er.

(Beschluss folgt.)

Notizen.

Man sagt uns, Teutschland habe schon mehrere Pianofortе mit getheiltem Pedaltritt, wie er S. 885 beschrieben wurde, geliefert. Das glauben wir wohl: aber es sind einzelne unter der Menge; das nützt wenig: man hat diese Verbesserung nicht genug gewürdigt und im Ganzen fallen lassen. Diese Bauart der Pedale muss allgemein werden, wenn sie den Vortheil bringen soll, den sie zu bringen im Stande ist. Man hat also immerhin Ursache, den Vorzug mindestens getheilter Pedale genau in's Auge zu fassen und sie nicht mehr zu vernachlässigen. Gewiss liessen sich sogar noch neue Verbesserungen der Art herstellen. Einige Ausnahmen so gebauter Tritte können noch nicht helfen: die Sache ist so wichtig, dass sie eine bessere Aufmerksamkeit verdient, als man ihr bisher erwiesen hat.

Ein nicht ungeschickter Organist begleitete vor Kurzem einen Festchoral, der für die Posaunen ausgesetzt worden war, so willkürlich, dass er am Ende einer Gesangzeile, während die Bläser Ddur erschallen liessen, den Septimenakkord auf A spielte. Es wäre unglaublich, wenn man nicht wüsste, dass abgeschmackte Arroganz zuweilen leicht in Tollheit ausartete. Dergleichen abscheuliche Störungen der Andacht einer ganzen Gemeinde sollten auf das Schärfste gerügt werden.

Feuilleton.

Alexander Fesca, der Sohn von Friedrich Ernst F., hat von dem Fürsten von Fürstenberg den Titel eines Kammervirtuosen erhalten. (Vergl. über diesen jungen Komponisten und Klaviervirtuosen S. 368 dies. Bl.)

Die komische Oper zu Paris bereitet die Aufführung von vier neuen Opern vor. Es sind folgende: das Geheimniss, in drei Aufzügen, von Adolph Adam (ist nunmehr aufgeführt); der Degenstich, in zwei Aufzügen, von Monsieur; Blanche von Melrange, in einem Aufzuge, von H. Potier; der Teufel in der Schule, in einem Aufzuge, von Boulanger.

Paganini's Sohn ist nach Rom gereist, um beim Papste eine Revision des Prozesses zu erlangen, nach welchem der Leiche seines Vaters bis jetzt eine Ruhestätte in geweihter Erde von der geistlichen Behörde im Sardinischen verweigert wird.

Am 30. Septbr. feierte das Hamburger Theater das funfzigjährige Jubiläum von Mozarts Zauberflöte durch eine Aufführung dieser Oper, welche an diesem Tage vor funfzig Jahren in Wien zum ersten Male gegeben wurde.

Ankündigungen.

Bei **L. H. Bösenberg** in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Vorzüglichstes Festgeschenk.

ALBUM
für Gesang.

Mit Originalbeiträgen

von

Chelard, Kalliwoda, C. Kreutzer, Fr. Lachner, Lindpaintner, Löwe, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Methfessel, Meyerbeer, Reissiger, Fr. Schneider, Schumann, Spohr,

herausgegeben

von

Rudolf Hirsch.

Erster Jahrgang 1842.

Elegant in englische Leinwand gebunden mit Goldschnitt Preis 2⅔ Thlr.

Den Inhalt bilden zwölf Lieder und Romanzen für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung, ein Vocalquartett und ein Vocalchor. Der Verleger glaubt diesem Werke eine seinem innern Gehalte würdige Ausstattung gegeben zu haben und kann es mit Recht als ein vorzügliches Festgeschenk empfehlen.

Bei **F. W. Betzhold** in Elberfeld ist nunmehr vollständig erschienen und zu haben:

Rheinisch-Westphälisches

Choralbuch

für evangelische Kirchen,

in vierstimmiger Harmonie bearbeitet, und mit Präludien und Zwischenspielen versehen

von

Adolph Hesse.

Ober-Organist u. s. w. zu Breslau.

65s Werk. Preis: 4 Thlr.

(Enthält 204 Chorale nebst 2 Liturgieen, auf 269 Notenseiten, kl. hoch Format.)

In unserm Verlage sind erschienen und bei **C. F. Peters** in Leipzig zu haben:

Embach, L. A., Ouverture a gr. Orchestre. C. 2 Thlr. 25 Ngr.

Kooling, D., Ouverture a gr. Orchestre. H. 3 Thlr. 10 Ngr.

Verstulst, J. H., Ouverture a gr. Orchestre. C. m. 3 Thlr. — — Ouverture a gr. Orchestre. H. 2 Thlr. 20 Ngr.

Duplir-Stimmen hierzu in beliebiger Anzahl à Bog. 3 Ngr.

Paling & Comp. in Rotterdam.

J. F. Götze

10 Vorspiele für die Orgel

zu verschiedenen Choralmelodien für junge Cantoren, Organisten und Seminaristen. Op. 7. 10 Ngr.

Der Verf. hat sich durch seine vierstimmigen Männergesänge, seine Duetten, Terzetten und Tänze bereits selbst empfohlen. Ueber vorstehende Vorspiele fällt ein kompetenter Richter, Herr Organist Trommsdorff in Hausneu, folgendes Urtheil: „Sie sind recht wacker bearbeitet. Der Komponist, ein Kenner des Satzes und Kontrapunkten (der meist sehr gut angewendet ist), hat die richtige Mittelstrasse zwischen zu leicht und zu schwer durchaus nicht verfehlt und waren einige darum nicht etwas zu lang, es könnte man sie als vollkommen gelungen betrachten."

Vorräthig zu haben in allen Buchhandlungen.

Bei uns ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Türk, D. G., Anweisung zum Generalbassespielen. Fünfte Auflage, mit zeitgemässen Verbesserungen und Zusätzen von Dr. Naue. gr. 8. Geh. Preis 2 Thlr.

Halle, im November 1841.

C. A. Schwetschke & Sohn.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Müller, F., Concertino pour Clarinette et Basson av. accomp. de l'Orchestre. Op. 31. Pr. 3 Fl. 30 Kr.

In unserm Verlag erschien eine der berühmtesten

Concert-Compositionen von Ernst:

Fantaisie sur le Quatuor de Ludovic pour Violon avec Acc. de Quintuor ou Piano à 4 Thlr.; ferner:

Ernst, 3 Rondinos sur Robert le diable, Nathalie et la Tentation avec Accomp. de 2e Violon à ⅔ Thlr., dito avec Piano à ⅓ Thlr.

Ernst et Schunke, Rondo allemand sur Oberon pour Violon et Piano concertant. Op. 25. 4 Thlr.; Introduction, Variat. et Finale sur un thème favori de Strauss pour Violon et Piano concert. Op. 26. 4 Thlr.

Ernst et Osborne, Souvenir de la Suisse pour Violon et Piano concert. ⅔ Thlr.

Lvoff, Le Duel. Divertimento pour Violon et Violoncelle avec Acc. de l'Orchestre, de Quatuor ou Piano. Op. 8.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin.

Für Violinspieler.

Unterzeichneter hat hierdurch seinen Vorrath alter italienischer und deutscher Violinen von vorzüglicher Güte ergebenst in Erinnerung bringen wollen.

Mittenwalde bei Berlin, am 14. Nov. 1841.

Der Instrumentenmacher **Straube.**

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Dezember. **№ 50.** 1841.

Aesthetik der Tonkunst.

Von Dr. *Ferdinand Hand*, Professor und Geheimem Hofrath. Zweiter Theil. Jena, bei Carl Hochhausen. 1841. S. IV und 630 in 8.

Angezeigt von G. W. Fink.

Je länger wir auf das Erscheinen der Fortsetzung dieser Aesthetik harreten, desto lieber ist es uns, den geneigten Lesern dieser Blätter Gang und Hauptinhalt des Werkes nach vorführen zu können. Gleich der Anfang des dritten Buches: *Von der musikalischen Kunst*, spricht eine so unumstössliche Wahrheit aus, dass es uns oft seltsam erschienen ist, wenn wir eine nicht unbegabte Jugend einer namhaften Künstlerpartei, stand es noch gut, dagegen sich erhitzen, stand es schlecht, darüber lachen hörten. Man verschmähete die Wissenschaft, hielt sie der Kunst und dem Kunstgenuss sogar für nachtheilig, ergoss sich im Preise des Genius, ohne zu begreifen, dass man ihn und er sich selbst begreifen müsse, wenn er nicht vom Geiste, der das Leben adelt, sich immer weiter entfernen und in's Nichtige versinken will. Furcht vor der Wissenschaft ist Hass des Lichts und unkeusche Liebe der Finsterniss. Der Verfasser hat Recht, und ich habe noch keinen gesehen, an dem sich der Satz nicht bethätigt hätte: „Die allgemeine Betrachtung des Wesens der Kunst wird immer nur den schwachen Künstler stören und irren, einen starken aber bekräftigen und für alles Einzelne ein schützender Führer sein.“ Im *ersten Kapitel* wird daher *von der musikalischen Kunst überhaupt und deren Verhältniss zu andern Künsten* gesprochen. Geben wir einmal die im Werke anders ausgedrückten Ideen nach unserer Weise: Der Mensch hat zunächst mit seinen Sinnen die Aussenwelt zu erfassen, diese führt ihn zum Denken darüber; die erlangten Begriffe und Gefühle bilden in ihm eine eigene Welt, die sich mittheilen, sein Inneres zur Anschauung bringen, etwas schaffen will nach dem Verhältniss seines Vermögens und der Richtung derselben, die sich nämlich entweder auf Nutzen, oder auf Wahrheit oder auf Schönheit beziehen, bald mehr auf das Eine, bald mehr auf das Andere. Zu Allem aber, was der Mensch thut, gehört nothwendig ein Können oder eine Kunst, als Fertigkeit des Könnens. Die Richtung nach dem Nützlichen gibt die äussere Sicherstellung des Lebens, die Richtung nach dem Wahren und Guten die innere; die Richtung nach dem Schönen verschmilzt Geist und Sinn mit Vorherrschen des letzten, gibt daher vorzüglich menschlichen Genuss, wodurch sie sich zur beliebtesten erhebt und darum vorzugsweise *feinste* oder *schöne Kunst* genannt wird. — In dieser letzten Richtung zur schönen Kunst, die Jedem zu seiner Natur gehört, nur in verschiedenem Grade, bildet er sich seine Welt des Schönen, seiner Anlage und Ausbildung gemäss. Er *dichtet* bald in Worten, bald in Bildern, Tönen u. s. w., was und wie es ihm gefällt. Daher *freie Kunst*. — In Allem, was den Geist nicht nur nicht ausschliesst, sondern nöthig hat, gibt es zwei Sphären, eine subjektive und eine objektive sowohl des Schaffens als des Auffassens der geschaffenen Werke. Gewöhnlich verschmelzen sich beide Sphären, ja sie können einander kaum entbehren. Eben so durchdringen sich in jedem menschlichen Kunstschaffen Geist und Sinn, so dass ich nicht zugeben kann, es seien alle Schöpfungen der Kunst *nur* als Aeusserung des Innern oder als Realisirung des geistigen Lebens zu betrachten, — obgleich zugestanden werden muss, dass ohne geistiges Leben, als das Höchste, kein eigentliches Kunstwerk in die Erscheinung treten kann. — Eben so wenig kann ich einen Rangstreit unter den verschiedenen Künsten billigen. Wir klassifiziren die verschiedenen Künste nur, um ihr Verhältniss zur Natur und ihre Grenzen zu erfassen.

§. 10 setzt der Verfasser mit Recht den unterscheidenden Karakter der Tonkunst nicht in das rein Subjektive; die Quelle aller Künste ist das Innere des Menschen, zu welchem alles von aussen Gewonnene gezogen werden muss; die Fantasie schafft Bilder, die dem Urbilde der Natur nicht widersprechen sollen. Hat auch die Musik keine anschaubaren, sondern Gegenstände des Gemüths zu schildern, keine Raum- sondern Zeitformen auszuprägen, so müssen diese doch beim Hören als allgemein gewöhnlich treu anerkannt werden, was als Objektives der Tonkunst erscheint. Es sind also Entwickelungsformen irgend eines vom Künstler ergriffenen Gefühles. Dem Formlosen der Gefühle (aber sie haben Zeitformen im Schlagen des Pulses, Klopfen des Herzens, und Raumformen in den Mienen und Stellungen, welche auch die anschauliche Gestalt verändern) wird Form gegeben. Das Dunkele dabei sei nur für den Verstand, für die Demonstration vorhanden, könne aber an sich vollkommen klar und bestimmt sein. (Das Letzte leugnen wir, ob wir gleich der Tonkunst realen Inhalt und abspiegelnde Wirk-

lichkeit zuschreiben.) Musik als Kunst der Bewegung tritt daher zunächst mit den übrigen Bewegungskünsten (Poesie, Mimik) in Verwandtschaft und bildet mit ihnen Kunstwerke gemischter Art. „Wir denken in Worten, wir fühlen in Tönen" ist nicht allgemein wahr, eben so wenig, dass sich menschliches Wesen am Reinsten im Gesange offenbare. —

Kapitel 2. *Was ein Musikwerk zum Kunstwerk macht.* S. 29—27. Wenn die Musik auf die Sphäre des menschlichen Geistes zurückgeführt wird, so beschränken wir diesen uns zu allgemeinen Ausspruch auf die mit der Sinnlichkeit verwandte Gefühlsrichtung. Eben so wenig heisst uns die Musik ein Produkt des menschlichen Geistes im *Gegensatz der Natur*, nicht allein weil der Mensch selbst zur Natur gehört, sondern auch weil er aus und nach den Gesetzen der Natur den Ton und das Tonleben selbst entwickelt. Daher ist uns die Dichtkunst gerade so *freigeistig* wie die Musik, jede in ihrer besonderen Weise und jede bedingt. Es kommt aber nach unserer Ueberzeugung nichts darauf an, wie und von welcher Seite her das innere Gefühl des Künstlers in's Leben gerufen worden ist, sondern dass es wirklich lebt und nicht blos mit Absicht zusammengearbeitet wird. Dagegen stimmen wir vollkommen damit: „Das musikalische Werk wird zum Kunstwerk durch *Schönheit*," womit es seine Bestimmung erreicht. Die Schönheit aber beruht nicht in dem verarbeiteten Stoffe, sondern in der demselben gegebenen Form. Selbst das Hässliche, so weit es die Karaktertreue nothwendig macht, muss den Gesetzen des Schönen untergeordnet bleiben. Drittens: „Das Kunstwerk folgt den Gesetzen des Geistes und lässt diese in sich erkennen." — Ist auch der Inhalt des musikalischen Kunstwerks das in der Gegenwart belebte und auf ein Ideales bezogene Gefühl, so werden in dessen Darstellung zugleich die edelsten Seelenkräfte bethätigt; Fantasie, Vernunft und Verstand wirken in einer harmonisch verbundenen Totalität, und geben nur unter den Gesetzen, die sich aus den Ideen des Geistes entwickeln, einer sinnlichen Erscheinung das Dasein. Diese Ideen, welche nach den verschiedenen Beziehungen auf eine grössere Zahl von Begriffen zurückgeführt werden können, so dass daraus eine Reihe von gesetzlichen Regeln erwächst, lassen sich im Allgemeinen in drei Grundgesetzen nachweisen: im Gesetze der *Einheit* (des Mannichfaltigen), der *Anschaulichkeit* (der möglichst bestimmten Lebendigkeit) und der *Wahrheit* (der möglichsten Objektivität des innern Empfindungslebens). — Welche Menge musikalisch leerer Machwerke unseliger Zeitzersplitterung werden sich nun wohl die Gunst des Publikums, des Unterhaltungs- und Bewunderungs-lustigen, erfreelt haben! — Also besteht ein wahrhaftes Kunstwerk vierfaes nur als ein *Organismus*, so dass die Theile zum Ganzen und das Ganze zu jedem besonderen Theile nothwendig gehört (Mikrokosmos). Also Alles abgeschlossen, selbständig und wesentlich. — Fünftens: „Endlich existirt ein musikalisches Werk seiner subjektiven Natur nach nur als Produkt eines individuellen Geistes, und entspricht einem bestimmten inneren Zustande oder einer, wenn auch im Wechsel begriffenen Stimmung des Gemüthlebens. Der Künstler hat in dem oft schnell und plötzlich umgestalteten Woge der Gefühle und Neigungen die bedeutsamen Momente festzuhalten und in ihnen ein Bild seines oder des angeregten Lebens zu entwerfen. Kann das anders als mit Ueberlegung mitten in der Entflammung geschehen? Diese individuelle Eigenthümlichkeit lässt keine beengende Beschränkung fürchten, wenn der Künstler sich zu den Allgemeinen und Idealen zu erheben vermag und sich aus der Verbindung mit dem Natürlichen herausstellt. Darbei ist unsere obigen Einschränkungsbehauptungen (Sein Werk wird zu einem Spiegel der Welt, nicht der begriffreichen und erkennbaren, aber der von Ideen belebten (wesshalb es dennoch erkennbar wird), und vereine in sich Allgemeines und Besonderes." — Den Zusatz des geehrten Verfassers gegen die neue hochfahrende Ungründlichkeit unterschreiben wir vollständig und geben davon nur Folgendes zu bedenken: „Schon das lebendige Ergreifen eines einzigen Grundelements als Mitwirkung zur Entwickelung des grossen Ganzen ist zu beachten, in welchem die Kunst sich aus Anlagen zur vollen Blüthe entfaltet." —

Kapitel 3. *Das Verhältniss der musikalischen Kunst zur Natur und die Idealisirung.* S. 27—39. Bei der Musik kam man mit der aristotelischen Nachahmung der Natur in Verlegenheit, weil man sie nur auf Anschauliches, nicht auch auf innerlich zeitliches Leben bezog, wo es auch natürliche Gestaltungen gibt (in Situazionen und Entwickelungen), welche durch den Geist zu schönen werden. Die Individualität eines Jeden ist beschränkt und reicht darum nicht aus. Jeder Künstler hat nach physischen Gesetzen dem Individuellen eine allgemeine Bedeutsamkeit zu verleihen, um vom Hörer desto sicherer aufgenommen zu werden. Auch die Gemüthswelt ist eine natürliche und verdient der Beachtung, des Studiums. Dadurch wird man von dem Gefährlichen bloser Abstraktion errettet. Von Beethoven's neunter Sinfonie und dem Cismoll-Quatuor (Op. 131) bemerkt der Verfasser: „Nicht mit Unrecht hat man sie Produkte einer durch spekulatives Studium gewaltsam erregten Fantasie genannt" (Gefühlsabstraktion). „Das vielgestaltige Leben ist auch dem Tonkünstler die Schatzkammer reichen Stoffes, und was die Werke anderer Künste, die Poesie und Malerei, darbieten, soll auch sein Inneres bereichern und bekräftigen." — „Dies darf aber nicht zu der Folgerung führen, als habe der Musiker zur vorzüglichsten Aufgabe, einzelne bestimmte Gemüthslagen und Lebensmomente aufzusuchen, in der Reflexion zu erfassen, und wo möglich in Töne umzusetzen," auf Bedeutung für den Verstand so hinzuarbeiten, dass der Hörer zugleich auch ein Bestimmtes denke. Seine Kunst ist lyrisch; selbst im Dramatischen „darf die Darstellung nicht von Kombinazionen des Verstandes ausgehen, sondern soll das Leben durch Zeichen des Lebens schildern und auch hier der Entwickelung der empfindenden Natur folgen." (Aber das Allgemeine, was der Künstler zu behandeln hat, kann gar nicht anders als durch den Verstand und dessen Auffassungen in die Seele gebracht werden. Dies muss aber zu anderer Zeit, als beim musikalischen Dich-

ten, am Besten früher schon geschehen sein; der Komponist muss sich damit so vertraut gemacht haben, dass jene betrachtenden Beschauungen in's Gemüth übergegangen und so mit seinem Gefühl verbunden worden sind. Und nur dann ist es nach unserer Ueberzeugung richtig, wenn gesagt wird: „Der Musiker darf, statt sich an die Natur zu halten, nicht von Reflexionen geleitet werden, denen der nachfühlende Hörer nicht folgen kann.“) — *Idealisirung* kann weder eine blose Verschönerung des Natürlichen, noch eine Lossagung von der Natur sein, denn auch in den Dingen der Natur liegt eine Idee geborgen, welche die Kräfte des Lebens vollständig auszuprägen streben, der Geist aber als das Unbedingte im Bedingten erfasst. „Auf das Unbedingte aber, welches man mit dem Namen des Göttlichen, Geistigen, Höheren oder sonst anders bezeichnen kann, ist die Kunst hingewiesen, und sie hat des Wesen, welches in der Wirklichkeit (?) nicht festgehalten und rein, sondern im Wechsel der Bedingungen und im Verfolg individueller Zwecke oft verändert und getrübt erscheint, als Grundtypus der Schönheit zu ergreifen und zur Darstellung zu bringen.“ — Allerdings tritt das Ideale unmittelbar aus dem Geiste hervor, aber aus einem Geiste, der, getrieben von höheren Begabungen oder Anlagen, sich die Gesetze des Naturgeistes, die er vertheilt in vielfachen Individuen nur von gewissen Seiten her rein in der Wirklichkeit zur Anschauung bringt und brachte, durch liebevolle Beachtung aneignete und sich aus allen Vorzüglichkeiten vieler Wirklichkeiten ein einziges Vollkommenheitsbild der Schönheit denkend und fühlend zugleich zusammensetzte, so lange bis es ihm als inneres Bild in der Seele lebte. Darum reicht das Ideale wohl über jede Einzelerfahrung, die an nur *Einem* nachzuweisen wäre, aber nicht über die Erfahrungen, die zusammengefasst aus vielen Einzelnheiten aus dem Leben der Wirklichkeit gewonnen werden können. Dies unsere Meinung, die auch vom Verfasser selbst noch dadurch unterstützt und bekräftigt wird, dass er annimmt und mit Recht, dass einer idealen Kunstschönheit wohl auch im Leben selbst vielleicht noch ein schöneres Bild zur Seite gestellt werden könne, aber die Wirklichkeit schwebe vorüber, und die Kunst halte den Silberblick der Schönheit fest. Offenbar hat dann die Kunst nur das Festhalten und Zusammenfügen der schönsten Lebensmomente für sich, allein es lässt sich eben darum doch nicht sagen, dass sie über alle Erfahrung und über alle Wirklichkeit hinausreiche. — Und so ist uns auch das Göttliche, Ewige, was wir im Gefühle, nicht immer, ja selten ohne Täuschung zu erfassen wähnen und im Begriffe nicht zu erfassen vermögen, keineswegs das Göttliche an sich, sondern das menschlich Göttliche unseres Standpunktes, der in den Ahnungen seine Nebelsterne findet. Endlich ist auch das geistige Gesetz ein vom Ergriffe bedingtes, verliehenes, wohin wir uns annähernd erheben können oder nicht. — Dies stimmt auch mit den als Ideale hingestellten Beispielen Beethoven's Sinfonieen, Klaviersonaten (nicht alle), die Adelaide, die sechs Lieder von Gellert. — „In allem Schönen wohnt ein ideales Element mehr oder weniger hervorleuchtend, das Ziel der Kunst aber ist geistige Vollendung, so dass dem Künstler überall die Aufgabe gestellt ist, nach dieser Höhe zu streben und sie durch Begeisterung zu erreichen.“ Was heisst das? und wie wird dies erreicht? Siehe meine Abhandlung: Antwort auf den Artikel über musikalische Begeisterung 1834. S. 218 u. f. w. — „Mag in einzelnen Werken oft nur ein leiser Anhauch der Idealität walten, oder das Karakteristische vorwalten (die Idealität ist nichts Anderes als eine höher gehobene Karakteristik), nimmer soll dem musikalischen Kunstwerk die höhere geistige Weihe des Gefühls mangeln.“ Dadurch soll sie unmittelbar (aber Töne sind so gut Mittel, wie Worte und Gestalten es sind) im freiesten Aufschwung (er ist eben so bedingt vom Gesetz des Geistes als in andern Künsten) ein Unendliches erreichen. Dieses genannt Unendliche ist nur nichts Anderes, als das Unbestimmte, Dunkele, Geheimnissvolle im Reiche der Töne, das Jedem in einer der Wesenheit menschlicher Natur angemessenen, ja schon gesteigerten Ordnung mit sinnlichem Wohlgefallen das allgemeine Gefühl der Schmerzen, der Freude, der Sehnsucht u. s. w. ohne Gestalt- und Begriffsunterlegung hell in's Leben ruft und jedem Einzelleben folglich es freilässt, seiner Sehnsucht u. s. w. irgend ein Bild, irgend eine Beziehung unterzulegen, welche Jeder nur will, oder vielmehr welche ihm das Moment seines Lebens gerade als die höchste für ihn in das Zauberland der Wünsche und der Begehrungen malt. — Und diese Vielseitigkeit tausendfach freier Beziehungsunterlagen müssen im erregten Gefühl durch Zeitformen, welche Raumgestalten ersetzten Schattenbilder fast nothwendig, und doch in Jedem seinem Vermögen gemäss, hervorzaubern, wäre diese nichts? — Sie ist und wirkt für den Menschen mehr, weit mehr, als die gerühmte Unendlichkeit, die in der That auch keine ist. — Gleicher Weise liesse sich über die Ideale des Künstlers viel sagen, „von denen man sagen kann, er habe sie geschaffen, und auch, er habe sie nicht geschaffen.“ Meine eigene Ansicht möge, wenigstens in den Hauptzügen, meine vorher angeführte Abhandlung aussprechen. — Nothwendig bleibt sich aber die Idealisirung dem Wesen nach immer gleich, nur verändert sie den Standpunkt mit dem Fortschritt und der Entwickelung des Menschen, der Zeit und der Kunst. So jeder der drei Hauptsätze gibt es verschiedene Grade der Reinheit und Gediegenheit, also ein neuer Beweis, dass das Ideale selbst nicht das Ewige an sich ist, sondern immer nur eine hohe Stufe zum Ewigen, eine Sprosse der Leiter des Geistes. — So ist der Aufgabe hingegen, die jedem echten Künstler jeder Zeit und jedes Standpunktes zu setzen ist, stimmen wir völlig und wüssten nicht, wie es schöner und wahrer dargelegt werden könnte: „Strebe nach dem Höchsten, und verleihe deinem Werke die Beseelung, welche aus der unsichtbaren Tiefe des von Ahnungen eines Göttlichen und Heiligen erfüllten Gemüths stammt, und entnimm deinen Gefühlen die irdische Fessel dadurch, dass auf dem Standpunkte deiner Zeit ein über alle Zeit Erhabenes und Unvergängliches in sie eintritt und sie verklärt.“ — Sehr nothwendig und empfehlenswerth ist, was unser Verfas-

ser gleich in der folgenden, S. 37 noch hinzusetzt: „Doch auch bei dieser Betrachtung des Hohepunktes in der Kunst werden wir wieder zurück auf die Wirklichkeit gewiesen, die ihre durchgreifende Gültigkeit nicht deste weniger behauptet." Allerdings und mit Recht. Die ewige Schwerkeles hilft uns gar nichts; wir müssen erst festen Fuss fassen, erst laufen lernen, bevor wir fliegen wollen. Zuerst müssen wir mit dem äusserlichen und sinnlich erkennbaren Stoffe fertig geworden sein, uns hinlänglich mit richtiger und tüchtiger Handhabung desselben abgegeben, ihn so weit bezwungen haben, dass er uns zu Gebote steht und unser Diener ist, der thut, was wir wollen. Thun wir das nicht, bewältigen wir nicht einmal den äusserlichen Stoff, so kehrt sich die Sache um, und er bewältigt uns so, dass wir vor seiner Tyrannei weder uns noch ein wissen. Wollte nun Einer in einem solchen Zustande niederer Abhängigkeit vollends gar noch idealisiren, so wird er sich nur lächerlich machen, keine Ideale, sondern leere Zerrbilder zu Stande bringen. Erst muss denn doch wohl der Körper herangezogen werden, ehe der Geist in seinen höchsten Forderungen besorgt werden kann. Der Körper der Musik sind aber die Töne, ihre rhythmischen und harmonischen Verhältnisse, kurz das Ganze, was der Technik angehört. Mit diesem Realen, was freilich kein Cherubflügel sein will und auch nicht im Geringsten sein soll, werde der Mensch, der ein Künstler werden will, erst recht fertig, und lasse sich nicht durch die unerlässliche Unbequemlichkeit freilich oft trockener und anstrengender Arbeit, auch nicht durch das kalorische Geschwätz schreiender Grosssprecher von ewig hoher Poesie, Redensarten, mit denen kaum ein Dorffiedler, geschweige denn ein wirklich grosser Komponist gebildet werden kann, vom ewig rechten Wege der Ordnung abhalten. Erst muss er arbeiten und fleissig lernen; hernach kann und mag er dichten und singen und offenbaren, was ihm der Geist gibt auszusprechen. — Das ist unsere Sprache über die Sache. Der Verfasser ist viel hoffnicher und sagt mit abstrakter gehaltenen Zusammenstellungen, dass Inkorrektheit beliebige und Mangel an Fassbarkeit sich unbrauchbar mache, und dass wir jetzt manche falsche und affektirte Genialität zu ertragen hatten; dass wiederum auch das Technische nicht für das allein Wesentliche zu halten sei u. s. w. Gewiss nicht! aber diese Zeiten sind vorbei, wo man auf Grundlagen, Vorstudien und tüchtige Vorbereitungen zu grossen Werth legte; das thut jetzt Niemand, und so gehen wir zum vierten Kapitel S. 39—43, was gleichfalls wichtig ist.

Von dem Inhalte des musikalischen Kunstwerks.

„Das Kunstwerk ist sich selbst Zweck; es will und soll überall nur schön sein, wie schon Platon sagt; die musikalischen Künste sollen ihr Ziel und ihre Vollendung in der Liebe zum Schönen suchen. Wie haben nämlich unverrückt im Auge zu halten, dass das Kunstwerk die Idee der Schönheit verwirklicht, wie verschieden und mannichfaltig auch die Art der Darstellung sei. Schliesst nun die Schönheit jene Elemente des Formalen, Karakteristischen und Idealen in sich, und treten durch die Beziehung auf Natur und Geist jene Modifikationen ein, welche das zweite Buch verzeichnet, so hat mithin das Kunstwerk für die Erfüllung seines Zweckes freie Form, gesetzmässigen Inhalt und ideale Beseelung zu vereinigen, und kann jenen Beziehungen nicht entnommen werden, es dass wir das Anmuthige, die Gemüthe, das Grosse, das Erhabene und wie sonst die Erscheinungsweisen heissen mögen, nicht von dem Schönen trennen, aber [illegible] nicht vom Begriffe des Kunstwerks entfernt erachten dürfen." — Wohl! Aber die Form ist nicht hier, sondern der Geist, der die Form gibt, der jedesmaligen Art und Richtung der Individualisirung seines karakteristisch idealen Einheitswerkes gemäss. Die Form ist nichts Anderes als die dem jedesmaligen Gattungswerke völlig entsprechende Versinnlichung der Idee, welcher eine besondere Wesenheit eigenthümlich karakteristischer Art nicht abgehen kann, wenn anders die Idee selbst Werth haben soll. — Desto mehr stimmen wir in Folgendem mit dem geehrten Verfasser überein: „Wo freilich der Künstler auf ein Anderes (auf einen Nebenzweck meist eigenliebiger Art, aber kleinlich kunstheidet, und Rührung, Furcht, Erschütterung oder andere Bewegungen des Gemüths bezweckt, verfährt er nicht ästhetisch, sondern psychologisch (meist den Schwächen der Masse sich akkommodirend); ein solcher untergeordneter Zweck aber darf wenigstens nicht vorherrschen." Form und Stoff sind also schlechthin einander nicht schroff gegenüber zu stellen, „wie *Hegel* in seiner letzten Schrift es that," wenn er schreibt: bei Haydn herrsche die Form über den Stoff, bei Beethoven der Stoff über die Form. Das und leere und dürre Schemen wegen noch dazu leicht verführerische Redensarten, die Wendt sich manchmal, nicht blos hier, zu Schulden kommen liess. — Ueber das Falsche der Lehre *Negri's*: die Tonkunst habe gar keinen Karakter, ihr Wesen sei Spiel, und Alles, was zufällig in Gemüthe hafte, spiele sie hinweg, bestehe ohne allen Inhalt nur in Formen, in der geregelten Verbindung von Tönen und Tonreihen — hat bereits die Zeit, und schnell, gerichtet. Doch begreifen wir sehr wohl, wie der sonst denkende Mann auf diese extreme Behauptung kommen konnte. Mögen auch die vielen leeren Tonsätze blos formelle oder eigensüchtige Zwecke verfolgender Komponisten nicht wenig dazu beigetragen haben, die Hauptveranlassung waren sie nicht, die überspannte Meinung von allzuhohem Inhalte der Tonkunst, der sich sogar bis in Begebenheiten und thatsächliche Erzählungen erstrecken sollte, das ewige, gar nicht zu ermüdende Geschwätz von bestimmt erkennbarer Poesie der Tonkunst, womit noch jetzt die allzeitrecht exaltirten Jünger gewisser Fatheumacher ihre Zöglinge überhäufen, das war es hauptsächlich, was den Mann in das entgegengesetzte Uebermass eines zu verachtenden Uebermasses trieb, womit freilich nichts Gutes erreicht werden kann.

Kapitel 5. *Welche Seelenkräfte beim Schaffen eines Kunstwerks bethätigt werden.* S. 43—69. „Das schöpferische Vermögen der Seele, aus welchem das Kunstwerk hervorgeht, wird als *Genie* oder *Genius* bezeichnet, worunter wir nicht eine einzelne bethätigte oder auch gesteigerte Kraft der Seele verstehen, sondern

das Zusammenwirken aller Thätigkeiten derselben für den Zweck eines idealen Schaffens.“ Also, was wir oft ausgesprochen haben, die Totalität des Geistes, welche natürlich von einer Seite das Tiefste, von der andern das Höchste im Kunstwerk bezeichnen muss. Wie aber dieses Tiefste und Höchste im Menschen vom Verfasser dargelegt wird, darin weichen wir bedeutend von ihm ab. Wollen uns jedoch für jetzt nicht dabei verweilen, da es uns zu weit führen würde. Nur darin stimmen wir überein, dass der Genius mit dem Besondern das Allgemeine einigt und dass er, auch unter der anhangenden Beigabe des mit der Zeit Vergänglichen, durch alle Zeit hindurch einen dauernden Gehalt in sich trägt; dass sich in ihm, nach Schelling, eine unbewusste Kraft mit der bewussten Thätigkeit verbindet, dass beim Schaffen ein Geheimniss waltet (in der Musik wie überall), ein ungestörtes Gleichgewicht aller Kräfte erforderlich sei (also innere Gesundheit), dass also auch das Wesen des Genius ganz und gar nicht allein (nicht einmal vorzugsweise) in dem vom Gewöhnlichen auffallend Abweichenden und Isolirten zu suchen sei. — Von der *Fantasie* haben wir gleichfalls nach unserer Weise schon früher gesprochen. „Von der Fantasie als Grundwesenheit der Kunst. Einige Bemerkungen für Künstler und Kunstfreunde zum beliebigen Bedenken. 1836. S. 217“ u. s. w. Und ich wollte wohl, dass man sich des Aufsatzes wieder erinnerte oder ihn wiederholte, wenn es möglich wäre. Sehen wir, was Hauptsächlichstes der Herr Verfasser darüber sagt. Er meint, die Erfindung des Stoffes und die Erfassung einer Idee gewähre noch nicht das ganze Dasein eines musikalischen Kunstwerks, weil es auf Darstellung und auf Entäusserung eines Innern beruht, und seine volle Bestimmung nicht darin erreicht, dass es sei, sondern dass es von Andern angeschaut und erfasst werde. Dies setze in dem Künstler ein Vermögen der Darstellung voraus, welches nicht immer in zureichendem Grade der Ausbildung dem Genie beiwohne und mangelnd die erforderte und erzielte Leistung vereitele. Das meinen wir auch; es gibt Talente und Genies, die ihren innern Reichthum aus Mangel an Fertigkeit, die erworben werden muss, nicht kund geben, nicht in die Erscheinung setzen können oder doch nur verkümmert um vernachlässigter Bildung willen. Man muss seinen Stoff, in der Musik Tonzeichen, beherrschen lernen. Der Verfasser meint ferner, es führe zu nichts, Einbildungskraft und Fantasie, als Erinnerungs- und Schöpfungsvermögen zu unterscheiden, da das Letzte in der Wirklichkeit nicht ohne das Erste sei; er hält es daher für sicherer, eine Seelenthätigkeit als Vermögen innerer Anschauungen und Bilder anzunehmen. Durch dieses Vermögen werde das von Aussen Dargebotene ein Inneres, und aus Beiden ergeben sich Umgestaltungen in stetiger Aufstufung von unwillkürlicher bis zu willkürlicher Thätigkeit, in welcher letzten die übrigen Kräfte mitwirkend eingreifen. Sie wird Vermittlerin zwischen dem Sinnlichen und Nichtsinnlichen. Es beruhe aber die Tugend der Fantasie in reiner Klarheit und in Bestimmtheit (die letzte hat sie nicht, sondern empfängt sie erst von anderer Kraft); denn wo sie gewaltsam sich von aller Gesetzlichkeit losreisst (dazu braucht sie keine Gewalt, sie thut es spielend) und im Trüben verweilt, ist Unwirksamkeit die unausbleibliche Folge (darum kann sie nicht allein stehen, wenn es gut gehen soll). Wir meinen: Je üppiger sie ist, desto gefährlicher ist sie ohne Vermählung. Sie ist ein Weib und nur in Mutterfreuden glücklich, meinen wir, und daraus ergibt sich uns alles Andere. Ueberall, selbst bei Meistern, steht es schlecht, wenn sie zur Herrscherin oder gar zur unbeschränkten Tyrannin sich erheben darf, was jetzt keines Beispiels braucht, wo die Verworrenheit von so vielen Seiten drückt. — Vom *Geschmack* heisst es: „Das Schöne und Erhabene wird nicht blos gefühlt, sondern auch beurtheilt, doch noch einer andern Grundlage, als auf welcher das logische Urtheil fusst.“ Das ästhetische Urtheil geht also dem Verfasser nicht von Begriffen aus und schreitet nicht durch verkettete Schlussfolgen, sondern spricht unmittelbar das Vorhandensein des Schönen aus, kann daher auch einen Läugnenden nicht überzeugen, sondern nur Nachweisungen und Erörterungen geben, denn die Idee der Schönheit ist ursprünglich gegeben; wir ordnen nur das im Kunstwerke Gegebene vergleichend und prüfend der Idee unter, wobei immer ein unmittelbar Fühlbares und Unaussprechliches zurückbleibt, weshalb auch alle Beschreibungen von Kunstwerken mangelhaft erscheinen. Die ästhetische Kritik, namentlich musikalischer Werke, ist daher eine der schwierigsten Aufgaben. — Das Letzte ist gewiss; ob auch alles Vorhergehende, wäre denn doch sehr fraglich. Zwar setzt der Verfasser dem subjektiven Wohlgefallen noch ein *Allgemeingiltiges* zu, „indem wir Jedem der Antheilnehmenden zumuthen (!), er möge in sich ein rein menschliches Gefühl und sei über das Schöne im Allgemeinen mit uns einverstanden, weil wir in ihm eine ästhetische Bildung anerkennen.“ Aber das thue ich nicht, durch tausend Erfahrungen vom Gegentheil überzeugt, weshalb mir denn auch das Allgemeingiltige nach der Ansicht des Herrn Verfassers auf sehr schwachen Fussen zu stehen scheint. Von diesem Gesichtspunkte aus wäre denn meines Erachtens nichts weiter zu gewinnen als: Jeder hat hierin ein Recht mitzusprechen, wenn er es nur besonnen und ohne Anmassung thut. Das gebe ich nicht blos zu, sondern ich habe das ehrlich bescheidene Aussprechen des Eindruckes, den irgend ein Kunstwerk auf irgend einen Hörer hervorbringt, sogar für eine nothwendige Redlichkeit erklärt, die nicht mehr und nicht weniger sein oder scheinen will, als sie wirklich ist, in und mit welcher allein eine Aufwärtsbildung eines Jeden möglich wird. Allein die befriedigte oder unbefriedigte Eindrucksaussage irgend eines Subjekts, ja sogar einer Masse und einer Zeitrichtung ist nur ein Zeugniss des Standpunktes der Bildung oder Verbildung, nicht ein eigentliches Kunsturtheil, das Begründung fordert, wenn es etwas Allgemeingiltiges für die Verstehenden, die schlechtnin dazu gehören, erhalten soll. Auch das ästhetische Geschmacksurtheil muss begründungsfähig sein und ist es wirklich. Es darf aber dabei der verschiedene naturgemässe Empfänglichkeitssinn und die sehr verschiedene Bildungsstufe durchaus nicht für nichts erklärt und

nicht mit dem absprechenden Trotz anmassender Rohheit behandelt werden, wie es jetzt von mancher Seite her leider zum Nachtheil der Sache geschieht. — Dass hingegen das Geschmacksurtheil gewöhnlich sehr relativ ist, beweisen schon die Ausdrücke Nazional-, Zeitgeschmack u. s. w., die sich freilich auch nur einem Oberflächlichen und Zufälligen hingeben und die harmonische Befriedigung des rein menschlichen Geistes vernachlässigen können. Das kommt nirgend mehr als in der Musik vor. Die Folgerungen, die sich daraus ziehen lassen, wollen wir hier, so wichtig sie auch sind, übergehen. Nur als Regel wollen wir hinstellen: Wozu die höchste Begeisterung gehört, dazu gehört nothwendig zugleich die höchste Besonnenheit. — Was ist nun also Geschmack? Nach unserer Ueberzeugung nichts Anderes, als das Zeugniss oder die Blüthe einer jeden Bildungsstufe. Für Alle aber ohne Unterschied ist fortgehende Ausbildung noth; sie ist Menschenaufgabe, die nur mit dem Tode endet. — *Begeisterung* ist dem Verfasser der Seelenzustand freiester Wirksamkeit im Aufschwunge zum Idealen. Er erstrecke sich in das Gebiet des Unbewussten, sei eine energische Beseelung u. s. w.; aus ihr, nicht aus Kombinazionen des Verstandes gehe ein schönes Kunstwerk hervor; man folge ihr, wie einer höheren Nothwendigkeit — (welcher? einer Eingebung, die den Menschen zu einem Gefäss eines andern als seines eigenen Geistes macht? Gewiss nicht!) Ferner: Nicht immer hat die Begeisterung klaren und bestimmten Ausdruck zur Folge; oft gelangt Vieles, was in der Seele auflebt, nicht zur Entäusserung. (Sollte daraus nicht folgen, dass ein schönes Kunstwerk nicht *allein* aus der Begeisterung hervorgehe, was doch oben behauptet wurde? Der Verfasser selbst macht das Gelingen hier von innerer Klarheit, von Vertrautheit mit den Formen und von Bedachtsamkeit, die vor Einseitigkeit schützt, abhängig. Dies Alles muss aber vor dem Eintritt der momentanen Exaltazion der Begeisterung schon gewonnen sein, wenn etwas Gefälliges und Gediegenes aus der *absichtlosen* Erregung hervorgehen soll. Damit stimmt auch die Lehre, dass man über seinen Gegenstand herrsche, dass eine ruhig innere Beschauung sichere Auffassung gewähre, dass das volle Licht aus der Dämmerung hervorgehe. Vergleiche meinen Aufsatz über die Begeisterung.) „*Dussek's* Sonate auf den Tod des Prinzen Louis ging aus reiner Begeisterung hervor.“ Endlich ist auch der geehrte Verfasser nach seiner 18. §. S. 63 im Grunde mit uns einig. — *Kunstverstand* wird für durchaus nothwendig erklärt, also Theorie, Gesetze, die mit dem Wesen der Kunst und des menschlichen Geistes in Eins zusammenfallen. „Ohne diese Grundlage ist kein musikalisches Kunstwerk ausführbar.“ Darum gründliches Studium, was das freie Schaffen fördert, aber ihm keinen Abbruch thut. Nicht blos musikalische Theorie, sondern auch mehrseitige Wissenschaft und Kenntniss des Lebens soll gewonnen werden, was wir oft ausgesprochen haben. Dasselbe ist gleichfalls vom ausführenden Künstler zu verlangen, weil er die im Kunstwerke niedergelegte Idee zu der seinigen zu machen und ihr den Stempel der Ursprünglichkeit aufzudrücken hat.

Kapitel 6. *Vom Styl, von der Manier und der Schreibart.* S. 70—84. „Die Bezeichnung des Styls hat man in allen Gebieten der Kunst anerkannt, aber in verschiedener Bedeutung angewendet und argen Missbrauch damit getrieben.“ Der Verfasser hat in seinem zweiten Buch S. 157 sich dahin erklärt, „dass aller schönen Darstellung eine Normalidee zum Grunde liegt, d. h. ein durch den Geschmack anerkannter und mit einer allgemeinen und objektiven Gültigkeit festgestellter Grundtypus. *Die Ausprägung dieses Normalen nennen wir Styl.*“ Nicht die Art, wie überhaupt ein Schönes erscheint, macht den Styl aus, sondern eine feste Regel, die in demselben sichtbar ist. Dies in formaler, karakteristischer und idealer Hinsicht. „Der Standpunkt, welchen die Kunst im Verfolg ihrer Entwickelung auf verschiedenen Stufen einnimmt, gestaltet in der Zeit und unter Völkern eigenthümlichen Karakters auch die Normalidee der Schönheit anders; wir unterscheiden daher einen rohen und gebildeten, einen antiken und modernen, einen nazionalen Styl. Dabei erklärt sich von selbst das Disparate, in welchem unter dem Einfluss der umgebenden Natur und des Menschenlebens die Völker auseinander treten, und wie in ihnen der sogenannte Nazionalgeschmack wechselt.“ Immer ist dabei von einem Objektiven die Rede. Der Styl umfasst das Ganze der Darstellung vom Entwurfe bis zur Ausführung. Nur das Unschöne hat keinen Styl. Was aber vor 100 Jahren als das befriedigende Schöne gefiel, kann sich kaum mehr den gleichen Beifall erwerben der veränderten Bildung wegen, die ein Vor- oder Rückschritt sein kann. „Dabei ergibt sich von selbst, dass die Ansichten einzelner“ Individuen einer und derselben Zeit auseinander treten und verschiedene Wege einschlagen. „Theoretisch lassen sich die Arten des Styls nicht vorzeigen, sondern nur in den vorhandenen Kunstwerken nachweisen und geschichtlich verfolgen u. s. w. Weil es aber möglich wird, die Stylarten unter einander zu vergleichen, so gibt es eine Kritik des Styls, die jedoch nicht Anspruch machen kann, vom Entwurfe einer allgemeinen Regel auszugehen und z. B. den romantischen Styl der Dichtkunst nach einem Gesetz des antiken zu beurtheilen. Im Allgemeinen haben wir nur einen reinen und unreinen Styl zu unterscheiden, indem jener eine vollkommene Einheit und Durchdringung des Idealen und Realen, der Idee und der objektiven Wahrheit, mit welcher das Gesetz ganz erfüllt wird, enthält, dieser dagegen einseitig bald das ideale Element vorherrschen lässt, bald es verdrängt, wobei dann ein fantastischer und ein gemeiner Styl sich ergibt.“ — „*Manier* dagegen ist die fixirte individuelle Darstellungsweise in Anordnung und Ausführung des Kunstwerks, welche, ohne dass der Gegenstand oder der Karakter des Werks dies bestimmt, in der Produkzion eines Künstlers wiederkehrt.“ Dieses Individuelle darf aber dem Kunstwerke keinen Eintrag thun; es darf nicht zur Fessel des Geistes werden, sondern frei dem Objektiven untergeordnet erscheinen; der Künstler muss aus sich heraustreten können, und sich nicht durch das unwillkürlich sich Aufdrängende hemmen

lassen. — Das *Manieriren* ist mechanisches Verfahren oder Affektazion u. s. w.

Hier wollen wir abbrechen, die reichhaltigen Gegenstände des anziehenden, Gedanken aufregenden Werkes wesentlich vorzuführen. Jeder aufmerksame Leser sieht selbst, was das Buch gibt und wie es seine wichtigen Betrachtungen behandelt. Es ist das Schwierigste, was wir besprochen haben; das Uebrige liegt jedem Musiker und Musikfreunde viel näher, was sich schon aus der Uebersicht der Kapitel ergibt, die wir noch herzusetzen für nöthig erachten. Drittes Buch. Von den Arten der Kunstwerke als Instrumental- und Vokalmusik. S. 84—98. — Kapitel 8. Von der Kritik musikalischer Werke (worauf wir, wie auf manches Andere vielleicht noch anderwärts zurückkommen). S. 99—108.

Drittes Buch. Zweite Abtheilung. *Die Gesetze der musikalischen Kunstdarstellung.* S. 109—112. Kapitel 1. Die Gesetze der Erfindung. S. 112—187. — Kapitel 2. Die Gesetze der Konstrukzion S. 187—240. — Kapitel 3. Gesetze der Ausführung. S. 240—288 (Alles mit reichhaltigen Unterabtheilungen).

Viertes Buch. *Von den besonderen Kunstformen.* Kapitel 1. Allgemeine Bestimmung der Kunstformen. S. 289—293. — Kapitel 2. Werke der Instrumentalmusik. S. 293—430. — Kapitel 3. Werke der Vokalmusik. S. 430—630. Ende.

Möge das überaus nützliche, mit grossem Fleisse und reiner Liebe zur Sache verfasste und reich ausgestattete Buch recht viele Freunde finden und sie so lebendig anregen, wie es uns angeregt hat. Der Verfasser hat etwas sehr Verdienstliches gethan, wofür wir ihm von Herzen unsern Dank bringen, in welchen auch sicher alle Unbefangenen einstimmen. Je mehr wir wissen, wie schwierig es ist, eine Aesthetik der Musik zu schreiben, namentlich jetzt; je klarer es uns ist, auf wie mancherlei Wegen, von denen Jeder nur zu leicht den seinigen zu fordern sich für berechtigt hält, ein solches Werk in's Leben gestellt werden kann, desto mehr wissen wir des tüchtigen Mannes Gabe zu schätzen, welcher die vielfach hohen Anforderungen, die Jeder leicht machen, aber Keiner von Allen auf einmal befriedigen wird, sehr wohl begreift und sein hochschätzbares, vielfach belehrendes Buch mit eben so fester Mannlichkeit als liebenswürdiger Bescheidenheit hinstellt, von welcher wir wünschen, dass alle Schriftsteller namentlich über Musik sie mit ihm theilen möchten zum Segen der Kunst, die nicht durch Missgunst und Anmassung, sondern durch gerechte Anerkennung und, wo es nöthig scheint, durch humanen und gründlichen Widerspruch gefördert werden kann.

O p e r n.

Die Favoritin von *Scribe* und *G. Donizetti*, Oper in 4 Akten. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem (von Dr. *Spaziers*) und französischem Text. Berlin, bei Schlesinger. Preis 8½ Thlr.; ohne Finale: 6½ Thlr.

Angezeigt von G. W. Fink.

Unmittelbar nach den ersten Aufführungen dieser lyrischen Tragödie, wie solche Opern jetzt in Italien benannt werden, wurde in u. Bl. ein übersichtlicher Umriss des Inhalts bekannt gemacht und die Nachricht gegeben, dass das neue Werk des jetzt beliebtesten der italienischen Operkomponisten in Paris mit lebhaftem Beifall aufgenommen worden sei. Auch in Teutschland hat sich diese Oper von mehreren Bühnen herab einer guten Aufnahme zu erfreuen gehabt, so dass es z. B. aus Frankfurt a. M. heisst: Die Oper (die Favoritin) wird sich halten. Für die Freunde neuitalienischer Opernmusik, namentlich dieses Maestro, braucht es im Grunde keiner Empfehlung weiter; auch nehmen sie nichts von irgend einer prüfenden Besprechung an, sondern richten sich nach dem Eindruck, den ein solches Werk von den Brettern her auf sie macht. Für diejenigen aber, die nach dem innern Gehalt eines dramatischen Tonstückes fragen, ist auch über Donizetti nichts Neues mehr zu berichten, so lange er sich in seiner längst gekannten Weise treu bleibt. Nur im Allgemeinen haben wir sie zu versichern, dass der beliebte Mann dieses Mal zu seiner Zeit-willkommenen Unterhaltungsweise mehr Karakteristisches gethan hat, als in vielen seiner andern und gefeierten Opern. Das Werk ist für den Zeitgeschmack, und wir begreifen, dass es, gut vorgetragen, für diesen überaus wirksam ist. Es hat Klingendes, Pikantes, Sentimentales ohne tiefen Ernst, Brausendes, gewöhnlich Rührendes und Schauererregendes, somit alle Zuthaten, die für eine Oper im neuesten Geschmack gehören. Zwecklos wäre es aber, einen Geschmack, den Jeder kennt, sowohl aus dem Leben als aus wiederholten Darlegungen, noch einmal abzukonterfeien, thoricht hingegen, sich mit wiederholenden Worten dagegen auszusprechen, da man im Voraus weiss, dass es vergeblich ist. Man sage, was man will, eine solche Oper steht oder fällt durch die Aufführungen. Wir haben daher nur noch von der teutschen Uebersetzung zu sagen, dass sie öfter nur nach der Sylbenzahl und nicht immer nach der Sylbenschwere den Tonen der Takt- und Skansion-Messung entspricht. Da wird z. B. gesungen: „Beistand" — „zu schönerem Loos" — „der Könige Szepter" u. s. f. Manche solcher rhythmischen Rückungen lässt sich durch eine ganz geringe Veränderung bald durch Versetzung der Sylben, bald durch eine kleine Verlängerung, Verkürzung oder Zusammenschleifung der Noten leicht umgestalten; in einzelnen Fällen wird die Aenderung den Sängern etwas schwerer fallen, in einigen anderen hingegen macht sich dieses verschieden Akzentliche der Sprache und der Taktbetonung sogar recht gut. Es ist dies dem Geschmacke der Sänger zu überlassen wie es den Liebhabern Donizetti'scher Opern zu überlassen ist, ob sie für ihre Unterhaltungen den Auszug mit oder ohne Finale vorziehen. — Ein zweiter Mann des Zeitgeschmacks ist

F. Halevy.

Der Guitarrenspieler, Oper in 3 Akten von *Scribe*, bearbeitet von *J. C. Grünbaum*. Vollständiger Kla-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Oktober. Nº. 4. 1802.

Bruchstücke

aus dem noch ungedruckten Buche

Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers.

Vierter Brief.

Ferdinand an Anton.

Wie Unrecht Ihr mir thut! Von einem Andern, als von Dir, würde mich der Scherz beleidigen: „Was wir über den Messias haben, das haben wir. Bey Deiner Unstetigkeit glauben wir an kein Fortsetzen, wenn Du einmal abgebrochen hast.“ Nicht gern schreibe ich Euch nun Mehreres aus meinem Tagebuche ab. Ich gestehe Euch meine Unstetigkeit zu und mag sie nicht vertheidigen: aber wenn mich solch ein Werk nicht fest hielt, länger, als einige Stunden des ersten Enthusiasmus hindurch; so wollt' ich mich beym Strassenbau anstellen lassen, oder alte Bücher verhöken, und taugte auch zu nichts Besserm.

Genug davon! Aber was soll das, dass Du mir, und noch dazu im Namen des Vormundes, so auf die Seele bindest, ich möchte nachsehen, ob Franzesko's Portrait Perlen im Haar hat, und eine Narbe, wie von einer Verwundung, über der linken Brust? Ich bin einigemal bey ihm gewesen — Nun ja, das Bild hat Perlen im Haar, wie tausende! Von einer Narbe habe ich aber nichts entdecken können, denn es fällt ein weisser Schleyer vom Haupt über diese Brust und lässt sie selbst nur errathen, also viel weniger eine Narbe entdecken. Doch Du hast wohl nur Deinen Spott mit mir! und dann thut mir's leid, dass ich mich mit so steifer Ehrlichkeit darauf eingelassen habe. Aber von diesem Besuch muss ich Dir mehr erzählen, obschon Du es nicht um mich verdient hast. Ich bin jedoch ein wenig zerstreuet jetzt, und unruhig, und würde nicht in Ordnung kommen mit meinem Bericht. Ich will Dir deshalb erst meine Bemerkungen über den Messias aus meinem Tagebuche fortsetzen, um mich in die Ordnung hinein zu schreiben.

Fortsetzung der Bemerkungen über Händels Messias.

Gleich das erste, herrliche Chor des zweyten Theils führt Dich vor das undurchdringliche Dunkel der geheimnisvollen Passion. Andachtig, feyerlich und mit gebeugtem Muthe empfängst Du den Zuruf: „Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!“ Hier stört auch nicht Eine Figur, nicht Ein Akkord die so innig ergreifende Simplizität. Doch bist Du nicht ganz darnieder geworfen, und behältst Kraft, das noch tiefere Leiden, worauf Du hingewiesen wirst, mitzufühlen. Dies kurze Stück halte ich, eben seiner Wahrheit, Tiefe und auch Zweckmässigkeit wegen, für eins der vorzüglichsten im ganzen Oratorium.

So vorbereitet nimmt Dich die wehmüthigste aller Arien: „Er war verachtet — ein Mann der Schmerzen — voll Krankheit“ auf. Sie ist der ohnehin rührenden tiefen Altstimme gegeben, die Instrumente bilden, wo die Singstimme in kurzen Sätzen schmerzlich abbricht, den leisen Wiederhall. So lange der Mensch den vom Schicksal Gequalten betrachtet, ver-

vierauszug mit deutschem und französischem Text. Ebendaselbst. Preis 8⅓ Thlr.; ohne Finale: 5 Thlr.

Dazu das Textbuch: Der Guitarrenspieler (le Guitarrero), komische Oper u. s. w. Als Manuskript gedruckt. 56 S. in 8.

Der Text, von dessen wiederholter Durchlesung wir eben kommen, hat zwar in Erfindung der Fabel nichts unerhört Neues, aber die Situazionen sind so seltsam, bunt und rasch zusammengesetzt, die Karaktere alle so oberflächlich und doch in einzelnen bestimmt treffenden Umrissen hingeworfen, alle so ernst für sich und doch so gemischt mit auffallenden Wunderlichkeiten vom Zuniga an bis zum Riccardo und Lorenzo, die Sara nicht ausgenommen, versehen, dass sich das Komische aus der Verbindung Aller, aus der Handlung, nur zuweilen aus den Worten ergibt. Das ist aber für eine Oper in der Regel von gutem Erfolge, sobald nur nicht blos gesungen, sondern auch gespielt wird, denn eine sogenannte Spieloper oder Operette ist das Werkchen allerdings, weshalb auch gewiss nicht alle teutsche Bühnen eine runde Darstellung des Stückes ermöglichen werden. — Der Ausgang eines solchen Spiels kann nie befriedigen, nicht das Herz füllen, noch weniger die Seele erheben; allein wer verlangt das jetzt? Man hat für freundliche und sogar für aufregende Unterhaltung zu danken, und so wird gewährt, was man so schnlich wünscht, dass ein paar Stunden angenehm hingebracht sind. — Dazu wird nun auch Halevy's Musik Viel, ja sehr Viel beitragen. Man kennt seine Weise; sie ist öfter schon ausführlich in u. Bl. beschrieben worden. Der Mann hat Talent, und kein geringes; Kenntniss der Instrumente, technische Fertigkeit, Auffassungs- und Ausschmückungsgabe, dabei nicht selten tiefer dringenden Takt, Feuer und lebenskluge Verwendung seiner nicht geringen Mittel; allein eben dieses Letzte, das Leben, wie es ist, steht vorherrschend als sein nächstes Ziel, was das Ideale, das eigentlich Beseelende der Kunst nicht aufkommen lässt. Daher alle die Kontraste, Effektschläge, Ueberfärbungen, der Prunk, der äusserlich reizt und reizen will, weshalb er sich oft übernimmt und im Schwulst betäubt, weil — man das jetzt liebt. — Von der Musik kann man selten sagen, dass sie die Zeit sich schaffe, zu sich heranbilde, sondern die Beschaffenheit der Zeit und ihre Vorliebe schafft die Art der Musik. So auch hier. Und so wird die Oper ihre Verehrer finden, wie Halevy's frühere Leistungen.

Bearbeitungen dieser Opern für das Pianoforte.

Introduction, Scene et Variations sur un motif favori de l'Opera: Le Guitarrero — comp. par F. Halkbrenner. Oeuv. 151. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

Ein allerliebstes Salonstück, ganz in der bekannt eleganten und graziosen Manier dieses Meisters. Es wird sehr Vielen auch unter denen Freude machen, welche die Oper nicht kennen.

Mosaique. 2 Suites des Morceaux favoris de l'Opera: Le Guitarrero — arrangées par Peter Schubert. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: ⅓ Thlr.

Die Liebhaber dieser Oper erhalten in der ersten Folge drei, in der andern vier Nummern beliebter Melodieen, die für das Klavier eingerichtet worden sind, zur Erinnerung an ihre Theatervergnügen.

1) *Fantaisie brillante sur des motifs favoris: La Favorite — composée par Henri Rosellen.* Oeuv. 55.

2) *Fantaisie brillante sur des motifs favoris: Le Guitarrero — par H. Rosellen.* Oeuv. 56. Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: ⅔ Thlr.

Die erste Nummer bringt nach einer passenden Einleitung ein gut ausgewähltes Thema, worauf zwei glänzende Variazionen gebaut werden, denen als Mittelsatz ein Andante espressivo, ⁴/₄ (C dur), folgt, das in seinem Grundtone sanft abschliesst und einen tanzlichen Finalsatz in A dur, ³/₄, gefällig nachbringt. — Die andere Nummer ist mehr als Potpourri behandelt, so dass mehrere ausgelesene Sätze mit einander wechseln; Alles klaviermässig bearbeitet für etwas fertige Spieler.

2 *Quadrilles de Contredanses sur des motifs de La Favorite pour le Pianoforte avec Acc. de Flute, Violon ou Flageolet* (ad lib.), composées par *J. B. Tolbecque.* Ebendaselbst. Preis jeder Nummer: mit Acc. ⅔ Thlr.; ohne ½ Thlr.

Jedermann kennt diesen Chef d'Orchestre des Bals de la Cour à Paris, und die Tanzliebhaber wissen ihn zu schätzen. Er wird sie auch hier in gewohnter Ordnung des Contretanzes angenehm unterhalten. Sahen wir auch nur die erste Nummer, so ist doch mit Zuversicht vorauszusetzen, dass ein so geübter Ballvorsteher des französischen Hofes sich stets routinirt und ergötzlich zu nehmen versteht. Darum noch die beliebten Opernmelodieen! So muss das Ganze schon bestens leben.

Trois Fantaisies brillantes et trois Variations brillantes — par G. A. Osborne. 1) *Le Guitarrero.* Op. 39. 2) *La Favorite.* Op. 40. Ebend. Pr. ⅔ Thlr.

In No. 1 hat der Herr Bearbeiter für massig gewandte Spieler gesorgt; auch die folgende Nummer ist für solche. Die übrigen gehören zwar, streng genommen, nicht hieher, weil sie andere französische Opern zum Grunde legen; sie mögen jedoch für die Liebhaber solcher Unterhaltungen doch genannt werden: No. 3. Fantaisie sur le Sherif (Pr. ⅔ Thlr.); 4) l'Eclair de Halevy (⅔ Thlr.); 5) Air montagnard (⅔ Thlr.); 6) Trois Rondinos sur l'Eclair (⅔ Thlr.). Von diesen letzten sahen wir No. 3 und fanden sie mit den Bearbeitungen der ersten Nummern übereinstimmend.

Musikalisches ABC,

den Familienmüttern zum Unterricht der Kinder geweiht und Gesangesübungen mit Begleitung des Piano-

forte, eigens für seine kleine Tochter ausgearbeitet von Aug. Panseron, Prof. am Pariser Conservatorium, nebst ein- und zweistimmigen Kindergesängen von Fr. Rücken, Reissiger u. s. w. Dritte bis siebente Lieferung (mit). Berlin, bei Schlesinger.

Die beiden ersten Lieferungen dieses nützlichen Werkes sind S. 297 u. f. dieses Jahrganges von uns sorgfältig besprochen worden. Eine Tabelle der Tonleitern mit Kreuzen und Been setzt zunächst die Lehre fort. Unmittelbar darauf folgt ein sehr leichtes Gesangthema von 7 Takten in ganzen Schlägen aus C dur, worauf 10 Gesangvariazionen ganz leichter, besonders für den Takt ersprießlicher Art folgen und eine zweite Uebung, die besonders auf richtiges Treffen aller diatonischen Intervalle sieht, doch schon mit einem zufälligen Kreuz und Be modulatorisch versehen. S. 55 von den Tonarten in Dur und Moll mit tabellarisch vergleichender Uebersicht beider. Uebungen in Moll. Eingemischt sind nach und nach die Erklärungen der Zeichen, als dal Segno u. s. w., was wir künftig unberücksichtigt lassen dürfen. Eben so wechseln die Uebungen in verschiedenen Taktarten, die stets kurz erklärt werden; desgleichen Legato, Stakkato, punktirte Noten, Triolen, Sextolen, welche der Verfasser von zwei zu zwei eingetheilt haben will. (Das ist es gleich, welche Eintheilung man für die Sextole annehme, nur dass bestimmt und allgemein eine von beiden festgesetzt wird, damit die Ungewissheit der Art des Vortrags weche, was schlechthin zur Ordnung gehört. Uebrigens haben wir längst auch über diesen Gegenstand ausführlich gesprochen. Die Eintheilung von drei zu drei Noten möchte sich noch häufiger finden, als jene von zwei zu zwei.) — S. 71. Von der Fermate und den Pausen zum Zählen. Der Verfasser nennt die Fermate „Orgelpunkt," was jedoch etwas ganz Anderes bedeutet. — Die Singübungen in leichten Variazionen (C dur) werden fortgesetzt. — S. 74 wird erst die Lehre von den Schlüsseln vorgenommen. Der Violin- und Basschlüssel, hier besonders der letzte, sollen um des Pianoforte spiels willen den Kindern beigebracht werden; sie erhalten daher nun Singübungen im Basschlüssel, die jedoch um eine Oktave höher gesungen werden sollen. (Das müsste den Kindern natürlich genau erklärt werden.) Hier tritt oder G dur ein, dann F dur, welche auch Reissig von den Kleinen geschrieben werden sollen, auch endlich mit Hinzuthun der Skalen der verwandten Molltonarten, welche ihre leichten Uebungssatzchen erhalten. Leichte Variazionen kurzer Satzchen kommen immer von Zeit zu Zeit wieder vor. Der Basschlüssel wird singend geübt bis S. 89; auf der folgenden wird der Violinschlüssel von Neuem gebraucht mit vermehrten Uebungsbeispielen. — S. 98 beginnt die kurze Lehre von den drei Tongeschlechtern (diatonisch, chromatisch und enharmonisch, die in mässig ausgehaltenen Gesangbeispielen eingeübt werden, welche piano gesungen werden sollen um der Reinheit der Intonazion willen. Dann mischen sich verschiedene Rücksichten, um schon Gelerntes sicherer zu machen. Dabei tritt auch zuweilen der Basschlüssel wieder ein; die Notenbeispiele werden mannichfaltiger und etwas reicher bis zur 112. S., wo eine kurze Anleitung zum Vokalisiren gegeben wird. Hierbei mischen sich viele andere Angaben ein, sehr kurz gehalten, zum guten Gesange jedoch nothwendig. Auch von der Mutazion wird kurz gesprochen, wobei die bekannten Vorsichtsregeln nicht fehlen. — Die auf S. 113 folgenden Tonleitern werden nun mit an- und abschwellendem Tone gesungen. (Spinnen des Tones.) Unmittelbar im Wechsel mit Uebungen in den verschiedenen Intervallen nach verschiedenen Tonarten, Alles sehr erleichtert und auf mehr Beweglichkeit der Stimme gesehen. Langer Athem ist dabei eine vorzügliche Rücksicht (sehr gut). — In der sechsten Lieferung schreiten die Uebungen zweckmässig vorwärts. Immer noch wird vor dem Vokalisiren das Solfeggiren (Nennen der Tone) empfohlen (mit Recht). Die Uebungen für Schüler, denen es schwer wird, eine Mittelstimme zu singen, sind gewiss recht gut.

Als erste Beilage wird gegeben:

Wörterbuch der in der Instrumental- und Vokal-Musik vorkommenden Ausdrücke und Bezeichnungen. Von *Aug. Panseron*, übersetzt von *Grünbaum*. Ebend.

Das Buch hat die italienischen Ausdrücke alphabetisch geordnet, sie französisch und teutsch erklärt, endlich die Bezeichnungen für das Tempo und die Nüancen beigefügt; Alles auf 31 S. gr. 8. — Es ist also nicht allein für diese Gesangschule, sondern für jeden Anfänger in der Musik, so wie für Alle, die des Italienischen unkundig sind. Irgend ein Büchelchen der Art ist Vielen nothwendig.

Die zweite Beilage besteht aus leichten Liedern von verschiedenen Komponisten, namentlich aus:

Leichte Lieder ein- und zweistimmig von *Fr. Rücken*. Op. 35.

Kinderlieder ein- und zweistimmig von *C. G. Reissiger*. Op. 160.

Kapellmeister *Reissiger* hat ein hübsches einstimmiges Lied, gedichtet von Hoffmann v. Fallersleben, und sechs leichte Duetten, gedichtet von Otto Schechter, geliefert; — *Rücken* vier einstimmige und drei zweistimmige hübsche Lieder. Beide Sammlungen sind nützlich und ergötzlich.

Daran reihet sich noch folgendes Werk:

Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte, oder Folge des musikalischen ABC, Vorschule zu den Singübungen von Bonderali, Cherubini, Danzi und Panseron, Komponirt von *Aug. Panseron*. Ebendaselbst.

Auch diese Solfeges hat der Verfasser zunächst für seine eigenen Kinder gearbeitet und auch diese Folge von Uebungen ist, wie das ABC, in allen königl. Normalschulen Frankreichs eingeführt worden. Der Verfasser bleibt seinem im ABC gewählten Unterrichtsgange völlig treu, wendet auch hier für die Singstimme öfter den Basschlüssel an und setzt die im vorigen Werke gegebenen Lehren voraus. Dass sich die Uebungen nicht bis zu irgend einer Schwierigkeit versteigen, spricht schon der Titel aus. Der Unterschied zwischen jenen

und diesen Uebungen besteht hauptsächlich darin, dass die Beispiele um zwei Töne höher steigen, also noch *e* und *f* bringen, welche Töne jedoch in den letzten Nummern des ABC auch vorkommen. Es sind daher diese Solfeggien auch schon dem ABC einzumischen für solche Schüler, deren Stimme einen etwas höheren Umfang, als den in Frankreich gewöhnlichen, hat. Man sieht, dass hier für den Anfänger naturgemäss gesorgt worden ist und dass beide Werke zusammengehören.

Um unser Versprechen zu erfüllen, wollen wir nur noch einige kurze Andeutungen geben über die praktische Ausführung der sogenannt

grossen und kleinen Halbtöne,

die allerdings nicht in jedem Falle mit der mathematischen Berechnung derselben zusammentrifft. Das Temperaturverhältniss berechnet für die Oktave zwölf Töne. Sobald diese, welcher es auch sei, zum Grunde einer diatonischen Leiter gemacht werden, müssen sie in bestimmter Reinheit stehen nach dem Massse der Berechnung. Alle aufwärtsführende Leitetöne, ganz besonders die zufälligen, werden auf Instrumenten, die eine Verschiedenheit der Schattirung des Tones in etwas mehr Höhe, also auch von Sängern um ein Komma etwas höher genommen, damit sie sich um so näher dem folgenden Tone anschmiegen. Umgekehrt ist es mit den herunterleitenden Tönen. Hatte man z. B. zum C dur die übermässige Quinte *gis* zu singen oder zu greifen, so würde diese um etwas höher zu nehmen sein, sobald sie, wie gewöhnlich, in *a* leitet. Stünde dagegen die kleine Sexte *as* zu *c e* und *e*, als Vorhalt der reinen Quinte *g*, so wird diese etwas tiefer gegriffen. Würde hingegen dieses *as* als Vorausnahme des F moll-Akkordes (oder As dur) stehen, so müsste es genau im Reinheitsverhältnisse der diatonischen Leiter genommen werden. Dies wird sich leicht auf alle andere Fälle anwenden lassen. Wir sind gewiss, dass praktisch geübte Musiker uns verstehen und von selbst so verfahren.

Achtzehn Solfeggi für Sopranstimme theils komponirt, theils bearbeitet und mit Pianofortebegleitung versehen — von G. W. Teschner. Heft 1 und 2. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 1 Thlr.

Gehörige Schulübungen werden hier vorausgesetzt. Die melodiösen Sätze sind demnach zur Weiterbildung und dafür sehr vortheilhaft. Das Rhythmische ist besonders zweckmässig bedacht, was der Kunst des Athemschöpfens gut zu Statten kommt. Vom Herausgeber selbst sind acht Nummern geschickt komponirt worden; von *Francesco Bonaldi* erhält man sechs vorzüglich gute Nummern ohne Aenderung im Gesange; von *Giovanni Prota* sind vier Nummern genommen, aber auch im Gesange frei und gut bearbeitet worden. Das Werkchen ist neben anderen der Art vortheilhaft zu gebrauchen. Die höchsten Töne, die verlangt werden und nur im guten Massse, sind *as* und *a* der zweigestrichenen Oktave, nur noch einmal das zweigestrichene *b*. — Man lasse sich auch diese Uebungen empfohlen sein.

Nachrichten.

Leipzig, den 10. Dezbr. 1841. Im achten Abonnement- oder Gewandhaus Konzert, Donnerstag, den 2. Dezbr., hörten wir: Sinfonie von L. v. Beethoven (No. 1. C dur). — Scene und Arie aus Don Juan von Mozart (Non mi dir, bel idol mio), gesungen von Fraul. *L. Grünberg*. — Konzert für Pianoforte von Mozart (C dur), vorgetragen von Herrn *P. Cavallo* aus München. — Ouverture „Die Najaden" von W. Sternedale-Bennett. — Fantasie für Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt* aus München. — Arie aus Anna Bolena von Donizetti, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Fantasie für Pianoforte über Motive aus „La Straniera", komponirt und vorgetragen von Herrn *P. Cavallo*.

Beethovens reicher, unerschöpflicher Geist offenbart sich in seinen früheren, einfach und anspruchslos auftretenden Werken nicht minder als in seinen späteren grandiosen Schöpfungen, zu welchen auch sein Genius nur nach und nach, wie zu den höchsten und ausgebildetsten Aeusserungen seiner Kraft, heranreift ist. Alle Werke unserer wahrhaft grossen Künstler sind Beweise eines solchen natürlichen allmäligen Heranreifens des Genius, und es ist gewiss eine sehr eigenthümliche Erscheinung von tiefer Bedeutung, dass, je grösser die letzten Schöpfungen unserer Künstlerheroen waren, um so einfacher, kindlicher, anspruchsloser und natürlicher immer ihre ersten Leistungen gewesen sind. So bei J. Haydn und Mozart wie bei Beethoven. Es ist hier nicht der Ort, dies weiter auszuführen, aber darauf gelegentlich hinzuweisen, erscheint in unserer Zeit schon deshalb nicht überflüssig, weil so Mancher sich berufen und befähigt glaubt, damit anzufangen, womit jene aufgehört haben. Welch ein Unterschied ist nicht zwischen den letzten nach allen Seiten hin eigenthümlichen Sinfonien Beethovens und dieser ersten, in welcher sich unverkennbar herausstellt, dass derselbe grosse Geist schon in vollem Gefühle seiner Kraft immer auch einem Muster wie Mozart nachstrebte, den er bescheiden und anspruchslos als seinen Meister erkannte. Wie Beethovens Originalität demnach auch in dieser Sinfonie überall, nur angemessener und ruhiger als in seinen späteren Werken hervorleuchtet, wissen alle, die diese Sinfonie kennen, und hat uns wiederholt bei dem Anhören derselben wahre Freude gemacht. Die Ausführung war unter Herrn Konzertmeisters David Leitung trefflich und erhielt den allgemeinsten Beifall.

Fraul. Grünberg sang die wunderschöne Arie von Mozart recht gut und mit vieler Anerkennung, indessen müssen wir doch hierbei im Allgemeinen den Wunsch aussprechen, dass junge angehende Künstler und Künstlerinnen zu ihren öffentlichen Produktionen nicht sofort Kompositionen von der höchsten künstlerischen Bedeutung wählen möchten, denen sie nicht gewachsen sein können, weil es hier auf der technischen Ausführung allein nicht abgethan ist, sondern höheres geistiges Verständniss, Selbstständigkeit der Auffassung und des Vortrags verlangt und vorausgesetzt werden, die immer nur das

Ergebniss bereits sehr vorgeschrittener, vielseitiger Ausbildung und, wie nicht zu läugnen, auch reiferer Lebensanschauungen sind. Ohne Befriedigung dieser höhern Ansprüche können ihre Leistungen nie Kunstleistungen im höhern Sinne sein, und wie sie als solche den ausgebildeten Hörer unbefriedigt lassen, wirken sie auch nachtheilig auf die Fortbildung der Ausführenden selbst, welcher sie innerlich wie äusserlich hemmend entgegentreten. Rühmen werden wir zwar immer, wenn junge Künstler nicht Gefallen finden an dem leeren Modekram der Zeit, aber auch in der Auswahl des Guten müssen sie vorsichtig sein, wenn sie damit Anderen wirklichen Genuss bereiten und sich selbst wahrhaft fordern wollen. Wir wiederholen übrigens, dass Fräul. Grünberg die Arie recht lobenswerth gesungen hat, glauben aber doch, dass die Beachtung unserer im Allgemeinen hier ausgesprochenen wohlmeinenden Warnung vor einem Ueberschätzen oder Uebernehmen der noch nicht völlig entwickelten Kräfte, gewiss auch für sie von grossem und bleibendem Nutzen sein könne.

In den Herren Cavallo und Moralt (Letzterer Mitglied der königl. Hofkapelle in München) haben wir zwei gebildete und ehrenwerthe Künstler kennen gelernt; Beide gaben uns Proben ihrer Virtuosität und ihres Kompositionstalentes, die schon jetzt viele Anerkennung verdienen und um deswillen unsere Theilnahme besonders erregen, weil sie zugleich Beweise eines tüchtigen, geläuterten Kunstsinnes und Strebens sind, von dem sich nur Gutes erwarten lässt. Herr Cavallo spielte das sogenannte Krönungs-Konzert von Mozart (in C dur) recht lobenswerth, und wenn wir auch im Ganzen dem Spiele etwas mehr Energie und Kraft, dem Vortrage mehr geistiges Leben und frisches Kolorit gewünscht hätten, so müssen wir doch die gute Auffassung der Komposizion, die Solidität des Spieles und des Vortrags loben, von welchen auch die mit vieler Kenntniss gemachte und glücklich ausgeführte Kadenz im ersten Konzertsatze rühmliches Zeugniss gab. Weniger befriedigt in Komposizion und Vortrag hat uns die zweite Leistung des Herrn Cavallo. Die Fantasie entbielt im Grunde nur einige Variazionen neuesten Styls für Pianoforte Solo über zwei Operomotive, und dass hierbei gewöhnlich ein wirklicher Kunstwerth weder beabsichtigt noch erreicht wird, weiss man aus häufiger Erfahrung. Die neueste Richtung der Virtuosität scheint aber überhaupt in keiner Hinsicht Herrn Cavallo eigenthümlich werden zu können, und das ist vielleicht weder für ihn noch für die Kunst ein Nachtheil.

Herr Moralt, ein tüchtiger, sehr ausgebildeter Geiger, spielte die von ihm mit guter Berechnung und vielem Geschick komponirte wirksame Fantasie für Violine so glücklich, dass ihm wiederholt und mit Recht der allgemeinste Beifall zu Theil wurde. Beide Künstler werden gewiss überall gleiche freundliche Theilnahme finden, die sie wirklich verdienen und die wir ihnen aufrichtig wünschen.

Herr Tuyn sang die Arie aus Anna Bolena „Vivi tu, te ne scongiuro" sehr schön und mit wiederholtem Beifall: sein Vortrag war diesmal natürlich, ohne alle Manier und die Ausführung auch sonst so fein und acht künstlerisch, wie sie nur einem gut ausgebildeten Sänger gelingen kann.

Die Ouverture Bennetts gehört, wie er selbst, den wir hoffentlich bald hier sehen werden, mit Recht zu den Lieblingen unseres gebildeten musikalischen Publikums, und wir haben uns an der Komposizion sowohl als an der trefflichen Ausführung derselben wieder wahrhaft erfreut.

Montags, den 6. Dezbr., gab Frau Dr. *Clara Schumann* ein Konzert im Saale des Gewandhauses. Das Repertoir bestand in: Ouverture, Scherzo und Finale für Orchester, komponirt von Robert Schumann (neu). — Capriccio für Pianoforte mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von der Konzertgeberin. — Arie aus Don Juan von Mozart, gesungen von Herrn *Schmidt*. — Fantasie über Themen aus Lucia di Lammermoor von F. Liszt, gespielt von der Konzertgeberin. — Zweite Sinfonie von R. Schumann (neu). — Präludium und Fuge von Seb. Bach. — Allegretto aus den vierhändigen Diversions von W. St. Bennett und Etude in Gmoll von Chopin, gespielt von der Konzertgeberin. — Die beiden Grenadiere von H. Heine, komponirt von R. Schumann, gesungen von Herrn *Pögner*. — Rheinweinlied von G. Herwegh, für Männerchor komponirt von F. Liszt. — Duo für zwei Pianoforte, gespielt von Herrn *F. Liszt* und der Konzertgeberin.

Die Reichhaltigkeit dieses Repertoirs sowohl, als besonders die Mitwirkung des Herrn Liszt, dessen Erfolge bei uns im vergangenen Jahre so ziemlich unentschieden geblieben waren, hatten ein sehr zahlreiches, empfängliches Publikum herbeigezogen. Wir berichten zuerst über die Leistungen der geehrten Konzertgeberin selbst, denen wir von je her mit grossem Interesse gefolgt sind und die wir entschieden den wahrhaft ausgezeichneten Virtuosenleistungen unserer Zeit beizählen, selbst wenn wir einmal nicht in Allem mit denselben einverstanden sein sollten. Je bedeutender das Talent ist, desto grösser sind auch die Ansprüche, die man an seine Leistungen macht und die man zu machen berechtigt ist, und wenn wir von Frau Dr. Schumann ihrem grossen Talent vollkommen entsprechende Leistungen immer und in jeder Hinsicht verlangen, so liegt dies eben darin, weil wir aus Erfahrung wissen, wie sie dieselben zu geben vermag. Kleine Unglücksfälle, denen so leicht ohne Verschulden auch die Vortrefflichsten nicht entgehen, kommen natürlich bei Leistungen nicht in Betracht, die höhere künstlerische Bedeutung haben sollen und auch wirklich haben. Hier handelt es sich weit mehr um Geist und Karakter des Vortrags, als um die rein technische Ausführung, obwohl diese als Mittel gewiss niemals ausser Acht gelassen werden darf. Bei Kompositionen nun von so verschiedenem Karakter und Werth, wie die geehrte Künstlerin diesmal zu ihren Vorträgen gewählt hatte, geben natürlich die intensiv bedeutendsten den sichersten Maassstab für ein Urtheil über die Vorträge selbst, und wir heben diese daher auch vor Allem heraus, weil wir zugleich voraussetzen dürfen, dass auch Frau Dr. Schumann auf dieselben den meisten Werth legt, auf ihren Vortrag die meiste Kunst und ihre besten

Kräfte verwendet hat. Diese hervortretenden Kompositionen sind nun aber unstreitig das schöne, geistreiche Capriccio (in H moll) von F. Mendelssohn-Bartholdy, das treffliche Präludium und Fuge (eigentlich für die Orgel bestimmt) von Seb. Bach, und das feine, karakteristische Stück von Bennett; sie sind nicht, wie die schwierige und prächtige Etude von Chopin oder das bekannte Hexameron, reine Virtuosen- oder einseitige Bravourstücke, sondern haben tiefere künstlerische Bedeutung, obwohl auch sie, wie z. B. das Capriccio und die Fuge zur Entfaltung einer glänzenden Virtuosität mehr als hinreichende Gelegenheit geben.

(Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Oper und Konzert. Mozartstiftung. Zwei neue Opern waren die Lucrezia Borgia und die Favorite. Es gehört viel Intensität der Darstellung dazu, damit man über der Kunst die Zweideutigkeit beider Karaktere vergesse. Die Kühnheit, solche auf die Bühne zu bringen, kann man nur einem Franzosen verzeihen. Ein teutscher Schriftsteller wäre durch unsere Kritik moralisch gesteinigt worden. Nichts desto weniger werden diese Opern die Runde auf den teutschen Bühnen machen, wo nun einmal alles Grasse interessirt. Die erste Wiederholung der Lucrezia war bei uns hoffentlich auch die letzte. Demoiselle *Neukäufler*, eine junge Sängerin von schätzenswerthen Anlagen, ist dieser Partie aber nicht gewachsen. Es fehlen ihr dazu eine gewisse Reflexion der Auffassung und Energie. Das gewöhnliche passive Opernspiel reicht hier nicht aus. Auch bedingt dieser gereizte, leidenschaftlich bewegte Karakter weit mehr Fonds der Stimme, als Dem. Neukäufler besitzt. Die Favorite dagegen wird sich halten, da die Musik viel Schönes, ja manches Gediegene hat, die Partie wie für unsern *Capitain* geschrieben ist und alle übrigen Sänger an ihrem Platze stehen. Sie wurde bereits dreimal bei vollem Hause gegeben. An Varietät auf unserer Bühne fehlte es auch nach der Messe nicht. Wir hörten Mozarts Geistersprache ertönen, und den Hund in den Abbruzzen bellen, sahen Gutzkows Patkul und Döblers Automaten, bewunderten die Lindner und die falsche Catalani, wurden von den Hugenotten entzückt, und von Tourniaire's Tramblin-Sprüngen in Erstaunen gesetzt. Herr *Thomas* vom Hoftheater zu München (der Sohn des früheren Kapellmeisters Thomas in Darmstadt) hatte die Unvorsichtigkeit, den Don Juan vor einem so gefürchteten Publikum als das hiesige zum ersten Mal, gleichsam auf Probe, zu geben. Zum Glück ist er fester Musiker, besitzt einen angenehmen Bariton, Figur, anständiges Spiel und ist noch jung; sonst hätte man ihm nicht so leicht verziehen, dass er noch kein gebildeter Sänger ist. Doch stellen wir ihm ein günstiges Horoskop für die Zukunft. Herr *Busch* vom Theater zu Hamburg konnte in der Catalani nur als geschickter Fistulant einige Theilnahme erregen. Diese Posse liegt ausser unserer Zeit.

Das Konzert des *Rubini* und der *Persiani* im Schauspielhause erregte Sensazion und war trotz der hohen Preise stark besucht. Nur das ausgeräumte Orchester bot leere Stühle dar. Einem *on dit* zufolge haben diese Sänger ihre Reihen an einen spekulativen Kopf verpachtet. Der Unternehmer zieht nun mit ihnen von Land zu Land, und lässt sie für Geld hören und sehen. Das wäre sehr wunderlich, aber ganz zeitgemäss. Glaubwürdig ist es, da nur er allein alle Geschäfte abschliesst. Dass Herr Rubini, nahe an die funfzig, die beaux restes seiner Stimme jetzt erst in Teutschland produzirt, fand man etwas anmaassend, mag aber eines Vortrags wegen, der nie altert, entschuldigt werden. Feiner Geschmack, weise Oekonomie der Kräfte, richtige Vertheilung von Licht und Schatten, Gewalt über die Stimme, Bedeckung von Schwächen u. s. w. bezeichneten in jeder Nummer den Meister. Der Gesang der Persiani entschwebt noch jugendlichen Kräften. Diese kleine Frau überwindet nicht Schwierigkeiten, nein, sie übertändelt sie mit einer Leichtigkeit, die viele teutsche Primadonnen sich vergebens einzuschulen bemühen, und Alles, was sie macht, sitzt auf den Lippen. Sie schien mir ein Engel, der auf einer italienischen Geige spielt. Das Bild mag gelten, da, wie unser Schiller sagt, die Engel nicht fühlen. Und hier ist in der That der Markstein ihrer Schöpfungen. Die Herren *Negri* und *Massemäckers*, die abwechselnd akkompagnirten und mitsangen, spielten mehr oder weniger untergeordnete Rollen. Ein einziger Flügel bildete das Orchester, welches uns 12 Nummern durch doch etwas zu monoton vorkam.

Es half nichts, dass man warnte, denn Konzerte folgten wieder auf Konzerte. Fräulein *Hermine Rudersdorf* aus Mailand hat so eben ihre Schule bei Bordogni absolvirt. Eine kühne, fast verwegene Sängerin mit einer vollen Stimme, die beide Pole des Umfangs zu berühren scheint. Man hört, dass ihr die Technik der Bravour über Alles geht. In demselben Sinn geigt Herr Konzertmeister *Rudersdorf* aus London, der Sängerin Vater. — Die Abendunterhaltung des blindgebornen Herrn *Georg Werner* hatte noch weniger Auditorium. Der arme Mann imitirte zur Begleitung einer eilfsaitigen Zither durch die Modulazion seiner Stimme: Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Flöte, und gab einen Beweis, wie weit es Beharrlichkeit bringen kann. Fände er Nachahmer, dann wehe unsern Orchestern. Das Konzert des 10jährigen russischen Pianisten *Rubinstein* war durch die Theilnahme der Haute-volé ein vornehmes zu nennen, und konnte deshalb auch nicht erfolglos bleiben. Wir sind Gott sei Dank aus der Zeit der Wunderkinderei; denn die Zeit hat gelehrt, dass die meisten dieser blassen Geschöpfe zurückfielen wie Treibhausblumen, sobald sie in die frische Luft kamen. Des kleinen Rubinsteins Spiel aber scheint doch mehr die Wirkung des Talents zu sein, da er die ganze Unbefangenheit und den Frohsinn eines gesunden Knaben beibehalten und noch gar nichts von einem Professor an sich hat. Dennoch zweifeln wir an einem glücklichen Gedeihen, da sich seine Umgebung alle Mühe zu geben scheint, ihn eitel zu machen. Dass der kleine Mann schon jetzt nicht mehr studirt, sondern nur Prachtstücke einhetzt, hört man seiner Spielweise an. Wir verlangen von einem Kinde weder

eigene Empfindung noch Auffassung, doch dürfen wenigstens Klarheit und Genauigkeit, die Attribute des ächten Schülers, nicht fehlen. Das Erstaunen, einen 10jährigen Knaben Liszt's, Thalberg's, Chopin's und Henselt's schwerste Capricen ausdauern zu hören, darf durch eine übereilte Technik nicht aufgehoben werden. Was bleibt sonst übrig? Gäbe die Kunstgeschichte nicht auch Kunde von kleinen Genie's, die das Ohr mit dem Herzen zugleich befriedigt haben, so würden wir vielleicht nicht so streng urtheilen. Die Konzerte für die Mozartstiftung dürfen nicht zu den gewöhnlichen gezählt werden. Ein solches brach unser Liederkranz frisch vom Zaun, indem er Liszt bewog, es unter seinem Namen zu geben. Was aber der Liederkranz anfasst, das lässt er nicht wieder los, und das gelingt ihm auch. Deshalb sind auch diese Konzerte in Wahl und Ausführung der Pieren ausgezeichnet, brillant ausgestattet und besucht. Wie wir hören, hat dieses letzte vom 25. September das Kapital der Stiftung um 900 Fl. vermehrt.

Wir sind weit entfernt, die bereits gefassten Bestimmungen dieser ehrenwerthen Anstalt tadeln zu wollen, allein grade die Theilnahme für dieselbe erzeugt auch zugleich das Bedenken, dass man nach kurzer Saat wohl schon zu früh ernten möchte. Eine Anstalt, die für Musikwesen von so wichtigem Interesse ist, sollte eigentlich Nazional- oder doch Staatsangelegenheit sein. So ist sie aber ein Privatunternehmen, dessen Kapitalstock lediglich die Inspirazion der Gründer war. Wir sehen hier statt eines von vorn herein fertigen Gebäudes kaum das Fundament errichtet, und müssen von der Anstrengung und der Konsequenz der Bauherren, von dem guten Willen von Aussen und von glücklichen Zufällen erst die Geldzuschüsse erwarten, wodurch das Gebäude zollweise wachse. Ein Unternehmen, das, moralisch genommen, allerdings die Hochachtung der musikalischen Welt verdient und um so mehr verdient, da man sich in der Theilnahme von aussen verrechnet hat. Wir wollen die Motive davon nicht untersuchen, aber es ist auffallend, dass dies Unternehmen nur von kleinen Städten der Umgegend und von einigen Gegenden der Schweiz unterstützt wird, während sich die grössern teutschen Städte, selbst Prag, Wien und Salzburg passiv halten. Da die Mozartstiftung nun sich ihren Fonds so zu sagen im Schweisse ihres Angesichts erringen muss, so sollte sie denselben nicht durch zu frühe und riskirte Anwendung der Zinsen am Wachsthume hemmen. Sie sollte vielmehr der Zeit überlassen, den Giebel eines Baues zu vollenden, dessen Riss so grossartig gezeichnet ist; sollte vielmehr diese Zinsen zum Kapital schlagen, mit ihren Anstrengungen mittlerweile fortfahren und ihre Enkel dann ein des Namens *Mozartstiftung* würdiges Konservatorium eröffnen lassen. Es würde noch in 50 Jahren nicht zu spät sein, tüchtige Männer nach dem Ebenbilde Mozarts zu erziehen. Uns dünkte ein solches Verfahren zweckmässiger, als schon auf dem Grundstein eine kleine Wohnung für einen einzigen Zögling eingerichtet zu haben, der unter diesen Umständen, sei sein Talent auch noch so hoffnungsvoll, immer als ein Angstkind heranwachsen muss. — Möchte diese Andeutung nicht missverstanden und nur als eine unmassgebliche Meinung hingenommen werden, deren Aeusserung wir einem Gegenstand schuldig zu sein glauben, von dessen schöner Tendenz wir selbst so tief durchdrungen sind. Man ist nur um das besorgt, was man liebt. — Liszt ist immer bereitwillig, wenn es gilt, Ruhm zu spenden und zu erhalten. Er hat dessen selbst so überflüssig, dass er ihn wie Spreu aus allen Taschen streut. Ein anderer Deukalion wirft er statt Steine elektrische Töne hin, die dann zu Domen, Monumenten und Stiftungen werden. Möchte durch diese Berührung mit Mozarts Genius in ihm die wahre und einzig beglückende Künstlerruhe entstehen. Er spielte an diesem Abend das Hummelsche Sextett, Schuberts Ständchen, das Ave Maria und seine neue Fantasie (Manuskript) nach Motiven aus Don Juan, die auch in Bezug auf Komposizion Verdienstvolles hat und grosses Aufsehen erregte. Unter allen Instrumenten, die er während seines hiesigen Aufenthalts spielte, zeichneten sich wieder die Flügel von Streicher in Wien aus, die an Poesie des Tons, an Ebenmaass in allen Verhältnissen und an edler Kraft nicht leicht übertroffen werden, und der Künstler wird sie immer wieder vorziehen, wenn er auch hin und wieder seine Aufmerksamkeit auf pomphaftere Instrumente gelenkt hat. Ausser Liszt und der ganzen Korporazion des Liederkranzes wirkten unter *Guhrs* Leitung, der sich als Ehrenmitglied der Stiftung immer sehr annimmt, noch mehrere unserer ersten Sänger und Instrumentalisten mit, und nach dem Konzert wurde bei Gelegenheit eines heitern Mahles Herrn Liszt das Diplom als Ehrenmitglied des Liederkranzes überreicht.

C. G.

Prag. Unsere Konzertsaison hat auf eine interessante Weise begonnen, und zwar war das Erste, was wir hörten: der letzte Todesseufzer des Rinderfreund'schen Instituts. Es starb an der Schwindsucht in Folge angeborner Disposizion (s. die vorige Nachricht S. 984). Einige tüchtige Professoren dieser Anstalt sind dadurch für jetzt ohne sichere Existenz. Dahin gehört der wakkere Violoncellist Herr *Träg* aus Wien und der ausgezeichnete und liebenswürdige Herr *Küttel*, Flötist, der jeder Kapelle Ehre macht. Es ist zu erwarten, dass Herr Küttel Prag nicht verlasst, und dass Etwas geschieht, einen so ausgezeichneten Künstler zu behalten.

Zum Zweiten hörten wir die „*pyrenäischen Bergsänger*," die mit ihrer Fahne nach Rom ziehen. Der französische Volksgesang hat den Reiz seiner Originalität dadurch verloren, dass die französische Oper ihn allmälig absorbirt und zur allgemeinen Kenntniss gebracht hat. Es sind einige Typen französischer Nazionalgesänge vorhanden und allgemein bekannt, daher das Interesse, das sie erwecken, nicht gross sein kann. Der religiose Gesang spricht am Meisten an, und die Präzision und Gleichheit, mit welcher namentlich das Anschwellen der Stimmen vom Pianissimo an geschieht, ist bewundernswerth. Die Bergsänger sangen zwei Mal im Stöger'schen Saale, ein Mal bei überfülltem, das zweite Mal bei ziemlich besuchtem Hause.

Ein drittes Konzert veranstaltete der kleine zehnjährige *Leopold Basch*, dessen zierliches und ungemein fertiges Spiel grosse Theilnahme und die lebhafteste Anerkennung fand. Er trug ein Konzert von P. Pixis vor, so karakteristisch als es seine psychischen Kräfte zuliessen, dann Etuden von Moscheles und Chopin, endlich Variazionen von Herz über ein Thema von Herz. Das Letztere besonders schön. Ich glaube, dass der kleine Virtuos bald viel Aufsehen machen wird.

In den letzten Tagen haben wir drei Konzerte von Herrn *Friedr. Kaufmann* gehört, diesem berühmten akustischen Genie. Unsere Blätter laufen von Bewunderung über, wenn sie von Kaufmann reden, und ich muss gestehen, dass es der Triumf der Mechanik ist, was Kaufmann geleistet hat; die Mechanik erscheint als lebendiges Wesen, denkend und fühlend. Wunderbar und geisterhaft ist das Ineinandergreifen der Instrumente, der gefühlvolle Vortrag, das ausdrucksvolle Hervorheben der feinsten Nüancen von Forte, Piano, Crescendo und Decrescendo u. s. w. Die Krone seiner Erfindungen ist das *Harmonichord* mit einem nie dagewesenen, höheren Regionen entnommenen Tone, dem Sphärenklange abgelauscht. Frau *Juliane Glaser* und Herr *Strakaty* saugen zum Harmonichord und bereiteten uns einen ungemein seltenen und schönen musikalischen Genuss. Herr Kaufmann geht von hier nach Wien, dann weiter nach Ungarn, Polen, Russland.

Auch der *Cäcilienverein* hat bereits seine Unterhaltungen begonnen, und man muss nicht allein die Direkzion der Herren *Alt*, *Deutsch* und *Bastel*, von denen jeder ein ausgezeichnetes und anerkanntes Talent besitzt, loben, sondern auch manche einzelne Kräfte, die sich frisch und kernig entfalten und viel versprechen. Ich werde mir erlauben, später noch auf diesen wackeren Verein zurückzukommen.

Die *Sophienakademie*, Prags grossartigstes Institut, wird nächstens *Tomaschek's* — unstreitig Böhmens *grössten*, unsterblichen Meisters — Messe, eins der grossartigsten Werke im kirchlichen Style, zur Aufführung bringen. Des Direktors Herrn *Gelen* Talent und Begeisterung für die schönste der Künste, und seine Verehrung für den ehrwürdigen Komponisten bürgen bei den Kräften des Vereins für eine brillante Aufführung.

Ernst gab Sonntag, den 14. November, sein erstes Konzert im Stöger'schen Saale. Der Andrang war nicht allzugross, aber der Beifall über alle Beschreibung nach Verdienst. Die erhöhten Preise und die unbeliebte Mittagsstunde hatten dem Besuche des Konzerts wohl etwas geschadet.

Die für uns neue und lange von der Zensur unterdrückte Oper Lortzings: „Czaar und Zimmermann" hat bei uns sehr gefallen und macht noch immer volle Häuser. — *Francilla Pixis* ist hier angelangt, und tritt zuerst in Gabriele von Vergy auf. *B. St.*

Magdeburg. Von einer Stadt, die bereits so manches Musikfest feierte und ausser vielen Extrakonzerten jeden Winter an dreissig Abonnement-Konzerte hört, in deren Mehrzahl gewöhnlich eine vollständige Sinfonie mit tüchtig besetztem Orchester gegeben wird, darf man wohl rühmen, dass auch ihre Bewohner der heiteren Kunst mit Liebe zugethan sind. Erst vor Kurzem wurde uns *Spohr's* Weihe der Töne so trefflich zu Gehör gebracht, dass nun schon eine dritte Aufführung derselben verlangt worden ist. Herr *Wilh. Uhlrich*, bisher Mitglied des Leipziger Orchesters und Konzertmeister der Euterpe, hat als unser neuer Konzertmeister mit dem zweiten Konzert von de Beriot, dem Militärkonzert von Lipinski und der Fantasie über Otello von Ernst Enthusiasmus erregt und sich in Privatzirkeln durch gediegenen Vortrag der Kompositionen der verschiedensten Meister ausgezeichnet. Auch Herrn *Kabisius*, dem neuen ersten Violoncellisten, rufen wir ein freudiges Willkommen zu. Unser Konzertorchester besteht aus 10 ersten und 8 zweiten Violinen, 6 Bratschen, 4 Violoncellen und 4 Kontrabässen nebst den jedesmal nöthigen Blas- und Schlaginstrumenten. Direktoren sind die Herren *Aug.* und *Jul. Mühling*, Vater und Sohn. Die von dem Herrn Konzertmeister Uhlrich und den tüchtigen Orchestermitgliedern *Fischer*, *Wend* und *Kabisius* veranstalteten öffentlichen Quartette erfreuen sich einer lebhaften Theilnahme. — Herr *Hiensch*, vierter Kontrabassist unseres Orchesters, hat mehrere Kontrabässe gebaut und sich als so geschickten Meister erwiesen, dass wir seine Instrumente als gut und vollkommen preiswürdig empfehlen können.

Sommerstagione u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Gerbino in Porta Po). In diesem Theaterchen that man sich gutlich mit Bellini, Ricci und Donizetti. Vor Allem erregte die Sonnambula Fanatismo mit der Sasso, der Mezzosopranistin Remorini, dem Tenor Ferrari und Bassisten Fiori, weil dieses Auditorium nicht allzu oft dergleichen hört, im Grunde auch die Sängergesellschaft nicht zu verachten war. Ricci's Chiara di Rosenberg, mit der Remorini, Ferrari, Fiori und Rocca (welcher den Michelotto machte), bezauberte abermals, und Donizetti's Elisir d'amore, worin die Sasso, Tenor Tommasini, Fiori und Rocca wirkten, verursachte eine solche Freude, dass dieser Liebestrank nach dem ansehnlichern

(Teatro Angennes) verpflanzt, von derselben Gesellschaft mit grossem Beifalle, bald darauf auch Ricci's Scaramuccia mit der Sasso, Remorini, Tenor Tommasi und Fiori ebenfalls beifällig gegeben wurde.

Nachträglich zu diesem Theater in der vorigen Stagione die sehr spät gegebene neue Oper *Il Morito della vedova*, vom neuen Maestro *Antonio Marchisio*, deren grosser Fiasco einen starken Unisono in allen Zeitschriften bildete.

Alba. Herr Ulisse Brambilla, Sohn des Maestro Paolo zu Mailand und Bruder des Tenors Annibale, betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Donizetti's Gemma

di Vergy, und fand eine gute Aufnahme. Beide Brüder und ihre Schwester Amalia, einst Prima Donna und seit Jahren mit dem Tenor Verger vermählt, haben eine gute Gesangschule, und sind brauchbare Künstler. Die Amalia hat längst die Bühne verlassen. Mit Herrn Bramilla sang die Französin Justine Serassin, Tenor Anton Antonelli.

Acqui. Dieselbe Oper. Sänger und Aufnahme. Darauf Scaramuccia, worin auch der Buffo Hilaret wirkte. — Dieselbe Gesellschaft singt im Herbst in Asti.

Biella. Gemma di Vergy und Chi dura vince, von den Herren Kollegen Donizetti und Ricci, machten Glück, die zweite mehr als die erste. Die Prima Donna Ranzi trug das erste, die Herren Casanuova, Tasca und Tommasi das zweite Prämium davon. Der Elisir d'amore del celebre cavaliere Donizetti war das Finis coronat opus.

Mondovi. Die Giudici, die Gazziello sammt den Herrn Pelorio und Profeti liessen sich tüchtig beklatschen in Ricci's Chi dura vince in Donizetti's Elisir d'amore und in Ricci's (Federico) Prigione d'Edimburgo.

Vercelli. Die in ihrer ersten Jugend kaum beachtete Opera buffa Chi dura vince, vom Herrn Luigi Ricci ist jetzt fast die Tagesoper in Italien und hat auch auf der hiesigen Messe mit ihren Hauptpfeilern, der Prima Donna Gazziello, Tenor Pelorio, Bassisten Profeti und Beneiolini die Bühne glücklich passirt.

San Pier d'Arena (bei Genua). Die neue Oper *Il Conscritto*, ein Abortus der Alltagsopern, vom neuen Maestro *Alessandro Bielati* aus Genua, worin die artige Prima Donna Casiglieri, Tenor Brunacci, Buffo Minoja und Bassist Saunier wirkten, machte einen vaterländischen Furore, der bald in Rauch aufging. In Ricci's Chiara di Rosenberg gefielen Brunacci und Minoja weit mehr als ihre beiden Kollegen. Donizetti's Betly missfiel nicht.

Herr *Bielati* hat bereits eine andere von ihm komponirte neue Oper in der Tasche; sie heisst: *Ettore Fieramosca*, und ist seria.

Statistische Uebersicht der Sommeropern 1841 in Italien.

Aus der in der vorigen statistischen Uebersicht der Frühlingsopern angegebenen Ursache trifft es sich dermalen, dass die Geburt einer neuen Oper zuweilen gerade in den allerletzten Tagen der Stagione stattfindet, und beim Absenden des Quartalberichts nicht immer aufgenommen werden kann. Auch diesmal ist aus der vorigen Stagione die oben unter der Rubrik Turin angezeigte neue Oper: *Il Marito della vedova*, vom neuen Maestro *Antonio Marchisio*, der Opern- und Maestrizahl des eben verwichenen Frühlings hinzuzufügen, wodurch in besagter Stagione 11 neue Opern und 4 neue Maestri das Licht der Welt erblickt haben.

Bei aller anhaltenden Wärme und Dürre des diesjährigen Sommers in Italien wurden doch in Allem bei 55 Theater dem Singspiel geöffnet. Hiervon kommen 25, also fast die Hälfte, auf's österreichische Italien allein, beiläufig 10 auf's Königreich Beider Sizilien, 8 auf's Königreich Piemont, 6 auf den Kirchenstaat, die übrigen auf Toscana, Lucca, Modena und Parma.

Donizetti wurde heinahe auf 50 Theatern gegeben (die Donizetti'sche Furia stieg also in dieser warmen Jahreszeit sehr hoch); am Allermeisten die Gemma di Vergy und Elisir d'amore, am Meisten Marino Faliero und Lucrezia Borgia, sodann degressiv: Lucia di Lammermoor, Belisario, Roberto d'Evreux, Figlia del Reggimento, Anna Bolena, Ajo, Betly.

Ricci (Luigi) auf 18: Chi dura vince auf 9, Chiara di Rosenberg 6, Scaramuccia 4, Orfana di Ginevra und Esposti 1.

Mercadante auf 15: Vestale 7, Bravo und Giuramento, jede auf 4, Elena und Normanni 1.

Bellini auf 13: Beatrice di Tenda 7, Puritani 3, Norma 2, Pirata, Straniera, Sonnambula 1.

Rossini auf 7: Barbiere di Siviglia 3, Otello, Tancredi, Semiramide, Gazza ladra, Mosè Nuovo, Cenerentola, jede auf 1.

Einzelne Opern wurden noch gegeben von *Ricci (Federico)*, *Raimondi*, *Pacini*, *Nini*, *Guecco*, *Fioravanti*, *Lillo*, *Nicolai*, *Coppola* u. A.

Vier neue Opern wurden komponirt: *Sindaco Papirio* (Mailand), *Il Conscritto* (S. Pier d'Arena), *Ulrico d'Orford* (Neapel), *Il Disertore svizzero* (Como). Drei neue Maestri sind entstanden: *Alessandro Bielati*, *Angelo Pellegrini* und *Pietro Torrigiani*.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Algier. Donizetti's Gemma di Vergy fand eine günstige Aufnahme mit der Chevrier-Benvenuti, dem Tenor Zoni und Bassisten Cappelli.

Barcelona. Der bekannte Bassist Marini (Ignazio, nicht mit dem Giuseppe M. in Odessa zu verwechseln) debütirte hier mit Succès in Donizetti's Marino Faliero. Auch die Palazzesi und Lonati fanden Anerkennung. Herold's Zampa, worin der Bassist Polonini (Protagonist), die Rocca und Tenor Lattuada wirkten, gefiel ziemlich. Marini zeichnete sich sodann in der Italiana in Algeri aus, worin der einst famöse Galli (Filippo), den Taddeo machte, die Garibaldi aber in der Titelrolle wenig befriedigte.

Cadix. Il Solitario del Monte Salvaggio, neue Oper von Don Ilario Eslava, hat hübsche Sachen, und fand starken Beifall, in ihr besonders die Barilli und Herr Maggiorotti. Le prigioni di Edimburgo, von Federico Ricci, machte der Musik wegen Fiasco; die Barilli, die De Franco, Conforzini und Maggiorotti retteten sich.

Girona. In Pacini's Crociati in Tolemaide machte sich die Colomban in der Rolle des Malek Adel viele Ehre.

Havanna, im Juni. Statt der entflohenen Prima Donna Borghese wurde die Franceschini-Garzia für's hiesige Teatro Tacon auf zwei Jahre gewonnen.

Das Fatum wollte, dass der Tenor *Giovanni Battista Bajetti*, welcher den vorigen Jahr zum letzten Mal

im Belisario hier singenden, darauf verstorbenen Tenor Partini ablöste, ebenfalls den so eben verflossenen 31. Mai zum letzten Mal im Belisario sang, und bald darauf nach fünftägiger Krankheit starb. Leider hat Südamerika, namentlich die Insel Cuba, schon manchem italienischen Sänger und Instrumentisten, deren Organismus wahrscheinlich das hiesige Klima, besonders in gewissen Sommermonaten feind ist, das Leben gekostet (s. auch weiter unten San Yago). Die allgemeine Trauer, welche Bajetti's Tod in dieser Hauptstadt verursachte, zeigt ein Artikel des hiesigen Amtsblattes, der hier in der Originalsprache und in der teutschen Uebersetzung folgt.

Diario de la Habana, martes 8. de Junio 1841.

Habana. Fallecimiento. En la tarde de ayer se dió sepultura en el cementerio general al cadaver del recomandable primer tenor y unico de la comania actual de opera italiana, D. Juan B. Bajetti, en medio de un profundo dolor por parte de sus compañeros y con sentimiento general del publico. Lamentable ciertamente es la perdida de un artista, incansable en sus esfuerzos, por agradar, y que ha sido en su clase el unico sostén de la compañia, y el fertil recurso de la Empresa. (Zu Teutsch: Tagblatt von Havanna, Dienstag, den 8. Juni 1841. Havanna. *Sterbefall.* Gestern Abend wurde auf dem allgemeinen Gottesacker die Leiche des schätzbaren ersten Tenors Joh. Bapt. Bajetti, inmitten des tiefen Schmerzes seiner Mitkünstler, und allgemeinen Bedauerns des Publikums beerdigt. Gewiss, bedauernswerth ist der Verlust eines Sängers, der unermüdet in seinen Streben, die Zuhörer zu befriedigen, die einzige Stütze der Gesellschaft war, und die Kasse des Theaterunternehmers reichlich füllte.)

Der Maestro *Lauro Rossi*, frei von allen Verbindlichkeiten mit der hiesigen Theaterdirekzion, ist mit der Prima Donna *Oberti(ager)*, die er geheirathet, oder heirathen wird, von hier, wahrscheinlich nach den Vereinigten Staaten, abgereist.

Lissabon. Im Bravo wirkten die Boccabadati, ihre Tochter, vermählte Gazzuoli, Tenor Conti, Bassist Antoldi; in der Gabriella di Vergy die Schroeni-Nulli, Conti und Bassist Nulli, in welchen beiden Mercadantischen Opern die Sänger sich ausgezeichnet und Applaus gefunden haben.

Madrid. Den 9. Juli sang die Mazzarelli zum letzten Mal in der Lucrezia Borgia mit starkem Beifalle. — Man sagt allgemein, *Bubini* sei eingeladen worden, nächsten September hier sechs musikalische Akademieen für 30,000 Franken zu geben.

Malta. Donizetti's Esule di Roma wurde mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. Leonardis (Carlo) insbesondere (Protagonist), die Gentili-Bonora, die Herren Pardini und Quattrocchi, vornämlich aber die Musik, waren Ursache hiervon. Ein hiesiges Blatt, der Globe vom 20. August, nachdem er Rossini und Bellini in den Himmel gehoben, enthält eine Art Apotheose Donizetti's wegen seines Esule, der doch wahrlich im Allgemeinen zu den minder bekannten seiner Opern gehört.

Mantanzas (Insel Cuba). Die Gesellschaft von Havanna (s. den vorigen Bericht) gab hier Opern, und erregte Enthusiasmus; die Ober(meyer) und Bassist Salvatori haben besonders gefallen.

Odessa. In der Gemma di Vergy sang die Lacinio, Tenor Dagnini und Bassist Gioni mit Beifall. In der Parisina, als der fünften der von Donizetti gegebenen Opern: Lucia, Gemma, Roberto d'Evreux, Belisario, entstand eine Unverdaulichkeit, welche die Prima Donna Galzerani mit der Titelrolle nach Hause trug. Die sechste Donizetti'sche Oper, Marino Faliero, ging wieder besser; hierauf Bellini's Somnambula, worin Tenor Alberti am meisten, nach ihm die Lacinio gefiel. In Ricci's Scaramuccia waren die Begluckten die Ferrarini, die Fürst, Alberti und Tommasi; in den Capuleti die Lacinio, die Fürst und Dagnini.

Oporto. Donizetti's Marino Faliero mit der Bellini, Tenor Sinico und Bassisten Santarelli befriedigten ungemein; desgleichen Herold's Zampa.

Pampelona. Zum ersten Mal wurde diesen Sommer 1841 hier eine italienische Oper gegeben; es war die sublime Norma, worin die Mas-Porcel die Zuhörer fanatisirte, die Aguilo, Tenor Devesa und Bassist Regini für hier ausgezeichnet waren. Hierauf folgten Marino Faliero, Chiara di Rosenberg und Torquato Tasso, worin auch Gerli mitwirkte.

San Yago (Insel Cuba). Die erst unlängst aus Italien mit ihrem Vater und ihrer Schwester hier angekommenen Prima Donna *Maddalena Zoppoli*, sind alle drei nebst einem Instrumentisten des Orchesters gestorben (s. oben Havanna).

Valencia. Die Gemma di Vergy mit der Brun, dem Tenor Sanzi und Bassisten Robba machte, der Prima Donna wegen, beinahe Fiasco. Der Elisir d'amore mit der Wanderer ging weit besser.

Victoria. Folgende Opern machten Glück: Torquato Tasso mit Herrn Gerli (Protagonist), der Mas-Porcel, dem Tenor Porcel und Buffo Negrini; Barbiere di Seviglia mit denselben und der Aguilo; Chiara di Rosenberg mit der Mas-Porcel, Porcel, Gerli, Regini und Obiols. Die Sängerwanderung beginnt auch in Spanien thatig zu werden; dieselbe Gesellschaft beglückte auch Pampelona (s. d.)

N o t i z.

Der Kapellmeister *J. W. Kalliwoda* ist von der königl. schwedischen Akademie der Musik und von der schweizerischen Musikgesellschaft durch Diplom zum Ehrenmitglied ernannt worden. — Auch Herr *Dotzauer*, königl. sächsischer Kammermusiker in Dresden, ist von der Akademie zu Stockholm durch Diplom als Ehrenmitglied aufgenommen worden. Früher wurde ihm diese Ehre von dem Musikverein in Leyden zu Theil.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Dezember. **№ 51.** 1841.

Preis-Quartett

für zwei Violinen, Viola und Violoncell von *Julius Schapler*. Partitur. Mannheim, bei Ferd. Heckel. Preis 1 Thlr. 10 Sgr. netto.

Angezeigt von G. W. Fink

Ueber dieses Preisquartett, dessen Stimmenausgabe wir gebührend bekannt machten, herrschen unter den Musikern selbst die verschiedenartigsten Schätzungen. Man wird dies in einer innerlich so zerrissenen, und äusserlich so aufgeregt lauten, zuweilen fast vorlauten Zeit, als die unsere ist, in welcher sich nicht selten auch Solche ein diktatorisches Urtheil anmaassen, die nur ein bescheiden subjektives sich erlauben sollten, sehr natürlich finden. Um so erwünschter ist uns die Ausgabe der Partitur, die uns zu einer Einsicht verhilft. Wird man es auch nur schwer begreifen, dass wir trotz aller Mühe bis jetzt noch nicht im Stande waren, in einer Stadt, wie die unsere, einen häuslichen Abend zur Aufführung einiger Streichquartette, auf die wir gespannt waren, zusammen zu bringen, so ist dem doch nicht anders. Die Musiker selbst sind ungemein beschäftigt, und unsere Dilettanten, die vordem sich oft und gern mit häuslichen Quartettübungen erfreuten, halten sich an das öffentliche Quartett, das uns jedoch gerade diese Neuigkeit noch nicht bekannt gemacht hat. — Die Durchsicht der Partitur macht uns das oben erwähnte getheilte Urtheil sehr begreiflich. Geben wir eine kurze Uebersicht des Baues:

Ein kurzes Andante, $^{6}_{8}$, Emoll, leitet mit einem viertaktigen Rhythmus, halb unison, halb harmonisirt, ein; die beiden tiefen Instrumente bringen, wie in verdumpfter Antwort, ein Aehnliches wieder, auch in Hdur abbrechend; das wiederholt sich im Nachsatze, der in Emoll endet, von den tiefen Instrumenten verkürzt und dann von allen in etwa noch 18 Takten einfach harmonisirt weiter geführt wird, nur zwei Male von ein paar Nachahmungssachteln gehoben. Der Satz geht in poco Adagio, $^{3}_{4}$, dann in Largo, $^{3}_{4}$, jedes 8 Takte lang, nicht sonderlich melodisch, und unmittelbar in All. vivace, $^{4}_{4}$, Emoll, über, das p. dolce in etwas zusammengeschobener Rhythmisirung und mit Basso pizz. anhebt. Es herrschen sehr lange Vorhalte; das Vierstimmige fällt zuweilen mit dem Dreistimmigen zusammen; die vier Karakterstimmen, wie sie es im Quartett sein sollen, harmonisiren mehr, zuweilen in neuer Art, und umspielen manchmal die meist durch auffallenden Rhythmus, nicht durch sich selbst, anziehende Melodie, deren Abschnitte sich wiederholen, ohne von den andern Stimmen durch neue Zuthat erörtert oder weiter geführt zu werden. Die schnelle Bewegung hilft, so wie die Umspielungsfiguren, so dass das allgemein Frappante der neuen Richtung mehr thut, als die Stimmenverwebung, wie sie dem Quartett besonders angehört. Das Scherzo, Allegretto vivace, $^{2}_{4}$, Adur, schmückt sich durch Schnellfiguren der ersten Violine, nach einer abgerissenen zweitaktigen Einleitung, und bringt im Zwischensatze, Amoll, das beliebt elfenartige Wispern in Triolen, das sich bis zum *fff* steigert und wieder in *pp* versinkt, natürlich mit Wiederholung des Hauptsatzes, der mit kurzer Coda und Prestissimo geschlossen wird. — Adagio, $^{6}_{8}$, Edur, auch mehr durch wechselnde Umspielungen erst der Viola, dann des Basses, wieder der Viola, wozu sich in der Folge die zweite Violine und endlich auf kurze Zeit die erste gesellt; einfach kunstlos schliessend. Die Glieder selbst hangen locker zusammen. — Das Finale, All. risoluto con fuoco, $^{12}_{8}$, Emoll, mit der seit Beethoven fast zu oft verwendeten Hauptfigur und . Ist sie auch rhythmisch verschieden gewendet und die Arbeit fleissig, so wird doch dadurch die Erfindung nicht reich, und in der Stimmenführung und Verwebung fehlt gerade das, was dem Quartett eigenthümlich sein soll, der selbständige Karakteranttheil aller Stimmen an dem Gegenstande, der von jeder auf besondere Weise gefordert und belebt, nicht blos umspielt und geschmückt werden soll. Was wir darunter verstehen, darüber haben wir nicht nöthig uns jetzt noch weiter zu erklären, da wir über das Wesentliche gediegener Quartettmusik wiederholt und ausführlich gesprochen haben.

Wir sind aber nicht so ungerecht, dies dem Herrn Schapler, einem jungen, sich versuchenden und in dieser Richtung geforderten Manne, zur Last zu legen; auch nicht einmal den Herren Preisausstheilern, sondern der Vorliebe der Zeit, die so gross ist, dass diese Weise auch sogar unter einem nicht geringen Theile kunstgebildeter Fachmänner wirksamen Eingang gefunden hat. Ich höre mir entgegnen: „Nun, wenn es wirkt, so ist's gut!“ Der Schluss ist nicht ganz richtig. Aufregen wird dies Quartett Viele gewiss, manche Stellen werden sich lebhaft hervorheben: aber es wird nichts als Aufregung hinter sich lassen; es wird kein Friede, keine innerliche Erquickung in's Herz kommen; nicht

sinkt er nur in Wehmuth und Mitleid — hier regt sich kein vergebliches Widerstreben, kein erbitterter Unwille; wendet er aber den Blick auf die Elenden, welche den Unschuldigen peinigen, dann will er gegen sie, dann stehet der Zorn auf in ihm. Bewundere mit mir Händels Tiefe, Anton! Mit den Worten des zweyten Theils der Arie: „Er hielt still seinen Peinigern; gab den Rücken denen, die ihn geisselten, die Wangen denen, die ihn schlugen" u. s. w., hebt sich der Gesang in abgebrochenen Satzen, aber noch bestimmter ergreifen alle Instrumente eine, bis dahin ganz fremde Figur, und stellen in sich drängenden (punktirten) Noten ganz unverkennbar jene wahrhaft-menschliche Wallung und Situation dar. Doch keine unreine Leidenschaft soll hier lange herrschen; Händel leitet zu jenen ersten Empfindungen zurück, und lässt darum, was er sonst fast nirgends in diesem Werke thut, den ganzen ersten Theil der Arie wiederholen.

Kräftiger und männlich mitleidend beginnet das folgende Chor (das aus drey besondern Chören zusammengesetzt ist): „Fürwahr er trug unsre Krankheit" u. s. w. Es erschüttert das Innerste der Seele, dies wiederholte: fürwahr! fürwahr! Und wie sich der Komponist senkt bey den Worten: „Ward verwundet um unsre Sunde;" und heftiger aufstehet: „Unsre Strafe liegt auf ihm;" bis alles wieder verschmilzt in stille Wehmuth: „Zu unserm Frieden" —: wahrlich, man konnte leicht einen guten psychologischen Kommentar über diesen Gang und Wechsel der Gefühle schreiben! Nun lässt Händel eine kunstreiche, aber durchaus nicht künstelnde Fuge: „Durch seine Wunden sind wir geheilet" — eintreten, die durch ihre Alterthumlichkeit und Strenge das Gemüth stärkt, und durch ihr gleichförmiges Wiederkehren befestiget, jedoch ohne die Hauptsituation einen Augenblick zu verlassen. Ueber die Konstruktion dieser, so wie einiger der folgenden Fugen, muss ich Dir als Musiker schreiben. Diesmal will ich Dir nur bekennen, dass mir durch sie zuerst der eigentliche Zweck und das verborgene Wesen der Fuge, das kein Kompendium lehret, aufgeschlossen worden ist. Bisher kam mir die Fuge vor — ohngefähr, wie eine strenge Deduktion einer Tugend als Pflicht, oder, wenn Dir dies deutlicher ist, wie ein gelehrter Fakultist, der seine Dogmatik bis auf den Knochen zu sezziren und beliebig wieder zusammenzunähen verstehet, übrigens sich keines Dinges annimmt, als was in seinen Kram passet. Ich betrachtete sie mit Respekt, schob sie aber gern bey Seite. Jezt weiss ichs anders, und verachte tief, was ich in dieser Gattung selbst fabrizirt habe, und was nichts ist, als allenfalls Exercitium styli.

Unmittelbar an jene Fuge schliesst sich das seltsame, in seiner Art einzige Chor: „Wir gingen alle in der Irre, wie Schafe; jeder sahe auf seinen Weg" — Ich glaube jezt zu verstehen, was der alte Kapellmeister neulich davon hinwarf. Händel fühlte, wie der Mensch zwar tiefen, nicht aber langanhaltenden Schmerz theilnehmend und gern mittragen könne, und glaubte jenen auf einige Minuten unterbrechen zu müssen, ohne jedoch den Gegenstand selbst zu verrücken. Er hielt sich also hier — wovor ihn sein guter Genius sonst weislich bewahret — an das Bild des Gleichnisses, und da er es einmal ergriffen hatte, mahlte er es bis zum lezten Strich, und mit den stärksten Lokalfarben, wie mit den feinsten Dinten aus. Erst wechselt er die Tonart plözlich; F moll wird F dur. Sodann schreibt er einen ganz gleichförmig in Achteln sich bequem fortbewegenden Bass, der von Anfang bis Ende unverrückt sich gleich bleibt, das wunderliche Ganze zusammenhält und die Grundidee des einfältigen Hinschlenderns vor das Auge bringt. Nun sagen die Singstimmen, von den Instrumenten nur wiederholt, die Worte: Wir gingen alle, wie Schafe —; sie sagen dies so trocken, kahl und platt hin, wie man nun über Schafe spricht. Mit einer neuen, interessantern

jene wohlthuend stille, erhebende Freude, die sich nur durch geistige Klarheit gewinnen lässt.

Wir haben jetzt die Gattungen der Musik dergestalt in einander gemengt, dass keine mehr für sich steht; es hat Eins dieselbe Führung und Gestalt als das Andere. So folgt Ueberdruss, der durch Seltsamkeiten übertäubt werden muss. Und so kann die Kunst zwar wohl noch bewegen, das muss sie schon, wenn sie noch einigermaassen etwas sein will; sie kann aber nicht mehr innig und besonnen beglücken. Dieser Schade dürfte denn doch bedeutend genug sein. Ich glaube daher, es wäre kein ganz zu verwerfender Rath, die verschiedenen Gattungen der Musik nicht gar zu stark unter einander zu werfen und eine mit der andern zu verkümmern. Was ist am Ende eine Wirkung werth, die nicht befriedigt, nicht die Seele füllt! Nicht Aufwallung und Erhitzung ist es, was durch die Kunst erlangt werden soll, sondern Veredlung unser selbst und jener Friede, der des Geistes ist. — Darüber einmal ausführlich.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle von *H. Esser*. Op. 5. Bonn, bei Simrock. Pr. 5 Frank.

Auch eins der Preisbewerbungsquartette, dem auch einer der Herren Schiedsrichter den Preis zugesprochen hatte. Wir haben die geschriebene Partitur vor uns. Der erste Satz, All. moderato, $^4_4$, G moll, tritt sogleich ohne Einleitung und, eigen genug, auch mit unisonem Anfang der ersten Violine und des Basses *pp* in vier Takten ein, spinnt die schlichte Melodie ganz einfach begleitet in geregelten Rhythmen weiter, die nur nach und nach in wachsender Bewegung sich steigern; bringt bald antwortende Nachahmungsfiguren und vertheilt die Stimmen in zwei bestimmte Parteien, die sich selbst in der Vereinigung noch durch mit einander gehende Gegenbewegungsfiguren unterscheiden. Im zweiten Theile wird die Nachahmung der melodischen Hauptfigur in den verschiedenen Stimmen noch bedeutender; eben so hebt sich die Bewegung durch neue Triolen, die sich nicht minder verschieden beantworten, und der Dualismus der Stimmparteien hält sich aufrecht, dazu in gehörigem Wechsel, der aber in seinen Fortschritten nicht bedeutend genug sich hebt und einige Längen dadurch erhält, dass in den nothwendigen Wiederholungen der verschiedenen Motive, deren Ordnung auch im ersten Quartette, was kaum anders denkbar ist, unvernachlässigt blieb, nicht genug kleine Erfindungen, welche oft zu neuen und reizenden Folgen führen, den frei schaffenden Geist bewähren mitten im Gesetz geheiligter Einheit. — Adagio non troppo, $^4_4$, Es dur, schön. — Scherzo, All., $^3_4$, G moll; Trio, Es dur, kurz, gefällig, mehr in alterer als neuester Art. Das Finale wird von einem Adagio, $^3_4$, eingeleitet, melodisch einfach und gut harmonisirt. Das All., $^2_4$, in Form eines Rondo, frisch bewegt und ohne Uebertreibung, durch Nachahmungen, wie die meisten Sätze, anziehend bearbeitet. Der Gegensatz der Mittelmelodie hat einen natürlich leichten und angenehm fliessenden Inhalt und verbindet sich nach mässiger Durchführung mit dem Hauptsatze so schön, dass er nothwendig erscheint, was stets von bester Wirkung sein muss; sein wiederholtes Eintreten in G dur ist gleichfalls sehr erfreulich. Die Unterbrechung durch 15 Takte des einleitenden Adagio thut nicht minder gute Dienste, und nicht allein durch den Kontrast gegen das in All. molto gesteigerte Tempo des Rondosatzes. — Der Mann ist auf dem rechten Wege. Freilich verlangt dieser, wie alle Klarheit und Regelgerechtigkeit, *Vollendung*, weil es besonnen lässt, das Frappante hingegen besticht. Es ist werth, dass man beide Quartette vergleicht und neben einander zu Gehör bringt.

Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell componirt — von *L. Kleinwächter*. Op. 8. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 16 Ggr.

Je mehr wir den Mann nach seinen uns genau bekannt gewordenen und besprochenen Leistungen schätzen, desto mehr thut es uns leid, dieses, seinem Vater gewidmete Werk nicht näher beleuchten zu können, da es uns nur in schöner Stimmenausgabe, nicht in Partitur übergeben wurde. Gibt auch die Ansicht der Stimmen eine gewisse Ahnung von dem Werthe eines Tonstückes, und diese hat das Quartett für sich, so berechtigt dies noch keineswegs zu einem erwogenen Urtheile. Wir müssen es also den Versuchen der Quartettvereine überlassen und auf die Anzeigen verweisen, die aus dem Eindrucke nach dem Anhören desselben hervorgehen, so wenig auch diese immer die genauesten sein können, da viel auf die Stimmung des Hörenden und noch mehr auf die Art des Vortrags dabei ankommt.

W. Quatuor pour II Violons, Alto et Violoncelle — par *W. H. Veit*. Oeuv. 16. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Von diesem Werke haben wir nicht die Stimmen, wohl aber eine schon geschriebene Partitur in den Händen. Es ist dem königl. Sächs. Konzertmeister Karl Lipinski gewidmet, also unter dem ersten Schutze bester Aufführung. Es geht aus G moll und hebt gleichfalls sein All. molto ed appassionato, $^4_4$, im Unisono aller Instrumente an. Es gehört dies fast mit zu den Moden unserer Tage; wenigstens trifft man solche Anfänge so häufig, dass man rathen möchte, es nicht zur Manier werden zu lassen. Uebrigens ist es trefflich und sehr quartettmässig gearbeitet. Menuetto, All. ma non troppo, B dur; Trio, G moll; eben so und völlig klar. — Adagio, $^3_4$, Es dur; die gefühlte Melodie wird in der ersten Hälfte von der Bratsche *p* gegeben, mit figurirendem Basse pizz.; die andere Hälfte übernimmt die erste Violine, wozu der Bass die Grundtöne streicht, während die Mittelstimmen ausfüllend figuriren. Der Bass lässt sogleich eine neue, aus jener sich natürlich entwickelnde Melodie in Es moll hören, die von einem Takt zum andern von unten herauf imitirt, dann von der ersten Violine verziert und frei, zuweilen mit getheilten Koloraturen weiter geführt wird, und zwar mit viel Eigenthümlichkeit bei allem natürlichen Flusse. Nach einer Fer-

mate auf B dur mischt die erste Violine ein quasi Recitativo kurz und schön ein, worauf der Bass wieder die etwas umgewandelte Hauptmelodie erneuert, von den übrigen in verschiedenen Eintritten mit neuer und einfacher Füllungsfigur begleitet, im schönen Wechsel mannichfach und aus dem Frühern sich ergebend ausgesponnen bis zum leise verhauchenden Schlusse. Und im *ff* setzt in zwei Einleitungstakten das All. assai, $^{12}_{8}$, ein, worauf der beliebte Satz sich vom Basse aus leise und cresc. auf das Ungezwungenste, zugleich in abschnittlich mitreisender Vertheilung zu entwickeln beginnt, so dass er gleich in den ersten vier Takten anziehend dasteht. Der Verfolg der Hauptfigur ist so gediegen als die unerwarteten Zwischenmotive, wozu die gedrängte Darlegung des ersten Theiles nicht wenig beiträgt. Erst der zweite Theil breitet den reichen Stoff gehörig aus, was um so nothwendiger und erfreulicher erscheint, sobald man gewahr wird, dass ein Zwischen-Andante con moto, $^{3}_{4}$, Es dur, folgt, das wesentlich zum Ganzen gehört und darum auch seine geschickte Ausführung erhält in einer Art von Variazionen, die eigen genug mit dem einfach lieblichen und in sich selbst schlicht veränderten Thema wechseln. Auch der Einfall ist reizend, die Veränderung in Es moll nicht wie gewöhnlich schmachtend, sondern im All. non tanto und spielend in Modulazion und Verlängerung mit Coda zu nehmen, dem das Thema im poco Adagio, Es dur, mit einer rhythmisirten Wendung in D dur sich anschliesst, auf dessen Septimenakkord es ruht, um das All. assai, $^{12}_{8}$, im raschen Fortgange zu erneuern. Nach dem Schlusse dim. in G moll kommt *p* das Andante in G dur mit der Hauptmelodie kurz wieder und erregt wirkliche Freude, wie das kurze und frische Presto. Es ist ein gutes Quartett, rund und gediegen.

Deux Quatuors pour II Violons, Alto et Violoncelle — par *J. J. H. Verhulst.* Oeuv. 6. No. 1 et 2. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis jeder Nummer: 1 Thlr. 20 Ggr.

Herr Verhulst ist bekanntlich Musikdirktor der Leipziger Euterpe und hat uns seit etwa Jahresfrist versprochen, diese oben genannten Werke seiner Musse uns zu Gehör bringen zu lassen. Aber auch er hat uns nach manchem Erinnern die wiederholte Antwort gegeben, es sei ihm bis jetzt unmöglich gewesen, es durchzusetzen. So sind wir denn auf die Partituren verwiesen, die wir auch redlich studirt haben. In andern Fällen sind wir damit sehr zufrieden; nur in diesem Falle nicht. Die Handschrift liest sich so eigen und schwimmt so sonderbar, für uns nämlich, zusammen, dass wir wohl ein allgemeines, aber schlechthin kein genau ästhetisches Bild herauszulesen im Stande sind. Wir können daher von diesen Nummern nur sagen: sie sind nicht unter die leicht abzufertigenden zu rechnen und gehören zu den Quartetten der neuen Weise. Besonders scheint uns ein Hinsehen auf die Werke des Herrn Kapellmeisters Dr. Fel. Mendelssohn-Bartholdy, dem sie auch gewidmet sind, nicht undeutlich sich kund zu geben. Das erste Quartett enthält ein All. non troppo, $^{4}_{4}$, D moll, gegen das Ende D dur, mit kurzem Zurückkehren in Moll. Einige sogenannte Tiraden scheinen uns mindestens nicht nothwendig. Adagio, $^{2}_{4}$, A dur, etwas geschmückter Natur und nicht kurz. Presto scherzando, $^{6}_{8}$, A moll und A dur, in heftig lebhafter Weise. Gut, dass der $^{6}_{8}$- und nicht etwa der $^{3}_{4}$-Takt, so dass aus einem $^{6}_{8}$-Takte zwei Takte $^{3}_{4}$ in verlängerten Noten geschrieben stehen, gewählt worden ist. Das Finale kann in dieser Art kein anderes als ein Presto con Fuoco sein, und zwar $^{4}_{4}$. Dass sich poco und molto ritard. einmischt und das Ganze mit più Presto und sempre accelerando schliesst, liegt im Wesen der Jugend. — Das zweite, As dur, beginnt auch mit All., $^{4}_{4}$, Adagio, $^{2}_{4}$, Des dur: Scherzo, Presto, $^{6}_{8}$, F moll und As dur: Finale, Allegretto, $^{3}_{4}$, launig. Man versuche sich an diesen Sätzen; sie werden uns von manchen Seiten her gerühmt.

Daran schliessen wir:

1) *Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle* arrangé par *Joseph Leschkowitz*, d'après le Quintuor, Oeuv. 39, de *George Onslow*. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 1^{1}_{2} Thlr.
2) *Grand Trio etc. d'après Quintuor.* Oeuv. 51 de *G. Onslow.* Ebendaselbst. Pr. 1^{1}_{2} Thlr.

Die Werke selbst kennt man; auch ist über Onslow's Quartette und Quintette vielfach, von Verschiedenen, auch von mir ausführlich gesprochen worden. Das Arrangement aber ist löblich und sichert eine weitere Verbreitung.

Noch sind arrangirt erschienen:

1) *Fantaisie arrangée pour le Piano à 4 mains sur des motifs de La Donna del Lago* — composée — par *S. Thalberg.* Oeuv. 40. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 1 Thlr. 8 Ggr.
2) *Second Concerto arrangé pour le Piano à 4 mains* composé — par *Fréd. Chopin.* Oeuv. 21. Ebendaselbst. Pr. 2 Thlr.

Die Bearbeitungen sind so gut, als sie nur sein können, und empfehlen sich demnach den Liebhabern. Dennoch muss ich den Nutzen der Arrangements von Bravourwerken sehr fraglich finden. Zweckmässiger halte ich dafür Werke wie:

Ouverture zur Oper: Iphigenia in Aulis für zwei Pianoforte auf acht Hände, arrangirt von *Gustav Martin Schmidt*, componirt von *Gluck.* Leipzig, bei Klemm. Preis 1 Thlr.

Nur dass solche Bearbeitungen nicht für Jedermann sind. Vierhändig ist auch genug.

Für die Kirche.

Der hundertste Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt" u. s. w. für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Orchester-Begleitung in Musik gesetzt von *A. W. Bach.* Partitur mit unterlegtem Klavierauszuge

Berlin, bei Trautwein. Preis 1½ Thlr.; Chorstimmen: 20 Sgr.

Der geehrte Verfasser dieser schönen und sehr ansprechenden Komposizion bemerkt zu dieser „Umdruck-Ausgabe," wie sie auf dem Titel genannt wird: „Indem meine Komposizion des 100. Psalms in der nachfolgenden Weise, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nur ein Arrangement der ursprünglichen Bearbeitung für Männergesang und Orchester ist, so dürften kleine Abweichungen, so wie, dass manche Figuren z. B. für die Violinen u. s. w. in der hier zum Grunde gelegten Tonart (C dur) nicht auf das Naturgemässeste angewandt sind, um so eher Nachsicht finden." — Wenn doch immer so naturgemäss instrumentirt würde, wie es hier geschehen ist! Die kleinen Abweichungen von der Urkomposizion sind sogar trefflich, das Vierstimmige rein und die Stimmensätze, namentlich in der Fuge, herrlich. Der Psalm, den wir in seiner Urschrift für Männergesang bereits im vorigen Jahrgange S. 900 empfohlen haben, wird auch in dieser Umarbeitung, und vielleicht für viele Chöre noch mehr, lebhaften Eingang finden und nach Verdienst.

Der hundertste Psalm, nach Luthers Uebersetzung. Wechselgesang für einen gemischten und einen Männerchor komponirt von *J. G. Frech.* Op. 29. Esslingen, in Kommission der Dannheimer'schen Buchhandlung. Preis 1 Fl. rhein.

Dieser Wechselgesang des Herrn Musikdirektors am Schullehrer-Seminar und an der Hauptkirche zu Esslingen ist nur in Auflegestimmen ohne Partitur gedruckt. Wir können also auf den Gehalt nicht mit Sicherheit eingehen. Das Ganze besteht aus drei Sätzen, die in keiner Stimme schwer auszuführen sind, selbst nicht für mässig geübte Sänger, die das Werk versuchen mögen.

Erstes Offertorium für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, nebst 2 Hoboen, 2 Fagotte, 2 Posaunen, 2 Trompeten, Pauken und Orgel komponirt von *Mich. Umlauff*, k. k. Hoftheater-Kapellmeister. Pr. 2 Thlr.

Zweites Offertorium u. s. w. Preis 2½ Thlr.

Drittes Offertorium für Tenorsolo, vierstimmigen Chor und Orchester u. s. w. Preis 1 Thlr. 16 Ggr.

Erstes Graduale komponirt für 4 Singstimmen u. Streichinstrum. nebst 2 Hoboen u. 2 Fagotte. Pr. 1 Thlr. 8 Ggr.

Zweites Graduale für vier Singstimmen, Violoncell-Solo und volles Orchester. Preis 1 Thlr. 12 Gr.

Drittes für Altsolo, vierstimmigen Chor, Streichinstrumente, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken. Von demselben. Preis 1 Thlr. 8 Ggr. Sämmtlich bei Tob. Haslinger in Wien.

Alle diese Werke sind in deutlichen Stimmenausgaben erschienen, alle auf lateinische Texteworte, also für katholische Kirchen hauptsächlich geeignet. Die Stimmenansicht gibt fliessend melodischen Satz, der nicht durch doppelkontrapunktische Verschlingungen erschwert worden ist. Die Instrumentazion verschont den meist schlichten Gesang bedeutend. Die Orgel ist, ausser bei dem ersten, auch noch beim zweiten Offertorium und beim zweiten Graduale thätig und hat eine bezifferte Stimme erhalten. Können wir also auch nicht in das Wesen der Komposizion dieser Sätze näher eingehen, so haben wir doch Ursache, alle katholische Kirchen auf diese für sie geschriebenen und gedruckten Werke aufmerksam zu machen, da der Verfasser derselben als ein kenntnissreicher und geübter Tonsetzer hinlänglich bekannt ist und seine derartigen Leistungen in Wien sich grossen Antheil erworben haben.

Der 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirt" für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Th. Hahn.* Op. 8. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock. Preis der Partitur und Stimmen: 14 Ggr.

S. 457 dieses Jahrganges haben wir mit grossem Vergnügen den drei, zunächst häuslicher Erbauung gewidmeten Gesängen (Op. 9) dieses wacker aufwärts strebenden Komponisten nachgerühmt, dass sie, trefflich gelungen, alle seine früheren Leistungen glücklich überflügelten. Wir hoffen, jenes Werk habe ihm dankbare Freunde erworben. Jetzt liegt ein früher verfasstes derselben Art, aber ein später veröffentlichtes, vor uns, dem wir dasselbe nachrühmen können. Es sollte uns eine ganz besondere Freude sein, wenn dieser schön gesungene Psalm durch Verbreitung der Gesänge des neunten Werkchens zum Lichte gerufen worden wäre. Wie dem aber auch sei, dieser Lieblingspsalm Herder's verdient in dieser neuen Komposizion nicht minder empfohlen zu werden. Er ist gut aufgefasst, athmet freudiges Vertrauen und weiss sich in Klarheit und Lebendigkeit darin zu erhalten. Es ist nichts Gesuchtes noch irgend etwas Unwürdiges in seiner schlicht harmonischen Führung. Selbst das imitatorisch Verschlungene der Singstimmen im zweiten Satze: „Ob ich schon wanderte in finsterer Nacht" ist nicht zu stark aufgetragen und vergisst weder den Ernst noch die Freudigkeit des Gefühls, das den ganzen Psalm durchleuchten soll. Schön ist die Rückkehr aus $^4_4$- in den $^3_4$-Takt zugleich mit der Ordnung der Tonart, die bald wieder in das helle D dur sich umsetzt und darin schliesst. Wir wünschen auch diesem fast noch kirchlicher gehaltenen Werkchen, wozu schon die Bibelworte das Ihre beitragen mochten, recht viele Freunde. Auch mit Orgelbegleitung an heiliger Stätte wird er zweckmässig wirken.

Der 103. Psalm für zwei Tenore und zwei Basse komponirt — von *J. G. Heinrich.* Partitur. Berlin, bei F. S. Lischke (Louis Martini). Pr. 15 Sgr.

Zwischen dem kurz, schlicht und gut gehaltenen Chorgesange: „Lobe den Herrn, meine Seele" u. s. w. treten vierstimmige, gleichfalls schlicht geführte Solosätze ein, welche die Wohlthaten des Herrn erzählen und zu neuem Preise auffordern. Es ist ein sehr guter Anfang.

24 *Orgelstücke zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste und zur Uebung für angehende Orgelspieler.* Von *Joh. Georg Herzog.* Op. 1. Nürnberg, in Commission bei Riegel und Wiessner.

12 *kleine und leichte Orgelpräludien u. s. w.* Op. 3. Von demselben. Ebendaselbst.

Das erste Werkchen hat 18 Vor- und 6 Nachspiele, anfangs sehr leichter Art, die sich dann in den Anforderungen an den Spieler etwas hebt. Die zwei letzten Fugen sind freilich mager. Auch das zweite Werkchen verräth ein recht gutes Streben und beide sind für angehende Orgelspieler zu gebrauchen. Der junge Mann verdient Aufmunterung, in seinen Studien fleissig fortzufahren. Lieb wäre es uns jedoch, wenn man mit den ersten Veröffentlichungen weniger eilen wollte; es würde gewiss mancherlei Vortheile haben. Allein gerade dieser wohlgemeinte Rath wird wohl jetzt schwerlich befolgt. Die Sätzchen sind Beweise, dass die Lehren des Seminars eifrig benutzt worden sind; auch mangelt Talent nicht, das sich schon selbständiger bewegen lernen wird.

Mehrstimmige Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Drei Gesänge für hohen und tiefen Sopran mit Begleitung des Pianoforte komponirt von *A. E. Marschner.* Op. 14. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis jeder Nummer: 8 Ggr.

No. 1. An die Frühlingswolken, von Rassmus; No. 2. Gruss an Madonna, von Carolina Leonhardt; No. 3. Wasserfahrt, von E. Wohlbrück. Die beiden ersten sind in gleicher, leichter und ansprechender Haltung; erst zu zweien, in der Mitte abwechselnder Sologesang, zum Schluss wieder Duett. Das dritte ist zwar ähnlich, aber etwas verschränkter in der Freude, die in einige Rouladen übergeht, und im Mittelsatze eine flüchtige Bangigkeit darlegt. Es ist etwas schwerer. Vielen werden sie gefallen.

Sieben mehrstimmige Lieder. Deutschlands höheren Töchterschulen gewidmet von *H. Sattler.* Braunschweig, bei Ed. Leibrock. Preis 18 Ggr.

1) Vaterlandslied, von Klopstock, recht gut; aber der Vorschlag vor der Fermate muss weg; er macht zu unsslich und zu geziert, was gerade hier sich am Wenigsten passt. 2) Muttersprache, von Max v. Schenkendorf, wird den Kindern und wohl auch den meisten Erwachsenen gefallen, denn es ist fliessend im Melodischen, sanft und froh in seinem Tripeltakte und etwas feierlich durch langsames Tempo; aber es fehlt ihm gerade das, was dem Lobliede unserer Muttersprache vor Allem gebührt, das Tiefe, Sinnige, was aus dem Verborgenen hervorklingt. Ist es schwer, diese innere Würde mit dem durchaus Schlichten in Melodie und Harmonie zu vereinigen, so ist es doch nicht unmöglich. Wir wünschen daher dem Liede noch eine andere Melodie. 3) Des Frühlings Heimath, von L. Bechstein, recht hübsch, sollte dennoch etwas einfacher, volksthümlicher melodisirt sein. 4) Waldvoglein, von J. N. Vogl, sehr hübsch; die vierte Strophe würden wir weglassen. Was soll der sentimental leere Wunsch flacher Seherei, so ein Waldvöglein sein zu können! 5) Frühlingslied, von Schuhmacher, munter anzusprechend. Ob es wohl rathsam ist, auch in Kindergesängen Brummstimmen einzuführen? — 6) An die Natur, von L. Bechstein, angemessen klingend und der Schluss für diesen Text sehr gut. 7) Der Abend am Rhein, von Ad. v. Stolterfoth, ist unter allen am Wenigsten gelungen, mehr ein zum Wohlgefallen einer kleinen Rouladensängerin geputztes Machwerk, das etwa den Neid einer zweiten und dritten wecken, aber nur keinen gesunden Jugendgesang fördern kann. In Liedern für Kinder ist das Ansprechende lange noch nicht genug: es muss Natur und Geist unverkünstelter Art sich vereinen, anspruchlose Freude, Erhebung des Allgemeinsinnes und treue Lust an der Wahrheit ohne alle Ziererei dadurch in die Seelen gesungen werden. Es gibt nichts Schwierigeres, als echte Kinderlieder. Darum tadeln wir auch den Verfasser nicht, wenn ihm Eins und das Andere nur äusserlich ansprechend gelang; im Gegentheil ist ihm für manches wirklich gelungene Lied sehr zu danken. Zu gebrauchen sind alle diese Lieder. Bedenken wir noch, dass es erst das zweite Werkchen ist, das wir von dem Manne veröffentlicht sahen, so müssen wir im Ganzen sein Talent auch für diese Art Gesänge anerkennen, und haben nichts weiter als den Rath hinzuzufügen, künftig ganz besonders in Liedern für Kinder, nicht bei der Komposizion derselben, das würde sie nur holperig und nüchtern machen, sondern vor der Veröffentlichung der gesetzten Lieder kritischer, vorsichtiger, strenger gegen sich selbst um der Sache willen zu verfahren. Die fünf ersten Lieder, deren Texte sehr gut gewählt sind, haben zwei Soprane und einen Alt, das sechste ist zwei- und das letzte vierstimmig. Partitur und Auflegestimmen sind recht schön gedruckt. Der Komponist ist Organist und Gesanglehrer zu Blankenburg.

Neueste Sammlung auserlesener Duette mit teutschem, französischem und italienischem Text. Berlin, bei Schlesinger.

Diese neue Duettsammlung von den meisten namhaften und beliebten Komponisten erscheint in einzelnen Bogen, enthält also sehr Verschiedenartiges bald für zwei Soprane, bald für Sopran und Alt, Sopran und Tenor, Sopran und Bass, Tenor und Bass u. s. w. Wir haben daher die Liebhaber nur darauf aufmerksam zu machen.

Elfenfragen für zwei Soprane und einen Alt komponirt von *Jul. Stern.* Op. 7. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Das Gedicht ist bekanntlich von Uhland, die Komposizion lustig, neckend, leicht tanzend und doch bei allem Muthwillen das Unheimliche auch im Freundlichen in sich tragend. Der Druck in Partitur und Stimmen ist gut.

Duett aus dem Cid von Herder für Sopran und Tenor komponirt von *Adolph Reichel*. Op. 2. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Es ist gut gesungen und Karaktersängern zu empfehlen.

Caecilia. Choix de Duettinos favorites. Neueste Sammlung ausserlesener Duette, mit deutschem, französischem oder italienischem Text. Berlin, bei Schlesinger. Preis jeder Nummer: 4 Ggr.

Diese Duettsammlung gibt eine Auswahl von fast allen namhaften Komponisten, die besten nicht ausgenommen. Man erhält kurze Lieblingsgesänge für Sopran und Alt, Tenor, Bass u. s. w. auch für zwei Tenore, Tenor und Bass u. s. w. Wir sahen nur eine einzige Nummer für zwei Soprane, Musik von *L. Niedermeyer*, die leicht und fast volksthümlich ist, vielfach zu verwenden. So mag man auf die Sammlung Rücksicht nehmen.

Terzetten und dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton und Bass mit beliebiger Begleitung des Pianoforte komponirt von *Jul. Becker*. Op. 23. Heft I. Leipzig, bei Klemm. Preis 1 Thlr.

1) Jägerlied, von W. Müller, munter und leicht. 2) Heirathsgedanken, ganz nach dem Geschmacke jetziger Junggesellen. 3) Das Islamagdlein, von Jul. Becker, ist wie jedes andere, hübsch, und sehnsuchtvoll. 4) Stummsein der Liebe, von Just. Kerner, weich sehnsuchtig und etwas suchend. 5) Ein Lied von Anfang und Ende, von Höck, spasslich und aus der Wirklichkeit gegriffen. 6) Beim Scheiden, von Karl Biene, eins der gelungensten, allgemein ansprechend und schön.

1) *Das Lied vom deutschen Rhein* von *N. Becker* und 2) *Der Rhein* von *J. für vier Männerstimmen mit und ohne Begleitung des Pianoforte und eines zweyten Männerchors für No. 1 ad libitum*, komponirt von *Carl Oeerweg*. Op. 31. Eigenthum des Komponisten.

Das Lied ist hier zu einem durchkomponirten, gross angelegten Gesange geworden, dem noch Kreuers Lied: „Wo die Reben dort glühen, dort brauset der Rhein" für einen zweiten aus einer Ferne singenden Chor eingemischt worden ist. Das Ganze ist vom Verfasser zum Besten eines Fonds für mildthätige Zwecke herausgegeben worden, und zwar in Partitur und Stimmen, welche a ⅓ Thlr. in jeder soliden Musikalienhandlung zu haben sind. Da wir die anderweitige Menge der Kompositionen dieses Textes nicht beurtheilen, sondern nur anzeigen wollten, müssen wir uns hier treu bleiben, damit Keiner sich mit Recht zu beklagen Ursache habe. Und so werde denn auch dieser ausgeführte Gesang nur angezeigt.

Bei dieser Gelegenheit wollen wir noch in Erinnerung bringen:

Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass von *G. Reichardt*. Op. 9, 11, 13 und 16. Leipzig, bei Frdr. Hofmeister. Preis jedes Heftes ⅓ Thlr.

Reichardt's Lieder, sowohl die einstimmigen als die mehrstimmigen, haben so viel Ungesuchtes und Frisches, dabei nicht selten so viel Treffendes und Originelles bei aller Einfachheit, dass es wohl der Mühe werth ist, das Gesang liebende Publikum einmal mit einigen Worten an sie zu erinnern.

Orpheus.

Musikalisches Album für das Jahr 1842. Herausgegeben von *Aug. Schmidt*. Dritter Jahrgang. Wien, Friedr. Volke's Buchhandlung.

Der Orpheus hat ein einfacheres Gewand gewählt und nur einen Kupferstich beibehalten: *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*, in dessen Zügen uns jedoch etwas Fremdartiges zu liegen scheint. Die übrige Einrichtung ist geblieben; es wechseln Erzählungen und Gedichte, denen ein vollständiges Verzeichniss der Kompositionen von Dr. F. Mendelssohn-Bartholdy (von Dr. A. J. Becher) vorausgeht. Wir gaben ein solches bereits 1837 S. 850; darin mussten wir Op. 26 mit *zuvor* bezeichnen; hier ist es mit einem Fragezeichen bezeichnet. Hier werden noch zehn Nummern ohne Opuszahl, die jedoch allermeist unsern Lesern bekannt sind, und die ungedruckten hinzugefügt. „Die Sängerin." Novelle von *J. P. Lyser*, führt zu den Unterhaltungen, deren Gegenstand die Mara ist. Erzählungen und Gedichte lassen wir nun, nachdem wir den Orpheus in seinen beiden ersten Jahrgangen einführen zu helfen uns bestrebt haben, für sich selbst sprechen. Von *Schloifer* drei Lieder, von *Grillparzer* eins, von *Otto Prechtler* fünf. — S. 59 „Musiker und Musikant," Novelle v. *Eman. Straube*. S. 99: „Jubal," ein längeres Gedicht von *Leeitschnigg*; S. 120 ein kurzes von *H. Püttmann*: „Die Schlummernde." — Vom entschlafenen Ritter v. *Seyfried* noch eine biographische Skizze: Euterpe und Bellona. Als Anhang ist aus *Marpurg's* kritischen Briefen über die Tonkunst, welche dem streng geschichtlichen Theile der Erzählung zum Grunde liegen, ein Verzeichniss der gedruckten und ungedruckten Kompositionen *Schaumann's* beigegeben worden. — S. 173 kleine Gedichte von *Franz Zuzner* drei; von *Willibald v. Schmidtz* eins, von *Carl Candidus* sieben. — Eine Erzählung von *Alex. Jul. Schindler* „Jacob Stainer, der Geigenmacher." — S. 214 drei kurze Gedichte von *J. Gabr. Seidl*; eins von *Karoline Leonhard Lyser*; eins von *Aug. Schilling*; eins von *Carl Adam Baltenbrunner*; drei von *Ludw. Aug. Frankl*; eins von Baron *Schlechta*; eins von *Athanasius* und eins von *Carl Edm. Langer*. — S. 229 Biographie *Wolfg. Amad. Mozart's* von *H.* Ritter *v. Lewitschnigg*, mit einem Nachtrag von *Aug. Schmidt*, woraus wir nichts Neues mitzutheilen haben, als dass Herr *Alois Fuchs* in Wien, von dessen Sammlungen wir bereits berichteten, seit 25 Jahren alle Werke Mozart's in einer Vollständigkeit, die ihres Gleichen sucht, zusammengebracht hat. Wir fügen noch bei, dass Hofrath André's Autographensammlung Mozart's ganz vorzüglich in Erinnerung zu bringen ist, besonders da

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05426/087

sie nun verkauft werden soll. — Gesangkomposizionen, einstimmig mit Pianoforte, liefert dieser Jahrgang sechs: Blondels Lied von J. G. Seidl, Musik von *Rob. Schumann*, durchkomponirt, doch nur in geringen Aenderungen die einfache, nicht sehr erfindungsreiche Melodie bewahrend; auch die Begleitung ist einfach, nur zuweilen etwas gesucht. Merkwürdig ist, dass auch hier der jetzt Mode gewordene unsone Anfang beliebt worden ist. 2) Der Junggesell, von Gustav Pfizer, komponirt von *Löwe*, auch durchkomponirt in Polonaisenweise, die mit dem Inhalte im seltenen, fast ironischen Kontraste steht, der sich am Schlusse selbst vernichtet. — 3) Die Nixen, von H. Heine, Musik von *C. G. Reissiger*; die Komposizion gehört unter die so genannt malenden, was für diesen Stoff, soll er dem Tonsetzer etwas bieten, kaum ganz vermieden werden kann, jedoch nach unserer Ueberzeugung hin und wieder etwas zu beschränken sein möchte. Endlich hat das Gedicht selbst keine recht musikalische Spitze; wir würden es daher lieber dem Leser überlassen und uns ein anderes gewählt haben. — 4) Jägers Qual, von Seidl, Musik von *J. Hoven*, verlangt noch ein Horn, also ein sogenanntes Konzertlied, an's Dramatisirte grenzend, durchkomponirt. — 5) Die Veilchenleiche, von Seidl, Musik von *Franz Seraphicus Hölzl*, muss sich seine Liebhaber suchen. — 6) Für Maria, von Rob. Burns, Musik von *Anton Heckel*, in gewöhnlicher und doch etwas verbrämter Weise. Es ist Schade, dass sich auch in den Noten der meisten Nummern zu viele störende Druckfehler eingeschlichen haben.

Neue Komponisten für das Pianoforte.

Wer die Masse junger Komponisten nur einigermaassen kennt, wird sich nicht wundern, dass der ersten Reihe so bald darauf noch eine zweite folgen kann; eben so wenig darüber, dass auch Opuszahlen zuweilen mit aufgenommen worden sind, die anderweitige öffentliche Leistungen voraussetzen. Das hat mehr als einen Grund. Oft lernt man Op. 1 gar nicht kennen, und noch öfter halten sich nicht Wenige unserer jungen Komponisten in einer um so länger fortgesetzten Abhängigkeit durch augenscheinliche Nachahmungen vorzüglich beliebter Männer, je mehr sie sich schmeicheln, dadurch Eingang zu gewinnen, oder je weniger sie noch befähigt sind, auf eigenen Füssen zu stehen. Man klagt jetzt über zu sehr um sich greifende Genremalerei; sie ist auch in der Musik Mode geworden, und nicht zum Vortheil echter Kunst. Wenn diese nun vollends noch mit zu grosser Kopierfust sich verbindet, so muss die Einseitigkeit um so auffallender werden, je grösser die Zahl der Kopieen wird, nicht selten sogar zum Nachtheil der Originale, die nur von Kennern, sind jene echt, gebührend geschätzt, von der Menge hingegen, die sie oft schon sogar gesehen und gehört zu haben glaubt, immer gleichgiltiger behandelt werden. So hat denn die zu augen- und ohrenfällige Nachahmung, die stets nur eine untergeordnete, nicht kunstfreie ist, oder die mindestens noch einen Mann bezeichnet, der sich durch gefälliges Anschmiegen an ein Modegewordenes noch beliebt zu machen sich beeifert, so wenig für sich, dass selbst die Klugheit, als eine verbrauchte, nichts Sonderliches mehr zu wirken vermag, es wäre denn etwas, was man am Wenigsten damit beabsichtigt, was aber doch endlich nothwendige Folge sein muss. Das Publikum, der zu vielen Nachahmungen müde, lässt sie gleichgiltig an sich vorübergehen und behält kaum die Namen, geschweige denn die Werke. Und so sind Manche unserer jungen Komponisten selbst schuld, wenn sie zu lange auf der Stufe der ersten Einführung in's Publikum stehen bleiben oder auch wohl gar nicht darüber hinauskommen. Ist es übrigens zu jeder Zeit und in jeder Rücksicht das Beste, wie das Ehrlichste, gleich anfangs nur eben das zu geben, was Natur und Wesenheit eines Jeden, sowohl ohne absichtliche Nachahmungs- als Originalsucht, in den glücklichsten Stunden, frei aus selbsteigener Dichtungskraft zu geben vermag, so ist dies jetzt, in den Tagen der Ueberhäufung, noch weit rathsamer als je. Möge man sich das Gesagte überlegen. — Endlich haben wir auch einige höhere Opuszahlen nur aus dem Grunde mit aufgenommen, weil d. Bl. von den Komponisten derselben, im Ganzen, oder nur als Pianofortekomponisten, zum ersten Male zu sprechen Gelegenheit haben.

Karakterstücke von *F. W. Markull.* Leipzig, bei Fr Hofmeister. Preis 16 Ggr.

Dieser junge Mann gehört zuverlässig zu den im neueren Pianofortespiel gut Geübten. Die Melodieen, die seinen 4 Sätzen zum Grunde liegen, sind ansprechend, klar und meist sehr gefällig; die Harmonisirung geordnet und nur zuweilen schroff, nach der Vorliebe der Zeit; die Umspielung derselben in jetzt geltender Art und so bravourmässig, dass die Stücke die Aufmerksamkeit geübter Pianisten verdienen. Ueber den Karakter der einzelnen zu sprechen, verbietet uns schon des Komponisten Motto, was er über dem Titel hat abdrucken lassen: „Und was umsonst die Worte möchten sagen, Das dürfen Töne auszusprechen wagen.“ So muss man die Töne in Tönen sprechen lassen und selbst vernehmen, was sie etwa deuten. Des eigenen Versuches sind sie werth.

Karakterstücke von *Hermann v. Löwenskiold.* Op. 12 Cah. 1 und 2. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis $^1/_3$ und $^1/_2$ Thlr.

No. 1. An die Entfernte, recht schön und zart gefühlvoll; 2) Venezianisches Gondellied will seine Liebhaber, nur klingt es nicht venezianisch, am Wenigsten in den harmonischen Führungen, die Andern gerade um so anziehender vorkommen mögen, namentlich denen, die an Scharfes gewohnt sind, deren es nicht Wenige gibt; 3) Der Wunsch, ein recht hübsches und lebhaftes Musikstück, aber ein Wunsch? Es ist einer von den neueren Titeln, die mit 10 andern vertauscht werden könnten; es kommt nichts darauf an und auf die musikalische Orthographie auch nichts; 4 und 5 sind länger durchgeführte Nummern, die das zweite Heft füllen. „Die Elfenschwärme“, Prestissimo, con la più grande leggerezza e

grazia, ⁶/₈, ein Sommernachtsnachzug, der in seiner leise flüsternden Flüchtigkeit sich Freunde erwerben wird; das letzte Stück heisst „Aufregung", ein All. con fuoco assai e molto agitato, quasi Presto, gehört zu den besten Nummern. Alle verlangen gute Spieler.

Quatre Mazurkas par *Michael Bergson*. Oeuv. 1. Berlin, chez Schlesinger. Preis ²/₃ Thlr.

Sie sind Chopin gewidmet, der sich freuen wird, wenn er sieht, mit welcher Aufmerksamkeit Andere seine Weise zu der ihrigen zu machen bemüht sind. Freilich ist es unvermeidlich, dass nicht zuweilen eine fremdartige Gezwungenheit sich in die Kuriosität einschleichen sollte, die jedoch mit solchem Eifer nach ihrem Vorbilde sich drängt, dass der Mann Chopins Verehrern sehr achtbar und liebenswürdig erscheinen dürfte. Wir für unsern Theil sind den geflissentlichen Nachahmungen nicht besonders gewogen. Wäre hingegen das, was der Verfasser gibt, seine Natur, so sind ihr, selbst in der Aehnlichkeit mit ihrem Vorgänger, doch die Ecken noch nicht abgeschnitten, was sich jedoch bald in's Werk setzen lässt. Man muss zusehen.

II Morceaux de Salon par *Alois Tausig*. Oeuv. 1. Breslau, chez C. Cranz. Preis 12 Ggr.

Ein Paar leicht aufzufassende, angenehm zu hörende Salonsätze für geschickte Spieler: im Melodischen italienisirend, namentlich zuweilen, besonders in No. 2, an Rossini — und in der Umspielungsfigurazion an Henselt erinnernd. Alles recht gefällig.

Sechs Tonstücke in Liedform von *Oswar Wiegand*. Op. 3. Heft 1. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 12 Ggr.

Diese meist kurzen, aber nicht zu kurzen Tonsätze sind für mässig geübte Spieler und mögen für vorwärts gekommene Schüler vortheilhaft zu verwenden sein, namentlich um ihre Aufmerksamkeit auf die Noten zu richten, die der fleissigen Arbeit wegen nicht so leicht errathen werden können. Es gehören aber Hände dazu, die eine Dezime zu spannen vermögen. Mit Vergnügen bemerken wir an diesen Gaben nicht nur den redlichen Willen, etwas Kunstgediegenes zu liefern, sondern auch bereits recht gute Gewandtheit, dazu ein völliges Lossagen von leerer Gefall- und Nachahmungssucht. Der Verfasser gibt das Seine, ohne sich von der Mode des Tages irren zu lassen. Das ist zu schätzen und auf diesem Wege ist bei redlichem Fortgehen und sorgfältiger Beobachtung des Aesthetischen etwas Tüchtiges zu gewinnen.

Introduction et Allegro par *F. A. Kempt*. Leipzig, chez C. A. Klemm. Preis 10 Ngr.

Verlangen wir vom ersten Werke eines Künstlers kein vollendetes Meisterstück, so wäre es thöricht, es von einem Liebhaber der Komposizion zu fordern, der sich öffentlich das erste Mal versucht. Meist fehlt die sichere Hand: so auch hier. Allein der Mann zeigt eine gute innere Begabung, die sich im Aeusserlichen schon abrunden wird. Gedanken sind da, und sein Spiel kann nicht ohne Fertigkeit sein, zu leicht ist das Stück eben nicht. Besonders sahen wir Gesangkompositionen von ihm, die ihm alle Ehre machen. Möge die Kunst ihm noch viele Freude bringen.

Drei Romanzen für das Pianoforte komponirt von *A. E. Marschner*. Op. 16. Leipzig, bei Fedr. Hofmeister. Pr. 15 Ngr.

Bisher war uns der Komponist nur als Tonsetzer für Gesang bekannt, den er auch in diesen Werkchen vorwalten lässt. Er gibt hier unspielte Melodieen, deren erste leicht gehalten wurde im Adagio, ²/₄, A moll. Die zweite All., ³/₄, G moll und Dur, übt in gebrochenen Akkorden, wechselnd mit kleinen Läufern, die Fingerfertigkeit erst der rechten dann der linken Hand; die dritte in gemischter Weise. Alles für mässige Spieler, die eine Dezime zu greifen im Stande sind, gut und erspriesslich.

Lied des Czaar: „Sanst spielt ich mit Scepter" für das Pianoforte übertragen von *A. Haupt*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 5 Ngr.

Das Lied ist beliebt, die Uebertragung gut und leicht. Man kann es nicht allein zum Vergnügen, sondern auch zur Einübung des Pianofortespiels auf drei zusammengeklammerten Notensystemen, falls es Einem und dem Andern Mühe machen sollte, nützlich verwenden.

Poésies musicales pour le Piano. No. 1. *La Cloche du Soir*. No. 2. *L'Adieu*. No. 3. *Le Retour*. Par *Rob. Müller*. Op. 5. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Preis der ersten Nummer: 15 Ngr.; 2: 12½ Ngr.; 3: 10 Ngr.

No. 1 ist recht angenehm, mit mancherlei Fioriturен geschmückt, und verlangt etwas fertige Spieler, die sich nicht mehr durch Ausweichungen u. s. w. beunruhigen lassen. Etwas kürzer gehalten, wäre es besser; den Abend muss man sich dazu denken. Der Abschied ist recht sanft und ergeben, nur ist der Mitte durch starke Modulazionen erregter, endlich wieder in die Grundmelodie zurückkehrend, die nach neuer Art so umspielt wird, dass sie 3 Linіensysteme braucht. Auch die Wiederkehr ist sehr melodisch und durch Figurazion bewegt. Die 3 Hefte können auf viele Liebhaber rechnen.

Drei Lieder ohne Worte — von *Jul. Schaffer*. Op. 4. Berlin, bei Challier. Preis 15 Sgr.

Mit Vergnügen machen wir hier auf ein junges beachtenswerthes Talent aufmerksam, das sich in Erfindung und technischer Haltung bereits sehr geschickt erweist. Ist auch die erste Ueberschrift: „Meeresstille" nicht die glücklichste, so ist doch das Tonstück an sich recht gelungen; das zweite: Allegretto, ⁶/₈, D moll, „Träum ich? Nein ich wache!" ist schön und eigen; das dritte, Adagio, ¹²/₈, C moll, „Schwermuth" ist es nicht minder.

Dabei zeichnet sich Alles durch guten Fluss aus und steht ohne absichtliche Nachahmung, was jetzt besonders nicht wenig werth ist.

---

1) *Grande Etude* — par *Charles Evers*. Hamburg, chez Jean Aug. Böhme. Preis 16 Ggr.
2) *Oktaven-Etüde*. Von demselben. 8. Werk. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis 12 Ggr.
3) *Scherzo*. Von demselben. 9. Werk. Ebendaselbst. Preis 12 Ggr.

Herr Karl Evers ist ein tüchtiger Pianofortespieler, als welcher er der Welt sich bereits gezeigt hat und anerkannt worden ist. Ebenso kennen wir ihn als einen besonnenen und denkenden Künstler, der sich seines Zieles bewusst ist und Geschicklichkeit genug besitzt, es zu erreichen. Er weiss recht wohl, dass es eine Art gediegene Musik gibt, die keine jetzige Salonmusik ist, und eine dritte Art, die Beides mit Vorherrschen des Einen oder des Anderen mannigfach vereinigt. Hier ist meist für Bravour und Salon gesorgt. Beide Etüden verlangen Ausdauer und sind zur Uebung wie zu glänzendem Konzertvortrage gleich gut. Am Schönsten und Eigenthümlichsten ist uns das Scherzo, welches jedoch die Salonunnehmlichkeiten auch nicht hintenanzusetzen willens ist. Es erreicht seine Absicht gewiss und noch mehr als diese allein. So mögen denn diese Nummern der Beachtung der Bravourspieler sich erfreuen.

---

1) *Zwölf Studien für das Pianoforte* — von *Eduard Franck*. Heft 1 und 2. Preis jedes Heftes: 16 Ggr.
2) *Capriccio* von demselben. Op. 2. Preis 18 Ggr.
3) *Drei Karakterstücke* von demselben. Op. 3. Preis 16 Ggr. Sämmtlich bei Friedr. Kistner in Leipzig.

Das ist einmal ein Anfang, dem einige geheim gehaltene als fördernde Geschwister vorangegangen sein müssen, die auf ihren Schultern jene Erstlinge in die Oeffentlichkeit tragen. Möchte es immer so sein! Ein Wunsch, der schon im Aussprechen zurückgenommen wird, weil seine Erfüllung um vieler Ursachen willen unter die Unmöglichkeiten gehört. Hier zeigt sich tüchtig ausgebildete Technik, die ohne verständigen Fleiss nicht errungen wird, im Bunde mit ausgezeichneten Naturgaben, die dem Musiker ganz besonders wünschenswerth sind. Es ist vielgestaltiges Leben, innere Rührigkeit und jener frische Gemüthsquell vorhanden, aus dem die Erfindung ihre Schaale füllt. Es ist mehr und ungleich Gediegeneres vorhanden, als in Vielen, bei deren Auftreten ein zehnfach widerhallender Ruf erscholl, der jetzt schon nur noch hin und wieder eine Stimme bewegt, die ihre alte Geschicklichkeit versuchen will, ob sie noch betäuben könne. Wir sind gewiss, dass Jeder, der diese Erstlingsgaben des uns persönlich ganz unbekannten jungen Mannes mit verstehenden Augen auch nur sieht, mit uns sagen wird: Hier ist Musik; ein reicher Boden, aus dem noch manches Schöne spriessen wird. Wer sie aber hört und wer sie zu spielen vermag, der wird sich ihrer freuen und sie behalten. Wir haben sie beim Anhören derselben in meinem Hause nicht geringe Freude gebracht. Es thut nichts, dass namentlich in manchen der 12 Studien gewisse Erinnerungen an Komposizionen des Herrn Kapellmeister Mendelssohn, dem sie auch gewidmet sind, sich hervorheben; denn das Selbständige des jungen Künstlers hat sich dabei nicht gefangen gegeben. Es thut nichts, dass das Capriccio sein rechtes fest gezeichnetes Maass noch etwas zu weit ausdehnt: die Beschränkung gibt die Zeit sehr bald. Genug, es ist Geist und Kunstverstand im erwünschten Bunde; er sei gegrüsst unter den Künstlern!

Zugleich nehmen wir hier Gelegenheit, die versprochenen Andeutungen zu dem trefflichen Aufsatze zu geben:

Exercice und Etude.

Wie beide zu unterscheiden sind, ist treffend gezeigt worden; theils hat dagegen öfter die Bescheidenheit ihre Etüden Uebungen genannt, theils hat sich bisweilen die Sache umgekehrt. Beides ist nicht zu vermeiden. Dass aber für Etuden das ganz gleichbedeutende Wort *Studien* auch von den Musikern gebraucht worden ist, beweisen mehrere Beispiele ausser dem obigen. In der That ist der Ausdruck ein allgemeiner für jede Wissenschaft und Kunst. Man muss also überall sehen, worauf er sich bezieht. — Dies Alles würde uns aber nicht zu einem Zusatze bewegen; es ist *Exercice*, wovon der geehrte Verfasser behauptet, man solle uns mit dergleichen Fingerübungen, im Druck veröffentlicht, verschonen. Der Verfasser hat von seinem glücklichen Standpunkte aus vollkommen Recht. Kennete er aber die Mehrzahl der Musiklehrer, namentlich in der Provinz, wüsste er aus Erfahrung, wie wenig Viele derselben geeignet sind, auch nur zweckmässige Fingerübungen selbst zusammenzusetzen, so würde er solche gedruckte Uebungen zuverlässig nicht so völlig überflüssig finden. Sie sind theils als Nothmittel sehr nützlich, theils ersparen sie auch besseren Lehrern die Zeit des Aufschreibens, und die geschickten wählen aus dem Vorrathe, was gerade für den jedesmal eintretenden Fall den Schülern zuträglich ist. Ganz zu entbehren sind sie nach unsern Erfahrungen nicht.

Nachrichten.

Leipzig (Beschluss). Von diesen drei Stücken (Capriccio von Mendelssohn, Fraeludium mit Fuge von Seb. Bach, Allegretto von Bennett) hat Frau Dr. *Schumann* jedenfalls das Präludium mit Fuge am Besten gespielt; nicht nur war die Ausführung so sich vollendet durch und durch, klar und verständlich in den kombinirtesten und schwierigsten Stellen, sondern es waren auch Auffassung und Vortrag Beweise tüchtigen Kunstsinnes und geläuterten Geschmacks. Weniger hat uns der Vortrag des Capriccio von Mendelssohn und des Allegretto von Bennett zufrieden gestellt; obwohl auch

hierin grosse Meisterschaft nicht zu verkennen war, herrschte doch eine gewisse Unruhe und Flüchtigkeit vor, die wir sonst nie an den Leistungen der geehrten Künstlerin bemerkten, und die fast als ein Hinneigen zu der neuesten manierirten Virtuosenrichtung erscheinen würden, wenn wir es nicht geradehin für unmöglich hielten, dass eine so durchgebildete Künstlerin, wie Frau Dr. Schumann, auf solche Abwege gerathen könnte. Freilich wohl hat sie diesmal in ihrem Konzerte nur eine einzige grössere Komposizion mit Orchester (das Capriccio von Mendelssohn) vorgetragen, während wir doch von ihr um ihrer selbst und der Kunst willen erwarten durften, dass sie jede Gelegenheit benutzen werde, von unseren besten und grössten Meisterwerken möglichst viele dem Publikum vorzuführen und so dem verflachenden Treiben der neuesten Klaviervirtuosität mit entgegenzuarbeiten, die oft ganze Konzertabende mit ihren Etuden, Variazionen und sogenannten Fantasieen für Pianoforte solo über beliebte Opernmotive ausfüllt. Indessen nehmen wir gern an, dass diese Auswahl andere Rücksichten als gleiche Kunst- und Geschmacksrichtung bestimmt haben mögen, wiederholen aber, dass wir immer und überall von den Besten das Beste verlangen. Die Etude (in C moll) von Chopin und die Fantasie über Themen aus Lucia di Lammermoor von Fr. Liszt spielte Frau Dr. Schumann mit so ausgezeichneter Virtuosität, als beide Stücke zu ihrer vollen Wirkung verlangen.

Das Duo, welches die geehrte Künstlerin mit Herrn *Fr. Liszt* vortrug, war, wie schon gesagt, das von Letzterem für zwei Pianoforte arrangirte bekannte Hexameron (Variazionen mehrerer Virtuosen über ein Thema aus Norma). Es ist ursprünglich für Pianoforte solo geschrieben, Herr Liszt spielte es im vergangenen Jahre bei uns mit von ihm hinzugefügter Orchesterbegleitung, und wir begreifen in der That nicht, wie er sich die Mühe nehmen konnte, dem künstlerisch so wenig werthvollen Stücke nochmals eine andere Form zu geben. Man hat wahrhaftig an der einen ersten schon genug, zumal da sie völlig und mehr als jede andere erreicht, was sie erreichen soll, imponirende und schlagende Spieleffekte. Diese fehlten nun zwar auch diesem neuen Arrangement nicht; das gegenseitige Wettspiel der Ausführenden aber, auf welches es hierbei allein abgesehen ist, bringt immer, und brachte auch hier, ein Uebertreiben und Ueberbieten der Kräfte hervor, das nur der Menge gefallen und imponiren, auf den gebildeten Hörer jedoch nie günstig wirken kann. Erstaunen wird und muss dabei wohl Jeder, wie weit man es in der mechanischen Fertigkeit bringen kann. Dergleichen Leistungen liegen aber ausser dem Bereiche der Kunstkritik.

Herr *Liszt* führte sich diesmal bei uns mit einer Gesangkomposizion, dem für Männerchor komponirten Rheinweinlied von Herwegh ein, dessen Vortrag von einem Verein mehrerer Studirenden sehr gut ausgeführt und so beifällig aufgenommen wurde, dass er wiederholt werden musste. Die Komposizion ist zwar nicht sehr eigenthümlich, aber *frisch*, einfach und so natürlich, dass sie, im guten Sinne, populär genannt werden könnte. Nur einige Kleinigkeiten, deren wir uns eben noch erinnern, wie z. B. die Verkürzung des Rhythmus in der vierten Periode und eine Coda am Ende des Liedes, haben uns nicht gefallen, weil erstere den ruhigen melodischen Fluss des Liedes stört und dem Textgefühl zuwiderläuft, die Coda aber geradezu überflüssig, und dabei, auch abgesehen, dass man sie nicht eben geschickt gemacht nennen kann, der Wirkung nachtheilig ist. Wir sind überzeugt, das übrigens recht hübsche Lied würde musikalisch sehr gewinnen, wenn diese Mängel wegfielen.

Herr Dr. *Robert Schumann* hat uns in diesem Konzert wieder mit einigen seiner neuen grösseren Orchesterkompositionen bekannt gemacht. Als wir Anfangs dieses Jahres seine erste Sinfonie hörten, über welche von uns in diesen Blättern (unterm 8. April d. J. Bl. 15 und 16 d. J.) ausführlich berichtet worden ist, rühmten wir an derselben vor Allem, und mit vollem Recht, die natürliche, gesunde Richtung des Geschmacks, so wie die für ein erstes Orchesterwerk überraschende technische Sicherheit und Gewandtheit. Wenn wir auch die Erfindung noch nicht eben sehr reich und entschieden originell ausgeprägt nennen konnten, so war doch Grund genug vorhanden, um auf das bereits Geleistete nicht unbedeutende Hoffnungen zu bauen. Herr Schumann hat nun seit dieser Zeit zwei umfangreiche Orchesterwerke wieder geschrieben, und dadurch bewiesen, dass es ihm weder an innerem Drange zur Komposizion, noch an Fleiss und Gewandtheit, demselben zu genügen, fehlt. Wie dies unstreitig ein Beweis wirklichen Talents ist, so liegt aber auch zugleich die Gefahr sehr nahe, flüchtig in der Arbeit und einseitig in der Geschmacksrichtung zu werden, denn der Eifer zum Schaffen macht nur zu leicht unzugänglich für bildende Einflüsse von Aussen und mindert die Strenge der eigenen Kritik, die doch allein auch den Begabtesten in seinen Leistungen wahrhaft zu fördern vermag. Dieser Gefahr scheint Herr Schumann in diesen neuen Orchesterwerken nicht ganz entgangen zu sein. Sie sind nicht ohne gute Intenzion, man sieht überall, dass der Komponist Bedeutendes will, dass auch die Kraft nicht fehlen würde, es auszuführen, aber das wirklich Gute scheint mehr ein glücklicher Wurf als ein vollbewusst Gelungenes zu sein; es fehlt im Ganzen eine sichere Haltung, eine ruhige, klare Verarbeitung der Gedanken; Alles ist so gedrängt und gehäuft und scheint mehr ergibiger Entwurf als vollendete Ausführung, mit einem Worte, etwas noch nicht Fertiges zu sein. Dies der Totaleindruck. Einzelnes wohl stellt sich entschieden gelungener heraus. So ist in dem ersten Orchesterstücke, das aus drei Sätzen, Ouverture, Scherzo und Finale besteht, die Ouverture ohne allen Zweifel sehr schön, ausserordentlich diessend geschrieben, fein und geschmackvoll instrumentirt; auch das Scherzo ist interessant, frisch in den Motiven, aber doch schon weniger klar durchgearbeitet; das Finale aber voll Unruhe, vom Anfang bis zum Ende sehr gedeckt und ohne wohlthuende Schattirung instrumentirt, entbehrt noch überdies hervortretender, sich leicht einprägender Motive und kann daher in seiner jetzigen Gestalt kaum vortheilhaft wirken. Fast dieselben Verhältnisse sind auch bei der zweiten Sinfonie vorhanden, deren Sätze (was

Figur fängt dann bald dieser bald jener an: „Ganz zerstreuet," und wieder Andere, wieder anders: Jeder seinen eigenen Weg; und man wird kräftig dazwischen gerufen: In der Irre! in der Irre! Wie diese ganz verschiedenen musikalischen Tropen nun aber vielleicht bald hundert Takte hindurch — jetzt konfuss durcheinander geworfen, dann hübsch ordentlich gruppirt, jetzt wieder aus einander gerissen, und dann wieder ganz anders zusammengestellt werden, bis nun das seltsame, gothische Ganze dasteht: das wird Dir keine Zunge durch Worte begreiflich machen können. Du musst es hören und wirst über den Reichthum des Künstlers erstaunen. Aber plötzlich und unerwartet greift er dann in das losere Spiel, und lässt höchst bedeutend den Bass wieder in Moll, langsam und schauerlich einfallen: „Der Herr warf unser aller Sünde auf ihn" — wo die andern Stimmen eben so folgen. Durch wenige Takte, und besonders durch das so glückliche Herausheben der ersten Worte: Der Herr — der Herr that es, ist mit Eins alles wieder hergestellt und in den vorhin verlassenen schauerlichen Kreuzgang geleitet.

In das folgende, sehr gut begleitete Recitativ: „Die ihn sehn, treiben nur Spott" — fällt, auf die Worte: sie sagen — das Chor ein: „Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus, und der errette ihn, hat er Gefalln an ihm!" Dieses Chor ist denn wieder eine der Fugen, von denen das gilt, was ich oben sagen wollte: es ist ein Ausdruck drin, der durch keine andere, als diese Behandlung so gut erreicht werden konnte. Der bitterste Hohn, die schändlichste Verspottung, Verachtung, Wegwerfung, ist wohl schwerlich irgendwo durch Töne bestimmter dargestellt worden. Gleich das Thema —! Die Worte sind darin so aufgestellt, wie wir etwa, zur Erleichterung des Lesenden schreiben würden: der errette ihn — —: hat er Gefalln an ihm! Nach „ihm" ist nämlich der Einschnitt im Rhythmus und noch obendrein eine kurze Pause. Und nun bey der weitern Ausführung das verwünschte Dehnen auf dem „Gefalln" —! Nein, Freund, man braucht kein Musiker zu seyn und der hier so äusserst kunstreichen Verwebung der einzelnen Stimmen zu folgen; man braucht nur Sinn für Tonkunst überhaupt zu haben und ein gesammletes Gemüth mit zu bringen, so muss man solche Fugen durchfühlen, geniessen, und hoch und hehr halten können.

Das einfach, aber ganz ausdrucksvoll begleitete Recitativ: „Diese Schmach brach ihm das Herz — Er sahe sich um, ob's Jemand jammerte — Da war Keiner" u. s. w.; die kurze, seelenvolle Arie: „Kommt her und seht, ist wo ein Schmerz zu finden, der seinem Schmerze gleicht?" wo Alles, in Wehmuth aufgelöst, mehr lächelt, als eigentlich fragt; und das mit stiller Ergebung diese Scenen des Leidens schliessende Recitativ: „Er ist aus dem Lande der Lebendigen weggenommen" —: Anton, das ist himmlisch, und weiter lässt sich davon nichts sagen.

Weit herrlicher, als durch jedes dem Geopferten nachgesprochene „Es ist vollbracht," sieht man ihn hier sein Werk auf Erden vollenden, und feyert im Staube seinen Tod. Erst unter dem zuletzt genannten Recitativ, das zu beruhigen anfangen und auf die Scenen des Lohns und der Herrlichkeit, die den Erlöser in einer andern Welt erwarten, leise vorbereiten soll, bemerkte ich, wie meine Thränen geflossen waren, und sahe scheu umher, ob's Jemand bemerkt hätte —; denn wir müssen ja lernen, von Kindheit an uns unsrer süssesten Thränen, wie unsers frohesten Lachens zu schämen! Zu meinem Troste sahe ich alle Augen um mich her ebenfalls trübe und feucht. Willst Du, weil ich Dich oben darauf geführt, auch in diesem Abschnitt einige Meisterzüge im Kleinen bemerken, die leicht zu schnell vorüber rauschen: so will ich Dir aus dem Chor: Siehe, das ist Gotteslamm, das einzige E (𝄞e) im Alt, einige Takte vor dem Schluss, und aus

Mendelssohn schon in seiner Sinfonie-Kantate sehr glücklich eingeführt hat) unmittelbar zusammenhängen, so zu sagen einer in den andern übergehen. In allen Sätzen finden sich gute Gedanken, die Anlage ist überall glücklich erfunden und mit Geschmack gezeichnet, ja es kommen fertige und gelungene Einzelheiten vor, die wirklich vortrefflich sind, aber auch hier verlangt man eben dieser trefflichen Einzelheiten wegen noch höhere Vollendung in Gehalt und Form, zu der alle Sätze reiche Keime in sich tragen. Es fehlt diesen neuen Orchesterwerken Herrn Schumanns nicht an Stoff und Gehalt, sondern an glücklicher Verarbeitung desselben, nicht an Talent, sondern an Sorgfalt, an der letzten Hand, die noch einmal Alles genau sichtet, hier davon und dort dazu thut. Wir können nicht läugnen, dass wir diesen Kompositionen Herrn Schumanns, in Folge seiner ersten Sinfonie, mit bedeutender Erwartung und Vorliebe entgegengekommen sind, und wenn wir auch unsere Erwartung nicht ganz befriedigt finden, so ist doch unsere Vorliebe für seine Leistungen dieselbe geblieben, denn immer noch halten wir die Ueberzeugung fest, dass sein Talent ihn ungewöhnlich befähigt, sein Sinn und Streben wahrhaft künstlerisch und würdig sind. Deshalb auch nur haben wir unsere Ansicht hier so offen ausgesprochen.

Noch wirkten in diesem Konzert die Herren *Schmidt* und *Pögner* mit; Ersterer trug die Arie des Ottavio aus Don Juan „Dalla sua pace" sehr schön vor, und Letzterer sang eine Ballade „Die beiden Grenadiere" von H. Heine, komponirt von Rob. Schumann, trefflich und mit vieler Wirkung. Die Komposition ist eine der glücklichsten, die wir von diesem Gedicht kennen, karakteristisch und gegen das Ende hin sehr ergreifend.

Ueber das neunte Abonnement- und Gewandhauskonzert können wir diesmal kurz sein. Es kamen darin zur Aufführung: Symphonie pathétique von Herrmann, Musikdirektor in Lübeck (unter Leitung des Komponisten). — Szene und Arie von Beethoven „Ah perfido", gesungen von Fräul. *L. Grünberg*. — Concertante für Violine und Violoncell, komponirt und vorgetragen von den Herren *Adolph* und *Julius Stahlknecht*, königl. preussischen Kammermusikern aus Berlin. — Duett aus Don Juan von Mozart, gesungen von Fräul. *Grünberg* und Herrn *Tuyn*. — Ouvertüre zum Freischütz von C. M. v. Weber. — Arie aus „Il matrimonio segreto" von Cimarosa, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Die Walpurgisnacht. Fantastisches Tongemälde für Violine und Violoncell, komponirt und vorgetragen von den Herren *A.* und *J. Stahlknecht*.

Die sehr schwierige Sinfonie wurde trefflich ausgeführt, erhielt aber keinen Beifall. Sie ist jedenfalls ein Beweis tüchtiger harmonischer Kenntniss und Wissenschaft, lässt aber Erfindung, Geschmack und Urtheil so sehr vermissen, dass man sie fast talentlos nennen könnte. Wir erinnern nur an Einiges, wie z. B. an den Mittelsatz für Blasinstrumente im Adagio und den langen Schluss des letzten Finalsatzes, von welchem wir geradehin unbegreiflich finden, wie ein guter, gebildeter Musiker solche Dinge für schön oder wirksam halten kann. Vielleicht, wenn der Komponist sich einmal vornimmt, weniger pretenziös, einfacher und natürlicher zu schreiben, dringt das eigentliche musikalische Element durch, das in dieser Sinfonie völlig erdrückt zu sein scheint.

Die Szene und Arie von Beethoven sang Fräul. Grünberg im Ganzen zwar gut; ihre Kräfte reichen aber zur würdigen Darstellung so grossartiger Meisterwerke bei Weitem noch nicht aus.

Das Duett aus Don Juan wurde recht gut vorgetragen und erhielt allgemeinen Beifall.

Die Leistungen der Herren Stahlknecht gehören, sowohl was Komposizion als was Ausführung betrifft, durchaus nicht in einen Konzertsaal. Beide Stücke sind ohne alle Begleitung. Das Concertante besteht aus gewöhnlichen Variazionen über das fast noch gewöhnlichere Thema aus Norma, welches auch das obenerwähnte Hexameron behandelt, und die Walpurgisnacht ist eine geschmacklose Spielerei, die ausser jeder Kunstsphäre liegt. Solche Dinge können und werden einem gebildeten Publikum nie gefallen, und es ist in der That unbegreiflich, dass dergleichen hier vorgeführt werden konnte.

Vortrefflich sang Herr Tuyn die reizende Arie von Cimarosa; es thut wahrhaft wohl, bei der Masse leerer Opernstücke der neuesten Zeit, wieder einmal ein so geschmackvolles, schönes Gesangsstück eines älteren Meisters zu hören.

Die Krone aller Leistungen war in diesem Konzerte die Ouvertüre zum Freischütz, die unter Herrn Konzertmeister Davids Leitung so vollendet schön ausgeführt wurde, dass sie auf allgemeines Verlangen sofort wiederholt werden musste.

Herr Liszt hat mit grossem Beifall am 13. Dezbr. im Saale des Gewandhauses ein eigenes, sehr besuchtes Konzert gegeben, auch am 16. Dezbr. in unserem Abonnement-Konzert gespielt, worüber wir später berichten werden.

Feuilleton.

Am 12. November wurde das (von dem Oberbaurath Langhans erbaute) neue *Theater in Breslau* durch Goethe's Egmont mit *Beethovens* Musik eröffnet, vorher ging eine Festouverture von dem dortigen Musikdirektor *Seidelmann* und ein Prolog von dem Theaterdirektor Baron von Voerst. Das Gebäude ist in allen seinen Theilen sehr schön und auch in akustischer Hinsicht vortrefflich; der Plafond enthält im Proscenium in Medaillons die Bilder von Schiller, Goethe, Lessing, *Gluck*, *Haydn*, *Beethoven*, *Mozart*. — Die erste, am 14. November gegebene, Oper war *Glucks* Iphigenie auf Tauris, bei deren Aufführung sich die akustischen Vorzüge des Theaters auch mehr herausstellten.

Am 12. November hat *Liszt* in Detmold ein Konzert mit demselben Erfolge gegeben, den er überall hervorgerufen hat. Er versprach bei dieser Gelegenheit, auch zum Besten des Hermannsdenkmals baldigst ein Konzert geben zu wollen. — Der Grossherzog von Sachsen-Weimar hat Liszt den Hausorden vom weissen Falken verliehen.

Der bekannte Bassist *Bettaver*, bisher in Frankfurt am Main, ist am königlichen Hoftheater zu Dresden angestellt worden. — Auf letzterer Bühne hat Reissigers neueste Oper *Adele de Foix*

(Buch von Robert Blum) grossen Beifall gefunden; die Darstellung war trefflich, namentlich Seiten der Damen Schröder-Devrient und Wüst, sowie der Herren Tichatschek und Wächter.

Auch in *Holstein* verbreitet sich die Lust an Gesange und die Uebung desselben immer mehr. So hat sich unlängst in *Kiel* ein *Liedertafel* gebildet, welche bereits hundert Mitglieder aus allen Ständen zählt. Die Universität hat der Gesellschaft zu ihren Singübungen den grossen Hörsaal eingeräumt, und der Rektor selbst führt darin den Vorsitz.

Am 18. November trat *Rubini* zum ersten Male in Madrid auf, und zwar in Donizetti's Oper: Lucia di Lammermoor. Der Erfolg war kolossal, wenigstens nach den ganz übereinstimmenden Berichten der spanischen Journale. Rubini hat seitdem mit gleichem Beifalle dieselbe Rolle noch mehrmals gegeben.

Dr. August *Schmidt* in Wien, Redakteur der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung, hat von dem Kaiser von Oesterreich die Bewerbung des Wohlgefallens an den drei ersten Jahrgängen des von Schmidt herausgegebenen Taschenbuches „Orpheus" die goldene Medaille „*für Künste und Wissenschaften*" erhalten.

Ankündigungen.

Die allgemeine
Musikalische Zeitung,

welche mit Neujahr 1842 ihren 44ten Jahrgang beginnt, wird, wie bisher, in unserem Verlage erscheinen. Sie wird auch wie vor alle wahren musikalischen Interessen zu den ihrigen machen, hat ihre Relationen mit den angesehensten musikalischen Schriftstellern bedeutend erweitert, und es wird ihr von nun an ein wöchentlicher Verzeichniss aller neuerscheinenden Musikalien und auf Musik bezüglichen Schriften beigegeben werden. Ihr Preis bleibt unverändert 5½ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern (von durchschnittlich 1½ Bogen) nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen.

Leipzig, im Dezember 1841.

Breitkopf & Härtel.

Für Violinspieler.

Unterzeichneter hat hierdurch seinen Vorrath alter italienischer und deutscher Violinen und Bratschen von vorzüglicher Güte ergebenst in Erinnerung bringen wollen.

Mittenwalde bei Berlin, am 8. December 1841.

Der Instrumentenmacher **Straube.**

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Friedrich Berr (weil. Prof. am Conservatorium der Musik zu Paris, erster Clarinettist in der Privatcapelle des Königs und in dem italienischen Theater),

vollständige Clarinettenschule.

Nach dem Französischen bearbeitet und mit einigen Winken und Fingerzeigen, wie Uebungen die zu Virtuosität führen sollen, seyn mussen, begleitet von J. C. Lobe, Grossherzogl. Cammermusikus zu Weimar. gr. 4. geh. 4 Thlr. 25 Ngr.

Diese Clarinettenschule des berühmten Virtuosen und ehemaligen Lehrers am Conservatorium zu Paris, ist die vollständigste, in sofern sie Alles enthält, was die besten französischen und deutschen Virtuosen und Instrumentenmacher zur Verbesserung dieses schönen Instrumentes nach und nach gefunden und ausgemittelt haben. So manche Unvollkommenheit und scheinbar unbesiegbare Schwierigkeit, namentlich was die Verbindung gewisser Tonfolgen und die Reinheit derselben bewirkt, ist hier beseitigt. Einen Mangel aber, welchen das Original mit allen Lehrbüchern der Art theilt, hat der deutsche Bearbeiter durch eigene Zuthat zu beseitigen gesucht. Wem ist nicht beim Anhören der Leistungen eines Paganini, Theilberg, Liszt u. s. w. die Frage gekommen: durch welche Mittel haben diese Virtuosen ihre an's Zauberhafte grenzende Fertigkeit erlangt? — Diese Frage findet man hier in den *Vorbemerkungen über unerlässlichen Ueben auf einfache und überzeugende Weise gelöst*, und wer die gegebenen Aufschlüsse benutzt und consequent seine Uebungen darnach einrichtet, wird sich durch die schnellen Fortschritte bald genug von der Richtigkeit derselben überzeugen. Hinsichtlich dieser Vorbemerkungen ist vorliegendes Werk nicht blos den Clarinettspielern, sondern überhaupt Allen, welche sich aufrichtig einem Instrumente zu Virtuosen ausbilden wollen, angelegentlichst zu empfehlen.

In der Kunst- und Musikalienhandlung des **Marco Berra** in Prag ist so eben erschienen:

Wittasek, J. N., (weiland Capellmeister an der Metropolitankirche zu St. Veit in Prag) Dritte Messe in C für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncelle und Contrabass, 2 Hoboen, 2 Fagotten, 2 Trompeten, Pauken u. Orgel. 5 Fl. 50 Kr.

Righini, Ouverture aus der Oper Tigranes für zwei Pianoforte zu acht Händen, arrangirt von F. V. Bendel von Lattenberg. 1 Fl. 40 Kr.

Neue Musikalien im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:

Anlagnier, Methode Enfantine pour Pianoforte. Klavierschule für Kinder. Op. 50. 1 Thlr. 10 Ngr.

Beckmühl, Souvenir de Prusse. Divertissement sur des Motifs de l'Opera: Le Prè aux Clercs pour Violoncelle avec Acc. de Quatuor. Op. 45. 1 Thlr.; avec Acc. de Pianof. 20 Ngr.

Bertazzer, 6 Duos très rediguers sous des Charactères et des Imitations pour 2 Violoncelles. Op. 46. 22 Ngr.

Enckhausen, Le petit Tambour. Rondo pour Pianoforte à 4 mains. Op. 44. 20 Ngr.

Henselt, Etudes pour Pianoforte. No. 1. Orage, in sei ensemble chantez. 10 Ngr. No. 6. Duo (Reges d'Amour), 7½ Ngr. No. 7. C'est la Jeunesse, qui a les ailes ouvertes, 12½ Ngr. No. 9. Jeunesse d'amour, Plaisir celeste, 10 Ngr. No. 11. Douce tristesse 12½ Ngr.

Hünten, Fr., Italia. 2 Fantaisies brillantes pour Pianoforte. Op. 143. No. 1. Beatrice di Tenda. No. 2. Perzina. No. 3. Il Contrasto. à 20 Ngr.

Marschner, Klänge aus Osten. Ouverture für grosses Orchester. Op. 109. 2 Thlr. 15 Ngr.

— Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 111 2 Thlr. 15 Ngr.

Mathieux, 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. 15 Ngr.

Moscheles, Romanze et Tarantelle brillante pour Pianoforte. Op. 101. 22½ Ngr.

Müller, Fr., Première Symphonie pour grande Orchestre. Op. 32. 3 Thlr.

Osborne et Franchomme, Duo concertant sur un Motif d'Anna Bolena pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 25. 27½ Ngr

pour Pianoforte et Violon. 27½ Ngr.

Panofka, 2 Nocturnes sur l'Opera: Le Guitarrero pour Violon av. Acc. de Pianoforte. Op. 52. 15 Ngr.

Reichardt, 6 Lieder für die Liedertafel zu Berlin für 4 Männerstimmen. Op. 19. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Rietz, 6 Duette für Soprau und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. 1s Heft. 1 Thlr.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Dezember. № 52. 1841

Für das Pianoforte mit mehreren Streichinstrumenten.

Angezeigt von G. W. Fink.

In allen den Tondichtungen, die wir Sonate, Trio, Quartett, Quintett, bis zu denen, die wir Sinfonieen nennen, hat sich eine bestimmte Form festgestellt, die im Allgemeinen nur wenig Verschiedenheit zulässt, weil sie aus der Natur des menschlichen Wesens hervorgegangen und noch dazu von langer Gewohnheit geheiligt worden ist. Alle diese jetzigen Tondichtungen bestehen aus drei, meist aus vier in verschiedenen Bewegungen abstechend sich hervorhebenden Tonstücken, welche, in sich geregelt, eine gewisse Einheit sichern, die freilich auch bei geringer Begabung zur Einerleiheit herabsinken kann. Rundet nun auch schon diese Form in der äussern Gestaltung ein äusserlich schön gegliedertes Ganze ab, so muss doch nothwendig noch jene Beseelung in die Form treten, welche erst das Leben, den Reiz, das Anziehende gibt. Es ist dies ein eigenthümlicher Inhalt, der aus den Tonformen redet, fühlbar stets, weil er aus dem Gefühl hervorgegangen sein muss, nicht immer leicht und im Ganzen sicher bestimmba, der ungemeinen Verschiedenheiten wegen, die dem Gefühl durchaus eigen sein müssen, da es Alles in sich aufzunehmen vermag, was im Himmel und auf Erden und unter der Erden ist; Gesundes und Krankes, Wahres und Unwahres u. s. w. Und doch steht und lebt selbst im Unwahren und Krankhaften, sobald es nur keine Lüge des Machwerks und der Heuchelei, sondern etwas individuell Gewordenes oder zum Abzeichen eines wesenhaft Irrthümlichen Gehöriges ist, jenes an und für sich Seiende, was Alle, die auf derselben Stufe der Lebensleiter und auf der nächsten nach oben und unten stehen, in theilnehmende Bewegung setzt. — Dass zu tief Stehende damit nicht sympathisiren, weil sie es nicht vermögen, ist eben so klar, als dass höher Gestellte doch mindestens etwas Standpunktgerechtes darin anerkennen und folglich auch demselben eine progressive Entwickelungswahrheit zugeben. — Den ganzen Inhalt eines solchen Tonbildes nennen wir eine Gemüthsnovelle, die selten mehr als etwas relativ Objektives, folglich meist nur etwas individuell Gefühlwahres darzulegen vermag. Es ist demnach das menschlich Uebeständige, was selbst dem Entzücken die Vergänglichkeit zugestellt, weil die Nothwendigkeit des Erblassens aus dem Gesetz der Erhebung und Vervollkommnung unserer Natur von selbst folgt; es ist die Gewissheit, dass nicht im Besitzen, sondern im Erringen bei allem Besitz, nicht im Sein des Augenblicks, sondern im erhebenden Werden mitten im Ergreifen des Seins unsere Glückseligkeit besteht; es ist das, was den Menschen selbst in seinen Fehlern, ja oft vorzüglich in denselben, sobald sie gutmüthiger oder standpunktangemessener Art sind, erst recht liebenswürdig macht. — Und dieses persönlich Liebenswürdige ist es, was wir mit Vergnügen und Antheil in allen Kompositionen der hier zu besprechenden Abtheilung anerkennen. Zunächst stehe das

Preistrio

für Pianoforte, Violine und Violoncelle von *J. C. Louis Wolff.* Mannheim, bei Karl Ferdinand Heckel Preis 2 Thlr.

Gleich der erste Satz, All. agitato, $^6_8$, Dmoll, zeigt sich des Preises würdig. Schliesst er sich schon darin, dass er unvermittelt in's Agitato fällt, der neuen Heftigkeitsrichtung an, so werden wir doch mit Grund es der Jugend nicht verargen können, um so weniger, da der Satz keineswegs in's Wüste übergreift, im Gegentheil sich durch gute Arbeit auszeichnet. Das Scherzo, All. con fuoco, Dmoll, $^4_4$, beweist die neue Richtung noch stärker, aber in guter Art; weniger gelungen ist das Trio, Ddur, wie denn das Freundliche gewöhnlich der sturmliebenden Jugend am Mindesten zu glücken scheint, eine Erscheinung, die sie auf sich und ihr Inneres wohl aufmerksam machen sollte. Das Andante con moto, $^6_8$, Adur, vergewissert uns, dass der junge Komponist in jener Richtung sich nicht verloren hat; es ist recht schön und hat so viel selbständige Erfindung, was immer das Beste ist, dass wir dem Verfasser dazu Glück wünschen. Und deunoch ist der letzte Satz, Molto vivace, $^2_4$, Dmoll, noch schöner, der würdigste unter allen. Mag er auch zuweilen etwas an Onslow erinnern, so wird ihm doch Niemand geordnete Selbständigkeit und tüchtige Arbeit absprechen. Ist nun auch vielleicht das rechte Maass der Länge noch nicht gefunden, und sollten auch wohl in einem Trio die beiden Streichinstrumente weniger in Oktavengängen mit einander laufen, so sind dies doch nur kleine Bemerkungen zum Besten seiner Zukunft, die auch nicht ihn allein treffen; das Gelungene und Schöne überwiegt bei Weitem; man wird

Ursache haben, sich des Werkes zu erfreuen und dem talentvollen und gebildeten Verfasser seine Aufmerksamkeit zu schenken.

Grand Quintuor pour Piano, Violon, Alto, Violoncelle et Contrebasse composé — par *Joseph Nowakowski*. Oeuv. 17. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 3 Thlr.

Eine vortreffliche Tondichtung. All. vivace, $^{4}_{4}$, Es dur, frisch, kräftig, würdig. Schön die Einleitung, schön Alles in Melodischen, im Ineinanderfügen des Harmonischen und der Stimmenverschmelzung bis in's Fugirte; für das Pianoforte sehr brillant. Scherzo, Presto vivace, $^{2}_{4}$, C moll und Es dur, äusserst lebhaft und kraftvoll, ohne in's Wilde zu brausen, mit lieblichem Zwischensatz, più lento, As dur. — Romance, Andante, $^{3}_{8}$, As dur. War das Vorige schön, so ist dieses ein seelenvolles Meisterstück. Rondo, All., $^{6}_{8}$, Es dur. Vortrefflich wie das Ganze. Wären auch vielleicht einige kleine Anklänge an Chopin bemerklich, so ist das doch mehr nazionell als persönlich. Das Werk kann nur wohlgefällig wirken. Einige Stimmendruckfehler sind zu bessern. Wir haben dieses Quintett, wie alle Nummern dieser Abtheilung, in unserm Hause gehört.

Grand Sextuor pour Pianoforte, deux Violons, Alto, Violoncelle et Contrebasse par *Aloys Schmitt*. Oeuv. 104. Leipzig, chez Fred. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 20 Ggr.

Wer kennt nicht diesen Meister? Als tüchtiger, in sich vollendeter Komponist und Pianofortevirtuos hat er sich der Welt längst erprobt; man kann nichts Anderes als Gediegenes von ihm erwarten, und er gibt es auch hier. Dass keine Spur von sogenannt neuer Romantik an ihm haftet, versteht sich von selbst. Es wäre aber eine Trauer, wenn die ganze musikalische Welt so kindisch einseitig geworden wäre, dass sie ihren jetzigen Augenblick jugendlicher Uebertreibung für das Einzige, ewig Bestehende halten könnte. Die Enttäuschung käme dann von selbst. Es ist nicht *eine* Art Blüthe, die den Frühling macht. Wohl dem, der ihre Mannichfaltigkeit, aus einem Grundtriebe hervorgegangen, erkennt und ihrer sich erfreut. Schöner Bau und bestimmte Abzeichnung findet sich hier überall und jene Naturtreue, die nie des Reizes ermangelt, sobald nur das Maass der Form nicht ganz vom Uebermaass verdrängt worden ist. Schon die Folge der Sätze gibt Andeutungen. Es ist kein Agitato, was beginnt, sondern ein All. moderato, $^{2}_{4}$, C dur, schlicht angelegt und ausgebreitet in sich mit hellem Sinne und im vollen Ebenmaasse, dem kunstgerechte Stimmenverbindung durchaus nicht abgeht. Es ist dies eine Ordnung, die der Theilnahme aller Gebildeten gewiss bleibt. Daran reiht sich Andante con moto, $^{9}_{8}$, F dur, ein meisterlicher Satz, vorzüglich durchgeführt. Eben so schön ist Menuetto moderato, A dur, im eigentlichen Menuett-Tempo, was jetzt so selten beliebt wird und doch so schöne und eigenthümliche Führung gestattet, die auch hier sich herrlich hervorhebt. Ein Rondo, Presto scherzando, $^{2}_{4}$, C dur, schliesst angenehm und würdig ab. — Ist in dieser schönen Haltung eigener Kunstkraft hin und wieder irgend ein Anklang fühlbar, so kann es kein anderer, als an Mozart, Spohr oder Field sein, an welche man sich bei dieser reellen Eigenheit schon gern einmal erinnern lässt. — Dass viele unserer jetzigen Klavierspieler manches ihnen leicht Scheinende nicht zu flüchtig behandeln, sondern es gehörig ausprägen mögen, wovon sie sich nicht selten entwöhnt zu haben scheinen, wollen wir nur kurz erinnern. Das Ganze ist schön und kann bei schöner Ausführung nur erwünschten Eindruck jener Ergötzung bringen, die wir öfter geschildert haben.

Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé par *Fréd. Kalkbrenner*. Oeuv 149 Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

All. moderato, $^{4}_{4}$, As dur, ist sehr brillant gehalten und zeigt deutlich, dass es hier auf ein eigentlich glänzendes Konzerttrio abgesehen ist, was auch in häuslichen Zirkeln überall gern gehört werden wird. Auch der zweite Satz, Minuetto, All., As dur, Trio Des dur, ist schön, dabei zuweilen etwas scharf modulirt, um sich der Liebhaberei der Neuern näher zu stellen. Die Romanze, poco Adagio, $^{6}_{8}$, C dur, hat schöne Wendungen. Noch zusagender ist das Schluss-Rondo, Allegretto, $^{2}_{4}$, As dur, das nach glänzender Durchführung am Ende sich in Molto All., $^{12}_{8}$, umsetzt und mit der Harmonie des Rossini'schen Mondscheinschlusses endet. Man sieht, dass sich der Verfasser, seiner grazios brillanten Weise treu, in einzelnen Effektschlägen dem Herrschenden oder Frappanten der Zeit gern zuweilen akkommodirt, was ihm und seiner Weise auch nichts weniger als Nachtheil bringen kann. Das Trio ist schön und für Viele. In den Stimmen sind einige falsche Noten zu verbessern.

Cinquième Quatuor brillant pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle — par *C. G. Reissiger*. Oeuv 141. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 2^{1}_{3} Thlr.

Ein kurz einleitendes Andante maestoso, $^{2}_{4}$, Es dur, ist ohne die geringste Dunkelheit in halb aphoristischer Andeutungsform so spannend, als musikalische Vorreden sein sollen und in neuer Zeit auch in der That nicht selten gefunden werden. Nur entspricht sehr oft die Folge den Erwartungen nicht, die damit aufgeregt werden. Hier wird man nicht getäuscht. Der Hauptsatz All., $^{4}_{4}$, Es dur ist in seiner ausführlichen Darlegung so fliessend, rund, so voll Leben und in bester Haltung eigenthümlichster Weise des hochgeschätzten Komponisten, dass er, besonders seiner würdigen Klarheit und Frische wegen, wohlgefallen muss. Der zweite Satz, Andantino con moto, $^{9}_{8}$, As dur, zeichnet sich durch ansprechende Anmuth aus. Auch das Scherzo, All. molto, $^{3}_{4}$, C moll, Trio As dur, wird man fliessend und gelungen finden. Der Schlusssatz, Rondo All., $^{2}_{4}$, Es dur, hat mit Vorbedacht eine so bunte Färbung erhalten, dass man wohl sieht, er hat vorzüglich das Wohlgefallen angenehm wechselnder Unterhaltung, wie es die Meister

heben, als ein einheitsvolles Karakterstück vor Augen; hat beliebten Effekt gewollt und erreicht. So ist der Satz gut, weil seinem Zwecke angemessen, der auch darum noch über jeden Tadel eines einseitig, nur nach seinem persönlichen Geschmacke Verlangenden sich erhebt, weil er durchaus nicht auf dem Wege der Verworrenheit oder der Verdüsterung, der Gefahr bringt, sondern in aller Freundlichkeit und Deutlichkeit sein Ziel zu erreichen verstand. Bei dieser Gelegenheit müssen wir uns unumwunden gegen eine Kritik erklären, die nur stets nach dem Kothurn fragt und Alles verdammt, was ihn nicht unter den Sohlen tragen will. Sie hat kein Recht dazu; es steht Jedem frei, sich dessen zu bedienen oder nicht. Und wahrscheinlich sind es gerade solche, mit andern und höheren verbundene Sätze, die dieses Verfassers Quartette und Trio's so weit verbreiten helfen. Es ist aber kein Zweifel, dass Reissiger's vorzüglich derartige Werke sehr gern und viel gespielt werden. Auch dieses Werk erfreut sich eines grossen Beifalls und wird sich eines immer verbreiteteren zu erfreuen haben.

Dazu sind die vielen Freunde dieses Mannes noch auf folgendes Werk aufmerksam zu machen:

Treizieme Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle par *C. G. Reissiger*. Oeuv. 150. Ebendaselbst. Preis 2 Thlr. 4 Ggr.

Es gibt seinen früheren, von uns ausführlich besprochenen Trio's in keiner Hinsicht etwas nach. Ausgezeichneter als der erste Satz gefallen uns die drei letzten Sätze. Man hat auch dieses Werk nicht unbeachtet zu lassen um seines eigenen Vergnügens willen.

Für zwei Instrumente.

1) *Trois Morceaux dramatiques pour le Piano et Violoncelle ou Clarinette sur les plus jolis motifs de l'Opéra: Le Brasseur de Preston* composés par *F. A. Kummer*. Oeuv. 50. Dresde, chez Guill. Paul. Pr. 1 Thlr. 6 Ggr.

2) *Dix Etudes mélodiques pour le Violoncelle sans emploi du pouce avec acc. d'un second Violoncelle* (ad lib.). Von demselben. Oeuv. 57. Ebd. Pr. $^{2}/_{3}$ Thlr.

Dieser als Violoncell-Virtuos und Komponist längst gekannte Mann liefert hier für mässig fertige Violoncellisten oder Klarinettisten drei recht hübsche Tonsätze, die das Streich- und Blasinstrument bevorzugen, ohne den Klavierspieler, der noch weniger Fertigkeit zu einer gelungenen Ausführung braucht, zu vernachlässigen. Die Sätze sind demnach für Viele sowohl zur Uebung, als geselligen Unterhaltung. — Die Etüden sind mehr zur Uebung, als zur Unterhaltung, und dafür nützlich

Introduction et Variations brillantes sur un Thème original pour Pianof. et Violoncelle concertans par *C. G. Reissiger* et *F. A Kummer*. Oeuv. 151. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 2 Fl.

Die Einleitung, Allegro energico, $^{4}/_{4}$, ernst und ausgeführt, lässt beide Instrumente wechselnd im nicht übertrieben Bravourmässigen, so weit es der Inhalt mit sich bringt, gelten, lässt dann das hübsche Thema vom Violoncell, nur leicht begleitet, vortragen, worauf eine Reihe abwechselnd glanzender Variazionen folgen, die in der fünften, als dem Finalsatze, die Fertigkeit beider Spieler mehr vereinen. Sie sind zu empfehlen.

Trois Nocturnes pour le Violoncelle avec accomp. de Piano composés — par *Joseph Genischta*. Oeuv 10. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 14 Ggr.

Genischta, Hauptpfeiler der Musik in Moskau, ist ein ganz vortrefflicher Komponist; man sollte auf seine Werke mehr Aufmerksamkeit verwenden, als es von Seiten der Mehrzahl des teutschen Publikums zu geschehen scheint. Auch diese Notturnen sind herrlich, sehr melodisch für die Hauptstimme und einfach schön für das begleitende Pianoforte. Die beiden ersten sanfte, gefühlvolle Larghetti; das letzte ein gefällig und leicht hin scherzendes Allegretto.

Douze Compositions brillantes de Louis Mayer pour le Violon avec accomp. de Piano. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Cah. 9 et 10 (Oeuv. 80 et 81). Preis à $^{1}/_{2}$ Thlr.

Das erste dieser Stücke gibt auf ein Bellini'sches Thema fünf hübsche und brillante Variazionen für die Geige, welche vom Klavier leicht begleitet wird; das zweite ein Boleros, lebhaft rhythmisirt und gefällig. Unterhaltende Salonssätze.

Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de Robert le diable de Meyerbeer composé — par *Amadée Vanka*. Op. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

Ein mässiges Introdukzions-Alleg. maestoso lässt ein etwas mehr mit Fioriturен versehenes Adagio folgen, das mit einer leichten Bravourkadenz des Pianoforte in ein beliebtes Thema der Oper führt, eindringlicher gemacht durch eine Variazion für das Pianoforte und eine zweite für die Violine, welche nochmals mit einer Verzierungskadenz in ein neues Thema Andante leitet, mit einem lebhaften Schlusssatze zusammenhangend. Es ist also eine mehr als gewöhnlich geordnete Fantasie, die mässige Kräfte angenehm unterhält.

Deux Nocturnes transcrits pour Violon et Piano par *Charles Lipinski* tirés de l'Oeuv. 9 de *Frid. Chopin*. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. $^{1}/_{2}$ Thlr.

Das Originalwerk Chopin's haben wir bereits 1833 als ein in seiner Weise schönes empfohlen. Dass nun der grossartige, im Geistvollen einzig dastehende Meister der Violine, der es uns umschreibend für zwei Instrumente einrichtete, so dass die Geige Hauptinstrument ist, etwas Gediegenes und jedem guten Violinisten Anziehendes liefert, setzt Jeder, der ihn kennt, mit Recht von selbst voraus. Auch für diese Gabe verdient er den Dank der Musikwelt

Fantasie für Flöte und Pianoforte — von *Louis Schlösser*. Op. 24. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 16 Ggr.

Eine recht artige Unterhaltung, in welcher die Flöte vorherrscht, ohne das Pianoforte zur blosen Begleitung zu verbrauchen. Das Bravourmässige fordert nur mässige Kräfte.

Fantaisie concertante pour Piano et Violon sur un thème original par *Fréd. Dalmetsch*. Oeuv. 6. Paris, chez Ad. Catelin. Pr. 7 Francs 50 Cent.

Beide Spieler sind gleich beschäftigt in nicht schwierigen Bravouren. Das Ganze aus einem doppelten Einleitungssatze, einem Thema, vier Variazionen, einer Romanze und einem Final-Alt bestehend, bildet ein leicht unterhaltendes Salonstück, in welchem einige Druckfehler zu bessern sind.

1) *Amusement facile pour Piano et Violoncelle (ou Violon) sur une danse hongroise* — par *J. F. Kelz*. Oeuv. 260. Berlin, chez F. S. Lischke. Pr. ½ Thlr.

2) *Variations concertantes pour Piano et Violoncelle (ou Violon) sur la dernière pensée* de *C. M. de Weber*. Von demselben. Op. 255. Ebendaselbst.

Der Verfasser ist als guter Komponist bekannt und liefert auch hier Zweckmässiges und Erfreuliches der Art, wie es die Titel versprechen.

Deux Duos de Concert pour Violon et Violoncelle par *F. A. Kummer*. Oeuv. 67. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

Das erste Duo über ein Bellini'sches, das andere über ein Schweizer-Thema, beide Instrumente gleichmässig beschäftigend in der besten Weise des Verfassers, der das konzertirende Werkchen seinen Söhnen, Otto und Ernst, gewidmet hat, welche demnach schon recht viel technische Fertigkeit erlangt haben müssen. Beide Duos sind mit Nutzen vielfach zu verwenden.

G. W. Fink.

Franz Liszt

Etudes d'Exécution transcendante d'après Paganini. Bravour-Studien nach Paganini's Capricen für das Pianoforte bearbeitet. — In zwei Abtheilungen. Wien, bei Tob. Haslinger. Preis jeder Lieferung: 3 Fl. C. M.

Angezeigt von G. W. Fink.

24 Caprices pour le Violon par *N. Paganini* waren das erste Werk des viel wirkenden Virtuosen, der nun schläft. Aber seine Töne ruhen noch nicht; sie klingen herüber bis in die Tage der Gegenwart und regen so zu mancher Nachahmung einzelner Epigonen, schwächer, dumpfer jedoch, als sie erklangen zur Zeit des Erdenwallens ihres ersten Erzeugers. Diese Capricen sind bei Breitkopf und Härtel erschienen und liegen uns vor, damit wir sie vergleichen mit den Umwandlungen seines Nachbildners. — Also Paganini und Liszt, — zwei dämonische Naturen. — Was wir darunter verstehen, haben wir bei Gelegenheit der Beurtheilung einer Pianoforte-Fantasie von Moscheles: Hommage caractéristique à la memoire de Madame Malibran de Beriot, die wir unter die weiblich dämonischen Naturen zählen, auseinandergesetzt. Es steht 1837 S. 189 u. f. Jetzt hätten wir für unsere Zeit noch Manches dazuzufügen und haben nicht geringe Lust, es uns zu einer besondern Aufgabe zu machen, in einer Abhandlung über Wesen und Unterschied Dämonischer und Begeisterter zu sprechen, was die Zukunft bringen mag; für unsern Zweck reicht hin, was schon gesagt ist. — Ueber Liszt und seine Pianofortewerke habe ich mich gleichfalls bereits ausführlich ausgesprochen 1840 S. 305 u. f., worauf ich verweise, um mich nicht zu wiederholen, was ich nicht liebe. — Wenn nun aber ein junger Dämon auf den Geist einer andern dämonischen Menschennatur haut, was wird das geben? Mindestens nichts Gewöhnliches.

Sagen wir nach gebührender Durchsicht, Vergleichung und dem Hören dieser Bravour-Studien in unserm Hause: Liszt hat sich wirklich an die von Paganini gegebenen Melodieen gehalten, aber nicht wie ein blosser Nachzeichner, sondern wie ein schöpferisch begabter Maler, der die Grundlagen der Tongestalten nach seinem Sinne nicht selten verändert und klaviermässig gemacht hat, das Letzte jedoch mit voller Bravour, deren er fähig ist — so weiss der geehrte Leser auch schon, was er in diesen beiden Heften zu suchen hat.

Gleich in der ersten Etüde bethätigt Liszt den Geist eines eigenthümlichen Waltens in Zusammenstellung und Umbildung. Die Einleitung ist aus einer andern Caprice Paganini's hieher versetzt und zwar sehr passend. Dann beginnt ein Bravourspiel für die linke Hand allein bis S. 9, wo am Ende dieser Seite die rechte Hand dazu tritt und das Ganze vortrefflich vollendet. Ueber der Umschreibung von Liszt steht in etwas kleinerem, aber sehr deutlichen Noten und in besonderer Klammer eine andere Nachbildung von Rob. Schumann, welcher jedoch nach unserer Ueberzeugung von Liszt, dessen Nach- und Umdichtungsvermögen überaus bedeutend ist, weit übertroffen wird. Auch der Schluss, der wie der Anfang in R.'s Version fehlt und den Liszt aus Paganini's fünfter Caprice genommen und zur sechsten gezogen hat, wirkt sehr schön. — Die zweite Bravourstudie ist Paganini's 17., abermals mit herrlichen Veränderungen und Cadz. — Das Vorbild der dritten finden wir in diesen 24 Caprices Paganini's nicht; wohl aber sind Stellen darin, die offenbar Paganini gehören. Es fehlt auch nicht an Eigenheiten der Satzart des Nachdichters, wie natürlich; allein das Ganze wirkt reizend. Ueberhaupt sind uns diese ersten drei Nachbildungen die liebsten. Die vierte, welche die zweite Abtheilung eröffnet und die erste Nummer Paganini's ist, hat etwas weniger eigenthümlich Hervorstechendes, dafür aber eine zweite durch Vollgriffigkeit gehobene Version erhalten. Die fünfte, durch veränderte Wiederholungen verlängert, ist Paganini's neunte. Die Variazionen, als No. 6 Paganini's und Liszt's, begünstigen wir am Wenigsten. Endlich

versteht sich von selbst, für welche Spieler diese Hefte sind, und sie mögen sie nicht entbehren.

Reminiscences de Robert le diable. Fantaisie etc. par Fr. Liszt. Berlin, chez Schlesinger.

So völlig in des Virtuosen innerer und äusserer Weise, dass es wohl schwerlich irgend Jemanden gibt, der das schwierige, beinahe recht eigentlich diabolische Stück in solcher Vollendung wiederzugeben vermöchte, wie wir es von ihm selbst gehört haben. Die ausschweifendste Willkür, die mit dem Schwierigsten wie mit Kinderspiel umspringt, ist mit so viel unheimlicher Konsequenz verbunden, dass es uns bei seinem Vortrage dieses äussersten Bravourphantastischen fast ergangen wäre, wie dem Jünglinge, der halb willig sich von der Nixe in den Abgrund ziehen lässt. Wer aber nicht dämonischer Natur ist, wird's doch nicht treffen, wenn er auch die Noten noch so gut lernt. — Die Opuszahl ist in unserm Exemplare nicht angegeben, der Preis auch nicht.

I Puritani. Introduction et Polonaise pour le Piano par F. Liszt. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese Nummer ohne Nummer, d. i. ohne Opuszahl, kann Jeder spielen, wer sonst die Finger für dergleichen gehörig eingerichtet hat. Innere Hindernisse sind hier nicht; und wird das Aeussere mit gebührendem Glanz zur Schau gestellt, so muss es auch gefallen und wird sogar seine Verehrer finden.

Adelaide de Beethoven transcrite pour le Piano par F. Liszt. Edition nouvelle et augmentée d'une grande cadence par Mr. *F. Liszt.* Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 16 Ggr.

Man weiss, wie trefflich sich Liszt im Nachbilden gegebener Schönheit gezeigt hat; er hat hierin einen so geistreichen Geschmack bewiesen, auch in der Umschreibung dieser Adelaide für's Klavier allein, dass wir ihm oft öffentlich und in der Stille dafür gedankt haben. Aber in seiner diesmaligen Verlängerung der Beethoven'schen Adelaide durch eine grosse Kadenz hat er sich schwerlich einen guten Dienst erwiesen, so wenig als allen Andern, die das Urbild lieben. Unangenehm fühlen wir uns, und wir nicht allein, durch die neue Zuthat gestört, nicht minder durch Liszt's seltsames, wenn auch an sich nicht ungeschicktes, aber auf alle Fälle die Abrundung des schönen Ganzen völlig zerreissendes Einschiebsel kurz vor dem Ende der Urkomposizion. Es ist das Gelindeste, wenn wir sagen, er hat sich übereilt, sein eigenes Gefühl, dass er unbezweifelt für solche Gebilde in sich trägt, verleugnet u. s. w. Schon in der ersten Ausgabe war uns die kurze eingeschobene Kadenz vor dem Allegro so unnütz, dass wir sie wegliessen. Und nun gar eine von drei Seiten! — Man lasse sie weg, desgleichen den unschön wirkenden Zusatz kurz vor dem Ende; es wäre ja Schade, wenn die übrigens so treffliche Umschreibung darunter leiden sollte. Zum Glück ist Weglassen leichter als Hinzufügen, und so thut dieser uns unbegreiflich Einfall des sonst in solchen Dingen so geschmackvollen Mannes auch der neuen Ausgabe durchaus keinen andern Eintrag, als dass ein paar Seiten unnütz mit Noten geschwärzt sind.

Sammlungen für Gesang.

Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodieen. Herausgegeben von *Ludw. Erk.* Heft 2. Berlin, 1841. Bei Berchtold u. Hartje.

Auf diese treffliche, mit löblichster Sorgfalt fortgepflegte Sammlung teutsch eigenthümlicher Volksmelodieen haben wir unsere geehrten Leser bei jedem Erscheinen eines neues Heftes mit Vergnügen aufmerksam gemacht. Nicht nur dem Geschichtsfreunde, der sich das Volksthümliche oder volksthümlich Gewordene gar nicht entgehen lassen darf, sondern auch den Liebhabern fröhlicher und gemüthlichernster Haus- und Geselligkeitsunterhaltung durch einen frisch in's Leben eingreifenden Gesang muss die ganze Folge dieser Liederreihe von grosser Bedeutung sein. Auch die Letzten finden in jedem Hefte immer genug, was allen Zeiten und allen innerlich nicht allzu leer gewordenen Zirkeln angemessen und erquicklich sich bewährt. Mit vorsichtiger Benutzung des Raumes, und ohne die Deutlichkeit und Schönheit des Druckes zu beeinträchtigen, wird stets Viel und für massigen Preis geliefert. Wir erhalten diesmal wieder 51 Lieder. Ueber die neue Folge ist das Nothige schon gesagt, so dass wir weiter nichts zu thun haben, als dass wir allen Freunden eines naturgetreuen und seelenergötzlichen Gesanges die ganze Sammlung angelegentlichst empfehlen.

Singvögelein. Sammlung ein-, zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Schule, Haus und Leben. Herausgegeben von *Ludw. Erk* und *Wilh. Greef.* Hft. 1 Essen, bei G. D. Bädeker. 1842. Pr. 1 Ggr.

Aus dem ganz geringen Preise, der auch noch dadurch ermässigt worden ist, dass die Verlagshandlung auf 100 Exemplare 8 Freiexemplare zusichert, erkennt man, dass es hier auf neue Nützlichkeit in weitester Verbreitung abgesehen ist. Und die Beschaffenheit des vorliegenden Heftchens von 24 gut gedruckten Oktavseiten, worauf 34 Lieder mit 29 Singweisen stehen, verbürgt die Zweckmässigkeit des Unternehmens, das sich wohl jeder Schullehrer und Hausvater kann entgehen lassen wird. Wir brauchen nur zu verzeichnen, was es enthält, und Jeder wird es sich von selbst anschaffen: 1) Alles, was Odem hat, von Bürde und Frdr. Reichardt (dreistimmig); 2) Lobt den Herrn! Die Morgensonne, von J. Sam. Patzke und Heinr. Rolle (dreistimmig); 3) Sieh, der Himmel strahlet, von Christoph v. Schmid und Frdr. Wilh. Berner (vierstimmig); 4) Gesund und frohen Muthes, von Heinr. Voss und Abr. Peter Schulz (dreistimmig); 5) Warum sind der Thränen, von Overbeck und Peter Schulz (einstimmig), dazu noch ein Gedicht von G. W. Fink; 6) Der beste Freund ist in dem Himmel, von Benj. Schmolcke, mit schlesischer Volksmelodie (zweistimmig); 7) Die drei

grossen christlichen Feste, von J. Dav. Falk, nach der dreistimmigen Weise: O sanctissima etc., mit einem andern Text von Jos. Kratz. 8) Uen immer Treu und Redlichkeit, nach Mozarts einstimmiger Melodie. — Es wird genug sein, um zu sehen, welche Auswahl man hier getroffen hat.

Sammlung der National-Lieder aller Völker, mit Original-Text und deutscher Uebersetzung. Für eine Singstimme und Piano (oder Guitarre). Schlesingersche Sammlung. Berlin.

Auch diese Sammlung ist trefflich und dürfte nicht Wenigen ein wahres Bedürfniss sein. Die Auswahl ist mit Umsicht getroffen worden, und die einzelnen Bogen, die wir sahen, enthalten in der That aus den merkwürdigsten Ländern das Vorzüglichste, was man sich nur denken kann. Dass für Teutschland, und namentlich wieder besonders für Preussen, am Reichsten gesorgt wurde, ist in der Ordnung. Grossbritanniens Rule Britannia, God save the king —; Frankreichs Vive Henri quatre, Marlborough, Ça ira, Marseillaise, Parisienne, Chant guerrier des Pyrenéens; — Hollands Wilhelmus und Wien Neerlandsch bloed in de aders; — Belgiens Brabançonne; — Dänemark's Kong Christian; — Schwedens und Norwegens Carl Johann, Norsk, Lappländisches Rennthierlied; — Böhmens Hussitenlied; — Russlands Volkshymnen, Kosakenlied u. s. w. müssen ihre Liebhaber finden. Nicht minder Polens, Griechenlands, Ungarns, Italiens und Spaniens Hauptgesänge. Und wem sollte nicht Dom Pedro's Hymne, der berühmte nordamerikanische Yankee doodle etc. anziehend sein? — Jedes Lied ist auf einen besondern Bogen gedruckt, Pr. 4 Ggr. Man hat also die Auswahl.

Choix de Romances françaises et d'Ariettes italiennes avec accomp. de Pianoforte. Berlin, chez Schlesinger.

Diese für französische Romanzen und italienische Arietten sehr reiche Sammlung wird lebhaft fortgesetzt. Seit der letzten Anzeige sahen wir eine Romanze von E. Deschamps, mit Musik von Rossini, zugleich verteutscht von Grünbaum; eine von Giac. Meyerbeer, Text von Mich. Beer, in's Französische übersetzt von Deschamps: „Bin der kleine Tambour Veit," in's Französische gebracht, „Je suis le petit Tambour," Musik von Meissonier; drei mit Musik von *Joseph Derzauer*; das Gondolierlied aus Otello von Rossini; eine Szene aus den Apenninen von Deschamps, Musik von *L. Niedermeyer*; ein Gebet von *Alex. Leoff* u. s. w. Schon bis zur Nummer 288; alle mit Verteutschungen, und ohne die kleinere, eben hieher gehörige Nebensammlung: Romances. Paroles allemandes et françaises ou italiennes avec acc. de Piano, in welcher Nummer 17 eine Musik von *Meyerbeer* ist auf F. Rückert's „Sie und ich," übersetzt von Deschamps.

Eben so sind mit No. 7 und 8 fortgesetzt worden:

Beliebte Gesänge aus den neuesten Opern für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre, eingerichtet von *J. Nep. v. Bobrowicz.* Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. jeder Nummer: 5 Ngr.

Die siebente Nummer bringt *Meyerbeer's* Kavatine aus den Hugenotten: „Ee ist's allein", oder: „Es fällt allein mein Herz mit heisser Liebe" u. s. w. und Nummer 8 die Kavatine aus *Bellini's* Romeo und Julie: „Diesem Schwerte wird's gelingen." Auf dem Titel sind noch zwei Gesänge aus derselben Oper versprochen. Dass der Bearbeiter für sein Instrument zu setzen versteht, ist bekannt.

Auswahl der beliebtesten Lieder und Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung der Guitarre, arrangirt von *G. Sallenevue,* komponirt von *Fr. Rücken.* Berlin, bei Schlesinger. Pr. jedes Heftes: ⅓ Thlr.

Auch diese Bearbeitung, von welcher wir das 4 und 5. Heft sahen, ist gut und wird die Gesangliebhaber zur Guitarre erfreuen.

Sechs Schottische National-Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Originaltext und deutsche Uebersetzung. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 18 Ggr.

Alle diese Lieder wurden von Mad. Alfred Shaw in den Gewandhauskonzerten zu Leipzig gesungen und erfreuten sich eines allgemeinen Beifalls, den sie verdienen und überall erlangen werden, um jenes unwiderstehlichen Naturhauches willen, der aus ihnen weht. Das letzte Lied ist für zwei Stimmen. Sie sind alle so einfach, dass sie von Jedermann vorgetragen werden können, der Sinn und Gefühl hat. Auch die Verteutschungen sind schön. *G. W. Fink.*

Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche.

Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Von Ferd. Wolf. Mit 8 Facsimiles und 9 Musikbeilagen. Heidelberg, bei C. F. Winter. 1841. S. XVI und 514 in gr. 8.

Der Verfasser wurde durch Francisque Michel's Lais inédits des XII. et XIIIe siècles zur weitern Untersuchung des in neuerer und neuester Zeit vielbesprochenen, dennoch in jeder Hinsicht noch ungewissen und doch für altfranzösische, mittelenglische und mitteldeutsche Poesie und Gesangesart höchst bedeutenden Gegenstandes angeregt, und gibt uns hier ein Skizzenbuch seiner Forschungen, in welchem er allerdings uns nicht die ausgehobenen Resultate, sondern auch einen guten Theil der Studien, des Materials und die wichtigsten Belegstücke gibt, wie er selbst richtig sagt. Ist dies freilich für viele Leser anstrengend, so ist es doch auch gewiss für erstere wieder sehr erwünscht, weil ihnen der Weg gewiesen ist, den der Verfasser ging, wodurch sie in den Stand gesetzt werden, mit eigenen Augen zu sehen. Das Buch ist also jedenfalls für Liebhaber ge

schichtlicher Forschungen wichtig, weshalb wir sie denn unserm Versprechen gemäss darauf aufmerksam machen, nur Weniges daraus mittheilend zum Vortheile derer, die sich nicht damit ernstlich beschäftigen können oder wollen. Er findet von Wace an (1155) bis zu den Trouveres des 13. Jahrhunderts den Namen Lais, was die Teutschen mit Recht *Leich* nannten, nicht blos von erzählenden Liedern (was Einige nur annehmen), sondern auch in der ganz allgemeinen Bedeutung von *Lied, Weise, Gesang* und *Ton* gebraucht. Auch die Troubadours gebrauchten das Wort nach *Diez* so. Es werden demnach nicht immer *Balladen* darunter verstanden, noch weniger blos altbritische. Er leitet das Wort aus dem Keltischen her. Im Kymrischen bräuchte *Llais* in allgemeiner Bedeutung *Stimme, Ton, Gesang*; im Gaelischen oder Irischen *Laoidh* oder *Laoi* (*dh* ist stumm) oder *Laidh, Lied, Vers, Gedicht* überhaupt. Es wurde aber von *Volksliedern* gebraucht, wenigstens als es in's Romanische übergegangen war, wo es bald den *Chansons* oder *Kunstliedern* entgegengesetzt wurde. Daher wird der Vortrag dieser Lieder auch meist den Joglaurs beigelegt, die mit dem Volke in Verbindung standen, daher auch viel verbreitet, so dass man britische Weisen sogar lebhaft empfahl. Es schlossen also Romanzen und Balladen in den Begriff, erfüllen ihn aber nicht ganz. — Ist uns auch, leider und natürlich zugleich, kein altechtes Volkslied der Art übrig geblieben, so lässt sich doch theils nach dem typisch-formellen Karakter der Volkspoesie überhaupt, theils nach dem, was sich in Uebereinstimmung mit diesem nachweisbar in den späteren Ueberarbeitungen von jener noch erhalten hat, zurückschliessen. Ein gewisses Maass halten, etwas Vers- und Strophenartiges mit einer Art Reim, wenn auch noch so unrein, ist angeboren; selbst der Refrain ganz natürlich, weil dergleichen vor versammelten und theilnehmenden Volksmassen gesungen wurde. Man wiederholt, was Einer vorsingt, wie noch jetzt bei roheren Völkern. Die Kunst lehnt sich daran und führt es zum Gemessenern der volksmässig ungleich langen *Zeilen*, wobei das durch die Kunst zum Lesen Bestimmte oft unsangbarer wird. Die vierzeiligen Reimpaare mögen die ältesten sein. Es wird nachgewiesen, dass der Refrain sehr alt sei und sich seit dem 11. Jahrhundert besonders sehr verbreitet habe, auch in den Kirchengesängen wie in den Tanzliedern u. s. w. In den Kirchen zeigt sich der Antheil des Volks schon in den Antworten mit Halleluja u. s. w., in den Prosen und Sequenzen. — Das die Leiche Sanglieder des Volks und volksmässiger Poesie waren, damit stimmen dem Verfasser auch die Aussagen der Dichter des Mittelalters überein, wobei er jedoch auf den allein gebrauchten Ausdruck *dire* oder *lire* und *chanter* so wenig Gewicht legt, als auf *dicere* und *cantare*, was im doppelten Sinne gebraucht wird, wenn beide Ausdrücke nicht geradehin einander entgegengesetzt werden. Gottfried von Strassburg spricht öfter vom Singen und Harpfen eines süssen Leich; auch wird die britannische wise zu doenen und harpfen gerühmt. — Tristan war ein Hauptmeister dieser Kunst, von denen sie Iseult lernte u. s. w. Man sieht, für wen das Buch anziehend ist, und wir empfehlen es den Liebhabern solcher alterthümlichen Gegenstände, nur noch bemerkend, dass sich, ausser den mit Neumen und auf fünf Linien stehenden alten Noten versehenen Abdrükken aus Handschriften, auf der letzten Notenbeilage ein teutsches Salve regina von *Heinrich von Laufenberg* aus einem Cod. der Strassburger Bibliothek vorfindet, welches anhebt: „Bis grüst, maget reine, küngin bist alleine" u. s. w. — Es ist vielfach Anziehendes und Bedenkenswerthes in dem Werke. *G. W. Fink.*

Geistliche Lieder.

Leben und Lieder von Paulus Gerhardt. Herausgegeben von *F. E. G. Langbecker*. Mit P. Gerhardt's Bildniss, einem Facsimile seiner Handschrift und 9 Musikbeilagen. Berlin, bei Sander. 1841. S. VIII und 820 in 8.

Wir haben erst vor Kurzem ein „Psalmbüchlein" angezeigt, dessen Erbauungsreime gleichfalls einen Musikanhang brachten. Die sonst nicht ungewöhnliche Sitte scheint sich also jetzt wieder zu erneuern. Schon diese Bemerkung kann den Musikern nicht gleichgiltig sein. Wichtiger noch wird den Komponisten geistlicher Lieder die kritische Ausgabe des P. Gerhardtschen Liederschatzes selbst sein, die mit den ältesten und bewährtesten verglichen worden ist, namentlich mit der Folioausgabe von *Ebeling* zu Berlin 1666 und 1667 — und mit der Ausgabe von *Faustking* zu Zerbst 1707. Die Sammlung enthält 120 mit guten Bemerkungen versehene Lieder, deren Werth anerkannt ist. — Auch die ausführliche, 284 Seiten lange Lebensbeschreibung des christgemüthlichen Kerndichters, zu welcher sich der Herausgeber einen grossen Theil urkundlicher Belege zu verschaffen wusste, ist anziehend. Wir bemerken nur, dass auch hier das Geburtsjahr P. Gerhardts nicht bestimmt ermittelt worden ist, weil bei dem Brande in Gräfenhainichen, wo P.'s Vater Bürgermeister war, am 11. April 1637 die Kirchenbücher in Flammen aufgingen. Bekanntlich nimmt man 1606 als Pauls Geburtsjahr an. Eben so bekannt ist seine Absetzung in Berlin, wo er von 1656 als lutherischer Diakonus an der Nikolaikirche fünf Jahre lang angestellt war. Die oft erzählte Anekdote der Entstehung seines herrlichen Liedes: „Befiehl du deine Wege," ist falsch. 1669 wurde er sächsischer Archidiakonus in Lübben, nachdem er 1668 seine treue, ihn oft tröstende Lebensgefährtin durch den Tod verloren hatte. Hier entschlief er, lebensmüde, am 7. Juni 1676.

Musikalisch-liturgische Blätter,

bearbeitet und herausgegeben von Dr. *Chr. Heinr. Rinck* und *Georg Rinck*. Darmstadt 1841, bei J. Phil. Diehl. 1. Heft.

Der rühmlich bekannte Jubilar, grossherzogl. hessischer Hoforganist zu Darmstadt, gibt diese Blätter mit

seinem Sohne, Garnisonprediger zu Darmstadt, heraus. Das erste Heft in 44 Querquartseiten bringt in der Einleitung eine Schilderung liturgischer Einrichtung alter Zeiten; bespricht dann den dreifachen Akt des evangelischen Gottesdienstes: Anbetung, Betrachtung und Sakramente. — Der Verfasser will, dass bei jedem Gottesdienste vom Liturgen ein allgemeines Sündenbekenntniss in einem Gebete gesprochen werde; das Singen des Liturgen findet er nicht unbedingt nothwendig, nur die Gemeinde antwortet singend. — Vorspiele und Chorale, bearbeitet vom Vater. Liturgie für die Sonntagsfeier: für den Advent und für Weihnachten. —

Akustik

mit sorgfältiger Berücksichtigung der neuern Forschungen, bearbeitet von Dr. *Heinr. Ernst Bindseil*. Potsdam, 1839. Horvath (J. E. Witte). Pr. 3½ Thlr.

Hat auch der fleissige Verfasser auf keine eigenen neuen akustischen Experimente gebaut, wie er selbst bekennt, so hat er dafür desto sorgfältiger die von Andern angestellten beachtet, die Resultate derselben nicht nur angezeigt, sondern auch Folgerungen daraus gezogen. Beides ist wichtig genug für Alle, die nicht selbst Akustiker sind und doch mit den neuern Entdeckungen, die nach dem Erscheinen des klassischen Werkes von Chladni in diesem Fache gemacht worden sind, sich bekannt machen wollen. Man gedenke der Namen H. und W. Weber, Jos. Müller, Strehlke, Biot, Savart, Wheatstone u. s. w. Es ist keine geringe Hilfe, die wichtigsten Ergebnisse der Forschungen aller dieser und mehrerer anderer Männer hier gesammelt und systematisch verarbeitet zu finden. Man erhält dadurch eine gute Uebersicht von dem jetzigen Zustande dieser anziehenden Wissenschaft ohne jene mathematische Formen, die den meisten Musikern das Verständniss der Sache nur erschweren. — Das nützliche Buch zählt XXXX und 769 Oktavseiten mit Inbegriff des äusserst vollständigen Registers, das den Gebrauch eines solchen Werkes erwünscht erleichtert.

Beiträge zur praktischen Akustik

als Nachtrag zur Fortepiano- und Orgelbaukunst von *Carl Kützing*. 1838. Bern, bei Dalp.

Ueber das Hauptwerk sind in 4 Blättern zwei von einander abweichende Beurtheilungen geliefert worden; 1834 S. 446 und 1837 S. 413 und 474. Es muss also auf diesen Nachtrag, der auch manches Beherzigungswerthe in klarer Darstellung enthält, aufmerksam gemacht werden. Auf 51 Oktavseiten wird über Klang, Ton und Klangfarbe gehandelt, etwas Betrachtung der Temperatur geliefert; dann über die Schwingungen der Saiten und ihre Anwendung beim Fortepiano mit Erwähnung der Beitöne, der Saitenlängen und des Anschlagepunktes; über Resonanzboden; über Lamal-Orgelpfeifen und Zungenpfeifen. Dazu zwei Kupfertafeln. Die Besitzer des Hauptwerkes können diese Zusätze kaum ohne Nachtheil entbehren, sie werden auch Andern, die nicht Selbstforscher sind, gute Dienste leisten

Elementar-Schule für das Pianoforte

zur Erleichterung und Beförderung des Pianofortespieles geschrieben und seinem Sohne Adolph gewidmet von *Wachsmann*, Musikdirektor im Dom zu Magdeburg. Neue vermehrte Auflage. Heft 1 und 2. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Preis jedes Heftes: ⅓ Thlr.

Das Werkchen hat nichts Ungewöhnliches; man erhält die ersten Anfänge von der „Notenkenntniss" an. Alles in guter Kürze und bald zu den ersten Uebungen fortschreitend, die nichts weiter, als das Leichteste, nicht übereilt geben. Das ganze erste Heft hält sich in C dur, nur gegen das Ende A moll hinzufügend. Ebenso wird auch der Bassschlüssel erst auf der 21. Seite gebracht und bis Seite 24 immer in C dur, verbunden mit dem Violinschlüssel, eingeübt in ganz kurzen und leichten Sätzchen. Die Uebung im Unter- und Uebersetzen eines Fingers eröffnet das zweite Heftchen, bringt dann kleine vierhändige Stückchen und ein dreihändiges, nimmt dann Seite 35 die Lehre von ♯ und ♭, ohne sich zu übernehmen. Auf Verschiedenheit der Taktarten ist besonders gesehen worden. Die nothwendigsten Akkorde von Seite 40 an eingewebt, immer C dur und A moll. Erst die letzte 48. Seite gibt ein Schema von G dur und E moll.

Das System der Musik-Schlüssel

auf die einfachsten Grundsätze zurückgeführt, wodurch die Einheit des Schlüssels und grössere Bestimmtheit, Deutlichkeit und Bequemlichkeit in der Tonbezeichnung erzielt wird. Von *Joseph Lanz* Wien, bei A. Diabelli. 1842.

Es ist jetzt eine grosse Neuerungslust unter den Musikern rege. Kaum hat Herr Gambale seine neue Notazion der Welt bekannt gemacht, so gibt uns Herr Lanz auch schon wieder eine andere durch Vereinfachung der Schlüssel. Allerdings sind die Zeichen, durch die irgend etwas angedeutet wird, willkürlich, können sich also auch verändern, ohne die Sache selbst zu einer andern zu machen. Wie es sehr verschiedene Bezeichnungsarten der Buchstaben gibt, eben so könnte es auch mit den Musiknoten geben. Indessen sind wir sehr erfreut darüber, dass die Musik in allen gebildeten Ländern, mit nur geringen Ausnahmen, eine und dieselbe Bezeichnungsart angenommen hat. Das konnte nun zwar auch wieder mit jeder neuen, hinlänglich vereinfachten geschehen, wenn nur so vielerlei Köpfe unter den verschiedenen Völkern zu einer veränderten Annahme etwas leichter unter einen Hut zu bringen waren. — Aus den verschiedenen Versuchen sieht man jedoch, wie vielfach eine und dieselbe Sache angefasst und durch Zeichen dargestellt werden kann. Auch dieser neue Ver-

dem Chor: Fürwahr, er trug u. s. w. das letzte Eintreten des Alts und Tenors, während Sopran und Bass forthalten, bey den Worten: Der Herr warf unser u. s. w. ebenfalls einige Takte vor dem Schluss, nur angeführt haben. Es schreibt's keiner, als ein tiefer Meister! Nachmachen können wir's wohl, nun, da es, wie Kolumbus Ey, einmal dasteht! Und willst Du, wie oben, auf den Cyklus der Tonarten, während der Leidensperiode achten; so wirst Du, auch in dieser oft übersehenen Sache, bemerken, wie Händeln der Plan des ganzen Werks immer gegenwärtig blieb. Er beginnet mit G moll, fährt dann fort in Es dur, C moll, F moll, wo er am längsten verweilt; nun jener Inzidentpunkt des mahlenden Chors: Wir gingen alle u. s. w. in *F* dur — (jetzt fallen mir dabey die wunderlichen, aber tiefen Sprüche von Lear's lustigem Rath zwischen des unglücklichen Alten trostlosen Klagen ein, und wahrlich, es kömmt in der Hauptsache und folglich in der Würkung, auf dasselbe hinaus, und mich deucht, man verstehe sich selbst nicht, wenn man Händeln, wie dort Shakespearen, beschneiden, oder doch es anders haben wollte.) Nun folgt die Rückkehr in *F* moll, dann wieder Es dur, wieder C moll; nun, durch die mächtigsten Ausbeugungen im Recitativ: Diese Schmach u. s. w. das in As dur anfängt — am Schluss H moll, doch mit grossen Terz; nun E moll, und darin wird verweilt — Siehe, so sind wir in diesem Kreise der Tonarten, wie in dem Kreise der Empfindungen, wieder da, wo das Werk durch den ersten Satz der Overture trübe begann. Von diesem zweyten Ausgange aus dem ersten Punkte soll aber ein ganz anderer Lauf genommen werden, und Händel führt auch vom ersten der folgenden Sätze anders.

Es bedarf vorerst der Zuhörer, wie oben nach Verkündigung der Geburt des Messias, eines Stükes, das ihm nicht viel Neues und Bedeutendes giebt, damit er allmählig zu sich kommen und den neuen Weg mit gesammleten Kräften und ohne Erinnerung an Einzelnheiten in dem Vergangenen, betreten könne. Wie Händel oben dazu die nicht kurze, nicht viel bedeutende, nur zweckmässige Arie: Erfreue dich, du Tochter Zion — hergab, so giebt er hier dazu die ebenfalls nicht kurze, nicht viel bedeutende, nur zweckmässige Arie: „Doch liessest du seine Seele nicht in der Hölle" — preis. Die deutschen Worte sind etwas zu stark für die Musik; diese ist passender, als jene es sind. Wie herrlich feyert nun aber Händel die Auferstehung des Erlösers. Er befasset sich nicht mit historischen Details. Er spielt hier sogar nicht einmal, wie bey der Passion, auf einzelne Momente der Geschichte an — und das ist ganz recht, denn hier giebt es eigentlich nur Einen Moment, nur Ein Faktum: „der Getödtete lebt wieder," alles Andere ist Nebenumstand, ist folglich verkleinernd — was bey der Passion gerade umgekehrt war, wo es weniger darauf ankommt, dass der Gequälte leidet, sondern darauf, dass er dies leidet, darum leidet, so leidet. Die Auferstehung feyert Händel darum nur mit Einem Chor, aber auch mit einem wahrhaft-grossen und erhabenen, zu den Worten: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, dass der König der Ehren einziehe" u. s. w. Das Chor stehet denn wieder ganz einzig und repräsentirt seine Gattung. Es ist für fünf Singstimmen geschrieben und diese sind zweychörig behandelt; das Ganze bestehet aber nur aus fragenden und antwortenden gegenseitigen Anrufungen, wo zwischendurch kurze solenne Pausen gehalten werden, bis sich endlich alles zu Einer Freude vereinigt. Die zwey Soprane und der Alt mit ihrer Begleitung ohne tiefe Basse rufen an, was ich oben angeführt habe, und zwar in kurzen Sätzen, mit kurzen Pausen, da, wo meine Komma stehen. Tenor und Bass rufen an, mit Begleitung der Bässe, und der andern Saiteninstrumente in der Tiefe, in anderer Melodie, aber nach gleichem Zuschnitt: „Wer ist der König der Ehren?" „Der Herr stark und mächtig; der Herr mächtig im Streit!" antworten jene.

such ist kein unglücklicher, Folgerichtigkeit und Ausführbarkeit kann ihm durchaus nicht abgesprochen werden. — Im ersten Abschnitte setzt der Verfasser Zweck und Zeichen der Schlüssel deutlich auseinander, zeigt im zweiten Abschnitte die Unzulänglichkeit und Unzweckmässigkeit der bisherigen, so begreiflich als möglich, will im dritten einen einzigen, allgemeinen Schlüssel nicht nur genügend, sondern naturgemässer finden, setzt dann im vierten Bedeutung und Zeichen des neuen Schlüssels in's Klare, und bringt im fünften die Anwendung seines Oktavenschlüssels. Im sechsten wird noch die Transponirung oder Uebersetzung der gewöhnlichen in den Oktavenschlüssel, und von diesem in die gewöhnlichen besprochen. Alles mit den nöthigen Notenbeispielen, und das Ganze auf 19 Seiten in gr. 8.

Das Hauptergebniss ist: der C-Schlüssel auf der mittelsten Linie unseres Notensystems, also der Altschlüssel, wird folgerecht als der einzige festgehalten und dadurch, wie bisher, das mittlere oder eingestrichene C angedeutet. Will man diesen um eine, zwei und drei Oktaven vertiefen oder erhöhen, um den gesammten Umfang aller Töne auf das Leichteste zu gewinnen, so werden ganz einfache, aber in die Augen springende Abzeichen zu dem einzigen C-Schlüssel gesetzt auf folgende Weise:

Alt-c.	eine 8 tiefer.	2 Okt. tiefer.	3 Okt. tiefer.	eine 8. höher.	2 Okt. höher.	3 Okt. höher.

Das Verfahren ist einfach genug, und man sieht, dass allerdings der ganze Tonumfang damit gewonnen wird, und zwar so, dass die beiden äussersten Schlüssel der Tiefe und der Höhe nur höchst selten zu gebrauchen sein würden. Darum benennt der Verfasser seinen Schlüssel auch so: der mittlere, der tiefe, der tiefste, der entbehrliche — der hohe, der höchste, der entbehrliche. — Oder nach beiden Seiten hin: tiefer, tieferer, tiefster — höher, höherer, höchster. — Alles Uebrige ergibt sich von selbst. Das kleine Buch ist aber ansprechend genug, so dass wir auch diesen Neuerungsversuch nicht unbeachtet lassen konnten.

Altägyptische Musik.

Welche Fortschritte die Alterthumswissenschaft in den letzten zwanzig Jahren gemacht hat, so dass sie den Antheil aller Gebildeten erregen, haben wir hier freilich nicht aus einander zu setzen. Da sich aber auch kein gebildeter Musiker wird nachsagen lassen wollen, von den Bestrebungen seiner Zeit gar keine Notiz zu nehmen, und da es ihm vorzüglich lieb sein muss, ohne grosse Mühe wenigstens das zu erfahren, was neuere Untersuchungen über das Musikwesen der Alten vorbringen: so hoffen wir uns ein kleines Verdienst zu erwerben, wenn wir aus Werken, die in der Regel nicht vor die Augen der Musiker kommen, das Wichtigste kurz mittheilen. Wir machen daher zuvörderst auf folgendes bedeutendes Werk aufmerksam.

(Zu No. 52.)

I Monumenti dell' Egitto e della Nubia, — — interpretati ed illustrati del Dottore *Ippolito Rosellini* etc. Pisa, Niccolo Capurra. — Parte prima: *Monumenti storici*. T. I. 1832. T. II. 1833. T. III. P. I. 1838. P. II. 1839. Dazu ein Atlas in gr. Fol. mit 169 Tafeln. — Parte seconda: *Monumenti civili*. T. I. 1834. T. II. 1834. T. III. 1836. Dazu 135 Tafeln, zu P. III. bis jetzt 47 Tafeln. — Preis 500 Fl.

Die Entstehung dieses kostbaren Werkes erzählt die Hallesche allgemeine Literatur-Zeitung, die sich überhaupt im Archäologischen schon viele Verdienste erworben hat, so: Die französische Regierung hatte schon im Jahr 1828 und 1829 *Champollion* d. J. mit mehreren Künstlern nach Aegypten gesandt, um die nun mit ganz andern Augen anzusehenden Bildwerke und Schriftmonumente zu sammeln, zu zeichnen, und die Erklärung derselben vorzubereiten. An diese französische Expedition schloss sich zu gleichen Zwecken eine zweite auf Kosten der toskanischen Regierung unternommene, unter Leitung des Prof. *Rosellini* zu Pisa, an, und beide Direktoren kamen, statt sich, wie oft, gegenseitig mit scheelen Augen anzusehen, dahin überein, sich in aller Weise wechselseitig zu unterstützen und ihre Zeichnungen und Noten mitzutheilen, so dass jeder von Beiden auch die Ausbeute des andern besass, und nach der Rückkehr auch die Bekanntmachung ihres Materials unter sich zu theilen. — Bei Champollions frühem Tode 1831 fand sich nur die Grammaire Egyptienne fertig, — das Uebrige musste nun Rosellis allein übernehmen. — Eine langwierige Krankheit von 1836 bis 1839 unterbrach die Ausgabe, jedoch nicht zu ihrem Nachtheil. Es folgt noch ein historischer Band, so wie Monumenti di culto in zwei Bänden. — Zwischen Franzosen und Italienern hat freilich die gelehrte Eifersucht nach Ch.'s Tode nicht geruht; die ersten, wie die andern, haben ihrem Landsmanne zu viel zuschreiben wollen, und man hat in Frankreich die meisten dieser Monumente unter Champollions Namen noch einmal herausgegeben.

Uns berühren namentlich die Monumenti civili, die sich auf das Privatleben und die Beschäftigungen der alten Aegypter beziehen, und zwar im dritten Theile Kap. 1 und 2, welche von *Musik* und *Tanz* handeln.

Was ich schon früher, gestützt auf damals neue, wichtige Untersuchungen über Villoteau's Abhandlung über die Musik der Aegypter bemerkte und was mir einen blos phrasenhaften, nicht beweisenden Widerspruch eines gern widersprechenden Halbfranzosen zuzog, wird in diesem neuen Werke gleichfalls auf das Bestimmteste ausgesprochen: Villoteau's Vorstellungen über die ägyptische Musik bestätigen sich keineswegs so vollkommen, als man es von Seiten einiger Franzosen ohne Weiteres festhält. — Die vorkommenden Instrumente sind *grosse Harfen* mit 7 bis 20 und mehr Saiten (vermuthlich das hebräische *Nebel*, koptisch *tebinti*); ein unserer Guitarre ähnliches Instrument, dessen Hieroglyphe *schön* und *gut* bedeutet (vermuthlich das hebräische *Kinnor*, welches auch die Septuaginta Zither übersetzt, also keine Harfe); die *Quer-* und *Doppel-Flöte* (Rohr ge-

nannt, weil daraus gemacht); eine *viereckige Handtrommel*, und die eigentliche *Lyra*. Sie werden von Männern und Weibern, häufiger von Letztern, gespielt, theils einzeln zur Begleitung des Gesanges und Tanzes, theils zusammen. Bei der Darstellung eines Gastmahles (Leichenmahles) spielen weibliche Figuren die Harfe und schlagen eine Art Pauke. Das *Sistrum* kommt merkwürdiger Weise nie in Verbindung mit Musik vor, auch nie, wie es die Klassiker darstellen, in den Händen der Isispriester, sondern nur als Oblazion an weibliche Göttinnen und verstorbene Frauen, so dass sie es sich unter einander darreichen, oder dass Dienerinnen es ihnen hinreichen. Singende Gestalten heben fast immer die Hände empor oder schlagen sie zusammen. — *Tänze*, besonders von paukenschlagenden Frauen ausgeführt, kommen auch als Leichenzeremonie vor. Sie machen hier den Uebergang zu den verschiedenen Gaukeleien und Körperkunststücken, von denen das dritte Kapitel handelt. Unter den Abbildungen sind auch Lanzengefechte in Kähnen, unsern Fischerstechen ähnlich.

Man sieht also, dass auch in diesem Bibliothekwerke nur von Beschreibungen einiger Instrumente und Gebräuche, keineswegs aber von einem Aufschlusse über die Art der altägyptischen Musik die Rede ist. Nicht einmal eine Andeutung einer altägyptischen Notazion hat sich bis jetzt auffinden lassen, dürfte auch schwerlich noch aufzufinden sein. Immer bleibt es jedoch ein Vortheil der Zeitersparniss, zu wissen, dass sich auch hier nichts Näheres über das Wesen dieser alten Musik vorfindet. Auch das Negative hat sein Gutes.

G. W. Fink.

Heerschau der Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Von G. W. Fink.

Die gebräuchlichsten Gesänge der protestantischen Kirche zur häuslichen Erbauung für das Pianoforte gesetzt von *C. E. Pax*. Werk 39. 1. und 2. Lieferung. Berlin, bei H. Spindler. Preis jeder Lieferung: ½ Thlr.

Die beiden Lieferungen enthalten folgende Chorale mit dem Texte der ersten Strophe, sobald die Lieder bekannt sind; die weniger gekannten oder nicht in allen Gesangbüchern stehenden sind mit vollständigem Texte abgedruckt: 1) Wenn ich dich nur habe (ganz); 2) Eine feste Burg; 3) Ich dank dir schon durch deinen Sohn; 4) Gott des Himmels und der Erde; 5) Vom Himmel hoch; 6) Lobe den Herren, den mächtigen König; 6) Wachet auf! ruft uns die Stimme; 7) Jesus, meine Zuversicht; 8) Nun danket alle Gott. — Zweite Lieferung: 9) O Haupt voll Blut und Wunden; 10) Holde Nacht, willkommen wieder (ganz); 11) Was mein Gott will; 12) Mir nach, spricht Christus; 13) Ich bin ja Herr in deiner Macht; 14) Herr, bleib bei uns (ganz); 15) Christus der ist mein Leben; 16) Nun lasst uns den Leib; 17) Wie schön leuchtet uns der Morgenstern; 18) Es ist gewisslich an der Zeit; 19) Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?; 20) Frieden Allen, die entschliefen (ganz); 21) Nun ruhen alle Wälder. — Das Arrangement ist für diesen Zweck gut. Den Kirchenliedern sind meist andere Textanfänge, wahrscheinlich nach dem Berliner Gesangbuche, untergelegt, was Niemand stören kann, da er nach seiner Wahl alle, die nach der genannten Melodie gehen, singen kann. Deren Texte ganz mitgetheilt worden, sind vom Herausgeber komponirt, und recht gut; das erste für Manchen vielleicht minder. Erbauend sind alle.

Zwei Lieder — von *Henri Hugh Pearson*. Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Preis 10 Sgr.

Indisches Ständchen, von Shelley, übersetzt von Wahl, in einer wunderlich glühenden Verschwebung der Nacht anvertraut, sehr anziehend. Auch das zweite hat den Originaltext und die teutsche Uebersetzung von demselben; es ist ein Herbstgrablied ganz eigener Art, nicht düster, nicht grausig, nicht verzweifelt, sondern Alles zusammen geschleiert und von einer seltsamen Kraft beherrscht, die kalt im Sturme über dem Krater steht. Es lässt sich aber nur vom Geiste bändigen und in's Zwielicht der Dämmerung führen.

Zwei deutsche Lieder — von *Aug. Pott*. Op. 14. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Der erste Gesang: „Und wüssten's die Blümlein, die kleinen," hat Pianoforte- und Violoncell-Begleitung; der zweite, von Elise Müller, wird nur vom Pianoforte akkompagnirt. Das Heft gehört also halb unter die Konzertgesangstücke, die sich jedoch auch, und wohl noch mehr, für häusliche Zirkel eignen. Die Art der Behandlung ist italienisch melodisch, lässt der Stimme, was ihr gebührt, und erweist dabei dem Violoncell gleiche Rechte. Es ist also für den Salon berechnet und dafür sehr wirksam. In gleicher geselliger Anmuthsweise ist der zweite Gesang, der, seinem Texte gemäss sanft lebhaft behandelt, den Puls der Salonfreunde in Bewegung zu setzen weiss, wozu er eben da ist.

Liederhefte von *C. G. Reissiger*, Kapellmeister in Dresden:

1) *Drei Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme* — Op. 157. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ⅓ Thlr.

2) *Vier Lieder* — Op. 159. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 44 Kr.

3) *Gesänge und Lieder für Bass oder Bariton* — Op. 163. Berlin, bei F. S. Lischke. Pr. 25 Sgr.

Op. 157 ist schon angezeigt, aber die Ausgabe enthielt nur „Blücher am Rheine" und zwar für eine Tenorstimme; hier ist der beliebte Gesang für eine Bassstimme eingerichtet und es sind ihm noch zwei andere Gesänge beigefügt worden, nämlich „der Einsiedler," von Eichendorf, und „die Perlen im Champagner," von Kopisch. Der Ernst des müden Einsiedlers ist ganz schlicht gesungen, die Perlen besser gesungen als gedichtet. Immerhin sind solche und ähnliche Texte unmusikalischer

Natur. — Im Op. 159 sind die beiden Wanderlieder, von Rassmus, die sich auf einander beziehen, recht schön; das Unstete darin gehört zum Karakter. „Das Element," von Rassmus, ist eine artige Galanterie. „O wie schön!" von Philipp v. Körber, ein seelenfröhliches Abendlied, Vielen willkommen. — Op. 163: Jungfrau Else, Ballade von V. Strauss, im Text zwischen dem Romantischen und Nüchternen schwebend, was auch die beste Komposizion nur äusserlich zu überwinden vermag. „Auf der Wacht", von E. Gottwald, ein sehr schönes Lied, besonders in der Musik. — „Des Müllers Liebesnoth," von Peters, ernst komisch. — „Das kranke Mädchen," von Reinick, ein schönes Gedicht, verdüstert sentimentaler Art und darnach gesungen. — „Fahre hin," von Zimmermann, ein Sang von entschlafener Liebe, der seine Mitschuldigen sucht.

Fünf Gedichte von Caroline Caspari, für eine tiefe Stimme — von Friedr. Aug. Reissiger. Op. 42. Dreizehnte Liedersammlung. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 16 Ggr.

Die Gedichte: Verlangen; deine Augen; Frühlingsnahen; Blumenleben; Liebesklänge. Alle in weiblicher Sehnsucht und Lust gedichtet; alle in Liederform und etwas äusserlich in klingende Töne gebracht. Deshalb werden sie aber nicht ohne Freunde bleiben.

IV Romances de Mad. Elise Rondonneau. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. jeder Romanze: 4 Ggr.

Alle vier haben nur französischen Text. Die erste: Mes amours de toujours, de Mr. Emile Barateau, ist beliebt und wurde öfters von Fräulein Elise Meerti gesungen. 2) Mon étoile d'amour, von demselben; 3) Coulez mes jours, de Mad. Melanie Waldor; 4) Prière des pêcheurs. Sämmtlich einfach und hübsch. Jeder Bogen mit einem Titelkupfer geziert.

III Romances composées par Jacques Rosenhain. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis der zwei ersten, jede zu 6 Gr., der dritten 8 Gr.

Mit französischen und teutschen Worten. 1) Sérénade d'Espagnole, de Dovalle; 2) L'enfant de Naples, de Nougier; 3) Dis, quel est ce ouage, von demselben. Alle sind in der Musik nicht so einfach gehalten, wie die vorhergenannten, aber anziehend; die letzte auf die Melodie: Est-tu jalouse?

An Maieli, Gedicht von H. Hoffmann, componirt von *J. Schapler*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 4 Ggr.

Eine recht klare und lieblich schmeckende Melodie mit eigner, aber angemessener Begleitung.

Sehnsucht nach Italien. Gedicht von Amalie Doer, componirt von *Louis Schlösser*. Darmstadt, bei L. Pabst. Pr. 12 Gr.

Ein ausgeführter leidenschaftlicher Gesang im neuen Geschmacke.

Sechs Gedichte von Reinick, Eichendorff, Burns und Chamisso, komponirt von *Jul. Stern*. Op. 8. Magdeburg, bei W. Heinrichshofen. Pr. ½ Thlr.

1) Unter den dunkeln Linden, von R., einfach gut. 2) „Wer hat dich, du schöner Wald," von E., sehr schön. 3) Wehmuth, von E., auch schön und schlicht. 4) Mein Herz ist im Hochland, von B., lebhaft und mit etwas neuem Anstrich. 5) Scheiden, von R., in ähnlicher Weise, aber eigen und angemessen. 6) Ungeduld, aus Ch.'s Lebensbildern, gefällt uns am Wenigsten. Die übrigen sind trefflich.

Vier Lieder von Adolfe v. Chamisso für Bariton gesetzt von *Ernst Streben*. Op. 5. Berlin, bei T. Trautwein. Pr. ½ Thlr.

Die schon öfter komponirte „Katzennatur" macht den Anfang, und einen wohl seltsamen. Das zweite: „Es ist nun so der Lauf der Welt," ist wieder etwas verdriesslicher Natur zum Schrecken der Frauen; doch einfacher tragikomisch. 3) Pech! sehr naiv und treffend. 4) Blauer Himmel, hat in der Komposizion etwas kapriziös Zufriedenes, das sich über die Querstände hinwegsetzt, ja sie sogar lächelnd herauszufordern scheint.

Der Knabe mit dem Wunderhorn, Gedicht von Griebel, componirt von *Wilh. Taubert*. Op. 53. Heft 1. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ½ Thlr.

Ein munteres, frisches Gedicht, eben so frisch und jugendlich lebhaft in helle Töne gebracht, dieselbe Grundmelodie in den verschiedenen Strophen zwar beibehaltend, aber angemessen verändert; es muss der innern Lebhaftigkeit und der hübschen Melodie wegen schon gefallen. An mehreren harmonisch eingeworfenen, in sich geordneten, nur schnell auf einander folgenden und darum auffallenden Fortschreitungen sieht man, dass der Verfasser seinen Sang dem Geschmacke der Zeit recht nahe zu stellen gesucht hat, was wir ihm auch nicht verdenken; allein nicht alle sind gleich geschmackvoll und einige mindestens nicht nothwendig. Darum müssen wir Männern, wie Herr T., rathen, nicht zu viel nachzugeben; das heisst sonst nicht mehr und nicht weniger, als dem heutigen überpfefferten Geschmacke Vorschub leisten, und auch noch die gesunden Zungen mürbe beizen helfen.

Dasselbe Lied ist auch noch in einem andern Hefte mit Pianoforte- und Horn-Begleitung, also als sogenanntes Konzertlied, erschienen (Pr. ⅓ Thlr.), wo es sich freilich noch schöner macht. — Als solche Ausgabe sahen wir auch noch das zweite Heft des Op. 53, welches „die Entführung" von Philipp Kaufmann enthält, eine scherzhafte Szene, die sich gleichfalls mit Horn besser als mit Violoncell ausführen lässt. Pr. ⅓ Thlr.

Sechs Gedichte von Griebel, Kugler und Reinick, komponirt von *Otto Tichsen*. Op. 9 Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. ⅓ Thlr.

Franz Kugler's Lied: „Wenn der Lenz erwacht" u. s. w. ist als Gedicht im Allgemeinen gut, die Musik

ist es im Ganzen auch; dennoch lässt es nichts im Gemüthe zurück, was sehr begreiflich ist, denn das Gedicht ist eine Beschreibung, mit angehangenem guten Rath, wozu sich die Polonaisenform am Wenigsten eignet. So lässt es kalt, ob man gleich sagen muss: Das Lied ist gut gefertigt. 2) Der Frühling, von demselben, sehr gelungen und frühlingsheiter. 3) Auf dem Wasser, von demselben, die Komposizion nicht einheitsvoll genug. 4) O stille dies Verlangen, von demselben, sehr gefällig. 5) Gute Nacht, von demselben, ansprechend. 6) Frühlingslied, von Reinick, munter und doch etwas gesucht. Der Druckfehler sind nur wenige.

Von demselben Komponisten ist noch erschienen:

Waldvöglein von Vogl. Ein Konzertlied für eine Sopranstimme mit obligatem Violoncello und Pianoforte. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. ⅔ Thlr.

Sehr munter und hübsch.

Liebesfrühling von Fr. Rückert. Neun Lieder komp. von *Carl Zöllner.* Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. ⅔ Thlr.

„Liebe um Liebe" hatten wir uns im Rhythmischen und Melodischen theils frischer, theils treuherziger gedacht. Alle diese Weisen sind einfach und eigen; man muss sich erst hineinsingen. Für Alle sind sie darum schwerlich; man muss die Lieder, deren Texte bekannt sind, versuchen, es wird Gemüther geben, denen sie gerade in ihrer Besonderheit recht lieb werden. Dass wir hingegen das Besondere, so sehr wir auch das individuelle Recht anerkennen, nicht für das Schönste halten, wollen wir nicht verbergen. Den allgemeinsten Eingang dürfte „Mein Tod und mein Grab" finden. Demnächst „Seligster Wunsch," Duett für Sopran und Tenor.

Es wäre uns angenehm, wenn wir noch die neuen Gesangkomponisten anschliessen könnten. Es ist uns aber unmöglich.

Nachrichten.

Hildburghausen. Während es unsern geselligen Kreisen nicht an einzelnen Zerwürfnissen fehlt, besteht und gedeiht der meist aus Dilettanten gebildete Musikverein, der durch den Austritt des Herrn Kammermusikus *Mohr* 1839 zwar einen bedeutenden Verlust erlitt, welcher jedoch durch grössere Einigkeit und geordnetere Einrichtung wieder ausgeglichen worden ist. Ausser den gewöhnlichen Abonnementkonzerten des Vereins fanden seit jener Zeit noch mehrere Gelegenheitsaufführungen Statt, z. B. zur Geburtstagsfeier der Prinzessin Charlotte von Würtemberg, deren besonderes Wohlwollen den Verein fördert, und zum Jubelfeste der Erfindung der Buchdruckerkunst. Wir hörten zwei Sinfonieen (C und D-dur) von Haydn, zwei von Mozart, No. 2, 5, 6 und 7 von Beethoven, eine von Ries (D-dur), die Weihe der Töne von Spohr, die Sinfonie von Schubert; Ouverturen von den vorzüglichsten Meistern; den Gang nach dem Eisenhammer von B. A. Weber u. s. w. Von fremden Virtuosen erhielt der junge Flötist *Joh. Heindl* aus Amberg vielen Beifall; auch der blinde Flötist *Friebe* aus Breslau; endlich der sehr ausgezeichnete Violinist, Schüler Spohr's, Herr *Happ.* Möge er in Antwerpen, wohin er geht, einen seinen Kräften angemessenen Wirkungskreis finden. — Erfreulich für den Musikverein und mit Dank zu erwähnen ist noch die Mitwirkung der Zöglinge des hiesigen Seminars unter der Leitung ihres Gesanglehrers Herrn *Bogenhardt.* Wir sind ihm und dem thätigen Verein unsern Dank schuldig.

Wien[*]. *Musikalische Chronik des dritten Vierteljahres* 1841. — Die Direkzion unseres Hofoperntheaters weiss das Andenken an die heim gezogenen Italiener gebührend zu würdigen, und damit ja der Uebergang von der italienischen zur teutschen Oper nicht gar zu fühlbar werde, hat sie mit kluger Vorsicht zur ersten Vorstellung der teutschen Saison am 4. Juli Bellini's „Nachtwandlerin" gewählt. „Jetzt sieht man erst, was wir an den italienischen Opernisten verloren haben," sagte ein fleissiger Besucher der italienischen Oper, nachdem die Vorstellung zu Ende war, und fürwahr der Mann hatte Recht. Diese Aufführung war um keinen Grad besser, als die schlechteste der Italiener. Ein Herr *Ehlert* sang als Gast den Elwin, weder mit sonorer Stimme, noch mit guter Darstellung, der Zuhörer schwebte in steter Furcht, jetzt müsse der Sänger in die Kluft eines totalen Fiasko stürzen. Die Götter waren gnädig und die Darstellung gelangte zu einem *stillen* Ende. Dem. *Rosetti* als Lisa stand ihm würdig zur Seite, und was diese beiden im Distoniren verabsäumten, das brachte der Chor redlich ein. Der einzige Stern in dieser Nacht der Mittelmässigkeit war unsere talentvolle *Tuczek*, die von ihrer Kunstreise aus Berlin zurückgekehrt die Amina sang. Ihr wurde auch vieler und verdienter Beifall. — Endlich bekamen wir durch die Gastspiele der Dem. *Evers*, königl. Würtemberg'schen Hofsängerin, Herrn *Sailer* und *Hauser* die Weltoper „Don Juan" zu hören. Es ist fürwahr ein schmerzliches Gefühl, dieses unübertroffene Meisterstück dramatischer Musik als Lückenbüsser im Opernrepertoir zu erblicken, und als solchem in ausserer und innerer Ausstattung so stiefmütterlich behandelt zu sehen, ja selbst bei den Exekutirenden den Mangel jener Pietät bedauern zu müssen, die doch jedem musikalischen Gemüthe innewohnen muss. Die Schmach, eine Oper wie Don Juan bei einem *leeren* Hause aufführen zu müssen, fällt von einem unempfindlichen Publikum auf die Direkzion zurück, welche durch Vernachlässigung eines solchen Meisterwerkes ihre eigene Geschmacklosigkeit zur Schau stellt. Dem. Evers als Donna Anna genügte nur wenig den Anforderungen, die man an eine solche Partie zu stellen berechtigt ist. Herrn Sailer mangelt das Erste und Nothwendigste eines Sängers, die Stimme, wodurch sein Verdienst einiger Gesangs- und Bühnenroutine sehr geschmälert wird. Der dritte Gast Herr Hauser ist uns als unterrichteter Musi-

[*] Spät erhalten. *Der Redakteur.*

ker wohl bekannt, er bewährte den denkenden Sänger auch in der Darstellung des Leporello auf eine sehr befriedigende Weise; allein die Zeit hat viel abgestreift, und wir vermissen bei aller Gewandtheit im Vortrage den Metallklang eines jugendlich kräftigen Organs. — Das fernere Gastspiel Herrn Sailers als Max im „Freischütz" bekräftigte das bereits über diesen Sänger ausgesprochene Urtheil; das der Sängerin Evers als Antonina in „Belisar" muss in der Wahl ein ganz vergriffenes genannt werden. — Im „Nachtlager" von C. Kreutzer hörten wir von Herrn Ehlert den Gomez, welcher uns kaum mehr befriedigte, als die Partie des Elwin in seinem ersten Gastspiele. — Zu den beiden Gästen Dem. Evers und Herrn Hauser gesellte sich bei der Aufführung der Hochzeit des Figaro im Herrn *Botticher*, erstem Bassisten am königl. Hoftheater in Berlin, ein dritter. Wir lernten in ihm einen kunstgewandten Sänger kennen, welcher mit einem wohl-routinirten Vortrage ein sehr empfehlendes Aeusseres verbindet. Seine Stimme ist angenehm, wenn ihr auch der runde, volle Metallklang fehlt. Die Tiefe scheint nicht kräftig genug, während die Höhe jener Biegsamkeit entbehrt, welche bei einem Bassisten, wenn auch seltener, bei einem Sänger ersten Ranges jedoch Bedingung ist. Dem. Evers genügte in der Partie der Susanne mehr als in ihren früheren Gastvorstellungen, sie erfreute sich besonders im Duette ehrenvoller und verdienter Auszeichnung. Herr Hauser als Figaro genügte beinahe völlig allen billigen Anforderungen. Bei dieser Gelegenheit müssen wir der Leistungen der jungen Sängerinnen *Tuczek* und *Mayer* anerkennend gedenken. Erstere feierte als Cherubin einen wahren Triumph ihres schönen Talentes, die Letztere als Gräfin lieferte einen erfreulichen Beweis ihres Kunstgeschickes und ihres lobenswerthen Fleisses. — In „Robert der Teufel" hörten wir Herrn Botticher als Bertram und Dem. Evers als Prinzessin. Herr Botticher darf unsers Bedünkens die Partie des Bertram unbestritten zu seinen besten zählen. Mit wahrhaft künstlerischer Sicherheit überwand er die schwierigsten Stellen und bewies in seinem Vortrage, dass er in den Karakter seiner Rolle völlig eingedrungen sei. Schade, dass mit so vielseitigen Vollkommenheiten die Stimmmittel dieses Sängers nicht gleichen Schritt halten. Die technische Kehlenfertigkeit der Dem. Evers steht noch keineswegs auf der hohen Stufe, um der Partie der Prinzessin, welche diese im hohen Grade bedingt, ganz gewachsen zu sein. — Nach langer Abwesenheit bekamen wir in Bellini's Montechi und Capuletti unsere gefeierte Mad. *Hasselt-Barth* wieder zu hören. Mit welcher Meisterschaft diese Künstlerin die Partie der Giulietta ausführt, ist unserm musikalischen Publikum noch sehr im Gedächtnisse, und das Andenken an dieselbe konnte durch keine fremde Darstellung verwischt werden. Sie wurde mit enthusiastischem Beifalle aufgenommen. Dlle. *Eeers* als Romeo genügte nicht ganz. Herr *Erl* sang an diesem Abend den Tebaldo zum ersten Male. Ueber diesen Sänger sind unsere Akten längst geschlossen, denn ein Sänger, der in künstlerischer Hinsicht auf der untersten Stufe der Bildung steht, hat keinen Anspruch auf die Anerkennung des Kunstkenners, und wäre er von der Natur mit doppelt so glänzenden Gaben beschenkt worden, wie es wirklich der Fall ist. — Weiter hörten wir Herrn *Böttticher* im Belisar, in welcher Partie er uns, wie schon früher, den kunstgewandten Sänger und Schauspieler zeigte, wenn er gleich in den letztern Akten weniger genügte als seine Vorfahrer, woran wohl das allzu Gesuchte im Vortrage Schuld haben mochte. — Unter den Gästen bekamen wir auch einen Herrn *Nork* als Fradiavolo zu hören. Ein in der Kunstwelt *ganz* unbekannter Name auf den Bretern unserer Hofopernbühne? — Das Publikum war gespannt auf die Leistungen dieses — Unbekannten. Doch wie staunte man, als eine ganz wohl bekannte Gestalt in Herrn *Swoboda* auf die Bühne trat und unangenehme Erinnerungen weckte. Er hat sich nicht gebessert. Wäre er doch Schauspieler geblieben! — Mit ihm zugleich trat Herr *Hauser* als Cockburn auf und genügte, wie immer. Doch weit über die Linie des gewöhnlichen Gefallens erhob sich Herrn *Hauser's* Leistung als Conparon in der Operette „die Operprobe," durch welche er den Beweis lieferte, wie viel der wahrhafte Künstler auch mit geschwächten Stimmmitteln zu leisten im Stande sei. — Am 1. August bekamen wir wieder unsern — *Staudigl*, den Grossmeister der teutschen Bassisten, zu hören. — Nur ist *Staudigl* kein Buffo. — Auch Dem. *Lutzer* ist von ihrer Kunstreise aus Italien, wo sie eine ihrem Talente und ihrer seltenen Singfertigkeit nicht entsprechende kühle Aufnahme gefunden, nach Wien zurückgekehrt und trat als *Ellena* in „Marino Faliero" zum ersten Male auf. Wir sind weit entfernt, in jenen Hyper-Enthusiasmus zu gerathen, in welchen die Landsleute der Sängerin bei Anhörung ihrer Kehlenfertigkeit versetzt wurden, sind auch nicht blind für ihre grossen Fehler; aber die Behauptung glauben wir verantworten zu können, dass die Lutzer so mancher *gefeierten* italienischen Primadonna kühn die Spitze bieten dürfe. Das Publikum empfing sie bei ihrem Auftreten mit stürmischem Applaus, zur Entschädigung für die Ungerechtigkeit des Auslandes! — Endlich kam auch bei uns die Oper Nacarilla von *Marliani*, von welcher schon so viel gesprochen wurde, zur Aufführung. Die Ouvertüre machte in uns durch einen gewissen Anstrich von Klassizität und Gründlichkeit die Erwartung rege, als wäre der Komponist des „Bravo" und der „Hildegonda" einmal aus seiner Sphäre getreten; allein was nach dieser kam, war eitel Pasticcio der Herren in *ani* und *ini*, nicht um ein Härchen besser.

Die Bühne unseres Hofoperntheaters ist neuester Zeit zu einem Tummelplatze herabgesunken, auf welchem Anfänger und Unbefähigte ihr Glück versuchen. Unter diesen Unwillkommenen ist nun auch ein Herr *Ert*, Bruder unseres Tenoristen, als Gast nur einmal erschienen. — Im Liebestrank hörten wir Herrn *Illner* als Dulcamara. Herr Illner erwies sich als routinirten Sänger, seine Stimme ist kräftig und volubil, sein Spiel wohlüberdacht und entsprechend. Hatte er gleich anfangs mit einer sichtbaren Befangenheit zu kämpfen, so wuchs doch in der Folge seine Zuversicht und

mit ihr ein glücklicher Erfolg. Bei Gelegenheit dieser Aufführung bekamen wir in Herrn *Gehrer* als Nemorino einen jungen, sehr talentvollen Sänger, der schon längere Zeit in kleinen unbedeutenden Rollen an der hiesigen Hofbühne beschäftigt wurde, zu hören. Seine heutige Leistung erwarb ihm ungetheilten Beifall, dieser aber möge ihn für die Zukunft anspornen, sein Ziel mit unablässigem Eifer zu verfolgen. — Unsere Zeit, so arm an Kunstereignissen, nimmt ihre Zuflucht zur vergangenen. So bekamen wir Rossini's „Moses" nach langen Jahren wieder zu hören und lernten bei der Gelegenheit einsehen, dem so oft verunglimpften Schwan von Pesaro wohne in einzelnen Stücken oft mehr gediegene Kraft und reizende Lieblichkeit inne, als in einigen Dutzenden unserer modernen italienischen Kompositionen zu finden ist. Ungeachtet die Besetzung dieser Oper eine vorzügliche war, so können wir doch die Aufführung keineswegs unter die gelungenen zählen. Es fehlte das nothwendige Zusammenwirken; *Staudigl* entsprach wohl den Anforderungen, die man an den Repräsentanten des Moses stellt, zum Theil, allein ihm fehlte das imponirende Aeussere, und doch war er der Glanzpunkt. Mad. *Hasselt-Barth* genügte weniger, als wir erwartet hatten, sie vergriff stellenweise das Tempo und schadete dadurch dem Karakter, den sie auf individuelle d. h. einseitige Weise aufgefasst hatte. Nebst Staudigl verdient die junge Künstlerin *Caroline Meyer* ehrenvolle Erwähnung. — Herr *Wild*, der letzte Ritter aus der goldenen Zeit der teutschen Oper, erschien wieder auf den Brettern der Hauptstadt und mit ihm kehrte die Erinnerung an die schönen Tage einer vergangenen Kunstepoche in unsere Seele ein. Von den Stützen des Musentempels, der einst stolz bis zum Himmel sich erhoben, steht er allein noch da, inmitten einer Stadt von Trümmern; umsonst hat die allgewaltige Zeit seine Grundfesten zu erschüttern gesucht, ein Denkstein reicht er in eine neue Kunstepoche. Wir blicken wohl mit Ehrfurcht zu ihm hinan, obgleich wir uns des Gefühles nicht erwehren können: Wild sei, obgleich noch scheinbar unerschüttert, unter den Ruinen beinahe selbst zur — Ruine geworden. Doch weg mit den Vergleichen, die nimmer den Werth des Künstlers beeinträchtigen werden! Wild ist der einzige teutsche Sänger, der nach einer so langen zurückgelegten Laufbahn künstlerischen Wirkens, Jugendkraft und Jugendmuth sich zu erhalten wusste. Er trat als Alamir im Belisar auf, und wurde von dem zahlreich versammelten Publikum stürmisch empfangen, und mit verdientem Beifall überschüttet. — Seine ferneren Gastspiele waren „Eleazar" in der Jüdin, wo er gefiel, und Don Juan, welche unbestritten eine seiner schwächern Leistungen ist, in der er mit Herrn Ilmer als Masetto debütirte, der verdienter Anerkennung sich zu erfreuen hatte. — In der „Schreibervreise" bekamen wir auch wieder den Kunstveteran *Forti*, neu engagirtes Mitglied, als Cantarelli zu hören. Forti ist bekannt als tüchtiger Schauspieler und bewährte seinen guten Ruf auch in der heutigen Leistung, allein die guten Tage sind vorüber. — In Herrn *Stighelli* hörten wir wieder einen Tenor aus der Provinz.

Noch traten am Schlusse dieses Quartals Dem. *Schlegel* vom grossherzogl. Mecklenburg-Schwerin'schen Hoftheater, und Mad. *Lach* als Gäste auf. Die zweite als Page Azzo in den Welfen und Gibellinen missfiel nicht, obgleich ihre Stimme in der höheren Lage jenes Schmelzes und jener Weichheit entbehrt, welche eine kunstgebildete Frauenstimme vorzugsweise karakterisirt. Die Intonazion ist übrigens rein, auch besitzt die Sängerin lobenswerthe Kehlefertigkeit. Die Beurtheilung über die Leistungen der Dem. Schlegel behalten wir uns vor, da ihre Gastvorstellungen grössten Theils in die spätere Zeit fallen. — Noch wurde uns in diesem Quartale von der Direkzion des Hofoperntheaters ein Divertissement „Der überlistete Vormund" von Loblond gebracht, welches von dem Publikum unter den unzweideutigsten Zeichen des Missfallens für immer zu Grabe getragen wurde und uns daher der Mühe überhebt, über dieses karakterlose Karaktergemälde ein Ausführlicheres zu sprechen.

In dem *Theater an der Wien* sahen wir Spektakelstücke ohne Ende. Darunter manch hohles Gespenst. Dies Theater ist eine Jahrmarktsbude geworden. Die verschollene Reiterkomödie „Graf Waltron," zu welcher *Adolph Müller* einige frische Melodieen und *Fahrbach* Bandenmusik lieferte. Ein Preisstück „Der Geizige" von dem bekannten *Eduard Breier* entbehrt aller Reize; *Skutta* bickt es mit seinen Melodieen noch etwas, noch mehr die Komiker *Scholz* und *Karl*. — „Der blasse Teufel oder Liebe im Kerker" von *Hoffner*, neu und mittelmässig; die Musik von *Dolleschall*, einer unbekannten Grösse, noch mittelmässiger, beinahe talentlos.

Die *Josephstädter Bühne* zeichnet sich durch den besten Willen und durch uneigennützige Bereitwilligkeit aus, die Lokal für wohlthätige Zwecke, sogar ohne Ersatz für Regie-Auslagen, zu öffnen. Bei einer solchen Gelegenheit hörten wir unsere berühmte Landsmännin Mad. *Unger-Sabatier* in der durch sie so beliebt gewordenen Kavatine der Antonina aus Belisar und aus dem dritten Akte des Marino Faliero als Elena mit Herrn *Ferlotte* (Doge), Dem. *Corradori* (Irene), Herrn *Radl* (Senatore) und dem Chor. Die geehrte Frau feierte einen neuen Triumph. Man war entzückt. — Zum Vortheil des Sängers *Dobrafsky* vom ständischen Theater in Breslau hörten wir den „Wasserträger," zur Freude aller Kunstkenner. Dass der Ausführung Einiges mangelte, war zu vergeben, weniger, dass der Benefiziant seine ohnehin wenig beschäftigende Rolle noch kürzte. — Herr *Franz Parkholzer* liess sich auf seinem vergrösserten und verbesserten Strohinstrumente mit Erfolg hören. Seine Fertigkeit ist bedeutend, ja er verräth sogar Gefühl; dennoch bleibt es Holz und Stroh und Kunststückchen darauf. Er ist lange noch kein *Gusikow*. — Zur Benefize des Herrn *Wimmer* kam „Die Nacht am See," romantisch komisches Genrebild von *Elmar*, Musik von Kapellmeister *Binder*. Es ist Poesie darin, selbst in den oft vernachlässigten Chören, dennoch ist das Ganze eine magere Ausführung eines magern Stoffes, wurde auch vom Publikum nicht mit dem gewöhnlichen Beifall aufgenommen. Auch die Musik, im Ganzen gelungen, ragt nicht über das Mittelmässige, obschon Einzelnes sehr

lobenswerth ist, z. B. die Ouverture und die Musik zu dem melodramatischen Monolog des Wahnsinnigen in der zweiten Abtheilung. — Gelungen ausgeführt, besonders von Dem. *Dielen*, Corradori, dem Herrn Binder u. s. w. wurde ein Potpourri, dessen Ertrag die wohlthätige Direktion augenblicklich an die hülfsbedürftigen Familien des in der Josephstadt abgebrannten Hauses No. 37 vertheilte. — Ein ganz gewöhnliches Spektakelstück war „Die Bestürmung von Saida" mit Musik von den Kapellmeistern *Titl*, *Binder* und *Suppe*; fast ohne Zusammenhang. — Die letzte Neuigkeit: „Wahrheit und Täuschung oder die Nebelkappen." Mährchen mit Gesang von *Mirani* (dem Novellisten), Musik von *Binder*. Steht es auch den früheren Leistungen des Dichters bedeutend nach, so ist es doch immerhin zu den besseren Volksstücken zu zählen. Die Szenirung ist besonders unvollkommen. Die Musik nur mittelmässig, voll seichter Ideen, auch die Instrumentirung nicht imposant und die Ouverture nichtig.

Vom *Theater der Leopoldstadt* ist diesmal nur wenig zu sagen. In einem musikalisch dramatischen Quodlibet, vom berühmten Berliner *Beckmann* veranstaltet, sang seine Frau in der Posse von Bäuerle: „Der Berliner in Stockeram." Mad. Beckmann ist eine der besten Lokalsängerinnen; der Vortrag im einfach glatten Gesange ist sehr brav, aber anders steht es mit den Koloraturen. Noch eine Pantomime von *Fenzl*: „Harlekins und Pierots goldene und silberne Hochzeit" ist ein ganz gewöhnliches Fabrikat durch uralte Musik aufgeputzt. Und doch war „Der Millionär und der Hochmüthige, oder Liebe und Geld kann viel in der Welt," ein komisches Gemälde mit Gesang, noch werthloser. Es ist nicht möglich, etwas darüber zu sagen, man müsste denn über nichts reden wollen.

W. A. Mozart,

den wir stets als König der Musik ehrten, wird jetzt wieder von Neuem auch in Wien anerkannt. Man verherrlicht sich in dem Andenken dessen, den man im Leben vergass und dessen Leiche auch nicht ein einziger Freund zur Ruhestätte geleitete, weil Schneegestöber fiel, als des Sängers entseelter Leib der Mutter Erde wiedergegeben werden sollte. Mozart war nur seelenreich und arm an irdischem Gut. Man hat ihn nicht begleitet. — Niemand kennt sein Grab; selbst der Friedhof, der Mozarts Asche hält, ist ungewiss, ob auch die Wittwe, die der Schmerz über den Verlust auf das Krankenlager geworfen hatte, den Friedhof zu St. Marx nennt. — Jetzt hat man wenigstens nach den Zeitungen genau ermittelt, dass unser Lebensfürst der Töne am 27. Juni (nicht Januar) 1756 geboren wurde und in der Nacht vom 4. bis zum 5. Dezember 1791 am hitzigen Frieselfieber zu Wien in dem einstockigen Hause starb, das damals das *kleine Kaiserhaus* hiess und mit No. 930 bezeichnet wurde, jetzt nach mancherlei Veränderungen mit No. 934 versehen worden ist. — Erst jetzt hat die Liebe zu den Tonen seines Geistes unserm Mozart am 6. Dezember dieses Monats, Vormittags um 10 Uhr, in dem Stephansdome eine grossartige Gedächtnissfeier gehalten, mit äusserer Trauerpracht und innerer Rührung. Ein grosser Katafalk, von sehr zahlreichen Kerzen erhellt, erhob sich im mittlern Schiffe, vor dem ein Engel in belebender Stellung die Verehrung der Geister symbolisirte. Die Altäre waren schwarz behangen und die hohe Geistlichkeit hatte alles Mögliche gethan, die religiöse Weihe eindringlich zu machen. Als aber Mozarts Requiemklange vom Chore herab ertönten, da waren Aller Herzen von unbeschreiblicher Wehmuth erfüllt. — Und am Abend desselbigen Tages hatten *Wild* und *Löwe* eine Festtafel veranstaltet, an welcher mehr als 140 Künstler und Kunstfreunde mit Wort und Gesang, welchen der Sohn des Gefeierten am Klaviere begleitete, Theil nahmen. Unter ihnen der greise *Gyrowetz*, dessen Alter die Sorge des Lebens kennt. Unter Anderm sprach *Grillparzer* folgenden Standreim:

Dem grossen Meister in dem Reich der Töne,
Der nie zu wenig that und nie zu viel,
Der stets erreicht, nie überschritt das Ziel,
Das Eins und einig war: das Schöne!

Des verewigten Meisters Sohn setzte die Worte sogleich in Musik, die von den Sängern alsbald unter grosser Begeisterung vorgetragen wurde.

Mag immerhin der Winter das Schöne begraben unter dem Mantel des Schnees: sobald der Frühling wiederkehrt, erwacht es ewig jung in neu strahlender Lust. Der Tod verklärt das Schöne und führt die Wahrheit zu ihrem höchsten Sieg. *G. W. Fink.*

Zum Titelkupfer.

Carl Aug. de Beriot, aus altadeliger Familie, wurde am 20. Februar 1802 zu Lowen (Louvain) geboren, verwaisete schon in seinem neunten Jahre und fand in dem Professor der Musik seiner Vaterstadt, Herrn Tiby einen väterlichen Vormund, der seine glücklichen Anlagen eifrig und erfolgreich ausbildete. Schon vor seinem zehnten Jahre erwarb er sich Bewunderung im Vortrage des A moll-Konzerts von Viotti. Gewöhnlich wird er ein Zögling Jacotot's genannt, dessen Methode damals als Wunder gepriesen wurde, wodurch der junge de Beriot auf den Mann aufmerksam wurde. Kaum möchte er jedoch mehr als folgende grosse Wahrheiten von ihm gelernt haben: „Die Ausdauer ist es, die alle Hindernisse besiegt." „Es wollen aber die Menschen nicht immer, was sie können." — Und die beiden Sprüche sind nichts Geringes, wenn man sie benutzt. Zum Anfange des Jahres 1821 begab er sich nach Paris, wo es seine erste Sorge war, sich vor *Viotti*, dem damaligen Direktor der Oper, hören zu lassen. Auch dieser erkannte des jungen Mannes Talent und rieth ihm, Niemand nachzuahmen. Indessen wünschte er sich Baillot zum Lehrer und begab sich in's Konservatorium, wo er jedoch nur wenige Monate aushielt, fühlend, dass seine eigene, schon zu weit fertige Manier mit Baillot's sich nicht vertrage. Bald darauf liess er sich in Paris mit seinen ersten Variazionen hören und erhielt so lebhaften Beifall, dass er lange nur Variazionen schrieb und spielte

Von der Kritik zurecht gewiesen, zeigte er sich später auch in eigenen Konzerten. Auch in England machte er grosses Aufsehen und kam berühmt nach Belgien zurück, wo ihn der König zu seinem ersten Solospieler ernannte und ihm einen Jahrgehalt von 2000 Fl. bewilligte, welchen Vortheil er durch die Revolution 1830 wieder verlor. Von jetzt an bereiste er mit Mad. Malibran Italien, England und Belgien und vermählte sich endlich mit der hochgefeierten Frau, deren Tod wir berichteten. Später unternahm der in seinem Kreise vollendete Meister, unter dessen Kompositionen das Tremolo auf Beethoven's Melodie die beliebteste ist, auch Reisen nach Teutschland, vermählte sich zum zweiten Male und lebt jetzt in häuslicher Zurückgezogenheit.

Abschied des Redakteurs.

So wie ich 1827 ohne mein Zuthun, und gern, die Redakzion dieser Blätter übernahm, so lege ich sie jetzt auch wieder nieder. Um meiner vielen Freunde und um der Liebe willen, die mich an das Geschäft ketteten, ist mir der Rücktritt allerdings nicht gleichgiltig, und ich will es gar nicht verhehlen, dass sich ein vorübergehender Schmerz in den Dank mischt, den ich meinen getreuen Mitarbeitern und den geneigten Lesern für ihr mir reichlich erwiesenes Wohlwollen abstatte. Aber ich habe mir auch Unzufriedene und Gegner verdient, und kann nicht einmal sagen, dass ich es bereue, vielmehr halte ich es für einen wesentlichen Theil der Menschenehre, auf die ich Anspruch mache, der Ehre rechtlicher, aufrichtiger und fester Gesinnung. Ich hoffe daher, dass meinen Freunden mein Abschied nicht ganz lieb, meinen Gegnern hingegen mindestens eine heimliche Freude sein soll, wenn auch nicht auf lange. Denn es ist jetzt Krieg im Reiche der Harmonie. Da tritt kein Mann zurück; ich gewiss nicht. Es ist also kein Scheiden von der Kunst, wenn ich von der Verwaltung und Pflege dieser Blätter zurückzutreten mich genöthigt sehe. Darum auf baldiges Wiedersehn!

G. W. Fink.

Feuilleton.

Der musikalisch-literarische Monatsbericht neuer Musikalien musikalischer Schriften und Abbildungen (Leipzig, bei Fr. Hofmeister ist durch mehrjähriges Erscheinen hinlänglich bekannt und wird auch im folgenden Jahre fortgesetzt. Neben ihm ist noch ein zweites Blatt gleichen Inhaltes unter folgendem Titel erschienen: Musikalischer Monatsanzeiger aller im Jahre 1841 neu erscheinenden Musikalien. Leipzig, bei F. Whistling. — Im Wesentlichen können beide natürlich nicht von einander verschieden sein; nur in der Aufeinanderfolge der Abtheilungen weichen sie von einander ab und etwa auch darin, dass im zweiten bei Werken, die mehrere Manier vereint herausgeben, die Namen der Autoren an ihrem Orte einzeln genannt werden, wobei auf das schon angegebene Werk verwiesen wird. Beide Ausgaben sind zweckgemäss und gut. Auch der Anzeiger wird im folgenden Jahre fortgesetzt.

Der sehr verdiente Organist Herr *J. C. Mandischer* feierte in Lübeck am 21. November sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum bei guter Gesundheit und rüstiger Lebenskraft. Seine Freunde verschönten sein Fest unter Anderm auch durch einen ansprechenden Rundgesang.

Die durch Dr. Gottfr. Weber's Tod eine Zeit lang ruhende Zeitschrift *für die musikalische Welt*, „Caecilia", wird unter Herrn *S. H. Dehn's* Redakzion wieder fortgesetzt bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Ich habe der neuen Verwaltung dieses Blattes siebzehn mir eingehändigte Aufsätze übergeben, die ich meiner vielen Zusagen wegen, mehrerer Verfasser Werke noch selbst beurtheilend anzuzeigen, nicht zum Drucke befördern konnte, was ich an den geehrten Einsender willen gebührend bekannt mache. *G. W. Fink.*

Druckfehler. S. 937 Z. 8 v. u. lies *wie* statt *wir*. S. 949 Z. 2 v. u. l. *und* statt *bis*. S. 950 Z. 26 v. u. l. *welche* statt *reiche*.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung,

welche mit Neujahr 1842 ihren 44sten Jahrgang beginnt, wird, wie bisher, in unserm Verlag erscheinen. Sie wird nach wie vor alle wahren musikalischen Interessen zu den übrigen machen, hat ihre Relationen mit den angesehensten musikalischen Schriftstellern bedeutend erweitert, und es wird ihr von nun an ein wöchentliches Verzeichniss aller neuerscheinenden Musikalien und auf Musik bezüglichen Schriften beigegeben werden. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern (von 1 bis 1½ Bogen) nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern aufgenommen und von der Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, im December 1841.

Breitkopf & Härtel.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Redigirt von Dr. G. W. Fink unter seiner Verantwortlichkeit

Ludwig Tieck

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIER UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Friedrich Rochlitz.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1842.

Nun verbreiten Tenor und Bass, zu welchen der Alt tritt, die Aufforderung weiter: Hoch thut euch auf u. s. w. Man siehet hier, wie in vielen andern Stellen, offenbar, Händel, ohne eigentliches Drama geben zu wollen, neigte sich in den bedeutendsten Situationen zum Dramatischen durch die Musik; (und gehet es anders, Anton?) Er lässt hier neue Fragende hervortreten: Wer ist der König der Ehren? Und jene antworten mit einer neuen feyerlichen Figur: Der Herr Zebaoth. Die Instrumente allein wiederholen es. Mit unverkennbarem Staunen der Ueberraschung wiederholt alles: Der Herr Zebaoth! Und nun in heller Freude und feurigster Kraft treten alle Sänger, alle Instrumente zusammen, und wiederholen immer, und können sichs nicht oft genug sagen: Er ist der König der Ehren! Herr Zebaoth! Er ists! Er ist der König der Ehren! — Es ist eine Wonne, dies zu hören, und ich gestehe Dir, besonders in solchen Partien des Messias ist mir's selbst erst recht lebendig und anschaulich geworden, was ich vorher nur ergrübelt hatte über das Wesen des Oratoriums, und was ich selber mit der „Kantate des Menschengeschlechts" wollte.

Nach diesem Chor verweilt Händel durch mehrere Sätze bey der Betrachtung der Herrlichkeit des erhöhoten Erlösers. Diese Partie ist die einzige, die nur scheinbar fortrückt und zum Theil versucht das nur-Geistige zu schildern. Es öffnet sich da dem Musiker allerdings ein weites Feld, und Händel ist es zu bereichern, bis in die tiefsten Tiefen seiner Kunst, zuweilen sogar bis in die Künsteley gestiegen: aber ich gestehe Dir, so sehr ich durch Mehreres in Erstaunen gesetzt worden bin: so ist es doch ein etwaskaltes Ding um das Erstaunen, und die ganze Folge bis zum „Halleluja," nur einige Sätze ausgenommen, ist mir nicht nahe genug ins Herz gedrungen — hat sich fast nur im Kopfe erhalten. Darf ein unwissender junger Mensch, auf dessen Urtheil nichts ankömmt, alles herausagen: es ist mir hier gewesen, wie beym Lesen mancher, allerdings auch bewundernswerthen Partien des Klopstockischen Messias, und Händeln ist es eben gegangen, wie diesem grossen Dichter, wo er die Ordnung der Dinge umkehrt — statt das Sinnliche zu vergeistigen, das Geistige (nimm nur die Worte, wie Du siehest, dass ich sie meyne!) zu versinnlichen. Einige Einförmigkeit, und um dieser entgegenzukommen, zu grosse Künstlichkeit war beyden auf diesem Wege unvermeidlich. Ich will daher schnell über diese Sätze hingehen.

Ein kurzes unbegleitetes Recitativ fragt, zu welchem Engel Gott jemals gesagt habe, du bist mein Sohn, heute habe ich dich gezeugt. Daran schliesst sich das Chor: „Du, Gottes englisches Heer, bet ihn an" — eine seltsame, überkünstliche Fuge, deren Kontrasubjekt das Hauptthema selbst, in noch einmal so kurzen Noten, ist. Mit grosser Gelehrsamkeit und Hartnäckigkeit ist diese wunderliche Idee durchgeführt. Die Arie: Du bist aufgefahren in die Höhe und hast das Gefängnis gefangen geführet u. s. w. ist — seltsam. Das folgende Chor ruft erst die Worte langsam im Einklange aus: Der Herr gab das Wort —, da gehen die Stimmen auseinander, und ein lebhaftes Treiben und Wogen der künstlich verflochtenen Stimmen beginnet mit der Aufstellung der „grossen Schaaren Evangelisten." Noch reicher und darstellender ist die, jener im Sinn verwandten Musik zu den Worten des Chors: Es gehet ihr Schall in alle Lande u. s. w., welchem der Satz: Wie lieblich sind die Füsse derer, die Frieden verkündigen u. s. w. vorausgehet. Händel hatte diesen Satz erst als eine kleine, milde Arie bearbeitet, aber — vielleicht dünkte ihm gerade dies Einfache und Zarte hier nicht an seiner Stelle: in der zweyten Umarbeitung seines Werks nahm er noch einige Worte der Schrift dazu, („Erfreue dich, Zion, dein Gott ist König" u. s. w.) und bildete aus

Universitäts-
Bibliothek
München

rin am Konservatorium zu Paris. S. 436. — Bouilly, Operndichter zu Paris. S. 510. — Bärmann, Fagottist zu Berlin. S. 510. — A. Krommer, Mitglied des Wiener Orchesters, zu Dornbach. S. 510. — T. Haslinger, Musikalienhändler zu Wien. S. 510. — B. Wilhem, Gesanglehrer zu Paris. S. 564. — Boursault, Operndirektor zu Paris. S. 564. — J. H. Küster, Kapellmeister zu Turin. S. 564. — G. F. Treitschke, Operndichter zu Wien. S. 579. — Artaria, Musikalienhändler zu Wien. S. 598. — Graf v. Haugwitz zu Namiest in Mähren. S. 598. — Ermel, Pianist zu Gent. S. 636. — M. Umlauf, Hofkapellmeister zu Wien. S. 638. — C. Leonati, Tenorist zu Marseille. S. 638. — F. J. Schmidt, Fagottist zu Dresden. S. 638. — Mad. Colon-Leplus, Sängerin zu Paris. S. 670. — Sundelin, Kammermusikus zu Berlin. S. 706. — Lariviére, Harfenspieler zu London. S. 814. — C. F. F. Weyse, Professor zu Kopenhagen. S. 838. — F. W. Pixis, Professor zu Prag. S. 907. — Dem. Flechoux, Sängerin zu Paris. S. 926. — Fr. Rochlitz, Hofrath zu Leipzig. S. 1017.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Baumstark, Dr., Aut. Fr. J. Thibaut's Lebensbeschreibung. 1841. S. 409.

Chorley, Henr. F., Music and Manners in France and Germany. 1841. 3 B. S. 734.

Decker, C. v., Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. 2. Aufl. S. 109.

Florimo, Franco, Breve Metodo di Canto, diviso in 3 Parti. I. P. S. 736.

Geschichts- und Erinnerungs-Kalender, musikal., auf das Jahr 1842. S. 389.

Gollmick, K., Deutscher Sänger-Saal. S. 226.

Huber, Joh. Nep., Klavierunterricht nach der heuristischen Methode. S. 389.

Jahn, Otto, Ueber F. Mendelssohn-Bartholdy's Paulus. S. 368.

Keferstein, Dr. G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. S. 109.

Labiache, L., Vollständige Gesangschule. S. 753.

Lallemant, B. Avé-, Das dritte norddeutsche Musikfest zu Hamburg. S. 225.

Marx, A. B., Kompositionslehre. B. 1 u. 2. Zweite Ausgabe. S. 850. 865.

Meneghelli, Ab. Ant., Per le solenni Esequie del Cav. Nic. Zingarelli. S. 739.

Ortlepp, Ernst, Grosses Instrumental- und Vokal-Concert. 16 Bändchen. S. 96.

Ponte, Lorenzo da, Memorie. Seconda Edizione. Tom. I-II. S. 769.

Quadri, Domenico, Principi Elementari di Musica. S. 760.
— — Lezioni d'Armonia. S. 760.

Rellstab, L., Fr. Liszt. Beurtheilung, Berichte und Lebensskizze. S. 385.

Ries, Hub., Violin-Schule für den ersten Unterricht. S. 689.

Schindler, A., Beethoven in Paris. Ein Nachtrag zu B.'s Biographie. S. 135.

Schütze, Fr. W., Lehrbuch der musik. Komposition. 2. Aufl. S. 56.

Tonassi, Pietro, Trattato d'Armonia di Ant. Reicha. I. e II. P. S. 740.

Türk, D. G., Anweisung zum Generalbassspielen. 3. Aufl. S. 55.

Verzeichniss der Musikaliensammlung des Geheimenrathes Ant. Fr. J. Thibaut. 1842. S. 412.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Alfieri, Petr., Excerpta de musica viris Praenestino, Victoria et Gr. Allegro. S. 77.

Alfieri, Petr., Stabat mater etc. di Palestrina. S. 78.
— Raccolta di Motetti a 4 voc. di Palestrina, Vittoria e Anerio. S. 78.

Anschütz, C., 13. Messe. 1. Lief. S. 759.

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke, enthaltend: Motette von A. Parti, Orgelsätze von N. Aut. le Begue, Halleluja von G. Harrer. S. 91.

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart. Zweite Samml. Erste Lief. S. 583. Zweite Lief. S. 932.

Commer, Fr., Musica sacra. S. 349.

Gabler, E. F., Choralbuch für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. Op. 6. S. 249.

Gossec, Offertorium. O salutaris hostia — für 2 Tenor- und 1 Bassstimme. S. 739.

Haydn, Jos., Die Worte des Erlösers am Kreuze. Ausgesetzte Chorstimmen. 28. Lief. S. 543.

Haydn, Mich., Graduale: Tribulationes cordis. Part. S. 645.
— Graduale: Exurge, Domine. Part. S. 645.
— Graduale: Laetatus sum. Part. S. 645.
— Graduale: Exspe me. Parts. S. 645.

Hetsch, J., 6 religiöse Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 10. S. 758.

Heydenreich, C. W., Requiem im ältern Kirchenstyle für Gesangstimmen. Part. S. 915.

Jacob, Fr. A. L., Feierklänge. Sammlung von Männergesängen. 10. Werk. S. 559.

Kocher, C., Kantaten und Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 1—6. S. 737.

Kunz, K. M., Auferstehen — für 4 Männerstimmen. S. 739.
— Pater noster — für 4 Männerstimmen. S. 739.

Lassus, Orl. de, Motets: Gustate et videte, 3 voc. S. 70.

Lowe, Dr. C., Johann Huss. Oratorium im Klavierauszug. S. 617.

Melodien des Gesangbuches der Gemeinden in Preussen. 4. Aufl. S. 250.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Der 95. Psalm für Chor und Orchester. S. 1.
— Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate. Partitur. S. 191. — Klavierauszug zu 4 Händen. S. 337.

Molck, J. H. C., Hymnus an den Weltenlöser für Männerstimmen. Op. 11. S. 697.

Neukomm, Sigism., Christi Auferstehung. Oratorium. S. 430.
— Christi Himmelfahrt. Oratorium. S. 430.

Neumann, W., Auszug aus Chorälen und Melodien für 2 Stimmen. S. 576.

Ortloph, Ph. A. W., Antiphonien. S. 573.

Richter, Fr., Des 126. Psalm für Chor und Orchester. Partitur. Op. 10. S. 929.

Rinck, Dr. Ch. H., Motette: Herr ich bleibe stets an dir — für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begl. der Orgel. Op. 127. S. 695.

Rochlitz, Fr., Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten Meister. III. B. 1. Abth. S. 331.

Rossini, J., Stabat mater. Klavierauszug. S. 7. Zweite Recension. S. 281.

Scarlatti, A., Missa quatuor vocum. Part. S. 89.

Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium. Part. S. 1043.

b) Oper.

Donizetti, C., Lucie de Lammermoor. Klavierauszug. S. 461.

Halevy, Die Königin von Cypern. Oper im Klavierauszug. S. 705.

Lachner, Fr., Catharina Cornaro. Oper im Klavierauszug. Op. 71. S. 705.

Schmidt, J. P., Ausgewählte Gesänge für 1 Singstimme aus Gluck's Opern Alceste, Armide, Iphigenia in Tauris und Orpheus. 4 Abtheil. mit Begl. des Pianof. S. 377.

c) Concert-Lieder und Gesänge.

Banck, C., Abendruh. Lied für 1 Singst. mit Begl. von Violle oder Horn und Pianof. Op. 45. S. 416.

Kalliwoda, J. W., Heimathlied — für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Pianoforte und Klarinette. Op. 117. S. 413.

Lachner, V., Waldhorneruf — für 1 Tenorstimme mit Begleitung des Pianof. und des Horns oder Violle's. S. 415.
Marschner, Dr. Heinr., Klänge aus Osten. Ouverture und Gesänge. Op. 109. S. 433.
Neidhardt, A., Dem König und der Königin. 2 Lieder für Männerstimmen. 124. Werk. S. 538.
— Dem König und der Königin. 2 Lieder für 1 Singstimme. 123. Werk. S. 538.
Otto, Jul., Gott sei mit dir, mein Sachsenland. Lied mit Chor. S. 417.
Sammlung classischer Gesänge für die Altstimme. Heft 13—18. S. 92.
Strauss, Joh., Sehnsucht — für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. und obbg. Horn oder Violle. Op. 10. S. 415.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Lieder.

Adam, C. F., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 4. S. 420.
— Gedichte eines Lebendigen für Männerchor oder Quartettgesang. Op. 6. S. 420.
Anschütz, C., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 3. S. 331.
— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 10. S. 824.
Becker, Jul., Terzetten und dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton und Bass. Op. 23. S. 419.
Brandenburg, Fried., 3 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. S. 417.
Franck, Ed., 12 zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. S. 414.
Gabussi, V., Drolige Duettini da Camera. Prima Coll. S. 290. Seconda Coll. S. 935.
Huth, Louis, Heitere und ernste Gesänge, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianof. 2 Hefte. Op. 26. S. 417.
Kalliwoda, J. W., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 114. S. 824.
Kauffmann, C. F., 12 Lieder für vierstimmigen Männergesang. S. 419.
Kunc, K. M., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 4. S. 822.
Lachner, Fr., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 64. S. 333.
— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 65. S. 333.
— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 66. S. 333.
Löwe, C., Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 79. S. 418.
— Mehrstimmige Gesänge. 1. und 2. Heft. Op. 80. S. 418.
— 5 Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 81. S. 663.
Mangold, C. A., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 20. S. 660.
Marschner, Dr. H., Tafelgesänge für Männerstimmen. Op. 112. S. 659.
Metz, Jul., Waldklänge. 6 Gesänge für Männerchöre. Op. 5. S. 661.
Mühling, A., 8 Gesänge für Männerstimmen. Op. 38. S. 661.
Müller, H., Lieder und Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 1. S. 332.
Nägeli, H. G., Der Schweizer. Männergesang. 1. Heft. Neue Aufl. S. 538.
Oelschlitzer, Fr., Vierstimmige Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 2. S. 419.
Petschke, H. F., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 10. S. 333.
Reichardt, G., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 18. S. 332.
Sattler, H., 7 mehrstimmige Gesänge für Sopranstimmen. S. 695.
Schladebach, J., 10 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. S. 823.
— Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 9. S. 918.
Schumann, Rob., Drei Gedichte für mehrst. Gesang. Op. 29. S. 60.
— 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 33. S. 822.
— Vier Duette für Sopran u. Tenor. Op. 34. S. 60.
Silcher, Fr., 12 Volkslieder für 4 Männerstimmen. Op. 38. 7. Hft. S. 823.
Sobolewsky, E., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 6. S. 662.

Sommer, J., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 2. S. 822.
Stern, J., Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 12. Heft 2. S. 824.
Stieben, Ernst, Schlummerlied, vierst. 7. Werk. S. 537.
Täglichsbeck, Theod., Deutsche Liederhalle. Heft 1 u. 2. S. 274.
— Heft 3 u. 4. S. 541. Heft 5. S. 697.
— Odeon. Ausgabe in ausgesetzten Stimmen. 1. Heft. S. 543.
— Heft 2. S. 698.
Truhn, F. Hier., Komische Lieder für 4 Männerstimmen. 1. Heft. S. 419.
— Gesang der Nixen für 4 Sopranstimmen. Partitur. Op. 44. S. 917.
Wedemann, W., Polyhymnia. Ein Quartett-Magazin. 1. u. 2. Lieferung. S. 317. 3. Lief. S. 541.
Zöllner, A., Der deutsche Männerchor. 3. Band, erste Hälfte. S. 540.
Zöllner, C., 10 Lieder für Männerstimmen. 2 Hefte. S. 826.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Anacker, F. A., Gott zum Gruss. Gesang für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. Op. 21. S. 416.
— 3 heitere Bergmannslieder f. Bariton. Op. 24. S. 876.
Anschütz, C., Soldatenlieder für 1 Singstimme. Op. 6. S. 652.
Bauck, C., 12 Lieder für die Jugend in Schule und Haus mit leichter Begleitung des Pianof. Op. 48. S. 416.
Bennett, W. Sr., Lieder u. Gesänge für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 13. S. 556.
Berger, L., 15 Lieder für 1 Singstimme mit Begl. Op. 37 u. 17. 6. Samml. einzeln. Lieder. S. 556.
Bogenhardt, F. G., 120 Lieder für Schulen. S. 251.
Christern, Ich wandre nicht. Lied mit Begl. S. 653.
— Ewig dein Bild. Lied mit Begl. S. 653.
— Sehnsucht v. R. Burns, mit Begl. S. 653.
Conradi, A., Lieder und Romanzen für 1 tiefere Stimme. Op. 2. S. 560.
Dreicberg, Luise von, Gruss an die Ostsee. Sechs Lieder. S. 630.
Erk, Ludw., Neue Sammlung deutscher Volkslieder. 3. Hft. S. 713.
Fackler, M., 6 Lieder für Sopran oder Tenor. S. 652.
Fesca, Al., Die 400 Pferdehirten. Ballade mit Pianof. Op. 18. S. 435.
— 3 Gedichte für 1 Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 22. S. 651.
Gelbke, F. A., 12 deutsche Lieder für 1 Singstimme. Op. 1. S. 653.
Hartmann, J. P. E., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 35. S. 556.
Hirsch, Rud., Album für Gesang. S. 226.
— 2 Balladen für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 1. S. 433.
— 3 Gesänge für 1 Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 413.
— 2 Balladen für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 3. S. 433.
— Der Harfner. Für 1 Baritonstimme mit Pianof. Op. 7. S. 435.
— 2 Gedichte für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 10. S. 413.
— 3 Gedichte für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 8. S. 413.
— Philippchen, für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 11. S. 435.
— Der Nixe Sehn, für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 12. S. 435.
— Mara, für 1 Tenorstimme mit Pianof. Op. 13. S. 435.
— 2 Gesänge. Op. 14. S. 413.
— Röschen, für 1 Sopranstimme mit Pianof. Op. 15. S. 435.
— 6 Lieder. Op. 23. S. 413.
— Goldschmied's Töchterlein, für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 24. S. 435.
Hopfe, J., Lieder. Op. 26. S. 559.
Kalliwoda, J. W., Der Trombadour — für 1 Singstimme mit Begl. des Pianof. S. 415.
— 2 Gedichte für 1 Singstimme. S. 936.
Kittl, J. Fr., Der böse Genosse. Für 1 Singstimme. Op. 20. S. 651.
— 6 Lieder für 1 Singstimme. Op. 21. S. 651.
Krebs, C., Aus Marx im Himmel, für 1 Singstimme. S. 654.
— Lieder mit Pianof. Op. 108. S. 654.
Krebs, C., Minister-Lieder. Heft 1. Op. 111. S. 654.

Kücken, Fr., 3 Gesänge für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 30. S. 415.
Lieder, sechs Bücher deutscher, mit bewährten Singweisen. 1. B. S. 561.
Lindpaintner, P., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleit. des Pianof. 108. Werk. S. 414.
Löwe, Dr. C., Das Sweisenmädchen. Ballade mit Pianof. S. 434.
— Die Heinzelmännchen, für 1 Singstimme. S. 936.
Marschner, D. H., 3 Gesänge für 1 Bariton- oder Altstimme mit Pianof. Op. 116. S. 630.
Matthieux, J., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 16. S. 560.
Montag, E., Drei Lieder v. H. Heine für 1 Singstimme. S. 203.
Quattrini, Giov., 12 Singübungen für Sopranstimmen höherer Ausbildung. S. 501.
Reissiger, C. G., 6 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. Op. 165. S. 413.
Reiter, E., Sprache der Liebe. Op. 2. S. 559.
— Sehnsucht und Wo sind sie dich? Op. 3. S. 560.
Schefer, Leop., 6 Volkslieder für 1 Singstimme. Op. 42. S. 875.
Schmidt, Maria Heinr., 12 Lieder im Volkstone für 1 Singstimme mit Beglest. des Pianof. Op. 1. S. 414.
— 12 Lieder v. Rob. Burns für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 2. S. 414.
Schneider, B., 3 Gesänge für 1 Singstimme. Op. 2. S. 653.
Schubert, Fr., nachgel. musik. Dichtungen für Gesang u. Pianof. 37. Lieferung. S. 936.
Schulz, F. A., Vorüber. Gedicht für 1 Singstimme mit Beglest. Op. 56. S. 417.
Schumann, Rob. u. Clara, 12 Gesänge für Gesang. Op. 37. S. 61.
Schumann, Rob., Liederkreis von H. Heine für 1 Singstimme. Op. 24. S. 33.
— Myrthen — für Gesang. Op. 25. S. 58.
— Drei Gedichte für eine Singstimme. Op. 30. S. 60.
— 12 Gedichte für eine Singstimme. Op. 33. S. 60.
Soussmann, H., 6 deutsche Gesänge für 1 Singstimme. Op. 40. S. 652.
Speier, W., Die Perlen im Champagner und Historie von Noah — für 1 Singstimme mit Begl. Op. 29. S. 626.
— Lied eines Armen und der Harfner. Op. 30. S. 626.
— Der Trompeter. Op. 31. S. 626.
— Der Soldat. Op. 32. S. 626.
— Die drei Liebchen. Op. 33. S. 627.
— Katzennatur und schlimme Geschichte. Op. 34 und 35. S. 628.
— Die Retraite. Op. 37. S. 626.
— Die Staffette. Op. 38. S. 627.
— Zwei Gesänge. Op. 39. S. 559 u. 629.
— Soldaten-Abschied. Op. 40. S. 626.
— Vier Tafellieder für 1 Singstimme mit Begleit. Heft 1. 2. S. 629.
Stade, W., Lieder mit Begl. des Pianof. Heft 1. S. 560.
Staudigl, Jos., Sängers Brautgeschmeide. Op. 7. S. 652.
Stern, Jul., 6 Gedichte für 1 Singstimme. Op. 10. S. 877.
Tiehsen, O., Sechs Lieder. Op. 12. S. 559.
— Märchen von Rückert, für 1 Singstimme. Op. 14. S. 652.
Titl, A. E., 6 Lieder für 1 Singstimme. Op. 23. S. 651.
— Sehnsucht nach der Heimath. Op. 25. S. 651.
Triest, H., Lieder für 1 Singstimme. Op. 9. S. 652.
Truhn, H., 2 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 40. S. 653.
Wedemann, W., 100 Gesänge der Unschuld. 1. Heft. 7. Aufl. S. 231
Weinbrenner, A., Gretchen am Spinnrade, für 1 Singstimme mit Beglest. Op. 3. S. 651.
Zumsteeg, Emilie, 6 deutsche Lieder mit Begl. S. 235.

B. Instrumental-Musik.

Sinfonien für Orchester, dergleichen Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Artot, J., Deuxième Air varié pour le Violon avec Accomp. S. 677.
Bennet, W. St., 4. Concerto pour le Pianof. Op. 19. S. 352.
Beckmühl, R. E., Souvenir de F. Fraune. Divertiss. pour le Violoncelle, accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. Op. 13. S. 653.
David, Ferd., Introd. et Variations über das Lob der Thränen — pour le Violon av. accomp. Op. 15. S. 676.
Lvoff, Alex., Le Duel, Divert. pour le Violon et Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre. Op. 4. S. 503.
Mayer, Ch., Second Allegro de Concert pour le Pianof. avec accomp. d'Orchestre. Op. 60. S. 96.
Romberg, Bernh., Rondo capriccioso pour le Violonc. av. accomp. Op. 69. S. 354.
Schumann, Rob., Symphonie für grosses Orchester. S. 265.
Spohr, L., Doppelsymphonie. Op. 121. Partitur. S. 1019.

C. Kammermusik.

a) Für mehrere Instrumente.

Benedict et de Beriot, Le Fruit de l'Etude. Six Duos pour Piano et Violon. II Suite. S. 448.
Beriot, Ch. de, et G. A. Osborne, Duo brill. pour Violon et Piano. Op. 39. S. 937.
Bertini, 9. Sextuor pour Piano, Violon, 2 Altos, Violoncelle et Contrab. Op. 124. S. 232.
Dotzauer, F., Huit Duos relegieux pour 2 Violoncelles. Op. 161. S. 139.
Ernst, H. W., Morceaux de Salon, pour Violon avec Piano. Op. 15. S. 464.
— Bolero — pour le Violon av. Piano. Op. 16. S. 464.
Esser, H., Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 6. S. 527.
Fesca, A., Troisième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 23. S. 897.
Fürstenau, A. B., Les Eglantines. Trois Morceaux pour Flûte et Piano. Op. 133. S. 139.
Haydn Jos., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Partitur No. 23 — 24. S. 138. No. 25—32. S. 646.
Henselt, A., Duo pour Piano et Violoncello ou Cor. Op. 14. S. 900.
Herz et Lafont, Dernier grand Duo pour Piano et Violon. Op. 110. S. 449.
Kalliwode, Duettino pour le Piano et Violon. Op. 111. S. 525.
— Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 121. S. 898.
Krug, Gust., 3 Quatuors für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 1. No. 1. S. 673.
Küffner, J., Fantaisie et Var. pour le Violon avec acc. Op. 310. S. 525.
Kummer, F. A., Reminiscences pour le Violoncelle. S. 353.
— Soirée music. pour le Piano à 4 mains, Violon et Violoncelle. Op. 49. S. 353.
— Trois Morceaux de Salon, pour le Piano et Violoncelle. Op. 69. S. 353.
— Deux morceaux de Salon, p. Piano et Violoncelle. Op. 70. S. 463.
Louis, N., Fantaisies conc. pour Piano et Violon. No. 1—12. S. 649.
Marschner, H., Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 111. S. 482.
Merk, Jos., Fantaisie pour le Violoncelle avec acc. de Piano. Op. 25. S. 483.
Müller, C. G., Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 20. S. 892.
Osborne, G. A., et Franchomme, A., Duo concertant pour Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 41 u. 23. S. 483.
Onslow, G., Quintette. No. 24. Partitur. S. 647.
Panofka, H., Ballade pour le Violon, avec Accomp. de Piano. Op. 20. S. 694.
— Deux Nocturnes pour Violon av. Accomp. le Piano. S. 694.
Reissiger, C. G., 4. grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 158. S. 526.
— Premier Trio facile pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 164. S. 526.
Ruckgaber, Jean, Duo pour Piano et Violon. Op. 41. S. 648.
Sachse, Rod., Trois Elégies pour le Violon avec Piano. Op. 4. S. 649.
Schubert, Ch., Nocturne p. deux Violoncelles. Op. 6. S. 319.

Schubert, Ch., Scene champêtre. Var. pour le Violoncelle. Op. 8. S. 318.
Spencer, L., Trio p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 22. S. 899.
Spohr, L., Duo conc. pour Piano et Violon. Op. 112. S. 606.
— Sonate Concert. pour Harpe ou Piano et Violon ou Violoncelle. Op. 113. S. 800.
— Sonate Concert. etc. Op. 114. S. 600.
— Duos Concert. pour Harpe ou Pianof. et Flûte. Op. 115. S. 900.
— Trio conc. pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 119. S. 606.
Thalberg, S., et C. de Beriot, Grand Duo pour Piano et Violon. S. 694.
Wolff, E., et Beriot, Ch. de, Fantaisie pour Piano et Violon. Op. 36. S. 524.
— Grand Duo pour Piano et Violon. Op. 36. S. 525.

Für ein Instrument.

Adam, A., Mélange pour le Piano. S. 501.
— Six Airs faciles pour le Piano. S. 501.
Album - Beethoven, Six Morceaux brill. pour le Piano. S. 646.
Auger, L., Grand. Variat. pour le Pianof. Op. 3. S. 718.
Anthologie classique tirée des Oeuvres de Scarlatti, Händel, J. S. Bach, pour le Piano. No. I—VI. S. 461.
Bach, J. S., Das wohltemperirte Clavier. Einrichtet zu 4 Händen von Bertini. 1. u. 2. Lief. S. 325. 3.—7. Lief. S. 1049.
Beethoven, L. van, Grande Sinfonie avec Chœurs, op. 125, arrangée par H. Enser. 2. Part. S. 252.
Bennett, W. Sc., Capriccio pour le Piano. Op. 22. S. 332.
— Suite de Pièces pour le Piano. Op. 24. S. 609.
Berger, L., Oeuvres compl. pour le Pianof. Cah. 6 et 7. S. 664.
Bertini, H. J., Etudes pour le Piano ou Introd. à celles de J. B. Cramer. Op. 29 et 32. Cah. 1 u. 2. Nouv. Edit. S. 391.
— Rondino alla Polacca pour le Piano. Op. 89. S. 717.
— Episode pour le Piano. Op. 98. S. 717.
— 25 Studien für das Pianof. J. B. Op. 134. S. 252.
Beyer, F., 3 Amusements pour le Piano. Op. 43. S. 394.
— Grand Fantaisie et Var. pour le Piano. Op. 44. S. 394.
— Duo de Bellini, varié pour le Piano. Op. 47. S. 394.
— 3 Divertiss. pour le Piano. Op. 48. S. 393.
— Les Favorites. Trois Fantaisies. Op. 50. S. 938.
— Les Charmantes. Quatre morceaux. No. I—IV. Op. 51. S. 938.
— Le Perle, pour le Piano. Op. 52. S. 938.
— Fantaisies, Variat. Op. 53. S. 393.
— Fantaisies, Variat. Op. 54. S. 393.
Bocklet, C. v., Ouverture zur Entzweihe für das Piano. S. 600.
Bohner, J. L., Ave Maria. Adagio et Var. pour le Piano. Op. 107. S. 111.
Burgmüller, Fr., Rondo Tyrolien pour le Piano. Op. 71. S. 502.
— Le retour. Fantaisie pour le Piano. S. 502.
— Pensées expressives pour le Piano. Op. 73. S. 798.
Carpentier, Ad. de, Rondeau pour le Piano. Op. 17. S. 502.
Chopin, Fr., Tarantelle pour le Piano. Op. 43. S. 112.
— Trois Mazourkas pour le Piano. Op. 50. S. 937.
Czerny, C., Rondeaux mélé. pour le Piano. Op. 646. S. 502.
— 12 Valses Brillantes. Op. 670. S. 503.
— Tableaux mélod. pour le Piano. Op. 687. S. 797.
Dähler, Th., Souvenir de Florence. 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 34. S. 230; desgl. S. 447.
— Divertissement sur le Guitarrero pour le Piano. Op. 35. S. 93.
— Grand Capr. sur des mot. de Guido et Ginevra. Op. 37. S. 93.
— Beatrice di Tenda. Fantaisie brill. pour le Piano. Op. 38. S. 93.
— Tarantelle pour le Piano. Op. 39. S. 798.
— Album pour le Piano. Op. 40. S. 645.
— Ballade pour le Piano. Op. 41. S. 926.
Dollmetsch, Fred., Divertissement pour le Piano. Op. 1. S. 229.
— 4 Mélodies en forme de Valse. Op. 2. S. 229.
— 3 Romances sans paroles. Op. 3. S. 229.
— Rondo alla Polacca. Op. 5. S. 229.
Dollmetsch, Fred., Variations sur un Air suisse à 4 mains pour le Piano. Op. 6. S. 229.
Doppler, Joh., Rondo pour le Piano. Op. 68. S. 502.
— Ungarisches Rondo für das Pianof. Op. 69. S. 505.
Dreisschock, A., Adieux de Varsovie. Impromptu pour le Piano. Op. 13. S. 597.
Duvernoy, J. B., Souvenir de Naples. Op. 113. S. 502.
— Fantaisie brill. pour le Piano. Op. 115. S. 503.
Fesca, Al., La sylphide. Pièce pour le Piano. Op. 18. S. 775.
— Scherzo pour le Pianof. Op. 20. S. 465.
Gernsheim, A., Andantino mit Variationen für das Pianof. Op. 7. S. 719.
Geyer, Fiedl., Six Rondeaux pour le Piano. Op. 3. S. 578.
Gratz, Jean B., Serenade pour le Violoncelle. Op. 22. S. 318.
Händel's Messias, für das Pianof. zu 4 Händen. S. 1048.
Heller, St., La Classe, pour le Piano. S. 290.
Henselt, Ad., Deux Romances pour le Piano. Op. 2. S. 548.
— Tableau musical. Op. 16. S. 800.
Herz, H., 20 petites Leçons pour le Piano. Op. 100. S. 939.
— La Catalane. Rondo Bolero pour le Piano. Op. 116. S. 94.
— Deux Ballades sans paroles pour le Piano. Op. 117. S. 94.
— Trois Soeurs. Trois Fantaisies pour le Piano. Op. 118. S. 94.
— 20 Etudes progr. en deux suites pour le Piano. Op. 119. S. 393.
— L'étoile de jeunes Pianistes. Op. 120. S. 228 u. 393.
— Variat. sur une Cavat. de Ricci pour le Piano. Op. 121. S. 113.
— Fantaisie pour le Piano. Op. 122. S. 718.
— Les Sœurs. No. I. II. III. Op. 124. S. 799.
— Marche triomphale de Rossini variée pour le Piano. Op. 125. S. 799.
Hesse, A., Troisième Rondeau pour le Piano. Op. 68. S. 776.
Hiller, Ferd., Impromptu pour le Piano. S. 111.
Hopfe, Jul., Der Sommer a. seine Kinder für das Piano. 2tl. Werk. S. 578.
Horsemann, Emile, 12 Caprices pour le Piano. 4 Livr. Op. 1. S. 390.
Hünten, Fr., Quadrille facile pour le Piano. S. 501.
— Trois Fantaisies pour le Piano. Op. 115. S. 579.
— Variat. pour le Piano. Op. 116. S. 502.
— 3 Rondos pour Piano. Op. 117. S. 502.
— 3 Airs variés pour Piano. Op. 118. S. 502.
Jucker, B., Introduction et Variations pour le Piano. Op. 6. S. 579.
Kalkbrenner, Arth., Les Prises de l'Absence. Pensée fugitive pour le Piano. Op. 2. S. 111.
Kalkbrenner, Fr., Trois Fantaisies de Salon pour le Piano. Op. 146. S. 229.
— Réminiscences del Giuramento. Fant. pour le Piano. Op. 148. S. 93.
— Introduction, Scène et Variat. sur un mot. de l'Op. Gustave, pour le Piano. Op. 151. S. 93.
— 3. Trio. Arr. pour le Piano à 4 mains. S. 1048.
— Grande Fantaisie, arr. à 4 mains. S. 1048.
— Souvenirs des diamans de la couronne. Fantaisie pour le Piano. Op. 152. S. 112.
— Fantaisie pour le Piano. Op. 153. S. 716.
— Le Carnaval, Valse pour le Piano. Op. 155. S. 716.
— Fantaisie et Variat. Op. 156. S. 799.
— Fantaisie brill. pour Piano. Op. 157. S. 670.
— Ajax. Etude nouvelle pour Piano. S. 678.
Koutsky, Aut. de, Fantaisie et Variat. pour Piano. Op. 22. S. 664.
— 12 Etudes pour le Piano. Op. 33. S. 892.
Krebs, C., Caprice brill. No. I. pour le Piano. Op. 109. S. 719.
Kullak, Th., Elfenreigen für das Pianof. Op. 8. S. 290.
Lemoine, H., 4 Rondos pour Piano. Op. 61. S. 501.
— Bagatelle pour le Piano. S. 501.
Lickl, C. G., 6 Elegien für das Piano. Op. 63. S. 600.
— Capricen. Rhapsodien für das Pianof. Op. 64. S. 111.
Liszt, Fr., Fantaisie pour le Piano sur des Motifs de l'Opera Lucr. Borgia. S. 289.
— 4 Fantaisies. No. 1. S. 393.
— Grande Fantaisie sur la Norma. S. 393.
— Lucie de Lammermoor. Marche et Cavat. p. Piano. S. 648.

Liszt, Fr., Soirées music. de Rossini, transc. pour le Piano. S. 608.
— Fantaisie sur des mot. Sonnambula, pour le Piano. Sec. Edit. S. 678.
— Beethovens geistliche Lieder für das Piano. 4 Cah. S. 679.
— Grand Septuor de L. van Beethoven für das Piano. S. 680.
— Fr. Schuberts geistliche Lieder für das Piano. 4 Cah. S.680.
— Valse a Capriccio pour le Piano. S. 797.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Une Etude de la Methode des Methodes. S. 230.
— Rondo capricc. pour le Piano, à 4 mains. S. 1047.
— Fantaisie pour le Piano à 4 mains. Op. 15. S. 1047.
— Trois Fantaisies pour le Piano à 4 mains. Op. 16. S. 1047.
Möhring, Ferd., 3 Nocturnes pour le Piano. Op. 8. S. 775.
Montag, E., Capriccio pour le Piano. Op. 1. S. 303.
— Etudes pour le Piano. Op. 3. S. 204.
— Melodies pour le Piano. Op. 4. S. 204.
Moscheles, Ign., Pensées fugitives pour le Piano. S. 289.
— Romance et Tarantelle pour le Piano. Op. 101. S. 112. — à 4 mains. S. 524.
— Hommage à Weber. Grand Duo pour le Piano, à 4 mains. Op. 102. S. 334.
— Serenade pour le Piano, à 4 mains. Op. 103. S. 335.
— Romanesca pour le Piano, à 4 mains. Op. 104. S. 335.
Mozart, W. A., Douze grands Concertos, arrangés par J. N. Hummel. No. 7. S. 251.
Nathan, Ad., Trois Pièces pour le Piano. Op. 1. S. 579.
Notre Temps. Douze Morceaux pour le Piano. S. 226.
Oesterley, Ferd., Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 3. S. 579.
Pirkhert, Ed., Etude héroique pour le Piano. Op. 4. S. 289.
Reissiger, C. G., Allegro comp. pour le Pianof. Op. 106. S. 462.
Rietz, Jul., Hero und Leander, für das Pianof. zu 4 Händen. S. 339.
— Scherzo p. il Pianof. Op. 5. S. 392.
Ritter, A. G., Impromptu p. l. Piano. Op. 3. S. 448.
Roselles, Henri, Fantaisie brill. p. l. Piano. Op. 34. S. 580.
— Divert. milit. p. l. Piano. Op. 38. S. 503.
Rosenhain, J., Deux Rêveries au Pianof. Op. 26. S. 288.
— Gr. Valse brill. p. l. Pianof. Op. 36. S. 717.
Schapler, J., Fantasia f. d. Pianof. S. 287.
Schmitt, Al., 18 Etudes f. d. Pianof. 67. Werk. S. 392.
Schubert, Fr., Gr. Trio, Op. 100, arr. p. P. à 4 mains. S. 338.
Schumann, R., Symphonie. Klavierauszug zu 4 Händen. S. 1047.
Stern, Jul., Geistl. Ouverture f. Piano zu 4 Händen. S. 288.
Thalberg, S., Etrennes. Nocturne p. l. Piano. Op. 35. S. 110.
— La Romanesca p. le Piano. Op. 36. S. 607.
— Gr. Fantaisie sur le Serenade de Don Juan. Op. 42. S. 110.
— Andante varié p. l. P. Op. 44. S. 719.
— Thême Original et Etude. Op. 45. S. 607.
— Gr. Caprice p. l. P. Op. 46. S. 679.
Tiebsen, O., 4 Pièces lyriq. p. l. Piano. Op. 13. S. 606.
Veit, W. H., Trois Nocturnes p. l. Piano. Op. 18. S. 288.
Voss, Ch., Rhapsodie p. l. Piano. Op. 36. S. 774.
— Rhapsodie p. l. Piano. Op. 43. S. 774.
Weber, F. D., Variationi di Bravura p. l. Pianof. S. 650.
Wielhorsky, Jos., Deux Etudes p. l. P. Op. 7. S. 608.
— Caprices en forme de Valses. Op. 8. S. 608.
— Fantaisie. Op. 10. S. 608.
Wilsing, Fr. E., Fantasia per il Piano-Forte. Op. 10. S. 665.
Wohlfahrt, Heinrich, Der Klavierfreund. 1. Heft. S. 445.
Wolff, E., Drei Lieder ohne Worte f. d. P. Op. 11. S. 720.
— Fantaisie sur l'Opéra Lucr. Borgia p. l. P. Op. 41. S. 289.
— Nocturne p. l. P. Op. 46. S. 290.
— Divertiss. sur les Diamans de la Cour p. l. P. Op. 53. S. 580.
— Bolero sur des Motivs des Diamans p. l. P. Op. 53. S. 580.
Zanide Fossanti, M. A., Collect. des Oeuvr. choisi p. Guitare. S. 143.

γ) Orgel.

Freyer, A., Concert-Fantasie f. d. Orgel. Op. 1. S. 855.
Geissler, C., Uebungsschule für Organisten. 65. Werk. S. 372.
Hartig, Xav. Ludw., 300 kurze Versetten u. s. w. für angehende Orgelspieler, 4 Abth. S. 374.

Jucker, Ben., 14 kleine Orgelstücke. Op. 5. S. 717.
Mühling, H. J., Compositionen für die Orgel. Heft 1. 2. 3. Op. 5. S. 856.
Ritter, A. G., 12 Vorspiele für die Orgel. 4. Werk. S. 375.
Schwenke, J. F., Kirchen- und Orgel-Kompositionen. Zweiter Th. 24 Nachspiele und 24 Uebergänge f. d. Orgel. S. 714.
Volckmar, A. W., Choralbuch mit Vorspielen. 1. u. 2. Lief. S. 371.
Wedemann, Wilh., Prakt. Orgelmagazin. 1. u. 2. Lief. S. 858.

IV. Korrespondenz.

Alessandria. S. 298. 836.
Ancona. S. 832. 1008.
Arezzo. S. 296. 834.
Arnstadt. S. 633.
Asti. 1006.
Barcelona. S. 1010.
Bergamo. S. 903. 1033.
Berlin. S. 12. 63. 145. 169. 185. 233. 291. 377. 436. 449. 763. 829. 862.
Bologna. S. 276. 833. 1009. 1052.
Braunschweig. S. 113.
Brescia. S. 895. 958. 1034.
Breslau. S. 79. 357. 527. 721.
Brüssel. S. 633.
Cadiz. S. 1011.
Casalmonferrato. S. 836. 1006.
Catania. S. 812.
Chemnitz. S. 939.
Coburg. S. 260.
Como. S. 1033.
Crema. S. 895. 958.
Cremona. S. 326. 885. 1034.
Cuneo. S. 836. 1037.
Dessau. S. 805.
Dresden. S. 142. 186. 217. 918.
Edimburg. S. 582.
Erfurt. S. 100. 420. 777. 942.
Faenza. S. 1008.
Fermo. S. 832. 1051.
Ferrara. S. 1009.
Florenz. S. 293. 823. 1007. 1035.
Forli. S. 1009.
Frankfurt a. M. S. 44. 116. 241. 355. 464. 743. 827. 940.
Friedberg. S. 702.
Fulda. S. 881.
Genua. S. 837. 1006.
Gotha. S. 747.
Halle. S. 114.
Hamburg. S. 748. 979.
Haldburghausen. S. 507.
Hildesheim. S. 667.
Jena. S. 422. 881.
Jorea. S. 836.
Italien. S. 192. 811. 986. 1032.
Leipzig. S. 16. 44. 80. 120. 189. 214. 253. 319. 375. 689. 764. 801. 803. 878. 945.
Lemberg. S. 97.
Lenzburg. S. 701.
Livorno. S. 834. 1036.
London. S. 810. 630.
Lucca. S. 834. 1037.
Luzern. S. —.
Macerata. S. 832. 1051.
Mailand. S. 324. 837. 882. 982. 986. 1032.
Mantua. S. 885. 958. 1034.
Messina. S. 220. 812.
Modena. S. 294. 834. 1007.
München. S. 452.
Neapel. S. 239. 811. 1009. 1052.
Nizza. S. 837.

Norwich. S. 660.
Novara. S. 836.
Offenbach. S. 942.
Oldenburg. S. 146.
Padua. S. 884. 1005. 1034.
Palermo. S. 219. 812.
Parma. S. 834. 1007.
Pavia. S. 904. 987. 1033.
Perugia. S. 832.
Pesaro. S. 832.
Piacenza. S. 835. 1007. 1036.
Pordenone. S. 884. 1034.
Prag. S. 212. 395. 528. 681. 698.
Ravenna. S. 833.
Reichenberg. S. 740.
Reggio. S. 834. 1007.
Rom. 275. 812. 1008.
Rudolstadt. S. 666.
Salzburg. S. 669. 722. 780. 806.
Savona. S. 837.
San Remo. S. 837.
Siena. S. 834. 1037.
Sondrio. S. 904.
Strassburg. S. 274.
Todi. S. 832.
Tolentino. S. 276.
Triest. S. 904. 1035.
Turin. S. 296. 835. 1006. 1035.
Udine. S. 1034.
Varese. S. 325.
Venedig. S. 883. 1005.
Vercelli. S. 831. 1034.
Verona. S. 883.
Vicenza. S. 885. 1034.
Viterbo. S. 276.
Weimar. S. 147. 160. 504. 724.
Weissenfels. S. 484.
Wien. S. 901.
Zara. 1042.
Zöllichau. S. 778.

V. Miscellen.

Albums in Frankreich erschienen. S. 20 u. 149.
Anerbieten, beachtenswerthes. S. 456.
Anger, L., Organist zu Lüneburg. S. 269.
Antigone von Sophokles und Mendelssohn-Bartholdy, aufgeführt zu Leipzig. S. 211. 240. zu Berlin, S. 437.
Antiphonien, zwei vierstimmige, von Orthoph. S. 575.
Antwort auf die erste und letzte (?) Erklärung des Herrn Dr. A. B. Marx von G. W. Fink. S. 616.
Arbeiter-Gesangchöre zu Basel. S. 966.
Aufforderung zur Bearbeitung einer musikalischen Litteratur. S. 489.
Aufruf zur Erbauung einer neuen Orgel in Hamburg. S. 636.
Babylons Fall, Oratorium v. L. Spohr, aufgef. zu Norwich. S. 660.
Bach's, J. S., grosse Passionsmusik, aufgef. zu München. S. 381 u. 453.
— Portrait. S. 1003.
Baillot's Wittwe. S. 1014.
Baldenecker, C., in Holland. S. 342.
Beerdigung Paganini's. S. 381. 469.
Beethoven's Monument betreffend. S. 750.
Beiträge zu dem Mozart-Denkmal. S. 750.
Belcke, Fr., in Holland. S. 20 u. 260.
Bekanntmachung der Leipziger Concert-Direction. S. 1038.
Bekehrungsscene, die, in Mendelssohn's Oratorium: Paulus. S. 388.
Berichtigung, die Erfindung des chromatischen Ventil-Fagott-Horns betreffend. S. 405.
Bishop, Mad., und Bochsa in Lemberg. S. 380.
Bitte und Wunsch. S. 328.
Böhner, L., in Erfurt. S. 100.

Bohrer, Sophie, Pianistin zu Prag. S. 832.
Bonner Studenten, Oper von Rodwell, aufgef. zu London. S. 582.
Brendel's, Fr., Vorlesungen über ältere und neuere Musik in Freiberg. S. 636.
Briccialdi, Giulio, Notiz über sein Leben. S. 380.
Briefauszüge von S. Scheid und Baryphonus. S. 993.
Cäcilia, Oratorium von Roseguthagen, aufgef. zu Berlin. S. 476.
Canon triplex à 6 voc. von J. S. Bach. S. 1004.
Casanova, Oper von Lortzing, in Leipzig aufgeführt. S. 69.
Castraten in Deutschland im 16. Jahrhundert. S. 331. Anm.
Cherubini's Denkmal. S. 469. 598.
— Portrait. S. 424.
Cherubini-Strasse zu Paris. S. 766.
Chopin's Concert zu Paris. S. 406.
Clé du Caveau, grösste Sammlung franz. Volkslieder. S. 604.
Concerte des Conservatoriums der Musik zu Paris. S. 280. 406. 424. 469. 486. 564. 597.
Concerts spirituels in Paris. S. 582.
Concerts Rue St. Honoré von H. Chabran zu Paris. S. 157.
Concert in Rom. S. 468.
— zum Tanffest des Prinzen von Wales zu London. S. 300.
— zum Besten der Naumannstiftung in Dresden. S. 469.
Concerte zum Besten der Hamburger Abgebrannten. S. 582.
Danksagungsschreiben von G. Rossini. S. 278.
Darche aus Aachen, ausgezeichneter Violinmacher. S. 380.
Diem, Luise, 14jährige Harfenspielerin zu Prag. S. 347.
Directorium Chöre à Jeanne Gudetie etc. Geschichte dieses Choralbuches. S. 522.
Disposition der von J. F. Schulze erbauten Orgel zu Gotha. S. 381. zu Wismar. S. 1049. zu Halle. S. 1050.
— der neuen Orgel in Celle. S. 659.
Dispositionen der Orgeln in der Universitätskirche zu Leipzig. S. 426. 427. u. 429.
Drechsler, Violinist aus Dessau, zu Edimburg. S. 502.
Dupuy, Tenorist. Dessen Besoldung in Paris. S. 988.
Edelknecht, der, Oper von C. Kreutzer, aufgef. zu Wiesbaden. S. 750.
Ehrenbezeigungen und Beförderungen. S. 20. 69. 101. 102. 150. 194. 220. 260. 366. 381. 382. 406. 470. 511. 534. 564. 582. 597. 598. 612. 636. 637. 638. 654. 656. 726. 813. 814. 886. 926. 1013. 1032.
Ehrenmünze der Gustav Gesellschaft. S. 20.
Eigenthumsrecht, literar., in Braunschweig. S. 101.
Einladung zu einer Preisbewerbung von Schuberth u. Comp. in Hamburg. S. 100.
Elfride, Oper von A. Guiol, aufgef. zu Toulon. S. 636.
Erfindung für das Theater. S. 406.
Erklärung, Esser's neue Oper betreffend. S. 264.
— erste und letzte, des Hrn. Prof. Dr. A. B. Marx. S. 551.
— des Instrumentenmachers H. J. Hasenort. S. 704.
Eschenborn, J., Musikdirektor zu Köln. S. 907.
Euphonicon, neues Instrument von Beale zu London. S. 726.
Fesca, Alexander, Instrumentalkomponist zu Braunschweig. S. 114.
Festmusik von Stunz zur Einweihung der Walhalla. S. 766.
Feuer in dem Theatergebäude zu Darmstadt. S. 469.
Flöte von Friedrich dem Grossen. S. 405.
Forkel, N., Urtheil über die Musik im 18. Jahrh. S. 994.
Friedrich der Grosse 1746 in Dresden. S. 602.
Garcia-Viardot, Mad. Paul., an ital. Theater zu Paris. S. 966.
Geisterbraut, die, Oper von Herzog Eugen von Würtemberg, aufgef. zu Berlin. S. 261.
Gesangfest zu Preussisch-Minden, desgl. zu Esslingen. S. 637.
— zu Dresden, S. 598. 684.
— zu Berdesbostel. S. 510.
— in Plauen. S. 636.
— geistliches, zu Radeberg bei Dresden. S. 780.
— Wettsingen, zu Friedberg. S. 670.
Gesangfeste zu Brüssel, Wetter und Wendheim. S. 726.
Gesangschule zu Mechelu. S. 670.
Gesangverein, philharmonischer, zu Leipzig. S. 725.
— in Langenschwalbach. S. 149.
Gesangwettstreit zu Mons. S. 670.
Gitschuer, G., in Beutel als Direktor und Organist. S. 301.
Grétry — Einweihung seiner Statue. S. 656. 670.

Griselda, Oper von Fr. Müller, aufgef. zu Laibach. S. 424.
Gross, J. B., zu Elbing. S. 494.
Guerillero, le, Oper von A. Thomas, aufgef. zu Paris. S. 636.
Handel's, G. F., Dettinger Te Deum, aufgef. zu Glauchau. S. 1013.
— Manuscripte, bestehend aus 67 Bänden. S. 1013.
Haydn's, Jos., erstes Quartett. Geschichte desselb. S. 138.
— neuer Leichenstein zu Wien. S. 278.
— Gott erhalte Franz — zum Kirchenlied umgeschaffen. S. 576.
Haydn's, Mich., Kompositionen des Graduale. Geschichte desselb. S. 645.
Henselt, A., in Breslau. S. 721.
Hiller's, J. A., Verehrungen gegen Mozart. S. 739. Anm.
Hiller, Ferd., in Rom. S. 20.
Hoddard, Arabella, stehschätzige Pianistin zu Paris. S. 438.
Huss, Johann, Oratorium von Löwe, aufgef. zu Berlin. S. 163.
Jelinini zu Paris, Pianoforte-Fabrikant. S. 1012.
Iffland bei Joseph Haydn. S. 474.
Instrument monstre — (musikal. Telegraph) erfunden von Sudre zu Paris. S. 564.
Jubelfeier des Berliner Opernhauses. S. 12.
Jubelfest zu Berlin. S. 966.
Jude, der ewige, Melodram von Kaczinski, in Wilna aufgef. S. 70.
Kantate: Il naufragio fortunato, comp. von der Gräfin Rossi (Henr. Sonntag). S. 102.
Kapelle zu München im Jahr 1577 u. 1593. S. 330.
Kemble, Adel., Vermählung mit einem Spanier. S. 655.
Kirchenmusikverein zu Fressburg. S. 438.
Kirnberger's Urtheil über H. L. Hassler's Choralwerk. S. 492.
König von Yvetot, Oper von A. Adam, aufgef. zu Paris. S. 952.
Konservatorium der Musik in Prag. S. 583.
— der Musik zu Perpignan. S. 736.
Kreutzer's, C., Abgang von Köln. S. 636.
Kunstfest in Darmstadt. S. 468.
Lassus, Orl., Motett. Gustate et videte — Geschichte ders. S. 76.
Leben, das, ein Traum, Oper von Louis Schlösser, aufgef. zu Darmstadt. S. 342.
Lehrerpersonal des Konservatoriums der Musik zu Paris. S. 925.
Liederfest zu Detmold. S. 886.
Liedertafel des Erfurter Musikvereins. S. 612.
Linda di Chamouny, Oper von Donizetti, aufgef. zu Wien. S. 582.
Liszt, Fr., in Berlin. S. 143. 162. 234. 291. 377.
— und Rubini in Weimar. S. 1013.
Logier, Th., Klavierspieler zu Berlin. S. 64.
Luther's Urtheil über Ludwig Senfl und ein Brief desselben im Auszug. S. 641.
Mainzer's Buttschrift an das Unterhaus in London. S. 703.
— Einladung nach Edinburg. S. 1014.
Malvina, Oper von Schindelmeisser, aufgef. in Pesth. S. 102.
Marx' Kompositionslehre im Neustrelitzer Seminar. S. 886.
Marx, raul. Paul., Sängerin zu Stuttgart. S. 1012.
Meh.. s Denkmal in Givet. S. 670.
Melodie des Volksliedes „Prinz Eugenius." S. 794.
— eines Volksliedes v. J. 1536. S. 996.
Melophon, von Leclerc zu Paris. S. 438.
Mendelssohn-Bartholdy, Fel., Königl. Preuss. General-Musikdirektor. S. 1038.
Mendelssohn's Paulus, aufgef. zu Gotha. S. 1012.
— Lobgesang, aufgeführt zu Dresden. S. 725. zu Glauchau. S. 1013.
Mendelssohn-Bartholdy in der Blindenanstalt zu Zürich. S. 907.
Messe des 13jährigen Renaud de Vilbach zu Paris. S. 928.
Meyer, Wilh., und seine Söhne, ausgezeichnete Orgelbauer. S. 637.
Meyerbeer in Berlin. S. 185.
Meyerbeer's Hugenotten, aufgef. zu Berlin. S. 848. zu Stockholm, S. 857.
Militär-Sänger-Chöre. S. 511. 597.
Moses, Oratorium von A. B. Marx, aufgef. zu Breslau. S. 80.
Morgen, ein, bei den ihren Frauen in der Salpetrière zu Paris. S. 1012.
Mortier de la Fontaine, Klavierspieler zu Paris. S. 510.
Mozart — Feststellung seines Geburtsjahres. S. 345.
Mozarteum zu Salzburg. S. 788.

Mozartfeier zu Brünn. S. 926.
Mozartfest in Frankfurt a. M. S. 44.
Mozart's Standbild zu Salzburg. S. 439. 702.
— Musik in den Steppen der Kalmucken. S. 750.
— Cosi fan tutte in London aufgeführt. S. 750.
— Don Juan, aufgeführt zu Neuyork. S. 773.
Mozartstiftung in Frankfurt a. M. Zur Geschichte ders. S. 1004.
Museum zu Friedberg. S. 380.
Musikfest, Pfälzer, zu Neustadt a. d. Hardt. S. 439. 670.
— zu Düsseldorf. S. 380.
— in Norwich. S. 960.
— das erste wendische, zu Lüchow. S. 326.
— zu Mainz. S. 886.
— zu Heidelberg. S. 654.
— zu Cambridge. S. 684.
— zu Lausanne. S. 725.
— in New-Castle. S. 925.
Musikinstitut an der Kathedrale von Paris. S. 300.
— des Hrn. Kopff zu Ritzebüttel bei Hamburg. S. 684.
Musiklehranstalt zu London. S. 582.
Musikliebhaberei des Prinzen von Joinville. S. 1012.
Musiknoten-Typen neuer Erfindung von A. Hense in Fulda. S. 926.
Musiksaison zu Wien. S. 725.
Musikschule zu Poitiers. S. 150.
Musikverein zu Oldenburg. S. 598.
— und Konservatorium zu Neutra in Ungarn. S. 926.
Musikzeitung, die erste, in Madrid. S. 302.
Muttersegen oder die neue Pandora, Oper von H. Schäffer, in Bremen aufgeführt. S. 69.
Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien. S. 906.
Nägeli's, H. G., Verdienste um den Volksgesang. S. 338.
— Urtheil über Mozart. S. 795.
Namenverzeichniss der Mitglieder der italienischen Oper zu Paris. S. 788.
Ole Bull's Concert in Christiania. S. 101.
Onslow, G., Mitglied der Akademie der Künste zu Paris. S. 1033.
Oper, italienische, zu London. S. 150. 582.
— in Petersburg. S. 838.
— deutsche, in London. S. 610. 631.
— deutsche, in Lyon. S. 600. in Marseille. S. 906.
Opern, neue, in Paris, a) Die Esseulund, b) Mademoiselle von Merange, c) Die Königin von Cypern. S. 86. d) Die Jugend Karl's V. S. 194. e) Der Teufel in der Schule. S. 277. f) Der Herzog von Olonne. S. 366. g) Der Rath der Zehn. S. 814.
— auf dem Leipziger Stadttheater vom 20. Oct. 1840 bis 17. Oct. 1841. S. 98.
— auf dem Frankfurter Theater vom 1. Dec. 1840 bis Nov. 1841. S. 102.
— der Berliner Hofbühne im Jahre 1841. S. 194.
Operngesellschaft, deutsche, zu Lüttich. S. 1012.
— deutsche, zu Paris. S. 510.
Operntheater, drittes, zu Paris. S. 788.
Orgel zu Reval von Walker in Ludwigsburg. S. 399.
Pange lingua gloriosi — alter Hymnus. S. 78.
Percival und Griseldis, Oper von Fr. Müller, aufgeführt zu Linz. S. 966.
Pianoforte, achtoktaviges, von Pape in Paris. S. 470.
Pianofortes, verbrannte, zu Hamburg. S. 655.
Pixis, Franc., in Prag. S. 212. in Hamburg. S. 583.
Prämie des norddeutschen Musikvereins. S. 342.
Prämienvertheilung in dem Wiener Konservatorium der Musik. S. 730.
Preissonaten von C. Vollweiler, J. E. Leonhard und J. B. E. Hartenstein. S. 70.
Preisvertheilung der Akademie zu Paris. S. 988.
Prinz Eugenius, Volkslied. S. 794.
Probe geschmackloser Orgelkompositionen. S. 374.
Prüfung, musikalische, der Zöglinge des Blindeninstituts zu Pesth. S. 926.
Reichardt und Goethe und ihr freundschaftliches Verhältniss. S. 25 u. 129.
Reichardt's Lied, Kennst du das Land — in der ersten Ausg. S. 54.

Rellstab's Zeitschrift: Iris. S. 70.
Ritter, A. G., Organist aus Erfurt. S. 326.
Rochlitz, Fr., Anzeige seines Todes von der Redaktion. S. 1017.
Rossini's Stabat mater. Geschichte desselben. S. 7. in Frankfurt a. M. aufgeführt. S. 356.
Rubini in London. S. 439.
Rubinstein, A., 12jähriger Klavierspieler in Leipzig. S. 880.
Sängerfest vom Zürchersee zu Rapperswil. S. 297.
— zu Aarau. S. 598.
— thüringisches, auf der Burg Gleichen bei Gotha. S. 766.
— in Glückstadt. S. 636.
Salomon, Komponist der Oper Tordenskiold. S. 952.
Saul's Tod, Oratorium von J. Asmayer, aufgef. zu Wien. S. 406.
Schebest, Frau. Agnes, vermählt mit Dr. Strauss. S. 790.
Schienthi zu Bamberg, früher Tenorist, jetzt Jesuit. S. 636.
Schütz, H., vier Passionen. S. 1043.
Schumann, Clara, in Kopenhagen. S. 342.
Schumann's, Rob., Gesangskompositionen. S. 30.
Solitarie, Oper von Eslabe, aufgeführt zu Cadix. S. 454.
Stadttheater, das, zu Leipzig. S. 98.
Statistik der Karneval- und Fastenopern in Italien. S. 905.
— der Frühlingsopern in Italien. S. 1010.
— der Sommeropern in Italien. S. 1053.
Streit zwischen H. Troupenas und der Direktion der italienischen Oper zu Paris. S. 908.
— über Cherubini's Credo ad Parnassum. S. 838.
Symphonie (No. 2, D dur) von J. Fr. Kittl. Aufgeführt zu Prag. S. 528.
Taunus-Sängerfest. S. 725.
Teufel in einer Orgelpfeife zu Leipzig. S. 423.
Thalberg in Italien. S. 86.
Thalberg's Reise nach England. S. 765.
Theater, neues, in Elberfeld. S. 148.
— neues in Hamburg. S. 926.
— die beiden, zu Pesth. S. 926.
Theaterzettel von der ersten Aufführung der Zauberflöte. S. 366.
Thibaut's Bibliothek. S. 412.
Todtenfeier zum Gedächtniss des Herzogs von Orleans zu Baden-Baden und Paris. S. 703. 726.
Tonarten, die alten, nicht mehr zeitgemäss. S. 36.
Tonkünstler in der Walhalla. S. 605.
Tonumfang 891 beliebter Melodien. S. 605.
Trauermusik zur Beerdigung Gustav Adolphs 1634. S. 1038.
Tuczweika, junge Sängerin zu Berlin. S. 64.
Ueberreichung einer Fahne an die Aachener Liedertafel. S. 637.
Uebersicht, statistische, der Herbstopern 1841 in Italien. S. 361.
— der in Wien gegebenen Opern. S. 511.
Unger, Mad., in Leipzig. S. 319.
Unterricht wird in einigen Schulen Londons ungern ertheilt. S. 101.
Verbot der Instrumentalmusik in den Kirchen Roms. S. 838.
Verkauf des Prince's Theater zu London. S. 150.
Vervollkommnung, wesentliche, der Klarinette. S. 467.

Violine des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen für 200 Louisd'or. S. 565.
Volksblatt, musikalisches, zu Stuttgart. S. 278.
Volksgesänge aus der Campagna. S. 725.
Weber's, C. M. v., 100ste Aufführung des Freischütz zu Dresden. S. 766.
Wettkampf von 24 Sängergesellschaften zu Brüssel. S. 908.
Zart schöne Frau, Volkslied vom Jahr 1536. S. 996.
Zeitschrift, neue musikalische, zu Mailand. S. 220.
Zeitung, neue, in Paris unter dem Titel: La Melodie. S. 636.

VI. Feuilleton.

S. 20. 46. 69. 86. 100. 148. 194. 220. 246. 269. 278. 300. 326. 342. 365. 380. 405. 424. 438. 454. 468. 488. 510. 530. 582. 597. 612. 636. 654. 676. 684. 702. 725. 750. 765. 788. 813. 838. 886. 907. 923. 952. 966. 988. 1012. 1038.

VII. Beilagen.

No. 1. Facsimile der Handschrift von S. Thalberg, zu No. 1.
- 2. Schlusssatz aus dem Requiem von Mazzuoli, zu No. 4.
- 3. Facsimile der Handschrift von de Beriot, zu No. 7.
- 4. Zweistimmige Motette von Jak. Gallus, zu No. 8.
- 5. Gesänge von Orland de Lassus, zu No. 16.
- 6. Facsimile der Handschrift von J. B. Cramer, zu No. 21.
- 7. Vierstimmige Motette von Ludw. Senfel, zu No. 33.
- 8. Facsimile der Handschrift von H. Berlioz, zu No. 46.
- 9. Drei Charfreitagsgesänge von H. Schütz, zu No. 52.

VIII. Ankündigungen.

S. 23. 47. 71. 87. 103. 127. 149. 165. 195. 223. 247. 261. 279. 303. 327. 343. 367. 383. 407. 439. 455. 471. 481. 511. 535. 551. 565. 583. 599. 613. 637. 655. 671. 685. 703. 727. 751. 767. 791. 815. 839. 863. 887. 909. 927. 967. 989. 1015. 1039. 1055.

IX. Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

S. 21. 46. 70. 87. 101. 125. 149. 165. 195. 221. 245. 261. 279. 301. 325. 343. 365. 381. 405. 423. 439. 455. 469. 487. 511. 535. 549. 583. 599. 611. 637. 655. 671. 685. 703. 725. 751. 765. 789. 813. 839. 863. 887. 907. 927. 951. 967. 989. 1013. 1039. 1055.

jener Arie mit Hinzufügung einiger neuen kräftigern Gedanken, einen schönen fünfstimmigen Satz, (zwey Altstimmen) der ebensowohl durch sanfte Führung, als kunstreiche Verknüpfung der Ideen, ja auch durch ein mehr als gewöhnlich freyes und schimmerndes Akkompagnement hervorsticht. Nach dem schon genannten Chor: Es gehet ihr Schall u. s. w. folgt die Bassarie: Warum toben die Heiden — die Könige lehnen sich auf — sinnen auf Verrath u. s. w. Diese Worte zogen Handeln mit Gewalt wieder — beynahe hätte ich gesagt: ins Menschlichere. Hier durfte, hier musste er Etwas geben, das war, wie er selber. Und wahrlich, er hat es gethan, und war der Mann dazu, sich selbst, und damit etwas Rechts, einmal geben zu dürfen! Pracht, Pomp, Gewalt, ist in dieser Arie, und ein höhnendes Herabsehen auf die heimlichen Machinationen der Schwächlinge, (von denen Handel selbst so viel zu dulden hatte); alles, auch die etwas rauhen Koloraturen der Singstimme, die glänzende Instrumentirung u. s. w., alles hält so fest an Einem, das, ohne Worte, sich selbst ausspricht, dass ich diese Bassarie den besten der mir bekannten Charakterarien der ältern und neuern Zeit und aller Nationen, mit Respekt an die Seite stellen muss. Hieran schliesst sich das ganz wundersame Chor: Auf! zerreisset ihre Bande, und werft hinweg von euch ihr Seil — Hier ist alles so zerrissen, wüthig, drangend und stossend, alles so drunter und drüber geworfen, und doch so höchstkünstlich verschlungen —: man weiss nicht, wo man die Fähigkeit, es zu fassen und zu verfolgen, hernehmen soll, und ich kenne nichts Gleiches in dieser wundersamen, grotesken Art. Damit Du Dir nur einigermassen vorstellen kannst, wie Eins das Andere leidenschaftlich jagt und in der gewaltsamsten Heftigkeit unterbricht, setze ich Dir nur von Einer Stelle die Worte her, wie sie zu derselben Melodie von den Stimmen ausgesprochen werden:

1. Auf! zerreisst! zerreisst! Auf! zerreisst! zerreisst!
2. Auf! zer-reisst ih-re Bande!
3. Auf zer-reisst! zerreisst!
4. Auf zerreisst u. s. w.

Und bald darauf (1. 2. sind nun die Geigen, die für sich dieselbe Figur haben und also dasselbe aussagen):

1. Auf zerreisst ihre Bande u. s. w.
2. Auf zer-reisst! zerreisst u. s. w.
3. Auf! zer-reisst ihre Bande! Und werft hin-weg —
4. Auf, zerreisst! zerreisst! Und werft hin-weg u. s. w.
5. Auf! zerreisst ihre Bande! Und werft hinweg von euch ihr Seil u. s. w.
6. Auf! zerreisst! zerreisst! Und werft hinweg von euch ihr Seil u. s. w.

Der Sopran führt das Seine dann aus in einer laufenden Figur, und die Andern rufen das Ihre in kurzen Noten immer dazwischen. Es ist ohngefähr von dem Effekt einer reichhaltigen Dürerschen Komposition, etwa einer Volksversammlung, wo hundert Köpfe über einander geschichtet hervorblicken —; ich meyne von keinem, für den Moment: aber der Kenner des Mahlens in der Mahlerey verweilt lange und gern davor, seine Mühe, sein Fleiss, und, nach diesem, sein Wohlgefallen bedarf keiner Rechtfertigung — so wie

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. № 1. 1842.

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der fünfundneunzigste Psalm, für Chor und Orchester *).

Angezeigt von C. F. Becker.

Ein Werk von einem reichbegabten und durch und durch gebildeten Künstler, von einem Meister, dessen Name in den Annalen der Kunstgeschichte fest begründet steht und sich weit über Deutschlands Grenzen erstreckt, eine Tonschöpfung von einem solchen Koryphäen der Kunst, wie *Mendelssohn-Bartholdy* ist, sollte nur *betrachtend*, nie kritisch — dies Wort im eigentlichsten Sinne genommen — angeschaut werden. Wer dünkt sich denn auch wohl auf einer so hohen Stufe der Kunstbildung zu stehen, um von *oben* herab auf die Leistungen eines so bedeutenden Künstlers zu blicken? Eine blose *technische* Kunstkenntniss, die sich anlernen lässt und die wohl Mancher — wir zweifeln auch nicht im Geringsten daran — mit dem Komponisten im gleichen Masse theilt, befähigt sicher nicht und reicht auch wahrlich nicht hin, ein Werk, aus dem reichen Gemüth des Tondichters in voller Schönheit entsprungen, gleich wie Minerva aus dem Haupt des *blitz*führenden Jupiters — zu splitterrichten. Wir sind wenigstens fern von solcher Arroganz, die nur zu leicht, dem besonnenen Leser gegenüber, lächerlich machen kann, beeilen uns aber hingegen — an der Seite den eifrigstrebenden Kunstjünger uns denkend, dessen Blick noch nicht so geschärft sein kann, die Menge der einzelnen herrlichen Züge eines so köstlichen Bildes, wie das vorliegende, zu fassen — auf Alles hinzuweisen und so deutlich zu machen, als es nur einem Kunstwerk gegenüber überhaupt möglich ist.

Um eine Totalübersicht des Ganzen zu geben, sei zuerst erwähnt, dass von dem Komponisten der vollständige 95. Psalm nach Luthers Uebersetzung als Folie seines Tongebildes gewählt wurde, nur mit der Umänderung, dass mit dem *sechsten* Vers und der ersten Hälfte des siebenten Verses: „Kommt, lasst uns anbeten, und knieen, und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat. Denn er ist unser Gott, und wir das Volk seiner Weide, und Schafe seiner Hand" — das Werk eröffnet wird. Schon diese Umstellung verdient Berücksichtigung. Die ganze Auffassung musste auf solche Weise ein anderes, entgegengesetztes Kolorit gewinnen, als es der Fall gewesen wäre, wenn der *erste* Vers des Psalms, die Aufforderung dem Herrn zu *frohlocken*, ihm, dem Hort des Heils, zu *jauchzen* enthaltend, begonnen hätte. Liesse sich zwar bemerken, dass der sechste Vers, der das Volk — in gebeugter Stellung — zum *Anbeten* des Herrn ermahnt, als ein nicht unwirksamer *Gegen*- und Mittelsatz im Vergleich des ersten Verses zu benutzen war, so würde sich dagegen einwenden lassen, dass der *Schluss* des Psalms selbst keinen feurigen, neuen Aufschwung nimmt, sondern mit den ernst-drohenden Worten schliesst: „Sie sollen nicht zu meiner Ruhe kommen." Fände somit keine im innern bedingte Steigerung, sondern vielmehr ein Herabsinken des Ganzen Statt, so liesse sich somit auch nicht die *Einheit* des Kunstwerkes erzielen. Hingegen die hier gewählte Folge gewährte diese in bester Weise, und schon allein eine solche so künstlerisch-richtige Auffassung der Worte gibt Kunde von der Besonnenheit und dem so richtigen Taktgefühl des Komponisten. Nun zu dem Tonwerke selbst.

Ein kurzes Vorspiel von 16 Takten dient als Einleitung (No. I. Es dur. C-Takt, Moderato). Von Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hornern und dem Vcello ertönt ein höchst saugbarer Satz im Unisonus, ganz schlicht und einfach von dem Saitenquartett unterstützt. Man sehe sie selbst, die anspruchslose Weise, die es wohl vermag, die Grundidee des ganzen Psalms zu verkünden und zur kindlichen *Anbetung* des Höchsten aufzufordern.

*) In den nächsten Tagen erscheint dieses Werk bei F. Kistner in Partitur und im Klavierauszug; desgleichen in Chor- und Orchesterstimmen.

Eine *Tenorstimme* — gleichsam der erwählte Vorsänger der in dem dem Höchsten geweihten Tempel versammelten gläubigen Gemeinde — wiederholt dieselbe Melodie mit derselben schmucklosen Begleitung der Saiteninstrumente und ruft Allen zu: „Kommt, lasset uns anbeten und knieen, und niederfallen vor dem Herrn, der uns gemacht hat.“ Die Bläser schweigen während seines Gesanges und nur um den Namen des *Herrn*, „ihn“ hervorzuheben, treten sie in langgehaltenen Akkorden hinzu. Weiter dehnt sich jedoch der Ruf des Hohenpriesters aus und er verkündet ferner: „Denn er ist unser Gott, und wir das Volk seiner Weide, und Schafe seiner Hand.“ Darauf kehrt er in die von ihm erwählte obige Weise zurück und beginnt auf's Neue: „Kommt, lasset uns anbeten.“ Der vierstimmige Chor — die Gemeinde repräsentirend — folgt unmittelbar dem Sänger in obiger Melodie — die Blasinstrumente wiederum unisono einsetzend, die Violinen und Violen in ihrer einfachen Figur, die Orgel die Singstimmen verstärkend —, breitet sich jedoch mehr und mehr aus einander zu den Worten — Tenore und Bässe im Einklang —: „Denn er ist unser Gott“ — die sogleich von den Sopran- und Altstimmen fortgeführt werden. Ein Wonnegefühl scheint sich der ganzen Versammlung bei diesem feierlichen Akt der Andacht zu bemeistern, und Alle rufen in dem hellklingenden D dur — von dem ganzen Orchester und der Orgel unterstützt —: „Kommt, lasst uns anbeten“ — stets an die obenstehende Melodie erinnernd. Doch in *Demuth* sollen ja alle niedersinken und leise tönt der Bass: „Und niederfallen vor ihm“ — der Alt, dann der Sopran ahmen jenen nach, und folgendes grossartige Anschwellen der Tonmassen, auf die Dominanten-Harmonie gegründet, bietet sich zu den Worten dar: „Denn er ist unser Gott.“

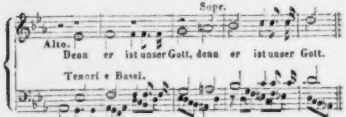

Die Hauptmelodie:

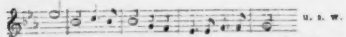

von sämmtlichen Singstimmen vorgetragen und reich von allen Instrumenten und der Orgel — die längere Zeit geschwiegen hat — ausgeführt, reihet sich sogleich diesem Crescendo an, verklingt jedoch nach und nach, und in dem sechsten Takt vor dem Schluss erschallt wiederum die Stimme des Priesters — Tenor, ohne alle Begleitung — demüthig und fromm:

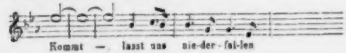

Alle Sänger, verbunden mit den Instrumenten, flüstern mit ihm:

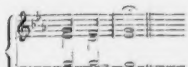

Dies der Schluss der ersten Nummer. Dem geistigen Auge stellt sich jetzt die Gemeinde dar, wie sie in Ergebung und Demuth ganz in die Grösse des Herrn versunken ist und nichts fühlt und ahnet, als seine Allmacht, seine sie versiegende Liebe. Alles Irdische liegt im Hintergrund; Alles erscheint vergänglich gegen das Ewige und einzig Wahre! Auf *solche* Weise das Wort zu verklären, zu idealisiren, ist nur dem wahren Meister vergönnt.

No. 2. Sanft ertönt (4/4-Takt, Andante) der volle C dur-Akkord von zwei Trompeten, drei Posaunen und der Pauke, und eine Sopranstimme, getragen von den Violinen, der Viole und dem Vcello, ruft der andächtigen Menge zu: Kommet herzu, lasst uns dem Herrn frohlocken.

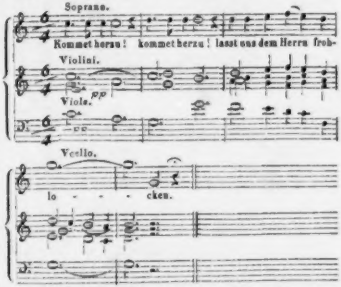

Nochmals erschallt der C-Akkord, und bewegter (Allegro assai vivace) wiederholen die Soprane, allein von dem Bläserchor begleitet — Letzteres in scharf accentuirten Noten u. s. w. dieselben Töne der gehörten einzelnen Stimme; die Alte treten in der Unterquarte mit den Saiteninstrumenten verbunden hinzu; die Tenore, dann die Bässe fassen denselben Gedanken; die Soprane rufen wiederum ihr: „Kommet herzu“; eiliger fallen die übrigen Stimmen ein; endlich verbinden sich alle zu gleicher Aufforderung. Das Ganze gestaltet sich nun zu einem kunstreichen, feurigen Fugato, in welchem, ausser dem obigen Motive, noch folgende *a. b.* eingeflochten sind:

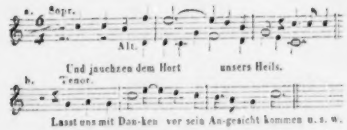

Sämmtliche Themen bieten in dieser Nummer den imposantesten Jubelgesang und als die grossartigsten Effekte sei der zweimal wiederkehrende Orgelpunkt erwähnt und die besondere Stimmbenutzung, um vier Chöre oder Massen vorzuführen, angedeutet. Der erste Orgelpunkt *a.* stellt sich in der Oberstimme, der andere *b.* im Basse dar und beide zeigen ungewöhnliche harmonische Wendungen.

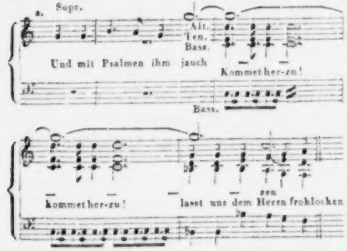

Um den höchsten Aufschwung zu nehmen, theilt der Tonsetzer das Orchester in drei Chöre und führt die Singstimmen — eine ungemein starke Besetzung vorausgesetzt — *allein* hinzu. Das Verfahren zu würdigen, diene möglichst diese Skizze:

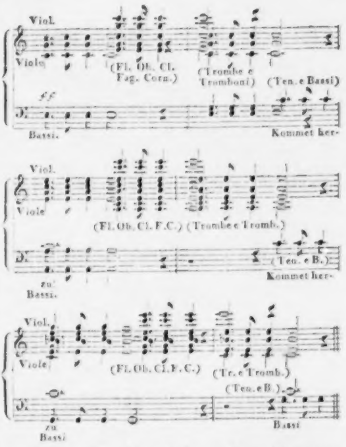

So grossartig sich auch immer dieser Chorgesang gestaltet, so jubeln, preisen und jauchzen doch nicht höhere, geistige Wesen — Engel —, welche den Herrn der Welten im Lichte schauen und rein und sündenlos ihm frohlocken, sondern schwache, sterbliche, mit dem Guten und Bösen noch ringende Geschöpfe, die den Höchsten nur aus den sich täglich erneuenden Wundern zu *ahnen* vermögen. Daher versinken sie im Gefühl ihrer Schwäche in Staunen, wenn sie der Gedanke erfasst — der dritte Vers des Psalms —: „Denn der Herr ist ein *grosser Gott*, und ein *grosser König* über *alle* Götter!“ Was ist gegen ihn der — Mensch! Auf treffende Weise ist dem Meister gelungen, auch dieses zu vergegenwärtigen. Doch wie? Der C moll-Akkord erklingt und Tenor- und Bassstimmen — unisono — heben zu den angeführten Worten einen feierlichen, fast choralartigen Gesang an. Mit dem 15. Takt erfassen ihn die Sopran- und Altstimmen, drei Takte später treten die beiden übrigen Stimmen in gleichen Tönen hinzu und ein langausgesponnener Tonsatz ist gewonnen — ein Kanon in der Oktave —, der wahr und treu uns die Menschheit, „dem König über alle Götter, dem grossen Gott“ gegenüber, zeigt. Einige Takte dieses *Kanons*, welchen wir ein Kunstwerk, nicht ein *künstliches* Spiel mit Tönen nennen wollen und dem noch zur Unterstützung eine freie Begleitung der Saiteninstrumente, der Klarinetten und Pauke beigegeben ist — mögen hier angeführt werden.

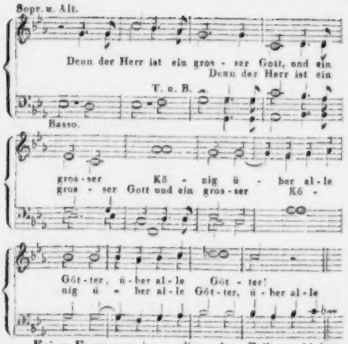

Keine Form war im vorliegenden Falle wohl besser an ihrer Stelle, als gerade diese kanonische, und keine der verschiedenen polyphonen Schreibweisen, selbst die Fuge nicht, hätte die Grundidee des Komponisten so verkörpern und versinnlichen können, als es mit solcher möglich war. Ein plagalischer Schluss krönt diesen Satz, der zu vielfachen Bemerkungen noch reichen Anlass bietet, die wir uns des beschränkten Raumes willen jedoch versagen müssen.

(Beschluss folgt.)

Stabat mater von J. Rossini

(à quatre voix et choeur — dédié à son Exc. *Emmanuel Fernandez Varelas*, Commissaire general de la Croisade).

Diese Komposition Rossini's, auf welche alle Musikfreunde wohl sehr gespannt sein mögen, ist uns in einer bei A. Cranz in Hamburg (dem Titel nach auch bei A. Aulagnier zu Paris) im Klavierauszug erschienenen Ausgabe von der ersteren Verlagshandlung zur Beurtheilung eingesendet worden. Sie hat schon vor ihrer Publikation im Musikalienhandel nicht wenig Aufsehen erregt durch einen in Paris anhängig gewordenen Rechtsstreit über ihr Verlagseigenthum. Wir theilen hier kürzlich mit, was bisher in öffentlichen Blättern, namentlich in der Revue et Gazette musicale de Paris und in der Gazette de Tribunaux, darüber bekannt geworden ist, nicht um in der Sache ein Urtheil zu fällen, sondern weil auf eigenthümliche Weise, wie wir später zeigen werden, sich hierbei Umstände herausstellen, die auf die musikalische Beurtheilung der uns vorliegenden Cranz'schen Ausgabe des Stabat mater von wesentlichem Einflusse sein dürften.

„Die Herren Troupenas u. Comp. in Paris liessen vor einigen Wochen Platten und Abdrücke bei Herrn Aulagnier und Herrn Schlesinger daselbst in Beschlag nehmen, welche diese von dem Stabat mater Rossini's hatten stechen und drucken lassen. Die Herren Troupenas behaupten, das Verlagseigenthum dieser Komposition zu besitzen, und gründen ihr Eigenthum auf eine Cession von Rossini. Hierbei führen sie an: Während einer Reise, die Rossini mit Herrn Aguado früher durch Spanien gemacht, habe er Letzterem versprochen ein Stabat mater zu schreiben und es Don Manuel Fernandez Varelas, Archidiakonus zu Madrid, zu dediciren. Dies sei nun auch geschehen; Varelas sei bald hernach gestorben und das Stabat mater nur einmal, am Charfreitag 1833, zur Leichenfeier Varelas in der Kapelle St. Philipp zu Madrid, aufgeführt worden. Die Dedikation eines Werkes enthalte aber bekanntlich nicht auch das Verlagseigenthum desselben, das dem Autor verbleibe und so habe sich Rossini auch schon im Jahre 1833 mit Herrn Troupenas vereiniget, dass bei Letzterem das Stabat mater herausgegeben werden solle. Diese Herausgabe habe sich jedoch bis jetzt verzögert, weil Rossini entschlossen gewesen sei, *einige Aenderungen in der Komposition* vorzunehmen.

Die Herren Aulagnier und Schlesinger dagegen behaupten: Rossini habe das Stabat mater *für* Varelas komponirt, und dasselbe daher diesem nicht nur dedicirt, sondern auch eigenthümlich überlassen. Nach Varelas Tode habe ein gewisser Herr Oller das Stabat mater von den Testamentvollstreckern gekauft, dann wieder an Herrn Aulagnier übertragen, und dieser sei daher zur Herausgabe desselben vollkommen berechtiget.

Beide Parteien stützen ihre Ansprüche auf Dokumente; die Herren Troupenas u. Comp. auf die Cession Rossini's, und Herr Aulagnier auf die betreffende Kaufsbescheinigung und die Cession des Herrn Oller. Das Zuchtpolizeigericht zu Paris, vor welchem die Sache verhandelt wird, hat unter solchen Umständen „da die präjudicielle Eigenthumsfrage vor das Civilgericht gehöre und von diesem erst festzustellen sei" seine Entscheidung bis dahin aufgeschoben.

Obwohl uns nun diese ganze Angelegenheit nicht eben sehr komplicirt und schwierig scheint, so enthalten wir uns dennoch jedes Urtheils darüber und machen nur Komponisten auf die wunderliche Gefahr aufmerksam, der sie sich durch die Dedikation eines Werkes, ohne ausdrückliche Reservation ihres Eigenthumsrechtes, aussetzen können. Bedroht sie diese Gefahr nun auch nicht eben mit dem wirklichen Verluste ihres Eigenthums, so doch möglicherweise mit einem Prozesse, und das ist bekanntlich immer eine unangenehme Sache.

Für uns haben aber die eben referirten gerichtlichen Verhandlungen dadurch jetzt eigenthümliches Interesse, weil wir in den Stand gesetzt sind, ein von Rossini eigenhändig ausgestelltes, gerichtlich vollkommen legalisirtes Dokument mitzutheilen, welches nicht nur seiner Seits das rechtmässige Verlagsrecht des Stabat mater feststellt, sondern auch den musikalischen Inhalt desselben angibt. Aus Vergleichung dieser Inhaltsangabe mit der vor uns liegenden Cranz'schen Ausgabe des Werkes

ergibt sich nun, entweder: dass Rossini, wie die Herren Troupenas u. Comp. in den gerichtlichen Verhandlungen angeführt, wirklich Veränderungen mit der Komposition vorgenommen hat, oder: dass in die Cranz'sche Ausgabe Stücke aufgenommen sind, die nicht hineingehören. Wir werden darauf später zurückkommen. Hier das Dokument im französischen Original und in deutscher Uebersetzung.

Original.

Je soussigné Gioachimo Rossini compositeur de Musique actuellement à Bologna, déclare avoir cédé en toute propriété, de commun accord avec Mr Troupenas et compagnie, éditeurs de musique a Paris, pour toute l'Allemagne, à Messieurs les fils de B. Schott, éditeurs de musique a Mayence, a l'exclusion de tout autre en Allemagne, la musique d'un Stabat, que j'ai composé renfermant dix morceaux comme suit:

Uebersetzung.

Ich, der unterzeichnete Komponist Joachim Rossini, gegenwärtig in Bologna, erkläre hierdurch, dass ich in Uebereinstimmung mit Herrn Troupenas u. Comp., Musikverlagshändler in Paris, den Herren B. Schott's Söhne, Musikverlagshändler in Mainz, für ganz Deutschland, mit Ausschluss eines jeden andern in Deutschland, die Musik eines Stabat, welches ich componirt habe und welches aus folgenden zehn Nummern besteht:

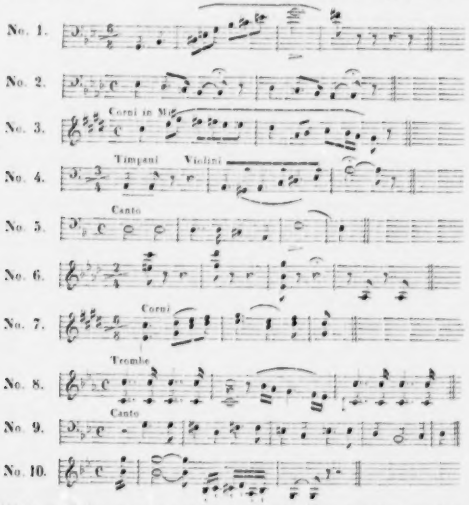

J'affirme n'avoir cédé le dit Stabat à aucun autre en Allemagne; en consequence je déclare fausse et contrefaite toute édition gravée par d'autres éditeurs que Messieurs les fils B. Schott, me reservant d'en poursuivre les auteurs, comme faussaires et contrefacteurs. En foi de quoi, Bologna le 27. Novembre 1841. Fait double entre les parties.

Approuvé l'écriture ci-dessus

Gioachimo Rossini.

zum vollen Eigenthum abgetreten habe. Ich erkläre, dass ich das genannte Stabat an weiter Niemanden in Deutschland abgetreten habe und erkläre deshalb eine jede von andern Verlagshandlungen als der der Herren B. Schott Söhne gedruckte Ausgabe für falsch und Nachdruck, indem ich mir vorbehalte, die Herausgeber als Fälscher und Nachdrucker zu belangen. Zu dessen Urkund, Bologna den 27. November 1841. Für die Parteien doppelt ausgefertigt.

Die vorstehende Schrift genehmigt

Joachim Rossini.

Nach einer solchen entschiedenen Erklärung Rossini's hat man wohl alle Ursache, vorsichtig zu sein in der Beurtheilung eines Werkes, das zwar seinen Namen trägt, aber jedenfalls ohne sein Vorwissen und seine Einwilligung publicirt worden ist. Wir rühmen uns nicht, Rossini so genau zu kennen, dass wir überall bei jedem Stücke, das seinen Namen trägt, verbürgen möchten, es sei wirklich von ihm oder nicht; er hat oft genug schon bewiesen, dass ihm jede Form, jede Manier, ja jeder Styl bequem und geläufig sei, und dass er, wenn er wollte, hierin wohl den Geübtesten täuschen könnte. Indess darf man gewiss mit Recht erwarten, dass in seiner ersten grössern Kirchenkomposizion, mit welcher er öffentlich hervortritt, das Beste, was er in dieser Art zu geben vermag, enthalten sein werde. Von dieser Ansicht ausgehend, sind uns denn auch, noch bevor wir den Inhalt des obigen Dokuments kannten, schon manche Stücke der vorliegenden Ausgabe des Stabat mater aufgefallen, an deren Aechtheit wir zweifeln mussten, weil sie entweder an sich, oder wenigstens im Verhältniss zu den übrigen Sätzen so werthlos sind, dass man sie wohl nicht Rossini zur Last legen darf. Das obige Dokument scheint unsere Vermuthung zu bestätigen, die wir später bei den betreffenden Stücken specieller angeben werden. Der *erste* Satz der Cranz'schen Ausgabe ist ein Andante (⅔) in G moll, dessen Anfangsnoten mit den unter No. 1 in obigem Dokumente angegebenen vollkommen übereinstimmen. Es ist jedenfalls von Rossini, dessen Eigenthümlichkeiten überall klar hervortreten, und entschieden eines der besten Stücke des ganzen Werkes. Nach einem längeren einleitenden Instrumentalsatze (es liegt uns, wie schon gesagt, nur ein Klavierauszug vor) beginnt der Gesang im Bass mit dem einfachen Thema:

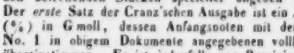

das in kurzer kanonischer Führung bald in die Quinte leitet, aus welcher auf acht Rossini'sche Weise ein Zurückgehen in die Tonica erfolgt, und das zweite Hauptmotiv eintritt.

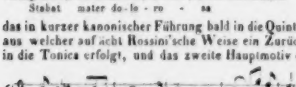

Auch hier ist von einer weiten, künstlichen Ausführung nicht eben die Rede; der vierstimmige Gesang bewegt sich gleichmässig und schmucklos, nur einmal von einem kurzen Tenorsolo unterbrochen, fort bis zum Ende; die Stimmführung ist immer leicht und fliessend und im Ganzen korrekter als man es sonst bei Rossini wohl findet. Gegen das Ende hin reihen sich noch einmal die Hauptmotive in engerer Führung an einander und die Einleitung des Satzes bildet zugleich dessen Schluss, so dass hierdurch das Ganze nicht nur gut abgerundet und in sich vollendet erscheint, sondern auch an Wirkung sehr gewinnt, die nebenbei durch manche harmonische Feinheiten, welche nur ein wirklich bedeutendes und ausgebildetes Talent so leicht und natürlich an den rechten Platz hinstellen kann, nicht wenig gefördert wird. Wir geben hier eine kleine Probe aus dem Schlusse des Satzes:

Hin und wieder tritt in dem Stücke ein anscheinend zweiter Chor hinzu; die Cranzsche Ausgabe, überhaupt nicht sehr genau, ist auch hier ohne alle Bezeichnung, ob vielleicht der Gesang aus 4 Solostimmen mit Chor oder aus 2 getheilten Chören bestehen soll. Jedenfalls ist der hinzutretende Chor überall nur eine Verdoppelung der übrigen Stimmen und somit nur als einfache Verstärkung anzusehen und zu behandeln.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dramatisch-musikalische Akademie.

Berlin, im Decembr 1841. Am 4. November 1841 wurde im königl. Opernhause mit allerhöchster Genehmigung zur Feier der vor 100 Jahren geschehenen Grundsteinlegung dieses, unter Friedrich den Grossen Auspicien im zweiten Jahre seiner Regierung gegründeten Kunsttempels mit der bedeutsamen Inschrift: „*Apollini et Musis*," eine musikalisch-dramatische Akademie von dem Gesammtpersonale der königl. Schauspieler zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, die durch den Reichthum, den theilweisen Kunstwerth und die grosse Mannigfaltigkeit der gewählten Gesang- und Instrumentalstücke eine so überaus grosse Theilnahme fand, dass am folgenden Tage diese Unterhaltung für Rechnung der königl. Theaterkasse wiederholt werden musste.

Der Gedanke, in zehn Decennien die Fortschritte der dramatischen Musik vorzuführen, ist an sich lohnenswerth, doch in Hinsicht der *Wahl* und *Zusammenstellung* der Musikstücke hätte sich unsers Erachtens Zweckmässigeres und Geschmackvolleres leisten lassen, um die *Entwickelung* der *Opern*-Musik darzuthun. Hiezu war

es auch nicht genügend, blos *deutsche* Komponisten von Geburt zu wählen, da ohnedies die für die ersten 50 Jahre gewählten grossen Opern in *italienischer* Sprache gesetzt sind!

Ueberdies hätten auch solche bedeutende Tonsetzer, wie Naumann, Righini und B. A. Weber als preussische Kapellmeister, Joseph Weigl (der Komponist der „Schweizerfamilie" und vieler italienischen und deutschen Opern), endlich aus neuerer Zeit Lindpaintner, Marschner, Reissiger u. A. nicht vergessen werden müssen. Dann aber dürften auch die *italienischen* und *französischen* Komponisten, insofern sie eine *eigene* Geschmacks-*Epoche* begründeten, nicht ausgeschlossen sein. Wir zählen hiezu: Paesiello, Cimarosa, *Cherubini* der uns Deutschen durch seinen „Wasserträger," „Lodoiska," „Elisa" und „Faniska," letztere sogar zu Wien in deutscher Sprache komponirt, näher steht), ferner Mehul, *Spontini* (dessen „Vestalin" und „Fernand Cortez" auf deutschen Bühnen entschieden wirkten), Boieldieu, endlich *Auber* (wegen der „Stummen von Portici"), *Rossini*, welcher in Italien eine völlige Umgestaltung des Opernstyls bewirkte, die auch auf Frankreich, England und Deutschland den entschiedensten Einfluss ausübte, Bellini und *Meyerbeer*. Letzterer wegen seiner auch in Deutschland entschiedene Sensation erregenden Opern: „Robert der Teufel" und „Die Hugenotten."

Doch würde es allerdings nicht möglich gewesen sein, von *allen* diesen Tonsetzern auch nur Bruchstücke ihrer Kompositionen an *einem* Abende vorzuführen. Dagegen wäre es aber auch nicht erforderlich gewesen, zur Charakterisirung der älteren Operozeit ausser Graun noch Händel und Hasse (und *Naumann nicht*, der doch ausdrücklich für das Berliner Theater die Opern Medea und Protesilao setzte) in ganz gleichförmiger Manier aufzustellen. Ferner wäre es in ästhetischer Hinsicht geschmackvoller gewesen, in jeder Abtheilung von 50 Jahren zuerst die Musikstücke aus *ernsten* Opern und dann die aus *komischen* Singspielen zu Gehör zu bringen, statt beide Gattungen mit einander zu vermischen, was fast als eine Persiflage oder Travestie der seriösen Opergesänge und als quodlibetartige Mischung erschien, deren burleske Wirkung allerdings nicht ausbleiben konnte, und die auch ihr Publikum fand. — Wir gehen jetzt zu den einzelnen Musik- und Gesangstücken über. Zur Einleitung des *ersten* Theils wurde zu Ehren des Königs Friedrich 2., als *Gründers* des königl. Opernhauses, die von dem erhabenen Beschützer der Tonkunst selbst komponirte *Ouverture* zu dem italienischen Schäferspiel: „Il Re pastore" ausgeführt, welches den 3. August 1747 in der Orangerie zu Charlottenburg, unter Mitwirkung der berühmten Sängerin Astrua aufgeführt ward. (Diese Ouverture befand sich in der Sammlung des Musikgelehrten Herrn *Dehn*, und ist im August 1840 von der Verlagshandlung Trautwein u. Comp. in der Original-Partitur, im Arrangement für Militairmusik und für Pianoforte zu 2 und 4 Händen herausgegeben. Der Styl der Komposition ist erhaben und glänzend, ganz nach Graun's Weise.) Ein von Dr. *Fr. Förster* gedichteter, von Mad. *Crelinger* trefflich gesprochener Prolog stellte die Vorzüge der deutschen Tonkunst im Allgemeinen dar, und bezeichnete Händel, Gluck, Bach (welchen Bach?) und Mozart als Epoche machende, deutsche Opernkomponisten. Nun folgten die gewählten Kompositionen, beginnend vom Jahre

1741, mit einem *Chor* aus der Oper Cleopatra und Cäsar von Graun, mit welcher im December 1742 das hiesige königl. Operuhaus eröffnet wurde, worauf ein *Duett* aus derselben Oper in italienischer Sprache folgte*). Sehr komische Wirkung machte es, Dem. *Hähnel* als Cäsar mit gewaltigem Helm und Federbusch, im alten Hofcostume mit Haarbeutel, frisirt und gepudert, Cleopatra (Dem. *Schultzer*) im Reifrock mit dem Scepter in der Hand und, nebst Gefolge, ganz antik coiffirt, zu erblicken. Auch der Gesang erschien fast als Parodie. Eine ganz im strengen Styl geschriebene Ouverture zur Oper „Parthenope" von Händel, eine Bassarie aus derselben Oper, von Herrn *Fischer* gesungen, demnächst eine *Sarabande*, im Costüme der Zeit von Mad. *Tagliani*, Dem. *Wagan*, den Herren *Stollenwüller* und *Tagliani* sehr zierlich getanzt, mit schon ihrer Zeit vorschreitender Musik von Gluck, bezeichneten das Decennium von

1751 bis 1761. Das Letztere eröffnete eine Ouverture aus Hasse's Oper: „Didone abbandonata" und eine reichfigurirte Tenorarie aus „Olympiade" von Hasse (natürlich Alles noch italienisch), welche Herr *Mantius* mit grosser Kunstfertigkeit und vollkommenen Trillern, dem Styl angemessen, vortrug. Um nun den Ursprung der deutschen Operette anzudeuten, sang Dem. *Grünbaum* recht naiv Hanuchens Lied aus Weisse's Singspiel: „Die Jagd" mit Musik von Hiller: „Als ich auf meiner Bleiche," was durch einfache Gemüthlichkeit einen recht angenehmen Eindruck machte. Schon früher als 1771 hatte *Gluck's* strahlende Sonne im Reich der Töne aufgehen können, da derselbe die Oper Orfeo ed Euridice in italienischer Sprache bereits 1764 in Wien zur Aufführung brachte, welche freilich in der französischen Umarbeitung erst am 2. August 1774 auf der Pariser grossen Opernbühne (Orpheus für den Tenor umgeschrieben) erschien. Es wurde nun in deutscher Sprache der klagende Anfangschor der genannten Oper mit der folgenden Scene des Orpheus (Alt), in Gdur transponirt, von Dem. *Hähnel* sehr gefühlvoll gesungen, wobei die Echo-Ritornelle des zweiten Orchesters *hinter* der Bühne eine eigenthümliche Wirkung machten. Zu sehr mit diesem Gesangstück voll edler Empfindung kontrastirend war die unmittelbar darauf folgende burleske Scene aus Schenk's „Dorfbarbier."

Das Decennium 1781 eröffnete *Joh. Fr. Reichardt* mit einer ziemlich trockenen Ouverture (ohne Schluss) zum Duodram „Ino." Weshalb war denn nicht lieber die

*) Nach dem chronologisch geordneten Verzeichniss, welches der Berliner Hofkomponist *J. Fr. Agricola* 1756 in *Marpurg's* historisch-kritischen Beiträgen, Band 1, Seite 79 u. f. mittheilte, wurde das Opernhaus mit: *Rodelinde* — Dichtung von Bolli und Bottarelli, Musik von Graun — im Carneval 1742 eröffnet. Das Jahr darauf — 1743 — wurde Graun's: *Cleopatra* und Hasse's: *La Clemenza di Tito* — Poesie von Metastasio — aufgeführt. *Anmerk. der Redaction.*

effektvolle Ouverture zur Oper Brennus gewählt, da gleich darauf die berühmte Bassarie: „Roma superba" aus dieser Oper (für den verstorbenen Louis Fischer geschrieben), von Herrn *Böttcher* recht kräftig und fertig, nur in der Tiefe mit zu gepresstem Ton gesungen, folgte? — Auch Reichardt's (des königl. preuss. Kapellmeisters) spätere Ouverturen zu „Protesilao," Gotter's „Geisterinsel," „Rosmonda" u. s. w. sind weit wirksamere Musikstücke, der werthvollen Ouverturen von Naumann zur Oper Medea, von Righini zu Tigranes u. s. w. nicht zu gedenken! — Obiger grandiosen Bravourarie, die gleich der berühmten, von Graun für die Mara geschriebenen Sopranarie: „Mi pavenli" zu den formellen Kunststükken ihrer Zeit gehört und deshalb merkwürdig bleibt, folgte eine Buffoarie nebst Duett aus von Dittersdorf's zu ihrer Zeit sehr beliebten Operette: „Der Doktor und Apotheker" (welche noch jetzt, gut ausgeführt, gefallen würde, wie wir dies zu Spitzeder's Zeit erlebten), von den Herren *Blume* und *Wauer* mit drastischer Komik zur allgemeinen Ergötzlichkeit dargestellt. Eine wahre Herzstärkung und geistige Erhebung gewährte die 1791 (etwas zu spät) einleitende Ouverture zu „Belmonte und Konstanze" von Mozart. Da diese Ouverture indess in die Oper übergeht, so hätte zweckmässiger wohl die erste (in der Ouverture bereits angedeutete) Arie des Belmonte folgen können, als das, erst nach dem Maskenterzett rhapsodisch beginnende Bruchstück des ersten Finale der Oper *Don Juan*, dessen weibliche Besetzung verändert war, so dass Dem. *Schultze* die Donna Anna, Dem. *Hofkuns* die Elvira und Dem. *Grünbaum* die Zerline sang. So endete denn der erste Theil der dramatischen Akademie, in einzelnen Umrissen den Zustand der Oper von 1741 bis 1791 repräsentirend. Schon in Hinsicht der Zeitdauer erschien es angemessen, das zweite halbe Säkulum um so mehr kürzer darzulegen, als solches den Zeitgenossen bekannter ist.

Ein Marsch von der Komposition des verstorbenen Königs Friedrich Wilhelm 3. eröffnete den zweiten Theil, dem ein Festprolog von *L. Rellstab*, von Fräulein *Charlotte v. Hagn* gesprochen, folgte. Die Dichtung bezog sich auf die beiden Heroen der dramatischen und Instrumentalmusik: *Mozart* und *Beethoven*.

1801 brachte uns die liebliche Arie der Myrrha aus Winter's „unterbrochenem Opferfest": „Ich war, wenn ich erwachte" u. s. w., von Dem. *Schultze* sehr angenehm gesungen, nebst dem naiven Quartett von weiblichen Stimmen: „Kind, willst du ruhig schlafen," zu Gehör. Weshalb dies noch immer werthvolle deutsche Singspiel vom Repertoir der hiesigen Bühnen (wie auch Cherubini's „Wasserträger", Lodoiska, Faniska und Ali Baba) entfernt bleibt, ist nicht wohl einzusehen.

1811 wurde durch Beethoven's stürmisch da Capo verlangte Ouverture zu Egmont und ein Duett des Pizarro und Rocco aus der Oper Fidelio bezeichnet. Die hierauf folgende komische Scene des Tapezier Martin aus Himmel's Fanchon hätte mit dem Originaldialog und Gesangtext: „Die ganze Welt ist ein Orchester" und an anderer Stelle wahrscheinlich noch mehr effektuirt, als die bisher nicht recht gehörigen Seitenblicke auf die zeitige Richtung des Geschmacks an italienischer Opernmusik. 1821 bezeichnete treffend die Eröffnung des neuen Schauspielhauses durch K. M. von Weber's eine neue Epoche begründenden „Freischütz." Aus dieser echt deutschen, volksthümlichen Oper wurde der Jägerchor ausgezeichnet gut, und ein Terzett aus dem ersten Act mit Chor gesungen. In diesem Decennium hätte auch ein Gesangstück aus „Euryanthe" und die Ouverture zu „Oberon" nicht fehlen sollen, um Weber's dramatisch-lyrisches Talent vollständig zu bezeichnen.

1831. Ouverture aus der Oper Faust von Spohr, Arie von Nadori (Herr *Mantius*) und dessen Duett mit Amazili (Dem. *Schultze*) aus Jessonda. Beides sehr schöne Musikstücke, obgleich früher komponirt. Hieher hätten Auber's „Stumme von Portici" und Meyerbeer's „Robert der Teufel" chronologisch richtiger gepasst, da beide Opern bedeutend auf den Geschmack ihrer Zeit einwirkten. Als ein zwar nicht rein dramatisches, doch musikalisch höchst bedeutsames Instrumentalstück romantischer Gattung wurde,

1841 bezeichnend, die auch bereits viel früher komponirte Ouverture zu Shakespeare's „Sommernachtstraum" von F. Mendelssohn-Bartholdy trefflich ausgeführt. Ein Pas de deux aus dem Ballet: „Die Sylphide" mit Musik von Mayseder, von Herrn und Mad. *Taglioni* getanzt, zeigte die Tanzkunst im modernen Geschmack, und die Scene des van Bett aus Lortzing's komischer Oper: „Czaar und Zimmermann" (Akt 3) machte den Beschluss dieser interessanten, überreichen Unterhaltung, welche einen Totaleindruck nicht begründen konnte, indess durch ihre Mannigfaltigkeit anziehend wirkte.

Und so verdienen die Veranstalter dieses musikalisch-dramatischen Panoramas denn vollkommen den reichlich gespendeten Beifall für dies gewiss sehr mühsame, mildthätige Unternehmen.

Leipzig, den 31. Decbr. 1841. Wir haben schon angezeigt, dass Herr *Franz Liszt* am 13. Decbr. d. J. ein eigenes sehr besuchtes Concert im Saale des Gewandhauses gegeben, auch daselbst am 16. Decbr. im Abonnement-Concert gespielt hat, und theilen jetzt noch einiges Nähere hierüber mit.

Das Repertoir des Lisztschen Concerts bestand in: Sextett von Hummel. — Rheinweinlied von Herwegh, komponirt von Liszt. — Phantasie über Themen aus Don Juan, komponirt und vorgetragen von Liszt. — Lied aus Goethe's Faust für Mannerstimmen komponirt von Liszt. — Adelaide von Beethoven und Erlkönig von Franz Schubert, für das Pianoforte übertragen und gespielt von Liszt. — Hexameron, für zwei Pianoforte eingerichtet von Liszt, gespielt von ihm und Frau Dr. *Klara Schumann*.

Wir haben nicht nöthig, uns über die Leistungen des Herrn Liszt wiederholt ausführlicher auszusprechen, da dies bereits bei seinem früheren Aufenthalte in Leipzig (vgl. No. 13 u. 14 dies. Zeit. v. Jahr 1840) geschehen und unsere Meinung in jeder Hinsicht dieselbe geblieben ist. Auch die Leistungen des Herrn Liszt sind

sich gleich geblieben und bei seiner nun einmal eingeschlagenen, entschieden ausgeprägten Richtung im Spiel sowohl wie in der Komposition, deren Charakter bei ihm eine nothwendige Folge des ersteren ist, kann von einem Vor- oder Rückschreiten, von einer wesentlichen Veränderung in künstlerischer Hinsicht wohl überhaupt bei ihm nicht oder wenigstens so bald nicht die Rede sein. Seine ausserordentliche Technik (was diese betrifft, ist Herr Liszt ohne Widerrede ein Talent ersten Ranges) und die grossen Erfolge, welche er damit bereits erreicht hat auch im Allgemeinen vielleicht noch lange erreichen wird, haben allen seinen produktiven wie reproduktiven Leistungen einen Charakter aufgeprägt, dessen höchstes Streben eben nur in diesen augenblicklichen glänzenden Erfolgen besteht. Es ist dies leider die Tendenz der neuesten Virtuosität überhaupt, und im Grunde kann man ihr wohl auch nicht sehr verdenken dass sie mit dem Ruhme der Gegenwart geizt, da sie gewiss sein darf dass die Nachwelt ihr keine Kränze flicht. Die einzige grössere Komposition, welche Herr Liszt in seinem Concert vortrug, war das schöne Sextett von Hummel, das er in einigen Theilen zwar vortrefflich, im Ganzen aber doch nicht so wirkungsvoll spielte, als man wohl erwarten konnte. Es liegt der Grund hiervon unstreitig mit darin, dass sein Spiel, so zu sagen, viel zu egoistisch ist, dass er hauptsächlich immer nur sich geltend machen will, die Komposition für diesen Zweck zurichtet, Einzelnes besonders heraushebt, Anderes wieder fallen lässt und dadurch ein fremdes Element in dieselbe bringt, das schon deshalb nicht wohlthut, weil es den natürlichen schönen Fluss derselben stört und den Zuhörer zu keinem ruhigen Genusse kommen lässt. Ausserordentlich schön und in jeder Hinsicht meisterhaft spielte Herr Liszt dagegen seine Phantasie über Themen aus Don Juan, die auch als Komposition sehr wirksam und jedenfalls eine seiner besten und glücklichsten ist. Die Einleitung enthält Themen aus der letzten Scene des Don Juan, an welche sich das ganze Duett „La ci darem la mano" schliesst, in welches einige sehr feine Spieleffekte verwebt sind; das Champagnerlied bildet den Schluss und wird auf geschickte Weise zu ausserordentlich brillanter Wirkung gebracht. Es kommen in dieser Phantasie Schwierigkeiten vor, in deren leichter Ausführung vielleicht nur Wenige Herrn Liszt es gleich thun dürften. Die Uebertragungen der Adelaide und des Erlkönigs sind bekannt, ebenso dass Herr Liszt namentlich mit der letzteren immer grossen Effekt macht. Wir haben schon früher darüber gesprochen, auch über das Hexameron, das Frau Dr. Klara Schumann wiederholt mit Herrn Liszt vortrug. Wir vergleichen nicht gern; aber wo die Komposition so sehr gegen die Ausführung zurücksteht, wie hier, und man also auf letztere fast allein angewiesen ist, kann es nicht ganz vermieden werden, und da müssen wir allerdings gestehen, dass uns das ruhige, schöne, korrekte und feine Spiel der Frau Dr. Schumann wohler gethan hat, als das Hineinstürmen und Uebertreiben des Herrn Liszt, das, so staunenswerth es an sich auch immerhin sein mag, doch nicht selten eine ziemlich unkorrekte Ausführung zur Folge hat und die Grenzlinie des Schönen gar oft sehr überschreitet. Der Beifall des Publikums war übrigens stürmisch. Was die in diesem Concerte ausgeführten Gesangstücke betrifft, so haben wir das Rheinweinlied von Herwegh, komponirt von Herrn Liszt, schon in dem Bericht über das Concert der Frau Dr. Schumann besprochen. Das Lied aus Goethe's Faust, für Männerstimmen komponirt von Herrn Liszt, war das Lied mit Chor in Auerbach's Keller: „Es war eine Ratt' im Kellernest"; man wird uns wohl zugeben, dass die Wahl eines solchen Textes für den öffentlichen Vortrag in einem Concertsaal mindestens sehr unpassend zu nennen ist. Die Komposition behandelt das Lied durchweg vierstimmig, ist aber ohne besonderes Interesse, und der geringe Effekt war daher nicht weniger Folge hiervon als von dem Texte des Liedes. — Ein Tenorist, Herr *Pantaleoni*, sang in diesem Concerte mit vielem Beifall eine italienische Arie mit Pianofortebegleitung; seine Stimme ist schon ziemlich passirt, seine technische Ausbildung aber in mancher Hinsicht ausgebildet und sehr zu loben.

Das zehnte Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses enthielt: Symphonie von W. A. Mozart (Cdur mit Schlussfuge). — Scene und Arie aus „Romeo" von Bellini, gesungen von Fräul. *Pauline Lang* aus Karlsruhe. — Concert für Pianoforte von Beethoven (Esdur), vorgetragen von Herrn *Franz Liszt*. — Jubelouverture von K. M. v. Weber. — Wanderlied von Proch, gesungen von Fräul. *P. Lang*. — Das deutsche Vaterland von Arndt, für Männerchor komponirt von Fr. Liszt. — Phantasie über Motive aus „Robert le diable", für das Pianoforte komponirt und vorgetragen von Herrn Fr. Liszt.

Wenn dieses Concert auch nichts weiter als die drei Meisterwerke von Mozart, Beethoven und Weber gebracht hätte, dürfte man es immerhin ein ausgezeichnetes nennen, zumal da diese Werke uns in trefflichster Ausführung geboten wurden. Die Symphonie und Ouverture gingen unter Herrn Concertmeister Davids Leitung so vorzüglich und erhielten so lebendigen Beifall, dass das Publikum sich kaum ohne Wiederholung der Ouverture beruhigen liess. Am meisten gespannt war man aber allgemein auf den Vortrag des Beethovenschen Concerts durch Herrn Liszt, der bisher bei uns noch nicht eine einzige Pianofortekomposition Beethovens öffentlich gespielt hatte. Die Ansprüche an solche Leistungen sind hier an sich schon sehr gross und um so schwerer zu befriedigen, weil wir seither gewohnt waren, Beethovens Meisterwerke durch F. Mendelssohn-Bartholdy nach allen Seiten hin in höchster Vollendung zu hören. Um so erfreulicher ist es uns daher, sagen zu können, dass Herr Liszt nicht nur mit allgemeinem Beifall sondern auch in der That vortrefflich gespielt hat. Können wir uns auch mit den willkürlichen Veränderungen, die er hin und wieder auch hier mit der Pianofortepartie, um sie vielleicht brillanter zu machen, vornahm, nicht einverstanden erklären, so lassen wir das doch gern dahin gestellt sein, nicht nur, weil es im Allgemeinen mit Geschmack geschah und die Wirkung des Ganzen nicht eben sehr minderte, sondern auch, weil die Auffassung

(Zu No 4.)

man es aber auch dem Liebhaber englischer kolorirter Kupferstiche nicht übel nehmen darf, wenn er es gar nicht sehen mag.

Die Arie: Du zerschlägst sie mit eisernem Zepter u. s. w. ist sehr seltsam. Sie ist in A moll geschrieben, und an sie schliesst sich das weltberühmte Halleluja, in D dur, für welches Händel den Jubel der Trompeten und Pauken aufgespart hat. Ueber diese Gloria des Oratoriums und seines Schöpfers lass mich kurz seyn, Anton. Welche Worte gäben auch nur einen Schattenriss davon? Zudem ist das Chor bekannt, und einzeln überall gegeben, auch überall mit Triumph aufgenommen worden. Hier kann man sich überdies auf das Gefühl jedes nicht ganz stumpfsinnigen Menschen verlassen, und keiner bedarf einer Handreichung. Das Chor besteht, ausser einigen bedeutenden Nebensätzen, aus vier Hauptgedanken. der jubilierende zum Halleluja, der prächtig-erhabene zu den Worten: Der Herr, der Allmächtige, regieret; der schauerlich-erhabene zu der Stelle: Die Reiche dieser Welt sind nun Reiche unsers Herrn und seines Christ, und endlich der muthig-stolzierende: Und Er regiert von nun an auf ewig! Wie nun aber jeder von ihnen für sich geführt, wie bald dieser mit jenem, bald jener mit diesem zusammengestellt erscheint, wie am Ende Alles Eins wird, und die Trompeten und Pauken, erst unterstützend, dann in der Figur des „Halleluja," und endlich gar frey dareinschmettern und darein donnern: das — das Alles musst Du hören, und immer wieder hören, und Dich daran erheben und den Muth dadurch befestigen, und den Glauben an die Grösse des Menschen, wie sie sich auch darlegt in der Unermesslichkeit gerade dieser Kunst, die mehr, als jede andere, seine freye Schöpfung ist.

Ich bin nicht im Stande, hier noch weiter abzuschreiben. — Mit dem Halleluja schliesst sich der zweyte Theil des Oratoriums. Meine Bemerkungen über den dritten Theil gebe ich Dir schon ein andermal. Aber ich kann Dir auch jetzt nicht erzählen, was bey jenem Besuch vorfiel, obschon ichs versprach. Wahrlich, sodann ich mich in dieser Stunde wieder in Händels Welt der Wunder versetzt habe, dünkt mich alles, was wir Menschen nun so im gemeinen Wesen reden und thun, auch das Interessanteste, so kleinlich und wunderlich, dass ich nicht viel Gerede davon machen kann.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Auf Veranlassung der Michaelismesse haben wir in Leipzig folgende fremde Virtuosen gehört:

Mad. Buschmann sang mehrere Bravourarien. Sie besitzt eine sehr biegsame Stimme, eine ungemeine Höhe, Sicherheit in dem Schwierigen, was sie gern anbringt, schätzbare musikalische Kenntnisse — aber das nicht, wodurch dies alles erst angenehmen Eingang findet und sich dem Gefühl anpreiset: wohlthuenden Ton und sonore klare Stimme. Sie wird auf einige Zeit hier bleiben und vielleicht auch in der Oper singen.

Hr. Crusius, königl. Schwedischer Kammersänger — ein Tenor von seltener Schönheit, und eine Methode des Vortrags, wie sie ebenfalls keineswegs gemein ist. Seiner Stimme (die aber durch einen unbequemen Zufall am Tage des Konzerts etwas heiser war) könnte dieser Sänger Alles zumuthen, und nirgends würde sie ihn verlassen — denn was lässt sich mit solcher Verbindung von Anmuth und Kraft, mit solcher Gewandtheit, solchem Umfang u. s. w. nicht durchsetzen: aber er hat gründliche Schule genug, um ihr nichts abzunöthigen, was sie nicht ganz glücklich und mit dem Anschein von Leichtigkeit leistete, auch einer einfachen, aber edlen Manier des Vortrags treu zu bleiben, und vor allem das nicht zu vernachlässigen, worin Natur und Kunst, als in dem Ersten alles guten

der Komposition edel und würdig, und der Vortrag meist von jener Pietät durchdrungen schien, die immer auf ächten Kunstsinn schliessen lässt. Das hat uns wahrhaft erfreut, und um so mehr, als wir es am Wenigsten erwartet hatten. Wir halten diese Leistung des Herrn Liszt entschieden für die beste und werthvollste, die wir je von ihm gehört. Stand sie auch in geistiger acht künstlerischer Hinsicht nicht auf gleicher Höhe mit Mendelssohns derartigen Leistungen und erreichte sie nicht deren tiefe, nachhaltige Wirkungen, so war sie dennoch eine Kunstleistung im wahren Sinne des Wortes, die Herrn Liszt in den Augen jedes gebildeten Kunstfreundes unendlich höher stellt, als alle seine übrigen von der Menge bewunderten Produktionen.

Fräul. *Pauline Lang*, eine junge, ziemlich ausgebildete Sängerin, mit guter klangvoller Mezzosopranstimme, sang die bekannte Arie aus Romeo von Bellini recht lobenswerth; auch der Vortrag des Wanderliedes von Proch (mit Pianoforte- und Vcello-Begleitung) gelang ihr recht gut. Ihre Intonation ist rein und sicher, ihre Koloratur im Ganzen aber noch wenig ausgebildet. die Aussprache deutlich und in den Vokalen besonders gut; bei fleissigem Studium wird Fräul. Lang recht bald eine sehr brauchbare und tüchtige Sängerin werden, wie sie schon jetzt eine recht angenehme Erscheinung ist. Das deutsche Vaterland von Arndt für Männerstimmen, komponirt von Liszt, wurde von einem sehr starken Chor, mit Rücksicht auf die zum Theil unsangbaren Schwierigkeiten der Komposition, gut ausgeführt, erhielt aber nur mässigen Beifall. Wir können auch nicht leugnen, dass uns die Komposition wenig gefallen hat. Sie ist gewiss mit dem besten Willen gemacht und voll guter Intention, am Pianoforte wird sie auch gut klingen, aber als Gesangkomposition ist sie unpraktisch und bei der breiten Ausführung und dem Durchkomponiren aller neun Verse des Gedichtes auch unwirksam. Herr Liszt wird das gewiss bald selbst finden, wenn er öfter Gelegenheit nimmt, diese Komposition öffentlich aufzuführen. Da, wie wir hören, sie im Druck erscheint, werden wir vielleicht später noch uns ausführlicher darüber aussprechen.

Am Schlusse des Concertes spielte Herr Liszt noch seine bekannte Fantasie über Motive aus „Robert le diable" und, als Zugabe, seinen Galop chromatique, den er schon bei seiner früheren Anwesenheit in gleicher Veranlassung zum Besten gab. Dass er mit diesen brillanten Effektstücken, von welchen wir übrigens den Galop der Fantasie vorziehen, den grössten Beifall erhielt, bedarf keiner Versicherung; es ist auch in der That bewundernswerth und sehr interessant, mit welcher grazivosen Leichtigkeit er z. B. im schnellsten Tempo die hierdurch noch vergrösserten Schwierigkeiten des Galops so leicht hinwirft, dass man in Wahrheit sagen kann, sie sind ihm Spiel. Das macht Jedem Freude und wird überall so grossen Beifall erregen, als es in Wahrheit verdient. — Herr *Liszt* ist von hier nach Berlin abgereist und wird von da über Warschau und Moskau nach Petersburg gehen. An glänzenden Erfolgen wird es ihm nicht fehlen; möchte er dieselben aber recht oft so trefflichen Kunstleistungen verdanken, wie er uns durch den Vortrag des Beethoven'schen Concerts geboten hat; das wird ihn als Künstler mehr ehren und seinen wahren Ruhm dauernder fördern, als alles Andere.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte *Bishop* in London ist zum Professor der Musik an der Universität zu Edinburg ernannt worden. Seine Mitbewerber waren die Herren Donaldson, Graham (der Sänger) und Dr. Wesley.

In Paris erschienene Albums auf das Jahr 1842. Album von Loisa Puget, mit zwölf Romanzen (deren eine, La fleur du ciel, von dem Beurtheiler in der *Gazette musicale* fast dem Ave Maria von Franz Schubert gleichgestellt wird?); — Album von Massini, ebenfalls mit zwölf Romanzen; — Album des jeunes pianistes von Burgmüller und Lecarpentier; — Album für Pianoforte von Fr. Hünten; — Album de Quadrilles von Verschiedenen; — Album von N. Louis etc.

Ferdinand Hiller wird diesen Winter in Rom zubringen, er beabsichtigt sein Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" dort aufzuführen.

In München soll diesen Winter Salieri's Axur, in Paris Cherubini's Wasserträger wieder einstudirt werden.

Aus Lemberg wird gemeldet, dass Spohr's Jessonda, nach zehnjähriger Pause, wieder aufgeführt und mit Enthusiasmus aufgenommen worden ist. Das dasige Konservatorium der Musik hebt sich. — Dagegen ist in Pesth eine neue Oper von Gritl nach zweimaliger Aufführung zu Grabe getragen worden.

Die Genfer Gesellschaft „Die Sprache ist ganz das Volk" hat einer goldene Ehrenmünze oder den Werth derselben (d. i. 300 Franken) für Denjenigen ausgesetzt, welcher den befriedigendsten deutschen Text zu achtzehn Chören (oder Lieder) für vier oder mehrere Männerstimmen ohne Begleitung, im Original oder in der Uebersetzung, liefern wird.

Der königl. Preuss. Kammermusikus und rühmlichst bekannte Bassposaunist *Fr. Belcke* aus Berlin benutzt den ihm gewährten mehrmonatlichen Urlaub zu einer grossen Kunstreise. In Rotterdam, Amsterdam, Harlem, Utrecht, Leyden u. s. O. fand er die lebhafteste Theilnahme. Ende Januar hofft er in Paris einzutreffen.

Das nachstehende Verzeichniss betreffend.

Wir beabsichtigen von jetzt an der allgemeinen musikalischen Zeitung *wöchentlich* ein möglichst vollständiges Verzeichniss aller neuerschienenen Musikalien, auf Musik bezüglichen Schriften, Portraits berühmter Musiker u. s. w. beizugeben und hoffen dadurch vielfachen Wünschen zu entsprechen. Um die grösste Vollständigkeit zu erlangen, sind die nöthigen Einleitungen getroffen worden. Uebrigens werden wir nur die uns wirklich vorliegenden Werke aufnehmen, um stets ganz sicher zu gehen. Komponisten, welche ein Werk in Selbstverlag erscheinen lassen, musikalische Gesellschaften und alle Anderen, welche dergleichen herausgeben, ersuchen wir um gefällige Einsendung eines Exemplars auf dem Wege des Buchhandels und werden für pünktliche Zurücksendung Sorge tragen.

Breitkopf & Härtel.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 15. December 1841 bis 4. Januar 1842.

Adam, Duo sur la dernière pensée de C. M. de Weber français et allem. av. Piano. Mainz, Schott. 27 Ngr.

Album f. 1842 enth. 12 Comp. f. d. Pfte. Mainz, Schott. geh. 2 Fl. 12 Kr.

Artot, 2 Airs variés p. Viol. av. Piano. Mainz, Schott, 1 Fl. 30 Kr.

Auber, Ouv. d. Op. Les Diamans de la Couronne p. 2 Violons. Mainz, Schott. 5½ Kr.

Auber, Potpourri a. Zanetta zu 4 Händen. Lpz., Br. u. Härtel, 25 Ngr.

Aus Lallemand, Rückblicke auf d. 3. norddeutsche Musikfest zu Hamburg. Lübeck, Aschenfeld. 1 Thlr. 8 Ngr.

Auschnabl, R. E., Divertissement sur des motifs de l'opéra: le Pré-aux Clercs p. Violin. av. Quat. Op. 13. Lpz., Hofmeister. 1 Thlr.

— Le même av. Piano. Ebd. 20 Ngr.

Bargiel, Marie mackerin. Graf u. Birt m. Pianoforte od. Guit. Mainz, Schott. 18 Kr.

Chopin, F., Tarantella p. 1 Pfte. Op. 43. Hamb., Schuberth et C. 1 Thlr.

Ciccarelli, A., Chans. de M. Em. debiran du av. P. Dresd., Meser. 5 Ngr.

— Romance. Priez pour lui, av. Piano. Ebd. 5 Ngr.

Conradi, L., Lieder u. Rom. f. Alt od. Bar. Op. 2. Berl., Hermes. 15 Sgr.

Donizetti, les Martyrs arr. p. 2 Viol. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— les mêmes arr. p. 2 Flutes. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

— Potpourri a. d. Favorite f. d. Pfte. Lpz., Br. u. Härtel. 20 Ngr.

— dto. f. zu 4 Händen. Ebd. 25 Ngr.

Dufresne, J. J. F., Museum No. 5. Pièces p. le Vcelle av. Piano sur des themes americains. Op. 157. No. 3. Dresden, Meser. 15 Ngr.

Eisold, F., 6 soviet. Lieder f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 4. Lpz., Br. u. Härtel. 20 Ngr.

Forchhammer, A. H., Les Eglantines. 3 Morceaux p. Flute et Pfte. conc. Op. 135. No. 1—3. Dresden, Meser. à 22 Ngr.

Gade, N. W., Nachklänge v. Ossian. Ouv. zu 4 Händen. Leipz., Br. u. Härtel. 22 Ngr.

Geissler, C., Neueste Orgelstücke versch. Charakters m. Rücksicht auf Fortbildung im Orgelspiel, sowie z. Gebrauche bei d. Gottesdienst. Op. 62. No. 26 d. Orgelstücken. Leipz., Br. u. Härtel. 17½ Ngr.

Gluck, C., Ritter von, Portrait. 8gr. chin. Pap. Sgr. Berlin, Trautwein u. C.

Gounod ville J. J., 6 char. Musikst. m. Zeichnn. Dresd., Meser. 3½ Ngr.

Gross, J. B., Serenade p. le Vcelle. Op. 32. Hmb., Schuberth et C. 8 Sgr.

Halevy, Potpourris a. d. Guitarrespieler f. d. Pfte. L., Br. u. Hrl. 20 Ngr.

Hamm, J. F., Nürnberger Volksfestmarsch f. d. Pfte. Nürnberg, Riegel u. Wiessner. 5 Ngr.

Haydn, Quartettes f. 2 V., A. u. B. in Partitur No. 23, 24. Berl., Trautwein u. C. geh. à 15 Sgr. netto.

Herz, H., Var. elég. av. introd. et final sur une Cavatine de Ricci p. le Pfte. Op. 121. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Herzog, 12 kleine u. leichte Vorspiele f. d. Orgel. Op. 3. Nürnb., Riegel u. Wiessner. 10 Gr.

— 24 Orgelstücke. Ebd. 20 Gr.

Hirsch, Album f. 1842. Für Gesang. 1r Jahrgang. Leipz., Böseuberg. 2 Thlr. 20 Ngr.

Hoffs, A., Ball-Spenden. 6 beliebte Tänze f. d. Pfte. zu 4 Händen. Op. 23. Berlin, Hermes. 15 Sgr.

— Der Sommer u. seine Kinder. Tänze f. Pfte. Op. 21. Ebd. 15 Sgr.

— Lieder m. Pfte. Op. 24. Ebd. 15 Sgr.

Jansa, L., Der jüngste Opernfreund. Op. 60. Ausgewählte Melodien aus d. Bauer in Melitopol v. Donizetti f. Violine m. Pfte. Wien, Haslinger. 45 Kr.

— Dasselbe f. Flöte mit Pfte. Ebend. 45 Kr.

Kalkbrenner, F., Fant. sur l'opéra: Les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 152. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Kirbe, C., Auserlesene Gesänge m. Begleitg. d. Pfte. f. Sopr. od. Tenor. No. 1, 2. 8 Sgr. No. 3, 4. 8 Sgr. No. 5 u. 6. à 8 Sgr. No. 7, 8 Sgr. No. 9, 8 Sgr. Hamburg, Schuberth u. C.

— Dieselben f. Alt od. Bariton. Ebend.

— Die süsse Ruh! Lied f. d. Pfte. allein übertragen v. Componisten. Op. 99. Ebend. 1½ Sgr.

Kummer, F. A., Soiree music p. les amateurs des Pfte. à 4 mains, Violon et Vcelle. Op. 49. No. 3, 4. Dresde, Meser. 1 Thlr. 15 Ngr.

Kummer, F. A., Reminiscences de Fr. Schubert p. Pfte. et Vcelle. Op. 50. Dresden, Meser. 1 Thlr.

— 3 Morceaux de Salon p. Pfte. et Vcelle. Op. 69. Ebend. 1 Thlr.

Lanner, J., Die Sonderlinge. Walzer. Op. 183., f. Orch. 2 Fl., f. 2 Viol. u. Bass 1 Fl., 1 Viol. u. Pfte. 45 Kr., f. Fl. u. Pfte. 45 Kr., f. Flöte u. Guitare à 20 Kr., f. Guit. 20 Kr., f. d. Pfte. zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., f. Pfte. im leichten Styl 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Carrito-Polka. Op. 190., f. Orch. 2 Fl., f. Viol. u. Pfte. 20 Kr., f. Pfte. 20 Kr. Ebend.

Laura, Orlando, 33. Psalm. Paris, Berlin, Trautwein u. C. 10 Sgr.

Liebl, C. G., Cypressen. Rhapsodien f. d. Pianoforte. Op. 64. Dresd., Meser. 20 Ngr.

Liederhalle, deutsche, Vollst. Sammlg. älterer u. neuerer Lieder und Gesänge m. mehrst. Melodien herausgegeben von Th. Täglichsbeck. 3. Jahrg. 1. Heft. Stuttgart, Göpel. 6 Ggr.

Lucca, V., Divert. sur l'opera: La Reine d'un jour à 4 mains. Op. 82. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Marschner, H., Ik ange nach Osten. Ouverture für grosses Orchester in D dur. Op. 109. Leipzig, Hofmeister. 2 Thlr. 15 Ngr.

— Grand Trio p. Piano, Violon et Vcelle. in G moll. Op. 111. Ebend. 2 Thlr. 15 Ngr.

Meyer, G., Fortuna-Contratanz f. d. Pfte. Dresd., Meser. 7½ Ngr.

Moller, Neuerschien. ist so heiter doch das Leben u. Lied m. Refrain. Wien, Haslinger. à 20 Kr.

Moller, Fr., 1te Sinfonie p. Orch. Op. 53. Lpz., Hofmeister. 5 Thlr.

Osborne et Forchhammer, Duo conc. sur un motif d'Anna Bolena p. Piano et Vcelle. Op. 41. Leipzig, Hofmeister. 27 Ngr.

— — dto. p. Piano et Violon. Ebend. 27 Ngr.

Rastrelli, J., 6 Gesänge f. Tenor od. hoh. Sopran m. Pfte. No. 1. Der Wanderer. No. 2. An Laura. Dresden, Meser. à 12 Ngr.

— 1 cond. Lied a. d. Chevalier St. Georges m. Pfte. od. Guit. Ebd. 2 Ngr.

Reber, Chanson de Thibaut. Lied des Thibaut mit Pfte. od. Guit. Mainz, Schott. 9 Kr.

Reichardt, G., Tafelgesänge für Männerstimmen. Op. 18. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 5 Ngr.

Reissiger, C. G., Pieces detachées d'une moyenne difficulté à 4 mains. Oeuv. 86. Cah. 2. 3. Dresden, Meser. à 20 Ngr.

Richter, L. F., Gebet. In deine Hände, f. Sopran u. Altstimmen m. Begl. d. Orgel od. d. Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel. 1½ Ngr.

Rietz, J., 6 Duette für d. Sopran- u. Altstimme mit Pfte. Op. 9. Hft. 1. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.

Rohm, C., Dresdner Heilbalsame für das Pfte. Dresden, Meser. 20 Ngr.

— Walzer nach Themen d. Op. Lucrezia Borgia f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Rungenhagen, C. F., Portrait. Berlin, Trautwein u. Comp.

Schuberth, C., Nocturne p. 2 Velles. av. Pfte. Oeuv. 6. Hamburg, Schuberth et Comp. 12½ Gr.

— Var. brill. p. Velle. av. Orch. Oeuv. 8. Ebend. 1 Thlr. 8 Gr.

— dto. av. Pfte. Ebend. 16 Gr.

Schmidt, H., 12 Lieder von R. Burns für 1 Singstimme mit Pfte. Op. 2. Hft. 1, 2. Leipzig, Br. u. Härtel. à 25 Ngr.

Schmitt, A., Quartetti für 2 Viol., Alt u. Velle. (mit einem Rondo brill. für die Violine). Op. 79. Hasz, Weygand u. Reuster. 2 Thlr. 15 Ngr.

Schneider, J., Scherzo p. le Pfte. Oeuv. 3. Leipz., Br. u. Härtel. 25 Ngr.

Scribe u. Saint Georges, Text zur Oper: Die Brandmauern, übersetzt von W. A. Strobtz. Mainz, Schott. 18 Kr.

Siegel, D., Leichte Var. über das Lied: Nur auch einen Walzer für das Pfte. Op. 71. Leipzig, Br. u. Härtel. 15 Ngr.

Spaeter, W., 2 Gesänge mit Pfte. Op. 39. Mainz, Schott. 45 Kr.

Spohr, L., Duo conc. p. Pfte et Violon. Oeuv. 113. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 16 Ggr.

— — p. dto. Oeuv. 114. Ebend. 1 Thlr. 16 Ggr.

— — p. d. dto. Oeuv. 115. Ebend. 2 Thlr.

Spontini, Marche triomphale de la Vestale, transcrite p. le Piano p. H. Cramer. Mainz, Schott. 27 Kr.

Strauss, J., Jubel-Quadrille. Op. 130. Für Viol. u. Pfte. 45 Kr., für Flöte u. f. Guit. à 20 Kr., f. d. Pfte. zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr., f. Pfte. im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Suchanek, F., Gr. Galop. p. le Pfte. Dresden, Meser. 5 Ngr.
— Var. brill. p. le Pfte. Ebend. 12½ Ngr.
— Sachsenlied von E. v. Römer für 1 Tenorst. mit Pfte. Ebend. 5 Ngr.
Thalberg, S., Nocturne p. le Pfte. facile. Oeuv. 35. Hamburg, Schuberth & Comp. 16 Ggr.
— Gr. Fantaisie p. le Piano sur la Sérénade et le Menuet de Don Juan. Oeuv. 42. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
Tiehsen, Kriegerlied für 1 Singstimme mit Pfte. Berlin, Trautwein u. Comp. 5 Sgr.
— 6 Gedichte mit Pfte. Op. 12. Ebend. 25 Sgr.
Verhulst, Tantum Ergo. Haag, Weygand u. Beuster. 12½ Ngr.

Wolff, E., Divert. sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Oeuv. 22. Mainz, Schott. 1 Fl.
— Boléro sur des motifs des Diamans de la Couronne p. le Pfte. Oeuv. 53. Ebend. 1 Fl. 24 Kr.
— et *de Berat, Ge.* Duo brill. sur des motifs des Diamans de la Couronne p. Pfte. et Violon. Oeuv. 36. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
Zani de Ferranti, Collect. des Oeuvres choisis p. Guitare. Cah. 5. Fant. variée s. le Carneval de Venise. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
Cah. 6. Lois de tot. Caprice. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
- 7. Fant. variée s. la Romance d'Otello. Ebend. 54 Kr.
- 8. Divert. s. 3 Romances anglaises. Ebend. 54 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

An die Herren Verleger. Um vorstehendes Verzeichniss ganz vollständig liefern zu können, erlauben wir uns, unser Circular vom 1. December v. J. in Erinnerung zu bringen und um recht zeitige Erfüllung der darin ausgesprochenen Bitte zu ersuchen.

Ankündigungen.

Einladung zur Unterzeichnung
auf
Sechs Fugen für die Orgel
von ***F. J. Kunkel,***
welche zum Subscriptionspreis von 12 Sgr. oder 54 Kr. im Verlage des Unterzeichneten erscheinen. Subscribentensammler erhalten auf 10 ein Freiexemplar.
☞ Der Erlös ist zum Besten der Mozartstiftung bestimmt.
Darmstadt. **L. Pabst.**

Nächstens erscheint bei mir mit Eigenthums-Recht:
Moscheles, Ign., Op. 105. Serenade p. Piano *seul et à 4 mains.*
— — Op. 106. Romanesen p. Piano *seul et à 4 mains.*
Leipzig, im December 1841.
Fr. Kistner.

Die
Pianoforte - Fabrik
von
Breitkopf & Härtel in Leipzig
empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, besonders ihre neuen
Concertflügel mit englischem Mechanismus
zum Preise von 500 Thalern Preuss. Courant
und bezieht sich wegen der letzteren auf die nachstehenden Urtheile der bedeutendsten Künstler.

Nach genauer Prüfung kann der Unterzeichnete die in der Officin der Herren *Breitkopf & Hartel* nach englischer Mechanik gebauten Concertflügel auf das Angelegentlichste empfehlen. In Kraft und Fülle des Tones lassen sie nichts zu wünschen übrig. An die Spielart, die etwas schwerer als die der deutschen Mechanik ist, gewöhnt sich ein einigermassen geübter Spieler in weniger Zeit. Namentlich eignen sie sich durch ihren fernenden Ton zu öffentlichen Vortragen, zu denen ich mich ihrer auch in meinen zu Dresden und Leipzig gegebenen Concerten bediente. Allen, die sich auf die Dauer versehen und Freude an ihrem Spiele haben wollen, wird mit diesen Instrumenten auf das Beste gedient sein.
Franz Liszt.

Dass ich die neuen Concertflügel mit englischer Mechanik aus der Fabrik der Herren *Breitkopf & Hartel* zu wiederholten Malen theils selbst gespielt, theils in grösseren oder kleineren Locales gehört habe, und stets sowohl durch ihre sichere und präcise Spielart und ihren angenehmen Anschlag, wie auch besonders durch ihre ausgezeichnete Tonfülle, Kraft und Nachhaltigkeit des Klanges in allen meinen Anforderungen befriedigt worden bin, dass ich sie den besten deutschen Flügeln nicht nur an die Seite setze, sondern in mancher Hinsicht z. B. zum öffentlichen Spiel den meisten andern vorziehe, und es mithin für meine Pflicht halte sie den Musikfreunden auf das dringendste zu empfehlen, bescheinige ich durch meine Namensunterschrift.
F. Mendelssohn-Bartholdy.

Die in der Pianofortefabrik der Herren *Breitkopf & Hertel* zu Leipzig gebauten neuen Concertflügel mit englischem Mechanismus habe ich wiederholt öffentlich gespielt, und in jeder Hinsicht vortrefflich gefunden. Sie zeichnen sich besonders auch durch Schönheit, Fülle und Elasticität des Tones, dessen sichere, dem starksten wie dem zartesten Anschlage gleich willige Mechanik, sowie durch dauerhafte und elegante Bauart. Es gereicht mir daher zum Vergnügen, Künstler und Kunstfreunde auf diese auch den höchsten Anforderungen genügenden Instrumente nach eigner Ueberzeugung aufmerksam zu machen.
S. Thalberg.

☞ Hierzu Beilage No. 1. Facsimile der Handschrift von S. Thalberg.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Fac-simile der Handschrift
von
S. Thalberg.

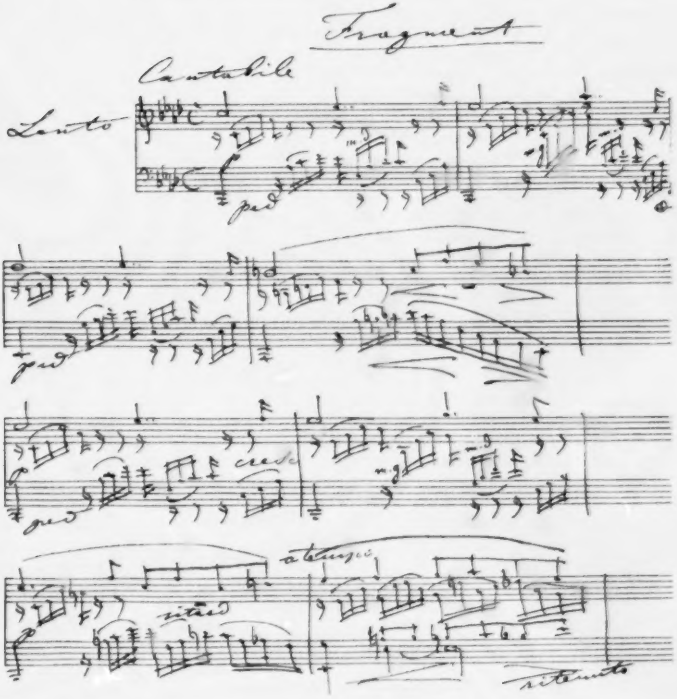

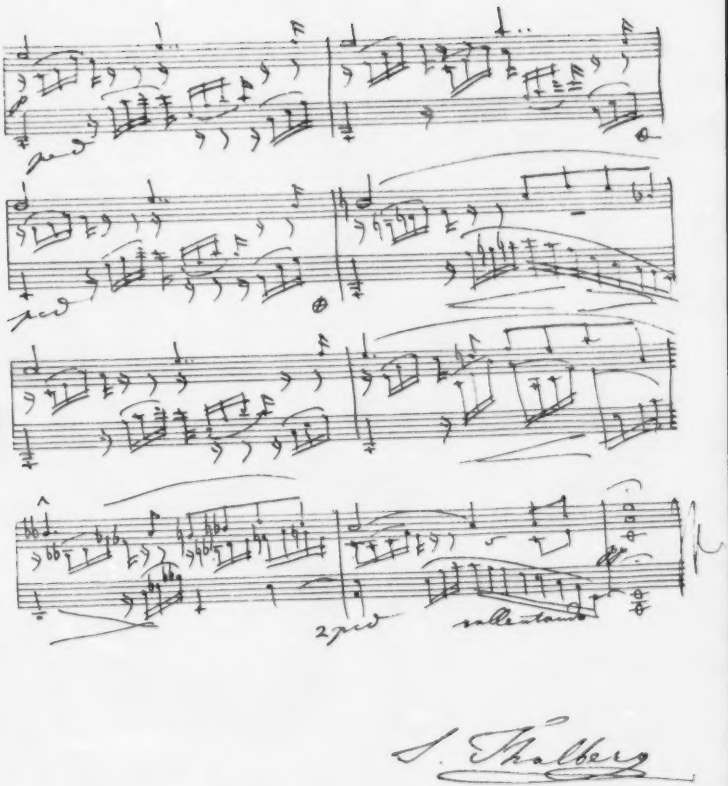

J. Thalberg

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. № 2. 1842.

Inhalt: Briefe von Goethe an Reichardt. — *Recensionen*. R. Schumanns Gesangscompositionen. Felix Mendelssohn-Bartholdy, der 95. Psalm. Rossini, Stabat mater. — Nachrichten aus Frankfurt a. M. und Leipzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Zwölf Briefe von Goethe an Fr. Reichardt.

Mitgetheilt aus der Autographensammlung des Herrn Generalconsul Clauss in Leipzig.

Vielleicht kein Tonkünstler erkannte die Bedeutung und Grösse des deutschen Dichterfürsten *Goethe* früher, als der Kapellmeister *Reichardt*. Hochachtung und Bewunderung zollte er ihm, wo er es nur vermochte, immer kehrte er wieder zu ihm hin, und nicht Worte konnte er genug finden, seine Gefühle und Empfindungen zu schildern. Hier bekennt er offen: „*Goethe* hat von jeher als Schriftsteller und Dichter mehr als jeder andere auf mich gewirkt; seine Kunstdarstellungen befriedigten jedes feinere und höhere Künstlerbedürfniss in mir und ihm verdanke ich die schönsten Aufschlüsse über das rechte Wesen der Kunst"; dort ruft er laut: „*Goethe* hat sich um jede Kunst und alle zur Kunst Berufene, vorzüglich aber auch um die Tonkunst und den ächten Komponisten höchst verdient gemacht"; hier weiss er nur auf ihn, als auf ein wahrhaft klassisches Bild hinzudeuten; dort verkündet er enthusiastisch: „Was müssen jedem ächten Künstler oder auch wahrhaft Berufenen *Goethes* vollendete Darstellungen nicht alles sein und gewähren! Für alle Lebensmomente des Künstlers von der Stunde der Einweihung bis zu seiner Apotheose finden sich in seinen Schriften erweckende, leitende, erhebende, bildende, *goldene* Sprüche." Ein jedes Gedicht suchte er von ihm zu erhaschen, und erwärmt und begeistert durch die Worte, liess er den Tönen freien Lauf und sang die herrlichen Lieder in die Ferne so treu hinaus, als wäre Wort und Ton aus einem Geist entsprungen.

Aber auch *Goethe* achtete und ehrte den feurigen, wahrhaft ästhetisch gebildeten Tonmeister, und ein Band der Freundschaft fesselte Beide längere Zeit zusammen. Klar und deutlich wird dies Verhältniss kund durch die noch vorhandenen Originalbriefe, und wir freuen uns, dem liberalen Besitzer derselben innigen Dank dafür sagend, den geehrten Lesern dieser Blätter dieselben zum erstenmal und unverkürzt mittheilen zu können. Mögen die wenigen Anmerkungen, die wir beizufügen uns gestatteten, dazu dienen, den, der sich für diese Gabe interessirt — und wer würde dies nicht? — schnell in das letzte Drittheil des verflossenen Jahrhunderts zu versetzen.

C. F. Becker.

I

W. d. 15. Juni 1789.

Für Ihren Besuch wie für Ihre Briefe, danke ich Ihnen später, aber nicht minder aus gutem Herzen und wünsche zur bevorstehenden Aufführung Claudinens das beste Glück *). Dass Sie meine Jamben vor der prosaischen Faulniss verwahrt haben, ist mir sehr angenehm. Ich möchte wissen wie sich diese Art Kunstverständige die Kunst vorstellen. Empfehlen Sie den Dialog desto mehr den Akteurs, besonders den Actricen. Sie sollen so artig seyn und besonders in der ersten Scene und in der Scene mit Rugantino recht sich angreifen. Wenn Sie es am Platz finden; so geben Sie Claudinen in meinem Nahmen einen recht schönen Kranz von künstlichen Blumen, den sie in der ersten Scene aufsetzt und Lucinden ein recht Junckermässiges Portepee von breitem Band, wie es zu ihrer Kleidung im letzten Akte passt; so eine Kleinigkeit thut manchmal wohl und vermehrt den guten Willen. Ich will Ihnen gern die Auslage ersetzen, oder sonst wieder dienstlich seyn.

Roth Krause führt die Gerüste nach meinen Entwürfen aus, ich hoffe sie noch diese Woche abzuschicken. Wenn nur der Dekorateur sie schicklich zu placiren weiss. Sonst habe ich abwesend nichts zu erinnern. Besonders da Sie auf die Kleidungen schon aufmerksam sind. Nur aber und abermal empfehle ich Ihnen die Jamben.

Tasso ist nun in der letzten Revision und geht sogleich in den Druck über. Ich freue mich dass er Ihnen und Ihrer Gattin ein paar gute Stunden machen wird.

Zu Schulzens Athalie hab ich Worte untergelegt, das heisst zu den ausgezeichneten Chören. Nach und nach thu ich wohl zum Ganzen. Cramers Unverstand geht über alle Begriffe **). Es ist sonderbar dass die

*) Die Oper wurde noch in demselben Jahre mit sehr glücklichem Erfolge in Berlin gegeben. Aber trotz dem, dass sie so höchst dramatisch von dem Dichter angelegt ist und noch jetzt für einen der besten deutschen Operntexte gehalten werden muss, erhielt sie sich nur kurze Zeit auf der Bühne, was auch in dem achten Briefe ausgesprochen wird. Auch die fast gleichzeitigen Kompositionen der Claudine von J. André, Becke, Weber u. A. traf ein gleiches Loos. Man erinnere sich übrigens, dass *Goethe* den Text 1775 zuerst in *Prosa* geschrieben hatte und erst 1787 in Jamben verwandelte.

**) Ohnstreitig die bedeutendste und gelungenste Komposition des zu seiner Zeit so ausgezeichneten Komponisten *J. A. P*

Deutschen mit mancherlei Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom *Gehörigen* in den Künsten haben.

Leben Sie recht wohl und beissig, bis wir uns wieder sehn. *G.*

II.

Hier folgt das Carneval, über dessen Druck ich höchst missvergnügt bin. Ich habe diese kleine Schrift mit der grössten Sorgfalt gearbeitet und ein sehr schön geschriebenes Exemplar zum Druck gesandt, nun sind die abscheulichsten Druckfehler in den paar Bogen, die ich gar nicht mehr ansehen mag. Herr Unger sollte den Eulenspiegel auf Löschpapier drucken und sich nicht anmaßen schöne Lettern und schön Papier zu missbrauchen.

Glück zu Claudinen. Die Arie ist zu dem Entzweck recht gut, ich getraue mir nicht da die Worte sehr bedeutend sind andern unterzulegen. Das ist der Vortheil des metrischen Dialogs, dass der Componist leicht eine harmonische Stelle herausheben und sich zueignen kann.

Arbeiten Sie die Claudine recht zusammen dass es ein braves Ganze werde.

Leben Sie wohl und lassen bald wieder von sich hören. W. d. 29. Jan. 89. *G.*

III.

Sie werden im Wechsel von mir ein Blatt erhalten haben. Ich sage Ihnen aber doch gleich einige Worte auf Ihren letzten reichhaltigen Brief.

Zuerst wünsche ich viel Glück zu Brenno, ich hoffe der Barbar wird auf dem Wege der musikalischen und italiänischen Metempsychose sich sehr humanisirt haben*). Ferner zur Acquisition von Fischern **) und zu allem Künftigen. In den Künsten wer nicht das Beste hat, hat nichts.

Zu einem deutschen Texte zu einer ernsthaft genannten Oper kann Rath werden, nur müsste ich vor allen Dingen näher von dem Bedürfniss Ihres Theaters, vom herrschenden Geschmack, vom Möglichen auf Ihrer Bühne u. s. w. unterrichtet seyn. Man kann, wie Sie wohl wissen, ein solches Werk auf mehr als eine Weise anlegen und ausführen.

Der beste Effekt ist wenn es den Schauspielern recht auf den Leib gepasst und wenn dem Lieblings Geschmack des Publicums geschmeichelt wird, ohne dass man ihnen das schon Gewohnte bringt. Also erwarte ich darüber mehr. Auch kann ich unter einem Jahre solch ein Opus nicht liefern.

Der Conte wird nun bald an die Reihe kommen; hinter Fausten ist ein Strich gemacht. Für diesmal mag er so hingehn.

Viel Glück auf die italiänische Reise, Sie können immer im Vorbeigehn ansprechen, es wird allerlei abzuhandlen geben.

Herder ist Vicepräsident des Consistorii und lässt sich diese Geschäfte angelegen seyn. Uebrigens können Sie denken was mir seine Nähe wieder aufs neue geworden sey.

Leben Sie indessen recht wohl. Lassen Sie bald wieder von Sich hören.

Sie sollen auch einmal etwas von mir haben, das einer Zeichnung ähnlich sieht, nur müssen Sie Sich gedulden.

Was macht Prof. Moritz? ich habe lange nichts von ihm gehört.

W. d. 2. Nov. 89. *G.*

IV.

Auch mir war es nicht angenehm, dass die jovialische Stimmung unterbrochen wurde, die Sie von Ihrer glücklichen Reise in meine kleine Stube brachten. Doch dünkt mich das Wölkchen ging bald vorüber und die Tonkunst übte ihre Gewalt aus.

Ich habe der Idee nachgedacht die Helden Ossians aufs lyrische Theater zu bringen, es möchte gehn, wenn man die übrige nordische Mythologie und Zaubersagen mit braucht, sonst möchten die Nebel auf Morven schwerlich zu einer transparenten Decoration Gelegenheit geben. Ich habe schon einen Plan ausgedacht, den Sie hören sollen wenn Sie mich besuchen.

Schicken Sie mir indess die Büchelchen der Opern welche seit dem Regierungsantritt des Königs gegeben worden und notiren mit wenigem was Effekt gethan. Ich muss wissen was schon da gewesen ist, damit ich suchen kann etwas Neues zu geben und den Herrn Collegen Moisé wo möglich zu übertreffen.

Jetzt bin ich ganz in der Naturgeschichte, weil ich auf Ostern einen kleinen botanischen Versuch herausgeben will, dieser muss noch vor Neu Jahr fertig, auch der achte Band meiner Schriften ins reine seyn, dann soll mich nichts abhalten den famosen Conte auszustatten, dass er mit Ihnen die Reise ins gelobte Land antreten kann.

Vom Brennus verlangt mich auch zu hören wenn ich Sie wieder sehe.

Richten Sie Sich auf einige Tage, Sie sollen ein freundliches Zimmer in meinem Hause bereitet finden.

Indess leben Sie wohl und gedenken mein.

W. d. 10. Dez. 89. *G.*

Schuls waren die Chöre und die Zwischenmusik zu Racine's Athalie. Alle Kunstkenner; ein Gerstenberg und Voss; die berühmtesten Tonsetzer; ein Naumann, Wolf und Salieri, waren entzückt darüber. Naumann schrieb u. A.: „Ich freue mich zu bekennen, dass es einer der vortrüglichsten und besten Werke ist" und *Salieri* fand darin: „Facilità e chiarezza senza trivialità; espressione e studio senza pedantismo; gusto e nobiltà di stile sempre sostenuto etc. Im Jahr 1786 erschien zu Hamburg die Partitur mit französischem Texte, desgleichen mit den Prof. C. Fr. Cramers deutscher Uebersetzung in Leipzig. Die Bearbeitung von *Goethe* ist unter der Chronologie seiner Schriften — N. A. Stuttg. 1840, B. 40, S. 529 u. f. — nicht angeführt.

*) Brenno wurde 1789 zum Geburtstag der Königin zum erstenmal mit der aussersten Pracht aufgeführt, so, dass die Dekorationen auf 50,000 Thlr. zu stehen kamen; der Beifall war allgemein und der ganze Hof — der König zunächst dem Orchester — wie alle Anwesende durch die Hoheit und Würde des Style der Musik im höchsten Grade überrascht.

**) *Ludwig Fischer*, einer der letzten Schüler des grossen *Naff*, der sich durch seine ausserordentliche Baszstimme — sein Umfang war *D* bis 2 — wie durch Geschmack und Aktion in gleicher Weise auszeichnete, trat in Berlin zuerst in Reichardts *Brenno* auf und erregte so ungetheilte Theilnahme, dass ihn der König gleich nach dieser Vorstellung auf Lebenszeit mit 2000 Thlr. engagirte.

V.

Wundern Sie Sich nicht, wenn ich den Schröderischen Brief nicht gar so toll finde wie Sie ihn finden. Ich wusste voraus, dass er so antworten würde, da ich seine Verhältnisse kenne.

Ein *deutscher* Schauspiel Direktor wäre thörigt anders zu denken. Von Kunst hat unser Publikum keinen Begriff und so lang solche Stücke allgemeinen Beyfall finden, welche von mittelmässigen Menschen ganz artig und leidlich gegeben werden können, warum soll ein Direktor nicht auch eine sittliche Truppe wünschen, da er bei seinen Leuten nicht auf vorzügliches Talent zu sehen braucht, welches sonst allein den Mangel aller übrigen Eigenschaften entschuldigt.

Die Deutschen sind im Durchschnitt rechtliche, biedere Menschen, aber von Originalität, Erfindung, Charakter, Einheit und Ausführung eines Kunstwerks haben sie nicht den mindesten Begriff. Das heisst mit Einem Worte, sie haben keinen Geschmack. Versteht sich auch im Durchschnitt.

Den roheren Theil hat man durch Abwechslung und Vertreiben, den gebildeten durch eine Art Honnetetät zum Besten. Ritter, Räuber, Wohlthätige, Dankbare, ein redlicher biederer Tiers-Etat, ein infamer Adel u. s. w. und durchaus eine wohlsouteinirte Mittelmässigkeit, aus der man nur allenfalls abwärts ins Platte, aufwärts in den Unsinn einige Schritte wagt, das sind nun schon zehen Jahre die Ingredienzien und der Charakter unserer Romane und Schauspiele.

Was ich unter diesen Aspekten von Ihrem Theater hoffe, es mag dirigiren wer will, können Sie denken.

Machen Sie es indess immer zum Besten. Ihre Bearbeitung von Elwiren freut mich sehr und wünschte Sie hier bei mir schon am Claviere zu sehen. Nur verziehen Sie noch. Ich gebe wahrscheinlich der Herzogin Mutter entgegen, ist diese zurück, dann wird es in mehr als Einem Sinne das rechte Tempo seyn hierher zu kommen.

Tasso haben Sie vielleicht schon.

Faust kommt Ostern und wird auch Ihnen manches zu thun geben.

Auch trete ich Ostern, mit einem botanischen Werkchen, meine naturhistorische Laufbahn an, in welcher ich wohl eine Zeitlang fortwandern werde.

Leben Sie recht wohl und schreiben bald wieder und grüssen Moritz. W. d. 28. Febr. 90. *G.*

VI.

Ihr Brief, mein lieber Reichard, trifft mich in einer sehr unpoetischen Lage. Ich arbeite an meinem anatomischen Werkchen und möchte es gern noch auf Ostern zu Stande bringen. Ich danke Ihnen dass Sie Sich meiner emancipirten Kinder annehmen, ich denke nicht mehr an sie. Machen Sie damit was Ihnen gut däucht, es wird mir lieb und recht seyn.

Eine grosse Oper zu unternehmen würde mich jetzt viel Resignation kosten, ich habe kein Gemüth zu allem diesen Wesen, wenn es aber der König befehlen sollte, so will ich mit Vergnügen gehorchen, mich zusammen nehmen und nach besten Vermögen arbeiten.

Auf Jery und Bätely verlange ich sehr, wie auch auf die andern Sachen.

An den Conte hab ich nicht wieder gedacht. Es können die Geschöpfe sich nur in ihren Elementen gehörig organisiren. Es ist jetzt kein Sang und Klang um mich her. Wenn es nicht noch die Fideler zum Tanze ist. Und da können Sie mir gleich einen Gefallen thun, wenn Sie mir auf das schnellste ein halbdutzend oder halbhundert Tänze schicken aus Ihrem rhythmischen Reichthume, zu Englischen und Quadrillen. Nur recht charakteristische, die Figuren erfinden wir schon.

Verzeihen Sie dass ich mit solcher Frechheit mich an einen Künstler wende. Doch auch selbst das geringste Kunstwerk muss der Meister machen, wenn es recht und ächt werden soll.

Geht mirs dann im Tanze und Leben leidlich, so klingt ja wohl auch eine Arie wieder einmal an.

Kants Buch hat mich sehr gefreut und mich zu seinen früheren Sachen gelockt. Der teleologische Theil hat mich fast noch mehr als der ästethische (sic) interessirt.

Für Moritz hoffe ich noch immer, er ist noch jung und hilft sich wohl durch. Grüssen Sie ihn herzlich.

Ihr Freund Schuckmann ist mir sehr lieb geworden. Sagen Sie mir, sitzt er in Schiessen so fest dass er gar nicht zu verpflanzen wäre?

Leben Sie recht wohl. Diesen Winter komme ich schwerlich nach Berlin. Grüssen Sie die Ihrigen und lieben mich.

W. d. 25. O. 90*). *G*

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Robert Schumanns Gesangkompositionen.

Mit besonderm Interesse hat Referent von je her den Kompositionen von R. Schumann seine Aufmerksamkeit gewidmet, theils weil ihn der oft reichlich gespendete geistige Stoff anzog, theils in Erwartung, wie derselbe, der in so ungewöhnlicher, eigenthümlicher, man kann sagen oft abentheuerlicher Umhüllung erschien, in der Folge in bestimmteren, weniger befremdenden Formen bei Vielen, die sonst wohl im Stande sind, das geistige Element zu erkennen, sich Eingang zu verschaffen wissen werde. Mit wahrem Vergnügen hörte er viele dieser Kompositionen von ausgezeichneten Künstlern vortragen, sich erfreuend an den Schönheiten, die inmitten anderer fremdartigen Gestalten blitzend aufzuchten, sich erhebend an dem tiefen Sinne mancher Idee, an der männlichen Kraft und strotzenden Fülle, sich ergötzend an dem oft Shakespear'schen Humor. — Nicht befremdend war ihm, dass bei so vielen Hörern und Spielern diese Kompositionen bei weitem nicht den Anklang fan-

*) Das Datum dieses und des vorhergehenden Briefes würde eine Lücke vermuthen lassen, wenn nicht bekannt wäre — musikal. Zeitschrift. 1790, S. 112 —, dass Reichardt auf Befehl und mit Auftrag des Königs den 8. März eine Reise nach Italien unternahm.

den, den sie ihm zu verdienen schienen; ward es doch oft dem gebildeten Musiker schwer genug, den Knäul der Gebilde zu entwickeln, der als Ganzes selten einen guten Eindruck hinterliess.

Die Richtung, deren einer nicht der geringsten Führer Schumann ist, hat bereits zu viel Einfluss auf die Bildung unserer Kunst geäussert, als dass es möglich wäre, dies zu verläugnen, und sie zu ignoriren. — Die Würdigung derselben liegt nicht in unserer Aufgabe, doch scheinen einige Andeutungen nothwendig zu Begründung des Standpunktes, von welchem aus die folgenden Liederhefte beurtheilt werden sollen, um so mehr, als in diesen Blättern noch keine Beurtheilung folgender Kompositionen niedergelegt ist.

Referent bekennt sich weder selbst zu jener Richtung, noch gehört er zu den Mauern der Stabilität, sondern hegt die feste Ueberzeugung von der Fähigkeit der weitern Ausbildung unserer Kunst, nur in der Art und Weise dieser Ausbildung hegt er von jener sich ausscheidenden Richtung eine verschiedene Ansicht.

Betrachten wir die Geschichte der Ausbildung der Musik, und in ihr die ihrer Träger, so finden wir stets, dass dieselbe vom Vorhandenen ausging, nicht durch Umsturz alles dessen, was der Verstand als nothwendig zum Auffassen eines Kunstwerkes sanktionirt hatte. Ehe Beethoven eine neunte Sinfonie schrieb, hatte er eine in C dur geschrieben, die bei aller Selbständigkeit doch unter dem Einflusse Mozarts entstand, und ihr folgten sieben andere nach. So allein war es möglich, war es naturgemäss, dass sie entstehen konnte in ihrer Grösse, bei ihrer durchgängigen Neuheit in ihrer innern Nothwendigkeit und logischen Ordnung, bei ihrer tiefen, verwickelten Kombination in ihrer selbständigen Klarheit.

Nicht dieser naturgemässen Ausbildung wendeten sich einige Talentbegabte aus den jüngern Kunstgenossen zu, es galt einer revolutionären Bewegung, es galt Krieg den Missbräuchen, dem Schlendrian, dem Philisterthume. In jugendlichem Feuer stürzten sie die so sorgfältig aufgebaute Form um, statt an ihrer Verschönerung und weitern Fortbildung zu arbeiten; sie wühlten in den Schätzen der Harmonie die am tiefsten vergrabenen auf, fanden freilich oft statt Gold rohe Masse, förderten aber doch manchen Edelstein zu Tage, sie liessen uns oft Gesänge hören, nicht aus der Menschenbrust hervorgequollen, sondern aus der Phantasie eines fieberkranken Kopfes. So sahen wir Erscheinungen, so fremdartig, so unerklärlich, dass sich die mit sich selbst durch Jahre und Gewohnheit Abgeschlossenen nicht mehr zurecht finden konnten, und wenn nicht eiferten, doch den Kopf schüttelten.

Diese Epoche datirt sich von der Zeit, als Beethoven entschlummerte und durch seine letzten Werke die aufblühende feurige Jugend in ahnungsvolles Träumen versetzte. War es Wunder, dass das, was dieser hohe Geist aus seinem Innersten ihr erschloss, von jener in der Zeit der Aufregung nicht mit Besonnenheit ergriffen ward?

Es wäre nicht uninteressant, den Fortschritt der einzelnen Führer dieser sich Ausscheidenden zu verfolgen; wir würden oft die Freude geniessen, auf Gebilde zu kommen, die aus keiner kampfgerüsteten Seele entsprungen, es würden sich Schätze darbieten dem, dem der Himmel ein scharfes Auge verliehen, ich erinnere nur beiläufig an Manches, was der geist- und talentbegabte Chopin schuf; doch wir haben nur mit einem derselben, einem Kämpfer in Ton und mit Wort, zu thun, und verweichen, so weit es für die nächstfolgende Beurtheilung nothwendig, dessen Eigenthümlichkeiten zu schildern. —

Nicht unrecht kann man viele der bisherigen Kompositionen Schumanns mit Arabeskenzeichnungen vergleichen. Wunderbar verschlungene Gestalten und Gebilde treten vor die Seele, ohne dass man, was bei einem Kunstwerke so nothwendig, eines bestimmten wohlthätigen Eindrucks des Ganzen sich bewusst würde. Kaum hat sich ein Gedanke entsponnen, kaum will er sich entfalten, sich festsetzen beim Zuhörer, so drängt sich durch selteue kühne Modulation oft eine andere Gestalt störend auf, oder dieselbe Idee wird aus dem Gesichtskreise fort auf ein weites Feld geschleudert, und oft vermag kaum der gebildete Musiker diesem kühnen Wurf zu folgen, da er so unerwartet, so plötzlich erfolgte. Diese immerwährende Thätigkeit, die beim Zuhörer nothwendig wird, verleidet denselben, ist er nicht hinlänglich geübt, den Genuss, da dieser nur durch passives Aufnehmen und Empfinden des Gegebenen möglich ist, oder der Eindruck des Ganzen muss in der gewissenhaften Beschäftigung mit dem Einzelnen untergehen.

So wenig diese Art und Weise etwas Unbefangenes und Schülerhaftes, wie man es sonst häufig findet, an sich trägt, so wenig können wir sie geschriebene Werke für vollendet, für schön halten, und eben so wenig wird es möglich sein, die Fähigkeit der Zuhörer, wenn sie auch für manches ihr noch Fremdes, Unbekanntes ausgebildet werden kann, dahin zu bringen, dass sie ein solches willkürliches Treiben für naturgemäss zu halten und aufzunehmen im Stande ist.

Eine innere logische Anordnung und Nothwendigkeit muss jedes Kunstwerk besitzen, sie aber wird wohl Ueberraschendes, nie aber Befremdendes zulassen.

Wir haben bei Betrachtung einzelner Kompositionen Schumanns die Hoffnung gefasst, dass sich in der Folge in seinen Werken diese besprochene künstlerische Klarheit und Vollendung zeigen werde, um so mehr als wir den ächt musikalischen Geist, der sich in vielen seiner Kompositionen aussprecht, zu achten alle Ursache haben, und freuen uns sehr, dass unsere Hoffnung in den nächst zu besprechenden Liedern theilweise in Erfüllung gegangen ist.

Wir finden in den Liedern im Allgemeinen, dass, eine Empfindung zum Grunde gelegt, das Ganze mehr aber die einzelnen Theile hervorhebt und einen Totaleindruck hinterlässt, dass die Auffassung treu und wahr, der Gesang edel, oft schön zu nennen ist, die Harmonie rein, selten störend. Dagegen stossen wir noch häufig genug auf Missgriffe, die sich meist in seltenen, schroffen modulatorischen Wendungen, und hauptsächlich in einer schweren, oft schwülstigen, den Gesang erdrückenden, überhaupt viel zu viel geltenden Begleitung zeigen.

Wir fahren jetzt die einzelnen Hefte an, um unsere Bemerkungen daran zu knüpfen.

Liederkreis von H. Heine für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 24. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

Enthält neun Lieder. No. 1. „Morgens steh' ich auf und frage." No. 2. „Es treibt mich hin, es treibt mich her!" Wenn für die Perspektive, wenn wir es so nennen dürfen, der kleine Rahmen durchaus angemessen ist, so möchte man doch wünschen, die Lieder in grösserm Verhältniss ausgeführt betrachten zu können; jedenfalls würden wir vorschlagen, sie zweimal durchzusingen, um ihre Wahrheit recht zu empfinden. Wenn in beiden Liedern die Form eine nicht fremde ist, so ist No. 3 „Ich wandelte unter den Bäumen" viel eigenthümlicher. Der schöne ruhige Gesang schwebt vorüber wie ein Traumgebild, um aufs Neue ins Träumen zu versetzen. Weniger gefällt uns No. 4 „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein" und No. 5 „Schöne Wiege meiner Leiden," jenes, weil Harmonieverbindungen auftreten, die, obwohl vom Musiker verstanden, höchst unklar, und somit wirkungslos erscheinen; dieses, weil wir den Gesang nicht gewählt genug finden. Das eigenthümlichste Lied dieser Sammlung ist No. 6 „Warte, warte, wilder Schiffmann." Eigentlich Gesang, nicht Lied. Obwohl das Gedicht musikalische Momente enthält, würden wir es seiner vielen prosaischen Stellen wegen nicht zur Komposition empfohlen haben. So wie es vor uns liegt, sind wir wohl mit dem Charakter desselben einverstanden, nicht aber mit der schweren, den Gesang drückenden Begleitung. Den Schluss halten wir für verfehlt. No. 7 „Berg' und Burgen schau'n herunter," ein Gesang, dem in seiner Einfachheit und Ruhe nur die Begleitung oft den Weg vertritt. In No. 9 „Mit Myrthen und Rosen" schadet die matte Stelle im achten Takte der Grazionität des Gesanges, so wie uns die Strophe: „Auf dem Grabe der Liebe" u. s. w. etwas schwerfällig dünkt. Ob Harmoniefolgen wie die S. 22, Takt 2, 3, 4 sich je Eingang verschaffen und für schön gehalten werden, glauben wir kaum, und wünschen es auch nicht. Der Schluss dieses Liedes, klar und schön, erinnert etwas an Marschnersche Weise.

Wer es dem Komponisten schon in diesem Hefte durch einzelne Lieder gelungen, einen Totaleindruck hervorzubringen, so sprechen manche in der folgenden Sammlung für noch grössere Vervollkommnung.

(Beschluss folgt.)

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Der fünfundneunzigste Psalm, für Chor und Orchester.
(Beschluss.)

No. 3 (C-Takt, As dur, con moto). Auf eine leicht dahinwogende Violinfigur gestützt, erklingt jetzt ein lieblicher Wechselgesang zweier Frauenstimmen. Sie schildern die Grösse Gottes und verkünden — 4. und 5. V. d. Ps. — : dass Alles, was sich dem Auge bietet, sein Eigenthum ist. Und zu dem, in dessen Hand befindlich die Höhen der Berge und was die Oede bringt, der das Meer gemacht hat und das Trockene bereitet, zu dem „kommet um ihn *anzubeten*" — dies ist, worin die ersten Stimmen wiederum, wie oben der Hohepriester, bittend alle Hörenden ermahnen. Wie köstlich dieses Duett angelegt und ausgeführt wurde, wie es ein so *wahrer* Zweigesang ist, wie eine Stimme der andern sich nicht unterordnet, sondern eine jede selbstständig gedacht und geführt ist, bedarf kaum einer Erwähnung. Aus einem Gusse ist es hervorgegangen und ein Liebling für fühlende Gemüther wird es für immer bleiben. Dem Kunstjünger bietet sich hier ein Muster im zweistimmigen Satze dar, und ihn mögen die kleinen Proben *a. b.* gewidmet sein.

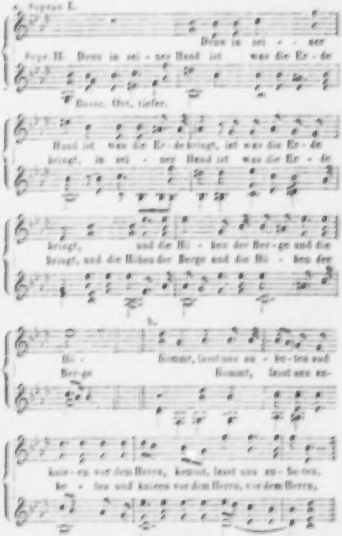

No. 4 (C-Takt, Es dur, All. moderato). Kaum ist der wonnige Gesang der ätherischen Gestalten verstummt, so erschallt folgende grossartige, sämmtlichen Bassstimmen übergebene Weise, von dem Saitenquartett auf die einfachste Art begleitet.

Gesanges, zusammentreffen — einen wahrhaft-schönen, ausgearbeiteten Ton. Der Beyfall, den Hr. Cr. erhielt, war ganz ungetheilt. Er sang die Scene von Righini: Dove son? dove vò? aus Enea nel Lazio. Sie ist ganz vortrefflich geschrieben und hat besonders auch eine so bezaubernde Orchestermusik, dass man gern von diesem und jenem in der Behandlung der Worte absiehet, besonders da das Ganze dessen, was der Text aussagt, so gut getroffen und wiedergegeben ist.

Die Herrn Gebrüder Gugel, Kammermusiker aus Hildburghausen. Der Aeltere spielt Klarinette, und wird seines angenehmen Tons wegen überall nicht ungern gehört werden. Die beyden jüngern, Waldhornisten, sind aber wahre Virtuosen, leisten Alles, was man von diesen, aber wirklich noch mehr, als man von ihrem Instrument zu erwarten berechtiget ist. Ihre Doppelkonzerte enthalten Schwierigkeiten, die zum Theil unüberwindlich scheinen, aber von ihnen doch glücklich überwunden werden; und wer wird es einem reisenden Virtuosen übelnehmen, wenn er, bey Anderm, auch so Etwas giebt, um zu zeigen: das können wir auch? Aber über den Vortrag ihrer Duetten, oder solcher Stücke, wie das von Wolff für sie sehr schön gesetzte Trio für 2 Waldhörner und Pianoforte, gehet wohl schwerlich Etwas in dieser Gattung von Musik. Einzelnes aufzuzählen, ist nicht nöthig, da hier wirklich alles vereinigt ist, was man sonst hier oder da einseln hört.

Der junge Mora aus Wien, ein Knabe von 11 Jahren, spielte Konzerte auf dem Pianoforte von Dussek und Mozart, Variationen u. dgl. mit vieler Fertigkeit und recht angenehm. Wenn es ihm mit der höhern Schule gelingt; wenn er mit den Jahren inniger fühlen lernet, was er giebt oder geben soll, und wenn er durch öfteres Spielen vor dem Publikum alle Furchtsamkeit überwunden haben wird: so dürfte er ein sehr vorzüglicher Klavierspieler werden. —

In London hat William Bainbridge ein Flageolet erfunden, auf welchem man die obern Töne mit vollkommner Sicherheit angeben kann — nicht, wie auf den bisher gangbaren Flageolets. Der Ton soll sehr schön seyn, den obersten Oktaven einer scharf angeblasenen Flöte gleichen, und im Ton, so wie in der Skala, sich unmittelbar an diese anschliessen. Dies Flageolet ist grösser, als die gewöhnlichen, und hat fast ganz die Griffe der Flöte. Durch jene Vorzüge seines Tons, und dadurch, dass man es sehr moduliren, auch aus allen Tönen rein spielen kann, eignet es sich auch zum Akkompagnement sanfter Instrumente; und da nun das Flageolet einmal zu einem Modeinstrument, über Verdienst, erhoben worden, die gewöhnlichen Flageolets aber mit ihren kreischenden, oft unreinen Tönen uns die Ohren zerreissen: so machen wir deutsche Instrumentenmacher auf jene Erfindung aufmerksam. Sie mögen die Sache näher untersuchen und die Verbesserung, wenn sie alles, wie angegeben, befinden, einführen.

Anekdote.

In einer sächsischen Mittelstadt sollte Hillers so schön gelungene Zusammensetzung der Melodie des Liedes: Wir glauben all' an Einen Gott u. s. w. eingeführt werden. Der Pfarrer, der mit dem Kantor einverstanden war, kündigte es der Gemeinde an, und bat, sie möchte sich deshalb nach dem Chore richten. — Das that sie denn auch, die gute Gemeinde, richtete sich nach dem Chore — die Köpfe nämlich, und sang, starr hinblickend, frisch weg ihr altes: Wi-hir, Wi-hir, Wir glau-be-ben u. s. w.

Leipzig, aus Breitkopf und Härtel.

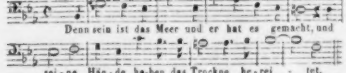

Wird man mit Recht diese Cantilene — fast recitativisch — wahrhaft originell nennen und fühlt man gleichsam, wie die Sänger von der Wahrheit des Psalmisten so ganz durchdrungen sind, dass ihnen auch nicht der kleinste Zweifel bleibt, so wird man überrascht, wenn man wahrnimmt, dass dieser Gesang das Thema einer — Fuge ist, und eine solche — unverändert das kühne Thema beibehalten — bildet sich mit dem Eintritt der übrigen Stimmen heraus und gewinnt einen kräftigen Aufflug in köstlichen Engführungen und in wie sich von selbst ergebenden künstlichen Nachahmungen. Doch ein *Jubelchor* kann und soll sich nicht gestalten. Nein, auf's Neue ruft der Vorsänger in seiner ächt patriarchalischen Weise sein:

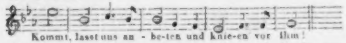

Wie von einem Geiste beseelt, stimmt auch die fromme Gemeinde in seinen Gesang unisono ein und wiederholt einmüthig und kräftig ein jedes vorgesungene Wort des gottbegeisterten Sängers. So viel über den geistreichen Inhalt dieser Abtheilung. Angedeutet mag noch werden, dass die Instrumentirung beim Eintritt des Solo's und bis zum Schluss dieser Nummer darum wohl besondere Berücksichtigung verdient, weil *zwei* Chöre sich deutlich unterscheiden lassen — die Blasinstrumente sind dem Solosänger, das Saitenquartett dem Chor anheimgegeben —; und der Schluss selbst höchst eigenthümlich zu nennen ist, da er zugleich einen Uebergang aus der Grundtonart Es dur nach G moll bildet. Er mag hier im gedrängten Auszug seine Stelle finden.

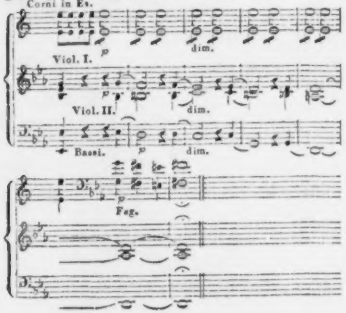

No. 5 (G moll, $^3/_4$-Takt, Andante). Ein Vorspiel von 17 Takten — zwei Violen, Fagotten und dem Vcello übertragen — leitet zu einem neuen Arioso des Vorsängers — Tenor — über. Nur das Saitenquartett ist ihm beigegeben. Der auf Gott unerschütterlich vertrauende Sänger verlangt — zweite Hälfte des 7. Verses u. s. f. —: dass Keiner, der seine Stimme vernahm, sein Herz verstocke „wie zu Meriba geschah, wie zu Massa in der Wüste." Zwar mit sanfter, eindringlicher Stimme, aber innere Ueberzeugung kund gebend und ernst steht er der frommen Gemeinde gegenüber; aus einem jedem seiner Töne spricht die *Wahrheit*, und sie klingt im Herzen wieder. Einige Takte dieses schönen Gesanges dürften hier willkommen sein:

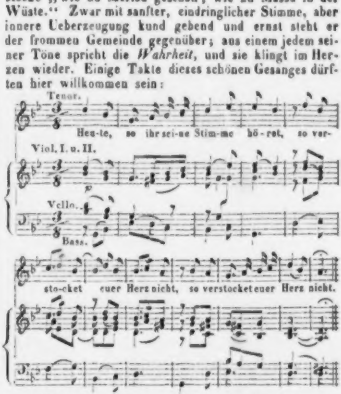

Höheren Aufschwung gewinnt des Erwählten Gesang; mehr und mehr bereit er sich, Kunde von dem Elend zu berichten, was einst zu Meriba und Massa in der Wüste geschah — V. 8 bis 11 — da das Volk den Herrn frevelnd versuchte und er in seinem Zorne schwur: „*es soll nicht zu meiner Ruhe kommen.*" Letztere Worte vermag der Seher nicht mehr mit Ruhe und Gelassenheit vorzutragen; zu schrecklich, zu verderbend dünkt ihm der furchtbare Ausspruch des Herrn. Sein Gemüth ist in zu heftiger Aufregung; ganz erschöpft, nur im halb sprechenden, halb singenden Tone — recitativisch — vermag er jene Worte zu verkünden. In Demuth ergeben, stimmen hierauf Soprane und Alte obige Melodie an: „Heute, so ihr seine Stimme höret" —. Der Vorsänger tritt in seiner frühern Gelassenheit und Würde hinzu und ermahnt, nicht das Herz zu verstocken. Nochmals deutet er auf den Jammer hin, der sonst zu gewärtigen sei. Sämmtliche Chorstimmen vereinen sich endlich zu dem schönen Gesang; der Hohepriester ruft zum letztenmal, gleichsam warnend:

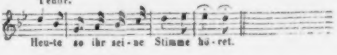

Und leise verklingt der Nachsatz, wie Sphärengetön:

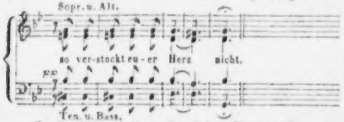

So der Schluss dieses herrlichen Kunstwerkes, des so eigenthümlichen Tongemäldes! Nur eine *Betrachtung*, keine Kritik sollten diese Spalten darüber enthalten. Möchte sie genügen, auf den reichen Inhalt aufmerksam zu machen und anzuregen, immer mehr demselben nachzuforschen, denn:

„*Der* Mann ist vielfach gross, den du die auserwählt,
Du kannst dich *lang'* an seinen Werken üben."

Stabat mater von J. Rossini.

(Beschluss.)

Die in der obigen Bescheinigung Rossini's unter No. 2, 3 und 4 bezeichneten Stücke fehlen in der Cranz'schen Ausgabe gänzlich; dafür enthält sie 6 Sätze, von No. 2 bis mit No. 7, welche Rossini gar nicht mit aufgeführt hat, bei welchen also vor der Hand die Echtheit dahin gestellt bleiben müsste, liesse sich nicht theilweise aus musikalischen Gründen dieselbe mit ziemlicher Bestimmtheit bezweifeln. Dies ist z. B. gleich der Fall bei No. 2; ein kurzer Satz (Andantino, $^{2}_{4}$, in B dur) für Tenor solo, der die Worte behandelt „Cujus animam gementem, contristantem et dolentem pertransivit gladius." Ein so flaches, talent- und geschmackloses Stück hat Rossini vielleicht nie geschrieben; wir wissen recht wohl, er hat oft schwache Stunden gehabt, flüchtig und nachlässig geschrieben, aber ein Stück wie dies No. 2 schreibt überhaupt kein Musiker von Talent; das ist überall nur Handwerk. Wir müssen Einiges daraus mittheilen, um unsere Ansicht, die der Cranz'schen Ausgabe nichts weniger als günstig ist, zu bestätigen.

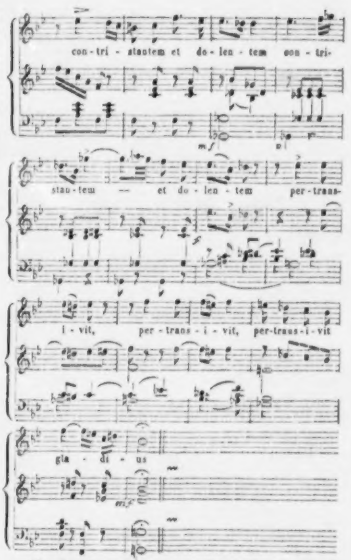

No. 3. (O quam tristis et afflicta), Duettino für 2 Contraltstimmen, $^{12}_{8}$, F moll, ist, obgleich auch ziemlich gewöhnlich, doch besser als No. 2. Uebrigens liegen beide Gesangpartieen viel bequemer für Sopran als für Contralt; sie steigen auf bis *as* und sinken nie unter *c*. Gut und melodiös geführt sind die Stimmen immer, nur fehlt der Melodie jener fromme, würdige Character, den wir unter den Worten *kirchlich* oder *religiös* verstehen. Sie ist süss und weichlich, hört sich angenehm, aber bleibt ohne tiefen Eindruck. — Dasselbe ist der Fall bei No. 4 „Quae moerebat et dolebat," Andante sosten., in As dur — $^{2}_{4}$ für Basso solo. Das Stück könnte ohne Weiteres in jeder neuen italienischen Oper als Cavatine oder dergleichen stehen; es ist melodiös, aber sehr gewöhnlich und nur leicht, ohne alle Intention hingeworfen. Rossini hat dergleichen Stücke, als sogenannte Lückenbüsser, zwar oft in seinen Opern, und hier thun sie auch ihre Wirkung; aber dass er dergleichen in ein Stabat mater aufnehmen sollte, erwarten wir nicht, und hier um so weniger, als der Unterschied zwischen dem Werthe dieses Stückes und dem des er-

sten Satzes des vorliegenden Werkes zu gross und unverhältnissmässig sein würde. Der erste Satz ist zu gut und zeigt zu sehr eine ernste, würdige Tendenz des ganzen Werkes, als dass wir die Aufnahme solcher Stücke, wie No. 2 und 4, als ohne Weiteres in Ordnung zugeben könnten. Auch die Monotonie, welche durch die unmittelbare Aufeinanderfolge der Sätze No. 3 und 4 entstehen würde — beide moduliren in denselben Tonarten und haben durchgängig gleiche, triolenförmige Bewegung in Melodie und Begleitung — gibt Zweifel hierüber an die Hand.

No. 5 „Quis est homo qui non fleret" (Andante molto in A dur, 6/4) ist ein langes, grossentheils kanonisch in der Oktave geschriebenes Terzett für Sopran, Tenor und Bass, das auf eigene Weise in der ersten thematischen Anlage an den bekannten Kanon im zweiten Finale der Oper „Così fan tutte" von Mozart erinnert; letzterer ist freilich meisterhafter ausgearbeitet, auch kirchlicher fast als dies Terzett, obwohl dasselbe in rechter Stimmung vorgetragen, durch die gute Führung der Singstimmen nicht unvortheilhaft wirken wird.

No. 6 „Vidit suum dulcem natum" (Adagio, 6/4, in E dur); ein einfacher, sehr hübscher Sologesang für Sopran, hier und da zwar etwas weltlich, im Ganzen aber doch nicht unangemessen. In der Mitte des Satzes kommen einige interessante harmonische Wendungen vor und der Uebergang daselbst in die anfängliche Hauptmelodie (E dur) ist gut gesungen, gewiss von vieler Wirkung.

No. 7 „Eja mater fons amoris" (Andantino, 6/8, A moll), ein kleines Duett für Sopran und Bass oder Bariton; der Styl desselben, überhaupt seine ganze Form, das Figurenwerk in der Begleitung, die halbkanonische Führung der Singstimmen, die harmonischen Fortschreitungen u. s. w. sind obngefähr von der Art wie man sie in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts in den meisten kirchlichen, wie nicht kirchlichen, guten und nicht guten Gesangkompositionen findet. Es herrscht darin eine verbrauchte Manier vor, die nach Gelehrsamkeit aussehen und klingen soll, im Grunde aber nur Geistesarmuth und Mangel an Erfindung recht offen zur Schau trägt. Diese drei Stücke (von No. 5 bis mit 7) sind, wie schon bemerkt, in dem oben abgedruckten Dokumente nicht mit verzeichnet und daher als in Rossini's „Stabat mater" nicht gehörig anzusehen. Ob sie übrigens von Rossini sind oder nicht, lässt sich schwer entscheiden. Die Stücke No. 5 und 6 würden ihm zwar keine Schande machen, alle drei haben aber im Ganzen einen zu allgemeinen Charakter, als dass man sie mit Gewissheit einem bestimmten Komponisten zuschreiben könnte.

Die nun folgenden Stücke (von No. 8 bis mit No. 13) sind dagegen sämmtlich in der obigen Bescheinigung Rossini's angegeben und wenn derselbe auch vielleicht hin und wieder darin Veränderungen vorgenommen haben sollte, — was sich beim Erscheinen der von ihm als allein rechtmässig bezeichneten Ausgabe zeigen wird — so darf man doch im Allgemeinen voraussetzen, ja bei einigen Sätzen lässt sich sogar mit Bestimmtheit annehmen, dass sie im Wesentlichen Rossini angehören. Wir wollen dieselben hier noch kurz durchgehen. Das eigenthümlichste, jedoch nicht schönste, dieser Stücke ist jedenfalls No. 8 (in obigem Dokument unter No. 5 bezeichnet). „Fac ut ardeat cor meum in amando Christum deum, ut tibi complaceam" (Andante mosso in D moll, 4/4); es ist durchgängig ohne Begleitung, was man gewöhnlich alla capella nennt, für Chor (2 Soprane, 2 Tenore, 2 Basse) und Basso solo geschrieben, deshalb aber dennoch nichts weniger als siebenstimmig. Die zwei Tenore gehen fast immer und die zwei Basse in jeder Note zusammen, ungeachtet sie auf verschiedene Linniensysteme geschrieben sind. Nur der sehr unbedeutende Solo-Bass steht allein und selbständig. Den Gesang beginnen die Chor-Bässe unisono mit dem im obigen Dokumente unter No. 5 angegebenen Thema, das seinem Bau nach eine wenigstens einfach kanonische Verarbeitung erwarten lässt, aber weder diese noch irgend eine andere erhält. Nachdem die Bässe vierzehn Takte lang unisono gesungen, leitet der Solobass im einfachen Dreiklang (F dur) vier Chor-Takte ein (was sich unmittelbar darauf Note für Note einen Ton höher [G moll] wiederholt), worauf alle Stimmen zusammen, breit und gut geführt, auf wohlklingende Weise nach C dur moduliren. Hieran schliesst sich nun ein kurzer Mittelsatz von vier Takten (F dur, 2/4), der sich später einmal wiederholt und der jedesmal zwischen den gravitätischen, scheinbar grossen und würdigen Styl der Hauptheile dieser Nummer, als eine süsse Verzierung, eingeschoben ist. Diese wenigen Takte sind so charakteristisch, dass wir sie der Sonderbarkeit wegen hier beifügen müssen.

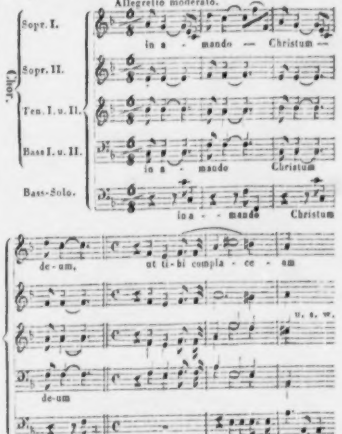

Kann es wohl eine läppischere und unwürdigere Deutung der Worte „in amando," denn auf diese ist es doch gewiss abgesehen, oder überhaupt Geschmack- und Geistloseres geben, als diese wenigen Takte? Nimmt man sie nun noch in der Verbindung wie sie hier stehen, so sind sie geradezu widerlich. Unmittelbar nachher tritt, wie oben bezeichnet, der $^4_4$-Takt wieder ein, und wie die obige Modulation nach A dur, folgt gleich darauf eine solche nach C dur; lauter leere Schlageffecte. Nach der zweiten Wiederkehr des erwähnten Zwischensatzes ($^6_8$) folgen dieselben Effekte durch Note für Note gleiche Modulationen nach As dur und C dur. Man sieht hieraus, dass der ganze Satz nichts als solche Effekte bezweckt; dadurch hat er aber alle Würde, jeden höheren Kunstwerth verloren, und wären nicht die oben erwähnte gut geführte Modulation nach C dur und die zwei ähnlichen kurzen Adagiosätze, auf die Worte „ut tibi complaceam" so müsste durchaus das ganze Stück ohne alle gute Wirkung bleiben. W begreifen nicht, wie Rossini diese Nummer in ein Stabat mater aufnehmen konnte, das mit einem so gut gedachten und gehaltenen Stücke beginnt, wie das *erste* in G moll ohne allen Zweifel ist. Wäre die ganze Form derselben nicht so vollständig und fertig in sich, nicht so durchweg der ersten Anlage entsprechend, wir würden dann glauben, es sei auch hier, gegen den Willen Rossini's, irgend eine Veränderung damit vorgegangen. Nicht ohne Absicht sind wir daher über diese Nummer so ausführlich gewesen, und wir sind in der That sehr begierig, zu sehen, ob dieselbe in der zu erwartenden Originalausgabe eben so enthalten sein wird.

No. 9 (in dem obigen Dokumente No. 6), Allegro moderato, $^2_4$, As dur, „Sancta mater istud agas," ein langes Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass, ganz in Rossini's gewöhnlicher Manier, wahrscheinlich stark instrumentirt (so scheint es wenigstens nach dem Klavierauszuge), nicht eben sorgsam und fleissig gearbeitet und ziemlich opernmässig. Auch das Effektmittel, welches Rossini in seinen ernsten Opern, z. B. im Quartett des ersten Finale der Semiramide, oft anwendet, die Verstärkung der Hauptmelodie durch das Unisono mehrerer Stimmen, ist hier zu Ende des Quartetts mit benutzt, bringt aber eine religiöse oder kirchliche Wirkung gewiss nicht hervor.

No. 10 (in obigem Dokument unter No. 7), Andante grazioso, in E dur ($^6_8$), „Fac ut portem Christi mortem" ein einfaches, aber schönes und gewiss sehr wirkungsvolles Sopran-Solo; nach dem Klavierauszug scheint es auch sehr fleissig und geschickt instrumentirt zu sein. Hin und wieder vorkommende Unebenheiten in der Skansion einzelner Sylben (wie sie fast in allen Kompositionen lateinischer Texte, besonders bei französischen Kirchenkomponisten, z. B. in den Messen Cherubini's, vorkommen) dürfen hier nicht störend wirken, da sie durch guten Vortrag leicht ausgeglichen werden können. In diesem Stück kommen wieder ausprechende harmonische Feinheiten vor, welche so, wie sie hier stehen, nur von einem wirklichen Talent ausgehen können. Wir wollen nur eine hiervon mittheilen:

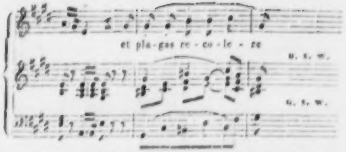

No. 11 (im obigen Dokument mit No. 8 bezeichnet), Andante maestoso, $^4_4$, in C moll, „Inflammatus et accensus per te virgo sim defensus in die judicii," ein bedeutendes, sehr brillantes Sopran-Solo mit Chor. Das ganze Stück ist gross angelegt; schon die Instrumentaleinleitung beginnt sehr kraftig, das Hauptmotiv derselben wiederholt der Chor im Unisono öfter auf die Worte „in die judicii," was, da es meist unmittelbar dem Sologesang als kraftig ermahnender Schluss folgt, gewiss von sieler Wirkung sein muss. Der zweite Theil des Satzes ist in C dur; das Sopran-Solo wird da, durch fortlaufende Triller u. dergl. verziert, sehr glänzend und der ganze Charakter des Stückes ziemlich weltlich, doch kann auch hier ein guter Vortrag der Solopartie sehr mildern.

No. 12 (nach obigem Dokument No. 9), Andante, $^4_4$, G moll, „Quando corpus morietur," Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass ohne alle Begleitung. Das Thema, womit der Bass allein beginnt, ist in dem Dokument Rossini's schon angegeben; es sieht aus wie ein Fugen-Thema, wird aber nicht so verarbeitet, sondern kehrt nur in einigen Nachahmungen in der Terz wieder, womit sich zuweilen ein kurzer Orgelpunkt verbindet. Gut klingen wird das Quartett, wenn es auch sonst nicht eben bedeutend ist.

Der letzte Satz No. 13 (nach dem Dokument Rossini's No. 10), Allegro, $^4_4$, G moll, beginnt mit einer sehr kurzen Instrumentaleinleitung, an welche sich unmittelbar eine lang ausgeführte Fuge schliesst. Wie mancher Musiker wird zweifelnd die Achsel zucken, wenn er das liest; und doch ist dem so. Rossini hat hier eine Fuge geschrieben und zwar eine recht gute Fuge, nicht wie sie schreibt, wer noch zu zeigen hat, dass er gelernt, was dazu gehört, sondern frei von aller ängstlichen Schulpedanterei, und so sicher und gewandt, wie es nur kann, wer die Schule vollkommen inne und längst hinter sich hat. Von grossen Künsteleien, von schwierigen und verwickelten Kombinationen ist daher überall nicht die Rede, aber dafür entschadigt die sehr schöne, selbständige Führung der Stimmen, die gute, natürliche Harmonisirung, überhaupt die ganze acht künstlerische und würdige Haltung der Fuge vollkommen, und wir sind überzeugt, dass dieselbe so anspruchlos und unscheinbar sie auch im Beginn ist, doch in Folge der schönen Ausführung von sehr guter Wirkung sein wird. Wir geben hier den Anfang derselben, welcher schon zeigt, dass dies gewiss nicht die erste Fuge Rossini's ist

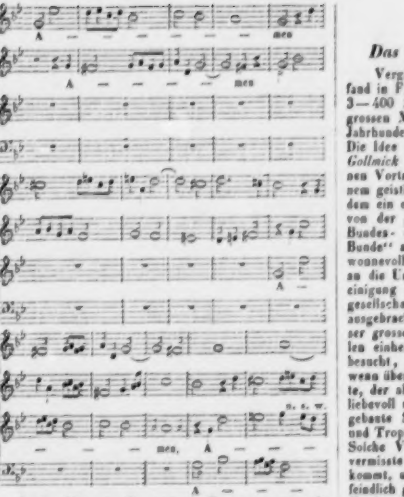

In der Mitte der Fuge tritt im Bass unerwartet ein mit dem Hauptmotiv des Quartetts No. 12 (No. 9) nahe verwandtes Thema ein, was gute Wirkung macht. Die Instrumentirung scheint, nach dem Klavierauszuge zu schliessen, bis auf einige wenige Stellen, wo sie als Ausfüllung dient, grossentheils nur eine einfache Verstärkung der Singstimmen zu sein.

Mit diesem schön fugirten Satze, der uns wirklich Freude gemacht hat und gewiss auch allen Musikern machen wird, um so mehr als er ihnen wohl völlig unerwartet kommt, schliesst das Stabat mater. Ein allgemeines Urtheil über den Kunstwerth desselben konnten wir jetzt noch nicht geben, da hierzu die uns vorliegende Cranz'sche Ausgabe durchaus keine sichere Basis gibt. Bevor uns nicht *die* Ausgabe vorliegt, welche Rossini selbst für die einzig rechtmässige und unverfälschte erklärt hat, konnten wir uns nur an die einzelnen in der Cranz'schen Ausgabe dargebotenen Stücke halten, und deren musikalischen Werth kurz besprechen.

Möchte die rechte Ausgabe nicht lange mehr auf sich warten lassen; auch ihrem Erscheinen werden wir in diesen Blättern wieder auf das Werk zurückkommen.

Der uns vorliegende Klavierauszug ist theilweise schön gedruckt, im Ganzen aber flüchtig und unkorrekt.

**

Nachrichten.

Das Mozartfest in Frankfurt a. M.

Vergangenen 5. Decbr., am Sterbetage Mozarts, fand in Frankfurt a. M. ein Sängerfest Statt, das aus 3—400 Sängern bestand, und dem Gedächtniss des grossen Meisters geweiht war, der vor einem halben Jahrhundert seine undankbaren Zeitgenossen verliess. Die Idee des Festes ging von der Liedertafel aus, die *Gollmick* dirigirt. Er selbst hielt gegen Mitternacht einen Vortrag, der uns an Mozarts Wirksamkeit, von einem geistigen Standpunkt aus betrachtet, erinnerte, und dem ein ebenfalls von ihm verfasstes Gedicht folgte, das von der ganzen Masse über das bekannte Mozartsche Bundes- und Maurerlied „Brüder reicht die Hand zum Bunde" abgesungen wurde. Es war ein wehmuths- und wonnevoller Moment zugleich, da er an den Verlust und an die Unsterblichkeit des Herrlichen erinnerte. In Vereinigung mit der anwesenden Künstler- und Gelehrtengesellschaft „Iris" wurden Vorträge gehalten und Toaste ausgebracht, die von dem Geist und der Inspiration dieser grossen Versammlung zeugten. Das Fest, von allen einheimischen und mehreren auswärtigen Vereinen besucht, dauerte bis spät am Morgen, und es war als wenn über Mozarts bekränzter Büste sein Genius schwebte, der alle die verschiedenartigen Elemente und Kräfte liebevoll umschlungen hielt. Dass der schöne akustisch gebaute Saal zum Wolfseck mit sinnreichen Emblemen und Trophäen geschmückt war, versteht sich von selbst. Solche Vereinigungen haben das Gute, dass die lange vermisste Sympathie einmal unter die deutschen Sänger kommt, und was sich noch vor Kurzem misstrauisch, ja feindlich gegenüberstand, reicht sich jetzt brüderlich die Hände. Das ist die Macht der Tonkunst!

Leipzig. (Beschluss.) Das eilfte Abonnement- *oder* Gewandhaus-*Concert*, Donnerstag, den 23. Decbr. v. J., war wegen des nahen Weihnachtsfestes weniger besucht, obgleich das Repertoir vieles Schöne bot. Hymne von Jos. Haydn „Insanae et vanae curae." — Ouverture zu Coriolan von Beethoven. — Scene und Arie aus Figaro von Mozart, gesungen von Frl. *L. Grünberg*. — Romanze und Rondo für Waldhorn von Lindpaintner, vorgetragen von Herrn *Eduard Pohle* (Mitglied des Concert-Orchesters). — Arie aus Joseph von Mehul, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Symphonie von L. Spohr (Emoll).

Die Hymne von J. Haydn ist für uns einer seiner schönsten Chöre; dass er das Stück so einzeln geschrieben haben sollte, ist nicht zu glauben, wir haben aber bis jetzt noch nicht erfahren, ob und aus welchem grössern Werke Haydns es genommen sein konnte, und würden für einige Auskunft hierüber Jedem sehr dankbar sein.

Die Ausführung der herrlichen Ouverture zu Coriolan war sehr gelungen und erhielt vielen Beifall.

Eben so beifällig wurde die Leistung des Fräulein Grünberg aufgenommen, die ihren Kräften angemessen, und in Wahrheit zu loben war. Möchte nur die

junge Sängerin auf die Pflege ihrer Stimme recht viele Aufmerksamkeit verwenden und namentlich nicht durch zu grosse Anstrengung der Dauer derselben schaden. Sie ist noch sehr jung und eben in den Jahren wo eine gute, von Natur leicht ansprechende, klangvolle Stimme der sorgfältigsten Pflege am Meisten bedarf.

Herr Pohle, seit Kurzem erster Waldhornist in unserem Orchester, hat einen kräftigen, gesunden Ton, guten Ansatz und schon recht lobenswerthe Fertigkeit; indess muss er doch noch recht eifrig studiren, um die Sicherheit und Gewandtheit zu erreichen, die einem Hornsolisten fast nothwendiger ist, als jedem andern Solospieler. An Talent und Mitteln scheint es aber Herrn Pohle durchaus nicht zu fehlen, um bald recht Ausgezeichnetes auf seinem Instrumente leisten zu können. Möge dies keine leere Aussicht bleiben, ein tüchtiger Hornist ist eines der nothwendigsten Bedürfnisse eines guten Orchesters.

Herr Tuyn macht in seinen Gesangleistungen immer grössere Fortschritte und hiermit steigt auch die Gunst und Theilnahme des Publikums. Sein Vortrag der so schönen Arie aus Joseph von Mehul war sehr gut und verdiente den grossen Beifall vollkommen, der ihm allgemein zu Theil wurde.

Ueber die anerkannt trefflichste Symphonie L. Spohrs ist kaum noch etwas zu sagen; sie gewährt uns immer bei jedem Hören die grösste Freude. Einen Instrumenteneffekt in derselben, der im Andantino durch das Zusammenführen aller Streichinstrumente in einer Tonlage entsteht, halten wir für einen wahren Geniezug; er ist trotz seiner Einfachheit, vielleicht mit durch dieselbe, so grossartig in seiner Wirkung wie es nur irgend Etwas sein kann. Ueberhaupt ist die ganze Symphonie meisterhaft durch und durch; bis in die kleinsten Details hinein folgt eine charakteristische Feinheit der anderen. Ehre dem Meister, der so Treffliches schuf. Die Ausführung war unter Herrn Concertmeister Davids Leitung sehr schön; man hörte überall, mit welcher Liebe das Werk gespielt wurde, und das bringt auch immer den rechten Geist hinein. Davon bleibt die Wirkung auf das Publikum nie aus, wie auch diesmal die lebendigste Anerkennung nach jedem einzelnen Satz deutlich genug bewies.

In den nächsten Blättern hoffen wir eine allgemeine Uebersicht aller bedeutenden hiesigen musikalischen Leistungen des vergangenen Jahres zu geben, in welchen wir hauptsächlich diejenigen besprechen werden, deren wir in den laufenden Berichten nicht immer gedenken können.

F.

Feuilleton.

Lortzings Oper: „Die beiden Schützen“ ist in *Hamburg* mit vieler Theilnahme aufgeführt worden. Eben so in *Schwerin Donizetti's „Tochter des Regiments,“* worin sich die Damen Goeb und Bossert, und die Herren Ehlmann und Kohler auszeichneten.

In *Hannover* geben die vereinigten Liedertafeln von Hannover und Hildesheim ein Konzert zum Besten des Hermann-Denkmals, der Ertrag belief sich auf 300 Thlr.

Herr *W. Sternedale Bennett* ist in Leipzig eingetroffen, um sich einige Zeit daselbst aufzuhalten.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 5. Januar bis 11. Januar d. J.

Auber, les Diamans de la Couronne. Die Brodiamanten im vollst. Klavierauszug Quasi. a. deutsch. Mainz, Schott. 1 Fl. 24 Kr.

— Ouverture daraus f. Pfte. zu 4 Händen. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— Ouverture daraus f. 2 Flöten. Ebend. 54 Kr.

Auswahl vorzügl. Musikwerke in gebundener Schreibart. 16. Lief. Motette von Perti. Halleluja von Harrer. Fuge von le Begue. Berlin, Trautwein et Comp. netto 10 Sgr.

Donizetti, G., Ouv. zu Adelia zu 4 Händen. Lpz., Nr. u. Härtel. 20 Ngr.

Hallerg, F., Potpourris a. d. Guitarrespieler zu 4 Händen. Ebd. 25 Ngr.

Heller, J. G., Galopp über Proune's Metzeschelle für das Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Meuelt, A., Variat. de Concert sur l'Air favori: Quand je quittai la Normandie de l'Opera. Robert le Diable de Meyerbeer, arr. p. Pfte. a 4 mains. Op. 11. Leipzig, Br. et Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Herz, H., Album de 1842. L'Ecrin des jeunes Pianistes. 8 Morceaux brill. et faciles p. le Piano. Op. 120. Mainz, Schott. 5 Fl. 24 Kr.

Krug, F., Abendlied der Waise f. 1 Singst. m. Pfte. Carlsruhe, Holtmann. 18 Kr.

— Unterwegs. 3 Gedichte v. Dingelstedt f. 1 Singst. m. Pfte. u. obligat. Horn oder Violoncell. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 45 Kr.

— An die Lerchen, v. Maurer, f. 1 Singst. m. Pfte. u. chromat. Horn oder Violoncell. Op. 8. Ebend. 45 Kr.

— Jägers Ruf. Gedicht v. Seidl f. 1 Singst. m. Pfte. u. Horn od. Violoncell. Op. 9. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— Wie ich dich liebe, von Mosenthal, f. 1 Singstimme m. Pfte. Op. 9. Ebend. 36 Kr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 95. Psalm f. Chor u. Orchester. Op. 46. Die Orchesterstimm. 3 Thlr. 20 Ngr., die Singst. 1 Thlr. 15 Ngr., der Klav.-Auszug 2 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Richter, W., 5 allemannische Gedichte v. Hebel, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Carlsruhe, Holtmann. 54 Kr.

Sammlung classischer Gesänge für die Alt-Stimme m. Pfte. Berlin, Bote u. Bock.

No. 13. Händel, Preis sei dem Herrn gnädig, a. Salomon. 7½ Sgr.

- 14. — Preis sei dem Herrn von ihm, a. Salomon. 7½ Sgr.
- 15. — O süss' mein Kind, a. Samson. 7½ Sgr.
- 16. Leonardo, Leo, Ruhmvoll u. mächtig. 7½ Sgr.
- 17. — — Messe, Herr Gott wir danksagen. 7½ Sgr.
- 18. Hasse, Requiem. Erhöre die Stimme. 5 Sgr.

Scarlatti, A. Missa brevem. Partitur. Regensb., Manz. 1 Thlr.

Schumann, Rob., 4 Duette f. Sopran u. Tenor m. Pfte. Op. 34. Leipzig, Klemm. 1 Thlr.

— 12 Gedichte v. J. Kerner, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 35. Heft 1. 2. Ebend. à 22½ Ngr.

Spohr, C., 3 Lieder f. 1 Bariton od. Mezzo-Sopranstimme m. Pfte. Op. 5. Carlsruhe, Holtmann. 54 Kr.

Spohr, L. Schall Gesang f. Männerst. m. Begleit. des Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel. 12½ Ngr.

Thalberg, S., Romance variée p. le Piano (Notre Temps No. 5). Mainz, Schott. 45 Kr.

Wolff, E., Cant. sur Laurezia Bongiorno le Pfte. Op. 41. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.

— Nocturne pour le Pfte. Op. 46. Ebend. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In neuem Abdrucke ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Praktische

Pianoforte-Schule

für den allerersten Anfang

in

200 *leichten, progressiven Handstücken*

nebst den nöthigsten mechanischen Vorübungen, mit steter Berücksichtigung ganz kleiner Spieler, welche die Octave noch nicht spannen können.

Mit Fingersatz.

Verfasst von ***Konrad Max Kunz.***

24 Bogen in gewöhnlichem Musikalien-Formate, auf schönem dauerhaftem Papiere.

Subscriptionspreis: 2 Thlr. 16 Ggr. *Ladenpreis*: 4 Thlr.

J. B. Cramer, der ehrwürdige und weltberühmte Claviervirtuose und Componist, hat erklärt: „*es sei nicht möglich, für Anfänger besser zu schreiben, und dass man kein nützlicheres Werk finden könne*," diesem Urtheile haben sich die grössten musikalischen Notabilitäten angeschlossen, als: v. Poissl, Lachner, Stuntz, Chelard, Taubert u. s. w., und die geachtetsten Journale haben mit der grössten Anerkennung derselben gesprochen. Der grosse und schnelle Absatz beweist auch, dass trotz dem Ueberflusse an Clavierschulen doch eine für Anfänger, zweckgemässe wie obige, ein Bedürfniss war, und Lehrer, die sich derselben beim Unterrichte bedienen, werden sich bald von der Nützlichkeit und Bequemlichkeit überzeugen.

Der Preis ist auf das Billigste gestellt und die Ausstattung elegant.

Jos. A. Finsterlin in München.

Bei **Weygand & Beuster**, Hofmusikalienhandlung im Haag, erschien so eben:

Schmitt, Aloys, Op. 79. Quat. p. 2 Viol. Alt et Bass. 2 Thlr. 15 Ngr.

Curzni, Galop infernal p. l. Pfte. 10 Ngr.

Früher erschien:

Verhulst, J. J. H., Tantum ergo. f. S. A. T. B. mit Orch. od. Pfte. in Partitur. 25 Ngr.

Handlungen, mit welchen wir nicht in directer Rechnung stehen, belieben ihren Bedarf durch Herrn **Wilh. Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Nova von **F. E. C. Leuckart** in Breslau, zu beziehen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen:

Pachaly, F. J., *Fest-Cantate: „Gott ist der Herr"* für vier Singstimmen und Orchester componirt zur Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf, Sr. Majestät dem Könige Friedrich Wilhelm IV. zugeeignet. (In jeder Landkirche mit geringen Mitteln aufführbar.) Ladenpreis 1 Thlr. Subscriptions-Preis 1 Thlr.

Rungenhagen, C. F., *Sechs Lieder gedichtet von Kannegiesser* für eine Mezzo Sopran- oder Mezzo Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ngr.

Schön, Moritz, *Aufmunterung für junge Violinspieler.* 48 *kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als practische Uebungsstücke für Violinen.* (Erste Position.) *Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler.* Op. 15. 15 Ngr.

Des Winters schönste Gabe. — *Album für* 1842. *Sammlung der beliebtesten und modernsten Gesellschafts-Tänze für das Pianoforte.* 4 Polonaise, 6 Galoppen, 4 Polka, 2 Marsch u. s. w., *nebst dem grossen Fest-Marsch zum Einzuge Sr. Majestät des Königs in Breslau.* Componirt von *H. Olbrich.* 15 Ngr.

In unserm Verlage ist so eben mit Eigenthums-Recht erschienen:

Fesca, Alex., Die vierhundert Pforzheimer, Ballade von Schütz, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 16 Ggr. od. 1 Fl. 12 Kr.

Strauss, Jos., Sehnsucht nach dem Züricher-See, Gedicht von Seypel, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligaten Horn oder Violoncelle. 12 Ggr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Kalliwoda, F. W., Der Troubadour von Freiligrath, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 8 Ggr. od. 30 Kr.

Pixhbert, Eduard, Etude héroique pour le Piano, dédié a Mons. Charles Mayer à St. Petersbourg. 12 Ggr. od. 54 Kr.

Carlsruhe, den 15. December 1841.

W. Creuzbauer & Nöldeke.

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Karlsruhe ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Zeitschrift

für

Deutschlands Musik-Vereine

und

Dilettanten.

Unter Mitwirkung

von

Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten

herausgegeben

von

Dr. *F. S. Gassner*,

Grossh. Bad. Hofmusikdirector

Nro. 3.

Erster Band. Drittes Heft.

gr. 8° elegant geh. 48 Kr. oder 12 Ggr.

Der I. Band der Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine ist mit diesem 3. Hefte geschlossen. Das 4. Heft des II. Bandes ist bereits unter der Presse und wird in Kurzem ausgegeben werden.

Unsere

„Blätter für Musik und Literatur,"

welche überall beifällig aufgenommen werden (sie zeichnen sich aus durch geistreiche Aufsätze über Musik und Notizen über Alles, was sich in der Kunst zuträgt), erscheinen auch fürs nächste Jahr zu dem billigen Preise von 1½ Thlr. für jährlich 52 Nummern, mit Musik- und Kunstbeilagen. Das Blatt erhält jetzt durch unentgeldliche Beigabe eines Anzeigers aller neu erscheinenden in- und ausländischen Musikalien einen neuen Reiz für Künstler und Kunstfreunde. — Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Hamburg, im December 1841.

Schuberth & Comp.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. № 3. 1842.

Inhalt: Briefe von Goethe an Reichardt. — *Recensionen*: D. G. Türk: Anweisung zum Generalbassspielen. Fr. Wilh. Schütze: Praktisch-theoretisches Lehrbuch. Rob. Schumanns Gesangskompositionen. — *Nachrichten* aus Berlin. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Zwölf Briefe von Goethe an Fr. Reichardt.

(Beschluss.)

VII.

Die mir überschickte Species facti ist nicht tröstlicher als der Aufsatz eines Arztes wodurch er beweisst dass nach allen Regeln der Natur und Kunst der Kranke habe sterben müssen, ich sehe den Gang der Sache recht gut ein und kann mich doch nicht enthalten zu wünschen, dass es anders seyn möge und da dieser Wunsch nicht erfüllt werden kann so tritt unmittelbar ein anderer ein: dass auch diese Veränderung zu Ihrem Wohl gereichen möge. Schreiben Sie mir von Zeit zu Zeit wie es Ihnen ergeht und was Sie für Plane haben.

Um die Partitur des Te Deum*), ingl. Claudine und Erwin und Jery **) wenn das letzte Stück komponirt ist ersuche ich Sie und zugleich um Nachricht was ich Ihnen für die Abschriften schuldig werde. Schicken Sie mir so bald als möglich die vier Stücke. Leben Sie wohl. W. d. 10. März 1791. *G.*

VIII.

Sie haben sich also endlich nach einem gefährlichen Sturm auf ein ruhiges Plätzchen in Sicherheit gesetzt, wozu ich Ihnen von Herzen Glück wünsche***). Ich dachte wirklich nicht, dass es noch so gut abgehen würde. Mögen Sie recht lange diese Ruhe geniessen. Die Partitur von Erwin und Elmire ist in meinen Handen. Das Geld dafür, wie auch für das Te Deum, werde ich Ihnen nächstens überschicken. Die Aufführung jenes Stücks, so wie der Claudine, wird wohl bis auf künftigen Winter anstehen müssen. Wir haben an Gatto, einen trefflichen Bassisten und lebhaften Akteur. Übrigens muss unsere Oper sich noch verbessern. Wissen Sie nicht irgendwo eine Sängerin mit der man Ehre einlegen könnte? Die arme Lebrun ist ihrem Manne bald nachgefolgt. Die beiden Leute habe ich sehr bedauert†). Im Ganzen, macht mir unser Theater Vergnügen, es ist schon um Vieles besser, als das vorige, und es kommt nur darauf an, dass sie sich zusammen spielen, auf gewisse mechanische Vortheile aufmerksam werden und nach und nach aus dem abscheulichen Schlendrian in dem die mehrsten deutschen Schauspieler bequem hinleiern, nach und nach herausgebracht werden. Ich werde selbst einige Stücke schreiben, mich darinne einigermassen dem Geschmack des Augenblicks nähern und sehen, ob man sie nach und nach an ein gebundeneres, kunstreicheres Spiel gewöhnen kann. Moriz hat mir einige sehr vergnügte Tage gemacht. So krank er war, so munter und lebhaft, war sein Geist. Er hat sich in den wenigen Jahren da ich ihn nicht gesehen habe, unglaublich ausgebildet und ist in allen denen Sachen die er unternommen hat, wo nicht am Ziel, doch wenigstens immer auf dem rechten Wege. Ich habe fast alles, was ich sowohl in der Kunst als Naturlehre und Naturbeschreibung vorhabe, mit ihm durchgesprochen und von seinen Bemerkungen manchen Vortheil gezogen. Seine Krankheit und die Kürze der Zeit hat ihn gehindert zu Ihnen zu kommen. Lassen Sie mich bald hören, wie Sie sich in Ihrer neuen Lage befinden. Unter den Arbeiten die mich jetzt am meisten interessiren, ist eine neue Theorie des Lichts, des Schattens und der Farben. Ich habe schon angefangen sie zu schreiben, ich hoffe sie zu Michaeli fertig zu haben. Wenn ich mich nicht betrüge, so muss sie mancherlei Revolutionen sowohl in der Naturlehre als in der Kunst hervorbringen. Beiliegendes Blättchen macht Sie auf einen Namen aufmerksam der Ihnen künftig gewiss sehr ehrwürdig seyn wird. Leben Sie wohl. Lips wird etwa in 14 Tagen mit meinem Bildniss fertig seyn. Da er aber nach Kassel gehen muss um es abdrucken zu lassen, so wird sich die Ausgabe desselben verziehen.

Weimar den 30 Mai 1791. *Goethe.*

*) Geschrieben zur Krönung des Königs Friedr. Wilhelm II. 1786. So viel uns bekannt, nur im Manuscript vorhanden.

**) Beide sehr gelungene Singspiele erhielten sich lange auf der deutschen Bühne. Gedruckt erschienen sie als zweiter und vierter Theil der Musik zu Goethes Werken 1790 zu Leipzig.

***) *Reichardt*, durch verschiedene Intriguen und Kabalen, die ihm gespielt wurden, genöthigt, die Kapellmeisterstelle in Berlin aufzugeben, hatte Hamburg zu seinem Wohnort erwählt

†) Übergang.

*) *Francisca le Brun*, geb. Danzy, galt für eine der trefflichsten Sängerinnen ihrer Zeit. Besonders zeichnete sich ihre Stimme durch eine enorme Höhe aus, denn mit Leichtigkeit erreichte sie das hohe $\bar{g}$ und doch war dieser Ton noch sehr angenehm. Sie starb in Berlin am 10. Mai 1791. Ihr Gatte war einer der grössten Meister auf der Hohoe und bezauberte mit seinem lieblichen Ton, wie seine Gattin mit ihrer fast einzigen Stimme. Beide fanden in Frankreich, Italien und England denselben

IX.

Meine bekannte Schreibescheue hat diese Zeit her so mancherley Entschuldigungen gefunden dass meine Freunde wenig von mir gehört haben, ich ermanne mich heute um auf Ihren Brief zu antworten. Ich freue mich Sie hier zu sehen, und wenn ich Ihnen gleich kein Quartier anbieten kann ‖ der Schweizer Meyer, dessen Sie Sich aus Venedig erinnern bewohnt meinen obern Stock ‖ so sollen Sie doch übrigens auf das freundlichste empfangen seyn; ich hoffe Zeit genug zu finden die wichtigen Angelegenheiten der fünf Sinne mit Ihnen abzuhandeln.

Mein Optisches Wesen und Treiben empfehle ich Ihrer fortdauernden Aufmerksamkeit es freut mich wenn Sie die Art der Behandlung mehr als die Sache ergötzt hat. Sie werden in der Folge noch wunderbare Dinge zu sehen kriegen, und wenn ich mich nicht sehr irre so wird die Neutonische Hypothese von diverser Refrangibilität der Lichtstrahlen, von ihrer Spaltung in sieben, oder Gott weiss wie viel, bunte einfache Strahlen wie eine alte Mauer zusammen fallen, wenn ich nur erst ihr Fundament werde untergraben haben. Denn einer so wohlvertheidigten Vestung ist blos durch miniren anzukommen. Ich werde Versuch an Versuch stellen und die Theorie nicht eher vortragen biss sie jeder aus den Versuchen selbst nehmen kann und muss.

Lassen Sie uns die Akustik gemeinsam angreifen! Diese grossen Gegenstände müssen von mehreren aber zu gleicher Zeit bearbeitet werden wenn die Wissenschaft fortrücken soll. Ich kann mich nicht genug auf die Chymie und auf den chymischen Theil der Naturlehre berufen. Eine Wissenschaft kann nie das Besitzthum eines einzigen werden und wenn sie es eine Zeitlang wird, so schadet auch ein solcher ausserordentlicher Mensch indem er nutzt, oft beydes in gleichem Maasse. Ich muss nur langsam gehn aber ich freue mich schon sehr über die Theilnahme, die thätige nämlich, die ich von allen Seiten bemerke. Besonders hat das Alter unter vielen Nachtheilen den Vortheil dass es nun Jugend hinter sich sieht, die zum neuen Lust hat. Gewiss es war mit eine Absicht als ich die *kärtchen* zum Vortrag wählte diese sinnlichen Eindrücke unter die Kinder zu verbreiten, ich hoffe in einigen Jahren soll das alles anders aussehen. Lassen Sie uns conferiren und jeden von seiner Seite arbeiten, ich habe mich schon mit einem Mahler und Mathematiker innig associirt und hoffe bald für die übrigen Fächer auch nahe und reine Verbindungen. Leben Sie wohl und grüssen die Ihrigen. Schreiben Sie mir wenn Sie kommen.

W. d. 17 Nov. 1791. *G.*

X.

Es war nicht ganz recht, dass Sie nach Ihrer Rückkunft mir nicht einige Nachricht von Ihrer Reise gaben und dass ich, da ich Sie noch tief in Frankreich glaubte, von andern Leuten erfahren musste Sie seyen schon lange wieder zu Hause angekommen.

Vor meiner Abreise nach den kriegerischen Gegenden war meine Absicht Ihnen nochmals zu schreiben, und Sie beschleunigen diesen Entschluss durch Ihren Brief für den ich Ihnen danke.

Es freut mich, dass Sie Ihre alte Neigung zum Cophta noch nicht verloren haben, und dass Ihnen die Vorstellung in Lauchstädt nicht ganz missfallen hat, ich werde es wenigstens alle Jahre einmal als ein Wahrzeichen aufführen lassen. Die übrigen deutschen Theater werden sich aus mehr als einer Ursache davor hüthen. Wie leicht würde es nun seyn eine Oper daraus zu machen, da man nur auslassen und reimen dürfte, man brauchte, weil die Geschichte bekannt ist, wenig Exposition, und weil das Lustspiel schon Commentar genug ist, wenig Ausführlichkeit: Allein da man das deutsche Theater und Publikum von innen und von aussen kennt, wo soll man den Muth hernehmen auch nur zu einer solchen Arbeit und sollten Sie Ihre Bemühungen abermals verliehren, wie es bey Erwin und Elmire und bey Claudinen gegangen ist, die man auf keinem Theater sieht; die politischen und Autor-Verhältnisse, welche der Aufführung des Grosscophta entgegen stehen, würden eben so gut gegen die Oper gelten und wir würden einmal wieder einen Stein in den Brunnen geworfen haben. Ich schreibe jetzt wieder ein paar Stücke die sie nicht aufführen werden, es hat aber nichts zu sagen, ich erreiche doch meinen Zweck durch den Druck indem ich gewiss bin mich auf diesem Wege mit dem denkenden Theil meiner Nation zu unterhalten, der doch auch nicht klein ist.

Geniessen Sie der Ruhe die Ihnen gegeben ist und erfreuen sich des Lebens mit den Ihrigen. Ginge nicht meine Reise in wenigen Tagen südwärts, so besuchte ich Sie gewiss, in der Zeit wenn Schukmann zu Ihnen kommt, den ich von Herzen liebe und ehre. Grüssen Sie ihn ja aufs beste von mir.

Ich dachte Ihnen aus meinen neuern kleinern Gedichten vor meiner Abreise etwas auszusuchen; es ist aber doch ganz und gar nichts Singbares darin. Es scheint nach und nach diese Ader bei mir ganz auszutrocknen. Sie würden sich aber auch darüber nicht wundern, wenn Sie meine neue Camera obscura und alle die Maschinen sähen, welche von Zeit zu Zeit bey mir entstehen. Es ist im Grunde ein tolles und nicht ganz wünschenswerthes Schicksal, so spät in ein Fach zu gerathen, welches recht zu bearbeiten mehr als Ein Menschenleben nöthig wäre. Wir wollen sehen was wir noch darinnen thun können. Leben Sie recht wohl und grüssen Sie die Ihrigen.

Weimar den 29. July 1792. *Goethe.*

XI.

So sind Sie denn, für mich wenigstens, unvermuthet aus unsern Gegenden geschieden, ohne dass ich Sie noch einmal gesehen und gesprochen hätte. Mögen Sie wohl und glücklich leben überall wo Sie sich befinden. Von Ihrer Lebhaftigkeit hoffe ich dass Sie uns doch einmal wieder erscheinen, Sie werden mich in dem alten Raume, immer mit unveränderten Gesinnungen antreffen. Meyer ist noch immer bey mir und die ästethischen

allgemeinen Beifall, wie in Deutschland. Ludw. Aug. le Brun starb den 15. December 1790.

Freuden hatten uns aufrecht, indem fast alle Welt den politischen Leiden unterliegt. Es wird viel in mancherley Fächern gearbeitet. Haben Sie Dank für Erwin und Elmire, für die Zeichen Ihres Andenkens und Ihrer Neigung. Leben Sie recht wohl und lassen mich bald wieder von Sich hören. Ich möchte auch wohl in einer ruhigen Stunde ausführlicher seyn über das was ich treibe. Leben Sie wohl.

W. d. 18. Nov. 93. *G.*

XII

Ob ich gleich der Musikhandlung keinen Dank weiss dass sie mich nicht wieder gemahnt hat, so ist es mir doch sehr angenehm dass ich jetzt Gelegenheit finde Ihre trefflichen Kunstwerke mit einer so guten Arbeit zu erwiedern, und wie ich hiermit den Werth der 16 Ducaten erhalten zu haben bescheinige, so erbitte ich mir gelegentlich über meine bisherige Schuld eine Quittung.

Claudine ist aufgeführt und ich habe mit Vergnügen Ihre Arbeit bey den Proben und der Aufführung wieder genossen, leider trafen soviele Umstände zusammen dass das Publicum über diese Production zweifelhaft blieb und ich eine günstigere Constellation abwarten muss um das Stück wiedergeben zu können.

Die Lieder zum Roman*) sind voll Anmuth und Bedeutung, bei einem vollkommenen Vortrag verfehlen sie gewiss ihre Wirkung nicht.

Auf Weynachten erwarten wir den Darmstädtischen Hof der bisher sich in Eisenach aufhielt, es möchte also wohl schwerlich zu einem privat Kongress die rechte Zeit seyn.

Ich wünsche zu hören dass Sie Sich wohl befinden und dass Ihre Angelegenheiten an denen ich vielen Theil genommen, sich wieder ins alte Gleis begeben mögen.

W. d. 21 Dec. 1795. *Goethe.*

Nachwort. Hier enden diese gewiss zum grössten Theil sehr interessanten Briefe, und es lässt sich annehmen, dass *Goethe* an *Reichardt* nicht wieder geschrieben hat, da das freundschaftliche Verhältniss von Seiten des Ersteren mit dem Jahre 1795 gänzlich aufgelöst wurde. *Goethe* erzählt selbst in seinen Annalen von 1749 bis 1822 — sämmtliche Werke. 1840. B. 27, S. 42 u. f. — wenn auch, wie es uns dünkt, in einer Art Missstimmung, Folgendes über das Verhältniss zu *Reichardt*: „Ich war mit ihm, ungeachtet seiner vor- und zudringlichen Natur, in Rücksicht auf sein bedeutendes Talent, in gutem Vernehmen; er war der *erste*, der mit Ernst und Stetigkeit meine lyrischen Arbeiten durch Musik ins Allgemeine förderte, und ohnehin lag es in meiner Art aus herkömmlicher Dankbarkeit unbequeme Menschen fortzudulden, wenn sie mir es nicht gar zu arg machten, alsdann aber meist mit Ungestüm ein solches Verhältniss *abzubrechen*. Nun hatte sich *Reichardt* mit Wuth und Ingrimm in die Revolution geworfen; ich aber die gräulichen unaufhaltsamen Folgen solcher gewaltthätig aufgelösten Zustände mit Augen schauend und zugleich ein ähnliches Geheimtreiben im Vaterlande durch und durchblickend, hielt ein für allemal am Bestehenden fest, an dessen Verbesserung, Belebung und Richtung zum Sinnigen, Verständigen, ich mein Leben lang bewusst und unbewusst gewirkt hatte, und konnte und wollte diese Gesinnung nicht verhehlen.“ — „*Reichardt* hatte auch die Lieder zum Wilhelm Meister mit Glück zu kompponiren angefangen, wie denn immer noch seine Melodie zu: „Kennst du das Land,“ als *vorzüglich* bewundert wird*). Der Buchhändler Unger theilte ihm die Lieder der folgenden Bände mit, und so war er von der musikalischen Seite unser Freund, von der politischen unser Widersacher, daher sich im Stillen ein Bruch vorbereitete, der zuletzt unaufhaltsam an den Tag kam“ —

Wenn ein *Goethe* sich noch über eine Melodie anerkennend ausspricht, die ein Vierteljahrhundert früher geschrieben wurde, so wünscht man wohl sie in ihrer Originalgestalt kennen zu lernen und sie zu besitzen. Wir glauben daher diese Mittheilung nicht besser abzuschliessen, als mit *Mignons* Lied genau nach dem Druck der sich in der ersten Ausgabe des Wilhelm Meister B. 2, S. 7 erhalten hat.

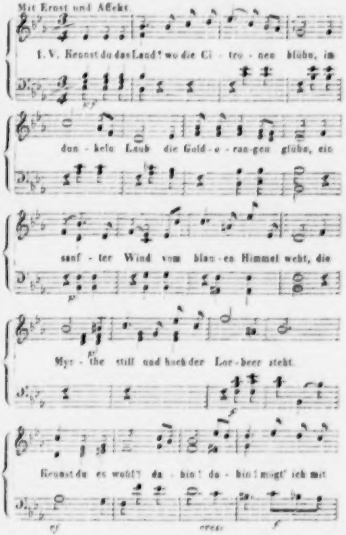

*) Wilhelm Meisters Lehrjahre. Frankfurt und Leipzig. 1795.

*) *Goethe* schreibt diese Worte nach dem chronol. Verzeichniss seiner Werke B. 40, S. 348 im Jahre 1849.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Oktober. Nº. 5. 1802.

Bruchstücke

aus dem noch ungedruckten Buche:

Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers.

(Fortsetzung des vierten Briefs.)

Ich habe den Brief lange liegen lassen, bin inzwischen in der herrlichen Gegend, die sich schon zur Feyer des Einzugs des Frühlings anschickt, umhergestrichen, und habe weiter nichts gethan; ja, ich bin vielmehr zu dem Vorsatz gekommen, nichts zu thun, bis sich etwa meine Kräfte, geliebt's Gott, so sammlen, dass ich wagen darf, etwas Rechtes zu beginnen, wie ich es jezt durch Händel und Andere habe ahnden gelernet. Eben komme ich von einer solchen Streiferey zurück, und — vergieb mir meine Offenherzigkeit um Ihrer selbst willen — bin ermüdet genug, um Dir hübsch vollständig herzuerzählen, womit ich im Rest bin.

Als ich zu Franzesko kam — doch nein; erst nur ein Wort von jenem Abend der Aufführung! Sie war, wie Du ohnehin voraussetzest, ganz vortrefflich, und ich rühme Dir nur im Besondern die hier nöthige starke Besetzung der aufs genaueste ausgeführten Chöre, die hier eben so nöthige Mässigung in der Angabe auch der lebhaftern Tempo's, und eine Sopranstimme, welche ein Engel zur Feyer der Erlösung vom Himmel schien ertönen zu lassen. Du weisst, ich setze mich, so oft ich eine nichttheatralische Musik von Werth hören will, aus guten Gründen so, dass ich, vom ersten bis lezten Akkord, das Orchester nicht sehe, und da die andern Zuhörer während der Musik für mich nicht da sind, so sehe ich gar nichts — mit den Augen des Fleisches nämlich! Nach den Hauptarien jener himmlischen Stimme fühlte ich mich nun zwar gereizt, mich vorzudrängen, und zu sehen, von wem sie käme: aber ich bekämpfte mich glücklich. Jezt war das lezte Amen gesprochen, und nun sahe ich, wie eine edle, schlanke Gestalt, in ganz einfaches Weiss gekleidet, zurücktrat, den Schleyer fallen liess, und wie ich eben zu dem Moment gekommen war, als ihre strahlenden Augen noch einmal über die Tausende hinstreiften, ehe sie mit dem Schleyer verdeckt wurden. Jezt erst fiel mir aus dem Schluss jener artistischen Mahlzeit ein: „Wird Ihre schöne Tochter singen?“ — „Ja!“ — Franzesko's Tochter! Ein elektrischer Schlag erschütterte meine Nerven und ich fühlte eine alberne Röthe auf meinen Wangen brennen. Die Menge trieb mich dem Hauptausgange zu, und ich gab mich ihr ohne Besinnung und Absicht hin. Der Strom ging nahe beym Orchester vorbey. Ich wollte mich herauswinden und hinauf: da sahe ich, wie die Herrliche umgeben war mit gar zu vielen schönen Herren. Und diese hatten Sterne! und Schlüssel! und Federbüsche! Ich lehnte mich also gegenüber an einen Kirchpfeiler und sahe zu, wie sie sich um die Bescheidene drängten, und — so schien es — einander auf die Füsse traten, der Eine seine Süssigkeiten dem Andern über die Schulter hinüber flüsterte; sie aber sich fast nur leidend verhielt; bis ihr Vater die Stufen hinauftrat, sie diesem den Arm reichte, und mit bescheidener Höflichkeit (mit weiter auch nichts) durch die Herren schlüpfte.

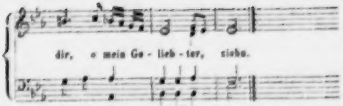

2. V. Kennst du das Haus? auf Säulen ruht sein Dach,
Es glänzt der Saal, es schimmert das Gemach,
Und Marmorbilder stehn und sehn mich an:
Was hat man dir, du armes Kind, gethan?
Kennst du es wohl?
Dahin! dahin!
Möcht' ich mit dir, o mein Beschützer, ziehn.

3. V. Kennst du den Berg und seinen Wolkensteg?
Das Maulthier sucht im Nebel seinen Weg.
In Höhlen wohnt der Drachen alte Brut.
Es stürzt der Fels und über ihn die Fluth.
Kennst du ihn wohl?
Dahin! dahin!
Geht unser Weg! o Vater, lass uns ziehn!

Recensionen.

D. G. Türk

Anweisung zum Generalbassspielen. Fünfte Auflage, mit zeitgemässen Verbesserungen und Zusätzen von Dr. *Fr. Naue.* Halle, Schwetschke und Sohn, 1841.

In einer *fünften* Auflage liegt uns unter obigem Titel ein Werk vor, welches 1791 zum erstenmal erschien und demnach ein halbes Jahrhundert hindurch sich als tüchtig bewährt hat. Gewiss ein seltener Fall in der allgemeinen Literatur, vielleicht einzig in der musikalischen und endlich so ganz besonders, da der Gegenstand, über den das Buch handelt — *das Generalbassspielen* — in neuerer Zeit wenig oder eigentlich gar nicht mehr üblich ist, folglich die Lehren dazu gewissermaassen nur noch *historisches* Interesse haben können. Und ein anderes als das Letztere vermögen wir nicht dem zu seiner Zeit recht praktischen und gründlich gearbeiteten Werke beizumessen, worin wir noch insbesondere durch die vielen *Zusätze* des Herrn Herausgebers bestärkt werden, die das Buch nicht zeitgemässer zu machen im Stande sind, wohl aber deutlich anzeigen, wie sich so vielerlei zum Besten der Kunst wesentlich geändert hat, wie die lästigen Fesseln, von denen sie hart bedrängt wurde, gesprengt und somit die Ansichten weiter und freier sich gestalten. Aus einem *solchen* Werke erkennt man erst recht klar die Verdienste eines Logier, G. Weber, Marx u. A., die sich bemühten, den alten Schulschleudrian in Nacht zu versenken und die Wichtigeres zu lehren wissen, als z. B. die Begleitung *unbezifferter Bässe* — eine Aufgabe, welche der geübteste und gründlichste Komponist nicht in jedem Fall zu lösen vermag —, und fern sind von „hart verminderten, doppelt vergrösserten, doppelt verminderten Dreiklängen," von einem „Sextquartseptimenakkord," von „*fehlerhaften* Quinten, welche von Einigen unter gewissen Umständen für erträglich, von Andern aber *für ehrlhaft* erklärt werden" und von tausend andern Dingen, die ein *Türk* im Geiste seiner Zeit 1791 den jungen Tonkünstlern begreiflich zu machen suchte,, welche aber wohl oft mit Beethoven seufzten: „Jetzt beisst's in einen sauren Apfel beissen und sich abstrappezziren."

Fr. Wilh. Schütze

Praktisch-theoretisches Lehrbuch der musikalischen Composition, nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst. Zweite Auflage der praktisch-theoretischen Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre des Verfassers. Dresden und Leipzig, bei Arnold, 1841, 8. XXXI und 399 Seiten.

Beispielbuch zu dieser Auflage. Ebendaselbst. Querfolio, 61 Seiten.

Das Werk ist nicht nur in seiner *zweiten* Auflage der Seitenzahl und dem Inhalte nach erweitert und verbessert worden, sondern auch selbst der Titel, der in der Regel unangetastet bleibt, hat eine Veränderung erfahren: aus der Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre, die in derselben Handlung 1835 erschien, ist ein Lehrbuch der musikalischen Komposition erstanden. Jene *Anweisung* fand in diesen Blättern 1836, S. 236 u. f. eine ausführliche Würdigung und wurde allen Seminaristen und ihren Lehrern angelegentlichst empfohlen. Dass diese Empfehlung nicht von uns zurückgenommen werden kann, versteht sich am Rande und wir können sie nur für das *Lehrbuch* der musikalischen Komposition erneuern, wenn es uns auch nicht, beim Mangel der ersten Ausgabe, vergönnt ist, eine *genaue* Vergleichung beider anzustellen. Wir beschränken uns daher bei dieser Anzeige nur auf zwei, laut des Vorworts, hinzugekommene *Anhänge a)* über die alten — Kirchen- — Tonarten; *b)* die Instrumenten- und Instrumentationslehre und auf einige Bemerkungen, zu denen wir bei der Durchsicht des Buches Veranlassung fanden.

So verdienstlich es ist, nachzuforschen, wie die Tonkunst nach und nach sich heranbildete; so wünschenswerth ist, zu erfahren, wie z. B. die Tonarten und die sämmtlichen Tonverhältnisse vor Jahrhunderten betrachtet und angewandt wurden, so muss man doch stets das Wesentliche von dem minder Nothwendigen trennen, und wir sprechen unsere bestimmte Meinung dahin aus, dass für die *Mehrzahl* aller Musikausübenden, insbesondere aber für *Seminaristen*, für die der Verfasser schreibt, es mehr als überflüssig zu nennen ist, ihr Gedächtniss mit der Lehre der alten Tonarten zu beschweren. Alles was nicht praktische Anwendung gewährt in Kunst, Wissenschaft und Leben, darf nicht als ein wesentlicher Theil des Unterrichtes betrachtet werden. Nimmer verlangen wir aber wohl von Seminaristen die Choräle dorisch, phrygisch oder lydisch u. s. w. bearbeitet zu sehen; oder legen wir es etwa einem der neuern Kirchenkomponisten zur Last, wenn er keinen Takt in alter Tonart schreib? sollte *Bach* und *Händel* unbedeutend zu nennen sein, weil weder der eine noch der andere nichts oder wenigstens so viel als nichts von myxolydischen oder äolischen Tonfolgen wussten? oder steht uns *Beethoven* darum nur hoch, weil

er in einem seiner letzten Werke auch versuchsweise einen Satz in der lydischen Tonart schrieb? Nimmermehr! Wenn nun demnach die alten Tonarten nicht gebraucht werden, so sollten sie auch keine Stelle in einem „praktischen" Lehrbuche einnehmen, so wenig wie kein Wort mehr über die Solmisation gesagt wird, die sonst ebenfalls nie in einem theoretischen Werke fehlen durfte. Aber auch darum darf man gegen die Aufnahme sprechen, da die ganze Lehre nicht — hinreichend begründet ist, und immer noch, wie zu der Zeit des gelehrten *A. Fux* — 1700 —, auf Licht und Aufklärung harrt. Dieser schreibt in seinem berühmten Buche: Gradus ad Parnassum etc. fol. 221: „Ad Modorum materiam tractandam admiti, perinde est, ac antiquum chaos in ordinem redigere. Tanta enim opinionum diversitas inter Auctores, cum antiquos, tum recentiores reperitur, ut ferme quot capita tot sententiae fuisse videantur" etc. Sein Uebersetzer Lorenz Mizler gibt es im Deutschen mit folgenden Worten: „Die Materie von Tonarten abhandeln, ist eben so viel als das Chaos der Alten in Ordnung bringen. Denn es ist unter den Meinungen der Scribenten ein so grosser Unterscheid, sowohl unter den Alten, als den neuen, dass so viel Köpfe, so viel Sinne gewesen zu sein scheinen." Dass die Köpfe und die Sinne jedoch seit länger als hundert Jahren sich hundertfältig vermehrt haben, bedarf keiner Versicherung, und dass *Mortimer* mit seinem konfus abgefassten Werke — Berlin, 1821 —, die Sache nur verschlimmert, ist allgemein bekannt. Nur durch die Untersuchungen des Herrn v. Winterfeld ist man dem Ziele etwas näher geschritten. Leider schwankt Herr Schütze zwischen beiden Schriftstellern, folgt mehr dem Mortimer, und so bleibt die ganze Lehre unklar, wie nicht anders zu erwarten. Können wir für diesen Anhang über die alten Kirchentonarten dem Verfasser nicht Dank wissen, so finden wir den folgenden, trotz seiner Kürze, über die Instrumenten- und Instrumentationslehre desto zweckmässiger. Von Saiten-, Blas- und Schlaginstrumenten wird das Wichtigste — ihr Umfang, Charakter, Stimmung — erklärt und dann über ihre Anwendung gesprochen. Mit Recht konnte aber wohl hier auf *Berg*t's Briefwechsel" — Zittau, 1838 — und „*Gassner's* Partitur-Kenntniss," Karlsruhe, 1838, hingewiesen sein, um weitern Stoff zur Belehrung zu erhalten.

Bemerkt mag noch schliesslich werden, dass es dem Musiker vom Fach, wie dem Seminaristen insbesondere ganz gleich ist, auf welche Weise „der Klavierstimmer 12171/2 Saitenschwingungen auf 18 Tone — von c bis c — vertheilt"; sicher ist es Schade um den Raum, der hier von S. 58 u. f. der *mathematischen* Klanglehre gewidmet wurde und woraus doch nichts zu lernen ist; eben so scheint es Raumverschwendung, die oftmals gedruckte, doch zum grossten Theile *unwahre* Charakteristik der Dur- und Mollton leitern des phantastischen *Daniel Schubart* S. 114 u. f. vollständig aufzunehmen. Ist es denn nicht widerlich und überdies ganz der Wahrheit entgegen, Sätze zum hundertstenmale wiederzukäuen, wie z. B. folgende: „Fis moll: Ein finsterer Ton; er zerrt an der Leidenschaft, wie der bissige Hund an Gewande; Groll und Missvergnügen ist seine Sprache; Des dur: Ein *schielender* Ton, ausartend in Leid und Freude. Lachen kann er nicht, heulen kann er nicht; aber doch wenigstens das Heulen grimmassiren."

Möchten in einer einstigen dritten Ausgabe, die zu geben wir dem Herrn Verfasser herzlich gönnen, dergleichen unwesentliche und überflüssige Gegenstände mit wirthvollern und wichtigern vertauscht werden, und dann auch die Notiz Seite 294 wegfallen, in welcher der Unterzeichnete als Herausgeber der „371 vierstimmigen Chorale von Joh. Seb. Bach" — dritte Aufl. Leipzig, 1832 — genannt wird *).

C. F. Becker.

Robert Schumanns Gesangkompositionen.

(Beschluss.)

Myrthen. Liederkreis von Goethe etc. für Gesang und Pianoforte. 4 Hefte. Op. 25. Leipzig, F. Kistner. Jedes Heft 20 Ngr.

Eine reichhaltige Sammlung von Liedern und Gesangen, es sind deren 25, darunter viel Auszuzeichnendes, aber auch viel Besonderes. Diese reiche Gabe hat der Komponist seiner geliebten Braut gewidmet.

Als die besten heben wir im ersten Hefte hervor: No. 1. „Widmung," von Rückert, „Du meine Seele, du mein Herz." Ein Meisterlied, voll Feuer und zartlich schönen Liebesgesanges; es ist eins von denen, die sicher treffen, da sich Alles auf einen Punkt konzentrirt, der in das günstigste Licht gesetzt ist. Wollten wir etwas tadeln, so wäre es die Verbindung des Mittelsatzes in E dur mit dem folgenden As dur, sie leidet doch zu einigem Zwange. Um zu die Seite zu setzen ist No. 3 „*Der Nussbaum*," von J. Mosen, „Es grünet ein Nussbaum vor dem Hause," dem wenige in der ganzen Sammlung an Zartheit und Lieblichkeit gleichen. Es wirkt durch einfachen schönen Gesang, durch einfache, zarte, interessante und nirgends störende Begleitung und durch seine treffende Wahrheit. Noch ist zu erwähnen „Freisinn," von Goethe, ein Lied voll Kraft und Leben. Weniger haben uns die übrigen Lieder dieses Heftes gefallen. Das Lied von Burns: „*Jemand*," lässt uns am Schlusse unbefriedigt, und die Harmoniefolgen S. 15 Takt 3, 4, finden wir, wenn nicht zu gesucht, doch zu schroff. Ob die beiden letzten Lieder von Goethe: „Sitz' ich allein, wo kann ich besser sein" und „Setze mir nicht, du Grobian" sich Freunde erwerben werden — wir glauben es kaum.

Im zweiten Hefte finden wir zwar keins, welches den beiden früher besprochenen Liedern zu vergleichen wäre, doch lieben uns einige sehr zugesagt. „*Die Lotosblume*," von H. Heine, einfacher und klarer Gesang.

*) Mit der besprochenen Lehrbuch erschien gleichzeitig von demselben Verfasser folgendes Werk: „Kleine Compositionslehre. Die Lehre der Tonsatzes nach seinem „praktisch-theoretischen Lehrbuch der musikalischen Composition" im Kurze gefasst. Ein Hand- und Wiederholungsbuch für den Schüler. Von u. s. w. Zweite, durchaus neubearbeitete und vermehrte Auflage. Dresden und Leipzig, bei Arnold. 1841. 8. II und 172 Seiten." Eine Anzeige der ersten Auflage findet sich in d. Bl. 1836, S. 392.

Nicht gefallen will uns der weibliche Ausgang, der Strophe um Strophe wiederkehrt, und ausser einer Stelle überall (⁴/₄-Takt) als ♫ ♩ erscheint; es gibt dies dem Liede etwas Abgemessenes, Steifes, und klingt, richtet der Sänger nicht seine Aufmerksamkeit darauf, wie Skansion. Wir vermuthen einen Grund dafür, könnten ihn aber, hätten wir Recht, nicht für richtig halten. In einem spätern Liede hat dies der Komponist glücklich vermieden. Zu erwähnen ist noch das Lied der Suleika, und ganz besonders: „*Die Hochländer-Wittwe*," von Burns. Es ist bemerkenswerth, dass fast alle in dieser Sammlung vorkommenden Lieder von Burns sehr gelungen zu nennen sind. Sie enthalten so viel treffende Wahrheit, Originalität, ja Nationalität, dass sie sich vor allen andern auszeichnen. Das dritte Heft enthält von diesen Liedern: „*Hochländers Abschied*," „*Hochländisches Wiegenlied*," ganz besonders originell und schön; das vierte Heft: „*Hauptmanns Weib, Weit, weit!*" „*Niemand*," welche beiden letzten uns am wenigsten zusagen, jenes weil die hohe Lage der Stimme dem Charakter des Liedes nicht entspricht, dieses des nicht vorzüglichen Textes wegen; und endlich: „*Im Westen.*" In allen diesen Liedern spricht sich ein kräftiger, freier Sinn aus, alle haben eine frische Färbung, gehoben durch die eigenthümlichsten Harmonieverbindungen, die selten schroff und gesucht erscheinen. Wir ziehen sie deshalb vielen andern vor, weil ihre Eigenthümlichkeit frei, im Charakter begründet, abgerundet, überhaupt als Selbständigkeit auftritt, im Gegensatz zu andern, bei denen häufig Befremdendes sich zwischen Einfaches, Klares drängt. Im zweiten Hefte ist uns das kleine Liedchen von Rückert: „Lass mich ihm am Busen bangen" besonders lieb. So muss ein Mädchen beim Erwachen der Liebe empfinden.

Da wir über die Burns'schen Lieder schon gesprochen, so heben wir im dritten Hefte noch hervor: „Aus den hebräischen Gesängen von L. Byron." Verzeihe uns der Komponist, wenn uns die widrige Umhüllung, in die sich dieser, nur hier und da etwas freier hervorblickende Gesang vermummt, höchst unangenehm, ja hässlich erscheint. Auch der tiefsten Trauer darf die ästhetische Gebehrde nicht fehlen, was uns aber Takt 5, 6, 7 geboten wird, ist über die Gränze des Schönen hinaus. „*Das Räthsel*" von Byron zu komponiren, war doch wohl nur Vorsatz, nicht Bedürfniss. Diesen beiden, ausser allem Bereich der Kritik liegenden Liedern folgen aber zwei bessere, es sind: „Venetianische Lieder," von Th. Moore, wovon uns das erste als höchst gelungen erscheint. Wir verweisen besonders darauf.

Im vierten Hefte heben wir noch zwei Lieder von Heine: „Was will die einsame Thräne" und „Du bist wie eine Blume" hervor; beide haben unsern Beifall nicht, wir hätten sie einfacher gewünscht. Von beiden viel komponirten Liedern ist uns aber auch noch keine gute Komposition bekannt geworden; nur von dem ersten kennen wir eine nur im Manuskript existirende Komposition Mendelssohns, die unsrer Ansicht nach ganz dem Texte entspriche.

Konnten wir vielen Liedern dieser Sammlung unsern Beifall schenken, so ist dies weniger der Fall bei folgenden

Drei Gedichte von E. Geibel für mehrstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29. Leipzig, Breitkopf und Hartel. 3 Hefte à 10 — 7½ — 15 Ngr.

Das erste: „*Ländliches Lied*," für zwei Sopranc, hebt zwar, wie sich erwarten liess, einfach, fröhlich an, verliert aber bald durch schwülstige Modulation seinen Charakter. Auch das zweite Lied, für drei Sopranc, halten wir nicht für bedeutend an Erfindung. Die Verbindung des Schlusses Dmoll mit Cmoll vermittels G scheint uns sehr unvollkommen. No. 3 enthält: „Zigeunerleben," für kleinen Chor.

Besser haben uns folgende

Drei Gedichte von E. Geibel für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 30. Berlin, Bote und Bock. ⅔ Rthlr.

gefallen. Sind sie auch an Erfindung nicht reich, so ist doch die Form abgerundeter, vollendeter zu nennen. Alles fliesst in leichtem, heitern Rhythmus dahin, und selten stört diesen Fluss eine tiefsinnige, mystische Modulation. In No. 1: „Der Knabe mit dem Wunderhorne," ist die Einführung der Haupttonart nach dem Mittelsatze nicht meisterhaft zu nennen, wie uns S. 4 Takt 8 die modulatorische Rückung stört. In No. 2 „Der Page," was uns am meisten zusagt, fällt uns im Anfang die zweimalige Wendung in die Dominante auf, wie wir S. 7, 8 die Wendung nach der Unterdominante sehr unmotivirt finden. Die weiblichen Ausgänge der Strophen sind hier sehr glücklich getroffen. Frisch und lebendig ist No. 3, „Der Hidalgo," — ein gut klingender Bolero. —

Vier Duette für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. Leipzig, bei Klemm. 1 Rthlr.

Zwölf Gedichte von Just. Kerner. Eine Liederreihe für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte Op. 35. Ebendas. 2 Hefte à 20½ Ngr.

Von den Duetten finden wir das erste einfach, voll Blumenduft. Die Lage des Tenors ist häufig sehr hoch, und die des Sopran tief. Weniger unsern Beifall haben die übrigen, da wir zunächst haben, die Wahl der Texte nicht glücklich finden. Musikalisch betrachtet halten wir zwar das dritte für sehr charakteristisch, das zweite hat uns aber nur theilweise befriedigt. Schön ist in demselben die Einführung der Haupttonart von dem Schlusse. Das vierte finden wir unbedeutend

Aus den Gedichten von Kerner heben wir im ersten Hefte hervor No. 1: „Lust der Sturmnacht," an den uns nur der Schluss nicht befriedigt. Das Ganze hat aber etwas sehr behaglich Winterliches. Wenig reich an Erfindung und zu monoton ist No. 2: „Stirb, Lieb und Freud'." Das frischeste und vollendetste scheint uns das „Wanderlied," wie uns No. 4: „Erstes Grün" mit seinem reizenden Zwischenspiele sehr gefallen. No. 5 „Sehnsucht nach der Waldgegend." Die Idee, die den Schlusse zum Grunde zu liegen scheint, finden wir nicht glücklich ausgeführt.

Im zweiten Hefte stossen wir in No. 6 „Auf das Trinkglas eines verstorbenen Freundes" auf eine jener

Ideen, die mehr Folge des Vorsatzes, als der Empfindung zu sein scheinen. Die Art der Ausführung berechtigt uns dazu, sie dafür zu halten. Dass wir dergleichen Sonderbarkeiten nicht gewogen sind, sprechen wir unverholen aus. No. 7: „*Wanderung*" finden wir etwas gewöhnlich, und No. 8: „Stille Liebe" höchst mystisch dunkel. Alle folgende Lieder tragen weniger den Stempel des Künstlerischen, als des Sonderbaren. Die Konsequez, womit die Idee durchgeführt ist, ist oft das Einzige, was zu loben. Schönheit, ein Haupterforderniss eines Kunstwerkes, finden wir nicht in ihnen, denn diese beruht nicht allein in der Idee des Ganzen, sondern auch in ihrer äussern Erscheinung. Für schön aber können wir z. B. in No. 10: „Stille Thränen" den langgedehnten, auf sonderbare harmonische Unterlagen geschraubten, an Melodie armen Gesang niemals halten. Harmonische Reizmittel helfen den Mangel nicht beseitigen, nur eine grosse Stimme mit allen Mitteln des Vortrags würde das Getadelte weniger blosstellen. Ein Kunstwerk aber muss durch sich selbst vollendet sein.

Konnten wir wenigen Liedern dieser Sammlung unsern Beifall zollen, so erscheinen uns mehre aus der letzten Sammlung weit lobenswerther.

Zwölf Gesänge aus Rückerts Liebesfrühling für Gesang und Pianoforte von Robert und Clara Schumann. Op. $^{37}/_{12}$. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 2 Hefte à 20 Ngr.

Wir haben es hier dem Titel nach mit Liedern nicht allein von Robert Schumann, sondern auch von seiner Gattin zu thun. Da keine nähere Angabe stattfindet, wie viel Jedes von ihnen Theil daran hat, können wir hierauf nicht Rücksicht nehmen, sondern die Sammlung nur im Allgemeinen besprechen, unsere Vermuthung verschweigend, wie wir sie eines Jeden Ansicht überlassen.

Diese Sammlung von trefflichen Liedern enthält im ersten Hefte „Der Himmel hat eine Thräne geweint," ein Lied voll tiefen, sinnreichen Gesanges, einfach in seiner Begleitung; nur Eins gefällt uns nicht, es ist der Schluss, da wo sich auf einen Ton der Singstimme eine Menge Akkorde auftürmen, die zu einem matten Schluss führen. Wenn wir uns mit folgendem Liede „Er ist gekommen in Sturm und Regen" nicht so einverstanden finden, wie mit dem vorigen, so geschieht es zunächst, weil wir die Auffassung des Liedes nicht für richtig halten. So möchte wohl keine Mädchenbrust in ihrer entzückenden Beklemmung klopfen, das ist mehr ängstlicher Hilferuf; sodann finden wir die Begleitung schwülstig und schwer, sich mehr in der Malerei des Sturmes ergehend, als die Gefühle des Mädchens schildernd, was wir nicht für richtig halten. Dass das Lied einzelne schöne Momente enthält, erhöht uns freilich seinen Werth nicht. Dagegen ist zu bedauern, dass das folgende Liedchen „O ihr Herren, o ihr werthen grossen reichen Herren all!" mit seiner Natürlichkeit, seinem innigen Gesange, seiner einfachen, sich der Stimme eng anschliessenden Begleitung so kurz ist; wir rathen, es zweimal und oft zu singen. Besonders lieb ist uns aber das folgende. „Liebst du um Schönheit." Kann man ihm auch den Vorwurf machen, dass die Begleitung wichtiger wird, als der einfache Gesang, so ist das Ganze doch so rein, so wahr empfunden, bei allem Eigenthümlichen so fliessend, so vollendet in seiner Form, dass wir es den bessern Liedern an die Seite setzen. Der Reiz der Begleitung enthält die Empfindung einer schönen Seele, die sich regt bei den Gedanken, die der Gesang ausspricht. So klar und rein uns das eben besprochene Lied vorgekommen, so verworren und undeutlich erscheint uns das folgende: „Ich hab' in mich gesogen den Frühling" etc. Wir gestehen, dass, sind wir auch mit der Idee, aus der die reiche, überfüllte Begleitung entsprungen scheint, einverstanden, wir es dennoch nicht für schön erklären können. Stört uns zunächst der sich stets gleichbleibende Rhythmus des Gesanges, der für sich selbst betrachtet dadurch etwas bänkelsängerisch erscheint, so finden wir besonders von der Stelle an: „und hier am Busen lehnet" die Aufhäufung von Harmonieen so lästig und wenig gestützt, dass sie uns an das Unkraut erinnert, das mit dem Beginn des Frühlings sich zeitig genug einfindet. Hat bei aller noch nicht dagewesenen Begleitungsart der Gesang aus dem oben angeführten Grunde etwas Gewöhnliches, so erinnert uns auch der Schluss an eine Zeit, die mit Himmel und Andern von uns geschieden. Die letzten beiden Gesänge dieses Heftes: „Liebste was kann uns denn scheiden?" und das Duett: „Schön ist das Fest des Lenzes" halten wir für eben so wenig gelungen.

Das zweite Heft bringt uns zuerst einen langen, leidenschaftlichen Gesang: „Flügel, Flügel! um zu fliegen," dessen Schluss wir übereilt, unbefriedigend finden. Das lange Nachspiel bietet keinen Ersatz. Die beiden folgenden Lieder: „Rose, Meer und Sonne" und „O Sonn', o Meer, o Rose" stehen in einem innern Zusammenhange, den der Komponist glücklich getroffen hat. Wir halten diese beiden Lieder für die vorzüglichsten dieses Heftes, und wenn das erste in seinem Gesange sowohl, als in der Begleitung etwas Monotones enthält, so wird dies theilweise ausgeglichen durch die Steigerung, die in dem trefflichen Schlusse ihren Gipfel erhält. Auch das folgende: „Warum willst du And're fragen?" ziehen wir seines einfachen, treffenden Gesanges, seiner interessanten, nicht überladenen Begleitung wegen manchen andern vor. Dagegen will uns das Duett durchaus nicht zusagen. Es überschreitet die Gränze des Einfachen, des Volksmässigen eben so sehr, dass es zu etwas Gewöhnlichem herabsinkt, als andere Lieder durch gesuchte Eigenthümlichkeit

---

Fragen wir nach dem Grunde, warum bei so vielem Trefflichen sich so Manches findet, was keine Zeit für klassisch erklären wird, wenn auch eine künstlerische Idee zum Grunde lige, so glauben wir ihn zu finden in der Wahl der Mittel, und in der zu schnellen Ausführung der entstandenen Idee. Betrachten wir nämlich den Zeitraum, in dem eine solche Menge von Liedern nebst vielen andern Kompositionen erschienen, so finden wir wohl eine Ursache, warum manches Lied nicht den Stempel der Vollendung trägt, wenn auch hierin keine Entschuldigung. Dass sich das Talent, der ächt musikalische Geist fast überall ausspricht, gewährt dem

Geniessenden keine Entschädigung für den Mangel an Reife.

Wir können hierbei einen Wunsch nicht unterdrücken in Hindeutung auf unsere oben ausgesprochenen Ansichten, mit Hinweisung auf grössere, ausführlichere Werke des Komponisten: möge derselbe unsere Hoffnung erfüllen, möge er statt Arabeskenzeichnungen — Dome aufbauen im grossen, weiten, richtigen Verhältnisse, die würdig sind, neben andern zu stehen: wir sind der Meinung, das Material sei vorhanden. — Möge er aber auch bedenken, dass selbst Beethoven nicht jedes Jahr ein Münster aufbaute! —

Nachrichten.

Berlin. Der *November* war überreich an musikalischen Genüssen, besonders an *Concerten*. Am 10. v. M. führte Herr MD. Jul. Schneider seine, früher bereits erwähnte *Kantate*: „Deutschlands Befreiung" in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts, der königl. Kapelle, und ganz besonders durch die Gesanglente der Damen Hähnel und Tuczeck, wie der Herren Mantius und Böttcher unterstützt, mit vorzüglicher Wirkung auf. — Am 13. November fand, zur Feier des Geburtstages der Königin Elisabeth von Preussen, eine *geistliche Musik* zum Besten der Klein-Kinder-Bewahr-Anstalten Statt, welche 1) durch eine Phantasie und Fuge von Mozart, auf der Orgel von Herrn C. A. Haupt ausgeführt, eröffnet wurde. 2) Hierauf folgte die früher bereits belobend erwähnte *Fest-Kantate* von C. F. Rungenhagen, aus einem sehr lieblichen Chor: „Sehet die Kindlein!", einem melodischen Quartett, einem fugirten kräftigen Chor: „Heil sei der Schützerin," und einem frommen Schlusschoral bestehend, von Blechinstrumenten diskret begleitet und gut ausgeführt. 3) Ein Te Deum laudamus von A. E. Grell, mit gleicher Begleitung, schloss sich sehr wirksam an. 4) Die vorgenannten Gesangstücke, wie die sechsstimmige Motette: „Tu es Petrus" von Palestrina, a Capella, ein würdiges Werk der Vorzeit, wurden von Mitgliedern der Sing-Akademie gelungen aufgeführt. 5) „Weihnachtsfeier," eine lyrisch-romantische Dichtung nach v. Platen, auch musikalisch in dieser Weise von O. Tiehsen aufgefasst, mit Begleitung der Blechinstrumente von Wolprecht eingerichtet. Diese talentvolle Arbeit eines früheren Zöglings der königl. Akademie der Künste eignet sich mehr für den Gesang am Pianoforte, wie wir solche bereits früher in der Singakademie hörten, da Begleitung der Blechinstrumente zu schwerfällig für die Haltung dieses Musikstücks ist, besonders bei den Solostellen. Ein wirksames Instrumentalstück war dagegen 6) das für Blechinstrumente eingerichtete Lied: „Ich bete an die Macht der Liebe." Der zweite Theil begann 7) mit einem Präludium und Fuge zum Choral: „Freu' dich sehr, o meine Seele," für Orgel und Blechinstrumente von Flodoard Geyer komponirt. Ein kraftvolles Musikstück, nur zu reich an dissonirenden Akkorden, und mit den Textesworten nicht ganz übereinstimmend. 8) Magnificat von Durante, vierstimmig a Capella. Eine treffliche, klare Arbeit des hochberühmten Meisters, sicher und mit Ausdruck ausgeführt. 9) Gebet, gelungen komponirt von Gährich, für Chor- und Solostimmen, mit etwas zu schwer behandelter Begleitung von Blechinstrumenten. 10) Der 100. Psalm von A. W. Bach. Ein kräftiges und bewegtes Gesangstück, mit oft zu mächtig auf den Singstimmen lastender Begleitung der Blechinstrumente. 11) Stücke aus dem Miserere von Leonardo Leo, für acht Stimmen a Capella. Trefflich in den Chormassen gearbeitet, und wirksam ausgeführt, wozu die auf beiden Enden der Kirche aufgestellten, sich antwortenden Solostimmen wesentlich beitrugen. 12) Der ergreifende Choral: „Nun danket alle Gott" von sämmtlichen Chören, der letzte Vers von der ganzen Versammlung gesungen, machte mit Begleitung der Orgel und Blechinstrumente eine grossartige Wirkung. Zum Ausgange wurde von der tüchtigen Orgelspielerin Frau *H. H. M.* die G moll-Fuge von Joh. Seb. Bach vorgetragen. — Am 19. v. M. liess sich eine junge Sängerin der Oper zu Warschau, Dem. *Turowska*, im königl. Opernhause mit einer Arie von Pacini und der bekannten Cavatine aus Rossini's Cenerentola mit Beifall hören, den besonders die seltene, etwas gepresste Tiefe ihrer ziemlich volltönenden Alt- und Mezzosopranstimme (im Umfange vom kleinen *e* bis hohen *h*) erregte. Die Geläufigkeit ist noch nicht ganz ausgebildet, doch ein achtbares Talent unverkennbar. Noch mehr gab sich dies kund in der Dem. Turowska am 24. v. M. im Saale des Hôtel de Russie veranstalteten musikalischen Soirée, in welcher dieselbe sich mit Herrn Fischer in dem Duett des Arsace mit Assur aus Rossini's Semiramide, einer Romanze von Bellini, mit obligater, sehr schön ausgeführter Violoncellbegleitung des Herrn KM. Moritz Ganz, ferner mit einer Scene und Cavatine aus Ines de Castro von Persiani und zwei polnischen Liedern hören liess, welche letztere besonders die zahlreich anwesenden Polen enthusiasmirten. In dieser Soiree zeigte auch Herr *Theodor Logier* recht viele Fertigkeit im Vortrage einer nur zu langen Pianoforte-Phantasie von Dohler. — Im königl. Opernhause liess sich ein ausgezeichneter Violinvirtuos Herr *Camillo Sivori*, ein Schüler von Paganini, mit zwei grossartigen Concerten eigener Komposition und Variationen auf der G-Saite von Paganini auf die Preghiera aus Rossini's Oper Moses, mit lebhaftem Beifall hören. Dieser tüchtige Violinist vereint grosse Reinheit der Intonation mit vorzüglicher Fertigkeit in allen Einzelnheiten der, theilweise freilich ausschweifenden Violinschule des genialen, oft indess auch bis zur Bizarrerie excentrischen Paganini. Da Herr Sivori sich auch in Leipzig hören liess, so bedarf es wohl keines weitern Details über den tüchtigen Künstler, der es nicht nöthig hätte, nach dem Beifall der Menge durch Effektmittel zu streben. (Ueber einen in seiner Art noch höher zu stellenden Violinisten, Herrn *Ernst*, der hier bereits drei Concerte mit allgemeinem Beifall gegeben hat, baldigst das Nähere.) — Am 19. November fand noch ein Concert zum Besten eines hülfsbedürftigen Musiklehrers, mit lebhafter Theilnahme Statt, da solches von mehreren Künstlern, z. B. der Dem. Tuczeck und dem ta-

lentvollen Violinisten Herrn Ferd. Griebel unterstützt wurde, der sehr wirksame Variationen von David auf das Thema des Mozart'schen Liedes: „An Chloe" recht gelungen ausführte. — Am 22. v. M. wurde im zweiten Abonnement-Concert des Herrn MD. *Julius Scharide*r von dessen Gesanginstitut 1) der 24. Psalm von J. v. Seyfried, 2) Ave Maria von J. Schneider, 3) der 30. Psalm von Sacchini, 4) Nic. Jomelli's Hymnus Paschalis, 5) F. Mendelssohn's 114. Psalm, durch Wahl und Ausführung der gehaltvollen Gesangstücke (theils a Capella, theils mit Orchesterbegleitung) allgemein befriedigend ausgeführt. — Denselben Abend wurden auch die *Moeser*'schen Soireen durch die J. Haydn'sche und Beethoven's B dur-Symphonien, K. M. v. Weber's Ouverture zu Oberon dazwischen gestellt, ungemein anziehend wieder eröffnet. Die zweite Soiree, am 29. v. M., brachte uns drei Meisterquartette von Haydn, Mozart und Beethoven, das erste und dritte von August Moeser mit bedeutendem Fortschritte in Vortrag und Fertigkeit, in den Adagio's mit richtigem Gefühl, das zweite von dem Veteran Herrn MD. Moeser mit charakteristischer Auffassung, Eleganz und Geschmack ausgeführt. (Dieser ausgezeichnete, solide Violinvirtuos und gründliche Lehrer wird am 1. Januar k. J. bereits sein 30jähriges Dienstjubiläum begehen.) — Die *Sing-Akademie* führte in ihrem ersten Abonnements-Concerte am 25. v. M. das früher bereits erwähnte Oratorium Joseph von Handel (1746 komponirt), mit ganz besonders günstiger Wirkung durch die vorzüglich besetzten Solostimmen und imponirenden Chöre, aus. Auch die ansichtige Vermehrung der Instrumentation durch Herrn MD. Hungenhagen trug wesentlich zur Erhöhung des Eindrucks bei. Sehr ausdruckvoll sang Dem. *Caspari* die schöne Altpartie des Joseph, Dem. *Auguste Löwe* die Sopranpartie der Aseath zwar mit klangvoller Stimme, jedoch etwas kalt. Vortrefflich trug Hr. *Mantius* die ergreifenden Recitative und Soli des Simeon (Tenor), Hr. *Zschiesche* den Pharao ungemein kräftig vor. Auch die Soli der Nebenpersonen wurden von guten Stimmen gesungen. So machte das klassische Meisterwerk aufs Neue den erhebendsten Eindruck. (Im zweiten Abonnements-Concerte führt die Sing-Akademie das neue Oratorium Johann Huss, von Dr. Zenne gedichtet und von Dr. Löwe in Musik gesetzt, am 16. d. M. unter des Komponisten eigner Leitung auf.) Wir haben nun noch zwei Concerte zu erwähnen. In dem von dem Hrn. Musikdirector *Gottfr. Herrmann* aus Lübeck veranstalteten Concerte trat derselbe als Violin- und Pianofortevirtuose, wie als Komponist, also in dreifacher Beziehung auf. Auf zwei Instrumenten vollkommener Virtuose zu sein, ist fast unmöglich, da schon eines die volle Kraft eines Lebensalters in Anspruch nimmt, zumal bei den gerechtfertigten Erwartungen, die man jetzt von einem Concertspieler hegt. Indess zeigte sich Herr Musikdirektor Herrmann sowohl auf der Violine, als dem Pianoforte als ein ganz tüchtiger und gebildeter Künstler an juste milieu. Das von Hrn. Herrmann selbst komponirte Violinconcert enthielt manche originelle Formen, doch zu grosse Schwierigkeiten für den Spieler, und war zu stark instrumentirt, wodurch der Tonsetzer selbst der beabsichtigten Wirkung des Soloinstruments Eintrag that. Mehr effektuirte dessen grosse Phantasie für Pianoforte und Orchester, da solche weniger Schwierigkeiten enthielt und nicht so lang war. Die phantasie- und kunstreiche Ouverture zum Mährchen Melusine von F. Mendelssohn-Bartholdy eröffnete effektvoll den ersten Theil des Concerts, und wurde unter Leitung des Hrn. CM. Ries präcis ausgeführt. Dem. *Tuczeck* sang ein Lied von Fuchs und mit Hrn. *Zschiesche* ein komisches Duett von Donizetti recht angenehm. Hr. Zschiesche trug noch eine dramatische Scene von Otto Nicolai: „Tell auf der Strasse nach Küssnacht" (nach dem Monologe in Schillers Drama in der hohlen Gasse) kräftig und wirksam vor. Die Komposition enthielt zwar keine neuen Motive, war indess gut geformt und effektuirend. Den zweiten Theil des Concerts füllte die neue Symphonie des Hrn. MD. Herrmann aus. Diese hochst achtbare Komposition gebührend zu würdigen, bedürfte es der Einsicht der Partitur und mehrmaligen Hörens, da solche sehr komplicirt, etwas zu lang, eigenthümlich, doch zu gesucht moduirend und anhaltend stark instrumentirt ist. Den Ref. hat das Adagio und Scherzo im Ganzen am Meisten angesprochen. Jedenfalls liefert indess dies Werk, freilich wohl nach Beethovens Vorbild geschaffen, einen rühmlichen Beweis von der Instrumental- und harmonischen Kenntniss des erfindungsreichen Tonsetzers, der unter den deutschen Instrumentalkomponisten eine ehrenvolle Stelle einnimmt, und bekannter zu werden verdient. Auch als fertiger und diskreter Gesangbegleiter am Pianoforte zeigte sich Hr. MD. Herrmann in seinem, ziemlich zahlreich von Musikkennern besuchten Concert, welche dem vielseitigen Künstler verdiente Anerkennung zu Theil werden liessen. Dem Concerte zum Besten des Friedrichstifts am 29. v. M. konnte Ref. (der Concurrenz mit der Moserschen Soirée halber) nicht beiwohnen. Die Mitwirkung mehrerer Talente, wie der Sängerinnen Tuczeck, Gentiluomo-Spatzer (welche sich jetzt hier aufhält), Turowska, der Herren Sivori, Ricciardi (eines italienischen Tenoristen, der wegen Mangels an Stimme und Methode hier wenig ansprach) u. m. hat indess einen zahlreichen Besuch veranlasst, wodurch mithin der wohlthätige Zweck bestens erreicht ist.

Wir gehen nun in möglichster Kürze zu beiden hiesigen Bühnen über. Im Königl. Theater debutirte ein Tenorist aus Karlsruhe, Herr *Saadheim* als Max im „Freischütz" ohne günstigen Erfolg. Durch die Genesung und Rückkehr des trefflichen Mimen Seydelmann gelangte Goethe's Egmont mit Beethovens genialer Musik zur wiederholten Aufführung. Die dramatische Akademie am 4. und 5. v. M. ist besonders besprochen. Am 6. wurde im Schlosstheater des neuen Palais bei Sanssouci vor eingeladenen Zuhörern die Tragödie Antigone von Sophokles, nach der Uebersetzung von Donner, mit F. Mendelssohns Chören, mit gleich nachhaltiger Wirkung, wie bei der ersten Vorstellung, wiederholt. (Der durch den Tod der verwittweten Königin von Baiern nachstdem eingetretenen tiefen Hoftrauer wegen, hat leider die gehoffte Wiederholung dieser Vorstellung in Charlottenburg bis jetzt nicht stattgefunden.) Im königl. Opernhause wurde am 13. Nov. zur

Feier des Geburtsfestes der Königin von Preussen Gluck's Oper: „Orpheus und Euridice" nach der italienischen Bearbeitung des Orfeo für eine Altstimme, durch die edle Vortragsweise der Dem. *Hähnel* zwar ganz befriedigend, doch durch die Einförmigkeit der Handlung besonders im dritten Akt ermüdend, recht sorgsam ausgeführt. Die Ouverture dieser Oper ist eine der schwächeren des grossen Meisters, der Form ihrer Zeit (1764) angemessen. Die erste Scene gewinnt durch den schönen Klagechor einiges Leben. Die zweite, Recitativ und Arie des Orpheus, dehnt sich doch zu sehr, so schmelzend auch die Melodie und das Echo des zweiten Orchesters hinter der Scene von überraschender Wirkung ist. Dem. Hähnel sang die in F dur gesetzte Arie in G dur, da sich für ihre Stimme weniger die tiefen, als die Mitteltöne eignen. Amor wurde in der dritten Scene von Dem. *Tuczeck* lieblich gesungen und anmuthig repräsentirt. Dass der erste Akt mit einem Recitativ des Orpheus schliesst, ist nicht mehr zeitgemäss. Dagegen wird die Scene des zweiten Akts im Tartarus mit den Furientänzen und Chören, dazwischen die besänftigenden Gesänge des Orpheus zur Harfe, durch Wahrheit und Erhabenheit des Ausdrucks zu allen Zeiten einen grossartigen Eindruck bewirken. Nicht minder kontrastirend durch sanfte Melodien wirkt die schöne, kunstvoll instrumentirte Scene des Orpheus im Elysium. Die Chöre der seligen Geister wurden etwas matt gesungen. Im dritten Akt tritt Euridice am Meisten hervor, und wurde von Dem. *Schultze* recht gefühlvoll gesungen, z. B. die charakteristische Arie in C moll und das schöne Duett mit Orpheus. Die berühmte Arie des letztern:

„Che farò senza Euridice?"
„Ach! ich habe sie verloren?"

machte auch jetzt den tiefsten Eindruck durch den seelenvollen Vortrag der Dem. Hähnel. Dennoch war diese Oper bei der Wiederholung wenig besucht, wogegen „der Feensee" und „die Stumme von Portici" volle Häuser fanden. Auch Auber's „Gesandtin" und „der schwarze Domino" fand durch die gelungene Darstellung der Dem. Tuczeck (deren Engagement bis jetzt so wenig als das der Dem. Grünbaum erfolgt sein soll) heiterlige Aufnahme. Frau *von Fassmann* trat, nach langerer Entfernung von der Bühne, am 21. v. M. in der Gluck'schen Oper „Iphigenia in Tauris" zum erstenmale, theilnehmend begrüsst, mit vielem Beifall wieder auf. Ihre Stimme hat sich, bis auf die etwas geschwächte Höhe, gut erhalten, und ist für Gluck'sche Opern durch das schöne Portament und einfach edlen Vortrag vorzugsweise geeignet. Wir hoffen demnach nun auch endlich wieder die lange entbehrte Alceste und Armide auf dem Repertoir zu gewinnen, wenn sich nur erst ein Admet und Rinald auffinden lässt. (Erstere Rolle ist bereits Hrn. Bader zugetheilt.)

Die *italienische Oper* in der Königsstadt hat, seit der angenehmen Erscheinung der Sign. *Assandri*, einen neuen Aufschwung genommen. Letztere hat die Rosina im Barbiere di Seviglia von Rossini zwar beifällig gesungen und dargestellt, ist jedoch mehr für tragische Rollen durch ausdrucksvolle Mimik und elegischen Vortrag geeignet. Ihre Parisina, Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy und vorzüglich Desdemona in der Oper „Otello" hat deshalb auch den entschiedensten Erfolg gehabt. Weniger Beifall findet ein neu engagirter Bassist von kräftiger Stimme, Signor *Natale* aus Mailand, der als Lord Asthon in der Lucia debutirte. Eine ebenfalls vorzügliche Sängerin, Sign. *Carmela Marziali* vom Theater zu Venedig, eine Secondadonna, Sign. *Giuseppina Sori* ebendaher, ein zarter Tenorist, Signor *Francesco Caffari*, vom Theater la Scala zu Mailand, debutirten als neu engagirte Mitglieder am 22. v. M. in Rossini's: „L'Italiana in Algeri" in den Rollen der Isabella, Elvira und des Lindoro, was Sign. Marziali besonders betrifft, mit vielem Beifall. Diese Sängerin hat eine einnehmende Persönlichkeit, sehr viel Leben und Humor in der Darstellung, und ist im Besitz einer wohlklingenden, in den Mitteltönen besonders sonoren Sopranstimme, welche durchaus rein, von schönem Portament, in guter Schule ausgebildet und von ausreichender Gelaufigkeit ist. Noch mehr zeigte sich dies in der Oper „Norma," in welcher Sign. Assandri die Titelrolle und Sign. Marziali die Adalgisa, vorzüglich in den Duetten trefflich übereinstimmend, mit enthusiastischem Beifall ausführten. Auch Signor *Setti* hat den Mussafa in der „Italiana" recht gut gesungen, Signor *Negri* aber als Taddeo durch echte Buffodarstellung Spitzeder in dieser Rolle ersetzt, wenn gleich die italienische Komik etwas materieller erscheint, als die deutsche Darstellungsweise. Die Herren Savio, Rossi und Paltrinieri sind leider nach Kopenhagen abgegangen. Besonders wird der letztere Baritonist (ein vorzüglicher Figaro) sehr vermisst. —

Mozart's Sterbetag (5. December 1791) ist von Hrn. MD. Moser durch vorzügliche Ausführung seiner G moll und C dur Symphonien, wie der Ouverture zur „Zauberflöte" in ehrendem Gedächtniss ausgezeichnet worden. Auch der treffliche „Don Juan" wurde kürzlich zweimal bei vollem Opernhause vorzüglich gut gegeben. Am 18. d. M. wird Beethoven's Geburtstag durch die Aufführung mehrerer seiner vorzüglichsten Werke, wie die Ouverture zu Coriolan und die C moll Symphonie gefeiert werden, worüber im Decemberbericht das Nähere. — Der königlichen Theaterverwaltung soll eine Veränderung durch den Abgang des zeitigen Generalintendanten und die Anstellung eines neuen Generaldirektors der königl. Schauspiele bevorstehen. Der aus Paris bereits zurückgekehrte Generalmusikdirektor Spontini ist von seinen kontraktlichen Verpflichtungen, in Hinsicht seiner fernern Theilnahme an den Verwaltungsgeschäften, völlig enthunden, um seine Musse allein der Komposition zu widmen. Derselbe bleibt übrigens im vollen Genusse seines Einkommens, und ist berechtigt, sowohl seine Opern, als auch, nach seiner Wahl, die Opern anderer Komponisten einzustudiren und zu dirigiren. Vermuthlich wird auch Hr. Taubert als Musikdirektor angestellt werden.

Somit schliesse ich nun diesen langen und letzten Bericht in diesem Jahre, mich sowohl der geehrten, vieljährig befreundeten Verlagshandlung, als der scheidenden und neu eintretenden Redaction d. B. zu wohlwollendem Andenken bestens empfehlend, und die geneigten Leser auch im neuen Jahre freundlichst begrüssend.

Feuilleton.

In Bremen hatte ein Schauspiel mit Gesang in fünf Aufzügen von Friedrich, Musik von *H. Schäffer*, „Mutterseegen, oder die neue Fastnacht," einen glänzenden Erfolg, der besonders der trefflichen Musik zu danken ist. — Ueberhaupt scheint sich das dortige Theater zu heben.

Gestorben ist zu Paris der bekannte Komponist *Fétis Blangini*, besonders beliebt als Verfasser sonnstiger Duetten.

Das Madrider Liceum, die Gesellschaft zur Beförderung der schönen Künste, auf deren Einladung *Rubini* nach Madrid kam, hat beschlossen, sein auf seiner ehrenvollen Kunstgenossin, der Sängerin Vera, Portrait von dem besten Maler der spanischen Hauptstadt ausführen zu lassen und zum Andenken an das Künstlerpaar aufstellen. — Von der Königin von Spanien erhielten beide kostbare Ringe, Rubini zusserdem eine werthvolle Brustnadel.

Die „Posaune" bringt die Anzeige, dass von Herrn *Hammelberg*, Musikus der Garde du Corps und Gegenstandsirkusten zu Wien, ein neues chromatisches Horn-Instrument erfunden und von dem Hofinstrumentenmacher Herrn Petsche angefertigt worden ist, das von mehreren Kennern die günstigste Beurtheilung erfahren hat. Das Instrument hat einen Umfang von etwa 3½ Oktaven und ist wegen seines eigenthümlichen Tones sowie wegen seiner grösseren Vollkommenheit selbst den chromatischen Waldhorne vorzuziehen.

Am 31. Dec. 1841 wurde in Leipzig bei gedrängt vollem Hause die neueste Oper von *Lortzing* „Casanova" aufgeführt und fand ungetheilten Beifall. Ein Chor und ein Lied musste wiederholt werden und fast eine jede Nummer feuchte die Menge. Der Komponist, der selbst eine Rolle übernommen hatte, erhielt die Ehre des Hervorrufens. Nicht geringer war der Erfolg bei der zweiten Aufführung am 4. Januar. Die Oper erscheint demnächst bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Die Berliner „*Iris im Gebiete der Tonkunst*" erscheint von Neujahr 1842 an nicht mehr. Der Herausgeber *Ludwig Rellstab*, erklärt in seinem Abschiedsworte, dass er „sich zu musikalischen Gegenständen satt geschrieben", „die musikalische Richtung der Zeit gefalle ihm nicht," und er wolle seine „kleineren literarischen Thätigkeiten" aufgeben, um sich grösseren Arbeiten mehr widmen zu können.

Unter den zur Preisbewerbung nach Hamburg eingesendeten Sonaten für das Pianoforte wurde des ersten und zweiten Preises für würdig befunden eine Sonate von *Carl Lafleuriet* aus Frankfurt a. M. und eine von *Julius Emil Leonhard* in Lauban. Eine dritte Sonate von *J. P. E. Hartmann* in Kopenhagen wurde von den Richtern als „besonders zugesichert" erklärt und wird ebenfalls bei Schuberth und Comp. gestochen.

In Wilna ist ein neues Melodrama nach Worten der Schrift „*Der einzige Jude*," Musik von Rackwitz, mit ungewöhnlichem Erfolge aufgeführt worden.

Zur Einweihung der neuen Börse in Hamburg hat *W. Grund* daselbst eine Kantate komponirt. Die Aufführung war gelungen und das ausgezeichnete Werk fand verdienten Beifall.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 12. bis 18. Januar d. J.

Iemayr, J., Saul u. David. Orat. in Part. Wien, Haslinger. 20 Fl.

Beethoven, L. v., Messe. Op. 86. f. 4. Pfte. zu 4 Händen einger. v. F. X. Gleichauf. Leipzig, Br. u. Härtel. 4 Thlr. 20 Ngr.

Rastl, C., Schlauspunkte. Walzer f. Viol. u. Pfte. u. f. Pfte. allein. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Czerny, C., Für fleissige Schüler. Leichte Uebungst. f. d. Pfte. zu 4 Händen in fortsche. Ordnung u. m. Fingersatz. Op. 472. Heft 1 — 4. Neue Ausg. Dresden, Paul. à 20 Ngr.

Becker, C. F., Bildl. Darstellung des Systems der Tonarten. 2. Aufl. Berlin, Mittler (in Commission). 6 Ngr.

Donizetti, G., Adelia. Oper für d. Pfte. ohne Worte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr. 15 Ngr.

Enckhausen, H., Die froh. Gruber, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 57. Hannover, Nagel. 10 Ngr.

— Element. Unterricht im vierh. Pfte.-Spiel. Op. 58. 1s Heft 7½ Ngr. 2s Heft 15 Ngr. Ebend.

Franz, A., Die 400 Pfarrheimer. Ballade v. H. Schütz f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Carlsruhe, Creutzbauer u. N. 1 Fl. 12 Kr.

Fuchs, F. C., Der Meermann. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. Wien, Haslinger. 20 Kr.

Handn, Fr., Rondo p. le Pfte. Op. 28. Neue Ausg. Dresd., Paul. 10 Ngr.

— Variations varié à 4 mains. Op. 32. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

Jonas, L., D. 3. Operafreund. N. 12. Bellini, Beatrice di Tenda f. Viol. u. Pfte. u. f. Flöte u. Pfte. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Kalliwoda, J. W., Der Troubadour, v. Freiligrath f. 1 Singst. m. Pfte. Carlsruhe, Creutzbauer u. N. 20 Kr.

Kiel, F., Festmarsch f. Pfte. zu 4 Händen 10 Ngr., zu 2 Händen 7 Ngr. Hannover, Nagel.

Kücken, Fr., 6 Lieder f. d. Pfte. übertr. v. C. Czerny. Dresd. Paul. 20 Ngr.

Kummer, F. A., 2 Rond. de Salon de l'Op.: La Favorite. p. Pfte. et Velle. Op. 70. Ebend. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Lanner, Samml. v. Tänzen u. Marschen f. Pfte. No. 24. Sturm-Galop u. Polka. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Lauer, C., Vierstimm. Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 72. 1s Heft. Dresden, Paul. 1 Thlr.

Müller, A., Das Musik. 4. Vorstadt. No. 1. Lied: Lasst mich ein Jeden. 30 Kr. No. 2. Quodl.: Singen kann ich. 1 Fl. 15 Kr. Wien, Haslinger

Neuigkeiten f. d. Pfte. im eleg. Style. Ebend. à 30 Kr.

No. 1. Cavat. v. Pol. aus les Martyrs.
- 2. Chor der Damen aus den Hugenotten.
- 3. Frauenchor aus der Favoritin.
- 4. Cavatine aus il Templario.
- 5. Hochzeitchor aus den Hugenotten.
- 6. Chor aus den Krondiamanten.

Pritschke, H. T., 6 Lieder u. Gesänge für den vierstimm. Männerchor. Op. 10. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Pückert, F., Ständ. herunter p. le Pfte. Op. 1. Carlsruhe, Creutzbauer u. Naldeck. 54 Kr.

Reissiger, C. G., Ouvert. zu d. Melodr. Yelva f. 4. Pfte. zu 4 Händen. Dresden, Paul. 17½ Ngr.

Sammlung von Musikstücken alter u. neuer Zeit als Zulage zur neuen Zeitschrift f. Musik. 15s Heft enth. J. S. Bach „O Mensch bewein dein Sünde gross" f. Orgel. L. v. Beethoven, Canon f. 3 Singst. Fr. Schubert, Kriegs. Chor u. d. Oper Fierabras. Stammbuchblatt v. N. Paganini m. Zusätzen v. M. H., J. M. v. W. T. Leipzig, Friese. 20 Ngr.

Saucerbey, Ihre Strümpfchen, à leichte Walzer zu 4 Händen. Op. 29. Hannover, Nagel. 12½ Ngr.

Schacht, M., Schlummer-Walzer f. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Strauss, J., Schönerbt u. d. Zuckerbeseer v. Seyerl f. 1 Singst. m. Pfte. u. obligt. Horn od. Vell. Op. 10. Carlsr., Creutzbauer u. N. 1 Fl. 12 Kr. — Wettrenner. Walzer. Op. 131. f. Orch. 2 Fl., 2 Viol. u. Bass 1 Fl., 1 Viol. u. Pfte., 1 Flöte u. Pfte. à 45 Kr., 1 Guitarre 30 Kr., 1 Flöte 20 Kr., 1 Pfte. zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Veit, W. H., 3 Nocturnes p. le Pfte. Op. 18. Dresden, Paul. 15 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Ankündigung der allgemeinen Wiener Musik-Zeitung

Ein Jahr ist verflossen, und die **allgemeine Wiener Musik-Zeitung** hat bereits ihren Namen, den ehrenvollen Titel eines **Centralblattes** für sudeutsche Musikinteressen, gerechtfertigt. Allgemein anerkannte musikalische und literarische Talente haben sich diesem neuen Organe vaterländischer Kunst angeschlossen, und es ist dem Herausgeber möglich gemacht, sein Versprechen, „*einen Damm gegen alles Falsche und Unlautere in der Tonkunst zu gründen, die Theorie mit der Praxis zu verbinden, den musikalischen Geschmack zu bilden und zu veredeln, ohne in jenen gelehrten Ton zu verfallen, der für den Lehrstuhl taugt, aber für kein Journal, das seine Spalten mit Gaben für den Laien wie für den Künstler bedenken muss*“ zu halten.

Ein kurzer Ueberblick des Inhaltsverzeichnisses des ersten Jahrganges, geschmückt mit den geehrten und bekannten Namen der Tonkünstler, Dichter und musikalischen Schriftsteller: *Athanasius, Barth*, Dr. *Becher*, Dr. *Braun* in Paris, Prof. *Canaval* in Olmütz, *Fitz-Reeth* in Steyer, *Flogy Buchs, Geisler, Hackl, Fr. Halzi, J. Haven, Jonack, Kaltenbach, Kastner* in Paris, Hofrath *Kiesewetter, Leeitschnigg, Leyser* aus Dresden, *Meyer, Meyerbeer* in Berlin, Dr. v. *Mosel, Mendelssohn-Bartholdy* in Berlin, *Meschelhofer, Adolph Müller, Neumann, v. Perger, Proechtler, Pott* in Oldenburg, Capellmeister *Schindelmeisser* in Pesth, Hofrath *Wiesel, F. Schumann* in Leipzig, *Sechter*, Bar. *Schlechta*, Prof. *Winiwarter* in Ungarn u. s. w. dürfte den vollgültigen Beweis für die Wahrheit dieses Ausspruches führen.

Wir liefern und werden auch im nächsten Jahrgange liefern: Im *Hauptblatte* vorgereichte *Erzählungen und Novellen*, welche als Schale des Kernes eine musikalische Wahrheit umschliessen, oder eine mit poetischen Farben geschilderte Scene aus dem Leben eines Tonkünstlers, eine satyrische Geisselung des oberflächlichen Verkehrens mit der Tonkunst enthalten, ferner *aufgelöste oder blos skizzirte Biographien berühmter Tondichter und Tonkünstler, musikalische Disputen, Abhandlungen, Belehrungen, Andeutungen, Aphorismen, Reflexionen und Anekdoten u. s. w.*, welche das Wahre und Schöne in gedrungener, lebendiger, aber keineswegs unmoderner Rede- und Denkweise schildern und das alte Horazische „Schön und Nützlich zugleich“ bewahrheiten.

Dieses Hauptblatt enthält und wird ferner enthalten: *Zur Composition geeignete Gedichte, mit Inbegriff von Texten zu Hymnen, Cantaten, Serenaden, Operetten, Chören, Vocalquartetten u. dergl.* um den Tonkünstlern einerseits einen geeigneten Vorwurf zu liefern andererseits die Dichter mit den Bedürfnissen der Componisten vertrauter zu machen, endlich auch Gedichte von *musikalischem Interesse*.

Das Feuilleton hat und wird auch im nächsten Jahre bieten: *Kritische Zergliederung, populärische Würdigung, gründliche Besprechung, sachkundige Beleuchtung aller Erlebnisse und Begebnisse im Felde der Musik, ihren kunstgerechte Referate über alle neuen musikalischen Erscheinungen in der Kirche wie in der Kammer, ferner in k. k. Hofopernthester, auf den Volksbühnen, in Concertsälen, in Belustigungsgarten, in Kunst- und Musikalienhandlungen und in der gesammten musikalischen Literatur aus der Feder der bereits genannten Kunstkenner.*

Mit der Schnelligkeit der Daguerreotypie liefert es ferner alle

Musikalische Neuigkeiten des Tages

in einem eleganten Gewande, und erspart so dem Leser alle kostspieligen Musik-Journale des Auslandes. Einen getreuen und schnellen musikalischen Welteurier ersetzt ihre gedrängte aber reiche

Correspondenz

aus Paris, London, St. Petersburg, Berlin, Hamburg, Rom, Florenz, Neapel, Genua, Venedig, Mailand, Turin, München, Dresden, Stuttgart, Frankfurt u. s. w., kurz aus allen europäischen Hauptstädten und Provinzialstädten von einiger Bedeutung.

Dem Blatte, welches *wöchentlich dreimal, am Dienstag, Donnerstag und Samstag* erscheint, werden vor der Hand *jährlich zwölf Musikbeilagen, Compositionen berühmter Tonsetzer des In- und Auslandes, theils mit Instrumental-Begleitung für die Kirche, theils für Concertsaal und den Salon* beigegeben werden, welche wir zugleich auf die werthvollen bereits gelieferten Musikbeilagen von *Mozart, Winter, Seyfried, Holzl* u. s. w. und die nächstens erscheinende von *Meyerbeer*, verweisen.

Zugleich wird die Redaction im nächsten Jahre zeitweilig das *wohlgetroffene Portrait eines lebenden grossen Tonkünstlers*, oder eine andere Kunstbeilage von musikalischem Interesse, als unentgeltliche artistische Beilage liefern. Obgleich die allgemeine Wiener Musik-Zeitung als

Centralblatt

für deutsche, wie für fremdländische Tonkunst alles Neue und Wissenswerthe, alles Schöne und Gediegene im Gebiete der Musik in der kürzesten Zeit darbietet, Correspondenzen mit allen bedeutenden Städten Europa's unterhält, eine treffliche Schule für Kunstjünger zu stiften, das Musik liebende Publicum durch wertheste Beilagen zu belehren und zu vergnügen hofft, und sohin allen Anforderungen an ein *Centralblatt der Tonkunst* entspricht, obgleich

die Eleganz der Auflage auf feinstem Velinpapier

nichts zu wünschen übrig lässt, kostet demungeachtet die Pränumeration *für Wien halbjährig* 4 Fl. 30 Kr. C. M., *ganzjährig* 9 Fl. C. M., für *Auswärtige* sammt *freier Versendung* durch die Post *halbjährig* 5 Fl. 30 kr. C. M., *ganzjährig* 11 Fl. 40 kr. C. M. Pränumerirt wird in Wien, *Dorotheergasse* No. 1106 *im Verlag-gewölbe der Neumann'schen Buchdruckerei*, welche die typographische Ausstattung des Blattes übernommen hat, für Auswärtige nimmt jede k. k. Postation Pränumeration an.

August Schmidt. Grenzsgasse No. 341. 2. Stock.

Die neue

Zeitschrift für Musik,

unter der Redaction

des Herrn Dr. R. Schumann

erscheint auch für 1842 in gewohnter Weise. Da der Herr Redacteur wegen Zeitmangels der Herausgabe der *musikalischen Beilagen* sich leider nicht mehr unterziehen zu können erklärt hat, so fallen letztere vor der Hand weg, und es tritt wieder der frühere niedrigere Preis von 2 Thlr. 8 Sgr. = 2 Thlr. 40 Ngr. für den Band ein. Um aber die geehrten Abonnenten zu entschädigen, werden ihnen von Zeit zu Zeit Extrabeilagen unentgeldlich geliefert werden.

Der Verleger

H. Friese in Leipzig.

Instrumenten-Verkauf.

Ein von Musikern gut empfohlenes **Violoncell** mit gutem Kasten ist für 24 Thlr., ferner eine **Violine** mit Kasten für 12 Thlr. zu verkaufen durch

F. Whistling in Leipzig.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Januar. № 4. 1842.

Inhalt: Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken. — *Recensionen*: Aeltere Kirchenmusik. — *Nachrichten*. Aus Breslau und Leipzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken *).

I.

Wenn ein Tonkünstler bei seinen Zeitgenossen durch eine Reihe ausgezeichneter Werke allgemeine Achtung erwarb, wenn ein solcher selbst den Beinamen eines „Vaters der Musik" erhält, so verdient er wohl noch in später Zeit eine freundliche Erwähnung, eine, wenn auch nur kurze, aber treue Schilderung seines Lebens. Und wer möchte nicht gern eines der *Werke* vor Augen sehen, womit der vor Jahrhunderten schaffende Meister die mit ihm Lebenden entzückte und begeisterte, erhob und erfreute? Es ist nur ein schuldiger Tribut, der dem wahren Verdienste gezollt wird, wenn man nach Kräften der Vergangenheit Künstler der Gegenwart zu nähern sucht; und was ist dem Kunstjünger lehrreicher, was erspriesslicher für seine Studien, als das Vergleichen des Einstigen mit dem jetzt Vorhandenen? Wahr bleibt es für *alle* Zeiten, was der Meister dem nach dem Höchsten strebenden Schüler zuruft:

„Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht *durchgedacht*,
Der darf sich *keinen* Künstler nennen."

Den Reihen dieser biographischen Schilderungen mag *Jacques Mauduit* eröffnen, dessen Name in Deutschland nur Wenigen bekannt ist, den ein *Walther* in dem musikalischen Wörterbuch übergeht, und der Heissige *Gerber* in seinen nur den Tonkünstlern gewidmeten Werken mit zwei Zeilen erwähnt, welche das sogenannte Universal-Lexikon treulich wiedergibt **). Wir entlehnen die nachfolgenden Nachrichten über sein Leben, so wie das in der Beilage mitgetheilte Tonstück aus *Mersenne*: Harmonie universelle — Paris, 1637. Livr. VII, pag. 63—69 —, ein Werk, welches zu einer Zierde der musikalischen Literatur gerechnet wird und das wir mit Freude das unsere nennen.

Jacques Mauduit, aus vornehmer Familie entsprossen, wurde zu Paris am 16. September 1557 geboren und genoss in der frühesten Jugend schon gründlichen Unterricht in den alten Sprachen, wie später in der Philosophie. Er unternahm alsdann mehrere Reisen, namentlich nach Italien, dessen Sprache er sich, gleich der spanischen und andern, mit Leichtigkeit aneignete. Mit grossem Eifer widmete er sich nach solcher Vorbildung der Tonkunst, ohne alle andern Hilfsmittel, als die ihm musikalische Schriften gewährten, und sein unermüdetes Streben trug ihm so reiche Früchte, dass man ihn noch bei seinem Leben allgemein in Frankreich, wohin er zurückgekehrt war, „den Vater der Musik" (Père de la musique) nannte. Und zwar mit Recht, denn er schuf diesselbe gleichsam für jenes Land mittels mehrerer trefflicher Werke und schrieb Concerte für Singstimmen und Instrumente, was vor ihm in Frankreich entweder nicht oder nur höchst unvollkommen stattgefunden hatte. Er wurde 1583 in die glänzende Akademie des gelehrten Baif, wo Karl IX. stets zu erscheinen pflegte, als Mitglied aufgenommen, und alle Dichter jener Zeit wollten ihre Lieder nur von Mauduit's Melodieen belebt sehen.

Das erste grosse Tonstück, worin sich seine tiefe musikalische Kenntniss kund that, war ein *Requiem*, welches im Jahr 1585 — demnach in seinem 28. Jahre geschrieben — bei dem Begräbnisse seines Freundes, des berühmten Pierre de Ronsard — von seinen Landsleuten als der Fürst der Dichter anerkannt — zum erstenmal gesungen wurde. 1610 führte Mauduit es selbst in der Antoniuskapelle auf, als Heinrich IV. ums Leben gekommen war, und endlich erschallte es nochmals, von seinem ältesten Sohne Louis geleitet, zu Ehren seiner selbst bei seiner Beerdigung.

Nach dieser Messe schrieb Mauduit sein unnachahmliches Werk für die drei Haupttrauertage der Charwoche,

*) Unter dieser Ueberschrift wollen wir von Zeit zu Zeit Lebensnachrichten über *ausgezeichnete* Künstler des 16. — 18. Jahrhunderts mittheilen. Wir hoffen dieselben von allen ähnlichen in diesen und andern Blättern den Kunstfreunden gebotenen wesentlich dadurch zu unterscheiden, dass ein jeder Meister in einem oder in mehreren seiner *Werke* vorgeführt wird. Dass diese Tonstücke nur aus *alten Drucken und Handschriften* ausgewählt sind, bedarf kaum einer Versicherung. *Die Redaction.*

**) Diese Zeilen sind aber leider nicht einmal richtig, denn Mersenne sagt kein Wort davon, dass Mauduit ein grosser Meister auf der *Laute* war. *Gerber* entlehnte die Notiz aus La Borde: Essai sur la Musique, T. III, pag. 519, der freilich bei seiner schwachen Kenntniss auch nichts Anderes zu sagen wusste, als: „Jacques Mauduit, grand Musicien du tems de Henri IV., accompagnait merveilleusement du *Luth*" — und übersetzte sie nach seiner Art so: „J. M. war ein grosser Meister auf der Laute zu Paris, zur Zeit Heinrichs IV." Das Universal-Lexikon gibt es aber freilich besser und schreibt: „J. M. ein berühmter alter Pariser Lautenvirtuos, stand in Diensten des Königs Heinrich IV. von Frankreich."

Zu dem Alten musst' ich. Ich drückte im Vorübergehen seine Hand. Sieh da! guten Abend! sagte er freundlich. Gott! was hab' ich gehört! rief ich ihm zu aus dem Innersten der Seele. Nicht wahr? antwortete er lächelnd. Hier hätt' ich nun durchaus der schönen Laura ein Wort des Dankes sagen sollen; ich wollt' es auch — ach, so gern: aber da fiel mir ein, dass jene schon alles erschöpft haben würden, und ich dasselbe wiederbringen würde, und nicht einmal so fein, und sie mich unter jene Schwätzer werfen müsste — Ich konnte keine Sylbe herausagen. Noch mehr! Laura fragte den Vater leise — doch verstand ichs: Bist Du zufrieden, lieber Vater? und er antwortete laut: Vollkommen, meine Tochter! und ich war und blieb verkehrt und ungeschickt, und that, als ob ichs nicht gehört hätte. Wie Du siehest — es wird wahrlich aus mir nichts, Anton, und wenn Ihr mich in zehn Residenzen schicktet! Mit Schrecken sahe ich das Gartenthor, das uns scheiden würde, und doch schlich ich stumm beyher. Ich hätte eher weinen, als sprechen mögen. Wir kamen dahin, sie verweilten einen Augenblick, damit ich gehen sollte; ich ging, und hatte mir nur von ihm erbeten, ihn morgen besuchen zu dürfen. Ihr hatte ich nichts, gar nichts gesagt.

Erkläre mir's, wenn Du kannst: da die Stunde des versprochenen Besuchs kam, wollte ich nicht hin. Ich ärgerte mich über meine Tollheit, schmähete mich — : was half's? Hin kam ich wohl, Schande halben; aber verblüfft, geängstet, albern. Kein Wunder, dass Franzesko, als ich, um nur Etwas anzugeben, vom Messias begann, meynte: Sie haben nun den Totaleindruck: nehmen Sie hernach dort die Partitur mit und studiren Sie alle einzelnen Theile ganz genau; hernach wollen wir verständig und ausführlich darüber sprechen. Und da ich nach einer Weile herausbrach: Nur auf Handels Weise ist die Grösse und Tiefe dieser Kunst vor die Anschauung zu bringen —; so fiel er ein: In der Kirchenmusik, meynen Sie! — „In jeder Gattung!" — Nun nun! sagte er lächelnd. Innerhalb eines Monats hören sie zwey der disparatesten Werke, voll Grösse und Tiefe, und beyde in Allem dem Messias so ganz unähnlich, wie beyde wieder einander selbst: Glucks Iphigenia, und Mozarts Don Juan! Gehen Sie nur hübsch ohne Vorurtheil — ohne günstiges, wie ohne nachtheiliges, hin; dann sprechen wir weiter. Ja, selbst in der Kirchenmusik, fuhr er freundlicher fort, da er meine Beschämung bemerken mochte; selbst da —! Kennen Sie die Werke der Italiener der vorigen Zeit? — „Pergolesi; sonst keinen!" — „Und auch von diesem wohl nur das Stabat mater? — „Ja" — „Nun, alle Achtung dagegen: aber hier kommt dies — kommt wohl am Ende überhaupt dieser, sonst sehr ehrenwerthe Komponist, nicht in Betracht. Etwas jener Art sollen Sie nächstens hören — wenn Sie wollen." — „Wenn ich will — ?" — „Meine Fürstin hält da auf ihren Zimmern das erste der Konzerte, die uns den Sommer über für Opern und andere öffentliche Musik einigermassen entschädigen sollen. Ich werde Sie mitnehmen! und Sie hören eine Messe für fünf Singstimmen und ein grosses Orchester, die Feo hinterlassen hat, und die sein vorzüglichstes Werk ist, so wie eins der vorzüglichsten unter allen Werken der Kirchenmusik. Dann — ja, dann sprechen wir auch hierüber weiter!" —

Ich fühlte, wie ich mich als Schulknabe benommen hatte, und dass eine solche herablassende Nachhülfe noch Güte gegen mich sey. Es ergriff mich — ich weiss nicht, welches erschütternde Gefühl: es brachen meine Thränen hervor, ich umfasste ihn und drängte mein Gesicht an seine starke Brust. Er umfing mich, und hielt mich fest an sich, indem er mit Herzlichkeit sagte: Wie lieb hab' ich solche Heftigkeit und Reizbarkeit! Wie führt sie mich in meine eigene Jugend zurück! Und indem ich mich nach einer Weile getrösteter

welches bis zu Ende seines Lebens von ihm selbst stets aufgeführt wurde, und ausserdem komponirte er noch eine Menge Missen, Hymnen, Motetten, Vespern, Fantasien und Gesänge aller Art.

Er stand in dem Rufe, nie Wein getrunken, nie geschworen, Niemanden beleidigt zu haben, wohl aber fromm gegen Gott, treu gegen den König, bescheiden gegen Grosse, freundlich gegen Gleichgestellte, gütig gegen Geringe zu sein, und sein langes tugendhaftes Leben hatte seinen Ruhm nicht nur in Frankreich, sondern selbst noch über Frankreich hinaus verbreitet. Mauduit starb den 21. August 1627 zu Paris und nicht den 16. August, wie Fétis in seiner Biogr. d. Mus. T. V. fälschlich schreibt. Das Portrait von ihm, welches Mersenne ebenfalls aufgenommen hat, lässt uns einen stattlichen, fast schön zu nennenden Mann erkennen; die hochgewölbte Stirn verräth Geist und den denkenden Kopf, das offene Auge deutet sein treffliches Herz an. Die Umschrift des Bildes enthält die Worte: Jacobus Mauduit Pari. Musicae Pater.

Der *Schlusssatz* aus der oben angeführten Kirchenmesse mag nun als Beweis seines bedeutenden Talentes dienen. Einfach schreiten die fünf Stimmen mit einander fort, in der Art angelegt, wie wir es in dem *später* geschriebenen Miserere des *Allegri* finden. Doch grossartig erscheinen uns die Harmonieen sämmtlich und würdig, an der Ruhestätte eines Königs *Heinrichs* des Grossen und des Guten fast geisterhaft dahin zu tönen.

C. F. Becker.

Recensionen.

Aeltere Kirchenmusik.

Angezeigt von C. F. Becker.

Mit mehr als gewöhnlichem Interesse nehmen wir gern die neuerscheinenden Ausgaben älterer Tonwerke zur Hand, denn wer wäre wohl so reich an Materialien, dass er auf das, was Andere in dieser Gattung besitzen, mit Gleichmuth verzichten könnte? oder wer möchte sagen, dass alles dasjenige, was ihm ein glückliches Ungefähr aus dem klassischen Zeitalter der Kunst zuführte, wirklich das Schönste, das Gediegenste und Würdigste sei, wie jener Literat laut verkündete, dem einige alte Notenblättchen vor Augen gekommen waren? Ueberflüssig scheint es, jetzt noch darzuthun, wie gross die Menge der Tonstücke aus jener Periode ist; mit Recht findet man sie wahrhaft unzählbar. Demnach kann man in diesem Falle *viel* sein eigen nennen und doch vielleicht recht arm sein.

Dank muss man daher denen sagen, die uneigennützig einen Theil ihrer gesammelten ältern musikalischen Schätze durch den Stich veröffentlichen und somit den Kunstfreunden Gelegenheit bieten, nicht allein ihre Bibliothek mit etwas Klassischem zu vermehren, sondern auch — und was jedenfalls noch mehr heissen will — ihren Geschmack zu veredeln und zu läutern.

So erfreulich es uns nun ist, wiederum einige neue Ausgaben älterer Tonstücke empfangen zu haben, so mögen wir auch nicht verfehlen, sie einer nähern Anzeige zu unterziehen. Eine jede uns gebotene Gelegenheit benutzen wir insbesondere gern, da derartige Herausgaben im Vergleich zur musikalischen Tagesliteratur immer zu den seltenern gehören und öfters in den der Tonkunst gewidmeten Blättern eine unbillige Zurücksetzung erfahren, was wir nicht zu den erfreulichen Zeichen der Kunstrichtung rechnen können.

Zuerst erwähnen wir die grosse fünfstimmige Motette von *Orland de Lassus*, welche von dem bekannten Musikgelehrten Herrn *S. W. Dehn* herausgegeben wurde unter dem Titel:

Gustate et videte etc. (Ps. XXXIII, 9 — 11). Motetа quinque vocum. Modos fecit *Orlandus de Lassus*. Saec. XVI. edendam curavit *S. W. Dehn*. Berolini, Trautwein et Comp. (⅔ Thlr.)

Dieses Werk, welches *Lassus* vielleicht schon in seinem fünfundzwanzigsten Jahre geschrieben hat *), ist, wenn nicht eines der schönsten, doch jedenfalls eines der berühmtesten des so fruchtbaren Tonsetzers. Folgender Zufall, der in dem *Vorwort* der Motette, so wie in der ausgezeichneten Schrift des Herausgebers: „*Biographische Notiz über Roland de Lattre u. s. w.* — Berlin, 1837 —“ Seite 32 erzählt wird, gab zu ihrem Ruhme bei den Zeitgenossen die äussere Veranlassung. Am Donnerstag des Fronleichnamsfestes 1584 brach ein furchtbares Gewitter, von heftigen Regenströmen begleitet, über München aus. Der Herzog Wilhelm, welcher die Stunde herannahen sah, wo der Fürstbischof von Eichstädt mit der feierlichen Procession aus der Peterskirche treten sollte, um durch die Stadt zu gehen, hatte Befehl ertheilt, vom Kirchthurm aus das Wetter zu beobachten und zu sehen, ob es sich nicht ändern würde. Allein der mit schwarzen Wolken überall bedeckte Himmel liess jede Hoffnung schwinden, und so ward denn nach langem Zögern vom Herzoge beschlossen, dass die heil. Hostie unter Anstimmung des gewöhnlichen Gesanges bis unter das Kirchenportal getragen werden sollte. Kaum aber hatte *Lassus* an der Spitze der herzoglichen Kapelle seine Motette: Gustate et videte etc. angestimmt, als der Regen plötzlich aufhörte, die Sonne im vollsten Glanze vom Himmel herabstrahlte und die Procession nun vollkommen trocken nicht nur durch die Stadt ziehen, sondern auch eben so zur Kirche zurückkehren konnte. Das erstaunte Volk schrie laut: Wunder!, denn es hatte während des Umzuges bemerkt, dass die Sonne, so lange gesungen wurde, aus den Wolken hervortrat, aber allemal, wenn der Gesang endete, sich wieder in den dichten Schleier hüllte, und dass nach kaum beendigter Procession der Regen wieder in Strömen niederstürzte.

*) Nach einer Anmerkung des Herrn *Dehn* ist das Werk in der *zweiten* Ausgabe des *ersten* Buches seiner Motetten zu 5 und 6 Stimmen — Anvers, 1556 — unter No. 8 aufgenommen. Die *erste* Ausgabe erschien aber schon 1545 zu Venedig und ist zugleich — was bemerkenswerth erscheint — das *erste gedruckte* Werk des grossen Meisters. Interessant wäre es, zu erfahren, ob *diese* Motette darin befindlich ist. Vermuthen lässt es sich, dass die Antwerpner Ausgabe keine vermehrte, sondern nur ein genauer Abdruck der Venediger sein dürfte, doch Gewissheit kann nur das Original gewähren.

Dieses an sich nicht übernatürliche Ereigniss wirkte mächtig auf das Gemüth der Menge, die nun an den Stufen des Altars niederfiel und in ihrem frommen Enthusiasmus in *O. Lassus* ein höheres Wesen erkannte. Von diesem Augenblicke an wurde die Motette stets bei den Processionen gesungen, welche zur Erlangung eines schönen Wetters angestellt wurden, und dieser Gebrauch erhielt sich noch lange nach diesem abentheuerlichen Ereigniss.

Auffallen kann es nach dieser Mittheilung nicht, dass diese Motette sich zu ihrer Zeit weit verbreitete. Nicht nur in des Meisters Werken fand sie oft eine Stelle, z. B. noch unter No. 101 in dem „magnum opus musicum," sondern auch Andere nahmen sie in ihre Sammlungen berühmter Tonstücke auf, z. B. J. Matelart in seine „Responsoria, Antiphonae et Hymni in Processionibus per annum — Romae, 1596"; selbst für die im 16. Jahrhundert so allgemein beliebte *Laute* wurde dieser Gesang eingerichtet und die Hinweisung genügt auf die Lautenbücher des Sixtus Kargel und Adrian Denss — Strassburg und Cöln, 1586 und 94.

Hat diese Motette sich demnach eines fast eben so bedeutenden Rufes zu erfreuen, als die berühmte Missa Papae Marcelli des Palestrina, so muss es erwünscht sein, das Tonstück in einer so sorgfältigen, sauber ausgestatteten Partitur erhalten zu haben. Dass dieselbe von dem Herrn Herausgeber diplomatisch genau entworfen wurde und die erforderlichen Accidentien nicht neben, sondern *über* den Noten angegeben sind, bedarf kaum einer Erwähnung. Ein einziger Stichfehler ist uns aufgefallen; er findet sich in dem ersten Tenor S. 10, Syst. 8, Z. 5, wo statt *f* — : *g* geschrieben werden muss. —

Eine zwar schon vor Jahr und Tag erschienene, aber sehr wichtige Sammlung älterer und berühmter Kirchenkompositionen, welche daher sicher einer, wenn auch etwas verspäteten Anzeige würdig ist, liegt uns nun zunächst vor. Sie führt den Titel:

Excerpta ex celebrioribus de musica viris *Jo. Petro Aloisio Praenestino, Thoma Ludovico a Victoria* Abulensi et *Gregorio Allegria* Romano in usum cathedralium et collegialium ecclesiarum concinenda in dominica palmarum et majori hebdomada cura et studio *Petri Alfieri* etc. Romae, 1840. Gross 8. 91 Seiten.

Dass dieser splendid gedruckte Band treffliche Tonwerke enthält, lässt sich schon aus den Namen der auf dem Titelblatt genannten Meister schliessen. Einige derselben sind zwar schon vor längerer Zeit in Deutschland durch den Stich verbreitet, z. B. die Antiphone des *Vittoria*: Pueri Hebraeorum — in Tuchers Kirchengesängen, Heft 2, No. 19; der Gesang des *Palestrina*: Populo meus — in der Musica sacra, S. 22 —, doch die Mehrzahl dürfte vielen Freunden derartiger Musik noch gänzlich unbekannt sein, wohin wir insbesondere Vittoria's zwei Passionen zählen. Nebenbei sei bemerkt, dass dieser Band die günstigste Gelegenheit bietet, sich selbst über Vittoria's Kompositionsweise zu belehren und zu prüfen, ob des würdigen *Baini* Ausspruch, den er über ihn in der Lebensbeschreibung Palestrinas, S. 94, fällt — „sein Styl ist lang, breit und einförmig, eine Ausgeburt von Mohrenblut" — gegründet sei oder nicht.

Müssen wir diese Sammlung für höchst gehaltreich anerkennen, ihr neben den besten vorhandenen eine Stelle einräumen und nur bedauern, dass sie nicht früher schon in Deutschland die gerechte Anerkennung gefunden hat, so halten wir es für nothwendig, auf folgende zwei von demselben Herausgeber besorgte Hefte ähnlicher grossartiger Gesänge aufmerksam zu machen, wenn auch mehr aus dem Grunde, um etwaiger Täuschung vorzubeugen.

1) Inno o Ritmo: Stabat mater: Mottetto: Fratres ego enim — di *G. P. da Palestrina*; Inno: Pange lingua gloriosi — in canto Gregoriano etc. Roma. kl. Fol. 19 Seiten.

2) Raccolta di Motetti a quattro voci di *G. P. da Palestrina*, di *L. da Vittoria* e di *Fel. Anerio* Romano etc. Roma. gr. Fol. 47 Seiten.

Die beiden in dem *ersten* Heft dargebotenen Figuralgesänge sind bekanntlich in der Musica sacra — Leipzig, bei Peters — enthalten, das Stabat mater in der deutschen Ausgabe sogar noch vollständiger, da *Alfieri* es nur bis zum Eintritt des Tripeltaktes, demnach nur den ersten Theil, aufgenommen hat *). Berücksichtigung verdient jedoch der uralte Hymnus: Pange lingua gloriosi — und wir mögen es uns nicht versagen, diesen alte Kirchenlied genau nach dem römischen Druck hier mitzutheilen. Eine kurze Einleitung ist dem Gesang vorgesetzt, die wir so treu als möglich im Deutschen wiederzugeben suchen:

„Es wird dieser Hymnus von zwei Sopranen in schnellem Tempo, um den Triumph des Kreuzes auszudrücken, in der Sixtinischen Kapelle gesungen. Ob man schon denselben ohne irgend eine Art des Taktes vorträgt, so kommt doch durch den verschiedenen Werth, welcher den Noten durch Tradition beigelegt wird, durch das Zusammenziehen der Noten (Appogiatura), die Triller ein vollkommen hinreissender Rhythmus dieses Gesanges zum Vorschein, so wenig sich auch derselbe zum Niederschreiben eignet."

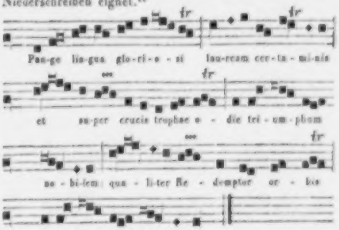

*) Bekanntlich wird nur der erste Theil alljährlich zum Offertorium des Palmsonntages gesungen und somit soll dem Herausgeber keine Veranlassung zur Last gelegt werden.

Das *zweite* Heft enthält dreizehn köstliche Gesänge, allein zehn derselben stehen schon und offenbar viel richtiger in den beiden Lieferungen der von G. v. Tucher besorgten Ausgabe von Kirchengesängen der berühmtesten älteren italienischen Meister — Wien, bei Artaria — und einer — Palestrinas herrliche Motette: Tu es Petrus — in der Auswahl vorzüglicher Musikwerke, Berlin, 10. Lieferung. Nur drei Gesänge würden demnach den Musikfreunden eine neue und willkommene Gabe sein. Es sind die Motetten: Dies sanctificatus —, Ave Maria — und: Benedicam Dominum —; erstere von *Palestrina* und die letztere von *Vittoria*.

Da der Herausgeber, *Pietro Alfieri*, so viel uns bekannt, in Deutschland fast kaum genannt wurde und bis jetzt in keinem Tonkünstlerlexikon seiner Erwähnung geschah, theilen wir kürzlich mit, dass er in Rom als Presbyter und Kapellmeister lebt, und Mitglied des Cäcilienvereins daselbst ist. Vielfach verdient machte er sich um die kirchliche Tonkunst durch die Herausgabe folgender Werke:

1) Cantus Gregorianus Passionis D. N. Jesu Christi secundum Matthaeum, Marcum, Lucam et Joannem etc. 3 Bände in Folio.

2) Cantus Gregorianus in Purificationis B. M. Virginis, et Palmarum Processionibus. In Oktav.

3) Raccolta di Musica sacra in cui contengonsi i capo lavori dei più celebri Compositori italiani, consistente in Messe, Sequenze, Offertorii, Mottetti, Salmi, Inni etc. da due fino a otto voci. Zwei Bände in Folio. Der erste enthält mehrere Messen von Giov. P. da Palestrina; der zweite eine Anzahl fünfstimmiger Motetten, unter denen neunundzwanzig von Palestrina sich befinden.

Von seinen eigenen Kompositionen ist anzuführen:

Motette a tre voci: Non sicut manducaverunt — con accompagnamento di Organo.

Als theoretischer Schriftsteller bewährte er sich mit dem vorzüglichen Werk:

Saggio storico teorico-pratico del Canto Gregoriano o Romano per istruzione degli Ecclesiastici. 1835, VII und 134 Seiten in Quart. (Vergl. meine Darstellung der musikal. Literatur, Nachtrag, Seite 78.)

und mit der gelungenen Uebersetzung der Abhandlung über die Harmonie von *C. S. Catel*.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Aus *Breslau*, Anfang Januar. — Der musikalische Winter begann bei uns mit dem Abschiedsconcerte der *Gentiluomo*, worin dieselbe ihre glatte, feine Gesangsmanier trefflich bewährte. Sie verlies Breslau nach einem vierteljährigen Aufenthalt, und liess uns ihre Schwester *Antonie Spatzer* zurück, die seitdem die Zier unserer Bühne ist. Sie verspricht eine ausgezeichnete Sängerin zu werden. Ihr Vortrag ist sehr sauber und verständig, die Stimme von seltener Schönheit. Tieferes Gefühl fehlt zuweilen noch. — Von dem grössten Interesse war die Aufführung des Oratoriums „Moses" von *A. B. Marx* in Berlin, auf welche die Singakademie unter Leitung von *Moserius* den rühmlichsten Fleiss und ein bei den Schwierigkeiten des Werks bewundernswerthes Studium gewandt hatte. Das Werk ist noch nirgend anderswo gegeben, wird jedoch, wie man hört, im Druck erscheinen, und verdient von der musikalischen Welt beachtet und genau geprüft zu werden. Die theoretischen Schriften von Marx liessen schon etwas Ausgezeichnetes erwarten. So ist denn auch unstreitig, seiner grossartigen Tendenz nach, das Werk zu den originellsten Erscheinungen unserer Tage zu rechnen. Es ist ungleich dramatischer, als man dies bei Oratorien zu erwarten pflegt. Scharfe Individualisirung der Charaktere, bis zur Kühnheit wahre Zeichnung des einzelnen Ausdrucks in Soli's und Chören ist des Komponisten Hauptziel gewesen. Was die rein-musikalische Seite des Werkes betrifft, so hat man getheilte Meinungen ausgesprochen, während über den dichterischen Gehalt des Ganzen nur eine Stimme herrschte. Während die grosse Fertigkeit in der Behandlung des polyphonischen Styls Bewunderung erregt, findet man den Komponisten in verschiedenen Nummern des Werks so verschiedenen Styles sich bedienend, dass ihm dies den Mangel musikalischer Einheit vorwerfen liess. Dem Ohre werde oft, so hiess es, zu viel zugemuthet, auch die höchste Wahrheit müsse immer im Gewande des Schönen auftreten. Was an diesem Für und Wider, wodurch die Wahrheit immer nur gewinnen kann, richtig und unrichtig ist, wird die Zeit herausstellen. Denn das Werk wird auch anderwärts gegeben und besprochen werden. Nur ist den Dirigenten Fleiss und Studium zu empfehlen, da das Werk, wie gesagt, seine ganz besondern Schwierigkeiten, die hier sehr glücklich überwunden wurden, darbietet. — *Ernst*, der treffliche Geiger, gab vier Concerte, richtiger drei Soireen und ein Concert. Ungemeiner Beifall und glänzende Einnahmen belohnten ihn. Er verlässt uns in diesen Tagen, um nach Warschau und Petersburg zu gehen. Demnächst erwarten wir *Liszt*, der denselben Weg nach Russland einschlägt. — Binnen einigen Wochen wird die Oper des Herzogs Eugen von Würtemberg, der seit vielen Jahren zu Karlsruh in Schlesien lebt, gegeben werden; sie heisst die „Geisterbraut" und erschien vor vier Jahren hieselbst bei Crantz im Klavierauszuge. Man wird bei dieser Aufführung die grösste Pracht der Dekorationen u. s. w. entfalten. — Die Concerte des Künstlervereins, ein wahres Konservatorium für den besten Geschmack durch Strenge der Auswahl und der Ausführung, gehen unter der Leitung des Musikdirektors *Wolf* rüstig vorwärts.

***

Leipzig, den 21. Januar 1842. Zwölftes Abonnement- oder Gewandhausconcert, am 1. Januar 1842. Der 9. Psalm von Fesca. — Ouverture zur Zauberflöte von Mozart. — Arie und Chor aus Anna Bolena von Donizetti, gesungen von Fräul. *E. Meerti*. — Concert für Pianoforte von F. Mendelsohn-Bartholdy (Gmoll), vor-

getragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Arie aus „La Sonnambula“ von Bellini, gesungen von Herrn Tuyn. — Phantasie für Pianoforte von S. Thalberg (über Themen aus Moses von Rossini), vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Symphonie von L. v. Beethoven (No. 5, C moll).

Der Psalm von Fesca (gedruckt erschienen bei F. Hofmeister in Leipzig) ist ein sehr werthvolles Werk dieses talent- und gemüthvollen Komponisten, und wir sind für die Aufführung desselben um so mehr dankbar, weil sie uns als Beweis gilt, dass man hier nicht, wie leider fast überall, die Kompositionen Fesca's einer unzeitigen Vergessenheit übergeben hat. Die Ouverture zur Zauberflöte wurde trefflich ausgeführt; nicht weniger vorzüglich sang Fräul. Meerti die Arie von Donizetti und erwarb sich damit grossen und verdienten Beifall.

Das Concert von F. Mendelssohn-Bartholdy ist uns als eine seiner meisterhaftesten und glänzendsten Pianofortekompositionen besonders lieb und werth und wir machen daher auch an den Vortrag desselben sehr grosse Anforderungen. In welch hohem Grade Frau Dr. Clara Schumann diesen Anforderungen entsprach, bewies der enthusiastische Beifall, den das überzahlreiche Publikum wiederholt ihrem trefflichen Spiele spendete. Wir halten diese Leistung der geehrten Künstlerin entschieden für die meisterhafteste, die wir von ihr gehört haben, und sind ihr dafür wahrhaft dankbar. Auch die Phantasie von Thalberg spielte Frau Dr. Schumann sehr schön und mit allgemeinster Anerkennung; überhaupt haben wir diesmal wiederholt die Ueberzeugung gewonnen, dass kaum eine der jetzt lebenden Pianofortevirtuosinnen an Virtuosität sowohl wie an ächter Kunstbildung ihr gleichzustellen sein dürfte. Herr Tuyn sang die bekannte sehr brillante Arie von Bellini mit grosser Meisterschaft in Allem was die technische Ausführung betrifft, in welcher Hinsicht er überhaupt einen so hohen Grad der Ausbildung und Sicherheit erreicht hat, wie es jetzt bei deutschen Sängern kaum, oder wenigstens nur höchst selten, gefunden wird.

Die Aufführung der C moll-Symphonie, des grandiosen Meisterwerks Beethovens, war unter Herrn Concertmeister Davids Leitung trefflich und wurde, wie immer, mit wahrer Begeisterung aufgenommen.

Das dreizehnte Abonnement-Concert, Donnerstag, den 13. Januar d. J. brachte: Ouverture von Kalliwoda (F moll, Manuscript). — Arie aus Bianca e Fernando von Bellini, gesungen von Fräul. *E. Meerti*. — Concert für die Violine (E moll), komponirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Arie aus La gazza ladra von Rossini, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Der Wanderer von Franz Schubert und Une Deputation de Demoiselles von Dem. L. Puget mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*. — Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppel-Symphonie für zwei Orchester von L. Spohr (neu, Manuscript).

Da Herr Concertmeister David in diesem Concerte durch Solospiel und seine sehr nothwendige Mitwirkung in der neuen Symphonie von Spohr beschäftigt war, so hatte Herr Bach, der sehr tüchtige und verdiente Musikdirektor unsers Stadttheaters, die Leitung des ganzen Concerts gefälligst übernommen.

Die Ouverture von Kalliwoda ist recht gut erfunden und geschrieben, wie denn überhaupt ein so talentvoller und gebildeter Musiker, wie Herr Kalliwoda bekanntlich ist, nie etwas Werthloses schreiben kann und wird; sie steht aber doch nicht auf gleicher Höhe mit seinen ersten grössern Orchesterwerken, die im Ganzen kräftiger und eigenthümlicher erfunden, hauptsächlich aber fleissiger und sorgsamer gearbeitet sind, als mehrere seiner späteren Kompositionen. Die Ausführung war sehr gelungen.

Fräul. Meerti trug die ihrer schönen Stimme sehr zusagende Arie von Bellini geschmackvoll und mit jener Freiheit und Sicherheit vor, die immer Anerkennung verschafft und verdient. Solcher Vortrag allein ist es auch, der die ewigen Wiederholungen kraft- und saftloser neuitalienischer Gesangstücke noch allenfalls erträglich machen kann. Ganz ausgezeichnet in jeder Hinsicht gelang der geehrten Künstlerin der Vortrag des so wunderschönen Liedes von Franz Schubert „Der Wanderer,“ wodurch sie uns und gewiss allen Zuhörern wahre Freude gemacht hat. Nicht einverstanden können wir aber sein mit dem geist- und geschmacklosen französischen Salonstücke „Une Deputation des Demoiselles“ von L. Puget, dessen Wahl eine unglückliche genannt werden muss.

In diesem Winter zum erstenmale wurde uns wieder Gelegenheit geboten, das anerkannt treffliche Violinspiel unseres sehr verdienten Concertmeisters Herrn David zu geniessen. Er spielte sein schönes, brillantes Concert in E moll (gedruckt bei Breitkopf und Härtel), wurde schon bei seinem Auftreten mit Applaus empfangen, der sich während der Stärke oft wiederholte und zu Ende in allgemeinster und lebendigster Anerkennung die ganze Leistung würdig lohnte, die in jeder Hinsicht eine wahre Meisterleistung genannt zu werden verdient. Von hohem Interesse war in diesem Concerte eine neue Symphonie von L. Spohr, welche der geehrte Meister auf Ersuchen zur Aufführung in den Gewandhausconcerten unserer Concertdirektion noch im Manuscript mitgetheilt hatte. Wir erkennen dankbar die ehrende Auszeichnung, welche Spohr unserer Stadt und unsern hiesigen Kunstbestrebungen so oft schon dadurch erwiesen hat, dass er seine neuesten Schöpfungen vorzugsweise bei uns, in unsern Concerten zuerst mit zur Aufführung bringen lässt und zu diesem Zweck dieselben auf das Bereitwilligste noch als Manuscript einsendet. Er darf aber dafür auch überzeugt sein, dass dieselben gewiss an keinem andern Orte mit grösserer Achtung und besserem, aufrichtigeren Willen aufgenommen und zugleich mit grösserer Liebe, Sorgfalt und ernsterem Fleiss einstudirt und ausgeführt werden. Alles dies war auch der Fall bei diesem neuen Werke Spohrs, das wir ohne Weiteres ein Meisterwerk von wahrhaft hoher künstlerischer Bedeutung nennen müssen und das schon durch seine erste Aufführung so entschiedenen allgemeinen Antheil sich erworben hat wie kaum ein anderes späteres Werk dieses Meisters. Es führt, wie schon oben angegeben, die Ueberschrift: Irdisches und Göttliches im Menschenleben, „Doppel-Symphonie für zwei Orchester“ und besteht aus drei Sätzen, von welchen der erste: „Die Kinderwelt,“ der zweite:

„Die Zeit der Leidenschaften," und die dritte: „Den endlichen Sieg des Göttlichen" darstellt oder ausspricht. Zu jedem dieser Sätze sind einige Strophen erläuternde oder leitende Worte gegeben, die dem Hörer das leichter und kürzer anschaulich machen, was die Musik vorführen oder anregen soll. Um, bei dem grossen Interesse, das ein solches neues Werk Spohrs gewiss überall erregt, den Kunstfreunden wenigstens vorläufig anzudeuten, welchen Ideengang dasselbe verfolgt, theilen wir hier die Textstrophen zu den drei Sätzen mit:

Erster Satz. Kinderwelt.

Das Kind in sel'gem Unschuldstraum
Ahnt der Verführung Nähe kaum,
Reisst ihre Lockung es auch hin, —
Sie trübt noch nicht den reinen Sinn.

Zweiter Satz. Zeit der Leidenschaften.

Doch in des Herzens heiligste Gefühle
Mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit;
Es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele,
Er folgt der Welt, — denkt nicht der Ewigkeit.

Dritter Satz. Endlicher Sieg des Göttlichen.

Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten
Der freie Geist nun ganz gefangen sein?
O nein! sein Genius wacht — mahnt — will ihn retten:
Er siegt — und sel'ge Ruh zieht bei ihm ein.

Wir haben bis jetzt Einsicht in die Partitur noch nicht erhalten können, hoffen dies aber noch und werden dann jedenfalls ausführlicher über das höchst interessante Werk berichten, als wir es jetzt, nach nur einmaligem Hören, können und wollen. —

Montags, den 17. Januar d. J., veranstaltete unsere bisherige erste Concertsängerin Fräul. *Meerti*, die uns leider nun bald verlassen wird, ein Concert im Saale des Gewandhauses. Die ausgeführten Stücke waren: Ouverture zu Oberon von K. M. v. Weber. — Arie aus „Le Pré aux Clercs" von Herold mit obligater Violinbegleitung, vorgetragen von Herrn Concertmeister *David* und Fräul. *Meerti*. — Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, komponirt und vorgetragen von Herrn *William Sterndale Bennett* aus London. — Preghiera aus Moses von Rossini. — Ouverture zu Egmont von L. v. Beethoven. — Duett aus „Il Pirata" von Bellini, gesungen von Fräul. *Meerti* und Herrn *Tuyn*. — Introduktion und Variationen für Violine über ein russisches Thema, komponirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Barcarole von Franz Schubert. — La leçon tyrolienne von Beauplan und Les bonneurs partagés von Glimes, mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Meerti*.

Fräul. Meerti hat sich während ihres Aufenthalts bei uns durch ihre liebenswürdige Anspruchlosigkeit und ihre talentvollen, ausgezeichneten Kunstleistungen wiederholt die allgemeinste Theilnahme und Anerkennung erworben und erfreute sich daher eines zahlreichen Besuches ihres Concertes. Sie wurde schon bei ihrem Auftreten mit lebhaftem Beifall empfangen, der auch allen ihren heutigen Leistungen folgte. Vorzüglich schön sang sie, unterstützt von dem trefflichen, feinen Violinspiel Davids, die Arie von Herold; ebenso das Duett von Bellini mit Herrn Tuyn, obwohl letzteres, ausserordentlich unbedeutend und allzulang, weniger Wirkung machte. Wie schon oft erwähnt, ist Fräul. Meerti besonders ausgezeichnet im Vortrage einfacher Lieder und Romanzen, durch welchen sie auch hauptsächlich der Liebling unseres Publikums geworden ist. Sie trug auch diesmal die angezeigten drei Stücke, und unter diesen vorzugsweise die Barcarole von Franz Schubert, so vortrefflich vor, dass ihnen ein wahrhaft enthusiastischer Beifall folgte. Die bekannte Preghiera aus Moses von Rossini wurde recht gut ausgeführt und zwar mit Harfenbegleitung, welche Mad. *Bünau-Grabau* gefälligst übernommen hatte. Leider gehört bei uns das Harfenspiel jetzt zu den grössten Seltenheiten, da seit dem Tode des ausgezeichneten Harfenisten Prinz das herrliche Instrument hier ganz in Vergessenheit gekommen zu sein scheint. Auch im Theater, wo bei neuern Opern öfters die Harfe mitwirken sollte, hilft man sich mit nur ungenügenden Surrogaten und es ist in der That sehr zu wünschen, dass diesem fühlbaren Mangel bald auf irgend eine Weise abgeholfen werden möge.

Herr *William Sterndale Bennett* aus London, als trefflicher Künstler allgemein bekannt und unserem Publikum seit lange schon besonders lieb und werth, war vor wenig Tagen erst hier angekommen, um einige Zeit bei uns zu verweilen und wurde bei seinem Erscheinen mit allgemeinem Beifall begrüsst. Er spielte sein schönes Capriccio für Pianoforte (gedruckt bei Fr. Kistner) sehr fein und elegant, mit so geistreicher Auffassung wie es die gediegene, meisterhafte Komposition verlangt und es nur ein wahrhaft talentvoller, durchgebildeter Künstler vermag. Wir hoffen, Herr Bennett werde uns während seiner Anwesenheit wiederholt Gelegenheit geben, uns seiner Kunstleistungen zu erfreuen; der allgemeinsten dankbaren Anerkennung darf er im voraus gewiss sein.

Die ungemein geschickt und geschmackvoll geschriebenen, brillanten Variationen Davids für Violine über ein russisches Thema (gedruckt bei Breitkopf und Härtel) kennt und schätzt gewiss jeder gebildete Geiger; sie gehören zu den besten Virtuosenkompositionen der neuesten Zeit und sind, gut gespielt, von sehr grosser Wirkung. Herr David spielt sie vorzugsweise ausserordentlich schön und eigenthümlich, so dass er damit immer den grössten Beifall erregt; dies war auch diesmal wieder der Fall, er spielte ausgezeichnet und auch in den schwierigsten Stellen so durchaus gelungen, wie es nur Wenigen und auch nicht immer glückt.

Die Ausführung der Ouverturen zu Oberon und Egmont war unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Bach*, der auch diesmal die Direktion des Concerts freundlich übernommen hatte, sehr schön und erhielt die allgemeinste Anerkennung.

Im vierzehnten Abonnement-Concert, Donnerstag, den 20. Januar d. J., kamen zur Aufführung: Symphonie von L. v. Beethoven (No. 2, D dur). — Scene und Arie aus Lucia di Lammermoor von Donizetti (Ancor non giunse), gesungen von Fräul. *Meerti*. — Variationen für Waldhorn von Diethe, vorgetragen von *Hermann Steglich*. — Scene und Arie aus der Oper: „Le Bandit" von J. B. van Bree, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Ave Maria von Franz Schubert mit Pianofortebegleitung,

gesungen von Fräul. *Meerti*. — Ouverture, Introduktion, Duett, Scene und Arie und Finale des ersten Akts aus Jessonda von Spohr.

Wir sind in unseren Gewandhausconcerten an ausgezeichnete Orchesterleistungen, besonders bei Symphonieaufführungen, so gewöhnt, dass man sie in der Regel ohne Weiteres voraussetzt und erwartet. Freilich steigern sich auch in dieser Hinsicht die Ansprüche von Jahr zu Jahr, aber bis jetzt hat unser braves Orchester denselben immer nicht nur vollkommen entsprochen, sondern durch die Fortschritte seiner Leistungen im Grunde zu den gesteigerten Ansprüchen selbst neuen Anlass gegeben. Wie sehr wir diese allseitigen Fortschritte der mächtig wirkenden Anleitung und Anregung Mendelssohns verdanken, weiss Jeder, und wir werden dies nie vergessen, gewiss auch in unserm Musikleben seinen Einfluss noch lange wohlthuend bemerken, selbst wenn er persönlich in Zukunft nicht wieder so andauernd hier thätig sein sollte, wie früher. Wo einmal in das Kunstleben ein guter Geist eingedrungen und heimisch geworden ist, geht er nicht so leicht und schnell wieder verloren, zumal wenn, wie dies bei uns der Fall, das Publikum mit Liebe dem eifrigen Streben der Künstler entgegenkommt, und an deren Spitze ein Mann steht, der es wahrhaft ernst und gut mit der Kunst meint, und nur diese allein, nicht sich zu fördern sucht. Wir sind in dieser Hinsicht unserm Concertmeister Herrn F. David die grösste Anerkennung schuldig; er hat unter schwierigen Verhältnissen der Leitung unserer Gewandhausconcerte sich unterzogen, aber bis jetzt seine Aufgabe sehr gut gelöst. Jedes Concert vermehrt diese Anerkennung durch die trefflichen Gesammtleistungen unter seiner Leitung; so wurde auch wieder in diesem letzten Concerte die frische, ewig jugendliche Ddur-Symphonie Beethovens so gelungen in jeder Hinsicht ausgeführt, dass wir wahre Freude daran gehabt haben. Auch Fräul. Meerti sang sowohl die Arie von Donizetti als auch das Ave Maria von Franz Schubert sehr schön, letzteres namentlich mit so viel Seele und tiefer Empfindung, wie es nur einem wahrhaft edlen, reinen Gemüthe möglich ist und nur einem sehr bedeutenden Talente gelingen kann. Das ganze Publikum war von dieser letzten Leistung tief ergriffen und der Beifall ausserordentlich.

Die Arie von van Bree, welche Herr *Tuyn* mit grosser Virtuosität sang, ist musikalisch nicht eben bedeutend, zwar nicht ohne Geschick gemacht, aber ohne neue, hervorstechende Ideen und im Grunde nur auf brillanten Gesangeffekt berechnet; den erreicht sie aber nicht vollkommen, eben weil es ihr an bedeutenden, interessanten Motiven fehlt, und sie steht daher gar manchem neuitalienischen Effektstücke an Wirkung nach, obwohl sie in anderer Hinsicht, z. B. an fleissiger Arbeit und durchdachter Ausführung solchen Stücken bei Weitem vorzuziehen ist. Ueber den Vortrag der Variationen für Waldhorn steht der Kritik kein Urtheil zu, weil er nur der erste öffentliche Versuch eines erst 13 Jahr alten aber talentvollen Knaben, Hermann Steglich, Sohn des verdienten Waldhornisten unseres Concertorchesters, war; das Publikum nahm die Leistung sehr wohlwollend auf und wir können nicht umhin, dem Vater wie dem Sohne zu den schönen Hoffnungen, welche letzterer erweckt, aufrichtig Glück zu wünschen.

Die Ausführung der Ouverture und der Ensembles aus Jessonda war, einige kleine Unsicherheiten in der Partie der Jessonda abgerechnet, sehr gut, und wir haben uns an der köstlichen Musik, die alle neuen ausländischen Opernprodukte unendlich überstrahlt, wahrhaft erbaut. Die Solopartieen sangen: Jessonda — Fräul. *Grünberg*. Amazili — Fräul. *Meerti*. — Erste Bajadere — Fräul. *Sachse* aus Halle. — Zweite Bajadere — Fräul. *Meyer* aus Altenburg (beide Gesangsschülerinnen unsers verdienten Herrn Musikdirektor Pohlenz). Nadori — Herr *Tuyn*, und Dandan — Herr *Weiske*.

Wie wir hören, geht das Engagement des Fräul. *Meerti* und des Herrn *Tuyn* mit diesem Concert zu Ende; wir verdanken ihren trefflichen Leistungen gar manchen schönen Kunstgenuss und sehen sie nur ungern scheiden. Möge ihnen überall so aufrichtige, wohlwollende Anerkennung zu Theil werden, wie sie hier gefunden haben und wie sie wahrhaft verdienen.

Für die nächsten Abonnement-Concerte ist die berühmte, grossartige Sängerin Mrs. *Alfred Shaw* aus London von unserer Concertdirektion gewonnen worden und wir sehen daher sehr ausgezeichneten Kunstgenüssen entgegen.

†

Feuilleton.

Neue Opern. In Paris: *Die Eisenhand oder die geheime Ehe*, in drei Aufzügen, Buch von Scribe und Leuven, Musik von Adolph Adam. Ein Kurfürst von Hannover, ein schrecklicher Tyrann, stirbt zur rechten Zeit, um seinen heimlich vermählten Neffen glücklich zu machen. Sie fand Beifall. — Ebenso *Mademoiselle von Meranges*, komische Oper in einem Aufzuge, Buch von Leuven und Brunswick, Musik von *Henriech Potier*. Ein junger Wüstling will eine französische Hofdame verführen, wird aber durch die Königin genöthigt, jene zu heirathen, worauf er den Werth seiner Gattin erkennt und durch die Liebe zu ihr gebessert wird. — Ebenfalls in Paris *Die Königin von Cypern* (früher unter dem Titel: Der Malteserritter), in fünf Aufzügen, Buch von St. Georges, Musik von Balevy. Sie hat seit ihrer ersten Aufführung steigenden Beifall sich erworben; Hektor Berlioz verspricht ihr einen gleichen Erfolg, wie er der Jüdin zu Theil ward. Besonders wird die Einfachheit in der Instrumentation als eine Rückkehr zum guten Geschmacke gerühmt. — Merkwürdig ist, dass ziemlich um dieselbe Zeit in Deutschland ebenfalls eine Königin von Cypern auf die Bühne kam: *Lachner's Catharina Cornaro, Königin von Cypern*, welche in München ausgezeichneten Erfolg hatte. Das Buch der letzteren ist „nach dem Französischen des St. Georges bearbeitet", und es liegt sonach beiden Opern dasselbe Buch zum Grunde. Es wäre interessant, beide Werke in Worten und Musik mit einander zu vergleichen, wie weiland die beiden Vampyre.

Herr Siegmaier, früher Musikdirektor am Leipziger, dann am Bremer Theater, ist jetzt in Paris. Ebendaselbst befindet sich der junge Violinvirtuose Karl Eckert aus Berlin, und Herr August Gathy, der bekannte Verfasser mehrerer literarisch-musikalischen Werke, Sekretair des norddeutschen Musikfestvereins zu Hamburg.

Thalberg durchreist die Städte Oberitaliens und feiert dort überall Triumphe, namentlich in Mailand, wo er unter Andern ein Concert gab, das ihm gegen 7000 Franken einbrachte. — Gleiche Lorbeern erntet *Liszt* im Norden, jetzt zuletzt in Berlin.

Wie man sagt, wird die berühmte *Sophie Löwe* den Tonsetzer *Kajetan Donizetti* heirathen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 19. bis 25. Januar d. J.

Curschmann u. Eckert, Die Perle auf Lindabride. 7 Rom. m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 20 Ngr.

Dohler, Morceau de Salon. 2 Etudes arr. à 4 mains. Ebend. 22½ Ngr.

Donizetti, Die Favoritin. Oper f. 2 V., A. u. Velle. Liv. II. f. Flöte, V., A. u. Velle. Liv. II. Ebend. à 1 Thlr. 7½ Ngr.

— Die Favoritin. Duo. No. 8 f. Sopr. u. Contrealt m. Pfte. Ebd. 15 Ngr.

Fürstenau, Les Delices de l'Opéra. Rondos etc. p. Flûte et Pfte. No. 16. La Favorite. No. 17. Lucrezia Borgia. à 1 Thlr. No. 21. Le Guitarrero. 22½ Ngr. Ebend.

— Les mêmes pour Flûte seule. Ebend. à 10 Ngr.

Halevy, Der Guitarrenspieler. Oper f. 2 V., A. u. Velle. Liv. I. f. Flöte, V., A. u. Velle. Liv. I. Ebend. à 25 Ngr.

— Scene aus d. Jüdin f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. a. No. 22. Ebd. 12½ Ngr.

Haydn, J., Kindersinfonie f. Pfte, 2 V., Velle u. 8 Kinderinstrumente. 22½ Ngr., f. 2 V., Velle u. 8 Kinderinstr. 15 Ngr., f. Pfte u. 8 Kinderinstr. 15 Ngr., f. Pfte solo arr. 7½ Ngr. Ebend.

Heller, La Chasse p. le Pfte. Ebend. 17½ Ngr.

Henselt, La Gondola. Op. 13. Liv. 2, arr. à 4 mains. Ebend. 15 Ngr.

Hirsch, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Lpz., Whistling. 17½ Ngr.

— Goldschmid's Tochterlein m. Pfte. Op. 24. Ebend. 12½ Ngr.

Krebs, Dichtergruss. „O Land am Rhein" f. Bariton m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 10 Ngr.

Kucken, 3 Duette f. 2 Sopr. m. Pfte. Op. 8. Neue Aufl. Leipzig, Whistling. 15 Ngr.

— Tragödie f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 10. Neue Aufl. Ebend. 15 Ngr.

— Variat. brill. üb. Hauschen vor Allen p. le Pfte. Op. 11. Neue Aufl. Ebend. 15 Ngr.

— Lieder f. 1 Sopr. od. Tenorst. m. Pfte. Op. 14. N. Aufl. Ebd. 17½ Ngr.

— 3 Duette f. 2 Sopranst. m. Pfte. Op. 15. Neue Aufl. Ebend. 15 Ngr.

— Polonaise m. Gesang, Op. 38, f. gr. Orch. 1 Thlr. 7½ Ngr., f. 4. Pfte zu 4 Händen, u. zu 2 Händen à 10 Ngr. Berlin, Schlesinger.

— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 39. Ebend. 20 Ngr.

Kullak, Elfenreigen. La Danse des Sylphides. Pièce de Salon pour le Pfte. Op. 5. Ebend. 20 Ngr.

Löwe, C., Mehrst. Gesänge f. Sopr., A., Ten. u. Bass. Op. 80. 1ⁿ Heft. Ebend. 20 Ngr.

Löwe, C., Das Swinemündchen. Ballade v. Mickiewicz, f. 1 Singst. m. Pfte. Poln. u. Deutsch. Posen, Stefański. 1 Thlr. 10 Ngr.

Lucas, La Duck. Divert. p. le Violon et Velle, Op. 4, av. Orch. 3 Thlr. av. Quat. 1 Thlr. 15 Ngr., av Pfte 1 Thlr. 5 Ngr. Berl., Schlesinger.

Meyerbeer, Cavat. „Gnade, Gnade" a. Robert d. Teufel zu 4 Händen von Kullak. Ebend. 15 Ngr.

Nicolai, O., Duett „Wenn sanft d. Abends" f. Sopr. u. B. m. Pfte. Op. 2. Neue Aufl. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

Panseron, Leichte u. fortschr. Solfeggien m. Pfte od. Folge d. musik. ABC. 3ᵗᵉ — 5ᵗᵉ Liefer. Berlin, Schlesinger. Subscr.-Pr. à 22½ Ngr.

Rossini, Walse p. le Pfte. Ebend. 5 Ngr.

Sammlung der beliebt. preuss. Armeemärsche. No. 1. Der Mollwitzer f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

— Dasselbe f. Harmoniemusik, No. 121, v. Paccini in Part. Ebd. 3 Thlr.

— Dasselbe f. 4ᵗˢ, No. 123, von Constantin u. Paccini, in Partitur. Ebend. 3 Thlr.

Schunke, C., Biblioth. du jeune Pianiste. Erster Unterricht f. d. Pfte No. 1, 7, 10. Ebend. à 10 Ngr.

— dᵗᵉ dᵗᵉ Diorama d. Jugend f. d. Pfte. No. 1, 2, 4, 8, 9. à 7½ Ngr. No. 6 u. 7. 10 Ngr. Ebend.

Shebruck, Polon. f. d. Pfte. No. 1. Berlin, Mittler. 5 Ngr.

Stern, Geistliche Ouvert. zu 4 Händ. Op. 9. Berl., Schlesinger. 20 Ngr.

Stubenrauch, Impromptu p. le Pfte. Bromberg, Mittler. 7½ Ngr.

Truhn, Der Korb. Kom. Lied „Es freit ein alter Junggesell" in Part. u. m. Pfte. Berlin, Schlesinger. à 10 Ngr.

Volkslieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. arr. v. Truhn u. A. No. 2. Der Tanzlustige. No. 3. Die Schlaue. No. 4. Der Junker u. d. Mädchen. No. 5. Der Förster. No. 6. Das treue Mädchen u. d. falsche Knabe. Ebend. à 5 Ngr.

Weber, Aria u. d. Freischütz „Wie nahte mir d. Schlummer" f. d. Pfte übertr. v. Kullak. Ebend. 15 Ngr.

Wegrecki, Hunaren-art. Lied v. Hoffm. v. Fallersleben f. 1 Singst. m Pfte od. Guit. Ebend. 7½ Ngr.

Wypkowskiego, Piosnki polskie z towarzyszeniem fortepianu Zeszyt II. Posen, Stefański. 15 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In unserm Verlage ist so eben das zweite Heft erschienen und werden Exemplare jedoch *nur auf ausdrückliches* Verlangen expedirt von:

Körner's Orgelfreund.

Vor- und Nachspiele, figurirte Chorale, Trio's, Fugen, Fantasieen u. s. w. in allen Formen, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, wie auch bei dem Unterrichte und den Uebungen im Orgelspiele. Sechs Hefte bilden einen Band. Der *äusserst billige Subscriptionspreis* ist für jedes Heft von 12 enggedruckten Seiten ⅓ Thlr. oder 18 Sr. rhein.

Erfurt, am 18. Januar 1842.

W. Körner'sche Verlagshandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Benedict, J., Capriccio pour le Piano. Op. 33.

Bertini, H., 25 Etudes élementaires, précédés chacun d'un exercice et d'un prelude. Op. 137.

Döhler, Th., Huit Morceaux brillants et faciles pour le Piano. Op. 40. No. 4 à 8.

Geraldy, Douze exercices pour voix de Soprano avec accomp. de Piano.

Henselt, A., Deux romances russes transcrites p. le Piano.

Kalkbrenner, F., Fantaisie et Variations brillantes sur l'Elisire d'amore. Op. 136.

— **A.**, Caprice et Variations. Op. 3.

Labarre, Th., Album pour voix de Basse, 5 Scenes et 2 Duos avec acc. de Piano.

Wolff, E., Album de Piano, six melodies caracteristiques.

— 2 Divertissements sur Richard coeur de Lion. Op. 61. No. 1 et 2.

KUNST-ANZEIGE.

Louis v. Beethoven's Brustbild

in natürlicher Grösse nach dem Leben im Jahre 1817 in Modling bei Wien von *Professor A. von Klober* gezeichnet und in dessen Atelier lithographirt von *Theodor Neu*, ist so eben zum zum erstenmale den Debit (Imper. Folio) für 1½ Thlr. preuss., durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen, bei denen auch ausführlichere Anzeigen über diese *ähnlichste aller bisher erschienenen Abbildungen Beethoven's* zu erhalten sind.

Berlin, im Januar 1842.

Trautwein & Comp.

☞ Hierzu Beilage No. 3. Schlusssatz aus dem Requiem von Mozart.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Jacques Mauduit. 1585.

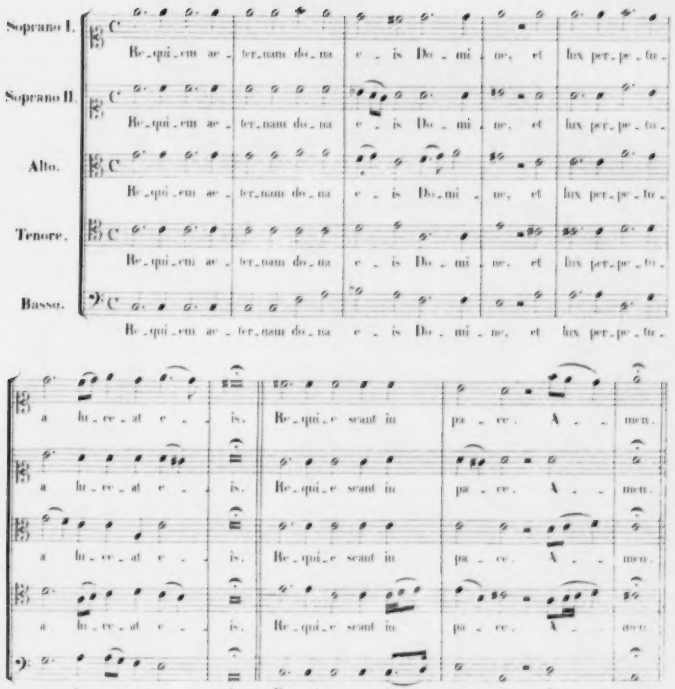

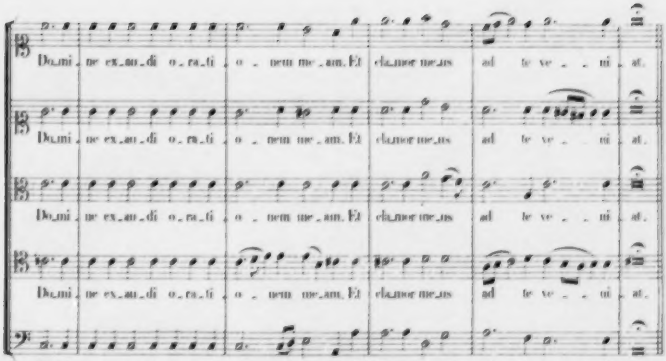
Do_mi_ne ex_au_di o_ra_ti_o_nem me_am. Et cla_mor me_us ad te ve_ni_at.
Do_mi_ne ex_au_di o_ra_ti_o_nem me_am. Et cla_mor me_us ad te ve_ni_at.
Do_mi_ne ex_au_di o_ra_ti_o_nem me_am. Et cla_mor me_us ad te ve_ni_at.
Do_mi_ne ex_au_di o_ra_ti_o_nem me_am. Et cla_mor me_us ad te ve_ni_at.
Do_mi_ne ex_au_di o_ra_ti_o_nem me_am. Et cla_mor me_us ad te ve_ni_at.

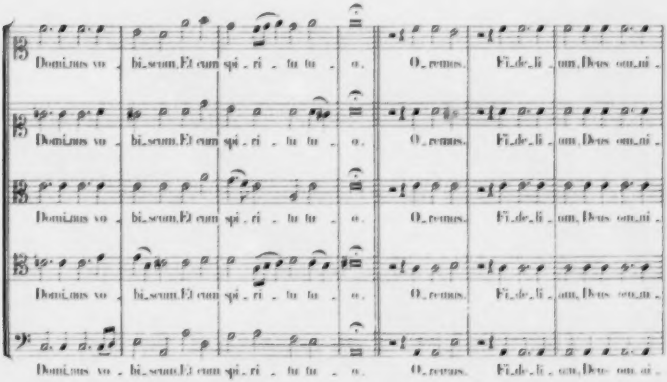
Do_mi_nus vo_bi_scum. Et cum spi_ri_tu tu_o. O_remus. Fi_de_li_um Deus om_ni_
Do_mi_nus vo_bi_scum. Et cum spi_ri_tu tu_o. O_remus. Fi_de_li_um Deus om_ni_
Do_mi_nus vo_bi_scum. Et cum spi_ri_tu tu_o. O_remus. Fi_de_li_um Deus om_ni_
Do_mi_nus vo_bi_scum. Et cum spi_ri_tu tu_o. O_remus. Fi_de_li_um Deus om_ni_
Do_mi_nus vo_bi_scum. Et cum spi_ri_tu tu_o. O_remus. Fi_de_li_um Deus om_ni_

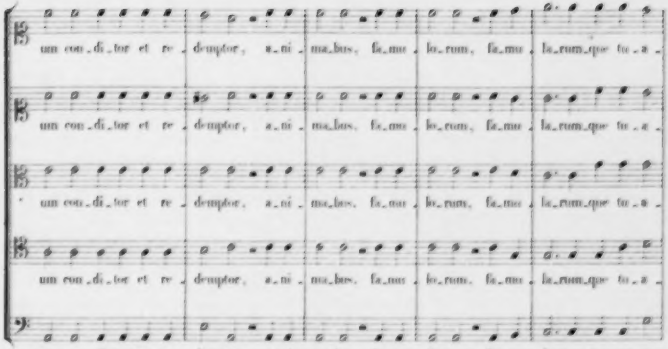
um con_di_tor et re_ demptor, a_ni_ma_bus, fa_mu_lo_rum, fa_mu_la_rum_que tu_a_
um con_di_tor et re_ demptor, a_ni_ma_bus, fa_mu_lo_rum, fa_mu_la_rum_que tu_a_
um con_di_tor et re_ demptor, a_ni_ma_bus, fa_mu_lo_rum, fa_mu_la_rum_que tu_a_
um con_di_tor et re_ demptor, a_ni_ma_bus, fa_mu_lo_rum, fa_mu_la_rum_que tu_a_
um con_di_tor et re_ demptor, a_ni_ma_bus, fa_mu_lo_rum, fa_mu_la_rum_que tu_a_

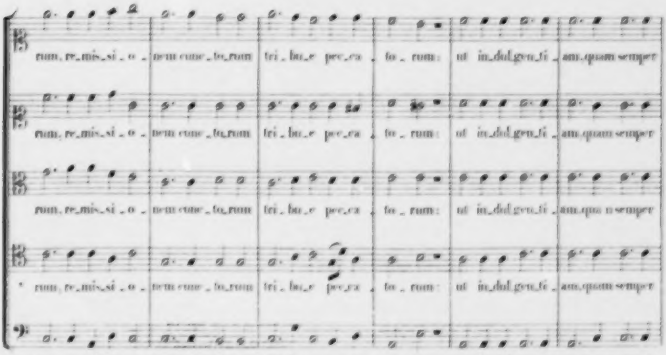
rum, re_mi_si_o_ nem cune_lo_rum tri_bu_e pre_ca_ to_rum: ut in_del geu_fi_am, quam semper
rum, re_mi_si_o_ nem cune_lo_rum tri_bu_e pre_ca_ to_rum: ut in_del geu_fi_am, quam semper
rum, re_mi_si_o_ nem cune_lo_rum tri_bu_e pre_ca_ to_rum: ut in_del geu_fi_am, quam semper
rum, re_mi_si_o_ nem cune_lo_rum tri_bu_e pre_ca_ to_rum: ut in_del geu_fi_am, quam semper
rum, re_mi_si_o_ nem cune_lo_rum tri_bu_e pre_ca_ to_rum: ut in_del geu_fi_am, quam semper

an ihm aufrichten will, fällt mein Blick, über seine Schulter, auf das Portrait, und — hänge das zusammen, wie es wolle — die Maske mit schwarzem Harnisch trat herzu, Entsetzen ging aus von dem Bilde und traf mich. Schaudernd reisse ich mich los, eile von Franzesko, der mir folgt, und indem er mich anfasst und spricht: Mein Gott, was ist Ihnen? und ich, wie aus einem tiefen Traume zu mir selbst komme, ertönt eine schöne weibliche Stimme im Nebenzimmer. Wer ist das? rief ich noch halb in Betäubung. „Meine Tochter —! Doch nein, dies ist unsre Prinzessin, die Lauren zuweilen besucht, wenn sie der Spazierweg hierher führt. Sie singen dann mit einander.“

Jetzt wurde es erst wieder hell in mir; ich würde meiner mächtig und wollte mich entschuldigen. Er liess dies nicht zu, setzte sich zu mir aufs Sopha, und bezeigte viel Theilnahme. Ich wünschte jenen Gesang zu hören: wir schwiegen und hörten. Die vorige Stimme sang eine hübsche Romanze, und Laura wurde hernach von der Prinzessin gebeten, ihr eine ihrer alten Balladen zu wiederholen. Sie sang eine — irr' ich nicht, aus Herders Sammlung von Volksliedern. Die Würkung der schauerlichen Worte, der höchst einfachen Melodie, die nur aus fünf Tönen bestand, der kühnen Harmonie, die geglättete Uebergänge verschmähte, der vortrefflichen Stimme, die zurückgehalten und gedämpft wurde — diese Würkung kann ich Dir nicht beschreiben. Ich sass noch lange schweigend da, als das Lied zu Ende war. Franzesko störte mich nicht. Wir hörten die beyden Freundinnen gehen. — Sie wird die Prinzessin nach dem Schlosse begleiten, sagte Franzesko. Ich trat zum Fenster. Sie kamen hinab in den Garten. Ich sahe sie nur von hinten. Die Prinzessin hat eine schwesterliche Aehnlichkeit des Wuchses mit Lauren, nur dass jene etwa zwey Finger breit höher gebildet ist. Laura schien munter, die Prinzessin still und ernst. Vielleicht wollte jene die Freundin nur aufheitern. Sie tändelte um sie her und schwatzte freundlich auf sie zu. Die Gesellschaftsdame, die in einiger Entfernung folgte, fand einige frühe Veilchen, und reichte sie der Prinzessin. Diese nahm sie und steckte sie Lauren an die Brust. Es war ein herrliches Bild, als diese so still und lächelnd dastand, jene schaffen liess, und da die Veilchen gepflanzt waren, sich schäkernd höher brüstete, und der Prinzessin die Hand küssen wollte. Diese zog sie an ihre Brust, dann nahm sie Laurens Arm, und so kamen sie über die gothische Brücke und waren mir aus den Augen. Ich bemerkte jetzt, dass ich unschicklich so lange still nachgesehen hatte, fing von der Ballade an zu sprechen, und pries sie, und die ganze Gattung. Sie haben Recht, sagte Franzesko. Es giebt zwey Gattungen, die nicht sorgsamer zu bilden und höher zu halten ich den deutschen Dichtern und Musikern sehr zum Vorwurf mache: die Ballade und Kanzonette. Beyde werden von den wenigen Poeten und Musikern Deutschlands, die sich darin versuchen mögen, gewöhnlich verfehlt. Aus der Ballade wird unter der schweren Hand der Meisten eine ausführliche, breite Erzählung in Reimen; aus der Kanzonette, ein inhaltschweres Lied. Die Komponisten geben dann jener eine kahle, charakterlose Musik, wenn sie für jede Strophe passen soll, oder einen theatralischen Zuschnitt, wenn jede Strophe besonders in Musik gesetzt wird. Und aus der Kanzonette machen sie eine verzierte Arie mit Schnörkeleyen des Gesanges und Ueberladung der Begleitung. Etwas Vollkommnes in beyden Gattungen, von Seiten der Poesie und Musik, weiss ich aus Sammlungen deutscher Originale nicht anzugeben *). Und gleichwohl zähle ich Ballade und Kanzonette unter das Herrlichste, Gediegenste, und auch Effektvolleste, was beyde Künste vereinigt hervorbringen kön-

*) Jetzt würde er einige haben angeben können.

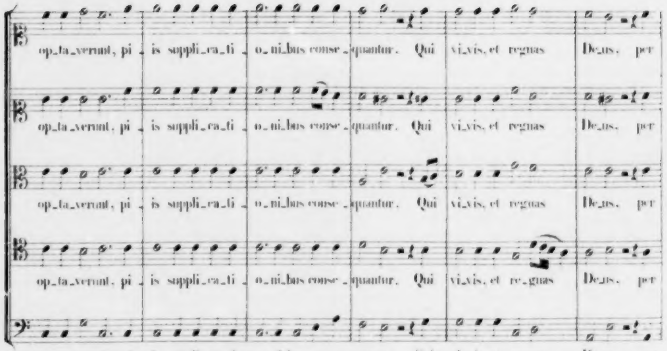
op_ta_verunt, pi _ is suppli_ca_ti _ o_ni_bus conse_quantur. Qui vi_vis, et regnas De_us, per
op_ta_verunt, pi _ is suppli_ca_ti _ o_ni_bus conse_quantur. Qui vi_vis, et regnas De_us, per
op_ta_verunt, pi _ is suppli_ca_ti _ o_ni_bus conse_quantur. Qui vi_vis, et regnas De_us, per
op_ta_verunt, pi _ is suppli_ca_ti _ o_ni_bus conse_quantur. Qui vi_vis, et re_gnas De_us, per
op_ta_verunt, pi _ is suppli_ca_ti _ o_ni_bus conse_quantur. Qui vi_vis, et regnas De_us, per

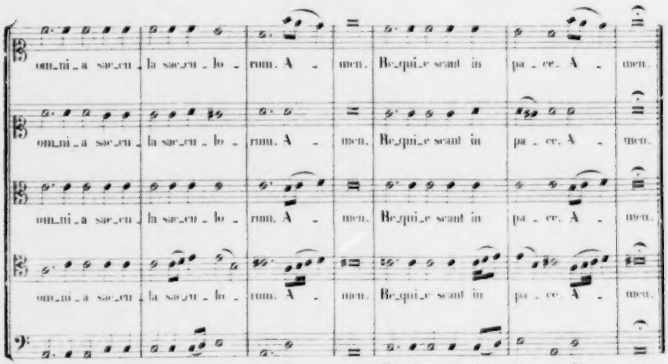
om_ni_a sae_cu _ la sae_cu _ lo _ rum. A _ men. Re_qui_e scant in pa _ ce. A _ men.
om_ni_a sae_cu _ la sae_cu _ lo _ rum. A _ men. Re_qui_e scant in pa _ ce. A _ men.
om_ni_a sae_cu _ la sae_cu _ lo _ rum. A _ men. Re_qui_e scant in pa _ ce. A _ men.
om_ni_a sae_cu _ la sae_cu _ lo _ rum. A _ men. Re_qui_e scant in pa _ ce. A _ men.
om_ni_a sae_cu _ la sae_cu _ lo _ rum. A _ men. Re_qui_e scant in pa _ ce. A _ men.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. № 5. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* Aeltere Kirchenmusik. Kompositionen für Pianoforte. Ernst Ortlepp. Grosses Instrumental- und Vokal-Concert. — *Nachrichten.* Aus Lemberg. Das Leipziger Stadttheater. Aus Erfurt. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Aeltere Kirchenmusik.

(Beschluss.)

Sind die genannten Werke von *Lassus, Palestrina* u. a. Heroen der Kunst, sämmtlich köstliche Früchte, die dem 16. Jahrhunderte entsprossen, so erhielten wir auch gleichzeitig werthvolle Gaben, welche der darauf folgenden Zeit angehören und so gewissermassen, wenn auch nur rein zufällig, ein Miniaturbild des Fortschrittes der Kunst bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts gewahren lassen. Demnach reihet sich nun den erwähnten zunächst die grossartige und wahrhaft genial ausgeführte *Missa* von *A. Scarlatti* — geboren um das Jahr 1650 — an, welche zum erstenmal und unter dem Titel herausgegeben wurde:

Missa quatuor vocum. Auctore Alexandro Scarlatti. Quam juxta exemplar autographum in bibliotheca vaticana (scil. Cod. No. 2925. Bibl. Alt. Othob. in fol. Max. c. inscriptione: Eminentissimo Principi Petro Cardinali Othobono, S. R. E. Vicecancellario, excelso ac magnanimo Domino hoc opus, quod composuit, et propria manu (nota antiqua) scripsit, dicat et consecrat Alexander Scarlatti, famulus ejus humilissimus Ao. Dom. MDCCVI.) accuratissime in partitionem disposuit, ineditamque in lucem profert *Carolus Proske.* Ratisbonae, sumtibus G. J. Manz. 1 Thlr.

Wie glänzend und bedeutend das Talent *A. Scarlatti's* war, wie einflussreich es sich auf sein ganzes Zeitalter äusserte, wie mit Recht eine neue Kunstepoche sich mit ihm anhebt, alles dies ist genügend bekannt. Daher wenden wir uns zu der vorliegenden Missa, welche dem Geist wie dem Gemüth gleich vielfältigen Genuss und mannigfache Belehrung bietet. Fast durchaus ist das ganze Werk streng kanonisch gehalten und ein einfaches

Motiv, wie z. B. oder

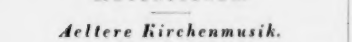

genügt dem Meister hinlänglich, um weit ausgearbeitete Sätze zu bilden. Doch fürchte man nicht, trockenes, künstliches Spiel mit den Tönen zu gewahren; nein — der modernen Richtung völlig entgegengesetzt — mit wenigen Kunstmitteln *viel* zu leisten, war das Ziel, nach dem die alten Tonsetzer fortwährend strebten und welchem ein *A. Scarlatti*, wie nur Einige mit ihm, nicht nur nahe gekommen war, sondern es auch völlig erreicht hatte. Die Gewandtheit und technische Fertigkeit, einen fast geringfügig zu nennenden Gedanken so vielseitig zu erfassen, dass das Interesse, was man an ihm genommen, fortwährend gesteigert wird, fordert schon allein zur Bewunderung auf; doch wenn sich nun alles dies so gestaltet, dass man sich erhoben und begeistert fühlt und die Rührung und das wonnige Gefühl, welche die herrlichen Tonfolgen im Innern hervorbringen, nicht zu unterdrücken vermag, dann nennt man wohl ein solches Werk ein wahrhaft klassisches und kehrt stets mit neuer Liebe und Verehrung zu dem genialen Meister, der es mit fester Hand und sicherem Blick entwarf, zurück. Welche Einwirkungen von Aussen vermochten es, solche und ähnliche Kunstwerke, die für Jahrhunderte geschaffen sind, auf lange Zeit der Welt zu entziehen? Nimmer würde mit unsern reichen, vielfachen Kunstmitteln so *wenig* ausgerichtet worden sein, wäre Cäciliens Tempel nicht so völlig überschüttet worden, dass fast alle Spuren des grossen und erhabenen Baues im Zeitenlauf verloren gegangen sind. Muhsam und fleissig werden zwar jetzt wieder Kapitäler, Karniese, Knäufe, ja hin und wieder ganze vollständige Säulen des einst hell strahlenden Tempels zu Tage gefördert — Dank allen denen, die unzigenützig zum Besten der Kunst dazu beitragen —; doch unendlich viel muss noch geschehen, um den Tonkünstler in jenen Hallen *heimisch* zu machen, ihm das wahrhaft Klassische zu *vergegenwärtigen*, denn „die Kunst hat *nie* ein Mensch allein besessen" und

„Hier hilft das *Tappen* nichts; eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher *kennen*."

So gross *A. Scarlatti* in dem 17. Jahrhundert als Kirchenkomponist dasteht, „dass er" — wie Kiesewetter treffend sagt — „in der Kette der Wesen als dasjenige Glied angesehen wird, welches die Musik der älteren Zeit an die neue, moderne knüpft," so standen doch mehrere würdige Meister gleichzeitig neben ihm, deren Andenken zu erhalten, sicher für sehr verdienstlich geachtet werden muss. Einer derselben ist *Giacomo*

Antonio Perti — geb. zu Bologna um das Jahr 1656 —, der Stifter einer Musikschule und Lehrer des berühmten Pater G. B. Martini. Wurde, so viel uns bekannt, von *Perti* in neuerer Zeit nichts als ein dem Umfange nach kleines, aber dem Gehalte nach treffliches Tonstück, ein Adoramus — in dies. Bl. Bd. 10, S. 400, Beil. 2 — dem Druck übergeben, so wird es erwünscht sein, in der 16. Lieferung der:

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Berlin, bei Trautwein, 1841. 10 Ngr.

eine *fünfstimmige Motette*, wahrscheinlich für den Charfreitag bestimmt, von ihm zu besitzen. Interessant ist eine Vergleichung dieses Gesanges mit *Scarlatti's* Missa. Hier wird die kanonische Form streng verfolgt; dort ist kaum ein Motiv erklungen, so ergreift eine der folgenden Stimmen ein anderes; hier zeigt sich durchgängig ein abgemessenes, ruhiges Vorwärtsschreiten, dort ein unstätes Drängen und Wiederkehren; hier dringt Alles auf Steigerung, und dort ergibt sich eine gleiche Stimmung von Anfang bis zu dem Ende. Enthält die Motette zwar vieles Schöne, besonders in ihrem zweiten Theile, so sind uns doch in Martini's Saggio di Contrappunto von *Perti* Proben seines Talents und seiner Ausbildung aufbewahrt, die wir fast sämmtlich für bedeutender anerkennen müssen. Ein so dürftiger Mittelsatz wie in dieser Motette, Seite 8:

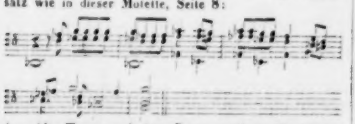

dem Alt, Tenor und dem Basso continuo übertragen, deutet übrigens genügend an, wie die Tonkunst sich gegen das 18. Jahrhundert hin verflachte, und es späterhin nur einigen mit Talent und Genie Reichbegabten möglich war, ihre Werke rein und grossartig zu schaffen, während die Mehrzahl der Komponisten Schwülstiges und Gewöhnliches für Geistreicherfundenes und Tiefgedachtes ausgaben und ein wahrer musikalischer Stumpfsinn ihre Phantasie gefesselt hielt.

Eine Komposition eines Zeitgenossen *Scarlatti's* und *Perti's*, doch nicht Italien, sondern Frankreich angehörig, lernt man ebenfalls in dem angeführten Hefte kennen. Es ist eine kleine vierstimmige *Fuge* für die Orgel von *Nicolas Antoine le Begue* — geb. zu Laon 1630, gest. zu Paris den 6. Juli 1702. Das Thema der Fugette, aus vier Noten bestehend: $\tilde{c}\ f\ \tilde{g}\ a$ — so wie die Ausarbeitung selbst, bieten wenig Interessantes und Eigenthümliches. Ein solches Tonstück wurde und wird noch jetzt zu jeder Zeit geschrieben. Als werthvoller muss jedoch in der Sammlung ein vierstimmiges *Halleluja* von *Gottlob Harrer* — gest. zu Karlsbad 1754 — bezeichnet werden. Sind wir allerdings mit dieser Doppelfuge in die Mitte des 18. Jahrhunderts versetzt, so war sie doch einer Stelle in jener reichen Sammlung in mehrfacher Hinsicht würdig. *Harrer*, der seine Studien in Italien unter tüchtigen Meistern des Kontrapunkts gemacht hatte, kehrte nicht allein mit tiefen musikalischen Kenntnissen von da zurück, sondern hatte auch seinen Geschmack so ausgebildet, dass er an dem damals sehr glänzenden Hofe zu Dresden gern aufgenommen ward und nicht nur dort Gelegenheit fand, das Beste fortwährend zu hören, sondern auch viel zu Hoffesten zu schreiben aufgefordert wurde. Uns selbst liegt eine Reihe seiner Werke im Manuscripte vor, die durch ihren Gehalt, wie durch ihre Erfindung sich vor vielen auszeichnen, wenn wir auch nicht verkennen, dass er nicht der Mann dazu war, der Nachfolger eines Joh. Seb. Bach's zu werden. Doch wer wäre wohl in Deutschland der Würdigste nach Bach gewesen? — Nur *ein* deutscher Tonmeister stand ihm ja ebenbürtig zur Seite, und dies war der im stolzen Albion weilende *G. Fr. Händel*. Dieser Name erinnert sogleich den Kunstfreund an das Höchste, was ein Tonkünstler zu schaffen vermag, und versetzt ihn in den hochgewölbten Dom, wo er die Israeliten aus Aegypten gleichsam vorüber ziehen sah, die Klagen eines hartgedrückten Volkes mit einer Thräne im Auge vernahm, den Muth eines Judas Maccabäus bewunderte, den Helden Josua anstaunte, den des Augenlichts beraubten Samson beklagte, mit Begeisterung und Feuer in das zum Himmel aufjauchzende Halleluja einstimmte und aufs Neue Gottvertrauen erwarb, wenn der nie dem Gedächtniss entfliehende Hochgesang begann: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt." Die Hindeutung auf diesen musikalischen Heros leitet uns auf jene

Sammlung classischer Gesänge für die Alt-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei Ed. Bote und G. Bock —

die in dem 13. — 15. Heft drei köstliche *Arien* aus *Händel's* Salamon und Samson darbietet*). Welche Tiefe, welcher Gedankenreichthum liegt in einem solchen Tonstück! Bekannt ist die Art und Weise, wie die Gesänge dieser Sammlung unserer Zeit von dem Herausgeber mitgetheilt wurden, und wir brauchen daher nichts weiter zu ihrer Empfehlung zu bemerken. Mögen sich Viele der sanften, einfachen Weisen erfreuen und wackere deutsche Mädchen *Händel's* liebliche Lieder zu ihrer schönsten Erbolung wählen, sie aus vollem Herzen singen; dankbar entwinde sich dann ein voller Lorbeerkranz den zarten Händen, und ihm, dem *Herrlichen*, sei er geweiht!

C. F. Becker.

*) In derselben Handlung erschienen auch als No. 14 — 18 dieser „Sammlung classischer Gesänge" zwei Solo's für eine Altstimme aus dem 110. Psalm und aus einer Messe von *Leonardo Leo*, desgleichen ein Solo aus dem Requiem von *Hasse*. Wir hoffen später Gelegenheit zu finden, auf diese Gesänge zurückzukommen. Jetzt sei nur beiläufig bemerkt, dass wir die deutsche Uebertragung der lateinischen Worte nicht für ganz glücklich halten und minder Accentuation wie: „wegen dei ner grossen Herrlichkeit" — gut heissen mögen. Unwillkürlich dachten wir an Pergolese's: „cujus animam gementem."

Kompositionen für Pianoforte.

Die nachfolgenden neuen Erscheinungen für Klaviermusik gehören sämmtlich dem Gebiete der leichten Unterhaltung im Salon, der mehr oder minder ausgebildeten Virtuosität an; es ist darin nicht sowohl auf poetischen Inhalt, als vielmehr auf äussern Glanz und zierliches Nebenwerk abgesehen. Diese Richtung hat so viele Freunde, dass die ungemeine Vermehrung der dahin gehörigen Literatur eine natürliche Folge der Gunst des grossen Publikums ist. Wir machen den Anfang mit

Th. Döhler

1) Beatrice di Tenda. Fantaisie brillante. Op. 38. Mainz, bei Schott. Preis 1 Fl. 30 Kr.
2) Grand Caprice sur des motifs de Guido et Ginevra. Op. 37. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.
3) Divertissement sur le Guitarrero. Op. 35. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

No. 1 ist für Spieler mittlerer Fähigkeit berechnet, schwer ist das Stück gar nicht, mehr Potpourri als Phantasie, welcher letztere Titel jetzt auch Sachen, wobei die künstlerische Phantasie nicht viel zu thun gehabt hat, gegeben wird. Auf einige moderne Effekte ist allerdings Bedacht genommen, z. B. in der Begleitung des Thema's S. 10, aber sonst geht nichts aus dem Alltagsgleise. Das Stück fängt übrigens mit der Dominante von B dur an und schliesst mit Es dur. Wunderlich! — Eine grosse Notenmasse begegnet uns in

No. 2. Dieses Stück ist mit allen Virtuosenkünsten, Arpeggien, Sprüngen, Oktavengängen u. s. w. reichlich bedacht, und erfordert bedeutende Fertigkeit und Uebung. Dahler gehört zu den geschmackvollsten Nachfolgern der Thalberg'schen Richtung, der sich auch seine Kompositionen anschliessen. Die berühmten Variationen über die Arie des Percy aus „Anna Bolena" bleiben indessen sein eigenthümlichstes Werk; in dem gegenwärtigen vermissen wir eine gewisse Planmässigkeit, welche in die sehr überstürzenden Schwierigkeiten Ordnung brächte und damit deren Wirkung sicherte. Der Gang ist folgender: Einleitung Des dur, nebst einem Thema Cantabile, das dann variirt wird. Durch einem Zwischensatz (Es dur) gelangen wir nach As, welche Tonart aber nur den Zweck hat, uns wieder nach Des zurückzubringen, damit ein zweites Thema (Moderato auftrete, dem sich nach einer Variation ein verwandtes Allegro in derselben Tonart anschliesst. In derselben gelangen wir nach Ges dur. Nach vielen Stürmen arbeiten wir uns durch seltsame Fügung nach einem Allegro, $^6_8$-Takt (E moll), hindurch, das endlich nach Des zurückführt, wo dann ein Tempo grandioso ($^4_4$-Takt) den Beschluss macht. Es sind einzelne gut erfundene Figuren und Kombinationen in dem Stücke, als Ganzes macht es keinen befriedigenden Eindruck. Das Zuviel schadet demselben.

No. 3 trägt nicht sowohl den Charakter des Potpourri's an sich, als eher den einer glücklichen Improvisation vor einem Zuhörerkreise, dem die Halevy'sche Oper gefallen hat, und dem sie durch Anklänge an manche hübsche Motive zurückgerufen werden soll. Es ist Alles leicht spielbar, und dankbar genug für Dilettanten, denen die vorhin angezeigte Caprice eine allzugewagte Aufgabe scheint.

Henri Herz

1) Trois Soeurs. Trois Fantaisies sur des Motifs originaux. Op. 118. Mainz, bei Schott. No. I. La Gracieuse. No. II. La Sentimentale. No. III. L'Engouée. à 1 Fl. 21 Kr.
2) La Catalane. Rondo Bolero sur un motif de Elwart. Op. 116. Ebend. Preis 1 Fl. 12 Kr.
3) Deux Ballades sans paroles. Op. 117. Ebend. No I. La Melodieuse. No. II. L'Harmonieuse. à 1 Fl. 12 Kr.

Der grosse Fleiss des Komponisten führt es herbei, dass er bei seinen meisten Arbeiten nur dem Aeusserlichen, dem Beiwerke seine volle Aufmerksamkeit widmet, mehr auf das Arrangiren des fremden Gedankens als auf die Entfaltung seiner eigenen in irgend grösserer Form bedacht ist. Seine Werke haben einer besondern Richtung des Klavierspieles seit so vielen Jahren Vorrath geliefert, und die beiden neuesten von Chopin und Thalberg verdrängten sie nicht gänzlich; er hat sein Publikum, denn er ist durchaus praktisch, was man keinen kleinen Vorzug nennen darf. Was er schreibt, bewährt alte Erfahrung und diejenige Kenntniss des Instrumentes, welche demselben nicht gern etwas Unpraktisches, also Undankbares zumuthet.

No. 1 zeigt den Komponisten nicht als Interpreten fremder Melodien. Er bearbeitet eigene leichte Themata, von verschiedenem Charakter. Mit dem letztern Worte muss man es nicht so gar streng nehmen. Die drei Bezeichnungen durch Grazie, Sentimentalität und Heiterkeit sind nicht ohne Rechtfertigung in den Musikstücken, jedoch würde, wenn diese Titel fehlten, die Absicht des Komponisten kaum errathen werden. Die erste Phantasie besteht aus drei Variationen nebst Rondino über ein Thema ($^6_8$, E dur), die zweite verändert ein hübsches Motiv (As dur) mit glänzendem Finale, das von dem sentimentalen Charakter nicht viel beibehalten hat. Die dritte hat ein balletmässiges Motiv und ist wohl unter allen dreien die schwierigste, obgleich gegen das, was die Wiener Schule jetzt zuzumuthen pflegt, die hier aufgegebenen Passagen immer noch sehr leicht erscheinen.

No. 2. La Catalane ist ein leichtes Rondo über ein pikantes Thema im Rhythmus des spanischen Bolero. Der scharf markirte $^3_4$-Takt wechselt mit dem $^2_4$-Takt ab, und der Vortrag muss den Gegensatz des Alternativs gegen den Hauptgedanken möglichst geschickt hervorzuheben suchen, ohne dabei das Ganze zu zerreissen.

No. 3. Die beiden Balladen gehören zu den hübschesten Sachen, die Herz neuerlich geschrieben hat. Etwas wunderlich ist die Bezeichnung des zwischen beiden waltenden Unterschieds durch die Worte La Melodieuse und L'Harmonieuse. Melodisch sind beide, und obgleich keine Worte den Noten unterliegen, so wäre es nicht gerade schwer, Worte hinzuzudichten. Der Hauptunterschied besteht in der Begleitung. Diese ist bei der Harmonieuse reicher, nämlich mit mehr Figuren bedacht, und will hier zierlich vorgetragen sein. In beiden Stücken waltet ein günstiges Ebenmaass, der Gedanke ist leicht fasslich, tritt gut hervor, daher Lehrer auf dieselben Behufs der

Anwendung bei einigermasssen vorgerückten Schülern aufmerksam sein mögen. Den Zweck der Anwendbarkeit für den Unterricht verliert Herz überhaupt nicht leicht aus dem Gesichte, und sichert sich dadurch immer seinen Wirkungskreis, während seine Variationen aus den Concertsälen schon verschwinden.

F. Kalkbrenner

1) Introduction, Scène et Variations sur un motif favori de l'Opéra: Le Guitarrero par Halevy, pour le Piano. Berlin, Schlesinger. Op. 151. Preis ⅔ Thlr.
2) Ricordanza del Giursamento di Mercadante. Fantasia per il Pianoforte. Op. 148. Maynz, bei Schott. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Von jenem Triumvirate, das vor Jahren die Welt des Klavierspieles beherrschte, ist Kalkbrenner derjenige, der dem neuesten Style sich am Meisten anzupassen und gleichsam auf der Höhe des Zeitgeschmacks sich zu erhalten gesucht hat. Dabei hat er sein in den ersten Arbeiten schon bewährtes Prinzip festgehalten, und bei aller Aufmerksamkeit auf das Brillante und Effektvolle doch dasselbe nicht in übermässigen und aufgethürmten Schwierigkeiten gesucht, sondern es auf einfache Kombinationen gegründet, so dass der Spieler dem Vortrage um so eher Sorgfalt widmen kann, je leichter er das Figurengewebe übersieht, das ihm zur Aufgabe gestellt ist. Was den Charakter dieser beiden Kompositionen betrifft, so hat er etwas Konventionelles, wenig Ursprüngliches.

No. 1 behandelt ein mit Recht beliebt gewordenes Motiv einer neuen Oper in drei Variationen und einem Finale. Unter Kalkbrenner's Fingern, welche Allem den Geist der Zierlichkeit einzuhauchen wissen, mögen manche triviale Stellen dennoch wohlgefälligen Eindruck hervorbringen. Es ist ein Salonstück für Dilettanten mittlern Grades. Aehnliches gilt von

No. 2. Doch gibt es hier grössere Schwierigkeiten, die blos darum hier und da Anstoss erwecken werden, weil sie der früheren Periode angehören, deren Etüden über denen von Chopin und Henselt vergessen worden, z. B. der Terzenlauf S. 9, dem die Dominante von Hdur zum Grunde liegt; ferner die Oktavengänge im Finale, welche Kalkbrenner mit bewunderswerther Leichtigkeit ausführet, und welche auf diese Leichtigkeit allein berechnet sind. Diese Ricordanza erfordert daher schon tüchtig geübte Spieler. Sie ist übrigens im freieren Style geschrieben, die Variationen greifen in einander ein, und der Charakter der Phantasie wird dadurch mehr erreicht. Gegen die Dohler'schen Arbeiten gehalten, zeigt sich der Werth musikalischer Erfahrung und Sicherheit in Gestaltung des Ganzen immer noch höchst bemerkbar. Warum nur Kalkbrenner, der früher einer höheren Richtung nachstrebte, doch den Forderungen der Mode so sehr zu Gefallen lebt! Phantasieen gibt es in Ueberfülle. Warum denkt Kalkbrenner nicht wieder an die gediegenen Formen der Sonaten u. s. w.? Wir knüpfen hieran noch

Ch. Mayer

Second Allegro de Concert pour le Pianoforte avec accompagnement d'Orchestre. Leipzig, Hofmeister. Op. 60. Prix avec Orchestre: 3 Thlr. 20 Ngr.; sans Orchestre: 1 Thlr. 10 Ngr.

Der Komponist, ein Mann von funfzig Jahren, lang[t] als einer der trefflichsten Schuler Field's bekannt, dessen Spielart er in Petersburg, seinem Wohnorte, auf's Würdigste vertritt und durch sein Beispiel verbreitet, gibt hier dem Geschmacke der Zeit gemäss, die ein grosses Concert in den herkömmlichen drei Sätzen zu lang findet, nur einen, aber sehr ausgeführten Concertsatz (Allegro maestoso, Fis moll). Ein grosses Tutti, nach dem Muster der älteren besten Werke dieses Genre, ist fast eine abgeschlossene Ouverture zu nennen, deren Themata dem Werke selbst, wie dies etwa bei Opern auch geschieht, entlehnt und zusammengedrängt sind.

Die beiden Hauptmotive des ganzen Werks haben einen liedmässigen Charakter. Das erste tritt nicht unmittelbar nach dem Tutti ein, sondern ist durch ein Solo, das wieder mehr den Charakter einer Introduktion hat, eingeleitet. Es hat eine mehr deutsche, während das zweite, das mit dem Adur auftritt, eine mehr italienische Beschaffenheit, welcher Gegensatz eine gute Wirkung befördert. Das grosse Solo in A erinnert uns an Hummel'sche Behandlung. Es ist auf ruhigen, höchst reinlichen Vortrag berechnet, vielleicht etwas zu lang. Ein Mittelsatz (Cis moll) ist dem zweiten Motiv verwandt. Die Durchführung nach der Tonika Fis moll geschieht in klarem Gange. Das letzte Solo in Fisdur ist sehr schwer, was schon durch die Tonart begründet ist. Die Uebung desselben kann Pianisten, die alle ihre Aufmerksamkeit nur auf weitgriffige Figuren gewandt haben, nur förderlich sein, da diese Passagen, in denen die Stimmen so nah neben einander liegen, ihnen sehr ungewöhnlich vorkommen werden. Der Schluss des Stücks geschieht in Fis moll. Es ist dasselbe einer der ersten lebenden Pianistinnen, der Mad. Camilla Plevel zugeeignet, worin der Beweis liegt, dass es keine Aufgabe für die Ungeübten sein soll. Bei sachgemässem, klarem, sauberen Vortrage kann es nur sehr günstigen Effekt hervorbringen, daher wir es Concertspielern empfehlen. *K.*

Ernst Ortlepp:

Grosses Instrumental- und Vokal-Concert. Eine musikalische Anthologie. 16 Bändchen. Stuttgart, bei Fr. Heinr. Köhler. 1841. Duodez.

Auf ungefähr zweitausend enggedruckten Seiten werden hier den Musikfreunden die geistreichsten Erzählungen und Novellen, die trefflichsten Biographieen und Charakterzüge, die launigsten Anekdoten, die schönsten Gedichte, die gediegensten Bemerkungen u. m. a., sämmtlich die Tonkunst betreffend, geboten. Wie war es aber möglich, so viele Blätter zu füllen, wo den Stoff hernehmen? — Nichts leichter als dies! Der Herausgeber nahm die bis jetzt erschienenen 43 Jahrgänge dieser Zeitung vor, desgleichen die Zeitschrift Cäcilia und einige andere der Musik gewidmete Blätter, schrieb das ihm für seinen Zweck Geeignete ab und übergab es dem Druck. Uns wundert hierbei nichts weiter, als dass nur 16 und nicht gleich 61 Bändchen gefüllt wurden. Doch was nicht ist, kann noch werden. Unbenommen ist es

ja, wie dieses Beispiel faktisch lehrt, mit dem geistigen Eigenthume zu schalten und zu walten, wie man will. Glücklich genug, dass die meisten Verfasser jener Erzählungen u. dergl. genannt werden. Was kümmert es aber den Leser, ob die Novelle oder jene Biographie vor vierzig oder vor vier Jahren gedruckt wurde? demnach blieb mit Recht eine jede Quellenangabe verschwiegen. Und auch ein *solcher* — Druck trägt den Namen eines Herausgebers, und auch mit einer *solchen* Abschreiberei wird ein „längst gefühltes Bedürfniss" des sanftmüthigen Publikums befriedigt? Man freue sich doch des 19. Jahrhunderts!

Nachrichten.

Lemberg. Die *neunte* und in diesem Jahre letzte Musikübung des galizischen Musikvereins fand am Mittwoch, den 22. December, unter der Leitung des zweiten Musikdirektors Herrn *Baschny* Statt. Wir hörten als Eingang die effektvolle und brillante Ouverture zur Oper: „Die Räuberbraut," von Ferdinand Ries, mit gewohnter Präzision ausgeführt.

Hierauf folgte eine Sopranarie aus der Oper: „Der Graf von Paris," von Donizetti, vorgetragen von Fräul. *Bilinska*, einer Schülerin des Vereins. Fräul. Bilinska verbindet mit einer angenehmen Stimme ein vorzügliches Talent, das bei fortgesetztem Fleisse zu den schönsten Erwartungen berechtigt.

Als dritte Nummer spielte unser rühmlichst bekannte Klaviervirtuos Herr *J. C. Kessler* seine neueste Komposition (ein Andante und Etude), welche mit dem lebhaftesten Beifalle und dem einstimmigen Verlangen der Wiederholung von dem in allen Räumen des Concertsaales überfüllten Auditorium gekrönt wurde. Herr Kessler entsprach der Aufforderung durch sein Wiedererscheinen, übertraschte uns aber durch den eben so meisterhaften als seelenvollen Vortrag des wunderschönen Liedes „Die junge Nonne," von Schubert — für das Pianoforte, übertragen von Liszt — welche Ueberraschung einen neuen Beifallssturm herbei führte. Einen gleichfalls herrlichen Genuss boten uns Fräulein *Juli: Henze* und Herr *Heinrich Ruff* in dem darauf folgenden Duett von Friedrich Ricci. Wir erinnern uns, schon lange nicht etwas so Vollkommenes und Ausgezeichnetes gehört zu haben. Herrn Ruff's wohlklingender kräftiger Tenor, seine ächt künstlerische Ausbildung, sein schöner gefühlvoller Vortrag haben schon bei uns die gerechteste Anerkennung gefunden und öfters ein einstimmiges Lob geerntet; diesmal legte Herr Ruff neuerdings eine der schönsten Proben hiervon ab. Nicht minderes Verdienst erwarb sich Fräul. *Henze*, die mit ihrer lieblichen Stimme, einem gefühlvollen Vortrage und einer richtigen Intonation alle Zuhörer entzückte.

Einen würdigen Schluss des heutigen Abends bildete das Finale aus der (A) Symphonie von Beethoven. Für die letzte Musikübung in diesem Jahre konnte keine passendere Piece von den leitenden Herren Vereinsmitgliedern gewählt werden. Die vortreffliche Ausführung war des genialen Meisterwerkes in jeder Hinsicht werth. Ueberhaupt verdienen die Leistungen des Orchesters eine ganz besondere Auszeichnung; die meist vollkommen gelungenen Produktionen grosser Meisterwerke gaben uns im Verlaufe dieses Jahres immer Gelegenheit, zu bemerken, wie viel ächte Künstler wir in unserer Mitte zählen, und welche bedeutende Kräfte der Anstalt zu Gebote stehen. Ohne Uebertreibung lässt sich behaupten, dass unsere Hauptstadt in musikalischer Beziehung keinen geringen Platz unter den Städten gleichen Ranges einnehme, und dass besonders durch die eifrigen Bemühungen der Direktion, und das energische umsichtige Zusammenwirken des gesammten Ausschusses unseres Musikvereins, die Kunst bei uns einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung genommen hat. Ein zweites ebenfalls grosses Verdienst ist die Vorführung so vieler einzelnen schönen Talente, besonders im Bereiche des Gesanges, wodurch die hier ausgesprochene Behauptung kräftig begründet wird. Wesentliches Interesse erwarben sich die zeitweise von Schülern des Vereins abgelegten Proben ausgezeichneter Talente, die beginnende Verwirklichung der vielen schönen Hoffnungen, die das Wirken des Musikvereins in uns weckte und nährte. Wohl jeder wird daher in den Wunsch übereinstimmen: ein ferneres Gedeihen möge stets die rastlosen Bemühungen desselben lohnen. *N.*

Das Leipziger Stadttheater

hat in dem Theaterjahre vom 20. October 1840 bis 17. October 1841 überhaupt 88 *Opernvorstellungen* gegeben; die Zahl der aufgeführten Opern beläuft sich auf 31, darunter 4 neue: Die Königin von einem Tag, von Ad. Adam; Die Nacht zu Palazzi, von Pentenrieder; Die Favoritin, von Donizetti; Der Guitarrenspieler, von Halevy. Unter den 31 Opern befinden sich (wenn man *Meyerbeer* mit seinem Robert dem Teufel und den Hugenotten zu den Deutschen rechnet) 16 von deutschen, 11 von französischen, 4 von italienischen Komponisten. Das Nähere zeigt folgende alphabetisch geordnete Tabelle. (Wo keine Zahl bemerkt ist, verstehe man: *einmal aufgeführt.*)

1) *Deutsche Komponisten.*

Beethoven, Fidelio.

Kreutzer, Konradin, Das Nachtlager von Granada, 3 Mal.

Lortzing, Czaar und Zimmermann, 7 Mal. — Hans Sachs, 2 Mal.

Marschner, Hans Heiling, 3 Mal.

Meyerbeer, Die Hugenotten, 6 Mal. — Robert der Teufel, 4 Mal.

Mozart, Die Entführung aus dem Serail. — Figaro's Hochzeit. — Don Juan. — Die Zauberflöte, 2 Mal.

W. Müller, Die Schwestern von Prag, 3 Mal.

Pentenrieder, Die Nacht zu Palazzi, 3 Mal.

Schenk, Der Dorfbarbier.

Weber, Der Freischütz, 4 Mal. — Oberon, 5 Mal.

Zusammen: 10 Komponisten, 16 Opern, 47 Vorstellungen.

2) *Französische Komponisten.*

Adam, Der Brauer von Preston, 3 Mal. — Die Königin von einem Tag, 2 Mal. — Der Postillon von Longjumeau, 2 Mal.

Auber, Der Feensee, 7 Mal. — Fra Diavolo, 2 Mal. — Der Maurer und Schlosser, 2 Mal. — Die Stumme von Portici, 2 Mal.

Boieldieu, Die weisse Dame, 3 Mal.

Halevy, Die Dreizehn, 2 Mal. — Der Guitarrenspieler, 3 Mal. — Die Jüdin.

Zusammen 4 Komponisten, 11 Opern, 29 Vorstellungen.

3) *Italienische Komponisten.*

Bellini, Die Montecchi und Capuleti, 3 Mal. — Die Nachtwandlerin, 3 Mal.

Donizetti, Die Favoritin, 5 Mal.

Rossini, Tankred.

Zusammen 3 Komponisten, 4 Opern, 12 Vorstellungen.

Dies zusammengestellt, ergibt:

Komponisten,	deutsche:	.....	10
	französische:	.....	4
	italienische:	.....	3
		überhaupt	17.
Opern,	deutsche:	.....	16
	französische:	.....	11
	italienische:	.....	4
		überhaupt	31.
Opernaufführungen,	deutsche:	.....	17
	französische:	.....	29
	italienische:	.....	12
		überhaupt	88.

Am häufigsten wurden gegeben: Lortzing's Czaar und Zimmermann, und Auber's Feensee, jede 7 Mal; ihnen zunächst stehen Meyerbeer's Hugenotten, 6 Mal. Rechnet man Meyerbeer mit den oben angeführten beiden Opern zu den französischen Komponisten, so ergibt sich ein Uebergewicht der französischen Opernvorstellungen (39) über die deutschen (37) um 2; im entgegengesetzten Falle ein Uebergewicht der deutschen über die französischen um 18.

Ausser den Opern wurden natürlich auch viele *Stücke mit einzelnen Gesangpartieen* u. s. w. gegeben. — *Konserte* fanden im Theater 3 Statt, sämmtlich vom Ritter Ole Bull.

Neu engagirt wurden im Laufe des Theaterjahrs Mad. Schmidtgen aus Schwerin, und Fräul. Kreutzer aus Köln (Tochter des dortigen, vormals Wiener Kapellmeisters Konradin Kreutzer), beide Sopranistinnen.

Die bedeutenderen *Gäste* waren: Mad. Pasta mit Herrn Gamberini aus Mailand; die Herren Breiting aus Petersburg (Tenor), Schunk aus Wien (Tenor), Scharpf aus Danzig (Bass).

Die vorzüglichsten *dermaligen Mitglieder der Oper* sind: die Damen Franchetti-Walzel, Günther, Kreutzer, Schmidtgen; — die Herren Lortzing, Schmidt (Tenore), Kindermann, Stürmer (Baritonisten), Berthold, Pögner (Bassisten).

Regisseur der Oper ist Herr Reger; *Musikdirektor* Herr Bach; *Chordirektor* Herr Rümmel; *Vorgeiger* Herr David. — Das *Orchester* besteht gewöhnlich aus 30 Musikern; der *Chor* zählt 16 männliche und 15 weibliche Mitglieder.

Erfurt. Am 13. Januar gab der bekannte Komponist *L. Böhner*, der seit einem Jahre bei uns wohnt, ein ziemlich zahlreich besuchtes Concert, in welchem ausser einem Trio von Krommer und einer Phantasie für Flöte von G. Belcke — von Herrn *Schmidt* mit vieler Fertigkeit geblasen — nur Kompositionen des als Mensch wie als Künstler gleich merkwürdigen Böhner zu Gehör gebracht wurden. Sein Pianoforte-Concert in D dur (Op. 8) trug der talentvolle und um das Musikwesen in Erfurt so unermüdlich thätige Organist *A. G. Ritter* unter des Meisters Leitung vor; zu dem Orchester hatte sich eine Anzahl jüngerer Künstler mit rühmlicher Bereitwilligkeit vereinigt. Böhner selbst spielte eine freie Phantasie und am Schlusse des Concerts sein jüngst bei Breitkopf und Härtel erschienenes „Ave Maria" (Op. 102). So wurde uns Gelegenheit, an einem Abend eines seiner ältesten Werke und sein neuestes hören und vergleichen zu können. Das frisch und blühend in Mozart'scher Weise geschriebene Concert bietet bei einer interessanten und sinnigen Orchesterbegleitung eine für den Spieler sehr dankbare Pianoforte-Partie; es ist eine in jeder Hinsicht vorzügliche, phantasie- und geistreiche Komposition. Das „Ave Maria" enthält auf 11 Seiten nur Einen Hauptgedanken, der als Thema zu acht Variationen, und in noch einmal so langen Noten zugleich als Einleitung benutzt ist; aber dieser Gedanke ist so reich in sich, es liegt in ihm ein so tief ergreifender Ausdruck, dass man wohl erkennt: die Quelle geistigen Reichthums, aus der der Jüngling schöpfte, ist auch ihm, dem bejahrten Manne, nicht versiegt; nur dass die Hand, die sonst vielleicht in allzureichem Maasse ihre Gaben bot, jetzt in weiser Sparsamkeit mit dem Vorhandenen Haus hält. — Enthusiastischer Beifall folgte diesen beiden Nummern, die allen Klavierspielern, die an guter Musik Geschmack finden, empfohlen werden müssen. —

Feuilleton.

Von *Schuberth* u. Comp. in Hamburg wurde vorigen Monat eine neue — zweite — Einladung zu deutsche Komponisten zur Preisbewerbung bekannt gemacht. Die gestellte Aufgabe ist ein „Duo concertant für Pianoforte und Violine oder Violoncello" und für zwei der besten Manuscripte ein Ehrensold von 20 und 10 holl. Ducaten bestimmt. Die Preisrichter sind die oftmals genannten Künstler in Hamburg: C. Krebs, W. Grund, E. Marxsen, J. F. Schwenke, Christern und mit ihnen der würdige L. Spohr. Die Einsendungen müssen bis Ende August d. J. erfolgen.

---

am 28. December v. J. gab die Musikgesellschaft zu Zürich zum Andenken an den vor 50 Jahren verstorbenen *Mozart* ein Concert, worin eine Symphonie, die Ouverture zur Zauberflöte, das Finale aus Don Juan und verschiedene kleinere Musikstücke vor einem sehr zahlreichen Publikum mit grösster Theilnahme aufgeführt wurden.

Todesfälle. Der würtembergische Hofsänger *Rosner* (Tenorist) zu Stuttgart. — *Borini*, erster Fagottist am grossen Theater zu Brüssel und *Professor* am dortigen Musik-Conservatorium. — *Joseph Franz Chrysostomus Turcas*, Militair-Unterintendant zu Paris, einer der ausgezeichnetsten Musikdilettanten, Komponist vieler trefflicher Instrumentalsachen, als Quartette, Quintette, Symphonieen u. s. w. Er war Cherubini's Schwiegersohn und starb im 51. Lebensjahre. — In Russland der russische Nationalkomponist *Kaschine*. — Am 2. Januar d. J. starb zu Frankfurt a. M. *Karl August Herinez*, 57 Jahr alt, 36 Jahre lang Violinist und Vorgeiger der zweiten Stimme am dortigen Orchester, in jeder Hinsicht eines der ersten Mitglieder desselben, ein tüchtiger Musiker und geschätzter Komponist.

Ole Bull, welcher bisher ganz zurückgezogen in Bergen lebte, hat in Christiania ein Concert zum Besten der Theaterpensionskasse gegeben, worin er unter Anderm eine neue Komposition: „Die Nacht, die Morgenröthe und die Sage" (Natten, Morgenröden og Sagen) vortrug, welche für eben so poetisch als gediegen erklärt wird. Was sein Spiel betrifft, so soll er das Bizarre abgestreift und an Klarheit wie an Tonfülle gewonnen haben. Bald wird er wieder eine Kunstreise in's Ausland unternehmen.

Die seit 238 Jahren unter dem Namen der heiligen Cäcilie zu Paris bestehende Römische Musik-Akademie hat den bekannten *Fetis* d. Aelt., Kapellmeister und Direktor des musikalischen Konservatoriums der Musik zu Brüssel, zu ihrem Mitgliede („maitre compositeur") ernannt. Das Diplom schildert in den schmeichelhaftesten Ausdrücken Fetis Verdienste um die Kunst.

Den Städten in *Braunschweig* ist ein Gesetzentwurf zum Schutze des literarischen und künstlerischen Eigenthumsrechtes vorgelegt worden, der im Wesentlichen die durch den Bundesbeschluss vom 9. November 1837 aufgestellten Grundsätze enthält, den Rechtsschutz auf 30 Jahre nach dem Tode des Verfassers und 10 Jahre nach dem Tode des Komponisten beschränkt, für jede Verletzung eine Strafe von 10 — 1000 Thlr. und Entschädigung durch den Verkaufswerth von 50 — 2000 Exemplaren oder den Ertrags der Aufführung festsetzt, und jene Strafe auch auf den Vertrieb widerrechtlich vervielfältigter Werke ausdehnt.

In London wird jetzt in einigen Schulen der Unterricht singend ertheilt und die Kinder singen ihre Aufgaben ab. Der Grund davon liegt in der Behauptung des Dr. Rush, dass das Singen für die Erziehung, besonders junger Mädchen, höchst wichtig sei, indem es vor vielen körperlichen Uebeln, namentlich Brustkrankheiten, bewahre. Dr. Rush hat mehrere Fälle beobachtet, wo junge Mädchen, die entschiedene Anlage zur Schwindsucht hatten, durch fleissiges Singen sich gänzlich davon befreiten.

Kapellmeister *Reissiger* ist zum ordentlichen Mitglied der königl. Preuss. Akademie der Künste, so wie zum Mitglied der königl. Schwedischen Akademie der Musik ernannt worden.

Nach dem Frankfurter Theater-Almanach wurden im Theaterjahre vom 1. December 1840 bis letzten November 1841 zu *Frankfurt a. M.* an 284 Spieltagen überhaupt 146 Opernvorstellungen gegeben, darunter 7 neu aufgeführte, und 19 neu einstudirte. Ausserdem fanden im Theater 7 Concerte Statt.

Der bekannte Violoncellvirtuos *Alexander Batta* hat vom Grossherzog von Luxemburg den erst jüngst gestifteten Orden der Eichenkrone erhalten.

In Pesth hat eine neue Oper, *Malvina* (nach einer Tromlitz'schen Erzählung), in vier Aufzügen, Musik von *Schindelmeisser*, Beifall gefunden. Die Musik wird wahr und charakteristisch, die Instrumentation meisterhaft genannt.

Die Gräfin *Rossi* Henriette Sontag hat während ihres letzten Aufenthalts in Ungarn eine Kantate li naufragio fortunato komponirt, die von ihr zu Wien in den Soireen der Fürsten Esterhazy und Metternich mit allgemeinem Beifalle vorgetragen worden ist.

In *Warschau* gab der Violoncellist *Servais*, von Petersburg kommend, zwei Concerte mit vielem Beifall. Auch spielte er in dem Abschiedsconcert der ausgezeichneten Sängerin Mad. *Rzewacka*, in welchem zugleich der Pianist *Seymour Schiff* glänzte. *Artot*, *Liszt* und *Ernst* werden dort erwartet.

Am 25. December v. J. gab der Comité für die zu begründende Mozartstiftung in *Nürnberg*, unter Leitung des dortigen Theater-Musikdirektors Gerbe, die erste grosse musikalische Akademie im Saale des Bamberger Hofes.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 26. Januar bis 1. Februar d. J.

Album Beethoven, 10 Morceaux brill. p. le Piano composés par Chopin, Czerny, Dübler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert et Thalberg, et publiés par l'Editeur F. Mechetti pour contribuer aux Frais du Monument de L. de Beethoven à Bonn. Wien, Mechetti. 6 Fl. netto.

Beethoven, L. v., Portrait. Berlin, Trautwein u. C. 1 Thlr. 20 Ngr. n.

Blumenthal, J. de, Gage d'amitié. Impromptu s. des thèmes styriens p. Violon et Pfte. Op. 83. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Brizzi, S., L'Arno. Notturno a 2 Voci. Leipzig, Kistner. 7½ Ngr.

Chopin, F., Polonaise p. le Pfte. Op. 44. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

— Allegro de Conc. p. le Pfte. Op. 46. Lpz., Fr. u. Härtel. 1 Thlr. 6 Ngr.

— Ballade p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 24 Ngr.

— 2 Nocturnes pour le Pfte. Op. 48. Ebend. 27 Ngr.

— Fantaisie pour le Pfte. Op. 49. Ebend. 1 Thlr. 6 Ngr.

Chotek, F. X., Fant. brill. s. la favorite de Donizetti p. le Pfte. Op. 50. (Auth. mus. Gab. 10. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Czerny, C., 3 Fant. p. le Pfte. No. 1 s. des Motifs à la Griselda et Persiani. No. 2 à la Matilbran et P. Garcia. No. 3 à la Pasta et Rubini. Op. 648. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

— 2 Fant. p. le Pfte s. les Martyrs de Donizetti. No. 1. 2. Ebd. à 1 Fl.

— Les mêmes à 4 mains. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl. 30 Kr.

— et ***L. Hers***, Product. de Salon. Fant. p. Pfte et Violon conc. sur des Motifs Gemma di Vergy de Donizetti. Op. 675. No. 4. 5. Ebd. 1 Fl.

Ernst, H. W., Morceaux de Salon. 2 Romances p. le Violon av. Pfte. Op. 15. Wien, Mechetti. 1 Fl.

— Morceau de Salon. Romance p. le Vcelle av. Pfte. Op. 15. Ebd. 45 Kr.

— Boléro. Morceau de Salon p. le Violon av. Pfte. Op. 16. Ebd. 1 Fl.

Gobaux, F., 12 Duettini da Camera con Pfte. Prima Coll. epl. Ebendaselbst. 3 Fl.

— 4to No. 1. Il Rividere. Das Wiedersehn. No. 2. Il Duolo d'Amore. Liebesschmerz. No. 3. La Colomba. Das Täubchen. No. 4. Il Tempo. Die Zeit. à 30 Kr. No. 5. La Moda. Die Mode. 45 Kr. No. 6. La Bonda. Die Bande. 1 Fl. Ebend.

Lanner, J., Die Schwärmer. Pote. f. d. Pfte. Op. 163. Ebend. 1 Fl.

— Quadrille p. le Pfte. Op. 164. Liv. 5. Ebend. 30 Kr.

— Unger. Nationaltanz f. d. Pfte. Op. 168. Ebend. 30 Kr.

— Der Kinder-Ball. Beliebte Walzer f. d. Pfte im leichten Style. Heft 15. 19. 20. Ebend. à 30 Kr.

Löschhorn, A., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Berlin, Easlinger u. Comp. 12½ Sgr.

— Etude p. le Pfte. Op. 3. Ebend. 17½ Sgr.

Merk, J., Morceau de Salon. Fant. p. le Vcelle av. Pfte sur des Motifs Il Giuramento de Mercadante. Op. 25. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Nowakowski, J., 6 Mazurkas p. le Pfte. Op. 15. Ebend. 30 Kr.

Plachy, W., Delices des Operas de Donizetti. Pot. Fant. fac. et brill. pour le Pfte. Op. 95. No. 5 bis 9. Ebend. à 30 Kr.

Rehfeldt, W., Variat. p. Pfte a 4 mains de Norma. Berlin, Esslinger u. Comp. 15 Sgr.
Scribe, E., Text zur Oper: Der Guitarrespieler (Le Guitarrero) u. dem Franz. bearb. von J. C. Grunbaum. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr. n.
Sechter, S., Der Hirt am Felsen, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 65. Wien, Mechetti. 30 Kr.
Thalberg, S., Portrait, gez. von Kriehuber in gr. 4. Chin. Papier Ebend. 30 Kr. sette.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Neue Werke für das Pianoforte
von
Fr. Chopin,
welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** erschienen sind.

Allegro de Concert. Oeuv. 46. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Ballade. Oeuv. 47. Preis 24 Ngr.

Deux Nocturnes. Oeuv. 48. Preis 27 Ngr.

Fantaisie. Oeuv. 49. Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien ist ganz neu erschienen:
Das höchst ähnliche Portrait
von
Sig. Thalberg,
nach der Natur lithographirt von
Jos. Kriehuber.
Gr. Quart-Format. 30 Kr. C. M. oder 10 Ngr.
Nicht die mangelhafte Nachbildung, sondern das *Original-Portrait* von Kriehuber, das beste und wahreste Bild dieses berühmten Virtuosen.

An Deutschlands Liedertafeln!
Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind nachstehende mehrstimmige Gesänge erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:
Philipp, B. E., Sechs fröhliche Lieder: 1) Ergo von Falkenhacher; 2) Vom Korkzieher, von Hoffm. v. Fallersleben; 3) Die Traube von Kanaan, 4) Maimacht, von Geissheim; 5) Die Glockenuss, von Kopisch; 6) Die Zechbrüder, von Scholz, *für ein Bass-Solo und Chor von Männerstimmen* mit Begleitung des Pianoforte. Op. 45. 1 Thlr.
Tauwitz, Ed., Drei Lieder: 1) Trost; 2) Gruss in die Ferne; 3) Liebeslied für 4 Männerstimmen. Op. 11. 1 Thlr.
— **Lebewohl ans Vaterland.** Gedicht von Kudrass, für den Männerchor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). 10 Ggr.
— **Sechs Lieder:** Worte der Liebe. — Kuss oder Tod. — Die Einsamkeit. — Schneller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. — Für 4 Männerstimmen. 16 Ggr.
— **Drei Lieder:** An Ottilie. — Wanderlied. — Anmuth. — Für 4 Männerstimmen. 12 Ggr.
— **Drei Lieder:** Trink! von Hoffm. v. Fallersleben. — Liebeslied, von H. Wenzel. — Jagerlied im Frühlinge, von Hoffm. von Fallersleben. Für 4 Männerstimmen. Op. 9. 20 Ggr.
— **Dragonerlied vom siebenjährigen Krieg.** (Text von G. Rasch.) Für den vierstimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. 10 Ggr.

In unterzeichneter Verlagshandlung ist so eben vollständig erschienen und kann durch alle Buchhandlungen Deutschlands bezogen werden:
Geschichte
der
heutigen oder modernen Musik.
in
ihrem Zusammenhange mit der allgemeinen
Welt- und Völkergeschichte
dargestellt
von
Dr. Gustav Schilling.
Hochf. H. H. Hofrathe u. s. w. u. s. w.
52 Bogen gr. 8. brosch. Pr. 8 Fl. rhein. oder 4 Thlr. 16 gGr.
Ueber die Gediegenheit und gründliche Ausarbeitung dieses Werkes sind uns schon von mehreren Seiten her die vollgültigsten Zeugnisse zugekommen; die äussere Ausstattung ist ebenfalls sehr geschmackvoll, wir glauben daher der Mühe überhoben zu sein, uns in Anpreisungen zu erschöpfen, sondern verweisen die geehrten Herren Musiker und Dilettanten auf das Buch selbst, welches in jeder Buchhandlung zur Einsicht aufliegt.
Karlsruhe, 25. November 1841.
Die Verlags-Buchhandlung von **Ch. Th. Groos.**

Musikschule zu Dessau.
Der diesjährige Lehrgang in der Theorie der Composition beginnt auch in diesem Jahre, Montag nach Ostern, nämlich den 4. April. Wer Theil nehmen will, möge sich bis spätestens den 4. März bei mir melden. Das Nähere über die Anstalt enthält eine kleine Brochure: *Die Musikschule zu Dessau*, welche bei mir und im Buchhandel zu haben ist.
Dessau, den 16. Januar 1842.
Friedrich Schneider. Herzogl. Hofcapellmeister, Doctor der Tonkunst, Ritter des Königl. Dän. Danebrog-Ordens u. s. w.

Gesuch.
Ein talentvoller Musiker, Verfasser mehrerer zum Theil umfassender, mit Beifall aufgenommener Compositionen für Gesang, Pianoforte, Orgel, so wie das Orchester, ausgezeichnet tüchtig als Orgelspieler, sehr geschickt als Klavierspieler und Klavierlehrer, gewandt als Orchesterdirigent, im dreissigsten Jahre stehend, wünscht seine gegenwärtige Stelle, weil sie es ihm unmöglich macht, sich mit ungetheilter Kraft der Kunst zu widmen, mit einer anderen in dieser Hinsicht günstigeren zu vertauschen. Hierauf Reflectirende wollen gütigst nähere Verhandlungen durch Herrn Pastor Dr. Kefersteln in Wickerstädt bei Apolda in frankirten Briefen einleiten, wobei auf Verlangen die rühmlichsten Zeugnisse und Empfehlungen für den auch als Mensch höchst achtungswerthen Künstler beigebracht werden können.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. № 6. 1842.

Inhalt: Die religiöse Gesinnung als unumgängliches Erforderniss zur Kirchenkomposition. — *Recensionen*: *Dr. G. A. Keferstein*: Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. *C. v. Decker*: Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. Kompositionen für das Pianoforte. — *Nachrichten*. Aus Braunschweig. Aus Halle. Aus Frankfurt a. M. Aus Leipzig. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Die religiöse Gesinnung als unumgängliches Erforderniss zur Kirchenkomposition.

Von E. Berr. v. Miltitz.

Wenn die Schwule eines unverdient harten, unversöhnlichen Schicksals oder der Lebensüberdruss, der aus einer gerechten, strengen Würdigung der Hinfälligkeit alles Irdischen hervorgeht, den Künstler der vergangenen Zeit zu Boden zu drücken drohte, so dichtete er — vor hundert Jahren wenigstens noch — ein geistliches Lied, entwarf ein Salve Regina, zeichnete eine heilige Dulderin, der himmlische Geister die unverwelklich grünende Palme der Vergeltung reichten, während vor dem halbgebrochenen Auge der trübe Wolkenschoos sich öffnete und ein aus Gold, Himmelblau und Morgenroth zusammengeschmolzenes Innere erschloss, das die Vorhalle des Allerheiligsten deckte. Eben so trieb den Künstler jener verflossenen, besseren Jahrhunderte kindliche Dankbarkeit für Gottes Güte zu lautem Lob und Preis in Hymnen, Te Deum laudamus und Verklärungen an. So und auf keine andere Weise sind die herrlichen Werke des Pinsels, der Feder und des Schreiberohrs hervorgegangen, die wir noch jetzt bewundern, und es ist ein Irrthum, zu wähnen, dass Leonardo da Vinci, Raphael, Palestrina, Vittoria und die grösstentheils unbekannten Verfasser der herrlichen Hymnen Aeterne rector etc., A solis ortu u. a. m. durch eine Kunstpraxis hervorgebracht seien, zu der wir uns nicht mehr erheben könnten. Keinesweges; noch heut zu Tage würden wir im Fache religiöser Kunst eben so herrliche Werke liefern, wenn wir den Glauben jener Zeit hätten, der leider für uns ganz und gar verloren gegangen ist. Es taugt nie im Leben, sich mit prächtigen geistesstolzen Redensarten, deren Bombast eben ihre Hohlheit verräth, über irgend einen traurigen Zustand zu betäuben und die Andern zu bethören. Nur Wahrheit hilft — im Leben wie in der Kunst. Speciell ist dies bei der Kirchenmusik heut zu Tage der Fall, und mir sind seit etlichen Jahren von jungen Musikpraktikanten Messen, Psalmen u. dergl. vorgelegt worden, wovon die eine Hälfte mich durch die üppige Frechheit ihrer Melodieen und deren Instrumentation empörte, während die andere, zwar im strengen Styl, durch erstarrende Kälte und blos geistloses Gemachtsein mein tiefstes Mitleid erregte. Wer, wie ich, vierzig Jahr seines Lebens sich fast ausschliesslich mit Musik beschäftigte und den Gang beobachtete, den ihre Ausbildung nahm, der darf wohl ein Wort mitsprechen. Je mehr ich über diese Erscheinung nachdachte, die jetzigen Ansichten mit den früheren, selbst noch in meiner Jugend verglich, desto mehr bestärkte sich in mir die Ueberzeugung, der Grund derselben sei jener trostlose religiöse Indifferentismus, jene todstarre Glaubenslosigkeit, in der unser Zeitalter so bedauernswerthe Fortschritte gemacht hat. Nach dieser einmal gewonnenen und bei mir festgestellten Ueberzeugung hielt ich es für Pflicht, ein Wort öffentlich darüber zu sagen. Ich hege keinesweges die stolze Hoffnung, irgend eine Aenderung der Ansichten zu bewirken — es ist möglich, ja wahrscheinlich, dass meine Stimme wie die eines Predigers in der Wüste verhallt; allein es ist auch nicht unmöglich, dass meine Worte an irgend ein Gemüth dringen und eine schwankende Ueberzeugung befestigen. Diese Hoffnung lässt mich übersehen, welche Tendenz man diesem Aufsatze beilegen, und mit welchem modernen Ehrennamen man mich bezeichnen werde.

Es ist bekannt, dass in der Mitte des vorigen Jahrhunderts die sogenannte Aufklärungsperiode über Deutschland hereinbrach. „Man hatte es" — sagt ein beutiger, gemüthvoller Schriftsteller — „klar als Aufgabe erkannt, alle übersinnlichen Vorstellungen einer, wie man es nannte, freien Prüfung zu unterwerfen." Könige und Gelehrte, Erzieher und einzeln stehende Privatpersonen, vornehme und niedrige Wüstlinge waren von der Wuth, Vorurtheile zu bekämpfen, ergriffen, wozu sie nämlich alle positive Religionsvorschriften, so wie nicht minder alle moralische Sittenlehren zählten. Dass der von den Franzosen, diesem allem Gemüthlichen völlig abgestorbenen Volke, herüber gewanderte Sensualismus hierbei die besten Dienste that, ist bekannt und begreiflich, weil leider Sinnlichkeit überall ihre Anhänger findet oder wirbt. „So kam" — sagt jener Autor — „in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, die Zeit herbei, wo die Mehrzahl der Gebildeten, die Aufgeklärten, allen Glauben verläugneten und sich mit der rationalistischen und moralischen Auffassung des Christenthums begnügten." Wer weniger hoch in der Bildung stand, nahm gleichwohl diese bequeme Ansicht auf, und sank desto tiefer. Auch in musikalischer Hinsicht schämte man sich aller religiöser Gebräuche einer frühern gemüthvollen, gottseligen Zeit, und eilte, diesel-

nen. — Ich, in meiner Unwissenheit, glaubte das besser zu verstehen, und führte ihm eine feine Zahl deutscher Gedichte an, die sich wohl unter jene Klassen bringen liessen und mit Ehren darin auftreten könnten. Aus seinen Einwendungen lernte ich erst verstehen, was es eigentlich mit der Sache selbst für eine Bewandnis habe, und dass auch dies für mich ein unbekanntes Land sey. Ich bin nicht Mann dazu, sagte er unter Anderm, Ihnen theoretisch zu erweisen, wie so Etwas beschaffen seyn müsste; ich kann Ihnen nur Muster empfehlen, die ich für vollkommen halte. Sie mögen sie durchempfinden und beurtheilen lernen, und sich dann die Grundsätze und Regeln abstrahiren. Studiren Sie die Ballade aus den bekannten Sammlungen der Volkslieder sogenannter wilder, besonders nordischer Völker. Sehen Sie, wie da nirgends ruhige Schilderey, nirgends erkünstelte Leidenschaftlichkeit, wohl gar im Wechsel mit kalter Erzählung, sondern alles Leben, Handlung, Vorwärtsstreben, und doch ganz Einheit ist; in der Diktion — welche Kraft, ohne hochtrabenden Schwulst, welche Würde, ohne triviale Kraftausdrücke oder anmassliches Wortgepränge; im Versbau — welche Mannichfaltigkeit, welcher Wohlklang, welcher darstellende Ausdruck! Lernen Sie die Kanzonette von ältern und neuern Italienern und Spaniern kennen; dies schöne Tändeln fast ohne dass man weiss womit, dies anmuthige Scherzen, fast ohne dass man weiss worüber, dies süsse Erseufzen, fast ohne dass man weiss warum. Wie sie nur einen einzigen, flüchtigen Moment des geheimern, innigern Lebens erfasset, ihn einige Minuten mit süssem Wohlgefallen festhält, und dann mit Ruhe flattern lasst, wohin er will. Haben Sie nur erst den Sinn für beyde Gattungen Gedichte, so haben Sie auch die Musik dafür in Ihrer Seele: denn ich behaupte, jene sind zugleich mit ihrer Musik empfangen und geboren, und können ohne dieselbe gar nicht ganz verstanden werden. Es bedarf hernach nur einer von allem Andern ganz freyen Viertelstunde, wo jener Sinn des Gedichts lebendiger und bestimmter vor Ihren Geist tritt, und Sie schreiben die Musik nieder, und werden wohlthun, später nichts von Belang daran zu ändern.

Ich bat ihn mich auch mit Mustern in Ansehung der Musik bekannt zu machen, weil dergleichen mir fremd wären. Ich wollte wohl, sagte er, Sie befassten sich jetzt nicht mit Andern, sondern versuchten erst, ganz aus sich selbst zu schöpfen, da Sie die richtige und kunstmässige Behandlung der Materie der Musik verstehen, und da man, wenn Einen Gott wirklich zum Musiker geschaffen hat, besonders bey solchen Blumen Eines Hauches warmer Frühlingsluft, gar keiner Adjumente bedarf. Ich drang dennoch in ihn; denn — ists nicht wahr, Anton, ich bin auch hier so unglücklich, dass man mehr in mir vermuthet, als da ist? Nun — sagte er, wenn Sie darauf bestehen und durchaus kein Zutrauen zu sich selbst fassen mögen —! Es wird wohl eine von den Sammlungen hier liegen, die sich meine Tochter gemacht hat. Er ging zum Pianoforte, ich trat neben ihn. Der weisse Schleyer, den Laura trug, als ich sie das erstemal sahe, lag auf dem Stoss Noten. Er wollte ihn verdrüsslich weglegen. Ich nahm das leichte Gewebe von Schnee, und es war mir wunderlich, als ich es langsam und säuberlich über die Stuhllehne hing. Franzesko fand eine solche Sammlung. Da stehen italienische Kanzonetten im Original, altschottische Balladen und andere nordische Volkslieder in deutscher Nachbildung — sagte er. „Und die Musik?“ „Zu jenen, von ältern und neuern Italienern; zu diesen, von mir oder ihr.“ „Von ihr?“ fragte ich verwundert. „Ja; sie schreibt sich wohl zuweilen so Etwas nieder. Sie werden sehen, den Geist trifft sie fast immer sehr glücklich, wenn auch zuweilen das Herkömmlich-Angenommene verletzt ist“ —

Ich musste denn doch endlich einmal gehen, belud mich mit Noten und Büchern, und nahm,

ben, gleich abergläubischem Plunder, abzuschaffen. Dahin gehörte z. B. die Verkündigung der Feste in früher Tageszeit durch Choräle mit Posaunen von den Thürmen geblasen, die Weihnachtlieder. Gregoriussingen, Motettensingen bei Sterbefällen u. s. w., und man wusste dafür höchst vernünftige Gründe anzuführen — was gar nicht schwer fiel, sobald man einen hie und da eingeschliche-nen Excess oder Missbrauch für das Wesen der Sache ansehen will. Es lag in der Sache, dass dieser Aufklärungsschwindel, je leidenschaftlicher man darin verfuhr, keine Dauer haben und nach und nach in sich selbst zusammensinken musste. Nachdem man sich von der Fessel alles positiven Glaubens frei gemacht hatte, „war auch das Gemüth so vollständig entleert, dass das tief im Menschen wurzelnde Princip religiöser Anlagen und Bedürfnisse wieder frei wurde und Befriedigung verlangte.“ In welchen neuen Thorheiten eines Mesmer, Cagliostro u. s. w. man dies zu finden glaubte, dies auseinander zu setzen, liegt ausser meinem Zwecke, und besser als ich es vermöchte, ist es bereits von jenem oft angeführten Schriftsteller im 16. Hefte der deutschen Vierteljahrsschrift (Stuttgart und Tübingen, bei Cotta, 1841) geschehen, wo es Jeder, den es interessirt, nachlesen kann. Am Rohesten zeigten sich die Fortschritte aller Glaubenslosigkeit in Frankreich, wo die Revolution nächst allem Kirchlichen auch alle jene trefflichen Institute an den Kirchen, wo besoldete Kapellmeister junge Musiker für alle Fächer ausbildeten, die man Maîtrises nannte und wofür die Messes militaires des Kaiserreichs einen schlechten Ersatz boten, zerstörte — und in Italien, wo das Aufführen von Opernsätzen während des Gottesdienstes ganz zur Tagesordnung gehörte. Auch in Deutschland blieb das gegebene Beispiel nicht ohne Folgen. Junge Leute, die, auf Schulen gebildet, sich später der Musik widmeten und als Chorknaben mit kindlicher Andacht die frommen Weisen der alten Meister ehrfürchtig mitgesungen hatten, schämten sich als Jünglinge dieser Erinnerungen, kämpften, häufig nicht ohne starken Widerstreben des bessern Gefühls, diese heiligen Anklänge nieder und schrieben dann dergleichen stark-geistliche Kirchenkompositionen, wobei einem die Haut schauert. In unserm jetzigen materialistischen, industriellen Zeitalter, wo man weder denken noch fühlen, weder beten noch danken, sondern nur geniessen will, wo man nur nach Einem strebt — nach Geld, um sich dafür alle möglichen erlaubten und unerlaubten, geistigen und thierischen Genüsse zu verschaffen, sind wir nun so weit gekommen, nicht etwa choralartige Melodieen, sondern wirkliche Choräle aus dem Gesangbuche auf dem Theater, und Gloria's, die wie die Musiken beim Vogelschiessen klingen, so wie „an Alexis“ in der Kirche zu hören! Aber Gott sei Dank, es fehlt auch hier nicht an Reaktion, und die Arbeiten eines v. *Tucher* und v. *Winfeld* leisten, indem sie eine musikalische Vergleichsscala früherer Zeiten mit der Gegenwart darstellen, ersprießliche Dienste. Auch die Theilnahme an den grossen Gesangeswerken Seb. Bach's deutet auf Erwachen eines besseren Geistes. Selbst in Italien hat man das Aergerniss begriffen, und Spontini hat den Auftrag von Rom erhalten, Vorschläge zu Reformation der Kirchenmusik vorzulegen. Allein dergleichen seit so vielen Jahren eingerissene Missbräuche lassen sich nicht im Handumwenden abschaffen, und bis die bereits gewonnene Einsicht der Regierungen, dass nur in einer gründlichen und frommen Schulbildung und Erziehung das Mittel liege, bessere und frömmere Menschen zu bilden, zur allgemeinen Ausführung gedeiht, möchte noch mehr als ein Jahr verstreichen. Indessen dürfte die Beantwortung zweier Fragen dem jungen Komponisten in mancherlei Beziehung zur Aufklärung über sich selbst nützlich sein:

1) *Was ist ächter Kirchenstyl* und
2) *Wie erzeugen wir die Stimmung, in solchem Styl zu schreiben?*

Dass der wahre Kirchenstyl nicht blos in Bindungen und Fortschreiten von Dreiklängen besteht, ist ausgemacht, und Gottfr. Weber sagt ganz richtig in seinem Lehrbuch der Tonsetzkunst, es stehe schlimm um die Würde der Kirchenmusik, wenn sie blos von grossen Noten, strenger Präparation der Dissonanzen, kurz allen den Satzungen abhinge, die man sonst unter dem Namen *strenger* Schreibart begriff, und die heut zu Tage nur als Gegenstände der musikalischen Grammatik, und hier mit unbestrittenem Werthe, betrachtet werden. Die Kirchenkompositionen aller ältern Meister, Palestrina, Allegri u. s. w. sind nämlich nicht darum ächte Kirchenmusiken, weil sie in jenem Style geschrieben, sondern weil ein Geist tiefer, gläubiger Andacht darin herrscht, der es ihnen möglich machte, auch jene starren Formen zu durchdringen. Es gab damals überhaupt gar keine andere musikalische Schreibart, deren man sich in der Kirche hätte bedienen können, obschon in den Volksliedern sich ein freier, nur roher Geist regte. Von dem, was man später Kammermusik nannte, von welcher wir glauben, dass sie durch Kantaten und Oratorien den Weg in die (katholische) Kirchenmusik der fesselloseren Art gebahnt hat, war früher bei der Ungeschicklichkeit der Sänger, die eben nur nota contra notam, präparirt und aufgelöst, singen konnten, und der noch kaum existirenden Instrumentalistik, gar nicht die Rede. Vielleicht trug auch die Losreissung der Protestanten von der Mutterkirche dazu bei, dass man, als das Unkraut des allen Gesang erstickenden Kontrapunktwesens ausgerottet war, noch so viel Werth auf einen klaren, fasslichen, aber seiner Natur nach trockenen Styl, da jede Fortschreitung vorgeschrieben war — legte. Die grössten Musiker jener Zeit waren Katholiken, also Männer, die in andächtiger Verehrung der liturgischen Gebräuche ihrer Kirche aufgewachsen waren. Und wenn es auch keinem Zweifel unterworfen ist, dass ein Protestant, wenn ihm überhaupt Andacht und Glaube gegeben ist, auch eine andächtige Messe wird schreiben können — wovon die Beweise vorliegen — so ist doch auch anderer Seits unbezweifelt, dass z. B. das Salve Regina, Stabat mater, die Lauretanische Litanei und alle Sätze, die zu dem so zarten und rührenden Cultus der Marienandachten, der vergöttlichten Blüte der Weiblichkeit, gehören, von dem Katholiken mit viel tieferer Ehrfurcht und wärmerem Herzen werden aufgefasst werden, als von dem rationellen Protestanten, der sich erst der Zweifelsucht und des zersetzenden Prüfungsgeistes, der das

Princip seiner Kirche ausmacht, wird entschlagen müssen, um zur Poesie des Gemüthes zu kommen.
(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Dr. *G. A. Keferstein:*

Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1841. 8. 16 Seiten.

Diese wenigen Blätter, welche schon vollständig in dieser Zeitung, Bd. 43, No. 48, erschienen, fanden so freundliche Aufnahme, dass ein besonderer Abdruck derselben allgemein gewünscht wurde. Allerdings handelt es sich auch darin um einen hochwichtigen Gegenstand, und wenn zwar schon Manches und auch Werthvolles von Rost, Horstig u. A. darüber zu Tage gefördert ist, was dem geehrten Verfasser fremd geblieben zu sein scheint — ich verweise nur auf meine musikal. Liter. S. 493 und 98, wo eine Menge hieher gehörige Schriften unter den Abschnitten: Verbindung der Musik mit den Wissenschaften; über den Nutzen, die Wirkung, Anwendung und Verbesserung der Musik nachgewiesen wurden —, so hört man doch gern des Verfassers eigene Bemerkungen, und sie sind, eben ihrer Selbstständigkeit wegen, darum doppelt lieb und werth. Theilnahme und Berücksichtigung wünschen wir dem Schriftchen insbesondere von Seiten der Musiklehrer, denn durch ihre oft unverantwortliche Saumseligkeit und nicht zu rechtfertigende Gefälligkeit gegen Schüler und die Aeltern derselben, durch ihr oberflächliches Wissen, verbunden mit einem lächerlichen Dünkel, haben sie (Ausnahmen gebührend anerkannt) einen wahren Lehrjammer in das Leben gerufen und die Kunst Tausenden entfremdet. Ueber die *Lehrmethode* der Tonkunst wache man zunächst. Nur erst wenn *sie* den gerechten Ansprüchen genügt, „dann erst kann ein kräftiger Damm einer sinnlich üppigen, entarteten Musik, wie sie in der neuesten Zeit auch in Deutschland leider zur allzuviel Raum gewonnen hat, entgegengesetzt werden, nur dann vermag sich unser deutsches Volk durch eine weise musikalische Diät bei guter Gesundheit zu erhalten und sich der Gefahr zunehmender Sittenverwilderung zu entziehen." Möchte der um die Tonkunst so vielfach verdiente Herr Verfasser sein Augenmerk noch weiter auf diesen Punkt richten. Seine Bemühungen dürften nicht nur dankbar empfangen werden, sondern sicher auch gute Früchte bringen.

C. v. Decker:

Bildliche Darstellung des Systems der Tonarten. Erläutert durch eine Gedächtnisstafel zur Versinnlichung der Tonarten, ihrer Harmonieen, Modulationen und Verwandtschaften; basirt auf die musikalischen Schriften des Herrn Professor Dr. Marx. In Fragen und Antworten. Zum Gebrauch in Schulen für Lehrer und Schüler, so wie zur Unterstützung des eigenen Studiums der Musik. Zweite Auflage. Berlin. 1842. In Comm. bei Ernst Siegfr. Mittler. 8. IV und 19 Seiten nebst einem Bogen in Folio.

Auf einer sorgfältig ausgeführten, mit verschiedenen Farben geschmückten Tafel werden dem Schüler die Anfangsgründe der Theorie der Musik sichtlich gemacht und das Büchelchen dient dazu, die nähere Anweisung zu geben. Ist die Idee, bildliche Darstellungen als ein Erleichterungsmittel bei der Musiklehre anzuwenden, nicht neu zu nennen, da schon im Jahr 1736 Lorenz Mizler sogar eine Maschine erfand „vermittelst welcher man Jemanden den Grund der Komposition und des allgemeinen Basses in kurzer Zeit gar leicht beibringen kann," und manche ähnliche Tafeln bekannt gemacht wurden, so ist doch dieses Blatt so sorgsam und zugleich so kompendiös ausgeführt, dass wir nicht zweifeln, es werde bei einer zweckmässigen Anleitung wohl sehr fördernd sein.

C. F. Becker.

Kompositionen für das Pianoforte.

Grande Fantaisie pour le Piano sur la Serenade et le Menuet de Don Juan par *S. Thalberg.* Op. 42. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B Schott. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Seit langer Zeit hat Referenten kein Bravourstück für das Pianoforte so angesprochen, als dieses, und es gehört unbestritten zu dem Besten, was der mit Recht berühmte Virtuos geschrieben hat. Alle Klavierspieler müssen ihm dafür dankbar sein. Referent hat dieses Stück mehrmals von ihm vortragen gehört, und gedenkt des wohlthuenden Eindrucks, den ihm dieses an musikalischen Schönheiten reiche und als Kompositionsstück ausgezeichnete Werk gewährte. Dasselbe beginnt mit einem Andante maestoso, $\frac{3}{4}$, Edur (Referent mag nicht verschweigen, dass ihm Takt 17 bis 22 weniger gefielen). Im 28. Takte tritt eine schöne Cantilene ein, die der Spieler ja gut hervorheben und im 5 Seiten langen Verlauf gehörig gesteigert und schattirt vortragen wolle. Seite 10 erscheint die Serenade, zuerst die Singstimme oben liegend und das Accompagnement der Mandoline im Basse, dann beide Stimmen in der rechten Hand und zwar das Accompagnement der Mandoline oben; endlich die Singstimme in der linken Hand u. s. w. Dies wird variirt und gesteigert bis Seite 15, wo höchst neu und überraschend das Thema der Menuett durchblinkt. Man überzeuge sich selbst, es ist allerliebst. Von hier aus steigert sich der Effekt auf jeder Seite. Das Werk gehört durchaus nicht unter die schwierigsten des Komponisten und dürfte sich auch schon deshalb grosser Verbreitung erfreuen.

Von demselben Komponisten liegt noch vor uns:

Etrennes aux jeunes Pianistes. Nocturne pour le Pianoforte. Op. 35. Edition facilitée. Hambourg et Leipsic, Schuberth et Comp. 16 Ggr.

Ein sehr schönes Notturno. Referent erinnert sich nicht, wie viel in dieser neuen Ausgabe leichter gemacht worden ist; für junge Pianisten jedoch sind noch weite Griffe genug da. Der Stich ist schön und deutlich, und

es ist nur zu bedauern, dass sich einige Fehler eingeschlichen haben. Seite 3, Takt 13, greife man *b* statt *as* im Basse, Takt 21 im zweiten Viertel des Basses *h* statt *a*, Seite 4 im ersten Viertel des Basses muss statt $\frac{as}{fis}$ sogleich $\frac{b}{as}$ gegriffen werden; im 16. Takte muss die erste Note des dritten Viertels im Basse *h* bleiben, so wie Seite 6 im letzten Takte die dritte Note der Bassbewegung *fis* werden muss. Es spielt sich aber Alles ausserordentlich bequem, und Referent empfiehlt dieses schöne Notturno den jungen Pianisten angelegentlich.

Les Peines de l'Absence. Pensée fugitive pour le Piano par *Arthur Kalkbrenner*. Op. 2. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 4 Ggr.

Ein ausdruckvolles anspruchloses Lied, einfach und ungekünstelt gegeben. Der junge Komponist gebe uns bald mehr dergleichen und vereinige ein halbes Dutzend oder mehr zu einem Opus, welches gewiss vielen den grossen Prunk verschmähenden Spielern willkommen sein wird. — Ebendaselbst:

Impromptu pour le Piano par *Ferdinand Hiller*. Prix 8 Ggr.

Ein gar treffliches und lebendiges Stück, zu dem man sich gleich hingezogen fühlt. Klavierspieler, die in Gesellschaften aufgefordert werden, etwas zur Unterhaltung beizutragen, mögen ja darnach greifen. Die Ausgaben sind elegant und korrekt, wie wir es bei dieser Handlung gewohnt sind.

Ave Maria. Adagio religioso et Variations brillantes pour le Pianoforte par *J. L. Böhner*. Op. 102. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. 14 Ggr.

Mit Freuden nimmt Referent dieses Werk in die Hand, denn der Komponist ist ihm durch seine Werke theuer geworden. Seit langer Zeit hat er nichts von sich hören lassen, und plötzlich dokumentirt er sich wieder als einen tüchtigen Klavierspieler, dem auch die neuen Fortschritte nicht unbekannt geblieben sind. Das Thema ist schön; nur darf Referent die grosse Aehnlichkeit im ersten Theile mit dem russischen Volksliede von Lvoff nicht verschweigen. Die Variationen sind höchst brillant und stehen in No. 4 und 7 auf einer schwindelnden Höhe. Dass der werthe Verfasser die Einleitung in Ges dur schreibt, während er die Variationen in Des dur gibt und schliesst, ist wohl eine kleine Sonderbarkeit, für die Referent keinen Grund finden kann.

In Summa sind sie schön und geben dem Spieler tüchtig zu thun. Man greife daher zu; Befriedigung bleibt hier nicht aus, denn es ist etwas Tüchtiges im Böhner.

Cypressen. Rhapsodien für das Pianoforte von *G. Lickl*. 64. Werk. 1) Geistertanz. 2) Frühlingsreigen. 3) Am Friedhof. Dresden, bei C. F. Meser. 20 Ngr.

Jedermann kennt bereits aus seinen früheren Kompositionen die Weise des Komponisten; er ist uns lieb geworden. Was er uns hier gibt, ist eben so einfach als tief gefühlt und wird bei sinnigen Spielern, die blosem Bravourkram einmal entfliehen wollen, Anklang finden. Ohne einen Tadel gegen No. 1 aussprechen zu wollen, gibt Referent No. 2 und 3 den Vorzug. In No. 1, dem Geistertanz, wollte Referent etwas mehr haben —, auch fand er sich durch das Maggiore zurückgestossen.

Referent empfiehlt dieses Werkchen besonders. Die Ausgabe ist sehr elegant und korrekt.

Tarantelle pour le Pianoforte par *Fr. Chopin*. Op. 43. Hambourg et Leipsic, chez Schuberth et Comp. à 2 mains 14 Ggr., à 4 mains ⅔ Thlr.

Was uns Chopin gibt, ist uns immer willkommen, und auch Referent zählt sich zu seinen Verehrern, die immer zahlreicher geworden sind. Ist er auch, wie in vorliegender Nummer wieder einmal recht kraus und wirrig in seinen Harmonieen, so ist's doch eine ächte Tarantelle, bei der man am Ende zu Tode gehetzt liegen bleiben kann, wie das auch so sein soll. Auch bei diesem Schuberth'schen Verlagswerke müssen wir bedauern, dass der Korrektor nicht sorgfältiger zu Werke geht. Bei Werken, wo solch ein rascher Harmoniewechsel sich in jedem Takte jagt, muss man die *b* und ♮ lieber einmal zu viel als zu wenig setzen. Im achten Takte setze man vor *g* und *c* im Diskant ein *b*. — Die zweite Hälfte des siebenzehnten Taktes im Basse muss mit *des* anfangen und die zweite Hälfte des achtzehnten im Basse mit *b*. Dass wieder grosse Schönheiten und Eigenthümlichkeiten in dieser Tarantelle sind, braucht Referent wohl nicht erst zu erwähnen, und es genügt ihm, dieses Werk des geistreichen Chopin angezeigt zu haben. —

Romance et Tarantelle brillante pour le Piano par *Ign. Moscheles*. Op. 101. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Ob wohl Rossini durch seine prächtige Tarantella in seinen Soirées musicales unsere werthen Komponisten zu diesen Tarantellen für's Pianoforte angeregt hat? — Auch unser Altmeister Moscheles gibt uns hier eine mit einer ganz andern Physiognomie als Chopin, und doch ist sie ebenfalls ganz trefflich, wie das nicht anders zu erwarten steht, sie ist freundlichen Charakters und dürfte sich ausserdem auch einer grössern Verbreitung erfreuen, weil sie — leicht ist. Referent nennt sie aber nur leicht im Gegensatz der Chopin'schen; der Meister schrieb sie für seine Tochter, und so ist sie, wenn man sie auch, wie das eine Tarantella verlangt, schnell spielt, dennoch leicht, und alle vollen und weiten Griffe sind vermieden. Auch die leichte Tonart, A moll, trägt zur Leichtigkeit bei. Referent empfiehlt diese dankbare Gabe auf's Angelegentlichste. Die Auflage ist schön und korrekt.

Souvenirs des diamans de la couronne, opéra de D Auber. Fantaisie pour le Piano sur les Variations chantées etc., composée par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 152. Mayence, chez les fils de B. Schott. Prix 1 Fl. 12 Kr.

Referent weiss leider nicht, wie viel von dieser Phantasie Herrn Auber oder Herrn Kalkbrenner gehört, ist jedoch mit sich ganz im Reinen, wenn er diese Phantasie für ein wenig nüchtern erklärt. Man sehe die Einleitung durch; welche gewöhnliche abgenutzte Gedanken! man prüfe das Thema zu den Variationen, wie nüchtern ist es! Dass Herr Kalkbrenner, dem wir so bedeutende Gaben verdanken, nur auf Veranlassung der fleissigen Verlagshandlung dieses Thema bearbeitete, vermuthen wir, und bedauern den verdienstvollen Künstler, dass er auf so sterilem Boden bauen musste!

Ebendaselbst erschienen:

Variations elegantes avec Introduction et Finale sur une Cavatine de Ricci pour le Piano par *H. Herz*. Op. 121. Prix 1 Fl. 30 Kr.

Die Erfindungsgabe der neuen italienischen Komponisten ist doch gar zu spärlich. Die meisten ihrer Themata sehen sich ähnlich wie ein Ei dem andern. Da werden nur einzelne Takte geändert und ein neues Thema ist fertig. Der Stamm von obigem Thema ist gewiss Bellini

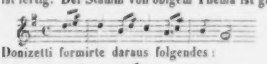

Donizetti formirte daraus folgendes:

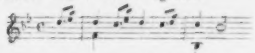

jetzt kommt Herr Ricci mit obigem:

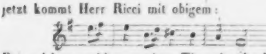

Bei solchen wahlverwandten Thema's ähneln sich auch die darüber gesetzten Variationen, das ist natürlich. Jedoch soll diese kleine Diversion nicht den vorliegenden Herz'schen Variationen Eintrag thun, die ganz in des Verfassers beliebter Weise, und elegant, wie es der Titel verspricht, geschrieben sind. Referent verheisst ihnen viele Freunde; Pianofortelehrer dürfen mit Recht darnach greifen und werden vorzüglich den Damen viel Vergnügen bereiten.

Die Ausgabe ist schön und korrekt. 16.

Nachrichten.

Braunschweig. Der auch als Komponist rühmlichst bekannte jüngste Bruder der grössten Quartettisten *Müller* trat, von einer grössern Reise zurückkehrend, an die Spitze unseres Orchesters und setzte in der kurzen Zeit vom Juli vergangenen Jahres bis jetzt die bedeutenden Mittel jenes Instituts in eine solche Schwungkraft, dass die ausserordentlichsten Leistungen denselben entsprachen. Das hiesige Concertpublikum, sonst wohl als lau, ja kalt verschrieen, zeigte die lebhafteste Freude über diese glückliche Umwandlung, und kein Concertgeber hat jetzt noch zu fürchten, durch Ankündigung grösserer Instrumentalwerke Anstoss zu erregen. Schon werden Stimmen laut, die ein Concert ohne diesen höchsten Schmuck nicht loben wollen, und sie werden ohne Schwierigkeit durchdringen, da ihnen der gediegene Geschmack der verschiedenen Concertdirektionen entgegen kommt. So wird, unserer ausgezeichneten Oper gegenüber, auch das Concertwesen in seiner wahren Bedeutung zu seiner Berechtigung kommen; ein Verhältniss, das fest zu halten, Müller der geeignete Mann ist. Damit ihn aber auch äussere Macht unterstütze, in dieser schönen Weise zu wirken, so ist ihm zur wahren Freude der vielen Musikfreunde Braunschweigs die Stelle eines herzoglichen Hofkapellmeisters übertragen worden. Sind schöne Hoffnungen schon erfüllt, so berechtigt zu den schönsten die noch junge Kraft und fernere Thätigkeit des ausgezeichneten Mannes. Ehre ihm! Ehre der unter seiner Leitung das Tüchtigste anstrebenden Kapelle! — Eine ungewöhnliche Aufmerksamkeit nimmt gegenwärtig der hier lebende Komponist und Klaviervirtuos *Alexander Fesca* in Anspruch. Die so verschiedenen Urtheile, die seine Kompositionen in öffentlichen Blättern bisher erfahren, möchten sich wohl bald zu einer Stimme freudiger Anerkennung vereinigen. In der That, dieser 22jährige Kunstjünger hat mit seinem dritten Trio (jetzt bei Meyer jun. im Stich) und mit seiner ersten Symphonie einen Anlauf genommen, dessen Ziel ein ganz unerwartetes sein möchte. Sein bekanntes Sextett (bei Hofmeister erschienen), das er im noch nicht vollendeten siebenzehnten Jahre schrieb, kam neulich in einer wunderbaren Vollendung zu Gehör. Der Geigenfürst *Müller* und seine Brüder und unser nicht genug zu preisender Kontrabassist *Schmidt* unterstützten den Komponisten. Wahrlich, ein seltener Genuss. Das neue Trio kam oft in Privatzirkeln vor, die Aufführung der Symphonie wird vorbereitet. — Möchte der junge *Alexander* den eingeschlagenen Weg verfolgen; es wäre nicht unmöglich, dass wir ihn noch ein Indien finden sähen. *S.*

Halle. Seit dem Abgange des MD. *Schmidt* nach Bremen hat sich unser Kunstpersonal und somit der hiesige Musikbetrieb wesentlich verändert — leider auch mehrfach verschlimmert. Die Zerwürfnisse, welche durch die Aufführung des Messias herbeigeführt wurden, haben zur Zeit noch weiter um sich gegriffen. Ein Kunstblatt kann nicht der Ort sein, wo lokales Geträtsch noch zur weitern Oeffentlichkeit gebracht werden soll; wohl aber ist es die Stätte, wo die Kunstinteressen möglichst vorurtheilsfrei beleuchtet und gewürdigt werden sollen; ich habe als Mitarbeiter an dieser Zeitung die Pflicht und als Künstler wohl ein Recht, über die hiesigen Kunstverhältnisse ein freies Wort mitzusprechen, und zwar um so mehr, da seit dem Tode unseres würdigen G.-R. v Lehmann oft ganz Unberufene laut werden. Was MD. *Schmidt* mehrere Jahre hindurch für den hiesigen Musikbetrieb gewirkt, das ist anerkannt und in diesen Blättern mehrfach besprochen worden; an seine Stelle trat Herr *Erlanger*, leider unter sehr ungünstigen Verhältnissen, denn er konnte sich selbst beim besten Willen nicht gleich in künstlerische Wirksamkeit setzen. Mancherlei Vorurtheile, die dem Künstler als solchem ganz

fern lagen, traten ihm noch entgegen: erst als er die Direktion der hiesigen Oper übernahm, kam das Publikum zu der Erkenntniss, dass MD. *Erlanger* gewandt und sicher seinen Platz zu behaupten verstehe. Nur hämische Parteisucht kann jetzt noch an *Erlanger's* Direktionstalente zweifeln. Als Violinist braucht er nun nach mehrfachen Beweisen mit den bisherigen Spielern hiesigen Orts durchaus keinen Vergleich zu scheuen; er gehört der Wiener Schule an und ist namentlich im Vortrage pikanter Solopiecen oft ausgezeichnet. Einen wahren Kunstgenuss gewährt das Zusammenspiel mit seiner Frau, die wir als durchgebildete und durchaus musikalische Pianistin in ganz verschiedenen Kompositionsgattungen schätzen gelernt haben; ich kann mit jedem Unbefangenen nur wünschen, dass sich die hiesigen Verhältnisse immer günstiger gestalten mögen, damit wir im Besitze dieses talentvollen Künstlerpaares verbleiben; berücksichtigen Beide die hiesigen Verhältnisse, so zweifle ich nicht, dass sie sich noch eine recht angenehme Stellung zu unserm kunstliebenden Publikum schaffen werden. — Für Mad. *Johanna Schmidt* ist eine angehende Sängerin Fräul. *E. Höpstein* eingetreten; auch sie hat bisher mit den heterogensten Urtheilen zu kämpfen gehabt; zahlreiche Freunde ihrer hier wohnenden Familie haben ihr durch Ueberschätzung und gutgemeinte Lobhudelei ohne allen Zweifel geschadet; die Verehrer des Gesanges der Mad. *J. Schmidt* haben aber auch gefehlt; man hätte nie vergessen sollen, dass eine routinirte, mehr durchgebildete hier längst beliebte Künstlerin nicht füglich mit einer erst angehenden Sängerin in eine Kategorie gestellt werden kann, dass selbst die talentvollste Anfängerin sich erst zur Künstlerin heranbilden muss, und einzelne Arien noch keine gediegene Kunstbildung dokumentiren können. Fräul. *Höpstein* hat in der Mittellage ihrer Stimme vollen, schönen Klang; der Fleiss, den sie bereits auf Ausbildung des Portamento, der Mezzavoce und des forirten Gesanges verwendet hat, ist rühmenswerth; wird ihre Intonation reiner und sicherer, ihre Stimme gleichmässiger, ihre Aussprache deutlicher und schöner, gelangt sie überhaupt zu einer höheren Kunsteinsicht und tieferer Selbsterkenntniss, so wird sie bei ernstlichem Streben noch recht Erfreuliches leisten und den Namen einer Gesangkünstlerin mit Recht in Anspruch nehmen können. — Weitere Veränderungen sind im hiesigen Kunstpersonal nicht vorgekommen. Die Privatconcerte bestehen in alter Weise und sind zahlreich besucht. Von fremden Künstlern fand nur *Liszt* allgemeine Theilnahme; im Uebrigen ist der öffentliche Musikbetrieb fast auf Null herabgesunken. Der Musikverein hat vorläufig seine Wirksamkeit ganz aufgegeben, und wird wohl schwerlich neu und kräftig erblühen, wenn der respektive Vorstand nicht endlich zu der Ueberzeugung gelangt, dass der Dilettant den Künstler nie in Vormundschaft nehmen kann; der Vorstand verpflichte den Künstler zu kunstwürdiger Thätigkeit und verabschiede ihn, wenn er seinen Pflichten nicht nachkommt: in rein artistischer Beziehung aber muss er ihm freie Wirksamkeit gestatten und darf ihn nie zum willenlosen Befriediger seines Kunstgeschmacks herabwürdigen. — Mögen im neuen Jahre die schönen und zahlreichen Kunstkräfte, welche jetzt zersplittert und in Parteiung verflüchtigt werden, sich einigen zu gemeinsamen Kunstbestrebungen, denn überall, wo der öffentliche Musikbetrieb nicht erhalten und gefördert ward, da eilte die Kunst ihrem unausbleiblichen Falle entgegen.

G. Nauenburg.

Frankfurt a. M. Seit meiner letzten Mittheilung gab es bis zum Jahresschluss noch viel Buntes, Mittelmässiges und Gelungenes im Felde der Oper. Wie das nun überall so geht. Unsere Direktion hat sich ihrer Haut zu wehren, und ist gezwungen, fast alle Tage zu spielen. Hätte sie auch nicht die Absicht, so würden Gäste, Benefizen und viele zufällige Erscheinungen schon von selbst die müssigen Abende in Anspruch nehmen. Der einzige Abend, den man mit Gewissheit als frei betrachten kann, wird alle 14 Tage von September bis März von dem Museum occupirt. Dieser Freitag gehört schon seit vielen Jahren dem Museum stereotyp an, und zwar unter der Sanction der Theaterdirektion. Auf diese Museen komme ich später zurück. Zu den beiden Messzeiten wird schon ex officio täglich gespielt. Dass die Herren *Guhr*, *Matzu* und *Meck* die Theaterleitung wieder auf zehn Jahre erhalten haben, ist bekannt. Die Bestimmungen dieser Herren zu analysiren oder zu kritisiren, gehört nicht in den Bereich dieser Blätter. Ich erwähne nur eines Umstandes, der den direkt schädlichsten Einfluss auf das Fundament der Oper selbst haben muss, dass nämlich eine ängstliche Oekonomie nun auch anfängt, den Gehalt der Orchestermitglieder zu schmälern. Abgesehen davon, dass eine Familie auf unserem theueren Pflaster mit 400 — 500 Fl. durchaus nicht leben kann; dass Privatlectionen grössentheils in den Händen junger Protégé's sind (das hiesige Lehrerunwesen würdig zu beschreiben, würde Folianten ausfüllen); dass die Theaterbeschäftigung nicht verdoppelt, sondern verdreifacht ist, dass Concerte hochstehender Virtuosen, die sonst noch einige Sporteln abwarfen, jetzt mit in die Theaterinteressen gezogen werden und viele andere Concerte, Mozartstiftung u. s. w., wie die Vorstellungen für den hoffnungslosen Pensionsfonds (die Partie honteuse des hiesigen Instituts!) zu den abgezwungenen Verpflichtungen der Pietät gehören; kurz, dass das Frankfurter Orchester fast nicht mehr aus dem Theater kommt und bei allen Vortheilen, die tausend Andere durch dessen Mitwirkung geniessen, niemals berücksichtigt wird: abgesehen von diesem Allen, so liegt es doch in der Hand, dass nach und nach bedeutende Lücken im Orchester entstehen müssen, die unter solchen Umständen wahrlich nicht von selbstständigen, sich fühlenden Künstlern ersetzt werden können. Und ist es am Ende Ehre für einen Direktor, an der Spitze von gedrückten und billiger Rechte beraubten Künstlern, oder gar von Spielleuten zu stehen, die ihr Heil zuletzt auf Tanzboden suchen müssen? Wenn das Frankfurter Orchester einmal aufgehört haben wird, der Glanzpunkt der Oper zu sein, wenn es seinen alten Ruhm verloren hat, dann ist auch der Stabilität des ganzen Instituts kein günstiges Prognostikon zu stellen. —

Im alten Jahr hörten wir noch zum guten Ende Gluck's Iphigenia in Aulis, die Favorite, den Barbier von Sevilla, Czaar und Zimmermann, Belisar, die Fremde, den Brauer von Preston, den Dorfbarbier, die herrliche Musik zu Egmont, und am Sterbetage Mozarts: Figaro's Hochzeit. In den Puritanern sang ein Herr v. *Kaler* vom Königsstädter Theater in Berlin den Georg mit Beifall. Da der Bassist *Dettmer* nach Dresden übersiedelt, reflektirt man auf diesen Sänger, obgleich zu zweifeln steht, dass derselbe sich die gleiche Theilnahme seines Vorgängers erwerben wird. Schon was eine kräftige und männliche Persönlichkeit betrifft, ist es schwer, mit *Dettmer* in die Schranken zu treten. Im Ganzen besitzt dieser Sänger schätzenswerthe Vorzüge, und vor Allem ein sehr nobles Spiel. Er erinnert in seiner ganzen Art an den Sänger *Marrder*, der sich hier nicht halten konnte. Ein Rückblick in's alte Jahr führt uns noch einmal in den musikalischen Salon des hiesigen Musikalienhändlers Herrn *Karl André*. Er besitzt in Sachsenhausen ein schönes Haus am Main gelegen, das er „Zur Verehrung Mozarts" nennt. Hier hat er nach Art des Herrn Schlesinger in Paris musikalisch deklamatorische Matinéen etablirt, die sich unter dem beau monde und musikalischen Intelligenzen grosser Theilnahme erfreute. Namentlich wurde es stark von Engländern besucht, und man hörte da in der That recht feine und gediegene Musikstücke: hier ein Quartett von *Heinrich Wolff*, dort Klaviersätze von irgend einer durchreisenden Celebrität, dann spielte der vortreffliche lyrische Geiger *Ballin* (erster Violinist vom Theater zu Bordeaux), und oft erhoben uns vierstimmige Gesänge, von vier Sängerinnen des Cäcilienvereins vorgetragen und von einem jüngern Bruder des Concertgebers Herrn *J. B. André* komponirt; bei welcher Gelegenheit wir auf diesen jungen und genialen Komponisten aufmerksam machen, und zwar als auf ein Talent, von dem die musikalische Welt viel erwarten darf. Dass seine Richtung gesund und modefrei ist, dafür bürgt die Schule seines vortrefflichen Vaters, des klassischen Hofrath *André*. Ob der Veranstalter dieser Matinéen aber dennoch kein Haar darin gefunden hat, wird die Folge beweisen. Er gab nämlich zur Adventzeit zu Mozart's Sterbetage eine Matinee von ausgebreiteterem Umfange, deren erster Ertrag der Mozartstiftung zufliessen sollte; allein trotz aller Anstalten blieben die Räume leer. Nun rede mir einer noch von Kunstsinn oder Dankbarkeit! — Unsere sechs Museen gaben bis zum 7. Januar an grösseren Instrumentalsachen vier Symphonieen von Beethoven, nämlich die aus A. B und Es dur und die Pastoral; ferner Mozarts G moll-Symphonie und am 5. December den letzten Satz der C dur-Symphonie mit der Fuge, welcher ein Vortrag von *Gollmick*, den Manen des Meisters geweiht, vorangieng; ferner die Ouverture aus Idomeneo, Sommernachtstraum und aus Shakespeare's Lear von Berlioz, welche letztere zur Ehre unseres Geschmacks so gut wie durchfiel, obgleich sie mit Präcision gegeben wurde. Concertvorträge hielten der klarinettist *Rührig* von Wiesbaden, der Klavierspieler *Lutz* von hier, der Violoncellist *Kauss*, Herr Kapellmeister *Guhr* (Klavierconcert Hummels aus H moll), und die Geiger *Heinr. Wolff*, *Ballin* und *Hausser* (letzterer aus Pressburg). Herr *Rührig* bläst mit schönem Ton, mit Geschmack und Fertigkeit. Es war nur Schade, dass sein Satz so kurz war, dass er auch kaum begonnen schon endigte. Herr *Lutz* hat viel an Intensität gewonnen, und sein Vortrag ist künstlerisch exakter, wenn auch hie und da der rechte Schwung fehlt. Dass *Guhr* mit poetischer Auffassung und Energie spielt, ist bekannt. Was aber die Punktirarbeit der Technik anbelangt, so kann die nur durch geregeltes Studium erhalten werden, und dieses unterliegt doch immer mehr oder weniger dem Dirigirstab, namentlich wenn *dieser* so oft und mannigfaltig geschwungen wird. Herr *Kauss* hat sich nur mittelmässigen Beifall erspielen können. *Wolff* und *Ballin* sind, obwohl noch junge Männer, dennoch Meister auf ihrem Instrument. Der erstere zeichnet sich durch ausserordentliche Nettigkeit des Vortrags, durch einen gediegenen Mechanismus, wie durch wahrhaft künstlerische Ruhe aus, und hat, da *Bieftstahl* fort und noch immer nicht zurückgekehrt ist, einige Mal seine Stelle im Orchester und zwar mit dem entschiedensten Beifall versehen. *Ballin* excellirt in einem andern Genre, und hat hier durch seinen Vortrag bezaubert. Da ist Natur und Wahrheit, und gar nichts Affektirtes oder Krankelndes. Die Wirkungen seines Spiels kommen von selbst, ohne dass er darnach jagt. Auf eine brillante Bravour legt er dagegen weniger Werth. Herr *Hausser*, obgleich Talent und Mittel in vollem Masse vorhanden sind, scheint den soliden Weg der Manier aufzuopfern. Sein Spiel trägt keinen eigenen Charakter, und löst sich gern in Kunststücke auf, die nicht einmal immer gelingen. Möge dieser junge Mann die Klippe Eitelkeit vermeiden, an welcher schon manches Talent gescheitert ist. Auch darf des Herrn *Noë Götz* (Sohnes eines hiesigen Banquiers, und Schülers des vielgesuchten Klavierlehrers *Seppas*) nicht vergessen werden, der ein Klavierconcert von K. M. v. Weber vortrug und ein schönes Zeugniss gab von einem soliden Dilettantismus. Die alten bekannten Maurerschen Variationen für Violinen und Violoncello, von den Herren *Posch*, *Geisler* und *Bockmühl* wacker vorgetragen, fanden lebhafte Anerkennung. Herr Bockmühl ist einer unserer ersten Dilettanten auf diesem Instrument, und zeichnet sich besonders durch einen vollen und dabei weichen Ton aus. Arien und Lieder wurden von den Damen *Prestel*, *Capitain*, *Kratky*, *Ikenth* und von den Herren *Pischek*, *Bader*, *Jungmann* und *Bassé* gesungen. Letzterer, ein junger Kaufmann, hat einen klangvollen Bariton und singt mit einem recht kühnen dramatischen Accent. Schüler des geschätzten Gesanglehrers Herrn *Hecht*, ist er vielen Gesangzirkeln ein Kleinod geworden, und wie lange wird es dauern, so steht er vor den Lampen.

Die wissenschaftlichen, rhetorischen und deklamatorischen Vorträge alle aufzuzählen, gehört nicht hieher. Aus der detaillirten Uebersicht der musikalischen Vorträge wird am Besten die Richtung erkannt werden, welche die Direktion des Museums in musikalischer Beziehung bezweckt, und wofür sie Herrn Kapellmeister *Guhr* grossen Dank schuldig ist. Wir haben hier die praktischen Belege vor Augen, dass es dem Museum nicht allein um höchstmögliche Vollendung in der Pro-

duktion, sondern auch um Aufmunterung junger Talente zu thun ist. Von der ersteren geben namentlich die Beethovenschen Symphonieen Zeugniss, in welchen unser Orchester wahrhaft gross dasteht. Bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es die Vorführung neuerer Orchestererzeugnisse, die, wenn sie auch nicht alle Vergnügen gewähren, doch mit dem Fortschritt der Zeit bekannt machen und jedenfalls belehren werden.

Hervorstechende Opern sahen wir im neuen Jahr: Robert, Puritaner, Barbier, Zampa, Fidelio (2 Mal), und Marschner's Templer und Jüdin liegt bereits zur Aufführung reif. In Fidelio hat sich unsere *Capitain* neue Freunde erworben. Vorzüglich gelungen waren in ihrer Auffassung die Resignation des Weibes, das Erwachen aus tiefem Hinbrüten der Gedanken, und ein gewisser Jubel der Empfindung, der sich im letzten Duett ausdrückt. Fräul. *Capitain* entwickelt in jeder neuen Partie auch ein neues Darstellungstalent, welches den schönen Ausdruck ihres Vortrags nicht wenig hebt. Ein Herr *Caspari* sang den Florestan als ersten theatralischen Versuch. Hier heisst es: Frisch gewagt ist halb gewonnen; da aber diese Partie seiner hohen Lage ganz angemessen ist, und auch durch diesen Versuch die Darstellung selbst möglich wurde, so ist diese Kühnheit schon zu verzeihen. Die Stimme ist weich, biegsam und von einem ächten Tenorkorn, mehr für den Tamino als für den Licinius geschaffen, aber die Scala noch nicht kultivirt. Erst nach mehreren Partieen erlaube ich mir ein durchgreifendes Urtheil. Der junge und hübsche Mann gefiel, und die Acquisition scheint gut. — Dem. *Rudersdorf* von Mailand trat in der Elvira (Puritaner) auf, und machte ein solches Aufsehen, dass sie vier Mal gerufen wurde. Ein blühendes Mädchen, mit klang- und umfangreichem Organ, viel Bravourfähigkeit und einer bereits absolvirten Schule findet man nicht alle Tage. Obgleich sie erst zum vierten oder fünften Male die Bühne betrat, so beurkundete sie dennoch dramatisches Talent. Ihr Spiel war so feurig, wie ihr Gesang hin und wieder leidenschaftlich. Dass Beides in allen Tueilen noch nicht geregelt und abgerundet, ist begreiflich. Jedenfalls ist der poetische Funke nicht zu verkennen, und unser Publikum nährt bereits die sanguinische Hoffnung, endlich einmal eine hohe Bravoursängerin zu besitzen. Herrn *Guhr* unsern Dank für diese reiche Erbeutung.

Am 14. Januar gab die Mozartstiftung wieder ihr alljährliches Concert, und zwar im Schauspielhause unter günstigen Bedingungen für den Pensionsfonds. Das Arrangement war gewählt: Ouverture und Quartett aus Idomeneo, der zweite Akt aus dem Wasserträger, die Ouverture aus Mozart's Schauspieldirektor, und kräftige deutsche Männerchöre von dem Liederkranze gesungen. Die Pointe aber bildete das Auftreten des ersten Mozart-Zöglings, des jungen *Bott* aus Kassel, der zwei Spohrsche Concerte, die Gesangsscene und Sonst und Jetzt, vortrug; und somit trat die Mozartstiftung in's Leben. Der junge *Bott* ist ein bewunderungswürdiges Talent, und die Stiftung hat da ein grosses Loos gezogen. Als ich vor vier oder fünf Jahren das kleine Kind spielen hörte, hat es mich gedauert, weil mir nun einmal alles Unnatürliche zuwider ist. Allein aus seinem heutigen Spiel geht hervor, dass er nicht blos zum Geiger, sondern zum Künstler geboren ist. Er spielte nicht wie ein Knabe von 13 Jahren, den man Tag und Nacht an die Folterbank der Technik angeschmiedet hat, sondern wie ein freier selbstständiger deutscher Künstler. Voller, gesunder Ton, Reinheit und fesselfreie Fertigkeit, die ersten Erfordernisse des Geigers, Rapidität und erstaunenswürdige Sicherheit in allen Elementen der Schwierigkeit, und das Alles schon jetzt von einem gewissen geistigen Schwung gesteigert, sind die Grundzüge seines Spiels. Mag sein, dass eine langsamere Körperentwickelung, denn er gleicht noch einem liebenswürdigen Kinde, zu einer Illusion beiträgt, welche den Beifall, den man ihm zollte, bis zum Allarm steigerte; allein das benimmt ihm nichts von einem Verdienst, welches der Denker unter allen Umständen zu würdigen versteht. Da er auch ein guter Orgelspieler ist, und seine Theorie ergründet hat, so darf man für die Richtung, die sein Geist nehmen wird, nicht mehr fürchten, und somit gratuliren wir seinem Lehrern, dem glücklichen Vater, und der Mozartstiftung. *C. G*

Leipzig, den 5. Februar 1842. Unsere Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses gewähren fortdauernd hohes Kunstinteresse, das in der letzten Zeit durch die Mitwirkung der trefflichen Sängerin Mrs. *Alfred Shaw* aus London noch sehr gesteigert worden ist. Sie trat zum erstenmale auf im 15. Abonnement-Concert, Donnerstag, den 27. Januar d. J. Das sehr reichhaltige Repertoir dieses Concerts bestand in: Symphonie von *Fr. Müller* (Hofkapellmeister in Rudolstadt, Es dur, neu. — Scene und Arie aus „*Gli Arabi nelle Gallie*" von *Paccini*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Concertino für Klarinette von *W. Gährich*, vorgetragen von Herrn *G. Garcia*, königl. Preuss. Kammermusikus aus Berlin. — „Nachklänge aus Ossian." Ouverture von *N. W. Gade* (A moll, neu, erhielt den vom Musikverein zu Kopenhagen im Jahre 1840 ausgesetzten Preis). — Arie aus dem Messias von Händel, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Concertante für zwei Klarinetten von *W. Gährich*, vorgetragen von den Herren *G.* und *A. Garcia*. — Canzonette von *Bieri*, gesungen von Mrs. *Shaw*.

Die Symphonie von Fr. Müller ist bei Fr. Hofmeister im Druck erschienen, auch in d. Bl. (S. 971 des Jahrg. 1841) bereits ausführlich und sehr anerkennend besprochen worden; wir haben dem nichts hinzuzufügen, als dass sich hier wieder einmal recht deutlich erweist, wie Natürlichkeit in der Erfindung, Klarheit und Verständlichkeit in der Arbeit die Wirkung jedes Kunstwerkes wesentlich fördern. Besonders rühmen müssen wir aber auch noch die geschmackvolle und höchst praktikable Instrumentirung, ein Vorzug, den man bei neuern Orchesterwerken nicht immer findet, und der der Orchesterkenntniss des Komponisten grosse Ehre macht. Die Ausführung der Symphonie war sehr gut und alle Sätze derselben erhielten lauten Beifall. Uns hat der erste wegen seiner Gedankenfrische und gedrängten Ausarbeitung am Meisten angesprochen; die drei andern Sätze würden vielleicht durch etwas weniger breite Ausführung an kräftiger Wirkung noch gewonnen haben.

Als Mrs. *Shaw* vor drei Jahren zum ersten Mal in unsern Gewandhaus-Concerten und wohl überhaupt zum erstenmal auf dem Continent auftrat, war sie schon eine Meistersängerin im wahren Sinne des Wortes. Ihre Leistungen und die der, ein Jahr vorher ebenfalls in diesen Concerten zuerst aufgetretenen, Miss *Clara Novello* aus London machten in ganz Deutschland Aufsehen durch ihre Trefflichkeit, und trugen nicht wenig dazu bei, die Ansichten vieler Deutschen über die musikalischen Leistungen Englands zu ändern und die bis dahin ziemlich verbreitete Geringschätzung derselben in hohe Achtung zu verwandeln. Beide Künstlerinnen hatten bis zu dieser Zeit ihre musikalische Ausbildung einzig und allein in England erhalten, freilich wohl in unmittelbarer Nähe der berühmtesten Sänger und Sängerinnen unserer Zeit, vielleicht sogar unter deren eigener Anleitung. Seitdem sind sie nun auch beide in Italien gewesen, sind dort in der Oper mehrfach mit vielem Beifall aufgetreten, und es bleibt gewiss eine sehr eigenthümliche, vor wenigen Jahren kaum geahnete, Erscheinung, dass England seine Sängerinnen nach Italien schickt, nicht um dort zu lernen, sondern um dort zu debütiren. Ein wirklich bedeutendes, wahrhaft und ernst strebendes Talent lernt aber immer und überall; jede Leistung macht es vollkommener und bringt es der vollendetsten Meisterschaft näher. Dies ist nun namentlich auch der Fall mit Mrs. *Shaw*; sie hat während ihres ziemlich dreijährigen Aufenthalts in Italien so ausserordentliche Fortschritte gemacht, als wir bei der hohen Trefflichkeit ihrer früheren Leistungen kaum erwarten konnten. Diese Fortschritte sind nur zum Theil technische, wie sie jede fleissige und sorgsame Uebung herbeiführt, und die wir bei einer so hochgebildeten Künstlerin, wie Mrs. *Shaw*, immer nur als Mittel zu höherem Zweck betrachten, sondern sie betreffen hauptsächlich das Wesentlichste ihres Gesanges, den Geist und Charakter desselben. Wir haben immer und gewiss mit vollstem Recht Mrs. *Shaw* für eine wahrhaft edle Künstlerin gehalten; ihre Leistungen waren immer ächt künstlerisch, würdig, den strengsten Anforderungen der rein musikalischen Kritik an Korrektheit u. s. w. vollkommen entsprechend. Allein es schien uns zuweilen, als ob das Streben nach vollkommener äusserer Schönheit der Leistung die Seele und das Gemüth der Künstlerin nicht zur freien, erregtern Mitwirkung kommen lasse; wir sagen nur zuweilen, denn wir erinnern uns einiger Leistungen derselben, z. B. in *Mendelssohn's* Kompositionen, die aus vollster Seele kamen und wahrhaft hinreissend wirkten. Hauptsächlich ist uns jener Mangel nur aufgefallen in Gesangstücken aus Opern, die überhaupt eine freiere, vielseitigere und selbstständigere Auffassung und Reproduktion verlangen, als ernste Kirchenstücke. In dieser Hinsicht nun hat Mrs. *Shaw* sehr grosse Fortschritte gemacht; ihr Gesang ist frischer, freier und charakteristischer geworden, er hat an Innerlichkeit, an lebendigem geistigen Kolorit und somit auch an ergreifender, nachhaltiger Wirkung ausserordentlich gewonnen. Dass hierdurch erst die wahre Grösse, der wahre Werth einer Kunstleistung festgestellt wird, weiss Jeder. Auch in anderer Hinsicht ist der Aufenthalt in dem schönen Italien für Mrs. *Shaw* vortheilhaft gewesen, ihre Stimme ist kraftvoller und umfangreicher geworden und hat noch grössere Volubilität erhalten, als sie früher schon besass. Dies wirkt namentlich vortheilhaft in dem Vortrage neuer italienischer Gesangstücke, die hauptsächlich auf leichte Beweglichkeit der Stimme berechnet sind, und trat gleich auf die glänzendste Weise hervor in der Scene und Arie von *Pacini*, welche Mrs. *Shaw* in jeder Hinsicht meisterhaft, in den schwierigsten Passagen so vollendet schön und vollkommen sang, wie es gewiss nur wenigen Sängerinnen gelingen dürfte. Dasselbe war der Fall mit der Cantonette von *Rossi*, die feiner und graziöser kaum gesungen werden kann. Den Gegensatz zu diesen leichten, nur auf brillanten Effekt berechneten Gesangstücken bildete die Arie für Alt (Es dur) aus dem Messias. In dem Vortrage solcher Kompositionen war Mrs. *Shaw* schon immer gross und ausgezeichnet; die Tiefe ihrer Empfindung, die Frömmigkeit und edle Wahrheit ihres Ausdruckes sind hierin unübertrefflich und wirken ergreifend auf Jeden, der für das wahrhaft Schöne nicht ganz unzugänglich ist. Dass solchen Meisterleistungen die allgemeinste Anerkennung nirgends fehlen kann und wird, versteht sich von selbst. Mrs. *Shaw* wurde mit dem lebhaftesten Applaus empfangen und nach jeder ihrer Leistungen mit enthusiastischem Beifall überschüttet.

Mit grosser Genugthuung berichten wir auch über zwei sehr ausgezeichnete Künstler, die Herren Gebrüder *G.* und *A. Garcia*, königl. Preuss. Kammermusiker von Berlin, welche sich in diesem Concerte durch ihre trefflichen Leistungen als Klarinettvirtuosen die allgemeinste und verdienteste Anerkennung erwarben. Sie sind beide Meister ihres Instruments, und zeichnen sich besonders aus durch die edle, geschmackvolle, dem neuen charlatanen Virtuosenwesen völlig fremde Einfachheit ihres Vortrags, durch den sie uns als ächte, solid gebildete Künstler sehr werth geworden sind. Sie besitzen alle Eigenschaften in hohem Grade, die man nur immer von ausgezeichneten Klarinettisten verlangen kann: schönen, vollen, gesunden Ton, vortreffliches Portamento, die feinste Tonschattirung und sehr grosse technische Fertigkeit. Auch die Wahl der von ihnen vorgetragenen Kompositionen müssen wir sehr loben; beide Stücke, von *W. Gabrich* in Berlin, zeichnen sich durch Gehalt und Form vor den meisten neuern Virtuosenkompositionen auf das Vortheilhafteste aus und geben von dem Talent und der Kunstkenntniss des Herrn *Gabrich* sehr rühmliches Zeugniss. Wir sind überzeugt, die Herren *Garcia* werden durch ihre in jeder Hinsicht tüchtige Kunstleistungen überall gleich grosse und allgemeine Anerkennung finden, wie ihnen hier zu Theil wurde, und wir können der königl. Kapelle in Berlin zu dem Besitze so trefflicher Künstler nur Glück wünschen.

Von besonderem Interesse waren in diesem Concerte noch die Ouverture von *N. W. Gade*, „Nachklänge aus Ossian," welche den von dem Musikverein zu Kopenhagen im Jahre 1840 ausgesetzten Preis durch das Urtheil *L. Spohr's* und *Fr. Schneider's* erhalten hat. Sie zeichnet sich durch Erfindung und Arbeit aus und ist ein vielversprechender Beweis des Talents ihres Kom-

(Zu No 6.)

ponisten, den wir in diesem Werke zum erstenmale kennen lernten. Die Instrumentirung wird durch Harfe unterstützt, der aber doch eine zu wenig hervortretende Partie zugetheilt ist, als dass hieraus ein wesentlicher Vortheil für die Wirkung des Stücks entstehen könnte. Da dasselbe bereits im Druck (bei Breitkopf und Härtel) erschienen ist, so hoffen wir darüber noch ausführlicher uns aussprechen zu können. Jedenfalls verdient sie die Auszeichnung, welche ihr durch die Preisertheilung von so berühmten Meistern geworden ist, vollkommen, und wir machen daher mit Vergnügen alle Musikfreunde darauf aufmerksam. Die Ausführung war sehr gelungen und der Beifall des Publikums lebhaft und allgemein.

Am 31. Januar gab Herr *J. A. Tuyn* aus Amsterdam, bisher bei unseren Gewandhaus-Concerten engagirt, sein Abschiedsconcert, das sowohl durch die Wahl der Stücke als deren Ausführung vieles Interesse bot. Es wurden gegeben: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie aus Belisar von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Phantasie aus den Puritanern für Pianoforte, komponirt und vorgetragen von Herrn *Theodor Krause* (Kammervirtuosen der Grossherzogin von Parma). — Adolf by het graf van Maria" (Adolph bei dem Grabe von Maria), holländisches Lied von *J. B. van Bree*, gesungen von Herrn *Tuyn*. — Ouverture zum Freischütz von *K. M. v. Weber*. — Arie aus „Romeo und Julie" von *Zingarelli*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Variationen über ein Thema von *Mozart* für Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Lied von *Veit* und Romanze von *Latour* „Non, mon Seigneur," gesungen von Herrn *Tuyn*.

Die Leitung des Concerts hatte Herr Musikdirektor *Bach* übernommen, der überhaupt zur Förderung der Kunst sowohl in unseren Concerten, als hauptsächlich in seinem eigentlichen Wirkungskreise beim Theater sehr thätig ist. Beide Ouverturen wurden unter seiner Direktion recht gut ausgeführt und erhielten vielen Beifall. Mrs. *Shaw* sang die bekannte, sonst sehr berühmte Arie „Ombra adorata" trefflich, Herr Concertmeister *David* spielte seine schönen und brillanten Variationen ausgezeichnet und beiden Leistungen folgte wiederholt die lauteste und allgemeinste Anerkennung. Ueber das Pianofortespiel des Herrn *Krause* haben wir eben so wenig zu sagen, wie das im Concerte anwesende Publikum, welches dasselbe still vorübergehen liess. Die Leistungen des Herrn *Tuyn* sind von uns schon öfters ausführlich besprochen worden. Die Arie aus Belisar erfordert jedenfalls bedeutendere Mittel und namentlich kräftigere, lebendigere Ausführung, als sie Herr *Tuyn* zu bieten vermag, wenn sie gehörig wirken soll. Dagegen müssen wir Herrn *Tuyn's* Vortrag des holländischen Liedes von *van Bree* und des schönen, einfachen Liedes von *Veit* sehr loben; beide Stücke sang er so vorzüglich in jeder Hinsicht, besonders so zart und geschmackvoll, frei von jeder Manier, überhaupt so künstlerisch, dass wir sie unbedingt für die besten Leistungen erklären müssen, die wir bisher von ihm zu hören Gelegenheit hatten. Möge er dieser hierin gezeigten soliden Geschmacksrichtung folgen, bei seiner so ausgezeichneten, seltenen technischen Ausbildung müssen dann bald alle seine Leistungen zu wahren Kunstleistungen werden. Auch die französische Romanze sang er recht gut, nur im Ganzen etwas manierirt, was immer der Wirkung nachtheilig ist. Der allgemeinste Beifall des Publikums wurde Herrn *Tuyn* wiederholt zu Theil und dankte ihm dadurch für die jetzt gebotenen Genüsse nicht weniger, als für seine bisherige anerkennungswerthe Mitwirkung in unsern Gewandhausconcerten. Möge er überall gleiche wohlwollende Aufmerksamkeit und Theilnahme finden.

Das 16. Abonnement- oder Gewandhaus-Concert, Donnerstag, den 3. Februar, brachte: Ouverture „Die Waldnymphe" von *W. Sterndale Bennett*. — Arie aus Donna Cariten von *Mercadante*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Introduktion und Variationen über ein Thema aus Norma für die Flöte von *Fürstenau*, vorgetragen von Herrn *W. Haake* (Mitglied des Concertorchesters). — „L'addio," Cavatine von *W. A. Mozart*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Phantasie für Pianoforte über Themen aus der Sonnambula, komponirt und vorgetragen von Herrn *W. Krüger* aus Stuttgart. — Canzonette aus „Lucrezia Borgia" von *Donizetti*, gesungen von Mrs. *Shaw*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*.

Die Ouverture von *Bennett* (bei Fr. Kistner erschienen) ist ein durch Erfindung und Arbeit ausgezeichnetes Werk, reich an interessanten Motiven und besonders vortrefflich mit vielem Geschmack und grosser Sachkenntniss instrumentirt. Sie wurde recht gut ausgeführt und erhielt wie immer allgemeinen Beifall. Mrs. *Shaw* zeigte in der bekannten Arie von *Mercadante* wiederholt die glänzenden Fortschritte, welche sie, wie schon bemerkt, namentlich im brillanten Vortrage neu italienischer Gesangstücke gemacht hat. Mit tiefem Gefühl und ächter Kunstweihe sang sie die schöne Cavatine von *Mozart* und sehr effektvoll die, musikalisch nicht eben bedeutende, Canzonette von *Donizetti*. Allen ihren trefflichen Leistungen folgte wieder der lauteste und gerechteste Beifall. Herr *W. Haake*, den wir als ausgezeichneten Flötisten und lobenswerthen Komponisten schon öfters zu rühmen Gelegenheit hatten, erwarb sich durch die sehr gelungene Ausführung der ziemlich schwierigen Variationen von *Fürstenau* mit Recht oft wiederholten Beifall. Wir können aber nicht unterlassen, ihm mehr Vorsicht bei Auswahl der von ihm vorzutragenden Solostücke anzurathen, als er diesmal bewiesen hat; er hat selbst so hübsche Concertstücke für sein Instrument geschrieben, und wir müssen gestehen, dass er sich unsern Dank und den des ganzen Publikums verdient haben würde, wenn er eine seiner eigenen Kompositionen statt dieser unbedeutenden und grossentheils geschmacklosen Variationen gewählt hätte. Die Zeit der blosen, nichtssagenden Virtuosenkunststückchen ist, Gott sei Dank, so ziemlich, wenigstens bei uns, vorüber, und man verlangt mehr und künstlerisch Bedeutendes als solchen Modekram.

Interessant war uns die Leistung des Herrn *Wilhelm Krüger* aus Stuttgart, in welchem wir einen sehr vorzüglichen, ausserordentlich tüchtig gebildeten Pianofortespieler kennen gelernt haben. Sein Spiel ist sehr fertig, klar und deutlich, elegant und verbunden mit einem kräftigen, elastischen Anschlage von sehr guter, auch

brillanter Wirkung. Die Komposition bot einige recht interessante Spieleffekte und zeichnete sich aus durch natürlichen Fluss der Gedanken, leichte Verbindung und gute Behandlung der Motive. Sie ist aber allzusehr in fremder *(Thalbergs)* Manier geschrieben, als dass sich aus ihr ein sicherer Schluss auf ein eigenthümliches, besonders bedeutendes Kompositionstalent des Herrn *Krüger* machen liesse. Wie gesagt, den tüchtigen Musiker hört man auch hier überall heraus, aber das allein gibt keinen Maassstab für die Produktivität des Künstlers, obwohl wir aus dem ganzen Charakter seiner Vortragsweise, aus der Solidität seiner Leistung überhaupt auch in dieser Hinsicht viel Gutes erwarten. Herr *Krüger* erfreute sich auch der allgemeinsten und vollkommen verdienten Anerkennung des Publikums.

Die herrliche Sinfonia eroica, vielleicht das poesievollste und jedenfalls ein wahrhaft grosses Meisterwerk *Beethoven's*, wurde, besonders in den ersten drei Sätzen, vortrefflich ausgeführt. Der tiefen, grossartigen Wirkung des zweiten Satzes dürfte in der Musik nur Weniges gleich kommen, wie denn überhaupt die ganze Symphonie, an welcher *Beethoven* selbst mit besonderer Vorliebe hing, nur wenig ihres Gleichen hat. †

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 2. bis 8. Februar d. J.

Aiblinger, J. C., 2 latein. Messen in C f. 4 Singst. m. Orgel. No. 1. Op. 7. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 37 Kr.
— Dasselbe. No. 2. Op. 8. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
— 6 Gradualia u. 6 Offertoria f. 4 Singst. m. Orgel. Op. 9. Ebend. 1 Fl. 37 Kr.
— 2 Ave Regina in G u. A f. 4 Singst. u. Orgel. Op. 11. Ebend. 45 Kr.
— u. *Grassi*, Lytaniae lauret. f. 4 Singst. u. Orgel. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
Anacker, F. A., Gott zum Gruss. Gesang f. 1 Alt- od. Baritonst. m. Pfte. Op. 21. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
Anderl, Q., Der leidende Christus am Oelberge f. 2 Sopr. u. 1 Basst. m. Orgel. München, Falter u. Sohn. 45 Kr.
Auber, Le Cri de Charité. Der Ruf d. Mitleids m. Pfte. Schott. 36 Kr.
Bach, J. S., Das wohltemp. Clavier f. d. Pfte zu 4 Händen v. Bertini. 2te Lief. Ebend. Sub.-Pr. 1 Fl. 48 Kr.
Bandmann, B., Das Lied v. deutsch. Frieden, f. 1 Singst. m. Pfte. Breslau, Weinhold. 2½ Ngr. (Commission.)
— Der deutsche Rhein, v. N. Becker, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Ngr.
Berger, L., Oeuv. p. le Pfte. Cah. 6. Lpz., Hofmeister. Sub.-Pr. 1 Thlr.
— 4 Menuets p. le Pfte. Op. 36. Ebend. 22½ Ngr.
Beriot, C. de, 3 Etudes caract. p. Vln. av. Pfte. Op. 37. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
Bertini, H., Melodie dram. p. le Pfte (Notre Temps No. 8). Ebd. 45 Kr.
Bürner, G., Der deutsche Rhein, v. N. Becker, f. 4 Männerst. Breslau, Weinhold. 5 Ngr.
Bogenhardt, F. G., 120 ein- u. mehrstimmige Lieder f. Schulen gesammelt. Hildburghausen, Kesselring. 7½ Ngr.
Broch, P., 1e Air varié p. le Violon av. Orch. Lpz., Br. u. Härtel. 1 Thlr.
— Le même p. le Violon avec Pfte. Ebend. 25 Ngr.
Burgmüller, F., Grand Galop en forme de Ronde p. le Pfte. Op. 70. Mainz. Schott. 1 Fl.
Burgmüller, N., Romance de l'Oeuv. 8. p. le Pfte à 2 et 4 mains. Leipzig, Hofmeister. à 10 Ngr.
Chopin, F., Mazourka pour le Pfte. (Notre Temps No. 5.) Mainz, Schott. 36 Kr.
Chwatal, F. X., Vive la Prusse. Fant. patriotique sur des chansons nation. pruss. p. le Pfte. Op. 57. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.
— Contitures musicales. Recueil de Comp. agreables et très faciles sur les motifs favoris p. le Pfte. Op. 58. Ebend. 2 Thlr.
Czerny, C., Scherzo p. le Pfte. Op 671. (Notre Temps No. 1.) Mainz, Schott. 1 Fl.
David, F., Introd. et Var. sur un thème de Schubert (Das Lob d. Thränen) p. le Violon av. Orch. Op. 15. Leipzig, Br. u. Härtel. 2 Thlr.
— Le même av. Pfte. Ebend. 1 Thlr. 6 Ngr.
Erica Cohen, Sonette. La morte di Laura, av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.
Est, L. B., Kurze latein. Vesperpsalmen f. 4 Singst. u. Orgel. München, Falter u. Sohn. 2 Fl. 15 Kr.
Fischer, C., Gruss aus Oberschlesien. Walzer f. d. Pfte. Op. 10. Breslau, Weinhold. 10 Sgr.
Franchomme, A., 3 Nocturnes p. Velle av. Pfte ou Violon av. Pfte. Op. 19. Leipzig, Hofmeister. à 25 Ngr.
— 3 Thèmes var. p. Velle av. Pfte. Op. 22. No. 1 — 3. Ebd. à 12½ Ngr.
Gautsch, A. v., Tutti Frutti, mus. Potp. üb. bel. Melodien f. d. Pfte, leicht. Op. 18. Breslau, Weinhold. 15 Sgr.
Griepenkerl, W. R., Das Musikfest oder die Beethovener. Novelle. Zweite, mit einer Einleit. u. einer neue Zugabe v. G. Meyerbeer vermehrte Ausgabe. Braunschweig, Leibrock. 21 Ggr.
Heidenreich, A., 12 Tänze f. d. Pfte. 3te Hft. Bresl., Weinhold. 12½ Sgr.
Hering, C., 4 Lieder f. 1 Ten. od. Sopranst. m. Pfte. Op. 1. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.
Herz, H., Gr. Valse p. le Pfte. Notre Temps No. 12.) Mainz, Schott. 1 Fl.
Hilmar, F., 3e Guitarade d. bel. Polka f. d. Pfte. 3e Werk. Prag, Hoffmann. 30 Kr.
Hinke, C. G., Der 46e Psalm f. d. ästimm. Männerchor. Berlin, Esslinger u. Comp. 10 Sgr.
Jacobi, Fant. sur Norma p. le Basson av. Orch. Op. 17. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.
— La même av. Pfte. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
Jonas, G., Fest-Polka f. d. Pfte. Breslau, Weinhold. 5 Sgr.
K. v. R., Walzer f. d. Pfte. München, Falter u. Sohn. 24 Kr.
Kalkbrenner, F., Les cendres de Napoleon, marche funèbre d'Adam, transcrite p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.
Kallwoda, J. W., Valse mélancolique p. le Pfte. Op. 115. (Notre Temps No. 3.) Ebend. 1 Fl.
Keller, M., 3 latein. Messen f. Landchöre. f. 4 Singst. u. oblig. Orgel, Alt, Bass, 2 V., 2 Horner, u. 2 Tromp. ad lib. No. 1. 2 Fl. 36 Kr. No. 2. 2 Fl. 12 Kr. No. 3. 1 Fl. 48 Kr. München, Falter u. Sohn.
Klingenberg, W., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 17e Werk. Breslau, Weinhold. 7½ Sgr.
— 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 18e Werk. Ebend. 7½ Sgr.
Kohler, C., Variat. sur un thème russe p. le Pfte. Op. 1. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
Kolb, K., 3 latein. Messen f. 3 od. 4 Singst. u. Orgel. No. 1 — 3. München, Falter u. Sohn. à 1 Fl. 30 Kr.
Kontski, A. de, Apparition au bal. Scène p. le Pfte. Op. 51. (Notre Temps No. 10.) Mainz, Schott. 45 Kr.
Kulenkamp, G. C., Soustep. le Pfte. Op. 30. Lpz., Hofmeister. 22½ Ngr.
Lobitzky, J., Dessauer, Galop. Op. 71. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte. à 30 Kr., f. 1 Flöte, f. 1 Guit. à 15 Kr., f. Pfte zu 2 Händen 30 Kr., zu 4 Händen 38 Kr. Prag, Hoffmann.
— Quadrille sur les Treize p. le Pfte. Ebend. 30 Kr.
Lachner, Fr., 3 Gesänge f. 4 Männerst. Cah. 1 — 3. München, Falter u. Sohn. à 1 Fl. 48 Kr.
— 2 Romanzen u. d. Oper Alidia. No. 1. Vom fernen Meeresstrande. No. 2. Nimmer will es mir tagen. Ebend. 45 Kr.
Ladurner, J. A., Fuge in G moll für das Pfte. Ebend. 36 Kr.
— Fant. in G moll für das Pfte. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
Lanner, J., Quadrille, Op. 184, für das Pfte 30 Kr., zu 4 Händen 1 Fl., für Viol. u. Pfte 45 Kr. Wien, Haslinger.
— Les Adieux. Walzer, Op. 185, für Orch. 3 Fl., C. 3 V. u. Basse 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte 45 Kr., zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., im leichten Style 30 Kr. Ebend.

wiewohl vergebens, den Umweg über die gothische Brücke durch das neue Schloss. Seitdem hab' ich nun diese Dichter und Musiker studirt. Ich lebe in einem Wechsel der Extreme. Jetzt schwebt meine Seele auf Fittigen dieser mächtigen oder zarten Naturen in glänzendem Licht und schwelgerischem Genuss; dann sinke ich ganz zusammen im Gefühl eigener Schwäche und Nichtsnutzigkeit. Das ists eben, was mich so umhertreibt, mich nichts thun, nur mich selbst verzehren lässt. Ich komme mir selbst von dem Wesen jener Heroen so entfremdet vor, wie unser armseliges Leben in der Wirklichkeit von dem Leben in jenen Werken der Dichtung. Das meiste, was ich von den neuern Meistern der Tonkunst hoch gehalten habe, mag ich nun auch nicht mehr. Es ist raisonnirtes Zeug, geglättet und polirt, bis es nicht mehr haftet, in Werken für den Gesang: oder es ist nur ein ernst-, feyerlich-, gross-, froh-Thun, wie bey den feinen Gesellen in der eleganten Welt und den Spielen der Kinder *).

Ich hatte neulich einige Melodien zu Balladen und Kanzonetten geschrieben, und brachte sie Franzesko. Er verwarf sie nicht ganz, meynte aber, jene wären noch zu einheimisch, modern und glatt; diese zu kalt, geputzt und reich — Heist das etwas Anders, als: es gebricht ihnen beyden an nichts, als dem Ersten und Wesentlichsten, was so recht um Gottes Willen daseyn sollte? — Und doch will ichs weiter damit versuchen.

Sie hat mich neulich um gute, wirklich musikalische Texte. Ich bin in allen sieben Leihbibliotheken der Residenz umhergekrochen, und habe fünf Tage von früh bis Nachts geblättert. Du wirst mir nicht glauben, Anton, wie ich, ausser dem Bekanntesten, was schon in Jedermanns Munde ist, so blutwenig Ausbeute zu Tage gefördert habe. Ich selbst habe also versucht — — darf ich Dir's gestehen? Gerade, was ich für so gar leicht hielt, ist mir schlechterdings nicht gelungen: die kleine, unscheinbare Kanzonette. Meine Musik wird schwer oder flach, und der Text ebenfalls. Ich begreife gar nicht, worin es, besonders bey dem letztern, liegt. Ich kann denn doch dem „Caro amato — dove sei tu" — dem „Addio mia bellina" etc. keine tiefe Poesie abgewinnen, und gleichwohl, wenn ich mir's laut vorspreche, so lässt sichs sehr gut hören, und sing' ich es, so ist es gar allerliebst. Da es mir, wie vielen Andern, mit deutschen Originalen nicht gelang, und mir alles unter den Händen bleyschwer geworden war, versuchte ich mit grösster Sorgsamkeit hübsche italienische Stücke nachzubilden. Und wenn ich durch unablässiges Beharren es endlich dahin hatte, dass wirklich eine deutsche Kopie auf dem Papier stand, und ich mir diese laut recitirte oder vollends gar sang: so war doch wieder alles umsonst, alles kam mir kleinlich, erbärmlich, ja lächerlich vor. Sage mir doch, wenn Du es weisst, worin das liegt. Will unsre Sprache gerade dies durchaus nicht tragen und dulden? oder sind wir nur so verwöhnt, dass wir in derselben blos gewichtige und hübsch solide Dinge ausgesprochen, und an das, was nicht markig, sondern so locker, leicht, freyschwebend und dahinschlüpfend ist, wie dort das Abendwölkchen über mir — keine Worte verwendet haben wollen, und wenn sie ja daran verwendet worden, auf die ganze Sache einen höhnenden Blick und ein entstellendes Seitenlicht fallen lassen? Eben so, wie schon gesagt, ist mir's mit der Musik ergangen. Erst macht' ich sie frey hin; da

*) Ich erinnere mich hier an die angegebne Zeit und was in der Voreinnerung gesagt worden.

Lemoine, H., Bagatelle p. le Pfte Maioz, Schott. 1 Fl.
Les fleurs de la france. Collect. des meill. Dances p. le Pfte. No. 3. 30 Kr. No. 4. 15 Kr. No. 5. 20 Kr. Prag, Hoffmann.
Lickl, C. G., Mondnächte. Elegien f. d. Pfte. Op. 63. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
Lichmann, Walzer für das Pfte. Op. 20. Prag, Hoffmann. 45 Kr.
Lortzing, Auswahl bel. Stücke aus den beiden Schützen, für d. Pfte. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
Liszt, Fr., Portrait. Fol. Velin-Pap. 20 Sgr. u. Chin. Pap. 1 Thlr. netto. Berlin, Schlesinger.
Masini, F., Choix d'airs et de Duettinos av. Pfte. ou Guit. No. 561 — 569. à 18 Kr. No. 570. 27 Kr. Maioz, Schott.
M. H., Eugenien-Walzer f. d. Pfte. München, Falter u. S. 54 Kr.
— Original-Zither-Ländler f. d. Pfte. Ebend. 54 Kr.
— Maiblumen-Walzer f. d. Pfte. Ebend. 45 Kr.
— Abendklänge. Walzer f. d. Pfte. Ebend. 54 Kr.
— Oberösterreichischer Ländler f. Schlagzither, Viel. u. Guit. oder 2 Viol. u. Guitarre. Ebend. 36 Kr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate f. Pfte u. Viol. Op. 4. Neue Ausg. Leipzig, Hofmeister. 27½ Ngr.
— Präludium und Fuge für das Pfte. (Notre Temps No. 7.) Maioz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
Müller, H., Lieder u. Gesänge f. 4 Männerst. Op. 1. Heft 1. 12½ Sgr. Heft 2. 7½ Sgr. Berlin, Esslinger u. Comp.
Osborne, G. A., Réverie p. le Pfte. Op. 36. (Notre Temps No. 11.) Maioz, Schott. 54 Kr.
Preuse, Fr. W., Rheinlied v. N. Becker f. 1 Singst. m. Pfte. Breslau, Weinhold. 2½ Sgr.
Proche, F., Die Thräne f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 33. Ebend. 10 Sgr.
— Die letzte Loge f. 1 Bass-Solost. u. 4stimm. Männerchor u. Pfte. Ebend. 1 Thlr. netto.
Raymond, E., Duo sur Lucia di Lammermoor p. Pfte et Viol. Op. 23. Ebend. 10 Sgr.
Rege, F., 12 Lieder m. Pfte. Annaberg, Rudolph u. D. (Leipzig, Whistling.) 22½ Ngr.
Reisiger, C. G., 6 Lieder f. 1 Sopr. od. Tenorst. m. Pfte. Op. 165. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.
Rheinländer, die, Sammlung bel. Polkas, Galoppen u. s. w. für d. Pfte. No. 10 — 15. Maioz, Schott. à 18 Kr.
Romberg, B., Gr. Fantaisie p. le Velle av. Quat. Op. 70. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
— Dito avec Pfte. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
— Divertissement p. Pfte, Viol. et Velle. Op. 71. Ebend. 1 Thlr.
— Concertino p. 2 Velle av. Orch. Op. 72. Ebend. 2 Thlr. 6 Ngr.
— Dito avec Pfte. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
— Dito p. Violon et Velle arr. d'après le Concertino, Op. 82, av. Orchestre. Ebend. 2 Thlr. 10 Ngr.
— Dito avec Pfte. Ebend. 1 Thlr. 15 Ngr.
Rosenhain, J., Agitato pour le Pfte. (Notre Temps No. 4.) Maioz, Schott. 45 Kr.
Rossini, J., Stabat mater. Klav.-Auszug. Ebend. 6 Fl.
Sabbattini, Vesperpsalmen, f. 4 Singst. m. Orgel. München, Falter u Sohn. 2 Fl. 24 Kr.
Schmidt, M. H., 12 Lieder f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 1. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
Straka, J., Prühlings-Polka. No. 69. Francilla Polka. No. 70 f. Pfte Prag, Hoffmann. à 15 Kr.
Stern, J., Scene a. d. Oper: Irmene f. 3 weibl. Stimmen m. Pfte Op. 11. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.
Unterricht, A., Die Schlesier a. d. Rheinländer. Galop f. Pfte. Breslau, Weinhold. 2½ Sgr.
— Dito für 1 Singstimme mit Pfte. Ebend. 5 Sgr.
Vespermann, M., Introd. et Rondo p. le Pfte. Op. 6. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 3 Kr.
Volckmar, W., Choralbuch 1te und 2te Lieferung. Kassel, Fischer. Subscr.-Preis à 12 Ggr.
— Orgelstücke. 3 Hefte. Ebend. Subscr.-Pr. 1 Thlr.
— Violinschule. 2te Werk. Ebend. 1 Thlr. 12 Ggr.
Whistling, F., Musikal. Monatsanzeiger aller neu erschienenen Musikalien, Schriften über Musik, Portraits von Componisten u. s. w. Grimma, Verlags-Compt. Leipzig, Whistling. 15 Ngr. d. Jahrgang.
Wolff, E., Nocturne pour le Pfte. (Notre Temps No. 9.) Maioz, Schott. 36 Kr.
— 7 Mazurkas p. le Pfte. Op. 18. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
— 5 Valses brill. p. le Pfte. Op. 37. Ebend. 1 Fl.
— et *Beriot*, Gr. Fantaisie sur des motifs originaux p. Pfte et Violon Op. 36. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen

Stabat mater

von

G. Rossini.

Vollständiger Clavier-Auszug. 6 Fl. (3½ Thlr.)
Solo- und Chorstimmen. 3 Fl. (1¾ Thlr.)
Einzelne Chorstimmen. 18 Kr. (5 Ngr.)

Rechtmässige Original-Ausgabe.

Den Herren Cantoren und Musikdirectoren zur geneigten Beachtung empfohlen.

Oster-Cantate.

„Unendlich gross ist Gottes Huld und Macht.“
Für 4 Singstimmen mit Orchester-Begleitung
componirt von

T. J. Pachaly,
Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Nebst einem am Schlusse beigefügten, leicht unterzulegenden Texte, zum Gebrauch bei anderen kirchlichen Feierlichkeiten. Op. 8. Preis 1 Rthlr.

Breslau, Verlag von *F. E. C. Leuckart.*

Die sehr günstige Aufnahme, welche sowohl obigem Werke, als auch der *Christnachts-* und der *neuen Fest-Cantate* desselben Componisten in ganz Deutschland zu Theil wurde, veranlasst die Verlagshandlung, solche denjenigen Kirchen- und Gesangs-Vereinen, welche sie noch nicht besitzen, zur Anschaffung zu empfehlen, wobei wir erwähnen, dass dieselbe in *jeder Landkirche mit geringen Mitteln* ausführbar ist.

F. E. C. Leuckart.

Neue Musikalien im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:

	Thlr. Ngr.
Anacker, Op. 21. Gott a. Gruss, f. Altod. Barit. m. Pfte.	— 12½
Berger, Oeuvres complets p. Pfte. Cah. 6. cont. 15 Etudes. Op. 29. Liv. 4—4. Menuets. Op. 56. Sub.-Pr. 1 Thlr.	1 20
— Op. 56. Quatre Menuets p. Pfte.	— 22½
Burgmüller, Norbert, Op. 8. Romance p. Pfte. à 4 mains	— 10
— Idem pour Pianoforte seul	— 10
Franchomme, Op. 19. Trois Noct. p. Velle av. Pfte.	— 25
— Idem p. Violon avec Pfte.	— 25
— Op. 22. Trois Themes variés p. Velle av. Pfte. No. 1—3. Thème de *Donizetti*, *Beethoven* et *Bellini* à	— 12½
Köhler, Const., Op. 4. Variations sur un Thème d'une chanson russe p. Pfte	— 12½
Kulenkamp, Op. 30. Sonate p. Pfte. Nouv. Edit.	— 22½
Lickl, Op. 63. Mondnächte. Elegien f. Pfte.	— 25
Lortzing, Auswahl beliebter Stücke aus der Oper: Die beiden Schützen, f. Pfte.	— 20
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 4. Sonate pour Pfte und Violine. Nouv. Edit.	— 27½
Reisiger, Op. 165. 6 Lieder f. Sopr. m. Pfte. 30. Hft.	— 15
Schmidt, M. Hartlieb. Op. 1. Zwölf Lieder im Volkston, f. eine Singst. m. Pfte.	— 20

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. № 7. 1842.

Inhalt: Goethe und Reichardt. — Die religiöse Gesinnung als unumgängliches Erforderniss zur Kirchenkomposition. — *Recensionen:* Joseph Haydn: Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. U. s. w. — *Nachrichten.* Aus Dresden. Aus Berlin. Aus Oldenburg. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Goethe und Reichardt.

In dem Nachworte, welches der dankenswerthen Mittheilung zwölf bisher ungedruckter Briefe Goethe's an Reichardt, Nr. 2 u. 3 dieser Blätter 1842, beigefügt ist, wird auch der Aufhebung des guten Vernehmens, das eine geraume Zeit zwischen Goethe und Reichardt bestanden hatte, gedacht und der Grund, der jene Aufhebung herbeiführte, mit Goethe's eignen Worten angegeben. An deren Wahrheit ist nicht im Mindesten zu zweifeln; da indess in ihnen eben nur die Punkte — Reichardt's Zudringlichkeit und seine politischen Ansichten — bezeichnet sind, welche überhaupt eine Misstimmung gegen ihn in Goethe erregten, so hätte vielleicht, wenn auch blos der historischen Vollständigkeit wegen, noch der Umstand erwähnt werden sollen, durch den Goethe, der gewiss schon, als er den letzten jener zwölf Briefe schrieb, auf Reichardt erzürnt war, zunächst bestimmt ward, wirklich und geradezu mit ihm zu brechen. Und nicht blos Goethe brach mit ihm, auch Schiller; ja dieser scheint, wie er überhaupt herberer Art war, einen noch weit heftigern Groll gegen ihn gehegt zu haben, als der Erstere. Beide Dichter waren bereits gegen Reichardt eingenommen; schon am 16. Mai 1795 (Briefwechsel Bd. 1, S. 149) hatte Goethe auf Schiller's Nachricht, dass Reichardt sich durch Hufeland zu einem Mitarbeiter an den Horen habe antragen lassen, geantwortet: „R. ist nicht abzuweisen, aber seine Zudringlichkeit werden Sie sehr in Schranken halten müssen"; Beide trauten ihm nicht recht; nun verletzte er sie gerade zu der Zeit, wo sie eben damit umgingen, in den Xenien denen, die ihnen zuwider oder unbequem waren, die Meinung scharf und derb zu sagen, und in den Xenien ward denn auch Reichardt reichlich und schlimm genug bedacht. Es scheint uns am Besten, statt den ganzen Verlauf selbst zu erzählen, die darauf bezüglichen Stellen aus dem Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe herzusetzen.

Im Januar 1796, vermuthlich d. 21. (Briefwechsel Bd. 2, S. 4), schreibt Schiller an Goethe: „Denken Sie darauf Reichardten, unsern *soi-disant* Freund, mit einigen Xenien zu beehren. Ich lese eben eine Recension der Horen in seinem Journal Deutschland, welches Unger edirt, wo er sich über die Unterhaltungen [deutscher Ausgewanderten von Goethe] und auch noch andere Aufsätze schrecklich emancipirt hat. — — Wir müssen Reichardt, der uns so ohne allen Grund und Schonung angreift, auch in den Horen bitter verfolgen." Goethe antwortet am 30. Jan. (a. a. O. S. 14): „Aus Ihrem Briefe seh' ich erst, dass die Monatsschriften Deutschland und Frankreich Einen Verfasser haben. Hat er sich emancipirt, so soll er dagegen mit Karnevals-Gips-Dragéen auf seinen Büffelrock begrüsst werden, dass man ihn für einen Perückenmacher halten soll. Wir kennen den falschen Freund schon lange, und haben ihm bloss seine allgemeinen Unarten nachgesehen, weil er seinen besondern Tribut regelmässig abtrug, sobald er aber Miene macht diesen zu versagen, so wollen wir ihm gleich einen Bassa von drey brennenden Fuchsschwänzen zuschicken. Ein Dutzend Distycha sind ihm schon gewidmet." Hierauf Schiller am 30. Jan. (S. 16): „dass Reichardt der Herausgeber des J. Deutschland ist, darauf können Sie sich verlassen; sowie auch darauf, dass er sich (oder doch der Recensent, welches uns hier ganz Eins ist) gegen die Unterhaltungen sehr viel herausnimmt, obgleich er Sie bei andern Veranlassungen in der nämlichen Recension mit vollen Backen lobt. Das Product ist unendlich miserabel." Und am 5. Febr. (S. 21): „Reichardt ist gut recommandirt, aber er muss es noch mehr werden. Man muss ihn auch als Musiker angreifen, weil es doch auch da nicht so ganz richtig ist, und es ist billig, dass er auch bis in seine letzte Festung hinein verfolgt wird, da er uns auf unserm legitimen Boden den Krieg machte." Auf die Nachricht Schiller's, dass Voss, den beide Dichter hochschätzten, von Gibichenstein aus, wo Reichardt wohnte, nach Jena kommen und diesen „hoffentlich" mitbringen werde, „eine Scene, worauf ich mich beinahe freue," schreibt Goethe am 18. Juni (S. 49): „Sollten noch andere Gäste [eben Reichardt], wie ich nicht hoffe, gegenwärtig seyn, so will ich für dieselben gleich ein Gastgeschenk eingelegt haben:

Komm nur von Gibichenstein, von Malepartus! Du bist doch Reinecke nicht, du bist doch nur halb Bär und halb Wolf."

Doch kam weder Voss, noch Reichardt. „Die unvermeidliche Grobheit", schreibt Schiller am 20. Juni (S. 55), „die ich gegen diesen Gast hätte beweisen müssen, würde Vossen in grosse Verlegenheit gesetzt und wahrscheinlich ganz und gar verstimmt haben." Goethe verdenkt es (22. Juni S. 58) Vossen, dass er sich die

Gelegenheit entgehen lassen, Schiller persönlich kennen zu lernen: „am Ende hat ihn doch Reichardt abgehalten; denn dass diesem bei seinem Halbverhältniss zu uns nicht wohl sein kann, ist nur zu deutlich.“ — Es musste nun auch darauf gedacht werden, einen neuen Komponisten zu gewinnen, der für den Musenalmanach und sonst genützt werden könnte. Dieser war *Zelter*, der durch Mad. Unger am 1. Mai 1796 (s. Briefwechsel zw. Goethe u. Zelter. Bd. 1, Nr. 1) ein Exemplar seiner neusten Liederkompositionen an Goethe hatte senden lassen. „Zelter in Berlin ist präparirt“, fährt Goethe in Beziehung auf Schiller's Bitte (S. 39) an denselben zu schreiben, fort; „es wäre gut, wenn Sie nun auch gleich an ihn schrieben. Ich habe ein Lied Mignon's, das ich gerne in Ihren Almanach setzen möchte. Im Roman wird es nur erwähnt. Es wäre die Frage, ob man Ungern [dem Verleger des Wilhelm Meister] selbst darüber ein vertrauliches Wort sagen sollte; wenn auch eine solche Erklärung auskäme, so wäre doch die Kriegserklärung geschehen, zu der wir je eher, je lieber schreiten sollten.“ So ward durch die Trennung des alten Verhältnisses ein neues eingeleitet, das sich allmälig zur vertrautesten Freundschaft bildete, die ungetrübt bis zum Tode Goethe's bestand; der Brief des Letztern an Mad. Unger, der die Bitte, dass Zelter einige Lieder für den Musenalmanach komponiren möge, enthält, ist vom 13. Juni, der zweite in der erwähnten Sammlung.

Bei der Berathung über die Anordnung der Xenien für den Druck gedenkt Schiller Reichardt's zwei Mal; am 31. Juli (S. 163) schreibt er: „Ihren Namen nenne ich sparsam. Selbst bei denjenigen politischen, welche in einander greifen, und vor welchen man sich gefreut haben würde ihn zu finden, habe ich ihn weggelassen, weil man diese mit den andern, auf Reichardt gehenden, in Verbindung vermuthen könnte;“ und am 1. Aug. (S. 168): „Auch die Hiebe auf Reichardt wollen wir unter dem Haufen zerstreuen, und nicht, wie erst geschehen war, an die Spitze stellen. Von der einen Seite war die Ehre und von der andern die Beleidigung zu gross, die wir ihm durch diese Auszeichnung anthaten.“ In der Zeit, wo der Schiller'sche Musenalmanach für das J. 1797, in welchem bekanntlich die Xenien erschienen, versendet wurde, meldet Schiller (am 16. Oct. S. 219): „Sie müssen doch das neue Stück vom Journal Deutschland lesen. Das Insect hat das Stechen wieder nicht lassen können. Wirklich, wir sollten es noch zu Tode hetzen, sonst ist keine Ruhe vor ihm. Gegen den Cellini hat er seinen bösen Willen ausgeübt, und um Sie zu chicaniren, die Stellen angepriesen, auch zum Theil extrahirt, die Sie ausgelassen haben u. s. w.“ und fügt hinzu, er, Reichardt, solle in Leipzig sein, wo auch Schlegel noch sei, da würden sich die Herzen vermuthlich gegen einander ergiessen. Goethe erwidert sehr gelassen, am 19. Oct. (S. 223): „Den Spitz von Gibichenstein müssen wir nun eine Weile bellen lassen, bis wir ihn wieder einmal tüchtig treffen. Ueberhaupt aber sind alle Oppositionsmänner, die sich auf's Negiren legen und gern dem was ist etwas abrupfen möchten, wie jene Bewegungsläugner zu behandeln: man muss nur unablässig vor ihren Augen auf- und abgehen.“ Die Vergleichung dieser Stelle mit dem parabolischen Gedicht, das *Klopfer* überschrieben ist (Goethe's Werke. Ausg. letzter Hand. Bd. 2, S. 219), zeigt, dass auch dieses zunächst auf Reichardt zu beziehen ist. Hinsichtlich des Cellini meint Goethe freilich: „Hinter seinem Aopreisen der ausgelassenen Stellen des Cellini, fürchte ich, steckt was anders. Da er das Original hat, fürchte ich, übersetzt er die fehlenden Stellen und lässt das Ganze nachdrucken, denn er ist zu allem fähig.“

Von den 414 Xenien, die der Almanach enthält, waren 27 gegen Reichardt entweder allein oder doch vornehmlich gerichtet. Sie sind leicht zu erkennen und schon in den Anmerkungen auf R. gedeutet, welche dem Abdruck der Xenien in den „literarischen Spiessruthen“, einer 1797 erschienenen Gegenschrift, beigegeben sind.

Die drei (Musenalmanach S. 235), welche sich auf ihn als Komponisten beziehen, mögen hier stehen:

Gewisse Melodien.

Diese ist Musik für's Denken! so lang man sie hört, bleibt man eiskalt,
Vier, fünf Stunden darauf macht sie erst rechten Effekt.

Ueberschriften dazu.

Frostig und herzlos ist der Gesang, doch Sänger und Spieler
Werden oben am Rand höflich zu fühlen ersucht.

Der böse Geselle.

Dichter, bitte die Musen, vor ihm dein Lied zu bewahren,
Auch dein leichtestes zieht wieder der schwere Gesang.

Für ihren Verfasser halten wir Schiller, die oben angeführte Stelle aus seinem Briefe vom 5. Febr. scheint für diese Vermuthung zu sein; mindestens sprechen sie Goethe's wahre Meinung über Reichardt's Liederkompositionen nicht aus. Die übrigen greifen entweder Reichardt's Charakter oder seine politische Ansicht, wie er sie als Schriftsteller und sonst äusserte, an; von ihnen werden wohl die meisten, zumal die politischen, von Goethe herrühren. Wir rücken nur zwei von ihnen ein, zu denen ein Paar der angeführten Briefstellen in Beziehung stehen; das eine *Zeichen des Scorpions* (S. 218) überschrieben, und wohl, wie die sämmtlichen Xenien des Thierkreises, von Schiller:

Aber nun kommt ein böses Insekt von G—h—n her,
Schmeichelnd naht es, ihr habt, sticht ihr nicht eilig, den Stich.

Das andere, wohl von Goethe, mit der Ueberschrift:

Verschiedene Dressuren (S. 251).

Aristokratische Hunde, sie knurren auf Bettler, ein ächter
Demokratischer Spitz klafft nach dem seidenen Strumpf.

Bei den andern mag es genügen, ihre Stelle im Musenalmanach zu bezeichnen; sie finden sich daselbst S. 250—253, von dem „Vorsatz“ überschriebenen an bis: „das Requisit,“ dann von S. 253 („Umwälzung“) bis 256 („Abscheu“), endlich noch eines „das Journal Deutschland“ S. 261.

Dass Reichardt durch diesen harten Angriff, von dem wir es ganz dahin gestellt sein lassen, ob er ihn verdient hatte oder nicht, sich auf das Empfindlichste gekränkt fühlte, lässt sich denken, und Schiller bezeugt es. „Wenig hätte gefehlt“, schreibt er am 2. Nov. (Briefw. Bd. 2, S. 246) an Goethe, „so wäre er (Hum-

boldt] mit Reichardt hier angekommen; er hat ihm nur durch List entgehen können. Reichardt wird in vierzehn Tagen hier seyn; wie er sagt, um Friedrich Schlegel von hier mit nach Gibichenstein zu nehmen. Das heiss ich recht vom Teufel geholt werden. Er soll sich bei den Xenien sehr sentimentalisch benehmen, und weil ihm Schlegel versichert, Sie hätten keinen Antheil an denen, die auf ihn gehen, so soll er sehr getröstet seyn, und Humboldt meint, Sie wären vor seinem Besuch keineswegs sicher. Er glaube bei Ihnen noch immer was zu gelten. Auch hat er ihre Stücke im Almanach sehr gelobt gegen Humboldt. Sie haben also Ihre Absicht mit ihm vor der Hand noch nicht erreicht, wie es scheint; er ist und bleibt vor der Welt Ihr Freund, wenigstens in seinen Augen, und wird sich auch wahrscheinlich jetzt mehr als je dafür auszugeben suchen.“ Nicht unmöglich scheint es uns, dass Reichardt sich gelegentlich über die Theilnahme Goethe's an den gegen ihn gerichteten Xenien tauschte, dass ihm mindestens die Täuschung willkommen war. Wir glauben überhaupt kaum, dass ihm an Goethe's Freundschaft blos aus kluger Rücksicht gelegen war, dass seine Anhänglichkeit nur daraus entsprang; vielmehr scheint selbst das was Schiller von ihm schreibt, dafür zu sprechen, dass sie im Grunde der Seele wurzelte; einen andern Beweis versparen wir bis zum Schluss unsers Aufsatzes. Wo Reichardt's Erwiderung gestanden habe, können wir nicht angeben; wir vermuthen in seinem Journal Deutschland, das uns aber nicht zur Hand ist. Gerichtet war sie nur gegen Schiller, der am 25. Dec. (S. 304) mit Erbitterung Goethen meldet: „Reichardt hat sich nun geregt und gerade so, wie ich erwartet hatte; er will es bloss mit mir zu thun haben und Sie zwingen, sein Freund zu scheinen. Da er sich auf dieses Trennungssystem ganz verlasst, so scheint's mir nöthig, ihn gerade durch die unzertrennlichste Vereinigung zu Boden zu schlagen. Ignoriren darf ich seinen insolenten Angriff nicht, wie Sie selber sehen werden; die Replique muss schnell und entscheidend seyn. Ich sende Ihnen hier das Concept, ob es Ihnen so recht ist. Sowohl Ihre Abreise, als die Nothwendigkeit, bald mit der Gegenantwort aufzutreten, macht die Resolution dringend; daher bitte ich Sie um recht baldige Antwort. Wollen Sie selbst noch etwas thun, so wird es mir desto lieber seyn, und ihm desto sicherer den Mund stopfen.“ Doch stand er auf Goethe's Rath von seinem Vorhaben ab; „die Reichardt'sche Sache“, schreibt er am 11. Jan. 1797 (Bd. 3, S. 7), „habe ich mir diese Zeit über aus dem Sinne geschlagen, weil ich mich darin mit Freuden in Ihren Rath ergeben will. Sie überfiel mich in einer zu engen Zimmerluft, und alles, was zu mir kommt, muss noch dazu beitragen, mir diese Widrigkeiten noch lastender zu machen.“ Von da an finden wir Reichardt nur noch ein Mal in dem Briefwechsel, nicht gerade freundlich, von Goethe (3. Jan. 1798. Bd. 4, S. 7) bei Gelegenheit eines Aufsatzes erwähnt, den Friedrich Schlegel ohne Reichardt's Vorwissen in das von Beiden herausgegebene Lyceum hatte einrücken lassen, „worin er auch Voss angreift und worüber sich denn die edlen Freunde brouilliren.“ –

Ob es zwischen Reichardt und Schiller wieder zu einem leidlichen Vernehmen gekommen sei, wissen wir nicht zu sagen; wenn aber der Verfasser des Nachworts annimmt, dass Goethe nie wieder an Reichardt geschrieben habe, da das freundschaftliche Verhältniss zwischen Beiden ganzlich aufgelöst worden sei, so irrt er. In dem Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter spricht der Letztere sehr häufig über Reichardt, dessen Kompositionen er meistentheils mit vieler Anerkennung beurtheilt; die Stellen lassen sich durch Hülfe des Registers leicht auffinden, wir verweisen namentlich auf eine noch aus dem J. 1828 (Bd. 5, S. 25 f.), in der Reichardt's Morgengesang (nach Thomson von Bürde übersetzt) sehr gepriesen, dabei aber auch des schädlichen Einflusses, welchen des Mannes politisches Treiben auf seine Wirksamkeit geäussert habe, gedacht wird; und auf eine frühere (8. Nov. 1815. Bd. 2, S. 206), wo Zelter meldet, dass er in Gibichenstein Reichardt's Grab und seinen Garten besucht und sich den Mann in seiner Frische und Treibsetzigkeit nach aussen zurückgerufen habe. Goethe selbst erwähnt ihn, wenn wir nicht irren, nur an drei Stellen (Bd. 1, S. 163, 299, 349. 1. Juni 1805, April u. 7. Nov. 1808), aber wenigstens an der ersten und dritten, in welcher er von Reichardt's Anwesenheit in Weimar spricht, in solcher Weise, dass man wohl sieht, es habe wieder ein gutes Vernehmen zwischen ihnen bestanden. Das schönste Zeugniss aber dafür, dass das freundschaftliche Verhältniss keineswegs für immer aufgelöst worden war, ist in dem Briefe enthalten, durch den es von Goethe's Seite wieder hergestellt wurde. Er ist zuerst in den Blättern für literarische Unterhaltung 1832, S. 616 bekannt gemacht, jetzt, wie wir hören, auch von Boas in dessen Nachtrage zu Goethe's sämmtlichen Werken aufgenommen worden. Wenn auch wir ihn hier wieder abdrucken lassen, so brauchen wir dies wohl nicht erst zu entschuldigen: unser Aufsatz hat es so viel mit Dissonanzen zu thun gehabt, dass eine Auflösung, wenn nicht nothwendig, doch wünschenswerth ist. Und eine befriedigendere, wohlthuendere liesse sich kaum finden, als die in diesem Briefe enthaltene, der eine reine warme Herzenssprache redet und es selbst am Sichersten bezeugt, dass die Aussöhnung nicht eine blos formelle gewesen sei. Wir bemerken nur noch vorher, dass Goethe im Anfang des Jahres 1801 von einer sehr heftigen Krankheit überfallen wurde, von der er selbst in den Tages- und Jahresheften (Werke. Bd. 31, S. 88) berichtet. Als Reichardt (so erzählt der Ungenannte, dem wir die Bekanntmachung des Briefes verdanken) seine Wiederherstellung erfuhr, vergass er aller bittern Kränkungen, welche er durch die Xenien erlitten hatte, und schrieb an Goethe so herzlich, als wäre ihr vieljähriges freundschaftliches Verhältniss nie gestört worden. Der folgende Brief ist die Antwort hierauf.

Nicht Jedermann zieht von seinen Reisen solchen Vortheil als ich von meiner kleinen kleinen Abwesenheit.

Da ich von der nahlernen Grenze des Todtenreichs zurückkehrte, begegneten mir gleich so viele Theilnehmende, welche mir die schmeichelhafte Ueberzeugung ga-

ben, dass ich sonst nicht allein für mich, sondern auch für Andere gelebt hatte. Freunde und Bekannte nicht allein, sondern auch Fremde und Entfremdete bezeigten mir ihr Wohlwollen; und wie Kinder ohne Hass geboren werden, wie das Glück der ersten Jahre darin besteht, dass in ihnen mehr die Neigung als die Abneigung herrscht: so sollte ich auch bei meinem Wiedereintritt ins Leben dieses Glücks theilhaft werden, mit aufgehobenem Widerwillen eine neue Bahn anzutreten.

Wie angenehm mir Ihr Brief in diesem Sinne war, sagen Sie sich selbst, mit der Herzlichkeit, mit der er geschrieben ist. Ein altes gegründetes Verhältniss, wie das Unserige, konnte nur wie Blutsfreundschaften durch unnatürliche Ereignisse gestört werden; um so erfreulicher ist es, wenn Natur und Ueberzeugung es wieder herstellt.

Von Dem, was ich gelitten habe, weiss ich wenig zu sagen. Nicht ganz ohne vorhergehende Warnung überfiel mich, kurz nach dem neuen Jahre, die Krankheit und bekämpfte meine Natur unter so vielerlei seltsamen Formen, dass meine Genesung selbst den erfahrensten Aerzten auf einige Zeit zweifelhaft werden musste. Neun Tage und neun Nächte dauerte dieser Zustand, aus dem ich mich wenig erinnere. Das Glücklichste war, dass in dem Augenblicke, als die Besinnung eintrat, ich mich selbst ganz wiederfand.

Man erzählt von Haller'n, dass, als er einmal eine Treppe herunter und auf den Kopf gefallen war, er sogleich, nachdem er aufgestanden, sich die Namen der chinesischen Kaiser nach der Reihe hergesagt, um zu versuchen, ob sein Gedächtniss gelitten habe.

Mir ist es nicht zu verdenken, wenn ich ähnliche Proben anstellte. Auch hatte ich Zeit und Gelegenheit, in den vergangenen vierzehn Tagen mir manche von den Fäden zu vergegenwärtigen, die mich ans Leben, an Geschäfte, an Wissenschaft und Kunst knüpfen. Keiner ist abgerissen, wie es scheint, die Combination geht wie vor Alters fort, und die Production scheint auch in einem Winkel zu lauern, um mich vielleicht bald durch ihre Wirkungen zu erfreuen.

Doch wollen wir uns indess als Genesende behandeln und zufrieden mit einer so baldigen Wiederherstellung, nach einem so grossen Uebel, in geschäftigem Müssiggang dem Frühjahr entgegenschlendern.

Das erste höhere Bedürfniss, was ich nach meiner Krankheit empfand, war nach Musik, das man denn auch, so gut es die Umstände erlaubten, zu befriedigen suchte. Senden Sie mir doch ja Ihre neuesten Compositionen, ich will mir und einigen Freunden damit einen Festabend machen.

Empfehlen Sie mich dankbar bekannten und unbekannten Wohlwollenden in Berlin.

Ich wünsche nichts mehr, als so vielen Freunden, die auf meine Existenz einen Werth setzen, auch künftig zur Freude und zum Nutzen zu leben.

Nehmen Sie wiederholten Dank für Ihre Annäherung in diesem Zeitpunkt und geniessen einer dauerhaften Gesundheit!

Weimar, am 5. Febr. 1801.

Goethe.

Die Versicherung des Ungenannten, dass das erneuerte Verhältniss bis zu Reichardt's im Jahr 1814 erfolgtem Tode nie wieder getrübt worden sei, kann in dem, was wir oben aus dem Goethe-Zelterschen Briefwechsel bemerkt haben, eine Bestätigung finden, deren sie kaum bedarf. Dr. *J. L. Klee.*

Die religiöse Gesinnung als unumgängliches Erforderniss zur Kirchenkomposition.

(Beschluss.)

Der ächte Kirchenstyl, wie wir ihn heut zu Tage auffassen, besteht demnach in einer zur Hervorbringung andächtiger und rührender Melodieen geschickten, freien musikalischen Schreibart, worin nicht, wie im gebundenen Styl, jeder Schritt von der Grammatik im Voraus bestimmt und vorgeschrieben ist, und also das Raisonnement, der Calcul vorherrscht, sondern die innigste andächtigste Durchdringung von dem Gegenstande der Feier den Komponisten zur Erfindung seelenerhebender Melodieen begeistert, die kein durch die freiere Handhabung der Harmonie und den Reichthum der Instrumentalmusik möglich gemacht werden. Man glaube aber nicht, dass hiermit — Korrektheit versteht sich ohnedies — das was man gearbeitete Musik nennt, ausgeschlossen sei. Im Gegentheile machen Imitationen, kontrapunktische Eintritte, Bindungen und Synkopen, in der Abwechselung mit freien melodiösen Sätzen, den reizendsten Kontrast, und wo die gegründete Veranlassung gegeben ist, eine Fuge zu schreiben, da richte man diese so ein, dass sie, neben modernem Glanz und Feuer der Instrumentirung, in der Wahl, Beantwortung und Durchführung des Thema's an den Ernst der alten Zeit erinnere. Hier ist der Platz für den Komponisten, seine Gelehrsamkeit, d. h. seine Geschicklichkeit in kombinatorischen Verknüpfungen zu zeigen. Nur ergehe er sich hier nicht allzubreit, und vergesse nie, dass das Gemüth in der Musik und namentlich in der Kirchenmusik überall die Hauptsache sei. Wie nun aber der junge Komponist erkennen soll, ob seine Melodieen wirklich andächtig, herzbewegend sind, das führt uns zur Erörterung der zweiten Frage: Wie erzeugen wir die Stimmung, solche Musik zu schreiben?

Jeder, der nur mit einiger Ueberlegung irgend einen Beruf ergreift, zu dem ihn die innere Neigung zieht, wird sich gewiss mit sachverständigen, befreundeten Männern über die Natur, die Erfordernisse der Laufbahn, die er wählen will, und endlich über seine eigene Befähigung dazu unterrichten. Wenn irgend bei einer Lebensweise, so ist dies bei der, die sich der Tonkünstler vorschreibt, der Fall. Die Schwesterkünste, Malerei und Dichtkunst, fordern eine theils praktische, theils wissenschaftliche Bildung, die, falls unglücklicher Weise der Kunstjünger in seinem Berufe zum geistigen Schaffen sich gerirt hätte, ihm noch die Möglichkeit einer Existenz, als Gelehrter, als Lehrer u. s. w. darbieten. Nicht so beim Komponisten, wenn er nicht nebenher, was doch keineswegs immer der Fall ist, als Virtuos auf einem Orchesterinstrumente brauchbar wäre. Wo fin-

det aber ein Komponist, dessen Arbeiten nicht gefallen, eine Anstellung oder Gelegenheit zum Unterricht? Wir können es nicht unterdrücken, bei dieser Veranlassung vor der Täuschung zu warnen, dass in Jedem, der Taktgefühl und ein gesundes Ohr hat, ein Komponist stecke. Die Erfahrung lehrt durch traurige Beispiele, wie streng sich dieser Irrthum und Leichtsinn — denn auch dieser ist oft Schuld — rächt. Aber nehmen wir an, der ausgelernte Tonkunstlehrling habe Talent, wirkliches Talent, so prüfe er doch ja die Richtung seines ganzen Wesens und seiner musikalischen Gabe insbesondere, damit er sich nicht durch Pfuschen in eine erhabene Kunstregion an dieser versündige und eine niedrigere Sphäre vernachlässige, zu der ihn sein Talent bestimmt hätte. Es ist vollkommen wahr: „Tel brille au second, qui s'eclipse au premier.“ (Mancher glänzt an der zweiten Stelle, der sich an der ersten zu Grund richtet und lächerlich macht.) Das Höchste in allen Künsten aber, und folglich auch in der Musik, ist ihre Anwendung im Dienste der Religion. Eine lebhafte Phantasie, ein Talent, glänzende und angenehme Melodieen zu erfinden, können, verbunden mit Geschicklichkeit und Erfahrung, einen tüchtigen Kammer- und Theaterkomponisten bilden, aber zum ächten Kirchenkomponisten ist dadurch noch nicht ein Erforderniss geliefert. Zu diesem gehört Gemüth, und zwar ein frommes Gemüth, jene — wir möchten sagen — romantische Mischung von Andacht und reiner Liebe, die das Wesen eines religiösen Charakters ausmachen. Man sollte nicht denken, dass einem Komponisten Gemüth fehlen könne, und doch ist es häufig der Fall. Noch weit häufiger aber ist, als Folge unseres heutigen Zeitgeistes, der Mangel eines religiosen Gemüths. Wer nicht mit frommer Verehrung die Erinnerung sonn- und festtäglichen Gottesdienstes aus seiner Jugend in sein Jünglings- und Mannesalter mit herüber trug und durch innige — nicht kopfhängerische Wiederholung lebendig zu erhalten strebt, wer keinen Glauben hat, wem nicht, wenn er den Sinn des Kyrie überdenkt, oder die Worte des Requiems und Salve Regina und ähnlicher heiliger Hymnen liest, sich der Blick von süssen Thränen verdunkelt — ach der schreibe Walzer, Märsche, Kammer- und Theatermusik und begnüge sich mit dem dort errungenen, wohl verdienten Beifall — aber er mache sich nicht der Schuld theilhaftig, seine Kunst zum Dienste des Höchsten anzuwenden, was es gibt — denn er hat keinen Beruf dazu. Da, wo sich jene Mischung von Phantasie, Andacht und Liebe in einem Gemüthe vereinigt finden, da ist die höhere, göttliche Vokation vorhanden. Da wird den Komponisten keine andere als fromme, kräftige, würdige Phantasie beleben, und was er schreibt, wird auch wahrhaft kirchlich sein.

Aber, höre ich fragen, kann nicht profane (man erlaube, der Deutlichkeit wegen, dieses Wort ohne Missdeutung) und religiöse Phantasie in einem Manne vereinigt sein? Es kann sein, und vielleicht war es bei *Mozart* der Fall, aber bei *Gluck*, bei *Beethoven* selbst und bei *Seb. Bach* war es nicht der Fall, und unzählige moderne Komponisten möchte man aus der Kirche herausweisen, während man manchen vom Theater hereinrufen möchte. Freilich wurden manche Tonsetzer durch Verhältnisse gezwungen, in beiden Gattungen zu schreiben, aber gewiss fühlten sie innerlich, wozu sie eigentlich berufen waren, und blickten mit Beschämung auf die Werke, die sie ausserhalb dieses angeborenen Kreises schufen. Ueberhaupt aber, frage ich, warum soll denn ein Tonsetzer in allen Gattungen gross sein? Ist denn das überhaupt nur möglich? Dichtete denn Klopstock Lustspiele, oder malte Raphael Landschaft und Claude Lorrain Portrait oder Historien? Was würde denn der Erfolg sein, wenn künftig jeder Komponist nur in der Gattung schriebe, für die er berufen wäre, Kirche, Kammer oder Theater? Dass es weniger Komponisten gäbe, und das wäre für die Kunst und für die Komponisten selbst das grösste Glück. Leider sind die Zeiten vorüber, wo man einsichtsvoll genug war, eigne Kirchen- und Kammerkomponisten anzustellen und diesen ihren genau begränzten Wirkungskreis, nach abgelegter strenger Probe, anzuweisen. Jetzt verlangt man von Jedem Jedes, und benimmt sich folglich die Möglichkeit, in jeder Gattung das Beste zu haben. Die Anzahl junger Tonsetzer aber, um Brod zu finden (weil ihrer eben überall zu viel sind), nimmt jede Stelle an, schreibt was man will und wie man will und — hinc illae lacrymae!

Das war es, was ich den jungen Komponisten dieser gotterlosen Zeit an's Herz legen wollte. Möglich, dass Viele mich der Uebertreibung zeihen werden. Allein wenn diese Beurtheiler noch geistiger Erwärmung fähig sind, so mögen sie bedenken, wie leicht man aus Liebe zur Vertheidigung einer schönen Sache im Eifer zu weit geht, und mich mit dieser Betrachtung entschuldigen.

Recensionen.

Joseph Haydn:

Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Partition. No. 23 u. 24. Berlin, Trautwein et Comp. à $\frac{1}{2}$ Thlr.

Kleine Ursachen, grosse Wirkungen! Dieses Wort gilt nicht nur im Leben, sondern auch und nicht selten in der Kunst. Bestätigung findet es schon allein in den Quartetten für Saiteninstrumente von *Haydn*, dem Reformator derselben. Ein Baron Fürnberg hatte eine Besitzung in Weinzierl, einige Meilen von Wien, und lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, den Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Kontrapunktisten) zu sich, um kleine Concerte zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponiren, das von diesen Kunstfreunden ausgeführt werden könnte. Haydn, damals ein Jüngling von 18 Jahren, nahm den für ihn so schmeichelhaften Antrag an und machte — wenn auch befangen und ängstlich — einen Versuch. Er wählte das heitere Thema:

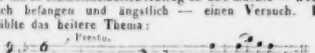

und bald war die Aufgabe vollendet. So entstand im Jahre 1750 das erste Quartett Joseph Haydn's, und die-

ser zufälligen Aufforderung hat die Kunstwelt dreiundachtzig Werke in dieser Gattung zu verdanken, welche als klassisch anerkannt sind und die ein jeder Kenner eben so kunstreich wie geistreich findet. Nenne man es auch immerhin Enthusiasmus und Uebertreibung, wie ein Cartier auszurufen: „Wenn Gott mit den Menschen reden wollte, so würde er sich Haydns Musik bedienen“ —; dem einzigen *Mozart* kann man nicht widersprechen, der offen und ehrlich gestand: „ich habe von Haydn erst gelernt, wie man Quartetts schreiben muss.“ Diese Muster in sauberer Partitur dem Künstler in die Hände zu geben, damit er sich täglich daran erfreue und reichen Gewinn daraus schöpfe, ist höchst dankenswerth. Geniesse und studire ein Jeder sie recht durch und durch, dann erst versuche er selbst seine Schwingen und eile dem schönen Vorbilde nach! —

Wie sauber und sorgfältig die Ausgabe der Quartette ausgestattet ist, wurde bei der Anzeige der schon erschienenen Lieferungen in d. Bl. rühmend kund gethan. Schliesslich sei nur noch erwähnt, dass beide Quartette in der Stimmenausgabe — Leipzig, bei Peters — sich in dem 11. und 23. Heft unter No. 1 u. 2 vorfinden.

C. F. Becker.

Les Eglantines. Trois Morceaux sur des chansons de *Reissiger* et *Fr. Schubert*, pour Flute et Pianoforte concertantes, composés etc. par *A. B. Fürstenau*. Oeuvre 135. Dresde, C. F. Meser.

Eglantinen sind bekanntlich wilde Heckenrosen. Hat der Verfasser vorliegender drei Stücke mit diesem Titel sagen wollen: die Motive von Reissiger und Schubert sind die Rosen, und meine Bearbeitung derselben ist die wilde Hecke?

Nein, seine Absicht ging tiefer.

In dem ersten Stück: Introduction et Rondino sur des motifs de *Reissiger*, fängt die erste Melodie dieses fruchtbaren Komponisten, „dem Geliebten“ überschrieben, genau so an, wie das allbekannte: „Pflücket die Rosen, weil noch das Lämpchen glüht.“

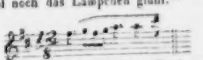

Man begreift leicht, dass der Titel wegen dieser Melodie gewählt worden ist, als feine Einladung, diese Rosen zu pflücken, ehe das Lämpchen verglüht.

Herr *Fürstenau* muss ein Publikum haben, denn diese Eglantinen sind sein 135. Werk; und seine Werke müssen Reize besitzen, sonst hätte er kein Publikum.

Chacun a son gout. So lange die Welt stehen bleibt, wird dieser Ausspruch eine Wahrheit bleiben, und so lange dieser Ausspruch eine Wahrheit bleibt, ist auch die Kritik ein armseliges Ding. — Es wäre Schade, wenn irgend ein Leser, für den diese Anzeige bestimmt ist, unsere Worte in zu schwarzem Sinn nähme, und sich von den Eglantinen zurückschrecken liesse. Sie sind Modewaare, aber darunter welche von der besten Sorte. Die Partie der Flöte ist recht dankbar, ohne zu grosse Ansprüche an Fertigkeit zu machen, was nicht allen Fürstenau'schen Kompositionen für dies Instrument nachgesagt werden kann, da er es bekanntlich liebt, seine Fertigkeit darauf in schweren Tonarten vielen Anderen zuzutrauen. Die Klavierpartie tritt weniger interessant hervor — er ist eben kein Klavierspieler.

No. 1, obiges Rondino, ist anspruchslos geformt; auch No. 2, Fantaisie sur des motifs de Reissiger, hält sich in bescheidenen Schranken. No. 3 dagegen will sich bis zu einer Pièce dramatique sur des motifs de F. Schubert erheben, durch abwechselnde Bearbeitung der Wetterfahne und des Hanflings Liebesbewerbung! So weit aber reicht des Verfassers Kompositionsgenie nicht. Dazu gehörte ein tieferes Studium tieferer Tonwerke, deren Bildungsmaximen ihm verschlossen geblieben sind. Eine bekannte hübsche Melodie hergenommen, eine kleine Passage dazwischen geworfen, mitunter eine thematische Anspielung, die Melodie in verschiedenen Tonarten wiederholt, das ist die Aesthetik des Herrn Fürstenau, und darüber wollte er nicht hinaus. Und warum sich auch weiter anstrengen, wenn man es damit bis zu Op. 135 bringen kann?

Von Modulationen wie in No. 2, Seite 1, letzte Zeile, oder von Verstössen gegen den reinen Satz u. s. w. wollen wir nicht reden. Die, welche die Eglantinen kaufen, hören solche Kleinigkeiten nicht, und die, welche sie hören würden, kaufen die Eglantinen nicht. 13.

Huit Duos religieux, contenant des Chorales et des Imitations pour deux Voelles, composés par *F. Dotzauer*. Op. 161. Leipzig, chez Frederic Hofmeister. (Preis 22½ Ngr.)

Jedes dieser Duetten gibt zuerst einen Choral, meist in Doppelgriffen für beide Instrumente gesetzt, und interessant harmonisirt. Sämmtliche Choräle machen durch die zweckmässig gewählten Lagen der Akkorde und die dadurch entstehenden drei- und vierstimmigen vollen gezogenen Klänge der Voelle eine sehr angenehme Wirkung. Auf jeden Choral folgt ein aus freien Nachahmungen gewebter, reingeführter, zweistimmiger Satz. In jedem Satze tritt die Nachahmung auf einem andern Intervall ein, als: im Einklang, der Sekunde, Terz u. s. w. bis zur Oktave.

Die Vorzüge dieser kleinen Duette sind mannigfacher Art.

Sie sind erstens sehr leicht, und also Anfängern und Dilettanten zugänglich. Bekanntlich gibt es aber für das Vcello keinen Ueberfluss an leichten Kompositionen. Es liegt zweitens ein besonders glückliches instruktives Element für Weckung und Ausbildung des Taktgefühls darin, einmal dadurch, dass jeder Satz wenige einfache Figuren festhält, und sodann durch die Nachahmungsform. In dieser Hinsicht sind sie Lehrern ganz besonders zu empfehlen. Wenn diese nämlich die zweite Stimme spielen, welche mit dem Nachahmungsmotive anhebt, so brauchen die Schüler nur aufmerksam zu folgen, um gleichsam von der Hand des Lehrers geführt, sicher im Takte gehen zu lernen. — Die Duetten sind drittens als Kompositionen ernsterer Gattung interessant, und dadurch

geeignet, den Sinn des Anfängers für gediegene Musik zu wecken. Endlich können sie, eben weil sie interessant komponirt, selbst den geübteren und geübtesten Spielern, ja Kennern einen angenehmen Genuss gewähren.

Möchten doch recht viele Kompositionen für alle möglichen Instrumente und in allen möglichen Formen nach den zwei Hauptmaximen dieser Duetten geschrieben werden, nämlich: leicht und mit einem geistigen Element befruchtet. Wer recht klar die Dringlichkeit dieses Wunsches einsehen will, der lese die gediegene Vorlesung des verdienten Dr. *C. A. Koferstein*: Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1841.

In Hinsicht auf den instruktiven Zweck dieser Duetten wäre zu wünschen, dass der Komponist sich namentlich in dem $^3_4$-Satz, No. 3, schärfer an die rhythmische Eintheilung der Figuren gehalten hätte. Takte wie:

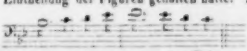

u. s. w.

gehören streng genommen dem $^6_4$-Takt an, und können den Anfänger leicht in der Accentuirung irre machen. 13.

Collection complète des Oeuvres choisies pour Guitare, composées par *M. A. Zani de Ferranti*, Guitariste du Roi des Belges. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott.

Von dieser Sammlung liegen uns Cah. 5, 6, 7 und 8 vor. — Wenn Herr Zani de Ferranti spielen kann, was er hingeschrieben, so muss er unter die ausgezeichnetsten Virtuosen auf diesem magern Instrumente gezählt werden, denn seine Kompositionen dafür sind sehr schwer. In dieser Hinsicht sollte man meinen, müsste den Verlegern bange für den Absatz werden, denn viele Zani de Ferranti's gibt es gewiss in der ganzen Welt nicht. Indessen mögen die Stücke als Studien Manchen reizen, und diejenigen darunter, welche nach höherer Fertigkeit auf der Guitarre ringen und die nöthige Beharrlichkeit dazu besitzen, kann das Studium derselben sehr fördern. Als Komposition betrachtet, sind sie, wenn man die Beschränktheit des Instruments kennt, auch nicht zu verachten, obgleich ein besonderer ästhetischer Werth ihnen nicht zugesprochen werden kann.

Cah. 5 enthält: Fantaisie variée sur le Carneval de Venice. Dieser Titel will sagen: Introduktion aus einem ganz kurzen Allegro agitato bestehend, an das sich ein Adagio non troppo schliesst, welches in ein più mosso übergeht. Dann kommt ein Thema, Andantino, mit fünf Variationen und einem Finale. Die Introduktion geht aus Edur, und bringt nur eine kleine Ausweichung in die Dominante. In derselben Tonart ist das Thema, sind alle Variationen und ist endlich auch das Finale gesetzt. Bemerkt man, dass die Harmoniefolge in dem Andantino nur zwischen dem tonischen Dreiklang und dem Dominantenakkord wechseln, und dass auch alle Variationen, so wie das Finale mit höchst geringer Ausnahme dieselbe Harmoniefolge beibehalten, so wird klar, dass die Monotonie in dieser Hinsicht nicht weiter getrieben werden kann. An diesem Mangel harmonischer Mannigfaltigkeit indessen ist hier nur die unglückliche Wahl des Thema's Schuld, und nicht die Unbeholfenheit des Komponisten; das beweisen die anderen Hefte, in denen der harmonische Theil sehr reich, zuweilen sogar überreich bedacht hervortritt. Nicht allein in dieser Hinsicht, sondern auch was Erfindung und Formung betrifft, sind die drei anderen Cah. 6, 7, 8, interessanter. 13.

Nachrichten.

Dresden, den 27. Januar. Die tiefe Trauer verhinderte das Auftreten mehrerer Virtuosen, die unsere Stadt besuchten, am Hofe. In der Stadt hatten die trefflichen Quartette unter *Lipinski's* Leitung nicht nur den besten Fortgang, sondern als der Cyclus beendigt war, erschien sogar in einem öffentlichen vielgelesenen Blatte eine Bitte um Fortsetzung dieser Unterhaltungen — gewiss ein vortheilhafter Beweis für den guten Geschmack des Publikums. Herr Concertmeister *Lipinski* kündigte hierauf eine Quartettakademie an. Bis jetzt hörten wir nur die Arbeiten der bekannten Heroen *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* — bisweilen eins von *Onslow* oder *Reissiger*. Sollte man aber auch nicht noch hier bisweilen weiter um sich greifen — wäre es auch nur des Vergleichs wegen und z. B. *Krommer*, der mitunter Treffliches geleistet, und von den Neuesten *Mendelssohn* und *Veit* zu Gehör bringen? Im Theater gab man mehreres treffliche Aeltere, was aber immer neu bleibt, Euryanthe, Don Giovanni u. a. Das neueste für unsere Bühne war *Halevy's* Guitarrenspieler, der am 21. Januar zum erstenmale, und seitdem öfter über die Bretter ging. Die Musik zeigt von Anfang bis zu Ende unnatürliche Bizarrerie, unaufhörliches Springen von einem Gedanken zum andern, ohne Plan, ohne Festhalten, ohne Durchführung, dazu die wunderlichste Verzerrung des Rhythmus durch Synkopen, so dass man nie weiss, in welchem Takte man ist und ob Sänger oder Orchester irren. Wenn dieser Geschmack herrschend wird, so ist der völlige Verfall des guten vorauszusagen. Dabei fehlt es nicht an Reminiscenzen, so ist z. B. die Sopranarie mit obligater Klarinette eine verunglückte Nachahmung der Arie mit Basskarinette aus den Hugenotten und die öfters

der Klarinette gränzen an's Lächerliche. Die Musik, die schwer zu lernen sein muss, war sehr gut einstudirt, der Beifall mässig und dieser unverdient und unerklärlich. Für die nächste Woche wird *Mercadante's* Gabriele di Vergy — hier neu — vorbereitet. Sie soll, wie sich denken lässt, ganz à la Rossini sein. Als ich vor zwanzig Jahren *Mercadante's* zweite Oper Costanza e Violenza in Neapel hörte, versprach er seinen eigenen Weg zu gehen und erregte Erwartungen, die er seitdem nicht befriedigt hat. Von der *Reissiger*'schen

neuen Oper Adele de Foix kann ich nichts sagen, da ich verhindert ward, Hauptprobe oder Aufführung zu hören. Sie ist übrigens mehrmal gegeben worden.

Nachträglich erwähne ich noch des Herrn Kammermusikus *Kotte* Concert, am 20. Januar. Er ist bekanntlich ein trefflicher Klarinettist. Die Wahl der Stücke war glücklich. Erster Theil. Ouverture zu *Reissiger's* Nero. Dieser Komponist kann nichts ganz Gehaltloses liefern, wie auch dieser Satz bewies, der übrigens doch eine frühere Arbeit schien. Duett aus Cosi fan tutte, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient* und Fräul. *Wüst*. Ein bekannter schöner Satz. Concertino capricciosso für Klarinette von *Ivan Müller*. Trefflich gespielt. Ernste Lieder von *F. Schubert*, vorgetragen von Mad. *Schröder-Devrient*. Adagio für A-Klarinette von *Mozart* — herrlich, so Komposition als Ausführung. Zweiter Theil. Der Kreuzfahrer — von *Reissiger* komponirt, sehr brav vorgetragen von *Tichatscheck*. Septett von *Beethoven*. Dieses Unsterbliche unsterbliches Werk ward meisterhaft gegeben. Herr KM. *Winterstein* spielte auf einer neuen Geige von *Schick* von ausgezeichneter Fülle und Schönheit des Tons. Lieder heitern Inhalts von *K. M. v. Weber* und *Fr. Schubert*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. Introduktion und Variationen von *Reissiger* für die Klarinette. Schwer, aber brillant und angenehm. *K. B. v. Militz.*

Berlin. *Franz Liszt*, seit Jahren hier vergeblich ersehnt, weilt seit Ende December in unserer Residenz und findet hier, wie es nicht anders möglich ist, eine so allgemeine und enthusiastische Aufnahme, dass der berühmte, geniale Tonkünstler — den wir nicht blos als Pianist bezeichnen mögen — bereits drei überaus zahlreich besuchte Concerte im Saale der Sing-Akademie zu dem hier ungewöhnlichen Eintrittspreise von 2 Thlr. für den numerirten Sitz, und 1 Thlr. für die übrigen Plätze gegeben, und dennoch die Erwartungen nach wiederholtem Genusse seines einzigen Pianofortespieles immer nur noch höher gespannt hat.

Die beiden ersten Concerte füllte *Liszt* ganz allein, ohne jede Beihülfe, auf das Anziehendste durch Wahl und Vortrag, auf einem *Erard*'schen Flügel und Kölner Piano von *Eck* abwechselnd. Bewunderung, Staunen und die lebhafteste Theilnahme erregend, aus. Wie *Liszt* spielt, ist Ihnen und wohl den meisten Lesern d. Z. zur Genüge bekannt. Deshalb theile ich nur in Kürzem mit, was der Zauberkünstler zu seinen geist- und gemüthvollen, jedoch die Phantasie und Nerven ungemein aufregenden Vorträgen mit feinstem Geschmack gewählt hatte.

Erstes Concert. Die von *Liszt* für das Pianoforte in völlig symphonischer Weise nicht arrangirte, sondern umgeschaffene Ouverture zu *Rossini's* „Wilhelm Tell" setzte die Unterhaltung ein, und liess bereits ahnen, welche staunenswürdige Kraft und technische Fertigkeit der Virtuose mit geistiger Potenz, leidenschaftlichem Feuer und milder Zartheit vereinigt. Nie überschreitet *Liszt* die Grenze schöner Kunst, auch im kühnsten Fluge excentrischer Phantasie. Das Andante (Finale) aus Lucia di Lammermoor wurde durch zufälliges Springen einer Bassaite früher beendet. In der grossen Phantasie auf Motive aus „Robert der Teufel" aber erschöpfte *Liszt* fast alle Mittel seiner auf's Höchste gesteigerten Kunst. Diese Oktaven-, Decimenläufe, seine chromatischen Rouladen, seine verwegensten Sprünge, Doppeltriller u. s. w. muss man hören und sehn, um zu glauben, dass ein Spieler dies Alles allein leistet! — Auch brach nach diesem, auch harmonisch kunstreich behandelten Musikstücke ein kaum endender Sturm des Beifalls aus, der dem Künstler bis in das Vorzimmer folgte. Der König von Preussen, der Graf von Nassau und der grösste Theil des königlichen Hofes wohnte diesem Concerte bei. —

Gleichsam als Beruhigung der aufgeregten Gemüther und zur eignen Erholung trug nun der unermüdliche Künstler *Beethoven's* reizende „Adelaide" mit der seelenvollsten Innigkeit (bis auf einige Zusätze am Schlusse) ganz einfach vor, und spielte dann die chromatische Fantasie und Fuge von *J. S. Bach* mit der grössten Klarheit und dem ernsten Styl angemessen, die Motive trefflich hervorhebend. *Schubert's* „Erlkönig" erregte einen solchen Enthusiasmus, dass *Liszt* genöthigt war, diese, sowohl in den Oktaven-Sextolen der linken Hand, als in den melodischen Cantilenen meisterhaft ausgeführte Ballade zu wiederholen. Den Beschluss machte der unbegreiflich schwere, im rapidesten Zeitmasse durchgestürmte Galop chromatique. — Am Neujahrstage gab *Liszt* sein zweites, noch weit zahlreicher besuchtes Concert. Wir hörten darin *Beethoven's* tief gefühlte Cis moll-Sonate quasi Fantasia, das Adagio acht elegisch und ungeschmückt, das liebliche Scherzo romantisch duftig, das Finale im stürmischen Fluge und dennoch deutlich, geistvoll und in so origineller Weise vorgetragen, wie solche nur *Liszt* auffassen und im Geiste der Tondichtung wiedergeben kann. Einiges tempo rubato und Uebermass der Schnelligkeit lässt man sich von diesem Virtuosen gern gefallen, der den Kern der Komposition aufzufinden versteht. In den „Reminiscences des Huguenots" leistete *Liszt* in eminenter Fertigkeit und Kraftausdauer Unglaubliches. Dennoch sprach am Allgemeinsten die anmuthgleichste Vortragsweise an, mit welcher *K. M. v. Weber's* gezierte und feurige „Aufforderung zum Tanz" vorgetragen und auf stürmisches Verlangen (durch unaufhörliches Applaudissement ausgedrückt) in freier Improvisation auf das consequent festgehaltene und reizend umspielte Haupt-Thema ausgeführt wurde. Wahrlich, *Liszt* müsste, bei seinem Reichthum an Erfindungskraft und der ihm eignen harmonischen Kenntniss, über freie Phantasien vortragen! — Die mit höchster Klarheit vorgetragene Fuge in E moll von *Handel*, wie das damit verbundene melodische Thema mit Variationen (aus den Suiten) kontrastirte durch seinen Styl mit dem vorhergegangenen Musikstück auf das Wirksamste, indem zugleich der Beweis gegeben wurde, dass diesem Künstler keine Musikgattung fremd ist, und er sich in jedem Tongebiet frei und genial bewegt.

Ein liebliches Kleeblatt bildeten drei zusammengereihete Pianofortestücke: *Rossini's* Tarantella (im rapi-

desten Tempo durchgeführt), *Chopin's* Mazurka, und die Polacca aus *Bellini's* „Puritanern."

Liszt's grandioser „Ungarischer Marsch" sollte das Concert schliessen, allein das enthusiasmirte, glänzende Publikum entliess den Virtuosen nicht eher, bis er auch noch *Schubert's* „Erlkönig" mit gleicher Vehemenz und Präcision vortrug, obgleich *Liszt* den Tag über unwohl gewesen, und noch sehr geschwächt im Concert erschienen war.

Das dritte Concert am 5. v. M. zeichnete sich besonders dadurch aus, dass *Liszt* das klassische Septett von *Hummel* mit Begleitung auf eine Weise ausführte, wie solches wohl noch von keinem andern Pianisten gehört ward. Das erste Allegro, wie das anziehende Scherzo trug *Liszt* mit der höchsten Präcision und Rapidität, ganz im grossartigen Styl und mit der Gemüthlichkeit und Eleganz vor, welche in der trefflichen Komposition vorwaltet. Leider war nur der Kölner Flügel für die Adlerschwingen des begeisterten Spielers nicht ausreichend. Zwei Hämmer waren beschädigt; dennoch führte der zuversichtliche Künstler noch das melodische Andante und den überaus feurigen Schlusssatz mit bewundernswerther Energie und tiefer Empfindung ganz gelungen durch. Die Begleitung schloss sich dem Pianisten auf das Sorgfältigste an, was bei *Liszt's* Vortragsweise keine leichte Aufgabe war. Die Herren Gebrüder *Ganz* hatten die Viola- und Violoncellpartien übernommen, die Hornbegleitung wurde mit schönem Ton vom Hrn. KM. *Schuncke* vorgetragen, überhaupt ein Ensemble von ungemeiner Wirkung erreicht. Einem italienischen Sänger, Herrn Pantaleone, begleitete *Liszt* eine Kavatine von Pacini. Die Stimme dieses Tenoristen ist nur schwach, jedoch angenehm, und das Falsett in der Höhe wohl ausgebildet. Der Sänger fand verdienten Beifall. — Auf dem schwer zu spielenden, doch tonvollen, englischen Flügel der Singakademie trug nun der Concertgeber die beiden schönen Lieder von *Fr. Schubert*: „Ständchen" und „Ave Maria" mit unbeschreiblichem Schmelz und dem gefühltesten Ausdruck, ganz dem romantischen Charakter entsprechend, vor. Zur Abwechselung wurde hierauf ein vierstimmiges „Rheinweinlied" von *Liszt's* Komposition, welche ganz dem Ton des patriotischen Gedichts entsprach, von den Herren *Mantius*, *Bader*, *Zschiesche* und *Bütticher* kräftig vorgetragen. Eine Fuge mit Pedal von *Joh. Seb. Bach* spielte *Liszt*, und zwar die beiden Manualstimmen meistens mit der rechten, die dritte Pedalstimme mit der linken Hand, ohne Gebrauch eines wirklichen Pedals, mit einer Sauberkeit und Klarheit, die nichts zu wünschen übrig, nur die immense Fertigkeit des Spielers in noch höherm Grade bewundern liess. *Liszt's* Bravourwalzer sollte den Schluss dieses, von dem königlichen Hofe und mindestens 800 Zuhörern besuchten Concertes machen — allein sein Spiel riss zu solchem Enthusiasmus hin, dass noch viele Begehren laut ausgesprochen wurden, welche der unermüdlich gefällige Virtuose endlich dadurch übertraf, dass er nach zweistündiger Anstrengung, noch die verlangte, grosse Phantasie auf Themata aus *Meyerbeer's* „Robert le Diable," in des berühmten Komponisten Anwesenheit, mit das Vehementeste und Zarteste, man könnte es bezeichnen, mit dämonischer Gewalt (die Valse infernale) und höchster Anmuth im schärfsten Kontrast, die kombinirten Themen und entsetzlich schweren Doppel-Oktavenläufe mit einer Sicherheit hören liess, die das „Nil admirari" bei *Liszt* schon längst unanwendbar gelassen hat.

Am Sonntage, den 9. d., gibt *Liszt* sein viertes Concert ohne alle Beihülfe, die Begleitung eines Pianoforte-Quartett's von dem verewigten Prinzen *Louis Ferdinand* von Preussen ausgenommen, zum Besten des Bombaues zu Köln. Ausserdem füllen das Programm aus: „Reminiscences de Don Juan". Momente capricieux von *h. M. v. Weber*, Etudes von *Moscheles* und *Chopin*, Praeludium und Fuge in A moll mit Pedal, von *Joh. Seb. Bach*. Zuletzt „Hexameron." Hierüber das Nähere künftig. — Am 10. d. M. findet im Concertsaale des k. Schauspielhauses eine grosse Aufführung des Oratoriums Paulus, unter Leitung des Komponisten, Kapellmeister, Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy*, unter Mitwirkung der Damen *Hähnel* und *Tuczeck* (welche Letztere nunmehr auch Mitglied der k. Oper geworden ist), wie der Herren *Bader*, *Büttcher* und *Mantius* und der k. Kapelle, zu wohlthätigem Zwecke, Statt. Die Chöre werden von einzelnen Mitgliedern der Singakademie und andern Gesangdilettanten gesungen werden. — Auch die Singakademie hat dasselbe Oratorium zur Aufführung im Februar d. J. angesetzt. — Der Decemberbericht erfolgt nächstens.

Oldenburg, im December 1841. Nächst dem blinden Flötisten *Boege* und dessen Töchtern, von denen vorzüglich die ältere sich durch einen schönen starken Ton (auf der Flöte) auszeichnet, verdient Herr *Jerome Gulomy* aus Petersburg, ein tüchtiger Virtuos auf der Violine, die ehrenvollste Erwähnung. Er wurde in seinen beiden Soiréen mit besonderer Auszeichnung behandelt. Eine lebendige Frische und Keckheit in seinem energischen Spiel lässt den Zuhörer einige kleine in Genauigkeit der Ausführung zweifelhafte Stellen gern übersehen. *Mendelssohn's* Oktett, von Dilettanten ausgeführt, gewährte leider nicht den erwarteten Genuss, weil die Kräfte der Vortragenden nicht ausreichten. — Unser Landsmann, Herr *Remmer*, gab ein Concert zum Besten der Kinder-Verwahrschule, und zeigte sich als einen der ersten Violinvirtuosen der neuern französischen Schule. Sein Ton ist höchst angenehm und weich, er überwindet die grössten Schwierigkeiten leicht und spielend, und sein Staccato ist so ausgezeichnet, als man es nur hören kann. Er ist auf einer Kunstreise durch Deutschland, und wird gewiss überall die Anerkennung finden, die ihm in Berlin, Amsterdam und Petersburg wurde. *Mendelssohn's* 42. Psalm „Wie der Hirsch" hätte wohl eine sorgfältigere Ausführung verdient. Der Pianist Herr *Belcke* entsprach nicht ganz unsern Erwartungen. Er geht durch Holland nach Paris. — Herrn Prof. *Pott's* Concerte haben begonnen. Die Ouverture von *Beethoven* zu Egmont wurde nicht mit der gewohnten Präcision ausgeführt. Hr. Prof. *Pott*, dieser vortreffliche Violinvirtuos aus der ältern Schule, spielte die von ihm komponirten Concertvariationen „Souvenir

wurde sie zu voll, bewegte sich zu schwerfällig, und Manches blieb gar sitzen; nun sahe ich mir die italienischen Bagatellen von Cimarosa, Paisiello, Martin u. a. näher an — Es ist ja gar nichts! sagte ich, suchte es nachzumachen, brachte auch Etwas zu Stande, das ähnlich aussahe: aber, Gott sey es geklagt, es klang nicht so. Ob auch das wirklich, oder nur Verwöhnung und Einbildung ist, weiss ich nicht. Ich liess es liegen. Aber mit Balladen ging es leidlicher, in Worten und Musik, und mit Liedern noch besser, seitdem ich, nach Francesko's Rathe, alles zu vergessen gesucht habe, was ich zu hören gewohnt war. So wie die Idee eines solchen Stücks in mir erwacht, ist die Musik da; ja, es stellt sich mir auch kein Metrum, sogar kein Bild, als in Beziehung auf Musik dar. Was ich denke und sehe, höre ich auch; und was ich da höre, schreibe ich schnell nieder. Wenn ich dann in kälterer Stunde dies ansehe, so kommt es mir selber wunderlich vor; meine Schulweisheit regt sich wohl auch gegen manche ungebräuchliche Nachbildung der Sylbenmasse und Rhythmen, (ich habe wirklich neue Takteintheilungen erfunden, oder vielmehr von den gebräuchlichen mehrere in Einem Satze wechseln lassen müssen) gegen unvermittelte, schroffe Wege der Harmonie, wie wir sie in den ältesten Kirchenliedern haben: aber wenn ich es nun singe und spiele, finde ichs recht, lasse mir das Beschneiden und Aufstutzen nicht zu, und (lache mich aus!) muss mich zuweilen selber wundern, woher mir diese oder jene fremde Wendung der Melodie und Harmonie gekommen, da ich ja nie etwas Aehnliches gehört habe und auch nicht überall mir Rechenschaft ablegen kann, warum ich das so, und nicht anders gemacht habe. Ich will es versuchen und Einige, ohne den Verfasser zu verrathen, unter jene für Lauren gesammleten werfen. Ob ihr wohl Eins gefallen wird? Ob sie wohl Eins in Musik setzte und singe? und gern singe?

Der Alte ist wie gepanzert in einen Schuppenharnisch von Magnet. Er selbst ist feurig, tief und herzlich; aber alles, was er äussert, ohne dass es ihm entwischt, ist so hart, so schwer, so kalt, so zugleich anziehend und abstossend! Ich ehre ihn, ich vertraue ihm, ich bin so gern um ihn und geize nach jedem freundlichen Blick, und bin wunderfroh, wenn er mir etwa einmal die Hand drückt: und doch kann ich die Scheu vor ihm nicht wegbringen und kein Herz zu ihm fassen. Wie tyrannisch warf er neulich eine heftige, giftige Rede der guten Laura hin, um eine armselige Kleinigkeit, worin sie es versehen hatte! Sie schwieg und wollte gehen. Der Despot befahl ihr: Bleib! und blickte noch lange seitwärts, indem er mit abscheulicher Ruhe über — Gott weiss was, zu mir sprach, nach ihren Augen, ob sie trocken blieben. Sie wagte es nicht, sich die Wohlthat der Thränen zu gönnen. Ich zitterte, es krampfte mich innerlich, und ich vermochte einige Tage nicht, in sein Haus zu treten.

Die Aehnlichkeit seiner Bildung mit einer gewissen, mir noch immer unerklärlichen im Hintergrunde meiner Erinnerung, ist wohl nur Täuschung gewesen. Es ist mir, als habe sich einer jener mir vormals auffallenden Züge nach dem andern aus seinem Gesicht und ganzen Wesen verlohren; und ich glaube nicht, dass der öftere Umgang mich nur täuscht — wie etwa bey Brüdern, die sich täglich sehen, und wohl einzelne, unbedeutende Verschiedenheiten, aber nicht das im Ganzen Aehnliche ihrer Bildungen erkennen. Jedoch etwas Anderes hat mich heute wieder erschreckt, und ist das Zufall, so spielt dieser wahrlich grausam mit mir. Ich war allein mit ihm. Er hatte mich auf Mancherley in der Messe von Feo, die ich morgen bey der Fürstin-Mutter hören soll, aufmerksam gemacht. Ich weiss nicht, wie es kam, ich konnte die Kombinationen der Harmonie heute nicht so übersehen,

de Vienne" benannt, und erntete ausserordentlichen Beifall, den Komposition und Vortrag verdienten. — *Lachner's* zweite Symphonie wurde sehr gut gegeben und erhielt grossen Beifall. Eine Ouverture von *Moscheles* hat mehrere Stellen mit schönen Instrumentaleffekten, macht aber im Ganzen keinen besondern Eindruck. — Herr *Weise*, Kapellmusikus, trug ein Müller'sches Concert auf dem Kontrabass vor und erhielt grossen Beifall, den er mit vollem Rechte für seinen Vortrag auf dem so schwierigen und für Concert so wenig geeigneten Instrumente verdiente. Die Kammermusiker Herren *Franzen* und *Schröter* (Violine und Horn) erhielten ebenfalls reichen Beifall. *Beethoven's* zweite Symphonie (D dur) wurde, wie immer, vortrefflich ausgeführt und freudig aufgenommen. Im dritten Concert hörten wir *Mendelssohn's* herrliche Ouverture zur Fingalshöhle mit höchster Genauigkeit ausgeführt. Herr Prof. *Pott* erwarb sich durch den Vortrag eines Concerts von Lipinski wahre Bewunderung. Herr Kammermusikus *Grasse* bewies durch den Vortrag einer Fantasie für Violoncell von Kummer, dass er seit Kurzem bedeutende Fortschritte gemacht habe; doch liess sein Spiel, in dem er es zu sehr auf Effekte anzulegen scheint, in Reinheit und Reinlichkeit hier und da Manches zu wünschen übrig. Warum aber ist nur bei Herrn *Pott's* Vorträgen die Begleitung so vollständig und gut, und sonst mangelhaft? Herr *Weitgass*, Mitglied des Theaters, sang die Arie des Max aus dem Freischütz recht brav. *Spohr's* fünfte Symphonie wurde würdig ausgeführt und mit gerechtem Beifall aufgenommen. — Musik im Theater ausser der Zwischenaktsmusik gibt es nicht, man müsste denn „den Verschwender," „die beiden Nachtwandler," Sänger und Schneider u. dgl. dafür nehmen wollen. Warum aber die Direktion nicht wenigstens die eben ihr zu Gebote stehenden Mittel benutzt, um zuweilen ein Singspiel oder eine leichte Oper zu geben, ist schwer zu begreifen, da es wohl allgemeiner Wunsch ist, und die Kasse sich gut dabei befinden würde.

Weimar, im Januar 1842. — In den vier letzten Monaten des J. 1841 gab das grossh. Hoftheater folgende Vorstellungen von Opern u. s. w.: „Postillon von Lonjumeau," 2 Mal; „Richard Löwenherz" (von *Gretry*), 2 Mal; „Stumme von Portici;" „Weisse Dame," 2 Mal; „Barbier von Sevilla;" „Norma;" „Otello;" „Romeo und Julie;" „Wasserträger," 2 Mal; „Armida," 2 Mal; „Schweizerfamilie," 2 Mal; „Doktor und Apotheker;" „Reisende Student;" „Neue Sonntagskind;" „Testament eines Schauspielers," 2 Mal; „Beiden Galeerensklaven;" „Wallenstein's Lager."

Neu war blos das Testament eines Schauspielers. Dass es 2 Mal gegeben wurde, ist zwar etwas verwunderlich, doch nun, da es einmal überstanden ist, erfreulich; denn nun kommt es nicht wieder. Das Machwerk ist ausgezeichnet erbärmlich.

In den Opern Otello, Romeo und Julie, Barbier von Sevilla hörten wir die berühmte Sängerin Fräul. *Sabina Heinefetter*. In Otello und Norma erhielt sie grossen und verdienten Beifall, und als Romeo imponirte sie durch ihr wahrhaft männliches Wesen und durch eine Art des Vortrags, die Alles auf die Spitze stellt, von Vielen daher für südliches Feuer angenommen und reichlich applaudirt wurde. Die Wenigen, die solche Weise für Uebertreibung und Unnatur halten, entscheiden nicht, da sie ruhig und still sind. Dass aber Rosine im Barbier von Sevilla der Fräul. *Heinefetter* weder im Spiel, noch im Gesang recht wohl stehe, darüber war man allgemein einig.

In Norma und in Romeo und Julie sang mit Fräul. *Heinefetter* noch ein anderes Gastfräul. *Lange*, die kurz darauf noch die Emmeline in der Schweizerfamilie gab. Sie erfreute sich in allen Darstellungen eines wohlverdienten Beifalls, ungeachtet in den beiden Opern Norma und Romeo und Julie zu fürchten war, dass ihre berühmte Nebenbuhlerin das höhere Interesse in Anspruch nehmen würde. Fräul. *Lange* besitzt eine sehr gute Stimme, hat tüchtige Schule (zwei Jahre in Mailand) gemacht, und ist sehr musikalisch; als Schauspielerin ist sie, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch recht brav, und wird es bei ihrem regen Streben nach Vollendung immer mehr werden. Wir wünschen, dass sie bald an einem grössern Theater ein Engagement finden möge, wo ihr Gelegenheit geboten werde, ihr schönes Talent weiter auszubilden. — Herr *Gustav Häser*, zweiter Sohn des hiesigen Hofchordirektors *A. F. Häser*, Mitglied des grossh. oldenb. Hoftheaters, gab als Gast den Christian Schnell in den Vertrauten, Marquis Posa in Don Karlos und den reisenden Studenten, und erwarb sich allgemeinen Beifall. In der letztgenannten Rolle (die andern beiden gehören nicht hieher) war er der ächte, fidele Bruder Studio, ohne, wie meist geschieht, an das Gemeine und Rohe zu streifen — und sang seine Lieder sehr gut und mit gemüthlichem Ausdruck.

Unser sonstiger erster Tenorist, Herr *Knaust*, der seit 3½ Jahren nicht mehr singen konnte, ist erst jetzt pensionirt worden. Dass die Direktion so sehr lange mit dem armen Manne Geduld hatte, ihm drei Jahre lang seinen vollen Gehalt liess, und ihn nur dann erst pensionirte, als jede Hoffnung, dass er wieder öffentlich auftreten könne, verschwunden war, ist nicht genug zu rühmen. Ein ähnliches humanes, edles Verfahren möchte in der Geschichte, selbst der grössten Theater, wohl nicht eben oft vorkommen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Für das 4., 5. und 6. Abonnement-Concert in Rudolstadt wurden folgende neue Symphonieen bestimmt: von R. Schumann, von Fr. Müller (bereits im vorigen Jahre in Rudolstadt bei G. Müller gestochen) und von A. G. Ritter in Erfurt.

Am 9. Januar gab *Liszt* in Berlin ein Concert zum Besten des Kölner Dombaues, im Saale der Singakademie. Der Ertrag belief sich auf 1500 Thlr. Liszt will noch vier Konzerte in verschiedenen Hauptstädten zu demselben Zwecke geben.

In *Elberfeld* wird ein Theater erbaut, und zwar auf Actien. Der Voranschlag ist zu 40,000 Thlr. gemacht, eine Summe, welche durch Unterzeichnungen schon ziemlich gedeckt ist.

In *Langensalzawalbach* hat sich diesen Winter ein Gesangverein unter dem Namen Apollo gebildet, der jetzt 60 Mitglieder zählt und sich am Weihnachtstag zum ersten Male öffentlich hören liess. Der Verein leistet schon Bedeutendes. Dirigent ist Herr Maurer, ein in theoretischer und praktischer Hinsicht sehr tüchtiger Musiker.

Rossini's famoses Stabat mater ist in Paris durch die Künstler der italienischen Oper mit grossem Beifall aufgeführt worden. —

Während des vergangenen Jahres wurden in Paris aufgeführt fünf neue Opern an der Academie royal de musique (darunter ist jedoch Weber's Freischütz, eine lyrische Scene und ein Ballet mitgerechnet), drei neue Opern an der italienischen Oper, und zehn an Opera comique.

Auf seiner Rückreise aus Spanien nach Paris (von wo er jetzt bereits nach Italien abgereist ist) gab *Rubini* in Bayonne ein Concert zum Besten der Armen, dessen Ertrag sich auf 3000 Fr. belief.

Den in Paris erschienenen Albums für das Jahr 1842 (s. d. Bl. S. 20) sind noch beizufügen: Album des Lys et des Roses, dessen musikalischer Theil (eine Sammlung Romanzen) von einem achtzehnjährigen Mädchen, Octavie Romey, verfasst ist; das von Schlesinger zunächst für die Abonnenten seiner Revue et Gazette musicale herausgegebene Gesangsalbum, wozu, ausser Meyerbeer, Rossini, Donizetti, Halevy u. A. auch Proch seinen Beitrag geliefert hat. — Auch die Revue musicale belge in Brüssel hat ein Album mit 7 Liedern für eine Stimme, und einem Notturno für zwei Stimmen herausgegeben.

In Poitiers ist eine Musikschule mit unentgeltlichem Unterricht unter Leitung des Herrn August Bonseau errichtet worden, welche jüngst die ersten öffentlichen Proben ihrer Wirksamkeit in einem Concerte ablegte. Obwohl das Institut erst einige Monate besteht, sangen die Zöglinge doch Chöre von Händel, Sacchini, Gaulon, Cherubini, Wilhem mit allgemein anerkannter Trefflichkeit.

An die Stelle des verstorbenen Laporte als Direktor der italienischen Oper zu London ist Herr *Lumley* getreten, Kassirer der vorigen Verwaltung. Das Theater ist für die enorme Summe von 14,000 Pf. St. vermiethet (2000 Pf. mehr, als im früheren Kontrakte). Ausser den Damen Grisi und Persiani, den Herren Mario und Lablache sind, als neu für London, engagirt worden die Sängerin Molteni und die Sänger Santi, Gassier und Ronconi; wogegen Tamburini diesmal fehlt, er geht nach Italien. — Den 26. Februar werden die Vorstellungen eröffnet.

Das Prince's Theater zu London, auf dem voriges Jahr die deutsche Operngesellschaft spielte und dessen Herstellung gegen 60,000 Pf. St. gekostet hat, ist im Wege der Auction für 19,000 Pf. St. verkauft worden.

Gestorben ist der Kammermusikus *Bluemner* der Vater) zu Berlin, lange Jahre hindurch erster Klarinettist an der königlichen Kapelle und ausgezeichneter Virtuos auf diesem Instrumente.

Der Kapellmeister *Hering* zu Berlin wurde kürzlich für seine langjährigen Verdienste mit dem Preuss. rothen Adlerorden vierter Klasse beliehen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 9. bis 14. Februar d. J.

Baillot, P. Der erste Lehrmeister für angehende Violinspieler. Neuburg, Meerthy. 22½ Ngr.

Bertini, H., Prakt. Pianoforteschule. 24 pet. melodies p. le Pfte. Op. 101. Lv. 1. 2. 3. Ebend. à 10 Ngr.

Bibliothek classischer Opern f. d. Pfte. Erste Lieferung. d. Zauberflöte von Mozart. Ebend. 22½ Ngr.

Garcia, M., Die Kunst des Gesanges, Erster Theil. Franz. u. deutsch. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

Cramer, J. B., Prakt. Pianoforteschule. Neuburg, Meerthy. 20 Ngr.

Esser, H., Trio. Pfte. Violine et Violle. Op. 6. Mainz, Schott. 4 Fl. 48 Kr.

Jugend-Bibliothek, neueste musikal., f. Anfänger im Pianofortespiel. Lieferung 1—3. Neuburg, Meerthy. à 10 Ngr.

Geusler, C., Uebungsschule f. Organisten. 4te—8te Heft. Lpz., G. Schubert. à 7½ Ngr.

Hiller, F., Die Zerstörung Jerusalems. Orator. in Partitur. Op. 24. Leipzig, Kistner. 12 Thlr.

— Dasselbe die Orchesterstimmen. Ebend. 10 Thlr. 15 Ngr.

Ickels, Neuer Cölner Carnevalsmarsch f. d. Pfte. Cöln, Dunst. 7½ Sgr.

— Neues Cöln. Carnev.-Lied. Lachlust mit Pianoforte oder Guitarre. Ebend. 4 Sgr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Lobgesang. Sinfonie-Cantate für d. Pianoforte zu 4 Händen arr. Op. 52. Leipzig, Br. u. Härtel. 4 Thlr.

Moscheles, J., Romanzen p. le Pfte. Op. 104. Lpz., Kistner. 12 Ngr. — La même arr. à 4 mains. Ebend. 20 Ngr.

Rietz, J., Ouverture zu Herz und Leuchter für gr. Orchester. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 Thlr. 10 Ngr.

Schaeffler, J. C., Gesänge der Potsdamer Liedertafel für 4 Männerstimmen. 2te Heft. Potsdam, Horvath. 1 Thlr.

Schindler, A., Beethoven in Paris. Ein Nachtrag zu Beethovens Biographie. Münster, Aschendorff. 20 Ngr.

Strauss, J., Die Debutanten. Walzer, Op. 132. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. Flöte, f. Cornet à 20 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., f. d. Pfte im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Sperl-Polka. Op. 133. f. Orch. 1 Fl. 30 Kr., f. Viol. u. Pfte 20 Kr., f. Guit., f. Flöte à 15 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 30 Kr., zu 2 Händen 15 Kr. Ebend.

Wiesenecker, Caroline, Abendlied f. 2 Singst. m. Pfte. Braunschweig, Weinholtz. 6 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Musiker und Musikfreunde

können in allen Buch- und Musikhandlungen Probenummern der *Blätter für Musik* (bekanntlich das wohlfeilste und interessanteste musikal. Organ) der Jahrgang 1. Thlr. zur Ansicht erhalten. No. 1. enthält eine Aufforderung der Norddeutschen Musik-Vereine und Prennstitute, ferner eine Virtuosen- und Componisten-Revue u. s. w., das Blatt sei hiermit angelegentlichst empfohlen.

Verlag von **Schuberth & Comp.**

Bei **Wilhelm Appel** in Cassel erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, in Musik gesetzt von *Louis Spohr*. 1. Sammlung. 130. Werk.

Tre Sonetti del Petrarca, messi in Musica per voce di Mezzo-Soprano con accompagnamento di Pianoforte da *M. Hauptmann*. Op. 29. – (Parte seconda dei Sonetti.)

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Abhandlung
über den
Saitenbezug
der Pianoforte's in Flügel- und Tafel-Form.
Von
J. G. Töpfer,
Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar und Organisten an der Stadtkirche zu Weimar.
Preis 9 Ngr.

Ueber das
Verhältniss der Musik zur Pädagogik.
Eine Vorlesung,
bei der Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Königs, am 15. October vor der Akademie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten
von
Dr. G. A. Keferstein,
als korrespondirendem Mitgliede derselben.
Besonders abgedruckt aus der Allgemeinen Musikalischen Zeitung.
Preis 3 Ngr.

Leipzig, im Februar 1842.
Breitkopf & Härtel.

Im Verlage des Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:
Beethoven-Album.
Sammlung von Original-Compositionen,
als Beitrag zur
Errichtung des Beethoven-Monuments in Bonn;
mit eigens zu diesem Zwecke verfassten Tonstücken von
Chopin, Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert und *Thalberg*; als:

Marche funèbre de L. v. Beethoven, übertragen von	*F. Liszt.*
Prelude	*F. Chopin.*
Nocturne	*C. Czerny.*
Deux Impromptus fugitifs	*Th. Döhler.*
Wiegenlied	*Ad. Henselt.*
Scherzo	*Fr. Kalkbrenner.*
17 Variations sérieuses	*F. Mendelssohn.*
Deux Etudes	*J. Moscheles.*
Fantasie	*W. Taubert.*
Romance sans Paroles	*S. Thalberg.*

Mit einer allegorischen Federzeichnung von dem rühmlichst bekannten Künstler *Joh. Nep. Geiger*, und Abbildungen des Geburts- und Sterbehauses, so wie des Grabmonuments von *Beethoven*. 120 Seiten, gr. imperial-Notenformat, elegant cartonirt 6 Fl. C. M. = 4 Thlr. sächs. = 7 Fl. 12 Kr. rhein. — Prachtexemplare auf feinstem französischem Velinpapier und mit Goldschnitt 10 Fl. C. M. = 6 Thlr. 20 Ngr. sächs. = 12 Fl. rhein.

Der baare Erlös von 3000 Exemplaren wird ohne allen Abzug der Comités-Casse zur Errichtung des Beethoven-Monuments in Bonn überwiesen.

Wien, im Januar 1842.
Pietro Mechetti qm. Carlo.
k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.

Bei **Theodor Fischer** in Cassel ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:
Choralbuch
mit Vorspielen, Zwischenspielen und Schlüssen, nebst geschichtlichen Anmerkungen
von
W. Volckmar,
Seminarlehrer in Homberg.
1. *u.* 2. *Liefer.* (6 *Bogen in grösstem Notenformat.*)
Subscr.-Pr. à 12 Ggr. Complett in 8 Lieferungen.

Von gleichem Verfasser sind erschienen:
Orgelstücke, 3 *Hefte*. 1 Thlr.
Violinschule zum Gebrauch für Schullehrer-Seminarien und Seminar-Präparandenschulen. 3r Cursus. 1 Thlr. 12 Ggr.

Pianoforte-Compositionen v. Kullak.
So eben erschien die von Herrn **Liszt** im Universitäts-Concert mit grossem Beifall vorgetragene Transcription:
Air du Freischütz
pour Piano. ½ Thlr.
Früher erschienen von **Kullak**: Cavatine de Robert le diable p. Piano et à 4 mains à ½ Thlr. (hat die vollgültigste Anerkennung bereits in Concerten gefunden); *Elfenreigen* ½ Thlr.; *Le Rêve* ½ Thlr.; *La Melancolie de Prume* transcrite pour Piano ½ Thlr.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind von dem als Violin-Virtuos und Lehrer dieses Instruments rühmlichst bekannten Componisten *Moritz Schön* nachstehende, höchst instructive und dem Violinspieler grossen Genuss und Unterhaltung gewährende Werke, welche bereits die empfehlendste Anerkennung in den gracielsten musikalischen und anderen öffentlichen Blättern sich erworben haben, erschienen, und können in folgender fortschreitender Ordnung nach einander gebraucht werden:
Schön, M., Erster Violin-Unterricht. 46 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer). Preis 15 Sgr.
— **Aufmunterung für junge Violinspieler.** 48 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. Op. 15. Preis 15 Sgr.
— **Der Sonntagsgeiger.** Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum. Preis 15 Sgr.
— **Der Opernfreund.** Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodieen, für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum, in 2 Lieferungen, jede 15 Sgr.
— **Zwei gefällige Duetten** für zwei Violinen zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler. Pr. 20 Sgr.
— **Zwölf Uebungen** für die Violine. 1s Hft. Pr. 17½ Sgr.
— **Douze Etudes** pour le Violon, dédiées à Monsieur le chevalier *Ole B. Bull*. Preis 25 Sgr.

Gesuch.
Eine Erziehungsanstalt in der Schweiz sucht für den Unterricht im Gesange und Klavierspielen einen Lehrer. Reflectirende wollen sich wenden an Herrn *Ferd. Luser Zürich*, Gesanglehrer in Basel.

Hierzu Beilage No. 3. Facsimile und Handschrift von de Beriot.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Fac-simile der Handschrift

von

C. de Beriot.

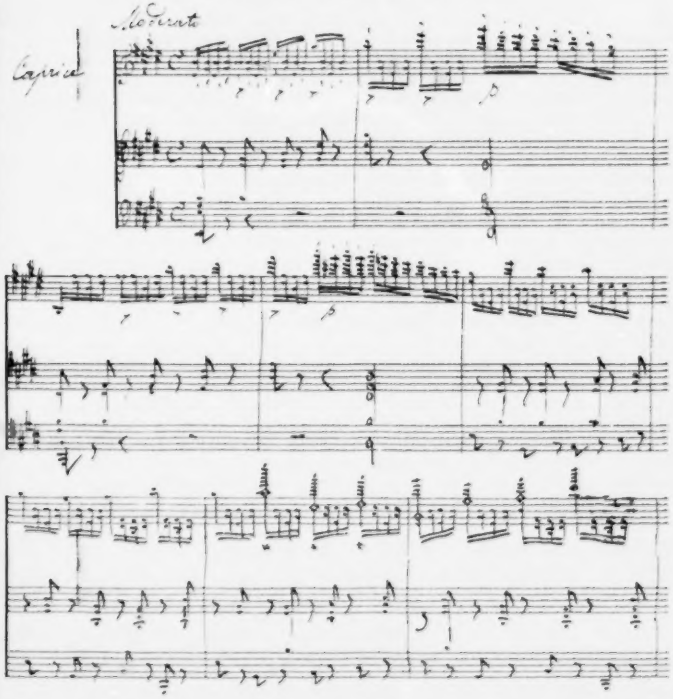

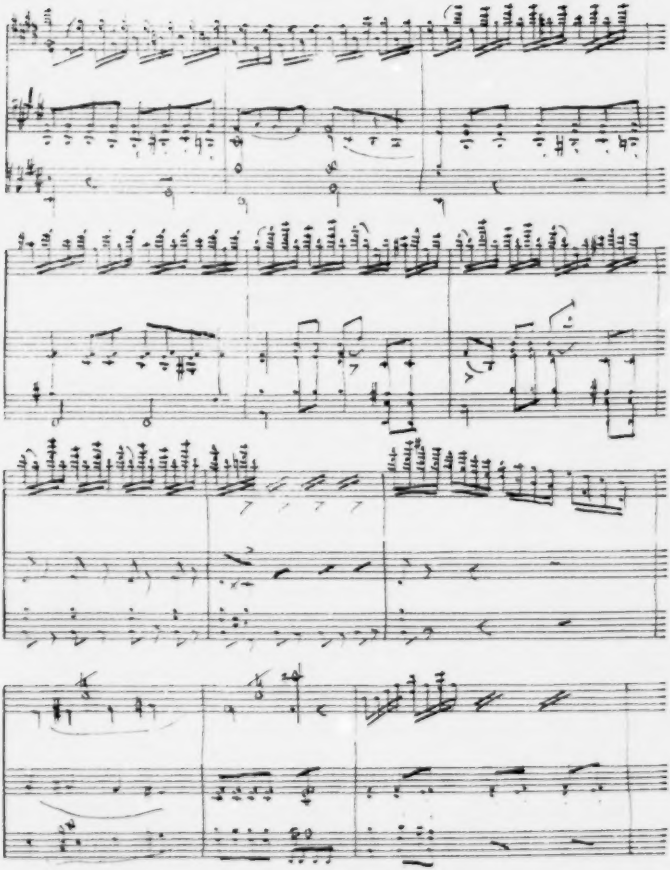

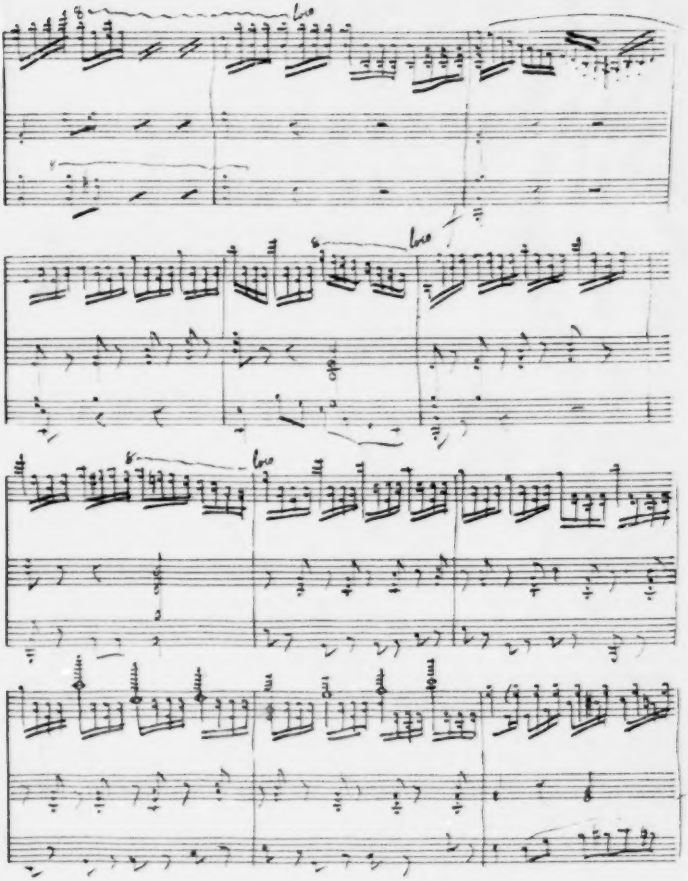

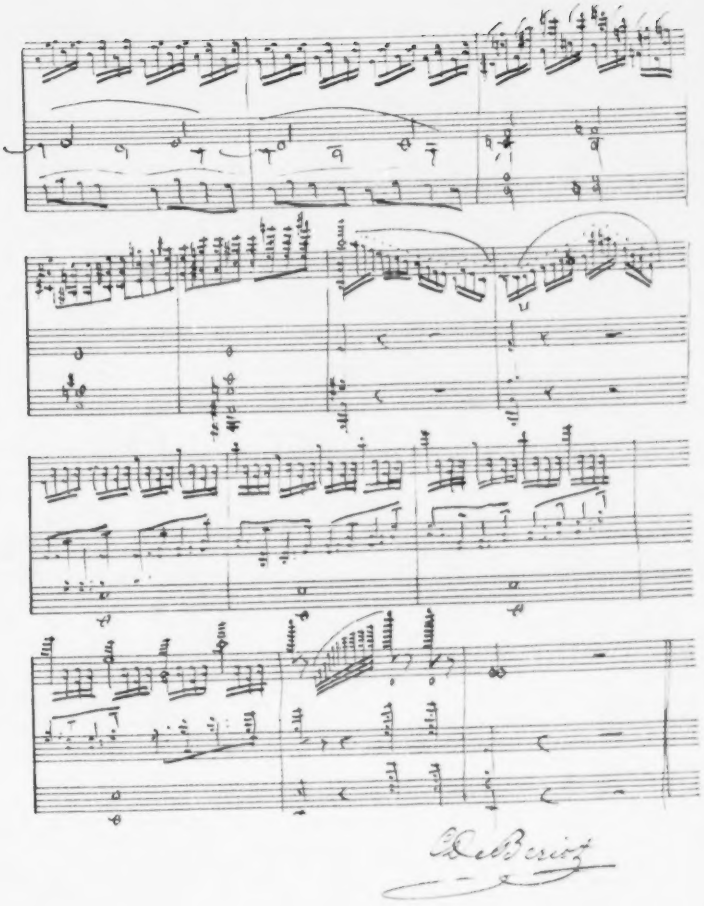

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Februar. № 8. 1842.

Inhalt: Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken. — *Recensionen*: A. Schindler: Beethoven in Paris. — *Nachrichten*: Aus Weimar. Aus Berlin. — *Ankündigungen*. — *Musikverlagsbericht* von *Breitkopf u. Härtel* in Leipzig über das Jahr 1841.

Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken.

II.

Unter den Meistern der kirchlichen Tonkunst, die sich einen weitverbreiteten Ruhm in Deutschland nicht nur erworben, sondern auch wahrhaft verdient haben, muss vor allen *Jacob Gallus* — eigentlich Händel oder Hänel, auch Handl — geboren zu Krain 1550, genannt werden. Eines seiner Werke, der vierstimmige Gesang: Ecce quomodo moritur justus — welchen man schon 1603 in die Liturgie der evangelischen Kirche einreihte, um in der stillen Woche Anwendung zu finden *) — hat seinen Namen den meisten Freunden des ernsten Gesanges bis jetzt erhalten. Wer wünschte nicht gern über die Lebensumstände eines solchen Tonkünstlers unterrichtet zu sein? Leider sind aber Nachrichten über den verdienten *Gallus* nur spärlich aufzufinden, und selbst der gelehrte Dlabacz, trotz allen Bemühungen, die er darauf verwandt, vermochte in seinem grossen Künstler-Lexikon für Böhmen, Bd. 1, S. 541, nur folgende wenige Notizen mitzutheilen. Nach ihm stand *Gallus* zuerst bei Stanislaus Pawlowsky, Bischof zu Olmütz, als Kapellmeister in Diensten. Von dort erhielt er einen Ruf an den kaiserlichen Hof nach Prag und starb in seinem 41. Jahre den 18. Julius 1591. Sein Portrait wurde 1590 in Holz geschnitten und mit der Umschrift ausgeziert: Jacobus Händl *Gallus* dictus, Carniolus, aetatis suae XL. Anno M.D.XC. Nach seinem Tode erschien eine Trauerschrift ebenfalls mit seinem Bildniss geschmückt, welche seine Freunde Joh. Kerner, Mylius u. A. verfasst und herausgegeben haben. Das Werkchen besteht nur aus einer Sammlung von Gedichten. Mehrere derselben, unter ihnen eines von seinem Sohne, Martin Gallus, hat Dlabacz in das angeführte Lexikon aufgenommen. So geringfügig diese Lebensnachrichten auch immerhin sind, denen nur noch hinzugefügt werden mag, dass *Gallus* seine Kunstbildung wahrscheinlich einem niederländischen Meister verdankt, wenn man auch nicht im Stande ist, seinen unmittelbaren Lehrer zu nennen, so zeigen sie doch unwidersprechlich an, welche Anerkennung sein schönes Talent, das so früh verblühen musste, schon bei seinen Zeitgenossen fand. Die Stellung sowohl bei dem Bischof zu Olmütz, als auch an dem kaiserlichen Hofe war höchst ehrenvoll, und der Name *Gallus* findet sich stets in den Schriften des 16. und 17. Jahrhunderts, wenn es gilt, grosse Meister der Tonkunst zu rühmen. Er war aber auch des Lobes, das ihm so allgemein gezollt wurde, vollkommen würdig, denn seine Werke athmen noch heute solche Frische, enthalten so viel Schönes, bieten so mancherlei geistreiche Züge, dass man sich genöthigt sieht, sie den berühmtesten aller Zeiten an die Seite zu setzen **).

Durch eine Menge älterer und neuerer Ausgaben und verschiedener Abschriften ist das demüthig-fromme vierstimmige: Ecce quomodo moritur justus — bekannt ***). Mit Recht heisst es wohl ein Seitenstück zu dem römischen Miserere des Allegri. Näher verwandt als jene berühmte Komposition ist es jedenfalls dem Gemüthe der Deutschen und wirkt, würdig und mit Ruhe vorgetragen, unbeschreiblich tief und mächtig auf den Hörer. Wohl kein Tonstück wurde aber auch so eigenthümlich geehrt, wie dieses. Der geniale G. Fr. Händel fand nämlich die Schlusstakte desselben:

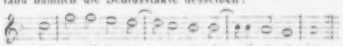

der Melodie und Harmonie nach so wunderschön und ergreifend, dass er sie 1737 in den Funeral Anthems (Empfindungen am Grabe Jesu) in einem Chor *achtmal* unverändert vorführte. Welche Wirkung diese Klänge hervorzaubern, wissen alle die zu würdigen, welche das

*) Das Tonstück, welches in seiner edlen Einfalt jedes fühlende Herz fesselt, wurde zuerst von dem Kantor Bodenschatz unserer Kirche zugeführt. Er nahm es in den ersten Band seines Florilegium Portense. Lips. 1603, unter No. 64 auf. In dem Leipziger Gesangbuch, 1682 von dem Kantor G. Vopelius herausgegeben, steht es unmittelbar nach der vierstimmigen Passion, Seite 263. In neuerer Zeit fand es in einigen Choralbüchern eine Stelle, z. B. in dem allgemeinen Choralbuch von Bluher, Gorlitz, 1828.

**) Die Originaldrucke derselben, ungefähr zwölf Nummern, die in Prag und Nürnberg in den Jahren 1585—90 erschienen und deren Titel in Gerber's Lexikon aufgezeichnet sind, gehören zu den Seltenheiten der musik. Literatur. Eine Reihe 4-, 5- und 8stimmiger Motetten — neunzehn Nummern — nahm 1605 und 1618 Bodenschatz in das Florilegium Portense auf, desgleichen finden sich sechs köstliche Gesänge in dem Cantionale sacrum. Gothae. 1646.

***) Auch mitgetheilt in dieser Zeitung, Bd. 12, Beil. No. 9.

erhabene und köstliche: { But their Name liveth evermore — / Aber ihr Name lebet ewiglich — } (in der Leipz. Partit. Seite 40—45) angestaunt haben.

In gleicher Weise ist manchem Kunstfreund der rührende sechsstimmige Ostergesang: Adoramus te Jesu Christe — und das vortreffliche zweichörige: Media vita in morte sumus — (beide zum erstenmal 1834 von mir in der Sammlung mehrstimmiger Gesänge berühmter Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts, S. 20 und 25 mitgetheilt) lieb und theuer geworden.

Für nicht weniger ansprechend, nicht minder schön erfunden und mit wahrer Meisterhand angelegt und ausgeführt muss die doppelchörige Motette: Duo Seraphin clamabant — anerkannt werden. Wir hoffen mit dem genauen Abdruck derselben den Gesangvereinen, die nach dem Besten der Kunst streben, einen interessanten werthvollen Beitrag für ihre Bibliothek zu bieten. Entlehnt wurde dieses Tonstück aus dem Cantionale sacrum, Gotha, 1646.

C. F. Becker.

Recensionen.

A. Schindler: Beethoven in Paris. Nebst anderen den unsterblichen Tondichter betreffenden Mittheilungen und einem Facsimile von Beethoven's Handschrift. Ein Nachtrag zur Biographie Beethoven's. Münster, bei Aschendorf. 1842. 8. XII u. 178 Seiten.

Wir beeilen uns, die neueste Schrift über Beethoven in nähere Erwägung zu ziehen, da Alles, was diesen Tonmeister betrifft, sei es ein Wort über seine Werke, ein Beitrag zu seiner Lebensgeschichte, wohl von sämmtlichen Künstlern und Kunstfreunden mit Freuden empfangen wird. Der Verfasser, bekanntlich eine lange Reihe von Jahren mit Beethoven eng verbunden, gibt laut des Vorwortes in diesem Buche eine Reihe Ergänzungen zu der von ihm gelieferten Biographie — Münster, 1840 — und wer jene, die allerdings manche Lücke gewahren liess, mit Theilnahme gelesen hat, wird wünschen, auch diese Blätter kennen zu lernen. Versuchen wir ihren Inhalt im Folgenden näher anzudeuten.

Der erste und Hauptabschnitt ist überschrieben: „*Beethoven in Paris.*“ Bezeichnender und um allen Missverständnissen vorzubeugen, hatte es füglich heissen sollen: Notizen über die Aufnahme und Würdigung der Beethoven'schen Werke in Paris —, denn solche Daten an Ort und Stelle zu sammeln, war der Verfasser im Winter 1841 bemüht, und über den kaum zu erwartenden, höchst glücklichen Erfolg wird der Leser in Kenntniss gesetzt. Durch Vermittlung der würdigen Künstler in Paris: Habeneck, Talou, Philipp, Sina und Urhan gelang es Herrn Schindler in kurzer Zeit, die besten Aufschlüsse zu erhalten. Man erfährt aus seinen Mittheilungen, dass erst von dem Jahre 1828 an Beethoven's grosse Instrumentalwerke in Paris würdige Aufnahme fanden. Bis dahin scheiterten alle von Einzelnen unternommene Versuche förmlich. Selbst nur Wenige der berühmtesten Tonkünstler Frankreichs vermochten sich mit Beethoven's gewaltigen Harmonien vertraut zu machen — ein Cherubini (?) erkannte nicht einmal die Haupttonart der Ouverture zum Fidelio „wegen ihrem Bunterlei“ — und als 1815 die Sinfonia eroica, nachdem grosse Schwierigkeiten überwunden waren, probirt wurde, „lachte nach dem ersten Satze alles laut auf, so nach dem zweiten, und es soll nicht wenig Ueberredung nothwendig geworden sein, das Orchester zu vermögen, die Symphonie bis zu Ende zu spielen.“ So auffallend dergleichen auch klingen mag, so blicke man bei solchen und ähnlichen historischen Notizen, um gerecht zu sein, auf das hochgebildete Vaterland Beethoven's. Die neunte Symphonie des herrlichen Meisters fand 1826 in den Proben des L. Orchesters solche totale Missbilligung, dass der Musikdirektor desselben die Mitglieder drängend bat, das Publikum nicht mit Missurtheilen gegen die angekündigte Aufführung zu bestimmen. Jahre waren nöthig, diesem Tonwerke in Deutschland Anerkennung zu verschaffen. Schrieb nicht 1828 ein *Waldemar* über die sämmtlichen letzten Beethoven'schen Werke das vernichtende Wort: „Sie sind abschreckend, geschmacklos und entsetzlich,“ und wurde dem nicht Verhöhnung zu Theil, der gegen einen solchen Kritiker auftrat? Liess nicht vor Mondenfrist noch einer unserer besten Aesthetiker drucken: „In Beethoven's Symphonieen fehlen einzelne Stellen nicht, in denen die Rühmlichkeit sich überbot und das ausdrucksvolle Bild, wie es angelegt war, wieder in *Nebel* zerfliesst, oder eine *Unklarheit* in der Zeichnung erscheint“ — und hofft er nicht dafür den Beifall seiner Leser zu erhalten? — War es kaum vorzusehen, wann die Zeit nahen würde, in der Beethoven's Tonschöpfungen in Frankreich Anerkennung fänden, so ruhten doch einzelne Verehrer des deutschen Meisters dieserhalb nicht, fernere Bemühungen anzuwenden. Besonders gereicht es Herrn Sina zur Ehre, unermüdet für die Einführung gewirkt zu haben. Durch ihn, der mit der Beethoven'schen Muse schon in Wien genau vertraut worden war, liess sich der würdige Habeneck bestimmen, aufs Neue einige Versuche zu wagen. Und siehe da, es gelang. Die C moll-Symphonie, wie die drei ersten ertönten nach und nach wiederholt in Paris, wenn auch vorerst in einem kleinen Kreise. Die Ausführenden, jetzt in hellem Lichte die Grösse und Genialität Beethoven's erkennend, glücklich in dem Besitz seiner Werke, von dem edlen Stolz beseelt, dieselben in Frankreich geltend zu machen, liessen es nun nicht mehr bei blossen Versuchen bewenden. Sie traten fest zusammen, errichteten innerhalb der Mauern des königl. Konservatoriums der Musik einen Musiktempel (Societé des Concerts), fast einzig dem Andenken Beethoven's geweihet, und schon neun Monate nach Beethoven's Tode im Januar 1828 eröffneten sich einer Elite aus dem Publikum seine Pforten. Herr Schindler gibt nun von Seite 9—18 das vollständige Namensverzeichniss der Mitglieder des Vereins. Wir entlehnen die Zusammenstellung daraus:

Orchester (Sociétaires)	63	Personen
Gesang (Sociétaires)	39	—
Aspiranten des Orchesters	21	—
Externe des Orchesters	7	—
Aspiranten des Gesanges	22	—
Externe des Gesanges	20	—
	172	Personen

An der Spitze aller Theilnehmenden steht der greise Cherubini; als Vice-Präsident der für Beethoven nur lebende Habeneck, und die Mitglieder selbst anzudeuten genügt es wohl zu sagen, dass fast kein bedeutender Künstler in dieser Weltstadt zu nennen ist, der nicht in dem genannten Vereine heimisch wäre. Hierauf theilt der Verfasser reichhaltige und mannigfaltige Bemerkungen über vier Concerte des grossartigen Vereins mit, in denen er, ausser andern gediegenen Werken, nachfolgende von Beethoven hörte: die A dur-Symphonie, die Pastorale, die neunte mit Chören, und die C moll-Symphonie; die Ouverture zu Fidelio, die Scene und Arie (Ah perfido). Nichts Gediegeneres, Herrlicheres, Prächtigeres hatte Herr Schindler je vernommen, als ihm in diesem Kunsttempel geboten wurde, und feurig ruft er aus: „In ganz Deutschland ist nichts Aehnliches zu finden und selbst die Leistungen der Wiener Concerts spirituels halten in ihrer schönsten Epoche, aus Mangel an beharrlichem Studium, mit denen des Pariser Conservatoir keinen Vergleich aus. Hätte ich Worte um zu sagen, was jeder Künstler geleistet, der in der Scene am Bach sich bemerkbar machen konnte, wie das Ensemble überhaupt, ich würde sie in Lapidarschrift bekannt machen und mit den Beisatz erlauben, dass man von einem solchen Durchstudiren jeder einzelnen Note und ihrer Bedeutung in diesem Tongemälde sowohl, wie in anderen der Beethoven'schen, wo die Poesie der Philosophie der Tonkunst die Hand reicht, in ganz Deutschland nichts Aehnliches findet. Sind das die verschrieenen „leichten Franzosen," die das Geheimniss der Wahrnehmung und Auffassung des innern Lebens eines so tiefempfundenen und in einer Räthselsprache ausgedrückten Gegenstandes aufgefunden, wie sie der Franzose Habeneck und die Mitglieder seines Orchesters es in jenen Sätzen der Beethoven'schen Werke dokumentiren, wo sie wirklich den schwarzen Punkt der Zielscheibe getroffen? Sichtbar schwebt der Geist des unsterblichen Meisters über den Hauptern jener auserlesenen Schaar und flösst ihnen Muth und Beharrlichkeit ein, sonst wäre ein so tiefes Eindringen in seine Werke kaum denkbar." Nach der Beschreibung der Société wird der Leser noch auf einige in Paris vorhandene Künstlervereine, wo ebenfalls hauptsächlich Beethoven das Losungswort ist, hingewiesen. Seite 56 beginnt die Schilderung der im April v. J. geschlossenen „Concerts Rue St Honoré," von Herrn Chabran unternommen. Dieser Mann, der keine Note kennt, aber reinen Sinn für Musik hat, und für Beethoven's Klänge leidenschaftlich eingenommen ist, liess vor sieben Jahren in seinem Garten einen Concertsaal erbauen, der über 2000 Zuhörer fasst, engagirte ein Orchester von nahe an 80 Personen und wandte aus reinem Künsteifer aus eigenen Mitteln ungefähr 100,000 Fr. daran, „um Beethoven's Musik in Frankreich populär zu machen." Welcher Deutsche brachte schon ähnliche Opfer! Wollen wir uns etwa auf saubere „Denksteine" berufen, die wir unsern Künstlern immer zu setzen Willens sind und wozu ganz Deutschland erst angeregt werden muss? — Die Leistungen des Orchesters fand Herr Schindler in ihren Vorzügen wie Mängeln den meisten Orchestern in Deutschland auf ein Haar ähnlich, und Gutes liess sich nur der Aufführung der C moll-Symphonie nachsagen. Seite 61 u. f. werden die zwei öffentlichen Quartett-Vereine der Herren Gebrüder Franco-Mendes und Alard mit folgenden Worten bezeichnet: „Die grösstmöglichste Reinheit in der Intonation und musterhaftes Ensemble waren ihre Haupttugenden, zu wenig grosse und erhabene Auffassung der Beethoven'schen Werke ihre beiderseitigen Hauptmängel." Ein dritter solcher Verein, der jedoch auf Oeffentlichkeit keinen Anspruch macht, besteht bei dem Vicomte de Maupas. Beethoven und Fr. Schubert sind dort die Hausgötter. Diese Abtheilung gibt übrigens dem Verfasser mannigfache Gelegenheit, über die Leistungen des Schuppanzigh'schen Quartette in Wien und den Vierbrüderbund Müller in Braunschweig ausführlich zu reden. Nun wird über das moderne Klavierspiel gesprochen und mehrere Heroen dieses allbeliebten Instrumentes vorgeführt. Chopin steht Seite 71 als „der Fürst aller Klavierspieler" oben an; Liszt hingegen wird tief herabgesetzt, und wie weit mit dieser Ansicht der Verfasser Recht behalten dürfte, muss die nächste Zeit lehren. Ausser den Genannten werden noch als wahrhafte Virtuosen die Herren Halle und Schimon, desgleichen Madam Pelmarin, eine Frau von hohen Geistes- und Gemüthsanlagen, angeführt. Das Endresultat ist über das Klavierspiel in den Worten enthalten: „Den Franzosen ist die eigentliche Fundgrube der tiefsten musikalischen Poesie, Beethoven's Klaviersonaten, in denen ein immenser Stoff zu vielen Symphonieen und Opern angehäuft liegt, noch gänzlich unbekannt." Schliesslich werden die Pariser musikalischen Zeitschriften besprochen und Nachrichten über ihre Mitarbeiter, z. B. Blanchard, Berlioz, Kastner u. A. gegeben. So erwünscht auch letztere Mittheilungen sind, so stehen sie doch mit Beethoven und seinen Werken in keiner Beziehung und erscheinen überflüssig.

K. M. v. Weber's Oper Euryanthe füllt von Seite 102 den zweiten Abschnitt. Der Verfasser sucht darin darzuthun, dass Weber mit der Euryanthe in Wien 1823 kein Glück gemacht habe, und bringt verschiedene Beweise. Wir möchten auf das damalige Gefallen und Missfallen nur wenig Werth legen und wünschten von Herrn Schindler dasselbe. Selbst ein Mozart würde dazumal gleichgiltig in Wien aufgenommen worden sein, da ein Rossini alle Ohren gefesselt hatte. Den einzigen Fehler, den man dem trefflichen Weber zurechnen kann, war der, dass er es wagte, im Vertrauen auf sein Talent als *Deutscher* mit dem gefeierten Italiener zu rivalisiren. Der Ausgang war von dem, der das vielköpfige Ding, genannt Publikum, einigermassen kennt, vorauszusehen. Nicht lag das Misslingen an der Lange und dem Texte der Oper, nicht an der Besetzung, nicht am Mangel der Melodieen u. dergl., sondern einzig und allein an den Verhältnissen. Diese machten aber selbst den erfahrenen Weber für den Augenblick stutzig, muthlos und ängstlich; daher die vielleicht zum Theil unvorsichtigen Schritte. Nach einigen Jahren war er ruhiger, und mit Recht konnte er über die Oper sagen: „Die Wirkung, welche die Euryanthe hervorbringt, ist ganz so, wie ich es mir gedacht habe. Meine übertriebenen Freunde gaben diesmal meinen Feinden die Hand, indem beide lächerlicher-

wie wohl sonst. War es, dass mir, nach dem Wenigen, das er mich kennen gelehrt, (doch bisher nur durch Lesen) die ganze Gattung nicht ganz zusagen will, so dass ich vermuthe, es ist einiger Nationalstolz oder düstre Religionsschwärmerey im Spiele, wenn Franzesko die alten Italiener so hoch hebt *) — : kurz, meine Augen fielen, von ihm unbemerkt, als ich hinter ihm stand, wieder auf das Portrait im himmelblauen Gewande, mit den Perlen in den Haaren, uns gegenüber. Er stand hernach auf und ich konnte mich nicht von dem Bilde losmachen. Gefällt es Ihnen? sagte er mit seiner gewöhnlichen Gleichgültigkeit. „Ungemein — Es ist mir, als hätte ich diese Person irgendwo vor Zeiten gesehen" — „Mit jedem guten Portrait, das nicht nackte Kopie der Natur ist, gehet es Einem so." — Hier machte ich aber eine Entdeckung, und diese eben schreckte mich. „Der Schleyer scheint nicht von der Hand desselben Meisters zu seyn." „Die Draperie ist überhaupt etwas vernachlässigt." „Das meyn' ich nicht: sondern der Schleyer scheint mir weniger leicht und frey behandelt, als" — — Nun ja: er ist von spätrer Hand eines Andern! fiel er mir ein, und sprach nicht weiter davon.

Schreibe mir ja, ob Deine vormaligen Erkundigungen nach der Narbe über der linken Brust, Scherz waren und also dieses Zusammentreffen Zufall ist. Ich gestehe Dir, dass mir die Sache bange macht, und ein dunkles, aus der Kombination so mancher wunderlichen Bilder entspringendes Gefühl mich immer mehr vor Franzesko verschüchtert, und doch kann ich nicht von ihm lassen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Livorno, Ende des Septembers. Jezt, da der Geist des Friedens seine wohlthätigen Einflüsse durch ganz Italien zu verbreiten anfängt, wird sich auch bald etwas Bedeutendes über den Zustand der Tonkunst in dieser ihrer Heimath sagen lassen: denn überall regt sich nun wieder die bisher gestörte Liebe zu dieser Freundin der Menschen, an welcher noch immer keine Nation so innig hängt, als die italienische. Für diesmal nur so viel! In Rom sind einige achtbare Männer zusammengetreten, um das Theater della Valle wieder emporzubringen, und was sie, seit einem Monate ohngefähr, geleistet haben, giebt Hoffnung, dass es ihnen gelingen werde. Die ersten Rollen der Oper sind mit vortrefflichen Subjekten besezt, die sowohl im Gesang als im Spiel den lautesten Beyfall erhalten haben. Unter den Deutschen, die jezt in Italien Glück machen, nenne ich Ihnen vorzüglich Hrn. Simon Mayer aus Bayern, dessen neuere Kompositionen sehr gefallen. Seine Lodoiska, die, wie ich in Ihren Blättern lese, auch in Wien und Dresden Beyfall gefunden hat, wird hier mit noch mehrerm oft gegeben. Man hat ihn seit einigen Monaten in Bergamo als Kapellmeister bey S. Maria Maggiore angestellt. Der treffliche Violinist Vaccari ist nicht, wie Ihnen vor einiger Zeit geschrieben worden, vom König von Neapel, sondern vom König von Spanien für seine Kapelle engagirt. Lolli musste vor seinem Tode in Neapel an einer schmerzhaften Krankheit viel leiden. Die Nachrichten, die man in Deutschland über diesen in vielerley Betracht merkwürdigen Mann hat, sind unvollständig und zum Theil irrig. Sie sollen sie zuverlässiger und vollständiger erhalten. Haydns Messen werden hier, allem

*) Man übersehe nicht, dass Ferdinand hier noch auf der Stufe seiner Bildung stehet, wo er in seiner Kunst gern alles mit Händen fassen, mit Worten besprechen und festbannen, wohl gar berechnen — wenigstens, was er darüber aussprechen muss, eigentlich beweisen möchte. Mit Händel konnte das ihm zu gelingen scheinen, mit den ältern Italienern auch dies nicht einmal.

weise verlangen, dass die Euryanthe eben so die Masse anziehen soll, als der Freischütz. Wie thöricht! als ob — sans comparaison — eine Iphigenia, ein Don Carlos irgendwo Zugstücke geworden wären!" — Im weitern Verlauf dieses Abschnittes wird noch untersucht: ob Weber ein Recensent Beethoven's war, worüber jedoch Herr Schindler „wenig Licht zu geben vermag;" dann wird nochmals die Euryanthe angeführt und Weber's freundliche Beziehung zu Beethoven. So wenig wir von dieser Mittheilung befriedigt wurden, eben so wenig war es der Fall mit dem dritten Abschnitt, überschrieben: *Beethoven's Adur-Symphonie*. Sein Inhalt ist Folgender. Bei einem der letzten Musikfeste in Aachen 1840 wurde unter L. Spohr's Direktion die Adur-Symphonie aufgeführt. Herr Schindler war mit dem Tempo der Sätze nicht zufrieden und sprach seine Meinung unverhohlen aus. Aus einem Wortwechsel zwischen ihm und Spohr entwickelte sich in gewohnlicher Weise ein Federkrieg, der die Spalten einiger Blätter füllte. Hier empfangt nun der Leser die Kritiken und Antikritiken. Wem dergleichen lieb, der erbaue sich daran! Interessanter ist der folgende Abschnitt: *„Deposition Beethoven's contra Malzel"* —, der einen Originalbrief von Beethoven enthalt. Ist zwar der Gegenstand kein erfreulicher — Malzel hatte die Schlachtsymphonie als sein Eigenthum betrachtet, wogegen Beethoven Rechtsmittel zu ergreifen sich genothigt sah —, so hort man doch den Tonmeister gern sprechen. Eben so pikant ist die *Anekdote*, Seite 155, Beethoven's 99. Werk, die Sonate in Emoll betreffend. Man erfahrt daraus, dass in diesem Tonstück eine poetische Idee auf's Genaueste durchgeführt ist, nämlich: die Liebesgeschichte des Grafen Moritz von Lichnowsky. Nur für einen unterhaltenden Anhang vermögen wir den Schluss des Buches anzuerkennen. Er enthalt *drei Briefe* Beethoven's an Bettina, allgemein bekannt aus Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde und zum Theil in die Biogr. S. 82 aufgenommen —; die Schilderung eines Engländers, der 1823 einen Tag bei Beethoven weilte, und die Beschreibung eines Besuchs, den 1825 eine Lady dem Meister abstattete. Letzteres ist aus dem Englischen übersetzt und mit einigen nicht wesentlichen, in fast überflüssigen Anmerkungen vermehrt.

Dies der Inhalt des Nachtrags zu Beethoven's Biographie des Verfassers!

In der That, wir erwarteten mehr, als hier geboten wurde. Wir hofften auf Zusätze und Berichtigungen des Hauptwerkes und fanden uns, offen sei es gesagt, fast gänzlich getauscht. So werthvoll immerhin die Nachrichten aus Paris sind, so ist doch das Ganze nur ein Abschnitt zur Geschichte der Musik in Frankreich zu nennen. Die Zänkereien über Weber und mit Spohr stellen Beethoven selbst in den Hintergrund. Somit muss als das Beste und eigentlich zu der Biographie Beethoven's dienend, Malzels Process und die Anekdote — Alles zusammen auf fünf Blattern — bezeichnet werden. Sollte dies nicht in einem Buche von 178 *Seiten zu wenig* sein? Heisst übrigens dies ein Ergänzungsband, wie viele dergleichen sind noch zu erwarten, die vielleicht dann den präcisen Titel führen: Beethoven in England, in Italien, in den vereinigten Staaten? Nicht zu übersehen sind einst die Nachträge zu Beethoven's Biographie!

C. F. Becker.

Nachrichten.

Weimar. (Beschluss.) Das Kapellconcert am 21. November 1841 war sehr interessant. Eine Ouverture zu dem Schauspiel: „Friedrich mit der gebissenen Wange" von dem hiesigen viel versprechenden jungen Dichter *Alexander Rost*, komponirt vom Kammermusikus *Stör*, war ein neuer Beweis von des Komponisten schönem Talent und fortgesetztem höhern Studium. — Die in *Leipzig* früher schon aufgeführte Symphonie von *Robert Schumann* fand hier, wie dort, die regste Theilnahme und allgemeine Anerkennung. — Ein Concertino für Violine von *Beriot*, gespielt von unserm ersten Tenoristen Herrn *Götze*, machte wahren Furore. — Mad. *Schumann-Wieck* spielte ein Concertino von *Mendelssohn-Bartholdy* und *Thalberg's* Fantasie aus La Donna del Lago vollendet, wie immer; — und der grosse Pianoforte-Virtuose Herr *Quisner* blies ein herrliches Concert von *David* so ausgezeichnet und bewundernswürdig, wie er es gewohnt ist. — Ein Violoncell-Solo, komponirt und vorgetragen von Herrn Kammermusikus *Ulrich*, ein Lied am Pianoforte, gesungen von Herrn *Hofer*, und die Arie mit obligat. Bassethorn Herr Kammermusikus *Aghte* aus Titus, gesungen von Frau. *Heinefetter*, wurden beifallig aufgenommen.

Der weibliche Pianofortespieler Herr *Ed. Rückel* gab im Stadthause ein sehr zahlreich besuchtes Concert, in dem er, von den Herren *Götze*, *Lohr*, *Ulrich*, *Schwarz* unterstützt, ein Quintett von *Hummel* (seinem frühern Lehrer und Onkel), eine eigne Fantasie über Motive aus Otello, ein eigenes Cantabile und Scherzo und mit seinem Bruder Herrn *Aug. Rückel* ein Duo von *Thalberg* über Motive aus Norma vortrug. Er fand auch diesmal, wie früher, volle und gerechte Anerkennung. Frau. *Heinefetter*, und die Herren *Flintzer*, *Fuhrmann*, *Wolff*, *Hofer* sangen Arien und Quartetten mit verdientem Beifall.

In demselben Lokal gab der erste Trompeter der grossherzogl. Kapelle, Herr *Sachse*, bei fast überfülltem Saale ein Concert, in dem er zwei eigne Kompositionen unter stürmischem Beifalle vortrug. Er ist auf seinem so schwierigen Instrumente sehr ausgezeichnet. Herr *Ed. Rückel* spielte eine Fantasie von *Döhler* und die Herren *Götze* und *Hofer* sangen. Eine Ouverture von *Halévande* eröffnete und eine von *Beethoven* beschloss das Concert.

Nur acht Tage später gab der königl. Hannov. Kammermusikus Herr *Wendt* ebenfalls auf der Trompete ein Concert, welches aber, wie vorauszusehen, wenig besucht war. Der Concertgeber blies ein Adagio und Variationen und ein Concert (der Komponist war nicht genannt), Herr *Brauns* (früher *Hummel's*, später *Lohr's* Schüler) spielte eine Fantasie von *Herz* für Pianoforte und Orchester, Frau. *Heil* (Dilettantin) sang eine Arie aus Titus und *Rücken's* Ave Maria. *K. M. v. We-*

ber's Jubelouverture, und die zu Egmont von Beethoven begannen und schlossen das Concert. Der Concertgeber leistet Treffliches, was auch von dem kleinen Kreis der Zuhörer lebhaft anerkannt wurde.

Die Nationalsänger aus den Baierischen Tyroler-Alpen Herr *Daburger*, dessen Frau und Herr *A. Darr* sangen und spielten (Zither und Guitarre) im Theater während der Zwischenakte nicht ohne Beifall. Die günstige Zeit aber für solchen Naturgesang ist vorüber.

In Zwischenakten spielten noch Herr *Peter Cavalla* (Pianoforte) und Herr *Peter Muralt* (Violine), zwei sehr wackere junge Künstler aus München, denen wir auf ihrer Kunstreise überall eine so freundliche Aufnahme, als sie verdienen, wünschen.

Herr *Thomas Favano* aus Neapel, ein sehr achtungswerther Klarinettist, fand vielen Beifall. Er ist als Künstler und Mensch der Unterstützung werth, um so mehr, da er noch im kräftigsten Mannesalter durch ein seltenes trauriges Geschick vor einem Jahre plötzlich seines Augenlichts beraubt wurde, und ihm nur eine schwache Hoffnung bleibt, dasselbe wieder zu erhalten, da die Ursache seines Leidens ein schlagähnlicher Nervenzufall zu sein scheint.

Die Armbrust-Schützen-Gesellschaft (ein sehr zahlreicher gesellschaftlicher Verein) veranstaltete unter Leitung des Herrn *Hötsch* (Mitglied des Theaters) eine Aufführung der vier Jahreszeiten von *Haydn*, die ausgezeichnetes Lob verdient. Einige Instrumente ausgenommen, waren alle Ausführende Dilettanten.

Bei Hofe spielte der königl. Würtemberg. Hofpianist Herr *Wilh. Krüger* (ein noch sehr junger Mann) mit grossem Beifall. Obgleich seine Komposition nicht ganz ansprach, so zeugte dieselbe doch von schönem Talent und gutem Studium.

Endlich hörten wir auch Herrn *Liszt*. Er spielte im kleinen Kreise bei Hofe, dann in einem grossen Hofkonzerte, und bei erhöhten Preisen in einem besondern Concerte im Theater. Die zu seiner Verfügung gestellte bedeutende Einnahme überliess er ganz dem Frauenverein, so wie er auch in seinem, in Jena gegebenen Concerte die volle Einnahme einer milden Anstalt bestimmte. Von der Frau Grossherzogin erhielt er einen kostbaren Ring und von dem Grossherzog den grossh. Sachs. Orden. Die Erwartungen waren aufs Höchste gespannt, wurden aber vollkommen erfüllt, zum Theil übertroffen. Es wäre sehr überflüssig, über das Spiel dieses höchst ausgezeichneten Künstlers noch viele Worte zu machen; nur einige Bemerkungen will sich Referent erlauben. Wenn, wie bekannt, Herr *Liszt* an einigen Orten die Erwartung nicht befriedigte, so lag das wohl weniger daran, dass sie zu hoch gespannt war, denn er leistet mehr, als man nur immer verlangen kann, als vielmehr an der Stimmung des Künstlers, die bei seiner grossen Reizbarkeit nicht immer dieselbe glückliche sein kann. Ist er nun nicht ganz günstig gestimmt, so wird er zwar immer Staunen und Bewunderung erregen, aber nicht hinreissen zum Enthusiasmus, was ihm in glücklichen Stunden selbst mit den ruhigsten, fast möchte ich sagen kältesten Zuhörern gelingt, und was ihm bei uns, ganz besonders in den besten Hofkonzerten, in sehr hohem Grade gelang. Vergleichen lässt sich übrigens sein Spiel nicht füglich mit dem anderer ausgezeichneten Virtuosen, z. B. *Thalberg's*, *Klara Schumann* oder *Henselt's* — und ist das auch nicht nöthig; es können ja wohl mehrere trefflich sein, jeder auf besondere Weise. *Liszt's* Kompositionen stehen mit seiner originellen, eminenten Virtuosität nicht auf derselben Stufe, aber von ihm vorgetragen, scheinen sie sehr hoch zu stehen. Wir verdanken Herrn *Liszt* einen hohen Genuss und haben die Hoffnung, ihn bald wieder zu hören.

Mit unserer Kirchenmusik können wir bei den sehr beschränkten Mitteln derselben wohl zufrieden sein, und da sie seit einem Jahre sich ohne besondere äussere Einwirkungen merklich gehoben hat, so hoffen wir, sie werde auch ferner immerfort zum Bessern vorschreiten — Der Singverein ist zahlreicher als je und gewinnt durch strenges Studium an gründlicher Bildung — und die Liedertafel leistet an festlichen Tagen Erfreuliches.

Die nächsten neuen Opern werden sein: „Elisa von Rosenberg," von *Ricci*, und „Die Nachtwandlerin" von *Bellini*.

Berlin. Der Monat December v. J. hatte einen solchen Ueberfluss an Musik, dass wir diesen Bericht möglichst kurz zu fassen genöthigt sind. Drei Virtuosen sind es hauptsächlich, welche allgemeine Theilnahme erregten, den grossen Enthusiasmus noch fortdauernd der grosse Pianist *Liszt*, ein Heros auf seinem Instrument, über dessen drei erste Concerte bereits berichtet ist. Nächst ihm fand der Violinist *H. W. Ernst* die meiste Anerkennung in zwei eigenen, im grossen Concertsaale des königl. Schauspielhauses veranstalteten, und zwei im königl. Opernhause gegebenen, sehr zahlreich besuchten Concerten, worauf der Virtuos noch zum Beschluss im Königsstädter Theater sich hören liess, und dann nach Breslau abreiste. Herr *Ernst* erregte besonders durch seine eminente Fertigkeit im mehrstimmigen Spiel, Staccato, wie durch seine Trillerketten, schönen Fingerlot und Pizzicato Aufsehen. Sein Ton ist nicht stark, jedoch meistens rein und die Bogenführung ausgezeichnet. Den meisten Beifall fand seine Phantasie über den Marsch und eine Romanze aus Otello, eine grosse Concertpolonaise für die Violine und vorzüglich ein Andante spianato, mit schönem Legato vorgetragen, endlich das *Paganini* nachgebildete Hauptfeuerstück: „Der Karneval von Venedig" benannt, eigentlich Variationen auf eine italienische Kanzonette. Auch die von Herrn *Ernst* gefühlvoll komponirte Elegie mit Pianofortebegleitung machte angenehmen Eindruck. Variationen von *Mayseder* führte der ausgezeichnete Violinist gleichfalls eben so kunstfertig als elegant aus. Auch seine Fantasie auf ein Motiv aus der Oper Ludovic gefiel, wie seine Capricen über ein Thema aus dem Piraten. — Die Damen *Genaliuomo* und *Tuczek* sangen in den Concerten des Violinvirtuosen mit lebhaftem Beifall. Auch der Klarinettist *Schubert* zeichnete sich darin durch schönen Ton und Fertigkeit aus. — Der dritte Virtuos von Bedeutung war der, am 30. December sich im königl. Opernhause produzirende, vor vier Jahren bereits mit Auszeichnung aufgenommene belgische Violinist, Herr *Haumann*, welcher in schönem

Ton, grosser Reinheit der Intonation, solidem Vortrage und grosser Fertigkeit besonders excellirt. Der vollkommen durchgebildete Künstler liess sich auch in eigenen, nur etwas zu lang ausgeführten, übrigens werthvollen Kompositionen mit grossem Beifall hören. Am Meisten gefielen seine Variationen über ein Motiv aus dem „Liebestrank," und eine Fantasie über französische Lieder, von welchen das Schlummerlied aus der „Stummen" besonders anziehend vorgetragen wurde, wie überhaupt das Adagio des Violinisten ausgezeichnet ist. — Ausser diesen Virtuosenconcerten fand die Aufführung des hier noch unbekannten Oratoriums Johann Huss, von *Aug. Zeune* gedichtet und von Dr. *Löwe* in Musik gesetzt, von Seiten der Singakademie, unter Leitung des Komponisten, sehr gelungen und mit lebhafter Theilnahme Statt. Der Stoff nöthigte den Dichter, die Reise, Verfolgung und Verdammung des evangelischen Märtyrers Huss gleichsam in dramatischen Scenen zu gestalten, wodurch auch der Tonsetzer veranlasst werden musste, den Styl der Musik vermischt, theils geistlich, theils weltlich zu halten. Wie im Vorworte zum Textbuche richtig bemerkt ist, „war dem Verfasser im ersten und zweiten Theile freier Spielraum gegeben, wo heitere Burschenlieder mit warnenden Volksstimmen, wilde Zigeunerchöre mit friedlichen Hirtengesängen wechseln. Der Choral: „Was mein Gott will das g'scheh' allzeit," der sich wie ein rother Faden durch das Ganze zieht, ist dem Tondichter vom Herrn Professor *Hanka* in Prag in einer geschriebenen Sammlung von Hussitenliedern zugekommen." Den dritten Theil des Oratoriums füllen die Verhandlungen beim Ketzergericht zu urkundlich treu, und deshalb wenig für musikalische Komposition geeignet aus, bis der Chor der Flammengeister dem Schlusse wieder einen romantischen, die heidnische Mythe mit dem Christlichen vermischenden Aufschwung gibt. Huss ist einer Tenorstimme zugetheilt, und wurde von Herrn *Mantius* sehr schön gesungen. Das den ersten Theil schliessende Terzett des Huss mit Sophia (Sopran) und König Wenzel (Bariton) bildet ein beruhigendes Ganze, den „sel'gen Glauben," die „heil'ge Liebe" und „süsse Hoffnung" trostreich verbindend. Der Zigeunerchor: „Das weite Feld ist unser Zelt" ist charakteristisch gehalten und schwungvoll; von wirksamem Kontrast damit der von den Begleitern des Huss gesungene Choral: „Gott ist mein Trost und Zuversicht," von einzelnen Zigeunerstimmen horchend unterbrochen, worauf ein sehr an die Melodie des bekannten Volksliedes: „Freut euch des Lebens" erinnernder Chor der Zigeuner: „Wandler des Waldes seid uns willkommen," die Scene endet, der sich dann eine sehr gemüthliche Arie der Zigeunerin anschliesst, worauf noch lebendige Zigeunerchöre folgen, welche den Glauben an freies Geleit wankend machen, und Kaiser Siegemund als „Lügemund" bezeichnen. Der den zweiten Theil schliessende, von Huss gesungene 23. Psalm ist würdig vom Tonsetzer aufgefasst und sehr melodisch, wie der Chor der Hirten, von fernem Donner begleitet, ein liebliches Pastorale bildet, welches durch einige dissonirende Einschnitte im Gesange des Huss: „Und ob ich wandre im finstern Thal des Todes" noch effektuirender schattirt wird. Im dritten Theile, der an sich schon weniger Abwechselung gewährt, benutzt der Komponist die sich ihm darbietende Gelegenheit, seine Kunst des Kontrapunkts zu zeigen, in der Missa Canonica zu ausführlich, indem er das Kyrie und Christe eleison zum Nachtheil der Totalwirkung, streng regelrecht, jedoch etwas trocken durchführt. Sehr lebendig tritt dagegen der Chor der eifernden Geistlichen hervor: „Schweige still" u. s. w. Der 73. Psalm wird von Huss mit rührender Einfachheit gesungen, und besonders ist die verständige Auffassung zu rühmen, mit welcher die leicht anstössigen Worte: „Dass ich muss ein Narr sein, und nichts wissen und muss wie ein Thier vor dir sein," von Huss gleichsam für sich, halb leise gesungen werden. Der Chor des Volks, welches Huss zum Scheiterhaufen geleitet, ist von vorzüglich rhythmischer Wirkung, natürlich populär. Nur wünschten wir die Weglassung des unedlen Bildes und Wortspieles mit Hus (in böhmischer Sprache „Gans" heissend), wenn Huss singt: „Jetzt bratet ihr die Gans, bald kommt ein Schwan (Luther nach hundert Jahren), den wird man ungebraten lahn!" Die Schlussfuge ist so erhaben als kunstvoll durchgeführt und krönt das höchst ehrenwerthe Werk, welches von Seiten der Komposition und Ausführung allgemeines Interesse erregte. — Am Todestage *Mozart's*, den 5. December, hatte der talentvolle Komponist und Musiklehrer Herr *F. W. Jähns* unter Mitwirkung seines Gesangvereins eine Privataufführung der ersten Messe von *K. M. v. Weber* (1818 komponirt, noch Manuscript) mit Pianofortebegleitung veranstaltet, welcher die musikalische Einleitung des Fürsten *Anton Radziwill* zu *Goethe's* Faust, mit *Mozart's* C moll-Fuge (ursprünglich dessen Quartett „La Fugue") und ein nachgelassener 4stimmiger Gesang von *K. M. v. Weber* (unter dem Titel „Grablied" bei A. M. Schlesinger edirt) voranging. — Denselben Abend wurde von dem Gesangverein des Herrn *L. Huth* in Potsdam *Mozart's* Requiem ausgeführt. (Die königl. Bühne gab „Robert der Teufel!") — Tags darauf wurde in der dritten *Möser*'schen Soirée, zur Gedächtnissfeier des vor 50 Jahren der Erde entrückten Genius *Mozart*, dessen elegisch grandiose G moll-Symphonie, Ouverture zur „Zauberflöte" und die prachtvolle C dur-Symphonie mit der Fuge mit grosser Präcision und Kunsteifer gelungen ausgeführt. — Zur Feier des Geburtstages von *Beethoven* hatte Herr MD. *Möser* am 18. December v. J. eine eigene Musikaufführung im Probesaale des königl. Schauspielhauses veranstaltet, in welcher die Ouverture zu Coriolan, der erste Satz des Violinconcerts, Op. 61, von *August Möser* (mit einer aus den Motiven vom Herrn MD. *Möser* hinzugefügten Kadenz) ausgezeichnet, demnächst das Pianoforteconcert in Es dur von Herrn *Taubert* fertig und geschmackvoll, zuletzt die Alles überstrahlende C moll-Symphonie von *Beethoven* ausgeführt wurde. In der vierten und fünften Versammlung wurden eine *Haydn*'sche und die erste Symphonie von *Beethoven* in C dur, die Ouverture zur Oper Elisa von *Cherubini*, und drei Quartette von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* von den Herren *Möser*, Vater und Sohn, ausgeführt. — Zu wohlthätigen Zwecken hatte der Direktor der Musikchöre des königl. Garde-Corps, Kammermusikus *W. Wieprecht* am 1. December hier

im königl. Opernhause, und am 14. v. M. im königl. Schauspielhause zu Potsdam grosse Vokal- und Instrumental-Concerte veranstaltet, in welchen sich besonders die präcise Ausführung der C-moll-Symphonie und der *Mendelssohn*'schen Ouvertüre: „Meeresstille und glückliche Fahrt." wie „Die Schlacht bei Vittoria," für Militärmusik eingerichtet, auszeichnete. Doch ist bei aller Kraftwirkung der Mangel der Streichinstrumente nicht zu ersetzen. Auch in diesem Concert liess sich der Hautboist *A. Schubert* auf der Klarinette mit grossem Beifall hören. Einige Lieder für Männerchöre effektuirten gleichfalls. — Im königl. Theater liessen sich noch ein italienischer Tenorist Herr *Ludovico Ricciardi* mit schwacher Stimme und wenig Beifall, Dem. *Elisa Meerti* dagegen in zwei Arien von *Mercadante* und *Donizetti* mit lebhafter Theilnahme hören, auf welche die kunstgebildete Sängerin gerechten Anspruch hat. Nur traf dieselbe hier gerade zu einer ungünstigen Zeit ein, wo das musikalische Interesse sehr getheilt war. Ein vorzüglicher Flötist, der königl. Kammermusiker Herr *Gabrielsky II.* liess sich auch in diesem Concert mit verdientem Beifall hören. — Wir erwähnen nun die von beiden Bühnen gegebenen Opern summarisch. Das königl. Theater erfreute uns aufs Neue durch den trefflichen Don Juan, indem Frau v. *Fassmann* darin als Donna Anna wieder auftrat, und zum erstenmale Dem. *Tuczeck* die Zerline, Herr *Blume* den Leporello sehr ansprechend darstellten. Auch Iphigenia in Tauris von *Gluck* wurde zweimal gegeben; dagegen ist die Vorstellung der Alceste aus Mangel an einem zum Admet geeigneten Tenoristen nicht zu Stande gekommen. „Der Feen-See" und „Norma" wurden wiederholt, neu auch auf der königl. Bühne die Oper Belisar von *Donizetti* dreimal ohne sonderlichen Erfolg gegeben, so dramatisch wahr auch Dem. *Hähnel* die leicht widrige Rolle der Antonina durchführte, Herr *Böttcher* den Belisar, Dem. *Tuczeck* die Irene und Herr *Mantius* den Alamir vorzüglich sangen. Die meiste Wirkung brachte ein eingelegtes Pas de deux, von der Komposition des Herrn MD. *Möser* hervor, worin die obligate Violine des Herrn KM. *Leopold Gans* pikant und fertig ausgeführt wurde. (Herr MD. *Möser* ist am 1. Januar d. J. 50 Jahre im Dienst der königl. Kapelle und es wird am 24. d. M. sein Jubiläum durch ein Festmahl begangen werden.) — Die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne zieht die Musikfreunde noch immer durch die Kunstleistungen der beiden angenehmen Sängerinnen *Assandri* und *Marsiali* an. Besonders war dies der Fall in der Oper Norma, wo Signora *Assandri* die Norma und Signora *Marsiali* die Adalgisa im schönsten Verein sangen, auch Signor *Vitali* als Pollione befriedigte. Weniger befriedigte der Bassist Sign. *Salvatore Natale* als Oroveso. Auch Otello, Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia und Cenerentola wurden wiederholt mit Beifall gegeben.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen von 15. *bis* 21. *Februar d. J.*

Beethoven, L. v., Potpourri a. Fidelio f. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Donizetti, G., Ouv. d. Favorite f. Pfte u. Violine. Berlin, Schlesinger. 17½ Ngr.

Löwe, C., Hebräische Ballade m. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

— Der Abschied v. Uhland. Ballade m. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Oelschläger, F., Vierst. Lieder u. Gesänge. Op. 9. 4tes Liefer. Stettin, Friese. 1 Thlr. 10 Ngr.

Quattrini, G., 12 Singübungen f. Sopranst. höh. Ausbildung. Liv. 1. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Rietz, J., Scherzo capriccioso per il Pfte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

— Ouverture zu Hero und Leander für Pianoforte zu 4 Händen. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Sammlung der Nationallieder für 1 Singst. mit Pfte (oder Guitarre). No. 4. Prinz Eugen der edle Ritter. No. 9. Die Belagerung von Colberg. No. 11. Schwäbischen Reiterlied. No. 15. Der Landesvater. No. 20. Vive Henri IV. Berlin, Schlesinger à 5 Sgr.

Usedom, C. H., Schwinemünder-Bade-Galop für das Pfte. Neue Auflage. Stettin, Friese. 2½ Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Handbuch
beim Unterricht im Gesange
für
Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen
bearbeitet von
Bernard Hahn,

Kapellmeister am Dom und Gesanglehrer am königl. katholischen Gymnasium in Breslau.

Vierte Auflage. Preis 6 Sgr. = 27 Kr. rhein.

Dass die Verlagshandlung im Stande ist, schon die *vierte Auflage* dieses ganz vorzüglichen Schulbuchs ankündigen, ist wohl der sprechendste Beweis für die ausgebreitete Anerkennung, welche es in allen Theilen Deutschlands gefunden hat. Alle pädagogischen und musikalischen Zeitschriften haben sich auf das Vortheilhafteste dafür ausgesprochen. Eine Beurtheilung in der Allgemeinen Schulzeitung, 1840, No. 29, sagt über die dritte Auflage desselben Folgendes: Der Verfasser dieses nützlichen Büchleins hat sich durch sein verdienstliches und erfolgreiches Wirken schon frühee vortheilhaft bekannt gemacht, deshalb nahmen wir dasselbe nicht ohne einige Erwartungen zur Hand. Wir sind in solchen nicht getäuscht worden und erkennen freudig an, dass das Theoretische den elementarischen Gesangunterrichts hier in so musterhafter Weise behandelt und an so treffenden Beispielen erläutert worden ist, wie wir es nur selten und in solcher Gedrängtheit und Kürze noch nicht gefunden haben. Obgleich Herr Kapellmeister *Hahn* seine Schrift zunächst für die Schüler des katholischen Gymnasiums in Breslau bearbeitet, so mag sie doch in andern Schulanstalten eingeführt worden sein, sonst hatte sie wohl noch nicht die dritte Auflage erlebt. *Wir wünschen im Interesse der guten Sache eine weitere Verbreitung das Werkchens recht sehr und empfehlen es allen Gesanglehrern, die es noch nicht kennen, angelegentlichst. Es ist verdienstlicher, für die Bekanntmachung eines guten Buches zu wirken, als ein solches herauszugeben, das keinen Fortschritt begründet.*

H. F. B.

An die löbl. Theaterdirectionen.

Unterzeichnete Verlagshandlung hat das Verlagsrecht der in Paris mit dem grössten Beifall aufgenommenen Oper

Die Königin von Cypern

von **Halevy**

erworben und beschäftigt sich mit der Herausgabe derselben in Partitur, in Orchesterstimmen und vollständigem Clavierauszug mit deutschem und französischem Text; die Uebersetzung hat Herr *Gruneisen* übernommen.

Zugleich zeigen wir an, dass die Partitur, die Orchesterstimmen, der vollständige Clavierauszug und das Textbuch der beiden beliebten Opern: *Der Guitarrenspieler* von *Halevy* und *Die Favoritin* von *Donizetti* durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr
Auber, Potpourri aus Zanetta, arrangirt zu 4 Händen	—	25
Beethoven, Messe, Op. 86, arrangirt zu 4 Händen	1	20
Broch, P., 1r Air varié pour le Violon avec Acc. de 2 Viol., Alto, Vcelle, Basse, Flûte obligée, 2 Flûte, 2 Obois et 2 Bassons	1	—
— — Le même avec Piano	—	25
Chopin, F., Allegro de Concert pour le Piano. Op. 46	1	6
— — Ballade pour le Piano. Op. 47	—	24
— — 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 48	—	27
— — Fantaisie pour le Piano. Op. 49	1	6
David, F., Introduction et Variations sur un thème de F. Schubert „Das Lob der Thränen," pour le Violon avec Orchestre. Op. 15	2	—
— — Les mêmes avec Piano	1	6
Donizettl, G., Adelia, Oper arr. für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte	3	15
— — Potpourri aus der Favoritin für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— — Dasselbe für das Pianoforte zu 2 Händen	—	20
— — Ouverture aus Adelia für das Pianoforte zu 4 Händen	—	20
Franck, E., 6 zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4	—	20
Gade, N. W., Nachklänge von Ossian. Ouverture für das Pianoforte zu 4 Händen	—	22½
Geissler, C., Neueste Orgelstücke verschiedenen Charakters. Op. 62	—	17½
Halevy, Potpourri aus dem Guitarrenspieler, für das Pianoforte zu 4 Händen	—	25
— — Dasselbe für das Pianoforte zu 2 Händen	—	20
Henselt, A., Variations de Concert sur l'air favori: Quand je quittai la Normandie, arr. pour Piano à 4 mains. Op. 11	1	15
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lobgesang. Symphonie-Cantate für das Pianoforte zu 4 Händen ohne Worte	4	—
Richter, E. F., Gebet. „In deine Hände, o Herr" u. s. w. für Sopran- und Altstimmen mit Orgel oder Pianoforte	—	15
Rietz, J., Ouverture zu Hero und Leander für grosses Orchester. Op. 11	3	10
Romberg, B., La buona Mauiera. Grande Fantaisie pour le Violoncelle avec Quatuor. Op. 70.	1	5
— — La même avec Piano. Op. 70	1	10
— — Divertissement pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 71	1	—
— — Concertino pour 2 Violoncelles avec Orchestre. Op. 72	2	6
— — Le même avec Piano	1	10
— — Le même pour Violon et Vcelle arrangée d'après le Concertino p. 2 Vcelles. Op. 72, avec Orchestre.	2	10
— — Le même avec Piano	1	15
Schmidt, M. H., 12 Lieder von Rob. Burns, für 1 Singstimme mit Pianof. Op. 2. No. 1 u. 2 à	—	25
Schneider, Jul., Scherzo pour le Piano. Op. 3	—	25
Siegel, D. S., Leichte Variationen über das Lied: Nur noch ein Walzer, für das Pianof. Op. 71.	—	15
Spohr, L., Schill. Gesang für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte	—	12½

B ü c h e r:

Keferstein, *Dr.* G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik	—	3
Marx, *Dr.* A. B., Musikalische Kompositionslehre. 2r Bd. Zweite vermehrte u. verbess. Ausgabe.	3	—
Töpfer, J. G., Abhandlung über den Saitenbezug der Pianoforte's in Flügel- und Tafelform	—	9

☞ Hierzu Beilage No. 4. Zweistimmige Motette von Jac. Gallus.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Zweichörige Motette von Jac. Gallus, geb. 1550.

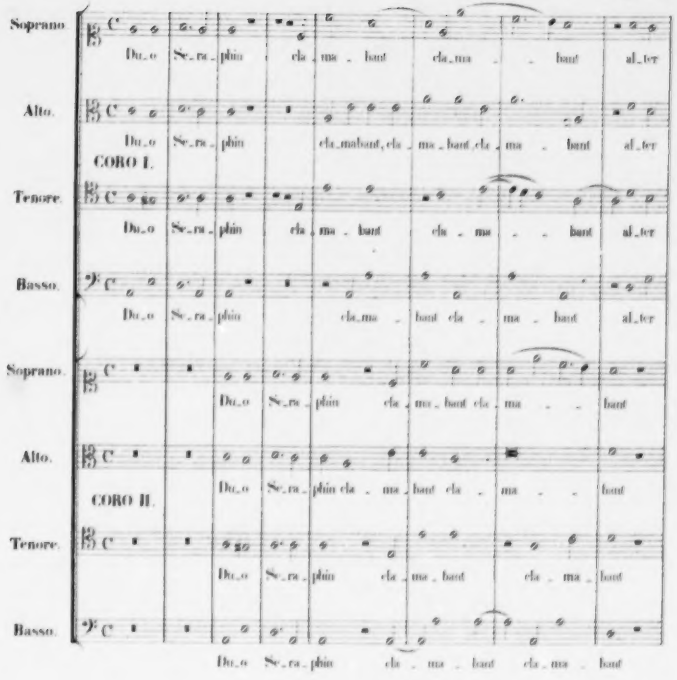

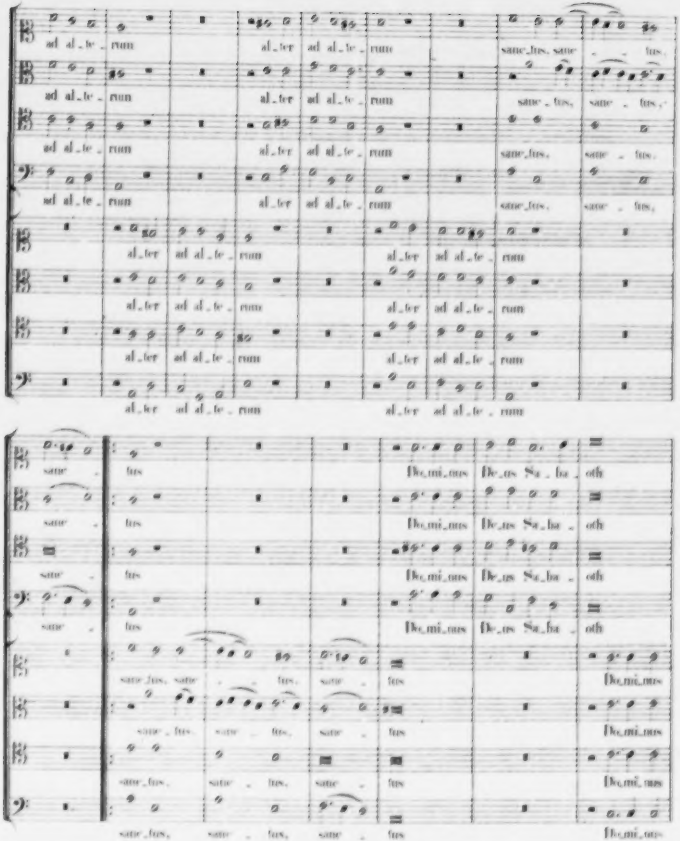
ad al_te_rum
al_ter
same_tus,
De_mi_nus
De_us Sa_ba_oth

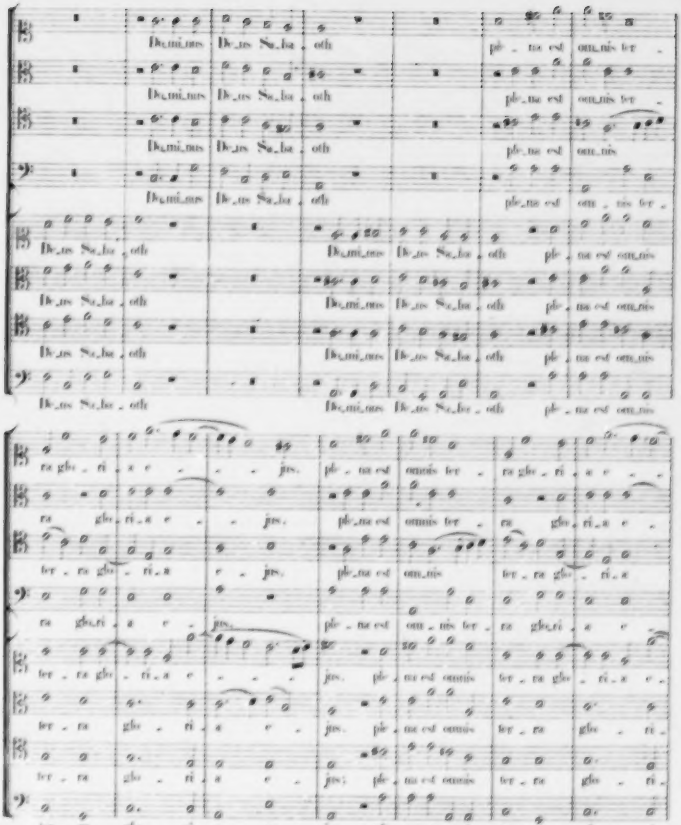
De_us Sa_ba_oth
ple_na est om_nis ter_ra glo_ri_a e_jus.

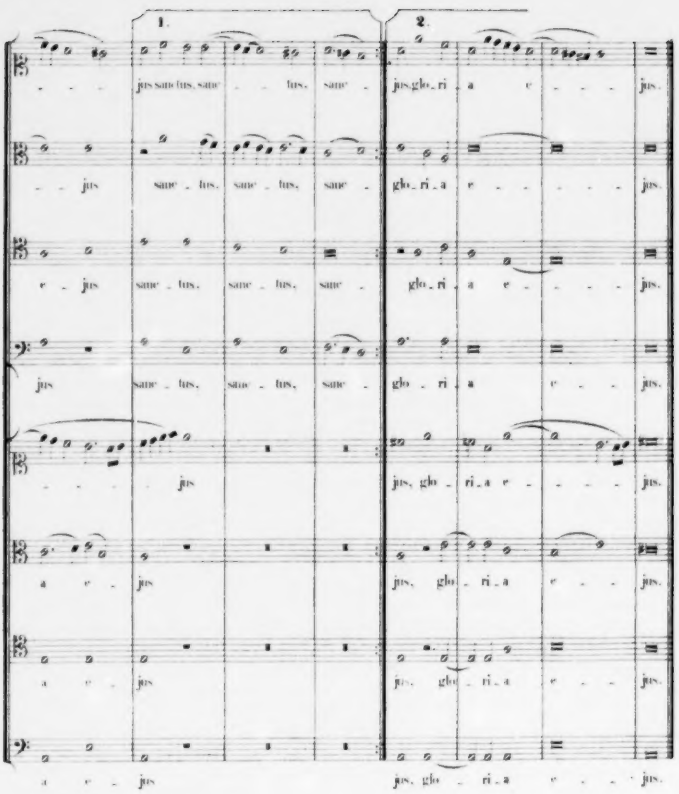
1.
2.
jus sanc tus, sanc tus, sanc tus, sanc
jus, glo ri a e jus.
jus sanc tus, sanc tus, sanc tus, sanc
glo ri a e jus.
e jus sanc tus, sanc tus, sanc tus, sanc
glo ri a e jus.
jus sanc tus, sanc tus, sanc tus, sanc
glo ri a e jus.
jus
jus, glo ri a e jus.
a e jus
jus, glo ri a e jus.
a e jus
jus, glo ri a e jus.
a e jus
jus, glo ri a e jus.

Musikverlagsbericht

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

über das Jahr 1841.

Für Orchester.

	Thl.	Sgr.
Gade, Nachklänge von Ossian. Ouverture	2	15
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lobgesang. Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, in Partitur. Cartonirt	12	—
—— Dasselbe, die Orchesterstimmen	10	—
Mozart, W. A., Sinfonie (in G) in Partitur. No. 13	1	—
Rietz, J., Ouverture zu Hero und Leander für Orchester Op. 11	3	10
Schumann, R., Sinfonie in B dur. Op. 38	6	15

Für Saiteninstrumente.

Blumenthal, J. de, 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 83. No. 1. 2. 3. à	—	25
David, Variations pour Violon avec Orchestre. Op. 15	2	—
—— Les mêmes avec Piano	1	5
Kleinwächter, Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 8	1	20
Kummer, F. A., 2 Duos de Concert pour Violon et Violoncelle. Op. 67	—	25
Lvoff, A., Concerto dans le mode d'une Scène dramatique pour le Violon avec accomp. d'Orchestre	2	10
—— Le même avec accomp. de Piano	1	5
Mendelssohn-Bartholdy, F., 3e Quartett in D dur. Partitur	1	5
—— 4e Quartett in E moll. Partitur	1	5
—— 5e Quartett in Es dur. Partitur	1	5
Romberg, B., La buona Maniera. Grande Fantasia per il Violoncello con accompagnam. d'un Quartetto. Op. 70.	1	5
—— La même con acc. di Piano	1	10
—— Divertissement p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 71.	1	—
—— Concertino pour 2 Violoncelles av. Orchestre. Op. 72.	2	5
—— Le même avec Piano	1	10
—— Le même p. Violon et Violoncelle avec Orchest.	2	10
—— Le même avec Piano	1	15

Für Blasinstrumente.

Fürstenau, A. B., La Sympathie. Introduction et Rondo brillant sur des themes favoris de l'opéra: Le Renegat de Mercadante pour 2 Flûtes principales avec acc. d'Orchestre Op. 133	2	15
—— La même avec acc. de Piano	1	10
—— L'Illusion. Adagio et Variations brillantes sur un thème de l'opéra: Norma de Bellini pour la Flûte avec acc. d'Orchestre. Op. 133	2	—
—— Les mêmes avec acc. de Piano	1	—

Für das Pianoforte mit Begleitung.

Kalkbrenner, F., 3me Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 149	1	20
Kufferath, H. F., Capriccio p. Piano av. acc. d'Orchestre. Op. 1. (Mendelssohn-Bartholdy gewidmet)	2	20
Lasekk & Kummer, Sonate dramatique pour Piano, Violon et Violoncelle	1	20
Vanka, A., Duo brillant pour Piano et Violon, sur des motifs de Robert le Diable de G. Meyerbeer. Op. 2	—	25

Für das Pianoforte zu 4 Händen.

	Thl.	Sgr.
Auber, Potpourri aus Zanetta arr.	—	25
Bellini, Potpourri aus Norma arr.	—	25
Burgmüller, Fr., 3 morceaux sur l'opéra: la Navarilla de Marliani. Op. 62. No. 1. 2. 3. à	—	22½
Chopin, Fr., Second Concerto arr. Op. 21	2	—
—— Sonate, arr. Op. 35	1	10
—— 2me Impromptu, arr. Op. 36	—	12½
—— 3 Nocturnes, arr. Op. 37	—	20
—— Valse, arr. Op. 42	—	20
Donizetti, G., Lucrezia Borgia. Oper in 3 Acten arr.	5	—
—— Potpourri zu Adelia, arr.	1	—
—— de die Favoritin, arr.	—	25
Duvernoy, J. B., Petit Dialogue. Op. 106	—	15
—— Duettino de l'Elisire d'amore. Op. 108	—	12½
Gade, Nachklänge von Ossian. Ouverture, arr.	—	22½
Herz, H., Grande Fantaisie et Variations brillantes sur l'opéra: l'Elisire d'amore, arr. Op. 112.	1	10
Lortzing, A., Ouverture zu der Oper Hans Sachs arr.	—	20
—— Potpourri daraus arr.	—	25
Marliani, Potpourri aus Navarilla arr.	—	20
Marschner, H., Potpourri nach Themen der Oper: des Falkners Braut arr.	—	25
Mendelssohn-Bartholdy, Lobgesang. Sinfonie-Cantate. Op. 52. arr.	4	—
Meyerbeer, G., Potpourri nach Themen der Oper: Robert der Teufel arr.	1	—
Potpourri's über beliebte Themen neuer Opern arr.		
No. 6. Norma von Bellini	—	25
— 15. Hans Sachs von Lortzing	—	25
— 16. Navarilla von Marliani	—	20
— 17. Falkners Braut von Marschner	—	25
— 19. Robert der Teufel von Meyerbeer	1	—
— 21. Die Favoritin von Donizetti	—	20
— 23. Adelia von Donizetti	1	—
— 24. Wilhelm Tell von Rossini	—	25
— 25. Zanetta von Auber	—	25
Reichardt, C. A., Abschiedsgruss. Grosser Marsch. Op. 5.	—	10
Rietz, J., Ouverture zu Hero und Leander. Op. 11. arr.	1	5
Rossini, Potpourri aus Wilhelm Tell	—	25
Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de la Donna del Lago de Rossini. Op. 40. arr.	1	10

Für das Pianoforte zu 2 Händen.

Adam, A., Potpourri a. d. Oper: la Reine d'un jour	—	20
—— Potpourri a. d. Oper: die Schweizerhütte	—	20
—— Potpourri aus La fille du régiment	—	20
Auber, Potpourri aus Zanetta	—	20
Bamberger, Regina, Fantasiestück	—	15
Bellini, Potpourri de l'opéra: il Pirata	—	20
—— de de Norma	—	20
Böhner, L., Ave Maria. Adagio religioso et Variat. brill. Op. 102	—	17½
Burgmüller, F., Romance et Rondo sur un motif de la Chaste Suzanne de H. Monpou. Op. 63	—	12½

Anschein nach, weit mehr Eingang finden, als seine übrigen Gesangwerke, die sich dem eigenen Sinn der Italiener weniger anschmiegen. Wir haben jezt hier eine vortreffliche Sängerin, Sigra Bertinotti. Die so berühmt gewordene Sgra Grassini übertrifft sie zwar, als Schauspielerin: aber dafür singt Bert. nach den Forderungen und Regeln der Kunst, jene nur nach einer gewissen poetischen Laune und meistens aus dem Stegreif. Da ich genug Blössen einer nur angehenden Kunstschülerin an ihr entdeckt habe, würde ich mich über ihre in Paris erhaltene Celebrität wundern, wenn ich mich nicht erinnerte, dass sie sehr schön ist und sich, da sie vorher Tänzerin war, auf der Bühne vortrefflich darzustellen verstehet. Marchesi wollte ihr Unterricht geben, aber die Schülerin dünkte sich zu weise, und war schon zu sehr gewohnt beklatscht und geschmeichelt, nicht aber zurecht gewiesen zu werden.

Hamburg, den 12ten Oktober. Vor einer Woche liess sich Hr. Rüstinger, Hofmusikus und Organist aus Hildburghausen, auf der Orgel unsrer Nikolaikirche hören und erlangte den verdienten Beyfall vollkommen.

Dresden, den 16ten Oktober. Herr und Mad. Paer, die bisher nur in Pillnitz auftreten konnten, haben nun das hiesige grössere Publikum erfreuet. Viermal hat man bisher Paer's Oper l'Intrigo amoroso gegeben, und immer mit vielem Beyfall, was viel ist, denn die Oper war schon ehemals oft hier gegeben worden, und obschon sie recht schöne Musik hat — sehr angenehme und auch erschütternde Stellen, einen von Anfang bis zu Ende schön fliessenden Gesang und so natürlichen, übereinstimmenden Gang, wie etwa die Werke Cimarosa's: so gehört sie doch nicht zu Paers vorzüglichsten Arbeiten. Unter die Stücke, die mit Recht ausgezeichneten Beyfall erhielten, gehört vornehmlich die Scene des Traumes und das äusserst brave Septett im zweyten Akte bey der Ueberraschung. Zu diesem erneueten Beyfall trug allerdings der Geist vieles bey, der Mad. Paer in die Hauptrolle zu legen wusste. Diese Sängerin wird gewiss überall, wo sie auch auftreten mag, siegen. Eine sehr hübsche Gestalt, Anstand, vortreffliche Handhabung des Körpers überhaupt, richtiges und feines Gefühl im Recitiren und Deklamiren, beym eigentlichen Gesange eine zwar nicht an Metall reiche, in einer Region der Töne etwas heiser lautende, aber dennoch angenehme Stimme, die sie, (jenem abzuhelfen, eben weil sie dennoch angenehm lautet, und dies Verfahren zum Distoniren verleitet) nicht übernehmen sollte, grosse Fertigkeit und Beugsamkeit, und aus der Schule ihres Gatten eine vortreffliche Methode — : dies, denk' ich, macht sie nicht nur des bisher erhaltenen allgemeinen Beyfalls allerdings würdig, sondern lässt hoffen, dass sie diesen auch immer hier finden werde. Als Direktor ist ihr Gemahl äusserst schätzbar — lebhaft, genau und doch nicht beleidigend. Das Einzige, um was man ihn bitten möchte, ist, dass er den Flügel beym Akkompagnement weniger laut werden liess. Angenehm ist das nirgends; die Gesellschaft, die es sich unter ihm mit so vielem Eifer angelegen seyn lässt, bedarf dessen nicht, und ein Mann, wie Herr Paer, wird eine Sitte, weil sie etwa dieser und jener hat, nicht annehmen, auch, das lässt sich von seiner Bildung sicher erwarten, diese Bemerkung nicht übel deuten. Wir freuen uns, bald seine Griselda, Camilla und eine neue Oper, an welcher er eben arbeitet, zu hören. Aus der oben genannten Vorstellung muss ich noch Sgr. Alberghi nennen, welcher den Saïd vortrefflich sang.

	Sgr.
Chopin, F., 12 Etudes. Op. 25. Liv. 1. 2. séparées:	
No. 1. As dur	7½
2. F moll	7½
3. F dur	10
4. A moll	7½
5. E moll	10
6. cis moll	10
7. Cis moll	7½
8. Des dur	7½
9. Ges dur	5
10. H moll	10
11. A moll	12½
12. C moll	12½
—— 3me Scherzo. Op. 39	25
—— 2 Polonaises. Op. 40	20
—— 4 Mazurkas. Op. 41.	22½
Clementi, M., 12 Sonates (Oeuvres complettes Cah. I.) Nouv. Edition	3 —
No. 1. Sonate in B	17½
2. do in Es	12½
3. do in F	15
4. do in Es	15
5. do in Es	12½
6. do in F	17½
7. do in Es	15
8. do in G moll	10
9. do in C moll	12½
10. do in B	10
11. do in Es	12½
12. do in B	12½
Czerny, C., 3 Fantaisies p. le Piano. Op 655. No. 1. 2. 3. à	20
Donizetti, G., Potpourri p. d. Oper: Belisario	20
—— Potpourri aus Adelia	20
—— Ouverture zu der Oper Adelia	15
—— Potpourri de l'opéra: Les Martyrs	20
—— Potpourri de Lucia di Lammermoor	20
—— Potpourri aus der Favoritin	20
Duvernoy, Reminiscenses italiennes. 6 Thèmes faciles de Rossini, Donizetti, Bellini et Mercadante. Op. 104. Liv. 1. 2. 3. à 15 Ngr.	1 15
—— Fleurette italienne. Fantaisie sur un motif favori de Donizetti. Op. 105	17½
—— Fantaisie sur le Giuramento de Mercadante. Op. 109.	17½
—— 2 Rondinos italiens. Op. 110.	
No. 1. Betly de Donizetti	12½
No. 2. Il Bravo di Mercadante	12½
Halevy, Potpourri aus dem Guitarrespieler	20
Henselt, A., 12 Etudes de Salon. Op. 5. séparées:	
No. 1. Etoiles. C moll	10
2. G dur	10
3. Hexentanz. A moll	7½
4. Ave maria. E dur	5
5. Verlorne Heimath. Fis moll	7½
6. Dankled nach Sturm. As dur	15
7. Elfenreigen. C dur	7½
8. Romanze mit Chor-Refrain. G moll	5
9. A dur	10
10. Entschwundenes Glück. F moll	15
11. Liebeslied. H dur	7½
12. Nächtlicher Geisterzug. Gis moll	10
Herold, F., Potpourri aus der Oper: Marie	20
Herz, H., Grand Duo brillant sur un motif de l'opéra: l'Elixire d'amore. Op. 113.	20
Kalkbrenner, Fr., Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes, melodie de Proch. Op. 147. arr.	25
Kitti, J. F., Romance. Op. 19	10
Klauss, V., Fantaisie über ein Thema d. Oper: Der Freischütz v. C. M. v. Weber. Op. 12	22½

	Sgr.
Kreutzer, C., Potpourri a. d. Nachtlager von Granada	20
Kronprinz von Hannover, 4 Lieder ohne Worte	17½
Kufferath, H. F., Capriccio pour le Piano. Op. 1	22½
Kunze, G., Contratanze, Walzer und Galopp nach beliebten Melodien d. Oper: Belisario v. Donizetti. Op. 38.	12½
Liszt, Fr., Adelaide von Beethoven, für das Pianoforte übertragen. (Neue Ausgabe mit der grossen Cadenz.)	20
—— Mendelssohns Lieder, für das Pianof. übertragen:	
No. 1. Auf Flügeln des Gesanges	10
2. Sonntagslied	7½
3. Reiselied	12½
4. Neue Liebe	10
5. Frühlingslied	15
6. Winterlied. Sulrika	10
Lobe, C., Potpourri aus den Flibustiern	20
Lortzing, A., Potpourri aus Hans Sachs	20
—— Lied des Cäsar „Sonst spielt' ich mit Scepter", für das Pianoforte übertragen von A. Haupt	5
Hans Sachs. Komische Oper in 3 Acten. arr	4 —
Mann, F., Valse de Victoire. Op. 12	10
Marliani, Potpourri aus Xacarilla	20
—— Ouverture daraus	15
Meyerbeer, G., Potpourri de Robert le diable	20
Möhring, F., 3 Charakterstücke. Op. 6	25
Mozart, W. A., 7 Sonates (Oeuvres complettes Cah. I.) Nouv. Edition	3 —
Dieselben einzeln:	
No. 1. Sonate in C dur	17½
2. do in A dur	17½
3. do in F dur	20
4. do in B dur	22½
5. do in D dur	22½
6. do in A moll	20
7. do in D dur	20
Oesterley, Ferd., Trois Nocturnes. Op. 3	15
Potpourri's für das Pianoforte über beliebte Themen neuer Opern. à 20 Ngr.	
No. 1. Regina von Adam.	
12. Xacarilla von Marliani.	
13. Il Pirata von Bellini.	
15. Norma von Bellini.	
16. Die Flibustier von Lobe.	
17. Marie von Herold.	
18. Die Schweizerbütte von Adam.	
19. Belisario von Donizetti.	
20. Robert der Teufel von Meyerbeer.	
33. Hans Sachs von Lortzing.	
35. Les Martyrs von Donizetti.	
37. Lucia di Lammermoor von Donizetti.	
38. Nachtlager von Granada von Kreutzer.	
40. Wilhelm Tell von Rossini.	
41. Zanetta von Auber.	
42. Die Favoritin von Donizetti.	
43. Adelia von Donizetti.	
44. Der Guitarrespieler von Halevy.	
45. La fille du régiment von Donizetti.	
Richter, E. F., 3 Romanzen. Op. 7	17½
Rietz, J., Scherzo capriccioso	20
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur la Rose de Péronne d'Adam. Op. 34	20
Rossini, Potpourri aus Wilhelm Tell	20
Schapler, Fantaisie capricciosa	1 10
Schneider, Jul., Fantaisie dramatique sur la valse favorite de Fr. Schubert. Op. 2	25
—— Scherzo. Op. 3	25
Schubert, F. L., Introduction, Romance et Bolero sur le theme favori „Trema Bisanzio" de l'opéra: Belisario de Donizetti. Op. 39	15
Siegel, D., Leichte Variationen über das Lied: Nur noch einen Walzer. Op. 71	15

	Rt.	Ngr.
Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'opera: Les Huguenots de Meyerbeer. Op. 26. Neue Edition	1	5
—— Fantaisie sur des motifs de la Donna del Lago de Rossini. Op. 40	1	10
—— 12 Etudes. Op. 26. Separées:		
No. 1. Fis moll	—	10
2. G moll	—	10
3. Cis dur	—	7½
4. E dur	—	7½
5. H moll	—	12½
6. B moll	—	7½
7. H dur	—	10
8. C dur	—	7½
9. D dur	—	7½
10. Es dur	—	7½
11. As dur	—	7½
12. F dur	—	12½
Vanka, Valse et Galoppe. Op. 6	—	7½
Vonderfour, (Marie), Nocturne	—	7½
Wielhorski, 2 Impromptus. Op. 5	—	15

Für die Orgel.

Czerny, C., 12 Präludien im gebundenen Styl für die volle Orgel, d. Pianoforte od. d. Physharmonica. Op. 627.	1	—
Geissler, C., Neueste Orgelstücke verschiedenen Charakters mit Rücksicht auf Fortbildung im Orgelspiel, so wie z. Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste. Op. 62. (No. 26. der Orgelsaschen)	—	17½
Hesse, A., Praludium und Fuge (in D moll) für die volle Orgel. Op. 66	—	15

Für Gesang.

Bachr, O., 6 Lieder für Mezzo-Sopran, Alt oder Bariton mit Begleitung des Pianoforte	—	22½
—— 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass	1	5
v. Bobrowicz, Beliebte Gesänge aus d. neuesten Opern für eine Singstimme mit Begleitung der Guitarre.		
No. 7. Meyerbeer, Cavatine aus den Hugenotten. *Erfüllt allein mein Herz*	—	5
8. Bellini, Cavatine aus Romeo und Julie. *Diesem Schwerte wird's gelingen*	—	5
Donizetti, G., Adelia. Oper in 3 Aufzügen, vollständ. Klavierauszug mit deutsch. und ital. Texte	6	—
Daraus einzeln:		
No. 1. Introduction	—	15
Hoch vom Thurme die Glocken		
2. Scene und Arie mit Chor	—	22½
Wir sind am Ziele. Geh' Ulrico		
3. Chor der Frauen	—	15
Er eilt zum Herzog; die Tochter		
4. Scene und Duett	—	15
Folg' mir! zu dem Vater soll		
5. Finale	1	15
Hoch! hoch! lebe Karl der		
6. Chor und Cavatine	—	15
Wähle! soll ich den Perlenkranz		
7. Scene und Duett	—	17½
Adelia! Mein Geliebter!		
8. Scene und Duett	—	17½
Fort mit dem Kranze, dem ver-		
9. Scene, Terzett und Finale	—	25
Ihn soll meine Rache ereichen		
10. Chor	—	12½
Wir ziehen zu Kampf und Schlacht		
11. Scene und Arie mit Chor	—	15
Ha! welch Geschick!		
12. Final-Scene und Arie mit Chor	—	17½
Lasst mich, o lasst mich!		

	Rt.	Ngr.
Franck, E., 6 Lieder für 1 Sopran und Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4	—	20
Goldschmidt, S., 3 Gedichte für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	20
Hahn, Th., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung d. Pft. Op. 9. Partitur und Stimmen	1	10
Halevy, F., Romanze aus Guido u. Ginevra m. Guitarre-Begleitung: „Ein himmlisch Wesen"	—	10
Kittl, J. F., 3 Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11	—	12½
Klitzsch, 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1	—	25
Kronprinz von Hannover, 3 Lieder für 4 Männerst.	—	22½
—— 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung d. Pianof.	—	17½
Kufferath, 6 Lieder v. Rob. Burns, für Tenor od. Sopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	15
Laschk, C., 4 Lieder f. 1 Singstimme m. Begl. d. Pfte	—	20
Lortzing, A., Hans Sachs. Komische Oper. Vollständiger Klavierauszug	6	—
Daraus einzeln:		
No. 1.ª Introduction. (Chor)	—	12½
Auf, munter Brüder, munter,		
1.b Lied mit Chor. (Tenor)	—	7½
Ein Schuster jung an Jahren,		
2. Scene und Arie. (Bariton)	—	12½
Wo bist du Sachs? hat dich ein Traum		
3. Terzett. (2 Tenore und Bass)	—	17½
Was hör' ich? Ihr seid der Bräutigam.		
4. Cavatine. (Sopran)	—	7½
Sehnsuchtsvoll mit süssem Bangen.		
5. Quartett	—	22½
Der Meister kommt, ich bin		
6. Finale	1	—
Ich muss der Erste sein. Lasst		
7. Introduction	—	25
Macht doch der Verwirrung ein End'		
8. Lied. (Bass)	—	5
Nicht Reichthum macht das Leben schön.		
9. Chor	—	7½
Seht, Alt und Jung strömt zu		
10. Tanz	—	5
11. Lied mit Chor. (Tenor)	—	5
Die Schusterzunft bleibt immer		
12. Duett. (Sopran und Tenor)	—	15
Kannst du so von mir scheiden?		
13. Finale	—	20
Seht dort hin, ihr Bürger.		
14. Entr'acte	—	5
15. Arie und Duett. (2 Sopране)	—	22½
Komm, meine Tochter, setz' dich		
16. Ensemble	—	20
O! ich armer geschlagener Mann		
17. Ballet und Pantomime	—	12½
18. Ensemble. (Ballet)	—	7½
19. Schluss-Chor	—	10
Wir jauchzen laut aus voller Brust		
—— Lied „Zwar hat der Schönheit und der Jugend" eingelegt in die Oper: Die Dreizehn, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre	—	5
—— Lied des Sachs für eine Baxstimme aus der Oper Hans Sachs, in Violinschlüssel f. jede Stimme eingerichtet	—	5
Löwe, C., stimmige Lieder. Op. 81	—	—
Luther, Dr. Martin, deutsche geistliche Lieder, herausgegeben v. C. v. Winterfeld, cartonirt	netto	5 —
Pracht-Ausgabe in Seide gebunden	netto	10 —

Marliani, Die Xacarilla, grosse Oper, im vollständigen Klavierauszug, französisch und deutsch ... 5 —
Dieselbe Oper in einzelnen Nummern:
No. 1. Introduction ... — 17½
Ha, welche Lust! Ruft All' im
Ah! quel bonheur! quel heureux
2. Recitativ und Arie ... — 12½
Leb' wohl, lebe glücklich du Holde!
Adieu! ma gentille maitresse!
3.ᵉ Chor. (Xacarilla) ... — 7½
Hoch in des Berges Forsten
L'aigle plane sur aire
3.ᵇ Dasselbe für 1 Stimme ... — 7½
4. Arie ... — 17½
O Gott! Wer beugt des Vaters
Mon Dieu, mon Dieu, que dois je
5. Duett ... — 20
Gott! tauscht mein Auge mich
Ciel! en croirais je mes yeux?
6. Terzett ... — 17½
Eure Tochter im Gesange
D'enseigner moi je me pique
7. Lied mit Chor ... — 10
Fröhlich das Leben zu durchwallen
Pour egayer la vie sutière
8. Quartett ... — 25
Zehn Uhr ist's! O Gott!
Dix heures! O ciel!

Marschner, H., Robert Burns Lieder für 1 Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 107. — 25

Marx, A. B., Gebet für die Verstorbenen, für Chor und Solostimmen ... — 12½

Mendelssohn-Bartholdy, F., der 114ᵗ Psalm für 8stimmigen Chor und Orchester. Klavierauszug. Op. 51. 2 10
—— Derselbe, die acht Chorstimmen ... 1 15
—— 4ᵗ die Orchesterstimmen ... 2 15
—— 4ᵗ die Partitur ... 3 —
—— Der Lobgesang. Sinfonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. Op. 52. in Partitur. Kartonirt ... 12 —
—— Derselbe im Klavierauszug ... 5 15
—— 4ᵗ die Singstimmen ... 2 —

Pearson, H. H., 2 Lieder. Indisches Ständchen. Herbst-Grablied für 1 Singstimme mit Begleitung d. Pianoforte — 12½

Petschke, H. T., 3 Gesänge für 1 Tenor- oder Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9 ... — 17½

Pott, A., 2 deutsche Lieder für 1 Singstimme. No. 1. mit Begleitung des Pianoforte und obligaten Violoncell. No. 2. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14 ... 1 —

Richter, E. F., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9 ... — 15
—— Gebet. In deine Hände. Für Soprano und Altstimmen mit Orgel- oder Pianofortebegleitung ... — 15
Rieffel, W. H., geistliche Lieder am Pianof. zu singen — 7½
Rietz, J., 13 Gesänge m. Begleitung d. Pianoforte. Op. 6. Heft 1. u. 2 ... à — 22½
—— Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester ... — 15
Rosenhain, J., Wasserfahrt, Barcarole für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte ... — 7½
Schapler, J., An Meieli. Gedicht von H. Hoffmann für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte ... — 5
Schmidt, H., 12 Lieder von R. Burns, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Heft 1. 2 ... à — 25
Schumann, R., 3 Gedichte von Em. Geibel für sechsstimmigen Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29.
No. 1. Ländliches Lied, für 2 Soprane ... — 10
2. Lied, für 3 Soprane ... — 7½
3. Zigeunerleben, für kleinen Chor ... — 15
—— **Robert u. Clara**, 12 Gedichte aus Rückerts Liebesfrühling, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. No. 1. 2. à 20 Ngr ... 1 10
Spohr, L., Schill. Gesang für 4 Männerstimmen ... — 12½
Wieseneder, C., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Begl. des Pianoforte ... — 20
Wöhler, C., 3 Balladen von H. Heine: Die Bergstimme. Der wunde Ritter. Die Loreley. Für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1 ... — 15

Faber, E., Vollständiger Gesangkursus f. Volksschulen. 4ᵗ Abtheilung. Enthaltend: 64 zweistimmige Chorale, von leichten zu schwereren fortschreitend, geordnet, nette ... — 5

Bücher.

Gambale, Emanuel, die musikalische Reform, aus dem Italienischen übersetzt von F. A. Heser ... — 22½
Kiesewetter, R. G., Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikal. Beilagen. Broschirt. 4 15
—— Guido von Arezzo. Sein Leben und Wirken ... — 22½
Marx, A. B., Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. Broschirt ... 1 —
—— Musikalische Kompositionslehre praktisch und theoretisch. 2 Bände. Zweite vermehrte u. verb. Ausgabe ... 6 —
—— Allgemeine Musiklehre. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe ... 2 —

Zeitung, allgemeine musikalische, für 1841. 43ᵗ Jahrgang. 5 Thlr. 10 Ngr.

Nächstens erscheint bei uns mit Eigenthumsrecht:

Chopin, F., Allegro de Concert pour le Piano. Op. 46.
—— Ballade pour le Piano. Op. 47.
—— Nocturnes pour le Piano. Op. 48.
—— Fantaisie pour le Piano. Op. 49.

Lortzing, A., Casanova. Komische Oper in 3 Akten, im Klavierauszug und allen üblichen Arrangements.
Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium in Partitur, Klavierauszug, Orchester- Chor- und Solostimmen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. **№ 9.** 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — *Recension.* F. Mendelssohn-Bartholdy: Lobgesang, eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Dresden. Aus Leipzig. Herbst-Saison 1841 in Italien. — *Feuilleton.* — *Anzeigen.*

Winke für allerlei Leser.

I.

Das Vorurtheil, man könne Kinder in den Anfangsgründen der Kunst von einem mittelmässigen Lehrer ohne Nachtheil unterrichten lassen, ist so alt, dass schon *Quinctilian* ein ganzes Kapitel darüber geschrieben hat. Namentlich bemerkt er sehr richtig, dass es nachher so schwer hält, Fehler, die ihnen derselbe hingehen liess oder gar beibrachte, auszurotten. Denn wenn solche Lehrer das Wenige, sagt er, was sie wissen, noch gehörig lehrten, möchte es gehen, allein leider lehren sie noch obenein so viel Falsches. Deswegen, erzählt er ferner, liess sich der berühmte Flötenspieler Timotheus, ein Zeitgenosse Alexanders, von Jedem, der schon bei einem Andern Unterricht gehabt hatte, gerade noch einmal so viel Honorar zahlen, als von dem, der sogleich zu ihm kam. *C. F. B.*

II.

Ich kann es nicht billigen, wenn Lehrer der Künste den Geist der Lehrlinge unter der Uebung blos technischer Fertigkeiten ertödten, in der Hoffnung, dass die technische Geläufigkeit später die geistige Produktion hervorrufen werde. In der Jugend sind diejenigen geistigen Kräfte, welche dem Kunstwerke den wahren Schmelz verleihen, auch schon vorhanden, und diese Keime wollen entwickelt und gehütet seyn. Wie mächtig regt sich in dem Kinde die Fantasie, sei es nun die, welche sich in Strichen und Formen, oder in Tönen und Worten ausspricht. Es will der Geist selbsthatig schaffen und bilden, und das kleinste eigene Produkt ist mehr werth, als ein noch so weitschichtiges Werk der Nachahmung. Darum ist es verkehrt, wenn der Lehrer Jahre lang die Schüler nur zu Fingerübungen in der Musik, oder zur Nachahmung todter, starrer Formen in der bildenden Kunst verurtheilt. Wie unverständig würde schon ein Krämer handeln, der die Elemente der Krämerei in das Düteumachen legte, und ein Gärtner, welcher seinen Lehrling einzig und allein mit dem Auswendiglernen des Linné'schen Systems beschäftigen wollte! Der Buchstabe tödtet, aber der Geist macht lebendig. *D. B.*

III.

Die alten griechischen Tonkunstler hatten doch zum Theil wunderliche Ansichten! *Antigenides* z. B., einer der bedeutendsten Flötenbläser Griechenlands und Lehrer des Alcibiades, hielt, wie Aulus Gellius berichtet, auf den Beifall des Publikums gar nichts. Seine Schüler lehrte er eben so denken, und um einen derselben zu trosten, welcher ungeachtet seiner grossen Geschicklichkeit doch nur wenig Beifall erhalten hatte, sagte er: „Das nächstemal sollst du mir und den Musen spielen." Er hielt das Urtheil der Menge in Sachen des Geschmacks für so ungiltig, dass er, als er einst einen Flötenspieler in einiger Entfernung sehr beklatschen hörte, ausrief: „Dieser Mensch muss sehr schlecht gespielt haben, weil sonst das Volk nicht so viel Beifall an ihn verschwenden würde." — *Cephesias*, der von Athenäus angeführt wird, schalt einen seiner Schüler, welcher in einem zu hohen Tone blasen wollte, und sprach: „Die Kunst besteht nicht in der Höhe des Tones, sondern darin, dass der Ton dem Gegenstand angemessen ist." — *Hippomachus* stimmte mit Antigenides überein. Einst sah er, dass einer seiner Schüler von mittelmässiger Geschicklichkeit vom Publikum sehr gefeiert wurde. Er schlug ihn dafür mit dem Stock und sagte: „der grösste Beweis seiner Ungeschicklichkeit sei dieser Beifall." — Wie wunderlich sind doch solche Ansichten! Welcher Virtuos des 19. Jahrhunderts wird nicht darüber lachen, und doch erinnerte sich vielleicht ein *Schiller* des Antigenides, als er die Worte niederschrieb:

„Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk,
Mach' es Wenigen recht, Vielen gefallen, ist schlimm."

C. F. B.

IV.

Eine räthselhafte akustische Erscheinung scheint Folgendes: In der Zeitzer Haupt- (Michaelis-) Kirche mit einer seit einigen Jahren neu erbauten und guten Orgel von Böhme, mit 30 klingenden Stimmen, geschieht es nicht selten, dass, wenn die dem Altare gegenüberstehende Orgel am Ende eines Liedes schweigt, deren Echo zu dem Ohre eines auf dem Orgelchore befindlichen Zuhörers, aber fast um einen guten halben Ton tiefer herüberkommt. Die übrigens nicht hohe Kirche mit 182' Länge und 75' Breite hat im Schiff 10 Pfeiler. Eine ähnliche Erscheinung findet auch in der dasigen schönen und hallenden Schloss- oder Trinitatiskirche Statt, wo, sonderbar genug, zwar dem Sänger oder Spieler der schone von ihm ausgehende Ton in unentweihter, unschuldvoller Form wieder dem Gefühle zurück-

kehrt, während doch auch der Schlussorgelton immer nur vertieft gehört wird. Wie? sollten wohl die von der Orgel ausgehenden und wiederkehrenden Luftschwingungen bei ihrer Wiederkehr gleichsam ermatten? Jenes darum nicht, weil man ja sonst in einem Echo bei dem von Zeitz 1½ Stunde entfernten Schlosse Haynsburg nicht den Ton einer Singstimme oder eines Waldhorns so treu und unverfälscht wieder hören könnte, als es wirklich doch der Fall ist. Was hat es also sonst mit obiger Erscheinung für eine Bewandniss? Eine befriedigende Erörterung darüber wäre hier vielleicht nicht am unrechten Orte. *D. R.*

V.

Johann Friedrich Doles, Schüler und Nachfolger Joh. Seb. Bach's, Freund eines Mozart und bewährter Kirchenkomponist, gest. zu Leipzig 1797, erklärte sich noch im höchsten Greisenalter so offen gegen alle zur Unzeit angewandten Fugenkünste, dass sein Wort wohl verdient erhalten zu werden. Er schreibt in der Vorrede zu einer seiner Kantaten, welche 1790 zu Leipzig erschien, wörtlich Folgendes: „Es ist klar, dass diejenigen Kirchenmusiken, welche nur künstliche Fugen enthalten, oder fugenartig und zu ängstlich nach den strengen Regeln und Künsteleien des doppelten Kontrapunktes ausgearbeitet sind, nicht in die Kirche gehören. Sind Fugen u. s. w. Ausdrücke leidenschaftlicher Empfindungen? — Sie sind blos Kunstwerke des Verstandes und belustigen allenfalls den Kenner, welcher die Tiefen der Harmonie durchschauet, mit der Setzkunst vertraut ist, an der Beobachtung der Regeln, an den grossen Schwierigkeiten, die der Komponist oder die Spieler überwanden, ein Vergnügen findet, der es bewundert, wie künstlich und glücklich ein Tonsetzer sein Thema per augmentationem, diminutionem, conversionem etc. durchzuführen wusste. Hat denn aber die Musik die Belustigung des Verstandes zum Endzweck? Soll man ein Tonstück so wie eine Uhr wegen ihrer künstlichen Zusammensetzung bewundern, und sind denn in der Kirche alle Zuhörer, oder auch nur der grösste Theil derselben, solche gelehrte Kenner der Musik, oder wird nur um dieser oft sehr wenigen Kenner willen Kirchenmusik gemacht? Die mehrsten Menschen, welche die Kirchenmusik anhören, wissen wenig oder nichts von der Setzkunst, und folglich auch nicht mehr von den intellektuellen Schönheiten eines solchen Satzes; sie sind blos Liebhaber und oft in dem eingeschränktesten Sinne. Wie können aber diese Wohlgefallen an einem harmonischen und unrhythmischen Wirwar finden, der in sehr vielen fugenartig-gesetzten Kirchenmusiken herrscht? Eine solche Musik gibt weder ihrem Verstande etwas zu verstehen, noch ihrem Herzen etwas interessantes zu fühlen, und man wird auch sichtbar gewahr, dass der grösste Haufe bei Aufführung und Anhörung derselben Langeweile wo nicht Missvergnügen empfindet. Aber gewiss wird nie ein Stück ohne warme Theilnehmung des Herzens angehört, in welchem ein süsser Gesang, eine deutliche Harmonie, und fasslicher Rhythmus herrscht. Wird denn aber die Kirchenmusik nicht zur Herzenserhebung und Erbauung eines jeden, der an öffentlicher Gottesverehrung Antheil nimmt, gemacht? — Fern sei es von mir, der ich ein Schüler des sel. Sebastian Bach's bin, und selbst viel im Fugenstyl komponirt habe, die höhere Tonsetzkunst herabzuwürdigen oder wohl gar zu verwerfen. Nein! ich missbillige nur deren unschickliche Anwendung. Wenn ich eine Versammlung gelehrter Tonkünstler zu Zuhörern habe, so würde ich mich freilich gern mit einer tief durchdachten Fuge auf der Orgel u. s. w. hören lassen, aber nicht so in der Kirchenmusik bei der öffentlichen Gottesverehrung und in der Absicht ungelehrte Zuhörer zu rühren.“ — Wer vermöchte wohl den wackern Greis zu widerlegen? Wir meinen, es gehörte Muth dazu, vor fünfzig Jahren ein solches Glaubensbekenntniss, was diesem Tonsetzer wahrhaft zur Ehre gereicht, öffentlich abzulegen. Sollte wohl Seb. Bach seinem Schüler solche Ideen beigebracht haben? — *C. F. B.*

VI.

Eine Vergleichung zwischen *Händel* und *Bach* als Fugenkomponisten gab 1811 der geistreiche Abt *Vogler* in seinem System für den Fugenbau, S. 24 u. f. Da das Werkchen nur wenig verbreitet wurde, so möge sie hier eine Stelle finden und der Beachtung empfohlen werden. „Dass die Fuge deutlich sein könne und deutlich sein müsse, hat der grosse *Händel*, der erste Fugenkomponist, durch seine praktischen Meisterstücke unwidersprechlich bewiesen. Ihm war das Pathos vorbehalten und ich kenne Niemanden, der ihm darin gleich gekommen wäre. — Ich weiss schon zum Voraus, dass ich durch Handel's Lob bei sehr vielen blinden Anbetern des grossen Sebastian Bach's anstosse. Allein es sind blinde Anbeter, stumme Rhetoriker, taube Logiker und kalte Aesthetiker. *Bach's* Fugen sind sehr künstlich gearbeitet: für die Vielseitigkeit der Ausführung, weil auch seine Themate mitunter sehr bizarr waren, weil sie fast keine Ausführung zuzulassen schienen, hatte er das erste Genie, ein wahrhaft unbändiges Genie, das selten im Gleis blieb. Bach's kontrapunktische Meisterstücke sind so reichhaltig, dass kein Kapellmeister in Europa ihm gleichkommt. Sie sind eine Musterkarte für Tonforscher, man kann nicht genug seine Wendungen bewundern, es kommen mitunter solche Ausflüchte vor, womit er sich durcharbeitet und woran Niemand gedacht hatte. Seine Kontrasubjekte sind originell: wem wären sie je eingefallen? Allein! sie sehen sehr schön, sehr simmetrisch auf dem Papier aus; klingen sie aber auch so schön? Will man denn aber auch hier, wie es bei den Gesichtspfeifen der Orgel der Fall ist, mit den Augen hören? Ist die Sprache abgeründet, der Styl geschliffen, gibt es nicht so viele holperigte Stellen, die man gern vermissen möchte, kommen nicht so viele unharmonische Querstände vor, die alle richtigen Schlussfolgen beeinträchtigen? Es schleichen Inkonsequenzen mitunter ein, die dem Ohre wehe thun, und deswegen ist die Wirkung mehr überraschend als geordnet, mehr künstlich als kunstgerecht: man fühlt nichts und man lässt es beim Erstaunen bewenden, die Regel, dass die Kunst zu bergen, die grösste Kunst sei (artis est celare artem), wird ganz vergessen, und deswegen muss ich in rhetorischer,

logischer und ästhetischer Rücksicht Händel's klare, einfache, kräftig wirkende Fugen vorziehen. — Bach's Reichhaltigkeit empfehle ich jedem Zögling. Doch auch dazu eine geläuterte Wahl. Viele Materialien sind da, denn aus einer Bach'schen Fuge hätte Händel sechs gemacht und mit jeder mehr Beifall errungen." *C. F. B.*

(*Wird gelegentlich fortgesetzt.*)

Recension.

Lobgesang, eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, komponirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. (Partitur, Klavierauszug und Stimmen.)

Durch sein Oratorium „Paulus," später durch die Komposition des 42. Psalm, der früheren einzelnen, im Styl noch weniger entschiedenen Kirchenstücke nicht zu gedenken, hat Mendelssohn einen so ausgezeichneten Beruf für diese Musikgattung an den Tag gelegt, dass man von nun an jedem neuen Werke dieser Art nur mit freudigem Verlangen entgegen sehen konnte, mit dem sichern Vorgefühl, etwas eben so tief Empfundenes als meisterhaft Ausgeführtes zu empfangen. Dass ein Komponist unserer Zeit, in so jugendlichem Alter, in der vollen Blüte seiner reichen Fähigkeiten, mit der Liebe und Begeisterung, wie sie aus Mendelssohn's geistlicher Musik hervorstrahlt, sich dieser Richtung zuwendet, ist eine um so erfreulichere Erscheinung, als wir sonst, wenn nicht der Beruf der besonderen Amtsstellung es erfordert, meist nur bejahrtere Künstler mit dieser Gattung sich vorzugsweise befassen sehen, — vielleicht als einer, die auch ohne den frischen Drang jugendlicher Fantasie, bei technischer Herrschaft und geläutertem Kunstsinne noch Wirksames und in seiner Art höchst Achtbares zu produciren gestattet; bei Mendelssohn ist es aber eine innere Neigung, ein positiver Grund, der ihn zur Kirchenmusik führt. Schon aus seinen frühesten Jahren besitzen wir mehrere Stücke geistlicher Musik von ihm, welche der Gattung nach und in der Art der musikalischen Behandlung dem gegenwärtigen Zeitgeschmack ihre Entstehung so wenig verdanken konnen, dass man vielmehr eine Absonderung von demselben, ein Bedürfniss, sich aus dem Tagesleben in ein ruhigeres Element zurückzuziehen, darin erkennen möchte. Wenn diese Kompositionen aber zum Theil eben auch etwas der Gegenwart sich Entfremdendes empfinden lassen, und im Style zuweilen an die Bilder einer Schule erinnern, die man die neu-altdeutsch-romische genannt hat, so dürfen wir zwar darin noch keineswegs eine absichtliche Nachahmung der ältern italienischen und deutschen Meister suchen wollen, denn die Innigkeit, das Gefühlte des Ausdrucks, was der blosen Nachahmung allezeit gänzlich fehlt, wird man auch hier nicht vermissen; die Wirkung wird aber doch eine weniger freie oder befreiende sein können, und zwar in dem Grade als der Künstler beim Schaffen selbst weniger frei war. In Mendelssohns neueren Werken ist der Styl ein völlig eigenthümlicher und von fremdem Beigeschmack gereinigter geworden, und wenn wir im Chorsatz zuweilen an Händel und Bach erinnert werden, so ist es eben nur in der bestimmteren Bedeutung des Wortes Styl: wo die Angemessenheit des Ausdrucks für den Gegenstand, den Ort und die darstellenden Mittel darunter verstanden wird; — und hier mit Händel und Bach zusammentreffen, heisst dann nur so viel, als das Rechte hierin fühlen und vollbringen können. Dann wird in der Vokalmusik die Fuge und was in der Behandlung sich ihr nähert keine abgesonderte, konventionelle oder traditionelle Kunstform mehr sein; sie wird, wie bei jenen Meistern, und bei den ältern überhaupt, als die künstlerisch-natürliche Entwickelung eines mehrstimmigen Satzes, sich von selbst ergeben, sobald es eben zur Entwickelung und Besonderung seiner Stimmen kommt, sobald diese nicht blos als Material einer kompakten harmonischen Masse dienen, sondern auch selbstständige Geltung erhalten sollen. Denn das Natürliche ist dann, dass die verschiedenen Stimmen in ihrer verschiedenen Tonhöhe gleiche Textworte mit gleichem melodischen Ausdrucke betonen; das Künstlerische, dass dies auf eine verständig geordnete Weise geschehe; woraus zunächst der Kanon in der Oktave und Quinte resultiren würde, der die Entledigung seiner zu strengen Fesseln sodann in der Fuge findet. Unsere musikalische Empfindungsweise ist aber der Produktion in diesem Style weit weniger günstig, als es die in früherer Zeit war. Wir denken in Akkorden; unsere Musik ist eine auf harmonisch bestimmter Unterlage ruhende Melodie: es ist das Eine vom Andern zu trennen, nicht nur im Begriff, sondern oft auch in der Wirklichkeit; was im polyphonischen Satz nach älterer Weise unmöglich wäre, wo die Harmonie nur als Resultat der kombinirten Melodieen hervorgeht. Das würde hier so wenig zu berühren sein, als es weiter auszuführen ist, wenn nicht eben darin ein so grosser Vorzug der Mendelssohn'schen Chöre und mehrstimmigen Vokalsätze überhaupt bestände, dass sie von jener harmonischen Last, wie sie sich als blose Akkordverbindung dem freien Gange der Stimmen in den Weg legt, so wenig fühlen lassen, dass sie, was ihr grösstes Lob ist, hierin so sehr an Händel und Bach erinnern, wie keine andern der neuern Zeit. Wenn von einem so wesentlichen Vorzug die gute Wirkung auf den Zuhörer nicht ausbleiben kann, so wird es bei den Mitwirkenden, bei den Sängern nicht weniger dankbare Anerkennung finden, wenn diese, anstatt mit unbedeutenden Ausfüllungsstimmen sich langweilen, oder mit unsinnbaren sich quälen zu müssen, sich auch in den Mittelstimmen in freiem Gesange ergehen können. Es ist dies kein gering mitwirkender Grund, warum Mendelssohns Kirchenkompositionen mit so viel Lust und Liebe geübt und vorgetragen werden und so schnelle Verbreitung fanden. Auch darf man es nicht als einen blos höheren Grad technischer Vollkommenheit betrachten, als eine lässigere Ausarbeitung; es ist etwas Wesentlicheres, es ist der höhere Grad von Wahrheit, der sich in einer solchen Darstellung dem Gefühl auf eine befreiende Weise mittheilt. Im Sologesang ist Mendelssohn durchaus eigenthümlich, höchst einfach im Ausdruck, aber einfach aus Innigkeit, ohne Affektation. Wie seine Musik überhaupt

sich in sehr freier Folge fortbewegt, gleich weit entfernt, ein an sich gegebenes, vorausbestimmtes Formular fühlen zu lassen, als in Formlosigkeit sich zu verlieren, so gehen auch diese seine Sologesänge in leichter und doch nicht unbestimmter Gestaltung hervor, die sich durch die blose Fortführung von selbst zu bilden scheint. Seine Melodieen sind als die seinigen zu erkennen und sind doch ganz Manier-frei; denn Manier wird man das nicht nennen wollen, woran die eigenthümliche Fühlungsweise des Künstlers zu erkennen ist: das wird Jeden in der seinigen wieder ansprechen können, während die Manier, als der zur blosen Gewohnheit gewordene Ausdruck, uns eben so kalt lässt, als er im Künstler die Innerlichkeit, das Ursprüngliche des Gefühls verloren hat. Mendelssohn hat bisher zu seinen Kirchenkompositionen nur biblische Worte und Zusammensetzungen aus Bibelstellen und alten Kirchenliedern genommen. Damit ist ihnen schon eine Basis gesichert, wie sie durch neuere Poesie nicht erlangt werden kann. Er ist alles gemachten, sentimental-frommen Wesens enthoben und befindet sich von Haus aus auf gesundem zuverlässigen Grund und Boden. Es bezeichnet aber auch den gesunden zuverlässigen Sinn des Komponisten für diese Gattung, dass er sich hier heimisch fühlt, dass er modernisirende Bearbeitungen meidet, und sich an den Grundtext hält, dass ihm dieser in seinen alten Worten und Bildern nicht veraltet, nicht unfügsam scheint. Wohl haben auch jene Worte einst einem heutigen Tage angehört, auch jene Lieder sind einst neugedichtete gewesen und damals war ihre Sprache die Sprache des Tages. Die alten Dome hatten nicht vom Anfange jenen dunklen Ton, jene gebräunte Steinfarbe, die uns jetzt so ehrwürdig zu ihrer Architektur zu gehören scheint, und die wir so ungern mit moderner Ausschmückung und Aufhellung vertauscht sehen; aber eben dies, dass sich etwas Alterthümliches, etwas Langbestandenes in diesen Bauwerken wie in jenen Poesieen zu erkennen gibt, und zwar etwas aus einer Zeit, die mehr im Gemüth befangen, dem sondernden Verstande weniger hingegeben war, das macht sie dem religiösen Gefühle so verwandt und werth. In dieser Innigkeit ist es mehr in seinem Element als in neuerer Eleganz. Der musikalische Kirchenstyl wird am Natürlichsten von selbst hervorgehen, wenn der Komponist sich dem Gefühle ganz hingibt, wie es in solchen Worten sich ausspricht — und so finden wir es auch bei Mendelssohn sich bestätigend: In den Chören sowohl als im Sologesange ist es der schlichte Ausdruck des lyrischen Gehaltes der Worte, den er uns gibt, tief empfunden, aber eben darum frei von aller sentimentalen Uebertreibung jeder Art, die so leicht aus dem Gebiet des Kirchenstyls herausführt in das leidenschaftlich Theatralische. Denn jenes ist kein äusserlich in gewissen Formen und Weisen Festgesetztes. Solche Bestimmungen könnten nur beschränkende sein, aber das Wesen der Kirchenmusik besteht nicht in dieser Beschränkung, es ist ein innerliches und kann nur vom Gefühl seine wahrhaft geltenden Bestimmungen erhalten. Die Form ist Bedingung der Kunst; die Formen aber sind veränderlich. Die besondere Form wird etwas Sach- und Zeitgemässes zugleich sein müssen. Eine nicht zeitgemässe, so gern wir uns bei alten Kompositionen ihr fügen, würde in einer heutigen, als etwas Fremdes, dem Komponisten selbst nicht Eigenes, auch nicht zu unserm Innern sprechen. Diese Innerlichkeit, das Gefühl der Wahrheit der Empfindung beim Komponisten ist aber eben bei der Kirchenmusik etwas ganz Unerlässliches. Sie lebt nur in diesem lyrischen Element. Selbst in ihrer dramatischen Form, im Oratorium, wird keineswegs die völlige Entäusserung, die Objektivität der Darstellung in dem Grade verlangt, wie bei der Oper. Der Komponist darf und soll sein eigenes Innere zum Brennpunkte seiner Darstellung machen, er braucht sich nicht zu verläugnen und etwas Anderes sprechen zu lassen; denn jeder Hörer will sich in seinem Innern wieder concentrirt fühlen. Das Dramatisch-Charakteristische führt ihn auf Gegenstände nach Aussen, hier wird es sich dem Lyrischen unterzuordnen haben. Und so könnte vielleicht ein wesentlicher Unterschied des Kirchenstyls gegen den dramatischen darein gesetzt werden, wenn man sagte: der Kirchenkomponist hat den Gegenstand der Darstellung in sich aufzunehmen, der Theaterkomponist hat sich dem Gegenstande hinzugeben. Jener hat sein Inneres zu bewahren und die durch den Gegenstand bewirkte Modifikation desselben lyrisch auszudrücken; dieser wird so viel als möglich sich in den Gegenstand zu versetzen und nur auszusprechen haben, was dieser an sich zu äussern und mitzutheilen verlangt. Dass solche Bestimmungen nur im Begriff der Sache entschieden zu trennen und auseinander zu halten sind, liegt schon im Wesen aller künstlerisch subjektiven Produktion überhaupt und der musikalischen noch ganz besonders. Aber im Ganzen zeigt der Unterschied dieser Bedingungen sich doch auch in der Wirklichkeit wieder entscheidend. Die Deutschen, deren Musik am Meisten zu dieser subjektiv lyrischen Natur sich neigt und darin lebt, haben keine eigenthümliche Oper, so ausgezeichnet sie in jeder Zeit in der Instrumental- und Kirchenmusik gewesen sind. Sie haben Opern — wie Goethe Dramen gedichtet hat, unter denen ein Egmont, ein Tasso, eine Iphigenia sich befinden, ohne dass man ihn wie Calderon, wie Shakespeare, ja wie Kotzebue und Scribe einen dramatischen Dichter nennen wird: denn es ist hier wie dort nicht die Rede von dem Werth der einzelnen Produktion, sondern nur in wiefern ein typischer Charakter darin enthalten ist. Es ist fast ermüdend, die fortwährenden unhaltlos wiederholten Klagen hören und lesen zu müssen, dass die vaterländische gediegene Kunst hier der ausländisch eitelu so sehr hintenan gesetzt würde. Aber wo sind die deutschen Opern, die theatralisch wirksamen in so grosser Anzahl, um die laufenden Repertoire damit versehen zu können? — Man sagt, es fehle hier an Aufmunterung zur Produktion: und trotz diesem Mangel an Aufmunterung hat es doch nie an Produktionen gefehlt: welcher deutsche Komponist versucht sich nicht wiederholt in der Oper? es ist mehr zu verwundern, dass bei so wenigem Erfolge so viele deutsche Opern entstehen. Es fehlt nicht an deutschen Opern; diesen aber fehlt es nur zu oft an der dramatischen Natur. Dass aber unter der grossen Zahl deutscher Opern, welche producirt werden, dann und wann auch eine wohlge-

räth, dass eine solche bei lyrischer Bedeutsamkeit auch einmal die Forderungen dramatisch darzustellender Musik erfüllt, und sodann für uns etwas weit Werthvolleres sein kann, als was von Italienern und Franzosen für ihre gleichgesinnten und gleichfühlenden Landsleute gemacht ist, dies qualificirt den Deutschen noch so wenig zu einem geborenen Opernkomponisten, als es Italiener und Franzosen in dieser Qualität herabsetzt, wenn wir durch ihre Opern nicht völlig zufrieden gestellt werden können. Die Kirchenmusik verhält sich zum Theater wie Mondnacht zur Tageshelle. Dort ist nicht der Wechsel glanzvoller Erscheinungen, aber eine ruhendere Dauer. Kirchenmusik veraltet nicht. Veraltete Kirchenmusik ist auch in ihrer Zeit keine acht empfundene gewesen; denn wir haben aus allen Epochen unserer freilich noch nicht alten Kunst, nachdem diese selbst erst zu vollständiger Ausbildung gekommen war, Werke dieser Gattung, die bis auf den heutigen Tag, bei angemessener und sorgsamer Ausführung, noch alle ihre Wirkung, die Wirkung eines rein innerlichen Wesens ausüben werden. In der Geschichte der Kirchenmusik bildet sich aus dem Vorzüglichsten jeder Zeit eine Folge, die uns auch das Entfernteste nicht ganz fremd, nicht unerreichbar werden lässt. Bei der Oper ist es im Grunde genommen nur die Tageserscheinung, welche das lebhafte allgemeine Interesse in Anspruch nimmt. Hier ist zu viel Wesentliches in Aeusserem und Zufälligem enthalten, als dass, auch bei gehaltvollem Innern, der einzelnen Produktion eine lange Dauer gegönnt sein könnte. Die wenigen Opern, welche das fünfzigste Jahr überlebt haben, können eben als Ausnahmen an die vielen erinnern, die gleichzeitig mit ihnen lebten, ihre Gegenwart entzückten und nun längst zur ewigen Ruhe gegangen sind.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, Februar 1842. (Eingesandt *).) Für den Kunstfreund ist es wohlthuend, das künstlerische Talent eines Landsmannes, welches im Ausland sich zu reichen Schöpfungen entfaltet hat, der Heimath wiedergegeben, und in und von derselben anerkennend begrüsst und gewürdigt zu sehen. Wir befinden uns in diesem Fall mit unserm als Mensch wie als Künstler gleich achtungswerthen Landsmann *Meyerbeer*, dessen geniale Tondichtungen schon geraume Zeit das Ausland begeistern, während bei uns, durch Ungunst der Verhältnisse, nur wenige derselben in grösseren Kreisen und öffentlich bekannt geworden sind. — Zwar weilt *Meyerbeer* seit längerer Zeit in unserer Mitte, doch wissen wir noch nicht, ob wir auch für die Zukunft ihn den Unsern werden nennen können; — um so erfreulicher und dankenswerther war es, dass ein kunstliebendes Fürstenpaar ein glückliches Zusammentreffen günstiger Umstände benutzte, um einen — wenn auch verhältnissmässig nur beschränkten, doch gewählten — Kreis der gebildeten hiesigen Gesellschaft mit einer der geistreichsten Schöpfungen unseres geehrten Landsmannes, wenigstens bruchstückweise, bekannt zu machen. Der Prinz und die Prinzessin von Preussen veranlassten denselben, und gewährten ihm die Gelegenheit, in einer von ihnen in ihrem Palais am 4. d. M. veranstalteten Soirée einen Theil — den vierten Akt — seiner Oper: die Hugenotten zur Ausführung zu bringen; — *Liszt's* Anwesenheit und gefällige Mitwirkung, so wie die einer ausgezeichneten Sängerin, welche, aus der Laufbahn der darstellenden Künstlerin zurückgetreten, mit zuvorkommender Freundlichkeit diesem Unternehmen beitrat, machten es möglich, mit Unterstützung von Seiten mehrerer der ausgezeichneteren Talente unserer königlichen Oper, dieses Werk auch am Fortepiano — auf welchem *Liszt*, der Klavierfürst, bei dem „jede Hand ein Orchester," den Gedankenreichthum in der Instrumentirung des Tondichters auf wunderbare Weise wiedergab — würdig darzustellen. Die grossartige Musik und die treffliche Ausführung, von dem Komponisten selbst geleitet, begeisterte alle Zuhörer, und machte nur auf's Neue, und lebhafter als je, das Verlangen rege, das Kunstwerk, von dem hier nur ein Bruchstück geboten werden konnte, vollständig auf unserer Bühne dargestellt zu sehen; — möchte dieser Wunsch kein frommer bleiben! Jedenfalls werden, in der bei sämmtlichen Gästen unverkennbar ausgesprochenen dankbaren Befriedigung, die erlauchten Festgeber eine erfreuliche Genugthuung für ihre so wohlwollende als kunstsinnige Veranstaltung, der wackere Komponist aber eine, wie wir hoffen, ihm willkommene Anerkennung von Seiten seiner ihn achtenden Landsleute gefunden haben.

*) Nicht von dem gewöhnlichen Korrespondenten.
Die Redaction.

Dresden, den 29. Januar. Im Theater spielte Fräul. *Mary Bousifet de Mericourt* aus Prag den ersten Theil eines Pianoforteconcerts in Gmoll von *Moscheles* recht nett und brav. Vor fünfundzwanzig Jahren wäre sie als Virtuosin ersten Ranges gepriesen, heut zu Tage tritt sie in die Klasse der geschickten Pianofortespieler, deren Zahl Legion ist. Zum Schluss des Theaters spielte sie die zweite Hälfte desselben Concerts. Es ist eine angenehme äussere Erscheinung.

Donnerstag, den 3. Februar. Grosses Vokal- und Instrumentalconcert im Saale der Harmonie gegeben von *Th. Fasano*, Klarinettist aus Neapel (am schwarzen Staar erblindet). Erster Theil. Jubelouverture von *K. M. v. Weber*). Concert für die Klarinette, komponirt und vorgetragen vom Concertgeber. Herr *Fasano* bläst auf der C-Klarinette, nach französischer Weise das Rohrblättchen nach oben gekehrt. Der Ton spricht daher leicht und laut, aber plärrend an. Er hat viel Fertigkeit in der Zunge sowohl als in den Fingern. Seinem Vortrag mangelt zwar nicht Schattirung, er ist aber dennoch ohne Seele, seine Passagen rund aber undeutlich, oft zusammenlaufend. Dem Ganzen mangelt der höhere Sinn. Das Hervorbringen von zwei und drei Tönen auf einmal gehört zu den Kunststücken, die man jetzt auf allen In-

strumenten liebt und übt, die aber weder edel noch schön sind. Duett aus der Gazza ladra von *Rossini*, gesungen von Mad. *Schubert* und Herrn *Festri*. Bekannt. Fantasie für die Violine, über Themen aus Otello, komponirt von *G. Ernst*, vorgetragen von Herrn Kammermusikus *Pohlandt* jun. Bekanntlich einer der schwersten Bravoursätze des bekannten grossen Geigers. Es ist unglaublich, welche Fortschritte der junge vortragende Virtuos seit einem Jahre gemacht hat. Er spielte mit einer Kühnheit, Sicherheit und einem Tone der meisterhaft zu nennen war. Schade, dass auch in dieser Komposition so viel Werth darauf gelegt ist, Dinge hervorzubringen, die an sich weder schön, noch dem Instrument angemessen und blos schwer sind, so das Pfeifen wie die Knaben auf einem Schlüssel u. dergl. Als wenn die Geige, dieses seelenvollste aller Instrumente, solcher Schnurrpfeifereien bedürfte, um zu gefallen. Schöne Zeit, wo Viotti und Rode, die doch wahrhaftig auch Schwierigkeiten spielten, durch Ton, Vortrag und edlen Styl in der Komposition entzückten, wo bist du hingeschwunden! Terzett aus Sargino von *Paer*, gesungen von Mad. *Schubert*, Herrn *Bielcyzky* und Herrn *Festri*. Die Komposition ist dramatisch, voll Feuer und von ungleich mehr Originalität als alle die matten Nachahmungen der Herren in zetti, ieci, achi und ante. Der Tenor des Herrn *Bielcyzky* ist in den mittein Tönen angenehm, in der Höhe, zumal wenn er schreit, was er gern thut, dünn und gellend. Thema und Variationen für die Klarinette, komponirt und vorgetragen vom Concertgeber. Wie aber! Im Ganzen die Komposition besser als die Ausführung. Indessen der Mann ist blind, und macht daher durch sein Unglück auf das öffentliche Mitleid Anspruch. Es möge sich dies recht wohlthätig für ihn erzeigen. Als Klarinettist ist er mit den deutschen Bläsern ersten Ranges, wie *Rotte* z. B., nicht entfernt zu vergleichen. — Im Theater spielte denselben Abend Herr *C. Hering*, Mitglied der königl. Preuss. Kapelle zu Berlin, ein Thema et Variations und eine Introduction et Rondo fantastique (warum diese französischen Namen, da sich das Alles eben so gut deutsch geben lässt?) auf der Violine, von seiner Komposition. Er ist ein braver Spieler von grosser Fertigkeit und Sicherheit. Der Ton seines Instruments schien uns in der Höhe dünn.

Sonnabend, den 5. Februar. Musikalische Soirée im Hôtel de Pologne, gegeben von *Elisa Meerti*, königl. Belg. Hof- und Kammersängerin. Das „musikalische Soiree" zeigte an, dass die Sängerin das königl. Orchester nicht bekommen hatte, was zu bedauern war, da wir sonst irgend eine gute Ouverture und vielleicht noch einen Solosatz auf irgend einem Instrument gehört hätten. Erster Theil. Rondo alla Polacca für Pianoforte, komponirt und vorgetragen von Herrn *Eberwein*. Dieser Name hat einen guten Klang in der musikalischen Welt, und der junge Künstler rechtfertigte diese Voraussetzung. Sein Spiel war brillant, ausserst rcinlich und präcis, die Komposition angenehm erfunden und recht gut gearbeitet. Arie aus der Oper „Titus" von *Mozart*, gesungen von *Elisa Meerti*. Es war die bekannte wunderschone: „Non più di fiori" mit obligatem Bassethorn, was sehr unvollkommen durch's Pianoforte zu ersetzen ist. Der geschickte Begleiter Herr Kammermusikus *Richter* begleitete offenbar zu stark. Die Sängerin ist als brave Altistin bekannt, die Töne von $\frac{2}{4}$ bis $\frac{2}{4}$ sind ganz vorzüglich und von schöner Rundung und gleicher Stärke, Intonation und Takt vortrefflich, auch der Vortrag sehr geschmackvoll. Vielleicht hätte man einen Triller und etwas Koloratur wünschen können, indess ist bei Stimmen von so viel Metall und dickem Ton Biegsamkeit selten. Jedenfalls wird die Künstlerin überall mit Vergnügen gehört werden und Beifall ernten. Variationen für Viola mit Begleitung des Pianoforte von *Rolla*, vorgetragen von den Herren *Dominik* und *Richter*, königl. Kapellmusikern. Herr *Dominik* spielte ausserst rein und mit grosser Fertigkeit das Solo, in welchem zu Darlegung von Ton und Fertigkeit alle Gelegenheit gegeben war. Die Pianofortebegleitung deckte wieder die Hauptstimme zu sehr. Arie aus Iphigenie auf Tauris von *Gluck*, gesungen vom Tenoristen Herrn *Tuyn*. Dieser höchst einfache, im Akkompagnement etwas veraltete Satz verlangt von Seiten des Sängers vielgehaltenen, kräftigen Ton. Herr *Tuyn* muss aber weder einen guten Lehrer gehabt, noch irgend etwas über Gesang gelesen haben, sonst würde er wissen, dass Oeffnen des Mundes erste Bedingung des Tones ist, damit der Schall am Gewölbe des Gaumens, wie an einem Resonanzboden anschlagen könne. Er aber singt durch die Zähne, mit fast verschlossenem Munde. Daher ist sein Ton dumpf und obschon er ihn manchmal gewaltig forcirt, doch ohne Kraft. Lied: „Auf Flügeln des Gesanges" von *Mendelssohn-Bartholdy*, und Ave Maria von *Schubert*, gesungen von *Elisa Meerti*. Komposition beider Sätze sehr angenehm, eben so der Vortrag. Manche tadelten, dass man den Text nicht verstanden habe. Wir müssen in diesen Vorwurf einstimmen, denn es war nicht möglich herauszubekommen, ob das Ave Maria lateinisch oder deutsch verfasst war. Zweiter Theil. Duett aus „Aggeo (Ugero) il Danese (e)" von *Mercadante*, gesungen von *Elisa Meerti* (ob Madame oder Fraulein, war nicht auf dem Zettel angegeben) und Herrn *Tuyn*. Eine der schlechtesten Kompositionen dieses schreibseligen Tonsetzers. Flicken und Lappen aus *Paer* und *Rossini* mit höchst dürftigen Zwischensätzen eigener Fabrik. Solo für die Violine mit Begleitung des Pianoforte von Herrn *Hemmers*, kaiserl. Russ. Kammermusikus. Wir lernten hier einen wackern Spieler kennen, der treffliche Intonation mit Fertigkeit und Geschmack verbindet. Er fand bei dem nicht gar zahlreichen Auditorium den verdienten reichlichen Beifall. Romances françaises von *Grisar* und *Adam*. Unbedeutender französischer Toilettenkram für Damen.

Mit unsern Opern sieht es dieses Frühjahr schlimm aus, da Ostern so zeitig fällt und Madame *Schröder-Devrient* vor Ostern auf Urlaub geht. Armide ist, weil die in Berlin zu malenden Dekorationen nicht fertig sind, auf's nächste Jahr zurückgelegt worden. — Zum Palmsonntage hatten Freunde des verstorbenen *Marbache*, aus übelverstandener Pietät, eines seiner Oratorien in Vorschlag gebracht. Wir hoffen, dass man sich zu Gun-

sten der Wittwen und Waisen der königl. Kapelle, so wie der Kunst, anders besinnen werde. *Morlacchi* hatte Verdienste als Beförderer und Unterstützer manches Guten — als Komponist war er sehr schwach, in Schule und Erfindung, und es wird gar nicht schwer halten, unendlich Besseres für diese Aufführung zu finden.

K. B. v. Miltitz.

Leipzig, den 27. Februar. Im 17. Abonnement-Concert, am 10. Februar, hatten wir das Vergnügen, ausser einer Symphonie von *C. G. Müller*, Stadtmusikdirektor in Altenburg, zwei treffliche Virtuosen kennen zu lernen. Herr *C. Remmers*, kais. Russischer Kammermusikus aus Petersburg, trug ein Concert für die Violine von *de Beriot*, und Variationen von *Kalliwoda* vor, und Herr *Th. Bauer* aus Prag ein von ihm komponirtes Divertissement für die Oboe. Mrs. *Shaw* sang im ersten Theile eine Scene und Arie aus Semiramide von *Rossini* mit gewohnter Trefflichkeit, und im zweiten Theile eine Romanze aus Il Torneo von Lord *Burgherah* (Graf von Westmoreland), die wir ihrem Gehalte nach der ihr folgenden Romanze von *Ricci* weit vorziehen.

Interessant ist es uns gewesen, die Symphonie des Herrn *Müller* kennen zu lernen, weil sie des Neuen mancherlei hat. Es zeigte sich auch in diesem Werke, wie in frühern dieses Komponisten, viel Fleiss und wackeres Streben, so wie Erfahrung und Sicherheit in Bezug auf Mittel und Instrumentation. Was die einzelnen Sätze betrifft, hat uns der erste Satz am Meisten befriedigt. Er ist humoristisch gehalten, und lehnt sich etwas an sein Vorbild, die achte Symphonie von Beethoven, mit der er auch die Tonart gemein hat. Etwas Eigenthümliches in demselben ist der plötzlich auftretende langsame Zwischensatz. Wenn uns der zweite und dritte Satz weniger befriedigt hat, so glauben wir den Grund bei dem ersteren theils in dem mannichfaltigen Tempowechsel, der uns einen Einigungspunkt nicht erkennen lässt, theils in der völligen Charakterverschiedenheit mit dem ersten Satze, bei dem letztern aber in der Wahl der durchaus nicht lebendigen und frischen Motive mit ihrer vom Gewöhnlichen ganz abweichenden zweitheiligen Taktart zu finden. Beide Sätze schienen uns in einer dem ersten Satze nicht entsprechenden Stimmung geschrieben zu sein. An den dritten schliesst sich unmittelbar der vierte Satz, den wir in seiner Lebendigkeit den beiden vorhergehenden vorziehen. Das Orchester trug diese Symphonie, so wie die den zweiten Theil eröffnende Ouverture zur Fingalshöhle (die Hebriden) von *F. Mendelssohn-Bartholdy* mit gewohnter Sicherheit vor.

Herr *Remmers* zeigte in dem trefflichen Vortrage des Concerts von *Beriot* eine besondere Schönheit des Tones und sichere Kunstfertigkeit. Noch mehr aber schienen seiner weichen, zarten Vortragsweise die Variationen von *Kalliwoda* zuzusagen. Herr *Th. Bauer* fand grossen Beifall mit dem Vortrage seiner Komposition, besonders gefiel der liebliche, weiche Ton, den er seinem Instrumente zu entlocken wusste, und als Beweis seiner grossen Fertigkeit sind seine schnellen und sichern Oktavengänge besonders zu erwähnen. Wir können jedem Orchester zum Besitz eines solchen ausgezeichneten Oboebläsers nur Glück wünschen.

Das 18. Abonnement-Concert, am 17. Februar, bot uns die ewig junge und frische B dur-Symphonie von *Haydn*, sodann eine Arie aus der Oper: Oberto, conte di San Bonifazio von *Verdi*, gesungen von Mrs. *Shaw*. Fantasie über Motive aus Moses von *Rossini* für Harfe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Parish-Alvars* aus London. Im zweiten Theile Ouverture zu Fidelio von *Beethoven* (E dur). Gebet von *Händel* (Holy, holy, Lord God almighty!), gesungen von Mrs. *Shaw*. Polacca für Fagott, vorgetragen von Herrn *Weissenborn*. Zwei schottische Volkslieder, gesungen von Mrs. *Shaw*.

In dem Vortrage der Arie von *Verdi* bewährte Mrs. *Shaw* ihre seltene Kunstfertigkeit auf's Neue, obwohl wir aufrichtig gestehen, dass uns der Vortrag des Gebetes von *Händel* noch besser gefallen hat. Es scheint uns immer, als ob diese Art Kompositionen dieser grossen, schönen Stimme, in der sich ein reiches, nur auf den wahren Werth eines Kunstwerkes gerichtetes Gemüth ausspricht, am Meisten zusagte. Bei dem Vortrage der schottischen Volkslieder bedauerten wir nur, nicht durch Angabe des Textes, was bei Volksliedern fremder Nationen so nothwendig ist, zum eigentlichen Verständniss gekommen zu sein.

Wahren Enthusiasmus erregte Herr *Parish-Alvars* durch sein Harfenspiel. Mit allem Rechte kann man seine Leistungen zu den Ausgezeichnetsten im Gebiete der Virtuosität zählen. Er leistet auf der Harfe, wenn ein Vergleich hier erlaubt ist, ungefähr das, was *Thalberg* im Pianofortespiel, wie auch die Fantasie, die er vortrug, in der Art der Komposition den *Thalberg*'schen am Nächsten stand. Die den Gesang umspielenden Figuren trug er mit bewundernswürdiger Sicherheit und Genauigkeit, mit den feinsten Nüancen, deren dieses Instrument nur immer fähig ist, oft mit rapider Schnelligkeit vor, so dass wir gestehen müssen, noch kein so vollendetes Harfenspiel gehört zu haben. Der gespanntesten Aufmerksamkeit aller Zuhörer folgte ein stürmischer Beifall.

Der Vortrag der *Haydn*'schen Symphonie und der Ouverture zu Fidelio gehörte zu den Glanzpunkten dieses Concerts und es bewährte darin unser Orchester seinen alten wohlerworbenen Ruf. Rühmend müssen wir auch noch der Leistung des Herrn *Weissenborn*, Mitgliedes des Orchesters, erwähnen, die auch Seiten des Publikums verdienten Beifall fand.

Am 19. Februar gab Mrs. *Shaw* ihr Abschiedsconcert. Es wurde eröffnet mit einer Ouverture von *Parish-Alvars*, welche diesen Virtuosen auch als geschickten Instrumentalkomponisten zeigte. Mrs. *Shaw*, welche mit lautem Beifall empfangen wurde, sang eine Scene und Arie aus Saffo von *Paccini* und die Arie (D dur) aus dem Messias von *Händel*, letztere, wie immer, in ihrer grossen, ausgezeichneten Weise, voll tiefer Empfindung. Zwischen beiden Sätzen bewährte unser Concertmeister *David*, den wir diesen Winter im Solovortrage, seiner Stellung als Direktor der Concerte wegen, leider seltener und fast nur in Extraconcerten zu hören Gelegenheit hatten, seine Meisterschaft in von

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Novemb. Nº. 6. 1802.

Bruchstücke

aus dem noch ungedruckten Buche:

Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers.

(Beschluss des vierten Briefs.)

Endlich muss ich wohl diese Blätter und Blättchen zusammenpacken und absenden. Es mag Mancherley darauf stehen; ich mag's nicht wieder lesen. Um Dir solidem Menschen doch aber Etwas, warum Du nicht schiltst, zu geben, setze ich noch einige Worte über den dritten Theil des Messias her.

Beschluss der Bemerkungen über Händels Messias.

Die unübertreffliche Arie: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt" — eröffnet den dritten Theil des Oratoriums. Es ist nicht möglich das ruhige Vertrauen, die genügende Gewissheit des frommen Glaubens mit mehr Wahrheit und Innigkeit auszudrücken. Denke Dir, es stritte Dir ein Sophist irgend Etwas, das in Deinem innersten Wesen gegründet ist, ab — etwa den Glaubenssatz: Es giebt eine menschliche Tugend; Du fühltest, Du müsstest Deine eigene Existenz aufgeben, wenn Du diese Deine Ueberzeugung aufgäbest; vermöchtest aber seinen Syllogismen keine zwingende Demonstration entgegenzusetzen, und brächest nun ab mit dem Spruch: Saget, was ihr wollt; ich weiss es, Tugend ist Etwas —: siehe, so könntest Du dies nicht anders aussprechen, als: 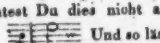 Und so lässt Händel sprechen, und so wird das Thema seiner Arie. Es ist mir wohl bekannt, dass dieser Meister weder hier, noch irgendwo, die Töne des Deklamators nachkünsteln wollte, wie es einige Andere gethan und das Wesen und die Wahrheit der Musik fälschlich darauf gebauet haben; sondern er schrieb nur aus der Fülle der Seele: aber wo die Sache selbst so entschieden und bestimmt ist, muss Gefühl und Verstand zusammentreffen, denn die Natur ist Eine, und die Wahrheit Eine, und die höchste Freyheit wird zur Nothwendigkeit. Alles ist in dieser himmlischen Arie gediegen und zum Ganzen zusammenstimmend: die Singstimme — Sopran; die Tonart, die passendste zum Ausdruck, nicht der leidenschaftlichen Hartnäckigkeit, wie etwa Es dur, sondern der gelassenen, getrosten Festigkeit: E dur; das stete Wiederkehren des höchsteinfachen Thema, ohne alle Verzierung durch Instrumente, nach jedem Zwischensatze: „Er wird mich am lesten Tage aus der Erden auferwecken:" „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!" — „Obgleich mein Leib verweset, werd' ich in meinem Fleische doch Gott sehn:" „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt!" und zwar ohne ein matt verknüpfendes „denn", in Wort oder Ton. — Ernst tritt nun das Chor an die Gräber und stellt die Betrachtung an über Tod und Auferstehung: „Durch Einen kam der Tod" — ohne alle Instrumente, langsam, wie ein alter Choral; mit Instrumenten, lebhaft, in wechselnder Tonart: „Durch Einen kömmt auch der Toden Auferstehung!" Jene, wie vorhin: „Durch Adam sterben sie alle" — Diese, wie vorhin: „Durch Christum werden sie alle wieder leben!" —

In A moll ist dieses Chor geschrieben; in

ihm selbst komponirten vortrefflichen Variationen über das *Schubert*'sche Lied. Lob der Thränen"). Auch er wurde mit Freude empfangen und mit reichem Beifall belohnt. Den zweiten Theil eröffnete die Ouverture zu Leonore, die *Beethoven* als erste zu dieser Oper schrieb. Wir müssen dankbar für den Genuss sein, da diese Ouverture seltener zu Gehör gebracht wird, als die übrigen, und es nebenbei uns interessant ist, den Meister bei seiner Arbeit zu belauschen, und zu sehen, wie die Grundidee, die ziemlich immer dieselbe geblieben, so verschiedene Modifikationen erfahren hat. Die Concertgeberin trug sodann eine Arie von *de Beriot* mit Klavierbegleitung vor, welcher eine Fantasie für Harfe über Motive aus Oberon, vorgetragen von Herrn *Parish-Alvars*, folgte. Mit stürmischem Beifall empfangen, bewährte derselbe seine Virtuosität, wie in dem frühern Concerte, und wir gestehen, dass wir mit besonderem Vergnügen uns diesem seltenen und so ausgezeichneten Genusse, wie alle Zuhörer, hingegeben haben. Wir machen andere Orte, in welchen dieser Künstler sich noch nicht hören liess, ganz besonders darauf aufmerksam. Zum Schlusse sang Mrs. *Shaw* noch Romanzen und Lieder mit Pianoforte- und Harfenbegleitung. Lauter, stürmischer Beifall wurde ihr, der wir hier unsern Dank aussprechen für so viele grossartige wahre Kunstgenüsse, und fügen den Wunsch hinzu, sie, die Meisterin des Gesanges, bald wieder in unserm Concertsaale begrüssen zu können.

Mit besonderm Vergnügen haben wir noch nachträglich über ein interessantes Concert zu berichten, das uns einen Beweis gab über das edle Streben, über die Fortschritte eines talentvollen Jüngers der Kunst. Es ist das Concert, welches Herr *J. Verhulst*, Musikdirektor der Euterpe zu Leipzig, im Saale der Buchhändlerbörse am 24. Januar gab.

Schon die Wahl der Stücke zeigte, dass dieses Streben ein schönes Ziel in's Auge gefasst hatte, denn der edelste Zweig unserer Kunst, die Kirchenmusik, war am Meisten vertreten, und nicht die Frage, ob viele Werke dieser Art in ein Concert gehören, konnte bei uns entstehen, denn es galt hier, die Fähigkeit für Komposition sowohl, als die Fortschritte derselben zu beweisen.

Herr *Verhulst* gab uns von seiner Komposition einen Theil des 145. Psalm, eine Symphonie, eine Hymne für Doppelchor mit Orchester, und das schon früher einmal gehörte Kyrie und Gloria seiner Missa zu hören. Zwischen diesen Sätzen sang Fräul. *Meerts* eine Arie aus Figaro von *Mozart* und Herr *Tuyn* eine Arie aus Iphigenie auf Tauris von *Gluck*.

In den eigenen Kompositionen bewies der Concertgeber seine glücklichen Anlagen auf's Neue, so wie sein edles Streben, sein tiefes religioses Gefühl und gegen frühere Leistungen zu lobende Fortschritte. Wir zeichnen darunter ganz besonders aus den ersten Chor des Psalms, die Hymne, ein tief gefühltes, schön gearbeitetes Werk, und das Kyrie der Missa, gestehen aber ganz aufrichtig, dass uns das Gloria weniger gefallen hat, einer gewissen Breite in der Ausführung wegen, die sich hin und wieder auch in andern Stücken findet, und ganz besonders, weil uns scheint, dem Komponisten habe die grosse D moll-Missa von *Beethoven* zu lebhaft vorgeschwebt. Ist eine Nachahmung auch so weit nicht zu finden, dass der Stoff nicht etwas Eigenes wäre, so scheint sie uns in formeller Beziehung doch die Erfindung beschränkt zu haben. Bei dem religiosen Gemüth, bei dem Feuer und Leben, das sich in andern Werken des Komponisten ausspricht, sind wir der Ueberzeugung, derselbe könne auch ein selbstständigeres Gloria geben. — Durch die Symphonie, die wenigstens zur Oeffentlichkeit gebrachte erste, wir gestehen es mit grossem Vergnügen, sind wir überrascht worden. Wenn uns neuere Erzeugnisse dieser Art beinahe ein Vorurtheil aufdrängen, wenigstens in Spannung versetzen, so müssen wir mit Freude bekennen, dass sich auch dieser Symphonie viel Gutes erwarten lässt. Da ist geistiger Stoff, Interessantes und Schönes zu finden, und wo wir dies finden, dann sind wir auch überzeugt, dass manches zu Tadelnde, wie ein Mangel an innerer Verbindung der einzelnen Sätze, gewisse Unebenheiten der Instrumentirung, durch Fleiss und Erfahrung in spätern Werken nicht vorkommen werde. Besonders gefallen haben uns die zwei letzten Sätze der Symphonie, sie scheinen uns am Frischesten und Eigenthümlichsten in Erfindung und Instrumentation. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe vortrefflich.

Wenn wir dem Concertgeber zu dem glücklichen Erfolge seiner Bestrebungen aufrichtig Glück wünschen, so hegen wir zugleich die Erwartung, dass derselbe, der das Wahre der Kunst so richtig erkannt hat, auf dem eingeschlagenen Wege fortfahren, und uns später mit manchem Meisterwerke erfreuen werde. *J.*

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

Je ärmseliger der heutige eigentliche Opernfonds quantitativ und qualitativ sich gestaltet, desto mehr Theater entstehen, an desto mehr Orten werden Opern gegeben, und die Stagioni haben kein Ende und keinen Anfang mehr. Es ist ein unaufhörlicher reissender Opernstrom, ein Sänger-, Sensalen-, Impresario- und Maestrogewühl, und bevor noch ein Eisenbahnnetz ganz Europa durchzieht, wird das italienische Opernnetz sich über den ganzen mehr oder weniger zivilisirten Theil des Erdballs ausbreiten. So wie die Rhizophora Mangle an den Seegestaden in Ostindien und Südamerika, ihre Aeste zur Erde beugend, neue Wurzeln schlägt und neue Aeste bildet, woraus meilenweite undurchdringliche Wälder entstehen, so schlägt die dermalige italienische Oper in allen Welttheilen Wurzeln und breitet sich allenthalben aus. In Amerika ist das längst der Fall (Vereinigte Staaten, Mexico, Insel Cuba); schon wurde Afrika (Algier, Oran, Alexandria), Asien (Smyrna), so eben Konstantinopel, dass weder Europa noch Asien, sondern Beides zugleich ist, durch sie beglückt. Bei all diesen Sängerwanderungen entsteht nicht nur gar kein Mangel an diesen Apollokindern in den hesperischen Gefilden, son-

---

*) Im Verlage von Breitkopf und Härtel erschienen

dern eine beträchtliche Zahl derselben findet sich stets in den beiden Virtuosi-Hauptquartieren zu Mailand und Bologna auf Berufsgeschäfte harrend vor. Wer sieht nicht ein, dass der grosse Betrieb der heutigen italienischen Oper ein in ihrer Geschichte nie gekannter und ausgebreiteter Industriezweig ist? Eben so schnell wie die Dampfbahnen zu Land und zu Wasser, entstehen Maestri, Opern und Sänger. So wurden im eben verwichenen Jahre 1841 51 neue Opern in Italien geschmiedet oder komponirt; man kann also sagen, jede Woche eine; das ist keine Kleinigkeit, wenn auch diese Opern nicht gross im eigentlichen Sinne des Wortes genannt werden können. Die Zahl der neuen Maestri belief sich auf 21, und nun die neuen Sänger! Marchesi allein in Bologna hat diesen Herbst ein halbes Dutzend aus seiner Schule absolvirt. .... Nimmt man nun an, dass durch die heutige italienische Opernwuth hier zu Land jährlich Millionen in Umlauf kommen, viele Tausende, darunter eine grosse Menge Nichtmusiker, ihren Unterhalt finden, auch jenseits der Berge, des mittelländischen und atlantischen Meeres, die italienische Oper und ihre Priester ganz und gar nicht missfallen: so mag man über den dermaligen ganzlichen Verfall der Kunst selbst gewissermaassen ein Auge zudrücken. Sollte indess den wahren Kenner das Kokettiren, Liebäugeln, Zieren, Seufzen u. s. f. der modernen Schule allzusehr belästigen, nun so betrachte er es als Narcoticum, und schlafe dabei recht wohl; in der Oper italienischer Theater wird überhaupt viel geschwatzt und auch tüchtig geschlafen. — Ein einziger Zweig der hier besprochenen Opernindustrie ist aber leider ihre Kehrseite. Schon die Achtelkeit aller Opern seit der Rossini'schen Epoche (d. h. 30 Dutzamara-Jahren), die Achtelkeit der Stücke in einer und derselben Oper, all das ist noch erträglich, und muss es sein, weil nichts Besseres da ist; aber die grosse Zahl Drehorgeln in Italien, die in allen besseren Strassen vor jedem dritten, vierten Hause das so ga. oft Genossene Tag täglich, bei Tag und Nacht, von Neuem aufrischen, das ist, besonders für Studirende, eine wahrhaft unausstehliche Plagegeissel. Diese Drehorgeln sind eine Art privilegirter Bettler. Nicht wie in Deutschlands Gasthöfen, wo Harfenisten und andere Spielleute die Erlaubniss haben, in die Säle zu treten und die Gäste zu unterhalten, belästigen diese ungeladenen Gäste in Italien unaufhörlich, selbst bei schlechter Witterung, auf den Strassen und Plätzen vor den Kaffeehäusern, Kaufmannsläden, Weinschenken u. s. w. und auch in den Höfen jener Häuser wo kein Pförtner da ist, um sie fortzujagen. Nach ihrem abgeleierten Zeug suchen sie um Geld nach, und oft erstaunt man, einen schonen jungen Mann vor sich zu sehen, der ein weit besseres Handwerk treiben könnte. Zuweilen ereignet es sich sogar, dass müssige Knaben und Erwachsene mit diesen spielenden Drehorgeln unisono singen und pfeifen, was allerliebst ist, wenn noch dazu Beide falsche Töne hören lassen. Das ist noch nicht Alles. Gesindel, welches die Oper nicht besucht, lernt bei dieser Gelegenheit die Kabaletten und all das Zeug auswendig, und singt oder pfeift es vom frühesten Morgen bis zum spätesten Abend nach. So bläst denn in Italien der heutige Opernwind fast zu jeder Tagesstunde von allen Seiten und Ecken; sogar in den Schauspielhäusern, Marionettentheatern wird man in den Zwischenakten seit Jahren mit nichts als mit Opern-Bonbons bedient, wobei meist die liebe Klappentrompete, eine dissonirende Flöte u. s. w. die himmlische Kabalette mit starkem Beifall vortragt, hierauf das Orchester mit Chor einfällt, worauf die holde Signora Cabaletta abermals Alles beglückt. Hatten wir nur nebst dem musikalischen Rosen-Einerlei leider nicht auch die Durgen-Drehorgeln? .... Man denke nun, mit welchem heroischen Erröthen jetzt das gewöhnliche Quartalbericht-Einerlei beginnt!"

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Statistik der Berliner Hoftheater im Jahre 1841. An 360 Spieltagen ist 409 Mal in 362 Darstellungen gespielt worden. Hiervon kommen auf die Oper 149 Darstellungen, und zwar 69 auf die grosse, 80 auf die kleine Oper und das Singspiel. Dazu ein Oratorium (Handels Samson, zu Busstage, zum Besten des Spontinifonds) und zwei grosse musikalische Akademieen (darunter die historische zur Geschichte der Oper), gibt zusammen 152 musikalische Vorstellungen.

Von den Opern sind 20 deutsche von 11 Komponisten in 66 Darstellungen, 7 französische von 5 Komponisten in 35 Darstellungen, 11 italienische von 5 Komponisten in 34 Darstellungen aufgeführt worden. Einige kleinere Singstücke von Karl Blum hinzugerechnet, beläuft sich die Gesammtzahl der Opern auf 54, die der Komponisten auf 21, und die der Darstellungen auf 149. Die am häufigsten gegebene Oper war auch hier *Auber's* Fenella (13 mal), ihm zunächst steht *Mozart's* Don Juan mit achtmaliger Aufführung. — Neu waren 6 Opern: Iolo und Genovefa von Louis Huth; Hans Sachs von Lortzing; die Hexen aus Piemont von H. Schäffer; der Guitarrenspieler von Halevy; Belisar von Donizetti; Parisina von demselben (letztere italienisch). — Grosse Kostümerie fanden 12 Statt. — Gastsänger waren 25 da (darunter 24 Damen); von denen die Damen Tuczek aus Wien und Haberl von der Königsstadt, so wie Herr de Lavallade aus Frankfurt am Main zu der Hofbühne angestellt worden.

Den 8. 149 erwähnten neuen Opern in Paris ist noch beizufügen: *Don Jugend Baris I.*, komische Oper in zwei Aufzügen, Musik von Montfort. Eine Jugendliebschaft Karls V. mit der Frau eines alten Arztes bildet den Gegenstand des Stückes, welches mit Beifall aufgenommen wurde.

Das Mannheimer Hoftheater hat der Mozartstiftung zu Frankfurt a. M. ein Geschenk von 150 Fl. gemacht. Der Fonds der Stiftung beläuft sich nun auf ungefähr 14,000 Fl.

Liszt hat von der Prinzessin von Preussen ein eben so seltenes als werthvolles Geschenk erhalten: eine Komposition Friedrichs des Grossen in der Originalhandschrift, und die musikalischen Werke des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen. Beides in reicher Ausstattung.

Am 5. Januar starb zu Florenz der junge Opernkomponist *Luigi Sacy* am Schlagflusse. — Zu Paris starb *Alexander David*, Mitglied der Akademie, bekannt als Dichter vieler, vorzüglich komischer Opernbücher, z. B. zu Joseph und seine Brüder von Mehul, zu dem Liederspiele von Bella Maria, zu der Maison à vendre von Dalayrac u. s. w. David war geboren im Jahre 1767. — Am 19. Januar starb zu Frankfurt a. M. der seit einigen Jahren pensionirte, 72 Jahr alte *Heinrich Anton Hoffmann*, aus Mainz gebürtig. Zuerst kurfürstl. Mainzischer Hofmusikus, wurde er später in Frankfurt a. M. angestellt, wo er lange Zeit hindurch als erster Violinist, zeitweilig auch als Direktor der Oper, ungemein viel für die Kunst wirkte. Auch als Komponist von Liedern und von Duetten für Geige und Violoncell hat er seiner Zeit vielen Beifall gefunden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 22. bis 28. Februar d. J.

Bach, J. S., 6 grosse Suiten f. d. Pfte. Oeuv. compl. Liv. 8. Leipzig, Peters. 3 Thlr. 15 Ngr.

Berlot et Osborne, Fant. brill. de Guill. Tell transcrite p. Veelle et Pfte, p. Rockmühl. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Bouillon, A., Rom. Suite savamment combinée p. Piano av. Pfte. Ebd. 18 Kr.

Burian, F., 2 Fant. origin. p. la Harpe. Op. 1. Prag, Berra. 10 Ngr.

Dunstorth, Duo sur les Martyrs arr. en Harmonie milit. p. Stadtfeld. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

Durut, E., Rom. La fille du Banni av. Pfte. Ebend. 18 Kr.

Eisenhuhn, Walther f. d. Pfte. Elberfeld, Schmachtenberg. 2½ Ngr.

Eybler, J., Rom. Pardonne Enfant av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Gelinek, J. de, Ensemble. Duettino p. Sopr. et Contr'alto av. Pfte. Ebend. 27 Kr.

Gregoir, J., Melodie. L'ange et la jeune fille av. Pfte. Ebend. 27 Kr.

Gyrowetz, A., Neue Menuetten f. d. Pfte. Wien, Haslinger. 10 Kr.

Hartig, X. L., 300 kurze Versetten, Vagetten, Vor-, Zwischen- u. Nachspiele f. auch Orgelspiel. Op. 10. 2 Hfte. Mainz, Schott. à 24 Kr.

Haslinger, C., Theme varié en Nocturne p. le Pfte. Op. 31. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Herz, H., 2 Bagatelles p. Pfte et Violon. Op. 117. No. 1. 2. acc. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

— Les mêmes p. Pfte et Veelle. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.

Kalliwoda, J. W., Introd., Rom. et Rondo p. le Violon av. Pfte. Op. 107. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 2 Ngr.

— Ouv. pastorale a gr. Orch. Op. 108. No. 8 d. Ouv. Ebd. 2 Thlr. 10 Ngr.

— 3 Duos brill. et fac. p. 2 Violons. Op. 110. No. 1—3. Ebd. à 20 Ngr.

— Heimathlied f. 1 Sopr. - oder Tenorst. m. Pfte u. Clarin. oder Violoncell. Op. 117. Ebend. 20 Ngr.

Kauffmann, C. F., 12 Lieder f. 4stimm. Männergesang. Stuttgart, Ebner und Seubert.

Kiffner, J., Fant. et Variat. p. le Violon av. Pfte. Op. 210. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Lachner, F., Wohin. Gedicht. Ich blickt im Abend-Dunkel, m. Pfte. Ebend. 18 Kr.

— Der Schatz v. d. Schmiede, mit Pfte. Ebend. 36 Kr.

— Waldhornruf, f. 1 Tenorst. m. Horn ad Veelle u. Pfte. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.

Lieblings-Galoppen, Prager, für das Pfte. No. 114—126. Prag, Berra. à 15 Kr.

Limnander, A., Adieu! Melodie av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Lindpaintner, P., Glaubet f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 108. Ebend. 2 Fl.

Lindsay, A., Text zur komischen Oper: Casanova. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. netto.

Lubowski, J., Var. sur l'air d'un chanson d'Ukraine p. le Pfte. Prag, Berra. 20 Kr.

Meyer, Le Rêve, melodie av. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Moscheles, J., Hommage à Weber. Grand Duo sur des motifs d'Euryanthe et d'Oberon p. le Pfte à 4 m. Op. 102. Lpz., Kistner. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Serenade p. le Pfte. Op. 103. Ebend. 10 Ngr.

— Le même arr. à 4 mains. Ebend. 15 Ngr.

Mozart, W. A., Sinfonie f. d. Pfte zu 4 Händen arr. No. 2 in D. No. 10 in C. Leipzig, Br. u. Hartel. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Neuigkeiten f. d. Pfte in elegant. Style. No. 7—10. Wien, Haslinger. à 30 Kr.

Parish Alvars, E., 3 Rom. sans paroles p. la Harpe. Op. 46. Ebd. 45 Kr.

Pavillart, A. de, Le Cœur, melodie av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Pruniers, Bagatelle sur les Diam. de la Couronne p. la Harpe. Ebd. 1 Fl.

Reissiger, C. G., 16me Grand Trio p. le Pfte, Violon et Veelle. Op. 158. Leipzig, Peters. 2 Thlr. 5 Ngr.

Righini, Ouv. a. Figaros f. 2 Pfte arr. Prag, Berra. 1 Fl. 40 Kr.

Rossini, G., Stabat mater. Solo- u. Chorstimmen. Mainz, Schott. 3 Fl.

Schmachtenberg, J. P., 11 kurze u. leichte 3- u. 4stimm. Sätze zu Orgelvorspielen f. Anfänger. 2^s Samml. Elberfeld, Schmachtenberg. 5 Ngr.

Schubert, Fr., Grand Trio p. Pfte, Viol. et Veelle arr. à 4 mains. Op. 100. Leipzig, Kistner. 2 Thlr.

Schwarz, M., Neue Menuetten f. d. Carneval 1842 f. d. Pfte. Op. 36. Wien, Haslinger. 30 Kr.

Schwenke, J. F., Kirchen- u. Orgelcompositionen. 2^r Theil enth. 24 Nachspiele u. 24 Uebergänge f. d. Orgel od. d. Pfte zu 3, 3 oder 4 Händen. Hamburg, Verleger. 1 Thlr. 10 Ngr.

Strauss, J., Wiener Carneval-Quadrille f. d. Orch. Op. 124. Wien, Haslinger. 2 Fl. 30 Kr.

Theaterbibliothek, musikal., f. d. Jugend. Heft 43—45. 3 kleine Potp. aus Beliebtem f. d. Pfte v. C. Czerny. Ebend. à 30 Kr.

Tomaschek, W. J., 6 Rhapsodien p. le Pfte. Op. 10. Nouv. Edition. Prag, Berra. 1 Fl. 15 Kr.

Wittasek, J. N., 3^r Messe in C, f. 4 Singst. m. Orch. Ebd. 3 Fl. 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Gegen *franco* Einsendung der Gelder sind durch die Musikalienhandlung von **E. Leibrock** in Braunschweig nachstehende Musikalien zu herabgesetzten Preisen zu bekommen, die Sachen selbst sind theils mehr theils weniger gebraucht, die meisten noch sehr oder ganz neu.

Symphonien für Orchester.

		Ladenpr. Thlr. Sgr.	Herabgesetzter Pr. Thlr. Sgr.
No. 1.	*Kalliwoda* Opus 47 . 4	—	1 18
— 2.	. . 52 in D 4	—	1 18
— 3.	*Ries* in D 2	6	— 20
— 4.	. Op. 142 in D . . 3	—	1 8
— 5.	*Haydn* Op. 66 in Es . 1	8	— 12
— 6.	. Op. 66 in G . . 1	8	— 8
— 7.	. Op. 80 in G . . 1	12	— 12
— 8.	. Op. 85 in D . . 1	12	— 10
— 9.	. Op. 86 in C . . 1	12	— 10
— 10.	. Op. 98 in Es . 2	—	— 16
— 11.	*Mozart* Op. 25 in D . 1	16	— 14
— 12.	. Op. 37 in C . 1	16	— 12
— 13.	*Kremmer* Op. 40 in D 2	16	— 20
— 14.	*Pleyel's* Symph. in Es 2	16	— 10
— 15.	*Haydn* Symph. Op. 77 1	8	— 8

Bei Uebernahme aller Symphonien sollen dieselben um 9 Thlr abgelassen werden.

Studien und Schulen für Pianoforte.

		Ladenpr. Thlr. Sgr.	Herabg. Pr. Thlr. Sgr.
No. 1.	*Hummel* Grosse Pianoforteschule Hlbfrz.	16 —	7 —
— 2.	. Etudes Op. 125. Geb.	3 —	1 12
— 3.	*Clementi* Gradus ad Parnassum 1ster Theil. Geb.	2 16	1 8
— 4.	*Cl. Gr. ad Parn.* 2ter Theil. Geb.	2 16	1 8
— 5.	. . . 3ter Theil. Geb.	3 —	1 12
— 6.	*Cramer* Etudes 1ster Theil. Geb.	1 —	— 12
— 7.	. . 2ter Theil. Geb.	1 8	— 14
— 8.	. . 3ter Theil. Geb.	1 —	— 12
— 9.	. . 4ter Theil. Geb.	1 —	— 12
— 10.	*Schmitt, A.*, Etudes 1ster—3ter Theil. Hlbfr.	4 12	2 —
— 11.	*Müller*, Pianoforteschule, herausgeg. v. verb. v. *C. Czerny*. Hlbfr.	2 —	1 —
— 12.	*Czerny*, Schule der Geläufigkeit 3te Ldr.	— 12	— 5

	Ladenpr. Thlr. Sgr.	Herabg. Pr. Thlr. Sgr.
No. 45. *Czerny*, Engl. Studien. Op. 337	2 —	1 —
— 44. „ Schule des Fingerspiels. Op. 4001	6 16	2 8
— 45. „ Schule f. die linke Hand. Op. 399	2 —	1 —
— 46. „ Schule der Virtuosen. Op. 365	5 8	2 16
— 47. *Bertini*, 24 Etuden. Op. 29	1 —	— 10
— 48. *Kalkbrenner*, Etuden Lief. 4 u. 2	2 —	1 —
— 49. *Lebmann*, Schule für Geläufigkeit	1 8	— 14

Partituren.

Braut und Lucinde, Operette v. *Gretry* 167 Seiten	4 Thlr. 1 schön
La buona Figliuola, Atto I. von *Piccini*	1 — fagenbuchen
Schulz, J. A. P., Chorsätze d'Athalie, gestochen	2 Thlr

Klavierauszüge.

	Subscr.-Pr. Thlr. Sgr.	Herab. Pr. Thlr. Sgr.
Spontini, Vestalin, eleg. geb.	— —	1 16
Cherubini u. Beethoven, Wasserträger u. Fidelio, Hlfrb.	— —	2 —
Mozart, Titus und Zauberflöte. Hlfrb.	2 8	1 20
„ Figaros Hochzeit. „	1 20	1 —
„ Weibertreue „	2 16	1 8
„ Idomeneus „	— —	1 —
„ Entführung „	— —	— 20
„ Don Juan „	— —	1 —
Haydn, Schöpfung mit engl. u. deutsch Text	3 16	1 16
Rieblan, d. Rauberburg ohne Finales. Hlfrb.	2 —	1 —
Romberg, Macht des Gesanges. geh.	1 20	— 20

Concerte für Pianoforte.

Hummel, Gr. Concert in A moll mit Orch. geb.	4 —	2 —
„ Gr. Concert in Ae ohne Orch. nebst	5 —	2 8
Chopin, Gr. Var. über La ci darem mit Orch. f	— —	— 20
Hummel, Rondo br. in B. Op. 93	1 8	— 14
„ Gr. Concert in E mit Orch.	5 —	2 —
„ Gr. Concert in C. Op. 34	4 —	1 18
Rieblan, Concert in D mit Orch.	2 12	1 —
Herz, Concert-Var. in E ob. ein Th. aus Tell	1 8	— 14
„ Conc.-Var. in C ob. ein Th. aus Joseph.	— 24	— 8
Hunten, Duo concert. für Pft. u. Viol.	— 18	— 6
Lestel, Potpourri mit Orch.	1 12	— 12
Labarre, Melange en Duo u. Harfe.	1 —	— 8
Czerny, Rondo in B mit Orch.	2 —	— 18
Kalkbrenner, Rondino Op. 78. 3 Gge., Hommel, Rondo br. in A., mit gesche. Orch. u. Vers. Var. in B. zusammen	2 6	1 —
Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, Gr. Trio für Pft., Vne. Cello	2 —	— 18
Leidesdorf, Quintette	2 —	— 16
Mozart, Concert in B. Op. 67	— 20	— 8
Mayseder, Trio für Pft. Vne et Cor.	1 8	— 10
Kalkbrenner, Var. br. et Finale. Op. 74	— 16	— 8
Steibelt, Potpourri; *Ebert*, Gr. Concerto, Hook, Caprice en Rondo. Hlfr.	2 20	1 10
Kreutzer, Concert in B. Op. 42 mit Orch., Kalkbrenner, Gage d'amitié. Hlfr.	4 20	2 —
Beethoven, Rondo alla Polacca für Pft. gesche. Partitur	— —	— 16
Hummel, Trio für Pfte, Vne et Cello. Op. 96	— —	— 16

Clavierachen mit und ohne Begleitung.

Weber, 3 Son. progressives mit Vne. 1. Lfr.	— 16	— 8
„ „ 2. Lfr.	— 18	— 8
Strube, Var. über den beliebten Schneeschuhwalzer, *Kalkbrenner*, Gr Son. Op. 4. *Zwing*, Trio für Pfte, Vne u. Cello. Hlfr.	2 5	— 22
Clementi, 2 Gr Sonates. Op. 34. geb.	1 16	— 16
Beethoven, Gr. Son. (Pathétique)	— 16	— 6
Rieblan, 3 Gr. Son. No. 1.	— 20	— 8
„ „ No. 3.	— 12	— 5

	Ladenpr. Thlr. Sgr.	Herabg. Pr. Thlr. Sgr.
Weber, Polonaise in Es	— 10	— 4
Herz, Var. über Duet vergiss etc.	— 12	— 6
„ „ Oeuvre 82	— 16	— 6
„ Gr. Son. in Ae	1 —	— 10
Schunke, Gr. Son. 40 Seiten	— —	— 10
Berninger, Rondo br. Op. 67	— 16	— 8
Thalberg, 3 Nocturnes. Op. 21	— 20	— 10
Herz, Fantasie. Op. 97	— 16	— 6
Mendelssohn-Bartholdy, Lieder ohne Worte. Op. 50	— 18	— 9
Herz, Air mieux vaut. Op. 90	— 16	— 6
„ „ Op. 91	— 18	— 8
„ Var. über ein Thema von Lampe. Op. 60.	— 20	— 8
Strube, G. gr. Walzer	— 18	— 8
Mozart, Son. Op. 6, dessen Gr. Fantasie u. Son. Op. 14, dessen Var. Op. 66, *Beethoven*, Var. Op. 3. 65 Seiten. geh.	— —	— 16
Field, Divers Polonaises, 6 Nocturnes, über ein russisches Thema	— —	— 14
Moscheles, Rondo br. Op. 44, Var. Op. 7, 2 Rondo. Op. 45, Var. Op. 3, Polonaise Op. 3. 72 Seiten. geh.	— —	— 20
Beethoven, Rondo a. Son. Op. 27; Polonaise simfr.; Sonate Op. 109. *Schmitt, A.*, Var. über die Marseillaise. 70 S. geh.	— —	— 20
Czerny, Rondo br. Op. 47; Rondino Op. 298, Divertissement simfr. *Hummel*, Rondo a. Fantasie. Op. 19; La belle Capricieuse. Op. 33. *Gelinek*, Var. 107 S. geh.	— —	1 6
Kalkbrenner, Rondino in Es. Op. 58; Sonate in Fis. Op. 6. Rule britt. variè von *Kalkbrenner, Cramer, Moscheles u. Hummel*	— —	— 12
Herz, Rondino, Op. 104; Gr. Marche ecossaise, Op. 55, Rondo pastorale u. Rondoletto, Op. 54; Polonaise simfr. Op. 44. 62 S.	— —	— 16

Sammlung ausgewählter klassischer Compositionen.

Intes Hft. enthält: Compositionen v. *Marschner, Beissiger, Hunten, Schunke* und andern. 114 Seiten. geh.	— —	— 16
Ites Hft. enthält: Comp. von *Marschner, Ehrlich, Stahlknecht* und *Kalkbrenner*. 68 Seiten. geh.	— —	— 8
3tes Hft. enthält: Comp. v. *Berger, Baron Caballero, Lindner, Geisler u. Schunke*. 106 Seiten. geh.	— —	— 16
Czerny, L'Agreste, Rondo. Op. 323. *Herz*, Gr. Son. in Ae. Var. br. Op. 347. *L. Schubert*, Gr. Fantasie. Op. 50. 86 Seiten. Hlfr. Ladenpr.	3 12	1 8
Reissiger, Le Voyage Rondo br. Op. 88. *Bertini*, 3 Noct. et Var. br. Op. 47. *Marschner*, Rondo br. Hlfr. Lpr.	3 —	1 —
Kalkbrenner, Rondo villageois, Op 67. *Czerny*, Rondo, Op. 164; *Rotzlach*, 3 Son. Op. 55, *Herz*, 2 Rondino. Hlfr. Ldpr.	3 6	1 4
Spohr, Ouverture zur Faust, vierh.; *Weber*, 7 Var. über: Vien qua Dorina etc., dessen Polonaise in Es, *Rosky*, Thème celèbre varié	1 22	— 18
Schmitt, A., Var. Op. 102, dessen Var. Op. 110, *Rosler*, Polonaise br. *Chwatal*, Gr. Son. Alles vierh. Hlfr.	4 —	1 16
Beethoven, Son. vierh. Op. 16. No. 1. Ldpr.	— 16	— 8
„ Scherzo br., variee v. *Rieblan*, vierh.	— 16	— 6
„ Wachtlerlied, „ „ „ „	1 —	— 10
Chwatal, Gr. Sonate, vierh. Op. 45.	1 12	— 14
Schneider, Fr., Gr. Son., vierh.	1 12	— 12
Rieblan, Gr. Son., vierh.	1 16	— 10
Strebel, 4 Son., vierh., *Diesel*, 3 Son., vierh., dessen 6 Son. progr. mit Begl. 4 Violine. 172 Seiten	4 5	— 16

	Ladn.-Pr.	Herabg. Pr.
	Thlr. Ggr.	Thlr. Ggr.
Klemitz, 3 Son. mit Begl. 4 Violine	1 16	— 19
Herz, Rondino	— 6	— 2
Paer, Ouverture zu Achilles	— 6	— 2
Cramer, Rondo grecieux	1 2	— 4
Hummel, Gr Son. br. Op. 106	1 4	— 16
Schubert, Souvenir a Beethoven. Op. 50. schadhaft	1 —	— 6
Pleyel, 3 Son., vierh. . . . etwas schadhaft	2 —	— 12
Mathieu Frato, 6 Son. mit Vno	— —	— 8
Pleyel, 3 Quatuors	— —	— 12
„ „	— —	— 8
Haesler, 3 Son.	— —	— 8
„ 6 leichte Son.	— —	— 8
Zink, 6 Son.	— —	— 8
Rieb, 6 Son.	— —	— 12
Kalkbrenner, 2 Nocl. Op. 129; *A. Schmitt*, Gruge d'Amitie. Op. 78; *Rehner*, Gr. Polonaise br.; *J. Schmitt*, Fantasie br. Op. 85; *Burkhardt*, Caroline varice. Op. 15. Hfte. 60 Seiten	2 12	— 20
Haydn, Concert in D mit Orch.	1 8	— 10
Reichardt, Gies Concert ohne Orch.	— 20	— 6
„ 6 Concerte, Gies unvollständig	— —	— 12
Rier, Gr. Polonaise	3 16	— —
Kalkbrenner, Adagio et Rondo. Dm., *Herz*, Var. uber den Marsch von Othello	2 —	— 20
Czerny, Var. uber God save the King	— 16	— 8
Schmitt, La Coquette. Gr. Rondo br. Hfte.	— 20	— 12
Vogler, Var. uber Malbrough s'en va t'en guerre mit Fuge	— 20	— 6
Hummel, Variationen und verschiedene Stücken anderer Meister. . . . . geh.	— —	— 18
Musikalischer Pfennigmagazin. 32 Lieferungen zusammen . . . . . geh.	3 —	1 —

Bücher.

Langhein's sämmtliche Gedichte, Marchen u. Erzählungen. 8 Bde. Hfte.	— —	2 —
Blank's Handbuch des Wissenswürdigsten der Erde u. ihrer Bewohner. eleg. geb. Hfte.	3 —	2 —
Langhein's neueste Gedichte	— —	— 16
Idoler und Nalle Handb. der franz. Sprache und Lit. . . . . Hfte.	— —	— 20
Debrunel's fr. Grammatice . . . . . Hfte.	— —	— 12
Hirsel, fr. Grammaire, verm. von Orell. 10te Ausgabe . . . . . Hfte.	— —	— 12
Shakespeare's dramatische Werke, übers. von Schlegel, Tieck u. Anderen. 9 B. Hfte.	— —	1 6
Schneider, Elementarb. der Harmonie . . .	2 12	1 12
Albrechtsberger, Anweisung in der Comp. zum Selbstunterrichte. 600 Seiten. 4	— —	1 18
Pfennigmagazin. Zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse mit Holzsch. 14ter und 15ter Jahrg. . . . . 6 —	— —	1 —

Hummel, Fantasie und *Beethoven*, Sonate Pathétique, Var. v. Gelinek. 66 Seiten. geh. — — — 16

Im Verlage von **F. L. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen:

Songe et Verité.

Douze Etudes et pièces caractéristiques pour le Piano-Forte

par

B. E. Philipp.

Op. 28. Preis 2 Rthlr.

Die vortheilhaften Musikkenner haben erklärt, dass diese Etuden die besten Vorstudien zu den Werken von *Cramer*, *Hummel*, *Kalkbrenner*, *Moscheles*, *Thalberg*, *Chopin*, *Henselt* u. s. w. sind und empfehlen dieselben nicht nur als höchst praktisch beim Klavierunterricht, sondern auch zum Vortrage ganz besonders geeignet, was dadurch bestätigt wird, dass bereits Mehrere in öffentlichen Concerten diese Etuden ehrenvoll vorgetragen haben.

Den zahlreichen Verehrern **Meyerbeer's** zeigen wir an, dass die besten Nummern der

Mélodies de G. Meyerbeer

folgende 7 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Piano (Text: Deutsch und Französisch) enthalten: Der Garten der Hirtenn; Gesang der Schnitter; Soldats; Hier ich das Lerchen; Gemse, Schwert; Sie sind ich und das Lied von Meister Fink für eine Bassstimme. Preis à 5 — 10 Sgr.

In acht Tagen erscheint:

Le Rêve (Der Traum), transcrit par *F. Liszt*.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Da die zweite Auflage von

Körner's Orgelfreund,

Lieferung 1 und 2,

bereits wieder vergriffen und der Neudruck nothwendig ist, um die vielen zuvorlich eingegangenen Bestellungen ausführen zu können, so diene hiermit zur Nachricht, dass sich die dritte Auflage unter der Presse befindet, und demnächst Complete mit Lieferung 3 zu die Bestellter versandt werden sollen. Der Subscriptionspreis ist blos 1 Thlr. für die Lieferung. Nach Erscheinen der sechsten beträgt der nachherige Ladenpreis das Doppelte.

Erfurt, am 21. Februar 1842.

W. Körner'sche Verlagshandlung.

In einer Hofkapelle ist die Stelle des ersten Fagottisten wieder zu besetzen. Man verlangt von dem sich dazu Meldenden gemeine Fertigkeit mit einem vollen und schönen Tone auf dem Fagott. Darauf Reflektirende wollen ihre Anmeldungen franco an Herrn *Wilh. Hartel* in Leipzig mit der Chiffre **S. S.** gefälligst bauen.

Eilenburg, den 17. December 1841.

Ein günstiges Zeichen, dass der Sinn für klassische, besonders hierländische Musik immer allgemeiner sich verbreitet und macht, ist die am 17. December c. J. in der Provincialstadt Eilenburg bei Leipzig recht gelungene Aufführung des Schneider'schen Oratoriums: das Weltgericht.

Was die Mittel der Aufführung betrifft, so war das ziemlich starke Orchester von mehreren auswärtigen Musikern unterstützt; freilich war nicht verschiedenen Kräften und Elementen zusammen gesetzt, vielleicht auch besonders die Einheit und Festigkeit des Dirigenten, einer stark theil. Gemüler von Halle, den Schnee der harten Semesterwetter, nicht zu verkennen ist.

Das Singerpersonal bestand von dem Singerchor des hiesigen Seminars, gegen 80 Personen stark, und von Stadte, so wie Proben des Vortrags betrifft, so blieb nichts zu wünschen übrig. Als Solosänger waren einige Stücken von Halle engagirt und die einzelnen Partheien wurden recht gut, die Sopranstelle vorzüglich gut vorgetragen.

Der Tonbildnerisch ist auf sich, es wie auf die meisten Instrumente recht befriedigend empfehlen; nur darf ich eine Schwierigkeit im Takte in der ersten Fuge des ersten Theils, es war beim Eintritt des Orchesters im Allegro molto, No. 15 Nicht der Posaune Triumphschall nicht übergehen, auch nicht verschwiegen, dass bei der sonst guten Besetzung der Instrumente, besonders der Geigen, durch die Violine manchmal zu wünschen übrig liessen, vorzüglich bei No. 25.

Die Theilnahme der Einwohner der Stadt, so wie der Umgegend, trägt sich in dem sehr zahlreichen Besuche des Oratoriums, und es ist nur zu wünschen, dass den Sinn für das Schöne und Erhabene immer mehr belebt und befestigt werde, und das Streben des ersteren Semesterdirectors Geissler immer mehr Anerkennung und Unterstützung finden möge. Möge es uns recht bald einen solchen Genuss wieder bereiten.

C.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März **№ 10.** 1842.

Inhalt: Der Klaviervirtuos und Komponist E. Montag in Weimar, gewürdigt von Dr. E. Stein. — Recension: F. Mendelssohn-Bartholdy: Lobgesang, eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift. — Nekrolog. — Nachrichten: Aus Leipzig. Aus Prag. Aus Dresden. Berliner Skizzen 1841 in Briefen. — Feuilleton. — Anzeigen.

Der Klaviervirtuos und Komponist
E. Montag
in Weimar, gewürdigt von Dr. *E. Stein*.

Der oben näher bezeichnete Tonkünstler ist in der allgem. musikal. Zeitung, so wie in andern Zeitschriften bereits öfter mit Anerkennung genannt worden, jedoch ohne dass man dabei bisher in literarischer Beziehung zu einer genügenderen Würdigung seines Talents, seiner künstlerischen Richtung und seiner Leistungen gelangt wäre, welche wir hier um so lieber versuchen, je günstigere Gelegenheit wir hatten, ihn näher kennen zu lernen.

Geboren zu Blankenhain bei Weimar, gewann er seine wissenschaftliche wie seine musikalische Ausbildung in dieser, an ausgezeichneten Musikern so reichen Residenzstadt. Unter der Leitung eines Töpfer, des grossen Orgelmeisters, gelangte er hier bald zu so bedeutender Fertigkeit im Klavier-spiel und Sicherheit im grammatischen Fache der Musik, dass er sein schönes musikalisches Talent selbstständig durch beharrliches Privatstudium fortbilden und zu gediehlicher Reife bringen konnte, in welcher es bisher blos deshalb noch nicht, auch im weiteren Kreise, die ihm gebührende Anerkennung gefunden hat, weil unser Künstler, Vereicht leistend auf den oft zwar schnell gewonnenen aber auch wieder eben so schnell zerronnenen Ruhm eines modisch glänzenden Virtuosenthums (das wahrhaft solide, mit tüchtiger musikalischer Durchbildung verbundene in seinem Werthe verkennen zu wollen, kann übrigens gewiss keinem Vernünftigen in den Sinn kommen), bisher nur in wenigen grösseren Städten öffentlich als Klavierspieler aufgetreten ist und überhaupt in seinem gesammten Kunststreben mehr auf allseitig-harmonische Ausbildung seines Talents als auf augenblick mühsamen, gewöhnlich mit so grossen Opfern an Zeit und Kraft verbundenen Einstudiren einzelner glänzender Musikvorstücke hinzielte, mit welchen er sich auch wohl gelegentlich durch die musikalische Welt hätte hindurchconcertiren mögen.

Damit soll indess keineswegs gesagt sein, dass Herr Montag die Uebung des Pianofortespiels in der neueren so glanzvollen und zum Theil wahrhaft grossartigen Weise, welche sich seit dem Hervortreten eines Chopin geltend gemacht hat, verabsäumt habe. Wir können vielmehr aus mehrjähriger persönlicher Bekanntschaft mit Herrn Montag versichern, was übrigens dem Sachverständigen schon beim ersten Blicke in seine, unten näher bezeichneten Kompositionen einleuchten wird, dass er sich als Praktiker auf der Höhe des neuesten Virtuosenwesens bewegt, während er zugleich der vorzüglichsten Werke älterer Klaviermeister von Seb. Bach bis auf Beethoven, Maria v. Weber, Hummel, Kalkbrenner und Moscheles herab in einer Weise mächtig ist, wie man es heut zu Tage bei nicht gar vielen Virtuosen zu finden pflegt, von welchen sich bekanntlich bei Weitem die meisten in einem sehr eng abgeschlossenen Kreise bewegen, aber weiten hinaus das so reich und herrlich angebaute Feld der Klaviermusik für sie völlig eine terra incognita ist.

Eben jene Vielseitigkeit aber, in welcher Herr Montag eine sehr grosse Menge der verschiedenartigsten Meisterwerke aus älterer und neuerer Zeit beherrscht und sie im Sinne und Geiste ihrer Verfasser vorzutragen weiss, scheint ihn davon abgehalten zu haben, einzelnen Klavierkompositionen, zumal mehr melodischen als soliden, jenen minutiösen, nicht selten geisttödtenden Fleiss zu widmen, der allerdings in einem eng abgeschlossenen Bereiche auf eine sehr kurze Zeitdauer hinaus überraschende, das grosse Publikum hinreissende, ja betäubende Effekte hervorbringt, der aber leider in der Regel nach Verlauf weniger Jahre voll vergänglichen Flitterruhms, mit der Gediegenheit zur solideren künstlerischen Durchbildung und mit der edleren und frischeren Kraft zugleich auch die rechte Lust und Freudigkeit zu einem würdigeren und höheren Kunstschaffen verloren hat.

Gewiss zu wahrem Heile für seine zwar still und geräuschlos, aber desto sicherer und tüchtiger fortschreitende Kunstbildung hat Herr Montag das Musikalische, Seichte, Gehaltlose jener Richtung, in welcher so manche reichbegabte Talente unserer Tage das höhere Ziel in ihrer Kunst fast ganz verfehlt haben, zu rechter Zeit erkannt und sich einem tieferen Studium seines Faches und einem höheren Streben in demselben zugewendet.

Davon stellen denn auch seine Kompositionen ein rühmliches Zeugniss aus, deren dem Referenten bereits eine bedeutende Anzahl im Manuscript bekannt geworden ist. Es finden sich darunter mehrere in der That vortreffliche Klavierstücke, welche allerdings ein noch werthvolleres und des Verfassers würdigeres Op. 1 für den Druck abgegeben haben würden, als es das unten

angezeigte, wenn auch in seiner Art tüchtige Capriccio aufgestellt hat; allein man kennt ja die gegenwärtig herrschende Vorliebe des grösseren Publikums für dergleichen kürzere Musikstücke und seine Sonatenscheu, man weiss es ja wohl, wie schwer es jetzt jüngeren Komponisten wird, für grössere Werke Verleger zu finden — und so möge man denn Herrn Montag einstweilen aus den unten angeführten Opusculis etwa wie ex ungue leonem beurtheilen. Er vermag Grösseres als das bisher von ihm an's Licht Getretene; ja er hat es bereits geleistet und wird es auch ferner um so mehr leisten, je glücklicher in einer günstigen äusseren Stellung neben seinen musikalischen auch seine allgemein humanistischen Studien fortgeschritten sind und je mehr wir in ihm einen jungen Künstler zu ehren haben, der bei vollem Feuer der Fantasie, bei ergibigem Reichthume der Erfindungskraft, bei feiner Geschmacksbildung, bei reger Empfänglichkeit für alle Kunst überhaupt, bei grosser Tiefe des Gemüths, bei sehr weit gediehener praktischer Fertigkeit in Behandlung seines Lieblingsinstruments und bedeutender Gewandtheit in der Harmonik und höheren Kompositionstechnik, doch zugleich auch — was man so selten findet — mit voller Klarheit und Schärfe mündlich und schriftlich zu sagen weiss, was seine Kunst sein und leisten kann und soll.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen schreiten wir nun zur Anzeige der vor Kurzem von Herrn Montag herausgegebenen Werke selbst.

Sie sind, auch die Lieder nicht ausgenommen, so gehalten, dass man sogleich in ihnen den tüchtigen, mit den neuesten Fortschritten in seinem Fache vertrauten Klavierspieler erkennt, wie sie denn auch, wenn ihnen ihr volles Recht geschehen soll, durchaus einen solchen verlangen. Für Anfänger sind sie nicht geschrieben. Selbst eine geübtere Hand wird darin manche eigenthümliche Schwierigkeiten finden — jedoch eben so wenig mit Absicht gesuchte wie, nach gelungener Lösung, unbelohnende.

Sämmtliche hier angezeigte Kompositionen athmen eine lebenskräftige Frische der Erfindung und sind mit einem unverkennbaren Streben nach tüchtiger thematischer Arbeit, einige mit rühmlicher Gewandtheit in Handhabung des höhern Kontrapunktes geschrieben. Eine jede bringt ihren eigenthümlichen ästhetischen Eindruck hervor.

Sie sind folgende:

1) Capriccio pour le Pianoforte. Oeuv. 1. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Ein geist- und charaktervolles Allegro, C-Takt, Amoll — Bild eines tiefen nach Versöhnung ringenden Kampfes — welches wir unbedingt loben würden, wenn es sich auch gegen den Schluss hin, vorzüglich S. 14, wo uns die Oktavengänge, gegen das Uebrige genommen, zu mager und kraftlos erscheinen, in vollerem Aufschwunge gehalten hätte. Die äussere Ausstattung ist loblich.

2) Drei Lieder von H. Heine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 32 Kr.

Diese Lieder sind bereits mehrfach von Andern componirt worden, aber gewiss von keinem tüchtiger und gelungener. Das erste: „Leg' deine Wang' an meine Wang" u. s. w., obgleich, nach unserem Gefühl, etwas zu dämonisch gehalten, athmet eine tief verzehrende gewaltige Glut der Leidenschaft. Man kann diese Komposition, welche unstreitig den tüchtigsten ihres Faches sich beigesellt, hat man sie einmal durchempfunden, nicht wieder los werden. Sie gereicht der Feder des Verfassers zu grosser Ehre, und unsere Leser, welche sich dieses Liederheft zu eigen machen, werden uns für die Empfehlung desselben Dank wissen, denn auch die beiden übrigen Lieder: „Auf Flügeln des Gesanges Herzdebehen trag' ich dich fort" u. s. w., so wie: „Und wüssten's die Blumen, die kleinen" u. s. w., zeichnen sich durch Kraft, Tiefe, Schwung und Originalität der musikalischen Auffassung aus. — Aeussere Ausstattung lobenswerth.

3) Etudes pour le Pianoforte. Oeuv. 3. In derselben Verlagshandlung. Pr. 52 Kr.

Die erste dieser Etuden, $^9_8$-Takt, Amoll, als solche vorzüglich auf Wechsel der Finger auf einer Taste angelegt, ist bei tüchtigem Vortrage, von wunderbar schmerzlich süss berührender; die andere, C-Takt, Fmoll, auf Bewegung in weitgesprengten Akkordpassagen berechnet, von grossartiger, heroisch ergreifender Wirkung und als Concertstück empfehlenswerth. — Ausstattung rühmlich.

4) Mélodies pour le Pianoforte. Op. 4. Bei demselben Verleger. Pr. 36 Kr.

Nur zwei von diesen „Mélodies" sind wirkliche sogenannte Klavierlieder, nämlich das erste, ein thematisch und harmonisch wohlgeführter Satz aus Adur, der indess leicht durch sehr naheliegende Zusammenstellung des Thema in den Ober- und Unterstimmen auf verschiedenen Takttheilen noch grösseres Interesse gewonnen haben würde, und das dritte ein in der That ganz köstlicher Satz in Gesdur, dem wir mit voller Zuversicht die allgemeinste Anerkennung versprechen. Das zweite Stück dieser empfehlenswerthen Sammlung gehört nicht in das Genre des Klavierlieds. Es ist ein pikantes, neckisches Scherzo aus Amoll, vom Verfasser im $^6_{16}$-Takt geschrieben, der sich indess beim Hören wie $^2_4$- oder $^4_4$-Takt ausnimmt. Der Verfasser hat darin gezeigt, dass er in sinniger Weise zu kontrapunktiren weiss.

Sämmtliche oben angezeigte Kompositionen des Herrn Montag verlangen einen sauberen, fein nüancirten Vortrag und wollen genau studirt sein.

Möchten wir recht bald Gelegenheit finden, den geehrten Verfasser, den wir seit Jahren mit steigendem Interesse auf seiner künstlerischen Laufbahn verfolgt haben, bei Herausgabe seiner grösseren Klavierwerke, auf's Neue mit der Anerkennung zu begrüssen, welche diesen seinen zuerst herausgegebenen Werken gewahren zu können uns zu grosser Freude gereicht hat.

Recension.

Lobgesang, eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, komponirt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.

(Beschluss.)

Was aber den Kirchenstyl der frühern Jahrhunderte überhaupt wesentlich unterscheidet von dem, wie er uns in der Musik Sebastian Bach's und Händel's und in dem Besten der Neuern anspricht, das ist zunächst die verschiedene Natur und Bestimmung der katholischen und protestantischen Kirchenmusik. Dort gehört sie unmittelbar zum Gottesdienst, sie ist ein integrirender Theil desselben. Ohne Anspruch auf selbständige Geltung zu machen, begleitet sie die priesterlichen Funktionen, den Kirchenraum mit Wohlklang erfüllend wie der Duft des Weihrauchs ihn mit Wohlgeruch erfüllt. In gleichmässiger Folge, ohne auffallende Kontraste, ohne wesentliche Formenunterschiede bewegt sie sich fort zu den Worten der Messe, der Psalmen und Hymnen, und wie ihr melodisch-harmonisches Gewebe meist auf einen Cantus firmus gegründet ist, so bedeutet sie eben nur den Priestergesang in das Element der Kunst gehoben. Der musikalische Ausdruck schliesst sich hier noch nicht dem Einzelnen des Textinhaltes an, er wird nur im Ganzen den Charakter des Ganzen annehmen. Diese Eintönigkeit in Form und Farbe ist eine Eigenschaft dieser Kompositionen, die in ihrer Bestimmung liegt, welche sie damit ohne Vergleich besser erfüllen, als unsere heutige Kirchenmusik mit ihrem Glanz und ihrer in das Einzelne gehenden Ausführung es thun könnte; es würde aber eben die Bestimmung jener ältern ganz verkennen heissen, wollte man von ihr, die dort ihrem Zwecke so vollkommen entsprechend ist, als Musik für sich, von der kirchlichen Handlung abgesondert, eine Wirkung der Art erwarten, wie wir sie von der neuern empfangen; hier würde das, was ihr Vorzug ist, gegen das, was an demselben Platze bei der neuern als Fehler erscheinen müsste, sie gegen diese sehr in Nachtheil stellen. Eine Messe von Palestrina wird sich so wenig zu einer ausseramtlichen Musikaufführung eignen, als eine neuere Kirchenmusik mit dem Gottesdienste ein inniges Ganze bildet. Jene bedarf der kirchlichen Ceremonien, des Priestergesanges und der Responsorien zu ihrer Ergänzung; diese ist geschlossen in sich und sondert sich davon ab. Dort bildet die Musik die architektonische Gliederung und Einfassung des Mauerwerkes, hier ist sie den Pflanzen zu vergleichen, die aus seinen Fugen sich drängen und ihr Leben für sich haben. Durch die Aufnahme der Instrumentalbegleitung hat die Kirchenmusik, auch die katholische, die unmittelbare Einheit mit dem Gottesdienst verloren; sie hat einen zu verbindenden Gegensatz in sich selbst erhalten, der sie auf sich selbst bezieht und von etwas ausser ihr abwendet; sie ist damit für sich da, für die Kirche ist sie ein geistlicher Schmuck geworden. Die Kirche kann ihn entbehren, sie wird sich aber deshalb des ächten Juwels nicht weniger freuen. In dieser Eigenschaft ist alle neuere Kirchenmusik zu betrachten.

Mendelssohn's Kompositionen sind solche Steine ächten Glanzes. Wir wüssten ihnen an rein kirchlicher Empfindung in der Conception kaum etwas Neueres an die Seite zu setzen. Seinen Psalmen reihet sich der oben genannte „Lobgesang" an, wir können ihn als einen Dank- und Preispsalm betrachten, wie sein Textinhalt aus Psalmenstellen und einem Dankliede zusammengesetzt ist. Dem Gesange geht aber eine grosse selbständig ausgeführte Instrumentalmusik voran, die mehr ist als eine Einleitung nach gebräuchlicher Weise, darum hat der Autor das Ganze Symphonie-Cantate genannt. Die Symphonie hält auch dem Volumen nach der Cantate fast das Gegengewicht, sie nimmt in der Partitur zwei Fünftel des Ganzen ein. Aus drei vollständig ausgeführten Sätzen bestehend, wird sie doch in allen Theilen durch stets beibehaltene Motive nicht allein in sich zusammengehalten, sie ist auch durch dieselben, die mit grosser Kunst auf die ungezwungenste Weise beinahe fortwährend gegenwärtig bleiben, mit der folgenden Gesangmusik aufs Engste verbunden. Es ist allezeit ein missliches Unternehmen, die besondere Bedeutung einer Instrumentalmusik aussprechen zu wollen; auch hier würde es schwer sein, ein bestimmteres Verhältniss des Inhaltes der drei Symphoniesätze an sich und in ihrer Folge zu der sich anschliessenden Cantate angeben, oder überhaupt nachweisen zu wollen, dass der Komponist ein solches im Sinne gehabt habe. Wir finden im Mittelsatz der Symphonie eine Zeit der Beängstigung; auch die Cantate hat in ihrer Mitte einige Sätze angstvoller gedrückter Stimmung, die hier wie in der Symphonie von trost- und lichtvolleren eingeschlossen sind. In dieser Rücksicht lässt sich wohl ein gewisser Parallelismus zwischen der Symphonie und der Cantate durchfühlen, oder die Absicht des Komponisten, in der ersten ein Vorbild der letzteren geben zu wollen. Es ist aber damit eben so wenig in das Einzelne zu gehen als die Symphonie, etwa nach Art vieler neueren Opernouverturen, aus aneinander gereiheten Motiven des Folgenden zusammengesetzt ist. Sie beginnt im ersten Maestoso mit der melodischen Figur, die im ersten Chor und am Ende der Cantate zu den Worten: „Alles was Odem hat lobe den Herrn" wiederkehrt. Dieselbe bildet auch durch den folgenden Allegrosatz das eigentliche Thema, das durchgeführte Motiv. Dann ist sie wieder in jenem Mittelsatz enthalten, mit der Choralmelodie: „Allein Gott in der Hoh' sei Ehr'" verbunden, wenn auch hier weniger hervortretend. Der Schlusssatz der Symphonie hängt durch die Einleitungsfigur des darauf folgenden Chors mit diesem zusammen. So sind die Theile unter sich und mit dem Ganzen verkettet. Wie haben hier, was dieses Ganze betrifft, einen Bau eigenthümlicher Art vor uns, und es kann nicht die Frage sein, wie das Verhältniss seiner Theile beschaffen ist im Vergleich mit Anderem, was wir zu hören gewohnt sind. Der Künstler hat hier eben nicht das Gewöhnliche, er hat etwas Besonderes zu geben im Sinne gehabt, und es würde nur die Frage sein können, ob dies Besondere als künstlerische Formation an sich betrachtet sich rechtfertigt, ob eine so grosse in ihren Theilen ganz selbständig sich ausbreitende Instrumentalmusik als Einleitung einer Vokalmusik, die

nur um die Hälfte länger ist, nicht zu lang, zu erschöpfend gefunden werden dürfte? — Man ist oft in den Fall gesetzt, dem Individuum seine Zuneigung nicht versagen zu können, wo man dem Werth der Gattung nicht unbedingt beipflichten kann. — Die Symphonie, namentlich in den beiden letztern Sätzen, ist von so grosser Schönheit, dass wir von ihr so wenig als von der Cantate den geringsten Theil entbehren möchten; auch ist die technische Verbindung zwischen Beiden so vortrefflich zu nennen, dass es dem Ganzen nicht fehlen kann, uns auf das Lebhafteste für sich einzunehmen. Wir mögen dasselbe aber lieber in dieser besonderen Erscheinung würdigen, als wenn wir es abstrakt formell als Vorbild einer Gattung betrachten sollten. Mit dem Eintritt des Gesanges, mit der Verbindung des Wortes mit dem Tone steht die Musik auf einem andern Grunde; sie wird immer der Gefühlsausdruck sein, aber des bestimmteren Gedankens: sie wird an Freiheit verlieren und doch etwas gewonnen haben, was sie nicht wieder losgeben kann und mag. Die Instrumentalmusik kann daher in ein und demselben Tonstück die Vokalmusik vorbereiten, würde ihr aber nicht nachfolgen dürfen. Aber nicht das allein: sie wird sich überhaupt ihr unterzuordnen haben, nicht selbst zu dem Grade selbständiger Entwickelung kommen und ein zu bedeutendes Gewicht gegen die Vokalmusik annehmen dürfen, wenn das künstlerisch gute Verhältniss nicht darunter leiden soll. Denn auch eine Musik in ihrer zeitlichen Folge stellt sich dem innern Sinne als etwas formell zugleich Bestehendes dar, das in seiner Ganzheit gefasst sein will, worin eine Unverhältnissmässigkeit der Theile so störend wirken kann, wie in räumlicher, in architektonischer oder malerischer Komposition. Wenn die formelle Beschaffenheit musikalischer Kompositionen im Allgemeinen auch weniger deutlich zum Bewusstsein kommt als es bei sichtbaren Gegenständen geschieht, so wird sie doch bei der Wirkung von grösstem Einfluss sein; weniger für den ersten Eindruck als für die längere Dauer des Werkes, und in wiefern sich dasselbe, wenn es eigenthümlicher Art ist, zu einem Gattungsvorbilde eignen kann. Wir haben zwei Kompositionen von Beethoven, in welchen die Instrumentalmusik gegen die Vokalmusik selbständiger auftritt. Es ist die Fantasie mit Chor, und die neunte Symphonie. Sie sind ganz verschiedener Art und haben eben nur jenes Besondere unter sich gemein, das sie jetzt mit Mendelssohn's Lobgesang theilen. In der Fantasie mit Chor scheint dieser letztere die Bedeutung eines äusserlich hinzutretenden, theilnehmend sich ausschliessenden Wesens zu haben. In der Symphonie ist es eine Steigerung und ein Durchbruch zur Gesangmusik. Beim Lobgesange haben wir in der vorangehenden Instrumentalmusik mehr ein Vorempfinden des lyrischen Gehaltes der folgenden Cantate gefunden; sie behält also im Wesentlichen die Bedeutung der Ouverture, die nur hier von ungewöhnlicher Form und weiterer Ausführung ist. — Was von geistreichen Menschen geschaffen ist, wird immer die Macht in sich haben, sich in seiner Eigenthümlichkeit geltend zu machen; die Schöpfung wird uns für sich in Beschlag nehmen. Aber zu normaler Geltung wird auch wieder nur das gelangen können, was nicht in einem subjektiven Wollen allein, was auch in einer allgemein gefühlten Nothwendigkeit begründet ist. Jene beiden Werke Beethoven's sind uns Allen so lieb und werth, die Fantasie in ihrer Anmuth, die Symphonie in ihrer Grösse, dass wir sie für viele andere, in den nicht zu verwerfenden Schranken sich haltenden, nicht hingeben möchten. Es sind ausserordentliche Schöpfungen, ausser der Ordnung vereinzelt stehen geblieben. Und so glauben wir, dass die Symphonie-Cantate, wie Mendelssohn's andere grosse Gesangwerke, sich bald durch alle Länder verbreiten, überall die freudigste Aufnahme finden wird; dass aber ihre Art keine allgemeinere werden, keine Gattung begründen wird. Wo die Instrumentalmusik sich so in sich selbst versenkt, wie es bei der Einleitungssymphonie geschieht, kann es nicht fehlen, dass sie Regionen betritt, die von dem musikalischen Ausdrucke biblischer Worte, den wir bei Mendelssohn überhaupt und auch in dieser Cantate wieder so ächt kirchlich finden, zu weit entfernt liegen. Der Gesangtheil dieses Werkes ist bei aller schönen Eigenthümlichkeit Mendelssohns doch so rein im Styl der Aufgabe, dass auch der eingewebte Choral sich hier ganz heimisch findet, in seiner einfachen sowohl, als in der fugirten Behandlung. Bei allem Glanz und Feuer der Chöre, bei aller Anmuth der Solegesänge, ist ein gewisser nicht auszusprechender nur zu fühlender Grundton in der Musik zu finden, der sie zur kirchenmusik auf biblische Worte charakterisirt. Von diesem nun scheint uns die Symphonie nicht überall durchdrungen. Dies kann die Symphonie so wenig als Tadel berühren, als es überhaupt zu denken ist, wie eine so weit und frei sich ergehende Instrumentalmusik sich fortwährend an etwas ausser ihr binden sollte, oder wie sie durchaus von jenem Ton durchdrungen sein könnte, der im Gesange durch das gesungene Wort bestimmt wird. Was die eigene Form für sich hat, wird auch den eigenen Inhalt haben müssen. Die ausführliche Beschreibung eines so reich gegliederten Werkes zu geben, würde jetzt zu weit führen und scheint uns überhaupt von wenig Nutzen. Ein Blick in die Partitur und den vorgedruckten Text gibt eine genügendere Kenntniss des Inhaltes, als es das Aufzählen der einzelnen Stücke mit der Bemerkung ihrer Ton- und Taktarten und abgerissene Notenbeispiele zu thun vermögen. Das Werk ist aber bereits vor geraumer Zeit ausgegeben, und wird sich jetzt schon in den Händen der meisten Derer befinden, die sich an dem Besten, was unsere Zeit in dieser Gattung hervorbringen kann, erfreuen mögen. Ueber einzelne hervorstechende Schönheiten einer Musik sprechen zu wollen, könnte auch nur in dem Einverständniss geschehen, dass die grösste Schönheit einer Musik die ist, nichts Unvermittelte, also nichts Hervorstechendes, sich Absonderndes zu enthalten. Und diese höhere Schönheit ist Mendelssohn's Kirchenmusik in einem so vorzüglichen Grade eigen, dass sie sich hierdurch dem Besten anderer Epochen anschliesst, welche dem Wesen geistlicher Musik befreundeter waren, als es die unsere im Ganzen genommen ist. Denn wenn wir eine vollere und gewähltere Behandlung der Orchestermittel, wie sie der Zeit und der Idee des Komponisten entsprechend ist, als etwas

völlig sich Rechtfertigendes annehmen, so wird man durchaus in der innern Organisation eine Simplicität antreffen, wie sie nur den Künstler vom ersten Rang bezeichnet. Die Tonfolgen sind die fasslichsten, von frappanten Modulationen, von besondern Effektstellen wird man keine Spur finden. Bei einer Stelle nur, sie ist musikalisch eben eine sehr wirksame, möchte die Frage sein, ob ein Theil der Wirkung nicht auf Kosten der Wahrheit erlangt sei. Es ist die zu den Textworten: „Wie riefen in der Finsterniss: Hüter, ist die Nacht bald hin? Der Hüter aber sprach: wenn der Morgen schon kommt, so wird es doch Nacht sein, wenn ihr schon fraget, so werdet ihr wieder kommen und fragen: Hüter, ist die Nacht bald hin?“ Die Worte: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ sind das erstemal des Fragenden, das andere des blos nachsprechenden Hüters; in der Musik aber ist der Ausdruck beidemal derselbe, und des Hüters Worte bilden musikalisch den nochmaligen Anfang der wiederholten Phrase, so dass dieselbe in sich selbst zurückzuführen scheint. Die Stelle hat, wie gesagt, als musikalische an sich etwas tief Ergreifendes, und man könnte blos wünschen, dass ihr jene Worte nicht in dieser zweifachen Bedeutung zugetheilt wären. Das nachfolgende: „Die Nacht ist vergangen“ in seinem einfach klaren Sopransolo, ist nach den vorausgegangenen düsteren angstbeklemmten Sätzen wie ein Cherub, der lichtstrahlend sich aus der dunklen Nacht erhebt, und glanzdurchdrungen schliesst sich der herrliche grosse Chor, mit denselben Worten beginnend, an. Im Charakter des Lobgesanges, der Preishymne, der dem Ganzen eigen sein sollte, durften die Momente des Leidens nicht gegenwärtig sein; aber die Erinnerung daran ist hier von grosser Wirkung. Die Freude und der Dank erhalten dadurch einen Grad der Innigkeit, ein Gefühl der Rührung, das ohne dieses Motiv des überwundenen Leidens nicht zu erlangen gewesen wäre. Es ist die Gesundheit des Genesenen, die sich in freudigem Dank ausspricht. So ist auch in der Symphonie, nach jenem schönen Mittelsatz, in welchem der Ausdruck des Schmerzes vorwaltet, das nachfolgende Adagio in seiner Milde, als Schluss der Symphonie, von unbeschreiblich wohlthuender Wirkung. Wenn der grossen Einleitungsmusik das Lokal eines Concertsaales am Günstigsten sein dürfte, so wird für das Ganze doch die Aufführung in der Kirche, jedenfalls mit starker Besetzung der Saiteninstrumente, vortheilhafter sein. Die Mitwirkung der Orgel ist nicht unwesentlich; diese hat öfters, im figurirten Choral unter andern, den eigentlichen Körper der Harmonie zu tragen. Ohne dass durch die Hinweglassung dieses Instrumentes fühlbare Lücken entstehen würden, so ist es doch, wie es hier gebraucht wird, eben so wenig ein blos verstärkendes, und die Wirkung wird bedeutend an Fülle gewinnen, wo eine gute Orgel zu Gebote steht. — So danken wir dem hochverehrten Künstler abermals ein bedeutendes Werk, das sich seinen besten an die Seite stellt und das zu seinem Ruhm und zu unserer Freude recht oft zu würdiger Aufführung gelangen möge.

Nekrolog.

Einen bewährten Tonkünstler und herrlichen Menschen zählt Leipzig in seinen Mauern weniger. In der Nacht vom 6. zum 7. d. M. entschlummerte, um unvergänglichen Harmonieen zu lauschen, *Christian Theodor Weinlig*, Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen. Jahrelang wurde sein Körper von schweren, harten Leiden darniedergedrückt, und der Engel des Todes nahte ihm nicht unverhofft. Fast volle zwanzig Jahre stand er dem ihm anvertrauten, bedeutenden Amte vor, und wirkte er nur dort mehr im Stillen, so hatte er sich doch die volle Liebe eines jeden Künstlers erworben. Durch seine tüchtigen, bewährten Kenntnisse im Fache der Theorie der Musik konnte er sich aber auch den besten der Zeitgenossen an die Seite setzen, und die Theilnahme und das freundliche Wohlwollen, sein einnehmendes, feines und doch so höchst bescheidenes Wesen gegen einen Jeden erwarb ihm die dauernde Anhänglichkeit, die ungeheuchelte Achtung, und sichert ihm in vielen Herzen ein Andenken bis auf späte Zeit. Er konnte, wie nur Wenige, von sich selbst sagen: „Ich habe keinen Feind,“ und Mancher seiner zahlreichen Schüler wird ihm mit einer Thräne im Auge nachrufen:

Ach sie haben einen guten Mann begraben,
Und wir war er mehr!

Zählte die Thomana seit Jahrhunderten die grössten Tonmeister unter ihren Kantoren: einen liebevollern, väterlichern Freund gegen die Alumnen derselben weiss sie wohl in ihren Geschichtsannalen ausser einem *Theodor Weinlig* nicht zu nennen. Still und einfach wie sein häusliches Leben, war auch das der Kunst. Wir erzählen es mit wenig Worten.

Theodor Weinlig wurde am 25. Juli 1780 zu Dresden geboren, wo seine Aeltern der Hof- und Justizrath Dr. Ch. H. Weinlig und Wilh. Friederike geb. Hertel waren. Den Schulunterricht empfing er von frühester Jugend an bis zur Universität im väterlichen Hause. Zu Ostern 1797 bezog er die Universität Leipzig, um die Rechte zu studiren, und ward 1800 aus dem Kandidatenexamen mit der ersten Censur entlassen. Nach Dresden zurückgekehrt, trieb er als immatrikulirter Advocat die juristische Praxis bis zum Jahre 1804, wo er einem innern Drange folgte, die Jurisprudenz verliess und bei seinem Onkel, dem damaligen namhaften Kantor an der Kreuzschule, Christian Ehregott Weinlig, die Komposition studirte. Im Jahre 1806 ging er nach Italien und setzte, vornämlich zu Bologna unter Leitung des berühmten Pater Stanislao Mattei, das Studium des Kontrapunktes fort, ward auch 1807 von der dortigen Accademia philharmonica unter die magistros compositores aufgenommen. Nach kurzem Aufenthalte in Wien kehrte er 1808 nach Dresden zurück und lebte dort als privatisirender Künstler, bis ihm der Rath daselbst im Jahre 1814 das Kantorat an der Kreuzschule übertrug. Dieses Amt bekleidete er bis zu Ende des Jahres 1817, dann aber legte er es, durch besondere Umstände bewogen, freiwillig nieder und trat in den Privatstand zurück, wo ihn, nächst einer bedeutenden Anzahl musikalischer Lehrstunden, auch die Direktion des

D dur fällt nun das Orchester ein zu dem kurzen, imponirenden Bass-Recitativ: „Merkt auf! ich sag' ein geheimes Wort! Wir entschlafen nicht alle, wir werden aber verwandelt, und das plözlich, im Augenblick, beym Hall der lezten Posaune!“ Und nun beginnet mit Pomp und niederwerfender Kraft die Solo-Trompete in D die prachtvolle Arie: „Die Posaune erschallt! die Todten erstehen“ u. s. w. Wahrlich, mir war, als öffneten sich die Gräber im Dom, und langsam schwebten herauf die Erwachten. Ich athmete kaum und bebte. Fragte mich Einer — was man so oft gefragt, und so umständlich beantwortet hat: Wann und wie darf der Tonkünstler sich an Bilder halten und mahlen: so würd' ichs kurz machen mit meiner Antwort: dann und so, wie es Händel hier thut! Und verstünde er aus diesem Beyspiele das Wann und Wie, und auch das Warum nicht; so würde ich ihm wohlmeynend rathen: Lass es nur bleiben, Freund, nicht nur mit deinem Mahlen, sondern mit deiner ganzen Musik für den Gesang: es möchte nichts herauskommen, was bleiben und dauerndes Wohlgefallen erregen könnte, und dessen auch du dich, wenn du weiter fortgingest, in Zukunft erfreuen könntest.

Es wäre Händeln nun wohl nicht unmöglich gewesen, Stellen der Schrift, welche schauderhafte Scenen des Gerichts schilderten, auszusuchen, und, ein zweyter Michel Angelo, sie mit herzzerschneidender Gewalt darzustellen: aber das wollte er nicht, sondern setzte gewissermassen jenen musikalischen Dialog über den Gräbern, nur in anderer Form und gläubiger Freudigkeit, fort. Das Duett: „Tod, wo ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg? Der Tod ist verschlungen in den Sieg“ —, das fast aus lauter wechselnden Fragen und Antworten bestehet, ohne Begleitung der Instrumente, den gleichförmig und ernst fortgehenden Bass abgerechnet; dessen Musik dann vom Chor aufgenommen und mit Instrumenten noch weiter ausgeführt wird, zu den Worten: „Nun Dank, Dank sey Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christ“ —: dies ist ein Meisterstück des gefühlvollen und zugleich tiefen musikalischen Künstlers. Man erstaunt über die Schätze, die ohne Aufheben von sich zu machen, ohne sich hervorzudrängen, ohne den Verstand allein aufzufordern, Händels kontrapunktische Gelehrsamkeit hier ausgestreuet hat — wovon ein andermal.

Auf dies Chor folgt die Arie: „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden? — Christus ist hier — er ist zur Rechten Gottes — er vertritt uns“ u. s. w. zu welcher ich mich immer und immer wieder unwiderstehlich hingezogen fühle, ohne dass ich bestimmt anzugeben vermöchte, warum? und ohne dass ich begreifen kann, wodurch sie eigentlich das Herz einnimmt und es so ganz ausfüllt: denn sie ist nicht nur ohne allen Schmuck, so höchsteinfach, dass jezt gar Niemand wagen würde, so zu schreiben (nicht einmal eine Arie, mit Akkompagnement des Klaviers:) sondern sie hat wirklich so gar nichts, wovon sich nur Etwas sagen liess. Sie bewegt sich gleichmässig vom Anfang bis zu Ende in ihren Vierteln und Achteln, kömmt fast gar nicht aus G moll, die Figuren sind veraltet, die Harmonie so äusserst leer — Eine Geige, Bass und Singstimme: und doch! und doch! Fast möcht' ich vornehmlich aus ihr annehmen, Anton, es gebe noch Etwas in der Tonkunst, wovon ich nur kaum eine entfernte Ahndung habe; etwas Mystisches, Magisches, von dem man gar nicht sprechen mag, weil man es durch Worte zu entweihen sich scheuet, und nicht sprechen kann und darf, weil es sich durchaus in keine Begriffe fassen, auf nichts weiteres zurückführen lässt. Nur das will ich Dir sagen: als ich die Arie hörte, war mir, wie es mir Einmal vorher gewesen war — da ich zum erstenmal kommunizirte.

Nun folgt das würdige Seitenstück zum Halleluja, das grosse, aus drey mit einander verbundenen Chören bestehende, aber eben so

Dreyssig'schen Gesangvereins und die Erziehung seiner fünf Kinder, einer Tochter und vier Söhne, welche er aus der mit Charl. Emilie Tretschke im Jahre 1809 geknüpften Ehe erhalten, beschäftigte. Mit dem 29. März 1823 endigte sein Privatleben, als an welchem Tage er von dem Magistrat in Leipzig zum Kantor an der Thomasschule erwählt ward und als solcher am 10. Juli eingeführt wurde.

Was er hier geleistet und wie das Alumneum unter seiner Pflege sich kräftig und in seinem bewährten Rufe erhalten hat, beweisen die sicheren Aufführungen der Bach'schen und andern grossartigen Motetten, deuten die seit einigen Jahren von ihm dirigirten öffentlichen Schulconcerte an, in denen Händel's Judas Maccabäus und Jephta, Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten und andere berühmte Tonwerke mit Festigkeit und Sicherheit ausgeführt wurden.

Seine Bescheidenheit, dann die immer mehr zunehmende körperliche Schwäche war wohl der Grund, dass er nur wenig selbst entwarf. Doch was er als Komponist leistete, war — abgesehen von tüchtiger, gediegener Arbeit — stets der Kirche würdig, melodiereich und gehaltvoll. Mehrere seiner Motetten werden in späten Jahren noch von dem Chore ertönen, für den er sie entwarf, und manche seiner grössern Arbeiten, unter andern ein Passionsoratorium, ein Te Deum, schliessen sich ihnen an. Ein theoretisches Werk über die Kunst der Fuge, welches ihn bis in die letzten Monde seines Lebens beschäftigte, hat er vollständig hinterlassen. Bald erscheint es im Druck. Dieses Buch mag den Meister in den schwierigsten Theilen der Komposition erkennen lassen. Es möge dazu dienen, einem *Theodor Weinlig* für immer in der Kunstgeschichte ein Blatt zu widmen, welches unvergänglich bleibt und seinen Namen der Nachwelt noch ehrenvoll nennt. *C. F. B.*

Nachrichten.

Leipzig. Zum Vortheil des Theater-Pensionsfonds wurde auf unserer Bühne d. 5. d. M. die „Antigone" von *Sophokles* (nach *Donner's* Uebersetzung) mit Musik von Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* aufgeführt. Gern wünschten wir den Eindruck, den diese Darstellung auf uns gemacht, zu schildern: Rechenschaft davon zu geben, was uns so im Innersten ergriffen hat; warum wir wie ein Träumender uns von dem Fest, was geboten war, nicht trennen wollten; warum uns eine so wunderbare Stimmung beseelte — doch jetzt ist in unserm Innern die dazu nöthige Ruhe noch nicht vorhanden, und wir müssen auf kommen uns nur mit allgemeinen Andeutungen begnügen. Noch kein Werk hat von der Bühne herab auf uns, wie augenscheinlich auf die Mehrzahl der Anwesenden, einen so ergreifenden, erschütternden, grossartigen Eindruck hervorgezaubert, wie die Antigone. Erkennen wir die Tiefe der Sophokleischen Dichtung an, die in Jugendfrische Jahrtausenden getrotzt, erscheint uns das Werk in seiner Schönheit, wie jene Statuen des alten Griechenlands, welche noch heute Leben hauchen und zu entzücken vermögen, so gebührt doch nicht allein dem Dichter der Kranz allein, sondern mit ihm dem Meister der Töne. Ein zweites Werk, wie das von *Sophokles* und *Mendelssohn-Bartholdy* weiss die Kunstgeschichte nicht zu nennen; es steht einzig da und vielleicht für immer. Eine Einheit, Schönheit und Wahrheit offenbart sich hier, die alle Gefühle in Anspruch nimmt, und wohl mit Recht sind die Worte der Dichtung selbst:

„Vieles Gewaltige lebt, und Nichts
Ist gewaltiger, als der Mensch" —

auf beide grosse Meister anzuwenden.

Halten wir es für Pflicht, sobald es uns gestattet ist, auf das grossartige Kunstwerk zurückzukommen und zum Besten der Kunst und aller ihrer Jünger ausführlich darüber zu sprechen; sind wir überzeugt, dass alle Blätter über die herrlichen Leistungen unserer Künstler, einer *Dessoir*, eines *Reger* u. A. gediegen referiren werden, was wir hier übergehen müssen, so erwähnen wir nur noch schlüsslich, dass der gefeierte Komponist selbst sein Werk leitete. Dass dadurch insbesondere das sämmtliche Sängerpersonal — nur aus den besten Mitgliedern der Opernbühne bestehend — so wie das Orchester — wesentlich verstärkt und die Harfenpartie von dem hier anwesenden *Pariah-Alcarx* freundlichst übernommen — die schwierigsten Aufgaben mit einer Sicherheit und Präcision löste, wie man es schwerlich besser je erwarten kann, bedarf keiner Versicherung, eben so wenig, als dass das zahlreich versammelte Publikum den Beifall nur mit Mühe unterdrückte, der am Schlusse desto feuriger hervorbrach und nicht eher endete, als der herrliche Meister sich selbst auf der Bühne zeigte. Ein donnerndes dreimaliges Lebehoch schallte ihm da entgegen, und selten wurde es wohl so lauter und rein dargebracht, als es hier geschah. *C. F. B.*

Prag. Die wichtigste Erscheinung unserer Oper war das Gastspiel der Dem. *Francilla Pixis*, Kammersängerin der Erzherzogin Marie Luise, Herzogin von Parma, die sich als eine dramatische Sängerin in der schönsten und vollsten Bedeutung des Wortes bewährte, und auch eines Erfolges erfreute, der höchstens mit *Lizzi's* Triumphen verglichen werden kann. Wie höchst Dem. *Pixis* in vier Rollen (jede wiederholt): Amina in der „Nachtwandlerin," Romeo in „Die Montecchi und Capuleti," „Gabriele von Vergy" und „Norma," und man kann sagen, dass Beifall und Theilnahme sich von einer zur andern in rapider Progression steigerten. Die Stimme der Dem. *Pixis* gehört unter die umfangreichsten Mezzosoprane von tiefen *As* bis zum hohen *Cis*, also zwei Oktaven und eine Quart. In der tiefen Sept von *As* bis *F* bemerkte man in Italien eine grosse Aehnlichkeit mit den Chorden der unvergesslichen *Malibran*, welcher Umstand viel dazu beitrug, die allgemeine Theilnahme auf ihre Leistungen zu fixiren. Dem. *Pixis* ist in der neuen italienischen Schule gebildet, welche zwar die vielseitigsten Fioriturен nicht ganz verschmäht, und auf- und absteigende Scalen, diatonische und chromatische Arpeggien

durch Septimen auf- und abwärts, Sprünge von den tiefen in die höchsten Lagen, Staccatogänge, Triller und Gruppetti's studirt und kultivirt, doch nicht so häufig anwendet, als es vor ein Paar Jahrzehenden noch der Fall war, und vielmehr auf Darstellung des Gefühles oder vielmehr der Passion bedacht ist. So muss man auch Dem. *Pixis* zugestehen, dass sie nicht verschwenderisch mit Koloraturen ist, diejenigen aber, welche sie anbringt, immer geschmackvoll und dem Moment und der Situation anpassend sind. Ganz frei von kleinen künstlerischen Koketterien ist Dem. *Pixis* nicht, und ich rechne dahin vorzüglich die Ausdrucke der Verachtung gegen Capulet und Tebaldo in den „Montecchi und Capuleti," aber diese zeichnen sich durch eine so frappante Genialität aus, und ihre Wirkung auf das Publikum ist so schlagend, dass selbst der ruhige Beobachter sie nur ungern vermissen würde. Hat man es doch der *Catalani* verziehen, dass sie Violin-Variationen sang, weil sie es auf eine geniale Weise that, warum sollte man einer so poetischen Künstlerin als die *Pixis*, die überdies zu bescheiden ist, auf den erhabenen Titel einer Regina del canto Anspruch zu machen, solche kleine poetische Licenzen nicht gerne nachsehen? Ich muss offen gestehen, dass mich Dem. *Pixis* mit *Bellini's* Somnambula nicht allein erst bekannt und vertraut machte, sondern selbst mit einer Oper versöhnte, welche mir früher eben nicht die liebste von *Bellini's* Werken war. Es braucht schon in den ersten Scenen gerade diese treffende Darstellung des unschuldigen Naturmädchens, um uns in dem Masse für Amina zu interessiren, dass wir zum Mitgefühl über die folgenden Unglück hingerissen werden. Dem. *Pixis* zeichnete die Zartlichkeit für ihren Elvin eben so wahr und treffend, als das ängstliche Befremden über das leidenschaftliche Benehmen des Grafen, während dem sie schüchtern zurückweicht und den Geliebten an ihre Seite ruft. Unendlich rührend war das Abschiedsduett, in dem sich die ganze Fülle des Glücks frommer Liebe ausspracb, von dem sie noch in ihrem Schlafwandel selig träumt. Nicht minder trefflich war das Entsetzen bei ihrem Erwachen und die verzweifelnde Angst, mit welcher sie Elvin ihre Unschuld betheuert; den Schmerz über den Verlust des Geliebten gab sie mit zweckmässiger Steigerung, aber die Triumph war die Schluss-Kavatine, worin sie das wonnige Entzücken beglückter Liebe mit einer Energie des Ausdrucks darstellte, die aber auch einen Beifallsenthusiasmus erregte, wie er in Prag nur in seltenen Fällen vorkommt. Wenn gleich Dem. *Lutzer* uns eine ähnliche Gestaltung vorgeführt hatte, so fehlte ihr doch jener Schmelz des Zuvorkommens der innigsten Liebe. Personen, welche die *Malibran* hörten, meinen, diese Auffassung des Wonnemoments sei eine Schöpfung dieser genialen Künstlerin. Da Mad. *Malibran* in der Zahl derjenigen Kunstheroen gehörte, welche das Talent der Dem. *Pixis* schon in den Kinderjahren erkannten und ihr eine glanzende Zukunft prophezeihten, so hat sie jene wahrscheinlich öfter in dieser Partie gesehen, und es ist ein Einfluss wohl denkbar, doch ist die Wahrheit dieses Moments, der Jubel und das zärtliche Zuvorkommen der gerechtfertigten Unschuld zu wahr und tief gefühlt, als dass es eine blose Kopie sein konnte. Dem. *Pixis* wiederholte die Kavatine in italienischer Sprache mit gleichem Erfolge, wenn gleich Manche behaupten wollten, das naive „Ei, so komm doch!" sei noch interessanter gewesen als das: „Ma abbraccia!" der Ursprache. Von den mitwirkenden Mitgliedern unserer Bühne zeichneten sich vorzüglich Dem. *Herrmann* (Lisa), deren Fortschritte in der letzten Zeit sehr rapid sind, und Herr *Runs* (Graf) aus. Herr *Emminger* (Elvin) schien unwohl, und konnte daher der südlichen Glut seiner Gefühlen nicht nachfolgen. In der Reprise war Dem. *Pixis* noch mehr bei Stimme als das erstemal, und auch Herr *Emminger* behauptete sich im Gesange rühmlich.

Die zweite Gastrolle der Dem. *Pixis*: Romeo, ist, wie alle Helden *Bellini's* und der Charakter seiner Oper überhaupt, mehr elegisch als tragisch, doch gelang es Dem. *Pixis*, eine tragische Kraft hineinzulegen, die den Erfolg nur erhoben konnte. Das Duett mit Tebaldo (welches gegenwärtig den dritten Aktschluss bildet) ist gewöhnlich lau, oft spurlos vorübergegangen, diesmal erregte es einen anhaltenden Beifallssturm, und zweimal gerufen brachte sie stets Herrn *Demmer* mit, so wie nach dem Duett und den Aktschlüssen sie stets mit Dem. *Grosser* Hand in Hand vor dem Publikum erschien.

Das erste Benefiz der Dem. *Pixis* war „Gabriele von Vergy," tragische Oper von *Mercadante*, der eigentlich hier ein musikalisches Wettrennen-Concert für drei grosse Gesangskünstler der Tadelpersonen, überdies noch eine sich zur tragischen Höhe emporschwingende Wahnsinnsscene geschrieben hat. Dem. *Pixis* löste ihre Aufgabe auf die glanzendste Weise und erregte stürmischen Beifall. Das Werk selbst ist „jeder Zoll eine italienische Oper" im *Rossini*'schen Geschmack, doch nicht im *Rossini*'schen Geiste gebildet, und kann nur dort einen Totaleffekt hervorbringen, wo auch die beiden andern Rollen mit italienischen Gesangvirtuosen ersten Ranges besetzt sind. Herr *Emminger* (Raoul) war noch immer nicht bei Stimme, dagegen behauptete sich Herr *Strahaty* (Fayel) rühmlich, doch ohne grosse Effekte hervorbringen zu können.

Als „Norma" erschien Demoiselle *Pixis* zuerst in dem Benefiz des Herrn Orchesterdirektors *F. Pixis*, und zwar mit der kostbaren Krone geschmückt, welche sie zu Palermo erhalten, und die wir, nachdem wir diese meisterhafte Leistung gesehen, nicht mehr als eine Handlung des kunstliebenden Publikums, sondern nur als einen Akt der Gerechtigkeit anerkennen müssen. Vor dem Erscheinen der Demoiselle *Pixis* waren die Kunstliebhaber in Parteien getheilt, welche theils der *Schröder-Devrient* oder *Hasselt-Barth*, *Klara* und *Sabina Heinefetter*, *Lutzer*, *Podhorsky* oder *Grosser* den Vorrang zuerkannten; jetzt sind alle Parteien vereinigt, und die letzte Künstlerin wird allgemein als die vorzüglichste Norma anerkannt, die wir noch gehört haben. In dem zweiten und letzten Benefiz der Dem. *Pixis* (Musikalisch-deklamatorisches Potpourri in drei Abtheilungen) trat dieselbe in Scenen aus *Bellini's* Montecchi und Capuleti, *Nachtwandlerin* und *Rossini's* Otello auf. Die Desdemona der Dem. *Pixis* blieb nicht hinter ihrer Norma zurück, und liess nur einen Wunsch übrig, statt

eines Fragmentes die ganze Partie von ihr zu hören. Nach dem „Mi abbraccia!“ wieder mehrere Mal hervorgerufen, schallte ihr aus den Logen und Sperrsitzen ein: „Hier bleiben!“ entgegen, leider aber hat sie uns bereits verlassen, um in Dresden einen Cyclus von Gastrollen zu beginnen. Es ist nicht zu läugnen, dass sich eine kleine Partei gegen Dem. *Pixis* gebildet hat, deren Ursprung dem Vernehmen nach hinter den Coulissen zu suchen ist; aber sie wagte es kaum ein Paarmal aus ihrem dunkeln Winkel hervorzutreten, und wo es geschah, diente das nur dazu, den Beifallssturm zu erhöhen, da die Künstlerin nicht allein die Musikkenner (mit Ausnahme einiger Klassiker, welche es ihr nicht verzeihen konnten, dass sie *Bellini*, *Mercadante* und *Rossini* statt *Mozart*, *Spohr* und *Beethoven* *) sang), die Kritiker und die ganze vornehme Welt, sondern auch das Publikum in Masse so sehr auf ihrer Seite hatte, dass fast alle ihre Gastdarstellungen ein überfülltes Haus zeigten, und zumal in ihrem Benefiz die Zahl der Logen und Sperrsitze niemals für den allgemeinen Begehr ausreichten. Trotz der hier so unbeliebten Abonnements suspendus behielten alle Abonnenten ihre Logen, und manche andere Kompetenten mussten sich bis zu ihrer sechsten, siebenten ja achten Gastrolle gedulden, ehe ihnen eine zu Theil wurde.

Dem. *Grosser* hatte zu ihrem Benefiz *Isouard's* „Aschenbrödel“ erwählt, welche auch in den Singpartieen sehr gut besetzt war. Mad. *Podhorsky* (Thisbe) und die Benefiziantin (Chlorinde) sangen ihre Duetten mit brillanter Virtuosität, und besonders entfaltete die Letztere eine wachsende Kehlgeläufigkeit, die für ihre fleissigen Studien bürgt. Einen grossen Fehlgriff machte Dem. *Grosser*, indem sie die schöne Arie im Thronsaale durch eine gehaltlose mit Fiorituren überhäufte italienische Bravourarie ersetzte, die überdies ihrer Singweise viel weniger zusagte, als die von Isouard an jene Stelle komponirte. Dem. *Herrmann* sang das Aschenbrödel mit Geschmack und Sicherheit, und war auch im Spiele recht wacker. Der Tanz schien sie zu geniren, und ich glaube, das Ganze dürfte nicht viel verlieren, wenn dort, wo nicht der seltene Fall eintritt, dass sich Tänzerin und Sängerin in einem Individuum vereinigen, die Romanze ohne Tanz vorgetragen würde. Dem. *Herrmann* sang die eine Strophe so brav, dass uns die beiden übrigen gewiss für den fehlenden Tanz entschädigt haben würden. Auch die Herren *Emminger* (Ramiro) und *Strakaty* (Alidor) füllten ihren Platz tüchtig aus. Was die beiden komischen Rollen (Montefiascone und Dandini) betrifft, so dürfte das Ganze wohl nur dabei gewonnen haben, wenn selbige statt der Herren *Preisinger* und *Feistmantel* mit Herrn *Polawsky* und *Demmer* besetzt worden wären.

Zu *Mozart's* 50jähriger Gedächtnissfeier wurde sein „Don Juan“ neu in die Scene gesetzt, und vor einem in allen Räumen überfüllten Hause aufgeführt, doch war die Wirkung nicht so ergreifend, als man an diesem Tage hoffen durfte. Das Publikum schien verstimmt und mehr zum Lachen als zur Begeisterung aufgelegt. Mad. *Podhorsky* ist eine treffliche Donna Anna, aber heute war sie so unpässlich, dass sie beide Arien auslassen musste, und in einem ähnlichen Zustande befand sich (wenn er gleich seine Nummern vortrug) Herr *Emminger* als Don Ottavio. Dem. *Grosser* (Donna Elvira) behauptete sich rühmlich, und Dem. *Herrmann* sang die Zerline so ganz im *Mozart'schen* Geiste, wie wir sie lange nicht gehört haben, und war auch im Spiele recht neit und ungezwungen. Herr *Kunz* (Don Juan) übertraf in Spiel und Gesang alle Erwartungen, und auch Herr *Strakaty* war sehr wacker als Gouverneur; aber Leporello fordert — Stimme, und die hat Herr *Preisinger* gar nicht mehr. Den Masetto gab statt Herrn *Podhorsky* Herr *Brava*, aber nicht besser als jener. Nach dem Schlusse der Oper sahen wir — oder besser spürten wir — ein Tableau, denn vom Sehen war bei der tiefen Finsterniss, die (einen einzigen Lichtblick ausgenommen, der auf *Mozart's* Büste fiel) auf der Bühne herrschte, keine Rede, und hörten einen Epilog von *Uffo Horn*, gesprochen von Herrn *Fischer*. Am folgenden Tage wurde die ganze Todtenfeier, trotz der fortwährenden Unpässlichkeit der Mad. *Podhorsky* und des Herrn *Emminger*, wiederholt, und folglich noch mehr ausgelassen! Noch schlimmer fiel die „Zauberflöte“ aus, welche zum Vortheile des Herrn *Strakaty* in die Scene ging. Im „Don Juan“ waren wenigstens drei bis vier Personen gut besetzt, hier stand, mit Ausnahme des Benefiziaten, der den Sarastro löblich durchführte, Niemand an seinem Platze. Dem. *Grosser* nahm die Pamina zu heroisch, doch sang sie ihre Arie im zweiten Akte recht wacker. Mad. *Podhorsky* (Königin der Nacht) entsprach ihrem Rufe, aber die beiden Arien hatten durch die Transposition in die tiefern Chorden so ganz allen Charakter verloren, dass Jemand, der sie hier zum ersten Male hörte, wohl kaum glauben dürfte, dass selbe seit einem halben Jahrhundert als Prototype einer Bravourarie anerkannt worden sind. Den Tamino sang (?) ein Herr *Otto Löwe* vom Frankfurter Stadttheater (der schon früher als Max im „Freischütz“ durchgefallen war), den Sprecher Herr *Brava*; die beiden herrlichen Singpartieen des Papageno und Monostatos, welche einen so merkwürdigen musikalisch-charakteristischen Gegensatz bilden, waren an die Herren *Preisinger* und *Podhorsky* gefallen. Die drei Genien hätten vielmehr musikalische Ungeheuer genannt werden sollen. Dem. *Herrmann* (erste Dame) ging in den Misstönen ihrer beiden Kolleginnen unter, und konnte sich nur in dem Papageno-Duett bemerkbar machen, welches auch ihr die Ehre der Wiederholung verdankte, die Chöre sangen so lau und liederlich, wie in allen *Mozart'schen* Opern *), und es war in der That ein Ensemble — wie das Sprüchwort sagt, zum Durchgehen. Auch entfernten sich viele der ältern Opernliebhaber und Verehrer *Mozart's* schon während und nach dem ersten Akte.

*) Offen gestanden, ich selbst wünschte mir Donna Anna, Vitellia oder Fidelio von Dem. Pixis zu hören; leider aber sagen diese Partieen insgesammt ihrer Stimmlage nicht zu.

*) Ueberhaupt hat es allen Anschein, dass unser Chor — der im Jahre 1834 als Herr Stöger die Prager Bühne übernahm, so trefflich war — bald die Opernliebhaber aus dem Theater heraussingen (?) werde.

Die ausgezeichnete Altistin Mrs. *Shaw* hat uns einmal wieder besucht, doch war ihr Concert nicht zahlreich besetzt, und, da sie auch keine glückliche Wahl der Gesangstücke getroffen hatte, blieb der Beifall gleichfalls hinter ihrem Verdienste zurück, denn Mrs. *Shaw* verbindet eine schöne und kräftige Stimme mit trefflicher Methode, grosser Kehlgeläufigkeit und Geschmack in der Auswahl der musikalischen Ausschmückungen. In der „Cavatina degli Arabi nelle Gallie" von *Pacini* errang sie nur einen Succes d'estime und in der darauf folgenden (hier ganz unbekannten) Arie von *Mozart* wurde sie — in Prag bei bedeutenden Künstlern ein unerhörter Fall — nicht einmal hervorgerufen. Nur die brillante *Malibran*'sche Arie, womit sie das Concert schloss, erregte stürmischen Beifall, und die Concertgeberin war so gefällig, dieselbe zu wiederholen.

Dresden, am 14. Februar. Heut Abend gab uns Mad. *Shaw*, die wir schon vor zwei Jahren hörten, ein grosses Concert im Saale des Hôtel de Pologne. Da die königl. Kapelle im Theater beschäftigt war, wo man *Halevy's* Guitarrenspieler gab, der je länger, je weniger gefällt, so hatte der Musikdirektor *Hartung* die Leitung des Orchesters übernommen. Von den städtischen Orchestern, theils aus Militärmusikern, theils aus freien Musikpraktikanten zusammengesetzt und gut eingespielt, ist es vielleicht das Beste der sogenannten fliegenden Orchester, nur macht sich der Mangel guter Instrumente fühlbar, zumal ist dies bei den Kontrabässen und Violoncellen der Fall, denen es an Fülle des Tones fehlt. Erster Theil. „Tordenskiold" (ist dies der Name einer Oper?), Ouverture a grand orchestre, von *Siegfried Salomon* (ans Kopenhagen). Es gibt Partituren, die nach wenig Effekt aussehen und grossen machen. Diese Partitur mag effektvoll aussehen, macht aber keinen. Der Komponist versteht den Satz, die Instrumentation, weiss auch thematisch zu schreiben — aber die Hauptsache fehlt — Imagination, Erfindung, Schwung, die keineswegs durch Studium ersetzt werden. Ein Andante fängt an, blos das Thema von Violoncellen und Kontrabässen intonirt, à la Cherubini — aber leider ohne seinen Geist. Bizarr und effektlos, obschon nicht ohne Lärm, windet es sich ohne Melodie, ohne eigentlichen prägis ausgesprochenen Hauptgedanken zwischen Dissonanzen herum, und geht endlich in ein Allegro über, das auch der Frische und Lebendigkeit ermangelt, obschon es an *ff* und > dergleichen nicht fehlt, auch mit allen gangbaren Klangwerkzeugen ausgestattet ist. Manchmal erinnert man sich an Oberon, obschon von eigentlicher Reminiscenz nichts vorkommt. Der Satz ist gewaltig lang. 2) Arie aus „Arabi in Gallia" von *Pacini*, gesungen von Mad. *Shaw*. Ein Musikstück aus *Rossini*'schen Lappen zusammengeflickt. Da es aber unsern heutigen Sängern und Sängerinnen ganz und gar gleichgiltig was sie singen, wenn sie nur Gelegenheit finden, die einmal eingelernten und tausendmal dem Publikum vorgemachten Capriolen zu wiederholen, so bleibt denn solcher elender Plunder, der aber, wie man sagt, gut in der Kehle liegt, immer en vogue. Mad. *Shaw* ist nicht so jung mehr, dass sie ihrer Stimme viel zusetzen könnte. Die Vorzüge, die sie nach Italien mitbrachte, hat sie behalten, klangvolle Stimme, zumal in den tiefern und Mitteltönen und gute Intonation — gewiss höchst schätzbare Dinge. Den Triller hatte sie früher. An Beweglichkeit hat sie gewonnen, an Ausdruck? nicht merklich, Albions Kälte ruht immer noch in diesen Zügen, obgleich sie dieselben oft, um Empfindung anzudeuten, verändert. Mad. *Shaw* ist eine gute Sängerin, aber keine solche, wie *Tartini* sagte, che rapisce l'anima. Mir kommt sie vor wie eine schöne marmorne, antike Statue der Minerva, mit grossen offnen Augen — aber ohne Blick. 3) Sextett aus „Lucia di Lammermoor" von *Liszt*, vorgetragen von Herrn *Wilhelm Krüger*, Pianist des Königs von Würtemberg. Referent ist so glücklich, die Frau Lucia di Lammermoor nicht zu kennen, was auch nicht nöthig ist, da sie unzählige Zwillingsschwestern hat, die er leider kennt. Er weiss daher nicht, ob ein solches Sextett darin vorkommt, auch nicht was für eine Operation der grosse Maschinist *Liszt* damit vorgenommen hat, wunderlich bleibt es immer, dass dieses Sextett aus vielerwähnter Oper, von *Liszt* arrangirt, nach und nach Note für Note in *Rossini's* Romanze aus Otello übergeht. Diese Romanze nun variirte Herr *Krüger* und zeigte sich darin als ein äusserst fertiger, fast zu kräftiger Pianist im neuen Styl, der die Melodie mit einem Finger spielt und mit den neun andern so viel Arabesken und Passagen drüber und drunter macht, als habe er noch neunzehn andere disponible Finger. Also ganz im bon genre! Alles macht er, wie gesagt, äusserst nett, brillant, kräftig, und wir hegen den aufrichtigen Wunsch, einmal ein *Beethoven*'sches oder sonst ein tüchtiges Musikstück eines grossen Pianofortekomponisten von ihm vorgetragen zu hören, und sind überzeugt, dass dies einen grossen Genuss gewähren müsste. Abgesehen davon, dass die ewigen

dem Mechanismus des Instruments nur mit grosser Schwierigkeit abgerungen werden, so ist denn doch keineswegs Alles schön was schwer ist. 4) La serenata, aus den *Rossini*'schen Soirées musicales. Der Komponist zeigt sich hier in seinem Glanze. Die Melodie ist reizend, die Erfindung frisch, die Stimmenführung trefflich. Das Ganze macht einen sehr angenehmen Eindruck. Mad. *Shaw* sang sehr brav, Herr *Tuyn* in seiner schon früher erwähnten Weise. Zweiter Theil. 5) Ouverture (von wem?). Die Wahl der Ouverturen in diesem Concert war nicht glücklich zu nennen. Die gegenwärtige war eins der langweiligsten Musikstücke, was sich Referent je gehört zu haben erinnert, und er konnte nicht umhin in die Meinung der Umstehenden, die es eben so fanden, einzustimmen. Allein der Kuriosität wegen möchte er wissen, von wem sie eigentlich war? Manchmal erinnerte der Styl an *Händel* oder *Gluck* — so kam ein regelmässiger Eintritt der vier Stimmen eines Fugensatzes vor — dann wieder die nichtssagendsten, abgedroschensten Phrasen im Perückenstyl. Dazu unmässig lang. Warum das nicht sehr zahlreiche Auditorium applaudirte, wusste es wohl nicht; vielleicht

weil es zu Ende war? 6) Arie von *Händel*. Das bekannte „Holy, holy." Ein äusserst schöner Satz, eigentlich die Perle des Concerts und auch der Leistungen der Mad. *Shaw*. 7) Air hollandais von *J. B. van Bree*, gesungen von Herrn *Tuyn*. Referent hat weder der Komposition, noch dem Vortrag Geschmack abgewinnen können. 8) Arie von Mad. *Malibran* (von ihr komponirt?). Recht gut vorgetragen.

Den 16. Febr. Musikalische Aufführung der *Dreyssig*'schen Singakademie. Dieses höchst achtungswerthe Institut, unter der Leitung des verdienstvollen Hoforganisten *Schneider*, erhält sich zur Freude aller Freunde religiöser Musik noch in fröhlichem Bestand. Bisweilen werden öffentliche Aufführungen veranstaltet, bei denen man die gute Wahl der Stücke und den richtigen, in Takt, Intonation und Vortrag vorzüglichen Chorgesang nicht genug loben kann. Auch diesmal war dies der Fall. Erster Theil. 1) Chormusik von *Andr. Hammerschmidt* (geb. 1611, gest. 1675). Ein sehr origineller, kräftiger Satz, in der schönen Weise jener Zeit. 2) Antifone von *Scarlatti*: Tu es Petrus etc. Ein trefflicher Satz des hochzuehrenden Meisters. 3) Motette von *Reissiger*: „Was betrübst du dich meine Seele" u. s. w. Voller Gehalt und Empfindung. 4) Der 100. Psalm von *Schicht* (*Reissiger's* Lehrer): Jauchzet dem Herrn alle Welt. Ein tüchtiger Satz, doch wäre es wünschenswerth gewesen, wenn der Choral: Hier will ich dich mein Lebelang u. s. w. mehr als solcher vom Komponisten hervorgehoben worden wäre. Zweiter Theil. 5) Missa von *Haydn*, B dur, No. 1. Referent, enthusiastisch für *Haydn* in seinen Quartetten und Symphonieen eingenommen, kann ihn in seinen Messen am Wenigsten bewundern. Vielleicht sind es Lokalrücksichten, welche *Haydn* in Wien auf den Geschmack nehmen musste, oder nehmen wollte, die dem Eindruck — nach des Referenten Empfindung — Eintrag thun. Die Ausführung war tadellos.

K. B. v. Miltitz.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Die Wiedereröffnung dieses Theaters hatte mit der Prisma del celebre Maestro Donizetti Statt. Wiewohl diese Oper auf unserer benachbarten Halbinsel nur mit der Unger, sonst mit keiner andern Prima Donna, prangen konnte, so wollte hier die Regel mit aller Gewalt eine Ausnahme machen. Die Colleoni, eine Professora, sonst aber nichts Ausserordentliches wie die Unger, erregte in der Titelrolle Enthusiasmus; Tenor Borioni und Bassist Fornasari haben blos sehr gefallen. Die zweite Oper Fausta, von demselben Maestro, hatte das Merkwürdige, dass der einst zu grossen Hoffnungen berechtigende, dann tief gesunkene Tenor Paganini in ihr nicht allein nach langer Pause wieder zum Vorschein kam, sondern sogar, namentlich in seiner Arie, stark beklatscht wurde. Hat er wirklich wieder gewonnen? Die Zukunft wird es lehren. Da indess die Titelrolle der Fausta von der Gambardella nicht zum Besten gegeben wurde, und Fornasari weit mehr als Bassist De Bassini gefiel, so machte die Fausta abermals der Parisina Platz. Hierauf gab man eine dritte Oper von Donizetti, seinen Belisario, in Gegenwart des zu dieser Zeit hier anwesenden königl. Neapolit. Hofes, mit den beiden Damen Colleoni, Gambardella, dem Tenor Borioni und Bassisten Fornasari, und, meist des Protagonisten (Fornasari) wegen, mit einer glänzenden Aufnahme. Dieser Bassist, ein schöner junger Mann, ist aus Verona, die Leser dieser Blätter kennen ihn längst, auch aus den ausseritalischen Ländern, wo er mit vielem Beifall sang. Ein im hiesigen Amtsblatte „Cerere" abgedruckter Brief des Herrn Raimondi, Direktors des hiesigen Musikkonservatoriums, an besagten Künstler, wird ihn noch besser kennen lehren. Dieser Brief lautet im Wesentlichen wie folgt: „Mein lieber Fornasari! Längst wünschte ich einen Bassisten zu hören, der im Stande wäre mich zu befriedigen. Da ich fast zwanzig Jahre die königl. Theater in Neapel geleitet, und daselbst die besten Sänger Europa's gehört, so glaubte ich, es gebe deren keine mehr, besonders gute Bassisten. Die ersten Vorstellungen der Parisina belehten etwas meine Hoffnungen, aber der Belisario stempelt Sie zum wahren Künstler, der vielleicht wenige seines Gleichen hat. Eine starke, geläufige, ausdrucksvolle Bassstimme, mit einer meisterhaften Messa di voce, und endlich, was noch mehr ist, eine vollkommene Reinheit, sind Vorzüge, die nicht Alle haben. Ich kann also nicht umhin, Ihnen meine Bewunderung zu bezeigen, die mir eine 36jährige Erfahrung in der Profession diktirt. Ihr Posten ist jedoch Paris, London u. s. w., wo die Künstler geachtet und so zu sagen angebetet werden. Empfangen Sie u. s. w. Palermo, den 29. October 1841. Pietro Raimondi." — Dass Herr Raimondi einer der ersten, vielleicht der allererste in Italien jetzt lebende Kontrapunktist ist, wissen die Leser d. Bl. ebenfalls. — Coppola's Nina pazza per amore, worin die Gambardella so zu sagen geopfert wurde, und Buffo Terenzio sang, machte Fiasco, der sogleich eine Kehrseite in Donizetti's Elisir d'amore bekam, worin die Gambardella, Paganini und De Bassini triumphirten; desgleichen in der am 28. November gegebenen Lucia di Lammermoor, letziere zwei nebst der Colleoni. Man ersieht übrigens, dass von den in dieser Stagione hier gegebenen sechs Opern fünf dem Maestro Donizetti angehören. Soll man Siziliens Hauptstadt etwa nicht darum beneiden?... Mit der Lucia schloss die Stagione, den Karneval will man mit Mercadante's Bravo eröffnen, worin der Römer Bassist Balzer, der seit einiger Zeit einen tüchtigen Schnurrbart zur Schau trägt, debütiren wird.

Messina. Die Tramontani, die eine schöne Stimme und gute Schule, sonst aber nichts Ausgezeichnetes als Künstlerin besitzt, hat hier in Pacini's Saffo Glück gemacht.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

An die Stelle des nach Berlin berufenen bisherigen Intendanten des Münchner Hoftheaters, Hofraths v. Küstner, ist der Kämmerer Graf v. Yrsch zum Intendanten ernannt worden.

In Mailand, bei G. Ricordi, erscheint seit Neujahr eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: Gazetta musicale di Milano. Redacteur J. Battaglia. Alle Sonntage eine Nummer in Folio.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 1. bis 7. März d. J.

Becker, J., Terzettchen u. Lieder f. Sopr., Tenor u. Bass m. Pfte adlib. Op. 23. 1. Heft. Leipzig, Klemm. 1 Thlr.

Beethoven, L. v., Ouverture zu Leonore f. Orchester. No. 2. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr. (Vergleiche die umstehende besondere Anzeige mit Anmerkung.)

Brenner, C. T., 6 Contratänze v. Bellisario f. Pfte. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.

— Kleine Stücke f. d. Pfte. Op. 23. 2. Heft. Ebend. 10 Ngr.

— 6 leichte Rond. u. Opern f. Pfte zu 4 Händen. Op. 31. No. 1. Ebendaselbst. 12½ Ngr.

— Rondo üb. d. Thema „Trema Bisanzio" v. Bellisario f. d. Pfte. Op. 32. Ebend. 10 Ngr.

Carnaval a Berlin. Recueil de Danses p. le Pfte. Cah. 16. 17. Berlin, Bote u. Bock. à 10 Sgr.

Cramer, F., Der 50. Psalm f. Sopr., Alt u. Bass, 2 Viol., Viola u. Bass (oder Orgel). Op. 31. Klav.-Ausz. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Becker, C., L'Encouragement. Fant. p. le Pfte. Op. 22. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Dobrzynski, J. F., 3 Mazurkas p. le Pfte. Op. 16. Ebend. 12½ Ngr.

Dotzauer, J. J. F., 3 Morceaux de Salon p. Violle et Pfte. Op. 163. No. 1—3. Prag, Hoffmann. à 1 Fl.

Dreyschock, A., Les Adieux de Varsovie. Impromptu p. le Pfte. Op. 15. Ebend. 10 Ngr.

Farrenc, L., 1re Quint. p. Pfte, Viol., Alto, Violle et CBasse. Op. 30. Leipzig, Hofmeister. 2 Thlr. 20 Ngr.

Ganz, M., Recreations fac. p. le Violle et Pfte. Op. 25. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 5 Ngr.

Gerstlein, R., Champagner-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 2½ Sgr.

Gluck, Ouvert. zu Iphigenie in Aulis f. 2 Pfte zu 8 Händen arr. Leipzig, Klemm. 1 Thlr.

Gross, J. B., Concert p. le Violle av. Pfte. Op. 31. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 10 Ngr.

Gung'l, J., Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 1. 3. 5 à 5 Ngr. No. 2 7½ Ngr. Ebend.

— Eisenb.-Dampf-Galopp f. d. Orch. 4. Heft. Ebend. 22½ Sgr.

Hahn, L., Sonate facile p. le Pfte. Op. 2. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Hahn, Th., Der 23. Psalm f. 4 Männerstimmen u. Pfte. Op. 8. Berlin, Bote u. Bock. 17½ Sgr.

Halevy, Der Guitarrenspieler f. d. Pfte allein arr. Berlin, Schlesinger. 3 Thlr. 10 Sgr.

— Ouvert. zu d. Königin v. Cypern f. d. Pfte. Ebend. 17½ Sgr.

Hirsch, R., Lieder, Romanzen u. Balladen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Heft 1. 20 Ngr. 2. à 4 15 Ngr. 3. 12½ Ngr. Leipzig, Klemm.

Horwitz, L., Variat. amus. sur une melod. fav. autrich. p. le Pfte. Op. 36. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Hunten, F., Le Charme des jeunes Pianistes. 3 Morceaux p. le Pfte, Op. 70, arr. à 4 mains. No. 1. 2. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 10 Ngr.

Keferstein, Dr. **G. A.**, Ueber d. Verhältniss d. Musik zur Pädagogik. Ebend. 3 Ngr. netto.

Kempt, F. A., Introd. et Allegro p. le Pfte. Leipzig, Klemm. 10 Ngr.

Kohler, G., Polonaise aus Belisar f. d. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

Labitzky, J., Galopp, Op. 72, f. d. Pfte zu 2 u. 4 Händen. Prag, Hoffmann. à 30 Kr.

— Albert-Walzer, Op. 73. f. Orch. 3 Fl. 45 Kr., f. Viol. u. Pfte. f. Flöte u. Pfte à 1 Fl., f. d. Pfte zu 4 Händ. 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händ. 45 Kr. Ebd.

Lanner, J., Oberösterr. Landler, Op. 156. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte. u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. Flöte, f. Cyaban à 20 Kr., f. d. Pfte. zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 45 Kr., im leicht. Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Tarantelle f. d. Pfte. Op. 157. Ebend. 30 Kr.

Liszt, Franz, Portrait nach der Medaille von Bovy. Red. v. F. Schauer, chin. Papier 15 Ngr., Velinpap. 10 Ngr. Leipzig, Br. u. Härtel.

Lortzing, A., Rom. Quodlibet f. 1 Singst. u. Pfte. 2te Aufl. Leipzig, Klemm. 10 Ngr. netto. (Commission.)

Marschner, H., Variat. sur thème de Hans Heiling p. le Pfte. Op. 83. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

— Der 11te Psalm f. Männerchor ohne Begleitung. Op. 110. Partitur u. Stimmen. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Martin, C., Galopp a. einem bel. ungar. Marsch f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Marx, A. B., Musikal. Compositionslehre. 2^r Bd. 2te verm. u. verbess. Ausgabe. Leipzig, Br. u. Härtel. 3 Thlr. netto.

Meiffert, Emilie, 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Moscheles, J., Romances et Tarantelle brill. p. le Pfte a 4 mains. Op. 101. Ebend. 1 Thlr.

Mozart, W. A., 11^e Sinfonie in B dur zu 4 Händen arr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

— 12^e Sinfonie in G dur zu 4 Händen arr. Ebend. 20 Ngr.

Nationallied, schottisches. Die blauen Glöckchen v. Schottland für 1 Singst. m. Pfte oder Guitarre. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Oertzen, C. E. v., 3 merkwürd. Lieder v. 1813 f. d. Gebrauch in Volksschulen. Berlin, Bote u. Bock. 12½ Sgr.

Panofka, H., Monsieur des mots, de la Guitarrero arr. p. Pfte et Violoncelle. Liv. 1. 2. Berlin, Schlesinger. à 1 Thlr.

Pixis, F. P., Galopp napolit. p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Prager Favoritgalopp, Polka etc. f. d. Pfte. No. 75—81. Ebd. à 15 Kr.

Prochaska, J., Märsche f. d. Pfte. No. 1—6. Ebend. à 15 Kr.

Reisiger, C. G., 1te Trio facile et brill. p. Pfte, Violon et Violle. Op. 164. Dresden, Schlesinger. 2 Thlr.

— Adèle de Foix. No. 3. Duett: Welch ein Leben. 15 Ngr. No. 4. Rom. Der zu d. tapfern H. 10 Ngr. No. 7. Rec. u. Arie: Wie oft u. traurig. 12½ Ngr. No. 8. Duett: Wo kommst du her? 12½ Ngr. No. 11. Nur ernstlich. Die Lust durchwacht. 10 Ngr. No. 13. Rec. u. Arie: Gleich dem Schmetterlinge. 12½ Ngr. No. 14. Duettino: Nur ohne Sorgen. 7½ Ngr. No. 15. Cavat.: Dich pflücke ich. 10 Ngr. No. 18. Freghiera. Lass auf Abendwinden Sehn. 7½ Ngr. No. 19. Scene u. Duett: In der Abendscene. 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister.

— Ouverture dersaw f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 22½ Ngr.

— Vaudeaux brill. daraus f. d. Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

Rietz, J., Altdeutscher Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor u. Orch. Klav.-Ausz. Op. 12. Leipzig, Br. u. Härtel. 15 Ngr.

Sammlung d. besten Meisterwerke d. 16., 17. u. 18. Jahrhunderts für Männerstimmen herausgeg. v. Fr. Commer. 2^r Bd. Berlin, Bote u. Bock. 3 Thlr. netto.

— class. Gesänge f. d. Altstimme m. Pfte. No. 13—17. à 7½ Sgr. No. 18. 5 Sgr. Ebend.

— neueste bel. Contratänze f. d. Pfte. 4^s Heft. Lpz., Klemm. 7½ Ngr.

Schaffer, Lud. d. Hirtin v. P. Ich bin d. Hirtin. m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Schafer, E., 6 Volkslieder m. Pfte. Op. 42. Gotha, Berger. 20 Sgr. (Commission.)

Schumann, G., 3 Pièces caract. p. le Pfte. Op. 2. Berlin, Bote und Bock. 15 Sgr.

Stahlknecht, J. H., Die neueste Fingerübungen f. jeden Pianofortespieler. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.

Tanz-Album für 1842 f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. Sub.-Pr. 15 Sgr.

Taubert, W., 8te d. Gelichte, 8 Lieder ohne Worte f. d. Pfte zu 4 Händen arr. v. Markwitz. Op. 16. Heft 1. 2. Ebend. à 20 Sgr.

Tieksen, O., 8 Gedichte f. eine tiefe Stimme m. Pfte. Op. 10. Ebd. 17½ Sgr.

Töpfer, J. G., Ueber den Saitenbezug d. Pianofortes in Flügel- u. Tafelform. Leipzig, Br. u. Härtel. 9 Ngr. netto.

Vaez, C., Je ne peux qu'à toi! Rêverie p. le Pfte. Op. 43. Berlin, Bote u. Bock. 7½ Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
von
N. Simrock in Bonn.

Fr. Cat.

Bertini, Hy., Rondino alla Polacca pour Piano 2 50
— Op. 92. Souvenir du Barbier, Duo concert. p. Piano et Violon 3 50
— Op. 98. Episode d'un Bal. Rondo Caractéristique p. Piano. 2 50
— Op. 99. 2 Rondeaux p. Piano. No. 1. 2. ..... à 2 —

Beyer, Ferd., Op. 43. 3 Amusemens s. d. thèmes favor. de la Reine d'un jour. No. 1. 2. 3 ..... à 1 50
— Op. 44. Gr. Fant. et Var. sur la dernière Pensée de Paganini ..... 3 —
— Op. 47. Célebre Duo de l'Op. I Puritani, var. p. Piano solo. 2 50
— Op. 48. 3 Divertiss. de l'Op. Le Postillon de Lonjumeau. No. 1. 2. 3 ..... à 2 50
— Op. 53. Fant. Rond. et Var. sur des motifs fav. de Sonnambula. No. 1. 2. 3 ..... à 2 50
— Op. 54. Fant. Rond. et Var. sur motifs fav. de l'Op. Norma. No. 1. 2. 3 ..... à 2 50

Brunner, C. F., Op. 30. 6 Rond. et Var. sur des themes fav. de Bellini, Rossini, Mozart. 1—6 ..... à 1 25
Burgmüller, Op. 21. Ronde brillant pour Piano 1 25
— Op. 23. Encouragement aux jeunes Pianistes 3 morc. fac. 1 50
Czerny, Ch., Op. 349. 9 Rond. sur des motifs favoris. No. 1. Rossini. 2) Bellini. 3) Robert le Diable. 4) Beatrice di Tenda. 5) Haus Heiling. 6) Fra Diavolo. 7) Persiani. 8) Jessonda. 9) Sonnambula (11 Francs für alle 9 Rond.) einzeln verh. Preis.
— Op. 356. 3 Airs variés. 1) Air suisse. 2) Air tyrolien. 3) Air autrichien ..... à 2 —
— Op. 357. 3 Rondolettos. No. 1. Isabella. 2) Son somm. 3. O dolce concento pour Piano ..... à 2 —
— Op. 357. Variat. élegantes. No. 1. Anna Lawrie. 2) Heroes to the geur. 3) O Bothwell. 4) The isle of skye. 5) The weary pund. 6) O this is no mynin lassie ..... à 2 —
— Op. 646. 6 Rond. milit. No. 1. Marche royale du Prince Albert. 2) Marche du Comte de Gallenberg. 3) Marche du Ballet Barbe bleue. 4) Marche de Cendrillon d'Isouard. 5) Marche d'Idomeneo. 6) Marche de Titus ..... à 1 25
— Op. 646. Les mêmes à 4 mains. 1—6 ..... à 1 75
— Op. 670. 12 Walses Ecossaises pour Piano. 1 et 2 Liv. à 1 —
— 40 pieces faciles pour Piano à 4 mains sur des motifs favoris à l'usage des premiers commençans ..... 2 —
— Air favori d'Avison pour Piano ..... 1 —
— Air favori le même à 4 mains 1 50

Carpentier, Le, Op. 47. Rond. sur une barcarole vénitienne ..... 2 —

Donizetti, Scene et Duetto de l'Op. Anna Bolena: Sul suo Capo. Deutsch u. franz. Text 2 50
Herz et Tulou. Op. 24. Var. conc. pour Piano et Flûte. L'enfant du Regiment 1 50
Hünten, Rond. favori pour Piano 1 25
Köhler, Hy., Op. 167. 20 preludes et Exercices doigtés p. faciliter les progrès pour Piano 2 50
Kontsky, Ant. de, Op. 22. Fant. et Var. sur 2 motifs de la Straniera 2 50
— Op. 35. 12 Etudes pour Piano 1 50
Louis, N., Op. 60. Variat. brill. à 4 mains sur un thème original 3 50
— Op. 84. Variat. brillant à 4 mains sur un motif fav. de Parisina 3 50
— Op. 90. Variat. brill. sur un thème original 3 50
Lemke, H., Op. 25. Deutsche Volkslieder variirt für Piano. No. 1. Sieh ich in finst'rer Mitternacht. 2) Studentenlied. 3. Il pescatore dell' onda. 4) Bekannt mit Laub. 5) Nach Sevilla. 6) Auf Matrosen ..... à 1 50
Mendelssohn-Bartholdy, Op. 33. Sechs Lieder ohne Worte à 4 mains. IV. Heft 3 50

Fr. Cat.

Mendelssohn-Bartholdy, Duo p. Piano et Violon. 3 —
— Derselbe pour Piano et Vcelle ..... 3 —
Neuland, Le Sylphe. Impromptu pour Piano ..... 2 —
Zimmermann, Op. 23. Rond. sur un thème favor. Das Nachtlager zu Granada ..... 2 —
— Op. 24. Var. sur un thème fav. Lucia di Lammermoor. 1 50
— Op. 27. Rond. do. do. 1 50

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen und sind durch alle Musikalien- u. Buchhandlungen zu beziehen:

2 Sonatines pour le Pianoforte,
par **Guillaume Taubert.**
Oeuv. 44. In 2 Heften. Jedes 15 Sgr

☞ Der als einer der ersten Pianisten und Klavier-Lehrer sich des ehrenvollsten Rufes erfreuende Componist übergiebt hier zwei hierhst anmuthige, zum Vortragen sehr geeignete Sonatinen der musikalischen Jugend, welche sowohl zur Uebung als zur angenehmsten Unterhaltung am Piano gleich vorzüglich sind.

ANKÜNDIGUNG.

Fortsetzung der Caecilia,
eine Zeitschrift für die musikalische Welt,
herausgegeben
von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern.

Um den vielfach wiederholten und sehr geehrten Aufforderungen zur Fortsetzung der durch den Tod des Herrn *Gottfried Weber* unterbrochenen musikalischen Zeitschrift *Caecilia* entgegen zu kommen, haben wir uns entschlossen, diese bereits zu zwanzig Bänden herangewachsene Zeitschrift wieder in der frühern Art, und zwar unter unserer bisherigen Leitung des Herrn *B. W. Dehn* in Berlin, erscheinen zu lassen.

Es werden jährlich 4 bis 6 Hefte à 5 Bogen, nebst Intelligenz-Blättern und musikalischen Beilagen, erscheinen. — Preis per Band von 4 Heften 5 Fl.

Das erste (21.) Heft ist bereits ausgegeben.

Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Mainz, im Februar 1842. **B. Schott's Söhne.**

In unserm Verlag ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Zweite Ouverture
zur Oper
Leonore
für Orchester
von
L. v. Beethoven.

Bemerkung. Diese Ouverture ist der Zeitfolge nach die zweite, welche Beethoven zu der Oper *Leonore* componirt hat. Die erste ist bei T. Haslinger in Wien erschienen. Die dritte ist die bekannte im Verlag der Unterzeichneten erscheinende grosse Ouverture in C dur, die vierte endlich diejenige in E dur, welche den Titel *Ouverture zu Fidelio* führt. Die gegenwärtige Ouverture ist die frühere Bearbeitung der dritten, von dieser aber in mehren Theilen wesentlich verschieden, und dadurch von selbstständigem Interesse. Leider zeigte die Partitur eine Lücke. Herr Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat dieselbe zum Zweck der Aufführung im Leipziger Abonnementconcert durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouverture ausgefüllt und wir haben diese Ergänzung in die vorliegende Ausgabe aufgenommen. Sie ist zwischen den beiden Zeichen ✱ ✱ ✱ enthalten.

Leipzig, im März 1842. **Breitkopf & Härtel.**

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. № 11. 1842.

Inhalt: Recensionen. Musikalische Literatur. Musik für Pianoforte. — Werke für classische Leser. — Nachrichten. Aus Berlin. Berlin-Stargarder Theil in Baiern. Aus Frankfurt a. M. — W. A. Mozart. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Recensionen.

Musikalische Literatur.

Rückblicke auf das dritte norddeutsche Musikfest zu Hamburg von *B. Avé-Lallemant*, Dr. jur. Lübeck, 1841.

Diese Schrift gibt ein sehr lebendiges Bild der grossartigen Pracht, womit die Hamburger Musikfreunde im vorigen Juli acht Tage lang die ehrwürdige Hansestadt in künstlerisch-fröhliche Begeisterung versetzte. Der dabei gemachte Aufwand ist den beigelegten Aktenstücken nach sehr beträchtlich, und die Grossmuth von 161 wohlhabenden Männern, welche die Garantie für jeden möglichen Ausfall übernahmen, sehr rühmlich zu erwähnen.

Die Einnahme betrug: 64,660 Mark 15 Schilling.
Die Ausgabe 79,070 — ? —

Deficit: 14,409 Mark 8 Schilling,

was mithin jedem Garanten einen Nachschuss von 89 Mark 8 Schilling kostete. Etwa 600 Personen wirkten mit. *Fr. Schneider*, *Lickl*, *Grund*, *Herrmann* aus Lübeck, *Haffner* aus Hamburg dirigirten. Unter den Instrumentalvirtuosen glänzten die Namen *Liszt*, *Queisser*, unter den Sängerinnen die *Schröder-Devrient*, die *Duflot-Maillard*. Der Chor war 399, das Orchester 197 Personen stark. Handel's Messias, Beethoven's Sinfonie eroica, Ph. Em. Bach's „Heilig," eine Messe von Mozart u. s. w. sind Beweis genug, das man auf das Edle und Hochste in der Kunst Bedacht nahm. Die Beschreibung der vielen Lustbarkeiten macht jeden Nichttheilnehmer lüstern, so ausführlich und beredt ist sie geschrieben. Lob wird in dieser Schrift viel gespendet. Am Schlechtesten kommt Liszt weg, der dem Verfasser zu sehr auf Virtuosität, zu wenig auf naturwahre Auffassung der gegebenen Werke bedacht zu sein scheint. Eine Stelle verstehen wir nicht, es heisst S. 74 bei der Erwähnung der Probe der Hummel'schen Fantasie: „Oberons Horn," ganz gewiss hat Hummel auch *nie* die Applikatur gebraucht, deren sich der hochgepriesene Virtuos bei den gebundenen rollenden Oktavengängen in „Gegenwart der Damen bediente." Was soll eine so dunkle Aeusserung in dieser Schrift. — Das Büchlein ist mit sechs sehr hübschen Abbildungen in Steindruck von Otto Speckter, dem längst bekannten talentvollen Zeichner verziert.

Deutscher Sänger-Saal. Auswahl von Gedichten zum Komponiren, gesammelt und geordnet von *K. Gollmick*. Darmstadt, 1842.

Der Gedanke, ein solches Buch zu machen, verdient Beifall. Gewöhnliche Anthologieen nehmen vieles Epische und Didaktische auf, was kein Komponist brauchen kann. Gedichtsammlungen einzelner bedeutender Sänger sind zu theuer. Vieles Aeltere ist übrigens schwer zugänglich. Der Musiker will, was für ihn brauchbar ist, gern beisammen haben. Der Vorrath ist hier in acht Abschnitte getheilt. 1) Andacht. 2) Lyrik. Diese Bezeichnung ist nicht treffend. Lyrisch ist Alles, oder soll Alles sein, was für Musik berechnet ist. Es soll heissen: „Liebeslieder." 3) Heiterkeit und Humor. 4) Elegie. 5) Mannerchöre. 6) Kinderlieder. 7) Romanzen. 8. Volkslieder. Vieles Treffliche ist freilich übergangen, doch was geliefert worden, ist meistens brauchbar. Es kann dazu dienen, junge Komponisten bei der Wahl ihrer Texte zu leiten, und dem Unzweckmässigen, das dann immer den Werth der Musik selbst beeinträchtigt, vorzubeugen.

1) Album für Gesang, herausgegeben von *H. Hirsch*. Leipzig, bei Bösenberg. Pr. 2½ Thlr.

2) Notre Temps. Douze Morceaux pour le Piano. Mayence, Schott.

Die Albums sind ein Modeartikel der feinen Welt geworden, zu Geschenken willkommen, eine späte Nachahmung der in der Literatur einst so wichtigen Taschenbücher und Almanache. Man versammelt berühmte Namen, die freilich meist nur vor kleinigkeiten, jenen anmuthigen Blüthen des Augenblicks stehen, welche neben grösseren Arbeiten gelegentlich entstanden. Die Neigung dafür zersplittert leicht den Geschmack zu Grossem und Inhaltschweren. Eleganz dominirt an der Stelle der künstlerischen Begeisterung. Insofern sind sie charakteristisch für die Gegenwart.

Die beiden hier angezeigten Albums enthalten viel Werthvolles. Das Eine für Gesang, das Andere für den Klavierspieler.

No. 1 ist der Königin von England gewidmet. Ein gutes Gedicht auf die Allmacht der Musik leitet ein. Dann folgen vierzehn Gesangstücke anerkannter Meister: von Chelard, Kalliwoda, Lachner, Löwe, Mendelssohn, Meyerbeer, Schneider, Kreutzer, Lindpaintner, Marsch-

ner, Methfessel, Reissiger, Schumann, Spohr. Alle sind für eine Singstimme mit Ausnahme der Sachen von Schneider und Mendelssohn, welche, dieser einen frommen Abendsegen (englischer Text), jener eine der Motette sich nähernde Hymne: Liebeswonne, beide vierstimmig bearbeitet haben. Chelard's Lied an die Harfe hat den Charakter einer Barcarole, wiegend, wellenförmig in dem ganzen Rhythmus. Kalkwoda gibt ein Tyrolerlied, für den Salon natürlich modern gehalten, mit jodelndem Refrain, der bei einer Sängerin, die ihre Stimme schonen will, auch blos vom Akkompagnisten gespielt werden kann. Die Romanze von Kreutzer ist eigentlich auch ein Volkswalzer, die Skansion im zweiten Takte, wonach im Worte: „Jüngling" die zweite Sylbe zu lang wird, missfällt uns. — Sehr schön empfunden sind die beiden Lieder „Irene" von Lindpaintner und „Singet die Nachtigall" von Spohr. Letzteres verläugnet die sonst so leicht erkennbare Individualität des Meisters, jene reiche chromatische Schattirung der Mittelstimmen ist sparsam angewandt. Von eigenthümlicher Wirkung ist, dass der Anfang des Thema's bei dessen Wiederkehr, rhythmisch betrachtet, einen Takt eher geschieht, als dies vorwaltet, wodurch die Bewegung des ganzen lebendiger wird. — Lachner's Lied „Der Sklave" ist wehmüthigen Charakters, nicht recht saogbar. Auch das von Marschner „Nachtigall" möchten wir von dieser Seite her angreifen; es ist dies ein sehr abgeschlossenes hübsches Musikstück, das aber die Singstimme nicht selbständig dahinschweben lässt, sondern sie so sehr durch die Begleitung fesselt, dass man das Ganze, wenn die Begleitung auch ohne den Sänger gespielt wird, ziemlich vollständig hat. Löwe ist in seinem „Traumlicht" nicht zu verkennen. Für Sopran es zu wählen rathen wir nicht, die ganze Lage der Begleitungstimmen scheint es für Tenor zu bestimmen. Etwas veraltet klingt Methfessel's Lied: „Herzenswünsche." Meyerbeer begegnet in den ersten Takten seines: „Luft von Morgen" auffallend dem Thema des Chors aus der grossen Klavierfantasie von Beethoven oder auch einem alten Weber'schen Liede. Im Verlaufe des Stücks gibt es manche gesuchte Wendung. Sehr gut macht sich Reissigers „Der brave Grenadier," allerdings bei sorgfältiger Deklamation, welche das Dialogische des Textes zu sondern hat. Für das originellste Stück der ganzen Sammlung halten wir Schumann's „Rothes Röslein." Es hat übrigens den Charakter schottischer Nationalmelodieen. — Die Sammlung ist von der Redaktion mit Fleiss besorgt worden, und das Gute überwiegt in dem Inhalte so entschieden, dass man sie als ein hübsches Geschenk empfehlen kann.

2) Das Album: „Notre Temps" trägt diesen Namen nicht blos darum, weil es Kompositionen von lauter lebenden Klavierspielern bringt, sondern auch weil der Geschmack unserer Zeit darin grossentheils berücksichtigt worden ist. Beigesteuert haben: Czerny, Chopin, Kalkwoda, Rosenhain, Thalberg, Kalkbrenner, Mendelssohn, Bertini, Wolff, Rontsky, Osborne, Herz. Unbedenklich an die Spitze der Beiträge, dem innern Werthe nach, stellen wir die Fuge von Mendelssohn, die übrigens ganz frei, mit glänzenden zweistimmigen und sinfonischen Zwischensätzen, gehalten ist. Sie spielt sich schwer, muss aber keck vorgetragen viele Wirkung machen. Das Thema:

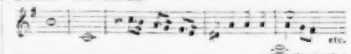

Zuletzt kommt eine kühne Stelle vor:

worüber mancher Theoretiker bedenklich das Haupt schütteln wird, die aber dennoch den Charakter des Thema's gemäss trefflich zum Schlusse führt. Czerny gibt ein Scherzo (F moll), das gar nichts Scherzhaftes hat. Es ist durchaus leidenschaftlich. In dem Mazoureck von Chopin gibt es manches Bizarre, namentlich die Fortschreitung der Melodie in Oktaven bei dem Eintritt des A dur. Kalkwoda's melancholischer Walzer ist in Rondoform gehalten. Nicht eben neu. Rosenhain gibt eine Etude, die gut durchgeführt ist. Thalberg führt ein Romanzenthema vor, das unmittelbar darauf eine sehr schwierige Variation ganz in seiner bekannten Manier erfährt. Kalkbrenner's Valse brillante ist das leichteste Stück der Sammlung. Die linke Hand hat immer nur Begleitung. Bertini's Melodie dramatique ist eine nützliche Etüde, von tragischem Charakter. Eben so wäre Wolff's Nocturne zu betrachten, die eine Henselt'sche Etüde nachahmt, aber an einem nicht weiter geschmackvollen Eigensinn leidet, die Begleitung immer in Quintolen gehen zu lassen. Apparition au Bal Scene (warum nicht einfach: Walzer?) von Rontsky hat viel Leben; bei einigen Stellen ist der Wohlklang nicht genug berücksichtigt. Osborne's Marie (Rêverie) ist ein einfaches, ganz hübsches Stück. Der Walzer von Herz: La Charlotte Grisi ist eine Nachahmung von Strauss, für das Piano praktisch gesetzt, sehr dankbar für den Vortragenden.

Zu diesen Albums nehmen wir sogleich noch:

L'écrin des jeunes Pianistes par *Henri Herz*. Op. 120 (auch unter dem Titel: Album de Henri Herz, 1842). Mayence, chez les fils de Schott.

Für ein Album gibt sich auch diese Sammlung aus, welche indessen nur einen pädagogischen Werth in Anspruch nimmt. Dieses ganze Werk ist nämlich gewidmet „aux elèves de l'institution de Mlle. Anglade" und mithin berechnet auf ein systematisches Fortbilden der Mechanik. Da der musikalische Werth dieser Arbeit höchst gering ist, so kann man sie nur nach dem Pädagogischen schätzen, und auch hierin ist sie keineswegs tadellos. Vor allen Dingen ist sie ohne allen Grund viel zu theuer eingerichtet. Solche Werke müssen kompendiös geliefert werden. Hier aber sind erstlich die einzelnen Musikstücke (fast nur variirte Themata), mit besondern Titeln versehen, wie bei Albums für die vornehme Welt, und dann sind sämmtliche Reprisen, mit sehr wenigen Ausnahmen, in Noten ausgesetzt, was das Ganze höchst unnöthiger Weise ausdehnt und vertheuert. Ist es denn nicht besser, dass die Kinder auch die Wiederholungszeichen kennen lernen? oder ist das Ganze aus Absicht auf Gewinn so unnütz vertheuert? Ferner nun können wir auch den Inhalt von pädagogischer Seite nicht loben. Dergleichen Sachen lieferte man früherhin weit besser

Was soll der Schüler aus dem ewigen walzerähnlichen Einerlei, wobei immer die rechte Hand die Melodie, die linke die Begleitung in abgedroschenen Akkorden ausführen lernt? Wenn man Klavierspieler bilden will, muss man ihnen bei Zeiten einen Begriff von Stimmenführung beibringen, wie es Berger in Berlin mit seinen Schülern immer that. Man lasse sie leichte zweistimmig gut gesetzte Sachen spielen, befolge das Clementi'sche Beispiel, wenn man ihre linke Hand nicht der Steifigkeit aussetzen will. Dergleichen Uebungen veredeln bei Zeiten den musikalischen Sinn, dass er später von selbst nach dem Bessern strebt. Aber, wer zuerst schmeichelt, anstatt die Sache ernst zu nehmen, unterdrückt gewiss gewaltsam manches Talent. H. Herz hat einen angesehenen Namen in der Virtuosenwelt, er sollte am Wenigsten denselben dazu anwenden, um der immer bildsamen Jugend die Geschmacksrichtung, die bei den Erwachsenen zu bekämpfen ist, frühzeitig einzumpfen. *K.*

Musik für Pianoforte.

Fréderic Dollmetsch. Divertissement pour le Piano sur un Divertissement suisse. Op. 1. Paris, chez Richault.

— 4 Melodies en forme de Valse. Op. 2. Ibid.

— 3 Romances sans paroles. Op. 3. Paris, chez Catelin.

— Variations sur un Air suisse à 4 mains. Op. 4. Ibid.

— Rondo alla Polacca. Op. 5. Ibid.

Ein neuer Komponist, uns wenigstens neu. Was er bringt, lässt es zweifelhaft, ob er alt oder jung ist. Das Letztere sollte man vermuthen der Opuszahl nach, das Erstere, weil er keineswegs mit aufbrausender Kühnheit, sondern in einem längst nicht mehr üblichen Style schreibt. Wir vermuthen einen Musiklehrer, der Sachen für seine Schüler braucht. Für Virtuosen hat er nicht geschrieben, seine Kompositionen sind leicht, sehr leicht zu spielen, und bewegen sich etwa in dem Style Gelinecks. In den Romanzen ohne Worte geht er noch am Weitesten über diese Schreibart hinaus und enthält fast nur Gewöhnliches. Die Polonaise leidet nicht minder an Armuth und Erfindung. Schon das Motiv ist nicht im Mindesten pikant. Zieht man die Summe aus den einzelnen Eindrücken, welche diese fünf Kompositionen verschaffen, so bleibt das Ergebniss, dass Alles ganz gut, auch mit Erfahrung hinsichtlich des Instruments gesetzt ist, aber dass von einem Berufe zur höhern Komposition, von Originalität, von endlich gar poetischen Gefühlen nicht die Rede sein kann. Wir fürchten, dass Herr Dollmetsch sich schnell in eine gewisse Manier hineinschreiben, und darüber das ihm nöthige Studium der Meister unterlassen werde.

Trois Fantaisies de Salon par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 146. Mayence, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Die erste dieser freien Bearbeitungen angenehmer Melodieen, denn das sind sie, da das Wort Fantasie in keinem andern Sinne hier zur Anwendung kommt, ist über eine Romanze der Mlle. Puget, die zweite aus R. Devereux von Donizetti entlehnt, die dritte behandelt einen Gesang Norwegischer Matrosen. Kalkbrenner hat sein Instrument zunächst bei seinen Kompositionen vor Augen. Er weiss ihm seine Effekte gut abzutauschen, ohne dabei dem Spieler zu grosse Anstrengung zumuthen zu dürfen. Aber er ist mit seiner Erfindung auch so sehr an das Instrument gebunden, dass er in rein musikalischer Hinsicht zuweilen sehr alltäglich wird. Seine Passagen wiederholen sich, die Erfindung neuer Kombinationen, wie sie einige andere neuere Klavierspieler hervorgebracht, gelingt ihm nicht; kurz, er schreibt zu viel, und immer nur auf den Beifall des Salons hin, der gar nichts hilft, weil er so oft ein affektirter, unwahrer ist. Dass er bessere Sachen machen kann, hat er schon vor vielen Jahren bewiesen.

Souvenir de Florence. 2 Nocturnes pour le Piano par *Th. Döhler*. Op. 34. Mayence, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Diese beiden kleinen Musikstücke gehören zu Döhlers besten Arbeiten. Es ist doch eine bestimmte Empfindung, eine poetische Stimmung zu bemerken. Florenz hat den Komponisten, der viel Oberflächliches geschrieben hat, durch seine Reize gehoben und inspirirt. Im Charakter sind sie einigermassen den Nocturnes von Chopin verwandt, nicht zu schwer, doch auf sehr weiche Finger berechnet.

Une Etude de la Methode des Methodes par *F. Mendelssohn-Bartholdy*. Berlin, Schlesinger. ½ Thlr.

Eine sehr gute Uebung für Alle, welche mit jenen nicht einer einzigen Hand zugetheilten, sondern in zwei sich abwechselnden Händen vertheilten gebrochenen Akkorden sich näher vertraut machen wollen. Mendelssohn hat Aehnliches in seinen Liedern ohne Worte oft zu den schönsten Wirkungen benutzt. Die Melodie, eine einfache Reihenfolge von Viertelnoten, verlangt festen gehaltenen Ansatz des Tons, dazu bricht ein Akkord sich in den beiden Mittelstimmen, so fest verbunden, dass man ein Absetzen der Hände nicht merkt. Was den musikalischen Werth der Etüde betrifft, so stellt dieser gewiss dieselbe neben die edelsten, welche la Methode des Methodes, ein von den Herren Fetis und Moscheles herausgegebenes Uebungswerk, aufzuweisen hat. Es lässt die sauberste Ausarbeitung der einzelnen Stimmen und die Feinheit des melodischen Flusses, die Hand des Meisters auch in dieser Kleinigkeit nicht verkennen.

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9, S. 177.)

VII.

Ein verdrucktes Wort entstellt bekanntlich leicht den Sinn eines ganzen Satzes und gibt öfters zu Scherzen Veranlassung. Ein jeder aufmerksame Leser wird auf solche lustige Druckfehler gestossen sein und es genugt aus Lipowsky's Musik-Lexikon einen Tonkünstler anzuführen, der 1558 ein Lautenbuch herausgab und 1774 starb, und aus der neuesten Zeit die *Organisten* — statt Orangisten — zu bemerken, welche nach der Leipz.

bekannte und einzeln überall aufgeführte Finale: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist, und hat uns Gott erkauft mit seinem Blut" — Händel fängt, wie Dir bekannt ist, langsam feyerlich und mächtig an in grossen, gehaltenen Akkorden, und fährt etwas lebhafter bey den Worten: „zu nehmen Stärke und Preis" u. s. w. fort. Dort begleiten die Saiteninstrumente und Posaunen nur den erhabenen Choral, hier nehmen jene eine lebhaftere und freudigere Figur auf und Trompeten und Pauken verstärken die Herrlichkeit. Gar wunderbar und imponirend fangen dann, wieder etwas langsamer, die tiefen Singstimmen und Basse im Einklange die Worte an — nur anszurufen: „Alle Gewalt, und Preis, und Macht, und Ruhm und Lob gebühret dem, der auf dem Stuhle thront und dem erwürgten Lamm!" Sopran und Alt wiederholen dies eben so mit den Geigen: und zugleich ist in dieser einfachen Melodie das doppelte Thema angegeben, aus welchem nun eines der schönsten Chöre des ganzen Werks gebildet wird. Es ist ein unbeschreiblicher Reichthum in dem Wechsel und der kunstreichen Zusammenstellung der Stimmen und der beyden Hauptideen; die Saiteninstrumente halten sich an die Singstimmen, und die andern schweigen, bis nun endlich alles Wechseln und Unterbrechen aufhört, alles Ein Triumph wird, und nun urplötzlich die ganze verhaltene Masse des Orchesters in freyern, eigenen Figuren und Wendungen dazutritt, alles zusammenbleibt, das Chor zwischendurch nur die einzelnen Ausrufungen erschallen lässt: Ehre — Preis — Macht — auf ewig — ewig — ewig, und nun die Gesangfuge aller Gesangfugen „Amen" sich anschliesst, und dem Werke die unverwelkliche Krone aufsetzt. Den Effekt, den auch dieser Satz machen soll, verfehlt er bey Keinem; die unermessliche Kunst gelehrter Harmonie, die sich selten so hervorgethan hat, wie in diesem Stück, aus welchem man eine vollständige Théorie der Fuge entwickeln könnte — versuche ich zu anderer Zeit Dir anschaulich zu machen.

Mein ganzes Gemüth beugt sich und sinkt nieder, indem ich jezt mit Einem Blick zu umfassen mich bemühe, was jener unerschöpfliche Genius der Welt im Messias geboten hat; und ich müsste mich verachten, und bis zur Vernichtung hassen, wenn ich nicht Eins hätte, das mich noch zwischen Himmel und Erde schwebend hielte: das Gefühl, du kannst denn doch noch dies auffassen, durchempfinden, verehren, lieben, und es wird ewig dir dasselbe seyn, was es dir jezt ist, denn auch du bist ewig, wie die Kunst und dies Werk; und du kannst und wirst ewig wachsen und zunehmen, und immer tiefer blicken lernen in solche Kunst und immer inniger sie lieben.

An dem Sommertage, den das schrecklichste Gewitter beschliessen soll, strahlt die Sonne am glänzendsten. Die warnende Stimme der Ahndung regt sich in unserm Innern bey Schicksalen, mit denen wir es aufnehmen können, und schweigt bey denen, die uns aus unserer Bahn werfen oder gar zertrümmern. Ferdinand ging freudig mit Franzesko nach dem Schlosse, um in dem Musiksaale der Fürstin-Mutter die Messe von Feo, von welcher gesprochen worden, aufführen zu hören. Er ahndete nicht, dass mit diesen Stunden eine neue Periode seines Künstlerlebens beginnen, und über sein Schicksal als Mensch für immer entschieden werden würde.

Die Einrichtung dieser Versammlungen war ganz nach der Fürstin, oder vielmehr Franzesko's Wünschen. Sie wechselte. Doch war dies feststehend: die musikalische Unterhaltung hat nur Einen Theil — es wird immer ein Ganzes aufgeführt — die Zuhörer werden darauf vorbereitet. Die erste dieser Regeln hatte die Weltklugheit, die zweyte die Kunstliebe, die dritte die Menschenkenntnis diktirt. Zur Vorbereitung sprach gewöhnlich Franzesko oder ein Anderer über das, was gegeben werden sollte. Er sprach über die Gattung, unter welche es gehörte, weil den meisten

Zeitung 1841, No. 266, Beil., als Parteimanner in den letzten belgischen Unruhen öffentlich genannt wurden. Dass aber ein so verdrehtes Wort, als ein *richtiges* in mehreren Büchern Aufnahme findet, ja selbst zu einem *Kunstwort* förmlich erhoben werden kann, ist gewiss weit seltener. Und doch ist es der Fall mit dem *Calculaturelavis*, der sich als Druckfehler — das Wort soll heissen: Calcaturclavis (von Calcator, Treter, Balgtreter) — auf der 41. Seite in Adlung's Musica mechanic. organ. Berlin, 1768, eingeschlichen hatte. Diesen Calculator, obgleich fern davon Rechnungen u. dergl. zu prüfen, nahm der wackere Schlimbach in sein Buch über den Orgelbau ohne alle nähere Wortforschung auf und beschrieb ihn so ausführlich, als er es verdiente. Erinnert man sich nun, wie viele Schriftsteller aus *Schlimbach's* Buch geschöpft haben, so lässt sich denken, dass der Calculator von nun an als Kunstwort getrost anerkannt wurde. Lästig wäre es, die Schriften, in denen sich das Wort findet, einzeln aufzuzählen; es ist genug auf die drei Auflagen von *W. A. Müller's* Handbuch: Die Orgel, hinzuweisen, wo dieses Wort auf den ersten Seiten ein halb Dutzend Mal erscheint.

VIII.

Einen der ersten Kunstromane schrieb *Johann Kuhnau*. Das Buch erschien im Jahr 1700 zu Dresden unter dem fast possierlichen Titel: „Der musikalische Quacksalber, nicht alleine denen verständigen Liebhabern der Musik, sondern auch allen andern, welche in dieser Kunst keine sonderbare Wissenschaft haben, in einer kurtzweiligen und angenehmen Historie zur Lust und Ergetzlichkeit beschrieben." Humor und Geist ist dem Werke nicht abzusprechen. Sinkt der Verfasser zwar hin und wieder in einen zu derben Ton, so nahm man vor anderthalbhundert Jahren es nicht so genau, wie jetzt. Stark aufgetragen wurden damals alle Farben und stets das Kind bei dem rechten Namen genannt. Doch die Grundtendenz des Buches ist ehrenwerth, nämlich es wird bewiesen, dass nicht der Charlatan, sondern der vielseitig gebildete Künstler nur auf wahre Achtung Anspruch machen kann und darf und dem Letzteren Anerkennung zu Theil wird, während der Erstere sich von allen Seiten gedemüthigt sieht. Ueber fünfhundert Duodezseiten füllte der Verfasser, dieses Thema auszuführen, und der Held, eine sehr eigenthümliche, komische Gestalt, muss Leiden aller Art bestehen, ehe es ihm gelingt, zur Selbsterkenntniss zu gelangen. Hauptsächlich tragen zu dieser Besserung eine Reihe Bemerkungen über das Virtuosenthum bei, die ihm in die Hände gespielt werden. Einige derselben mögen hier eine Stelle finden.

„Die Italiener pflegen die Künstler in der Malerei und Bildhauerkunst, ingleichen Gelehrte und Dichter, vorzüglich aber Tonkünstler: Virtuosen, das ist, ausgezeichnete, edle und berühmte Leute zu heissen. Gleichwie aber heutiges Tags dieser Missbrauch in der Welt eingerissen ist, dass man mit den Titeln grosse Verschwendung treibt und oftmals einen ein Prädikat beilegt, das ihm so wenig zukommt, als einem Schüler der Name eines Doctors, also werden auch viele Virtuosen genannt, die nicht einmal von einer gehörten Musik recht urtheilen, viel weniger selbst etwas vorzügliches darin leisten können."

„Ein Virtuos ist ein solcher Künstler, der sich in der Musik dergestalt geübt hat, dass er alle *verständigen* Ohren vergnügen und für einen vollkommenen Meister gelten kann. Ich sage von der Vergnügung verständiger Ohren. Demnach ist derjenige nicht gleich ein Virtuos, der mit seinem Spielen etwa einen und den andern ungebildeten Menschen erfreuet."

„Ich kann denjenigen keine Stelle unter den Virtuosen versprechen, welche lauter einstudirte und von andern Leuten erbettelte Sachen spielen, selbst, dass auch solche Stücke eine Arbeit der allerberühmtesten Meister waren. Denn wenn sie auf Ansuchen was anders machen und vielleicht ein gegebenes Thema selbst bearbeiten sollen, da bestehen sie nicht. Sie sind und bleiben Stümper, so lange sie sich nicht unter die musikalischen Dichter rechnen können."

„Der Künstler hat sich vor allen Dingen wohl zu hüten, dass er seine Geschicklichkeit nicht etwa durch ein Microscop, und also eine Mücke vor einen Elephanten ansehe, wie denn in diesem Stück unser Verstand öfters sehr kurzsichtig ist, zumal da ihm die am Tage liegende Schmeicheley der Leute fast nicht ganz anders als ein glatt polirter und an die Sonne gesetzter Schild die Augen immer mehr und mehr verblendet."

„Der Virtuos muss willig und gern sich in gebildeter Gesellschaft hören lassen und nicht jenen Phantasten gleichen, welche, wenn sie der Paroxismus überfällt, auf ihren Instrumenten keinen Griff thun, wenn man sie gleich mit gefaltenen Händen anflehte und gar bis in den Himmel erheben wollte."

Kaum sollte man vermuthen, dass solche Aphorismen schon vor hundertundfünfzig Jahren geschrieben werden konnten. Kuhnau muss ein denkender Kopf gewesen sein!

IX.

In *v. Drieberg's* Wörterbuch der griechischen Musik — Berlin, 1835 —, ein im Ganzen treffliches Werk, von Gelehrsamkeit strotzend und vielleicht aus diesem Grunde weniger allgemein beachtet, als es in der That verdient, finden sich manche Bemerkungen, welche nichts weniger als die Tonkunst der Griechen zum Vorwurf haben, wohl aber die gegenwärtige Kunst stark berühren. In welchem Ton, dies mögen die nachfolgenden Excerpte beweisen. Wir glauben, dass sie sämmtlich aus der übertriebenen Liebe des Verfassers zum Alterthum hervorgegangen sind. Sie dienen übrigens zum Beleg, wie sich ein Jeder zu hüten habe, nicht das Eine auf Unkosten des Andern zu lieben und zu achten, um nicht schroff ja ungerecht zu erscheinen.

„Dass Guido's Grundsystem, statt sieben, nur sechs Klänge enthielt, war der romantischen Dummheit des Mittelalters gerade das Anziehende."

„Es ist naturgemäss, einen rhythmischen Abschnitt in einer höhern oder tiefern Lage zu wiederholen. Im *doppelten Contrapunkt* der Neuern geschieht aber die höhere oder tiefere Wiederholung eines Satzes mit der Nebenbedingung, dass die übrigen Stimmen ihren vori-

gen Gang beibehalten. Hierdurch wird dieser Contrapunkt zu einer höchst sinnlosen Künstelei."

„Prüft man, frei von Vorurtheilen, die Grundsätze und Regeln, nach welchen die *Fuge* angefertigt werden muss, so hält man es kaum für möglich, dass dies alles ausserhalb des Tollhauses hat können ersonnen werden. Nirgends gewahrt man einen andern Zweck, als den, selbstgeschaffene Schwierigkeiten zu überwinden. Der Fugenkomponist steht daher mit dem Seiltänzer auf derselben Kunststufe."

„*Generalbass* nennt man in der neuern Musik einen Bass, nebst welchem zugleich die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie durch Ziffern und andere Zeichen angegeben wird. Diese Einrichtung kannten die Griechen nicht, und auch die neuere Musik kann ihrer entbehren. Denn bedenkt man, dass durch Ziffern blos die Harmonie, nicht aber der Rhythmus angegeben wird; dass selbst die Bezeichnung der Harmonie durch Ziffern höchst weitläuftig, verworren und unvollständig ist, so dass das Entziffern beziffelter Bässe eine Uebung von mehreren Jahren erfordert, hingegen Akkorde, in Noten ausgeschrieben, von jedem Schüler gespielt werden können; so sieht man leicht, dass das ganze Ziffern-Unwesen nichts weiter als ein musikalischer Charlatanismus ist."

„Was für berühmte Männer haben denn über unsere *Harmonik* geschrieben? etwa berühmte Mathematiker und Philosophen, wie bei den Griechen? Ach nein, diese Herren verstehen bei uns nichts von Musik. Dann wohl berühmte Komponisten, etwa Mozart und Spontini? Bewahre! unsere harmonischen Schriftsteller sind fast sämmtlich — Organisten. Nun, da ist es freilich nicht zu verwundern, wenn die neuern Elementarbücher nur wenig Wissenschaftliches enthalten und auch dies Wenige noch mit unbegreiflichen Fehlern untermischt ist."

Solche und viele ähnliche Aussprüche gegen unsere heutige Kunst gerichtet, sind in dem gelehrten Buche befindlich und doch ist der Griechenfreund v. Drieberg derselbe, welcher seine Zeit nicht etwa hasst, einen heiteren Sinn stets zu bewahren suchte und selbst sechs komische Opern komponirte, die zum Theil oft und mit reichlich gespendeten Beifall auf den grössten Bühnen aufgeführt wurden.

„Erkläret mir, Graf Oerindur,
Diesen Zwiespalt der Natur."

C. F. B.

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

Nachrichten.

Berlin, Februar. Eine Aufführung des Paulus von *Mendelssohn-Bartholdy* fand am 10. Januar im Concertsaale des königl. Schauspielhauses auf höchst gelungene Weise Statt, wobei indess auch der Erfolg der früheren, öftern Aufführungen dieses schönen Werkes, sowohl von Seiten der Singakademie, als des *J. Schneider'schen* Gesanginstituts keineswegs zu verkennen ist. Die in Rede stehende Aufführung wurde natürlich durch den regen Geist und die feurige Direktion des Komponisten belebt, welcher seine Intentionen am besten zur Aufführung zu bringen wusste. Die Solopartieen und Chöre waren diesmal nicht minder vorzüglich besetzt, als früher, wenn gleich der Chor der gesammten Sing-Akademie in einem angemessenen Lokal noch stärker ist. Dagegen trat jetzt die Instrumentalbegleitung durch die Mitwirkung der königl. Kapelle imponirender hervor. Der Chor war aus einzelnen Mitgliedern der Singakademie und andern Gesangfreunden, etwa 200 Personen stark, dem beschränkten Raume angemessen, zusammengestellt und vom Komponisten selbst sorgsam eingeübt. Die Ouverture über das Choralthema: „Wachet auf, ruft uns die Stimme," wurde imponirend, sehr präcis ausgeführt. Eben so machten die ausdrucksvollen, charakteristischen Chöre des Volks, z. B. der Chor: „Steiniget ihn!" ferner der sanfte, rührende Chor: „Siehe wir preisen selig," der majestätisch erhabene Chor: „Mache dich auf, werde Licht!" der Schlusschor des ersten Theils: „O! welch' eine Tiefe des Reichthums," der Chor der Heiden: „Seid uns gnädig hohe Götter," wie der Schlusschor des gediegenen Oratoriums, die ergreifendste Wirkung. Dass die wahrhaft frommen Chorale in diesem Werke von wesentlichem Einflusse sind, ist längst anerkannt, und wurde auch diesmal tief empfunden. Wir erinnern nur an den Choral No. 16: „Wachet auf!" u. s. w. mit den Zwischensätzen der Blechinstrumente u. s. w. Die Soli wurden von den Damen *Tuczeck*, *Hähnel* und von den Herren *Mantius* (Stephanus), *Bader* (Barnabas) und *Böttcher* (Paulus) rein, mit angemessenem Vortrage und empfindungsvoll gesungen. Besondere Theilnahme erregten die Sopranarie: „Jerusalem!" die Arie des Paulus: „Gott sei mir gnädig nach deiner Güte" u. s. w., wie das Arioso: „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht" u. s. w., das melodische Duettino von Paulus und Barnabas und die rührende Tenorcavatine: „Sei getreu bis in den Tod" von Herrn *Mantius* mit inniger Empfindung vorgetragen, und vom Herrn Concertmeister *Moritz Ganz* mit obligatem Violoncell, tonvoll und der Singstimme sich genau anschliessend, begleitet. Bei dem trefflichen Orchesterensemble und der umsichtigen, lebendigen Leitung des Ganzen machte das jederzeit mit regerer Theilnahme aufgenommene Oratorium auch diesmal den nachhaltigsten, würdigsten Eindruck. Im Februar wird dies gehaltvolle Werk auch im vierten Abonnement-Concerte der Singakademie aufgeführt werden, wobei Herr Kapellmeister *Mendelssohn* die Direktion auf desfallsiges Ersuchen willfahrig zugesagt hat, was um so schätzbarer ist, als dadurch am schlagendsten die (selbst durch öffentliche Blätter verbreiteten) Gerüchte von Missheiligkeiten und Spaltungen unter den Mitgliedern der Singakademie widerlegt werden, zu denen von Seiten des Vorstandes am wenigsten Gelegenheit gegeben ist.

Einen so überreichen Musikmonat, als den Januar d. J., haben wir hier fast nie, selbst nicht zur Zeit der *Regina del Canto*, Signora *Angelica Catalani* (das erstemal 1816) und des Geigerfursten *Paganini* erlebt. Die erstere gab zwar auch sieben Concerte im Sommer zu 3 Thlr. Entree im Saale des abgebrannten Schauspielhauses, allein in längeren Zwischenräumen. *Franz*

Liszt dagegen hat vom Neujahrstage bis zum 6. Febr. neun (im Ganzen bis jetzt elf) Concerte, nur allein im Saale der Singakademie für eigene Rechnung und ohne Orchesterbegleitung, ausserdem noch ein Concert für den Dombau-Fonds in Cöln gegeben, und zweimal den Studirenden in der Universitätsaula eine „Vorlesung" (wie *Liszt* es nannte) auf dem Pianoforte bei grossem Andrange, zum geringen Einlasspreise von ½ Thlr. zu wohlthätigem Zweck gehalten. Am 10. Febr. spielte der Künstler noch in einem Concerte für hilfsbedürftige Lehrer, und hat darin auch einige seiner Gesangkompositionen ausführen lassen. Ueber die ersten drei *Liszt*'schen Concerte ist besonders berichtet; zum vierten und neunten Concert konnte Referent bei dem übermässigen Andrange kein Billet erhalten. So kurz als möglich erwähnen wir daher nur das fünfte, sechste, siebente und achte Concert. Einer Schilderung der Vortragsweise dieses weltberühmten Pianisten bedarf es weiter nicht, daher beschränkt sich Referent auf eine Anzeige der von ihm wohlgewählten und meisterhaft ausgeführten Musikstücke.

Fünftes Concert, am 15. Januar. 1) Scherzo, Gewitter und Finale aus Beethoven's Pastoralsymphonie, nach *Liszt's* Uebertragung für das Piano. 2) Reminiscences aus der „Nachtwandlerin." 3) Mazeppa, eine der schwersten Etüden, die es nur geben kann. 4) und 5) Sonate und (Katzen-) Fuge von Scarlatti. 6) Valse a Capriccio auf Motive aus Lucia di Lammermoor.

Sechstes Concert, am 21. Januar. 1) Concertstück von *K. M. v. Weber*, in F moll, (gefiel vorzugsweise sehr). 2) Marcia und Cavatine aus Lucia di Lammermoor (sehr melodisch). 3) Die grossartige D moll-Sonate von *Beethoven*, das Adagio besonders anziehend, die Allegro-Sätze fast zu stürmisch, jedoch in höchster Vollendung, ausgeführt. 4 und 5) Das *F. Schubert*'sche Lied: „Lob der Thränen" und *F. Mendelssohn's* originelles Scherzo in Fis moll, ersteres eben so zart, als letzteres feurig und energisch vorgetragen. 6) „Heil dir im Siegerkranz," Paraphrase oder Fantasie mit Veränderungen auf das Thema des God save the king, mit eigenthümlichen harmonischen Ausschmückungen, welche dem Referenten mitunter zu stark gewürzt erscheinen, jedoch des Virtuosen Charakteristik angemessen sind.

Siebentes Concert, den 23. Januar. 1) Reminiscences de Don Juan. Eine der gehalt- und geschmackvollsten Kompositionen des grossen Pianisten, worin er besonders die Motive: „La ci darem la mano" und „Finche dal vino" auf das kunstreichste verwebt und dramatisch hervorhebt. 2), 3) und 4) Die drei schönen Lieder von *Schubert*: „Ständchen, Ave Maria und Erlkönig." Letzteres Lied hat Herr *Liszt*, wie *K. M. v. Weber's* „Aufforderung zum Tanz" nach mehreren Concerten auf Verlangen noch als Zugabe wiederholen müssen. 5) Freie Fantasie über eingewebte Themata, von denen Herr *Liszt* drei sehr heterogene wählte: die russische Nationalhymne, Caspar's Trinklied aus dem „Freischütz" und eine „Romanesca," welche letztere aber in der kunstvollen Improvisation unbenutzt blieb. Die Valse infernale aus Robert le Diable (welche Herr *Liszt* vorzugsweise zu lieben scheint) machte den Schluss der reichen Unterhaltung.

Achtes Concert, den 30. Januar. 1) Reminiscences des Puritains. 2) Ungarische Melodieen. 3) *Beethoven's* 54. (F moll) Sonate. Dies leidenschaftliche Tongemälde fand in *Liszt* einen seelenverwandten Darsteller; vorzüglich schön wurde wieder das tief empfundene Adagio vorgetragen. 4) *Paganini's* „Campanella" und „Carneval von Venedig" war ein erheiterndes Intermezzo, womit *J. S. Bach's* Präludium und Fuge in Cis moll aus dem „wohltemperirten Klavier" um so stärker kontrastirte. 6) La Serenata e l'Orgia aus *Rossini's* Soirées musicales gewährten wieder eine angenehme Erholung für die angespannten Zuhörer durch den Reiz der Melodieen. — Noch hat derselbe im Concert des italienischen Tenoristen *L. Pantaleoni* eine Fantasie aus *Pacini's* Niobe, den Galop chromatique u. s. w. gespielt, und dem Concertgeber dadurch einen überfüllten Saal (im Hôtel de Russie) verschafft. —

Interessant war das dritte Abonnement-Concert des Gesang-Instituts des Herrn MD. *Julius Schneider* am 13. Januar, in welchem, mit freilich weit beschränkteren Mitteln, die Messe No. 1 von *Joseph Haydn* und *Fel. Mendelssohn's* Symphonie-Cantate „Lobgesang" zur meistens gelungenen Ausführung kam. Noch wichtiger und bedeutsamer war die Aufführung eines Psalms von *Handel*: „Herr, mach dich auf" und der grossen 4stimmigen Messe in D moll von *Cherubini*, am 20. Januar, Seitens der Sing-Akademie.

Am 22. Januar war zum Besten der *Malmene*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt ein mehr unterhaltendes, als in Beziehung auf den Kunstwerth nachhaltiges Concert, durch mehrere Künstler gefällig unterstützt, unter Leitung des Herrn KM. *Leopold Ganz* veranstaltet, in welchem die Damen *Hähnel* und *Tuczeck*, auch die Knaben der Anstalt u. s. w. eine leichte Cantate von *Lägel* und einige Chorlieder rein und im Takt sangen. — In der siebenten und achten Soirée des Herrn *Möser* wurden eine *J. Haydn*'sche und die zweite Symphonie von *Beethoven* in D dur, dazwischen *K. M. v. Weber's* Ouverture zur Oper Euryanthe, ferner von dem talentvollen Herrn *Aug. Möser* ein *Haydn*'sches und das siebente Quartett von *Beethoven* in F dur sehr gelungen ausgeführt. Das schöne Pianoforte-Quintett von *Mozart* mit Blasinstrumenten erschien jetzt nicht ganz Zeitgemäss gewählt, wo man das Piano in höchster Potenz kennen gelernt hat.

Am 24. Januar feierte der zum königl. Kapellmeister ernannte MD. *Karl Möser* mit seinem 68. Geburtstage gleichzeitig sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. Durch eine Morgenmusik begrüsst und den persönlichen Glückwunsch des Herrn Generalintendanten und Generalmusikdirektors in seiner Wohnung beehrt, überreichten die Mitglieder der königl. Kapelle dem Jubilar einen schön gearbeiteten, werthvollen Pokal von Silber, einen kleinern desgleichen die Zöglinge der von Herrn *Möser* geleiteten Instrumentalklasse. Mittags fand ein Festmahl von etwa 300 Gedecken im Saale des Englischen Hauses Statt. Während der Tafel wurden von dem Musikcorps des zweiten Garderegiments unter Leitung des MD. *Weiler* vier Kompositionen des Jubilars: 1) Fackeltanz, 2) und 3) Ouverturen zu den Opern „Der Bravo"

und „Die Nachtwandlerin." 4) Pas de deux zur Oper Belisar ausgeführt. Den Toast auf den Gefeierten brachte Herr *Liszt* in seiner gemüthlich naiven Weise aus, worauf Herr Kapellmeister *Moser* seinen Dank für die vieljährigen, freundlichen Leistungen der königl. Kapelle, wie auch sein Wohlwollen gegen die Eleven der Musikklasse aussprach. Von einem Sängerchor wurde das Jubellied, wie auch ein Festgruss von Dr. *F. Förster* und ein scherzhaftes Gedicht vom königl. Sänger *Heinrich Blume* vorgetragen. *August Moser* überraschte seinen Vater und Lehrer durch den ausgezeichnet schönen Vortrag eines selbst eingeübten schweren Violin-Solo's von *Artot*, worauf ein Toast auf die Familie *Moser* ausgebracht wurde. Noch spät blieb die heitere Gesellschaft zusammen, und als der Jubilar nach Hause begleitet wurde, fand noch die letzte Ueberraschung durch eine Serenade von Blechinstrumenten Statt, welche der Herr MD. *Wieprecht* veranstaltet hatte. Leider ist Herr MD. *Moser* bald nach seinem Jubelfeste erkrankt, nachdem er zuvor noch *Mozart's* Geburtstag, am 27. Januar, durch eine ausserordentliche Soirée gefeiert hatte, in welcher die Ouvertüren aus Cosi fan tutte und der „Zauberflöte," Gesänge aus den Opern Titus, Belmonte und Constanze, wie auch das Violin-Concert von *Mozart*, Op. 75, von Herrn *August Moser*, wie das treffliche Quintett in G moll von dem Herrn kM. *B. Moser* u. s. w. ausgeführt wurden. Dem *Tuczeck* trug besonders die schöne Arie: „Parto" aus Titus, mit obligater Klarinettbegleitung des Herrn *Schubert*, recht gelungen und geschmackvoll vor. — Die Herren KM. *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Ed. Richter* und *Lotze* haben am 19. Januar ihre Quartett-Soiréen mit *J. Haydn*, *Spohr* und *Beethoven* (E moll) begonnen, und mit drei gleich vorzüglichen Kompositionen, dem *Haydn*'schen C dur-Quartett mit den trefflichen Variationen auf das Oesterreichische Nationallied, einem (hier noch neuen) Quartett von *F. Mendelssohn-Bartholdy* in D dur, und dem überaus genialen Quartett von *Beethoven* in Es dur fortgesetzt. Die Ausführung lässt im Ensemble wenig zu wünschen übrig. Im precisen und fertigen Vortrage der ersten Violinstimme wäre zuweilen noch etwas feinere Nuancirung des Ausdrucks, so wie dem Violoncell, bei aller lobenswerthen Discretion noch mehr kräftiges Hervortreten des Basses, vortheilhaft für die Detail- und Gesammtwirkung.

Mad. *Marie Shaw*, welche einigemal in der italienischen Oper der Königsstadt, z. B. als Orsino in *Donizetti's* „Lucrezia Borgia" mit günstigem Erfolge aufgetreten war, hatte zu einer Abendunterhaltung im Saale der Sing-Akademie, am 24. Januar, einen sehr ungünstigen Tag gewählt, da das *Moser*'sche Jubiläum und 25jährige Stiftungsfest des Gewerbevereins viele Musikfreunde abzog, und überdies die *Liszt*'schen Concerte noch fortdauerten. Mad. *Shaw* fand indess vor einer gewählten Versammlung verdienten Beifall für ihren angenehmen Gesang einiger italienischen Arien, einer Romanze vom Grafen von *Westmoreland*, und nach einem Duett mit Herrn *Böttcher* von *Mercadante*. Als sich das Begehren der Wiederholung der letzten Canzonette von *Ricci* laut aussprach, hatte Mad. *Shaw* die Gefälligkeit noch eine andere italienische Arie zu singen, welche der anwesende bereitwillige Künstler, Herr *Liszt*, unaufgefordert begleitete.

Vom Theater können wir leider nur wenig berichten. Bei der königl. Oper ist ein völliger Stillstand eingetreten, der nicht zum Rückschritt führen möge! — Wir besitzen jetzt drei ausgezeichnete Kapellmeister und Komponisten — ohne bestimmte Wirksamkeit, und zwei aktive Kapellmeister oder vielmehr Musikdirigenten ohne Einfluss auf die Wahl der Opern. Das einförmige Repertoir beschränkte sich dabei auf „Die Stumme von Portici," „Belisar," drei Gastrollen der Mad. *Schubert* (geb. *Schneider*) aus Dresden als Adina im „Liebestrank," in einem Quodlibet: „Versuche," musikalische Proberollen bezeichnet, und auf die am meisten gelungene Leistung als Susanne in *Mozart's* Figaro, worin Dem. *Tuczeck* den Pagen vorzüglich ansprechend sang und darstellte. Ferner wurden Faust, der Postilion von Lonjumeau, der Feen-See, die Lotto-Nummern, Don Juan und Alceste (einmal, die hohe Tenorrolle des Admet durch den Baritonisten Herrn *Ecke* besetzt) gegeben. Von neuen Opern vernimmt man noch nichts. Doch sollen „Die Krondiamanten" von *Auber* — wie es heisst — auch eine Operette von *Taubert* einstudirt werden. — Die italienische Opern-Gesellschaft hat die Opern Norma, Capulets e Montecchi und Beatrice di Tenda, unter vorzüglicher Mitwirkung der Damen *Assandri* und *Marciali*, neu besetzt zur Aufführung gebracht, ohne jedoch damit einen ausdauernden Erfolg zu erlangen. Der Reiz der Neuheit scheint nachzulassen, und die Wiederholungen oft gehörter Opern sind zu häufig, um für die Dauer anzuziehen. Ausserdem sind die Tenor- und Basspartieen weniger zusagend, als früher, besetzt. — Ueber *Liszt's* neuntes Concert können wir nachträglich noch bemerken, dass der seltene Pianist darin 1) eine Fantasie auf Motive von *Pacini*, 2) den Marcia funebre aus der Sinfonia Eroica, 3) die As dur-Sonate von *K. M. v. Weber*, 4) Reminiscences aus Norma, 5) Fragmente seiner „Années de Pelesinage" und 6) eine Improvisation über drei Themata ausführte, welche der geniale Künstler aus fünfzig ihm mitgetheilten Aufgaben ausgewählt hatte. — Am 9. Februar hat Herr *Liszt* sämmtlichen Mitgliedern des königl. und Königsstädtischen Theaters, der Königl. Kapelle, des Ballet's u. s. w. eine musikalische Matinée unentgeltlich gegeben, und darin vor 7—800 Zuhörern mehrere seiner vorzüglichsten Pianoforte-Kompositionen ausgeführt. Abends fand eine grosse Privatsoirée im *Beer*'schen Hause Statt, in welcher das Rheinweinlied von *F. Liszt* von den Herren *Mantius*, *Bader*, *Zschiesche* und *Böttticher*, demnächst „Die Loreley," Lied von *F. Liszt* von Mad. *Unger-Sabatier*, später die grosse Scene der Agathe im „Freischütz" mit ungemeinem Ausdruck vorgetragen wurde. Herr *Liszt* trug seine Fantasie auf Motive aus Robert le Diable und *K. M. v. Weber's* „Aufforderung zum Tanz" mit vielen neuen Ausschmückungen meisterhaft vor. Den dritten Theil der schönen und reichen Unterhaltung füllte der vierte Akt aus der Oper: „Die Hugenotten" von *Meyerbeer* aus, gesungen von Mad. *Unger-Sabatier*, den Herren *Mantius*, *Bader*, *Zschie-*

sche, *Böttticher* und *Fischer*, nebst Chor, trefflich begleitet am Piano von Herrn *Liszt*. Dieses höchst dramatische, originelle Fragment der trefflichen Oper machte den tiefsten Eindruck, und erregte aufs Neue den schmerzlichen Wunsch, „Die Hugenotten“ bald auf dem Repertoir der königl. Oper zu finden, der es freilich an einer Sängerin für die gewichtige Rolle der Valentine mangelt. Mad. *Unger-Sabatier* sang die Recitative, wie das grosse Duett mit Raoul (Herr *Mantius*) vortrefflich, und es ist der Rücktritt dieser grossartigen Künstlerin von der Bühne ein grosser Verlust für die Oper!

Am 11. d. wurde ein neues grosses Ballet: „Die Danaiden,“ mit Musik vom Hofkomponisten *H. Schmidt*, in Hinsicht der geschmackvollen Szenerie mit grossem Beifall gegeben. Der krasse Stoff hat indess, bei allem Bühneneffekt, viel Widriges für den ästhetisch gebildeten Zuschauer.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Unter den wiederholten Opern: Belisario, Elisir d'amore, Scaramuccia, Casa disabitata, Ulrico d'Oxford, Ventaglio, Barbiere di Siviglia, Sonnambula Saffo, erregte letztere einige grössere Aufmerksamkeit, weil zwei Rollen dieser Oper verschieden besetzt waren, als bei ihrem Entstehen. Die Hallez, einst Nebenbuhlerin der Pixis zu Palermo, hat zwar auch diesmal ihre Partei gefunden, stand aber in der Saffo jener deutschen Sängerin ohne weiters nach. Colini, als Alcandro, machte besonders mit seiner Cavatina di sortita Furore; die übrigen Rollenvertheilungen waren dieselben wie voriges Jahr. Die für hier neue Oper war Donizetti's Adelia, die bekanntlich vorigen Carneval in Rom keine günstige Aufnahme fand, und hier auch kein sonderliches Behagen hervorbrachte. Man gab den Sängern (der Rainieri, dem Basadonna und Colini) die Schuld an dieser Calamität; allein — man wird es kaum glauben — die Adelia wurde in der Stagione am meisten gegeben! — Nun war auf S. Carlo die Oper il Conzalvo, von Maestro Giovanni Bajetti, worin sich die Rainieri besonders auszeichnete, das Ganze aber, aller Vorzüglichkeit ermangelnd, nur äusserst selten die Bühne erblickte.

Im Teatro Fondo wechselten die Opern, wie das seit einiger Zeit üblich ist, mit französischen Komedien ab.

Das Teatro Nuovo fuhr fort seine von Barbaja daselbst eingeführte Pastetenmusik, d. h. Acten und einzelne Stücke aus zwei und mehreren Opern, diese Stagione sogar mit abwechselten gymnastischen Künsten, an einem Abend zu geben. Hiezu verwendete man la Vestale (am allermeisten, worin die David und der Bassist Ruggiero die Helden waren, die Altistin Gualdi-Zangheri und der Tenor Forlani nebst dem Bassisten Lodi ebenfalls gefielen), il Marito disperato, Donna del lago, il Proscritto, Figlia del reggimento, Cenerentola, Bravo, Campanello. Lettera perduta. Pazzi per progetto. Gabriella di Vergy u. A. Pacini's allerneueste Oper: l'Uomo del mistero, worin sich besonders die David, die Gambara, und der Buffo Casaccia hervorthaten, erregte Enthusiasmus. P. hat bekanntlich seine eigenen Melodien und Cabaletten, ist in seiner Kunst zu Hause, und kennt das Theater. Seine Saffo wird bereits auf mehren andern Theatern Italien's gegeben, nächsten Karneval schreibt er abermals eine neue Oper, und das für die Fenice in Venedig.

Ein harter Schlag hat dies Teatro Nuovo betroffen. Obbenannter *Domenico Barbaja*, der Nestor der Impresarj, wurde am 16. October auf seinem Landgute zu Posilipo vom Schlage gerührt, und starb drei Tage nachher in einem Alter von 63 Jahren. Er war zu Mailand von niederer Herkunft geboren, machte daselbst den Marqueur in einem Caffehause auf dem Domplatze, darauf den Inhaber einer englischen Reitergesellschaft, nachher ungefähr 30 Jahre den Impresario der hiesigen königl. Theater S. Carlo und Fondo (mehre Jahre zu gleicher Zeit auch der Scala zu Mailand und der wiener italienischen Oper), und ganz zuletzt des hiesigen Teatro Nuovo. Sein Leichenbegängniss war eins der glänzendsten in Neapel. Das ganze Sänger- und Orchesterpersonal benannter königl. Theater und das Teatro Nuovo, die italienische und französische Schauspielertruppe, hohe Personen in Gala-Equipagen, eine Menge alte und kränkliche Sänger begleiteten den Sarg zu Grabe, wo ihm auf dem Gottesacker ein Monument errichtet werden wird.

Eine Thräne der Wehmuth entquillt unserm Auge, wenn man das glänzende Leichenbegängniss dieses Impresario, auf dessen Tod auch zahlreiche Oden und andere Gedichte gedruckt wurden, betrachtet, darauf den Artikel in der Augsburger Allgem. Zeit. No. 341, vom verwichenen 10. December liest, der einen von der Wittwe Mozart an Baron Lucam aus Salzburg vom vorigen October datirten Brief enthält, woraus man ersieht, dass Mozart (der jetzt gerade 50. J. todt ist) ohne die Begleitung „eines einzigen Menschen,“ wie ein Bettler aus der Kirche zu Grabe getragen wurde! —

(Teatro Fenice). Bekanntlich geben auch hiesige unbedeutende Theaterchen zuweilen Opern, und mit was für Sänger! Von ihnen zu reden lohnte sich niemals die Mühe, diesmal aber ja, weil die brave Ernestina Giudice aus Mailand sich herablies, auf diesem Theater als Gemma di Vergy in der D'schen Oper gleiches Namens, darauf in Gnecco's Prova di un Opera Seria aufzutreten: ihre Aufnahme ganz natürlich sehr glänzend, mehr ist auch hierüber nichts zu sagen.

Mercadante denkt ernstlich daran nach und nach die grossen Musiken unserer drei Heroen Haydn, Mozart, Beethoven, als: Oratorien, Messen, Symphonien mit den Zöglingen des Conservatoriums öffentlich zu geben, wie dies künftige Fastenzeit mit Mozart's Requiem der Fall sein wird. Er hofft hiedurch (es sind seine eigenen Worte) „den guten Geschmack an dieser klassischen Musik bei seinen Landesleuten wieder einzuführen, die gute Schule und das richtige musikalische Urtheil wieder herzustellen.“ Dies Jahr haben bereits 120 Zöglinge, 60 Vocalstimmen und ebensoviel Instrumen-

tisten, Haydn's „Sieben Worte," die man hier bis jetzt kaum für Streichquartetten eingerichtet kannte, in Gegenwart von mehr als 2000 Zuhörern so gut vorgetragen, dass die dadurch hervorgebrachte musikalische Wirkung auf alle Anwesenden sehr rührend gewesen war, und die Zöglinge selbst wünschten noch mehr solche Meisterwerke einzustudieren.

(Fortsetzung folgt.)

Frankfurt a. M. Unsere Opern-Ausbeute war von medio Januar bis Ende Februar quantitativ bedeutend; qualitativ aber hörte man ihr das cassische oft mehr an, wie das klassische; und dennoch sind ihre Grundlagen vortrefflich. Man findet an wenigen Theatern ersten Ranges ein solches Ensemble, denn die einzelnen Sterne erster Grösse machen die Oper noch nicht aus. Im Gegentheil, sie werfen oft nachtheilige Schatten auf ihre Umgebung. Ein gleiches Verhältniss der Intelligenzen ist nützlicher, und das ist's, was wir hier grösstentheils besitzen. Man sollte nur diese Kräfte mehr in Harmonie mit einander bringen, sollte die Willkür verbannen, und extravagante Ausbrüche unter ein kunstverständiges Scepter stellen. Zuweilen bringt allerdings ein durch Guhr's Thätigkeit gesteigertes Interesse diese Sympathie hervor, und dann zeigt sich unsere Oper von einer ehrenwerthen Seite. Guhr beurkundet dann die Grösse seines Talents und die Ausdauer seiner physischen Kraft. Oft aber auch herrscht eine Lässigkeit, namentlich in den gewohnten, in den sogenannten Aushülfeopern, die unser Institut schon mancher, das Uebel vergrössernden Nachrede Preis gegeben hat. Es gibt keine Nebenopern, wie es auch eigentlich keine Nebenrollen gibt; denn kleine Partien werfen nur einen Flecken auf das Ganze, wenn sie schlecht besetzt sind. Jede Darstellung hat Anspruch zu machen auf die Achtung des Publikums, und soll auf den Fortschritt seiner Bildung influiren. Jedes aufzuführende Stück ist ein Stern in der grossen Milchstrasse am Künstlerfirmament, an dem keiner herabfallen darf, ohne das ganze Planetensystem zu zerstören. Aber ... Wünsche, Hoffnungen, Worte, die, wie Egmont sagt, uns die Luft erschüttern, weiter nichts!

Auf *Marschner's* Templer und Jüdin wurde viel Fleiss gewandt, aber hatte im Ganzen nicht das Glück zu gefallen. Fräul. *Capitain* war als Rebecca die einzige, die sich ein wahres Interesse erhalten konnte. *Dettmer* wusste als Templer die ritterliche Anmuth nicht herauszuheben, welche gerade dieser Partie ein unerlässiges Requisit ist. Die andern Herren und Damen aber waren noch weit weniger an ihren Platz. Die 15 Mädchen in Uniform erweckten trotz militärischer Haltung und wackern Exercitien nur flüchtige Theilnahme. Mad. *J. Huffmann*, eine beliebte Schauspielerin, sang den Sergeant Julie allerliebst. *Hassel*, *Meck* und *Wiegand* sind in dem Invaliden-Kleeblatt unvergleichliche Grotesken. Umsonst. Der Sinn für Komik und gesunden Humor ist hier ausgestorben. Wir wollen nur auf dem Kothurn stehen, wollen Bravour und Pathos. Deshalb auch der ewig wiederkehrende Kreislauf von Norma, Belisar und Puritaner, worin man Fräul. *Rudersdorf* nun einmal unbedingten Weihrauch zu streuen sich vorgenommen. Wir sagten dieser jugendlichen hoffnungsvollen Sängerin genug der aufmunternden Worte; allein nun wird es hoch Zeit sie vor Missbräuchen und Verblendung zu warnen. Ist es für den Philosophen schwer im Glück stark zu bleiben, wie soll sich eine junge Actrice in den Irrgängen der Schmeicheleien nicht verlieren? Wir möchten gut machen, was die oberflächliche Masse auf dem nächsten Wege steht, zu verderben. Fräul. *Rudersdorf* hat der geistigen Eigenschaften so viele, ist so reich an Mitteln und besitzt eine so schöne Vorschule, dass ihr die Resultate einer Erkenntniss nicht schwer werden können. Wir haben ihr bereits Winke gegeben, dass ihr Begriff von italienischer Schule ein falscher ist, indem sie einer, noch ungeläuterten, Coloratur gleich einem wilden Füllen den Zügel schiessen lässt, sich unschöne, höchst unzarte Manieren angewöhnt (wir verweisen nur auf ihre breite Accentuirung weiblicher Endungen, und auf übertriebenen, durch keine Mimik unterstützten Ausdruck leidenschaftlicher Affecte *in den tiefern Chorden ihrer Stimme*), indem sie sich ferner Ornamente erlaubt, die weder im Geist der Komposition, noch in der Phrase liegen, und uns bei jeder Gelegenheit mit harmoniewidrigen Trillerketten überhäuft, so schwer für die Bezifferung wie für die Notation. Nachdenken, Lectüre und ruhiges technisches Studium sind die Mittel diesen Uebeln in der kürzesten Zeit zu steuern. Vor allen aber höre sie die Stimmen der Minorität, die ihr dieses anfangs leise zuflüstern und dann immer stärker zurufen werden. Es wäre nicht gut, wenn die Echo davon wach würden! Unser Publikum freilich hat vergessen, dass es hohe kunstgebildete Sängerinnen auf derselben Bühne gefeiert hat, worauf sie jetzt einer hoffnungsvollen Anfängerin dieselben Auszeichnungen erwiesen. Jene besass das, was bis jetzt Fräul. *R.* verschmäht sich anzueignen, obgleich sie alle Mittel dazu besitzt. Unser Publikum ist so ungezügelt in blinder Vergötterung, wie in rücksichtslosem Verdammen. Es macht in seinem Paroxismus keinen Unterschied. Es ist darin acht französisch. So pries man Dem. *Neukäufler* anfangs über Gebühr, und darin kennten die ersten Blüthen ihres Falles. Man ignorirt sie nun, obgleich sie sich um kein Jota verschlimmert hat. Solcher Geschichten ist unsere Theaterchronik voll, und folglich steht Fräul. *R.* nur auf lockern Trümmern. Wir wollen damit sagen, dass wer dem Publikum traut, auf Flugsand baut. Aechte, gediegene Kunst allein dringt durch alle Meinungen und dauert ewig.

Zampa und Czaar und Zimmermann halten sich durch *Pischek*. *Goethe's* Egmont, trotz seiner wackern Besetzung und himmlischer Musik, bleibt leer. Wo dachte *Beethoven* auch hin, da er zum Schluss noch die Siegessymphonie schrieb? Ueberall, nur nicht nach Frankfurt am Main. Noch ehe sie die Mitte erreicht, haben sich die paar Zuhörer verlaufen, und die vollen erschütternden Akkorde verschallen in öde Räume. Unser Orchester, das gehört sein will, ärgerte sich darüber, und — wie man zu sagen pflegt — schwenzte jüngst dieselbe. Da wurde erst das Publikum aufmerksam darauf, und beklagte sich hinterher darüber. Die Menge lernt also erst dann eine gute Musik schätzen, wenn sie dieselbe nicht vernimmt. Das wäre die bequemste Bildungsschule.

(Zu No II.)

Für eine Soubrette, an der es uns schon lange fehlt, soll ein Fräul. *Kramer* aus Mainz engagirt werden, die als Aennchen im Freischütz auftrat. Die Persönlichkeit ist einnehmend, obgleich ein vorherrschendes Phlegma die Anmuth der Bewegungen, wie den Ausdruck des Vortrags zu beherrschen scheint. Die Stimme ist klar, rein und stark, fast zu stark für die geschmeidige Leichtigkeit, die ihr Fach bedingt. Dass Fräul. *Kramer* gefiel, hat für die Folge noch keinen Werth.

Die Museen vom 21. Januar, 4. und 15. Februar boten Interessantes und Belehrendes. An Symphonien: Die drei ersten Sätze der 9. Symphonie *Beethoven's*, die zweite von *Onslow*, die aus Es dur von *Mozart*, und eine neue von Herrn *Schädl*, einem hiesigen Klavierlehrer. Das Museum hat somit die löbliche Pflicht erfüllt, Unbekanntes ans's Licht zu fördern. Wir wollen annehmen, Herr *Schädl* habe in dieser Symphonie Studien niedergelegt; die Anstalt hat ihm Gelegenheit gegeben, die Effekte seiner Ideen mit dem äussern Ohre zu vernehmen, um Belehrung für seine spätern Arbeiten daraus zu schöpfen. Wenn das geschehen ist, dann hat diese Probe ihren Zweck erfüllt, in der uns manche beachtenswerthe Intentionen entgegen treten, die aber zusammen genommen weder im Styl, noch in der Form eine Symphonie bilden.

Ausser Ouverturen aus „Armand" und *Spohr's* „Zemire," hörten wir an Concertvorträgen ein *Mayseder*'sches Violinconcert und Variationen von *Fiorillo* von Herrn *Hausser* vortragen, der viele Mittel besitzt, aber eine überspannt moderne Richtung angenommen hat. Herr *Noe Götz* spielte die Hugenotten-Fantasie von *Thalberg* mit etwas weniger Seele, wie sein letztes Concert, und Herr *Rudersdorf* wollte in einem schwierigen Violinconcert von *Mayseder* auch nicht recht ansprechen, obgleich er eine enorme Fertigkeit besitzt. An Arien, Liedern und Balladen zum Flügel war kein Mangel, und namentlich war es wieder Fräul. *Kramer* die in *Weber's* „Wolken-Cavatine" und *Schubert's* „Ave Maria" die meiste Aufmerksamkeit erregte.

Concerte hatten wir nur zwei, aber einander sehr heterogene. Das erste gab Herr *Hausser*, nach langem Hoffen und Harren, bei leerem Saale, in welchem sich ein junger Mann, Herr *Lutz*, als tüchtiger Pianist auszeichnete, und der Concertgeber selbst nur unsern obigen Ausspruch bekräftigen konnte. Das zweite Concert war die, am 25. Februar von *Gehr* gegebene, musikalisch dramatische Academie im Weidenbusch, in welcher er chronologisch geordnete Bruchstücke aus den Entwicklungsperioden der Oper von *Lully's* Zeiten bis auf die unsern, zur Aufführung brachte. Ein schätzenswürdiges Unternehmen, das um so schwieriger auszuführen war, da er, um ein grosses Publikum zu fesseln, nichts Langweiliges, Steifes wählen durfte, und dabei die Quintessenzen dreier Schulen in eben so viel Stunden vorzuführen hatte. Daher durften alle Piecen nur kurz, analog in allen Stellungen, gemischt in ihren Gattungen sein, und Rücksicht auf die Liebhaberei der Sänger genommen werden. Muthig ein Unternehmen, das den Stempel der Unmöglichkeit an sich trug. Nichts destoweniger bekundete *Gehr*, dass er historisch-musikalische Kenntnisse, Takt und Geschmack genug besass, um das Lehrreiche mit dem Angenehmen zu verbinden, und dem Kenner, wie dem Dilettanten einen höchst genussreichen Abend zu bereiten. In wiefern sich nun die französische, italienische und deutsche Schule von einander scheiden lassen, und ob nicht eher behauptet werden konnte, das grosse Talent mit seiner Weltsprache gehöre der Welt, nicht aber einem Lande an — die Beantwortung dieser Frage wollen wir einer eigenen Abhandlung überlassen. Genug, die Akademie war in diese drei Schulen eingetheilt, was sich auch im Allgemeinen, und ohne den Massstab einer zu gewissenhaften Kritik anzulegen, wohl vertheidigen lässt. Wir wollen nur, um unsern Lesern ihren chronologischen Standpunkt zu geben, das Geburtsjahr des jedesmaligen Komponisten hinzufügen. Die französische Schule bot: 1) Scenen aus der Proserpine und 2) aus *Alceste* von *Lully*, geboren 1633. 3) Romanze aus „Je devin de village" von *Rousseau*, 1712. 4) Kavatine aus „Zemire und Azor" und 5) Duett aus „Richard Löwenherz" von *Gretry*, 1741. 6) Arie aus dem Lotterieloos von *Nicola Isouard*, 1777, und 7) erstes Finale aus dem Wasserträger von *Cherubini*, 1764. Es fiel auf, zweimal *Lully* und *Gretry* zu finden; und in der That wäre eine andere zeitgemässe Einflechtung, z. B. *Rameau* 1683 oder *Paer* 1744 (*), dessen Styl nach allgemeinem Begriff wohl zu dem französischen gezählt werden darf, mehr an ihrem Platz gewesen. Die deutschen Uebersetzungen der Scenen aus *Lully's* Opern waren sämmtlich von *Gollmick*.

Italienische Schule. 1) Duettino aus König Theodor von *Paisiello* 1741; 2) Bravour Arie aus dem Baum der Diana von *Martin**) 1754; 3) Duett und Terzett aus matrimonio segreto von *Cimarosa* 1755; 4) Terzett aus der Gazza ladra von *Rossini* und 5) eine Arie aus Lucia die Lammermoor von *Donizetti*. Letztere beiden sind unsere Zeitgenossen und lieber hätten wir einen von ihnen gegen *Scarlatti* 1688, *Jomelli* 1714, *Piccini* 1728, den Kämpfer gegen *Gluck* oder *Sarti* 1730, der auch eine Armida schrieb, eintauscht.

Deutsche Schule. 1) Die Introduktion aus Doktor und Apotheker von *Ditterstorf* 1739. 2) Duett aus Axar von *Salieri* 1750. 3) Schluss Quartett aus Iphigenie in Aulis von *Gluck* 1714. 4) Chor und Terzett aus Idomeneus von *Mozart* 1756. 5) Kavatine aus Zemire und Azor von *Spohr* (unser Zeitgenosse). 6) Jagdchor aus Euryanthe von *M. von Weber* 1787 und 7) erstes Finale aus Don Juan von *Mozart*.

So reizend auch die Zusammenstellung, so war sie doch für eine Entwicklungsperiode zu gedrängt, und nicht ganz folgerecht, und wir hätten gern mit *Keyser* 1673, *Mattheson* 1661, *Händel* 1684, *Hasse* 1699 oder *Graun* 1701 (die alle Opern schrieben) diese Schule beginnen, oder für *Mozart* repetirt, unsern *Beethoven* einstehen sehen. Ob *Salieri* und *Gluck* dem musikalischen Geist und Styl nach den Deutschen gezählt werden dürfen, gehört wieder in das Bereich spitzfindiger Definitionen, und wir wollen das nicht so genau nehmen. Es ist ein patrioti-

*) Nicht Martini, wie der Zettel besagt. Dieser auch unter dem Namen Pater *Martini* wurde zu Bologna 1706 geboren, und war berühmt durch seine Schriften über Musik und geistliche Cantaten. *Martin* aber, ein Zeitgenosse *Mozart's*, ist der Komponist der rosa rara und Lilla.

sches Gefühl, dass wir gern alle gediegene, harmonie- und charaktervolle Kompositionen zu den Deutschen zählen, und kommen auf diese Weise nicht zu kurz dabei.

Jedenfalls gehört dieses Concert in Wahl und Ausführung, wie in Concentrirung so vieler schätzbaren Kräfte zu den ausgezeichneten und sehr beachtungswerthen in der musikalischen Welt, und *Gade* hat vollkommen seinen Zweck erreicht, indem unsere Empfindungen eine Beute der grossen Geister geworden, die in so verschiedenartigen Zungen zu Herz und Verstand sprachen. Der Saal zum Weidenbusch war überfüllt, und auch von dieser Seite hatte der Concertgeber Satisfaktion. Um so viel flüchtig Genossenes nicht gleich einem Meteor verschwinden zu sehen, wird das Concert bis zur Osterzeit wiederholt werden. *C. G.*

W. A. Mozart,

der unsterbliche Meister der Töne, ist in dem Jahre 1756 den siebenundzwanzigsten *Januar* und *nicht* den 27. Juni geboren, wie fälschlich in mehren Zeitschriften vor Kurzem berichtet wurde. Würde es uns sehr gleich sein, ob dieses oder jenes Tagesblatt unsern Mozart erwähnt oder ignorirt, ob es Wahres oder Falsches seinen Lesern über Kunst und Künstler bringt, so sind wir doch diesesmal genöthigt, eine solche handgreifliche unwahre Notiz zu berichtigen, da sie, leider muss es eingestanden werden, auch in diese Spalten — 1841, No. 52, Seite 1133 — aus einem uns unbegreiflichen Versehen aufgenommen worden ist.

Sollte es wirklich Einige geben, welche jene aller Wahrheit widersprechende Angabe noch nachlesen wollen, denen sei, um augenblicklich ihre Augen zu öffnen, unseres Mozart's eigenhändiger Brief empfohlen, den er von München aus unter den 11. Januar 1781 an seinen Vater sandte. Er lautet wörtlich: „So eben die Nachricht, dass die Opera — Idomeneo — wieder um acht Tage verschoben ist; die Hauptprobe ist erst den 27., NB. *an meinem Geburtstage*, und *die* erste Opera am 29. d. M.“ Vergl. Mozart's Biographie von Nissen, Seite 432. *Die Redaction.*

Feuilleton.

Mozart's Wittwe, Constanthia von Nissen, starb am 6. März zu Salzburg in einem Alter von 80 Jahren.

Die *Antigone* von Sophokles, mit der so grossartigen Musik von Dr. Mendelssohn-Bartholdy, wurde zu Leipzig auch den 6. und 8. d. M., ersteres Mal unter der Direktion des Tonsetzers, frei gedeutet vollem Hause aufgeführt. Die Ausführung war so gelungen, wie das erstemal, und der Beifall hielt in sämmtlichen Vorstellungen derselben. Sollte, wie verlautet, die Partitur des Chors der Orchesterschatz übergeben werden, so lässt sich erwarten, dass die Antigone auf den meisten deutschen Bühnen heimisch wird.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 8. bis 14. März d. J.

Adam, C. F., 6 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 4. Dresdn. Liederspende. Heft 1. Dresden, Rotter. 25 Ngr.

— Gedichte eines Lebendigen f. Mannerchor od. Quartettgesang. Op. 6. Dresdner Liederspende. Heft 4. Ebend. 25 Ngr.

Bertini, H., Souv. de Barbier de Seville. Duo conc. p. Pfte et Violon (avec acc. de basse ad lib.). Op. 92. Bonn, Simrock. 3 Fr. 50 Cnt.

— 2 Boutades p. le Pfte sur la Sentinelle perdue de Boield. Op. 99. No. 1. 2. Ebend. à 2 Fr.

Beyer, F., 3 Amusements sur thèmes de la Reine d'un jour p. le Pfte. Op. 43. No. 1—3. Ebend. à 1 Fr. 50 Cnt.

— Gr. Faut. et Var. sur la dern. pensée music. de Paganini p. le Pfte. Op. 44. Ebend. 3 Fr.

— Cavatine Duo de Portevini varié p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 2 Fr. 50 Cnt.

— Souv. de Paris. 3 Divert. sur thèmes de l'Op. le Postillon de Longjumeau p. le Pfte. Op. 48. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.

— Faut. Var. et Rond. de la Sonnambula p. le Pfte. Op. 53. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.

— Faut. Var. et Rond. de Norma p. le Pfte. Op. 54. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.

Brauner, C. F., Bérceau. mus. p. la Jeunesse. 6 Rond. et Var. sur des thèmes fav. p. le Pfte. Op. 30. No. 1—6. Ebend. à 1 Fr. 25 Cnt.

Burgmüller, F., Rondo brill. precédé d'une introd. p. le Pfte. Op. 21. Ebend. 1 Fr. 50 Cnt.

— Accompagnement aux jeunes Pianistes. 3 Morceaux faciles p. le Pfte. Op. 25. Ebend. 1 Fr. 50 Cnt.

Chopin, F., Ballade, Op. 28, arr. p. le Pfte à 4 mains. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— 3me Scherzo, Op. 39, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 25 Ngr.

— 2 Polonaises, Op. 40, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 20 Ngr.

— 4 Mazurkas, Op. 41, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 20 Ngr.

Czerny, C., 9 Rondeaux agréab. et brill. sur des motifs le plus fav. p. le Pfte. Op. 349. No. 1—9. Bonn, Simrock. à 1—1 Fr. 50 Cnt. compl. 11 Fr.

— 3 Rondoletten élég. p. le Pfte. Op. 347. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr.

— 3 Airs var. p. le Pfte. Op. 356. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr.

Czerny, C., Variat. élég. sur des Airs ecossais nation. p. Pfte. Op. 357. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 2 Fr.

— Les Fleurs d'Angleterre. Var. brill. sur 3 Airs nation. p. le Pfte Op. 622. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.

— Les Fleurs d'Irlande. Var. brill. sur des Airs nation. p. le Pfte Op. 624. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr. 25 Cnt.

— Air favori de Weber p. le Pfte. Ebend. 1 Fr.

— La Source à 4 mains. Ebend. 1 Fr. 50 Cnt.

— 10 Pièces facil. à l'usage des 1re Commenc. p. le Pfte à 4 m. Ebd. 2 Fr.

Köhler, H., 20 Prél. et Exercices p. le Pfte. Op. 167. Ebd. 2 Fr. 50 Cnt.

Kontsky, A. de, 12 Etudes p. le Pfte. Op. 52. No. 1. Ebd. 1 Fr. 50 Cnt.

Lemke, H., Deutsche Volkslieder. Air fav. Allemande variée p. le Pfte. Op. 25. No. 1—6. Ebend. à 1 Fr. 50 Cnt.

Lenz, N., Variat. brill. sur un thème fav. de Parisina p. le Pfte. Op. 84. Ebend. 3 Fr. 50 Cnt.

— Var. brill. sur un thème origin. p. le Pfte. Op. 96. Ebd. 3 Fr. 50 Cnt.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate f. Pfte u. Violle. Op. 45, arr. f. d. Pfte zu 4 Händen v. F. L. Schubert. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.

— 6 Lieder ohne Worte. Op. 53, 4e Heft, arr. f. d. Pfte zu 4 Händen von C. Czerny. Bonn, Simrock. 5 Fr. 50 Cnt.

— Dasselbe f. Pfte u. Violine arr. v. C. Czerny. Ebend. 5 Fr.

— Dasselbe f. Pfte u. Violle arr v. C. Czerny. Ebend. 2 Fr.

Miller, J., Talisko Cantate, ein musikal. Schwank f. Männerst. Partitur u. Stimmen. Amsterdam, Gebr. Diesterhöfe.

Otto, J., Gott sei mit dir, mein Sachsenland! Lied m. Chor u. Orch. in Partitur, Klavierauszug u. en 4 Heften. Dresden, Rotter. 10 Ngr.

Schubert, F. L., 4 humoristl. Gesänge. Pfte. No. 1. Menuetchen No. 2. Die rothe Nase. No. 3. Nervenlied. No. 4. Der Verdrüssliche. Op. 42. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Tulou et Herz, Variat. conc. p. le Pfte et Flute sur la chans. fav. de l'Enfant du Regiment. Op. 24. Bonn, Simrock. 4 Fr. 20 Cnt.

Zimmermann, S. A., Rondo nach einem Thema aus d. Nachtlager von Granada f. d. Pfte. Op. 22. Ebend. 2 Fr.

— Var. de Lurie di Lammermoor p. le Pfte. Op. 24. Ebd. 1 Fr. 50 Cnt.

— Rondo de Lucia di Lammermoor p. le Pfte. Op. 27. Ebd. 1 Fr. 50 Cnt.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Catarina Cornaro
(Königin von Cypern)
grosse Oper in 4 Akten von *Saint-Georges.*
Musik von
Franz Lachner.
Vollständiger Clavier-Auszug.

Le duc d'Olonne
opera comique en 3 actes de *Scribe* et *Saintine.*
Musique de
D. F. E. Auber.
Vollständiger Clavier-Auszug.

Ariot. J., Scherzo pour le violon avec acc. de piano. Op. 7.
— Fantaisie sur Norma id. id. Op. 13.
Burgmüller. F., Le Retour, Fantaisie p. Piano. Op. 71. No. 1.
— La Prière dans le bois, Rondo tyrolien p. Piano. Op. 71. No. 2.
— Deux Rondos-Valses. Op. 72. No. 1. Le compte Carmagnola. No. 2. Valsons toujours.
— Pensées expressives, 12 Melodies caractéristiques en forme d'études. Op. 73.
— La fête aux champs, quadrille.
— Rondino pastoral sur le gardemoulin de Paget.
— Soupir aux frères, Scène dram. pour voix de Soprano.
Duvernoy, J. B., 3 divertissem. à 4 m. sur Guille. Op. 114.
Herz, H., Fantaisie grecieuse sur un thème de Bellini. Op. 122.
— 20 petites leçons ou l'usage des commençants. 2e suite de la méthode.
— Les Triomphales, quadrilles variées et brillantes sur.
— Le cloître, le Vendredi du jeune Marin, 2 mélodies d'après. Op. 147.
Hünten, F., La douce Mélancholie, rondo-valse.
Kalkbrenner, F., La cavale, valse brillante. Op. 155.
Labarre, Th., Album de chant 1842.
Lablache, L., Méthode de chant moderne pour voix de Basse ou de Contralto.
Lemoine, H., Les diamants de la couronne, les 2 valseurs, le diable amoureux, l'Aiesle, Richard coeur de lion, Bagatelles pour le Piano.
— Le rossignol, quadrille facile.
Masard, Les pupilles de la garde, le Magicien, Cour de lion, Figaro, Berthoven, Quadrilles pour le piano.
Mayer, Ch., Etude en Si-mineur.
Puget, L., Album de chant 1842.
Schubert, F., Air tyrolien, air autrichien, 2 airs cosaks. Op. 55 et 56.
Thalberg, S., Grande Fantaisie sur Don Juan, Op. 42, arr. à 4 mains par Ch. Czerny.
Vieuxtemps, H., Fantaisie-Caprice avec acc. d'orchestre ou de piano. Op. 11.
Wolff, E., Duo à 4 mains sur la Favorite. Op. 37.
— Duo à 4 mains sur le Guitarrero. Op. 39.
— Ballade. Op. 42.

Neue Musikalien im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig:
Becker, Op. 22. L'Encouragement. Fantaisie p. Pfte. 15 Ngr.
Dobrzynski, Op. 16. Trois Mazurkes p. Pfte. 12½ Ngr.
Farrenc, Op. 30. Premier Quintette p. Pfte, Violon, Alto, Vcelle et C.-Basse. 2 Thlr. 20 Ngr.
Hahn, Op. 2. Sonate facile p. Pfte. 12½ Ngr.
Marschner, Op. 85. Variations sur un Thème de Hans Heiling p. Pfte. 15 Ngr.
— Op. 140. Der 97. Psalm f. Männerchor. Part. u. Stimm. 1 Thlr. 15 Ngr.
Reichsesel, Emilie, Op. 1. Sechs Lieder m. Pfte. 12½ Ngr.
Moscheles, Op. 101. Rom. et Tarantelle p. Pfte à 4 mains. 1 Thlr.
Reissiger, Adele de Foix. Gr. Oper. Ouvert. f. Pfte zu 4 Händen. 12½ Ngr. 10 Arien u. Duetten m. Pfte 17½ — 15 Ngr. Duo de deux p. Pfte 7½ Ngr. Der vollst. Klavierauszug ist unter der Presse.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist so eben erschienen:

Märsche
des k. k. Regiments Graf Latour
für das Pianoforte
von
Joh. Prochaska.

No. 1. Défilir-Marsch im Mezzovie-Schritt. 15 Kr.
„ 2. Gibellinen-Marsch. 15 Kr.
„ 3. Marsch aus der Oper der schwarze Domino. 15 Kr.
„ 4. Défilir-Marsch im ordinären Schritt. 15 Kr.
„ 5. Marsch von Guido und Guerera. 15 Kr.
„ 6. Défilir-Marsch. 15 Kr.

Diese Märsche sind in correcten Abschriften in der Original-Partitur für Militairmusik zu haben. — Preis à 2 Fl. 30 Kr. C.M. Ferner:

Walzer über Opern-Melodien
für das Pianoforte.

Liehmann, J., Walzer aus Postillon von Lonjumeau. 45 Kr.
— — Walzer aus Nina. 45 Kr.
— — Walzer aus Czaar und Zimmermann. 45 Kr.
Titl, Walzer aus dem schwarzen Domino. 45 Kr.

So eben erschien in unserm Verlag:

Portrait von Fr. Liszt.
Nach der prachtvollen Medaille von Bovy in Stahl radirt und mit verzierter Einfassung umgeben von Schauer.

Preis auf weissem Papier ..... ⅓ Thlr.
Preis auf chinesischem Papier ..... ½ Thlr.

Wir stellen den Preis dieses vortrefflichen Bildnisses so niedrig, um ihm die grösstmögliche Verbreitung zu verschaffen.

Leipzig, den 16. März 1842.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschien das sprechend ähnliche

Portrait von Fr. Liszt,
nach der Natur gezeichnet und lithogr. von Mantag.

Pr. ¼ Thlr., auf chin. Papier 1 Thlr. Durch Aehnlichkeit und künstlerische Ausführung dürfte es wohl alle früher erschienenen den berühmten Virtuosen übertreffen.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind erschienen:

Leichte und gefällige Pianoforte-Compositionen,
mit beigefügtem Fingersatz, componirt von
Carl Schnabel.

No. 1. **Rondoletto in C dur.** 10 Sgr.
„ 2. **Variationen über den Mazurek Wodzinny.** 10 Sgr.
„ 3. **Rondoletto in Walzerform.** 7½ Sgr.

Ungeachtet der grossen Uebertreibungen an Pianoforte-Compositionen fehlte es doch immer noch an solchen, welche Anfänger in ihren Fortschritten durch ihre Leichtigkeit und Fasslichkeit ermuntern im Stande sind, ohne sie durch Schwierigkeiten zu ermüden, diesen von allen Musikkennern anerkannten Bedürfnisse wird durch obige Compositionen vollständig abgeholfen, indem sich diese durch melodiöse Melodien und zweckmässige Anordnung auszeichnen, und sich seit ihrem Erscheinen des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen haben.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten März. **№ 12.** 1842.

Inhalt: Recensionen. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Coburg. — Correspondenz. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Recensionen.

E. F. Gäbler:

Choralbuch für zwei Tenor- und zwei Bass-Stimmen. Op. 6. Grünberg u. Leipzig, W. Levysohn. 20 Ngr.

Seit der Gesang für vier Männerstimmen in Deutschland allgemeine Aufnahme fand, richtete man auch bald den erhebenden Choral der evangelischen Kirche — sicher einen in vielfacher Hinsicht höchst würdigen Stoff — für solche Stimmen ein. Mehr oder minder gelungene Bearbeitungen wurden durch den Druck in ziemlicher Menge verbreitet. Ein Neue, Engel, Isaraw, Greil u. A. erwarben sich Beifall und Dank der zahlreich weitverzweigten Sängervereine. Vorliegendes Werk enthält somit nichts Neues und reiht sich nur dem Vorhandenen dieser Gattung an, doch durch die Art und Weise, wie das Ganze ausgeführt wurde, steht es um Vieles höher als manches andere, ja verdient nach unserer Ueberzeugung dem Besten an die Seite gesetzt zu werden. Um dieses Urtheil zu begründen, mögen folgende Angaben dienen. Sämmtliche in dem sauber gedruckten Buche enthaltenen, fast überall bekannten Choräle — *siebenzig* Nummern — sind der *Melodie* nach so richtig wie nur möglich wiedergegeben, und die fast unzähligen Varianten, die in jeder Parochie abweichen, unbeachtet gelassen. Die *Harmonien* sind fast durchgängig dem geistlichen Liede angemessen und der Bearbeiter gab mehr als mit Recht verlangt werden konnte, denn er setzte es sich zur Aufgabe, eine jede Melodie, in welcher einzelne oder mehrere Zeilen zweimal vorkommen, auch *doppelt* zu harmonisiren. Wer die Schwierigkeit kennt, die sich dem Tonsetzer bei dem rein vierstimmigen Satz für Tenore und Basse entgegenstemmt, der wird gern der tüchtigen Kunstkenntniss des Herrn Gäbler Achtung zollen. Nur einige wenige Akkordfolgen würden wir anders wünschen, z. B. in No. 11, T. 2 und 10 statt:

desgleichen dieselbe Auflösung des Terz-Quart-Akkordes in No. 34, T. 13 und No. 70, T. 22; auffallend erscheint der Gang in No. 52, T. 13 u. 14

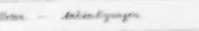

sicher wird der Anfang der Zeile kräftiger bei folgender Stimmführung:

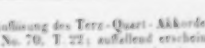

. Mussmann dem Herausgeber, trotz dieser wenigen Ausstellungen, die sich kaum um einige würden vermehren lassen, das Lob zollen, dass er fleissig und rühmlich sein Unternehmen ausgeführt hat, so sei noch schliesslich erwähnt, dass einem jeden Choral zwei bis vier Verse des ihm entsprechenden Liedes — aus dem neuen Berliner Gesangbuche — genau untergelegt sind; desgleichen finden sich eine grosse Menge Notizen, die den Namen der Komponisten einzelner Choralmelodieen oder, wo dies nicht vergönnt war, die des Jahres enthaltend, in welchem diese oder jene Melodie zuerst erschallte. *C. F. B.*

Die Melodieen des Gesangbuches für den gottesdienstlichen Gebrauch der evangelischen Gemeinden des preussischen Staates. 4. Auflage. Berlin, Trautwein u. Comp.

Das einzige und beste Mittel, Sicherheit und Gleichförmigkeit im Gemeindegesang zu erhalten, war schon vor dreihundert Jahren bekannt; es ist: in das Kirchenliederbuch zugleich die *Melodieen* aufzunehmen. Nur die reformirte Kirche hielt bis auf diesen Tag bei der Herausgabe aller ihrer Gesangbücher diesen Grundsatz fest, hingegen die lutherische sich schon in dem 18. Jahrhundert zu ihrem offenbaren Nachtheile davon ab. Alle die herrlichen Gesänge einer glaubensstarken Zeit wurden wesentlich entstellt und Veränderungen und Verballhornisirungen erfuhr mehr oder minder ein jedes. Wer hätte diese Vernachlässigung nicht tief empfunden und wie mancher Freund des Chorals erhob nicht darum schon seine Stimme? Nicht länger konnte man der hier eingeschlichenen Willkür Raum gestatten und man kam endlich wieder auf den Weg zurück, den man gar nicht hätte verlassen sollen, nämlich man gab den sämmtlichen Gemeindegliedern, besonders den Schulkindern, in kleinen Büchern die *Melodieen* — nach Möglichkeit von den

Menschen nur dann erst der Sinn über Etwas aufgehet, wenn sie wissen, wo es einzufachen ist; sprach über den Verfasser, als Künstler, und, wo es galt, auch wohl als Menschen, weil dadurch bey Vielen erst das lebhaftere Interesse am Werk erregt, und auch bey Gebildeten dies erhöhet wird; sprach über die Theile des Werks, auf welche, als auf die schönsten, oder eigensten, oder in irgend einem Betracht merkwürdigsten, die Aufmerksamkeit zunächst zu richten sey u. s. w. Heute war der regierende Fürst gegenwärtig. Dieser hörte Musik nicht so gern, als die Artigkeiten, die er selbst nebenbey dieser oder jener Dame sagte. Ich bin kein Kenner, ein blosser Liebhaber — sagte er, und mochte nicht viel von der Geliebten reden hören. Man musste also diese Vorbereitung unterlassen, und eine andere wählen. Als jeder der Sänger und Instrumentisten seinen Platz genommen hatte, setzte sich Franzesko an's Pianoforte und phantasirte in ernstem, strengen Styl. Dann winkte er der Tochter. Sie setzte sich vor das Instrument, spielte und sang ohne anderes Akkompagnement eine kurze, sanfte Arie aus einem Hasse'schen Oratorium. So schön die Arie war, so unübertrefflich Laura' sie sang; der Vater schien nicht zufrieden. Nicht ohne Unwillen im Gesicht wendete er sich an Ferdinand: Setzen Sie sich und singen Sie etwas tiefer Greifendes, und Feyerlicheres! — Ferdinand, von dem süssen Gesange der Geliebten innig gerührt, durch den Unwillen und die rauhe Anrede des Vaters aufgeschreckt, konnte sich auf Nichts besinnen, das jener Forderung entspräche, als auf eine Ballade, die ihm freylich gegenwärtig seyn musste, weil er selbst sie die Nacht vorher erst gedichtet und in Musik gesetzt hatte. Hier ist sie. Sie scheint dem Nachhall eines alten nordischen Liedes, das Herder bekannt gemacht hat, ihre Entstehung zu verdanken.

Ballade.

„Wo kömmst du her im Dämmerschein,
August, August?
Wo kömmst du her im Dämmerschein,
So matt und stumm, so ganz allein,
Das Auge voll Thränen?“

„Ich hab' gebrochen dies Blümelein,
Mutter, Mutter!
Ich hab' gebrochen dies Blümelein,
Will mich der zarten Blüthen freun
Mit leisem Sehnen.“

„Drum lässest die kranke Mutter du nicht,
August, August!
Drum lässest die kranke Mutter du nicht.
Die Blässe strich dir über's Gesicht
Die Hand des Todes!“

„Die Blumen pflückt' ich an ihrem Grab,
Mutter, Mutter!
Die Blumen pflückt' ich an ihrem Grab,
Da stieg ihr Geist zu mir herab
Voll hohen Trostes.“

„Voll hohen Trostes zeigte sie sich,
August, August!
Voll hohen Trostes zeigte sie sich,
Und du blickst um dich so schauerlich,
Und lässest mich zagen?“

„Nicht fürder mir ins Auge schaut,
Mutter, Mutter!
Nicht fürder mir ins Auge schaut!
Dem Tode gabt ihr des Sohnes Braut:
Ich kann's nicht tragen!“ —

Ferdinand war über dem Singen von seinem eigenen Gefühl so überrascht worden, dass er die letzten Zeilen mit gebrochener Stimme fast

grobsten Schlacken gereinigt — selbst in die Hände und sicher wird im Allgemeinen ein besserer Kirchengesang bald zu hören sein. Mehrere derartige Melodiebücher sind uns in letzterer Zeit zugekommen, und das unter obigem Titel — ein Anhang zu dem 1829 in Berlin erschienenen Gesangbuche — reiht sich ihnen an. Möchte den Melodieen aber auch wie sonst in den Liederbüchern selbst eine Stelle vergönnt, ja möchten sie wieder *vierstimmig* den Gemeinden in solchen übergeben werden.

Wilhelm Wedemann: Hundert Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude. 1. Heft. 7. Auflage. Weimar, B. Fr. Voigt.

Wenn ein Werk bei dem Publikum so viel Theilnahme gefunden hat, dass *sechs* Auflagen noch nicht alle Abnehmer befriedigen konnten und eine *siebente* Ausgabe veranstaltet werden musste, so tritt die Kritik bescheiden in den Hintergrund, denn hier hat des *Volkes* Stimme gerichtet. Nichts bleibt uns daher zu sagen übrig, als: die Ausgabe ist schön und nett im Aeussern und das Innere soll — wie der Titel und das Vorwort sagt — *verbessert* worden sein. Worin die Verbesserungen bestehen, vermögen wir darum nicht näher anzugeben, weil wir die verschiedenen Ausgaben nicht vergleichen konnten; doch dass solche vorhanden sind, glaubt man wohl gern dem Herrn Herausgeber auf's Wort.

F. G. Bogenhardt: 120 ein- und mehrstimmige Lieder für Schulen. Hildburghausen und Meiningen, bei Kesselring, 1842.

Den unendlich vielen Compilationen in dieser Gattung reiht sich das aus 138 Duodezseiten bestehende sauber gedruckte Bändchen an. Durch nichts Wesentliches unterscheidet es sich von den zum Theil viel reichhaltigeren Sammlungen eines Lindner, Hering, Anschütz, Erk u. v. A. und wir glauben es hinreichend zu würdigen, wenn wir anzeigen, dass unter den 120 Schulliedern wohl kein einziges gefunden wird, welches nicht als Gesangstoff vollkommen seinen Zweck erreichte und wodurch das kindliche Gemüth nicht erfreut und erheitert würde. *C. F. B.*

J. N. Hummel: Douze graads Concertos de W. A. Mozart, arranges pour le Piano seul, ou avec Accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, avec Cadences et Ornaments par le celebre etc. No. 7. Bei B. Schott u. Söhne in Mainz. Piano seul 2 Fl. 24 Kr.; avec Accompagnement 4 Fl. 12 Kr.

So ist endlich auch das siebente der Mozart'schen Concerte, das feierliche, brillante und so würdevoll gehaltene B dur-Concert des Verewigten, in dieser Hummel'schen Bearbeitung erschienen. Mögen sich auch einzelne Stimmen gegen diese und ähnliche Uebertragungen erheben, mögen sie auch mit mehr oder wenigerem Recht behaupten, man solle heilige Werke nicht durch fremde und durchsichtige Gewänder profaniren u. s. w., so bleibt es immer ehren- und dankenswerth, dass solche Werke durch verständige Arrangements zur Kenntniss des grössern Publikums gelangen. Dilettanten finden hier Gelegenheit, den mir stets ehrwürdig erschienenen Drang, sich auch an Kompositionen zu machen, die über ihre Kräfte sind, mit weniger Gefahr zu befriedigen.

Es zeugt von wenig Pietät, dergleichen Unternehmen mit terroristischer Schärfe zu bekritteln, besonders wenn unter Meisterhänden wie Hummel's für den guten Geschmack nichts zu riskiren ist.

L. van Beethoven: Grande Sinfonie avec Choeur en re mineur, Op. 125, arrangé pour Piano seul par *H. Esser.* 2de partie. Bei demselben. 1 Fl. 48 Kr.

Man sollte erschrecken vor dem Gedanken, ein solches Riesenwerk, worin tausende von stolzen Ideen „ihre Farbenblitze kreuzen," auf dem einfarbigen Pianoforte vertreten zu hören. Aber nicht minder wie oben ausgesprochen ist dieses Unternehmen nützlich und dankenswerth. Wir sehen hier eine grossartige Naturscene in einen feinen Kupferstich übertragen, und sind sehr wohl im Stande, uns von jener einen deutlichen Begriff zu machen. *Heinrich Esser,* schon bekannt durch manches gediegene Werk, bürgt für die Treue dieser Uebertragung und, da er zugleich tüchtiger Klavierspieler ist, auch für die Praktikabilität des Satzes. Er hat die hervorstechendsten und geistigsten Partieen dieses Tongemäldes hervorgehoben, und so harmonisch an einander gereiht, dass wir die ganze Fülle dieser grossartigen Schöpfung, wenn auch en miniature, besitzen. Man wird sich daran so erfreuen als erheben, und sich vorbereitet fühlen auf den Genuss des Originals, der leider zu selten geboten wird.

Bertini: 25 Studien für das Pianoforte. 3. Bd. Op. 134. Bei demselben. 1 Fl. 36 Kr.

Dieser Band ist, wie der fruchtbare Autor selbst sagt, besonders zum Uebergang von den leichteren Studien, Op. 32, zu den schwereren, Op. 66, bestimmt. Es ist sehr wichtig, die Stufenfolge der verschiedenen Bände Studien, welche eine grosse Sammlung bilden, genau einzuhalten. „Ich lade daher alle Musiklehrer ein, diese festgesetzte Stufenfolge zu beachten, damit die Einheit, welche ich bemüht war meiner Arbeit zu geben, um sie vollkommen fortschreiten zu machen, nicht beeinträchtigt werde." Somit wissen wir, in welche Klasse diese harmonie- und melodiereichen Studien gehören, und dass schon eine bedeutende Fertigkeit dazu gehört, sich daran zu machen. Als ganz besonders nützlich und auf die Komposition neuerer Zeit influirend heben wir die Vielgriffigkeit der 9. und 29., die Trillerkette der 13. und 17., die Oktavenstaccato's der 15. und die Harpeggiengänge der 18. hervor.

Bertini: 5e Sextuor pour Piano, Violon, 2 Alto's, Violoncelle et Contrebasse. Op. 124. Ebendaselbst. Prix 7 Fl. 12 Kr.

Da wir keine Partitur vor uns liegen haben, so können wir dieses Tonwerk nur nach seinen Formen und hauptsächlich nach der Klavierpartie beurtheilen. Diese ist sehr brillant, schwierig und im Concertstyl geschrie-

ben. Im ersten Allegro moderato, Es dur, $^{2}_{4}$, führt der Bass des Piano ein kurzes gebundenes Thema in Vierteln, welches dann zum eigentlichen Palaschlag des ganzen brav durchgeführten Satzes wird. Ausser einer frappanten Modulation, die mehrmalen veränderte Vorzeichnungen nothwendig macht, bleibt dieser Satz ziemlich auf ebener, wenn auch auf romantischer Bahn, was mir immer ein Zeichen von klaren Gedanken ist. Das Andante in Gmoll, C, nennt er eine Ballade. Das Violoncello beginnt hier in ganzen Noten mit der Scala in herrschender Tonart beim Pizzicato der Begleitung. Die eigentliche Melodie aber, obgleich vorbereitet, erscheint erst viel später, und zwar in Es dur im Tempo grandioso. Die Instrumente nehmen dieses Thema hier in mehrerlei Verschlingungen auf, während sich das Klavier oft in freien fantasiereichen Passagen bewegt. Wie aber Bertini den Begriff von einer Ballade (diese Benennung gebraucht er in seinen Uebungen öfters mit demselben Ungrund) hier rechtfertigen will, verstehe ich nicht. Das Menuett, Allegro con brio, in Cmoll, beginnt ausser dem Contrabass im *ff.* mit allen Instrumenten, in einem walzerartigen, wie von der Tarantel gestochenen Thema, und ist so bis zum Trio durchgeführt, das in gebundenen punktirten halben Noten (As dur) eine getragene und ernste Melodie aufnimmt, bis ein da Capo uns wieder zu dem ersten, fast bachantischen Gegensatze führt. Durch den Finalsatz, Es dur, Allegro, weht in der That ein kolossaler Geist. Es sind aber auch alle Register darin gezogen, und folglich die Mittel zu brillanten Effekten nicht gespart. Dieser Satz könnte zu einer Sinfonie benutzt werden, und der Stoff scheint mit den Mitteln zu kämpfen, obgleich das kurze Thema in einer Nussschale Platz gefunden hätte. Alles zusammengenommen, so scheint mir dieses Tonstück mehr als Concert wie als Sextett gedacht, da die fünf Streichinstrumente weniger wesentlich grösstentheils die Effekte der Pianostimme erhöhen. In diesem Sinne aber ist es jedenfalls ein durchgedachtes Ganze und bedarf eines Virtuosen von geistiger Auffassung und eines höchst rapiden Vortrags. Dann aber wird das Concert-Sextuor, wie ich es nenne, ein Steckenpferd der Klavierspieler werden. *C. G.*

Nachrichten.

Leipzig, den 18. März 1842. Die ausgezeichneten Leistungen des Harfenvirtuosen Herrn *Parish-Alvars* aus London sind in diesen Blättern schon ausführlich mit grosser und verdienter Anerkennung besprochen worden und wir können daher jetzt über das von ihm am 28. Februar im Saale des Gewandhauses gegebene Concert kürzer berichten. Das Concert, dessen Direktion der eben hier anwesende *F. Mendelssohn-Bartholdy* gefälligst übernommen hatte, war zahlreich besucht und durch Wahl und Ausführung des Dargebotenen interessant. Das Repertoir bestand in: Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von *K. M. v. Weber*. — Adelaide von *L. v. Beethoven*, gesungen von Herrn *H. Schmidt*. — Fantasie über Motive aus Moses von *Rossini* für die Harfe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Parish-Alvars*. — Cavatine aus „Robert le diable" von *Meyerbeer* (mit obligater Harfe), gesungen von Fräul. *Grünberg*. — Ouverture zum Sommernachtstraum von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Concert für die Harfe mit Orchesterbegleitung (erster Satz), komponirt und vorgetragen von Herrn *Parish-Alvars*. — Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Herrn *Schmidt*. — Rêveries für die Harfe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Parish-Alvars*. — Die Ausführung der Ouverturen, besonders der in Bezug auf genaues, leichtes Zusammenspiel und feine Schattirung so schwierigen zum „Sommernachtstraum," war sehr ausgezeichnet in jeder Hinsicht. — Fräulein *Grünberg* sang die Cavatine von *Meyerbeer* im Ganzen recht gut, aber mit einer gewissen Unsicherheit der Stimme und Intonation, die weniger Mangel an Ausbildung als physische Schwäche der Stimme verräth. Junge Sänger und Sängerinnen scheinen leider häufig zu spät einzusehen, wie viel schonende Aufmerksamkeit und Vorsicht in jeder Weise die Erhaltung und Ausbildung der Stimme nothwendig und hauptsächlich in den ersten Jahren ihrer Ausbildung erfordert. Die meisten haben ihr Stimmmaterial schon fast gänzlich verbraucht, wenn ihre Ausbildung endlich so weit fortgeschritten ist, dass sie im Stande sein würden, wirkliche Kunstleistungen zu bieten. Leider findet sich diese traurige Erfahrung vorzugsweise bei deutschen Sängern und Sängerinnen und zwar in neuerer Zeit viel häufiger als sonst, ja so auffallend, dass wir hierin einen der wichtigsten Gründe des jetzt ziemlich allgemeinen Verfalls der höhern Gesangkunst in Deutschland zu suchen haben. — Herr *H. Schmidt* trug *Beethoven's* unvergänglich schöne Adelaide, gehoben durch das meisterhafte Accompagnement *Mendelssohn's*, sehr gut und mit vielem Beifall vor; auch die Lieder mit Pianofortebegleitung sang er mit vieler Liebe, ohne jedoch grosse Wirkung damit zu erreichen, was jedoch nicht dem Vortrage, sondern den etwas undankbaren Kompositionen, deren Verfasser wir nicht kennen, beizumessen ist. — Herr *Parish-Alvars* zeichnete sich am Meisten aus in der auf Verlangen wiederholten Fantasie über Themen aus Moses von *Rossini*, die er auch in der That vortrefflich spielt, und mit welcher er überall, namentlich bei dem grösseren Publikum, schon um deswillen auf entschiedene Wirkung rechnen kann, weil sie ganz in der Manier der neueren Virtuosenrichtung geschrieben ist und vorgetragen wird. Wir können dies in künstlerischer Hinsicht nicht billigen, müssen aber doch die grosse Virtuosität anerkennen, mit welcher es ausgeführt wird, zumal auf einem Instrumente wie die Harfe, deren Charakter und Behandlungsart diese Richtung bisher ganz fremd war und derselben in technischer Hinsicht sehr grosse Schwierigkeiten entgegenstellen. Gleich vortrefflich spielte Herr *Parish-Alvars* den Concertsatz und die Rêveries, welche letztere uns auch als Komposition grossentheils sehr gefallen haben. Ueberhaupt ist nicht zu leugnen, dass Herr *Parish-Alvars* nicht nur als Virtuos, sondern als Musiker überhaupt Anerkennung verdient. Als Virtuos auf seinem Instrumente steht er freilich für uns jetzt so einzig da, dass wir Keinen ihm an die Seite zu setzen wissen.

Das 19. Abonnement- oder Gewandhaus-Concert fand Donnerstag, den 3. März, unter Leitung *F. Mendelssohn-Bartholdy's* Statt und brachte des Ausgezeichneten nicht wenig. — Tongemälde für grosses Orchester von *Aloys Schmitt*. — Arie aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Marx*, königl. Sächs. Hofsängerin aus Dresden. — Concert für Pianoforte (F moll), komponirt und vorgetragen von Herrn *Will. Sterndale Bennett*. — Lied von *Franz Schubert* und Tarantella von *Rossini* mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Marx*. — Symphonie in A moll von *Fel. Mendelssohn-Bartholdy*. (Neu. Manuscript.)

Das Tongemälde von *Aloys Schmitt* ist ein tüchtiges, gut gearbeitetes Orchesterstück, bereits vor längerer Zeit gedruckt (bei C. F. Peters in Leipzig) erschienen und daher gebildeten Musikern wohl ziemlich allgemein bekannt. Wir glauben jedoch nicht, dass es zu den vorzüglichsten Werken des besonders durch seine Pianofortekompositionen rühmlich bekannten Komponisten gehöre, möchten es wenigstens nicht als Maassstab für den Werth seiner grössern Orchesterwerke überhaupt gelten lassen, von welchen er später mehrere geschrieben haben soll, die aber, so viel wir wissen, bis jetzt noch nicht veröffentlicht worden sind. Die Ausführung war sehr gut und die Theilnahme des Publikums angemessen.

Fräul. *Marx*, deren Leistungen wir in unseren Berichten über die Gewandhaus-Concerte des vorigen Jahres bereits ausführlich und mit verdienter grosser Anerkennung besprochen haben, hatte in der bei uns bis zum Ueberdruss abgesungenen gehaltlosen Arie aus Belisario „Sin la tomba è a me negata" keine vortheilhafte Wahl getroffen, dennoch erwarb sie sich durch sichere und gewandte Ausführung derselben grossen Beifall; auf mehr als eine solche Ausführung kann es überhaupt bei einem solchen Musikstücke, zumal im Concert, nicht abgesehen sein, und es wäre unbillig, wollte die Kritik hier höhere und strengere Anforderungen machen, die zu erfüllen weder Gelegenheit gegeben ist, noch überhaupt am rechten Orte sein würde. Anders jedoch ist es schon mit einem, wenn auch einfachen Liede von *Franz Schubert*; hier ist die technische Ausführung immer nur Mittel, nie Zweck und selbst die vollendete wird ohne geist- und seelenvolle Auffassung, ohne diesem entsprechenden Vortrag wirkungslos bleiben. Fräul. *Marx* sang das bekannte schöne Lied „Die Post" (aus der Winterreise von *Wilhelm Müller* und *Franz Schubert*, erschienen bei Tob. Haslinger in Wien), und wenn wir auch nicht sagen können, sie habe sie ohne Wirkung gesungen, so gestehen wir doch, dass wir dadurch nicht völlig befriedigt worden sind. Die Komposition des Liedes ist ausserordentlich natürlich und einfach erfunden und gearbeitet, dabei aber doch so poetisch, so schön und charaktervoll, dass man ganz in die Intention des Dichters und Komponisten eingedrungen sein, sie ganz in sich aufgenommen haben muss, wenn man in dem Vortrage das deutlich aussprechen und wiedergeben will, was die Komposition so wahr als schön gezeichnet hat. Gewöhnlich behandeln Sänger und Sängerinnen dies Lied als ein einzeln stehendes, naives, was es aber durchaus nicht ist. Es gehört in einen Cyclus von Liedern, in welchen sich ein tiefer Schmerz, der Schmerz getäuschter Liebe ausspricht, der als Grundton in jedem Liede festgehalten ist und auch dort durchklingt, wo er scheinbar nicht ganz offen zu Tage liegt. Kennt man den ganzen Cyclus dieser Lieder, so kann man über Auffassung derselben nicht in Zweifel sein und wird im Vortrage nie fehlen. Man wird schon aus Achtung für die vortreffliche Komposition diese nicht zu leeren Effekten benutzen und z. B., wie es Fräul. *Marx* versuchte, am Ende jedes einzelnen Verses die charakteristische Melodie, in welcher jede Note bedeutungsvoll ist, verändern und durch gewaltsames Herauspressen eines hohen Tones grössere Wirkung auf die Menge herbeiführen wollen. Ein wirklich gutes deutsches Lied, und *Franz Schubert's* Lieder gehören bekanntlich zu den herrlichsten Erzeugnissen deutscher Kunst, deutschen Geistes und Gemüths, verträgt das nun einmal nicht, und wir sind hierüber diesmal ausführlicher als sonst gewesen, weil es leider Mode zu werden scheint, auch hierin die italienische und französische Effekthascherei nachzuahmen, vor der wir doch wenigstens eine Gattung unserer Kunsterzeugnisse, in welcher wir bis jetzt alle Völker weit überragen, bewahrt wissen möchten. Wenn fremde Künstler und Künstlerinnen, wie wir oft zu bemerken Gelegenheit hatten, unsere schönsten Lieder auf solche Weise verderben und missbandeln, so kann man darüber schweigen, sie wissen und können es nicht besser. Gegen deutsche Künstler von Talent, und Fräul. *Marx* ist entschieden eine sehr begabte Künstlerin, muss man dagegen streng sein; sie müssen wissen was sie thun, müssen es mit ihren besten Kräften, um der Sache willen und mit wahrem Kunstsinne thun. Wir sind übrigens überzeugt, dass Fräul. *Marx*, wäre ihr der ganze Cyclus der Lieder „Die Winterreise" bekannt, dies eine Lied gewiss im rechten Geiste aufgefasst und trefflich vorgetragen haben würde, denn sie besitzt die Mittel dazu, Geist und Gemüth, was sich in anderen Vorträgen, die wir von ihr zu hören Gelegenheit hatten, unverkennbar aussprach. Die Tarantella von *Rossini* (aus dessen Soireen), welche die geehrte Künstlerin noch vortrug, erfordert allerdings eine leichtere Behandlung der italienischen Worte, eine grössere Volubilität der Stimme u. s. w., als sie in der Regel deutsche Sängerinnen zu bieten vermögen. Indessen war mit Rücksicht hierauf diese ihre Leistung doch sehr lobenswerth, und machte so viel Effekt, dass eine Wiederholung verlangt wurde, welche auch die Künstlerin bereitwillig gewährte. Im Ganzen müssen wir übrigens anerkennen, dass Fräul. *Marx* seit vorigem Jahre nicht unbedeutend fortgeschritten ist, dass sie jetzt schon den vorzüglichen deutschen Sängerinnen beizuzählen ist, und, wenn anders ihre in der höhern Lage leider schon etwas angegriffene Stimme ausdauert, gewiss bald sehr Bedeutendes leisten wird. Sie hat sich bei uns mit Recht viele Theilnahme erworben und wir werden uns immer freuen, sie wieder zu hören.

Herr *W. Sterndale Bennett*, ein so tüchtiger, durchgebildeter Künstler, wie es wohl nur wenige gibt, spielte sein schönes Pianoforte-Concert (bei Fr. Kistner erschienen) meisterhaft. Wir haben uns immer über sein treffliches, geistvolles und sehr solides Spiel gefreut, das

jetzt übrigens an Energie, Frische und Lebendigkeit noch sehr gewonnen hat und dadurch bei Weitem wirksamer noch als früher geworden ist. Ausserordentlich fein und geschmackvoll trug er besonders das zweite Stück des Concerts, eine reizende Barcarole, vor, die wir, wie überhaupt dies Concert, für eine seiner interessantesten und liebenswürdigsten Kompositionen halten. Er wurde gleich bei seinem Auftreten mit Beifall begrüsst, der sich nach jedem einzelnen Concertsatz auf das Lebhafteste wiederholte und dem trefflichen Künstler bewies, wie lieb und werth er uns allen geworden ist, und wie sehr man seine ausgezeichneten Leistungen in jeder Hinsicht hier zu schätzen weiss. Wir werden bei Besprechung der musikalischen Abendunterhaltungen für Kammermusik, von welchen auch in diesem Winter eine Anzahl im Saale des Gewandhauses veranstaltet worden ist und in denen Herr *Bennett* wesentlich mitgewirkt hat, wieder auf ihn zurückkommen. Jetzt ist er bereits nach London zurückgegangen, um die Direktion der Concerte der philharmonischen Gesellschaft mit zu übernehmen, ein Wirkungskreis, der seinen Kräften ganz angemessen und durch ihn der Kunst gewiss sehr förderlich ist.

Der Anwesenheit *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* verdanken wir diesmal zwei neue Kunsterscheinungen von höchster Bedeutung. Zuerst auf unserm Theater die Aufführung der Antigone, welche in diesen Blättern schon besprochen wurde und die seitdem bereits dreimal stets bei vollem Hause und mit gleich grosser Theilnahme wiederholt worden ist; und dann, in diesem Concerte, die Aufführung seiner neuen Symphonie in A moll. Wie bekannt, ist eine Symphonie von ihm (in C., deren Komposition wahrscheinlich in seine frühe Jugendzeit fällt, bereits bei A. M. Schlesinger in Berlin (wenn wir nicht irren auch in England, welche Ausgabe jedoch theilweise von der deutschen abweicht) in Druck erschienen. Sie enthält vieles Schöne und deutet schon sicher auf die jetzige grosse Meisterschaft *Mendelssohn's* hin; ungeachtet vieler Aufforderungen und obgleich sie an nicht wenigen Orten öfters aufgeführt wird, hat er sie doch bei uns noch nie zur Aufführung gebracht. Dasselbe ist der Fall mit einer andern Symphonie, welche er früher für die philharmonische Gesellschaft in London geschrieben haben soll, die dort in grosser Achtung steht, häufig aufgeführt wird, aber noch nicht im Druck erschienen ist. Das erste grössere Orchesterwerk in mehreren Sätzen, welches wir von ihm hier gehört haben, ist die treffliche Symphonie in seinem Lobgesang — der Symphonie-Cantate — und nach einem so grossartigen Vorgang, bei der hohen Vollendung, die *Mendelssohn* in seinen Kompositionen überhaupt jetzt erreicht hat, und die ihnen allen ohne Widerrede den Stempel der Meisterschaft aufdrückt, war es natürlich, dass der Symphonie, welche er selbst und zwar gewissermaassen als seine erste uns jetzt vorführte, die grössten Anforderungen und Erwartungen entgegen kamen. Diese Erwartungen sind erfüllt, in einem so hohen Grade erfüllt worden, wie wir es, selbst nach dem Vorgange seiner Ouverturen und der Symphonie-Cantate, kaum erwartet hatten. *Mendelssohn* hat, wie nur wenige grosse Künstler vor ihm, *Joseph Haydn* und *Mozart* in seinen letzten Jahren vielleicht ausgenommen, das Glück, nicht nur von den vorzugsweise Befähigten, sondern überhaupt von den Gebildeten seiner Zeit fast allgemein erkannt und geschätzt zu werden. Es liegt hierin mit ein Beweis des allgemeineren Kunstsinns, und der fortgeschrittenen Kunstbildung unserer Zeit und ehrt diese nicht weniger als den Künstler, der ihren Anforderungen zu entsprechen vermag. Dass diese Anerkennung, diese verständige Empfänglichkeit für das dargebotene wahrhaft Gute und Schöne in der Kunst aber auch zugleich den schaffenden Künstler innerlich fördert, ihn zu immer grösseren und bedeutendern Schöpfungen treibt, und somit den besten Lohn gleich mit sich führt, sehen wir deutlich an *Mendelssohn*. Jedes neue Werk von ihm zeugt von gesteigerter Besonnenheit und Kraft, bietet neues, erhöhtes Interesse und ist so ein Fortschritt für ihn wie für die Kunst. So jetzt seine Komposition zur Antigone und diese neue Symphonie. Wir haben letztere in den Proben wie in der Aufführung gehört, und die Ueberzeugung gewonnen, dass sie durch Anlage und Form, durch grossartige, geistreiche Intention und Einheit des Charakters, durch Schönheit, Reichthum und Eigenthümlichkeit der musikalischen Ideen, so wie durch meisterhafte, bis in die kleinsten Details feine und gewählte Arbeit, in den Erzeugnissen unserer Zeit einzig dasteht und darin vielleicht alle früheren Orchesterwerke *Mendelssohn's* überbietet. So weit wir es jetzt vermögen, wollen wir hier eine kurze Ansicht derselben geben. Die Anlage und Form der Symphonie gleichen zwar in ihrer Ausführung der bisher in dieser Kompositionsgattung eingeführten, doch mit dem hier sehr wesentlichen Unterschiede, dass die einzelnen Sätze, wie in der Symphonie-Cantate, nicht selbständig in sich abgeschlossene Musikstücke sind, sondern mit einander in unmittelbarer inniger Verbindung stehen und somit zusammen nur einen grossen Satz, ein durch nichts unterbrochenes oder getheiltes Tongemälde bilden. Der Charakter desselben hat, mit Ausnahme vielleicht des Adagio, das als erhebender Mittelpunkt sehr innig und elegisch gehalten ist, fast durchweg etwas Volksthümliches und es scheint, als ob der Symphonie das Bild einer grossartigen, vielbewegten ernst- und bedeutungsvollen Volksszene zum Grunde läge. Sie beginnt mit einem Andante con moto in A moll, dessen klagendes, chormässiges Motiv nur von Bratschen und Blasinstrumenten eingeführt wird, zu welchen bald nachher Violloncelli und Basse als Verstärkung treten, bis die Violinen allein in charakteristischer Führung den Satz aufnehmen und in Verbindung mit dem wiederkehrenden ersten Motiv in das darauffolgende Allegro, dessen Hauptmotive aus diesem ersten hervorgegangen ist, hinüber leiten. Dieser Allegrosatz ist reich an Ideen, voller Kunst und schöner Arbeit und trägt im Ganzen einen leidenschaftlichen, aufregenden Charakter, der festgehalten wird, bis am Ende dieses Satzes das klagende erste Motiv der Introduktion wiederkehrt und gleichsam zu Ruhe und Geduld ermahnt, ohne sie jedoch selbst zu bringen oder zu bieten. Wie um zu zerstreuen und aufzuheitern, schliesst sich unmittelbar hieran ein Vivace non troppo in F dur $\frac{2}{4}$, das zwar den Charakter eines Scherzo annimmt, aber doch unter diesem Ge-

wande den bittern, kecken Trotz nicht ganz verbergen kann. Dieser Satz ist in vieler Hinsicht vielleicht der genialste und geistreichste der ganzen Symphonie, von technischen Feinheiten und charakteristischen Andeutungen fast überfüllt, so dass viele bei einmaligem Hören auch dem geübtesten und gebildetsten Ohre verborgen bleiben können. Nur erst das Adagio (A dur, $^2/_4$) bringt einige Ruhe, aber eine schauerliche mit inniger Wehmuth verbundene Ruhe, die sich gleich beim Beginn in der ausserordentlich schönen frommen Melodie, welche die Violinen führen, ausspricht; ist diese einmal einfach zu Ende geführt, so tritt unerwartet in den Blasinstrumenten ein düsteres Motiv ein, das wie ein Trauermarsch klingt, gleich als ob getäuschte und verlorene Hoffnungen zu Grabe geleitet werden sollten; das ganze Orchester stimmt bald darin ein und die düstere Klage wird zum heftigsten Schmerzlaut, der jedoch durch den Eintritt der ersten innigen Melodie bald wieder gemildert und damit zugleich der Grundcharakter des ganzen Satzes, beruhigende fromme Ergebung, wieder herbeigeführt wird; dies wiederholt sich später noch einmal und macht ausserordentlich tief ergreifende Wirkung, welche bis zum ruhigen Schluss des Adagio anhält und den Eindruck des unmittelbar darauf folgenden letzten Satzes (ein Allegro in A moll, $^4/_4$) trefflich vorbereitet. Der Charakter dieses letzten Satzes ist keck und kräftig, zuweilen fast stürmisch; in ihm tritt der volksthümliche Charakter der Motive am Klarsten und Deutlichsten hervor, die Behandlung derselben wird nach und nach immer gedrängter, chorartiger und massenhafter, bis auf merkwürdige höchst geniale Weise kurz vor dem Schlusse noch einmal die Hauptmelodie des letzten Satzes, während die Streichinstrumente ruhig *pp.* aushalten, in Blasinstrumenten ganz einfach vorgeführt wird und in einem langen Decrescendo nach und nach verklingt, um sofort in den grossartigen, prächtigen Schluss (Maestoso assai, A dur, $^4/_4$) überzugehen, der wie ein grosser Volkschor in gewaltiger Masse ein eigenes, begeisterndes Gefühl auszusprechen scheint, auf dessen Macht und Kraft die ganze Zukunft und Hoffnung eines Volkes beruht. Die Wirkung dieses Schlusses ist ungemein grossartig und regt unwillkürlich auf, wie wenige Musikstücke es vermögen. Wir haben in diesen kurzen Andeutungen den Eindruck wiederzugeben versucht, den die Symphonie in allen ihren Einzelheiten sowohl als im Ganzen auf uns und, wie wir wissen, auf viele andere Kunstfreunde gemacht hat. Ob dieser Eindruck mit den Intentionen des Komponisten zusammentrifft, wissen wir nicht; sachgemäss scheint er uns aber gewiss zu sein. Möge die Veröffentlichung dieses Meisterwerks nicht zu lange auf sich warten lassen; später ist uns vielleicht vergönnt, nach Einsicht der Partitur auch in technischer Hinsicht ausführlicher darüber zu berichten, wobei sich gar manches Belehrende und Anregende finden wird. Die Ausführung der Symphonie von Seiten unseres trefflichen Concertorchesters war ausserordentlich gelungen, was bei den grossen Feinheiten und nicht geringen Schwierigkeiten derselben sehr viel sagen will und soll. *Mendelssohn*, der schon bei seinem Auftreten mit anhaltendem Beifall begrüsst worden war, empfing in dem lauten und begeisterten Jubel des übervollen Hauses den aufrichtigen Dank für sein herrliches Werk, durch das die Kunstwelt wahrhaft bereichert worden ist. +

Coburg, vom Monat April bis December v. J. Herzogliches Hoftheater. Neuigkeiten: „Die Hugenotten," „Cäsar und Zimmermann," „Der Pirat" und „Hans Sachs." Pirat fiel durch, Norma und die Somnambula wurden vor leeren Bänken gegeben. Gäste: Herr *Reichel* aus Hamburg und Herr *Sandheim* aus Stuttgart. Ersterer trat im Robert als Bertram und als Wilhelm Tell mit Beifall auf. Ungeheure Tiefe, mittelmässige und klanglose Höhe. Herr *Sandheim* wurde von dem Publikum sehr kalt aufgenommen, was er nicht verdiente. Der Gesangverein führte im März im herzogl. Residenzschlosse unter der Direktion des Concertmeisters *Spath* folgende Kompositionen auf: Gloria, Offertorium und Sanctus aus einer neu komponirten Messe von *Spath*. Dieselbe ist vortrefflich zu nennen. Die Pastoralsinfonie von *Beethoven*. Duett und Chor aus der Semiramide von *Rossini*. Bei der Anwesenheit der Herzogin von Kent wurde dieses Concert wiederholt. Im December: Te deum laudamus von *André Spath*; Agnus Dei von *Beethoven*; Arie mit Männerchor aus der neuen Oper: Omar und Sultana von *A. Spath*. Diese Oper ist das gelungenste Werk von *A. Spath*, und es dürfte zu wünschen sein, dass sie bald zu allen deutschen Bühnen zur Aufführung käme; Finale aus Semiramis. Die Ouverture aus Ferdinand Cortez hätte wegbleiben sollen. Das Concert, welches am 20. December Herr Hofmusikus *Möricke* gab, verdient nur deshalb Erwähnung, da Fräul. *Halbreiter*, die Herren *Eguer* und *Reer* den Benefizienten unterstützten. Herr *Krüger*, Pianist aus Stuttgart, zeigte in einem im Casinosaale gegebenen Concerte eine seltene Kunstfertigkeit. *K.*

Cherubini

ist am 16. März zu Paris im Alter von 82 Jahren gestorben.

Feuilleton.

Der königl. Preuss. Kammermusikus *Fr. Belcke* fand in den Niederlanden allgemeine Theilnahme. Fast täglich wurde er veranlasst, Concerte zu geben, und in Arnheim hatte er u. a. die Ehre, sich nebst dem Flötisten Briegerbeck und dem Violinisten C. A. Marx vor dem König von Preussen, aus London kommend und in Arnheim kurze Zeit weilend, hören zu lassen und erhielt, wie die beiden genannten Künstler, eine kostbare Tabatiere.

Als Organist an der Hauptkirche zu Lüneburg wurde der tüchtige und talentvolle Pianist *Louis Leger* aus Clausthal angestellt. Seine höhere musikalische Kunstbildung verdankt er hauptsächlich einem mehrjährigen Aufenthalt in Leipzig.

Vincenz Lachner in Mannheim wird als Kapellmeister mit der deutschen Oper nach London gehen.

Ludwig Gottfried Naumann in Wien, welcher an einer Biographie *Franz Schuberts* arbeitet, ersucht alle, welche einzelne Materialien hierzu besitzen, um deren Mittheilung durch die Buchhandlung von J. G. Heubner in Wien durch Buchhändlergelegenheit.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 15. bis 21. März d. J.

Bantel, C., Pièces mélod. et caract. p. le Pfte. Op. 43. Liv. I. 2. Rudolstadt, Müller. à 5 Sr.

— Abendruh. Lied f. 1 Singst. m. Violle od. Horn u. Pfte. Op. 45. Ebend. 1 Fl.

— 12 Lieder f. d. Jugend in Schule u. Haus m. Pfte. Op. 48. Ebd. 1 Fl.

Brandenburg, F., 3 Lieder für 1 Singstimme m. Pfte. Op. 10. Ebend. 1 Fl. 5 Sr.

Bunder, F. F., 24 neue Brasl. Lieblings-Tänze f. d. Pfte. Breslau, Cranz. 15 Sgr.

Bucciotti, Die Favoritin. Oper en Quat. p. Vln. Liv. III. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Heise, A., God save the king! f. d. Orgel. Op. 67. Breslau, Cranz. 12½ Sgr.

Hoch, L., Die beiden Angeführten. Kom. Terzett f. Sopr., Ten. u. Bass m. Pfte. Op. 27. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

— Heiteres, ernste Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 28. Heft 1. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Langer, E. F., 15 Tänze f. d. Pfte. Breslau, Cranz. 20 Sgr.

Lieder, deutsche, mit beigefügten Gesangweisen f. Schulen. 1ⁿ Buch. Güterslob, Bertelsmann. 7½ Sgr.

Liederhalle deutsche, Lieder u. Gesänge m. mehrst. Melodien. 1ᵗ Jahrgang. 3 Hefte. Stuttgart, Gopel. 7½ Sgr.

Liszt, F., Gr. Valse di bravura, Op. 6, arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Müller, F., Concertino p. Clar. et Basson av. Orch. Op. 51. Rudolstadt, Müller. 3 Fl. 30 Kr.

Neumann, W., Ausgew. d. Chorälen u. Melodien v. Lichtherz f. Sopr. u. Alt. Breslau, Cranz. 5 Sgr.

Richter, E., Salvum fac Regem! f. 4 Männerst. Op. 19. Ebd. 20 Sgr.

— Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Ebend. 20 Sgr.

Ritter, A. G., Impromptu p. le Pfte. Op. 3. Rudolstadt, Müller. 24 Kr.

Sammlung beliebt. Gesellsch. Tänze f. Pfte. No. I—4. Breslau, Cranz. à 5 Sgr.

Schan, W., 8 leichte u. melod. Duettinen f. 2 Viol. Op. 17. Liv. 2. Ebend. 20 Sgr.

Schulz, F. A., Vorüber! f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 50. Rudolstadt, Müller. 27 Kr.

Stapp, A., Preisgesang auf Jesus d. Gottgesalbten, aus: Herrn f. 8 concert. Männerstimmen mit d. Orgel od. d. Pfte. Gütersloh, Bertelsmann. 10 Sgr.

Franke, H., 2 Lieder aus Nord und Süd mit Pfte. Op. 46. Breslau, Cranz. 10 Sgr.

— Kom. Lieder f. 4 Männerst. 1ᵉ Heft. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Unterricht, A., Lucrezia Borgia-Galopp f. d. Pfte. Breslau, Cranz. 2½ Sgr.

Widemann, W., u. *A. Grenzler*, Erholungsstunden am Klavier. 1ᵉ u. 2ᵉ Lief. Weimar, Voigt. 1 Thlr.

Zucke, F., Schles. Dampf-Lastfuhrer-Tänze für d. Pfte. Breslau, Cranz. 5½ Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Breslau, am 10. März 1842.

In unserm geselligen Kreisen spielt gegenwärtig die Geisterwelt eine bedeutende Rolle. Durch — Dank sei es der Aufklärung des 19. Jahrhunderts — nicht eine leichenhaft vergrämte Gespenster-Geschichte, sondern die — am 22. v. M. zuerst und seitdem bereits 7 Mal, bei überfüllten Hause, — auf der hiesigen Bühne in Scene gesetzte, vom Herzoge Eugen von Württemberg verfasste und komponirte Oper:

„Die Geisterbraut"

ist der Gegenstand des allgemeinen Tagesgespräches. —

Dieses, schon vor der Aufführung so vielseitig besprochene, — auch, durch den, von dem herzoglichen Musik-Direktor Mueller bereits 1837 herausgegebenen Klavier-Auszug, erschienen bei Cranz in Breslau, zum Theil bekannte — Produkt eines schaffenden Geistes ist das Erzeugniss der Jugendlust des fürstlichen Komponisten. Sie trägt den Stempel einer thatenreichen jugendlichen Phantasie, so wie eines angeborenen, in einem so hohen Grade ausgezeichneten musikalischen Talents, dass es sehr erklärlich erscheint, wenn eine frühere Beurtheilung des blossen Auszuges sich dahin aussprach:

„Wäre der Komponist nicht der Herzog selbst, so würde er musikalisches sein Musik-Direktor sein können." —

Durch die Herzogs-Ereignisse, an denen der hohe Verfasser, vom Jahre 1806 bis 1814, einen von seinen Zeitgenossen so vielfach anerkannten, thatenreichen Antheil nahm, wurden seine musikalischen Arbeiten leider unterbrochen und die Geisterbraut erst im Jahre 1837 wieder ins Leben gerufen.

Die Voraussetzung:

„dass ein junger Mann im Künstler-Bereiche nichts wahrhaft Gediegenes zu leisten im Stande sei,"

so wie der, sowohl in der Dichtung, als auch in der Musik vorherrschende, mit dem Geschmack der neusten Zeit vielleicht konstruirende Ernst, eben so die schon bei oberflächlicher Durchsicht dieser Oper unverkennbar hervortretenden musikalischen Schwierigkeiten, vorzugsweise aber eine wohl kaum zu rechtfertigende, allerdings Beschäftigkeit des erlauchten Komponisten — der je selbst nur sehr ungern in die Veröffentlichung des Klavier-Auszuges willigte — stellten bisher der Aufführung der Geisterbraut unüberwindbare Hindernisse entgegen, und hatten beinahe das kunstliebende Breslauer Publikum um einen wahrhaften Hochgenuss gebracht. Um so mehr verdient die hiesige Theater-Direktion den Dank aller Kunstfreunde, weil sie weder Mühe noch Kosten scheute, sogar gewann, über weit bedeutendere Mittel gebietenden Bühnen dadurch den Vorzug abzugewinnen, dass sie dieses, so unendlich schwierige Opus der Vollendung entzog, zugleich aber die ihr hierbei, in jeder Beziehung, gestellte, anstrengende hochst schwierige Aufgabe auf eine Weise gelöst hat, welche selbst die unbilligsten, so einer Provinzial-Theater-Anstalt zu machenden Forderungen sehr bedeutend übertrifft. — Die Musik der in Rede stehenden Oper kann wohl mit Recht als im höchsten Grade originell (als ein Original-Kunstwerk) bezeichnet werden. Bei der aufmerksamen Beobachtung gelingt es dem Musikkenner nicht, irgend eine, nur einigermassen ins Auge fallende Aehnlichkeit mit den Arbeiten älterer Meister zu entdecken. Eine tiefe Konsonanz tritt so rein oben so hellleuchtend hervor, als der, wohl nur wenig Streblichen in gleichem Grade beurkundende, schallende Genius. — Nicht ohne Schwierigkeit wurde der tadelnswürdige Rezensent — und wäre er auch so lobwillig, als das bekannte Ulandsche Gedicht ihn schildert — unrichtige Sätze in der Musik aufdecken können. — Zum Sujet hat der erhabene Dichter der Oper die Burger'sche Ballade

*) S. Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung Jahrg. 1838 No. 26.

„*Lenore*“

gewählt, die Handlung jedoch deshalb in den 30jährigen Krieg versetzt, weil das Zeitalter Friedrichs des Grossen nicht mehr für einen derartigen Gespenster-Spuk geeignet erschien.

Die in die Oper verflochtene Intrigue ist einzig und allein Erfindung des Autors. Letzterm muss um so mehr die verdiente Anerkennung gezollt werden, wenn dem partheilosen Beurtheiler gestattet wird, einen nur einigermassen richtigen Blick auf die frühern Lebensverhältnisse des Herzogs zu werfen.

Einer unserer Korrespondenten aus Stuttgart berichtet darüber Folgendes: Der Herzog ward 1788 in Oels geboren, wo sein Vater, als Preussischer Husaren-General, in Garnison stand, jedoch bereits 1792 seine Residenz nach Carlsruh, in Ober-Schlesien, verlegte. Dieser, damals noch im Entstehen begriffene Ort erfreute sich, in jener Zeit, eines Theaters und einer ausgezeichneten Kapelle, welche der im hohen Grade die Kunst und Musik liebende Besitzer mit grosser Freigebigkeit besoldete. —

Kann es uns daher wohl befremden, wenn in unserm geistvollen Komponisten schon im zartesten Knabenalter eine gewisse Vorliebe für Musik und Dichtkunst hervortrat, welcher sogar von seinen Eltern mehrfach entgegengearbeitet wurde, weil der junge Prinz für den Soldaten-Stand bestimmt war, und man — nicht ohne Grund — befürchten zu müssen glaubte, dass eine zu weit um sich greifende, ja fast leidenschaftliche Ausbildung des in ihm wohnenden musikalischen Funkens vielleicht wohl gar auf seine *militairischen* Studien nachtheilig einwirken könne.

Letzteres war jedoch *nicht* der Fall; denn mit fast unglaublicher Pflichttreue arbeitete der Prinz an seiner wissenschaftlichen Vervollkommnung, während er jedoch zugleich die ihm nur irgend gegonnten Freistunden benutzte, um seiner Musikliebe zu huldigen und — wie ein Augenzeuge uns mittheilte — schon mit 11 Jahren seinen Platz, als Violoncellist, im Orchester ausfüllte. — Kaum 15 Jahr alt, rief der Wunsch seines Onkels, des Kaiser Paul, ihn nach Petersburg.

Hier beginnt schon der Moment, wo der nach höherer Ausbildung emsig strebende Jüngling in Verhältnisse verflochten wurde, die ihm — eigentlich viel zu früh — die geistige Reife des *Mannes* gaben. —

In jene Periode seines Lebens fällt auch der erste Versuch eigener Kompositionen, und zwar derjenigen Gesangstücke, deren musikalische Gediegenheit wir jetzt bewundern. —

Vom Jahre 1806 ab war der Prinz fast ausschliesslich im Kriege beschäftigt, und schon 1812 sahen wir ihn — als General-Lieutenant und Corps-Kommandent — in die Reihe des den Sturz der französischen Zwingherrschaft herbeiführenden Schicksals-Wagens thatkräftig eingreifen.

Sein militairisches Talent, seine Tapferkeit und zugleich eine niemals von jugendlichem Feuereifer hingerissene, ruhige Besonnenheit im Kampfe, erwarben ihm sehr bald den Ruf eines ausgezeichneten Führers. —

Die Schlachten bei Smolensk, Wjesma, Lützen, Bautzen, Culm, Leipzig, Paris, so wie eine glanzende Reihe fast stets siegreicher Gefechte, in denen er — durch Rath und That — sich seiner so schnell errungenen, hohen militairischen Stellung werth zeigte, werden ihm, im Laufe der Geschichte, einen Kranz unverwelklicher Lorbeeren flechten, ohnerachtet sein von seinen Verehrern oft getadeltes, stets absichtliches, bescheidenes Zurücktreten so manche historischen Irrthümer zu seinen Nachtheile veranlasste. —

Schon 1814, nach der Schlacht bei Paris, zum General der Infanterie ernannt, faßlich der höchsten militairischen Ehrenstufe so nahe, zog der Herzog sich dennoch — nachdem des gemeinsamen Vaterlandes Freiheit errungen war, — auf seine Güter zurück und lebte seitdem fast ununterbrochen in Carlsruh, mit Ausnahme des Jahres 1828, wo er, im Kriege Russlands gegen die Türkei, wieder militairisch thätig war. — Jetzt, wenn gleich allerdings sehr verspätet — wird ihm auch der Lohn für seine, wahrlich unsägliche Mühe und Ausdauer auf dem Felde der Komposition zu Theil, indem die allgemeine Stimme sich so entschieden zu Gunsten der von ihm geschaffenen Geisterbraut ausspricht, und seine dadurch bewiesene musikalische Tüchtigkeit von jedem Sachkenner mit gebührendem Lobe anerkannt wird. —

Von einer, zwar nicht ohne Schweiss, dennoch aber glücklich erstiegenen bedeutenden Höhe blickt er jetzt auf den hinter ihm liegenden Abschnitt seines bisherigen Wirkens zurück, indem Jeder, der seine bisherigen Leistungen kennt, ihm mit vollem Rechte zuruft: „Du stehst als Künstler auf eben der hohen Stufe, wie als Fürst, Soldat und Mensch!“ —

Erklärung.

Um Begegnungen zu vermeiden, erkläre ich hiermit, dass ich das von dem Herrn St. Georges und dem Leuven verfasste Vaudeville: Riquiqui, welches auch von Herrn Cosmar als Lustspiel unter dem Namen: „*Die seltsame Heirath*“ für die deutsche Bühne übersetzt wurde, als Oper von Herrn Carl Guilmick in Frankfurt a. M. bearbeitet, componirt habe, und dass die Partitur derselben bereits von mehreren Theatern zur Aufführung angenommen worden ist.

Im März 1842. **H. Esser.**
Musikdirektor der Mainzer Liedertafel.

Bei **Trautwein & Comp.** in Berlin ist so eben erschienen:

Franz Liszt
von
L. Rellstab.
Beurtheilungen. Berichte. Lebensskizze.
Preis broch. ⅓ Thlr.

Die biographische Skizze ist, nach eigenen Mittheilungen des Herrn *Liszt* zur Berichtigung und Vervollständigung früherer Biographieen, verfasst.

Allen Seminarlehrern, Organisten, Cantoren, Schullehrern sei hiermit dringend empfohlen:

Euterpe,
ein musikalisches Monatsblatt,
redigirt von *E. Hentschel*, unter Mitwirkung von *Bogenhardt, Erk, Jacob* u. s. w.

Wir besitzen bekanntlich nur diese musikalisch-pädagogische Zeitschrift, welche die Musik insbesondere für Lehrer behandelt. Sie ist ihm ein unentbehrlicher Führer. Der zweite Jahrgang kostet blos 4 Thlr. Probenummern sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu erhalten.

Verlag von **Wilh. Körner** in Erfurt.

Leicht ausführbare Kirchen-Musikalien,
im Verlage von **F. E. Leuckart** in Breslau.

Bröer, E., Drei Gradualien für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 15 Sgr.

Hahn, B. Dom-Kapellmeister, **Graduale:** „Diffusa est gratia.“ **Offertorium:** „Gloria et honore coronasti eum.“ Für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 10 Sgr.

— — **Graduale:** „Adjutor in opportunitatibus.“ Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. **Offertorium:** „Jesu dulcis memoria.“ Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten in B und 2 Horn in Stimmen 10 Sgr. 2020. 2. b.

Kassner, J. IV Gradualia vel **Hymni** cum textu latino et germanico pro Canto, Alto, Tenore et Basso. 12½ Sgr.

Philipp, B. E., Deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor, Bass und Orgel. 1 Rthlr.

— **Zwölf Begräbniss-Lieder** für Sopran, Alt (oder Tenor) und Bass. 20 Sgr.

Rafael, C. F., Vater Unser, für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 7½ Sgr.

— — Motette: „**Der Herr ist mit uns.**“ für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 7 Sgr.

v. Seyfried, Ritter Ignatz, Drei Trauer-Motetten, in Musik gesetzt für den vierstimmigen Chor, mit Begleitung der Orgel, 2 Violinen, Contrabass und 3 Posaunen (un obligat). 20 Sgr.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel *Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung*

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. № 13. 1842.

Inhalt: Recensionen. — Nachrichten. Aus Strassburg. Herbst-Stagione 1841 in Italien. — Feuilleton. — Ankündigungen.

RECENSIONEN.

Robert Schumann:

Symphonie für grosses Orchester, componirt von —. Op. 38. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr. 15 Ngr.

(Angezeigt von Dr. August Kahlert.)

Seit acht Jahren durch seine literarische Wirksamkeit für die Forderung der Tonkunst, insbesondere für die Anregung eines muthigen Ankämpfens gegen bequeme Gedankenlosigkeit von dem wesentlichsten Einflusse, hat *Robert Schumann* sich einen bereits über Deutschlands Gränzen hinausgehenden Ruf in der musikalischen Welt erworben, der, was eben die allgemeine Verbreitung anbelangt, seinen Komponistenruf bis jetzt übertrifft. Denn, was er aus den Tiefen seines Gemüthes in Tönen bis jetzt überquellen liess, hat sich meistens das Pianoforte zum Organe gewählt, dieses eigensinnige Instrument, dessen Freunde ganz besondere Rücksichten verlangen. Er hat demselben zwar viele neue Wirkungen abgelauscht, den kurzen, schnell verschwebenden Ton desselben durch Nebenklänge verlängert, aber er hat nicht für Bravourspieler geschrieben, und dennoch Dinge verlangt, die einer geringen Fertigkeit widerstreben. Er hat am Klaviere gedichtet, geträumt, unbekümmert um die Schwierigkeit der Aufgabe, ihn sowohl zu verstehen, als auch die Hörer ihn verstehen zu lassen.

Der Grund dafür liegt darin, dass Schumann unstreitig oft Orchesterwirkungen im Ohre hatte, die er mittels des armen Klaviers andeutungsweise wenigstens vernehmen lassen wollte. Man möchte es einen symphonischen Geist nennen, der über seinen Sonaten und Fantasiestücken schwebt; überall ist es der Zusammenklang mehr als die Melodie, welcher den besondern Reiz begründet. Nur wenige sind es verhältnissmässig, die Hingebung genug besitzen, dem Komponisten der „Kinderszenen" mit der Fantasie zu folgen. Das Ahnungsreiche, Erwartungsvolle in den Tönen sagt denen nicht zu, die Alles bestimmt ausgesprochen, die Rhythmen mathematisch fasslich verlangen. Das Träumen auf einem Akkorde (nichts als eine Versenkung des Geistes in ein Naturphänomen) macht ihnen Langeweile. Bei Beethoven müssen sie dergleichen nun schon einmal gelten lassen, da er sich seine Autorität mit Riesengewalt erzwingt, und man sieht doch bei einer Stelle, wie etwa in der achten Symphonie:

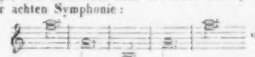

gewöhnlich einige mitleidig lächelnde Physiognomieen. Den spätern Anhängern seiner Schule, die mit dem Namen Neuromantiker getauft werden, geht es aber desto schlimmer. Sie müssen für ihren Meister mitbüssen. Schumann's Klavierstücke haben ihre stillen Freunde, sie stehen einem grösseren Menschenkreise als etwas Fremdartiges gegenüber, und werden erst allmälig mit der fortschreitenden Entwickelung des Komponisten jenem zugänglicher werden.

Dieses Wachsthum, der Bildungsprozess eines Künstlers, ist etwas höchst Merkwürdiges. Die gleich beim Beginn für ihre Gedanken die erschöpfende Form finden, sogleich liebenswerth und „verständlich gefunden werden," sind in der Mitte des Lebens gewöhnlich mit ihrer Erfindungskraft am Ende. Den Anderen, die sich zuerst in das Bestehende nicht recht finden können, gelingt dies allmälig, und dabei erscheinen sie noch jugendlich, wenn die ersten frühe Greise geworden sind. Besonders der Deutsche liefert häufig Beispiele von Spätreife.

Was nun Schumann betrifft, so gehört er unstreitig, wie Wenige der jetzt lebenden Komponisten, zu den Werdenden, Wachsenden. Aus der ersten Epoche seines musikalischen Schaffens hat er schon mit seinen Gesangkompositionen einen Schritt herausgethan. Je mehr er für die menschliche Stimme schreiben wird, desto leichter wird es für Unzählbare werden, sich mit ihm zu verständigen, sich an ihm zu erfreuen. Indem er für Orchester schreibt, tritt er gleichfalls vielen, welche einmal die Klaviermusik nur für eine in gewisse Grenzen gebannte Gattung erklären, näher, und wird an sich selbst den wohlthätigen Einfluss erfahren, den aller, durch die Bedingungen der Natur einzelner Instrumente vorgeschriebene Zwang auf den Künstler rückwirkend ausübt. Seine erste Symphonie heissen wir denn mit wahrer Freude willkommen und wenden uns zu deren genauerer Betrachtung.

Wir haben einmal gehört, dass dies ganze Werk zuerst den Titel „Frühlingssymphonie" erhalten sollte, und wirklich ist eine gewisse Frühlingsfreudigkeit, ein überschwengliches Aufjauchzen, ein zartes, träumerisches

beschauliches Gefühlsleben in mannigfacher Abwechslung anzutreffen. Einzelnes mag nicht ohne bestimmten, leitenden Gedanken gerade so und nicht anders hingestellt sein, man könnte in dieser und jener Fermate, in manchem überraschenden Eintreten eines Motivs, wenn man wüsste, was Alles in des Künstlers Seele vorgegangen ist, gewiss schnell die Planmässigkeit nachweisen. Doch soll man sich gerade vor solcher äusserlichen Erläuterung bei der Instrumentalmusik am Meisten hüten. Genug, es ist eine freudige glückliche Stimmung, die mit wenigen Abschattungen sich durch das Stück hindurchzieht.

Die Introduktion (Andante un poco Maestoso, B dur) beginnt mit Trompeten und Hörnern im Unisono:

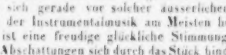

welchen Aufruf das Orchester zugleich mit kräftiger Akkordfolge aufnimmt:

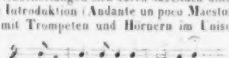

und nun aber wirft die ganze Masse sich auf D moll ($^6_4$-Takt) und ein Ringen und Kämpfen, wie wenn der Lenzwind die Eisblöcke schmilzt, beginnt. Eine wellenförmige Melodie lässt sich vernehmen, die auf die Dominante *F* zusteuert, und das Allegro beginnt keck, kräftig instrumentirt mit dem Motiv:

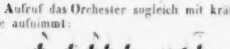

Man sieht, der prägnante Rhythmus gibt demselben seinen Hauptcharakter, man begreift, was der Aufruf an der Spitze der Einleitung sagen wollte, und der rhythmische Ausdruck dieses Gedankens ist es, der mit besonderer Aufmerksamkeit durch das ganze Allegro festgehalten ist. Auch die contrapunktische Bearbeitung gilt vorzugsweise der rhythmischen Seite des Motivs. Zunächst ruft er ein mildes Gegenthema hervor, das mit A moll eintritt (Klarinette, Fagott, Viola), sich aber in F dur festsetzt, welche Tonart bis zum Schlusse des ersten Theils festgehalten wird, der in zusammengedrängter Form gehalten und daher mit Recht wiederholt ist. Nun geht es an die Bearbeitung des Hauptgedankens, mit einer gleich nach demselben schon ausgesprochenen Nebenfigur, der nur einigemal der Triangel sich zugesellt. Der modulatorische Wechsel ist lebendig, doch nirgends gesucht. Ein dringendes Vorwärtsstreben ist überall bemerklich. Für eine contrapunktische Mannigfaltigkeit ist der Hauptgedanke nicht recht geeignet, die rhythmische Qualität ist zu hervorstechend. Dergleichen Nachahmungen in paralleler Bewegung, wie

kommen etwas oft; die alten Theoretiker nannten diese Wiederholungen: Rosalien, und pflegten dagegen zu eifern; indessen wird die Bearbeitung des Thema's immer interessanter im Verlaufe des Stücks; unerwartet tritt seine leicht erkennbare Gestalt, von den Trompeten, den Hörnern eingeführt, oft höchst wirksam ein. Ein Orgelpunkt auf *F* bei dessen Vorbereitung die dritte Pauke *Ges*, wie mehrmals, von Bedeutung ist) führt feierlichst wieder in die Tonika. Von hier ab nach zwei Fermaten, welche eine Ruhe, wie nach abmattender Reise, andeuten, ist die Analogie mit dem ersten Theil beachtet. Jenes kleine, sehr milde Gegenthema lässt sich diesmal natürlich auf D moll hören; sonst hält B dur durchaus Stand. Am Schlusse klingt etwas vom italienischen Elemente hervor, nämlich ein più stretto wie in einem Opernfinale, und nun kommt ein (an Beethoven etwas erinnernder) Gedanke, der einer Preghiera ähnlich ist und sehr beruhigend wirkt, worauf dann der Satz höchst glänzend und jubelnd schliesst.

Der zweite Satz (Larghetto, Es dur, $^3_4$-Takt) ist im Charakter etwa eines ruhigen, der Erinnerung schöner Tage geweihten Gesanges gehalten. Nicht tiefe Schmerzen, sondern zuweilen leise Wehmuth mischt sich ein. Hier das Thema:

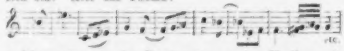

welches später in der Dominante von den Violen aufgenommen und mit einer reich figurirten Begleitung, wobei den Blasinstrumenten eine höchst graziöse, neckende Einmischung gestattet ist, versehen wird. Zuletzt in der Grundtonart bemächtigen diese sich des Thema's, wobei das Streichquartett variirend verfährt. Dieser Satz ist ungleich fester zusammengefügt, als der erste, er flieht ruhig und melodiös dahin. Der Schluss geschieht mit einer unerwarteten Wendung, die den Schein erweckt, als sollte man sich nach G moll begeben. Da plötzlich bricht der dritte Satz herein: Scherzo molto vivace, D moll, $^3_4$-Takt. Das Motiv ist vortrefflich:

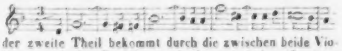

der zweite Theil bekommt durch die zwischen beide Violinen vertheilte Begleitung ein humoristisches Gepräge, während der erste etwas muthig Ungestümes an sich trägt. Auf das Sche : folgen zwei Trio's. Das erste ist sehr duftiger Natur. Wir warnen jeden Dirigenten, hier das Tempo anzuhalten, es muss noch schneller als das Scherzo gehn, nämlich ♩ = 144. Es ist hier nur von einem bequemen sich Schaukeln auf Akkorden die Rede. Man sehe:

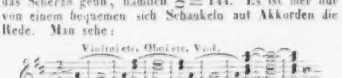

Dergleichen auf dem Klange des Akkords begründeter Reiz wird leicht vernichtet, wenn er schwerfällig angefasst wird. In einfacher Wiederholung kehrt das Scherzo wieder, um sich ein zweites Trio gefallen zu lassen ganz anderer Art, sehr markirt; ungefähr also:

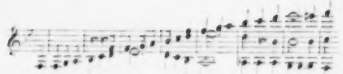

doch beginnt diese Verhandlung in der tiefsten Tiefe des Basses. Das Scherzo kehrt noch einmal zurück, nebst einer Coda, worin die kleine Septime das Ganze zum Schlusse führt. Klarinetten und Fagotte, von der Pauke leise unterstützt, schliessen

so dass Alles wie ein Traumgebilde verweht.

Dieses ganze Musikstück, Scherzo nebst den Gegensätzen, ist sehr originell, frisch und charakteristisch, vielleicht das Eigenthümlichste in der ganzen Symphonie.

Der letzte Satz weicht von den frühereu sehr ab, ist in Form und Charakter, wir möchten sagen moderner, daher fasslicher für einen grossen Hörerkreis, voll anmuthiger Melodie, von pikantem Reize, und bei vorwaltender Heiterkeit nur hin und wieder von sentimentalem Anfluge verschönert. Allegro animato e gracioso, B dur. Wenige einleitende Akkorde spannen die Erwartung. Das Thema erscheint, fröhlich, neckend, in zierlicher Bewegung. Es ist dies fast eine Tanzbewegung, ohne dass man das ganze Stück ein Rondo nennen könnte, gleicht es einem solchen doch darin, dass das Thema sich in sich selbst abrundet und völlig abschliesst. Um den Rhythmus anzudeuten, nur die erste Periode zur Probe:

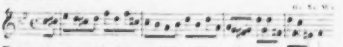

Etwas französisch ist in der weitern Fortspinnung der Figur die Wendung:

welche durch Wiederholung sich noch mehr einprägt. Unmittelbar darauf tritt ein gewichtiger, stolzer Rhythmus, der von einem wieder diesem entgegengesetzten unterbrochen ist, ein. Wir müssen ihn hier betrachten, da er vom Komponisten weiter benutzt wird.

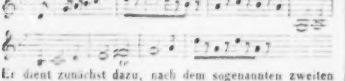

Er dient zunächst dazu, nach dem sogenannten zweiten Motiv in der Dominante zu gelangen, welches dem ersten entgegengesetzt, in ruhiger Freude gesangmässig sich von dem trippelnden Charakter des ersten scharf unterscheidet. Ferner ist von dem ersten Motiv gar nicht viel die Rede, sondern es bildet sich das weitere Wachsthum des Stücks aus dem oben hingezeichneten Gedanken und dem erwähnten kantabilen zweiten Thema sehr lebendig heraus. Endlich findet sich ein Ruhepunkt, wenige Takte Andante, eine Kadenz für die Flöte (welche wohl einzustudiren ist, damit sie geschickt in das Nachfolgende einleite), und wir befinden uns wieder in dem ersten Thema, das dann den zweiten Theil des Stücks, dem ersten Theil ebenmässig nachgebildet, folgen lässt. Eine Coda ist belebtem und gesteigertem Zeitmass mit einigen scharfen Schlaglichtern, die das Ende des Werks ahnen lassen, schliesst sich an, und beschliesst das Ganze in prächtiger, lebensfrischer Fülle und Lust.

Die Instrumentation bietet vieles Ueberraschende und Ungewöhnliche, oft von wahrhaft schöner Wirkung. Im Ganzen folgt sie der seit Weber üblichen, ohne selbst deren Erweiterung durch Meyerbeer ausser Acht zu lassen. Die Benutzung der tiefen Obertöne bei Weber, welche die Lage der Klarinette überschreiten, die Anwendung des Horns, des Violoncells, sind Elemente, deren die neuere Schule sich nicht mehr gern entschlägt. Sie liefern die Mittel, jenes romantische Helldunkel zu verbreiten, worauf einzelne aufgefasste Lichter desto lebhafter hervortreten, wodurch denn eine Art des Kolorits entsteht, die bei Mozart nicht üblich war. Die gleichmässige Farbenharmonie Rafaels ist etwas Anderes, als die romantische Beleuchtung bei Correggio oder bei Rembrandt. Mit diesem Gleichnisse ist auch für die neuere Instrumentation ein Massstab gewonnen. Schumann hat die Mittel derselben noch mehr dazu verwendet, die Umrisse seiner Melodieen in gleichsam magische Beleuchtung zu hüllen. Zuweilen fiel uns hier auch Franz Schubert's Symphonie ein. Mit Weber theilt Schumann die nicht selten kühnen Zumuthungen für die Geigen, denen manche Klavierfigur obliegt. Die Hörner haben zuweilen auch mit schwierigen Tönen gerade in entscheidenden Momenten einzusetzen. Der Bratsche ist höchst reichliche Beschäftigung zugedacht. Ueberhaupt ist das Werk nichts weniger als leicht ausführbar, doch bietet es auch keine übertriebenen Schwierigkeiten. Am Genauesten ist, wegen der verschiedenen Rhythmen der erste Satz, und wegen des Wechsels im Zeitmasse das Scherzo einzuüben. Für das Orchester ist die Aufgabe indessen so interessant und belohnend, dass es an dieser Sorgfalt nirgend leicht fehlen wird. Niemand wird diese Symphonie hören, ohne die Nähe einer mit besonderen Gaben geschmückten Natur darin wahrzunehmen. Der Eindruck wird jedoch sehr verschieden sein, selbst bei tüchtigen Musikern, die z. B. das erste Trio des Scherzo vielleicht zu leer finden, oder dem Mittelsatze des ersten Allegro's mehr Gedrungenheit wünschen werden. Das grosse Publikum wird sich wahrscheinlich überall für das Finale erklären. Sie wird sich unter den vielen musikalischen Erscheinungen der Gegenwart einen rühmlichen Platz behaupten, weil sie zu den wenigen gezählt werden muss, die Muth und Vertrauen, so wie Beruf und Gaben des Autors, vorwärts zu dringen, an den Tag legen. Verriethe dies Werk die Hand eines Meisters bereits in allen Theilen, hätte es nicht hier und da an einer gewissen Fülle, einer Unruhe zu leiden, so würden wir gerade jenes Urtheil nicht aussprechen können. Schumann's weitere Entwickelung wird, glauben wir, jetzt schnell von Statten gehen. Je mehr er für Gesang schreiben wird, desto mehr wird in seinen Instru-

nur zu stöhnen vermochte. Ein Geräusch unter den Zuhörern erweckte ihn, und richtete seinen Blick dahin. Die Prinzessin ist aufgestanden und schwankt, wie ein Geist, gestützt auf eine Hofdame, nach der Thür; die Fürstin-Mutter blickt mit tiefster Verachtung nach ihm, der Fürst giebt Franzesko laut das Zeichen, anzufangen, Franzesko schiesst einen stechenden Blick des Zorns nach Ferdinand, und der erste, kräftige Akkord des Orchesters beginnet. Alles das ist Ein Moment. Ferdinand erschrickt, begreift von dem Allen nichts. Er siehet nach Lauren; blass stehet sie am Pulte und erhebt kein Auge. Er tritt Einigen der Umstehenden näher: sie weichen in sichtbarer Verlegenheit ihm aus. Auf das heftigste erschüttert zieht er sich allein zurück in einen Winkel: da beginnet das Chor: Kyrie, Kyrie eleison! Die Solostellen im „Christe, eleison," zwang Laura sich nur mit sichtbarer Gewalt ab, und während der Pausen heftete sie das Auge an den Boden, um unbemerkt ihre hervorquellenden Thränen mit den Wimpern zu zerdrücken. Unter dem lautern Chor des wiederholten Kyrie entfernte sich eine junge Dame auf den leisen Wink der verwittweten Fürstin. Das feurig-prächtige Gloria war Ferdinanden jezt fürchterlich, er mocht' es nicht tragen; und als das wehmüthige „qui tollis peccata mundi" begann, hatte er kaum Kraft genug, sich leise durch die Thür zu entfernen, an deren Pfoste er stand.

„Was ist das? Was haben sie unter sich? Was haben sie mit dir?" fragte er sich hundertmal auf dem Wege nach seiner Wohnung, ohne auch nur einen fernen Schimmer von Licht zu gewinnen. In seinem Hause erwartete ihn ein Bote — „Wo kömmt Er her?" — Von Ihren Freunden aus — — Ich habe Tag und Nacht reiten müssen." „Was ist vorgefallen?" „Ich weiss es nicht, habe aber diesen Brief, auf den ich nur einige Zeilen Antwort sogleich zurückbringen soll." — Ferdinand riss auf — las:

„Augenblicklich nach Empfang Deines letzten Briefes schreibe ich Dir diese Zeilen. Gehe fort, gehe plözlich, gehe in dieser Stunde fort von — — Ich beschwöre Dich darum. Siehe Niemand Deiner Bekannten vor Deiner Abreise — Niemand! Wende Dich hierher; oder gefällt Dir dies nicht, wohin Du willst: nur bleibe nicht länger. Du sollst in wenig Tagen vollkommen befriedigende Auskunft haben; jezt müssen nur diese Zeilen sogleich zu Dir. Gieb mir durch den Boten Dein Wort, dass Du sogleich reisest, und wohin. Ferdinand, gieb es mir ja! Dein treuer Vormund bittet Dich bey Deinem und seinem Wohl! Beyliegendes Paket sende an Franzesko."

Wie Einer, den auf Felsenspitzen an Abgründen, aus denen Waldströme brausen, plözliche Nacht überfällt, stehet, keinen Schritt wagt, nicht auf Rettung sinnet, nur gespannet nach allem, was ihn noch bänger machen kann, lauschet, als sey es der grösste Verlust für ihn, irgend ein Schrecknis nicht zu kennen: so stand Ferdinand, und wiederholte sich unaufhörlich die Vorfälle der lezten Stunden. Kein Urtheil, wie viel weniger einen Entschluss vermochte er daraus zu ziehen. Der Bote kam und drängte: Ferdinand wollte reisen und ihm die Entscheidung schreiben. Der Bote kam und verlangte das Blatt: Ferdinand wollte bleiben, was auch geschehen möchte. „Ein Billet vom Herrn Konzertmeister" — trat sein Bursche ein. So lautete es:

„Sie mögen Ihre Rolle gut memorirt haben, aber spielen können Sie sie noch nicht. Die Prinzessin ist krank; mir haben Sie den heftigsten Unwillen meiner Fürstin, die Beleidigungen des Fürsten, die Erbitterung des Hofes zugezogen. Ich verachte Sie zu sehr, um Rache an Ihnen zu nehmen. Sehen will ich Sie nicht wieder, damit mein gerechter Zorn mich nicht übereile. Sollten Sie wirklich Etwas von meinem verstorbenen Sohne an mich zu bringen haben, so thun Sie es schriftlich."

Das gab Ferdinanden Festigkeit und Ent-

mentalkompositionen der segensreiche Einfluss sich zeigen, denn es ist einmal nicht anders, als dass bei dem Gesange jeder Komponist in die Schule gehen muss; und die reiche Fülle seiner ästhetischen Einsicht, sein feines musikalisches Urtheil wird ihm eine Hülfe gewähren, die unzählige Musiker durch keinen andern Vorzug als etwa den der Erfahrung in dem Handwerksmässigen ihrer Kunst aufzuwiegen suchen. Und so sei denn dem Komponisten für sein an innerer Poesie reiches Tonwerk, das uns wie eine Frühlingsknospe viele schöne Blüthen verheisst, herzlich gedankt; wir können die Partitur nicht aus der Hand legen, ohne die Orchesterdirigenten auf das Werk aufmerksam zu machen, wobei die Bemerkung vielleicht nützlich ist, dass, wie uns die Aufführung belehrt hat, die Dauer des Ganzen, bei richtiger Wahl der Tempi, etwa den Zeitraum einer starken halben Stunde beträgt. Der ersten Violinstimme sind die nöthigsten Bezeichnungen der Eintritte der andern Instrumente beigefügt, damit der Dirigent im Nothfalle sich ihrer anstatt einer Partitur bedienen könne. — Schliesslich sei der Wunsch ausgesprochen, dass ein vierhändiger Klavierauszug dieser Symphonie erscheinen möge.

Theodor Täglichsbeck: Deutsche Liederhalle. Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckter Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodieen. Herausgegeben von —. Stuttgart, Verlag von K. Göpel. Heft I u. 2. à 7½ Ngr.

Die Liebe zum neuerwachten volksthümlichen Gesang der Deutschen erkennt man augenscheinlich aus den in letztern Jahren mannigfachen grössern und kleinern Unternehmungen, welche den nöthigen Stoff auf diese oder jene Weise geordnet und bearbeitet dem gesangliebenden Publikum zuführen sollen. Doch noch ist kein eigentlicher Ueberfluss an dergleichen Volksliederbüchern vorhanden, und allgemeiner Theilnahme hat sich stets eine solche Sammlung zu gewärtigen, die nach einem wohlüberlegten Plane geordnet, sorgfältig ausgeführt, anständig ausgestattet ist und zu einem billigen Preis, ein Haupterforderniss zur weitesten Verbreitung, abgelassen wird. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir der kürzlich eröffneten deutschen Liederhalle die regste, allseitigste Anerkennung der Sängerwelt zusichern, da hier alles das in Erfüllung gehen dürfte, was man von dergleichen Werken zu erwarten berechtigt ist. Die Sammlung ist mit der nöthigen Besonnenheit entworfen, und wie die Eintheilung gemacht, darüber gibt ein Vorwort den gebührenden Aufschluss. Wir entlehnen daraus Folgendes: „1) In die Liederhalle werden weder Lieder in blossem Texte noch mit einstimmigen Melodieen gegeben, vielmehr sämmtlich mehrstimmig gesetzt. 2) Darbietung musikalischen Genusses und geselliger Unterhaltung zu vereinigen, ist der Zweck der Sammlung; die Auswahl wird daher sowohl solche Lieder treffen, die vermöge ihres poetischen und musikalischen Gehaltes besonders auf Aufnahme Anspruch haben, als auch jene, deren Werth mehr in ihrer Eigenschaft liegt, geselligen Zwecken zu dienen, Unterhaltung und Erheiterung zu gewähren und zur Erhöhung des Lebensgenusses beizutragen. Die Grenzen der Auswahl stecken sich in dieser Beziehung von selbst, gleichweit von Prüderie und kopfhängerischem Rigorismus, als von deren Gegensätze, eine die rechte Mitte haltende Harmlosigkeit vor Allem soll vorwalten. 3) In den innern Bau der Liederhalle eintretend, wird man nicht einem Chaos von Liedern begegnen, wie sie der Zufall bunt an einander fügt; die Masse wird vielmehr in vier grössere Rahmen gruppirt, in welchen sich die einzelnen Bestandtheile passend zusammenreihen: *a*) Lieder zu Schutz und Trutz (Soldaten-, Kriegs- und Helden-Lieder; Vaterlands-, National- und Bundes-Lieder); *b*) Geselliges Treiben, Lebensgenuss (Studenten-, Trink- und Tafel-, gesellschaftliche Lieder); *c*) Frühlingslingslieder, Heimath und Wanderschaft (Frühlings- und Wander-Lieder, Jagd- und Schützen-Lieder, Lieder der Natur); *d*) Liebe, Lust und Leid (Lieder der Liebe, Ständchen, Balladen und Romanzen, Volkslieder im eigentlichen Sinn u. s. w.)." Klar und bestimmt ist hiermit ausgesprochen, was in dem Werke geboten werden soll; was in den zwei bis jetzt erschienenen Heften desselben gebracht worden ist, verdient demnach nähere Andeutung. Auf einzelnen Bogen und unter besonderer Seitenbezeichnung sind aus einer jeden der vier Hauptabtheilungen auf zwei Notensystemen 52 Lieder zusammengestellt. Als das kräftigste aller Schutz- und Trutz-Lieder steht voran Luther's: „Ein' feste Burg" — und keine glücklichere Wahl konnte wohl getroffen werden, der vierstimmige Satz ist, wie sich gebührt, choralmässig gehalten, und nur die Quintenfortschreitung $\frac{cis\ d}{fis\ gis}$ in den äussern Stimmen Takt 22 und 23 wünschten wir weg. Jedenfalls übt der harte D-Dreiklang auf das Wort „Macht" eine gewaltigere Kraft aus, als der weichliche unvorbereitete Sextquinten-Akkord. An jenen Hochgesang schliessen sich: „Prinz Wilhelm der edle Ritter" (die bekannte Melodie: Prinz Eugen — mit ihrem absonderlichen ⁵/₄-Takt), „Gott erhalte Franz den Kaiser" (ohne Grund wurde die dritte und vierte Zeile dieses Liedes neu harmonisirt), Arndt's: „Was ist des deutschen Vaterland," einige Preussenlieder u. a.; zusammen 13 Nummern. Die Melodieen sind fast sämmtlich sehr genau wiedergegeben und die Harmonieen (meist für Männerstimmen) gut geführt und selten überladen. Warum der Kriegerchor aus Gluck's Iphigenia: „Blut kann des Volkes Schuld" — hier eine Stelle fand, ist uns nicht klar. Ob die Melodie des Walhallaliedes von Stunz zu N. Becker's deutschem Rhein die angemessenste unter den hundert vorhandenen sei, die fast sämmtlich in einem gewissen Rausche entworfen wurden, ist kaum zu ermitteln. Wo die Melodiewahl, wie in diesem Falle, gar zu schwer zu treffen war, hätte man sich vielleicht für keine sogleich entscheiden sollen. Mit Hoffmann von Fallersleben: „So singen wir, so trinken wir" (Melodie von dem Herausgeber; dem Zweck entsprechend, wenn auch nicht hervorstechend) werden die Studenten-, Trink- und Tafel-Lieder eröffnet, und Heiterkeit wie Frohsinn verbreiten sich sicher dort, wo Zelter's: „Ich hab' mein Sach' auf nichts gestellt,"

Berner's „Studentengruss“ mit seinem so treffenden Zuruf: „Guten Morgen, guten Morgen,“ Neidhardt's „Philister“ mit dem höhnischen: „Phi-, Phi-, Phi-, Philister“ und der alte „Landesvater“ aus frischen, jugendlichen Kehlen ertönt. Zwölf dergleichen Lieder sind hier geboten, und nur M. Haydn's: „Das Glas gefüllt“ kann keinen Schwung bekommen. Es steht zu grämlich unter den übrigen flotten Burschen da und unwillkürlich denkt man an den Zopf. — Reichlicher als jene Abtheilungen ist die dritte bedacht, sie enthält 76 Nummern. Hier findet sich nun Altes und Neues im wunderlichen Wechsel. K. M. v. Weber's sentimentales Frühlingslied: „Schöne Ahnung ist erglommen“ eint sich mit der skurrilen Volksmelodie: „Fahret hin, fahret hin, Grillen, geht mir aus dem Sinn“; Abeille's: „Komm stiller Abend nieder“ muss sich mit dem tristen Handwerksburschenliede: „O Berlin, ich muss dich lassen“ vertragen, so gut es nur vermag, und der acalte wehmüthige Abschiedsgesang: „So viel Stern' am Himmel stehen“ wird verdrängt von der ausgelassenen, neuern Weise: „Ueberall bin ich zu Hause,“ der aber auch ein gleiches Loos bereitet wird von dem tappischen Schwäbischen: „Muss i denn zum Städtele naus und du, mein Schatz, bleibst hier?“ welches aber doch sicher mehr Wirkung macht, als F. Schneider's nicht ganz hierher gehöriges „Waldhorn“ und A. Mühling's für Schulen geeignetes „Abendlied.“ Dass an Liedern der Liebe, Lust und Leid kein Mangel vorhanden, ist weltbekannt, nur die einzige Schwierigkeit bietet sich dar, das Schönste aus dem reichen Vorrath zu wählen und das Unbedeutende am Wege zu lassen. Gerade aber in dieser Abtheilung (17 Lieder) hätte mehr geboten werden sollen, und wir halten sie offenbar für die schwächste. Ein ursprünglich einstimmiges Lied wird durch hinzugefügten vierstimmigen Satz leicht schwerfällig und verliert oft alle die in ihm wohnende Elastizität. Dies bestätigt sich hier in mehren Liedern z. B. „Michel, der ist mein,“ „Wenn ich ein Vöglein wär,“ „Wär ich ein Brünnlein klar“ u. a. Wie anders wirken dagegen die von Blum und Spohr sogleich mehrstimmig gesetzten „Heute ist Sonntag und gestern,“ „Dem Schnee, dem Regen, dem Wind entgegen.“ Auf solches Eigenthümliche, Charakteristische muss Rücksicht genommen werden; ein Arrangement ist hier ein armseliger Nothbehelf. Die „Gondoliera“ von Fr. Commer in dem ersten Hefte hätten wir keiner Aufnahme gewürdigt. Die menschlichen Stimmen brummen und nicht Worte sprechen zu lassen, ist ein Missgriff der Kunstmittel, den keine Autorität zu entschuldigen vermag. Es ist ein Verkennen, eine Erniedrigung des edelsten und schönsten der Klangwerkzeuge und verdient, mehr als zu dem augenblicklichen Scherz angewandt, Verachtung. Bei der Umsicht des Herausgebers lässt sich wohl in den folgenden Heften besondere Berücksichtigung für diese Abtheilung hoffen.

Mit Verlangen sehen wir der baldigen Fortsetzung der höchst sauber ausgestatteten und sehr korrekt gedruckten Liederhalle entgegen und hoffen stets reichlichen Genuss daraus zu ziehen. Allen Gesangfreunden sei das Unternehmen angelegentlich empfohlen. *C. F. Becker.*

Nachrichten.

Strassburg. Unserm letzten Bericht zufolge bot unsere französische Oper für das Jahr 1841—1842, unter der Direktion des Herrn *Marguelli*, keine erfreulichen Aussichten dar. Erst mit dem Ende des Monats August konnte die Oper debütiren, was mit einer Darstellung der Jüdin geschah; hier lernten wir den ersten Tenoristen *Grosseth* (in der Rolle des Eleasar) kennen, dessen vielleicht ehedem gute Stimme jetzo klanglos ist, und frühe (im *f*) in das Falsett übergeht, worin er dann geschmackvolle Fiorituren anbringt, und somit Schwierigkeiten, welche die Brusttstimme nicht zulässt, umgeht. Man denke sich nun die Wirkung einer solchen Stimme, in mehrstimmigen Gesangstücken! Ferner können wir das unaufhörliche Zittern der Stimme, was blos bei einem leidenschaftlichen, tief gefühlten Gesang von guter Wirkung ist, nicht loben. In der Rolle der Jüdin zeigte sich als erste Sängerin Dem. *Judith Schwartz*, *Ozy* genannt. Sie besitzt eine reine klangvolle Stimme, welcher blos Schule fehlt, was ihr Vortrag und die Ungleichheit ihrer Rouladen, sowie ihr Unvermögen, einen richtigen Triller hervorzubringen, beweisen. Der Bassist *Dabosc* gab den Kardinal: seine sonst kräftige Stimme erreicht hörbar blos das *as*; er war daher noch entfernt von dem tiefen *f* in seiner ersten Arie, es ist zu bedauern, dass er nicht selten unausstehlich distonirt. Mad. *Constance Lion*, zweite Sängerin, gab die Eudoxie; ihre Stimme ist rein, allein schreiend und ohne Ausdruck. Ausser diesen Hauptpersonen enthält die Gesellschaft kein bemerkenswerthes Mitglied; der aus 16 Personen bestehende Chor, arm an Bassen, singt häufig unrein. Die einzige von dieser Gesellschaft bis jetzt neu in die Szene gesetzte Oper ist die Favorite, welche zu ihren besten Darstellungen gehört. Ohne die wahrhaft musterhafte Leitung der Oper durch den Orchesterdirektor *Friedr. Hiller* (Sohn des bekannten, als Musikdirektor zu Königsberg verstorbenen *Frdr. Adam Hiller*) wäre die Aufführung grosser Opern, mit den ihm zu Gebot stehenden Mitteln, unmöglich. — Schliesslich sei noch das merkwürdige Gastspiel der gefeierten Sängerinnen *Sabine Heine-Fetter* und *Dufflot-Maillard*, deren Leistungen bekannt sind, bei ihrer Durchreise, auf dem hiesigen Theater, angemerkt.

Intessen suchte sich das kunstsinnige Publikum für die Entbehrnisse des Theatervergnügens auf mancherlei Arten zu entschädigen, wozu der der Stadt zuerkannte und von ihr zur Verfügung von Kunstleistungen gesetzte, in letzter Zeit königliche Palast die beste Gelegenheit darbot. In diesem Lokal bildete sich eine Quartettgesellschaft von Streichinstrumenten, bestehend aus den ausgezeichneten Künstlern *Schwädelin*, erste, *Dufoutzel*, zweite Violine, *Weber*, Alto, *Dupont*, Violoncell, *Hoerter* (nöthigenfalls) Kontrabass, *Jauch*, Vater, Pianoforte auch Viola, und *Jauch*, Sohn, Pianoforte. Am 23. Januar hatte die erste, und am 20. Februar die zweite Quartettunterhaltung Statt. Aus dem Gegebenen lässt sich am Besten auf den Geist und die hohe Bildung der zusammengetretenen Künstler schliessen. 1) Quartett in D von *Haydn* (No. 53 der ausgewählten Werke). —

Trio in Cmoll für Pianoforte von *Beethoven*. — Quartett in Amoll von *Spohr*. 2) Quartett in Cmoll von *Beethoven*. — Quintett in Cmoll von *Mozart*. — Sextett, No. 3, für Pianoforte von *Bertini*. — Die Vollkommenheit der Ausführung der angezeigten Meisterwerke übertrifft alle Erwartung und findet allgemeine Anerkennung. Das Abonnement für die Wintersaison besteht aus vier solcher Unterhaltungen, welchen wir das beste Gedeihen wünschen. Wir sehen begierig den beiden übrigen entgegen.

Seit dem 20. Januar hat Herr Klavierlehrer *Berg* in seinem Lokal musikalische Vorlesungen eröffnet, die er Cours de musique analytique et critique benennt. Diese Vorlesungen bezwecken die Kunst des Pianofortespiels in historischer, technischer und philosophischer Beziehung. Der Nutzen dieses mit tiefer Sachkenntniss verbundenen Unterrichts ist unverkennbar und findet entschiedenen Anklang.

Endlich spricht Referent noch von einem am 14. Januar stattgefundenen Gelegenheitsconcert, welches der rühmlich bekannte Kontrabassist *Joh. Hindle* auf seiner Durchreise nach Paris gab. Die grosse Kunstfertigkeit dieses Virtuosen, sein geschmackvoller Vortrag, und sein gediegenes Spiel, welches sich nicht auf die von Andern so oft wiederholten Flageolettöne beschränkt, fanden auch hier allgemeine Anerkennung. Er spielte ein Concertino, eine Elegie und Variationen, alles eigener Komposition; die Delikatesse seines Spiels lässt sich nicht durch Worte ausdrücken. In diesem Concert hörte man, unseres Wissens zum erstenmal öffentlich, ein von Herrn *Hoerter* zum Abschied an den verstorbenen Violinisten *Jupin* komponirtes Streichquintett (Manuscript), welches dem Komponisten Ehre bringt, ferner ein Trio von *Kocken's* für Oboe — Herr *Pfortner*, Fagott — Herr *Cocha*, und Pianoforte — Dem. *Ruschnick*, meisterhaft ausgeführt; endlich vorzüglich gesungene Mannerquartette durch einen Dilettantenverein.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Dieses sonst zur Opera Buffa auserwählte Theater muss jetzt allen Abschen der heutigen Tragedia Lirica in sich aufnehmen. Donizetti's Maria di Rudenz, welche eum singulari eminentia zu dieser Klasse gehört, wurde vom Impresario Jacovacci auch mit Pomp in die Szene gesetzt und am 3. October zum erstenmal gegeben. Die nach langer Abwesenheit vom Auslande zurückgekehrte Prima Donna Marietta Albini mit ihrer guten Gesangsmethode, und Landsmann Basvist Balzar mit seiner kraftiger gewordenen Stimme haben sowohl einzeln als in Ensembletstücken Beifall erhalten. Der arme Tenor Morini war sehr leidend, und that das Möglichste. Die Sonderegger machte sich in ihrer kleinen Rolle mit ihrer Stimme bemerklich. — Am 23. October gab man Rossini's Semiramide mit der Albini, der Taglioni, den Herren Vergani und Balzar, konnte aber erst nach überstandener Unpässlichkeit der Albini recht gourt werden, hat auch im Ganzen ziemlich gefallen, wiewohl die Rolle des Arsace der Taglioni nicht anpasste. Balzar, als Assur, setzte die Hände seiner Landsleute oft in Bewegung, namentlich in der Introduktion und der Arie des zweiten Akts. Den 20 November ging Pacini's Saffo in die Szene, mit der Albini, Taglioni, dem Tenor Marcucci und Bassisten Balzar, die sämmtlich zur lauen Aufnahme der Oper beigetragen, weil sie, Balzar etwa ausgenommen, ihren Rollen nicht gewachsen waren. Die Taglioni erhielt sich kaum mit ihrer schwachen Stimme. Marcucci ist Anfanger, und sein Part müsste für ihn zugestutzt werden.

Obbenannter Tenor *Francesco Luigi Morini* aus Bologna starb hier am 28. October, 38 Jahr alt.

Tolentino. Etwa die Prima Donna Carolina Soret ausgenommen, erregte Donizetti's Roberto d'Evreux weder von Seite der Musik noch der übrigen Sanger viel Behagen. Nachdem die Soret, etwas ermüdet, in zehn Vorstellungen gesungen, ersetzte sie die Prima Donna Erminia Morelli, die ihre Schwester Adelaide zur Adjunktin hatte. Man denke sich das Gaudium, welches diese kleine Stadt in ihrer sehr kurzen Opern-Stagione empfunden: wir sind in Italien!

Viterbo. Donizetti's Roberto d'Evreux, welcher bei Gelegenheit der hiesigen Fiera gegeben wurde, entreute Einheimische und Fremde. Die Parepa, die Garofolo, die Herren Nanni, Bruscoli, gehoren nicht zu den sehr mittelmässigen Sangern, und hielten sich sämmtlich wacker. Mit der nachher gegebenen Straniera von Bellini ging es minder frohlich, wahrscheinlich weil diese Oper, die überhaupt in Italien jetzt wenig Glück macht, einer Donizetti'schen gefolgt war.

S. Giovanni in Persiceto. Auf der hiesigen Fiergab man Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, die ein Jour nälchen nach langen Jahren zum erstenmal Opera classica nennt. Da eine Untersuchung hierüber anzustellen ganz überflüssig ist, so wird blos bemerkt, dass die Oper stark besucht und stark applaudirt wurde. Ihre Repräsentanten waren: die Prima Donna Balelli, Tenor Manfredini-Guarmani, Buffi Guglielmini und Verdagnesi. Orchesterdirektor der Professore Signor Giovanni Andre.

Bologna (Gran Teatro Comunale). Mit grossem Pomp verkündete der lange Cartellone die hiesige Herbst-Cartella-Stagione. Gross war das Opern- und Ballet-personal, und aus ersterm gackte Moriani hervor, was Jeden zu guter Laune stimmte. Hauptsanger waren: die Damen Clara Novello (bekanntlich die Englanderin Miss Clara Novell), Dionilla Santolini, Napoleone Moriani, Filippo Coletti, Lucrezia Borgia, del signor Cavaliere Donizetti, eine Oper, die so manche unsterbliche Oper der neuen Zeit unsterblich gemacht, war nun so erwünschter, als Moriani, der in ihr so oft gewirkt, sie ohne Weiteres auch im Schlafe trefflich vortragen konnte. Moriani als Gennaro war auch der Held des Ganzen, und fand gerauschvollen Beifall; wiewohl, zur Steuer der Wahrheit, auch hier, was in diesen Berichten schon bei andern Gelegenheiten bemerkt wurde, erwähnt zu werden verdient, dass nicht Alle Moriani als vollendeten Künstler anerkennen wollten, seine Stimme zwar himmlisch, aber in seinem Gesange wenig Seele, ihn also etwas monoton fanden. Die Novello mit hübscher Stimme

und guter Schule, die bekannte Altistin Santolini, und der ebenfalls vortheilhaft bekannte Coletti hatten auch ihren starken Antheil an Applaus und wurden sammt Moriani mehrmals hervorgerufen. Bellini's Puritani, worin auch ein Herr Rosi sang, fanden ebenfalls eine glänzende Aufnahme. Bei dieser Gelegenheit warf eine hiesige Zeitschrift die Frage auf, wer unsterblicher sei, der grosse Schotte (Walter Scott), der am ersten die Puritani mit solcher Gewalt und Mannigfaltigkeit bearbeitet, oder Bellini, der sie mit so auserwählten und angenehmen Noten behandelt, dass selbst die widerspenstigsten Herzen durch den Zauber der Harmonie erweicht werden mussten. Die Antwort fiel so aus: Gewiss ist es, dass beide Autoren mit Recht (legittimamente), ungeachtet der Kritik weniger Pedanten, grossen Lärm von sich gemacht, sie werden daher Beide unsterblich in künftigen Zeiten bleiben, so lange die Kenntniss und Liebe zum Schönen, d. i. die menschliche Verfeinerung dauern wird. Hierauf wird mit orientalischen Farben und Parabeln vom grossen vollgepfropften Theater, von den in den Logen glänzenden schönen Damen Bologna's, der Musik, den Sängern gesprochen, wobei die Worte grande, massimo, sommo, famoso, celebre, illustre, stupendo, immortale, und die Superlativendung in issimo von allen Seiten herumfliegen. Und mit all diesem lächerlichen Geschwätz hat Donizetti's Oper mehr als die von Bellini gefallen, und Moriani, der wegen des erfolgten Todes seines Vaters in drei Vorstellungen nicht zu singen im Stande war, erschien am 3. November abermals in der Lucrezia Borgia. Zwanzig Tage nachher ging die neue Oper *Antonio Foscarini*, vom Maestro *Coen*, mit einem schrecklich lärmenden Beifall in die Szene, das vollgepfropfte Theater war ausgelassen lustig und beklatschte stark selbst Sachen, die es nicht verdienten. Die meist begünstigten Stücke, unter denen einige auch für andere Ohren Geniessbares enthalten, waren der Chor in der Introduktion, Herrn Coletti's Cavatina, Moriani's Romanze, die Cavatine der Novello, das Finalduett zwischen der Novello und Coletti, das Duett zwischen Moriani und Coletti, nebst dem Final-Largo des zweiten Akts, die Szene zwischen Moriani und Coletti erregte Fanatismo und musste wiederholt werden, Moriani's Arie und das Sextett (vielleicht das beste Stück unter allen) im dritten Akt.

(Teatro del Corso.) Hier produzirten sich fünf Kinder, wovon das jüngste nicht fünf, und das älteste kaum vierzehn Jahr alt war, mit einem Gesangexperiment. Am 9. October gaben sie Donizetti's Operette Betly, worauf sie mehrere Stücke von Rossini, Ricci, Gnecco sangen. Am 11. gaben sie die ganze Oper Elisir d'amore, worauf sie das Duett vom Maestro Gnecco „Per comporre un dramma serio" wiederholen mussten. Da sie für ihr Alter Ausserordentliches leisteten, so wurde ihnen von den zahlreichen Zuhörern volle Anerkennung gezollt und enthusiastischer Beifall geschenkt.

In der zweiten, am 8. December von der hiesigen Società del Casino gegebenen musikalischen Akademie spielte *Döhler* mehrere Stücke von seiner Komposition und erregte allgemeinen Enthusiasmus. — Zuvor hatte er auch zu Parma in einer Akademie bei der Herzogin mit demselben Erfolg sich hören lassen.

Es ist bereits im vorigen Berichte gemeldet worden, dass *Rossini* zum Mitgliede der hiesigen Accademia Pontificia di Belle Arti ernannt wurde. Sein hierauf bezügliches Danksagungsschreiben an den Präsidenten besagter Akademie lautet wie folgt:

Postae, dell' Accad. No. 403.

Preclarissimo Signor Marchese.

La rimembranza del mio Onomastico giorno, che s'e abbellita alle volte per cordiali dimostrazioni d'amorevolezza largite a me dagli Amici e dai veraci benevoli, si e rinnovellata in questo anno pia lauta e gioconda che mai, perocchè la bonta onde mi ha distinto l'Accademia illustre Pontificia di questa Bologna, mia dolce patria d'adozione, solendomi ascritto nel novero de suoi Soci d'Onore, e tale prova di nobile cortesia, che ne terro la piu grata reminiscenza finche mi basti in vita. E gratitudine speciale n'avro al proponente prof. cav. Baruzzi, ch'io reputo altrettanto gentile quanto valentissimo.

Si degni, onorando sig. Marchese, far manifesta all' intero Corpo Accademico l'espressione di mia piu viva riconoscenza, ed accettare l'esempio di chi si protesta

Di Lei esimio sig. Marchese

Bologna, 6. settembre 1841. obbl. Servitore
Gioachino Rossini.

Al Nobil Uomo
Signor Marchese Antonio Aldrovandi Bolognini,
Pro-Pres. dell' A. P. delle B. A.

Die Signora *Matilde Feste-Maffei*, Tochter der verstorbenen rühmlich bekannten Prima Donna Francesco, ist nach einer 12jährigen Abwesenheit von Petersburg zurückgekehrt und gibt hier Unterricht im Gesange.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Graf von Stockhammer zu Wien, Präses des dasigen Kirchenmusikvereines zu St. Carl, hat auf dem Gottesacker vor der Hundsthurmer Linie an der Stelle des verwitterten und verfallenen Leichensteines, welcher zuerst die irdischen Reste *Joseph Haydn's* vor deren Beisetzung in Eisenstadt bedeckte, einen neuen von gleicher Grösse und mit gleicher Inschrift fertigen lassen.

In der Hoffmann'schen Verlagsbuchhandlung zu Stuttgart erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel „*Musikalisches Volksblatt*, vorzugsweise für Dilettanten, mit besonderer Rücksicht auf Singvereine, Liederkränze und Volkslehrer. Unter Mitwirkung von L. Hetsch, Ferd. Huber, F. Kaufmann, K. Kocher, Silcher, E. Zumsteeg u. s. w. herausgegeben von *Aloys Schmitt*." Wöchentlich 1 Bogen in Quart, mit musikalischen Musikbeilagen. Preis vierteljährig 1 Fl. 12 Kr. Die ersten Nummern sind bereits erschienen.

Donizetti's Lucrezia Borgia hat in Neapel-Mailand eine glänzende Aufnahme gefunden. — Der als Komponist bekannte Schreiner Ja. eingrath und Bammeltberg von Overton, Tondichter der auch in d. Bl. rühmlich erwähnten Oper „Die Braut von Messina," hat Streitz verlassen und ist nach Berlin gereist, um sich daselbst gänzlich der Musik zu widmen.

In *Petersburg* haben die beiden französischen Sängerinnen Mad. Damoreau und Dem. Falcon in Concerten und auf der Bühne sich mit vielem Beifall hören lassen. Erstere ist bereits als Gesanglehrerin sehr gesucht, und Letztere scheint dort ihre fast ganz verlorene Stimme, die selbst Italien ihr nicht zurückgeben vermochte, wieder erlangt zu haben.

An der komischen Oper zu Paris wurde neu aufgeführt: „Der Teufel in der Schule," Legende von Scribe, Musik von Ernst Boulanger. Es sind darin blos drei Personen beschäftigt: Babylas, der verkappte Satan — Stenio, ein junger Leichtsinniger — und dessen Geliebte, die ihn aus den Schlingen des ziemlich dummen Teufels erretet. Das Stück fand, so heisst es, wegen der angenehmen, nicht überladenen Musik Beifall!

Der bekannte Hornvirtuos *Leuy* hat sich in Paris mit Erfolg hören lassen.

Bekanntlich standen die Hamburger Blätter für Musik und Literatur unter *Christern's* Redaction. In No. 5 des laufenden Jahrganges zeigt Christern jedoch an, dass er an den „Blättern u. s. w.“ keinen Antheil mehr habe.

Am 9. Januar wurden die Concerte des Konservatoriums der Musik zu Paris eröffnet. Es wurden aufgeführt: Ouvertüre zum Beherrscher der Geister von K. M. v. Weber; — Altarie mit Chor aus Händel's Samson, gesungen von Mad. Widemann; — Duo für zwei Flöten von Tulou, vorgetragen von Komponisten und einem 10jährigen Schüler desselben; — Sinfonie mit den Chören, D moll, von Beethoven (die Einzelpartieen gesungen von den Damen Rouvroy und Widemann, den Herren Dupont und Alizard).

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezügliche Werke.

Eingegangen vom 22. *bis* 28. *März d. J.*

Anschütz, C., Fest-Hymne f. Ten. solo u. 4stimm. Männerchor mit Milit. Musik. Op. 2. Part. 25 Sgr. Stimmen 1¼ Thlr. Klav. Ausz. 10 Sgr. Bonn, Mompour.

— 6 Lieder f. 4 Männerstimmen. Op. 3. Ebend. 27½ Sgr.

Fesca, A., Scherzo p. le Pfte. Op. 20. Carlsruhe, Creutzbauer u. Nöldecke. 20 Sgr.

Geschichts- u. Erinnerungs-Kalender, musikalischer, f. d. österreich. Kaiserstaat a. d. J. 1842. 1ºr Jahrg. Wien, Musik Auskunfts-Bureau.

Meyerbeer, G., Le moine (d. Mönch) suivi de deux mélodies p. le Pfte p. Fr. Liszt. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Neumann, M., Les Charmes du Coblence. Introd. et Valse p. le Pfte. Bonn, Mompour. 10 Sgr.

Pollmann, A., Der Lorleyfischer. Ballade m. Pfte od. Guit. Op. 3. Ebend. 7½ Sgr.

— 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Op. 4. Ebend. 10 Sgr.

Schneider, B., Lieder ohne Worte für das Pfte. Op. 1. Bonn, Mompour. 15 Sgr.

Stern, J., 6 Gedichte f. 1 Singstimme. Op. 10. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Sgr.

Taglichsbeck, Th., Schwäbische Lieder. Concertstück f. d. Violine mit Orch. 2 Thlr. 8 Ggr.; mit Quart. 1 Thlr. 8 Ggr.; mit Pfte 1 Thlr. 4 Ggr. Op. 15. Carlsruhe, Creutzbauer u. Nöldecke.

Tausig, A., Le Romantique. Impromptu p. le Pfte. Op. 3. Warschau, Spiess et Comp. 2½ Fl.

Wolff, C., 3 Lieder für 1 Singstimme mit Pfte. Op. 1. Bonn, Mompour. 15 Sgr.

Wolff, H., Sonate pour la Harpe. Op. 4. Ebend. 10 Sgr.

— Air varié pour la Harpe. Op. 5. Ebend. 7½ Sgr.

— 3 Thèmes variés pour la Harpe. Ebend. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen

Ankündigungen.

Kauf - Anerbieten

für Bibliotheken und Kunstfreunde einer seltenen und werthvollen Sammlung

von

Lully's Opern in Partitur.

A. In schönen Manuscripten: *La Serenade*, *Les Bohemiens*, *Le Bal* (zusammen 1 Band); *Alcione* (2 Bde); *Cadmus et Hermione*; *Isis*.

B. In Prachtausgaben, Notenstich mit Kupfern, Paris, bei Guyenet 1710. *Persee*; *Roland*.

C. In Notendruck, Paris, bei Ballard. 1679—1688. *Achille et Polixene*; *Acis et Galatee*; *Amadis*; *Armide*; *Atys*; *Bellerophon*; *Phaeton*; *Proserpine*; *Thesee*; *Le Triomphe de l'amour*; *Zephire et Flore*.

Achtzehn Bände gross Hochfolio in ledernen Einbänden mit Gold. Die Sammlung rührt aus einer fürstlichen Bibliothek her und ist sehr sauber erhalten.

Gebote — nur auf das Ganze — werden *franco* unter der Adresse: *H. Wolf*, No. 973, in Bonn am Rhein erbeten.

So eben ist die 3. Auflage erschienen und versendet von:

Körner's Orgelfreund,

Heft 1—3. (à ⅓ Thlr.)

Wohl nie hatte eine Orgelschule sich einer so ausserordentlichen Aufnahme in den Seminarien zu erfreuen als gerade diese.

Erfurt, am 14. März 1842.

Verlag von **Wilh. Körner.**

Im Verlage von **F. E. Leuckart** in Breslau ist erschienen:

Fest - Cantate:

„Gott ist der Herr!“

für vier Singstimmen und Orchester. Componirt für die Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf von

T. J. Pachaly, Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Se. Majestät unser jetzt regierender König haben die Zueignung dieses Werkes huldreichst anzunehmen geruht.

Diese Fest-Cantate fand bei ihrer ersten Aufführung durch erhebende Wirkung und kirchliche Haltung nicht nur bei den zahlreich versammelten Kunstkennern, sondern bei sämmtlichen Anwesenden aus allen Ständen die lebhafteste Anerkennung. Nach dem Urtheile angesehener musikalischer Autoritäten ist dieselbe nicht nur das gelungenste Werk des Komponisten, sondern überhaupt eine der vorzüglichsten neueren Kirchen-Compositionen. Der Text ist so eingerichtet, dass diese Cantate bei *allen kirchlichen Feierlichkeiten*, ganz besonders aber zur 400jährigen Jubelfeier des evangelischen Kirchen benutzt werden kann.

Den Titel ziert eine sauber gestochene Ansicht der Kirche zu Erdmannsdorf. Ladenpreis 1 Rthlr. 15 Sgr. Um vielfach ausgesprochenen Wünschen zu begegnen, lässt die Verlags-Handlung **den Subscriptionspreis von Einem Thaler** noch ganz kurze Zeit fortbestehen.

Die Stelle eines Organisten an der protestantischen Kirche zu Colmar (Elsass) ist erledigt; Lusttragende werden ersucht sich unter Beilegung ihrer Zeugnisse und Atteste an Herrn Pfarrer *Hänchler*, Präsident des Consistoriums der protestant. Kirche in Colmar zu wenden, der ihnen die näheren Bedingungen mittheilen wird.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. № 14. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* G. Rossini: Stabat mater. Pianoforte-Kompositionen. — *Nachrichten.* Aus Berlin. Herbst-Saison 1841 in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

G. Rossini:

Stabat mater pour deux Soprani, Tenore et Basso et Choeur à quatre ou cinq Voix, dédié a Son Exc. Mr. Emmanuel Fernandez Varela, Commissaire Général de la Cruzada. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. 6 Fl. *)

Wie nur wenige Tonwerke hat in neuerer Zeit Rossini's Stabat mater allgemeines Aufsehen unter den Kunstfreunden erregt. War es etwa durch eine glänzende Aufführung hervorgerufen? Nein! denn Niemand hatte eine solche unternommen. War es vielleicht der innere Gehalt der Komposition selbst, den einige Kenner in derselben entdeckten? Auch dies nicht, denn Niemand wusste etwas davon zu sagen. Nun was war sonst der Grund der regen Theilnahme? Wir wüssten keinen andern zu nennen — abgesehen von Rossini's berühmtem Namen, der stets lockend und verführerisch bleibt —, als dass einige Musikalienhändler in Frankreich über das Eigenthumsrecht dieser Komposition öffentlich in Streit und Hader geriethen und ein Anderer in Deutschland unterdess das Werk nicht nach- (denn das Manuscript befand sich ja in den Handen jener Herren), sondern (fast ist es unglaublich) vordruckte. Soll man sich noch über das Publikum wundern, das bei Gelegenheit eines so höchst interessanten und einen *Rossini* betreffenden Falles sich lebhaft zeigt und regt, dass es die orientalische und alle anderen wichtigen Lebensfragen darüber verginst? — Eine Ausgabe war demnach nun vorhanden. War es aber die ächte, die unverfälschte? Konnte man sich damit befriedigen? War es dem Anbeter Rossini's vergonnt, in diesem Tonmeer vor Wollust und Entzücken zu vergehen, und dem Gegner des „Orpheus von Pesaro" erlaubt, das Tonspiel zu bekritteln und rauh zu betasten, da hier Täuschung für Freund und Feind obwalten konnte? Vorsicht war nöthig und Geduld bis zu dem Augenblick, wo die Binde von den Augen fallen sollte, d. h. bis die rechtmässige Ausgabe erschien. Jetzt liegt sie vor uns und dem Publikum! Endlich ist die Zeit vorhanden, wo man unparteiisch prüfen kann, und frei und offen, wie wir es stets gewohnt, referiren wir unverholen über das Stabat mater, was Rossini selbst als seine Komposition letzter Hand öffentlich dokumentirt hat. Nur einige Bemerkungen mögen dieser Anzeige vorangehen. Sie sollen wo möglich den Standpunkt andeuten, auf den wir uns selbst bei Abfassung derselben zu stellen suchten.

Unrecht wäre es, an eine katholische (in Italien in neuerer Zeit entstandene) Kirchenmusik dieselben Anforderungen zu machen, nach welchen die protestantische (im Innern Deutschlands geschriebene) beurtheilt wird. Beide, obwohl ein gleiches, hohes, würdiges Ziel verfolgend, stehen in polweiter Entfernung auseinander. Dort ist dem Aeussern zu huldigen, hier das Innere auszusprechen; dort offenbart sich mehr das Sinnliche, hier angeuscheinlich das Geistige; dort tritt lieblich, einnehmend, fast oberflächlich scheinend entgegen, was hier ernst, gehalten und gemessen erschallt *). Wer würde nicht den unverkennbaren Unterschied gewahren?

Aber eben so unvorsichtig wäre es auch, einen Rossini mit irgend einem deutschen Meister in Parallele zu setzen. Rossini ist Italiener! Sein schönes, reiches, fruchtbares musikalisches Talent wandte er allein der Oper zu, doch nicht der Oper, wie sie ein Gluck, Mozart, ein Cherubini mit festen Zügen vorgezeichnet hat, sondern wie sie das tausendköpfige Publikum wünschte. Er verkaufte das ihm vom Himmel verliehene herrlich Talent an die

*) Wünschenswerth ist es, die Beurtheilung des Stabat mater nach der Crans'schen Ausgabe, welche in No. 1 und 2 d. Bl. mitgetheilt ist, mit dieser Anzeige zu vergleichen.

*) Nur einen schlagenden Beleg zur Geschichte der neuern italienischen Kirchenmusik, der für viele dienen mag, führen wir aus *Heidinger's* Wanderungen in Italien (Hamburg, 1840) an: „Der Gottesdienst der Katholiken ist heiteres Geistes, und kennt finsteren Ernst nicht; noch weniger begnügte sich der Italiener mit einer Predigt, ohne hübschen Gesang, ohne interessante Ceremonieen, ohne den Glanz des Goldes und des Lichtes. Selbst wenn der heilige Vater den Segen auf der Loge St. Peters austheilt, erschallen ihm von unten dieselben Musikstücke entgegen, die man in den Stiergefechten oder während den Kunstproben eines Herkules vernimmt; wenn er in Prozession in einer Kirche einzieht, ertönen von der Orgel lustige Tanztonreen — den Heiligen bringt man in Rom des Nachts Rossini'sche Ouverturen zum Ständchen und dem Venerable folgt unverzüglich das Gebet aus dem „Moses" — ohne Feuerwerk, Knall und Schall kann vollends kein Kirchenfest abgehen."

Menge und behielt nichts übrig als glänzendes Gold nebst der Erinnerung einstiger Triumphe! Er geizte als Künstler falschlich mit der Gegenwart, und seine unzähligen Werke? „ihr Zauber stirbt mit dem Künstler ab.“

— Denn wie der *Klang* verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung!

Der ächte deutsche Meister hingegen wünscht sich und Wenigen, den Besten seiner Zeit zu genügen. Er will Freiheit und Selbständigkeit seiner Schöpfungen erwerben und behaupten. Die Menge schaut zu ihm hinauf, was gewiss ehrenvoller zu nennen ist, als sich vor derselben zu krümmen, sich unter ihr zu verlieren, ja endlich, der gewohnten Erscheinung müde, der Vergessenheit anheim gegeben zu werden.

Nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen, welche man jedenfalls gegründet findet, machen wir uns nun, so weit es der Raum gestattet, mit der Originalausgabe des Stabat mater von dem ehemaligen Tageshelden der Tonkunst, Rossini, näher bekannt.

No. 1. Chor. And. mod., G moll, $^{6}_{8}$-Takt. Sogleich diese Nummer, welche drei Zeilen des Gedichtes umfasst, lässt den neuern Italiener sehen, dem es weder Zweck ist, seine Gefühle in Tönen auszusprechen, noch in dem Hörer bestimmte Empfindungen zu erwecken, sondern der rein unterhalten will. Unbeschadet könnte die Hälfte des Satzes wegfallen und man würde nichts vermissen. Da dieses Tonstück übrigens in d. Bl. ausführlich schon in der Beurtheilung des Stabat mater nach der Cranz'schen Ausgabe besprochen wurde und es in nichts von dieser abweicht, so verzichten wir auf ein näheres Eingehen, bemerken aber nachträglich, dass das Motiv:

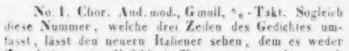

unserm Joseph Haydn theilweise nachgesungen ist, der das zweite seiner „sieben Worte“ (aus *c* nach *g* transponirt) so beginnt:

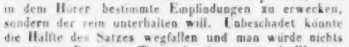

No. 2. Tenoraria. Allegro maestoso, As dur, C-Takt. Eine Tenorstimme soll in diesem Satze die Leiden des Herrn schildern, die er für die Menschen getragen hat. Pergolesi, durch sein über Verdienst hochgestelltes Stabat mater genügend bekannt, wandte hierzu Tonmalerei an und skandirte deshalb: *Cujus animam gementem* etc. Was wurde über solchen Missgriff des Komponisten nicht Alles, auch in den ersten Banden d. Z., geschrieben! Doch was müsste aber wohl über Rossini's Auffassung derselben Worte gesagt werden? Man sehe den Anfang dieser Arie.

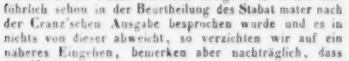

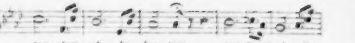

lege sich selbst eine Begleitung dieser Art unter:

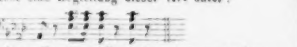

wiederhole diese Cantilene Fortissimo (wir vermuthen fast, dass die grosse Trommel in der Partitur vorgezeichnet ist), bilde sich ein geistverwandtes Minore hinzu, kehre durch ein Rossini'sches „a piacere“ zu dem „a tempo“ zurück, und man wird aus solcher Skizze ersehen, dass der Maestro keine geistlosere Nummer in irgend eine seiner zahlreichen Opern eingefügt hat. Ja es entsteht hier ein neuer Zweifel, nämlich der, ob die (von fremder Hand geschriebene) Arie über dieselben Worte in der Cranz'schen oder die in der vorliegenden Originalausgabe die bessere sei, denn auch hier sind die Worte der angeführten Beurtheilung treffend; sie heissen: „ein Stück (über solche Worte) wie dies No. 2 schreibt kein Musiker von Talent, das ist überall nur Handwerk.“

No. 3. Duo für zwei Soprane. Largo. E dur, C-Takt. Nach sieben Takten, in denen sich vier Stimmen, wahrscheinlich das Saitenquartett, durch die chromatische Tonreihe winden, tritt mit dem achten Takte folgende Violinfigur ein:

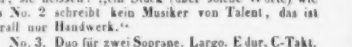

und der erste Sopran fällt auf dem vierten Achtel mit der wehmüthigen Betrachtung ein:

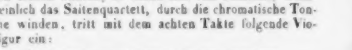

Diese zerstückelte Melodie nebst der aus „l'Italiana in Algieri“ oder „il Turco in Italia“ aufgerafften Figur wird acht Takte hindurch (Largo) abgezittert. Hierauf beginnt der zweite Sopran mit unveränderter Begleitung, doch (wahre Kopistenarbeit!) Note für Note nach Cis moll transponirt, denselben Gesang. Endlich gelangt der Meister auf den Dominanten-Akkord und dieser und der tonische Dreiklang dient nun zur Basis eines Zweigesanges, der, wenn auch nicht in künstlicher, doch gewiss sehr natürlicher Weise geführt ist, nämlich in dieser Art:

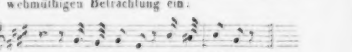

Von diesem Augenblicke an und mit der obigen Stereotypen-Figur fest verknüpft, verlassen sich beide Stimmen zwanzig Takte lang nicht mehr und schwesterlich enden sie „al piacere“

Erschöpft von diesem genialen Zug schreibt darauf der Komponist seinem Kopisten ein „da Capo" (wer war der Glückliche, der solches erfand!) vor und die sieben Takte der Einleitung ächzen sich zum würdigen Schluss. So sind die Betrachtungen der Menschheit bei dem höchsten Erdenleiden „auf neuitaliemsche Weise" musikalisch geschildert!

No. 4. Bassarie. Allegro maestoso. A moll, $^4_4$-Takt. Aus 129 Takten besteht diese Arie. „Dies ist wahrhaftig ein Seitenstück zu unseres Beethoven's letzter Symphonie," höre ich rufen. O nein! Rossini ist nicht vermessen. Er schreibt wie im Traum 44 Takt nieder, doch über sich selbst staunend erwacht er, wundert sich und kritzelt eiligst noch der letzten Note ein „da Capo" hin, macht richtig 88 Takte. Noch einmal setzt er die nie rastende Feder an und aufs Neue sprühen des Geistes Funken 14 züchtige Takte aus; gibt zusammen 102 Takte. Ein zweites „da Capo" (wie könnte das fehlen?) gewährt reichliche 116 Takte. Vier derselben fügt der wackere Abschreiber eigenmächtig hinzu (ein Nachspiel darf nicht vergessen sein) und die Riesenarie ist nicht Minerven's, doch Rossini's Haupt entsprungen! Wie ist jedoch dieselbe beschaffen? Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir meinen, sie sei im halbwachen Zustand, im Schwelgen glücklich verlebter Tage vom einstigen Monarchen der herrschenden Oper entworfen, und hinreichend wird sie mit folgender Stelle charakterisirt:

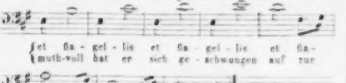

No. 5, desgleichen die Sätze unter No. 6—9 finden sich gleichlautend in der angeführten Vordruck-Ausgabe und sind nach unserer Ansicht in der ersten Beurtheilung Seite 39—42 (dort unter den Nummern 8—12) im Allgemeinen so wahr und gründlich gewürdigt worden, dass wir gern auf eine weitere Besprechung verzichten. Doch No. 10 verdient wiederum eine Erwähnung.

Schliesst zwar das Gedicht mit den Worten: „Paradisi gratia" und sind diese in No. 9 abgefertigt worden, so hat es doch dem Komponisten gefallen, einen grossen Schlusschor (Allegro, G moll, C-Takt) „Final" genannt, hinzuzufügen. Er wählte die Worte „in sempiterna saecula, amen" und schrieb darüber — mirabile dictu et visu — eine Fuge. Ja, ja! „der liebenswürdige, ungezogene Junge, l'enfant cheri de la Fortune," wie h. M. v. Weber den Maestro nannte, der „gute Theatermahler," wie ihn Beethoven bezeichnete, krönte sein Stabat mater mit einer Fuge, die zwar nicht eine J. S. Bach'sche genannt werden soll, aber immer eine solche bleiben wird. Hier sehe man das Thema mit dem ihm entsprechenden Kontrasubjekt:

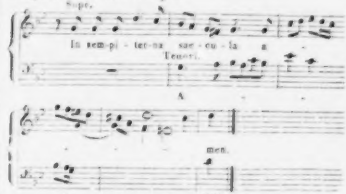

hier eine Engführung desselben (wer wird die Oktavenfortschreitung im dritten Takt hoch anrechnen?):

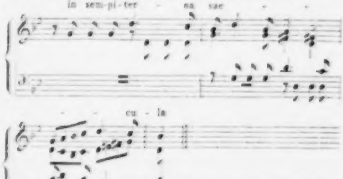

hier eine höchst künstliche Steigerung:

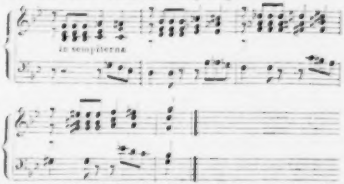

denke sich einen kolossalen Orgelpunkt hinzu und zweifle noch, ob dies nicht eine Fuge genannt werden muss. Dass ein „da Capo" von einigen 25 Takten darin erscheint, was einem Bach und Händel allerdings eine unbekannte Grösse war, darf den Genuss an dem Werke nicht verkümmern, genug es ist eine Fuge von — Rossini!

„Ich fürchte mich vor nichts, als vor der Zeit, wo Rossini anfangen wird, klug werden zu wollen," rief Weber einst aus und fuhr dann weiter fort: „der Himmel gebe der gaukelnden Libelle einen gnädigen Blu-

mentod, ehe sie bei dem Versuche, zur Biene werden zu wollen, als Wespe incommodirt.“ Der Himmel hat Webers Ruf nicht erhört, und ist die Metamorphose etwa vor sich gegangen (wir zweifeln daran, denn diese Fuge verleugnet ihren Schöpfer nicht), so suche man sich gegen Wunden der Wespe zu bewahren, indem man sachte aus ihrer Nähe geht und Rossini's bestes Stück aus dem Barbiere: „Zitti, zitti, piano, piano“ vor sich hinmurmelt.

So viel sei über ein Werk gesagt, welches in einer grossen Menge deutscher und ausländischer Journale mit einer Wichtigkeit besprochen wurde, als habe Orpheus seine Leier auf's Neue ertönen lassen. Wir nennen es geringfügig, auf einer höchst niedrigen Kunststufe befindlich und halten die in acht oder höchstens zehn Minuten komponirte Preghiera im „Moses“ für geistreicher, genialer, ja selbst kirchlicher als das ganze voluminöse Stabat mater. Warum sich so wenig religiöser Sinn darin Bahn bricht, rechnen wir dem gänzlichen Verfall der italienischen Kirchenmusik zu, und dies so wie, dass Rossini, seiner frühern Künstlerweise nach, sich selbst ganz verloren hat, demnach schon seit länger als einem Jahrzehend gar nicht fähig war, ein eigenthümliches, schönes, neues Werk weder für das Theater, noch weniger für die Kirche zu schreiben, haben wir oben angedeutet *). *C. F. Becker.*

Pianoforte-Kompositionen.

J. Schapler (Komponist des Preis-Quartetts): Fantasia capricciosa für das Pianoforte, komponirt und Herrn Fr. Liszt zugeeignet. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Was sich der ehrenwerthe Komponist dabei gedacht habe, als er diese lange Fantasie schrieb, und welche Eindrücke er wiederzugeben sich bemühte, wer kann es wissen? Referent erkennt des Verfassers kühnen Ideenflug, glaubt aber doch, dass die einzelnen Gedanken, die der Verfasser zu verarbeiten und in ein Ganzes zu verweben strebte, nicht gehaltreich und wichtig genug waren. Wären übrigens die Gedanken schöner, vielleicht wäre Referenten ein grosser Theil der Fantasie nicht so fragmentarisch vorgekommen und um ein grosses Theil interessanter. Lebhafteres Interesse konnte derselbe erst von Seite 20 an finden. Im Ganzen ist das Bestreben des Komponisten, neu und frappant zu sein, zu sichtbar, und das schadet ihm. Die Fantasie wird aber dennoch den Freunden der neuern voll- und weitgriffigen Klaviermusik viel Vergnügen machen, und Referent steht nicht an, sie zu empfehlen. Kleine Ausstellungen ausserdem mögen ihm erlaubt sein, wie Seite 10 die ersten 2 Takte des Allegro's und Takt 15 und 16, sie wiegen zwar schwer in den an reine Fortschreitungen gewöhnten Ohren, sind aber doch in neuerer Zeit nicht bedeutend genug, um einen Tadel gegen das achtungswerthe Werk zu begründen. Referent ist seit einigen Jahren vor manchem Koloss erschrocken, jetzt hat man sich seit Liszt und Andern an solchen Riesenbau gewöhnt, und auch Referent erschrickt nicht mehr, und ruft den Klaviervirtuosen zu: „Nehmt dies interessante Stück vor und lasst euch nicht abschrecken.“

J. Rosenhain: Deux Rêveries au Pianoforte. Op. 26. Leipzig, chez F. Hofmeister. $22\frac{1}{2}$ Ngr.

Träumereien oder Einfälle am Pianoforte sind nicht immer schön, wiewohl Referent zugibt, dass er solchen Rêveries schon vortreffliche Kompositionen verdankt. Der treffliche Komponist veröffentlicht hier ebenfalls recht artige, die zahlreiche Freunde finden werden, besonders glaubt Referent dies von der zweiten. Das Thema der ersten scheint ihm zu wenig edel und gehaltreich, und die auf der zweiten Seite befindliche Melodie in A dur kann leicht durch den Vortrag trivial werden, sie erscheint ihm zu französisch spielend und des kräftigen Deutschen nicht ganz würdig. Ob die erste Rêverie deshalb weniger gefallen werde, ist eine andere Frage.

Jul. Stern: Geistliche Ouverture für Piano zu 4 Händen. Berlin, bei Schlesinger. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Das Arrangement für vier Hände ist wirksam und effektvoll. Liebhaber ernster Musik, und deren gibt es ja, Gott sei Dank, jetzt recht viele, werden sich an dieser Ouverture erfreuen, deren Fugenthema geschickt und planmässig behandelt ist und sich recht gut steigert. Die Ouverture ist dem verdienten Rungenhagen, vermuthlich seinem Lehrer, zugeeignet. Von Druckfehlern ist uns nur auf der Seite 11 im Tempo 1mo die zweite Hälfte des fünften Taktes, dessen zwei Viertel man in *e* verwandele, aufgefallen.

W. H. Veit: Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 18. Dresde, chez Paul. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Drei ganz allerliebste Rêveries, pensées fugitives oder Nocturnes, wie man sie nennen will. Sie duften einem gar so bescheiden entgegen, diese lieben Veilchen und sind gemüthlich und fasslich. Abgesehen davon, dass sie absichtlich leicht komponirt und leicht zum Spielen sind, so thut einem doch auch solche Musik recht wohl. Bei dem Mangel an leichten Klavierstücken empfehlen wir diese Nocturnes den Lehrern aufs Angelegentlichste; sie sind auch nicht schwer aufzufassen und doch liegt so

*) Den 24. März fand in dem Theater der Königstadt zu *Berlin* eine Aufführung des Stabat mater (so viel uns bekannt, die erste in Deutschland) Statt. Ein Berichterstatter äussert sich darüber in folgenden Worten: „dass wir keine Musik hören würden, die dem Ernst und der Tiefe einer evangelischen Kirchenmusik nur einigermassen entspräche, wussten wir zuvor und es konnte uns daher nicht überraschen, fast nur leichtsinnlichen Opernstyl, bisweilen sogar Stellen, die der Opera buffa völlig zusagen würden (sogar direkte Reminiscenzen aus dem Barbier von Sevilla), zu hören. Indessen hätten wir doch erwartet, mehr Erfindung, mehr gläubende Züge jener Genialität wahrzunehmen, die dem Komponisten gewiss nicht abzusprechen ist. Das Werk erschien im Ganzen unbedeutend und würde, dünkt uns, mit dem Text einer weltlichen Kantate ohne Rossini's Namen schwerlich irgend eine Berühmtheit erlangen.“ Die Mittheilung dieser Notiz a. d. Allgem. L. Z. mag hier entschuldigt werden, da wir selbst nur unser Urtheil aus dem Klavierauszug bilden konnten.

gar viel darin, das den Vortrag bildet und den Ausdruck hervorruft.

Fr. Liszt: Fantaisie pour le Piano sur des Motifs favoris de l'Opera Lucrezia Borgia. Wien, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Prix 2 Fl. Conv.

Bei diesem bereits vor der Publikation durch die Reisen des berühmten Virtuosen bekannt gewordenen Effektstück ist es wohl genügend, das von Vielen mit Sehnsucht erwartete Erscheinen desselben anzuzeigen. Der ehrenwerthen Verlagshandlung wünscht Referent, dass es recht Viele geben möge, die dieses Stück überwältigen können. Dass wieder viele neue Effekte darin sind, und viel Kopfzerbrechen oder vielmehr Nachdenken und eine immense Körperkraft erforderlich ist, versteht sich. Man fasse sich aber nicht abschrecken, sonst bleibt man zurück, denn so lange Liszt lebt, werden die Klavierkompositionen in den Schwierigkeiten noch bedeutende Steigerungen erfahren. Referent hat diese Fantasie mehrmals vom Komponisten gehört und ist natürlich davon hingerissen worden. Stich und Papier sind vortrefflich.

Ign. Moscheles: Pensées fugitives pour le Piano. Ebendaselbst. Pr. 45 Kr. Conv.

Das Heft enthält vier Nummern: 1) eine Romanze, 2) ein Nocturne, 3) Impromptu, 4) Rhapsodie. Sämmtliche Stücke sind sehr kurz gehalten, leicht ausführbar und machen auf grossen Werth in der Komposition keinen Anspruch, was der verdienstvolle Komponist auch wohl nicht anders gewollt hat, dem eine grosse Zahl der Klavierspieler für diese anspruchslose Gabe dankbar sein muss.

Ed. Pirkhert: Etude héroique pour le Piano, composé et dedié a Mr. Charles Meyer. Op. 4. Carlsruhe, chez Kreuzbauer et Nöldecke. 12 Ggr.

Als ein Opus ist diese Etude unbedeutend, als Theil einer Sammlung Etuden zu einem Opus vereinigt würde sie von Bedeutung sein; sie ist das, was der Titel besagt, und Referent kann nur hinzufügen, dass sie effektvoll ist und gar nicht ungeheuer schwer, das heisst, man braucht den Sinn und die Melodie nicht erst zusammenzusuchen, wie man das in manchen neuern Fantasieen und Uebertragungen von Liedern u. s. w. fürs Pianoforte thun muss. Der Komponist gebe bald mehr dergleichen.

Edouard Wolff: Fantaisie sur l'Opéra Lucrèce Borgia pour le Piano. Op. 41. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Der Komponist behandelt hier ganz andere Themen, als wir in der Fantasie von Liszt finden. Referent glaubt die Klavierspieler auf dieses Werk aufmerksam machen zu müssen, dessen Verfasser sehr Bedeutendes gibt und noch Bedeutenderes verspricht. Das ganze Stück ist brillant und effektvoll, ohne Ueberladung und Anhäufung halsbrechender Künste und Schwierigkeiten und macht einen guten Eindruck. Einzelne schöne Züge, an Beethoven mahnend, wie auf Seite 2 Takt 10 bis 16, nehmen uns gleich für den jungen Komponisten ein, den wir schon oft mit grossem Lobe haben nennen hören. In der zweiten Variation, Seite 8, hat Referenten Takt 3, 4 und 5, durchaus nicht angesprochen, namentlich ist ihm im fünften der Uebergang zu grell. Der Schluss von Seite 13 an ist sehr effektvoll, im eilften Takte ist ein Stichfehler, das zweite Viertel im Basse muss *f*, wie das vierte Viertel heissen. Referent empfiehlt dieses brillante und mässig schwierige Stück recht angelegentlich.

Ebendaselbst und vom nämlichen Komponisten erschien:

Nocturne pour le Piano. Op. 46. Pr. 54 Kr.

Auch dieses Nocturne ist schön. Seite 4 erwartete Referent seinem Gefühl nach das Thema. Wenn er die Harte in der zweiten Hälfte des zwölften Takts ausnimmt, so ist dies das einzige, was Referent anders wünschte. Doch soll dies kein Tadel sein, und er empfiehlt aus voller Ueberzeugung dies schöne Nocturne.

Th. Kullak: Elfenreigen. La Danse des Sylphides. Pièce de Salon pour le Piano. Op. 5. Berlin, chez Schlesinger. Pr. $^2/_3$ Thlr.

Referent hat sich freilich die Elfentänze ganz anders gedacht; ausser der neckischen Einleitung ist nichts mehr zu finden, was zum Ausdruck „Elfenreigen" berechtigte. Das höchst brillante Stück ist so überaus menschlich. Beim Eintritt von As dur erfahren wir sogar, dass die Elfen Auber's „Maurer und Schlosser"

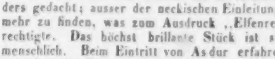

u. s. w.

kennen und darnach tanzen. Diese kleinen scherzhaften Aeusserungen sollen jedoch den Werth dieser allerliebsten effektvollen Komposition nicht herabsetzen, die viel Freunde erwerben wird und recht sehr empfohlen zu werden verdient. Der Druck ist eng, aber deutlich, und der Preis für dieses Stück mässig.

St. Heller: La Chasse, pour le Piano seul. Ebendaselbst. $^2/_3$ Thlr.

Ein sehr effektvolles Stück, was ein ungeheuer schnelles Tempo verlangt und erlaubt; es spielt sich sehr gut und wird Vergnügen machen.

V. Gabussi: Dodici Duettini da Camera con acc. di Pianoforte. Parole tedesche da G. Hähnel. Prima Collezione. Vienna, pr. Pietro Mechetti. 3 Fl. C. M.

Die Duetten sind sehr sangbar; in No. 3 muss die zweite Stimme von einem Tenor gesungen werden, die übrigen sind für zwei Soprane. Von grossem Werth oder Originalität ist freilich keine Rede; sie wollen aber auch nichts als angenehm unterhalten, und das werden sie. Sie seien deshalb empfohlen. Die deutschen Worte sind gut.

16.

schluss. Er schrieb an den Vormund: „Ich würde gehen, wenn nicht eben jezt meine Ehre verlangte, dass ich blieb. Sobald diese es erlaubt, gehe ich, und zunächst zu Ihnen.“ —

Nun eilte er mit dem Paket zu Franzesko. Der Herr hat verschiedene Musiker aus dem Konzert mit heimgebracht: sie speisen — sagte man ihm. „Meldet ihm, ich müsse ihn nur auf wenig Minuten allein sprechen“ — Man kam zurück: „Der Herr kann die Gesellschaft nicht verlassen“ — „Ich müsse ihn sprechen, sagt ihm das noch einmal“ — „Um Vergebung; wenn der Herr uns einmal etwas so bestimmt gesagt hat, dürfen wir weiter nichts an ihn bringen“ —. „Und seine Tochter —?“ „Sie ist unpass auf ihrem Zimmer.“ Ferdinand gab Geld, dass man ihn bey ihr meldete. Sie dürfe Niemand sprechen, liess sie zurück sagen. Ferdinand wollte mit Gewalt in Franzesko's Zimmer, aber die laute Lustigkeit der Gäste scheuchte ihn zurück. Er ging, und kam in einer Stunde wieder. Er sahe noch immer das helle Licht und hörte das lustige Getöse der Menschen. Er kam um Mitternacht wieder. Noch war es eben so. Da sandte er das Paket hinein. Franzesko nahm es, ohne ihm eine andere Antwort, als vorhin, zurück sagen zu lassen. Den Morgen kam Ferdinand nochmals zurück, fest entschlossen, nun sich durch nichts in der Welt abhalten zu lassen. Es herrschte eine Todesstille im Hause. Endlich fand er die alte Haushalterin — „Der Herr ist vor einer Stunde schon mit der Mamsell verreiset.“ „Sie war ja krank.“ „Ja wohl; aber dennoch —!“ „Wohin sind sie?“ „Ich weiss es nicht.“ „Wann wollen sie zurückkommen?“ „Ich weiss es nicht: aber diese Papiere gab mir der Herr an Sie.“ Ferdinand öffnete schnell; das Paket enthielt nichts, als seine, Lauren neulich gegebenen Gedichte. Ferdinand kam ausser sich vor Verdruss nach Hause. Er blätterte gedankenlos in den Papieren. Ein seidener Faden schien eine Seite auszuzeichnen. Er sahe die Verse durch — folgende Worte des Gedichts waren mit Bleyfeder unterstrichen:

„So bist du denn mein Bruder?
Ach, weint die gute Mutter noch?“ —

Friedrich Rochlitz.

Recension.

Vollständiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, vierstimmig gesezt und herausgegeben von J. F. S. Döring, Cantor. Görlitz, gedruckt und verlegt bey Unger. (Pr. 1 Thaler.)

Gegen Choralbücher sollte die Kritik so streng seyn, als gegen Kommunion- und andere öffentlich einzuführende Andachtsbücher — die Sache selbst noch unerwähnt, schon darum, weil, wenn sie einmal eingeführt sind, ihr Würkungskreis so gross ist, und sie so selten und so spät durch andere verdrängt werden können. Diese Strenge ist ganz gerecht, wenn die Bücher auf allgemeine Gültigkeit und Einführbarkeit Anspruch machen. Aber mancher Prediger stehet einer noch sehr rohen, oder, noch schlimmer, einer sehr irre geleiteten Gemeinde vor, und wünscht durch sein Andachtsbuch nur ihr und den ihr ganz ähnlichen Gemeinden aufzuhelfen, und dann müsste der Beurtheiler die Lage der Umstände und den Stand der Kultur dieser Gemeinde ganz kennen, wenn er ein entscheidendes Urtheil aussprechen und darüber streng halten wollte. Eben so ist es mit den Choralbüchern für besondere Gemeinden und ihre Bedürfnisse. So ist es auch mit dem hier angezeigten Buche. Rec., der die Görlitzer Gemeinde nur wenig kennet, bescheidet sich demnach, und er glaubt mit Recht, damit, den Standpunkt anzugeben, welchen der Verf. gefasst und im Vorbericht recht gut angegeben hat, und nach diesem seine Meynung zu sagen, ob der Verfasser seinen Zweck erreicht habe.

NACHRICHTEN.

Berlin. Am 6. Februar gab *Fr. Liszt* das zehnte und letzte Concert (d. h. im Saale der Sing-Akademie) und trug 1) die schöne, melodiöse Sonate in *Beethoven* in As dur, Op. 26, 2) die Fantasie auf Motive aus Lucrezia Borgia, 3) *Paganini's* Campanella, und 4) die Fuge aus *Beethoven's* grosser B dur-Sonate, Op. 106, vor. Letztere ist indess kein zum Concertvortrage geeignetes Studienmusikstück, das, bei seiner Länge, in übereilt stürmischer Hast abgejagt, freilich indess mit staunenswerther Rapidität ausgeführt wurde. Solche Kompositionen im strengen Styl, wenn gleich „con alcune licenze," bedürfen vorzugsweise der Klarheit des Vortrages, um nicht im Tonmeere zu verschwimmen. Am 10. Februar war unter wesentlicher Mitwirkung des Herrn *F. Liszt* im Concertsaale des königl. Schauspielhauses ein grosses Concert zum Besten des Vereins zur Unterstützung hilfsbedürftiger Lehrer veranstaltet, in welchem der berühmte Pianist drei Solovorträge (zuletzt die Paraphrase des God save the king; allgemein begeisternd hielt. Besonders wirkte *Herweg's* Rheinwein-Lied und *E. M. Arndt's* „Das deutsche Vaterland" von *F. Liszt*.

Die musikalischen Abend-Unterhaltungen, welche früher bei dem Prinzen von Preussen, dann bei Mad. *Amalie Beer*, der hochverehrten Mutter des königl. Hofkapellmeisters *G. Meyerbeer*, und zuletzt bei dem Könige im weissen Saale des königl. Schlosses vor einer grossen Anzahl eingeladener Zuhörer Statt gefunden haben, sind früher bereits erwähnt, und bestanden in Solovorträgen des Herrn *Liszt* auf dem Pianoforte, Gesängen der Mad. *Unger-Sabatier*, Vokal-Quartetten und hauptsächlich aus dem dramatisch grossen vierten Akt der Oper: „Die Hugenotten" von *Meyerbeer*, von *Liszt* am Pianoforte orchestermässig begleitet. (Diese Oper soll nun, unter Mitwirkung der Mad. *Schröder-Devrient* im April hier in Szene gehen und von dem berühmten Komponisten selbst geleitet werden.) — Im königl. Opernhause gab Herr *F. Liszt*, zu doppelten gewöhnlichen Preisen und $\frac{2}{3}$ der Einnahme, vier Concerte, von denen eins zu wohlthätigen Zwecken bestimmt war und einen, von dem Concertgeber selbst an mehrere Vereine vertheilten Ertrag von circa 1794 Rthlr. gewährt hat. Im ersten Concert, am 16. Februar, trug Herr *Liszt* das Pianoforte-Concert von *K. M. v. Weber* in F moll und dur, mit Orchesterbegleitung, eben so das Hexameron, die Fantasie auf Motive aus Don Juan, das Andante aus Lucia di Lammermoor und den Galop chromatique vor. Dazwischen wurden zwei Gesänge aus den Puritanern und die Ouverturen zu Oberon von *K. M. v. Weber* und Leonore von *Beethoven* vorzüglich ausgeführt. Das zweite Concert, am 19. Februar, begann mit *Gluck's* Ouverture zur Oper Iphigenia in Aulis, worauf Herr *Liszt Beethoven's* herrliches Es dur-Concert für Pianoforte mit der reichen Orchesterbegleitung vortrefflich, besonders auch das Adagio sehr zart, demnächst die Reminiscenzen aus Norma, im zweiten Theile, nach *Rossini's* belebter Ouverture zu Wilhelm Tell, *K. M. v. Weber's* „Aufforderung zum Tanz," mit freien Zusätzen, zuletzt die anziehende Fantasie von *Beethoven* für Pianoforte, Chor und Orchester, mit wahrem Beifallsjubel vortrug, zur Zugabe indess noch die Fantasie auf: „Heil dir im Siegerkranz" mit Bezug auf die höchst erfreuliche Anwesenheit des Königs begeistert und begeisternd wiederholte. Im dritten Concert, am 23. Februar, beschränkte der Virtuos sich auf Wiederholungen der Reminiscenzen aus der „Nachtwandlerin," des Hexameron, des „Ständchen" von *Schubert* und des Robert der Teufel-Fantasma wie zuletzt der vorerwähnten Pianoforte-Fantasie von *Beethoven*. Das vierte oder Abschiedsconcert gab Herr *Liszt* am 2. März, am 3. d. noch eine Matinée für milden Zweck im Hôtel de Russie, nach deren Beendigung der Künstler noch von einigen hundert Studirenden zu Wagen und Pferde eine Meile weit mit Musik begleitet wurde. Ehe wir auf das Detail des Abschiedsconcerts eingehen, haben wir noch das Concert der Herren Gebrüder *Ganz*, am 28. Februar, zu erwähnen, dessen Leitung Herr *Liszt* übernommen hatte. Demzufolge war der Concertsaal des königl. Schauspielhauses ganz gefüllt und die Aufnahme der Künstler sehr günstig. Herr *Liszt* dirigirte die C moll-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture zu *Spontini's* Olympia mit übermässig heftiger Gestikulation, jedoch sehr feurig und im Geiste der Kompositionen. Auch begleitete derselbe zwei Gesangstücke, insbesondere „Le Moine" von *Meyerbeer*, am Pianoforte. Die Concertgeber spielten eine neue Concertante für Violine und Violoncell von *A. Lvoff*, „Le Duel" bezeichnet, welches im Presto das frohliche Zusammenleben zweier Freunde, im Recitativ die Herausforderung und das Duell derselben, im più Lento das „Stöhnen des Verwundeten," im molto Agitato die Verzweiflung des Gegners u. s. w., zuletzt die Versöhnung hören lassen will. Herr KM. *Moritz Ganz* trug ein Violoncell-Concert eigener Komposition mit schönem Ton und Geschmack, recht fertig vor. Weniger rein als sonst gelang dem Violinisten diesmal die von *Prume* selbst so vorzüglich ausgeführte Melancolie. Die das Concert schliessende Arie von *Pacini*, von Dem. *Tuczeck* gesungen, sollte Herr *Liszt* begleiten, und man hoffte, ihn dann auch noch zum Solovortrage zu bewegen. Allein der vorsichtige Pianist hatte sich, zu grosser Ermüdung wegen, bereits entfernt. Am 18. Februar war „dem Genius, dem Künstler von Geist und Gemüth, dem Ehrenmanne von Gesinnung und Charakter, *Franz Liszt*" (wie die Ueberschrift eines Gedichts von Dr. *Fr. Förster* lautete), im *Jagor*'schen Saale von Kunstgenossen und Kunstfreunden „in dankbarster Erinnerung an schöne Stunden frohester Begeisterung" ein solennes Festmal bereitet. Beim Eintritt des von dem königlichen General-Intendanten Herrn Grafen *v. Redern* zu seinem Platze geleiteten Ehrengastes, wo derselbe zwischen diesem und dem Rektor der Universität, unsern *Meyerbeer* und *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* sass, ertönte der Ungarische Marsch von Militärmusik zur Begrüssung des Gefeierten, welchem nach Verlesung eines bezüglichen Gedichts ein donnerndes Vivat gebracht wurde. Auch von den anwesenden Studirenden wurde ein jubelader Toast proklamirt, welchen *Liszt* auf das Wohl der Jugend erwiderte. Die königl. Akademie der

Künste hatte den ausgezeichneten Tonkünstler zu ihrem ordentlichen Mitgliede erwählt, und die Gesellschaft des Festmahls verehrte demselben ein reich vergoldetes Medaillon mit obiger Inschrift. Mehrere patriotische, künstlerische und Commerz Lieder wurden von den anwesenden königl. Sängern vorgetragen, und wechselten mit der Tafelmusik ab. *Liszt* brachte zuletzt, als Vermittler der kirchlichen und weltlichen Macht, auf die Komponisten des Paulus und der Hugenotten noch einen eigenen Toast aus, welcher mit allgemeiner Zustimmung aufgenommen wurde. Um nun der musikalischen Verhandlungen über *Liszt* zu schliessen, erwähnen wir antecipirend gleich das von demselben am 2. März gegebene Abschiedsconcert im königl. Opernhause. Nach der wohl gewählten, tragischen Ouverture *Beethoven's* zum Trauerspiel Coriolan von *Collin*, führte Herr *Liszt* das grossartige C moll-Concert für das Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, in der That meisterhaft, sowohl in der Charakteristik als immensen Fertigkeit und zartester Nuancirung so aus, dass Referent diese Künstlerleistung für die höchste des grossen Pianisten anerkennt, der in den eigenen Kadenzen übrigens auch reiche Erfindungskraft und harmonische Kenntniss an den Tag legte. Ausserdem trug Herr *Liszt* noch die Fantasie von *J. N. Hummel*: „Oberon's Zauberhorn" mit Orchester glänzend vor. Noch wiederholte der seltene Künstler die Don Juan-Fantasie, die *Schubert*'schen Lieder Ave Maria und Erlkönig und schloss mit seinem wilden Galop chromatique. Ohne Zweifel wird *Liszt* auch im hohen Norden neue Kunsttriumphe sich bereiten; dennoch dürften solche kaum den hiesigen, im höchsten Maasse gespendeten Auszeichnungen gleich kommen.

Dass ausser den Concerten von *Liszt* wenig andere musikalische Aufführungen Statt fanden, ist leicht begreiflich. Nur die am 17. Februar unter *Mendelssohn's* eigener Leitung in der Sing-Akademie wiederholte Aufführung des Oratoriums Paulus erfreute sich gleich lebhafter Theilnahme, wie anlangst im Januar, und zeichnete sich besonders durch den eben so zahlreichen, als sicher eingeübten Chor aus. Die Solopartieen waren eben so genügend besetzt, insbesondere sang Frau v. *Fassmann* die Sopranpartie mit edlem Ausdruck, Herr *Zschirsche* den Paulus ungemein kräftig, und Herr *Mantius* die Tenorsoli zart und innig. — Das vierte Abonnement-Concert des *J. Schneider*'schen Gesang-Instituts wurde durch die mehrmals belobte Kantate: „Deutschlands Befreiung" auf's Neue anziehend ausgefüllt. Eine junge, noch nicht ganz vollendete Sängerin und Gesangrespierin Dem. *Nina Marra*, erhielt im Hôtel de Russie durch die Mitwirkung des Herrn *Liszt* eine überaus zahlreich besuchte Matinée. Drei *Meser*'sche Soiréen brachten, ausser Quartetten von *Haydn* und *Beethoven*, die Symphonieen von *Mozart* in Es dur, die Eroica und A dur von *Beethoven*, eine bereits früher gehörte Symphonie von dem jungen Musiker *Adolph Schulz*, wie die Ouverturen zum Sommernachtstraum von *F. Mendelssohn-Bartholdy* und *Cherubini's* Wasserträger zu Gehör.

In der fünften und sechsten Versammlung der Herren KM. *Zimmermann* und Genossen wurden die schönen Quartette von *Onslow* (in Es- und B dur), *Beethoven* in C moll und A dur, *Schubert* in D moll, und das schöne Octett von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* recht präzis und im Geiste der Kompositionen ausgeführt.

Die königliche Bühne brachte ein neues Singspiel, „Marquis und Dieb" von *L. Schneider*, mit Musik von *Taubert*, zur Aufführung. Es wollte, der etwas gedehnten Handlung wegen, nicht recht ansprechen, obgleich die Musik dramatisch, nur auch zu breit ausgeführt und nicht sehr melodisch ist. — Am 11. März sind *Auber's* „Kron-Diamanten" mit vielem Beifall in Szene gegangen, worüber das Nähere später.

Die italienische Oper im Königsstädtischen Theater hat durch das Engagement zwei neuer Tenoristen (an die Stelle des abgegangenen Signor *Vitali*) neues Interesse gewonnen. Besonders hat Signor *Gardoni* vom Theater zu Turin in der zum ersten Male (italienisch) gegebenen Somnambula als Elvino sehr gefallen, wie auch Signora *Assandri* als Amina, Lucrezia Borgia, Norma und Desdemona in Otello fortwährend ihre zahlreichen Verehrer entzückt. Es wäre, wie bei der königl. Oper, nur mehr Abwechselung des Repertoirs zu wünschen.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Modena.

Modena. Die zur feierlichen Eröffnung des hiesigen eleganten und prachtvollen neuen Teatro Comunale engagirten Hauptsänger wurden bereits im vorigen Quartalbericht mitgetheilt. Jene sogenannte Apertura fand am 2. Octbr. mit der neuen Oper *Adelaide di Borgogna*, del Maestro (Nobile) *Alessandro Gandini*, und dem neuen Ballet *Rebecca* von Herrn *Viotti* Statt. Der ungeheuere Beifall sammt Fuoras, welche dem Baumeister, dem Maler, den Sängern (Frezzolini, Poggi, ihrem Gatten, und Giorgio Ronconi) und Tänzern zu Theil wurde, ist unbeschreiblich, selbst die wenig sagende Musik hatte (wohlverstanden, die Ballettea) das Glück, in einigen Stücken Aufmerksamkeit zu verdienen. Schon am 16. October gab man Mercadante's Bravo mit folgender Rollenvertheilung: Foresi = Meini, Cappello = Dai Fuori, Pisani = Magnai, Bravo = Poggi, Marco = Bartoli, Teodora = Righini, Violetta = Frezzolini, Michelina = Bartolina; ein mit Fanatismo multiplizirter Furore schlug jeden Augenblick in diese gesangsarme Oper wie ein Blitz ein, so oft das Ehepaar Frezzolini-Poggi sang. Erstere, noch sehr jung, liess gar nicht merken, dass sie in gesegneten Umständen sei. Einen ähnlichen Triumph feierte darauf am 6. November Bellini's Beatrice di Tende mit der Frezzolini, der Righini, dem Tenor Poggi und Ronconi, den wegen zugestossener Unpässlichkeit Herr Meini in der Rolle des Filippo ersetzen musste. Die Frezzolini wurde allein und mit ihren Kollegen 24 Mal hervorgerufen. Leider hört man von diesen „heutigen" Sängern ersten Ranges Jahr aus Jahr ein nichts als ihre Steckenpferde, was für sie freilich sehr bequem ist. In der Ende Novembers gegebenen neuen Oper *Il Carattaco*, vom neuen Maestro *Catelani*, machte Buch und Musik Fiasco.

Der Tenor *Gambarini*, welcher der *Pasta* auf ihrer Kunstreise in Russland und Preussen beistand, ist für den nächsten Karneval für's hiesige neue Theater engagirt worden.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. Während fast im ganzen Herzogthum die Oper ruhete, öffneten ihr hier den Herbst fünf Theater ihre Pforten; bei alldem war die Stagione in dieser Hinsicht nur zum Theil glänzend.

(Teatro Pergola.) Die sogenannte Apertura der Stagione, am 12. September, mit Ricci's Nuovo Figaro, worin die Secci-Corsi, die Herren Lucchesi, Scheggi, Lanari-Bellini sangen, machte nebst dem Ballet Bacchablea einen bescheidenen Fiasco. Rossini's Barbiere di Siviglia verschaffte den Virtuosi Beifall in der Menge. Letztere traten indessen die Bühne den Damen Maray und Mequillet, dem Riesen Donzelli, den Herren Castellan und Ronconi ab, und nun begann die eigentliche Glanz-Stagione. Man gab Mercadante's Bravo, gewissermaassen Donzelli's Steckenpferd, mit ausserordentlichem Beifall, wiewohl die Musik im Ganzen wenig erbaute. Die Maray und Donzelli wurden bei ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne sehr glänzend empfangen; Donzelli war die Krone des Ganzen, nach ihm die Maray die begünstigte; aber auch die Mequillet, Castellan und Ronconi (Sebastiano, nicht mit seinem Bruder Giorgio, von dem er weit übertroffen wird, zu verwechseln), verdienten allgemeines Lob und trugen zur Totalwirkung das Ihrige bei. Der bekannte Impresario Lanari, der verwichenen Karneval auf diesem Theater Meyerbeer's Robert le Diable mit so vielem Glanze gegeben, ihn nächsten Karneval abermals und auch dessen Hugenotten zu geben gedenkt, überraschte die Zuhörer mit Cimarosa's Orazj e Curiazj, die er ebenfalls prachtvoll in die Szene setzen liess. Diese ächt italienische Musik hat bei all ihrem Alter, und bei allem Non plus ultra seinen Geschmack der modernen Oper, ungemein gefallen. Die Maray in Mannerkleidung als Curiazio nahm sich hübsch aus, und wurde als Sängerin und Darstellerin stark applaudirt; in der bekannten Kavatine: „Quelle pupille tenere" machte sie Furore. Donzelli als Orazio sein Name sagt Alles; er und die Maray feierten einen wahren Triumph, dessen Blüten auch die Mequillet pflückte. Auf Cimarosa's Oper folgte Donizetti's Belisario mit der Maray, der Frasi, dem Tenor Roppa und Ronconi, versteht sich mit gutem Erfolge. Den Schluss machte Rossini's Otello, in welchem aber Donzelli unpässlich auftrat, weswegen man abermals den Belisario gab.

Wie sehr die *Maray* (bekanntlich eine Wienerin) hier abermals gefallen hat, beweist der Umstand, dass sie für die nächste Fasten-Stagione hier dermalen die sogenannte Stagione der Carnella = Haupt-Stagione des Jahres, abermals auf der Pergola zu singen engagirt ist.

(Teatro di Piazza Vecchia.) Mit wenig Eintrittsgeld konnte man in diesem kleinen Theater Donizetti's famöse Lucrezia Borgia hören. Die Signora Luigia Vecchi, Rosa Cajani, Tenor Gaetano Comassi und Bassist Carlo Dossi liessen die mitunter nicht unbekannten Hauptsänger: mehr kann man wahrlich nicht verlangen. Dieser Opera Seria folgte hinterdrein Ricci's Opera Buffa Chi dura vince, worin auch der Bassist Lipparini-Negri Theil nahm; Alles insgesammt befriedigte.

(Teatro de' Sollerati in Borgo Ognissanti.) Die Ciotti-Grossoni, die Castelli, die Herren Bianchi (Giuseppe) und Dal Viva wagten es, sich in Meyerbeer's Robert le Diable zu produziren, und fanden Beifall, weil Sänger, Orchester, Chor, Dekoration und Kleidung diesem kleinen Theater angemessen waren.

(Teatro Nuovo.) Herrn Campana's Oper: Giulio d'Este mit der Goggi, dem Tenor Monti und Bassisten Bartolini war weit glücklicher als Herrn Marliani's Bravo, der um so mehr verunglückte, weil auf dem Teatro Pergola ganz andere Sänger in einem andern Bravo sangen.

(Teatro Cocomero.) Die zu Anfang benannte Sängergesellschaft Secci, Lucchesi u. s. w. wirkte auf diesem Theater in der sogenannten Stagione dell' autunnino (Herbstchen-Stagione = December), und gaben Donizetti's Figlia del Reggimento, zum Theil mit Beifall.

Arezzo. In Donizetti's Lucia di Lammermoor wurde die Bartolini-Raffaeli, Tenor Corelli und Bassist Porto stark applaudirt und oft hervorgerufen. Nach Erkrankung der Prima Donna wurde sie durch die Mattioli ersetzt, womit noch mehr gewonnen wurde, und sie war auch die beste in der folgenden Oper Ines di Castro, von Maestro Persiani, deren Musik, wie längst bekannt, zur Klasse der langweiligen gehört, durch die Mattioli aber etwas erträglich wurde.

Königreich Piemont, Grafschaft Genua und Nizza, nebst der Insel Sardinien.

Turin (Teatro Carignano). Mit Herrn Nini's, von ihm selbst in die Szene gesetzter Marescialla d'Ancre begann die Stagione autunnale. Hauptsänger waren: die Malvani, die Geremaglia, Vergez und D'Alberti, die Aufnahme so so, worin die Sanntzustelle der Sänger: Katarrh, Husten, Brauchwerk u. s. w. Schuld waren. Da die Leser d. Bl. die Marescialla d'Ancre bereits kennen, besonders aus einem Artikel der famösen Modeneser Voce della verità, so wird hier blos bemerkt, dass die sogenannten Rennes meinten, ihre Musik gehöre einer guten Schule an, der grosse Lärm derselben sei keineswegs zu tadeln, weil es jetzt Mode ist. Die von hier geborgte Malvani mit vortheilhaften Stimmorgehen war etwas unwohl und wurde zwei Abende durch die brave Zanner, wiewohl Mezzosopran, mehr als gut ersetzt und fand vielen Beifall. Die Geremaglia befand sich auch nicht im Besten. Den wirklich unpässlichen Tenor Vergez ersetzte ein Anfänger Namens Secreti leidlich. D'Alberti, der unter Allen sich wohl befand, liess sich oft behistichen, wiewohl einige Feinde des Rundes ihn als festen und dicken Bassisten zu bekritteln Lust hatten. Mit den hergestellten Sängern ging darauf Alles besser. Nachdem Bellini's Straniera mit der Ramos (seiner Spanierin) durchgefallen war, brachte man auch hier Mercadante's Vestale auf die Szene mit der Malvani, der Geremaglia, der Cantoni, und den Herren Vergez, Sermattei, Lanati und Panzini; es hat aber nur hier und

da etwas im zweiten und dritten Akt Beifall gefunden. Auch in dieser Oper hat die Zauner eitigst die Rolle der Isabella übernehmen müssen, und sogar genügend supplirt.

Da die Vestalin anlanget in Venedig und Mailand, nun ebenfalles in Turin kein Glück gemacht, und die Journalisten hier zu Land die dermalige Gesangsarmuth Mercadante's nicht verdauen können, so ziehen einige derb los gegen ihn. Der witzige Venetianer Zeitungsschreiber drückt sich unter andern so aus: „Mercadante's neue musikalische Methode erregt seit einiger Zeit ernste Handel. Ein Journalist nennt ihn den Hochsten (sommo); der andere einen Dummkopf (bestiale); einer glaubt, er habe der Kunst eine glanzende Bahn eröffnet, der andere behauptet, er habe den schönen italienischen Gesang mit der ultramontanen Metaphysik ersticht; einige glauben in ihm eine durchdachte musikalische Reform, andere hingegen eine erschöpfte Imagination zu erblikken. Die erstern bewundern eine meisterhafte Stimmführung, harmonische Schätze, die andern beweinen die verlorne Popularität, den verdeckten Gesang, den schrekbaren Instrumentallarm, die elend auf dem Altar der Harmonie geopferte Melodie. So geschah es denn auch, dass, während die Einen bewunderten und Beifall gaben, gahnten die Andern und waren beinahe eingeschlafen, hätten sie die Trompeten und Kontrabasse nicht wach gehalten. Wer hat nun Recht? — Mein Urtheil könnte die Leser auch langweilen; aber all diese Ideen liefen mir durch den Kopf, als ich vorigen Samstag die Vestale hörte. Sie gehört zum neuen Genre Mercadante's, also lärmend und scientifisch. Unter so vielen ernsthaften Harmonieen tröstet zuweilen ein Gesang die beleidigten Ohren. Schade nur, dass diese Gesänge ebenso selten sind, dass man sie mit schönen Phrasen, die einem Mathematiker entschlüpfen, vergleichen kann. Diejenigen also, die bei der Musik der Vestale in Entzücken gerathen, werden daher ersucht, es gar nicht ausserordentlich zu finden, dass Andere sich dabei langweilen, gähnen oder schlafen u. s. w.“ — Ein Turiner Blatt sagt nach der ersten Vorstellung der Vestalin seinen langen Artikel so an: „Habe ich noch das Fieber?... es scheint ja... es scheint nein.... und doch meine Nerven sind nicht beunruhigt, mein Puls schlägt heftig.... bedarf ich etwa gar eines Arztes?.... habe ich gar einen Diätfehler begangen?.... Ei warum nicht gar! Ein Maestro di musica hat mir den Magen verdorben. (Nach andern ähnlichen Aeusserungen heisst es weiter:) Ich liess mich verleiten, ins Teatro Carignano zu gehen, man gab die Vestale, ich hörte Beifall geben, pfeifen, ich, der weder das Eine, noch das Andere that, begnügte mich zu gähnen, und glaube daher schreiben zu können, dass die Vestale eine einschläfernde Oper ist. Das machte man mir zum Verbrechen. Vielleicht mag ich Unrecht haben, wie auch die Mailander, die bei der Vestale ebenfalls schliefen, die Venezianer, welche dabei nicht wach waren, und die Turiner, welche den Lärmenden Beifall gebosten, um schlafen zu können. Das ist aber nicht Alles. Ich sagte, dass der Verfasser der Vestalin der Prototypus der Langweiligen ist? Aufrichtig gestanden, nicht allein glaube ich nicht geirrt, sondern behaupte selbst, eine grosse Wahrheit ausgesprochen zu haben, wenn ich sage, Mercadante hat schon seit Jahren das Privilegium, sogar die Banke im Parterre zu langweilen: die Pariser, welche die Briganti, die Turiner, welche die Francesca Donzio, die Mailander, welche den Bravo, die Venezianer, welche die Illustri Rivali, und die Veroneser, welche die Elena di Feltre gehört, werden es bezeugen. Eine Musik (man höre!: schreibt man nicht für die kleine Zahl der Regelmachter (precettisti), sondern für die grossere der Zuhorer; eine Oper ist nicht schon, weil sie nach gewissen Normen, Regeln, Kombinationen geschrieben ist, sondern weil sie erschüttert, rührt, entflammt, hinreisst, zur Freude, zum Zorn, zu den Thränen bewegt; und wenn man, um eine Musik schön zu finden, sie Note für Note, wie ein algebraisches oder metaphysisches Problem untersuchen muss, so ist sie die grösste aller Verirrungen u. s. w.“ — *Sapienti sat.* — Der dermalige hiesige Zeitungsredakteur, der famöse Dichter *Romani* ist der einzige Lobreduer Mercadante's; während er die Musik der Vestalin in den Himmel erhebt, mit dem Meisterhaften und Sublimen nach allen Seiten wirft, meint er, das Monotone dieser Oper sei nicht der Musik, wohl aber dem Buche (wie fein!) zuzuschreiben. — Donizetti's Maria di Rudenz, mit der Matthey, der Zauner, dem vorbenannten Anfänger Severi und Alberti, machte Fiasco wie in ihrem Geburtsort Venedig, in Rom und Florenz; das Buch ist bekanntlich reich an blutigen, abscheulichen Szenen. Herrn *Mabellini's* neue Oper *Ginevra degli Almieri* machte ebenfalls Fiasco, mit dem Unterschiede, dass er und die Sänger zweimal hervorgerufen wurden, was aber in Italien, wo zuweilen ein Furore neuen grossen Fiasco in der Nähe riechen lässt, gar nichts bedeutet. Herr Mabellini leidet am bösen Uebel seines Lehrers Mercadante — Melodienarmuth. Aus Noth wechselte diese Oper zuletzt mit den vorhergehenden, sogar mit der durchgefallenen Maria di Rudenz ab.

Den 12. December gab Herr *Filippa*, Paganini's Schüler, eine musikalische Akademie im Teatro Angenne, worin er auf einer Paganini'schen Violine sein meisterhaftes Spiel abermals bewährte, und die Zauner in zwei Duetten vielen Beifall einernotte.

Alessandria. Seit einiger Zeit ist hier die Herbstsaigone die glanzendste im Jahr. Heuer wurde sie am 2. Oktober, als am Geburtstage des Königs, mit beleuchtetem Theater, bei glanzendem Auditorium eröffnet. Eine Oper des dermaligen musikalischen Lichtes Donizetti verbreitete über das Ganze einen Hyperglanz. Diese Oper war die Esule di Roma; Prima Donna die in d. Bl. schon ein anderes Mal beliebte wackere Mariorelli-Storicis, Tenor der Veteran Winter (Bernardo), zwar langst fertig, aber für Alessandria noch immer ein Heros; Bassist der bekannte Ambrosini. Eine französische Anfängerin Prima Donna versuchte hierauf ihr Glück in Donizetti's Fausta, und da sie leistete, was sie konnte, war auch ihr Debut keineswegs infaustum; sie hatte sogar das grosse Glück, nachher in Mercadante's klassischer Vestale zur Seite der vorbenannten Hauptsänger sich zu produziren. Nurgedachte klassische Oper fand, wie zu erwarten war, von Seite der Musik eine laue Aufnahme;

die Zuhörer guckten sich oft einander an, erwarteten hübsche Kantilenen, applaudirten aber derb, wenn die Sänger schrieen und das Orchester schmetterte, sodann insbesondere das Gebet der Vestalinnen und ein Duett der beiden Donnen. Wie geht es aber zu, dass man drei römische Opern hinter einander, also dreimal dasselbe Kostum geben konnte?...

Vercelli. Eine wollüstige Freude brachte Donizetti's Furioso hervor. Herr Cappelli (Protagonist) befriedigte am Meisten, nach ihm die Prima Donna Agostini, Tenor Tommasoni und Buffo Cipriani, welcher den Caidama machte. Schon längst hat die Erfahrung gezeigt, dass Bellini's Straniera die Anziehungskraft auf unsern Theatern verloren, und doch versucht man zuweilen, diese Oper wieder aufs Tapet zu bringen. Die Repulsivkraft traf sie hier wie anderwärts, und man suchte dafür ein Labsal in Rossini's Barbiere di Siviglia, mit dem man sich recht gütlich thun wollte. Aber wie?... Man denke sich eine Olla potrida aus Ananas, Häring, Mandeltorte, Senf, Pfirsichen und neapolitaner Caccio di Cavallo (Pferdkäse) zusammengesetzt!!! — Rossini's irdisch-himmlischer Barbiere mit eingelegten Stücken aus dem Belisario, aus der Somnambula u. s. w. O tempora!!!

Novara. Ricci's Chi dura vince ist jetzt die Tags-Opera buffa in Italien, wo die komische Oper und Buffosänger fast ausgestorben sind. Die Picco, Tenor Bonfigli, Buffo Scalese (der Beste) und Bassist Colla befriedigten ziemlich, und gar sehr, wenn's zum Schreien ging, dann wurden alle trägen Hände rege, und klatschten so stark, dass sich die Sänger selbst nicht hörten. In dieser, an Monferine, Walzern und Kontratänzen nicht armen Oper pausirt wenigstens das ewige Geleier der heutigen Tragedie liriche. Ricci ist auch kein so grosser Rossini'scher Affe wie seine übrigen Kollegen, und dadurch öfters weniger langweilig. Des spanischen Maestro Obiols ältere, in diesen Bl. zu seiner Zeit besprochene Oper Odio ed amore, mit der Salvini, Bonfigli, Scalese und Valli genügte wenig, der Musik wegen.

Bra und *Oneglia.* Die Taddei, ihre Adjutantin Bellegrandi, die Herren Maggi, Lotteri, Bellegrandi, Rossi (Franc.) beglückten die Zuhörer an beiden Orten — versteht sich hinter einander — mit Donizetti's Gemma di Vergy und Ricci's Chiara di Rosenberg. Ob dies auch in grössern Städten der Fall gewesen sein würde, mag man dahingestellt sein lassen; ganz zu verachten war die Sache einmal nicht.

Asti. Der Herbst brachte hier lauter Opere buffe, und das war sehr gescheidt. Die Cenerentola, die Esgiosti, Chi dura vince, der Elisir, von den drei celebri Maestri Rossini, Ricci und Donizetti, waren gut gewählt. Die Sarazin, Tenor Antonelli, Buffo Grandi und Bassist Parodi thaten ihr Mögliches.

Noci. Donizetti's Lucia di Lammermoor gefiel hier im Grossen mit etwas kleinen Sängern (der Prima Donna Sasso, dem Tenor Boeri, den Bassisten Rocca und Del Pesce, weil grössere in dieser kleinen Stadt sonst freilich selten sind. Die famose Musik konnte nicht missfallen. In Herrn Speranza's Due Figaro sang auch die Remorini ziemlich befriedigend; die Aufnahme dieser zweiten Oper stand aber im Ganzen jener der ersten nach.

Genua. Beide von den Brüdern Ricci gegebenen Opern gefielen: La prigione di Edimburgo, von Herrn Federico (mit der Merli-Clerici, der Serrati, dem Tenor Donati und Bassisten Vincenzo Galli), sodann der Nuovo Figaro, von Herrn Luigi, worin die Leva und Donati excellirten; der Bassist Giorza und Buffo Galli gefielen. Donizetti's Figlia del Reggimento machte Fiasco. Die neue Oper *l'Empirico*, vom Maestro *Giovanni Franchini*, von der nichts Besonderes und nichts Treffliches zu erwähnen ist, fand blos im ersten Akt Beifall, und zog in der Folge ein wenig mehr an. Der am 26. September in Vicenza verstorbene Bassist Cartagenova war zu Ende des vorigen Jahrhunderts hier geboren.

Nizza. Sowohl Donizetti's Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor mit der Mazza, der Carnio, dem Tenor De Bezzi, Bassisten Pignolo, als Rossini's Matilde Shabran, mit denselben (worin die Carnio den Edoardo machte), als Savj's Caterina di Cleves, mit eben denselben, ging mehr oder weniger gut: am Allerbesten aber Gnecco's Prova dell'Opera seria, worin sich der Mailänder Buffo Rossi-Gallieno besonders hervorthat.

Cagliari (Hauptstadt der Insel Sardinien). Hauptsänger waren hier: die artige Meyer-Bonasi, Tenor Bertolasi, Bassisten Boccomini und Luisia; die gegebenen Opern, eine ältere von Donizetti, betitelt: I pazzi per progetti; Scaramuccia von Ricci, die beide gefallen haben; weit weniger Bellini's Pirata, der für Bertolasi hatte eigens zugestutzt werden müssen. Die Due Figaro del maestro Speranza mit der Meyer-Bonasi, der Tautalora (Anfängerin), Bertolasi und Luisia, machten alle, Musik und Sänger, Glück. Dasselbe gilt von der zur Benefizvorstellung des Bassisten Boccomini am 24. Nov. gegebenen neuen Oper: *I due Vecchi ed un Albero*, vom Maestro *Bauer*, mit einer lustigen Musik, bei welcher Gelegenheit das Ehepaar Boccomini ein von Herrn Gonella, Kapellmeister der sardinischen Musikbande, komponirtes Duett vorgetragen hat.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

K. M. v. Weber's Aufforderung zum Tanze, instrumentirt von Hektor Berlioz, ist in Paris so wie sie dort als Einlage-Ballet in den Freischütz auf der Bühne gespielt wird, im Druck erschienen.

An der Kathedrale von Paris ist ein Musikinstitut errichtet worden, worin eine Anzahl Kinder, gegen ein mässiges Honorar, eine vollständige musikalische Erziehung erhalten sollen; Orgel- und Pianofortespiel so wie Kompositionslehre sind neben dem Gesange die Hauptgegenstände des Unterrichts, welcher zugleich auch ein vollständig religiöser sein soll. Vorzugsweise will man da Organisten, Kapellmeister, Musiklehrer u. s. w. für die Provinzen bilden. Die musikalische Leitung des Ganzen ist Herrn F. Bazin, Organisten an der genannten Kirche, übertragen.

In dem bei Gelegenheit der Taufe des Prinzen von Wales zu London gegebenen grossen Concert wurden lauter deutsche Musikstücke aufgeführt, und zwar folgende: Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Mendelssohn-Bartholdy; — Symphonie von Mozart; — Symphonie von Beethoven; — Ouverture zu Faust von Lindpaintner; — Scherzo und Allegro aus der ersten Symphonie von Mendelssohn-Bartholdy; — Festouverture von Marschner. — Bei der Taufhandlung selbst war das Hauptmusikstück das Hallelujah aus Handel's Messias.

Die „Revue musicale Belgique“ zu Brüssel erscheint jetzt unter dem Titel „La Belgique musicale“ und unter neuer Redaction; als „Directeurs“ sind die Verleger selbst, die Gebrüder Schott in Brüssel, bezeichnet. — Der frühere Redacteur des Blattes, Herr *A. Bouillon*, ist zum „Aufsichts-Professeur“ (inspecteur-professeur) der Brüsseler Gesangschulen ernannt worden.

H. Girschner, der bekannte Komponist und Direktor der Aachener Liedertafel, mit welcher er voriges Jahr bei dem Brüsseler Wettsingen den Preis errang, hat sich in Brüssel niedergelassen und die Direktion des dortigen Gesangvereines, der den Namen Echo de l'Allemagne führt, übernommen. Zugleich ist er vom dortigen protestantischen Konsistorium zum Organisten an der protestantischen Kirche in Brüssel ernannt worden.

Der durch den Prozess gegen die Direktion des Königsstädtischen Theaters in Berlin bekannte Baritonist von *Kaier* ist in Stuttgart an des verstorbenen Dobler's Stelle engagirt.

Der tüchtige Violinist *Bazzini* zu Mailand beabsichtigt eine Kunstreise durch Deutschland zu unternehmen.

Gegen Ende vorigen Jahres starb in Köln der ehemalige Musikdirektor *Albert Schirmer*. Ein Schlagfluss, welcher ihm die ganze linke Seite gelähmt hatte, hinderte ihn bereits seit mehreren Jahren, seinem Amte vorzustehen.

In *Madrid* erscheint seit Anfang dieses Jahres unter dem Titel: „La Iberia musical, periodico filarmonico de Madrid“ die erste Musik-Zeitung. Sie scheint sich ihrer Tendenz und Form nach die Gazette musicale de Paris zum Muster genommen zu haben.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 29. März bis 4. April d. J.

Artot, J., 1° Air varié p. le Violon av. Orch. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.

Auswahl deutscher Lieder. 3 Hft. 36 Südsteirerlieder. Cöln, Dunst. 32 Gr.

Bach, J. S., Das wohltemp. Klavier f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet v. H. Bertini. 3° Lieferung. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr. netto.

Beethoven, L. v., Ouvert. z. Coriolan für das Pfte. Wien, Diabelli et Comp. 45 Kr.

Chotek, F. X., Rondoletto p. le Pfte de Lucia di Lammermoor. Op. 45. Wien, Diabelli et Comp. à 2 mains 45 Kr., à 4 mains 1 Fl. 15 Kr.

Collection des Menuettes p. le Pfte. No. 1—6. Ebend. à 30 Kr.

Czerny, C., Souv. théâtral. Coll. period. de Fant. élég. sur les motifs les plus fav. des nouv. Opéras p. le Pfte. Op. 247. Cah. 67 — 72. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

Dettmer, H., Das Bild d. Geliebten, für 1 Singst. m. Pfte od. Guitarre. Mainz, Schott. 18 Kr.

Diabelli, A., 8° Offertorium in D für Sopr. u. Chor m. Orch. od. Pfte. Op. 146. Wien, Diabelli et Comp. 2 Fl. 15 Kr.

— 9° Offertorium in F f. Bass od. Alt m. Orch. od. Pfte. Op. 175. Ebendaselbst. 1 Fl. 30 Kr.

— 5° Laudamese in B f. 4 Singst., Orch. u. Orgel. Op. 177. Ebd. 8 Fl.

— Euterpe. Eine Reihe mod. u. vorz. leichter Tonstücke f. d. Pfte zu 4 Händen einger. No. 395—398. à 1 Fl. 30 Kr. No. 396. 397. à 1 Fl. 45 Kr. Ebd.

— Concordance. Period. Werk f. Pfte u. Violine conc. 32—36° Heft. Ebend. à 1 Fl.

—Productionen im häusl. Freundschaftszirkel für d. Flöte mit Pfte. No. 47. Ebend. 1 Fl.

Donizetti, G., Airs de Lucia di Lammermoor p. la Flûte 24 Kr., pour Flute et Guit. 48 Kr. Mainz, Schott.

Doppler, J., L'Esperance. Rondino p. le Pfte. Op. 46. Wien, Diabelli et Comp. 30 Kr.

— Le bon ton. Quadr. française p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 30 Kr.

Exercitien. Eine Sammlung class. Kirchenmusik in Partitur. Lieferung 11—48. Gradualien v. M. Haydn. 20—45 Kr. Ebend.

Eser, H., Die Schildwache f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Feinthaler, J., Quadr. franç. p. le Pfte. Wien, Diabelli et C. 30 Kr.

Fuchs, F., Allieben, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 10. Ebend. 30 Kr.

Hackel, A., Weihnachtslied, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 72. Ebd. 45 Kr.

Herz, H., 36 Etudes progressives p. le Pfte. Op. 119. No. 1 p. les pet. mains. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.

— Ecrin musical p. le Pfte. Op. 120. No. 1—8. Ebend. à 54 Kr.

Kalliwoda, J. W., Mein Herz u. deine Stimme, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.

Kuffner, A., 6 Duos fac. et progressifs p. 2 Violons à l'usage des Commençans. Op. 312. Liv. 1. Ebend. 1 Fl. 36 Kr.

Lachner, F., Ich wandelte unter den Bäumen, f. 1 Singst. m. Pfte oder Guitarre. Ebend. 27 Kr.

Liehl, G., Wiener Salon-Musik. Period. Werk f. Physharmonica u. Pfte od. 2 Pfte. Op. 31. No. 7, 3 Fl. 15 Kr. No. 8, 2 Fl. 45 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

Liszt, F., Gr. Faut. u. la Niobe p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Massini, F., Premier Amour (Erste Liebe), f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Mozart's, W. A., Verherrlichung. Grosser Stabtisch von 14 Pariser Zoll Höhe u. 11 Zoll Breite in 4 Ausgaben zu den Preisen von 3 Fl. 36 Kr. — 10 Fl. 48 Kr. Mannheim, Herkel.

Neumann, A., Quadrille française p. le Pfte. Op. 20. Wien, Diabelli et Comp. 20 Kr.

Nest, F., 4 Nocturnes p. le Pfte. Op. 1. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Nouakowsky, Cieha Łza. Die stille Thräne, für 1 Singst. mit Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Parini, G., Il Talismano u. Amazilla. Oper ital. u. deutsch. Kleiner Klav. Auszug. Melodieen 4° Heft). Wien, Diabelli et Comp. 2 Fl.

Prandina, C. de, Fant. sur le Duo fav. Scheln halt fest a. d. Freischütz p. Physharm. u. Pfte. Op. 23. Ebend. 45 Kr.

Proch, H., Schweizers Heimweh, f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 38. Ebend. 40 Kr.

— Am Strande, f. Alt od. Barit. Op. 85. Ebend. 30 Kr.

— Falsch bin ich nicht: f. Sopr. od. Ten. Op. 86. Ebend. 30 Kr.

— Dasselbe f. Alt oder Bariton. Ebend. 30 Kr.

— Die Rose, f. Sopr. od. Tenor. Ebend. 30 Kr.

— Dasselbe f. Alt oder Bariton. Ebend. 30 Kr.

— Liebesglück, f. Sopr. od. Tenor. Ebend. 30 Kr.

— Dasselbe f. Alt od. Bariton. Ebend. 30 Kr.

— Sie ist nicht mehr! Elegie, f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. u. deutsch. Op. 92. Ebend. 45 Kr.

Potpourri's a. d. neuest. u. beliebt. Opern f. d. Pfte arr. von A. Diabelli. 12° Heft. Die Puritaner. 2 Fl. 14° Heft. Jessonda. 2 Fl. 16 Heft. Das Castell v. Ursino. 2 Fl. 48 Kr. 17° Heft. Der Postillon v. Lonjumeau. 2 Fl. 18° Heft. Il Giuramento. 2 Fl. 45 Kr. 19° Heft. Gemma di Vergy. 3 Fl. 22° Heft. Torquato Tasso. 2 Fl. 30 Kr. 23° Heft. Le Prigioni di Edimburgo. 1 Fl. 40 Kr. Ebend.

Pruenberger, A., Telegraphe d'opéras. Divertiss. p. Physharm. ou Pfte. Op. 10. Cah. 1—3. Ebend. à 40 Kr.

— Galterie de Motifs Amusem. p. Physharm. ou Pfte. Op. 11. Ebd. 1 Fl.

— Bardale. Recueil de chansons fav. nation. arr. p. Physharm. ou Pfte. Op. 12. Ebend. 50 Kr.

— Les Douceurs du Souvenir. Valses p. le Physharm. ou Pfte. Ebendaselbst. 30 Kr.

Rubel, A., Langer Quadrille u. Contred. anglaise f. d. Pfte. Ebd. 15 Kr.

Rellstab, L., Franz Liszt. Beurtheilungen. — Berichte. — Lebenskizze. Berlin, Trautwein et Comp. 10 Sgr. netto.

Sammlung, neueste, kom. Theatergesänge. No. 401—406. Wien, Diabelli u. Comp. 13 — 30 Kr.

Scales od. Tonleiter in allen 24 Tonarten f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.

Schadel, B., Romanze ob. d. irländische Lied: „St. Patrick's Day“ f. d. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

— 3 Gedichte f. 1 Baritonstimme m. Pfte u. Violine. Ebend. 17½ Ngr.

Schaffer, A., Schinkenlied f. 1 Männerst. m. Pfte. (Komus No. 1.) Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Schubert, Fr., Ouvert. zu Alfonso u. Estrella f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 45 Kr.
— Ouvert. zu Rosamunde f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 45 Kr.
Spaeth, 3 Nocturnes pour Clarinette avec Pfte. Op. 73. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.
Tachau, F., Quadrille franç. p. le Pfte. Wien, Diabelli u. C. 30 Kr.
Tags-Neuigkeiten, musikalische, f. d. Pfte. Cah. 7—9. Ebd. à 40 Kr.
Tidl, E., Zigeunermusik f. 1 Singst. m. Pfte u. Violine. Op. 24. Ebendaselbst. 45 Kr.
Vimeux, J., Divertiss. sur le Diamant de la Couronne p. Guit. et Flûte ou Guit. et Violon. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.
Weber, C. M. de, Dernière pensée p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.
Winterle, E., Souvenir de Reichenau. Impromptu p. le Pfte. Op. 5. Wien, Diabelli et Comp. 30 Kr.
— Die Reise a. d. Schneeberg, musikal. Lebensbild f. d. Pfte. Op. 6. Ebend. 30 Kr.
Wolff, E., Grand Duo sur le Diamant de la Couronne à 4 mains. Mainz, Schott. 2 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien mit Eigenthumsrecht:

Casanova,

komische Oper in drei Acten,

Musik von

Albert Lortzing.

Vollständiger Klavierauszug. 6 Thlr.

Daraus einzeln:

		Ngr.
No. 1.	**Introduction. Chor der Frauen.** Land, lind, lind wehet der Wind	27½
2.	**Romanze. Bettina** (*Sopran*). Willst du die ein Vorbild wählen	7½
3.	**Arie. Casanova** (*Tenor*). Frisch durch die Welt, geht es zum Liebchen	15
3.b	**Arie.** Dieselbe transponirt für *Bariton*. Frisch durch die Welt, geht es zum Liebchen	15
4.	**Terzett. Bettina** (*Sopran*) **Casanova** (*Tenor*). **Peppo** (*Tenor*). Wie freu' ich mich, Signor, Sie wieder frei zu	22½
5.	**Finale. Rosaura** (*Sopran*). **Casanova** (*Tenor*). Tauscht mich mein Auge nicht	Thlr. 1½
	Daraus einzeln:	
5.b	**Duett.** Tauscht mich mein Auge nicht	Ngr. 15
5.c	**Chor der Polizeidiener.** Ganz behutsam, still und leise	10
6.	**Duett. Gambetto** (*Bariton*) **Casanova** (*Tenor*). Theurer Freund! Theurer Freund!	20
7.	**Lied. Rocco** (*Bass*). Man kann es in der Bibel lesen	3
7.b	**Lied.** Dasselbe im Violinschlüssel. Man kann es in der Bibel lesen	3
8.	**Quartett. Bettina. Casanova. Peppo. Rocco.** Spotte nicht dieser Triebe	22½
	Daraus einzeln:	
8.b	**Romanze. Bettina** (*Sopran*). Armer gefangner Mann	5
9.	**Lied. Casanova** (*Tenor*). Frei sein ist erst wahres Leben	7½
9.b	**Lied.** Dasselbe für *Bariton* transponirt. Frei sein ist erst wahres Leben	7½
10	**Finale.** Herr Kommandant, was seh ich!	Thlr. 1½
11.	**Cavatine. Rosaura** (*Sopran*). Lass mir die Thrane nur	Ngr. 7½
11.b	**Cavatine.** Dieselbe für *Mezzo-Sopran* transponirt. Lass mir die Thrane nur	7½
12.	**Terzett. Busoni** (*Bass*). **Gambetto** (*Bariton*). **Casanova** (*Tenor*). Da ist er! Ahbe! Was ist das?	22½

		Ngr.
No. 13.	**Ballet.**	10
„ 14.	**Finale. Peppo.** (Pantomime.) Die Polizei ist da	17½

Leipzig, im April 1842.

Breitkopf & Härtel.

Sämmtliche Gesangs-Compositionen

von Eduard Tauwitz,

Schlesiens beliebtestem Lieder-Componisten.

I. Für eine Singstimme.

Schlummerlied von Oettinger, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 7½ Sgr.

Worte der Liebe. Gedicht von Th. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 5 Sgr.

Das arme Kind. Gedicht von Otto Weber, für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte oder Violoncells (auch für das Pianoforte allein). 12½ Sgr.

Trost. Gedicht von Ed. Ferrand, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Hornbegleitung. Op. 14. 7½ Sgr.

Vier Lieder: Vöglein im Winter. — Wiegenlied. — Lied. — Nachtgruss. — Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 15. 15 Sgr.

Vier Lieder: Lied des Gärtners. — Wiegenlied. — Lied. — Heimfahrt, mit Pianoforte. Op. 40. 12½ Sgr.

Frühlingsglaube. Mein Lieb. — Der Traum. — Gute Nacht. Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 15 Sgr.

II. Mehrstimmige Gesänge.

Drei Lieder: Hannchen vor Allen. — Barcarole. — Nachtmusik. Für 4 Männerstimmen. Op. 1. 12½ Sgr.

Lebewohl an's Vaterland. Gedicht von Rudruss. Für Männer-Chor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). 12½ Sgr.

Sechs Lieder: Worte der Liebe. — Kuss oder Tod. — Die Einsamkeit. — Schneller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. Für 4 Männerstimmen. 20 Sgr.

Drei Lieder: An Ottilie. — Wanderlied. — Unmuth. Für 4 Männerstimmen. Op. 6. 15 Sgr.

Drei Lieder: Trink! — Liebeslied. — Jagerlied im Frühlinge. Für 4 Männerstimmen. Op. 9. 25 Sgr.

Drei Lieder: Treue. — Gruss in die Ferne. — Liebeslied. Für 4 Männerstimmen. Op. 11. 1 Rthlr.

Drei Lieder: Ins Herze mein. — Der Glückliche. — Fahrende Sänger. Für 4 Männerstimmen. Op. 12. 15 Sgr.

Dragonerlied vom 7jährigen Krieg. Für den 4stimmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. 12½ Sgr.

Tauwitz hat in diesen wenigen Liederheften eine **sehr werthvolle Sammlung** höchst gelungener, selbst von der strengsten Kritik als gediegen zuerkannter Compositionen veröffentlicht, welche die Beachtung aller Gesangsfreunde im vollsten Maasse verdienen.

F. E. C. Leuckart.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. № 15. 1842.

Inhalt: Vergleichung der harmonischen Grundsätze der Griechen mit denen der Neueren. — *Recensionen.* — *Nekrolog.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Herbst-Stagione 1841 in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Vergleichung der harmonischen Grundsätze der Griechen mit denen der Neueren.

Von Friedrich v. Drieberg.

§. 1. *Harmonie.*

Sowohl in der neuern als griechischen Musik hat der Ausdruck Harmonie verschiedene Bedeutungen. Hauptsächlich verstehen wir unter Harmonie die Mehrstimmigkeit in der Fortschreitung, und stellen so die Harmonie der Melodie oder der Einstimmigkeit entgegen. Die Griechen verstehen aber unter Harmonie: jede schickliche Verbindung der Klänge (Töne) in Hinsicht auf Höhe und Tiefe, die Klänge mögen mit einander (antiphonisch), oder nach einander (paraphonisch) gebraucht werden. In diesem Sinne umfasst also die Harmonie sowohl die mehrstimmige als einstimmige Bewegung, d. h. die griechische Harmonie begreift zugleich unsere Harmonie und Melodie in sich.

§. 2. *Das harmonische Grundprincip.*

Die Schwingungen zweier ein Intervall bildenden zusammen angeschlagenen Klänge stossen sich entweder gegenseitig ab, oder vereinigen sich mit einander. Durch das Abstossen entsteht eine gewisse zitternde Bewegung, durch die Vereinigung eine vollkommene Klangruhe. Im ersten Falle heisst das Intervall unrein, im zweiten Falle aber rein. Die Reinheit oder Unreinheit eines Intervalles, z. B. der Quinte, zeigen sich am Auffallendsten beim Stimmen der Orgel, nämlich die zitternde Bewegung wird immer schneller, je mehr sich das Intervall von seiner Reinheit entfernt; je mehr es sich dieser aber nähert, desto langsamer wird das Zittern, geht nach und nach zur langsamen Schwebung über, und hört endlich beim Eintritt der vollkommenen Reinheit des Intervalles gänzlich auf. Es wird daher auch beim Stimmen der Orgel nur auf die Schwebung und den Eintritt der Reinheit, nicht aber auf die Klänge der zu stimmenden Intervalle selbst gehört.

Auf Saiteninstrumenten ist dieser Vorgang ganz derselbe, obwohl weniger bemerkbar; jedoch immer noch bemerkbar genug, um den Eintritt der Reinheit mit ganzer Sicherheit wahrnehmen zu können. Eine solche Reinheit ist aber ohne Breite, d. h. sie ist der Schärfe eines Rasirmessers vergleichbar, weil bei der geringsten Vergrösserung oder Verkleinerung eines Intervalles wie die Quinte, die Schwebung zugleich wieder beginnt. Wir dürfen daher die vollkommene Reinheit, da sie keine Breite hat, als ein untrügliches Intervallenmaass betrachten. Als untrügliches Intervallenmaass ist sie aber zugleich auch das harmonische Grundprincip. Dieses harmonische Grundprincip nennen die Griechen: die Symphonie der Länge, oder auch blos: die Symphonie. In der neuern Theorie weiss man nichts von einem solchen harmonischen Grundprincip, obgleich dasselbe von je her praktisch als das alleinige Mittel zur Stimmung der Instrumente verwendet worden ist. Wir haben aus diesem Grunde auch kein stellvertretendes Wort für Symphonie, denn die Benennung: vollkommene Reinheit ist nicht bezeichnend genug, da alle Intervalle vollkommen rein sein müssen. Ich übersetze daher Symphonie durch Stimmungspunkt, und werde in der Folge die Ausdrücke: Symphonie und Stimmungspunkt als gleichbedeutend gebrauchen.

§. 3. *Symphonien und Diaphonien.*

Das harmonische Grundprincip erzeugt die Eintheilung der Intervalle in solche, bei deren Naturgrösse, wenn die Klänge zusammen angeschlagen werden, der Stimmungspunkt oder die Symphonie eintritt, und in solche, deren Naturgrösse durch keinen Stimmungspunkt angezeigt wird. Erstere nennen die Griechen (nach dem Stimmungspunkte) Symphonien, letztere Diaphonien. Nur die Quarte, Quinte und Oktave sind Symphonien, alle übrigen Intervalle Diaphonien. Es gibt also wohlklingende und übelklingende Diaphonien; wohlklingende Diaphonien sind die Terzen und Sexten. Blos im Zustande vollkommener Reinheit, da der Stimmungspunkt ohne Breite ist, können die Quarte, Quinte und Oktave als Symphonien betrachtet werden; daher sagen auch die Griechen von einer schwebenden Quarte oder Quinte: sie diphonire. Die Theorie der symphonischen Stimmung eines Instrumentes bedingt demnach durchaus die vollkommenste Reinheit aller Quarten, Quinten und Oktaven. — Auch von dieser so äusserst wichtigen Eintheilung der Intervalle in Symphonien und Diaphonien weiss die neuere Musik nichts.

§. 4. *Symphonische Stimmung der Intervalle.*

Die symphonische Stimmung ist zweierlei Art, entweder unmittelbar oder mittelbar; unmittelbar werden

die Symphonien, mittelbar die Diaphonien gestimmt. Die unmittelbare Stimmung geschieht, wenn wir beide Saiten eines symphonischen Intervalles zusammen anschlagen, und die eine derselben so lange hinaufziehen oder herablassen, bis der Stimmungspunkt eintritt; die mittelbare Stimmung findet dagegen Statt, wenn wir die Grösse eines diaphonischen Intervalles aus dem Grössenunterschied der Symphonien entwickeln. - Soll z. B. der ganze Ton $c-d$ mittelbar durch die Symphonie gestimmt werden, so stimmen wir die steigende Quinte $c-g$ und die fallende Quarte $g-d$ symphonisch rein, indem der Grossenunterschied der Quinte und Quarte der ganze Ton ist.

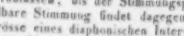

Soll aber die grosse Terz $c-e$, welche aus zwei ganzen Tönen besteht, mittelbar durch die Symphonie gestimmt werden, so stimmen wir, wie oben, die steigende Quinte $c-g$ und die fallende Quarte $g-d$, dann die steigende Quinte $d-a$ und die fallende Quarte $a-e$.

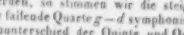

Es ist also $c-e$ eine durch die Symphonie mittelbar gestimmte grosse Terz, und daher ihre Grösse eben so naturgemäss, als wenn sie selbst einen Stimmungspunkt hätte und hiernach unmittelbar gestimmt worden wäre. Dass aber die Diaphonien wirklich nicht unmittelbar gestimmt werden können, zeigt sich, wenn wir z. B. bei einer absichtlich verstimmten grossen Terz, von den beiden zusammen angeschlagenen Saiten die eine hinaufziehen oder herablassen. Denn wir mögen dies auch noch so sorgfaltig ausführen, so werden wir doch keinen die Naturgrösse des Intervalles anzeigenden Stimmungspunkt wahrnehmen; weshalb auch kein Instrument vermittelst Terzen oder Sexten gestimmt werden kann.

Die obigen Beispiele sind in der griechischen Stimmung nach Quarten und Quinten gegeben, in der neuern Stimmung werden aber statt Unterquarten Oberquinten genommen, welches jedoch nur umständlicher, in Hinsicht des harmonischen Ergebnisses aber ganz einerlei ist. Nach der neuern Stimmung würden also die obigen Beispiele die nachstehende Gestalt annehmen:

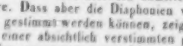

§ 5. *Symphonische Stimmung der Klangleitern.*

Durch die symphonische Stimmung wird nicht allein die Grösse der Intervalle festgestellt, sondern zugleich auch die Lage der Klänge. Nur die Lage desjenigen Klanges unserer vieltönigen Instrumente, von welchem die Stimmung ausgeht, ist, wie leicht einzusehen, symphonisch unbestimmbar. Dieser Klang muss daher als ein gegebener betrachtet werden; die Lage der andern Klänge wird dagegen auf nachstehende Art festgestellt: Ist z. B. e der gegebene Klang, und wir wollen die Lage des Klanges g bestimmen, so schlagen wir die Klänge e und g zusammen an, und drehen den Wirbel der G-Saite so lange links oder rechts herum, bis wir den Eintritt der Symphonie oder des Stimmungspunktes wahrnehmen.

So fortfahrend vermag nun der Stimmende die Lage aller Klänge des ganzen Instrumentes durch Aufsuchung des Stimmungspunktes festzustellen. Beschränken wir uns aber, als Beispiel, auf die Oktave $c-\bar{c}$, so finden wir die Lage der sie füllenden Klänge, wenn wir, nach griechischer Art, die steigende Quarte $c-f$, die steigende Quinte $c-g$, die fallende Quarte $g-d$, die steigende Quinte $d-a$, die fallende Quarte $a-e$, die steigende Quinte $e-h$ symphonisch rein stimmen.

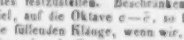

Dasselbe Resultat erhalten wir auch nach der neuern Stimmungsart.

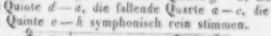

Aus beiden Stimmungsarten geht aber, wie wir sehen, die Klangleiter c, d, e, f, g, a, h, $\bar{c}$ hervor, deren Klanglage und Intervallenfolge durch die Symphonie festgestellt sind, und die wir die Durklangleiter, die Griechen aber die diatonische Klangleiter nennen.

Von dieser diatonischen Klangleiter behaupten nun die Griechen, sie sei eine Urklangleiter. Unter Urklangleiter aber verstehen sie eine solche Zusammenstellung der Klänge, die von aller Willkür frei ist, und deren Einrichtung nicht geändert werden kann. Folglich ist die diatonische oder Durklangleiter unserer Harfe, unseres Pianofortes, unserer Orgel zugleich auch eine Urklangleiter, und es steht daher in keines Menschen Macht, ihre Einrichtung zu ändern, d. h. es ist nicht möglich, durch die symphonische Stimmung eine andere Durklangleiter als die unserer vieltönigen Instrumente hervorzubringen.

Dies wird begreiflich, wenn wir berücksichtigen, dass der Stimmer, wie oben gezeigt worden, beim Stimmen eines vieltönigen Instrumentes weiter nichts thut und thun kann, als dass er von jeder Quarte, Quinte und Oktave den Stimmungspunkt aufsucht. Ob aber hierdurch eine Klangleiter entsteht oder nicht, ob diese Klangleiter kleine oder grosse Stufen, gleiche oder ungleiche Intervalle enthält, lehrt erst die Erfahrung. Die diatonische Klangleiter der vieltönigen Instrumente entsteht folglich ohne des Stimmers Dazuthun, und er ist daher nicht im Stande, auf ihre Beschaffenheit einzuwirken. Demnach ist unwiderleglich gewiss, dass die durch die Symphonie gestimmte diatonische Klangleiter eine Urklangleiter ist.

Eine zweite Urklangleiter entsteht, wenn wir von dem schon symphonisch festgestellten f die steigende Quarte $f-b$, die fallende Quinte $b-es$, die steigende Quarte $es-as$, die fallende Quinte $as-des$, die steigende Quarte $des-ges$ stimmen.

Griechische Stimmung.

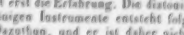

Neuere Stimmung.

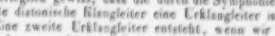

und die durch diese Stimmung erhaltenen fünf Klänge *des*, *es*, *ges*, *as*, *b*, mit den sieben diatonischen c, d,

e, f, g, a, h, c vermischen, wodurch die chromatische Klangleiter *c, des, d, es, e, f, ges, g, as, a, b, h, c* entsteht.

Ausser den beiden oben entwickelten Klangleitern gibt es noch eine dritte, deren Klanglage zwar ebenfalls durch die Symphonie festgestellt wird, deren Intervallenfolge aber, als eine künstliche, der Nothwendigkeit ermangelt, und die daher nicht als Urklangleiter gelten kann; es ist folgende: *c, d, es, f, g, as, h, c*, welche wir die Mollklangleiter, die Griechen aber die spondeische, oder die alte enharmonische Klangleiter nennen.

Von diesen drei aufgefundenen Klangleitern sind die erste und letzte zugleich auch harmonische Geschlechte.

Das diatonische oder Dur-Geschlecht.

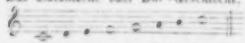

Das enharmonische oder Moll-Geschlecht.

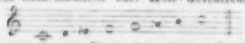

Die mit grossen Noten bezeichneten Klänge nennen die Griechen feste, in der neuern Musik heissen sie: die Klänge der Tonika, Dominante und Unterdominante. Ferner heisst die Klangreihe von der Tonika aufwärts zur Unterdominante, oder von der Dominante aufwärts zur Tonika, ein Tetrachord.

§. 6. *Das Grundsystem.*

Das Grundsystem ist eine Klangleiter, über deren Umfang hinaus es nur Wiederholungen gibt. Der Umfang einer solchen Klangleiter hängt aber von der Ansicht ab, wie viele von den Theilen der Harmonik darin aufgenommen werden sollen, weshalb es verschiedene Grundsysteme geben kann. Das älteste Grundsystem ist das, welches die Griechen das siebensaitige nennen. Denn untersuchen wir die Klangleiter eines der beiden harmonischen Geschlechte, etwa des diatonischen, so findet sich, dass nach dem siebenten Klange wieder dieselbe Folge von ganzen und halben Tönen eintritt. Aus diesem Grunde sagen auch die Griechen: es gebe nur sieben Klänge (d. h. sieben Urklänge) in der Musik. Diese sieben Klänge haben aber wieder sieben verschiedene Lagen,

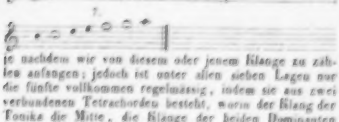

je nachdem wir von diesem oder jenem Klange zu zählen anfangen; jedoch ist unter allen sieben Lagen nur die fünfte vollkommen regelmässig, indem sie aus zwei verbundenen Tetrachorden besteht, worin der Klang der Tonika die Mitte, die Klänge der beiden Dominanten aber die Grenzen bilden, weshalb von allen sieben Lagen diese allein nur mit ihren Urklängen *g, a, h, c, d, e, f,* als das Grundsystem anerkannt wurde.

Das siebensaitige Grundsystem blieb bei den Griechen im Gebrauche bis auf Pythagoras; dieser war aber der Ansicht, ein vollkommenes Grundsystem müsse nicht allein alle Urklänge, sondern auch alle Urintervalle enthalten; er verwarf daher das siebensaitige Grundsystem als zu wenig umfassend, und führte das achtsaitige ein. Da aber die acht Klänge ebenfalls sieben verschiedene Lagen haben,

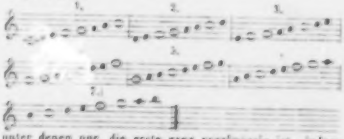

unter denen nur die erste ganz regelmässig ist, indem sie aus zwei unverbundenen Tetrachorden besteht, worin die Klänge der beiden Dominanten in der Mitte liegen, und die Klänge der Tonika die Grenzen bilden, so wählte Pythagoras diese Lage als Grundsystem. Dieses achtsaitige Grundsystem ist auch in die neuere Musik übergegangen. Die sieben Urklänge sind demnach hier *c, d, e, f, g, a, h, c* der Klang *c* ist dagegen kein Urklang mehr, sondern schon eine Wiederholung; die Urintervalle dieses Systems sind folgende:

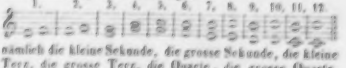

nämlich die kleine Sekunde, die grosse Sekunde, die kleine Terz, die grosse Terz, die Quarte, die grosse Quarte, die Quinte, die kleine Sexte, die grosse Sexte, die kleine Septime, die grosse Septime, die Oktave. Mehr als diese zwölf Urintervalle gibt es in der neuern Musik nicht; denn die None, etwa *c — d*, ist eine Wiederholung der grossen Sekunde in der Oktave, die Decime, etwa *c — e*, ist eine Wiederholung der grossen Terz in der Oktave u. s. w. Im enharmonischen oder Mollgeschlechte sind die sieben Urklänge: *c, d, es, f, g, as, h;* die zwölf Urintervalle aber haben die nämliche Grösse wie die diatonischen.

§. 7. *Die Temperatur.*

In den vorhergehenden §§. habe ich den Eintritt der vollkommenen Reinheit oder des Stimmungspunktes bei den Symphonien als ein untrügliches Intervallenmass angenommen, in der neuern Theorie wird dagegen dieses Intervallenmass als falsch betrachtet, und gelehrt: zwölf reine Quinten bildeten ein grösseres Intervall, zwölf reine Quarten ein kleineres Intervall als die Oktave, weshalb alle Quinten kleiner als rein, und alle Quarten grösser als rein gestimmt werden müssten. Diese Art ein Instrument zu stimmen nennt man die Temperatur. Wir werden sogleich sehen, ob diese Behauptung gegründet ist. Da aber das Stimmen ein praktisches Geschäft ist, so wollen wir auch die Nothwendigkeit der Temperatur auf praktischem Wege zu widerlegen suchen.

Der Verf. hat die Melodieen in Buchstaben ausgesetzt, um Unmusikalischen den Gebrauch zu erleichtern und den Preis des Buchs sehr gering ansetzen zu können. Bey der Genauigkeit und bey der Weise, wie der dabey verfahren ist, (sie soll am Ende durch ein Beyspiel anschaulich gemacht werden) ist ihm beydes gelungen. Ein Mensch, dessen Ohr nur die Verhältnisse der Töne auffassen kann, bedarf nur weniger Stunden Anweisung, und er wird sich nach dieser Bezeichnung richten können; und das Buch ist, im Verhältnis gegen seine Vollständigkeit, bey weitem das wohlfeilste unter allen Choralbüchern. Diese Vollständigkeit erstreckt sich nicht nur auf die gangbarsten Kirchenmelodien, sondern auch auf die alten, deren man sich selten mehr bedient, (und auf welche man, ihrer Vortrefflichkeit wegen, bey der Sammlung und Einführung neuer Gesangbücher weit mehr Rücksicht hätte nehmen sollen, als fast überall geschehen ist) *) auf Litaney, Kollekten, Antiphonien, einige neue Melodieen von Hiller, Nikolai, und dem Herausgeber; ja auch auf Gesänge, die dem Rec. ganz unbekannt sind, und die die Görlitzer Gemeinde aus besonderer Quelle, (meistens von den herrnhutischen Brüdern) angenommen hat.

Diese Melodieen und meistens auch ihre Harmonie ist aber vom Verf. ganz so gegeben worden, wie sie im Munde seiner Gemeinde (und er gestehet selbst, oft entstellt) sind, um Eingang zu finden, um das Entstellte nicht nach und nach noch mehr entstellen zu lassen, und es wenigstens, so gut es sich nur immer thun liess, auf richtige Verhältnisse der Melodieen - und Harmonieen - Folge, wenn auch nicht auf diejenige Strenge, die der Choral, wie er seyn soll, verlangt — zurückzuführen. Damit macht er es eben dem Beurtheiler, der jene Gemeinde, ja auch die besondern Verhältnisse derselben, nicht kennet, unmöglich, einen festen Punkt der Beurtheilung zu fassen; erschweret aber auch seinem Choralbuch den Eingang in andere Gemeinden, die der seinigen nicht ähnlich sind — was, bey so vielen Vorzügen seiner Arbeit, um so mehr zu beklagen ist. Ist es wirklich unmöglich, bey seiner Gemeinde anders Eingang zu finden und sie nach und nach für das Vollkommnere zu bilden: so kann kein Mensch etwas gegen sein Verfahren einwenden, und es ist vielmehr allerdings zu loben, dass er es so sorgfaltig ausgeführt hat. Aber Rec. glaubt doch, wenn ein Mann von so gründlichen musikalischen Kenntnissen, wie Herr D., als Kantor an der Spitze eines Chors stünde, erst seine Schüler für das Bessere gebildet hätte, mit dem Organisten einverstanden wäre, bey der Gemeinde in Ansehen stünde, und diese nur dahin hätte, dass sie hören und dem Bessern nicht vorsätzlich widerstreben wollte; wenn er sich dann gewisser Hülfsmittel, z. B. der Begleitung der zu verbessernden Gesänge mit Posaunen, der Singchöre auf den Strassen oder in den Häusern u. a. m. bedienen möchte: so müsste es ihm mit Zeit und Geduld gelingen, das Verdorbene wegzuschaffen und das Bessere an seine Stelle zu bringen. Doch, wie gesagt, der Verf. mag das selbst erwägen, da er am besten im Stande ist, über die Sache in seinem Würkungskreise zu entscheiden. Was er gewollt und versprochen hat, hat er treulich erfüllet.

Die Bezeichnung der Töne ist die natürlichste. Die vier Oktaven, die man beym vierstimmigen Gesange der Chorale braucht, sind im Druck so unterschieden: die grosse Oktave hat grosse lateinische Buchstaben (C D E etc.),

*) Wie blutarm ist nicht in diesem Betracht z. B. das neue Leipziger Gesangbuch, welches Verbesserungen hat es nicht auch in andern musikalischen Betracht! Ich weiss nicht, wie es mit der Verfertigung desselben hergegangen ist, aber unmöglich kann man dabey einen Hiller, oder andere der Sache kundige Männer, die man bey der Hand haben konnte, zu Rathe gezogen haben. d. Rec.

1) Es ist nach §. 2 unbestreitbar gewiss, dass, wenn wir eine reine Quinte um ein Geringes verkleinern und eine reine Quarte um ein Geringes vergrössern, sogleich wieder Schwingungsschläge hörbar werden. Auf unseren temperirten Instrumenten hören wir aber dergleichen Schläge nicht.

2) Nur der Eintritt der vollkommenen Reinheit oder des Stimmungspunktes bildet für das Gehör ein Merkmal, wonach die Grösse eines symphonischen Intervalles stimmend festgestellt werden kann; die Feststellung der Grösse eines Intervalles in seiner Unreinheit ist dagegen dem Gehör unmöglich. Temperirte Quinten und Quarten sind aber unrein, und es kann demnach durch sie kein Instrument gleichmässig gestimmt werden. Dennoch sind unsere vieltönigen Instrumente gleichmässig, d. h. ein halber Ton so gross wie der andere gestimmt.

3) Nehmen wir eine Violine und stimmen die G-Saite mit dem G des Pianofortes in den Einklang, und hierauf die andern drei Saiten in reine Quinten, so müssen nothwendig, wenn wir die Klänge der leeren Violinsaiten mit den Klängen *d*, *a*, $\bar{e}$ auf unseren temperirten Pianoforte anschlagen, unreine Einklänge entstehen, deren Unreinheit mit der Höhe zunimmt, indem jeder folgende Einklang um $^1/_{12}$ des Pythagorischen Komma's unreiner ist, als der vorhergehende. Man kann sich aber leicht durch den Versuch überzeugen, dass die Klänge der Violine mit den gleichnamigen Klängen des Pianofortes vollkommen reine Einklänge bilden; welches beweist, dass die Quinten des Pianofortes nicht temperirt, sondern eben so rein sind, wie die Quinten der Violine.

4) Der Grössenunterschied einer steigenden Quinte und fallenden Quarte ist der ganze Ton, der Grössenunterschied von zwei steigenden Quinten ist der ganze Ton in der Oktave. Stimmen wir daher zwei steigende Quinten und eine fallende Oktave, so erhalten wir den einfachen ganzen Ton. Zwölf steigende Quinten, auf diese Art gestimmt, geben demnach eine Folge von sechs ganzen Tönen aufwärts:

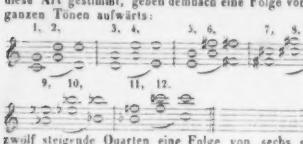

zwölf steigende Quarten eine Folge von sechs ganzen Tönen abwärts:

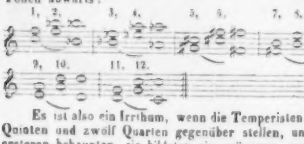

Es ist also ein Irrthum, wenn die Temperisten zwölf Quinten und zwölf Quarten gegenüber stellen, und von ersteren behaupten, sie bildeten ein grösseres, von letzteren, sie bildeten ein kleineres Intervall, da doch in beiden Fällen sechsmal der Grössenunterschied der Quinte und Quarte gestimmt wird, folglich zwölf Quarten ein eben so grosses Intervall bilden müssen, als zwölf Quinten. Dass nun aber auch zwölf Quinten und zwölf Quarten — oder richtiger gesagt, sechs ganze Töne von der Grösse, um welche die reine Quarte kleiner ist als die reine Quinte — genau die Oktave füllen, davon wird Jeder die Ueberzeugung erhalten, der sich die Mühe geben will, die obigen Beispiele auf dem Pianoforte in vollkommen reiner Stimmung auszuführen, und dann als Probe die Grenzklänge $c - \bar{c}$ zusammen anschlägt. — Die Temperatur ist demnach nichts mehr und nichts weniger als eine Täuschung unserer pythagorisirenden Stimmer, und alle sogenannten temperirten Instrumente sind vollkommen rein gestimmt. Wir dürfen also jetzt als ausgemacht annehmen, dass die Symphonie das Grundprincip der Harmonie ist, und die diatonische und chromatische Klangleiter wirkliche Urklangleitern sind.

§. 8. *Die Bestimmung der Intervallengrössen durch Zahlenverhältnisse.*

Bis auf Pythagoras kannte man keine andere Grössenbestimmung der Intervalle, als die in §. 4 vorgetragene durch die Symphonie; dieser Philosoph erfand aber ein Mittel, die Grösse der Intervalle arithmetisch festzustellen. Nämlich, bei jeder bekannten Grösse haben die Theile ein bestimmbares Verhältniss zum Ganzen; eine Hälfte verhält sich zu zwei Hälften oder dem Ganzen wie 1 : 2, zwei Drittheile zu vier Drittheilen oder dem Ganzen wie 2 : 3, drei Viertheile zu vier Viertheilen oder dem Ganzen wie 3 : 4 u. s. w. Dies wendete Pythagoras auf die Länge einer klingenden Saite an, und glaubte beim Anschlag der halben Saite zur ganzen Saite die Oktave, beim Anschlag von zwei Drittheilen der Saite zur ganzen Saite die Quinte, und beim Anschlag von drei Viertheilen der Saite zur ganzen Saite die Quarte zu hören. Diese Entdeckung veranlasste ihn, das Verhältniss der Saitentheile auf die Klänge selbst überzutragen und anzunehmen, die Oktave habe das Verhältniss 1 : 2, die Quinte das Verhältniss 2 : 3, die Quarte das Verhältniss 3 : 4, weil die Saitentheile, welche die Klänge dieser Intervalle angeben, sich so zu einander verhalten.

Um nun durch die entdeckten Verhältnisse der drei Symphonien auch die Verhältnisse der Diaphonien aufzufinden, verfuhr er rechnend eben so wie §. 4 stimmend, indem er schloss: 1) der Grössenunterschied der Quarte und Quinte ist der ganze Ton; der Grössenunterschied von 3 : 4 und 2 : 4 ist 8 : 9. Folglich hat der ganze Ton das Verhältniss 8 : 9. 2) Der ganze Ton zweimal genommen, bildet die grosse Terz; das Verhältniss 8 : 9 zweimal genommen, bildet das Verhältniss 64 : 81. Folglich hat die grosse Terz das Verhältniss 64 : 81. 3) Der Grössenunterschied der grossen Terz und der Quarte ist der halbe Ton; der Grössenunterschied von 64 : 81 und 3 : 4 ist 243 : 256. Folglich hat der halbe Ton das Verhältniss 243 : 256. 4) Der ganze und halbe Ton bilden zusammen die kleine Terz; die Verhältnisse 8 : 9 und 243 : 256 bilden zusammen das Verhältniss 27 : 32. Folglich hat die kleine Terz das Verhältniss 27 : 32 u. s. w. Wie Pythagoras zu seinen

Intervallenverhältnissen kam, habe ich jetzt gezeigt; nun einige Fragen und Antworten.

1) Welchen Zweck hatte Pythagoras, als er die Grössenbestimmung der Intervalle durch Zahlenverhältnisse einführte? Wollte er dadurch die symphonisch gestimmten Intervallengrössen berichtigen, oder glaubte er diese Intervallengrössen genau durch seine Zahlenverhältnisse auszudrücken? — Offenbar glaubte er Letzteres, und hielt die Grösse seiner Zahlenverhältnisse für vollkommen einerlei mit den symphonisch gestimmten Intervallengrössen. Denn hätte er z. B. die grosse Terz 64 : 81 für grösser gehalten, als die mittelbar durch die Symphonie gestimmte grosse Terz, so würde er dadurch die Richtigkeit seiner Verhältnisse der Quarte und Quinte verdächtig gemacht haben, da, wie wir oben gesehen, das Verhältniss 64 : 81 eben so aus dem zweimaligen Grossenunterschied der Quarte und Quinte gebildet wird, wie in §. 4 die symphonisch gestimmte grosse Terz.

2) Darf man annehmen, dass Pythagoras Recht hatte, wenn er seine Zahlenverhältnisse für eine genaue arithmetische Darstellung der symphonisch gestimmten Intervallengrössen hielt? — Keineswegs; denn nach dem vorigen §. No. 4 füllen von den symphonisch gestimmten Intervallen zwölf halbe und sechs ganze Töne, vier kleine und drei grosse Terzen genau die Oktave; dagegen sind zwölf halbe Töne 243 : 256 und vier kleine Terzen 27 : 32 kleiner, sechs ganze Töne 8 : 9 und drei grosse Terzen 64 : 81 grösser als die Oktave 1 : 2. Dies wusste auch Pythagoras, er behauptete aber: die symphonisch gestimmten Intervalle seien ebenfalls kleiner und grösser als die Oktave, doch merke man dies nicht, weil jede Sinneswahrnehmung, also auch der Eintritt des Stimmungspunktes, trüglich sei. Man müsse daher den Zahlenverhältnissen vertrauen, weil sie mathematische Gewissheit darböten.

3) Ist es wahr, dass die Grössenbestimmung der Intervalle durch Zahlenverhältnisse mathematische Gewissheit gibt? — Durchaus nicht; denn wenn Pythagoras sagt, zwei Drittheile der Saite zur ganzen Saite angeschlagen, liessen die Quinte vernehmen, so bleibt er uns den Beweis davon schuldig, und es kann daher das Intervall, welches er für die Quinte hält, blos ein der wahren Quinte naheliegendes Intervall sein. Schon dass die Theilung der Saite über die der Quarte hinaus, Widersprüche veranlasst, ist ein böses Zeichen; denn vier Saitentheile zu fünf Saitentheilen oder der ganzen Saite, geben eine Art grosser Terz 4 : 5; fünf Saitentheile zu sechs Saitentheilen oder der ganzen Saite, geben eine Art kleiner Terz 5 : 6, die beide von den oben aus dem Grössenunterschied der Symphonien entwickelten Terzen 64 : 81 und 27 : 32 ganz verschieden sind. Aber zwei Arten von grossen, und zwei Arten von kleinen Terzen können nicht angenommen werden, weil die symphonische Stimmung nur eine einzige grosse, und eine einzige kleine Terz erzeugt.

4) In der neuern Theorie wird bei den arithmetischen Feststellungen gar keine Rücksicht auf die symphonisch gestimmten Intervallengrössen genommen; ist dieses Verfahren zu rechtfertigen? — Unmöglich; denn in Allem, wo es ein praktisches Grundprincip gibt, wie in der Mechanik das Gleichgewicht, in der Harmonik den Stimmungspunkt, da muss ein solches Grundprincip auch theoretisch beibehalten werden, wenn nicht alle Feststellungen willkürlich und werthlos sein sollen. So gibt (§. 4) der zweimalige Grössenunterschied der symphonischen Quinte und Quarte eine Terz von der Grösse, wie die Natur sie verlangt, und wenn die arithmetischen Terzen 64 : 81 und 4 : 5 nicht dieselbe Grösse ausdrücken, so sind sie falsch. Die symphonisch gestimmten Intervalle haben aber sämmtlich eine Grösse, die durch kein Zahlenverhältniss auszudrücken ist, woraus folgt, dass es gar keine arithmetische Grössenbestimmung der Intervalle geben kann, und wir uns also mit der symphonischen Grössenbestimmung begnügen müssen.

§. 9. *Dynamische oder chromatische Intervalle.*

Die sieben Urklänge und ihre Wiederholungen heissen in der griechischen Musik dynamische, die fünf dazwischen liegenden Klänge chromatische. Dynamische Intervalle sind daher, die aus dynamischen Klängen bestehen; chromatische Intervalle, von deren Klängen einer oder alle beide chromatische sind. Die dynamischen Intervalle sind in der griechischen und neuern Musik vollkommen gleich, die Theorie der chromatischen Intervalle ist dagegen bei den Griechen sehr einfach, in der neuern Musik aber — worin sie übermässige und verminderte Intervalle heissen — höchst verworren.

Der Grund dieser Verworrenheit liegt in unserem fehlerhaften Notensystem, weil wir zur Bezeichnung von zwölf Klängen nur sieben Buchstaben besitzen, und deshalb gezwungen sind, eine einfache und doppelte Erhöhung und Erniedrigung jedes Klanges anzunehmen. Diesem Uebelstande wäre jedoch leicht abzuhelfen, wenn wir uns entschlössen, zu den sieben Buchstaben *c, d, e, f, g, a, h*, noch fünf andere, etwa *i, k, l, m, n*, für die chromatischen Klänge *cis, dis, fis, gis, ais*, hinzuzufügen. Es würde also gesetzt werden müssen: *i* für *cis, des* und *hisis*; *k* für *dis, es* und *feses*; *l* für *fis, ges* und *eisis*; *m* für *gis* und *as*; *n* für *ais, b* und *ceses*. Nach dieser Bezeichnung würden nun die übermässigen und verminderten Intervalle, wie die dynamischen, folgendermaassen benannt werden können:

1) Die übermässige Prime *c — cis* — die kleine chromatische Sekunde *c — i*.
2) Die verminderte Terz *cis — es* — die grosse chromatische Sekunde *i — k*.
3) Die übermässige Sekunde *c — dis* — die kleine chromatische Terz *c — k*.
4) Die verminderte Quarte *cis — f* — die grosse chromatische Terz *i — f*.
5) Die übermässige Terz *f — ais* — die chromatische Quarte *f — n*.
6) Die übermässige Quarte *c — fis* — die grosse chromatische Quarte *c — l*.
7) Die verminderte Quinte *fis — c* — die kleine chromatische Quinte *l — c*.
8) Die verminderte Sexte *cis — as* — die chromatische Quinte *i — m*.
9) Die übermässige Quinte *c — gis* — die kleine chromatische Sexte *c — m*.

10) Die verminderte Septime $cis - b$ — die grosse chromatische Sexte $\bar{i} - a$.
11) Die übermässige Sexte $f - \overline{dis}$ — die kleine chromatische Septime $f - b$.
12) Die verminderte Oktave $e - \overline{es}$ — die grosse chromatische Septime $e - \bar{i}$.

§. 10. *Die harmonischen Geschlechte.*

Ein harmonisches Geschlecht ist eine gewisse Klangordnung, in welcher ein Musikstück ausgeführt werden kann. Diese Bedingung beschränkt die Zahl der Klänge eines harmonischen Geschlechtes im Umfange der Quarte auf vier, im Umfange der Quinte auf fünf, und im Umfange der Oktave auf acht. Es gibt also, wie schon §. 5 gezeigt worden, nur zwei harmonische Geschlechte, das diatonische oder Dur-Geschlecht und das enharmonische oder Moll-Geschlecht. Die chromatische Klangleiter bildet aber kein Geschlecht, weil sie statt acht, dreizehn Klänge im Umfange der Oktave enthält, und folglich nicht als Grundlage eines Musikstückes dienen kann, weshalb auch die chromatischen Klänge nur als eingemischte angewendet werden. Die Darstellung der beiden harmonischen Geschlechte in Noten ist folgende:

a) *Das diatonische oder Durgeschlecht.*

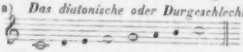

b) *Das enharmonische oder Mollgeschlecht.*

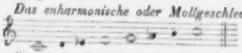

Das diatonische Geschlecht unterliegt, als Urklangleiter, nach §. 5 keiner Veränderung, und muss daher zu allen Zeiten, und bei allen Völkern, die eine symphonische Stimmung hatten, ganz gleich gewesen sein. Das enharmonische Geschlecht war aber von je her Veränderungen unterworfen, vornämlich, um die übelklingende Fortschreitung von der sechsten zur siebenten Stufe $as - h$ zu verbessern. Diese Verbesserung erreichten die Griechen wie nachstehend, (Note β erniedrigt um einen Viertelton)

c)

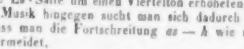

indem sie die As-Saite, und wegen der reinen Quarte auch die Es-Saite um einen Viertelton erhöheten. In der neuern Musik hingegen sucht man sich dadurch zu helfen, dass man die Fortschreitung $as - h$ wie nachstehend vermeidet,

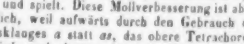

indem man aufwärts g, a, h, $\bar{c}$, und abwärts $\bar{c}$, b, as, g singt und spielt. Diese Mollverbesserung ist aber ganz verwerflich, weil aufwärts durch den Gebrauch des Geschlechtsklanges a statt as, das obere Tetrachord diatonisch wird, und abwärts durch den Gebrauch des Klanges b statt h, das Semitonium modi verloren geht, und überdies der Klang b weder dem einen noch dem andern Geschlechte angehört. Wenn wir aber diese Moll-Verbesserung verwerfen, so bleibt uns nur übrig, entweder die übelklingende Klangleiter bei b) als einzige Mollklangleiter beizubehalten, oder wie die Griechen bei c) den Uebellaut der Fortschreitung $as - h$ durch Erhöhung der As-Saite um einen Viertelton zu beseitigen.

In der neuern Musik werden Dur und Moll nicht als zwei Geschlechte, sondern als zwei verschiedene Gestaltungen der Tonarten betrachtet. Das ist jedoch ein Irrthum; denn eben die Durgestaltung oder Mollgestaltung einer Tonart ist das Geschlecht. Nämlich, jede Klangleiter gehört zu gleicher Zeit sowohl einer Tonart als einem Geschlechte an; in Hinsicht der Tonart sind aber zwei Klangleitern verschieden, wenn, bei gleicher Intervallenfolge, ihre Lage ungleich ist; in Hinsicht des Geschlechtes sind dagegen zwei Klangleitern verschieden, wenn sie, bei gleicher Lage, eine ungleiche Intervallenfolge haben.

Durch die Einführung der enharmonischen Klangleiter bei c) und die Theilung des halben Tones $as - a$, erhielten nun die Griechen auch Viertelntöne, da sie vorher nur ganze und halbe Töne gekannt hatten. Dies veranlasste die Pythagoräer, anzunehmen: diatonisch sei eine Klangleiter, welche durch ganze Töne, chromatisch, welche durch halbe Töne, enharmonisch, welche durch Viertelntöne fortschreite. Da aber ein Geschlecht, wie schon gesagt, nur aus dynamischen oder leitereigenen Klängen bestehen kann, und es nur im Umfange der Quarte vier solche Klänge gibt, so war das Ergebniss dieser Annahme, dass im chromatischen Tetrachord nur zwei halbe Töne, und im enharmonischen Tetrachord nur zwei Viertelntöne auf einander folgen konnten, wodurch nachstehende Klangleitern entstanden:

d)

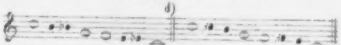

Diese Klangleitern betrachtete man von jetzt an als das ursprüngliche chromatische und enharmonische Geschlecht, und nannte sie, wegen der Fortschreitung durch halbe und Viertelntöne, verdichtete Geschlechte. Die Klangleiter bei c) hingegen, welche bis dahin als das enharmonische Geschlecht selbst gegolten hatte, und auch nach wie vor die einzige praktische enharmonische Klangleiter blieb, wurde als eine aus diatonischen und enharmonischen Klängen gemischte Leiter betrachtet.

Es wird jedoch wohl Niemand in Abrede sein, dass die Einrichtung der verdichteten Geschlechte bei d) höchst naturwidrig ist, um so mehr, da doch theoretisch angenommen werden musste, es könnten solche Klangleitern einem Musikstücke zum Grunde gelegt werden, was sich doch praktisch als unmöglich zeigt. Leider besteht in der neueren Musik ebenfalls die Ansicht der Pythagoräer, dass die Geschlechte sich blos durch die Folge von ganzen, halben und Viertelntönen unterscheiden; die neueren Musiker glauben aber weiser zu handeln, wenn sie unser chromatisches Geschlecht durch zwölf halbe Töne im Umfange der Oktave fortschreiten lassen. Hierdurch verfallen sie aber in einen neuen Irrthum, weil ein Geschlecht, wie schon gesagt, nur leitereigene Klänge enthalten kann, und es im Umfange der Oktave nur acht solche Klange gibt. Klangleitern durch lauter halbe oder

Vierteltöne dürfen allerdings angenommen werden, aber aus solchen Klangleitern Geschlechte zu bilden, ist weder auf die griechische noch auf die neuere Art praktisch ausführbar.

Schliesslich muss ich noch den frommen Wunsch aussprechen, wir möchten uns bequemen, in unserer Mollklangleiter doch wenigstens die sechste Stufe, wie nachstehend bei *e)* um einen Viertelton zu erhöhen, wenn auch das untere Tetrachord bleibt wie es ist.

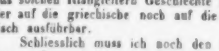

Die Fortschreitung in dieser enharmonischen Klangleiter würde also im unteren Tetrachord sein: durch einen ganzen Ton, einen halben Ton, und einen ganzen Ton; im oberen Tetrachord: durch einen Dreiviertelton, einen Fünfviertelton und einen halben Ton.

(Die Fortsetzung später.)

Recensionen.

W. Wedemann: Polyhymnia. Ein Quartett-Magazin launigen und ernsten Inhalts für Männergesang. In Vereinigung mit A. F. Häser, H. Rotsch und andern Weimarischen Componisten herausgegeben. Weimar, bei Bernh. Fr. Voigt. 1. u. 2. Lieferung. à ⅓ Thlr.

Der durch verschiedene Liederkompilationen nicht unbekannte Herausgeber wünscht in diesen und nachfolgenden Heften eine Sammlung von Originalgesängen für Männerstimmen zusammenzustellen, in denen besonders die im häuslichen und bürgerlichen Leben vorkommenden frohen und traurigen Ereignisse berücksichtigt werden sollen. Ist auch die Idee nicht gerade grossartig zu nennen, so ist sie doch, was wirklich jetzt viel heissen will, noch nicht abgenutzt. Möchte nur die Ausführung dem Plane mehr entsprechen. Dies gewahren wir jedoch nicht. Betrachtet man die Texte, so erblickt man ausser einem Geburtstagsliede nichts von speciellen frohen und traurigen Ereignissen des häuslichen und bürgerlichen Lebens, und sämmtliche hier gebotene acht Lieder drehen sich um Dinge, die in jeder Liedersammlung in das Auge fallen, nämlich: Liebe und Naturschilderung. Muss man daher erst in späteren Heften eine Annäherung an das Haus und seine Freuden erwarten, so blicken wir indessen auf die Kompositionen. Aber auch diese konnten, offen gestanden, uns nicht völlig befriedigen. A. F. Häser gab einen heiteren Gesang „Ich weiss nicht, wie mirs ist" und das allbekannte Lied „An die Ferne." So gelungen beide Kompositionen sind, besonders die letztere, so ist uns der wackere Meister in andern Liedern wärmer und fantasiereicher erschienen. H. Rotsch lieferte drei Lieder, und so gewiss weder sein „Nächtlicher Wanderer" noch „Der Tag der Freude" sich ob seiner verwandschaftlichen Züge mit vielen andern Gesängen wenig oder keine Freunde erwerben dürfte, so gewiss wundert sich der Komponist in der Folge selbst über seine absonderliche Auffassung des grausigen „Wiesterständchens." Dieses Gedicht verdient, wird es in Musik gesetzt, eine höchst eigenthümliche Auffassung, und mancher Vielgeübte würde sich nicht daran wagen. G. Häser singt Heine's „Hirtenknaben" zwar nicht in neuromantischer Weise, doch recht lieblich und besonnen. W. Wedemann stimmt, vielleicht etwas abgekühlt von seinem höchst prosaischen Lied „An den Schnee," ein sehr gewöhnliches „Lob des Gesanges" an, das ihm, stände er (der Gesang) nicht schon längst über alles Lob erhaben, sicher keine Verehrer gewinnen würde. Schon die ersten Noten charakterisiren das Ganze:

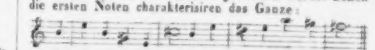

Die Ausgabe ist im Ganzen reinlich und hübsch; doch mit der Vorzeichnung so willkürlich, wie hier geschah, zu verfahren, ist man in der That seit Jahrzehnten nicht mehr gewohnt. Wer wird wohl aus solcher Vorzeichnung:

oder dieser: auf die As dur-Tonreihe schliessen?

C. F. B.

Jean B. Grosz: Sérenade pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Oeuv. 32. Hambourg et Leipzig, chez Schubert et Comp. Pr. ⅔ Thlr.

Ein melodiöses Andante, C dur, $^{12}/_{8}$-Takt, füllt den grössten Theil der ersten Seite. Ein verwandtes Allegretto, A dur, $^{2}/_{4}$, hängt sich daran, und fliesst, mit kleinen Passagen vermischt, über die zweite und dritte Seite hin. Auf der vierten erscheint das erste Andante wieder durch einen Schluss verlängert. Die sehr leichte Violoncellostimme führt durchgängig das Hauptwort, das Pianoforte unterstützt es durch einfachstes Accompagnement.

Bei der vielen Musik, die durch die Welt klingt, braucht man nur die Regeln der Harmonie und des reinen Satzes inne zu haben, um eine dagewesene Form mit dagewesenem Material in dagewesener Weise anfüllen zu können. Von Eigenthümlichkeit nicht der leiseste Hauch,

Charles Schubert: Nocturne pour deux Violoncelles avec accompagnement de Pianoforte. Oeuv. 6. Ebendaselbst. Pr. 15 Ngr.

Man lese die letzte Hälfte obiger Anzeige noch einmal.

— —: Scène champêtre. Variations brillantes pour le Violoncelle etc. Oeuv. 8. Ebend. Pr. av. Orchestre: 1⅓ Thlr.; avec Piano: ⅔ Thlr.

Der Titel hat Recht, insofern er brillante Variationen verspricht. Das sind sie, und auch nicht aus den ganz gewöhnlichen Figuren gemodelt, was bei solchen Kompositionen schon ein Verdienst ist. Ein gewandter Virtuos wird sich den gehörigen Beifall damit erringen.

Der Titel lügt aber, wenn er eine ländliche Szene verspricht. Den will ich sehen, der durch diese Variationen auf's Land versetzt und von idyllischen Gefühlen durchwebt wird.

Man sollte endlich anfangen, ehrlicher in den Titeln zu werden, aber man wird im Gegentheil immer kecker anführlicher damit. 13.

Nekrolog.

Dresden. Die Tonkunst hat hier eine ihrer treuesten und anspruchlosesten Priesterinnen verloren. Fräul. *Adolphine Darnstedt* entschlummerte am 25. März sanft im 36. Lebensjahre, nach dreimonatlichen schweren Leiden. Sie war eine treffliche Pianofortespielerin und eine der gründlichsten und sorgfältigsten Lehrerinnen, da ihre Methode gediegen und geistreich zugleich war. Ihre Lieblingsstudien waren von Jugend auf die Fugen von Bach und die Werke von Hummel gewesen; sie wusste aber auch mit dem soliden Styl, den sie sich dadurch gebildet hatte, die Eleganz und Bravour des neuen Styles zu vereinen. Nur ihre allzugrosse Bescheidenheit hinderte sie, öffentlich aufzutreten. Unsere theure Königin, die jedes ächte stille Verdienst zu finden und anzuerkennen weiss, hatte sie längst zu ihrer Pianistin erwählt und übte sich selbst jeden Winter mit ihr. Adolphine Darnstedt hat mehrere sehr brave Schülerinnen gezogen, und es gelang ihr oft, schon bei Kindern ein Talent zu wecken, indem sie bei ihrem Unterricht freundliche Geduld mit Festigkeit und Ernst glücklich zu vereinen verstand. Zugleich war sie die unermüdete liebevolle Führerin und Pflegerin ihres ganz erblindeten Vaters, des Professors Darnstedt, der als Kupferstecher rühmlichst bekannt ist. Treu in jeder Pflichterfüllung bis zur Selbstaufopferung, warm und fest in der Freundschaft, gerecht und neidlos, jedes glänzendere Talent gern anerkennend, rastlos vorwärts strebend in ihrer Kunst, streng gegen sich selbst, mild gegen andere, so war diese edle Künstlerin. Heisse Thränen flossen auf ihr frühes Grab; jede Dissonanz des Lebens hat sich für sie gewiss nun in die reinste Harmonie aufgelöst.

Nachrichten.

Leipzig, den 6. April 1842. Am 7. März d. J. gab Mad. *Franchetti-Walzel*, welche seit mehreren Jahren als erste Sängerin unserer Bühne mit Recht sehr geschätzt war und jetzt leider im Begriffe steht, Leipzig zu verlassen, ihr Abschiedsconcert im Saale des Gewandhauses unter Direktion des Herrn Concertmeisters *David*. Sie wurde von der rühmlichst bekannten Mad. *Unger-Sabatier* und von mehreren Künstlern und Künstlerinnen auf das Freundlichste unterstützt und der ausserordentlich zahlreiche Besuch des Concerts gab ihr den vollgültigsten Beweis der wohlverdienten Theilnahme des Publikums. Aufgeführt wurden: Ouverture zu den Hebriden (Fingals Höhle) von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie des Sextus aus Titus von *Mozart* (Deh per questo istante solo), gesungen von Mad. *Unger-Sabatier*. — Fantasie für Pianoforte Solo von *Sigismund Thalberg* (über Hugenotten), gespielt von Herrn *W. Krüger*, königl. würtemberg. Hofpianisten. — Arie aus Torquato Tasso von *Donizetti*, gesungen von Mad. *Franchetti-Walzel*. — Ouverture zur Vestalin von *Spontini*. — Arie aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Mad. *Unger-S.* — Die rothe und weisse Rose von *Kurt v. Holtei*, gesprochen von Mad. *Dezour*, Fräul. *Günther* und Herrn *Düringer*. — Duett aus Norma von *Bellini*, gesungen von Mad. *Unger-S.* und Mad. *Franchetti-Walzel*. — Drei Lieder von *Franz Schubert* mit Pianofortebegleitung, gesungen von Mad. *Unger-S.* — Das ganze Concert gewährte vielfaches Interesse, welches sich allerdings zumeist der hier noch nie gehörten Mad. *Unger-S.* zuwendete, indess auch durch die vorzüglichen Leistungen der übrigen Mitwirkenden gefesselt und befriedigt wurde. Mad. *Unger-S.* erfreut sich eines sehr ausgezeichneten Rufes, besonders als dramatische Bühnensängerin; in wie weit dieser Ruf ihren Kunstleistungen entsprechend ist, lässt sich jetzt, wo ihre Mittel leider sehr geschwunden und vermindert sind, nur schwer beurtheilen; am Schwierigsten aber durch Leistungen im Concert, die ihrem Wesen nach von dramatischen Leistungen auf der Bühne sehr verschieden sind und, was die Wirkung betrifft, ächte Kunstbildung, Geist und Talent in mancher Hinsicht vielleicht noch in höherem Grade verlangen als letztere, die durch äussere Hülfsmittel oft gar sehr unterstützt werden. Mit dieser Rücksicht nun müssen wir gestehen, dass Mad. *Unger-S.* unseren Erwartungen nicht völlig entsprochen hat. Was den technischen Kunstwerth ihrer Leistungen betrifft, so würde eine strenge Kritik, in Betracht der natürlich nicht mehr frischen und ausreichenden Kräfte, unbillig sein; sie verdienen aber wirklich in dieser Hinsicht noch viele Anerkennung, obwohl nicht zu läugnen ist, dass durch eine behutsamere, weniger gewaltsame und feinere Behandlung der noch übrigen Stimmmittel manches Unangenehme vermieden oder wenigstens sehr gemildert werden könnte, was durch übermässige Anstrengung einer nicht mehr elastischen, ergibigen Stimme nothwendig immer herbeigeführt wird. Mad. *Unger* verdankt ihre allbekannten Erfolge auf der Bühne hauptsächlich ihren Leistungen in den neuern italienischen Opern und ihrem glücklichen Eingehen in die mit letzteren Mode gewordene, richtiger vielleicht, Mode gewesene grell und stark auftragende Vortragsweise. Das hat nicht nur in technischer Hinsicht, sondern überhaupt auf den ganzen Charakter ihrer Leistungen bleibend eingewirkt und lässt jetzt nicht selten in ihrem Vortrage diejenige Natürlichkeit und Einfachheit vermissen, welche immer und überall das Kriterium einer ächten, wahren Kunstleistung sein und bleiben werden. Wie entsprechend diese neuere Manier des Vortrags auch immerhin vielen neueren Gesangstücken, besonders mit Rücksicht auf das grosse Publikum, das durch grelle Effekte am Meisten afficirt und gewonnen wird, sein mag, so vertragen sie doch gute, klassische Musikstücke durchaus nicht, und gesunder Kunstsinn und gebildeter Geschmack werden überhaupt damit nie einverstanden sein können. Betrachten wir nun die einzelnen Leistungen der Mad. *Unger-S.*, so müssen wir gestehen, dass uns aus den eben angeführten Gründen zuerst ihr Vortrag der Arie aus Titus nicht ganz befriedigt hat; es schien uns, als ob sie derselben innerlich nicht gewachsen sei. Wahr ist es, sie hat dieselbe gesungen Note für Note, wie sie *Mozart* schrieb, und wir ehren gern diese dem Meisterwerke gezollte, heut zu Tage gar seltene, Achtung; allein dies

allein ist nicht hinreichend, wenn nicht zugleich der Geist des Vortrags von klarer Auffassung, von einem tiefern Eingehen in die Intention des Kunstwerks zeugt und dieselbe zu lebendiger, ergreifender Anschauung bringt. Hatten wir es nicht mit einer Künstlerin von so grossem Rufe zu thun, wir würden geneigt sein, in ihrem Vortrage der *Mozart*'schen Arie einen Mangel an Talent zu erkennen; so aber glauben wir in ihm die geisttödtenden Folgen der erwähnten neueren Geschmacksrichtung zu finden, die, wie schon bemerkt, fast durchgängig den Leistungen der Mad. *Unger-S.* sich eingeprägt zu haben scheint. Entschieden besser und hauptsächlich bei Weitem wirksamer sang dieselbe daher auch die Arie aus Belisario und das Duett aus Norma, und wenn auch in ersterer an Trillern (nicht eben sehr schönen) und ähnlichen Verzierungen etwas zu viel geboten wurde, so war doch jene bedeutende technische Meisterschaft nicht zu verkennen, welche früher auch in dem gesangreichen Italien der Künstlerin so grosse Erfolge gebracht und lange gesichert hat. Am Schlusse des Concerts sang Mad. *Unger-S.* noch drei Lieder von *Franz Schubert*, „Am Meere" und „Das Fischermädchen" (gedichtet von *Heine*, enth. in den Schwanengesängen v. *Fr. Sch.* — Wien bei Tob. Haslinger) und „Trockne Blumen" (aus dem Liedercyclus „die schöne Müllerin" v. *W. Müller*. — Wien bei A. Diabelli und Comp.). Der Vortrag des zweiten heiteren und sehr graziösen Liedes gelang ihr vorzüglich, und wir wüssten nicht, wie es besser aufgefasst, geschmackvoller und liebenswürdiger gesungen werden könnte; dem Vortrage der anderen beiden tief tragischen, glut- und leidenschaftvollen Lieder fehlte es dagegen an innerer Wahrheit, an grossartiger Auffassung; denn so klein diese Lieder an Umfang sind, so gross und schwer ist ihr innerer Gehalt in Dichtung wie Komposition. Wir erinnern uns, das erste Lied „Am Meere" vor einiger Zeit von der *Schröder-Devrient* gehört zu haben, äusserlich einfach und schmucklos, aber innerlich so wahr, so grossartig und edel in Darstellung der glühenden, verzehrenden Leidenschaft, welche Dichtung und Komposition durchdringt, und darum auch so tief ergreifend, dass dem Vortrage die erschütternde Wirkung folgte. Allerdings überschreitet ein solcher Vortrag und solche Wirkung im Grunde die Natur und Gränze des Liedes, aber dieses Lied ist auch kein gewöhnliches, es ist ein Drama in kleiner Fassung, wie so viele *Heine's* und *Franz Schubert's*. Bei dem Vortrage der Mad. *Unger-S.* blieb eine solche Wirkung gänzlich aus und es folgte dafür die gewöhnliche, lautes Applaudissement, ein Unterschied, der das Wesen der Leistung überhaupt am Deutlichsten charakterisirt. Gewiss ist es auch jetzt noch von hohem Interesse, eine so gereifte Künstlerin, wie Mad. *Unger*, die ohne Widerrede sehr viele andere Sängerinnen weit überragt, zu hören, und wir begreifen recht wohl den grossen Beifall, der ihr früher überall geworden ist und auch jetzt noch, wie es bei uns in ausgezeichnetem Grade der Fall war, werden wird. Ein grosser Name aber ist eine grosse Schuld, und die Kritik muss dort gerade am Strengsten sein, wo das Publikum eben des grossen Namens wegen am Empfänglichsten ist und durch seinen reich gespendeten Beifall junge, angehende Künstler nur zu leicht zu blinder Nachahmung verleitet.

Dass es neben Mad. *Unger-S.* den übrigen in dem Concerte Mitwirkenden schwer werden musste, allen Ansprüchen des Publikums zu genügen, ist begreiflich, um so bedeutender aber auch der Beifall, den sie sich zu erringen wussten. Vor allen bezieht sich das besonders auf die Concertgeberin Mad. *Franchetti-Walzel*, deren Stimme überraschend frisch und klangvoll war und die sich vorzüglich in dem mit Mad. *Unger* trefflich vorgetragenen Duett aus Norma auszeichnete. Beide geehrte Künstlerinnen sind bekanntlich aus einer Schule hervorgegangen und hauptsächlich für den neuern italienischen Gesang gebildet, der vor Allem eine vollendete Virtuosität bezweckt. Diese zeigte sich denn auch bei dem Vortrage des Duetts in so hohem Grade, dass wir denselben für die gelungenste Leistung beider Künstlerinnen anerkennen müssen.

Herr *W. Krüger*, den wir als sehr tüchtigen Pianofortespieler schon in dem Berichte über die Gewandhausconcerte gerühmt haben, spielte die effektvolle Fantasie von *Thalberg* mit grosser Sicherheit und Fertigkeit, und erhielt die allgemeinste, sehr verdiente Anerkennung. Wir werden bei Besprechung der Quartettunterhaltungen, in welchen wir Gelegenheit hatten, ihn in einigen klassischen Kompositionen zu hören, wieder auf ihn zurückkommen und seine Leistungen dann ausführlicher beurtheilen.

Das Gedicht von *Holtei* „Die rothe und weisse Rose" wurde von Mad. *Dessoir*, Fräul. *Günther* und Herrn *Düringer* vortrefflich gesprochen und erhielt grossen Beifall.

Die Ausführung der Ouvertüren war, wie wir das von unserem Concertorchester gewohnt sind, sehr vorzüglich.

Am 10. März fand im Saale des Gewandhauses das alljährliche Concert zum Besten der hiesigen Armen Statt. Wir können darüber kürzer berichten, weil in ihm bekannte Kompositionen zur Aufführung kamen und nur hiesige Künstler mitwirkten, die wir schon oft zu besprechen Gelegenheit hatten. Das Repertoir bestand in: Ouvertüre zu Hans Heiling von *Marschner*. — Kavatine aus dem Freischütz von *K. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Grünberg*. — Concertante für zwei Violinen von *Maurer*, vorgetragen von den Herren *Sachse* und *Weissenborn* (Schüler des Herrn Concertmeister *David*). — „An die ferne Geliebte," ein Liederkreis von *Al. Jeitteles*, komponirt von *L. v. Beethoven*, gesungen von Herrn *H. Schmidt*, auf dem Pianoforte begleitet von Herrn *W. Krüger*. — Pastoral-Symphonie von *L. van Beethoven*. —

Die einfache, schöne Kavatine (in As dur) aus dem Freischütz ist den Kräften der Fräul. *Grünberg* angemessen; ihre sehr biegsame und angenehme Stimme eignet sich vorzüglich zu getragenen, nicht koloristen Gesangstücken, und da es der jungen Sängerin an Gemüth und Wärme des Gefühls nicht fehlt, so gelang ihr dieser Vortrag vollkommen, was von dem Publikum auch laut und dankbar anerkannt wurde. Dies war auch der

Fall bei der Leistung der Herren *Sachse* und *Weissenborn*, deren sehr lobenswerthes Spiel zeigte, aus welcher guten Schule sie hervorgegangen. Herr *Schmidt* sang den unvergänglich schönen Liederkreis von *Beethoven* trefflich und wurde von Herrn *Kruger* sehr gut begleitet, was bei dem feinen und ziemlich schwierigen Accompagnement nicht ohne Bedeutung ist. Die Pastoral-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture von *Marschner*, erstere eines der interessantesten und vorzüglich durch feine und geistreiche Instrumentirung ausgezeichnetsten Werke *Beethoven's*, wurden sehr gelungen und mit allgemeinem Beifall ausgeführt.

Das 20. und letzte Abonnement- oder Gewandhaus-Concert des vergangenen Winters fand am 17. März d. J. statt; in ihm wurden ausgeführt: Te Deum von *Theodor Weinlig*. — Ouverture aus Faust von *L. Spohr*. — Introduktion und Duett aus demselben, gesungen von den Herren *Kindermann* und *Pögner*. — Concertante für vier Violinen von *L. Maurer*, vorgetragen von den Herren *Sachse*, *Weissenborn*, *Inten* und *Hugo Jahn*. — Recitativ und Kavatine aus Figaro (E Susanna non vien) von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Grünberg*. — Symphonie von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* (A moll, Manuscript).

Das Te Deum von *Th. Weinlig*, welches wahrscheinlich in dankbarer Anerkennung der Verdienste des kürzlich verstorbenen, als Kantor an der Thomasschule vielfach sehr thätig und für unser gesammtes Musikwesen, besonders durch Gesangbildung guter Schüler, nützlich gewesenen Komponisten gewählt worden war, ist ein tüchtig gearbeitetes, blos mit Blasinstrumenten und Kontrabässen, aber dennoch sehr wirksam instrumentirtes Werk. Die Gesangpartie wurde allein von den Schülern des Verewigten, dem gesammten Thomanerchor und zwar recht lobenswerth ausgeführt, was der ganzen Produktion den Charakter einer erhebenden Erinnerungsfeier gab, und so dem Zwecke derselben vollkommen entsprach, auch von dem Publikum theilnehmend anerkannt wurde. — Die Ouverture, Introduktion und Duett aus Faust sind Musikstücke, die eines Lobes und unserer Empfehlung nicht mehr bedürfen; es gibt in neuerer Zeit wenige ihres Gleichen und unter den neuesten Opernkompositionen nichts ihnen Vergleichbares. Leider hören wir die Meisterwerke der Operamusik, da es an ausreichenden Mitteln zu guter Ausführung derselben grossentheils fehlt, nach und nach immer seltener auf der Bühne und es ist daher dankbar anzuerkennen, wenn in Concerten wenigstens Bruchstücke daraus zuweilen vorgeführt werden. Die Herrn *Kindermann* und *Pögner* erwarben sich durch ihren Gesang mit Recht verdiente Anerkennung, wie denn überhaupt die ganze Ausführung sehr lobenswerth war.

Die Herren *Sachse*, *Weissenborn*, *Jahn* und *Inten*, von welchen die ersteren drei Schüler unseres Concertmeisters *David* sind, zeichneten sich in der bekannten, sehr geschickt und dankbar geschriebenen Concertante von *Maurer* sehr aus; besonders gelang ihnen die ziemlich schwierige, wenigstens ungewöhnlich feines und sauberes Zusammenspiel erfordernde Kadenz ganz vorzüglich und machte viele Wirkung.

Die schöne Kavatine von *Mozart* wurde von Fräul. *Grünberg* recht gut vorgetragen und von dem Publikum sehr dankbar aufgenommen.

Ueber *Mendelssohn-Bartholdy's* neueste Symphonie, deren Wiederholung wir uns heute zu erfreuen hatten, ist von uns bei ihrer ersten Ausführung ausführlicher berichtet worden. Sie machte diesmal gleich grosse, vielleicht noch entschiedenere Wirkung, was bei einem solchen Werke, dessen Reichthum eine erschöpfende Würdigung, ein vollkommenes Verständniss nur nach und nach möglich macht, sehr natürlich ist. Die Aufführung wurde diesmal durch den Beifall des Publikums nach einzelnen Sätzen unterbrochen, und so eine Unterbrechung herbeigeführt, die *Mendelssohn* hier, wie wir früher schon bemerkten, absichtlich vermieden hat. Bei der innigen Verbindung aller einzelnen Theile der Symphonie wirkt eine solche Unterbrechung wirklich störend; sie wird aber leider nicht immer zu vermeiden sein, da die einzelnen Theile das Interesse des Publikums oft so sehr in Anspruch nehmen, dass sich lauter Beifall kaum zurückhalten lässt. Der Herr Concertmeister *David* war bei dieser neuen und schwierigen Symphonie als Vorspieler thätig und nothwendig, und so hatte Herr Musikdirektor *Bach* die Direktion des Concertes übernommen, welcher überhaupt in dem vergangenen Winter öfters in unsern Concerten thätig gewesen ist und dafür unsere dankbare Anerkennung verdient.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venezianisches Königreich.

Anmerkung. Um bei den zahlreichen Operntheatern dieses Königreichs Wiederholungen und Weitläufigkeiten zu vermeiden, werden die Nachrichten mit möglichster Kürze gegeben.

Mailand (Teatro alla Scala). Schon in der ersten Hälfte August begann die Stagione autunnale, und zwar mit Mercadante's Vestale, in welcher die Zuhörer meist auf einer, in Italien nichts weniger als ergötzenden, geräuschvollen Harmoniejagd sich zu befinden glaubten, derowegen auch, ein Duett der Emilia und Giunia im dritten Akte und sonstige Kleinigkeiten abgerechnet, das Ganze herzlich langweilte. Die Fink-Lohr, die in dieser Oper zum ersten Mal auf der Scala sang, hat eine gute Schule, im Ganzen auch eine gute Stimme, aber keine deutliche Aussprache. Die treffliche Altistin Brambilla (Marietta) ist den Lesern d. Bl. längst bekannt. Tenor Guasco mit hübscher Stimme, und Bassist Varese verdienen Beide, wenn sie nicht schreien, gelobt zu werden. Donizetti's ältere Oper Regina di Golconda, war die zweite der Stagione, in welcher Herr Pocchini, nach mehreren hinter einander verunglückten Tenoren, leidlich den Platz behauptete, die von einer grossen Sängerin weit abstehende Abbadia oft ungemein stark applaudirt wurde, und der Buffo Rovere in dieser Hinsicht nicht unzufrieden nach Hause ging. Von der Musik dieser Regina di Golconda ist gar wenig Ausgezeichnetes zu vermelden: alltägliches Ordinari-Mahl mit einem leidlichen Hetero-Entremets. —

Herrn Savi's ältere Oper Caterina di Cleves (dasselbe Buch von Romani mit dem Titel Caterina di Guisa, wozu Coccia die Musik komponirte), von welcher bei andern Gelegenheiten in dieser Zeitung sehr wenig Erhebliches berichtet wurde, hat auch hier in zwei, drei Stücken, mehr der Sänger wegen, angezogen. — Zum Vortheile des Pio Instituto filarmonico gab man den 4. Oktober die neue Oper *Il Contadino d'Agliate*, Buch und Musik von Herrn *Solera*, darauf kaum ein einziges Mal, weil das Ganze, auch von keinen eminenten Sängern vorgetragen, nicht im Geringsten anzog. Wer dieser Temistocle Solera sei, wissen die Leser seit zwei Jahren. Auch jetzt behauptete man allgemein, er habe sich das Allermeiste der Musik von einem Andern schreiben lassen; sie hat aber als ganz abgedroschenes Zeug kein Gefallen erregen können, und das verursachte ihren totalen Sturz. — Die noch unverschämtere Umarbeitung als unverschämtes Komponiren der Nozze di Figaro von Seiten des unsterblichen Maestro Luigi Ricci, die schon vor zwei Jahren, bei ihrem Entstehen auf der Scala, durchgefallen war, fand auch diesmal, obwohl man sie dem Publikum mit Gewalt aufdringen wollte, ihren verdienten Lohn, wobei sich Musik und Sänger die Hände reichten. In der zweiten Hälfte Novembers, also gegen Ende der Stagione, ging die neue *Oper Corrado di Altamura* von *Maestro Federico Ricci*, Bruder des nur gedachten Unsterblichen, in die Szene. Ohne von den besten zu sein, hat das Buch einige gute Situazionen, was schon sehr viel sagen will; die nach Mercadante riechende Musik hat einige leidliche Stücke, besonders im dritten Akt, im Ganzen nichts Neues. Die Brambilla, Abbadia, die Herren Guasco und Varese trugen zur guten Aufnahme des Ganzen das Ihrige bei. Von der, ganz zu Ende der Stagione, zum Vortheile des Pio Instituto Teatrale, gegebenen neuen Oper: *Ildegonda e Rizzardo, del Maestro Achille Graffigna*, ist in Betreff der Wohlthat viel, in Betreff der Musik wenig Löbliches zu sagen.

Berechtigungen zum Jahrg. 1841. S. 618, wo von Placido Mandanici die Rede ist, soll es nach „geboren" heissen: den 3. Juli 1799. — S. 623, Z. 7 (von unten) anstatt Phrase lese man Farse. — S. 626, Z. 20, bei „Wassergott in Priesnitz" muss „to" wegbleiben.

Varese. Dieser erst vor wenigen Jahren vom Marktflecken zur Stadt erhobene Ort liegt in einer reizenden Gegend, und sehr nahe an der italienischen Schweiz. Viele vornehme Mailänder halten hier im Herbst ihre Villegiatura, zu welcher Zeit auch Oper und Ballet ist. Beide Personale sind verhältnissmässig hinlänglich, um beide Spektakel würdig zu geben. Dies Jahr war hier, den Buffo Scalese etwas ausgenommen, nichts Besonderes. Mit ihm, der Ricco, dem Tenor Bonfigli und Bassisten Colla, gab man Ricci's Chi dura vince, desgleichen die Oper Odio ed amore, vom spanischen Maestro Obiols, worin die Salvini, die Herren Bonfigli, Valli und Scalese wirkten, mit ziemlichem Erfolge.

Cremona. Dass sich in diesen letzten Jahren vier Wiener Sängerinnen in Italien: die Unger, Schütz, Marav, Goldberg grosse Ehre gemacht, die beiden letztern noch jetzt, wissen Ihre Leser allzuwohl. Ueber das Erscheinen der Goldberg in der Gabriella di Vergy auf dieser Bühne drückt sich die hiesige Zeitung so aus: „La Signora Goldberg è la vera stella del teatro. Ella è la vera prima Donna, ornata di tutt' i doni della natura, e di tutt' i vantaggi dell' arte. La sola sua presenza sulla scena basta a sollevare i romori del trionfo" (die Goldberg ist der wahre Stern des Theaters. Sie ist die wahre, mit allen Gaben der Natur und allen Vortheilen der Kunst versehene Prima Donna. Ihre Gegenwart allein auf der Bühne reicht hin, den Siegesläm zu erheben).

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Organist *J. G. Ritter* aus Erfurt hatte am 29. März in der Nicolaikirche zu Leipzig eine Orgelunterhaltung veranstaltet. Er trug darin Tonstücke von *J. S. Bach, Becker, Fischer, Krebs* u. A. vor und bewährte sich als ein höchst tüchtiger Künstler. Am 31. d. M. spielte er auf der neuerbauten Schlossorgel zu Weissenfels und erfreute sich der Theilnahme eines sehr zahlreichen Publikums. Ritter gehört unbestritten zu den vorzüglichsten Orgelspielern Deutschlands.

Zu dem ersten *Wendischen Musikfeste*, was durch die vielen Bemühungen des, um das Musikwesen besonders sehr verdienten, Kantors Werkbold in Luchow, am 4. bis 8. Juli d. J. in Luchow zu Stande kommen wird, haben sich Sängerinnen und Sänger (120 an der Zahl) und viele Instrumentalisten aus den Städten: Salzwedel, Dannenberg, Hitzacker, Uelzen, Schnakenburg, Lüneburg und den benachbarten Oertern: Wustrow, Gartow u. a. m. vereinigt, am ersten Festtage in der geräumigen St. Johannskirche daselbst Folgendes zur Aufführung zu bringen: 1) Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme"; 2) Der Ostermorgen, Cantate von Sig. Neukomm; 3) Psalm „Herr, unser Gott" für den 4stimmigen Männerchor; 4) Der Wunderbare, Hymne von H. W. Stolze; 5) Choral „Ein' feste Burg". 6) Der 15. Psalm für vierstimmigen Männerchor von H. W. Stolze, und 7) Das Lied von der Glocke von Andr. Romberg. Am zweiten Festtage werden im Freien und beim Festmahle nur Männergesänge, theils von sämmtlichen anwesenden Vereinen, theils von dem Luchower allein vorgetragen. Dass die Soli's unter andern auch Fräul. Lentz und der rühmlichst bekannte Bassänger Herr Sedlmayr in Salzwedel übernommen haben, und die Leitung des Ganzen Herrn Musikdirektor Stolze in Celle übertragen worden ist, hat allgemeine Freude verursacht.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 5. *bis* 11. *April d. J.*

Anacker, A. F., 3 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 22. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Arndt, J., 2ter Air varié p. le Violon av. Orch. Mainz, Schott. 3 Fl. 36 Kr.

Auber, D. F. E., Les Diamans de la Couronne Opera. No. 1 — 14. à 18 Kr. — 2 Fl. Ebend.

— Les mêmes arr. en Harmonie p. J. Mohr. Ebend. 7 Fl. 12 Kr.

Beethoven, L. v., 4ᵉ Concert in C f. d. Pfte allein. Op. 56. Neue Ausg. Wien, Haslinger. 3 Fl.
— 5ᵉ Concert in G für das Pfte allein. Op. 58. Neue Ausgabe. Ebendaselbst. 2 Fl.
Bertini, H. J., Etudes p. le Pfte av. le doigté. Op. 29 et 32. Cah. 1. 2. Nouv. Edit. Ebend. à 1 Fl. 30 Kr.
Czerny, C., 3 kleine Potp. f. d. Pfte u. Belisario. Op. 463. Ebendas. 1 Fl. 30 Kr.
Decker, C., 2 Balladen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. No. 1. 2. Leipzig, Hofmeister. à 10 Ngr.
Eck u. Greef, Singvöglein. Samml. 1, 2, 3 u. 4stimm. Lieder f. Schule, Haus u. Leben. 1ᵉ Heft. Essen, Baedeker. 1 Ggr.
Esser, H., Gesang u. Liebe, f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 8 Kr.
— Gärtnerscherz, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.
— Mein Engel, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.
Franchomme, A., 3 Caprices p. le Vcelle av. Pfte. Op. 24. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 15 Ngr.
Gassner, Dr. F. S., Zeitschrift f. Deutschlands Musik-Vereine u. Dilettanten. 2ᵉ Bd. 1ᵉ Hft. Carlsruhe, Müller. 15 Ngr.
Haslinger, T., Musikal. Jugendfreund. Neue Ausg. Wien, Haslinger.
1ᵉ Heft. 3 kleine angen. Sonatinen f. d. Pfte. 30 Kr.
2ᵉ Heft. Sonatine f. Pfte u. Violine. 30 Kr.
3ᵉ Heft. 2 Sonatinen f. Pfte zu 4 Händen. 30 Kr.
Herz, H., 30 Etudes progressives p. le Pfte. Op. 119. No. 2. Mainz, Schott. 3 Fl. 36 Kr.
Herzenmann, E., 12 Caprices p. le Pfte. Op. 1. Liv. 1—4. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 20 Ngr.
Jacob, F. A. L., Feierklänge an den Gräbern der Vollendeten für den Männergesang. Op. 10. Essen, Baedeker. 8 Ggr.
Jahn, O., Gelegenheitsschrift über F. Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium Paulus. Kiel, Schwers'sche Buchhandlung.
Jansa, L., Der junge Operafreund. Op. 30. Melod. f. Viol. u. Pfte, für Flöte u. Pfte. No. 13. Donizetti, Die Favoritin. Wien, Haslinger. à 45 Kr.
Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices p. le Violon. Liv. 1. 2. Neue Ausgabe. Ebend. à 1 Fl.
Liszt, F., 4 Fantasies p. le Pfte. No. 1. Les Huguenots. Op. 11. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.
Lortzing, A., Casanova. Oper im vollst. Klavierauszug. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.
Lortzing, A., Dieselbe Oper einzeln. No. 1—14. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 5—40 Ngr.
— Ouverture daraus f. d. Pfte. Ebend. 15 Ngr.
Markull, F. W., Eine Nacht auf Kamtschatka. Ballade f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.
Maurer, L., Fantaisie de la Muette de Portici. Op. 62, transcrite p. le Vcelle avec Pfte p. Bockmühl. Ebend. 17½ Ngr.
Neuigkeiten für d. Pfte im eleganten Style. No. 11—16. Wien, Haslinger. à 30 Kr.
Nowakowsky, Piosnka z Gondoli, Gondellied, f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.
Panseron, A., 30 Solfeggien f. 2 Stimmen m. Pfte. Liv. 1. 2. Ebend. à 1 Thlr. 10 Sgr.
Prume, F., La Melancolie transcrite p. Pfte à 4 mains p. Kullak. Ebendaselbst. 25 Sgr.
Puget, L., Ma mère au ciel! Die Mutter im Himmel, f. 1 Singst. m. Pfte oder Guitarre. Mainz, Schott. 18 Kr.
Reichardt, G., Des Deutschen Vaterland, f. 4 Männerst. Leipzig, Hofmeister. 6 Ngr.
Reisiger, C. G., Adèle de Foix, Oper im vollst. Klav. Auszug. Ebend. 6 Thlr. 20 Ngr.
Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzm. Harmonie bis auf d. neue Zeit, herausgeg. von F. Rochlitz. 3ᵉ Bd. 1ᵉ Abtheilung vom Jahr 1700 bis um d. Jahr 1760. broch. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.
Schmitt, A., 18 Studien für das Pfte. Op. 67. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.
Schubert, F., Der Wanderer an d. Mond. Das Zügenglöcklein. Im Freien, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 80. Neue Ausg. Wien, Haslinger. 1 Fl.
Schulowski, E., 3 Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass m. Pfte. Op. 6. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.
Strauss, J., Jubel-Quadrille, Op. 130, für Orchester. Wien, Haslinger. 2 Fl. 30 Kr.
— Sperl-Polka f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.
Viewxtemps, H., Grand Concerto p. le Violon av. Pfte. Op. 10. Mainz, Schott. 5 Fl. 24 Kr.
Wendt, A. u. F. Aller, Rheinlieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Neuwied, Lichtfers u. Steiner. 15 Sgr.
Wolff, E., 12 Lieder von Fr. Schubert als Fant. f. d. Pfte. No. 7—12. Mainz, Schott. à 36—53 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind von dem als Violin-Virtuos und Lehrer dieses Instruments rühmlichst bekannten Componisten *Moritz Schön* nachstehende, höchst instructive und dem Violinspieler grossen Genuss und Unterhaltung gewährende Werke, welche bereits die empfehlendste Anerkennung in den geachtetsten musikalischen und anderen öffentlichen Blättern sich erworben haben, erschienen, und können in folgender fortschreitender Ordnung nach einander gebraucht werden:

Schön, M., Erster Violin-Unterricht. 60 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer. Preis 15 Sgr.

— **Aufmunterung für junge Violinspieler.** 48 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. Op. 15. Preis 15 Sgr.

— **Der Sonntagsgeiger.** Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum. Preis 15 Sgr.

— **Der Opernfreund.** Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodieen, für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum), in 2 Lieferungen, jede 15 Sgr.

Schön, M., Zwei gefällige Duetten für zwei Violinen, zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler. Pr. 20 Sgr.

— **Zwölf Uebungen** für die Violine. 4a Hft. Pr. 17½ Sgr.

— **Douze Etudes** pour le Violon, dediées à Monsieur le chevalier *Ole B. Bull*. Prix 25 Sgr.

Bitte und Wunsch.

Dem Wunsche mehrerer Contra-Bassisten zufolge, erlaube ich mir, den grossherzogl. Hessischen Kammer-Musikus Herrn *Aug. Müller* aus Darmstadt hierdurch öffentlich zu ersuchen, die, auf seiner jetzigen ruhmvollen Kunstreise überall mit dem grössten Beifall vorgetragenen Pieces von seiner und des Herren Kapellmeisters *Mangold* Komposition, zum Nutzen der Virtuosen des, bisher noch so wenig bedachten, Contrabasses, doch möglichst bald im Drucke erscheinen zu lassen, falls Herr Kapellmeister *Mangold* auch seine Genehmigung dieser Bitte nicht versagt. Im Voraus machen wir alle verehrten Collegen auf das Erscheinen dieser gewiss jedem erwünschten Kompositionen ergebenst aufmerksam.

A. Laue, Kammermusikus und erster Contrabassist der grossherzogl. Oldenburgischen Hof-Kapelle.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten April. **№ 16.** 1842.

Inhalt: Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Herbst-Stagione 1841 in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken.

III.

Dem *Orland de Lassus*, eigentlich Roland de Lattre, sei nachfolgende Skizze gewidmet. Nur erst vor einiger Zeit wurde über sein Leben, wie seine Kunstleistungen Licht und Wahrheit verbreitet, das heisst, ein Tonmeister des 16. Jahrhunderts wurde seiner würdig geschildert, der der ebenbürtigste Rival eines *Palestrina* war; dessen Ruf sich in gleicher Weise, wie bei jenem, durch ganz Europa verbreitet hatte; dessen künstlerische Fruchtbarkeit wahrhaft in Erstaunen setzt — über 2300 Werke lassen sich von ihm aufstellen —; um den Konnte sich bemühten ihn zu huldigen und Künstler, Gelehrte, wie überhaupt alle Gebildete seiner Zeit gern und unaufgefordert sich vereinten, ihn mit den Beinamen: „Fürst der Tonkünstler" zu krönen. Weder sein Geburtsjahr war früher genau ermittelt, noch das Jahr seines Todes bestimmt angezeigt; weder sein Wirkungskreis getreulich erzählt, noch seine fast unzählig zu nennenden Kompositionen übersichtlich geordnet. So folgte bei sämmtlichen Schriftstellern über das Leben und die Werke des *Lassus* eine Lücke, ein Fehler, ein Widerspruch auf den andern, und z. B. ein sogenanntes Universal-Lexikon der Tonkunst förderte noch 1837 die drollige Bemerkung zu Tage, „dass jener Tonmeister „wirklich" die Psalmi Poenitentiales für Karl IX. gesetzt habe, der damit sein Gewissen beruhigen wollte, das ihn wegen der Pariser Bluthochzeit unaufhörlich plagte," obgleich schon 1565 *Lassus'* grossartiges Werk vollendet war und erst 1572 bekanntlich das schreckliche Blutbad Statt fand.

Jetzt ist nun durch unermüdliche Bestrebungen des zu früh verstorbenen Bibliothekars *Heinrich Delmotte* zu Mons *Lassus'* Leben, wenn auch leider nur kurz, doch wahr und treu uns zugeführt und seine Schrift, in der mit vielen Zusätzen bereicherten deutschen Uebersetzung von *W. Dehn*, gibt über Alles genügende und authentische Auskunft. Wohl lässt sich erwarten, dass diese treffliche Monographie sich in den Händen der meisten Kunstkenner befindet, und so sei es gestattet, auf sie selbst hinzuweisen *). Nur kürzlich berühren wir, dass *Lassus* nach Delmotte's Angaben 1520 zu Mons geboren wurde, und es war selbst jenem Forscher vergönnt, die Strasse und die Stelle des Hauses, in dem seine Wiege stand, zu entdecken. 1541 kam er nach Rom und fand nicht nur die freundlichste Aufnahme bei dem Erzbischof von Florenz, sondern es glückte ihm auch, schon nach etwa sechs Monaten, die Stelle des Kapellmeisters an der Kirche S. Giovanni in Laterano zu erhalten. Von *Albert* V., genannt der Grossmüthige, Herzog von Baiern, erhielt er 1557 einen Ruf nach München und dort sollte ihm ein zweites Vaterland erblühen. Fast ein halbes Jahrhundert verlebte er hier, geachtet von seinem Fürsten, geehrt von seinen Mitlebenden und glücklich in dem Kreise der Seinigen. Das Jahr 1595 (den 3. Junius) **) war das seines Todes. Mit dem Ruhme, das Oberhaupt der deutschen Schule gewesen zu sein, wie Palestrina das der italienischen war, endete er sein einzig und allein der Kunst gewidmetes Leben.

Nur noch einen Blick werfen wir auf die Kapelle, der der gewaltige Tonheld in München vorstand, da wir die nachfolgende historische Nachricht aus einem Werke mittheilen ***), was Delmotte und sein Uebersetzer unberücksichtigt gelassen hat, an dessen Authenticität wir jedoch nicht zu zweifeln haben. „Im Jahr 1577 waren bei der herzogl. Hofmusik in München besoldet (Worte der Urkunde): 11 Pusauner; 9 Trumeter (Trompeter); 1 Paukher; 7 Geiger, 7 Bassisten; 7 Tenoristen und 3 Altisten ***). Im Jahr 1593 aber bestand sie aus folgenden Individuen: Hanns Fischer und Christian Hug, beide Bassisten. Heinrich de Blau, Wolf Schönslieder, Rudolph Lassus, Peter Ant. Pietra und Ferdinand Lasso, Tenoristen. Caspar Thainer, Altist. Johann Geringer, Wolf Fischer, Jonas Bassonius und Jacob Carlo, Bassisten, bei den Jesuiten. Von Instrumentalisten werden hierauf zwölf namentlich aufgeführt. Darauf folgt Wilhelm Pichler, als Organist. Ferner: 9 Holtrompeter und 2 Pauker; dann Joh. Landtschreiber der kastrirten Buben Aufseher, um wegen sechs Buben jeden Tag für

*) Sie führt den Titel: Biographische Notiz über Orland de Lattre, bekannt unter dem Namen Orland de Lassus. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen herausgegeben von S. W. Dehn. Mit zwei Abbildungen. Berlin, 1837. 8. IV und 139 Seiten. Eine ausführliche Beurtheilung in dieser Zeitung, B. 39, S. 313—17.

**) F. J. Lipowsky's Baierisches Musik-Lexikon, 1811, S. 174.

***) Westenrieders Beiträge zur vaterland. Historie. München, 1788. B. 3, S. 85 und 110; aufgenommen in Lipowsky's Lexikon, S. 177.

***) *Delmotte* dürfte hier noch berichtigt werden müssen, da er S. 21 11 Pauker und keinen Trompeter und Pusausisten anführt; Instrumentalisten, die an keinem Hofe fehlen durften. Und wozu dienen 11 Pauker?

Die kleine, kleine latein. Buchst. (c d e etc.). Die eingestrichene, deutsche Kanzeleybuchst. (c d e etc.), die zweygestrichene, deutsche Kurrentschrift (c d e etc.). Statt der ♯ und ♭, hat der Verf. das Komma aus der Buchstabenschrift angenommen, und zwar so, dass es, oben am Buchstaben angebracht, das ♯, unten das ♭, vertritt. Ueber die übrigen musikalischen Schriftzeichen, auf welche sämmtlich, so weit sie hier nöthig sind, Rücksicht genommen worden, sehe man die Vorrede selbst nach. Sehr zweckmässig und dem weniger Unterrichteten sehr erleichternd, ist jeder Melodie der erste Vers eines Kirchenliedes untergelegt.

Es macht Vergnügen, zu lesen, mit welchem Eifer der thätige Verfasser diese seine Idee ausgeführt hat; besonders wie er, damit sie recht genau und sehr wohlfeil ausgeführt werden möchte, sich die Lettern kommen liess und selbst den Setzer machte, so wie den Verleger. Wir wünschen herzlich, dass das Letztere zu seinem Vortheile ausschlagen möge, da das Buch nach dem angeführten Plane so sehr gut gerathen ist — sollte es auch von vielen Kantoren und Organisten nur, wie sich der Verf. selbst ausdrückt, als Beytrag zur musikalischen Semiotik angesehen und benutzt werden.

Um die Einrichtung desselben, wenn es ja nöthig seyn sollte, noch näher vor das Auge zu bringen, und zugleich zu zeigen, dass Herr D. keinesweges ohne Glück etwas Neues in der schwierigen Gattung des Chorals, und besonders fliessend und volksmässig, schreiben könne, mag der von ihm komponirte Choral, No. 254, der Anfang nach seiner Bezeichnung, und dann ganz in Noten ausgesezt, hier stehen:

g g f g a b f f e b. b f a a b g e e b a.
b b b e d g g g d g. b b e d d e e b — b.
h h a h c b b h e b b. g ab b c bc h h a a g d.
g g d e d g h a d g. g d a d d e ag d g d.

Was sorgst du ängst-lich für dein Le - ben? Es Gott so - las - sen G - bet - ge - ben —

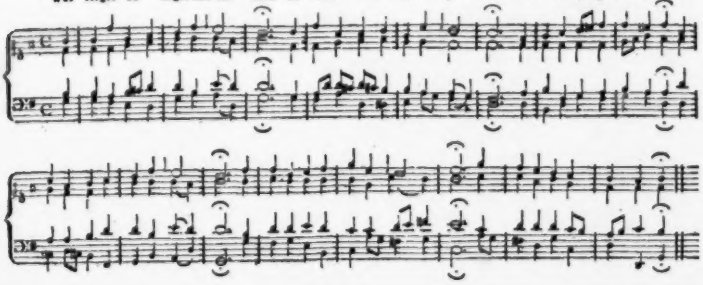

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

einen Liefergeld fünf Kreutzer und für seine Mühe mit denselben jährlich zehen Gulden" *).

Aus der, wie oben angedeutet wurde, so reichhaltigen Anzahl der Werke des *Lassus* gerade solche zu wählen und aufzustellen, dass der Gang des Geistes und der steigenden Ausbildung des berühmten Tonsetzers einigermaassen daraus abgenommen werden könnte, wie einer unserer Schriftsteller kürzlich mit vier Tonstücken aus einigen tausend vorhandenen zu geben wünschte, oder gerade die schönsten, ergreifendsten Kompositionen desselben aufgefunden zu haben, halten wir für eine rein unmögliche Sache. Wir verzichten willig und gern auf ein solches Beginnen. Aber einige Tonstücke bieten wir der Oeffentlichkeit dar, die sich jenen vor einiger Zeit von uns, von W. Dehn u. A. bekannt gemachten wohl mit Recht anschliessen. Die Gesänge zeichnen sich sowohl durch schönen, wahrhaft frommen Aufschwung als tiefe Empfindung aus, und die angewandte Kunst in den letzteren — Doppelkanons in der Quinte — deuten augenscheinlich an, mit welcher Leichtigkeit *Lassus* sich in den schwersten Formen bewegen konnte, ohne dem Gefühlsausdruck Eintrag zu thun.

Der erste Gesang ist aus der dritten Missa: Sydus ex claro entlehnt, welche nebst einigen andern unter dem Titel erschien: Missae aliquot quinque vocum. Pars II. etc. Monachii, Ad. Berg. 1574. (Vergl. Biogr. Notiz von Delmotte und Dehn, S. 74.) Die darauf folgenden, doch eigentlich ein Ganzes bildenden Tonstücke entnahmen wir aus dem: Opus musicum etc. Mon. 1604. No. 146, 47 und 48. (Ebend. S. 94—96.) *C. F. Becker.*

*) Auffallend erscheint es, in dem Verzeichnisse schon Kastraten zu gewahren. In dem so eben erhaltenen ersten Heft des 21. Bandes der Cäcilia wird dieses Umstandes Seite 9 gedacht, und die Vermuthung gehegt, es müsse „Landschreiber" vermuthlich Oberaufseher über eine Anzahl junger Leute (Scholaren) gewesen sein, die für den Dienst der Kapelle auf Kosten des Hofes erzogen wurden und in einem eigenen ihnen angewiesenen Hause (Convict) untergebracht waren. „Sicherlich," heisst es dort weiter, „hätte es statt „Kastraten" heissen sollen „Scholaren," nämlich „Diskantisten und Altisten," oder mit ausgedehnterem Sinn beide Stimmen bezeichnend: Chorknaben." — So gern wir auch mit dem geehrten Verfasser jenes Aufsatzes Deutschland von dem Vorwurf zu befreien wünschten, als habe es schon in dem letzten Drittheil des 16. Jahrhunderts dem Kastratengesange Beifall gezollt, demnach fast früher als Italien, so liegt doch unserer Quelle kein Schreibfehler zu Grunde. Die richtige Angabe wird überdies durch die Worte des jener Zeit nahestehenden und bewährten *Michael Praetorius* nur zu sehr bestätigt. Dieser schreibt in dem zweiten Theil seines Synt. mus. 1618, Seite 17: „Die Musik zu München zu Orlandi de Lassus Zeiten soll von 12 Bassisten, 15 Tenoristen, 13 Altisten, 16 Kapellknaben, 5 oder 6 Cantoribus oder Lauchis, 20 Instrumentisten und also in die 90 Personen stark bestellt gewesen sein." Hier ist das Verhältniss der vier Stimmen genauer bezeichnet, als oben von Westenrieder geschah, und die Kastraten würden nach Praetorius demnach die Stelle der Solosänger behauptet haben.

H. Müller: Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 1. Berlin, bei L. W. Esslinger. Zwei Hefte. 20 Sgr.

Mit leichter Mühe lässt sich Gesangstoff für Männerstimmen zusammenstellen, denn reichlich sorgen unzählliche Komponisten, dass ja kein Mangel vorhanden sei. Aber! aber! wenn nur dieser Stoff nicht oft gar zu ärmlich wäre; wenn die Qualität die Quantität in Schatten zu stellen vermöchte, und der Geist des Komponisten mehr zu dem des Sängers sprechen wollte! Doch nichts als Skansion wird man in hundert und aber hundert Liedern gewahr. Eine Melodie aus einer frischen, regen Fantasie hervorgerufen und neu erscheinend, ist eine wahre Seltenheit und nur mit geringem Erfolg würde man die Laterne des Diogenes zur Hand nehmen. Auch diese sehr sentimental sein sollenden sechs Gesänge, unter denen sich ein „Sängers Ruhelied" und ein „Trinklied" sehr prosaisch ausnimmt und den frommen still vergnügten Bauer, der nur „den guten Hirten, der gestillt hat seines Lämmchens langen Jammer" mit verzücktem Auge singen mag, ungemein in Lammsbetrachtungen stören dürfte, rechnen wir zu dem — Papierverderb. Welche Ansicht muss ein Tonsetzer von der Melodie haben, der ohne Bedenken in folgender Weise fort und fort schreibt:

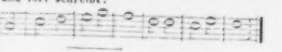

G. Reichardt: Sechs Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 18. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 1⅓ Thlr.

Hätte Referent von Reichardt keine andern Vokalkompositionen als die vorliegenden gesehen, so würde er ihm schon darnach für einen Komponisten anerkennen, der für den Gesang zu schreiben versteht (eine Kunst, die in unserer Zeit nicht so leicht ist, als Viele meinen) und besonders im heitern, jovialen Styl ein fruchtbares Talent entfaltet. Doch eine Menge seiner Gesänge haben sich schon weit verbreitet, sind geliebt und geachtet. Demnach brauchen wir nur auf ihr Erscheinen hinzudeuten, da Gesangfreunde schon im Voraus wissen, was sie in dem Heft zu erwarten haben. Am Schnellsten werden die Lieder unter No. 4—6 sich Bahn machen und unter diesen wiederum zuerst das Lied „Vom Korkzieher," welches einem jeden Zelter'schen gleich gestellt werden kann. No. 3. „Göttergruss" verlangt einen äusserst sorgfältigen Vortrag und zwei ausgezeichnete Tenoristen, wenn es wirken soll. Mosen's: „Andreas Hofer" und Schiller's „Würde der Frauen," beide oft in Musik gesetzt, werden minder ansprechen. Für einen Stichfehler halten wir in dem letzten Liede die Stelle:

Recensionen.

G. Anschütz: Sechs Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 3. Bonn, bei Mompour. 27½ Sgr.

Drei ernste und eben so viel heitere leicht ausführbare Gesänge sind hier geboten. Sie reihen sich dem Bessern dieser Gattung an die Seite, und entdeckt man auch nichts Hervorstechendes und Eigenthümliches darin, so tragen sie doch sämmtlich das Gepräge einer guten Schule, was schon etwas heissen will, seit ein Jeder in der Kunst Selbstgewachsene Lieder nicht nur komponirte, sondern auch leider — stechen liess.

, die vielleicht besser so

beissen sollte:

H. T. Petschke: Sechs Lieder und Gesänge für den vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 25 Ngr.

Ein zartes „Ständchen" eröffnet den Reigen, und Schade wäre es in der That um den hübschen Gesang, wenn das holde Mädchen, dem es gilt, schon schlummerte. Er wurde ihr sicher Freude machen, sie würde auf jeden Ton lauschen, und höchstens den aufmerksamen Komponisten bitten, in ähnlichen Fällen sich doch keinen solchen Querstand zu erlauben, wie er Takt 26 erscheint. Goethe's „Bundeslied" ist so oft aus *c* und *d* gesungen, dass es fast unmöglich ist, Anklänge zu vermeiden, wenn man auch Desdur wählt. W. Müller's „Jägerlust" lässt in dem 8. — 12. Takt etwas nach, erhebt sich aber wieder und schliesst munter nach Jägerweise. Salis' altes „Grablied" fand doch nicht etwa hier eine Stelle, um ein Heft nicht mit fünf, sondern mit sechs Liedern zu füllen? Uns ist eine ältere Komposition dieses Liedes lieber und sie enthält doch Dreiviertheil Kreuze und B weniger, als die vorliegende. Gut begleitet der Komponist den Dichter Hoffmann von Fallersleben „Auf der Wanderung" und beide können mit einander zufrieden sein. W. Gerhardt's „Liebesklage" ähnelt in ihrem Mollcharakter dem nordischen Volksliede. Sollten aber Worte, wie diese Liebesklage, welche der schmachtende Jüngling seiner Geliebten mit einer Thräne nur zuflüstert, vierstimmig gesungen, nicht schwerfällig werden? Wir meinen, was nur Einer verstohlen sagen darf, muss nicht der Menge anheim fallen, oder sind in einem vierstimmigen Gesang die drei tiefern Stimmen blos — todte Maschinen?

Franz Lachner: Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 64. München, bei Falter und Sohn. 1 Thlr.

— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 65. Ebd. 1 Thlr.

— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 66. Ebd. 1 Thlr.

Viel Schönes, nichts Gewöhnliches, saubere Stimmenführung, korrekten Satz, alles dies hofften wir in Fr. Lachner's Liedern zu finden und mit einiger Hast griffen wir nach ihnen, um sie anzustimmen. Wir kennen ja den in allen Formen vielgeübten Komponisten aus manchen tüchtigen Werken, wir wissen ihn zu würdigen und sein Ruf ist gegründet. Doch unsere Erwartungen, wer mag sie uns verargen? — wurden nicht erfüllt, ja stände der Name Fr. Lachner nicht auf dem Titelblatt, wir würden ihn schwerlich für den Tonsetzer dieser Lieder halten. Monotonie, Kälte, Kraftlosigkeit tritt störend entgegen und gestattet zwar von Liebe, Maitrust und Wein zu singen, aber die Sänger vermögen nichts dabei zu fühlen; sie werden nicht angeregt und gehoben; die Liebe, der Mai und der Wein lässt sie kalt und durstig. Unter sämmtlichen Gesängen (neun Nummern) gewahrten wir demnach keinen einzigen, der uns in melodischer Hinsicht völlig befriedigt hätte. Doch sehen wir davon ab; da unsere Erwartungen im Ganzen wohl etwas hoch gespannt waren, so vermutheten wir alles dies durch tüchtige Ausführung ausgeglichen zu sehen. Aber auch hierin wurden wir getäuscht. Die Stimmen hocken fast fortwährend steif wie Gliederpuppen übereinander und doch kommen eine Menge Uebelklänge zu Tage, welche in solcher homophonen Schreibweise höchlich überraschen, z. B. Heft 1,

No. 2: 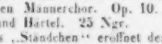 ; H. 2, No. 2: 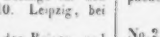 ;

H. 3, No. 2: 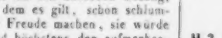 Selbst gegen das alte, wohlbegründete Quinten- und Oktaven-Verbot wurde vielfach gesündigt, z. B. Heft 1, No. 1:

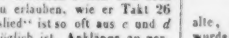

H. 1, No. 3: 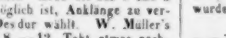 ;

Heft 3, No. 1: 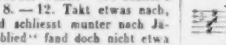 ; ebendaselbst:

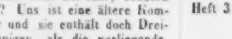 So häufig solche und ähnliche Dinge auch immer niedergeschrieben werden, so kann sie doch Niemand gut heissen und wir glauben dem geehrten Komponisten zu nahe zu treten, wenn wir meinten, er habe dergleichen Tonfolgen mit Bedacht entworfen. Auch dem Meister kann eine augenblicklich Schwachheit begegnen, darum sollte auch er, ehe er seine Werke der Welt überliefert, sie ebenfalls sorgfältig von allen Seiten einer Prüfung unterziehen, denn „der Meister dient dem Junger zum Muster." *C. F. B.*

Kompositionen für das Pianoforte zu vier Händen.

Ignace Moscheles: Hommage à Weber. Grand Duo pour le Piano à 4 mains. Op. 102. Leipzig, Kistner. Preis 1½ Thlr.

Moscheles hat durch seine Komposition: Hommage à Händel, welche für zwei Pianoforte und zu vier Händen arrangirt in derselben Verlagshandlung erschien, die Erwartung für eine ähnliche Komposition sehr hoch gespannt, da jenes vortreffliche Werk allgemeinen Beifall fand. Schon die Wahl des Stoffes lässt etwas Gutes erwarten, da die beliebten Klänge Weber's als Grundlage dienen sollen. Wir erhalten hier aber ein Werk, was von jenem frühern in jeder Beziehung abweicht. Schon die äussere Gestalt ist eine andere. Das Duo besteht aus drei zusammenhängenden Sätzen, ein Allegro vivace, ⁴/₄-Takt, Andantino con moto, ³/₄, und Allegro vivace.

$^{2}_{4}$-Takt. Können wir gegen diese Abweichung nichts haben, sie vielmehr billigen, so bedauern wir aber desto mehr, die ganze Arbeit, Zusammenstellung und Zuthat sehr abweichend von jener ausgezeichneten Komposition, die wie aus einem Gusse, in der edelsten Form sich darstellt, gefunden zu haben. Diese Vorzüge jener vermissen wir hier ganz. Der erste Satz ist aus so vielerlei Motiven zusammengesetzt, dass er in Betracht ihrer Verbindung mehr einem Potpourri gleicht, als einem ersten Satze eines Grand Duo. Bessere Einheit besitzt zwar der zweite Satz, über die Romanze aus Euryanthe, wogegen aber der letzte Satz, aus den glänzendsten Melodieen zusammengestellt, uns in seiner buntfarbigen Erscheinung durchaus nicht befriedigt hat. Mitten in diesem Satze befindet sich die unter Umständen sehr nützliche Bemerkung, dass Spieler, denen der Satz zu lang scheinen sollte, denselben durch Auslassung einer angegebenen Stelle abkürzen können. — Wir bemerken nur noch kurz, dass Alles, was von Weber darinnen enthalten ist, wie sich von selbst versteht, vortrefflich, was der Komponist hinzugethan, aber flüchtig und bedeutungslos zu nennen ist, und dass unser Tadel eigentlich gegen die Benennung: Grand Duo, unter welcher wir etwas ganz Anderes verstehen, gerichtet ist.

Dagegen hat folgendes Werk desselben Komponisten unsern ganzen Beifall:

Serenade pour le Piano à 4 mains. Op. 103. Ebendaselbst. Preis $^{2}_{3}$ Thlr.

In moderner Weise, sehr wirkungsvoll, und für uns von grösserm Werthe, weil es ein Ganzes ist.

Diesem haben wir noch hinzuzufügen:

Romanesca pour le Piano a 4 mains. Op. 104. Ebendaselbst. Preis $^{2}_{3}$ Thlr.

Eine Komposition, an der sich viele Klavierspieler erfreuen mögen. Die Durchführung des einen Hauptgedankens stellt sich auf so verschiedene, überraschende Weise dar, dass wir uns sehr an dem originellen, interessanten Werke erfreut haben.

Die Ausstattung dieser Werke ist, wie alle Ausgaben dieser Verlagshandlung, sehr sauber und elegant, nur ist uns in den beiden zuletzt genannten Werken eine Veränderung der Gestalt der b-Quadrate aufgefallen, die wir nicht einzuführen bitten, da sie besonders Abends, bei künstlichem Lichte, der Gestalt der Kreuze zu sehr ähnlich erscheint und zu häufigen Verwechselungen Veranlassung gibt, wie wir dies mehrmals erfahren haben. Dagegen halten wir die Gestalt der b-Quadrate, wie sie im erstern dieser Werke sich gibt, für zweckmässig. —

J. S. Bach: Das wohltemperirte Clavier. 48 Fugen und Praludien in allen Tonarten. Eingerichtet zu 4 Handen von *H. Bertini.* Mainz, Schott's Sohne. 1. u. 2. Lieferung. a 1 Fl. 48 Kr.

Wir haben es stets für ein günstiges Zeichen unserer Zeit gehalten, dass bei allen Extravaganzen sich ein grosser Eifer nicht verkennen lässt, ältere klassische Werke aus ihrer Vergessenheit hervorzusuchen. Mag nun jene überschwengliche Weise in ihrer komplicirten Erscheinung den Geist fähig gemacht haben für tiefere, künstlichere Werke des Alterthums (wir haben hier natürlich nur die bessern Werke neuerer Zeit vor Augen), mag manchen neuere Produkt zum Theil auf der Grundlage jenes klassischen Alterthums fussen, und dadurch Viele dafür gewinnen (wohl die besten Werke neuerer Zeit), mögen sogar manche neuere Werke eine gewisse Uebersättigung hervorgebracht haben, dass man sich gern jener gediegenen, tiefsinnig geistigen Nahrung zuwendet, und sie zu erfassen sucht: mag der Grund davon da oder dort zu suchen sein, wir wollen dies nicht untersuchen, sondern uns mit den Verständigen freuen, dass es so ist, denjenigen kunstgebildeten Männern danken, die zur Beförderung dieses Eifers beitrugen, und die Meinung derer verfechten, die da behaupten, dass unsere Zeit in ihrer Kunstrichtung doch nicht so ganz verdorben sein muss, und dass noch viel Hoffnung vorhanden sei, Gutes aus derselben entstehen zu sehen, wenn einmal ein gleich jenen Meistern begabter Künstler die Keime des Bessern unserer Zeit zur reifern Blüte bringen werde.

Es ist bekannt, wie vor Allem eine Liebe zu Bachschen Werken erwacht ist, und die in dieser Zeitschrift vielfach mit Recht lobend besprochenen Unternehmungen der Peters'schen Verlagshandlung zu Leipzig beweisen dies. Wie sich aber das Bedürfniss, diese Werke kennen zu lernen, noch weiter fühlbar macht, davon gibt das uns vorliegende Arrangement des wohltemperirten Klaviers einen Beweis. Sind wir im Allgemeinen keinem Arrangement hold, so wollen wir doch auch das Gute, das Befördernde derselben nicht verkennen, und wir können nicht umhin, so befremdend uns zuerst die Idee der vorliegenden Arbeit erschien, das Zweckmässige und Zeitgemässe derselben anzuerkennen. Der Vortrag Bach'scher Werke gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Virtuosität, ja ist so völlig verschieden von der Richtung des neuern Klavierspieles, dass selbst in neuer Schule ausgebildete Künstler oft den Anforderungen nicht zu entsprechen vermögen. Bleibt sonach der Genuss, den diese Werke verschaffen, nur wenigen Eingeweihten beschieden, so sind besonders Dilettanten, deren geistige Bildung sie fähig, ja es ihnen oft zum Bedürfniss macht, jene Werke verstehen zu lernen und zu geniessen, ausgeschlossen, da dieselben beim besten Willen an den mechanischen Schwierigkeiten scheitern. Für diese nun erscheint uns die vorliegende Bearbeitung höchst zweckmässig, weil sie die Schwierigkeit ohne wesentliche Veränderung erleichtert, und sonach den hohen Werth dieser Schätze besser erkennen lässt, ja ihren Genuss durch eine oft wünschenswerthe Theilnahme gleichfühlender Seelen erhöht. Ferner können wir diese Ausgabe als die besten Studien bei schon vorgerückter Kenntniss der technischen Mittel des Klavierspieles zu weiterer und besonders zu für beide Hände gleichmässiger Ausbildung empfehlen. Schon diese Gründe bestimmen uns, manche Nachtheile, die aus solcher Bearbeitung von selbst entstehen müssen als weniger wichtig zu betrachten. Ein besonderes Vergnügen beim Spielen solcher Musikstücke ist es, den Gang der Stimmen auch mit dem Auge zu verfolgen, was bei einer vierhändigen Bearbeitung zum Theil wegfallen muss, da die eine Partie

oft der Bequemlichkeit wegen den Gang einer Stimme der zweiten Partie aufgreift, um ihn zu vollenden. Diese Uebelstände, wozu noch häufig die Verschiedenheit des Anschlags kommt, lassen sich freilich bei der besten Bearbeitung nicht abstellen, und so sehr wir die uns vorliegende für gut und zweckmässig halten, sind wir oft auf dieselben gestossen. Was die Arbeit selbst betrifft, so haben wir sie mit vielem Vergnügen durchgespielt und sie gut, zweckmässig und gewissenhaft gefunden. Von Zuthat findet sich nichts, als bis und wieder Verstärkungen der Basstimme durch Oktaven. Das Formelle einiger Sätze machte zum Theil ein Beibehalten der ursprünglich zweihändigen Präludien (wie das erste), zum Theil eine für jeden Spieler mit einer Hand fortzuführende Stimme nöthig, wie die zweistimmige Fuge No. 10, sodann das siebte und dreizehnte Präludium. Sonst ist Alles für jede Hand bequem angeordnet, der Stimmenfluss möglichst beibehalten worden, oft da, wo sich die Stimmen durchkreuzen, so dass oft die rechte Hand in der Sekunde über beide Hände in der Prime schlägt, was zwar zunächst einige Unbequemlichkeit verursacht, die sich aber durch einige Bekanntschaft mit der Sache bald beseitigen lässt. Die Tempobezeichnung, so wie alle Zeichen des Vortrags bleiben in diesen alten Werken immer der individuellen Ansicht überlassen, wir gestehen aber, dass wir die in dieser Ausgabe vorkommenden Bezeichnungen meistens für richtig halten. Lobend erwähnen wir, dass diese Ausgabe nicht mit Angabe des Fingersatzes bereichert worden ist. Wir müssen in dieser Beziehung von einer unlängst erschienenen zweihändigen Ausgabe bemerken, dass die vielen Zahlen nur störend auf das Auge wirken, ja sogar oft nur zum Misslingen Veranlassung geben, da wir der Meinung sind, dass, wer diese Bach'schen Werke spielt, und mit Erfolg spielen will, auch mit den Regeln des Fingersatzes, der sogar hier von der nicht bei jedem Individuum gleichen Bequemlichkeit abhängig ist, bekannt sein muss.

Das Werk selbst erscheint in sieben Lieferungen, jede zehn Bogen stark, im Subscriptionspreise zu 1 Fl. 40 Kr. Zwei Lieferungen liegen bereits vor uns, und enthalten 15 Präludien und Fugen. Die Ausstattung, zu welcher noch das Portrait Bach's geliefert wird, ist elegant und geschmackvoll, wie die Ausgaben der bekannten Verlagshandlung, und so empfehlen wir das Werk auf das Beste, überzeugt von seiner Zweckmässigkeit und seinem Nutzen. —

Fel. Mendelssohn-Bartholdy: Lobgesang, eine Symphonie-Kantate. Klavierauszug zu 4 Händen (ohne Worte). Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Preis 4 Thlr.

Sprachen wir uns oben über Arrangements im Allgemeinen nicht günstig aus, so geschah es hauptsächlich aus dem Grunde, weil durch dasselbe die eigentliche Grundbestimmung eines Werkes verloren geht, ja das Werk in seinen Bestandtheilen oft nothwendiger Weise gewisse Veränderungen erleiden muss, die das Wesen des Instrumentes, für welches das Arrangement geschrieben ist, bedingt. Halten wir aber die Bestimmung eines Arrangements im Auge, sich nämlich durch Vergegenwärtigung des Stoffes des Eindrucks zu erinnern, den das Werk in seiner Urgestalt gemacht, und dasselbe wieder zu geniessen, so findet nicht nur bei Instrumentalwerken, sondern auch bei Gesangswerken, die viele und grössere Mittel erfordern, eine gewisse Nothwendigkeit und, wenn wir so sagen dürfen, Entschuldigung eines Arrangements statt. Dass in neuerer Zeit mit Uebertragung von Gesängen für das Pianoforte ein grosser Missbrauch getrieben, wollen wir nicht verläugnen, denn sie hat sich auch da eingeschlichen, wo keine Nothwendigkeit vorhanden, und oft in einer Weise, die wir für die Kunst nicht förderlich halten können. Wir hegen die Ansicht, wer ein Lied singen kann, der singe es, es wird immer besser sein, als die beste Uebertragung: nur wem die Natur die Stimme versagt, der mag sich auf diesem Wege den Genuss manches Schönen verschaffen, ist es ihm Bedürfniss. Wir finden es aber sehr natürlich, dass bei grösseren Gesangswerken, die durch ihre Vortrefflichkeit einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben, das Verlangen einer Wiederholung rege wird, und dies zu befriedigen, gibt es bei der Seltenheit der Aufführung grösserer Werke kein Mittel, als sich selbst diese Rückerinnerung zu verschaffen. Diesen Zweck zu erfüllen, halten wir auch das vorliegende Arrangement geeignet. Die Symphonie, welche dem Klavierauszug mit Worten ebenfalls zu vier Händen arrangirt voranstand, mochte wohl das Verlangen manches Klavierspielers erwecken, sich dem Genusse des so ausgezeichneten zweiten Theiles des Werkes hingeben zu können. Diesem Verlangen ist nun hiermit entsprochen. Der Auszug selbst ist zweckmässig und bringt das Wesentliche des Werkes, verlangt aber, ohne übertrieben schwierig zu sein, zwei tüchtige Klavierspieler. Wir können nur loben, dass den Anfangsstellen der Sätze und den Hauptmomenten der Text untergelegt ist, was die Erinnerung und das Verständniss erleichtert. Wenn, wie wir erwarten, auch diese Bearbeitung zur Verbreitung und zum Verständniss dieses vortrefflichen Werkes beiträgt, so wäre ja sein bester Zweck erreicht. —

Wir haben noch ein bedeutendes Werk anzuzeigen, es ist

Fr. Schubert's: Grand Trio (Es dur), Op. 100, arrangé pour Piano à 4 mains par *F. L. Schubert.* Leipzig, Kistner. Preis 2 Thlr.

Wenn diese Komposition durch den Vortrag manches Künstlers einige Verbreitung erfuhr, so war dieselbe doch noch nicht so allgemein als wünschenswerth. Wir freuen uns daher, ein auch der Schwierigkeit des Originales gut gearbeitetes Arrangement vor uns zu haben, und sind überzeugt, dass dasselbe vielen Liebhabern der Schubert'schen Kompositionsart willkommen sein werde. Wer vertraut mit dieser Weise ist, wird das Geistvolle, Originelle und Grossartige dieser Komposition, neben vielem Besondern, Willkürlichen, Befremdenden aufzufinden wissen. Jedenfalls bleibt es ein höchst interessantes Werk, welches Manches zu empfinden, zu denken und zu studiren gibt. Das Arrangement ist uns zweckmässig gearbeitet erschienen, aber nicht leicht zu spielen.

Julius Rietz: Ouverture zu Hero und Leander, für das Pianoforte zu vier Händen arrangirt. Op. 11. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Es gibt Werke, deren innerer Werth und poetischer Gehalt selbst bei sich schnell herausstellenden Mängeln sogleich einen tiefen und freudigen Eindruck hinterlässt. Zu diesen Werken musste Referent die oben angeführte Ouverture rechnen, als er sie zum ersten Male mit Orchester vortragen hörte. Jener Eindruck ist ihm so lebendig geblieben, dass er bei öfterm Durchspielen des Klierauszuges eine neue Bestätigung erhalten hat. Zunächst müssen wir anerkennen, dass die Wahl des Stoffes glücklich genannt werden kann, da sich in demselben viele musikalisch auszudrückende Momente darbieten. Was die Ausführung der Idee betrifft, so ist sie gelungen zu nennen. Die Wahrheit der Empfindung, die geistige Darstellung der ganzen Scene tritt uns lebendig vor die Seele, und erreicht sie in ihrem grössten Momente nicht jene Höhe der Empfindung, wie wir sie z. B. in jenem noch unübertroffenen Meisterwerke, der Leonoren-Ouverture, die dem Komponisten als Muster vorgeschwebt zu haben scheint, finden, so möchten wir dies nicht der Empfindungsfähigkeit des Komponisten zurechnen, sondern eher behaupten, es sei Folge der noch nicht vollständig erfahrenen Anwendung der Kunstmittel. Wir finden nämlich in der Form eine gewisse Breite der Ausführung, die, wohl zu unterscheiden von jener Grossartigkeit der Form, wie sie uns in manchen Meisterwerken entgegentritt, oft die beabsichtigte Wirkung schwächt, obgleich wir vermuthen, dass die uns vorliegende Ausgabe, täuscht uns unser Gedächtniss nicht, gegen die frühere Aufführung Abkürzungen erlitten; sodann, so viel Schönheiten die Instrumentation enthält, noch nicht die klare Sicherheit, die mit wenig Mitteln viel zu wirken vermag; in Bezug auf Erfindung und Ausführung des Stoffes nicht jene Selbständigkeit, die oft erst nach glücklichen Erfolgen bei genauer Selbstkenntniss hervorzutreten wagt. Doch Alles dieses tritt in den Hintergrund zurück gegen die Vorzüge und das geistige Interesse, welches die Komposition erweckt, und zeigt uns den Komponisten als talentbegabt auf dem bessern Wege wandelnd, der zu einem schönen Ziele führen muss, wozu wir ihm nur Glück wünschen können.

Wir bemerken nur kurz, da wir leere Formbeschreibungen meistens für zwecklos halten, dass die Tonart der Ouverture D moll ist, dass dieselbe mit einem Adagio sostenuto, „. anhebt, dessen Sehnsuchtslaute sich allmälig steigern bis die spannende Erwartung einige Ruhe bringt, die endlich im Allegro molto e vivace in die höchste Empfindung übergeht und uns die ganze Szene vor die Augen führt, zu deren Romantik das mächtig wogende und brausende Meer nicht wenig beiträgt. Wir fügen noch hinzu, dass diese Ouverture in Orchesterstimmen in derselben Verlagshandlung erschienen ist.

Zum Schluss führen wir noch an:

Beethoven: Potpourri nach Melodieen aus der Oper Fidelio, für das Pianoforte zu 4 Händen. Ebend. 1 Thlr.

Sind es auch nur Melodieen, Gedanken, Sentenzen, abgerissene Stücke, so seien sie uns auch hier, und überall, wie sie uns entgegenkommen, lieb und werth. Was unsere individuelle Meinung betrifft, so möchten wir immer gleich lieber den ganzen Fidelio. Die Zusammenstellung ist passend. —

Nachrichten.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Fortsetzung.)

Casalmaggiore. Auch in diesem Städtchen Opera seria! Enrico Crivelli, Zögling des berühmten Ehiodoro Bianchi, Sohn des weil. berühmten Tenors Gaetano, ragte als Belisario, in Donizetti's Oper gleiches Namens, über seine Collegen (Signora Micciarelli-Marconi und Toccagni, Tenor Ferrari) hervor. In Bellini's Beatrice di Tenda war Ferrari der Begünstigte, nach ihm die Toccagni und Crivelli.

Codogno. In diesem sehr reichen Marktflecken produzirten sich die Granchi, die Fasciotti, Tenor Luigi Paulin (Anfänger) und Bassist Fiori mit nichts mehr und nichts weniger als der Beatrice di Tenda des unsterblichen Schöpfers der Norma, des Schwans von Catania, wie ihn italienische Blätter nennen. Das Entzücken der Zuhörer war in ihren Gesichtern zu lesen, wurde aber etwas unleserlich im nachher gegebenen klassischen Giuramento des Maestro Saverio Mercadante.

Soresina. Dieser Marktflecken veranstalte zwar diesen Herbst seine Nachbarn in kein solches Erstaunen wie voriges Jahr (s. die vorjährigen Bl. d. Zeit. No. 9), hatte aber stets eine achtbare Sängergesellschaft. Die Boldrini, Tenor Milesi sind zwei vortheilhaft bekannte Künstler; sie erregten in Donizetti's Gemma di Vergy Fanatismus, und auch Bassist Rigamonti fand Anerkennung. In Ricci's Chiara di Rosenberg, worin die Veneri und der Buffo Catelani nebst Milesi und Rigamonti sangen, war der Beifall ebenfalls geräuschvoll, liess aber ziemlich nach in Donizetti's Roberto d'Evreux, mehr der Musik wegen.

Orzinuovi. Welchem Reisenden wird es wohl träumen, bei seiner Durchfahrt in diesem Flecken eine Oper zu finden? Man mag aber darüber lachen oder weinen, es ist einmal so; ja manchmal gibt es hier eine gar nicht zu verachtende Sängergesellschaft. Dieses Jahr war sie freilich etwas schwach, man sagt vielmehr müde und unpässlich. Man gab Donizetti's Torquato Tasso mit der Fanny de Brians, dem Tenor Cavedagni, den Herren Dalla Scala Duilio (Protagonist), Buffo Borella, der Einzige, welcher befriedigte. In Ricci's Opera Buffa Chi dura vince gefielen die Männer (Cavedagni, Borella, Olivari) weit mehr als die Prima Donna.

Chiari. Jubel über Jubel in diesem Städtchen. Es lebe die Oper! Beleuchtetes, volles Theater; die mit eleganten Damen gefüllten Logen waren mit Blumen geschmackvoll geziert; Beifall an allen Ecken, am Allerersten der köstlichen, zum Hüpfen, Springen und Tanzen reizenden Musik der Oper Chi dura vince, del celeberrimo Maestro Luigi Ricci, sodann der exotischen

Prima Donna Bruni (Brun), dem Anfänger-Tenor Mellini, dem Bassisten Avignone und bekannten Buffo Profeti.

Fadana. Der Bassist Casanova allgerechnet, waren hier die übrigen Hauptsänger (die beiden Damen Adelaide Landi, Luigia Forni, Tenor Italo Gardoni) lauter Anfänger, und bei alldem fand Donizetti's grosse Oper Roberto d'Evreux eine ziemliche Zahl Klatscher.

Dezenzano. Dieser am Gardasee reizend gelegene Ort schenkte der Welt einen neuen Maestro im hier gebürtigen Signor *Cesare Dominicetti*, der auch dafür eine neue Oper: *I begli usi di citta* (Buch vom weil. Dichter Anelli) schrieb, die zwar ausser einem grossen Sack voll Reminiszenzen gar nichts aufzuweisen hat, bei alldem aber von seinen Landsleuten eine nachsichtsvolle Aufnahme und Aufmunterung fand.

Ferrara (Teatro Filarmonico). Die Brambilla (Teresina), Tenor Montresor, Bassist Rossi Napoleone und Buffo Cambiagio hatten einen superlativen Beifall in Ricci's Chi dura vince, dem superlativen Steckenpferd der beiden Letztern; in der That war auch hier die liebe Teresina ganz an ihrem Orte.

(Teatro dell' Accademia.) In diesem erneuerten Theater gaben nachher benannte Virtuosi die Esposti, ebenfalls von Ricci, mit demselben Erfolge. Nach ihrer Abreise wurde die Oper von der Prima Donna Tirelli, dem Tenor Tati, Buffo Lozio und Bassisten Tabellini fortgesetzt.

Badia. Eine grosse Freude brachte Ricci's Scaramuccia hervor; die Musik, die Fabri, die Pezzoli, Buffo Pozzesi waren die Causa proxima; der Tenor und Bassist verdarben nichts.

Este. Die Tavoli, die Caracini, Tenor Ciaffei und Bassist Natale, was man ohne Weiteres ein gutes Ensemble nennen darf, beglückten die hiesigen Bewohner mit der allerliebsten Beatrice di Tenda, dem jetzigen Steckenpferde aller italienischen Prime Donne, Tenore und Bassisten. Der Furore war allgemein und galt sämmtlichen Virtuosi, jener der beiden Damen war aber in der zweiten Potenz.

Montagnana. Wie es den Sängern vom nicht grossen Kaliber, der Gabbi, der Tassini, dem Tenor Zilioli und Bassisten Superchi einfallen konnte, Mercadante's sogenannte hochgelahrte Vestale, noch dazu in diesem kleinen Städtchen, zu geben, kann dem geübten Theaterbeobachter in Italien zwar nicht auffallen; es war aber jedenfalls thöricht zu nennen. In der That waren die Zuhörer Anfangs der Musica scientifica wegen ganz verblüfft, darauf glaubten sie Einiges wohl zu verstehen, verstanden aber im Grunde gar nichts, und man gab dafür den Belisario del Cavaliere Donizetti (worin die Französin De Rieux die Prima Donna machte), welcher die Vestale in's Reich der Vergessenheit schickte und auch den Virtuosi ein Feld des Ruhms darbot. Die Gabbi und Konsorten wollten bei alldem eine Mercadante'sche Oper und vergriffen sich an seinem Giuramento, der nur theilweis anzog: man hat geklatscht, das war Alles.

Bassano. Die in voriger Rubrik Anfangs benannte Sängergesellschaft hatte wenig Erfolg in Bellini's Beatrice di Tenda; später ging es besser. Zu Ende der Stagione gab sie mit mehr Glück Mercadante's Vestale und Giuramento, worüber sich die Zuhörer selbst verwunderten.

Cittadella. Dieser so hübsch gelegene Ort, dass ihn einige Geographen Belvedere nennen, erharnte sich des armen unsterblichen Rossini, den man ganz aussterben lässt, und gab von ihm die beiden klassischen Opern Cenerentola und Barbiere di Siviglia. Die Malvasi, Tenor Olivieri, Bassist Bticelli und Buffo Marconi fanden den allergrössten Dank von Seite der Zuhörer, die sie herzlich applaudirten.

Lembiara. Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo wurde leidlich von der Mecnarelli-Marconi (Lucrezia, Schwester der bekannten Luigia. S. auch Casalmaggiore, der Biscottini, dem Tenor Giovannini und Bassisten Franchi mit ziemlichem Beifall gegeben.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Ueber die Aufnahme, welche Frau Dr. *Klara Schumann* in Kopenhagen fand, sind uns so eben mehrere Berichte zugekommen. Einstimmig wird darin die bedeutende Meisterschaft der Künstlerin gerühmt und ihr die Palme neben einem Liszt, der vor einiger Zeit in Kopenhagen weilte, zuerkannt. In dem am 3. April von ihr im Theater gegebenen ersten Concerte erregte sie wahrhaft Furore. Sie trug darin das E. M. v. Weber'sche Concert vor, so wie Etuden von Henselt, Chopin, Scarlatti (letztere auf allgemeines Verlangen wiederholt) und Thalberg's Fantasie über Themen aus Rossini's „Mosis.“ Nach dem Schlusse des Concerts wurde die vielfach ausgezeichnete Künstlerin unter stürmischem Jubel hervorgerufen, worauf sie ihren Dank gegen das Publikum in der Weise aussprach, dass sie noch eine Fantasie von Liszt über Lucia di Lammermoor spielte, die, wie zu erwarten, ebenfalls enthusiastischen Beifall erhielt. Am 5. d. M. hatte Frau Dr. Schumann die Ehre, vor dem Hof sich hören zu lassen, und auch hier fand ihr herrliches Talent die höchste Anerkennung. Am 6. trat sie mit gleich günstigem Erfolg in einem Concert des Kopenhagener Musikvereins auf. Den 10. fand ihr zweites öffentliches Concert statt und für den 14. war ein drittes angekündigt.

Der Hofrath *A. André*, berühmt durch seine Kompositionen und musik. theoretischen Schriften, starb am 5. April zu Offenbach.

Der Pianist *Konrad Baldenecker* aus Frankfurt a. M. erregt gegenwärtig in Holland grosse Sensation. Ehrige Blätter setzen ihn den ersten jetzt lebenden Pianisten an die Seite.

Die Oper: *der Cid*, Text von Gollmick, Musik von *Heinrich Noch*, soll nächstens in Frankfurt a. M. zur Aufführung kommen.

Die Oper: *Das Leben ein Traum*, Musik von *Louis Schlösser*, Concertmeister in Darmstadt, fand daselbst eine günstige Aufnahme und wurde wiederholt.

Der Norddeutsche Musikverein nebst Preis-Institut

hat eine neue Prämie ausgeschrieben und zwar auf

ein Duo concertant für Piano und Violine oder Violoncello

mit 20 holländ. Ducaten für das Duo mit dem ersten Preise und 10 holländ. Ducaten für das Duo mit dem zweiten Preise als Ehrenpreis.

Der Termin zur Einlieferung der Manuscripte erlischt mit dem 31. August d. J.

Bedingungen, so wie Näheres, ersieht man aus den *Blättern für Musik etc.* (Abonnement jährlich 1½ Thlr.), welche als Organ des Norddeutschen Musikvereins und Preis-Institute fortlaufende Berichte desselben liefern, so wie auch überhaupt die resp. Komponisten in geschäftlichen Beziehungen zu den Unterzeichner des benannten *J. Schuberth* in Hamburg und Leipzig zu stehen haben.

Anmerkung. Die resp. Zeitungen und Zeitschriften wollen gefälligst im Interesse der Kunst diese Anzeige aufnehmen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 12. bis 18. April d. J.

Adam, A., Melange p. Piano sur les Diamans de la Couronne. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

— 6 Airs favoris des Diam. de la Cour. p. Pfte arr. Ebend. 54 Kr.

Auber, Galop favori p. le Pfte. No. 567. Ebend. 8 Kr.

Burgmüller, F., Galop favori p. le Pfte sur les Diam. de la Couronne. Ebend. 18 Kr.

Duvernoy, J. B., 2 Rond. sur les Diam. de la Cour. p. le Pfte. Op. 115. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

Gelbcke, F. A., 12 deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Sgr.

Georgin, J., Fra Diavolo. Nouveau p. le Pfte. Op. 23. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Galop brill. p. le Pfte sur les Diam. de la Cour. Op. 31. Ebd. 24 Kr.

Hunten, Fr., La fête des Dammoiselles. Quadrille fac. p. le Pfte. Ebendaselbst. 48 Kr.

— La belle Tyrolienne. Variat. p. Pfte. Op. 116. Ebend. 1 Fl.

Kalkbrenner, F., Etudes fac. et progr. p. le Violle. Op. 217. Cah. I—III. Berlin, Lischke. à 15 Sgr.

Kalkbrenner, F., 50 leichte Getude, Uebungsstücke f. 2 Violion. Op. 261. 1. Heft. Berlin, Lischke. à 15 Sgr.

Lemoine, H., 4 Rondos p. le Pfte sur le Ballet de Giselle. Op. 41. Liv. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Petites Récréations musicales p. le Pfte. Chain de 96 Morceaux arr. et doigtés express. p. les pet. mains. No. 1. 2. Ebd. à 1 Fl. 12 Kr.

— Bagatelle sur l'opera les Diam. de la Cour. p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Lessing, C., Potpourris aus Cramer's für das Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Sgr.

Menard, Souvenir des Pyrénées. 6 Quadrilles p. le Pfte. No. 1. 2. 3. Mainz, Schott. à 36 Kr.

Panseron, A., 50 Solfeggien f. 2 Stimmen. Liv. 3. u. 4. Berlin, Schlesinger. à 1 Thlr. 10 Sgr.

Rosellen, H., Divertissement milit. p. le Pfte sur un Marche du Ballet Giselle. Op. 38. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Sgr.

Viewtemps, H., Grand Concerto pour le Violon av. Orchestre. Op. 10. Mainz, Schott. 2 Fl. 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Vorläufige Anzeige.

Im Verlag der Unterzeichneten wird erscheinen:

Der evangelische Choralgesang.

Seine geschichtliche Entwicklung und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes.

Dargestellt von

C. v. Winterfeld.

Leipzig, im April 1842.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Handbuch beim Unterricht im Gesange

für

Schüler auf Gymnasien und Bürgerschulen

bearbeitet von

Bernard Hahn.

Kapellmeister am Dom und Gesanglehrer am königl. katholischen Gymnasium in Breslau.

Vierte Auflage. Preis 6 Sgr. = 27 Kr. rhein.

Dass die Verlagshandlung im Stande ist, schon *die vierte Auflage* dieses ganz vorzüglichen Schulbuchs anzukündigen, ist wohl der sprechendste Beweis für die ausgebreitete Anerkennung, welche es in allen Theilen Deutschlands gefunden hat. Alle gediegenen und musikalischen Zeitschriften haben sich auf das Vortheilhafteste dafür ausgesprochen. Eine Beurtheilung in der Allgemeinen Schulzeitung, 1840, No. 20, sagt über die dritte Auflage desselben Folgendes: Der Verfasser dieses rationellen Buchleins hat sich durch sein verdienstliches und erfolgreiches Wirken schon früher vortheilhaft bekannt gemacht, deshalb nahmen wir dasselbe nicht ohne einige Erwartungen zur Hand. Wir sind in solchen nicht getäuscht worden und erkennen freudig an, dass das Theoretische des elementarischen Gesangunterrichts hier in so musterhafter Weise behandelt und an so treffenden Beispielen relatirt worden ist, wie wir es nur selten und in solcher Gedrängtheit und Kürze noch nicht gefunden haben. Obgleich Herr Kapellmeister Hahn seine Schrift zunächst für die Schüler des katholischen Gymnasiums in Breslau bearbeitet, so mag sie doch in andern Schulanstalten eingeführt werden, somit hätte sie wohl noch nicht die dritte Auflage erlebt. *Wir wünschen im Interesse der guten Sache eine weitere Verbreitung des Werkchens recht sehr und empfehlen es allen Gesanglehrern, die es noch nicht kennen, angelegentlichst. Es ist verdienstlicher, für die Bekanntmachung eines guten Buches zu wirken, als ein solches herauszugeben, die bessere Fortschritt begründet.*

H. F. B.

In der **C. F. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Zeitschrift

für

Deutschlands Musik-Vereine

und

Dilettanten.

Unter Mitwirkung

von

Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten

herausgegeben

von

Dr. F. S. Gassner.

Grossh. Bad. Hofmusikdirector.

No. 4.

Zweiter Band. Erstes Heft.

gr. 8. elegant geh. 48 Kr. oder 12 Sgr.

Mit diesem Hefte hat ein neuer Band der Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine begonnen und wird dieselbe rasch fortgesetzt werden. No. 5 wird in einigen Wochen schon ausgegeben.

Die versuchte Sendung

ächt römischer Darmsaiten (Frühlingsfabrikat) in allen Stärken

ist so eben eingekommen in der Musikalien- u. Instrumentenhandlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

☞ Hierzu Beilage No. 5. Gesänge von Orlando de Lassus.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

BENEDICTUS et OSANNA.

Orland de Lassus geb. 1520.

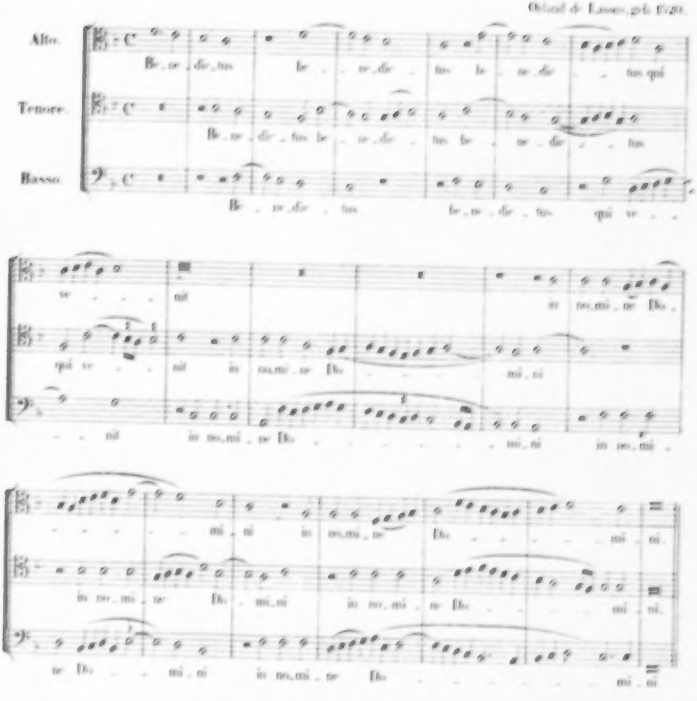

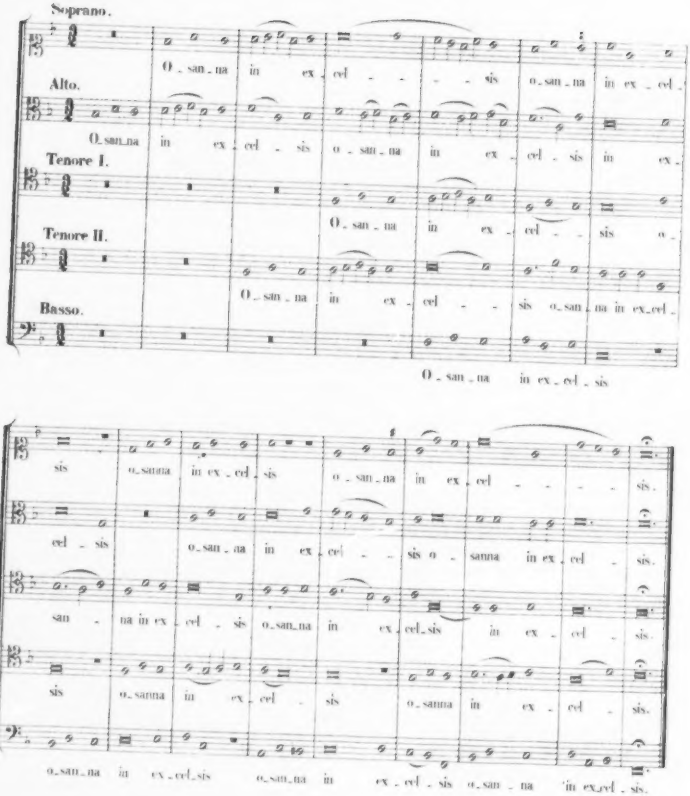
Soprano.
O - san - na in ex - cel - - - - sis o - san - na in ex - cel -
Alto.
O san na in ex - cel - sis o - san - na in ex - cel - sis in ex -
Tenore I.
O - san - na in ex - cel - - sis o -
Tenore II.
O - san - na in ex - cel - - - sis o - san - na in ex - cel -
Basso.
O - san - na in ex - cel - sis

SANCTA MARIA.

Orlandi de Lassus.

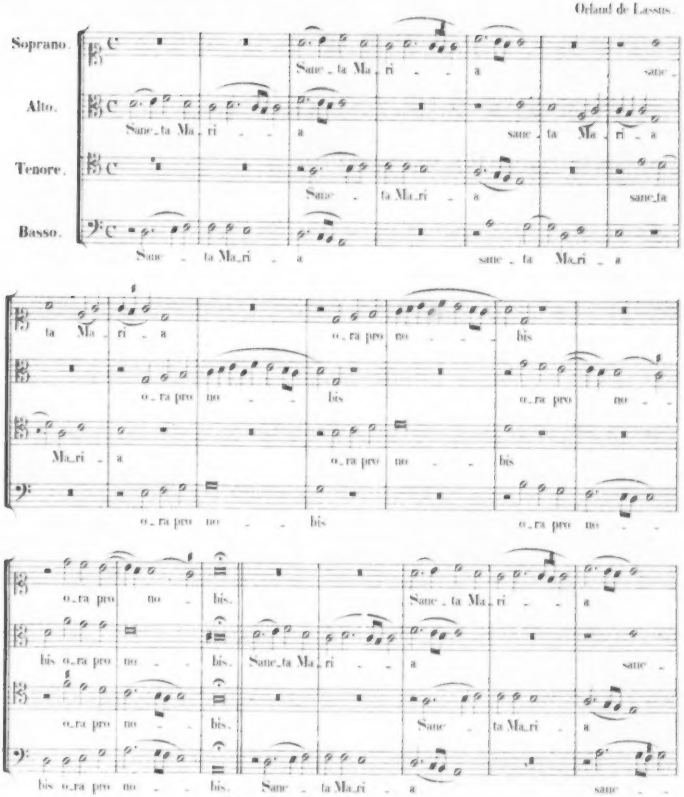

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *№ IV.* 1802.

Händels Messias

für unsre Zeiten brauchbarer eingerichtet

von

W. A. Mozart.

Nicht oft wird es einem Verleger so wohl, dass er dem Publikum ein Werk mit so gewisser Ueberzeugung, dass es zum Besten der Kunst Vieles würken werde, anbieten kann, als es uns bey der Ankündigung des genannten Werks wird, das wir so eben in vollständiger Partitur drucken.

Dass Händel in der von ihm selbst geschaffenen Gattung der grösste Tonkünstler der vorigen Periode war, und dass der Messias das erhabenste und grösseste aller seiner Werke ist, ist zu bekannt, als dass wir nöthig hätten, es zu erweisen. Dass aber sein Werk der angenehmern Reise der neuern Musik, z. B. des freyern Gebrauchs der Blasinstrumente, ermangelt; dass es, weil die Singstimmen, besonders in den Solosätzen, nur obligat und ohne Unterstützung der Instrumente geschrieben sind, für unsere Zeiten, wo die Sänger nun einmal an jene gewöhnt sind, schwer ist, gut auszuführen; dass es, aus allzusparsamen Gebrauch der Instrumente überhaupt, einer sehr starken Besetzung bedarf, um kolossalisch zu würken, und daher für diejenigen Kirchen und Konzerte, welchen nur eine mässigstarke Besetzung möglich, weniger brauchbar ist; dass endlich manche Arien, dem Geist der Zeit Händels gemäss, zu lang und zu einförmig (meistens nur für Eine Violin, Singstimme und Bass) bearbeitet sind, wodurch sie denn doch hinter den unsrigen zu weit zurückbleiben und auch dem Effekt des Ganzen schaden —: das ist ebenfalls zuzugestehen.

Der grosse Mozart, der Händeln bekanntlich so überaus hochhielt, seine Chöre den ähnlichen aller Meister vorzog und nie anders als mit Ehrfurcht von Händel sprach — fühlte das sehr gut; und da er von dem Hrn. Baron van Swieten, diesem Kenner und rühmlichen Beförderer alles des Vorzüglichsten, was die Künste, und namentlich die Tonkunst, hervorgebracht haben, aufgefordert wurde, übernahm Er; der wahrhaftig ganz der Mann dazu war, diese Bearbeitung des Messias.

Er ist dabey mit der grössten Sorgsamkeit verfahren, hat alle oben angeführte Hindernisse der weitern Verbreitung dieses Werks weggeräumt; aber auch mit äusserster Delikatesse nichts berührt, was über den Stempel der Zeit seiner Entstehung erhaben, für alle Zeiten gross, schön, und geniessbar war. Die Chöre sind ganz gelassen, wie sie Händel geschrieben hat, und nur behutsam hin und wieder durch Blasinstrumente verstärkt, und zugleich damit ihre Ausführung erleichtert. Dasselbe hat auch Mozart an denjenigen Arien gethan — und dies allein — welche Händel selbst ganz ausgearbeitet hatte, wie z. B. die Arie: Warum toben die Heiden u. s. w. Diejenigen Arien, wo Händel mehr der Gewohnheit seiner Zeit folgte, haben von Mozart ein neues, und unübertreffliches Akkompagnement erhalten, ganz im Geiste Händels, und doch mit Benutzung der weiter fortgeschrittenen Kultur der Instrumente und des Geschmacks; und wo sie zu lang waren und wirklich unbedeutend wurden, wie z. B. der zweyte Theil der Arie: die Posaune erschallt u. s. w., deren zweyter Theil nur für Singstimme und Bass geschrieben war: da hat er sie verkürzt. Und so ist durch die Vereinigung dieser beyden grossen Künstler zu Einem Zweck, ein Werk entstanden, das durchaus einzig in seiner Art, und nun auch für alle mässigstarke Kirchen- und Konzertorchester brauchbar, so wie für jedes Publikum höchstgeniessbar ist.

Da das Oratorium überdies bekanntlich das Leben des Messias, seinen verschiednen Perioden nach, darstellt, z. B. Vorbereitung zur Erscheinung, Geburt, Leiden, Auferstehung des Messias: so kann es in gegenwärtiger Gestalt leicht in einzelne Kantaten für die Feste jener Ereignisse getheilt und als gewöhnliche Kirchenmusik aufgeführt werden.

Der Hr. Baron van Swieten, der allein die Partitur davon besass, hat, nach seiner Theilnahme an der musikal. Bildung unsrer Zeit und nach der Neigung, das Vortrefflichste der Tonkunst auch gemeinnützig zu machen — uns dieses Werk übergeben, und

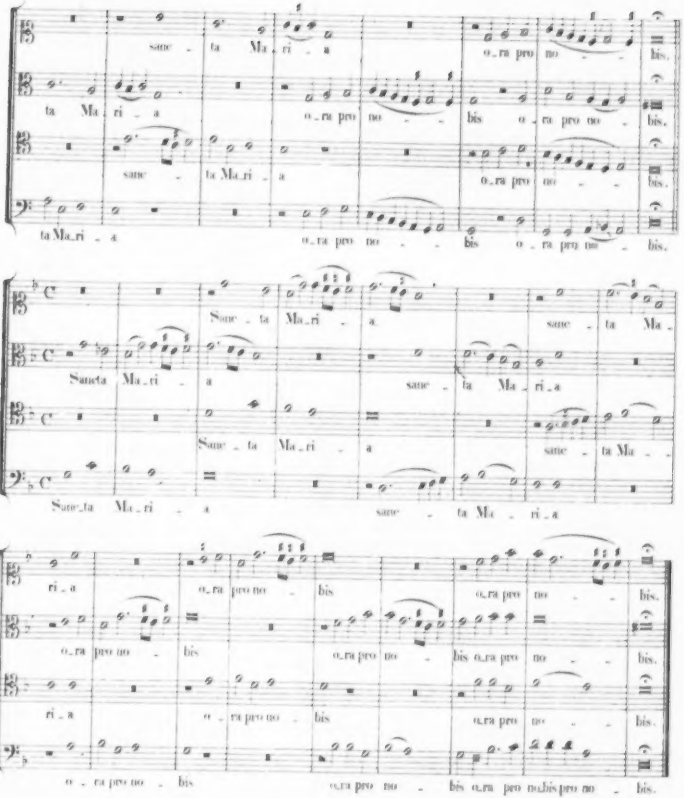
sanc - ta Ma - ri - a
o - ra pro no - bis.
ta Ma - ri - a
o - ra pro no - bis
sanc - ta Ma - ri - a
ta Ma - ri - a
Sanc - ta Ma - ri - a
sanc - ta Ma -
Sancta Ma - ri - a
sanc - ta Ma - ri - a
Sanc - ta Ma - ri - a
sanc - ta Ma -
Sanc - ta Ma - ri - a
sanc - ta Ma - ri - a
ri - a
o - ra pro no - bis
o - ra pro no - bis.
o - ra pro no - bis
o - ra pro no - bis
ri - a
o - ra pro no - bis
o - ra pro no - bis.
o - ra pro no - bis
o - ra pro no - bis
o - ra pro no - bis.

Mag. v. C. F. B.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten April. № 17. 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. Aus Breslau. Herbst-Skizzen 1841 in Italien. Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9 u. 11 d. Bl.)

X.

Der fruchtbarste Schriftsteller über musikalische Gegenstände war der gelehrte Legationsrath *Johann Mattheson*, geboren 1681, gestorben zu Hamburg 1764. Unendlich Vieles hat ihm die neuere Tonkunst zu verdanken, und wäre es auch nur das Eine, dass es ihm gelang, die Solmisation zu verbannen und auf ewig begraben zu haben. Musikalischer Sinn einte sich bei ihm mit einem Talent für alles Schöne und Ausgezeichnete, und Beides wurde durch wissenschaftliche Bildung, Sprachkenntniss, Ausdauer und unermüdliche Thätigkeit eben so unterstützt wie gefördert. Mit einem Eifer, der Bewunderung verdient, erfasste und bearbeitete er alle Theile der Musik. Jetzt ernst, dann satyrisch, nun scharf kritisirend, gleich darauf humoristisch, hier mit Anekdoten gewürzt, dort mit den gelehrtesten Deduktionen gefüllt, so mannigfach ist der Styl, dessen er sich mit grosser Leichtigkeit bediente, und eben diese Chamäleonnatur gewährt noch jetzt dem Leser Mattheson'scher Schriften ausser dem Belehrenden, was darin niedergelegt ist, reiche Unterhaltung, und gern kehrt man zu ihnen zurück. Im offenen, ehrlichen Federkampfe befand sich Mattheson fast fortwährend mit den Künstlern und Gelehrten seiner Zeit, und in den meisten Fällen kehrte er siegreich daraus zurück, da er in der Regel das Recht und die Lacher auf seiner Seite hatte. Doch diese vielfachen, immer wiederkehrenden literarischen Streitigkeiten regten seine Fantasie heftig auf und nicht selten kamen wunderliche Gebilde zum Vorschein. Eines dergleichen, an Callot-Hoffmann erinnernd, findet sich Seite 56 u. f. in dem „Mithridat wider den Gift einer welschen Satyre (Hamburg, 1749),“ einer seiner letzten Schriften, und erscheint uns eigenthümlich genug, den von seinen Zeitgenossen mehr gefürchteten als geliebten Mattheson als Schriftsteller zu charakterisiren.

„Man sollte den Erzverläumdern und Lästerern der Kirchenmusik ein immerwährendes „Beelzebubsconcert“ anstellen, von zwölf Realstimmen, in eben so vielen abgetheilten Chören, besetzt mit Baren, Wölfen und Ebern, zum Basse; mit verhungerten Bullenbeissern, wilden Eseln und Raben, zum Tenor; mit Kautzen, Eulen und Uhuen, zum Alt; von jeder Art wenigstens vier; und, wegen der nahen Freundschaft, mit 400 auserlesenen Hummeln, je 100 und 100 im dissonirenden Einklange, nebst 200 starken Fröschen, zum Vagant; auch, vor allen Dingen, mit 100 verliebten Katzen zum Sopran; ferner, statt des Generalbasses, der Hautbois, Geigen und Fagotten, zur dienlichen Begleitung, mit 24 federbrüchigen grossen und kleinen Trommeln; einer gleichen Anzahl Erbsenblasen; 36 Kuhhörnern; 96 wohlbeschnürten Spinnrädern; 48 Brummeisen; und, zum Taktschlagen, ein Dutzend Kattundrucker-Bäume, mit voller Mannschaft und den dazu gehörigen krummen Flegeln. Der Ort hierzu müsste ein solcher sein, wo sich hinten auf dem Wasser die erwähnte Battuta; vorn aber, und zu beiden Seiten, eine Menge Böttiger, Anker-, Grob-, Klein- und Messerschmiede befänden; absonderlich, so viele Kupferschmiede, mit unter Händen habenden Braupfannen, auf freier Strasse, als nur immer aufgetrieben werden könnten. So hätte alles seine Richtigkeit und gute Art.“ *C. F. B.*

XI.

Noch jetzt stellt mancher Lehrer einen Kontrapunkt in der None, der Undecime oft höher, als das geistreichste, aber frei von solchen Spielereien entworfene Werk; noch jetzt werden dem Schüler lang und breit Kontrapunkte erklärt, die nie praktische Anwendung gewähren; noch jetzt arbeitet der Kunstjünger mühsam auf diesem steinigen, unfruchtbaren Felde und verschwendet das edelste Gut — die Zeit; und noch jetzt, in dem 19. Jahrhundert, findet ein offenes Wort über dergleichen Klang-Kunststeine, wie etwa: „Im künstlerischen Sinne sind die allermeisten der Kontrapunkte so gut als unbrauchbar,“ oder wie Beethoven sich äussert: „Man sollte glauben, dass der gesunde Menschenverstand zu solchen kindischen Spielereien niemals Belagen finden konnte“ — wohl geheime, ja sogar öffentliche Anfechtung. So tief ist ein Vorurtheil eingewurzelt! Und doch sprach man schon vor länger als hundert Jahren über das Werthlose und Geringfügige solcher reinen, aber nie eine Wirkung erzielenden Verstandeswerke. Nur einen tüchtigen und in allen Fächern geübten Tonkünstler führen wir als Gewährsmann an. Es ist *J. D. Heinichen*, Kapellmeister zu Dresden, geboren 1683, welcher in der Einleitung seiner Anweisung zum Generalbasse (Dresden, 1728) folgendes Bekenntniss ablegt: „Ich behaupte mit

allen erfahrenen praktischen Tonkünstlern, welche den wahren Zweck der Musik gegen die wesentliche Natur der Kontrapunkte halten, dass 1) die meisten Arten derselben wenige ausgenommen) allein auf das Gesicht und auf todte Notenkunststeel, nicht aber auf das Gehör gegründet sind; 2) dass, je mehr man sich mit Ausführung solcher erzwungenen Künste vertieft, je mehr muss man nothwendiger Weise von dem Gehör und dem wahren Zweck der Musik abweichen; 3) dass daher diejenigen Zeiten einer Komposition für seltene Meisterstücke zu rechnen sind, in denen viel papierne Künste und eben so viel Geschmack und Geist sich vereinen; 4) dass der Missbrauch der Kontrapunkte der nächste Weg zu der musikalischen Pedanterei sei, wodurch manches gute Talent verloren geht; 5) dass der meiste Theil der Kontrapunkte an sich selbst zwar arbeitsam, aber nicht künstlich sei; 6) dass man zu einem jeden albernen Menschen einen ungesalzenen Kontrapunktisten, aber keinen geschmackvollen Tonsetzer bilden kann und endlich 7) dass es in der Musik weit schönere, viel künstlichere Sachen gibt, das höchste Ziel dieser Kunst zu erreichen, als alle erzwungenen Kontrapunktsregeln." Eine solche vor hundertundzwanzig Jahren ausgesprochene Ansicht eines in der Tonkunst höchst ausgezeichneten Mannes, wie Heinichen war, und ähnliche Urtheile über den Kontrapunkt von Beer, Mattheson u. A. hätten freilich längst zur Läuterung dieses Theiles der Kunstlehre dienen sollen. Allein hier zeigt sich, wie in manchen andern Dingen, ein eiseines Festhalten an dem einmal Hergebrachten, und ohne nähere Prüfung wurde fort und fort docirt. Endlich gelingt es auch wohl dem sich abstrapazirenden Schüler, ein zweibeiniges Skelett, genannt: doppelter Kontrapunkt in diesem oder jenem Intervall, zu Stande zu bringen; doch scheint es nicht, wie Beethoven sagt, an die saft- und kraftlosen Wassersuppen an Quatembertesten zu erinnern? — Hat aber ein *J. Sebast. Bach* in seinen 30 Veränderungen und der Kunst der Fuge nicht alle nur denkbaren Kontrapunkte praktisch angewandt? — Hand auf's Herz! Sind dies die wahrhaft geistreichsten Werke Bach's und machte er auch in anderen Tonlichtungen, z. B. der grossen Passion, davon Gebrauch? Doch solchen und ähnlichen Einwendungen zu begegnen, mag der obige Schriftsteller Rede stehen. Am Schluss seiner sieben Glaubensartikel finden sich noch die Worte: „Wahr ist es, es weisen dann und wann gute Praktiker, dass es möglich sei, die Kontrapunkte mit gutem Geschmack zu vereinen; aber nicht alle verstehen solche Kunst und wenn wir a potiori argumentiren, was von Natur am meisten geschehen kann oder zu geschehen pflegt, so bleibt es die ewige Wahrheit, dass der vielfache Gebrauch der Kontrapunkte ein Verderb guter Musik und ein Ruin manches zur Musik geborenen guten Kopfes sei. So viel vor diesesmal de abusu contrapunctorum."

C. F. B.

XII.

Was sich doch Alles auf der Orgel darstellen lässt! Höchlich muss man sich wundern, dass dieses Instrument nicht längst vor der Bühne Platz gefunden und das ganze Orchester verdrängt hat. Man lese nur in *F. W. Dethmar's* Reiseerzug an Holland (Essen, 1839, S. 131), was der Organist in der Hauptkirche zu Harlem seinen Zuhörern zum Besten gab. „Sein Thema war vorzüglich die Natur, welche er in allen ihren Bewegungen nachzuahmen suchte. Ein sanftes Säuseln wächst allmählich zum heftigsten Orkane an; das Gewitter steigt herauf und bricht los in dem gewaltigsten Donner mit Platzregen und Hagel. Man überhört, das Kirchengewölbe werde einstürzen. Dann wird ein Te deum angestimmt über die Rettung und man meint Engelstimmen aus dem Himmel zu hören. Die Chorale, die Fugen, die Harmonien rühren und ergreifen bis zur Anbetung. Die ganze Schöpfung mit den lieblichen Tönen der Waldsänger und mit dem Gebrülle der grossen Ungeheuer wird vor dem Hörer aufgeschlossen." Doch was ist das Alles gegen das Spiel des im December 1839 verstorbenen *Aloys Mooser* zu Freiburg in der Schweiz, welches *Theodor Mundt* in dem dritten Band seiner Spaziergänge und Weilfahrten (Altona, 1839, S. 275) schildert. Unter *Mooser's* Händen war das herrliche Instrument der eigenthümlichsten Veränderungen fähig. „Es grollt und tobt, seufzt und schreit, läutet mit Sturmglocken und vergiesst heimliche bange Thränen, dann beschwört es geschäftig den Aufruhr aller Elemente herauf, die Winde beginnen zu blasen, es wird Nacht, und vom Himmel stürzt der Regen in plätscherndes Güssen oder hagelt es, man konnte es nicht recht unterscheiden. Nun werden in der Ferne Stimmen laut, Kinder schreien und wimmern, dann wird Alles plötzlich still und durch die grauenhafte Einsamkeit erklingt leise das Gebet des verirrten Wanderers. Und von neuem erbrausen die Sphären, und Gott der Herr selber ist es, der seine Stimme erhebt, aber es ist die Stimme des krachenden Donnerwetters, in dem die ganze Schöpfung sich entzweizuspalten scheint. Die Bäume in den Wäldern bersten, man hört sie krachen, die Aecker werden überfluthet, das liebe Vieh ersäuft, alle möglichen Thiere heulen durcheinander, und der Zorn Gottes schlägt prüfetisch ein in eine arme Bauernhütte. Nun spielt die Klage der Menschenstimme ein ganzes Concert durch und ertönt in allen Tonarten. Sie schreit ihr grambeladenes Herz aus in die Lüfte und trägt den ganzen Erdenjammer vor Gottes Thron, von dem herab es donnert und immer donnert. Nun fährt wie ein Blitz die Posaune des jüngsten Gerichts als Dramaute daher, und die Menschenstimme verantwortet sich in einer bussfertigen und herzerbebenden Fuge, die Andachtsklänge einer Messe mischen sich hinein, lichtsäuselnde Tonflocken ziepen wie Feldlerchen in verstohlener seliger Ahnung, dann donnert es wieder, das Weltgericht braust immer näher und näher über unsern Häuptern, und die Menschenstimme ersterbt endlich leise in Jubel und Klage." Wie schülerhaft war dagegen das Orgelspiel eines Abt *Vogler!* Diesem Virtuosen gelang es höchstens, ein Gewitter so treu der Natur nachzuahmen, dass die in der Nähe der Kirche aufbewahrte Milch — in den Töpfen sauer wurde; doch die Felder zu überschwemmen und das liebe Vieh zu ertränken, diese Kunst war ihm fremd. Der geistreiche *Th. Mundt* bezeichnet übrigens derartige Vorträge mit „grosse Taschenspielerei der Musik." Ein neues der Musik gewid-

metes Lexikon wird gewiss nicht verfehlen, dieses Wort aufzunehmen. Dort könnte dann auch die „kleine Taschenspielerei der Musik" erklärt werden. Vielleicht liefere wir gelegentlich zur letzteren auch einiges brauchbares Material, z. B. wie es neulich dem Franziskus in X. gelang, alle seit zehn Jahren für das Pianoforte geschriebenen Etüden in fünf Minuten mit einem Finger auszuführen und gleichzeitig mit den übrigen neun noch — Whist zu spielen. *C. F. B.*

(*Wird gelegentlich fortgesetzt.*)

Recensionen.

Franz Commer: Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für Männerstimmen. Berlin, bei Ed. Bote u. G. Bock. 3 Thle.

„Schon lange war der Mangel an wirklich kirchlicher Musik fühlbar, wurde es aber immer mehr durch die in dem letzten Jahrzehend entstandenen Vereine zur Beförderung des Männergesanges und vorzugsweise des Kirchengesanges. Obschon es in unserem Jahrhundert keineswegs an Kompositionen für diesen Zweig der Kunst fehlt, so ist doch die Zahl derer, welche vollkommen ihrem Zwecke zu entsprechen fähig sind, so gering, dass eine Sammlung von Meisterwerken, welche der kirchlichen heiligen Feder angemessen des Studiums der Kunst fördern, gewiss an der Zeit ist. Einen reichen, aber leider fast unzugänglichen Schatz dieser Art bieten uns die früheren Jahrhunderte dar. Den Werth dieser Werke wird Jeder, der sie ernstlich studirt, bald erkennen." Jene Worte, welche der Sammlung vorgesetzt sind, sagen demnach, dass die vierundzwanzig darin aufgenommenen Tonstücke von Carnazzi (1), Cordans (8), Durante (2), Fabio (1), Gallo (1), Giacomelli (1), Gumpeltzhaimer (1), Kerl (1), Legrenzi (1), Lotti (3), Mastiletti (1), Menegali (1), Palestrina (1) und Vittoria (1) die besten Meisterwerke für Männerstimmen sind und für die kirchliche heilige Feier angemessen gefunden werden. Dieser Ansicht können wir jedoch, nach genauer Prüfung der einzelnen Sätze, nur theilweise beipflichten, denn wir vermögen hier nichts weniger als lauter Meisterstücke zu entdecken, sondern wir gewahren nur eine Masse Kompositionen, die zwar in früherer Zeit geschrieben wurden, aber ausser diesem historischen Interesse nichts bieten, als Langeweile, und höchstens vielleicht mit Vortheil bei dem Gesangunterricht angewendet werden können; ein Nutzen, den der Herr Herausgeber jedoch schwerlich im Auge hatte. Erfordert es einen gewissen sichern Takt, aus dem ganzen grossen Vorrath noch vorhandener alter Musikwerke solche auszuwählen, die für wahrhaft geistreich und klassisch stets anerkannt werden müssen, so wird die Wahl um so schwieriger, wenn man besondere Rücksichten zu nehmen Willens ist, wenn man einer speciellen Klasse von Kompositionen nachforscht. Neben dem Meister haben zu allen Zeiten Schüler gearbeitet; selbst der Meister kann seine schwache Stunde haben, und Gelegenheitsarbeiten sind in den Archiven mit den trefflichsten Geisteprodukten vereint. Sollte nun aus dem antiquarischen Material Stoff für den Männergesang zusammengestellt werden, so sich ein recht verdienstliches Unternehmen, so war zwar das Aufsuchen mit manchen Schwierigkeiten verbunden, doch hätte jedenfalls mehr geboten werden können, als hier geschah. Allerdings werden Tonstücke für Männerstimmen nicht so häufig, wie für den vollen Chor geschrieben, doch ist auch kein Mangel vorhanden. Vollständige Messen von Morales, Gombert u. A. liegen uns nicht wenige vor (auf den Titelblättern mit „a voce pari" bezeichnet), und eine Menge der köstlichsten Gesänge lassen sich den Messen und Motetten des 16. und 17. Jahrhunderts entnehmen, dort als Mittelsätze, zur Abwechslung zu erzielen, eingeflochten. Auf dieses Material ist bei vorliegender Sammlung nicht Obacht genommen worden und doch hätte sie leicht eine ganz andere, gewiss gehalt- und geistreichere werden können. Wie schon aus dem angeführten Verzeichniss der Komponisten zu ersehen, sind die meisten der gebotenen, ja die sämmtlichen aufgenommenen Werke einer Kunstperiode angehörig, die nicht mehr zu der glanzvollsten gerechnet wird. Der Solegesang tritt darin herrschend hervor, eine Frucht der in allen grossern Städten Italiens mit Enthusiasmus erfassten Oper; dem huldigten die Tonsetzer und suchten ihm auf mannigfache Weise zu heben. Höchst nachtheilig musste dies auf die Kirche zurückwirken und nur wenigen Meistern gelang es, sich von dem schädlichen Einflusse frei zu erhalten. Selbst der so reichbegabte Durante vermochte nicht völlig zu widerstehen, und das hier mitgetheilte vollständige Salve Regina für zwei Bassstimmen ohne alle Begleitung deutet es genügend an. Welche Wirkung verlangte jener Tonsetzer zu erzielen, wenn er das Werk in der That für die Kirche und nicht als Uebungsstück für den Gesang bestimmte? Man sehe diese wenigen Takte:

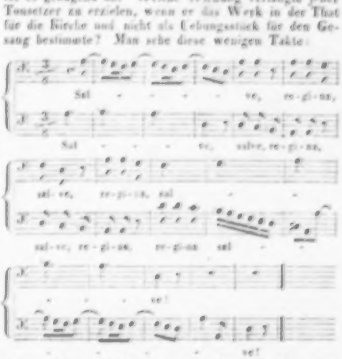

Ist es nicht wahrhaft abenteuerlich, 332 Takte lang solchen Gesang zu vernehmen? Wie mögen es uns nicht denken, dass ein Durante einen andern, als den blossen

Schulzweck damit beabsichtigte, sonst müsste man an ihm ganz irre werden. Kann unserer Zeit aber ein solches monotones Tonstück willkommen sein? sollen wir ein derartiges Werk von Durante überhaupt ein Meisterwerk nennen und sagen, es sei so recht eigentlich der „kirchlichen heiligen Feier angemessen," es entspreche „vollkommen" seinem Zweck? Nimmermehr! Und doch steht Durante weit über einem Carnazzi, Cordans, Fabio, Gallo u. A.! Behaupten wir demnach wohl zu viel, wenn wir eine Sammlung, die eine ganze Masse solcher eintöniger, einfarbiger und wahrlich unbedeutender sogenannter „Meisterwerke" in sich fasst, an sich immer noch interessant (da eine Reihe Tonstücke geboten sind, die bisher blos abschriftlich zu erhalten waren), jedoch nur dem kleinsten Theile nach für den praktischen, kirchlichen Gebrauch, für das Studium der Kunst, für den wahren Genuss geeignet finden? Uebrigens hätte für den praktischen Gebrauch der Gesänge, um dieselben wenigstens in dem Zimmer zu benutzen, etwas mehr gethan werden sollen. Die Mehrzahl derselben ist nämlich zur Unterstützung der Sänger mit einer Bassstimme versehen, aber die Kunst, nur einfach bezeichnete oder ganz unbezifferte Bässe zu spielen, ist nur Wenigen bekannt, demnach wäre es nothwendig gewesen, eine den Tonstücken angemessene Begleitung hinzuzufügen. Eine solche in dem Geiste der frühern Zeit abzufassen, war sicher dem Herrn Herausgeber eine kleine Mühe, dem Dilettanten hingegen ist es eine Unmöglichkeit. Die beigegebenen biographischen Notizen sind gar zu dürftig und lassen nicht darauf schliessen, dass Herr Commer „seit Jahren sein ganzes Streben den Forschungen der Kirchenmusik gewidmet habe." Ueber das Leben eines Komponisten nicht mehr beibringen zu können, als z. B. Carnazzi, geb. 16. —, gest. 17. —; Menegali, geb. 16. —, gest. —, ist gerade so viel als nichts gesagt, und hier empfängt man eine ganze Reihe solcher diplomatisch genauen Nachrichten. Gibt es denn ausser Gerber's Tonkünstler-Lexikon keine andern Quellen in der musikalischen Literatur, aus denen man Näheres erfahren kann? — Die Bemerkungen über das Zeitmaass sind richtig und wahr, doch haben sie mehr Bezug auf Tonstücke des 16., als des 17. und 18. Jahrhunderts.

Fr. Rochlitz: Sammlung vorzüglicher Gesangstücke der anerkannt grössten, zugleich für die Geschichte der Tonkunst, die eigene höhere Ausbildung für diese Kunst und den würdigsten Genuss an denselben fördernden Meister der für Musik entscheidendsten Nationen. III. Band. Mainz, Paris und Antwerpen, bei B. Schott's Söhnen. 7 Fl. 12 Kr.

Bei dem Erscheinen einzelner Abtheilungen der schon vor Jahren begonnenen Sammlung wurde in diesen Blättern öfters Gelegenheit genommen, ausführlich über die Tendenz und den Gehalt des ganzen Unternehmens zu sprechen. Wir können daher wohl voraussetzen, dass Freunde und Verehrer älterer Musik mit dem Zweck, was überhaupt damit erreicht werden soll, wie mit der Art und Weise, wie es gegeben ist, hinreichend vertraut sind. Jetzt liegt auf's Neue ein aus 95 Folioseiten bestehender schön gestochener Band vor uns. Ist es wahrscheinlich, dass der beigegebene Text, nebst dessen Uebertragung in das Französische, zu dem dritten Theile Tadel ist, so dürften doch noch jedenfalls zwei Abtheilungen, Notenbeispiele enthaltend, zu erwarten sein, da in jenem darauf hingewiesen wird. Wir halten demnach unser Urtheil über diese Gabe bis zum Erscheinen der nächsten Hefte zurück und begnügen uns, nur die Tonstücke, welche hier mitgetheilt sind, vorläufig namhaft zu machen. Es sind folgende: *Händel:* die ersten Chöre aus dem Utrechter Te Deum; Chor aus dem Oratorium: Israel in Aegypten „Er sandte tiefe Finsterniss"; Chöre aus den Messias und Simson; Einleitungschor aus der Krönungskantate. *Christoph Bach:* Figurirter Choral aus der Motette: „Ich lasse dich nicht." *J. S. Bach:* die ersten Sätze der Kirchenkantaten „Nimm von uns Herr" und „Mache dich mein Geist bereit"; Schlusssatz der Passion nach Matthäus; drei Chöre aus der Motette: „Singet dem Herrn ein neues Lied."

C. F. Becker.

William Sterndale Bennett: Quatrième Concerto pour le Pianoforte. Oeuv. 19. Leipzig, chez Kistner. Pr. 3 Thlr. 20 Ngr. (pour le Piano seul 1 Thlr. 15 Ngr.)

— — Capriccio pour le Piano. Oeuv. 22. Ebendaselbst. 2 Thlr. 10 Ngr.

Diese beiden Kompositionen gehören zu den werthvolleren, edleren unserer Zeit und frohnen, obgleich sie den Zweck haben und erfüllen, dem ausgezeichneten Klavierspieler würdige Gelegenheit zu geben zur Entfaltung seiner Geschicklichkeit, nicht der schlaffen und gehaltlosen Richtung, die der Virtuosenkram in blinder Hingebung verfolgt. Sie sind tüchtige Musikstücke, von Charakter und schönen Verhältnissen.

Das Concert beginnt mit einem Tutti, worin man alte gute Muster erkennt. Es ist kurz und doch gut abgeschlossen. Bennett ist ein Schüler Mendelssohns, was sich weder in seinen harmonischen Verbindungen, noch in dem Genre seiner Klavierpassagen, noch endlich in der Instrumentation verkennen lässt. Doch ist ihm wieder eine gewisse englische Weichheit, Zartheit, jener Duft, den man auf englischen Landschaftsbildern bemerkt, eigenthümlich. Sehr schön ist das zweite Thema (As dur), bei dessen Ausdehnung durch die Verbindung der einzelnen Pianotöne mit einer zweiten Stimme, welche die Violine führt, eine wirklich neue und einschmeichelnde Wirkung erreicht wird. Im zweiten Theil des Allegro's geschieht diese Verbindung mit der Flöte, wo sie dann geschieht diese Verbindung mit der Flöte, wo sie dann fast noch wirkungsvoller hervortritt (Des dur). Was sich unmittelbar daran schliesst, ist namentlich ganz im Mendelssohn'schen Style, es ist keine sogenannte brillante Stelle, wie sie in den Concerten vom alten Schlage vorkommen, sondern ein von Klavierfiguren unterstützter melodischer Satz, so dass der gesangmässige Charakter des Ganzen der Sucht, ein Instrument allein glänzen zu lassen, nicht aufgeopfert wird. Die Form ist gedrängt, jeder Auflug von Fdur vermieden, wodurch die ernste Stimmung ununterbrochen erhalten wird; — der zweite Satz des Con-

certs heisst Barcarole (Andante cantabile, 6/8, F dur). Hier scheint uns etwas von englischer oder schottischer Nationalmelodie entgegenzuklingen. Wir sind auf einen jener stillen Seen, wie ihn die englischen Parks aufweisen, versetzt. Friede und Ruhe waltet in dieser sanftwogenden Bewegung. Wer die Sketches musicals des Komponisten kennt, wird diese schönen kleinen Schilderungen sich hier wieder vergegenwärtigen. Vielleicht ist die Barcarole etwas zu lang; in jedem Falle möge der Vortragende sich hüten, das Tempo zu schleppen, um einer gewissen Eintönigkeit vorzubeugen. — Der letzte Satz, Presto agitato, F moll, ist vom prägnantesten Ausdruck. Leidenschaftlich, selbst in dem milden Gesange der dem Hauptgedanken gegenübersteht, von tiefer Bewegung erfüllt. Das ganze Concert macht bei der Aufführung einen sehr guten Eindruck, wozu die feine und sorgfältige Instrumentation viel beiträgt. Die Hauptsache dabei aber ist, dass ein geistig belebter Spieler es vorträgt; für einen blosen Fingerhelden ist das Werk durchaus nicht.

Das Capriccio (E dur) ist gleichfalls eine gute und sehr wirksame Concertpiece, fröhlichen Charakters, durchaus voll Leben. Der Anfang würde weit entschiedener wirken, wenn eine auch nur kurze Einleitung vorangienge. Von trefflicher Wirkung ist das zweite mit H moll einsetzende Thema, welches das Violoncello vorführt und sehr geschickt nach H dur einleitet. Der ganze weitere Ausbau des Stücks ist überhaupt gewandt und geschmackvoll. In den Passagen ist Bennett nicht sehr erfinderisch; er geht ziemlich denselben Weg wie Mendelssohn; gebrochene Akkorde, Oktavengänge nach dem Muster dieses Künstlers begegnen uns. Wer freilich auf Erfindung der komplicirten Passagen sein Talent hinwendet, verliert gewöhnlich die höheren Aufgaben der Symmetrie und des Ausdrucks, die Bennett mit Glück verfolgt, nur zu leicht aus den Augen. *K.*

F. A. Kummer: Trois Morceaux de Salon, sur des Motifs de Henselt, Reissiger, Malibran, pour le Piano et Violoncelle. No. 1. Rhapsodie; No. 2. Abendglokken; No. 3. Rataplan. Dresde, chez C. F. Meser. Oeuv. 69. Prix 1 Thlr.

— — Soirée musicale pour les amateurs de Piano à 4 mains, Violon et Violoncelle. Oeuv. 49. Ebend.

— — Reminiscences sur des Melodies de François Schubert pour le Violoncelle. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Ob unter den 69 Werken des Herrn Kummer sich Kompositionen höheren Ranges, als für die Salons befinden, wissen wir nicht. Wir kennen von ihm nur einige Concertstücke, und die vorliegenden. Aber sie genügen, um ihm ein bedeutenderes Talent zuzutrauen, als nach der gewöhnlichen Ansicht von Kompositionen dieser Art zu entfalten für nöthig erachtet wird.

Wie nun aber die geringeren Kräfte eines Komponisten, an höheren Formen versucht, dieselben herabziehen müssen, so im Gegentheil veredeln höhere Kräfte auch untergeordnete Formen, und Letzteres gibt sich im Allgemeinen an sämmtlichen oben angezeigten Werken kund.

Doch aber leider nicht in dem Grade, als es aller Wahrscheinlichkeit nach geschehen sein würde, wenn hinter dem bedeutenden Können des Verfassers ein bedeutenderes Wollen gewirkt hätte.

Dieses in der Kürze deutlich zu machen, sprechen wir über die Soirée musicale, und zwar über No. 3 darin, welche enthält: Divertissement sur un air suisse et d'une melodie de l'Opera: Les Huguenots.

Die Instrumentalmusik wird sich dem Ideale am Meisten nähern, welche uns in einen bestimmten Gefühls- und daraus fliessenden Gedankenkreis zu versetzen vermag, oder mit andern Worten, die sich den Wirkungen ächter Vokalmusik nähert. Wer nun allbekannte Motive und noch dazu aus der Vokalmusik zur Bearbeitung wählt, der hat den grossen Vortheil, den Hörer gleich damit in eine bestimmte Gefühls- und Gedankenregion zu versetzen.

Welcher Art soll alsdann das sein, was er aus eigenem Geiste hinzuthut?

Doch wohl nichts Anderes, als was dieser Region analog ist, was sich als mannigfaltige daraus fliessende Modifikationen kund gibt und empfunden wird?

Verbindet aber ferner ein Komponist in einer Form mehrere bekannte Motive, so leuchtet weiter ein, dass, um der Einheit willen, diese verschiedenen Motive doch einen psychologischen Bezug auf einander und naturgemässe Uebergänge haben müssen. Wer Kompositionen dieser Art auf solche Weise behandelt, zeigt, dass er ein künstlerisches Wollen hat. Wer dagegen aufs Geradewohl in die Summe bekannter Motive greift, eines an das andere reiht, ohne auf diese psychologische Einheit Rücksicht zu nehmen, und wieder, was er Eigenes hinzuthut, ohne diese Rücksicht hinschreibt, bringt ein Amalgama heterogener Ideen zusammen, die, so gut sie an sich einzeln betrachtet, gestaltet sein mögen, doch als Ganzes nur von einem unausgebildeten Geschmack ausgehen und auch nur einen solchen befriedigen können.

Wie aber von den Produktionen der Künstler die Bildung des Publikums abhängt, so sollten Komponisten, denen bildende Kraft zugestanden werden muss, dieselbe auch immer nur zu den besten Intentionen verwenden wollen.

Was die Wahl der Schweizermelodie im genannten Stück betrifft, so können wir, abgesehen davon, dass sie fast abgedroschen zu nennen, irgend eine bezügliche Verbindung mit der aus den Hugenotten durchaus nicht entdecken, und eben so wenig wird man die eigene Zuthat Herrn Kummers als weitere psychologische Modifikation daraus gelten lassen können.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich, dass Herr Kummer in sämmtlichen oben angezeigten Werkchen mehr gegeben hat, als viele Andere in ähnlichen zu geben vermögen, aber doch auch nicht soviel als er gekonnt, wenn er gewollt hätte.

Die Partieen des Violoncells und der Violine sind interessant, dankbar und eigenthümlich behandelt; den Figuren der Pianofortepartieen dagegen merkt man an, dass sie aus einem Violoncello- und nicht aus einem Pianofortespielerkopfe gekommen sind. 13.

Bernhard Romberg: Rondo capriccioso pour le Violoncelle avec accompagnement de deux Violons, Viola,

Violoncelle et Contrebasse, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons ad libit. ou de Piano-Forte. Oeuv. 69. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Prix av. Orch. 1½ Thlr.; av. Pianoforte ⅔ Thlr.

Wenn man das Werk eines so grossen Virtuosen und bedeutenden Komponisten wie B. Romberg war, anzeigen soll, hätte man eigentlich weiter nichts zu sagen, als: es ist da. Anzusehen brauchte man es kaum. Aber wir sind gewissenhaft, und denken an die Möglichkeit des Homerus bonus dormitat. Wir haben es daher untersucht, und können versichern, der Alte hat nicht geschlafen. Es ist ein Rondo und auch ein Rondo capriccoso, und eine Komposition, des Meisters würdig.

Der einzige Unterschied zwischen dieser und vielen seiner früheren Concertkompositionen besteht nur darin, dass sie nicht so grosse Schwierigkeiten bietet, und daher als Tonstück sicher sehr schön wirkt, als Bravourstück aber den Virtuosen, d.i. nur das Technische auszuführen vermögen, kein sehr glänzendes Resultat gewähren wird.

Wer das Rondo aber in Romberg'schem Geist und Romberg'scher Laune ausführen kann, dem wird der schönste Erfolg nicht ausbleiben. 13.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Unser letztes Museum vom 4. März beschloss die erste Symphonie von *Beethoven* (C dur) und *Cherubini's* Ouverture zu Anakreon. Unter den musikalischen Zwischensätzen, deutschen Liedern, italienischen Arien u. s. w. zeichnete sich Herr *Perabeau* aus, der das Adagio aus der *Hummel*'schen Fis moll-Sonate vortrug. Freilich keine Speise für das Publikum, aber desto anerkennungswerther. Doch kann man bei den Auditoren unseres Museums schon so etwas wagen. Concerte von auswärtigen Virtuosen hatten wir diesmal keines zu bemitleiden. Es scheint doch nach und nach bekannt zu werden, dass hier Concert geben und Verlust erleiden eines und dasselbe ist. Die dreizehnjährige Waise *Johanna Kürbell* durfte es schon wagen, eine Abendunterhaltung zu veranstalten, da sie als eine Hiesige die Theilnahme für sich hatte. Da unser Opernpersonal zur Messzeit nicht aus dem Theater kommt, so traten mehrere Opernmitglieder vom Mainzer Theater dafür ein, was auch Interesse erregte. Die junge Concertgeberin ist zwar kein Wunderkind, aber sie spielt nett und ausdrucksvoll, und scheint ihren Komponisten zu verstehen. Nur ist ihr Styl nicht konsequent. Vielleicht weil sie öfter ihre Lehrer wechseln musste, was immer vom Uebel ist. Sie trug *Mozart* und *Thalberg* vor und erhielt viel Aufmunterung.

Am Charfreitag gab unsere Theaterdirektion *Rossini's* Stabat mater, dem einige Nummern aus *Haydn's* sieben Worten und *Graun's* Tod Jesu vorausgingen, und am Ostersonntag darauf wurde jene musikalisch-dramatische und chronologisch geordnete Akademie wiederholt, von der ich in diesen Blättern bereits gesprochen habe. Beide Concerte füllten das Schauspielhaus, und *Guhr* hat alle Ehre davon. Das Stabat mater ist d.r Gegenstand allgemeiner Aufmerksamkeit, und auch in der musikalischen Zeitung als ein jedenfalls historisch merkwürdiges Denkmal gewürdigt worden. Deshalb hat mein Referat nur auf dessen Erscheinung in Frankfurt Bezug. Wie das nun überall so geht, so waren Rigoristen genug da, die sich eine antik klassische Ader eingebilden, und Alles verwerfen, was nicht nach *Bach* und *Händel* schmeckt, ohne Weiteres den Stab darüber brechen, und dann gewöhnlich das Kind mit dem Bad ausschütten. Decretum in Senatu! Dann gibt es wieder Andere, die unbedingt entzückt sind, in die Sterne heben, und wieder auf jene Tadler schimpfen. Einen ausgleichenden Mittelweg finden Wenige.

Vater *Haydn* sprach: Warum soll ich meinen Gott nicht mit freudigem Gefühl besingen? — So weit es der Gegenstand und die etwas steifen lateinischen Terzinen zulassen, fühlte wohl auch *Rossini* so; denn die Komposition seines Stabat mater ist, ohne der Würde zu entbehren, ein Werk, über das der Geist einer rein menschlichen Erhebung weht, und auch so wieder empfunden wird. Es ist für die Intelligenz unserer Zeit, und nicht für die unserer Urgrossväter geschrieben. Man braucht nicht erst tausend dunkle Pforten mühsam aufzuschliessen, um in sein Heiligthum zu dringen, und ein leicht gefälteter Schleier zeigt uns bald ein mildes, durch Thränen lächelndes Bild(*). So war der Eindruck dieser ganz vortrefflichen Aufführung auf die Masse, ein tiefgemüthlicher, feierlicher, und manche schöne Melodie wurde mit nach Hause genommen und noch nachempfunden. Namentlich erregte die neunte Nummer, das Vokal-Quartett aus G moll, „Quando corpus morietur" eine solche Sensation, dass es wiederholt werden musste"). — Da der Verleger für Deutschland, Schott, die gedruckte Partitur noch nicht liefern konnte, so unternahm es *Guhr* und unser Chordirektor *Baldeneccker*, das Werk aus dem Klavierauszug in Zeit von sieben Tagen zu instrumentiren, so dass die Stimmen bei der Probe fast noch nass aufgelegt wurden. Weit entfernt, dieses etwas gewagte Unternehmen herausstreichen zu wollen, so war es doch genial, und wir müssen gestehen, dass diese Instrumentation mit grosser Harmoniekenntniss, Erfahrung und Sorgfalt behandelt ist. Nichts desto weniger möchten wir nun auch das Original hören, und eine vergleichende Zusammenstellung müsste jedenfalls sehr interessant sein. — In dem zweiten, historischen Concert wurde das Quando corpus wiederholt. — Am 8. März gab die hiesige Liedertafel eine jener grossen Soiréen, wodurch sich alle hiesigen Liedervereine so zu sagen populär gemacht haben. Da die Blechmusik den hier stationirenden k. k. österr. Infanterieregiments unter Herrn *F. T. Meggenhofen's* Leitung mitwirkte, so konnte es nicht fehlen, dass der Doppelsaal des Herrn *Fay* im Wolfseck die Menge der Zuhörer beinahe nicht fassen konnte. Trotz dieser wogenden Masse war die Stille während der Vorträge zu bewundern, welches ein

*) „In manchen Dingen, nennt's auch dumm, Erkenn' ich gar kein Publikum."

Die Redaction.

neuer Beweis ist von der Macht der Tonkunst. Der 17jährige Sohn des Direktors, *Adolph Gollmick*, verdiente sich heute seine ersten Sporen. Er verspricht ein tüchtiger Violinspieler zu werden. Seine ersten Studien machte er bei *Riefstahl*. Jetzt ist er ein Schüler *Ballas*, der an *Riefstahl's* Stelle beim hiesigen Orchester engagirt ist.

Das Operarepertoir war bis zum 9. April recht mannigfaltig, und die Messfremden hatten viel zu sehen: Puritaner, Politischer Zinngiesser, Nachtwandlerin 3 Mal, Don Juan 2 Mal, Iphigenie in Aulis, Jakob und seine Söhne 2 Mal, Figaro, Zampa, Norma, Hugenotten, Otello, Die 15 Mädchen und die Favorite. Auch spielte die französische Gesellschaft unter *Lemaitre* und *Armand* 2 Mal, ohne besondern Erfolg. Fräul. *Rudersdorf* fährt fort zu gefallen. Aber der Enthusiasmus hörte auf, als sie zum ersten Mal als engagirtes Mitglied auf dem Zettel stand. Die Anna und Desdemona sang sie neu, und machte daraus, was man nur von einer Sängerin erwarten kann, die kaum vier Monate die Bühne betreten hat. Herr *Pischek* gab zu seinem Benefiz den Don Juan und sang selbst die Titelrolle, war aber nicht im Stande, den Schauspieler über den Sänger vergessen zu machen. Herr *Pischek* musste sich selbst erkennen, um sich nicht so auffallend zu exponiren. So aber hat man eine schlimme Meinung von seinen Begriffen über Darstellung bekommen.

Die Widersacher der Dem. *Kirathy* haben wieder einen Triumph gefeiert, indem sie deren zweite Arie als Zerline, die sie sehr brav sang, tüchtig auszischten. Man gibt ihr Schuld, dass wir keine Soubrette herbekommen, und hat doch Beweise, dass eine Reihe von Gastinnen in diesem Fach nicht gefielen, oder wirklich engagirte Soubretten sich nicht hielten. Dem. *Kirathy* ist eine Sängerin, vor deren italienischer Schule und Darstellungsvermögen man den Hut ziehen muss. Aber solche Verdienste schützen nicht vor Entêtement. Guido und Ginevra musste von Woche zu Woche verschoben werden, und so hatten wir denn zum ersten Mal in der Messe keine einzige neue Oper. Ueber die Aufführung derselben im nächsten Bericht. *C. G.*

Breslau. Anfang April. — Unsere Oper hat in den letzten Monaten keine Mannigfaltigkeit des Repertoirs aufzuweisen gehabt, denn die „Geisterbraut" von dem Herzog von Würtemberg nahm alle Aufmerksamkeit in Anspruch. Durch das Gastspiel der Sängerin *Sabine Heinefetter* kamen die *Bellini*'schen Opern wieder an die Reihe. So viel die Stimme der Sängerin bereits eingebüsst hat, so leistet sie durch geschickte Verwendung doch noch sehr viel. Eine Dem. *Unald* aus Hamburg, Schülerin von *Bordogni*, erregte durch den Namen ihres Lehrers grosse Erwartungen, die sie nicht befriedigte. Im Singen hat sie zwar sich Erfahrung erworben, aber musikalisch unsicher, fehlte sie vielfach, und missfiel. — *Ernst* gab ein wenig besuchtes Concert auf dem Rückwege von Warschau nach Berlin. Ein Guitarrenspieler *Mertz* aus Wien, dessen achtsaitiges Instrument unter seinen Händen seine Gränzen überschritt, und einzelne überraschende Wirkungen lieferte, machte schlechte Geschäfte. *Max Bohrer*, der treffliche Violoncellist, kam von Wien hieher. Er findet mit Recht grossen Beifall. Doch ist das Publikum von Concerten etwas abgespannt. Viele geistliche Musikaufführungen in der Charwoche sind kaum vorüber. *Haydn's* Schöpfung, und sieben Worte Christi, *Graun's* Tod Jesu, letzterer in zweimaliger Aufführung, sind kürzlich gehört worden. Da das Theater am Gründonnerstage und Charsonnabende keine dramatische Vorstellung geben darf, so gab es musikalisch-deklamatorische Soireen. Die gewöhnlichen Winterabonnementsconcerte sind auch erst unlängst beendet, sowohl die des Künstlervereins (mit *Mendelssohn's* Symphoniekantate), als die der deutschen Concertgesellschaft, welche noch *Schumann's* Symphonie (No. 1) zur Aufführung gebracht hat. So ist denn wohl Zeit, dass etwas musikalische Ruhe eintrete, wenn auch bei einem so ausgezeichneten Künstler, wie *M. Bohrer* es ist, Jedem es leid thun muss, ihn weit mehr Ehre als Geld ernten zu sehen. — Zu den Fortschritten des Musikunterrichts ist ein Institut für Violinspiel, welches der ehemalige Concertmeister vom Theater *Schön* seit einem Jahre zweckmässig eingerichtet hat, zu zählen. Es leistet sehr Achtungswerthes, und hat dies in einer öffentlichen Prüfung bewährt.

Herbst-Stagione 1841 in Italien.

(Beschluss.)

Rovigo (Teatro della Società). Die hiesige jährliche Messe brachte als erste Oper den Marino Faliero, del celebre Maestro Gaetano Donizetti. Die brave Bortolotti, der bekannte Veteran Cosselli (Titelrolle) waren die beiden Sonnen, zu welchen Tenor Caggiati und Bassist Mazzotti sich wie zwei Planeten verhielten. In der nachfolgenden Lucrezia Borgia, von denselben celebre Maestro, hatte die Bortolotti die Costa zur Nebensonne; mit Caggiati und Cosselli gefiel diese Oper weit mehr als die vorige, und wurde auch zum Benefiz der Prima Donna und Cosselli's gewählt, die beide sehr glänzend auftielen.

Padua. Herrn Marliani's Bravo verunglückte, weil er den Sängern nicht anpasste — so sagt man —; warum haben sie ihn aber gewählt? ... Die Ursache ist eine ganz andere. Herrn Marliani's Musik ist ein Mixtum gallico-germanico-italicum; unsere an den Vortrag ihres heutigen Tran Tran gewohnten Sänger vertiren sich leicht in einer solchen Musik, die schon an sich, ihres Fremdartigen wegen, nicht so leicht Eingang in italienische Theater findet, es sei denn, sie beurkunde ein eigenes Genie. Der nachher gegebene Giulio d'Este, von Maestro Fontana, gefiel desto mehr und recht sehr; Sänger (die Goggi, Tenor Forti, Bassist Bartolini) und Maestro wurden mehrmals gerufen. Es ist bemerkenswerth, dass unter den heutigen allermeist ephemerischen Opern diese mit allen modernen Gerüchen versehene Oper von Herrn Fontana, kaum ein halbes Jahr alt, nach Venedig (ihrem Geburtsorte vorigen Frühling) schon zu Livorno, Florenz, Triest, nun hier gegeben wurde. Nulla regula sine exceptione. — Das Finis Coronat Opus war die

sublime Norma, mit der Goggi, der Smyosky, Tenor Pancani und Bassisten Frizzi.

Treviso (Teatro Onigo). In der zu Ende Octobers in die Szene gegangenen Vestalin von Mercadante, deren Musik für die hiesigen Zuhörer allzu erhaben war, konnten die Sänger, besonders die brave Accorsi, jüngste Schülerin der Bertinotti, kaum hier und da sich hervorthun; das Ganze fand auch eine laue Aufnahme. Ganz anders ging es nachher der Lucrezia Borgia, von Donizetti; die Accorsi, Tenor Leonardi und Bassist Rinaldini konnten hier nach Belieben schalten und walten, und der ihnen gezollte Beifall fiel reichhaltig aus. Der Pirata mit der Prima Donna Luigia Zanoni, vom Mailänder Konservatorium, machte Furore. Noch gab man die Gemma di Vergy mit der Ranzi, den Herren Gorin und Frassinelli.

Venedig (Teatro Apollo). Eine Oper, die auch mit den besten Sängern weder Furore noch Enthusiasmus in Italien und jenseits der Berge erregt, Bellini's Puritani erregten diesen Herbst Beides auf benanntem Theater mit der Prima Donna Marziali, dem Tenor Baldanza, Bassisten Ferri und Bonafous, die gewiss nicht zu den Ausserlesensten gehören. Dergleichen Erscheinungen sind in der heutigen italienischen Oper, wo noch hübschere Sachen Statt finden, nicht selten; hat ja nach diesem Furore sogar Papa Donizetti einen halben Fiasco machen können, wie dies darauf mit seinem Marino Faliero der Fall war' dessen Belisario, mit der Ranzi, Mancini, dem Tenor Frassinelli und Bassisten Filiagardi, gefiel so so, des Letztern (Protagonist) wegen. Besser ging dessen Gemma di Vergy, worin der von hier gebürtige Bariton Fortunato Gorin zum erstenmal die Bühne in der Rolle des Grafen mit hübscher Stimme und guter Schule betrat. Sowohl er als die Ranzi und Frassinelli wurden mehrmals hervorgerufen.

(Teatro S. Benedetto.) Eine alte Operette von weil. Maestro Generali, mit sentimentaler, wirklich hübscher Musik machte, wie voraus zu sehen war, einen ehrlichen Fiasco. Rossini's alte Cenerentola, mit der Mancini, dem Tenor Cosma (Anfänger mit hübscher Stimme), Buffo Marconi und Bassisten Marchelli; desgleichen Donizetti's Torquato Tasso, worin Marchelli die Titelrolle gab, waren weit glücklicher. — Die Gesellschaft vom Teatro Filarmonico zu Verona (s. d.) fand auch hier in Ricci's Chi dura vince vielen Beifall. In Mercadante's Elisa e Claudio retteten sich kaum die Brambilla und Montresor. Herrn Dominicetti's Begli usi di Citta (s. Dezeuzano) verunglückten. — Die von hier gebürtige hübsche Amalia Zechini betrat zum erstenmal die Bühne in der Sonnambula, und übertraf in jeder Hinsicht Aller Erwartungen; der Beifall nahm kein Ende. Montresor und Torre waren ihre Adjunkten. Ersterer etwas unpässlich.

Palmanova. Keine schöneren Palmen konnte die Prima Donna Basso-Borio nach Hause tragen, als in der ersten Vorstellung der Gemma di Vergy, in der Titelrolle dieser Oper; das war ein Lärm! ... Aber auch die Tacchini als Ida, Tenor Jacobelli als Tamas, und Bassist Luzio als Conte di Vergy trugen einen grossen Sack Beifall davon. Der hiesige Ort, eigentlich Festung, hat im Grunde gar selten eine Oper; verirrt sich diese einmal hierher, so thut man sich gütlich dabei und jubelt sogar. Diesmal galt es der famösen Gemma, und einer Sängergesellschaft, die für P. gewiss leidlich genannt werden muss. Auch die Beatrice di Tenda, als zweite Oper, theilte das Schicksal mit der Gemma.

Udine. Sowohl Coppola's Nina pazza per amore als Bellini's Norma, die in den letzten Jahren so häufig, und jetzt so selten gegeben werden, waren die beiden Opern, die bei uns vorigen Herbst die Breter passirten, damit wir nicht ganz verwaist dastehen. In ersterer sangen die Vernhet, Tenor Baldanza, Buffo Pozzesi, Bassist Bonafous; in der zweiten, die Vernhet, die Caprara aus Triest (machte die Adalgisa), Baldanza und Bonafous. Alles ging gut, aber die Norma war ein Triumph für die Vernhet.

Triest (Teatro Grande). Herold's Zampa, welcher die Stagione eröffnete, machte Fiasco; die heterogene Musik, die Sänger (die Shaw, Tenor Ferrari-Stella, Bassist Badiali, die sie nicht vorzutragen verstanden, waren Ursache davon; Badiali rettete indessen diese Oper in den folgenden Vorstellungen in so fern als aus dem ganzen ein halber Fiasco wurde. Nicht zu vergessen: die Rolle der Camilla wurde vom famösen Ricci (Luigi), dermalen Regellmeister allhier, vom Sopran in Kontralt umgeschaffen. — Herrn Campana's Guelfo d'Este, mit der Strepponi, dem Tenor Salvi und Badiali (einem vortrefflichen Kleeblatt), fand eine sehr gute Aufnahme; Sänger und Maestro, der überall, wo sein liebes junges Kindlein gegeben wird, zugegen ist (s. Padua), wurden hervorgerufen. Eine weit bessere Aufnahme fand jedoch Donizetti's nachher gegebener Roberto d'Evreux mit der Decancourt, der Olivieri, Salvi und Badiali. Pacini's Saffo, in welcher Oper anstatt der Olivieri die Shaw sang, hat im zweiten und dritten Akt sehr gefallen, und als etwas Besonderes verdient angemerkt zu werden, dass der Maler sechsmal hervorgerufen wurde. — In Badiali's Benefiz am 16. November hörte man den ersten Akt von Zampa, den zweiten von der Saffo und den ersten vom Barbiere di Siviglia, also Herold, Rossini, Pacini, eine kuriose Pastete.

(Anfiteatro Mauronner.) Dieselben Ursachen, welche den Fiasco der ersten Oper Zampa im grossen Theater hervorgebracht, verursachten auch hier den Fall des Turco in Italia. Die meisten Rossini'schen Opern behagen wenig mehr im heutigen durch Donizetti, Bellini, Ricci so sehr verfeinerten musikalischen Geschmacke. Die jetzigen Sänger, also auch die unsrigen (die Rossetti, Tenor Caucani, die Bassisten Rebussini und Rivarola), verstehen sie kaum mehr vorzutragen; Beides zusammen bringt also etwas Unheimliches und ein Missbehagen hervor. Weit fröhlicher war der Erfolg von Ricci's Chi dura vince, mit der Sieyer, Pancani, Rebussini und Buffo Fontana, wobei zu bemerken ist, dass benannte deutsche Künstlerin sich immer mehr in der Profession vervollkommnet. In Donizetti's Olivo e Pasquale fanden die Rossetti, Pancani, Rebussini, Fontana und Forti kaum einigen Beifall; die Aufnahme war also im Ganzen sehr lau. Endlich gab man eine neue Opera buffa von einem neuen Maestro Namens *Sinico*, beti-

telt: *I virtuosi a Barcellona*, Text vom Tänzer Rossetti, Bruder der obbenannten Prima Donna. Buch und Musik haben hübsche Diogercben und fanden starken Beifall. Leider war die Steyer und Buffo Fontana unpässlich; Tenor Pancani und Bassist Rebussini waren also die Hauptpfeiler.

Thalberg liess sich den 13. November im Casino Vecchio mit drei Stücken auf dem Pianoforte hören, und fand enthusiastischen Beifall.

Statistische Uebersicht der Herbstopern 1841 in Italien.

Musik, Musik, die himmlische Musik, dies Labsal der Menschheit, wehte diesen Herbst abermals im gesegneten österreichischen Italien, gleichsam als Windrose, von allen Seiten. Der Städte, Marktflecken und Dörfer waren 25, und in denselben 31 Theater, welche der Oper und dem Ballet ihre Pforten öffneten; wonach das kleine Lombardisch-Venetianische Königreich allein zu dieser Zeit mehr Operntheater als ganz Deutschland, Frankreich und der Norden von Europa offen hatte. Im Königreich Piemont sammt den zugehörigen Herzogthümern Genua, Nizza und der Insel Sardinien betrug ihre Zahl 12; im Kirchenstaat 6, im Königreich Beider Sizilien 6 (versteht sich die nennenswerthen), eben so viel im Grossherzogthum Toscana und eins im Herzogthum Modena.

In der Stagione autunnale sind 13 neue Opern komponirt worden: 3 zu Mailand (Il Contadino d'Agliate, Corrado d'Altamura, Ildegonda e Rizzardo), 2 zu Neapel (Il Conzalvo, L'Uomo del mistero), 2 zu Modena (Adelaide di Borgogna, Il Carattaco), eine zu Turin (Ginevra degli Almieri), eine zu Genua (L'Empirico), eine zu Bologna (Antonio Foscarini), eine zu Dezenzano (I begli usi di citta), eine zu Triest (I Virtuosi a Barcellona), eine zu Cagliari (I due vecchi ed un albero).

Vier neue Maestri sind entstanden: *Catelani, Domenicetti, Franchini, Sinico.*

Donizetti wurde auf 10 Theatern gegeben: die Gemma di Vergy auf 8, die Lucia di Lammermoor auf 7, Belisario auf 6, Roberto d'Evreux auf 5, Lucrezia Borgia und Elisir d'amore jede auf 4, Marino Faliero, Fausta, Torquato Tasso, Figlia del Reggimento, jede auf 2, Esule di Roma, Parisina, Maria di Rudenz, Regina di Golconda, Adelia, Aju nell' imbarazzo, I Pazzi per progetto, Olivo e Pasquale, Betly, Campanello, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 20: Chi dura vince auf 8, Chiara di Rosenberg, Scaramuccia, jede auf 3, Nuovo Figaro, Esposti, jede auf 2, Nozze di Figaro 1.

Bellini auf 18: Bestrice di Tenda auf 7, Norma und Straniera, jede auf 3, Pirata, Sonnambula, Puritani, jede auf 2.

Mercadante auf 10: Vestale auf 5, Bravo auf 4, Giuramento auf 2, Gabriella di Vergy, Elisa e Claudio jede auf 1.

Rossini auf 6: Barbiere di Siviglia und Cenerentola, jede auf 5, Semiramide, Matilde Shabran und Donna del lago, jede auf 1.

Pacini auf 6: davon Saffo auf 5.

Campana auf 3: Giulio d'Este.

Coppola, Gnecco, Obiols, Ricci (Fed.), Savj, Speranza, jeder auf 2.

Cimarosa, Generali, Herold, Mabellini, Meyerbeer, Persiani, Raimondi, Sarmiento u. A., jeder auf 1.

Das Verhältniss der gegebenen gangbarsten Opern wäre demnach. *Donizetti* = 8, 0.
Ricci = 4, 0.
Bellini = 3, 6.
Mercadante = 2, 0.
Rossini u. *Pacini* = 1, 2.

Jüngste statistische Uebersicht der neuen Opern und neuen Maestri von 1841.

Der Karneval brachte neue Opern				23,	neue Maestri		10.
- Frühling	-	-	-	11,	-	-	4.
- Sommer	-	-	-	4,	-	-	3.
- Herbst	-	-	-	13,	-	-	4.
Jährliche Totalsumme von 1841,				51,			21.
- -			1840,	35,			11.
- -			1839,	37,			18.
- -			1838,	46,			15.

NB. Die in obigen ersten zwei Stagioni etwas grössere Zahl als die in den No. 29 und 36 d. Bl. angegebene entstand aus den zu seiner Zeit jedesmal ebendaselbst (No. 36, S. 732 und No. 50, S. 1077) gelieferten Nachträgen.

Nachschrift. Mailand, den 29. December 1841. *Donizetti's* für die Scala neu komponirte Oper *Maria Padilla* ist vor drei Tagen daselbst mit mässigem Beifall gegeben worden. Die ersten beiden Akte haben gar wenig Ausgezeichnetes, der dritte Akt hingegen, ohne eben Neues zu enthalten, manches Hübsche und Gute, und ist daher der beste von allen dreien. In der zweiten Vorstellung schmollte der Maestro, sass nicht am Klavier und war stets oben auf der Szene. Um dieses Schmollen zu bestrafen, rief man ihn zehn Mal hervor! — Der Vortrag von Seiten der Hauptsänger (die beiden Damen Löwe, Abbadia, die Herren Donzelli und Giorgio Ronconi) war in der zweiten Vorstellung weit besser, und auch ihnen ward ein stärkerer Beifall zu Theil. Die Löwe mit ihrer hellen geläufigen Stimme besitzt viele Kunstmittel; sie gefällt, und wird wahrscheinlich immer mehr gefallen. Die Abbadia ist in der Gunst des Publikums. Donzelli ist der König aller jetzt lebenden Sänger, und übertrifft ohne Weiteres den gefeiertsten Rubini. Meister Giorgio Ronconi ist ein vollendeter Künstler, der leider nur zuweilen distonirt.

Thalberg hat den 7. und den 28. Januar zwei musikalische Akademien in der Scala gegeben, in welchen er Studien, Fantasien, Variationen u. s. w. über Melodieen von Rossini, Bellini, Donizetti, von seiner Komposition auf dem Pianoforte in Gegenwart eines zahlreichen Auditoriums vortrug und, wie Schreiber dieses allgemein hört, mit ausserordentlichem Beifall bekrönt und mehrmalen hervorgerufen wurde.

wir sind so eben mit dem Drucke desselben beschäftiget. Man weiss, wie kostbar bisher die Abschriften des Messias waren; um desto erfreulicher ist es uns, dass wir, im Vertrauen auf sattsame Unterstützung des Publikums, das Exemplar der vollständigen Partitur in 3 Heften (ohngeachtet sie durch Mozarts Bearbeitung weit stärker, als bey Händel selbst geworden) um 5 Thaler Sächs. auf Pränumeration ankündigen können. Diesen Preis kann man entweder auf einmal, oder auch zur Hälfte bey Unterzeichnung, und zur andern Hälfte bey Empfang des ersten Heftes erlegen, welcher zu Ende des Januars erscheinen wird. Diejenigen, welche 5 Exemplare nehmen, erhalten das 6te frey. Die Pränumeration bleibt bis zu Anfang des Monats März 1803, offen, wo dann die Auslieferung der beyden übrigen Hefte statt hat, und der Ladenpreis des Ganzen auf 8 Thaler gesetzt wird. Druck und Papier sind ganz den andern von uns herausgegebenen Partituren, z. B. der Haydnschen Messen, gleich.

Leipzig, im November, 1802.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige.

Ich glaube es dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, öffentlich anzuzeigen, dass die beyden Quintetten aus C und Es dur, wovon das eine (ausgezogen aus einer Simphonie von mir) bey Herrn Mollo in Wien, das andere (ausgezogen aus dem Septett von mir Op. 20.) bey Hrn. Hofmeister in Leipzig erschienen ist, nicht Original-Quintetten, sondern nur Uebersetzungen sind, welche die Herren Verleger veranstaltet haben. — Das Uebersetzen überhaupt ist eine Sache, wogegen sich heut zu Tage (in unserm fruchtbaren Zeitalter — der Uebersetzungen) ein Autor nur umsonst sträuben würde; aber man kann wenigstens mit Recht verlangen, dass die Verleger es auf dem Titelblatte anzeigen, damit die Ehre des Autors nicht geschmälert, und das Publikum nicht hintergangen werde. — Dies um dergleichen Fällen in der Zukunft vorzubeugen. — Ich mache zugleich bekannt, dass ehestens ein neues Original-Quintett von meiner Komposition aus C dur, Op. 29., bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen wird.

Ludwig v. Beethoven.

Musikalische Anzeige.

Unterzeichneter hat die Ehre bekannt zu machen, dass er mit gnädigster Bewilligung in Salzburg eine Musikalienhandlung errichtet hat, und empfiehlt dieselbe hierdurch allen Tonkünstlern und Musikfreunden ergebenst.

Zugleich macht er auch bekannt, dass er mit Herausgabe von Mich. Haydns vierstimmigen Gesellschaftsliedern ohne Instrumentalbegleitung, einer in ihrer Art klassischen Sammlung, und wovon bereits 3 Nummern, jede zu 4 Gr., erschienen sind, seinen Verlag eröffnen wird.

Salzburg, den 30sten Sept., 1802.

Bened. Hacker.

Vollständiges Görlitzer Choral-Melodien-Buch in Buchstaben, vierstimmig gesetzt und herausgegeben vom Herrn Kantor Döring. Preis 1 Thlr.

ist bey uns zu haben, und verdient der zwar nicht neuen, aber doch dem Verfasser ganz eigenen Anwendung der Buchstaben-Notenschrift wegen, die Aufmerksamkeit des Publikums.

Breitkopf und Härtel.

Anzeige eines vorzüglichen Musikalien-Instituts.

Das Musikalien-Leih-Institut in Oranienburg bey Berlin, verleiht an die Künstler und Freunde der Tonkunst die neuesten und vorzüglichsten Musikalien jeder Gattung von den berühmtesten Meistern Deutschlands und des Auslandes gegen die halbjährige Pränumeration von 1 Friedrichsd'or. Die Musikalien können, so oft es ein Theilnehmer wünscht, mit andern beliebigen vertauscht werden: so dass jemand im Laufe eines Jahres für 2 Friedr.d'or die vorzüglichsten und besten Pièces, welche er wünscht, zum Durchspielen erhält, und sie nach Gutdünken auch abschreiben oder kaufen kann.

Wer an diesem Institute Theil zu nehmen wünscht, wendet sich in frankirten Briefen um Einsendung des Plans über die besondere Einrichtung an

Rudolph Werkmeister
in Oranienburg.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Alexandria (Egypten). Den 9. October fand hier die feierliche Eröffnung des neu erbauten Theaters im sogenannten Frankenquartier Statt, und zwar mit Donizetti's Elisir d'amore. Die Polani-Marchetti machte die Adina, De Zuccato den Nemorino, Rota den Dulcamara, Polani den Belcore; das magere Orchester dirigirte Maestro Sormani aus Mailand; das Ganze ging nicht schlecht.

Athen. Den 7. November gab man Bellini's Beatrice di Tenda, worin die beiden Damen Asdrubali und Bianchini sammt dem Tenor Valli und Bassisten Finocchi erst in der Folge auzogen. Den 24. November in Gegenwart ihrer Majestäten Donizetti's Gemma di Vergy mit besagten Virtuosi nebst Tartaglini und Fedri; einige Stücke fanden Beifall oder Missfallen, einige andere Beides zugleich.

Barcelona. Mercadante's Bravo, mit der Scannavino, der Rocca, dem Tenor Galliani und Bassisten Polonini fand eine laue Aufnahme, eine desto glänzendere aber Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Brambilla (Giuseppina), der Zambelli, dem Tenor Lonati und Bassisten Marini, dem dermaligen hiesigen Liebling.

Cefalonia. Am 6. November wurde die Stagione mit Rossini's Cenerentola und einem Furore eröffnet. Hauptsänger waren: die Prima Donna Berti-Gabussi, Tenor Fagnani, Buffo Cini und Bassist Della Santa.

Corfu. In Donizetti's Maria di Rudenz fanden besonders die Herren Del Riccio und Raimondi Beifall; Prima Donna war die Ercolani.

Havanna. Die letzten Nachrichten von hier reichen bis zum 15. October. Der Theaterhorizont war damals noch nicht aufgeheitert. Die aus Neuyork erwarteten neuen Sänger waren nicht angekommen. Einstweilen begann am 1. October die Herbst-Stagione mit Donizetti's Marino Faliero, der ungeachtet der Bravour des Bassisten Salvatori eine laue Aufnahme fand. Ricci's Chiara di Rosenberg, in welcher der Buffo Alberto Torri den Michelotto machte, war etwas glücklicher. Herr Perozzi, den man zu San Yago rekrutirte, ersetzte die beiden verstorbenen Tenore Pardini und Bajetta. Der Chiara folgte die Beatrice di Tenda. — Der Maestro Lauro Rossi, der abermals zum Musikdirektor des hiesigen Theaters ernannt wurde, hat nun wirklich die Prima Donna Ober(meyer), bekanntlich aus Böhmen, geheirathet, die nun Ober-Rossi heisst. Sie gefällt hier sehr.

Konstantinopel. Das neue italienische Theater, das ungefähr 800 Personen fassen kann, und zwei Reihen Logen hat, ist bereits am 18. November mit Bellini's Norma eröffnet worden, die ungeachtet der schwachen Sängergesellschaft nicht missfallen hat.

Lissabon. Donizetti's Figlia del reggimento mit der Schieroni-Nulli, den Herren Ferretti und Ramonda gefiel so so. Mercadante's Bravo, als Benefiz des Tenors Conti, fand Beifall; weit mehr Bellini's Norma, worin die Boccabadati, ihre Tochter, verehelichte Gazzuoli, Tenor Conti und Bassist Antoldi wirkten.

Lugano (italienische Schweiz). Die Giovanelli, die Boschetti, Tenor Teltamanzi retteten sich kaum in Donizetti's Roberto d'Evreux; Bassist Padovani gefiel erst in der Folge.

Madrid. In Nicolai's Templario fand die Prima Donna Perelli und Bassist Mical besondern Beifall.

Rubini wurde hier mit Enthusiasmus empfangen und einige Tage nach seiner Ankunft zum Ehrenmitgliede des hiesigen Liceo ernannt. Am Tage der Aufnahme wurde ein prächtiges Fest gegeben, welchem mehrere vornehme Personen der Hauptstadt beiwohnten. Der Präsident des Liceo hielt folgende Rede an ihn: „Gewohnt, vom Publikum immer mit Enthusiasmus empfangen zu werden, dürften Sie vielleicht Ihre hiesige Aufnahme etwas kalt finden, aber die so eben stattgefundenen Begebenheiten, und wie Ihre wunderbaren Talente so manchen Schmerz hindern werden, betrachtend, sind wir Ihrer Triumphe unter uns gewiss (Rubini kam nämlich in Madrid zur Zeit an, als die vorigen Herbst daselbst stattgefundene Revolution ihr Ende erreichte; hierauf spielt der Präsident an. — Der Korresp.). In dieser Voraussetzung haben wir die Ehre, Ihnen einen Posten im Madrider Liceo anzubieten. Hier finden Sie Musiker, Maler, Dichter, Bildhauer, die alle nach Ehre und Ruhm streben. Wir wünschen, dass bei Ihrer Rückkehr in Ihr schönes Vaterland mit einer reichlichen Ernte Palmen, die Erinnerung in Spanien bei Ihnen eben so gross sei, als die in uns durch Ihren Gesang hervorgebrachte Rührung.“ — Rubini antwortete, er sei um so mehr durch diese Aeusserung gerührt, als sie ihm im Vaterlande des berühmten Garcia und der unsterblichen Malibran gemacht werden, und dankte für so viele Auszeichnung und Güte. — Man hat bereits einen der ersten Maler Madrids beauftragt, sein Bildniss zu malen, welches im Saale der Sitzungen des Liceo prangen wird.

Am 17. November ist *Rubini* zum erstenmal in der Lucia di Lammermoor, in der Rolle des Edgardo, im Teatro del Liceo aufgetreten. Zulauf und Beifall war ungeheuer. Die junge Königin Isabelle liess den gefeierten Künstler in ihre Loge rufen, und bezeugte ihm in den schmeichelhaftesten Ausdrücken ihre Bewunderung über seine Stimme und Gesangsmethode.

Malta. Im November gab man hier die Anna Bolena von Donizetti, in welcher Titelrolle sich die Prima Donna Giuseppina Sedelmeyer mit schöner Stimme und gutem Gesange Ehre machte. Tenor Gaetano Pardini (Bruder des im vorigen Jahr in Amerika verstorbenen Tenors Giuseppe), der sich schon seit fünf Jahren hier befindet, und Bassist Leonardis fanden vielen Beifall.

Mexico. Gute Aufnahme fand die Lucia di Lammermoor, Marino Faliero, die Capuleti mit der Castellan, dem Tenor Bozzetti und Bassisten Tommasi.

Neuyork. Die (aus den Canada's zurückgekehrte) Borghese, Tenor Antognini, Bassist Statuti gaben hier den 18. October und 5. December im Saale des City-Hôtel zwei musikalische Akademieen mit Beifall. — Mit benannten und noch andern Sängern wird nächstens die italienische Oper hier eröffnet.

Odessa. In Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo gefielen besonders die Fürst, die Lacinio, Tenor Brunacci und Bassist Marini (Giuseppe). Die Lucia di Lam-

mermaor gefällt jetzt mit Herrn Brunacci weit mehr als zuvor. Die Galzerani tritt nächstens als Norma auf.

Pamplona. Die in der Folge der im vorigen Berichte erwähnten hier gegebenen Opern waren: Beatrice di Tenda, Sonnambula, Capuleti, Barbiere di Siviglia, worauf die angezeigte Sängergesellschaft nach Vitoria ging, wegen der bekannten Vorgänge daselbst aber wieder abziehen musste.

San Yago (Insel Cuba). Die aus den Hauptsängern: Prime Donne Corsini, Turri-Neumann, den Herren Zambatti, Galbeo, Ferretti zusammengesetzte neue Gesellschaft gaben bereits mit gutem Erfolge: Donizetti's Belisario und Marino Faliero) und Bellini's Norma.

Sevilla. Donizetti's Gemma di Vergy machte Furore mit der Spech, der Pfañol und dem Tenor Balestracci. Die Pfañol gefiel hierauf als Rosina im Barbiere di Siviglia. Rossini's Wilhelm Tell mit der Barili, der Lega, Pfañol, den Herren Balestracci und Maggiorotti erregte Fanatismo. Herrn Nicolai's Templario gefiel sehr, in ihm besonders die Barili, neben ihr die Pfañol. Tenor Confortini und Bassist Santarelli.

Zara. Mercadante's Normanni in Parigi, worin die Casiglieri, di Spada, die Herren Personi und Casanova wirkten, machte nicht kalt, nicht warm. Ricci's Chi dura vince gefiel wenig; die Casiglieri, Personi, Casanova und Lodetti erhielten jedoch Beifall. Von Donizetti's Roberto d'Evreux sagt die hiesige Zeitung: „es ist ein Ganzes ohne Begriffseinheit (unita di concetto), aber ein schönes Ganze wie ein römisches Mosaik, worin bald ein Aug, bald ein Ohr u. s. w. fehlt. Die Casiglieri, die Spada, Tenor Personi und Bassist Casanova sangen übrigens gut."

Feuilleton.

Entschiedenes Glück hatte in Paris *Auber's* neueste komische Oper in drei Aufzügen: „*Der Herzog von Olonne.*" Das Buch (von Scribe und Saintine) ist ein Gemisch von Bühneneffekten, musikalischen Situationen und locker an einander gereihten Unwahrscheinlichkeiten. Die Musik wird in französischen Blättern über des Komponisten letzte Opern die Weisskappen, Zanetta, der Feensee) gestellt und, wenn auch nicht wegen ihrer Neuheit, doch wegen ihres Geschmacks, ihrer Eleganz und trefflichen Harmonisirung sehr gerühmt. Der Recensent in der Revue et Gazette musicale de Paris will auch etwas „Mystisches und Dunstiges" darin gefunden haben (des harmonies mystiques et vaporeuses, de ces pensées de mélancolie comme il en vient sur le soir de la vie d'un grand artiste qui a tenu long-temps le premier rang). — Die Aufführung Seiten der Herren Mocker und Roger, der Damen Revilly und besonders Anna Thillon war vortrefflich. — Die Oper ist bei Troupenas u. Comp. in Paris erschienen.

In *Salzburg* gab am 8. Januar der dasige Musikverein „zum Regierungs" seinem bisherigen Musikdirektor Herrn *J. E. Schlier* ein Abschiedsconcert. Herr Schlier ist nach Isehl gezogen, das nur aus Kompositionen desselben bestand, und zwar aus folgenden: Jubelouverture; — Romanze, Lied mit Pianofortebegleitung; — Potpourri für vier Männerstimmen mit Chor; — Ouverture zum Drama: Die Grafen von Ogiuski; — Posthorulied für vier Männerstimmen; — Hymnus von Klopstock für Orchester. — Der Verein hat Herrn Schlier lithographiren lassen.

In der Wiener Musik-Zeitung theilt Herr Aloys Fuchs folgenden Theaterzettel von der *ersten Aufführung der Zauberflöte* mit: „Heute Freitag den 30. September 1791 werden die Schauspieler in dem k. k. privilegirten Theater auf der Wieden die Ehre haben aufzuführen zum Erstenmale:

Die Zauberflöte.

Eine grosse Oper in zwei Acten von Emanuel Schikaneder.

Personen.

Sarastro, Herr *Gerl.* — Tamino, Herr *Schack.* — Sprecher, Herr *Winter.* — Erster, zweiter, dritter Priester, Herr *Schikaneder d. ä.*, Herr *Hetzler*, Herr *Moll.* — Königin der Nacht, Mad. *Hofer.* — Pamina, ihre Tochter, Mlle. *Gottlieb.* — Erste, zweite, dritte Dame, Mlle. *Hofer*, Mlle. *Hofmann*, Mad. *Schack.* — Papageno, Herr *Schikaneder d. j.* — Ein alter Weib, Mad. *Gerl.* — Monostatos, ein Mohr, Herr *Nouseul.* — Erster, zweiter, dritter Sclav, Herr *Gerstle*, Herr *Friesel*, Herr *Starke.* — Drei Genien. — Priester — Sclaven, Gefolge.

Die Musik ist von Herrn *Wolfgang Amade Mozart*, Capellmeister und wirklichen k. k. Kammercomponisten. Herr *Mozart* wird das Hochachtung für ein gnädiges und verehrungswürdiges Publicum und aus Freundschaft für den Verfasser des Stückes, den Orchester *heute* selbst dirigiren.

Die Bücher — an der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, wo Herr *Schikaneder* in der Rolle als *Papageno* nach wahrem Costume gestochen ist, werden bei der Theatercasse für 30 Kr. verkauft.

Herr Gayl, Theatermaler, und Herr Nessitaler als Decorateur, schmeicheln sich nach dem vorgeschriebenen Plane des Stückes, mit möglichstem Kunstaufwande gearbeitet zu haben.

Die Eintrittspreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr."

Der ungarische Tondichter *Rozsavölgyi* hat eine neue Komposition der ungarischen Garde gewidmet, wofür er vor Kurzem zum Zeichen der Anerkennung eine Violine im Werthe von 130 Fl. Conv.-Münze erhielt.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 19. *bis* 25. *April d. J.*

Auschutz, C., 6 Gesänge f. Männerst. Op. 10. Coblenz, Geswein. 1 Th.

— Soldatenlieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebend. 15 Sgr.

Beethoven's geistliche Lieder v. Gellert f. d. Pfte übertr. v. Fr. Liszt. Cah. 1—4. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Th. 16 Ggr.

Bokrand, 6 Komische Lieder mit Pfte od. Guit. arr. v. Grein u. Schuy. Coblenz, Geswein. 1 Th. 2 Sgr.

— Händelsarie m. Pfte od. Guit. arr. v. Denselben. Ebend. 10 Sgr.

— Mad. Schickedanz aus Bisholder, arr. f. Pfte u. Guit. v. Denselben. Ebend. 5 Sgr.

Bonoru, Quadrilles sur Giuramento f. d. Pfte. No. 1. 2. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Burgmuller, Ferd., 6 Contrastanze f. d. Pfte. Hamb., Schuberth et Comp. 8 Ggr.

Chopin, F., Polon. arr. à 4 mains. Op. 44. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Chatek, F. X., Beyspiele des Opéras de Bellini Pet. Lest. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 51. No. 1. 2. Ebend. à 30 Kr.

Curci, J. Le Printemps. L'Eté. L'Automne. L'Hiver. Album romant. d'Ariettes, de Noct. et de Duos italiens av. Pfte. Cah. 2. Ebend. 2 Fl.

Czerny, C., La Corbeille de Violettes. 3 Rond. enfant. p. le Pfte à 4 mains. Op. 636. No. 1. 2. 3. Prag, Hoffmann. à 15 Kr.

— 6 Menuets p. le Pfte. Op. 685. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Dohler, Th., Nocturne arr. à 4 mains. Op. 34. Ebend. 45 Kr.

Donizetti, Ariette Non giova d'sospirar. Mich. rubet dein Seufzer nicht m. Pfte. Ebend. 13 Kr.

Dotzauer, J. F., Duettinos f. Violoncell u. Pfte. Hamb., Schuberth et Comp. 18 Ggr.

Dreyschock, A., Variat. Op. 11. arr. à 4 mains. Prag, Hoffmann. 45 Kr. — 1re Rondo milit. Op. 13. arr. à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Fackler, M., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Coblenz, Gewein. 20 Sgr.

Field, J., 2 Nocturnes transcrits p. la Harpe p. Parish-Alvars. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Furstenau, A. B., Les Délices de l'Opéra. Rondos etc. p. la Flûte et Pfte. No. 31. Berlin, Schlesinger. 1 Th.

— Le même p. la Flûte seul. Ebend. 10 Sgr.

Guglielmi, L., Il Conforto. Trost. Duettino m. Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Halevy, A., Der Guitarrenspieler. Oper, arr. als Quart. f. 2 V., A. u. Velle. — Liv. II. f. Flöte, V., A. u. B. Liv. II. Berlin, Schlesinger. à 1 Th. 10 Sgr.

Held, Programm zur Melpomene. Leipzig, Selbstverlag.

Hoborsky, Ph. v., Carolinen-Walzer f. d. Pfte. Op. 27. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Kittel, J. F., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Korbach, Confluentia. Gedicht m. Pfte. Coblenz, Gewein. 5 Sgr.

Krebs, C., An Mary im Himmel f. Sopr. od. Tenor u. f. Alt od. Bariton. Hamburg, Schuberth et Comp. 12 Sgr.

— Minnetar-Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 111. 1 Hft. Ebend. 1 Gpr.

Labitzky, J., Jasmin-Walzer. Op. 74. f. Orch. 3 Fl. 45 Kr., f. Viol. u. Pfte. f. Flöte u. Pfte à 1 Fl., f. d. Pfte zu 2 Händen 45 Kr., zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr. Prag, Hoffmann.

— La Grave. Menuetto. le Pfte. Op. 78. Ebend. 15 Kr.

Liederhalle, deutsche, Samml. mehrst. Lieder u. Gesänge, herausgeg. v. Täglichsbeck. 4. Hft. Stuttgart, Göpel. 7½ Sgr.

Lichmann, J., Quadrille p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Liszt, Fr., Fant. sur Lucrezia Borgia arr. à 4 m. Wien, Mechetti. 2 Fl.

Lortzing, A., Ouv. zu Casanova à 4 mains. Lpz. Br. u. Hartel. 20 Ngr.

Löwe, C., In die Ferne f. Alt od. Bariton. Pfte. Elberfeld, Betzhold. 12 Sgr.

Mozart, W. A., Gigue p. le Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr.

Napěvy písní narodných v Čechach. Sbirka K. Jaromjrem Erbena. Prvnjodem Fortepiana spatřil J. P. Martinowsky Swarek I. Oddeleuj I. Prag, Hoffmann. 40 Kr. netto.

Noll, J., Die Mädchen u. d. Frauen f. 1 Singst. mit Pfte od. Guit. Coblz. Gewein. 5 Sgr.

Odeon, vollst. Samml. mehrst. Lieder u. Gesänge, herausgeg. v. Täglichsbeck. 1 Hft. Stuttgart, Göpel. 7½ Sgr.

Plachy, W., Petites Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 93. No. 10. 11. 12. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Prume, F., Andante et Rondino sur des thèmes du Pré aux Clercs d'Herold p. le Violon av. Orch. 1 Th. 12 Gpr. av. Pfte 1½ Gpr. Hamburg, Schuberth et Comp.

Reissiger, C. G., 3 deutsche Duettos f. 2 Soprane m. Pfte. Op. 166. Ebd. 16 Gpr.

Rastellen, H., Fantaisie brill. sur Beatrice di Tenda p. le Pfte. Op. 40. Leipzig, Br. u. Härtel. 17½ Ngr.

— Fantaisie brill. sur deux motifs de Richard Coeur de Lion p. le Pfte. Op. 43. Ebend. 20 Ngr.

Schneider, B., 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte u. Velle. Op. 2. Coblenz, Gewein. 15 Sgr.

Schuberth, C., Fant. brill. sur des thèmes ital. p. le Vcelle av. Orch. Op. 7. 2 Thr. av. Pfte 20 Gpr. Hamburg, Schuberth et Comp.

Schubert, P., Variat. p. le Pfte. Op. 33. Berlin, Schlesinger. 13 Sgr.

— Divert. p. le Pfte. Op. 36. Ebend. 17½ Sgr.

Schumann, R., 6 Lieder f. 4stimm. Männergesang. Op. 33. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Th. 18 Gpr.

Sowmann, H., 6 deutsche Gesänge u. d. Russischen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 40. 1. Lfg. Coblenz, Gewein. 15 Sgr.

Spohr, L., Histor. Symphonie im Styl u. Geschmack vier versch. Zeitabschnitte f. d. Pfte zu 4 Händen einger. v. C. Czerny. Op. 116. Wien, Mechetti. 2 Fl. 30 Kr.

— Dieselbe f. d. Pfte allein. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Trio conc. p. Pfte, Violon et Velle. Op. 119. Hamburg, Schuberth et Comp. 3 Th. 12 Gpr.

Titl, A. E., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

Tolbecque, J. B., Quadrilles f. d. Pfte. No. 27 u. 30. Wien, Mechetti. à 20 Kr.

Tupfer, J. G., 35 Cadenzen u. kleine Vorspiele in allen Tonarten f. d. Orgel. Erfurt, Körner. 15 Sgr.

Volksblatt, musikalisches, vorzugsweise für Dilettanten mit besonderer Rücksicht auf Singvereine, Liederkränze u. Volksschullehrer, herausgeg. v. Al. Schmitt. 1. Jahrg. Stuttgart, Hoffmann. 3 Th.

Weinlemmer, A., Grotschen am Spinnrade f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Franz. u. deutsch. Elberfeld, Betzhold. 12½ Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind erschienen:

Leichte und gefällige Pianoforte-Compositionen,

mit beigefügtem Fingersatz, componirt von

Carl Schnabel.

No. 1. **Rondoletto in C dur.** 10 Sgr.

„ 2. **Variationen über den Mazarck Wo-jenny.** 10 Sgr.

„ 3. **Rondoletto in Walzerform.** 7½ Sgr.

Ungeachtet des grossen Ueberflusses an Pianoforte-Compositionen fehlte es doch immer noch an solchen, welche *Anfänger* zu weiterem Fortschritten durch ihre Leichtigkeit und Fasslichkeit anzuspornen im Stande sind, ohne sie durch Schwierigkeiten zu ermüden; diesem von allen Musikfreunden anerkannten Bedürfnisse wird durch obige Compositionen vollständig abgeholfen, indem sich diese durch ansprechende *Melodien* und *zweckmässige Anordnung* auszeichnen, und sich seit ihrem Erscheinen des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen haben.

Im Verlag von **Friedr. Kistner** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht

Onslow. G., Op. 62. 63. 64: Quatuor p. Violon. No. 34–35.

In Unterzeichneter erschien mit Eigenthumsrecht:

„*Die Nacht zu Paluzzi,*“

romantische Oper von **J. v. Forst.**

Musik von **X. Pentenrieder.**

Clavierauszug mit Text, enth. Ouverture und Favoritgesänge. 8 Fl. 6 Kr. (5 Thlr. 15 Ngr.)

Clavierauszug ohne Text, enth. Ouverture und Favoritstücke. 4 Fl. 48 Kr. (2 Thlr. 20 Ngr.)

Daraus die Ouverture zu 2 Handen. 1 Fl. 12 Kr. (20 Ngr.)

Daraus die Ouverture zu 4 Handen. 1 Fl. 48 Kr. (1 Thlr.)

Andre übliche Arrangements sind unter der Presse.

München, 1842.

Jos. Aibl'sche Musikalienhandlung.

Ein seit mehreren Jahren in einer bedeutenden Hofkapelle angestellter Flötenspieler sucht Verhältnisse wegen ein anderweitig sicheres Engagement. Es wird zugleich bemerkt, dass dieser Künstler in den besten Jahren steht; auch ist derselbe durch seine Kompositionen und vielseitiges Arrangiren im schnellen Partitur-Lesen und Faktiren geübt, dass er mit bester Autorität die Stelle eines Musikdirektors bei einem Theater übernehmen kann. Reflektirende haben sich um nähere Auskunft an Herrn C. A. Klemm in Leipzig zu wenden.

Hierzu der Ostermessbericht von A. Diabelli und Comp. in Wien.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Mai. № 18. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* Cherubini's zweite solenne Messe. Orgel-Kompositionen. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Luzern. Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Cherubini's zweite solenne Messe für vier Singstimmen mit grosser Orchesterbegleitung

hat bei der im Januar d. J. in Berlin stattgefundenen Aufführung durch die Sing-Akademie einen so allgemeinen grossartigen Eindruck hervorgebracht, dass eine ausführlichere Beleuchtung des trefflichen Werkes, eines der vorzüglichsten moderner Kirchenmusik, nicht unzeitig erscheinen dürfte.

No. 1, das Kyrie, beginnt mit einem Larghetto in D moll geheimnissvoll und spannend, in frommer Andacht. Das Gebet des leisen Chores füllen die Blasinstrumente durch *pp.* gehaltene Akkorde, die Violinen durch eine gebundene Durchführung einfacher Figuren aus, bis eine harmonische Steigerung ein kurzes Forte herbeiführt, das indess bald wieder verhallt, und nun ertönt das Christe eleison in einem melodischen vierstimmigen Sologesange, dessen Styl und kunstvolle Behandlung meisterhaft zu nennen ist. Das Kyrie kehrt nun in derselben Form verstärkt wieder und schliesst mit einer trefflichen Fuge, welche mit der Anfangsfigur der Violinen *pp.* endet. Um so glänzender tritt nun No. 2, das Gloria, in prachtvollen D dur, von Pauken und Trompeten begleitet, imposirend hervor, bis das „Et in terra pax" wieder in sanften Anklängen ertönt und zuletzt das Gloria in excelsis deo den pomposen Satz erhebend beschliesst. No. 3, das Gratias, schliesst sich an, für drei Solostimmen (Sopran, Tenor und Bass) ungemein kindlich und voll Innigkeit imitirend durchgeführt, und von obligater Flöte, Oboe und dem Quartett der Streichinstrumente in Cherubini's bekannter Gewandtheit begleitet. Für den Referenten ist dieses Terzett mit einer der anziehendsten, gemüthlichsten Gesangstücke der schönen Messe. Grandios tritt das „Qui tollis" im Andantino largo, in H moll, ein, durch eine pikante Figur der ersten Violine, sanfte Solostellen der Blasinstrumente und den ergreifenden Ausdruck des „Miserere nobis," wie durch reiche Modulation ausgezeichnet. Der chromatische und unisone Schluss der Singstimmen ist von eigenthümlicher Wirkung. „Quoniam tu solus sanctus" beginnt mit vier Solostimmen, theils einzeln abwechselnd, theils vierstimmig, bis der Chor eine meisterhafte Fuge mit allen Kunstmitteln, auf die Worte: „Cum sancto spiritu in gloria dei patris. Amen" auf das Glanzendste durchführt. Der am Wenigsten zur musikalischen Behandlung geeignete Text des Credo wird von dem grossen Tonsetzer mit bewunderswerther Leichtigkeit und Umsicht zu den reichhaltigsten musikalischen Motiven benutzt, mit Beibehaltung des erhabenen Styls und rührendem Ausdruck im sechsstimmigen „Et incarnatus est" für zwei Soprane, Contralt, zwei Tenore und Bass, mit obligater Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott, nebst den Saiteninstrumenten pizzicato zum Theil begleitet, jedoch auch a capella ausgeführt; in Melodie, Stimmenführung, Instrumentation und Ausdruck ein vortreffliches Gesangstück, welches auch bei der Aufführung des Oratoriums den ergreifendsten Eindruck machte. Höchst originell schliesst sich das vom Chor pianissimo gesungene „Crucifixus" in A moll im Unisono des einzigen Tones e an, von einer Legato-Figur der Violinen, einem Staccato-Bass und getragenen Harmonien der Blasinstrumente leise begleitet, bis das „Et resurrexit" durch den Fortissimo-Eintritt der Hörner und Trompeten Freudejubel und Glanz der Auferstehung des Herrn prachtvoll bezeichnet, „cujus regni non erit finis." In einem melodisch sanften vierstimmigen Sologesange wird das „Et in spiritum sanctum" in G dur einfach und innig, zuerst in den einzelnen Stimmen abwechselnd, dann mehrstimmig durchgeführt, bis der Chor das Amen in einer kunstreichen Fuge beschliesst. Erhaben und glänzend beginnt das Sanctus in einem Maestoso in A dur, dem sich das „Osanna in excelsis" im ¾-Takt, Allegro vivace, frisch und belebt anschliesst. Um so kontrastirender folgt das rührende „Benedictus," mit einem kurzen Sopran-Solo in C dur, Larghetto, beginnend, nach einem schönen Ritornell von dem Quartett der Saiteninstrumente, Klarinetten, Fagott und den Violoncellen sanft begleitet. Dann treten vier Solostimmen ein, welche die reizende Kantilene auf das Zarteste durchführen, bis das Osanna wiederholt wird. Zu dem Agnus Dei hat der erfahrene, geniale Tondichter die volle Grösse und den Reichthum seiner Kunstmittel aufgespart. Nach einer sanften Einleitung des Andante moderato in D dur beginnen die vier Solostimmen in unerwartetem Eintritt auf dem H moll-Akkord den getragenen Gesang, welchen der Chor piano bei dem Miserere in imitirenden Sätzen modulirend fortsetzt, bis die Wiederholung des Agnus Dei, in der Dominante mit Fismoll eintretend, von den Solostimmen

dolce erfolgt, mit dem „qui tollis peccata mundi" bald stark, dann leise unisono in A schliessend, worauf indess die Begleitung in der Tonica eintritt und zum „Dona nobis pacem" durch den Septimen-Akkord erwartungsvoll einleitet. Die Altsolostimme beginnt das Thema in ganzen Takt-Noten (Allegro, D dur), vom Tenor in der Quinte (oder Quarte abwärts) beantwortet, worauf in eben der Art die Bass- und Sopranstimme folgt. Stark tritt nun der Chor mit dem Agnus Dei, figurirt begleitet, wieder ein, worauf abermals die Solostimmen das „dona nobis pacem," jedoch in reichem Harmoniewechsel fugirt durchführen. Jetzt nun im Tutti die beiden Subjekte des Agnus dei und „dona nobis" verbunden und höchst kunstvoll durchgeführt folgen, bis zuletzt das „dona nobis pacem" *pp.* in gehaltenen Tönen als Orgelpunkt das reichhaltige, gediegene Werk schliesst.

J. P. Schmidt.

Orgel-Kompositionen.

A. F. W. Volckmar: Choralbuch mit Vorspielen, Zwischenspielen und geschichtlichen Anmerkungen. 1. u. 2. Lieferung. Kassel, in der J. E. Krieger'schen Buchhandlung.

Von diesem in acht Lieferungen erscheinenden Choralbuche liegen zwar nur die beiden ersten vor; diese haben aber so viel Uebereinstimmendes, dass man daraus mit ziemlicher Gewissheit auf die Beschaffenheit des ganzen Werkes schliessen kann. Die Chorale sind vierstimmig zum Gebrauche für die Orgel und für den gemischten Singchor gesetzt. Ausserdem hat sich der Verfasser die für den Anfänger nicht vortheilhafte Mühe gegeben, durch kleine Noten die Töne zu bezeichnen, welche beim vollen Werke mitgegriffen werden sollen. Der wahre Effekt des Orgelspiels besteht nicht im Geräusche! Das volle Werk, das bei den meisten kleinern Orgeln mehr lärmt als tönt, wird heutiges Tages nur zu viel gebraucht, und es dürfte eher an der Zeit sein, unsere angehenden Orgelspieler anzuleiten, mit wenigen Mitteln Viel auszurichten. — Die den Chorälen beigegebene harmonische Begleitung ist zweckmässig, einfach und kräftig, zuweilen an das Alterthümliche leise streifend, und besser als in vielen der vorhandenen Choralbücher. Zu jedem Chorale sind sowohl ein bis drei entsprechende Vorspiele mit genauer Angabe des Tempo und des Vortrags, als auch fünf bis sechs zwei-, drei- und vierstimmige mit den Vorspielen in Zusammenhang stehende u. s. w. Zwischenspiele und ein oder zwei u. s. w. Choralschlüsse gegeben. Die Zwischenspiele sind mit *a, b, c, d, e* und *f* bezeichnet, so, dass alle die mit *a* bezeichneten zusammengehören, dann die mit *b* u. s. w. — Die Vorspiele, die in Fassung und Haltung oft an Kittel und seine Zeit erinnern, sind fleissig und gut gearbeitet; hie und da trifft man auf hübsche, neue Intentionen, sogar auf Züge von Poesie, doch bleibt in diesen Fällen gewöhnlich die Ausführung hinter der Erfindung zurück. Ein Suchen mit möglichst vollgriffigen Akkorden nach Effekt macht sich auch in den Vorspielen, wie in den Chorälen, bemerklich. Das Werk würde, wenn der Verfasser sich bei den folgenden Heften hierin einschränken, auch die in den meisten Vorspielen vorkommenden Einschnitte und Absätze im achten, vierten, bei einigen sogar im zweiten Takte, so wie Figuren und Wendungen, die einer Zeit angehören, über deren Früchte für das Orgelspiel wir wohl nun im Klaren sind, vermeiden wollte, empfehlenswerther und kirchlicher werden. Die Vorspiele zu den Chorälen in den alten Tonarten sind diesen gemäss behandelt, wie das recht und billig ist. Von den Zwischenspielen können nur die unter *a* und *b*, höchstens und mit Auswahl die unter *c*, für brauchbar erklärt werden, die übrigen sind zu lang und zu bunt, als dass sie beim Chorsingesange Anwendung finden dürften. — Die geschichtlichen Anmerkungen beschränken sich meist auf Angabe des Komponisten und seiner Zeit. — In wenigen Worten zusammengefasst möchte das Urtheil über das Werk lauten: Es ist mit grossem Fleisse gearbeitet, enthält aber zu viel; weniger wäre mehr gewesen. Von den Vorspielen war eines hinreichend; von den Zwischenspielen hätten höchstens drei der einfachsten gegeben werden sollen. Die Choralschlüsse konnten füglich wegbleiben: sie zu machen erfordert eine Fertigkeit, die jeder Seminarist aus dem Seminar mitbringt oder mitbringen sollte. Wem beim Orgelspielen alle Noten vorgeschrieben werden müssen, verdient nicht in das Amt eines Organisten eingesetzt zu werden. Des Verfassers Fertigkeit in der Technik des Orgelspiels und der Komposition geht aus Allem hervor; möge er bei künftigen Arbeiten nur bedenken, dass Beides Aeusserlichkeiten sind, die man wohl besitzen, aber von deren Anwendung man nicht das Heil erwarten muss. Erfindungsgabe ist dem Verfasser ebenfalls zu Theil geworden, und in nicht geringem Grade; aber sie tritt nicht rein und klar vor Augen; sie wird verdunkelt durch das Bestreben, durch grosse Tonmassen zu wirken, und wird entstellt durch alte, abgenutzte Formen, in die sie gekleidet ist, und die bei Seite zu schaffen wir uns alle Mühe geben müssen und — wollen!

Des nämlichen Verfassers in der nämlichen Verlagshandlung erschienene „Orgelstücke" leiden ziemlich an denselben Fehlern, die an den Vorspielen des Choralbuches gerügt worden sind; das den letztern gespendete Lob jedoch kann auf sie nur in geringerem Maasse angewendet werden. Ein Fortschritt der Kunst wird durch sie nicht bezeichnet, und sind sie dann mit der Unzahl ähnlicher schon vorhandener Kompositionen nicht überflüssig? — Die Ausstattung beider Werke ist ziemlich gut; der Preis mässig. Druckfehler finden sich vor, doch sind sie von der Art, dass sie bei einiger Aufmerksamkeit leicht verbessert werden können. *A. G. R.*

Carl Geissler: Uebungsschule für Organisten. In praktischen dem Gottesdienst zugleich angemessenen und für denselben brauchbaren drei-, vier- und mehrstimmigen Orgelkompositionen von allen Formen. Mit bisher ungedruckten Originalbeiträgen von Bergt, Engel, Hahn, Hesse, Köhler, Krebs, Löwe, Pachaly, Rink, Bach, Stolze u. s. w. Methodisch vom Leichtern zum Schwerern und nach den gewöhnlich vorkommenden Tonarten geordnet. 65. Werk. Leipzig, bei G. Schubert. Lieferung 4—8. à ⅓ Thlr.

Die von dem fleissigen und um das Orgelspiel thätigen Herausgeber zweckmässig angelegte Sammlung ist mit der achten Lieferung geschlossen. Die ersten drei Lieferungen wurden in dem vorig. Jahrg. d. Z. S. 981 nach Gebühr anerkennend angezeigt und daselbst erwähnt, dass zum Schluss der dritten die eigentlichen Orgeltrio's beginnen. Diese werden hier fortgesetzt. Besonders hervorzuheben ist ein Trio von J. Schneider und ein solches von Hein (vielleicht L. Hahn?). Letzteres enthält in den Oberstimmen einen streng durchgeführten Kanon in der Oktave, während die einfache Choralmelodie: „Ach, was soll ich Sünder machen" — dem Pedal überlassen bleibt. Recht sangbar ist das unter No. 16 (von Geissler?) ausgeführt, während No. 14 (Hesse) fast an das Süssliche streift. Hierauf folgt der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'" in vielfach geänderter Harmonie, als Warnung vor monotonem Spiele, in vier Bearbeitungen. So nothwendig es ist, in allen Dingen und vorzüglich bei dem Choralvortrag alle und jede Monotonie zu vermeiden, so möchten wir dergleichen Harmonieveränderungen, wie hier vor Augen gestellt, nicht immer das Wort reden, und dies hauptsächlich aus dem Grund, weil in unserer Zeit leider in harmonischer Hinsicht eher zu viel als zu wenig von Berufenen wie nicht Berufenen geleistet wird. Denselben Choral bearbeitete auch Höpner dem Texte nach angemessen und versah ihn mit Signaturen (eigentlich bei ausgesetzten Stimmen sehr überflüssig) und Zwischenspielen. Letztere finden wir darum nicht nachahmungswerth, weil die Schlussnote des Chorals mit der ersten Note des Interludiums in keinem Zusammenhang steht und so beide kein Ganzes bilden. „Vier- und mehrstimmige Vor- und Nachspiele in gebundener und freier Spielart" (soll wohl heissen: Schreibart), „Fugetten, Fugen, variirte Choräle u. dergl.," fast sämmtlich mit obligatem Pedal, schliessen sich jenen Choralbearbeitungen an. Dies ist die Hauptabtheilung der ganzen Sammlung und besteht auf 77 Seiten aus 42 Nummern. Näher und einzeln die zum Theil sehr ausgeführten Tonstücke zu bezeichnen, gestattet uns der Raum nicht; doch gern bekennen wir, wenig Mittelgut, hingegen meistens frische, kräftige, tüchtig gearbeitete, gut erfundene Sätze getroffen zu haben. Die über mehreren Tonstücken genannten Komponisten sind: A. Bergt, D. Engel, L. Hahn, A. Hesse, A. Höpner, Krebs (welcher?), Löwe, Pachaly, Rinck, W. Roch, E. Schönfelder, W. Stolze und Zachau. Viele der Kompositionen nennen nicht ihren Verfasser. Ob der Herausgeber ein Incognito gewählt hat, ist uns unbekannt. Acht kürzere Sätze von Löwe, J. Schneider, E. Rühler und Kühn enthalten guten Uebungsstoff in ungewöhnlicheren Tonarten, und mit einem grossen Präludium nebst Fuge zu vier Händen von C. Czerny wird das aus 199 Seiten bestehende, recht sauber und korrekt ausgestattete Werk geschlossen. Wir freuen uns, dass es vorhanden, und nennen es nicht nur eine Uebungsschule für angehende, sondern auch für alle längst im Amte weilende Organisten; für Letztere allerdings nur insofern, als sie eine fortwährende Uebung auf dem ihnen anvertrauten Instrumente für unumgänglich nothwendig erachten, eine Forderung, die freilich Manchem etwas absonderlich erscheinen mag.

Nav. Lud. Hartig: 300 kurze Versetten, Fugetten, Vor-, Zwischen- und Nachspiele zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für angehende Orgelspieler. Op. 10 der Orgelwerke. In vier Abtheilungen. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. à 54 kr.

Von einem Komponisten dreihundert Tonstücke für die Orgel! erhabener Gedanke, wer kann dich ganz erfassen! Grosser Bach, wie unfruchtbar erscheinst du uns gegen diesen Meister, der seine Werke nicht Dutzend-, nicht Schock-, nein Hundertweise dem Publikum entgegenschleudert. Wäre ich vermögend, ich würde mich veranlasst sehen, zwei Preise auszusetzen: den ersten für Jenen, der einen einzigen neuen, der Orgel und der Kirche würdigen Gedanken in den dreimal hundert Orgelsätzen herauszufinden vermag; den andern für Diesen, der sämmtliche Nummern, ohne die Gesichtsmuskeln tausendmal zu verziehen, zu Ende spielen kann. — Sollte der Komponist vielleicht die immense Kraft des Dampfes angewendet haben? Ein solches Tonstück, wie das folgende, welches wir aber für nichts weniger als das Geschmackloseste der ganzen Sammlung halten, deutet darauf hin. Ob es eine Versette oder Fugette, ob es ein Vor-, Zwischen- oder Nachspiel sei, bleibt dem Ermessen eines Jeden überlassen; wir wissen es nicht zu bestimmen.

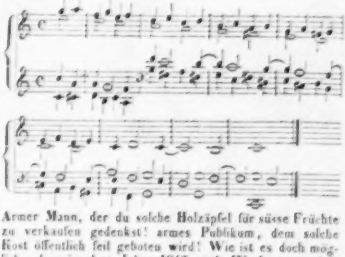

Armer Mann, der du solche Holzäpfel für süsse Früchte zu verkaufen gedenkst! armes Publikum, dem solche Kost öffentlich feil geboten wird! Wie ist es doch möglich, dass in dem Jahre 1842 noch Werke gestochen werden, die zu entwerfen sich die vor Jahrhunderten lebenden Schüler und Anfänger der Tonkunst geschämt haben würden! Wusste wohl der Notenfabrikant der 300 Versetten und Fugetten, was die Kirche zu bedeuten hat, und was die Orgel in derselben soll? Schwerlich! hatte er nur eine Ahnung davon, so wäre ihm bei seiner notorischen Gedankenarmuth die leichte Feder in der Hand zentnerschwer geworden und er würde sie mit eben der Verachtung von sich geworfen haben, wie wir seine Hefte. Doch der Tonsetzer hatte vielleicht die katholische Kirche im Sinn und hoffte mit solchen Tonfolgen ihr zu entsprechen:

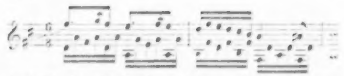

Auch dies kann keine Entschuldigung sein, denn es wäre wahrhaft traurig, wenn die 300 Sätze die jetzige Kunststufe der katholischen Kirchenmusik in Deutschland repräsentiren sollten. Wie diese Stufe aber dann zu nennen sei, das verlange wenigstens von uns Niemand zu hören.

A. G. Ritter: Zwölf Vorspiele für die Orgel zu Chorälen in den alten Kirchentonarten. 4. Werk. Rudolstadt, bei G. Müller. 30 Kr.

Deutlich erkennt man aus diesem Hefte, wie sehr es dem Tonsetzer darum zu thun ist, für die mit der Kirche innig verschmolzene Orgel Kompositionen zu entwerfen, welche den strengsten Anforderungen entsprechen, die man mit Recht an die Kirchenmusik, nicht wie sie gewöhnlich ist, sondern einzig und allein sein sollte, zu machen sich erlaubt. Sehr schwer ist diese Kunst in unserer Zeit! Der Komponist soll der Mitwelt genügen und muss sich doch völlig, will er anders einen höhern Zweck verfolgen, der einmal eingeführten, zum grössten Theil fast prosaisch zu nennenden Formen entschlagen. Tüchtige unablässige Studien in dem Gebiete der Harmonie und der Aesthetik dienen hierzu nicht allein, sondern solche auf dem Felde der Geschichte der Musik. Jedenfalls hat der Tonsetzer dieses kleinen Heftes solche gemacht, und wir betrachten diese Vorspiele als Sprosslinge davon. Die ganze Form der zwölf Sätze, die ruhig dahin fliessen und von dem gewöhnlichen Periodenbau ganz abgehen; die saubere Führung der Stimmen, denen man dem Charakter entsprechende Worte unterlegen könnte, um einen interessanten Vokalsatz zu gewinnen; die Anwendung der Kirchentonarten, mit grosser Leichtigkeit behandelt und streng durchgeführt, deuten darauf hinlänglich hin. Dass dieses Heft die gebührende Anerkennung aller derer erwirbt, die es ernst mit der Kirchenmusik meinen, zweifeln wir nicht, hoffen hingegen auf manche ähnliche gehalt- und geistreiche Werke dieses fleissigen und tüchtig gebildeten Komponisten. *C. F. Becker.*

Nachrichten.

Leipzig. Bei der Seltenheit grossartiger Aufführungen kirchlicher Tonwerke bleibt das jährliche Concert, welches unser verdienstvoller Gesanglehrer Musikdirektor *Pohlenz* zum Charfreitage in hiesiger Universitätskirche veranstaltet, für die Freunde solcher Kompositionen immer einer der schönsten Kunstgenüsse. Erhöht schon die heilige Stimmung des Tages den Genuss, so ist es aber besonders die Wahl der Meisterwerke und deren treffliche Ausführung, die uns denselben verschafft und die wir dankend anerkennen müssen. Wie wir uns seit einer Reihe von Jahren der Aufführungen von Werken *Händel's*, von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* und Andern erfreuten, so brachte auch diesmal der Concertgeber zwei ausgezeichnete Werke zu Gehör, eins aus neuerer Zeit, den 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*, unseres Dafürhaltens das trefflichste Werk unter den kirchlichen Tonstücken dieses Komponisten, und jene grossartige, von unendlicher Tiefe des Gefühls und der Genialität zeugende Kantate von *Mozart*: Davidde penitente. Die Ausführung beider Werke muss von Seiten des Chores, aus der Singakademie, deren Uebungen Herr Musikdirektor *Pohlenz* fortwährend leitet, und zahlreichen Gesangfreunden bestehend, so wie von unserm Orchester sehr vorzüglich genannt werden. Unter den Solisten verdienen besondere Erwähnung Frau Musikdirektor *Pohlenz* und die Fräul. *Meyer* und *Sachse*. Letztere Beide, Schülerinnen des Dirigenten, erregten durch den Vortrag der sehr schwierigen Arien in der *Mozart*'schen Kantate allgemeine Aufmerksamkeit. Die schönen metallreichen Stimmen, die bedeutende Ausbildung, welche Beide bereits besitzen, erwecken die besten Hoffnungen. Möge der geschätzte Concertgeber fortfahren in dem Eifer, das Wahre der Kunst zu befördern, und uns ferner durch treffliche Ausbildung von Sängern, so wie durch Aufführungen von Meisterwerken erfreuen. *J.*

---

*Luzern**). Sonntag, den 3. April, wurde von der hiesigen Theater- und Musik-Liebhaber-Gesellschaft die grosse Komische Oper: „Czaar und Zimmermann" von *Albert Lortzing* zum zweiten Male aufgeführt. Wenn schon das der Musik zu Grunde liegende Libretto an und für sich Interesse erweckt, da es sich ganz auf positivem, historischem Boden fortbewegt und mit Witz und Laune treue Charaktere aus dem Leben zeichnet, während dem der Inhalt der meisten, musikalisch als klassisch anerkannten, ältern deutschen Opern (wie z. B. Zauberflöte, Freischütz u. s. w.) durch Zauberei und tolle Wundergeschichten aller Art dem gesunden Verstande und dem guten Geschmacke gerade zuwider läuft, so wird die Theilnahme noch unendlich vermehrt durch die Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit der im Verlaufe der Oper vorkommenden Handlungen, vor Allem aber durch die originelle, vollkommen entsprechende Musik, welche italienischen Melodienreiz und französische Leichtigkeit mit deutscher Harmoniefülle und kräftiger, selbständig fortgeführter Instrumentation verbindet. Und wenn Viele, den Maassstab an andere beliebte Opern legend, grössere Gesangstücke, brillantere Arien u. s. w. vermissen wollten, so mag der Grund darin liegen, dass fragliche Musik, was sie sein soll, eine durchaus dramatische, d. h. den jeweiligen Situationen richtig angepasste ist, und daher wegen der Wahrheit des Ausdrukkes bei wiederholter Anhörung immer mehr gewinnt. Hierin dürfte gerade ein ganz besonderes Verdienst des Komponisten zu schätzen und zu ehren sein, dass er nicht, wie leider die Meisten, über dem Bühlen nach

*) Aus der in Deutschland wenig verbreiteten Zeitschrift: Der Eidgenosse von Luzern (No. 28) entlehnt. *D. Redact.*

Sängergunst, das eigentliche Ziel aus den Augen verloren. Doch es wäre eben so überflüssig, als unpassend, die Vorzüge benannter Oper, welche bereits in ganz Deutschland so ungetheilte Anerkennung gefunden, hier noch mehr auseinander setzen zu wollen, und wir beschränken uns daher auf einige Bemerkungen über die Leistungen der zweiten Aufführung. Das Gelingen und die günstige Aufnahme der ersten Vorstellung führte erfreulicher Weise allgemein mehr Selbstzuversicht und Unbefangenheit unter den Mitwirkenden herbei. Verschiedene getroffene Verbesserungen und der Umstand, dass mehrere von den Hauptsängern besser bei Stimme waren, als das erste Mal, trugen wesentlich dazu bei, diesmal eine Aufführung zu Stande zu bringen, welche bei so verschiedenartigen Schwierigkeiten unter der Dilettantenwelt wohl eine seltene Erscheinung genannt werden darf. Das Chorpersonal, meist im Handeln begriffen, ergötzte eben so sehr durch sein ungezwungenes, reges Leben und seine passende, geschmackvolle Kostümirung, als durch die Frische und Kraft der Stimmen und die Präzision und Lebendigkeit des Vortrages. Das Orchester hielt gleichen Schritt mit der Bühne. Ohne alle bessere Leistungen herausheben zu können, erwähnen wir blos, dass der Bürgermeister diesmal sein seltenes Talent zu dramatischer, namentlich zu tragisch-komischer Darstellung bis zum Unübertrefflichen gesteigert hat, und dass die Auffassung seiner Rolle auch höhern Anforderungen der Kunst vollkommen entsprochen hätte. Auch der Czaar, von einer hübschen Baritonstimme und einem interessanten Aeussern begünstigt, legte tüchtige Beweise gebildeten Kunstsinnes an den Tag und ergriff namentlich in dem durch Text und Melodie gleich ausgezeichneten Liede: „Sonst spielt' ich mit Scepter" u. s. w. durch seelenvollen Vortrag alle Zuhörer. Die humoristische Neckerei mit ihrem eifersüchtigen Liebhaber Peter Iwanof wusste die Maria recht naiv darzustellen. Ueberhaupt hatte sie ihre Rolle durchaus richtig und geschickt aufgefasst, und ihr ungesucht fliessender Gesang erregte bei ihrer bekannten biegsamen Silberstimme allgemeines Vergnügen und Beifall.

Wenn somit diese zweite Produktion eine billigen Forderungen durchaus entsprechende genannt werden darf, so hat man es neben dem Fleisse und der aufopfernden Beharrlichkeit der Luzernerischen Kunstfreunde ganz vorzugsweise den eifrigen Bemühungen und der vortrefflichen Leitung des verehrten Herrn Musikdirektors *Mascheck* zu verdanken, ein Verdienst, welchem die vollste Anerkennung gebührt. —

Berlin. *Franz Liszt's* Abreise am 3. März d. J. hatte hier temporär einen musikalischen Stillstand veranlasst, und — Karrikaturen und Spottschriften verschiedener Art erscheinen lassen; allein nach und nach milderte die Zeit die schmerzliche Erinnerung an den Günstling des Publikums, und man suchte sich durch Kunstgenüsse anderer Art zu entschädigen. So fand gleich den 3. März in dem Saale des Hôtel de Russie die erste *Moeser*'sche Soirée des zweiten Cyclus Statt, welcher am 7., 14. und 21. März noch drei musikalische Versammlungen folgten. Es kamen hierin zwei Symphonien von *Haydn* (worunter die in Es dur mit dem Paukentremolo beginnend), von *Beethoven* die Symphonieen in F dur (No. 8, zweimal), in B dur, die Ouvertüren zur Oper Faust von *Spohr*, zu Faniska von *Cherubini* und zum „Beherrscher der Geister" von *K. M. v. Weber*, endlich drei Quintette von *Mozart* in Es dur und D dur, wie von *Beethoven* in C dur, wie auch eine neue Symphonie von der Komposition des Concertmeisters *Léon de St. Lubin* zur Ausführung. Die letztere zeigte Kenntnisse der Harmonie und Instrumentation, mit achtungswerthem Streben nach einem höhern Ziel in der Kunst verbunden; nur mangelte theilweise noch die nöthige Einheit des Styls und Durchführung (nicht blose Wiederholung) der Motive. — Am 17. März führte der Musikdirektor *C. F. Rungenhagen* das von ihm selbst mit Wärme religioser Empfindung und echter Begeisterung für die edlere Tonkunst komponirte Oratorium „Cäcilia, die Heilige," von *Rannegiesser* gedichtet, mit vieler Theilnahme, recht gelungen auf. Auch der König wohnte der Aufführung zum Theil bei. Ueber die musikalische Komposition des anziehenden Gedichts, welches die innige Verbindung der Tonkunst mit der Religion zum Gegenstande hat, behält sich Referent einen eigenen Bericht vor, da das Werk in neuester Zeit zu den seltenern Erscheinungen in der schaffenden Tonkunst gehört. Allgemeine Achtung hat dasselbe unbedingt, wie der stets nach Edlem strebende Tonsetzer gerechte Anerkennung gefunden, wenn auch manchen Musikfreunden die Gattung überhaupt nicht behagt genug aufregend vorgekommen sein mag, ja vielleicht einige das Oratorium langweilig gefunden haben mögen. Das bleibt nun Geschmackssache und entscheidet nicht über den Werth einer mit Umsicht und geregelter Fantasie erfundenen, gemüthvollen Tondichtung. — Die Charwoche war in diesem Jahre fast ganz der geistlichen Gesang-Musik gewidmet.

Am Mittwoch wurde *Graun's* Passions-Musik vom Herrn MD. *Jul. Schneider* zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche, am Gründonnerstage *Rossini's* (theatralisches) Stabat mater von der italienischen Operagesellschaft im Königsstädtischen Theater, jedoch nur unvollkommen mit Pianofortebegleitung, am Charfreitage „Der Tod Jesu" in der Singakademie, und am Ostersonnabende im königl. Opernhause das De Profundis von *Gluck* und *Mozart's* ewiges Requiem vorzüglich ausgeführt. — Zum ersten Male fand diesmal im königlichen Theater drei Tage lang kein Schauspiel Statt. Den ersten Ostertag weiheten *Beethoven's* Töne durch seine noch etwas zu vorzeitige Pastoralsymphonie und die Oper Fidelio ein. — Die königliche Oper brachte endlich wieder ein neues Produkt von geringerer Bedeutsamkeit für die Kunst, als für die Kasse: „Die Krondiamanten" von Scribe und Auber, welches Singspiel zwar durch spannende, jedoch höchst unwahrscheinliche Handlung, eine leichtfertige, sich meistens in Tanzrhythmen bewegende, dem Gegenstande ganz angemessene Musik und gute Darstellung das Publikum unterhielt, jedoch von Seiten der Kunst keinen Anhaltepunkt gewährte. Dem. *Tuczeck* spielte und sang die Zigeunerin

Königin und Regentin von Portugal recht befriedigend; auch die Herren *Bader*, *Blume* und *Eicke* repräsentirten ihre Rollen vorzüglich; nur wurde doch der Mangel eines hohen, klangvollen Tenors in den Ensemble's fühlbar, die durch den Bass des Herrn *Zschiesche* gewannen. Eine im dritten Akt eingelegte, mit Fioriturен und Trillern überladene Arie hielt die Handlung unzeitig auf. Uebrigens beschränkte sich das Opernrepertoir auf Wiederholungen des „Feen-Sees," der „Danaiden" und „Nachtwandlerin." Dagegen gewann die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne neuen Aufschwung durch das Engagement des vorzüglichen Tenoristen *Gardoni* aus Turin, welcher in *Bellini's* „Sonnambula" und „I Puritani" mit vielem Glück debütirte. Angenehme, reine Bruststimme von Umfang in der Höhe (ohne Falsett), Jugend und vortheilhafte Gestalt sichern diesem, auch mit Darstellungsfähigkeit begabten Sänger die günstigsten Erfolge zu. Besonders verband sich seine sonore Stimme sehr passend mit dem wohlklingenden Gesange der Signora *Assandri*, welche die Amina eben so reizend singt, als darstellt. Weniger zusagend ist der zarten Individualität dieser, mehr für elegischen Vortrag geeigneten Sängerin die widrige Rolle der leidenschaftlichen Lucrezia Borgia.

Der treffliche Violinvirtuos *Ernst* ist hierher zurückgekehrt und hat mit steigender Theilnahme bereits acht Concerte im Königsstädtischen Theater gegeben, im welchen *Spohr's* Gesangszene für die Violine, die bekannte Elegie, eine Fantasie dramatique und der beliebte „Karneval von Venedig" die vorzüglichsten Concertstücke waren. — Im königlichen Theater (wo jetzt *Meyerbeer's* „Hugenotten" einstudirt werden) hat sich auch der junge *Moeser* mit einer Fantasie von *Lafont* und Variationen von *Artot* auf der Violine mit vielem Beifall hören lassen. Ein Concert des blinden Flötisten *Thiele*, in welchem sich eine junge Sängerin von angenehmer Stimme Dem. *Conrad* hören liess, ist nur als ein Unterstützungsmotiv anzusehen. — Nochmals kommen wir auf *Rossini's* Stabat mater zurück, und halten diese, bis auf Einzelnheiten durchaus theatralisch gehaltene Komposition für eine Verirrung des genialen Tonsetzers, durch die Vermischung des weltlich leidenschaftlichen Styls mit einzelnen kirchlichen Anklängen. Letztere liessen sich im ersten Gesangstücke, wie im Anfange der Schlussfuge auf das Amen, auch in einem Quartett am Meisten vernehmen; die erste Tenorarie und die Sopranarie mit glänzenden Trillerketten und Chor sind durchaus dramatisch, und in dieser Beziehung von ausgezeichnet schöner Kantilene und Wirkung. Signor *Gardoni* sang die Tenorpartie zu stark und leidenschaftlich, Signora *Assandri* jedoch die erste Sopran-, wie Signora *Marziali* die Mezzosopranpartie mit vorzüglichem Portamento und angemessenem Ausdruck, besonders auch in dem ungemein melodischen Duett. Weniger sprach der Vortrag der Basssoli an, obgleich Signor *Zucconi* sich alle Mühe gab, seine etwas rauhe Stimme zu modifiziren. — Da, wie es heisst, das Stabat mater noch mit der so unentbehrlichen Orchesterbegleitung wiederholt werden soll, so behält sich Referent über diese Aufführung die nähere Mittheilung vor. Jedenfalls wird die Wirkung weit grösser sein, als bei der arpeggirenden Begleitung eines Flügels von hartem Ton. Auch wurden viele Tempi zu schnell genommen, wodurch die ohnedies zu weltliche Komposition noch mehr an Würde verlor. Freilich ist das Tragen der Singstimmen für die Opernsänger eine ungewohnte Aufgabe! —

Feuilleton.

In Lemberg haben Mad. *Bishop*, erste Sängerin der Hofconcerte und der philharmonischen Gesellschaft zu London, Mitglied der königlichen Akademie der Musik in England, und Herr *Burken*, erster Harfenspieler der Königin von England, Vorsteher der königlichen Akademie der Musik in London, mit ausserordentlichem Beifall Concerte gegeben. Beide kamen von einer grossen Kunstreise durch die nördlichen Reiche, wollten über Wien nach Italien und Frankreich gehen und von da über Deutschland nach England zurückkehren. In Wien haben Beide bereits mit grossem Beifall Concert gegeben.

Das diesjährige *Musikfest* in Düsseldorf wird hauptsächlich folgende Werke zu Gehör bringen: C moll-Symphonie von Beethoven; Händels Oratorium Samson; Ouverture von Julius Rietz; Mendelssohn-Bartholdy's Lobgesang; Beethoven's grosse Messe in D moll. Die Leitung haben Mendelssohn-Bartholdy und Rietz übernommen.

Der Instrumentenmacher *Darche* aus Aachen hat in Frankfurt am Main die Kaufmerksamkeit der Musikfreunde und Geigenkenner durch eine Auswahl ausgezeichneter Instrumente von altern Meistern und von seiner eigenen Arbeit erregt. Namentlich verstieht er die alten italienischen Geigen täuschend nachzuahmen; ja selbst den Charakter der Töne des jedesmaligen Meisters weiss er dem Instrumente auf eine ausgezeichnete Weise einzuimpfen. (*Frankfurter Didaskalia.*)

In der kleinen grossherzoglich Hessischen Stadt *Friedberg* besteht seit dem November 1840 ein Museum, welches sich, neben seiner allgemeinen Bestimmung, den Geschmack an Kunst und Literatur zu verbreiten, insbesondere auch mit Musik beschäftigt. Der Sängerchor hat es unter Leitung des Seminarlehrers Herrn Thürn schon so weit gebracht, dass er eine Messe von André einstudiren und trefflich vortragen konnte.

In *Posth* bei die Prüfung der Zöglinge der Nationalsingschule sehr gut aus, und lieferte die erfreulichsten Beweise von der Fähigkeit der Lehrer und dem Fleisse der Schüler.

Ueber den ausgezeichneten Flötisten *Giulio Briccialdi*, welcher in Wien mit grossem Beifall Concerte gegeben hat, macht die Wiener Musik-Zeitung folgende biographische Mittheilungen:

Briccialdi ist zu Terni im Kirchenstaate am 1. März 1818 geboren. Sein Vater Gian-Battista Briccialdi, Gastwirth zu Terni, unterrichtete ihn zuerst selbst auf der Flöte, strub jedoch frühzeitig, später ging der junge Briccialdi, gegen den Willen seiner Angehörigen, nach Rom, wo er sich durch Unterricht und anstellungsweises Spielen im Theater einen kargen Lebensunterhalt gewann. Unter Ruzzoli, Professor des Gesanges zu der vatikanischen Kapelle, lernte er die Komposition, und ward von der Cäcilia di Sta Cecilia zum Professore di Flauto ernannt. Im Jahre 1833 begann er seine Kunstreisen durch Mittel- und Unteritalien, wurde 1837 in Neapel Lehrer des Grafen von Siracus, Bruders des Königs von Neapel, den er sehr Monate lang auf der Flöte unterrichtete, begab sich 1839 nach Oberitalien und genoss hier vielfacher Auszeichnung; unter Andern ernannte ihn die philharmonische Gesellschaft in Laibach zu ihrem Ehrenmitgliede. Im Mai 1841 kam er nach Wien und kehrte, nach einer Reise in die böhmischen Bäder, über Linz dahin zurück, wo er sich als Virtuos und Komponist die vollste Anerkennung erwarb.

Von seinen Werken sind in Stich erschienen: 4 gr. Esercizi; — Concerto in Fa b; — Variazioni sul Giuramento; —

Romanza e Polonese; — Fantasia sulla Sonnambula; — Fantasia sulla Lucrezia Borgia; — Fantasia sul Templario. — Mehrere andere Werke, darunter zwei Concerte und verschiedene Fantasieen, sind bereits für den Stich bestimmt.

Die Akademie der Künste zu Berlin hat *Liszt* zu ihrem ordentlichen Mitgliede ernannt.

In Weimar fand Bieri's in Italien so beliebte Oper Ettore von Rosenberg keinen besondern Beifall. — Eben so erging es in München Salieri's Axur. Am 20. März wurde Sebastian Bach's große Passionsmusik von 250 Mitwirkenden im Odeonssaale unter Lachners Leitung aufgeführt und brachte auf die zahlreichen Hörer einen tiefen Eindruck hervor.

In Betreff der Paganini'schen Beerdigungsangelegenheit (s. d. Bl. 1841, S. 1046) meldet die Berliner Allgemeine Kirchenzeitung aus Rom: Paganini starb bekanntlich zu Nizza; er war bekannt wegen seines unordentlichen Lebenswandels und seiner Irreligion; von Erfüllung der österlichen Pflicht war keine Rede, und auf dem Todtenbette wies er die Hilfe der Kirche zurück. Dies wurde erwiesen durch eine Untersuchung, welche der Bischof von Nizza auf Antrag der Testamentsvollstrecker vornehmen hieß und in Folge deren am 28. Juli 1840 eine förmliche Sentenz erfolgte, die auch der Metropolitan, der Erzbischof von Genua, bestätigte. Zu bemerken ist, daß Paganini eingeschrieben war als Confrère et protecteur bei der Confrérie charitable de St. Jacques de la réunion du Vendredi-saint; dabei stand er in solchem Rufe, daß der Priester Gerazzo sich nicht in sein Haus zu seinem Sohne wagte, weil er fürchtete, von dem Vater übel empfangen zu werden. Der Leichnam, welcher bis zur Beisetzung des Urtheils noch über der Erde stand, ist auswärts den Kirchhof eingescharrt und der Name Paganini's aus dem Parochialregister gestrichen worden.

Meyerbeer und *Halevy* haben vom Großherzog von Luxemburg den Orden der Eichenkrone erhalten.

Der Violoncellist *Jakob Franco-Mendes* zu Paris, welcher jüngst mit seinem ausgezeichneten Bruder *Joseph* eine Kunstreise durch Holland machte, hat aus dieser Veranlassung vom König von Holland eine goldene Dose mit dem Namenszuge desselben in Brillanten zum Geschenk erhalten.

Concertmeister *Molique* aus Stuttgart hat in Hamburg mehrere Concerte mit bedeutendem Erfolge gegeben.

Ferdinand Hiller's Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem" ist in Wien zur Aufführung gekommen, jedoch nur mit einem Succès d'estime.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke,

Eingegangen vom 26. April bis 2. Mai d. J.

Auber, Potpourri a. d. Stummen v. Portici f. d. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Burgherush, Romanza dell' Opera: Il Torneo, Der holden Strenge, mit Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Chatek, F. X., Op. 68. d. Trocklied aus Lucrezia Borgia f. d. Pfte mit Quartettbegl. Op. 32. Wien, Diabelli u. Comp. 1 Fl. 15 Kr.

Diabelli, A., Esterpe. Eine Reihe mod. u. vorzügl. bel. Tonstücke f. d. Pfte. No. 401. 45 Kr. No. 402. 403. à 1 Fl. 30 Kr. Ebend.

— Esterpe u. s. w. f. d. Pfte zu 4 Händen. No. 399. 400. à 1 Fl. 45 Kr. No. 401. 1 Fl. 15 Kr. No. 402. 403. à 1 Fl. 30 Kr. Ebend.

— Philomele. Samml. bel. Gesänge m. Pfte. Op. 401. Ebend. 15 Kr.

— Philomele u. s. w. m. Guit. No. 343—350. à 15—30 Kr. Ebend.

— Mon Plaisir. Ouvrage period. p. le Conkou. Cah. 25. 26. Ebd. 45 Kr.

— 10 Offertor. in B. f. Sopr., Ten. u. 2 Bässe m. Orch. Op. 176. Ebd. 2 Fl.

Donizetti, G., Quv. zur Favorite f. Pfte u. Violine. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Doppler, J., Rondo sur un thème fav. de Fr. Schubert p. le Pfte. Op. 48. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

— Ungarisches Rondo f. d. Pfte. Op. 49. Ebend. 30 Kr.

Duvernoy, J. B., Souv. de Naples. Var. et Rondo p. le Pfte. Op. 113. No. 1. 2. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 15 Ngr.

— Une fève brulante. Fant. brill. sur des motifs de Richard Coeur de Lion p. le Pfte. Op. 115. Ebend. 20 Ngr.

Ecclesiasticus. Samml. class. Kirchenmusik in Part. Liefg. 49. 51. 52. à 45 Kr. Liefg. 50. 40 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

Ernst, H. W., Elegie p. le Violon av. Pfte. Op. 10. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— La Romanesca p. le Violon av. Quint. Ebend. 12½ Sgr.

Gung'l, J., Grätzer Polka f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

— Mazurka in F. f. d. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

Halevy, F., Morceaux de l'opéra: Le Guitarrero arr. p. Pfte et Violon p. Panofka. Liv. 1. 2. Berlin, Schlesinger. à 1 Thlr.

— Le Guitarrero Opernarr. p. 2 H. A. u. B. Liv. 3. Ebd. 1 Thlr. 10 Sgr.

— La même arr. p. Fl., V., A. et B. Liv. 3. Ebend. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Ouv. a. d. Königin v. Cypern f. Pfte u. Violine. Ebend. 22½ Sgr.

Heilmann, J., Sonatine facile p. le Pfte. Op. 16. Cöln, Dunst. 10 Sgr.

Herzelt, A., 7 Etuden aus Op. 51. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet. No. 3. Heroentanz. 7. Ngr. No. 4. Ave Maria. 5 Ngr. No. 5. Verlorne Heimath. 7½ Ngr. No. 6. Rom. m. Chorrefrain. 5 Ngr. No. 9. A dur. 10 Ngr. No. 10. Entschwund. Glück. 12 Ngr. Leipzig, Br. u. Härtel.

Heth, E., Heitres u. ernste Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 26. 2. Heft. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Kalkbrenner, Fr., Gr. Fantaisie sur le Cor des Alpes de Proch arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 147. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

— 3ème Gr. Trio, Op. 140. arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebd. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Fantaisie brill. sur l'Opera: La Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 137. No. 1. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

— 4ème Etude nouvelle p. le Pfte. Op. 137. No. 2. Ebend. 10 Sgr.

Kuchen, F., Lieder u. Gesänge m. Guit. Op. 23. 3. Heft. Ebd. 10 Sgr.

Kullak, Th., Transcriptions p. le Pfte seul. Op. 6. No. 4. 6. Ebendaselbst. à 15 Sgr.

Landsinger, A., Melodien bourg. sans paroles p. le Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 45 Kr.

Lanz, C., Te Deum. Op. 77. d. Singst. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Musterausmalung class. Prälud. Fugen u. s. w. v. Scarlatti, Händel, Bach u. s. w. f. d. Pfte. No. 1. 2. 3 a. 7. à 7½ Sgr. Berl., Schlesinger.

Neukirchner, W., Barkarole op. ein neapolit. Lied f. Fagott m. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

Nemoyer, C., Reminiscenzen über Motifs d. Oper: Il Templario f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 30 Kr.

Nowakowski, Cichy Ltz., Die stille Thräne, m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Nouveautés du Jour p. le Pfte. Wien, Diabelli u. Comp.

Cah. 10. 1ère Leçon de L. Wolff. 45 Kr.

— 11. Air avec parole de E. Wintter. 30 Kr.

— 12. Etude précédé d'un Prélude sur l. Lucr. Op. 20. 30 Kr.

— 13. Ballade sans paroles de J. Slavik. Op. 6. 30 Kr.

— 14. Rondo de Winterle. Op. 9. 20 Kr.

Potpourris aus d. neuest. u. beliebt. Opern f. d. Pfte v. A. Diabelli. 24. Heft. 3 Fl. 25. Heft. 2 Fl. 50 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

Preyer, G., Die Braut, f. Sopr. mit Tenor u. Pfte. Op. 139. Ebd. 30 Kr.

— Dasselbe f. Alt oder Bariton mit Pfte. Ebend. 30 Kr.

Proch, H., Ich bin dir gut, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 88. Ebend. 30 Kr.

— Liederauswahl, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 94. Ebend. 45 Kr.

— Das Dreigestirn, d. Feste. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 93. Ebd. 30 Kr.

— Das Dreigestirn, Buch, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 93. Ebend. 30 Kr.

— Stiller Trost, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 95. Ebend. 30 Kr.

Randhartinger, B., Andenken an Landon. Männerchor f. 1 Singst. mit Physharmonica. Op. 46. Ebend. 45 Kr.

— Dasselbe mit Pfte. Ebend. 30 Kr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Steibelt, 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. de Fl. ou Viol. Op. 45. 2 Thlr.

v. Dalberg, F. H., Gita-govinda oder Gesänge Jajadevas, eines indischen Dichters, mit Erläuterungen. 12 Gr.

Jones, W., Ueber die Musik der Indier. Aus dem Engl. übers. und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet von F. H. von Dalberg. Mit Musik und Kupfern. 2 Thlr. 6 Gr.

Edmer, J. Ch., Der Taucher, eine Ballade von Schiller, f. Klav. 1 Thlr. 6 Gr.

Kalcher, I. N., 15 Lieder mit Begl. des Pianoforte. 12 Theil. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart. Sextetto pour Flûte, Viol., Alto, Viola, 2 Cors et Basse. No. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Pettoletti, C. G., Divertimenti musicali agiustati per il Cembalo da G. F. Körner. 18 Gr.

Sammlung von Arien der berühmtesten Meister f. Klav. 12 Heft. 1 Thlr.

Hummel, J. B., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon obl. Op. 12. 3 Thlr. 12 Gr.

Ferrari, B. G., 3 Sonates p. le Clav. ou Pianof. av. Viol. ad lib. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Albrechtsberger, G., 6 Fuge per il Clavicembalo o Organo. Op. 11. 1 Thlr.

Gelinek, 10 Variations p. le Pianof. sur une pièce tirée du Ballet d'Alceste. No. 14. 16 Gr.

— — 10 Variations p. le Pianof. sur une Marche de l'Opéra Achille. No. 15. 12 Gr.

— — 12 — do — sur l'Air Bohémien favori: O mein lieber Augustin. No. 16. 12 Gr.

v. Beethoven, gr. Sonate p. le Pianof. Op. 26. 1 Thlr. 3 Gr.

— — Sonate quasi una Fantasia p. l. Pianoforte. Op. 27. L. 1. 1 Thlr.

— — — do — Op. 27. L. 2. 1 Thlr.

Heckel, J. J., 6 Variations faciles p. le Pianoforte. 8 Gr.

Bartolozzi, B., 12 Variations pour la Guitarre. 8 Gr.

Paer, F., Ariette italiane coll' accomp. di Chitterra ed un Violino in mancanza del Canto. 16 Gr.

Gelinek, gr. Trio pour le Clav. ou le Pianof. av. Viol. et Violoncelle. Op. 21. 1 Thlr. 8 Gr.

Salin, (J. F. de) 12 Variations pour la Fl. av. acc. de 2 Viol., Alto, Vlle et 2 Cors ad lib. Op. 1. 1 Thlr.

Hänsel, P., Rondo Polonoise pour le Pianof. 8 Gr.

Pauerwang, C., gr. Son. p. le Pianof. seul. 1 Thlr.

Hänsel, P., 6 Polonoises pour le Clav. ou Pianof. 1re Partie. 12 Gr.

— — — do — 2-4me Partie. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Marches p. le Clav. ou Pianof. 6 Gr.

Piticchio, Fr., 12 Ariette italiane con accomp. di Cembalo o Arpa. 1 Thlr. 8 Gr.

Hänsel, P., 3 Quatuors pour 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 9. 2 Thlr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Vlle. Op. 24. 2 Thlr. 8 Gr.

v. Beethoven, Serenata per Flauto, Violino e Viola. Op. 25. 1 Thlr. 8 Gr.

Krommer, Fr., Quartetto per 2 Viol., Viola e Violoncello. Op. 23. 1 Thlr.

Hänsel, P., 6 Polonoises p. 2 Viol. et Vlle. 5e Part. 12 Gr.

— — — do — 4e Part. 16 Gr.

v. Beethoven, Gli Uomini di Prometeo, Ballo per il Clavic. o Pianof. Op. 24. 2 Thlr. 8 Gr.

Magazin für die Guitarre. 2e Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Bornhardt, I. H. C., Die heilige Genoveva, Ballade, f. Klav. 2 Thlr.

Wesely, Rondo sur l'air: Das Leben ist ein Würfelspiel etc. pour Cor princ. 2 Viol., A., Fl. obl. 2 Cors, Vlle obl. et Basse. Op. 14. 20 Gr.

Bornhardt, 6 Favorit-Duetts aus beliebten Opern als Duetts für 2 Guitarren eingerichtet. Op. 22. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Andante avec Variations p. Guitarre, Violon et Vlle. Op. 22. 12 Gr.

— — 3 Favorit-Lieder mit variirter Begleitung der Guitarre. 10 Gr.

Taschenbuch für Freunde des Tanzes 12 Heft; enth. 12 Tänze mit vollst. Musik und Figuren von H. Adam. 1 Thlr. 8 Gr.

Förster, E. A., Trio pour le Pianof., Violon et Vlle. Op. 18. Liv. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Cherubini, C., Ouverture aus Lodoiska, für das Klavier. 10 Gr.

— — Polonoise daraus f. d. Kl. 10 Gr.

Förster, E. A., Quintuor pour 2 Viol., 2 Alto et Vlle. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

— — — do — Op. 20. 2 Thlr. 8 Gr.

Tomasini, L., 3 Duos conc. pour 2 Viol. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Ferrari, differ. petites pièces p. la Guitarre seule. No. 1-3. à 8 Gr. 1 Thlr.

Doisy, Trio pour Guitarre, Violon et Alto, composé d'Airs choisis, dans les meilleurs Opéras modernes. 20 Gr.

Holzer, J., 3 Airs avec Variations p. le Pianof. et Vlle obligé. No. 2. 16 Gr.

— — — do — No. 1 et 3. à 12 Gr. 1 Thlr.

Bendhartinger, R., Elfengesang. Balladef. f. Alt od. Bariton. m. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 15 Sgr.

Sammlung, neueste, komischer Theatergesänge. No. 407—411. à 20 Kr. — 1 Fl. 15 Kr. Ebend.

— classischer Gesänge f. d. Altstimme m. Pfte. No. 19—25. à 5 — 7½ Sgr. Berlin, Bote u. Bock.

— der Nationallieder. No. 18. Sole britannia. Berl., Schlesinger. 5 Sgr.

Schauff, M., Lust u. Schmerz u. d. Traum f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

Schubert, Fr., Nachtlied f. Gesang u. Pfte. Liefg. 33—34. Ebd. à 15 Kr.

— Winterreise (Le Voyage d'Hiver) f. 1 Singst. m. Pfte, Op. 89, in 2 Abtheilungen. Neue Ausg. Wien, Haslinger. à 3 Fl.

— Dasselbe einzeln. No. 1—24. à 10 — 40 Kr. Ebend.

— Schwanengesang (Chant du Cygne) f. 1 Singst. m. Pfte. 2 Abtheilungen. Neue Ausg. Ebend. à 2 Fl. 30 Kr.

— Dasselbe einzeln. No. 1—14. à 10 — 40 Kr. Ebend.

Schubert, P., Rondoletto brill. et non difficile p. le Pfte. Op. 37. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Spohr, C., Das Lied vom sächsischen Dreier f. 1 Singst. m. Pfte. Eisenberg, Schiest. 5 Sgr.

Standigl, J., Sängers Brautgeschneide f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

Strauss, J. Egerien-Tänze, Op. 154, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 2 V. u. B. 1 Fl., f. V. u. Pfte. 1 Fl 15 Kr. Pfte. à 45 Kr., f. Flöte. 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen. 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen. 45 Kr., im leichten Style. 30 Kr. Wien, Haslinger.

Tieksen, O., Vom Baumlein, das andere Blätter hat gewollt. Ein Märchen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Titl, E., Schmerlieb v. d. Heimath, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

— Bauernmädchen-Walzer a. d. Zauberschlosser f. d. Pfte. Ebd. 45 Kr.

Valloreque et Mazard, Recueils de Contredanses f. d. Pfte. No. 22 a. d. Sinnspiele v. Cypern. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Trost, H., Lieder v. Nauwerck f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Wilding, F. E., Fantasie p. d. Pfte. Op. 10. Ebend. 1 Thlr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind folgende wichtige Werke zu beziehen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Lehre
von der
Musikalischen Komposition
theoretisch - praktisch
von
Dr. A. B. Marx.
Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.
3 Bände. Preis 6 Thlr.

Allgemeine Musiklehre.
Ein Hülfsbuch für Lehrer und Lernende
in jedem Zweige musikalischer Unterweisung
von
Dr. A. B. Marx.
Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe.
Preis 2 Thlr.

Die alte Musiklehre
im Streit mit unserer Zeit.
Von
Dr. A. B. Marx.
Preis 1 Thlr.

Die musikalische Reform
von
Emanuel Gambale.
Aus dem Italienischen übersetzt
von
F. A. Häser.
Preis ⅔ Thlr.

Sämmtliche Gesangs-Compositionen
von Eduard Tauwitz.
Schleisens beliebtestem Lieder-Componisten.

I. Für eine Singstimme.

Schlummerlied von Oettinger, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 7½ Sgr.

Worte der Liebe. Gedicht von Th. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 5 Sgr.

Das arme Kind. Gedicht von Otto Weber, für eine Baustimme mit Begleitung des Pianoforte oder Violoncelle (auch für das Pianoforte allein). 12½ Sgr.

Trost. Gedicht von Ed. Ferrand, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Hornbegleitung. Op. 14. 7½ Sgr.

Vier Lieder: Veilchen im Winter. — Wiegenlied. — Lied. — Nachtgruss. — Für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Op. 15. 15 Sgr.

Vier Lieder: Lied des Gärtners. — Wiegenlied. — Lied. — Brautlied, mit Pianoforte. Op. 10. 12½ Sgr.

Frühlingsglaube. Mein Lieb. — Der Traum. — Gute Nacht. Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 15 Sgr.

II. Mehrstimmige Gesänge.

Drei Lieder: Hannchen vor Allem. — Barcarole. — Nachtmusik. Für 6 Männerstimmen. Op. 4. 12½ Sgr.

Lebewohl an's Vaterland. Gedicht von Rodrian. Für Männer-Chor (4 Solo- und 4 Chorstimmen). 12½ Sgr.

Sechs Lieder: Worte der Liebe. — Ross oder Tod. — Die Entschiedenheit. — Schneller Entschluss. — Der Tischlergesell. — Abendlied. Für 4 Männerstimmen. 20 Sgr.

Drei Lieder: An Ottilie. — Wanderlied. — Umsonst. Für 4 Männerstimmen. Op. 6. 15 Sgr.

Drei Lieder: Trunk! — Liebeslied. — Jagerlied im Frühlinge. Für 4 Männerstimmen. Op. 9. 25 Sgr.

Drei Lieder: Der Trost. — Gruss in die Ferne. — Liebeslied. Für 4 Männerstimmen. Op. 11. 1 Rthlr.

Drei Lieder: Im Herzen mein. — Der Glückliche. — Fahrende Sänger. Für 4 Männerstimmen. Op. 12. 15 Sgr.

Dragonerlied vom 7jährigen Krieg. Für den kühnmigen Männerchor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. 12½ Sgr.

Tauwitz hat in diesen wenigen Liederheften eine **sehr werthvolle Sammlung** leicht gelungener, selbst von der dreisten Kritik als gediegen anerkannter Compositionen veröffentlicht, welche der Beachtung aller Gesangsfreunde im vollen Maasse werdenen. **F. E. C. Leuchart.**

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Mai. № 19. 1842.

Inhalt: Recensionen. — Nachrichten. Aus Prag. — Berichtigung. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Recensionen.

L. Rellstab: Franz Liszt. Beurtheilungen, Berichte und Lebensskizze. Berlin, bei Trautwein u. Comp. 1842. 8. IV und 76 Seiten.

Wenn ein geistreicher Schriftsteller durch einen talentvollen Künstler angeregt wird, die Feder zu ergreifen, so wird das, was er über denselben niederschreibt, im Durchschnitt stets interessant sein. Das ist auch mit dieser kleinen Schrift der Fall, welche hauptsächlich Beurtheilungen und Berichte enthält, die der namhafte Verfasser über den berühmten Pianisten während seines mehrmonatlichen Aufenthalts zu Berlin in einigen Journalen veröffentlichte. Noch in späten Jahren und, wie mit Grund zu vermuthen, wenn längst die Virtuosität unserer Gegenwart verschollen und ein goldenes Zeitalter der Kunst angebrochen sein wird, werden diese Blätter ihr Interesse nicht verloren haben. Sie bleiben für immer ein wichtiges Dokument zur Künstler- wie zur Kunstgeschichte. Sie werden einst dazu dienen, ein strenges, vielleicht schroff klingendes, aber gerechtes Urtheil über eine Zeit — leider die unsrige — und Kunstbildung zu fällen, wo in einer der grössten Hauptstädte Deutschlands der Virtuosität eines Pianisten wegen manche Feingebildete und Vornehme die Pflichten, welche sie sich und den Ihrigen zu erfüllen schuldig waren, unverantwortlich vergessen und Andere sogar — wahnwitzig werden konnten! Welche Zauberkunste übte doch jener Virtuos nicht allein auf die grosse Einwohnerzahl von Preussens Residenzstadt, sondern auch auf einen in seinen Kunsturtheilen sonst so ruhig und besonnenen Mann, wie *L. Rellstab* aus! Ein L. Berger, dessen Ausspruch er so gern anführt: „er wisse es sich gar nicht vorzustellen, wie ein wahrhaft grosser Spieler existiren könne, ohne ein grosser Komponist zu sein" und der ihm von allen neuern Künstlern, lebenden und todten, „der Nächste neben Beethoven und Mozart war," wird über den Klavierspieler Fr. Liszt gänzlich vergessen; Letzteren wünscht er über alle Meister zu setzen; nicht zweifelt er im Entferntesten daran, weil man ihm „erzählt" — L. Rellstab hört also Erzählungen und Fabeln an? — „Liszt übe gar nicht oder doch fast gar nicht, er habe nie geübt" — „dass die Natur solche Zeichen und Wunder thun kann" *), und in höchster Aufregung wirft er die Worte nieder: „nicht gleich einem Könige, sondern als ein König zog er aus, vom jubelnden Volksgedränge umringt, als ein König im unvergänglichen Reiche des Geistes." Wahrlich, nur mit Mühe vermochten wir es über uns zu gewinnen, diese wenigen Blätter bis an das Ende zu lesen. Nicht stiften uns die Sätze, wo von „Künstlerergüsse, erster Sternengrösse, wundervollste Lösung, Incommensurabilität, wehmüthiger oder diabolischer Stimmung, wunderbarsten, finstern, elegischen, heitern, üppigen und ausgelassenen Kraften und Reizen, leicht perlender, silberner Strömung" u. s. w. u. s. w. gesprochen wird: an dergleichen Redensarten ist man gewöhnt, wohl aber erinnerten wir uns an den Verfasser selbst, welcher in seiner Liebe zu Haydn, Mozart, Beethoven und zu allen grossen Heroen der Kunst so ehrenwerth ist und in dieser Schrift der Zeit — ein Opfer brachte! Die dem Schlusse der Schrift angefügte Lebensskizze des Künstlers hat das Verdienst, ausser lebendiger Darstellung eigene, dem Verfasser selbst gemachte Mittheilungen zu enthalten, wodurch manche hier und da verbreiteten Irrthümer berichtigt werden können.

C. F. B.

Otto Jahn: Ueber F. Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium: Paulus. Eine Gelegenheitsschrift. Kiel, bei Schwers. 1842. 8. 26 Seiten.

Mit nicht gewöhnlicher Kunstkenntniss spricht der Verfasser über Mendelssohn's herrliches Oratorium. Es erscheint ihm als eine ächt protestantische Kirchenmusik, und einen Grund, um den Eindruck zu erklären, welchen der Paulus aller Orten hervorgerufen hat, sucht er darin zu gewahren, dass dies Kunstwerk durch und durch gediegen, einfach und edel in allen seinen Elementen sei, worin wir ihm völlig beistimmen. Zur richtigen Würdigung

*) In einer Note zu dieser Stelle nimmt der Verfasser theilweise den Märchen mit folgenden Worten zurück: „Aber ist indess, wie wir uns später überzeugt, nicht ganz so; durch übt Liszt freilich weniger als irgend ein Virtuos." Wie konnte aber ein L. Rellstab, der sonst so unerschrocken und immer auf Neue gegen einen bedeutenden Komponisten ankämpfte, der in rücksichtlicher Weise gegen den Pressitimus eiferte, der sich vor einer Reihe von Jahren in Berlin bei Anwesenheit einer reisenden Sängerin kund that, sich so gröblich lassen, dass er in einem vielgelesenen Blatte unbegründete Dinge für Wahrheit gab und diese wiederum in einer Broschüre aufnahm, um sie der spätern Zeit zu überliefern?

desselben, besonders mit Beziehung auf ähnliche Erscheinungen, hielt es der Verfasser für angemessen, etwas genauer den Boden zu betrachten, in welchem es wurzelt. Er schildert demnach zuerst die Art und Weise, wie die Passion während der Charwoche in der Sixtinischen Kapelle in Rom, auf sehr alter Tradition beruhend, musikalisch aufgeführt wird; berührt sodann die ältere protestantische Kirche, um auf *Sebastian Bach's* Passionsmusik hinzudeuten, in welcher er die grossartigste, vollendetste Ausbildung jener Reime, und das protestantische Princip, welches sie ganz und gar durchdrungen hat, erblickt. Nun nähert er sich dem genialen *Händel* und erwähnt dessen Messias. Das Urtheil über dieses Kunstwerk ist so neu, dass es wohl eine Stelle hier verdient. „In diesem Oratorium erscheint gar kein dramatisches Element, und eben so wenig kann man es episch nennen, kaum dass hie und da ein Faden sich zeigt, der das Ganze zusammenhält, das viel mehr auf der inhaltsschweren Kraft seines Kunstgedankens basirt ist, als in historischer Folge entwickelt. Es ist dieses kolossale Werk am ehesten der Verherrlichung des Heilandes durch einen Seher zu vergleichen, vor dessen ahnendem Blick die Zeiten sich vermischen und der in grossartigen, kühnen Bildern Geschehenes und Gedachtes zu Einem verknüpft. So steht dieses in Conception und Ausführung gleich bewundernswürdige Werk, das auch in seiner Form ein ausserordentliches und isolirt stehendes ist, durchaus auf dem individuellen Standpunkt des grossen Mannes, nicht auf kirchlichem Boden.“ Händel's nachhaltiger Einfluss als Oratorienkomponist wird hierauf dargethan und der Verfasser findet es begreiflich, dass trotz des vielfachen Anbaues der Oratorien in der Form jenes Tonhelden, diese Gattung, so wie sie sich mit der Kirche nie vereinigen konnte (man müsste denn die Aufführungen in der Kirche als Beweis gelten lassen wollen), auch die allgemeine Bedeutung nicht erlangen konnte, denn Händels „Grösse war es allein, die dem Oratorium Bedeutung gegeben hat, nicht das innere Wesen desselben.“ Man musste also zu dem neuen Testament und dem Choral, dem Ausdruck der religiösen Empfindung und Reflexion der Gemeinde zurückkehren, wenn man ein dem religiösen Gefühl und Bewusstsein der Gemeinde entsprechendes Werk zu schaffen sich bemühete, wenn man es anders auf das Wesen des Gottesdienstes begründen wollte. Als ein eigenthümlicher Versuch wird das Oratorium „Christus“ von dem verstorbenen *G. Ch. Apel*, Kantor und Organisten in Kiel, erwähnt und als sehr gelungen geschildert. *Fr. Schneider's* Passionsoratorium vermissen wir hier und glauben darauf aufmerksam machen zu müssen. Nach dieser sehr lesenswerthen Einleitung gelangt nun der Verfasser Seite 10 an das Ziel seiner Schrift. Mit Wärme und in ansprechender Form erläutert er jede einzelne Nummer des grossartigen Oratoriums. Wie dies jedoch geschieht, mag mit der Stelle dargelegt werden, in welcher über die Behandlung der Bekehrungsszene geurtheilt wird. Oft ist dieselbe gewürdigt worden, auch in diesen Blättern, Jahrg. 39, S. 529 u. f. Allgemein ist anerkannt, sie sei von dem Tondichter genial aufgefasst und wieder gegeben: doch mangele, meint der Eine, die innere Wahrheit; ein Anderer stösst sich an den Beisatz: „von Nazareth“ zum Namen des Herrn; ein Dritter kann nicht ergründen, warum die Stimme des Herrn nicht von einer Tenor- oder Bassstimme, sondern vom Sopran und noch dazu nicht von einer Stimme allein, sondern vom ganzen Chore gesungen wird; „dies sei zu unwahrscheinlich, denn man könne nicht glauben, dass zum Beispiel eine Stellvertretung durch Scharen heiliger Engel stattfände, die zuversichtlich nicht sagen: „Ich bin Jesus“ — da sie es nicht sind.“ Gern wird man daher hier, schon der Vergleichung wegen, die Worte des Verfassers willkommen heissen. „Die schwierigste Aufgabe,“ schreibt er S. 22, „war für den Komponisten offenbar in der Erscheinung, welche dem Paulus ward, gestellt. Eine himmlische Stimme spricht vernehmlich zu ihm und es musste also der Eindruck von etwas Aussergewöhnlichem, Uebernatürlichem durch die gewöhnlichen Mittel hervorgebracht werden. Eine, zumal männliche, Stimme durfte diese Worte nicht singen, damit nicht die Vorstellung aufkommen könne, es solle das die wirkliche, körperliche Stimme Christi sein, welche sich vernehmen liesse. Der volle Chor konnte nicht wohl benutzt werden, weil sich dann diese Worte nicht ausgezeichnet hätten vor allem übrigen, nicht sich dargestellt als die Stimme von oben. Der Komponist hielt sich an den allgemeinen Eindruck der Stelle: „da umleuchtete ihn plötzlich ein Licht vom Himmel und hörete eine Stimme,“ und liess diese Worte von einem Chor von Frauenstimmen singen. Und in der That machen die Frauenstimmen allein einen so ausserordentlichen Eindruck von Klarheit, haben eine so eigenthümliche Kraft, in ihrem Klange liegt etwas so Leidenschaftliches, Ueberirdisches, dass schwerlich eine geistvollere, wirksamere Auffassung möglich wäre. Dieser Eindruck wird nun durch die eigenthümliche Anwendung der Blasinstrumente noch sehr erhöhet, während die das Recitativ begleitenden Saiteninstrumente das Entsetzen auszudrücken, das diese Erscheinung hervorbringen musste. Der Chor aber ist an sich durchaus ohne Persönlichkeit und Geschlecht, rein ideell, und ist eben deshalb für den Ausdruck der himmlischen Stimme einzig passend; dass wir mehrere Singende, und zwar Frauen sehen, kommt dabei gar nicht in Betracht, sondern nur, ob dies Mittel geeignet ist, den angemessenen Eindruck hervorzubringen, so weit dies im Bereich der Kunst liegt. So liegt nichts Widersprechendes darin, dass der Auftrag, welchen Ananias durch eine Erscheinung erhält, nicht ebenfalls vom Frauenchor, sondern von einer Sopranstimme gesungen wird, wo die Blasinstrumente in ähnlicher Weise behandelt sind, um die Art und Weise des Auftrags näher zu bezeichnen. Denn, wie gesagt, ob eine Stimme oder mehrere, ist an sich ganz gleichbedeutend, und es fragt sich nur, ob es angemessen ist, den beabsichtigten Eindruck stärker oder schwächer hervorzubringen. Es ist aber leicht einzusehen, dass die Erscheinung, welche Paulus hatte, vor Allem in den Vordergrund treten und jene andere dagegen zurückstehen musste.“

Allen denen, welche Freude an dem Werke Mendelssohns fanden, und ihre Zahl ist gross, sei das Schriftchen empfohlen, denn für die geistreichste Recension

des Paulus müssen wir sie unter allen uns bekannt gewordenen anerkennen. *C. F. B.*

Musikalischer Geschichts- und Erinnerungs-Kalender für den österreichischen Kaiserstaat auf das gemeine Jahr 1842. Erster Jahrgang. Wien, im Musik-Auskunfts-Bureau. 8. 88 Seiten nebst dem Portrait des Fürsten von Lobkowicz.

Ein Kalender, seiner äussern Form nach allerdings in der gewöhnten Art und Weise, aber für Tonkünstler und Musikfreunde mit belehrendem und unterhaltendem Stoff reichlich versehen und nicht ohne Geschick und Kenntniss von dem unter dem Vorwort genannten Herrn *Franz Glöggl*, Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zusammengestellt. Die musikalischen Erinnerungsblätter auf alle Tage im Jahre bieten schon allein interessante Notizen in grosser Menge dar und nur selten haben wir eine falsche Angabe gefunden. Das alphabetisch geordnete Verzeichniss der Musikvereine und Conservatorien in Deutschland und Italien ist, wenn auch nicht vollständig, doch sorgfältig abgefasst. Erzählungen, Anekdoten, Biographien, Gedichte, kurze ästhetische Betrachtungen bringen manches Hübsche, aber auch freilich einiges Allbekannte. Ueber die Musikalienhandlungen, Instrumentenmacher, Musiklehranstalten u. dgl. in Wien erhält man von Seite 77 bis 88 genaue Nachrichten. Wohl lässt sich erwarten, dass das Unternehmen sich einer solchen Theilnahme erfreuen werde, um eine Reihe von Jahren zu bestehen, und an geeignetem Stoff, den Kalender mit lesenswerthen die Tonkunst betreffenden Dingen zu füllen, wird es dem Herrn Herausgeber sicher nie mangeln. Einige Berichtigungen finden dann gewiss ihre Stelle und jedenfalls werden die Notizen zurückgenommen, in denen gesagt wurde, Guido von Arezzo sei eine Art Klavierfabrikant gewesen und Ludovico Viadana habe 1606 den Generalbass erfunden. Das beigegebene Portrait des gegenwärtigen Präses der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, August Longin Fürst von Lobkowicz lässt Aehnlichkeit vermuthen, doch ist der Abdruck nicht sauber genug ausgeführt, um auf Kunstwerth Anspruch zu machen. *C. F. B.*

Johann Nepomuk Huber: Klavierunterricht nach der heuristischen Methode zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Schüler. Karlsruhe, Kreuzbauer u. Naidecke. 4.

Heuristik heisst die Kunst, aus der natürlichen Anlage eines Menschen irgend eine bestimmte Fertigkeit, eben sowohl körperliche, als insbesondere geistige, zu entwickeln, und ist in der Wissenschaft mit dem Worte „Erfindungskunst" gewöhnlich übersetzt worden. Genau betrachtet ist die sogenannte analytische Methode des Unterrichtes dasselbe. Sie drängt den Schüler, aus Gegebenem von selbst auf das Folgende zu schliessen und dasselbe also sich gleichsam selbst zu erfinden. Der Verfasser obiger Schrift wendet diese Methode auf den Musikunterricht an, wo sie ganz gewiss sehr nützlich sein kann. Dass er das Wort Klavierunterricht zum Titel wählt, ist daher nicht scharf bezeichnend, denn er will mittels des Klavieres den Schüler in das Reich der Tonkunst einführen und ihn zum Musiker bilden, er nimmt also Vieles, was sonst nur in dem theoretischen Unterrichte abgehandelt wurde, in den Klavierunterricht mit auf, so dass dieser mehr ist als nur ein solcher. Dieses ist an sich durchaus löblich, denn ein gedankenloses Treiben, wie es die meisten Lehrer ihren Schülern beim ersten Beginn des Klavierspiels gestatten, erstickt gar oft die musikalische Anlage, die der Verfasser entwickeln, zu freier Thätigkeit gestaltet haben will. Dieses ist um so wichtiger, je mehr das Klavier vor allen Instrumenten geeignet ist, eine Encyclopädie des musikalischen Wissens zu geben. Genau genommen aber sind gerade nach der heuristischen Methode gewisse musikalische Vorzüge durch den Unterricht auf einem andern Instrumente leichter zu verschaffen. Auf der Violine muss der Unterschied der Töne gefühlt, gefunden werden, auf dem Klavier ist er gegeben. Ein musikalisches Talent sollte nicht blos mittels des Klaviers allein, sondern zugleich immer entweder durch Gesang, oder Geige, oder ein Blasinstrument entwickelt werden, sonst bleibt der Musikunterricht nach heuristischer Methode immer noch unvollständig. — Von diesen allgemeinen Bemerkungen absehend, dürfen wir nun den Weg, der von dem Verfasser eingeschlagen worden ist, näher betrachten. Die ersten beiden Abschnitte behandeln die Harmonik und Melodik. Diese zerfallen in 37 Stufen. Tonleiter, Tonarten, Akkorde, Kadenzen, Ausweichungen, Gänge in verschiedenen Intervallen, Passagen in den verschiedenen Akkorden werden abgehandelt; überall geht der Unterricht dahin, das Gehör des Schülers zu entwickeln, es auf den Lehrsatz selbst kommen zu lassen, bevor derselbe vorgetragen wird. Der dritte Abschnitt erst bringt die Rhythmik, Takteintheilungen, und die Anleitung zur Zusammensetzung, Komposition. Der vierte Abschnitt heisst Dynamik und begreift die Lehre von dem Vortrage und Ausdrucke; der fünfte endlich die Aesthetik, oder das Studium klassischer Tonstücke, beide Abschnitte sind sehr dürftig. — Man sieht, die Entwickelung des technischen Klavierspieles, der Fertigkeit ist nicht das Ziel, das hier verfolgt wird. Man geht auf einen encyklopädischen Kompositionsunterricht zu. Viele werden die alte Art, wonach die Uebung und Vortragslehre, andererseits der Kompositionsunterricht nur mit der Feder in der Hand getrennte Sachen sind, vorziehen, indessen wollen wir nicht läugnen, dass die Absicht, den Schüler fortwährend dahin zu leiten, dass er immer wisse, was er hört und spielt, ihre Anerkennung verdient, und, kurz gesagt, es sollte kein Klavierunterricht ohne theoretischen Musikunterricht bestehen, weil sonst der Spieler sein Lehrling im Finstern tappt. *B.*

Emile Harmonnan: Douze Caprices pour le Piano. Quatre Livraisons. Op. 1. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Jede Lieferung 20 Ngr.

Referent hätte gewünscht, die Bekanntschaft dieses Komponisten durch eine Sonate machen zu können, denn es ist gewiss schwer, aus diesen Caprices ein bestimm-

ten Urtheil über den Komponisten zu geben. Hätte Referent von diesen vier Sammlungen, deren jede drei Capricen enthält, nur das erste Heft vorliegen gehabt, sein Urtheil hätte nicht unbedingt günstig ausfallen können; denn was er uns darin gibt, schien ihm nicht Musik genug, er war über das Talent und das Wissen desselben mit sich uneinig: Manches war ihm nicht seltsam, Manches seltsam geformt; Anderes fügte sich nicht geschickt, einige Modulationen waren zu schnell u. s. w., kurz, bei allem Anziehenden, und dessen hat schon das erste Heft genug, wäre Referent beinahe Gefahr gelaufen, über dies erste Produkt ein schiefes Urtheil zu fällen. Allein die Durchsicht der ganzen Sammlung, während welcher sich das Interesse an dem Komponisten fortwährend steigerte, erfüllte ihn mit Achtung vor dem Komponisten, und Referent gibt sie ihm gern aus vollem Herzen, und freut sich, das musikliebende Publikum auf diese gehaltvollen Erstlinge aufmerksam machen zu können. Möge uns nun der talentvolle Komponist nicht zürnen, wenn wir nach dieser Anerkennung kurz angeben, was uns nicht gefallen hat. No. 1 ist wohl nicht eigentlich eine Caprice zu nennen, da dieser Name gewöhnlich grosse Schwierigkeit in sich begreift. Die Cantilene ist hier recht hübsch und nicht gewöhnlich. Seite 3 wird jedoch die Caprice zu fragmentarisch, die Gedanken harmoniren nicht recht mit einander und verschmelzen sich nicht weich genug. No. 2 ist eine recht wackere Etude und weiss zu fesseln. No. 3 bleibt jedoch im Anfange dunkel, es spricht sich in den ersten 11 Takten kein rechter musikalischer Gedanke aus. Seite 13, Takt 23 und 25 ist gewiss nicht schön. Ein eben so unschöner Auswuchs findet sich in No. 4, Takt 13 und 14 und bei der Wiederkehr Seite 4, Takt 18 und 19, das Ohr will hier durchaus wo anders hin. Von hier aus wird der Komponist uns aber immer interessanter; seine Gedanken werden inhaltsschwerer und man kann sich etwas bei seiner Musik denken. So rufen wir ihm für No. 5 und 6 ein herzliches „Bravo" zu, wiewohl No. 5 ebenfalls keine Caprice ist. No. 7, obwohl sie im 14. und 16. Takt wieder mit einer Sonderbarkeit spukt, ist doch hübsch. No. 8 ist wieder so schön und anziehend, dass wir den Komponisten recht lieb gewinnen. No. 9 ist eine tüchtige Etude für die linke Hand. In No. 10 fallen Seite 4, Takt 3 und folgende sehr gegen das Frühere ab und sind nicht gehaltvoll genug. No. 11, sehr schön, und wenn man auch bei No. 12 nicht sagen kann: „Finis coronat opus," so ist doch des Guten so viel in diesen Gaben, dass wir sie auf's Angelegentlichste empfehlen können. Mögen wir dem vermuthlich jungen Komponisten bald wieder begegnen, er ist uns im Voraus willkommen. 16.

H. J. Bertini: Etudes pour le Pianoforte avec le Doigté; ou Introduction à celles de *J. B. Cramer*. Op. 29 et 32. Cahier 1 et 2. Nouvelle Edition. Vienne, chez T. Haslinger.

Es genügt gewiss, von diesem trefflichen und durch Brauchbarkeit bewährten Werke Bertini's anzuzeigen, dass der wackere Verleger eine neue Ausgabe veranstaltet hat.

Eben so kurz darf sich Referent über den tüchtigen *Aloys Schmitt*, dessen Namen wir jetzt leider so selten finden, aussprechen. Derselbe ist uns als Klavierkomponist stets eine erfreuliche Erscheinung und seine Exercices haben sich mit Recht einer grossen Verbreitung erfreut. Hier gibt er uns

Achtzehn Etuden für das Pianoforte. 67. Werk. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

und in ihnen eine Bereicherung des von vielen Komponisten schon mit Glück bebauten Feldes. Wer sich an *Cramer* ergötzt und aus ihm Nutzen zieht (und bei welchem Klavierspieler wäre dies nicht der Fall?), wird sich auch an diesen Studien erfreuen. Sie seien hiermit auf's Wärmste empfohlen.

A. Dreischock: Adieux de Varsovie. Impromptu pour le Pianoforte. Op. 15. Prague, chez Hoffmann. Pr. 40 Kr. C. M.

Eine anspruchlose Kleinigkeit. Das Ganze hätte der Verleger auf drei Seiten bringen können, denn es sind nur Wiederholungen — und, dass das Ganze wiederkehrt und so unverändert, macht eben keinen guten Eindruck und könnte von der harmonischen Armuth des Komponisten zeugen, den wir schon vortheilhafter kennen gelernt haben, wenn schon seine Gedanken wenig Neues und Poetisches enthalten.

J. Rietz: Scherzo capriccioso per il Pianoforte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 15 Ngr.

Ein sehr gut durchgeführtes, ansprechendes und effektuirendes Stück. Der Komponist, uns durch manche Orchesterwerke lieb geworden, wird es auch hierdurch den Klavierspielern werden; es ist viel Neues und Eigenthümliches darin und doch so natürlich und ungesucht, wahrlich keine kleine Empfehlung für ihn. Man lerne es ja kennen. 16.

A. de Kontsky: 12 Etudes pour le Piano. Op. 53. Liv. 1. Bonn, chez Simrock. Pr. 4 Fr. 50 Cot.

Referent wird froh sein, wenn er sich einmal durch die vielen Etuden und Capricen durchgearbeitet haben wird. Das Geschick, gute nachhaltige Etuden zu machen, hat nicht Jeder. Referent will den vorliegenden keineswegs ihren Werth absprechen, sie sind gewiss gut, aber ein bleibendes Interesse wohnt in ihnen nicht. Brauchbar sind sie aber durchaus und deshalb empfehlenswerth. Die Ueberschriften sind nicht bezeichnend genug. No. 1. La Bavarde ist eine gute Etude, ermüdet aber dadurch, dass der zweite Theil wiederum in A dur anfängt. No. 2. La désesperée thut in verzweifelten Modulationen etwas zu viel. Siehe S. 9 und die drei letzten Takte der zehnten Seite. Am besten gefällt No. 3, die eine treffliche Vorübung für die neuern Variationen ab-

gibt, wie sie Thalberg u. A. schrieben. No. 4. L'Obstinée ist unbedeutend und wandelt durch verbrauchte Gänge. An den Werth und die Zweckmässigkeit von No. 3 reiht sich No. 5. Die Triller-Etude dürfte ebenfalls von Nutzen sein, und so mögen denn auch diese Etuden empfohlen sein, und leben, so lange diese Art Modeetuden leben können.

F. Liszt: 4 Fantaisies. No. 1. Les Huguenots. Berlin, chez Schlesinger. 1 Thlr.

— — Grande Fantaisie sur la Niobe de Pacini. Ebendaselbst. ⅔ Thlr.

Die Anzeige vom Erscheinen dieser neuen Liszt'schen geistreichen Bearbeitungen der beliebten Themata wird genügen. Wir haben uns mit den Schwierigkeiten abgequält und sind in Staunen gerathen. Andere werden das Nämliche thun, und dass sie sich nicht abschrecken lassen, dafür bürgt der Name Liszt. O ihr empfindsamen Schönen, die ihr noch nicht einmal die Skalen perfekt spielen könnt, wie dauert ihr mich; ihr greift nach diesen Fantasieen und — werdet sie ewig radebrechen. Nur zu, die Folgen bleiben nicht aus. Doch wozu Eulen nach Athen tragen?!

H. Herz: 36 Etudes progressives en deux suites. Op. 119. No. 1 pour les petites mains 2 Fl. 42 Kr. No. 2. d'une moyenne difficulté 3 Fl. 36 Kr. Mayence, chez Schott.

Diese Etuden sind sehr brauchbar und halten das, was sie auf dem Titel versprechen. Ob sie gleich etwas auf der Oberfläche schwimmen, so sind sie doch anziehend und durch fassliche Melodie wohlklingend, dazu sind sie so kurz, dass man dabei nicht ermüden kann. Der jungen Klavierspieler Zahl ist eine Legion und die Gaben sind verschieden. Es ist daher ein Glück, dass man jetzt jede zur mechanischen Ausbildung nöthige Figur in eine Etude verbacken, speisen und ohne Schwierigkeit verdauen kann. Dass H. Herz sehr praktisch ist und diesen Prozess vollkommen versteht, ist bekannt, und seine zahlreichen Verehrer werden diese Etuden gern vornehmen und mit Glück anwenden.

H. Herz: Écrin musical. Op. 120. No. 1. Variations élégantes sur une Styrienne de Weber. No. 2. Grettly. Grande Valse suisse. No. 3. Marche favorite des Chasseurs de Lutzow variée. No. 4. Bagatelle sur une Melodie favorite des batelières de Brienz. No. 5. Variations et Final alla Polacca sur un thème allemand. No. 6. Rondino gracieux sur la Romance favorite „Blonde Helène." No. 7. Variations mignonnes sur une Chansonette tyrolienne. No. 8. Petite fantaisie caractéristique. Mayence, chez Schott. Chaque 54 Kr.

Da es an solchen leichten Klaviersachen fehlt, so macht Referent gern auf diese Herz'schen Gaben aufmerksam; er tritt darin nicht als Komponist, sondern als geschickter Arrangeur auf, und so ist darüber nichts Empfehlenswerthes zu sagen, als dass Herr Herz diese Sächelchen herausgibt. Was für Kinder und Anfänger geschrieben wird, muss leichtfasslich und unschuldig sein; dem Referenten kommt Manches freilich sehr nüchtern vor, es ist aber wohl zweckmässig, weil es eben fasslich ist. Etwas zu viel Tyrolerjodeln ist aber doch darin, und das scheint in Deutschland ziemlich abgedroschen zu sein. Sollte diese goldene Zeit den Pariser Komponisten erst bevorstehen?

Wir zeigen hiermit ferner eine Reihefolge von Werken eines und eben desselben Komponisten an, der uns zum ersten Male begegnet, ob wir gleich sein Op. 43 vor uns haben.

F. Beyer: Trois amusements sur des thèmes favoris de l'Opera: La Reine d'un jour, d'Adam, pour le Piano. Op. 43. 1. Bonn, chez Simrock. Pr. 1 Fr. 50 Cnt.

Referent kann ausser den trivialen Adam'schen Gedanken nichts finden was von Herrn Beyer wäre, es müssten denn S. 5 die Bellini'schen Ideen (von Es dur an) sein. Das Ganze hat fast den Werth eines Strauss'schen Walzers und spielt sich recht gut. Da es auch leicht ist, so wird es Abnehmer finden. No. 2 ist noch viel inhaltsleerer und trivialer, woran aber nur Adam Schuld sein mag. Aber auch die Verbindungen der Adam'schen Ideen sind hier lockerer. No. 2. Ei, Herr Adam, verschonen Sie mich mit Ihrer Musik, oder verbieten Sie deren Bearbeitung für's Klavier, wodurch der Geist verloren geht und das Scheingut, dem man das brillante Farbenspiel des Orchesters abgestreift hat, zum Vorschein kommt. — Soll ich nun sagen: „ich bin zu hart gewesen?" — Wer wird aber auch die Geduld eines Recensenten so ermüden!

— — Grande Fantaisie et Variations pour le Piano sur la dernière Pensée musicale de Paganini. Op. 44. Ebendaselbst. Pr. 3 Fr.

Ob es mit dieser dernière Pensée nicht eben dieselbe Bewandniss habe wie mit der Weber'schen? wer weiss es genau! Wir wollen jedoch daran glauben. Das Thema ist recht hübsch, zum Wenigsten sinds die ersten acht Takte. Seite 1 vom 22. zum 23. Takt insinuirt sich uns der Verfasser durch Quinten. Doch wir wollen ihm nicht wehe thun. Was er uns hier gibt, ist viel inhaltsschwerer und zeugt von grösserem Talent, als er uns in den vorigen Adam'schen Werken dokumentirt hat; auch scheint er uns ein tüchtiger Klavierspieler zu sein, der gut und wirksam für's Instrument schreibt, und so wollen wir diese Variationen gern empfehlen als Mittelgut, das viel gesucht wird. Sie sind übrigens Herrn Liszt dedicirt.

— — Celebre Duo de l'opera „I Puritani" de Bellini varié pour le Piano. Op. 47. Ebendaselbst. Prix 2 Fr. 50 Cnt.

Das bekannte abgedroschene Thema neu variirt. Neu? Es will dem Referenten eben nicht dünken. Schön sind sie ebenfalls nicht, so wenig es die der letzten Variation zugefügte Passage ist. Man sehe S. 12 vom

Brillante 2c., wo sich noch obendrein der vierte Takt auszeichnet. Mit diesem Opus fallen bei uns die Actien dieses Komponisten, und da die übrigen Nummern uns ebenfalls die Aussicht zu einer möglichen Würdigung der eigenen Kräfte und des Talents des Komponisten abschneiden, indem sie sämmtlich in Divertissements, Fantasieen, Variationen und Rondeaux über beliebte Opernthemate bestehen, worin durchaus nichts Neues und Hervorstechendes enthalten ist, so begnügen wir uns mit Angabe derselben. Es sind

Op. 48. Trois Divertissements sur des themes favoris de l'opera le Postillon de Lonjumeaux. No. 1. 2. 3.

Op. 53. Fantaisies, Variations et Rondeaux sur des themes favoris de l'opera „la Somnambula." No. 1. 2. 3.

Op. 54. Dito sur des themes fav. de l'opera „la Norma."

Referent bedauert, dass er der ehrenwerthen Verlagshandlung, die uns so häufig mit den werthvollsten Verlagsartikeln zu beschenken pflegte, so wenig Tröstliches über diese schön ausgestatteten Beyerschen Werke sagen kann. Allein die Ueberschwemmung mit dergleichen gehaltlosem Zeuge ist zu gross und zu verderbenbringend, als dass es ein mit der Kunst ehrlich meinender Recensent ruhig mit ansehen könnte. 16.

Nachrichten.

Prag. Das heurige Osterconcert der Tonkünstler-Gesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Instituts, welches unter Mitwirkung der Direktion des königl. ständ. Theaters und der Mitglieder des Cäcilien-Vereins mit einem Chor- und Orchesterpersonale von 150 Individuen im ständ. Theater Statt fand, brachte ein neues Produkt der ernsten Tonkunst: „Die Zerstörung Jerusalems," grosses Oratorium in zwei Abtheilungen, in Musik gesetzt von *Ferdinand Hiller*, dessen Solopartieen Mad. *Podhorsky*, Dem. *Herrmann*, Herr *Emminger* und Herr *Strakaty* übernommen hatten. Auf dem gedruckten Textbuch, welches an der Kasse verkauft wurde, steht Dr. *Steinheim* als Verfasser angegeben, der jedoch in mehreren Zeitschriften gegen die Autorschaft protestirte und anzeigte, er habe Herrn *Hiller* zwar ein Oratorium: „Jeremias" geliefert, von welchem derselbe aber nur einzelne Nummern, aus dem Zusammenhang gerissen, für diese „Zerstörung Jerusalems" benutzt habe. Aus dieser Procedur geht der Umstand hervor, dass es dem Ganzen an Einheit fehlt und die einzelnen, mitunter sehr gelungenen Nummern kein organisches Ganzes bilden. Die Aufführung in instrumentaler Hinsicht war höchst lobenswerth, und wie trefflich Mad. *Podhorsky* und die Herren *Emminger* und *Strakaty* im Vortrage der ernsten Musik sind, ist längst bekannt. Wenn Dem. *Herrmann* etwas in Schatten trat, so muss man berücksichtigen, dass die Gesangstücke, die sie vorzutragen hatte, theilweise nicht in ihrer Stimmlage begründet waren und sie die Schülerin einer modernen italienischen Singlehrerin ist, sich daher erst nach und nach in das klassische Genre einstudiren muss.

Das Concert Spirituel der Sophien-Akademie im Saale der Sophieninsel muss unter die grossartigsten Musik-Ausstellungen gezählt werden, die wir seit längerer Zeit gehört haben. Das „Kyrie und Gloria" aus der Es-dur-Messe von *W. Tomaschek* eröffnete die erste Abtheilung, und bewies auf das Schönste *Tomaschek's* Beruf für die Kirchenmusik. Vorzüglich muss das Kyrie als einer der schönsten Sätze in diesem Genre anerkannt werden. Hierauf folgte der Lobgesang der Cherubinen, Chor von *Demetrius Bortniansky*, ein wunderbar heiliges und rührendes Werk, dessen Wiederholung stürmisch gefordert wurde. Auch die darauf folgende Nummer: „Chor zum Ruhme des Obristburggrafen Karl Grafen von Chotek," vom Direktor *Gelen* (auf Verlangen aufgeführt), wünschte das Publikum noch einmal zu hören, doch verstattete die Zeit nicht, diesem Verlangen zu entsprechen. „Heloisens Klagegesang am Grabe Abelard's" mit Chor von *W. Tomaschek* machte den Schluss der ersten Abtheilung, während die zweite nur durch die grosse Symphonie mit Chor (No. 9) von *Beethoven* ausgefüllt wurde, dieses Riesenwerk, dessen erster Satz den schwärzesten Unmuth bezeichnet, der sich des menschlichen Gemüthes bemeistert und in immer wechselnder Wiederkehr dasselbe niederdrückt. Das Allegro scheint das gewaltsame Aufreissen aus demselben darzustellen, während das Adagio, vom Himmel gefallen, den Uebergang zum Jubel des vierten Satzes bildet. Diese Symphonie ist unstreitig die schwierigste Aufgabe für Orchester und Chor, welche die gesammte Tonkunst darbietet, und die vollkommen gelungene Produktion derselben gewiss das glänzendste Rigorosum des jugendlichen Institutes, durch welches allein es sich als vollkommen des hohen Schutzes würdig bewährte, der ihm von der Erzherzogin Sophie zu Theil wird, die ihm sogar ihren erlauchten Namen verlieh und es dadurch zu erhöhtem Streben und Wirken begeisterte. Die Sophienakademie, deren Wirken in der letzten Zeit so gewaltig in die Annalen böhmischer Musik eingreift, ist ein Verein von einigen hundert Kunstfreunden, deren ursprünglicher Zweck es war, eine Volk-gesangschule zu begründen, welche Herr Direktor *Gelen*, ein Mann, ganz Feuer und Flamme für seine Kunst, mit so glücklichem Erfolge leitet, dass er, einzelne Talente abgerechnet, die selbst in diesem kurzen Zeitraume ungewöhnlich bedeutende Fortschritte im Sologesange an den Tag legen, einen Chor gebildet hat, dessen grossartige Massen alles Aehnliche in Prag übertreffen und verdunkeln. Doch der jugendlichen Lehranstalt wachsen in Folge die Schwingen, und bereits wird darin auch auf mehreren Instrumenten Unterricht ertheilt. Da die Fonds des Instituts noch nicht dermassen angewachsen sind, um Lehrmeister für jene zu bestellen, haben sich mehrere Mitglieder, Männer, die zwar die Musik nicht als Geschäft betreiben, doch durch ihr Talent und dessen vielseitige Ausbildung nicht unter die Dilettanten, sondern unter die vorzüglichern und ausübenden Tonkünstler unserer Hauptstadt gezählt werden müssen, durch echte Kunstliebe bewogen, herbeigelassen, auf ihren Instrumenten Unterricht zu ertheilen. So lehren die Herren *Arnold* und *Praechner* das Violoncell, Herr *Goldschmidt* das Pianoforte, Herr Ka-

pellmeister *Proctzschka* den Kontrabass, und der ausgezeichnete Violinspieler Herr *Wehle* sein schönes Instrument. Unter diesen freiwilligen Musiklehrern zeichnet sich der eminente Pianofortevirtuos Herr *Goldschmidt* zugleich als geistreicher und tieffühlender Komponist aus, der nicht allein im Fache des Liedes in seinem ganzen Umfange und allen Schattirungen dieser Gattung bewiesen hat, dass sein Geist die volle Kraft besitze, dem genialen Dichter auf die lichten Höhen wie in die geheimnissvollen Tiefen zu folgen, sondern auch durch Tonschöpfungen von grösserem Umfange, Ouverturen, Symphonieen u. s. w. seine volle künstlerische Selbständigkeit dargethan und die Augen der musikalischen Welt bereits vielfältig auf sich gezogen hat. — Die zwölf Soireen, welche die Sophien-Akademie im Laufe dieses Winters gegeben, haben eigentlich den Zweck, den Schülern die Scheu vor öffentlicher Ausstellung abzugewöhnen, und bringen nebst Chören und Gesangsnummern und Pianofortestücken mit Begleitung zur Abwechslung jedesmal ein Streichquartett von einem der berühmtesten Tondichter. Die lebhafte Theilnahme aller Musikfreunde an diesen Musikabenden ist der schönste Beweis ihres Gelingens.

Eine zweite musikalische Verbindung von Musikliebhabern, deren Wirken sich mehr auf Privatunterhaltungen beschränkt, ist der Caecilien-Verein, der den Plan hat, klassische Musik mit Fortepianobegleitung aufzuführen.

Herr *Studnizcka* (Schüler unseres würdigen *Tomaschek*), dessen merkwürdige technische Fertigkeit, die nur das Resultat eines ausserordentlichen Fleisses und Eifers für die Kunst sein kann, wir schon im vorigen Jahre bewundert und willig anerkannt hatten, führte sich nach einer längern Pause, in welcher er nicht öffentlich erschienen war, dem Publikum in einem Concerte vor, und gab viele neue und schöne Beweise von jener obenerwähnten Kunsteigenschaft. Nur eine Hoffnung wurde getäuscht. Wir hatten nämlich vernommen, dass er sich absichtlich längere Zeit von der Oeffentlichkeit zurückgezogen habe, um seiner Virtuosität auch den Schmuck des tiefern Ausdruckes und des Gefühls zu ertheilen. Das ist leider noch nicht geschehen, und Herr *Studnizcka* möge eifrig nach diesem goldenen Vliesse des Tonkünstlers streben, das seinen seltenen Eigenschaften einen verdoppelten Werth ertheilen wird. Herr *Studnizcka* spielte zuvörderst die „Reminiscences de Robert le Diable" von *Liszt* mit lobenswerther Technik; doch können wir auch bei den mit der erstaunlichsten Fertigkeit ausgestatteten Pianofortespielern die Wahl *Liszt*'scher Kompositionen nicht billigen. Dieser begabte, gefeierte und zum Theil verhätschelte Künstler hat Alles, was er schrieb, so ganz für seine und die Individualität seines Spiels berechnet, dass ein humoristischer Kunstfreund keine üble Andeutung gab, wenn er sagte, „um *Liszt*'s Kompositionen zu spielen, müsse man nicht nur seine langen Finger, sondern auch seine langen Haare haben." Herzlicheren Antheil erhielt die „Campanella" von *Taubert* und *Liszt*'s Wanderer; aber der Glanzpunkt des Concerts waren die von dem Concertgeber ganz für seine Spielweise komponirten Variationen für die linke Hand allein über das Thema „Nel cor più non mi sento," die kaum den berühmten *Dreieichock*'schen Variationen für die linke Hand nachstehen dürften. Diese Variationen erregten aber auch einen solchen Beifallssturm, dass Herr *Studnizcka* (der wiederholt nach jeder Nummer gerufen wurde) nicht allein durch die Repetirung der einen Variation einen Beweis seltner Kraft ablegte, sondern zum völligen Schlusse noch den *Schubert-Liszt*'schen „Erlkönig" zum Besten gab.

Dem. *Elise Meerti*, welcher aus dem deutschen Norden ein sehr ehrenvoller Ruf vorangegangen war, hat uns mit zwei Concerten erfreut, deren Erfolg in jeder Hinsicht erfreulich zu nennen war. Dem. *Meerti* besitzt einen schönen, besonders in der tieferen Lage sehr kräftigen Mezzosopran in bedeutender Ausbildung. Die französische und die italienische Schule, wo sie keine grosse Koloratur anspricht, sagen ihr im Ganzen mehr zu, als die deutsche, obschon sie das *Mendelssohn*'sche Lied „Auf Flügeln des Gesanges," und *Kittl*'s „Vogelsteller" trefflich vortrug (wie denn überhaupt Lieder und Romanzen den Glanzpunkt ihrer Kunst bilden). Die fremdartige aber delikate Aussprache des Deutschen verlieh jener einen eigenthümlichen Reiz. Das erste in allen Räumen gefüllte Concert (mit vollem Orchester) wurde mit *Beethoven*'s Ouverture zu Egmont eröffnet, worauf Dem. *Meerti*, in ihrer Bescheidenheit und Unbefangenheit eine überaus anmuthige Erscheinung, hervortrat und die grosse Arie desselben Meisters „Ah perfido" vortrug, welche zwar für das Concert geschrieben, doch eigentlich nur durch einen dramatisch leidenschaftlichen Vortrag ein bedeutendes Interesse erregen kann. Ueberdies war diesmal das Tempo etwas langsamer genommen worden, als es dieses Tonstück verlangt. Auch die Arie von *Mercadante* war weder interessant, noch dazu geeignet, die Vorzüge der Concertgeberin in vollem Lichte strahlen zu lassen, welche, obschon nach jeder Nummer gerufen, doch erst am Schlusse mit der französischen Romanze „L'arrivée du Regiment" von *Grisar* einen Beifallssturm erregte, besonders durch die dramatisch-parlante Stelle: „Voyez ce sabre qu' on agite," und Dem. *Meerti* war so gefällig, dem allgemeinen Wunsche nachzugeben und die interessante Romanze zu wiederholen. Herr Professor *Goldschmidt* trug die *Donizetti-Liszt*'sche Lucia-Fantasie vor, und wir müssen gestehen, dass wir noch selten oder nie eine Komposition von *Liszt* mit so vielem Eingehen in den Esprit *) des Tonstückes gehört haben; doch gestehen wir zugleich offen, dass wir Herrn *Goldschmidt* noch lieber in eigenen oder andern Kompositionen hören, die der Klarheit, die ihm inwohnt, näher verwandt sind, als die dädalischen Tonstücke von *Liszt*. Herr *Mildner* gab eine recht artige Partie Variationen von seiner eigenen Komposition zum Besten, die er mit vielem Geist und Nettigkeit vortrug.

Im zweiten Concerte schien Dem. *Meerti* vorausgesehen zu haben, dass der Besuch noch zunehmen werde, sie hatte das Orchester auf Pianoforte, Violine und Violoncell beschränkt, wodurch eines Theils das In-

*) Wir heben absichtlich diesen Ausdruck gewählt.

teresse nicht verlor, andern Theils die später kommenden Damen, wie bei *Liszt*, einen Halbkreis um das Pianoforte und die Sängerin schliessen konnten. Das Concert begann mit dem Trio von *Beethoven* (dritter Satz), gespielt von Herrn Professor *Sigm. Goldschmidt*, Herrn *Mildner* und Herrn Professor *Bühnert*, und der Erstere trug nachher noch einige Etuden von seiner Komposition vor, die unstreitig unter das Schönste in diesem Genre gehören und dem Tondichter und Producenten stürmischen Beifall und Hervorrufen gewährten, was um so höher anzurechnen ist, da in Concerten beliebter fremder Tonkünstler — zumal Sänger — die heimischen Unterstützer gewöhnlich zu kurz kommen. Dem. *Meerti* sang zuvörderst: Aria-Rondo aus der Oper „Nina o la Pazza per Amore" von *Coppola*, dann ein Duo aus Armida von *Rossini* mit Herrn *Tuyn*, Tenoristen aus Amsterdam, und zum Schlusse drei französische Romanzen und auf Verlangen: „L'Arrivée du Régiment."

Herr *Tuyn*, ein acht französischer (?), etwas dünner Tenor mit trefflicher Schule, Ausdruck und Gefühl, liess sich nachher noch einmal im Schauspielhause hören (wo seine Stimme jedoch weniger ausreichte), und sang: Arie aus der Oper Anna Bolena, von *Donisetti*, und am Schlusse zwei französische Romanzen.

Mrs. *Mary Shaw* besuchte uns auf ihrer Rückreise abermals, sang diesmal im Theater, machte sehr volle Häuser und — Furore. Mrs. *Shaw* erscheint zum erstenmal in den Zwischenakten einiger Lustspiele. Sie sang zuvörderst Arie und Duett aus der Oper: „Semiramis" von *Rossini* mit Herrn *Kunz* (welcher die Partie des Assur ausgezeichnet vortrug), und sodann die schon in ihrem frühern Concert mit stürmischem Beifall aufgenommene Arie (nicht Tirolienne?) von *Beriot*, komponirt für Mad. *Malibran*, Alles im Kostüme, was uns, offen gestanden, etwas befremdete. Wenn eigentliche dramatische Sängerinnen, wie eine *Hasselt*, *Pixis*, *Schröder-Devrient* im Concerte singen müssen, und zum Kostüme greifen, um keinen ihrer Vorzüge unbenutzt zu lassen, ist das natürlich; aber Mrs. *Shaw* hat eines Theils auf ihrer dramatischen Laufbahn noch keine so grossen Fortschritte gemacht, um das Publikum durch ihr Spiel zu bestechen und zu verblenden, was die wackere Concertsängerin auch gar nicht nöthig hat, und nimmt sich überdies in ihrer modernen Toilette viel besser aus, als in dem fremdartigen Kostüme, das sie, wie man fast glauben sollte, nur gewählt zu haben scheint, um sich selbst in dieser Concertproduktion mehr in die Aktion einzuüben. Das zweite Concert begleitete abermals zwei kleine Lustspiele und Mrs. *Shaw* wiederholte darin die Arie aus der Oper: „Die Araber in Gallien" von *Pacini*, die sie schon auf ihrer ersten Durchreise gesungen, und welche abermals keinen grossen Anklang fand; ferner die *Beriot*'sche Arie, die sie, wie jedesmal, gefälligst repetirte. Neu war eine Kavatine mit Chor aus der Oper: „Sappho" von *Pacini*, die wir dennoch lieber an ihrer Stelle in der Oper hören möchten; zur Concertausstellung eignet sie sich nicht sehr. Zum Vortheile der Mrs. *Shaw* erschienen: „Die Bekenntnisse," Lustspiel von *Bauernfeld*, in dessen Zwischenakten die Benefiziantin auf Verlangen das Duett aus „Semiramis" wiederholte, und sodann noch die Arie des Malcolm aus der *Rossini*'schen „Donna di Lago" und zum Schlusse mit Mad. *Podhorsky* die unbeschreibbaren Schlussszenen aus der Oper: „Romeo und Julie" von *Vaccaj* sang, welche diesmal eben so wenig ansprachen, als vor sechs Jahren, wo Dem. *Pixis* dieselben der *Bellini*'schen Oper anfügte. Dieses *Vaccaj*'sche Finale scheint dazu bestimmt zu sein, der Gastsängerin ihr letztes Auftreten zu verkümmern, und Mrs. *Shaw*, so lebhaft gefeiert an zwei Theaterabenden, wurde vom Publikum ziemlich kalt entlassen.

Die Brüder *Adolph* und *Julius Stahlknecht* gaben auch auf ihrer Rückreise nach Wien abermals ein Concert im Platteissaale, worin sie ihre abenteuerliche „Walpurgisnacht" wiederholten, die das Resultat einer Fussreise auf den Brocken sein soll, und über welche sich ein hiesiger Referent also aussprach: „Die Walpurginacht (fantastisches Tongemälde) interessirte aber um so mehr, als sich die Gebrüder *Stahlknecht* in Erfindung und Ausführung an kein vorliegendes Motiv, auch an keine autorisirte Spielweise hielten, sondern sich gehen liessen, wie es Geist und Gemüth forderten. Die Idee dieses Tonstückes ist, in Kürze gesagt, folgende: Die choralartig gehaltene Empfindung der Abendandacht löst sich in einen Hirtengesang auf, gerade so, als ob sich die Tondichter einen einsamen Liebenden in weiter Ferne gedacht hätten. Nun deutet die Musik den zwölften Glockenschlag an, und was sich Dichter und Musiker von dem wilden und wüsten Durcheinander einer Zusammenkunft auf dem Blocksberge gedacht haben, ist in diesem Abschnitte auf der Grundlage eines originell erfundenen Hexentanzes zusammengestellt. Windsbraut, Katzen, Unken, Eulen, Hexen treiben ihr heilloses Spiel, bis — (so dachten sich den Moment die Gebrüder *Stahlknecht*) der Morgen graut, und mit den Gestalten des Blocksberga jener wüste Traum verschwunden ist. Wie das Stück mit einem Abendgebete begann, so schliesst es mit einem Morgengebete, wodurch der Ring dieses ächt poetischen Tongemäldes fromm und versöhnend abgeschlossen wird." Nebst einem Duo für Violine und Violoncell spielte Herr *Julius Stahlknecht* noch eine Partie Violoncell-Variationen, und sein Bruder ein Violin-Concert von *Beriot*. Diese beiden Brüder sind Musiktalente, denen es mit der Kunst Ernst zu sein scheint, und die vorzüglich durch ein treffliches Zusammenspiel interessiren; doch tritt hier der Fall ein, wie etwa vor einem Viertel-Jahrhunderte bei den Brüdern *Bohrer*: der Violoncellist scheint weit reicher von der Natur begabt zu sein, als der Violinist, welcher, dem Publikum gegenüber, freilich gegenwärtig sich auf dem schwierigern Standpunkte befand, da wir in kürzerer Zeit mehrere der ersten Violinheroen (*Ernst*, *Molique*, *Ole Bull*, *Lipinsky* und *Sivori*) gehört haben. Unterstützt wurden die Concertgeber durch Herrn *Studniczka* mit der Wiederholung der *Taubert*'schen „Campanella" und eine adelige Dilettantin, welche sich in den Concerten des Cäcilien-Vereins vielen Beifall erworben, diesmal aber an den Schwierigkeiten der Alt-Arie aus dem *Meyerbeer*'schen Crociato in Egitto scheiterte.

Die musikalische Akademie der Hörer der Technik im Saale der Sophieninsel wurde mit einem Prologe, von

Dem. *Herbst* gesprochen, und der gediegenen, im ernsten Style, doch modern und geschmackvoll geschriebenen Ouverture von *Veit* eröffnet, die wir schon im vorigen Jahre mit Vergnügen hörten. Ein grosser Männerchor, von den Mitgliedern der Sophien-Akademie vorgetragen, wirkte in seinen kolossalen Massen so drastisch auf das Publikum, dass er wiederholt werden musste.

Dem. *Stepanek**), Sängerin vom Hoftheater zu Stuttgart, deren Stimme an Kraft gewonnen, sang eine grosse Bravourarie, und entfaltete darin eine grosse Geläufigkeit und Geschmack in der Wahl der Verzierungen dieses übrigens etwas altmodigen Gesangstückes. Herr *Strakaty* trug eine Arie von *Spohr* sehr wacker vor. — Wann werden aber endlich unsere Sänger aufhören, *Spohr's* Opernarien, die ihre volle Geltung nur in der eigenthümlichen Stellung in dem dramatischen Ganzen erhalten, in den Concertsaal einzuführen? — Dahin passt die italienische Arie oder (wie es jetzt Mode ist) das Lied. Fräul. *Bousifet* spielte eine Fantasie von *Thalberg*, und unserer wackerer *Raimund Dreischock* bewährte sich abermals als tüchtiger Violinspieler, wenn wir ihn gleich schon haben viel besser spielen hören.

Das Konservatorium der Musik ist heuer von seinem Grundsatze abgegangen, das Interesse von einer seiner Produktionen zur andern zu steigern, und es ist unstreitig, dass in der ersten Akademie theilweise sowohl die Wahl der Pieçen, als besonders die vorgeführten Schüler die vorzüglicheren waren. Sie wurde mit der herrlichen Sinfonia eroica *Beethoven's* eröffnet, und mit einer Ouverture des wackern Direktor *Weber* zu der Oper: „Der Krieg um Liebe" beschlossen, in welcher, wenn sie gleich schon etwas lange komponirt zu sein scheint, der tüchtige Kontrapunktist nicht zu verkennen ist. Zwei Sängerinnen, *Mathilde Hölzel* und *Ludmilla Stolz* machten ihren ersten Versuch mit einem Duett aus: „Così fan tutte," und wenn die erstere mehr Biegsamkeit der Kehle besitzt, zeigte die andere mehr Kraft und Ausdruck. Zwei Solospieler *Wilhelm Gelinek* und *Eduard Thiele* trugen Variationen über das Thema: „Au clair de la lune" von ihrem Lehrer Prof. *Janatka* recht wacker vor, und noch mehr Beifall fand *Ignaz Zeischke* in einem Concertino von *Fürstenau* und *Wilhelm Schuster* mit einer Fantasie über Motive des Schweizer Hirtengesanges für die Violine von *Molique*. Die erste Nummer der zweiten Akademie war die vielbekannte Symphonie in G dur von *Jos. Haydn*, ausgezeichnet und gleichsam zum Sprüchwort geworden durch ihr Andante mit dem Paukenschlag. Dem. *Hölzel* sang diesmal eine Arie aus *Donizetti's* „Torquato Tasso" mit trefflicher Intonation und guter Koloratur, nur mit etwas zu viel Ruhe. Von den Concertisten war *Adalbert Gross* der vorzüglichste, der eine Introduktion und Polonaise für den Fagott von *C. Kreutzer* mit lobenswerther Beherrschung seines undankbaren Instrumentes vortrug. Das Concertino für vier Violinen interessirte wenig, und, wenn es dem Zögling *Ludwig Stiastny* viel Mühe machte, eine Ouverture von *J. Rösstler* für vier Hoboen und ein englisches Horn zu arrangiren, so hätte er sich dieselbe ersparen können. Das „Finis coronat opus!" bewährte die herrliche Ouverture aus *Gluck's* „Iphigenia in Aulis," welche ohne Redefigur die Krone der ganzen Akademie bildete.

In der musikalischen Akademie zum Besten des israelitischen Hospitals, welche mit der brillanten Ouverture zu der Oper „Wilhelm Tell" von *Rossini* eröffnet wurde, hörten wir einen neuen hoffnungsvollen Schüler unseres würdigen *Tomaschek*, Herrn *Wilhelm Kuhe*, welcher die zweite Fantasie über Motive aus „Don Juan" für das Pianoforte von *Thalberg* vortrug, und sich schon vorhinein unsern Dank verdiente, dass er nicht auch eine Komposition von *Liszt* gewählt hatte. Herr *Kuhe* zeigte ein solides Spiel, Klarheit, Leichtigkeit und Ausdruck; vorzüglich bemerkenswerth war die Durchführung des Schlusses, wo das Thema mit der einen Hand fortgespielt wird, während die andere die verschiedensten diatonischen Skalen ausführt. Wiederholt und einstimmig hervorgerufen, war Herr *Kuhe* so gefällig, den erwähnten Schluss zu wiederholen, den er beinahe noch vorzüglicher vortrug als das erste Mal. Herr *W. Müller*, Orchestermitglied des ständischen Theaters, trug eine Introduktion und Variationen für die Flöte von seiner eigenen Komposition mit grosser Reinheit und Geläufigkeit vor, und erhielt reichen Beifall, der sich bei der vorletzten Nummer: Divertimento für das Violoncello von *B. Romberg*, vorgetragen von Herrn *Böhnert*, Professor am hiesigen Konservatorium der Musik und Orchestermitglied des k. ständ. Theaters, noch steigerte. Von zwei Gesangsnummern war die erste: „Der treue Krieger," Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Decker*, mit bekannter Virtuosität in diesem Genre vorgetragen von Herrn *Strakaty* und begleitet von Herrn *Joh. Nep. Skraup*. Eine Dilettantin sang die oft gehörte *C. Kreutzer*'sche Arie: „Die Liebe ist's, die Liebe" u. s. w. mit schöner Stimme; da sie jedoch, dem Vernehmen nach, erst seit sieben Monaten Gesangsunterricht erhält, so lässt sich durchaus kein Urtheil über sie fällen. Den erfreulichsten Schluss bildete: „Des Jägers Lied," Männerchor von *Joh. W. Kalliwoda*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins.

Das Concert zum Vortheile des Privatvereins zur Unterstützung der Hausarmen, bei welchem bekanntlich das Konservatorium der Musik das Orchester bildet, brachte eine Wiederholung von *Weber's* Ouverture aus der Oper: „Der Krieg um Liebe," und zum Schluss wurde noch jene aus *Vogler's* „Kastor und Pollux" aufgeführt. Herr *Steinhardt*, absolvirter Schüler des Konservatoriums, führte uns in einer eigenen Komposition den Grossvater Kontrabass als Concertisten vor, und bewies, dass er den Spass verstehe, welcher von dem Institute ausgegangen ist, dem er seine musikalische Bildung verdankt. Sensation machte ein kleiner Concertist, *Theodor Pixis*, der hoffnungsvolle 10jährige Sohn unseres geschätzten Professors *Pixis*, welcher *Mayseder*'sche Variationen nicht allein mit einer seltenen Haltung und Ruhe, Sicherheit, Reinheit und Geläufigkeit, sondern zugleich mit einem Eingehen in *Mayseder's* Geist und Charakter vortrug, dass Viele, die im Hintergrunde des über-

*) Gegenwärtig als Primadonna in Grätz engagirt.

Hoffmeister, Der erste Kuss, eine Oper für eine Flöte, Alt und Bass arrangirt von Ign. Malzat. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Weber, C., Elegie an Hyacinthens Grabe. Mit Begl. des Pianof. Op. 1. 11 Gr.

Steugel, G., 2 deutsche Arien mit Begl. d. Pianof. 19 Gr.

Schlick, 3 Sonates pour le Vlle av. acc. de Basse. 1 Thlr. 4 Gr.

Volkert, Fr., Sonate p. le Clav. ou Pianoforte. Op. 1. 20 Gr.

Mossari, Menuet varié, arr. pour la Harpe. par N. Wiesner. 11 Gr.

Wiesner, N., 6 Variations sur la danse russe du Ballet: das Waldmädchen, pour la Harpe. 8 Gr.

L'Hoyer, A., 6 Romances p. la Guitarre. Op. 14. 12 Gr.

Vignevie, B., Bataille de Maringo pour le Pianof. av. Viol. et Basse. 20 Gr.

Hiller, F. A., Sammlung von Arien aus dem Nixenreiche (Zwischenspiel zu der Oper das Donauweibchen) für's Pianof. arrangirt. No. 1–6. 19 Gr.

Ouverture de l'Opéra: la Caravane p. le Pianof. avec Fl. ou Viol. 12 Gr.

Kropprasch, W., 12 kleine Horn-Duetten. 12 Gr.

Winter, Marie von Montalban. 1r Akt. Klavierauss. 2 Thlr. 6 Gr.

— — — do — 2r Akt. 3 Thlr. 16 Gr.

Kaidtlmayr, P. L., Die Nachtigall, eine Ode von Matthison, f. Klav. 10 Gr.

Gyrowetz, A., Divertissement pour le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 54. 1 Thlr. 4 Gr.

Douze Walses pour Guitarre et Violon. 1r Recueil. 12 Gr.

Doisy et Donnesud, 6 Duos pour la Guitarre et Violon p. les commençans. 16 Gr.

Walse favorite du Carneval d'Offenbach p. le Pianof. 8 Gr.

Dornaus, P., et A. **Andre**, premier Concerto p. 2 Cors av. acc. de gr. Orch. 1 Thlr. 20 Gr.

Sept pet. pièces extr. de l'Oratoire: La Création arr. p. 2 Fl. 19 Gr.

Krommer, F., 2 Quatuors p. Clarinette, Viol., A. et Vlle. Op. 21. 1 Thlr. 20 Gr.

Winter, P., Ouverture à grand Orch. de l'Opéra: Marie de Montalban. 1 Thlr. 8 Gr.

— — la même arrangée pour le Pianof. 8 Gr.

Gebauer, M. J., 6 Duos pour 2 Viol. à l'usage des commençans. 1 Thlr. 8 Gr.

André, A., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle conc. Op. 14. 2 Thlr.

— — 3 — do — Op. 15. 2 Thlr.

— — Sinf. à gr. Orch. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, 3 Sonates d'une difficulté progressive pour le Pianof., av. V. et Vlle. Op. 37. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 Bacchanales p. le Pianof. av. accomp. de Tambourin ad libit. Op. 39. 1 Thlr.

Viotti, Concert arrangé pour la Fl. av. accomp. de 2 Viol., A., B., 2 Hauth. et 2 Cors par C. Fürstenau. 2 Thlr.

Süssmair, Terzett aus Sollmann der zweyte. Klavierauszug mit Begleitung des Orch. in Stimmen. 1 Thlr. 8 Gr.

Maurer, Arie im Klavierauszug mit Begl. des Orch. in Stimmen. 1 Thlr.

Stumpf, J., Pièces d'harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons 16–17me Recueil, tirées de l'Opéra: il morto vivo par Paer. 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., Recueil de Marches p. gr. Orch. Op. 95. Le 1. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 2me Concerto p. le Cor. Op. 105. 1 Thlr 8 Gr.

— — Musikalischer Spass für 2 Viol., Bratsche, 2 Hörner und Bass. Op. 93. 1 Thlr. 8 Gr.

Fodor, A., Concerto p. le Pianof. avec un Rondo à la Turque, av. acc. Op. 12. 2 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., gr. Sinf. à gr. Orchestre. Op. 50. 1 Thlr. 18 Thlr.

Böhmer, Sinf. à gr. Orch. Op. 3. 1 Thlr. 18 Gr.

Winter, Ouverture de l'Opéra: das Labyrinth, av. Fl. 10 Gr.

Müller, C. G., 9 Variations p. le Pianof. sur l'air: Schon eilet froh der Ackersmann etc. 8 Gr.

Rosetti, Amad., Nouv. Concerto Arabe p. le Pianof. avec les acc. à grand Orchestre ad libit. Op. 14. 2 Thlr. 6 Gr.

Berger, J., 3 Sonates p. Violoncelle et Basse. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Münts-Berger, J., 3 Duos conc. pour 2 Vlles. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

Wunderlich, 3 gr. Sonates p. la Fl. avec acc. de Basse. Op. 1. de Son. 2 Thlr.

Krasinsky, 6 Duos conc. p. 2 Fl. Op. 13. Le 1. à 3 Thlr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

füllten Saales standen, gar nicht glauben wollten, einen Knaben zu hören. Der Beifall war enthusiastisch. Auch ein Paar junge Damen erwarben sich grosse Theilnahme durch Gesang und Pianoforte-spiel; da jedoch Dilettanten nicht in unser Bereich gehören, schweigen wir über ihre Leistungen. Der Cäcilien-Verein wirkte abermals lobenswerth und gefällig mit, durch die Produktion eines Männerchors: „Schlachtruf" von einem jungen Tonsetzer *Kolleschansky*.

In dem Concerte des Guitarrenspielers Herrn *Kühnel* war das Vorzüglichste die Caprice von seiner eigenen Komposition, welche dem Charakter der Guitarre anpassend gesetzt war, auf welcher Kompositionen, die ursprünglich für andere Instrumente geschrieben worden sind, nie grosse Wirkung machen können. Herr *Ruzek* sang den „lodten Tänzer" von *Goldschmidt*, eine köstliche Komposition, zu der sich das Publikum nie satt hören kann.

Der Virtuos auf der Holz- und Strohharmonika Herr *Jakob Eben* weiss zwar sein armes Instrument nicht mit der Genialität zu behandeln, wie sein Vorgänger *Gusikow*; doch entfaltet er eine grosse Fertigkeit, und wenn wir die Parallelen liebten, könnten wir sagen, er stehe in demselben Verhältniss zu *Gusikow* wie *Sivori* zu *Paganini*. Herr *Eben* erhielt reichen Beifall und wurde nach jeder Nummer gerufen.

Ueber die *Pixis*'schen Quartetten äusserte sich ein ausgezeichneter Musikkenner: „Die Quartette des Herrn Professor *Pixis* sind für uns immer eine Erholung von den flüchtig zusammengestellten, brillanten und gedankenleeren Paradenummern der Concerte des gewöhnlichen Schlages. Die Namen, welche das Quartett-Programm machen, sind bald zusammengezählt, und doch, welche unergründliche Fülle der edelsten und tiefsinnigsten Musik bieten sie! Das zahlreiche Publikum des Herrn *Pixis* bleibt jedes Jahr fast das nämliche, und eben dadurch verlieren seine Quartettabende jeden Anstrich von Gefallsüchtigem, von einem Produziren um des Beifalls willen. Man hört klassische Musik mit Liebe aufführen, und hört sie mit Liebe an. Um halb unterdrücktes Murmeln theilnehmenden Beifalls von einem solchen Publikum gilt mehr, als der lobend-ste Applaus des Concertsaales." *Mozart* und *Haydn*, *Spohr* und *Onslow* und unser wackerer *Veit* waren die Namen, welche Professor *Pixis* für seine drei Quartettabende gewählt hatte; aber er führte uns in dem Herrn Kapellmeister *F. Skraup* noch einen Quartettkomponisten vor, dessen Erstlingsversuch allgemeinen Beifall erhielt und nach mehreren seiner Arbeiten in diesem Genre begierig macht. Nach Kennerurtheil ist der Gesammteindruck des neuen Tonwerkes ein freundlicher, milder, still anregender, wie schon die Tonart, F dur. In dem ersten Satze, theilweise auch noch im Adagio scheinen die Stimmen beengt, sie regen sich nur in nachahmenden Stellen etwas freier; der Bau ist der gewöhnliche, solid, konsequent, aber ohne besondere Eigenthümlichkeit; es ist, als ob die ungewohnte Form des reinen Quartettes den Tonsetzer noch behinderte. Aber im Scherzo entfaltet er vielseitig und frei seine Kraft; ein origineller, fliessender Ideengang, eine frische, humoristische Anlage, eine leichte, elegante Durchführung sprechen uns durchaus wohlthuend an. Besonders das Trio mit seinem frischen, jovialen Rhythmus ist sehr anmuthig. Nicht minder lebhaft und gewandt, ebenfalls mit launigem Anflug*, hüpft das Finale hin. Aus dem ganzen Quartette spricht eine anziehende Entwickelung, eine Steigerung bis zum Schlusse hin.

Unsere Bühne lieferte in der letztern Zeit nur eine Neuigkeit: „Lucrezia Borgia," grosse Oper in zwei Akten nebst einem Vorspiele in einem Akt (warum Vorspiel? in Italien heisst es: Opera in tre atti) aus dem Italienischen des *Felice Romani*, Musik von *Bajetan Donizetti*, welche zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* zum ersten Male aufgeführt, und zum Vortheile des Herrn *Kunz* bei ziemlich leerem Hause wiederholt wurde. Signor *Felice Romani* (den selbst die Italiener manchmal *infelice* nennen; war diesmal ziemlich glücklich — indem er grossentheils dem genialen *Victor Hugo* treu blieb*), und der Maestro *Gaetano Donizetti* folgte ihm grossentheils so treffend, dass der unparteiische Beobachter diese „Lucrezia" unter seine besten ernsten Opern zählen muss, denn wenn es auch an Tanz-Rhythmen nicht fehlt, und Herr *Donizetti* es hier, wie in allen Opern mit den Reminiszenzen an seine eigenen und *Bellini's* Werke nicht sehr genau nimmt (zumal ergeht sich Alfonso's Arie gar gemüthlich in den Gefilden der Puritaner, und oft scheint er sich selbst auf fremdem Gebiete ertappt zu haben, und lenkt gewaltsam in ein anderes Gleis), so hat sie doch frappante Momente, und schmiegt sich — versteht sich im italienischen Sinne des Wortes — grossentheils dem Moment und der Situation an, wenn gleich eine strenge Individualisirung der Charaktere hier nicht verlangt werden darf. Aber den furchtbarsten Moment des Ganzen, die Szene im letzten Akte, wo Lucrezia bei dem Bankett erscheint, um sich an dem Fall ihrer vier Opfer zu weiden, und ihr Sohn sich als das fünfte zu erkennen gibt, hat der Tonsetzer ganz fallen lassen, und von diesem Moment an wird die Musik matt, was auch dem Erfolg sehr schadete, da das Publikum in der Regel nicht so viel Gedächtniss hat, sich nach dem dritten Akte noch auf den Effekt des zweiten zu besinnen. Was die Aufführung betrifft, so war sowohl Herr *Kunz* (Alfonso) als Dem. *Grosser* in der angreifenden Partie der Lucrezia ausgezeichnet gut, und die letztere zeigte sowohl bedeutende Fortschritte in Spiel und Geberden (sie hat in der That wedder Frau v. *Hasselt-Barth* noch Dem. *Pixis* fruchtlos gesehen) als sie zugleich durch diese energische Leistung ein Gerücht entkräftete, welches die Besorgniss auszubreiten suchte, langeres Unwohlsein habe ihrer Stimme Schaden zugefügt. Auch Herr *Emminger* (Gennaro) behauptete sich rühmlich, und Mad. *Podhorsky* (Maffio) leistete Alles, was ihr in einer Partie möglich war, die sowohl ihrer Individualität als Stimmlage nicht anpassend ist. — *Auber's* „Fra Diavolo" und „Das Fräulein am See" von *Rossini* wurden neu in die Szene gesetzt, und verschafften Dem. *Herrmann* Gelegenheit, in den Partien der Zerline und Helene neue Fortschritte

*) Daher auch wahrscheinlich der famose Honorar-Prozess.

in der Gunst des Publikums zu machen. — Um auch die musikalische Welt für die neue Mise en scène der „Braut von Messina" zu interessiren, welche zum Vortheile der Dem. *Frey* nach längerer Ruhe wieder auf unsere Bretter einwanderte, wurden zum Anfang und in den Zwischenakten nachstehende Ouverturen ausgeführt, nämlich: Ouverture zu Iphigenie auf Tauris, von *Gluck*; — Idomeneo von *Mozart*; — Semiramis von *Catel*, und Uthal von *Mehul*, welche aber insgesammt bei dem zahlreich versammelten Publikum keinen grossen Anklang fanden. Z. 17.

Berichtigung.

Ein neuerfundenes, das sogenannte Ventil-Waldhorn verbessernd ersetzendes Instrument, welches bereits in mehreren Musik-Chören der in hiesiger Residenz garnisonirenden Regimenter mit vielem Erfolge in Anwendung gekommen ist, und über welches in der musikalischen Zeitung, No. 3, vom 19. Januar 1842 irrigerweise berichtet wird:

„als sei solches von dem Herrn *Rammelsberg*, Musikus der Garde du Corps und Geigenfabrikanten zu Wien, erfunden, und von dem Instrumentenmacher Herrn *Petsche* angefertigt worden,"

hat seinen wirklichen Erfinder in dem Herrn Hofinstrumentenmacher *Johann Heinrich Zetsche*, unserm hiesigen, durch seine ausgezeichneten und sorgfältig ausgeführten Arbeiten rühmlichst bekannten Künstler.

Dieses höchst ingeniös und einfach konstruirte Instrument ist von demselben gegenwärtig mit dem Namen

„*Chromatisches Ventil-Fagott-Horn*"

benannt worden. — Einsender dieser Berichtigung hat durch persönliche Beobachtung Gelegenheit gehabt, die Leistungen jenes den Umfang von etwa $3\frac{1}{2}$ Oktaven haltenden Instrumentes kennen zu lernen, und darf dasselbe sowohl allen Musikfreunden als vorzugsweise allen Hornmusikern wegen seines eigenthümlich schönen Tons dringend empfehlen. Es übertrifft in seinen Leistungen das sogenannte Ventil-Waldhorn in hohem Grade.

Hannover, im Mai 1842.

Ein Freund der Wahrheit.

Feuilleton.

Unter dem zu Düsseldorf versteigerten Nachlasse Immermann's befand sich eine Flöte von Friedrich dem Grossen; der König hatte sie im Juni 1773 seinem Lehrer auf diesem Instrumente, Quanz, kurz vor dessen Tode geschenkt, wie aus einem an der Flöte hängenden Billet von Friedrichs eigener Hand hervorgeht. Ein Gutsbesitzer aus der dortigen Gegend, Herr Schlodenberg, ersteigerte sie für 1154 rhein. Fl.

Dr. *Jülich*, Direktor des Hamburger Blindeninstituts, ist mit zwei blinden Mädchen, von denen die eine Sängerin, die andere Pianofortevirtuosin ist, in Paris eingetroffen und hat seine beiden Zöglinge in mehreren Privatsoiréen mit allgemeinem Beifall hören lassen. Vorzüglich erregte die elf Jahre alte Pianistin, Pauline Bruns, durch die Sicherheit, mit welcher sie die schwierigsten Stücke vortrug, ungetheilte Bewunderung.

Drittes Concert des Pariser Konservatoriums der Musik (den 6. Februar): Symphonie von Jos. Haydn (No. 30. in C moll); — concertante Fantasie für zwei Geigen mit Orchester, von den Brüdern Daehn; — italienische Arie von Beethoven (unzweifelhaft die Arie: Ah perfido), gesungen von Mad. Duflot Maillard; — Szenen aus Gluck's Iphigenie in Tauris (Orest = Herr Alizard, Pylades = Herr Dupont); Symphonie von Mozart (Es dur).

Der Orchesterdirektor an der grossen Oper zu Paris hat eine Vorrichtung erfunden, um die Choristen auf der Bühne fortwährend in gleichem Takte mit dem Orchester zu erhalten. Es sind nämlich bei seinem Pulte Fusstasten angebracht, die durch einen einfachen Mechanismus den Anfang jedes Taktes an die Coulissen anschlagen, so dass die Chöre in genauer Verbindung mit dem Orchester bleiben und es den Führern derselben leicht wird, die Massen zu leiten.

In Hamburg hat die von da gebürtige junge Sängerin *Pauline Unald*, nach ihrer Rückkehr aus Paris, eine sehr günstige Aufnahme auf der Bühne gefunden; man verspricht sich von ihr Bedeutendes.

Die bekannten Gebrüder *Müller* aus Braunschweig haben in Hamburg drei Quartettunterhaltungen mit dem lebhaftesten Beifalle gegeben.

Am 27. Februar wurde in Wien *Ignaz Assmayers* grosses dramatisches Oratorium „Saule Tod," Gedicht von Christoph Kuffner (Fortsetzung des früher erschienenen Oratoriums: Saul und David), aufgeführt und brachte bei zahlreichen Hören einen grossartigen Eindruck hervor. Das Werk erscheint im Drucke.

Liszt ist von der Universität zu Königsberg zum Doktor der Musik ernannt worden „propter conspicuum artis musicae doctrinam usumque admirabilem orbis terrarum plausibus comprobatum," wie es im Diplome heisst.

August Panseron in Paris ist zum Mitgliede der Akademie der heiligen Cäcilie in Rom ernannt worden.

Chopin, welcher sich bekanntlich nur höchst selten öffentlich hören lässt, gab in Paris ein Concert, worin er mehrere neue Kompositionen, namentlich einige Mazurkas, vortrug, welche als ausgezeichnete Tonstücke gerühmt werden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 3. bis 9. Mai d. J.

Bertini, H., Rondeau alla Polacca pour le Pfte. Op. 89. Bonn, Simrock. 2½ Fr.

— Episode d'un Bal. Rondo carnat. p. le Pfte. Op. 98. Ebend. 2½ Fr.

Burgmüller, Fr., La Romanesca p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1½ Fr.

Burgmüller, Frcd., Opernfreund f. d. Pfte. No. 13. 28. Hamburg, Schuberth u. Comp. à 10 Ngr.

Canthal, A. M., Neuer Bieren-Galop f. d. Pfte. Op. 79. Ebd. 5 Ngr.

Carpentier, Rondo p. le Pfte. Op. 17. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Christern, Ewig dein Bild. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 7½ Ngr.

— Ich wandre nicht. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

— Sehnsucht. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

Czerny, Ch., 6 Boudeaux milit. p. le Pfte. Op. 646. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 1½ Fr.

— 12 Walses croisalles brill. p. le Pfte. Op. 670. No. 1. 2. Ebendaselbst. 1½ Fr.

Czerny, Ch., Variat. brill. No. 1. sur Rule britannia. No. 2. O dolce concerto a 4 mains. No. 1. 2. Bonn, Simrock. à 3 Fr.
Donizetti, Scena e Duetto p. 2 Sopr. nell' Opera: Anna Bolena. Ebd. 2 Fr.
Hummer, G., Sinnharfe. 12 relig. Gesänge f. 4 Singst. theils mit, theils ohne Orgelbegleitung. Op. 3. Würzburg, Stahel. 1 Fl. 36 Kr.
— Vespers de Dominica f. Sopr., Alt, Tenor, Bass u. kleines Orchester. Op. 4. Ebend. 4 Fl.
Hunten, Fr., Variat. üb. An Alexis send' ich dich f. d. Pfte. Op. 26. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.
— Rondo favori p. le Pfte de l'Op. 14. Bonn, Simrock. 1½ Fr.
Kontsky, A. de, Faut. et Var. sur la Straniera p. le Pfte. Op. 22. Ebendaselbst. 2½ Fr.
Krebs, C., An Adelheid f. d. Pfte. Hamb., Schuberth u. Comp. 12½ Ngr.
— Mein Hochland f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.
Kucken, Fr., Schlummerlied aus Op. 14 Alles still p. Pfte. Leipzig, Whistling. 2½ Ngr.
— 3 Gesänge, Op. 18, m. Brummst. 25 Ngr., m. Pfte 15 Ngr. Ebend.
— 3 Duette, Op. 21, cpl. 1 Thlr. — No. 1. 2. à 15 Ngr. No. 3 10 Ngr. Ebd.
Lizt, Fr., Grand Septuor de Beethoven transcrit p. le Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. 20 Ngr.
Lizt, Fr., Faut. sur Sonnambula p. le Pfte. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
— Barcarole venet. de Pantaleoni m. Pfte. Ebend. 10 Ngr.
Louis, N., 9e Duo conc. p. Pfte et Violon. Op. 17. Bonn, Simrock. 4½ Fr.
— 10e Faut. conc. p. Pfte et Violon. Op. 31. Ebend. 4½ Fr.
— 11e Duo conc. p. Pfte et Violon. Op. 33. Ebend. 3½ Fr.
— 12e Faut. conc. p. Pfte et Violon. Op. 38. Ebend. 4½ Fr.
— 12 Caprices-Etudes p. Pfte et Violon conc. Op. 80. No. 1 et 2. Ebendaselbst. à 6 Fr.
— Divertissement p. le Pfte à 4 mains. Op. 112. Ebend. 3 Fr.
Nägeli, Der schweizerische Männergesang. 3e Sammlung. 1s Heft in Partitur. 15 Ngr.
Nicolai, O., Rastlose Liebe. Duett f. Sopr. u. Bass. Op. 23. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.
Pantaleoni, Homage à Fr. Liszt f. 1 Singst. m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 10 Ngr.
Pixe, C. E., Variat. f. d. Pfte. Steh' nur auf. Op. 14. Neue Ausgabe. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.
Schuberth, C., Romance p. le Violle ou Violon av. Pfte. Op. 9. Hamburg, Schuberth et Comp. à 10 Ngr.
Wilhelm, C., Rosenwalter f. d. Pfte. Bonn, Simrock. 65 Cnt.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind folgende Werke erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Geschichte
der
Europäisch-abendländischen
oder
unsrer heutigen Musik
vom ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit
von
R. G. Kiesewetter.
In 4. Preis 2 Thlr.

Schicksale und Beschaffenheit
des weltlichen Gesanges
vom frühen Mittelalter bis zu der Erfindung des dramatischen Styles und den Anfängen der Oper.
Von
R. G. Kiesewetter.
In 8. mit musikalischen Beilagen. Preis 4 Thlr.

Guido von Arezzo.
Sein Leben und Wirken.
Von
R. G. Kiesewetter.
In 4. Preis ⅓ Thlr.

Ueber die Musik
der
Neuern Griechen
nebst freien Gedanken über altägyptische und altgriechische Musik
von
R. G. Kiesewetter.
In 4. mit 8 Tafeln. Preis 3 Thlr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind von dem als Violin-Virtuos und Lehrer dieses Instruments rühmlichst bekannten Componisten *Moritz Schön* nachstehende, höchst instructive und dem Violinspieler grossen Genuss und Unterhaltung gewährende Werke, welche bereits die empfehlendste Anerkennung in den geachtetsten musikalischen und anderen öffentlichen Blättern sich erworben haben, erschienen, und können in folgender fortschreitender Ordnung nach einander gebraucht werden:

Schön, M., Erster Violin-Unterricht. 40 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer). Preis 15 Sgr.
— **Aufmunterung für Junge Violinspieler.** 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. Op. 15. Preis 15 Sgr.
— **Der Sonntagsgeiger.** Eine Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum). Preis 15 Sgr.
— **Der Opernfreund.** Eine Sammlung von Compositionen über die beliebtesten Opernmelodieen, für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum), in 2 Lieferungen, jede 15 Sgr.
— **Zwei gefällige Duetten** für zwei Violinen, zum Studium und zur Unterhaltung für geübtere Spieler. Pr. 20 Sgr.
— **Zwölf Uebungen** für die Violine. 1s Hft. Pr. 17½ Sgr.
— **Douze Etudes** pour le Violon, dediées à Monsieur le chevalier *Ole B. Bull*. Prix 25 Sgr.

*** *Neuestes Heft.* ***

Bei **Ign. Jackowitz** in Leipzig erschien so eben als Fortsetzung:

Berlin wie es ist und — trinkt.
Von
Ad. Brennglas.
XIV. Heft. „**Franz Liszt in Berlin.**“
Eine Komödie in 3 Acten.
Mit color. Titelkupfer.
8. geh. im Umschlag. Preis 6 Ggr., 7½ Ngr.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Mai. № 20. 1842.

Inhalt: Ant. Friedr. Justus Thibaut. — *Recensionen:* Lieder und Gesänge. Mehrstimmige Gesänge. — *Nachrichten.* Aus Erfurt. Aus Jena. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ant. Friedr. Justus Thibaut —

der treffliche Mensch, hochgeachtete Staatsmann, allgemein berühmte Rechtsgelehrte und wahrhaft leidenschaftliche Verehrer der älteren und besten Tonwerke, geb. zu Hameln den 4. Januar 1772, gestorben zu Heidelberg den 28. März 1840, wird in einer seinem Andenken gewidmeten Schrift von Dr. *Baumstark* (Leipzig, 1841, 181 Seiten) so treu und wahr geschildert, dass wir nicht verfehlen, alle Verehrer und insbesondere Freunde der „reinen Tonkunst" auf diese Gabe hinzuweisen. *Thibaut* war in jeder Hinsicht eine herrliche, fast ehrwürdig zu nennende Erscheinung, und die Liebe und Hochachtung, die er für die Tonkunst hegte, muss ihn einem Jeden, der mit ihm gleiche Gefühle theilt, unvergesslich machen. Kein Opfer fiel schwer, war gross und verdiente Berücksichtigung, wenn dieser Kunst es galt; Frieden und Freude, Ruhe nach schweren Berufspflichten und Heiterkeit des Geistes gewann und erlangte er durch dieselbe. Darum wurde auch der „holden Musica" kein ihm vergönnter freier Augenblick entzogen und nichts konnte ihn abhalten, im Bezug auf sie immer mehr und mehr seine Kenntnisse zu erweitern und zu vervollkommnen. *Thibaut* war, wie ihn *Goethe* treffend nannte, ganz und gar ein deutscher Mann mit einer musikalischen Seele. Stets kehrte er in Gesprächen, in Ansichten, in Handlungen, in Allem was sein Leben betraf, auf die Kunst zurück; Alles concentrirte sich in ihm auf diese; er lebte so recht eigentlich in der Musik und sie fortwährend in ihm; auf das Innigste war sein Selbst mit ihr verschmolzen und so konnte er frei und offen bekennen: „Die Jurisprudenz ist mein Geschäft, mein Musiksaal ist mein Tempel, da liefert mir *Marcello* den Schrifttext zur Erbauung, *Händel* hält mir die Predigt, mit *Palestrina* verehre ich meinen Gott, und unsere religiöse Sprache, unsere sich bethätigende Religion ist die Musik. In den Stunden der nächtlichen Einsamkeit, wenn ich bei diesen Freunden am Klavier sitze, könnte ich keinem Menschen gram sein. Ich könnte im Geiste nicht alt werden, wenn ein freundliches Geschick mir den reinen Genuss einer veredelten Tonkunst lebenslänglich erhalten wollte. Und sollte ich, was der liebe Gott verhüte, auch nur Einen Groll mit in's Grab nehmen, ich würde meinem ärgsten Feinde verzeihen, wenn mir *Palestrina's*: Ecce quomodo moritur Justus und seine Motette: O Domine Jesu Christe in's Grab gesungen würden." Wer sollte nun nicht gern sich mit dem Inhalt einer Schrift bekannt zu machen wünschen, die einen Dilettanten uns vorführt, der in seinem Feuereifer, seiner so völligen Hingebung Hunderte von Künstlern übertrifft, welche die Kunst häufig als leidigen Broderwerb oder wie Schiller bitter sagt: als Mich gebende Kuh betrachten, nie ein geistiges, sondern allein sinnliches Wohlgefallen an ihr wahrnehmen, nur technische Fertigkeit zu erlangen, — gleich dem Seiltänzer, der doch leicht von dem unvernünftigen Affen an Geschicklichkeit übertroffen wird, — für das Ziel alles Strebens anerkennen! Und Niemand war befähigter dazu, uns den ächten Mann der Ideale in der Kunst, so wie er der ächte Mann des Realen im Leben war, — „eine wahrhaftige Künstlernatur mit der scharfsinnigsten und consequentesten Kritik" —, so lebendig und markirt, so treffend und theilnehmend zu zeichnen, als der Verfasser, der an *Thibaut's* Seite dreizehn Jahre weilte, und selbst im gleichen regen musikalischen Sinn mit dem Trefflichen übereinstimmt. Ihm, wie vielleicht keinem Zweiten, war es möglich, den unerschrockenen Mann zu vergegenwärtigen, dessen Werk: „Ueber Reinheit der Tonkunst" (Heidelberg, 1825 und 26) unter die Künstler und Kunstfreunde wie ein Wetterstrahl aus wolkenloser Höhe herabfuhr und tüchtig hie und da zündete. Ihm war es vergönnt, den unermüdlichen Musikfreund in seinen glücklichsten, seligsten Stunden zu beobachten, und, wie nur Wenigen, wurde dem Verfasser der Hochgenuss zu Theil, eine lange Reihe von Jahren Mitglied des mit Ausdauer und grossem Aufwand physischer Kräfte gepflegten Gesangvereines jenes Genialen gewesen zu sein. Wer wollte da zweifeln, in diesen Blättern nicht des Interessanten, Neuen, Eigenthümlichen in grosser Menge zu finden? Ja, keine Seite wird der ohne Theilnahme lesen, der *Thibaut's* angeführtes Buch kennen gelernt und in sich völlig aufgenommen hat. Es ist der zweite Theil desselben, zwar von dem Schüler und Jünger des Verfassers, aber in dem Geist und mit den Worten des Letztern ausgeführt. Wir erhalten hier *Thibaut* nicht geschmeichelt, sondern wie er wirklich war, und selbst, dass wir den Staatsmann, Professor, Rechtsgelehrten mit dem Musiker zusammen portraitirt finden, stört nicht, ja erhöht nur noch mehr den Genuss dieser Schrift. Nicht scheiden mögen wir von derselben, ohne einen kleinen Zug dieses sorgfältigen Bildes, sein Mu-

siktreiben im Allgemeinen betreffend, hervorzuheben. Möge Mancher daraus ersehen, was ein Dilettant zu leisten vermag, und dieser und jener Künstler sich prüfen, ob er auf gleiche Kunsthöhe sich, wie unser *Thibaut*, aufgeschwungen hat. Sollte die Prüfung zu seinem etwaigen Nachtheile ausfallen, dann strebe er dem Dilettanten nach, der nur einzelne Stunden seinem hohen Beruf entziehen und für die Kunst verwenden konnte; vergesse aber nie, zu gestehen, wer sein Vorbild gewesen sei. „Die Kunst, Partituren zu spielen und zu geniessen, besass *Thibaut* in hohem Grade. Er sagte mir oft, es würde ihm nur dann, wenn er einsam seine Partitur vor sich habe, in engelreiner Vollendung gesungen; — eine Wahrheit die Jeder empfinden wird, der das Partiturenspiel versteht. Angeboren war ihm ein wahrhaft auermessliches Talent, sich in die Ideale und in den Geist der Meister und in ihre Kunstwerke zu versenken. In dieser Ansicht war er ein Künstler im höchsten Sinne des Worts, keine Eigenschaft des Schönen war ihm unbegreiflich, in allen Tiefen versenkte er sich mit seinen Meistern, in allen Höhen schwang er sich mit ihnen auf. Für das kräftige, Grosse, Hohe, Ernste, Würdevolle, Feierliche und Erhabene war er eben so empfänglich, wie für das Zarte, Einfache, Graziöse, Unschuldige, Anmuthige, Rührende und Naive. Nur musste ein Jedes rein und unvermischt und an seinem Platze sein. In der Kritik hierüber war er aber überaus glücklich und streng. Vom Volksliede und *Mozart's* Figaro an, hin über *Händel's* Semele und Alexanderfest, Susanne und Hercules, Samson, Josua und Saul, bis hinauf zum Messias und Israel, und von *Durante* und *L. Leo* bis hinauf zu *Palestrina's* Responsorien und *Carpentras* Lamentationen, vom feinsten Saitenquartett bis hinauf zu der *Beethoven'schen* Symphonie, in dieser grenzenlosen Mannichfaltigkeit des Schönen mit allen ihren Zwischensätzen zwischen den Anhaltspunkten, ist nichts, wofür seine Seele nicht empfänglich war und was er nicht in allen seinen Grenzen zu umfassen vermochte. Man muss ihn im Singvereine begeistert am Klavier gesehen haben, wie er das Reich der Klange von der Gestalt des blinkenden Thautropfens an, bis zu jener des Weltmeers in sich strömen liess und wie sein Gesicht der unmittelbare Ausdruck seiner ganzen Seele war. Da war sein Geist die Werkstatte jener unendlich vielen Bilder und geistreichen Vergleichungen, die er, wenn ein Stück beendigt war, seinen Freunden offenbarte und womit er jener Begeisterung Grenzen setzte, welche die ganze Gesellschaft mit unbeschreiblicher Wärme zusammenhielt."

Einen sehr werthvollen Anhang zu dieser Schrift bietet Seite 160 die chronologische Zusammenstellung der im Thibaut'schen Singverein vom Herbst 1825 bis Frühjahr 1833 gesungenen Musikstücke. Ein jedes Tonstück, was in 277 Abendstunden den so thätigen Stifter dieses Vereins entzündete und begeisterte, erhob und innigst erfreute; ein jeder Gesang, welcher einem *Thibaut* ganz besonders würdig schien, auf's Neue belebt zu werden und zu ertönen, ist hier treulich verzeichnet und man lernt schon aus dieser Zusammenstellung die schönen Mittel kennen, die er sich zu seiner hohen künstlerischen Ausbildung anzueignen wusste. Noch mehr aber muss die Achtung für denselben sich steigern, wenn man z." „Verzeichniss seiner hinterlassenen Musikalien-sammlung" (welche als ein Ganzes ungetrennt veräussert werden soll*)) einer Durchsicht unterzieht. Es besteht im Ganzen aus 622 Nummern, und unter den Tonsetzern von dem heil. *Ambrosius* an (geb. 333) bis *Bernhard Klein* (geb. 1793), deren Werke *Thibaut* zu seinen Studien um sich sammelte, lassen sich 36 Deutsche, 2 Franzosen, 42 Italiener, 13 Niederländer und 3 Spanier aufzählen. 39 gehörten allein davon dem 16. Jahrhundert und zum Theil einer noch früheren Zeit an; 18 dem 17. Jahrhundert, und alle Uebrigen bis auf Haser und Klein herauf wurden in dem 18. Jahrhundert geboren und wirkten schon in diesem meistens thätig in ihrer Kunst, wenn auch einige der Jüngern ihre völlige Reife in der laufenden Zeit erhielten. Werthvoll wird ein jeder Kenner gewiss schon eine solche Sammlung nennen, die aus der frühern Zeit der Gegenwart eine so grosse Menge Gesangstoff zuführt; aber um so bedeutender erscheint sie, da oft von einem und demselben Meister so viele Werke aufgespeichert sind, um seinen Geist, sein Aufschreiten zum Höchsten der Kunst fast stufenweise zu gewahren. So dürfte z. B. von *Händels* Werken sich nicht eine zweite so vollständige und ausgewählte Sammlung in Deutschland vorfinden, wie *Thibaut* besass; die um so schätzenswerther ist, da sie meistens englische Ausgaben enthält.

Möchte die schöne Bibliothek, auf welche, um sie zu erzielen, ein Lebensalter verwendet wurde, nie vereinzelt werden und einen Besitzer erhalten, der sie zu gebrauchen versteht. Sie war das mühsam errungene Eigenthum eines herrlichen Menschen! Nur dem Würdigsten werde sie zu Theil!

C. F. Becker.

Recensionen.

Lieder und Gesänge.

Die Liederflut beginnt auch dieses Jahr schon wieder zu einer bedeutenden Höhe anzuschwellen. Kann ihr jeder Andere entfliehen, die Kritik muss ihr Stand halten. Möchte sie auch gern das Gewöhnliche, das Schlechte seinem Schicksale überlassen, so wird es doch ihre Pflicht, denen, die das Bessere suchen, unter der Menge von Tand und falschem Schimmer das Auffinden desselben zu erleichtern, wie sie der Zukunft Rechenschaft von dem Standpunkte der Musik zu geben schuldig ist. Mag sie daher dem Gewöhnlichen, dem Geistlosen den Krieg erklären, und ohne Ansehen der Person das Wahre vom Falschen, das Wesen vom Scheine, den Modeschmuck von dem innern Kerne und geistigen Gehalt streng scheiden.

Folgende Liedersammlungen liegen uns vor:

*) Das Verzeichniss (46 Seiten in Oktav), sorgfältig ausgeführt und, wie selten bei Katalogen der Fall, des Aufbewahrens werth, wird durch *Karl Groos*, Buchhändler in Heidelberg, vertheilt. So viel uns bekannt, soll die Sammlung nicht unter 10,000 Fl. abgelassen werden.

Rudolph Hirsch: Die Lerche. Vesper. Spatzenlied. Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. Leipzig, bei Hofmeister. 17½ Ngr.

— — Drei Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 8. Leipzig, bei Peters. ⅓ Thlr.

Nach diesen Liedern zu schliessen, gehört der Komponist derselben unter die Zahl derjenigen Dilettanten, die mit Talent begabt mit Liebe und viel schreiben, bei denen aber weder eine gediegene Kunstbildung die Zügel der Fantasie führt, noch eine unparteiische Prüfung dasjenige auswählt, was der Oeffentlichkeit übergeben wird. Nicht einer der angeführten Gesänge ist in sich selbst vollendet zu nennen, obwohl sich da manches Gute findet, wo der Komponist natürlich schrieb und sich nicht in gesuchten, kecken und selbstgefälligen Manieren und Malereien ergeht. So hat uns z. B. das erste der Lieder: Die Lerche, des natürlichen, wenn auch an Erfindung nicht neuen Gesanges wegen gefallen, obwohl wir den Schluss für verfehlt halten. Auch in Op. 8 halten wir das erste Lied für gut. No. 3. Glockenstimmen, zeigt uns aber, so viel Talentvolles hin und wieder zu finden, deutlich, wie sich der Komponist in unbedeutenden Malereien gefällt, bei aller Gewandtheit aber die Kunstformen noch nicht zu beherrschen weiss. Das Glokkengeläute, was hier zum Uebermass ausgebeutet wird, ist in den meisten gewählten Texten vorhanden, und gibt reichliche Begleitungsfiguren. Wenn es dem Komponisten darum zu thun ist, etwas Vollendetes und Tadelfreies, und so weit ihm Talent verliehen ist, etwas ächt Künstlerisches zu liefern, so halte er sich jetzt noch nicht befähigt, eine solche Menge Gesänge zur Oeffentlichkeit zu bringen, sondern suche sich der Kunstformen noch besser zu bemeistern; überhaupt werfe er einen unparteiischen und strengen Blick auf seine musikalischen Leistungen, und er wird dann selbst zu der Ueberzeugung gelangen, dass Routine, eine gewisse Gewandtheit, Weltfeinheit möchten wir es nennen, noch lange keine tiefere musikalische Bildung ausmachen, und nur sie, sie mag nun mit mehr oder weniger Geist auftreten, ist es, die wir, den Blick auf das Wahre in der Kunst gerichtet, mit aller Hochachtung begrüssen.

Von demselben Komponisten haben wir noch anzuführen:

Der Todtengräber. An die Wolke. Zwei Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 10. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 10 Ngr.

Zwei Gesänge. Op. 14. Leipzig, bei Peters. ⅓ Thlr.

Sechs Lieder. Op. 23. Leipzig, bei Whistling. 1/12 Thlr.

Alle diese Gesänge bestätigen unsere oben ausgesprochene Ansicht. Mag es sein, dass dieselben in ihrer koketten Weise Manchen gewinnen, — uns können sie nicht täuschen. —

C. G. Reissiger: Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. 165. Werk. Leipzig, bei Hofmeister. 15 Ngr.

Bei der Fruchtbarkeit der Reissiger'schen Liedermuse kann man eine Bekanntschaft mit der Art und Weise derselben voraussetzen, von welcher sich das obige Werk, die 50. Liedersammlung, durchaus nicht unterscheidet. Diese Lieder sind für den Salonbedarf geschrieben, und wir müssen dabei eine gewisse Anspruchslosigkeit lobend anerkennen. Sie wollen nichts Anderes sein, als was sie sind, und indem wir sie den Freunden des Komponisten, deren es nicht Wenige gibt, empfehlen, scheint es uns hier überflüssig, zu bemerken, ob sie unsern Ansichten vom Liede entsprechen oder unserm Geschmacke zusagen. —

Eduard Franck: Zwölf zweistimmige Lieder für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Mit Recht hat der Komponist diese Gesänge zweistimmige Lieder genannt, denn Duette im eigentlichen Sinne sind es nicht. In denselben spricht sich unverkennbar Talent aus. Es sind Lieder frei aus der Brust gesungen; nur finden wir, indem wir das Streben, den besten Mustern nachzufolgen, als achtungswerth anerkennen, hie und da, wo der Komponist etwas Eigenes und Besonderes zu geben scheint, noch nicht jene künstlerische Vollendung, die das Werk des Meisters stempelt. Doch sind wir der Ueberzeugung, dass bei weitern Studien sich die Meisterschaft bald erringen lässt, wo der Beruf dazu so vorhanden, wie hier. Wir empfehlen diese Lieder denjenigen Sangerinnen, deren Geschmacksrichtung über den Modestand, der hier nicht zu finden, hinausreicht.

Maria Heinrich Schmidt: Zwölf Lieder (im Volkstone) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. Werk. Leipzig, bei Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

— — Zwölf Lieder von Robert Burns für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 2 Hefte. à 25 Ngr.

Es gibt Komponisten, über welche die Kritik so viel zu sagen hätte, dass wohl leicht eine ganze Abhandlung entstehen könnte. Eine solche gehört aber in ein Lehrbuch und nicht in eine kritische Anzeige. Referent erlaubt sich nur eine Andeutung über die Erfordernisse eines guten Liedes: das erste wäre Wahrheit der Empfindung, mit andern Worten — Natur, vor Allem aber zu jeder Komposition — innerer Beruf.

P. Lindpaintner: Sechs Lieder von Dräxler-Manfred für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 108. Werk. Mainz, bei Schott's Sohne. Pr. 2 Fl.

Diese Lieder sind in ganz natürlicher Weise geschrieben, die Melodieen fliessend, sangbar, wenn auch nicht immer über das Gewöhnliche hinausreichend, die Begleitung angemessen, nicht überladen, prädominirend, wie in vielen Liedern neuerer Komponisten, überhaupt waltet überall Besonnenheit ob. Eine Eigenheit des Komponisten müssen wir erwähnen, nämlich den Gesang auf der Grundlage des Dominantenakkords lang fortzuführen. Diese Art, etwas an Weber erinnernd, führt zu einer Manier, die leicht, entfaltet die Manier nicht allen Reiz,

wie es meistens bei Weber der Fall ist, monoton und langweilig wird.

Der talentvolle *Fr. Rücken* beschenkt seine Freunde wieder mit zwei neuen Gesängen, in welchen er seine alten Gedanken mit einiger Umschreibung, und mit Berücksichtigung der Fortschritte der Zeit durch Komponisten, wie Proch u. A., wiedergibt. Der Titel ist folgender:

Der Wunsch. So willst du gehen? Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Piano. Op. 39. Berlin, bei Schlesinger. $^{2}/_{3}$ Thlr.

Beide sind sentimental gehalten, und wir haben nur zu erwähnen, dass hier die Tiefe der Poesie die der Musik keineswegs übertrifft. Der Verleger hat diese Ausgabe ganz in der Weise der allbekannten Gesänge von Proch veranstaltet, was wir zu deren Empfehlung hinzuzufügen haben.

J. W. Kalliwoda: Der Troubadour von Freiligrath für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Karlsruhe, bei Kreuzbauer und Naldeke. Pr. 10 Ngr.

Ein ritterlicher Gesang, dem es an Schwung nicht fehlt.

Weniger hat uns folgender Gesang desselben Komponisten gefallen:

Heimathlied, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette. Op. 117. Leipzig, bei Peters. $^{2}/_{3}$ Thlr.

Alles, bis auf das C dur auf der achten Seite, ist zwar fliessend geschrieben und klingt gut, ist aber doch ohne tiefern Gehalt; auch die Klarinette tönt oft gar zu schweizerisch-gewöhnlich drein. —

Joh. Strauss, Grossherzogl. Bad. Hofkapellmeister: Sehnsucht nach dem Zürchersee, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und obligaten Horn oder Violoncello. Op. 10. Karlsruhe, bei Kreuzbauer und Naldeke. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Noch ein Schweizerlied. Wenn wir den Effekt, den dieser Gesang, gut vorgetragen mit allem Reize der begleitenden Instrumente haben kann, nicht verläugnen wollen, so finden wir doch das Ganze ohne eigenthümliche Erfindung, im Baue seiner Melodie an eine längst vergangene Zeit erinnernd. Zum Beleg mag der Anfang hier stehen:

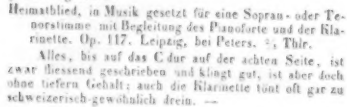

wonach man auf das Uebrige schliessen mag.

V. Lachner: Waldhorn-Ruf, Gedicht von Schnezler für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte und des Horns oder Violoncellos. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Munter und fröhlich fliesst der Gesang dahin, von guten Horneffekten unterstützt. Auch an einfacher Waldgegend, wenn sie auch romantisch-malerisch nicht wäre, wird man sich zu Zeiten erfreuen.

F. A. Anacker: Gott zum Gruss. Gesang für eine Alt- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21. Werk. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. $12^{1}/_{2}$ Ngr.

Ein einfacher, ernster, sinniger Gesang, an dem keine Kritik bei seiner Anspruchslosigkeit etwas auszusetzen könnte.

C. Banck: Abendruh. Lied für eine Singstimme mit Begleitung von Violoncello oder Horn und Pianoforte. Op. 45. Rudolstadt, bei G. Müller. 1 Fl.

— — Zwölf Lieder für die Jugend in Schule und Haus mit leichter Begleitung des Pianoforte. Op. 48. Ebendaselbst. 1 Fl.

Es ist unseres Erachtens selten von grossem Vortheil für junge Komponisten, wenn sie schon frühzeitig einen Ruf geniessen. Gehen sie auf der einen Seite, geschmeichelt durch die oft verdächtige Nachfrage nach ihren Werken, leicht in den herrschenden Modegeschmack ein, so lassen sie wenigstens dann, wenn sie auch durch eine tiefere Kunstbildung gegen das Triviale der Mode kämpfen sollten, sehr viele Werke erscheinen, die nur sehr bald Zeugniss geben, wie schnell die Erfindungskraft, fliesst sie nicht aus einer unversiegbaren geistigen Quelle, ohne Pflege, ohne das unerlässliche Stärkungsmittel, die Studien, erschöpft werden kann. Auf diese Weise haben wir schon manchen Talentbegabten für das Wahre, das Bleibende in der Kunst verloren gehen gesehen. Wir finden die Freude über die Anerkennung von Seiten des Publikums bei dem jungen Komponisten sehr natürlich; doch wache derselbe, dass sie nicht in Eitelkeit, in keckes Selbstbewusstsein ausarte, und die Welt endlich mit unnatürlichen, forcirten, überhaupt eitlen Werken inkommodire, wobei der frühzeitig gewonnene Ruhm sehr bald seinen Glanz verlieren muss, denn selbst der eifrigste Bewunderer wird endlich gelangweilt, wenn er durch den ewigen geistigen Funken nicht gefesselt werden kann.

Nach dieser Abschweifung zum Besten der Jüngern kehren wir zur Beurtheilung der oben angeführten Werke zurück. Die frühesten Werke von C. Banck zeugten von Anlagen, die in seinen spätern Gesangswerken nicht jene Richtung einschlugen, die sie erwarten liessen. Der Grund, warum wir den spätern Werken nicht den Beifall zollen können, liegt in dem steten Ueberbieten und Forciren, welches nur zu leicht Unnatürliches erzeugt, widriger als jener sinnliche Reiz der dem Modegeschmack huldigenden Werke. Das oben angeführte Lied liefert einen Beweis; es hebt zwar ziemlich einfach an, führt aber den Schluss auf die Worte: und bringt zur Ruh! so unnatürlich lang aus, dass man das Abmühen des Komponisten spürt, der nach dem Grundsatze arbeitet: Ende gut (was hier aber heisst,

lang und ausgeschmückt), Alles gut; ja um eine noch grössere Steigerung anzubringen, gibt der Schluss des dritten Verses zur süssen Ruh — Gelegenheit zu noch längerer Ausführung und sentimentalem Absterben. — Dagegen haben uns viele Lieder der angeführten Sammlung gefallen. Die einfache natürliche Weise der Kompositionen, im Gesange sowohl wie in der Begleitung, auf die der Zweck der Ausgabe wohl zunächst führen musste, die aber auch in Kompositionen anderer Art sich bei tiefern geistigen Gehalt finden kann, hat ganz unsern Beifall. Wir zeichnen aus No. 1—4, 8 und 9. In No. 3, 6, 10 und 12 halten wir jedoch den Gesang gewöhnlich, wie uns No. 7 gesucht und schwülstig erscheint. No. 11 erinnert im Anfang an einen Schlusssatz einer Haydn'schen Symphonie. Wir können diese Lieder als ihrem Zweck entsprechend empfehlen.

Jul. Otto: Gott sei mit dir, mein Sachsenland. Lied mit Chor. Dresden, bei Rotter. Pr. $^1/_3$ Thlr.

In volksthümlicher Weise gehalten, und so einfach geschrieben, dass nur das Rhythmische ihm einigen Schwung verleihen kann. Die vor uns liegende Ausgabe enthält die Partitur für Orchester, das Lied für Bariton in As transponirt mit Pianofortebegleitung, und als Marsch zu vier Handen arrangirt, so dass es auf mannichfaltige Weise benutzt werden kann.

F. A. Schulz: Vorüber. Gedicht, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 50. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 27 Kr.

Es hat uns gewundert, bei einem Op. 50 und bei dem sonst gut gesungenen Liede auf einige Uebelstände zu kommen. Die häufigen Uebergänge in die Unterdominante geben dem Liede etwas so Unnatürliches und bei der Rückkehr in die Haupttonart so Unbefriedigendes, dass man zweifelhaft in der Tonart wird. Dieser Uebelstand wäre an mancher Stelle leicht abzuändern gewesen. Die Zwischenspiele sind ganz unbedeutend, so wie wir einige so oft gehörte Nonenvorhalte wegwünschten.

Louis Huth: Heitere und ernste Gesänge, für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Piano. 2 Hefte. Op. 26. Berlin, bei Schlesinger. 1. Heft. $^1/_2$ Thlr.

Für das beste dieser Lieder halten wir No. 4, Lied von W. Müller: Wo ein treues Herz in Liebe vergeht; obwohl wir das häufig vorhandene Ges im Basse und die hohe Stimmlage gegen den Schluss nicht für schön erklären können; No. 1, Kirchgang, und No. 3, Mailied, aber für gewöhnlich und unbedeutend, und No. 2, Das Mädchen von Athen, für sehr wunderbar, in ultraromantischer Weise. —

Ferd. Brandenburg: Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 10. Werk. Rudolstadt, bei G. Müller. No. 1. 3. à 18 Kr. No. 2. 27 Kr.

Diese drei Lieder von Heine: Ich bin die Blume, — Ich hab' im Traum geweinet, — Du bist wie eine Blume, — sind in leicht moderner Weise geschrieben. Elegante Melodieen, besonders häufig angebrachte sehnsüchtige Nonenvorhalte, graziöse harmonische Wendungen und Schwenkungen, kurz Alles salonfähig bis auf die nichtssagenden Gespräche. Für eine Mezzo-Sopran- oder Baritonstimme zum Vortrag besonders geeignet. In Bezug auf No. 2 sind wir begierig zu sehen, wie viele junge Komponisten dies Lied noch bringen werden.

Mehrstimmige Gesänge.

Karl Löwe: Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 79. Dresden, bei W. Paul. 1 Thlr.

Der mit Recht in Deutschland gefeierte Sänger gab in diesen vierstimmigen Liedern ein zwar kleines, aber höchst dankenswerthes Geschenk. Trefflich ist die Auffassung der selten oder vielleicht noch gar nicht zur Komposition benutzten vier Gedichte von *Goethe*: „Frühzeitiger Frühling, Nachtgesang, Mailied, und Frühling übers Jahr." Eben so schnell, so zart und duftig, wie die sinnigen Worte gleich leichten Rosenblättern von dem Dichterfürsten ausgestreut wurden, mögen zur glücklichen Stunde die lebensvollen Melodieen ersonnen und geboren sein. Wort und Ton verschmilzt auf das Innigste und Vertrauchste zusammen, und wir rechnen diese Lieder, wiederum aber besonders das vierte mit seinem eigenthümlichen, doch den Worten nach entsprechendsten Anfang zu den schönsten, welche Löwe gesungen. Auch zwei andere Lieder, *Kugler's* „Frühlingsverein" und *Reifenstein's* „Wunsch im Frühling" stehen jenem nicht nach; ja Letzteres hoffen wir recht bald in Volksliederbüchern anzutreffen, und noch in spaten Jahren wird es von Alt und Jung ertönen. *C. F. B.*

C. Löwe: Mehrstimmige Gesänge. Op. 80. 1. Heft. Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. $^2/_3$ Thlr. 2. Heft. Zwei Lieder für drei Frauenstimmen. $^1/_2$ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

Löwe hat sich seine Freunde zu verschaffen gewusst, und wir können mit Vergnügen hinzusetzen: durch viele gute Kompositionen. Für diese, so wie für Alle, die wissen, was sie von ihm zu erwarten haben, zeigen wir diese neuen Werke nur mit einigen kurzen Bemerkungen an. Im ersten Hefte halten wir No. 3, Dich soll mein Lied erheben, für vorzüglicher als No. 1, Der Lindenbaum, weil das einfache Motiv des Gesanges nicht so ausgeschmückt erscheint, wie in diesem, welches, obwohl es dem Texte angemessen ist, doch an einer Ueberladung leidet. Am Eigenthümlichsten ist No. 2, Auf dem See von Goethe. Der plötzliche Taktwechsel, der wohl einer schaukelnden Wellenbewegung entspricht, hat uns aber doch zuletzt, da er immer wiederkehrt, mehr gestört, als dass es uns dabei behaglicher geworden wäre. Das zweite Heft für drei Frauenstimmen enthält No. 1, Frühlingsverein, ein zarter, reizender Gesang, dem wir ganz unsern Beifall spenden würden, enthielte der Schluss des Mittelsatzes nicht Längen, die den fröhlichen Aufschwung hemmen. No. 2, Trost in Thränen, von Goethe. Ein für die Altstimme dankbares Lied. Was die Ausgabe betrifft, so können wir nicht

loben, dass der Partitur kein Text untergelegt ist. Einige Fehler derselben lassen sich leicht verbessern.

Julius Becker: Terzetten und dreistimmige Lieder für Tenor, Bariton und Bass, mit beliebiger Begleitung des Pianoforte Op. 23. 1. Heft. Leipzig, bei C. A. Klemm. 1 Thlr.

Der rühmlich bekannte Komponist, der schon so manches treffliche, frohe und ernste Lied gesungen, entfaltet auch in diesem Heft seinen muntern Sinn, sein tiefes Gemüth auf das Schönste. Bald wird man einstimmen in sein frisches „Jägerlied" und sich über den ächten Humor freuen, den der Tonsetzer in die „Heirathsgedanken" zu legen wusste. Gefesselt, wie bei dem Anschauen des rauhen Meeresstrandes, von den letzten Strahlen der Abendsonne umflossen, lauscht der Hörer gewiss gern der Klage des armen, liebeathmenden „Islamägdleins" und herzlich lacht er mit den fröhlichen Zechern, welche ihr joviales Lied „Vom Anfang und Ende" bei dem schäumenden Pokal kräftig erschallen lassen. Wenig Sänger bringen, gleich J. B., in den einfachsten Tonfarben sich bewegend, so viel innern Gehalt und Geist dem Freunde des Liedes entgegen und das ist sein Vorzug gegen eine grosse Zahl der neuern Vokalkomponisten. Er ist

„immer niedlich, immer heiter,
Immer lieblich und so weiter —
Nun das dächt' ich wär' genug." *C. F. B.*

C. F. Kauffmann: Zwölf Lieder für vierstimmigen Männergesang. Stuttgart, bei Ebner und Seubert. Ohne Preisbest.

Wir können nichts weiter sagen, da uns keine Partitur vorliegt, als dass erster und zweiter Tenor zusammen in eine Stimme, so wie erster und zweiter Bass, gesetzt sind, was uns noch nie vorgekommen. —

Fr. Oelschläger: Vierstimmige Lieder und Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 9. Partitur und Stimmen. Stettin, bei F. Friese (Bulang). 1 Thlr. 10 Sgr.

Keines der sechs Lieder erhebt sich in Erfindung zu nur einiger Bedeutendheit, und selbst die am frischesten mit dut, dut, und trallera — sind höchst gewöhnlich. Jedes derselben aber gibt viele Belege, wie der Komponist mit der Form, ja mit dem Satze noch im Kampfe begriffen ist.

F. Hier. Truhn: Komische Lieder für vier Männerstimmen. 1. Heft. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. ¼ Thlr.

Das Heft enthält: Prinz Eugen zu Reutlingen, was in Poesie und Musik viel Komisches hat und gut einstudirt von Wirkung sein wird. Am Schlusse ist die alte Volksmelodie des Liedes: Prinz Eugen u. s. w. recht glücklich benutzt, wobei nur die Lage des zweiten Tenors etwas tief geräth. Weniger unsern Beifall hat No. 2, Der Tambour. Dem Liede, das ein Tenor Solo vorträgt, wozu die übrigen Stimmen Rataplan, pum, pum und Aehnliches hören lassen, fehlt die eigentliche Pointe, wodurch bei solchen komischen Kompositionen ein Theil der Wirkung verloren geht. Tragen die Lieder zur Erheiterung eines Sängerkreises bei, wie wir uns wohl denken können, so kann die Kritik keine weitern Ansprüche machen, und sie lässt sich auch das Bocca chiusa gefallen.

Dresdner Liederspende für mehrstimmigen Gesang. Dresden, bei G. Rotter.

Das erste Heft enthält:

C. F. Adam: Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 4. Pr. ⅚ Thlr.

No. 1. Der Kuss. No. 2. Trarah, Es klingt so lieblich durch Waldesgrün. No. 3. Schifferlied. No. 4. Wiegenlied. No. 5. Frühlingslied. No. 6. Morgenlied. An diesen Liedern, die wir übrigens gut nennen, wenn sie sich auch an Erfindung nicht auszeichnen, ist uns besonders eine feststehende Form aufgefallen. Eins wie das Andere führt zu demselben Theilschlusse, und ziemlich eben so zum Ende. Dass sie dadurch etwas Monotones erhalten, ist eine nothwendige Folge. Der Satz ist rein, die Stimmen fliessend geschrieben, so dass diese Lieder Sängervereinen, die ihr Vergnügen nicht in Lösung schwieriger Aufgaben suchen, empfohlen werden können.

Von demselben Komponisten enthält das uns vorliegende vierte Heft:

Gedichte eines Lebendigen für Männerchor oder Quartettgesang. Op. 6. Pr. ⅚ Thlr.

Es ist nicht zu läugnen, dass die Frische und Kraft der grösstentheils trefflichen Gedichte von Herwegh auch in die Musik übergegangen ist, so dass diese Lieder mehr aus dem Kreise des Gewöhnlichen und oft Dagewesenen heraustreten. Schwingen sie sich in Erfindung auch nicht zu einer besondern Höhe, so wird doch manches Lied seine Wirkung haben, da sich eine gewisse Begeisterung des Komponisten nicht verkennen lässt. Das Heft enthält folgende Lieder: No. 1. Rheinweinlied: Wo solch ein Feuer noch gedeiht. — No. 2. Aufruf: Reisst die Kreuze aus der Erden — ein besonders kühnes Lied. No. 3. Reiterlied: Die bange Nacht ist nun herum. — No. 4. Gesang der Jugend bei der Amnestirung der Alten. No. 5. Der letzte Krieg: Wer seine Hände falten kann. — Von diesen halten wir No. 1, 3 und 5 für die bessern. No. 4 scheint uns aber gegen den Schluss etwas verfehlt. —

Nachrichten.

Erfurt. — Concertbericht vom 1. October 1841 bis April 1842. — Ausser unsern stehenden musikalischen Aufführungen, die alljährlich von den beiden hiesigen Musikvereinen und von den Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Ritter* veranstaltet werden, hatten wir in dem angegebenen Zeitraume neun Concerte und Soiréen,

die, mit Ausnahme des Concerts der Dem. *S. Heinefetter* und des ersten von *Bühner* gegebenen, nicht sehr zahlreich besucht waren. — Der Gesangleherer Herr *J. Hogenhardt* trat in zwei Soiréen auf, deren Programm nur gediegene Kompositionen enthielt, was um so mehr lobend anzuerkennen ist, da unsere Concertgeber nicht immer Selbstverläugnung genug besitzen, ihr leh der höhern Kunstrücksicht zu opfern. Herr *Hogenhardt* besitzt ein angenehmes, freilich noch nicht gleichmässig ausgebildetes Organ; im Vortrag weiss er nicht immer das rechte Mass zwischen Ruhe und Leidenschaft zu treffen. — Das Concert der Dem. *Heinefetter* wurde mit *Ritter's* C-moll-Symphonie, die das brave Orchester vortrefflich exekutirte, eröffnet. Herr Kammermusikus *Stehle* aus Weimar trug Variationen für die Trompete mit ausserordentlicher Bravour vor, in gleicher Weise spielten die Herren *Röckel* ein Duett für zwei Pianoforte von *Thalberg*. Die Concertgeberin sang einige deutsche Lieder von *Proch* und *Schubert* und zwei italienische Arien. Eine grösserte deutsche Gesangskomposition bekommt man von berühmten deutschen Sangerinnen selten zu hören. Da sind *Donizetti* und *Mercadante* an der Tagesordnung! — Die Herren *Carullo* und *Moralt*, Ersterer Pianist, Letzterer Geiger, spielten mit mehr Fertigkeit als Geschmack und Zartheit. Ein so gewöhnliches, gedankenleeres Thema wie dieses,

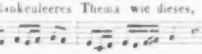

das irgend ein Orgelfreund aufgeschrieben haben mochte, sollte Herr *Carullo*, von dessen gutem musikalischen Talente es nicht zu Beweisen fehlte, zur Improvisation nicht benutzen. — Ueber *Bühner's* erstes Concert enthält diese Zeitung bereits einen ausführlichen Bericht; das zweite, am 26. Februar d. J. im Saale des Rathskellers gegebene, war ohne erfreuliche Bedeutung. *Bühner* beklagt sich bitter über eine norddeutsche Musikalienhandlung, die ihm das Manuskript einer Harmonielehre abgekauft, es honorirt, aber bis jetzt noch nicht herausgegeben habe. Es fragt sich, ob der Verfasser nach den bestehenden Gesetzen ein Recht hat, das Letztere zu verlangen. — Die rühmlichst bekannte Opernsängerin Mad. *Ernst-Seidler* gab am 13. Februar eine Abendunterhaltung. Zwei Trios ätze von *Wölfl* vermochten nicht, die Eintönigkeit von acht Gesangnummern für Sopran, abwechselnd von der Concertgeberin und ihrer braven Schülerin Fräul. *Lemi* gesungen, zu bannen. Mad. *Ernst-Seidler* ist eine deutsche, durch und durch musikalisch gebildete Sängerin mit kräftiger, ausgebildeter Stimme. Besonders allerliebst trägt sie österreichische National-Lieder vor; doch wollen dergleichen Produktionen für den Concertsaal nicht ganz geeignet erscheinen. — Die Herren Hoboisten *Schmidt* und *Eulenberg* brachten in zwei Abendunterhaltungen Quintetten, Quartetten und Solopiecen zu Gehör, deren Ausführung von Fleiss und Geschmack zeugte. — Stehende Concerte hatten wir funfzehn. In den fünf Concerten des Erfurter Musikvereins wurde ausgeführt: 1) eine im vorigen Jahrgange dieser Blätter mit Recht belobte Festkantate von *Kettschau* (am Geburtstage Sr. Majestät des Königs); 2) „Die letzten Dinge" von *Spohr* (am Gedächtnisstage der Verstorbenen); 3) *Spohr's* fünfte Symphonie, Gesangstücke von *Mozart* und *O. Nicolai*, ein Rondo für Clarinette von *K. M. v. Weber* (geblasen von Herrn *Peger*), und aus *Hummel's* A-moll-Concerte der zweite und dritte Satz, — eine Abkürzung, die man nicht hätte machen sollen; ferner 4) die Symphonie-Cantate von *Mendelsohn-Bartholdy*, und endlich am Charfreitage 5) *Graun's* „Tod Jesu." Aus Vorstehendem geht hervor, dass der gedachte Verein nicht nur den höhern Kunstgeschmack im Allgemeinen zu fördern sucht, sondern dass er auch im Besondern darauf bedacht ist, bedeutungsvollen Tagen durch die Kunst einen sinnigen Schmuck, und der Kunst durch den Tag die höhere Weihe zu verleihen. — Der *Soller*'sche Musikverein gab zur Vorfeier des Geburtsfestes unseres Königs „Alexander's Fest" von *Handel*, und in zwei andern Concerten *Hiller's* nicht sehr tief gehaltene Jagdsymphonie, *Mehul's* Jagdouverture, mehrere Gesangstücke, worunter die grosse Arie der *Eglantine*, die im Concertsaale von geringerer Wirkung ist, und *Mendelsohn-Bartholdy's* Psalm, *Hummel's* A-dur-Rondo, von Herrn *Röckel* zu schnell gespielt, *B. A. Weber's* Gang nach dem Eisenhammer und einiges Andere. In der Ausstattung der Programme und in den Leistungen dieses Vereins spricht sich gegen früher ein bedeutender Fortschritt aus, wenn gleich es scheint, dass der gedachte Verein die Aufgabe, die er sich zu stellen hat, mit den Kräften, die ihm gegeben sind, noch nicht vollkommen in das rechte Verhältniss gebracht hat. — Die Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Retter* brachten in ihren diesjährigen — sieben — Soiréen Mannichfaltigeres, als im vorigen Winter. *Beethoven's* Quintett und Septett, mit wirksamer und freundlicher Unterstützung mehrerer hiesiger Künstler vorgetragen, waren die interessantesten Vorträge. —

A. G. R.

Jena. Von dem Gedeihen des hiesigen Musikwesens kann ich nur Erfreuliches sagen. Das Erfreulichste ist unstreitig die Begründung einer Singakademie, welche ihren längst ersehnten Eintritt in's Leben bereits mehrfach, unter Leitung des verdienstvollen akademischen Musikdirektors, Herrn *Stade*, durch sehr erfreuliche öffentliche Leistungen, wie die Aufführung des *Goethe-Radzivill*'schen Faust und der *Graun*'schen Passionsmusik, bethätigt hat und dem Vernehmen nach, im Laufe des Sommers durch ähnliche grossere Unternehmungen noch weiter beurkunden wird, weshalb man nicht mit Unrecht in ihr eine neue Pflanzschule gediegener musikalischer Bildung erblickt. Die akademische Concertanstalt, welche unter des bisherigen Direktion ihre Thätigkeit mit gewohnter Umsicht und Energie fortsetzte, brachte im vergangenen Wintersemester Symphonien von *Beethoven*: D-dur, C-moll und A-dur; *Mozart*: C-dur mit der Schlussfuge, und D-dur — sowie von *Kalliwoda*: No. I. F-moll, Ouvertüren von demselben; von *Mendelsohn-Bartholdy*: Meeresstille und glückliche Fahrt (mit immer stergendem Beifalle gehört); von *Mozart*: Figaro; von *Chelard*: Herrmannsschlacht (von ihm selbst

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Novemb. N°. 7. 1802.

NACHRICHTEN.

Das Herzoglich Wirtembergische Orchester.

Wie war es? Wie ist es? Wie kann es seyn?

Es war eine Zeit, wo Apoll seinen Lustsitz in Wirtemberg sich erkohren hatte. Aus allen Gefilden Italiens strömten die Musensöhne herbey. Schwabens schönstes Land ward bald ein zweytes Italien. Alle Künste, die nur unter diesem holden Himmelsstriche so vorzüglich gedeihen, buhlten jetzt hier um den ersten Rang: die für ihre Reize empfängliche Sinnen schwelgten in einem Meere von Wollust. Ueberall lebte und webte der Geist eines Metastasio, Jomelli, Noverre, Servantoni und Columba, dieser Schooskinder Apolls.

Gross und allmächtig würkend waren damals alle Produkte der Kunst. Durch königliche Belohnung, anhaltenden Beyfall und stets neues Wohlgefallen ward sie ununterbrochen im kühnen Fluge erhalten. Auf ihren Altären loderte ihr Feuer immer in hellen Flammen mit Wollustverbreitender Wärme empor, bis endlich zu langer, ermüdender Genuss die Reize derselben schwächte, die Gewohnheit, diese immerwährende Feindin jedes Vergnügens die Empfänglichkeit abstumpfte und der ungeheure Aufwand die gewaltigen Schwingfedern der kostbaren Maschine nach und nach lähmte. Der Enthusiasmus, dessen glühendes Feuer jedes Vergnügen so rasch und unersättlich angreift, es auf einmal zu verschlingen droht, begann nun zu erkalten; seine üppigen Zauberbilder schwanden nun dem ermatteten Auge: die Nothwendigkeit, deren eisernem Zepter alles gehorchen muss, gebot, die Vernunft in ihre alten Rechte einzusetzen, nicht länger mehr über die Gränzen der Möglichkeit zu schreiten, und dem geschwächten Finanzzustand durch gemässigten Aufwand für die Kunst wieder aufzuhelfen. So wurden demnach Italiens Söhne allmählig entfernt und das Zauberschloss ward zur natürlichen Wohnung.

Um aber dennoch den Ruhm eines Beschützers der Künste und Wissenschaften zu behaupten, stiftete der Fürst eine Pflanzschule von jungen Leuten auf einem einsamen Lustschlosse, dessen angenehme Lage zu diesem Zwecke vorzüglich geeignet war. Die verschiedenen Mitglieder dieses Instituts, die dereinst der Tonkunst ihr Glück zu verdanken haben sollten, wurden ausgesucht. Die meisten, die schon eine andere Bestimmung hatten, mussten ohne Rücksicht auf ausgezeichnete Talente, oder besondere Neigung, sich irgend einem Instrumente widmen und der Leitung eines zwar durch eisernen Fleiss und unermüdeten Eifer verdienstvöllen Mannes folgen, der aber im übrigen kein begünstigter Liebling Apolls war. Doch bildete er in kurzer Zeit ein dem Stifter des Instituts angenehmes Ganzes, das, durch das Wohlgefallen an seinem Werke, immer mehr zunahm, allein zur Vervollkommnung und hervorstechender Kunstfertigkeit der Einzelnen gebrach es an höherer Anweisung. Jene zu erreichen, wurden nicht nur keine Vorkehrungen getroffen, sondern man entfernte sogar jeden Fremden, der zur Verbesserung und Verfeinerung sowohl der Behandlungsart ihrer

dirigirt) nebst Aufführung des kühl aufgenommenen 4ten Aktes der in Weimar bekanntlich durchgefallenen Oper selbst: von *Spontini*: Vestalin, und von *K. M. von Weber*: Euryanthe, ein Violinconcert, von *Beriot*, tüchtig gespielt durch Herrn Kammermusikus *Stoer* aus Weimar, Variationen von dessen eigener Komposition, so wie andere von *Mayseder*, vorgetragen durch den, als Violinvirtuos höchst ausgezeichneten Grossherzogl. Badenschen Kammermusikus Herrn *Küchy*, welcher ausserdem in seinem Privatconcerte ein Concertino von *Kalliwoda* und gemeinschaftlich mit Herrn Musikd. *Stade* Beethoven's grosse Sonate Op. 47 ganz vorzüglich tüchtig vortrug. Herr Kammermusikus *Agthe* aus Weimar blies ein Clarinett-Concertino von *M. v. Weber* (welches wir von ihm schon öfter mit grossem Wohlgefallen gehört), so wie einen Solosatz von *Täglichsbeck*. Herr St. *Knothe* spielte, mit Beifall, *Thalberg's* Moses-Fantasie. Zahlreiche Lieder und grössere Gesangpartieen halfen die Concertabende in erfreulich wechselnder Weise ausfüllen. Vorzüglich zahlreich besucht war das sechste Concert, in welchem der Faust, trefflich gesprochen von Herrn *Prof. Wolff* und vom Grossherzogl. Hoftheater-Regisseur Herrn *Genast* aus Weimar, zu einer sehr gelungenen, in jeder Hinsicht erfreulichen Darstellung gelangte, bei welcher sich im vollen Masse zu's Licht stellte, wie viel neuerdings sowohl der Singchor, wie das Orchesterpersonal, das hierbei übrigens durch fremde Musiker verstärkt war, unter der sehr geschickten und fleissigen Leitung des Herrn *Stade*, sowie durch die Sorgfalt der akademischen Oberdirektion gewonnen hat, deren verdienstvolle Bemühungen um das Jenaische Musikwesen mit lebhaftestem Danke anzuerkennen sind.

Feuilleton.

In Lübeck wurde eine neue Oper in vier Aufzügen: *Griseldis* (nach Hahn's Schauspiele Griseldis), mit Musik von *Friedrich Müller*, aufgeführt und fand den allgemeinsten Beifall. Die Darsteller, darunter vorzüglich Mad. Rosner die früher in Leipzig angestellte, und Herr Cairegno, leisteten alles für eine Provinzialbühne nur immer Mögliche.

Der berühmte Maler Ingres zu Paris hat *Cherubini's* Portrait, kurz vor dem Tode dieses Meisters, vollendet; es soll höchst gelungen sein.

Viertes Concert des Konservatoriums der Musik in Paris (den 20. Februar). Ouvertüre zu den Hebriden von Mendelssohn-Bartholdy, zum ersten Male hier aufgeführt machte einen tiefen Eindruck; — grosse Szene aus Orpheus und Euridice von Gluck (Mad. Viardot-Garcia); — erster Psalm von Benedetto Marcello; — Arie aus Rossini's Concertstück (Mad. Viardot-Garcia); — Variationen für den Violoncell über ein Motiv aus Beethoven's C moll-Trio, komponirt und vorgetragen von Herrn Franchomme; — B dur Sinfonie von Beethoven.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 10. *bis* 16. *Mai d. J.*

Auger, L., Gr. Var. üb. Fordre Niemand m. Schicksal. f. 4. Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Berbiguier, T., 10 pct. Duos fac. p. 2 Flûtes. Op. 142. Ebend. 20 Ngr.

Chopin, F., 2 Polonaises. Op. 26. arr. p. Piano et Violon par Ch. Lipinski. Leipzig, Br. u. Härtel. 1 Thlr.

Eder, H. W., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Hamburg, Cranz. 20 Ngr.

Feuz, A., 3 Gedichtel. 1 Singst. m. Pfte. Op. 22. No. 1. 26 Kr. No. 2. 27 Kr. No. 3. 18 Kr. Carlsruhe, Creutzbauer u. N.

Franchomme, A., Air Auvergnat varié p. Violle av. Orch. Op. 26. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

— même av. Piano. Ebend. 25 Ngr.

Gernsbach, A., Andantino m. Var. f. 4. Pfte. Op. 7. No. 1. Carlsruhe, Creutzbauer u. N. 1 Fl. 12 Kr.

Handel, G. F., Messias. Orat. f. 4. Pfte zu 4 Händen einger. v. G. W. Marks. Hamburg, Cranz. 6 Thlr. 20 Ngr.

Haydn, J., Niederländ. Tanz f. Pfte einger. v. A. E. Marschner. Leipzig, Hofmeister. 7½ Ngr.

Herzell, A., Etude No. 6 aus Op. 2 f. 4. Pfte zu 4 Händen. Ebd. 10 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 114. Carlsruhe, Creutzbauer u. N. 3 Fl. 12 Kr.

Kayser, H. E., Grand Duo conc. p. Violon et Viola. Op. 2. Hamburg, Cranz. 1 Thlr.

— Le même p. Clarinette et Viola. Ebend. 1 Thlr.

— 12 Pièces p. 2 Violons. Ebend. 1 Thlr. 3 Ngr.

Kühl, F. F., Der böse Genosse f. 1 Bariton m. Basset. m. Pfte. Op. 20. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

Klauser, F., Fant. sur un Motif d'Adelia de Donizetti p. Piano et Violle, Op. 13. Ebend. 17½ Ngr.

Krebs, C., Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 108. Hfg. Cranz. 20 Ngr.

— Dieselben f. Alt od. Bariton. Ebend. 20 Ngr.

— 4 pièces brill. p. le Pfte. Op. 109. Ebend. 20 Ngr.

Kummer, F. A., Tägliche Uebungen f. 4. Velle, bestehend in 28 kurzen Capricen. Op. 21. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

— La Castillane. Elégie p. le Velle av. Pfte. Op. 72. Ebend. 10 Ngr.

— Toulettern f. d. Velle. Ebend. 5 Ngr.

Lanner, J., Der Traum. Potp. f. 4. Pfte. Op. 188. Wien, Haslinger. 2 Fl.

— Jagd-Quadrille. Op. 190. f. Violine u. Pfte 45 Kr. f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. zu 2 Händen 30 Kr. Ebend.

— Geister-Schwingen, Walzer. Op. 191. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr. f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl. f. Viol. u. Pfte. f. Flöte u. Pfte 45 Kr. f. Guit. 30 Kr. f. Flöte 20 Kr. f. Cnakn 20 Kr. f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr. zu 2 Händen 45 Kr. im leicht. Style 30 Kr. Ebend.

— Hans Jürgel-Polka. Op. 194. f. Orch. 2 Fl. f. Viol. u. Pfte. 20 Kr. Ebd.

Ollivich, F., Album f. 1842. Gesellschaftstänze f. 4. Pfte. Zweite verm. Auflage. Breslau, Leuckart. 15 Sgr.

Pachaly, F. J., Festcantate, Gott ist d. Herr, f. 4 Singst. u. Orch. in Part. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

Reissiger, C. G., Adèle de Foix. Duett No. 2 15 Ngr. Duett No. 16 15 Ngr. Duett u. Finale No. 20 20 Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Rink, Ch. H., Motette. Herr ich höre stets an dir, 73r Psalm. f. 4 Singst. u. Orgel. Op. 127. Carlsruhe, Creutzbauer u. N. 1 Fl. 48 Kr.

Rosenhain, J., Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 36. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Rungenhagen, C. F., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Breslau, Leuckart. 10 Ngr.

Schon, M., Aufmunterung f. junge Violinspieler. Gründl. Anweis. zur Erlernung d. Applicaturen nebst Beisp. u. leicht. melod. Duettino's f. 2 Violinen. Op. 19. 3 Hefte. Breslau, Leuckart. 20 Sgr.

Schumann, R., Symphonie. Op. 38. arr. f. 4. Pfte zu 4 Händen. Leipz., Br. u. Härtel. 2 Thlr. 10 Ngr.

Hr. Schulz, Der Deutsche Gesellenmut f. 4 Singst. m. Orch. u. Orgelbegl. Part. Bunzl. 5 Sgr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Mai. **№ 21.** 1842.

Inhalt: Ueber die Orgeln in der Universitäts- (Pauliner-) Kirche zu Leipzig, nebst ihren Dispositionen. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Orgeln in der Universitäts- (Pauliner-) Kirche zu Leipzig, nebst ihren Dispositionen.

Mitgetheilt von C. F. Becker.

Die Orgel, welche in dem 16. und 17. Jahrhundert in dieser, ihrer reinen Bauart nach, wahrhaft imposanten und dem Klange äusserst günstigen Kirche gestanden hat, zeichnete sich weder durch auffallende Grösse, noch sonstige Vorzüge unter andern Orgeln in Deutschland aus, denn sicher hätte sonst Michael Prätorius, der die Orgeln der Thomas- und Nicolaikirche in seinem Syntagm. music. 1618 ausführlich beschreibt, dieselbe nicht unerwähnt gelassen. Aber ein gewisses Etwas unterschied sie von hundert der berühmtesten Orgelwerke. Es thronte nämlich bis in das 18. Jahrhundert hinein in zwei ihrer grössten Pfeifen der — leibhafte Böse. Mag das Mährchen, welches die guten Einwohner der Stadt Leipzig so lange Zeit beschäftigt hat, hier mit wenigen Worten erzählt werden. Den Geschichtsbüchern von Schneider und Heidenreich, desgleichen einer Zeitschrift vom Jahr 1717 zu Folge „war es in Leipzig eine allgemeine Sage, auch Schreibens davon gewesen, dass die beiden grössten Orgelpfeifen im Principal 16 Fuss vom Satan sollen besessen gewesen sein, weil sie nicht ansprachen und auf keinerlei Weise von einigen Orgelmachern, die man daran hatte künsteln lassen, zurecht gebracht werden konnten. Und ob zwar wohl Einige dieses vor fabulös gehalten, der Meinung, dass die so über dem Werke gewesen, der Sache nicht mächtig genug waren, so erweiset sich doch, dass allerdings die Orgel bezaubert gewesen, weil man an der linken Seite der Orgel einen Zettel von Pergament mit vielen Worten und abergläubischen Charakteribus bezeichnet, gefunden und selbigen denen Herrn Decemviris und sonderlich dem Herrn Rectori, Andreas Corvinus, ausgehändigt hatte. Ob auch gleich nach vieler Arbeit und Mühe ein gelinder Laut durch gar sonderliche Bemühung eines Orgelbauers aus den beiden Pfeifen erzwungen worden, so ist man doch dadurch nur mehreres in dem Wahn einer Teufels-Besitzung bestärket worden, und hat es geheissen: der Teufel habe doch endlich dem Lobe Gottes wenigstens etwas Raum geben müssen.“ Doch endlich musste der böse Feind aus seiner unheimlichen, engen Behausung fliehen, oder vielmehr das fast kindische Räthsel fand eine sehr natürliche Auflösung. Man trug 1710 die Orgel und somit auch die zwei bekexten Pfeifen ab und fand — wer hätte das vermuthen sollen? — „dass bemeldte Tonhemmung nicht vom Satan, sondern von einem Geheimniss des Orgelmachers hergerühret und dieser vermuthlich selbst die vexam ausgeübet.“ Letzterer hätte eine harte Strafe verdient, da er einen Unschuldigen in falschen Verdacht gebracht und überdies die Oeffnungen in der Windlade für beide Pfeifen — wer weiss aus welchem Grunde — inwendig sorgfältig verschlossen hatte. Doch war er lange Zeit vorher gestorben; man freute sich des Triumphes, allen Teufelsspuk bis auf Weiteres entfernt zu wissen, und dachte daran, eine neue Orgel bauen zu lassen.

Da es uns gelang, die Disposition jener merkwürdigen Orgel, wie sie in dem Jahr 1628 beschaffen war, zu erhalten, so mag sie hier ihre Stelle finden. Der Name des Erbauers ist uns jedoch unbekannt geblieben.

Hauptwerk:

Gross Principal 16 Fuss.
Gross Gedackt 8'.
Octava 4'.
Super-Octava 2'.
Mixtur 6fach.
Gross Quintadena 16'.
Gemshorn 8'.
Viola di Gamba 8'.
Fistula humana über 1½ von 2 Pfeifen.
Klein Gemshorn 4'.
Quinte 3'.
Scarpe 2 bis 3 Pfeifen.

Rück-Positiv:

Principal 4 Fuss.
Grobgedackt 8'.
Gedacktflöte 4'.
Quinte 1½'.
Sobflöt 1'.
Nassat 3'.
Sesquialtera 2'.
Trommel 8'.

Brustwerk:

Quintadena 8 Fuss.
Gedackt 8'.
Nassat 3'.
Principal 2'.
Quinte 1½'.
Octava 1'.
Regal 8'.
Mixtur 2fach.

Pedal:

Principal Sub Bass 16 Fuss.
Gemshorn Bass 8'.
Rhorflöten Sub Bass 16'.
Quintadenen Sub Bass 16'.
Posaunen Bass 16'.
Dolcian Bass 16'.
Cornet Bass 4'.
Bauerflöten Bass 2'.
Ungerechnet der Cymbelsterne, Vogelgesangs, Tremulanten, Trummel und Pedal-Coppel zum Rück-Positiv.

Ein für diese Kirche würdiges Orgelwerk zu errichten, wurde *Johann Scheibe* in Leipzig, der Vater des berühmten dänischen Kapellmeisters, berufen. Vielfach hat er sich als ein denkender Kopf und als geschickt in seinem Fache bewährt, und zu bedauern ist es, dass mehrere seiner Entdeckungen, z. B. ein Schnarrwerk ohne Rohr, eine Maschine, welche die Balge ohne

einige menschliche Hilfe in Bewegung setzte u. dergl. mit ihm begraben sind. Scheibe begann den Bau im September 1710, am 4. November 1717 war er geendet und am 16. December fand die Ueber- und Abnahme der aus 54 klingenden Stimmen sonst bestandenen Orgel Statt *). Der Examinator — kein Anderer als der in Deutschland bekanntlich grösste Orgelspieler, Johann Sebastian Bach, der von Köthen besonders dazu berufen wurde —, mit Beihilfe des Orgelbauers Lorenz Liebereth aus Mansfeld und des Organisten zu St. Johannis in Leipzig, Michael Steinert, wandte mehrere Tage darauf, das kolossale Werk zu prüfen. Jede Pfeife, jede Feder, alle Register, einzeln und in Masse angezogen, wurden sorgfältig untersucht, und Bach konnte nicht umhin „zu attestiren," wie wir aus einer sichern Urkunde entnehmen: „dass die Hauptheile der Orgel, als Windladen, Balge, Pfeifen, Wellenbreter und die übrigen Stücke mit gutem Fleiss verfertiget und dabei nichts zu erinnern ware, dasjenige aber, was zu verbessern gewesen, theils zulänglich entschuldiget worden, theils auch noch leicht corrigirt werden könne." In dieser berühmte Orgelkenner bemerkte noch ferner; „dass dieses Werk allerdings unter die completesten in ganz Teutschland und noch dazu bei denen meisten mit besondern Vorzug zu zählen sei." Wer wollte an den Kenntnissen und der Wahrheitsliebe eines Bach wohl zweifeln? Die Orgel war allerdings ihrer Anlage nach ein treffliches Werk und enthielt liebliche, kräftige, ganz eigenthümliche Stimmen der Klangfarbe nach in Fülle. Die bedeutendsten Orgelspieler wählten daher meistens unter den in Leipzig befindlichen Orgeln die von Scheibe, denn hier vermochten sie ihre Virtuosität geltend zu machen und zu beweisen, dass in der That eine in allen ihren Theilen tüchtig gebaute Orgel einzig und allein die Königin sämmtlicher Instrumente sei. Die Disposition war in dem Jahre der Uebernahme (1717) folgende:

Hauptwerk.

1. Gross Principal von reinem Bergzinn im Gesichte 16 Fuss.
2. Gross Quinta-Ton 16'.
3. Klein Principal 8'.
4. Schalmo 8'.
5. Fleute Allemande 8'.
6. Grand-Hora 8'.
7. Octav 4'.
8. Quinta 3'.
9. Quint-Nassat 3'.
10. Octavina 2'.
11. Waldflöte 2'.
12. Grosse Mixtur 3 u. 6fach.
13. Cornetti von 3 Pfeifen.
14. Zink 2 Pfeifen stark.

Brust-Werk.

1. Principal von reinem Bergzinn im Gesichte 8 Fuss.
2. Viol di Gamb natürell 8'.
3. Grob gedackt weiter Mensur 8'
4. Octav 4'.
5. Rohr-Flöte 4'.
6. Octav 2'.
7. Nassat 3'.
8. Sedecima 1'.
9. Schweitzer-Pfeife 1'.
10. Largo.
11. Mixtur 3fach.
12. Helle Cymbal 2 Chor.

Hinterwerk, als ein Echo.

1. Lieblich gedackt von Holz 8 Fuss.
2. Quinta-Ton 8'.
3. Fleute douce 4'.
4. Quinta decima 4'.
5. Decima nona 3'.
6. Hell-Flöte 2'.
7. Viole 2'.
8. Vigesima nona 1'.
9. Weit Pfeife 1'.
10. Mixtur 3fach.
11. Helle Cymbal 2 Chor.
12. Sertin 8'.

Pedal.

1. Gross Principal-Bass von reinem Bergzinn im Gesichte 16 Fuss.
2. Gross Quinta-Ton-Bass 16'.
3. Octav-Bass 8'.
4. Octav-Bass 4'.
5. Quint-Bass 3'.
6. Mixtur-Bass 3 u. 6fach.
7. Grossbell Quinten-Bass von reinem Bergzinn im Gesichte 6'.
8. Jubal-Bass 8'.
9. Nacht-Horn-Bass 4'.
10. Octav-Bass 2'.
11. Gross-Principal-Bass von reinem Bergzinn im Gesichte 16'.
12. Sub-Bass 16'.
13. Posaunen-Bass 16'.
14. Trompeten-Bass 8'.
15. Hell-Flöten-Bass 1'.
16. Mixtur-Bass 4fach.

Nebenregister.

1. Ventil zum Hauptwerk.
2. Ventil zum Brustwerk.
3. Ventil zu den Seitenbässen.
4. Ventil zur Brust u. Manual.
5. Ventil zum Stern.
6. Ventil zum Hinterwerk.
7. Calcantenglocke.

Alles ist vergänglich und geht seinem unvermeidlichen Untergang entgegen! Statt des Bösen, der die frühere Orgel sollte besessen haben, drangen nach und nach Insekten (der Wurm) in das Holzwerk dieser Orgel. Sie setzten sich darin fest und zerstörten zwar langsam, aber in höchst verderblicher Weise Kanäle, Pfeifen und was ihnen sonst nur mundete. Versuche mannigfacher Art, oftmals höchst kostspielige, wurden öfters unternommen, diesen Feind zu bekämpfen. Doch Alles blieb fruchtlos. Zu tief war das Uebel schon eingewurzelt. Durch die vor einigen Jahren veranstalteten genauen Besichtigungen, die von unparteiischen Sachkennern vorgenommen wurden, gelangte man endlich zu der Ueberzeugung, dass das Werk durch eine Reparatur, und sei sie noch so bedeutend, nicht auf eine lange Reihe von Jahren mehr erhalten werden könne und ein völlig neues Werk an die Stelle des Alten gesetzt werden müsse. Demnach ist es nun jetzt beschlossen, die einst so ausgezeichnete Orgel abzutragen und für immer zum Schweigen zu bringen; eine Orgel, die länger als ein Jahrhundert einen der schönsten christlichen Tempel schmückte und zierte, die ein J. S. Bach in mächtiger, riesiger Kraft erschütternd ertönen liess, die einst in ihrer eminenten Kraft eine zahlreiche, fromme Gemeinde zur Andacht, Glaubensfreudigkeit und Liebe zu dem Höchsten entflammte und begeisterte und oft wie Sphärengesang lautete! Wenn wir nicht ganz ohne eine gewisse Theilnahme ein Werk, das uns durch langjährige Gewohnheit lieb und theuer geworden ist, zusammensinken sehen, und gern noch einen Blick auf dieses frühere Meisterstück werfen, was so vielen Zeitenstürmen trotzte, so grossartig uns stets erschien, so lässt sich doch mit vieler Sicherheit hoffen, dass es völlig ersetzt und die schon ihrer Vollendung entgegen reifende neue Orgel der von Scheibe nicht nachstehen werde. Sie wurde dem hiesigen Orgelbaumeister *Johann Gottlob Mende* übertragen, einem Manne, der sich durch eine ziemliche Menge von Orgelbauten einen höchst ehrenwerthen Namen geschaffen hat. Einige Notizen über sein Leben mitzutheilen, dünkt uns hier am Orte zu sein, da, so viel uns bekannt, seiner noch nicht in einem Kunstblatte gedacht worden ist. J. G. Mende wurde am 3. August 1787 zu Siebenlehn bei Freiberg geboren. Von seinen Aeltern zur Tischlerprofession bestimmt, erlernte er dies Handwerk in seinem Geburtsort und arbeitete darauf als

*) Im Laufe der Jahre sind mehrere der kleinen Stimmen mit

des von Knoblauch in Halle als Holzarbeiter aufgenommen. Dort erwachte sein Sinn für die Instrumentenbaukunst. Mit unermüdlicher Anstrengung suchte er sich alle ihm noch mangelnden akustischen und technischen Kenntnisse für dieses Fach anzueignen und nach wenigen Jahren war er befähigt, vollständige Orgeln unter von Knoblauchs Namen zu bauen. Im Jahr 1820 liess er sich in Leipzig nieder und arbeitete mit dem glücklichsten Erfolg. Eine grosse Anzahl Orgeln baute er seit dieser Zeit in der Umgegend dieser Stadt; ein Werk von 26 Stimmen lieferte er in die protestantische Kirche zu Moskau und stellte es ebendaselbst 1836 auf, und grosse Orgelreparaturen in den sämmtlichen Kirchen Leipzigs gelangen ihm meisterhaft. Seine Arbeit ist am Besten mit dem Wort „sauber" zu bezeichnen, wenn man zugleich die wahre Solidität darunter mit versteht, und als ein Hauptvorzug, den nur wenig Orgelbaumeister mit ihm theilen, muss seine Intonation erwähnt werden, die nichts zu wünschen übrig lässt. Er arbeitet zwar bedächtig, aber tüchtig und unermüdlich. Einem solchen, in seinem Fache viel bewährten Manne konnte wohl mit Recht von der resp. Behörde ein so grosser Bau übertragen werden. Wenn wir uns nicht ganz irren, so gilt das Unternehmen dem Erbauer für eine Ehrensache. Nicht des lendigen Gewinnes wegen, sondern sich selbst als einen der besten Meister unserer Zeit zu beweisen, nur darum ist es ihm in diesem Falle zu thun. Er ist stolz darauf, ein Werk zu schaffen, und vielleicht das Einzige in solchem Maasstabe, was nicht der Gegenwart allein in jeder Hinsicht genügen, sondern ihm auch lange nach seinem Tode ein wohlwollendes Andenken erhalten und bewahren soll. Dies berücksichtigend, hat Leipzig mit Zuversicht binnen Jahr und Tag sich eines der ausgezeichnetsten Orgelwerke zu erfreuen, und wir zweifeln nicht daran, in dem nach Uebergabe ausgestellten Zeugniss ähnliche Lobsprüche wie jene, welche der herrliche Bach über das Werk von Scheibe fällte, über die Orgel von unserem wackern Meude anzutreffen. Dass sie ebenfalls, wie die letzte, volle hundert Jahre erschallen und kein böser Feind ihr Inneres je zerstören möge, dafür wird sicher der fleissige Baumeister und ganz besonders der gütige Himmel sorgen.

Vergnügen gewährt es uns, nachfolgend die festgesetzte Disposition der neuen Orgel mittheilen zu können. Dieselbe wurde im Auftrag der Behörde von dem Herrn Hoforganisten Johann Schneider zu Dresden ausgearbeitet, und dürfte allen gerechten Anforderungen entsprechen.

Hauptwerk.

1. Principal 16 Fuss, von engl. Zinn hell polirt im Prospekt.
2. Bordun 16′, die zwei tiefen Octaven von Holz, die übrigen von Zinn.
3. Grosse Octave 8′.
4. Viola da Gamba 8′.
5. Rohrflöte 8′.
6. Gedeckt 8′.
7. Quinte 3′.
8. Octave 4′.
9. Gedeckt 4′.
10. Terze 3⅕′.
11. Rohrflötenquinte 6′, gedeckt.
12. Octave 2′.
13. Cornett 5fach v. g.n.
14. Mixtur 6fach 2′.
15. Cimbel 3′.
16. Fagott 16′, Stiefel v. Holz, Mundstücke von Messing.
17. Trompete 8′, Zungen und Krucken von Messing, Körper von Zinn.

Alles von Gelbfuss, grün Producirten.

Oberwerk.

1. Principal 8 Fuss, von engl. Zinn hell polirt im Prospekt.
2. Quintatön 16′.
3. Quintatön 8′.
4. Gedact 8′.
5. Spitzflöte 8′.
6. Fugara 8′.
7. Octave 4′.
8. Rohrflöte 4′.
9. Quinte 3′.
10. Octave 2′.
11. Mixtur 5fach.
12. Cornett 3fach v. g.n.
13. Vothomens 8′, durch's ganze Klavier gehend.
14. Physharmonica 8′, Stiefel von Ahornholz, Mundstücke, Zungen u. Krucken von Messing, Körper von Zinn.

Alles v. Gelbfuss, Zungen grün Producirt.

Unterwerk.

1. Principal 4 Fuss, von englischem Zinn.
2. Flautravers 8′, von Holz.
3. Rohrflöte 8′.
4. Salicional 8′.
5. Gedact 4′.
6. Nasard 3′.
7. Octave 2′.
8. Quinte 1½′.
9. Flageolet 1′.
10. Mixtur 4fach.
11. Oboe 8′, Stiefel von Ahornholz, Mundstücke, Zungen und Krucken von Messing, Körper von Zinn.

Alles von 14löthigem Zinn.

Pedal-Hinterbässe.

1. Gross-Principal 32 Fuss, offen.
2. Violonbass 16′.
3. Subbass 16′.
4. Violoncello 8′, von Holz.
5. Posaune 16′.
6. Posaune 32′.

Seitenbässe.

1. Gross Octave 16 Fuss von engl. Zinn die tiefe Octave im Prospekt und fein polirt.
2. Octavenbass 8′.
3. Octavenbass 4′.
4. Quintenbass 12′.
5. Quintenbass 6′.
6. Mixtur 6fach.
7. Trompetenbass 8′.
8. Clarine 4′.

Von Zinn.

Nebenzüge.

1. Pedalkoppel mit besondere Ventilen.
2. Ventil für's Hauptwerk.
3. Ventil für's Oberwerk.
4. Ventil für's Unterwerk.
5. Ventil für Seitenbässe.
6. Balkantreiklingel.
7. Ventil für Hinterbässe.
8. Schwebung für's Oberwerk sehr schnell.

Recensionen.

Sigismund Neukomm: Christi Auferstehung. Oratorium, die Worte zusammengestellt aus Klopstock's Messias. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei Schott's Söhnen. Mit deutschem und englischem Text. Klavierauszug. (Die gedruckten Orchester- und Singstimmen ebendaselbst.)

— — Christi Himmelfahrt, Oratorium in zwei Abtheilungen, die Worte aus Klopstock's Messias zusammengestellt. Klavierauszug. Ebend. 6 Fl.

Wir fassen in unserer Anzeige zweier trefflichen Werke des verehrten Meisters beide zusammen, die zwar jedes einzeln für sich bestehen, aber doch auch wieder vereint füglich als ein Ganzes betrachtet werden können. Dass in neuer und neuester Zeit ältere und jüngere Meister sich in Deutschland mit Vorliebe zu der ernsten, kirchlichen Musik wenden, und dass im Publikum eine rege Theilnahme an solchen Werken herrscht, ist ein erfreuliches Zeichen der Zeit. Die fast überall bestehenden Singvereine haben hiebei offenbar bedeutenden Einfluss, mehr vielleicht noch die französischen und italienischen Opern, die bei allem Guten, das ihnen inwohnt, und ungeachtet des höchst achtungswerthen Talents ihrer Verfasser doch nach und nach durch Monotonie und einseitige Richtung ermüden, die ersten durch ihre unsittliche, oft obscöne Handlung Ekel erregen und mit ihrer nicht selten überschwenglichen Romantik schwe-

beind und nebelnd jeden Unbefangenen anwidern, die andern mit ewigem sentimentalen Dudeldum ermatten und erschlaffen, beide aber durch die sorglose, oft schülerhafte Ausführung guter, oft trefflicher Ideen Aerger und Verdruss machen. Bei der Flut solcher Opern sehnt man sich endlich, und wie es scheint ziemlich allgemein, nach soliden Werken der Kunst und erfreut sich der Erscheinung von Werken älterer oder jüngerer Meister, die noch der guten klassischen Schule angehören, und die Kunst höher achten, als den ephemeren Beifall des Haufens, und daher nicht schreiben, wie die Masse will, sondern wie Gott und die Kunst wollen. Die beiden genannten Oratorien gehören zu dieser Gattung. Findet sich in ihnen einiges wenige Einzelne, worüber sich vielleicht rechten liesse (zu tadeln aber gibt es in ihnen nichts), so verschwindet das doch gegen die Trefflichkeit des Ganzen. Somit hat Recensent bekannt, dass er nur Referent sein könne. Er deutet daher kurz an, was die Freunde gediegener ernster Musik hier finden.

Das erste Oratorium beginn (Introd. No. 1) mit einem kurzen, einfachen, sanft feierlichen Instrumentalsatze. Ihm folgt No. 2, ein Basssolo, meist Recitativ, das mit den Worten endigt: „und Jesus erstand." Nun ertönt in einem grossen Chore (No. 3) Halleluja mit sanften Mittelsätzen des getheilten Chors, und einer grossen tüchtigen Fuge. So kunstvoll und erhaben dieser treffliche Chor auch ist, so ist doch Alles einfach und klar und die Ausführung durchaus nicht schwierig. Das Recitativ No. 4 leitet in die Sopranarie No. 5, die sanft, demüthig, kindlich ist, wie sie sein soll, deshalb aber nicht eben hervorstechend sein kann. Das Recitativ No. 6 und die charakteristische Arie des zweifelnden Thomas ist lang, geht aber in lebhaftem Tempo rasch vorüber. No. 7, Chor: „Er ist wahrhaftig erstanden," stark und kräftig mit sanften, choralartigen Mittelsätzen. In No. 8, Recitativ und Arie, erscheint Jesus selbst. No. 9, Recitativ und Chor, sanft und einfach, und doch erhaben, wahrhaft wohlthuend. No. 10 ist ein liebliches, zwar kurzes, doch deshalb nicht unbedeutendes Terzett — und No. 11 schliesst mit einer kunstvollen und doch sehr klaren Fuge.

Das zweite Oratorium ist etwas länger als das erste, dauert jedoch wohl noch nicht zwei Stunden, eine Zeitdauer, die für solche ernste Werke nicht so leicht überschritten werden sollte.

Die nicht kurze Ouverture leitet das Ganze würdig ein. No. 2 ist ein einfach sanfter, aber doch erhebender und erbaulicher Gesang. Das imposante Bass-Recitativ No. 3 mit einigen kurzen Sätzen a tempo und No. 4, ein Recitativ des Tenors, mit einiger, wohl zu rechtfertigender Malerei, gewähren eine sehr wohlthuende Abwechselung und bilden einen schön kontrastirenden Uebergang zu dem sehr kurzen schauerlich ergreifenden Chor No. 5, dem ein treffliches Recitativ — fast Arioso — für den Sopran folgt. Ein Bass-Recitativ mit einem vielleicht zu langem Ritornell (No. 7) führt zum Schlusse des ersten Theils (No. 8), einem grossen Chor, den Sopran und Alt pp. anfangen, Tenor und Bass fortsetzen und dann alle vier Stimmen fugirt weit ausführen. Ein grosser in ihm herrschender Mannigfaltigkeit kaum bemerkt. — Den zweiten Theil beginnt (No. 9) eine wehmüthig sanfte Sopranarie — der in No. 10 ein Recitativ für Bass folgt. No. 11 ist Recitativ für den Tenor, nebst einfach feierlicher, rührender und erhebender Arie. Das kurze Bass-Recitativ No. 12 leitet über No. 13 ein, Terzett und Chor, durchaus zu loben, feurig und kräftig in aller Einfachheit. No. 14 ist ein kurzes einleitendes Recitativ und Arioso — das Final aber, No. 15, eine tüchtige Fuge.

Der würdige Neukomm hat sich zu seinem Text Stellen aus Klopstock's erhabenem Gedicht: „der Messias" gewählt, und gewiss mit Glück. So sind zwei Oratorientexte entstanden, die kaum irgend einen Tadel zulassen, dagegen wegen Benutzung einer neuen herrlichen Quelle bei der Bearbeitung der schon so sehr oft musikalisch behandelten Auferstehung und Himmelfahrt Jesu nur Lob verdienen; dennoch wagt Referent die Behauptung, selbst auf die Gefahr hin, für altväterisch genommen zu werden, dass für Oratorien und verwandte kirchliche Werke die Bibel die herrlichste, und eine unversiegbare Quelle sei.

Dem Referenten liegt auch die Partitur der beiden Oratorien vor. Wie der wackere Meister seine Ideen ausführt, ist hinreichend bekannt, und bedarf es deshalb keines besondern Anpreisens; aber zum Schluss der Anzeige erlaubt sich Referent noch einige kleine Bemerkungen, deren Beachtung den jüngern talentvollen Komponisten unserer Tage gewiss um so nützlicher sein wird, je reicher von der Natur begabt sie sind. Bei dem Lesen der Partituren und der Klavierauszüge obiger beider Oratorien (Referent hatte noch nicht Gelegenheit, eine Ausführung zu hören) drangten sich ihm mimisch folgende Betrachtungen auf. Die ächte, wahre Freiheit im Leben, wie in der Kunst gebührt und gehört nur dem, der sich willig unter das Gesetz stellt. Der Freie aber nimmt die Ideen, die ihm sein Genius vorführt, zwar mit dankbarem Sinn auf, und fesselt sie durch schriftliche Zeichen für die frühere oder spätere Ausführung, unterwirft sie aber dem prüfenden Verstande, der unschöne und wilde Abirrungen der Fantasie nicht duldet. Bei der Ausführung solchen Entwurfs beachtet er, fast unbewusst, denn Reinheit im höhern und niedern Sinne ist ihm zur Gewohnheit geworden, die Gesetze der Kunst, und so entsteht ein klassisches Werk, das um so höher steht, je freundlicher die gütige Natur den Urheber bedachte, das aber, selbst bei untergeordnetem Talent, doch immer noch Achtung verdient und Freude gewähren kann. Anders ist es mit der neuromantischen, revolutionären Schule. Je grösser das Talent ist, das ihr huldigt, desto mehr muss man beklagen, dass es auf einem Wege geht, auf welchem so ziemlich Alles erlaubt ist, und aus dem wohl Werke entstehen, die von dem schönen, grossen Talent ihrer Urheber zeugen und deshalb eine Weile imponiren können, die aber wegen ihres gesetzlosen Treibens und bei dem Mangel an höherer und niederer Korrektheit (dem charakteristischen Zeichen der neuen Schule)

den. Schlimmer aber für uns, doch ohne Einfluss für jetzt und für die kommende Zeit, sind die leider so häufig uns begegnenden schwachen jungen Komponisten, die in der neuen Lehre ihr Heil zu finden vermeinen, und nun wild darauf los schreiben, und uns mit Ekel erregenden tollen Ausgeburten einer verbrannten Fantasie überschütten.

Man vergebe dem Referenten diese Abschweifung auf die schnurstracks entgegengesetzte Seite hin. Solche Herzensergiessungen vermag der, der es redlich mit der Kunst meint, nicht immer zu unterdrücken, und er soll es nicht, denn sie können jetzt, wo man da und dort im Publikum des Ueberschwenglichen satt und müde wird, vielleicht den einen oder den andern jungen Leser zu weiterem Nachdenken veranlassen — und geschieht das, zum wenigsten Ziel führen.

Dr. *Heinrich Marschner*: Klänge aus Osten. Ouverture und Gesänge (zur Aufführung in Concerten). 109. Werk. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 1½ Thlr.

Die Ouverture in Orchesterstimmen. 2½ Thlr.

(Die Gesänge sind auch einzeln zu haben.)

So reich wir an Instrumentalmusik aller Art sind, die sich zu Aufführungen in Konzerten eignet, so arm sind wir an dergleichen Gesangmusik. Die Concertdirektoren müssen daher meist zu Oratorien und ähnlichen ernsten, der Kirchenmusik näher stehenden Werken ihre Zuflucht nehmen oder zu beliebten Opernsachen greifen. Das Erste ist die Kunst fördernd, und Vielen erfreulich, doch nicht immer und überall dem grossen Publikum — das Zweite nur ausnahmsweise zu loben, durch Missbrauch aber ermüdend. Wenn nun ein so ausgezeichneter Komponist, wie Herr Kapellmeister Marschner eine eigens für das Concert bestimmte Gesangkomposition veröffentlicht, so verdient er sich wohl Aller Dank, der ihm auch nicht fehlen wird.

Eine Ouverture, frisch und voll Feuer, reich an schönen Instrumentaleffekten, die besonders in Stimmen gedruckt, und auch für sich von guter Wirkung ist, eröffnet das Ganze, welches man als eine Kantate in dramatischer Form betrachten kann. No. 1 ist ein Zigeunerlied für hohen Bass, mit Männerchor in Unisono, originell und kräftig. No. 2. Assads (Tenor) Ständchen, nicht weniger originell und tief gefühlt, vielleicht etwas zu lang. No. 3, Maisuna's (Sopran) Lied, sanft und lieblich. No. 4. Ein kräftiger Räuberchor, der in jeder Hinsicht nur zu loben ist. No. 5. Ein tüchtiger Instrumentalsatz, den Kampf der Räuber darstellend — ein Recitativ und ein köstliches Lied der Maisuna — ein weniger bedeutendes (wie es hier recht war) Lied Assad's, und ein herrliches Duett der wieder vereinten Liebenden, der gerettete Maisuna und ihres Retters Assad. — Auch im häuslichen Kreise um Pianoforte wird die schöne Komposition ihre Wirkung nicht verfehlen. Der Klavierauszug ist sehr gut, da ihn der Komponist selbst besorgt hat — alles Aeussere schön.

Romanzen und Balladen.

Dr. *Löwe*: Das Switemädchen. Ballade von A. Mickiewicz mit Pianoforte. Posen, bei Stefański. Ohne Preisbestimmung.

Vorstehende Ballade brachte uns unwillkürlich zu einer Vergleichung der Gegenwart mit jener gemüthlichen Zeit, wo Zumsteg seine Balladen sang. Was ist seitdem aus der Ballade geworden? Dennoch ein Eigenthum Vieler, ist sie jetzt nur Wenigen zugänglich, da auch sie den Ansprüchen der Zeit zu Virtuosität zu gelangen gesucht hat. Suchen wir die wahre Musik niemals in diesem Virtuosenschwindel, so ist es uns besonders bei der Romanze und Ballade Lied, sie gewissermassen aus dem Herzen des Volkes gerissen zu sehen. Das Volk, besonders das deutsche, hat seine Lieder, und bedarf ihrer zu seiner Bildung und Veredlung. Unter diesen sind es besonders die erzählenden (Romanzen, Balladen), die mit Vorliebe von ihm gesungen werden. Hat unsere Zeit die Nothwendigkeit erkannt, für dieses Eigenthum des Volkes Sorge zu tragen, und sich vielfach bemüht durch Sammlungen von Volksliedern die natürliche Singelust wieder zu erwecken und den durch unnatürliche Kompositionen erschlafften Sinn zu erstarken, so haben doch unsere Komponisten selten noch eingesehen, dass jene Einfachheit und Natürlichkeit erstrebt werden müsse, wenn die Schaffen ein erfolgreiches sein soll, dass eben diese Natürlichkeit auch den geistigen Funken einschliessen und mit den Forderungen der höhern Bildung unserer Zeit Hand in Hand gehen könne. Wünschten wir um keinen Preis jene frühere Zeit, von der wir oben sprechen, zurück, so möchten wir doch ihre Vorzüge auch der unsern sichern, möchten das Gemüthliche mit tieferer Poesie, mit höherer Bildung vereinigt in natürlich schöner Form in das Volk übergehen sehen, zu dessen Veredlung dies kein geringer Theil wäre. —

Nach dieser Abschweifung, die uns ein Blick auf das Ganze unseres Musiklebens abnöthigte, kehren wir zu obiger Ballade zurück. Löwe hat im Fache der Ballade vielfache Verdienste, namentlich entsprechen einzelne seiner frühern Kompositionen dieser Art unserer Ansicht ganz. Der Beweis liegt klar vor: sie sind, was wir von der Ballade vorzugsweise fordern, ein Eigenthum Vieler geworden. Der Weg, den der Komponist in seinen spätern Werken einschlug, hat sich mehr von unserer Ansicht entfernt. Nicht verkennen wir den geistigen Gehalt, der sich immer findet, und den wir zu schätzen wissen; doch sei es uns erlaubt, uns gegen die Ausdrucksweise, gegen die ganze Verkörperung desselben aus oben ausgesprochenen Gründen zu erklären. Doch glauben wir aus diesen Werken selbst schliessen zu können, dass sich der geschätzte Komponist zu dieser unserer Ansicht zum Theil selbst bekennt; die Einfachheit des Gesanges, der Melodien überhaupt, die sogar manchmal an das Gewöhnliche grenzt, lässt uns dies folgern. Dagegen aber übernimmt die Begleitung alle und jede mögliche dramatische Ausschmückung, und dies ist der Hauptpunkt, mit welchem wir nicht einverstanden sind. Die Begleitung, meistens sehr schwer, bildet gegen den einfachen Gesang einen zu schroffen Gegensatz, oft

schwulstig bis zur Ueberladung, bewegt sie sich ungebunden und frei, den Gesang seinem Schicksale überlassend, kurz sie bildet eine vollständige dramatische Darstellung des Erzählten. Sprechen wir ihr die Nothwendigkeit des Letztern nicht ab, so wäre an einem andern Orte zu untersuchen, in wie weit Malereien, wenn sie nicht zugleich Gefühlsschilderungen bezwecken, in der Musik überhaupt, und besonders für die Ballade das Richtige wären. Wir lachen heute über die Naivetät, in welcher Anschauungsweise, oder hier besser Anhörungsweise Zumsteg einen mit Sporen klirrenden, die Treppe herunterSteigenden Ritter darstellt; wer bürgt uns aber dafür, dass nicht eine spätere Zeit auch von unserer Darstellungsweise, die doch, bezieht sie sich auf blose Malereien, den geistigen Gehalt der Sache gewiss nicht ausmachen, eine verschiedene Ansicht hegt?

Was die uns vorliegende Ballade betrifft, so behandelt sie eine Geschichte, die sich beinahe bei jedem Volke findet, bei dem sich Poesie und Fantasie Feen, Nixen, Elfen u. dergl. schaffen konnte. Eine Wassernixe verlockt einen jungen Jäger durch verschiedene Gestalt, die Treue zu brechen, die er ihr selbst früher gelobt, und bestraft ihn durch den Tod. Die Musik schliesst sich den spätern Werken des Komponisten an, enthält viel schönen Gesang, natürliche Melodieen. Die Begleitung, einfach beginnend, steigert sich so, dass sie endlich das Uebergewicht erhält. Der uns vorliegenden Ausgabe ist der polnische und deutsche Text untergelegt.

Alex. Fesca: Die 400 Pforzheimer. Ballade von Schütz. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 18. Karlsruhe, bei Kreuzbauer und Nüldeke. Preis 1 Fl. 12 Kr.

Diese Komposition, in welcher der Balladenton gut getroffen ist, ist so einfach gehalten, dass sie dem Vortrag der Singstimme alle Wirkung überlässt.

Rudolph Hirsch: Der Wasserkönig. Der sterbende Ritter. Zwei Balladen für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig, bei Hofmeister. 20 Ngr.

— — Der Wittwe Töchterlein. Die junge Nonne. Zwei Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 3. Ebendaselbst. 15 Ngr.

— — Der Harfner. Ballade für eine Baritonstimme mit Pianoforte. Op. 7. Leipzig, bei Peters. $^{7}/_{12}$ Thlr.

— — Philippinchen. Gesangsscene für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 11. Ebendaselbst. $^{7}/_{12}$ Thlr.

— — Der Nixe Sohn. Ballade für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 12. Ebendaselbst. $^{5}/_{12}$ Thlr.

— — Maria. Romanze für eine Tenorstimme mit Pianoforte. Op. 13. Ebendaselbst. $^{5}/_{12}$ Thlr.

— — Röschen am Spiegel. Toilettenscene für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 15. Ebend. $^{5}/_{12}$ Thlr.

— — Goldschmied's Töchterlein von Uhland, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 24. Leipzig, bei Whistling. $^{5}/_{12}$ Thlr.

Quantitativ wird C. Löwe bald übertroffen sein, raume. Bei diesen Gesängen verweisen wir auf unsere bei den Liedern desselben Komponisten ausgesprochene Ansicht. Eine gewisse Regsamkeit, Lebendigkeit, ja Frische ist diesen Werken nicht abzusprechen; doch halten wir den, der das Wort etwas anders, als im gewöhnlichen Leben ausspricht, einen gewichtigen Accent zu legen weiss, mit Pathos die Hände zu heben und zu senken versteht, noch lange nicht für einen guten Schauspieler.

Nachrichten.

Berlin. Nachdem der beliebte Violinist *Ernst* acht Concerte im Königsstädtischen Theater mit zunehmender Theilnahme gegeben, veranstaltete derselbe noch, mit Unterstützung des Herrn Kapellmeister *Mendelssohn-Bartholdy* und der Herren Concertmeister *Ries*, *Leopold* und *Moritz Ganz*, zwei Quartett-Soireen im Saale der Singakademie. In der ersten Soirée wurde ein vorzügliches Quartett von *J. Haydn* in G dur, das treffliche E moll-Quartett von *Beethoven* von den vier Spielern ausgezeichnet im Ensemble, wie in der Nuancirung ausgeführt. Wenn Herr *Ernst* die Allegro-Tempi etwas übereilte, so war dagegen die Feinheit und Eleganz seines Vortrages, besonders in den Adagio's höchst rühmenswerth. Ein genial komponirtes Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *F. Mendelssohn-Bartholdy* trug der Komponist mit ungemeiner Präcision und Fertigkeit, von den Herren *Ernst* und *Moritz Ganz* discret begleitet, mit allgemeinem Beifall vor, da ein so gediegenes, geistreiches Klavierspiel wahrhaft wohlthuend war. Auch begleitete Herr KM. *Mendelssohn-Bartholdy* zwei angenehme Romanzen des Herrn *Ernst* für die Violine, wie dessen gesangreiche Elegie mit dem Pianoforte. Die zweite Soirée wurde mit dem *Mendelssohn-Bartholdy*'schen Violin-Quartett, Op. 44, in E moll, eröffnet, dessen Andante und Scherzo am Meisten ansprach. Enthusiasmus erregte indess die grandiose A moll-Sonate für Pianoforte und Violine von *Beethoven*, von den Herren *Mendelssohn-Bartholdy* und *Ernst* in grosser Vollkommenheit mit geistigem Feuer und Ausdruck ausgeführt. Dagegen stach nun allerdings ein sonst recht melodisches Sextuor brillant für Streichinstrumente von *Mayseder* etwas ab, welches meistens nur der ersten Violine Gelegenheit gab, sich glänzend und concertartig zu zeigen, was Herr *Ernst* denn auch auf das Beste benutzte, auch zum Schluss das beliebte Andante spianato und den „Carneval von Venedig" vortrug. — Zu Ehren *Beethoven's* hatte der Herr KM. *Moeser* eine musikalische Feier veranstaltet, welche drei Meisterwerke des Gefeierten, dessen neunte Symphonie (leider mit Ausnahme des letzten Satzes), das beliebte Septett (die Violin-Partie von *August Moeser* vorzüglich ausgeführt) und die A dur-Symphonie zu Gehör brachte, und so auf würdige Weise die diesjährigen, gehaltvollen Soireen des Unternehmens allgemein befriedigend schloss. — Die übrigens gelungene Ausführung der Ver-

nisonkirche, zum Besten der *Malaniné*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt, machte nur geringen Eindruck. Die Sopran- und Altstimmen der Chöre wurden von den gut unterrichteten Knaben rein und sicher gesungen. — Im königl. Opernhause hörten wir eine junge Sängerin, Dem. *Conrad*, Schülerin des Herrn *L. Rellstab*, in einem Duett aus *Spohr's* Jessonda, mit Herrn *Mantius*, desgleichen in dem der Norma und Adalgisa, mit Dem. *Tuczeck*, und in der Cavatine des dritten Akts aus dem „Freischütz." Die angehende dramatische Sängerin, welche auch ein Concert in Potsdam gegeben hat und jetzt in Stettin bei dem Theater engagirt sein soll, zeigte eine reine, wenn gleich nicht eben starke, doch gleichmässige, wohlklingende und im Portament gut ausgebildete Sopranstimme. Zugleich lernten wir ein neues Instrument, das Bombardon, von starkem, vollem Ton und bedeutendem Umfange von der Tenorhöhe bis zur Contrabasstiefe kennen. Herr *F. Sommer* trug darauf ein sehr wirksames Concertino von *David*, demnächst weniger dem Instrument angemessene Variationen mit Trillern und chromatischen Läufen, mit Beifall vor. Im Quodlibet: „Der Kapellmeister aus Venedig" erschien Dem. *Grünbaum* wieder als Mitglied der königl. Oper.

Am 13., 14. und 15., dann am 28., 29. und 30. April wurde auch die vielbesprochene Tragödie Antigone von *Sophokles*, nach der Uebersetzung von *Donner*, mit den Chören des königl. Kapellmeisters Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, im königl. Schauspielhause öffentlich bei grossem Zudrange aufgeführt, und bewirkte sowohl durch die Neuheit der antiken Scenerie, als den gediegenen Werth der tragischen Dichtung, nicht minder durch die Mitwirkung der grossartigen Chöre und die ausgezeichnete Darstellung, vorzüglich der Antigone durch Mad. *Crelinger*, auch bei der grössern, mehr gemischten Versammlung den tiefsten, erschütterndsten Eindruck. Gern würde Referent über die geistreiche Komposition sich ausführlicher äussern, wenn die Partitur ihm zur Einsicht hätte vergönnt werden können. Es kann daher nur bemerkt werden, dass die rhythmische Behandlung der meistens wenig lyrischen, wortreichen Dichtung sehr angemessen, möglichst koncentrirt, auch die Wahl der Tonarten und die Behandlung der Tenor- und Bassstimmen (meistens von den ersten Solosängern ausgeführt) durchaus zweckmässig, charakteristisch und eigenthümlich war. Die Instrumentation ist freilich modern, da die Blechinstrumente sehr viel benutzt sind; jedoch hat der denkende Komponist alle ihm zu Gebote stehenden Effektmittel sinnig benutzt. Vorzügliche Wirkung machte insbesondere der Chor No. 6 zum Preise des Bachus, durch die Soli der Herren *Mantius*, *Bader*, *Böttticher* u. s. w. und die reiche Orchesterbegleitung. Auch der Chor No. 2: „Vieles Gewaltige lebt" u. s. w. hat einen eigenthümlichen Reiz durch treffende Deklamation, die Flötensoli und den Wechsel der Strophen und Gegenstrophen. Der Chor No. 4: „O Eros, Allsieger im Kampfe!", wie der Chor No. 7 ist von tief ergreifendem Ausdruck. Auch die musikalische Einleitung bereitet würdig auf die grossartige Tragödie vor, welche nach der Ansicht des Referenten noch wirksamer in gewöhnlicher Weise auf der Bühne mit geschlossenen Seitenwänden dargestellt, der Chor im Proscenium (statt im Orchesterraume) und das Orchester wie gewöhnlich aufgestellt werden könnte. Das Herab- und Heraufsteigen der handelnden Personen aus den vom Theater nach dem Orchester führenden, unterirdischen Zugängen hat etwas Peinliches für die zu nahen Zuschauer. Auch hatte das Orchester in die vordern Sperrsitzräume gestellt werden müssen, was dem Klange nicht vortheilhaft ist. Ueberhaupt ist das Schauspielhaus der Musik weniger günstig, als der Rede. — Die Sing-Akademie widmete dem Gedächtnisse ihres verdienstvollen ersten Vorstehers seit 25 Jahren, des königl. wirklichen Geheimen Raths *Köhler* am 12. April eine eigene Feier durch Gesang des Chorals: „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du," nach *Em. Bach's* Melodie, von *C. F. Rungenhagen* bearbeitet, der schönen Motette von *C. Fasch*: „Selig sind die Todten" u. s. w. a Capella; hierauf folgte eine Gedächtnissrede des Herrn Direktor *Bibbeck* und das *Mozart*'sche Requiem, mit Orchesterbegleitung, von vorzüglichen Solostimmen und stark besetzten Chören ergreifend ausgeführt. Die Theilnahme war so allgemein, dass alle Räume des Saales gefüllt waren, und selbst die Nebenzimmer die eingeladenen Zuhörer kaum fassen konnten. Liebe und Verehrung des Verewigten sprach sich unverkennbar in diesem Akt der Pietät aus.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In einer Soirée der Gräfin von Merlin zu Paris liess sich eine sechsjährige Pianoforte-Virtuosin, Namens *Arabella Goddard* (Engländerin), Schülerin des Herrn *Louel*, mit glanzendem Erfolge hören.

Leclere in Paris hat sein Erfindungsrecht an dem *Melophon* (s. d. Bl. 1841, S. 501) an Herrn Pellerin und Herrn Brown verkauft, von denen Jeder eine selbstständige Fabrik dieser Instrumente betreibt.

Gestorben ist zu Genf Herr *Martinez* aus Havanna, kaum 19 Jahre alt, ein talentvoller Komponist, der namentlich für das Pianoforte mehrere treffliche Stücke geschrieben hat. — In Paris starb, 66 Jahr alt, der Opernsänger Herr *Roger*, Mitglied des Instituts. — Am 17. März starb in Wien Fürst *Joseph Lobkowitz*, Präses der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, 47 Jahr alt. — In Paris starb Madame *Renaud-Goblin*, „Professorin" des Gesanges am dortigen Musik-Konservatorium. Sie hat diese Stelle 30 Jahre lang rühmlich verwaltet und eine grosse Zahl ausgezeichneter Schülerinnen gebildet.

Mozart's Standbild soll den 4. September d. J. in Salzburg enthüllt und feierlich aufgestellt werden. Die Feier wird durch entsprechende musikalische Feste verherrlicht, und es ist bis jetzt zur Aufführung bestimmt: 1) ein feierliches Hochamt, 2) Mozart's Requiem, 3) ein grosser Festchor, 4) ein Concerte. Alle Freunde der Tonkunst und Verehrer Mozart's sind zur Theilnahme eingeladen. Die Proben beginnen den 29. August, und die Hauptproben finden den 1., 2. und 3. September Statt.

Unter den vielen Kirchenmusikvereinen in Oesterreich nimmt der bei St. Martin in Pressburg einen der ersten Plätze ein. 1500 Mitglieder, worunter die vornehmsten Bewohner der Stadt und der Umgegend, bilden den Verein, dessen Aufführungen klassischer Kirchenmusiken höchst ausgezeichnet sind. Der Bischof von Rosk, Herr Stankovits, ist Protektor, der Abt und Domherr Kremlitska Vorsteher, Herr Karl Frajmess von Kochlow Kapellmeister des Vereins

Das diesjährige Pfälzische Musikfest wird in Neustadt an der Hardt gefeiert; die hauptsächlichsten Werke, welche zur Aufführung kommen sollen, sind Händel's Judas Makkabäus, Mendelssohn's Lobgesang, eine Symphonie von Beethoven, und eine Ouverture von Aloys Schmitt.

Rubini, welcher bekanntlich nicht mehr auftreten wollte, hat sich durch den an ihn abgesendeten Accorden des ersten Londoner Theaters zu einem neuen Engagement bewegen lassen. Er erhält für die zwei Monate vom 23. Juli bis 23. August d. J. die Summe von 3000 Pfund Sterling.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 17. bis 23. Mai d. J.

Adam, L., Choix d'airs de la Rose de Peronne p. la Flûte 24 Kr., pour Flûte et Guit. 48 Kr. Mainz, Schott.

Archer & *Chorgesang*. Auswahl classisch. Gesangstücke aus grössern Werken eines Händel, Graun u. s. w. 2. Jahrg. Partitur 20 Sgr. Stimmen 20 Sgr. Güttersloh, Bertelsmann.

Auber, Amour et Folie (Wahnsinn u. Liebe aus Piano. Mainz, Schott. 36 Kr.

Balfe, M. W., The Light of other Days (Das Licht v. frühern Tagen) avec Piano. Ebend. 27 Kr.

Bertini, H., 25 Etudes musicales p. le Piano à 4 mains. Op. 135. Liv. 1. 2. Ebend. à 3 Fl. 45 Kr.

Burgmüller, Fr., Le Retour. Fantaisie s. la Rom. fav. de Béret pour le Piano. Op. 41. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

— Elfe. Melodie av. Piano et Vcelle ou Cor. Ebend. 45 Kr.

— Julie av. Piano d'Accors. No. 40. Ebend. 27 Kr.

Choix d'airs de l'opéra: Les Martyrs de Donizetti à une ou plusieurs Voix av. Guit. No. 283—287. Ebend. à 9—27 Kr.

Czerny, C., 3 Fantaisies sur des thèmes de l'opéra: Adelia de Donizetti p. le Pfte. Op. 655. No. 1—3. Leipzig, Br. u. Härtel. à 20 Ngr.

— Les mêmes à 4 mains. Ebend. à 1 Thlr.

Duvernoy, J. B., 2 Divertissemens sur le Ballet de Giselle à 4 mains. Op. 114. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Garcia, M., Solo, Die Kunst d. Gesanges in allen ihren Theilen vollst. abgehandelt. 1. Theil. Ebend. 7 Fl. 12 Kr.

Henten, Fr., Les Perles. 3 Rondos p. le Pfte. Op. 117. No. 1. 2. 3. Ebend. à 54 Kr.

— Les Caractères, 3 Airs variés p. le Pfte. Op. 118. No. 1. 2. 3. Ebendaselbst. à 54 Kr.

Kalkbrenner, F., Fantaisie s. le Ballet de Giselle p. le Pfte. Op. 153. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— La Créole. Valse brill. p. le Pfte. Op. 155. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Kucken, Fr., Lieder mit Guitarrenbegl. No. 1. Du wundervolle Maid. No. 2. Das Mädchen v. Juda. No. 3. Abschied. No. 4. Die Rose. No. 5. Immortelle. Dresden, Paul. à 5 Ngr.

Kuffner, J., 6 Duos fac. et progr. p. 2 Violons. Op. 312. Liv. 2. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Mangold, C. A., 4 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 20. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Oberthür, C., Der Fernen. Lied f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcelle od. Horn. Op. 6. Ebend. 36 Kr.

Panseron, A., Sainte Cécile. Die heilige Cäcilie. Rom. av. Pfte et Vcelle ou Violon ou Alto obligé. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Pantaleoni, Alla Luna. An den Mond. Serenade av. Pfte. Ebd. 36 Kr.

— Il Sospiro. Der Seufzer. Rom. av. Pfte. Ebend. 36 Kr.

Rossini, G., Stabat mater einzeln: No. 2. Arie. No. 3. Duo. No. 4. Arie à 36 Kr. No. 7. Cavatine 27 Kr. No. 8. Arie u. Chor 24 Kr. No. 9. Quartett 1 Fl. 3 Kr. No. 9. Quartett 27 Kr. Ebend.

Sängers Lieblingslieder a. Pianoforte. No. 17. Soldatenlieder v. Reissiger. No. 18. Freud u. Leid v. Reissiger. No. 19. Der Feldherr von Löwe. No. 20. Er ist gekommen v. Reissiger. No. 21. Der Gondelfahrer v. Reissiger. No. 22. Nahid v. Reissiger. No. 23. Gruss an Madonna v. Reissiger. No. 24. Die Rose v. Reissiger. à 5—10 Ngr. Dresden, Paul.

Scribe u. Leuven, Die eiserne Hand od. die heimliche Heirath. Operatext aus dem Franz. von H. Börnstein. Musik von Adam. Mainz, Schott. 24 Kr.

Scribe u. Saintine, Der Herzog von Glonac. Operatext aus d. Franz. v. H. Börnstein. Musik von Auber. Ebend. 24 Kr.

Spohr, L., Grand Duo conc. p. Piano et Violoncelle. Op. 112. Dresden, Paul. 2 Thlr. 10 Ngr.

Thomas, A., C'est vous (Du Engel bist mein) avec Pianoforte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Wolff, E., 3 Lieder ohne Worte f. d. Pfte. Op. 11. 1. Heft. Ebendaselbst. 1 Fl. 12 Kr.

— Souv. d'Italie. Fantaisie sur il Giuramento p. le Pfte. Op. 44. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.

— Divertissem. sur des motifs de Mercadante p. le Pfte. Op. 51. Ebendaselbst. 1 Fl. 24 Kr.

— Grand Duo sur la Favorite p. le Pfte à 4 mains. Op. 57. Ebend. 2 Fl.

Zellner, A., Der deutsche Männerchor. 3. Band. 1. Hälfte. Partitur 3 Sgr. Stimmen 15 Sgr. Schleusingen, Glaser.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen, nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für zwei Violinen, in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violin-Spieler. (Dritte Position.) Von *Moritz Schon*. Op. 19. Preis 20 Sgr.

Diese Sammlung ganz leichter Duetten ist als Fortsetzung des unter dem Titel „**Aufmunterung für junge Violinspieler**" von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten und zeichnet sich, wie alle früher von *Moritz Schön* herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, durch ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterricht so vortheilhaft aus, wie man es von einem so rühmlichst bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht

Grand Caprice

pour le Piano

sur les motifs de

La Sonnambula

composé

par

S. Thalberg.

Op. 46. Prix 4 Fl. 48 Kr.

☞ Hierzu Beilage No. 6. Facsimile der Handschrift von J. B. Cramer.

Fac-simile der Handschrift
von
J. B. Cramer.

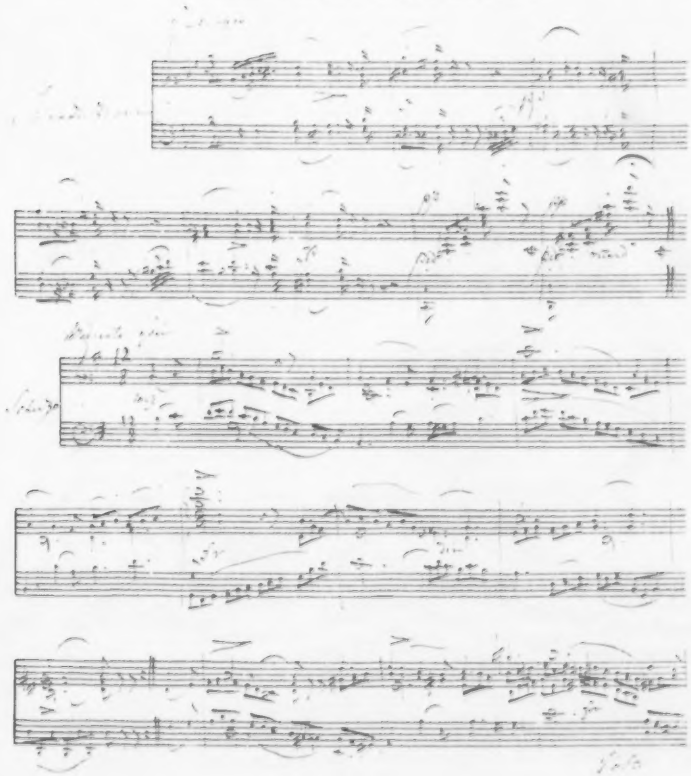

Instrumente, als auch des Geschmacks etwas hatte beytragen können, seine Virtù vor den Kunstzöglingen dieses Instituts zu zeigen, geschweige dass man ein hervorstechendes Talent zu höherer Ausbildung desselben, aus ergiebigern, ausländischen Quellen neues Leben und angekannte Kräfte hätte schöpfen lassen. Architekte, Bildhauer, Mahler und Kupferstecher schickte man mit hinreichender Unterstützung über die Alpen, der junge Tonkünstler hingegen blieb immer an seinen vaterländischen Boden gefesselt, gleichsam aus Eifersucht, damit sich ja Niemand rühmen möchte, einigen Antheil an der Bildung dieser Jünglinge zu haben.

Man wollte sie nur so weit bringen, dass, so lange der Schöpfer dieses Werks den Genuss davon haben konnte, derselbe befriediget werden möchte. Durch die beständige Gegenwart des Fürsten immer zu grösserer Anstrengung aufgemuntert, brachten sie es im Feuer ihrer Jugend und durch die schönen Aussichten, die ihnen durch fürstliche Verheissungen entgegen lächelten und nach welchen sie in der Folge ein wo nicht so brillantes Engagement, wie ihre Antecessoren, doch einen ihren Verdiensten angemessenen Gehalt hatten erwarten dürfen, am Ende auch so weit, dass sie die Bewunderung und Lust einheimischer und fremder Zuhörer wurden. Damit sie nun auf immer gefesselt werden und nie einen Ausflug wagen möchten, liess man sie sich selbst ungehindert in den Banden des Ehestandes verstricken, ohne ihren ökonomischen Zustand im mindesten zu verbessern und sie dadurch zum weitern Emporstreben zu reizen.

Ihr Erzieher, der so leicht und rasch von einem Gegenstande zum andern sprang, dessen jedesmalige Vollendung eines Werks auch das Grab seines Vergnügens wurde, ward auch dieser schönen Pflanzschule der Kunst überdrüssig. Er überliess nun dieselbe der Willkühr eines der Kunst ganz unkundigen Mannes, der immer nur gewohnt war, dieselbe militairisch zu behandeln. Furcht vor Strafe, nicht der Ehre und Belohnung mächtige Triebfeder sollte das Ganze im Gange erhalten. Man forderte alles, was nur die sorgenfreye Kunst zu leisten vermag: die Muse der Tonkunst musste trotz des nagenden Grams das Lächeln des frohen Vergnügens auf der Stirne tragen.

So wurde mancher, der unwürdigen Behandlung müde, aus seinem Vaterlande vertrieben; mehrere entriss der Tod und die dadurch entstandene Lücke wurde entweder gar nicht, oder nur zur Noth besetzt, und keine junge Tonkünstler mehr nachgezogen. Auf diese Weise ward das Gebäude allmählig aus seinen Fugen gerissen, die Theile hingen nicht mehr so fest zusammen, es musste sich zu seinem Falle neigen. Obgleich nun die vorhandenen Glieder des Wurzelstammes immer dieselben, ja weit vervollkommneter sind; so können sie, geringer an Anzahl, dennoch die Würkung nicht mehr, wie ehedem, hervorbringen. Wie wäre das auch möglich? Gegenwärtig nur neun bis zehn Violinen, lange Zeit nur ein einiges Violoncell und nur zwey Alt-Violen im Orchester, ehedem aber zwanzig Violinen, drey Violoncelle, vier Bratschen u. s. f. Dessen ungeachtet gefiel es der scharfsinnig seyn wollenden, aber mehrentheils der Sache sehr unkundigen Tadelsucht, die Schuld auf Abnahme an Fähigkeit und lässigen Willen zu werfen, ohne der Quelle nachzuspüren, woraus alle diese Gebrechen flossen.

Wie kann sich die Kunst emporarbeiten, wenn sie vom Mangel auf allen Seiten niedergedrückt, alles Aufstreben vereitelt, jede Blüthe von Berufsfreude in ihrem Keime erstickt sieht — auf Nebenbeschäftigungen, die weder in ihrem Gebiete liegen, noch mit der Würde eines Künstlers vereinbar sind, sinnen und gierig darnach haschen muss, um einem kärglichen Unterhalte von 400 Fl. (einige haben noch weniger) einen eben so kärglichen Zusatz an einem Orte zu erwerben, wo Dach und Fach und Feuerung und andere Lebensbedürfnisse immer

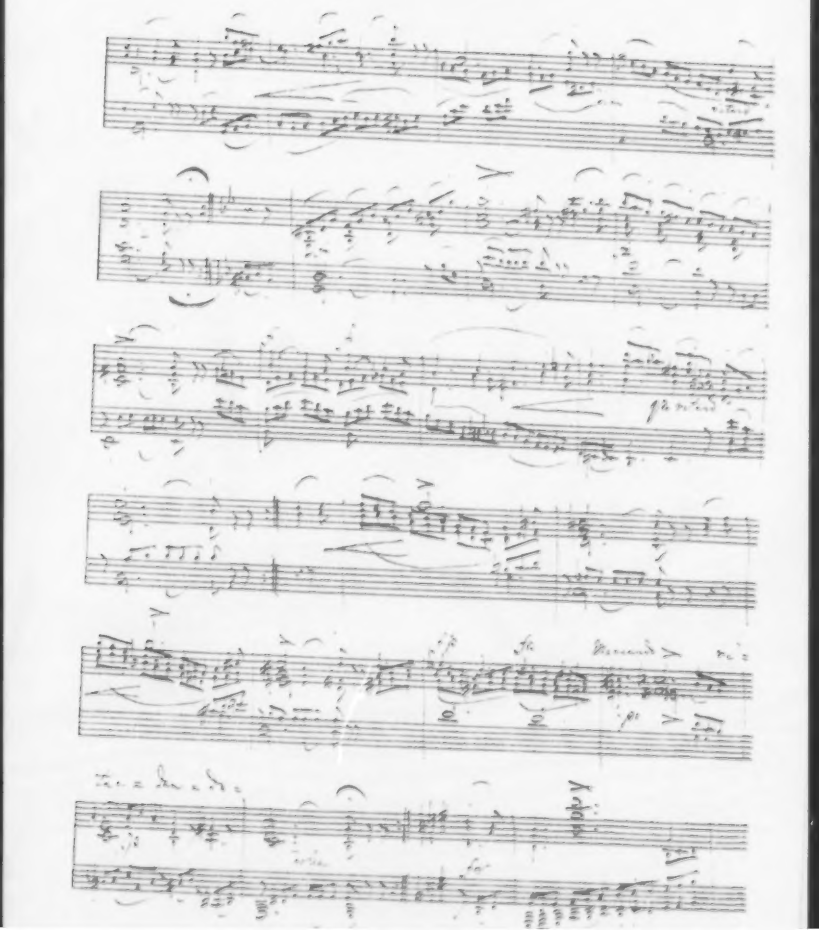

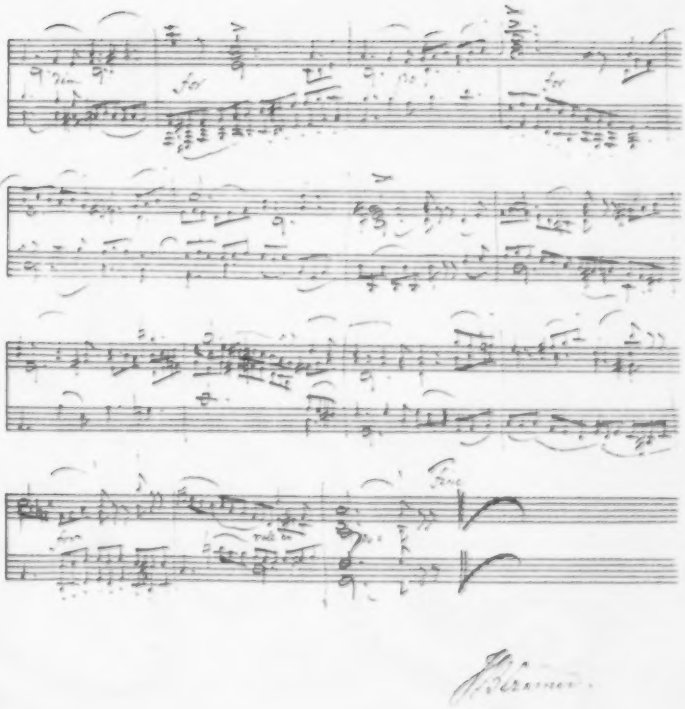

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Juni. № 22. 1842.

Inhalt: Luigi Cherubini. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus München. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Luigi Cherubini,

(geb. zu Florenz, den 8. September 1760, gest. zu Paris, den 16. März 1842).

der oft in lieblicher Kantilene den Italiener gewahren lässt, darauf in Grazie und eigenthümlicher Deklamation an den Franzosen erinnert und nun im sinnigen Gefühlsausdruck und grossartiger Ausführung eines musikalischen Gedankens den ruhigen, denkenden, jedoch nicht einer lebendigen, regen Fantasie ermangelnden Deutschen verräth und eben in solcher Vermischung und Vereinigung der dreifachen Nationalität so gross und ganz selbständig genannt werden muss, — ist für immer uns entrissen! Der Patriarch unter den Tonkünstlern, der in Italien, Frankreich und Deutschland gleiche Triumphe feierte, in dem einen schönen Lande treffliche, klassisch gebildete Lehrer fand, in dem andern einen *Mozart* würdigen lernte, einen *Joseph Haydn* und *Beethoven* seine Freunde nennen durfte und in jenem, was ihm ein zweites Vaterland werden sollte, in persönlicher Beziehung zu einem einst die ganze Welt erschütternden Herrscher stand, — ist im höchsten Greisenalter sanft entschlummert! Welches Leben war ihm aufgethan und wie so wenig Sterblichen war die geistige Kraft auf so lange verliehen, wie ihm! Wer verargt uns wohl die Thräne, die bei dem Gedanken hervorquillt: *Cherubini* ist dahin und keines Ersatzes vermögen wir uns zu erfreuen! Er hat unermüdlich gewirkt und geschaffen, doch, so weit wir auch prüfend umher blicken, nicht Einer von den Tausenden, welche der Tonkunst und besonders der dramatischen ihr Leben weiheten, schafft in seinem Geiste. Nicht Einer folgt seinem Beispiel, die tiefsten Empfindungen des Gemüthes zu schildern und den Menschen so darzustellen und zu zeichnen, wie er ist. Doch nicht in Klagen wollen wir uns ergehen, wenn *Cherubini's* Bild vor dem geistigen Auge schwebt. Nein, mit kindlicher Liebe und treuer Anhänglichkeit wollen wir zu ihm hinaufschauen und uns bestreben, so wie er uns ganz der Kunst zu weihen und nie müde zu werden, verfinstere sich der Horizont auch noch so sehr. Wer hat wohl bitterer den schroffen Wechsel der Kunst empfinden und erfahren müssen, als *Cherubini*? wer stand aber auch wohl gelassener und mehr gestützt auf seine Werke da, als dieser Meister?

In den Jahren seines Erwachens und seiner Bildung galt Wahrheit in dem Leben, wie in der Kunst; das Einfache und Gediegene wurde allein geehrt, Flitterprunk und Gehaltloses förmlich zurückgewiesen. Es war die goldene Zeit für die Operubühne. *Gluck* thronte in dem Pariser Orchester; *Cimarosa* und *Paesiello* erfreuten Italien mit süssen, sprechenden, einnehmenden Weisen; *Mozart* gab seinem Vaterlande in der Entführung, in der Zauberflöte die wahrhaft deutsche Oper. Wohin man sah, überall zeigte sich die Kunst in ihrem schönsten, reinsten Gewand, immer reizend, lächelnd und, bei allem einfachen Schmuck, einen unversiegbaren Reichthum offenbarend. In solcher herrlichen Kunstperiode versuchte *Cherubini* in Italien um das Jahr 1780 seine Schwingen. Doch gefesselt erschien der junge Aar in dem duftenden Hain. Es drängte ihn zu höherm, kühnerm Flug. Bald sehen wir den Tonsetzer im angehenden Mannesalter (1786) der Seinestadt nahen. Dort zu glänzen, wo ein *Gluck* seine Iphigenien gleich unvergänglichen Statuen hingestellt, wo Orpheus die Euridice aus dem Orkus befreite, Armida nach Rinaldo geseufzt hatte und Alceste den Tod suchte, um ihren Gatten zu erretten, dieses hohe, würdige Ziel zu erreichen, war sein Bestreben fort und fort. Mit fester kunstgeübter Hand entwarf er bald die heroischen Opern Demophoon, Lodoiska, Elisa und Medea. Jede derselben gestaltete sich zu einer Palme seiner Verherrlichung; ein jedes dieser Werke schien das Schönste, Gediegenste zu sein, und bei der ersten Aufführung der Medea stieg die Freude der Anwesenden bis zur Berauschung. Unter der zahllosen Menge von Zuschauern weilten alle Künstler und Komponisten, welche Paris aufzuzählen hatte. Alle wollten den herrlichen Meister sehen, sprechen, ihm ihr Entzücken mittheilen; allein der so bescheidene Künstler, dem der Ruhm seiner Werke stets höher stand, als der seiner Person, hatte sich in den entferntesten Winkel des Hauses geflüchtet, doch auch hier wurde er entdeckt und nun sah er sich plötzlich umgeben von *Gretry*, *Martin*, *Mehul*, *d'Alayrac*, *Gossec*, *le Sueur* und so vielen andern bedeutenden Künstlern; alle umarmten ihn, priesen ihn glücklich, und nun am Ende der Vorstellung, brach der lauteste Beifall der ungeheuren Menge in allen Arten der Freudebezeugungen aus. Ein so produktives Talent, gleich dem *Cherubini's*, war nicht zu erschöpfen, ja die Quelle der Erfindung schien immer reicher und lauterer zu strömen. Mit der frischesten Jugendkraft und angeregt durch die Zeitereignisse, schrieb er

(1799) die grosse Oper „Der Wasserträger," welche durch ihren Melodienreiz, ihre Fülle, Wahrheit der Zeichnung, Pracht der Harmonie und Erhabenheit allem hinreichend ist, seinen Namen für die späteste Nachwelt zu erhalten. Ebenbürtig steht sie den höchsten Meisterwerken zur Seite und von keinem wird sie übertroffen. Durch diese Oper erhielt *Cherubini* einen europäischen Ruf.

So thätig und fruchtbar sich das Genie des Tonsetzers bis zu dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts für die Bühne entfaltet hatte, so sollte es noch nicht schlummern, und wie einst *Gluck* Aufforderungen erhielt, Frankreich seine Kräfte zu widmen, so wünschte man diesen Meister, dessen dramatische Arbeiten bald nach ihrem Erscheinen auf unsern Bühnen heimisch wurden, in Deutschland auf längere oder kürzere Zeit zu fesseln. Gern eilte er, wenn auch nur auf wenige Monate (1805), nach Wien. „Faniska" war die köstliche Frucht, welche *Cherubini* Deutschland darbrachte und die mit Jubel von dem Wiener, wie von dem Laien aufgenommen wurde. Die Kaiserstadt unter allen andern berühmten Städten Deutschlands zu wählen, hatte er mehrfache Veranlassung. Hier fand er seinen „Vater *Haydn*," der ihn so gern seinen „liebenswürdigen Sohn" nannte; hier den Schüler des grossen *Gluck* und durch die Oper: Axur (Tarar) hochverdienten *A. Salieri*; hier seinen nahen Geistesverwandten, den unsterblichen *L. v. Beethoven*, welcher ihn unter allen lebenden Operukomponisten für den achtungswerthesten erklärt hatte; hier einen gediegenen *Albrechtsberger* und *Preindl*, einen durch liebliche Melodieen ausgezeichneten *Weigl* und *Gyrowetz*, und eine fast unzählbare Reihe vorzüglicher Tonkünstler, die alle brüderlich und bieder dem als tüchtig in Europa anerkannten *Cherubini* entgegentraten. Nur die Grabstätte *Mozart's*, der ihm als unerreichbares Ideal stets vor Augen leuchtete, nicht auffinden zu können, that seinem guten Herzen weh und verbitterte ihm den so heiss ersehnten Aufenthalt in Wien.

Nach Frankreich zurückgekehrt, schuf er noch einige dramatische Werke: „Die Abencerragen" (1813), „Ali Baba" (1830), welche nicht vermuthen lassen, dass ein schon hochbejahrter Mann ihr Schöpfer sei. Doch was musste ein *Cherubini* erfahren, wie hatte sich doch Alles um ihn her so ganz und gar verändert! Seine neuesten Produkte, wie die frühern, welche noch einige Male dem launischen Publikum vorgeführt wurden, gingen jetzt spurlos auf der Bühne vorüber; mitleidig zuckten die Zuhörer die Achsel, mit Sehnsucht sah man dem jedesmaligen Ende der Vorstellung entgegen, und das Endresultat alles Urtheils des grossen Haufens war: „*Cherubini* hat sich überlebt!" Da wandte er sich von diesem Schauplatz, dem er seine besten Kräfte geweiht hatte, auf immer. Nur mit einer gerechten Indignation konnte er auf jene Menge blicken, die ihn einst fast angebetet hatte und jetzt einem — *Rossini* des Ruhmes Kränze darbrachte. Ein Gefühl der Wehmuth bemächtigte sich seiner, da er sich gestehen musste, er habe umsonst gelebt, und mit ihm ein *Gluck*, ein *Salieri* und alle die Meister, welche nach dem Höchsten, was die dramatische Musik zu leisten vermag, gestrebt hatten. Bis in sein Innerstes erschütterte es ihn, als die aller Einheit, Schönheit und Wahrheit entbehrenden sogenannten grossen Opern: „Le Siege de Corinthe" (Maometto), „Otello," „Moses," „Wilhelm Tell" nicht nur seinen, sondern auch *Gluck's* grössten dramatischen Kunstwerken von den veränderlichen Parisern gleichgestellt, ja selbst vorgezogen wurden. Alles Grosse, Gediegene und Ergreifende, was die Opernbühne nach hundertfältigen Versuchen nur mit Anstrengung aufgenommen hatte, wurde augenblicklich von der grossen Trommel und dem süssen Geklingel verdrängt; aber in *Cherubini's* Erinnerung waren alle frühern Eindrücke noch wach und rege geblieben. Ihm erschien jenes ultramontanische Puppenspiel mit seinem ohrenpeinigenden Klingklang wie eine Strafe für vergeudete Stunden des Jugendlebens! —

Armer *Cherubini*, was magst du gelitten haben! Doch gerade in dieser Periode, wo sein Stern, als des dramatischen Komponisten, zur Schande der Zeit, zu verbleichen begann, steht der alte Meister wahrhaft gross vor uns. Mit stoischer Ruhe und Gelassenheit ertrug er das unverdiente Schicksal. Er zog sich aus dem Weltgetäusch zurück und arbeitete so emsig, als müsste er erst seinen Ruf als Komponist begründen. *Cherubini* wandte sich jetzt gleich einem *Marcello* und *Händel* jener Musikgattung zu, die nur in der Kirche heimisch ist, und in dem Fach der Kirchenmusik leistete *Cherubini*, dessen allumfassende Kenntnisse der Theorie der Tonkunst sich erst hier im völligen Lichte zeigen konnten, wahrhaft Erstaunliches. Wie von neuer Jünglingskraft beseelt, eröffnete sich für ihn ein weites Gebiet der Kunst. Ein Werk folgte dem andern, eins übertraf stets das andere an originellen Zügen, eigenthümlicher Auffassung, an künstlicher Durchführung. Unter allen neuern Kirchenkomponisten, nicht nur Italiens oder Frankreichs, sondern selbst auch Deutschlands, ist *Cherubini* einer der Ersten, und Keiner der Tonsetzer, die es vermochten, das Publikum von der Bühne herab mit wunderlichem Gaukelspiel zu blenden und das Gehaltreiche in Schatten zu stellen, wird es unternehmen, mit einem *Cherubini* auf dem Gebiete der Kirchenmusik zu wetteifern. Nie würde ein *Beethoven* ein Werk von ihnen zum Muster zu nehmen wünschen, wenn er ein Requiem zu schreiben gedächte; doch ein *Cherubini* bietet ihm, nach seiner eigenen Aussage, reichen Stoff dazu. Keinem von ihnen wird der in musikalischen Dingen so strenge Richter *Thibaut* nachzurühmen im Stande sein, „dass er ein unvergleichliches Credo für acht reelle Stimmen gesetzt habe," wie jener Tonmeister mit leichter Mühe ausführte. Mag die Oper, wie ein *Cherubini* sie nach dem würdigen Beispiele seiner Vorgänger mit festen Zügen ausprägte, in der im Allgemeinen geschmacklosen musikalischen (d. h. unmusikalischen) Richtung unserer Zeit ihrem unvermeidlichen Untergange sich mehr und mehr nähern und sich nur noch kümmerlich mit schaderhaften Szenen, mit unnatürlicher Naturmalerei, mit geschraubten, zusammengewürfelten Harmonien, mit musikalischen Schreckschüssen, mit Vermengung des Heiligen und Höllischen, mit dem Leichtsinne und der Sittenlosigkeit bemänteln und erhalten: was ein *Cherubini* für sie geleistet hat, wird die Kunstgeschichte aufzubewahren wis-

sen, die Nachwelt zu würdigen verstehen. Mögen immerhin schwankende Franzosen jauchzen und jubeln bei dem lästigen Gestöhn und bunten Charivari eines Robert, einer Jüdin, aller Hugenotten; mögen selbst die Deutschen ihres *Mozart* uneingedenk sein und des Schwindels, der sie befallen, sich nicht erwehren: ein Wasserträger, eine Medea, Lodoiska steht als klassisch da. Doch mag der Opernkomponist *Cherubini* von seiner Höhe muthwillig und unverantwortlich herabgezogen werden, der herrliche Tonsetzer für die Kirche lebt noch. Diese Werke sind rein und glänzend, wie sie ihr Schöpfer entwarf, schon weit umher verbreitet und erklingen von einem Dom zu dem andern hinüber. Nicht roher Vandalismus wird sie zerstören, nicht ungeschickte Hände werden sie betasten.

So bedeutend, so weit ausstrahlend, ehr- und nachahmungswürdig in treuer Liebe, Ausdauer und Treue zu dem von der Natur bestimmten Berufe, steht das Bild *Cherubini's* vor uns, das wir nur in schwachen, unvollkommenen Umrissen hinzuzeichnen vermögen. Unvergesslich muss der Meister in seiner Künstlergrösse und Bescheidenheit allen denen sein, welche der Tonkunst huldigen! Er hat nicht umsonst gelebt und sein Name eint sich innig mit dem eines *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven!* Nicht nur den Jüngern der Kunst, die in Paris in seiner unmittelbaren Nähe weilten, die sein Wort vernahmen, seine Werke entstehen sahen, die ihn Vater, Lehrer und Freund nannten, war er das hohe, treffliche, nachahmungswerthe Muster, sondern auch weit hinaus in alle Länder streute er fruchtbringenden, köstlichen Samen. Er wird auf günstigen Boden fallen, und ist nicht ein völliger Untergang der Kunst beschlossen, was wir nicht fürchten, trotz allen trüben Wolken, welche den Kunsthimmel umziehen und verfinstern, so sehen wir früher oder später noch herrliche Früchte reifen.

Cherubini's Andenken sei allen Künstlern tief in's Herz geschrieben und:

„Die Kunst, die Ihm ein Gott gegeben,
Bewahret treulich fort und fort."

C. F. Becker.

Recensionen.

Heinrich Wohlfahrt: Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. 1. Heft. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. gr. 4. 63 S. Preis 15 Ngr.

Mit vielem Vergnügen hat Referent das vorliegende Werkchen durchgesehen, welches ein Lehrer der Jugend, der seinen Beruf mit Ernst und Liebe erfüllt, der Oeffentlichkeit übergibt. Die von demselben Verfasser erschienene Kinderklavierschule (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.) fand in unserer Zeitung, im Jahrgang 1836 S. 553 folg. eine höchst günstige Beurtheilung, mit der wir, so weit sie die Sache betrifft, vollkommen übereinstimmen. Sein jener Zeit ist eine zweite Auflage des Werkes in's Leben getreten, was zur Genüge beweisen mag, dass die in dem Lehrbuche angewandte Methode sich vielen Beifall erworben haben müsse. Um so willkommener wird denen, die sich mit dem erschienenen Lehrbuche schon vertraut gemacht haben, das oben angezeigte Werkchen sein, welches die Materialien zur weitern Ausführung der in jenem Lehrbuche ausgesprochenen Grundsätze liefert, so wie wir es für unsere Pflicht halten, diejenigen, die von der Existenz des Buches noch keine Kenntniss haben, und deren Beruf und Neigung zum Aufsuchen instruktiver Kompositionen führt, darauf aufmerksam zu machen.

Der Verfasser hat aus den einfachsten und zunächst nothwendigen Fingerübungen kleine melodische und rhythmische Sätze gebildet, die dadurch vollständiger und dem jugendlichen Sinne angenehmer werden müssen, dass der Lehrer, oder auch ein schon geübterer Schüler eine theils harmonische, theils melodische Begleitung dazu spielen kann. Diese Methode halten wir für sehr zweckmässig, da dem Lehrer hierdurch bessere Gelegenheit wird, den Lernenden in festem und gleichmässigem Schritte fortzuführen. Etwas Aehnliches hat bereits Czerny in seiner praktischen Klavierschule, 50 vierhändigen Uebungsstücken, geliefert, jedoch mit dem Unterschiede, dass das stufenweise Fortschreiten nach keiner bestimmten Methode und ausgesprochenen Grundsätzen, viel schneller und weniger umfassend, wie hier der Fall ist, stattfindet.

Das Werk beginnt mit den einfachsten Uebungen für eine Hand, wobei nur die Kenntniss von fünf Noten vorausgesetzt wird. Es ist hierbei auf die Geltung der Noten nur soweit Rücksicht genommen, als dieselben in gleichmässigem Schritte auf einander folgen. Dies hat die Anwendung verschiedener Taktarten nicht ausgeschlossen. Später bei erweiterter Notenkenntniss werden beide Hände zuerst in gleichmässiger Sextenlage gebraucht, worauf sodann dieselben unabhängig von einander ihre Stimmen ausführen. Nach Kenntniss der Notengeltung folgen Beispiele und Uebungen in verschiedenen Eintheilungen und Taktarten in wohlberechneter Stufenfolge. Für zweckmässig halten wir, dass sich der Verfasser in allen diesen Uebungen mit beiden Händen, wie schon in seiner Klavierschule, eines einzigen Liniensystems bedient hat. Alles auf die Fassungskraft seiner kleinen Schüler berechnet.

Mit vollster Ueberzeugung seiner Nützlichkeit empfehlen wir das Werk, was für diejenigen, welche die in dem Lehrbuche befolgte Methode schon in Anwendung gebracht, als weitere Ausführung derselben wohl unentbehrlich sein möchte, allen Lehrern und Eltern, und erwarten die baldige Erscheinung der folgenden Hefte, die wir zu seiner Zeit anzeigen werden. r.

Album - Beethoven.

Dix Morceaux brillants pour le Piano composés par Messieurs Chopin, Czerny, Döhler, Henselt, Kalkbrenner, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Moscheles, Taubert, et Thalberg et publiés par l'éditeur *P. Mechetti*, pour contribuer aux frais du Monument de *L. van Beethoven* à Bonn. Vienne, chez Mechetti et Carlo.

Diese Erscheinung erregt nicht allein durch die Namen der Mitarbeiter, sondern auch durch den Zweck, der mittels derselben erreicht werden soll, gewiss vielseitige Theilnahme. Letzterer nämlich wird dadurch gefördert, dass der baare Erlös von 500 Exemplaren dieses Werkes zum Besten des in Bonn zu errichtenden Beethoven-Monumentes verwandt werden soll. Ausserdem ist die äussere Ausstattung höchst elegant, so splendid, dass auch der Preis von 4 Thalern nicht theuer heissen kann. Betrachten wir nun etwas näher, was Alles die berühmten Komponisten beigetragen haben. *F. Liszt*, der immer lieber arrangirt als komponirt, hat den Trauermarsch aus der Sinfonia eroica für Piano eingerichtet; oft schwer auszuführen ist die Art, wie er die Partitur behandelt hat, doch von der tiefen Kenntniss des Instrumentes Zeugniss gebend. *Chopin's* Präludium ist nicht sehr bedeutend. Die Kadenz darin ist eine gute Uebung. *Czerny's* Nocturne ist ein hübsches Stück, bei Weitem besser als Vieles, das wir in der letzten Zeit von ihm erhalten haben. *Döhler's* zwei Impromptu's sind elegant, nicht von vielem Gehalte. Der $^{12}_{8}$-Takt im ersten scheint uns etwas gesucht, gezwungen. *Henselt's* Wiegenlied hat eine schöne Melodie, die jedoch vollständig durch die übrigen Stimmen hindurchklingen zu lassen, viel Geschick erfordert wird. Wenn der Vortragende irgend das Tempo schleppt, so verklingen die gehaltenen Töne der Melodie, welche sich nach einer Geige oder Flöte zur Unterstützung sehnen, schneller, als für das Ganze gut ist. *Kalkbrenner's* Scherzo und die beiden Etuden von *Moscheles* sind in dem bekannten Style dieser, wenn so zu sagen erlaubt ist, alten Haupter des Klavierspiels unserer Zeit. *Taubert's* Fantasie ist nicht recht klar gehalten, und hat zu wenig interessante Melodik. *Thalberg's* Romanze macht vielen Effekt, in der Erfindung nicht gerade neu. Der gründlichst gearbeitete Beitrag des Albums sind wohl *Mendelssohn-Bartholdy's* 17 Variations serieuses. Klavierspielern aller Schulen empfehlen wir sie zum fleissigen Studium, das sich belohnen wird. S. Bach's Einfluss wird freilich Niemand verkennen; dem bereits im gebundenen vierstimmigen Style auftretenden Thema sieht man nicht an, was Alles daraus die Herrschaft über den feineren Kontrapunkt herauszuziehen gewusst hat. — Möge die Sammlung, welche der Geist der Zeit nach seinen verschiedenen Nummern charakterisirt, recht förderlich zu dem Denkmal, das dem deutschen Meister die dankbare Nachwelt setzen will, beitragen. Der Herausgeber hat sich unstreitig die gerechtesten Ansprüche auf Dank erworben.

Th. Döhler: Souvenirs de Florence. 2 Nocturnes pour le Piano. Oeuv. 34. Mayence, chez Schott.

Zwei Stücke in sentimentalem Charakter, die mehr Gefühl enthalten, als viele, womit Döhler uns seither beschenkt hat. Der Styl schwebt zwischen Thalberg und Chopin. Was den Vortrag betrifft, so ist nöthig, dass sie mit weichen Fingern gespielt und mit Zartheit nüancirt werden. Auf's Glänzen kommt es hier nicht an: bei einer gewissen Bescheidenheit des Vortrages wird der Erfolg sicherer erreicht werden.

Liszt: Lucie de Lammermoor. Marche et Cavatine pour le Piano. Mayence, chez Schott. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

F. Liszt ist mit seinem Instrumente so innig verwachsen, dass er nur für dasselbe lebt, und ihm seine Wirkungen und geheimsten Fähigkeiten abzulauschen all sein Sinnen und Trachten darau setzt. Gewiss hat er auf diesem Wege vieles Neue gefunden. Sein eigenes Kompositionstalent ist aber darüber zurückgeblieben, es ist in das Talent des Arrangirens übergegangen, das immer nur untergeordneter Art bleibt. Wenn er sich entschliessen könnte, für vier Singstimmen, oder Streichquartett zu schreiben, so würde seine Erfindungskraft neue Wege, als nur die der Technik gehen. So ist denn auch obiges Stück gewiss, wenn Liszt es spielt, höchst effektvoll. Der reine musikalische Werth bleibt deswegen immer nur ein untergeordneter. *K.*

A. G. Ritter: Impromptu pour le Pianoforte. Op. 3. pr. de l'Edit. etc. Rudolstadt bei G. Müller. Preis 26 Kr.

Herr Organist *Ritter* in Erfurt, durch grössere, leider noch ungedruckte Vokal-, Orgel-, Klavier- und Orchesterwerke rühmlichst bekannt, hat in der vorliegenden eine zwar nicht grossartige, aber runde, nette, populär entsprechende und in ihrer Art sehr anerkennungswerthe Arbeit geliefert, welche vorzüglich auch geschickten Dilettanten grosse Freude machen wird. Das Stück, ein Presto in A moll, $^{2}_{4}$ Takt, hat aber den besonderen Vorzug, dass es, bei massiger Schwierigkeit, einen sehr lebhaften Eindruck hervorbringt, der auf Zusammenstellung zweier kontrastirenden Gedanken beruht, welche in überraschendem Wechsel das Gemüth auf's Anmuthigste bewegen. — Möchte der geehrte Verfasser das Publikum recht bald durch Herausgabe seiner grossen Klaviersonaten erfreuen!

Dr. *K. Stein.*

Musik für Piano und Violine.

Benedict et *de Beriot*: Le Fruit de l'Etude. Six Duos faciles et brillantes pour Piano et Violon. II Suites. Mayence, Schott, chaque suite 2 Fl. 15 Kr.

Diese beiden Hefte haben den Zweck, Anfängern des Klavier- und Violinspiels zu gemeinsamer Ausübung ihrer keimenden Talente Gelegenheit zu geben. Damit nun utile dulci beigesellt bleibe, sind diesen Uebungsstücken Themata der beliebtesten Meister der neuern Zeit zum Grunde gelegt worden. Von einer sorgfältigen Verarbeitung ist keine Rede, es sind vielmehr die Melodieen durch Nebenfiguren mit einander verknüpft, wie dies in den früher beliebten Potpourris geschah. Diesen Namen vermeidet man gegenwärtig. Fantasie dagegen ist ein Ausdruck, der nachgerade etwas gemissbraucht wird.

Den Anfang macht *Beethoven*. Dann folgen. *Auber*, *Rossini*, *Bellini*, *Mehul*, *Meyerbeer*. Gefällig ist Allen

gehalten, der Styl ist von allem Schwulste frei, und daher den kleinen Kunstjüngern gute Gelegenheit gegeben, sich im Familienkreise zu produciren. Dass man bei dergleichen Uebungsstücken aber die Melodieen moderner Komponisten vorzugsweise berücksichtigt, ist vom pädagogischen Standpunkte aus nicht zu billigen. Dies befördert frühzeitig eine gewisse Abneigung gegen frühere Kunstperioden. Melodieen von Haydn, Mozart, auch den vorhergegangenen Meistern aufzufassen, bedarf ein junges Talent, das ohnedies schnell genug der Mode des Tages folgen wird, frühzeitig Anleitung.

H. Herz et *Lafont*: Dernier grand Duo concertant pour Piano et Violon. Op. 110. Mayence, Schott. Prix 2 Fl. 24 Kr.

Lafont's feines, graziöses Spiel lebt noch bei Vielen im besten Andenken. Sein Vortrag der Schlummerkavatine aus Auber's „Muette" hatte unvergesslichen Reiz. Als Komponist war er unbedeutend. Dies Oeuvre posthume mag denn auch wohl, wie es bei früheren ähnlichen Arbeiten der Fall war, dem erfahrenen Herz das Meiste zu danken haben. Das Thema war einstens sehr beliebt und verbreitet, es ist jene Kavatine von Pacini, wodurch der Tenorist Rubini alle Welt bezauberte. Die Variationen sind glänzend, in herkömmlichem Style, der Erfindung nach nicht hervorstechend, doch wird ihre Wirkung in dem Salon bei geschmackvollem Vortrage zu schmalern. Der Grad der Schwierigkeit ist mässig, wie denn Lafont überhaupt hierin vorsichtig war. *K.*

Rodolphe Sachse: Trois Elégies pour le Violon avec accompagnement de Piano. Op. 4. Leipsic, chez Fr. Kistner. 25 Ngr.

Der Komponist, ein Schüler des trefflichen Ferd. David, gab den Violinspielern, welche nicht die Passage, den chromatischen Läufer, die Arpeggiatur, sondern den getragenen Gesang für das höchste Ziel anerkennen, in diesen Elegien ein dankenswerthes Geschenk, und gern versichern wir, dass uns die drei Sätze, gewissermaassen den Liedern ohne Worte genau verwandt, je öfter wir sie hörten, immer neuen Genuss bereiteten. Fast wurden wir durch die so ungekünstelte Ausführung der Themen an Rhode und Lafont erinnert, und nur No. 3 führte uns der neuesten Zeit entgegen. Einem mit der neuern Schule vertrauten Spieler sind keine erheblichen Schwierigkeiten geboten, Alles liegt, wie man sagt, in der Hand. Besitzt er nun das mehr angeborene, als angelernte Talent, auf der Violine singen zu können, so findet er mit dem Vortrag dieser Tonstücke gewiss Theilnahme. Die Pianofortebegleitung ist sorgfältig gesetzt und für den Pianisten nicht ganz uninteressant. Möchte der talentvolle Komponist in glücklichen Stunden noch manche solcher Elegien dichten. Die Freunde der Hausmusik, welche dem modernen Variationenkram mit seinem Zubehör entsagten, werden sie stets willkommen heissen. *C. F. B.*

Nachrichten.

Berlin (Beschluss). Am Busstage wurde im königl. Opernhause, zum Besten des *Spontini-Fonds*, *Haydn's* ewig frische „Schöpfung," unter Leitung des Herrn KM. *Henning*, von dem Personal der königl. Oper und Kapelle sehr gelungen ausgeführt. Besonders zeichneten sich die Soli der Dem. *Tuczeck* als Gabriel, wie die Herren *Mantius* und *Zschiesche* in den Partieen des Uriel und Raphael aus. — Im Königsstädtischen Theater wurde denselben Abend *Rossini's* Stabat mater zum erstenmale mit Orchesterbegleitung nach der Originalpartitur, dem Vernehmen nach mit grösserer Wirkung als früher, ausgeführt. — Am 25. v. M. fand das zweite der von einem besondern Comite zu wohlthätigen Zwecken veranstalteten geistlichen Concerte, unter Leitung des Herrn KM. *Mendelssohn-Bartholdy* Statt, welcher nunmehr von hier bereits abgereist ist, um sich später nach England zu begeben. Dies Concert war, theils aus weltlicher Instrumentalmusik, theils aus geistlichen Gesängen, interessant zusammengestellt, und von einer glänzenden Versammlung im Saale des königl. Schauspielhauses besucht, welcher in akustischer Hinsicht für den Klang weit ungünstiger ist, als der Saal der Singakademie. Bei der Mitwirkung der ganzen königl. Kapelle, eines zahlreichen Chores von vorzüglichen Dilettanten (die Soli von der Frau v. *Fassmann*, Demoiselle *Hofkuntz* und Herrn *Mantius* ausgeführt), war die Wirkung höchst ergreifend. Das Concert wurde durch die vierte Ouverture zu Leonore von *Beethoven* eingeleitet, welche hier noch nicht gehört war, und reiche musikalische Schönheiten, indess weniger dramatischen Charakter enthält, als die letzte Fidelio-Ouverture. Hierauf trug Herr *H. W. Ernst* eine ziemlich humoristische Fantasie mit Variationen für die Violine von seiner eigenen Komposition mit der längst anerkannten Virtuosität vor. Nun folgte eine Krönungshymne (Anthem) für achtstimmigen Chor von *Händel*, glänzend und erhaben, sehr wirksam ausgeführt. Herr KM. *Mendelssohn-Bartholdy* liess uns dann sein zweites Pianoforteconcert in D moll, von grandiosem Charakter, mit um so grösserm Interesse hören, als der geniale Komponist selbst solches mit ungemeinem Feuer, voll Energie und Seele vortrug. Möchten wir uns eine Bemerkung erlauben, so wäre es die, dass der eigene Feuergeist zu sehr die Begleitung in den Zeitmaassen der Allegrosätze, fast bis zur Undeutlichkeit fortreisst, auch (was bereits anderweitig bemerkt worden) dass es nicht immer vortheilhaft für die Wirkung ist, von der hergebrachten Form der Musikstücke, durch Verbindung der mit gutem Bedacht eingeführten Abschnitte oder verschiedenen Sätze der Symphonieen, Quartette, Concerte und Sonaten u. s. w., ohne Ruhepunkte, abzuweichen. Dass die Regel auch ihre Ausnahmen findet, zeigt *Beethoven* in seinem herrlichen Pianoforteconcert in Es dur. Nur ist die Eigenthümlichkeit nicht in der Nachahmung solcher Exceptionen als Muster zu suchen. Dies dürfte auch auf die den zweiten Concerttheil bildende Symphoniekantate Anwendung finden, da die an sich ungemein anziehende Symphonie, mit Hinzufügung eines Rondo-Finale ganz

für sich bestehen konnte, wie auch die Kantate als Lobgesang, wenn gleich ein Motiv in den meisten Theilen beider Musikstücke gewichtig und eindringlich hervortritt: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn!“ In dieser Beziehung dünkt uns besonders da Allegro maestoso der Symphonie-Einleitung, wie das Adagio religioso charakteristisch, das Allegro agitato indess zu leidenschaftlich. In der Kantate zog uns besonders das nur etwas zu oft die Frage wiederholende Tenorsolo: „Hüter, ist die Nacht bald hin?“ durch den Vortrag des Herrn *Mantius*, und der im vollen Licht eintretende Chor an: „Die Nacht ist vergangen!“ Eben so der folgende treffliche Choral mit reicher Figuralbegleitung der zweiten Strophe. Uebrigens würde auch hier die gediegene Kantate noch tiefern Eindruck bewirkt haben, wenn deren Dauer (durch die vorangehenden Symphoniesätze) die Aufmerksamkeit nicht zu lange gespannt erhalten hätte, da es ohnedies der Schluss des inhaltsreichen Concert spirituel war. — Am 30. April gab der junge Violinist *August Möser*, vor seiner Abreise nach Paris zu seiner weitern Ausbildung, ein bei der vorgerückten Jahreszeit leider wenig besuchtes Concert im Saale der Sing-Akademie. In einem geschmackvollen, dem neuesten Violin-Concerte von *de Beriot*, in drei durchgeführten Sätzen, zeigte der von der Natur reich begabte, gründlich geleitete Künstler die bedeutendsten Fortschritte in Kunstfertigkeit und Vortrag, bei durchaus reiner Intonation und leichter Bogenführung. In jeder Spielart älterer und neuester Zeit ist der fleissige, junge Violinist wohlgeübt, wie sich dies auch in der Fantasie und Variationen über Themata aus Lucia di Lammermoor von *Artot* zeigte, in welchen Arpeggien, Flageolettpassagen, Trillerketten, Staccatoläufe auf- und abwärts auf das Vorzüglichste ausgeführt wurden. Das Genie des Jünglings ist unverkennbar und berechtigt zu den schönsten Hoffnungen. Durch die feurig ausgeführte Ouverture zur Oper Euryanthe von *K. M. v. Weber* eröffnet, wurde das Concert auch noch durch Gesang der Dem. *Hähnel* und *Tuczeck*, des Herrn *Gehrer* aus Wien, wie durch Violoncellspiel des Herrn KM. *Moritz Ganz* bereichert. — Die königl. Oper beharrte bis jetzt bei ihrem stereotypen Repertoir. „Die Krondiamanten“ haben nun die Stelle des „Feen-See“ eingenommen. Im „Liebestrank“ und „Freischütz“ gab Herr *Gehrer* vom k. k. Operntheater zu Wien den Nemorino und Max als Gastrollen mit Beifall, den seine reine, wohlklingende, wenn gleich nicht starke Tenorstimme mehr als seine Kunstbildung (bis jetzt) verdiente. Der junge Sänger singt natürlich, ohne Falsett, auch in der Höhe klangvoll. Es heisst, dass Herr *Gehrer* hier engagirt worden sei. Dennoch fehlt uns immer noch ein, durch Figur, Spiel, Stimme und Kunstbildung gleich befriedigender erster Tenorist, wie eine wahrhaft erste Sängerin. Zum Benefiz des vielfach brauchbaren königl. Schauspielers *Wauer* wurde eine Pasticcio von Trauer-, Schau-, Lust- und Singspiel-Scenen gegeben, worin ein Bruchstück aus *Paesiello's* „Schöner Müllerin“ durch den Gesang der Dem. *Tuczeck* und die drastische Komik des Herrn *Wauer*, nächst der Burleske: „Der Bar und der Basse,“ noch am Meisten interessirte. — Die italienische Operngesellschaft im Königsstädtischen Theater gab Mosé nach *Rossini's* neuer Bearbeitung, vorzüglich von Seiten der Signora *Assandri* und der Herren *Gardoni*, *Zucconi* (in der Titelrolle) und *Setti*, meistens recht gelungen. Das Ensemble, besonders in dem Finale des dritten Akts, war durchaus lobenswerth. Die nur zu lange und zu geräuschvoll instrumentirte Oper sprach allgemein an, wozu es nicht der gar zu natürlich dargestellten Landplagen Aegyptens bedurft hätte, indem der Feuerregen am Schlusse des ersten Akts einen unerträglichen Pulverqualm im beschränkten Raume den ganzen Abend hindurch zurückliess. „Il Barbiere di Seviglia“ ist neu besetzt wieder gegeben und Signora *Assandri* hat zu ihrem Benefiz den ersten Akt der Somnambula nebst dem zweiten Akt der Lucrezia Borgia gewählt. — Die Gebrüder *Müller* aus Braunschweig und der Violoncellist *Max Bohrer* sind jetzt hier anwesend.

München. Die Fastenconcerte der Mitglieder der königl. Hofkapelle. Seit mehreren Jahren schon zeichnen sich die Concerte der Mitglieder der hiesigen königl. Hofkapelle durch die Vollendung in der Ausführung sowohl, als auch durch ein glänzendes, wahrhaft klassisches Repertoir auf das Rühmlichste aus. Möglich, dass letzteres auch schon früher in ähnlicher konsequenter Richtung erstrebt wurde; zur Verwirklichung gelangte es erst, seitdem *Lachner* bald nach seiner Hieherberufung vor fünf Jahren die Direktion der grossen Concerte übernahm, und durch sein kräftiges, energisches Auftreten eine vielleicht damals schon im Werden begriffene Reaktion zu Gunsten der ächten Kunst trotz mancher Widerstrebungen rasch ihrem Ziele entgegenführte. War früher vorzugsweise blos die erste Abtheilung eines Concertes der Aufführung eines ernsten, gediegenen Werkes — meistens einer Symphonie — gewidmet, so enthält nunmehr auch die zweite Abtheilung so viel als möglich nur solche Werke, welche oben genannter Richtung entsprechen. Verbannt sind demnach alle, dem nur modischen und leichteren Genre müssiger Unterhaltung angehörige Kompositionen, als da sind: Passagenvariationen, Potpourri's, Rondo's, Fantasieu und diesen ähnliche neuitalienische Bravour- und Opernsachen. — Auch das Repertoir der heurigen Fastenconcerte folgte dieser ernsten Richtung, und wir hörten im ersten derselben: *Beethoven's* C moll-Symphonie, durchgängig meisterhaft exekutirt und auch nicht durch den kleinsten Unfall gestört. Dann „Ariadne auf Naxos“ von *Joseph Haydn*, eine tief empfundene, wenn auch für das jetzige grössere Publikum nicht mehr genugsam drastische Komposition, trefflich gesungen von Dem. *Hetzenecker*; La cantilena für das Violoncell von *Romberg* — einem Virtuosen, welcher als Komponist bekanntlich im Gegensatze zu den jetzt am Meisten vergötterten auf ehrliche deutsche Weise mehr für die Seele zu schreiben trachtete, als für das Stannen übersättigter Hörer, — von unserm Meister *Menter* auch ganz im Geiste des Hingeschiedenen gespielt; ferner ein Duo von *Paesiello* in F moll für zwei Soprane (Mad. *Dietz* und Dem. *Hetzenecker*), eine Komposition voll Feuer und Leben, eines *Mozart* würdig; endlich Adagio und Fuge von *Mozart* in C moll für das Streichquartett, ausgeführt

mit verstärkter Besetzung. — Die Theilnahme des Publikums war in diesem, so wie im zweiten und vierten Concerte nichts weniger als ermuthigend für die Unternehmer. Diese aber, der Kunst mehr zugethan als dem Gewinne, gaben im zweiten Concerte: Symphonie No. 1 in *Es* von *Franz Lachner*. Sie gefiel. Darauf: „Per pieta, ben mio," Sopran-Arie (Mad. *Dietz*) aus Cosi fan tutte — einer Oper, die bei uns leider schon wieder geraume Zeit ruht; Concert von *Beethoven* für Pianoforte, Violine und Violoncell (gespielt von Dem. *Fespermann* und den Herren *Mittermaier* und *Meuter*), endlich desselben herrliches Vokalterzett: „Empj tremate" (Herr *Krause*, Herr und Mad. *Dietz*). — Das wichtigste unter allen in dieser Saison zur Aufführung gebrachten Werken war jedoch (drittes Concert) *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach Luthers Uebersetzung des Evangelisten Matthäus. Schon vor zwei Jahren war von deren Aufführung die Rede; da machten sich aber, wie weiland auch zu Berlin, mancherlei Bedenklichkeiten dagegen geltend. Man scheute zurück vor dem Ernste des gewaltigen Meisters, vor den Schwierigkeiten der Ausführung, den grossen Kosten, dem wahrscheinlich kleinen Gewinne, oder dem noch wahrscheinlicheren Verluste. *Lachner's* Begeisterung für den grossen Meister siegte endlich. Sein Einfluss auf die Mitglieder der königl. Hofkapelle, oder richtiger, die Verehrung und Liebe der letztern zu ihrem Führer, die Erkenntniss, dass es sich hier um die Ehrensache handelte, *Bach* einem Publikum vorzuführen, das diesen Meister mit vielleicht nur wenigen Ausnahmen noch gar nicht kannte, liess sie das pekuniäre Wagniss unternehmen, welches hinsichtlich der angedeuteten Bedenklichkeiten allerdings als solches gelten konnte. — Ueber das Werk selbst enthalten wir uns wie billig jeglichen Urtheils. Die Aufführung erfolgte am Palmsonntage. Das mitwirkende Personale, worunter sehr viele Dilettanten, war etwas über dreihundert Personen stark. Vorausgegangen waren — die Verhältnisse gestatteten nicht mehr — vier Proben für den Chor allein, eine für das Orchester allein und zwei Proben für Orchester und Chor zusammen, — allerdings wenig im Verhältnisse zu den Schwierigkeiten des Werkes. Dessen ungeachtet war die Aufführung, einige kleine Verstösse abgerechnet, eine ganz gelungene. Erwägt man dabei, wie so gar Wenige der sämmtlichen Mitwirkenden mit *Bach's* Musik nur überhaupt vertraut sein mochten, wie letztere nicht nur von der jetzigen Schreibart, sondern auch von der seiner Zeit genossen sich so wesentlich unterscheidet: so müssen wir darin einen neuen und gewiss wichtigen Beleg erblicken für *Lachner's* Meisterschaft als Direktor. Hierzu rechnen wir wie billig auch die Wahl der Tempi, die Art, wie er die Chorale vortragen liess, das Anbringen von Forte, Piano und so vieles Andere, was hier anzuführen zu weitläufig wäre, aber Zeugniss gab von dem redlichen, ernsten Studium, das *Lachner* der *Bach*'schen Passion gewidmet haben musste. Dankbar gedenken wir ausser den Leistungen des Chors und Orchesters jener der Solosänger, von denen besonders Mad. *Dietz* (Sopran), Dem. *Hetzenecker* (Alt und die Herren *Krause* (Christus) und *Dietz* (Evangelist) ehrenvoll zu nennen sind; dann des Oboesolo's No. 26, von Herrn *Fitzthum*, und des Violinsolo's No. 48, von Herrn *Ed. Mittermaier* ganz vortrefflich vorgetragen. — Um herkömmlicherweise auch vom Beifalle zu reden, so referiren wir, dass sich solcher nach der ersten Abtheilung sehr lebhaft äusserte, und noch der zweiten *Lachner* nebst den Solosängern gerufen ward; endlich dass von den beifällig 2000 Zuhörern höchstens etwa 100 vor dem Schlusse sich entfernten. — Eine Wiederholung dieses Werkes am Ostersonntage wurde von Vielen gewünscht, war auch beabsichtigt, fand aber dennoch nicht Statt, weil wegen der Kirchenfeste während der Charwoche keine Probe gehalten werden konnte. Das vierte und letzte Concert an genanntem Tag enthielt: *Fr. Lachner's* D moll-Symphonie (No. 3). Mit dieser Symphonie trat *Lachner*, noch ehe er hierher berufen ward, das erste Mal vor das hiesige Publikum, das seinen Namen damals kaum kannte. Noch erinnern wir uns lebhaft des überaus günstigen Eindruckes, den sein Werk damals hervorbrachte. Erfreuten einerseits die geistvollen Kombinationen und die Gediegenheit der Ausarbeitung den Geist, so ward andererseits Ohr und Herz nicht minder befriedigt durch die Frische, ja Keckheit der Motive — namentlich der drei ersten Sätze —, durch eine gewisse Unbefangenheit der ganzen Haltung und Anordnung, und durch die glänzende Instrumentation. Auch diesmal war der Beifall wieder enthusiastisch. Die zweite Abtheilung brachte *Mozart's* wunderliebliches Oktett für Blasinstrumente, meisterlich vorgetragen, ein Duo für zwei Basse (*Pellegrini* und *Krause*) aus einer noch nicht vollendeten Oper vom Freiherrn *v. Poissl*, und zum Schlusse (hier seit längerer Zeit nicht mehr gegeben) *Mehul's* Ouverture zur „Jagd des jungen Heinrich."

Wir glauben diesen Bericht nicht schliessen zu dürfen, ohne Allen, die bei diesen Concerten mitgewirkt, unsern aufrichtigsten Dank auszusprechen für die Uneigennützigkeit und den liebevollen Ernst, welchen sie auch heuer wieder den Interessen der Kunst gewidmet, und uns im engsten Sinne des Wortes eigentliche Musikfeste bereitet haben.

Feuilleton.

Der rühmlichst bekannte Violoncellist *J. B. Gratz* gab am 18. Mai in seiner Vater stadt *Elbing* ein glänzendes Concert, in dem er sich als tüchtiger Virtuos, so wie als wackerer Komponist bewährte. Ein Bericht, der uns von dort zugekommen, enthält u. A. Folgendes: „Der talentvolle Gross, welcher vor zehn Jahren, als wir ihn hier zum letzten Male hörten, zu so grossen Hoffnungen berechtigte, hat diese herrlich erfüllt. Ein Anderer ist Gross in diesen Jahren geworden und kühn darf er sich jetzt den ächten Meistern der Kunst zur Seite stellen; Eins aber hat er bewahrt, Eins, das uns schon in den ersten Versuchen seiner Kompositionen für sein acht künstlerisches Gemüth Bürgschaft gab: den tiefen, lyrischen Charakter, der im Adagio sich zur Elegie emporschwingt."

In Cadix hat eine neue spanische Oper: El Solitario von E. labs eine günstige Aufnahme gefunden.

Druckfehler-Berichtigungen.

Seite 150, Zeile 24. Statt: Kapellm. Herzog, lies: Kapellm. Henning.
— 414, — 35. — Komponisten, lies: Komositionen.
— 414, — 1 v. u. Statt: entfaltet die Manier, l. entf. d. Meloi.
— 418, — 5. Statt: auf No. 2, lies: auf No. 3.

in ziemlich hohen Preisen stehen — wenn der Künstler den Gedanken Familie, Erziehung, Unfall, Krankheit, Alter u. dgl. nicht denken darf, ohne ein schauervolles Bild vor sich zu sehen — wenn vermehrte Berufsgeschäfte nebst den Nebenarbeiten, sowohl einzelne als gemeinschaftliche Uebungen verdrängen und Armuth an dem allbeseelenden Nerven der Dinge ihm stets die Unmöglichkeit vorhält, sich sogar das Wesentlichste, nämlich gute, Uebung weckende Instrumente zu verschaffen, von welchen sich oft manches mittelmässige Talent einen Schein von Vorzüglichkeit erborgt — wenn die Liebhaberey an musikalischen Gesellschaften beynahe ganz verschwunden und die Ehrliebe ihrer ganzen Nahrung beraubt ist, oder wenn jene existiren, die Kunst nur zur Ausfüllung der Zeit, keineswegs aber zum reellen Vergnügen dienen muss — wenn trotz ihres Strebens nirgends keine Aeusserung von Zufriedenheit und Wohlgefallen an ihren Arbeiten sichtbar wird — wenn diese vielmehr von jedem, der die Kunst kaum dem Nahmen nach kennt, von ihren Schwierigkeiten nicht den mindesten Begriff hat, der vielleicht in vielen Jahren kaum die Elementarkenntnisse lernen könnte und nur der Nachhall anderer ist, als geringfügig herabgesetzt, oder als ganz unbedeutend von ihnen verkleinert werden, ohne zu bedenken, welches nachtheilige Licht jeder Ausspruch Einflusshabender Menschen auf die Künstler selbst wirft. — Wird es da nicht noch zum Wunder, dass nicht alle Glieder dieser vormals so schön ineinander greifenden Kette ganz abgesprungen sind? —

Und dies ist der glückliche Zustand, für welchen die braven Tonkünstler des jetzt bestehenden Herzoglich-Wirtembergischen Orchesters auf Aeltern, Neigung und künftiges, vielleicht besseres Loos Verzicht thun und die Blüthe ihrer Jahre immer in getauschter Hoffnung zubringen mussten, ohne nur einmal den Trost zu haben, dereinst ihrem Alter schwache Krücken unterlegen zu können.

Wie viel glücklicher wäre mancher, wenn er dieser fürstlichen Erziehung beraubt, ein Handwerker geworden wäre! Er hätte sich durch Fleiss und Geschicklichkeit ein reichliches Auskommen erworben, ohne bey der Erziehung der Seinigen in Verlegenheit zu kommen; viele ihm jetzt wesentliche Bedürfnisse, die durch die Unmöglichkeit, sie zu befriedigen, die Summe der Leiden vermehren, wären ihm unbekannt geblieben; das Gefühl von mehreren Ansprüchen, wozu die bessere Erziehung berechtiget, hätte in einer niedrigern Carrière und bey minderer Bildung nie in ihm aufwachen können; die Eigenliebe wäre durch Geringschätzung, wozu immer geringerer oder höherer Stand und Einkommen der Maasstab wird, nie so empfindlich gekränkt worden; das Bewusstseyn in seinem Berufe eine, wo nicht reichhaltige, doch für seine Lage hinreichend ergiebige Quelle des Wohlstands gefunden zu haben, hätte die Heiterkeit seiner Seele nie getrübt und er hätte es nie empfunden, wie traurig es ist, Zeit, Mühe und Kräfte einem Berufe haben widmen müssen und nicht einmal die nothwendigsten Bedürfnisse, geschweige einige Bequemlichkeiten des Lebens damit erringen zu können — einem Berufe, der in weit unbedeutenderen Staaten dem Künstler schönere und seinem Verdienste angemessenere Früchte gewährt, ja noch mehr, bey welchem sich mancher sogenannte Stadtsinkenist besser steht, als der fürstliche Hofmusikus.

Liegen nicht in allem diesem die natürlichsten Ursachen der Abnahme des schönen Ganzen und zugleich die sprechendsten Gründe zu den gerechtesten Ansprüchen auf nachdrückliche Verbesserung ihres Zustands, wodurch sie für das Erduldete entschädiget werden und nicht mehr mit Schrecken an die Zukunft denken dürfen? Sie haben es schon lange durch ihre geleisteten Dienste verdient, aus dem Staube hervorgezogen zu werden, denn von allen Zöglingen des Karolinischen Instituts sind sie die Einzigen, die gleich in der Wiege ihres

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 24. bis 30. Mai d. J.

Bennett, W. St., 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.
— Suite de Pièces p. le Pfte. Op. 24. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
Du Fresnoy, J., Romances russe d'Alabieff. Transcrite p. le Pfte. Op. 14. Ebend. 7½ Ngr.
Eckert, C., Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
Eversmann, A. B., 6 Duos faciles p. 2 Flûtes. Op. 137. Liv. I. 2. Ebd. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Hartmann, J. P. E., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 35. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.
Herz et de Beriot, Var. conc. p. Pfte et Violon ou Violoncelle sur la Cavatine fav. de la fiancée. Op. 56. Ebend. à 1 Thlr. 5 Ngr.
Leroy, J. B., Divertissement sur les Huguenots p. le Cor cromat. avec Pfte. Op. 11. Ebend. 1 Thlr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 95. Psalm f. Chor u. Orch. in Partitur. Op. 46. Ebend. 4 Thlr.
Nowakowski, J., 4 Mazurkas p. le Pfte. Op. 19. Lpz., Kistner. 10 Ngr.
Pearson, H. H., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Ebend. 25 Ngr.
— 6 Lieder u. Gesänge f. 4 Singst. Partitur u. Stimmen. Op. 9. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 15 Ngr. nette.
Ruthardt, J., Duop. Pfte et Violon. Op. 41. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 12 Ngr.
Sucher, R., 3 Elégies p. le Violon av. Pfte. Op. 4. Lpz., Kistner. 25 Ngr.
Thalberg, S., Andante final de Lucia di Lammermoor varié p. le Pfte. Op. 44. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.
— Le mie rose à 4 mains par C. Czerny. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.
Wedemann, W., Polyhymnia. Ein Quartettmagazin kurz. u. ernsten Inhalts f. Männergesang. 3te Lieferung. Weimar, Voigt. 7½ Ngr.
Wielhorski, J., Fantaisie p. le Pfte. Op. 10. Leipzig, Kistner. 20 Ngr.
Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. Erstes Heft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. nette.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen, nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für zwei Violinen, in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violin-Spieler. (Dritte Position.) Von *Moritz Schön*. Op. 19. Preis 20 Sgr.

Diese Sammlung *ganz leichter Duetten* ist als Fortsetzung des unter dem Titel: „**Aufmunterung für junge Violinspieler**" von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten und zeichnet sich, wie alle früher von *Moritz Schön* herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, *durch ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterricht* so vortheilhaft aus, wie man es von einem so rühmlichst bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Almenraeder, C., Neue vollständige Fagott-Schule.
Bertini, H., Fantaisie à 4 mains sur les diamants de la couronne. Op. 456.
Blatt, F. J., Neue vollständige Clarinettschule.
Cramer, J. B., 24 Preludes à l'usage des jeunes eleves. Op. 96.
Czerny, Ch., 8 Nocturnes en forme d'études. Op. 604.
Ernst, H. W. et **Schunche**, Souvenir du Pre aux clercs, grand duo pour piano et violon.
Osborne, J. B., 3 Rondeaux sur des motifs du duc d'Olonne. Op. 117. 1 et 2.
Herz, H., 4 rondos mignons, très faciles, arr. d'après les oeuvres 124 et 125.
— Une promenade au Prater, valse viennoise à 4 mains. Op. 192 bis.
— Grande Fantaisie sur les diaments de la couronne. Op. 126.
Labarre, Th., 6 petits caprices caractéristiques pour les petites mains. Op. 145.
Lee, S., Methode pratique pour le violoncelle (franz. u. deutsch).
— 50 Exercices pour le violoncelle, supplement à la methode.
Musard, Satan, le diable à l'ecole, Mademoiselle de Merange, quadrilles de contredanses.
Rosellen, H., 2 Fantaisies mignonnes. Op. 37.
— — Grande Fantaisie sur Charles V. Op. 42.
Rosenhain, J., 3 petits duos à 4 mains.
Thalberg, S., Romance variée arr. à 4 mains par Ch. Czerny.
— et **De Beriot**, Grande Fantaisie sur les Huguenots, arr. pour piano seul et à 4 mains par Ch. Czerny.
Wolff, E., Jacquot, bagatelle sur un motif de Masini. Op. 60.
— — La Favorite, grande valse brillante. Op. 63.
— — 3 Fantaisies brill. et faciles sur la Reine de Chypre. Op. 64.
— — 2 Fantaisies brill. et fac. sur le duc d'Olonne. Op. 66.

Zur Nachricht.

Da wir unseren Bedarf aus den Monatsberichten selbst wählen, so richten wir hiermit an sämmtliche Herren Verleger die dringende Bitte: *uns mit jeder Art von unverlangten Zusendungen* gänzlich zu verschonen, widrigenfalls wir die Spesen, welche uns aus dergleichen erwachsen, den Herren Absendern auf Rechnung belasten werden.

Rotterdam, den 20. Mai 1842.

J. H. Paling & Comp.

Beachtenswerth.

Ich bin gesonnen, mein in Neapel von mir vor zwanzig Jahren gekauftes Violoncell von *Martino Pupella* zu verkaufen. Es ist von gewöhnlicher Grösse, Decke und Boden vortrefflich konservirt, und letztere von Cirronellaholz. Der Ton ist kraftig und *auf D und A* vorzüglich weich und schön, ohne schwach zu sein. Mit Kasten und Bogen vom alten Tourte ist der bestimmte Preis 150 Ducaten in Gold.

Dresden, am 25. Mai 1842.

von Miltitz, Geh. Rath und Oberhofmeister.

Das von Sr. Excellenz dem Herrn Geh. Rath und Oberhofmeister v. *Miltitz* vorstehend zum Verkauf angebotene Instrument ist mir genau bekannt, und ich mache mir zur angenehmen Pflicht, dasselbe allen Künstlern und Kunstliebhabern als ein acht italienisches sowohl im Aeussern, als im Ton vorzüglich schönes Instrument zu empfehlen. — Es ist sehr kraftig und eignet sich besonders für den Concertgebrauch. —

Dresden, den 25. Mai 1842.

Karl Lipinski, Königl. Sächs. erster Concertmeister.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juni. **№ 23.** 1842.

Inhalt: Franz Lachner's Catharina Cornaro. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. — Wesentliche Vervollkommnung der Klarinette durch den Instrumentenmacher Fingerhuth in Kassel. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Franz Lachner's Catharina Cornaro.

Seit dem 3. December v. J. hat diese Oper neun Male die weiten Räume des Hoftheaters zu München gefüllt. Das Interesse des Publikums steigerte sich von Wiederholung zu Wiederholung; viele Melodieen sind bereits im Munde des Volkes; auch hat jenes Geräusch, welches beinahe immer, in Opern und Concerten, durch Fortgehen der Zuhörer vor Beendigung der Vorstellung sich vernehmen lässt, bis jetzt in *Lachner's* Catharina noch nicht gestört, obschon das Interesse der Handlung gegen den Schluss etwas nachlässt, und kein Pomp mehr die Schaulust festhalt. — So weit die „Stimme des Volkes," welche freilich als solche nicht eben als eine „göttliche," wenigstens nicht immer, und überhaupt nur zufällig dafür gelten kann. — Grossen Antheil an diesem glänzenden Erfolge schreiben wir allerdings der prächtigen szenarischen Ausstattung und dem trefflichen Libretto zu. Obwohl letzteres dem neuen melodramatischen Genre angehört und der Unwahrscheinlichkeiten so manche enthält, so müssen wir es doch zu den besten und effektvollsten Opernbüchern zählen, und können es auch ungeachtet unseres Patriotismus in poetischen Dingen. Beihilfen dieser Art müssen aber einem Komponisten der Jetztzeit um so wünschenswerther sein, je mehr er Neues und Eigenthümliches bringt, und je weniger Zugeständnisse er den jeweilig beliebten Gemeinplätzen macht. Diese hat das grössere Publikum zu allen Zeiten, und jetzt nicht am Wenigsten, geliebt und gefordert; wo es sie nicht findet, muss es — was es freilich nicht immer will — an das Neue sich erst gewöhnen, dasselbe so zu sagen hören lernen; erst daraus wird dann Verständniss und Beliebtheit eines neuen Werkes und einer neuen künstlerischen Individualität erwachsen, wenn letztere anders innere Lebenskraft, Konsequenz und Klarheit in sich tragen.

Hier wären wir nun bei jenen Punkten angelangt, welche *Lachner's* neues Werk vorzugsweise charakterisiren. Mit einer reichen schöpferischen Kraft begabt, paart *Lachner* üppige Melodieenfülle mit redlicher, deutscher Kunsttreue. In Bezug auf letztere ist sein Werk gewissermaassen reagirend, zwar nicht in der Art, dass seine melodischen Konceptionen das Gepräge alterer Kunstperioden oder Individualitäten trügen, wie dieses in unsern Tagen auch wohl hin und wieder vorkommt, sondern insoferne, als er an einen Styl, den deutschen, sich hält, die rhapsodische, abgerissene Form verschmäht, und seinen Tonstücken jene Rundung und Durchbildung gibt, wie sie ein tuchtiges Kunstwerk, um so heissen zu können, erfordert. Dabei bleibt er aber immer dramatisch, enthält sich jedes unzeitigen kontrapunktischen Prunkes, ist klar und ungezwungen, wo er wirklich „gelehrt" schreibt, und wendet die Effekte moderner und reicher Instrumentirung in vollem Masse, aber auch mit gebührender Umsicht an. Der Styl endlich ist gedrungener und konciser als in *Lachner's* früheren, durch den Druck bekannten Werken.

Die kurze, thematisch-gearbeitete Ouverture schon erweckt ein günstiges Vorurtheil für das Folgende. Sie gehört in Erfindung und Durchführung unbedingt zu den besten vorhandenen, und gibt ein mächtig ergreifendes Bild entfesselter Leidenschaften. Der erste Akt gilt hier so ziemlich allgemein für den schwächsten. Allerdings waltet in der ersten Hälfte desselben jener hinreissende Flug der Begeisterung nicht, wie in den folgenden. Das liebliche Zwischensolo in der Introduktion, in welchem die Braut (Catharina) ihre Seligkeit ausspricht, ist mehr innig als jubelnd. Die Erzählung Marco's von dem Ueberfalle der Banditen und seiner Rettung bietet nicht jene grellen Effekte, wie die moderne Romantik sie liebt. Das darauf folgende Duo hat eine, wenn schon auch freudige, doch mehr kindlich fromme Haltung (mit Ausnahme des Schluss-Allegro's), und ruft sogar eine leise Erinnerung an Vater *Haydn* hervor. Die Arie des Andrea endlich, des Oheims der Braut, kann und darf nur der Ausdruck einer sanften Freude und väterlichen Theilnahme sein. Bis hieher also ist Alles nur freundlich anregend, wenn auch voll melodischen Reizes. Nun tritt Onofrio auf, ein Mitglied des Rathes der Zehn. Er verlangt von Andrea, die Verlobung seiner Nichte mit Marco rückgängig zu machen und sie dem Könige von Cypern zu geben, der eben in Venedig weilt und sie liebt. Von da an verändert sich die ganze musikalische Haltung. Ernst und starr ist das kurze, dem Kommen Onofrio's vorangehende Vorspiel, als wollte es das Nahen eines unbeugsamen Verhängnisses verkünden; grandios das Duo zwischen ihm und Andrea, und, wenn auch weit ausgesponnen, in steter Steigerung des Eindruckes fortschreitend, eben so das gewaltige, aber auch sehr schwierige Finale, in welchem Andrea die begonnene festliche

Verlobung unterbricht und der gesammte Chor Abscheu und Verwünschungen über ihn ausspricht. — Der zweite Akt war es vorzugsweise, welcher das Publikum elektrisirte. Nach einem Chore von Gondolieren ausser der Szene tritt Catharina auf, die Vernichtung ihres Glükkes bejammernd, und fleht zum Himmel um den Tod. Da findet sie ein Blatt von Marco's Hand, das ihr Befreiung verheisst noch in dieser Nacht. Ein jubelndes Allegro bildet den Schluss dieser grossen Szene und Arie. Den eintretenden Oheim empfängt Catharina mit Abscheu. Meisterhaft ist die düstere Haltung der Melodie, in welcher Andrea durch Schilderung des Glanzes einer Königskrone Catharinen zu bewegen sucht, dem Geliebten zu entsagen. Der Widerstrebenden verkündet er, dass sie durch ihre Weigerung Marco's Leben gefährde, und entfernt sich. In ihrer höchsten Angst um den Geliebten vernimmt Catharina des nahenden Marco Stimme (Barcarole), unmittelbar darauf von Mördern, die hinter einer Tapete verborgen sind, die Drohung, dass Marco vor ihren Augen fallen werde, wenn sie nicht selbst ihm erkläre, dass sie ihn nicht mehr liebe und nach höherem Glanz strebe, — worauf Marco's Barcarole wiederkehrt und dieser selbst erscheint. Trostbringend und mit heiterem Muth fordert er sie auf, mit ihm zu fliehen. Den weiteren Inhalt dieses wunderherrlichen Duettes glauben wir übergehen zu dürfen. Er bot dem Komponisten Gelegenheit vollauf, sein Genie und seine Meisterschaft in Schilderung der Angst, Freude, des Schmerzes und der Verzweiflung zu bewähren, und *Lachner* hat es im reichen Maasse gethan. — Ein zarter lieblicher Frauenchor spricht, den dritten Akt einleitend, seine Theilnahme an dem Schmerz der schönen Königsbraut aus. Der Oheim gibt dieser die Versicherung, dass Marco's Leben fürder nicht mehr gefährdet wurde. Der König naht. Der Dichter hat in ihm einen ritterlichen, liebenswürdigen Charakter mit sichtlicher Vorliebe gezeichnet. Vom Komponisten hätten wir gewünscht, dass er in den ersten Theil der Arie, mit welcher der König um Catharinen wirbt, mehr Wärme gelegt hätte; das Allegro derselben aber ist ganz chevaleresk und entspricht vollkommen der freudig-festlichen Situation. Dasselbe gilt von dem prachtvollen Chore „Hoch lebe Cyperns Königin," welcher auch immer die freudigste Stimmung erregt. Bis hieher ging die Handlung im Palaste Cornaro's vor sich. Nun erblicken wir den Markusplatz. Ein düsteres Vorspiel malt den kommenden Marco Gemüthszustand. An dieser Stelle kämpfte er in voriger Nacht mit Meuchelmördern. Eine schmerzliche Erinnerung an die treulose Geliebte durchzuckt ihn. Den König will er verderben. Er dingt zwei Banditen, die ihn selber morden sollen, wenn er dem Könige das Leben geraubt. Diesem höchst effektvollen Terzette folgt der Festzug, welcher sich unter einem brillanten Marsche zur Kirche bewegt. Aus dieser ertönt mit Orgelbegleitung ein Choral, zu dessen zweiter Strophe gleichzeitig das Orchester eine meisterte Tarantella spielt, die sich nach und nach zur tollsten Lustigkeit steigert — eine meisterhafte Kombination. — Der Festzug und Marsch kehrt wieder. Marco stürzt auf den König los, erkennt aber in ihm seinen Retter, von dem er Catharinen im ersten Akte erzählte. Er schont den König und verflucht ihn; den Dolch von sich schleudernd entflieht er. Catharina sinkt in Ohnmacht. — Auf den vierten Akt (welcher in Cypern um zwei Jahre später spielt) scheint der Komponist den meisten Fleiss und die strengste Selbstkritik verwendet zu haben. In musikalischer Beziehung halten wir denselben auch für den gelungensten. Ihm voran geht ein Zwischenakt, ein Meisterwerk, in Stimmung und Erfindung ein würdiges Seitenstück zu dem *Beethoven*schen im „Egmont," Klärchens Tod andeutend. Mit einer wunderbar ergreifenden und rührenden Melodie schildert Catharina, das eigene Weh in der Brust bekämpfend, ihren Schmerz über das frühe Dahinwelken des schlummernden edlen Fürsten, der, vom Volke geliebt, ihre Treue, ihre Freundschaft, nicht aber ihre Liebe besitzt. Der König erwacht. Er sagt ihr, dass er ihre Liebe zu Marco, aber auch ihre Treue kenne. Das ganze, lange Duo ist, auch vom Dichter, überaus zart und edel gehalten. Die Wiederkehr seiner Qualen macht den König ohnmächtig, Catharina ruft um Hilfe. Im herbeieilenden Arzte erkennen wir einen der Banditen, die im zweiten Akte schon erschienen. Ein Trank, „der einen Tag erhält und tausend nimmt," bringt den König wieder zu sich. Ein Gesandter von Venedig wird, nachdem König und Arzt sich entfernt, von Catharinen empfangen. Es ist Marco. Der unwillkürliche Ausbruch ihrer wiedererwachten Liebe bildet den Inhalt eines feurigen Duettes. Marco erfährt, dass der König ihre Liebe kenne und verzeihe; er weiss um den Verrath der Republik gegen den König, und schwört der Königin, ihn für sie zu retten. In diesem Augenblicke tritt Onofrio ein, die Königin eilt hinweg. Marco stellt sich dem Onofrio offen als Feind gegenüber, — wieder ein grossartiges Duett mit einer wildleidenschaftlichen Stretta: „Zum Kampfe!" — Nach ihrem Abgange stürzt der König herein. Er kennt nun sein Loos (Peschiera und Arie), der Leibwache befiehlt er, die Königin zu befreien, die von den Venetianern bereits fortgeführt wurden. Die Stretta des letzten Duo's kehrt wieder als Chor der Kämpfenden ausser der Szene, welchen das Orchester fortsetzt. Schon sterbend schleppt sich der König zum Throne. Das Volk stürzt herein, an seiner Spitze sein Führer Marco mit der befreiten Königin. Der König enthüllt den Verrath Venedigs, gibt Gemahlin und Sohn in den Schutz Marco's und verscheidet mit den Worten:

„Dein Lebenslicht,
„Du holde Freundin, kehret dir zurück
„Mit meines Lebens letzten Augenblick."

Ein kurzer, sehr ernster und melodiöser Chor beschliesst auf würdige Weise das herrliche Ganze.

Mit vollster Ueberzeugung sprechen wir es aus: Mit dieser Oper ist die deutsche Schule um ein dramatisches Werk reicher geworden, welches unter den ihr angehörigen zu den genialsten und gediegensten gezählt zu werden verdient.

Recensionen.

G. Donizetti: Lucie de Lammermoor (Die Braut von Lammermoor). Grand Opera en 4 Actes. Paroles de MM. *Alphons Royer* et *Gustave Vaez*. Partition de Piano sans Finales. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les Fils de B. Schott. Prix 6 Fl.

Diese Donizetti'sche Oper scheint, so weit wir sie aus dem hier vorliegenden Klavierauszuge zu beurtheilen vermögen, alle Vorzuge und Fehler ihrer, seit Rossini's Auftreten in Italien geborenen Schwestern zu theilen, und wer sich in seiner Kunstrichtung einmal der italienischen Schule zugeneigt hat, der wird in dieser „Braut" eins der besseren Kindlein an's Herz drücken, welche jener, dem Aufkommen der deutschen Oper immer noch so vielfach hinderlichen Richtung ihr Dasein zu verdanken haben. Fänden sich deutsche Komponisten, welche so gefällig, so melodiös ansprechend und doch auch wieder so effektvoll schreibend, wie es Donizetti in vielen Partieen dieser Oper wirklich gethan hat, zugleich seine Fehler — die allbekannten und tausendfach gerügten aller Italiener der rossinirenden Periode — überhaupt zu vermeiden wüssten, so würde gewiss der deutschen Oper bald genug geholfen sein. Hiervon abgesehen werden einige der hier vorliegenden Cavatinen, Scenen, Arien und Duetten, zusammen 8 Nummern auf 83 schön gestochenen Folioseiten — zumal wenn man sich den Text da und dort noch etwas musikgemässer zustutzt — ihren Lauf durch die deutsche Theater- und Musiksalon-Welt so gut vollbringen — als wir glauben den musikalischen Zeitgeschmack des deutschen Publikums zu kennen, welches bekanntlich auf solche Sächelchen, wie sie auch an dieser Braut zu finden sind, noch immer absonderliche Stücke hält.

Dr. *K. Stein.*

Anthologie classique tirée des Oeuvres de *Scarlatti, Händel, J. Seb. Bach* etc. pour le Piano seul. — Mustersammlung classischer Präludien, Fugen u. s. w. Berlin, chez A. M. Schlesinger. No. I — VI. à ¼ Thlr.

Grosse Pianisten wählen jetzt zu ihren Concertvorträgen Etüden, die eigentlich nie der Oeffentlichkeit geboten werden sollten; Lieder, ursprünglich für eine Singstimme gesetzt, um auf dem gesanglosen Instrumente Gesang zu singiren; nichtssagende Veränderungen über nichtssprechende Themen; einen Teufelszgalopp, Hexentanz, und schliesslich eine Bach'sche, Händel'sche Komposition, um ihre Vielseitigkeit zu beweisen. Der entzückte Verehrer eines solchen „anbetungswürdigen" Fingerhelden beeilt sich, die Uebungsstücke, wie die Valse infernale, den textlosen Erlkönig, wie die Veränderungen, aber nicht Verbesserungen einer Kantilene auf sein ungeöffnetes Piano auszubreiten. Noch fehlen jedoch die Werke der Klassiker. Aber die dicken Bände, in denen die Excerpte jener alten Herren enthalten sind, welche der „göttliche" Virtuos in seiner „Inkommensurabilität" auswählte, erdrücken ganz sicher die mit rosenfarbenen Titeln geschmückten Hefflein, das Köstlichste enthaltend, was in unserer genialen Zeit in der Kunst zu Tage gefördert wurde. Lieber demnach die unbequemen Notenbücher ganz missen, so tröstet sich der Kunstenthusiast, als unter ihnen jene Blumen zu begraben, die italische Glut und französische Galanterie mit dem Ernst und Gehalt der deutschen innigst paaren. Dies vernimmt zur glücklichen Stunde ein gutmüthiger Musikalienhändler. „Dem Mann kann geholfen werden," denkt er mit Schiller's Karl und gibt eiligst, „einem längst gefühlten Bedürfniss abzuhelfen," die Tonstücke von Scarlatti, Händel und Bach im saubern Gewande einzeln heraus, welche als die besten von der „ersten Sternengrösse" unserer Kunst sanktionirt sind. Ob die Sätze, aus Bach's wohltemperirtem Klavier, Händel's Suiten und Scarlatti's Sonaten entlehnt, mit den Originalen übereinstimmen oder nicht, sollte dies den überglücklichen Käufer kümmern, der eine Fantasie zur Somnambula geistreicher findet, als Bach's tiefsinnige fünfstimmige Cismoll-Fuge? Wünschte er aber doch zu erfahren, ob die Ausgabe sorgfältig gemacht sei, so geben wir der Wahrheit die Ehre und sagen, dass uns eine Menge Stichfehler, und nicht gerade unbedeutende, sehr storend waren. Doch die Hefte werden ja sicher nur der Mode wegen gekauft und ruhen eben so still und verträglich unter dem Prachtwerk: Reminiscences de Robert le diable, wie etwa Klopstock's Messiade neben „Berlin, wie es ist," dem Stolz der neuesten deutschen Literatur. Was sollen da wohl diese und jene Fehler dem Ganzen schaden? Sieht doch auf dem Titelblatte der Name eines Scarlatti, Handel, Bach, und auf der innern Seite: executée aux Concerts par Fr. Liszt.

Alexander Fesca: Scherzo pour le Pianoforte. Op. 20. Carlsruhe, chez Creuzbauer et Nölleke. 1 Fl. 30 Kr.

Wie viele Scherzi sind nicht in unserer, ausser der Musik, ziemlich ernsten Zeit zu Tage gefördert worden! Man sollte fast daran zweifeln, dass noch irgend ein interessanter Gedanke in dieser Form aufgefunden würde, so ist sie seit zwanzig Jahren verbraucht. Und doch entdeckt der am Pianoforte weilende und nach einer pikanten Idee emsig suchende Virtuos immer noch manchmal ein Fädchen, das er mehr oder weniger geschickt, länger und länger spinnt, bis es, aus der Ferne betrachtet, zu einem recht respektablen Faden geworden ist. Wenn er aber nur, statt ordinären Stoffs, auch Gold enthielte! Das ist jedoch nur selten zu gewahren, und auch in dem vorliegenden Scherz ersieht man höchstens nur Rauschgold. Jene Stellen (Seite 14 und 15), wo in allbekannter Weise Hörnerklang ertönt, sind nicht einmal damit geschmückt. Wann werden doch unsere Musikgenies das Scherzen lassen und sich wieder ernstlich mit grossartigen Dingen beschäftigen? Das Scherzo ist ja eigentlich nur der vierte und kleinste Theil der Sonate. Zu was nützt aber der Säulenschaft, wenn ihm der Fuss und das Kapital fehlt?

C. G. Reissiger: Allegro composé pour le Pianoforte. Op. 106. Leipsic, chez Fr. Hofmeister. 15 Ngr.

Nichts kann die Kritik an diesem allerliebsten Tonstück auszusetzen haben, als den Titel. Dieser macht ein Allegro kund, und das ist falsch. Das Werkchen ist nichts Anderes, als ein gemüthlicher, netter Satz, der ganz unschuldig, mädchenhaft dahinschwebt und einen höchst erfreulichen Eindruck zurücklässt; kurz ein Rondo (As-dur, $^2/_4$-Takt), wie wir deren mehrere von dem in allen Gattungen der Kunst sich mit Glück bewegenden Komponisten besitzen und welche ein jeder solide Klavierspieler längst zu seinen Lieblingen erkoren hat. Immer nur reichlicher solche reife Früchte aus dem unerschöpflichen Gebiet der Fantasie entnommen, und bald wird der Bildungsgrad der Dilettanten ein besserer sein.

C. F. B.

B. E. Bockmühl: Souvenir de F. Prume. Divertissement sur des Motifs de l'Opera: le Pré aux clercs pour le Violoncelle, accompagné de 2 Violons, Alto et Basse (ou de Pianoforte). Oeuv. 13. Pr. avec Quat. 1 Thlr., avec Pianoforte 20 Ngr. Leipzig, chez Frédéric Hofmeister.

Die Melodieen von Herold sind gut ausgewählt und zweckmässig auf das Violoncello übertragen. Die zweite davon ist viermal variirt, aber mit wenig Geschick. Die schlechtesten Arten von Variationen, d. h. solche, die gar keinen Eindruck auf die Seele hervorbringen, sollen doch wenigstens Abwechslung dem Ohr bieten, sollen in ihren Figuren kontrastiren, den abgebrannten Stücken eines Feuerwerks gleich. Kein Feuerwerker wird nach einem Rad noch zwei andere anzünden, sondern auf ein solches etwa eine Garbe Leuchtkugeln aufsteigen, und alsdann vielleicht eine Büchse Schwärmer herumrasen lassen. Herr Bockmühl aber bietet dem Ohr in drei aufeinanderfolgenden Variationen drei wenig von einander verschiedene Räder. Die vierte ist einer in Prume's Elegie nachgebildet, um den Titel zu rechtfertigen. Was wird man noch Alles ersinnen, um sich das Komponiren leicht zu machen! — die Nonenparallele in der Einleitung — vergleiche letzten Takt auf Zeile 3 und ersten Takt auf Zeile 4, in der Hauptstimme mit dem Pianoforte — ist eine Freiheit, die sich Genie's herausnehmen dürfen. Das letzte Tempo ist hübsch und schliesst mit einer brillanten wenn auch nicht sehr originellen Passage.

F. A. Kummer: Réminiscences de l'Opéra: la Favorite de Donizetti. Deux morceaux de Salon, pour Piano et Violoncelle. Oeuv. 70. Dresde, chez Guillaume Paul. Pr. 1 Thlr.

Italien hat bekanntlich seit längerer Zeit keine Komponisten mehr, sondern nur noch Kopisten. Der letzte italienische Komponist war Rossini, und seine letzte Komposition war seine erste Oper. Diese kopirte er später einige vierzig Mal. Und seine Kopien schreiben wieder alle italienischen Nachfolger ab. Mögen sie! —

Uns aber thut es leid, wenn ein Mann, wie Herr Kummer, dem doch selbst recht hübsche Melodieen in der Seele wohnen, die armen Ausländer bebetteln. Seine Bearbeitung ist geschmackvoll.

H. W. Ernst: Morceaux de Salon. Deux Romances pour le Violon avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 15. Vienne, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Paris, Propriété de la Gazette: La France musicale. Prix 1 Fl.

Der berühmte Virtuose zeigt sich in vorliegendem Werkchen als ein wirklicher Komponist, da er die Gedanken alle aus seinem Kopfe, und nicht etwa die Mehrzahl derselben aus fremden Klavierauszügen abgeschrieben hat. Aus seinem Kopfe sagten wir? Nein, sie sind tiefer herauf aus seinem Herzen gestiegen. Bei der ersten Romanze mag er in stiller Sehnsucht an irgend ein Liebes gedacht haben; in der zweiten scheint etwas Angst, er könne es wohl gar verlieren, und es sei wohl gut, sich auf den Weg zu machen, dabei gewesen zu sein. —

Die Pianofortestimme tritt blos einfach begleitend auf.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Um in den Mittheilungen über unsere musikalischen Angelegenheiten fortzuschreiten, habe ich dieselben vom 10. April an nachzuholen. Bis zum 30. jenes Monats gingen über unsere Bühne: Die Stumme, Die Fremde, Freischütz, Fra Diavolo, Otello (zum Vortheil der Pensionsanstalt), Der Verschwender, Nachtwandlerin, Don Juan. Gäste waren die Herren *Baumhauer* und *Conradi* von Aachen. Ich komme später auf beide Sänger zurück. Dem *Wettlaufer* aus Kassel sang das Aeunchen ohne besondern Nachklang. Freundlicher wurde Frau *v. Kesslern-Münch* vom Theater zu Wiesbaden aufgenommen, eine Soubrette mit klangvollem, brauvorfahigem Organ und sehr bewegtchem Spiel. Hervorzuheben wäre nichts Besonderes, als dass Herr *Nork* sich als Marquis in Fra Diavolo auszeichnete und gerufen wurde. Nach einem Lustspiel blies Herr *E. Methfessel*, Musikdirektor in Winterthur — ein Neffe des bekannten Kapellmeisters *Methfessel* — mehrere Stücke auf der Oboe. Das Haus war nur schwach besucht, aber der Künstler erhielt reichen Beifall. Seine Kompositionen sind keine Concertgaukeleien, wobei die Begleigleitung als armselige Dienerin einer prahlenden Oberstimme erscheint. Das Soloinstrument ist mit dem Orchester innigst verschmolzen, und Beide bilden ein Ganzes. Der Satz ist gediegen und manche schöne Erfindung spricht uns an. Bei dem Mangel an guten Kompositionen für Oboe sind die Herrn *Methfessel's* (ich hatte Gelegenheit, mehrere Manuskripte z. B. Concerte im grössern Styl in Augenschein zu nehmen) unsern Verlagshandlungen bestens zu empfehlen. Als Virtuos ist er nicht minder brav. Er hat durch mehrjährige Bemühungen versucht, sein schwieriges Instrument neu zu konstruiren, und dessen Ton der Menschenstimme näher zu bringen. Er bedient sich nämlich statt des amerikanischen Schilfes, das man gewöhnlich zu den Röhrchen gebraucht, einheimischer Hollundersprossen; und in der That ist dadurch mehr Sicherheit in Ansatz und Modulation gewonnen worden. Der Umfang ist erweitert,

weit mehr Nüancirung möglich und das Pianissimo der tiefern Töne duftig und zart. Ob aber der Künstler wohl daran that, den Originalcharakter des Oboetons zu verändern, bezweifle ich aus dem Grunde, weil die Tonfarben aller Orchesterinstrumente festgestellt, und zur Ganzheit des Gemäldes nun unentbehrlich geworden sind. Die Entbehrung des Oboetons, wie er einmal von allen Komponisten gedacht ist, würde eine Lücke in der Instrumentation hervorbringen. Wir haben ja Menschenstimmen, und schwerlich wird die nachgeahmte den edlen Charakter eines menschlichen Organismus erreichen. Was würden z. B. die Maler sagen, wenn es Jemanden einfiele, aus ihrem Farbenreich das Gelb zu verbannen, um Roth oder eine andere Farbe dadurch zu erheben? — Obgleich diese neue Konstruktion, wie gesagt, den Virtuosen Vortheil gewährt, so dürfte dies doch nicht auf Kosten der Originalität des Instruments geschehen. Ich möchte diese Meinung jedoch nur als unmaassgeblich ausgesprochen haben.

Vom 1. Mai an begann unter der Firma: Stadttheater, wie unter Verantwortlichkeit und Risiko der Herren *Guhr*, *Matzs* und *Meck* die neue Aera unserer Vorstellungen.

In dem Bassisten *Conradi* und den Tenoristen *Caspari* und *Baumhaver* hat das männliche Personal lobenswerthen Ersatz und Zuwachs erhalten. Herrn *Conradi's* Stimme, obgleich von mässigem Umfang, ist sonor, kräftig und wohlthuend. Er versteht zu singen und überbietet seine Stimme nie. Das Spiel bedarf noch der freiern Bewegung. Herr *Caspari* ist Anfänger, singt aber mit Gefühl und Ausdruck, und besitzt in hoher Lage das ächte Tenorkorn. Für den weichen lyrischen Gesang eignet er sich vorzüglich. Herr *Baumhauer*, da wir in Herrn *Chrudimsky* einen Tenor a gran casco besitzen, wird sich für zweite Tenorpartieen qualificiren. Die Stimme ist stark, wenn auch gerade nicht edel, und wirkt besonders in den Ensembles. Nehmen wir die Talente der Sänger *Pischeck*, *Wigand* und *Nork*, der zugleich auch Schauspieler, und die durchgreifende Komik unseres wackern und allbeliebten *Hassel* dazu, so wären die männlichen Fächer sehr angemessen vertheilt.

Das weibliche Personal erhielt in Dem. *Karsten* vom Würzburger Theater einen Zuwachs. Sie gab verschiedene Soubrettenpartieen, und da die Aufmerksamkeit des Publikums schon seit Jahren auf dieses Fach gerichtet, so ist es schwierig, nur durchzukommen. Nichts desto weniger gefiel diese Sängerin, weil sie mit klangreicher Stimme Vieles recht gut macht, im Spiel sehr gewandt, und dabei ein artiges Mädchen ist. Wenn sie in der feinern Modulation des Gesanges und in anmuthvoller Leichtigkeit der Bewegung noch zurück ist, so bauen wir dabei auf die Zukunft. Für Dem. *Neukäuffer* ist uns Dem. *Rudersdorf* geworden, deren mehrseitige Fähigkeiten schon öfter gewürdigt worden sind, und die Damen *Capitain* und *Kratky* sind uns geblieben, welches der Stabilität des Repertoirs sehr zu Statten kommt. Für kleinere Partieen besitzen wir gegenwärtig Dem. *Holzhauser* noch, und Dem. *Hoffmann* hat für die Partieen der Mütter und komischen Alten ein grosses Talent. Der Chor ist jetzt vollständiger als jemals, und dass unser Orchester hinter diesen Vorzügen nicht zurückbleibt, dafür bürgt dessen alter guter Klang.

Die Oper wäre also so gut reorganisirt als eine in Deutschland, was besonders Reisende bestätigen, welche Vergleiche anstellen können, und namentlich von dem Ensemble sehr erbaut sind.

Dieser neue Abschnitt unserer Oper begann mit Fidelio. Es folgten bis zum 20. Mai: Czaar und Zimmermann; Freischütz; Belisar, zum Besten der Abgebrannten in Hamburg (nur schwach besucht); Figaro; Don Juan. Also fünf deutsche Opern auf eine italienische, welches als eine gute Vorbedeutung für die Zukunft genommen wird. Dem. *Capitain* bewegte sich in dieser kurzen Zeit in ihrem Element, denn Leonore, Agathe, Irene, die Gräfin Almaviva und Donna Elvira gehören zu ihren besten Partieen. In Don Juan musste *Pischeck* Ständchen und Champagnerlied wiederholen, und wurde von einem dankbaren Publikum aus der Hölle befreit. — Trotz der schönen Maitage, in welchen man lieber gesetzlosen Trillern im Fliederbusch, als eingeschulten in geschlossenen Räumen lauscht, gab es dennoch Concerte. Den Anfang machte der Concertmeister und Violinist Herr *Rudersdorf* am 6. Er ist als fertiger Geiger bekannt. *Onslow's* grosses Quintett und das *Kalkbrenner'*sche Doppelconcert waren die hervorstechendsten Pieçen. Den Abend darauf wurde für den blinden Deklamator Herrn *Karl Götz* eine jener deklamatorisch-musikalischen Abendunterhaltungen veranstaltet, die mehr Subscribenten als Zuhörer zählen. Der arme Mann erwarb sich Theilnahme, und es ist anzuerkennen, dass unsere so viel in Anspruch genommenen Sänger stets bereit sind, auf dem Altar des Unglücks ihre Zeit und ihre Muse zu opfern. Dieses ist unter allen Ständen ein Vorrecht des Tonkünstlers. Im Theater hörten wir am 9. Mai die Herren *Johann Hindle* (Kontrabassisten des k. k. Hofburgtheaters in Wien) und *Aloys Beerhalter* (ersten Klarinettisten der königl. Württemb. Hofkapelle). Zwei tüchtige Künstler und Virtuosen. Ich scheide gern den Begriff von Kunst und Virtuosität, da die letztere nur zu oft in Spiegelfechterei ausartet und von der wahren Kunst nichts weiss. Beider Virtuosität wurzelt fest in dem Boden tüchtiger Wissenschaft. Beide sind Männer schon bei Jahren, und brachten uns die reifen Früchte lebenslanger Saaten. Die Theaterdirektion wusste dieses zu schätzen, und veranstaltete deshalb dieses Concert. Leider fiel es gerade zur Zeit der Hamburger Katastrophe, und blieb leer. Aber die wenigen Zuhörer waren dafür auch ganz in den Kreis dieser Künstler gezogen; der Beifall war ausserordentlich, und Beide wurden nach jedem Abgang noch besonders gerufen. Wie *Hindle* seine Riesengeige behandelt, grenzt an's Unglaubliche. Ohne das Register des Kontrabasses zu beeinträchtigen, auf welchem *Hindle* wahre Bassarien singt, glaubt man wiederum den eleganten Vortrag eines Violoncellisten zu hören. *Beerhalter* ist so ausgezeichnet auf dem Bassethorn wie auf der Klarinette. Ton, Technik und Geschmack gehen Hand in Hand, und sein Pianissimo, sein Crescendo und Portament sind musterhaft. Es thut wohl, einmal wieder die bescheidene, entfernt von allen Ansprüchen und Osten-

tationen gehaltene Kunst so ganz allein durch sich selbst siegen zu sehen.

Endlich veranstalteten am 15. Mai alle hiesigen Gesangvereine und Liederkränze in der St. Katharinen-Kirche *Haydn's* Schöpfung, zur Unterstützung Hamburgs. Der wie ein langes Hufeisen geformte Lettner (?) war zu diesem Behufe wie damals bei dem sogenannten Pesther Concert eingerichtet, und *Gahr* hatte wieder die Aufgabe zu lösen, so viel ungleiche und unverhältnissmässig eingetheilte Kräfte zusammenzuhalten. Abgesehen von diesen, bei grossen Musikfesten nie zu vermeidenden Missverhältnissen, wobei noch weniger an eine feinere Nüancirung oder an Punktlichkeit des Passagenwesens, z. B. in der Fuge, zu denken sein kann, abgesehen davon, that die Begeisterung für Gegenstand und Zweck doch das Ihrige. Auch ist die Schöpfung bei Gesangvereinen bereits so eingebürgert, und gleichsam von unsern Grossvätern auf uns herab vererbt, dass ihre Aufführung schon mit weniger Risiko verbunden ist, als die eines jeden neuern Werkes. Deshalb riskirte es *Gahr* auch, der das Ganze leitete, 4 — 500 Personen, worunter die Blechmusik des Oesterreichischen und Frankfurter Linienmilitärs, mit einer einzigen kaum dreistündigen Probe unter einen Hut zu bringen. Aber sein Arm, sein Geschick und sein Glück halfen wieder durch; und wo anderwärts wochenlange Vorbereitungen nöthig sind, ist so ein Musikfest bei uns mit Eins, Zwei, Drei gemacht. Leider war der pekuniäre Theil nicht so erfolgreich als man hoffte. Aber unsere Theilnahme für die unglückliche Schwesterstadt war gerade zu dieser Zeit auf so viele Punkte gerichtet, dass es nicht anzunehmen war, einen Raum zu füllen, der an 4000 Menschen fasst. Nächstens giebt unsere ganze Oper nebst Orchester nach Mainz hinab, um zu demselben Zwecke Don Juan oder Norma zu geben. Dieser Reiz wird hoffentlich unwiderstehlich sein. *C. G.*

Wesentliche Vervollkommnung der Klarinette durch den Instrumentenmacher Fingerhuth in Kassel.

So sehr auch bis jetzt die Klarinette seit ihrer Erfindung (bekanntlich im Jahr 1690 von *Johann Christian Denner* in Nürnberg) durch manchen Instrumentenmacher und namentlich durch den Klarinettvirtuosen *Iwan Müller* in Ansehung ihres Baues und ihrer Mechanik verbessert worden ist, so blieb doch in dieser Beziehung noch Mancherlei zu wünschen übrig.

Unter Anderm reichte die sonst sehr zweckmässige mechanische Einrichtung noch nicht hin, einen vollkommenen Triller von *E* nach *Fis* in der zweigestrichenen Oktave auszuführen. Ein gleicher Mangel ist bei dem Triller auf dem *H* in der kleinen Oktave fühlbar; denn durch das Oeffnen der sechsten Klappe wird die Hilfsnote *C* zu hoch. Um so dankbarere Anerkennung wird es finden, dass es dem Instrumentenmacher Herrn *Fingerhuth* in Hessen-Kassel, nach langem Nachdenken über die Beseitigung dieser Uebelstände, gelungen ist, der sechsten Klappe eine andere Einrichtung und zwar nach Art der *Böhm*'schen Flöte zu geben, wodurch nicht nur die erwähnten Triller vollkommen gut und mit grösster Leichtigkeit auszuführen sind, sondern auch der in Passagen auf das *E* in der kleinen Oktave hinunter und herauf gehende E moll-Akkord vollkommen rein und ohne die geringsten Schwierigkeiten zu exekutiren ist. Von gleich vortheilhafter Einwirkung ist diese Einrichtung auf das *E* in der dreigestrichenen und das *G* in der zweigestrichenen Oktave; dieses letztere kann zwar bei der seitherigen Konstruktion der Klarinette durch eine ganz besondere Aufmerksamkeit des Instrumentenmachers rein, aber bei dem geringsten Versehen desselben auch nur auf Kosten anderer Töne gut abgestimmt werden, während bei dieser neuen Konstruktion eine reine Abstimmung verbürgt ist.

Da Herr *Fingerhuth* mit ausserst schöner und geschmackvoller Arbeit alle zu einer guten Abstimmung erforderlichen Fähigkeiten verbindet, so kann er mit Recht den besten bis jetzt bekannt gewordenen Instrumentenmachern würdig zur Seite gestellt werden, und es ist im Interesse der Kunst zu wünschen, dass ihm eine aufmunternde Aufmerksamkeit der respektiven Musiker und Musikfreunde nicht fehlen möge.

Kassel, am 27. April 1842. *J. Lesser.*

Obgleich mit der Mechanik der Klarinette nicht selbst vertraut, kann ich doch das Vorstehende in seinem ganzen Umfange bestätigen, da Herr *Lesser*, Klarinettist unserer Hofkapelle, wegen seiner besonders reinen Intonation auf seinem Instrumente, so wie durch eigene gelungene Versuche in Verbesserung desselben, als kompetent in dieser Angelegenheit zu betrachten ist. Hinzufügen kann ich noch, dass die Flötisten und Oboisten unserer Kapelle von den Verbesserungen ihrer Instrumente durch Herrn *Fingerhuth* mit gleicher Wärme reden und die Arbeiten desselben als höchst sauber und elegant preisen.

Kassel, am 1. Mai 1842.

Dr. *Louis Spohr*, Kurfürstlicher Hofkapellmeister.

Feuilleton.

In Darmstadt wird ein grosses Kunstfest vorbereitet, dessen Ertrag für den Kölner Dombau bestimmt ist. Tonkunst, Dichtkunst und Malerei werden dabei zusammenwirken. Was die erstere betrifft, so wird unter Leitung des Hofkapellmeisters Mangold, unter Theilnahme der Hofkapelle, ein grosses Concert Statt finden.

In Rom wurde am 18. März, im Teatro Argentina, ein Concert zum Besten des Kölner Dombaues unter Ferdinand Hiller's Leitung gegeben. Letzterer zeichnete sich dabei nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist und Pianist eben so sehr aus, wie der Sängerverein der deutschen Künstler. Ausser einigen italienischen Stücken bildeten vorzüglich deutsche Meisterwerke das Programm. Der Antheil war sehr bedeutend, die Einnahme gegen 800 Thlr.

Mendelssohn's Paulus ist in Kiel, in der heiligen Geistkirche, mit grossem Beifall gegeben worden. — In Darmstadt ist der erste Theil des Paulus aufgeführt worden; nächstens soll der zweite, und dann das ganze Werk zu Gehör gebracht werden.

Paganini's Begräbnissprocess (s. d. Bl., S. 381) ist in Rom höchsten Orts dahin entschieden worden, dass die geistliche Behörde an Ort und Stelle die ganze Untersuchung revidiren soll, indem die Familie Beweise vorbringt, dass Paganini als Christ gestorben und ein Begräbniss in geweihter Erde verdiene.

Fünftes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik (den 6. März). Symphonie in B von Joseph Haydn; — Solo für Kontrabass, komponirt und vorgetragen von Herrn Hindle; — Recitative aus Meyerbeer's Crociato (Dem. Lia Dupont); — Scenes aus Mozart's Zauberflöte Dupont, Tamino — Alizard, Sarastro — Leger, Monostatos — die Damen Nau, Widemann, Flammand, Rouvroy). Symphonie in C-moll von Beethoven. — Hindle hat auch ein besonderes Concert mit vielem Beifall gegeben.

Cherubini soll in Paris ein Denkmal errichtet werden, und es hat sich zu diesem Behufe ein Comité gebildet, an dessen Spitze der Herzog von Cogny steht. Beiträge zu den Kosten werden im Conservatorium der Musik angenommen.

Der 42. Psalm (Wie der Hirsch schreit u. s. w.), bekanntlich von Mendelssohn komponirt, ist nun auch von einem Herrn Leonhardt, Kapellmeister eines Infanterie-Regiments und Director des Musikvereins in Graz, in Musik gesetzt und daselbst aufgeführt worden. Die Komposition wird sehr gelobt.

Am 16. April fand in Dresden das *Concert zum Besten der Naumannstiftung* (s. d. Bl. Jahrgang 1841, S. 504) im Saale des grossen Opernhauses, unter Mitwirkung der königlichen Kapelle, des Dresdner sehen Singvereines und vieler Dilettanten Statt. Sol-partieen sangen die Damen Wüst, Stanger, Vell, die Herren Wächter, Bielitzsky und Risse. Alles ging unter Leitung der Herren KM. Reissiger und MD. Rastrelli vortrefflich. Aufgeführt wurden nur Werke von Naumann, nämlich: Messe aus A-moll, Ouverture zum 96. Psalm, Pilgergesang aus dem Oratorium: Pellegrini, Klopstock's Vater Unser. Leider war der Saal nur etwa zur Hälfte gefüllt.

Am 16. April entstand im Theatergebäude zu *Darmstadt* Feuer, welches einen Theil der Theater-Garderobe sammt dazu gehörigen Vorräthen und der Bibliothek zerstörte, im Uebrigen jedoch das Gebäude im Aeussern verschonte. In Zeit von einer Stunde war der Brand gelöscht. Die Vorstellungen sind nur kurze Zeit ausgesetzt worden.

Erneuerungen und Ehrenbezeugungen. Die Hofopernsängerin Frau von *Hasselt-Barth* in Wien ist zur kaiserl. königl. Kammersängerin ernannt worden. — Dem Regens chori *Karl Sayler* zu Ferax wurde die Professur an der dortigen Musikschule übertragen. — Der bekannte Komponist Professor *Hoyse* in Kopenhagen, ein geborener Altonaer, feierte am 4. April sein funfzigjähriges Dienstjubiläum und erhielt bei dieser Gelegenheit vom König von Dänemark den Dannebrogorden, von der Universität zu Kopenhagen das Ehren-Diplom als Doktor der Philosophie. — *Pessiner* hat von der Königin von England für Ueberreichung eines Exemplars von seiner „Methode“ u. s. w. eine mit dem Bildnisse der Königin geschmückte goldene Medaille erhalten. — *Joseph Fischhof*, Professor am Wiener Konservatorium der Musik, erhielt vom Kaiser von Russland für einen demselben gewidmeten Militairmarsch einen werthvollen Brillantring.

Mendelssohn's Paulus soll nächstens in Paris zur Aufführung kommen. Ein dortiges Blatt bemerkte bei dieser Gelegenheit, es werde dies die erste Aufführung des Paulus in Frankreich sein; dagegen reklamirte jedoch das zu La Rochelle erscheinende Blatt Le Phare mit dem Bemerken, bereits im Juli c. J. habe der Congress musical de l'Ouest das genannte Oratorium mit grossem Beifall aufgeführt, und zwar in einer sehr gelungenen französischen Uebersetzung von Herrn *Garnault*, Prof. der Musik zu La Rochelle.

Der bekannte Pianofortefabrikant *H. Pape* in Paris hat daselbst ein neues arbeitsparendes Pianoforte ausgestellt, mit mehreren wesentlichen Verbesserungen, namentlich um die Stimmung fester zu halten. Damit die Abnutzung der Klaviatur vermieden wird, ist dieselbe vom Herausnehmen eingerichtet und es kann so ihre Stelle eine andere eingesetzt werden. Weil es aber Manchen storen könnte, auf einer so umfangreichen Klaviatur zu spielen, so ist eine Vorrichtung angebracht, mittels deren man so viel davon verdecken kann als man will, so dass das Instrument dadurch selbst in ein gewöhnlicher 6-oktaviges verwandelt werden kann. Die Vermehrung der Tasten umfasst 7 Töne (vom Contra-C bis F) in der Tiefe, welche besonders schön und klangvoll sein sollen, und die übrigen in der Höhe.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 31. *Mai bis* 6. *Juni d. J.*

Adam, A., Le Ballet. No. 1. Zapateado. No. 2. La Cracovienne. No. 3. La Cachucha. arr. p. la Flute ou Violon. Mainz, Schott. à 24 Kr.

Ariot, J., Fantaisie sur Lucia di Lammermoor p. le Violon av. Orchestre. Op. 6. Ebend. 2 Fl. 36 Kr.

Auber, Our., a. Zanetta f. 2 Flöten od. 2 Violinen. Ebend. à 54 Kr.

— Les Diamants de la Couronne. Airs arr. p. 2 Flûtes. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.

— Les Diamants de la Couronne. 10 Airs fav. arr. p. la Clar. Ebd. 36 Kr.

Bach, J. S., Das wohltemp. Klavier f. d. Pfte zu 4 Händen einger. von H. Herzog. 4e Lieferung. Ebend. 5 Fl. 48 Kr. geh.

Bellini, V., Cavatine aus Romeo u. Julie: Wenn Romeo d. Sohn erschlagen, f. 1 Singst. m. Guit. Leipzig, Br. u. Hartel. 5 Ngr.

Berger, L., u. B. Klein, 15 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 17 u. 37. Leipzig, Hofmeister. 27½ Ngr.

Bonn, H., Cassino. Sammlung v. Polit. u. d. beliebt. Opern f. Salonm. Orchester. No. 1. Die Hugenotten. No. 2. Norma. No. 3. Das Nachtlager von Granada. München, Aibl. à 2 Fl. 42 Kr.

— Cassino. Favoritstücke a. Opern f. Salonm. Orch. Liefer. 4. Die Puritaner 3 Fl. 36 Kr. Liefer. 5. Die Nachtwandlerin 4 Fl. 12 Kr. Lieferung 6. Der Postillon von Lonjumeau 3 Fl. 36 Kr. Ebend.

— 3 Lieder ohne Worte f. d. Pianoforte. Ebend. 54 Kr.

Bourgmuller, F., La Elle de Leonie. Die Tochter d. Verbannten f. Alt m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Ernst, H. W., Andante spianato et And. cantabile p. Violon et Pfte. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Ernst, H. W., And. cantabile p. Viol. av. Orch. 20 Sgr., av. Quat. 15 Ngr. Berlin, Schlesinger.

Esser, H., Süddeutsche Nachtlied f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Feeny, A., Fant. brill. s. Thèmes de Fr. Schubert p. la Clar. av. Pfte. Op. 10. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Gebel, F., 2ter Quintetto p. 2 V., 4. et 2 Violles. Op. 21. Musco. Lebhold (Leipzig, Hofmeister). 2 Thlr. 20 Ngr. o.

— 3ter Quint. p. 4 et 2 Op. 22. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr. o.

— 5ter Quint. p. 4. et 2. Op. 24. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr. o.

— 6ter Quint. p. 4 et 2. Op. 25. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr. o.

— 7ter Quint. p. 4 et 2. Op. 26. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr. o.

Herold, F., Ouv. zu Zampa f. 4 Orch. Musikw. Aibl. 2 Fl. 24 Kr.

Herz, H., 3 Divertim. a. des Airs du Ballet de Gisselle p. 1 Pfte. Op. 123. No. 1. 2. 3. Mainz, Schott. à 1 Fl. 24 Kr.

Hunten, Fr., 3 Airs variés arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 113. No. 1. 2. 3. Ebend. à 1 Fl. 24 Kr.

Marschner, H., Romanzen. Komische Lieder im Volkston v. Fr. Bancker. 4 Männerst. in F-st. u. Stimmen. Op. 112. (17. Heft d. Tafelges. f. Männerst.) Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Meyerbeer, G., Romanze a. d. Hugenotten f. für Waregesang. f. 1 Singstimme m. Guit. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. 5 Ngr.

Musikal. Abendunterhaltungen. Gesangst. a. Opern u. s. w. m. Quartettbegleitung. 1ste Abtheilung. Heft 1. Barcarole a. d. Stummen von

Portici. 54 Kr. Heft 2. Cavatine a. Anna Bolena. Heft 3. Romanze a. Roberto Devereux. Heft 4. Arie a. Bianca e Fernando. Heft 5. Der Renegat. a 1 Fl. 12 Kr. Heft 6. Duett a. d. Stummen v. Portici. 2 Fl. 6 Kr. München, Aibl.

Nicot, F., Elegie et Duiez Serenade p. le Pfte. Op. 4. Ebend. 45 Kr.

Ortlieb, P. J. W., Antiphonien zum Gebrauche b. d. öffentl. festl. Gottesdienste in protest. Gemeinden. München, Fleischmann. 20 Ngr.

Pentenrieder, X., Die Nacht zu Palermi. Oper im Klavierauszug. München, Aibl. 8 Fl. 6 Kr.

— Dieselbe Oper f. d. Pfte allein. Ebend. 4 Fl. 48 Kr.

— Ouv. daraus f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 48 Kr., zu 2 Händen 1 Fl. 12 Kr. Ebend.

— Potpourri daraus zu 4 Händen 1 Fl. 48 Kr., zu 2 Händen 1 Fl. 12 Kr. Ebend.

Radziwill, Prince Antoine, Ouv. a. Faust arr. p. le Pfte à 4 mains par Ringe. Berlin, Schlesinger. 12½ Ngr.

Rosellen, H., 5 Cavat. variées p. le Pfte. No. 1—3. Berlin, Schlesinger. à 7½ — 12½ Ngr.

Rossini, J., Soirées musicales transcrites p. le Pfte p. Fr. Liszt. No. 1 — 12. à 27 Kr. — 1 Fl. Mainz, Schott.

Rösch, J. H., Weinkarte. Ein musik. Scherz. Seitenst. z. musikal. Speisezettel f. Männerchor. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Sieben, K., 3 Lieder f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 6. Berlin, Schepeler. 12½ Ngr.

— Schlummerlied a. d. schönen Magelone f. 4 Singst. Op. 7. Ebd. 10 Ngr.

Thalberg, S., Gr. Fantaisie s. la Sérénade et le Menuet de Don Juan arr. à 4 mains. Op. 42. Mainz, Schott. 3 Fl.

Thomas, A., L'Abreuvoir. Nocturne p. le Pfte. Op. 8. Leipzig, Hofmeister. 7½ Ngr.

Vieuxtemps, H., Fantaisie Caprice p. le Violon av. Orchestre. Op. 11. Mainz, Schott. 4 Fl. 48 Kr.

— Le même avec Pfte. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr. Ngr.
Auber, D. F. E., Potpourri aus der Stummen von Portici, für das Pianoforte zu vier Händen (No. 2 der Sammlung von Potpourri's)	— 25
Chopin, F., 2 Polonaises. Op. 26. arr. pour Pianoforte et Violon par C. Lipinski	1 —
Duvernoy, J. B., Souvenir de Naples. No. 1. Var. sur un motif de Donizetti. No. 2. Rondo sur un motif de Bellini, pour le Pianoforte. Op. 113. No. 1. 2 à	— 15
— — Une fièvre brulante. Fantaisie brill. sur des motifs de Richard Coeur de Lion, pour le Pianoforte. Op. 115	— 20
Gelbcke, F. A., 12 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 1	— 25
Henselt, A., Etuden aus Opus 5, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet:	
No. 3. Hexentanz	— 7½
- 4. Ave Maria	— 5
- 5. Verlorne Heimath	— 7½
- 8. Romanze mit Chorrefrain	— 5
- 9. A dur	— 10
- 10. Entschwundenes Glück	— 15
Hornemann, E., 12 Caprices pour le Piano. Op. 1. Liv. 1 — 4 à	— 20
Kalkbrenner, F., Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes, Mélodie de Proch, arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 147	— 25
— — 3me Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Vcelle, arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 149.	1 20
Lortzing, A., Casanova, komische Oper in drei Acten, im vollständigen Klavierauszug	6 —
— — Dieselbe Oper einzeln, No. 1 — 14 à 5 Ngr.	— 1 10
— — Ouverture daraus für das Pianoforte	— 15
— — Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen	— 20
— — Potpourri daraus für das Pianoforte (No. 48 der Sammlung von Potpourri's)	— 20
Rosellen, H., Divertissement militaire sur la marche des Vignerons du Ballet: Giselle pour le Pianoforte. Op. 38	— 20
— — Fantaisie brill. sur des motifs de l'Opéra: Beatrice di Tenda de Bellini, pour le Pfte. Op. 40.	— 17½
— — Fantaisie brill. sur deux motifs de Richard Coeur de Lion, pour le Pianoforte. Op. 41	— 20
Schädel, B., Drei Gedichte für eine Baritonstimme. Verrathene Liebe. Die Meere. Morgenlied. Mit Begleitung des Pianoforte und der Violine	— 17½
— — Romanze über das irländische Lied: „St. Patrick's Day" für das Pianoforte	— 10
Schumann, R., Symphonie für grosses Orchester, Op. 38, im Klavierauszug zu vier Händen	2 10
Stern, J., Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 10	— 15
Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. 1. Heft netto	— 15

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Berufs dem Herzoglichen Hause den wesentlichsten Nutzen brachten, und schon damals haben sie ihre Erziehungskosten durch die Entbehrlichkeit fremder Künstler entrichtet. Sollen sie nun dieselben ihr ganzes Leben hindurch mit Kummer bezahlen und sich keines Genusses ihrer Mühe, Anstrengung und grosser Verheissungen erfreuen? — Nein, dies lässt sich von einem Fürsten, wie Friedrich II, nicht erwarten, dessen Hauptcharakterzug strenge Gerechtigkeitsliebe und Grossmuth ist. Freylich war seit dem Antritt seiner Regierung der günstige Zeitpunkt nicht, dass er eine besondere Aufmerksamkeit auf diesen Gegenstand hatte verwenden können; aber nun, da die goldnen Tage des Friedens auch zu uns zurückgekehrt sind, lässt sich hoffen, dass er sich das Vergnügen nicht länger versagen werde, eine verjährte Schuld zu tilgen und Menschen, die bestimmt sind, ihm und Andern Vergnügen zu machen und die ihm gleichsam als Erbtheil zugefallen sind, nicht länger dem nagenden Kummer Preis zu geben, da er bereits die ruhmvolle Periode seiner Regierung durch fürstliche Belohnung des Kunsttalents bezeichnet hat, das sich noch lange nicht so verdient gemacht hat, noch machen wird, als eines von jenen.

Wird nun angemessene Belohnung dem Verdienste zu Theil — und wer dürfte es nicht mit Recht wünschen? — wird Hoffnung zu grösserem Wohlstande kein leerer Nahme mehr seyn, wird derjenige, der zu einem höheren Grade von Vollkommenheit fortgeschritten und noch fortschreitet, keine vergeblichen Opfer mehr bringen und wird auch der Mittelmässige nicht mehr mit Grunde klagen und sich kümmerlich nähren dürfen, weil er sich Talente nicht geben konnte, seinen Beruf nicht wählen durfte und darin verharren musste, wenn nur Diensteifer jene zu ersetzen strebt, dann wird auch die freye Kunst wieder in die alten Rechte ihrer ursprünglichen Benennung treten, und frey von quälenden Sorgen wird Zufriedenheit, Muth und Freude am Berufe in den Busen unserer braven Tonkünstler zurückkehren und ein Geist wird sie von neuem zu gemeinschaftlichem Ruhme beseelen.

Diesen Zweck aber nach seinem ganzen Umfange zu erreichen, müsste auch aller Damen-Influenz vorgebeugt und einheimisches Verdienst in gleiche Rechte mit dem fremden gesetzt werden. Es ist beynahe Schande, dass z. B. noch keine einzige von Dieters Operetten in Gegenwart des Herzogs gegeben und diesem, wie es scheint, geflissentlich die Gelegenheit benommen wurde, einen Tonsetzer kennen zu lernen, der vielleicht gerade der Mann nach seinem Kopf und Herzen wäre. Auch müsste ein Mann an ihrer Spitze stehen — ein Mann, nicht von stoischer Kälte, oder einem allzusublimen Air; sondern ein Mann nach Geist und Herz, dessen Kunst- und moralisches Verdienst Ehrfurcht und Gehorsam gebietet, Muth und Lust einflösst; der gleich entfernt von Despotie und Nachgiebigkeit seine Untergeordnete unvermerkt mit dem Zügel der Ehre und des gereizten Kunstgefühls zu seinem Zwecke zu lenken, den Schwachen zu ermuntern, den Starken aber in den Gränzen der Bescheidenheit zu halten weiss, der fest, wie ein Fels, den weisen Grundsätzen und Pflichten seines Amts getreu, der Führer, der Freund seiner Untergebenen ist, der Freude daran hat, in ihrer Mitte zu wandeln, der ihre Angelegenheiten zu den seinigen macht und von dem die unbestechliche Wahrheit unmittelbar zum Fürsten und von diesem zu ihm kommt. Er soll das gesunde Haupt eines gesunden Körpers seyn, so wird es einen vollkommenen Menschen geben.

Möchte dies zur Wirklichkeit werden und dies zur Freude aller ächten Kunst- und Musikfreunde!

Paris, den 16ten Oktober. Es ist nicht meine Schuld, wenn mein heutiger Bericht nur ein Marktzettel wird; es ist nichts von einiger

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juni. № 24. 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — Cäcilia, die Heilige. — Recensionen. — Nachricht. Aus Weimar. — Nekrolog. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9, 11 u. 17 d. Bl.)

XIII.

Zu den Liedern, die, einmal angestimmt, sich für alle Zeiten unvergesslich machen, und nicht durch ein bloses todtes Zeichen, sondern durch die Tradition für immer erhalten werden, gehört unbestritten der österreichische Volksgesang: „Gott erhalte Franz den Kaiser." Hat denn aber der herrliche Vater *Haydn* wirklich die kräftige, feierliche Hymne zu Ehren seines geliebten Kaisers erfunden oder wird sie ihm nur zugeschrieben, wie einem *Händel* das God save the King? Nennen nicht die Italiener als den Tonsetzer dieser köstlichen Melodie ihren *Nicolo Zingarelli* und brachten sie nicht zur Bestätigung ihres Ausspruches Belege bei? Sonderbar, dass es diesem Liede ebenfalls leicht so ergehen könnte, wie den meisten und berühmtesten Volksweisen und der Name des Komponisten desselben mit einem andern schon jetzt verwechselt wird! Ein solches Verfahren ist uns aber nichts weniger wie gleichgiltig, denn zu sehr lieben wir das alte Suum cuique, und insbesondere suchen wir unsern guten, echt deutschen *Joseph Haydn* zu bewahren, was er so recht eigentlich für sein deutsches Volk gesungen hat. Darum einige Worte über das angeführte Nationallied.

Im Jahr 1797 erschallte es zum erstenmale. „Am 12. Februar, dem Geburtstage des Kaisers," heisst es in einer pragmatischen Geschichte des Wiener Hoftheaters, „wurde in allen Theatern Wiens und der Provinzen zum erstenmale das Lied: Gott erhalte Franz, den Kaiser, gedichtet von *Haschka*, in Musik gesetzt von *Joseph Haydn*, mit herzlichem, freudigem Antheil gesungen." In demselben Jahre erschien es mit Begleitung des Klaviers unter *Haydn's* Namen zu Augsburg im Stich; bald darauf in Wien. Einige Monate später nahm es der Komponist selbst als Mittelsatz in sein 77. Quartett (75. Werk) auf und schrieb die vier so meisterhaften Veränderungen darüber. Wohl mehr als hinreichend sind diese wenigen Beweise, um darzuthun, dass weder *Zingarelli*, noch irgend ein anderer Meister, sondern unser *Haydn* der Schöpfer dieser Hymne sei. Doch noch mehr wird es mit seinen eigenen Worten bestätigt, die in dem *Iffland*'schen Theateralmanach vom Jahr 1811 aufbewahrt sind. Der berühmte Mime, in Begleitung des Theaterdirektors *Schmid*, besuchte am 7. September 1808 den vom Alter schwer niedergebeugten Tonsetzer, und ausführlich gibt *Iffland* in dem genannten Almanach S. 181 — 207 eine Beschreibung dieses glücklichen Zusammenseins. So schön die Schilderung auch immer ist, so müssen wir doch auf das Werk selbst verweisen, und heben nur das zur Geschichte des Liedes Erhebliche aus. Als *Iffland* und *Schmid* Miene machten, den Besuch zu enden, rief *Haydn*: „Ich sollte Ihnen doch etwas vorspielen! Wollen Sie etwas von mir hören?" War es zwar der lebhafteste Wunsch der Besuchenden, so wagten sie ihn doch nicht auszusprechen. *Haydn* sah sich nach dem Instrumente um, stand auf und reichte dem Bedienten den Arm. „Ich kann freilich wenig mehr. Sie sollen eine Komposition hören, die ich gesetzt habe, als eben die französische Armee auf Wien vordrang. Das Lied heisst: Gott erhalte Franz, den Kaiser!" Er spielte hierauf die Melodie ganz durch, und zwar mit unerklärbarem Ausdruck und inniger Haltung. Nach Endigung des Liedes blieb er noch einige Augenblicke vor dem Instrumente, legte beide Hände darauf und sagte mit dem Tone eines ehrwürdigen Patriarchen: „Ich spiele dieses Lied an jedem Morgen, und oft habe ich Trost und Erhebung daraus genommen in den Tagen der Unruhe. — Ich kann auch nicht anders, ich muss es alle Tage einmal spielen. — Mir ist herzlich wohl, wenn ich es spiele, und noch eine Weile nachher." —

Und dieses Lied, was dem grossen Meister höher stand, als alle seine Werke, sollte nicht von ihm sein! Er, der Gedankenreiche, sollte fremdes Gut sein Eigenthum nennen! Mag Zingarelli den Gesang (1798) stärker instrumentirt, mit Carpani's Uebersetzung nach Italien verpflanzt, ja selbst seinen Namen als Herausgeber genannt haben, was hat dies zu bedeuten? *Joseph Haydn* bleibt für immer der Schöpfer des trefflichen Liedes und ihm danke es nicht allein Oesterreich, sondern Deutschland. Es ist ein eigentlicher, wahrhafter National- und Volksgesang, wie wir keinen zweiten unser Eigenthum nennen. *C. F. B.*

XIV.

So gut wie man bereits Blumen-Kalender versucht hat, könnte man sich wohl einen musikalischen anlegen, wenn auch nicht gerade in der Weise, wie es weiland *Gregorius Joseph Werner*, in der ersten Hälfte

des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister zu Eisenstadt (Siehe C. F. Becker's Geschichte der Hausmusik in Deutschland in dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Leipzig, 1840, S. 45), gethan hat, der im Jahre 1748 zu Augsburg einen Versuch dieser Art unter dem Titel herausgab: „Neuer und sehr curios musikalischer Instrumental-Kalender; Partienweis, mit zwei Violinen und Bass in die zwölf Monate eingetheilt, und nach eines Jedweden Art und Eigenschaft, mit Bizarrerieen und seltsamen Erfindungen." Nein, so weit wie jener kuriose alte Herr wollen wir uns nicht versteigen, sondern wir meinen nur, dass gewisse Musikstücke nur zu gewissen Jahreszeiten ihren vollen Eindruck hervorbringen, weshalb man sich denn für jede recht wohl seine besondere Auswahl von Musikalien auf dem Pianoforte zurecht legen könnte. Die noch tanzlustige geneigte Leserin hat dies gewiss im vorigen wie in früheren Wintern mit Strauss' unvergleichlichem wunderwonniger Schlittenbahn-Galop- und Walzer-Literatur sind wir leider nicht sogleich im Stande, in diesem reichangebauten Edengarten der Kunst schicksliche Blüten für den Lenz nachzuweisen, und man wolle sich daher einstweilen an folgenden, gewiss auch nicht zu verachtenden Werken, als Surrogat, genügen lassen:

1) Sonate von Beethoven aus G dur. Op. 31. No. 1.
2) Fantasie, Andante Menuetto und Allegretto für das Pianoforte allein, von Franz Schubert, Op. 78, und
3) Der Frühling, eine Tondichtung in Sonatenform, für das Pianoforte von C. Löwe. Op. 47. Berlin, bei Schlesinger.

Sämmtliche hier genannte Werke sind zwar keine Neuigkeiten, aber sie sind und bleiben wohl immer frisch und neu, wie der Frühling selbst, dessen belebender Odem aus ihnen gar warm und kräftig hervorweht; weshalb wir diejenigen von unsern Lesern, welche sie noch nicht kennen sollten, angelegentlichst darauf hinweisen.

Dr. *K. St.*

XV.

Unter die musikalischen Schriftsteller, welche sich an dem Ende des 17. Jahrhunderts in Deutschland rühmlich auszeichneten, muss insbesondere *Johann Beer*, Concertmeister in Weissenfels, geb. 1652, gest. 1700, gezählt werden. Seine sämmtlichen literarischen Arbeiten deuten einen wissenschaftlich gebildeten Mann an, der auch zugleich tüchtig in der Theorie und Praxis der Tonkunst erfahren ist. Selten trat jedoch *Beer* als Lehrer der Kunst hervor, so befähigt er auch dazu war, und nur ein theoretisches Werk liegt uns von seiner Hand im Manuscripte vor. Der starke aus 45 Kapiteln bestehende Quartband, geschrieben um das Jahr 1696, führt den fast possierlichen Titel: „Schola-Phonologica, sive: Tractatus doctrinalis de Compositione harmonica, das ist: Ausführliche Lehrstücke, welche zu der musikalischen Komposition nöthig erfodert werden, also verfasset, dass erstlich davon in genere, hernach in specie gehandelt, und durch klare Exempel tractirt und gelehret wird, wie nicht allein der einfache, sondern auch der gedoppelte Contrapunkt verfertiget, und sonst in der Composition, nach heutiger Capell-Arth solle verfahren werden, durch und durch mit gewissen Principiis und Grundregeln versehen, und Absonderlich den angehenden Scholaren zum besten beschrieben und zusammen getragen von *Johann Beern*, Hochfürstl. Sächs. Weissenfelsischen Concert-Meistern." Fast einzig war seine Feder zum Kampf gegen „die Verächter der Musik" gespitzt. Mit einem Eifer rückte er gegen diese zu Felde, der uns ehrenwerth erscheint und erfreuen muss, da sich eine warme Verehrung und Liebe zu der Tonkunst nicht verkennen lässt. Aber die Form, in der er seinem Aerger und Grimm Luft macht, kann jetzt nur ein herzliches Lachen erregen. Ein Pröbchen seines derben humoristischen Styls mag hier folgen, um zugleich zu zeigen, wie literarische Streitigkeiten geführt wurden.

Der Rektor *Vockerodt* zu Gotha, ein wackerer Philolog, aber gleichgiltig gegen alle Künste, schrieb 1696 ein kleines Schulprogramm, worin er des Caligula, Claudius und Nero übertriebene Liebe zu den Künsten und besonders der Musik rügt und seine Schüler warnt, lieber gar nicht, als eine Kunst unmässig zu geniessen. Dies war hinreichend, unsern *Beer* in Harnisch zu bringen, und bald war eine Gegenschrift fertig, die aber immer noch in einem gewissen anständigen Tone abgefasst ist. Sie führt den Titel: „Ursus murmurat, das ist klar und deutlicher Beweiss, welcher gestalten Herr Gottfried Vockerod, Rector des Gymnasii illustris zu Gotha, in seinem den 10. Augusti des abgewicheneu 1696. Jahres herausgegebenen (nunmehr verteutscht beigefügten) Programmate, der Musik, und per consequens denen von derselben dependirenden zu viel gethan. Alles nach denen Principiis der Philosophiae, mit gesunden Vernunfft-Schlüssen in die Form gezogen, und ohne gedoppelten Contrapunct erweisslich abgelehnet, auch zu besserer Untersuchung der Sache jedermänniglich vor Augen gelegt durch Johann Beeren, Hoch-Fürstl. Sächs. Weissenf. Concert-Meister, von St. Georgen aus Oberau seiner Ehre gekränkt, gab in einer Schrift von 176 enggedruckten Seiten eine höchst gelehrte Antwort und fügte ihr auch das von der theologischen Fakultät zu Giessen eingeholte Gutachten über sein Programm mit bei. Jetzt kam *Beer* in höchste Aufregung, und mit Blitzesschnelle entwarf er einen kleinen Quartanten, worin er sich gänzlich gehen lässt, alle Achtung bei Seite setzt und den armen Gelehrten wahrhaft misshandelt. Schon der Titel verräth den erzürnten Schriftsteller. Er heisst: „Ursus vulpinatur. List wieder List, oder musikalische Fuchs-Jagd, darinnen Gottfried Vockerodens, des Gymnasii illustris zu Gotha Rectors, seiner wider Herrn D. Wentzeln, Herrn Lorbern und wider mich, den Authorem dieser Schrift, ausgegangenen Apologie, der Balg abgejagt, ausgestreifft, auch ohne einzige Vulpinationirung oder Fuchsschwänzerei, tapffer ausgegrübt und in einem wunderlichen Traum-Gesicht vorgestellet wird durch Johann Beern, Hochf. S. Weissenfelsischen Con-

cert-Meistern und Cammer-Musicum, gebohren zu Sanct Georgen im Land ob der Enns. Weissenfels (1697)." Noch mehr aber eine jede Seite des Buches selbst. Für unsern Zweck mag ein Theil der Vorrede genügen. „Ich jage! Was aber jage ich vor ein Wildpret? Soll ich jagen einen Hirsch? zu was nützet mir dieses Wild? mein Messer ist mit Schild-Krüten-Schalen belegt, zu was soll mir dann seine Krone? ich bin auch noch munter auf den Füssen, zu was sollen mir dessen Läufle? ich trage nicht gern schwere Hosen, zu was soll mir sein Leder? mein Bank-Küssen ist mit Eichenen Pflaum-Federn gefüllt, zu was dienen mir die Haare? Ich mag demnach meine Mühe nicht gern den Winden opfern, wie ihrer etliche, die sichs sauer werden lassen solche Thiere zu fangen, andere aber sehr süsse, solche auf zu essen. Soll ich denn jagen einen Wolff? nein: und warum das? Wolffgang und Wolff ist denen Oesterreichern einerley, mag also nicht jagen den Wolff indem Sanct Wolffgang, vier Meile Weges von mir so sehr mit Wallfahrthen verehret wird. Soll ich jagen einen Luchs? O! ich fürchte mich vor den Lux-Brüdern, will lieber mit Feder-Fechtern zu thun haben. Soll ich jagen einen Dachs? O! ihr Fett macht graue Haare und solche können niemals ohne Sorgen getragen werden. Soll ich dann jagen einen Esel? O! dieser hat auf der Mühle gar hochgeführte Freundschaft, ich muss alda mein Korn mahlen lassen, sie möchten meiner Mahler die Ader ritzen und Wicken vor Weitzen zurück senden. Soll ich jagen einen Bacher? einen Eber? ein Schwein? durchaus nicht. Denn ich bin kein Feind, sondern ein Liebhaber der Bacheracher, so verwundere ich auch die vortreffliche Wissenschaft und experienz in Musicis Herrn Ebers, denen Weinhauern bin ich auch nicht ungünstig und das Schwein mag ich darum nicht verfolgen, weil ich kein Jüde bin. Soll ich denn jagen einen Hasen? O! wie würde ich von dessen Freunden hin und wieder verfolget werden, denn seine Gesippschaft hat auch über dem rothen Meer kein Ende, und wo das teutsche Gebieth aufhöret, da gehen die Hasen erst recht an. Soll ich denn jagen einen Bähr? O! wie würde man mich auslachen, wenn ich in mein eigenes Gedärme die Klauen setzte, und mir selbst mein Eingeweide zerlasterte? Soll ich jagen eine wilde Katze? nein, ich möchte den ungewissenhaften Kürschnern Gelegenheit an die Hand geben, deren Balg vor ein Masterfell zu verkaufen. Was soll ich denn endlich jagen? O! nun entsinne ich mich, einen *Fuchs*, einen Fuchs will ich jagen." Dass nun die Jagd beginnt und Vockerodt der geängstete Fuchs selbst ist, lässt sich denken. Aus hundert Schlupfwinkeln, in welche sich der arme Rektor verbirgt, wird er vertrieben und endlich unterliegt er dem Geschick. Er kann nicht mehr seinem grimmigen Feind entgehen und muss sich ergeben. Mit einem Spottlied in der alten Weise des Petrus Dresdensis wird er zu Grabe gesungen:

„Vockerod, o Vockerod,
Nonne hoc est Schimpff und Spott,
Das ihr in principiis,
Also strauchelt musicis" u. s. w.

In solcher derben, unerschrockenen Weise vertheidigte *Beer* seine holde Musica gegen den stumpfsinnigen Philologen. Man kann ihm deshalb nicht gram sein. Er meinte es bieder und ehrlich, deshalb liebte ihn auch sein Herzog Johann Georg, und gestattete, dass ihm das Buch zugeeignet werde. Wohl hatte dieser Fürst manchmal über ein gewisses rohes Wesen seines Concertmeisters zu klagen und rief nicht selten: „*Beer* ist ein recht grober Kerl!" Mit Ruhe stand er dann da, vor dem gebietenden Herrn, und entgegnete mit fester Stimme: „Das bin ich heute nicht geworden, Durchlaucht."

Ueber unsers *Beers*: „Bellum musicum oder musicalischer Krieg, in welchem umbständlich erzehlet wird, wie die Königin Composition nebst ihrer Tochter Harmonia mit denen Hümpern und Stümpern zerfallen u. s. w." — und seine „Musikalische Discurse durch die Principia der Philosophie deducirt" — später ein einiges Nähere. *C. F. B.*

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

Cäcilia, die Heilige,

Oratorium in zwei Abtheilungen. Dichtung von *K. L. Bauernfeind*, Musik von *C. F. Baumgarten*.

Angezeigt von J. F. Schmidt.

Der als Literat rühmlichst bekannte Dichter hat die Legende von der römischen Jungfrau, welche insgeheim der christlichen Lehre zugethan, sich irdischer Liebe abgeneigt fühlte, und ihren Verlobten Valerian bewog, sich taufen zu lassen, geschickt zur poetisch-musikalischen Behandlung benutzt. Die Verklärung der weltlichen zur göttlichen Liebe oder Religion wird mit dem Ausdruck des Gefühls dieser Liebe in Tönen in Verbindung gesetzt, wozu dem Dichter die Sage Anlass gab, dass die Erfindung des der religiösen Liebe entsprechenden Tonwerkzeuges, der Orgel, der Cäcilia zugeschrieben wird. Das Oratorium beginnt mit einem Chor der Engel, No. 1, von vier weiblichen Stimmen (in Es dur, $^4_4$-Takt) in sanft getragenen Akkorden durchgeführt, von vier Violinen con Sordini, Violen und Violoncells, Flöten, Klarinetten und Fagotten in gebundenen Tönen, dulzig begleitet. „Die von der reinsten himmlischen Liebe erfüllte Cäcilia wird durch eine Verzückung im Traume zur Erfinderin der Orgel erkoren, eine Schaar von Engeln umschwebt sie, sie hört himmlische Lieder." Vom Schlummer erwachend spricht sie ihre Sehnsucht nach dem Himmel in dem folgenden Rezitativ, No. 2, aus. Cäcilia erinnert sich lebhaft des himmlischen Traumes und hört noch die wundersamen Melodieen erklingen, welche sinnig von dem Tonsetzer durch Wiederholung der Anfangsakkorde des vorigen Engelchores (von vier Violinen Soli con sordini begleitet) angedeutet werden. In der sich anschliessenden, einfach innigen Arie, No. 3, spricht sich Cäcilens Sehnsucht nach des Himmels Wonn' und Lust aus. No. 4. Der Chor der Mädchen und Jünglinge spricht der Freundin, die in sich selbst versenkt ist, anfangs in imitirenden (an Händel's Behandlungsweise der Singstimmen erinnernden) Anreden, dann in heitern Klängen und belebten Rhythmen zu, der Jugend Hochgenuss rühmend:

„Im Lockenhaar der Blumenkranz,
„Ein leichter Sinn, ein froher Tanz" u. s. w.

Bei der nöthigen Heiterkeit überschreitet der ästhetisch gebildete Tonsetzer hier dennoch nicht die Grenze des

edlern Styls der Musik. „Proklus, Cäciliens Vater, redet ernst auf die Tochter ein, ihr Muth zu geben.“ Die Arie desselben für eine Basstimme, No. 5, „Des Lebens Pfad ist rauh“ u. s. w.

„Drum auf des Lebens wilder Fluth
„Bedarf es Kraft, bedarf es Muth!“

konnte nicht wohl anders, als deklamatorisch gehalten werden, obgleich eine gewisse Einförmigkeit der Melodie dadurch herbeigeführet ist. Dafür aber entschädigt der ungemein liebliche Chor, No. 6, „Noch blühet uns die Rosenzeit,“ Lust und Scherz in heitern Weisen preisend. Im Rezitativ, No. 7, fühlt Cäcilia sich glücklich, einsam zu sein, ein Bote des Himmels erscheint ihr, wie sie ihn im Traume sah. Im Arioso verkündet Cäcilien der Engel (Mezzo-Sopran) Erfüllung ihres Wunsches, wenn sie der Erde ganz entsagt. Sehr sinnig lässt der Komponist Cäcilien rezitativmässig, den Engel im Arioso singen, Ersteres von Saiten-, das Letztere von Blasinstrumenten begleitet. Im Duett, No. 8, $^{6}/_{4}$-Takt, A dur, vereinen sich beide Stimmen im Lobgesange himmlischer Sehnsucht. Der gebundene Styl und die zweckmässige Instrumentation verleihen diesem schönen Duo einen eigenthümlichen Reiz, der sich indess im folgenden Chor, No. 9, zur erhabenen Grösse steigert, indem dieser die innige Verbindung der Tonkunst mit der Religion auf würdige Weise in Tönen ausdrückt. Im Rezitativ und Arioso, No. 10, gibt Cäcilia dem Himmelsboten ein Bild ihres Traumes. Der Tonsetzer benutzte hier die Gelegenheit zu einem höchst wirksamen Tongemälde in den Schilderungen der wonnevollen Himmels-Akkorde:

„Ein unermesslich Reich,
„Hier hohen Cedern gleich,
„Dort zart und klein,
„Gleich hirtlichen Schalmei'n.“

Bei den Worten:

„Solch' brausender Erguss,
„Zu mächtig fast
„Wie Windesbraut, wie Orkan so lust,“

benutzt der Tondichter die reiche Instrumentenfülle des vollen, durch Tromboni, Kontrafagott und Serpent verstärkten Orchesters, das jedoch bei den Worten:

„Und dennoch auch
„So süsser, milder Hauch,“

wieder abnimmt. — Der Engel verweist Cäcilia zur Geduld und auf ihre irdische Verpflichtung zurück. Im Gegensatze des Himmlischen preist nun der sehr anmuthige Chor der Mädchen und Jünglinge, No. 11, den Reiz des Lebens, durch Saitenspiel, Tanz und die Freuden der Jagd verschönt, mit der Bemerkung:

„Und doch, und doch,
„Gibt's eine hold're Gottheit noch.“

Der Komponist hat hier im Rhythmischen und Melodischen Vorzügliches geleistet, so dass dieser Chor allgemein den nachhaltigsten Eindruck bewirkte. Der antik gehaltene, originelle Marsch, No. 12, in D moll, steht in genauer Verbindung mit No. 13, dem Chor der Krieger, welche nach erfochtenem Siege zurückkehren. Diesem kräftigen Chor für Alt-, Tenor- und Basstimmen, mit verstärkter Instrumentation, schliesst sich der vierstimmige Chor der Mädchen und Jünglinge mit dem früheren Theme reflektirend an:

„Und doch, und doch
„Gibt's eine stärkre Gottheit noch.“ (*NB.* als den Kriegsgott.)

In einem klar fugirten Satze wird nun die Liebe als Gegenstand der allgemeinen Verehrung bezeichnet. Valerian begrüsst seine Braut in der Arie mit Chor, No. 15, für den Tenor charakteristisch gesetzt und in wirksamem Kontraste des Starken mit dem Zarten. Besonders gelungen ist der Chor mit der Solostimme bei den Worten in Verbindung gesetzt:

„Süss ist daheim das Wiedersehn,
„Wenn uns der Liebe Rosen blüh'n.“

In der Kavatine, No. 16, und dem folgenden Rezitativ erinnert Valerian die Geliebte an ihr Versprechen und fordert Cäcilia auf, ihm die Hand zu reichen. Sie schweigt. Proklus verheisst Valerian der Tochter Hand. Der Chor der Krieger, No. 18, in E moll, lässt im Allegro feroce kräftig

„Kriegesklang,
„Schlachtengesang“

ertönen. Der allgemeine Chor dankt den Kriegern für die Befreiung des Vaterlandes durch „Triumphgesang im Jubelton.“ Sehr wirksam wechseln und vereinen sich hier zwei Chöre mit Solostimmen, und der Chor schliesst mit dem ersten Motiv des Krieger-Gesanges. Alle entfernen sich. Cäcilia bleibt allein zurück und fleht im begleiteten Rezitativ, No. 20, die höchste Macht an, ihr beizustehen. „Die Himmelsboten erscheinen ihr mit Worten und Klängen des Trostes“ in dem Chor der Engel von vier weiblichen Stimmen, No. 21, mit denselben Tönen, wie der Chor zu Anfang des Oratoriums, dessen erster Theil hiermit sanft beruhigend schliesst. Der zweite kürzere Theil beginnt mit einem, gleichsam im antiken Styl gehaltenen Chor der Mädchen und Jünglinge, No. 22, Andante devoto, in D moll, die hohe Juno als Göttin des Ehebundes um Segen für das neue Paar anflehend. Die Durchführung des gebundenen Styls und Charakteristik dieses wirksam instrumentirten Chores zeichnen denselben als besonders gediegen aus. Im Arioso, No. 23, richtet der Verlobte (Valerian) vergebens Worte der Liebe an seine Braut, die ohne Erwiderung bleiben. Der Vater gebietet umsonst; der Gefährten Erinnerung: „O trotze, holde Jungfrau, nicht!“ im Chor, No. 24, mit zweckmässigen Imitationen der Singstimmen, bleibt ohne Erfolg. Die Himmelsboten (welche der Dichter zu oft erscheinen lässt) sprechen Cäcilien Muth zu. Der Chor der Engel, No. 25, $^{4}/_{4}$-Takt, in Des dur, macht in den getragenen Tönen der Sopran- und Alt-Stimmen, von vier gedämpften Violinen und wenigen Blas-Instrumenten sanft begleitet, eine sehr angenehme Wirkung. In dem Rezitativ, No. 26, lässert Cäcilia ihre Freude über die Erscheinung. Der Vater spricht Worte ernster Drohung zu ihr in der Arie, No. 27, für den Bass, Allegro agitato, in C moll, deren deklamatorische Haltung zweckmässig ist. Valerian tritt vermittelnd auf und wünscht mit Cäcilien allein zu sein. Der Engel und darauf der Chor der Engel, No. 29, $^{6}/_{4}$-Takt, in E dur, spricht der Jungfrau Muth zum Widerstande zu. Sehr schön ist die lichte und trostvolle Haltung des vierstimmigen weiblichen Chores mit der darüber liegenden Solostimme. Valerian vereint sich im

Terzett, No. 30, mit Cäcilia, dem Engel und Engel-Chor, und folgt dem Zurufe, ihr in das höhere Land zu folgen. Von vorzüglicher Wirkung ist der Schluss des Chores:

„Des Himmels Jungfrau reichet Dir die Hand."

In der Arie, No. 34, setzt Cäcilie ihre liebevollen Mahnungen erfolgreich fort. Ein ausdrucksvoller Chor, No. 36, folgt Cäciliens Blicken. Charakteristisch hat der Komponist die Spannung der Theilnehmenden bei den Worten ausgedrückt: „Wie späht der Blick, wie horcht das Ohr!" Cäcilie flieht im Rezitativ (mehr Arioso) den Engel an, sichtbar ihr und dem Geliebten zu erscheinen. Valerian fühlt sich durch die hohe Gestalt hingerissen, die Engel rufen ihm im Terzett und Chor, No. 38, in der vorigen Weise ganz angemessen (nur zu oft wiederkehrend, was einige Monotonie erzeugt) ein „Willkommen" zu. Der Chor der Mädchen und Jünglinge, No. 39, „Wie sie vom Boden sich erhebt" ist meisterhaft in der Steigerung durchgeführt, bis zu der höchsten Wirkung als der „Töne-Ocean" der Orgel, durch Flöten, Klarinette, Oboen, Hörner, Fagotte, Posaunen und Serpent, wie durch die wogende und anwachsende Begleitung der Saiteninstrumente täuschend nachgebildet, in vollen Akkorden. Es

„Klingt, schallt, donnert und braust,
„Dass uns vor Wonn' und Andacht graust."

Nun tritt der Hymnus hinzu, welchen die mit dem Tonwerkzeuge der religiösen Andacht zum Himmel aufschwebende Cäcilia mit den Tönen der Orgel vereint anstimmt, ein Lob- und Danklied zum Preise des Herrn der Heerschaaren! Der allgemeine Chor beschliesst nun das Oratorium im Lob- und Preisgesange auf höchst würdige Weise. Der einnige Tonsetzer lässt wahrhaft begeistert „Feiersang" und „Orgelklang" im Weltenchor mit reich figurirter Orchesterbegleitung emporwallen. Eine klare, wohl durchgeführte Fuge schliesst sich an und endet das Werk auf glänzende Weise, den befriedigendsten Totaleindruck zurücklassend. Das schöne, gediegene und gemüthvolle Oratorium ist demnach mit Grund allen Gesangvereinen zu wahrem Genusse zu empfehlen, welche, nach dem Vorbilde der Berliner Sing-Akademie, an edlen Tondichtungen ihre Kräfte üben wollen. Herr MD. *Rungenhagen* hat das nicht zu lange Oratorium (der erste Theil dauerte bei der Aufführung am 17. März 1 Stunde 12 Minuten, der zweite Theil dauerte 45 Minuten, das Ganze mithin kaum 2 Stunden) bei steter Beschäftigung am Tage, vom 16. December 1841 ab in den Stunden der Nacht entworfen, ausgearbeitet und am 11. März 1842 vollendet. Das Werk ehrt den Meister! Es wurde unter dessen eigener Leitung und der des Herrn KM. *Riess*, sowohl von Seiten der Solo- und sehr zahlreichen Chorstimmen, als der Orchesterbegleitung, nach sorgfältigen Proben gelungen und wirksam ausgeführt. Die Cäcilia sang Frau *v. Fassmann* mit edlem Ausdruck, Frkul. *Fesca* mit ihrer wohlklingenden Mezzosopranstimme die Partie des Engels, Herr *Mantius* den Valerian und Herr *Böttcher* den Prokulus gefühlvoll und kräftig. Eine künftige Wiederholung der Aufführung dieser religiös-romantischen Tondichtung ist zu wünschen.

Recensionen.

H. Marschner: Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 111. Leipzig, chez Frédéric Hofmeister. Paris, chez S. Richault. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Das Interesse und die Wirkung eines Tonstückes der vorliegenden Art, wie überhaupt jedes grösseren Instrumentalwerkes liegt in bedeutungs- und ausdrucksvollen Hauptgedanken, und in deren sich immer schöner und wunderbarer entfaltender thematischer Verarbeitung. Die schönsten Muster darin liegen in den Beethovenschen Werken vor Aller Augen. Von Periode zu Periode werden wir höher interessirt durch die stets neuen Gestaltungen weniger Hauptideen, und wenn man, nach dem Schlusse, glaubt, nun sei der Reichthum der Erfindungen für den Kreis dieses Tonstücks erschöpft, so leuchten meist erst die überraschendsten Glanzbilder in die Seele.

Was die Thema's in dem Marschner'schen Trio betrifft, so erscheinen sie uns durchgängig interessant, bedeutend und ausdrucksvoll in allen vier Sätzen. Hieraus ergibt sich, dass der Quell der Erfindung ihm reichlich fliesst, was nur einem grossen musikalischen Talente verstattet ist. Auch findet man in dem ganzen Verlauf der vier Sätze keinen einzigen Gedanken, den man geradezu gemein oder matt nennen dürfte. Eine gewisse Wärme ist allen eigen. Dabei herrscht ein nirgends getrübter Fluss in der Verbindung, Klarheit und besondere Leichtigkeit in der instrumentalen Gestaltung, und ein melodisches Wesen fast durchgängig. Trotz aller dieser gewiss höchst schätzenswerthen Vorzüge hat doch das Trio bei der Ausführung zwar keinen ganz gewöhnlichen, aber einen bedeutenden, nachhaltigen hohen Kunsteindruck auf uns nicht hervorgebracht. Worin liegt die Ursache? Die Hauptgedanken sind zwar interessant, aber ihre Verarbeitung wird nicht interessanter. Die Steigerung fehlt, durch immer neu hinzutretende Reize. Marschnern kommen interessante Ideen an sich, aber in Auffindung neuer Seiten daran ist er arm. Die thematische Kunst, wie sie Haydn, Mozart, Spohr, Mendelssohn besassen und besitzen, ist ihm verschlossen. Aber gewiss nicht aus Mangel an Kraft, sondern aus Mangel an Erkenntniss der dazu befähigenden Maxime, des Studiums und der Richtung beharrlichen Strebens darauf. Dies gibt sich am Schlagendsten kund in den zweiten Theilen seiner Sätze, namentlich in den sogenannten gearbeiteten Mittelsätzen bis zur Repetition, sodann nach der Repetition am gewöhnlich verlängerten Schlusse.

Beethovens und jener oben genannten Meister Werke gleichen Romanen. Sie führen interessante Hauptpersonen auf, und bringen diese im Verlauf der Geschichte in die interessantesten, neuesten und seltsamsten Situationen. Marschner hat eben so interessante Helden, aber die Situationen, in die er sie bringt, sind fast immer die nämlichen. Wenn wir bei jenen von Szene zu Szene in immer gespanntere Verhältnisse verwickelt werden, so drehen wir uns bei diesem in ziemlich gleichartigem herum. Daher ermattet unsere Theilnahme bei ihm bald, während sie bei jenen mehr und mehr gesteigert wird.

Daher ist unser Gemüth am Ende dieses Trio's wenig aufgeregt, während es bei den meisten jener Meister ganz voll von all' den wunderbaren Begebenheiten ist, und Alles noch lange nachklingt in unserm höchst aufgeregten Innern, wenn sie selbst schon längst verschwunden sind. Wir können daher Herrn Marschners als von der Natur angelegtem Talent einen hohen Grad zugestehen, ihm aber, unserer individuellen Meinung nach, eine ausgeprägte geniale Meisterschaft nicht einräumen.

Joseph Merk: Morceau de Salon. Fantaisie pour le Violoncelle avec Accompagnement de Piano, sur des Motifs favoris de l'Opéra: Il Giuramento de Mercadante. Oeuv. 23. Vienne, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Paris, chez Pacini. Londres, chez Chapell. Prix 1 Fl. 30 Kr. A. de C.

Salonkompositionen und die Recensionen darüber sind für Salonhörer bestimmt. Unter den Salonhörern wird es aber bei der grossen bereits vorhandenen Anzahl solcher Werke keinen einzigen mehr geben, der, wenn er die drei Worte: „Morceau de Salon" liest, nicht im Augenblick wüsste, was er in Form und an Gehalt für ein Ding zu erwarten hätte. Wenn man den Eieressern jedes zum Verkauf angebotene Ei mit neuen Redensarten anbieten wollte, so wäre das gewiss ein schweres Unternehmen, und ein vergebliches dazu. Die Eierliebhaber würden sagen: warum so viel Worte, es ist ein Ei, und wir werden doch wohl Eier kennen? Es genügt daher, wenn wir von vorliegendem Werkchen sagen: Artig für Salonvirtuosen von mittlerer Fertigkeit, und, gut ausgeführt, angenehm in der Wirkung für Salonhörer. Eigenthümliches nicht das Geringste.

G. A. Osborne et *A. Franchomme:* Duo concertant, composé pour Piano et Violoncelle ou Violon, sur un motif d'Anna Bolena de Donizetti. Op. 41. Op. 23. Leipzig, chez Frédéric Hofmeister. Paris, chez Henry Lemoine. Prix 27½ Ngr.

Der Gedanke, dass ihrer zwei sich zur Komposition eines Tonstückes vereinigen, ist nicht übel. Wenn Beide nicht ganz talentlos sind, kann kaum etwas Schlechtes zum Vorschein kommen. Die Hauptursache liegt darin, dass der Mensch sehr leicht die Mängel und Schwächen seines Nächsten, sehr schwer aber seine eigenen erkennt. Wenn nun zwei zusammen arbeiten, hat jeder an dem Anderen einen Mangel- und Fehlerentdecker, d. h. einen Kritiker, und so müssen sie sich, wenn sie nicht beide starre Arroganzen sind, gegenseitig zu gelungener Produktion hinaufschrauben. Fantasie und Reflexion gehen zu gleicher Zeit und Hand in Hand zu Werke. Vorzüglich vortheilhaft ist eine solche Vereinigung bei concertanten Werken für verschiedene Instrumente, insofern jeder für das seinige dankbar und angemessen schreiben wird.

Vorliegendes Duo rechtfertigt diese Bemerkungen. Rechnet man die zwar angenehme, aber in hundert andern italienischen Opern bereits dagewesene Donizetti'sche Melodie ab, so ist alles Andere, Einleitung, Variationen und Finale, aus denen das Ganze besteht, interessant, durchgängig warm gefühlt, und meist auch eigenthümlich gestaltet. An die drei Instrumente sind keine übermässigen Forderungen hinsichtlich der Schwierigkeiten gemacht, aber geschmack- und gefühlvolle Spieler verlangen sie. Solchen ist das Werkchen bestens zu empfehlen.

H. W. Ernst: Boléro. Morceau de Salon pour le Violon avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 16. Vienne, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Paris, chez Henri Lemoine. Prix 1 Fl.

Es ist kein Takt in diesem Bolero, der Spohr geradezu abgeschrieben wäre. Wenn man aber den Namen dieses Komponisten anstatt den des Herrn Ernst darauf gesetzt hätte, so gehen wir jede Wette ein, kein einziger Hörer würde nur den geringsten Zweifel hegen, dass das Stück nicht wirklich von Spohr komponirt sei. Herr Ernst hat sich in andern Kompositionen, die wir von ihm kennen, als ein eigenthümlicher Komponist gezeigt. Er hüte sich daher vor fremden Einflüssen. Er sei ganz Ernst, und er wird auch als Komponist immer was Rechtes sein.

Nachricht.

Weissenfels. Bei den ungeheuren Fortschritten, welche das Pianofortespiel in unsern Tagen macht, und bei den lockenden Aussichten auf Ehre und Gewinn, welche sich dem Pianofortevirtuosen öffnen, ist es doppelt erfreulich, wenn auch die Kunst des Orgelspiels, diese uralte, tiefsinnige, acht deutsche Kunst ihre würdigen Vertreter findet. Zu diesen ist mit Recht der Organist *Hitter* in Erfurt zu zählen, und wenn die Namen eines *Johann Schneider*, eines *Hesse*, eines *Becker* u. A. bereits seit längerer Zeit und in weiteren Kreisen gefeiert werden, so glauben wir doch, dass die Leistungen des jugendlichen *Hitter* an das Beste hinanreichen, was die Gegenwart auf der Orgel zu bieten vermag. Wir wissen recht gut, wie viel wir damit sagen, aber wir sagen es mit Ueberzeugung, und die nächste Zukunft wird unser Urtheil bestätigen. Nachdem *Hitter* sich im vorigen Monate mit grosser Anerkennung in Leipzig hatte hören lassen, so gab er auch an hiesigem Orte einem gewählten Kreise von Zuhörern durch mehrere Produktionen auf der Schlossorgel Gelegenheit, sein eminentes Talent zu bewundern. Er trug eine grosse Fuge von *Seb. Bach*, ein Choralvorspiel von *Fischer*, ein Adagio in alter Kirchentonart von eigener Komposition, und eine freie Fantasie vor, und so verschieden diese Tonstücke nach Form und Charakter waren, so trefflich wurde jedes einzelne ausgeführt. Wenn übrigens *C. F. Becker* aus Leipzig, *Hitter's* Freund, zwischen jeder der genannten vier Nummern ebenfalls seine Meisterschaft auf der Orgel entfaltete, nämlich in einem improvisirten Adagio, einer Fuge von *Kirchs* und einer freien Fantasie, so musste wohl das Ganze einen so herrlichen Kunstgenuss gewähren, wie er selbst grös-

sern Städten nicht häufig geboten wird. Die Freude und Dankbarkeit der Geladenen, obschon sie in den heiligen Räumen sich nicht auf laute Weise äussern konnte, bewies, dass unser kleiner Ort kunstsinnig genug sei, um wahre Kunst wahrhaft zu würdigen.

Späterhin hatten wir übrigens auch Gelegenheit, den wackern *Ritter* als Pianofortespieler kennen zu lernen, und auch hier erntete er den lebhaftesten Beifall einer zahlreichen Zuhörerschaft. Hervorstechend durch geistvolle Auffassung und meisterliche Ausführung war besonders eine grosse Etüde von *Louis Berger*, einem Komponisten, dessen Name am Deutlichsten die edle Richtung bezeichnet, welche sich überhaupt in *Ritter's* Spiel offenbarte. *H.*

Nekrolog.

Am 2. dieses Monats starb zu Leipzig der Klavierlehrer und Organist zu St. Georgen, *Friedr. Lebr. Gradehand*, geb. zu Beetha bei Bitterfeld, am 24. December 1812. In seinem zehnten Jahre aus dem älterlichen Hause nach Leipzig geführt, um auf der Thomana sich zu dem Gelehrtenstande vorzubereiten, erwachte in ihm bald eine solche heisse Liebe zur Tonkunst, dass er durch nichts von ihr abgezogen wurde und nur mit Ueberwindung seinen Verpflichtungen als Schüler nachkam. Emsig und mit der grösstmöglichen Anstrengung beschäftigte er sich, wenn auch ziemlich fruchtlos, da er ohne alle Anleitung blieb, in einem jeden freien Augenblick mit derselben, und oft fanden ihn seine Mitschüler am frühen Morgen noch so thätig und unverdrossen am Instrumente oder dem Schreibtische, wie sie ihn den Abend vorher verlassen hatten. Die langen Winternächte hindurch die Füsse in ein Fass kaltes Wasser gestellt — dies war das gewöhnliche Mittel, welches der Jüngling anwendete, den Schlaf, den die Natur gebieterisch begehrte, zu verscheuchen! Der menschenfreundliche Kantor und Musikdirektor *Theodor Weinlig* an der Thomasschule, nachdem er ihn längere Zeit beobachtet und ein wirkliches Talent in ihm wahrgenommen hatte, nahm sich endlich seiner väterlich an. Von diesem Augenblick an, als er von jenem bewährten Theoretiker in die Tiefen der Kunst eingeweiht und seinem Auge Alles klar wurde, was ihm vorher undurchdringlich schien, stand es bei ihm unerschütterlich fest, einzig und allein der Tonkunst seine geistige Kraft zu weihen; männlich hat er diesen seinen Vorsatz bis zu den letzten Stunden seines Lebens gehalten, nie ist er ihm untreu geworden.

Nach vollendetem Schulkursus (1827) suchte er seinen Unterhalt durch Klavierunterricht zu erzielen, da ihm alle weiteren Mittel zu seiner Existenz mangelten und er sich selbst genöthigt sah, seine Familie so weit als möglich zu unterstützen. Doch das Glück begünstigte ihn über sein Erwarten. Seine Lehrmethode bewährte sich als sehr instruktiv, er selbst besass die Tugenden eines Musiklehrers: Ruhe, Ernst, Festigkeit, verbunden mit einem gewissen heiteren Wesen im hohen Grade, und bald wurde er in dem musikliebenden Leipzig als Lehrer beliebt, und dies so, dass er kaum allen den Anforderungen, die ihm von Seiten der Musikfreunde gemacht wurden, zu entsprechen im Stande war. Gern opferte er dem musikalischen Lehrzweig den grössten Theil seiner Zeit, das heisst, den ganzen Tag. Der kleinere, die Stunden der Nacht, waren der Komposition bestimmt. Dass eine solche der Natur entgegenstrebende Lebensweise gefährliche Folgen nach sich zieht, wem wäre dies unbekannt? Von Freunden dringend gebeten, sich zu schonen, mehr Ruhe zu gönnen, wies er alle Vorstellungen und Ermahnungen lächelnd zurück und lebte der sichern Ueberzeugung, dass seine Natur unzerstörbar sei. Doch sie war schon vernichtet, während er sich noch in Fülle der Gesundheit wähnte. Es entwickelte sich jene langsam zum Tode führende Krankheit, die den Geist nicht trübt, ja mehr und mehr ihn heller werden lässt, und sanft und schmerzlos unterlag er ihr im schönsten, kräftigsten Mannesalter.

Als Klavier- und Orgelspieler hatte *Gradehand* nur eine mässige Stufe der Ausbildung erreicht, auf der er übrigens seit mehreren Jahren schon stehen geblieben war, da ihm die Gelegenheit und hinlängliche Zeit zum Studium mangelte. Mehr leistete er jedoch als Komponist. In jedem Fache, ausser der Oper, hat er sich als solcher versucht, und z. B. eine Symphonie, die zwar noch hie und da einer sorgfältigen Feile bedurft hätte, deutet hinreichend an, wie der Tonsetzer nicht nur mit dem Technischen der Kunst genau vertraut, sondern auch reichen lebendigen, feurigen Aufschwung seine Fantasie zu nehmen im Stande war. Am Thätigsten arbeitete *Gradehand* für die Kirche, und mehrere seiner Motetten verdienen, dass sie der Oeffentlichkeit übergeben würden. Sie zeichnen sich durch Erfindung und fleissige Ausführung (sein Muster war hierin *Schicht* und *Weinlig*) unter vielen ähnlichen Werken der neuern Zeit rühmlich aus und den Kunstfreunden Leipzigs sind sie nicht mehr fremd. Oft ertönten sie schon von dem Chore, dem er einst selbst angehörte, für den er sie bestimmte. Sie werden im Stande sein, seinen Namen der Kunstwelt auf längere Zeit zu erhalten, was jene kleinen Tonwerke nicht vermögen, die *Gradehand* für Anfänger im Klavierspiel entwarf und der Oeffentlichkeit übergab.

Des Entschlafenen Charakter war fest und ehrenwerth; sein Herz zu jedem Opfer bereit. Unermüdet war sein Bestreben, Gutes, Tuchtiges zu leisten. Höhere, reinere Harmonieen, wie er hier vernommen, werden ihm dort erklingen. Sie mögen der Lohn für seine Liebe zur Kunst sein, die keine Grenzen kannte und selbst das Leben nicht zu hoch achtete, um es Polyhymnien, „seiner einzigen, hohen, unsterblichen Göttin," für immer zu weihen!

C. F. Becker.

Feuilleton.

Sechstes Concert des Konservatoriums der Musik zu Paris (den 20. März). Symphonie von Mozart (G moll) — zwei Stücke aus Mendelssohn Paulus, nämlich der Chor: „Nacht! wir preisen selig" u. s. w. und die Basserie des Paulus mit Chor (Herr Alizard); — Oboesolo, komponirt von Vogt, vorgetragen von Herrn Verroust; — Dies irae aus Cherubini's ersten Requiem; — Symphonie von Beethoven (in D dur).

In Hamburg hat eine junge schwedische Pianistin, Fräulein *Fanny Stal* aus Stockholm, viel Aufsehen erregt.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 7. bis 13. Juni d. J.

Auswahl vorzügl. Musikwerke in geb. Schreibart. 16te Lieferung enth. Motette v. Pertl. Halleluja-Fuge v. Harrer. Fuge v. le Begue. Berlin, Trautwein u. Comp. Subscr. Pr. 10 Sgr.

Bendl, C., Dublinger Soirées Quadrille. Op. 34, f. d. Pfte. 20 Kr., für Viol. u. Pfte. 45 Kr. Wien, Haslinger.

Berger, L., Oeuv. compl. p. le Pfte. Cah. 7. Leipzig, Hofmeister. Subscript. Pr. 1 Thlr.

— 7 Morceaux p. le Pfte Op. 36. Ebend. 22½ Ngr.

Bernhardi, J. H. C., Kleine Guitarreschule. Neueste Ausg., vermehrt u. zeitgem. umgearbeitet v. F. X. Chotek. Wien, Haslinger. 1 Fl.

Czerny, C., 100 Uebungsstücke f. d. Pfte. Op. 139. Liefer. 1—4. 8te Ausgabe. Ebend. à 45 Kr.

— 2 grandes Fantaisies sur les motifs de Norma p. le Pfte à 6 mains. Op. 689. No. 1, 2. Ebend. à 2 Fl.

David, F., 2e Concerto p. le Violon. Op. 14, av. Orch. 3 Thlr. 10 Ngr., av. Pfte. 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, Kistner.

Drechsler, Louise v., Gruss an die Ostsee. 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.

Fahrbach, Ph., Neueste Coteriestreichische Walzer, Op. 45, f. d. Pfte, f. Viol. u. Pfte. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Flora theatrale. Nouv. Collection de faut. etc. Cah. 69, la Reine d'un jour d'Adam p. le Pfte. Ebend. 1 Fl.

Gluck, Ausgewählte Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte aus Alceste, Armide, Iphigenie in Tauris u. Orpheut in 4 Abtheilungen f. Sopran 2 Thlr., f. Alt 25 Sgr., f. Tenor 20 Sgr., f. Bass 20 Sgr. Berl., Trautwein u. C.

Harry, F., Die Königin von Cypern. La Reine de Chypre, im vollst. Klav. Auszug. Berlin, Schlesinger. 7 Thlr. 15 Sgr.

— Dieselbe Oper einzeln. No. 1—10 u. 13 à 5 Sgr. — 1 Thlr. Ebend.

— Potpourri a. d. Oper d. Jüdin f. d. Pfte (No. 46 d. Sammlung v. Potpourris). Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Hauptmann, M., 3 Sonetti del Petrarca messi in musica per voce di Mezzo-Soprano con acc. di Pfte. Op. 29. Cassel, Appel. 1 Thlr. 5 Sgr.

Haydn, J., Quatuors en Partition. No. 25—30. Berlin, Trautwein u. Comp. à 15 Sgr. Subscr. Pr.

— Die 7 Worte d. Erlösers am Kreuze. Die Chorstimmen. Ebendas. 20 Sgr. Subscr. Pr.

Herz, J., Rondeau p. le Pfte. Op. 33 u. 34. Berlin, Schlesinger. à 22½ Sgr.

Hilliger, H., 10 Etudes p. le Pfte. Offenbach, André. 45 Kr.

Janin, L., Der junge Opernfreund f. Viol. u. Pfte., für Flöte u. Pfte. No. 14. Bellini Capuleti. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Jullig, F., Liebesfrühling. 6 kl. charact. Melodien. 1ª Hft. Ebd. 1 Fl.

Löwe, C. Dr., 3 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 81. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Marschner, H. Dr., 3 Gesänge f. Bariton m. Pfte. Op. 116. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Mercadante, Potpourri de l'Opéra: Il Giuramento p. le Pfte. No. 47 der Sammlung von Potpourri's. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Meyerbeer, G., Gesang d. Schnitter in der Vendée f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. u. deutsch. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Müller, A., Mühlenlieder f. 1 Sgst. m. Pfte. Op. 48. Wien, Haslinger. 1 Fl.

— La Romanesca. Impromptu p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 30 Kr.

Neithardt, A., Dem Könige u. d. Königin. 2 Lieder, Op. 124, f. Männerstimmen 15 Sgr., f. 1 Singst. m. Pfte. 7½ Sgr. Halle, Knapp.

Neuigkeiten für das Pfte im eleg. Style. No. 17—20. à 30 Kr. Wien, Haslinger.

Onslow, G., 24me Quintetto en Partit. Op. 39. Lpz., Kistner. 1 Thlr.

Osborne, G. A., Fant. et Var. p. le Pfte sur la Reine de Chypre. Op. 48. No. 1. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Potpourris p. 1 Flöte p. H. A. R. Bordt. No. 1. Robert le Diable. No. 2. Norma. No. 3. La Sonnambula. No. 4. Le Brasseur de Preston. No. 5. I Puritani. No. 6. Belisar. No. 7. Lucia di Lammermoor. No. 8. Straniera. No. 9. Postillon de Lonjumeau. Offenbach, André. à 37 Kr.

Reisiger, C. G., Ouv. zu Adèle de Foix, Op. 170, f. Orch. 2 Thlr. 25 Ngr., f. d. Pfte. 8 Ngr. Leipzig, Hofmeister.

— Potpourri a. Adèle de Foix f. d. Pfte v. A. E. Marschner. Ebd. 20 Ngr.

Reuling, W., Die Gäste. Die Blumen. Verständigung. Gedichte für 1 Singst. m. Pfte. Op. 79. Wien, Haslinger. 1 Fl.

Ridderstolpe, Caroline v., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Trautwein u. Comp. 10 Sgr.

Rosellen, H., 3 Cavatines variées p. le Pfte. No. 4. 5. Berlin, Schlesinger. à 15 Sgr.

Schröder, F., Fant. üb. ein Motif a. Mozarts Figaro u. Prume's Melanconie f. d. Pfte. Op. 2. Wien, Haslinger. 1 Fl. 45 Kr.

— 3 Morceaux de Salon p. le Pfte. Op. 3. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Spohr, L., Der Trompeter. Gedicht f. Bariton m. Pfte. Op. 31. Offenbach, André. 36 Kr.

— Der Soldat. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 32. Ebend. 36 Kr.

— Die Stafette. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte u. Ventilirompete od. Horn ad lib. Op. 38. Ebend. 36 Kr.

— Soldatenabschied. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte od. Guitarre. Op. 40. Ebend. 45 Kr.

— Liebeskampf. Liebesfrieden. 2 Ged. f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 36 Kr.

Spohr, L., 6 stimmige Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 120. 1ª Sammlung. Cassel, Appel. 1 Thlr. 25 Ngr.

Stade, W., Lieder m. Pfte. 1ª Heft. Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.

Strauss, J., Die Tanzmeister. Walzer, Op. 185, f. Orch. 3 Fl., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte, für Cosaco à 20 Kr., f. Guitarre 30 Kr., f. d. Pfte u. 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Uebungsstücke, vierhändige, f. d. Pfte a. d. Werken v. Bertini, Czerny u. s. w. als Fortsetzung zu jeder Pianofortetschule arr. v. C. Geissler. 1ª Heft. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

Volkslieder f. 1 Singstimme m. Pfte od. Guit. No. 7. Suse lewe Suse. No. 8. Mei Dirndl is bach. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Weber, F. A., Valse fav. de Kalliwoda variée p. le Pfte. Op. 9. Leipzig, Kistner. 12½ Ngr.

Wielhorski, J., 2 Etudes p. le Pfte. Op. 7. Lpz., Br. u. Härtel. 20 Ngr.

— Caprices en forme de Valses p. le Pfte. Op. 8. Ebend. 25 Ngr.

Ankündigungen.

Neuestes Werk von S. Thalberg!

In unterzeichnetem Verlage erschien so eben:

Andante final

de

Lucia di Lammermoor

de **C. Donizetti**

varié pour le Piano

par

S. Thalberg.

Oeuvre 44. Preis 1 Thlr.

Dasselbe Werk für das Pianoforte zu *vier Händen* arrangirt von C. Czerny. 25 Ngr.

Wien, im Mai 1842.

Pietro Mechetti qm. Carlo, k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.

Verkauf.

Ein Exemplar der allgemeinen musikalischen Zeitung, complet, Jahrg. 1798 bis incl. 1841. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Ein Exemplar der neuen Zeitschrift für Musik, redigirt von Schumann. Complet bis incl. Jahrg. 1841

sollen gegen das höchste Gebot durch die Buchhandlung von Ludwig Schumann in Leipzig abgelassen werden.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juni. № 25. 1842.

Inhalt: Beiträge zur ältern musikalischen Literatur. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Weimar. Aus Hildburghausen. — Biographie von Johann Ellevion. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beiträge zur ältern musikalischen Literatur.

Mitgetheilt von C. F. Becker.

„Von keinem tüchtigen Geschichtsforscher dürfen die alten Tonwerke übersehen werden," sagte vor hundert Jahren der umsichtige *Mattheson*, „denn sie verbreiten oft mehr Licht über die wahre Beschaffenheit der Kunst, als alle gleichzeitigen Beschreibungen und vielleicht schon tausendmal aufgewärmte Vorschriften." Wie wahr und richtig! Aber wo findet der Geschichtsforscher und mit ihm der Freund der „reinen Tonkunst" Gelegenheit, genau mit den Musikalien des 16. und 17. Jahrhunderts bekannt zu werden? Gibt es sorgfältig ausgefertigte Verzeichnisse oder zweckmässig bearbeitete Handbücher über diesen wichtigen Zweig der musikalischen Literatur?

Erwähne man nicht die vorhandenen Werke, welche die allgemeine Geschichte abhandeln und allerdings hie und da alte Tonwerke vorführen. Eine Totalübersicht des Vorhandenen wird man daraus nicht erhalten und im besten Falle seine Kenntnisse nur in einzelnen Theilen erweitern können.

Auch der fleissige *Gerber* mit seinen lexikographischen Werken kann nicht dazu dienen, mit den Musikwerken der Vorzeit vertraut zu werden. Wie wäre es möglich, aus dessen altem und neuem Tonkünstlerlexikon mehr als blose Notizen zu sammeln? Ueberhaupt mit welcher Gleichgiltigkeit, fast Lieblosigkeit möchte man es bezeichnen, betrachtete dieser Schriftsteller alles das, was ihn nicht zunächst umgab! Eine seiner Mittheilungen genügt zum nähern Verständniss. In dem vierten Bande des neuen Tonkünstlerlexikons Seite 36 erwähnt er eine der grössten Sammlungen von Kompositionen, welche die musikalische Literatur aufzuweisen hat, mit folgenden Worten: „*Abraham Schadaeus*, ehemaliger Rektor an der Schule zu Speyer, geb. zu Senftenberg, schrieb nach der Weise seines Zeitalters, aus zehn Anweisungen zum Singen eine eilfte zusammen, wozu der Organist zu Speyer, *Caspar Vincentius*, 357 Uebungsstücke für 5, 6, 7 und 8 Stimmen schrieb und gab dies Werk nach und nach in vier Theilen unter dem Titel heraus: Promptuarium musicum. Erster Theil. Strassburg. 1611. 4. Die übrigen Theile folgten 1612, 1613 und 1617." Welcher Bibliograph, und sei er noch so begeistert für die Literatur, fühlt sich wohl bewogen, ein solches Werk näher zu untersuchen? Und doch enthält dasselbe kein einziges Uebungsstück, es wurde gar nicht für den Unterricht im Gesang von Schadaeus bestimmt, sondern umfasst gegen vierhundert der ausgezeichnetsten vollständigen Gesangkompositionen von einhundertundsieben deutschen, italienischen und niederländischen Tonmeistern. Und wenn man unter ihnen einen J. Gabrieli, Leo Hassler, L. Marenzio, Or. Vecchi, Walliser, Ferabosco, Praetorius, Gastoldi, Vulpius, einen Nanini, Const. Porta und Palestrina mit zahlreichen Werken gewahrt, wird man dann nicht an die glänzendste Zeit der „reinen Tonkunst" gemahnt? Ja gestaltet sich eine solche Kompilation nicht allein schon zu einer eigentlichen Geschichte der Kunst des 16. Jahrhunderts und lehrt sie nicht das fasslich und eindringlich, was, von dem Schriftsteller erzählt, kalt und gleichgiltig an uns vorüber geht? Ein solches Werk ist ein lebendiges Monument der Kunstgeschichte! Wie wusste es doch der alte *Walther* 1732 besser zu würdigen, als *Gerber!* Mit wenig Worten, aber richtig zeigt dieser in seinem musikalischen Lexikon, Seite 546, dem Leser an, dass Schadaeus die Sammlung aus den Tonstücken der „vornehmsten Auctoren" zusammengetragen und der Organist C. Vincentius den Generalbass dazu gefügt habe.

Soll das kürzlich erschienene „Universallexikon der Tonkunst" mit den Tonwerken der Vorzeit vertraut machen? Zu oft ist der geringe Gehalt dieses Buches von uns und Andern besprochen worden, als dass wir nöthig hätten, nähere Andeutungen zu geben. *Gerber's* Notizen sind nicht nur darin fast sämmtlich ungeprüft abgeschrieben, sondern auch das wenige Wahre, was er hier und da bietet, ist verwässert und verfälscht worden. Dass das Universalwerk dem hochverdienten *Schadaeus* gänzlich die Aufnahme versagt hat, statt den Gerber'schen Unsinn zu wiederholen, dafür möchte man jedenfalls dankbar sein.

Mit Recht kann man demnach sagen, dass bis jetzt für die Bekanntmachung des Schatzes der älteren Tonwerke in Deutschland nichts, oder wenigstens so viel als nichts geschah. Soll aber bei dem jetzt so regen Sinn für das Gediegene, Aechte und Wahre, der sich, wenn auch im Stillen, immer weiter verbreitet, nicht ein Mittel dargeboten werden, um das Trefflichste, was die Tonkunst insbesondere für die Kirche zu leisten vermochte, mit leichter Mühe übersehen zu können, kurz:

soll nicht endlich einmal wenigstens ein Versuch gemacht werden, ein systematisch geordnetes Verzeichniss der vom Jahr 1503 bis etwa 1750 gedruckten Musikalien zu Tage zu fördern?

Ein Plan, wie das Ganze geordnet werden müsste, findet sich bald, ja er ist schon vorhanden. Der unermüdliche *Nikolaus Forkel* sorgte dafür gerade vor fünfzig Jahren, und im Allgemeinen könnte er wohl als Norm dienen. Mag sein Vorschlag, den er in dem Vorwort seiner Literatur der Musik, 1792, macht, der näheren Berücksichtigung empfohlen werden.

„Ein solches Werk," schreibt er daselbst, „müsste nicht alphabetisch, sondern nach den verschiedenen Fächern der Kunst systematisch und chronologisch geordnet werden. Die alphabetische Einrichtung hindert den Ueberblick des Ganzen und hat beinahe keinen andern Nutzen, als die Bequemlichkeit des Sammlers, welche aber durch ein bloses Namenregister schon ersetzt werden kann. Nach meiner Meinung müsste folgende, oder wenigstens eine ähnliche Classification dabei zum Grunde gelegt werden.

I. *Kirchen-Komponisten.* Ihre Werke sind:
1) Geistliche Liedermelodieen von Jahrhundert zu Jahrhundert.
2) Missen und Motetten vom Anfang des Kontrapunkts an.
3) Oratorien und Kantaten, ebenfalls von den ältesten Zeiten an.
4) Instrumentalsachen für die Kirche, z. B. Kirchenconcerte, Orgelvorspiele, variirte Chorale, Fantasieen, Fugen u. s. w.

II. *Theater-Komponisten.* Begreifen unter sich:
1) Ernsthafte Opern.
2) Komische Opern.
3) Intermezzi u. dergl.

III. *Kammer-Kompositionen.* Hierher gehören:
1) Madrigale.
2) Kantaten.
3) Einzelne Arien.
4) Oden-Melodieen.
5) Symphonieen.
6) Concerte für alle Instrumente.
7) Quintette, Quartette, Trios, Duette.
8) Sonaten oder Solos für alle Instrumente.

Erweiterungen und Unterabtheilungen finden sich von selbst, sobald man mit Ernst an die Arbeit geht. Ausser dieser Classification müssten sodann wenigstens bei den vorzüglichsten Komponisten, einige Nachrichten von ihrem Leben, von der Art ihrer Bildung, von den Mustern, welchen sie gefolgt u. dergl. beigebracht werden. Könnte endlich der Verfasser eines solchen Werks ebenfalls nur bei den vornehmsten Künstlern etwa gar über ihren Styl, über den Reichthum ihrer Modulation, über den Gebrauch und die allmälige Einführung neuer, vorher unbekannter Intervallen, melodischer und rhythmischer Wendungen u. dergl. kritische Vergleichungen anstellen, so müsste es sowohl für den Liebhaber als für den Künstler und Geschichtsforscher äusserst interessant und lehrreich werden."

Wie man aus *Forkel's* Worten ersieht, so ergibt sich, dass nur ein Solcher ein derartiges Werk auszuarbeiten vermag, dem die Originaldrucke vorliegen, und von dieser Anforderung kann und darf nicht abgewichen werden, wenn mehr geleistet werden soll, als ein *Gerber* und ähnliche Sammler boten, die sich begnügten — den Draudius zu plündern.

Wo sind aber die Originaldrucke zu finden?

O, es gibt deren in Menge, wenn ihnen nur nach geforscht wird. Aufgespeichert sind sie in öffentlichen Bibliotheken, Kirchen, Schulen und Privatsammlungen.

Wer kann sie aber zur Ansicht bekommen?

Hier ist allerdings dem Einzelnen zu viel zugemuthet, wenn er allein die Archive durchforschen soll. Doch für Mehrere ist es leicht. Ein Jeder theile uneigennützig mit, was in seiner Nähe befindlich, und bald lässt sich ein ausgezeichnetes Werk erwarten, ein Werk, welches Kunde gibt von einem tief begrabenen Schacht, in dessen vorderste Gänge nur einige Glückliche einzudringen vermochten, dessen Tiefe noch Keiner ergründete. Gern öffne ich zu diesem Zweck den Reihen und bringe dar, was mir an praktischen Tonwerken aus der ältern Zeit gerade zur Hand liegt. In alphabetischer Form geordnet, mögen die Biographieen der Herausgeber und Komponisten derselben in *Gerber's* Handbüchern nachgeschlagen werden. Man wird kein einziges Tonstück, die ihrer Mehrzahl nach nicht zu den eigentlichen bibliographischen Seltenheiten gehören, dort so genau verzeichnet finden, wie hier. Mehreres werde ich bieten, wenn der Vorschlag sich realisirt; doch leicht lässt sich schon aus der kleinen Mittheilung schliessen, welche reiche Ausbeute sich hoffen lässt, wenn mit Kraft von freundlich Gesinnten gleichzeitig begonnen wird.

Noch nie wurde ein solches Werk unternommen, dies sei jedoch kein Grund, es nicht zu unternehmen. Sei der Versuch auch noch unvollkommen, selbst ein Versuch, eine gute Sache in das Leben zu rufen, ist ehrenwerth *).

Möchten diese Zeilen bei Allen, die zu dem ausgesprochenen Zweck thätig mitwirken können, Anklang und Berücksichtigung finden. Der Einzelne vermag nur wenig, daher gelte hier, wie bei den meisten unserer Unternehmungen, des herrlichen Sängers Wahlspruch: „Immer strebe zum Ganzen! und kannst du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schliesse an das Ganze dich an!"

A. *Tonstücke für die Kirche und das Haus, gedruckt in dem 16. und 17. Jahrhundert.*

Altenburg (Michael M.): Cantiones de adventu Domini ac salvatoris nostri Jesu Christi, 5. 6. et 8 voc. compositae. Erphurti. 1620. 4.
Enthält 11 Gesänge.

Derselbe: Erster Theil christlicher, lieblicher und andächtiger neuer Kirchen- und Haus-Gesänge, so auf

*) Wenn ein Bibliograph und warmer Musikfreund, wie Herr *Anton Schmid*, dem alle derartigen Schätze, welche Wien besitzt, zugänglich sind, oder ein *S. W. Dehn*, der mit den berühmten Sammlungen Berlins vertraut ist, Zeit und Musse gewinnen könnte, ein solches Verzeichniss zu entwerfen, dann würde von einem Versuche keine Rede sein.

Wichtigkeit, seit meinem lezten Briefe, zum Vorschein gekommen. Eine neue verunglückte Oper des Theaters Feydeau will ich nicht nennen. Die Eröffnung eines neuen, sehr splendiden und geschmackvollen Theaters, (de la Porte Saint-Martin, altes Boulevard) auf welchem auch gute kleine Opern gegeben werden sollen, so wie dies Theater, gegen die hiesige Sitte, keine Gattung Schauspiele ausschliesst — hatte vom Anfang viele Menschen dahingezogen, und wenn man fortfährt, das was man giebt, so schön zu geben, als bisher geschehen ist, so wird auch der Beyfall niemals fehlen. Die Dekorationen und Tänze sind vortrefflich. So war auch die Ausführung der Musik zu dem sogenannten Melodram, Pizarre, womit das Theater eröffnet wurde und das man immer noch wiederholt: aber die Komposition war weniger auszeichnenswerth an sich, als dadurch, dass sie die erste öffentlich erscheinende grössere Arbeit dieser Art von einem Zögling des Konservatoriums ist. Er hat sich nicht genannt, und das scheint wirklich Bescheidenheit, denn die Musik hat hier Beyfall gefunden. Verschiedne gute Sänger und Sängerinnen der grössern Theater haben bey diesem neuen Engagement genommen. — Neulich besuchte der Erzbischoff von Paris mit mehrern vornehmen Geistlichen die in ihrer Art wohl einzige, grosse Beschäftigungs- und Versorgungsanstalt — das sogenannte Museum der Blinden. Die bewundernswürdigen Proben, die diese Unglücklichen von ihrer Geschicklichkeit im Lesen, Schriftsetzen u. dergl. ablegten, gehören nicht hierher: wohl aber verdient hier als einzig in der Welt genannt zu werden, dass Haydns Schöpfung von den Blinden zu Ehren des Erzbischoffs, und zwar recht gut, aufgeführt wurde. — Das Konservatorium hat die besondere Aufmerksamkeit mehrerer jetzt mächtiger Personen auf sich gezogen, und vielleicht sind selbst die hämischen Ausfälle dagegen, von denen ich Ihnen früher schrieb, daran Schuld, so dass auch hier aus Bösem Gutes kommen könnte — denn man spricht von bedeutenden Reformen, deren diese treffliche Anstalt allerdings würdig, aber auch bedürftig ist. Das gereicht dem Institut keineswegs zum Vorwurf, da es, wie so manches andere gute Werk, das direkt oder indirekt Folge der Revolutionen war, zu geschwind dastehen musste, als dass nicht für folgende Zeit und weitere Erfahrung vielerley nachzuhelfen und zu bessern geblieben seyn sollte. Der als Komponist und Virtuos auf der Flöte berühmte Devienne, erster Lehrer für dieses Instrument am Konserv., ist seit einiger Zeit kränklich; Cherubini scheint aber jezt recht gesund und heiter. Man sagt mir, er arbeite jezt an einer grossen Oper für das erste Nationaltheater — eine Nachricht, die keinem Freunde der Musik gleichgültig seyn kann. — Die berühmte Mara, die aus London über Paris nach Berlin, wo sie noch viele Freunde zu finden hoffte, gehen wollte, ist von der Direktion des Nationaltheaters hier in Beschlag genommen worden. Sie wird ein grösses Konzert in diesem Theater geben und sich in Stücken der verschiedensten Gattung hören lassen. Gefällt sie, woran wohl keineswegs zu zweifeln ist, obgleich ihre Stimme durch die Jahre und gewisse andere Dinge gelitten hat — so wird sie für die Oper engagirt werden. Ich könnte Ihnen eine lange und lustige Geschichte dieses Konzerts, das noch nicht gehalten und schon lange von Zeit zu Zeit angekündigt ist, schreiben, wenn das deutsche Publikum an den Angelegenheiten der Aktrizen und Sängerinnen so lebhaften Antheil nähme, als das französische. Jezt ist Mad. Mara unpäslich, und die Unpäslichkeit ist Folge eines garstigen Falles, den sie gethan, und der garstige Fall — — Das italienische Theater setzt ihr Sgra Vinci, ganz neu ebenfalls aus London angekommen, entgegen. Auch sie wird erst Konzert geben, und dann vielleicht auf einige Zeit engagirt werden: aber, das ist wirklich spasshaft, auch sie ist plötzlich unpass geworden, aber ich weiss nicht wovon, und auch dies Konzert ist verschoben. — Es kursirt jezt hier ein Plan, durch welchen Theilnehmer an einem Unter-

alle Festtage vnd auch sonsten zu jederzeit können gebraucht werden, also, dass man den Text fein vernehmen vnd ein jeder gottseliger Christ mitsingen kann. Mit 5 Stimmen componiret. Mit einer Vorrede Hr M. Modest. Wedemann. Erffurdt. 1620. 4.

Enthält 15 Gesänge.

Altenburg (Michael M.): Ander Theil christlicher, lieblicher vnd andachtiger neuer Kirchen- vnd Haus-Gesänge von Ostern bis auf das Advend, so auf alle Festtage vnd auch sonsten zu jederzeit, Hochzeit vnd Kirmessen vnd dergleichen können gebraucht werden, also, dass man den Text fein vernehmen vnd ein jeder Gottseliger Christ mit singen kann. Mit 5, 6 vnd 8 Stimmen componiert. (Erfurt) 1620. 4.

Enthält 26 Gesänge.

Derselbe: Der dritte Theil christlicher, lieblicher vnd andächtiger neuer Kirchen- und Hauss-Gesänge, zu jederzeit durchs gantze Jahr wohl zu gebrauchen, also dass man den Text fein vernehmen vnd ein jeder Gottseliger Christ mit singen kann, beneben einem General Discant vor die Schul Knaben. Mit 5, 6 vnd 8 Stimmen. Dessgleichen: Zweene newe Intraden 10 voc. zu 2 Choren, da der erste auf Geigen, der ander auf Zinken vnd Posaunen gerichtet, oder nur auf das Orgelwerk, darein ein Choralstim, wie aus dem Register zu vernehmen, kann gesungen werden. Erffurdt. 1621. 4.

Enthält 22 Gesänge.

Amorbach (Elias Nicolaus): Ein New künstlich Tabulaturbuch, darin sehr gute Motetten vnd liebliche deutsche Tenores jetziger Zeit, vornehmer Componisten auf der Orgel vnd Instrument abgesetzt, beides, dem Organisten vnd der Jugend dienstlich. Mit ganzem Fleis zusammen gebracht, aufs beste colorirt, überschlagen, corrigirt vnd in Druck verfertigt durch *Eliam Nicolaum Amorbach*, Bürger und Organist in Leipzig zu Sanct Thomas. Mit Römischer Kaiserlicher Majestet Freiheit auff sechs Jahre. Gedruckt zu Leipzig durch Johann Beyer, in verlegung Dietrich Gerlachs zu Nürnberg. Im Jar 1575. 4.

Dieses Werk, in deutscher Tabulatur geschrieben, muss zu den seltensten der musikalischen Literatur gerechnet werden, da es so unbekannt ist, dass man ganz an seinem Vorhandensein zweifelte (vergl. meine Gesch. d. Hausmusik, S. 26 und 27). Ein glückliches Ohngefähr führte es jedoch einer geehrten Kunstkennerin entgegen. Sie wusste den Werth des so raren Buches zu würdigen und zögerte nicht, sich der mühsamen Arbeit zu unterziehen, den Inhalt desselben in moderne Notenschrift überzutragen. Das Werk enthält 40 vier-, fünf- und sechsstimmige Tonstücke von Crequillon, Gastritz, Jachet, Meiland, O. de Lasso, Cl. non Papa, Scandelli und Ivo de Vento.

Bodenschatz (Erhard): Florilegium selectissimarum Cantionum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, 4, 5, 6, 7 et 8 vocum, in illustri Gymnasio Portensi, ante et post cibum sumtum, nunc temporis usitatarum, in gloriam Dei, scholae decus et studiosae juventutis utilitatem. Lipsiae. 1603. 4.

Enthält 89 Gesänge von Ammon, Bassanus, Bischof, Bodenschatz, Boschettus, Calvisius, Cantonius, Dulichius, Erbach, Eremita, Fabricius, A. Gabrieli, Gallus, Hasler, Hausmann, Horologius, Ingignerus, Jovanellus, O. Lasso, Marentio, Massainus, Meiland, Neander, Phinoth, H. Praetorius, Venturus, Weissensee und Zalamella.

Bodenschatz (Erhard): Florilegium Portense, continens CXV selectissimas Cantiones 4, 5, 6, 7, 8 Vocum praestantissimorum aetatis nostrae autorum in illustri gymnasio Portensiante et post cibum sumtum nunc temporis usitatas: in nominis Dei gloriam, Ecclesiarum decus et studiosae juventutis usum. Editio altera ab ipso autore auctior et emendatior reddita. Lipsiae. 1618. 4.

Diese bis auf 115 Gesänge vermehrte zweite Auflage der obigen Sammlung enthält noch Werke von Berg, Branciardi, Demantius, Fattorinus, Franke, G. Gabrieli, Gross, Gumpelzheimer, Hartmann, Merula, Moritz, M. Praetorius, Rothe, Sieuccius, Viadana, Vincentius, Vulpius, Walliser und Zang.

Derselbe: Florilegii musici Portensis, sacras harmonias sive Motetas V, VI, VII, VIII, X vocum, e diversis, iisque praestantissimis aetatis nostrae autoribus collectas comprehendentis pars altera, quae exhibet concentus selectissimos CL, qui partim diebus Dominicis in communi: partim vero in specie festis solenniobus, per totius anni curriculum inserviunt, cum adjecta Basi Generali ad organa musicaque instrumenta accommodata. Lipsiae. 1621. 4.

Dieser Theil enthält, ausser vielen Tonstücken von den obigen Komponisten, noch deren mehrere von Agazzarius, Aichinger, Balbus, Ballio, Bellus, Borsario, Casalius, Croatius, Cupilupus, Gabutio, Leo Leone, Luyton, Morus, Pacellus, Pallavicinus, Parma, Porta, Riccio, Savetta, Stabilis, Steffanio, Tribiol, Valcampi, O. Vecchi, Zucchino u. A.

Briegel (Wolfgang Carl): Musicalische Trostquelle aus den gewöhnlichen Fest- und Sontags-Evangelien auch andern biblischen Sprüchen geleitet, gesprächsweise, mit 4 Singstimmen, benebenst 2 oder 4 Viols (nach Belieben) samt dem Generalbass. Darmstadt. 1679. 4.

Enthält 65 Gesänge.

Derselbe: Christian Rehpfelds evangelischer Palmenzweig, bestehend in biblischen Kernsprüchen und darauf gesetzten Oden über die jährliche Haupt-Feyer und Sonntägliche Evangelien. Mit 1, 2, 3, 4 und 5 Vocal- wie auch 2, 3, 4 und 5 Instrumental-Stimmen nebst dem Generalbass. Frankfurt am Main. 1684. 4.

Enthält 62 Gesänge.

Bütner (Crato): „Lobet den Herren." Psalmo 147 a quatro, doi Violini e doi Soprani, con la Viola da Gamba di Cratone Butnero. Dantisci. 1661. Folio.

Derselbe: „Wo der Herr nicht bei uns wäre," a 6, doi Violini, Viola e 3 Voci di Cratone Bütnero. Dantzig. 1661. Folio.

Büttner (Crato): „Anima Christi," a 6, doi Violini, è quatro Voci di Cratone Büttnero. Dantisci. 1661. Folio.

Derselbe: „Te Deum laudamus" etc. etc. Compositum et consecratum 12 Vocibus et 8 Instrumentis binisque Tubis et Tympano, una cum Basso continuo pro Organo a divinae majestatis devotissimo et humillimo cultore et servo Cratone Büttnero. Dantisci. 1662. Folio.

Von diesem Tonsetzer konnte Gerber nur das Te Deum nennen, da Mattheson es in der Ehrenpforte erwähnt. Die ersten drei Gesänge wurden noch nirgends angeführt.

Cirullo (Gio. Antonio): Il secondo libro de Madrigali a cinque voci di *Gio. Antonio Cirullo* di Andria, da lui novamente composti e dati in luce. In Venetia, Appresso Giacomo Vincenti, 1598. 4.

Enthält 21 Gesänge. Der Komponist ist nicht bei Gerber erwähnt.

Croce (Giovanni): Novi pensieri musicali a cinque voci. Novamente ristampati e corretti. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1598. 4.

Enthält 20 Gesänge. Der letzte derselben ist siebenstimmig gesetzt.

Crüger (Johann): Meditationum Musicarum Paradisus secundus oder ander musikalisches Lustgärtlein, neuer deutschen Magnificat, aus 2 und 8stimmiger Harmonia, nebest dem Basso continuo vor die Orgeli, nach den 8 gebräuchlichen Tonis musicis in einem nicht unbemühigen Style übersetzet und verfertiget. Berlin. 1626. 4.

Enthält 8 Gesänge.

Demantius (Christoph): Corona Harmonica. Auserlesene Sprüch aus den Evangelien, auf alle Sontage und fürnembste Fest durch das gantze Jahr, mit sechs Stimmen nach den zwölf modis musicis, beydes regularitter und transposite zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen. Leipzig, 1610. 4.

Enthält 69 Gesänge.

Donfridus (Joannes): Promtuarii musici concentus ecclesiasticos II, III et IV vocum cum Basso continuo et generali, Organo applicato e diversis, tisque illustrissimis et musica laude praestantissimis hujus aetatis authoribus collectos exhibentis. Pars prima, qua concertationes selectiores tempore hyemali ss. ab Adventu Domini usque ad Paschatis festum, SS. Ecclesiae usui inservientes comprehendit. Augustae Trebocorum. 1622. 4.

Enthält 174 Gesänge von Agazzario, Aichinger, Aichmiller, Assandra, Bacinetti, A. u. L. Balbo, Banchieri, Burgnani, Belli, Biener, Binachi, Borsari, Burlinus, Caesario, Calveno, Catalanus, Cesena, Cifra, Civita, Croce, Donfried, Fabricius, Fattorini, Fiuetti, Fontano, Gussaghi, Hasler, Heifferer, Lagner, R. d. Lasso, Leone, Loth, Maratio, Marenzo, Mayr, Miserova, Monteverde, Mortari, Patta, Philippo, Piccioni, Porta, Rubini, Scaletta, Spinelli, Stadelmayer, Ufferius, H. Vecchi, B. u. J. M. Viadana, Victoria, Victorini, Zindelin und Zuchino.

Donfridus (Joannes): Promptuarii musici etc. Pars secunda, quae aestivi temporis, festivitatibus dominicisque diebus, selectiores concertationes SS. Ecclesiae usui inservientes, continet. Augustae Tribocorum. 1623. 4.

Enthält 232 Gesänge. Die Komponisten derselben sind, ausser den vorher genannten: Alegri, Anerio, Antonelli, Archangeli, Badio, Benn, Bollio, Brunelli, Brunetti, Capello, Castro, Cornali, Corsi, Grandi, Grandis, Klingenstein, Lappi, F. d. Lasso, Massicio, Mezzogorri, Montesardo, Nanini, Pfendner, Puteus, Racholdinger, Tarditii, Vernizio und Veron.

Derselbe: Promptuarii music. etc. Pars tertia, quae est de festis mobilibus et propriis sanctorum celebritatibus per totum annum. Augustae Tribocorum. 1627. 4.

Enthält 268 Gesänge. Die in diesem Theil genannten Komponisten sind, ausser den schon angeführten, folgende: Aglione, Ammon, Ballione, Capriccio, Cocciola, Erbach, Fossa, Gallo, Grani, Holzner, Jelich, India, Krumper, Or. de Lasso, Leimberer, Pace, Pacio, M. Praetorius, Regnard, Sätzl, Stopper, Tomasio, Ursini, O. Vecchi und Waidmann.

Faber (Benedict): Neuer Freuden-Schall, aus dem schönen trostreichen Christgesang: vom Himmel hoch da komm ich her. Mit 8 Stimmen auf 2 Chör bequemlich gesetzt. Koburg. 1630. 4.

Ein aus zwei Theilen bestehender Gesang.

Derselbe: Natalitia Christi, musicalia nova. Neue freudenreiche Christ- oder Weyhnachtgesäng, derer vor diesem wenig publicirt worden, anjetzo aber den Cantoribus und andern Musicverständigen zum Besten mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen gesetzet. Coburgk. 1630. 4.

Enthält 12 Gesänge.

Fabricius (Werner): Arien, Dialogen und Concerten, so zu Heiligung hoher Fest-Tagen mit 4, 5, 6 und 8 Vocalstimmen, samt ihrem gedoppelten Basso continuo, auf unterschiedliche Arthen, nebst allerhand Instrumenten füglich können gebraucht und musicirt werden. Leipzig. 1662. 4.

Enthält 6 Gesänge.

Franck (Melchior): Melodiarum sacrarum quinis, senis, septenis, octonis, novenis, 10, 11, 12 vocibus concinendarum. Coburgi. 1607. 4.

Enthält 35 Gesänge.

Derselbe: Opusculum etlicher neuer geistlicher Gesäng von 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Coburgk. 1611. 4.

Besteht aus 10 Nummern.

Derselbe: Viridarium musicum, continens amoenissimos et flagrantissimos ex sacra scriptura decerptos flosculos, quos ad Dei ter Optimi Maximi laudem, ecclesiae usum quotidianum, depelleadamque animae tristissimae melancholiam internam, 5, 6, 7, 8, 9 et 10 vocibus. Noribergae. 1613. 4.

Enthält 45 Gesänge.

Derselbe: Neues musikalisches Opusculum, in welchem etliche gantz neue lustige Intraden und Aufzug, so beim Musiciren zur Abwechselung, wohl zu gebrau-

chen und zuvor niemals in Druck ausgangen, zu befinden, alle mit 5 Stimmen componirt. Coburgk. 1625. 4.

Enthält 28 Nummern.

Franck (Melchior): Rosetulum musicum, das ist: neues musikalisches Rosengärtlein, in welchem allerhand wohlriechende liebliche Rösslein aus h. Göttlicher Schrift u. s. w. neben etlichen neuen Concerten und dem Generalbass, mit 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen componirt. Coburgk. 1627. 4.

Enthält 32 Gesänge.

Derselbe: Prophetia evangelica oder das trostreiche 53. Capitel Esaiae, mit 4 Stimmen componirt. Coburg. 1629. 4.

Ein Gesang aus vier Theilen bestehend. Ein vierstimmiger Choral beschliesst das Ganze.

Füger (Caspar): Christliche Verss vnd Gesenge, lateinisch vnd deudsch von dem grosswichtigem, hochnötigem Werck der aufgerichten Concordien in dieser Lande Kirche vnd Schulen auff fünff Stimmen componirt vnd in Druck verfertigt durch *Caspar Fügern*. Dresden. 1580. 4.

Enthält 3 Gesänge. Der Komponist ist nicht bei Gerber erwähnt.

Gabucci (Giulio Cesare): Il secondo libro de Madrigali a cinque voci di Giulio Cesare Gabucci Bolognese, maestro di Capella del Duomo di Milano. Novamente composti e dati in luce. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1598. 4.

Enthält 20 Gesänge. Der Komponist wurde in Gerbers alt. Lexikon, B. 1, S. 465 fälschlich unter dem Namen: G. C. Gabutio angeführt.

Galeno (Giovanni Battista): Il primo libro de Madrigali a sette voci, di Gio. B. Galeno, maestro di capella nel duomo di Udine. Nouamente composti e dati in luce. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. 1598. 4.

Das Werk ist dem Kaiser Rudolph II. zugeeignet und enthält 21 Gesänge.

Gallo (Giov. Pietro): Il primo libro de Madrigali a cinque voci, di Giov. Pietro Gallo da Bari. Nuovamente composti e dati in luce. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1597. 4.

Enthält 30 Gesänge.

Gastoldi (Giov. Giacomo): Balletti a cinque voci, con li suoi Versi per cantare, sonare e ballare. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. 1597. 4.

Enthält 20 Gesänge. Vergl. über diese Sammlung meine Gesch. der Hausmusik, S. 14 Note, und Riesewetters Beschaffenheit des weltl. Gesang. S. 18.

Gerle (Johann): Ein newes sehr Künstliches Lautenbuch, darinen etliche Preambel, vnd welsche Tenta, mit vier stimmen, von den berumbsten Lotenisten, Francisco Milanese, Anthoni Rotta, Joan Maria Roseto, Simon Ginsler vnd andern mehr gemacht und zusamen getragen, aus welscher ihn (in) teutsche Tabulatur versetzt, durch Hansen Gerle den Eltern, Burger zu Nürenberg: Vormals nie gesehen, noch im Truck ausgangen. 1552. *Auf dem letzten Blatte*: Gedruckt zu Nürenberg bei Jeronimus Formschneyder. 4.

Enthält 31 Fantasien und 38 Tänze für die Laute eingerichtet. Ausser den auf dem Titel bemerkten Meistern sind noch folgende genannt: Peter Paul de Milano, Marx von Aquila, Albrecht von Mantua und Hans Jacob de Milano. Ausführlichere Nachricht über dieses Werk und andere des Gerle in d. Bl. 1820, Bd. 18, No. 19 und 20.

Grimm (Heinrich): Missae aliquot V et VI voc. una cum Psalmis nonnullis germanicis etc. (een pagina versa docet). Musicos ecclesiasticos et cum primis Magdeburgicae, bene compositae et publicatae per Heinricum Grimmium. Magdeburgi. 1628. 4.

Enthält zusammen 10 Tonstücke. Drei derselben sind über Themen von Melchior Franck, Gallus (Händel) und Const. de Porta von Grimm bearbeitet. Die erste Messe ist in meine Kirchengesänge berühmter Meister des 15. — 17. Jahrhunderts, Heft 1, aufgenommen.

Hammerschmidt (Andreas): Musikalischer Andachten, ander Theil, das ist: geistliche Madrigalien mit 4, 5 und 6 Stimmen sambt einem Generalbass, benebenst einer fünfstimmigen Capella so nach Belieben gebraucht oder aussen gelassen werden kann. Freiberg. 1641. 4.

Enthält 12 vierstimmige, 18 fünfstimmige und 4 sechsstimmige Gesänge.

Derselbe: Dialogi oder Gespräche zwischen Gott und einer gläubigen Seelen, aus dem biblischen Texten zusammengezogen und componirt in 2, 3 und 4 Stimmen nebenst dem Basso continuo. Erster Theil. Dresden. 1645. 4.

Enthält 10 zweistimmige, 10 dreistimmige und 2 vierstimmige Gesänge.

Derselbe: Geistlicher Dialogen ander Theil, darinnen Herrn Opitzens hohes Lied Salomonis in 1 und 2 Vocalstimmen, 2 Violinen, einem Instrumental- und Generalbass. Dresden. 1645. 4.

Enthält 8 einstimmige und 6 zweistimmige Gesänge mit Begleitung.

Derselbe: Musikalischer Andachten dritter Theil, das ist: geistliche Symphonien, mit 1 und 2 Vocalstimmen, zwei Violinen, sampt einem Violon, nebenst einem Generalbass für die Orgel, Lauten, Spinet u. dgl. Freiberg. 1652. 4.

Enthält 31 Gesänge.

Derselbe: Chormusik mit 5 und 6 Stimmen auf Madrigal Manier nebenst dem Basso continuo. Fünfter Theil musikalischer Andachten. Leipzig. 1653. 4.

Enthält 27 fünfstimmige und 4 sechsstimmige Gesänge.

Derselbe: Fest-, Bus- und Dank-Lieder, mit 5 Vocalstimmen und 5 Instr. nach Belieben, nebenst dem Basso continuo. Zittau. 1658. 4.

Enthält 11 Gesänge.

Derselbe: Kirchen- und Tafel-Musik, darinnen 1, 2,

3 Vocal, und 4, 5 und 6 Instrumenta enthalten. Zittau. 1662. 4.

Enthält 22 Gesänge.

Hartmann (Heinrich): Confortativae sacrae Symphoniacae, das ist: Geistlicher Labsal und Hertzstärkung, meistentheils auss der heiligen göttlichen Schrift des alten und neuen Testaments ausserlesen und mit fünf, sechs, acht und mehren Stimmen componirt. Erster Theil. Erfurdt. 1618. 4.

Enthält 6 fünfstimmige, 6 sechsstimmige, 11 achtstimmige Gesänge und einen zu 10 Stimmen. Jedenfalls ist eine frühere Ausgabe vorhanden, sie kann aber nicht, wie Gerber bemerkt, 1612 erschienen sein, weil die Vorrede, welche nicht auf einen vorhergegangenen Druck hinweist, unterzeichnet ist: Coburg, am 10. Novemb. 1613.

Derselbe: Confortativae sacrae symphoniacae etc. (wie vorher). Ander Theil. Erffurdt. 1617. 4.

Enthält 7 fünfstimmige, 7 sechsstimmige, 10 achtstimmige Gesänge und einen zu 10 Stimmen.

Hassler (Hanns Leo): Psalmen vnd Christliche Gesäng, mit vier Stimmen, auff die Melodeyen Fugweiss componirt. Nürnberg. 1607. 4.

Enthält 31 künstlich bearbeitete Choralmelodieen. Von diesem höchst ausgezeichneten Werk wurde auf Befehl der Prinzessin Amalia von Preussen eine Partiturausgabe von *Kirnberger* besorgt. Sie erschien in dieser Form aber unter dem angeführten Titel 1777 zu Leipzig, sehr splendid bei Breitkopf in Folio gedruckt. Nicht ganz uninteressant ist das von dem Herausgeber beigefügte Vorwort. Mag ihm hier ein Plätzchen vergönnt werden. „Dieses fürtreffliche Choralwerk, welches den ganzen Kern der Musik in sich enthält, hat seit geraumer Zeit im Abgrunde der Vergessenheit gelegen, aber durch Nachforschung nach alten Kirchenmusikalien sich in Berlin in dem grauen Kloster, allda es noch aufgehoben wird, gefunden. Es bestand in vier kleinen Quartbändchen, deren jedes eine Stimme enthielte; bei Eröffnung derselben wurde man sogleich gewahr, dass es lauter contrapunktische Sätze waren, weshalb man sich denn, um näher davon urtheilen zu können, entschloss, diese einzelne vier Stimmen mit aller Sorgfalt und Fleiss, in Partitur setzen zu lassen. Dieses gelang nach Wunsch, und weil es sich befand, dass das ganze Werk durchgängig besonders schön der Kunst gemäss, erhaben und mit vielem Geschmack behandelt war, so fasste man den Entschluss, selbiges dem Publico durch eine neue Auflage wiederum bekannt zu machen, in der Hoffnung, dass die Kunst der Musik, welche heut zu Tage durch ungelehrte Komponisten so jämmerlich misshandelt wird, vielleicht wieder empor kommen und sich aus den benebelten Wolken der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit hervorthun werde."

Lassus (Orland de): Cantiones aliquot quinque vocum, cum viva voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Jam primum in lucem summa cura atque diligentia editae. Authore Orlando di Lassus, illustrissimi Bauariae Ducis Musici Chori Magistro. Monaci excudebat Adamus Berg. Anno 1569. Cum Gratia et Privilegio Caesareae Maiestatis. Querquart.

Enthält 21 fünfstimmige und 2 sechsstimmige Gesänge. Das Vorwort ist unterzeichnet: „Monaci, anno a partu Virginis 1569 die 8. Februarii." Bei Erwähnung einer seltenen Sammlung von Gesängen des *Lassus* scheint es nicht überflüssig, auf *Delmotte* und *Dehn's* Schrift: Biographische Not. über Roland de Lattre, bekannt unter dem Namen: Orland de Lassus (Berlin. 1837) hinzuweisen. Sie umfasst von S. 62 — 139 das bis jetzt vollständigste Verzeichniss von den Werken dieses erhabenen Meisters und derer seiner talentvollen Nachkommen: *Rudolph* und *Ferdinand*. Zu wünschen wäre es, dass die gehaltreichen Zusätze, welche Herr *Ant. Schmid*, Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien, nach dem Erscheinen der Biographie geschrieben hatte (vergl. d. Bl. B. 41. S. 273), als ein würdiger Anhang zu derselben den Kunstfreunden nicht vorenthalten würden.

Leoni (Leon): Il quarto libro de Madrigali a cinque voci, di Leon Leoni, maestro di Capella nel Duomo di Vicenza. Accademico Olimpico. Novamente composti e dati in luce. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. 1598. 4.

Enthält 19 Gesänge zu fünf und einen Dialogo zu neun Stimmen.

Leisring (Volckmar): Cymbalum Davidicum, in welchem neue geistliche Gesenge, beides zu latein und teutsch gesetzet, und auf alle Hochfeiertliche Festage des ganzen Jahres, in Kirchen und Schulen zu gebrauchen mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt. Jetzo auff's new corrigiret vnd mit etzlichen augiret vnd zum andernmahl in Druck vorfertiget und gegeben. Erffurdt. 1619. 4.

Enthält 14 achtstimmige, 12 sechsstimmige und 9 fünfstimmige Gesänge. In der lesenswerthen Vorrede findet sich die Notiz, dass die erste Ausgabe 1611 erschienen ist. Nach Gerber soll der Druckort derselben Jena sein.

Morelli (Bernardino): Moctheta reverendi patris F. Bernardini Morelli, ordinis S. Augustini, capellae Ecclesiae cathedralis Montisfasconis Magistri. Quinque vocibus concinenda. Venetiis, apud Ricciardum Amadinum. 1598. 4.

Enthält 33 Gesänge, der 28. Ges. zu vier Stimmen. Der 8. in meinen mehrst. Gesängen ber. Kompon. d. 16 Jahrh. H. 1. No. 1. Der Komponist, der eine ungemeine Geistesverwandtschaft mit Palestrina verräth, wurde nicht von Gerber erwähnt.

Paci (Pietro): Madrigali a cinque voci con uno a sei et un dialogo a sette, di Pietro Paci da Loreto, Organista del Duomo di Pesaro. Libro primo. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. 1597. 4.

Enthält 21 Gesänge. Dieser Tonsetzer wurde ebenfalls von Gerber übersehen.

Savioli (Alessandro): Madrigali a cinque voci, di Alessandro Savioli, maestro di Capella in Santo Alessandro di Bergamo. Libro secondo. Nouamente composti e dati in luce. In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1597. 4.

Enthält 21 Gesänge. Auch dieser Meister fehlt in dem Gerber'schen Werke.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Gius. Quattrini: 12 Singübungen für Sopranistinnen höherer Ausbildung. 12 Vocalizzi di perfezionamento nel bel canto per voce di Soprano con acc. di Pianoforte. Berolino, A. M. Schlesinger; Parigi, M. Schlesinger; Londra, Novello. 1 Liv. 1 Thlr.

Das erste Heft dieser Singübungen (das zweite scheint noch nicht ausgegeben zu sein) enthält sechs Solfeggien in den Tonarten C dur, F dur, G dur, E moll — in den Taktarten $^{4}_{4}$, $^{2}_{4}$, $^{6}_{8}$, $^{3}_{4}$, und den Tempi Andantino, Andante, Allegro moderato, Allegro grazioso. Ein wohlbedachter Plan bei der Ausarbeitung derselben scheint dem Komponisten nicht vorgelegen zu haben, er hat eben nur Uebungen geschrieben in der Form von Kavatine und Arie, in denen dies und das, was der Sänger zu üben hat, gelegentlich vorkommt. Diese Uebungen als solche, wenn man blos auf die Melodie sieht, sind nicht übel, aber auch nichts mehr. Betrachtet man sie aber als Komposition, so sind sie geradezu schülerhaft und beweisen die grosse Unbeholfenheit und den Mangel an Kenntniss des Verfassers als Komponisten. Besser wäre es, solche Kompositions-Exercitien blieben im Pulte als Handschrift.

Leichte Pianoforte-Kompositionen.

Folgende Kompositionen sind zwar zunächst nicht für den Unterricht, sondern zur Unterhaltung einer gewissen ausgelernten und auf einem Punkte stehen gebliebenen Klasse von Dilettanten bestimmt, doch werden ähnliche Sachen sehr häufig dem Schüler als Erholung oder anregendes Mittel gegeben. Wäre das Erste der Fall, würden wir dieselben mit Stillschweigen übergehen, da solche Werke unmöglich die Kunst befördern; das Letzte wird uns aber stets wichtig genug bleiben, denn es gilt der musikalischen Jugend, in welcher die Kräfte der Zukunft schlummern, die ohne sorgfältige Pflege leicht zu Grunde gehen können. Verständige Lehrer werden selbst beurtheilen können, was und wie viel von diesen Süssigkeiten zu erlauben sei; wir haben nur zu Nutz und Frommen Mancher eine Ausscheidung des Trivialen, des Geschmackverderblichen von dem Bessern vornehmen wollen.

1) *Fr. Hünten:* La fête des Demoiselles. Quadrille facile pour le Piano. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 48 Kr.

2) *H. Lemoine:* 4 Rondos par Piano. Op. 41. Liv. 2. Ebend. à 1 Fl.

3) *A. Adam:* Mélange pour le Piano sur Les Diamans de la Couronne. Ebend. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

4) — — Six Airs favoris des Diamans de la Couronne, arr. pour le Piano. Ebend. Pr. 54 Kr.

5) *H. Lemoine:* Bagatelle sur l'Opéra les Diamans de la Couronne pour Piano. Ebend. Pr. 45 Kr.

6) *Ad. de Carpentier:* Rondeau pour le Piano. Op. 17. Bonn, Simrock. Pr. 2 Fr.

Alle diese Kompositionen gehören zu den leichtesten. No. 1 für tanzlustige Anfängerinnen im Klavierspiel; die linke Hand kommt selten aus ihrer ruhigen Lage. In No. 2 werden sehr triviale und nichtssagende Adam'sche Ideen zu vier leichten Rondo's auf ganz gewöhnliche Weise zusammengestellt. Mit gutem Gewissen könnte Referent sie nur denjenigen empfehlen, an deren Geschmacke nichts mehr zu verderben ist. Ein Gleiches gilt von No. 3, 4, 5. Wir lieben eine fröhliche Musik, und möchten das jugendliche Gemüth durch sie erfreut wissen. Ein Tanz hat zu Zeiten etwas recht Wohlthuendes, ist er von der rechten Art, wo mit Grazie und Heiterkeit auch das Gemüthliche verbunden ist; aber wo wir die frivolen und wilden Tänze der Franzosen gesehen und gehört, da sind wir nicht ergötzt worden, und wir können diese Art Musik nur für den Geschmack an der guten deutschen Musik verderblich erklären. No. 6. Eine sehr nüchterne Komposition. Wir würden keine grosse Hoffnung von der jugendlichen Fähigkeit hegen, der solche Sachen wirklich gefallen können.

In eine zweite Klasse würden folgende Kompositionen zu rechnen sein:

1) *Fr. Burgmüller:* La Prière dans le bois. Rondo Tyrolien pour le Piano. Op. 71. Mainz, Schott. Pr. 54 Kr.

2) — — Le retour. Fantaisie sur la Rom. fav. de Berat. Ebend. Pr. 54 Kr.

3) *Fr. Hünten:* Les Perles. 3 Rondos p. Piano. Op. 117. Ebend. Jedes 54 Kr.

4) — — Les Caractères 3 Airs variés pour Piano. Op. 118. Ebend. Jedes 54 Kr.

5) *J. B. Duvernoy:* Souvenirs de Naples. No. 1. Var. sur un motif de Donizetti. No. 2. Rondo sur un motiv de Bellini. Op. 113. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 15 Ngr.

No. 1 und 2 ist in der leichten, gefälligen Manier dieses Komponisten geschrieben, klaviermässig, aber ohne tiefe Bedeutung. In ähnlicher Weise sind No. 3, drei Rondos über bekannte Motive. Alle diese Sachen sind, wenn auch nicht zunächst zur Ausbildung bestimmt, doch als Erholung nicht ohne Nutzen zu spielen, da in ihnen immer etwas zur Uebung und mechanischen Vervollkommnung zu finden ist. Für noch zweckmässiger in dieser Beziehung halten wir No. 4 und 5, die mit Nutzen, wenn auch nicht in grosser Anzahl dem Schüler gegeben werden können.

Eine dritte Klasse würden folgende Kompositionen bilden:

1) *Joh. Doppler:* L'impatience. Rondo pour le Piano. Op. 48. Wien, Diabelli et Comp. Pr. 30 Kr.

2) — — Ungarisches Rondo für das Pianoforte. Op. 49. Ebend. Pr. 30 Kr.

3) *Fr. Hünten:* La belle Tyrolienne. Variat. pour le Piano. Op. 116. Mainz, Schott. Pr. 1 Fl.

4) *C. Czerny:* Rondeaux militaires pour le Piano. Op. 646. Bonn, Simrock. Pr. à 1 Fr. 25 Cnt.

5) *C. Czerny*: 12 Walses Ecossaises brillantes. Op. 670. Liv. 2. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cnt.

6) *H. Rosellen*: Divertissement militaire pour le Piano. Op. 38. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.

7) *J. B. Duvernoy*: Fantaisie brillante sur des motifs de Richard Coeur de Lion. Op. 115. Ebend. 20 Ngr.

No. 1 über das bekannte Lied von Fr. Schubert: Ungeduld, hat eine so freundliche Physiognomie, dass wir den Namen nicht errathen haben würden. Charakteristischer und schwieriger ist No. 2. In No. 3 gibt es schon graziöse, risolute und brillante Stellen, die sich gut ausnehmen, Alles in der bekannten Art dieses Komponisten, die hier eine gewisse Grenze, die wir ihm gern ziehen würden, nicht überschreitet. Czerny bleibt der alte Jugendfreund, und spielt derselben seine Sächelchen vor. Davon mag er manchen Vortheil haben, und manches kindliche Alter hängt mit Liebe an ihm. In No. 4 umgibt ihn ein Haufe Knaben, die gern Märsche hören; sie horchen ihm begeistert zu, und werden die Sachen bald nachspielen, sobald sie die schwierige Lehre vom Punkte begriffen haben. In No. 5 sehen wir ihn umringt von einem Kreise junger Mädchen, die oft den Takt mehr in den Füssen, als in den Fingern haben. Das Nachspielen wird ihnen einige Mühe machen, denn die Sachen erfordern Gewandtheit in Sprüngen, Läufen, Passagen. In No. 6 finden wir einen in grössere Form gebrachten, nichtssagenden französischen Marsch. Mehr zu empfehlen ist No. 7, welches eine schon weiter vorgeschrittene Ausbildung voraussetzt. Oktavengänge, gebrochen fortlaufende und volle Akkorde und dergleichen erfordern sogenannte mässige Spieler. Bei diesen wird sich die Fantasie, die in moderner Weise aus Variationen über ein Thema mit Einleitung und Schlusssatz besteht, vielen Beifalls erfreuen. *r.*

Alexis Lvoff: Le Duel, Divertimento pour le Violon et Violoncelle avec Accompagnement de l'Orchestre, de Quatuor ou de Piano. Op. 4. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger; Paris, M. Schlesinger; Londres, Novello.

Vorliegendes Concertstück gehört unter die Gattung derjenigen Instrumentalmusik, welche bestimmt angegebene Gegenstände zu schildern versucht. Es zeigt mit Worten folgende Momente an: 1) Vergnügliches Leben zweier Freunde; 2) Lebhafter Wortwechsel; 3) Herausforderung; 4) Duell auf Degen; 5) Stöhnen des Verwundeten; 6) Verzweiflung des Gegners; 7) Der Verwundete erwacht zum Leben; 8) Versöhnung; 9) Wiederkehr zum genussreichen Leben.

Manche Stimme hat sich gegen diese Art von schilderuder Musik vernehmen lassen, und sie als dem Wesen der Instrumentalmusik zuwider abwehren wollen.

Dieser Meinung waren aber gerade die genialsten Komponisten nicht, wie die Pastoralsymphonie, die Weihe der Töne, die Sommernachtstraum-Ouverture und mehrere ähnliche Kompositionen beweisen; und dass diese Werke dem sinnigen Hörer einen hohen Genuss zu bereiten fähig sind, wird auch Niemand bestreiten können.

In der Gattung an sich liegt also ein Grund, sie aus dem Kunstgebiet zu verweisen, schwerlich. Sie kann aber wirkungslos oder gar abstossend werden, wenn sie entweder einen der Musik nicht zugänglichen Gehalt schildern will, oder einen für sie geeigneten Stoff zu vag oder gar nicht ausdrückt.

Gehört demnach zur ächten Wirkung solcher Werke eine durch ein allgemein ansprechendes Programm erregte günstige Vorstimmung der Seele, so möchten wir die Wahl des Stoffs zu vorliegender Komposition keine sehr glückliche nennen. Ein Duell mit seinen Vor- und Nachmomenten würde vielleicht ein aus lauter Edelleuten und Studenten bestehendes Auditorium als Kunstvorwurf interessiren, alle anderen nicht in diesen Kreis gehörenden Zuhörer mögen aber diesem Schandfleck der Civilisation wohl nirgends gern begegnen, am Wenigsten im Gebiet der Kunst.

Davon abgesehen, bekundet diese Tonschilderung einen ausgezeichneten, geist- und gemüthreichen, so wie technisch gewandten und zum grössten Theil eigenthümlichen Komponisten. Die Momente, wie sie nun einmal vorliegen, sind künstlerisch anmuthend und treu ausgedrückt, so dass wenigstens der Kunstreis, welcher aus der bemerkten Aehnlichkeit einer Schilderung mit dem Vorbilde entsteht, nicht ausbleiben wird. Ausserdem ist die Komposition auch an sich ein interessantes Concertstück, und namentlich sind die Passagen für beide Instrumente pikant, dankbar, d. h. Applaus herausfordernd, und originell.

Nachrichten.

Weimar, im Mai 1842. In den Monaten Januar bis April gab es ausser Opernmusik wenig Anderes. Ein sehr junger Mann Herr *Julius Schneider* spielte im Theater in Zwischenakten *Döhler's* Fantasie aus Tell, und ein Notturno eigener Komposition — und erhielt ziemlichen Beifall, der wohl bedeutender gewesen wäre, wenn nicht *Liszt's* Zauberspiel allen nachfolgenden Pianofortevirtuosen einen harten Stand bereitet hätte. — Das erste Kapellconcert enthielt im ersten Theil *Pergolesi's* Stabat mater, instrumentirt von *Lvoff*, — im zweiten *Beethoven's* Symphonie in A dur, — und im dritten ein Violoncellsolo, komponirt und gespielt vom Hofmusikus Herrn *Apel*, eine Arie aus *Herold's* Zweikampf, gesungen von Mad. *Baum*, ein Violinconcert von *Prume*, gespielt vom Hofmusikus Herrn *Stör*, und *Mehul's* Jagdouverture. — Das Stabat mater von *Pergolese* hat *Alexis Lvoff* (Generaladjutant des Kaisers von Russland), ein Dilettant, der unter den Meistern der Kunst einen ehrenvollen Platz behauptet, neu instrumentirt bei Schlesinger in Berlin herausgegeben. Gibt man zu, dass *Pergolesi's* Werk in seiner ursprünglichen Gestalt, Sopran, Alt und Saitenquartett, für uns höchstens in einem Privatkreise brauchbar sei, für die öffentliche Aufführung aber durchaus in anderer Form erscheinen müsse, wenn es seinem, vielleicht zu grossen Rufe entsprechen solle — und man darf das wohl zugeben — so verdient die neue Bearbeitung Dank. Denn sie gibt das Werk wieder nach Melodie und Harmonie, wie es der Komponist

schof, und benutzt zwar nach neuer Art, doch immer mit Bedacht und nöthiger Rücksicht, die Blasinstrumente. Die Chöre aber sind so geschrieben, wie sie *Pergolese* geschrieben haben würde, wenn er sie hätte zufügen wollen, da sie durchaus aus den Solosingstimmen und Instrumenten hergeleitet sind. Das Orchester besteht aus dem Saitenquartett, Klarinetten, Fagotts, Trompeten, drei Posaunen und Pauken. Dass die rührenden Oboen und sanften Hörner gar nicht angewendet sind, befremdet. Die Ausführung (Sopran Mad. *Streit*, Alt Mad. *Götze* — und der Hoftheaterchor) würde sehr lobenswerth genannt werden können, wenn nicht mehrere Tempi vergriffen worden wären, vor allen das Allegro der beiden Fugen, die so rasch genommen wurden, dass die Chorsänger ihre Noth hatten, Worte auf Viertelnoten auszusprechen. Dass aber ein Allegro einer kirchlichen Musik, noch dazu eines Stabat mater und einer über hundert Jahr alten Komposition, etwas anders sein müsse, als das Allegro eines Finale einer neuen französischen Oper, das müsste billigerweise jeder Dirigent wissen. Ungeachtet solchen Fehlgriffe sprach das Werk doch ziemlich allgemein an. — Die Symphonie von *Beethoven* wurde von der braven Kapelle sehr gut gegeben.

Der Anfang des Monats Mai brachte uns höchst Ausgezeichnetes. Es spielte nämlich am 7. Mai im Theater nach einem kleinen Stück der berühmte Violovirtuos Herr *H. W. Ernst* dreimal, in einem grossen Hofconcert am 8. viermal, und in zwei Concerten am 11. und 12. im Theater eben so oft u. m. Das Concert am 12. war zum Besten Hamburgs (bei erhöhten Preisen), das am 11. zum Besten der Abgebrannten in Deanstedt, einem Dorfe eine Stunde von Weimar entfernt, wo Ende April durch eine am späten Abend ausgebrochene Feuersbrunst 26 Wohnhäuser mit ihren Nebengebäuden in wenigen Stunden niederbrannten. Der grosse Künstler, der sich durch solche Hilfsleistung auch als edlen Menschen zeigte, verschob seine schon früher bestimmte Abreise nach Düsseldorf, brachte überdies noch ein bedeutendes Galoppfer durch einen Zuschuss von dem Seinen zu beiden Concerten, und steigerte so den als Künstler ihm gebührenden und im höchsten Grade gezollten Beifall zum Enthusiasmus. Beide Concerte (von der Intendanz kostenfrei gegeben) waren sehr zahlreich besucht. Ueber Herrn *Ernst's* Leistungen ausführlich zu sprechen, ist überflüssig, 's er überall bekannt und anerkannt ist. Es genügt, zu sagen, dass sein seelenvoller Vortrag hinreissend, und die spielende Leichtigkeit in Besiegung unglaublicher Schwierigkeiten Staunen und Bewunderung erregend ist. Seine Kompositionen sind höchst achtungswerth. Er spielte 1) eine Fantasie über ein Thema aus Otello, 2) eine Caprice über Themen aus dem Piraten, 3) den Karneval von Venedig, 4) ein grosses Concert, 5) Variationen über ein holländisches Volkslied, 6) dergleichen über ein Thema aus Moses auf der G-Saite, 7) eine dramatische Fantasie, 8) eine Elegie, 9) Variationen von *Mayseder*, und 10) zum erstenmal öffentlich *Schubert's* Erlkönig für Violine allein. — Die No. 3 spielte Herr *Ernst* dreimal, No. 1, 2 und 8 zweimal. Die Ouverturen aus Egmont, Macbeth, Faust, Venetia — und Arien, Duetten, Lieder und Männergesänge — ausgeführt von der Kapelle, den Damen *Baum*, *Streit* und den Herren *Götze*, *Fuhrmann*, *Höfer*, *Wolff* — bildeten den übrigen Inhalt der Concerte. — Am Ende des letzten Concerts ward Herrn *Ernst* auf Veranstaltung seiner Verehrer ein Ständchen von dem braven Militärmusikchor gebracht. Er wollte am folgenden Morgen abreisen, wurde aber durch Unwohlsein gezwungen, seine Abreise bis zum 23. Mai zu verschieben. Wir rufen dem grossen Künstler und dem liebenswürdigen Menschen ein herzliches Lebewohl nach.

Die Theatervorstellungen vom Januar bis Ende April waren folgende. Fidelio zweimal, Figaro's Hochzeit, Oberon, Templer und Jüdin, Blumenfest, Marv, Max und Michel, Doktor und Apotheker, Blaubart, Fra Diavolo, Johann von Paris, Postillon von Lonjumeau, Weisse Dame, Zampa, Zum treuen Schäfer zweimal, Barbier von Sevilla zweimal, Klara von Rosenberg zweimal, Nachtwandlerin zweimal, Montecchi und Capuletti, Bauer als Millionär, Fest der Handwerker, Galeerensklaven, Götz von Berlichingen, Hinko, Lenore, Scheibentoni zweimal, Verschwender, Wiener in Berlin zweimal. — Neu waren für Weimar: Klara von Rosenberg, Musik von *Ricci*, die Nachtwandlerin von *Bellini*, und das Schauspiel Scheibentoni von Mad. *Birchpfeiffer*, beinahe neu aber *Gretry's* alter Blaubart.

Klara von Rosenberg, Musik von *Ricci*, hat ein etwas tolles Sujet, aus dem klug zu werden geradezu unmöglich ist, und eine schwache italienische Modemusik — wurde zweimal gegeben und kommt wahrscheinlich nicht wieder zum Vorschein. Die Nachtwandlerin, mit einem etwas magern Sujet, bringt in der Musik alles Gute, was der unbefangene Beurtheiler dem Komponisten *Bellini* zugestehen muss, aber freilich auch alle seine Schwächen, die zum Glück für ihn das Publikum nicht für solche hält. Scheibentoni hatte neue Ouverture, Märsche und Tänze u. s. w. von Herrn Kapellmeister *Chelard*, wollte aber trotz aller Blechinstrumente nicht ansprechen. Blaubart, die treffliche Komposition *Gretry's*, die eben freilich für unsere Zeit nicht mehr ausreicht, auch nicht in der lobenswerthen neuen Bearbeitung, gefiel nur durch das Spiel der Mad. *Schröder-Devrient*. Diese ausgezeichnete Künstlerin erfreute uns abermals in fünf Vorstellungen (Fidelio zweimal, Templer und Jüdin, Montecchi und Capuletti, und Blaubart) und feierte Triumphe. Das bedeutende Honorar der fünften Vorstellung widmete sie edelmüthig den armen Abgebrannten in Deanstedt. — Ein anderer gefeierter Gast war Fräul. *Francilla Pixis*, die einmal in Montecchi und Capuletti und zweimal in der Nachtwandlerin auftrat, in welcher Oper sie den höchsten Beifall sich erwarb. Wenn Sängerinnen Jahre lang die neuern oft ungebührlich anstrengenden Partieen mit solchem Feuer und Ausdruck und mit so voller Seele singen und spielen, wie Mad. *Devrient* und Fräul. *Pixis*, so ist es wohl kein Wunder, wenn die Stimme ihren Schmelz, ihre Frische und Festigkeit, ganz besonders in den höhern Tönen verliert, daher mag man eine zuweilen vorkommende Unsicherheit in der Intonation bei so vielen andern Vorzügen wohl übersehen, auch es gern gestatten, dass einmal eine Arie etwas tiefer genommen werde; wenn aber alle Stücke einer Oper,

(Zu No. 26.)

an denen die Sängerin Theil nimmt, Arien, Duetten und Ensembles mit Chor um einen ganzen Ton, ja um eine kleine Terz tiefer ausgeführt werden, wie dies in der Nachtwandlerin geschah, so ist das doch eine Freiheit, die in das Recht des Komponisten und aller Ausführenden zu verletzend eingreift, und dem Orchester manchmal allzu Schwieriges (z. B. die Transposition einer ganzen Nummer aus Desdur nach Hdur) aufbürdet. — In der nächsten Zeit erwarten wir als Gast Fräulein *Schulz*, die in der Vestalin und der Nachtwandlerin auftreten wird. Vor dem Schlusse des Theaters Ende Juni wird noch Lucrezia Borgia von *Donizetti* in Szene gehen.

Hildburghausen. Am 2. Juni d. J. gab der hiesige Musikverein ein Concert zum Besten der verunglückten Hamburger, in welchem Fräul. *v. Neubeck* Thalberg's Fantasie und Variationen über Motive aus Norma spielte und verdienten Beifall erhielt. Grössern Beifall erntete sie mit Herrn *Karl Mahr* jun., mit welchem sie die concertirenden Variationen für Klavier und Violine von *H. Herz* und *de Beriot* über die Tiroliennе favorite aus *Auber's* Braut spielte. Das wunderschöne Duett: Schönes Mädchen, wurst mich hassen u. s. w. aus *Spohr's* Jessonda wurde von Fräul. *Anna v. Buttlar* und Herrn Gymnasiallehrer *Bodenstein* recht brav gesungen und gefiel allgemein. Im zweiten Theile des Concerts sang Fräul. *v. Buttlar* die Arie aus dem Freischütz: Wie nahte mir der Schlummer, bevor ich ihn gesehn u. s. w. und erntete dafür rauschenden Beifall. Fräul. *v. Buttlar*, eine liebliche Erscheinung, zeichnet sich nicht nur als gebildete Sängerin, sondern auch als gewandte Klavierspielerin aus. Allein als eigentlicher Glanzpunkt des Concerts trat *Spohr's* Concertino (Adur) für die Violine hervor, welches, von Herrn *R. Mahr* jun. meisterhaft vorgetragen, die höchste Bewunderung erregte. Dieser junge Künstler ist der Sohn des Herrn Kammermusikus *Mahr*, gegenwärtig Lehrers des Violinspiels an dem hiesigen herzogl. Schullehrerseminar, eines als Lehrer wie als Musikdirektor ausgezeichneten Mannes. Dieser unterrichtete seinen Sohn von frühester Jugend auf im Violinspiel, und schickte ihn, mit tüchtiger Fertigkeit und gründlichen Kenntnissen ausgerüstet, nach Leipzig, wo der junge Geiger unter der Leitung des Concertmeisters *David* seine Studien fortsetzte. Von da ging er, schon als ein tüchtiger Violinspieler, nach Kassel zu *Spohr* in die Schule, aus welcher er, gleichsam als ein junger *Spohr*, würdig den mächtigen Ruhm seines Kunstvaters auf seine Schultern zu laden, vor Kurzem heimkehrte. Vollkommene Reinheit, höchste Kraft mit unbeschreiblicher Zartheit der Bogenführung, seelenvoller Vortrag und glänzende Leichtigkeit der Ausführung zeichnen sein Spiel aus. Wir sind überzeugt, dass, tritt er einmal hinaus in die Welt, um mit den Heroen unserer heutigen Violinvirtuosen um die Lorbeerkränze zu wetteifern, der unbestechliche Beifall der Kenner das schönste Lob ihm spenden werde.

Gelegentlich erwähnen wir noch, dass in den zwölf Concerten, welche unser Musikverein in diesem Jahre gegeben hat, wir Gelegenheit hatten, unter Anderm *Beethoven's* A dur-Symphonie, C moll-Symphonie, D dur-Symphonie, *Mozart's* Es dur-Symphonie, *Haydn's* Abschieds-Symphonie nebst mehreren andern Symphonien von *Haydn* zu hören. Herr Pfarrvikar *J. N. Fischer*, der mit unermüdlichem Eifer dem Vereine als Musikdirektor vorsteht, hat sich für diese herrlichen Musikaufführungen alles Lobes werth gemacht. — Unter den Fremden, die hier Concerte gaben, erwähnen wir den Klavierspieler *Krause*, der sich ein Schüler von *Liszt* nannte, und so arg mit dem Klavier umging und so mörderisch mit den Saiten hauste, dass die Meisten, die ein fühlendes Ohr hatten, noch vor dem Ende der ersten Abtheilung des Concerts den Concertsaal verliessen. — Fräul. *Nina Morra* aus Genua, eine tüchtige Guitarrenvirtuosin, gab eine musikalische Soirée und gefiel. — Neulich gab Fräul. *Sartl*, Sängerin von dem Konservatorium der Musik in Mailand, ein sehr besuchtes Concert und erwies sich in der Arie: Una voce poco fa aus *Rossini's* Barbier und mehreren andern tüchtigen Gesangstücken, die sie sehr schön und mit schöner und gebildeter Stimme vortrug, als eine brave Sängerin. Besonders gefiel ein Gesang von *Baerwolf*; Und wüsstens die Blumen u. s. w. mit Pianofortebegleitung und obligatem Violoncello. Es ist eine recht dankbare Komposition für den Sänger und die begleitenden Spieler.

Louis Müller.

Biographie.

Johann Ellevion

wurde geboren den 14. Juni 1769 zu Rennes. Sein Vater, Militärchirurg daselbst, bestimmte ihn zum Arzte; allein der junge Mensch fühlte einen unwiderstehlichen Drang nach Musik und dem Theater. So reiste er denn (nachdem er einige Male sich auf Privattheatern mit Erfolg versucht hatte) heimlich nach Paris und wurde hier von dem Direktor des Theaters La Rochelle auch wirklich angestellt; der Vater aber liess ihn verfolgen, nach seiner Heimath zurückbringen und sperrte ihn hier ein. *Ellevion* erhielt seine Freiheit nur gegen das Versprechen wieder, zu seinen früheren wissenschaftlichen Studien zurückzukehren; doch gestattete man ihm, dieselben in Paris zu vollenden. Hier ging er aber bald wieder zum Theater, und zwar zur Gesellschaft des Theatre Italien, wo er am 1. April 1790 in der Rolle des Deserteurs, in der Oper dieses Namens von *Monsigny*, debutirte: man hielt nämlich seine noch unentwickelte Stimme für Bariton. Schnell bildete er sich aus, man erkannte in ihm einen ächten Tenor, und 1792 sang er zum ersten Mal als solcher in *Dalayrac's* Philipp und Georgette. Der Beifall war stürmisch. — Fast wäre jedoch dies Talent der Bühne entzogen worden: er musste als Rekrut in den Heeren der jungen Republik zu Felde ziehen. Indessen gelang es ihm durch Vermittelung eines kunstliebenden Offiziers, bald wieder nach Paris zurückzukehren. Hier verwickelte er sich in politische Händel und flüchtete in Folge dessen nach Strassburg, wo er mehrere Vorstellungen auf der Bühne gab und ruhig und ungestört in seiner Kunst grosse Fort-

schritte machte. — Sobald in Paris jene Handel vergessen waren, eilte er wieder dahin und ward triumphirend empfangen. Seine Stimme, obwohl nicht übermässig stark, war rein, sonor, metallen geworden, zugleich aber höchst biegsam und leicht ansprechend. Man denke sich dazu ein schönes Gesicht, eine schöne Figur, ein ausgezeichnetes Spiel, und man wird begreifen, dass er der Liebling des Publikums, insbesondere auch der Günstling der Frauen war. Doch zeigte er sich auch als muthigen, ehrliebenden Mann. Ein gewisser *Lesur* hatte für ihn ein Opernbuch gemacht; und obwohl das Stück Beifall fand, erklärte *Ellevion* nach der ersten Vorstellung, er werde nicht wieder darin auftreten. Der Autor fand sich dadurch beleidigt und schickte dem Sänger eine Herausforderung, der sie auch annahm; *Lesur*, der den ersten Schuss hatte, fehlte, *Ellevion* aber warf ihm mit den Worten: „Wenn ich Sie todtschiesse, so würde ihr Stück deshalb nicht weniger schlecht sein" die Pistole vor die Füsse und entfernte sich. —

Als man im Jahre 1801 die Theater Feydeau und Favart vereinigte, wurde *Ellevion* einer der fünf Administratoren der Gesellschaft. In dieser Stellung machte er sich besonders um *Gretry's* Werke verdient, welche durch *Méhul* und *Cherubini* etwas in den Hintergrund gerathen waren, durch *Ellevion* aber, der gewöhnlich die Hauptrolle darin sang, zu neuen Ehren gebracht wurden. Namentlich gilt dies von dem Richard Löwenherz. *Méhul* schrieb für ihn seinen „Joseph." — Inzwischen hatte *Ellevion* eine reiche Heirath gemacht, und wollte sich, da man ihm die Erhöhung seines Gehaltes auf 40.000 Franken abschlug, auf seine Besitzung im Rhonedepartement zurückziehen. Doch liess er sich diesmal noch zum Bleiben bewegen und wurde mehr und mehr das Idol des Publikums, nebst Martin die einzige Stütze dieser Bühne. Bald aber erwachte in ihm der Wunsch, sich zurückzuziehen, mit erneuter Stärke. Die Einnahme, die er theils als festen Gehalt, theils als Antheil am Gewinne von dem Theater bezog, belief sich auf 84.000 Franken jährlich; statt dessen verlangte er nun — wie wenigstens seine Freunde erklärten, nur um einen Vorwand zum Abgange zu haben — 120.000 Franken jährlich; dies ward abgelehnt, und so nahm *Ellevion* am 10. März 1813 in *Monsigny's* Felix und *Dalayrac's* Adolph und Klara Abschied von dem Publikum. Er zog sich auf sein Gut Boncieres bei Tarare im Rhonedepartement zurück und lebte hier im Schoosse seiner Familie, geachtet von allen seinen Umgebungen, beschäftigt mit der Kultur des Bodens wie der dortigen Landleute. 1815 errichtete er beim Einmarsch der Verbundeten ein Freicorps zur Vertheidigung der Rhone, welches er auch selbst kommandirte. — Später wurde er zum Mitgliede des Generalconseils für sein Departement ernannt und empfing den Orden der Ehrenlegion.

Ellevion war ein Glückskind; nur eines ist ihm in seinem Leben entschieden missungen: der Versuch, mit dem Lorbeer des Sängers und Schauspielers auch den des Dichters zu vereinen. 1805 schrieb er das Buch „Delia und Verdikan"; es fiel gänzlich durch, obwohl *Berton* die Musik dazu gesetzt hatte. Auch an dem Buche zur Oper: „Die Herberge von Bagneres" nahm er Theil; das Stück gefiel zwar, aber nur durch *Catel's* Musik.

Schnell und unerwartet starb *Ellevion* am 6. Mai d. J. zu Paris, wohin er, wie er von Zeit zu Zeit pflegte, eine Reise gemacht hatte. — Am 10. Mai wurden ihm in der Kirche St. Roche feierliche Exequien gehalten. (Nach der Revue et Gazette musicale de Paris.)

Feuilleton.

Am 3. Pfingsttage d. J. feierten im Hannöverschen die Lehrer-Gesang-Vereine von Celle zuerst am 7. December 1841 von B. W. Stolze gegründet, und Ant. Beedenbostel, vom Schullehrer Diederichs daselbst gegründet, ihr erstes Gesangfest in Beedenbostel, wo unter Anderm in der Kirche mit Orgelbegleitung Chorale von Dr. M. Luther, Nicolai, Speratus und Burckart und Motetten von B. Klein und *J. Schnabel*, im Freisaale ausserdem noch verschiedene Gesänge von Flemming, C. Kreutzer, Stolze u. m. A. mit allgemeinem Beifall aufgeführt wurden. Als Festordner erwarben sich die Lehrer Diederichs in Beedenbostel und Eikenrodt in Celle, so wie als Musikdirektor der Stadt und Schlossorganist Stolze die allgemeine Anerkennung. Bereits ist bis jetzt der Lüchower Lehrerverein hinzugetreten; möchten doch recht bald auch alle übrigen Lehrer der Landdrostei Lüneburg zu einem gemeinschaftlichen Gesangvereine zusammentreten, es würde sich Grosses und Schönes ausrichten lassen! —

Todesfälle. In Paris starb der bekannte Dichter *Bouilly*. Verfasser vieler Operbücher, namentlich auch des Wasserträgers, des Originals der Fanchon u. s. w. — Am 31. März starb in Berlin der Kammermusikus und Fagottvirtuose *Burmann*, an demselben Tage, wo er pensionirt wurde. — Am 27. März starb in Dornbach bei Wien *August Krammer*, 35 Jahre alt, ein tüchtiges Mitglied des Hofopertheater-Orchesters, einziger Sohn des Hofkammerkapellmeisters Franz Krammer. — Am 18. Juni starb zu Wien Herr *Tobias Haslinger*, k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhändler.

Franz Lachner's Oper Caterina Cornaro ist am 20. April in Mannheim mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden. Die Hauptpartieen waren durch Mad. Lehmann-Reich und Herrn Hartinger (Tenor) sehr gut besetzt, Chöre und Orchester trefflich. Es war die letzte Oper, welche der dortige Kapellmeister Vincenz Lachner vor seiner Abreise nach London, wo er für die Saison der deutschen Oper engagirt ist, dirigirte; während seiner Abwesenheit versieht Herr *Heinrich Esser*, Direktor der Mainzer Liedertafel, seine Stelle. — Bekanntlich ertheilte die Oper Caterina Cornaro bei Schott's Söhnen im Stiche erscheint.

Seit dem 1. April d. J. gibt *Christern* in Hamburg unter dem Titel: „Der Kobold. Ein gutmüthiges Journal für Scherz und Ernst" ein neues Blatt heraus, welches vorzugsweise der Musik, nebenbei aber auch der Literatur, Poesie, Dramatik u. s. w. gewidmet sein soll.

Am 20. April eröffnete die deutsche Opergesellschaft in Paris ihre Vorstellungen mit K. M. v. Weber's Freischütz im Theater Ventadour. Das Haus war sehr gefüllt; die gespannten Erwartungen wurden aber durch die Aufführung wenig befriedigt, da von allen den angekündigten namhaften Künstlern nur Mad. *Haller* eingetroffen war; diese und die Chöre waren vortrefflich, alles Uebrige aber, bis auf die Szenerie und Maschinerie herab, sehr mittelmässig.

Unter den vielen Pianofortespielern in Paris erregt Herr Mortier de la Fontaine viel Aufsehen durch seine Virtuosität auf jenem Instrumente. Seine Frau ist eine treffliche Altsängerin. — In einem von Herrn M. de la Fontaine jüngst gegebenen Concerte wurde zum ersten Male Beethoven's ursprüngliche Ouverture zur Leonore (geschrieben 1805) aufgeführt, dieselbe, welche kürzlich im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist.

Der Prinz Friedrich der Niederlande hat dem Hoflnstrumentenmacher Moritz zu Berlin, aus dessen Kunstwerkstätte die kostbaren silbernen Instrumente für das Musik-Corps des 15. Regiments hervorgegangen sind, einen sehr werthvollen Brillantring zustellen lassen.

Bei dem in *Würzburg* garnisonirenden Infanterieregimente hat man den Anfang gemacht, den Soldaten, die Stimme haben, Unterricht im Gesange zu ertheilen. Möchte dies Beispiel allgemeine Nachahmung finden! — Bei den in *Leipzig* stehenden Schützenbataillonen ist ebenfalls Gesangunterricht eingeführt, jedoch nicht auf Befehl, sondern durch das lebendige Interesse eines musikliebenden Subalternofficiers.

Während der jetzt beendigten Saison der deutschen Oper in Wien wurden auf dem dasigen Hofoperntheater 33 Opern an 168 Abenden aufgeführt, darunter vier neue (Die Königin für einen Tag von Adam, Mara von Netzer, Die Römer in Mellone von Donizetti, Richard und Mathilde von demselben). Die 33 Opern, von 17 Komponisten, vertheilen sich so: 13 deutsche von 9 Komponisten (wenn man nämlich Meyerbeer's Opern den deutschen beizählt), 13 italienische von 4 Komponisten, 7 französische von 4 Komponisten. Am Häufigsten gab man Meyerbeer's Ghibellinen und Welfen (die Hugenotten), nämlich 13 Mal, diesen zunächst stehen Donizetti's Marino Faliero (12 Mal) und dessen Römer in Mellone (10 Mal), dagegen musste sich Weber's Freischütz, die einzige aufgeführte Oper dieses Tondichters, mit zweien Malen begnügen. — Ausser den Opernaufführungen finden drei musikalische Akademien Statt. — Die bedeutendsten Gäste waren: die Damen Evers, Gentilhomme, Schlegel, die Herren Erl (Tenor), Böticher, Hauser (Baritonisten).

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 14. bis 20. Juni d. J.

Beethoven, L. van, Ouverture zur Oper Leonore, No. 2, f. d. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 22½ Ngr.

Duverney, J. B., Divertissement p. le Pfte sur l'opéra: Les 2 Voleurs de N. Girard. Op. 112. Ebend. 13 Ngr.

— El Zapateado, Boléro p. le Pfte. Op. 116. Ebend. 15 Ngr.

Ernst, H. W., Elegie, Op. 10, transcrite p. le Pfte p. Th. Kullak. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Franchomme, A., 3 Airs nation. variés p. Vcelle av. Pfte. Op. 25. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 15 Ngr.

Halevy, F., Die Königin v. Cypern. Oper im Kl.-Auszug. No. 11. Arie f. Tenor. No. 14. Cavatine f. Bass. No. 15. Duo f. Sopr. u. Tenor. No. 16. Quat. für Sopran, 2 Tenore und Bass. Berlin, Schlesinger. à 10—20 Sgr.

— Ouv. darauf f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 22½ Sgr.

Leonhard, J. E., Variat. sur un air suisse p. le Pfte. Op. 2. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Louis, N., Soirées élégantes. 8 Morceaux de Salon p. Viol. et Pfte. No. 1. Op. 103. 25 Sgr. No. 2. Op. 104. 20 Sgr. No. 3 & 5. Op. 55. 20 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Mahling, A., 8 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 58. Magdeburg, Rubach. 1 Thlr. 15 Sgr.

Osborne, G. A., Notturno p. le Pfte. Op. 46. No. 2. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Panofka, H., Grand Nocturne brill. de la Reine de Chypre p. Viol. av. Pfte. Op. 35. Ebend. 17½ Sgr.

— Mosaïque des morc. fav. p. Violon. No. 2. Le Guitarrero. Ebendaselbst. 22½ Sgr.

Panseron, A., Romanze. Warum ich weine m. Pfte. Franz. u. deutsch. Ebend. 5 Sgr.

Rosellen, H., 5 Rondos p. le Pfte. Op. 11 et 12. Liv. 1—5. à 12½ — 15 Sgr. Ebend.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig:

Symphonies de Beethoven.

Partition de Piano

par

Fr. Liszt.

No. 5. (C moll) ..... Pr. 2 Thlr.
- 6. (Pastorale) ..... - 2 -

Bei **E. Berger** in Guben ist erschienen:

Sechs Volkslieder zum Pianoforte,

Text und Musik

von

Leopold Schefer.

Oeuv. 42. Preis 20 Sgr.

Hier darf wohl nicht erst auf den Werth dieser Lieder aufmerksam gemacht werden, da *L. Schefer*, als Dichter und Componist gleich ausgezeichnet, genugsam bekannt ist.

In aller Kürze erscheint von:

W. Körner's Orgelfreund

die vierte verbesserte Auflage. Keinem Organisten (Seminarlehrer), der mit der Zeit fortgehen will, ist das Werk, wovon jährlich 6 Hefte (à ½ Thlr.) erscheinen, entbehrlich.

Das Werk ist in allen Buchhandlungen vorräthig.

Im Verlag von **Fr. Klutner** in Leipzig erscheint Ende August dieses Jahres mit Eigenthumsrecht:

Musik

zur

Antigone des Sophokles,

nach der Uebersetzung von *Donner*,

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 55.

Klavier-Auszug. — Chorstimmen.

Bei dem Unterzeichneten ist ein Contra-Bass, die Wirbel mit Schrauben, ein sehr altes Instrument, welches einen starken, kräftigen runden Ton hat, billig zu verkaufen.

Coburg, den 1. Juni 1842.

L. Leye, Musikdirektor.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

nehmen geworben werden, das die heitersten Künste vereinigen soll und auch in Deutschlands grössten Städten, wenn auch im Kleinern, wohl nachzuahmen wäre. Die für die Künste gebildetsten Menschen sollen sich da vereinigen und selbstthätig oder geniessend Theil haben 1) an einem Liebhabertheater, auf welchem nur das Allerbeste von Tragödien, Komödien, Opern und Operetten, gleichviel ob alt oder neu, gegeben werden soll; 2) an einem Konzert, in welchem die gebildetsten Liebhaber mit den ersten Virtuosen auftreten, womit 3) Ball, Maskerade u. s. w. verbunden werden soll. Fast muss man befürchten, der Entwurf sey gar zu gross angelegt, als dass er gut ausgeführt werden könnte. — Tamerlan wird nun öfter wiederholt, doch zeigt sich der Einfluss des missrathenen Textes darin, dass der Beyfall weniger allgemein und laut ist. — Hr. Kapellmeister Reichardt wird in kurzem hier erwartet, und will den Winter hier zubringen. —

Am 26sten Oktober gab Herr Dusseck von London ein grosses Konzert in Prag. Er spielte in jeder Rücksicht meisterhaft, und besonders mit einer Präcision und einem Ausdruck, wie man sie bey äusserst wenigen Klavierspielern findet. Er fand auch den verdienten allgemeinen Beyfall.

Hr. Wölfl, der von Paris nach Amsterdam gereiset war, liess sich daselbst mit vielem Beyfall hören, und gehet nun von da nach London.

Hr. Kapellm. Himmel ist von London und Paris nach Deutschland zurückgekommen, und befindet sich jezt in Wien. —

Der Meklenburg-Schwerinische Kammermusikus, Hr. Heine, hat für Ueberreichung seiner im vorigen Jahre herausgekommenen Gesänge von Ihr. Maj. der russischen Kaiserin und dem Grafen Scheremetow golde Dosen erhalten.

Recension.

Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1803, herausgegeben von Julius Werden und Adolph Werden, mit Musik von Wilhelm Schneider. Penig, bey F. Dienemann und Comp. (Preis 1 Thal. 16 Groschen.)

Da Taschenbücher von den Lesern und Käufern meistens, und mit mehr oder weniger Unrecht, als Kalender angesehen, mithin vor Anfange des Jahres, für welches sie zunächst bestimmt sind, gekauft, oder, sind sie da nicht gekauft, vergessen werden: so ist gewöhnlich Verfassern, Lesern und Verlegern mit einer möglichstfrühen Anzeige gedient. Der Rec. giebt diese bey gegenwärtigem Taschenbuche um so lieber, da es einen Platz ausfüllt, der seit verschiednen Jahren leer gelassen war, diesen Platz anständig zu behaupten strebt, und da man von den Verff. erwarten kann, sie werden so manchen Mängeln dieses ersten Versuchs in der Folge abhelfen und so, was wir recht sehr wünschen, ein lange bestehendes musikalisches Jahrbuch zu Stande bringen.

Das Buch enthält so Vielerley, dass eine Beurtheilung aller Aufsätze von den Verff. nicht verlangt, und den Lesern dieser Blätter, in welchen Recensionen nur Einen Theil einnehmen dürfen, nicht angemüthet werden kann. Was aus mehr oder weniger bekannten Schriften (doch immer ohne Angabe der Quellen) genommen ist, bedarf auch keiner besondern Anzeige. Es sey hier nur genannt; über Einiges, besonders was die Schilderung des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst betrifft, werde ich kurze Anmerkungen hierhersetzen, und nur bey der philosophischen Ansicht der Tonkunst, als dem, was den Verff. am eigensten angehört, und von ihnen theils in der Abhandlung Philosophie der Tonkunst, theils in der allgemeinen Einleitung, in der Einleitung zu den Charakteristiken berühmter

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Juni. № 26. 1842.

Inhalt: Sängersünden. — Beiträge zur ältern musikalischen Literatur. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Breslau. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Sängersünden.

Einleitung.

Gesangmethode.

Kann bei dem Vernünftigen nichts Anderes heissen, als bei dem Vortrag eines Gesangstückes alle die Bedingungen zu erfüllen, unter welchen es auf den sonstigen Zuhörer eine reine Kunstwirkung hervorzubringen vermag. Ganz im Gegentheil aber scheinen manche Sänger unter diesem Wort nur die Freiheit zu verstehen, des Tondichters Schöpfungen durch ihren Vortrag zur unkenntlichen Fratze zu machen. Die Ursache dieser trübseligen Erscheinung liegt darin, dass zwar Viele eine wohllautende Kehle von der Natur empfangen haben, aber keinen Kopf dazu, in welchem sich das begäbe, was man richtiges Denken nennt. Wir wollen versuchen, die Sängersünden, welche uns so oft aus den süssesten Kunstträumen gewaltsam aufschrecken, hier zum Bewusstsein zu bringen.

1. *Tempo.*

So lange die Musik als Kunst existirt, hat man das Tempo, zu deutsch Zeitmaass, als eine der Hauptbedingungen ihrer Wirkungsmöglichkeit erkannt. Die Vögel machen auch Musik, sie singen, aber ihr Gesang ist neben anderen Mängeln auch deshalb keine Kunstmusik, weil ein regelmässiges rhythmisches Element sich darin nicht bemerken lässt. Der stäte gleichmässige Fluss eines angeschlagenen Tempo's liegt als ein Urbedürfniss in der ganzen Menschheit; selbst die ungebildetsten Völker, selbst die Wilden, beobachten in ihrer Musik ein strenges Zeitmaass.

Den in dem Musikschüler liegenden Sinn dafür auf's Vollkommenste auszubilden, ist des Lehrers eifrigstes Bestreben. Um dem in dem Hörerkreise liegenden Bedürfnisse dafür zu genügen, ist ein Tempo- und Taktangeber bei allen Musikaufführungen als unumgänglich nöthig erachtet worden.

Das strengste Zeitmaass festzuhalten, ist daher auch bei den allermeisten Tonstücken ein Hauptbestreben des Dirigenten und der Ausführenden. In Symphonieen, Ouvertüren, Chören wird ein Wanken im Tempo im Allgemeinen auf's Sorgfältigste vermieden, und wo es erscheint, als der Wirkung schadend gerügt. In aller Tanzmusik wird das strengste Zeitmaass beobachtet. Eine ganze selig hinschwebende Tänzerreihe kann durch einige unsichere wankende Takte aus ihrem süssen Taumel herausgerissen werden. Auch die besten Virtuosen aller Zeiten auf Instrumenten zeichneten und zeichnen sich immer mit dadurch aus, dass sie im Allgemeinen streng im Tempo spielen, und nur in besonderen Fällen ausnahmsweise ein wenig davon abweichen, wenn eine besondere Gefühlsnüance es ihnen gebietet. So sehr ist das Gefühl für Gleichmässigkeit des Taktes und Tempo's in die menschliche Seele eingegraben.

Aus welchem Grunde glauben denn so viele Sänger, den Spiess geradezu umkehren zu dürfen, als Regel tempo- und taktlos, im Tempo und Takt aber nur ausnahmsweise singen zu müssen? Welches ästhetische Gesetz gebietet ihnen allein, das Zeitmaass jeden Augenblick zu verrücken? Nach welcher Kunsterfahrung schleppen sie ihren Gesang oft ganze Stücke hindurch ein Achtel oder Viertel hinter dem Orchester nach, um es erst im letzten Takte einzuholen? Welche Wirkung bezwecken sie, wenn sie durch eine im strengen Tempo gedachte und gefühlte Melodie, worin gerade ein Hauptreiz mit liegt, wie ein Betrunkener bald ungebührlich anhaltend, bald wüthend vorwärtseilend, hintaumeln?

Wie ein Tempo in den ersten Takten sich ankündigt, verlangt die in diesen Tempo versetzte Seele des Hörers, dass es gleichmässig fortschwebe die Dauer des Gefühls über, aus dem es geflossen. Dieser Erfahrung gemäss schreibt nun Bellini, der übrigens dieses Gesetz durch seine ewigen Fermaten zwar zur Freude der Sänger, aber zur Qual des Publikums oft genug verletzt, er schreibt, sagen wir, doch wenigstens acht Takte im Tempofluss also hin:

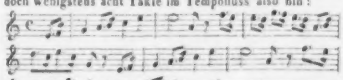

Aber das ist manchem Sänger viel zu steif und gefühllos. Er rhythmisirt seinen Gesang, streng in Noten ausgedrückt, etwa so:

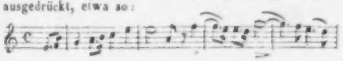

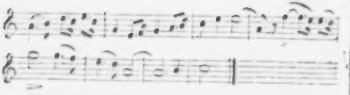

Das Orchester theilt nun seine acht Begleitungtakte zu diesem rhythmischen Mischmasch so gut ein als es kann, es folgt dem Sänger vorwärts, es hält mit ihm an, schweigt wohl zuweilen einen ganzen Takt, kurz es taumelt und wackelt mit dem Taumelnden, und das heisst: gefühlvoll vortragen!

Lässt das Publikum eine so gesungene Arie unapplaudirt, dann wüthet der Sänger, hinter den Coulissen angekommen, über Unverstand und Kälte der Hörer, und es kommt ihm nicht im Entferntesten in den Sinn, dass bis zu dem Ungebildetsten herab nichts allgemeiner unangenehm empfunden wird, als ein ewig hin- und hergeworfenes, zerrissenes und verletztes rhythmisches Gefühl.

In Mozart's Champagnerlied tanzt die Orchestermelodie im strengsten Tempo überlustig vorwärts, und reisst dadurch das ganze Publikum mit sich fort. Reucht nun aber mancher Don Juan mit derselben Melodie mühselig immer einen Schritt hintennach, als wolle er sie haschen und könne nicht, so ist die ganze Wirkung hin; das Publikum fühlt nichts als den peinlichen Zwiespalt zwischen dem leichtfüssig hineilenden Orchester und dem schwerfällig nachkeuchenden Don Juan.

Wir wissen sehr wohl, dass Sänger, die so vortragen, glauben, das sei der wahre gefühlvolle Gesang, durch dieses unaufhörliche Verrücken, Wackeln und Nachschleppen des Tempo's hauchten sie den Melodieen der kalten Komponisten erst das rechte Leben, den tiefsten Ausdruck ein; aber wir sagen ihnen, so gewiss Blumauer's Aeneide, in welcher sich die verlassene Dido an Aeneas' Zopf erhenkt, nicht Virgil's Aeneide ist, so gewiss ist die Karrikatur ihres Gesanges nicht das, was der ächte Komponist gefühlt hat und der sinnige Hörer mitfühlen will.

Wer diese Art von tempolosem Vortrag zur Hauptsache macht, handelt doppelt kopflos. Denn einmal zerstört er dadurch die Wirkung aller der Melodieen, welche einen gleichmässigen Fluss des Zeitmasses als Naturbedingung in sich tragen, und sodann macht eine abweichende Nüance in den ausnahmsweisen Fällen, wo sie an ihrem Platz wäre, gar keine Wirkung mehr.

II. *Aussprache.*

Wenn ein Schauspieler sich so zu reden erkühnte, dass unter zehn Worten nur zwei verständlich, acht aber unverständlich wären, und man folglich den Sinn des ganzen Gedankens nicht zu fassen vermöchte; wenn er ferner einzelne Worte noch dazu auf eine unter Vernünftigen nirgends gebräuchliche Weise aussprächte, z. B. anstatt Liebe, Lie-Hiebe, anstatt zwei, zä-wei, anstatt was und wie, ä-was, ä-wie, anstatt und, ard oder uld, so würde man ihn auslachen oder auspfeifen.

Nur in der Oper lacht oder pfeift man nicht, so oft auch solches Kauderwälsch aus der Sänger Munde dazu reizen mag.

Oder sind wir unter allen Hörern allein taub, wenn wir in mancher Arie kein Wort des Sängers verstehen? Oder ist im Gegentheil das ganze Publikum taub, und hören wir allein nur:

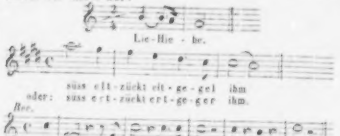

Auch für diesen Unsinn hat mancher Sänger, ja sogar mancher Gesanglehrer eine Entschuldigung. Das *N* z. B. nehme die Fülle des Tones hinweg, und darum müsse es dem *L* oder *R* genähert werden. Wenn aber an die Stelle eines Uebelstandes nur eine Lächerlichkeit gesetzt wird, so zeigt man gerade so viel Verstand, als einer, der, um vor dem Regen geschützt zu sein, sich unter die Traufe stellt.

III. *Wechselnoten.*

Von zwei Tönen auf gleicher Stufe, namentlich am Ende der Phrasen, singt man den ersten eine Stufe höher oder tiefer, um das Steife zu vermeiden. Wo das gegründet ist, und es ist in manchen Fällen gegründet, begreifen wir nicht, warum die Komponisten etwas hinschreiben, was nicht so gesungen werden soll, da sie doch über nichts mehr klagen, als über Verhunzung ihrer Gedanken durch die Sänger. Welche fürchterliche Missklänge aber durch das handwerksmässige Festhalten an diesem Gebrauche in gar vielen Fällen entstehen, davon, denken wir, weiss jedes feine Musikohr zu erzählen.

In Beethoven's Fidelio hat Marzelline zu singen:

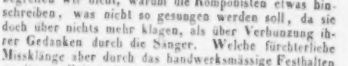

Hier sind am Ende des ersten Taktes zwei gleiche Noten. Drei Sängerinnen haben wir in dieser Partie gehört, und alle drei sangen:

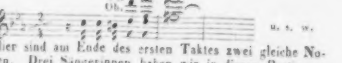

Dass sie mit diesen hässlich zusammenklingenden *es — d* jedem einigermaassen gebildeten Hörer anstatt der mädchenhaften Sehnsucht nur das Entsetzen in die Seele sangen, das schien keiner von allen Dreien in den Sinn zu kommen.

IV. *Verzierungen.*

Verzierungen können alle Sänger machen, am rechten Orte und auf die rechte Weise anbringen aber nur wenige.

Schmücket ein Brautkleid mit Blumen; wenn es in geschmackvoller Weise geschieht, mag es den Reiz er-

hohen. Wer sie aber an dem Trauergewande um einen geliebten Todten anbringt, dem darf man zurufen: „Heuchler! hinweg mit deinem Kleide: die Trauer wohnt nicht in deinem Herzen, denn die Trauer denkt nicht an Schmuck und Zierrath!“

Ein Trüller am Sarge Julia's, ein zierlicher Mordent an der Leiche des Commendatore schnellen uns den Romeo und die Donna Anna hinweg, und es bleiben nur die eitlen Sängerinnen Fräulein oder Madam X und Y übrig.

Nun aber gar die geistreichen Koloraturverbrämungen einfacher Melodieen bei ihrer Wiederholung!

Warum tönt ein freudiges Ach! durch das ganze Publikum, wenn in den Fantasieen der Virtuosen eine allbekannte schöne Melodie plötzlich aus den neuerfundenen Gedanken auftaucht? Ist irgend etwas eine süsse Gewohnheit, so ist es eine schöne, oft in derselben Weise gehörte Melodie. Weicht etwas Fremdartiges hinein, und die süsse Gewohnheit ist gestört. Wünscht man die Venus von Tizian bei jeder wiederholten Beschauung mit Veränderungen von anderen Malern, und wohl gar von schlechteren beklext zu sehen? Wir wissen sehr wohl, dass auch Veränderungen von dagewesenen musikalischen Gedanken unter die Reize der Tonkunst gehören; aber es wird uns niemand einreden, dass eine unmittelbar aus dem Gefühl gequollene einfache Zeichnung einer uns lieb gewordenen Melodie durch Veränderung dieser Zeichnung bei ihrer Wiederholung an ächter Wirkung gewinnen könne.

Man singe in dem Papagenoliedchen, oder in Weber's „Durch die Wälder, durch die Auen“ und in vielen ähnlichen, durch höchsten, wahrsten und einfachsten Ausdruck uns in die Seele gepräglen Melodieen nur einige Noten anders, und des unverdorbenen Hörers Gefühl erhalt eine Ohrfeige. Aber die Sänger stehen über allen Komponisten. Erst durch einige Schnörkel kommt der rechte Reiz in die Melodieen! Die Verbrämungswuth mancher Sänger und Sängerinnen geht so weit, dass sie sogar die mit Blumen schön überladenen Melodieen der Italiener noch mehr behlumen. Selbst Rossini kann sich nicht davor retten, so viel er gethan, es unmöglich zu machen.

V. *Noch einige Sängerinnensünden besonders.*

Manche Sängerinnen, besonders italienische, haben in ihrem tiefsten Register solche Stärke und Fülle, dass die Klänge aus einer Mannesbrust zu kommen scheinen. Darauf müssen sie sich was Rechtes einbilden, denn nicht nur steigen sie da hinunter, so oft als nur möglich, sondern sie strengen sich ordentlich an, die Töne bis zur Rauhigkeit stark hervorzuzwingen, ja, um den Uebergang aus den höheren sanfteren Lagen recht unangenehm auffallend zu machen, geben sie sich alle Mühe, ein förmliches Klappen dabei hören zu lassen. Macht dieses barsche Hinausplumpen aus der Weiblichkeit auf einige Hörer einen angenehmen Eindruck? Wir wissen es nicht, denn wir haben nicht alle beobachten können. So weit aber unser Auge in's Publikum hineinreichte, sahen wir meist nur unangenehm verzogene Gesichter, ja manches zarte Mädchen- und Frauenantlitz senkte sich unwillkürlich beschämt und errothend zu Boden.

Andere sind so verliebt in den Klang ihrer Stimme, d. i. sie namentlich in den Rezitativen sich auf den meisten Tönen selbstgefällig so lange wiegen, als der Athem aushalten will, mag der leidenschaftlich hindende Ausdruck dagegen protestiren und das peinlich zurückgehaltene Gefühl des Zuhörers vorwärts verlangen, so viel es will.

Andere wieder sind in ihre höchsten Töne vernarrt, rasen in den ruhigsten Gefühlen hinauf, und schneiden uns mit den kreischenden Klarinettenquicksen wie mit scharfgeschliffenem Glase in die Seele, dass sie blutet.

Endlich das Vibriren! Einige werden von ihrer abgeschabten Stimme gezwungen, in dieser Altenweibermanier zu singen; andere affen sie mit Willen nach. Denn es gibt nichts Abgeschmacktes in der Welt, was nicht seine nachahmenden Liebhaber fände, und um einen Gebrauch unsterblich zu machen, richte man ihn nur möglichst unvernünftig ein.

Beiträge zur ältern musikalischen Literatur.

(Beschluss.)

Schlick (Arnolt): Tabulaturen etlicher lobgesang und liedlein vff die orgeln vñ lauten, ein theil mit zweien stimen zu zwicken vñ die drit darzu singe, etlich on gesangk mit dreien, vō Arnolt Schlicken, Pfalzgrauischem Churfürstlichem Organiste tabuliert, vñ in den truck in d' vrsprēglichen stat der truckerei zu Meintz wie hie nach volgt verordent. (Auf dem letzten Blatte:) Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern. Vff sant Matheis abent. Anno MDxij (1512).

Ueber dieses aus 82 Seiten bestehende Werk, eine eigentliche Inkunabel des Notendruckes, behalte ich mir eine nähere Mittheilung vor. Einige Nachrichten gab ich vorläufig darüber in der Leipz. Zeitschrift f. Musik, B. 14, Seite 35 u. f.

Vecchi (Horatio): Convito musicale di Horatio Vecchi da Modena, a tre, quattro, cinque, sei, sette et otto voci. Nouamente Composto e dato in luce. Al serenissi. Ferdinando, Arciduca d'Austria etc. Con privilegio. In Venetia, appresso Angelo Gardano. 1597. 4.

Enthält 69 der heitersten Gesänge und ist ein Seitenstuck zu Vecchi's L'Anfiparnasso. Der 46. Gesang steht in meinen mehrst. Ges. a. d. 16. Jahrh. S. 40.

Laudi d'Amore. Madrigali a cinque voci de diversi eccellenti Musici di Padova. Nouamente posti in luce. All' ill. signor Guglielmo Adotne Borusso. In Venetia, appresso Riccardo Amadino. 1598. 4.

Enthält 20 Gesänge (der 20. siebenstimmig) von Oliv. Bales, Tom. Boldoni, Girol. Boni, Bin. Coronetta, Bart. Faveretta, Girol. Filippo, Amadio Freddi, Mass. Gabbiani, Luigi Paci, Const Porta, Franc. Sole, Bartol. Sotte, Giov. Tollio und Lud. Viadana. Die Herausgabe besorgte Girolamo Boni.

Parte delle pietosi Affetti del molto Rever. Padre D. Angelo Grillo monaco Cassinense. Posti in Musica da diversi reverendi et eccellentissimi Autori, a cinque voci. In Venetia, appresso Giacomo Vincenti. 1598. 4.

Enthält 21 Gesänge von G. Math. Asola, Hipp. Baccusi, Ludov. Balbi, Giulio Belli, Paulo Bozi, Gio. Croce, Mass. Gabbiani, G. G. Gastoldi, Leon Leoni, Gasp. Locadello, Agost. Masera, Ant. Mogavero, Gius. Policreti, Const. Porta, Bart. Pulsela, Nars Santini, Ces. Schietti, Varotto, Orf. Vecchi und Lud. Viadana. Der 14. Gesang (von Locadello) in meinen mehrst. Ges. a. d. 16. Jahrh. S. 5.

Psalmorum selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis in arte musica artificibus in harmonias quatuor, quinque et sex vocum redactorum Tomus primus, qui cum fere ut reliqui tres, novos et hactenus in publico non conspectos vel auditos Psalmos contineat, recens natus recte dici potest. Noribergae, ex officina Montani et Ulrici Neuberi. Anno salutiferi Christi Jesu partus 1553. Klein 4.

Enthält 31 Gesänge von Claudin, Colinus, Andreas de Silva, Josquin du Prees, N. Gombert, Clemens Papa, Martinus Wolff, Richafort, Vinders, Heydenheymer, Paulus Wuest, Hulder, Bratelius, Th. Stolzer und Grequillon.

Tomus secundus psalmorum selectorum, quatuor et plurium vocum. Noribergae (wie oben). 1553.

Umfasst 31 Gesänge, ausser den obigen Komponisten, von folgenden Meistern: Cornelius Canis, Morel, Joh. Heugel, Hubert Waelaet, Jachet, Lud. Seuffel, Wilh. Nordwig, Certon, Moralis, Guyon, Adr. Willart, Petr. Manchicourt, Leon Paminger und Bened. Ducis.

Tomus tertius psalmorum selectorum, quatuor et plurium vocum. Noribergae (wie oben). 1553.

Enthält 37 Gesänge, ausser den obigen, von folgenden Tonsetzern: Jacotin, M. Gusa, Jo. Mouton, D. Benignus Siben, Carpentras, Layole, Dom. Phinot, Nicol. Payen, Lupus, Cipr. Rore, Lud. Narbais, Col. Predhome, Math. Eckel, Noe Baldum, Petr. de la Rue und Brumel.

Tomus quartus psalmorum selectorum, quatuor et plurium vocum. Noribergae (wie oben). 1554.

Enthält 40 Gesänge von M. Lasson, Math. Maistre, Wenceil. Scamotulinus, Cascogne, Cortois, Schaffen und Vertulot. Aus dem dritten Theil dieser kostbaren Sammlung nahm *Forkel* die grosse Motette von Ant. Brumel: Laudate Dominum, in seine Geschichte der Musik, B. 2, S. 629—647 auf.

B. *Choralsammlungen, gedruckt in dem 16. und 17. Jahrhundert.*

Für diesen Zweig der musikalischen Literatur lieferte ich in dem „Nachtrag" zu der von mir herausgegebenen Literatur der Musik (Leipzig, 1839, S. 155—184) chronologisch geordnete Materialien, da es mir gelang, von dem Jahre 1502 bis 1799 einhundertundsiebenundneunzig Choralwerke zu beschreiben, die ich in den Händen habe. Ein höchst schätzenswerther Beitrag zu eben dieser Literatur erschien 1838 von *E. G. C. Langbecker* in Berlin, unter dem Titel: „Gesangbücher aus dem 16. Jahrhundert" u. s. w. Nicht minder wichtig und reich ist das in dem „Schatz des evangelischen kirchengesanges" von *G. v. Tucher* Stuttgart, 1840) Seite 21—24 mitgetheilte Quellenverzeichniss, desgleichen *Wackernagel's* Buch des deutschen Kirchenliedes (Stuttgart, 1841) von S. 718—836 *). Ich nenne daher hier nur einige solcher Werke, die mir seit dem jenen Nachträgen zugeführt wurden, sich durch ihre Seltenheit auszeichnen und nicht in den angeführten Schriften beschrieben sind.

Octanteneef Pseaumes de David mis en rime françoise, quarante-neuf par Clement Marot, et quarante par Theodore de Besze. Esquels (touchant la Musique) les cieſs sont reduites à une mesme ligne: et là ou il faudra faire muance, le nom de la note y sera, et aussi au commencement de chacune ligne. Par Jean Bonnefoy. Avec privilege. 1559. 8. Der Druckort ist nicht bemerkt, wahrscheinlich ist es Genf. Zuerst finden sich auf 6 Seiten Regeln für den Gesang, entworfen von Pierre Vallete; dann auf 7 Seiten eine Empfehlung, Psalmen häufig zu singen; hierauf auf 4 Seiten ein Gedicht von Theodor de Beza, worauf 3 Seiten sich das Register schliesst. Endlich beginnt das Werk selbst, welches 253 numerirte Seiten einnimmt. Einem jeden der Gedichte ist die Melodie vorangestellt, die man sämmtlich in allen spätern Psalmenausgaben der reformirten Kirche wiederfindet. Die Solmisationssylben sind mit den Noten hier vereinigt, wie in einigen spätern Psalmenausgaben z. B. in der Pariser vom Jahr 1567, in der Böhmischen vom Jahr 1593, in der Danziger vom Jahr 1619, in der Middelburger vom Jahr 1628 (vergl. den Nachtr. z. Lit. d. Musik. S. 157 u. f.). Jedenfalls gehört diese Ausgabe zu den ältesten und zeichnet sich durch ihren saubern und korrekten Druck vorzüglich aus.

Kirchengesenge Latinisch vnd Deudsch, sampt allen Euangelien, Epistelu vnd Collecten, auff die Soutage vnd Feste, nach Ordnung der zeit, durchs gantze Jhar, zum Ampt, so man das hochwirdige Sacrament des Abendmals vnsers Herrn Jhesu Christi handelt, oder sonst gottes wort prediget, in den euangelischen Kirchen brauchlich, aus den besten Gesangbüchern vnd Agenden, so für die Euangelischen Kirchen in deudscher Spruch gestellet vnd verordnet sind, zusamen gebracht vnd jetzund erstlich auff diese Form im Druck ausgegangen. Wittenberg, 1573. (Auf dem letzten Blatte) Gedruckt zu Wittenberg, durch Lorentz Schwenck. In Verlegung Samuel Seelfischs. Gross Folio. Dieses grossartige Werk wurde von dem Pfarrer zu Andreasberg *Johann Keuchenthal* zusammengestellt und unterscheidet sich durch seine Vollständigkeit, wie den splendiden Druck vor allen gleichzeitigen Werken. Ausser drei Blättern ein Vorwort und eine Vorrede enthaltend, zählt das Buch 591 numerirte

*) Eine wesentliche Bereicherung wurde so eben diesem Zweig der musikalischen Literatur zu Theil. In dem neunten (32.) Hefte der geachteten musikalischen Zeitschrift „Cäcilia" gibt nämlich der von mir oben genannte Herr *Anton Schmid* zu Wien unter der Ueberschrift: „Beiträge zur Literatur und Geschichte der Tonkunst" von Seite 101—16 ebenfalls Nachrichten von 28 höchst seltenen Choralwerken aller Confessionen. Die Fortsetzung dieser chronologisch geordneten Mittheilungen wird zur Freude aller wahren Verehrer der Musik am Schlusse des Artikels von dem geehrten Verfasser zugesagt. Für dessen freundliche Anerkennung meiner Bemühungen um die musik. Literatur den herzlichsten Dank.

Blätter und 9 Blätter Register. Die Gesänge sind einstimmig und nur die Passionsgeschichte nach Matthäus Fol. 186ᵇ — 222 ist mehrstimmig gesetzt. Deutsche Gesänge sind allein 195 hierin enthalten; desgleichen alle Antiphonen und Responsorien aus der Psalmodie des Lucas Lossius und ähnlichen Werken.

Christliche Reuter Lieder. Gestellet durch Herrn Philipsen den Jungern Freyherrn zu Monnenberg vnd Beibelsteyn.

Nicht spott mit Gott, mein reime ist,
Walt Gott solches thet eyn jeder Christ.
Der rechter Weis Voll zu gesang
Haben Vor Gott ein sußern Klang.

Cum gratia et Privilegio Caesareo. Zu Strassburg bei B. Jobin. 1582. Kl. 8. 5 Seiten Vorrede, 96 Seiten Text und 30 Seiten Belege aus der heil. Schrift. Diese Sammlung enthält 19 weltliche Melodien, deren ursprünglicher Text von dem Dichter umgemodelt wurde. Die bekanntesten Liebeslieder sind hierin gewählt, z. B. „Ich habs gewagt, frisch unverzagt," „Von edler art, geboren ward," „Mir ist ein liebes Meydelein, Gefallt in meinen Sinn" u. ähnliche. Das Büchelchen schliesst sich den „Gassenhawer Reuter vnd Berghiedlin christlich moralisirt verendert vn H. Knaustein" und den „Nye Christliche Gesenge vnde lede des Herrmann Vespasium" (über beide s. Wackernagels deutsches Kirchenlied S. 786 u. f.) genau an, wurde aber noch ungenau beschrieben.

Psalmen Davids nach französischer Melodey vñ reymē art, in teutsche reimen artig gebracht, durch Ambrosium Lobwasser D. Sampt etlichen andern Psalmen vnd geistlichen Liedern. Strassburg. 1597. Klein 8. 2 Blätter Vorwort, 462 Seiten und 4 Blätter Register. Enthält die 150 Psalmen mit ihren bekannten Melodien. Die übrigen Kirchenlieder folgen darauf unter einem besondern Titel, jedoch ohne die Melodien.

Melodeyen Gesangbuch darin D. Luthers vnd ander Christen gebreuchlichsten Gesenge, jhren gewöhnlichen Melodeyen nach durch Hieronimum Praetorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Praetorium, Davidem Scheidemannum, Musicos vnd verordnete Organisten in den vier Caspelkirchen zu Hamburg, in vier stimmen vbergesetzt, bestellet sindt. Gedruckt zu Hamburg, durch Samuel Rüdinger. Anno Christi, 1604. 8. Von Seite 1—9 ein Vorwort von dem Herausgeber Gabriel Hu davius, von Seite 10—411 die vierstimmigen Melodien nebst ihren Texten. Darauf auf 4 Seiten das Register. In dem Werke sind 88 Gesänge enthalten, nämlich 21 von Hier. Praetorius, 30 von Joachim Decker, 19 von Jacob Praetorius, 13 von David Scheidemann und 5 von nicht genannten Tonsetzern. Die Sammlung gehört zu den vorzüglichern und die Melodien zu „Werbet auf, ruft uns die Stimme" und „Wie schön leuchtet der Morgenstern" finden sich hier zum erstenmal.

Directorium Chori ad usum omnium ecclesiarum cathedralium, et collegiatarum, a *Joanne Guidetto* olim editum et nuper ad novum romani breviarii correctionem ex praecepto Clementis VIII. impressum restitutum et plurimis in locis auctum, et emendatum a *Joanne Francisco Massimo*, sancti Laurentii in Damaso de Urbe, Presbytero beneficiato. Accesserunt huic postremae editioni quamplures Hymnorum, et Antiphonarum toni, qui in praecedentibus desiderabantur. Cum privilegio. Romae, apud Stephanum Paulinum. MDCIV. Superiorum permissu. Gr. Octav. 6 Blätter die Dedication enthaltend; 669 Seiten das Werk selbst, und 6 Seiten das Register und Druckfehlerverzeichniss. Die Geschichte dieses ausgezeichneten Choralbuches ist nach *Baini* folgende: Der Papst Gregor XIII. vermahlt 1572, gest. 1585) hatte, so wie sein Vorgänger Pius V. zu thun beschlossen, die Reform des Breviers und des Römischen Messbuches in Absicht auf den Gesang vorgenommen und dieselbe dem *Pierluigi da Palestrina* übertragen. Alles sollte wieder nach den alten, ehrwürdigen Weisen gesungen werden. *Pierluigi* fand indess und machte die Vorstellung, dass viele Kantilenen des gregorianischen Gesanges eine Veränderung nöthig hätten; der Papst gab ihm daher die Vollmacht, Alles so einzurichten, wie er es nach seinem besten Bedünken für den kirchlichen Dienst für nothig fande. — Bei diesem schwierigem Geschäfte verband sich *Pierluigi* mit seinem Schüler *Giov. Guidetti* (geb. 1532, gest. am 30. November 1592), der alle Codices des Vatikans sowohl, als der dortigen Hauptkirche genau kannte, und dieser Letztere hatte die eigentliche materielle Ueberarbeitung unter Aufsicht *Pierluigi's* auszuführen. *Guidetti* endete im Jahre 1581 seine erste Arbeit, die er selbst: opus nullius quidem ingenii, multarum tamen vigiliarum nannte. *Pierluigi* hatte die Revision des Werkes und Ergänzung des Fehlenden, wie gesagt, übernommen und dabei die letzte Hand angelegt, so dass nun *Guidetti* in seiner Vorrede mit Recht sagen konnte: *Joannes Petrus Aloysius praenestinus me in eam opinionem adduxit, ut credam, librum hunc pro emendatissimo atque absolutissimo in hoc genere haberi posse. Guidetti* legte nunmehr diesen ersten Theil der Bearbeitung dem Papste Gregor XIII. vor, und erhielt von ihm am 13. November 1581 das ausschliessende Recht zum Druck und Verkauf des Werkes 10 Jahre hindurch, welches im Jahre 1582 zu Rom mit dem Titel: Directorium chori ad usum sacrosanctae basilicae vaticanae et aliarum cathedralium et collegiatarum ecclesiarum collectum. Opera *Joannis Guidetti* Bononiensis etc. herauskam. Der Beifall der Sachverständigen, der Nutzen für die Chorsänger, und die Nachfrage um dieses Werk war so gross, dass sowohl im Jahr 1589, als im Jahr 1600 und später immer von Zeit zu Zeit neue Auflagen gemacht werden mussten. Vergl. G. Baini's Leben Pierluigi da Palestrina, übers. u. bearb. v. F. S. Kandler und B. G. Hiesewetter, 1834, S. 77 u. f.

Christlich Gesangbuch vnd allerhandt geistlichen Psalmen, Gesangen vnd Liedern, so durch den Ehrwirdigen vnd Hochgelahrten Herrn D. Mart. Luther seligen vnd andere mehr gottsälige Männer im anfang der christlichen Kirchen Reformation gemacht: vnd biss dahero in den Evangelischen Kirchen auf die gewöhnliche Fest, Sonn vnd Werchtage mit ihren alten Choralen vnd Melodeyen gesungen worden. Jetzo von dem durchlauchtigen hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn *Moritzen*, Landgraven zu Hessen, Graven zu Katzenelleboge, Dietz, Ziegenhein vnd Nidda u. s. w. vnserm

gnädigen Fürsten vnd Herren, mit 4 Stimmen per otium componirt vnd mit etlichen holdseligen lieblichen Melodius gezieret, also dass sie nicht allein mit lebendiger Stim gesungen, sondern auch auff allerhandt Instrumenten können gebraucht werden vnd haben I. F. G. solche in ihren Landen, Kirchen vnd Schulen, zu Singen vnd zu gebrauchen verordnet. Mit Fürstl. Gn. Freyheit zu Cassel, in I. F. G. Druckerey, durch Wilhelm Wessel, im Jahr nach Christi Geburt, 1642. Folio. Zuerst ein Blatt Vorwort von dem Typograph W. Wessel, dann das Choralwerk auf 202 numerirten Blättern, zum Schluss auf 3 Seiten das alphabetische Verzeichniss der Lieder nebst Angabe ihrer Verfasser. Das Werk ist in drei Theile abgetheilt und enthält zusammen 170 vierstimmig gesetzte Choräle. Zur Biographie des um die Tonkunst vielverdienten Landgrafen Moritz, der von seinen Zeitgenossen als Gelehrter und Tonmeister über alle Grosse seiner Zeit erhoben wurde, lieferte Dr. Grosheim zu Kassel in der *Cäcilia* (1829, B. 10. S. 190—97) interessante Beiträge.

Trutz Nachtigal, oder geistlichs-poetisch Lustweldlein, dessgleichen noch nie zuvor in teutscher sprach gesehen durch den Ehrw. *P. Friedericum Spee*, Priestern der Gesellschaft Jesu. Jetzo nach vielen Wunsch und langem anhalten zum erstenmahl im Truck verfertiget. Cum Facultate et approbatione superiorum. Cölln, in Verlag Wilhelmi Friessems Buchhändlers. Im Jahr 1649. Duodez. Nach 6 Blättern, das Vorwort und das Register enthaltend, folgt das Werk selbst auf 344 Seiten. Es besteht aus 51 geistlichen Gedichten, denen 24 Melodien mit beziffertem Bass beigefügt sind. Sie wurden jedoch nicht den Texten vorgedruckt, sondern stehen auf eben so viel einzelnen Notenblättchen, sauber in Zinn gestochen. Die Melodien sind nicht ausgezeichnet und es ist nicht bekannt, ob der berühmte Dichter sie selbst erfunden oder wer sie sonst geschrieben hat. Spätere Ausgaben erschienen im Jahr 1660, 1683, 1842 (sämmtlich zu Köln), 1817 (zu Berlin). Der neueste Abdruck zu Crefeld 1841. Die Melodien für dieselben von *G. Fölmer* bearbeitet.

De CL. Psalmen Davids, in Nederduytschen Dichte gestelt door Willem van Haecht, mitsgaders de Lofzangen, Hymnen ende geestelycke Liedekens, soo de christelycke Gemeynten (de Confessie van Augsborg in de Nederlanden tvegedaan) syn gebruyckende. De alderlaetste Editie. Met verscheyden Lofzangen vermeerdert welcke noyt te voren in onse Nederduytsche tale syn gedruct geweest. T'Amsterdam by Anna Strobant en Michiel Strobant 1654. Klein Duodez. 7 Blätter Register und 656 Seiten, die Lieder mit der einfachen eingedruckten Melodie enthaltend. Das Werk ist in zwei Theile gesondert. Der erste enthält die sämmtlichen Psalmen, der zweite 124 geistliche Lieder von Luther u. A.

Johann Risten himlische Lieder, mit sehr lieblichen und anmuhtigen, von dem fürtrefflichen und weitberühmtem *H. Johann Schop*, wolgesetzeten Melodeien, nunmehr aufs neue wiederum übersehen, in eine gantz andere und richtigere Ordnung gebracht, an vielen Orten verbessert und mit einem nützlichen Blattweiser beschlossen. Lüneburg, gedruckt und verlegt durch die Sternen. Im Jahr 1658. 8. 11 Blätter Vorrede, 351 Seiten, fünfzig geistliche Lieder nebst Melodien (mit bezifferten Bass) enthaltend, und ein Blatt Register. Diese Gedichtsammlung enthält unstreitig die schönsten Lieder von Rist. Sie haben sich zum Theil bis auf unsere Zeit in den Gesangbüchern erhalten. Auch die von *Schop* gesetzten Melodien erklingen noch häufig in unsern Kirchen, z. B. „Ermuntre dich, mein schwacher Geist," „Hilf, Herr Jesu, lass gelingen," „Jammer hat mich ganz umgeben," „O Traurigkeit, o Herzeleid," „Werde munter mein Gemüthe" u. a. *C. F. Becker.*

Recensionen.

Ignatz Moscheles: Romance et Tarantelle brillante pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 101. Leipzig, Hofmeister. Pr. 1 Thlr.

Dieses Musikstück ist ursprünglich für zwei Hände komponirt, und dann, wir vermuthen dies fast, von einem Andern als dem Komponisten, für vier Hände arrangirt. Wenigstens trifft gerade das, was wir daran zu tadeln haben, die vierhändige Einrichtung. Es ist in dieser Hinsicht zuweilen nicht recht praktisch. Obendrein enthält die Oberstimme fast nur Verdoppelungen in der Oktave. Ungeübte machen wir aufmerksam, sich durch die beigefügten kleinen Noten nicht irre machen zu lassen, welche nur den Zweck haben, gleichsam das Stichwort für das Eintreten zu bezeichnen. Wer dies nicht weiss, kann leicht irre werden. An sich ist das Ganze hübsch erfunden. Die bekannte Rossini'sche Tarantella scheint vorgeschwebt zu haben. Sie hat unter allen Bearbeitungen dieses nationellen Rhythmus vielleicht am Meisten Aufsehen in der Welt gemacht. So ist denn freilich das durch die Aufgabe selbst Bedingte von dem zu trennen, was einem individuellen Muster angehört. Das Ganze ist leicht, und scheint auch dies einem bestimmten Zwecke gemäss sein zu sollen, da nämlich diese Komposition der Tochter des Komponisten zugeeignet ist.

E. Wolff et *Ch. de Beriot*: Grande Fantaisie sur des motifs originaux pour Piano et Violon. Op. 36. Mayence, Schott. (28ste livre des Duos.) Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Die Originalität der bearbeiteten Themata festzustellen, hat seine Schwierigkeit, indessen ist dies am Ende gleichviel, da sie gefällig sind. Das Erste, $^6_8$-Takt, A dur, hat den Charakter einer französischen Romanze. Schon glaubt man, dass ein Rondo sich daraus gestalten werde, da tritt ein zweites, welches mit dem Titel: Thema, ausdrücklich bezeichnet ist, D dur, $^3_4$-Takt, ein, und klingt im Rhythmus eines deutschen Walzers. Etwas verarbeitet, mit Figuren geschmückt, geht es in einen Bolero, $^3_4$-Takt, A moll, über. Dadurch gelangen wir auf die Dominante des Grundtones, und können das Musikstück mit glänzenden Bravourpassagen in demselben, die aber den Rhythmus des Bolero festhalten, zu Ende bringen. Das Stück macht viel Effekt.

E. Wolff et *Ch. de Beriot:* Grand Duo brillant pour Piano et Violon sur les Motifs des Diamans de la Couronne. Op. 36. ibid. (21me livre des Duos.) Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Die Kronndiamanten gehören zu den graziösesten Opern Auber's, wenigstens unter seinen neueren Werken. Aehnlich im Styl bis zur Nachahmung seiner ersten frischen Erzeugnisse, ist doch so viel Geschick zu bemerken, dass der Deutsche oft den Franzosen beneiden muss. Nach einer Einleitung, die sich frei bewegt, hören wir ein sehr prägnantes Motiv, B dur, $^{3}_{4}$-Takt, Andante, das durch das im Bass fortbrummende *B* sich als achtfranzösischer Natur dokumentirt. Es wird variirt, nur einmal, aber schwierig. Dann macht es einem Marsche, D dur, Platz. Ein graziöser Bolero (F dur) folgt, welcher in Figurationen übergeht, die einem nicht sehr geübten Geiger zu schaffen machen werden. Zum Schlusse kommt das Stretto mit allerhand Bravourgängen, worunter gefährliche Decimen bemerklich sind, an die Reihe.

Kalliwoda: Duettino pour le Piano et Violon. Op. 111. Leipzig, Peters. 1 Thlr.

Die Partitur fehlt leider, was bei so kleinen Musikstücken doch zu rügen ist, da es die Durchsicht erschwert und ohne Vertheuerung beseitigt werden könnte. Das Musikstück ist, obgleich modern, doch im deutschen Style geschrieben. Eigentlich sollte es Sonatine heissen, denn dies ist es seiner Natur nach, und hat drei Sätze: Moderato, Adagio con Variazioni, Rondoletto. Von schwierigen Aufgaben ist keine Rede, die Instrumente sind zweckmässig bedacht, und nicht zur Leistung des Staunenerregenden, wohl aber des Anmuthigen verwendet. Daher können wir das Ganze insbesondere Dilettanten empfehlen, welche über die ersten Anfänge einmal hinweg sind.

J. Küffner: Fantaisie et Variations pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano. Op. 310. Mayence, Schott. Pr. av. Piano 1 Fl. 48 Kr.

Allerdings sollte das Musikstück nicht hier, sondern unter den Violinsachen angeführt werden, denn das Piano benimmt sich nur begleitend, und ist, wie schon der Titel sagt, eigentlich ein Arrangement des Orchesters. In dieser Gestalt ist es indessen immer ein Salonstück, und zwar ein ganz dankbares. Küffner hat so viel geschrieben, komponirt und arrangirt, dass Blick für die Zweckmässigkeit der Zusammenstellung und Verbindung, Leichtigkeit im Styl und Gehaltheit, auch bei mässiger Erfindung einigermaassen den Hörer zu interessiren, ihm zur zweiten Natur geworden sind. Von poetischer Tiefe wird man in diesen zusammengereihten Thematen und Variationen nichts finden, darauf ist es auch nicht abgesehen. Ein Pastorale, eine Tirolienne mit 2 Variationen, ein Andante, ein Andantino dreimal verändert, zum Schluss kurzer Anklang an die Tirolienne, dies Alles bezeichnet den vorherrschenden idyllischen Charakter, der zum Grunde liegt, und der nur durch viele blitzende Passagen häufig unterbrochen wird. Der Geiger, der sich daran macht, darf keineswegs nur ein guter Ripienist sein, der sich auch einmal Solo hören lassen will. Er wird genug zu üben finden.

C. G. Reissiger: Premier Trio facile et brillant pour Piano, Violon, Violoncell. Op. 164. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

Mit diesem Stück wird eine Reihe von leichten Trio's des bekannten und beliebten Komponisten eröffnet, wie eine Anmerkung auf dem Titel uns lehrt. In der gleichen Stücken ist Gesangmässigkeit vor Allem zu wünschen, da sie die angehenden Talente zu bilden sich als Zweck stellen. Diesem ist auch hier Genüge geschehen. Ein fähiges Kind, das etwa ein oder zwei Jahre Klavier spielt, wird am Geburtstage der Eltern sich damit den Beifall der Hausfreunde erwerben, und von der Produktion selbst Nutzen haben. Die brillante Stelle, S. 12, ist schon eine ganz achtungswerthe Etude. Der letzte Satz hat uns am Wenigsten gefallen, er steht in G moll und zu dem ersten (G dur) in keinem rechten Verhältnisse, obgleich er auch zuletzt in G dur schliesst. Uebrigens hat er und das Scherzo (auch G moll) Charakter und ist daher für den jungen Klavierspieler keineswegs blose Fingerübung. Auch die Begleitungsstimmen sind leicht, obwohl obligat gehalten.

Derselbe: Quatorzième grand Trio pour le Piano, Viol., Violoncelle. Oe. 158. Leipzig, Peters. Pr. 2$^{1}_{6}$ Thlr.

In seinen Trio's hat Reissiger einen festen Styl sich herausgebildet, das Verhältniss der Instrumente wohl erwogen und richtig erkannt, das Glänzende mittels geläuterten Geschmacks glücklich mit dem Gemüthvollen verbunden, und gebildeten Dilettanten dadurch viele Freude bereitet. Hätte er weniger gerade diese eine Gattung bedacht, so würde die Mannigfaltigkeit der Gedanken, wie der Formen wahrscheinlich grösser sein. Gewisse Dinge sind ihm bereits zur Gewohnheit geworden, namentlich die italienisirende Triolenbegleitung, die gewöhnlich bei dem zweiten Motiv eintritt, die Unisono's der Violine und des Violoncells, die freilich Beethoven nur zu den höchsten Effekten sich aufspart. Dieses 14. Trio nimmt in der Reihe einen achtungswerthen Platz ein. Es hat die gewöhnlichen 4 Sätze. Allegro (D moll. $^{4}_{4}$), Allegretto Marziale (B dur, $^{2}_{4}$), Scherzo (D dur und G dur), Rondo Finale ($^{2}_{4}$, D moll). Glückliche Motive, meist sehr fliessende Durchführung, mitunter etwas breit durch Wiederholungen, die uns nicht in der Sache zu liegen scheinen. Die schwächste Seite der Erfindung ist in den sogenannten Bravourpassagen des Piano's, die an sich gar nicht nöthig sind, die aber einmal nach der Kantilene von den Anhängern Italiens gleichsam als ein selbständiges Etwas eingeführt werden. Ein Klavierspieler, der blos seinem Instrumente lebt, erfindet dergleichen besser und mannigfaltiger als ein Komponist, der dies immer als Nebensache betrachtet. Reissiger's Trio's halten eben die Mitte zwischen dem Virtuosenstyle und dem der höheren Kunst, unstreitig aber ist gerade das Virtuosenmässige von dem, der einmal ein edleres Theil

erwählt hat, leicht Andern zu überlassen, deren Leben es einmal ausfüllt.

Henri Esser: Trio pour Piano, Violon, Violoncelle. Op. 6. Mayence, Schott. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Ein aufstrebender Komponist, der recht Viel verspricht. Irren wir nicht, so hat dieses Trio bereits bei irgend einer Concurrenz einen Preis erhalten. Es ist jedenfalls unter den neuesten Erscheinungen dieser Gattung einer Auszeichnung würdig. Der Komponist trägt die Melodie in sich selbst, er sucht dieselbe nicht, und weiss daher ohne Aufwand von Mühe sein Musikstück in gesangmässigem Flusse zu erhalten, anstatt dass Andere sich zufrieden stellen, wenn sie zwei kantable Stellen erfunden haben, die durch allerhand weiterbringende, an sich leere Figuren zusammen verbunden werden. Das Piano behandelt er nicht mit Rücksicht auf technische Künsteleei, vielmehr als einen Repräsentanten des Orchesters. Am Meisten ist wohl Beethoven als Vorbild beachtet worden, doch nur in den früheren Trio's, nicht wie dieser Meister etwa in Op. 70 sich uns darstellt. Allegro moderato ($^2/_4$, E dur) beginnt, fast idyllisch. Andante ($^2/_4$, C dur) wird ganz im Beethoven'schen Style variirt. Menuetto gracioso (A dur) ist einmal statt der jetzt so häufigen diabolischen Scherzi ein zierliches Tanzstück von feinem rhythmischen Ausdruck. Ein più mosso in veränderter Taktart klingt wie ein Nationaltanz. Der letzte Satz, Allegro molto (E dur) hat uns in seinem lustigen Charakter an Haydn'schen Humor erinnert. Kontrapunktischer Reichthum ist nicht zu finden, aber dafür eine gewisse Klarheit und Durchsichtigkeit, die den Komponisten, dessen Werk glücklicherweise keinen lugubren, sondern heitern Charakter verräth, empfiehlt. Wenn er sich nicht in Vielschreiberei verlocken lässt, so wird er etwas ganz Tüchtiges leisten. Wir müssen schon diese Bedingung stellen, weil so Mancher, ja die meisten Talente der Gegenwart sich selbst in der Masse verlieren und verderben. — Die Klavierstimme ist löblicherweise als Partitur gedruckt worden, was bei Trio's u. s. w. immer geschehen sollte. *K.*

Nachrichten.

Breslau. Seit Ostern ist eine einzige neue Oper, *Donizetti's* „Favoritin" auf unserer Bühne erschienen, und hat nur sehr mässigen Beifall gehabt, woran wohl das Sujet am Meisten Schuld hat, da die Musik fleissiger als die früheren Arbeiten des schreibseligen Maestro ist. Die Sängerin Mad. *Dressler-Pollert* ist abgegangen, sie hat hier wenig gefallen. Der Baritou *Wrede* folgt ihr nächstens, so dass Lücken entstehen werden. Immer trefflicher entwickelt sich die talentvolle *Spatzer*, deren Schwester *Gentiluomo* in diesem Augenblicke hier gastirt und jene zwar in feiner Ausbildung der Gesangkunst übertrifft, an Schönheit der Stimme aber sie nicht erreicht. Ein Trompetenkünstler *Wendt* aus Hannover, recht wacker, gab ein leeres Concert, wie es denn ein für allemal zur Warnung für Künstler auszusprechen ist, dass die bewegte Wollmarktszeit keineswegs Concerten, es seien denn Gartenmusiken oder Produktionen vagirender Harfenmädchen, sich je günstig zeigt. — Zum Besten der Kleinkinderschulen gab es am 10. Juni ein Kirchenconcert, worin ersthch *Hesse's* Orgelvirtuosität zu bewundern war; dann fand ein Salvum fac regem von *E. Richter* und ein Psalm für Männerstimmen von *B. klein* vielen, gerechten Beifall. Bei Weitem weniger lässt sich dies von dem Erfolge des Requiems von *Gottfried Weber* sagen, das vielmehr im Ganzen keinen tieferen Eindruck machte und manches Unkirchliche an sich hat. — Am 17. Juni feierte die Singakademie von *Mosewius* ihr 17jähriges Bestehen durch Aufführung des „Alexanderfestes" von *Händel* würdig und erfreulich, und dies Letztere um so mehr, als dieses Werk seit lange hier nicht gegeben worden war.

Prag, Mai. Die musikalische Akademie zum Vortheile des reorganisirten Armen-Instituts im königl. ständ. Theater brachte als erste Abtheilung eine neue grosse Symphonie in D dur, von *Joh. Fridr. Kittl*, angeeignet dem Herzog von Lucca, welche nach dem einstimmigen Urtheil der Kunstkenner einen bedeutenden Vorschritt auf der Kunstbahn dieses ausgezeichneten Tonsetzers bezeichnet, und Motive enthält, die eben so ansprechend erfunden, als tüchtig und kunstgerecht durchgeführt sind. Der erste Satz der Symphonie fängt mit einem kurzen Andante (D dur, C-Takt) an, worin einige Züge des Hauptmotivs hingeworfen sind. Hierauf folgt das Allegro vivace (D dur) mit diesem Hauptmotiv, anfangs schwach instrumentirt, dann aber zum *ff* anschwellend, die Gesangstelle hat die Klarinette, die Bässe pizzikiren, das Horn schlägt nach; bei Wiederkehr der Gesangstelle fangen die zweiten Violinen mit den Klarinetten an — nach zwei Takten treten die ersten Violinen, Oboen und Flöten kanonisch ein; selbst in der Begleitung wird der Kanon beobachtet, indem die Fagotte zwei Takte später die Begleitung der Bässe nachahmen. Durch eine höchst interessante frappirende Harmonieeinfolge kommt es zu einem *ff* und dann zum Hauptmotiv mit wesentlichen harmonischen Aenderungen (in der Dominante); der erste Theil geht ohne Wiederholung nach Es dur, das Hauptmotiv wird sanft angeschlagen; die Violinen fangen an zu figuriren, die Gesangstelle (Flöten und Oboen) erscheint, die zweiten Violinen und Bratschen kontrapunktiren in Achtel-Noten, endlich kommt ein Crescendo, die Bässe, Violoncelle, Fagotte und die Trombonen nehmen die Gesangstelle mit donnernder Kraft, die Bläser aber die Begleitung, die ersten, zweiten Violinen und Bratschen figuriren in Achtel-Noten, bis sich der Sturm beschwichtigt, und durch eine unterbrochene Nachahmung in das Hauptmotiv eingeleitet wird, welches wie vom Anfang seinen Fortgang nimmt, nur bleibt natürlich Alles in der Tonika; zum Schluss folgt ein Uebergang in das Anfangs-Andante, mit welchem auch der erste Satz endigt. Das Scherzo (A moll) durchwebt eine Triolenfigur, und belebt ein düsteres Feuer; es ist ganz eigenthümlich gehalten. Das Trio

(A dur) fängt mit Blasinstrumenten eine gehaltenere Kantilene an, wozu sich, wie zum Refrain, die Streichinstrumente gesellen, wobei die Violen, Violoncelle und Fagotte figuriren; in dieser Abwechslung wird zum Scherzo eingeleitet, woran sich eine Coda knüpft, in welcher diese Triolenfigur nach und nach in allen Streichinstrumenten abstirbt, und dieser Satz mit einem Kontrabass pizzicato und leisen Paukenschlägen auf eine höchst überraschende Weise aufhört. Das Andante beginnt mit einem Choral (C-Takt, Violoncelle mit Violen im Unisono), hierauf antworten die ersten und zweiten Violinen in der Oktave (ebenfalls unisono), dann wird dem Ohre dieser Choral harmonisirt vorgeführt (mit Blasinstrumenten); hierauf haben die ersten Violinen den Cantus firmus, die zweiten Violinen, Bratschen und Violoncelle treten immer später ein, und es entstehen durch Ligaturen höchst interessante Wendungen; sodann übernehmen den Choral (Cantus firmus) die Bässe, Violoncelle, Fagotte und Trombone und die Violinen figuriren in Achteln, die Blasinstrumente geben hierzu die Harmonie; später figuriren die ersten Violinen in Achtel-Triolen, die zweiten haben den Cantus firmus mit den Flöten, Oboen und Klarinetten, hierauf übernehmen den Cantus firmus die Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte; die Violinen (erste und zweite) figuriren in Sechzehnteln, die Violen und Violoncelle in Achteln, die Trompeten schlagen nach, die Hörner aynkopiren, und es entsteht ein buntes Gewimmel, durch welches hindurch man den Cantus firmus hört; hierauf nehmen die Fagotte vier Takte des Cantus firmus, und die Blasinstrumente antworten vier Takte hierauf, die Violen und Violoncelle setzen vier Takte vom Cantus firmus fort, welchen die andern Streichinstrumente beschliessen; durch den Septimenakkord wird in das letzte Stück (D dur, $^6_8$-Takt) eingeleitet, welches von einer merkwürdigen Lebendigkeit beseelt ist; die Gesangstelle, sehr einschmeichelnd, hat einen idyllischen Charakter; aus dem Hauptmotiv wird in der Durchführung eine Kantilene gebildet, die sehr reizend ist und eine geraume Zeit in G dur bleibt mit Ausweichungen nach A moll; das Zurückkehren in das Eingangsmotiv ist pikant. Gegen den Schluss beginnt eine Siretta mit einem Crescendo, welches beinahe einen bachantischen Charakter annimmt, als mit einem Male Alles verstummt, die Bässe pizzikiren, und siehe da — mit einem Male wird man in das Hauptmotiv des ersten Stückes gezaubert, woran sich die vier Schlusstakte des Eingangsandante anschliessen. — Die zweite Abtheilung wurde mit dem Gloria aus der Vokalmesse für vierstimmigen Sologesang und zwei fünfstimmige Chöre von *Louis Spohr* eröffnet, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilienvereins, welche sich durch gefällige und treffliche Mitwirkung grosse Verdienste um die heurige Concertsaison erworben haben und auch in diesem Concert noch einen Männerchor von *J. N. Skraup* vortrugen. Mad. *Podhorsky* sang eine *Mozart*'sche Arie (aus Così fan tutte, welche Wahl nicht allerdings gebilligt wurde, da wohl diesem Werke *Mozart's* mehr als allen anderen die Zeit anzusehen ist, in der es gedichtet wurde), Herr *Pius Richter*, ein sehr gebildeter Kunstliebhaber, spielte ein Pianofortecoucert von *K. M. v. Weber* mit der beifälligsten Aufnahme, und die *Beethoven*'sche Egmont-Ouverture (die, so trefflich sie ist, doch ein Bischen gar zu oft wiederkommt) schloss das Concert.

In dem heurigen Concert von Herrn *Raimund Dreyschock* spielte dieser — was bei jungen Tonkünstlern immer sehr löblich und wünschenswerth ist, da es sie vor Einseitigkeit bewahrt — mehr fremde als eigene Kompositionen, nämlich: ein Concert für die Violine von *Moritz Mildner* und ein Adagio für die Violine von *Louis van Beethoven*, und nur zum Schlusse Variationen in *A* mit Orchester-Begleitung, komponirt und vorgetragen vom Concertgeber. Herr *Dreyschock* hat bereits eine grosse technische Gewalt über sein Instrument erworben, und gewinnt demselben insbesondere einen so starken Ton ab, wie man ihn selten bei einem Schüler des Konservatoriums findet. Am Brillantesten erschien seine Kunstfertigkeit in den Variationen. Das Adagio ging nicht durchaus gut mit dem Orchester zusammen. Die Variationen für das Pianoforte von *A. Henselt*, mit Orchesterbegleitung, trug Dem. *Anna Pixis* mit grosser Umsicht und Delikatesse vor, und entfaltete darin ein ächt weibliches, geschmackvolles Klavierspiel. Mad. *Podhorsky* sang das *Beriot*'sche Eintagstück zum „Elixir d'amore" (für die *Malibran* geschrieben), welches hier der Paradeur der Mrs. *Shaw* gewesen war, und schmückte dasselbe mit ihrer herrlichen Trillerkette so reich aus, dass sie einen Beifallssturm erregte, wie er bei uns selten laut wird.

Das Programm der musikalisch-deklamatorischen Akademie zum Vortheile der Versorgungs- und Beschäftigungsanstalt für erwachsene Blinde in Böhmen, deren Orchester die Zöglinge des Konservatoriums bildeten, brachte als Prolog und Epilog eine ziemlich altmodige Concert-Ouverture von *Fränzl*, und jene aus der Oper: „Der Vampyr" von *Lindpaintner*. Herr *Julius Schulhoff*, abermals ein hoffnungsvoller Schüler unsers *Tomaschek*, spielte das Adagio und Rondo aus *Chopin's* F moll-Concert, dann eine Romanze in *A* und Etude in *B* von *Thalberg* und bewies nicht nur eine lobenswerthe Kunstfertigkeit, Sicherheit und Klarheit, sondern zugleich viel Geschmack, Feinheit und Eleganz, und einen von sanfter Wärme durchwehten Vortrag. Wir hätten gewünscht, dass die Wahl der Kompositionen glücklicher gewesen wäre, denn von diesen dreien ist höchstens die Etude geeignet, sein Talent in ein vortheilhaftes Licht zu stellen. Dem. *Lutzer* sang eine Romanze aus dem „Giuramento" von *Mercadante*, die eines Theils für das Concert wohl gar zu (italienisch) einfach, überdies ihr gar zu wenig Gelegenheit bot, ihre Vorzüge geltend zu machen. Der bekannte blinde Flötenspieler Herr *Hrbek* trug eine Fantasie für die Flöte von *Berbiguier* mit beifälliger Aufnahme vor. Herr *Fischer* sprach das Gedicht „Belisar" von *Uffo Horn*, welches eigens für diese Veranlassung geschrieben worden, auswendig, aber auch ziemlich konfus, und hatte manche Verbesserung damit vorgenommen, das heisst, wo er eine Sylbe oder einen Fuss wegliess, fügte er anderswo die gleiche Zahl wieder bei.

Das Concert spirituel der Sophien-Akademie auf der Färberinsel wurde mit einer neuen Concert-Ouver-

ture in Emoll von Prof. *Siegmund Goldschmidt* eröffnet, welche mit allen Kompositionen dieses Tondichters die klare heitere Fantasie, die originelle Erfindung und geistreiche und kunstgerechte Durchführung gemein hat, und ihre Wirkung nicht verfehlen kann. Hierauf folgte auf Verlangen das Credo mit der grossen Fuge aus der Esdur-Messe von *H. Tomaschek*, das, von dem herrlichen Chorpersonale der Sophien-Akademie vorgetragen, abermals eine ergreifende Wirkung hervorbrachte. Ein Chor, von Herrn Direktor *Gelen* auf die Geburtsfeier der Erzherzogin Sophie im vaterländischen Sinne komponirt, machte gleichen Eindruck auf Kunstsinn und Patriotismus, und auch Kapellmeister *Prochaska's* böhmischer Kriegerchor (beide in der Landessprache vorgetragen) erfreute sich einer gleich lebhaften Theilnahme. Die zweite Abtheilung bildete (gleichfalls auf Verlangen) die neunte *Beethoven*'sche Symphonie mit Chor, über welche wir schon nach der ersten Produktion Bericht erstattet haben.

Die musikalische Akademie zum Besten dürftiger Hörer der Rechte zeigte die Eigenheit, dass alle aufgeführten Stücke aus Arbeiten absolvirter Juristen bestanden. Eine Festouverture vom Kapellmeister *F. Skraup* eröffnete das Ganze, worein die Volkshymne sehr glücklich verwebt ist, was hier von doppeltem Effekt war, da die Akademie am Vorabend der kaiserlichen Geburtsfeier Statt fand. Als zweite Nummer sang unsere treffliche Mad. *Podharsky Kittl's* bekanntes schönes Lied: „Die Abfahrt der Korsaren," ein zweites Gesangstück von *Kittl* für vier Männerstimmen und Chor trugen die Mitglieder der Cäcilienakademie recht wacker vor, und Mad. *Podharsky* hatte sich mit Dem. *Herrmann* und den Herren *Eminger* und *Strakaty* zur Produktion eines Quartetts aus dem Nachlasse des Doktor *Kleinwächter* vereinigt. *Veit's* Kantabile für das Violoncell — fast zu zart für das grosse Publikum — wurde von Herrn Prof. *Bühnert* ausdrucksvoll vorgetragen, und Herr *Studnicka* bot eine Reprise seiner ungeheuer schwierigen Variationen für die linke Hand dar, deren letzte er wiederholen musste. Dem. *Wimmer* deklamirte „Das Allerseelenlicht" von *Uffo Horn* sehr andeutlich, und das Finale bildete *Veit's* Festouverture, die mit gleich stürmischem Beifall aufgenommen wurde, wie fast alle Nummern des Concertes.

Herr *Neukirchner*, königl. würtemberg. Kammermusikus, erschien zuerst auf unserer Bühne, und trug in den Zwischenakten eines Lustspiels ein Concertino und ein Divertissement über ein Lied von *Proch* für den Fagott von seiner eigenen Komposition vor. Er zeigte sich in diesem wie in jenem als vollkommener Herr und Meister seines schwierigen Instruments, das er gleichsam gezähmt und verwandelt hat, so dass in technischer Hinsicht nichts mehr zu wünschen übrig, desto mehr jedoch zu bewundern bleibt. Wenn uns aber Herr *Neukirchner* durch die Besiegung der ungeheuersten Schwierigkeiten, brillante Gänge und Sprünge u. s. w. überrascht, so erfreut und entzückt er noch mehr durch schönen Gesang, Klarheit des Ausdruckes, Adel und Ruhe, Gefühl und Humor. Vielfach aufgefordert veranstaltete Herr *Neukirchner* noch ein zweites Concert im Musiksaale des Konservatoriums, in welchem sein reiches Talent in noch glänzenderm Lichte erschien. Er wiederholte darin das Divertissement, und spielte ausserdem noch eine wunderschöne Fantasie über Themen aus „Jessonda" und eine höchst effektvolle Burleske über das fugasante aller Motive, uns durch den *Paganini-Ernst*'schen Karneval von Venedig bekannt geworden.

Unser würdiger Kunstveteran *Tomaschek* äusserte sich folgendermassen über diesen Virtuosen: „*Neukirchner* gehört zu den in unseren Tagen seltenen Künstlern, die auf dem einzig wahren Wege ihre Kunstbildung verfolgen, die, fern von aller Anmassung, die Verherrlichung der Kunst nie aus dem Auge verlieren, und die mühsam erworbene Technik nie als Zweck, sondern blos als Mittel betrachten; auch konnte er nur auf solchem Wege zu einer vollendeten Durchbildung des Tones gelangen. Der Umfang seines Instrumentes, vom Contra *B* bis zum *c*, beträgt beinahe drei und eine halbe Oktave, eine gewiss bedeutende Tonmasse, die der Künstler mit einer unglaublichen Leichtigkeit und Ruhe beherrscht. Alle Töne sind von gleicher Färbung und gleicher Dichtigkeit, daher bei den tiefen Tönen durchaus kein Schnarren bemerkt wird. Die stets richtige Betonung und Sonderung der Perioden, die von der richtigen Vertheilung des Athems abhängt, dann die unendliche Nuancirung des Tones durch alle Gradationen des Piano und Forte, so wie es der Ausdruck erfordert, sind Vorzüge, die unsern Landsmann zu einem der grössten jetzt lebenden Virtuosen erheben, und die königlich würtembergische Musikkapelle kann mit Recht stolz darauf sein, *Neukirchner* zu ihren Mitgliedern zu zählen.

Die zwölfjährige Pianistin *Sophie Bohrer* wollen wir kein Wunderkind nennen, weil dieser Ausdruck durch den vielen Gebrauch und Missbrauch verdächtig geworden ist; aber auf jeden Fall ist sie ein Kind, das Wunder wirkt, und wir bewundern an ihr nicht allein das ausserordentlich frühzeitig entwickelte Kunsttalent, das mit seltener Unerschrockenheit das Schwierigste in voller Klarheit und Besonnenheit überwindet, oder das angeborne musikalische Gedächtniss, da sie Alles aus dem Gedächtniss spielt, wie die für ihr Alter kaum begreifliche physische Kraft und Ausdauer, die Energie in Kraftstellen, die mit dem trefflichen Pianissimo Licht und Schatten des brillanten Vortrages bilden, sondern zugleich die seltene Gabe, sich in die verschiedensten Gattungen zu fügen, und in jeder Rühmliches zu leisten, wenn ihr gleich bisher *Chopin*, *Henselt* und vor Allen *Thalberg* am Meisten zuzusagen scheinen; für die *Liszt*'schen Kompositionen bedürfte es doch theilweise noch mehr Kraft, und *Beethoven* wird sie in spätern Jahren bei tieferm Eingehen in seine Tendenzen noch viel schöner vortragen. *Sophie Bohrer* eröffnete ihr erstes Concert mit der *Liszt*'schen Fantasie dramatique (Reminiscences de Lucia di Lammermoor), bekanntlich keiner seiner vorzüglichsten Kompositionen, die jedoch vollkommen geeignet war, das schöne Talent zu erkennen, das vor uns erschien, um auf die folgenden Genüsse vorzubereiten, und spielte dann noch die Fantasie über die Serenade und die Menuett aus Don Juan von *Thalberg* mit dem brillanten Schluss. Als dritte Num-

Künstler u. s. w. gegeben worden ist, etwas länger verweilen.

Nach jener allgemeinen Einleitung folgen kurze historische Aufsätze über die Musik der Chinesen, der Aegypter, der Hebräer, der Griechen, und der Römer, nach bekannten Werken, und ohne dass etwas von dem Dunkel, das auf vielen Hauptkapiteln der Geschichte der alten Musik ruhet, aufgehellet würde. Der zweyte Abschnitt enthält eine Uebersicht des jetzigen Zustandes der Musik, wo mancherley schätzbare Bemerkungen, aber auch nicht wenig Missverständnisse und Uebereilungen zu lesen sind. Die Aussprüche über die berühmtesten Komponisten, Virtuosen, und ihre Werke, stehen hier (wie es auch nicht anders seyn konnte) nur als Aussprüche — subjektive Urtheile, Meynungen: aber es wäre nicht gut, wenn nicht allen solchen Aussprüchen etwas Allgemeingültiges zu Grunde läge, welches auch aus den verschiedensten Wendungen und Ansichten hervorleuchtete, und gewisse Punkte darböte, über welche alle Unterrichtete einig, ja welche auch in der Stimme des Publikums nicht ganz zu verkennen sind. Es ist offenbar, dass sich die Verff. von diesem Punkt nicht selten verirret haben. Es sey hier einiges Treffende und einiges Verfehlte ausgehoben, und das Letztere, wo es sich in der Kürze thun lässt, berichtiget.

Von Sinfonien, Quartetten, Sonaten u. dgl. überhaupt wird sehr gut gehandelt, und besonders Mozarts, Haydns und Beethovens Verdienst nach Würden bestimmt. Wenn aber von Clementi's Sinfonien gesagt wird, sie wären voller Kraft und Pracht, und Neubauers, als von denen nichts zu sagen sey, weggeworfen werden; so sind die Verff. zu erinnern, dass bekanntlich dem vortrefflichen Clementi alle andere Arbeiten, ausser für sein Instrument, das Pianoforte, keineswegs gelingen; und dass Neubauer in seinem kurzen Leben zwar nicht vieles, aber nichts ganz Schlechte, und manches sehr Schöne geliefert hat. Unter den Komponisten der Violinkonzerte stehet Viotti allein oben, unter ihm Rode, Haake, und ganz unten Eck und Feyer! Das Fortepiano wird für das Konzert ganz verworfen, und nur geduldet um der Schönheit mancher Kompositionen und der mechanischen Fertigkeit der Spieler willen; wobey auf die immer gemeiner werdenden guten Instrumente, wo auch der Ton nicht wenig in der Gewalt des Spielers ist, und auf die Hülfe, die dem Ausdruck von mehr oder weniger voller Harmonie zukommt, allzuwenig Rücksicht genommen scheint. Ueber Steibelt wird sehr gut gesprochen: aber Wolfl kömmt hier, wie in diesem Buche allerwärts, schlimm weg. Es heisst irgendwo, er sey nichts, als eine Spielmaschine. Sollten ihn die Verff. in seinen guten Stunden haben phantasiren hören? (und wer vermöchte in jeder Stunde gut zu phantasieren!) Gewiss nicht! Oder sollten sie z. B. sein Finale aus der Oper, der Kopf ohne Mann, kennen? Gewiss nicht! Bey den Quintetten Mozart nur zu nennen, und zwar nach Bocherini und Cirri: das ist kaum zu vergeben! Von Haydns Schöpfung und Jahreszeiten wird sehr gut gesprochen: „Sie sind ein Beweis seiner unerschöpflichen, ewig jugendlichen Phantasie; sind sie aber auch Werke vollendet schöner Kunst? Die Wahrheit der Darstellung in beyden Produkten ist bewundernswürdig gross, und Wahrheit und Schönheit in ihrer höchsten Potenz (soll wohl heissen: in ihrer tiefsten Wurzel — oder so Etwas —) sind völlig eins. Schön ist ein Kunstwerk einzig durch seine Wahrheit, wahr einzig durch seine Schönheit; die eine ohne die andere ist weder Wahrheit noch Schönheit. Aber es giebt eine hohe, göttliche Wahrheit, und eine untergeordnete, trügerische. (Eine trügerische Wahrheit nun wohl nicht: eine irdische aber —) Nicht diese, sondern jene, ist die Regel der Schönheit, und ihre Darstellung, die dem natürlichen Stoffe verbunden wird, Zweck der Kunst. Durch die Nachahmung der abhängigen, irdischen Wahrheit werden Werke erzeugt, welche blos

mer jedes Concertes hat die kleine Künstlerin mehr als 50 Pieces aus alter und neuer Zeit von *Liszt* und *Bach*, *Thalberg* und *Mozart*, *Chopin* und *Beethoven* u. s. w. zur Auswahl dar, aus welchen die nahe sitzenden Damen, mitunter auch Summen aus dem entfernten Publikum, diese oder jene wählten. In dem ersten Concert wurde die Cis-dur-Fuge von *Bach*, dann Pieces von *Chopin*, *Kittl*, *Lickl* und *Liszt* (der Erlkönig) verlangt, und sie gab, zweimal gerufen, ganz ohne Ermüdung noch eine brillante Etude als Zugabe zum Besten. In dem zweiten, noch mehr gefüllten Concert spielte *Sophie Bohrer* ein Andante und Scherzo, dann die Muse-Fantasie von *Thalberg*, letztere unstreitig eine seiner schönsten Kompositionen, deren herrlicher Schluss repetirt werden musste. Die Wahl (unstreitig jedes Mal der interessanteste Punkt des Concertes) fiel diesmal wieder auf eine *Bach*'sche Fuge, Gegue von *Mozart*, Etude von *Chopin*, *Beethoven*'s Rondo aus der D-moll-Sonate, *Dreischock*'s Sylphide und den Galopp chromatique von *Liszt*. Das dritte Concert brachte die (schwache) Oberons-Fantasie von *Thalberg*, und eine Wiederholung jener aus Muse, und der Erfolg war so glänzend, dass die Theaterdirektion die kleine Künstlerin für ihre Bühne zu gewinnen suchte, wo sie bei stets vollem, mehrmals überfülltem Hause und steigender Theilnahme noch fünfmal gastirte, und vielleicht noch mehrere eben so besuchte Concerte hätte geben können, wenn sie ihre Abreise noch länger hätte verschieben wollen. In den drei letzten dieser Concerte bewies sie, dass es ihr gar keine Schwierigkeit mache, mit Orchester-Accompagnement zu spielen, indem sie zwei Concerte von *Beethoven* und *Mendelssohn-Bartholdy* (das letztere auf Verlangen wiederholt) vortrug.

Prof. *Müller* liefert in der „Bohemia" eine interessante Biographie der kleinen *Sophie Bohrer*, die, im November 1830 zu Paris geboren, bei früh erwachtem Kunsttalent den Unterricht ihrer Mutter erhielt, der auf so fruchtbarem Boden die herrlichsten Früchte getragen, an welchen wir uns nun erfreuen. *Sophie* zog schon im sechsten Jahre die Aufmerksamkeit der Kenner auf sich, spielte im neunten in einem Concerte ihres Vaters, und machte Sensation. Mehrere Referenten sprachen ihr Erstaunen über die Kraft und Delikatesse des Spiels der neunjährigen *Bohrer* in Worten aus, die ich, wenn ich die junge Künstlerin nicht gehört hätte, für poetische Uebertreibungen gehalten haben würde. Eine Stelle in der musikalischen „Revue" gesteht der Mutter zwar das Verdienst eines gründlichen und wohlgeleiteten Unterrichts zu, aber, fährt der Berichterstatter fort: „cette prodigieuse memoire, cette comprehension ardente, ce feu sacré, ce que l'on peut bien appeler génie dans un enfant de neuf ans, ce n'est pas la mère qui le lui a donné, c'est le ciel."

Auf die niedliche kleine Pianistin *Bohrer* folgt der Erste der Violoncellisten, der Kunstgigant *F. Servais*. Wenn das inhaltschwere Wort „Ereigniss" nicht durch die Journalisten in so üblen Leumund gekommen, und gleichsam seines eigentlichen Werthes entkleidet worden wäre, so könnte man wohl versucht werden, diesen Violoncellheros ein Ereigniss in der Kunstgeschichte zu nennen. — So gross der Ruf war, der *Servais* vorausging, so hat er ihn doch nicht nur erfüllt, sondern übertroffen. *Servais* zeichnet sich vor allen Andern durch einen grossen Ton und ausserordentliche Bogenführung, wie durch Uebereinstimmung des Tones von den tiefsten bis zu den höchsten Chorden, Riesenkraft im Forte und die höchste Zartheit im Pianissimo aus. An immenser Kunstfertigkeit, vorzüglich Sicherheit der linken Hand erreicht er *Paganini*, dessen Genialität ihm gleichfalls inwohnt, doch durch jugendliche Energie potenzirt, und von einem tiefen Gefühl begleitet, das sich am Liebsten in elegischen Formen ausspricht, mit einem Wort, er hat ein *Adagio zart Elegye*. Seine Kompositionen, vor Fantasie und Begeisterung eingegeben, sind so gediegen und geschmackvoll, so edel und konsequent, als sie die Concertspieler selten oder nie für sich zu schreiben pflegen, und haben insgesammt einen entschiedenen Charakter, der in allen Theilen festgehalten ist. Bei dem Concert, welches er in seiner ersten musikalischen Ausstellung spielte, überraschte die wunderbare Technik des Künstlers so sehr, dass man dem Gange der Tondichtung kaum folgen konnte und erst in der sentimentalen Fantasie polonaise mit seiner innern Poesie etwas vertrauter wurde. Den Schluss dieses Concertes bildeten die Variationen über den *Schubert*'schen Trauerwalzer, worin die glanzendste Bravour mit einer zarten Melankolie die wirksamsten Gegensätze darbot. Das zweite Concert des Künstlers wurde mit einer Fantasie: „Une larme a Lafont" eröffnet, worin zwischen Kühnheit und Wehmuth doch hier und da ein bizarrer Gedanke auftaucht. Die zweite Fantasie: „Souvenir de Spaa" enthält ein zartes und reich und sinnig durchgedachtes Motiv. „Les Romanesca" ist ein Tonstück im Geiste der Minnesänger, einfach, und doch mit ungeheurer Macht das Gemüth ergreifend. Die „Scene burlesque," eigentlich abermals Variationen über das Venetianer-Karnevals-Thema, doch schimmert diesmal die Charwoche ein wenig hinein. Das dritte und letzte Concert eröffnete der Künstler mit seinem vierten Concert (Allegro, Adagio und Rondo), und spielte dann noch eine Fantasie suisse, zum Schluss aber auf Verlangen die Variationen über *Schubert*'s Trauerwalzer, und als der Jubel gar nicht enden wollte, und vielstimmig: „Romanesca!" gerufen wurde, war er so gefällig, auch dieses interessante Tonstück noch einmal vorzutragen. Seit *Liszt*'s Anwesenheit war es eine Gewohnheit der Referenten, wenn sie — wahr oder unwahr — einen riesenhaften Applaus bezeichnen wollten, zu versichern, er sei dem bei *Liszt* gleich oder ähnlich gewesen, sie müssen sich diese Phrase abgewöhnen, denn der Enthusiasmus, den *Servais* hervorgebracht, übersteigt den *Liszt*-Beifall noch weit.

(Beschluss folgt.)

Giacomo Meyerbeer ist zum königl. Preussischen Generalmusikdirektor und Hofkapellmeister ernannt worden.

Den königlich Preussischen Orden pour le mérite in Kunst und Wissenschaft haben im Gebiete der Musik erhalten: *Liszt*, *Mendelssohn-Bartholdy*, *Meyerbeer* und *Rossini*.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 21. bis 27. Juni d. J.

Alkan, C. V., Variat. sur thème de Donizetti p. le Pfte. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Auber, D. F. E., Ouvert. Le Duc d'Olonne p. le Pfte. 45 Kr. av. Violon 1 Fl. Mainz, Schott.

— Zanetta. Airs arr. p. 2 Flütes. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Aurore. Collect. de chansons mod. av. Piano. No. 24 — 29 de Ricci à 18 — 27 Kr. Ebend.

Automat, vorzügl. Musikwerke in gebund. Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. 2te Samml. 1ste Hft. Berlin, Trautwein u. Comp. Subsc.-Preis 10 Sgr.

Reims, L., Lieder u. Gesänge f. 1 Alt- oder Baritonstimme mit Pfte. Braunschweig, Leibrock. 17½ Ngr.

Blum, C., Canzonetta. Kleine Blumen kleine Blätter. Ital. u. deutsch f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Br. u. Hartel. 7½ Ngr.

Blumenthal, J. de, Fruits de l'Etude. 3 Duos p. 2 Viol. Op. 86. No. 1. 2. 3. Wien, Mechetti. à 1 Fl.

Czerny, M., Melange sur les Airs de Zanetta p. la Guit. Op. 70. Mainz, Schott. 45 Kr.

Choix de Rom, franç. et d'ariettes ital. av. Pfte, No. 218. 219, de Masini. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Chotek, F. X., Fant. brill. sur d. Motifs de la Reine d'un jour p. le Pfte. Op. 52. Wien, Mechetti. 1 Fl.

— Fant. brill. sur des Motifs d'Adelia p. le Pfte. Op. 53. Ebend. 1 Fl.

— Pet. Fant. fac. et brill. sur les Motifs des plus. Opéras. No. 3. Monteschi et Capuletti. No. 4. Norma, p. le Pfte. Op. 51. Ebd. à 30 Kr.

Donizetti, C., Arie f. Tenor u. Bellsar.: Trema Bisanzio m. Pfte ohne Chor. Ebend. 30 Kr.

Ernst, H. W., Polon. de Conc. p. le Violon av. Pfte. Op. 17. Ebd. 2 Fl.

Filtsch, C., Introd. et Var. sur Norma p. le Pfte. Op. 2. Ebd. 45 Kr.

Haink, F. G., Fant. sur Guill. Tell p. le Violoncelle av. Orch. Pfte. 2 Fl. Op. 8. Mainz, Schott.

Herz, H., Fant. gracieuse sur une mélodie de Bellini p. le Pfte. Op. 122. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Hünig, F., 3 Duos conc. p. 2 Violons. Liv. 1. Braunschweig, Leibrock. 1 Thlr.

Krug, G., 3 Quart. f. 2 Viol., Alto u. Vcelle. Op. 1. No. 1. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr. 10 Sgr.

Kuffner, J., Les Compagnons. 8 Musiques sur thèmes fav. de Cesar et Zimmermann u. d. beiden Schützen p. Pfte et Violon ou Flûte. Op. 307. Mainz, Schott. 2 Fl.

Kullak, Th., Grande Sonate p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Lanner, Jos., Ideale. Künstler-Ballräuze. Op. 192, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr. f. 2 Viol. u. Bass. 1 Fl., f. Viol. u. Pfte. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flote, f. d. Cotkas à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händ. 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Walzer-Bouquet. Auswahl d. beliebt. Walzer u. s. w. f. d. Pfte zu 4 Händen im leichten Style f. d. Jugend arr. v. C. Czerny. No. 4—8. Wien, Mechetti. à 45 Kr.

Lorenz, G., 12 vierst. Hymnen u. Motetten f. kleine Singchöre. Heft 1. 2. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 15 Ngr.

Louis, N., Quadrille sur des motifs de Giselle p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Lyra d'Italia. Collect. de Duos, Duettini et Noct. ital. et Allem. No. 36 — 60, de Ricci. à 27 — 36 Kr. Ebend.

Merlani, Arie Stanco di più combattere. Nimmer vermag zu tragen, mit Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Mazak, F., Die Prätorianer. Walzer f. d. Pfte. Heft 11. Ebend. 45 Kr.

— Die Wecker. Walzer f. d. Pfte. Heft 12. Ebend. 45 Kr.

— Pesther Carnevals-Quadrille f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.

— Abschied von Rasb. Marsch f. d. Pfte. Ebend. 20 Kr.

Meier, A., 3 leichte Duetten f. 2 Viol. 1. Werk. Bonn, Mompour. 12½ Sgr.

Meloch, J. H. C., Hymnus f. 4 Männerst. 11te Werk in Part. u. Stimmen. Braunschweig, Leibrock. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mozart, 6 Quatr. p. le Pfte. No. 4. 5. 6. Mainz, Schott. à 36 Kr.

Museum f. Vocalmusik. Samml. gediegener Gesangsstücke f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. 1ste Jahrg. Heft 1—12. Lpz., Friedlein u. Hirsch. 3 Thlr.

Niederrheiner, Mon Pays. Mein Vaterland. av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Reissiger, C. G., u. J. Merk, Introd. et Variat. brill. sur un thème original p. Pfte et Vcelle ou Violon conc. Op. 162. Wien, Mechetti. 2 Fl.

Rosellen, H., Rondos brill. sur les Airs de Ballet de l'Opéra: La Reine de Chypre, p. le Pfte. Op. 43. No. 1. 2. à 17½ Sgr. No. 3. 22½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

Sammlung beliebter Opern f. d. Pfte allein. No. 29. Vestalin v. Spontini. No. 30. Moses v. Rossini. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subsc. Preis à 1 Thlr. 7½ Ngr.

Sattler, H., 7 mehrst. Lieder. Deutschlands höheren Tüchterschulen gewidmet. Part. u. Stimmen. Braunschweig, Leibrock. 22½ Ngr.

Singemeister, der, Anweisung zum Singenlernen, theoret. u. prakt. bearb. f. Anfänger. wie f. Geübtere. 4te Aufl. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 22½ Ngr. netto.

Skiwa, J., 1e Caprice p. le Pfte. Op. 2. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Thalberg, S., Grand Caprice sur les motifs de la Sonnambula p. le Pfte. Op. 46. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Romance variée arr. à 4 mains p. C. Czerny. Ebend. 1 Fl.

Tulou, 7me Grand Solo p. la Flûte av. Quat. 2 Fl., av. Pfte 2 Fl. Op. 86. Mainz, Schott.

Wolf, H., 6 Lieder f. 1 Singstimme m. Pfte. 7te Werk. Bonn, Mompour. 17½ Sgr.

— Polonaise p. la Harpe. Op. 8. Ebend. 12½ Sgr.

— 3 Boutades sur des thèmes fav. p. la Harpe. Op. 9. Ebend. 15 Sgr.

— Divert. sur la duette de Portici p. la Harpe. Op. 10. Ebd. 12½ Sgr.

Zöllner, C., 10 Lieder u. Gesänge f. 4 Männerst. 2te Heft. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. 10 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Neuestes Werk von S. Thalberg!

In unterzeichnetem Verlage erschien so eben

Thème original et Etude

(A moll)

pour le Piano

par

S. Thalberg.

Oeuvre 45. Preis 20 Ngr.

Dasselbe Werk für das Pianoforte zu *vier Händen* eingerichtet von C. Czerny. 15 Ngr.

Binnen Kurzem werden — mit Eigenthumsrecht für Deutschland — nachstehende *interessante* Werke erscheinen:

Chopin, F., 3 Mazourkas pour le Piano. Oeuvre 50.

Chopin, F., Les mêmes p. Piano à 4 mains arr. par Ch. Czerny.

Döhler, Th., Tarantelle p. le Piano. Oeuvre 39.

— — Ballade p. le Piano. Oeuvre 41.

— — Fantaisie sur des Motifs de l'Opéra: Le Siège de Corinth de Rossini, pour le Piano. Oeuvre 45.

Donizetti, G., Ispirazioni Viennesi. Raccolta di 5 Ariette e 2 Duetti con Pianoforte.

Henselt, A., Duo concertant pour Piano et Violoncelle ou Cor. Oeuvre 14.

— — Le même, arr. p. le Piano seul, et p. le Piano à 4 mains par Ch. Czerny.

Wien, den 20. Juni 1842.

Pietro Mechetti qm. Carlo, k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juli. № 27. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Ernst Streben: Schlummerlied aus der schönen Magelone von Ludwig Tieck, vierstimmig für Sopran, Mezzosopran, Alt und Tenor (oder Bariton). 7. Werk. Berlin, bei A. Schepeler. 10 Ngr.

Ludwig Tieck's liebliches duftiges Schlummerlied:

„Ruhe, Süssliebchen, im Schatten
„Der grünen dämmernden Nacht" u. s. w.

durchaus in Musik zu setzen, scheint uns fast gewagt, da jedes Wort desselben selbst schon wie Musik lautet und diese leicht die zarte Dichtung verletzen kann. Doch der Versuch, eine so schwierige Aufgabe zu lösen, ist dem Komponisten recht glücklich gelungen, und er schuf ein Tonstück, welches, bei sorgfältiger Ausführung, einen höchst eigenthümlichen Eindruck auf den Zuhörer zu bewirken vermag. Ohne im Entferntesten Kopie zu sein, ist es dem Charakter nach am Nächsten mit dem Einleitungs- (Feen-) Chor aus Weber's Oberon verwandt. Mild und zärtlichweich fleusst der Gesang dahin; der Ton trägt die Sylben wie auf Schwingen. Nur sehen darf man die Sänger nicht. In einer Rosenlaube weile der Hörer und in seiner Nähe erklinge das Liedchen wie Aeolsgetön. Warum hat aber der talentvolle Tonsetzer die so ruhige Situation durch einige Uebelklänge gestört, die so leicht zu umgehen waren? Entflohen ihm nicht, gleich wie uns, „die zarten Träume" bei jener herben Tonfolge:

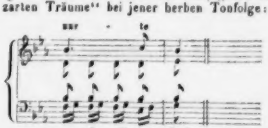

und wollte nicht die Feder ihm den Dienst versagen in dem 4. Achtel des 11. Taktes (desgl. das 4. Achtel des 47. Taktes), wo die Tenorstimme in einem Ton einsetzen soll, der hier ganz fremd ist? Es sind dies in dem saubern Bilde einige krumme Linien, die, wäre das Ganze nicht so sorgfältig ausgeführt, leicht den Genuss beeinträchtigen könnten.

A. Neithardt: Dem König und der Königin. Zwei Lieder für Männerstimmen. 124. Werk. Halle, bei G. C. Knapp. 15 Ngr.

Der Name des Komponisten hat sich einen guten Klang erworben, besonders in der Sängerwelt. Auch diese beiden Lieder werden zahlreiche Freunde finden, denn sie sind kräftig und körnig. Man hört es den Weisen an, wie begeistert ihr Sänger für seinen König und die Königin glüht und wie es ihm darum zu thun ist, aus voller Brust ein Lied zu ihrem Preise anzustimmen. Welcher von den beiden Gesängen den Vorzug verdiene, ist schwer zu entscheiden. Nähert sich der zweite in seiner Gedrängtheit mehr der Volksmelodie, so enthält doch der erste (ein tüchtiger Bass-Solo-Sänger darf aber nicht fehlen) so viel Gemüthvolles, dass er Jenem nicht nachgesetzt werden kann. Man erfreue sich beider bei würdigen Gelegenheiten. Die Ausgabe in Partitur und Stimmen ist schön, der Preis aber etwas zu hoch. — Gleichzeitig erschienen beide Lieder in derselben Handlung für eine Singstimme mit einfacher Pianofortebegleitung (¼ Thlr.). Sie werden auch in dieser Gestalt gefallen. In dem ersten Liede, Takt 24 und 25,

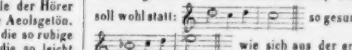

soll wohl statt: so gesungen werden:

wie sich aus der ersten Ausgabe ergibt. Der zweite Gesang ist von *es* nach *a* transponirt; im Uebrigen unverändert. Um nichts zu übersehen, muss bemerkt werden, dass diese Ausgabe der Komponist für ein neues seiner Werke, das 125., zählt. Uns kommt so etwas fast komisch vor. Bleiben die Lieder nicht immer dieselben, wenn sie jetzt von Männerstimmen und dann von einer Sopranistin erschallen? Wir mögen ein solches Aufhäufen der Werke nicht gut heissen, da weder der Ruf, noch der Ruhm eines Komponisten dadurch gewinnen kann.

Hans Georg Nägeli: Der schweizerische Männergesang. Erstes Heft. Dritte Sammlung von Gesängen für den Männerchor. Neue Auflage. Partitur. Zürich, bei H. G. Nägeli. 15 Ngr.

Grosse Verdienste hat sich *Nägeli* in seinem Vaterlande, der Schweiz, um den Volksgesang erworben. Er rief die noch jetzt bestehenden berühmten Sängerfeste in

das Leben und versammelte Hunderte von Kunstfreunden um sich, Lieder der Freiheit und der Natur anzustimmen. Doch war er nicht blos anregend, sondern auch unermüdet thätig, den nöthigen Gesangsstoff zu schaffen. Hier kam ihm ein schönes Talent, eine lebendige Fantasie zu Statten, gepaart mit einer gründlichen wissenschaftlichen und Kunstbildung. Treffliche Gesänge machten seinen Namen bald allen Cantonen kund. Auch für Deutschland war *Nägeli's* Streben von hohem und bedeutendem Einfluss, und wie seine Gesanglehrmethode hier in allen Schulen, wenn auch mit einigen Modifikationen, Eingang fand, so wurden die von ihm errichteten Sängerfeste willfährig nachgeahmt; seine grossartigen Männerchöre und munteren Rundgesänge ertönten von einem jeden Verein, denn ein jedes Liederbuch war schon längst mit ihnen geschmückt. So segensreich wirkte *Nägeli* bis an seinen Tod (den 26. December 1836). Sein Andenken ist edoch noch nicht erloschen, und das Gute und Tüchtige, was er der Welt gegeben, hat sich blühend und frisch erhalten. Nichts kann dies mehr beweisen, als diese neue Ausgabe von (15) Männergesängen, welche 1826 zum erstenmal gedruckt wurden.

Wenn wir uns darüber freuen, dass ein *Nägeli* so geehrt wird, so können wir doch nicht umhin zu bemerken, dass eine solche neue Auflage auch zugleich eine schönere, von Fehlern gesäuberte hätte werden sollen. Dafür ist gar wenig gethan! Graues Papier, schlechter Noten- und Text-Druck trägt nicht zur Empfehlung bei. Auf die Korrektur ist wenig Sorgfalt genommen und bässliche Fehler entstellen oft den Satz, z. B. No. 4. T. 9

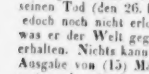

; derselbe Fehler ebendaselbst T. 13;

No. 7, T. 21.

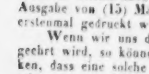

und dergleichen in grosser Anzahl. Ehrensache hätte es für die Verlagshandlung sein müssen, das gesuchte Werk ihres Stifters zeitgemäss auszustatten. Das Gutenbergsfest sollte übrigens für die Typographie nicht erfolg- und spurlos vorübergegangen sein und ein jeder der Nachkommen sich bestrehen, dieses Altvaters sich würdig zu zeigen.

Fr. A. Lehr. Jacob: Feierklänge an den Gräbern der Vollendeten. Eine Sammlung von Männergesängen für Trauerfeierlichkeiten. 10. Werk. Essen, bei G. D. Bädeker. 10 Ngr.

Zweiunddreissig ernste Lieder, zwar in der frühern, neuern und neuesten Zeit in Musik gesetzt, demnach eine Kompilation, wie wir deren schon mehrere besitzen, aber sämmtlich ihrem Zweck entsprechend, ausgewählt; sorgfältig, wo es nöthig war, für drei oder vier Männerstimmen eingerichtet; mit vollständigen Texten versehen; sehr korrekt gedruckt und recht sauber im Aeussern ausgestattet. — Dies ist Alles, was sich über das aus 59 Seiten bestehende Heft sagen lässt. Gesangvereinen sei es empfohlen.

A. Züllner: Der deutsche Männerchor. Leicht ausführbare Original-Compositionen. Dritter Band, erste Hälfte. Schleusingen, bei C. Glaser. Die einzelnen Stimmen 15 Ngr. Die Partitur 5 Ngr.

Die von dem Tonsetzer vor Jahr und Tag unternommene Sammlung mehrstimmiger Gesänge scheint bei den Gesangvereinen Anklang gefunden zu haben, wie der begonnene dritte Band beweist. Gewahren wir nur selten in diesen Gaben einen besondern, hohen Geistesaufschwung, eine begeisterte, feurige Fantasie, so müssen wir doch eine Ruhe, Sicherheit und Besonnenheit in der Auffassung der Gedichte anerkennen, die ehrenwerth genannt werden darf. Was der Komponist gibt, ist einfach und schlicht, dem Worte meistens angemessen, aber eben das ist Vielen das Rechte und Angemessenste. Nicht Alle wünschen in unsichern Regionen zu schweben, sie wollen festen Grund und Boden, und den wird in diesen Liedern kein Sänger vermissen. Mit wenig Worten sei der Inhalt der uns vorliegenden Gesänge angedeutet. No. 1. „Das Gebet der Erde" von L. Bechstein. Dieser Gesang ist der Motettenform verwandt, und wird, von einem kräftigen Chor ausgeführt, Wirkung erzielen. Die Schlussworte sind zu oft wiederholt und ermüden. Weniger wäre mehr gewesen. No. 2. „Kennst du den Stern der Liebe" von Bechstein ist ein hübsches Lied, ohne jedoch besondere Theilnahme zu erregen. Wir finden den Grund in dem abgenutzten Rhythmus, der stark an die alte Menuet erinnert. No. 3. „Grablied" von Bechstein. Unbedeutend den Worten und den Tönen nach. No. 4. „Romanze" von B. Wolf. Ein Wächterlied nach Art der alten Minnesänger und für Männerstimmen (Chorgesang) nicht geeignet. Nicht jedes Gedicht passt bekanntlich zur Komposition, wie wiederum nicht eine jede Form der Komposition zu einem Gedicht. Die Worte geben in den meisten Fallen das Richtige an und dagegen sollte nicht gefehlt werden. Die Komposition dieser Romanze ist schwach und dürftig; sie erscheint uns als Lückenbüsser. Werthvoller ist hingegen No. 5 „Der Bach" von A. Peters. Sanft und anspruchlos gleitet das Liedchen dahin, und Wort und Ton eint sich vertraulich zusammen. In No. 6 „Gesellschaftslied" von E. Anschutz spricht sich ein Humor aus, der in den Schranken des Anstandes bleibt. No. 7. „Geisternähe" von L. Bechstein. Ein Lied in Polonaisenform mit einer etwas sentimentalen Einleitung. No. 8. „Lied, am 18. October zu singen" von Ch. Schad. Diesen Chorgesang halten wir für die Krone der ganzen Sammlung. Von einfachen, ungesuchten Harmonieen wird eine volksmässige Melodie getragen, die sich leicht dem Gedächtniss einprägt. Dem Volksliede entsprechender wünschten wir nur die Schlussworte: „erkläret des Kampfes blanke Wehr" einfach wiederholt und nicht wie hier geschah, zweimal und verschieden gesetzt.

W. Wedemann: Polyhymnia. Ein Quartett-Magazin launigen und ernsten Inhalts für Männergesang. In Vereinigung mit A. F. Häser, H. Rötsch und andern Weimarischen Komponisten. Dritte Lieferung. Weimar, bei B. Fr. Voigt. 7½ Ngr.

In der Anzeige der ersten und zweiten Lieferung dieses Quartett-Magazins (No. 15, S. 317) haben wir schon angedeutet, welchen Zweck der Herr Herausgeber mit dieser Sammlung beabsichtigt. Um uns nicht zu wiederholen, weisen wir darauf zurück. Im Allgemeinen steht die dritte Lieferung mit den ersten auf gleicher Höhe. *A. F. Häser* gab wiederum zwei Gesänge „Auf den Tod eines Kindes" und „Der Schuhflicker" von Weisse. Der Charakter des ersten Liedes ist durchaus heiter und tändelnd. Ob eine solche Auffassung die richtige wohl ist und Tonfolgen, wie z. B. derartige:

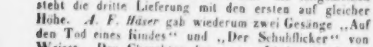

an Tod und Grab denken lassen? Wir möchten es bezweifeln. In dem zweiten Liede entfaltet der Tonsetzer seinen muntern Sinn, und die Frage: „O Jobsen, was flickest denn du?" nebst der Antwort: „Zerrissne Schuh" lässt sich schwerlich besser und ungezwungener ausdrücken, als es hier geschah. Es ist auf drastische Wirkung abgesehen und sie wird erreicht. *H. Rötsch* stimmt ein „Hochzeitlied" an. Es wird dem jungen Paare, wie den Gästen Freude machen. Ungern bemerkten wir die zwei abgerissenen Zeilen in dem zweiten Vers:

„Was das Köstliche im Leben
„Gründet, Zartsinn, Herzensgüte." —

Hier hätte dem Dichter nachgeholfen werden können. Die wenn auch nur kurze Pause zwischen den Worten: „Leben" und „gründet" ist störend und macht den Satz unverständlich. *W. Wedemann* schrieb ein „Trinklied," welches zwar nicht, wie im Texte steht, „in kühnen Tönen rauscht" und auch nicht „himmelan" zu tragen vermag, aber doch die Lust zum Trinken erhöht. Theod. Körner's „Gute Nacht" umgab derselbe Komponist mit neuen Tonfolgen. Wer hätte sich aber noch nicht in eine der vorhandenen neunundneunzig Kompositionen dieses allbekannten Liedes eingesungen und wen nimmt es da Wunder, wenn diese Melodie unbeachtet bleibt? Und doch verdient sie das Schicksal nicht, denn um den Zuhörer in festen Schlaf zu wiegen, ist sie ganz geeignet, und der Bassgang (aus dem vorhergehenden Trinklied entlehnt):

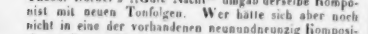

trägt jedenfalls wesentlich dazu bei.

Th. Täglichsbeck: Deutsche Liederhalle. Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckter Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodieen. Für Freunde des mehrstimmigen Gesangs. Liedertafeln, Liederkränze und gesellige Kreise. Stuttgart, bei K. Göpel. 3. und 4. Heft à 7½ Ngr.

Erfreulich ist es, auf's Neue zwei Hefte der Liederhalle anzeigen zu können, die den ersten (vergl. d. Bl. No. 13, S. 271) an innerem Gehalte völlig gleich stehen und reichen Gesangstoff bieten. Die erste Abtheilung — Lieder zu Schutz und Trutz — enthält 13 Nummern. Kräftig ist das Lied vom Rhein „Es klingt ein hoher Klang," und für fromm und gehalten in kirchlicher Weise ward man das „Vater unser" von *C. G. Mühle* anerkennen. Der „Fahnenschwur" und das „Weihelied der schwarzen Freischaar 1813" sind grossartige Weisen. In der letzteren überschreitet T. 7 der zweite Tenor den ersten, T. 8 und 9 der erste Bass die beiden Tenorstimmen, was wir nur in seltenen Fällen gut heissen mögen. Weniger bedeutend ist das Lied der „Freiheit" von *Gross*; wahrhaft begeisternd hingegen Theod. Körner's: „Männer und Buben." Warum wurden aber die Komponisten dieser und mehrerer anderer Melodieen nicht genannt? Wohl verdient ihr Name, wie der eines Körner und Seckendorf erhalten zu werden. G. Herweghs „Rheinweinlied" setzte *Elster* feurig, bis auf die Schlusstakte, die an Weber'sche Manier erinnern und matt herabsinken:

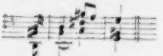

Das „Deutsche Lied" von *J. W. Kalliwoda* ist dem Texte angemessen, entbehrt jedoch den volksmässigen Charakter, der in *A. Methfessel's* Lied: „Der Gott, der Eisen wachsen liess" sich deutlich ausspricht, desgleichen in dem darauf folgenden Gesang „Zum Friedensfeste" bestimmt. — Die sich daran schliessende zweite Abtheilung — Geselliges Treiben, Lebensgenuss — bietet ebenfalls 13 Nummern. Mit dem Goethe'schen „Ergo bibamus," von *M. Eberwein* komponirt, wird begonnen. Fast zu durchsichtig ist die harmonische Behandlung; die Stimmen fallen fast willkürlich bis auf zwei zusammen. Recht glücklich, wenn es einmal sein soll, ist *Mozart's* Lied: „Ich möchte wohl der Kaiser sein" für Männerstimmen eingerichtet. Wenn sich *A. Methfessel's* „Wo?" sicher Freunde gewinnen wird, so hat sie schon längst das köstliche Lied: „Vom hoh'n Olymp herab" gefunden und wird hier so gern gesehen, wie das joviale: „Auf, Brüder, lasst uns lustig leben" und das wunderschöne: „Brüder, lagert euch im Kreise." — Die dritte Reihe — Frühlings-Lieder, Heimath und Wanderschaft — führt 15 grösstentheils treffliche Gesänge entgegen, komponirt von Bergt, Gersbach, C. H. Hössler, C. Keller, Kuhlau, Lindpaintner, G. Wichtl und P. Winter. Die Namen dieser Tonsetzer sind hinreichend bekannt und ihre Lieder bedürfen keiner besondern Empfehlung. Wir weisen daher nur auf die namenlosen Jagerlieder besonders hin, die so recht eigentliche Volksweisen sind und ihr Eigenthümliches und Natürliches, trotz den hinzugefügten Stimmen, behauptet haben. — Die letzte Abtheilung — Liebe, Lust und Leid — umfasst 13 Lieder von Fr. Kommer, Hahn, H. v. St. Julien, N. Isouard, Kreutzer, Spohr, Strauss, G. Wichtl und dem Herausgeber. Unter den älteren Liedern werden die Volksmelodieen „Drei Franzosen,

die kommen wohl über den Rhein" (gesungen in den Zeiten des dreissigjährigen Krieges), „Leb' wohl, mein Schatz, hab' keinen Platz," „Rothe Backle, blau Aeugle und a Grüble im Kinn" u. a. Vielen willkommen sein. Unter den neuern zeichnen sich besonders aus: „Das Ständchen" von Täglichsbeck und „An Adelheid" von G. Wichtl. Zu reichlich modulirte Jos. Strauss in dem „Lyrischen Intermezzo," und nur selten dürfte dieses Lied gut ausgeführt werden können. Spohr's „Macht der Liebe" hat in dem Arrangement nicht gewonnen und wird schwerfällig.

Die äussere Ausstattung und der sorgfältige Typendruck dieser beiden Hefte stimmt mit dem ersten genau überein. Das Unternehmen verdient von Seiten des gesanglichebenden Publikums die grösstmögliche Berücksichtigung. Möchte es diese in dem Grade erhalten, wie wir sie aufrichtig wünschen!

Th. Täglichsbeck: Odeon. Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckten Lieder und Gesänge für den mehrstimmigen Gesang. Für Freunde desselben, für Liedertafeln, Liederkränze und gesellige Kreise mit Beiträgen der ersten Gesangs-Komponisten. Ausgabe in ausgesetzten Stimmen. Stuttgart, bei C. Gopel. Erstes Heft 7½ Ngr.

Genau schliesst sich das Odeon der Liederhalle an. Die Sammlung enthält nämlich die ausgesetzten Stimmen zu den Gesängen, die in jener befindlich sind. Ist zwar die Aufeinanderfolge der Lieder abweichend, so ist schon von dem Herausgeber durch eine sorgfältige Nachweisung auf die vier Hefte der Liederhalle gesorgt und keine Irrung möglich. Das vorliegende Heft umfasst die Stimmen zu 14 Kompositionen aus den verschiedenen Abtheilungen. Der Preis ist so gering, dass keine Abschrift dafür zu liefern wäre, und schon in dieser Hinsicht wird das Unternehmen erwünscht sein.

Klassische Werke älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen. 28. Lieferung. Die Worte des Erlösers am Kreuz. Oratorium von *Jos. Haydn*. Berlin, bei Trautwein u. Comp. Subscr.-Preis 20 Ngr.

Das herrlichen Haydn Passions-Oratorium ist in einem jeden Gesangvereine Deutschlands heimisch. Gern wird es immer auf's Neue angestimmt und stets gewährt es wahren Hochgenuss. Glücklich war der Gedanke, auch zu diesem Werke die gestochenen Stimmen zu liefern, genau in der Form, wie die thätige Verlagshandlung schon zu 27 grossen Oratorien solche besorgt hat. Wir zweifeln nicht, dass die Direktoren und Gesangvereine es ihr Dank wissen und baldigst die häufig undeutlich und unrichtig geschriebenen Stimmen mit diesen netten und korrekt gestochenen vertauschen. *C. F. Becker.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Eine dramatisch-musikalische Produktion ganz eigener Art bot uns in der letzten Zeit das Konservatorium der Musik dar. Die Direktion des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hatte nämlich, gleichsam als Prüfung und ersten theatralischen Versuch der Gesangschüler eine Vorstellung des „Don Juan" in italienischer Sprache um die Mittagsstunde im ständischen Theater veranstaltet, welche in einem so hohen Grade gelang, dass Jeder, der die Schwierigkeiten einer solchen Riesenaufgabe für Schüler, die zum erstenmale die Bühne betreten, nur einigermassen einsieht, das dreifache Verdienst des Gesanglehrers, Herrn *Gordigiani*, nicht genug anzuerkennen vermag, der nicht allein den kecken, frivolen, aber nobeln und geistreichen Don Juan auf eine Weise darstellte, wie wir ihn in den letzten Decennien nicht mehr sahen, sondern zugleich seinen Schülern die Oper im wahren *Mozart*'schen Geiste einstudirte, und so sinnig und musterhaft in die Szene setzte, dass wohl zu wünschen wäre, Herr Direktor *Stöger* möge diesen tüchtigen und praktischen Musikkenner als Opernregisseur für sein Institut zu gewinnen suchen. Die drei Damenrollen waren mit Schülerinnen, Don Ottavio mit einem Schüler des Konservatoriums besetzt, während zwei absolvirte Zöglinge, die sich zufällig hier befanden, die übrigen männlichen Partieen übernommen hatten. Zwei Zwillingsschwestern, *Fransiska* und *Ludomilla Stolz* gaben die Donna Anna und Donna Elvira; Beide haben schöne, jugendkräftige Stimmen, Talent und Liebe für die Kunst, doch ist Beiden in Spiel und Gesang Moderation anzuempfehlen, um ihre Stimmen zu schonen und voller Wirkung stets sicher zu sein. Ueberdies scheint die Partie der Anna der Ersteren etwas zu hoch zu liegen. Sehr nett und korrekt trug *Mathilde Hölzel* die Partie der Zerline mit einer zwar kleinen aber höchst lieblichen Stimme vor. Etwas mehr Humor wird wohl mit dem steigenden Muthe kommen. *Franz Gedliczka* sang den Don Ottavio rein und richtig, doch hat seine Stimme noch nicht die volle Kraft, die ihm erst mit den Jahren kommen muss. Von den beiden Gästen sang Herr *Schüttky*, Sänger vom ständischen Theater in Linz den Comthur und Masetto (wie dies in früherer Zeit in der italienischen Oper oft geschah), und Herr *Vogel* den Leporello. Herr *Schüttky* ist ein junger Mann von günstiger Gestalt und kraftvoller umfangreicher Stimme, die er nicht allein in musikalischer Hinsicht bereits bedeutend ausgebildet hat, sondern damit auch dramatischen Ausdruck und gutes Spiel vereinigt. Nicht minder sprach Herr *Vogel* durch kräftige Bassstimme und gute Schule an. Sein Spiel ist natürlich, da er nicht beim Theater ist, noch keineswegs so ausgebildet, wie das seines Kollegen, doch ist Fonds vorhanden, und es wäre bei dem Mangel an guten Stimmen wohl zu wünschen, dass er sich der Bühne widmete. Der Erfolg war im vollen Sinne des Wortes glänzend zu nennen, das zahlreich versammelte Publikum (die Vorstellung war gratis) begleitete jede Nummer mit Beifall und die Hervorrufungen waren kaum zu zählen.

Unsere Oper brachte in der letztern Zeit ausser den Gastdarstellungen des Herrn *Ehlert* vom Olmützer Stadttheater und der k. k. Kammer- und Hofoperasängerin aus Wien Dem. *Fanny Lutzer*, dann dem zum

Vortheile der Letztern zum ersten Male in die Szene gegangenen „Marino Faliero," Oper in drei Akten von *Donizetti* (dieses „zum ersten Male" auf dem Zettel ist aber eine Art von poetischer Licenz, und muss dahin beschränkt werden, dass die Oper zum ersten Male unter diesem Titel gegeben wurde, in einer anderweitigen Verarbeitung als „Antonio Grimaldi" ist sie schon früher hier durchgefallen) — wenig Interessantes und nichts Neues.

Dem. *Lutzer* eröffnete ihre Gastdarstellungen mit einer Partie, die ihr schon in früherer Zeit so manchen glänzenden Triumph erworben hatte, nämlich mit der Adine im „Liebestrank," und wurde vom Publikum zwar ehrenvoll, doch nicht mit der Wärme empfangen, auf die eine Künstlerin wohl rechnen könnte, die, eine Tochter Prags, ihrer Mutterstadt in ganz Deutschland so viel Ehre machte. Auch schien uns ihre Stimme nicht so weich als sonst, was wohl Folge einer kleinen Unpässlichkeit sein konnte, wegen welcher ihre erste Gastrolle schon einmal vertagt worden war; aber

„ihr wachen in Flage die Schwingen" —

und sie verstand es so sehr, das Publikum zu enthusiasmiren, dass der Beifall von Szene zu Szene lawinenartig stieg, und die Zahl der Hervorrufungen — wenn ich nicht irre — bis auf 14 stieg. Amina in der „Nachtwandlerin" war die zweite Gastdarstellung der Dem. *Lutzer*, eine Partie, die sie zu ihren glücklichsten gehörte, da sie ihr zu wenig Spielraum zur Entfaltung ihrer glänzenden Eigenschaften darbietet. Merkwürdig ist ihre Prinzessin Isabella in den „Gibellinen in Pisa," und man kann mit Recht sagen, dass sie hier die höchste Blüte des figurirten Gesanges in bewunderungswürdiger Klarheit und Leichtigkeit vor dem Publikum entfaltet. Schon in der grossen Arie, welche jedoch unsere *Podhorsky* gleich meisterhaft singt, machte sie Furore, das darauf folgende Duett mit Herrn *Emminger* erregte aber einen so ungeheuren Fanatismus, dass sie eine Stelle desselben wiederholen musste. Nach einer Reprise des „Liebestrankes" folgte, wie der Anschlagezettel meldete, ein grosses musikalisches Potpourri in drei Abtheilungen. Die erste Abtheilung enthielt den zweiten und dritten Akt aus den „Gibellinen in Pisa"; die dritte Abtheilung den vierten Akt aus „Robert der Teufel." Zweite Abtheilung? vacat?! — dass Dem. *Lutzer* auch an diesem Abend, wo sie die Glanzpunkte zweier ihrer vortrefflichsten Partieen vereinigte, grosse Sensation hervorbrachte, ist natürlich, und keinen geringern Triumph feierte die Künstlerin als Isabella im „Zweikampf" (*Le pré aux clercs*), wo sie noch insbesondere einen seltenen Beweis von aufopfernder Gefälligkeit gegen das Publikum zeigte, indem sie, obschon sichtlich unwohl, dennoch auf den stürmischen Applaus das Allegro der grossen Bravourarie: „Knablein mit dem Bogen" wiederholte. Im „Marino Faliero" glänzte Dem. *Lutzer* (Ellena) abermals durch die herrliche Koloratur, zumal in der grossen Arie; der tragische Schluss machte weniger Effekt, und die Oper sprach im Ganzen noch weniger an, als die „Gabriella di Vergy," der man überdies eine solidere Durchführung zugestehen muss. Herr *Ehlert* sang den Fernando sehr wacker, und auch die Herren *Strakaty* (Marino) und *Kunz* (Israele) wussten sich für die Exekution ihrer Partieen die Anerkennung des Publikums zu sichern. Am Meisten gefiel, nebst der Arie der Ellena, das Allegro des Duetts von Marino und Israele, welches zwar sichtlich das Motiv von jenem aus den Puritanern entlehnt hat, doch ist dieses hier noch glänzender und wirksamer durchgearbeitet als dort. Ohne Gast wird sich diese Oper nicht auf dem Repertoir erhalten.

Die mindest glänzende Leistung der Dem. *Lutzer* war Susanne im „Figaro," welche ihr zu wenig Spielraum zur Entfaltung derjenigen Eigenschaften darbietet, in welcher vielleicht keine deutsche Sängerin mit ihr in die Schranken treten darf, und überdies wurde die Schalkhaftigkeit Susannens mit etwas zu starken Farben aufgetragen. Vorzüglich schön sang sie die Arie im Garten, und das wunderliebliche Briefduett mit Mad. *Podhorsky* (Gräfin) musste wiederholt werden. Die Elvira in den „Puritanern" hatte denselben günstigen Erfolg, wie in früherer Zeit, und mit einer dritten Wiederholung der Adine schloss Dem. *Lutzer* ihr interessantes Gastspiel. Noch war uns die „Norma" versprochen, und wir kennen die Gründe nicht, warum man uns damit nicht Wort hielt.

Gleichsam unter den Fittigen seiner kunstreichen Schwester wagte Herr *Lutzer*, ein Bruder der gefeierter Künstlerin, seinen ersten theatralischen Versuch als Jäger im „Nachtlager von Granada," auf welchen sich jedoch durchaus kein Urtheil über die Stimmmittel dieses noch ganz jungen Mannes aussprechen lässt. Er scheint die Rolle recht fleissig einstudirt zu haben, doch war seine Stimme — vielleicht von dem gewöhnlichen Lampenfieber des ersten Auftretens — im höchsten Grade umflort, und wir müssen einen zweiten Versuch abwarten, um über ihn berichten zu können; von Spiel und Haltung kann bei einem ersten Debüt ohnehin nicht die Rede sein.

Herr *Ehlert* hatte schon vor Ankunft der Dem. *Jenny Lutzer* sein Gastspiel mit dem Sever in der „Norma" und Gennaro in der „Lucrezia Borgia" unter den günstigsten Auspicien begonnen, und setzte dasselbe an der Seite der gefeierten Künstlerin als Nemorino im „Liebestrank" und Fernando im „Marino Faliero" fort, bis er endlich als Arthur in den „Puritanern" als engagirtes Mitglied erschien, und von dem zahlreich versammelten Publikum als solches freundlich und freudig begrüsst wurde. Herr *Ehlert* ist ein junger Mann von günstigem Aeussern, und mit Darstellungstalent begabt, dem er nur noch hie und da mehr als nöthig den Zügel schiessen lässt. Weniger wäre mehr, kann man manchmal sagen. Seine Stimme ist weich, wohllautend, und einer bedeutenden Modulation fähig, hat auch schon eine bedeutende Ausbildung, auf welche italienische Sänger, noch mehr der gemüthreiche *Wild* eingewirkt zu haben scheint. Nur wäre ihm eine sorgsame Oekonomie mit der Eintheilung des Athems anzuempfehlen. Herr *Ehlert* empfing schon in den beiden ersten Partieen die Beweise allgemeiner Anerkennung und Zufriedenheit; aber Nemorino, den er leidend vorhielt, aber nicht bäuerisch geckenhaft darstellte, war es doch, der ihn in der Gunst

des Publikums festsetzte, welchem die neue Ansicht — die theilweise auch schon Herr *de Beszi* befolgt hatte — zu gefallen schien, die auch Adinens Handlungsweise am Schlusse besser motivirt. Herr *Ehlert* wurde bald eben so oft als Dem. *Lutzer* gerufen, und erfreute sich auch in den beiden folgenden ernsten Partieen eines gleich glücklichen Erfolges.

Das Engagement des Herrn *Ehlert* hat auch eine Lieblingsoper des Prager Publikums wieder auf das Repertoire eingeführt, nämlich *Halevy's* „Blitz," welcher ein zwar kleines, aber sehr lebhaftes Publikum im Schauspielhause versammelte und abermals grosse Theilnahme erregte. Warum aber wird Lionals Arie im ersten Akte ausgelassen? — Die Aeolsharfenszene des zweiten haben wir nicht ungern vermisst.

Herr *Schüttky*, dessen treffliche Mitwirkung im „Don Juan" ihm das musikalische Publikum im Voraus gewonnen hatte, eröffnete seine Gastdarstellungen auf unserer Bühne mit dem Alfonso in der „Lucrezia Borgia," und zeigte sich auch hier als einen jungen Künstler, der seine von der Natur erhaltenen reichen Mittel durch sorgfältiges Studium insbesondere zum dramatischen Sänger auszubilden trachtete, und zu dessen Besitz jeder Bühne Glück zu wünschen ist. Mad. *Podhorsky* (Maffio) hatte sich an die Stelle des bekannten Trinkliedes, welches hier zwar nie grosse Sensation gemacht, die *Beriot*'sche Arie eingelegt, und hier zeigte es sich, wie viel darauf ankommt, ob ein Tonstück an die Stelle passt, wohin man es rangirt; denn dieselbe Nummer, welche im Concert Furore machte und gewiss auch in der komischen Oper ihre Wirkung nicht verfehlt haben würde, erschien hier beinahe störend.

Die zweite Gastdarstellung des Herrn *Schüttky* war Lord Harry in der „Braut von Lammermoor," worin derselbe mit Mad. *Podhorsky* (Lucia) und Herrn *Ehlert* (Edgar) ein sehr erfreuliches Trifolium bildet.

In den letzten Aufführungen der „Aschenbrödel" hatte Herr *Demmer* die Partie des Dandini übernommen, wodurch das Ganze sehr gewann. Das Publikum zollte ihm seine Anerkennung durch Applaudissement und Hervorrufen.

Die vierzehnjährige (wenn das wahr ist, so hat sich ihr Körperliches früher und erfreulicher ausgebildet als ihr Kunsttalent) *Luise Diem* aus Wien spielte in den Zwischenakten eines Lustspiels drei Concertstücke auf der Doppel-Pedal-Harfe (a basse metallique, sagte der Zettel), nämlich Bravourvariationen, drei Romanzen und grande Fantaisie brillante, sämmtlich von *Parish-Alvars* komponirt, und entfaltete darin eine Mittelmässigkeit, die sich bedeutend fern vom Concertsaale halten sollte.

Berlin. Am 2. und 4. Mai gaben die Herren Gebrüder *Müller* aus Braunschweig hier im Saale des Hôtel de Russie zwei Quartett-Soireen mit dem lebhaftesten Beifall, wie solchen ein so meisterhaftes Verschmelzen der vier Stimmen und der Geist ihres Vortrages verdiente. Die gewählten Kompositionen waren *Haydn's* B dur-Quartett, ferner das von *Onslow* in G moll, *Beethoven's* grossen C dur-Quartett mit der Fuge, welches letztere prestissimo mit einer fast unbegreiflichen Rapidität, und zugleich auf das Präciseste ausgeführt wurde. In der zweiten Soirée hörten wir das schöne Quartett von *Mozart* in C dur mit der vielbesprochenen, dissonirenden Einleitung, welche dem Referenten bei *Karl Müller's* delikatem Vortrage durchaus nicht unangenehm auffiel. Am Schönsten wurde indess das melodisch gefühlvolle Andante in F dur vorgetragen. Das *Mendelssohn*'sche E moll-Quartett, das B dur-Quartett von *Beethoven* mit der Malinconia folgte, und zum Schlusse wurde nochmals der letzte Satz mit dem fugirten Finale aus *Beethoven's* C dur-Quartett ausgeführt. Eine dritte Soirée wurde lebhaft gewünscht, hat indess erst später, nach der Rückkehr der Herren Gebrüder *Müller* von Stettin, in Potsdam Statt gefunden.

Der berühmte Violoncell-Virtuose *Max Bohrer* aus Stuttgart liess sich in nicht ganz günstigen, eigenen Kompositionen im königlichen Opernhause mit vielem Beifall hören, auf den sein überaus zarter und kunstfertiger Vortrag gerechten Anspruch hat. *Bernhard Romberg's* Violoncellspiel war, zu seiner kräftigen Zeit, indess doch charakteristischer und humoristisch, wie sein Kompositionstalent gediegener.

Am 20. Mai wurde zum erstenmal die allgemein bewunderte Oper: „Die Hugenotten" aufgeführt und seitdem mit gleich lebhafter Theilnahme achtmal wiederholt. Das Resultat der hiesigen Aufführung ist, dass diese Oper, wenn solche gleich fast am Spätesten in Deutschland auf der königl. Bühne zu Gehör gebracht worden, dafür aber auch mit wahrhaft königlichem Glanz in Szene gesetzt ist, sowohl was die durchaus neuen, geschmackvollen Dekorationen, als die Kostüme und das Ballet anlangt. Die Besetzung war die bestmögliche, obgleich freilich zu bedauern bleibt, dass, nach dem Abgange der Mad. *Schröder-Devrient* von hier, die Rolle der Valentine für jetzt gar nicht, und in Hinsicht der Darstellung wohl schwerlich je wieder so gut zu besetzen sein dürfte. In der sehr anstrengenden, hohen Tenorpartie des Raoul hat Herr *Mantius* als fleissiger und verständiger Sänger, besonders im gefühlvollen Vortrage, alles nur Mögliche über die Erwartung geleistet, wenn gleich mehr Stärke der Stimme in den reich instrumentirten Ensemble's, und eine durch imponirendere Gestalt mehr begünstigte Repräsentation des heroischen Kämpfers für den Glauben zu wünschen blieb. Marcel ist für die kräftige Basstimme des musikalisch durchgebildeten, tüchtigen Sängers Herrn *Zschiesche* ganz geeignet, auch dessen Ausdauer durch fünf Akte zu bewundern. Die Grafen St. Bris und Nevers werden durch die Herren *Böttticher* und *Ecke* angemessen repräsentirt und vorzüglich gesungen. Für die sehr florirte Gesangrolle der Königin ist die gelaufige Sopranstimme der Dem. *Tuczeck* ganz geeignet, wie auch ihre Persönlichkeit, besonders als Amazone zu Pferde, günstig wirkt. Der Page wurde durch eine höhere Sopranstimme an Klarheit gewinnen, so gelungen auch Dem. *Hähnel* die für Mezzosopran accomodirte Arietta im ersten Finale vorträgt. Herr *Bader* wirkt in zwei Rollen, als Bois Rosé und Mönch, wesentlich mit, wie auch die Nebenpersonen und Chöre gut und stark besetzt sind, auch

mit ausserordentlicher Präcision und gehöriger Schattirung des Vortrages ausgeführt werden. Nicht minderes Lob verdient das so reich benutzte Orchester, welches Herr Hofkapellmeister *Meyerbeer* die ersten drei Vorstellungen selbst, dann Herr KM. *Henning* leitete. An der Spitze der Violinen war Herr Concertmeister *Leopold Ganz*, der auch die obligate Violapartie in Raoul's Romanze sehr anschmiegend an die Singstimme und sauber ausführte.

Dass indess die ganze musikalische Ausführung so trefflich ausgefallen, ist den vielen genauen Proben des umsichtigen, gründlichen und vielerfahrenen Tonsetzers beizumessen, welcher nach jeder der ersten drei Vorstellungen durch Hervorruf, und nach der ersten Aufführung durch die Spende eines Lorbeerkranzes und eines Gedichtes ausgezeichnet wurde. Auch eine Serenade wurde dem bescheidenen Künstler gebracht, den der König noch besonders durch die Ertheilung des neu gestifteten Verdienst-Ordens für Wissenschaft und Kunst geehrt hat. Dem Verdienste seine Kronen!

Zum Besten der Abgebrannten in Hamburg hat der Musikdirektor *Wieprecht* ein Militärconcert im Freien gegeben. Ferner hat eine Aufführung (die dritte) der Oper: „Die Hugenotten" auf Allerhöchsten Befehl, auch in der Garnisonkirche die der „Schöpfung" von *Haydn*, von dem Herrn MD. *Jul. Schneider* veranstaltet, endlich in der Singakademie eine Aufführung einer Auswahl der musikalischen Kompositionen des Fürsten *Anton Radziwill* zu *Goethe's* Faust (zu doppelten und einfachen) Preisen, bei lebhafter Theilnahme Statt gefunden. Am 31. v. M. gab Mad. *Schröder-Devrient* den Romeo in *Bellini's* Capuleti und Montecchi mit lebhaftem Beifall, den auch Dem. *Tuczeck* als Giulietta erhielt. Herr *Gehrer* sang den Tebaldo meistens gelungen; nur fehlt noch die künstlerische Ausbildung.

Die italienische Opern-Gesellschaft gab im Königsstädtischen Theater zum Benefiz der Signora *Assandri* mit vieler Theilnahme den ersten Akt der Sonnambula und den zweiten Akt der Lucrezia Borgia, ferner für die Hamburger Nothleidenden (bei reichlicher Einnahme von circa 900 Thlr.) den zweiten Akt der Lucrezia Borgia und den zweiten Akt der Capuletti. Ausserdem wurde *Bellini's* Straniera (neu) gegeben, auch Norma, der Barbiere di Seviglia und Sonnambula wiederholt, und am 1. Juni mit der Lucrezia Borgia die italienische Oper bis zu nächstem Herbst geschlossen. Diesen Monat werden noch Vorstellungen deutscher Lustspiele, Possen und Spektakelstücke Statt finden und dann die Bühne, baulicher Einrichtungen wegen, ganz geschlossen werden.

Bei der königlichen Bühne hat der neue Generalintendant Herr *v. Küstner* sein Amt am 1. Juni angetreten, und der bisherige Intendant, jetziger wirkliche Geheimerath Herr Graf *v. Redern* ist zum Hof-Musik-Intendanten ernannt. Herr GMD. *Spontini* reist Ende dieses Monats nach Franzensbrunn bei Eger, später nach Italien und Paris, wie es heisst, auf unbestimmten Urlaub. Vom 1. Juni ab ist Herr *W. Taubert* bei der königl. Oper als Musikdirektor angestellt. So wollen wir denn von der Zukunft das Weitere erwarten! — Herr GKM. *Meyerbeer* reist in nächster Woche nach seiner Herstellung von einer bedenklichen Augen-Entzündung nach Paris ab, wohin auch KM. *Moeser* seinen talentvollen Sohn, den Violinisten *August Moeser* zu seiner ferneren Kunstbildung gelesen wird. —

Bei der siebenten Vorstellung der „Hugenotten" wurde das überaus zahlreiche Publikum nach dem Schluss des dritten Akts durch Besorgniss eines Feuerausbruchs auf der Bühne allarmirt, indem eine Pechfackel in der Nähe befindlichen Spiritus entzündet hatte und die Flamme durch den Vorhang leuchtete. Einer der Mitwirkenden beruhigte indess die aufgeregte Versammlung, so dass durchaus keine Beschädigungen entstanden sind.

Feuilleton.

Aus *Gothenburg* theilt Herr N. J. Gumpert mit, dass er für ein tüchtiges Pianoforte zum Concertgebrauch gesorgt habe, welches fortan von Künstlern, die sich dort hören lassen wollen, benutzt werden könne, während es bisher an einem hierzu disponiblen Instrument so sehr gefehlt habe, dass beabsichtigte Concerte deswegen hätten unterbleiben müssen.

Von dem Sängerverein am *Zürich-See* sind Preise für die gelungensten, leicht ausführbaren Kompositionen für Männerchöre ohne Begleitung, die sich zur Aufführung in der Kirche bei einem von jenem Vereine jährlich veranstalteten Gesangfeste eignen, ausgesetzt. Die Einladung zur Theilnahme an der Bewerbung ergeht an alle in der Schweiz lebende, so wie an schweizerische Komponisten, die im Auslande weilen. Die Einsendung der Kompositionen soll geschehen bis zum 1. September d. J. an den Kapellmeister des Vereins Herrn Stapfer zu Horgen am Zürich-See.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 28. Juni bis 4. Juli d. J.

Beethoven, L. v., Ouvert. du Ballet: Prométhée p. le Pfte à 4 mains. p. 43. Leipzig, Peters. 20 Ngr.

— 3me Sinfonie arr. p. 2 Pianos à 8 Mains. Op. 76. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.

Behrens, H., Gesänge u. Lieder f. 1 Bass od. Bariton-Stimme m. Pfte. Op. 10. Leipzig, Whistling. 22½ Ngr.

Bohrs, Otto, Lust-Charakterstücke u. Heimathsgalopp f. d. Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Ngr.

Cherubini, L., Ouvert. de Faniska arr. p. 2 Pianos à 8 Mains. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 5 Ngr.

Choix de Rom. franç. et d'Ariettes ital. av. Pfte. No. 255. 264. 265. 269. 271. Berlin, Schlesinger. à 5—10 Ngr.

Chwatal, F. X., Rondino p. le Pfte à 4 mains. Op. 59. No. 2. 5. Magdeburg, Heinrichshofen. à 7½ Ngr.

Handel, Arie. O hör' mein Flehn f. Alt a. Samson. Berlin, Schlesinger. 5 Ngr.

Halevy, F., Ouv. a. d. Königin v. Cypern f. Orch. Ebd. 2 Thlr. 10 Ngr.

Hauptmann, M., 12 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 28. Heft 1. 2. Leipzig, Peters. à 17½ Ngr.

Kalliwoda, J. W., 8ve Ouvert. (pastor.) p. le Pfte à 4 mains. Op. 198. Ebend. 25 Ngr.

— Introd. et Rondo p. 2 Violons, Op. 109. av. Orch. 3 Thlr., av. Pfte 1 Thlr. 7½ Ngr. Ebend.

— 6 Gesänge f. 1 Bassst. m. Pfte. Op. 113. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Dieselben einzeln. Leipzig, Peters. à 10 Ngr.
— Adagio sentimental p. le Violon, Op. 115, av. Orch. 20 Ngr., av. Pfte 15 Ngr. Ebend.
Kucken, F., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. No. 1. Op. 18. No. 1, 5 Ngr. No. 2. Op. 14. No. 3. 7½ Ngr. No. 3. Op. 14. No. 4. 5 Ngr. Neue Auflage. Leipzig, Whistling.
— 3 Duette. Op. 30. Neue Auflage. Ebend. 1 Thlr.
— Dieselben einzeln. Ebend. à 10—15 Ngr.
— 2 Gesänge f. 1 Bassst. m. Pfte. Op. 31. No. 1. 10 Ngr. No. 2. 17½ Ngr. Neue Auflage. Ebend.
— Maurisches Ständchen f. 1 Singst. m. Pfte. 10 Ngr., m. Guit. 5 Ngr. Neue Auflage. Ebend.
— Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Guit. Op. 28. Heft 4. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
Landauer, F., Philos. Lebensansicht f. 1 Singstimme m. Pfte. Leipzig, Whistling. 5 Ngr. baar.
Meyerbeer, G., Ballets de l'opéra: Les Huguenots p. le Piano. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.
— Romances. No. 6. Suleika. Avec quelle noun. délire. Wie mit innigem Behagen. No. 15. Le jardin du coeur. Der Garten der Herzen, av. Pfte. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.
Mühling, A., 3 Gesänge f. Mezzo-Sopran m. Pfte. Op. 57. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.
Potpourris p. le Pfte. No. 18. Nachtwandlerin v. Bellini. 15 Sgr. No. 29. Der Guitarrenspieler v. Halevy. 12½ Sgr. Berlin, Schlesinger.
Reisiger, C. G., Chorgesänge u. Quartetten f. 4 M.-St. Op. 157. Heft 3. Ebend. 25 Sgr.
Sammlung d. Nationallieder. No. 28. Wien Neerlandsch bloed in de aders. No. 31*. Danevang. Dansk Folkesang. Ebend. à 5 Sgr.
Stern, J., Lieder f. 4stimm. Männerchor. Op. 12. Heft 1. Magdeburg, Heinrichshofen. 22½ Sgr.
Strehen, E., Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. 2 Hefte. Leipzig, Whistling. à 15 Ngr.
Thalberg, A., Theme orig. et Etude p. le Pfte. Op. 45. Wien, Mechetti. 1 Fl.
— La mime arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
— La Romanesca transcrite p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.
Tiehsen, O., 4 Pièces lyriques p. le Pfte. Op. 13. Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.
Weber, C. M. v., Aufforderung z. Tanz f. gr. Orch. arr. v. H. Berlioz. Op. 65. Berlin, Schlesinger. 3 Thlr. 15 Sgr.
— Concertstück f. 2 Pianoforte eingerichtet. Op. 79. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Ed. Leibrock** in Braunschweig ist erschienen:

Beims, L., Lieder und Gesänge für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. 14 Sgr.

Molck, J. H. C., Hymnus a. d. Weltenlöser von Ed. Crusius. Für vier Männerstimmen. Op. 11. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 4 Sgr.

Sattler, H., 7 mehrst. Lieder. Deutschlands höhern Töchterschulen gewidmet. Part. u. Stimmen. 18 Sgr.

König, F., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Liv. 1. 1 Thlr.

Erste und letzte Erklärung.

Es hat Herrn Dr. *G. W. Fink* in *Leipzig* gefallen, nicht blos gegen meine Schriften, sondern vielmehr noch gegen meine Person in zwei Brochuren mit Schmähungen, die einen Injurienprocess nach sich ziehen könnten, aufzutreten.

Zugleich habe ich aus dem Einblick in die ersten Blätter seiner eigentlichen Schmähschrift erfahren, dass Herr Hofrath Dr. *G. Schilling* in *Stuttgart* (anscheinend noch mit andern Ungenannten verbunden) fortwährend in gleicher Weise gegen mich verfährt. Da ich die vom Letztern redigirte Zeitung nicht lese, so habe ich von dem mich betreffenden Inhalt nur seine und unbestimmte Runde erhalten und Näheres bis jetzt nur von einem vorlängst mit derselben ausgegebenen Extrablatte voller Schmähungen gewusst, das seinen Anlass fand *Erstens* in der bald öffentlich widerlegten Voraussetzung: ich sei Verfasser oder Anstifter aller oder einiger Herrn Dr. Schilling nachtheiliger Beurtheilungen und Plagiatsbeschuldigungen; *Zweitens* in der von Herrn Dr. Schilling selber mir, als damaligem Direktionsmitgliede des Nationalmusik-Vereins, abgedrungenen, jedoch pflicht- und ehrgemäss nur im Kreise des Direktionsausschusses abgelegten Erklärung über die Gründe, die mich zum Rücktritt aus dem Verein und aus jedem Verhältnisse mit Herrn Dr. Schilling vermochten.

Ich bin der unwandelbaren Ansicht, dass derjenige, welcher sich in Sachen der Wissenschaft oder Kunst zu Schmähungen herunterlässt, oder der sich gar dazu verstehen kann, Verläumdungen zu erfinden oder auszubreiten, Privatbriefe und Vota oder gutachtliche Aeusserungen, die man als Mitglied eines geschlossnen Vereins auf ausdrückliches Verlangen und pflichtmässig der Treue und Redlichkeit der andern Mitglieder anvertraut hat, — zu veröffentlichen, das heisst hier, zu verrathen: dass der bei Männern von Ehre das Recht verliert, Gehör und Antwort zu finden. Ich wenigstens werde mich nie, — es müssten ganz ueberechebare Verhältnisse mich zwingen, — auf die Ausbrüche der Verläumdungssucht, denen jeder öffentlich Wirkende zumal bei entschiednem Fortschreiten auf neuer Bahn ausgesetzt ist, antwortend einlassen; auch bin ich gewiss, bei meinen persönlichen und litterarischen Bekannten keiner Vertheidigung zu bedürfen. Ja, wenn selbst diese Voraussetzung bei einem Einzelnen sich jemals nicht sofort erfüllte, so würde ich mit Ruhe seine bessere Ueberzeugung von meiner fernern Handlungsweise, die sich sicher im Einklang mit der bisherigen zeigen wird, abhängig sein lassen.

Zum Glück bedarf endlich auch die Sache selbst, meine Lehre, keiner Vertheidigung. Der Angriff des Herrn Dr. Fink (in der weniger unanständigen Schrift, seiner Harmonielehre) beruht hauptsächlich darauf, dass mir 1) Maximen oder Lehren aufgebürdet werden, die ich nie ausgesprochen, sondern vielmehr bekämpft habe; 2) dass mir andre zum Vorwurf gemacht werden, die Herr Dr. Fink unmittelbar darauf selbst als die rechten vorträgt; 3) dass wieder andre als unbegründet dargestellt werden, indem man meine Hauptgründe dafür verschweigt. — Vielleicht finde ich später, wenn das Unwürdige des ganzen Verfahrens erst in den Hintergrund getreten ist, Musse und Lust, auf den Sachstreit wenigstens in den erheblichern Punkten einzugehen. Nöthig ist es wohl für keinen.

Berlin, am 23. Juni 1842.

Der K. Professor

Dr. A. B. Marx.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

wegen der Kunst, mit welcher die rohe Natürlichkeit dargestellt, ohne dass sie mit dem Göttlichen vereinigt ist, Interesse erregen. Die Wahrheit der Darstellung in der Schöpfung und in den Jahreszeiten neigt sich mehr zu der rohen Natürlichkeit, als zu der hohen, göttlichen Wahrheit. Beyde Werke sind daher interessant, aber nicht vollendet schön." Ueber Hurkas Verirrung in seiner Komposition der Glocke von Schiller ist ebenfalls den Verff. vollkommen recht zu geben. Wo von der Oper gesprochen wird, (von Seite 115 an) werden die Namen: Mozart, Cherubini, Gluck, Mehul, Righini, Reichardt nach Würden gefeyert, (Himmels Semiramis, welche sehr gerühmt wird, kennet Rec. nicht) dann bekommen die Kauer u. s. w. ihr Theil. Wenn aber Bierey, der noch so wenig, und unter dem Wenigen ein Werk geliefert hat, dem die Verff. selbst nicht unbedeutenden Werth zugestehen müssen; wenn dieser B. darum, weil er dem Andrange der Verhältnisse nachgegeben und einen dritten Theil des Donauweibchens in der Manier des ersten und zweyten geliefert hat, ohne Bedenken unter die plattesten Menschen geworfen und mit Hohn zurückgestossen wird: so kann ich das nicht anders finden, als ungerecht. Ungerecht ist auch die verächtliche Behandlung der Paerschen Opern. Obwohl die Verff. z. B. Paers Achilles gehört haben, oder auch nur gesehen? Unter den Virtuosen auf der Violin sind die beyden Eck nicht unterschieden, sondern für Einen genommen. So ist auch der Konzertmeister Babbi und sein Sohn zu Einer Person vereinigt; wogegen Mad. Parravicini-Gandini in zwey Virtuosinnen auseinander gelegt ist. Sie führt aber nur, wie bey Virtuosinnen gewöhnlich, den Namen ihres Gatten neben ihrem Familiennamen. Wenn von Mad. Schlick in Gotha, deren sauberes, ausdrucksvolles Spiel der Rec. gewiss hochzuschätzen weiss, gesagt wird: ihr Geigenspiel übertrifft alles, was man hören kann: so siehet jeder, der die bescheidne Künstlerin kennet, sie mit Unwillen selbst erröthen. Die Dresdner grosse Oper soll (nach S. 195) in Pillnitz spielen: nun ja, etwa einigemal während des Sommerhalbjahrs: aber wöchentlich zweymal im Winterhalbjahr in Dresden. Die Leipziger kommen auch recht schlimm weg. Sie mögen sich vertheidigen, wenn sie es für nöthig halten. Hier nur die Berichtigung folgender falscher Nachrichten. Die Musik, sagen die Verff., habe seit des verdienstvollen Bürgermeisters Müller Tode gelitten: gewonnen hat sie! Sie meynen, Leipzig müsste „Dessau und Halle zu Hülfe nehmen, um nur etwas zu thun." Die Dessauer Kapelle spielte in L. vor 3 Jahren 2 Monate, als der Hr. von Lichtenstein Opern gab, und in einer Aufführung der Jahreszeiten sang eine Sängerin aus Halle: das ist's alles. A. E. Müller ist als Flötenspieler, nicht als Klavier- und Orgelspieler angeführt, da er doch seine Flöte von jeher nur als Nebensache behandelt hat und sich nur aus Gefälligkeit gegen die Liebhaber hören lässt. In der Messzeit sey die Musik in L. am besten, sagen sie. Am wenigsten gut ist sie dann, indem das Orchester sich theilen muss, weil täglich Schauspiel gegeben wird. Auch sind weder der Hoboenspieler Boskowky, noch der Sänger Zeibig jetzt Mitglieder der leipziger Musik; und einen Oboenspieler, A. F. Müller, der, wie hier geschrieben stehet, ein recht braver Virtuos seyn soll, kennet man dort gar nicht. — Eben so wenig kann man das alles unterschreiben, was über — meistens gegen Wien gesagt ist. Wer bey einer Stadt von Wiens Grösse und ganz eigenen Verhältnissen, nicht die bessere Gesellschaft und die grössere Masse genau unterscheidet, wird sich immer auf die eine oder andere Weise versündigen.

Die Nachrichten über Italien, Spanien, Dänemark, Schweden und Engländ wiederholen nur das Allerbekannteste.

Ueber Paris sind sie ausführlicher — worüber aber auch die Leser der musikal. Zeitung sehr gut unterrichtet sind. Von der Musik in Petersburg, und vornehmlich in dem kolossalen

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juli. № 28. 1842.

Inhalt: Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition. — *Recensionen.* — *Nachricht:* Aus Edinburg — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition.

Von *J. C. Lobe*, grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Motto. Voulez-vous toujours être bien guidé? suivez toujours les indications de la nature.
Rousseau, Emile.

I.

Fragen wir, wodurch die Werke unserer besten Meister, eines Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Mendelssohn und Anderer, so allgemeine und ächt künstlerische Wirkung hervorgebracht haben und hervorbringen, so ergeben sich als deren Hauptelemente: schöne Melodieen, mannichfaltige thematische Gestaltungen derselben, zu klaren und einheitsvollen Formen verwebt, und ein daraus uns warm anwehender tiefer Gefühlsausdruck. Je reiner und vollkommener diese Eigenschaften sich in den Kompositionen aussprechen, desto reiner und vollkommener ist ihre Wirkung, und in dem Maasse als sie Tonstücken abgehen, sinkt oder schwindet unser Interesse daran.

Wer Schüler für die Komposition unserer Zeit bilden will, wird ihre dafür vorauszusetzenden Anlagen demnach so auszubilden streben müssen, dass sie auf möglichst schnelle Weise zu möglichst vollkommenen Schöpfungen oben geschilderter Art befähigt werden. Alles, was ihr Talent für schöne Melodieen, thematisch einheitsvolle Gestaltungen und tiefen Gefühlsausdruck zu wecken und zu steigern vermag, muss benutzt, Alles, was es hemmen, unterdrücken, paralysiren könnte, beseitigt und fern gehalten werden.

Was denn weckt, fördert und bildet den Sinn des talentvollen Schülers für jene wirkungsreichsten Elemente der Komposition?

Doch wohl nichts Anderes, als die Bekanntschaft damit, das Hören derselben, der Umgang, das Leben mit und in ihnen, verbunden mit eigenem Bilden darnach.

Aber man kann bei den herrlichsten Anlagen das Schöne und Wahre kennen und erkennen, es nachzubilden streben, und es gelingt doch nicht.

Als Rossini für Frankreich schrieb, fühlte er das Bedürfniss oder sah wenigstens die Nothwendigkeit ein, tieferen Gefühlsausdruck und schärfere Charakteristik in seine Werke zu legen als früher; doch vergebens. Es gelang ihm in seinem Tell wohl hie und da, im Einzelnen, Stückweise, aber dem bei Weitem grössern Theile nach nicht. So hat er z. B. den Schweizerton gleich in dem Andante der Ouverture wirklich zu treffen gewusst, aber schon, dass er dazu den Triangel schlagen lässt, beweist, dass der Effekt im gemeineren Sinne seine gewohnte Gewalt über ihn nicht verloren habe, da er ihm die reine Charakteristik geopfert. In der darauf folgenden Galoppade aber nun gar — wird der sinnige Hörer nicht in ihrem wilden Tanzstrudel gewaltsam hunderte von Meilen weit aus dem Lande gerissen, in welchem er den ganzen Abend leben soll? —

Woher das?

Seine ersten, seine Jugendeindrücke waren daran Schuld. In dieser Lebensperiode hatte er nur die melodiereichen, aber an ächter Charakteristik und tieferem Ausdruck armen Opern seines Landes gehört. Was aber zuerst und in der Jugendperiode in die Seele des Menschen dringt, das gibt ihm die Hauptrichtung für's künftige Leben, das macht seinen Charakter. Hätte Rossini zu jener Zeit durch den Umgang mit charakteristischerer Musik als sein Land sie gebiert, seine Neigung und sein Streben auch darauf gerichtet und richten können, wer wagt ihm die Fähigkeit, darin Ausgezeichnetes zu leisten, abzusprechen?

Hieraus folgt, dass, wenn der Kompositionsschüler einst durch schöne Melodieen, mannichfaltig thematische Gestaltungen und tiefen Gefühlsausdruck möglicher Weise wirken soll, diese Elemente auch zuerst in seine Seele dringen, er zunächst und so lange sich damit nähren und dieselben nachbilden muss, bis sie vorherrschend in ihr geworden sind und nicht mehr durch andere Eindrücke besiegt werden können.

Wo aber und in welchen Werken liegen diese glücklich bildenden Elemente, zugleich zu den klarsten Formen gestaltet, vor? Liegen sie vielleicht in der trocknen Fantasie so manches Kompositions-, eigentlich zu sagen Harmonielehrers? Oder in den kontrapunktirten Chorälen, oder endlich in dem gebundenen und altertümlichen Style der Fuge?

Nein! jene Elemente liegen in den modernen Formen unserer besten Meister, und die Schüler, in denen diese Elemente vorherrschend werden, die nicht etwa nur für den Fugenstyl, sondern hauptsächlich für den blühenden unserer Tage gebildet werden sollen, müssen demnach auch zunächst zur blühenden Erfindung und Gestaltung dieser modernen Formen herangezogen werden.

So klar das vorliegt, so sind doch bis jetzt die allermeisten Schüler, mit völliger Uebersehung dieser Wahr-

heiten, oder wenigstens mit gänzlicher Nichtbeachtung der Folgerungen daraus, immer nur mit Harmonisirungen von Choralen, mit einfachen Kontrapunkten darüber und darunter, mit dem Studium der Fuge und des Kanons in's Gebiet unserer heutigen Komposition geführt worden.

Wie zweckmässig auch dieser Lehrgang für alle die Zeiten erscheint, wo der kontrapunktische und Fugenstyl der alleinige war, zweckwidrig ist er für unsere Zeit, wo der melodische und charakteristisch-gefühlte der vorherrschende ist — oder doch sein sollte!

Aber das Studium der Fuge ist doch wohl unerlässlich, um Gewandtheit in der thematischen Gestaltung der Ideen und dem polyphonen Satz, der doch erst der rechte und ächte ist, zu gewinnen!

Unwahr.

Wer hat die schönsten und zugleich kunstreichsten polyphonen thematischen Gestaltungen gegeben? Beethoven. — Wer ist der höchste Repräsentant der modernen Musik? — Beethoven.

Er hat genau den Gang genommen, in welchem ich den naturgemässen für unsere Zeit erblicke. Er hat in der Jugend seine Fantasie und sein Gefühl an den Werken Haydn's und Mozarts geweckt und darnach komponirt, die Fuge erst sehr spät noch erlernt.

Sie sind aber auch darnach, seine Fugen, höre ich hier manchen Kontrapunktisten ausrufen, und hinzusetzen: er ist ihrer nie recht Meister geworden.

Dagegen bemerke ich Folgendes. Man lese z. B. die Fuge in seiner B dur-Sonate, und man wird den Kopf schütteln. Man spiele sie langsam und holprich, und man wird vielleicht verächtlich lächeln; aber man spiele oder höre sie im rechten schnellen Zeitmaasse und vollendet ausführen, und der Blick wird sich in entzückte Bewunderung auflösen; und, grosser Beethoven, doch nur so hast du dir sie gedacht, und willst nicht, dass sie gelesen, sondern dass sie gehört werde.

Wie sich ein Tonstück beim Hören in vollkommener Ausführung ausnimmt, darnach, und nicht nach dem blosen Lesen mit dem Auge kann es doch nur beurtheilt werden. Man erinnere sich, was Beethoven dem Tadler einer dem Auge fehlerhaft scheinenden Fortschreitung erwiderte: „Klingt sie?" — Ja, das mag sein. — „Nun, dann soll sie auch stehen bleiben!"

Ueberhaupt liesse sich hier eine grosse Abhandlung über das Lesen der Musik vom blosen Theoretiker, und das Hören des Theoretikers, der aber auch Künstler zugleich ist, niederschreiben, wozu aber freilich der Ort nicht passend erscheint.

Gesetzt nun auch, Beethoven hätte keine rechte Fuge machen können, wer möchte darum seine zahlreichen modernen Kompositionen wegwünschen? Und was bewiese es überhaupt? Höchstens, dass er das Studium der Fuge zu spät angefangen.

Wäre das längere und unausgesetzte Studiren des doppelten Kontrapunktes, der Fuge und des Kanons so bildungsfähig für die freiere und moderne Komposition — wer treibt jenes Studium mehr als die Organisten? Nun, deren gibt es doch eine tüchtige Zahl. Wie wenige aber darunter können nur eine blühende Menuett schaffen!

Soll etwa die Fuge, der doppelte Kontrapunkt, der Kanon gar nicht erlernt werden!

Wer kennte Bach, Händel, Mozart, Mendelssohn u. s. w. und dürfte so fragen, und wer möchte den günstigen Einfluss der genannten Musikgattungen auf alle Produktion leugnen? Sie sollen erlernt werden, aber erst wenn Fantasie und Gefühl des Schülers für die blühende moderne Musik erwärmt und befruchtet sind, wenn der in älteren Gedankenformen bedingte und sich bewegende Styl jener sich nicht mehr vorherrschend festsetzen kann in der Fantasie des Kunstjüngers. Denn noch einmal sei es gesagt: wer sich längere Zeit unausgesetzt nur mit jenem Style beschäftigt, dem wird er lieb, er setzt sich zu fest in ihm, wird Gebieter, starkt nicht, wie Manche behaupten wollen, die Erfindungskraft, sondern lähmt sie im Gegentheil.

Wer lange nur Fugenstyl getrieben, wird kaum mit Glück in die freien Formen übergehen, aber umgekehrt hindert nichts, nach den freieren Formen sich in die strengeren und strengsten durch Uebung einzubürgern.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Wir haben diesmal über einige Sammlungen guter Lieder zu berichten, die wie kostbare Perlen aus der wasserreichen Fluth der jährlich erscheinenden Lieder hervorblitzen, und wenn auch oft von diesen überfluthet, dem scharfen geübten Auge gewiss in vollem Glanze entgegenstrahlen werden. Die eine Sammlung, das Vermächtniss eines frühern, bereits dahin geschiedenen Sangers, dem die Weihe der Kunst das Herz erfüllte, die übrigen Gaben jüngerer Kunstgenossen, die, wenn sie auch zum Theil das Gepräge der Vollendung nicht tragen, doch zur Genüge darthun, dass das Ziel des Strebens ein würdiges sei und zu den besten Hoffnungen berechtige.

Es sind folgende Liederhefte:

Ludw. Berger: 15 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37 und 17. 6. Sammlung sämmtlicher Lieder, Gesänge und Balladen. Leipzig, Fr. Hofmeister. Preis 27½ Ngr.

J. P. E. Hartmann: 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 35. Leipzig, Fr. Kistner. Pr. ⅓ Thlr.

William Sterndale Bennett: 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 23. Ebend. Pr. 1 Thlr.

C. Eckert: Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 15. Leipzig, Breitkopf und Hartel. Preis 20 Ngr.

Die Lieder von Berger sind für den, der den einfachen, wahren Ausdruck der Gefühle zu empfinden vermag, und nicht abgeschreckt wird durch eine prunklose, unscheinbare Umhüllung. Auch unter dem schlichten Kleide kann ein warmes Herz schlagen. Mag uns auch manches unserer Gewohnung nach Fremdes begegnen, oder uns vielleicht an frühere Zeiten erinnern, wer möchte

sich nicht gern einer Erinnerung hingeben, wenn sie ihm ein Vergnügen bereitet? So sei es auch fern von uns, zu kritisiren; nur anzeigen wollen wir, nur andeuten, dass uns diese Lieder vielen Genuss bereitet haben. Was diese Sammlung noch interessanter macht, ist, dass, wie uns der Herausgeber L. Rellstab im Vorwort berichtet, drei dieser Lieder zugleich in Komposition von B. Klein beigefügt sind. Wir setzen die Worte der Einleitung der Erklärung wegen hinzu: „Wir tragen kein Bedenken, hier in die Sammlung der Lieder aus dem Nachlasse L. Berger's, drei seines Freundes B. Klein aufzunehmen, die gewissermassen untrennbar davon sind. Der Unterzeichnete (L. Rellstab) suchte in der Zeit des geweckteren und warmsten künstlerischen Verkehrs mit Beiden, und in seiner eigenen dichterischen Frühlingsentwickelung, jeden Anlass auf, um, besonders Berger's Thätigkeit anzuregen, der eines solchen äussern Sporns bei seiner hypochondrischen Unschlüssigkeit wahrhaft bedurfte. So forderte denn der Dichter der nachfolgenden kleinen Liedchen ihn und B. Klein auf, sie zum Geburtstage einer auch ihnen lieben und bekannten Sängerin, für die Altstimme zu komponiren. Keiner wusste von der Aufforderung des Andern. Die Ueberraschung und das gegenseitige Interesse bei der Zusammenstellung am festgesetzten Tage der Ablieferung waren sehr gross, und in ein lächelndes Erstaunen brachen beide Freunde aus über die Aehnlichkeit der Kompositionen des Liedes: „In tiefer Ruh' liegt um mich her der Waffenbrüder Kreis," die sich bis auf Takt, Ton und Schreibart erstreckt. Wir glauben, das musikalische Publikum werde auch jetzt, nach 20 Jahren, mit Interesse die nahe Verwandtschaft, und den doch so charakteristischen Unterschied der beiden grossen Talente beobachten, wenn er sich hier auch nur in Kleinigkeiten ausspricht." Und so ist es auch. Selten vermochten wir einer von diesen Kompositionen den Vorzug zu geben, da uns alle den Beweis liefern, dass, so verschieden auch die Ausführung im Einzelnen auffallen musste, in der Grundempfindung beide Komponisten so genau zusammentrafen, dass uns von der Richtigkeit ihrer Auffassung kein Zweifel bleibt. Die drei Lieder sind überschrieben: „Liebesbotschaft," „Herbst" und „Kriegers Ahnung." Ausserdem finden sich noch in dieser Sammlung: „Das Lied vom blauen Veilchen," Romanze, „In einem Thal bei einem Bach," von J. Andre, „Die Sterne," von Rosegarten, „Die Erscheinung," von demselben, „Lila," von Tieck, „Der Rattenfänger," von Goethe, „Der Fischer," von demselben, „Erntelied," von Hölty, „Klaggesang nach der Schlacht," von Halem.

Viel Besonderes bietet die Liedersammlung von Hartmann. Wenn Referent offen gesteht, dass ihm manches dieser Lieder nicht klar geworden, so hat er doch bei den meisten derselben einen wichtigen Grund, aufzufordern, sie nicht unentziffert bei Seite zu legen. Nicht gewöhnliche Formen, nicht bekannte Tonverbindungen erleichtern hier das Verständniss, lassen uns mit dem Komponisten empfinden. Diese Schriftzüge, wir möchten sie Runenschrift nennen, enthüllen bei klarer, ungestörter und vorurtheilsfreier Anschauung doch tiefe Gedanken, versetzen uns in eine Empfindung, ähnlich der eines zauberreichen Traumes, der uns in fremde, ungekannte Gegend führt. Uns ist diese Erfahrung werth geworden, ob sie bei Andern stattfinden wird, müssen wir erwarten; doch zweifeln wir keineswegs, dass das wunderbare, vielleicht trefflichste Lied der Sammlung, No. 4, „Abendlied," bei gutem Vortrag, den bei diesen Liedern mehr als anderswo das Verständniss bedingt, gewiss auf jeden tiefer Fühlenden Eindruck machen wird. Eben so bekennen wir aber offen, dass wir No. 2 „Hütlichen" von Gleim nicht verstehen können. Auszeichnen müssen wir noch No. 5 „Die Trostinsel" von Heine, „Mein Liebchen, wir sassen beisammen," und No. 3 „Der Tropfen," von Wackernagel. Die Sammlung, auf die wir ganz besonders aufmerksam machen, enthält noch „Jägerlied" von Mörike und „Die heiligen drei Könige" von Heine.

In ganz anderer Weise versetzen uns die Lieder von Bennett nicht in zauberhafte, sondern in gekannte aber zarteste Empfindung. Erweckt hier die stille Schwermuth einer schönen Seele unser tiefstes Mitgefühl, so bereitet dort das sanfte Lächeln, die zierlichen, grazioschwebenden Begleitungsfiguren unsere Freude. Wem der Himmel eine schöne, weiche Stimme verliehen hat, wer so zart zu empfinden vermag, wer so sauber und nett zu spielen versteht, wie etwa der Komponist selbst, der singe und spiele sich in diese Lieder hinein, und er wird den schon Bekannten mit herzlicher Freude wieder begrüssen, oder sich der neuen Bekanntschaft sicher freuen. Dass dem Engländer die Fortschritte im deutschen Liede, die besten Muster in dieser Musikgattung, die wir mit Stolz die unsere nennen, nicht fremd geblieben sind, kann man überall beobachten; wir setzen aber einen grösseren Werth in jene Eigenthümlichkeit, die wir zu schildern versuchten. Die Sammlung enthält folgende Lieder theils im englischen theils im deutschen Originaltexte, denen die Uebersetzung beigefügt ist. „Musing on the roarin Ocean," of R. Burns, „Ueber Wog' und Klippe," von W. Gerhard, „Maienthau," von Uhland, „Wawe, Wind and Bark," song of Miss Laudon, „Welle, Lüftchen und Rinde," von W. Gerhard, „To Chloë being ill," song of R. Burns, „An Chloë als sie krank war," von W. Gerhard, „The Past," Poem of Shelley, „Entflohenes Glück," von W. Gerhard, und „Gentle Zephyr," „Holder Zephyr, wenn dein Hauch."

Zuletzt haben wir noch die Lieder eines jüngern Komponisten zu besprechen. Sind die Lieder von C. Eckert auch ganz verschieden von den vorigen durch Inhalt, Form und Ausdrucksweise, so haben sie doch einige Aehnlichkeit in der Haltung mit denselben. Wir erklären uns dies aus der engern Beziehung, in der beide Komponisten zu Mendelssohn stehen, dieser als gewesener Schüler desselben, jener als Freund. Nicht jener Ernst, nicht die stille, tiefe Wehmuth findet sich hier; heiter, jugendlich frisch, ja oft feurig spricht das volle Leben zu uns. Ueberzeugt uns jedes dieser Lieder von der wahren, acht künstlerischen Empfindung des Komponisten, so erhält Manches, was wir tadeln möchten, weniger Gewicht. Es wäre dies besonders die in manchen Liedern, freilich nur von den besten Liederkomponisten benutzte Ausdrucksweise in Gedanken und Form,

so wie uns hie und da das Gepräge der Meisterschaft zu fehlen scheint. Legen wir aber in eine durchgängige Originalität nur unter gewissen Bedingungen einen Werth, so soll auch das Letztere dann nie ein Tadel sein, wenn der Standpunkt der künstlerischen Bildung einen solchen Grad erreicht hat, wie hier, und zu der Aussicht berechtigt, dass alles etwa noch Fehlende sich finden wird.

Wir empfehlen diese Liedersammlungen mit vollster Ueberzeugung allen denen, die auf Tiefe des Gefühls mehr geben, als auf sinnlichen Eindruck, und bemerken nur dabei, dass nicht gewöhnliche Fähigkeit in Auffassung derselben von Seiten des Sängers wie des Begleiters dazu gehört, um die Schönheiten in das vollste Licht zu setzen. Sonst erfordern sie weder einen grossen Grad von Kunstfertigkeit des Sängers, noch ist die Begleitung über die Gebühr schwierig, sondern dem Liede meistens angemessen. 1.

Otto Tiehsen: Sechs Lieder. Opus 12. Berlin, bei Hermes.

Die günstige Auswahl der Texte hat den Komponisten zu sehr erfreulichen Leistungen veranlasst. Referent muss besonders das Winterlied hervorheben, welches originell und gut durchgeführt ist. Die Wiederholung des Thema's in Dur macht einen besonders guten Effekt. Das Einzige, was wir dem Komponisten empfehlen möchten, wäre eine geringere Anwendung der None, die z. B. in dem Kinderliede durchaus nicht wünschenswerth ist. Uebrigens ist eben dieses Kinderlied seiner leichten anmuthigen Form wegen sehr zu loben.

Das „Weihnachts- oder Krippenlied" von demselben Komponisten bei Trautwein u. Comp. in Berlin erschienen, ist gut aufgefasst und erfreut durch edle Einfachheit.

Julius Hopfe: Lieder. Op. 26. Berlin, bei Hermes. Preis $^{1}/_{3}$ Thlr.

Ein Theil derselben ist wohlklingend und reich accompagnirt; auch ist die Melodie ansprechend, wie No. 1, 2, 3, 5. Seltsamlich ist 4. Verfehlt scheint 6.

W. Speier: Zwei Gesänge. Op. 39. Mainz, bei Schott.

No. 1. Die sieben Schwestern. Eine eigenthümliche und charakteristische Komposition, voll seltsamer und fantastischer Rhythmik. Dabei ist sie natürlich und ungesucht; neu, hübsch. No. 2. Winterfantasie, ist von ähnlichem Kaliber. Der Schnee muss dem Komponisten recht unangenehm sein. Ueberhaupt sind in dieser Winterlandschaft sehr viel verminderte Septimenakkorde. Recensent will nicht tadeln, dazu sind die Sachen zu interessant; man sieht wenigstens doch wo, und wie, auch warum.

Ernst Reiter: Sprache der Liebe. Op. 2. Basel, bei Hegar.

Eine talentvolle Komposition, gesangreich, interessant accompagnirt und nicht zu schwer.

Ernst Reiter: 1) Sehnsucht, von Zedlitz. 2) Wo sind ich dich? von Kletke. Op. 3. Basel, bei F. Hegar.

1) Sehnsucht. Eine schöne Komposition, gesangreich, interessant; mit Geschick und Talent erfunden. Glück auf! 2) Wo sind ich dich? Nicht minder schön. Ein reiches und doch nicht schweres Accompagnement, sehr gute und bedeutungsreiche Deklamation. Alles trägt das Gepräge eines talentvollen und gebildeten Komponisten, von dem man noch viel Gutes zu erwarten berechtigt ist.

J. Matthieux: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Leipzig, bei Hofmeister. Preis 15 Ngr.

No. 1. Die Gefangenen, modulirt zu stark. No. 2. Nächtliche Fahrt, ist anmuthig und wohl gelungen. No. 3. Abschied von Italien, ist eigentlich $^{6}/_{8}$-Takt, und der Schluss wegen des $^{12}/_{8}$-Taktes rhythmisch verfehlt. No. 4. Gegenwart, von Goethe, ist sehr unruhig in der Modulation. No. 5. Möchte wegen eines hübschen Gesanges viele Freunde finden. No. 6. Klage, ist mehr C-Takt als $^{6}/_{8}$, aber sonst einfach, natürlich und wohlgelungen.

A. Conradi: Lieder und Romanzen für eine tiefere Stimme. Op. 2. Berlin, bei Hermes. Preis $^{1}/_{2}$ Thlr.

Der Lautenschläger ist nicht gut deklamirt. Besser ist Heine's Stern der Liebe. No. 4 modulirt nicht gut. Die Tragödie vom verliebten Schneider eignet sich nicht zur Komposition, man weiss nicht, ob es Ernst oder Spass ist, oder ob es eine wahre oder erdichtete Geschichte vorstellen soll. Als wirkliche Begebenheit ist es nicht poetisch, als Poesie ist es zu jämmerlich, und zumal in Musik gesetzt! — Die beiden französischen Romanzen von Victor Hugo sind allerliebst, besonders Isnelle. Der Komponist scheint für diese Gattung entschieden mehr Talent zu haben, als zum deutschen Liede.

Wilhelm Stade: Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Eigenthum der Verleger. Preis 20 Ngr.

Der verdienstvolle Komponist dieser Lieder, Herr W. Stade, Musikdirektor der Akademie zu Jena, bereits öfter in musikalischen Blättern mit Auszeichnung genannt, hat zwar schon eine ziemliche Anzahl grösserer Werke geschrieben, worunter sich unter Anderem mehrere tüchtige Orchesterouverturen befinden; allein so viel Recensent weiss, ist vorliegendes das erste Werk, welches von ihm im Drucke erscheint. Es wird ihm, wie Recensent glaubt, beim grösseren Publikum einstweilen seinen Rang unter den vorzüglicheren Liederkomponisten sichern, indem fast sämmtliche hier gebotene Gesänge, an Zahl 8, durch Eigenthümlichkeit und Tiefe der musikalischen Auffassung, durch stimmgemässe und ansprechende Führung der Melodie, und angemessene in harmonischer Hinsicht interessante Begleitung sich auszeichnen. Ganz vorzüglich gelungen erscheint No. 3 „Wer nie sein Brod mit

Thränen ass" u. s. w. aus W. Meister von Goethe. — No. 2 und 7: „Mädchen mit dem rothen Mündchen" u. s. w. und: „Ich habe im Traume geweinet" u. s. w. von Heine, werden auch in der Komposition des Verfassers neben anderen vorhandenen, sich geltend machen. Durch eine speziellere Anzeige dieser interessanten Sammlung würden wir die Grenzen des uns bemessenen Raumes überschreiten müssen. So wollen wir nur noch bemerken, dass No. 1 auch von zwei Sopranstimmen und No. 8 4stimmig von zwei Sopranen, Tenor und Bass vorgetragen werden kann. — Harmonische Kühnheiten oder Härten haben wir nur in No. 5 und vornämlich vom zweiten Takt des letzten Systems an bemerkt. In demselben Liede ist auch die zu weite Trennung der Worte: „den der doppelt elend ist" von den unmittelbar dazu gehörigen: „doppelt mit Erquickung füllest" nicht zu billigen. — Ausstellungen, welche dem überwiegenden Werthe der schön ausgestatteten Sammlung keinen Abbruch thun können noch sollen. Dr. *R. Stein.*

Sechs Bücher deutscher Lieder mit bewährten Sangweisen. Zunächst für Schulen. Erstes Buch, 40 Lieder für Unterklassen und Kleinkinderschulen enthaltend. Ausgabe in Noten. Gütersloh, bei C. Bertelsmann. 4 Ngr.

Eine kleine Sammlung einstimmiger Kinderlieder, ganz in der Art und Weise angelegt, wie dergleichen Kompilationen schon vielfältig vorhanden sind. Kein Wort findet sich über den zum Grunde gelegten Plan, und sonstige Vorzüge im Vergleich mit andern Sammlungen, z. B. des Liederkranzes von Erk und Greef, lassen sich nicht gewahren. Die als eine Art Einleitung dem Heftchen angefügten Aphorismen über den Begriff des Gesanges und Gesangunterrichtes, Zweck und Methode desselben, entlehnt aus Zeller's Lehren der Erfahrung, Harnisch Handbuch für das deutsche Volksschulwesen und Heutschel's Euterpe, an sich ganz vorzüglich und unwiderlegbar, scheinen fast hier überflüssig zu sein. Den Kindern selbst können diese Excerpte schwerlich etwas fruchten, da eine gründliche Vorbildung erforderlich ist, um den Inhalt völlig zu erfassen, und dem Lehrer des Gesanges wird nichts Neues mitgetheilt. Schlimm wäre es, wenn der Letztere erst aus dieser Liedersammlung Näheres über den Gesang in Schulen erlernen müsste.

Dass die Namen der Komponisten so spärlich genannt werden — hier nur überhaupt sechzehn —, ist nicht zu loben. Wohl verdient der Erfinder einer schönen, eindringlichen Melodie in Ehren zu bleiben und im Gedächtniss fortzuleben, wie irgend ein Dichter. Sehr wahr sagt darum der fleissige Sammler Ludw. Erk in dem Liederkranz: „Die Angabe der Namen ist der schuldige, wenn auch der geringste Tribut der Dankbarkeit für dieselben."

Noten- und Textdruck ist reinlich und sauber; das Papier, wie für Schüler am Besten geeignet, fest und dauerhaft. *C. F. B.*

Nachricht.

Der herzogl. Dessauische Violoncellist *Drechsler* sen. hat in Edinburg ausserordentlichen Beifall gefunden. Nach dem Berichte des dortigen Blattes: The Scotsman musste ein Concert, das er in einem Privatzirkel zu geben gedachte, dem Andrange nach Einlasskarten zu genügen, in einen öffentlichen Saal verlegt werden, und der Berichterstatter darüber sagt, dass alle Erwartung übertroffen worden sei, obschon diese nach dem, was sein Sohn geleistet und eine frühere Kritik über ihn gesagt hatte, sehr gross gewesen war. „Wir haben," heisst es in diesem Berichte aus Edinburg, „*Romberg, Kummer, Merk, Franchomme, Hausmann* und *Lindley* gehört, von denen jeder einen grossen Namen hat, von denen jeder seine Eigenthümlichkeit, der eine im Tone, der andere im Vortrage, der dritte im Ausdrucke des Gefühles besitzt, allein *Drechsler* vereinigt alle diese Vorzüge in einem Grade, dass wir kein Bedenken tragen, andern Blättern beizustimmen, welche behaupten, dass er allein dastehe. Sein Cantabile ist so voll Ausdruck, Gefühl und Zartheit, dass er oft den Hörer zu Thränen hinreisst; seine Intonation auch in den schwierigsten Passagen wundervoll genau, der Ton selbst an Stärke dem eines Jeden gleich, welchen wir gehört haben, aber zugleich glatt, ohne die geringste Spur von Härte und Anstrengung, und die merkwürdigste Eigenheit seines Spieles das Staccato mit dem Bogen, „das ihm aber auch," wie er sich ausdrückte, „viel Cigarren gekostet hat."

Er spielte ein Adagio und Variationen über Arien aus den Montechi und Capuletti, die letzte Rose von *Franchomme*, und eine Fantasie über Themen aus Preciosa. In allen erntete er den rauschendsten Beifall, und es liess sich nicht leicht bestimmen, worin er am Meisten gefiel. Das Adagio von *Kummer* ist einen der trefflichsten Werke dieses Meisters und wurde von *Drechsler* mit so viel poetischem Sinne vorgetragen, dass wir geneigt sind, es für seine beste Leistung zu halten, da das Violoncello sich besonders unter allen Instrumenten zum Cantabile eignet. *Drechsler* aber, wie gesagt, alle Andern darin hinter sich lässt. Die letzte Rose wurde noch einmal begehrt und eben so ein Stück aus der Fantasie über Preciosa, welche die glänzendste seiner Leistungen war, und Passagen von erstaunlicher Schwierigkeit bot, die aber wie wenn ein Kind spielte, ausgeführt wurden, besonders was die Staccato- und Oktavenpassagen betraf. Das englische Blatt macht noch auf die ungezwungene, ruhige Haltung aufmerksam, womit der Concertgeber sein Instrument beherrscht, bemerkt ferner, dass derselbe ein Liebling des ganzen Publikums durch sein sich gleichbleibendes freundliches Wesen geworden sei, und preist den Herzog von Dessau, welcher einen solchen Künstler, aber auch noch so manchen andern unter *F. Schneider's* Leitung in seiner Kapelle habe. „Wenn doch," ruft der Berichterstatter aus, „unsere edlen Herzoge solchem Beispiele folgen wollten! Wie viel vernünftiger wäre es, so fern sie nur die Hälfte der Tausende an die Musik verwendeten, welche sie für Pferderennen und dergleichen hingeben!" Dem Sohne

Drechslers, der mehrere Gesänge englischer Künstler auf dem Violoncello begleitete, wird versichert, dass er seinem Vater sicher gleichkommen werde. — Herr *Drechsler* war eben beim Abgange der Nachricht auf dem Wege nach London; man hofft aber, ihn in Edinburg noch einmal zu sehen. *C. F. B.*

Feuilleton.

In Hamburg fand *Francilla Pixis* enthusiastische Aufnahme, vorzüglich als Amina in der Nachtwandlerin. Unter ihrer Mitwirkung wurde Ries's „Kerker von Edinburg" zum ersten Male gegeben und sehr gut aufgenommen.

Die Wiener Musikzeitung enthält einen Aufsatz über die Musik in Böhmen, dem wir folgende Notizen über das *Konservatorium der Musik in Prag* entnehmen. Das Institut ward im Jahre 1810 durch einen Privatverein von Verehrern der Musik gegründet, unter welchen sich namentlich Fürst Lobkowitz, die Grafen Klam-Gallas, Klebelsberg, Johann und Friedrich Nostitz, Pachta, Wrtby u. m. A. befanden; jedes Mitglied machte sich zu jährlichen Geldbeiträgen verbindlich. Die Ausschüsse des Theilnehmer haben die Leitung des Ganzen unter sich; sie bestehen aus einem Präsidenten, einem Referenten und mehreren Beisitzern, welche von Zeit zu Zeit zusammentreten und sich über die Angelegenheiten der Anstalt berathen. Die Einrichtung und Direktion wurde Herrn Friedrich Dionys Weber übertragen, welcher auch jetzt noch an der Spitze steht. Bald meldeten sich eine Menge Zöglinge zur Aufnahme, und am 1. Mai 1811 ward das Konservatorium eröffnet. Anfangs war es nur zur Ausbildung in der Instrumentalmusik bestimmt, seit 1817 aber wird auch Gesang gelehrt. Bei der Instrumentalschule sind Pianoforte, Harfe und Guitarre ausgeschlossen, da man nur eigentliche Orchesterinstrumente berücksichtigen will. Gewöhnlich werden 44 Zöglinge aufgenommen, und zwar 13 für Violine und Bratsche, 3 für Violoncell, 3 für Kontrabass, je 4 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Waldhorn, 5 für Trompete und Posaune. Der ganze Kurs dauert 6 Jahre in zwei Abtheilungen, die immer nach 3 Jahren erganzt werden. Da man vorzüglich auch die höhere allgemeine Bildung im Auge hat, welche den meisten Musikern so sehr Noth thut, so wird, ausser der musikalischen Theorie und Praxis, auch Unterricht ertheilt in Religion, Styl, Aesthetik, Geschichte (namentlich der Musik), Geographie, Mathematik, Naturgeschichte, Deklamation, in italienischen und Deutschen. Von Zeit zu Zeit geben die Zöglinge, um von ihren Fortschritten Probe abzulegen, öffentliche Akademieen. Im Jahre 1826 ward im Hause des Grafen Wrtby ein Theater errichtet, worin ausschliesslich Zöglinge des Konservatoriums verschiedene Opern aufführten, darunter Figaro's Hochzeit von Mozart (italienisch), und *Feodora*, Musik vom Grafen Vasfsi, einem tüchtigen General und eben so tüchtigen Musiker und Komponisten, welcher im Jahr 1841 starb.

Herr Sudre zu Paris, Erfinder der musikalischen Sprache (s. diese Bl., Jahrgang 1841 S. 94), hat dasselbe in einem Concert u. A. ein musikalisches Instrument gezeigt, ein „Instrument monstre," welches er einen musikalischen Telegraphen nennt (Telephon) und mit Hilfe dessen der Ton bis auf zwei französische Meilen weit vernehmbar gemacht werden kann, was besonders für Ertheilung von Signalen oder Befehlen zu Land und See wichtig sein würde. Das Instrument ist eine Art Trommel von Kupfer, von welcher vier Trompeten-Schalllöcher ausgehen, die einen vollständigen Akkord angeben; sie ertönen abwechselnd oder gleichzeitig mittels des Druckes von vier Ventilen, welche der im Innern der Maschine durch eine besondere Vorrichtung zusammengedrückten Luft den Ausgang verstatten.

Die musikalische Section des Instituts von Frankreich hat beschlossen, die durch Cherubini's Tod erledigte Stelle nicht wieder zu besetzen.

Siebentes Concert des Konservatoriums der Musik zu Paris (den 3. April). Pastoralsymphonie von L. v. Beethoven. — Arie aus der Oper „Die Abencerragen" von Cherubini (Herr Poechard). — Fagott-Solo von Jancourt. — Gloria aus einer Messe von Beethoven. — Ouverture zu Fidelio von Beethoven.

Gestorben ist zu Paris *B. Wilhem*, der um den Singunterricht der Arbeiterklassen so hochverdiente Lehrer des Volksgesanges, über dessen Wirksamkeit auch diese Blätter öfters berichtet haben. — Ebendaselbst starb *Bouriault*, Ex-Direktor der komischen Oper, 91 Jahre alt. — Ferner in Genua *Johann Heinrich Knüfer*, ehemaliger Hofkapellmeister zu Turin, ausgezeichnet als Musiker und musikalischer Schriftsteller.

Donizetti ist zum österreichischen Hofkapellmeister mit 3000 Fl. Konv.-M. ernannt worden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 5. bis 11. Juli d. J.

Auber, Potpourri a. d. Stummen v. Portici f. 4. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Beethoven, Potpourri a. Fidelio f. 4. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Ernst, H. W., La Romanesca p. le Violon av. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Ngr.

— La même arr. p. le Violle av. Quat. ou Quint. 15 Ngr., av. Pfte 7½ Ngr. Ebend.

Gressler, F. A., Generalreine Stufenfolge f. d. pract. Element.-Unterricht im Pianofortespielen. Op. 13. 1. Theil. Langensalza, Schulbuchhandlung. 1 Thlr. 15 Ngr.

Gressler, A. u. G., Musik-Anthologie. Eine Sammlung auserl. kleiner Lieder u. Pfte. 6 Lieferungen. à 1 Thlr. 15 Ngr.

— — Musik-Anthologie enth. d. beliebt. Opernmelodieen, Volksweisen u. s. w. f. 4. Pfte allein. Lieferung 1—3. 6te Ausgabe. Ebendaselbst. à 15 Ngr.

Halevy, F., Die Königin v. Cypern im Klav.-Auszuge. No. 5te—8, 8te, 9te, 12. à 5—12½ Ngr. Berlin, Schlesinger.

Heydn, J., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. A dur. Parisien. Op. 31. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Ngr. nette

Kullak, Th., Finale del Opéra: Lucrezia Borgia varié p. le Pfte. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 15 Ngr.

Lanner, J., Die Vorstädtler. Walzer, Op. 195. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Cornet à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Die Mozartisten. Walzer, Op. 196, f. Viol. u. Pfte 1 Fl. 15 Kr., für Pfte 1 Fl. Ebend.

Lauer, C., 2 poln. Balladen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 50. No. 1. 2. à 10 Ngr. Berlin, Schlesinger.

Payer, Auswahl d. beliebt. Romanzen f. 1 Singstimme m. Pfte. Franz. u. deutsch. 3 Hefte. à 5 Ngr. Ebend.

Sion, Sammlung class. geistl. Gesänge f. Alt m. Pfte v. Handel, Pergolesi u. s. w. 12 Hefte. à 5—10 Ngr. Ebend.

Weber, C. M. v., 7 Gesänge a. d. Freischütz f. Gesang u. Guit. à 5—10 Ngr. Ebend.

Weber, F. D., Variazioni di Bravura p. il Pfte. Prag, Hoffmann. 1 Fl. 15 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Leipzig. Eine Cremoneser Geige von ausgezeichnet starkem Tone ist hier in der Musikalienhandlung von *Breitkopf u. Hartel* zum Verkauf niedergelegt worden. *Diese Geige ist auch historisch merkwürdig, denn sie war das Eigenthum des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, der im Jahre 1806 in dem Kriege Preussens mit Frankreich in der Schlacht bei Saalfeld fiel.* Er hatte für diese Geige 4000 Stück Louisd'or gegeben und führte sie überall mit sich, weil er sich von ihr nicht trennen konnte. Er drückte ihr auf beiden Seiten der Schnecke sein Siegel auf, um sie vor jeder möglichen Vertauschung auch in Zukunft zu sichern; beide Siegel sind noch unversehrt. Den Abend vor der Schlacht, gleichsam ahnend, dass er aus derselben nicht zurückkehren würde, übergab er diese Geige seinem Begleiter, dem Musikdirekt. Aue Lallement, mit den Worten: „Diese Geige bleibt für Eigenthum, wenn ich aus der Schlacht nicht zurückkehre." — Aus dem Nachlasse des Herrn Aue Lallement wurde sie vor 16 Jahren sehr theuer ersteigert und sie soll nun zur Förderung eines sehr wohlthätigen Zweckes verkauft werden.

Oldenburg. Für den Grossherzoglichen Dienst werden gesucht als Militair- und Hof-Capellmusiker:

1. ein *erster Fagottist*,
2. ein *Trompeter*, von dem jedoch zu wünschen, dass er auch das Violoncelle oder ein anderes Streichinstrument spielt, und
3. ein *Clarinettist*, der zugleich *Bratschist* wäre.

Die Dienst-Einnahme, einschliesslich der Vergütungen für Wohnung, Naturalportionen u. s. w., beläuft sich in den ersten Jahren auf mindestens 1000 bis 1200 Gulden p. a. Ausserdem werden Instrumente, Uniformstücke u. s. w. geliefert, Aussicht auf vermehrte Einnahme eröffnet, und ist mannichfache Gelegenheit zu Privatverdienst vorhanden.

Reflectanten werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden. Es wird von ihnen verlangt, dass sie 32 Jahr noch nicht erreicht, gesund, unverleumdet und von brauchbaren guten Betragen sind, ihrer heimischen Wehrpflicht genügt, und in den hier mit ihnen anzustellenden Proben den Anforderungen entsprochen haben, wogegen ihnen beim Engagement die Reise entsprechend vergütet wird.

Hauptmann **Plate.**
(Militair-Musik-Sachen.)

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint zum 15. October, mit Eigenthumsrecht:

Francois Hünten:

Oeuv. 120. Grande Valse pour Pianoforte.
- 121. Divertissement p. Pfte et Flûte ou Violoncelle.
- 122. Variations sur un Theme de *Donizetti* pour Pfte.

Im Verlage der **Chr. Fr. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.
Unter Mitwirkung
von
Kunstgelehrten, Künstlern und Dilettanten
herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner.
Grossh. Bad. Hofmusikdirector
No. 5.
Zweiter Band. Zweites Heft.
gr. 8. geh. 48 Kr. oder 12 Ggr.

Das dritte Heft des zweiten Bandes oder No. 6. den Schluss des zweiten Bandes bildend, befindet sich unter der Presse und wird in Baide ausgegeben werden; von dem ersten Bande der Zeitschrift sind gehefte Exemplare durch jede Buchhandlung zu erhalten.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Ave Maria. Der Kuss. An Sulelka. Abendlied. Ueber Nacht. Liebesmuth. Mein Herz ist am Rheine.

für Tenor oder Sopran und Piano
componirt von
Dr. Heinrich Marschner.
Op. 115. Pr. 1 Thlr.

Neue Musikalien.

Nachstehende Werke, welche bis zur Ostermesse in unserm Verlage erschienen sind, können durch alle guten Buch- und Musikalienhandlungen bezogen werden:

Burgmüller, Ferd., Contretänze nach beliebten Opernmelodieen im leichten Style für Pianoforte. 8 Ggr.
— — Opernfreund. Potpourris im leichten Style. No. 15. Donizetti, die Favoritin. 8 Ggr. Schaffer, Mutterseegen. 8 Ggr.
Cantinat, Aug. M., Bereen Walzer. 12 Ggr., dessen Bereen-Galopp. 4 Ggr. (mit Abbildung der vom Brande allein verschonten neuen Börse).
Dotzauer, J. J. F., 5 Duettinos für Violoncell und Piano. No. 1. Adelaide von Beethoven. No. 2. Strandchen von Schubert. No. 3. Die Rose von Spohr. 16 Ggr.
Kuchs, C., An Mary im Himmel. Lied mit Pianoforte für Sopran oder Tenor, und Alt oder Bariton. 12 Ggr.
— — Ministerlieder mit leichter Pianofortebegleitung. Op. 111. Heft 1. 10 Ggr.
— — Auswahl der beliebtesten Lieder für Pianoforte vom Componisten übertragen. No. 1. Die susse Heil. 16 Ggr. No. 2. An Adelheid. 10 Ggr. No. 3. Mein Hochland. 16 Ggr.
Liszt, Fr., Fantaisie sur des themes fav. de l'Opéra Sonnambula pour Pianoforte. 1 Thlr. 8 Ggr.
— — Gr. Septuor, Oeuv. 20, de Beethoven transcr. pour Piano. 1 Thlr. 16 Ggr.
— — Beethoven's geistl. Lieder für Pianoforte übertragen: Heft 1. Gottes Macht und Vorsehung. — Bitten. 8 Ggr. Heft 2. Busslied. 12 Ggr. Heft 3. Vom Tode. — Liebe des Nächsten. 10 Ggr. Heft 4. Die Ehre Gottes aus der Natur. 10 Ggr.
— — Bravourade tourbillone de Pantaleoni arr. acc. de Pfte. 8 Ggr.
Pantaleoni, L., Hommage à Liszt. Parole di A. Galvani arr. acc. de Piano par Meyerbeer. 8 Ggr.
Preis-Sonaten, drei, gekr. vom Preisinstitut des Norddeutschen Musik-Vereins als: No. 1. Gr. Sonate von C. Vollweiler, gekrönt mit dem ersten Preise. 1 Thlr. 12 Ggr. No. 2. Sonate quasi Fantasia von Leonhard mit d. zweiten Preise. 1 Thlr. 12 Ggr. No. 3. Sonate von Hartmann mit d. dritten Preise. 1 Thlr. 8 Ggr.
Preume, Fr., Andante et Rondino sur des themes de Pre aux clercs p. Violon, Op. 5, av. Orchestre 1 Thlr. 12 Ggr., avec Piano 16 Ggr.
Reinlgerz, C. G., 8 deutsche Duetten für 2 Sopstimmen. Op. 105. 16 Ggr.
Schuberth, C., Fantaisie sur des themes ital., Op. 7, pour Violoncelle av. Orchestre 1 Thlr. 12 Ggr., av. Piano 20 Ggr.
— — Romance p. Violoncelle ou Violon av. Piano. Op. 9. à 8 Ggr.
Schumann, Dr. R., 6 vierstimmige Lieder für Männerstimmen. Op. 34. 1 Thlr. 16 Ggr.
Spohr, Dr. L., Trio concertant p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 119. 3 Thlr. 12 Ggr.

Unser Prinzip ist: nur Werke tüchtiger Meister zu verlegen und solche mit grösstmöglichster Pracht auszustatten. Dies unser Streben ist genugsam bekannt und sind wir daher aller weiteren Anpreisung überhoben.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Im unterzeichneten Verlage erscheint nächstens:

MOZART ALBUM.

Sammlung
auserlesener Original-Compositionen
für
Gesang und Pianoforte.
Unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern
ZUM BESTEN DES MOZART-DENKMALS
herausgegeben
von
August Pott,
Grossherzogl. Oldenburg. Hof-Capellmeister und Professor.
Mit zwei lithographirten Abbildungen des Mozart-Denkmals.
Preis 5 Thlr. netto.

Inhalt.

I. Abtheilung.
Mehrstimmige Gesänge.

Lachner, Franz, der 145. Psalm. *Lindpaintner, P.*, deutsche Land. *Reisiger, C. G.*, das Vergissmeinnicht. *Schneider, Friedr.*, Sehnsucht. *Rinck, Ch.*, Kyrie, mit Orgelbegleitung. *Tomaschek, W. J.*, Tischlied. *Arnold, C.*, Chor. *Hauer, A. F.*, Trost in Thränen. *Seyfried, Ign.*, Chor alla Cappella. *Marlacchi, Canal.*, Salve Regina. *Methfessel, A.*, in der Fremde. *Stunts, J. H.*, Lob des Wassers und der hohe Grund. 2 Canons. *Pauli, Heinr.*, Lebenslied. *Militz, B. v.*, Canto. *Strauss, Jos.*, Ergebung in Gottes Willen. *Fröhlich, J. F.*, Leichter Sinn. *Lindpaintner, P.*, Ave Maria (Pilgergesang).

II. Abtheilung.
Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Spontini, Ritter, die Blumen. *Benedict, Jul.*, Frühlingsklage. *Kallwoda, J. W.*, in der Schenke. *Speyer, Louis*, Unterweg. *Pott, Aug.*, Wiegenlied. *Cornelissen, Fr.*, Lied von der Rose. *Schumann, R.*, Volksliedchen. *Rastrelli, A.*, der Wanderer. Oscar von Schweden, Chanson de Pirates. *Busch, Carl*, am Mittermacht. *Proch, Heinr.*, Heimweh. Lied von Rückert. *Berwald, Joh.*, Klagen am Strande. *Kreutzer, Conr.*, Jägers Lust, Jägers Leid, 2 Lieder.

III. Abtheilung.
Compositionen für das Pianoforte allein.

Moscheles, J., Ballade (a moll). *Kittl, J. Fr.*, Romanze, Op. 8. (a dur). *Veit, W. H.*, Rhapsodie, Op. 10. (e dur). *Mendelssohn-Bartholdy, Felix*, Lied ohne Worte (der Blumenkranz, übertragen von Czerny). *Thalberg, Sigm.*, Nocturno (Des dur). *Czerny, Ch.*, Melodie sentimentale et Cadence agitée, Op. 686.

Die Errichtung des Standbildes Mozarts in seiner Vaterstadt Salzburg ist eine Würdigung der hohen Verdienste des grossen Tonschöpfers, durch deren Anerkennung das gesammte Deutschland zugleich sich selbst das ehrenvollste Denkmal gründet. Unbekannt ist die Ruhestatte seiner irdischen Hülle, aber untergegangen ist sein Name und seine Werke werden fortbestehen bis zu den fernsten Jahrhunderten, ein Muster des Schönsten und Erhabensten aller Zeiten. Welchem deutschen Musiker, welchem Freunde der Tonkunst schlägt die Brust nicht höher, wer erhebt nicht freudiger bei den immer neuen, stets in voller Jugendfrische hervorbrechenden Lorbeerkronen des unsterblichen Meisters?

Diese allgemeine, den Manen Mozarts überall gezollte Verehrung veranlasste den trefflichen Herausgeber des beziehenden Unternehmens zu einem Aufrufe an die bedeutendsten Tondichter des deutschen Vaterlandes, auch ihrerseits nicht zurückzubleiben und durch eine dem hehren Geiste des Entschlafenen geweihte Spende ihres Genius nicht allein die Errichtung des Denkmals wesentlich zu fördern, sondern auch zugleich einer zukünftigen Zeit ein Zeugniss der hohen Verehrung für ihr erhabenes Vorbild zu geben und so dasselbe ihren eigenen Namen mit einem unvergänglichen Immortellenkranze zu schmücken.

Wie Namen von solcher Bedeutung, wie die angeführten, zu einer solchen Verherrlichung sich verbunden haben, da dürfte jede weitere Anpreisung des Unternehmens unnütz sein, wie es denn auch wohl keiner Erwähnung bedarf, dass hinter der innern Gediegenheit auch die grösstmöglichste äussere Vollendung nicht zurückgeblieben ist, das Album auch in Hinsicht seiner Ausstattung mit der dem Unternehmen zugemessenen Würde in den schönsten Einklang zu bringen. Zwei schöne Lithographien, Mozarts Standbild darstellend, welche von dem Hoflithographen Julius Giere in Hannover meisterhaft ausgeführt wurden, schmücken das Ganze.

Braunschweig, im Juni 1842.

Johann Peter Spehr.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Juli. **№ 29.** 1842.

Inhalt: Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition. — Recensionen. — Nachricht über die von Dr. Schulze erbaute Orgel zu Gotha, nebst Disposition derselben. — Feuilleton. — Anzeigungen.

Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition.

(Fortsetzung.)

II.

Wenn in vorstehenden Betrachtungen der Weg, den die Kompositionslehre unserer Zeit zu nehmen hat, in seinen Grundzügen angedeutet ist, so entsteht nun die Frage, „wie er hinsichtlich der speciellleren Leitung vom Anfang bis zu's Ende auf die zweckmässigste und zeitersparendste Weise anzuordnen sei?“

Der talentvolle Schüler soll zunächst zur Formung der modernen Tonstücke herangezogen werden, und zwar nicht blos zur technischen Formung, sondern auch gleich mit zur ästhetischen.

Heisst das aber nicht zu viel vorgenommen? Kann man auf einen Schüler, so lange er mit dem Technischen zu ringen hat, schon ästhetisch bildend wirken wollen?

Die Erfahrungen, welche ich bereits an meinen Schülern gemacht habe, und wovon ich weiter unten einige Proben geben werde, berechtigen mich, vorstehende Frage mit einem entschiedenen „Ja“ zu beantworten.

Ich sage demnach: das ästhetische Element lässt sich vom Beginn der Lehre an bei dem Schüler zur Wirksamkeit bringen.

Dieses zu beweisen, muss ich etwas weiter ausholen.

Die ästhetische Bildung, wie alle Bildung des Menschen überhaupt, zerfällt in zwei Momente: in Empfangen von Eindrücken und in Reflektiren darüber.

Der erste Moment tritt naturlich am Frühesten ein. In der ganz verstandesdunkeln Periode schon kann er beginnen, durch Anregen des in dem Menschen schlafenden Schönheitssinnes. Man empfängt und empfindet Eindrücke des Schönen, ist sich ihrer aber nicht bewusst. Diese empfangenen Eindrücke sammeln sich mit dem eigenen Gehalt des Talents und häufen das Material zu späterem eigenen Schaffen an.

Der zweite Moment tritt ein in der Zeit des erwachenden und erstarkenden Verstandes, durch Bewusstwerden und klares Erkennen des Wesens der empfangenen Eindrücke des Schönen. Dieses gibt die Fähigkeit, das früher empfangene und angehäufte Material künstlerisch wirkungsvoll aus seinem Innern heraus zu gestalten.

Aus den bezeichneten Beobachtungen fliesst für den Kompositionslehrer zunächst die Verpflichtung, seinen Schüler von Anfang der Lehre an mit den schönsten und nur den schönsten Eindrücken zu befruchten, d. h. ihn die besten Werke der besten Meister so oft als möglich und möglichst vollkommen ausgeführt hören zu lassen.

Zwar könnte hier Mancher einwenden: die Bildung des Schülers macht sich theils auf positive, theils auf negative Weise. Er muss Gutes und Schlechtes hören, um, durch Unterscheidung des einen von dem andern, jenes klarer erkennen und lieben, dieses hassen und vermeiden zu lernen. In solchem Sinne sagt Cherubini z. B. in der Einleitung zu seiner Theorie des Kontrapunkts und der Fuge: „Ich empfehle ausserdem dem Schüler, der sich der Komposition widmet, so viel als möglich nicht nur die Werke klassischer, sondern auch nicht klassischer Meister mit grosser Aufmerksamkeit zu lesen, um von den ersten zu lernen, wie man's anfangen muss um es gut zu machen, von den andern, wie man Verirrungen und Fehler vermeiden kann.“

Dieser Grundsatz ist aber für die Zeit der Lehre, wo von Befruchtung durch Eindrücke und von Befähigung durch abstrahirte Maxime es sich handelt, ein durchaus falscher.

Denn wer Gutes von Schlechtem unterscheiden kann, besitzt einen bis zu gewissem Grade schon gebildeten Geschmack, den man bei dem Beginnenden nicht voraussetzen darf. Diese Periode fällt in eine spätere Zeit. In der ersten, wovon ich rede, empfängt er ohne Unterscheidungsgabe, und nimmt das Gute, wie das mindere Gute gleich bereitwillig auf.

Wenn ein junger, sein erzogener Mann unter Zigeuner geriethe, so würde er sich mit Abscheu von ihren rohen Sitten wegwenden. Wäre er aber vom Anfange seiner Lesebahn unter ihnen aufgewachsen, würde jener feinerzogene junge Mann nunmehr, sondern eben nur ein Zigeuner aus ihm geworden sein. „Diamanten werden nur durch Diamanten glänzend gemacht,“ sagt Jean Paul.

Da nun aber ein Schüler, so früh er in die Lehre treten mag, doch nicht verstandeslos denkbar ist, weil alle Lehre ja ein Begriffsvermögen voraussetzt, so kann der Lehrer mit obiger erster Procedur sogleich die zweite verbinden, nämlich die: dem Schüler das Bewusstsein vom Schönen zu erschliessen.

Aber das Bewusstsein vom Schönen! O, nennt mir doch den Schriftsteller, vom gewöhnlichen Journalschrei-

her an bis hinauf zum neuesten Philosophen, der es in eine solche Definition gebannt hätte, dass sie nun gleich in den Kopf des Schülers hineinspränge und ihn zu einem schön schaffenden Künstler umzuwandeln vermöchte!

Wie streiten sich alle Denker über den Begriff und die Begriffe des Schönen! Und du willst das Bewusstsein davon deinen Schülern erschliessen können!

Ich versichere, dass ich mit jedem Leser, der so denkt, ganz übereinstimme. Ich kann ihm noch mehr sagen: ich erkläre dem Schüler gar niemals das Schöne, ja dieses Wort wird nicht einmal von mir gebraucht.

„Wie hat man sich" — schreibt Schiller an Goethe — „von jeher gequält und quält sich noch, die derbe, oft niedrige und hässliche Natur im Homer, in den Tragikern, bei den Begriffen durchzubringen, die man sich von dem griechischen Schönen gebildet hat. Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches einmal alle jene falschen Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigen Sinn an seine Stelle zu setzen."

Diesen Rath befolge ich, und, ohne Ruhm zu melden, befolgte ihn eher, als ich ihn bei Schiller gelesen. Nur rede ich im Anfange weniger von der Wahrheit, als vielmehr von den Mitteln, die musikalischen Ideen zunächst im Einzelnen und später im Zusammengesetzteren und Ganzen wirkungsvoll zu gestalten.

Der Inbegriff dessen, was in dem ganzen Gebiete der Komposition das Wirkungsvolle (in seiner edleren Bedeutung) ausmacht, die Summe der Maximen, die daraus abstrahirt werden und, recht angewandt, zu ähnlichen Bildungen befähigen können — das ist meine ästhetische Lehre.

Goethe sagt: „Es ist weit mehr Positives, d. h. Lehrbares und Ueberlieferbares in der Kunst, als man gewöhnlich glaubt; und der mechanischen Vortheile, wodurch man die geistigsten Effekte (versteht sich immer mit Geist) hervorbringen kann, sind sehr viele. Wenn man diese kleinen Kunstgriffe weiss, ist Vieles ein Spiel, was nach Wunder was aussieht" *).

Das sind goldene, herrliche Worte. Aber die Wahrheit derselben kann der blose Theoretiker nicht begreifen, sondern nur der ein ganzes Leben hindurch mit Liebe und Eifer sich selbst in allen Gattungen von Kompositionen versucht hat. Dieser wird nach und nach eine reiche Summe von sehr wohl mittheilbaren praktischen Erfahrungen gesammelt haben, aus denen Bedeutendes hervorgeht.

Wer z. B. nicht sehr viel selbst Instrumentirtes gehört hat, der mag Hunderte von Partituren durchstudiren, die mannigfaltigen Geheimnisse dieser unerschöpflichen Kunst werden ihm ewig verschlossen bleiben. Wem sie aber verschlossen sind, kann der sie Anderen lehren?

Der aber im Besitz dieser Summe von Erfahrungen ist, darf auch mit Goethe behaupten: es gibt weit mehr Lehrbares und Ueberlieferbares in der Kunst als man gewöhnlich glaubt; und ein solcher wird auch im Stande sein, den Schülern vom Beginn der Lehre an das Bewusstsein vom Wirkungsvollen in der Komposition gradatim zu eröffnen.

Wirkt er nämlich auf seine Schüler befruchtend durch Vorführen der besten Meisterwerke im Ganzen, so influirt er auf ihr Bewusstwerden des Wirkungsvollen darin stufenweise dadurch, dass er die erklärenden Beispiele zu seinen Regeln nur aus diesen Werken hernimmt.

Es wird kaum die einfachste musikalische Anfangsgestaltung geben, von welcher sich nicht Beispiele aus künstlerischen Werken hernehmen liessen und an die nicht bei der Erklärung des Technischen irgend eine Bemerkung über ihr wirkungsvolles Element anzuknüpfen wäre.

Die Bedeutsamkeit dieser kleinen Beispiele scheint mir bis jetzt nicht in ihrer ganzen Wichtigkeit erkannt worden zu sein.

Gewöhnlich machen sie die Lehrer selbst, um einen Fall, eine Regel dadurch zu erklären. Erfüllt das Beispiel diesen Zweck, so ist es recht, denken sie. Hierin liegt aber ein für den Schüler sehr verderblicher Irrthum. Das Beispiel ist ein kleines Tonbild. Als solches umfasst es, ausser der Klarmachung der Regel, noch eine zweite Wirkung. Es spiegelt sich nämlich in der Einbildungskraft des Schülers ab, setzt sich, eben als Beispiel wichtig erscheinend, darin fest und wird in dieser Hinsicht ein Samenkörnchen auf dem Acker seiner Fantasie.

Die Lehrzeit dauert mehrere Jahre und die Summe von solchen vorgeführten kleinen Tonbildern diese Zeit hindurch kann nicht ohne Wirkung, gute oder schlechte, bleiben, je nachdem sie gewählt sind.

Angenommen, der Lehrer macht sie selbst, und angenommen noch dazu, er macht sie immer gut, so kämen sie doch nur aus einem Kopfe, und also aus einer Individualität. Da nun diese Individualität für den Schüler zugleich eine Autorität ist, eine Autorität aber auf den Lernenden immer den Haupteinfluss äussert, so würde Letzterer nichts eifriger versuchen, als ihr bildend nachzukommen. In diesem noch besten Falle entstände immer die schlimme Wirkung, die bei jedem ein Muster ausschliesslich wählenden Kunstjünger sich zeigt: er würde ein Nachahmer werden: wie wir zu allen Zeiten Künstler kennen, die als — —ianer, den Strich mit irgend einem Meisternamen ausgefüllt, zu bezeichnen sind.

Angenommen aber, der Lehrer wäre nicht einmal ein guter, erfindungsreicher Komponist, seine Beispiele gingen aus einer trockenen Fantasie hervor — und in der Regel machen solche Lehrer sonderbarer Weise die Beispiele am Liebsten —, so wäre die nachtheilige Wirkung auf die Weckung und Befruchtung der Fantasie des Schülers noch viel grösser. Wer Jahre hindurch nur Unkraut säet, kann der verlangen, dass später schöne Blumen hervorwachsen? Und wenn es wahr ist, dass schlechte Beispiele gute Sitten verderben, wie viel schlimmer müssen sie da wirken, wo die Sitten erst gebildet werden sollen! —

(Beschluss folgt.)

*) Riemers „Mittheilungen über Goethe." Bd. 2. S 299.

Moskow, das man eine neue Heimath des Vortrefflichsten, was die Instrumentalmusik aufzuweisen hat, nennen könnte; (Mittelgut kömmt nicht fort; man bezahlt es allenfalls, und schickt es fort) von diesem Moskow scheinen die Verff. eine gar wunderliche Vorstellung zu haben, indem sie hier, obschon man ihrem Eingange ansiehet, dass sie gern etwas recht Bedeutendes gesagt hätten, (das Taschenbuch ist dem russischen Kaiser und seiner Gemahlin gewidmet) nichts weiter beybringen, als wörtlich Folgendes: „In Moskow giebt es eine Oper und mancherley Privat- und öffentliche Konzerte. Das Opernorchester, so wie das Personale der Sänger und Sängerinnen ist nicht zu rühmen, wohl aber die häufige Aufführung von Nationalstücken, deren Musiken aus alten trefflichen Volksmelodieen zusammengesezt sind. Die Kirchenmusik wird auch hier geschäzt und geliebt. Hässler, der originelle treffliche Künstler und grosse Orgel- und Klavierspieler, hat hier seinen Aufenthalt." Doch, wie gesagt, dergleichen Mängeln wird von den Verff. hoffentlich in Zukunft abgeholfen werden.

Davon den Charakteristiken der berühmtesten Tonkünstler, ausser einer gut geschriebenen Vorerinnerung und Einleitung, (auf welche in der Folge Rücksicht genommen wird) und ausser dem Bedauern, dass der Raum diesmal nur einige Bruchstücke erlaube, nicht mehr gegeben ist, als nöthig war, um auf die Folge aufmerksam zu machen: so wollen wir, ebenfalls aus Mangel an Raume, diese Folge abwarten, ehe wir etwas darübersagen, den Aufsatz über die Guitarre, und die kursen Bemerkungen über die Musik der Hindus und Chineser, zu welchen die Verff. nochmals zurückkehren, so wie die, grösstentheils nicht eben auszuzeichnenden Miscellen und Notizen, übergehen. Wir wenden uns lieber zu der, den Verffn eigenern philosophischen Ansicht der Tonkunst, und fügen dann einige Worte über ihre Poesieen und die angehängten Lieder von Schneider bey.

Wir sagen: die philosophische Ansicht der Tonkunst der Verff., und meynen damit bestimmter: die laute Ankündigung des Bestrebens, auf die Nothwendigkeit der Anwendung des Schellingianismus (Seite 249) auf die Musik, aufmerksam zu machen. Denn mehr ist in der That hier nicht geleistet worden. Dieses Bestreben — jedoch so verstanden, wie es die Verff. sich dachten, nicht wie sie es ausdrücken — ist allerdings sehr rühmenswerth, und jeder Freund der Wissenschaftlichkeit wird ihre Meynung: die ästhetische und artistische Theorie der Musik aus den Principien, welche Schelling als Principien aller Konstruktion aufgestellt hat, abzuleiten, schätzen, aber bey ihrem Ausdruck an Schellings Worte denken: „Giebt es wohl ein betrübteres Tagelöhnergeschäft, als die Anwendung der Philosophie auf Etwas, welches erst durch Philosophie hervorgebracht werden muss, um eine philosophische Ansicht zuzulassen?" — Doch wir wollen nicht des Ausdrucks wegen mit den Verff. rechten, sondern sie nur, zur Beförderung ihres eigenen Zwecks, erinnern, dass es in der Philosophie noch nicht an der Zeit sey, wo die Leser von selbst, durch den falschen Ausdruck den wahren Sinn zu sehen fähig sind. Eine solche Ableitung der Theorie der Musik aus Principien findet man, wie gesagt, hier nicht; vielleicht aber behielten sie sich diese für ihre angekündigte Zeitschrift Apollon vor. Wir können also hier nur fragen, ob die einzelnen philosophischen Sätze, welche hier und da vorkommen, wirklich im Geiste der Philosophie, welcher die Verff. huldigen, gedacht und geschrieben sind, und ob sie, wenn sie dieses sind, etwas über Musik und ihre Theorie aussagen. Denn wenn man den Philosophen der Kantischen Schule den Vorwurf machte, dass sie die Worte ihres Meisters nicht oder miss-verstanden, und daher falsch anwendeten: so kann man von vielen Bekennern der spätern Schule sagen, dass sie zwar die Sätze ihrer Lehrer, wegen der eindringenden Ueberzeugungskraft, welche jeder wahre

Recensionen.

Ph. A. W. Ortloph: Antiphonien zum Gebrauche bei den öffentlichen, festtäglichen Gottesdiensten in protestantischen Gemeinden. München, in Kommission der Fleischmann'schen Buchhandlung.

In dem Vorwort dieser vier- und fünfstimmig gesetzten Antiphonien sagt der Komponist und Bearbeiter derselben, „dass Wechselgesänge zwischen dem Priester und der Gemeinde, so wie manches Andere, was unsere Alten in ihren Gottesdiensten Herrliches hatten, im Laufe der Zeit in der protestantischen Kirche ausser Gebrauch gekommen sei. Nur hie und da wären in einzelnen wenigen Gemeinden, namentlich für die Feier des heiligen Abendmahles, Spuren von jenen Wechselgesängen erhalten, und es müsste deshalb eine Wiederaufnahme solcher Antiphonien in unsere Liturgie sehr zu wünschen sein." (In wie weit dies begründet ist und ob die Antiphonie nur bei der Abendmahlfeier noch angetroffen wird, bedarf keiner Auseinandersetzung. Wahrscheinlich wurde hier die Liturgie der protestantischen Kirche in einem katholischen Lande in das Auge gefasst, deren Anordnungen wir nicht genau zu beobachten Gelegenheit fanden.) „Als eine Anregung dieser Sache," fährt der Verfasser fort, „und vielleicht auch als eine Vorbereitung zu derselben kann und soll es angesehen werden, wenn ich im vorliegenden Hefte meine, aus amtlichem Auftrag" — Herr *Ortloph* ist Kantor an der protestantischen Kirche zu München — „für die hiesige Kirche geschriebenen Antiphonien veröffentliche. Da dieselben so verabfasst sind, dass sie bei dem Gebrauche einer jeden Agende Anwendung finden können, so glaube ich mit diesem Unternehmen manchen Geistlichen um so mehr entgegen zu kommen, als meines Wissens, dieser Theil der kirchlichen Musik bis jetzt nur wenige Bearbeiter gefunden hat." (Wir halten das Letztere für leicht erklärlich, da in der Kirche das für tüchtig und Zweckmässig Anerkannte nicht ohne Noth abgeändert wird. Doch ist seit einigen zwanzig Jahren bekanntlich viel gethan, wenigstens versucht worden, die Liturgie zeitgemäss zu gestalten. Mit Eifer sorgten u. A. Naue, Russwurm und Sämann durch Wort und That und erfreuten sich oft eines glücklichen Erfolgs.) „Was nun die vorliegenden Kompositionen betrifft, so wird man bald finden, dass ich nicht überall Eigenes gebe; ich lasse es auch dafür nicht ausgehen, gestehe vielmehr gerne, dass ich in einigen Sätzen Palästrina, Lotti und Händel, Letzteren jedoch nur da benutzte, wo ich offenbar, auch wenn ich eine eigene Bearbeitung hätte liefern wollen, von seiner Weise doch nicht ganz losgekommen sein würde." (In der Aufnahme einiger Tonsätze von so berühmten und klassischen Meistern kommt der Herausgeber, wenn auch unbewusst, mit Russwurm u. A. überein, die überall ebenfalls das gute und gediegene Alte dem wenigstens für die Kirche nicht gehaltreichern und gemüthvollern Neuern vorzogen. Nur hätte Herr Ortloph gleich Jenen auch näher andeuten sollen, von welcher Hand die einzelnen Sätze entworfen wurden, was leider nicht geschehen ist.) „Den Intonationen des Geistlichen einen bestimmten Rhythmus zu geben, war anfänglich nicht meine Absicht, da ich voraussah, dass solchen bei der unrhythmischen Form des Textes nicht ohne Zwang und Härte geschehen könne. Allein es schien solches doch nöthig, um deutlich und fasslich genug zu sein, oder doch das Verständniss des musikalischen Gedankens zu erleichtern." (Sind wir zwar im Bezug auf die Intonation mit der rhythmischen Eintheilung der Sylben mit dem Verfasser völlig einverstanden, so kommt uns doch die von ihm angewandte Taktgliederung mehr störend, als fördernd vor, und er ist darin, ohne einigen Gewinn zu erzielen, von dem schon längst für richtig Anerkannten abgewichen. Wir meinen, es sei besser, statt in seiner Weise so zu notiren:

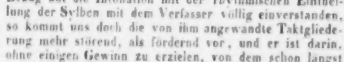

in nachfolgender zu schreiben:

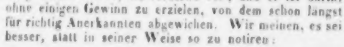

ohne jedoch unsere Ansicht als eine untrügliche hinstellen zu wollen.) „Die Responsorien betreffend, bemerke ich, dass ich es unterlassen habe, über das Tempo, in welchem die Chöre aufzuführen sind, nähere Bestimmungen hinzuzusetzen. Was ist auch damit gewonnen, wenn Adagio, Moderato oder dergleichen etwas darüber steht?" (Obgleich die genaue Tempoangabe auch hier nicht ganz zwecklos gefunden würde, so steht doch bei dieser Art von Tonsätzen ein Vergreifen des richtigen Zeitmaasses nicht zu erwarten und darum ist der Mangel einer Vorschrift nachzusehen.) In der Voraussetzung, mit diesem Unternehmen einem Bedürfniss abgeholfen, Eines oder des Andern Wunsch befriedigt oder zum bessern Gedeihen kirchlicher Musik etwas beigetragen zu haben, wird das Vorwort geschlossen. Wenden wir uns nun zu dem Werke selbst. Ueberall gewahrt man in ihm die Hand nicht nur eines fleissigen und in seinem Fache geübten Mannes, sondern auch eines solchen, der seinen Gegenstand mit Liebe erfasste und mit Treue ausführte. Eine jede der sechzehn Antiphonien hat ihr Eigenthümliches und Schönes, selbst hinsichtlich der einzelnen hohen Feste auch so viel Charakteristisches und Unterscheidbares, dass nur die Form, doch nicht die Auffassung dieselbe bleibt. Intonation und Responsorium, in würdigster, kirchlich-erhabener Weise gehalten, bilden durchgängig ein Ganzes; und dass man nicht mit Sicherheit unterscheiden kann, welchem Tonsetzer man diese oder jene Antiphonie zu verdanken hat, ob einem Palestrina, einem Lotti oder dem Herrn Ortloph, beweist augenscheinlich, wie dem Letztern sein Werk so recht gelungen, wie es, nach vielfachen Studien und Versuchen, aus einem Gusse hervorgegangen ist. Der Gesang des Geistlichen (die Intonation), das Intervall einer Quinte nicht überschreitend und ohne alle Begleitung, nähert sich, wie es nicht anders sein kann, völlig dem Re-

citativ. Nur andeuten kann der alleinstehende Sänger den Inhalt der Worte, nicht vermag er selbst eine nachhaltige, bestimmte Empfindung in der Seele des Hörers hervorzurufen. Anders ist es jedoch, wenn der volle Chor in seiner Energie und Fülle mit kräftigen, schmelzenden, tröstenden, eindringlichen, ja erschütternden Klängen die hohen Sprüche der ewigen Wahrheit verkündet. Das ist erhebend und hier verschmilzt der Ton und das Wort zur Einheit. Nicht versagen können wir es uns, wenigstens einige der herrlichen Chorsätze hier mitzutheilen.

Busstag.

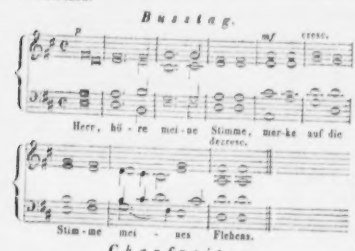

Charfreitag.

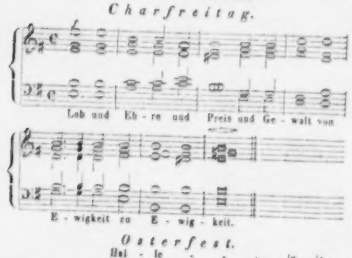

Osterfest.

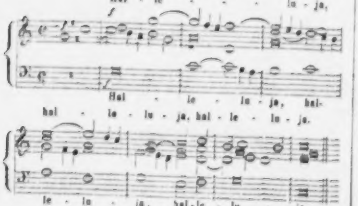

Wohl gewahrt man aus diesen wenigen Beispielen, welche übrigens nicht in dem Heft für die ausgezeichnetsten gelten sollen, welche einfache Mittel Herr Ortloph anwendet, seinen Zweck, die Erbauung der Gemeinde zu befördern, zu erreichen; wie er allen äussern Prunk verschmäht und die natürlichsten Harmoniefolgen, als die einzig hier geeigneten, ausgewählt hat. Möchte das Werk, das uns bei einer sorgfältigen Durchsicht ungemein befriedigte und das wir für höchst ausgezeichnet halten, sich eine weite Bahn brechen und die ihm gebührende Anerkennung finden.

Der Druck (die vier- und fünfstimmigen Sätze sämmtlich in Partitur) ist deutlich und schön, doch wünschen wir in einer zweiten Auflage, die wohl zu erwarten steht, folgende Fehler hinweg: Seite 8, T. 6, erster Tenor statt $a-\bar{d}$; Seite 12, T. 6, zweiter Tenor statt $\bar{d}\bar{a}-ah$; Seite 17, T. 7, Tenor, statt $ah-aa$; Seite 18, T. 16, Alt, statt $a-f$. Seite 9 halten wir Takt 3 den unvorbereiteten Sextquartenakkord für matt. Der Satz gewinnt mit folgendem Tenorgang wesentlich:

In demselben Chor, T. 8, drücken sich die drei obern Stimmen unschön zusammen. Um die verdeckte Oktave zwischen dem Alt und Bass, die Sekundenfortschreitung zwischen Alt und Tenor und die gerade Bewegung zwischen den äussern Stimmen zu entfernen, würde der Bass zweckmässiger auf diese Art geführt:

W. Neumann: Auszug aus den Chorälen und Melodieen zu dem, im katholischen Gesang- und Erbauungsbuche von *F. W. Lichtborn* befindlichen Liedern, Psalmen und Litaneien. Gesammelt und für Sopran und Alt eingerichtet. Breslau, bei C. Cranz.

Einen solchen zweistimmigen Satz, wie er in diesen 44 Chorälen und Melodieen sich darbietet, in welchem unter andern die leere und widerliche Quarte eben so oft wie die Terz und Sexte Anwendung findet, erinnern wir uns kaum irgendwo angetroffen zu haben. Entweder hat Herr Neumann die Kunst, für zwei Singstimmen angemessen zu schreiben, nicht erlernt, oder er hat den vorhandenen rein vierstimmig gesetzten Chorälen und Melodieen die zwei obern Stimmen nur abgehorgt. Letzteres Verfahren lässt sich zwar einigermassen entschuldigen, jedoch darf dann natürlich von einem „Einrichten“ für Sopran und Alt keine Rede sein. Doch genug von einem Werkchen, welches auf Kunstwerth nicht Anspruch machen soll. Als Kuriosum noch die Notiz, dass Joseph Haydn's Volkshymne: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ unter diesen Kirchenliedern eine Stelle gefunden hat. Wollen wir zwar die schöne Melodie gar nicht für unkirchlich erklärern, so kommt es uns doch etwas sonderlich und wunderlich vor, wenn in dem zweiten Theil derselben gesungen wird:

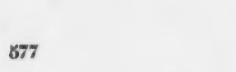

C. F. Becker.

J. P. Schmidt: Ausgewählte Gesänge für eine Singstimme aus Gluck's Opern Alceste, Armide, Iphigenia in Tauris und Orpheus, in 4 Abtheilungen mit Begleitung des Pianoforte,

sind kürzlich im Verlage der Herren Trautwein u. Comp. in Berlin erschienen, und gewähren den Freunden klassischer Opernmusik den Vortheil, sich ohne den kostbareren Ankauf der vollständigen Klavierauszüge die vorzüglichsten einstimmigen Gesänge aus den genannten Opern, nach Maassgabe der verschiedenen Stimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, für einen mässigen Preis anschaffen zu können. Jedes Heft ist mit Gluck's wohlgetroffenem Bildnisse, nach Quenedey gezeichnet, geziert. Das Sopranheft enthält: No. 1. die Traumerzählung Iphigeniens, Akt 1, Szene 1, Recitativ. No. 2. Die folgende Arie in A dur. No. 3. Iphigeniens sechste Szene des zweiten Akts in G dur, einer der vortrefflich'en Gesänge, mit hinzutretendem weiblichen Chor. No. 4. Die bewegte Anfangsarie der Iphigenia, Akt 4, Szene 1, in A dur. No. 5. Arioso der Armide, erster Akt, zweite Szene. No. 6. Die grosse Schlussszene der Armide des zweiten Akts. No. 7. Erste Szene des dritten Akts. No. 7. Dritte Szene des dritten Akts, Armidens „Aufruf des Hasses." No. 8. Schlussszene der Oper Armide. Aus Alceste No. 9, zweite Szene des ersten Akts. No. 10. Fünfte Szene des ersten Akts. No. 11. Die siebente (Schluss-) Szene des ersten Akts. No. 12. Erste Szene des zweiten Akts. No. 13. Vierte Szene des zweiten Akts. No. 14. Dritte Szene des dritten Akts. No. 15. (Unrichtig mit XI bezeichnet.) Aus Orpheus die erste Szene der Euridice im dritten Akt, mit italienischem und deutschem Text. Alle übrigen Gesänge sind mit dem französischen Originaltext und der besten deutschen Uebersetzung versehen. Dies an Inhalt so überaus reiche Gesangheft kostet nur 2 Thlr. — Das Altheft (Preis ⅔ Thlr.) enthält: No. 1. Die zweite Szene des Orpheus, Akt 1. No. 2. Den Furientanz und No. 3 die grosse Szene des Orpheus im Tartarus mit dem Chor der Höllengeister. No. 4. Die berühmte Arie, Szene 1, Akt 3. „Che farò senza Euridice." Die Bearbeitung der Gesänge ist nach der italienischen Partitur, mit Benutzung des Originaltextes und der deutschen Uebersetzung erfolgt. — Das Tenorheft (Preis ⅔ Thlr.) enthält No. 1 die gefühlvolle Arie des Pylades in der Oper: „Iphigenia in Tauris," Akt 2, Szene 1, „Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen" u. s. w. No. 2 und No. 3 die Arien des Pylades, Akt 3, Szene 4, und Akt 3, Szene 7, „Du schönstes, höchstes Glück auf Erden" u. s. w. No. 4 Arie des Admet aus Alceste, Akt 2, Szene 3. No. 5. Dessen vierte Szene im dritten Akt. No. 6. Die reizende Szene des Rinald aus Armide: „Heil'res Wonnegefild" u. s. w. bis zu dessen Einschlummern. — Das Bassheft (Preis ⅔ Thlr.) enthält: No. 1. Arie des Thoas aus Iphigenia in Tauris, Akt 1, Szene 2. No. 2. Arie des Orest, erste Szene des zweiten Akts. No. 3. Die vortreffliche Tempelszene des Orest im zweiten Akt, bis zur Erscheinung der Furien. No. 4. Aus Alceste das grosse Recitativ des Oberpriesters, Akt 1, Szene 3. No. 5. Arie des Charon, siebente Szene des dritten Akts. No. 6 *a* u. *b*. Zwei Gesänge des Hidraot aus Armide, Akt 1, zweite Szene.

Der Bearbeiter hofft die Auswahl der Gesänge, welche die um klassische Musik besonders verdiente Verlagshandlung ihm übertragen hatte, zur Zufriedenheit der Verehrer Gluck'scher Opern getroffen zu haben, und hätte gern auch noch Iphigenia in Aulis mit zur Auswahl benutzt, wenn nicht eine Beschränkung des Umfanges der Gesangshefte nothwendige Bedingung gewesen wäre, um den Preis nicht zu hoch zu stellen und so die Anschaffung zu erleichtern, um das Unternehmen gemeinnützig zu erhalten. Die Pianofortebegleitung ist möglichst vollständig und spielbar eingerichtet, die typographisch saubere Ausgabe sehr korrekt.

So möge denn auch diese Auswahl von Gesängen sich einer lebhaften Theilnahme der Freunde gehaltvoller dramatischen Musik erfreuen, und zur Förderung des reinen Geschmacks in der Tonkunst beitragen! *J. P. S.*

Pianoforte-Kompositionen.

Flodoard Geyer: Six Rondeaux non difficiles, doigtés et agréables pour le Piano. Op. 3. Berlin, propriété du Compositeur. ⅔ Thlr.

Kleine anspruchslose Sätze, in der ältern Rondoform gedacht und ausgeführt. Sie bringen dem angehenden Klavierspieler gewiss keinen Schaden, denn Alles ist bequem und leicht zu spielen, werden aber zur Ausbildung seines höheren Musiksinnes schwerlich beitragen. Die Themen sind nicht frisch und neu genug und die Ausarbeitung bat gewaltig viel Steifes, Nachgemachtes und Schwerfalliges. Manchmal wird man an Mozart erinnert und man freut sich der melodischen Anklänge. Hatte doch der Komponist diesem Meister gründlicher studirt und ihm nicht blos sein Aeusseres abgelauscht! Wahrscheinlich wären dann seine Rondo's lieblicher und eingänglicher geworden oder er hätte sie nicht jetzt schon der Oeffentlichkeit übergeben.

Julius Hopfe: Der Sommer und seine Kränze. Heitere Klänge für das Pianoforte. 21. Werk. Berlin, bei W. Hermes. ⅓ Thlr.

Trotz dem rosadgrünen Titelblatt und dem darauf befindlichen zarten, uns aber zu langen Motto, ja selbst trotz dem auf der ersten innern Seite stehenden Gedanken aus Thomson's Jahreszeiten, halten wir diesen von dem Tonsetzer dargebrachten Sommer für einen sehr

langweiligen und zugleich sehr wässrigen. Die drei Galopps, sieben Walzer und Polonaise, dies ist der Inhalt des Heftes, sind so alltäglich, wie uns lange nichts Aehnliches vorgekommen. Wie so reizend ist doch Lanner's Leuz gegen diesen dürftigen Sommer!

François Hunten: Trois Fantaisies brillantes pour le Pianoforte. Op. 115. No. 1. Beatrice di Tenda. No. 2. Parisina. No. 3. Il Giuramento. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. à 20 Ngr.

Ein jeder Klavierlehrer kennt längst den Komponisten als einen solchen, der aus dem Grunde die nicht ganz leichte Kunst versteht, sich stets von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen. Immer ist er heiter und munter; was er mit sich bringt, ist zwar nicht neu und gerade interessant, doch zierlich und lieblich, nett und sauber. Auch diese drei Hefte, die mit Recht eine Opuszahl tragen, denn in Anlage, Ausführung, Anwendung der fremden Themen u. dergl. sind sie ganz übereinstimmend, werden den Schülern, besonders den Schülerinnen sehr willkommen sein. Wir empfehlen die Fantasieen den Musiklehrern bestens. Wie sie zweckmässig in den Unterrichtsgang einzuschalten sind, ist bekannt.

Benoit Jucker: Introduction et Variations brillantes sur l'air suisse: Le petit Suisse, composées pour le Piano. Op. 6. Basle, chez Ernest Knop. 15 Ngr.

Auf ein Pastorale, in welchem die Alpenhörner in ihrer gewohnten Weise ertönen und das Echo in den höhern Oktaven antwortet, folgt ein allerliebstes Schweizerliedchen mit fünf Veränderungen, in denen das Thema fortwährend hindurchklingt. Das nur mässig schwere Werkchen wird gefallen und gern gespielt werden.

Adolph Nathan: Trois Pieces caractéristiques pour le Pianoforte. Op. 1. Copenhague, chez C. C. Lose et Olsen. 20 Ngr.

Drei Sätze, zwei Scherzi und eine Art Lied ohne Worte, die ersten etwas polternd und stark aufgetragen, der letzte elegisch gehalten, bietet der jedenfalls junge Tonsetzer in diesem Werkchen. Weder Schlimmes noch Gutes lässt sich über ein Erstlingsprodukt sagen, weil das Misslungene die Nachsicht des Beurtheilers in Anspruch nimmt, das Gelungene hingegen nicht immer dem Anfänger, sondern dem wackern Lehrer zuzuschreiben ist, der diesem treu an der Seite stand. Die Folge muss es lehren, ob der Komponist ausser einer nicht ganz gewöhnlichen musikalischen Bildung auch eigentliches Talent zu der Tonkunst besitzt. Wer die Pieçen spielt, dürfte es vermuthen, doch fern sei es uns, das Letztere versichern zu wollen.

Ferd. Oesterley: Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 3. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. 15 Ng.

Aechte, wahre Notturno's, dem Geist und der Form nach mit denen von J. Field am Nächsten verwandt und werthvoller, inhaltreicher als die von C. Maier, reizende, liebliche Gedichte, Liebesklage und heisses Sehnen nach der Geliebten aussprechend und auf Erhörung hoffend, sind die drei Tonstücke des Komponisten, der mit den neuesten Fortschritten seines Instrumentes vertraut ist und selbst ein ausgezeichneter Pianist zu sein scheint. Störend war uns die Fortschreitung Seite 7, Takt 17 und 18: 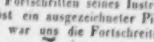 die nicht schön genannt werden kann; desgleichen Seite 9, Takt 30 und 31 folgende Harmonie: 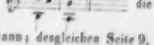 welche unangenehm und herbe das Ohr berührt. Doch zu viel Schönes enthält das Heft, als dass sein Werth durch diese wenigen Ausstellungen wesentlich verlieren könnte.

Henri Rosellen: Fantaisie brillante sur la Rose de Pérouse, d'Ad. Adam pour Piano. Op. 34. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Eine Fantasie und noch dazu eine brillante besteht nach der Theorie des Herrn Rosellen, wie wir aus dem Heft ersehen, erstlich aus einer massenhaften Einleitung von etwa 16 Takten, zweitens einem Thema von Adam, nebst drei ganz gewöhnlichen fast schulerhaft zu nennenden Veränderungen; drittens aus einem andern Thema von Adam, und endlich einem Geschwindwalzer, mit sich anschliessendem Galopp. Letzteres zusammen mit „Finale" bezeichnet. Wir haben bisher allerdings einen andern Begriff von einer Fantasie gehabt, doch es ist gut, dieses Rezept zu wissen. Sonst gehörte ja eine günstige Stunde klarer innerer Beschauung und kräftiger Erregung dazu, ein solches Werk zu schreiben oder zu improvisiren; jetzt entwirft man eine Fantasie ohne Fantasie und siehe da: eine Fantasie brillante steht auf dem Papier. Welche Fortschritte sind nicht in der Kunst gemacht worden! Wie langweilig war es einst, auf eine günstige Stunde der innern Beschauung zu harren!

Ed. Wolff: Divertissement sur les Diamans de la Couronne de Auber, composé pour le Piano. Op. 52. Mayence, chez les fils de B. Schott. 1 Fl.

— — Bolero sur des Motifs des Diamans de la Couronne de Auber, composé pour le Piano. Op. 53. Ebendaselbst. 1 Fl. 21 Kr.

Wem daran liegt, am Pianoforte einige Themen aus der Oper: Die Kronidiamanten sich in das Gedächtniss zurückzurufen, der findet in den beiden Heften Gelegenheit. Wenig hat der Bearbeiter hinzu gethan, und viel Mühe kann er nicht auf die Conception derselben gewendet haben. Es kommt uns das Divertissement sammt dem Bolero wie bestellte Arbeit vor, und einen eigentlichen Geistesfunken konnten wir weder hier noch dort gewahren, wohl aber eine Menge wahrhaft wiederhau-

riger Stellen, Früchte der allerneuesten, jedoch nicht allerbesten Schule. Wir würden sie näher bezeichnen, wenn sich etwas Gutes damit erzielen liesse. Wer wüsste aber nicht, dass es eine verlorne Arbeit ist, einem Mohr die glänzende Schwärze wegzuwaschen! *C. F. Becher.*

Nachricht über die von Fr. Schulze erbaute Orgel zu Gotha, nebst Disposition derselben.

Am ersten Adventsonntage verflossenen Jahres feierten wir zu Gotha ein seltenes Fest, — das Fest der „Einweihung der neuen Orgel in der St. Augustiner-Kirche." Das frühere Orgelwerk, gegen 150 Jahre alt, war ganz defekt, die innern Metallpfeifen fand man von der Luftsäure so sehr angegriffen, dass einzelne ganz zusammensanken. Von besserer Güte waren die Holzstimmen, besonders diejenigen im Pedal; dieses konnte man im Verhältniss zu den Manualen noch gut und sogar markig nennen.

Hingegen grossartig, dabei aber im einfachen Geschmacke prangt die neuerbaute Orgel. Der Erbauer ist der eben so berühmte als geschickte Orgelbauer *Friedrich Schulze* aus Paulinzella. Das Werk zählt auf 2 Manualen und Pedal 34 klingend. Stimmen. Um Kennern und Liebhabern des Orgelbaues eine Uebersicht dieses Orgelwerks zu verschaffen, theile ich die Disposition desselben mit.

A. *Hauptwerk, weite Mensur.*

Principal 16′ von Zinn, die 2 untern Oktaven von Holz auf die Lade gestellt.
Bordun 32′ von Holz.
Bordun 16′ von Holz.
Oktave 8′ von Zinn, die tiefe Oktave von Holz.
Hohlflöte 8′ von Holz.
Gambe 8′ v. Zinn, d. Tiefe v. Holz.
Gedact 8′ von Holz.
Hohlflöte 4′ von Holz.
Oktave 4′ von Zinn.
Quinte 3′ von Zinn auf einer Oktave 2′ Stocke.
Oktave 2′ v. 4 Zinn auf einer Oktave 2′ Stocke.
Cymbel 3fach von Zinn.
Mixtur 3fach von Zinn.
Cornett 3fach.
Trompete 8′ aufschlagend, die Schallbecher von Zink.

B. *Oberwerk, liebl. Mensur.*

Geigenprincipal 8′ von Zinn, die Tiefe Holz.
Liebl. Gedact 16′ von Holz.
Flauto traverse 8′ von Birnbaum und gebohrt.
Salicional 8′ von Zinn, die Tiefe von Holz.
Harmonika 8′ von Holz.
Liebl. Gedact 8′ von Holz.
Flute douce 8′ von Holz.
Oktave 4′ von Zinn.
Quinte 3′ von Zinn auf einem Oktave 2′ Stocke.
Scharf 3fach von Zinn.

C. *Pedal.*

Principalbass 16′ von Holz.
Subbass 16′ von Holz.
Violonbass 16′ von Holz.
Oktavbass 8′ von Holz.
Violonbass 8′ von Holz.
Gedactbass 8′ von Holz.
Posaune 16′ von Holz aufschlagend.

Der Charakter der einzelnen Klaviere ist:

1) beim Hauptmanual grossartig und brillant,
2) beim Oberwerk lieblich und sanft, und
3) beim Pedal voll und durchdringend.

Ganz besonders verdient, hinsichtlich des schönen Tons, *Viols di Gamba 8′* auf dem Hauptmanuale und Salicional 8′ auf dem Oberwerke hervorgehoben zu werden. Letztere Stimme in Verbindung mit Gedact 8′ klingt einer Oboe sehr ähnlich, man glaubt den ansetzenden Bauch eines Bläsers zu vernehmen. Mit gleicher Auszeichnung muss des Geigenprincipals 8 auf dem Oberwerke wegen seines sanftschneidenden Tones gedacht werden. Auch Bordun 16′ auf dem Hauptwerke verdient seiner herrlichen Fülle halber noch genannt zu werden.

Möge es dem wackern Künstler noch lange gelingen, solche meisterhafte Werke herzustellen.

Gotha, den 10. Juni 1842. *L. R. B.*

Feuilleton.

Der ausgezeichnete Orgelvirtuos *L. M. J. Homeyer* aus Dortstadt, dessen Ruf zwar noch nicht ein allgemeiner ist, der sich jedoch der günstigsten Zeugnisse eines Mendelssohn-Bartholdy, Spohr, Liszt u. A. zu erfreuen hat, gab kürzlich mit dem glänzendsten Erfolg in Bremen und Hannover eine Reihe Orgelconcerte. Besonders zeichnete sich unter seinen Vorträgen eine von ihm komponirte und der Königin von Sachsen gewidmete Sinfonia etwas und ein zweiter katholischer Hymnus mit mannigfachen Veränderungen aus. Wie wir hören, wird der junge Künstler, der auch als Pianovirtuose höchst Vorzügliches leistet, in den nächsten Tagen in Leipzig ein Orgelconcert veranstalten. Es lässt sich nicht zweifeln, dass er auch hier die gerechte Anerkennung findet, welche dem wahren Talente, was Herr *Homeyer* im hohen Grade besitzen soll, gebührt.

Donizetti's neueste Oper: „Linda di Chamouny" ist in Wien mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Die beiden „*Concerts spirituels*," welche das Pariser Konservatorium bis jetzt gegeben hat, brachten zur Aufführung: 1) Pastoralsymphonie von Beethoven; — Davide penitente, Kantate von Mozart; — Chor aus einem Psalm von Marcello; — Flötensolo von Herrn Dorus; — Ouverture zur Leonore von Beethoven; — Stabat mater von Pergolese. — 2) Ouverture zur Flagolshöhle von Mendelssohn-Bartholdy; — Ave verum von Mozart; — Septour für Blasinstrumente von Beethoven; — Arie aus Judas Makkabäus von Handel; — Symphonie in C-moll von Beethoven. — Man sieht, das zweite besteht ganz, das erste grösstentheils, aus deutschen Musikstücken.

Franz Glüser geht von dem Königstädtischen Theater zu Berlin als dänischer Hofkapellmeister nach Kopenhagen.

Ueberall wurden Concerte und Theatervorstellungen zum Besten der Hamburger Abgebrannten gegeben, in Leipzig, Dresden, Berlin, Darmstadt, München, Karlsruhe u. s. w., selbst in London, in Prag z. B. betrug die diesfallsige Einnahme gegen 1200 Fl., in Frankfurt a. M. 1400 Fl., in Bonn, wo Mendelssohn-Bartholdy zu gleichem Zwecke Concert gab, gegen 600 Thlr. U. s. w.

Die italienische Oper in London macht dies Jahr keine besonderen Geschäfte; theils liegt dies an der Leitung der Unternehmung, theils an dem Umstande, dass fast alle Sänger und Sängerinnen nach einander krank gewesen sind. Erste Sängerinnen sind die Damen Grisi, Persiani, Frezzolini, Molini, Rosconi; Tenore: Gardoni, Mario, Pozzi, Stella, Rubini (s. d. Bl. S. 540); Bässe: Lablache Vater, Lablache Sohn, Rosconi, Bordini, Santi, Frontini.

In London besteht eine, nach Wilhems Grundsätzen eingerichtete grosse Musikbildungsanstalt unter Leitung des Herrn *Hullah*, mit mehr als 1700 Mitgliedern. Bei einer jüngst abgehaltenen öffentlichen Probe von der Wirksamkeit der Anstalt wurden Chöre von Palästrina, Handel, Haydn, Hullah u. A. mit grösster Vortrefflichkeit ausgeführt. Auch gelang das Singen vom Blatte ganz gut.

Auf dem Drurylane-Theater zu London ist eine neue englische Oper: „Die bunten Studenten" von Rodwell mit Erfolg aufgeführt worden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 12. bis 18. Juli d. J.

Auber, Zanetta. Airs arr. p. 2 Violons. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr. — Le duc d'Olonne. Ouvert. à grande Orch. Ebend. 5 Fl.

Baroni - Cavalcabo, 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 24. Prag, Hoffmann. 20 Kr.

Bolero[s], Tirons, Manchegas. 3 Airs caract. de Danses nat. espagnoles arr. p. la Guitare. Mainz, Schott. 36 Kr.

Catharina Cornaro, Königin v. Cypern. Operntext v. St. Georges, frei übertragen von A. Büssel, in Musik gesetzt v. Fr. Lachner. Ebend. 24 Kr. netto.

Dohler, Th., Album p. le Piano. Op. 40. No. 1—8. geb. 7 Fl. 12 Kr. Ebd. — Le même séparés. No. 1. Rondino villageois. No. 2. Bagatelle sur un air fav. de Nice. No. 3. Rom. et Cavat. de Donizetti var. No. 4. Pet. Faut. sur Norma. No. 5. Noct. sentimentals. une Rom. d'Adam. No. 6. Faut. s. une Melodie fav. de Meyerbeer. No. 7. Caprice brill. s. le Ranz des Vaches et une Valse suisse. No. 8. Cav. fav. de Donna del Lago var. Ebend. à 1 Fl.

Doppler, J., Impromptu p. le Pfte sur il Bravo de Mercadante. Op. 56. Dresden, Paul. 10 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Les fleurs d'Italie. 3 Fant. élég. d'après des mélod. des Opéras de Donizetti p. le Violle et Pfte. Op. 164. No. 1—3. Prag, Hoffmann. à 1 Fl.

Hunten, Rondo valse de la jeunesse de Charles-Quint de A. Montfort p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Labarre, Th., Le Depart. — La Gondole noire. — Le Chant d'amour. — Ma Chevrette. — La Feuille morte. — Séparation. — L'Etoile du Soir. — Palerme l'Heureuse. (Choix d'airs av. Piano ou Guitare. No. 531—538.) à 18—27 Kr. Ebend.

Labitzky, J., Lucian-Walzer, Op. 75, f. d. Pfte zu 4Händen 1 Fl. 30 Kr., zu 2 Händen 54 Kr. Prag, Hoffmann.

— Hamb. Elb-Pavillon-Galopp, Op. 77, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Ebend.

Lachner, F., Catharina Cornaro, Königin v. Cypern. Oper im vollständigen Klavierauszug v. Componisten. 71. Werk. Mainz, Schott. 16 Fl. 12 Kr.

— Ouvert. daraus f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 45 Kr.

Marschner, H., 7 Lieder u. Gesänge f. 1 Tenor od. Sopranst. m. Pfte. Op. 115. Dresden, Paul. 1 Thlr.

Ricci, L., Il Tresette. Das Trisettenspiel. Quartettino p. 4 Voci con acc. di Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Wielhorski, M. de, 2 Romances, Op. 9, No. 3, transcrites p. le Pfte par A. Henselt. Ebend. 1 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Oldenburg. Für den Grossherzoglichen Dienst werden gesucht als Militair- und Hof-Capellmusiker:

1) ein *erster Fagottist*,

2) ein *Trompeter*, von dem jedoch zu wünschen, dass er auch das Violoncello oder ein anderes Streichinstrument spielt, und

3) ein *Clarinettist*, der zugleich *Bratschist* wäre.

Die Dienst-Einnahme, einschliesslich der Vergütungen für Wohnung, Naturalportionen u. s. w., beläuft sich in den ersten Jahren auf mindestens 2600 bis 3600 Gulden p. a. Ausserdem werden Instrumente, Uniformstücke u. s. w. geliefert, Aussicht auf vermehrte Einnahme eröffnet, und ist mannichfache Gelegenheit zu Privaterwerb vorhanden.

Reflectanten werden ersucht, sich direct an den Unterzeichneten zu wenden. Es wird von ihnen verlangt, dass sie 32 Jahr noch nicht erreicht, gesund, unverheirathet und von bescheinigtem guten Betragen sind, ihrer heimischen Wehrpflicht genügt, und in den hier mit ihnen anzustellenden Proben den Anforderungen entsprochen haben, wogegen ihnen beim Engagement die Reise entsprechend vergütet wird.

Hauptmann **Plate.**
(Militair-Musik-Sachen.)

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig (Prag bei **Joh. Hoffmann**) erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Die Elfen.

Walzer von

Jos. Labitzky.

86. Werk.

Für grosses Orchester, für kleines Orchester, für eine Flöte, für Violine und Pianoforte, für Pianoforte zu 4 Händen, für Pianoforte allein, für Pianoforte im leichten Style.

So eben ist bei uns erschienen:

Elementargesanglehre für Stadt- und Landschulen, nebst einer Sammlung von Originalschulliedern und kurzer Anleitung, die Violine zu spielen. Herausgegeben von *J. Stenzler*. *Dritte* unveränderte Auflage, quer 4. Gebunden 1 Fl. 48 Kr. 1 Thlr. 3 Ggr.

Aus dieser Gesanglehre einzeln:

Sammlung von Originalschulliedern, *neue* mit einem weitern Liede vermehrte Auflage, quer 4. Gebunden 36 Kr. 9 Ggr.

Dieselbe, Ausgabe in *einzelnen Stimmen*, 4. broch. 1 Fl. 48 Kr. 1 Thlr. 3 Ggr.

Jede Stimme wird auch einzeln abgegeben zum Preis von 3 Kr. — 1 Ggr., und für alle Stimmen ist der Violinschlüssel beibehalten.

Um die Einführung dieser Werke in Schulen möglichst zu erleichtern, bewilligen wir gerne bei grösseren Bestellungen *Freiexemplare*, oder auch einen angemessenen *Partiepreis*.

Carlsruhe im Juni 1842.

Chr. Fr. Müller'sche Hofbuchhandlung.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist ganz neu erschienen:

Labitzky, J., Lucian-Walzer. 75. Werk. Für das Pianoforte 54 Kr. Für das Pianoforte zu 4 Handen 1 Fl. 30 Kr. Für das Orchester 3 Fl. 45 Kr.

— — Hamburger Elb-Pavillon-Galopp. 77. Werk. Für das Pianoforte 30 Kr. Für das Pianoforte zu 4 Händen 45 Kr. Für das Orchester 2 Fl. 30 Kr.

Dotzauer, J. J. F., Les fleurs d'Italie. Trois Fantaisies élégantes d'après de Melodies des Operas de G. Donizetti pour Violoncelle et Pianoforte. Oeuv. 164. No. 4. Belisario. No. 2. Lucia di Lammermoor. No. 3 Elisir d'Amore. à 1 Fl.

Baroni-Cavalcabo, Zwei Lieder: An die Schwalben, Nimmer, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 24. Werk. 30 Kr.

Weber, F. D., Variazioni di bravura p. Pianoforte. 1 Fl. 15 Kr.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juli. № 30. 1842.

Inhalt: Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. — Militair-Musik-Chöre. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Andeutungen über meine Lehrmethode der musikalischen Komposition.

(Beschluss.)

III.

Worin liegt die eigentliche segensreiche Wirkung des Kompositionslehrers?

Ausser demjenigen, was ich in allgemeiner und specieller Beziehung auf den Gang der Kompositionslehre in unserer Zeit vorhin anzudeuten gewagt, mag die Untersuchung obiger Frage — eigentlich der Hauptfrage — dem Denker noch manche bis jetzt wenig oder gar nicht in Betracht gezogene Aussicht eröffnen, die, wenn sie den Kreis seiner Thätigkeit rücksichtlich der Bildung des Schülers erweitert, auch sein Wirken auf ihn viel segensreicher zu machen geeignet ist.

Da ich auch hier aus Erfahrung spreche, so darf ich sie wohl allen mit dem Gegenstande in irgend einem Verhältnisse Stehenden, als: Lehrern, Eltern, Vormündern und Kunstjüngern selbst, der Beachtung und Prüfung empfehlen.

Das ächte Wirken des Künstlers geht aus dreierlei Dingen hervor: aus rechtem Wissen, rechtem Wollen und rechtem Können.

Alle drei wirkende Elemente sich in möglichster Vollkommenheit zu erringen, muss der heisseste Wunsch und das eifrigste Streben jedes Kunstjüngers sein.

Untersucht man nun aber die Gesammtbildung der besten Tonkünstler, namentlich unserer Zeit, so ergibt sich gleich, dass ihre ächt künstlerische Wirksamkeit nicht blos von dem rein abgeschlossenen musikalischen Kreise ausging, sondern dass noch gar Manches dabei mitwirkte, was andern Wissenskreisen angehört.

Ueber Letzteres später einige Betrachtungen. Für jetzt will ich bei dem rein Musikalischen stehen bleiben.

Was zunächst die Aneignung des rechten Wissens, des theoretischen hier, betrifft, so wird der Anfänger auf keine besonderen Schwierigkeiten stossen. Die Quellen dafür fliessen reichlich und sind bekannt. Als Autodidakt kann er es erringen. Ausserdem wird ein Lehrer dafür nicht leicht an einem Orte fehlen.

Bei Weitem schwieriger ist das rechte, ächt künstlerische Wollen zu erlangen. Wie vielen, selbst mit bedeutendem Talente begabten Künstlern das helle Bewusstsein desselben abgeht, sehen wir an den mancherlei falschen Richtungen, über die wir in allen Künsten und zu allen Zeiten von Einsichtigen klagen hören. Unter zehn Autodidakten werden wohl zwei Drittheile es gar nicht gewinnen, und der Drittheil, welcher es etwa erringt, wird es erst nach so langen Irrfahrten erreichen, dass er gewiss mit bitterem Schmerz über viele verlorene Jahre zu jammern hat.

Vielen Gefahren geht der Schüler in dieser Hinsicht aber auch bei der Wahl eines Lehrers entgegen, insofern er leicht an einen gerathen kann, dem selbst ein rechtes Wollen nicht innewohnt. Geriethe er z. B. an einen eingefleischten Kontrapunktisten und Fugenschreiber, würde dieser ihm die Reize der schönsten modernen Tonwerke erschliessen können, da er selbst keinen Sinn dafür hat? Würde er ihm nicht vielmehr als rechtes Wollen nur seine Neigung beizubringen suchen? — Oder geriethe er hingegen an einen blosen Modekomponisten, würde ihm dieser das ächt künstlerische Wollen zeigen können?

Am Schwersten ist zu erlangen das rechte Können, und zwar weniger das technische, als das ästhetische, insofern letzteres von ästhetischen klaren Einsichten, Maximen und nach dem oben angeführtem Ausspruche Goethe's mit von den überlieferbaren mechanischen Vortheilen abhängt, wodurch man die geistigsten Effekte hervorbringen kann.

Die Schwierigkeiten, die hier dem reinen Autodidakten, d. h. dem, der Alles nur durch sich selbst und durch eigenes Studium und Forschen entdecken will, entgegentreten, sind fast unüberwindlich.

Manche Wahrheit, mancher Aufschluss, mit wenig Worten von einem Erfahrenen gehört, öffnet wohl wie mit einem Zauberschlage die Schleusen einer gefangenen Kraft, dass sie frisch und frei hervorströmt und er das vorher nicht Geahnte und nicht Gekonnte nun leicht und in schönster Fülle zu schaffen vermag. Aber so leicht eine Wahrheit, eine Maxime, richtig erkannt, zu Hohem zu befähigen vermag, so schwer wird es dem Autodidakten sie zu finden, und Mancher entdeckt sie, einsam suchend, gar niemals. Wir handeln nach vielen Wahrheiten sicher und leicht, die unseren Vorfahren Jahrhunderte hindurch verschlossen geblieben sind. Die menschliche Kraft, geistige wie körperliche, hat ihre Grenzen.

Die beste heutige Natur des Menschen kann keinen längeren Lauf aushalten, als die beste eines viel früheren Läufers, aber sie vermag viel weiter vorzudringen, wenn sie da ausläuft, wo jene geendet. Ein geistiger Fortschritt lässt sich nicht machen ohne erreichte Erkenntniss der Vorgänger. Muss oder will man anfangen, wo jene begonnen, so wird man an dem Punkte, wo sie ermüdet aufhören mussten, ebenfalls ermüdet aufzuhören gezwungen sein.

Wie nun schon beim rechten Wollen, so mehr noch beim rechten Können tritt die eigentliche segensreiche Wirksamkeit des Lehrers ein.

Dem mit Talent begabten Schüler die ganze Summe der Erfahrungen, ohne welche ein erfolgreiches Schaffen dem heutigen Standpunkte der Kunst gemäss, oder gar ein Weiterdringen darin nicht möglich ist, vollständig mitzutheilen, und ihm dadurch viele Jahre des Irrens, des vergeblichen Suchens und zeitverlierenden Abstrahirens zu ersparen, ihn über viele Klüfte und Abgründe leicht und schnell hinüberzutragen, so, dass das rechte Ziel vom Anfang an klar erkannt und der Weg, wie es am Sichersten zu erreichen steht, angegeben werde, — das ist der schönste und Hauptzweck des Lehrers.

Die erfolgreiche Mittheilung findet sich aber auch bedingt durch ein psychologisches Studium des Menschen überhaupt und des Wesens eines Lernenden im Besondern; ein Studium, welches aus Lektüre, ununterbrochenem Blicken in sein eigenes Innere und Ueberschauen seines ganzen psychologischen Lebenslaufs in allen Perioden zu schöpfen ist.

Eine aus meinem fünften Jahre mir im Gedächtniss gebliebene Erfahrung hat mir eine wirkungsreiche Lehrmaxime geliefert. Ich zeichnete und malte in jener goldenen Jugendzeit (denn auch eine bleierne wird in der Erinnerung golden) eines Tages eine — Gans, und zwar nur nach einem Naturabdruck in der Fantasie. Als ich sie vollendet, war ich in der seligsten Künstlerstimmung, etwas ausserordentlich Schönes gemacht zu haben. Unserer Stube gegenüber wohnte ein mir freundlich gesinnter Bürstner. Zu dem lief ich und zeigte ihm mit glühenden Freudeblicken und der frohen Hoffnung, dasselbe Gefühl in ihm zu erregen, mein Meisterwerk. Er aber lachelte, nahm von der Wand ein Thierbildchen und zeigte mit dem Finger auf eine Gans. Da war es, als wenn mich Jemand mit kaltem Wasser begösse, denn durch den Blick auf den wirklich richtig gezeichneten und gut kolorirten Vogel kam ich plötzlich zu der Einsicht, dass mein Bild eine ungeschickte Schmiererei sei, und ich zerriss das mühsam gefertigte Kunstwerk augenblicklich.

Bringen mir nun meine Schüler eine misslungene Gestaltung, so mache ich zunächst kein Redens darüber, sondern halte ihnen sogleich die vorzügliche eines guten Meisters in ähnlicher Art vor. Da sehen sie durch Anschauung den Unterschied, und dann erst suche ich durch Analyse das Warum ihnen zum Bewusstsein zu bringen. Welche ausserordentlich vorwärtstreibende Kraft diese Procedur auf die Schüler äussert, wird Jeder bezeugen, der sie bereits angewendet hat, und Jeder erfahren, der sie mit seinen Schülern vornehmen will.

Ist hiermit die rein musikalische Wirksamkeit des Kompositionslehrers angedeutet, so kann er noch und sollte weit darüber hinaus gehen, insofern er an die Gesammtbildung denkt, die ein Musiker unserer Tage haben muss, wenn er nicht einseitig, sondern allseitig befähigt sein will.

Ich übergehe, was anderen Lehrern als bestimmte Disciplin zufällt, wie: das Studium der neuern Sprachen, von dessen Unerlässlichkeit nur Wenige sich nicht völlig überzeugt halten werden.

Aber ausserdem, wie Vieles gibt es noch, was der ächt ausgebildete Komponist wissen muss! Als Vokalkomponist z. B. die Kenntniss der Prosodie, so wie der dramatisch-musikalischen und lyrischen Dichtungsarten. Darf sie der Kompositionslehrer bei seinen Schülern voraussetzen, oder darf er dieses Studium einer späteren Zeit bei andern Lehrern anweisen? Ich möchte dann wissen, wie er, ohne diese Disciplinen zu berühren, es anfinge, um sie vollständig in die Vokalkomposition einzuführen. Ferner: kann das wirkungsvolle und naturwahre Schaffen in der Vokalmusik gedacht werden, ohne psychologisches, ohne Menschen- und Geschichts-Studium? Und weiter überhaupt ohne möglichst ausgebildete Denk- und Beobachtungskraft?

Wohl Manche leben des Glaubens, das Werkzeug der Komponisten sei blos die Fantasie. Sie so feurig als möglich zu steigern, sei die Hauptsache; eine bedeutende Verstandesbildung könne ihr wohl eher hinderlich als förderlich werden, indem sie ihre Kraft lähme und ermatte.

Wie irrig aber ein solcher Glaube ist, das sollte man dem Schüler Tag für Tag vorhalten; denn in diesem Wahn liegt die Ursache mit, dass manches herrliche Talent zwar sehr phantastische Werke, aber keineswegs Kunstschöpfungen im wahren Sinne des Wortes hervorzubringen vermag.

Wer hat fantasiereichere Dichtungen geliefert als Goethe und Schiller? Wer aber kennt ihre Schriften, Briefwechsel u. s. w. und wollte nicht sehen, wie scharf und unausgesetzt sie über ihre Arbeiten reflektirt und gedacht haben? Und hat es *Goethe* nicht klar genug selbst ausgesprochen?

„— Du übst das Hand,
Du übst den Blick, nun üb' auch den Verstand.
Dem glücklichsten Genie wird's kaum Einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemessnen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen.
Hier hilft das Tappen nichts, eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen." *)

Wie viele ächte Musiker neuerer und neuester Zeit gibt es ferner nicht, die selbst recht gut schreiben können und also eine literarische und wissenschaftliche Bildung besitzen. Und thut diese etwa ihrem künstlerischen Schaffen Eintrag? Gluck, C. M. v. Weber, Spohr, Mendelssohn, zeigen ihre Werke von matter Fantasie? Sie alle aber waren und sind Männer, denke ich, von ausgeprägtem Verstand und einer Bildung, die etwas weiter als nur über das Gebiet der Musik reichte und reicht

*) Künstlers Apotheose.

Dieses zusammengenommen, Musikalisches und nicht Musikalisches, begreift einen grossen Kreis des Wissens und Könnens. Die übersichtliche Vorführung desselben, als Stoff, worauf der Schüler seine Lernbegierde zu richten und wie er auf die zweckmässigste Weise es sich anzueignen habe, ist Gegenstand einer eigenen Disciplin: Propädeutik, oder Hodegetik, oder Methodik des musikalischen Studiums in seinem weitesten Umfange, welche dem Schüler vor Allem möglichst vollständig zu eröffnen ist.

Alles das gehörte in den Kreis der Pflichten eines Kompositionslehrers? und alles das vermöchte er dem Schüler in wenigen Jahren zu erschliessen?

Ich kann diese Fragen durch vollendete Resultate noch nicht beantworten, denn mein ältester Schüler ist nicht viel über anderthalb Jahre bei mir. Dass aber die Ausbildungsfähigkeit des Talents und namentlich des Kunsttalents nicht auf einen abgeschlossenen Kreis sich beschränkt findet, sondern nach vielen Richtungen hin Sinn und Kraft hat, und dass auf alles dieses durch schicklich getriebene gemeinsame Lektüre und Diskussion darüber, durch Unterredungen auf Spaziergängen, durch Einstreuen von neuen Ansichten eröffnende Bemerkungen, selbst in den eigentlichen Lehrstunden u. s. w. auf den Schüler sehr mannichfaltig erspriesslich gewirkt werden könne, — das weiss ich bestimmt und sehe es an den zeither gewonnenen Resultaten. Mit einem Worte: was in einem Lehrer an Erfahrung, Wissen und Können lebt, das soll er in seinen Schüler überfliessen lassen; damit dessen aber möglichst viel werde, muss er, Zeit seines Lebens, immer selbst ein lernbegieriger Schüler bleiben.

Recensionen.

Festhymne, gedichtet von *Ferdinand Rinne*, in Musik gesetzt von *A. Ketschau*, Musikdirektor in Erfurt. Im Partitur-Manuscript beurtheilt von Dr. K. Stein.

Der an ihn ergangenen, vertrauensvollen Aufforderung des geehrten Herrn Komponisten der obigen, bei ihrer zu wünschenden Herausgabe jedenfalls auf dem Titelblatte noch näher zu bezeichnenden Festhymne, dieselbe durch beurtheilende Besprechung in dieser musikalischen Zeitschrift dem grösseren Publikum bekannt zu machen, genügt Referent um so lieber, je lebhafter und dankbarer er sich noch des reichen Genusses erinnert, welcher ihm durch das Anhören dieses wohlgelungenen und lebhaft ansprechenden Tonwerks in Erfurt, bei Gelegenheit der letzten Geburtstagsfeier des Königs von Preussen bereitet wurde.

Ein glücklicher Gedanke ist es, den hier Dichter und Komponist ergriffen haben, und sie kommen durch diese Festhymne, welche Referent lieber eine „patriotische Festkantate" nennen möchte, einem oft gefühlten Bedürfnisse in erfreulicher Weise entgegen. Denn obgleich ihr Werk zunächst zur Verherrlichung der Geburtstags- und Huldigungsfeier des Königs von Preussen am 15. October 1840 bestimmt war, so ist es doch überall anwendbar, wo ein beglücktes Volk unter dem väterlichen Szepter eines geliebten Fürsten im Frieden wohnend, irgend ein patriotisches Fest, sei es den Geburts- oder Huldigungstag des Landesherrn, sei es ein Friedens- oder Konstitutionsfest, in würdiger Weise auch durch eine grössere Musikaufführung zu verschönern wünscht. Der Text dieser patriotischen Kantate ist nämlich vom Dichter so gehalten, dass spezielle Beziehungen darin fast ganz umgangen sind; weshalb sie denn, unter sehr leicht ausführbarer Veränderung weniger einzelner Worte, eben so gut wie in Preussen, auch in anderen Ländern bei festlichen Gelegenheiten, wie die oben näher bezeichneten, benutzt werden kann, welches nach ihrer Veröffentlichung durch den Druck gewiss um so vielfacher der Fall sein wird, da sich die Dichtung, alles outrirte Wesen in politischer Hinsicht glücklich vermeidend, in allgemein ansprechenden Gedankenkreisen bewegt, die in ihrer gehaltenen Durchführung gewiss auch bei den strengsten Censurbehörden keinen Anstoss erregen werden: die Musik aber, fast durchgängig sehr gefällig für das Ohr, bei aller Gediegenheit, doch in hohem Maasse den Vorzug einer edlen Popularität an sich trägt und in keiner einzigen Partie über die Fassungskraft eines auch nur einigermaassen für die Musik empfänglichen und für sie herangebildeten Publikums hinausgeht.

Bisher half man sich bei patriotischen Festen der oben bezeichneten Art bald dadurch, dass man sonst vorhandenen, zu anderen Zwecken bestimmten Musikstücken, so gut oder übel es eben gehen mochte, andere Texte unterlegte; bald auch dadurch, dass man sich aus einzelnen Partieen grösserer Werke, wie z. B. älterer und neuerer Oratorien, ein seltsames Mixtum compositum zusammenfügte, welches etwa durch einige neu hinzukomponirte Rezitative lose zusammen geheftet, gar oft eine höchst seltsame Musterkarte der verschiedensten Stylarten darbot *). Der Versuchung zu solchen und ähnlichen Missgriffen wird man sich durch die vielleicht bald zu hoffende Veröffentlichung des vorliegenden Werkes in einer Weise enthoben sehen, welcher der Beifall des grossen musikliebenden Publikums schwerlich entgehen dürfte.

Das Gedicht, welches das Glück und kräftige Gedeihen eines Volkes singt, das unter einem geliebten Fürsten, im trauten Vaterlande, in Freiheit, Gerechtigkeit, Glaube, Treue, Frömmigkeit und Frieden wirkend, des Himmels schönste Segensfülle auf sich herableitet und feststehend auf jenen Grundpfeilern des Bürgerwohles und des Herrscherthrones, den Stürmen der Zeit Trotz bietet, schlägt im belebten Wechsel so mannichfaltige Saiten der Empfindung an, als es in dem bemessenen Raume einer Kantate nur möglich war. Dem Komponisten grösstentheils glücklich in die Hand gearbeitet, ergiesst es sich im leichten, natürlichen, nur an einzelnen Stellen etwas desultorischen Flusse, der allein gegen das Ende hin, durch Wiederholung bereits vorher schon hin-

*) Sollte in der That so grosser Mangel an Tonwerken für patriotische Feste sein? Geeignet erscheint uns z. B. Handel's Krönungsmotette, dessen herrliches Urtheber wie das Dettinger Te Deum; K. M. v. Weber's grosse Jubelkantate, und noch manches ähnliche Werk. *D. Redact.*

länglich berührter Gedankenkreise, etwas in's Breite fällt. Auf einzelne Mängel des Textes, vorzüglich im Betreff des musikalischen Wohllauts der Diktion, werden wir weiter unten, bei spezieller Durchmusterung des Werks, gelegentlich hinweisen, im Uebrigen aber auf eine ausführlichere strengere Kritik des Buches hier nicht eingehen.

Der Tonsetzer hat zu dem, im Allgemeinen glücklich gewählten, durchaus komponibeln Texte eine frisch-erquicklich ansprechende Musik geschaffen, welche einen ergiebigen Reichthum selbständiger Erfindungskraft, ein tüchtig gereiftes technisches Talent in Satzweise und Instrumentation, und eine edle Richtung des Geschmacks vielfach auf's Rühmlichste beurkundet.

Schreiten wir nun, nach diesen allgemeinen Bemerkungen, zur näheren Betrachtung der vorliegenden „Festhymne."

Sie beginnt, ohne besondere Orchesterintroduktion, sogleich mit einem einfach würdig gehaltenen Chorgebete: Adagio, Es dur, $^4_4$-Takt, welcher sich bald mit den Worten:

„Rauschet ihr Saiten, in vollerem Klange,
Jauchze, du freudegehobene Brust," u. s. w.

im Allegro vivo, $^4_4$-Takt, zu schwungreicher Begeisterung erhebt und in seiner Anlage, Haltung und Instrumentirung sogleich ein günstiges Vorurtheil für den Komponisten erregend, zu einem sehr ansprechenden, kurzen Quartett: meno Allegro, As dur, $^2_4$-Takt, überführt, das mit einem effektvollen Chor:

„Heil den Beglückten, dem Könige Heil!" u. s. w.

sich kräftig abschliesst. Dieser Chor ist stark, vielleicht beinahe etwas zu stark instrumentirt, und bei der Aufführung, welcher Referent in Erfurt beiwohnte, erschien der Singchor durch die freilich sehr kräftig und wohl etwas indiskret wirkenden Blassinstrumente zu sehr gedeckt.

No. III wird durch ein wohldeklamirtes Bassrezitativ eingeleitet, zu welches eine sehr gefällig gesungene und instrumentirte Tenorkavatine, Andante, A dur, $^4_4$-Takt, sich anschliesst.

Für den Dichter gibt es sowohl im Rezitativ wie in der Kavatine die Frage: ob es nicht, abgesehen von dem auch übrigens nicht wohlgebauten Verse:

„Hört ihr's, ihr Fernen, ihr stolzen Nationen," u. s. w.

möglich gewesen wäre, die auch sonst noch an manchen Stellen zu sehr gehäuften I-, U- und Ei-Laute zu vermeiden, deren in manchen Verszeilen 5, ja 6 vorkommen.

No. IV bringt ein feuriges Rezitativ für Alt, von angemessener Instrumentalbegleitung getragen, wie es auch den meisten übrigen Rezitativen nachzurühmen ist.

No. V, ein Chor, Allegro, B dur, $^4_4$-Takt, ist eine der wenigen Partieen in dieser Festhymne, welche dem Referenten weniger zugesagt haben, und zwar deshalb, weil das hier vom Komponisten ergriffene Motiv der Instrumentalbegleitung:

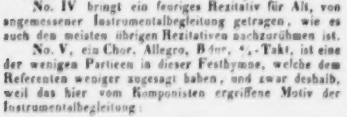

schwerlich dazu geeignet sein möchte, den Freudenruf des Chors: „Drum herein!" u. s. w. passend einzuleiten, sondern vielmehr in seiner Fortführung (dass der Komponist stets thematisch gearbeitet hat, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung) der Musik eine zu heterogen-leidenschaftliche Färbung gibt und sie mit dem Texte in einen unstatthaften Kontrast setzt, der so lange fortdauert, bis der Komponist bei den Textesworten: „Brüder! lasst uns Brüder sein" u. s. w. wieder, und zwar in sehr effektvoller Weise, in die rechten Saiten der Empfindung eingreift. Da jene erste, vor einer gesunden Aesthetik gewiss nicht leicht zu rechtfertigende Chorpartie sich wohl schwerlich durch kleinere Veränderungen in das rechte Kolorit setzen lassen wird, so kann hier Referent nur zu einem völligen Neuschaffen rathen, wozu sich der Komponist vor der Herausgabe seines sonst so wohlgelungenen Werkes, nach genauerer Untersuchung, wohl selbst bewogen fühlen dürfte.

No. VI, eine Bassarie: Alla breve, D moll, $^4_4$-Takt, ist mit ihrer malerisch rollenden Bassfigur, welche abwechselnd auch von den übrigen Saiteninstrumenten ergriffen wird, von schlagender Wirkung. Die Wendung nach Dur bei den Worten: „Des Volkes Treue" u. s. w. bildet einen jener schönen, glücklich gedachten Momente, an welchen auch sonst das Werk keinen Mangel leidet. Referent zählt ihnen sogleich wieder

No. VII, ein Terzett mit Chor, Andante, A dur, $^4_4$-Takt, „O süsse Wonne, die uns ward beschieden" u. s. w. bei. Dieses sehr gefällig gehaltene, schön gesungene und instrumentirte Musikstück darf gewiss überall auf den lebhaftesten Beifall rechnen, welchen Referent insonderheit auch beim Eintritte des Chors bei den Worten: „O bleibe treu, du schönstes Glück (Loos. Ref.) hienieden" dem Komponisten von ganzem Herzen gezollt hat.

No. VIII. Den Text der folgenden Rezitative, welche abwechselnd dem Basse, Tenor und Sopran zugetheilt sind, möchte vielleicht der Komponist passender zu einem anderweitigen grösseren Solomusikstücke, etwa einem Duett verarbeitet haben; doch auch so wie er diese Partie gegeben, ist sie reich an einzelnen Schönheiten und treffenden Zügen. In der That herrlich ist aber der sich anschliessende Chor mit eingeflochtenen Tenorsoli:

„O jauchzet laut, mit Gott ist's uns gelungen,
Für König, Vaterland der Friede ist errungen!"

Allegro, C dur, $^4_4$-Takt.

No. IX, eine Sopranarie, Allegro con spirito, E dur, $^4_4$-Takt, führt dem Texte nach den Gang des Gedichtes nicht weiter, und ob sie gleich für die Singstimme dankbar gehalten, ihres besonderen Reizes nicht ermangelt, so erscheint sie doch in ihrer desultorischen Gestaltung, eben so wie auch das darauffolgende kleine Rezitativ mehr nur als Intermezzo, dazu bestimmt, um für den Hörer den trefflichen Schlusschor zu vermitteln, welcher mit einem schönen, kanonisch gehaltenen Andante sostenuto, Es dur, $^3_4$-Takt, beginnt und mit einem feurig belebten tüchtig fortgesponnenen Allegro in derselben Tonart $^4_4$-Takt endigend, seinen Textesworten vollkommene musikalische Gerechtigkeit angedeihen lässt. Finis coronat opus.

Satz, wenn er ausgesprochen wird, hat, recht wohl verstehen, und wiedergeben, aber, wo der falsch noch recht, sondern gar nicht zu gebrauchen pflegen. Hierdurch wird bey allem Schein der Schulgerechtigkeit, ja selbst bey aller Wahrheit einzelner Sätze, der Geist dieser Philosophie verleugnet, nach welchem nichts aufgenommen werden soll, was nicht konstruirt worden ist. Die Verleugnung dieses Geistes wird dann nothwendig bey Kennern den Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit, bey Nichtkennern den Vorwurf eines leeren Raisonnements, welches blendet ohne zu erleuchten, hervorbringen, und die Verbreitung der Wahrheit und Wissenschaft auf keiner Seite fördern. Es ist nicht zu leugnen, dass dieses Taschenbuch, so lange es nicht durch das versprochene Journal unterstüzt wird, jenen Vorwurf nicht von sich abwenden kann. Denn wiewohl der Leser manches Wahre über Kunst im Allgemeinen hier wiederholen kann, so findet sich doch nicht Ein Satz, welcher entweder einen vorher unbekannten Satz der asthetischen oder artistischen Theorie der Musik aufstellte, oder die Wahrheit eines bekannten in eine neue Beziehung durch Verbindung oder Deduktion stellte. Der Ton als Darstellungsmittel der Musik wird gleich S. 6 als empirisches Datum aufgenommen; der Rhythmus wird S. 9. blos als Bedingung der Vereinigung von Musik, Poesie und Tanz genannt, da er doch der Musik für sich eigen ist. Eben daselbst wird der Gesang als Melodie und Rhythmus bestimmt: aber theils gehört zum Gesange auch Harmonie, denn dadurch unterscheidet er sich von dem, was S. 77. reine Vokalmusik genannt wird, nämlich vom Vogelgesang; theils kann man Melodie und Rhythmus nicht als Faktoren des Gesanges betrachten, weil diese Worte entweder gleichviel bedeuten, oder verschiedne Potenzen bezeichnen. Wer wird aber sagen, ein Würfel bestehe aus Kubus und Quadrat? Dergleichen Uebelstände werden die Verff. gewiss in dem künftigen Jahrgange vermeiden; denn es kann nicht fehlen, dass sie in ihrer Zeitschrift bey einer Deduktion der Musik auf den Satz kommen, dass Harmonie und Rhythmus die Formen aller asthetischen (objektiv gewordenen intellektuellen) Anschauung seyen, gleichwie Raum und Zeit die Formen der sinnlichen Anschauung sind; und Rhythmus ist fliessende Harmonie, gleichwie Zeit der fliessende Raum ist. In diesem Satz, verbunden mit der Natur des Schalles und den Verhältnissen seiner Entstehung, welche wiederum auf die Harmonie der Töne leiten, liegt die ganze Theorie der Musik, und keine geringe Andeutung ihres vorzüglichen Werthes. —

Von den Poesieen in diesem Taschenbuche heben wir ein Stück aus:

Die Helden der neuesten Musik.

Wer sind die Helden, die in hoher Feyer
dort wandern von der Butterblumen Au'r her,
vermischen süss und herb, und herb und sauer
und kochen göttergleich in Bier die Eyer?

Ob Süssigkeit heisst ich der Süsse Maier,
Ob Gassenhauer ich der Künstler Kauer,
Ich, Wenzel Müller hab den schlauen Bauer,
Ob Scheu vor Schwäche und Wuth erhält Bierey'er;

Wir sind die Helden, die die Kunst der Töne,
von der man glaubt, dass sie des Lebens Bühne
erhöhe zu des Himmels heilgen Ländern,

Herniedersogen in des Lebens Scene,
sie bildend recht plebej' und recht kommüne,
dass Fürst und Bauer möchten darnach ändern.

Aber wenn der Leser schliessen wollte, dass alle Poesieen der Verff. von gleichem Schlage wären, als dieses Sonett, welches sich absichtlich an das Schlechte anschliesst, so würde er so einseitig urtheilen, als die Verff., wenn sie Bierey's Kompositionen nach dem dritten Theil

Indem Referent nur noch bemerkt, dass das Werk, obgleich einen wohlbesetzten Singchor und vollständiges Orchester verlangend, doch beiden keine ausserordentlichen Schwierigkeiten zumuthet, weshalb es denn in jeder, in musikalischer Hinsicht wohlversehenen Mittelstadt ausgeführt werden kann, schliesst er mit der Versicherung warmer Verehrung gegen den Tondichter, dessen Hervortreten in einem so bedeutenden, tüchtigen und wohlgelungenen Werke, dem im Allgemeinen vielleicht nur noch eine grössere Mannichfaltigkeit und Belebtheit in dem Figurenwesen des Streichquartetts bei den Chören zu wünschen sein möchte, abermals einen erfreulichen Beweis dafür aufstellt, wie reich gegenwärtig Deutschland an talentvollen, tüchtig gebildeten Tonkünstlern ist und wie wenig man Ursache hat, bei Besetzung musikalischer Ehrenämter Fremdlinge zu suchen.

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zweite Sammlung: bestehend in ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen. Erste Lieferung. Berlin, bei Trautwein. Subscriptionspreis ⅓ Thlr.

Die erste aus sechzehn Lieferungen bestehende Sammlung vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart enthält 48 Tonstücke, theils für die Orgel, theils für den Chorgesang. Sie ist, so viel uns bekannt, weit verbreitet und, wie es voraus zu sehen war, nicht wenigen Kunstjüngern lieb und theuer, ja unentbehrlich geworden. Erfreulich wird daher die Anzeige sein, dass die Sammlung ihren ungestörten Fortgang hat und nur insofern eine veränderte Gestalt annimmt, als es ihre gegenwärtige Bestimmung ist: „Solo-Gesänge für eine, zwei auch mehrere Stimmen von Meistern verschiedener Zeiten aufzunehmen, um Werthvolles in grossern Werken enthaltenes, aber schwer zugängliches dem Forschenden entgegen zu bringen. Musikstücke, die einer höheren Schreibart angehören und mit dieser bei bewährter Grundform einen edlen Gesang und Wahrheit des Ausdruckes verbinden, werden hier vorzüglich Platz finden.“

Die vorliegende Lieferung bietet ein Arioso für eine Alttstimme aus dem Dies irae (?) von Francesco Durante, ein Arioso für Sopran aus der grossen Hmoll-Messe von Johann Sebastian Bach, und ein Duett für Sopran und Alt von Agostino Steffani. Die Namen der drei Komponisten stehen in der Kunstgeschichte fest; ihre Werke sind berühmt und hochgeachtet; wohl wird man meinen, dass diese zweite Sammlung mit Kunstprodukten würdiger Meister eröffnet wurde. Dessenungeachtet bezeichnen wir die Wahl für keine glückliche. Und warum? Weil die beiden ersten Sätze dem äussern Umfange nach zu klein, zu skizzenhaft sind, um zum erfolgreichen Studium zu dienen, und das letzte, allerdings sehr ausgeführte Tonstück eine Menge grammatikalische Fehler und Härten darbietet, was nur dazu dienen kann, dem Freund der ältern Tonkunst, „dem Forschenden,“ dem Kunstjünger allen Genuss, dem er mit Zuversicht entgegensah, gänzlich zu verbittern. Unser allerdings schroff klingender, aber gewiss gerechter Tadel hinsichtlich der Komposition des A. Steffani sei mit folgenden Beispielen belegt. Seite 13, T. 12 u. 13 heisst es so:

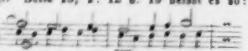

Welcher Anfänger in der Satzkunst wird zwei Singstimmen einen Quartengang vorschreiben, wie in dem bezeichneten Fall? Aber diese eines Huchald würdige Diaphonie sollte noch bei Weitem in der gleich daneben stehenden künstlichen Umkehrung übertroffen werden, man sehe und höre (S. 13, T. 17 u. 18):

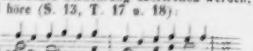

Und einen solchen Satz, in den sich kein Stichfehler eingeschlichen hat, denn es ist die genaue Versetzung des ersten, sollen Sänger zu hohern Studien sich erkiesen? Wenden sie sich nicht lieber hinweg von derartigem kontrapunktischen Firlefanz und stimmen das einfachste Volkslied an? — Genügen diese Proben, um Fehler der Grammatik anzudeuten, so überzeuge man sich auch von einigen Härten (S. 14, T. 29 u. 30):

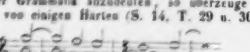

desgleichen S. 15, T. 14 u. 15:

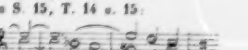

desgleichen S. 18, T. 1:

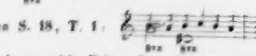

Kaum wird man solche Folgen für völlig rein anerkennen und entschuldigen; wer will aber behaupten, dass hier sich Schönheit entfalte? Hat Steffani in der That so geschrieben, wir trauen ihm die Quarten- und Quintenfolge nicht zu, es wäre zu ungeschickt, nun so hat er sich einmal gehen lassen. Vorsichtig sei man aber doch mit allen Manuscripten und Drucken von Musikwerken aus der vergangenen Zeit, um nicht mehr zu schaden, als zu nützen! Man prüfe sie vor der Ausgabe sorgfältig und genau, und hat man Grund, etwas Besonderes, von den bestimmten Regeln Abweichendes aufzustellen, dann füge man nöthige Bemerkungen hinzu und überlasse es nicht dem Jünger, selbst ein Urtheil zu fällen. Oder soll er das Falsche, Uebelklingende, wie wir z. B. oben gezeigt, für schön, gelungen und nachahmungswerth anerkennen? — Auch gebe man doch eine solche zum Studium dienende Ausgabe alter Gesänge so frei von Stichfehlern, wie nur irgend möglich. Wie kann man es dem Unerfahrenen überlassen, in *Durante's* Arioso die Quintenfortschreitung (S. 7, T. 9) zu verbessern und ♭ statt ♯ zu lesen, oder den zweimaligen Quintensprung

(S. 17, T. 12, S. 18, T. 8) in einen der Quarte: ää statt eh zu verwandeln, und ist es nicht störend, wenn eine ganze Menge der nöthigen Bindungsbogen fehlen? Biographische Notizen, sollen sie auf Werth Anspruch machen, müssen ebenfalls sorgfältig abgefasst sein. Die erste in diesem Heft enthält auf der ersten Zeile gleich eine unrichtige Angabe, denn *Durante* ist nicht 1693, sondern 1699 zu Neapel geboren, und starb nicht 1755, sondern in der genannten Stadt 1756. Wer wird sich denn immer auf Gerber und seine Nachschreiber beschränken, wenn es gilt, etwas Tüchtiges und Gehaltreiches zu überliefern?

C. F. Becker.

Nachrichten.

Berlin. In den schönen Junitagen war auch die Tonkunst hier sehr wirksam. Ueber die neun Vorstellungen von *Meyerbeer's* „Hugenotten" und das letzte Auftreten der Mad. *Schröder-Devrient* in dieser Oper als Valentine ist bereits berichtet, nachträglich indess noch zu bemerken, dass die treffliche dramatische Sängerin mit einem werthvollen Geschenk von dem König (einem Armbande) beglückt, und durch Hervorruf, Blumenkränze und Gedichte ausgezeichnet wurde.

Der bisherige Generalintendant der königl. Schauspiele Graf *Redern* ist zum Generalintendanten der Hofmusik (eine neue Hofcharge), der berühmte dramatische Komponist, Hofkapellmeister *Giacomo Meyerbeer*, als Generalmusikdirektor mit 3000 Thaler Gehalt angestellt worden. Ritter *Spontini* verlässt Berlin auf längere Zeit (wie man glaubt, für immer) mit Beibehaltung seines vollen Gehaltes von 4000 Thaler Friedrichsd'or. Der neue Generalintendant der königlichen Schauspiele Herr v. *Küstner*, und der neuangestellte Musikdirektor *Taubert* haben ihre Funktionen am 1. Juni thätig begonnen. Kapellmeister *Möser* wird zum 1. October pensionirt, behält jedoch den Unterricht der Instrumentalklasse bei. Der thätige Künstler ist zum Ehrenmitgliede der königl. musikalischen Akademie zu Stockholm ernannt. — Ausser der Valentine in den „Hugenotten" hat Mad. *Schröder-Devrient* noch die Constanze in Cherubini's mit Vergnügen endlich wieder gehörtem „Wasserträger" und die Norma im ersten Akt dieser Oper dargestellt, indem die Sängerin plötzlich unwohl wurde, so dass Dem. *Hähnel* den Schluss der Rolle recht edel ausführte. Eine junge Sängerin von besonders klangvoller Stimme in den Mittelltönen, Dem. *Ecers* vom königl. Hoftheater zu Stuttgart hat vier Gastrollen mit Beifall gegeben: die Agathe im „Freischütz," Elvira in den „Puritanern," Miss Anna in der „Weissen Dame" und Donna Anna im „Don Juan," in letzterer Rolle besonders ansprechend. — Jetzt ist Dem. *Schultze* von ihrer Urlaubsreise zurückgekehrt, und Mad. *Gentilomo* hat ihre Gastrollen mit der Valentine in den „Hugenotten" begonnen, jedoch weniger in dieser Darstellung angesprochen, als Mad. *Schröder-Devrient*.

Die italienische Oper ist mit der Lucrezia Borgia auf drei Monate und die Königstädtische Bühne vom 1. Juli ab auf zwei Monate gänzlich geschlossen. Auch das französische Theater hat aufgehört. — Von drei Instrumentalvirtuosen, welche sich hier hören liessen, dem Violinisten *Troplong*, Guitarristen *Mers* aus Wien und Musikdirektor *Methfessel* aus Winterthur, verdient besonders der Letzte rühmliche Erwähnung, wegen seiner Kunstleistungen auf der Oboe und dem so wenig kultivirten englischen Horn. — Ein Gesang von Männerstimmen der russischen Familie *Ikontrowicz* hatte im königl. Theater nicht zu Gehör gebracht werden sollen, da die Gesangkunst dadurch wahrhaft entweiht wurde. Ein Gegröle und Fistuliren der Sopranisten, ein Gegurgele des ersten Tenoristen von nicht übler Stimme, und ein tiefer Bassist, können bei aller Präzision nicht die Geschmacklosigkeit des Vortrages erträglich machen. Und dennoch wurde — der Neubeit wegen — applaudirt! — Für die ihrem geliebtem Gatten, dem deutschen Liedersänger *Fr. Curschmann*, in weniger als Jahresfrist in höhere Sphären gefolgte Frau *Rosa Curschmann*, geb. *Behrendt*, hatte die Singakademie ihrem würdigen Mitgliede eine ernste, gemüthvolle Gedächtnissfeier veranstaltet, welche mit einem Choral und Requiem von *Grell*, einer kurzen Rede des Direktors begann, worauf *Baumgenhagen's* Motette: „Selig sind die Todten," *Mendelssohn's* Chor aus Paulus: „Siehe, wir preisen selig," *Graun's* rührend erhebender Choral: „Wie herrlich ist die neue Welt" folgten. Den zweiten Theil bildeten zwei Gesänge, ein geistliches Sextett und ein Chor mit Soli von *Fr. Curschmann*, voll lieblicher Melodie. Zum Schlusse war *J. Seb. Bach's* strenge Motette: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" gewählt. Unterstützt von den vorzüglichsten Talenten war die Ausführung eine sehr gelungene. Eine zahlreiche Versammlung von Zuhörern wurde zu der Feier zugelassen. — Am 1. und 2. Juli ist auch Antigone mit den Chören von *Mendelssohn* wieder mit vieler Theilnahme aufgeführt worden.

Am 4. Juli hatte sich die *Zelter'sche* Berliner Liedertafel in Potsdam mit der dortigen Liedertafel zu einem grossartigen Gesangfeste im Schützenhause vereinigt, welchem auch Damen zuhörend beiwohnten. Die Herren MD. *Rungenhagen* und *Schärtlich* führten, als Meister beider Liedertafeln, den gemeinschaftlichen Vorsitz. Einige neukomponirte Lieder für abwechselnde Solostimmen und Doppelchöre, von *Rungenhagen*, *Grell* u. A. erheiterten die Gesellschaft ungemein durch ihre humoristische Haltung. Des unfreundlichen Wetters ungeachtet wurde nach beendeter Mittagstafel noch eine Wasserfahrt mit Gesang nach Klein-Glienecke unternommen. Prinz *Carl* hatte gestattet, dass die Gesellschaft den Garten seines Lustschlosses besuchen durfte. Bei der Landung des Dampfschiffes empfing ein Beamter des Prinzen die Gesellschaft und führte sie zu den schönsten Punkten des Parks. Auf ergangene Einladung begaben sich die Sänger nach dem Schlosse und trugen in den Vorhallen desselben mehrere Lieder vor. Gegen 9 Uhr Abends wurde die Rückfahrt nach dem Potsdamer Bahnhofe und von dort Seitens der Berliner die Heimkehr mit dem Dampfwagen angetreten. Obgleich von der

Witterung wenig begünstigt, hat dies Gesangfest durch die harmonische Vereinigung beider Liedertafeln dennoch den erfreulichsten Eindruck bewirkt.

Militär-Sänger-Chöre.

In Kurhessen sind seit 1838 bei allen Regimentern, Bataillonen u. s. w. Sänger-Chöre organisirt, welche viel Schönes leisten. Besonders ist aber der Chor des in Fulda stationirten zweiten Infanterieregiments unter der Leitung des Musikmeisters *Nau* so weit gediehen, dass derselbe nicht nur allein Soldaten- und Volkslieder singt, sondern auch Compositionen von höherer Bedeutung: z. B. „Hoch in den Wolken thront der Herr," Hymne von *Anacker*; — *B. Klein's* „Religiöse Männergesänge"; — *Beethoven's* „Chor der Gefangenen aus Fidelio" u. dergl. m. in so vollkommner Ausführung zu Gehör bringt, dass sogar *Spohr*, *Alois Schmitt* und andere musikalische Notabilitäten, welche Gelegenheit hatten ihn zu hören, sich höchst lobend darüber aussprachen. — Der vollgiltigste Beweis seiner nicht gewöhnlichen Leistungen dürfte aber wohl der sein, dass er bei Gelegenheit des grossen Manövers 1841 die Ehre hatte, in Wilhelmshöhe vor dem Kurprinzen und dem versammelten Hofe sich hören zu lassen. — Dieser Chor besteht abwechselnd, je nach dem die Dienstmannschaft schwach oder stark ist, aus 60 — 80 Stimmen, 15 — 20 ersten Tenoren und eben so viel zweiten, 15 — 20 ersten Bassisten und eben so viel zweiten. Ausserdem werden die Gesänge noch mit neun bis zehn Blasinstrumenten, einem Kontrabass und Pauken begleitet, was von besonderer Wirkung ist.

F e u i l l e t o n.

Halevy hat sich mit einer Demoiselle *Rodrigues* in Paris verheirathet.

Achtes (und letztes) Concert des Musik-Konservatoriums zu Paris (den 10. April). 52. Symphonie von Haydn (B dur); — grosse Arie aus Webers Oberon (Mad. Viardot-Garcia); — mehrere Sätze aus Beethoven's Septuor, ausgeführt von Violinen, Bratschen, Violoncellen und Kontrabässen; — Finale aus Euryanthe von Weber (Euryanthe, Mad. Viardot-Garcia); — 6. Symphonie in C dur von Mozart. — (Mad. Viardot-Garcia hat ein Engagement nach Madrid angenommen, ist bereits dahin abgereist, und hat, namentlich als Rosine im Barbier von Sevilla, enthusiastische Aufnahme gefunden.)

Am 23. Mai wurde zu Rapperswyl *das Sängerfest vom Zürchsee* in erhebender Weise gefeiert. Die Ausführung sämmtlicher Männergesänge unter Leitung des Herrn Stapfer von Bergen war höchst ausgezeichnet. Sämmtliche theilnehmende Gesangchöre wurden für diesen Sommer nach Aargau, für das künftige Jahr nach Zürich eingeladen.

Am 4. Juni starb in Wien *Georg Friedrich Treitschke*, Sekretär am Hofburgtheater, 66 Jahre alt, bekannt als Verfasser vieler Operabücher.

Der Komponist Professor *Henry Bishop* zu Edinburg ist von der Königin von England zum Baronet erhoben worden, — das erste Mal, dass ein britischer Souverain einem Künstler diese Ehre zu Theil werden lässt.

Der berühmte Tenorist *Duprez* in Paris ist zum Professor des Gesanges am Pariser Konservatorium der Musik ernannt worden.

Der Kontrabassist *Johann Hindle* hat von der Société des Concerts im Pariser Konservatorium der Musik eine silberne Medaille bekommen, welche auf der einen Seite eine Lyra mit der Umschrift: „Ecole royale de musique," auf der andern eine strahlende Sonne mit der Unterschrift: „Société des concerts fondée anno 1828" enthält. Auf dem Rande steht: „La Société des Concerts à Mr. Hindle."

Professor *Gottfried Preyer* am Wiener Konservatorium der Musik hat von seinen Zöglingen, nach der Aufführung seines mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Oratoriums „Noah" einen Taktirstock, zierlich mit Silber ausgelegt und begleitet von einem Weihegedicht, als Beweis ihrer Anhänglichkeit und Hochachtung erhalten. (W. M. Ztg.)

Zu *Oedenburg* besteht seit 1828 ein Musikverein, dessen eifrige Bemühungen für die Hebung der Kunst bereits schöne Früchte tragen. Die Zahl der Mitglieder ist 243, darunter 76 Ehrenmitglieder; Präses ist Herr Paul Bezerédy, Musikdirektor Herr Czegka, Kapellmeister des dort garnisonirenden Uhlanenregiments. In jeder Saison werden vier grosse Concerte gegeben. — Der Verein hat auch eine Gesang- und Violinschule errichtet, welche jetzt 84 Schüler zählt; die Lehrer sind Herr Al. Klug (für den Gesang), Herr A. Eipeldauer (für die Geige).

Mendelssohn-Bartholdy hat die Einladung angenommen, dem diesjährigen Musikfeste zu Lausanne beizuwohnen. Sein Paulus soll zur Aufführung kommen.

Am 5. Juni fand zu Aarau die Stiftung des eidgenössischen Sängerfestes Statt, 1500 Sänger aus den Kantonen Aargau, Zürich, Bern, Basel, Luzern, Solothurn. Bei der Hauptaufführung Nachmittags in der Kirche war die Gesammtmasse in zwei Chöre getheilt, von denen der eine im Schiff, der andere auf den Emporkirchen seinen Platz hatte. Die Leistungen waren ausgezeichnet. Nach dem grossen abendlichen Festmal wurde dem würdigen *H. Zschokke* ein festerliches Ständchen gebracht. — Nächstes Jahr soll das Fest in Zürich gefeiert werden.

Die Dresdner Gesangvereine Orpheus und Liedertafel haben das Programm für ein grosses Gesangfest ausgegeben, welches den 8. und 9. August daselbst gefeiert werden soll, und zwar den ersten Tag auf der Elbe und in den Dörfern Loschwitz und Blasewitz, den zweiten Tag im Plauenschen Grunde. Sänger aller deutschen Zungen sind dazu eingeladen.

Nach der Karlsruher Zeitung hat Frául. *Agnes Schebest* die Bühne verlassen und sich mit Dr. *Strauss*, dem Verfasser des Lebens Jesu, verlobt. Ihre Abschiedsrolle, auf dem Stuttgarter Theater, war Norma.

Donizetti hat das Ritterkreuz des päpstlichen Silvesterordens und den ottomanischen Verdienstorden erhalten.

Für *Cherubini's* Monument (s. d. Bl. S. 469) hat der König der Franzosen 500, die Königin 200, Madame Adelaide 200, der Herzog von Orleans 200 Franken unterzeichnet. — Meyerbeer unterzeichnete ebenfalls 200 Fr.

In Wien starb der Chef der bekannten Musikalien- und Kunsthandlung *Artaria*. — Auf seiner Herrschaft Namiest in Mähren starb der Graf von *Haugwitz*, ein grosser Beförderer der Musik.

Er unterhielt ein eigenes, aus seinen Beamten und Dienern zusammengesetztes Orchester; die Fabrikarbeiter in der dortigen Tuchfabrik liess er in der Musik unterrichten und besetzte mit ihnen die Chöre. So führte er die meisten Händel'schen Oratorien auf, überhaupt nur klassische Sachen, wie von Haydn, Bach u. s. w.

Der Orgelbauer *Walther* in Ludwigsburg hat ein treffliches Orgelwerk, mit drei Manualen, zwei Pedalklavieren und 64 Registern, für die St. Olaikirche in Reval, vollendet, wohin es nächstens abgehen soll. Der Ankaufspreis in Ludwigsburg, ohne Transport-, Aufstellungskosten, Vergoldung u. s. w., beträgt 26,000 Fl.

Eine deutsche Operngesellschaft, von Genf und Chambery kommend, ist in Lyon eingetroffen, sie will das ganze südliche Frankreich durchziehen. Es ist ihr mehr Erfolg zu wünschen, als der diesjährigen Pariser und auch Londoner Unternehmung.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 19. bis 25. Juli d. J.

Beckmann, E., Mathilden-Walzer für das Pianoforte. Op. 5. Erfurt, Meyer. 12½ Sgr.
Böhner, L., Souvenir d'Erfurt. Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 104. Ebendaselbst. 15 Sgr.
Rosetti, J., Stabat mater in Partitur. Mainz, Schott. 12 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Nachstehende Werke, welche so eben in unserm Verlage erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen sind, empfehlen wir ganz besonders der Aufmerksamkeit des geehrten Publikums:

Cramer, J. B., Les deux styles, ancien et moderne. Fantaisie capricieuse pour Piano. Op. 97. 16 Ggr.

— — 12 Nouv. Etudes en forme de Nocturnes pour Piano à 4 mains. Op. 96. Heft I. 2. à 1 Thlr. 4 Ggr.

Henselt, A., Tableau musicale. Fant. sur un air bohemien russe. à 1 Thlr. 4 Ggr.

Japha, L., Impromptu brill. pour Piano. Op. 6. 12 Ggr.

Kalkbrenner, Fr., Les Soupirs, 3 Nocturnes arr. p. Flte et Violon ou Violoncelle par C. Schuberth. 16 Ggr.

Krebs, C., Der Grenadier. Ballade für Bariton oder Bass. Op. 110. 12 Ggr.

— — Vierstimmige Lieder. 1 Heft enthält patriotische Lieder. 1 Thlr.

Liszt, Fr., Schubert's geistl. Lieder für's Pianoforte übertragen. No. 1. Litanei 8 Ggr. No. 2. Himmelsfunken 8 Ggr. No. 3. Die Gestirne 16 Ggr. No. 4. Hymne 6 Ggr.

Romberg, B., Introd. et Rondeau für Violoncelle mit Quintettbegleitung. Op. 21. 1 Thlr. 6 Ggr.

— — Dasselbe mit Pianofortebegleitung. 20 Ggr.

Schuberth, C., 6 Caprices de Concert p. Vcelle av. Piano. Op. 4. 1 Thlr. 2 Ggr.

Schumann, Dr. R., 6 Gedichte für Sopran oder Tenor. Op. 36. No. 4 u. 5. à 12 Ggr.

Spohr, Dr. L., Duos concert. p. Piano au Harpe et Violoncelle. Op. 113. 114. à 1 Thlr. 16 Ggr. (La partie du Violoncelle est arr. par C. Schuberth.)

Vollweiler, C., (Preis-Componist) Etudes-melodiques. Op. 4. Liv. I. 16 Ggr.

— — Fantaisie sur un air bohemien russe. Op. 5. 16 Ggr.

Unser Prinzip ist, nur Werke tüchtiger Meister zu verlegen und solche mit grösstmöglichster Pracht auszustatten. Dies unser Streben ist genugsam bekannt und sind wir daher aller weiteren Anpreisung überhoben.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Dreyschock, Alex., Op. 46. Nocturne pour Pianoforte.
— — Op. 47. Romance pour Pianoforte.
— — Op. 48. Les Regrets pour Pianoforte.
— — Op. 20. Second Rondeau militaire pour Pianoforte.

Prag, den 8. Juli 1842.

Joh. Hoffmann.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen, nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für zwei Violinen, in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violin-Spieler. (Dritte Position.) Von *Moritz Schön.* Op. 19. Preis 20 Ngr. (16 Ggr.)

Diese Sammlung *ganz leichter Duetten* ist als Fortsetzung des unter dem Titel **„Aufmunterung für junge Violinspieler"** von demselben Componisten erschienenen und mit dem grössten Beifall in ganz Deutschland aufgenommenen Werkchens zu betrachten und zeichnet sich, wie alle früher von *Moritz Schön* herausgegebenen instructiven Violin-Compositionen, durch *ganz vorzügliche Brauchbarkeit beim praktischen Unterricht* so vortheilhaft aus, wie man es bei einem so rühmlichst bekannten Violin-Lehrer, der mit den Bedürfnissen unserer Zeit vertraut ist, nur erwarten kann.

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin erschien so eben:

Spontini's Lebewohl

an seine Freunde in Berlin. Gedicht und Musik von Ritter Dr. *Spontini.* Preis 1 Thlr.

Dieser durch Gedicht und Musik gleich interessante elegische Gesang ist für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt und dem französischen Originaltexte ist eine deutsche Uebersetzung untergelegt.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. **№ 31.** 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Bericht über die deutsche Oper in London. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9, 11, 17 u. 24 d. Bl.)

XVI.

In der ältesten musikalischen Zeitschrift, welche zu Leipzig 1736 begonnen und bis 1754 fortgeführt wurde — sie erschien unter dem Titel: *Lorenz Mizler's* neu eröffnete musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheyischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern —, ist auch ein *Feuilleton* nicht vergessen. Manche Notiz desselben ist noch jetzt nicht ganz unwichtig, und die Art wie die „merkwürdigen musikalischen Neuigkeiten" erzählt werden, haben etwas so Drolliges und Naives, dass man gern einen Augenblick bei ihnen verweilt. Um die hundertjährigen Novitäten kennen zu lernen und selbst eine Vergleichung zwischen sonst und jetzt anzustellen, entlehne ich aus dem genannten Journal vom Jahr 1742 wörtlich folgende Mittheilungen.

„*Braunschweig.*" „Allhier kommen die Opern wieder in Aufnahme, und man hat erst neulich zwey Deutsche und eine Italienische Oper aufgeführt. Die beyden ersten sind schon ehedessen gemacht, nemlich Justinus und Penelope; die letzte aber ist ganz neu und der Titul davon lautet also: Demephoonte, Drama per Musica da rappresentarsi sul famosissimo Teatro di Brunsviga. Nella fiera d'Estate, l'anno 1741. La Musica é della Composizione del Sign. Gioanni Verocai, Maestro di Concerto del Serenissimo Duca regnante di Brunsviga e Luneburgo. (Diese Nachricht stehet forne eingedrucket.) Der Director ist jederzeit der Herr Capellmeister Schürmann."

„*Lobenstein.*" „Der dasige Hof- und Stadtorganist, Herr Georg Andreas Sorge hat jüngst eine kleine musikalische Schrift unter folgendem Titel herausgegeben: Genealogie allegorica intervallorum octavae diatono-chromaticae. Das ist: Geschlecht Register der Intervallen, der diatonisch-chromatischen Octav in einem verblümten Verstande, nach Anleitung der Klänge, so das grosse Waldhorn gibt. Zum Nutzen und angenehmen Vergnügen u. s. w. Der Herr Verfasser hat allerhand gute Einfälle beygebracht, und seine Gedanken ganz artig allegorisch vorgetragen. Am Ende suchet er einen Verleger zu folgender Schrift: Theoretisch und praktischer Beweis, dass die Septima der Ursprung oder die Mutter aller in der Musik gebräuchlichen Dissonanzen sey."

„*Leipzig.*" „Daselbst hat man in den letzten zwei Messen verschiedenes neues zur Musik gehörig gesehen, als: 1. Concert auf die Querflote mit zwei Violinen, Viole und Bass, componirt von Sr. Hochgebohren dem Herrn Grafen von Loccheseini und herausgegeben von C. M. Leipzig. Der Preis 10 Gr. Dieses Concert ist sauber und deutlich in Kupfer gestochen, und auch vollkommen richtig, nachdem einige Fehler des Kupferstechers verbessert worden. Es sollen auf dieses noch fünf Concerten auf die Querflöte, aber von mir selbsten componirt, folgen. — 2. Joh. Pet. Kellners certamen musicum bestehend aus Praludien, Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen wie auch Menueten u. d. gl. Zwei Seiten Fol. Arnstadt. Ich habe diese Sachen noch nicht gesehen, und kann also nicht davon urtheilen: Andere aber die solche durchgegangen haben, sagen es wären die grossten Meisterstücke nicht. — 3. Zweite Sammlung auserlesener moralischer Oden, zum Nutzen und Vergnügen der Liebhaber des Claviers componirt und herausgegeben von C. M. Der Preis 8 Gr. Die zweyte Auflage wird nächstens zum Vorschein kommen, worin etliche Kleinigkeiten in den Kupferplatten verbessert worden. — 4. Musikalischer Jahrgang auf alle Sonn- und Festtage in 72. Concert-Arien als auch 2 Vocal und Instrumentalstimmen nebst Basso continuo in 4. Es sind alte abgedroschene Kirchenstücke die vor 80 biss 100 Jahren gedruckt worden, und ist nichts neu als der Titel, welchen die Buchhändler darzu drucken lassen, um diese schon lange liegen gebliebene Kirchensachen unter die Leute zu bringen, die es nicht verstehen. — 5. Sammlung verschiedener und auserlesener Oden 3. und letzter Theil auf gross und klein Papier. Halle und Leipzig, bei Joh. Fr. Gleditsch. — 6. G. Ph. Telemann's vier und zwanzig theils ernsthafte, theils scherzende Oden, und fast für alle Hälse bequemen Melodien versehen. Hamburg."

In einem spätern Jahrgang derselben Zeitschrift, vom Jahr 1746, ist ein Bericht aus *Dresden* aufbewahrt, der zugleich anschaulich beweist, welche Liebe *Friedrich der Grosse* zur Tonkunst hegte. An der Wahrheit der Nachricht lässt sich nicht zweifeln. „Seine Königl. Majestät in Preussen waren nach gehaltener Schlacht bei Kesseladorf nur in Dresden eingezogen, als Sie durch einen Generaladjutanten dem Herrn Capellmeister Hasse anbefehlen lassen, zu veranstalten, dass folgenden Abend seine neuverfertigte Oper *Arminio*, auf dem königlichen

Schauplatz, völlig und mit allen Verzierungen, Ballets und was überhaupt darzu gehörig, öffentlich könnte aufgeführet werden, welches auch zu gesetzter Zeit, als den 19. December 1745 geschehen. Die Oper wurde nur einmal gespielet und Ihro Majestät, der König von Preussen, bezeigten einen allergnädigsten Gefallen, sowohl über die Composition, als die Aufführung überhaupt, insonderheit über die Frau *Faustine* (Hasse). Sie bemerkten unter andern die Gleichheit des Orchester, und man kann wohl sagen, dass ohngeachtet der damaligen allgemeinen Bestürzung und Verwirrung in Sopfen, doch alles auf's Beste ohne den geringsten Fehler vorbeigegangen. So lange Höchstgedachte Majestät sich in Dresden befanden, nämlich vom 18. bis 27. December, so haben Sie gleich von dem ersten Abend an bis zu dem letzten, alle Abende Cammermusik allergnädigst anbefehlen lassen, auch die Personen, so dabei singen sollen, Selbsten bezeichnet, unter denen jedesmal die Frau *Faustina* und Herr *Bindi* (Castrat) wegen seiner schönen Stimme, die übrigen aber theils weniger, theils gar nicht gerufen worden. Das Accompagnement bestand nur in vier Violinen. Das allermerkwürdigste dabei war, dass Ihre Majestät bei gedachter Cammermusik jedesmal Selbst mit einem, zwei und meistentheils drei Solis auf der Querflöte, so Sie Selbst componirt, auch mit einem Original, davon Herr Hassen, der die Gnade gehabt, Ihro Majestät auf dem Clavicimbel zu accompagniren, mitgespielet haben, zu der ganzen Capelle allergrössten Verwunderung, wegen der grossen Einsicht, so Höchstdieselben in die Musik und sonderlich im Adagio zu spielen besitzen. Wegen der Abspielung konnte man sich, in Ansehung der damaligen Umstände, da Ihro Majestät den Kopf mit so vielen Kriegs- und Friedensdingen angefüllt gehabt, nicht genugsam über die Ruhe des Gemüths unter dem Spielen bei der Musik und über die gute Ordnung im Vortrage verwundern. Ein Berliner Tonkünstler (Quanz), der unter des Königs Gefolge mit war, versicherte, dass Ihro Majestät zwei bis dreihundert Solos, auf die Querflöte, so Sie alle selbsten gesetzt, mit sich führten, damit Sie beständig Abwechslung hätten. Den 25. Dec. hessen der König nach der gewöhnlichen Cammermusik, durch den Herrn Baron von Knobelsdorf, der zugleich die Direction über die Musik hat, dem Herrn Capellm. Hassen einen kostbaren Ring und der Musik tausend Thaler zum Geschenk überreichen. Den 26. war die letzte Musik und dabei mussten sich auch verschiedene Instrumentisten allein hören lassen. Den 27. früh morgens war der Aufbruch Ihro Majestät. Wer siehet nicht, dass Ihro Majestät gross im Kriege, gross im Frieden, gross im Regieren, gross in Wissenschaften und auch gross in der Musik sind. Es lebe *Friedrich der Grosse!*"

C. F. B.

XVII.

In unserer der Erforschung alterthümlicher Kunst mit Recht geweihten und huldigenden Zeit scheint auch eine genaue Beantwortung der Frage: was heisst und bedeutet *Heerpauke?* an diesem Orte eben so geeignet, als auch keineswegs überflüssig. Eine dem Einsender in einer andern Zeitschrift darüber früher zugekommene Antwort konnte nicht befriedigen. Wie über manchem Gegenstande der Vorzeit noch ein Halbdunkel schwebt, so auch hier. Unfehlbar aber bezeichnet: Heerpauke ein Instrument, dass in der Vorzeit im Kriege bei einem Heere zu irgend einem Zwecke gebraucht wurde. Einsender erinnert hierbei, dass in seiner Umgegend, eine Stunde von Zeitz, ein waldiger, in einem reizenden Thale gelegener Berg, am rechten Ufer der Elster, in der Volkssprache seit uralter Zeit diesen Namen führt, dessen Spitze mit einer felsigen Vertiefung so insbesondere heisst. Näheres darüber verlautet dort nichts. Vielleicht aber, dass sich unter den Schriftstellern aus früherer Zeit über Pauke, die unter den Instrumenten der Vorzeit eine nicht unbedeutende Rolle spielt, auch etwas über Heerpauke vorfindet. Eine Erläuterung würde zur Sache förderlich und Eins. willkommen sein.

D. R.

XVIII.

Unter den verschiedenen in Frankreich, Deutschland, Holland und England gedruckten und gestochenen Melodieensammlungen — Volksliedern —, die ich seit Jahren zu erlangen bemüht war, ist eine enthaltene, welche sich zwar nicht durch ihr hohes Alter auszeichnet — ihre Melodieen sind fast sämmtlich erst in den Jahren 1750 bis 1810 gesetzt und nur einige dem 17. Jahrhundert beizuzählen —, aber mir selbst in verschiedenen Beziehungen nicht minder wichtig erscheint, als manche andere, die nur uralte Melodieen, so recht eigentliche Volksweisen darbietet. Schwerlich ist sie den Liederfreunden Deutschlands so bekannt geworden, als sie es ihrem reichen Inhalte nach verdiente, und noch nirgends fand ich eine Erwähnung derselben. Ihr Titel ist folgender: „*La Clé du Caveau à l'usage de tous les Chansonniers français, des Amateurs, Auteurs, Acteurs du Vaudeville et de tous les Amis de la Chanson par C..., du Caveau moderne. A Paris, chez Capelle et Renard, 1811.* (In Duodez, VIII, 380 Seiten Melodieen im feinsten, saubersten Zinnstich, 120 Seiten Textnachweisungen enthaltend)." Wohl muss diese Sammlung die stärkste aller bis jetzt vorhandenen genannt werden, denn sie umfasst nicht weniger als achthundertneunundneunzig selbstständige Melodieen, und schon aus diesem Grunde ist sie mit Recht eine ganz besondere zu nennen. Doch die enorme Zahl der Melodieen würde die Ausgabe noch nicht zu einer trefflichen stempeln, ja ihre Erwähnung wäre fast überflüssig zu nennen, wenn nicht die Qualität sich mit der Quantität parallelisirte; wenn man nicht einräumen müsste, dass die sämmtlichen Weisen würdig wären, für die Nachwelt erhalten zu werden. Eine jede zeichnet sich durch innern Gehalt, eigenthümlichen Werth und wahrhaft schönen, fliessenden Gesang aus. „Ist dies Urtheil wohl der Wahrheit entsprechend?" O! nach bester Ueberzeugung und oftmaligem Studium fest begründet; übrigens einem Solchem sehr erklärlich, welcher weiss, wie glücklich französische Komponisten im Erfinden lieblicher, leichter, graciöser, jovialer, naiver Chansons zu jeder Zeit gewesen sind; wie ihr Sinn zur Tonkunst hauptsächlich im schmucklosen Liede sich am Glänzendsten kund gibt und sie darin von einem jeden Kenner als recht eigentlich unübertroffen bezeichnet werden.

Bestens anempfohlen sei demnach allen Liederfreunden diese köstliche Sammlung der heitersten, niedlichsten Gesänge, die ausser dem Genuss auch endlich noch reichen Stoff und werthvolles Material zu sehr interessanter Forschungen über das Wesen der neueren Melodie in modulatorischer und rhythmischer Hinsicht entgegenführt. Nur ein Resultat einer meiner Untersuchungen sei hier erwähnt, das nicht unerheblich zu nennen ist und zugleich als ein Beitrag zur Lehre der Melodie im Allgemeinen zu dienen vermag, nämlich: in welchen Intervallen bewegen sich die sämmtlichen Melodieen?

| Aus den Intervall einer | | |

Dieses „O dann“ u. s. w. fehlt hier in diesem kleinen lyrischen Ergusse. — Ausserdem findet Referent in No. 1 einige Kleinigkeiten, die lediglich die Sauberkeit betreffen und dem aufmerksamen Komponisten entgangen sind. So z. B. klingt Takt 6 in der Melodie das Achtel *es* nicht gut zu dem *des* in der linken Hand, und Referent würde lieber dem *f* zwei Punkte gegeben und aus *es* ein Sechzehntheil gemacht haben; auch im siebenten Takte wird die Melodie gestört, wenn der Spieler das *des* in der linken Hand richtig anschlagen will. Eben so lässt man sich wohl Takt 12 das *f* der rechten Hand während der Dauer eines Achtels, nicht aber gern eine Viertelnote lang gefallen. Desto zufriedener darf Referent mit No. 2 sein, das bis auf die drei störenden $^{6}/_{4}$-Takte ein sich steigerndes treffliches Stück bildet. No. 3 ist reizend. Kleine Härten, wie im fünften Takte die Fortschreitung $\frac{b}{g}\,\frac{a}{e}$ und die zweite Hälfte des sechsten Taktes, wo das nachschlagende *e* in der begleitenden Figur und das *d* der Melodie im siebenten Takte gegen die Bassnoten *a* und *g* offenbare Quinten bilden, gibt sich Referent nur die Mühe an jungen Komponisten zu rügen, die offenbar Talent haben, und so möge der Verfasser nur eine wohlmeinende Erinnerung darin finden. Ganz vortrefflich ist No. 4. — Seite 10, Takt 9, kommt die linke Hand mit der nachschlagenden Achtelbewegung der rechten Hand in Kollision.

Referent empfiehlt diese Kompositionen dem musikalischen Publikum recht angelegentlich. In einer so flachen Zeit ist es Pflicht, auf solche frisch duftende Geistesblüten aufmerksam zu machen, und das will Referent hiermit gethan haben. Das Werkchen ist gut ausgestattet und der Preis sehr mässig für die gehaltvolle Gabe.

S. *Thalberg*: La Romanesca, fameux Air de danse du 16e siècle transcrit pour Piano d'après la Partition originale. Op. 36. No. 4. Berlin, chez Schlesinger. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Dieser herrliche alte Tanz ist erst in neuerer Zeit wieder hervorgesucht und uns zuerst, wenn wir nicht irren, durch Beriot wieder bekannt geworden, der ihn auf der Violine meisterhaft vortrug. L. Farrenc in Paris arrangirte ihn für das Piano, und so brachte ihn Schlesinger zuerst in einer leichten Ausgabe, die wir kennen. Es liess sich, ohne Gefahr zu laufen, der edlen Einfachheit und dem Charakter des Tanzes zu schaden, nicht Viel damit vornehmen, um den Tanz zu einem brillanten und effektuirenden Tonstück für's Pianoforte umzugestalten. Das hat Herr Thalberg sehr wohl bedacht, und es zeugt von seinem feinen und richtigen Takte, dass er es mit solcher Entsagung ausführte. Wie er es ausgeführt, ist es schön und sehr dankenswerth. Ein Anderer hätte vielleicht mehr daran gethan und offenbar geschadet.

Derselbe: Thème Original et Etude. Op. 45. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Prix 1 Fl. C.-M.

Da haben wir es endlich, das langersehnte reizende Stück, wodurch uns Thalberg schon vor einem Jahre bezauberte und welches seitdem auf seinen Reisen den Eingang in Aller Herzen gefunden hat. Käme diese Anzeige früher, ehe diese Etude so weltbekannt wurde, wir würden uns in Vermuthungen darüber erschöpfen können, was der herrliche Virtuos dabei gedacht habe, als ihm dieser glückliche Wurf gelang, so mannichfache Ideen erwachen in uns beim Durchspielen dieses kleinen äusserst graziösen Tongemäldes. Da diese Etude jedoch bereits auf allen Pianofortes zu finden ist, so kamen unsere Vermuthungen post festum, und wir können uns mit der Anzeige begnügen, drücken jedoch dem lieben Künstler in Gedanken die Hand, der uns durch seine Fantasie über Don Juan recht theuer geworden ist.

Zu der Reihe der kleinen dankbaren Effektstücke für das Pianoforte zählen wir mit Vergnügen die Soirées musicales de Rossini transcrites pour le Pianoforte par *F. Liszt*. Mayence, chez Schott.

Liebhabern des Gesanges, welche die mit Recht beliebt gewordenen reizenden Salonkompositionen Rossini's kennen, werden diese Bearbeitungen doppelt willkommen sein, mit denen uns Fr. Liszt in gewohnter Weise mit geschickter Hand beschenkt und die zum Theil recht tüchtige Effektstücke geworden sind. Es sind deren zwölf Stück und ist davon jedes einzeln zu haben.

16.

Jos. Wielhorsky: 1) Deux Etudes. Op. 7. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 20 Ngr.

— — 2) Caprices en forme de Valses. Oeuv. 8. Ebendaselbst. Pr. 25 Ngr.

— — 3) Fantaisie. Oeuv. 10. Leipzig, chez Fr. Kistner. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Der Verfasser der oben verzeichneten Werke, Herr Graf Wielhorsky zeigt sich in denselben als einen sehr tüchtigen und mit der neuesten Entwickelung seiner Kunst, seit Chopin, wohl vertrauten Klavierspieler, der die brillantesten auf diesem Instrumente möglichen Effekte wohlstudirt und mit Gewandtheit auszubeuten gewusst hat. Fehlt es ihm nun dabei auch nicht an ansprechender melodischer und modulatorischer Erfindung, so vermissen wir doch, vorzüglich in der doch etwas gar zu locker zusammengewürfelten Fantasie, so glänzend und belohnend für den Spieler auch diese besonders in der prächtigen Bassarpeggiopartie erscheint, die durchgebildetere Gewandtheit in thematischer Fortspinnung der ergriffenen Motive, durch welche allein fernere Ergüsse seines sonst so ergibigen Talents jenen höheren dauerhafteren Werth gewinnen werden, der den wirklichen Musterarbeiten der Meister eigen ist, nach welchen er sich vorzüglich, als praktischer Klavierspieler, gebildet zu haben scheint. Sicherlich hat er fleissig Chopin gespielt und von früheren Meistern vielleicht Maria von Weber. An des Letztgenannten Weise erinnert vorzüglich die melodisch effektvolle, sich nur in ihren einzelnen Partieen allzu einförmig abschliessende Etude No. 2 in Es moll, $^{12}/_{16}$-Takt, während sich die Figur der ersten,

in engerer Lage gefasst, auf noch frühere Meister zurückführen lässt; die liebenswürdig capriciösen Walzer aber, die wir gewandten Pianofortespielern zu geselliger Unterhaltung bestens empfehlen können, am Meisten an Chopins pikante Weise erinnern. Hiermit wollen wir indess keineswegs auf eigentlich sogenannte Reminiszenzen hindeuten, deren sich der wahrscheinlich noch jugendliche, im üppigen Rausche harmonischer und melodischer Fülle schwelgende Komponist, dem wir übrigens noch in grösseren gediegeneren Tonschöpfungen zu begegnen hoffen, unseres Wissens, nicht schuldig gemacht hat. Die äussere Ausstattung sämmtlicher Hefte ist lobenswerth. Dr. *K. Stein.*

W. Sterndale Bennett: Suite de Pièces. Oeuv. 24. Leipsic, chez Fr. Kistner.

Sein Referent vor einigen Jahren zuerst durch Anhören der wahrhaft köstlichen, poesiereichen Ouverture des oben genannten Tondichters „Die Najaden" auf das eminente Talent desselben sich hingewiesen sah, hat er nicht aufgehört, die nach und nach an's Licht tretenden Schöpfungen desselben mit besonderem Interesse in's Auge zu fassen und sich namentlich mit seinen geist- und gehaltvollen Klavierkompositionen zu befreunden. Durch die am Meisten verbreiteten und beliebtesten derselben, zu welchen Referent die Etüden „The Lake," „The Millstream" und „The Fountain" zählt, ist bereits auch wohl das grössere musiktreibende Publikum mit diesem Tonmeister bekannt geworden, dessen Kompositionen wenigstens nicht auf den Notenpulten der Klaviervirtuosen vom Fache fehlen werden. Für sie, so wie für geschicktere Dilettanten, welche ihre Hand mehr in Cramer-, Clementi-, Field- und Hummel'scher Weise ausgebildet haben und vielleicht an den weitgesprengten Akkordpassagen der neueren Klavierheroen, seit Chopin, Anstoss und Aergerniss finden, wird die oben näher bezeichnete Sammlung von sechs charakteristischen, interessanten und zum Theil auch das sinnliche Ohr ansprechenden Klavierstücken eine sehr erfreuliche Erscheinung sein, welcher sie gern das Studium widmen werden, das die eigenthümlichen Schwierigkeiten der, wie man mit Recht zu sagen pflegt, oft recht knauplichten Bennett'schen Kompositionen, die fast durchgängig eine sehr feingebildete, völlig durchgeknetete Hand verlangen, selbst auch bei sehr weit vorgeschrittenen Klavierspielern voraussetzen, wenn sie in voller Sauberkeit hervortreten sollen. Nur bei völlig sauberem und runden Vortrage werden diese Klavierstücke, welche übrigens ausschliesslich in Kreuztonarten geschrieben sind, ihren vollen, schönen Effekt hervorbringen. Für seichte Dilettanten, die sich gewöhnt haben beim Vortrage neuerer, z. B. Thalberg'scher Bravourstücke, über ganze Dutzende von Noten sausend und brausend hinwegzufahren und sie zu versudeln, sind diese Bennett'schen Kompositionen, bei deren Vortrage jede Note ihr volles Recht verlangt, nicht geschaffen. Die äussere Ausstattung des Werkes ist sehr lobenswerth. Dr. *K. Stein.*

Nachrichten.

Bericht über die deutsche Oper in London, aus den Mittheilungen eines unparteiischen und kompetenten Augenzeugen überliefert von C. G. — Die Operngesellschaft unter der Direktion des Herrn Schneidermeister *Lebrecht* und des Regisseurs Herrn *Götz* von Mainz kam nach einer glücklichen und heitern Reise in vier Tagen von Mainz in London an. Die ersten vier Tage wurden zur Vorbereitung der ersten Vorstellung (Freischütz) benutzt, und da zeigte es sich denn gleich, wo die Gesellschaft der Schuh drückte. Wenn die Besetzung der ersten Partieen Manches zu wünschen übrig liess, so war dies noch weit mehr der Fall mit Chor und Orchester. Letzteres, aus ungefähr 40 Mann (Künstler kann man nur von sehr wenigen sagen) bestehend und zusammengeschneit aus Mainz, Wiesbaden, Darmstadt, Würzburg u. s. w., war nichts weniger als ein kompakter, präciser Körper und für das grosse Haus des Covent-Garden nicht ausreichend. Der Chor, ungefähr 45 Kehlen stark, wovon aber ein Drittheil unbrauchbar, ging mit Ausnahme des ersten Tenor noch an. Ausser *Staudigl*, Mad. *Stöckl-Heinefetter* und allenfalls Mad. *Schodel*, waren in der ersten Zeit keine Sänger von Bedeutung.

Der Bariton *Mellinger*, Fräul. *Gned*, eine Soubrette ohne Jugend, und die Tenoristen *Eichberger* und *Abresch*, später *Breiting*, können nicht wohl zu den Koriphäen gezählt werden. Dies also waren die Elemente, womit deutsche Musik und Gesangskunst in der ersten Stadt der Welt repräsentirt werden sollte. Wider Erwarten und trotz des Unfalls, dass die *Stöckl* krank werden musste, gefiel die erste Vorstellung des Freischütz sehr und die Blätter sprachen sich den Tag darauf sehr günstig über die Aufführung aus. *Vincenz Lachner*, der Musikdirektor dieser Expedition, wurde bei seinem Erscheinen im Orchester lebhaft empfangen und die Ouverture Da Capo verlangt. Das Haus war indessen schlecht besetzt und blieb es die ganze Saison hindurch mit wenigen Ausnahmen. Es wurde nun eine Oper nach der andern vorgeführt, fast alle gefielen sehr. Don Juan, Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Fidelio, Iphigenia, Freischütz, Vestalin, Robert und zuletzt die Hugenotten bildeten das Repertoir. — Mit vieler Mühe brachte *Lachner* dem Orchester einige Ordnung, Präcision und Methode bei, was bei Weitem mehr gelungen sein würde, wären nicht die Orchesterstimmen in der verzweifeltsten Unordnung gewesen und häufig erst aus der Hand des Kopisten noch nass in die Hauptprobe gekommen, so dass manchmal kaum Zeit genug übrig blieb, um nur das Gröbste heraus zu korrigiren. Es war daher eine Seltenheit, wenn eine Probe weniger als sechs Stunden dauerte. Am Häufigsten wurden Don Juan und Robert gegeben; die Vestalin gefiel nicht. Unter den Sängern machte *Staudigl*, der König der deutschen Sänger, das meiste Glück. Sein Erscheinen war immer das Signal zu einem Beifallssturme. Sein „Pizarro" wird Allen unvergesslich bleiben. — Die *Lutzer*, welche drei Wochen vor *Lachner's* Abreise hier ankam, gefiel namentlich in den Hugenotten ausserordentlich. Desgleichen die *Stöckl*, aber nur in ihren schwerfälligen Rollen. Die

Damen *Schodel* und *Goed* machten mehr Glück als sie eigentlich verdienten und sogar die Tenoristen *Eichberger* und *Ábresch* gingen nicht leer aus. *Breiting's* letzte Stunde muss bald schlagen; er hat selbst in London nicht gefallen. Auffallende Chöre und brillante Ouverturen wurden oft Da capo verlangt. Nun ein Wort über die Direktionen. Die erste hatte den Fehler, dass sie kein Geld besass, — den grössten, den man in London haben kann — und so war es ganz natürlich, dass die Sache in vierzehn Tagen in's Stocken gerieth. Der Oberdirektor *Lebrecht* machte sich, um seinen Gläubigern zu entgehen, bei Nacht und Nebel aus dem Staub. *Lachner* allein hat an ihn 220 Fl. zu fordern. Die Gesellschaft steckte nun im Schlamm bis über die Ohren. Auflösen war eine Schande, fortfahren eine grosse Kunst, weil die bisherigen Einnahmen Niemand dazu verlockten. Die ersten Mitglieder hatten sich indessen zur Abreise bereit gemacht; wie aber sollte man Chor und Orchester über die See und nach Hause schaffen? was eine Summe von 1300 Fl. nur für das Schiff gekostet hätte. Niemand hatte so viel Geld und noch viel weniger Lust, so viel herzugeben. Diese misslichen Umstände benutzte ein deutscher Engländer Namens *Goldsched* und bemächtigte sich quasi des Unternehmens. Er fing damit an, dass er sämmtliche von *Lebrecht* kontraktlich versprochenen Benefice strich und den ersten Sängern ein Drittheil von ihren Honoraren abzog. Nolens volens musste man sich diese Bedingungen gefallen lassen und so schleppte sich die deutsche Oper in der steten Erwartung, dass sich die Geschäfte bessern würden, zwar unter beständigem Beifall, aber auch bei beständig magerm Besuche durch 34 Vorstellungen fort. Ob nach *Lachner's* Abreise noch fortgespielt wurde, hing von dem pekuniären Erfolg der Hugenotten ab, die er noch zwei Mal dirigirte. Wenn übrigens *Meyerbeer* erfährt, welch unsägliche Mühe sich *Lachner* mit dieser Oper gegeben, so muss er ihm wenigstens eine Denkmünze schlagen oder ein Monument setzen lassen. Er hat sogar die Chöre ganz allein einstudirt, und um sich einen Begriff von den Anstrengungen zu machen, die aufgeboten wurden, um die Oper an dem festgesetzten Tag herauszubringen, soll nur die Dauer der letzten Proben angegeben werden. Sonnabend Vormittag von 9 bis Nachmittag 4 Uhr, und Nachmittag von 7 bis Nachts ½1 Uhr. Sonntag von 7 Abends bis Nachts ½1 Uhr. Montag von 11 Vormittags bis ½5 Uhr Nachmittags. Um 8 Uhr Abends war die Aufführung und lief in musikalischer Hinsicht sehr glücklich vom Stapel. Das Haus war zum ersten Male voll. Vielen musste wiederholt werden. Die zweite Vorstellung dagegen machte wieder ein schlecht besetztes Haus. Bei einer dieser Proben drohte ein förmlicher Aufstand gegen *Lachner* wegen der unmenschlichen Anstrengung auszubrechen. Aber er wusste die Leute bei der Ehre zu fassen, und Alles war wieder ruhig und willig. Die wahrscheinlichen Gründe, warum die deutsche Oper in dieser Saison so wenig en vogue kam und trotz Versuche nicht Mode werden wollte, sind folgende: *Schuhmann* nahm im vorigen Jahre den Hof in Anspruch, und dies hat den Kredit einer deutschen Oper in London bei der Königin und dem hohen Adel auf viele Jahre hinaus ruinirt. Daher kam es auch, dass diese letzte Gesellschaft nie ein ganz fashionables Publikum hatte. Ferner gibt man in London der gegenwärtigen Krisis und gefährlichen Lage Englands, der Besorgniss über den Ausgang der Einkommentaxe u. s. w. die Schuld, dass in dieser Saison alle Theater in London sehr schlechte Geschäfte machten. Diesem Unternehmen besonders war das Attentat auf die Königin nachtheilig, denn *Francis* ist der Sohn eines Arbeiters aus dem Covent-Garden-Theater. Dies zusammen und wirkliche Mängel in der Zusammensetzung der Oper lassen den schlechten Fortgang derselben in pekuniärer Hinsicht voraus sehen. Was den Geist unter den Mitgliedern betrifft, so war nirgends böser Wille oder Entêtement vorherrschend, sondern alle lebten in Eintracht und waren von dem Wunsche beseelt, die ökonomischen Nachtheile durch ehrenwerthe Produktionen zu mildern.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Thalberg und der Pianofortevirtuos *Henry Kare* in Paris (Vater des bekannten Alphonse Kare) haben den Orden der französischen Ehrenlegion erhalten.

Die Liedertafel des Erfurter Musik-Vereins hat an die Liedertafeln der benachbarten Städte die Aufforderung ergehen lassen, sich am 17. August auf der Schlossruine Wachsenburg, einer der sehr schön gelegenen sogenannten drei Gleichen, zu einem Sängerfest zu vereinigen. Neben Liedertafeln, im Ganzen nahe an 300 Sänger, haben zugesagt; noch weitere Zusagen werden erwartet.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 26. Juli bis 1. August d. J.

L'Aurora d'Italia e di Germania. Samml. d. beliebt. Gesänge m. Pfte. No. 292—295 à 15 Ngr. — 1 Fl. Wien, Mechetti.

Blumenthal, J. de. Elégie sur le Decès d'un Objet chéri p. le Violon av. Pfte. Op. 48. Ebend. 45 Ngr.

Chatek, F. X., Fant. brill. p. le Pfte. Op. 54. Ebend. 1 Fl.

Cramer, J. B., Prakt. Pianoforteschule. Neueste Ausg. Braunschweig, Meyerjun. 1 Thlr.

— 12 nouv. Etudes en forme de Nocturnes p. le Pfte à 4 mains. Op. 96. Liv. 1. 2. Hamburg, Schuberth et Comp. à 1 Thlr. 5 Ngr.

— Les 2 Styles. Ancien et moderne. Fant. capr. p. le Pfte. Op. 97. Ebend. 15 Ngr.

Czerny, C., Tableaux mélodiques ou Poesies musicales sans Paroles p. le Pfte. Op. 667. No. 1. 2. 3. Leipzig, Br. u. Härtel. à 25 Ngr.

— Grande Sonate p. Pfte et Violon. Op. 696. Ebend. 2 Thlr.

— Le Voltige. Le Joyeux. Le Capricieux. 3 Pièces fugitives de Salon p. le Pfte. Op. 667. No. 1. 2. 3. Ebend. à 15 Ngr.

Diabelli, A., Europe C. d. Pfte. No. 404—409. à 45 Kr. — 1 Fl. Wien, Diabelli u. Co.

— Dieselben Hefte f. d. Pfte zu 4 Händen. à 1 Fl. 30 Kr. — 2 Fl. Ebendaselbst.

— Philomele. No. 397. Lob d. Thränen v. Fr. Schubert f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 20 Kr.

des Donauweibchens beurtheilen, welcher sich eben so deutlich an den zweyten und ersten Theil anschliesst. Doch auch von dieser Beziehung abgesehen, mögen solche Versspielereyen einem muntern Zirkel ergötzen, wenn sie als Impromtüs explodiren: aber für das Publikum sind sie doch nicht. Auch verrathen die Wortspiele eben keine grosse Genialität, und jeder der genannten Helden würde ohne viele Anstrengung parodiren können:

Wer sind die Streiter, die mit Flügelpferden
auf ihres Taschenbuches Deckel prangen,
und treiben, hohe Glorie zu erlangen,
von philosophischen Floskeln ganze Heerden?

„Weil wir noch nichts sind, nennen wir uns Werden;
wir werden noch zur Poesie gelangen,
auch haben wir viel Worte aufgefangen,
und mit der Zeit wird noch aus uns 'was werden.

Jetzt sorgen wir zuerst für das Fortünè
und treiben arg, weils eben also Mod' ist,
doch endlich werden wir gewiss gescheider;

Auch schimpfen wir plebej und recht kommüne,
denn wenn nur Alles um uns in den Koth ist,
stehn wir allein mit unserm Wilhelm Schneider."

Dergleichen Reime macht freylich der ärmlichste Prosaist leichter und schneller, als ein guter Dichter ein gutes Gedicht: aber wer wird sich die Mühe nehmen eines höchst materiellen Spasses wegen, so etwas aufzuschreiben, es wäre denn um zu zeigen, dass die ganze Gattung besser ungeschrieben bliebe?

Die Kompositionen des Hrn. Wilh. Schneider verdienen allerdings gerühmt zu werden, und sind, was die Musik der Taschenbücher selten ist, eine Zierde des kleinen Buches. Die Gedichte (von Göthe, Tieck, Novalis, Friedr. Schlegel u. s. w.) sind mit Kenntnis und Geschmack gewählt, meistens noch nicht in Musik gesezt, und fast sämmtlich sehr gut bearbeitet. Die Behandlungsweise des Komponisten ähnelt der Reichardtischen. Mehrere Lieder haben ganz den Charakter und die Innigkeit, die man in den Gedichten findet, und auch gegen die Behandlung der einzelnen Worte, in Ansehung der Deklamation u. s. w. lässt sich nichts einwenden. Da wir, um nicht allzulange bey diesem Buche zu verweilen, nicht in das Einzelne eingehen können, führen wir als Belege vorzüglich die Kompositionen des Schlegelschen Liedes: Schaff das Tagwerk meiner Hände u. s. w. S. 6 folg., der Tieckschen, S. 8 u. 9., und des vortrefflichen geistlichen Liedes von Novalis, S. 8. an. Ueber einzelne Reminiszenzen — (gleich der Anfang des ersten Liedes giebt, bey verändertem Rhythmus, in Melodie und Harmonie den Anfang des Kirchenliedes: Nun ruhen alle Wälder; und die Takte 5-8 desselben Liedes gehören, in Melodie und Harmonie, ganz Reichardten, in seiner Komposition des Matthissonschen Liedes: Wo durch dunkle Buchenhaine u. s. w.) darüber wollen wir kein Aufheben machen. So etwas verliert sich, bey so offenbar eigenem Fond des Künstlers und bey fortgesezter genauer Aufmerksamkeit auf sich, schon von selbst.

Anekdoten.

Als vor zwey Jahren das französische Hauptquartier in Stuttgardt war, verlangten einige Staabsofficiers die Vorstellung von Axur. Zum Unglück verlor wenige Wochen vorher das Theater daselbst seinen ersten Basssänger. Zumsteeg sagte ihnen daher mit vielem Bedauern, dass es unmöglich wäre gegenwärtig ihren Wünschen zu entsprechen, indem der König gestorben wäre. Plötzlich erwiederte ein Franzose: „Cela ne fait rien, mon ami, on peut substituer à sa place un Consul."

Diabelli, A., Wiener Lieblingstücke d. neuesten Zeit f. d. Pfte. No. 31. La Romanesca. 45 Kr. No. 32. Erlkönig v. Schubert. 1 Fl. Wien, Diabelli u. Comp.

Denicelli, Beliser. No. 14ᵇ. Gerechter Himmel! m. Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— Potpourri a. Anna Bolena f. d. Pfte. (No. 36 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.

Doppler, J., Rondeau p. le Pfte sur la Romanesca. Op. 50. Wien, Diabelli et Comp. 30 Kr.

Ernemann, M., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Breslau, Cranz. 15 Ngr.

Ernst, H. W., Liederohne Worte f. d. Pfte übertr. v. C. Czerny. Op. 15. Wien, Mechetti. 30 Kr.

— Variat. de brav. sur l'air nation. boh. p. le Violon av. Pfte. Op. 18. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

Feese, A., 5 Lieder f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 13. Braunschweig, Meyer jun. 20 Ngr.

— La Sylphide. Pièce fantast. p. le Pfte. Op. 19. Ebend. 22½ Ngr.

— 3 Lieder v. R. Burns f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. No. 1 u. 3. à 10 Ngr. No. 2. 5 Ngr. Ebend.

— 3ᵉᵐᵉ grand Trio p. Pfte, Violon et Vcelle. Op. 23. Ebd. 2 Thlr. 10 Ngr.

— L'Espérance. Adagio p. le Pfte. Op. 24. Ebend. 15 Ngr.

Fuchs, F. C., Nachruf. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

— Warnung. Fuggi. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebd. 30 Kr.

Galoppen f. d. Pfte. No. 60—63. Breslau, Cranz. à 2½ Ngr.

Georg, E., Aurora-Galop f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

Goebel, J. F., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Breslau, Cranz. 20 Sgr.

Grobe, J., 6 Quartetten f. Mannerst. 1ᵉ Heft. Nordlingen, Beck. 2½ Sgr.

Heller, St., Scherzo p. le Pfte. Op. 24. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Himmel, A., Tableau musical. Fant. sur un air Bohémien-Russe suivi d'une mélodie champêtre origin. p. le Pfte. Op. 16. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 5 Ngr.

Holzel, G., Liebeszeichnerei f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Wien, Diabelli u. Comp. 20 Kr.

— Das Glöckleia f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Ebend. 30 Kr.

Kalkbrenner, F., Les Soupirs. 2 Noct. p. Pfte arr. p. Vcelle ou Violon et Pfte conc. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.

Kiel, A., 3 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte v. Vcelle. Op. 12. Hannover, Nagel. 20 Ngr. Einzeln à 6—10 Ngr.

Köhler, E., Festouverture f. d. Pfte. Op. 65. Breslau, Cranz. 10 Sgr.

Krebs, C., 4 patriot. Lieder f. 4 Männerstimmen. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

— Der Grenadier. Ballade f. 1 Bass- od. Baritonst. m. Pfte. Op. 119. Ebend. 15 Ngr.

— Die wunderbalde Maid. Gedicht f. Sopr. od. Alt, f. Alt od. Bariton. Op. 120. Ebend. à 7½ Ngr.

— Maienthau. Gedicht f. Sopr. od. Tenor, f. Alt od. Bariton. Op. 120(?). Ebend. à 7½ Ngr.

Kücken, F., Mein Herz ich will dich fragen: Was ist denn Liebe? Aus d. Schn d. Wildnisf. 1 Singst. m. Pfte. Op. 40. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Kummer, F. A., Concertino en forme d'une scène chantante. Op. 73. p. le Vcelle av. Orch. 3 Thlr., av. Quat. 2 Thlr., av. Pfte. 1 Thlr. 7½ Ngr. Braunschweig, Meyer jun.

Lactitia. Eine Samml. d. ausgew. Tänze f. d. Pfte. No. 23. Hannover, Nagel. 3 Ngr.

Liehl, G., 6 Elegien f. d. Pfte. Op. 63, compl. 2 Fl. 30 Kr. No. 1—6. à 40 Kr., f. Physharmonica u. Pfte oder 2 Pfte. 1 Fl. 30 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

Marschner, H., Frühlingslieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 113, cpl. 1 Thlr. 5 Ngr. No. 1—5. à 6—9 Ngr. Hannover, Nagel.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Rondo capr., Op. 14, arr. à 4 mains p. C. Czerny. Wien, Mechetti. 1 Fl.

— Fant., Op. 15, arr. à 4 mains p. C. Czerny. Ebend. 45 Kr.

— 3 Fant. ou Caprices, Op. 16, arr. à 4 m. p. C. Czerny. Ebd. 1 Fl. 15 Kr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Variat., Op. 17, transcrites p. le Pfte p. C. Czerny. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Nouveautés du Jour, musikal. Tagesneuigkeiten f. d. Pfte. Cah. 15. 16. Wien, Diabelli u. Comp. à 45 Kr.

Prechatschek, F., Encourag. aux jeunes Violinistes. Var. fac. et brill. sur un Theme polonais p. le Violon av. Pfte. Oeuv. posth. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Philipp, B. E., Neues Studentenlied. Ist ein Leben in der Welt für 1 Singst. m. Chor u. Pfte. Breslau, Cranz. 5 Sgr.

— Burschenfrohsinn. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

— Die Freude. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

Potpourris nach Motiven der Oper: Rosigin f. 1 Tag, f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 2 Fl.

Pott, A., 4 deutsche Lieder f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 21. Braunschweig, Meyer jun. 17½ Ngr.

Preyer, G., Fischers Abendlied. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 45. Wien, Diabelli u. Comp. 45 Kr.

Richter, E., Wanderblumen. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte u. Chor. Op. 17. No. 3. Breslau, Cranz. 5 Sgr.

Ries, H., 2 Romances p. Violon av. Pfte. Op. 18. Berlin, Trautwein et Comp. 20 Sgr.

— Les mêmes p. Vcelle av. Pfte. Ebend. 20 Sgr.

Romberg, B., Introd. et Rondo p. le Vcelle av. Pfte, 2ᵐᵉ Edition. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.

Rosenhain, J., Nocturne p. le Pfte. Op. 28. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Rufinatscha, J., Kehr ein bei mir. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

— O schweige nicht! Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Ebend. 30 Kr.

Rungenhagen, C. F., 6 Gedichte aus d. Schlüsselblumen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.

Sammlung beliebt. Gesellschaftstänze f. d. Pfte. No. 5. 6. Breslau, Cranz. à 5 Ngr.

— Neueste komische Theatergesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 112 bis 120. à 15— 30 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

Schaehl, M., Lieblingstänze f. d. Pfte. No. 13—19. à 5—10 Ngr. Hannover, Nagel.

Schauff, Marie, Scherzchen. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Wien, Diabelli u. Comp. 20 Kr.

Schnabel, C., Rondino brill. et non difficile sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 26. Breslau, Cranz. 12½ Sgr.

Schols, W. E., 3 Lieder f. 4 Mannerst. m. Pfte. Op. 29. Ebd. 20 Sgr.

— 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Ebend. 15 Sgr.

Schubert, Fr., Nachlass. No. 37. 2 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte Wien, Diabelli u. Comp. 45 Kr.

— geistliche Lieder f. d. Pfte übertragen v. Fr. Liszt. Cah. 1—4. à 7½— 20 Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.

Schuberth, C., 6 Caprices de Concert p. le Vcelle av. Pfte. Op. 4. Ebendaselbst. 1 Thlr. 2½ Ngr.

Schumann, R., 6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 36. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 15 Ngr.

Spohr, L., Duo conc. p. Pfte et Vcelle. Op. 113. Ebd. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Duo conc. p. Pfte et Vcelle. Op. 114. Ebend. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Fant. sur l'Alchimiste. Op. 117, arr. à 4 m. Wien, Mechetti. 2 Fl.

Spontini's Lebewohl an seine Freunde in Berlin f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Trautwein u. Comp. 10 Sgr.

Strauss, J., Stadt- u. Landleben. Walzer, Op. 126, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass. 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flote u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Cornet à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Handen 1 Fl. 12 Kr., zu 2 Handen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Vollweiler, C., 3 Etudes mélod. p. le Pfte. Op. 4. Cah. 1. Hamburg, Schuberth et Comp. 22½ Ngr.

— La Bohémienne russe. Fant. caract. p. le Pfte. Op. 5. Ebd. 20 Ngr.

Wiemann, J., 3 Tänze f. d. Pfte. Breslau, Cranz. 10 Sgr.

Wohler, J. W., Evangel. Choralbuch m. Zwischenspielen. Zweite verbesserte Ausgabe. Ludwigslust beim Autor.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Eine Cremonenser Geige von *Anton Stradivarius* im Jahre 1724 angefertigt, ist zu einem civilen Preis zu verkaufen. Das Instrument ist vollkommen gut erhalten und von ausgezeichnetem Ton. Ich ersuche die hierauf Reflektirenden sich direct an mich zu wenden. Braunschweig, im Juli 1842.

Joh. Pet. Spehr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erscheint den 1. September d. J. mit Eigenthumsrecht:

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé par *J. W. Kalliwoda.* Op. 121.

Unter der Presse befinden sich und kommen Ende August zur Versendung:

Banck, C., 3 Gesänge für eine Bassstimme mit Pianoforte. Op. 34. 16 Sgr.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund No. 22. Potpourri im leichten Styl aus Schaffer's Mutternegen. 8 Sgr.

Canthal, A. H., Hamburg-Bergedorfer-Dampf-Walzer. Op. 78. 12 Sgr.

— — Hamburg-Bergedorfer-Dampf-Galopp. Op. 79. 6 Sgr.

Chopin, Fr., Tarantelle, Op. 43. arr. p. Piano à 4 mains.

Dotzauer, J. J. F., Praktische Schule des Violoncellspiels. Oeuv. 156. in 4 Heften. 4 Thlr.

Cah. 1. Der Schüler und sein Lehrer. Elementar-Unterricht mit 16 progress. Uebungen. ¾ Thlr.

2. 20 progressive Etuden und Tonleiterübungen. ¾ Thlr.

3. 12 Duetten der Verzierungen und des Vortrags. 1 Thlr.

4. 24 tägliche Studien in allen Tonarten und Positionen. 2 Thlr.

Hartmann, J. P. E., Preis-Componist) Skizzen für das Pianoforte in 2 Heften. à 12 Sgr.

Henselt, A., Tableau musicale. Fantasie, Op. 16, arr. pour Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Krebs, C., Fantaisie sur des motifs de l'opera: Lucrezia Borgia pour Piano. Op. 121. 1 Thlr.

— — Duette für zwei Singstimmen. Op. 115. 116. à 10 Sgr.

— — Lieder. Neue Serie. No. 4. Mondschein. No. 5. Unterwegs. No. 6. Gedenke mein. No. 7. Das blinde Kind. No. 8. Glückliche Zeit für Sopran oder Tenor und für Alt oder Bariton. à 5 Sgr.

— — An Mary im Himmel. Lied vom Componisten für Pianoforte allein übertragen. 20 Sgr.

Leonhard, J. E., Preis-Componist) Terzetten für drei weibliche Singstimmen. à 1 Thlr. 4 Sgr.

Lubin, Leon de St., Adagio religioso für Violine mit Begleitung des Piano. Oeuv. 44. 5 Sgr.

Spohr, Dr. L., Duo concertant pour Piano ou Harpe et Flûte. Op. 113. 2 Thlr.

Wir werden fortfahren unsern Verlag durch tüchtige Werke zu vermehren.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Antwort auf die erste und letzte (?) Erklärung des Herrn Dr. A. B. Marx.

Im Verwechseln der Begriffe und Drechseln der Redensarten zu möglicher Einwickelung der Hauptsache hat Herr Dr. Marx in Berlin eine so belustigende Gravität, dass ich kein Wort erwidern würde, wenn es nicht um des geehrten Publikums willen rathsam wäre. Gleich anfangs floskelt er so: „Es hat Herrn Dr. G. W. Fink gefallen, nicht blos gegen meine Schriften, sondern vielmehr noch gegen meine Person in zwei Broschüren mit Schmähungen, die einen Injurienprocess nach sich ziehen könnten, aufzutreten.“?!

Nein, Herr Doctor! Es hat mir nicht gefallen, sondern missfallen! Nur zum Besten der Tonkunst und der Ehre unserer von Ihnen schmählich gemisshandelten Lehrväter habe ich mich, weil Jedermann bis jetzt davor zurückschauderte, überwunden, den bittern Kelch Babylons zu trinken und ein Lichtchen darauf zu stecken zur Ehre der Wahrheit und des Rechts.

Noch spasslicher wird die Floskel, wenn der Herr Dr. meint, ich wäre vielmehr noch gegen seine Person als gegen seine Schriften aufgetreten. Das ist die alte Leier aller Mundhelden, die gern alle Welt prügelten und Ach und Weh! schreien, wenn sie Einer anrührt. Hätte des Herrn Dr. M. werthe Person nicht die Reckheit gehabt, „die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit“ zusammen zu salmen, so wäre seine liebe Seele von mir auch nicht beleuchtet worden. Was kann ich dazu, wenn sie das Licht nicht verträgt? Beliebt er aber diese meine Leuchte eine Lanze zu nennen, so wird er doch nicht verlangen, dass ich sie, aus Rücksicht auf seine Zerbrechlichkeit, mit Schafwolle umwickeln soll?!

Weil meine beiden Schriften *) kurz und, wie es scheint, treffend sind, so nennt er sie Broschüren. Ja, wenn aufgedunsene Dickleibigkeit eine Schrift machte, so hätte Herr Dr. A. B. Marx allerdings einige recht tüchtige geliefert. Ich für meinen Theil halte es mit der Kürze, Bündigkeit und Geradheit.

Ferner: Wer Beweise bringt, schmäht nicht. Ich habe deren gebracht. Meine Bücher liegen vor, und das geehrte Publikum wird, der Wichtigkeit der Sache und einer glücklichen Jugendbildung wegen, sie freundlich beachten und Richter sein. Herr Dr. Marx dagegen bringt gar keine Beweise, und macht es noch in seiner ersten und letzten (?) Erklärung (?) so bequem, die *ihm bewiesenen Vorwürfe unbewiesen* auf seine Gegner loszudeclamiren, wie auswendig gelernte Phrasen. Und bei Handhabung einer solchen unmännlichen Manier will er noch seine Zuflucht zu vorgespiegelten Schmähungen nehmen, die einen Injurienprocess nach sich ziehen *könnten*? — Ein rechter Mann schwatzt nicht; er handelt! —

Das Uebrige und das Allermeiste in jener letzten (!) Erklärung geht wider den Herrn *Dr. Schilling*, der das Seine schon für sich thun wird.

Der Herr Dr. A. B. Marx ist es dem Publikum und seiner Ehre schuldig, unumwunden zu sagen, dass er die ihm öffentlich vorgeworfenen Unwürdigkeiten *nicht begangen habe*. Das thut er aber nicht, und lässt die Hauptsache links. — Kurz, er macht Worte, bringt keinen Grund, und thut noch obendrein, als ob er auf dem grossen Pferde sässe, das doch schon lange unter ihm weggelaufen ist. Sapienti sat. *G. W. Fink.*

*) Der neumusikalische Lehrsaal u. s. w. und System der musikalischen Harmonielehre u. s. w.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. № 32. 1842.

Inhalt: Uebersicht der in den sechs ersten Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Bericht über die deutsche Oper in London. Aus Arnstadt. Aus Brüssel. — Joseph Maria Felix Blasius. — Filippo Celletti. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Uebersicht

der in den sechs ersten Monaten d. J. herausgekommenen Musikalien, mit einigen Randbemerkungen von C. F. Becker.

Für Orchester, zugleich mit Harmoniemusik.

Zwar nur eine neue, aber eine treffliche Symphonie erschien in dem verflossenen halben Jahre, nämlich *L. Spohr's* historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte (Partitur und Stimmen, Wien, Mechetti). Schon ausführlich wurde sie in diesen Blättern im vergangenen Jahre, S. 63—67 besprochen, doch hoffen wir, nochmals auf dieselbe zurückzukommen. Ein musikalischer Scherz des Vater *Haydn* unter dem Titel: Kindersymphonie für 2 Violinen, Violoncell und 8 Kinderinstrumente (Berlin, Schlesinger) wird in der neuen Ausgabe Familienkreisen willkommen sein. — Unter den *Ouverturen* ist *L. v. Beethoven's* zur Oper Leonore, No. 2 in C (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), einer ganz besondern Beachtung werth. Ueberhaupt erschienen in dieser Gattung einige vorzügliche Werke, von denen wir nur nennen: *Kalliwoda* Ouverture pastorale (Leipzig, Peters); *Jul. Rietz:* Ouverture zu Hero und Leander (Leipzig, Breitkopf u. Härtel); *Reissiger:* Ouverture aus der Oper: Adele de Foix (Leipzig, Hofmeister). Unter sonstigen Orchesterwerken ist noch anzuführen: *Fr. Kücken*, grosse Polonaise für Orchester und Gesang (Berlin, Schlesinger), und ein Potpourri über 15 akademische Lieder von *C. F. Herenz* (Chemnitz, Hacker). Für *Harmoniemusik* sind unter den sieben Ausgaben wohl die von *J. G. Prühl* arrangirten Pieces aus d. n neuesten Opern (Chemnitz, Hackel), so wie die fortgesetzte Sammlung von Märschen für türkische Musik No. 121 und 122 (Berlin, Schlesinger) und die von *J. Mahr* und *Stadtfeld* eingerichteten Ouverturen von Auber und Donizetti (Mainz, Schott) hervorzuheben. Dass *Labitzky, Lanner* und *Strauss* nicht die *Tanzmusik* vergessen haben, versteht sich von selbst. Einige andere Komponisten z. B. *Hopfe, Nollau, Berthold, Prühl*, wollten sich mit jenen Tagesheiden messen, und wenn wir nicht irren, so hat *J. Gung'l's* Eisenbahn-Dampf-Galopp (Berlin, Bote u. Bock) ein gewisses Furore gemacht und wird selbst *Lanner's* Haus-Gorgel-Polka (Wien, Haslinger) vorgezogen.

Für die Violine.

Manche ältere Werke für dieses Instrument verlieren nicht ihren Werth und werden gesucht, trotz allen Virtuosen-Fortschritten, welche in neuerer Zeit gemacht wurden. Bestätigung findet dies in der neuen Ausgabe der alten, aber gediegenen und gehaltreichen 40 Etuden und Capricen von *Rud. Kreutzer* (Wien, Haslinger). An *Uebungsstücken* ist die Ausbeute übrigens nicht glänzend gewesen, und nur *M. Schön* sorgte für die angehenden (Breslau, Leuckart), wie *C. de Beriot* für schon sehr ausgebildete Violinspieler (Mainz, Schott). *Duetten* für Violinen werden immer seltener gefunden; sie sind mit der Klaviersonate beschieden in den Hintergrund getreten. Nur ein einziges Duett für Violine und Viole von *Kayser* (Hamburg, Cranz) scheint uns der Aufzeichnung werth, während wir die kleinen Gaben von *Kuffner*, Op. 212 (Mainz, Schott), und *Schön* dahin gestellt sein lassen. An *Concertino's, Elegien, Divertimento's* u. dergl. ist kein Mangel. Allerdings ist dem Spieler hier mehr Gelegenheit geboten zu glänzen, was eine Hauptsache ist, und leicht reiht sich eine Melodie an die andere, was dem Komponisten kein Kopfzerbrechen macht. Wie viel besser ist es demnach, das Duett, wie es ein A. Romberg und ein L. Spohr als Muster hinstellte, für nicht zeitgemäss der Vergessenheit zu überlassen! — Nicht mögen wir die Salonstücke, welche die A bis Z lieferten, einzeln aufzeichnen. Der Virtuos wird sie schon zu finden wissen; nur bemerken wollen wir, dass das berühmte Duo: le Duel von *Alex. Lvoff* in drei Ausgaben (Berlin, Schlesinger) erschienen ist. — Das *Quartett* und *Quintett* geht mit dem eigenthlichen Duett fast Hand in Hand, und wäre nicht im Auslande ein Quartett (No. 4) von *A. J. Schmitt* (Haag, Weygand) und ein Quintett (No. 15) von *N. A. Schaffner* (Paris, Richault) herausgekommen, so würden wir diese Gattung nur erwähnt haben, um auf die Partitur-Ausgabe von *Haydn's* Quartetten (Berlin, Trautwein) aufmerksam zu machen, die zur Freude vieler Kunstfreunde rege fortgesetzt wird.

Für die Viole

wird nichts mehr geschrieben. Ihr näselnder Ton will nur noch in dem Orchester sich geltend machen.

Für das Violoncell.

Etuden lieferte *J. F. Kotz* (Berlin, Lischke) und *F. A.*

Kummer (Leipzig, Hofmeister); *Salonmusik*: *A. Franchomme* (ebendaselbst), *H. Schuberth* (Hamburg, Schuberth), *Merk* (Wien, Mechetti). Willkommen wird des soliden *B. Romberg's* grosse Fantasie: la Buona Maniera (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) und dessen Concertino für zwei Violoncello's (ebendaselbst) sein.

Für die Flöte.

So mancherlei Werkchen für dieses Instrument zwar gestochen wurden, so sind es eben nur Werkchen (Tänze, Opernmelodieen u. dergl.) und keine Werke, wenn sie auch die Namen bekannter Meister führen. Als instructiv möchten *Berbiguier's* 10 kleine und leichte Duette, Op. 142 (Leipzig, Hofmeister) zu empfehlen sein.

Für verschiedene Blasinstrumente.

In diese Kategorie muss eine Fantasie für den *Fagott* von *C. Jacobi*, Op. 17 (Mainz, Schott), gezählt werden, welche Virtuosen wohl erwünscht ist. Die Burleske über ein neapolitanisches Lied für dasselbe Instrument von *W. Neukirchner* (Wien, Diabelli) hat allgemeine Theilnahme gefunden. — Für die *Klarinette* schrieb *A. Fessy* eine brillante Fantasie (Leipzig, Hofmeister), *A. Spath* drei Notturnen (Mainz, Schott), und *Cavallini* ein Andante und Variationen (Mailand, Ricordi); desgleichen wurde das obige Duett von *Kayser* für Klarinette und Viole eingerichtet (Hamburg, Schuberth). — Ein Divertissement von *J. B. Lewy* für das *Klappenhorn* (Leipzig, Kistner) und Variationen und Rondo von *C. Appel* für die *Basposaune* (Chemnitz, Hacker) sind kleine Bravourstücke. — Reichlich ist für den im südlichen Deutschland beliebten *Csakan* gesorgt. Wir zählten sieben Heftchen zusammen, verzichten jedoch auf nähere Bekanntschaft.

Für die Guitarre.

Tänze, Divertissements, zwanzig Hefte voll!

Für das Pianoforte mit Begleitung.

Unter einer Masse Walzer, Fantasieen und Arrangements beliebter Opernthemen für diese und jene Instrumente sind doch einige ausgezeichnete Werke zu nennen, z. B. *Farrenc* 1. Quintett für das Pianoforte, Violine, Viole, Vcello und Kontrabass, Op. 30 (Leipzig, Hofmeister); *H. Esser* Trio für Pianoforte, Violine und Vcelle, Op. 6 (Mainz, Schott); *C. G. Reissiger* 14. Trio für dieselben Instrumente, Op. 158 (Leipzig, Peters); *Derselbe* 1. brillantes und leichtes Trio für genannte Instrumente, Op. 164 (Berlin, Schlesinger); *L. Spohr* concertirendes Trio für Pianoforte, Violine und Vcello, Op. 119 (Hamburg, Schuberth); *Bazzini* grosses concertirendes Duett für Pianoforte und Violine (Mailand, Ricordi).

Für das Pianoforte zu vier Händen.

Gross ist die Zahl der Tonwerke dieser Klasse, und, wie wir gern bekennen, viele unter ihnen sind der allgemeinsten Beachtung werth, ja es fällt schwer, die besten unter so vielen werthvollen hervorzuheben. Mag man uns nicht verkennen, wenn wir nur einige anführen. Zuerst erwähnen wir das ausgezeichnete Arrangement des wohltemperirten Klaviers von *J. S. Bach* (Mainz, Schott), welches *H. Bertini* mit Lust und Liebe ausführte; diesem Arrangement sei sogleich beigezählt *Beethoven's* Messe, Op. 86, *Mendelssohn-Bartholdy's* Symphonie-Cantate (beide Leipzig, Breitkopf u. Härtel), *Händel's* Messias (Hamburg, Cranz), *Spohr's* historische Symphonie von C. Czerny (Wien, Mechetti), *R. Schumann's* Symphonie, Op. 38 (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), *Mozart's* Symphonieen No. 9—12 (ebend.) und *J. Haydn's* Symphonie in B von F. Mockwitz (Berlin, Riefenstahl). Welche herrliche und grossartige Tongemälde! Von Originalwerken interessirten uns die Pieces detachées von *C. G. Reissiger*, Op. 88 (Dresden, Meser), ein grosses Duo von *Ed. Wolff* (Berlin, Schlesinger), eine Sonate von *M. Ch. Eberwein* (Hamburg, Böhme), 25 Etuden von *H. Bertini* (Mainz, Schott) und Lieder ohne Worte von *W. Taubert* (Berlin, Bote u. Bock). Dass an Ouverturen kein Mangel, ist eine bekannte Sache. Mehr als ein Dutzend wurden gestochen!

Für das Pianoforte allein.

Um hier einen Ueberblick zu gewinnen, ist vor Allem nöthig, die Menge der Werke zu ordnen. *Etuden* für die moderne Schule wurden dargebracht von *A. Halm*, 4 Hefte (Leipzig, Hofmeister), *A. Henselt*, Op. 2 (ebendaselbst), *E. Hornemann* (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), *H. Herz* (Mainz, Schott), *Ch. Czerny* (Berlin, Challier), *Ant. D. Kontsky* (Bonn, Simrock), *E. Pirkhert* (Karlsruhe, Creuzbauer), *Al. Schmitt* (Leipzig, Hofmeister). Wie thätig ist man doch bemüht, Klavierspielern Uebungsstoff zu geben! — *Sonaten* lieferten *C. Vollweiler*, *J. E. Leonhard* und *Hartmann* (sämmtlich Hamburg, Schuberth). Ehre den Komponisten, die den Muth hatten, in unserer Zeit der Potpourris diese Form zu wählen, und Dank den Männern, welche dazu angeregt haben! — Das Wörtchen: *Fantasie* fanden wir auf einigen siebenzig Titelblättern, jedoch selten Fantasie in den Notenheften. Divertimente's mit Variationen sollten solche Tongebilde stets heissen; der Käufer würde dann nicht getäuscht und die Nachwelt erhielt einst keinen falschen Begriff von der Fantasie der gegenwärtigen Zeit. Aber wer denkt an die Zukunft, da man mit der Gegenwart vollauf zu thun hat? „Und warum sind unsere Fantasieen nichts werth?“ rufen diese und jene Tonsetzer. „Mit Geist und Genie zu fantasiren ist keine Kunst, aber wenn Beides mangelt, und man liefert Fantasieen schockweise, dann will es etwas heissen. Dies bringt übrigens dem Jahrhundert Ehre und Ruhm“ — sagte ein Aesthetiker aus Lalenburg, und wir mussten ihm völlig beistimmen! —

Tänze für das Pianoforte.

Feuchtbar war die verflossene Zeit an verschiedenen Tänzen. Die *Polka* scheint in Aufnahme zu kommen, desgleichen die alte *Menuett* und *Quadrille* auf's Neue zu erstehen. Beliebt sind noch immer die bewährten Tanzlieferanten der Kaiserstadt, und fleissig sorgten sie dafür, dass ihr Name im Gedächtniss bleibt.

Märsche für das Pianoforte.

In unserer friedliebenden Zeit verschwindet der Marsch noch gänzlich. Nur acht Hefte sind erschienen. Wir kennen den Inhalt derselben nicht, werden uns aber

zunächst mit den beliebtesten preussischen Armeemärschen (Berlin, Schlesinger) bekannt machen, und dann nach dem Favorit-Marsch des Sultan Mahmud (Berlin, Challier) greifen.

Lehrbücher für das Pianoforte.

Wenn nicht schon so viele Schulen vorhanden wären, würden die drei herausgegebenen schwerlich einem „tiefgefühlten Bedürfniss" abzuhelfen im Stande sein. Doch es wird sich Niemand beklagen und sich mit *H. Wohlfahrt's* Klavierfreund (Leipzig, Breitkopf u. Hartel), der vierten Auflage von *W. A. Müller's* erstem Lehrmeister (Meissen, Goedsche), und den Scalen in allen 24 Tonarten (Wien, Diabelli) völlig begnügen.

Für die Orgel.

Sehr wenig Hefte wurden gestochen. Der würdige Veteran *Ch. H. Rinck* gab den 9. oder 2. Supplementband, 2. Heft, zu seinen Studien für das Choralspiel (Mainz, Schott), der bekannte *A. Hesse* Concertvariationen über Heil dir im Siegerkranz (Breslau, Cranz), *J. G. Meister* 60 leichte Orgelstücke (Erfurt, Körner). Unter den neuern deutschen Komponisten verdient *Ben. Jucker* mit seinen 14 Orgelstücken (Basel, Schneider) einer Erwähnung. Als der Beachtung würdig erscheint uns: *Padre Davide da Bergamo:* 72 Versetti musicali per gli usi rituali dell' Organo. Preceduti da un Prologo intitolato dei suoni e dei canti *D. S. Biava.* Milano, Ricordi.

Für die Harfe.

Nur zwei Heftchen von dem berühmten *Parish-Alvars* arrangirt und komponirt (Wien, Haslinger) und eine „Bagatelle" (wir zweifeln nicht daran) sur les Diamans de la Couronne par *Prumier* (Mainz, Schott). Die glücklichen Harfenspieler! wie so wenig Qual macht ihnen die Wahl!

Für die Physharmonika —

wurde besser gesorgt. *G. Lickl, Prandau* und *J. Promberger* setzten zehn Hefte zusammen und alle übernahm Diabelli in Wien.

Kirchenmusik.

Manches tüchtige, gehalt- und geistreiche Werk wurde für die Kirche zu Tage gefördert, wenn auch einige Kompositionen den Eintagsfliegen gleichen und bald der gänzlichen Vergessenheit anheim fallen dürften. *Oratorien* wurden mehrere geliefert. Wir weisen auf folgende hin: *S. Neukomm*, Christi Himmelfahrt, die Worte aus Klopstock's Messias zusammengestellt (Mainz, Schott), *Ign. Assmayr*, Saul und David, dramatisches Oratorium (?) (Wien, Haslinger), *Ferd. Hiller*, die Zerstörung Jerusalems, nach der heiligen Schrift von Dr. Steinheim gedichtet (Leipzig, Kistner). — Unter den *Messen, Psalmen, Hymnen, Motetten, Cantaten* von neuern Komponisten zeichnen sich folgende aus: Fest-Cantate „Gott ist der Herr" von *T. J. Pachaly* (Breslau, Leuckart), der 11. Psalm von *H. Marschner* (Leipzig, Hofmeister), Pfingst-Cantate von *J. E. Leonhard* (Görlitz, Koblitz), Motette: „Herr ich bleibe stets an dir" von *Ch. H. Rinck* (Carlsruhe, Creuzbauer). Vor allen anderen werde jedoch *Mendelssohn-Bartholdy's* 95. Psalm „Kommt lasst uns anbeten" (Leipzig, Kistner) hervorgehoben. Für den Bedarf der katholischen Kirche sind besonders sechs Messen von *Bühler* (Augsburg, Rieger) geeignet, desgleichen einige Offertorien von *Ant. Diabelli* (Wien, Diabelli), Messen von *M. Keller* (München, Falter), von *S. Sechter* (Wien, Mechetti), von *C. L. Böhm* (Constanz, Hug) und die lateinischen Vesperpsalmen von *T. B. Est.* Dass *Rossini's* Stabat mater in zwei unter sich abweichenden Ausgaben (Hamburg, Cranz; Mainz, Schott) erschienen ist, wurde in diesen Blättern ausführlich kund gethan. — Von *ältern* Tonstücken für die Kirche sind acht Gradualen von *Mich. Haydn* (Wien, Diabelli) gestochen worden, desgleichen die Chorstimmen zu *C. Ph. E. Bach's* zweichörigem Heilig (Hamburg, Böhme) und zu *Mozart's* erster Messe (ebendaselbst). Von *J. S. Bach's* vierstimmigen Kirchengesängen (Leipzig, Friese) wurden drei Lieferungen ausgegeben. — Die *alte* Kirchenmusik ist auch nicht ganz vergessen. *Fr. Commer* gab für deren Verehrer eine Musica sacra heraus (Berlin, Bote u. Bock), in welcher Gesänge für Männerstimmen von Cordans, Durante, Lotti, Palestrina u. A. m. aufgenommen sind; von *F. Rochlitz* erschien die erste Abtheilung des dritten Bandes der Sammlung vorzüglicher Gesangstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit (Mainz, Schott), und *S. W. Dehn* lieferte die kostbare und berühmte fünfstimmige Motette des Orl. de Lassus: Gustate et videte (Berlin, Trautwein). Schliesslich sind noch einige Sammlungen von *Choralgesängen* zu erwähnen, u. A. *E. Fr. Gäbler's* 70 Chorale für Männerstimmen (Grünberg, Levysohn), *Hiller's* Choralbuch, herausgegeben von *W. A. Müller* (Meissen, Goedsche), und *H. A. Zschiesche's* dreistimmige liturgische Chöre (Cottbus, Meyer).

Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente für Concerte.

Nur sechzehn solcher Tonstücke in einem halben Jahre! Ist es denn nicht mehr Mode, einen Violinisten, Hornisten oder andern — isten der Sängerin zur Unterstützung zu geben? Wie sich doch so Manches in kurzer Zeit ändert! Die Komponisten sind: *C. Anschütz, C. Banck, F. Burgmüller, G. O. Cartagenova, J. W. Kalliwoda, Fr. und V. Lachner, C. Oberthür, Jul. Otto, Aug. Panseron, B. Schädel, B. Randhartinger, E. Tadolini, A. E. Titl* und *F. H. Truhn.*

Mehrstimmige Gesänge mit und ohne Pianoforte.

Hier gibt es grössere Ausbeute. In den Liedern für Männerstimmen war die Auswahl am Schwersten, denn dieser und jener Un- und Berufene gab ein Schärflein, damit es ja nicht an Tafel- und andern Gesängen fehle. Wir zählten 22 Hefte zusammen. Rechnet man nun, dass ein jedes derselben im Durchschnitt vier Lieder enthält, welche Summe ist da nicht geboten und wer will und kann sie alle singen! Man richtet sich daher bei der Auswahl nach dem Namen des Komponisten und hat der einen guten Klang, so meint man, dass seine Musik

auch gut klingen müsse. Soll dies hier anwendbar sein, so wird man sich nicht täuschen, wenn man nach den neuesten Liedern dieser Gattung von *J. W. Kalliwoda*, *C. A. Mangold*, *H. Marschner*, *R. Schumann*, *F. H. Truhn* greift. — Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass sind weniger beliebt, und die verflossene Zeit hat nur 6 Sammlungen gegeben. Doch wenig, wenn es nur gut, ist auch anerkennungswerth, und wir freuen uns über *C. Löwe's* drei Gesänge, Op. 80 (Berlin, Schlesinger), *F. Oelschläger's* vierstimmige Lieder, Op. 9 (Stettin, Bulang), *C. F. Adam's* sechs Lieder (Dresden, Rotter). — Nach *Terzetten* ist geringe Nachfrage, daher stets nur eine kleine Anzahl neuer Werke. Interessant wird man *Meyerbeer's* Kindergebet für 2 Soprane und Alt (Berlin, Schlesinger) nennen und vielleicht *C. Huth's* komisches Terzett für Sopran, Tenor und Bass (ebendaselbst). Dies, mit Einschluss einer Sammlung dreistimmiger Lieder und Chöräle, herausgegeben von *F. Härser* (Anklam, Dietze), der ganze Gewinn in dieser sonst sehr beliebten Form. — *Duetten* wurden reichlich geliefert und die Zahl der Hefte übersteigt noch die zuerst angeführten Sammlungen. Werthvolle Beiträge erhielten wir von folgenden deutschen beliebten Komponisten: *Ed. Franck*, 4. Werk (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), *C. G. Reissiger*, Op. 166 (Hamburg, Schuberth), *Ant. André*, Op. 69 (Offenbach, André), *Caroline Wiesenecker*, Abendlied (Braunschweig, Weinholtz). Von *Fr. Hücken's* gern gesungenen Duetten, Op. 8, 15 und 21 erschien eine zweite Auflage (Leipzig, Whistling), und einer dritten verbesserten Auflage erfreute sich *Otto Nicolai's* „Rastlose Liebe" (ebendaselbst). Von italienischen Meistern können wir folgende nennen: *Gio. Salcheti*, Duettino p. 2 Tenori (Milano, Ricordi), *V. Gabussi*, 12 Duettini (Wien, Mechetti), *S. Brizzi*, Notturno (Leipzig, Kistner) und *Ant. Bazzini*, L'amor e il bacio, Duettino (Milano, Ricordi). — Zu *Ludw. Erk's* und *Kretschmer-Zuccalmaglio's* mit Eifer und Sorgfalt fortgesetzten Sammlungen deutscher *Volkslieder* (Berlin, Bechtold u. Vereinsbuchhandlung) lassen sich 25 Turnlieder (Köln, Dunst) und die deutsche Liederhalle, herausgegeben von *Tagliehsbeck* (Stuttgart, Göpel) reihen. Letztere Sammlung enthält das Treffliehen in Menge, wie in diesen Blättern angedeutet wurde.

Opernmusik mit Pianofortebegleitung.

Von *deutschen Opern* im Klavierauszug sind gestochen worden, z. B. Adèle de Foix von *C. G. Reissiger* (Leipzig, Hofmeister), Casanova von *Alb. Lortzing* (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), die Nacht zu Palozzi von *X. Pentenrieder* (München, Aibl). Von *Singspielen*: Jery und Bätely von *Jul. Rietz* (Leipzig, Hofmeister), der Zauberschleier von *A. E. Titl* (Wien, Diabelli), die verschmähte Fortuna von *H. Proch* (ebendaselbst), das Mädl aus der Vorstadt von *A. Müller* (Wien, Haslinger), und der Muttersegen oder die neue Fanchon von *H. Schäffer* (Hamburg, Böhme). Unter den *italienischen* Komponisten glänzt *Donizetti* mit fünf Opern; überhaupt verlegte Ricordi in Mailand eine ganze Reihe Opern im Auszuge von *P. Combi*, *Giac. Degola*, *V. Gabussi*, *Plac. Mandanici*, *Al. Nini*, Principe *Giuseppe Poniatowsky*, *A. L. Ricci* u. A. Nur wenige derselben dürften sich in Deutschland verbreiten. *Französische Opern* haben wir ausser *Auber's* Krondiamanten (Mainz, Schott) und *Halevy's* Königin von Cypern (Berlin, Schlesinger) nicht erhalten. Und Deutschland kann noch bestehen!

Gesänge für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Welche Masse von Melodieen! Dass die Deutschen ein gesanglieben des Volk sind, ergibt sich schon aus den täglich erscheinenden Liederheften. Rathselhaft bleibt es, wo das Papier gewonnen wird, um die Notenköpfe zu verewigen. Jung und Alt hält sich für fähig, ein Lied zu ersinnen, und dagegen lässt sich nichts einwenden. Aber alle diese Blumen und Blümchen, die zum grossen Theil eine ungemeine Aehnlichkeit mit der Stapelia mixta besitzen, sämmtlich stechen zu lassen, dies sollte nicht sein, denn es erschwert das Leben entsetzlich. Ein paar hundert Hefte sind wieder erschienen, dutzendweise von den allbekannten Sängern, einem *Proch*, *Reissiger*, *Rücken*, *Lachner*; einzelne von hoffnungsvollen — aber auch oft hoffnungslosen — unbekannten Grössen. Nachfolgende Damen spendeten süsse Lieder: *Emilie Mayer*, *E. Methfessel*, *Marie Schauff*. Fern bleibe ihnen die Kritik!

Lehrbücher für den Gesang —

scheinen fast überflüssig, daher wird man nur selten von ihnen inkommodirt. Deutsche Gesanglehrer befassten sich in letzter Zeit nicht damit. Von *Garcia's* Schule oder: die Kunst des Gesanges in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt ist der erste Theil mit deutscher Uebersetzung von *C. Wirth* (Mainz, Schott) erschienen.

Theoretische Werke.

Zum Studium der Theorie muss der fünfte Band der Kompositionslehre von *A. Reicha*, die Kunst der dramatischen Komposition enthaltend, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von *C. Czerny* (Wien, Diabelli), erwähnt werden. Ein recht praktisches Werkchen ist die Harmonielehre für Dilettanten von *Jul. Becker* (Leipzig, Friese). Die zweite und vermehrte Auflage des zweiten Theils der praktisch-theoretischen Kompositionslehre von *A. B. Marx* (Leipzig, Breitkopf u. Härtel) bringt viel Neues allen Freunden des Verfassers. Einen Nachtrag zu Beethoven's Biographie überlieferte *A. Schindler* (Münster, Aschendorf), und über Fr. Liszt schrieben *L. Rellstab* (Berlin, Trautwein) und *Kossarsky* (Berlin, Barrasch). Ein encyclopädisches Werk, musikalisches Conversations-Lexikon wurde von Dr. *G. Schilling* dem Druck übergeben. Einige Broschüren wie *J. G. Töpfer's* Abhandlung über den Saitenbezug (Leipzig, Breitkopf u. Härtel), *A. Morelli's* Anweisung zur Fabrikation der Darmsaiten (Quedlinburg, Basse), *Otto Jahn's* Gelegenheitsschrift über Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium Paulus (Kiel, Schwer) verdienen Beachtung. Ein musikalischer Geschichts- und Erinnerungskalender für das Jahr 1842 kann nur sehr ungenügend die Werke zur Geschichte der Musik vertreten.

Tabelle.

Für Orchester erschienen in den sechs ersten Monaten	42	Werke.
— Violine	65	—
— Violoncell	26	—
— Flöte	30	—
— verschiedene Blasinstrumente	16	—
— Guitarre	20	—
— Pianoforte mit Begleitung	83	—
— Pianoforte zu vier Händen	113	—
— Pianoforte allein	315	—
Tänze für das Pianoforte	136	—
Märsche für das Pianoforte	8	—
Lehrbücher für das Pianoforte	3	—
Für Orgel	11	—
— Harfe	3	—
— Physharmonika	10	—
— Kirchengesang	67	—
— Gesang mit Begleitung mehrerer Instrumente	16	—
— mehrstimmigen Gesang	70	—
— Oper	54	—
— einstimmigen Gesang	231	—
Lehrbücher für Gesang	5	—
Theoretische Werke und musikalische Zeitschriften	26	—
Summa:	1354	Werke.

Vorstehend deuteten wir die Gesammtmasse der neuerschienenen Musikalien an. Ob sich ihr reeller Werth gegen früher erhöht oder vermindert hat? Wer vermöchte dies zu entscheiden! Hoffen wir das Beste! Eine Zeit, in welcher eine historische Symphonie von *Spohr* gedichtet, ein 95. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy* angestimmt wird, ist noch nicht die schlimmste. Welches Zeitalter hat nicht stets unendlich Viel zu wünschen übrig gelassen? und wäre es ein Glück zu nennen, ganz und in allen Stücken befriedigt zu sein? Schatten muss sein, um das Licht zu würdigen! Demnach sei man nachsichtig mit dem Mindergelungenen und erquicke und erfreue sich an dem Tüchtigen und dem Schönen, das in vielerlei Gestalten und Formen zu einer jeden Zeit in das Dasein gerufen wurde.

Recensionen.

Die neuern Gesangkompositionen von Wilhelm Speier.

Speier's Gesänge gehören jetzt zu den gesuchtesten. Der Komponist fährt fleissig fort, die Sängerwelt mit neuen Gaben zu beschenken, und seine produktive Feder schafft darunter so viel Beachtungswerthes, dass wir aus den so verschiedenartigen Blüten und Blumen seiner geistreichen Erfindungen gerne einen Strauss winden. Vor allen zeichnen sich Speier's Lieder durch Popularität aus, da sie bei genauer Beobachtung der Deklamation stets melodiös gehalten und von so gemässigtem Umfange sind, dass sie meistens für jede Stimmlage passen und namentlich für Bariton und Mezzo-Sopran reiche Ausbeute liefern. Dabei sind die gewählten Gedichte so interessant, dass sie schon an und für sich fesseln, und man vollauf zu denken hätte, wenn man auch nicht singen wollte.

Die bei André in Offenbach erschienenen Gesänge sind:

Die Perlen im Champagner und *Historie von Noah*, Op. 29, Gedichte von Kopisch. Zwei scherzhafte Lieder für Bass, der sich gern im kleinen *es* bewegt. Schätzen wir den Komponisten als Lyriker und musikalischen Deklamator, so ergötzen wir uns nicht minder an seinem Humor, der sich treu den Gedichten anschmiegt. Vorliegende sind von dieser Art, und werden für jeden, der humoristische und komische Gesänge begehrt, bei dem Mangel an denselben willkommene Erscheinungen sein.

Lied eines Armen von Uhland und *Lied des Harfners*, von Goethe, Op. 30. Das erste ist dramatisch gehalten, und die musikalische Auffassung hat für den einfachen Text fast zu viel Aufwand. Deshalb will es tief empfunden sein und kann nur von Künstlern oder sehr gebildeten Dilettanten vorgetragen Wirkung machen. Die Klavierbegleitung verlangt ebenfalls Intelligenz und spielt eine grosse Rolle. Das Ganze ist durchkomponirt. Das zweite ist nur kurz, doch wie diese beiden Gedichte im Geist mit einander verbunden, so sind es auch die Melodieen, denn ohne Reminiscenz stehen doch beide Hauptfiguren in einem Rapport zusammen. Eine gewöhnliche Stimme reicht hier nicht aus, und erfordert schon mehr einen Sopran oder Tenor, da das mit Leidenschaft und Portament gesungen werden muss.

Der Trompeter, Op. 31, von Kopisch, mit welchem Dichter es der Komponist gern zu thun hat. Wie sehr er sich an die Worte anrankt, ohne die Melodieenfreiheit zu opfern, ersehen wir gleich aus den ersten Takten, worin wir überhaupt den Typus der Speier'schen Diktion erkennen.

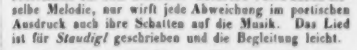

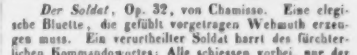

und so geht es fort mit einer wahren musikalischen Beredsamkeit bis zum Schlusse. Mehrere Verse haben dieselbe Melodie, nur wirft jede Abweichung im poetischen Ausdruck auch ihre Schatten auf die Musik. Das Lied ist für *Staudigl* geschrieben und die Begleitung leicht.

Der Soldat, Op. 32, von Chamisso. Eine elegische Bluette, die gefühlt vorgetragen Wehmuth erzeugen muss. Ein verurtheilter Soldat harrt des fürchterlichen Kommandowortes; Alle schiessen vorbei, nur der treue Kamerad trifft ihn mitten in's Herz. Ein Trauermarsch in D moll, die dumpfe Trommel imitirend, schlägt durch das ganze Lied. Das Metrum erinnert an das Paukensolo in Mendelssohn's Sommernachtstraum. Rührend ist die Wirkung plötzlich in F dur: „ich habe in der Welt nur ihn geliebt.“ Ein wahrhaftes Ade.

Soldaten-Abschied, Op. 40, von Wolfgang Müller. In einer höchst populären, wenn auch nicht gerade neuen Melodie nimmt der Rekrut von seinem Mädchen

Abschied. Der Marsch bewegt sich durch das Ganze, während die Melodie des jungen Tyrolers Innigkeit und Erhebung athmet. Das colla parte am Schluss

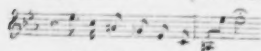

bekundet den ganzen Umfang des Liedes, und bildet zugleich ein Gegengewicht für drei etwas lange Strophen, die hinter einander gesungen leicht ermüden könnten. Ein recht fein gezeichneter Steindruck macht das Titelblatt gefällig.

Liebeskampf und *Liebesfrieden* sind zwei anspruchslose Kleinigkeiten, die dadurch aber sehr interessant werden, dass die Gedichte (von Heinrich Weismann) nach der Melodie, also umgekehrt, gefertigt wurden. Die Sympathie der Melodie spricht sich auch in dem Gedichte sinnig aus.

Sehnsucht, von Goethe, *O fragt mich nicht, Walzerlied*, bilden drei apart herausgekommene Liedchen. Das erste, Dmoll, ist mit Begleitung von einer Violine oder einem Violoncello, die nach einem sanft und edel gehaltenen Vorspiel immer zwischen der Singstimme kontrapunktisch eintritt, und gleichsam d. Herzens Sehnsucht kommentirt. Das zweite, Emoll, ist mit denselben Instrumenten oder Alt-Viola begleitet, und wird von demselben Geist geleitet. Beide Lieder sind augenscheinlich mit Begleitung gedacht, und mit ihren Instrumenten innig verschmolzen. Man erkennt aus dem Satze dieser Kleinigkeiten, dass der Komponist früher ein vortrefflicher Geiger war. Das dritte ist nun ein heiteres in allen Gesellschaften vielgesungenes Lied. Auch dieses Gedicht ist von Kopisch und spricht der Liebe Flüstern während des Tanzes aus. Die Stimme nimmt hier selbst die Melodie des Walzers auf, und tändelt sich durch alle Modulationen der verschiedenen Theile so lieblich durch, dass man es gewöhnlich zweimal begehrt.

Die Stafette, Op. 38, von C. Buchner. Ein allerliebstes Lied mit Begleitung obligater Ventiltrompete oder Horn, das sich bereits selbst empfohlen hat und zu finden ist, wo man Lieder singt. Es ist so gängig und gäbe geworden, dass es unserer Empfehlung entbehren kann.

In dem B. Schott'schen Verlage sind erschienen:

Die drei Liebchen, Ballade, Op. 33. Das in der That dramatische Gedicht von H. Hoffmann war eine willkommene Aufgabe für Speier, der sich in diesem Genre ganz heimisch fühlt. Die Taktarten $^{3}/_{4}$, C, $^{2}/_{4}$ wechseln mit den Tempi beständig nach dem verschiedenen Empfindungswechsel ab, worin das ganze Gedicht zerfällt, und lösen sich $^{6}/_{8}$ in eine zarte wehmuthsvolle Lyrik. Sehr überraschend tritt nach dem abgemessenen Gange des $^{2}/_{4}$ das zweite Tempo $^{3}/_{4}$ ein, und zeigt uns wieder, wie leicht Speier ein schweres, Versmaass behandelt, z. B.

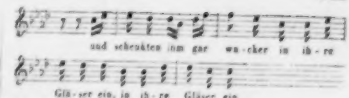

Das Lied verdient sein gemachtes Glück.

Katzennatur von Chamisso und *Schlimme Geschichte* von H. Rustige bilden Op. 34 und 35, und sind natürlich scherzhaften Inhalts. Katzen spielen in beiden Liedern die Hauptrollen. Das erste darf eine Mutter am Bette ihres Kindes singen, denn es ist ganz im Genre des Wiegenliedes gehalten. Schlimme Geschichte ist ein artiger Gesang, der mit Humor vorgetragen werden muss, soll er effektuiren. Die Katzengurlande auf dem Umschlag ist belustigend und gut gezeichnet.

Die Stille „Wie schön bist du," ohne Opus, scheint eine ältere Ausgabe zu sein, wenigstens der bescheidenen Form nach. Ein ächter Troubadourgesang mit Couplets zur Zither. Periode, Cäsur, Alles in altem guten Styl, der uns an die Zeit Reichard's, Reller's u. A. erinnert. Auch Beethoven schrieb ein ähnliches Lied.

Die Retraite, Ballade, Op. 37, von Chamisso. Wieder einer jener dramatisch gehaltenen Gesänge, worin der Komponist so glücklich ist. Jeder Andere wohl hätte sich an der Länge des Gedichts und an dem unmusikalischen Versmasse gestossen; Speier wusste es jedoch so zu behandeln, dass es gelungen sich abrundet und die Aufmerksamkeit noch mehr spannt, als erzählt; aber — es komme in gute Hände, wie das, wie schon bemerkt, bei allen Speier'schen Liedern der Fall sein muss, da sie nicht blos gesungen, sondern auch geistig aufgefasst sein wollen. Das Gedicht erzählt von sechs Kriegern, welchen die Retraite aus dem Kruge aufzubrechen befiehlt; nur Franz verspätet sich bei seinem Liebchen. Das jenseitige Ufer haben die Kameraden auf dem morschen Eise in grauser Nacht erreicht. Aber es fehlt der sechste Mann — es ist Franz, den das Schollengrab verschlang, treu seinem Liebchen. — Die erste Strophe beginnt so:

Am Sonntag Abend auf dem Werder waren,
Zum lust'gen Walzer in dem Fischerkrug,
Die sechs Trompeter da von den Husaren u. s. w.

von Speier folgendermaassen behandelt:

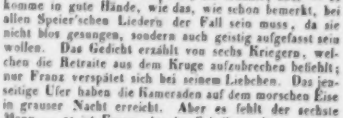

Es war in der That keine kleine Aufgabe, dieses unebene Metrum 15 Seiten lang durch den musikalischen Rhythmus so zu vervielfältigen, dass das Interesse bis zum elegischen Schluss (den Speier liebt) gesteigert wird. Dass Tempi, Takt, Tonart, Melodie und das Recitando

öfter mit einander wechseln, bringt der reichhaltige Stoff mit.

Die Zeit, wo die Ballade en vogue war, ist noch länger als 30jährigem Schlummer wieder neu erwacht, und gerade diese Retraite dürfte einer ihrer wesentlichsten Stützpunkte sein, da sie alle Bedingungen der Ballade treu erfüllt. Sie kann als ein Seitenstück zum Trompeter betrachtet werden.

Diese Gallerie beschliessen wir mit:

Zwei Gesängen, Op. 29, *Die sieben Schwestern* von Ludwig Wihl und *Winterfantasie* von Felix Bamberg. — Das erste handelt von der trügerischen Lorelei am Rhein, welche durch ihren Gesang die betrogenen Freier in ihr Wasserschloss herabzieht, und ist bei aller Melodie so originell gehalten, dass dieses kleine Lied für eines seiner besten gehalten werden darf. No. 2 ist ein Appassionato, ein von Schmerz zerrissenes, das sich in glühende Sehnsucht auflöst. Ein Lied, das Niemand singen sollte, der vorher nicht Werther's Leiden gelesen hat.

7.

Karl Löwe: Zwei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 63. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Bei dem ersten dieser ausgeführteren Gesänge: „Die Schneeflocke" scheint uns die Singstimme etwas von der sie begleitenden, malerischen Tonlonfigur gedrückt zu werden, welches indess bei zartem Vortrage der Begleitung auf einem feinen Instrumente weniger der Fall sein wird. Der zweite Gesang: „Der Lapplander" von R. Marggraff, zeichnet sich durch originelle und doch sehr ansprechende Behandlung des Textes aus. Beide, für die Singstimme leicht ausführbar, sind mehr als manche frühere des gefeierten Komponisten, auf einen naturgemässen Umfang des Organs berechnet.

Derselbe: Vier Fabellieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Mit radirten Zeichnungen auf dem Titelblatte. Ebend. Heft 1 ¼ Thlr. Heft 2 1 Thlr.

Diese Lieder verdienen, als sehr glückliche Versuche im noch wenig angebauten Genre des pikant-satyrisch Humoresken, die aufmerksamste Beachtung und Untersuchung von Seiten der Aesthetiker, und so leicht und anspruchlos hingeworfen sie beim ersten Blicke erscheinen, so wird man in ihnen doch vielfach die höhern, kecken Pinselstriche einer Meisterhand entdecken, während sie zugleich in so populärer und gefälliger Form gehalten sind, dass man sie als höchst amusante musikalische Scherze auch dem grösseren Publikum empfehlen kann, bei welchem sie sich noch insonderheit durch ihre modisch hüpfende Rhythmik, so wie ihre mitunter gar honigsüssen Melismen beliebt machen werden. Fürwahr, wir hatten dem Verfasser, der so viel Grosses und Ernstes geschrieben, kaum solch schalkhaftes Wesen zugetraut! Ganz unvergleichlich gelungen erscheint uns in seiner allerliebsten, naiven, kaum das Lachen verbeissenden Mequerie und seinen drollig sonderbaren melodischen und harmonischen Wendungen zumal das Lied No. 3 „Die Katzenkönigin" von Chamisso; während auch die übrigen Gaben der schalkhaft spottenden und scherzenden Muse, welcher hier unser so vielseitiger Tondichter gehuldigt hat, nämlich No. 1 „Der Maikäfer" von Reinick, No. 2 „Der Kukuk," und No. 4 „Der Bär" von Harnig, der glücklichen und reichen Erfindungskraft desselben auch nach dieser Seite hin das rühmlichste Zeugniss ausstellen.

Dr. *H. Marschner:* Drei Gesänge für eine Baryton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 116. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis ⅔ Thlr.

Diese Gesänge zeichnen sich durch tüchtige Auffassung und angemessene Behandlung des Textes durch innere Gediegenheit und durch vollendete Abrundung der Form vor vielen andern, welche von Jahr zu Jahr kommen und wieder verschwinden und vergessen werden, rühmlichst aus und werden sich Alle, die sie kennen lernen, zu standhaften Freunden machen. Das erste Lied „Treu, süsses Mädchen, lieb' ich dich" athmet zarte Innigkeit. Doch möchte vielleicht die Rhythmik der Melodie, in welcher uns die oft wiederkehrende metrische Form | ♩♩♩ | ♩♩♩♩ | ♩♩♩♩ | u. s. w. an Einförmigkeit zu leiden scheint, welche indess ein geschickter Sänger, durch freiere Behandlung beim Vortrage leicht zu verdecken wissen wird, wohl etwas belebter sein. Das zweite Lied, „Er liebt, und reitet fort," schon mehr der Ballade sich zuneigend, bewegt sich im freien, kecken, rhythmischen Fluge und interessanten Harmoniewechsel und ist, so wie auch das dritte: „Komm komm, und fort auf die Bergeshoh," eine Arbeit, welche, gut vorgetragen, den Ruhm des Komponisten bewähren wird. Die Ausstattung ist sauber und geschmackvoll.

Luise von Drieberg: Gruss an die Ostsee. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei Trautwein u. Comp. Preis ⅔ Thlr.

Wir haben zwar unter diesen ganz artig, rund und ansprechend gesungenen Liedern der talentvollen Verfasserin, welche sich hier zum Theil zugleich als Dichterin und Komponistin bewährt hat, keins gefunden, welches den Titel: „Gruss an die Ostsee" für das grössere Publikum gerechtfertigt hätte — allein die einfache, gemüthliche Tonsprache, welche diese Lieder auszeichnet, wird, wie sie vom Herzen gekommen ist, gewiss auch befreundete Herzen, ob im Osten oder im Westen, zu treffen und zu rühren wissen. Die Ausstattung ist elegant.

Dr. *E. Stein.*

Nachrichten.

Bericht über die deutsche Oper in London. (Beschluss.) Noch Einiges über Musikwesen in London. Alle Thea-

ter in London sind nicht nur sehr schön und elegant eingerichtet, sondern auch in akustischer Hinsicht vortrefflich gebaut. Die Beleuchtung ist so hell, dass man im Orchester keine Lampen und Lichter nöthig hat. Anders sieht es mit dem aus, was in diesen schönen Häusern musizirt wird. In der englischen Oper, die kurz nach dem Eintreffen der deutschen Gesellschaft aus Mangel an Besuch aufhörte, wurde unter andern auch die Nachtwandlerin gegeben. Die Aufführung war dieses Meisterstücks ganz würdig: Alles war, um durch die Blume zu sprechen, unter aller Kritik. Davon also nichts weiter! In dem herrlichen Drurylane-Theater, wo freilich gewöhnlich nur Schauspiele gegeben werden, spielt ein schlechtes Orchester die Haydn'schen Symphonieen u. s. w. als Entreacte, nicht zum Wiedererkennen. Macbeth muss man von englischen Schauspielern aufführen sehen, um dieses Meisterstück recht würdigen zu können. Alle übrigen Theater haben unrühmliche Musik. Eine ehrenwerthe Ausnahme macht die italienische Oper im Kings-Theater. *Lablache*, *Rubini*, *Ronconi*, *Poggi*, *Guasco*, die *Persiani* und *Frezzolini* singen zu hören, ist ein wahrer Hochgenuss. Die *Grisi* und der Tenor *Mario* saugen in dieser Zeit leider nicht. Die italienischen Sänger sind aber zum Singen geboren und in ihrem Ansatz und an ihrer Methode ist ein Schliff und eine Rundung, den deutsche Sänger höchst selten erreichen. Das Orchester ist nicht weniger zahlreich als gut. Die Chöre lassen sich hören. Das Haus ist gross und prachtvoll. Mit Ausnahme des Don Juan gingen alle Opern gut. Don Juan aber konnte ein deutsches Gemüth vor Aerger nicht aushören. Weshalb? weil eben diese Musik tiefer liegt, und nicht allein für fertige Kehlen berechnet ist. — Musikalische Anstalten hat London nicht viele. Von den wenigen zeichnen sich aus der philharmonische Verein und die „Sacred Harmonic Society." Die philharmonische Gesellschaft hat ein recht gutes Orchester, aber einen schlechten Chor. Symphonieen und Ouverturen werden gut exekutirt. Die S. Harmonic Society führt hauptsächlich Gesangwerke mit Orgelbegleitung auf, aber das auch ganz ausgezeichnet. *Mendelssohn*, der eben in London anwesend war, spielte in einer ihrer Produktionen eine Fuge von *S. Bach* auf der Orgel meisterhaft. In diesen Gesellschaften werden nur anerkannt gute Kompositionen aufgeführt, und es bedarf, wenn man nicht einen grossen Ruf als Komponist hat, sehr gewichtiger Empfehlungen (z. B. an den *Duc of Cambridge*, Prinz *Albert*, Lord *Chamberlain*), um etwas zur Aufführung zu bringen. — Die deutschen Tonkünstler stehen in London in grosser Achtung, und kann einer Englisch, bringt bedeutende Empfehlungen mit und weiss sich überdies fashionable zu benehmen, so ist es keine grosse Kunst, sich in London Ruf und viel Geld zu machen. — Das übrige Concertwesen in London ist ein wahrer Gräuel. Da wird nichts Gescheites aufgeführt, und die Quantität soll ersetzen, was der Qualität abgeht. Da gibt es Concerte, worin 25 bis 30 Nummern gemacht werden. Gewöhnlich sind es Lieder, Klavierconcerte von Kindern geleiert, langweilige Harfenpieçen u. s. w. Von einem Orchester ist in Concerten nie die Rede; man wird von einem Klavier durch vier lange Stunden zu Tode gehämmert. Diese Concerte fangen gewöhnlich um 2 Uhr Nachmittags an. Die Engländerinnen (Männer sieht man verhältnissmässig wenige) sitzen steif und andächtig da und ertragen die Hitze und den ganzen Sack voll Musik, woran ein ordentlicher Mensch acht Tage lang zu verdauen hätte, mit heroischer Todesverachtung. Wie kommen aber diese Concerte zu Stande? Die Concertgeber sind gewöhnlich Leute, die sich seit langen Jahren in London beßinden, und mit Hilfe von hohen Protektionen jährlich ein sogenanntes Concert herausschütteln. Der Erfolg eines Concerts hängt lediglich von den hohen Namen ab, die ihr Patronat dazu hergeben und an der Spitze des Concertzettels aufgezählt sind. Eine Ausnahme machen freilich Künstler von europäischem Ruf, und selbst diese riskiren, wenigstens bei ihrem ersten Concert, die enormen Kosten von 2000 bis 3000 Fl. Ohne hohe Patronate und ohne die ersten Sänger ist in London kein gutes Concert möglich. — Was von den Concerten gesagt, gilt so ziemlich auch von der Salon-Musik. Eine sonderbare Gewohnheit, die in Privatzirkeln gebräuchlich, ist folgende: Lässt ein reicher Engländer eine musikalische Soirée in seinem Hause halten und ladet dazu (gegen ein Honorar von 10—20 Pfd. St.) italienische Sänger ein, so bringen diese den berühmten Kontrabassisten *Dragonetti* mit, der zur Klavierbegleitung seinen Brummbass geigt. Gibt es etwas Lächerlicheres? Kürzlich wurde in einer Soirée das Stabat mater von *Rossini* aufgeführt und statt Orchesters begleitete Klavier, Kontrabass, ein Horn und eine Flöte!! Vergessen darf aber der vortrefflichen Kirchenmusik in der Westmünsterabtei nicht werden, die nur aus Vokalmusik und Orgelbegleitung besteht. Es kommt in London weit mehr auf Namen als auf die Sache an. Vor Allem sehen die Engländer darauf, von wem die Komposition und wer der Exekutirende ist und es kümmert sie wenig was es ist und wie es produzirt wird. Der grosse Haufe würde eine *Wenzl Müller*'sche Posse unter *Mozart's* Namen mit derselben Andacht und Steifigkeit anhören als Figaro's Hochzeit und sich von keiner Mystifikation träumen lassen. Was man von der grossen Begeisterung der Engländer für klassische deutsche Musik sagt, ist nichtig. Sachverständige haben oft Gelegenheit, sich von der Taktlosigkeit des Publikums in dieser Beziehung zu überzeugen.

Es wäre sehr trostlos, wenn es in einer Stadt von 2 Millionen Einwohner nicht viele Ausnahmen und Leute von sehr gebildetem Geschmacke gäbe, wie jeder gestehen wird, der dem musikalischen Wesen in London einige Zeit lang nahe gestanden hat. Allein ihm wird auch klar werden, dass die musikalische Bildung, im Allgemeinen, noch auffallend weit zurück ist. Von deutschen Künstlern von Ruf, die zu jener Zeit in London anwesend, waren *Moscheles*, *Benedict*, *Mendelssohn*, *Thalberg*, *Molique*, der Flötist *Moor* und Andere sehr anziehende Punkte. Grosses Aufsehn aber machte bei Kennern der geniale englische Komponist *Hatton*, der von ihnen für den besten musikalischen Kopf in London gehalten wird, und dessen gediegene Kompositionen, haben sie einmal die Ueberfahrt gemacht, sich bald überall ver-

Vor einigen zwanzig Jahren brannte im W.. schen das Städtchen G.. ab. Geraume Zeit vorher hatte der dasige Musikdirektor öfters um einen neuen Jahrgang von Kirchenstücken supplicirt, wurde aber mit seinem Gesuche immer unter mancherley Vorwand abgewiesen. Als nun Feuer auskam und die Gefahr auch dem Hause des Musikdirektors drohte: so traf dieser alle Anstalten zur Rettung seiner Habseligkeiten. Jedermann im Hause, auch der kleine Jakob, der jüngste Sohn desselben, bot hülfreiche Hand dazu. Da nun beynahe alles schon in Sicherheit gebracht war, begegnete dieser seinem Vater mit einem grossen Stoss Papier unter dem Arme. — Was bringst du noch, mein Sohn? fragte ihn jener. — Die Kirchenstücke. — Geh, lieber Jakob, sagte der Vater, und trage sie nur wieder in unser Haus zurück, die wollen wir zur Ehre Gottes im Rauch aufgehen lassen.

Kurze Anzeigen.

XII Lieder in Musik gesezt von J. P. Mayer. Herausgegeben von Schütt zu Carlsruhe.

Verfasser und Verleger scheinen hier zum erstenmale vor dem musikalischen Publikum aufzutreten. In Absicht auf angenehmen und fliessenden Gesang müssen wir zwar dem erstern um so mehr Gerechtigkeit wiederfahren lassen, da er, wie wir hören, nur Dilettant ist. Jedoch fehlt es hier und da auch nicht an bizarren Fortschreitungen in der Singstimme, z. B. an folgender Stelle S. 25.:

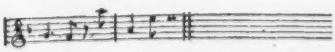

und in Rücksicht des grammatischen und rhetorischen Ausdrucks, hauptsächlich der musikalischen Interpunktion, könnte manches gerügt werden. So ist auch S. 11 der Charakter von Selbstberuhigung gänzlich verfehlt. Indessen sind einige Lieder in dieser Sammlung enthalten, worunter vorzüglich das erste, siebente und neunte gehören, die gefallen werden und vielleicht noch mehr gefallen würden, wenn Hr. M. etwas sparsamer mit den Wiederholungen des Textes gewesen wäre. Der Notendruck fällt gut ins Auge, aber zwey Haupteigenschaften gehen ihm noch ab, symmetrische Schönheit und Korrektheit.

Drey Gedichte von Franz Schütt für Gesang und Klavier, von J. Brandl. Op. 22. Karlsruhe, bey Schütt. (S. 19. Pr. 1 Fl.)

Die Gedichte zeichnen sich von Seiten ihres poetischen Werths eben so vortheilhaft aus, als das reizvolle Gewand der Harmonie und das weiche zarte Melos, in welchem der Tonsetzer sie, dem Publikum hier mittheilt. Jedes dieser Gedichte ist mit gleichem Fleisse gearbeitet und in jedem wird man auf Stellen treffen, die theils durch ihren wahren charakteristischen Ausdruck, theils durch ihre schöne eigenthümliche Klavierbegleitung sehr frappant sind. Der Notenstich ist schön, rein und korrekt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

breiten werden, wo man nicht allein hören, sondern auch denken will.

So weit eine Zeichnung über die letzte deutsche Opern-Saison und das musikalische Wesen in London, als sich mit einfachen Umrissen thun lässt.

Arnstadt. Die Liedertafel hatte am 15. Juni in der für Musik günstig gebauten, zu gottesdienstlichen Zwecken nicht mehr benutzten Liebfrauenkirche ein Gesangfest veranstaltet, dessen Ertrag den Fonds des Herrmann-Denkmals überwiesen wurde. Zur Verstärkung und Vervollständigung des Chores und Orchesters hatten sich die Liedertafeln aus Erfurt und Langewiesen, so wie eine Anzahl Musiker aus erstgenannter Nachbarstadt eingefunden, denen bei den Einwohnern Arnstadts gastfreundliche Aufnahme wurde. Das Programm enthielt folgende zehn Stücke. Erste Abtheilung: 1) Symphonie von Kalliwoda; 2) Des Deutschen Vaterland von Arndt und Reichardt; 3) Der Jäger Abschied von Mendelssohn-Bartholdy; 4) Was bleibet und was schwindet von Rosegarten und Romberg; 5) Gruss dem Vaterlande von C. Blum. — Zweite Abtheilung: 6) Deutsches Vaterlandslied; 7) Hymne von Neithardt; 8) Variationen für Fagott von Jacobi; 9) Der vierundzwanzigste Psalm von Fr. Schneider; 10) Herrmanns-Lied von Spohr. — Wenn man nun auch bei der Aufführung das mittelmässig komponirte Vaterlandslied No. 6 abkürzte, und No. 10 sogar ganz wegliess, so blieb das Ganze doch zu lang und für Zuhörer und Ausübende ermüdend; auch gegen Auswahl und Zusammenstellung dürfte sich Manches einwenden lassen. Die Ausführung aber der Symphonie (unter Leitung des Herrn *Ketschau* aus Erfurt) und der (von Herrn Kantor *Stade* dirigirten) Gesänge war, bis auf No. 5 und 6, höchst lobenswerth, Einiges gelang wirklich vortrefflich. Herr Stadtmusikus *Jacobi* aus Ilmenau blies die von ihm komponirten schwierigen Variationen mit Leichtigkeit und Sicherheit und mit schönem, wenn auch für die geräumige Kirche etwas zu schwachem Ton. — Die thätigen Veranstalter des Festes werden sich hoffentlich durch den in pekuniärer Hinsicht nicht ermuthigenden Erfolg nicht abhalten lassen, durch ähnliche fernere Veranstaltungen für Verbreitung eines gediegenen musikalischen Sinnes nach Kräften zu wirken! — *R.*

Brüssel, am 30. Juli. Herr *S. Thalberg* ist vor Kurzem von London bei uns eingetroffen, doch werden wir uns seiner Anwesenheit leider nicht lange zu erfreuen haben. Der Künstler gedenkt in wenigen Tagen von hier nach Wien zu reisen, in dessen Umgebungen er Musse zu finden hofft, mehrere Kompositionen, deren Entwürfe bereits vorliegen, auszuarbeiten. Für den November und die erste Hälfte des Decembers wird Herr *Thalberg* in England, Schottland und Irland erwartet; der Rest des Jahres und der erste Monat des künftigen sind für Holland bestimmt, und darauf hoffen wir ihn wieder hier zu sehen, wenn auch wieder nur auf kürzere Zeit, indem er von da an seinen nächsten Aufenthalt in Paris zu nehmen gedenkt.

Joseph Maria Felix Blangini

wurde geboren den 8. November 1781 zu Turin, und machte seine ersten musikalischen Studien unter der Leitung des *Abbate Ottani*, Kapellmeisters an der dortigen Kathedrale. Achtzehn Jahr alt, kam er nach Paris und wurde hier in kurzer Zeit als Sänger, Musiklehrer und Tonsetzer sehr beliebt. Nachdem er viele Romanzen, Notturnen u. s. w. gesetzt, versuchte er sich auch in der dramatischen Musik, zunächst indem er das von *Della Maria* hinterlassene Opernbruchstück La fausse prude vollendete, dann aber mit einer eigenen Oper: Zelie et Terville. 1805 ging er nach München, gab hier seine Oper: „Noch ein Streich des Kalifen," und wurde zum bairischen Kapellmeister ernannt. Im folgenden Jahre nach Paris zurückgekehrt, brachte er seine grosse Oper in drei Aufzügen: „Nephtali oder die Ammoniter" auf die Bühne; Napoleon's Schwester, die Fürstin Borghese machte ihn zu ihrem Musikdirektor und in dieser Eigenschaft folgte er ihr an ihren kleinen Hof zu Nizza, wo er seine glücklichsten Tage verlebte. 1809 wurde er Kapellmeister bei Napoleon's Bruder Hieronimus, König von Westphalen. Nach dem Sturze des Kaisers kehrte *Blangini* nach Paris zurück und wurde hier nach und nach zum Ehrenintendanten der königlichen Musik, Kapellmeister der Privatmusik des Königs, Professor des Gesanges an der königlichen Musik- und Deklamationsschule ernannt. Letztere Stelle wurde ihm durch den Vicomte von Rochefoucault entzogen, die beiden ersteren verlor er in Folge der Julirevolution.

Seine Tondichtungen bestehen aus 160 Romanzen in 34 Sammlungen, 170 Notturnen für zwei Stimmen, 17 Sammlungen von Kanzonetten für eine oder zwei Stimmen, 6 Motetten, 4 Messen. Ausser den oben erwähnten beiden Opern hat er noch zwölf geschrieben; daneben auch die Musik zu vielen Vaudeville's.

1834 erschienen seine Memoiren unter dem Titel: Souvenirs *). Er hat sie nicht selbst geschrieben, sondern nur diktirt.

Blangini starb zu Paris gegen Ende vorigen Jahres, 60 Jahre alt.

Filippo Colletti.

Dieser jetzt zu den Häuptern der neu-italienischen Sängerschule gehörende Bassist wurde geboren 1811 zu Rom. Sein erster Lehrer war der Maestro Busti, vom Neapolitaner Konservatorium der Musik. 1834 trat Colletti zum ersten Male im Teatro del Fondo zu Neapel öffentlich auf, und zwar in Rossini's Turco in Italia, zugleich mit Cosselli und der Unger; der Erfolg war so

*) Der vollständige Titel ist: Souvenirs de F. Blangini, Maître de la chapelle du Roi de Bavière et de l'Institut de France (1797 — 1834). Dédiés à ses Elèves et publiés par son Ami Maxime de Villemarest. Paris, chez Charles Allerdin. 1834. 8. X und 394 Seiten. Diese in einem guten Style geschriebenen Souvenirs enthalten, ausser den ausführlich erzählten Lebensumständen des Verfassers, wenig die Musik Betreffendes. Vergl. C. F. Becker's Liter. d. Musik. Nachtrag S. 42. *D. Redact.*

glänzend, dass Colletti sogleich für den San Carlo engagirt wurde, wo er in Bellini's Straniera, Rossini's Mose und Assedio di Corinto sang, in letzterer Oper zugleich mit dem damals dort angestellten Duprez. (Vergl. auch diese Blätter, Jahrg. 1835, S. 270, 503, 738 fg.) — Von Neapel ging er nach Genua, wo er im Moses und in den Puritanern von Bellini excellirte; von da wieder nach Neapel, dann nach Rom (an das Teatro Valle) und Padua. Bereits war er für die Mailänder Scala engagirt, als die Cholera in Oberitalien immer heftiger wüthete und es daher dem Cavaliere Antonio Porto, Musikmeister der Königin von Portugal, um so eher gelang, Colletti und mit ihm eine ausgezeichnete Sängergesellschaft für Lissabon zu gewinnen, wohin die für ihr Leben besorgten Sänger im Anfange des Jahres 1837 abgingen. Ausser Colletti waren die hauptsächlichen Künstler, theils für Lissabon, theils für Oporto engagirt: die Damen Tavola, Belloli, Casanova, Galvi-Neuhaus (welche seitdem gestorben ist); die Tenore Regoli, Capelli, Piantanida und Zambelli; der Bassist Ekerlin (nicht etwa ein Deutscher, sondern ein Mailänder). Drei Jahre hindurch blieb Colletti in Lissabon und feierte dort eine Reihe glänzender Triumphe. 1840 wollte er über Paris nach Italien zurückkehren, wurde jedoch in der französischen Hauptstadt von Laporte, dem Direktor der italienischen Oper zu London, für diese Anstalt engagirt und sang dort die damalige Saison über zugleich mit Rubini, Lablache, Tamburini, der Grisi und Persiani. Nach Beendigung der Londoner Saison kehrte er nach Italien zurück, sang im Karneval 1840—1841 auf der Scala zu Mailand in Donizetti's Tasso und Fausta, in Bellini's Beatrice di Tenda (zugleich mit der Frezzolini), begab sich mit der Morelli'schen Gesellschaft (Donzelli, Moriani, Badioli, der Tadolini und Frezzolini) nach Wien und nahm bei seiner Rückkehr nach Mailand ein Engagement für Bergamo an. Letzten Herbst sang er (zugleich mit der Strepponi) in Bologna, letzten Karneval an der Fenice zu Venedig, wo Pacini eine Oper eigens für ihn schrieb, und ist dann auf zwei Jahre hinter einander für Neapel engagirt (ein in Italien bekanntlich seltener Fall).

Colletti, der auch als Mensch achtungs- und liebenswürdig ist (in London erklärte man ihn für einen vollkommenen Gentleman), hat eine herrliche Bassstimme von seltenem Umfange: er singt bis *f* oder auch *fis*. Die Stimme ist kräftig und vollkommen gleich ausgebildet, die Methode höchst ausgezeichnet, einigermassen ähnlich der Methode Tamburini's, vor welchem aber Colletti seine Fertigkeit im Spianato und Legato voraus hat; ganz besonders glänzt er daher in den Cantabiles der modernen Opern, wo er weder in das Schreien noch in das Verschlucken einzelner Töne verfällt. Er missbraucht nie seine seltenen Mittel, und lässt sich nie durch das Streben nach Effekt oder durch die szenische Aufregung über die Grenzen des Schönen hinreissen; er bleibt stets der gediegene, selbstbewusste Künstler.

(Nach der Revue et Gaz. mus. de Paris.)

Feuilleton.

Herr *Conradin Kreutzer*, welcher seit zwei Jahren in Köln als Kapellmeister fungirte, hat seinen mit der städtischen Verwaltung abgeschlossenen Vertrag gekündigt. In die Stellung eines städtischen Kapellmeisters in Köln eine sehr unabhängige ist, und damit Einkünfte, die sich zusammen auf mehr als 2000 Thlr. pressen, Concert bekannt, verbunden sind, so erwartet man, dass mehrere anerkannte Musiker sich um die Stelle bei der städtischen Verwaltung melden werden. — *Kreutzer* geht als Kapellmeister nach Wiesbaden.

In Paris erscheint seit dem 30. Juli d. J. eine neue musikalische Zeitung: *„La Melodie.“* Der „Redacteur en chef“ nennt sich *Barthenay*.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates hat den Landgrafen *Friedrich Egon* zu Fürstenberg zum Präses des Musikvereins gewählt. — Dieselbe Gesellschaft ernannte *Donizetti* zu ihrem Ehrenmitgliede.

In Freiberg (sächs. Erzgebirge) hat Herr *Friedrich Brendel* eine Reihe von Vorlesungen über ältere und neuere Musik gehalten und das Vorgetragene durch mitgetheilte Proben aus den Werken der besprochenen Meister erläutert, wofür sich ein eigener Gesangchor gebildet hatte. Die Anzahl der Hörer stieg zuletzt bis auf 250 beiderlei Geschlechts.

In Paris wurde eine neue Oper von *Ambroise Thomas* aufgeführt, Namens: „Le Guerillero,“ in zwei Aufzügen. Das Buch ist eine etwas abgeschmackte Geschichte aus dem Befreiungskriege Portugals vom spanischen Joche. Die Musik ist elegant und gut geschrieben, aber etwas zu kalt und streng. So lautet wenigstens das Urtheil der Gazette musicale de Paris. — Gleichzeitig gab man ein neues Ballet: „Die Schöne von Gent“ (La jolie fille de Gand), mit Musik von *Adolph Adam*.

Am 23. und 24. Juni fand in *Plauen* (im sächs. Voigtlande) ein Gesangfest (verbunden mit einem Turnerfeste) Statt, unter Theilnahme von ungefähr 450 Sängern aus 10 verschiedenen Orten. — Es ist dies bereits das sechste Gesangfest der voigtländischen Vereine; namentlich hat der Kantor *Fincke* in Plauen um die Ausbildung dieser Feste die grössten Verdienste.

Am 26. und 27. Juni feierten die Liedertafeln des Niederelbgebietes ein schönes Sängerfest in *Glückstadt*. Gegen 300 Sänger aus 16 Orten hatten sich zusammengefunden. Nächsten Sommer soll es in *Stade* begangen werden. — Auch wird nächstes Jahr ein Sängerfest des Eidergebietes gefeiert (Schleswig und südliches Holstein).

Der Hamburger Volksgesangverein hat beschlossen, das Kapital zu einer neuen Orgel für die (mit abgebrannte) Petrikirche zu beschaffen. Der Gründer und Vorsteher dieses Vereins Herr *G. A. Grosz* hatte um milde Beiträge dazu, namentlich Seiten der deutschen Gesangvereine und Liedertafeln.

In *Toulon* fand eine neue Oper von zwei Toulonesern grossen Beifall. Sie heisst „Elfride,“ der Dichter *L. Chauvet*, der Komponist *A. Gautd*.

In Paris gefiel die neueste komische Oper von *Clapisson*: Le code noir (Buch von Scribe, eine Sklavengeschichte auf der Insel Martinique). Die Musik wird als nicht eben originell und schwungvoll, jedoch als hübsch und ansprechend geschildert.

Die Pariser Akademie hat bei der letzten Preisvertheilung für musikalische Komposition den ersten Preis Herrn *Roger* (Schüler Halevy's und Carafa's), den zweiten Herrn *Gastier* (Schüler Halevy's) und Herrn *Mousse* (Schüler von Halevy und Zimmermann) zuerkannt.

In Gent starb, 80 Jahr alt, der Pianist *Ermel*, aus Mons gebürtig, ausgezeichnet als Virtuos wie als Musiker überhaupt. Sein Sohn lebt als Komponist in derselben Stadt.

Die Hugenotten von *Meyerbeer* sind nun auch in Stockholm aufgeführt worden. Der Erfolg war eben so gross, als die Darstellung trefflich. Der Komponist hat in Folge dessen vom König von Schweden den Nordsternorden erhalten.

Die norddeutsche Liedertafel feierte am 18., 19. und 20. Juni ihr Gesangfest in *Pyrmont*. *Minden* auf eine erhebende Weise. 250 Sänger aus 15 Orten nahmen daran Theil. Nächstes Jahr soll das Fest in *Osnabrück* statt finden. — Am 24. Juni wurde zum ersten Male wieder das allgemeine Württembergische Liederfest in *Esslingen* von ungefähr 2000 Sängern festlich begangen.

Am 22. Juni wurde der *Aachener* Liedertafel, welche vorigen Jahr bei dem Brüsseler Wettsingen den Preis errang, als Anerkennung dafür von der städtischen Behörde Aachens eine reich gestickte Fahne überreicht. Die Ueberreichung erfolgte im grossen Konzertsaale des Rathhauses unter festlicher Anteile, der Taktirstab der Gesellschaft befestigte die in Brüssel erhaltene goldene Medaille an die Fahne und patriotische Gesänge beschlossen die interessante Feier.

Fürst *Poniatowsky*, der bekannte Komponist-Dilettant, hat von der philharmonischen Gesellschaft der heiligen Cäcilie in Rom eine goldene Medaille erhalten, welche auf der einen Seite das Brustbild des Fürsten, auf der andern seinen Namen trägt, umgeben von Lorbeerkronen.

Am 20. Juni starb zu Baden bei Wien der k. k. österreichische Hofkapellmeister *Michael Umlauf*, 61 Jahr alt. Er war in seiner Blütezeit der vorzüglichste Dirigent Wiens und hatte als solcher, wie auch als einer der ausgezeichnetsten Partiturspieler einen europäischen Ruf. (W. Z.) — Am 23. Juni starb zu Marseille, im blühendsten Alter, der treffliche italienische Tenorist *Catone Leonati*. — In Dresden starb *Franz Ignaz Schmidt*, königl. sächs. Kammermusikus, 77 Jahr alt, ein ausgezeichneter Fagottist. Vor fünf Jahren hatte er sein fünfzigjähriges Jubiläum gefeiert.

Franz Ser. Hölzl, Komponist und Musiklehrer in Wien, geht zum 1. October d. J. als Kapellmeister am Konservatorium der Musik nach Innsbruck.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 2. bis 8. August d. J.

Adam, Potpourri a. d. Postillon v. Lonjumeau, f. d. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Sgr.

Anonobl, deutscher Lieder, enth. 23 Turnlieder (einzeln 2 Sgr.), 50 Studentenlieder (einzeln 5 Sgr.), 50 Trink- u. Gesellschaftslieder (einzeln 5 Sgr.), 36 Soldaten-, Jäger- u. Kriegslieder (einz. 3½ Sgr.), m. beigedr. Melodien, compl. 15 Sgr. Cöln, Dunst.

Beethoven, *L. v.*, 6ᵉ Concert in D, f. d. Pfte allein. Op. 61. Wien, Haslinger. 2 Fl.

— Triumph-Marsch a. d. Trauerspiel Tarpeja, f. Orch. 2 Fl., f. d. Pfte zu 4 Händen 30 Kr., zu 2 Händen 20 Kr. Ebend.

Bellini, *V.*, Potpourri a. d. Nachtwandlerin f. d. Pfte an 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Bendl, *C.*, Tropfen und Wellenreigen. Walzer f. Viol. u. Pfte, f. Pfte allein. Op. 35. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Bertini, *H.*, 25 Etüden oder Studien f. d. Pfte. Op. 127. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.

Bruner, *B.*, Dorn-Sage, Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Cöln, Dunst. 5 Sgr.

Burgmüller, *Fr.*, 2 Rondos valses av. Introd. p. le Pfte. Op. 72. No. 1, 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Pensées expressives. 12 Mélodies variat. p. le Pfte. Op. 73. Ebendaselbst. 2 Fl. 24 Kr.

Dahler, *Th.*, Tarantella p. le Pfte. Op. 39. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Eichhof, *J.*, Liebe. Mein Herz ich wündlich fragen a. d. Sohn d. Wildnis f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 40. Wien, Haslinger. 15 Kr.

Hasslinger, *C.*, 3ᵉ Parade-Marsch a. Freischützenbaums-Prozession f. d. Pfte. No. 6. Ebend. 15 Kr.

— Fantaisie ou Potpourri de l'opéra: Saffo p. le Pfte. Op. 21. No. 28. Ebend. 1 Fl.

Haydn, *J.*, 32ᵉ Quartett f. 2 V., A. u. Voelle in Partitur. Berlin, Trautwein u. Comp. netto 15 Sgr.

Herz, *H.*, Les Sirènes. 3 Nocturnes variées p. le Pfte. Op. 124. No. 1—3. Mainz, Schott. à 1 Fl. 30 Kr.

— Marche triumph. de Rios, variée p. le Pfte. Op. 125. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.

Jansa, *L.*, Der junge Opernfreund. Melod. f. Flöte u. Pfte u. f. Viol. u. Pfte. No. 15. Il Furioso di Donizetti. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Kalkbrenner, *F.*, Faut. et Variat. brill. sur l'Histoire d'amore p. le Pfte. Op. 236. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Krebs, *C.*, Du wunderholde Maid. Gedicht f. Sopr. od. Tenor, f. Alt od. Bariton. Op. 120. No. 1. Braunschweig, Weinholtz. à 7½ Sgr.

— Maienthau. Gedicht f. Sopr. od. Tenor, f. Alt od. Bariton. Op. 120. No. 2. Ebend. à 7½ Sgr.

Liszt, *F.*, Valse à Caprices sur deux motifs de Lucia e Parisina p. le Pfte. Wien, Haslinger. 1 Fl. 45 Kr.

Mayer's Wiener Local-Gesänge m. Pfte. No. 13—14. 3 Lieder u. 1 Polka. à 30—45 Kr. Ebend.

Neuigkeiten f. d. Pfte im eleganten Style. No. 21—22. Czerny, Impromptu. Op. 699. No. 1, 2. No. 23. Lickl, Novelette. Op. 66. No. 24. Pariser, Frauenscherz aus Saffo. à 30 Kr. No. 25. Pergler, Polka. No. 3. 15 Kr. Ebend.

Rheinländer, die. Sammlung beliebt. Polka's, Galoppen u. s. w. für d. Pfte. No. 16—22 u. No. 29. Mainz, Schott. à 18 Kr.

Rossini, *G.*, Stabat mater in Partitur. Ebend. 12 Fl.

Schubert-Lange, *J. B.*, Landmesse in Es f. 4 Singst. m. Orch. u. Orgel. Op. 73. Wien, Haslinger. 3 Fl. 30 Kr.

— Graduale f. Sopr. solo, Alt, Tenor u. Basschore m. Orch. u. Orgel. Op. 76. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Offertorium f. Tenor solo, Sopr., Alto, Basschöre, m. Orch. u. Orgel. Op. 77. Ebend. 2 Fl.

Schumann, *R.*, Liederkreis f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 39. Ebend. 2 Fl.

Spanner, *L.*, Trio p. Pfte, Violon et Voelle. Op. 22. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Taglichsbeck, *Th.*, Deutsche Liederhalle. 5ᵗᵉ Heft. Stuttgart, Göpel. 7½ Sgr.

— Oden. Sammlung mehrst. Gesänge. 2ᵗᵉ Heft. Ebend. 7½ Sgr.

Weber, *C. M. v.*, Op. 1. Ouverture zum Concertvortrag für 4 Pfte übertragen von C. v. Bocklet. Wien, Haslinger. 15 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Mit Eigenthumsrecht erscheint zur Michaelis Messe in unserm Verlage

Banck, C., Zwei Duette für zwei Singstimmen mit Pianoforte. Op. 50.

Banck, C., Zwei Volkslieder für zwei Singstimmen. Op. 51.

Krebs, C., Minister-Duette für zwei Singstimmen. Heft 1. 2.

Leonhard, J. F., Preis-Componist, Grosses Trio für Pianoforte, Violon und Violoncello. Op. 17.

Liszt, Fr., Paraphrase. Grosse Fantasie über „God save the queen" und „Rule Britannia" für Pianoforte mit Orchester und Piano solo.

Spohr, Dr. L., Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Grosse Doppel-Sinfonie für zwei Orchester. No. 1. Kinderwelt. No. 2. Zeit der Leidenschaften. No. 3. Endlicher Sieg des Göttlichen. In Partitur, Orchesterstimmen, für Pianoforte zu vier Händen und als Piano-Quintett.

— — 2te gr. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.

Wir werden fortfahren unsern Verlag durch tüchtige Werke zu vermehren.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Neuer Musikalienverlag
von
Trautwein & Comp. in Berlin.

a) *Gesang.*

Dieberg, L. v., Grüss an die Ostsee. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. ½ Thlr.

Gluck, Ausgewählte Gesänge für eine Singstimme aus den Opern *Alceste, Armide, Iphigenie in Tauris* und *Orpheus* in 4 Abtheilungen mit Begleitung des Pianoforte und französischem und deutschem Text eingerichtet von *J. P. Schmidt.*

Erste Abtheilung für Sopran. 2 Thlr.
Zweite do. - Alt. ½ -
Dritte do. - Tenor. ½ -
Vierte do. - Bass. ½ -

(Allen 4 Abtheilungen ist Gluck's schönes Portrait nach der Büste im Palais royal und Quenedey's Stich vorgedruckt.)

Haydn, J., Die Worte des Erlösers am Kreuze. Oratorium. Clavierauszug. Subscript.-Preis ½ Thlr.

Ridderstolpe, Baronin v., Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. No. 1. Die Taubenpost. No. 2. Die beiden Quellen. No. 3. Die Botschaft. No. 4. Ruf mir kein Willkommen. No. 1, 3 und 4 aus dem Schwed., No. 2 aus dem Engl. des *Th. Moore.* ½ Thlr.

Rungenhagen, C. F., Sechs Gedichte aus den Schlüsselblumen von *L. H.* für eine Singstimme mit Pfte. Op. 45. 1 Thlr.

Spontini's Lebewohl an seine Freunde in Berlin, gedichtet und für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von dem Ritter Dr. *Spontini.* Französischer Originaltext mit deutscher Uebersetzung. ½ Thlr.

Tichsen, O., Krippenlied vom Grafen *Pocci* für eine Singstimme mit Pianoforte. ½ Thlr.

Werke, klassische, älterer und neuerer Kirchenmusik in ausgesetzten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscr.-Preisen. 28. Lieferung. *Haydn, J.*, sieben Worte des Erlösers am Kreuze. 5 Bogen. ½ Thlr.

b) *Instrumental-Musik.*

Haydn, J., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nouvelle Edit. en Partition. No. 25–30. Subscript.-Preis für je 12 Nummern 4 Thlr., jede Nummer einzeln ½ Thlr.

„Von dieser neuen, höchst eleganten und correcten Partitur-Ausgabe ist von Anfang 1840 ab resp. monatlich eine in jedem Monate eine Nummer erschienen und es wird damit bis zum Schlusse der Ausgabe pünktlich fortgefahren."

Krug, G., Drei Quatuors für zwei Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 1. No. 1. 1½ Thlr.

Ries, H., Königl. Concertmeister in Berlin. Deux Romances pour le Violon av. Acc. de Piano. Op. 18. ½ Thlr.

— — Les mêmes pour le Violoncelle avec Accompagnement de Piano. Op. 18. ½ Thlr.

c) *Literatur und Studium der Musik.*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des höheren Studiums der Musik, unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Academie der Künste in Berlin herausgegeben. *Zweite Sammlung*, bestehend in ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen. Erste Lieferung. *Alt-Arie aus einem Dies irae von Durante. Arie für Contra-Alt aus der Hmoll-Messe von S. Bach. Duett für Sopran und Alt von Steffani.* Subscriptionspreis ½ Thlr.

Reissiab, L., Franz Liszt, Beurtheilungen, Berichte, Lebensskizze. broch. ½ Thlr.

d) *Portraits von Musikern.*

Beethoven. Nach der Natur gezeichnet von *A. v. Klober* im Jahr 1817, lithogr. von *Neu.* Royal-Folio. In Commission. ½ Thlr.

Gluck. Nach der Büste im Palais-royal und nach *Quenedey* lithogr. Chin. Papier ½ Thlr. Schwarz ¼ Thlr.

Spontini. Lithogr. von *Wildt.* Royal-Folio. Neueste Abbildung. In Commission. ½ Thlr.

Desgleichen **Medaille** in Bronce, 1839 bei Gelegenheit des Musikfestes in Halle geprägt. In Commission. ½ Thlr.

Früher erschienen:

Bach, Joh. Seb. Lithogr. Kl in-Folio. ½ Thlr.
Faerbi, Kupferstich. ½ Thlr.
Klein, Bernhard. Lithogr. In Commission. ½ Thlr.
Paganini. Lithogr. ½ Thlr.
Radziwill, Fürst Anton. Lithogr. ½ Thlr.
Rungenhagen, C. F. Lithogr. Chin. Pap. Fol. ½ Thlr.
Weber, C. M. v. Lithogr. Fol. ½ Thlr.

Alle diese Portraits sind hochst ähnlich und können deshalb Sammlern und Liebhabern empfohlen werden.

Im Verlag der Unterzeichneten werden mit Eigenthumsrecht folgende Werke für das Pianoforte

S. Thalberg

erscheinen:

Fantaisie sur des themes de *Lucrezia Borgia* de Donizetti.

Fantaisie sur des thèmes de *Semiramide* de Rossini.

Rondo en La (A dur).

Leipzig, im August 1842.

Breitkopf & Härtel.

Anzeige für Bühnen-Directionen.

Die gefertigte Kunst- und Musikalienhandlung macht hiermit bekannt, dass sie das ausschliessende Eigenthums- und Verlagsrecht der von

Signore Gaetano Donizetti

eigends für Wien componirten, und mit dem ausserordentlichsten Beifalle aufgenommenen Oper:

Linda di Chamounix

für ganz Deutschland an sich gebracht habe, weshalb auch die geehrten Bühnen-Directionen die Partitur dieser Oper mit deutschem Texte von

Heinrich Proch,
auf rechtmässigem Wege

einzig und allein von der genannten Kunst- und Musikalienhandlung beziehen können.

Briefe erbitten sich portofrei

Ant. Diabelli & Comp., in Wien, Graben No. 1133.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. № 33. 1842.

Inhalt: Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken.

IV.

Unter die trefflichsten und zugleich allgemein berühmtesten Tonsetzer, welche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland blüheten, muss vor allen *Ludwig Senfel* gezählt werden. Sein Ruf als höchst bedeutender und fruchtbarer Tonmeister war überall hin verbreitet, seine Werke für die Kirche wie für das Haus liebte ein Jeder, dem überhaupt die Musik werth und theuer war, und freudig nannte das dankbare Zeitalter diesen Künstler: in Musica totius Germaniae Principem *). Was uns den *Ludwig Senfel*, auch ohne Rücksicht auf dessen ausgezeichnete musikalische Wissenschaft, insbesondere wichtig macht, ist die Achtung und Freundschaft, womit ihn *Luther*, der bis an sein Lebensende so warme Freund und Kenner der Tonkunst, auszeichnet und beehrt hat. Der grosse Reformator war von der Kraft des in den *Senfel*'schen Kompositionen herrschenden Ausdrucks so eingenommen, dass er ihn sogar bisweilen um dieses Talentes willen bemeidete, wie man an verschiedenen Stellen seiner Tischreden sieht, wo er *Senfel*'s erwähnt. Unter andern hierher gehörigen Stellen mag nur folgende angeführt werden. „Anno 1539 am 17. December da Dr. *M. Luther* die Sänger zu Gaste hatte und etliche feine liebliche Motetten des *Senfel*'s gesungen wurden, verwunderte er sich, lobte sie sehr und sprach: Eine solche Motete vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollte, wie er denn auch wiederum nicht einen Psalm predigen kondt, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leibe mancherley Glieder sind. Aber Niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, lässt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib seyn, nicht Gliedmassen." Ein fernerer Beweis, wie sehr ihn *Luther* geachtet habe, ist das aus Coburg, wo er sich 1530 während des Augsburgischen Reichstages aufhielt, an *Senfel* selbst gerichtete Schreiben. Es ist ein köstliches Dokument und sollte bekannter sein, als es zu sein scheint. Einige Zeilen daraus in wortgetreuer Uebersetzung — der Brief ist in lateinischer Sprache abgefasst — mögen die Aufmerksamkeit der Leser auf das Ganze hinlenken.

„*An den Musicus Ludwig Senfel.* Gnade und Frieden in Christo. Obgleich mein Name so verhasst ist, dass ich fürchten muss, du, bester Ludwig, wirst meinen Brief nicht sicher genug erhalten und lesen: so wird doch diese Besorgniss durch meine Liebe zu der Musik besiegt, womit ich dich von meinem Gott beschenkt und geschmückt weiss. Eben diese Liebe lässt mich auch hoffen, es werde dir keine Gefahr bringen, dass ich dir schreibe. Wer würde denn auch, und wäre es in der Türkei, Nachtheil davon haben, dass Einer die Kunst liebt und den Künstler lobt." Nun ergeht sich der feurige Mann in einem Lobe der Musik, ganz in der Weise, wie sie ihm nur eigenthümlich war, und fährt darauf fort: „Ich komme auf dich zurück und bitte, wenn du eine Abschrift von dem Liede hast: In pace in id ipsum dormiam et requiescam (ich liege und schlafe in Frieden), so lass mir sie kopiren und zukommen. Die Melodie dazu hat mich von Jugend an erfreut und thut es jetzt um so mehr, da ich nun auch den Text verstehe. Zu mehreren Stimmen ausgeführt kenne ich dieses Lied noch gar nicht. Ich will dir aber hiermit nicht zumuthen, es so erst zu componiren, sondern ich setze voraus, man hat es sonst schon so ausgeführt. Ich glaube wirklich, ich sterbe bald. Die Welt hasset mich und mag mich nicht mehr dulden; mich hinggegen ekelt und widert die Welt an. — Eben dabei ist mir jenes Liedchen wieder eingefallen und darum wünschte ich es ordentlich ausgesetzt zu hören. Solltest du es nicht besitzen, auch nicht kennen, so habe ich dir es hier auf Noten gesetzt; sterbe ich, so magst du es zu meiner Bestattung ausarbeiten. Der Herr Jesus sei mit dir in Ewigkeit, Amen. Grüsse mir dein ganzes Musikchor (totum chorum Musicae) mit Respect. Coburg, den 4. October, 1530 *Martinus Luther.*" *)

*) Mit diesen Worten bezeichnet ihn unter andern *Sebald Heyden* in dem Vorwort seines Buches: de arte canendi. Norinbergae, 1540. In der ersten Ausgabe, ebendaselbst, 1537, fehlen zwar diese Worte, doch ist unter den Musterbeispielen pag. 43 eine künstliche Komposition von *Senfel* aufgenommen.

*) Die Epistel aus Joh. Franc. Buddei hersusgegebener Collectio nov. epistolar. Lutheri (pag. 215, No. 186) nahm *Nic. Forkel* unverändert in seinen musikal. Almanach, Leipzig, 1784, S. 167—69 auf. Eine vollständige deutsche Uebersetzung findet sich in diesen Blättern 1816, S. 33—37. Ein Auszug in *A. J. Rambach*'s Schrift: Dr. M. Luthers Verdienst um den Kirchengesang, Hamburg 1813, S. 799. Eine

Nach *Mathesius* („Leben Luthers," Nürnberg 1588, Fol. 90 und 91) hat sich Luther auch eine Komposition über die Worte des 118. Psalms: Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini (ich werde nicht sterben, sondern leben und des Herrn Werk verkündigen) von seinem Freunde *Senfel* aus. Auf jeden Fall erhielt er von ihm beide Texte komponirt, wie *Mathesius* weiterhin ausdrücklich bemerkt: „Mein gut Freund Senfli, der mir durch den Pfarrner zu Bruck viel lieblicher Psalm zugeschicket, willfahret mit Freuden Dr. Luthern und schickt ihm die schöne Motetten, das Non moriar, und Respons In pace in id ipsum daran." *Schlegel* in den Observat. in vita Jo. Langeri (Goth. 1724) S. 140 führt aus einem alten Schriftsteller an, *Senfel* habe statt der verlangten Komposition des In pace *Luthern* erst eine über das Non moriar geschickt, um dadurch anzudeuten, dass Gott ihn noch länger zum Nutzen der Kirche am Leben erhalten werde; nachher habe er ihm die erstere ebenfalls zugesandt *).

Blicken wir auf *Senfel's* Leben, so gewahren wir, wie allerdings seine Stellung eine glänzende war, jedoch alles Speciellere über dasselbe in ein Dunkel gehüllt ist und noch auf nähere Aufklärung harrt. In nachfolgenden Angaben stimmen die meisten Schriftsteller überein. Das Geburtsjahr *Senfel's* scheint in die 70. Jahre des 15. Jahrhunderts gesetzt werden zu müssen **) und als der Ort, wo er das Licht der Welt erblickte, ist *Zürich* anzunehmen, obgleich der berühmte Gelehrte *Simon Minervius* in einem Brief, an einen Münchner Patrizier Bartholomäus Schrenck gerichtet, versichert, er sei zu Basel geboren ***). Nach *Lipowsky's* Mittheilungen †) lernte *Senfel* in seiner Vaterstadt singen, und kam dann als Chorknabe nach Wien an den Hof des Kaisers Maximilian I. (vielleicht um das Jahr 1493), wo er in der Musik weitere Ausbildung erhielt und von dem berühmten Kontrapunktisten *Heinrich Isaac*, Kapellmeister des Kaisers und Schüler Josquins ††), Anleitung in der Komposition empfing †††). Schon während dieser Lehrjahre zeichnete sich *Senfel* rühmlichst aus, wie der so eben angeführte *Simon Minervius* beweist. Dieser Gelehrte suchte nämlich den *Isaac* zu bereden, die Oden des Horaz in Musik zu setzen. Letzterer erwiderte ihm, er habe schon in seiner Jugend einen Versuch gemacht, allein die Musik wieder liegen lassen. Er werde dieselbe indessen gelegentlich vornehmen, lieber wäre es ihm jedoch, wenn sich ein Anderer dieser Arbeit unterzöge, der nicht nur des Dichters Geist auffassen, sondern auch mit seiner Kunst und berühmtem Namen solch' ein Werk schmücken könnte. Mit dieser Rede deutete er auf seinen Schüler *Senfel*, der auch wirklich in der Folge die Oden des Horaz und einige Lieder des Lukull für acht Stimmen in Musik setzte, welche 1554 zu Nürnberg gedruckt erschienen. Letzterem Werke ist anstatt der Vorrede der angeführte Brief von *Minervius* an *B. Schrenck* vorgedruckt, der auch diese Nachrichten enthält.

Nach dem Tode des Kaisers *Maximilian* I. (1518) gab sich *Wilhelm* IV., Herzog von Baiern, alle Mühe, den nun schon berühmten *Senfel* in seine Dienste zu erhalten, und willig und gern folgte er diesem Rufe *). Der Herzog, den Künsten und Wissenschaften sehr gewogen, schätzte seinen *Senfel* nicht allein hoch, sondern beglückte ihn auch selbst mit seiner Freundschaft **). Nach *Lipowsky* starb der auch durch seinen einnehmenden Charakter ausgezeichnete Tonsetzer um das Jahr 1555; andere Schriftsteller, z. B. *Forkel*, setzen sein Todesjahr zwischen 1540 und 50.

Von *Senfel's* Werken ist im Vergleich zu andern Meistern nur sehr wenig auf uns gekommen. Das Meiste, was er schuf, ist in verschiedenen Sammlungen niedergelegt, welche in dem 16. Jahrhundert gedruckt wurden ***); manche seiner Kompositionen ruhen seit Jahrhunderten in saubern Abschriften in einigen grossen Bibliotheken †), und nur wenig Hefte übergab er selbst der Oeffentlichkeit, z. B. „Teutsche Lieder mit 4 Stimmen, Nürnberg, 1536," „Magnificat 8 tonorum, Norimb. 1537," „Collectiones Psalmorum, Norimb. 1542" u. A. Aus jenen Werken, die wir von ihm besitzen, erkennen wir einen Tonsetzer, der sich zwar nicht immer von dem in seiner Jugend noch allgemein üblichen Haschen und Jagen nach Erfindungen kontrapunktischer Kombinationen losreissen konnte, wie u. A. die sechsmalige kanonische Bearbeitung des 116. Psalms (in dem 2. Tom. der Psalm. select. 1539): „Laudate dominum omnes gentes" und der höchst künstliche Kanon in dem Liber selectarum cantionum (Augsburg, 1520) unter der Ueberschrift: Notate verba et signate mysteria" beweisen ††), wenn er sich jedoch davon befreite und seinen

*) Wie *Lipowsky* in seinem Lexikon. Seite 421, berichtet, trat *Senfel* erst in dem Jahr 1530 in die Kapelle des Herzogs Wilhelm. Vorher soll er schon Bürger zu München gewesen sein und 1525 eine Messe für den Abt von Tegernsee Heinrich Kantzaer gesetzt haben, welche in diesem Kloster alle Donnerstage vor dem neu erbauten Oelberges-Altare gesungen wurde.

**) Wohl verdient hier folgende Stelle zu *Senfel's* Ruhm hervorgehoben zu werden: „Ludovicus (Senfelius) ab illustrissimo Duce (Wilhelmo) Bojorum Principe accersitus erat. Nihil habui prius, quam at me in Ludovici amicitiam insinuarem, a quo omnes gratiae Principis in me esse effundust, qui familiaris Ducis, cuncta ab ipso scripere queit etc." *Sebald Heyden*: de arte canendi. Norimberg. 1540. Praef.

***) In Glarean's Dodecachordon, in Hassler's weltlichen Liedern, in der Sammlung, welche bei Ulr. Neuber zu Nürnberg unter dem Titel erschien: Psalmorum selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis etc. 1542 und 1553, und in vielen anderen Werken, selbst in einer ganzen Menge von Lautenbüchern und Tabulaturen z. B. Ochsenkuhn, Paix, Amerbach, Dessa u. A.

†) Besonders in der königl. Bibliothek zu München. Vergl. *Gerber's* Tonkünstler-Lexikon, Bd. 4. S. 184.

††) Diesen Kanon nebst den mannigfachen Auflösungen s. in der Ca-

*) *Lipowsky* (Baierisches Musiklexikon, München 1811) eingeschlichen hat, der die Jahrszahl 1530 aufstellt, ist beiläufig erwähnt.

**) *Heinrich Glarean*, ein Zeitgenosse *Senfel's* und Verehrer seines reichen musikalischen Talentes, gab wahrscheinlich die erste Notiz über *Senfel's* Geburtsort in seinem klassischen Werke „Dodecachordon, Basileae 1547." Er schreibt daselbst Fol. 331 in dem Vorwort einer Komposition dieses Meisters: „Author est Latinicus Senfilus Tigurinus civis meus."

***) Am ausgef. Ort. S. 528.

†) *Bisenwetter* über die Verdienste der Niederländer. 1829. S. 56.

††) *Glarean* setzt jenen Worten hinzu: „et *Isaacs* hujus discipulus non spernendus."

†††) *Glarean* setzt jenen Worten hinzu: „et *Isaacs* hujus discipulus non spernendus."

Tonen freien Lauf liess, ein reiches, fruchtbares Talent offenbarte und selbst in melodischer Hinsicht oft ausgezeichnet genannt werden muss. Zu bedauern ist es, dass die Motetten: Non moriar und In pace in id ipsum, welche *Luther* verlangte, für immer verloren zu sein scheinen, da in denselben sich *Senfel's* Gemüth und Gefühl wahrscheinlich am Klarsten ausgesprochen hat. Alle Nachforschungen waren deshalb bis jetzt erfolglos, obschon es zu wünschen ist, dass sie nicht aufgegeben werden.

Eines seiner grösseren Werke aus zwei Theilen bestehend, auf welches vielleicht *Luther's* Worte Anwendung finden: „Eine solche Motete vermocht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen solte," theilen wir, und wenn wir nicht irren zum Erstenmal, aus *Glarean's* Dodecachordon (Bas. 1547), Fol. 332 — 37 vollständig mit. Der Gesang ist in die *lydische* Tonart gesetzt. Sopran, Tenor und Bass, in jenem Werke im Violin-, Alt- und Bariton-Schlüssel befindlich, wurden in vorliegender Partitur, der leichtern Uebersicht wegen, in die gewöhnlichen Schlüssel übertragen.

C. F Becker.

Recensionen.

Michael Haydn: Graduale: Tribulationes cordis, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Contrabass und Orgel. Wien, bei A. Diabelli. 40 Kr. C. M.

— — Graduale: Exurge, Domine, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Contrabass und Orgel. Ebendaselbst. 40 Kr. C. M.

— — Graduale: Lactatus sum in his, für vier Singstimmen, zwei Violinen, zwei Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel. Ebendaselbst. 45 Kr. C. M.

— — Graduale: Erue me, Domine, für vier Singstimmen, zwei Violinen, Contrabass und Orgel. Ebendaselbst. 45 Kr. C. M. — Sämmtlich in dem Ecclesiasticon, einer Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur. No. 49 — 52.

Der einfache, liebenswürdige, zu wenig anerkannte, aber von Einigen, welche seine Werke würdigen lernten, hochgeachtete *Michael Haydn* in Salzburg, zu seiner Zeit, wie noch jetzt, bedeutend als Komponist für die katholische Kirche und fruchtbar wie sein älterer Bruder Joseph, fand eine besondere Veranlassung, seine volle Kraft dem *Graduale* zuzuwenden. Wir erzählen den Hergang, wie ihn bewährte Freunde *Haydn's* überliefert haben. Bei dem schnellen Fortrücken kirchlicher Reformationen zu Salzburg, unter dem Erzbischof Hieronymus von Colloredo, erhielt *Haydn* den Auftrag, zur Verbannung der Symphonieen, welche unter dem Hochamte zwischen der Epistel und dem Evangelium zum Aergerniss andächtiger Seelen und musikalischer Ohren herabgelesert wurden, etwas Anderes nach beliebigem Worttexte zu schreiben. *Haydn* gehorchte, nahm den Text aus dem römischen Missal. Graduale genannt, bearbeitete ihn für die gewöhnlichen vier Singstimmen, zwei Violinen (hie und da mit einigen Blasinstrumenten), Violen und die Orgel. So entstand das erste Graduale am 24. December 1783, welchem eine Menge anderer in ununterbrochener Reihe nachfolgten, so dass sich in seiner Hinterlassenschaft nicht weniger als einhundertundvierzehn Originalpartituren solcher Gradualien auf alle Sonn- und Festtage vorfanden. Dies die Entstehung dieser kleinen, aber geistvollen Tonstücke, welche nur in Abschriften hie und da aufbewahrt und geschätzt wurden, im Ganzen jedoch der Gegenwart völlig entzogen waren. *Michael Haydn's* Partituren sind jedoch der Erhaltung, der allgemeinsten Verbreitung würdig. Ein glücklicher Gedanke ist es demnach, diese gehaltreichen Werke endlich zu veröffentlichen, und schon liegen in schöner und reinlicher Ausstattung zusammen vierundzwanzig Hefte vor. Gewiss mit Andacht und Erhebung werden sie sämmtlich in der Kirche, für die sie bestimmt wurden, von den zahlreich versammelten Gemeinden vernommen. Möchten sie eben so gern die Kunstjünger zu ihren Studien erwählen. Bald werden sie sich überzeugen, wie unverdient dieser Komponist der Vergessenheit anheim gegeben wurde, und wie werth er der Ehre und Achtung sei, die freudig einem jeden wahren und hohen Talente gezollt wird.

Joseph Haydn: Partition des Quatuors. Nouvelle Edition. No. 25 — 32. Berlin, chez Trautwein et Comp. à ⅓ Thlr.

Erfreulich ist es zu bemerken, wie dies Unternehmen rasch und kräftig fortgeführt wird; doppelt erfreulich aber, da wir vermuthen, dass die thätigen Herausgeber von Seiten der Kunstfreunde die nöthige Unterstützung und Theilnahme finden, ohne die so manche schöne Idee nur zur Hälfte, oft auch gar nicht zur Ausführung zu gelangen vermochte. Ist unsere Vermuthung gegründet, dann sieht es doch nicht so sehr schlimm mit der jetzigen Kunstbildung und Kunstrichtung in Deutschland aus, und müsste man auch vielleicht einräumen, dass die produktive Kraft nicht gerade die stärkste Seite der Mitwelt wäre, so könnte man ihr keineswegs den Sinn für das Schöne und Gediegene absprechen, der unbestritten seinen hohen Werth behauptet und, einmal auf das Bessere und Edlere hingewiesen, sich nie von dem Geringen und Unbedeutenden angezogen fühlt. Möchte dieser Sinn nicht nur stets erhalten und bewahrt, sondern auch veredelt werden! Und er wird es mehr und mehr durch ein sorgfältiges Erfassen wahrhaft classischer Tonwerke, zu denen stets mit Grund *Joseph Haydn's* Quartette gezählt worden sind. Welch ein reines, zartes Gemüth spricht sich in diesen Werken aus! Welche Klarheit! Wie einfach und anspruchlos erscheint ein Jedes und doch wie fest und gediegen ist sein Bau. Die Form streng und unverändert beibehalten und die Gedankenreihe stets neu und interessant! Freudig stimmen wir mit dir, genialer Hoffmann, ein, wenn du ausrufst: Unübertrefflicher *Haydn!* Deine Quartette führen uns in

---

oden, Bd. 7, S. 184, und Bd. 10, S. 150. Interessant sind die von *H. von Tucher* darüber mitgetheilten Bemerkungen

unabsehbare grüne Haine, in ein lustiges buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentänzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend, kein Leiden, kein Schmerz, nur ein süsses, wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kommt, nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühen.

George Onslow: Quintetto, No. 24, pour deux Violons, Alto et deux Violoncelles ou pour deux Violons, deux Alto's et Violoncelle. Partition. Op. 59. Leipsic, chez Fr. Kistner. 1 Thlr.

Unter den lebenden Instrumentalkomponisten des Auslandes hat Keiner so allgemeine und nachhaltige Anerkennung, Keiner sich so viele Freunde und warme Verehrer in Deutschland erworben, als der durch Geist, Fantasie und Eigenthümlichkeit der Ideen gleich ausgezeichnete *Georg Onslow*. Woher dies? — *Onslow* komponirt, nicht um zu leben, sondern lebt, um zu komponiren; er gab seine ersten Werke gleich so rein und vollendet, wie gar Mancher zufrieden wäre, könnte er er seine Kunstlaufbahn so beschliessen. Endlich sind dieses Meisters zwar selten heitere, doch aus einem reinen, schöpferischen Gemüth entsprossene reizende, ausdrucksvolle Tongebilde der Individualität der Deutschen ganz nahe verschwistert; sie erklingen wie aus eigenem Innern erblüht und bedurften keines Kommentars, nicht ein In-sie-hineinleben, um verstanden und völlig gewürdigt zu werden. Ihre Durch- und Ausführungen sind grossartig und meisterhaft, und wohl könnte man sie mit „ächt deutsch" bezeichnen. Ueberall wird man in ihnen die gediegene Schule *A. Reicha's* gewahr, den wir ja ebenfalls mit hoher Achtung unseren Angehörigen nennen. War es daher dankenswerth, die sämmtlichen geistreichen Instrumentalwerke dieses fruchtbaren Meisters, besonders dessen Quartette und Quintette nach Deutschland, ihrer zweiten Heimath, zu verpflanzen, und besitzen wir schon seit einer langen Reihe von Jahren einen Schatz dieser Kompositionen — wenn wir nicht irren, erschienen die ersten von *Onslow* in Wien und Leipzig 1818 —, der sich fort und fort vergrösserte, so wird man mit Freude auch jetzt die saubern Partituren seiner wahrhaften Meisterstücke empfangen. Ihr sorgfältiges Insichaufnehmen wird sicher fruchtbringend sein, denn nur aus den Werken weniger lebenden Meister lässt sich so viel Gewinn erzielen, wie aus jenen von *Onslow*.

Das vorliegende Quintett gehört unstreitig zu den schönsten dieser Gattung und des Tonsetzers. Der Anfang desselben ist folgender:

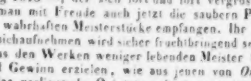

C. F. Becker.

Th. Döhler: Album pour le Piano. Op. 40. Mayence, chez les fils de B. Schott. 7 Fl. 12 Kr.

Dieses Album enthält 1) Rondino villageois sur un thème favori d'Auber. 2) Bagatelle sur un air favori de Nice. 3) Romance et Cavatine de G. Donizetti variées. 4) Petite Fantaisie sur deux motifs de Norma. 5) Nocturne sentimental sur une Romance d'Adam. 6) Fantaisie sur une Melodie favorite de Meyerbeer. 7) Caprice brillant sur le Ranz des Vaches et une Valse suisse. 8) Cavatine favorite de l'opera la Donna del Lago de Rossini variée.

Der Titel sollte heissen: „Album für junge Klavierspieler" u. s. w., dann würde er bezeichnend sein und Jedermann wüsste sogleich, was er zu erwarten hätte, um so mehr als man von Döhler nur brillante und schwierige Sachen zu sehen gewohnt ist. Diese sind kinderleicht und die Jugend mag sich bei Herrn Döhler dafür bedanken. Der Kritik fallen solche Sächelchen nicht anheim, und Referent kann höchstens den weitläufigen Stich tadeln und Herrn Döhler bewundern, dass er sich zu solchen Bagatellen hergegeben hat. Damit will er aber bei Leibe nicht ein Verdammungsurtheil über diese acht Pieçen aussprechen, die hoffentlich auch einzeln zu haben sind, sondern er empfiehlt sie mit gutem Gewissen. Herr Döhler hat sogar trotz der Leichtigkeit der Ausführung den Fingersatz angegeben. In No. 4 fällt Referent im Andante die Aehnlichkeit mit Beethoven's Cismoll-Sonate auf, man sage daher nicht, dass Bellini Beethoven nicht studirt habe. Solche Stellen, wie pag. 5 vom Vivace an, sind aber doch gar zu kindisch. Musste denn Herr Döhler so etwas Läppisches aufnehmen? Es zeigt wahrhaftig von wenigem Geschmack. Während No. 5, ein Nocturne sentimental, recht gut gehalten ist und selbst erwachsene Spieler aufmerksam erhalten kann, kommt in No. 7, Seite 3, von Edur an wieder das Triviale, was sich denken lässt. Referent erkennt das Verdienstliche dieser leichten Pieçen an und empfiehlt sie als brauchbar, besonders den Lehrern in den Pensionsanstalten, wo auch das zweckmässigste Stück keinen Eingang findet, wenn auf dem Titel desselben „facile" steht, und wo man sich nur mit Modesachen abquält, zu welchen die aufblühende Jugend noch lange nicht reif ist, wodurch oft die ganze mühsam erlernte Schule in Grund und Boden verdorben wird.

Ad. Henselt: Deux Romances du Comte Wielhorsky transcrites pour le Piano. Op. 9. No. 3. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl.

Referent vermuthet, dass der Verfasser dieser Romanzen, der durch seine Meisterschaft auf dem Violoncell und seine grosse Liebe zur Musik auch bei uns bekannte Graf Wielhorsky sei, derselbe, dessen Protektion den fremden Künstlern immer von grossem Nutzen ist. Diese Romanzen sind einfach und edel und verdienen wohl die Bearbeitung von Henselt, welche sich sehr gut spielt. No. 2 ist leicht. Schade, dass das Thema No. 2 so grosse Aehnlichkeit mit No. 1 hat. No. 1 ist aber sehr dankbar und ein Effektstück. Referent empfiehlt diese Romanzen den Klavierspielern angelegentlich.

Jean Ruckgaber: Duo pour Piano et Violon. Op. 44. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 15 Ngr.

Man lasse sich durch die etwas kühnen Modulationen auf der ersten Seite nicht abschrecken, der Musiker wird hinreichende Entschädigung finden, da dieses Duo, namentlich der erste Satz bis Seite 12, den würdigsten Kompositionen dieser Gattung beizuzählen ist. Auch das Thema zu den Variationen ist schön und sehr gewählt; weniger wollen uns die Variationen zusagen, wiewohl das Adagio sehr schön ist. Das Tempo di Maria störte Referenten anfangs, weil die Komposition von hier an mehr in den französischen pikanten Salonstyl übergeht und nicht mehr mit der ernsten deutschgehaltenen Einleitung harmonirt. Aber bei alle dem ist doch eine gewisse Haltung in diesem Duo, die wir in andern Effektsachen vermissen, und die uns wohlthut. Der Schluss ist für beide Instrumente äusserst brillant und lohnend, und Referent empfiehlt diesen Duo als ein glänzendes Salonstück auf's Angelegentlichste Klavier- und Violinvirtuosen, die dasselbe nicht ohne eine gewisse Befriedigung aus der Hand legen werden. Die Ausgabe ist so korrekt, sauber und elegant, wie wir es von der ehrenwerthen Verlagshandlung zu sehen gewohnt sind.

N. Louis: Fantaisies concertantes pour Piano et Violon, auch unter dem Titel: 12 Caprices-Etudes pour Piano et Violon concertans. Op. 80. Liv. 1. Contenant: 1) l'Invocation, 2) l'Andante, 3) la Barcarole, 4) l'Elégie, 5) la Melancholie, 6) la Valse. Liv. 2. Contenant: 7) la Prière, 8) la Pastorale, 9) la Cavatine, 10) la Sympathie, 11) Thème varié, 12) la Stretta. Bonn, chez N. Simrock. Prix 6 Fr.

Der Titel Caprices-Etudes ist nicht bezeichnend genug. Mancher lässt sich sogar dadurch abschrecken. Was uns der Verfasser, dem Referent zum erstenmale begegnet, hier gibt, ist in dem Titel Fantaisies concertantes genugsam ausgesprochen. Als solche sind sie äusserst lobenswerth und verdienen empfohlen zu werden, denn sie sind mit grosser Effektkenntniss der Violine und auch des Piano geschrieben und keineswegs so kapriciös, sondern recht gut ausführbar. No. 1 hat einen sehr hübschen gewählten Gesang in der Violinstimme. No. 2 verliert sich etwas in Spielereien, die kleinen Violinfiguren riechen etwas nach französischer Manier,

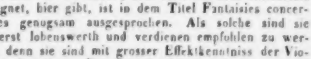

Solche kleine Accompagnementsfloskeln werden gar oft wiederholt. Der vierte Takt in dieser Nummer stört Referenten etwas, der sechste Akkord mit *fis* im Basse wäre befriedigender. Auch diese Nummer ist recht hübsch. No. 3 die Barcarole ist recht schön. No. 4 l'Elegie ist eine Gesangsübung auf der G-Saite. Vom Eintritt des E dur ist die Accompagnementsfigur der Violine mager. No. 5 la Melancolie, geht nicht tief in's Blut, ist aber doch ein interessantes Stück. No. 6 effektuirt sehr gut. Referent muss jedoch wiederholen, dass das Accompagnement der Violine nicht verschiedenartig genug und darin allerdings eine Hinneigung zu der pikanten französischen Manier zu sichtbar ist. No. 7. la Prière, ist wieder sehr schön. Mit dem Harmoniewechsel im fünften Takt hat es sich der Komponist schwer gemacht, wie sich das Seite 6, Takt 5, wo das Thema im Basse liegt, zeigt. Dass No. 8 Referenten nicht so zusagt, liegt nur an der kleinlichen vorherrschenden Figur

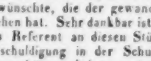

Desto schöner ist der Gesang in No. 9, wo Referent nur im dreizehnten Takte, Seite 17, die Quinte und Oktave wegwünschte, die der gewandte Komponist gewiss nur übersehen hat. Sehr dankbar ist No. 12 la Stretta. — Das, was Referent an diesen Stücken ausgestellt hat, findet Entschuldigung in der Schule des Komponisten, der er anzugehören scheint; es ist daher kein allgemeiner Tadel; Liebhaber dieser Manier werden sich gerade deshalb zu diesen kleinen Fantasieen hingezogen fühlen. Referent empfiehlt sie als kleine brillante Salonstücke mit vollem Recht.

F. D. Weber: Variazioni di Bravura per il Pianoforte. Praga, presso J. Hoffmann. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C. M.

Von dem würdigen und vielverdienten Direktor des Prager Konservatoriums, dem wir so viele zweckmässige und von mannigfacher Kenntniss der Instrumente zeugende Kompositionen für seine Schüler verdanken, die, wie wir glauben, wenig oder gar nicht in den Musikhandel gekommen sind, erhalten wir hier Bravourvariationen für das Pianoforte, welche ungemein schwierig sind. Frau Elisab. Barth, Lehrerin am Konservatorium, welcher diese Variationen gewidmet sind, muss eine tüchtige Virtuosin sein, wenn sie diese Komposition mit Bravour überwältigen kann. Dass wir es hier mit einem gediegenen Werke zu thun haben, ist gewiss; das wunderschöne Thema nimmt uns ganz für das Werk ein, und nur die absichtliche grosse Schwierigkeit, die in den Variationen liegt, bedauern wir, die das Werk so schwer zugänglich machen und dessen Verbreitung hinderlich sein dürfte. Einige der Variationen sind förmliche Capricen. Virtuosen vom ersten Rang werden hinreichende Beschäftigung für ihre Hände finden, und diesen seien sie empfohlen. Der Herausgeber sagt in einem Vorworte, dass diese Variationen ursprünglich mit Begleitung des Orchestera geschrieben sind, wo nebst der Introduktion auch nach jeder Variation ein eigenes von den übrigen verschiedenartiges Ritornell folgt, und — dass genannte Orchesterbegleitung, wenn sie zum Behuf einer öffentlichen Produktion gewünscht werden sollte, in reiner Abschrift von ihm um den Kopiaturpreis bezogen werden könne. Referent bemerkt nur noch, dass die schwierige Tonart Desdur die ohnedies sehr schwierige und riskante Ausführung der Variationen sehr erschwert, die in der siebenten Variation auf eine schwindelnde Höhe getrieben wird.

Lieder und Gesänge.

Alex. Fesca: Drei Gedichte von Rob. Burns für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22. Karlsruhe, Creuzbauer und Nolldecke. No. 1 36 Kr. No. 2 27 Kr. No. 3 18 Kr.

Diese Gesänge zeichnet eine natürliche Sangweise, eine einfache, zurücktretende Begleitung aus. Wenn sich auch der Flug der Fantasie nie auf selben hestiegene Höhen wagt, noch in unabsehbare Tiefen stürzt, so klingt uns doch frisch und frei das Lied von freundlichen Auen entgegen und wir horchen ihm gern zu. Die drei Gedichte von Burns, dem Lieblingsdichter aller jetzigen Liederkomponisten, sind überschrieben: No. 1. Mary Morison. No. 2, Der treue Spiegel. No. 3. Die süsse Bell, die, wie oben angezeigt, einzeln zu haben sind.

A. Weinbrenner: Gretchen am Spinnrade, aus Goethe's Faust, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. Elberfeld, bei Betzhold. Pr. 12½ Sgr.

Das viel komponirte Lied hier in einer neuen Komposition. Ist uns gleich manche gute Komposition bekannt, so wird sich vorliegende gewiss auch ihre Stellung zu suchen wissen, da sie nicht zu den geringsten gehört. Der Ausgabe ist auch eine französische Uebersetzung untergelegt. —

J. Fr. Kittl: Der böse Genosse. Gedicht in Musik gesetzt für eine Bariton- oder Bassstimme mit Pianoforte. Op. 20. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 10 Ngr.

Derselbe: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Prag, bei J. Hoffmann. Preis 30 Kr.

No. 1 ein für die Bassstimme effektvoller Gesang mit rauschender Begleitung. Das Liederheft enthält: Denkst du wohl mein? Zur Nacht, von Körner. Trostlos. Das Mädchen, von Scherer. Das Sternchen von Wenzig, und Trost. Einfache, anspruchslose Weisen mit passender Begleitung. In einigen Liedern, deren Texte vom Komponisten selbst zu sein scheinen, spricht sich eine Wehmuth aus, die ihren Trost in der Sehnsucht nach Jenseits findet

A. Emil Titl: Sehnsucht nach der Heimath. Gedicht von Ant. Uyss. In Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 25. Wien, bei Diabelli. Preis 30 Kr. C. M.

Derselbe: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 23. Werk. Prag, bei Hoffmann. Pr. 45 Kr. C. M.

Wir finden im ersten Werke ernsten, dem Gedichte angemessenen Gesang, der aber nichts Neues bringt, men. Noch einfacher, besonders in der Begleitung, sind die sechs Lieder gehalten, von denen einige bis zur Unbedeutendheit sinken, wie: Treu bei aller Untreu. Die Laube. Jägers Liebe. Das Heft enthält ausser diesen noch: Die Harfnerin. Sonst und Jetzt. Warnung. Im Allgemeinen ist die Komposition den Texten angemessen, die nicht alle besondere Tiefe zeigen.

H. Soussmann: Sechs deutsche Gesänge aus dem Russischen. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt. 40. Werk; 1. Heft. Coblenz, Verlag der lithogr. Anstalt von H. Geswein. Pr. 15 Sgr.

Die Komposition dieser Lieder ist so unbedeutend und fehlervoll, dass wir sie für eine Schülerarbeit erklären müssen. Hierzu kommt noch eine höchst geschmacklose Ausstattung, die mit den Fehlern der Komposition wetteifert, und die sich eine lithogr. Anstalt heut zu Tage nicht zu Schulden kommen lassen sollte.

C. Anschütz: Soldatenlieder. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 15 Sgr. Einzeln à 5 Sgr.

Wenig besser als die vorigen Lieder, doch etwas gewandter komponirt, obgleich wir zum allgemeinen Besten rathen würden, solche Lieder nicht zur Oeffentlichkeit zu bringen.

M. Fackler: Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. Ebend. 20 Sgr.

Nicht Besseres vermögen wir über diese Lieder zu sagen, als dass Komposition und Ausstattung gleich geschmacklos zu nennen sind.

Jos. Staudigl: Sängers Brautgeschmeide, aus Saphir's Wilde Rosen. Für eine (tiefe) Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Wien, bei Diabelli. Preis 30 Kr. C. M.

Der berühmte Sänger zeigt sich hier auch als nicht ungeübten Komponisten. Wir können uns wohl denken, dass das einfache sinnige Lied, von ihm gesungen, seine Wirkung nicht verfehlen wird

H. Triest: Lieder von Nathusius, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 10 Sgr.

Ein Ringen, sich von gewöhnlicher Gesangsweise loszumachen, ist in diesen Liedern nicht zu verkennen. Gelingt dies nicht überall, so ist auch im Besondern die Ausführung nicht immer glücklich zu nennen. Gut gemeint sind diese Lieder, und das hat uns angesprochen. Die Ausstattung derselben ist nicht so, wie wir andere Verlagswerke dieser Handlung gesehen. Das vierte Lied geht aus E dur, und nicht, wie vorgezeichnet, aus A dur

Otto Tiehsen: Vom Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt. Ein Mährchen von Fr. Rückert. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 14. Ebendaselbst. Preis ⅓ Thlr.

Das schöne Mährchen von Rückert ist recht glücklich wiedergegeben worden. Wenn wir manche Stelle

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *№. V.* 1802.

Berichtigung.

In dem musikalischen Taschenbuche der Herren Werden und Schneider, das bey Dienemann in Penig erschienen ist, befindet sich S. 194. eine Stelle über Leipzig, die zu berichtigen meine Pflicht ist. Es heisst da: Die Musik hat hier, seit Hiller nicht mehr würkt und der Bürgermeister Müller tod ist, sehr gelitten; es wird darin auch wohl nie etwas Bedeutendes gethan werden u. s. w.

Die Herren Verfasser lassen sich hier über einen Gegenstand aus, der ihnen so unbekannt ist, als ihre Namen bisher der gesammten musikalischen Welt waren. Es ist ihnen das an gar vielen Orten ihres kleinen Buchs begegnet: ich will aber nur bey dieser Stelle verweilen, an welcher kein wahres Wort ist. Die Musik in Leipzig hat, seit jener Epoche, nicht gelitten, sondern bedeutend gewonnen. Ich begnüge mich, nur einige Belege zu geben: das Personale der Kirchen-, Konzert- und Theater-Orchester ist seitdem beträchtlich verbessert und mit schätzbaren Mitgliedern vermehrt worden; das Lokale hat eine, dem Effekt der Musik weit günstigere Einrichtung erhalten; es sind einige neue, den Fortschritten in der ausübenden Tonkunst sehr vortheilhafte Institute gestiftet worden. Hierher gehört

1) Der durch die thätige Beförderung des Herrn Hofraths und Bürgermeisters, D. Einert, auf der Thomasschule vergrösserte und mit einem gut eingerichteten Orchester versehene Konzertsaal, durch den es möglich worden ist, im Winter wöchentlich ein öffentliches Konzert zu halten;

2) Die Verbesserung der Instrumente für die Kirchen und die Thomasschule, und die Anschaffung der trefflichsten neuen Instrumente durch unsre Obrigkeit;

3) Die Erbauung des neuen Musikchors in der Thomaskirche, wodurch sich die Vorsteher derselben, der Oberhofgerichtsassessor und älteste Bürgermeister, Herr D. Herrmann, um die Kirchenmusik verdient gemacht hat.

4) Die zweckmässigere Einrichtung und bessere Besetzung des Theaterorchesters, die wir gleichfalls unserer Obrigkeit verdanken;

5) Das Konzert im Beygangischen Museum, das das ganze Jahr hindurch monatlich in einem vom Hrn. Beygang gut eingerichteten Saale gegeben wird;

6) Die jetzt bestehende Singakademie, wo sich mehrere gebildete Personen beyder Geschlechter vereinigt haben, und alle Montage, unter der Anführung des Herrn Musikdirektors Schicht, ihre zweckmässigen Uebungen halten.

Hoffentlich ist das Angeführte zur Berichtigung jenes Ausspruchs der Herrn Werden genug, und ich habe nicht nöthig von der Verbesserung der wöchentlichen Konzerte im Saale des Gewandhauses u. dgl. zu sprechen. Sollte das hier Beygebrachte den Herrn aber nicht genügen, so erbiete ich mich zu Nachträgen.

Wenn S. 194. des belobten Taschenbuchs zu lesen ist: „Auch Oratorien und Kirchenmusiken werden hier zuweilen gegeben;“ so ist das ein recht wunderliches „zuweilen.“ Es wird nämlich hier alle Sonntage und an Festtagen drey- auch viermal Kirchenmusik aufgeführt. Wollen's die Herren noch öfter? Und wenn es daselbst weiter heisst, die Kirchenmusik sey *unerträglich*, so ersuche ich die Herren, doch nur Eine protestantische Kirche in Deutschland zu nennen, wo man bessere Kirchenmusik hört, als in Leipzig!

Dass die Herren W. in ihrer Eile mich zum Oboenspieler und in A. F. Müller umgetauft haben, verschwindet freylich unter der Menge mehr bedeutender Unrichtigkeiten ihres Buchs. Dafür aber, dass sie meinen Kompositionen das Verdammungsurtheil sprechen, bezeige ich ihnen hiermit meinen Dank; gewiss, dass die Leser, die verstehen, worüber jene Herren nur zu schreiben haben versuchen wollen, bey dem Wust von Unrichtigkeiten geneigt seyn werden, von dem Meisten, was in dem Taschenbuche gesagt worden, das Gegentheil für wahr anzunehmen.

Leipzig, im November 1802.

A. E. Müller,
Kantor und Musikdirektor.

einfacher, naiver wünschten, so leidet doch durch das Gegentheil das Ganze wesentlich nicht. Als störend halten wir den Eintritt des C moll auf der dritten und fünften Seite; auch können wir den Schluss nicht glücklich erfunden nennen. —

Ferd. Ad. Gelbke: Zwölf deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Mit besonderm Eifer greifen wir gern nach dem Erstlingswerken junger Komponisten. Sind wir auch öfters getäuscht worden, so belebt die Hoffnung, aus der grossen Zahl der Neulinge Vielversprechende zu finden, immer von Neuem. Schüchtern, fast schüchtern treten vorstehende Lieder auf, ein Vorzug, auf den wir nicht wenig Gewicht legen. Haben wir in ihnen auch nichts gefunden, was an eine gewisse geniale Originalität gränzte, so wollen wir hieraus noch keinen Schluss ziehen, sondern andere Werke abwarten, die uns einen tiefern Blick thun lassen, als diese anspruchslosen Lieder, wie wir den Erstlingswerken auch gern gewisse Unebenheiten, z. B. in Führung des Basses, dem Probierstein einer gründlichen, tüchtigen Bildung, wie im dritten Liede, zweite Zeile, *c des*; im vierten Liede, zweite Zeile der Schluss: *c f b* und Anderes verzeihen, aber nicht unerwähnt lassen können.

Bernh. Schneider: Drei Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncell. Op. 2. Coblenz, bei Geswein. Preis 15 Sgr.

Gleiches liesse sich von diesen Liedern sagen, nur dass sie noch einfacher gehalten sind, abgesehen von der Violoncellbegleitung, die den Liedern eine frischere Färbung gibt. Wäre es ungerecht, nach solchen kleinen, unbedeutenden Gaben einen Schluss zu ziehen, so können wir doch nicht verschweigen, dass sich uns hier nur Gewöhnliches darbietet. Im Ritornell des dritten Liedes scheint ein Takt zu fehlen. —

H. Truhn: Zwei Lieder aus Nord und Süd, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. Breslau, Cranz. 10 Sgr.

Beide Lieder, No. 1 Kosakenlied, das bekannte russische Lied von Alex. Puschkin, No. 2 der Page, von E. Geibel, ebenfalls bekannt, haben etwas National-Charakteristisches erhalten. In dem zweiten gefällt uns die Wendung nach E moll nicht; sie hat etwas Gezwungenes und führt zu einem übereilten Schlusse. —

Christern: Ich wandre nicht. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth u. Comp.

Derselbe: Ewig dein Bild, Lied für Gesang und Piano. Ebendaselbst.

Derselbe: Sehnsucht. Gedicht von R. Burns, componirt für Gesang und Piano. Ebend. Ohne Preisbestimmung.

Die zwei ersten Lieder sind zugleich vom Komponisten gedichtet. Die Melodieen sind geschmackvoll und ebenso wie die Begleitung, die sich in weiten Räumen ergeht, der modernen Richtung zugewandt, ohne Neues zu bieten. Die Anlage, die Wahl der Harmonieen, die Führung des Basses, wie z. B. im ersten Liede dritte Zeile, Takt 3, 4, fünfte Zeile, Takt 3, 4, auf der zweiten Seite, zweite Zeile, Takt 4 und 5, verrathen, selbst wenn wir auf die an der letzten Stelle aufgehäuften Quinten wenig Gewicht legen, den Dilettanten. Verfehlt in Anlage und Form scheint uns das Lied: Ewig dein Bild, zu sein.

C. Krebs: An Mary im Himmel. Nach Rob. Burns für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth u. Comp. Pr. $^{1}/_{3}$ Thlr.

Derselbe: Lieder mit Pianofortebegleitung. Op. 108. Hamburg, bei A. Cranz. Preis 16 Ggr.

Lieder im eleganten, modernen Geschmacke. Gewandte, gutklingende Melodieen, reiche Begleitung, oft in Terzengängen nach italienischer Weise gebildet, häufige Noten- und andere Vorhalte, wer dergleichen liebt, dem sind diese Gesänge zu empfehlen. Wir unsererseits erklären offen, dass uns wenige derselben gefallen haben, wollen aber Niemandes Geschmacke zu nahe treten, wenn wir aussprechen, dass wir das Wesen des Liedes und jeder Komposition in etwas Anderm suchen, als in einer glanzvollen, ausgeschmückten Aeusserlichkeit, die sogar oft, wie hier in den süsslichen Terzengängen, in Monotonie verfällt. Das zuerst angeführte Lied ziehen wir den übrigen vor, doch fehlen auch hier zum Schluss die Terzengänge nicht. Die Liedersammlung enthält: Liebesschwur von R. Burns. Meine Sterne. Idas Schlummer. Das böse Aber von J. G. Seidel. Alle diese Gesänge sind auch in Ausgaben für Alt oder Baritonerschienen. —

Derselbe: Miniatur-Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 111. 1. Heft. 10 Ggr.

Warum Miniaturlieder? Uns scheint der Name nicht entsprechend. Doch kommt heut zu Tage auf den Titel nicht viel an. Die Texte behandeln meistens kindliche Gefühle. Was die Art der Komposition betrifft, so scheinen die Lieder keineswegs für Kinder berechnet, sondern für Erwachsene geschrieben, haben uns aber, abgesehen von manchem Einzelnen, besser gefallen, als andere ausgeführtere Lieder desselben Komponisten. L.

Feuilleton.

Der bekannte Pater *Mathew*, Stifter der Mässigkeitsvereine in Irland, hat den berühmten Volkssänger *Marriner* zu London nach Irland eingeladen, um dort durch Verbreitung des Volksgesanges auf die Veredlung der Sitten zu wirken.

Kapellmeister *Marcezek* aus Agram, der talentvolle Komponist der Oper Hamlet (s. d. Bl., 1840, S. 368), war unlängst mit der Saegerin Mad. Ernst in Nancy, wo er mehrere Opern dirigirt hat, auch einem Rufe nach Paris gefolgt sein soll.

Das im Anfange des Monat Juli gefeierte Lehrergesangfest zu Hildesheim hat einen Ueberschuss von 103 Thlr. gewährt, welcher zur Begründung einer Schullehrerwittwenkasse verwendet werden soll.

Am 12. Juli wurde das Heidelberger Musikfest unter sehr zahlreicher Theilnahme gefeiert. Einen gewaltigen Eindruck machte

besondere Haydna Schöpfung, aufgeführt in der Heidelberger Schlossruine.

Bei dem Hamburger Brande sollen gegen 1000 Pianofortes verbrannt und ausserdem eine grosse Anzahl total beschädigt worden sein.

Die unter die *Walhallagenossen* von König Ludwig von Baiern aufgenommenen Tonkünstler sind: Händel, Gluck, Haydn, Mozart.

Die bekannte englische Sängerin Miss *Adelaide Kemble* heirathet einen spanischen Edelmann aus altem Hause, Namens Marquis Caza Barguelles y Sertorio, mit 240,000 Pf. St. jährlichen Einkommens; in Dublin gab sie ihr Abschiedsconcert.

Der früher am Bamberger Theater angestellte Tenorist *Sokisanski* ist zu Rom als Novize in den Orden der Gesellschaft Jesu eingetreten.

Am 18. Juli wurde in Lüttich Grétry's Statue feierlich eingeweiht. (Grétry war bekanntlich in Lüttich geboren.) Bei dieser Gelegenheit wurden Liszt, Fétis und Daussoigne, welche an dem Feste Theil nahmen, vom König der Belgier zu Rittern des Leopold-Ordens ernannt. Abends wurde im Theater Grétry's Richard Löwenherz gegeben.

Der Concertmeister *Späth* zu Coburg erhielt für eine dem König von Frankreich übersandte Missa eine kostbare Vorsteckandel nebst einem sehr huldvollen Schreiben.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 9. bis 15. August d. J.

Hartenfels, E., Die Lorelay. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guitarre. Bonn, Mompour. 15 Sgr.

Molck, J. H. C., Hymnus an d. Welterlöser v. E. Cronies, f. 4 Männerst. 11tes Werk. Partitur 15 Sgr. Stimmen 20 Sgr. Braunschweig, Leibrock.

Neumann, H., 1te Symphonie, Op. 49, arr. p. Pfte à 4 mains. Bonn, Mompour. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Reichel, A., 4 Präludien u. Fugen f. d. Pfte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

— Sonate f. d. Pfte. Op. 4. Ebend. 1 Thlr.

Reichel, A., 4 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

— Duett f. Sopran u. Tenor m. Pfte. Op. 6. Ebend. 15 Ngr.

— 3 Lieder f. 1 Mezzo-Sopranst. m. Pfte. Op. 7. Ebend. 15 Ngr.

Sammlung, neue, deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien. Herausgegeben von L. Erk. 3s Heft. Berlin, Bechtold u. Hartje. 10 Sgr. netto.

Volkslieder, schlesische, mit Melodien. Aus dem Munde des Volks gesammelt u. herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben u. Ernst Richter. 1te Lieferung. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. netto.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Von **Moritz Schoen** befinden sich folgende *neue Werke* unter der Presse:

Schoen, M., Erster Lehrmeister *für den praktischen* **Violin-Unterricht** *in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern u. Tonarten.* Op. 32 in 2 Heften. *Jedes* 20 Sgr.

— — **Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen,** nebst *Beispielen und leichten melodischen Duettinos* für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. **Zweite Position,** *mit einem alphabetischen Verzeichniss der gemeinnützlichsten Kunst-Ausdrücke.* Op. 31. 20 Sgr.

— — **Aufmunterung** *für junge Violinspieler. Sechs leichte und melodische Duettinos für zwei Violinen in verschiedenen Dur- und Molltonarten als praktische Uebungsstücke (1. Position) zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler.* **Zweites Heft.** Op. 45. 15 Sgr.

Geneigte Aufträge nehmen alle Musikalien- und Buchhandlungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Batta, A., et **Wolff, E.,** Grand Duo pour Piano et Violoncelle sur Lucrezia Borgia.

Bertini, H., Fantaisie à 4 mains pour Piano sur le duc d'Olonne. Op. 139.

Burgmüller, Fr., 3 petits airs variés, Melodies de Masini. Op. 75. No. 1 à 3.

— — 3 petits thèmes originaux, Rondoletto, Bolero et Romance. Op. 76.

De Beriot, Ch., et **Osborne, G. A.,** Souvenir d'Auber, grand duo pour Piano et Violon.

— — et **Labarre, Th.,** 2 Duettini pour Piano et Violon sur des motifs du Stabat Mater de Rossini.

Dreyschock, A., Scherzo pour le Piano. Op. 19.

Gomion, Souvenir du duc d'Olonne.

Hünten, Fr., 2 Morceaux sur la jolie fille de Gand, Op. 119, No. 1 la Cracovienne. No. 2 la marche.

— — 36 Melodies de Louis Pugel, transcrites pour le Piano, en 6 Livraisons.

Kalkbrenner, F., Souvenir du Stabat Mater de Rossini, Fantaisie. Op. 160.

— — Fantaisie sur des motifs du duc d'Olonne. Op. 161.

Musard, Bien jeunes filles, le Ruban bleu, la jolie fille de Gand, Quadrilles de contred.

Osborne, G. A., 3 Morceaux de Salon, l'Hirondelle et la tarantelle. Op. 47.

— — Grande Fantaisie sur des motifs de Bellini. Op. 48.

Schad, J., Fantaisie sur une Romance de Berat. Op. 20.

Wolff, E., Grand Caprice sur le Stabat Mater de Rossini. Op. 68.

— — Grand Duo à 4 mains sur la Reine de Chypre. Op. 67.

— — Grande Fantaisie sur la Reine de Chypre. Op. 66.

— — Souvenir de Weber, 3 Fantaisies sur Preciosa et Euryanthe. Op. 70. No. 1 à 3.

☞ Hierzu Beilage No. 7. Vierstimmige Motette von Ludwig Seufel.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Vierstimmige Motette von Ludwig Senfl, gedruckt das Jahr 1470.

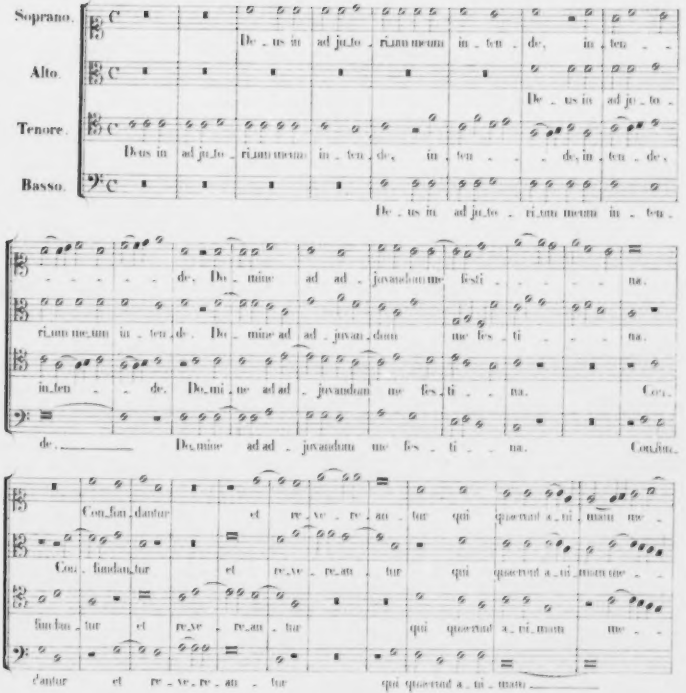

Beilage № 7 zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1842.

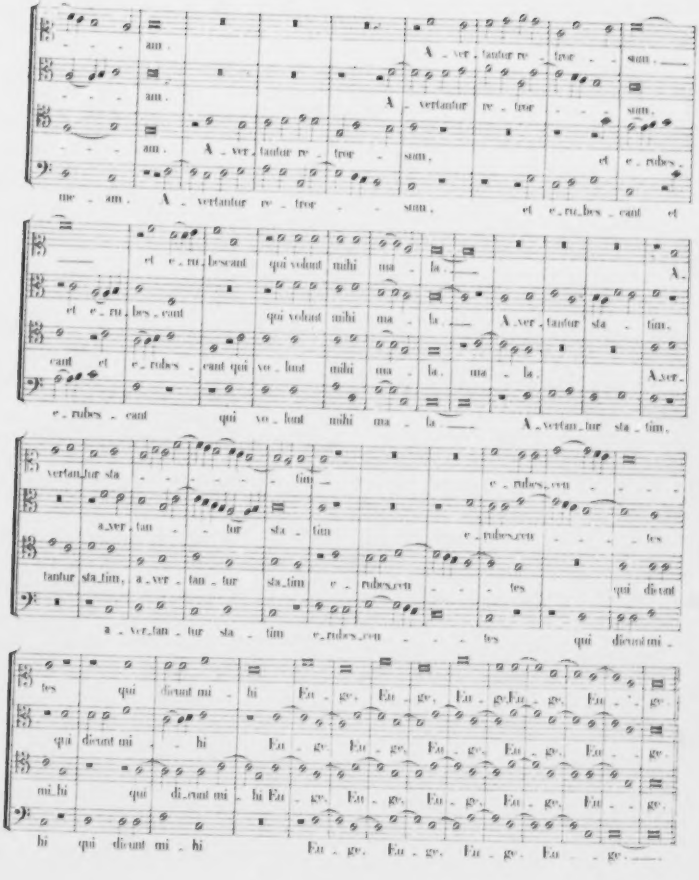
am. A - ver - tantur re - tror - sum.
am. A - vertantur re - tror - sum.
am. A - ver - tantur re - tror - sum. et e - rubes -
me - am. A - vertantur re - tror - sum. et e - ru - bes - cant et
et e - ru - bescant qui volunt mihi ma - la. A -
et e - ru - bes - cant qui volunt mihi ma - la. A - ver - tantur sta - tim.
cant et e - rubes - cant qui vo - lunt mihi ma - la. ma - la. A - ver -
e - rubes - cant qui vo - lunt mihi ma - la. A - vertan - tur sta - tim.
vertan - tur sta - tim e - rubes - cen - - - -
a - ver - tan - tur sta - tim e - rubes - cen - - - tes
tantur sta - tim, a - ver - tan - tur sta - tim e - rubes - cen - - - tes qui dicunt
a - ver - tan - tur sta - tim e - rubes - cen - - - tes qui dicunt mi -
tes qui dicunt mi - hi Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - - ge,
qui dicunt mi - hi Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - - ge,
mi - hi qui di - cunt mi - hi Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - - ge,
hi qui dicunt mi - hi Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge, Eu - ge.

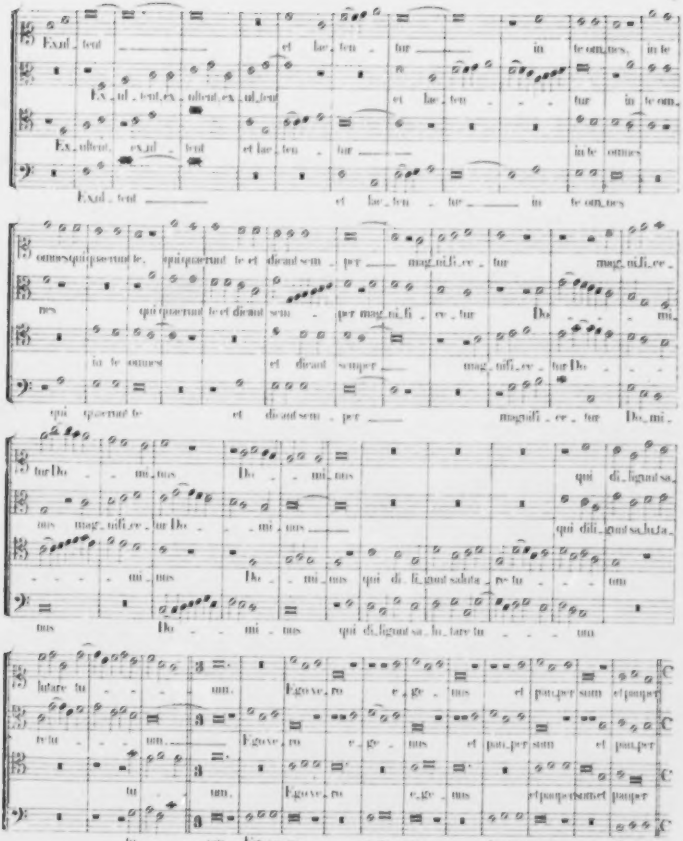
Exul - tent et lae - tur in te om - nes
Exul - tent, ex - ul - tent, ex - ul - tent et lae - tur in te om -
Ex - ultent, ex - ul - tent et lae - tur in te omnes
Exul - tent et lae - tur in te om - nes
omnes qui quae - runt te, qui quae - runt te et dicant sem - per mag - ni - fi - ce - tur mag - ni - fi - ce -
nes qui quae - runt te et dicant sem - per mag - ni - fi - ce - tur Do - mi -
in te omnes et dicant sem - per mag - ni - fi - ce - tur Do - mi -
qui quae - runt te et dicant sem - per magnifi - ce - tur Do - mi -
tur Do - mi - nus Do - mi - nus qui di - ligunt sa -
nus mag - ni - fi - ce - tur Do - mi - nus qui di - ligunt sa - lu -
- - - mi - nus Do - mi - nus qui di - ligunt salu - ta - re tu - um
nus Do - mi - nus qui di - ligunt sa - lu - tare tu - um
lutare tu - um. Ego ve - ro e - ge - nus et pau - per sum et pau - per
re tu - um. Ego ve - ro e - ge - nus et pau - per sum et pau - per
tu - um. Ego ve - ro e - ge - nus et pau - per sum et pau - per
tu - um. Ego ve - ro e - ge - nus et pauper sum et pau - per

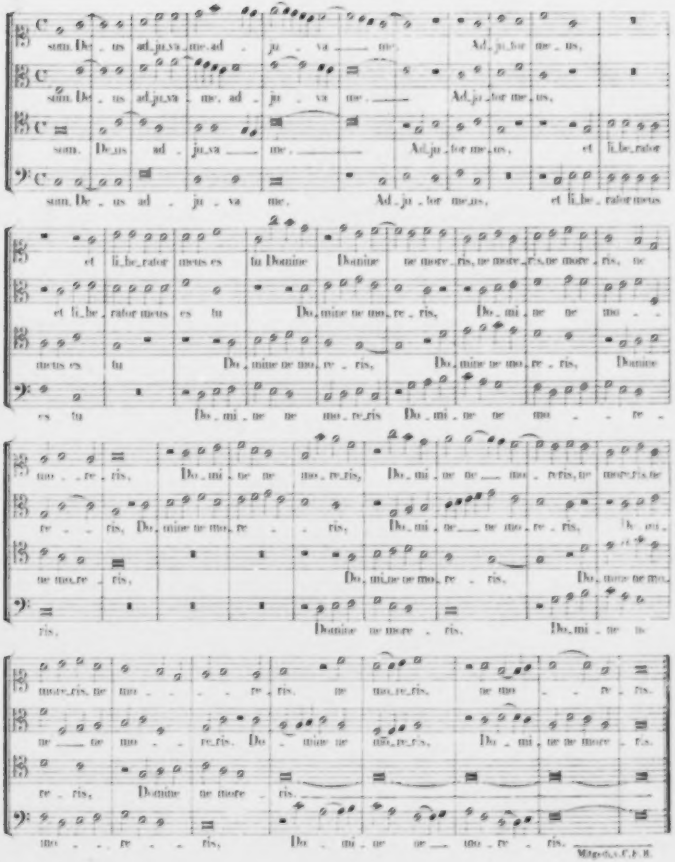
sum. De_us ad_ju_va_me ad_ju_va me. Ad_ju_tor me_us,
sum. De_us ad_ju_va_me, ad_ju_va me. Ad_ju_tor me_us,
sum. De_us ad_ju_va me, Ad_ju_tor me_us, et li_be_rator
sum. De_us ad_ju_va me, Ad_ju_tor me_us, et li_be_rator meus
et li_be_rator meus es tu Domine Domine ne more_ris, ne more_ris, ne more_ris, ne
et li_be_rator meus es tu Do_mine ne mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_
meus es tu Do_mine ne mo_re_ris, Do_mine ne mo_re_ris, Domine
es tu Do_mi_ne ne mo_re_ris Do_mi_ne ne mo_
mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_re_ris, ne more_ris, ne
re_ris, Do_mine ne mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_re_ris, Do_mi_
ne mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_re_ris, Do_mine ne mo_
ris, Domine ne more_ris. Do_mi_ne ne
more_ris, ne mo_re_ris, ne mo_re_ris, ne mo_
ne mo_re_ris, Do_mine ne mo_re_ris, Do_mi_ne ne more_ris,
re_ris, Domine ne more_ris,
mo_re_ris, Do_mi_ne ne mo_re_ris.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten August. **№ 34.** 1842.

Inhalt: Einige Nachrichten über die ersten und besten Orgelbauer des Königreichs Hannover. — Recensionen. — Nachrichten. Aus Russland. Aus Hildesheim. Aus Leipzig. Aus Salzburg. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Einige Nachrichten über die ersten und besten Orgelbauer des Königreichs Hannover.

Nachdem aus anderen Ländern über das gedeihliche Fortschreiten im Fache der Orgelbaukunst in dieser vielverbreiteten Musikzeitung oftmals Berichte mitgetheilt worden sind, wird es wohl nicht unzweckmässig erscheinen, wenn auch einmal aus dem Königreich Hannover eine ähnliche Notiz veröffentlicht wird, damit man nicht etwa glaube, wir ständen in dieser Beziehung hinter dem Auslande zurück.

Von allen jetzt lebenden Orgelbauern im Königreich Hannover, die zerstreut in mehreren Städten domicilirt sind, steht der in der Residenz Hannover wohnende Hoforgelbauer Herr *Wilhelm Meyer* als der beste und solideste Meister oben an. Wenn gleich derselbe jetzt schon in einem hohen Alter, nahe den 70 Jahren, steht, so wirkt und schafft er immer noch mit rüstiger Kraft und Behändigkeit, die selbst die jüngsten Arbeiter beschämen dürfte. Viele grosse und kleine neuerbaute Orgeln, und noch häufigere Reparaturen, unter denen wohl die in der Stadtkirche zu Celle und die in der Schlosskirche zu Hannover die bedeutendsten sind, zeugen alle von der grossen Meisterschaft dieses Künstlers.

Ihm zur Seite stehen seine beiden erwachsenen Söhne, die sich ebenfalls durch ihre Geschicklichkeit im Orgelbau schon ausgezeichnet haben. Der älteste, Herr *Eduard Meyer*, bereits 36 Jahr alt, bildet jetzt den Werkmeister und stellt alle Neubauten auf, während der Vater die Oberaufsicht führt, neue Kontrakte abschliesst und das ganze Geschäft mit seiner vieljährigen Erfahrung leitet. Der jüngste Sohn, *Wilhelm*, 34 Jahr alt, ist ein treuer Gehülfe seiner Familie und ein tüchtiger Arbeiter.

So entstanden in neuester Zeit auf eigene Rechnung dieser beiden hoffnungsvollen jungen Künstler folgende Orgelwerke, die sich des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hatten.

Zuerst die Orgel in der lutherischen Kirche zu Wyborg in Alt-Finnland, zu Folge hohen Auftrages im Jahr 1839 erbaut, und von Herrn *Eduard Meyer* daselbst aufgestellt. Das Werk hat auf zwei Manualen und einem Pedal 26 klingende Stimmen, wofür die Summe von 1484 Thlr. Gold bezahlt ward, wozu ausserdem für zwei Personen freie Reisekosten und freie Station beim Aufbau, nebst freiem Transport der Orgel von Hannover über Bremen zu Schiffe nach Wyborg, kamen. Für die wohlgelungene Arbeit ward dem Aufbauer ein silberner Ehrenpokal mit der Inschrift: „Herrn E. Meyer aus Hannover von der lutherischen Gemeinde der St. Paulikirche zu Wyborg, 1839," und mit der Einlage von 5 holländ. Ducaten, geschenkt.

Die zweite, kleinere, Orgel, im Jahre 1840 erbaut, bekam auf Verlangen die Kirche zu Wassel, einem Dorfe des Amtes Hannover, die nur ein Klavier und ein Pedal mit acht Stimmen hatte, und, mit Beschlag um die Bälge und Vermalung des ganzen Gehäuses, 486 Thlr. kostete.

Die dritte, grössere, ward für die Stadtkirche zu Harburg im Jahr 1841 gearbeitet und hat auf drei Manualen und einem Pedal 33 Stimmen. Die Kosten beliefen sich nur auf 1644 Thlr., da mehrere alte und gute Pfeifen der frühern Orgel mit benutzt wurden.

Dieses Werk zeichnet sich noch dadurch aus, dass im Pedal zwei besondere Veränderungen, wie sie auch in der Schlossorgel zu Hannover zuerst mit Vortheil angebracht wurden, sind, wovon die erste die drei Rohrwerke (Posaune 16', Trompete 8' und 4') mit Quinte, und Oktave 4' auf einmal zum Schweigen bringt, ohne die einzelnen Register derselben gebrauchen zu dürfen, und die zweite sie dann wieder alle mit Hilfe eines Drückers mit dem Fusse erklingen lassen kann. Auch hat das dritte Manual einen Crescendo- und Decrescendo-Zug.

Dieses ausgezeichnete Werk hatte Referent Gelegenheit bei der Rückkehr vom vorjährigen grossen Hamburger Musikfeste im Monat Juni beinahe schon vollendet spielen und prüfen zu können.

Ein ausführliches Gutachten über dieses Werk hat später der berühmte Tonkünstler Herr Organist J. F. Schwenke in Hamburg ausgestellt, welcher, über das vortreffliche Werk hocherfreut, sich sogleich entschloss, zum Besten der Armen in Harburg am 9. August v. J. ein geistliches Concert zu geben, welches einen reinen Ertrag von 90 Thlr. brachte.

Die vierte derselben Künstler ist die kürzlich vollendete und vom Referenten geprüfte und begutachtete Orgel in hiesiger Ludwigs-Kirche, welche auf zwei Manualen und einem Pedal 15 Stimmen hat und incl. des Gehäuses 832 Thlr. kostet. Bei Anfertigung derselben

hat Herr *Eduard Meyer* wiederum vorzügliche Geschicklichkeit und Geschmack bewiesen, da das Werk mit ausserordentlicher Kraft auch wieder die grösste Lieblichkeit in den sanftesten Stimmen vereinigt.

Die Disposition, nach dem Raum und den Geldmitteln dieser kürzlich neu aufgebauten schönen Kirche ist folgende: Im *Hauptmanuale* sind: 1) Principal 8′, von 12löth. Metall (im Prospekte). 2) Bordun 16′, von Holz in den tiefen, von Metall in den hohen Oktaven. 3) Rohrflöte 8′, desgleichen. 4) Oktave 4′, von 4löth. Metall. 5) Gemshorn 4′, desgleichen. 6) Oktave 2′, desgleichen. 7) Mixtur 3fach. — Im *Oberwerk* sind: 1) Gedact 8′, die tiefen Oktaven von Holz, die hohen von Metall. 2) Salcional 8′ (die lieblichste Stimme), desgleichen. 3) Rohrflöte 4′, von 4löth. Metall. 4) Waldflöte 2′, desgleichen. Beide Manuale können gekoppelt werden, und durchs zweite Manual ist ein Crescendo- und Decrescendo-Zug mit Wirkung angebracht. — Im *Pedal* sind: 1) Principal 8′, von 12löth. Metall. 2) Subbass 16′, von Holz. 3) Oktave 4′, von 4löth. Metall, und 4) Posaune 16′, von Holz, die Mundstücke von Messing. Das Werk steht im jetzigen Baumerton, hat drei Bälge vom besten Tannenholze, à 8′ lang und 4′ breit, die 28 Grad Wind geben. Die Manualklaviere gehen von *C* bis $\overline{f}$, das Pedal von $Cis—\bar{c}$.

Am 14. November (Sonntag, den 23. n. Tr.) ward die Orgel feierlichst eingeweiht und dabei Jos. Haydn's Messe, No. 4 (B dur), aufgeführt.

So mögen denn nun auch die nachfolgenden Neubauten dieser jungen Künstler bestens gelingen, damit der Name *Meyer* als Orgelbaumeister noch lange der Mit- und Nachwelt erhalten werde.

Celle. *H. W. Stolze.*

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

Dr. *H. Marschner*: Tafelgesänge für Männerstimmen. Humoresken, komische Lieder im Volkston von Fr. Rückert. Op. 112. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Stimmen und Partitur. 20 Ngr.

Der so reich begabte dramatische Komponist, dessen Opern die deutsche Bühne noch zieren dürften, wenn der neumodernste französische Klingklang längst vergessen ist, bewegt sich bekanntlich mit ungemeinem Glück in dem humoristischen Elemente der Musik. Mehrere seiner Opern, die im Ganzen dem höhern Genre beigezählt werden müssen, bieten eine Menge Szenen dar, in denen ein eben so bedeutendes Talent für den heitersten, ausgelassenen, wie für den grausartigsten, ja selbst tragischen Styl sich beurkundet. Man erinnere sich, um nur einige Beweise aufzustellen, an die originellen Figuren: den Narren und den Eremiten in dem Templer und der Jüdin und an das Trinkquartett und Zankquintett in dem Vampyr. Erfreulich ist es, dass der wackere Meister nicht allein seine Kräfte der Oper — überdies für deutsche Tonsetzer leider jetzt das undankbarste Kunstgebiet — zuwendet, sondern auch gern in der Gattung des heitern Liedes sich bewegt, wofür ihm sicher der aufrichtigste Dank aller Gesangfreunde nimmer entgeht. Vorliegende Sammlung, die sich dem 108. Werk des Komponisten (Leipzig, bei Fr. Hofmeister) anreiht, enthält sechs ächt komische, im Gewand der Volkslieder ausgeführte Gesänge. Weiss man nun, dass ein *Fr. Rückert* die Worte schrieb, ein *Marschner* dieselben in seiner so ganz natürlichen, ungezwungenen Weise in Tönen wiedergab, so stimmt man die lebendigen Weisen getrost und mit Zuversicht an und ist des Genusses gewiss. Jungen Komponisten bieten übrigens derartige Lieder mancherlei Stoff zu Betrachtungen dar. Besonders sollten sie ihre Aufmerksamkeit auf den eigenthümlich angewandten Rhythmus lenken und selbst versuchen, Worte wie die folgenden aus dem ersten Liede: „Der Gevatter Schneider" in leicht fassliche musikalische Perioden zu bringen.

Unser Herr Gevatter Schneider
Macht uns Kleider,
Blaue, lauter blaue nur;

Denn er schwört bei seinem Tode,
Dass sie Mode
In der Stadt und auf der Flur u. s. w.

Nach gut oder übel gelöster Aufgabe mögen sie sich mit *Marschner's* Ausführung bekannt machen und sehen, mit welcher Leichtigkeit dieser die Sylben zu einem schönen Ganzen zu ordnen, und eben auch in solchen Dingen seinen wahren Kunstberuf, seine erlangte Meisterschaft im Vokalsatz an den Tag zu legen wusste.

Die Ausgabe der Gesänge in Partitur und Stimmen ist sauber und nett, und der Preis fast billig zu nennen.

C. A. Mangold: Vier Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 20. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Sehr vorzügliche Gesänge, gleich ausgezeichnet in Erfindung wie in der Ausführung. No. 1 und 3 „Lebewohl" von Uhland und „Gute Nacht" von Körner, einfach, rein liedermässig behandelt; No. 2 und 4 „Reiterlied" von Lenau und „Trinklied" von M. Birmann, durchkomponirt. Letztere Gesänge eignen sich trefflich für einen grossen Männerchor, und einen imposanten Eindruck muss bei sorgfältiger Executirung der schauerlichwilde Chor der Reiter auf den Hörer bewirken. Doch nur recht eigentliche sattelfeste Sänger dürfen es wagen, das Lied der kräftigen Schaar anzustimmen, welche das „Glück an den fliegenden Locken zu fassen und dem Tod zu gebieten vermögen: ihnen den ersten feurigsten Trunk zu kredenzen." Können sie sich nicht halten, dann fallen sie in den Sand, und des Dichters wunderliches Traumgebild ist im Nebel versunken. Um die Kräfte zu erproben, sehe man folgenden Modulationswechsel:

streun sie dann in die fast - tern - de Luft

Anders ist es mit dem „Trinklied," welches den bekannten Wahlspruch des Dr. Luther variirt: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang" u. s. w. Das ist seiner Grundidee nach allen guten Sängern hinlänglich bekannt: es singt sich Alles frisch weg. Auch ist hier eine kleine menschliche Schwachheit, ein Zufrüh- oder Zuspät-Eintreten, ein zu hoch oder zu tief Singen eher nachzusehen, und sollte den sämmtlichen ersten Tenoristen das hohe h und das noch höhere und sogar auszuhaltende c̄ etwas zittern — was thut das? — wer tragt dann wohl die Schuld: die Sänger oder der Wein? — Der geehrte Komponist hat die Sammlung dem frisch blühenden Liederkranze zu Frankfurt a. M. gewidmet. Wir hoffen jedoch, er hat damit einer jeden Liedertafel ein willkommenes Geschenk gemacht. Dass die Gesänge freundlich überall aufgenommen werden, wünschen wir insbesondere aus dem Grunde, da, laut einer Anzeige, der Tonsetzer das Honorar dem Verwaltungs-Ausschuss der Mozartstiftung zur Verfügung gestellt hat, ihn selbst demnach nur der Gedanke beseelen konnte, etwas Gutes und Tüchtiges auf die uneigennützigste Weise den Freunden des Gesanges entgegenzuführen.

Die Ausgabe ist im Aeussern schön, doch auf die Korrektur hätte mehr Sorgfalt gewendet werden sollen.

Julius Metz: Waldklänge. Sechs leicht ausführbare Gesänge für Männerchöre, zunächst für solche in Seminarien und Gymnasien. Op. 5. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 15 Ngr.

Zum erstenmale begegnet uns der Komponist und wir freuen uns seiner Bekanntschaft, da er, wie aus diesem Liederheft zu schliessen, gar nicht talentlos zu sein scheint. Die frischen, ungesuchten Weisen zu den anspruchslosen Worten von Vogl sind jedenfalls im schattigen Waldesdunkel ersonnen: dort lasse man sie auch kräftig erschallen, und sicher werden sie die Freude und Lust der muntern Sänger und Naturfreunde erhöhen. Die höchste Simplicität waltet hier vor und weniger harmonische Mittel können nicht aufgeboten werden, als hier geschah. Ohne den Werth der Gesänge selbst beeinträchtigen zu wollen, hat uns der ausgeführte Wechselgesang No. 3 „Im Wald ist Lust und Fried" und das naive Liedchen No. 5 „Waldvöglein" am Meisten zugesagt.

Partitur und Stimmen sind zwar nur gedruckt, dafür ist aber auch der Preis, im Vergleich zu andern Musikalien, ungemein billig.

August Mühling: Acht Gesänge Quartette für zwei Tenore und zwei Bässe. Op. 58. Magdeburg, bei Rubach. 1½ Thlr.

Unter der Masse der Gesänge für Männerstimmen, die fort und fort erscheinen, wird so manche werthvolle Sammlung unberücksichtigt gelassen und fällt der Vergessenheit, dem bittersten Loose, das dem Komponisten widerfahren kann, anheim. Schade wäre es, wenn diesen Gesängen ein gleiches Schicksal bereitet werden sollte; denn wollen wir zwar nicht sämmtliche unter die vorzüglichsten zählen, welche der Gegenwart erblühten, so sind doch einige darunter, die sicher auf bleibenden Werth Anspruch machen. Vor Allem kann unter diesen No. 1 „Sehnsucht nach dem Wald," von Wildungen, No. 7 „Das Schwert" von Uhland, und No. 8 „Der Volksgesang" von Tostmann hervorgehoben werden. Die übrigen sind mehr oder weniger schwächer. Hinsichtlich der Wahl der Gedichte war der Tonsetzer nicht ganz glücklich. Ein Lied, wie z. B. „Maienblümlein so schön" ist, genau genommen, für den Männergesang durchaus nicht geeignet; dann bearbeitete es auch K. M. v. Weber bekanntlich so äusserst geistreich, dass, eine neue Komposition zu entwerfen, nie anzurathen ist, und wie vermag Schubart's altmodisches Winterlied: „Mädel, 's ist Winter" einen Künstler jetzt noch anzuregen und zu begeistern? Ist dies auch Poesie, wenn der Dichter — wir sehen ihn noch geschmückt mit der zeitgemässen Zopfperücke — seinem „Mädel" von dem „Häuslein, Stüblein, Mährlein und dem blähenden Bettlein" etwas vorsagt?

Der Notenstich ist sehr gross und deutlich, der Preis jedoch ungewöhnlich hoch.

E. Sobolewsky: Drei Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Gedichte dieser Sammlung, sämmtlich von L. v. Lengercke, sind dem Charakter nach dem Volksliede nahe verwandt, ja streifen fast an Nachahmung. Zu ihrem Vortheil hätten sie auch in solcher Haltung nach unserer individuellen Ansicht in Tönen wiedergegeben werden sollen. Die hier etwas in die Breite überlangende Ausführung gibt den einfachen Worten zu viel Gewicht und Steifigkeit; sie verlieren das Runde und Elastische. Wird man dies schon in den beiden ersten Gesängen „Der Wochenschluss" und „Der Waldkapellmeister" gewahr, so fällt es noch mehr in dem dritten Liede: „Käfer und Blume" auf. Die Worte desselben lauten:

Summ, Summ.
Es flog ein alter Käfer
Um's Beet im Morgenscheine.
Erwählte dann sich Eine
Im Blumenpublikum.

Er sprach vom Golde blitzend
„Dem Dünger zwar entstiegen,
„Kann ich doch hoch nun fliegen,
„So liebe mich darum!"

Es sprach die kleine Blume
„Es treiben Schmetterlinge
„Viel artigere Dinge,
„Erspare dein Gebrumm!"

Da sah der alte Käfer
Bei ihr den schönsten Falter

Im angenommenen Alter
Und blieb vor Aerger stumm.
Summ, Summ, Summ.

Die drei ersten Strophen werden zwar liedmässig nach einer und derselben Melodie gesungen, doch ist diese schon durch Wiederholung der Zeilen und den Laut des Käfers weit ausgesponnen. Die vierte Strophe hingegen, die zwar die Pointe enthält, aber demungeachtet kein stärkeres Hervorheben verlangt, als die übrigen, vielleicht sogar ganz leise verklingen müsste, hat hier einen Nachsatz erhalten, der an Länge alles Vorhergegangene übertrifft, obgleich der alte Käfer vor Aerger über den schönsten Falter stumm geworden war und weder zu sprechen, noch zu singen vermag. Konnten wir nicht umhin, diese unsere Meinung auszusprechen, so wollen wir damit keineswegs die drei Gesänge in ihrem Werthe herabsetzen. Im Gegentheil halten wir sie, wie sie ausgeführt wurden, für sehr frisch erfunden und nicht mit gewöhnlicher Kunstkenntniss ausgearbeitet. Sie werden sich Freunde erwerben; man wird über den guten Schulmann lächeln, welcher dem Städtchen am Samstag den Rücken zuwendet und bei dem Schöppchen Wein „gar keck das Kinn der Wirthin drückt;“ für den besten, lieblichsten, artigsten aller Kapellmeister wird man mit dem Dichter und dem schmachtenden Tonsetzer den Schalk Amor halten, und auch der alte Käfer mag nicht überschen werden, wenn es auch noch so oft gesagt würde, dass er vor Aerger stumm geblieben sei.

Das äussere Gewand ist hübsch und anziehend genug.

Dr. *C. Löwe:* Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 81. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

No. 1. „Im Vorübergehn“ von Goethe. Eine liebliche Komposition, voll Geist und Gemüth. Wie flüstert nicht das Blümchen so verschämt und heimlich von ihren Geheimnissen, man muss es lieben, so reizend steht es da. No. 2. „Im Frühlinge“ von Lenau. In Form der Polonaise. Hätte ein anderer Komponist und nicht *Löwe* diese Melodie von acht Takten geschrieben, wir würden sie für gut und im Ganzen dem Texte angemessen ausgeben. Als ein Lied des geistreichen Balladensängers hingegen bezeichnen wir es für schwach und unbedeutend. Der Gesang erreicht nicht die feurigen Worte, und Zimmer-, doch keine Frühlingswärme strömt uns hier zu. No. 3. „Bald, wann die Biene hier“ von Freiligrath. Meisterlich und ganz originell. Eigenthümlichen Reiz gewähren die ganz ungezwungen herbei geführten kanonischen Nachahmungen im 12., 14., 17., 27. und 29. Takt. No. 4. „In der Marienkirche,“ ein altes Volkslied. So zart und reizend erfunden, wie die Worte selbst; ein Kabinettstückchen von zwanzig Takten, nicht für manche voluminöse Partitur hinzugeben. Man glaubt in der von dem Abendroth nur unvollkommen erleuchteten Marienkirche zu weilen und eine Thräne will sich unter der Wimper hervordrängen bei der Erinnerung der sich einst heiss Liebenden. No. 5. „Ganymed“ von Goethe. Eine schwere Aufgabe war es, dieses innige Gedicht in Tönen wiederzugeben, und nur ein Tonsetzer von so reichem, fast überströmendem Gefühl und mit der Goethe'schen Muse so auf das Innigste verschwistert, wie *Löwe*, konnte sich einer Lösung derselben unterziehen. Ob sie aus innerem Drange unternommen wurde? Fast möchten wir es bezweifeln, denn nicht die Einheit gewahren wir, wie sie sich in des Meisters Werken stets offenbart. Dem Hörer erscheint der Gesang mehr wie ein sauberes, künstliches Steingebild, nicht wie der in ewiger Jugendfrische blühende, mit Rosen umkränzte lebende Jüngling, der den Nektar bietet. Wer will der gelungenen Statue den Kunstwerth absprechen? Wir keineswegs! Doch Rosenwangen und jugendlich heiteres Leben, steht uns dies nicht um Vieles näher, als das todte und kalte Marmorwerk? —

Partitur und Stimmen sind schön und deutlich gestochen. Zu verbessern sind in der Partitur Seite 18, Zeile 7 die ersten drei Noten, welche statt: *cis h a — e d e i s* heissen sollen. Derselbe Fehler in der Tenorstimme, Seite 7, Zeile 2, Takt 1. *C. F. Becker.*

Pianoforte-Kompositionen.

Louis Berger: Oeuvres complèts pour le Pianoforte. Cahier VI et VII. Propriété de l'Editeur. Enregistrés aux Archives de l'Union. Leipzig, chez Frédéric Hofmeister.

Beide Hefte der schönen Gesammtausgabe der Werke eines uns zu früh entrissenen, bei seinem Leben von Wenigen nur ganz erkannten Meisters enthalten: 13 Etuden (Op. 22), vier Menuetts (Op. 36), ein Rondino alla Marcia, drei Polonaisen und drei Walzer (Op. 38). Mit Ausnahme des ersigenannten Werkes sind die angezeigten, so viel uns bekannt, bisher noch nicht gedruckt, aber wahrscheinlich früher als Op. 22 geschrieben. Es sind interessante Kleinigkeiten, des Komponisten würdig und voll einzelner schöner Züge, die seinen Ruf weder vergrössern noch verringern können. Opus 22 (Quinze Etudes) bildet den eigentlichen Kern der beiden Hefte, und ist dem Kunstfreunde, abgesehen von seinem köstlichen Inhalte, noch dadurch besonders werth, dass es die zu Lebzeiten Berger's zuletzt veröffentlichte, jüngste und von ihm besonders hochgehaltene Arbeit ist. No. 1, 4, 5, 9 und 15 liebte und spielte er am Meisten. Eine Beurtheilung eines Werkes, das die Stimme der Zeit bereits gerichtet und dem Werthvollsten, was je für das Pianoforte geschrieben worden, beigezellt hat, wäre, gelind ausgesprochen, wenigstens überflüssig. Die wenigen Zeilen wollen nur von den Fortschritten des Unternehmens der Verlagshandlung Nachricht geben. *A. G. R.*

Antoine de Kontsky: Fantaisie et Variations pour Piano sur deux motifs de la Straniera de Bellini. Op. 22. Bonn, chez Simrock. Pr. 2 Fr. 50 Cnt.

Hat es jeder Zeit wohl, seit das Pianofortespiel allgemeiner geworden ist, eine besondere Virtuosenmusik gegeben, so unterscheidet sich die unsere wesentlich von aller frühern durch die eminente Ausbildung der technischen Fertigkeit. Die mit ihr vermehrten Mittel ver-

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Fuchs, G. F., 3 Duos conc. pour 2 Fl. trav. 4e Liv. de Duos. 2 Thlr.

Paer, J., 6 Duos conc. pour 2 Clarinettes. 3 Thlr.

Hus-Desforges, 12e Sinfonie concert. p. Viol. et Vlle obl. 2 Thlr.

Boieldieu, A., Trio pour le Fortépiano avec acc. de Viol. et Vlle. obl. Op. 5. 2 Thlr.

Doisy, gr. Concerto pour la Guitarre avec acc. de 2 Violons obl. Alto et Violoncelle. 1 Thlr. 12 Gr.

— — gr. Duo concertant pour Guitarre et Piano. 2 Thlr.

Desargus, X., 3 Sonates p. la Harpe av. acc. de Viol. ad lib. Op. 1. 2 Thlr. 9 Gr.

Nadermann, F. J., gr. Sonate pour la Harpe avec acc. de Violon et Basse. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Fandango tiré du Ballet des Noces de Gamache. 1 Thlr. 6 Gr.

Jadin, L., Nouveau Mélange pour le Fortepiano. 1 Thlr. 12 Gr.

Wölfl, J. W., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 22. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, J., 3 Rondos favoris pour le Pianoforte. Liv. 2. 16 Gr.

Guerin, M. A., 3 Sinf. à gr. Orch. Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 — do — Op. 6. 3 Thlr.

Devienne, F., 4me Sinf. conc. p. Fl., Cor, Hauth. et Basson obl. 2 Thlr. 12 Gr.

Sollere, Sinf. p. 2 Clarinettes. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — do — No. 2. 1 Thlr 12 Gr.

Viotti, Sinfonie conc. p. 2 Violons princ. 1 Thlr. 12 Gr.

Aldey, 12r Concerto pour Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 4me — do 1 Thlr. 12 Gr.

Breval, J. B., 2me Conc. p. Violon Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 6me Conc. p. Viol. 2 Thlr.

— — 9me C. — do — 2 Thlr.

Mestrino, 5me Conc. p. Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

Rolla, 3 Trios conc. pour Viol., A. et B. Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Airs du Trente et Quarante, des Sabottiers, et de la Rencontre en Voyage arr. p. 2 Viol. 2 Thlr.

Airs de Trente et Quarante, des Sabottiers, et de la Rencontre en Voyage arr. p. 2 Fl. 2 Thlr.

Airs de Montano et Stephanie, du Major Palmer et de l'Auteur dans son ménage arr. pour 2 Viol. 2 Thlr.

— — — do — pour 2 Fl. 2 Thlr.

Breval, J. B., 6 Duos conc. et aisés p. 2 Violons. — Op. 29. 2 Thlr.

— — 6 — do — Op. 32. 2 Thlr.

— — 6 — do — Op. 36. 2 Thlr.

— — 6 — do — Op. 37. 2 Thlr.

— — 6 — do — Op. 41. 2 Thlr. 6 Gr.

Bruni, 6 Duos pour 2 Viol. très faciles. Op. 18. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 6 Duos pour les commenç. Op. 13. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 gr. Duos p. 2 Viol. Liv. 16. 2 Thlr.

— — 6 — do — Liv. 17. 2 Thlr. 6 Gr.

Demar, S., 3 Duos p. 2 Viol. L. 1-6. à 1 Thlr. 12 Gr. 9 Thlr.

— — 3 Duos symphoniques p. 2 Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 40 Duos d'airs choisis pour 2 Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

Devienne, F., 6 Duos très faciles. 22 Gr.

Guerin, Ouverture et Airs du Ballet Telemaque arr. p. Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Ouv. et Airs du Ballet de Psyché arr. pour 2 Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

Lachnith, Ouv. et Airs du Ballet de Paris arr. p. 2 Viol. 2 Thlr. 6 Gr.

Méhul, Airs d'Ariodant arr. p. 2 Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

Pret, 6 Duos pour 2 Viol. pour les jeunes eleves. Liv. 1-4. à 1 Thlr. 12 Gr. 6 Thlr.

Breval, 6 Duos p. Viol. et Alto. Op. 18. 2 Thlr.

Rolla, 3 Duos p. Viol. et Alto. L. 1-2. à 1 Thlr. 12 Gr. 3 Thlr.

Breval, 6 Duos p. Viol. et Basse. Op. 19. 2 Thlr.

— — 6 Duos faciles pour Violon et B. Op. 21. 2 Thlr.

Bruni, Caprices et Airs variés en forme d'étude p. Viol. seul. 2 Thlr.

Demar, L., Méthode abrégée p. le Violon. 1 Thlr. 6 Gr.

Devienne, 6 Sonates pour Viol. av. Basse. 2 Thlr. 6 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

decken in solchen Kompositionen entweder eine planlose oder flache Form, oder lassen die riesenmässigen, hässlichen Auswüchse derselben nur dem scharfen Auge erkennbar sein. Die Menge der Hörer ist entzückt, in Bewunderung gesetzt: was sucht der Komponist, der Virtuos mehr? Freilich ahnen diese Beifallspendenden nicht, wie leicht es sei, eine moderne, sogenannte Fantasie zu — verfertigen. Hat ein Virtuos seine Klavierstudien gemacht, dann fehlt ihm auch nichts zu einem Fantasie-Komponisten. Ein Opernthema von Bellini, Donizetti u. s. w. ist der würdige Kern, um welchen der Komponist Einleitung, Variationen und Schluss hüllt. Je zerrissener, je abenteuerlicher, ja spannender die Einleitung ist, desto besser; die technische Fertigkeit des Komponisten gibt ihm reichliche Mittel, Variationen zu bilden, und damit es nicht blos solche werden, kommt zum Schluss noch ein Auswuchs, zu welchem die Romantik den Stoff liefert. Hier angelangt, wähnt man vor lauter Hecken, Klippen, gähnenden Schlünden zu vergehen, bis auf einem Wege mit Siegerschritten der Komponist dem Ziele zueilt. Dieser letztere Theil einer Fantasie ist uns oft spasshaft gewesen. Dieses Anschicken zu einer Ausführung (denn der Komponist scheint uns zuzurufen: Achtung, jetzt kommt das, was man in der Komposition Arbeit nennt), dieser Missbrauch aller harmonischen Schönheiten, dieses Aneinanderreihen romantischer Tiefsinnigkeiten hat für den, den der äussere Flitter nicht zu blenden vermag, in seiner Nichtigkeit und Uebertreibung etwas Lächerliches. — Lieben wir es, die Wahrheit frei auszusprechen, so wollen wir uns doch fern halten von allem Eifern und Ermahnen. Die Art der Kompositionen der jetzigen Virtuosität wird ihr Ende erreichen, da sie auf Aeusserlichkeiten gegründet ist, sie wird scheitern an dem gesunden Sinne aller derer, in welchen das Gefühl für wahre Musik gebieben. —

Wir wüssten keinen Grund, warum wir die vorliegende Fantasie, die uns Gelegenheit zu dieser Abschweifung gab, unter die schlechtern ihrer Art zählen sollten. Die Variationen sind brillant, effektvoll; was wir zu tadeln hätten, betrifft mehr das Ganze als Fantasie und im Besondern, was sich als Arbeit geltend macht. Wer vertraut ist mit den Künsten des modernen Klavierspieles, wage sich an sie, wir können noch den Trost hinzufügen, dass sie nicht so schwer ist, wie manche ähnliche Komposition; auch sind wir es gern zufrieden, wenn er unsere Ansicht nicht theilt.

Andere Freunde, und die beaten, mag sich folgende Komposition erwerben:

Fr. Ed. Wilsing. Fantasia per il Piano-Forte. Op. 10. Berlin, Bote e Bock. Pr. 1 Thlr.

Eine wahre Fantasie, voll trefflicher Arbeit. Ueberall ernstes Streben, die klassischen Muster sichtbar, überall wahres Gefühl, nirgends Flitter. Thut es wohl, nach Werken der Eitelkeit durch gediegene, anspruchlose Kompositionen von dem stillen Fortstreben der Bessern überzeugt zu werden, so möge der Komponist in unsern folgenden Bemerkungen nur unsere Achtung vor diesem Streben erkennen. Vermissen wir im Allgemeinen den freien Aufschwung der Fantasie, so entschädigt uns wohl die Wahrheit und Aufrichtigkeit, die uns überall entgegentritt; hüte sich aber der Komponist, durch allzusorgfältige Arbeit der schönen Form der Gedanken sowohl, als dem wohlthuenden Eindrucke des Ganzen zu schaden. Wir finden in dem Einleitungssatze bis zum Allegro molto vivace, der in der Form viel Bach'sches aufzuweisen hat, die weite Ausführung ermüdend, die eingestreuten Adagio's zu sehr in jener ältern Weise verziert, ohne den Gedanken eine schöne, den besten Ansprüchen unserer Zeit genügende Form gegeben zu haben. Lassen wir solche Verzierungen, überhaupt diese Aeusserlichkeiten jener Zeit, und suchen nur ihren Geist in uns aufzunehmen, er wird seinen Segen bringen. Sehr hat uns der Satz, Allegro, °/₈, gefallen, dabei nur einige Vorhalte gestört, wie Seite 12, Zeile 4. In dem einfachen Mittelsatze sind uns einige Lücken aufgefallen. Das folgende Adagio, D dur, halten wir für etwas zu trocken, so wie die sonst trefflich gearbeitete Schlussfuge. Möge diese Komposition Vielen die Freude machen, die sie Referenten bereitet, und möge der Komponist fortfahren in dem edlen Streben, aber auch einmal seine Fantasie, frei von beengenden Schranken, in das unendliche All schweifen lassen, wo der ewige Geist waltet. F.

Nachrichten.

Rudolstadt. *Spohr* hat sich in Begleitung seiner Gattin auf einer Reise nach Karlsbad, zwei Tage, den 20. und 21. Juni hier aufgehalten. Er wohnte in einem, ihm sehr befreundeten Hause. Seine alten Bekannten, derer er hier mehrere hat, freuten sich des noch rüstigen und freundlichen Mannes und viele durchlebte Szenen aus längst vergangener Zeit wurden auf's Neue in Erinnerung gebracht. Am ersten Abend spielte er mit seiner Gattin und einem hiesigen Kapellisten sein Trio No. 1, dann später noch ein Duo concertante für Violine und Fortepiano mit Motiven aus dem Alchymisten. Am zweiten Abend trug er sein neuestes Trio No. 2 vor und zum Schluss noch ein Concertante für die Violine mit Fortepianobegleitung. Dies Alles geschah in Privatgesellschaft, und nur solche Zuhörer waren eingeladen, die ein Interesse daran haben konnten. — Sein Spiel entbehrt jetzt allerdings der Alles verzehrenden Leidenschaft, die den giftigen Pfeil erbarmungslos in's blutende Herz stösst, es entbehrt ferner jener Faxen neuerer Zeit, die vom Publikum kaum begriffen noch verstanden, dennoch beklatscht werden, es entbehrt auch jener kränklichen Sentimentalität, die durch Wimmern und Winseln des Tons, durch Ziehen und Zerren der Melodieen sich geltend zu machen sucht; aber es spricht jene beseligende Ruhe, jene gesunde Empfindung daraus, wodurch Leiden und Freuden dem Zuhörer rein an's Herz gelegt werden, und wo er, hineingezogen in die Tonwellen, vom Gefühl überwältigt, sein eigenes Selbst vergisst. Es ist der ächte Diamant, der nicht erst der Modefassung bedarf, um sein reines Wasser spielen zu lassen. — Möge es der Vorsehung gefallen, der Najade in Karlsbad Kraft zu verleihen, das Leben des um die Tonkunst in

Deutschland viel verdienten Mannes noch recht lange zu erhalten.

Hildesheim. Am 6. und 7. Juli fand das vierte Lehrer-Gesangfest im Fürstenthume Hildesheim Statt, wobei ein Chor von 250 Sängern und ein Orchester von 40 Personen, aus Musikern von Fach und mehreren dazu sich freundlich bereit findenden Dilettanten bestehend, thätig war. Sind diese Lehrer-Gesangfeste in unserer Provinz auch nicht durch spezielle Anregung des verst. Musikdirektors *Bischoff* entstanden (sie sind vom Pastor *Böttcher* in Imsen gestiftet und werden vom Konrektor *Malek*, in Peina, technisch geleitet), so sind sie doch auch insofern seine Kinder, als er den Impuls zu hohen Gesangbestrebungen in ganz Deutschland und namentlich in unserm Königreich durch grossartige Musikfeste gegeben hat. Recht innigen Theil nahm er an dem Streben dieses Vereins, da er mit Recht der Ansicht war, dass nur durch die Lehrer eine Verbesserung des Gesanges zu erwirken sei, und dass solche Gesangfeste als wesentliche Beförderungsmittel dazu angesehen werden müssten. Dem ersten Gesangfeste in Alfeld 1839 wohnte er selbst mit bei, und sprach sich in einem öffentlichen Blatte sehr lobend darüber aus, was sehr zur Kräftigung des Vereins beigetragen hat. Vom zweiten Gesangfeste in Elze 1840 hielt ihn schon Kränklichkeit ab, aber er unterliess nicht, die Einladung dazu durch ein heiteres Gedicht zu beantworten. Die Antwortzeilen auf die Einladung zum dritten Gesangfeste in Peina 1841 konnte er aus Schwäche kaum noch geben. Sie sind sein Letztes, was er geschrieben hat, und sind Zeugen seines unablässigen Wirkens für Gesang.

Nach der gegebenen Einrichtung, die den Wünschen des Publikums zu entsprechen scheint, werden die Gesangpartieen theils im Freien, als Morgen- und Abendlieder, theils in der Kirche aufgeführt. Ein geringes Entre wird für das Anhören der Letzteren bezahlt, und der Erlös davon kommt der zu errichtenden Schullehrer-Wittwenkasse zu Gute. Durch das letzte Gesangfest konnten dieser Kasse 103 Thlr. überwiesen werden. Die Stadt Hildesheim kam den Sängern freundlich entgegen und suchte ihnen durch herzlichen Empfang und ein freies Quartier den Aufenthalt daselbst angenehm zu machen. Der Konrektor *Malek* leitete die Aufführungen, derselbe fand jedoch an dem Dommusikdirektor *Arendt* bei verschiedenen Anordnungen sehr bereitwillige Hilfe, was um so fördernder war, da den Schlussorganisten *Eschhausen* in Hannover Geschäfte abhielten, mitwirkend Theil am Feste zu nehmen.

Zu den Abendgesangen am 6. Juli dienten: ein Choral „Dankel ist's. Des Lebens laute Töne" u. s. w., von *Malek*; die Kapelle, von *C. Kreutzer*; der Gesang, von *J. Schneider*; im Wald, von *C. Kreutzer*; der Friede, von *Eschhausen*; Nachtlied, von *Kuhlau*; eine Motette von *Klein*: „Himmel und Erde vergehen" u. s. w. Zu den Morgengesängen wurden genommen ein Choral: „Brich an, du schönes Morgenlicht" u. s. w. nach der Melodie; Wie schon leucht't uns der Morgenstern: der 24. Psalm, von *Klein*; Morgengruss, von *C. Kreutzer*; ein treues Herz, von *Girschner*; Blücher am Rhein, von *Reissiger*; Es gilt! von *Eschhausen*; des Deutschen Vaterland, von *G. Reichardt*; Studentengruss, von *Berner*. Die Morgengesänge gelangen durchaus vortrefflich; nicht so ganz die Abendgesange, woran aber weniger die Sänger, als einige hinderode äussere Umstände Schuld waren.

Die Aufführung in der schönen Andreaskirche bestand aus drei Abtheilungen. Auf eine Introduktion für Orgel, vom Domorganisten *List* mit bekannter Virtuosität gegeben, folgte ein Choral: „Gott ist gegenwärtig," mit Orgelbegleitung, und darauf kam das Requiem von *L. Cherubini*, in D moll, No. 2, für Männerstimmen, ein klassisches, zwar schwieriges, aber überaus treffliches Werk, das mit Unterstützung eines sehr geübten Orchesters sehr brav zu Gehör gebracht wurde. Wegen Mangels an Zeit zur Einübung wurden davon nur vier Nummern gegeben, das Kyrie, Dies irae, Sanctus und Agnus Dei. Das Werk fand solchen Beifall, dass der feste zu wiederholen und es dann ganz zu geben. Ein Orgelsatz, Fantasie mit Fuge, vom Konrektor *Malek* komponirt und vorgetragen, folgte darauf. Die zweite Abtheilung brachte den Choral: „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren" u. s. w.; die Betende, von dem *Kronprinzen von Hannover*, eine liebliche Komposition, im kirchlichen Styl gehalten; Hymne an den Welterlöser von *Molek*, mit Instrumentalbegleitung; ein Choral: „Was mich auf dieser Welt betrübt" u. s. w.; den 100. Psalm, von *Eschhausen*, mit Instrumentalbegleitung. Alles wurde sehr gut vorgetragen. Die dritte Abtheilung gab einen Choral: „Nun danket All und bringet Ehr," mit Begleitung; den 130. Psalm, von *Eschhausen*; ein Pastorale, von *Bergt*: „Schmerket und sehet" u. s. w.; einen Choral: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" u. s. w. Einen würdigen Schluss bildete die Hymne von *Berner*: „Der Herr ist Gott," mit Orchester. Wenn gleich fur Alles nur eine Gesammtprobe mancher hindernder Umstände wegen genug sein musste, so kann man doch sehr zufrieden mit den Leistungen des Vereins sein, und es steht zu wünschen, dass er dauernd bestehen und ferner segensreich für die allgemeine musikalische Volksbildung bleiben möge.

Ein frugales Mahl vereinigte Nachmittags die Sänger und andere Festgenossen in einem grossen Zelte vor der Stadt auf der Schützenwiese, und verschiedene Gesänge meist fröhlichen Inhalts beförderten die heitere Stimmung.

Einen Beweis der Unermüdlichkeit der Sänger gaben sie durch zwei Serenaden, wovon sie die eine Abends den 6. Juli nach den Abendgesängen, und die andere am 7. nach aufgehobener Tafel einigen allgemein verehrten und um das Fest sehr verdienten Männern brachten. Dass sie letztere noch gut ausführten, gibt den schlagendsten Beweis, wie sehr Anstand und gute Sitte bei dem Mahle geherrscht haben müssen, was ohnehin auch schon deshalb nicht anders möglich war, da höchst würdige Personen durch ihre Anwesenheit den Verein ehrten und erfreuten.

Leipzig. Die Stelle eines Kantors an der Thomasschule und Musikdirektors der beiden Hauptkirchen unserer Stadt, welche seit dem Dahinscheiden des würdigen *Theodor Weinlig* (s. d. Bl. S. 210) von dem Herrn Musikdirektor *A. Pohlenz* interimistisch verwaltet wurde, ist dem als ausgezeichneten Theoretiker und geistreichen Tonsetzer rühmlichst bekannten Herrn *Moritz Hauptmann*, bisher Mitglied und Concertmeister der Hofkapelle zu Kassel, übertragen worden. Wohl lässt sich ein reges, frisches Aufblühen der durch die Alter ehrwürdigen, wie durch ihre früheren Leistungen in ganz Deutschland berühmten Thomana hoffen.

Am 14. August gab Herr Organist *C. F. Becker*, zum Besten der Kamenzer Abgebrannten, in der hiesigen Nikolaikirche ein Orgelconcert und brachte darin zur Aufführung: Adagio religioso von J. Seb. Bach; Doppelfuge von Eberlin; Trio über den Choral: Wachet auf, ruft uns u. s. w. von J. S. Bach; Fuge von Händel; freie Veränderungen über den Choral: Wer nur den lieben Gott u. s. w.; — Adagio vom Concertgeber; Fuge von Krebs; Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen u. s. w. von J. S. Bach (des Meisters letztes Werk); freie Fantasie. — Die Auswahl der Musikstücke und ihre Ausführung waren eben so vortrefflich als die Theilnahme des Publikums gross. Der reine Ertrag belief sich auf 155 Thlr. 25 Ngr. 4 Pf.

Salzburg, den 31. Juli. Bekanntlich wird das Denkmal Mozarts in Salzburg, seiner Geburtsstadt, errichtet, und steht bis zum 4. September d. J. seiner Einweihung entgegen. Das Standbild kommt auf den Michaelisplatz hart neben einen Brunnen zu stehen, der die bronzene Statue des Heiligen trägt. Abgesehen von dem geringen oder gar keinen Kunstwerth dieser Statue, abgesehen von der Zwecklosigkeit des Brunnens überhaupt, der immer ohne Wasser war, könnte doch unmöglich das Monument unsers grössten Tondichters eine so missgestaltete Nachbarschaft, die allen Eindruck zerstört, vertragen. Das Comité des Mozart-Vereins beschloss daher mit Einwilligung des Magistrats, welchem der Brunnen angehört, ihn abzutragen. Dagegen erhob sich plötzlich eine lebhafte Opposition von Seiten eines Theiles der niedern Geistlichkeit, als einer Entweihung des Heiligen durch die weltliche Apotheose eines „Musikanten." Der Brunnenstreit loderte so heftig auf, dass bald die ganze Existenz des Denkmals und seine Festlichkeit in Zweifel geriethen. Der Magistrat, nach verschiedenen Rücksichten getheilt, war zu unschlüssig, um allein zu entscheiden. Die rohe Masse des Volkes, durch blinden Glaubenseifer angeleitet, drohte, das Mozartdenkmal niederzureissen. Es blieb nichts anderes übrig, als die Hilfe des Kreishauptmanns und der Regierung anzurufen. Beide, durchdrungen von der nationalen Bedeutung der Frage und mit dem Augenmerk auf die öffentliche Meinung des civilisirten Europa's, griffen energisch das Unwesen an, und entschieden, dass Mozart den Platz behaupten und der Brunnen weichen solle. Vor diesem strengen Befehl verstummte die laute Feindschaft und zog sich in das geheime Dunkel zurück, von wo sie jetzt mit Pasquillen und Verhetzungen nach einem vergeblichen Ziele strebt. Man erwartet in den nächsten Tagen die Ankunft des Standbildes aus München, welches nach dem Modell des Herrn Schwanthaler der geschickte Meister Herr Stiglmayer in Erz gegossen hat. — (Aus der Kölner Zeitung.)

Nach der A. A. Z. ist das Standbild den 8. August Morgens von München abgegangen. Dortige Tonkünstler wollten bei diesem Anlass mehrere Gesangstücke von den Meistern Komposition zur Aufführung bringen, und eben so bereitete man derartige Festgesänge an den Orten vor, welche der Wagen mit dem Bilde des Gefeierten berührt.

Feuilleton.

Das Pfälzische Musikfest zu Neustadt an der Hardt (s. d. Bl. S. 537) ist sehr gut ausgefallen. Die Aufführung war sehr gelungen, und die allgemeine Theilnahme und freudige Stimmung erhebend. Die beiden Concerte brachten gegen 1800 Fl. ein. — Nächstes Jahr wird das Fest in Landau, oder, wenn sich dort Hindernisse ergeben sollten, in Kaiserslautern gefeiert. Zur Aufführung sind bis jetzt bestimmt: Mozes, Oratorium von Franz Lachner, welcher auch zum Dirigenten gewählt wurde, und der 95. Psalm von Mendelssohn-Bartholdy.

In Paris starb Madame *Jenny Colon-Lefèvre*, eine ausgezeichnete Sängerin am Opera Comique.

Das seit Schumanns unfreiwilligem Abgange vakant gewordene *Münster Stadttheater* hat nun Herr Bernie auf neun Reihe von Jahren übernommen, von der Stadt erhält er einen jährlichen Zuschuss von 4000 Fl.

Am 17. Juli ist das *Württemberger Gesangfest* in Ludwigsburg, unter Direktion des Herrn Thurn, festlich und fröhlich begangen worden. 30 Sängergesellschaften aus 25 Orten hatten sich dazu vereinigt, die Zahl der Mitwirkenden (Sänger und Instrumentalisten) betrug über 1200. Neckarsum traf, auf seiner Reise von Salzburg nach Paris begriffen, ganz unerwartet dazu ein und begrüßte sein Tedeum selbst. Ausser dem letztern bildeten ein Quintett für Blasinstrumente von Mangold, Pauly's Festhymnus, und eine Ouverture von P. Müller (Pfarrer in Staden), die Bestandtheile der Hauptaufführung.

Am 27. Juni wurde *Méhuls* Denkmal (s. d. Bl. 1841, S. 501) in Givet (Departement der Ardennen), seiner Vaterstadt, festlich eingeweiht. Vier belgische Musikgesellschaften (französische hatten sich nicht eingefunden!) verherrlichten die Feier, zu welcher u. A. auch der Direktor des Brüsseler Musikconservatoriums, Daussoigne, ein Neffe Méhuls, Theil nahm.

Goethe's Statue (s. d. Bl. S. 556) ist von Bronze, wiegt gegen 4500 Bologninge, die Höhe beträgt 13 Fuss, die des Piedestals 20 Fuss, das letztere ruht auf einer Unterlage, zu welcher drei Stufen führen, und enthält Goethe's Herz, um welches die Stadt Lüttich, welcher es von dem Komponisten vermacht worden war, erst einen langen und kostspieligen Prozess mit den Erben führen musste.

In Mons in Belgien fand ein grosser *Gesangwettstreit* unter 13 Sängergesellschaften Statt, welche man in drei Klassen getheilt hatte: grosse Stadte, kleine Städte, Landgemeinden. Die Preise in jeder Klasse ein erster und ein zweiter, bestanden aus goldenen und silbernen Medaillen. Unter der Jury befand sich auch der von Aachen nach Brüssel übergesiedelte Gerichtsrath Director der dasigen Sängergesellschaft *Eccho de l'Allemagne*.

Zu Werbelin (Belgien) besteht eine Gesangschule, eine der ältesten im Lande, welche als ausgezeichnet gerühmt wird. Der Direktor heisst Limnander.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 16. bis 22. August d. J.

Eckhausen, H., Elementar-Unterricht im vierhänd. Pianofortespiel. Op. 58. 3te Heft 17½ Ngr. 4s Heft 15 Ngr. Hannover, Nagel.

Flugel, G., Acht Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Stettin, Friese's Nachfolger. 17½ Ngr.

Gluck, C., Iphigenie in Tauris, deutsch u. franz., im Klav.-Auszug v. Fr. Commer. Berlin, Bote u. Bock. netto 2 Thlr. 15 Sgr.

Handel, G. F., Der Messias. Oratorium m. deutsch. u. engl. Texte im Klavierauszuge v. F. E. Wilsing. 1e Lieferung. Ebend. n. 15 Sgr.

Hesse, A., 3 Rondos p. le Pfte. Op. 68. Ebend. 15 Sgr.

Kiel, A., Lied v. G. Nicolai f. 1 Singst. m. Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Lactitie. Eine Sammlung d. ausgew. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 26. Ebend. 5 Ngr.

Lanner, J., Ball-Contouren. Walzer. Op. 193. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. d. Flöte u. f. d. Cosaka à 20 Kr., f. d. Guitarre 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Styl 30 Kr. Wien, Haslinger.

Leo, D. Th., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 10. Berlin, Bote u. Bock. 12½ Sgr.

Lieder-Tempel. Album f. Gesang m. Guit. 2te Liefer. Ebend. 10 Sgr.

Löwe, C., Johann Huss. Oratorium m. Klav.-Auszug. Op. 82. Berlin, Bote u. Bock. 5 Thlr.

— Dasselbe die Chorstimmen. Ebend. 1 Thlr. 20 Sgr.

Lortzing, A., Casanova. Oper für das Pfte allein. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 4 Thlr.

Malchow, F., Marien-Walzer f. d. Pfte. Stettin, Friese's Nachfolger. 10 Ngr.

Mohring, F., 3 Nocturnes p. le Pfte. Op. 8. Berlin, Bote u. Bock. 22½ Sgr.

Mozart-Album, das, oder auserlesene Originalcompositionen f. Gesang u. Pianoforte. Unter Mitwirkung v. berühmten Tondichtern des In- u. Auslandes, zum Besten d. Mozart-Denkmals, herausgegeben von Aug. Pott. Mit 2 lithogr. Abbildungen d. Mozart-Denkmals. Braunschweig, Spehr. 5 Thlr.

Osterhind, J. B., Melodienbuch f. Kirche, Schule u. Haus. Oldenburg, Stalling. 24 Sgr.

Sammlung v. Ouvertüren beliebt. Opern f. d. Pfte. No. 47. D. Schweizerfamilie v. Weigl. No. 48. Die Jungfrau v. See v. Rossini. N. 49. Das unterird. Opferfest v. Winter. No. 50. Masaniello v. Carafa. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 2½ Ngr.

— Dieselben f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. à 5 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien.

Bei uns sind und werden bis Michaeli noch erscheinen.

	Fl. Kr.	Thlr.	Sgr.
Baldenecker, J. D., Potpourri p. le Pfte à 2 mains. No. 1. „La reine d'un jour"	1 48	1	—
— — do à 2 mains. No. 2. „Johanna d'Arc"	1 50	—	20
— — do à 4 m. No. 1. „Cäsar u. Zimmermann"	1 50	—	20
— — do à 4 m. No. 2. „Nachtlager in Granada"	1 50	—	20
Fesca, Alexander. „Die 100 Pfarrheimer," Ballade für 1 Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 18		1 12	— 16
— — Scherzo p. le Pfte à 2 mains. Op. 20		1 50	— 20
— — 3 Gedichte von H. Burns für 1 Singst. mit Pianofortebegl. Op. 22. No. 1. Mary Morison		— 36	— 8
2. Der Treue Siegel		— 27	— 6
3. Die süsse Bell		— 18	— 4
Gassner, F. S., Ouverture p. Orchestre. Op. 10. Deutschlands Musikercreisen gewidmet	3 36	2	—
— — Liebesglück, Lied für 1 Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarrenbegleitung		— 36	— 8
Gershach, Ant., Andantino av. Variat. p. le Pfte à 2 mains. Op. 7. No. 1	1 12	—	16
— — Variat. über 4 Thema aus Czerny's „Decameron" p. le Pfte à 2 m. Op. 7. No. 2	1 21	—	18
Hackel, Ant., „Königstraum" von Frankl, für 1 Singst. mit Pianofortebegleitung		— 36	— 8
— — „Des Sängers Bild," Gedicht von J. Gold, für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung		— 36	— 8
— — „Erwartung" Gedicht von H. Burns für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung		— 36	— 8
Kallivoda, J. W., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Op. 114	3 12	1	18
— — „Der Troubadour" von Freiligrath für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung		— 36	— 8
— — 2 Gedichte von Vorbola und Mosenthal für 1 Singstimme mit Pianofortebegleitung		— 36	— 8
Keller, Carl, 3 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 48	3 48	1	20
— — 6 Gesänge für 4 Männerstimmen ohne Begleitung. Op. 49 mit Partitur	1 48	1	—
Krug, Fr., „Erhörung" von Zedlitz für 1 Singstimme m. Pianoforte u. Vcelle- oder Clarinettenbegleitung. Op. 12		— 54	— 12
— — „Wiedersehen," Gedicht von Chamisso, Duett für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pfte, Viole und Vcelle. Op. 17. No. 2		— 54	— 12
— — „Ermunterung," Gedicht von C. E. Ebert m. Begl. des Pfte u. Vcelle od. chrom. Horaen. Op. 43		— 54	— 12
— — „Der Schiffer und sein Liebchen." Duett für Sopran und Tenor mit Pfte, Viol. u. Vcelle Begleitung. Op. 47. No. 1		— 54	— 12
Pirkhert, E., Etude heroïque p. le Pfte à 2 mains. Op. 4		— 54	— 12
— — C. M. v. Weber's Ouverture aus Oberon für zwei Pianoforte	1 48	1	—
Rink, Dr. Ch. H., Motette „Herr ich bleibe stets bei dir." Psalm 73. — für Sopran, Alt, Tenor u. Bass mit Orgelbegleit. Op. 127	1 48	1	—
Strauss, Jos., „Sehnsucht nach d. Züricher See" von Seippel, für 4 Singstimme mit Pfte und obl. Horn oder Vcelle Begleitung. Op. 10	1 12	—	16
Täglichsbeck, Th., Schwabsche Lieder. Concertstück für die Violine. Op. 45. mit Orchestre	4 12	2	8
mit Quartett	2 24	1	8
mit Pianoforte	2 6	1	4
Wichtl, G., „Sehnsucht" von C. Heinemann, declamatorischer Gesang für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pfte und Vcelle. Op. 6	1 30	—	20

und sind durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Carlsruhe. **Creuzbauer & Nöldeke.**

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten August. № 35. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gustav Krug: Drei Quatuors für zwei Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 1. No. 1. Berlin, bei Trautwein u. Comp. 1½ Thlr.

Wer mit einem solchen ersten Werke in die Schranken tritt, wie der wahrscheinlich noch jugendliche Komponist, den heissen wir herzlich willkommen und rufen ihm ein lautes: Glück auf! entgegen. Ein schweres Ziel hat er sich zu erstreben vorgesetzt; in dem Quartett für Saiteninstrumente will er seine psychischen Kräfte beurkunden, doch nicht in dem, welches in der ersten Violine eine mehr oder minder gut erfundene Melodie enthält und übel und böse von einer zweiten Violine, Viole und Vcelle begleitet wird, sondern in jenem, wie es ein *Joseph Haydn* den Kunstfreunden entgegenführte, wo die sämmtlichen Mittel zu einem hohen Zwecke vereinigt sind und ein jedes der vier Instrumente sich selbständig entfaltet. War es dem Tonsetzer nicht vergönnt, dieses Ideal völlig und in allen Stücken zu erreichen, so bleibt uns nach der vorliegenden Leistung die fast gewisse Hoffnung, dass er sich ihm mehr und mehr nähern, und einst, weder rechts noch links um sich schauend, auf der eingeschlagenen Bahn ruhig und sichern Schrittes fortwandelnd, den besten Meistern an der Seite stehen werde. Doch nun zu dem Werke selbst.

Der Charakter des Ganzen ist Heiterkeit, Ruhe; ein einfaches Stillleben; nur selten wird das so wohlthuende Sonnenlicht durch ein trübes Wölkchen dem Blick entzogen, und geschieht es doch, so ist der bald darauf erscheinende reine, helle Glanz desselben um so erfreulicher und belebender. Als eine Art musikalischer Idylle möchten wir das Quartett bezeichnen, und der Eindruck war dem nahe verwandt, welchen wir bei dem Lesen der Loise von Voss empfanden. Nicht fühlten wir uns erhoben und aufgeregt, wohl aber in eine höchst angenehme, glückliche Stimmung versetzt.

Erster Satz. Allegro con spirito, B dur, ⁴⁄₄-Takt. Sogleich das erste Thema verkündet dem Hörer, welcher Schule der Komponist angehört. Es ist ein melodischer Gedanke, dergleichen wir in einem jeden Werke von dem Altvater Haydn sehen. Einfach und anspruchlos auf der Tonica und Dominante sich bewegend, jedoch nicht uninteressant und im Ganzen wie in den einzelnen Abschnitten zu einer weitern Ausführung wohl geeignet.

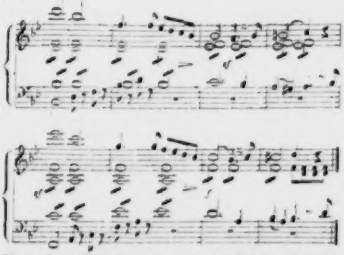

Nach einem Zwischensatze von vier Takten wird das Thema wiederholt, doch jetzt ist es dem Vcello (zwei Oktaven tiefer) zugetheilt, und wie das erstemal die Viola, antwortet jetzt die erste Violine demselben. Das kleine

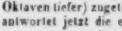

Motiv dient hierauf zu verschiedenen Imitationen und zu einem Modulationswechsel nach der Dominante von *f*. Jetzt tritt das zweite Thema auf, eben so einfach und zugleich so sangbar, doch durch grössere Ruhe und Kürze von dem ersteren unterschieden:

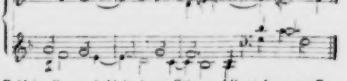

Bald in dieser, bald in jener Stimme klingt der neue Gedanke wieder, während zugleich eine Figur, erst in gebrochenen Akkorden, mehrere Oktaven durchfliegend, dann munter und regsam dahinschlüpfend, ihn künstlich umspielt. Nach einigen ungesuchten, aber sehr effektreichen Nachahmungen wird, nachdem in der Dominante

(*f*) fester Fuss gefasst wurde, der erste Theil zu Ende geführt. Ganz sanft und leise, wie dieser geschlossen wurde, beginnt der zweite Theil und geht nach der verwandten Molltonreihe (G moll) über. In gleicher Gestalt wie oben erscheint das erste Thema; doch kaum ist es vernommen, so kehrt es theilweise in hohen oder tiefen Lagen wieder, verwebt mit einer reichen Figur. Mancherlei Tonreihen werden im Fluge berührt und nur A dur, der Grundtonart fast ganz fremd, auf einen Augenblick festgehalten. Wie aus weiter Ferne ertönt das zweite Thema und gestaltet sich um so reizender, da es in dieser Tonlage nicht erwartet werden konnte. Aber je entfernter dem Grundton (B dur), desto eiliger und heftiger, selbst der gerade Takt wurde hier zeitweilig mit dem ungeraden vertauscht, drängt sich Alles zu ihm hin, und ruhig, wie der Satz begonnen, tritt das erste Thema wieder auf. Unter mancherlei Gestalten erblickt man es in weiterer Fortführung; jetzt verfolgen sich zwei und zwei Stimmen in traulicher Weise:

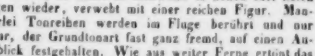

nun vereinen sich einzelne Motive zu Scherz und Lust:

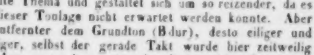

und in Verbindung mit dem zweiten Thema, ausgeziert mit angemessenen, nicht eigentlich brillanten, aber das Ganze belebenden und schmückenden Passagen, naht der Schluss eines Satzes heran, der in seiner sorgfältigen Ausführung und wahren Einheit höchst ausgezeichnet genannt werden muss.

Zweiter Satz. Andante, D dur, $^2_4$-Takt. Ohne Kopie zu sein, den langsamen Mittelsätzen von J. Haydn auf das Haar nachgebildet. Eine höchst liebliche Melodie von sechzehn Takten trägt die erste Violine vor, von den übrigen Instrumenten in einfachster Weise begleitet. Vollständig wird sie in derselben Tonhöhe von dem Vcello wiederholt, während das Accompagnement fast dasselbe bleibt. Eine Oktave höher übernimmt sie hierauf die zweite Violine, während die Viola und erste Violine in beweglichen Triolen sich ergeht. Nochmals ist der Gesang in seiner ersten Lage der ersten Violine übertragen, doch nach einigen Takten wechseln die Stimmen unter einander ab und eine Coda von zwölf Takten führt sanft zu dem Ende dieses ächten Cantabile, von dem wir nur die Anfangstakte hier in gedrängter Partitur mittheilen:

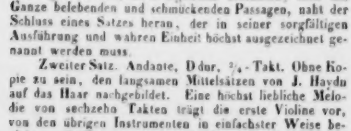

Dritter Satz. Scherzo. Allegretto, G moll, $^3_4$-Takt. Ein recht eigentlicher musikalischer Scherz. Man meint nach dem Süden versetzt zu sein, wo in mondheller Nacht reizende Paare sich umschlungen halten, sich drehen und wenden, tändeln und kosen, während Jünglinge und Mädchen mit dem Klange der Castagnetten eine reizende Volksweise begleiten.

Vierter Satz. Allegro moderato, B dur, $^6_8$-Takt. Kurz und treffend könnte dieses Finale mit dem Motto: „Flüchtig rinnt der Zeiten Welle" bezeichnet werden. Wie eilt Alles ohne Aufenthalt seinem Ende entgegen, und ist doch so glücklich, selig und schwimmt in Lust! Wohin man blickt nichts als Bewegung, reges Leben! Das spielt und hüpft so munter umher, das jubelt und singt, als könnte nie die Heiterkeit gestört, nie die Brust von Sorgen und Schmerzen getrübt werden. Wie gern verfolgt man den sanften Flug der gaukelnden Libellen, endlich ist ihr unschuldiges Spiel zu Ende und man seufzt: „wie flüchtig ist der Zeiten Welle!"

Sollen wir nicht dem Tonsetzer dieses Quartetts ein kräftiges „Glückauf" zurufen und ihn herzlich willkommen heissen? Tritt er nicht wie ein Mann mit diesem seinem ersten Werke den Kunstfreunden entgegen? Ja scharf muss man ihn in das Auge fassen; ihm ist Viel gegeben, daher kann man Viel von ihm fordern.

Doch ist denn sein Werk untadelhaft? Wer möchte das behaupten! Wir finden manchen Zusammenklang, den wir gar nicht für schön ausgeben und entschuldigen wollen, z. B.:

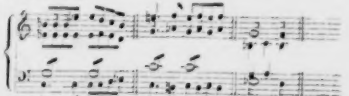

Hier und da wäre Manches wegzuwünschen, z. B. der etwas schleppende Mittelsatz in dem Scherzo. Aber das Ganze ist lebensfrisch; ein warmer Hauch weht uns daraus an. Es ist Sinn, Geist, eine geregelte Fantasie darin, und je öfter man sich mit ihm beschäftigt, desto lauter ruft es in unserm Innern wieder:

Du scheinst zum Künstler mir geboren,
Hast weislich keine Zeit verloren.
Du fühlst die tiefe Leidenschaft,
Mit frohem Aug' die herrlichsten Gestalten
Der schönen Welt begierig fest zu halten.

C. F. Becker.

Ferdinand David: Introduction et Variations sur un theme de F. Schubert (Das Lob der Thränen) pour le Violon avec accompagnement de l'Orchestre ou du Piano. Op. 15. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Londres, chez Coventry. Prix av. Orch. 2 Thlr., avec Piano 1 Thlr. 6 Sgr.

Herr David, ausgezeichnet als Virtuos, besitzt zugleich ein achtbares Kompositionstalent, und hat dieses Talent nach den Forderungen des guten Geschmackes mit Fleiss und Glück ausgebildet.

Man findet daher in vorliegendem Concertstücke nicht blos Virtuosenkünste zur Bewunderung einer bedeutenden mechanischen Fertigkeit hingeschrieben, sondern es spricht sich darin auch ein vernehmliches Gefühlselement aus, wodurch das Ganze dem sinnigeren Hörer erst ein Kunstinteresse abzugewinnen vermag.

Gingen Virtuosen bei der Wahl solcher Stücke, behufs des öffentlichen Vortrags sowohl als auch des Privatstudiums, sorgfaltiger in dieser Hinsicht zu Werke, so würden sie nicht allein ihren eigenen guten Geschmack dadurch bekunden, sondern auch den des Publikums veredeln. Von dem Glanze bedeutender mechanischer Fertigkeit am schnellsten und sichersten aufgeregt, empfindet die Seele des Hörers schärfer die Eindrucke der Tonkunst und bewahrt sie nachhaltiger. Daher hangt die Gewöhnung an das Gute oder Schlechte in geistiger Hinsicht von dem Virtuosen weit mehr ab, als man gewöhnlich zu bedenken scheint.

Wir empfehlen die Variationen des Herrn David zu öffentlichem Vortrage, so wie zum Privatstudium Allen, welche als Virtuosen ein edleres Wirkungsziel im Auge haben.

J. Artot: Deuxieme Air varié pour le Violon avec Accomp. ou de Piano. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott; Paris, chez J. Meissonnier.

Feine Ohren werden gegen den Satz des Herrn Artot manches einzuwenden haben. Oktaven zwischen Bass und Oberstimme im Thema:

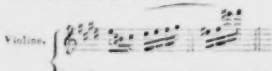

Vorhalt in der Principalstimme und vorgehaltener Ton zugleich im Accompagnement, Var. 3:

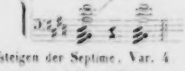

das Hinaufsteigen der Septime, Var. 4:

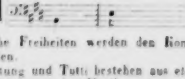

und ähnliche Freiheiten werden den Kompositionsschülern verboten.

Einleitung und Tutti bestehen aus etenden Gemeinplätzen, wie sie jeder Musiker niederschreiben kann, der Gedächtniss für schlechte Musik und gar keinen Geschmack hat.

Die Principalstimme bekundet einen tüchtigen Virtuosen, aber auch keinen Komponisten. Sein Kopf ist angefüllt mit den bekannten Violinfiguren, wie ein Kaleidoskop mit den bunten Steinchen. Er rüttelt sechs Mal, und es erscheinen sechs uralte Kaleidoskop-Veränderungen.

Auch das Premier Air varié von demselben Autor liegt uns vor, aber ohne Pianoforteстimme. Wir hoffen jedoch nicht fehlzuschiessen, wenn wir beide Werkchen als ächte Zwillinge karakterisiren. 13.

Pianoforte-Kompositionen.

Fr. Kalkbrenner: Fantaisie brillante sur l'Opéra de Halevy: La Reine de Chypre pour Piano. Op. 157. Berlin, Schlesinger. Pr. 25 Sgr.

Ein Blick in diese Fantasie, und das Auge wird ermüdet von den vielen übereinandergehäuften Balken, Strichen, Haken, Notenköpfen, die auf einander tanzen und oft gar die Füsse in die Höhe strecken. Wahrlich, in einer Liszt'schen Fantasie kann es kaum schlimmer aussehen. Vergleicht man nur in äusserer Ansicht die früheren Werke des Komponisten mit dem vorliegenden, wie sauber, rein gehen die Stimmen einher im gemessenen Schritte, und wenn sie je vor dem Auge etwas lebhafter herumtanzen, so machen sie doch lange keine solchen Sprünge. Dies waren die ersten Gedanken des Referenten beim Aufschlagen dieser Fantasie. Ob wohl jenen saubern, netten, eleganten Komponisten auch jetzt noch dieser moderne Virtuosenschwindel erfasst haben mag? Lasst euch doch etwas näher beschauen, ihr rasenden Furien, ob noch gesunder Sinn in euch lebt. Und es fand sich, dass die kleinen Kobolde sich willig fesseln liessen, und überhaupt gutmüthiger Natur waren; in der ganzen Fantasie aber die von uns schon berührte moderne Anlage. Einleitung und Thema mit Variationen, an deren dritte sich ein langer Schlusssatz reiht, natürlich, wie sich von einem solchen Komponisten erwarten lässt, mit vieler Gewandtheit ausgeführt. Wir empfehlen daher solche, nicht ihres tiefen Gehaltes wegen, aber in ihrer glänzenden, nicht unbedeutenden Erscheinung.

Dieser Opuszahl ist beigefügt, was aber auch einzeln ausgegeben wird:

Ajax, Etude nouvelle. Pr. ⅓ Thlr.

Der Komponist hat diese Etude Ajax genannt, und sie sieht in der That so kampfgerüstet aus, das wir den Besieger derselben für keinen der geringsten Heroen im Klavierspiel halten.

Fr. Liszt: Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra Sonnambula de Bellini comp. pour le Piano. Hamburg et Leipzig, Schuberth et Comp. Pr. 1½ Thlr.

Von dieser Fantasie liegt uns eine Seconde Edition nouvelle et corrigée vor, eine frühere Anzeige ist in diesen Blättern nicht enthalten. Das unheimliche, dämonische Gefühl, und Alles, was Liszt's Vortragsweise hervorzubringen vermag, werden desselben Kompositionen

beim blosen Anblick oft schon hervorzubringen im Stande sein. Diese Scheu vor dem gefesselten Löwen zu besiegen, mag Vielen, wie uns, nicht leicht werden. Wir haben es versucht, und dieser Versuch hat uns wenigstens die Eindrücke in Erinnerung gebracht, die der Vortrag anderer Kompositionen von Liszt zu bewirken im Stande war. Dies wäre das Einzige, was wir unserer Anzeige hinzuzufügen hätten. Liszt ist als Virtuos sowohl, wie als Komponist eine so aussergewöhnliche Erscheinung, dass nach unserer Meinung die Kritik ruhig sein kann, denn sie darf nicht besorgen, dass leicht ein Zweiter auftreten werde, der diesen abenteuerlichen Pfad mit Glück betrete.

S. Thalberg: Grand Caprice pour le Piano sur les motifs de la Sonnambula. Op. 46. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

In ganz anderer Weise erkämpft Thalberg seine Siege. Nicht mit jener Gewalt, sondern mit süssestem Zauber weiss er die Herzen zu gewinnen. Auch durch diese Caprice mag es ihm oft gelungen sein. Wir haben dieselbe nie von ihm gehört, und wissen daher nicht, ob wir uns täuschen, wenn wir frühere Kompositionen desselben für bedeutender und effektvoller halten. Zum Theil mag dies in den weichlichen, oft gehaltlosen Bellini'schen Melodieen, die als Grundlage dienen, liegen. Sanftes, abwechselnd mit brillanten, kraftvollen Stellen. Steigerung im wohlberechneten Verhältnisse, sind hier wie in andern Kompositionen des Virtuosen vorhanden. Da diese Art und Weise hinreichend bekannt ist, enthalten wir uns aller weitern Beschreibung und empfehlen das Werk allen Freunden des höhern Klavierspiels zu eigner Würdigung.

Bearbeitungen von Fr. Liszt.

Wir zeigen einige neue Bearbeitungen bekannter Kompositionen mit wenigen Bemerkungen an, da wir voraussetzen, dass die Liszt'sche Bearbeitungsweise hinlänglich bekannt ist. Beethoven und Schubert sind die beiden Komponisten, deren Kompositionen dem Bearbeiter, wie schon oft, einer solchen Umschreibung würdig schienen, und zwar der Erstere in seinen einfachen, schön und tief gefühlten Liedern von Gellert. Sie sind unter dem Titel erschienen:

Beethoven's geistliche Lieder von *Gellert*, für das Pianoforte übertragen von *Fr. Liszt*. 4 Cah. Hamburg und Leipzig, Schuberth und Comp.

Cahier 1 enthält: Gottes Macht und Vorsehung: Gott ist mein Lied! und Bitten: Gott, deine Güte reicht so weit u. s. w. Da die Hefte einzeln ausgegeben werden, bemerken wir den Preis: Heft 1 ⅓ Thlr. Cah. 2. ⅓ Thlr. enthält Busslied: An dir allein hab' ich gesündigt. Cah. 3, 10 Ggr. Vom Tode: Meine Lebenszeit verstreicht, und Liebe zum Nächsten: So Jemand spricht: ich liebe Gott u. s. w. Cah. 4, 10 Ggr. Die Ehre Gottes aus der Natur: Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre. Die Bearbeitungen sind meist würdig gehalten und dem Stoffe angemessen, grösstentheils sehr voll- und weitgriffig, die schwierigsten Stellen jedoch in leichter Bearbeitung beigefügt. An Ausschmückung mancherlei Art fehlt es nicht, wie Cah. 4 eine gute Etude abgeben würde. Um auf die Art der Bearbeitung hinzudeuten, setzen wir eine Stelle des dritten Heftes hin.

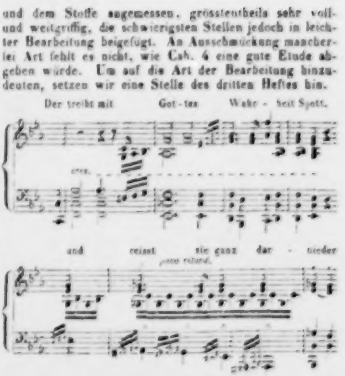

Das zweite Beethoven'sche Werk, was in einer neuen Bearbeitung vor uns liegt, ist das bekannte Septett Op. 20. Es ist unter folgendem Titel erschienen:

Grand Septuor, Oeuv. 20, de *L. van Beethoven* transcrit pour le Piano par *F. Liszt*. Hamburg et Leipsic, Schuberth et Comp. Pr. 1 Thlr. 16 Ggr.

Die Aufgabe, diese klassische, ewig junge und reizende Komposition Beethoven's auf dem Pianoforte so vollständig als möglich wiederzugeben, ist so glücklich gelöst, dass nicht leicht ein Anderer eine noch vollständigere, oder überhaupt verbesserte Bearbeitung liefern könnte. Sie ist uns besonders deshalb werth, weil der Bearbeiter sich begnügte mit dem was Beethoven gab, und sich ganz in dessen Geist zu versenken vermochte. Macht eine einzige Stelle hiervon eine Ausnahme, die Kadenz im letzten Satze, so finden wir eine Ausschmückung hier für recht, wenn sich auch die vorliegende in etwas gewöhnlichen Passagen ergeht. Auch in dieser Ausgabe ist, wie in früheren, bei allzuschwierigen Stellen eine leichtere Bearbeitung beigesetzt. Wir empfehlen dies Werk denen, die mit der neuern, und besonders mit der Liszt'schen Spielart vertraut sind, angelegentlichst und versprechen grossen Genuss.

Wie Liszt vorzugsweise gern Schubert'sche Lieder bearbeitet, so bringt er auch hier einige derselben. Sie sind erschienen unter dem Titel:

Fr. Schubert's geistliche Lieder für das Pianoforte übertragen von *Fr. Liszt*. 4 Cah. Hamburg und Leipzig, Schuberth und Comp. Cahier 1. Pr. 8 Ggr., enthält Litanei. Cah. 2. Pr. 8 Ggr. Himmelsfunken. Cah. 3. Pr. 16 Ggr. Die Gestirne. Cah. 4 Pr. 6 Ggr. Hymne.

In reicher Begleitung, in grösserer Tonfülle erscheint uns hier die Bearbeitung, als die früher angeführten Werke, so dass die Ueberwindung der Schwierigkeiten eine Künstleraufgabe wird, an der sich gut begabte Dilettanten versuchen und üben mögen. In dieser Beziehung müssen wir besonders Cab. 3 hervorheben, welches Schwierigkeiten bietet, die nicht leicht zu überwinden sein möchten. Finden wir für Recht, dass die Textesworte über die Melodie gesetzt sind, so müssen wir es tadeln, dass dies blos mit einem Verse geschehen ist, so dass sich nur mit Vergleichung derselben beurtheilen lässt, ob der Bearbeiter eine höhere Intention verfolgte, oder ob es ihm nur um Steigerung zu thun war. Aus Cab. 3 setzen wir den Anfang des dritten Verses hinzu:

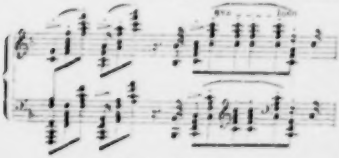

worauf sich das Ganze zu folgendem Aufschwung steigert:

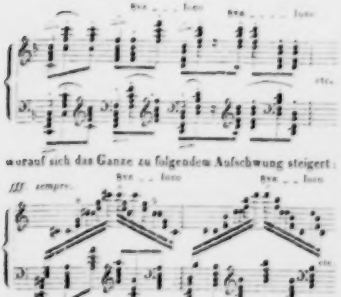

Nachrichten.

Prag. Musikalische Prüfung an der Musikbildungs-Anstalt des Herrn *J. Proksch* am 4., 5. u. 6. August. Unter die interessantesten musikalischen Genüsse unserer in qualitativer und quantitativer Hinsicht musikreichen Hauptstadt sind seit Jahren sowohl die Concerte als musikalischen öffentlichen Prüfungen der Musikbildungsanstalt des Herrn *Joseph Proksch* mit den Zöglingen beiderlei Geschlechts zu zählen; besonders sind es letztere, welche sich immer eines ausserordentlichen Zuspruches erfreuen, denn hier kann der denkende Beobachter sich eine gedrängte Uebersicht von der Eigenthümlichkeit der Methode, wie von dem Fortgange und der stufenweisen Entwickelung der musikalischen Kräfte der Schüler verschaffen. Auch schon dadurch gewähren sie dem gebildeten Publikum ein mannigfaches Interesse, dass diese Prüfungen nicht den gewöhnlichen alten Zweck haben, die Kinder ein seit Monaten durch vielen ausgepressten Schweiss eingepfäffeltes Stückchen, gleich einem böhmischen Leierkasten, herunterklimpern zu lassen (wie es hier an mehreren Instituten der Fall ist), sondern Herr *Proksch* will, dass sich das Publikum bei diesen Prüfungen durch die Fortschritte und Leistungen seiner Schüler von den Resultaten der von ihm beobachteten Unterrichtsmethode überzeuge, deren Zweck sich dahin ausspricht, in einer Mehrzahl von Kindern beiderlei Geschlechts in abgesonderten Klassen, selbst auch von zarterem Alter, durch eine grundliche und systematische, auf die wissenschaftlichen Grundsätze der Erziehungskunde gestützte Unterweisung mit besonderer Berücksichtigung des Klavierspiels und der musikalischen Theorie, welches erstere theils als Einzel- theils als gleichzeitiges Zusammenspiel in eigens dazu verfassten Tonstücken für mehrere Pianoforte eingerichtet, behandelt wird, den angeborenen Sinn für Musik zu wecken und auszubilden und hierdurch auf die Entfaltung und Bildung des Gemüths, auf eine geistige und sittliche Veredlung des Geschmacks in der Tonkunst hinzuwirken. —

Prüfung am 4. August Vormittags mit den weiblichen Zöglingen der Elementarklasse. Wahrhaft interessant und überraschend war der erste Gegenstand, „musikalische Anschauungsübungen" — benannt: Definition über Schall, Klang, Ton, Benennung und Bezeichnung der Töne, Notensystem, rhythmische Geltung der Töne u. s. w. — wie die kleinen sechs bis zehn Jahr jungen Mädchen über jeden Punkt so sichere Kenntiss hatten. Mit diesem wechselten praktische Uebungen, bestehend in progressiven Lektionen aus dem „Elementarbuche" mit analytischen Erklärungen, einzeln und zusammen, von den allerersten Elementen bis zur weitern Entwickelung, vom Bekannten zum Unbekannten, vom Leichten zum Schweren fortschreitend, vorgenommen mit Schülern, welche den Unterricht einige Monate erhalten, bis zu denjenigen, welche den ersten Kurs, ein oder zwei Jahr, durchgemacht, und nicht nur das Publikum, ja selbst die Kenner sprechen einstimmig das Urtheil aus, dass die Resultate dieser trefflichen Anstalt mit jedem Jahre immer mehr und mehr an's Licht treten und das Publikum überzeugen, dass nur durch einen tüchtigen, wissenschaftlich-pädagogisch gebildeten Musiklehrer ein guter Musiker gebildet werden kann. Ferner folgte Melodiebildung, Messung der Tonverhältnisse, Bildung der Tonleiter und des Dreiklanges nebst Anwendung desselben; Gehörübungen, als Vorbereitung zum Singen zweckmässiger Volks- und Kinderlieder, wobei uns einige kleine Mädchen durch die Reinheit und Sicherheit der Intonation beim sich selbst Accompagniren überraschten. Ueber-

haupt sollten die musikalischen Institute mehr auf die Gehörübungen sehen, der Vortheil derselben ist nicht unbedeutend, denn es bildet das Ohr und macht es empfindlich für jede Harmonie und Disharmonie, was sonst beim Musikunterrichte immer mangelt; denn der Klavierspieler schlägt nur die geforderte Taste an, unbekümmert darum, ob die Stimmung richtig oder unrichtig ist, auch in Hinsicht der Spielart, des Vortrags, des Anschlags, worauf beim Musikunterrichte privatim nie gesehen wird; ferner entbehrt der Klavierspieler, da er in der Regel allein spielt, sehr häufig des festen Taktes und der Fertigkeit, mit Andern zu einem Ensemble mit Sicherheit zusammen zu wirken. Alle diese und ähnliche wichtige Vorzüge erheben diese Anstalt über allen gewöhnlichen Unterricht im Privatwege; ferner hat das Beisammensein mehrerer Schüler noch den Vortheil, dass der Wetteifer viel zum Gelingen mit beiträgt. Von Tonstücken hörten wir Romanze für vier Piano's; allerliebste Variationen über Mozart's „Frühlingslied" für vier Piano's von Proksch, und die Ouverture zu „Fanska" auf vier Klavieren vorgetragen. —

Prüfung Nachmittags mit den weiblichen Zöglingen der zweiten Klasse. Der theoretisch-wissenschaftliche Theil in steter Verbindung mit Praxis brachte „Kenntniss über das Wesentliche aus der Melodik, Rhythmik und Harmonik." Neben mehreren schon schwierigen Lektionen im Einzel- und Zusammenspiel aus dem Schulbuche hörten wir von weiter vorgerückte Zöglingen Etuden von Herz, Kalkbrenner vortragen, nebst einigen Andeutungen über Vortrag. Von grösseren Tonstücken im Ensemble hörten wir: Fantasie über russische Volkslieder für sechs Piano's von Neumann, Duo's von Czerny, Variationen für acht Piano's über „Gott erhalte" von Proksch, und die „Tell-Ouverture" für acht Piano's arrangirt, welche stürmischen Applaus erheilt und mit Präcision ausgeführt wurde. —

Am zweiten Tage Prüfung der männlichen Zöglinge, Vormittags mit der Elementarklasse und Nachmittags mit der zweiten Klasse. 1) Theoretischer Gegenstand. *a)* Die ersten Bildungen der Tonfolgen und ihre Arten; *b)* Untersuchung und Rhythmisirung der Tonleiter; *c)* Melodische Motive, Gang und Satzbildung, Periodenbau; zweistimmige Tonfolgen, entwickelt aus der Naturharmonie; Auffindung der Harmonie, Akkorde, ihre Lagen und Umkehrungen, Verdoppelung der Akkordtone; harmonische Motive; praktische Anwendung und Prüfudien aus dem Stegreife. Ein überaus interessanter Prüfungsgegenstand! 2) Praktisches Etudenspiel. Muster von Clementi, Kalkbrenner, Moscheles, Hummel, Thalberg, Henselt, Alkan, worunter sich hauptsächlich ein junger talentvoller Knabe in dem Vortrage von Moscheles' chromatischer Etude No. 3, und jener von Alkan „Tagsneuigkeiten" auszeichnete; erstere musste er wiederholen. Von grösseren Tonstücken waren interessant: Ouverture zu „Coriolan" von Beethoven, arrangirt für acht Piano's, welche von sechzehn männlichen Zöglingen mit staunenswerther Genauigkeit gespielt wurde.

Der dritte Tag beschloss die Prüfung mit einer Concert-Produktion, wobei sich blos die vorzüglichsten Zöglinge im höhern Vortrage virtuoser Kompositionen älterer und neuerer Meister produzirten. Die erheblichsten Pieçen des interessanten Programmes der ersten Abtheilung waren: Ouverture zu Händel's „Timotheus" für acht Piano's, Fugen von J. S. Bach aus dessen „wohltemperirtem Klavier" zur beliebigen Auswahl. Moscheles „Hommage à Händel" spielten die Zöglinge *Seidel* und *Prossnitz* ziemlich korrekt; Letzterer, ein mit ausserordentlichem musikalischen Talent begabter eilfjähriger Knabe, spielte die neuen sehr schwierigen Variazioni di Bravoura von F. D. Weber und erwarb sich nach jeder Variation lebhaften Beifall. In der zweiten Abtheilung, welche moderne Tonstücke enthielt, fand Herr *Czermak* in einem Impromptu seiner Komposition durch ein solides, weiches und ausdrucksvolles Spiel vielfache Anerkennung; desgleichen Dem. *Tetzeli* in einer Fantasie von Wielhorsky. In der schwierigen Fantasie über Bellini's „Sonnambula" für das Piano von Thalberg zeichnete sich die durch ihr virtuoses Spiel bekannte Pianistin Fräul. *Emmi Finke* aus, und erhielt reichliche Beifallsspende. Ihr Spiel ist brillant, nett, ihr Vortrag ausdrucksvoll, zart und schmelzend, ihr Anschlag wahrhaft schön, präzis und rein, ihre Fertigkeit einer Künstlerin würdig. Zum Beschluss die effektvolle Ouverture zu „Semiramis" von Rossini, arrangirt für acht Piano's von Czerny, ausgeführt von acht weiblichen und acht männlichen absolvirten Zöglingen, welche unter Beifallssturm da Capo verlangt wurde. —

Neufeld.

Feuilleton.

In *Cambridge* wurde ein *Musikfest* gefeiert, wobei Mendelssohn ein neues (?) Concert für Pianoforte vortrug. Das in der Marienkirche aufgeführte Hauptwerk war Händels Messias.

Zu *Ratsebüttel* bei Hamburg besteht ein treffliches *Musikinstitut* des Herrn Th. Kopff (eines Spohr'schen Schülers), zunächst für den Unterricht im Violinspiel. Das jährliche Honorar ist 600 M. B. 240 Thlr.), einschliesslich Kost und Wohnung. Täglich finden Uebungen im Quartett- und Orchesterspiele Statt. — Ausserdem wird auch auf dem Pianoforte und in der musikalischen Theorie Unterricht ertheilt, doch bleibt die Geige immer die Hauptsache.

Den 8. und 9. August ist zu Dresden das angekündigte grosse Gesangfest begangen worden. Gegen 570 Sänger nahmen daran Theil, darunter auch ein Abgeordneter vom Gesangvereine zu Frankfurt a. M. Der erste Tag war einer Elbfahrt gewidmet; 35 festlich geschmückte Gondeln schifften in 7 Abtheilungen (die Dresdner Liedertafel in 5 Gondeln als erste, die Sänger von der Oberelbe, an der Spitze der Gottleuber Gesangverein, als zweite, die von der Niederelbe, Pirna, Meissen u. s. w. als dritte, die vom Erzgebirge als vierte, die — in Vogtländer als fünfte, die von der Lausitz als sechste, der Dresdner Orpheus mit den Sängern aus Dresdens nächster Umgebung als siebente Abtheilung) nach Blasewitz und Loschwitz, wo sie eine Reihe der trefflichsten Gesänge ausführten. Am zweiten Tage zogen die Sänger gegen 350 an der Zahl in den Plauen'schen Grund, wo sie sich an verschiedene Orte vertheilten und ihre Gesänge ertönen liessen. Namentlich machte der Gesang von mehreren Bergen herab einen herrlichen Eindruck. Nachdem sie von dem Freihofen von Burgk auf Burgk gastlich bewirthet worden, zogen sie in der festlichsten Stimmung und voll der gehabten schönen Eindrücke nach Dresden zurück. — Besonders zu rühmen ist die gute Ordnung, welche durch keinen Misklang gestört wurde, so wie die Bereitwilligkeit der Behörden das Fest zu fördern und zu verschönen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Novemb. N°. 8. 1802.

Abhandlung.

Aufschlüsse über Musik aus den Werken der Philosophen.

Es ist nicht unbedeutend, was die Philosophen von einer Sache sprechen. Andre Menschen sehen die Dinge, womit sie sich beschäftigen, immer nur von Einer Seite an, oder doch nur von Einer auf einmal, und daher kommt es, dass sie immer nicht wissen, woran sie sind. Der Philosoph macht es anders. Er sieht das Ganze mit Einem Blick, und daher immer von der rechten Seite, d. h. von gar keiner. Daher kommt es auch, dass er allezeit und nothwendig Recht hat, die Andern aber nur unter Bedingung, wenn sie nämlich dasselbe meynen, was er meynt. Sonst haben sie offenbar Unrecht.

Der Musiker, welcher es mit seiner Kunst ehrlich meynt, kann den Philosophen so wenig entbehren, als der Staatsmann, oder der Oekonom, oder der Schauspieler, oder sonst jemand, dem es Ernst ist um sein Thun. Aber der fragende Layenbruder in der Mus. Zeitung hat ganz Recht, dass in den Köpfen unsrer deutschen Gelehrten zu viel Masse und zu viel Ordnung ist, und dass ein Kopf blos darum nichts in sich aufnimmt von dem, was ausser ihm sich vorfindet, weil er nichts in sich duldet, was nicht in sein Fach gehört, und übrigens schon so angefüllt ist, dass er selbst von Zeit zu Zeit einige Artikel veräussern muss. Unsern philosophischen Producenten kann man gewiss nicht vorwerfen, dass sie träge Arbeiter seyen, aber weil Niemand ihre Produkte kennt und verarbeitet, und der Staat überdies aus Vorliebe für ihre Fakultät die Ausfuhr der rohen Produkte aus derselben verbietet, so müssen sie sich selbst den Gefallen thun und einer des andern Produkte verzehren. Deswegen ist im gelehrten Stande die Mittelklasse der Kaufleute oder vielmehr Sensale so nothwendig, als im geschlossenen Handelsstaate. Der erwähnte musikalische Laye hat dies gefühlt und angefragt. Das ist aber nicht der rechte Weg, die Philosophie in Umlauf zu bringen. Der Philosoph kann, wie jedes ächte Genie, sich nicht genieren und aufspielen wie ein Söldner, wenn und was man verlangt. Er giebt, wie der Himmel, Regen und Sonnenschein, nicht weil der Erdbewohner es braucht, sondern weil es bey ihm eben in der Ordnung ist. Besser ist es daher anzuzeigen, was vorhanden ist, und es Jedem zu überlassen, dass er nach seiner Nothdurft davon zulange und geniesse, was ihm gut dünkt.

Was Kant über die Musik gelehrt hat, ist den Lesern der Musik. Zeitung schon bekannt worden. Ich will es auch nicht wiederholen; denn die eigentlichen Philosophen sagen, er habe die Wahrheit doch nicht so recht en face, sondern blos von der Seite gesehn, und da sey ihm denn, wie bey einem Vexierbilde, zwar ein Bild vor die Augen gekommen, aber nicht das rechte. Die Musiker werden sich freuen, dass sie dieses hier beyläufig erfahren; denn Kant macht nicht viel aus ihrer Kunst, und aus ihnen selbst noch weniger, indem er sie den Dichtern weit nachsetzt, gleich den Engländern, welche in ihrer Kritik der Urtheilskraft des fränkischen Nationalinstituts vorläufig nach Kantischen Principien verfahren, ohne eben kritische Philosophen zu seyn. Richtiger urtheilen die

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 23. bis 29. August d. J.

Arum, Bettine, 7 Gesänge f. 1 u. 2 Singst. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. (Commission.) 1 Thlr. netto.

Artot, J., Fant. sur la Norma p. le Violon av. Pfte. Op. 13. Mainz, Schott. 2 Fl.

Bach, S., Das wohltemp. Klavier. 48 Fugen u. s. w. f. d. Pfte zu 4 Händen singet v. H. Bertini. 2r Theil. Ebend. Sub. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Beidenseder, J. D., Potp. a. d. Königin v. einen Tag, f. d. Pfte. Carlsruhe, Creutzbauer u. Nöldeke. 1 Thlr.

— Potp. a. Johanna d'Arc f. d. Pfte. Ebend. 25 Ngr.

Beriot et Osborne, Duo brill. p. Violon et Pfte. Op. 39. Liv. 29 de Duos. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Chopin, F., 3 Mazourkas p. le Pfte. Op. 50. Wien, Mechetti. 1 Fl.

— Les mêmes arr. à 4 mains. Ebend. 1 Fl.

Chwatal, F. X., Rondino sur le Pré aux Clercs p. le Pfte. Op. 54. Magdeburg, Schmilinsky. 10 Sgr.

— 3 Rondos sur l'Adele de Foix p. le Pfte. Op. 62. No. 1. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

Diener, F., Vereinigungs-Ball-Tänze f. d. Pfte. Op. 8. Magdeburg, Schmilinsky. 10 Sgr.

Ernst et Schunke, Souv. du Pré aux Clercs. Grand Duo p. Pfte et Violon. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Fischer, C., Erinnerung an d. grosse Manöuvre d. 7. u. 8. Armee-Corps am Rhein 1842. Marsch. Gulopp f. d. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Franchomme, A., Souv. de Richard coeur de Lion. Fant. p. Violle av. Quint. 20 Ngr., av. Pfte 22½ Ngr. Op. 27. Leipzig, Hofmeister.

Gautsch, A. v., Festmarsch f. d. Pfte. Magdeburg, Schmilinsky. 5 Sgr.

Gerstbach, A., Variat. üb. ein Thema a. Czerny's Decameron f. d. Pfte. Op. 7. No. 2. Carlsruhe, Creutzbauer u. Nöldeke. 22½ Ngr.

Ghys, J., 5me Air varié p. le Violon av. Pfte. Op. 24. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

— Le même p. le Violle av. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Haydn, J., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 33 in Es. Partitur. Berlin, Trautwein u. Comp. netto 15 Ngr.

Held, A., Jubel-Schottisch f. d. Pfte. Magdeburg, Schmilinsky. 2½ Sgr.

Herz, H., Les Triomphales. Cantredanses brill. et variées p. le Pfte. Extraites de plusieurs Oeuvres. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Herz et Beriot, Var. conc. sur la Tyrolienne fav. de la fiancée arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 56. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

Hunten, Fr., 4 Rondinos très faciles et doigtés p. le Pfte. Op. 21. Magdeburg, Schmilinsky. 7½ Sgr.

— Petites Fleurs de Salon. 4 Rondinos arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 112. Liv. 1—4. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Kalkbrenner, F., Souv. du Stabat de Rossini. Grande Fant. p. le Pfte. Op. 160. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Kalliwoda, J. W., 2 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Carlsruhe, Creutzbauer u. Nöldeke. 10 Ngr.

Keller, C., 3 Duos conc. p. 2 Flütes. Op. 48. Ebend. 1 Thlr. 25 Ngr.

Krieger, P., Erinnerung an d. Herrenkrug. Walzer f. d. Pfte. Op. 8. Magdeburg, Schmilinsky. 7½ Sgr.

Kuffner, J., 61ste Potp. p. Pfte et Flûte ou Violon s. Fidelio. Op. 303. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— 62ste Potp. p. d. s. les Noces de Figaro. Op. 304. Ebd. 2 Fl. 24 Kr.

Lubitzky, J., Die Elfen. Walzer, Op. 86, f. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichten Arrangement 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister, Prag, Hoffmann.

Lachner, F., Festmarsch a. d. Oper: Catharina Cornaro für das Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Lemoine, Le Rossignol. Nouv. Quadrille facile p. le Pfte. Ebd. 36 Kr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Der 95ste Psalm f. Chor u. Orch. Op. 46. Für d. Pfte zu 4 Händen singet. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mühling, H. J., Compos. f. d. Orgel. Op. 5. 1stes Heft: Choralvorspiele. 2tes Heft: Präludien. 3tes Heft: Postludien u. Fant. b. öffentl. Gottesdienste, zum Studium. Magdeburg, Schmilinsky. à 12½ Sgr.

Muller, C. G., Quatuor p. Pfte, Violon, Alto et Vcelle. Op. 20. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Musard, 2 Quadrilles sur le Ballet: Giselle p. le Pfte. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 36 Kr.

— Satan-Quadrille p. le Pfte. Ebend. 36 Kr.

— Souv. de Ratisbonne. Quadr. p. le Pfte. Ebend. 36 Kr.

Reissiger, C. G., Adelie de Foix. Oper f. d. Pfte allein. Leipzig, Hofmeister. 4 Thlr. 15 Ngr.

Reissiger, F. A., Potp. of Czar og Tömmermand for Pfte. Christiania. Dahl. netto 22½ Ngr.

Rosellen, H., 3 Fant. mignons p. le Pfte. Op. 37. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Schumann, R., Marzveilchen, Mutterträum, Der Soldat, Der Spielmann u. verrathene Liebe f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 40. Copenhagen, Lose u. Olsen. 25 Ngr.

Sendt, P., Le Fil de la Vierge (Das Fädchen a. d. Schleier), Romanze f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Sessi, Emma Freyer, Der Wellenschlag. Walzer f. d. Pfte. Christiania. Dahl. netto 11 Ngr.

Siegel, D. S., Variat. Faciles sur la Donna del Lago p. le Pfte. Op. 72. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Trahn, H., Geheime Liebe. Rom. f. 1 Tenorst. m. Pfte. Op. 42. Magdeburg, Schmilinsky. 12½ Sgr.

Wendt, E., 4 Rondos f. d. Pfte. Op. 1. No. 1. 2. Ebend. à 15 Sgr.

— Variat. über ein Thema a. d. Barbier v. Sevilla f. d. Pfte. Op. 3. Ebend. 17½ Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Interessante Neuigkeiten!

in unterzeichnetem Verlage erschienen so eben ganz neu

Trois Mazourkas

pour le Piano

dédiées a Mme. Leon Szmitkowski

par

F. Chopin.

Oeuvre 50. Prix 20 Ngr.

Dieselben *für Pianoforte zu vier Händen* arrangirt von *C. Czerny*. Pr. 20 Ngr.

Tarantelle

pour le Piano

par

Th. Döhler.

Oeuvre 39. Prix 20 Ngr

Wien, im August 1842.

Pietro Mechetti qm. Carlo, k. k. Hof Kunst- und Musikalienhandlung.

Neuigkeiten von N. Simrock in Bonn,

welche in allen Musikalienhandlungen zu haben sind.

August 1842.

	Fr. Cnt.
Bertini, H., Op. 29 et 30. 50 Etudes doigtées p. le Piano. 2 Edit. revue, corr. etaméliorée p. l'auteur. Liv. I. 2.	4 —
— Op. 69. Rondino alla Polacca p. le Piano	2 50
— Op. 98. Episode d'un Bal. Rondo caracteristique p. le Piano	2 50
Beyer, Ferd., Op. 53. Fantaisies, Variat. et Rondeaux s. 4 motifs de: 1 Monteccki e Capuletti p. le Piano.	à 2 50
No. 1. 2. 3.	
Burgmüller, Fr., La Romanesca, fameux air de Danse de la fin du 16e siècle p. le Piano à 4 mains	1 25
Czerny, Ch., Op. 493. Impressions de l'Opera, Fant. brill. s. d. motifs de Mozart: Le Nozze di Figaro p. le Piano.	3 —
— Op. 494. Impressions de l'Opera, Fantaisie brill. s. d. motifs de Rossini: L'Italiana in Algieri p. le Piano.	3 —
— Op. 646. 6 Rondeaux milit. No. 1. Marche royale du Prince Albert; No. 2. Marche du Ballet du Comte de Gallenberg; No. 3. Marche du Ballet Barbe bleue; No. 4. Marche de l'Opera Cendrillon de Isouard; No. 5. Marche de l'Opera Idomenco de Mozart; No. 6. Marche de l'Opera la Clemenza di Tito de Mozart p. le Piano à 4 mains.	à 1 50
No. 1 — 6	à 1 25
— — pour le Piano solo. No. 1 — 6	à 1 —
— Op. 668. Souvenir de Weber, Fantaisie brill. s. d. motifs de l'Opera: Der Freischutz p. le Piano	3 50
— Op. 670. 12 Walses connoissez brill. et non difficiles suivies d'une Coda p. le Piano. No. 1 2	à 1 50
— — Variations brillantes. No. 1. Rule Britannia; No. 2. O dolce concento p. le Piano à 4 mains. No. 1 2	à 5 —
— — Variat. sur un thème favori de la marche de Barbe bleue pour le Piano à 4 mains	2 50
— — pour le Piano solo	1 50
Dembecki, Anne Bolena, Scena e Duetto: Sul suo capo spargerai un Dio.' Auf ihr schuldig Haupt entlade, für 2 Soprane mit Piano	2 50
Forde, W., L'Anima dell' Opera. No. 46. Euryanthe de Weber: Ich bau auf Gott. No. 47. Il Pirata de Bellini: Col sorriso d'innocenza; No. 48. Aria de l'Opera: Le pre aux clercs de Herold; No. 49. Semiramide de Rossini, Duetto: Serbami ognor; No. 50. La sposa fedele de Paccini: Ciel, fa ch' io possa credere p. Piano et Flute à	1 50
	1 25
Hünten, Fr., Rondeau favori de l'Op. 44 p. le Piano.	
Kontsky, Ant. de, Op. 22. Fantaisie et Variat. sur deux motifs de la Straniera de Bellini p. le Piano	2 50
Le Carpentier, Ad., Op. 11. L'Echo des montagnes. Air chanté par Mme Stockhausen varié pour le Piano av. accomp. de Violon ad libitum	2 —
— Op. 17. Rondeau, sur une Barcarole venitienne p. le Piano	2 —
Louis, N., Op. 47. Souvenirs de la Walse fav. du Duc de Reichstadt (Charmant Walzer von Strauss) 6e Duo con. certant p. Piano et Violon avec accomp. de Basse ad libit.	à 3 50
— Op. 51. Souvenirs d'une Bolena de Donizetti. 6e Fant. concert p. Piano et Violon avec accomp. de Basse ad libitum	à 3 50
— Op. 55. Souvenirs de Pirate de Bellini. 4e Duo con. cert. p. Piano et Violon avec accomp. de Basse ad libit.	3 50
— Op. 58. Souvenirs d'une melodie suisse. 12e Duo con. cert. p. Piano et Violon avec accomp. de Basse ad libit.	à 3 50
— Op. 59. 12 Caprices brill. s. d. motifs de Bellini, H. Herz et Fl. Lahorre pour Violon. No. 1 2	à 2 50
— Op. 60. 12 Caprices. Etudes pour Piano et Violon concert. Liv. 1 2	à 6 —
— Op. 97. 3 Melodies de Salon. No. 1. Amour et Chasse. No. 2. Le Cor des Alpes (Alpenhorn von Proch). No. 3. Cavatine de Roberto Devereux de Donizetti.	à 3 —
— — pour Piano et Violon. No. 1 — 3	à 5 —
— Op. 112. Divertissement sur un air de Ballet de Fr. Burgmüller pour Piano à 4 mains	3 —
Louis, N., Op. 120. 12 Melodies Etudes p. Piano et Violon. Liv. 1. 2	à 4 50
Neuland, W., Op. 24. Le Sylphe. Impromptu p. Piano.	2 —
Schmitt, Al., Exercices preparatoires servant à acquerir une independance et egalite des doigts, tirés de l'Opera 16 pour le Piano	2 —
— — 20 Etudes de l'Opera 16 pour le Piano	4 —
Wilhelm, C., Rosen-Walzer für das Pianoforte	— 63

Im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

C. T. Brunner's
instructive Pianoforte-Compositionen.

Op. 12. Klänge für Kinder, oder erste Belehrung für kleine Anfänger auf dem Pianoforte. Eine Reihe der leichtesten Uebungsstücke in 2 u. 4 Händen. 6 Hefte. à 12½ Ngr.
- 13. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tanze mit Fingersatz. 6 Hefte. à 7½ Ngr.
- 25. Kleine Etüden. Für Kinder geschrieben, die noch keine Octave greifen können, um den Händen eine gute Haltung zu geben und den Fingern Fertigkeit und Unabhängigkeit zu verschaffen. 3 Hefte. à 10 Ngr.

Der Komponist hat sich durch vorstehende Werkchen, die sich durch *sehr fassliche und zugleich unterweisende Darstellung* auszeichnen, Beifall und Namen erworben. — Für den praktischen Unterricht sind dieselben ganz besonders brauchbar, so fast unentbehrlich.

Empfehlenswerthe neue Lieder
bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Tauwitz, Ed., Schlummerlied von Oettinger, für eine Singstimme mit Beglei. des Pianoforte. Op. 8. 7½ Ngr.
— — **Trost.** Gedicht von Ed. Ferrand, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Hornbegleitung. Op. 14. 7½ Ngr.
— — **Worte der Liebe.** Gedicht von Th. Körner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 5 Ngr.
Seiffert, C. T., Das kalte Herz. *Trost für's bange Herz.* Gesänge für eine Singst. mit Pianoforte. 7½ Ngr.
Schnabel, C., Keine Idee. Scherzhaftes Lied von Carlo für eine Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.
Philipp, B. E., Der alte Fritz. Lied von Geibeim Für eine Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.
Lieben-Schnauch. Gedicht von A. Schubert, in Musik gesetzt für eine Tenorst. mit Beglei. des Pfte. 5 Ngr.

Bei **Gerhard Stalling** in Oldenburg ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben, in Leipzig durch Herrn *J. G. Mittler*

Melodieenbuch für Kirche, Schule und Haus, oder 124 für den Gesangunterricht geordnete Chorale, darunter 91 einstimmige und 33 zweistimmige, von *J. B. Osterbind*, Lehrer am Gymnasium und an der Cäcilienschule in Oldenburg. 8. Preis 5 Ggr.

Das Werkchen enthält die gebräuchlichsten Kirchenmelodieen in alphabetischer Ordnung und zeichnet sich vor ähnlichen Büchern dadurch aus, dass es diese Melodieen in einer Tabelle so geordnet vorlegt, um sie nach derselben mit Leichtigkeit überall da im Gesangunterrichtscursus zur Uebung bringen zu können, wo sie nach ihrem Tonumfange und ihren melodischen Tonverhältnissen den verschiedenen Stufen desselben eingeordnet werden muss. Den Lehrern an Bürger- und Volksschulen darf es daher mit Recht besonders zur Einführung empfohlen werden.

Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. **№ 36.** 1842.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Aus Lemberg. Aus Friedberg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Hubert Ries: Violin-Schule für den ersten Unterricht. Nebst 106 kleinen Duetten und zweckmässigen Uebungsstücken. Leipzig, bei Friedr. Hofmeister. Pr. 3 Thlr.

Angezeigt von J. C. Lobe.

„In dem vorliegenden Werkchen" — sagt der Verfasser — „habe ich mir vor Allem den ersten Anfänger, und in ihm das Kind gedacht, welches die Violine zu spielen lernen, und mit Lust und Liebe erlernen soll."

Dass auf die Art, wie das Kind in eine Kunstlehre eingeführt wird, sehr viel ankommt, weiss Jeder, der darüber Beobachtungen anzustellen und Erfahrungen zu machen Neigung und Gelegenheit hatte. Wenn Mancher, der in seiner Jugend ein Instrument zu lernen anfing, aus Mangel an Talent nicht weit kam, so wurde und wird gewiss auch manches Talent aus Mangel einer naturgemässen Lehre paralysirt, oder ganz aus dem Reiche der Kunst zurückgeschreckt. Nun beschäftigen sich gerade mit dem Unterricht der Kinder, d. h. mit dem schwersten und wichtigsten Theile desselben, leider am meisten nur Lehranfänger. Diesen aber springt eine naturgemässe Methode nicht, wie Pallas aus dem Haupte Jupiters in vollendeter Gestalt hervor — sie ist vielmehr ein Produkt scharfer Beobachtung und langjähriger Erfahrung. Ein solches zeigt sich in vorliegender Violin-Schule des Herrn Ries. Sie ist eine aus einer siebenzehnjährigen Erfahrung hervorgegangene praktische Lehrmethode eines Lehrmeisters für Lehranfänger. Von diesem Standpunkt aus muss sie beurtheilt, und kann dann nur gelobt werden. Die Lehrgegenstände sind in natürlicher Folge aufgestellt, in einfacher, dem Kinde leicht verständlicher Sprache ausgedrückt, und mit sehr zweckmässigen praktischen Uebungen versehen. Aber freilich kann hinsichtlich der Anordnung selbst eine sehr reiche Erfahrung für den allgemeinen Gebrauch auch nur einen allgemeinen Weg andeuten, des Lehrers eigenem Ermessen muss immer die Akkommodirung desselben nach der jedesmaligen Individualität des Schulers anheimgestellt bleiben. „Das musikalische Talent" — sagt der Verfasser in dieser Beziehung — „entwickelt sich bei Kindern auf so verschiedene Weise, dass es im Voraus nicht zu bestimmen ist, ob der Lehrer gerade alle hier angeführten Uebungen der Reihenfolge nach benutzen kann." Er gibt deshalb in dem Nachwort noch sein specielles Verfahren beim Beginn des Unterrichts an, gegen dessen Zweckmässigkeit der erfahrene Lehrer nichts einzuwenden haben wird, und an das sich der noch Unerfahrene vertrauungsvoll anklammern kann.

Den kleinern Duetten, welche dem Werke beigegeben sind, muss man neben der instruktiven Zweckmässigkeit auch das Verdienst artiger Komposition zugestehen.

Referent sollte das ausgesprochene Lob nun wohl durch speciellere Angabe des Inhalts und Vorführen von Beispielen zu bekräftigen suchen. Er muss aber das Vertrauen des Lesers in seine Ehrlichkeit sowohl, als seine Urtheilsfähigkeit in Anspruch nehmen, da er noch viel Raum braucht für zwei kleine Bemerkungen, welche diese Schule besonders angehen, und für zwei grössere, die alle Lehrbücher der Art treffen.

1) Herr Ries verlangt, dass der Lehrer den Schüler mit den einzelnen Theilen des Instruments bekannt mache, damit derselbe mit der Beschaffenheit auch zugleich die Vorsicht erkennen lerne, mit welcher es behandelt werden müsse. Nun gibt er an, aus welchen Theilen die Violine und der Violinbogen besteht, und dass das Haar des letzteren mit Kolophonium bestrichen werde. Wichtiger aber und interessanter würde dieses Kapitel behandelt worden sein, wenn er auch die Eigenschaften einer guten Violine, eines guten Bogens, Saitenbezugs und guten Kolophoniums angeführt und auseinandergesetzt hätte. Denn die Kennerschaft über diese Punkte ist schwieriger zu erringen, als die Benennung der Theile, und bei denjenigen, welchen dieses Werk zunächst bestimmt ist, nicht wohl vorauszusetzen.

2) In dem achten Kapitel: von der Bogenführung, Bewegung des rechten Arms und des Handgelenks, wird als erste Uebung verlangt: „der Schüler setze den Bogen, nachdem er die Violine angelegt hat, dicht beim Frosch auf die leere G-Saite und führe denselben langsam bis an die Spitze, parallel dem Stege, ab und wieder aufwärts; dasselbe geschehe dann auf der leeren D-, A- und E-Saite."

Gott behüte jedes Menschen Ohr vor den Tönen, die der Schüler bei dieser Methode, den Anstrich auf der Violine zu erlernen, von den Saiten herabkratzt! Die Qualen, welche Lehrer und Schüler hierbei lange Zeit auszustehen haben, können gar nicht zum Vorschein kommen, wenn der Hauptgrundsatz für alle Lernende und das Kind vorzüglich: dass jede Uebung von der leichtesten Seite angegriffen werden müsse, nicht aus

den Augen verloren wird. Man lasse den Bogen in der Mitte leicht auflegen, und von ihr aus im Anfang nur um ein Weniges nach oben und unten zu hin- und herstreichen. Man gehe dann immer etwas an Länge nach beiden Seiten hin zu, bis der Bogen von der Mitte aus gleichmässig sicher an beide Enden gelangt. Nun erst lasse man den Schüler abwechselnd bald vom Frosche bald von der Spitze ausgehend die ganzen Bogenzüge hin und her üben, und man wird sich überzeugen, dass diese scheinbar umständlichere Methode die bei weitem kürzere und leichtere ist.

Das Kapitel von den Verzierungen und Ausschmückungen! — Wenn Referent in nachdenklichen Stunden seinen Sinn auf die so überaus mannichfaltigen und oft wunderbaren Erscheinungen richtet, die aus dem Menschengeiste hervorgequollen sind und immer noch hervorquellen, so springt er wohl zuweilen begeistert auf, und geht mit stolz ausgespreizten Pfauenrädern in seiner Studirstube auf und ab, glückselig, dass ihm die Ehre zu Theil geworden, als Mensch über die Erde wandeln zu dürfen. Nur an das Kapitel von den Verzierungen und Ausschmückungen in den Musiklehren darf er nicht kommen, denn da bricht sein Stolz zusammen, er kauert sich demüthig auf seinen Sessel zusammen und seufzt was Weniges.

Dieses Kapitel ist unter allen Kapiteln aller bis jetzt in der Welt existirenden Bücher das unsinnigste, und doch spricht und schreibt es seit Jahrhunderten ein Musiklehrer dem andern nach, als wäre es das vernünftigste!

An diesem Kapitel angekommen, fängt man etwa so an:

Der Lehrer. Nun pass recht auf, mein Söhnchen, ich will dir noch verschiedene Zeichen, welche man Verzierungs- und Ausschmückungszeichen nennt, erklären. Da ist zuerst der lange oder accentuirte Vorschlag. Der wird z. B. so geschrieben:

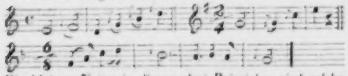

Die kleinen Noten in diesen drei Beispielen sind solche lange accentuirte Vorschläge. Nun weisst du, dass in jedem $^4/_4$-Takt der Werth von nur vier, in jedem $^3/_4$-Takt von nur zwei Vierteln, im $^6/_8$ nur von sechs Achteln vorkommen darf. In obigen Sätzchen aber, wenn du sie spielen wolltest, wie sie dastehen, würden in dem ersten Takte die ersten fünf Viertel, in dem zweiten 5 und $^1/_{16}$, in dem zweiten Takte des zweiten drei Viertel, in dem zweiten Takte des dritten 8 Achtel, eben so viel im vierten Takte erscheinen. Da das nicht sein darf, so begreifst du, pass recht auf, mein Sohn, du begreifst, dass diese Noten nicht so gespielt werden dürfen wie sie dastehen, sondern es muss ihnen so Werth so viel abgenommen werden, dass der $^4/_4$-, $^3/_4$- und $^6/_8$-Takt stets richtig erscheinen. Obige drei Sätzchen werden also zwar geschrieben, wie sie dort stehen, aber gespielt müssen sie werden wie hier:

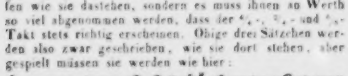

Das Kind. Aber, lieber Herr Lehrer, wenn diese Sätzchen gespielt werden sollen, wie sie hier stehen, warum schreibt man sie denn nicht gleich so hin, sondern in obiger Weise, die erst einer Erklärung bedarf, welche hier ganz überflüssig wäre!

Der Lehrer. Es geschieht, um die Notenschrift zu vereinfachen, wie du in dieser Violinschule und in allen andern lesen kannst.

Das Kind. Ach, ich merke, Sie wollen mich nur prüfen, ob ich so dumm bin, das zu glauben. In dem Beispiele mit den Vorschlägen sind ja genau so viel Noten als in dem richtig geschriebenen, eine Vereinfachung der Notenschrift sehe ich also nicht, aber wohl eine Erschwerung für den Leser.

Der Lehrer muss hier, etwas verdutzt, dem Kinde Recht geben, so wie bei den folgenden kurzen Vorschlägen. Er athmet aber auf, wenn er an den Doppelschlag oder Mordent kommt, wo er zehnerlei verschiedene Figuren mit streng genommen nur einem Zeichen ausdrücken kann.

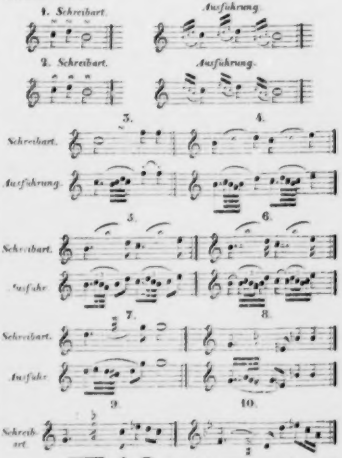

Ein Hauptzeichen für zehnerlei verschiedene Ausführungen. Das ist doch wohl Vereinfachung, ruft der Lehrer hier dem Kinde triumphirend entgegen.

Ach! für den Schreiber, ruft das Kind betrübt aus, aber für den Lernenden auch? Ehe ich diese zehn Bedeutungen dieses Zeichens in den Kopf bekomme, das wird Zeit kosten! Und alles Das brauche ich nicht, wenn die Ausführung gleich hingeschrieben würde!

Eine Erleichterung für das Auge des Lesenden ist die Bezeichnung dieser kleinen Mätzchen nicht, im Gegentheil eher eine Erschwerung. Eine Erleichterung für den Schreiber? An manchen gewinnt er offenbar gar nichts, wie z. B.:

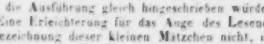

an anderen mag er das Millionentheil einer Viertelsekunde ersparen, dem Lernenden raubt diese Ersparung Wochen! Und die Ausführung derselben namentlich bei Orchesterwerken! Werden 8, 10 oder 12 erste Violinspieler Doppelschläge wie:

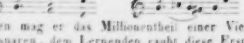

alle zusammen so exakt ausführen, als wenn sie wirklich so geschrieben wären?

Es wird Keinem, der in Orchestern mitspielt, oder an ihrer Spitze steht, entgangen sein, welcher Mischmasch der Ausführung sehr oft bei langen oder kurzen Vorschlägen und Mordenten zu hören ist! Es gibt Abkürzungen, bei denen Verstand ist, wie z. B. beim Triller. Alle oben gezeigten und noch manche andere aber sind Unsinn, von welcher Seite man sie betrachtet. Darf ihre Erklärung nun in musikalischen Lehrbüchern freilich noch so lange nicht fehlen, als sich Musikstücke erhalten, in welchen solche Zeichen vorkommen, so wäre doch wenigstens zu wünschen, dass die Komponisten endlich einsähen, was ein Kind einsieht: dass sie Unsinn sind. Muss der Schreiber Liszt'sche, Thalberg'sche und überhaupt die überaus zusammengesetzten Figuren unserer neuesten Zeit unabgekürzt hinschreiben, und der Spieler lesen, 120 Noten in einem Takte z. B., warum nicht auch obige ausgeschriebene Doppelschläge?

Nach diesem ärgerlichen Kapitel, das aber Herrn Ries natürlich nicht zur Last fällt, kommt ein Verzeichniss der gebräuchlichsten Kunstwörter, was Herrn Ries wieder nicht zur Last fällt, sondern unserm jämmerlichen deutschen Charakterzuge, Auslandsunterthänigkeit genannt. Französische und italienische Titel und Kunstwörter auf und in deutschen Kompositionen!

Wenn die Franzosen und Italiener Titel und Bezeichnungsworte auf und in ihre Musikwerke in ihren Sprachen schreiben, und von uns verlangen, dass wir sie lernen sollen, warum sollen wir nicht verlangen, dass sie Titel und Bezeichnungsworte auf und in unsern Werken auch lernen?

Wenn ich von dem Franzosen lernen muss, *un peu plus vite* heisst „ein wenig geschwinder," warum soll der Franzose nicht lernen müssen, „ein wenig geschwinder" heisst „*un peu plus vite*?"

Man beschuldige den Referenten nicht der Kleinigkeitskrämerei. Dieser beschränkte Kreis bei uns bräuchlich gewordener ausländischer Ausdrücke hält uns gefesselt, dass wir unsere reiche Sprache für manche seiner nüancirten Ausdrucksweisen musikalischer Gedanken nicht benutzen, die wir fühlen, aber in der französischen oder italienischen Sprache nicht kennen, oder in keinem Wörterbuche finden können. Das ist die nachtheilige Seite für unsere Musik. Für unsern Charakter aber ist nichts eine Kleinigkeit, was nach Auslandsunterthänigkeit riecht, denn leider sind wir bei dem Gebrauch ausländischer Worte, namentlich französischer, nicht stehen geblieben, sondern sogar weiter gegangen zur Abgötterei ihrer Worte und zur Annahme ihrer Sitten.

Henri Panofka: Ballade pour le Violon, avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 20. Leipsic, chez Fr. Kistner; Paris, chez H. Lemoine. Pr. 12½ Ngr.

Die einfachen Noten dieses kleinen Stücks können Anfänger spielen; den darin liegenden Geist zur Ansprache zu bringen, verlangt die warme Empfindungs- und feine Vortragsfähigkeit des ausgebildeten Künstlers. Ernst's herrliche Elegie mag Herrn Panofka die Idee zu seiner Ballade erregt haben, mehr aber nicht; denn sie ist jener weder im Ausdruck nachgefühlt, noch in der Form nachgebildet, sondern in beiden Beziehungen ein eigenthümliches Individuum. Und das ist die einzige erlaubte Art, wie Künstler einander benutzen und nachstreben können.

In unserer Zeit der Noten-Extravaganzen sind solche einfache Weisen, die auf Bewunderung freiwillig verzichten, eine trostreiche Erscheinung. Es gibt noch Virtuosen, die da wissen, dass die Menschen nicht blos Augen und Ohren, sondern auch ein Herz haben.

Vorliegende Ballade zielt nur auf letzteres und trifft es sicher.

Derselbe: Deux Nocturnes sur l'Opéra: le Guitarrero de F. Halevy, pour Violon avec Accompagnement de Piano. Op. 32. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister; Paris, chez M. Schlesinger. Prix 15 Ngr.

Jedes Nocturno füllt eine Seite der Violinstimme, und zieht als eine leichte artige Melodie mit einigen Melismen vermischt leicht an der Seele vorüber.

S. Thalberg et *C. de Beriot*: Grand Duo pour Piano et Violon, sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots de Meyerbeer. 22me Livre de Duos. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott; Paris, chez M. Schlesinger. Prix 2 Fl. 42 Kr.

Ist ein Potpourri vieler Motive aus den Meyerbeer'schen Hugenotten, mit glänzenden, blendenden und rauschenden Figuren ausgeschmückt, wohl auch zuweilen überladen, und zu einem Concert- oder Salonbravourstück für beide Instrumente geeignet. Wenn es mit Thalberg'scher und Beriot'scher Bravour und Eleganz

ausgeführt wird, wird die Aufregung, welche jene Eigenschaften der Virtuosen hervorzubringen pflegen, um so mehr nicht ausbleiben, als auch die Gedanken alle in ziemlich phantastisch-pikanter Gestalt vorüberziehen. 13.

Dr. *Ch. H. Rinck*: Motette: „Herr ich bleibe stets an dir," Psalm 73 für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung der Orgel. Op. 127. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Nolldeke. 1 Thlr.

Der wackere Veteran, der noch so rüstig an seinem Lebensabend schafft und wirkt, gab den Verehrern seiner Muse in dieser Motette ein dem Umfange nach kleines, aber ein sinnig erfundenes und recht wirkungsvolles Tonstück. Dass darin keine Spur der neuromantischen Schule zu gewahren ist, wird man sicher nicht ungern sehen. Voll Gottvertrauen und ergeben in das Geschick, sei es herbe, tadle es freundlich, ganz einfach und schlicht, wie der Greis selbst, sollen die Sänger gemeinschaftlich beten: „Herr, ich bleibe stets an dir, du nimmst mich endlich zu Ehren an." Eigentliche Kunstmittel sind nur wenig aufgeboten, und selbst das Fugato am Schluss des schönen Gesanges ergibt sich so ungezwungen aus dem nur leider schon anderweit zu oft benutzten Thema:

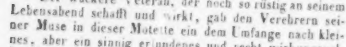

wird so natürlich fortgeführt, dass selbst der ärgste Fugenfeind keinen Anstoss daran nehmen dürfte und eingestehen müsste, dass hier der polyphone Satz wahrhaft an seiner Stelle sei. Am meisten sprach uns der Mittelsatz, ein Terzett für Sopran, Alt und Bass an. Die Stimmen sind so leicht dahin gezeichnet, wie es nur ein vielerfahrener Tonsetzer zu geben vermag, und die Melodie ist reizend. Ueberrascht hat uns der geehrte Nestor mit folgenden Fortschreitungen auf der dritten und vierten Seite, Takt 24 und 38:

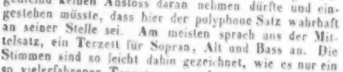

Ist der bewährte Theoretiker mit Bedacht von den alten Vorschriften abgewichen, oder entschlüpften ihm bei einer Durchsicht diese kleinen Härten? Die Orgelbegleitung, nicht unbedingt nöthig, dient dazu, theils die Sänger zu unterstützen, theils den Eindruck des Ganzen zu erhöhen.

Die äussere Ausstattung ist dem Gehalte des Werkes angemessen.

H. Sattler: Sieben mehrstimmige Lieder. Deutschlands höheren Töchterschulen gewidmet. Braunschweig, bei Ed. Leibrock. Partitur und Stimmen. 22½ Ngr.

No. 1. „Ich bin ein deutsches Mädchen" von Klopstock, für zwei Sopran- und eine Altstimme. Kräftig und schön. No. 2. „Muttersprache, Mutterlaut" von M. v. Schenkendorf für dieselben Stimmen. Das Gedicht scheint nicht von dem Verfasser für die Komposition bestimmt, und besser wäre es, man liesse es ungesungen. Die vorliegende Bearbeitung lässt kalt und spricht nicht an. No. 3. „Sagt, sagt mir, wo der Frühling wohnt?" von L. Bechstein für dieselben Stimmen. Ein hübsches Lied. Schade, dass der zweite und dritte Vers nicht nochmals gesetzt wurde, da die in dem ersten Vers aufgeworfenen Fragen in diesen beantwortet werden; ein Uebelstand, der sich sehr fühlbar macht. No. 4. „Das Vöglein hat ein schönes Loos" von J. N. Vogl für dieselben Stimmen. Munter und heiter. Die kanonische Nachahmung im Einklang. Takt 9 — 12 macht sich, weil sie ganz ungezwungen sich ergab, recht gut, nur hätten an dieser Stelle die Sylben der übrigen Verse der ersten Stimme untergelegt werden sollen, da sie die Meinung des Komponisten besonders in dem dritten Vers nicht wahrnehmen lässt. No. 5. „Die Bäche rinnen und Blumen spinnen" von Schumacher, für vier hohe Stimmen. Sehr lieblich und poetisch aufgefasst. Ohne dem Charakter Eintrag zu thun, dürfte es zweckmässig sein, dieses Lied um einen Ton tiefer zu transponiren. No. 6. „Dir heilige Natur, dir soll mein Loblied schallen" von L. Bechstein, für zwei Stimmen. In Duettenform. Dass von dem zehnten Takte an eine freie Nachahmung in der Oberstekunde beginnt, erwähnen wir nur deshalb, weil wir es gar nicht gut heissen können, wenn in solchen kleinen Gesängen eine jede Stimme andere Worte ausspricht. Mag es in der Oper, selbst in dem Kammerduett einige Takte lang gestattet sein. Jedoch, wie in dem vorliegenden Falle, zehn langsame Takte hindurch von zwei gleich starken Stimmen stets zwei verschiedene Sylben zu hören, ist völlig ohrenpeinigend. Wenn zwei Personen so sprechen oder singen, wie der Komponist es will:

{ An-be-tend tritt ich ein, ich ein,
{ Anbetend tritt ich ein, ich ein, in dei-ne Tem-

{ in dei-ne Tem-pel-hal-len, vom Blü-then-duft um-weht,
{ pel-hal-len, vom Blüthenduft um-weht, von Wal-des-grün

{ von Wal-des-grün um-rauscht, von Wal-des-grün um-
{ um-rauscht, von Wal-des-grün, von Wal-des-grün um-

{ rauscht, —
{ rauscht, —

, wird man dann nicht augenblicklich der einen Stimme Stillschweigen oder mit der andern sich zu vereinen gebieten? No. 7. „Die Sonne sinkt und schwindet und verblüht" von Ad. v. Stolterfoth, für eine hohe Stimme. Sehr melodisch und ansprechend. Die Worte in dem ersten Verse: „Auf Windesflügeln nach entfernten Hügeln" verlockten den Tonsetzer zu der spielenden Figur:

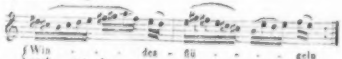

Leider eignet sich dieselbe durchaus nicht zu dem vierten Vers, welcher an der betreffenden Stelle heisst: „schon dämmert trüber jener Strand herüber." Sämmtliche Lieder sind leicht ausführbar, die Begleitung nicht schwer, aber wesentlich.

Im Ganzen rechnen wir die Sammlung zu den besseren und freuen uns der Bekanntschaft des Komponisten,

der gewiss schon öfters seine Schwingen versuchte, doch erst jetzt Gelegenheit nahm, seinen Namen kund zu thun. Der Anerkennung würdig ist sein Bestreben; möchte sie ihm nicht entgehen. Die Ausgabe in Stimmen und Partitur ist korrekt und sauber.

J. H. C. Molck: Hymnus an den Welterlöser von Eduard Crusius, für vier Singstimmen. Op. 11. Braunschweig, bei E. Leibrock. Partitur u. Stimmen $1\frac{1}{3}$ Thlr.

Wenn auch keine geniale, doch eine feurige, gehaltreiche Komposition, für Gesangfeste bestimmt und für solche ganz geeignet. Mit einem kräftigen Chorgesang wird der Hymnus eröffnet. Ein ruhig gehaltenes Adagio für Solostimmen schliesst sich ihm an. Der volle Chor fällt mit der Aufforderung: „Himmel jauchzet! Erde singet," lebendig ein. Noch einmal treten die Solosänger zusammen, dem Welterlöser Dank zu stammeln, und gleich darauf erschallt der Schlussgesang mit den Worten: „Mischet euch, o Feierklänge, mit der Seraphim Gesang." Machte sich der polyphone Satz schon in den ersten Chören geltend, so tritt er hier um so mehr hervor und der erste Bass stimmt folgendes, für den Männerchor mit mancherlei Schwierigkeiten verknüpftes, recht tüchtiges Fugenthema an:

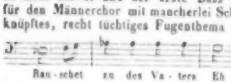

Die übrigen Stimmen ergreifen dasselbe; wacker wird es durchgearbeitet, ohne zu ermüden, und endlich einen sich wieder sämmtliche Stimmen zu einem brillanten Schluss.

Der Tonsetzer gab uns nichts Neues und Eigenthümliches, aber ein Werk, welches bei starker Benetzung und guter Ausführung stets den Hörer befriedigt; den Sängern ist nicht zu viel zugemuthet, leicht singt sich Alles hinweg und werden die Singstimmen noch von Blasinstrumenten unterstützt, so bietet sich keine Schwierigkeit dar.

Der Stich ist schön und deutlich.

Th. Täglichsbeck: Deutsche Liederhalle. Vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren, so wie bisher noch ungedruckter Lieder und Gesänge mit mehrstimmigen Melodieen. 5. Heft. Stuttgart, bei K. Göpel. $7\frac{1}{2}$ Ngr.

Wie es vorauszusehen war, erfreut sich diese Liedersammlung einer regen Theilnahme des gesangliebenden Publikums. Schon zweimal haben wir auf ihren reichen Inhalt hingewiesen und hinreichend sei bei dem Erscheinen dieses fünften Heftes die Versicherung, dass dasselbe völlig und in allen Stücken seinen Vorgängern gleichsteht, das heisst: wunderschöne Lieder in Fülle enthält. Im Ganzen sind es achtundzwanzig Lieder, vierzehn für die Liederhalle eigens komponirt von H. v. St. Julien (2), W. Rühner, W. Speyer, Th. Täglichsbeck, Fr. Kommer, Kulack (2), J. Strauss, Gräber, F. Schmidt (2), C. Keller und Lindpaintner. Die übrigen, theils in Originalgestalt, theils arrangirt, sind von Enzelling, Werner, C. Eit, Spohr (2), Winter, Kuhlau, C. Kreutzer, Mozart und Eisenhofer. — Von dem in derselben Handlung herausgegebenen

Odeon oder vollständigste Sammlung der beliebtesten älteren und neueren Lieder und Gesänge u. s. w. ($7\frac{1}{2}$ Ngr.)

ist zugleich mit der Liederhalle das zweite Heft erschienen. Man wird sich erinnern, dass es die ausgesetzten Stimmen jener in Partitur gedruckten Liedersammlung enthält.

C. F. Becker.

Nachrichten.

Prag. Ich kann von keiner einzigen musikalischen Neuigkeit Bericht erstatten, dagegen hatten wir Gäste über Gäste, und wenn ich die Namen *Pöck* und *Schmetzer* aus Braunschweig und *Wurda* aus Hamburg nenne, so wird man gern eingestehen, dass die Erscheinung solcher Künstler wohl hinlänglich für den Mangel einer neuen Oper zu entschädigen im Stande ist, zumal — wie wir sie jetzt mitunter bekommen! Herr *Schmetzer* begann seine Gastdarstellungen mit dem Juwel seiner Leistungen: Chapelou im „Postillon von Lonjumeau," von je her seine beste Rolle, und auch diesmal musste er die Mehrzahl der Gesangnummern wiederholen, was er auch mit der grössten Gefälligkeit that. Aufmerksame Beobachter bemerkten bald, dass seine Stimme, wenn sie gleich noch immer unter die neidenswerthesten Tenore gehört, doch gegen seine vorletzte Anwesenheit etwas an Glanz und Schmelz verloren hat; dagegen hat er sorgfältig zugelernt, gefährlichen Klippen auszuweichen, und sein Organ stets im vortheilhaftesten Lichte dem Publikum zu zeigen. Minder als Chapelou glückte ihm Nadori in „Jessonda," welcher, um das Interesse zu erregen, das der Komponist in dieser Partie bezweckt, auf eine poetischere Weise aufgefasst zu werden verlangt und vielleicht unter diejenigen Gesangpartieen der deutschen Oper gerechnet werden muss, die einen vollendeten dramatischen Sänger erfordern. Auch Herr *Schüttky* erschien als Tristan in Gesang und Spiel weniger glücklich, als in seinen früheren Rollen. Dem. *Grosser* hat mir in der Jessonda sonst viel besser gefallen, als jetzt, wo sie (vielleicht durch den Erfolg der Mad. *Stöckl-Heinefetter* verlockt) derselben eine viel leidenschaftlichere Haltung gibt, als Spohr's Komposition verlangt und — verträgt, wodurch auch ihre Stimme mehr als nöthig forcirt wird.

Eine interessante Darstellung waren „Die Ghibellinen in Pisa," worin unsere beiden Gäste mitwirkten, und zwar gab Herr *Schmetzer* den Raoul und Herr *Schüttky* den Marcel, so dass man mit Recht sagen konnte, man sei mit beiden Parteien erst durch ihre Leistung bekannt und vertraut worden, denn wenn jener mit seiner kraftvollen Stimme die ersten Akte klar und leben-

dig durchführte, und auch für die letzten noch die volle Kraft behielt, so stellte der Letztere (obschon die Partie ihm etwas zu tief liegt) uns die Gestalt im wahren Lichte dar, wie sich Meyerbeer dieselbe gedacht haben mag, und wirkte auch im Gesange so lobenswerth ein, dass er das „Piff, Paff, Puff" wiederholen musste. Die beiden Damen, Mad. *Podhorsky* (Prinzessin) und Dem. *Grosser* (Beatrice) waren ausgezeichnet, und auch Dem. *Herrmann* sang den Pagen nett und reizend. Das Benefiz des Herrn *Schnetzer* war „Guido und Ginevra oder die Pest in Florenz," worin er abermals den Guido sehr schön sang und mit allen Zeichen voller Zufriedenheit vom Publikum entlassen wurde, das ihn in jeder seiner Gastdarstellungen mit wiederholtem Hervorrufen ehrte. — Ein grosses Verdienst könnte sich die Direktion um den geschmackvollen Theil des Publikums erwerben, wenn sie ihm das „Narren-Tanz-Quartett" erliesse, welches unstreitig unter das Widrigste und Geschmackloseste gehört, was jemals in der tanzenden Welt auftauchte.

Herr *Pöck* betrat unsere Bühne, unter deren schönste Zierden er einst gehörte, auch in seiner Forcerolle, dem Jäger im „Nachtlager von Grenada," das ihm wohl grossentheils seinen Erfolg zu danken hat, zum ersten Male wieder, und wurde mit einem minutenlangen Beifallssturm empfangen, obschon der Abgang, den er sich aus dem hiesigen Engagement gemacht, einige Empfindlichkeit von Seiten des Publikums hatte befürchten lassen können; aber das ist das schöne Vorrecht des Künstlers, dass seine Kunst ihm überall als Mittlerin und Schutz zur Seite steht. Herr *Pöck* hat ebenfalls an Kraft und Glanz der Stimme etwas eingebüsst, ersetzt den Mangel aber reichlich durch erhöhte Stimmbildung, Gesangsvortrag und ein feineres, edleres Spiel. Die zweite Gastdarstellung des Herrn *Pöck* war Baron von Waldeburg in der „Unbekannten," die dritte „Teil," worin unser werther Gast jedoch nicht vollkommen disponirt schien, wie denn überhaupt die ganze Vorstellung mit Ausnahme der Mad. *Podhorsky* (Mathilde) und Dem. *Herrmann* (Gemmi) unter die unglücklichsten Leistungen unserer Bühne gehört, wie auch im „Don Juan" das Ensemble nicht sehr lobenswerth war. Dieser letztere war von je her eine der schwächern Partbieen des Herrn *Pöck*, und wir fanden darin keine Veränderung oder Fortschritt. Dem. *Rückert* aus Nürnberg gab die Zerline recht nett. Ihre Stimme ist zwar, bis auf einige höhere Töne weder sehr glanzend, noch überhaupt sehr gebildet; da jedoch Dem. *Rückert* noch sehr jung zu sein scheint, so kann sie das Fehlende leicht nachholen, und empfiehlt sich schon jetzt durch eine mimische Darstellung, die sie selbst für das Lustspiel zu eignen scheint. An neuen Rollen sahen wir von Herrn *Pöck* nur Peter I. im „Cäsar und Zimmermann" und Alfonso in „Lucrezia Borgia" (zu seinem Vortheil aufgeführt). Im „Cäsar und Zimmermann" hatte Herr *Pöck* die Arie des ersten Aktes ausgelassen, und es blieb ihm also keine Nummer von einiger Bedeutung, als das Lied des dritten, das er höchst seelenvoll vortrug; aber — überzeugt, dass eine Wiederholung verlangt werden müsse — so ökonomisch war, nur zwei Strophen zu singen, die dritte (eigentlich, dem Sinne nach, der Zielpunkt des Ganzen) zur Wiederholung aufzubehalten! Herr *Rückert* gab den van Bett, und hatte hier eine sehr schwierige Aufgabe zu lösen, da Herr *Preisinger* diese Partie so ergötzlich darstellt, dass nur durch eine sehr schöne Stimme (die Herr *Rückert* ebenfalls nicht besitzt) ein Nebenbuhler ihm den Sieg streitig machen könnte. Dem. *Rückert* sprach als Marie durch ihr Spiel so sehr an, dass sie im dritten Akte nach einer Rede hervorgerufen wurde, was ihr und ihrem Vater schon früher mit und ohne Herrn *Pöck* geschehen war. In „Lucrezia Borgia" wurde der zweite Akt, worin allein Herr *Pöck* beschäftigt ist, in italienischer Sprache gesungen — warum? —

Herr *Würda*, der unstreitig sowohl durch Umfang der Stimme, als seltene musikalisch-dramatische Ausbildung derselben unter die vorzüglichsten deutschen Tenoristen unserer Zeit gezählt werden muss, eröffnete sein Gastspiel mit dem Elwin in der „Nachtwandlerin," in welcher Partie er nicht allein alle seine Vorgänger weit überbot, sondern im vollen Sinne des Wortes dem Publikum erst bewies, dass diese Rolle nicht minder wichtig und interessant ist, als jene der Protagonistin. Er rührte und ergriff nicht blos, er erregte einen wahren Beifallssturm, den er mit Mad. *Podhorsky* theilte, welche die Amine wahrhaft trefflich gab, obschon sie nicht eigentlich in das Gebiet ihrer Kraftleistung gehört. Dem. *Herrmann* war wie immer als Lisa trefflich, und Herr *Schüthy* trat als Graf Rudolph zum ersten Male als engagirtes Mitglied auf. Eleazar in der Halevy'schen „Jüdin" war die zweite Gastrolle des Herrn *Würda*, welche jedoch wegen seiner Unpässlichkeit (das böhmische Klima scheint ihm nicht zuzusagen) zweimal verschoben werden musste, und selbst als die Aufführung zu Stande kam, war die Stimme des Künstlers in den ersten Akten noch so angegriffen, dass man wohl die treffliche Auffassung anerkennen musste, wenn gleich der Ton nicht dieselbe Fülle und Kraft zeigte, als in der „Nachtwandlerin," doch ihm „wuchsen im Fluge die Schwingen," und die letzten Akte liessen in keiner Hinsicht etwas zu wünschen übrig. Eben so ging es im Sever (Norma), und wir wünschen nichts so sehnlich, als diesen ausgezeichneten Gesangskünstler bald wieder einmal bei voller Kraft und Gesundheit zu hören.

Dem. *Louise Diem* gab noch ein zweites Concert im Platteisaale, worin sie im günstigern Lichte erschien, als im Theater, doch sind ihr, wenn sie etwas Bedeutendes auf ihrem so schwierigen als schönen Instrumente leisten will, noch unermüdete Studien anzurathen. Dem. *Diem* spielte ein grosses Concert mit Begleitung (erster Satz) und Variationen über ein Thema aus „Beatrice di Tenda," beide Nummern von Parish-Alvars, dann mit Herrn *Prochner* ein Duo für die Doppelpedalharfe und das Violoncelle über Themen aus „Elisir d'amore" von Labarre, und begleitete noch auf ihrem Instrumente das Lied: Der Wanderer, von Alexander Fesca, gesungen von Herrn *Louis Kühn*, Schüler der Madame *Elise Marochetti*, welche in diesem Concerte noch zwei (hoffnungsvolle) Schülerinnen der Oeffentlichkeit übergab. Demoiselle *Isabelle Henriet* sang

nämlich eine grosse Arie von Mercadante, mit obligater Flöte, begleitet von Herrn *Müller*, und die 13jährige Dem. *Louise Jahnel* die allbekannte zweite Arie der Sophia aus „Sargines“ mit obligater Klarinette, welche Herr *Pisarowitz* vortrug. Beide Kunstjüngerinnen sind von der Natur mit reichen Stimmmitteln ausgestattet, besonders lässt der Umfang von 2½ Octaven, welchen die Letz're schon jetzt besitzt, hoffen, in ihr einmal wieder eine Königin der Nacht zu besitzen, wie sie sein soll. Die Wahl beider Gesangstücke schien aber getroffen worden zu sein, um uns ein drei bis vier Decennien rückwärts zu versetzen; denn wenn die Mercadante'sche Arie nicht ganz so bejahrt ist als die Paer'sche, so gehört sie dagegen unter die flachsten Bravourkompositionen im Geschmacke des Tancredi, wo nicht noch schlimmer. Was Dem. *Jahnel* betrifft, so wäre der Gesangslehrerin etwas Vorsicht anzurathen, dass sie diese herrliche Stimme nicht zu früh und zu viel in die Höhe forcire, was hier bisher allerdings der Fall zu sein scheint.

Als ein Traiteur der heurigen ewig langen und überreichen musikalischen Saison kam auch das überfüllte Concert des Kontrabassisten Herrn *Steinhardt*, absolvirten Schülers des Konservatoriums der Musik, im Salon dieses Institutes. Der Concertgeber eröffnete dasselbe nach der feurig durchgeführten Ouverture aus der „Zauberflöte“ mit einer Fantasie für den Violon mit Orchesterbegleitung, welche dieser Bezeichnung besser entsprach, als es bei den Fantasien unserer Zeit, die meist besser Quodlibet genannt werden könnten, gewöhnlich der Fall ist. Besonders hat er sich als Kenner seines Instrumentes bewiesen, indem er die andern Instrumente zur Unterstützung mit grossem Glück und Geschick zu benutzen verstand. Herr *Studnitzka* trug eine Liszt'sche Fantasie auf dem Pianoforte mit seiner bekannten Fertigkeit vor, und auch Mad. *Podhorsky* und Herr *Emminger* unterstützten den Concertgeber ganz ausgezeichnet mit zwei Gesangstücken. Die Erste sang ein Lied von Lothar: „Eistropfen,“ in Musik gesetzt von Steinhardt, der sich jedoch mitunter aus dem Charakter des Liedes in den Arienstyl versteig, und der Letztere ein wunderschönes Beethoven'sches Lied. Den Beschluss machte der Karneval von Venedig, vom Concertgeber mit grosser Gewandtheit für sein kolossales Instrument eingerichtet, das sich jedoch nur ungern dem leicht dahin hüpfenden Scherz zum Werkzeug leiht.

Lenzburg. Eine Aufführung des *Paulus* von Dr. Mendelssohn-Bartholdy fand den 19. Juni in der Kirche Statt und war ein wahres Kantonalmusikfest. Die Ausführung war eine ausserst gelungene zu nennen und macht nicht nur der Stadt und dem Kanton, sonder der ganzen Schweiz Ehre. Lenzburg ist durch und durch musikalisch. Dies zeigt schon das Unternehmen dieses grossen Werkes, wozu es den Kern bildete und zwar einen tüchtigen und würdigen. Diese Stadt hat achten Sinn für klassische Musik, und es möchten wenig Orte in der Schweiz dem in Lenzburg gleichzustellen sein, in Bezug auf guten Geschmack und ehrenwerthe Leistungen. Der auch in Deutschland rühmlich bekannte *M. T. Pfeiffer* hat den Grund dazu gelegt; er lebt noch in unserer Mitte. — Mendelssohn selbst würde beim Anhören, der Chöre zumal, gewiss wenig oder gar nichts zu wünschen übrig gefunden haben, die Solopartieen wurden im Ganzen auch sehr brav von Kantonsmitgliedern ausgeführt. Die Gesammtanzahl war weit über 200 Mitglieder. In Lenzburg herrscht musikalischer Sinn und Einheit und dadurch nur kann die Musik aufrecht erhalten werden und kräftig gedeihen.

Friedberg (Grossherzogthum Hessen). Am 17. Juli wurde hier ein grosses lange präparirtes Musikfest gegeben, wo nicht weniger als 11 bis 1200 Sänger aus 30 Ortschaften auf 70 bis 80 festlich geschmückten Wagen herbeiströmten. Alle Häuser waren bekränzt, von allen Giebeln wehten Fahnen, und in jedem Zimmer war gedeckte Tafel. Die zwei-, vier- und sogar sechsspännigen Wagenzüge wurden unter Glockengeläute und Böllerschüssen von einer ritterlichen Cavalcade in Empfang genommen. Im Centrum der grossen breiten Strasse war ein grüner Palast erbaut, an welchem ein jeder Wagen halten und seine Fahne ablefern musste, die dann stolz aufgepflanzt wurde. Zum ersten Mal dass ich eine Fahnenburg sah. Und so ging's fort, bis die helle Morgensonne den Ball beschien. — Die Musikstücke waren: Motette von Bernhard Klein; Quintett für Flöte, Oboe, Horn, Klarinette und Fagott von W. Mangold; Festhymnus von Panny; Ouverture von P. Müller (Manuscript), und ein Tedeum von Neukomm (unisono für Tenor und Bass) von ihm selbst dirigirt. Die Darmstadter Hofkapelle bildete das Orchester, und die Soli wurden von den bekannten Sängern: *Cramolini*, *Bernstill*, *Döring* und *Michel* aus Darmstadt vorgetragen. Ueber die massenhafte Aufführung selbst keine Kritik, da dire Ansprüche bei Musikfesten immer mässig und duldsam bleiben müssen; und ob bei diesen Musikfesten allewegen, deren Anlagen und Aufwand in der That übertrieben sind, ob dabei am Ende die Kunst gewinnt — darüber mögen sich denkende Männer in einem eigenen Artikel aussprechen. *C. G.*

Feuilleton.

Als *Mozart's Statue* auf dem Transport von München nach Salzburg in Wasserburg ankam, wurde sie daselbst von einem Sängerchor feierlich empfangen. Auf der vor dem Rathhause errichteten Tribune wurde unter Absingung passender Chöre die neue Vereinsfahne der „Sänger an Inn“ vor dem Standbilde entfaltet und eingeweiht. Letzteres dann unter Gesang und Musikbegleitung aus der Stadt geleitet. Eine grosse Anzahl Menschen aus den benachbarten Orten, darunter gleiche Gesangesvereinsfahnen mit Musik, waren zu dem eigenthümlichen Feste herbeigekommen. — Die Statue selbst ist 12 Fuss hoch und 4300 Pfund schwer.

Am 10. August traf *Mozart's Standbild* von München glücklich in Salzburg ein. Herr Stiglmayer und der Stadtmagistratsrath gingen ihm bis zur städtischen Grenze entgegen, der Wagen, der es führte, war mit Kränzen und Fahnen geschmückt, unter denen Oesterreichs und Baierns Nationalfarben prangten. Eine zahlreiche Menschenmenge umwogte den Platz, und als die Statue, welche die Statue enthielt, geöffnet wurde, begrüssten alle das herrliche Kunstwerk mit einstimmiger Bewunderung.

Der bekannte deutsche Gesanglehrer Mainzer in London brachte im Unterhause eine Bittschrift um Unterstützung aus der Staatskasse ein, um eine Singschule bauen zu können. In der Petition erwähnt er u. A., dass er im letzten Jahre mehr als 100,000 jungen Engländern Unterricht im Singen ertheilt habe, die Lektion zu 1½ Penny. Der Antrag wird zur Berathung kommen, doch erklärte bereits der Premierminister Peel sich ziemlich deutlich gegen denselben.

Die in Baden-Baden anwesenden Franzosen veranstalteten daselbst, zum Ehrengedächtniss des Herzogs von Orleans, eine Todtenfeier, wobei Mozart's Requiem aufgeführt wurde. Ebenso in Frankfurt a. M. — Dasselbe Werk sollte auch die Todtenfeier zu Paris verherrlichen; allein auf besondere Anordnung des Königs unterblieb jede musikalische Aufführung, so dass auch die beiden, von Auber und Halévy komponirten Trauermärsche nicht benutzt wurden.

Nicht *Konradin Kreutzer* ist Kapellmeister am Wiesbadener Theater geworden, sondern der herzogl. Nassauische Hofkapellmeister *Hummel*. Wiesoch ist jene, auch in d. Bl. mitgetheilte Nachricht zurückzunehmen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 30. August bis 5. September d. J.

Bertini, H., 50 Etudes doigtées p. le Pfte. Op. 29 et 32. Liv. 1. 2. Nouv. Edit. Bonn, Simrock. à 1 Fr.

Beyer, F., Fant. Var. et Rondeau p. le Pfte sur thèmes de Capuletti e Montecchi. Op. 55. No. 1. 2. 3. Ebend. à 2 Fr. 50 Ct.

Cäcilia. Eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt. 83ste Heft. Mainz, Schott.

Carpentier, le, L. Echo des Montagnes. Air varié p. le Pfte av. Violon ou Flûte. Op. 11. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Cramer, J. B., Praxis Pianofortespiels. München, Aibl. 3 Fl.

Czerny, Ch., Fant. brill. p. le Pfte sur thèmes de l'Opera. Op. 393. Bonn, Simrock. 3 Fr.

— Fant. brill. p. le Pfte sur thèmes de l'Italiana in Algeri. Op. 404. Ebend. 3 Fr.

— Variat. brill. p. le Pfte sur la marche de Barbe bleue. Op. 619. Ebendaselbst. 1 Fr. 50 Cat.

— Les mêmes à 4 mains. Ebend. 2 Fr. 50 Cat.

— 6 Rondos militair. à 4 mains. Op. 646. No. 1—6. Ebend. à 1 Fr. 50 Cat.

— Souvenir de Weber. Fant. brill. sur l'Opera: Der Freischütz. Op. 668. Ebend. 3 Fr. 50 Cat.

Eichheim, C., Deutsche Messe f. Stadt u. Land, f. 4 Singst. u. Orgel. München, Aibl. 1 Fl. 48 Kr.

Figaro, Musikgeschenk f. d. Jugend auch eine Sammlung beliebt. Melodien f. 4 Pfte zweyer. Bearbeitungen. Ebend. 3 Fl. 54 Kr.

Forde, W., L'anima dell' Opera. Pièces fac. p. Pfte et Flûte. No. 16 — 20. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cat.

Georg, L., Cäsar-Walzer f. 4 Pfte. Göttingen, Hübner. 10 Ngr.

Hetsch, L., 6 relig. Gesänge zum Gebrauche f. Gesel. Anfacht. f. 1 oder 4 Singst. m. Pfte oder Orgel. Op. 10. Partitur. 1 Fl. 3 Kr. Chorstimmen à 6 Kr. Stuttgart, Zumsteeg.

Hallisvoda, J. W., Grand Trio p. Pfte. Violon et Violle. Op. 121. Dresden, Paul. 3 Thlr.

Kocher, C., Cantaten u. Motetten f. 4 Singst. No. 1—6. Partitur 1 Fl. 12 Kr. Chorstimmen a 12 Kr. Stuttgart, Zumsteeg.

Kunz, E. M., Aufsätze, Zwischenspiele, Menuett u. s. w. f. d. Pfte. Op. 1. Falter u. Sohn. 54 Kr.

— 3 Lieder f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 3. München, Aibl. 54 Kr.

— 3 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 4. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

— Pater Noster f. 4 Männerst. m. 4 Posaunen ad libit. Ebend. 45 Kr.

— Anfertel's u. Chorals-Melodien v. Schicht f. 4 Männerst. m. 4 Posaunen ad libit. Ebend. 36 Kr.

Lindler, beliebte, für 6. Guitarre. München, Aibl. 9 Kr.

Lindpaintner, P., Solo u. Chorgesänge aus Marcello's Psalmen. Partitur u. Klavierauszug. Stuttgart, Zumsteeg. 6 Thlr.

Louis, N., 12 Melodien-Etuden p. Pfte et Violon. Op. 126. Liv. 1. 2. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cat.

— 12 Caprices brill. p. le Violon. Op. 36. Liv. 1. 2. Ebd. 2 Fr. 50 Cat.

— 3 Mélodies de Salon variés p. Pfte et Violon. Op. 97. No. 1—3 Ebend. à 3 Fr.

Neuland, W., Le Sylphe. Impromptu p. Pfte. Op. 24. Ebend. 2 Fr.

Nonnen, F., Kleine Sammlung beliebter Guitarrelieder, bestehend in 365 Nummern neuer Melodieen. 1ste Theil. Wesel, Bagel. a. 15 Ngr.

Schmitt, A., Exercices préparatoires p. le Pfte de l'Oeuv. 16. Bonn, Simrock. 2 Fr.

— 20 Etudes p. le Pfte de l'Oeuv. 16. Ebend. 4 Fr.

Tablum mit den Portraits v. Beethoven, Cherubini, Bellini u. C. M. v. Weber. Berlin, Gropius. netto 10 Ngr.

— mit 5 Portraiten v. Spontini, Hasselmans, Mendelssohn-Bartholdy, Zelter, Wollenhaupt. Klein. Ebend. netto 25 Ngr.

Widder, J., Marien-Quadrille f. d. Pfte. München, Aibl. 36 Kr.

Zumsteeg, E., 6 Lieder. Op. 6. No. 1. Abendlied. No. 2 u. 3. Schiffer lieder. No. 4. Sehnsucht d. Liebe. No. 5. Mitternacht. No. 6. Nachtl. Stuttgart, Zumsteeg. à 18 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **G. D. Bädeker** in Essen ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu einem bedeutend herabgesetzten Preise zu haben:

Erste Wanderung
der
ältesten Tonkunst,
als
Vorgeschichte der Musik oder als erste Periode derselben vorgestellt,
von
G. W. Fink.
Mit 8 Kupfern. 8. 1831. 1 Thlr. 20 Sgr.
Herabgesetzt auf 25 Sgr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle composé par *J. W. Hallwoda.* Op. 121. Pr. 3 Thlr.

☞ Gewissen hochachtungswerthen Lesern hat es gefallen, das falsche Gerücht zu verbreiten, und mich für todt zu erklären, welche falsche Anspreyung mir meinen Absatz von musikalischen Blas-Instrumenten bedeutend schmälerte; ich hatte es demnach für meine Pflicht, meinen geehrten Gönnern hierdurch anzuzeigen, dass ich bis hierhin noch mich des besten Wohlseins zu erfreuen hatte, und es jeder Zeit einen Vergnügen auf d. prompte Instrumente zu achten, wofür ich mich mit der Versicherung der promptesten Bedienung, hiermit auf's beste meinen Gönnern empfehle.

Coblenz, im August 1842.

H. J. Hasenclever, Blas-Instrumentenmacher.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

eigentlichen Philosophen über Musik, wie über Alles. Man sieht und hört es ihnen gleich an, dass sie auf dem rechten Standtpunkte stehn, weil sie neben der absoluten Erkenntnis, welche die wahre ist, auch noch die beyden Vexierbilder der Erkenntnis zu beyden Seiten aufzeigen, oder um mich musikalischer auszudrücken, weil sie neben ihrem Haupt- und Grundton, auch die Dominante, welche in den Systemen ihrer Vorgänger dominirte, und die Mediante, durch deren Vermittlung sie zur Erkenntnis des Grundtones gelangen, mitklingen lassen. Der Musiker wird es gern hören, wie vom rechten Standpunkt aus über Musik gesprochen wird, wär's auch nur, weil er seine eignen ästhetischen Kompositionen aus ihrem Kammerton in den Chorton des philosophischen Orchesters transponirt hören kann. Wenn er seinen Vortheil versteht, so versucht er auch nicht zurückzutransponiren, denn Stimmung und Tonart thut das Beste, das ist bekannt, aber man weis noch nicht, warum.

Eine reiche Ausbeute von Aufschlüssen über Musik giebt ein neuerlich erschienenes Werk, unter dem Titel: Aphorismen über die Kunst, von J. Görres. Ich hebe einige Sätze daraus, welche von Musik handeln, aus. Dieses ist überhaupt bey aphoristischen Werken thunlicher, als bey systematischen, aus welchen die M. Z. schon Fragmente besizt.

„Töne unterscheiden physisch oder chemisch sich durch Höhe oder Tiefe, durch die Akkorde, in die sich jener eine Ton zersezt. Die Kunst, die mit physisch zersezten Tönen zu unserm Herzen spricht, ist Tonkunst."

„Ton heisst man die geschwungene Welle im Ocean der Luft. Tonkunst, die Kunst, die in der geschwungenen Welle den Affekt bezeichnet, und ihn in der Darstellung wiedergiebt."

„Tonkunst ist daher das Echo dem Gemüthe von der äussern Natur in die Tiefen unsrer Seele wiedertönend."

„Im Sprachorgan geschieht die Bildung, die Messung und, wenn man will, Zersetzung jener Wellen; in Irritation des Sprachorgans ergiesst sich daher in dieser Kunst zuforderst der Affekt. Im Gesange weht die Phantasie."

„Im Ohre bricht sich die Strömung jener Wellengange, dort spült die Welle zunächst an unsre Seele und regt in ihr die dem Affekt entsprechende Empfindung wieder. Das Ohr ist daher der Sinn für diese Kunst."

„In eduktive oder negative und in produktive oder positive wird die Tonkunst, wie jede andre, zerfallen."

„Eduktive Tonkunst ist Melodie, Gesang."

„Der naive Melodieukünstler hascht der Natur die erklingenden Akzente ab. In seinem Sinne liegt die Resonanz, die nach Jahrhunderten noch aus seinem Kunstwerke wiedertönt."

„Der Künstler tritt aus dem Paradiese der Natur in der Erkenntnis weites Feld; da begegnet ihm die Harmonie, und führt ihm das Gute und das Böse, Konsonanz und Dissonanz, gesondert von einander vor."

„Wie der Gesang in der Harmonie in seine Elemente sich zersezt, so zersezt auch die eine Menschenstimme in eine Unendlichkeit von Stimmenelementen sich. Die Träger dieser Stimmenatomen sind die musikalischen Instrumente."

„Der gleichsam tropfbarflüssige Ton der Melodie hat sich in der Melodie vergast, und in die bewegsamen Wolkenmassen mahlt die Phantasie nun ihre Bilder ein."

„Produktive Tonkunst ist daher Musik, Harmonie."

„Harmonie ohne Melodie ist Form ohne Gehalt, phantastisches Geklingel; Melodie ohne Harmonie, Gehalt ohne Form, alltägliche Gemeinheit. In jedem Kunst-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. № 37. 1842.

Inhalt: Recensionen. — Nachrichten. Aus Breslau. Aus Salzburg. Aus Weimar. — Feuilleton. — Anzeigungen.

Recensionen.

1) Catharina Cornaro, Königin von Cypern, grosse tragische Oper in 4 Akten von *St. Georges*, übertragen von *Büssel*, in Musik gesetzt von *Franz Lachner*. Op. 71. Vollständiger Klavierauszug. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 16 Fl. 12 Kr.

2) Die Königin von Cypern, Oper in 5 Akten von *St. Georges*, deutsch von *Grünbaum*, Musik von *Halevy*. Vollständiger (?) Klavierauszug. Berlin, bei Schlesinger. Preis 7½ Thlr.

Schon aus der Angabe der obigen Titel geht zum Theil hervor, dass Lachner und Halevy zwar ein Sujet musikalisch bearbeitet haben, Beide aber eine wesentlich verschiedene Textunterlage nach Aktzahl, Szenenfolge und Personalbestand zum Grunde legten. Hat der deutsche Uebersetzer Büssel wohl oder „frei bearbeitet," also mehr als „übersetzen," so scheint es doch sehr wahrscheinlich, dass St. Georges selbst zwei ganz verschiedene Texte an Lachner und Halevy verkauft hat. Dem Klavierauszuge der Lachner'schen Oper ist ein vollständiger Text vorgedruckt, der in Halevy's Werke fehlt; eine genaue Parallele zwischen beiden Opern kann somit aus den Klavierauszügen nicht füglich entworfen werden, da Halevy's Werk nicht vollständig vor uns liegt; die einzelnen Pieces sind hier in sich abgeschlossen ohne recitativische Verbindung; nur zuweilen finden sich übereinstimmende Vergleichungspunkte vor. Hauptpersonen in Lachner's Oper sind: Jakob von Lusignan, König von Cypern (Tenor). — Andrea Cornaro, Edler von Venedig (hoher Bass). Onofrio, Mitglied des Rathes der Zehn (tiefer Bass). Catharina Cornaro, Nichte des Andrea Cornaro (Sopran). Marco Veniero, Edler von Venedig (Tenor). — Im Halevy's Oper ist Jakob von Lusignan (Bariton); Andrea Cornaro (Bass); Onofrio erscheint als Morosini (Tenor); Catharina Cornaro (tiefer Sopran); Marco Veniero ist in einen Gerard de Coucy verwandelt, welcher sich als ritterlicher Franzose in die höchsten Tenorlagen versteigt. Lachner's Oper eröffnet eine lebensvolle Ouverture, die den kampf aufstürmender Leidenschaften darstellt; im zweihändigen Klavierauszuge erscheint manche Stelle leer und dürftig; in einer vierhändigen Bearbeitung würde sich das treffliche Tonstück jedenfalls vortheilhafter ausnehmen. In

(Fortsetzung folgt.)

der ersten Szene empfängt Catharina, brautlich geschmückt, ihren Verlobten im Kreise ihrer Frauen. Die Chormelodie und das Solo der Catharina fallen zwar angenehm in's Gehör, doch zeichnet sich weder die eine noch das andere durch besondere Originalität aus. Marco tritt bleich und verstört ein, und verwandelt des Wiedersehens Entzücken in bange Sorge und Angst; auf dringendes Flehen der holden Braut erzählt er, dass er von vier Banditen mörderisch angefallen und nur durch die Entschlossenheit eines unbekannten Ritters aus Mörderhänden befreit worden sei. Vereint senden die Geliebten ein Dankgebet zum Himmel. Der erste Satz des Duetts: „Dem Ewigen sei Dank" (C dur) ist schön erfunden und dem Effekte beider Stimmen angemessen. An mehreren Stellen hat der Komponist doppelte Melodieführungen vorgeschrieben; dergleichen Punktationen sind für Stimmen, wie sie in der Regel sich wohl verfinden, sehr zweckmässig; denn eine Partie für einen ungewöhnlichen Stimmumfang zu berechnen, scheint jetzt in mancher Beziehung bedenklich; Lachner gibt aber sehr oft in dieser Oper doppelte Lesarten, wo die Textur der ganzen Stimmlage durchaus eine Lesart als überflüssig erscheinen lässt; so die Stelle S. 17 und öfter:

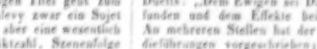

ist namentlich in Beziehung auf die Führung der Tenorkantilene und den Wortaccent verwerflich; die folgende Lesart jedenfalls effektvoller:

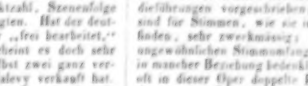

Im zweiten Satze des Duetts: O lass die bangen Sorgen u. s. w. wird durch die Punktation in kleinen Noten der Effekt oft geradezu gestört; auch ist meinem Gefühle nach der Schluss zu unruhig matt und leer, wenn er auch wirklich ff gesungen wird. — Nach dieser Piece tritt Catharina's Oheim in die Szene und verkündet die baldige Ankunft des Adels von Venedig, welcher die Verlobungsfeier verherrlichen und den Bund der Geliebten vereinigen soll. Catharina und Marco verlassen die Szene; Andrea singt in einer Arie vom Glück

seiner Jugendliebe und von den Freuden des bräutlichen Festes. Der erste Satz, F dur, "... Andante con moto (No. 3), bewegt sich in ruhiger Haltung, und hat jedenfalls eigenthümlichere Färbung, als der Allegrosatz: „Bald nahen die Gäste" u. s. w., welcher stark bellinisirt und zweimal Passagen vom grossen *d* bis eingestrichenen *d* auf dem Vocale *a* (Jubel) zu Tage fördern soll, was der Kehle eben so widerstrebt, wie die harte Nuss dem Zahne. Gut gesungen muss der Arie jedenfalls der starke Applaus der Menge folgen. Andrea's Freude wird durch die Ankündigung des Onofrio gestört. Im Auftrage der Republik verkündet der Unheil bringende Bote, dass Cypern, „ewiges Eigenthum des Geschlechtes Lusignan, den letzten Sprossling, dem die Krone zugefallen, vertrieben habe." — „Der Prinz kommt nach Venedig (singt Onofrio), fleht uns an um Rath und Hilfe, und damit ein dauernd Band zwischen ihm und uns sich schlinge, will zur Gattin ihm der Staat eine seiner Töchter geben. Deine Nichte ist erkoren, denn der Prinz erglüht für sie, und du kannst ihr Glück begründen." — Auf alle Einwendungen Andrea's entgegnet endlich Onofrio: „Genug, es will's die Republik; in ihrer Hand liegt Tod und Leben, sie will dir Glanz und Hoheit geben, drum wähle zwischen Thron und Macht, und sicherer, schneller Todesnacht!" — Fast scheint es, als ob dem Komponisten von dieser Szene an erst die wahre Weihe der dramatischen Charakteristik zugekommen sei; schon das Vorspiel zu Onofrio's Eintritt ist prägnant und das ganze Duett ein wahrhaft deutsches Meisterstück, eben so schön gesungen als charakteristisch erfunden; störend ist mir nur der mehrmals wiederkehrende Accent auf den Sylben „vernichtet — um Liebesstand — dass ich des Kindes" u. s. w., was sich melodisch so gestaltet:

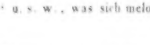

Solche Verstösse finden wir freilich selbst bei den besten deutschen Melodikern, die Sache wird aber dadurch immer nicht entschuldigt oder gerechtfertigt, die Melodie, welche als Blüthe aus der Dichtung selbst erwächst, kann solche Uebelstände vermeiden: Italiener und Franzosen mögen immerhin ihre Sprache melodisch maltraitiren; das kann für den ächten deutschen Sänger kein Grund sein, den Genius unserer Sprache auf gleiche Weise zu misshandeln. Abgesehen von diesen kleinen Mängeln steht dies Duett in jeder Beziehung wohl höher als dieselbe Situation in Halevy's Oper und namentlich ist das erste Finale (No. 5) ein eben so lebensvolles, als charakteristisches und kunstreiches Gebilde, dass es Lachner's dramatisches Talent schon vollständig bekundet, und mehr artistischen Werth enthält, als ganze Opern mancher modernen Italiener und Franzosen, nach denen unsere Bühnendirektionen gierig angeln. Das Finale beginnt mit dem Eintritt des Prokurators und des zum Verlobungsfeste geladenen Adels; bald darauf erscheint das Brautpaar; der Prokurator legt den Heirathskontrakt zur Unterzeichnung vor, da stürzt Andrea blass und voll Unruhe mit Heftigkeit auf seine Nichte zu und ruft: „Halt ein! Keine Verlobung" — Die Wirkung dieses Machtspruchs ist leicht zu errathen; Catharina stürzt endlich verzweifelnd in die Arme ihrer Frauen; Marco, im Begriff ihr beizustehen, wird von seinen Freunden gewaltsam entfernt. Onofrio sieht mit kalter Schadenfreude dieser Szene der Bestürzung und Erbitterung zu. —

Der zweite Akt wird durch ein Presto, A moll, eingeleitet, worin sich ein sehr melodiöser, national-charakteristischer Chor der Gondoliere schliesst. Die Szene zeigt uns das Betzimmer Catharina's, im Hintergrunde, über einen breiten Balkon weg, die mondbeglänzten Lagunen, von welchen der obige Chor (No. 6) erschallt. Catharina tritt in die Szene, beklagt ihr herbes Geschick und sucht Trost im Gebet (Adagio non troppo). Ein Blatt von Marco's Hand, welches sie im Gebetbuche findet, verkündet ihr dessen nächtlichen Besuch. Angst und Entzücken durchwogt ihre Seele. Die Arie hat einzelne ausgezeichnete Schönheiten, doch scheint mir der Melodiefluss im Allegro assai von S. 77 etwas zerrissen, und durch Imitationen der Instrumente zerstückelt. Andrea tritt ein, um ihr den Beschluss des Senats zu eröffnen „Nicht Alles weisst du noch, was der Senat verlangt. Er trennt nicht nur das Band, das dich mit Marco eint. Er theilt selbst diese Hand heut einem Andern zu." — Nichts kann Catharina's Liebe zu Marco erschüttern; sie verschmäht Gold und Krone; da ruft Andrea: „So zittre für Marco's Leben!" — Qual und Angst bricht ihr Herz, sie sucht nur Rettung und Hilfe „in jenem Land, wo die Liebe des Allmächtigen wacht!" (Duett, No. 8.) Der Todesbote überlässt Catharina ihrer Verzweiflung, da hört sie in der Ferne Marco's Stimme, und neues Leben, neuer Muth kehrt zurück, der aber durch den monotonen Anruf: „Catharina!" gebrochen wird. Drei im Betzimmer versteckte Banditen treten hervor und verlangen, dass Catharina ihre Liebe zu Marco abschwört — wo nicht, so wird Marco ihren gezückten Dolchen verfallen sein. Die Banditen ziehen sich hinter einen Vorhang zurück, als sie Marco's Stimme näher hören, der sich über den Balkon schwingt und keinen Verrath ahnend in Catharina's Arme stürzt. Es versteht sich von selbst, dass Catharina, von Mörderdolchen bewacht, nach langem Zwiegespräch mit dem Geliebten, diesem endlich mit Selbstüberwindung zuruft: „Fleh' nicht mehr lieb' ich Dich!" eben so natürlich ist's, dass sie endlich von Schmerz vernichtet zusammenstürzt, Marco verzweifelnd und Rache glühend sich entfernt und die Banditen triumphirend ihre Dolche ihm nachschwingen. — Der Dichter hat ohne Zweifel mit vielem Geschick dies Finale angelegt und dem trefflichen Lachner ist abermals ein grosser Wurf gelungen, ja ich möchte diesen zweiten Akt fast durchgängig für den gelungensten halten.

Im dritten Akte erscheint Catharina als königliche Braut geschmückt im Kreise ihrer Damen. Der Frauenchor, No. 10, ist ein zartes Tonstück. Andrea bereitet seine Nichte auf den Empfang des Königs vor, der vom Dichter mit besonderer Liebe gezeichnet ist; sein wahrhaft königlicher, edler und gemüthvoller Charakter tritt

in diesem Akte um so klarer hervor, da er nicht ahnet, welch Opfer Catharina bringt, indem sie ihm ihre Hand zum Ehebündnisse reicht; fast möchte ich aber annehmen, dass Halevy in diesem Charakter Lachner's Bild in Schatten stellt. Hat namentlich die Arie: „Freude blüht auf Thränen" u. s. w. schöne, sangbare Melodie, so fehlt ihr doch eine hohe, edle Haltung; ja ich möchte fast sagen, die Musik fällt da, wo sie auf den eigentlichen Culminationspunkt getrieben werden sollte, in's Gewöhnliche herab; denn die Melodie:

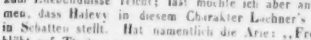

scheint mir weder grossartig, noch überhaupt eines solchen Königs würdig, der sich in der eigentlichen Kantilene des Heldentenors viel grossartiger gestaltet hätte, als hier, wo er nach acht französischer Weise sein Herz auf dem hohen Falsett e schlagen lässt; dieses unmännliche Fistuliren in den höchsten Stimmregionen steht mit dem Charakter der deutschen Heldentenorstimme in direktem Widerspruche; wovon später mehr. — Nach vollbrachtem Verlöbniss tritt Onofrio mit einer Deputation des Rathes der Zehn, mit Venetianischen Edelleuten und Pagen ein, um Catharina und den König abzuholen. Ein Page des Königs reicht die Krone von Cypern dar; Catharina lässt sich auf einem ihr untergelegten Kissen nieder; Jakob von Lusignan setzt ihr die Krone auf. Das königliche Paar und alle Anwesenden entfernen sich. Die Bühne wird in den Markusplatz von Venedig verwandelt. Marco tritt auf, in einen Mantel gehüllt, den Hut tief in die Stirn gedrückt; er beabsichtigt, seinen Nebenbuhler, den König Lusignan, am Traualtare zu ermorden; zwei gedungene Banditen sollen ihn dann selbst nach vollbrachter That erdolchen, damit er nicht lebend als Königsmörder dem Gericht überliefert werde(!). Diese letzte Scene hat zwar ein herrliches Terzett in's Leben gerufen, ist aber dramatisch eine überflüssige Zuthat; denn Marco hat die schweren Summen, welche er den Banditen pränumerando zahlen musste, nicht nur umsonst gegeben, er erscheint sogar als Schwächling; Lusignan mit eigner Hand selbst am Altare zu tödten, hat er Muth; warum will er sich nicht selbst dem rächenden Arme der Gerechtigkeit entziehen? — stösst er den König nieder mit einem Stosse, warum trifft der zweite Stoss nicht sein eigen Herz? — Der Festzug zieht zur Kirche; die Trauung wird ohne Störung vollbracht; das königliche Paar tritt mit grossem Cortege aus der Kirche — da stürzt Marco mit dem gezückten Dolche durch die Menge auf den König los und — erkennt in Lusignan seinen Lebensretter (s. erster Akt), verzweifelnd schleudert er den Mordердolch fort, flucht seinem Befreier aus der Banditen Händen, der aber auch sein Erdenglück vernichtet hat, und — flieht. Catharina sinkt abermals ohnmächtig zusammen. Alles ist in höchster Bestürzung. Dem Komponisten sind in diesem dritten Akte die mannigfaltigsten Situationen geboten und Lachner hat Herrliches zu Tage gefördert. Pompös und grossartig ist der Chor, No. 12, „Hoch lebe Cyperns Königin." charakteristisch und schön gearbeitet das Terzett, No. 13, in welchem Marco seine Mörder dingt. Im Finale, No. 14, entwickelt sich weniger der innere Gang der Handlung; er ist mehr reich an äusserm Glanze; Szenerie und Comparserie, Ballet, Chorgesang und Orgelklang stehen in mannigfaltiger Wechselwirkung, und es ist nicht zu leugnen, dass der Komponist mit Gewandtheit die vom Dichter gebotenen Effekte musikalisch verwirklicht hat.

Der vierte Akt endlich spielt zwei Jahre später zu Nicosia auf Cypern. Die Republik hat einen Arzt Spiridio (welchen wir im dritten Akt als Banditen kennen lernten) gedungen, welcher durch schleichend Gift den Lusignan langsam dem Tode opfert, damit dessen Reich Venedig an sich reissen kann. Lusignan erscheint bleich und vor der Zeit gealtert, nicht ahnend schändlichen Verrath. Catharina steht ihm als tröstende Gattin zur Seite; sie hat ihm einen Sohn und Nachfolger geboren. Ein Abgesandter von Venedig wird gemeldet, der von Lusignan Gehor verlangt. Siech und elend bittet er Catharina, den Abgesandten an seiner Statt zu empfangen. Catharina erwartet im Audienzsaale Venedigs Boten — Marco tritt ein. Catharina erkennt ihn — Entflohener Tage Glück beseligt Beide. Catharina, sich vergessend, entdeckt nun auch ihr schuldlos Herz, und bekennt frei, dass sie ihn treu geliebt und nur durch schändlichen Verrath der Liebe Band zerreissen musste. Die Pflicht der königlichen Gattin tritt ihr vor die Seele. „Fliech — ruft sie aus — auf ewig trennet uns die unbeugsame Macht der Pflicht!" „Der König weiss, dass wir uns treu geliebt und hat vergeben;" da schwört Marco seine Rache ab und entdeckt den schwarzen Plan der Republik; feurig gelobt er, den Thron seines Lebensretters Lusignan zu schützen. Venedigs Mörderschaaren umringen schon den Palast, werden aber durch die Cyprioten unter Marco's tapferer Anführung geschlagen und zerstreut. Lusignan stirbt im Kreise der Seinen an den Folgen des schleichenden Giftes. Marco wird als Beschützer der Königin, ihres Sohnes und als des Reiches Retter verehrt; er ergreift die cyprische Fahne, das Volk schwört den Eid der Treue der Königin und Lusignan's Sohne.

Ohne Zweifel ist dieser letzte Akt in rein dramatischer Beziehung der schwächste; ein Heldenkönig, dessen Erscheinung im dritten Akt so wohlthuend war, stirbt hier einen ganzen Akt hindurch; in Halevy's Oper rafft er seine letzte Lebenskraft zusammen und stirbt als Held im Kampfe für Thron und Vaterland. Ob St. Georges oder Bussel diesen letzten Akt der Lachner'schen Oper gestaltet hat, bleibe hier unerörtert; ist der Darsteller des Lusignan zugleich guter Schauspieler, so kann die Totalwirkung auch eine vortheilhafte sein; im entgegengesetzten Falle wird die Person des Königs für den Zuhörer eben so qualvoll als — langweilig werden. Die Mängel des Gedichts deckt aber Lachner meistentheils auf eine höchst geniale Weise. Catharina's Zusammentreffen mit Marco hat Lachner mit wahrhaft göttlichen Melodieen durchzogen; das Duett: „Ach mir erwacht, mit ganzer Macht" u. s. w. gehört unstreitig zu den schönsten Stücken der ganzen Oper, wenn auch der Hauptgedanke nicht ohne fremden Beiklang sein sollte. überhaupt gibt Marco diesem Akte vorzugsweise drama-

tisches Leben; sein Duett mit Onofrio, No. 18, ist ein keckes, lebenvolles Tongebilde; frisch und energisch vorgetragen muss es unausbleiblich drastischen Effekt erzeugen. Das Finale steigert die vorhergehenden Tonstücke mehr äusserlich durch Waffenklang und Kriegsgetümmel, ist aber reich an einzelnen höchst wirksamen Szenen, trefflichen Chören und führt einen vollkommen erhebenden und beruhigenden Schluss herbei. — Sollte Referent ein bündiges Gesammturtheil über das Werk und seine Schöpfer aussprechen, so würde es vielleicht so gefasst werden können. Das Gedicht trägt die Mängel und Vorzüge der neufranzösischen Dichter, scheint aber vom deutschen Bearbeiter, namentlich im vierten Akte, wesentliche Veränderungen (die nicht immer Verbesserungen sein dürften) erlitten zu haben; jedenfalls hat es St. Georges verstanden, dem Tondichter einen in allen einzelnen Theilen mit vielem Geschick und Bühnenkenntniss angelegten Grundriss zu schaffen, nach welchem Lachner ein in vielfacher Beziehung geniales und wahrhaft künstlerisches Werk in's Leben gestellt hat. Die einzelnen Musikstücke sind meistentheils in deutscher Weise, wie sie namentlich durch Mozart eingeführt wurde, gehalten, aber frei geschaffen, ohne kleinliche Nachbildung; im Ensemblestyle bewährt er den erfahrenen, gründlich gebildeten Künstler, der seinen poetischen Eingebungen abgerundete Form und Gestaltung zu geben weiss. Die Rezitative haben klassischen Werth. Die Melodieen sind meist sehr sangbar; doch versteigt sich der Tenor nicht selten in Regionen, die dem deutschen Organe nur ausnahmsweise zugänglich sind. Der Komponist hat, wie schon früher bemerkt, sehr oft Kantilenen in der naturgemässen Tenorlage punktirt, versteigt sich aber zuweilen in ganz ungewöhnliche Höhen, ohne eine tiefere Lesart anzugeben. Das haben die klassischen Vokalkomponisten und namentlich Mozart nie gethan, und zwar mit vollem Rechte; die Tessitur der deutschen Stimmen ist im Allgemeinen tiefer, als die der südlichern Völker; man muss dem Sänger nichts zumuthen, was er zuweilen zur Noth und nur dann herausbringen kann, wenn die Stimme im höchsten Glanze steht; ein Opernkomponist, der allgemein durchdringen und Anerkennung finden will, muss vor allen Dingen die Kunstmittel so gebrauchen, wie sie sich durchschnittlich in gebildeter Schule vorfinden. Davon abgesehen, ist Lachner's Werk in jeder Beziehung werth und würdig, dass es überall dem deutschen Publikum vorgeführt werde; es wird sich neben Halevy und allen fremden Götzen Bahn brechen und die Anerkennung verschaffen, die ein so gediegenes Kunstwerk und Lachner selbst im deutschen Vaterlande vollkommen verdient. —

Wir wenden uns jetzt zu der Halevy'schen Komposition, und können uns hier um so kürzer fassen, da der französische Tondichter nicht einen Erstling seiner Muse in die Welt stellt, sich auch in diesem Werke nicht wesentlich von seinen früheren Erzeugnissen unterscheidet; doch kann ich die Ansicht mehrerer deutscher Blätter nicht theilen, welche Halevy's Werk tief unter Lachner's Komposition stellen, ja es wohl für das schwächste erklären, welches Halevy überhaupt geschaffen hat. Nach einer effektvollen Ouverture im modernfranzösischen Geschmacke, folgt No. 1, Romanze des Gerard, Allegretto appassionato, ¾, F dur; eine angenehme und tiefempfundene Piece, die namentlich auch ausser der Bühne im Privatkreise Freunde finden wird. Im folgenden Duett, No. 2, kommt Gerard mit Catharina zusammen; die ganze Haltung des Gerard weicht hier von der Parallel-Situation in Lachner's Oper ganz ab; der für sein schönes Frankreich glühende Gerard malt der Geliebten das künftige Heimathland mit den schönsten und glänzendsten Farben; Beide schwärmen im Glück der seligsten Gefühle. In rein musikalischer Beziehung eines der ausgeführtesten und Beifalls würdigsten Stücke. No. 3. Trio. Catharina, Gerard und Andrea, segnen vereint die Stunde, „die ihre Wünsche krönt.“ — No. 4. Duo, in welchem Mocenigo dem Andrea den Plan der Republik enthüllt; sieht wohl in jeder Beziehung unter Lachner's trefflichem Duett zwischen Andrea und Onofrio. — No. 5. Introduktion und Chor der Gondeliere wird der Menge gefallen. — No. 6. Grosse Arie der Catharina; eine weit ausgeführte Piece von trefflicher Wirkung. No. 7. Duo. Gerard und Catharina trennen sich hier viel gefasster und ruhiger als bei Lachner; im Unisono schliessen sie mit den Worten: „Auf ewig lebe wohl!“ — vergleiche Finale des zweiten Akts in der deutschen Komposition. — No. 8. Solo des Mocenigo mit Chor; ein leichtfertiger Gesang, welcher im $^6_8$-Takt flüchtig dahineilt und gefallen wird. (Fehlt in der deutschen Oper ganz.) No. 9. Duo zwischen Lusignan und Gerard, in welchem Beide sich als „Frankreichs Söhne“ kennen lernen und ein ritterlich gehaltenes, in jeder Beziehung treffliches Loblied anstimmen auf Frankreichs schönes Heimathland. Ein effektreiches Seitenstück zu dem bekannten Duett in Bellini's Puritanern. — Diese Situation fehlt in der deutschen Oper ebenfalls. — No. 10. Gebet. Vierstimmig. Ein melodiöses, schön gehaltenes Ensemble. No. 11. Scene und Arie des Gerard, in welcher er dem Räuber seiner Geliebten Tod und Rache schwört. No. 12 und 13. Zwei Romanzen in Halevy's bekannter Weise. No. 14. Kavatine des Lusignan. Eben so schön erfunden, als dem Charakter des Königs angemessen. No. 15. Duo. Gerard und Catharina. Ein ebenbürtiges Seitenstück zu Lachner's Duett: „Ach mir erwacht“ u. s. w., wenn auch in anderer Haltung und Führung der Melodik. No. 16. Quatuor. Catharina, Gerard, Mocenigo und Lusignan; einfach und kantabel, zum Gebrauch im Privatzirkel sehr geeignet und auch da von schöner Wirkung.

Die Besetzung der Oper wird auf deutschen Bühnen manche Schwierigkeit haben, da die Catharina einen vollen tiefen Sopran verlangt, der aber auch in der Höhe bis $\bar{b}$ gleichmässig ausgebildet sein muss; eben so ist Gerard ein Falsettenor, der $\bar{d}$ nicht selten sogar auf Fermaten auszuhalten hat; nur wenige deutsche Opernsänger dürften beiden Partieen vollkommen gewachsen sein. Für die Einführung der Lachner'schen Oper dürfte dies erwünscht sein. Das deutsche Opernpersonale wird das vaterländische Meisterwerk um so mehr mit Eifer und Liebe aufnehmen, da es den Anforderungen, die Lachner im Ganzen an die Solosänger macht, eher entspricht.

Die äussere Ausstattung der Klavierauszüge ist (namentlich von Lachner's Oper) sehr elegant. Der Preis angemessen.

Gustav Nauenburg.

Ludwig Erk: Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodieen. Drittes Heft. Berlin, bei Bechtold und Hartje. 10 Ngr.

Wir kennen keine Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Weisen, die uns so ganz entspräche, wie die Vorliegende. Ein jedes neue Heft, in seiner zwar schmucklosen, aber bekanntlich äusserst netten und reinlichen Ausstattung, enthält so reichen Stoff, so viel Unterhaltendes und Interessantes, dass man sich längere Zeit damit auf das Angenehmste zu unterhalten vermag. Fern von erkaufter Lobhudelei und bezahlten Anpreisungen wurde vor vier Jahren das Werk begonnen. Still und bescheiden trat es hervor, durch nichts Anderes, als seinen Inhalt selbst empfohlen. Dieser wurde geprüft, anerkennungswerth gefunden, das Unternehmen fand Anklang und trotz verschiedener Concurrenz, die es fast zu erdrücken schien, erlag es nicht nur nicht, sondern reifte immer mehr und mehr heran. Jetzt besteht schon das ganze Werk aus neun Heften und sie enthalten zusammen gegen sechshundert Lieder mit ihren Melodieen. Dank dem Herausgeber, der so unermüdet strebt, den deutschen Liederschatz uns entgegen zu führen. Möge er nicht ermüden, auch fernerhin zu forschen und lauteren Quellen nachzuspüren. Ist zwar nicht lockender Gewinn und vergängliche Namensehre der Lohn für seine Mühen, so entgeht ihm doch nicht der biedere Druck der Hand aller Gleichgesinnten und das Bewusstsein, etwas Tüchtiges und Würdiges für Poesie und Tonkunst geleistet zu haben.

Mit einigen Worten sei der Inhalt des neuesten Heftes angedeutet.

Einundsechzig Lieder sind hier zusammengestellt und obgleich einige derselben nach abweichenden Lesarten in den früheren Heften schon mitgetheilt wurden, so ist doch die Mehrzahl neu, z. B. No. 1, 3 bis 15, 17, 18 u. A. Wichtig sind eine Menge eingestreuter Notizen zur Geschichte und Kritik einzelner Lieder und Liedersammlungen, u. A. über den seit seinem Erscheinen oft belobten „Feinen kleinen Almanach (1777—78)" von *Fr. Nicolai* und die „Deutschen Volkslieder (Berlin, 1840)" von *L. Bretschmer*. Beide Werke werden Seite 14 u. f. zwar scharf, aber gewissenhaft besprochen, was allerdings hinsichtlich der letzteren Sammlung längst hätte geschehen sollen. Unter No. 58 findet sich Simon Dach's: Anke van Tharaw, aus dem fünften Theil der Arien u. s. w. Heinrich Alberts, Königsberg, 1645. Ich hoffe, Freunden des älteren Gesanges werde der genaue Abdruck der schönen Melodie nebst Alberts harmonischer Bearbeitung (die Königsberger Ausgabe seiner Arien u. s. w. vom Jahre 1651, Fol., liegt mir vor) nicht ganz unwillkommen sein.

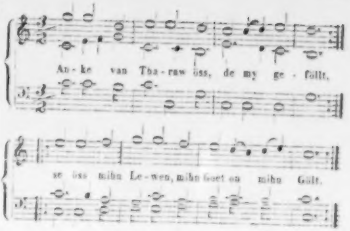

J. F. Schwenke: Kirchen- und Orgel-Kompositionen. Zweiter Theil. 24 Nachspiele in allen Tonarten und 24 Uebergänge für die Orgel mit obligatem Pedal oder für das Pianoforte zu 2, 3 oder 4 Händen. Durchgängig in der Original-Handschrift des Verfassers in Steindruck. Hamburg, bei dem Verfasser. 1 Thlr. 8 Ggr.

Ein interessantes Werk, wie von dem namhaften Theoretiker und Tonsetzer ein solches stets zu erwarten steht. Das Ganze zerfällt in zwei Theile. Der erste und Haupttheil enthält auf 49 Seiten Nachspiele aus allen Dur- und Moll-Tonarten; der andere von C dur aus Ausweichungen in sämmtliche Tonarten. „Ein vorzügliches Bestreben bei den Nachspielen war," sagt der Komponist selbst in dem Vorwort, „dieselben sowohl in Hinsicht der Melodie als der Harmonie möglichst klar, verständlich, einfach und rein im Satze zu geben; da bei der, doch noch immer grossen Unvollkommenheit des sonst so herrlichen, grossartigen und einzigen Instruments, der Orgel, wodurch es bekanntlich gänzlich unmöglich ist, irgend eine der feineren Schattirungen (Nuancen) in der Stärke und Schwäche des Tones (*f* und *p*) zu geben, alle sogenannte durchgehende (richtiger oft „durchfressende") Noten u. dergl. auf ein, an guie, reine Harmonie gewöhntes Ohr, eine besonders unerträglich-widrige Wirkung machen müssen. — Die Orgel bleibt demnach zwar gewiss ein grossartiges, mächtig ergreifendes, prachtvolles, eigenthümliches und auch zum Ausdruck des Sanften und Zarten fähiges Instrument; aber zur Darstellung, Ausführung u. dergl. eines im Vortrag häufig zu nüancirenden Stückes wird es noch lange (wenn nicht für immer?) unbehelfen und zu schwerfällig (besonders in Bezug auf feine Nüancirung des *f* und *p*) bleiben. Selbst die sogenannte *Schwellung*, welche auch nur auf einem kleineren Theil der Orgel wirkt, bleibt immer noch sehr unvollkommen; desgleichen das Abwechseln u. dergl. der Register und selbst dann noch, wenn der Spieler Andere zum Registriren zu Hilfe nimmt." So wahr und richtig hier die Schattenseiten der Orgel, der Königin aller Instrumente, angegeben sind, so wunderten wir uns doch höchlich, dergleichen Expectorationen in dieser Einleitung zu finden, da die verschiedenen

Mängel der Orgel wohl einem jeden Spieler sogleich bekannt wurden, als er sich mit ihr einigermaassen vertraut machte. Doch auch ihre Vorzüge vor allen andern Klangwerkzeugen, die beiläufig gesagt, unendlich mehr, als es bei der Orgel der Fall, zu wünschen übrig lassen — man denke an das beliebte Pianoforte, die sämmtlichen Blasinstrumente, selbst an die herrliche Violine — lernte er bald schätzen und würdigen, und versöhnte sich völlig mit den mancherlei Unvollkommenheiten derselben. Warum also hier, wo es gilt, den angehenden Künstler zu dem Instrument hinzuziehen, ihn eher zurückscheuchen und ihn recht speciell aufmerksam machen, wie unbeholfen und schwerfällig die Orgel sei? Besser war es jedenfalls, wenn der Komponist sich mit seinen ersten Worten begnügt und die Nachsätze damit gefüllt hätte: was grosse Meister, trotz allen Mängeln der Orgel, auf derselben geleistet haben. Gewiss wären solche Nachrichten erspriesslicher und nützlicher, als die hier mitgetheilten und — wie wir aus Erfahrung wissen — nicht hinreichend begründeten.

Blicken wir nun auf die Kompositionen selbst. Hier entdecken wir einen tüchtigen, gelehrten, aber auch fantasiereichen Tonsetzer, der in einem jeden der zahlreichen Tonstücke etwas Neues, Würdiges, Werthvolles entgegenführt. Nicht gestattet es der Raum, die Nachspiele einzeln zu besprechen; wir begnügen uns, einzelne von unter sich abweichendem Charakter zu bezeichnen und auf verschiedene von dem Komponisten angewandte Effekte hinzuweisen.

Grossartig muss No. 7, Es dur, Maestoso, genannt werden. Dieses Tonstück ist für eine Orgel mit vier Klavieren berechnet. Das Thema ist das natürlichste, nämlich die diatonische auf- und abwärts gehende Tonleiter und auf diese Weise harmonisirt:

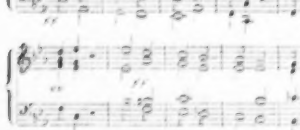

Ist zwar die Führung der Stimmen nicht künstlich, und das Ganze mehr homophon gehalten, so sind doch die Gedanken höchst edel und die Wirkung auch auf einer etwas kleineren Orgel imposant. Schön ist No. 8, Es moll, Adagio, mit seiner Hauptausweichung nach H dur und Moll, selbst nach G dur und dem Uebergange nach Es moll. No. 10, E moll, Andante, beginnt im Pedal recht kräftig:

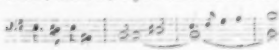

doch erscheint uns das zweite Thema zu gewöhnlich und der Kirche, wie der Orgel nicht angemessen:

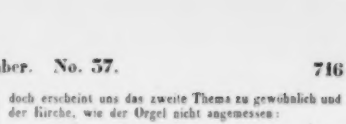

Die weitere Durchführung dieses Thema's, später dem Tenor übertragen, gleicht indessen zum Theil das Matte der Anlage aus. Eigenthümlich ist die Fantasie No. 12, F moll, Adagio. Vier sanfte achtfüssige Stimmen führen in der Tenorlage einen choralartigen Satz aus, während dazu auf einem andern Klavier ein Fagott oder eine Trompete sich frei bewegt und die Stimmen umspielt. Der Effekt ist schön und die Exekutirung für geübte Triospieler nicht schwierig. Zu hochfeierlichen Kirchenhandlungen, z. B. als Einleitung bei der Konfirmation, Kommunion ist No. 13, Fis dur, Adagio, insbesondere geeignet. Ein sehr fliessendes Trio findet sich unter No. 19, A dur, Andante. Die Nachahmungen sind ungezwungen. Das Tonstück macht einen höchst angenehmen Eindruck, und trotz seiner Länge, ermüdet es nicht. Aehnlich der Form nach mit No. 12 ist No. 22, B moll, Andante. Doch kein Rohrwerk, sondern die reizend klingende Gambe und eine Flote wird hier concertirend angewandt, während die andern Stimmen sich sanft, fast arienmässig fortbewegen. Viel Reizendes enthält No. 23, H dur, Andante. Es ist ein weit ausgesponnenes Tonstück, aus mehreren Abschnitten bestehend. Dem Charakter der Orgel widerstrebend findet Referent derartige Klavierfiguren:

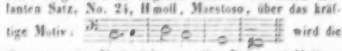

Ein so geistreicher Komponist, wie Herr Schwenke, sollte dergleichen zu umgehen wissen. Mit einem brillanten Satz, No. 24, H moll, Maestoso, über das kräftige Motiv: 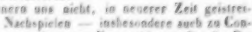 wird die Sammlung der Nachspiele aus allen Dur- und Molltonarten würdig beschlossen.

Wir erinnern uns nicht, in neuerer Zeit geistreichere und zu Nachspielen — insbesondere auch zu Concertvorträgen — geeignetere Kompositionen für die Orgel gefunden zu haben, als in dieser Sammlung. Sie verdient die allgemeinste Verbreitung, da sie den Anforderungen der Gegenwart entspricht; ein Lob, welches man bekanntlich nur höchst selten den Tonstücken für das herrliche Instrument spenden kann. Auch auf dem Pianoforte (zu zwei, drei und vier Händen) sollen und können die sämmtlichen Sätze ausgeführt werden. Dass dies nur ein schwacher Nothbehelf ist, weiss ein Jeder, der die Klangfarbe und die Natur beider Instrumente kennen gelernt hat. Welches Tasteninstrument bietet eine Tonfülle dar, wie die Orgel? Nicht umsonst heisst sie allein die Königin aller Klangwerkzeuge, denn keines kommt ihr nahe, keines vermag mit ihr zu wetteifern.

Die Seite 30 mitgetheilten Uebergänge aus C dur in eine jede Dur- und Mollonart können eigentlich nur für einen gediegenen Anhang gelten. Wir finden sie in diesem Heft nicht ganz an ihrer Stelle und würden sie lieber in des Verfassers Choralbuch gesehen haben. Sie bestehen sämmtlich aus drei bis fünf Takten, sind melodisch und der Kirche angemessen. Den Komponisten auch hierin zu bezeichnen, theilen wir nachstehend die Ausweichung von C dur nach B moll mit:

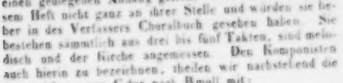

Bened. Jucker: Vierzehn kleine Orgelstücke mit oder ohne Pedal zu spielen. Op. 5. Basel, bei F. Schneider. 10 Ngr.

Tonstücke für die Orgel. Nicht besser und nicht schlimmer, als viele Hundert schon vorhanden sind. Nach neuen musikalischen Gedanken sucht man umsonst, und die Ausführung der abgenutzten Motive, z. B.:

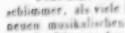

lässt Manches zu wünschen übrig. Als Uebungsstücke im gebundenen Styl sind die kleinen Sätze nicht ganz werthlos; mehr vermag man aber dieselben nicht zu sagen.

C. F. Becker.

Pianoforte-Kompositionen.

H. Bertini: Rondino alla Polacca, pour le Piano. Op. 89. Bonn, chez N. Simrock. Pr. 2 Fr. 50 Cnt.

Derselbe: Episode d'un bal. Rondo characteristique pour le Piano. Op. 98. Ebend. Pr. 2 Fr. 50 Cnt.

Zwei Werke leichteren Gehaltes. Eine ganze französische Natur steckt in ihnen, elegant, grazios, liebenswürdig, leicht, mitunter sogar leichtsinnig. Wer an Sprünge gewöhnt ist, dem werden diese Kompositionen keine Schwierigkeiten machen, und so möchten wir sie besonders Damen empfehlen, die Fertigkeit besitzen und sich durch den Vortrag am Pianoforte liebenswürdig zu machen wünschen. Schwieriger als das erste ist Op. 98, ein Rondo in Walzerform, das in seinem harmonischen Gewühle, in seinen Sprüngen und Schwenkungen, Rauschen und Flüstern, Schmachten und Triumphiren uns mitten in den Ballsaal führt, wo uns alles Dies und vorzüglich die häufigen synkopischen Rhythmen in süssen Taumel zu versetzen im Stande sind.

Jacques Rosenhain: Grande Valse brillante pour le Pianoforte. Oeuv. 36. Leipzig, Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Vor Allem lieben wir die Einfachheit. Wenn wir auf dem Titel die Worte: Morceaux de Salon finden, wie hier, so brauchen wir nicht zu befürchten, durch wichtiges, gelehrtes Thun von der Nichtigkeit mancher modernen Bestrebungen überzeugt zu werden. Obige Komposition gehört nicht zu den schwierigsten, aber zu jenen glänzenden der neuern Zeit, wodurch sich Feinheit und Grazie des Spiels in das vortheilhafteste Licht stellen kann. Neues, besonders Interessantes haben wir in ihr nicht gefunden, am wenigsten jene Gemüthlichkeit, die wir von diesem deutschen Tanze fordern, vielmehr eine grazios-leine, kalt-französische Gewandtheit, die sogar im Gefühle ihrer Liebenswürdigkeit sich zuweilen Freiheiten herausnimmt, wie Seite 6, Zeile 2 und 3; auch solche Geistreiche, wie in Chopins leicht hingeworfenen Sachen der Art zu finden; am allerwenigsten aber ist sie zu vergleichen mit der bekannten Aufforderung zum Tanze, jener acht deutschen trefflichen Komposition Weber's, ob sie gleich in ihren Zügen hin und wieder einen Anflug von Aehnlichkeit erkennen lassen mochte.

F. Kalkbrenner: La Créole, Valse brillante pour le Piano. Op. 155. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

In ganz anderer Weise, als der vorhergehende, zeigt sich uns dieser Walzer. Abgemessen, doch zierlich-grazios hält sich der Komponist fern von der Ueberschwänglichkeit der Jugend, obwohl auch er gern eine lustige Geschichte erzählt. Grenzt Manches auch an Pedanterie, so verzeiht man dem gern, der in ernsten Stunden wohl Geistreiches zu sagen weiss. Der Walzer ist nicht schwer für Geübtere.

Derselbe: Fantaisie sur le Ballet de Giselle d'Ad. Adam, pour Piano. Oeuv. 155. Ebend. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Brillante Einleitung, ein Thema von Adam, Variationen, ein Schlussrondo in Walzerform. Alles für mässige Spieler berechnet. Diese Art Kompositionen gehören zu denen, die einem gewissen Bedürfniss abhelfen. Zu ihnen ist auch folgendes Werk zu zählen.

H. Herz: Fantaisie gracieuse pour le Piano sur une Melodie de Bellini. Op. 172. Ebend. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

In derselben Form gehalten, wie die vorhergehende Komposition, nur unterschieden in der individuellen Weise des Komponisten. Für unsere Zeit muss man solche Kompositionen leicht nennen; dabei klingt Alles brillant und hübsch, ganz wie es das grosse Publikum verlangt.

Louis Auger: Grandes Variations pour le Pianoforte sur le Thème: „Fordre Niemand mein Schicksal zu hören.“ Oeuv. 3. Leipzig, Fr. Hofmeister. Pr. 17½ Ngr.

Komponist vorstehender Variationen meint es ernster, ein tüchtiges Streben ist nicht zu verkennen, und durch dies bearbeitet sich der deutsche Komponist, dem die Fortschritte der neuern Zeit nicht unbekannt geblieben sind. Hat die Komposition hin und wieder etwas Steifes, so meinen wir, es müsse sich dies in späteren Werken verlieren, wenn der Komponist, der ein tüchtiger Klavierspieler zu sein scheint, noch mehr Studium auf die besseren Komponisten unserer Zeit verwendet hat. Die Variationen sind nicht leicht und erfordern besonders Ge-

wandtheit in Sprüngen der linken Hand. Der Komponist gebe mehr und selbständigere Werke.

Anton Gersbach: Andantino mit Variationen für's Pianoforte. Op. 7. No. 1. Carlsruhe, Kreuzbauer und Nöldecke. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Bei Variations-Komponisten, deren andere selbständigere Werke wir nicht kennen, richten wir gern unsere besondere Aufmerksamkeit auf Einleitung und Schlusssatz, um einen Schluss für Befähigung und Kenntnisse zu ziehen. Denn obwohl es immer eine Künstleraufgabe bleibt, gute Variationen zu schreiben, so glauben wir doch dem Komponisten gewöhnlicher Variationen wenigstens auf einer Seite Unrecht zu thun, wenn wir hierein blos den Maasstab der Beurtheilung legen. Anderes aber und mehr zeigt sich in einem freien, ausgeführtem Satze. Haben uns nun manche dieser Variationen an die Geschmacklosigkeit der Gelinek'schen erinnert, so liefern uns aber besonders die beiden angezogenen Sätze den Beweis, dass der Komponist, der zwar ein guter Klavierspieler zu sein scheint, noch Manches zu lernen habe, ehe er nur formell einen befriedigenden Satz zu schreiben vermag.

C. Kreba: Caprice brillante, No. 1, pour le Piano. Op. 109. Hamburg, August Cranz. Pr. 16 Ggr.

Auf einen lebendigen und feurigen Satz in C moll, der den Charakter eines Einleitungssatzes annimmt, folgt ein langsamer, beruhigender in Es dur, der durch die vielen Terzengänge in italienischer Manier, durch die vielen Vorhalte etwas Süssliches erhält und in dieser Weichlichkeit einen starken Kontrast gegen den kernhaften ersten Satz bildet, worauf dieser theilweise wiederholt wird, unterbrochen von dem zweiten sanftern Satze. Beim Schlusse des Ganzen sind wir nicht befriedigt worden. Da der wiederholte Satz in C moll immer noch seinen Charakter beibehält, so haben wir geglaubt, es werde nun erst etwas zum Ziele Führendes sich anschliessen. — In dem Einleitungssatze, der manches Vortreffliche enthält, haben uns einige diatonische Fortschreitungen, z. B. Seite 3, Z. 2, 3, hart geschienen; auch lässt dieser erste Satz keineswegs den folgenden erwarten, gegen den wir uns unumwunden erklären. Dergleichen Dinge überlasse man jenen südlichen Meistern, wie Donizetti und Anderen; der deutschen, nordischen Natur steht dieses weichliche Schmachten nicht an. —

S. Thalberg: Andante final de Lucia di Lammermoor de G. Donizetti varié pour le Piano. Oeuv. 44. Wien, Mechetti. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Eine der bessern Melodieen von Donizetti, die Liszt schon zu einer Fantasie benutzte, wird hier von Thalberg in seiner hinlänglich bekannten brillanten und reizenden Manier variirt. Es genügt, gute Klavierspieler darauf aufmerksam zu machen, dass die Lösung dieser Aufgabe, die keine der kleinsten ist, ein glänzender Erfolg lohnen wird. Zu näherer Bezeichnung setzen wir den Anfang des Thema's hinzu

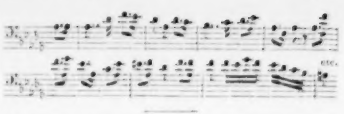

Ed. Wolff: Drei Lieder ohne Worte für das Piano. Op. 11. 1. Heft. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Diese Lieder ohne Worte verhalten sich zu manchen bekannten Kompositionen mit oder ohne diesen Namen, wie eine italienische Arie etwa zu einem Schubertschen oder andern guten deutschen Liede. Der Komponist scheint sich ausserdem noch der romantischen Schule zuzuwenden, weniger aus innerm Triebe, als aus Vorsatz, was wir nicht loben können. So stossen wir mitten in dem einfachsten Gesange auf unnatürliche, geschraubte Stellen, die das Bestreben, etwas Besonderes zu geben, zu sehr verrathen. Wir heben ein Beispiel unter den vielen hervor, eine modulatorische Fortschreitung, gegen die wir uns ernstlich verwahren wollen, S. 12

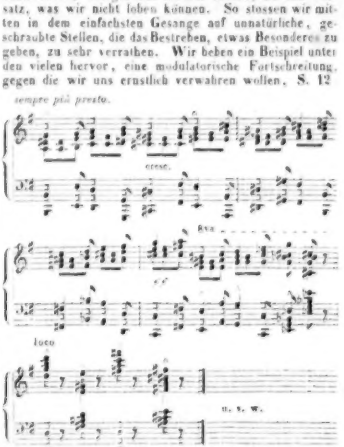

Es hat uns aufrichtig leid gethan, bei so manchem Guten solche Missgestaltungen zu entdecken. Wir rathen dem anscheinend noch jungen Komponisten, sein natürliches Gefühl, wie es sich sonst zeigt, immer hervortreten zu lassen. An Karikaturen sind wir heut zu Tage reich genug, wir finden sie ungern da, wo sie nicht sein sollten, und obwohl wir kein Gegner der romantischen Richtung sind, so sind wir es doch mit der Ueberzeugung, dass auch diese Art in der Natur begründet sein müsse, wenn sie auf Gehalt Anspruch machen will.

Nachrichten.

Breslau. Der kaiserl. königl. russische Hofpianist *Adolph Henselt* aus St. Petersburg verweilte bei seiner Rückreise zehn Tage in unsern Mauern. Nichts vermochte ihn, sich zu einem öffentlichen Concerte zu entschliessen. Aber er gestattete in seiner höchst liebenswürdigen Weise, dass man ihn in seiner Wohnung aufsuchte, und so versammelte sich beinahe täglich Morgens von 11 bis 1 Uhr ein gewählter Kreis von Künstlern und Kunstfreunden, und lauschte seinem Zauberspiel. Es lagen beinahe fünf Jahre dazwischen, dass wir ihn nicht hörten. Allein welche reiche Fortschritte gewährten wir in Technik und Vortrag! Jeder einzelne Finger ist bei ihm so kräftig ausgebildet, dass bei den schnellsten Passagen jede kleinste Note mit grosser Deutlichkeit hervortritt. Wir hörten eine reizende Kantilene in den obern, mittlern und untern Chorden umspannen von dem reizendsten Figurenwerk, und diese Kantilene, die bald dieser bald jener Finger der rechten oder linken Hand wechselt, tritt bedeutsam hervor. Dann ist die seltene Spannung der Hände und der einzelnen Finger zu bewundern (er umspannt auf den Untertasten des Klaviers bequem eine Undecime, und schlägt mit den mittlern drei Fingern zum Akkorde noch gehörige Töne zu gleicher Zeit an). Durch diese weiten Lagen der Akkorde vermag er sein Instrument wie ein Orchester zu behandeln, die er besonders bei Ouverturen höchst wirksam anwendet. Sein Vortrag ist hinreissend schön, und gibt ihm wohl einen entschiedenen Vorzug vor *Thalberg*.

Wir hörten von ihm folgende werthvolle Kompositionen: *a)* „Gondola," — Air russe (Fismoll), — Tableau musicale, — aus seinen Etuden: „Ave Maria," — Eroica. *b)* Ouverturen aus „Freischütz und Oberon," — Concertstück, Fmoll, „Aufforderung zum Tanz," — Sonate, Dmoll, von *Maria v. Weber*. *c)* Reminiscences de Lucia di Lammermoor, von *Liszt*. *d)* „Mi manca la voce" aus Moses, von *Thalberg*. *e)* Etude, Dmoll, von *Kessler*, und endlich *f)* Etuden: Cdur, in Esdur (mit arpeggirten Akkorden), in Amoll. Ferner: Nocturno in Fisdur von *Chopin*.

„Höre man so die Schlussworte eines geistreichen Berliner Beurtheilers unsers gewalten *Henselt*) nun Alles dies von ihm selbst, wenn er sich zu guter Stunde manchmal an's Klavier setzt, ordentlich hineinwachsend in sein Instrument und Eins mit ihm werdend, Ort und Zeit vergessend, unbekümmert, ob Künstler oder Fürsten neben ihm stehen, wie er dann auch plötzlich laut aufsingt, unverwüstlich und sich steigernd bis zum Schlussakkord und dann wieder von vorn anfangend, und man wird ihm einen gottbegünstigten Sänger nennen müssen. Da fühlt man den Finger des Genius."

Zum gewöhnlichen Gebrauch bediente sich Herr *Henselt* eines Instruments aus der vortrefflichen Fabrik unsers Instrumentenmacher *Bessalié*. Jedoch besuchte er auch die Fabrik unseres geachteten Instrumentenmachers *Berndt*, wo er sich namentlich über die Mechanik und über die Schönheit des Tons seiner Instrumente im Beisein hiesiger musikalischer Notabilitäten sehr beifällig äusserte.

Henselt besuchte auch einige unserer trefflichen Orgelwerke. Die Oberorganisten *Hesse* und *Köhler* spielten ihm theils eigene, theils Kompositionen von *Mendelssohn-Bartholdy* und *Sebastian Bach* vor, und auch an dieser ernsten klassischen Richtung nahm er den lebhaftesten Antheil.

Zu Ehren *Henselt's* gaben ihm hiesige Künstler und Kunstfreunde ein Dejeuner dinatoire im Gasthof zum weissen Adler. Sinnvolle Gedichte von *Geisheim* und *Schubert*, komponirt von *Richter* und *Philipp*, und mehrere Toaste bekundeten unsern innigen Dank für so grosse Kunstgenüsse; denn seine Vorträge auf dem Piano waren nicht blos äusserlich genussreich, sondern wahrhaft belehrend für jeden Musiker, indem er neue Mittel und Wege bezeichnete, dieses an sich tonarme Instrument zu beleben. Jedenfalls tritt das Gesangselement mehr hervor, wo Passagenreen blos Mittel zum Zweck sind; kurz aus solchem Klavierspiel hört man wahre Musik heraus. *E. K.*

Salzburg, den 30. August 1842. *Mozart's* Standbild, welches unter Zulauf einer grossen Volksmenge mit Jubel begrüsst, vor vierzehn Tagen hier eintraf, steht jetzt fertig und vollendet und erwartet nur noch solenne Befreiung von seiner bretternen Hülle. In aller und jedweder Beziehung ist das Kunstwerk ein vollendetes zu nennen; so tief, wahr und schön ist's aufgefasst, so meisterhaft ist's ausgeführt. Wir dürfen uns demnach gratuliren, dass des Werkes Ausführung den kundigen Händen eines *Schwanthaler* und *Stiglmayer* in München anvertraut wurde; denn diese würdigen Männer haben abermals ein Werk produzirt, welches von ihrem ingeniösen Kunstfleisse, so wie von ihrer daran gewandten unermüdeten Sorgfalt, verbunden mit uneigennützigem, lebhaftem Interesse, das sprechendste Zeugniss gibt. Es behauptet zweifelsohne den ersten Rang unter allen derartigen Monumenten Deutschlands. Uebrigens aber hätten die wackern Männer bei aller Erfindungsgabe und bei aller Sorgfalt solches Meisterwerk nicht produzirt, wenn sie nicht selber der Genius *Mozart's* begeisterte. Darum Dank ihnen!

Die Nähe des Enthüllungsfestes macht sich durch viele und mancherlei Vorbereitungen, so wie durch die immer zahlreicher erfolgende Ankunft fremder Künstler von Tage zu Tage bemerklicher. Von musikalischen Notabilitäten sind bereits die Direktoren des Musikfestes angelangt, vor vierzehn Tagen schon Ritter *von Neukomm* aus Paris, ein geborner Salzburger; jüngst Prof. *Pott* aus Oldenburg, der eigentliche Gründer des Denkmals, und Hofkapellmeister *Lachner* aus München. Die beiden Ersteren haben bereits in bester Lust und Kraft mit den Proben begonnen, an denen bislang erst die Mitglieder des Mozarteums Theil nehmen.

Was die Festmusikaufführungen selber angeht, so lauten die Bestimmungen nach dem Programme dahin: Das Fest beginnt mit einem Hochamte im Dome, bei dem *Mozart's* Messe in Cdur unter Direktion des Ritters *von Neukomm* aufgeführt wird. Nach der darauf erfolgten Prozession der Festgenossen nach dem Michaelsplatze, wo das Denkmal steht, und nach geschehener

Einweisung sämmtlicher Theilnehmer an dem Festzuge auf ihre bestimmten Plätze, erschallt dreifache Fanfare, worauf Ritter v. *Neukomm* die Festrede hält, welcher dazu um so geeigneter sein dürfte, da er ja nicht blos ein Komponist von europäischem Rufe ist, sondern auch das dem Lebensalter nach älteste Comitémitglied, so wie unser getreuer Landsmann, und selbst, so viel wir wissen, ein Schüler des Gefeierten des Tages. Der Schluss der Rede leitet den Enthüllungsakt ein. Das Denkmal wird sichtbar. Allgemeine Fanfare, Böllerschüsse und Schwingen der Fahnen. Hierauf eine Festkantate, von *Mozart's* Sohn nach des Vaters Motiven komponirt und von ihm selbst dirigirt; alsdann von Seiten des Präses des Comité Uebergabe der Schenkungsurkunde des Denkmals an die Stadt. Zum Schluss der Feierlichkeit ein Chor, der einen Marsch aus La Clemenza di Tito, welchem Verse angepasst sind, singen wird.

Abends 7 Uhr das erste Festconcert unter Direktion des Hofkapellmeisters *Pott*. — Alle Werke, die am ersten und zweiten Festtage zur Aufführung kommen, haben den Gefeierten, den unsterblichen *Mozart*, zum Verfasser.

Zuerst kommt nun ein Prolog, gedichtet von unserm berühmten *Grillparzer*, dem Koryphäen der Dichter unseres Vaterlandes, vorgetragen vom k. k. Hofschauspieler *Anschütz*. Sodann die Musikaufführungen selbst: 1) Ouverture aus Titus; 2) Concert für Forteplano, vorgetragen von *Mozart*, Sohn; 3) G moll-Symphonie. In der zweiten Abtheilung: 1) Finale aus Titus; 2) Arie der Elvira aus Don Juan, gesungen von Frau v. *Hasselt-Barth*; 3) Violoncell-Solo, vorgetragen vom königl. baier. Kammermusikus *Menter*; 4) Bass-Arie: „Mentre ti lascio, o figlia," eine hier noch nie gehörte, herrliche Arie, gesungen vom k. k. Opernsänger aus Wien, Herrn *Staudigl*; 5) Tenor-Arie aus der Zauberflöte: „Dies Bildniss ist bezaubernd schön," gesungen vom königl. baier. Kammersänger *Dietz*; 6) Chor: „Pignus futurae gloriae."

Am zweiten Festtage feierlicher Trauergottesdienst für *Mozart*, wobei sein Requiem, abermals unter Leitung unsers *Neukomm*, aufgeführt wird. Abends 7 Uhr Anfang des zweiten Festconcerts unter Direktion des Hofkapellmeisters *Lachner*. Es enthält die erste Abtheilung: 1) Ouverture zur Zauberflöte; 2) Arie aus dem Figaro, gesungen von Frau v. *Stöckl-Heinefetter*; 3) Octett für Blasinstrumente; 4) Tenor-Arie aus der Entführung, gesungen vom königl. baier. Kammersänger *Dietz*; 5) Sextett aus Don Juan. Die zweite Abtheilung: 6) Quintett aus Così fan tutte; 7) Bass-Arie mit concertirendem Kontra-Bass von *Staudigl* und dem grossherzogl. hess. Kammermusikus *Aug. Müller*; 8) Duett aus Così fan tutte von Frau v. *Hasselt-Barth* und *Stöckl-Heinefetter*; 9) C dur-Symphonie mit Fuge. Hiermit schliessen die musikalischen Festlichkeiten.

Vom 1. September 1841. Salzburg, unser herrliches Salzburg ist in diesen Tagen das Ziel der Wanderungen Tausender im In- und Auslande. Auf nicht erwartete Weise mehrt sich der Conflux von Fremden, Alle von dem Wunsche beseelt, an dem am 4. September beginnenden Mozartfeste, welches in dieser seiner Art ja nur ein Mal im Leben gefeiert wird, Theil zu nehmen. Die grössten Städte Deutschlands, ja man darf sagen Europa's, schicken ihre Repräsentanten. So kamen bereits die von Petersburg, Warschau, Rom, Wien, Prag, München, Frankfurt u. s. w., abgesandt von ihren Akademieen, Konservatorien und sonstigen Musik-Vereinen. Zu solchen rechnen wir z. B. den Fürsten *Poniatowsky* aus Russland, den k. k. Staatskanzleirath, als Komponist unter dem Pseudonamen Hoven bekannten und berühmten *Vesque von Püttlingen* aus Wien u. A. Von berühmten Komponisten und Tonkünstlern von Fach nennen wir nur *Neukomm* aus Paris, *Pott* aus Oldenburg, *Lachner* aus München, *Pixis*, *Skraup* und andere ausgezeichnete Künstler aus Prag, die *Hasselt-Barth* und *Staudigl* aus Wien, die *Messmer* und den *Dietz*, Hofopernsänger aus München. Der Violinvirtuos *Ernst* hat leider sein Nichterscheinen gemeldet, *Ole Bull* erwarten wir auch nicht; dafür aber haben wir die Hoffnung und Freude, dass *Pott* sein eben so liebliches als grandioses Violinspiel in einer Concert-Piece uns vergönnen werde. *Liszt* und *Thalberg* haben zu spät ihr Ausbleiben angekündigt, als dass wir noch Zeit gehabt, die berühmte *Schumann*, geb. *Clara Wieck*, zum Feste einzuladen; und sind wir in Bezug auf Klavierspiel nur auf das des Herrn *Mozart*, Sohn, beschränkt.

Weimar. Die beiden Monate Mai und Juni brachten uns im Theater nur eine neue Oper „Lucrezia Borgia" und zwei Gastdarstellungen der Fräul. *Schulz*, einer Schwester unserer ersten Sängerin, Mad. *Streit*. Sie trat auf als Oberpriesterin in der Vestalin und als Nachtwandlerin, und fand ehrende Anerkennung. Fräul. *Schulz* besitzt bedeutende Mittel, sowohl was Gesang, als was Spiel betrifft, bedarf aber allerdings noch des höhern Studiums, und besonders einer grössern Uebung. Wir wünschen ihr eine günstige Gelegenheit zu beiden. — Die Oper Lucrezia Borgia machte uns zuerst mit *Donizetti* bekannt, der so ziemlich dieselben guten Eigenschaften besitzt, durch welche sich die neuern italienischen Komponisten Beifall erworben, aber auch an den gewöhnlichen allbekannten Schwächen leidet. Da die Oper an vielen andern Orten schon gegeben ist, so erspart es der Referent den Lesern und sich selbst, viel Worte darüber zu machen, und begnügt sich blos mit der Bemerkung, dass in den neuern italienischen Opern der Reiz vieler Melodieen, die Abrundung in den Rhythmen, die lebendige und frische, wenn auch zuweilen etwas wilde und tolle Instrumentation allerdings im Stande sind, den Zuhörer zu bestechen und seinen Beifall zu erhalten, wenigstens so lange, als nicht durch nähere Bekanntschaft mit dem Werke die innere Leere sich bemerklich macht. So ist's auch mit *Donizetti's* Lucrezia Borgia, die, vielleicht auch des unerfreulichen und uninteressanten Sujets wegen, bei uns nicht eben glänzende Aufnahme fand.

Die Opernvorstellungen u. s. w. im Mai und Juni waren folgende: Entführung aus dem Serail, Fidelio, Oberon, Schweizerfamilie, Lucrezia Borgia, zweimal,

werk von Bedeutung müssen beyde mehr oder minder sich vereinigen."

„In der Menschenstimme spricht die Natur dem Sinne zu, der Geist dekomponirt diese eine Stimme in ihre Elemente, und trägt diese an künstlich gebaute Instrumente über. Das Ideal muss das Entzweyte wieder einen, und in der Kunst die Natur herstellen und in ihm müssen alle Instrumente zur Menschenstimme wieder in einander fliessen."

„Dann hebt sich auch der Gegensatz von Harmonie und Melodie, Entzweyung zur Musik im singenden Organ, die Einheit in der Entzweyung eint auch zur Melodie die Harmonie, und der Gesang der künstlich erzeugten Menschenstimme ist Convolut unendlicher Akkorde."

„Die Menschenstimme muss zum Orchester aus einander rinnen, wenn der Kreis der Kunst sich öffnen soll, das Ideal, wenn es ihn schliessen will, muss das Orchester zur Menschenstimme wieder in einander schmelzen, dann tritt Kunst in die Natur, wie Seele in den Körper über, und ihr Todtes wird organisch."

„Geschlagne Instrumente neigen mehr zur Harmonie, geblasene zur Melodie, in gestrichenen berühren mehr oder minder beyde sich. Daher (?) das hohe Idealische, das wie Geisterwehen zu uns hernieder tönt, in der Harmonika und Aeolsharfe."

„Als Meister der produktiven Musik mag der Schöpfung Schöpfer, Haydn, dienen, der ein zweyter Klopstock, von religiöser Begeisterung gehoben, uns auf den Flügeln der Harmonie dem fernsten Horizont der Kunst entgegenträgt."

„Dem Ideal am nächsten schwang unter den Neuern, besonders in seinem Meisterstück Idomeneo, Mozart sich; mit mehr Studium der Antike wäre er, wie unter den Dichtern der männlich-weibliche Jean Paul, noch unendlich näher ihm gekommen." (???)

„Was in der Tonkunst die Harmonika, das in den bildenden Künsten die Antike; wie dort das Ideal vom Himmel uns herabzuschweben scheint, so steigt es hier an Marmorblöcken aus der Erde Grüften uns entgegen."

Ich weiss nicht, ob alles dieses dem musikalischen Leser klar genug seyn wird; ich gebe es indessen ohne allen Kommentar, denn man will behaupten, dass die Kommentatoren seit der Kantischen Periode mehr Kommenta als Kommentationen geliefert hätten. Wäre es aber einem Layen erlaubt, in philosophischen Dingen mitzusprechen, so möchte ich fragen, ob es sich in der philosophischen Komposition nicht auch so verhalte, wie in der musikalischen, dass z. B. ein Satz, welcher in der Oktav recht gut umzukehren ist, deswegen nicht auch jede andere Umkehrung z. B. in der Decime vertrage? Was der Verf. von den Tönen sagt, könnte vielleicht in Ansehung der Farben recht wahr und gründlich seyn, aber nur gerade auf die Töne nicht passen. Das farblose Licht wird in Farbenstralen gebrochen, aber wo ist denn der tonlose Laut, welcher in Töne zersetzt werden könnte? Mit dem Laut ist der bestimmte Ton nicht nur realiter, sondern auch idealiter gegeben, denn der tonlose Laut lässt sich nicht denken, und das Tonlose ist seinem Begriff nach schon lautlos. Eben so möchte ich fragen, wie sich eine Zersetzung der Menschenstimme in eine Unendlichkeit von Stimmenelementen denken lasse, und wie man die Instrumente Träger dieser Stimmenatome nennen könne. Es scheint beynahe, als nehme der Verf. eine Polarität der Klänge an und denke sich die Menschenstimmen als einen Mittelpunkt, welcher sich in zwey entgegengesetzte Reihen von Instrumentenstimmen entzweyet. Allein auch diese Ansicht passt so wenig auf die Klänge, als die obenerwähnte auf die Töne. Die Menschenstimme mag immer unter allem Klingenden die höchste Energie des Klanges haben, und diese Energie in den Blas- und Saiteninstrumenten stufenweis abnehmen;

Nachtwandlerin, Romeo und Julie, Vestalin, Postillon von Lonjumeau, Stumme von Portici, Bauer als Millionär, Oesterreichische Grenadier, Preciosa, dreimal, Reisende Student, Arthur, Bar und Bassa, Waise und Mörder, zweimal.

Welche neue Opern u. s. w. im Herbst zur Darstellung bestimmt sind, und welche musikalische Festlichkeiten man für die Feier der Vermählung unseres Erbgrossherzogs im October vorbereitet, ist im Publicum noch nicht bekannt.

Feuilleton.

In Paris ist ein interessantes Werkchen erschienen: Les chants populaires de la Campagne de Rome, ein Anszug aus Vincenzo's 1840 erschienenem bekannten Werke, übersetzt von Charles Didier. Es enthält 32 neue Volksgesänge.

In der vergangenen Winter Musikaision fanden daselbst: Alles in Allem, 100 Concerte Statt, ausserdem wurden noch 11 Akademieen im Räuchnerthur-Theater gegeben.

Der Singverein zu Cannstatt unter dem Namen „Walther von der Vogelweide" hat am 14. August das erste Unions-Sängerfest veranstaltet, unter Theilnahme des Singvereins „Schiller" von Weinsberg, der Vereine von Anspach, Bönigstein und Oberursel.

Am 3. und 4. August fand das *grosse schweizerische Musikfest zu Lausanne* Statt. Unter Leitung des Herrn Mauchen aus Prag nahmen an der Aufführung 10 Schweizer und Sängervereine, 573 Choristen und 180 Instrumentisten Theil. Am ersten Tage ward in der Kathedralkirche Beethoven's C-moll-Symphonie, Rossini's Stabat mater und Mendelssohn's Lobgesang aufgeführt, unter den Solosängern zeichnete sich besonders Herr Dr. Mengis aus Bad Leuk in Wallis (Tenorist) aus. — Am folgenden Tage wurde das angekündigte kleine Concert gegeben, worin einzelne Sachen zu Gehör kamen. Das Fest schloss mit einem grossen Balle, auf welchem das grosse weisse Bundeskreuz der Schweiz zwischen Mendelssohn's und Rossini's Namen prangte. Mendelssohn war, durch Unwohlsein seiner Gattin aufgehalten, erst zum kleinen Concert eingetroffen. — Das grosse Concert war schon am 2. August für Unbemittelte unentgeltlich gegeben worden.

In *Dresden* ist neuerlich *Mendelssohn's Lobgesang* zum ersten Male durch die königl. Kapelle mit grossem Erfolg aufgeführt worden.

Am 18. August gab der *philharmonische* Männer-) *Gesangverein* unter Leitung des Herrn A. E. Leonhard zu Leipzig ein sehr besuchtes Concert im Saale des Schützenhauses zum Besten der Ramazzer Abgebrannten.

Henriette Carl ist vom Pesther Theater abgegangen und wird sich mit dem zum Consul in Fiume ernannten Hauptmann Mioscrelli vermählen. Wie es heisst, will sie vorher noch auf einigen deutschen Bühnen Gastrollen geben. — Der Sängerin *Frezzolini* hat sich zu Christiania mit dem Buchhändler Wahl verbält und wird von der Kunstbahn abtreten.

Bei dem Trauergottesdienste, den die israelitische Gemeinde in Paris dem Andenken des Herzogs von Orleans veranstaltete, wurde eine Trauercantate, eigens zu diesem Zwecke von *Leon Halévy* (dem Bruder des Opernkomponisten) in Musik gesetzt, aufgeführt, welche sehr gut sein soll.

Der Pianoforte-Virtuos und Komponist *Theodor Gulick* hat von dem König von Preussen eine ansehnliche Unterstützung zu einer Kunstreise angewiesen erhalten. Zunächst wird er sich nach Paris begeben.

Herr *Amedée Méreaux* aus Paris hat wegen einer Reihe von ihm verfassungsmässig bekleideten Lehrstellen an verschiedenen musikalischen Instituten, welches unter dem Namen Association normande für die Normandie besteht, eine silberne Medaille erhalten.

In *Perpignan* ist auf Antrag einer Gesellschaft Künstler und Kunstfreunde ein *musikalisches Konservatorium* errichtet worden, zu welchem die städtische Behörde die nöthigen Gelder und ein Lokal bewilligt hat. Gegen 500 Zöglinge sind darin aufgenommen. Zum Direktor wurde Herr Gelley, zum Censor Herr Henry, und zu Gerenten die Herren Lamarge und Fabry ernannt. Beide Letztere geleiten Zöglinge der Pariser Musik-Konservatoriums.

Das Jahr 1842 ist ausserordentlich reich an *Gesangfesten*. Am 17. Juli wurde ein solches zu *Heilbronn* in Baiern gefeiert, woran die Gesangvereine von 10 Orten (darunter Nürnberg, Bamberg, Erlangen, Schweinfurt u. s. w.) mit etwa 300 Sängern Theil nahmen. — Am 24. Juli fand zu *Wetter* (im Hessen) ein Gesangfest Statt, dem sich die Vereine von Biedenkopf, Buchenau, Holzhausen, Marburg, Kirchhain, Battenberg u. s. w. anschlossen hatten. — In *Brüssel* hatte Herr Fetis mit dem dasigen Sängerverein „Réunion lyrique" und den Sängergesellschaften von Gent, Mecheln und Antwerpen ein grosses Musikfest zum Besten der Armen veranstaltet, worin u. A. Liszt, Artot, Geraldi und Mad. Damoreau Theil nahmen. In der Augustinerkirche, einer ausgezeichnet schönen und akustischen Baumlichkeit, wurden, ausser verschiedenen Einzelnsachen, Beethoven's Adur-Symphonie, Stücke aus Friedrich Schneider's Weltgericht und aus Mendelssohn's Paulus aufgeführt. Unter den Einzelnsachen erregte besonders Liszt's Don Juan-Fantasie den Enthusiasmus der zahlreichen Zuhörer.

Herr *Beale* in London, von dem Hause Cramer, Addington und Beale, hat ein neues musikalisches Instrument erfunden, welches er Euphonicon nennt. Es soll die Eigenschaften des Pianoforte mit denen der Harfe vereinigen, umfasst 7 Oktaven, hat, eingerechnet, die Grösse eines Spinettchen, nur etwas länger, die Saitenreihen treten oben etwas hervor, dreifacher Resonanzboden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 6. bis 12 September d. J.

Anschütz, C., 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Coblenz, Gerwein. 15 Sgr.

— Dreizehnte Messe d. Ehrenbreitst. - Coblenzer Gesangbuches 1^e Lieferung. Ebend. 12½ Sgr.

Auber, Potpourri a. Zanetta f. d. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Bach, Sol., Das wohltemp. Klavier. 48 Fugen a. s. w. eingerichtet für das Pfte zu 4 Händen v. H. Bertini. 6e Lefer. Ebend. Subscr.-Preis 1 Fl. 48 Kr.

Bertini, H., Fant. sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte à 4 mains. Op. 136. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Blumenthal, J. de, Fant. agréable et brill. p. Violon et Pfte sur un motif favori de Donizetti. Op. 87. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Burgmüller, F., Valse sur un motif de Freyschütz et Marche de Chapitaux pour le Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Dreyschock, A., Scherzo pour le Pfte. Op. 19. Ebend. 1 Fl.

Eccard, C., Gedichte von Lenau f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Fahrbach, Ph., Fahnen-Weihe-Marsch f. d. Pfte. Op. 46. Ebd. 15 Kr.

Flora theatrale. Cah. 71. 72. Fant. et Pasp. sur Corrado d'Altamura de Ricci p. le Pfte. Ebend. à 1 Fl.

Gesner, Offertorium (O salutaris hostia) f. 2 Tenor. u. 1 Bassstimme mit Orgelbegl. Part. Coblenz, Gesner. 7½ Sgr.

Herz, H., 2 Ballades sans paroles arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 117. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl. 21 Kr.

— Grande Fant. sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 126. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

— Le Naufrage du jeune marin. Der Schiffbruch d. jungen Seemanns f. 1 Singst. m. Pfte aus Op. 117. Ebend. 45 Kr.

— Le Cloître. Das Kloster f. 1 Singst. m. Pfte aus Op. 117. Ebd. 45 Kr.

Jansa, L., Deux jeux Operatiques. No. 16 u. Anna Boleyn. No. 17 u. d. Guarnements. Mesod. f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte. Wien, Haslinger. à 45 Kr.

Kleegl, J. H., Tänze f. d. Pfte. Op. 5. Jugendklänge-Walzer. Op. 6. Ernst Sinnen-Walzer à 45 Kr. Op. 7. Constantia-Galopp. Op. 8. Jägerlust-Galopp à 36 Kr. Op. 9. Josephinen-Galopp. 27 Kr. Op. 10. Jugendfreuden-Polka. 36 Kr. Mainz, Schott.

Kuffner, J., Revue mus. Concert. de Morceaux fac. p. Pfte et Violon ou Flute sur les themes d'a. Op. 305. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl. 30 Kr.

Kunze, C., Das Sündchen. f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Op. 5. Berlin, Challier et Comp. 12½ Sgr.

Labarre et Benoit, 2 Duettini p. Pfte et Violon sur le Stabat de Rossini. Op. 40. Liv. 30 et 31 de Duos. Mainz, Schott. à 1 Fl. 21 Kr.

Lanner, J., Rouge et noire. Quadr. Op. 109. f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 30 Kr., f. 2 Viol. u. Pfte 45 Kr. Wien, Haslinger.

Lemoine, H., Petites Recréations mus. p. le Pfte. Choix de 96 Morceaux arr. et doigtés expressément p. les pet. mains. No. 3. 4. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Mozart, W. A., Offertorium (Quisete comprehendat) f. 4 Singst. m. Violinobligat. u. kleines Orch. Part. Coblenz, Gesner. 10 Sgr.

Müller, A., Ouvertüre v. Zauner f. Bariton u. Pfte. Op. 50. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Nemetz, A., Militär-Märsche f. d. Pfte. No. 2. 3. Wien, Haslinger, à 15 Kr.

Neuigkeiten f. d. Pfte in eleganten Style. 3. Abtheilung. No. 26—30. Ebend. à 30 Kr.

Pantaleoni, L., La Primavera. Der Frühling. Canzon. ital. f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 20 Kr.

Pugni, L., 2er Album f. Gesang u. Pfte u. Vignetten. Ebd. 2 Fl. 24 Kr.

Rheinländer, der. Sammlung beliebt. Polkas, Galoppen u. s. w. für d. Pfte. No. 23—28. Ebend. à 18 Kr.

Rosellen, H., 2 Caract. variées p. le Pfte. Op. 19. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Rosenhain, J., Folge mir. Vienn. Walzer. f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 18 Kr.

Schneider, B., Serenade f. Violoncell u. Pfte. Op. 3. Coblenz, Gesner. 12½ Sgr.

Schneider, Fr., Lied u. d. Orat. Absalon im Hain. Antwort von C. Anschütz. Ebend. 5 Sgr.

Summer, J., 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 3. Ebend. 1 Thlr.

— Caractéristic-Quadrilles-Ouverture f. d. Pfte. Ebend. 12½ Sgr.

Strauss, J., Beliebte Annen-Polka f. d. Pfte. Op. 137. Wien, Haslinger. 20 Kr.

Thalberg, S., 2er gr. Fant. sur les Huguenots. Op. 43. arr. p. le Pfte seul. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Tschirch, O., Lied u. Parthenie. Mein Herz ich will dich klagen aus dem Sohn d. Wildnisse f. 1 Singst. od. Alt m. Pfte. Op. 17. Berlin, Bote u. Bock. à 10 Sgr.

Wachsen, H. C. v., Le Songe. Etude p. le Pfte. Op. 2. Coblenz, Gesner. 5 Sgr.

— 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Ebend. 10 Sgr.

— Andante u. Fuge f. d. Orgel. Op. 4. Ebend. 7½ Sgr.

Wolff, E., 2 Fant. sur le Freischütz p. le Pfte. Op. 35. Nr. 1. 2 Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

— Grand Rondeau brill. sur le Ballet de Giselle p. le Pfte à 4 mains. Op. 38. Ebend. 2 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Einladung zur Subscription.

Der Unterzeichnete ist im Besitze von einigen Manuscripten als: Requiem von *Nicola Jomelli* für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass oder Orgel, und Stabat Mater von *Fiorillo* für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von 2 Violinen, Viola und Bass oder Orgel, und wurde dieselben in Partitur gern dem Publikum übergeben, wenn sich genügend durch Subscribenten die Kosten decken.

Es ist überflüssig, etwas zum Lobe dieser berühmten Komponisten zu sagen. Für sauberen Druck, Notenschrift und guten Papier wird die beste Sorge getragen werden.

Der Preis des Requiemes wird 2 Thlr. 20 Sgr. und des Stabat Mater 1 Thlr. 15 Sgr. nicht übersteigen. Bestellzettel besorgt die Herren gütige Buchhandlung in Leipzig. Nach Eingang der Bestellungen wird der Druck sogleich beginnen und bis zu Neujahr erscheinen können.

Zur gefälligen Subscription ladet ergebenst ein

Coblenz, im Juli 1842. **H. Gesner.** Kunst-Musikalien-Handlung und Lithographische Anstalt.

Subscriptions-Aufforderung.

Lindpaintner's

Kriegerische Jubel-Ouvertüre

zur Jubel-Feier Sr. Maj. des Königs von Wirtemberg aufgeführt und von der Critik als eine der genialsten Schöpfungen bezeichnet erscheint am 15. October in unserem Verlag.

Gr. Partitur 2½ Thlr. In Stimmen für das Orchester 3½ Thlr. Clavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr.

Am 1. Januar tritt der Ladenpreis von 4 Thlr. für die Partitur und 6 Thlr. für die Stimmen ein. Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Subscription an.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist erschienen:

J. N. Hummel's

Grosses Septett, Op. 74, für Pianoforte,

mit

Begleitung eines zweiten Pianoforte oder der Physharmonika eingerichtet

von

J. G. Eckl.

Preis 5 Fl. C. M. (Eigenthum der Verleger.)

In **F. C. Neidhardt's** Buchhandlung in Speyer ist nun vollständig erschienen:

Schilling, Dr. G., Das musikalische Europa oder Sammlung von durchgehends authentischen Lebens-Nachrichten über jetzt in Europa lebende ausgezeichnete Tonkünstler, Musikgelehrte, Componisten, Virtuosen, Sänger u. s. w. In alphabetischer Ordnung herausgegeben. 25½ Bogen in gr. 8. broch. 4 Thlr. 20 Sgr. oder 7 Fl.

Eine schöne Pariser Damen-Pedal-Harfe im besten Zustande, ist für den festen Preis von 70 Thlr. zu verkaufen.

Herr Musikalienhändler Carl Cranz in Berlin gibt nähere Auskunft.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten September. **№ 38.** 1842.

Inhalt: Mozart und die Kritiker seiner Zeit. — *Literarische Notizen.* — Nachrichten. Aus Reichenberg. Aus Frankfurt. Aus Gotha. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Mozart und die Kritiker seiner Zeit.

Mitgetheilt von C. F. Becker.

Kein Meister der Töne fand wohl von den ersten Lebensjahren an bis an seinen leider für die Kunst zu frühen Tod in ganz Deutschland, wie in Frankreich, in England wie in Italien, so allgemeine Anerkennung und Bewunderung, als der herrliche *Mozart*. Kaum sechs Jahre alt, hatte er schon der Kaiserin von Oesterreich auf dem Schoos. 1763 spielte der siebenjährige Knabe zu Versailles in Gegenwart des ganzen Hofes und fand so viel Beifall, „dass der Herr Wolfgangus an der Tafel neben der Königin war und sich mit ihr beständig unterhalten musste.“ Das Jahr darauf war er in England und einige Tage nach seiner Ankunft in London schon „von 6 bis 9 Uhr Abends bei den Majestäten.“ Der kleine legte ihm selbst Kompositionen von Händel, Bach und andern Meistern vor, die *Mozart* prima vista wegspielte, und die Königin sang eine Arie, welche er begleitete. In seinem vierzehnten Jahre, 1770, erhielt er in Rom von dem Papste das Ordenskreuz, in Mailand das Diplom als Mitglied der berühmten Accademia Filarmonica, und den 26. December desselben Jahres dirigirte er an letzterm Orte seine grosse Oper. Mittlerate, welche mit unbeschreiblichem Jubel aufgenommen und öfters wiederholt wurde. Doch wozu mehrere dieser weltbekannten, unumstösslichen Thatsachen, da man sie in *Mozart's* Biographie von Nissen zu Hunderten verzeichnet findet? Mögen die hier mitgetheilten genügen, um anzudeuten, welche Sensation das noch in der Blüthe stehende, aber schon damals höchst bewundernswerthe Talent *Mozart's* in allen Ländern erregte. —

Wie sprachen sich jedoch die musikalischen Kritiker in den Jahren 1762 bis 93 über diesen Heros der Tonkunst aus? erkannten sie seine eminente Grösse, sein Genie? Fragen wir zu dem allgemeinen Ruf *Mozart's* wesentlich bei, und beschäftigten sie sich wohl angelegentlich damit, den Geist seiner Tonschöpfungen zu erfassen? Kurz, wie urtheilte ein *Hiller*, *Forkel*, *Reichardt*, *Cramer* und mancher Andere, der auf dem goldenen Dreifuss der Pythia zu ruhen vermeinte und das scharf geschliffene Schwert der Kritik mit Kraft erfasst hatte, über unsern grossen *Mozart*? Zur Kunstgeschichte des letzten Drittheils des verflossenen Jahrhunderts schien es uns interessant, diese Frage zu erledigen, und um so weniger glaubten wir Anstand nehmen zu dürfen, da der fleissige und für unsern *Mozart* glühende Nissen in seinem Buche diesen Gegenstand gänzlich unberücksichtigt gelassen hat. Sorgfältig wurden deshalb die sämmtlichen der Kunst gewidmeten Blätter aus jener Zeit durchforscht, und das allerdings nicht zu erwartende Resultat dieser mühsamen und zugleich langweiligen Arbeit war: dass ein *Mozart* weder als Virtuos noch als Komponist in seinem ganzen Leben für würdig erachtet worden ist, sich über ihn auszusprechen und einer speziellen und genauen Beurtheilung zu unterziehen. Es klingt fast fabelhaft und doch ist dem so. In sämmtlichen Journalen jener Zeit finden sich die allerkleinsten Begebenheiten und unbedeutendsten Nachrichten über Künstler, desgleichen bogenlange Kritiken über ihre Tonschöpfungen, die, mit wenigen rühmlichen Ausnahmen, ganz geringfügig zu nennen waren, während ein *Mozart*, dessen Ruf als Virtuos wie als Opern-, Kirchen- und Kammer-Komponist sich über ganz Europa allgemein verbreitet hatte, kaum der Erwähnung für werth gehalten wird. Mit wenig Worten mögen nachstehend die nöthigen Beweise folgen.

Joh. Adam Hiller, der in den Jahren 1767 bis 1770 zu Leipzig die „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend“ herausgab und nicht unbekannt mit dem Zustand der Tonkunst auch ausserhalb Deutschlands war, nennt nicht *Mozart's* Namen [*]).

*) Wenn Zufall als Absicht scheint hier gewaltet zu haben, denn liess man der gute *Hiller* von aller Kabale und Intrigue gegen seine Bestrebungen. In späteren Jahren wurde *Hiller* sogar ein Verehrer *Mozart's*, und besonders dann, als *Mozart's* Wittwe, bald nach ihres Gatten Tode, mit dessen Handschrift der Requiem nach Leipzig kam. Hier war *Hiller* ausser sich vor Freude. Er legte sogleich eine deutsche Uebersetzung unter, veranstaltete eine feierliche Aufführung zu Gunsten der Wittwe, und wiederholte es Jahrelang in den Kirchen von Zeit zu Zeit. Seine Verehrung und Liebe gegen denselben ging so weit, dass er sogar eine Partitur von Dembler Hand nicht mochte, sondern — wie schon buchstäblich Mode — den Ganzen sich eigenhändig abschrieb. Auf den Titel setzte er mit rothen Buchstaben: Opus summum virtuosi. *W. A. Mozart.* (Vergl. 4. Bd. S. 6, S. 857.) An seinen Freund *C. L. Gerber* schrieb er am 28. September 1790 mit der Wärme eines Jünglings: „Nimm Sie doch Geld einmal zu sich, dass ich Ihnen das letzte, aber grösste Werk *Mozart's*, sein Requiem, von meinen Schülern aufgeführt, hinnte hören lassen?“ — Wäre es doch vergönnt, einen Aehnlichen einem *J. N. Forkel*, *J. F. Reichardt* u. A. nachzurühmen!

Johann Nicolaus Forkel, welcher 1778 bis 79 die drei starken Bände seiner „Musikalisch-kritischen Bibliothek" (Gotha) schrieb, hatte noch nichts von einem *Mozart* vernommen. Erst in dem „Musikalischen Almanach für Deutschland" (Leipzig, 1784) weiss der gelehrte musikalische Geschichtschreiber Seite 73 zu erzählen, dass „*J. G. (!) Wolfgang Mozart*, ein Tonkünstler in der Erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg sei" und herausgegeben habe: „Six Sonates pour le Clavecin, à Paris, 1767, zwei dergleichen Sonaten, London; zwei dergleichen; sechs dergleichen; sechs Trio, zu Amsterdam." In dem dritten Bande dieses Buches, Leipzig, 1784, kann dieser Forscher allerdings mehr berichten. Er hat in Erfahrung gebracht, dass *Mozart* nicht mit seinen Vornamen *J. G. Wolfg.* sondern *J. C. Wolfg.* heisst und zu *Augsburg* 1759 geboren wurde. Ferner erzählt *Forkel*, wie „*Mozart's* Vater mit ihm, da er erst neun Jahre alt war in den Jahren 1769—70 durch Deutschland, Frankreich und England gereist sei und bis 1784 ausser den genannten Tonstücken auch 1782 eine Oper: „Die Entführung aus dem Serail" komponirt habe." Wie wenig Notiz dieser Schriftsteller von *Mozart* nahm, zeigt sich klar aus dem vierten Band des musikalischen Almanachs, welcher 1789 zu Leipzig gedruckt wurde. Alles was er von ihm zu sagen weiss, besteht in den Worten: „*J. C. (!) Wolfg. Mozart* seit 1787 Capellmeister in Wien. „Die Entführung aus dem Serail" ist 1785 gedruckt. Auch sind seit 1784 verschiedene Sinfonien, Quartetten und Sonatensammlungen nebst Concerten fürs Clavier öffentlich bekanntgeworden!"

Joh. Friedrich Reichardt, der 1782 ein „Musikalisches Kunstmagazin" in das Leben rief und bis 1791 fortsetzte, hielt jedenfalls einen *Mozart* für zu unbedeutend, um ihn *eines* Wortes zu würdigen!

Carl Friedrich Cramer, der Herausgeber eines „Magazins der Musik" (Hamburg, 1783 bis 87), welches, ohne die Register, aus 2800 enggedruckten Seiten besteht, konnte, um einen *Mozart* zu erwähnen, nur einige Zeilen opfern. Zu belächeln ist ein Auszug aus einem Wiener Bericht: „Unser lieber theurer *Pleyel* befindet sich in Strassburg; besonders bezahlen ihm die Pariser seine Kompositionen ausserordentlich theuer. *Mozart* hat eine Reise nach Prag angetreten. Schade, dass er sich in seinem künstlichen Satz, um ein neuer Schöpfer zu werden, zu *hoch* (?) versteigt, wobei freilich Empfindung und Herz wenig gewinnen. Seine neuen Quartetten für zwei Violinen, Viole und Bass, die er Haydn dedicirt hat, sind doch wohl zu stark gewürzt — und welcher Gaum kann das lange aushalten. Verzeihen Sie dieses Gleichniss aus dem Kochbuche."

H. A. Fr. v. Eschstruth, ein mit der Tonkunst seiner Zeit sehr vertrauter Mann, nahm in die von ihm redigirte „Musikalische Bibliothek" (Marburg, 1784—85) den Namen *Mozart* nicht auf.

H. Ph. C. Bossler, Redakteur der „Musikalischen Real-Zeitung" (Speier, 1788—92), vermochte nur während fünf voller Jahre — der bedeutendsten in *Mozart's* Leben — diesen Meister ungefähr ein halbes Dutzend Mal seinen Lesern zu nennen, und wie? dies wird mit der Recension (1790, Seite 157) augenscheinlich dargethan: „Grand Quintetto per due Violini, due Viole, Violone, del Signor Mozart. Wien, bei Artaria — ist mit vielem Fleiss und Geschmack und so weit sich's durchs Gehör beurtheilen lässt, nach den strengen Regeln der Satzkunst gearbeitet." Es ist das unnachahmliche Quintett aus C dur (No. 2 der Simrock'schen Partiturausgabe) gemeint!

J. Fr. Reichardt und *F. L. E. Bunzen* begannen den 1. October 1791, demnach wenig Monate vor *Mozart's* Tode, ein „Musikalisches Wochenblatt" und setzten es bis 1793 fort. In dieser Periode, vermuthet man mit Zuversicht, beeilt sich nun sicher ein jeder Kritiker, einen *Mozart* zu rühmen, so oft und so gut er es nur vermag? In solcher Hoffnung schauten wir genau eine jede Seite dieser Zeitschrift an, und zu unserer Freude fanden wir S. 30 folgenden Bericht über die am 12. October 1791 zu Berlin stattgefundene erste Aufführung des *Don Juan*. „Man vereinige tiefe Kenntniss der Kunst mit dem glücklichsten Talent, reizende Melodieen zu erfinden und verbinde dann Beides mit der grösstmöglichsten Originalität, so hat man das treffendste Bild von Mozart's musikalischem Genie. Nie kann man in seinen Werken einen Gedanken finden, den man schon einmal gehört; sogar sein Akkompagnement ist immer neu. Unaufhörlich wird man ohne Ruhe und Rast von einem Gedanken zum andern gleichsam fortgerissen, so dass die Bewunderung des letzten bestandig die Bewunderung aller vorhergehenden in sich verschlingt und man mit Anstrengung aller seiner Kräfte kaum die Schönheiten alle fassen kann, die sich der Seele darbieten. Sollte man *Mozart* eines Fehlers zeihen wollen, so wäre dies wohl das einzige: dass diese Fülle von Schönheiten die Seele beinahe ermüdet und dass der Effekt des Ganzen zuweilen dadurch verdunkelt wird. Doch, wohl dem Künstler, dessen einziger Fehler in allzugrosser Vollkommenheit besteht. — In's Detail einer *Mozart*'schen Oper zu gehen, ist beinahe unmöglich, weil man weder Anfang noch Ende zu finden im Stande ist: doch sei es vergönnt, einige der vorzüglichsten Stücke anzuzeigen. Hierunter gehört vor allen Dingen die Ouverture. Welch einen schaurigen Eindruck macht nicht der langsame Eingang aus D moll: und wie schön stieht nicht das muntere, aber doch ausserst edle Allegro aus D dur dagegen ab, in welchem die Nachahmungen meisterhaft gearbeitet und von grosser Wirkung sind. Ausgezeichnet schön sind in Ansehung des Ausdrucks und der innern Oekonomie der Stimmen das Quartett und das Finale des ersten Aktes, in welchem letzteren der Effekt auf den Worten: Bebe, schwarzer Missethäter, im höchsten Grade erschütternd ist; ferner das Sextett im zweiten Akt und endlich der Schluss der Oper, bei welchem das Grausende der Szene so richtig ausgedrückt ist, dass sich wirklich beim Zuhören allmälig die Haare sträuben. Dass auch heitere Szenen (deren es freilich wenige in dieser Oper gibt) dem Komponisten gelingen, beweisen das Bauernduo und das allerliebste kleine Duett: Gib mir die Hand, mein Leben —, welches eine bezaubernde Melodie hat." — Liebe und Verehrung gegen den liebenswürdigen *Mozart* spricht sich hier in einer jeden Zeile aus, und der Verfasser dieses Berichtes erwarb sich je-

denfalls die Achtung aller Freunde der Tonkunst, wie er sie jetzt noch verdient. In der festen Meinung, solche Urtheile, wie das hier mitgetheilte, in dieser Zeitschrift in reichlicher Menge zu finden, blätterten wir weiter; doch nicht anders, als wenn die Herausgeber einige Gewissensbisse und Reue über den obigen Artikel verspürt hätten, so schien es uns bei der späteren Erwähnung von *Mozart's* Namen. Mögen die Stellen jenes Journals, wo der *letzten* Werke des Meisters gedacht wird, hier angeführt werden. Seite 70 heisst es aus *Prag*: „Die grosse italienische Oper: *La Clemenza di Tito*, nach der Komposition des Kapellmeisters *Mozard* (?) bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeit hier aufgeführt, hat den Beifall nicht gefunden, den der sonst hier so beliebte Komponist erwarten konnte.“ *); Seite 79 wird aus *Wien* berichtet: „Die neue Maschinenkomodie (?): die *Zauberflöte*, mit Musik vom Kapellmeister *Mozard* (?), die mit grossen Kosten und mit vieler Pracht in den Dekorationen gegeben wird, findet den gehofften Beifall nicht, weil der Inhalt und die Sprache des Stücks gar zu schlecht sind“.**) Nicht kalt und hart genug waren den Herausgebern diese Notizen, und in dem zweiten Band (1792) Seite 139 machen sie noch mit nachstehenden Worten ihrer Galle Luft: „Das obige Urtheil über *Mozard's* (?) *Don Juan* ist höchst übereilen und einseitig. Niemand wird *Mozard* (?), den Mann von grossen Talenten und den erfahrenen, reichhaltigen und angenehmen Komponisten verkennen. Noch haben wir ihn aber von keinem gründlichen Kenner der Kunst für einen korrekten viel weniger vollendeten Künstler halten sehn, noch weniger wird ihn der geschmackvolle Kritiker für einen in Beziehung auf Poesie richtigen und feinen Komponisten halten.“ —

Karl Spazier, der zwei Jahre nach Mozart's Tode die „Berliner musikalische Zeitung“ herausgab, mag den Reihen schliessen. Auch dieser nicht unbekannte Schriftsteller hatte, so wenig wie seine Vorgänger, *Mozart's* Geist begriffen, und rücksichtslos vergisst er selbst das *De mortuis nil nisi bene*. Nur mit folgenden höhnischen Worten vermag er ein Werkchen, welches der Meister 1787 geschrieben hatte, anzuführen: „*Abendempfindung* zum Singen beim Klavier, in Musik gesetzt von *Mozart*, Adagio. Wen Stellen, wie diese:

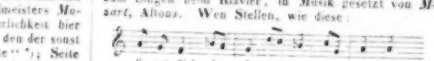

So eut-fieht des Le-bens schönste Stunden —

nicht in seiner Abendempfindung stören können, der labe sich dran und preise die Kunst!“

In solcher Weise wurde in dem vergangenen Jahrhundert über *Mozart* geschrieben, während ein *Pleyel* und eine grosse Menge Geistesverwandte dieses Komponisten als klassische, gediegene Tonmeister, als Muster für ihre und alle Zeiten aufgestellt und gepriesen werden. War es Kabale, Kurzsichtigkeit, Unkenntniss, was jene Männer so ungerecht gegen *Mozart* machte? Wir wissen es nicht zu bestimmen; welchen geringen Einfluss üben jedoch damals diese Kritiker auf das Urtheil des Publikums aus! Während sie einen *Mozart* nicht der Erwähnung für werth halten, wird dieser von Tausenden verstanden und zum Liebling erkoren; während sie ihn bitter tadeln oder gleichgiltig seine unsterblichen Werke betasten, klingt in dem Innern aller wahren Freunde und Verehrer der Tonkunst eine jede Harmonie *Mozart's* wieder, und freudig jubelt der Künstler wie der Laie voll Entzücken und Begeisterung:

„So weit ein Ton an Ohr und Herzen schlüget,
In einer Brust der heil'ge Funke glühet,
Sei *Mozart!* du die Sonne stets der Sängerwelt.“

*) Ein Publikum, das vom Tanz, von Ballen und Vergnügungen aller Art trunken war, in dem Getümmel eines Krönungsfestes, konnte freilich durch diese Oper nicht zum Enthusiasmus angefacht werden. Doch nachdem dieses Kunstwerk, welches *Mozart* binnen achtzehn Tagen schrieb, öfter gehört wurde, erkannte man es bald für eine der vollendetsten Arbeiten des Meisters. Man wurde dem Kunstsinne Prags zu nahe treten, wenn man vermuthen könnte, es sei dort diese köstliche Oper nicht bald verstanden und anerkannt worden; dort, wo *Mozart* so innig verehrt und geliebt wurde und noch jetzt für den grössten musikalischen Genius gehalten wird. Welche Stadt ehrte sein Andenken bis auf diese Stunde warmer und treuer als Prag? In dem grossen Saale der Universitäts-Bibliothek finden sich die Portraits mehrerer ausgezeichneter Männer. Das interessanteste Bildniss in diesen Räumen ist aber das in Marmor ausgeführte Brustbild *Mozart's*. Es steht desselbe in einer vierten kleinen Abtheilung der Bibliothek, welche in einer eigenen Halle *hinter die Werke* dieses Genies, seine *sämmtlichen* Kompositionen, umfasst. Diese Sammlung macht ein Filiale der grossen Bibliothek aus. Die Inschrift auf dem Monument besagt, dass *Mozart* zu Salzburg das Licht der Welt erblickt habe im Jahre 1756 und zu den himmlischen Harmonieen zurückgerufen worden sei zu Wien 1791. „Ad coelestes harmonias revocatus,“ heisst es. Die Inschrift am Eingange der seinen Werken gewidmeten Halle lautet: „Asterno indelibi Amphionae monumento publice sunt consecrare musicae artis cultores Bohemi Anno 1837.“ Wahrlich, der *Don Juan* wurde nicht umsonst für *Prag* geschrieben, die Böhmen waren und sind auch jetzt dieses Meisterwerkes würdig!

**) Der Beifall, den die *Zauberflöte* überall und überall erhielt, von dem Hoftheater an, bis zu der wandernden Bande des kleinsten Marktfleckens, ist bisher ohne Beispiel. In *Wien* wurde sie nur im ersten Jahre ihrer Erscheinung mehr als *hundertmal* aufgeführt.

Literarische Notizen.

(Mitgetheilt vom Mailänder Correspondenten.)

Music and Manners in France and Germany. A series of travelling Sketches of Arts and Society. By Henry F. Chorley. London, Longman and Comp. 1841. 3 Bände in 8.

Die auf Musik bezüglichen Stellen, welche das Londoner Athenaeum No. 713 (26. Juni v. J.), S. 485—487, aus diesem Werke entlehnt, sind sehr unbedeutend und verdienen hier keine Erwähnung. Etwas interessanter sind die von derselben Zeitschrift in einem zweiten Berichte (No. 715. 20. Juli. S. 518—520) ausgehobenen Stellen über Musik, worin unter Anderm Folgendes gesagt wird.

Die musikalische Idee des Drama's ist jetzt konvenzionell, mehr eine Sache der Mode und der Schule als der Natur (a thing of mode and school rather than of nature). Ein anderes Geschlecht wird kommen, dem die heutige Musik mit ihren Fioriturен und pikanten Harmonieen nicht mehr schmecken wird. Nicht so ist

es mit Gluck's heroischen Dramen, mit Mozart's Figaro und Don Juan, mit der einzigen Oper (one opera) von Beethoven, — mit dem dritten Akt von Otello. (? Man nehme die Situation dieses Aktes weg, und begucke dann das Grosse dieser Musik! — Der Korresp.)

Obwohl Meyerbeer, in Betracht seines Robert, unmöglich ein Dante, noch ein Shakespeare in seiner Kunst genannt werden kann, so hat seine Musik doch einen Reiz und eine eigene Schönheit (completnes of his own), welche ihr einen besondern Platz unter den Werken der heutigen Schöpfungen einräumen. Sein Styl ist ohne Weiteres gemischt, italienisch und deutsch, jedoch ohne den hübschen melodischen Fluss des erstern, und die ernsten äussern Formen des letztern zu haben. Die religiösen Cherubims, die ritterlichen Greife (chivalerie griffins) des christlichen Nordens sind mit den Blättern des Bärenklaues (acanthus leaves — eine in Italien einheimische Pflanze — der Korresp.), Trebernkränzen (husk garlands) und Schnörkeln des heidnischen Südens (volutes of the Pagan South) durchflochten. Aber ein Geist, weder christlich noch heidnisch, schwebt über diesen an sich so verstimmten Fragmenten und bildet ein Ganzes, das, wiewohl verdorben mit der Fackel der höchsten Schönheit und Wahrheit betrachtet, doch seine eigenen Verhältnisse und Gesetze hat, und bezaubert eben darum, weil es dem strengen Criticismus trotzt. Nun wird über den unglücklichen Nourrit, den originellen Robert, der in Gluck's Iphigenia zum erstenmal debütirte, ein Langes gesprochen. Sodann heisst es: Wie hat Frankreichs Kunst und Geschichte, während den eilf Jahren, in denen Nourrit zu Paris wirkte, sich umgestaltet! eine Umwälzung der Oper und des Königreichs! Sacchini, Lesueur, Spontini wurden durch Auber's glänzende Arien, Rossini's einnehmende Melodieen und Meyerbeer's prächtige Vokalkombinationen aus der Bühne gefegt. Hierauf wird von den französischen Sängern, abermals von Nourrit, und auch von Duprez gesprochen.

Wenn der Verfasser Rossini's Wilhelm Tell, dessen Musik Lady Morgan (in ihrem zweiten Werke über Frankreich) weder warm, ernsthaft noch feierlich, und mehr für die französische Bühne als für die Welt berechnet fand, etwas weitläufig zu verherrlichen sucht, so werden mit ihm die Wenigsten hierin übereinstimmen. Herr Chorley meint, jene Oper sei in den letzten Jahren die populärste in Europa, Rossini mit dem Buche des W. Tell nicht unglücklicher gewesen, als Mozart mit jenem der Zauberflöte und Weber mit jenem der Euryanthe. Wilhelm Tell stehe fast ganz allein da als Beispiel von Lokal- und Nationalfarbe u. s. w. Dieser an sich einzigen Charakterschöpfung Rossini's entspricht die Sorgfalt, mit welcher er sie musikalisch ausgearbeitet hat, was von ihm, der so wenig die Komposition studirt, kaum zu erwarten war. Risum teneatis!) Untersucht man Meyerbeer's grosse Opern, so wird man tausend Kunstgriffe darin entdecken, um die Wirkung zu erhöhen, was ein Komponist von einem freien (spontaneous) Genie nicht nöthig hat, als Muster sind sie gefährlich. Herr Chorley analysirt nun etwas genauer Rossini's Meisterwerk, wie er es nennt.

In dem so eben (8. September) angekommenen Augustheft von Tait's Edinburgh Magazine wird (S. 506 — 514) Chorley's Werk umständlicher besprochen. Zeit und Raum dieser Blätter erlauben um so weniger weitere Auszüge, als das Ganze nicht von besonderm Interesse zu sein scheint.

2.

Fortschritte der Musik in den Vereinigten Staaten von Amerika.

Ein langer Artikel in dem zu Boston erscheinenden North American Review (April 1841) sagt hierüber im Wesentlichen Folgendes. Eine grosse Revolution im musikalischen Charakter der Amerikaner hat begonnen und, wir vertrauen darauf, wird eben so wie andere Umwälzungen vorwärts gehen, bis ihr letztes Ziel erreicht ist. Gehen ihre Fortschritte so schnell vorwärts, als es bis jetzt der Fall gewesen war, so wird es ein anderes Signalbeispiel der Eisenbahnschnelligkeit sein, mit welcher die Amerikaner fähig sind, eine scheinbar entfernte Zukunft in eine gegenwärtige Wirklichkeit zu verwandeln. Noch vor 30 Jahren bestand all die Musik, die man in Boston hörte, in einem halben Dutzend Instrumenten im Theaterorchester, im sogenannten Chorgesang mit Begleitung des Violoncells. Es war ein jämmerlicher Lärm, aber die nächste Annäherung zu den sonstigen Kirchenmusiken, wovon eine oder zwei eine Orgel aufzuweisen hatte. Der erste öffentliche Impuls (effort) zur Reform und die Einführung eines bessern Geschmacks wurde durch den letztlich beweinten Buckminster gemacht, der Alles anwandte, um mit Erfolg einen Theil des öffentlichen Cultus in seiner eigenen Kirche allgemein interessant zu machen. Sein Beispiel wurde jedoch nur langsam von den andern Kirchen befolgt. Vor ungefähr 30 Jahren wurde die „Händel and Haydn Society" gebildet, dabei Leute in der Stadt und ihrer Nachbarschaft gesammelt, die fähig waren, Händels Musik vorzutragen, und es war damals schon was Grosses, den Hallstone-Chor zu singen.

Eine andere Versammlung zu Boston folgte vor 20 Jahren dem Buckminster'schen Beispiele, wobei ein besserer musikalischer Styl in die Westkirche eingeführt wurde; allein der frühe Tod des Herrn W. A. Eliot beraubte die Gemeinde ihres Eifers und ihrer Thätigkeit.

Im Jahre 1832 versuchten die Herren L. Mason und G. E. Webb, mittels einer Klasse jugendlicher Musiker, sogenannte „Juvenile Concerts" einzuführen, welche die Vorläufer der zu Boston gestifteten Musikalischen Akademie waren und die musikalische Erziehung in der Gemeinde möglichst zu befördern den Zweck hatten.

Im Jahr 1833 wurde das Odeon eröffnet. Im folgenden Winter gab man Concerte, die seither jährlich mit verschiedenen Musikgattungen fortgesetzt wurden. Nie wurde bisher in Boston ein Chor so gut vorgetragen als jetzt.

Der nächste vorzügliche Schritt im Fortschritte der Akademieen war die Bildung einer Klasse musikalischer Lehrer, die es vortheilhaft fanden, jährlich zusammenzutreten und Vorlesungen über die wichtigsten Zweige der Profession (sic) zu hören. Hierdurch entsprang eine

musikalische Versammlung, wovon mehrere ausser den Zöglingen der Akademie Mitglieder sind. Es ist eins der versprechendsten und befriedigendsten Zeichen der Zeit, dass die Zahl derjenigen, die sich der Musik als Subsistenzmittel widmen, immer mehr zunimmt, welches der Anwachs der Zahl der Zöglinge beweist.

Der nächste und allerwichtigste Schritt der Akademie war die Einführung der Vokalmusik, als einen Zweig der Elementarerziehung, in die öffentlichen Schulen. Hierdurch erhält jedes Kind in der Schule (zwei Drittel der ganzen jugendlichen Bevölkerung der Stadt) eine ergötzliche Zugabe zur Summe seiner Kenntnisse und Geschicklichkeitsmittel, und auch die Eltern eines jeden Kindes nehmen Interesse an der Kunst; wiewohl sie wenig davon wissen, so fühlen sie doch, dass ihre Kinder glücklicher und besser durch sie werden, ihre Zuneigung zur selben vermehrt sich durch die natürliche Liebe zu ihren Kindern. Wir betrachten dies als den wichtigsten Punkt der Akademie zur Fortbildung der Musik unter uns. Durch den musikalischen Elementarunterricht, den jetzt beinahe alle Kinder der Stadt geniessen, wird das musikalische Talent leicht entdeckt werden, und jene, welche die meiste Neigung zum musikalischen Studium besitzen, werden die Mittel haben, dies Talent und ihren Geschmack auszubilden. In wenigen Jahren werden wir daher hoffentlich die böotische Unwissenheit in Betreff der Musik überstanden haben, die leider bis jetzt unsere Gemeinde charakterisirt hat und, wir fürchten, noch in mehreren Theilen des Landes vorherrschend ist.

Die Vokalmusik wurde in die Schulen durch Herrn Woodbridge, der einige der besten hierhergehörigen deutschen Werke übersetzt hat, wie auch durch Herrn Mason's Handbuch der Akademie eingeführt. Zu Anfang des Jahres 1838 wurde anbefohlen, dass die Vokalmusik einen Theil der regelmässigen Unterrichtssysteme in der öffentlichen Schule ausmache. In selbem Jahre übergab Herr Eliot der Akademie die Uebersetzung von Schillers „Glocke" mit Romberg's Musik. Kurz, die grosse Thätigkeit der Akademie erzeugte eine entsprechende Thätigkeit bei Andern. Der Geist der Mitbewerbung war gross, und würde auch trefflich gewesen sein, hätte sich nicht zu gleicher Zeit die Eifersucht mit eingeschlichen. Neue Gesellschaften entstanden, die Privatconcerte gaben, wodurch aber die ältere Gesellschaft zu neuem Kraftaufwand angespornt wurde. Der kleine Chor italienischer Sänger, Montresor und Andere, die vor fünf oder sechs Jahren hier waren, die Gebrüder Herrmann, die Herren Wood, Caraduri, Braham gaben treffliche Beweise im Vokaldepartement, während Seitz, Bakemar und Kossowsky uns das Bild eines brillanten, vollendeten und ausdrucksvollen Vortrags auf verschiedenen Instrumenten gaben. Die Prager Bande und die Familie Rainer bewährte sich durch Präzision im Vortrage jeder Gattung Musik.

Zum Fortschritte trugen ferner mehrere musikalische Zeitschriften bei. Herrn Hach's „Musical Magazine" ist achtungswerth und wichtig, weil es von einem in die Theorie und praktische Musik Eingeweihten herausgegeben wird. Der Kritizism darin ist ohne Zweifel etwas strenge, manchmal zu wenig nachsichtig und aufmunternd; es ist aber besser, hierin zu irren, als im Gegentheil.

Die alten Orakelsprüche wurden singend ausgesprochen, die Gesetze der zwölf Tafeln wurden in Musik gesetzt und in der Schule auswendig gelernt. Die Minstrels und Weisen sind in einigen Sprachen Wechselwörter (convertible terms). Musik ist alliirt mit den höchsten Empfindungen der menschlichen moralischen Natur — Gottesliebe, Vaterlandsliebe und Freundesliebe! Wehe der Nation, bei welcher diese Empfindungen im Abfall gerathen! Welche Zunge vermag auszusprechen die Kraft, welche im Hebel (engine) der Kirchenmusik, Nationallieder und Familiengesänge (Fireside Melodies), als Mittel, das mächtige Herz eines freien Volkes zu bilden, liegt!

3.

Breve Metodo di Canto, diviso in tre Parti, composto e dedicato a Girolamo Crescentini, cavaliere della Corona Ferrea, Direttore della Scuola di perfezione di Canto nel Real Collegio di Musica in Napoli, da Franco Florimo. Milano, presso Gio. Ricordi (1841). Erster Theil, 58 S. in Querfolio.

Da das Urtheil eines Crescentini, des Nestors der Sänger und Gesanglehrer, unstreitig von grossem Gewichte ist, so folgt hier vor Allem dessen Antwort auf das Dedikationsschreiben des Verfassers, die beide zu Anfang dieses Werkes abgedruckt sind und woraus man gleich einen Begriff vom Werke selbst sich bilden kann. Jene Antwort lautet in wörtlicher Uebersetzung wie folgt:

„Hochgeehrter Herr Florimo!"

„Mit Gewissenhaftigkeit habe ich Ihre schöne Gesangslehre untersucht und gefunden, dass man all die von den guten Schriftstellern über die schöne Kunst des Gesanges gegebenen Lehren nicht mit grösserer Genauigkeit, Kürze und Klarheit geben konnte. Ganz richtig fand ich auch Ihre neuen Bemerkungen, Erleichterungen und Verbesserungen, so wie die schöne Ordnung des Ganzen. Nichts fehlt darin, um einen guten Sänger zu bilden."

„Sehr gut ausgedacht ist die Begleitung, die Sie bei jeder Lektion angebracht haben, um deren Studium immer mehr zu erleichtern, und so den Anfängern die Qual der bezifferten Bässe zu ersparen."

„Die Solfeggien sind voll Gesangsanmuth, und für jene, die ein so schönes Studium beginnen, gut angegeben."

„Ich freue mich aufrichtig mit Ihnen, und indem ich Ihnen für die mir gefälligst gemachte Zueignung, die ich unendlich genehmige, danke, nenne ich mich mit wahrer Achtung

Collegio di S. Pietro a Maiella in Neapel, den 5. April 1841. Ihr ergebenster Freund Ritter *Girolamo Crescentini*."

Nach vorausgegangenen kurzen Anmerkungen über die Stimme, über die Art im Gesange Unterricht zu geben, über das Athmen, über Vokalisation, Messa di voce, das Binden, die Aussprache (S. 3—8), folgt eine Tabelle der tiefen, mittlern, hohen Register des Soprans, Mezzosoprans, Kontralts, Tenors, Baritons und Basses,

und eine andere Tabelle, welche die angenommenen Zeichen für's Piano, Forte, Crescendo, Decrescendo u. s. w. angibt. Hierauf folgen 30 Lektionen: 1) auf- und absteigende Scala ($\frac{c}{c}$ — $\frac{c}{c}$); 2) Sekunden, gebundene $\frac{c}{d}$ — $\frac{d}{c}$ u. s. w. bis $\frac{c}{c}$, und wieder abwärts; 3) — 12) die übrigen Intervalle, von der Terz bis zur Duodezime; 13) — 22) Uebungen über diese Intervalle; 23) — 30) Solfeggien.

Die überall bei diesen Uebungen vollständig mit beiden Händen angebrachte Pianofortebegleitung ist hübsch, mitunter neu und originell. Dass zuweilen, jedoch sehr selten, eine modern süsse Gesangsphrase, oder eine modern-arabische Harmonie vorkommt, kann in dieser neuesten Gesanglehre nicht überraschen; wir sind aber noch im ersten Theile.

Dass Herr Florimo Gesanglehrer am Konservatorium zu Neapel ist, wird hier nebenher bemerkt.

4.

Per le solenni Esequie del Cav. *Nicolò Zingarelli*, celebrate nell' insigne Basilica del Santo il dì 6 maggio del 1841. *Discorso dell' Ab. Antonio Meneghelli*. Padova, coi tipi di A. Sicca, 1841, 21 S. in 8.

F. (Fra) Maria Costantini, Kapellmeister an benannter Basilica del Santo (versteht sich S. Antonio di Padova), und Zingarelli's Zögling, wollte, wie er in der Dedikation an die Präsidenten des Convitto di S. Pietro a Majella in Napoli Kirche des Neapolitaner Konservatoriums) sich ausdrückt, das Andenken an seinen berühmten Meister mit einem eigens komponirten Requiem feiern, dabei auch eine Lobrede auf ihn halten lassen, was denn Beides den 6. Mai 1841 in der Paduaner Kathedralkirche stattgefunden hat.

Die Hauptpunkte dieser gut geschriebenen Rede sind: Zingarelli, geboren den 4. April 1752 von seinen Eltern, Lehrer von Marlecchi, Mercadante und Bellini, ist ein Schüler des Fenaroli und Ab. Speranza. Vom Neide verfolgt ging er nach Wien, wo er sich des Lobes eines Haydn würdig machte; hierauf 1789 nach Paris. Bei der Bewerbung um das Kapellmeisteramt am Dome zu Mailand gewann er mit einem achtstimmigen Kanon den Preis; hier war er Kapellmeister vom Jahre 1792 bis 1794, nachher ganze zehn Jahre zu Loreto, sodann an der Peterskirche zu Rom, und endlich am Dome zu Neapel, wo er zugleich zum Direktor des Collegio di Musica in S. Sebastiano ernannt wurde. Als die beiden Meisterstücke Zingarelli's werden angegeben seine Giulietta e Romeo und La Distruzione di Gerusalemme; als die trefflichsten Oratorien und Kantaten: Il trionfo di Davidde, Il Saule, La Fuga in Egitto. Eins in dieser Rede Erwähnte, wovon die musikalische Welt, wenigstens im Auslande, wahrscheinlich gar nichts weiss, ist das sogenannte Annuale di Loreto, ein von Zingarelli geschriebenes kurzes Messenrepertorium für jeden Tag des Jahres, wobei Schreiber dieses zu bemerken glaubt, dass er, während seines sehr kurzen Aufenthaltes zu Loreto, von Basily nicht viel Ruhmliches davon sprechen gehört. Da die Allgemeine Musikalische Zeitung zu verschiedenen Zeiten so Manches über Zingarelli berichtet hat, so mag das von obiger Schrift Gesagte mehr als hinreichend sein.

5.

Trattato d'Armonia di *Antonio Reicha*, compendiato e recato dall' idioma francese nell' italiano, da *Pietro Tonassi*, con qualche Nota del Traduttore. Diviso in due Libri. Milano, J. R. Stabilimento nazionale privil. di Giovanni Ricordi. Erstes Buch, 24 S. Zweites Buch, 120 S. in Folio. Preis zusammen 35 Franken.

Wie aus dem Titel zu ersehen, ist dies ein Compendium des Reicha'schen Traktats der Harmonie, um ihn, wie der Uebersetzer in seinem Vorworte sagt, für die Anfänger minder abschreckend und minder kostspielig zu machen.

Die von Herrn Tonassi im ersten Theile angebrachten Zusätze bestehen in einigen neuen Plagalkadenzen, in einer Tabelle von Modulationen und enharmonischen Uebergängen, Beispielen von modernem Gebrauche gewisser Arpeggiaturen, Auflattungen, modernen Pedalen (Orgelpunkten) und verschiedenen Begleitungen der chromatischen Leiter.

Herrn Ricordi und der Uebersetzer verdienen allen Dank, ihren Landsleuten ein solches Werk in die Hände geliefert zu haben: es ist bis jetzt das Beste, was Italien in dieser Gattung besitzt. Schade, dass man nie daran gedacht hat, den für Anfänger so zweckmässig bearbeiteten, noch immer sehr brauchbaren Albrechtsberger, versteht sich mit Zusätzen, in's Italienische zu übersetzen. Schon die auch von Fétis übersetzten Beethoven'schen Studien müssten sehr willkommen sein.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Reichenberg, im August 1842. *Drittes grosses Musikfest zu Reichenberg in Böhmen am 21. und 22. August unter Mitwirkung von 300 Personen.* Wie erfreulich ist die Wahrnehmung, wie fortwährend Theilnahme und Interesse für diese klassischen Tonfeste in dem gewerbfleissigen und kunstsinnigen Reichenberg sich steigert und daraus das stabile alljährliche Wiederkehren dieses grossartigen und kühnen Unternehmens, sowohl von Seiten eines gebildeten Publikums, als den umsichtigen und verständigen Unternehmers und Leiters mit Zuversicht zu hoffen und zu erwarten sein dürfte.

Herr *Schmidt*, welcher eigentlich, und das mit Recht, als Gründer der Musikfeste in Böhmen anzuerkennen ist, verdient um so mehr die ganze Aufmerksamkeit und Würdigung seiner Verdienste, da er sich nicht allein mit der bedeutenden Anzahl einheimischer Musiker begnügt, sondern durch Aufopferung vieler Kosten und Mühen sich die nöthigen Kräfte nah und fern herbeischaffen muss, um eine der Sache würdige Aufführung hervorzubringen, und so sehen wir unter ihm mit Geist und wahrer Liebe mitwirkenden Künstlern und

Dilettanten nicht selten einen kunstbeseelten Theilnehmer mehre Meilen weit herbei eilen, um entweder als Mitwirkender unter die geistbelebte Masse zu treten und sein Scherflein anzubieten, oder sich als aufmerksamer Zuhörer an dem seltenen Genusse dieses, einer gelungenen Aufführung würdigen Tonwerkes zu weiden. —

Möchten alle Städte Böhmens einen so wahren innern Drang und warmen Kunsteifer an den Tag legen und jeder Musiker, sei er Virtuos, Künstler oder Dilettant, hoch oder niedrig gestellt — kurz, die sich berufen fühlen, irgend etwas Gediegenes leisten zu können, einander die Hände bieten, die vereinzelten Kräfte dem gemeinschaftlichen Wohle widmen und nicht ihre eigene persönliche Eitelkeit an's Licht stellen — wahrlich, die Musik stände in dem seit Jahrhunderten als das Land der Musik berühmten Böhmen auf einem andern Gipfel! Und wer könnte hier mit einem bessern Beispiele vorangehen, wer besitzt alle nöthigen Mittel zur Ueberwindung jeglicher Schwierigkeiten, welche Stadt könnte gleich Wien eine solche enorme Masse von Musikern zu einem Musikfeste bieten, vereinen, als — Prag? — Doch, wo keine Einheit ist, kann auch kein übereinstimmendes Ganzes entstehen. Wahrlich kein erfreuliches Zeichen sowohl für Gegenwart als Zukunft, und was ist noch Gutes zu hoffen, wenn in einer so bedeutenden Stadt nicht einmal existirt, was in dieser übermusikreichen Zeit vielleicht jedes Landstädtchen aufzuweisen hat? Wie vortheilhaft würde so ein vereinigtes Wirken sich darstellen, wenn ein solcher Verein mit der nöthigen Vorsicht gegen Sucht nach Auszeichnung und gegen Ueberhebung seiner Kräfte gewappnet wäre, und welch entschiedenen Einfluss hätte das auf den allgemeinen Geschmack! Liefern nicht Leipzig, Dresden, Berlin, Halle etc., ja alle Städte des Auslandes dafür Beweise? und ist der reine Geschmack und wahre Sinn für Tonkunst irgendwo besser kultivirt, als in diesen Städten? Man sieht, dass Liebe zur Sache der Anziehungspunkt solcher Gesellschaften ist, darum wünschen wir Reichenberg Glück, zur Erhebung und Wiederbelebung der Musik in Böhmen Rühmliches beigetragen zu haben. —

Erster Festtag. Als Einleitung des Festes gab Hr. Organist *Anton Proksch* am Vormittage in der Decanatkirche ein Orgelkoncert und bewies sich darin als einen der grössten jetzt lebenden Meister auf diesem Riesenistrumente; wenigstens Böhmen hat keinen seines Gleichen aufzuweisen. Hr. *Proksch* spielte unter andern ein Concertino von *Rinck*, Fantasie von *Hesse*, und Praeludium und Fuge in A moll von *J. S. Bach*, in welch' letzterer Piece er die zahlreich versammelten Musiker bei der seltenen Virtuosität in Behandlung des Pedals zur lauten Bewunderung hinriss. Kommt, seht und hört! Nachmittag um 3 Uhr bei drückender Hitze im Theater „das Weltgericht", grosses Oratorium in drei Abtheilungen von *F. Schneider*. Mit hochgespannten Erwartungen betrat ich das Theater, wurde aber bald nach dem Anhören der ernsten und feierlichen Ouverture, welche von dem tüchtig besetzten Orchester, aus den verschiedenartigsten Elementen zusammengesetzt, mit Präcision und Feuer ausgeführt wurde, befriedigt, was mich in Staunen setzte und nichts zu wünschen übrig liess; überhaupt schienen die Musiker bei der ganzen Produktion, hauptsächlich im dritten Theil, von einem Geiste beseelt zu sein, denn das Herz, die Freude lachten hier in Jedem, und man sieht, dass wahre Liebe zur Sache und nicht Eigennutz oder Eitelkeit der Anziehungspunkt für sie ist. Das Gelungene ist der entzündende Funke zum Weiterstreben und das Schwache sogar erscheint ehrwürdig und bedingt. Was gäbe mancher Künstler darum, wenn er sich einmal wieder so recht kindlich an seiner Tonkunst erfreuen könnte! Er gleicht aber dem Gourmand, der immer nur Appetit nach Pikanterien hat, das ist der überreizte Geschmack, der nimmersatte Anspruch an das kaum Glaubliche. Das endet nicht! Wo aber noch Gemüth und unentweihter Sinn mit musiciren, da ist auch Hunger nach einfacher Speise, da schmeckt noch derbe, ernste, vaterländische Kost. —

Die Solopartien, nur von Dilettanten besetzt, waren in schwachen Händen. Dem. *Röster* aus Grünwald besitzt weder Stimme noch Schule, Hr. *Reichmann* (Bass) aus Reichenbach besitzt eine Stimme ohne Metall, Hr. *Friedrich* (Satan) ist zu jung, um mit seiner schönen Bassstimme durchzudringen, Hr. *Reiner* (Tenor) aus Ostritz ersetzt durch Schule und guten Vortrag, was ihm an Stimme abgeht; rühmlichst zu erwähnen aber ist Dem. *Oppelt* (Sopran) aus Zwickau, welche mit einer schönen klangvollen Stimme eine gute Schule verbindet. Besonders schön, mit grosser Innigkeit und Zartheit sang sie die herrlichen Worte der Eva: „Und muss die Wahrheit schweigen", desgleichen erhielt Hr. *Reiner* in der Arie des Raphael: „Der Posaune Schall wird tönen", allein, und in dem Duett im dritten Theil, zwischen Raphael und Gabriel mit Dem. *Oppelt* vollkommene Anerkennung seines guten Willens. Glanzpunkte des Festes aber waren die herrlichen Chöre, welche, fleissig eingeübt und in wohlerwogenen Gegensätzen tüchtig besetzt und vertheilt, eine grandiose Wirkung hervorbrachten und durch lauten Beifall ausgezeichnet wurden. Das zahlreiche Orchester arbeitete mit einer Begeisterung, die man selten findet, und so wurde unter der sichern und geschickten Leitung der Herren *Schmidt* und *Proksch* das Oratorium, so reich an den mannigfaltigsten und mächtigsten Effekten, durch welche es vom Anfange bis zum Ende das lebhafteste Interesse erregt, in einer Gestalt vorgeführt, welche der vollen künstlerischen Abrundung vielfach in höchst erfreulicher Weise sich annäherte und zu dem warmsten, gewiss von dem gesammten Hörerkreise empfundenen Danke gegen Hrn. *Schmidt* und die sein rühmliches Streben fördernden Kunstfreunde sowohl, wie gegen die mitwirkenden einheimischen und fremden Künstler und Dilettanten verpflichtet hat. —

Hatte uns der erste Tag durch ein erhabenes, grossartiges Ganzes erfreut, so rief uns der zweite Tag zu einem Kunstgenuss ganz anderer Art. Hier war es, namentlich in der zweiten Abtheilung, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Leistungen, welche unsre Aufmerksamkeit in Anspruch nahm.

Die erste Abtheilung nahm ein: Lobgesang, eine

Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift, komponirt von *Mendelssohn*. Dieser ausgeführte Lobgesang, für uns noch neu, dem Auslande aber rühmlichst bekannt, leitet mit einer Symphonie ein, die aus drei Sätzen besteht, worauf der eigentliche Lobgesang vom ganzen Chore ausgeführt wird und alle Kräfte der Tonkunst in Anspruch nimmt. Zwischen den Chormassen, die am meisten in Thätigkeit sind, wechseln Sologesänge und ein Duett mit Chor, was zu den Sätzen gehört, die, ausser den herrlichen, gewaltigen Chören, am lebhaftesten ansprachen. Die heutige Besetzung der Soloparticen genügte in keiner Weise. — Die zweite Abtheilung leitete ein mit der neuen Symphonie, erster Satz, D dur, von *Rittl*, welche sehr lau aufgenommen und schwankend ausgeführt wurde; namentlich traten die Blechbläser zu unbescheiden hervor. Einen interessanten Kunstgenuss zur Verherrlichung des heutigen Festtages bot die folgende Nummer, in welcher wir die rühmlichst bekannte Pianistin Fräulein *Emmi Fiske* im Concertstück für das Piano von *K. M. v. Weber* hörten, was so grossen Erfolg hatte, dass ihr schönes Spiel nicht nur durch öftere Acclamationen unterbrochen wurde, sondern dass sie den Schlusssatz „da Capo" spielen musste und mehrmal gerufen wurde. Hr. *Schneider* aus Prag spielte Variationen für das Violoncello von *Hüttner* unter aller Mittelmässigkeit und erntete Zeichen des Missfallens; glücklicher war Herr *Maschke*, Mitglied des Zittauer Musikchors, welcher mit vieler Geläufigkeit, schönem Tone und Vortrage ein Concertino für die Bassposaune von *F. David* blies und durch wiederholten Beifall belohnt wurde. Der Schlussstein war „Die nächtliche Heerschau" von *Titl*. So wurde denn das Fest auf eine würdige Weise beschlossen, und wo Energie und Kunstliebe sich in den Fortschritten so stark an den Tag legen und der Eifer, immer Höheres zu leisten, so gross ist, wie hier, da ist auch das Schönste für das folgende Jahr mit Zuversicht zu erwarten. — *Neufeld*.

Frankfurt. Oper. Diese war vom 26. Mai bis zum 18. Juli sehr thätig, und die sich auf deutschen Bühnen ewig bekämpfenden drei Nationen gingen so ziemlich Hand in Hand miteinander. Diesesmal concurrirten: Lucia von Lammermoore, Otello, Puritaner, Nachtwandlerin; Jacob, Zampa, Weisse Dame, und zum erstenmale Guido und Ginevra; Zaar und Zimmermann, Preziosa, Fidelio, Zauberflöte, Don Juan, Templer und Jadin; und das immer rege Zünglein der Waage Beifall verweilte doch am längsten bei unsern deutschen Ehrenmeistern, und bei Boieldieu's geistvoll lieblicher Musik zur weissen Dame, die hier gleich der Zauberflöte neu in Scene gesetzt ist. Es war hier eine Zeit, wo man sich beklagen konnte, dass man in einer deutschen Stadt, vor italienischen Oper, keine einzige — französische mehr zu hören bekam, denn die deutschen verschwanden stets mehr und mehr von den Brettern, und man war ihrer schon ganz entwohnt. Seit dem neuen Abschnitt aber, den unser Institut vom 1. Mai an erlitt, sucht man unser Urtheil in einer Aequivalenz festzustellen, und da man sich in Deutschland nun einmal schlechterdings nicht gewöhnen will, unserm Geschmack eine nationelle Farbe zu geben (für deutsche Sänger die natürlichste), so bietet man uns wenigstens die Wahl, uns das Beste auszusuchen, und deshalb war es ein sehr belebender Wink, dass unser Publikum das wahnsinnige Treiben, das in Guido und Ginevra herrscht, und ihre todtmachende Musik mit einer Art von Befremdung aufnahm, und die Räume, wenn auch von einzelnen Nummern hingerissen, im Ganzen doch mit Gefühlen des Zweifels und der Uebertäubung verliess. Schade freilich um die ausserst korrekte und animirte Darstellung, wie auch den szenischen Aufwand; allein werden die deutschen Direktionen diese unerlässlichen Requisiten zu solche Opern wenden, in denen noch der Tonkunst Reinheit und Adel herrscht — darunter soll nicht Rindheit oder Steifheit verstanden werden — so würden wohl alle Theile in jeder Beziehung dabei gewinnen, zumal da, wie die Erfahrung aller Orten lehrt, das Publikum weit eher mit Einfachheit und Klarheit sympathisirt, als mit hinaufgeschraubtem Pathoswesen, zu dessen Unnatur es immer erst gezwungen werden muss. Interessante Sujets mit Musikstücken, deren Melodie und Worte nicht durch ein massenhaftes Orchester erdrückt werden, sind noch immer oben geblieben, und deshalb neigten auch wir unser Ohr lieber und innerlich zufrieden unsern alten Barden Mehul, Mozart, Boieldieu und Beethoven. Obgleich die italienische Musik schmeichelt und verführt, so verliert sie doch in Deutschland, gleich dem zu Tode gejagten Schmetterling, ihr pikantestes Farbenspiel. Wir wollen ihr in ihrem Vaterlande Gerechtigkeit widerfahren lassen, wo jeder aus dem Volk ein geborner Sänger ist und mit allen Verwegenheiten des italienischen Vortrags auf's innigste harmonirt. — Fremde Gäste waren Dem. *Stemmler* aus Coburg, welche die Königin der Nacht, und Hr. *Kunz* aus Prag, der den Sir Georg und Bois Guilbert gab. Beide Gäste wurden freundlich aufgenommen. Dem. *Stemmler* besitzt die erhabene Persönlichkeit, das Tonvolumen und die Höhe (bis in's dritte gestrichene *c*) der Königin der Nacht, allein nicht die Empfindung, die Mozart in das hohe schmerzdurchdrungene Adagio legte, und nicht die technische Abrundung der übrigen Passagen. Eine ganze Königin der Nacht ist auch eine ganze Sängerin, obgleich diese Folgerung umgekehrt nicht passt, da eine wackere Sängerin die Höhe dieser Partie nicht zu haben braucht. Da aber die Höhe hier unbedingt nothwendig, so wird sie nicht selten zur einzigen Bedingung gemacht, und das grosse Publikum, gewöhnt, seine Aufmerksamkeit nur auf diesen Punkt zu lenken, nimmt gewöhnlich von dem ganzen übrigen Gesange keine Notiz. So kommt es, dass, wie ein Concertgeber oft auf 2 — 3 Bravourstücke trotzt, eine Sängerin mit dem dreigestrichenen *c*, oder gar dem sopra acuta (dem Spitzesten, wie sich Mozart von dem gestrichenen *F* ausdrückte, welches er die Bastardella angeben hörte) durch die ganze Welt Fortuna machen kann. Wir sind aus unserm Gleise getreten und auf die grosse Heerstrasse des musikalischen Treibens gekommen. Auf Dem. *Stemmler* zurückzukommen, so wird sie bei so viel schätzenswerthen Vorzügen und

dadurch wird die Vorstellung des Verf. von diesem Verhältnisse mehr widerlegt, als gerechtfertigt. Denn eine Stufenreihe, in welcher die Energie steigt oder fällt, kann doch nicht als die Summe der Elemente angesehen werden, welche die höchste Energie konstituiren. Wo von Elementen die Rede seyn soll, da muss Entzweyung einer Einheit statt finden, welche selbst nicht ausser der Erscheinung liegt. Die Einheit aber, durch deren Entzweyung der Gehörsinn afficirt wird, gleichsam das Absolute der Tonwelt, liegt ja ausser aller Erscheinung: wie können also Töne und Klänge als Zersetzungen oder Elemente, sey es der, Identität selbst, oder eines idealen Ur- oder Grundtones, angesehen werden? Der Grundton selbst — so zu sagen das primum existens oder die Materie der Musik — setzt die ursprüngliche Entzweyung schon voraus, welche sich in der Oktave und in der Dominante gleichsam zu Licht und Leben potenzirt. Kein Ton kann daher als Ton zersetzt werden, und die sogenannten harmonischen Antheile sind keineswegs Zersetzungen; denn mit der ersten Entzweyung, durch welche der Laut für den Sinn entsteht, bildet sich in Einem Akt und ohne Unterschied der Zeit oder Kausalität für die Reflexion der Ton als Individualität des Lautes — ein treffendes Beyspiel aus der Erscheinungswelt für manche missverstandne transscendentale Deduktionen.

Nicht uninteressant wird es auch den Liebhabern der Musik seyn, zu erfahren, dass es eine Musik, oder wenn man will ein Analogon der Musik giebt, woran nicht das Ohr Theil nimmt, sondern die Nase, nämlich die Parfümerie, welche Musik des Duftes (S. 226) ist. Die Zahl der Künste hat längst, wie die Zahl der Metalle, ihre alte heilige Siebenzahl überschritten, und die neu entdekten Künste scheinen auch darin mit den neu aufgefundenen Metallen übereinzukommen, dass sie, wie diese, nicht in gediegner Form, sondern nur vererzt oder verlarvt, und nur durch den Zuschlag der Wissenschaft reducibel vorkommen; z. B. die Urkünste des fragenden Layen in der Musikal. Zeitung. In der Parfümerie und Kochkunst, welche Plastik des Flüssigen ist, stellt unsre Kunstphilosophie die absolut irreducibeln Künste, in welchen sich nie eine Idee abprägen lässt, auf, und greift so der Naturphilosophie, welche irreducible Metalle, z. B. im Schwefel, nur geahndet hat, offenbar vor; denn wem kann es entgehen, dass die aus Parfums aufwallende Musik des Duftes sich an die, gleich Halbmetallen im Feuer flüchtige Bendavid'sche Feuerwerker- und optische Beleuchtungskunst anschliesst, wie der Schwefel an den Arsenik? Man sieht, wo das hinaus will, und wie von der Plastik des Flüssigen an, das Irreducible steigen muss, bis am Ende der Reihe eine Kunst steht, deren Produkt durchaus kein ästhetisches, sondern ein reines Naturprodukt ist.

Ich beschliesse mit einer Stelle des Verf., welche hier nicht am unrechten Orte stehen wird. „Die Harmonisten in der Musik produciren nur Buben, die Melodieenkünstler educiren nur Mädchen, die idealen Künstler streben nach dem Geschlechtslosen im Unendlichen. Es giebt auch Onanisten, die ihre Kraft ans Leere fruchtlos verschleudern, das sind die Phantasten und Tribaden, die mit der Natur Unzucht treiben, das sind die platten Mikrologen."

Recensionen.

Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenuztes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung, von M. Karl Gottlieb Haring, Konrektor a. d. latein. Schule und Organist zu Oschatz. Oschatz, auf Kosten des Verf. (in Komm. in Leipzig in der Kleefeldischen Buchhandl. Pr. 12 Gr.)

noch hoher Jugend diesen Wink zu nützen wissen. — Hr. *Kunz* hatte schweren Stand, da er vis à vis Pischek in die Fusstapfen Dettmers zu treten hatte; dennoch gefiel er grösstentheils, da er bei stattlicher Figur ein herrliches Material der Stimme für sich hat. Hr. *Kunz* ist einer von den Mimen, die, ohne gerade für den dramatischen Gesang berufen zu sein, sich dennoch durch Studium und Liebe zur Sache hinaufschwingen. Dazu aber gehören die äussern Mittel, die dieser Sänger in hohem Grade besitzt. Das poetische Prinzip aber, das den dramatischen Sänger leiten soll, und die künstlerische Ruhe vermissten wir in beiden Darstellungen. In der letzten wurde er mit Dem. *Capitain* gerufen.

Es war recht interessant, als neulich unser ganzes Opernpersonal sammt Orchester, Maschinisten, Friseurs, Garderobiers u. s. w. auf der Eisenbahn nach Mainz hinüberflog und dort zum Besten des unglücklichen Hamburgs Vorstellungen gab. Die Taunuseisenbahn-Direktion gab die Hin- und Rückfahrt frei, und die bekannte Gastfreundschaft der Mainzer machte es sich zu einer angenehmen Aufgabe, die Uebersiedler in den ersten Hotels auf das Splendideste zu bewirthen. Dass ein deutsches Institut, in einer deutschen Nachbarstadt, für deutsche Brüder, zwei Akte aus Belisar, einen aus den Puritanern, und die Ouverture aus Tell gab — der einzige Prolog von Beurmann, von Madame *Frühauf* gesprochen, war deutsch — lag mehr in den Verhältnissen, da sich grösstentheils unser ganzes Operupersonal thätig dabei beweisen konnte, was in einer andern, namentlich in einer deutschen Oper wohl weniger der Fall ist.

Das schöne grosse Haus war zum Erdrücken voll, der Beifall ausserordentlich, und die Sänger wie der Chor, der hier wieder in seinem Esse war, wurden stürmisch gerufen.

Von Concerten hatten wir keines zu beurtheilen, und sogar Jakob Rosenhain, der sich hier aufhält, bezeigt keine Lust, eines zu riskiren.

Die grosse Hitze fährt fort, unser Theater zur Einöde zu machen, wir mögen geben was wir wollen. Dennoch herrschte auf der Bühne selbst grosse Bewegung, da die Direktion immer hoffte, es durch Abwechselung zu zwingen. Vom 19. Juli bis zum 28. August hörten wir neu einstudirt: Der Wasserträger, gut gegeben und mehr wie je günstig aufgenommen, Don Juan, Das Nachtlager, Zampa, Lucrezia Borgia, Otello, Norma, Die Falschmünzer. Das Melodrama: Die Waise und der Mörder mit Seyfrieds Musik kam nach langen Jahren wieder zum Vorschein und gewann durch das geistreiche Spiel unserer beliebten *Frühauf* grosses Interesse. Die Liederposse Doctor Faust's Hauskäppchen mit der etwas schwerfälligen Musik von Hebenstreit wird wegen *Hasselt's* Humor und Impromptu's (Andreas Pimpernuss immer gern gesehen. Nur der Regimentstochter von Donizetti (nach St. Georges und Bayard von Gollmick), am 13. August zum erstenmal gegeben und bald darauf wiederholt, war es vorbehalten, ein tüchtiges Publikum herbei zu locken. Sie verspricht sich auf dem Repertoir zu halten, vielleicht eine Zugoper zu werden, da sie so sehr gefiel, dass jede Nummer applaudirt wurde, was hier ein seltener Fall ist. Auch wurden mehrere Pieçen da Capo verlangt. Dem. *Capitain* (Marie) trat aus ihrem eigentlichen Fach einer erhabenen Lyrik, und gab uns im ersten [illegible] das Bild eines sorglosen, naiven und keck dahinbrausenden Soldatenzöglings, dem aber sichtbar eine edle Ader angeboren; und im zweiten Akt die hochgestellte Dame, durch deren im Sturmschritt erfolgte feinere Erziehung wieder die kleine Amazone auflzuckte. Bei der Wiederholung gab Dem. *Capitain* beide Kontraste schon abgerundeter, mehr in einander verschmolzen, und wurde zweimal gerufen. Als Gesangpartie betrachtet, gehört diese Marie zu den schwierigen Aufgaben, indem sie viel Ausdauer und nebst dem Portament auch Leichtigkeit in der hohen Lage, und stellenweise sogar Bravour zu entwickeln hat. Es ist eine Gast- und Debütrolle, in welcher nur eine Sängerin Glück machen kann, die zugleich Darstellerin ist. Die übrigen Rollen Sulpiz, die Gräfin Maggiorivoglio (im Original von Berkenfield), Tonio und Hortensio, waren durch Herrn *Conradi*, Dem. *Hoffmann* und die Herren *Caspari* und *Hassel* genügend besetzt. *Conradi* entwickelt eine wahrhaft komische Ader, und *Caspari*, wenn er so fortfährt, sich aber zu viel Süssigkeit im Vortrage und das ewige Tremoliren abgewöhnt, verspricht einer der tüchtigsten Tenoristen in Deutschland zu werden. — In Don Juan und Lucrezia Borgia sang Mad. *Schodel* mit grossem Beifall. Da ist Auffassung, Charakteristik und ein inneres Leben. Diese Frau hat ungewöhnliche Kraft und Ausdauer, welches die beiden Arien der Anna beweisen, die sie mit Leidenschaft und Feuer bis zum Schluss durchführte. Dass sie die höhern Töne klemmt, mag in einem unbesiegbaren Bau der Kehle liegen. Mad. *Schodel* gehört zu den Sängerinnen der alten Schule, die durch Oekonomie der Kräfte und verständige Anwendung der Methode bis zum letzten Athemzuge singen. Nach längerer Copässlichkeit sang Dem. *Rudersdorf* wieder die Desdemona und Norma, und gleichsam zur Probe. Denn wie es scheint, so besitzt diese junge Künstlerin bei allen guten Eigenschaften der Schule und des Geistes, die Konstitution nicht, die eine Prima Donna bedarf, welche rasch in's Repertoir einzugreifen hat. Und obgleich sie an beiden Abenden mehr Ausdauer bewies, als zu erwarten stand, und auch sehr gefiel, so befürchtet man doch, dass sie den Forderungen nicht entsprechen dürfte, die ein Messrepertoir an eine erste Sängerin machen darf. Wir erwarten demnach Dem. *Marx* aus Dresden, welche Dem. *Rudersdorf* zu unterstützen eingeladen ist. Die Proben von Lechner's Catharina Cornaro haben schon begonnen, und die Halevy'sche ist ebenfalls schon ausgetheilt und soll sechs Wochen später in Szene gesetzt werden. Dass Heinrich Essers Riququi abermals zurückgesetzt wurde, ist für die Freunde der komischen Oper nicht erfreulich.

Die kleinen Geschwister *Amalie* und *Elise Hallenstein* gaben im Weidenbusch ein ziemlich besuchtes Concert. Beider deklamatorische Vorträge hat das Publikum freundlich hingenommen. Als Klavierspielerin bekundet die ältere Schwester *Amalie*, ein liebliches Mädchen von neun Jahren, ein der Unterstützung würdiges Talent. — In den Zwischenakten hörten wir den Geiger *Sivori* und *Charles Hallé* aus Paris. *Sivori* ist, was Mechanik

betrifft, vielleicht der erste jetzt lebende Virtuos. Bis auf Grösse des Tons und Gefühlsinnigkeit verbindet er alle Vorzüge eines vollendeten Geigers. Er ist der einzige Schüler Paganini's, welches ihm ein Recht gibt, in seine Fusstapfen zu treten und uns alle Progressionen jener bizarren Originalität in Erinnerung zu bringen. Nur besitzt er nicht das geistige Prinzip, woraus seines grossen Meisters Abweichungen von einer soliden Schule entsprangen, welches uns seine ausserordentliche Kunst nach und nach (er spielte an drei Abenden hintereinander) zur Gewohnheit machen konnte. In dem Gubr'schen Concert-Souvenir de Paganini, das er vortrug, erreichte er den Komponisten nicht. Wir vermissten hier die geistige Auffassung und den vollen Gesang, den dieses in der That schöne Concert bedingt. Herr *Haïle* ist ein Pianist, dem es hauptsächlich um Eleganz und Nettigkeit zu thun ist, und der eine sehr ausgebildete Technik zur Dienerin dieser edlen Eigenschaften macht. Sein Vortrag erinnert an die goldene Zeit, in der noch die Clementi, Mozart, Field, Riesgel, Ries, Cramer oder Hummel en vogue waren; aber er würde noch weit mehr daran erinnert haben, wenn er auch, wie jene Könige des Piano, frei fantasirt hätte. Leider ist dieser edelste Zweig des Klavierspiels, an welchem man damals den ächten Pianisten erkannte, grösstentheils verloren gegangen, denn jeder Donnergott oder Equilibrist heisst jetzt Meister. *C. G.*

Gotha. Am 22. August gab der herzogl. Dessau'sche Musikdirektor Herr *Friedr. Lux*, zum Besten der Abgebrannten zu Tambach, auf der neuen Orgel der hiesigen Augustinerkirche ein Concert, welches, abgesehen von seinem guten Zweck, auch als Kunstleistung in unserer musikalisch so dürftigen Sommerzeit einzig dasteht. Das versammelte kunstliebende Publikum fühlte sich wahrhaft hingerissen durch das meisterhafte Spiel des jungen Virtuosen, der auch hinsichtlich der Auswahl der vorzutragenden Pieçen sehr glückliche Griffe gethan hatte. Mit einem würdevollen Tonstück: Praludium und Fuge aus C dur, mit obligatem Pedal, von *Seb. Bach*, begann er das Concert; darauf Variationen von *Ad. Hesse*, ebenfalls eine Komposition, die bei ihrer inneren Trefflichkeit und dem ausgezeichneten Vortrage von sehr guter Wirkung und dankbar für den Spieler war. Zuletzt brachte Herr *Lux* eine grosse Fantasie über die Melodie: Nun danket Alle Gott, mit Begleitung einer Posaune, B dur, komponirt von ihm selbst, ein Tonstück, das grossartig angelegt und auch im wahren Sinne grossartig durchgeführt ist und, von dem Concertgeber, so wie nicht minder von dem Posaunisten Herrn *Trotz* mit wahrhafter Meisterschaft vorgetragen, eine höchst ergreifende Wirkung zurückliess. Es sei uns vergönnt, die Komposition etwas näher zu bezeichnen. Dieselbe beginnt mit einem Grave, das einige Takte durchgeführt wird, wo dann, ganz unerwartet, die Posaune und die Bässe der Orgel den Cantus firmus von oben genanntem Choral vortragen und das Manuale eine eigenthümliche Figur annimmt und dazu fortspinnt. Dann ein Andante, in welchem die Posaune das aus dem Choral entnommene Thema auf schöne, gesangreiche Weise vortragt. Hierauf sind dann einige Variationen gebaut, die die Orgel selbst vortragt und die schön und effektvoll durchgeführt sind. Zum Schluss ein grossartiges Allegro, dessen Motiv wieder aus dem Choral entlehnt ist, und wo dann in der zweiten Periode die Posaune mit einem zweiten Motiv auftritt, welches in einfachen Tönen fortschreitet und einen erschütternden Eindruck hervorbringt. In diesem Schlusssatz steigert sich das Interesse von Moment zu Moment und das Ganze schliesst endlich mit dem einfachen Chorale: Nun danket Alle Gott, selbst, welcher auf blose Dreiklangsharmonieen gebaut und von mächtiger Wirkung ist. Diese Komposition sichert dem jungen Virtuosen einen Platz unter den besten Kirchenkomponisten der neuesten Zeit. —

Rühmlich zu erwähnen ist noch der Sängerchor des hiesigen Schullehrerseminars, der unter der Leitung seines Musiklehrers Herrn *A. Michel*, zur Ausfüllung zwei Gesangstücke, nach dem ersten Orgelstück eine Motette von *B. klein* und nach dem zweiten eine Motette von *A. Michel* tadellos vortrug. —

Einen ähnlichen Genuss bereitete uns am 31. August Herr Organist *A. G. Ritter* aus Erfurt. Derselbe war hierher gekommen, um in dem Concerte, welches jährlich während des hiesigen Vogelschiessens zum Besten der Armen veranstaltet wird, mitzuwirken, und war so gefällig, vor einem kleinen, gewählten Zuhörerkreis folgende Stücke vorzutragen: Praludium und Fuge von *Seb. Bach*. Adagio von *C. F. Becker*. Choralvorspiel von *M. G. Fischer*. Fuge von *J. L. Krebs*. Adagio in alter Kirchentonart von *A. G. Ritter*, und zum Schluss eine freie Fantasie. Herr *Ritter* bewährte seinen Ruf als ausgezeichneter Orgelspieler auf eine glänzende Weise.

Hamburg, im September. Das musikalische Leben allhier concentrirt sich während der Sommersaison hauptsächlich im Theater. Die grosse und in ihren Folgen zum Theil noch unberechenbare Feuersbrunst, von der Hamburg im Mai d. J. heimgesucht wurde, musste natürlich auch auf die Theaterhaltnisse anfänglich bedeutend einwirken; dennoch ist es — Dank der Umsicht und unermüdlichen Thätigkeit der Herren Direktoren Mühling und Cornet — in kurzer Zeit gelungen, dieses Kunstinstitut so wieder in's alte Gleis zu bringen, dass die Vorstellungen ihren ungestörten Fortgang haben und das Repertoir stets eben so reichhaltig als interessant ist, auch lebhaften Antheil im Publikum sich erwirbt. Ausser Mad. *Walker*, welche es vorgezogen hat, von ihrer Urlaubsreise nach Paris nicht wieder nach Hamburg zurückzukehren, sind sämmtliche Mitglieder der Oper wieder gewonnen und das Personal noch durch einige neuengagirte — z. B. Dem. *Jazedé*, eine sehr tüchtige Sängerin, die sich schnell die Gunst des Publikums erworben hat — vermehrt, so dass wohl keine Bühne in Deutschland, selbst abgesehen davon, dass die hiesige ein Privatunternehmen ist, ein besseres Operpersonal aufzuweisen hat. Die Aufzählung der hauptsächlichsten Opern, die das stehende Repertoir bilden, wird am besten zeigen, welche ausgezeichnete Kräfte

unsere Bühne besitzt und auf welche kunstsinnige und sorgsame Weise dieselbe geleitet wird. Obenan stelle ich hier nun natürlich die Mozart'schen Opern, von denen Die Entführung, Figaro, Don Juan, Titus und Zauberflöte fortwährend auf dem Repertoir sind und stets eine zahlreiche Zuhörerschaft herbeiziehen, welches, nebenbei bemerkt, auch zugleich ein gutes Zeugniss für den Geschmack des hiesigen Publikums, wenigstens eines bedeutenden Theils desselben gibt. Sodann kommen die Weber'schen Opern, Jessonda und Faust von Spohr, Robert der Teufel und Hugenotten von Meyerbeer, Nachtlager zu Granada von Kreutzer, Joseph und seine Brüder von Mehul. Hr. *Wurda* als Joseph, Hr. *Reichel* als Jakob und Fräulein *Eichbaum* als Benjamin sind ausgezeichnet; Julia und Guido und Ginevra von Halevy, die vorzüglichsten Opern von Auber, Boieldieu, Rossini, Donizetti, die komischen Opern von Lortzing (Casanova ging hier am 10. d. M. in Scene) u. s. w. — Im Laufe dieses Sommers sind vier Opern neu in Scene gesetzt, nämlich: Der Kerker von Edinburg, Musik von Fr. Ricci; die Regimentstochter von Donizetti; der schwarze Domino von Auber, und die eben erwähnte Oper von Lortzing: Casanova. Ricci's Oper wurde in Veranlassung des Gastspiels von Fräulein *Francilla Pixis* einstudirt, missfiel aber durchaus, obgleich Frau. *Pixis* die Hauptpartie ausgezeichnet spielte und sang. — Die Regimentstochter gefiel im Allgemeinen, mehr aber der schwarze Domino, worin Frau. *Jaxede* vortrefflich die Angela singt und Herr von *Lehmann* den Gil-Perez ebenfalls ausgezeichnet spielt. — In Folge der Feuer-Kalamität haben sich von den für diesen Sommer annoncirten Gästen nur wenige eingestellt. Die bemerkenswerthesten von diesen waren: Herr *Lehr* von Hannover, der sich als ein wackerer Bassist bewährte und Beifall errang, und Mad. *Fischer-Achten*, die vor Kurzem hier war und besonders lebhafte Anerkennung ihrer ausgezeichneten Leistungen in den Rollen: Susanne in Figaro's Hochzeit, und Valentine in den Hugenotten fand. Der früher so sehr gefeierte Tenorist Herr *Breiting* hat auf seiner Rückreise von London hier zweimal, aber ganz ohne Beifall gesungen. Die Stimme hat sehr gelitten, was der Sänger jetzt durch forcirten Vortrag zu verdecken sucht, dadurch aber sich zu fortwährendem Schreien statt Singen verleiten lässt. — Herr *Albrech*, Tenorist von Wien, fand wenig Beifall. Die Stimme, die wahrscheinlich früher sehr schön gewesen ist, erscheint stets heiser und rauh, was theilweise wohl eine Folge übermässiger Anstrengung sein mag, aber auch auf Rechnung einer fehlerhaften Singmethode zu schieben ist. — Jetzt ist Madame *Stöckel-Heinefetter* angekommen und wird einige Zeit hier gastiren. Da wird der Fidelio denn auch wieder an die Reihe kommen, worauf die Musikfreunde sich besonders freuen. — Der 4. September, der Tag der feierlichen Enthüllung des Mozart-Denkmals in Salzburg, wurde auch im Theater auf würdige Weise begangen. Mozart's Don Juan, worin Mad. *Fischer-Achten* die Donna Anna, und Mad. *Cornet* die Donna Elvira sangen, wurde gegeben, vor der Oper aber noch erst, nach der Aufführung der Zauberflöte-Ouverture (die vom Orchester meisterhaft gespielt ward), ein Prolog von Herrn *Hendrichs* gesprochen, worin sich fünf lebende Bilder, die Hauptmomente aus Mozart's Entführung aus dem Serail, Figaro, Don Juan, Zauberflöte und Titus darstellend, anschlossen, während das Orchester die dazu gehörende Musik exekutirte. — Im nächsten Monat wird ein geistliches Concert in der Michaeliskirche, unter Leitung des Herrn *Otten*, stattfinden, worin Mendelssohn-Bartholdy's achtstimmiger Psalm und ein Requiem von Cherubini zur Aufführung kommen. — *r.*

Feuilleton.

Wer sollte glauben, dass die Musik von Mozart, aber auch die von Boieldieu in die Steppen der Kalmucken gedrungen wäre? Und doch ist dem so. Als Humboldt 1829 den Kalmückenfürsten Soted-Dschab von Astrachan zur Tafel bat, führte dieser während der Tafel die Kapelle des Fürsten, aus lauter Kalmucken bestehend, aber unter einem russischen Kapellmeister, Ouverturen von beiden genannten Meistern aus, und zwar mit vieler Fertigkeit. Es gewährte einen merkwürdigen Anblick, die europäischen Instrumente von solchen Kreaturen mit Frauen-, dicken, plötzigen Gesichtern so fertig handhaben zu sehen. Vergessen darf man aber nicht, dass der Fürst Soted-Dschab alle die Kalmucken beherbergte, welche 1813—14 den Krieg in Deutschland und Frankreich bestanden, dass er mit ihnen in Paris war, russischer Oberster und hie auf einem gewissen Grad ganz europäisirt ist.

Bei Artaria in Wien ist erschienen: Fruscher zur Enthüllung des Mozart-Denkmals in Salzburg, aus den Kompositionen des Genannten zusammengestellt, instrumentirt und mit einem passenden Texte versehen von dessen Sohne Wolfgang Amadeus Mozart. Klavierauszug. Preis 2 Fl. Eigenthum des Verlegers.

Der Gesammtbetrag der Beiträge zu dem Mozart-Denkmale in Salzburg beläuft sich bis jetzt auf die Summe von 23,492 Fl. 33 Kr. W. W.

Auf dem italienischen Theater in London hat Mozart's Cenerentola einen glänzenden Erfolg gehabt. Nach der Versicherung englischer Blätter ist den Musikfreunden seit langer Zeit kein ähnlicher Genuss geboten worden. Die Hauptrollen waren in den Händen der Damen Persiani und Multini, der Herren Rubini und Lablache.

In Wiesbaden ist Konradin Kreutzer's neueste Oper in vier Aufzügen, Der Edelknecht, Buch von Franz Birchpfeiffer, mit Beifall aufgeführt worden.

Am 30. Juli fand im Wiener Konservatorium der Musik die Prämienvertheilung Statt, wobei an die 124 Zöglinge 146 weibliche, 148 männliche) 9 Medaillen, 3 Auszeichn. auf die Medaille, 37 Prämien, 16 Auszeichn. auf die Prämie, und 68 Belobungen ertheilt wurden. Von den Medaillen kommen 7 auf Instrumentisten (einschliesslich des Pianoforte-, 1 auf eine Sängerin, 1 auf einen Sänger; die Auszeichn. auf die Medaille blos auf Instrumentisten; von den Prämien 8 auf Sängerinnen, 5 auf Sänger, 16 auf Instrumentistinn, 1 auf eine Pianistin, 1 auf die Schüler der Theorie; 1 auf einen weiblichen, 2 auf männliche Zöglinge der italienischen Sprachschule; von den Auszeichn. auf die Prämie 3 auf Sängerinnen, eben so viel auf Sänger, 8 auf Instrumentistinn, 2 auf Pianistinnen, von den Belobungen 6 auf Sängerinnen, 22 auf Sänger, 20 auf Instrumentistinn, 6 auf Pianistinnen, 6 auf Schüler der Theorie, 4 auf weibliche, und eben so viel auf männliche Zöglinge des italienischen Sprachinstituts.

Unter den Modellen zu dem Monument, welches Beethoven in Bonn errichtet werden soll, hat der Akademie in Düsseldorf dem

des Bildhauers Hahnel zu Dresden den Preis zuerkannt, er ist bereits mit dessen Ausführung, unter geringen Abänderungen, beauftragt. Das Denkmal wird im Herbste 1843 in Bronze gegossen und laut Contracts am Orte der Aufstellung eingeliefert. Bei der Aufstellung desselben soll — wie es scheint, unter Liszt's Leitung — ein dreitägiges Musikfest gefeiert und dazu sämmtliche Künstlercelebritäten besonders eingeladen werden.

Das grosse Theater in New-Orleans ist bis auf den Grund niedergebrannt.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 13. bis 19. September d. J.

Auber, Potpourri a. Gustav od. d. Maskenball f. d. Pfte. No. 39 d. Sammlung v. Potpourri's. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Bellini, Potpourri a. Romeo u. Julie f. d. Pfte. Neue Ausgabe (No. 24 d. Sammlung von Potpourri's). Ebend. 15 Ngr.

Choix de Romances franç. et d'Ariettes ital. av. Pfte. No. 280. Ariette di Rolick. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Donizetti, G. Die Favoritin, Oper als Quart. f. Flöte a. e. w. Liv. 3. Ebend. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Kullak, Th., Transscriptionen f. le Pfte. No. 10. Norma de Bellini. Op. 6. Ebend. 15 Sgr.

Rosellen, H., Leichte Handstücke mit Fingersatz f. d. Pfte. Lie. 1. 2. 3. Ebend. à 17½ Sgr.

Sammlung der Nationallieder aller Völker für eine Singstimme mit Pianoforte oder Guitarre. No. 1. Was ist des Deutschen Vaterland.

No. 5. Die Schlacht von Prag. No. 7. Borussia. No. 13. Ça ira. Ebend. à 2 Sgr.

Silcher, F., 7 Volkslieder f. 4 Männerst. 7te Heft. Tübingen, Laupp. 1 Fl. 12 Kr. netto.

— 12 Kinderlieder a. d. Anhange d. Sporer'schen Fabelbüchlein, zweistimmig. 1tes Heft. 2te unveränd. Aufl. Ebend. 3 Sgr. netto.

— 12 Kinderlieder f. Schule u. Haus, zwei-, drei- u. vierstimmig. 3tes Heft. Ebend. 3 Sgr. netto.

Sion, Sammlung classisch. geistl. Gesänge f. 1 Altst. u. Pfte. No. 5. v. Handel. No. 31. v. Jomelli. Berlin, Schlesinger. à 7½ Sgr.

Weber, C. M. v., Ouverture zu Oberon f. 2 Pianoforte zu 8 Händen. Ebend. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Wehrmann, H., Prakt. Orgelsängerin in Verein mit Töpfer, Breitenbach u. s. w. Liefer. 1. 2. Weimar, Voigt. à 15 Ngr. netto.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

☞ Kölner-Dombau-Spendel

So eben erschien:

Heydenreich, Christ. Wilh., Requiem im ältern Kirchenstyle für Gesangstimmen. Partitur. 1 Fl. 48 Kr.

Competente Stimmen sprechen sich bereits so günstig über dieses Requiem, so wie überhaupt über das ausgezeichnete Compositions-Talent des Herrn Verfassers für kirchen-Musik im ältern Style aus, dass es wohl nicht nach den edlen Zwecken bedurft hätte, um mit Sicherheit auf die allgemeine Aufmerksamkeit und verdiente Anerkennung den höhere Musik liebenden Publikums Anspruch machen zu können. Der Herr Verfasser hat nämlich den Ertrag dieses Werkchens dem grossen deutschen Unternehmen, dem Kölner-Dombau bestimmt, und die unterzeichnete Verlagshandlung, mit dem Debit beauftragt, macht sich's zur angenehmen Pflicht, zu geneigter Theilnahme an dieser deutschen Nationalsache hiedurch die Spende einzuladen.

München, im August 1842.

Jos. Aibl'sche Musikalienhandlung.

In unserm Verlag ist erschienen, und in den letzten Tagen bereits versandt worden:

Franz Lachner, *Drei Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.* In Stimmen gedruckt. Pr. 1 Fl. 36 Kr. od. 22 Ggr. netto.

J. J. F. Dotzauer, *Duo pour deux Violoncelles, avec accompagnement de Piano.* Pr. 1 Fl. 45 Kr. oder 1 Thlr. netto.

F. Lindpaintner, *Ave Maria.* Lied für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 36 Kr. oder 8 Ggr. netto. Mit Orchester. Pr. 54 Kr. oder 12 Ggr. netto.

Alois Schmitt, *Pfälzisches Volkslied*, für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Clavierbegleitung. Pr. 36 Kr. oder 8 Ggr. netto.

Th. Täglichsbeck, *Air polonais. Fantaisie pour Violon avec accomp. de Piano.* Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 1 Thlr. netto.

C. G. Reissiger, *Was ist Liebe?* Lied für 4 Männerstimmen. Partitur. Pr. 54 Kr. od. 12 Ggr. netto.

Wilhelm Köhler, *Freundschafts-Galopp.* Op. 59. Pr. 18 Kr. oder 4 Ggr. netto.

— — *Dampfschiff-Polka.* Op. 60. Pr. 18 Kr. od. 4 Ggr. netto.

— — *Kinder-Polka.* Op. 61. Pr. 18 Kr. oder 4 Ggr. netto.

Unter der Presse befinden sich, und demnächst versandt zu werden:

Alois Schmitt, *Festgesang zur Feier des neuen Pfälzischen Musikfestes.* Clavierauszug. Pr. 2 Fl. 6 Kr. od. 1 Thlr. 6 Ggr.

Härmann, Clarinett-Concertino.

Julius Benedict, Souvenir d'Ecosse. Fantaisie p. Piano.

F. Lindpaintner, Grosse Messe, C dur, Partitur.

Raensbeck, Duos progressives pour deux Violons.

Stuttgart. **Allgemeine Musik-Handlung.**

Unterzeichneter beehrt sich sämmtlichen Rohrinstrument Blasern anzuzeigen, dass er sich im Besitz eines Lagers von ausgezeichnetem Rohrholz befindet und solches im Ganzen und Einzelnen zu den billigsten Preisen verkauft.

Das Glied im Einzelnen zu 1 Gr. pr. Cour.; im ganzen Partien bedeutend billiger.

C. W. Schramm, erster Clarinettist am Stadttheater zu Hamburg.

Den Herren Fagottisten die ergebenste Anzeige, dass ich mich mit Anfertigung von Rohren bestens empfehle und gewiss jeder Aufforderung entsprechen werde.

Ballenstedt, den 19. September 1842.

Held, herzogl. Hofmusikus.

Aufforderung.

Comrades Kreutzer verlässt Cöln und wird dadurch die Stelle des Städtischen Musikdirectors daselbst frei. — Qualificirte Musiker belieben das Nähere auf portofreie Anfragen von der Expedition der Kölnischen Zeitung in Cöln.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten September. № 39. 1842.

Inhalt: Recensionen und Literarische Notizen. — Nachrichten. Aus Berlin. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Anzeigen.

Recensionen.

Louis Lablache: Vollständige Gesangschule oder gründliche Erläuterung der Grundsätze, nach welchen man die Studien zur Entwickelung und Ausbildung der Stimme und zur Verfeinerung des Geschmacks zu leiten hat; nebst erläuternden Beispielen, fortschreitenden Uebungen und Vocalisen. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 6 Fl. 36 Kr.

Angezeigt von Gustav Nauenburg.

Wenn ein so kunsterfahrener Gesangmeister wie der allberühmte Lablache eine vollständige Gesangschule dem grossen Publikum übergibt, so ist man wohl berechtigt, mit den grössten und gespanntesten Erwartungen an das Studium des Werkes zu gehen; die folgende Relation wird zeigen, in wie weit der Verfasser solchen Erwartungen entspricht. Im ersten Kapitel sagt der Verfasser, dass sich ohne irgend eine Gefahr für die Gesundheit auch für die Stimme das Gesangstudium schon vor dem Alter der Mannbarkeit beginnen lasse; versteht man unter dem Gesangstudium die allgemeine Elementarbehandlung, so weit sie den physischen und psychischen Kräften des jugendlichen Alters angemessen ist, dann hat der Ausspruch seine Gültigkeit; ein geschickter und gewissenhafter Lehrer muss im speciellen Falle entscheiden, was im Interesse des seiner Leitung anvertrauten Zöglings zu thun ist. Während der Notation untersagt Lablache mit Recht alle Uebungen; er erlaubt höchstens die vorsichtige Aussprache der Mittelstimme, welche in der Regel zuerst neue Gestaltung und gleichmässige Klangfarbe erhalten. Im zweiten Kapitel, §. 1, wird von der Stimme und Stimmbildung im Allgemeinen gehandelt, leider steht hier der wissenschaftliche Kunstlehrer tief unter dem praktischen Gesangkünstler, denn was Lablache in §. 1 über den Mechanismus der Stimme u. s. w. sagt, das ist in Deutschland längst viel gründlicher und ausführlicher in's Klare gestellt. In §. 2 folgt die gewöhnliche Eintheilung der Gesangstimmen. §. 3 handelt (sehr oberflächlich) von den Stimmregistern. Kopfstimme und Falsett werden nach alt herkömmlicher Weise verwechselt. Kapitel 3. Von der Art die Stimme zu üben. Hier bewährt sich der praktische Gesangkünstler. §. 1. Ueber die Stellung des Mundes. „Der Mund muss eine lächelnde Stellung haben, ohne Verzerrung und dergestalt geöffnet sein, dass man das Ende des Zeigefingers hineinsetzen kann.“ — Die Angabe eines solchen Maasses für die Mundweite scheint jedoch unstatthaft, da der Bau der Zähne und die Stärke des Fingers zu relativ sind, als dass man obige Angabe als allgemein gültig annehmen könnte; jeder Sänger muss prüfen, bei welcher Mundweite der Ton am klarsten und schönsten erklingt. Die Kinnbacken müssen in der der Mundstellung des Schülers natürlichsten Stellung verbleiben, die Zunge muss bei allen Vokalen den innern Mundraum so wenig als möglich beeinträchtigen; je tiefer sie liegt, desto heller und klangreicher erscheint der Vokallaut; darum ist *a* der tonreichste und vollste Vokal, weil die Zunge den Tonabfluss in keiner Weise hemmt; er bildet den Ausgangspunkt für alle Gesangskultur. §. 2. Von dem Athem. Dass ein langer und leichter Athem eine der wesentlichsten Eigenschaften für den Sänger ist, versteht sich von selbst; dass aber ein solcher durch „langes Anhalten“ ohne zu singen, erworben werden soll, wie Lablache und andere schon ausgesprochen haben, muss ich aus physiologischen Gründen bezweifeln; eben so muss das wiederum vorgeschlagene Einathmen mit „eingezogenem Unterleibe“ als unnatürlich und darum als verderblich verworfen werden. Das Geschäft des Athmens beim Singen unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Lebensprozesse wesentlich, wird wenigstens mannigfaltig modificirt. Das Einathmen wird eben so wie das Ausathmen verstärkt, verlangert und oft unterbrochen; vorzüglich wird das Ausathmen beim Gesange verlangert und oft beschwerlich gemacht durch die bei hohen Brusttönen erforderliche Verengerung der Stimmritze, zu einem grossen Kraftaufwande herausgefordert bei verstärkten Tönen; zurückgehalten bei langen Noten und bei Hervorbringung der tiefen Töne, welche eine Erweiterung der Stimmritze nöthig machen. Das Einathmen muss oft ganz kurz und schnell ausgeführt werden, wobei auch der Umstand, dass es nicht hörbar erfolge, die Aufmerksamkeit fesselt und die Anstrengung erhöht. Dass aus diesen Veränderungen des natürlichen Athmens in ein künstliches mancherlei Störungen des naturgemässen Respirationsgeschäfts hervorgehen müssen, ist leicht zu begreifen, und es kann nicht geläugnet werden, dass der Gesang, unkünstlerisch und übermässig betrieben, der Gesundheit nachtheilig werden kann, ja dass namentlich die Respirations- und Stimmorgane in ihrer Struktur lebensgefährlich verletzt werden können. Zum Glück sind aber gerade diese Organe einer

ungewöhnlichen Ausbildung und grossen Entwickelung ihrer Kräfte fähig, und die Erfahrung lehrt sogar, dass eine zweckmässige Ausübung des Gesanges zu einer vollkommneren und kräftigeren Entwickelung der Respirations- und Stimmorgane dienen kann (s. Sundelin ärztlicher Rathgeber u. s. w.). Das Geschäft des Athmens beim Gesange wird nun jedenfalls desto unschädlicher sein, je mehr es sich dem natürlichen Athmen nähert; aus diesem einfachen Grunde muss man das Athmen mit „eingezogenem Unterleibe" für höchst nachtheilig und fehlerhaft halten; doch darf mit dem Verbote des Leibeinziehens nicht ein gewisses Anziehen des aufgeblähten Leibes verwechselt werden. Man gewöhne sich, ohne zu singen, nach der naturgemässen Weise tief, unhörbar und schnell Athem zu fassen, nach vorausgegangener Einathmung lasse man den Athem ganz ruhig, ohne allen Druck von der Lunge aus, abfliessen. Denn die Kunst des Gesanges ist lediglich durch einen ruhigen Athemabfluss, durch eine berechnete Athemvertheilung (aber nicht durch Athemanhalten) bedingt. Man hauche ferner sowohl auf *H* ohne Ton, als auf Vokalen, besonders auf *u* und *i*, in der Mittellage der Stimme den Athem langsam aus. Hat man durch diese Uebung die Fertigkeit erlangt, den Athem lang ausspinnen zu können, so suche man dem langausgesponnenen Vokaltone verschiedene Stärke zu geben, und setze diese Uebung täglich mehrmals fort. Der Flötist wird auch nur durch ruhiges Abblasen des Athems, nicht aber durch Anblasen desselben eine künstlerische Tonbildung erlernen. Gleiches gilt vom Sänger. — § 3 handelt von der Bildung der Töne in den verschiedenen Registern. Das Bekannte ist kurz und bündig gegeben. Um den fehlerhaften Nasenton, oder richtiger Nasenbeiklang abzustellen, empfiehlt Lablache das Vokalisiren mit zugehaltener Nase. „Dies Mittel ist das einzige wirksame." Das hat seine Richtigkeit; wenn aber Lablache etwas Neues damit zu sagen glaubt, so ist er im Irrthume; auch dieses Kapitel ist schon in dieser Zeitung 1829, S. 637 u. s. w., vom Recensenten verhandelt worden. — §. 4. Von der Art die Töne verschiedener Register zu verbinde . Das Bekannte ebenfalls bündig gesagt, mit passenden Beispielen versehen. §. 5. Ansatz und Verbindung der Töne. Die Lehre vom Ansatz der Töne ist sehr kurz ausgefallen; freilich ist er eben so wenig schriftlich zu lehren als der richtige Anschlag beim Klavierspiele; nur durch mündliche Unterweisung ist eine genügende Lehre über diesen höchst wichtigen Punkt möglich; man kann mit falschem Ansatze täglich alle mögliche Uebungen singen, und der gewünschte Erfolg wird nicht nur ausbleiben, das Stimmorgan wird sogar bei falschem Ansatze der Töne systematisch zu Grunde gerichtet werden. Die Uebungen, welche Lablache zu der genannten §. aufstellt, sind in der kurrenten Weise mit einfacher Akkordbegleitung gegeben. Den Sekunden-Uebungen folgen Terzen-, Quarten-, Quinten-Gänge u. s. w. In der fünfzehnten Uebung folgen Terzensprünge in auf- und abwärts gehender Tonleiter. „Der Schüler, welcher sorgfältig diese Uebungen gesungen hat, muss Fertigkeit genug besitzen, um sich an rhythmisch und melodisch geordnete Studien zu wagen." Im vierten Kapitel handelt der Verfasser vom musikalischen Gefühle. Er erklärt es sehr ungenügend als „ein angebornes Vermögen, dessen Grösse durch den Grad von Bewegung, die man beim Anhören von Musik empfindet, bestimmt werden kann. In seiner Anwendung kann man es eintheilen in Ausdruck, Geschmack, Betonung." — Ausführlicheres muss man in der empirischen Psychologie suchen. — Erste Abtheilung. Vom Ausdruck. Das Materielle des musikalischen Ausdrucks beruht 1) auf: Tonziehen, Tonspinnen; 2) auf: Tragen der Stimme; 3) auf: Auseinandersetzen der verschiedenen musikalischen Gedanken; 4) auf: Licht und Schatten; 5) auf: Ausführungen der verschiedenen Gesangverzierungen. — Artikel 1. Tonziehen, Tonspinnen. Nach kurzer hinlänglich bekannter Erklärung folgt die Tonleiter in ganzen Schwelltönen. Mit Recht sagt Lablache, dass das Studium der Tonleiter in gezogenen Tönen die nützlichste Uebung sei, welche man, um gut singen zu lernen, vornehmen kann. Durch sie verbessert man die Fehler der Stimme, man gibt ihr Festigkeit, man vermehrt ihre Kraft und erlangt die zur Ausschmückung des Gesanges nothwendige Fertigkeit (wozu freilich noch anderweitige Studien erforderlich sind). Diejenigen, welche schnell ihre Stimmorgane beherrschen zu lernen wünschen, müssen während zwei Monaten täglich wenigstens vier Tonleitern in gezogenen Tönen singen. Jeder Ton muss ungefähr 18 bis 20 Sekunden und die ganze Tonleiter ungefähr 10 Minuten dauern. 40 Minuten sind also täglich dieser Uebung zu widmen; in verschiedene Stunden des Tages eingetheilt, werden sie die Brust nicht ermüden und die darauf verwandte Zeit wird am nützlichsten für das Gesangstudium sein. Artikel 2. Von der Art die Stimme zu tragen (Portamento). Kurz und gut, aber nichts weniger als den Gegenstand erschöpfend. In gleicher Weise verdient Artikel 3 nur relatives Lob, wie denn überhaupt der theoretische Theil der ganzen (vollständigen?) Gesanglehre gegen den praktischen blass und schwach genannt werden muss und auf „Vollständigkeit" durchaus keine genügenden Ansprüche machen kann. Gern und mit vollster Ueberzeugung rühmen wir aber die von S. 34 an folgenden Solfeggien; sie sind durchaus stimmgemäss, gut phrasirt, gefällig und in jeder Beziehung treffliche Studien. Artikel 5 handelt von den Gesangverzierungen. Von §. 1 bis 4 wird die Appoggiatur u. s. w. bis zum Triller theoretisch und praktisch sehr empfehlenswerth verhandelt; die praktischen Winke bekunden den trefflichen Gesangmeister. — Die in §. 5 gegebene Lehre von der Roulade bedarf wohl einer Berichtigung und zwar um so mehr, da sie für den Vortrag von entscheidender Wichtigkeit ist. „Die Roulade (im Italienischen Volata) ist beim Gesange dieselbe schnelle Folge von nebeneinander liegenden ganzen und halben Tönen, welche man bei den Instrumenten Passage oder Lauf nennt." — Diese Erklärung ist in mehrfacher Beziehung ungenügend und im Wesen der Sache durchaus nicht begründet. Roulade und Passage sind nicht blos verbal verschieden, sie sind auch ihrem Wesen nach ganz abweichender Natur; die Roulade ist eine Verzierung, die nicht wesentlich in den Melodiegang gehört; sie ruht auf einem Akkorde, und

verbindet zwei einzelne Melodiepunkte: die Passage schreitet mit dem Melodiegange fort und erhält die regelmässigen Accente der jedesmaligen Taktart; Händel's berühmte Arie aus dem Messias: „Warum toben die Heiden" u. s. w. ist eine Passagenarie; die Figuren schreiten im Taktaccente ganz gewichtig fort, sie enthält gar keine Roulade; dagegen ist z. B. Rossini's bekannte Guirlandenarie voll von Rouladen oder Volaten, d. h. die einfache Kantilene ist durch unwesentliche Läufe und Verzierungsfiguren ausgeschmückt, darum hat die Kunstgeschichte auch eine Menge Sänger aufzuweisen, die mit grossartigen Stimmen im Passagenstyl der namentlich von Händel sehr kultivirt wurde, Grossartiges leisteten, die aber im florirten Gesange, zu welchem die Roulade vorzugsweise gehört, nichts weniger als ausgezeichnet waren; den Passagenstyl muss jeder Sänger kultiviren; die Roulade eignet sich vorzugsweise nur für mobile und kleinere Stimmen, sie bewegt sich am liebsten in der bekannten mezza voce; die Passagen hingegen strömen vorzugsweise in der vollen Stimme dahin. — Hieraus geht dann von selbst hervor, dass die Kultivirung der Passage und Roulade auf verschiedenartigen Stimmbildungsstudien beruht; die ausgearbeitete Scala ist aber für beide Tonformen der gemeinsame fruchtbringende Kunstboden. Die von Lablache zu §. 5 aufgestellten Uebungen sind höchst empfehlenswerth, doch erscheinen hier beide Tonformen untermischt. — In §. 6 folgt die Lehre und Uebung der Tonleiter in halben Tönen. Alles gut und zweckmässig. Seite 76 werden ebenfalls dreizehn sehr brauchbare Vocalisen im schwereren Style aufgestellt, die „als Einleitung zu den herrlichen Vocalisen von Bordogni dienen." — Seite 90 folgt ein „Versuch über die Kunst zu variiren." — Die zweite Abtheilung handelt noch flüchtig, also nichts weniger als vollständig „Ueber den Geschmack." — „Von der Kunst die Melodie zu verzieren" — und „Ueber die Kadenzen" — Die dritte Abtheilung bringt einzelne dankenswerthe Bemerkungen über den Accent und seine Anwendung auf die verschiedenen Musikstücke, über das Recitativ, über die Aussprache und den richtigen Vortrag. Hat hier Lablache die Materialien zu einer „Vortragslehre für Solosänger" vervollständigt, so bleibt doch die wissenschaftliche Darstellung einer solchen „Vortragslehre" noch Andern überlassen; doch wird auch diese unsere Kunst nie erschöpfen, denn nur im mündlichen Unterrichte kann segensreiche Frucht erwachsen: die schriftliche Lehre bleibt todt; der Geist des Künstlers hat wahres Leben, und nur lebendiges Beispiel facht die Kunstflamme im aufstrebenden Schüler zum Heil und Segen an.

C. Kocher: Cantaten und Motetten für Sopran, Alt, Tenor und Bass zum Gebrauch für Kirche, Schule und Haus. No. 1—6. Partitur. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. 1 Fl. 12 Kr.

Seit einigen zwanzig Jahren hat sich der Komponist dieser Kantaten und Motetten eifrig bestrebt, die Tonkunst in der Kirche zu veredeln. Die von ihm ausgegangene kleine Schrift, Ideen zu einem allgemeinen, vierstimmigen Choral- und einem Figural-Gesang für einen kleineren Chor, nebst Ansichten über den Zweck der Kunst im Allgemeinen (Stuttgart, 1823) enthaltend, zeigte klar, welche Herzensangelegenheit es ihm stets war, durch das Wort und bald darauf durch die That dort zu reinigen und zu bauen, wo durch Saumseligkeit und Trägheit sich des Verrosteten und Verälteten in Menge aufgehäuft hatte. Seine vielfachen Bemühungen waren nicht vergeblich und schon jetzt lassen sich glückliche Erfolge wenigstens in seiner Umgebung spüren, die sich, wie zu hoffen, weiter und weiter verbreiten werden. Doch nicht ruhen will und mag der unermüdet thätige Mann und stets bemüht er sich, würdigen Gesangstoff der Kirche zu bieten. Auch dieses Heft legt davon ein Zeugniss ab und schliesst sich eng den früheren Geistesprodukten des Komponisten an. Gleich der erste Gesang, das: Herr Gott, dich loben wir u. s. w. durchkomponirt, aber mit einem Choral, der das Ganze verbindet, der Gemeinde nahe gebracht, wird zur Erbauung nicht wenig beitragen. Ein gleiches Lob ist den Motetten zu zollen, besonders No. 4. Zu diesem Tonstück suchte der Tonsetzer den 51. Psalm dem mit Recht hoch berühmten Miserere des Gr. Allegri unterzulegen. Einen grossartigern Chorgesang dürfte man kaum irgendwo antreffen, als diesen, der nur aus den einfachsten Dreiklangen besteht. Wir können nicht umhin, diese Kantaten und Motetten allen denen zu empfehlen, welche die Musik in der Kirche anzuordnen und zu leiten haben, halten aber die Bemerkung nicht für überflüssig, sich nicht etwa an die einfache, schmucklose Form zu stossen, in welcher die Gesänge abgefasst sind. Ein Grundsatz des Herrn *Kocher* ist: dass der Kirchenkomponist nicht dem Werth der künstlichen Mittel überschätze und diese für den Zweck halte, wie es Halbgelehrten sehr oft zu gehen pflegt. Dieser Grundsatz wurde ihm zum Gesetz, das nicht überschritten werden durfte, und die natürlichsten Mittel reichten hin, seinem Zweck nachzukommen, nämlich ächte, religiöse Gesänge in das Leben zu rufen.

L. Hetsch: Sechs religiöse Gesänge aus den christlichen Liedern von Albert Knapp. Zum Gebrauche bei häuslicher Andacht. Für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte oder der Orgel. Op. 10. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. 17½ Ngr.

Kleine Figuralgesänge, zwar dem Charakter der Gedichte im Ganzen nicht widerstrebend, doch ohne die Tiefe und Wärme, welche in jenen sich gewahren lässt. Am meisten sprach uns No. 1, 4 und 5 an, weniger No. 3. Gar zu oberflächlich ist die Auffassung, wie sich schon aus den Anfangstakten ergibt:

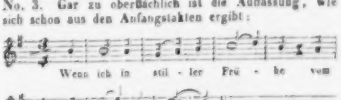

C. Anschütz: Dreizehnte Messe des Ehrenbreitsteiner Koblenzer Gesangbuches. 1. Lieferung. Koblenz, bei H. Geswein. 12 Ngr.

Ob dieser dreizehnten Messe schon zwölf ähnliche vorhergegangen, wissen wir so wenig zu sagen, als, ob dieser ersten Lieferung eine zweite und dritte folgen werde. Auch das Koblenzer Gesangbuch ist uns nicht zur Hand, um vielleicht daraus einigen Aufschluss zu erhalten. Unter solchen Umständen können wir uns nur auf das vorliegende Heft selbst beschränken. Dieses besteht aus neun vierstimmig gesetzten und mit einfachen Zwischenspielen versehenen Chorälen nebst dazu gehörigen Vorspielen für die Orgel. Die Choräle, unter denen sich einer von Muffat, ein anderer von Pinelli vorfindet, sind zwar rein und richtig, aber kraftlos, und verminderte Akkorde stellen die reinen Dreiklänge in Schatten. Die Vorspiele hingegen sind interessant und einige unter ihnen sehr ausgezeichnet und der Kirche angemessen.

K. M. Kunz: Auferstehn —, Choralmelodie von Schicht für vier Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung von vier Posaunen zum Gebrauche bei Begräbnissen. München, bei J. Aibl. 6 Kr.

J. G. Schicht's gut erfundene vierstimmig gesetzte Melodie zu Klopstock's Auferstehungslied, in dessen Choralbuch unter No. 307 aufgenommen, richtete der Bearbeiter recht zweckmässig für Männerstimmen ein. Der Gesang wird in dieser Gestalt Vielen willkommen sein.

Derselbe: Pater noster, — Melodie nach dem Missale Romanum für vier Männerstimmen mit willkührlicher Begleitung von vier Posaunen. Zum Gebrauche bei Begräbnissen. Ebendaselbst. 45 Kr.

Der höchst einfache, eigentlich nur aus drei Tönen bestehende Gesang, ursprünglich für den am Grabe fungirenden Priester bestimmt, ist mit vielem Geschick und Kunstkenntniss von dem Herausgeber für einen Männerchor gesetzt. Die Harmonieen sind auserlesen und nur die einzige Akkordenfolge zu den Worten: Sicut in coelo gehört der neuern Zeit an. Besser am Orte stände hier der D moll-Dreiklang, als der störende, wenn auch vorbereitete Sextquarten-Akkord. Die Wirkung des Gesanges ist mächtig und ergreifend. Gesangvereinen sei es bestens anempfohlen.

Gossec: Offertorium: O salutaris hostia für 2 Tenor- und eine Bassstimme (mit Begleitung von 2 Violinen, Viole und Contre-Bass ad libitum). Partitur. Koblenz, bei H. Geswein. 7½ Sgr.

Erwünscht ist es, diesen schönen Gesang des berühmten französischen Tonsetzers Franz Joseph Gossec (geb. 1733, gest. 1829) in einer besonderen Ausgabe zu besitzen. Wohl mancher Musikfreund hatte von diesem während eines Frühstücks geschriebenen und zwei Stunden darauf von den trefflichen Sängern Rousseau, Lais und Cheron während des Gottesdienstes gesungenen Offertorium vernommen, ohne sich von dem Gehalte desselben überzeugen zu können. Jetzt ist die Gelegenheit dazu geboten. Von eigentlicher Gelehrsamkeit wird man nichts gewahr, doch jeder Ton spricht zu dem Herzen, ist ungesucht und wahr. Mögen sich Viele an diesem gemüthlichen Gesange erfreuen! *C. F. Becker.*

Literarische Notizen.

(Mitgetheilt vom Mailänder Correspondenten.)

(Fortsetzung.)

6.

Die sehr spät erscheinenden Hefte der Neapolitaner Effemeridi di Medicina etc. vom Mai und Juni 1841 enthalten (S. 129 — 135) ebenfalls einen Artikel über Tarantismus, vom Dr. Demitry. Es ist unnöthig, die Leser hier mit den Einzelnheiten dieses, wie der Verfasser sagt, mit philosophischer Einfalt (filosofica ingenuità) geschriebenen Aufsatzes zu unterhalten. In der Medizin, wo es verba et voces in der Menge und Rationalis wenig gibt, gibt es auch Schriftsteller, die sich αὐτὸς ἔφη, zu Lateinisch Ipse dixit nennen. Zu diesen gehört Herr Demitry. Er läugnet keineswegs, dass Musik den Tarantismus kuriren kann, hat doch Zichtenthal (soll Lichtenthal heissen) ihre Wirkung in den Krankheiten dargethan; aber dass sie ein Specificum gegen dieses Uebel sei, läugnet er schnurstracks, vielmehr müsse man zu einem Brechmittel (acht Neapolitanisch!), hierauf zum Gebrauch der Amoniaca u. s. w. schreiten. Der Aufsatz ist aus der Terra d'Otranto (also aus dem Vaterlande des Tarantismus) vom 24. Mai 1841 datirt. — So viel zu den Beiträgen der in diesen Jahren von der Allgem. Musikal. Zeitung sorgfältig gelieferten neuesten Literatur über den bereits verschollenen Tarantismus.

7.

Zu London ist im August 1841 erschienen: Wilhem's Method of teaching Singing, adapted to english use, under the Superintendance of the Committee of Council on Education, by John Hullah.

Ein anderes in London erschienenes, und im Quarterly Review (September 1841) unter andern besprochenen Schriften über Irland angezeigtes Buch, ohne gerade von diesem etwas zu sagen, führet den Titel: The Popular Songs of Irland, collected by T. C. Crocker, Esq. London, 1839 in 12.

8.

Unter Aufsicht der Londoner Society for the encouragement of Vocal Music ist noch folgendes Buch erschienen: Rudiments of the Science of Harmony, or Thorough Base. Containing a general view of the principles of Musical Composition, the nature of chords and discords, mode and applying them, and an explanation of musical terms connected with the branch of science. London, 1841. Taylor and Walter, 28. Upper Gower Street. In 8.

9.

Principj Elementari di Musica, esposti con nuovo ordine da *Domenico Quadri*, vicentino, per servire d'introduzione alla terza ristampa delle Lezioni d'Armonia dello stesso, già pubblicate in Napoli ed in Roma.

Roma, dai tipi di Angelo Ajani 1841. 14 S. in kl. 4. mit 4 Seiten Notenbeispielen.

Das Titelblatt sagt, diese neugeordneten (?) Elemente der Musik sollen zur Einleitung der dritten Auflage seiner Harmonielehre dienen. Das Ganze handelt von den sieben Tönen der Leiter: *do, re, mi, fa, sol, la, si*; wobei der Verfasser ganz naiv bemerkt: diese Nomenclatur verdanken wir einem gewissen (!) Guido d'Arezzo (ad un certo Guido d'Arezzo), ein Beweis, dass er weder ihn, noch was er geschrieben gekannt; sodann vom Notensysteme (pentagramma), von den Schlüsseln, Notenfiguren, vom Tempo, Taktarten, Pausen, Punkten, Versetzungszeichen, Terzinen und Septimen. Von Verzierungen, wie vom Triller, Mordent u. s. w., von mehreren musikalischen Zeichen bei Ritornellen, Da Capo, Orgelpunkt, V. S. u. dergl., von den Accentarten, Forte, Piano, Sforzato, Staccato u. s. w.; von den verschiedenen Bewegungsarten Largo, Adagio, Andante, Allegro u. s. w.; von den Arten des Vortrags: Maestoso, Cantabile, Espressivo, Vivace u. s. w., sogar von einer Definition des Wortes Musik, ist in diesem Buchlein keine Rede. — Benannte dritte Auflage seiner Harmonielehre führt folgenden Titel:

10.

Lezioni d'Armonia, scritte da *Domenico Quadri*, Vicentino, per facilitare lo studio del contrappunto. Terza edizione riveduta dall' autore, e corredata di una breve teoria de' Principj Elementari di Musica. Roma, dai tipi di Angelo Ajani, 1841, 95 S. in kl. 4. und 44 S. Notenbeispiele.

Unter der Aufschrift: „Wahre Idee der Elemente, die zur Bildung aller möglichen Harmonieen dienen," handelt die erste Lektion vom kleinen und grossen halben Ton und vom ganzen Ton; zweite Lektion, von der Leiter; dritte Lektion, von den verschiedenen Arten der Intervalle; vierte Lektion, von der Umkehrung der Intervalle. Unter der Aufschrift: „Wahre Idee der konsonirenden Harmonieen," handelt die fünfte Lektion, von den Septen, Nonen, von der übermässigen Sext, von der Umkehrung, vom Basso Fondamentale und Basso Continuo; siebente Lektion, Ausübung der konsonirenden Harmonie, Verbindung der Akkorde, Modulation, Enharmonische Uebergänge. Nach der Aufschrift: „Wahre Idee der dissonirenden Harmonie, aus der konsonanten entnommen," handelt die achte Lektion von den dissonirenden Akkorden, Septimenakkorden, ihrer Vorbereitung und Auflösung, Sextenfortschreitungen; neunte Lektion, Begleitung der Scala, Kadenz; zehnte Lektion, Anwendung des Basses zum Gesang (eigentlich von der Melodie: welche Armuth!), zwei Worte über bezifferten Bass (Partimento mit drei Notenbeispielen!). Das Ganze schliesst so: „Nachdem ich Alles dargestellt, was man in jedem Musikstück in was immer für Styl findet, würde es unnütz sein, weitere Theorien, die nur den Kopf des Studirenden verwirren, zu geben. Ihm bleibt nichts übrig, als sich zu üben, und die Kompositionen grosser Meister zu betrachten."

Man sieht wohl, das hier angezeigte Ganze ist weder wissenschaftlich abgefasst noch geordnet. Der Verfasser scheint überhaupt, schon aus dem vorher angezeigten „gewissen Guido d'Arezzo" und mehreren in seiner gegenwärtigen Schrift vorkommenden Aeusserungen, nicht zu den sehr gelehrten Menschen zu gehören, wiewohl er sich zuweilen einen grossen schulmeisterischen Anstrich zu geben bemüht. Nur Einiges. Jedermann weiss, wenigstens in Italien, dass Basso Sensibile, Basso Cantante, dem Ausdruck Basso Fondamentale entgegengesetzt ist. Herr Quadri nennt erstere Basso Continuo!!! Die Definition, die er davon gibt, ist sogar komisch. „Basso Continuo, sagt er (S. 35), wird der genannt, welcher die Umkehrungen (rivolti) trägt, weil der Grundakkord in ihnen durch das Obentragen (portar in alto) der Töne, welche vorher unten waren, geschwächt wird." Was hat wohl dieses mit „Continuo," fortgesetzt, zu thun?... Der Name Kontrapunkt, heisst es (S. 83), entstand daher, „weil vor Alters die Töne durch Punkte in verschiedenen Abständen von einander gereiht ausgedrückt waren." Wie logisch! — Da, wo von Rossini (S. 87) bemerkt wird, er habe mit einer ganz neuen Kühnheit den wahren, vorhin ganz unbekannten Gebrauch der Wechselnoten eingeführt, heisst es ferner: „Selbst die Verfasser des ernsthaften Styles, die auch Menschen wie andere sind, mussten die neue Erfindung annehmen, und auch sie schreiben jetzt nicht anders, weil diese Rossini'sche Manier zu einer unsäglichen, vorhin nie gehörten Quelle von Effekten Anlass gegeben hat." Noch andere spasshafte Dingerchen liessen sich aus dieser Schrift erzählen; es ist aber besser, das in ihr Gesagte mit wenigen Worten zu beleuchten. Grosser, unnützer Wortkram, Wiederholungen, veraltete, mitunter hässlich-technische Ausdrucke (wie z. B. die Trugkadenz wird Cadenza ingannata genannt, als wenn es die Kadenz wäre, die betrogen wird!), ist die allgemeine Physionomie dieser Schrift, die noch dazu insbesondere als Harmonielehre sehr mangelhaft ist. So sind die mannigfaltigen Vorhalte mit einem oder mehreren Intervallen, die Fortschreitung und der Gebrauch der Dissonanzen, die Verwechslungen ihrer Auflösung, die Neben- und Wechselnoten, die Kadenzen und Orgelpunkt, ja sogar der prangende Abschnitt über Modulation äusserst ärmlich behandelt, und in den Beispielen 58 und 120 finden sich sogar folgende zwei hübsche Quinten:

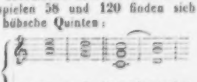

In der That, das Wenige, was hier über den Gebrauch der kon- und dissonirenden Akkorde und über Modulation gesagt wird, abgerechnet, lernt man in Asioli's Anfangsgründen der Musik weit geschwinder, und mit modern-technischen Benennungen. Alles, was Herr Quadri in seinen beiden angezeigten Schriften darzuthun bemüht war. Seine Harmonielehre ist indessen keineswegs unbrauchbar, aber stets mit ihren, mitunter antiken Benennungen, sehr mangelhaft zu nennen. Wie sie bei alldem schon eine dritte Auflage erlebt, ist hier ganz

überflüssig auseinander zu setzen. Italien hat noch heutigen Tages weder eine vollständige wissenschaftlich bearbeitete Harmonielehre, noch Kompositionslehre.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, im September 1842. Ihrem Wunsche, meine Mittheilungen auf das Wesentlichste zu beschränken, werde ich diesmal um so eher entsprechen können, als in den Monaten Juli und August hier wenig Musikalisches von Bedeutung vorgekommen ist, und ich, wie Ihnen bekannt ist, drei Wochen in Dresden verlebte, die zu den angenehmsten in jeder Beziehung gehörten. Besonders interessirte mich das neue, eben so schöne als zweckmässige Theater mit seiner hellen Gasbeleuchtung, der eleganten Dekoration des Saales und Foyer's u. s. w. Die Wiederkehr der Mad. *Schröder-Devrient* gewährte mir den hohen Genuss, die Opern: Der Templer und die Jüdin" bei der Anwesenheit des Komponisten, Kapellmeister *Marschner*, ferner „Die Hugenotten" von *Meyerbeer* (ausser der trefflichen Leistung der Mad. *Schröder-Devrient* als Valentine, auch durch Herrn *Tichatscheck* als Raoul und Herrn *Dettmer* als Marcell ausgezeichnet) und „Adele de Foix," die neueste Oper und gelungenste dramatische Komposition von *Reissiger*, vorzüglich ausgeführt zu hören. Mad. *Schröder-Devrient* als Adele, Herr *Tichatscheck* als König Franz und Herr *Wächter* als Graf Chatenbriand leisteten in Spiel und Gesang Alles, was ihre schweren Rollen erforderten. Die Präcision der königl. Kapelle, unter des Komponisten eigener Leitung, liess nichts zu wünschen übrig. Ein Gewinn für die Gesammtwirkung der, auch szenisch glänzend ausgestatteten Oper würde noch einige Kürzung der Arien und Duette, wie etwas weniger starke Instrumentation der Solo-Gesangstücke sein, so wirksam und eigenthümlich solche auch ist. — In der katholischen Hofkirche hörte ich eine werthvolle Messe von *Reissiger*, und erfreute mich der ehrenvollen Auszeichnung (wie im Jahre 1836 meine erste Missa in D-moll), meine zweite solenne Messe in C-dur am 31. Juli unter des Herrn Musikdirektor *Hastreiter* umsichtiger Leitung trefflich ausgeführt zu hören. — Dem vielbesprochenen Sängerfeste konnte ich leider, meiner Abreise wegen, nicht mehr beiwohnen und kam hierher bei dem Eintritt der bis zum Ende August anhaltenden, ausserordentlichen Hitze zurück, welche in Berlin, des Staubes wegen, doppelt lästig ist.

Eine neue Oper: „Marie, die Tochter des Regiments" von *Donizetti*, in französisch-italienischem Zwitterstyl, wurde des militärischen Sujets und der leicht gefälligen Musik wegen mit um so entschiedenerem Beifall aufgenommen, als Dem. *Tuczek* die Marketenderin mit naiv humoristischer Auffassung ihrer Rolle sehr anziehend durchführt.

Im Juli und August fanden hier viele Gastdarstellungen Statt, von denen am meisten die der Mad. *Gentiluomo* als Nachtwandlerin Amine, Desdemona, Jessonda, Valentine (weniger) in den „Hugenotten" und Norma ansprachen. Auch der mit klangvoller Stimme begabte Tenorist *Hartinger* vom Hoftheater zu Mannheim, welcher den Tamino in der „Zauberflöte" (die übrigens sehr unvollkommen besetzt gegeben wurde), ferner den Otello (vorzüglich gut), Nadori, Sever und Massaniello gesungen und dargestellt hat, gefiel so allgemein, dass sein Engagement beabsichtigt, jedoch nicht erreicht wurde. Allerdings fehlt uns noch ein Tenorist für grössere heroische Opern, z. B. als Licinius, Cortez, Robert, Massaniello u. s. w. sehr. — Dem. *Halbreiter* aus Mannheim gewann als Gräfin in Mozart's Figaro und Agathe im Freischütz nur mässigen Beifall, besonders neben der als Susanne ausgezeichneten, und allgemein beliebten Dem. *Tuczeck*. Dagegen gefiel der hier sehr befreundete Bassist Herr *Krause* aus München als Figaro in der Mozart'schen Oper und Rossini's Barbier von Sevilla, ferner als Cäsar Peter in der Lortzing'schen Oper, Richard Forth in den Puritanern und Kaspar im Freischütz durch seine kräftige Stimme, gute Gesangbildung, deutliche Aussprache, reine Intonation und musikalische Sicherheit. Auch Mehul's gemüthvolle Oper: Joseph in Egypten erfreute durch Mitwirkung des Herrn *Bader* die Freunde sinniger, gefühlvoller Musik und ernster Handlung. Da übrigens Dem. *Schultze* unwohl ist, Herr *Mantius* und Dem. *Tuczeck* auf Urlaub abwesend sind, so feiert jetzt die Oper und wird durch das Ballet und lebende Bilder vertreten. Frau v. *Fassmann* ist jedoch zurückgekehrt, und wird in *Beethoven's* Fidelio wieder auftreten. So dürfte auch bald *Gluck's* hoher Geist wieder über die Bühne schreiten, wenn wir nur einen Rinald, Admet und Achill besässen! — Zur Vermählungsfeier der Prinzessin Marie von Preussen mit dem Kronprinzen von Bayern ist *Rossini's* Wilhelm Tell (hier im Original noch neu) gewählt, die vorgeschlagene Oper Catharina Cornaro von *F. Lachner* aber für jetzt beseitigt worden. — Die Sängerin *Schoberlechner* wird im October zu Gastrollen erwartet, um als Semiramide und Lucrezia Borgia italienisch, auch als Donna Anna im Don Juan, Valentine u. s. w. aufzutreten. — Die Singakademie beabsichtigt eine Gesangaufführung zum Vortheil des Dombaues zu Köln. So dürfte denn der Herbst reichere musikalische Früchte tragen, als der glühend heisse Sommer.

J. P. S.

Leipzig. Es darf gewiss dem musikliebenden Publikum als ein Verlust angerechnet werden, dass *Henselt* Leipzig wie im Fluge berührte und nur seinen Bekannten gleichsam eine Improvisation gab, die aber, weil sie anmaassgebend und anbefangener edler Art war, sich zum eigentlichen Kunstgenuss steigerte, wie es nur im Privatkreise möglich, wo alle Nebenbezüge schwinden, und die Aufmerksamkeit auf das Gegebene stetig gefesselt wird. Das Bewusstsein *Henselt's*, nur unter Freunden zu sein, liess seine Künstlernatur ungehindert walten; er gab sein eigentliches Ich und hob dadurch das Interesse. Gleichsam in seine Werkstatt eingeführt, konnten daher keine Vergleiche von Ebenbürtigen in Betracht kommen, so sehr sie auch zu seinen Gunsten und Vortheil sprechen würden. Er ist Romantiker, so

Es ist ein sehr glücklicher Gedanke, eine durchaus praktische, von den ersten Elementen ausgehende, und von da an, durch Beschäftigung der eignen Thätigkeit und angenehme Beyspiele dem Anfänger seinen Weg versüssende Anweisung zum Klavierspiel, die ohngefähr das für den angehenden Musiker ist, was Meidingers Grammatik dem Anfänger in der französischen Sprache seyn soll, zu schreiben. Der Verf. giebt nämlich nicht Regeln und belegt sie mit Uebungsstücken, sondern er giebt Uebungsstücke, aus denen die Regeln nicht nur abzuleiten sind, sondern Uebungsstücke, die so geschrieben sind, dass das Durchspielen eines jeden dem Lernenden einige Regeln unvermerkt selbst zu eigen gemacht hat. Er fängt mit dem Allerleichtesten an, und gehet von Stufe zu Stufe bis zu mehrern Schwierigkeiten fort — in diesem Hefte so weit, dass der Schüler, wenn er diese Variationen vortragen kann, kleine Sonaten und ähnliche Handstücke gut vorzutragen im Stande seyn muss; der Verf. gedenkt aber in einem folgenden, auf ähnliche Weise eingerichteten Hefte, ihn weiter aufwärts zu führen. Damit die Musiklehrer, denen dieses kleine Werk recht sehr zu empfehlen ist, noch deutlicher sehen, was sie hier zu erwarten haben, sey hier angegeben, was durch die ersten Stücke erreicht wird. Im ersten Satze haben beyde Hände einerley Schlüssel (Violinschlüssel) und entfernen sich nicht weit von einander. Hier erfährt der Lernende, was Viertel- und halbe Noten sind, ihre Eintheilung, und muss eine gute Lage der Hand annehmen. Der zweyte Satz giebt der linken Hand den Bassschlüssel, und es erleichtert dem Lernenden die Aufmerksamkeit auf die linke Hand, dass die rechte dieselben Noten, wie im ersten Satz, wiederbekommt, nur mit einer kleinen Abweichung, welche das Untersetzen des Daumens lehrt. Der dritte Satz giebt der Rechten Achtel, und zur Erleichterung der Aufmerksamkeit darauf, behält die Linke den Bass des zweyten Satzes. Der dritte giebt dem Bass Achtel und lässt dem Diskant die Begleitung in den Vierteln des Thema. Der vierte Satz fügt Sechzehntheile hinzu und wiederholt das bisher Gelehrte vermischt. So wird nun Schritt vor Schritt, aber ganz sicher, fortgefahren, und wie der Verf. gearbeitet hat, kann es kaum fehlen, dass nicht, ausser jener Uebung der Hände, sich der Schüler fast unvermerkt, eine nicht unbeträchtliche Fertigkeit im Notenlesen, im Takt, in Vorzeichnungen, eine gute Applikatur, (die beygesezt ist) dabey — was sehr zu loben, und oft in Anweisungen übersehen ist — eine gleiche Uebung der linken, wie der rechten Hand, eine richtige Accentuation, (die der Verf. in der 21 und 22sten Variat. vorzüglich gut anschaulich zu machen gewusst hat) erworben, und dabey auch die gangbarsten italienischen Kunstwörter, worauf der Verf. ebenfalls Rücksicht genommen, kennen gelernt hat.

Da nun die Variationen auch angenehm in den Melodieen, in der Folge nicht uninteressant in der Harmonie, rein in der Schreibart, und wirklich klaviermässig abgefasst sind; da dem Werkchen eine deutlich und munter geschriebene Anweisung zu seinem Gebrauch für Lehrer oder sich selbst Unterrichtende vorgesezt ist; da endlich das Werkchen, gut gedruckt, auf starkem Papier, für einen verhältnismässig so sehr wohlfeilen Preis von dem Verf. gegeben wird: so erfüllet es wirklich alle Forderungen an eine solche Schrift, und Wohlhabende, die für ihre Kinder Gebrauch davon machen, und, was schwerlich fehlen kann, den Nutzen bald bemerken, den diese davon haben, sollten dem Verf., der, die gute Sache zu fördern, fast auf alle baare Belohnung seiner Arbeit Verzicht geleistet haben muss, eine freywillige Erkenntlichkeit zukommen lassen, besonders da fast alle Lehrer an kleinen sächsischen Stadtschulen für überhäufte Arbeit so äusserst schlecht bezahlt werden.

weit die Bedeutung des Wortes auf Pianofortekompositionen und deren Vortrag anzuwenden und aufzufassen ist, und daher seine unverkennbare Vorliebe zu *Weber*, dessen Werke neu verjüngt neben den Bizarren der Neuzeit bestehen und von ihm unüberwindlich vorgetragen wurden; Studium und richtiger Geschmack lassen ihn sicher durch die Irrgänge gehen, die das Zauberweib verlockend umwinden, wo jeder falsche Schritt Gefahr bringt und ohne Ariadnefaden der rechte Weg schwerlich wieder zu finden ist. Manche Namen waren hierbei zu nennen, wenn anders persönliche Beziehung es erlaubte. Deshalb erscheinen seine Kompositionen gleich Gemälden, in denen trotz aller Mannichfaltigkeit der Nebenbezüge und des Zufälligen der Totaleindruck, die nothwendige Einheit, den Hörer überrascht und fesselt, und nur bedauern lässt, dass er so wenig bis jetzt veröffentlichen liess. Seine eminenten Fortschritte in Anschlag und Technik, seine Kraft und Ausdauer bekundeten sattsam, wie sorgfältig er der weitern Ausbildung seit der Zeit seines ersten Hierseins oblag und bewiesen hauptsächlich, dass er, ein ächter Jünger der Kunst immer im Streben begriffen, ein noch weiteres Ziel der Vollendung sich setzte.

Feuilleton.

Sig. Duflocq, welcher gegenwärtig in Wien ist, wird während des Novembers und der ersten Hälfte des Decembers England, Schottland und Irland besuchen, er geht dann nach Holland und Ende Januar nächsten Jahres über Brüssel nach Paris, wo er vorläufig bis zum April bleiben wird. Wir haben diese Nachrichten aus seinem eigenen Munde.

Auf den Antrag des französischen Ministers des Innern hat der Stadtrath zu Paris beschlossen, einer neuen Strasse Cherubini's Namen beizulegen. — Man erinnert sich, dass Beethoven dieselbe Ehre zu Theil werden sollte; allein, man weiss nicht recht wie es kam, die fragliche Strasse wurde statt nach ihm nach Navarin benannt. Jetzt scheinen man jedoch wiederholt den ursprünglich bestimmten Namen.

Am 24. August fand in Dresden die *hundertste Aufführung des Freischützen* Statt zum ersten Male in neuen Theater. Die Darstellung war hoher ausgezeichnet. Mad. Schröder-Devrient, Fräul. Thiele, Herr Tichatschek und Dettmer; die Ouverture musste wiederholt werden, und am Schlusse wurden alle Darstellende gerufen. Weber's Wittwe und Söhne wohnten der Vorstellung bei.

Am 17. August wurde ein *Thüringischer Sängerfest* auf der Ruine der Burg Gleichen bei Gotha gefeiert, wozu die Liedertafeln aus den Städten Arnstadt, Erfurt, Georgenthal, Gotha, Stadtilm, Langensalza, Oberdorf, Paue, Waltershausen und Wechmar Theil nahmen. Die Zahl der Sänger belief sich auf mehr als 600.

Gestorben sind in Berlin der als Komponist bekannte Kammermusikus *Sundelin*; — in Paris der Violoncellist *Baillot*. (15. Sept.)

Bei der im October bevorstehenden Inauguration der Walhalla wird auf Befehl des Königs von Baiern der erste Kapellmeister desselben, Herr *Hermann Stuntz* zu München, die Komposition der Tonstücke und die Leitung der Festmusik übernehmen.

Nach dem neuen norwegischen *Zolltarif* werden von jedem in Norwegen eingeführten musikalischen Instrumente 20 Sp. Thlr. Eingangszoll entrichtet.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 20. *bis* 26. *September d. J.*

Adam, A., Oh! Par pitié ne m'aimez plus. O hab Mitleid, lieb mich nicht mehr. f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 10 Ngr.

Artot, J., Scherzo p. Viol. av. Pfte. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Auber, 6 airs tir. des Diamans de la Couronne p. la Guitare p. J. Rudersdorf. Ebend. 45 Kr.

Bazzini, C., Pensées mélod. p. le Pfte. Op. 47. Liv. 1. 2. Dresden, Meser. à 12½ Ngr.

Beethoven, Gr. Son. posthm., Op. 13, arr. à 4 mains p. C. G. Lickl. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Benedict, J., Fant. brill. p. le Viol. av. Pfte. Op. 21. Wien, Mollo et Witzendorf. 1 Fl.

Beyer, F., Les Favorites. 3 Fant. brill. s. thèmes de Bellini p. le Pfte. Op. 50. No. 1—3. Leipzig, Breitkopf et Hartel. à 20 Ngr.

— La Perle. Le Cor des Alpes. Das Alpenhorn. Mélodie de Proch variée p. le Pfte à 4 mains. Op. 52. Ebend. 20 Ngr.

— Les Charmantes. 6 Morceaux instruct. et agréables. Var. sur des Airs suisses et tyroliens p. le Pfte. Op. 58. No. 1. 2. Ebd. à 20 Ngr.

— Boléro s. les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Blumenthal, J. de, Divert. pastor. p. le Pfte à 4 mains. Op. 84. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Burgmüller, F., La Fête aux champs. Quodlibet p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Rondino pastor. s. le Garde-Malade p. Pfte. Ebend. 54 Kr.

— Air de Ballet p. le Pfte danse dans Giselle. Ebend. 54 Kr.

— Reine meinen Bruder. Sauvez mon frère. f. 1 Singst. m. Pfte. Ebendaselbst. 36 Kr.

Carnaval, M., Fant. s. les Diamans de la Couronne p. la Guit. Op. 71. Ebend. 45 Kr.

Chotek, F. X., Petite Fant. p. Pfte. Op. 51. No. 5. Sur il Pirata. No. 6. I Puritani. No. 7. Le Sonnambule. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

— Fant. sur Corrado d'Altamura p. le Pfte. Op. 56. Ebend. 1 Fl.

Czmo, Neueste Theatergesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 7—10. Wien, Mollo u. Witzendorf. à 24 Kr.

Czmo, J. B., Sour. du 12. Juillet 1847. Pensée funèbre et élégiaque p. le Pfte. Op. 98. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Czerny, C., 2 Rondinos sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 675. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

— Fant. sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 676. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Variat. brill. sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte à 4 mains. Op. 680. Ebend. 2 Fl.

Dahler, Th., Liederbuch. Worte f. 4 Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Donizetti, Ouv. de Lucie di Lammermoor p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Dorn, J., Die Abendglocke. Ein Strauss der Gefühlten f. 4 Männerst. Op. 19. Wien, Mollo u. Witzendorf. 36 Kr.

— 3 Caprices p. le Viol. Op. 20. Ebend. 30 Kr.

Doppler, A., Rondinos sur la Reine d'un Jour p. le Pfte. Op. 54. Ebendaselbst. 36 Kr.

— Le Favori. Rondo p. le Pfte. Op. 55. Dresden, Meser. 15 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Duop. 2 Violles av. Pfte. Op. 165. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 1 Thlr.

Fischer, W., Auf d. Alp. Hast du mich lieb. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Dresden, Meser. 10 Ngr.

— Matrosenlied u. Mondaufgang od. d. Abendheurer f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

Gabussi, Die Wahnsinnige. La Divinatrice. Ariette für 1 Singst. mit Pfte. Aurora No. 299. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— 12 Duettini da Camera con Pfte. 2te Collezione. Ebend. 3 Fl.

— Dieselben einzeln. No. 7. Die Najaden. No. 8. Siena's Bewohner à 30 Kr. No. 9. Der Schleierhändler. No. 10. Wer hat Recht à 45 Kr. No. 11. Der Bass. 30 Kr. No. 12. Risvite. 45 Kr. Ebend.

Geraldy, J., 12 Etudes spéciales p. Voix de Soprano av. Pfte. Suite I. 2. Mainz, Schott. à 2 Fl. 24 Kr.

Hackel, A., Auswahl v. Gesängen m. Begleit. d. Guitarre. No. 1. Saarow Lebewohl. No. 2. Das Standchen. No. 3. Wand'rers Liebesfrage No. 4. Mariechen. à 15—30 Kr. Wien, Mollo u. Witzendorf.

Heller, St., 2 Paraphrases p. le Pfte sur Richard Coeur de Lion. Op. 25. Liv. 1. Op. 26. No. 2. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Herz, H., 20 pet. Leçons à l'usage des Commençants p. le Pfte. Op. 100. 2me Suite à sa Méthode de Piano. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Hirsch, R., Jägers Heimkehr f. 1 Singst. m. Pfte u. Violl oder Horn. Op. 17. Ebend. 1 Fl.

— 3 Lieder f. 1 Bass- oder Baritonst. mit Pfte. Op. 18. Ebend. 1 Fl.

Hölzel, G., Au Fr. Servais. v. B. Anschutz nach d. Melodie: Souv. de Spaa v. Servais arr. f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Mollo u. Witzendorf. 45 Kr.

Horwitz, L., Aufforder. zum Gesang. Duett ohne Worte f. das Pfte. Op. 37. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Jansen, G., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Ebend. 15 Sgr.

John, C., Mein Herz, ich will dich fragen: Was ist denn Liebe, aus dem Schod. Wildniss, f. Gesang u. Pfte. Op. 4. Ebend. 10 Sgr.

Kelz, J. F., Faut. quasi Polp. sur la fille du regiment p. le Pfte. Op. 269. Ebend. 20 Sgr.

Kieswetter, R. G., Die Musik der Araber. Nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. Hammer-Purgstall. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr. netto.

Klauge aus Schwaben. Sammlung der beliebt. Tänze f. d. Pfte. No. 1. 2. 11. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. à 18 Kr.

Kreutzer, C., Auswahl d. beliebtesten Gesänge f. 1 Singst. m. Guitarre. No. 1. Der Säuber. No. 2. Der Wirthin Tochterlein. No. 3. Die Mühle ohne Wasser. No. 4. Das Mühlrad. No. 5. Des Sängers Wiederkehr. Wien, Mollo u. Witzendorf. à 24—30 Kr.

Kuffner, J., Revue music. Collect. de Morceaux fac. p. Pfte et Vlon ou Flute s. des themes fav. Op. 206. No. 3. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

— 63me Potpourri p. Pfte et Flute ou Vlon sur les Diamans de la Couronne. Op. 313. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Kuhner, W., Polka-Manie. Potpourri f. d. Pfte. Op. 57. Ebd. 45 Kr.

Kummer, F. A., Divert. p. les Amateurs. Reminisc. des Opéras de Rossini et Bellini p. Vlon ou Vcelle av. Quat. ou Pfte. Op. 74. Dresden, Meser. 25 Ngr.

Lachner, Fr., Catharine Cornaro, Königin v. Cypern, Oper, in einzelnen Nummern. No. 1—17. à 18 Kr. — 1 Fl. 30 Kr. Mainz, Schott.

— 3 Gesänge f. 2 Sopr., Ten. u. Bass. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 1 Fl. 36 Kr.

Lindpaintner, P., Ave Maria. Lied f. 1 Singst. mit Orch. 54 Kr.; mit Pfte. 36 Kr. Op. 111. Ebend.

Neeb, H., Der Lorrley-Fischer, f. 1 Singst. m. Pfte. Offenbach, André. 36 Kr.

— Poniatowski. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.

Parish-Alvars, 3 Romances p. la Harpe. Op. 56. Dresden, Meser. 20 Ngr.

Pirkhert, F., 6 Etudes melodiques p. le Pfte. Op. 3. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Posch, H., Punsch-Galoppe f. d. Pfte einger. Wien, Mollo u. Witzendorf. 24 Kr.

Reissiger, C. G., Motette: Was betrübst du dich, f. 6 Stimmen in Partitur. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.

Richter, E. F., Der 126ste Psalm: Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird, für Chor u. Orch. Op. 19, in Partitur 2 Thlr. 20 Ngr., im Klav.-Auszug 1 Thlr. 5 Ngr., die Singstimmen 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Richter, E., 2 Husarenlieder von H. v. Fallersleben f. 4 Männerst. mit Pfte. Op. 22. Ebend. 15 Ngr.

— Hund u. Katzen v. H. v. Fallersleben f. 4 Männerst. Ebend. 10 Ngr.

Rossini, Vocalises et Solfeges av. Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Sammlung vorzügl. Gesangstücke v. Ursprung gesetzm. Harmonie bis auf die neue Zeit. Herausgeg. v. F. Rochlitz. 3te Bd. 2te Abtheilung. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

Schmitt, A., Pfälzisches Volkslied f. 4 Singst. m. Pfte. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 36 Kr.

Servais, Fr., Souvenir de Spaa u. Lied v. Hölzel f. d. Pfte allein einger. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

— La Romanesca, fameux Air etc. arr. p. le Vcelle av. Quint. 1 Fl., av. Pfte. 45 Kr., p. Pfte seul. 30 Kr. Ebend.

Spohr, L., Der Fall Babylons, Orator. in 2 Abtheil. im Klavierauszug. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr. 15 Ngr.

— Dasselbe die Singstimmen. Ebend. 5 Thlr.

— Histor. Symphonie im Styl u. Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte f. Pfte, Vlon u. Vcell einger. v. C. Czerny. Op. 116. No. 6 der Symphonien. Wien, Mechetti. 2 Fl. 30 Kr.

Vogler-Abbeck, Th., Airs polonais variés p. le Vlon av. Pfte. Op. 13. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 1 Fl. 12 Kr.

Theindl, F., Alpen-Unschuld f. 1 Singst. m. Pfte. u. ungar. u. deutschem Text. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

Titl, A. E., Blumenfest-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 24 Kr.

— Maskenfest-Walzer f. d. Pfte. Ebend. 45 Kr.

— Polka aus Told's Wastlf. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 30 Kr.

— Polka darauf f. d. Pfte. Ebend. 15 Kr.

— Polka darauf f. d. Guitarre. Ebend. 15 Kr.

— Walfentanz darauf f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.

Tomaschowa, N. T., Die beliebte Grafenb. Krisis-Polka f. d. Pfte. Op. 8. Ebend. 20 Kr.

Tuckly, W., Nocturne p. le Pfte. Op. 12. Ebend. 30 Kr.

Tulou, Grand Duo conc. p. Flute et Pfte sur Zanetta d'après Wolff et Beriot. Mainz, Schott. 2 Fl.

Viguerie, l'Art de toucher le Piano. 2e Edit. augmentée. Ebendaselbst. 3 Fl. 36 Kr.

Volkslieder, schlesische, v. Hoffmann v. Fallersleben, m. Melodieen v. E. Richter. 2e Lieferung. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. n.

Vonderfour, Marie, 3 Gesänge m. Pfte. Op. 2. No. 1. Arme Rose. Rom. f. Alt. 5 Ngr. No. 2. Trost in Thränen. Duett f. Sopr. u. Ten. 7½ Ngr. No. 3. Am Bach im Frühling. Lied f. Alt. 7½ Ngr. Ebd.

Wagner, E. D., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. 2s Heft d. Gesange. Berlin, Paez. 15 Ngr.

Witt, L. F., Klänge d. Heimath. 2 Lieder in niederd. Mundart für 1 Singst. m. Pfte. Op. 41. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. Ein progress. Klavierunterricht f. Kinder. 2s Heft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. n.

Wolff, E., Grand Caprice sur le Stabat de Rossini p. le Pfte. Op. 65 Mainz, Schott. 1 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Zweite Symphonie (A moll)

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Opus 56.

Partitur. — Orchesterstimmen.

Klavierauszug zu vier Händen.

(Vom Componisten selbst arrangirt.)

Leipzig, am 20. September 1842.

Breitkopf & Härtel.

Angehende Sänger, welche bei Unterzeichnetem einen *vollständigen Gesang-Cursus* frequentiren wollen, mögen sich über die näheren Bedingungen mündlich oder *schriftlich* mit mir einigen.

Halle a. d. S. **Gustav Nauenburg.**

In dem Musikcorps des königl. Garde-Cuirassier-Regiments zu Northeim bei Göttingen kann ein tüchtiger erster Klappenhornbläser oder ein guter Trompeter unter sehr vortheilhaften Bedingungen sofort eine Anstellung erhalten. Darauf Reflektirende wollen sich bei dem Unterzeichneten melden.

Northeim, den 20. September 1842.

von Mandelsloh,

Pr.-Lieutnant und Adjutant.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. **№ 40.** 1842.

Inhalt: *Literarische Notizen* und *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Erfurt. Aus Züllichau. Musikalische Feier des Enthüllungsfestes des Mozartdenkmals in Salzburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Literarische Notizen.

(Mitgetheilt vom Mailänder Correspondenten.)

(Beschluss.)

11.

Memorie di *Lorenzo Da Ponte*, da *Ceneda*. Scritte da esso. Seconda edizione corretta, ampliata, ed accresciuta d'un intero volume, e di alcune note. Nuova-Yorca, John H. Turney, stampatore, 1829—1830. Drei Bändchen, klein gedruckt, von ungefähr 800 Seiten in 12.

Die Allgem. Musikal. Zeitung hat über diesen merkwürdigen Dichter, Vater der Nozze di Figaro, Così fan tutte und Don Giovanni, im Jahr 1838, S. 679, und im folgenden Jahr 1839, S. 788—791 gesprochen. In letzterem Artikel (der erstere war nicht von mir) äusserte ich den schnlichsten Wunsch, dieser in Amerika gedruckten „Memoiren" bahhaft zu werden. Nach mehreren fruchtlosen Versuchen gab sie mir endlich der Zufall auf zwei Tage in die Hände. Hier folgt das möglichst Nachträgliche zu jenem zweiten Aufsatze. In diesen sehr anziehend geschriebenen Memoiren hört man leider allermeist den Verfasser von sich selbst, seinem bewegten, mitunter erotischen Leben sprechen; von den Komponisten Mozart, Salieri, Martin (Spanier), Winter, Weigl, mit denen er zu thun hatte, liefert er nur äusserst spärliche Dinge.

Vor Allem einige Berichtigungen zu benanntem, vielleicht aus einer französischen Zeitschrift entlehnten ersten Artikel. Das Buch des Matrimonio Segreto und der Danaiden waren nicht von Da Ponte; Ersteres war von einem gewissen Bertatti (I. P. 2, S. 157). Da Ponte wurde auch nicht zum Hofpoeten Joseph II., sondern blos zum Theaterdichter der Wiener italienischen Hof-Oper ernannt; er selbst berichtigt diese von Andern vermeintliche Hofernennung (III. P. 2, S. 114).

Nun zum eigentlichen Gegenstand. In der Epoche, von der hier die Rede ist, waren folgende bekannte Opernkomponisten in Wien anwesend: Salieri, Martini (eigentlich Martin, Spanier), Mozart, Paesiello. Ohne von Da Ponte's ersten, wie es scheint, nicht sehr günstig aufgenommen Theatralversuchen mit Salieri'scher Musik zu reden, fangen wir lieber gleich von Jupiter an. Der Dichter führt ihn im ersten Bande seiner Memoiren (S. 64) folgendermaassen auf: „Verschiedene Komponisten hielten bei mir um Opern an, es waren aber nur zwei in Wien, die meine Achtung verdienten. Martini, damals Joseph des II. Günstling, und W. Mozart, den ich zu jener Zeit im Hause der Barons Wetzlar, seines grossen Bewunderers und Freundes, kennen zu lernen Gelegenheit hatte, und der, wiewohl mit höhern Talenten als irgend ein Komponist der vorigen, jetzigen und zukünftigen Welt begabt, der Kabalen seiner Feinde wegen nie sein göttliches Genie in Wien hatte ausüben können, somit wie ein köstliches in den Eingeweiden der Erde vergrabenes Juwel, welches den brillanten Werth (pregio) seines Glanzes verbirgt, unbekannt und verborgen blieb. Meiner Ausdauer und Festigkeit verdankt grösstentheils Europa und die ganze Welt die vortrefflichen Vokalkompositionen dieses wunderbaren Genies." Da Ponte ging nun zum himmlischen Menschen, wie er Mozart nennt, und fragte ihn, ob es ihm gefällig wäre, ein für ihn geschriebenes Operabuch zu komponiren. Sehr gern, antwortete sogleich Mozart, ich bin aber gewiss, man wird es mir nicht erlauben. Dafür sorge ich, sagte Da Ponte, und nachdem ihm einstweilen eine Oper mit Maestro Gazzaniga, der Musik wegen, verunglückt war, dachte er ernstlich daran, ein Buch für seine theuern Freunde Mozart und Martini zu schreiben. In Betreff des Ersteren sah er wohl ein (die Leser werden in diesem Geschichtlichen den Verfasser meist selbst sprechen vernehmen), dass sein ungeheures Genie einen ausgedehnten, vielseitigen, erhabenen Gegenstand verlangte. Als er mit Mozart eines Tags hierüber sprach, fragte ihn dieser, ob er nicht aus Beaumarchais' Lustspiel eine Le Nozze di Figaro betitelte Oper machen könnte. Dem Dichter gefiel der Vorschlag ungemein, und er versprach es. Es waren aber grosse Hindernisse dabei zu überwinden, weil jene Komödie in Wien aufzuführen verboten war. Indess der Dichter suchte alles Anstössige daraus zu verbannen, und Beide, Dichter und Komponist, vollendeten die Oper auf eigene Rechnung (um sie etwa widrigenfalls in Paris oder London aufführen zu lassen) in sechs Wochen. Hiervon benachrichtigte Da Ponte sogleich Kaiser Joseph, der — wie in den Memoiren oft zu lesen ist, soll er sein grosser Protektor gewesen sein —, als er von ihm das Hinweglassen alles Anstössigen und die gelungene schöne Musik vernahm, auf der Stelle den Befehl gab, die Partitur der Theaterkopisterie zu übergeben. Aber Mozart selbst er-

hielt durch einen Hoflakai den Befehl, sich augenblicklich mit derselben zum Kaiser zu verfügen, was natürlich schnell erfolgte; bei Hofe angelangt, liess er den Kaiser einige Stücke der Oper hören, die, ohne die mindeste Uebertreibung (eigene Worte des Verfassers), den Kaiser entzückten. (Im Original heisst es: storditono, betaubten, was in der Theatersprache wohl mit „hingerissen werden" übersetzt werden kann. — Der Korresp.) — Die sehr günstige Aufnahme dieser Oper machte auf die andern Komponisten in Wien keinen guten Eindruck. Mozart und Da Ponte hatten auch mit Kabalen zu kämpfen (Mozart hatte den Theaterintendanten, Graf Rosenberg, Da Ponte diesen und auch den berühmten Dichter Casti wider sich); man wollte sogar den Tanz aus der Oper verbannen, wogegen Mozart mit der Zurücknahme seiner Partitur drohte. Um den Figaro zu verdunkeln, trug Graf Rosenberg dem Da Ponte auf, für Salieri ein Buch zu schreiben; aber dessen Grotta di Trofonio brachte dies Mirakel nicht hervor. Hierauf schrieb er für Martini die bekannte Oper Cosa rara; Beide verwendeten darauf dreissig Tage. Der Maestro hatte darüber einen Kampf mit den Sängern auszuhalten; man fand die Musik zu schwach und trivial, wollte sie in der ersten Vorstellung auspfeifen. Sie wurde indessen mit rauschendem Beifall aufgenommen. Der Kaiser bezeugte dem Poeten sein besonderes Wohlgefallen, und sagte zu ihm: Schreibt nur immer Bücher für Mozart, Martini und Salieri. In der That kamen auch alle Drei auf einmal zu ihm. Salieri verlangte, er möchte seinen zu Paris komponirten Tarar für's italienische Theater einrichten. Mozart und Martini liessen ihm die eigene Wahl. Für Ersteren wählte er den Don Giovanni, ein Gegenstand, der dem Meister ungemein gefiel. Für Martini's einfache Melodieen bestimmte er den Arbore di Diana. Da Ponte schrieb alle drei auf einmal. Nachts für Mozart mit Dante's Hölle, Morgens für Martini mit dem Petrarca, Abends für Salieri mit dem Tasso auf dem Tisch, dabei rechts eine Flasche Tokai, links eine Dose mit Schnupftabak aus Sevilla, dazu noch in Allem von einem hübschen 16jährigen Mädchen des Hauses bedient. Schon am ersten Tage schrieb er die beiden ersten Szenen des Don Juan, zwei zum Arbore di Diana, und mehr als die erste Hälfte des ersten Akts des in Assur Re d'Ormo umgewandelten Tarar's. Tags darauf brachte er sie allen drei Komponisten, die ihren Augen nicht trauen wollten. In 63 Tagen waren die beiden ersten Opern ganz geendigt und fast zwei Drittel der Letztern. Arbore di Diana ging am ersten in die Szene und gefiel sehr. Hierauf ging Da Ponte mit Mozart nach Prag, wo der Don Juan zur Ankunft der Grossherzogin von Toscana zum erstenmal gegeben werden sollte. Der Dichter, welcher für sein Buch 50 Dukaten bekam, musste aber noch vor der ersten Vorstellung schnell nach Wien zurückkehren, um den Assur sogleich für die Hochzeit des Prinzen Franz, nachmaligen Kaisers, in die Szene zu setzen, der auch sobald mit vielem Beifall gegeben wurde. Bald darauf erhielt er vom Impresario Guardasoni zu Prag einen Brief, der ihm die glänzendste Aufnahme des Don Juan in dieser Hauptstadt meldete. Unter Anderm schrieb er folgende Worte: „Es lebe Da Ponte! Es lebe Mozart! Alle Theaterunternehmer, alle Sänger sollen sie segnen. So lang sie leben, wird man nicht wissen was Theaterelend (miseria teatrale) heisst." Kaiser Joseph äusserte sogleich den Wunsch, den Don Juan zu hören. Mozart kehrte zurück; die Partitur wird schnell einstudirt, weil der Kaiser abreisen musste, die Oper geht in die Szene, und — macht Fiasco! ... Alle, ausgenommen Mozart, glaubten, es fehlte etwas an der Musik; man änderte auch etwas daran, aber der Don Juan — gefiel nicht. Kaiser Joseph äusserte sich hierüber zum Dichter so: „Die Oper ist göttlich, vielleicht schöner als der Figaro, aber sie ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener." Da Ponte erzählte dies Mozart, der ganz gelassen zu ihm sagte: „Lassen wir ihnen Zeit, sie zu kauen." — Er hatte ganz recht, denn in der Folge gefiel der Don Juan immer mehr, und wurde bald als die schönste Oper, die es je gegeben, betrachtet. Nachdem zwei Opern Da Ponte's: Il Pastor fido, und La Cifra, die er für Salieri schrieb, kein Glück gemacht, lachelte ihm dasselbe wieder in Mozart's Scuola degli Amanti; sie nimmt den dritten Posten ein unter den von jenem hochberühmten Vater der Harmonie (eigene Worte des Da Ponte) erzeugten drei Schwestern, steigerte aber auch den Neid von Mozart's Feinden. Gegen das Jahr 1790 starb Kaiser Joseph, ihm folgte sein Bruder Leopold auf den Thron. Bei Gelegenheit der Ankunft des Königs von Neapel mit seinen beiden, für zwei kaiserliche Prinzen bestimmten Töchtern wurde eine Gelegenheitskantate, vom Dichter: Il Tempio da Flora betitelt, wozu der junge Weigl die Musik machte, geschrieben. Sei es wegen Handel mit Sängern oder aus was immer für Ursache, Da Ponte musste, auf Befehl des Kaisers Leopold, Wien auf immer verlassen, und selbst in der Folge, als er eine sehr lange Audienz bei diesem Monarchen zu Triest hatte, bekam er nicht die Erlaubniss zur Rückkehr in diese Hauptstadt, wohl aber ein grossmüthiges Geschenk. Bevor er von Wien abreiste, suchte er Mozart zu überreden, mit ihm nach London zu gehen, was aber der bereits bei Hof als Kapellmeister angestellte Mann rund abschlug. — Während der eilf Dienstjahre am italienischen Wiener Hoftheater schrieb Da Ponte 15 Opern, wovon neun am meisten und fast immer gegeben wurden; überdies einige Kantaten. Sein Vorhaben war eigentlich, nach Paris zu gehen, woran ihn aber der damalige Krieg verhinderte. Er reiste also über Prag nach London. In Böhmens Hauptstadt hörte er die drei von ihm für Mozart geschriebenen Opern, und erstaunte über den ausserlesenen richtigen Musikgeschmack der Böhmen. In London angekommen, gab es wieder Tänze zwischen ihm, dem Maestro Federici, der Banti und ihrer Rivalin Morichelli (Erste Serio- und die Andere Buffosängerin), die aber hier der Weitläufigkeit wegen, so wie seine Reise nach Holland, übergangen werden. In dieser Stadt schrieb er indess zwei Opern: Il Ratto di Proserpina, für Herrn Winter, und Il Trionfo dell' amor fraterno, worin die Gassini und die Billington sangen; hatte überdies so manche Aventuren, und schiffte sich endlich mit seinen vier Kindern den 20. September 1804 nach Amerika ein.

Zu meinem oberwähnten Aufsatze in der Allgem.

Musikal. Zeitung vom Jahr 1839 verdient nun über Amerika aus den Memoiren Folgendes nachgetragen zu werden. Eine neue erfreuliche Epoche im transatlantischen Leben Da Ponte's war die Ankunft des berühmten Sängers Garcia mit seiner Tochter (nachherigen Malibran) und andern Sängern in Neuyork, um daselbst italienische Opern zu geben. Er, der Schöpfer der italienischen Sprache in Amerika, und Lehrer von mehr als 2000 Personen, sah dadurch eine noch grössere Beförderung der Kultur seiner Sprache in jener Region. Die erste gegebene Oper war Rossini's Barbiere di Siviglia, der im Allgemeinen sehr gefiel, wiewohl es einige Amerikaner gab, welche die italienische Musik „Ungeheuer" (mostre) nannten. Da Ponte schlug sogleich dem Garcia seinen von Mozart komponirten Don Juan zu geben vor. Ein Freudengeschrei liess der Sänger beim Namen dieser Oper vernehmen, und sagte: „Haben wir Sänger genug, um den Don Juan zu geben, so geben wir ihn schnell, es ist die erste Oper der Welt!" ... Nach reiflicher Ueberlegung Beider ergab es sich, dass sie keinen fähigen Sänger für die Rolle des Don Ottavio hatten. Da Ponte gab sich alle mögliche Mühe, ihn aufzufinden, und da der Impresario keine neue Ausgaben machen wollte, so wurde der neu engagirte Don Ottavio von Da Ponte, seinen Freunden und Schülern honorirt, und der Don Juan ging in die Szene. Alles gefiel und wurde bewundert: Buch, Musik, Sänger, Orchester, ganz besonders die schöne, geistreiche, liebenswürdige Zerline (nachherige Malibran).

Man höre jetzt das Wesentliche, was Da Ponte bei dieser Gelegenheit sagt. „Verschieden waren die Meinungen über Rossini und Mozart, und wahrlich ich konnte nicht sagen, ob der Barbiere oder der Don Giovanni eine grössere Partei hatte. Bemerkenswerth ist es aber, dass Mozart, entweder weil er todt, oder kein Italiener ist, nicht nur keine Feinde hatte, sondern auch von Kennern und unparteiischen Menschen, seines ungeheuren Genies wegen, in Himmel erhoben wurde; während Rossini eine sehr zahlreiche Partei Feinde (partito numerosissimo di nemici), aus Neid, oder um alles Wunderbare Italiens zu bekrittlen, aufzuweisen hatte. Hier ein kleiner Beweis. Zufälligerweise befand ich mich unlängst mit vier Gelehrten von vier Nationen beisammen; einer war ein Spanier, der andere ein Franzose, der dritte ein Deutscher, der vierte ein Amerikaner. Natürlicherweise rühmte der Spanier seinen Don Quixote an, der Franzose seinen Voltaire, der Deutsche seinen Klopstock und Goethe, der Amerikaner seinen Cooper. Als auch ich meinen Mund öffnen wollte, standen die vier Weisen auf und suchten sich zu entfernen. Bei der Thüre angelangt, sagte der Amerikaner zu mir: Herr Da Ponte, ich bin viele Jahre in Italien gewesen, und, aufrichtig zu sagen, das Beste, was ich da gefunden habe, waren die Maccheroni und der Parmesankäse ... Unter den vorhin benannten Neidern Italiens war einer, der sogar die Antirossini'sche Fahne aufpflanzte und einen abscheulichen Artikel über den Barbiere di Siviglia drucken liess. (Da Ponte liess einen sehr langen Gegenaufsatz drucken, worin er seinen Gegner derb aushunzt und sagt, dass man, um Mozart in den Himmel zu erheben, Rossini nicht in den Abgrund schleudern darf; Mozart habe das gar nicht nöthig. Wenn des Letztern Opern jene des Italieners in Betreff der Tiefe der Wissenschaft, der wunderbaren harmonischen Wirkungen übertreffen, so gefallen die Rossini'schen vielen Personen mehr, der melodischen Annehmlichkeit, leichten Ausführbarkeit und Auffassung wegen. Ihr sagt, die Rossini'schen Melodien treffen nicht das Herz, ich mag hierüber nicht streiten; das meinige haben sie erreicht. Eins sagt Ihr richtig: Rossini wiederholt sich oft; hieran sind aber die schlechten Bücher (?) schuld u. s. w.). Ich habe meinen Don Giovanni wörtlich in's Englische übersetzen lassen, und eine ungeheure Zahl davon abgesetzt."

Das bisher Angeführte und mein anfänglich angezeigter Aufsatz in der Allgem. Musikal. Zeitung vom Jahr 1839, mit dem berichtigten von 1838, mögen hinreichen, dem Namen Lorenzo Da Ponte einen Artikel in einem biographischen musikalischen Lexikon einzuräumen; er verdient ihn ohne Weiteres, weil die musikalische Welt ohne ihn keinen Mozart'schen Don Giovanni hätte; nun auch die Nozze di Figaro und Cosi fan tutte! — NB. Sein Familienname war keineswegs Da Ponte, es war ein angenommener vom Bischof Lorenzo Da Ponte, seinem Gönner.

Eins sei hier noch bemerkt. Oberwähnter, nach dem Pisaner Journal bearbeiteter Aufsatz spricht unter Anderm von einem den 10. März 1837, als am 89. Geburtstage des Verfassers, von ihm bekannt gemachten Manifest, und von einem in seinem 90. Jahre an seinen Freund Gamba geschriebenen Briefe. Die vom besagten Journal citirten Memoiren des Da Ponte müssen also eine weit neuere Auflage gewesen sein, denn in der vor mir liegenden zweiten Auflage ist jene sehr lange Rede (Orazione — nicht Manifest) vom 10. März 1827, als dem 79. Geburtstage des Verfassers, datirt. Wahrscheinlich finden sich auch in jener neuen Auflage mehrere neuere musikalische Notizen.

Recensionen.

Pianoforte-Kompositionen.

Charles Voss: „Ne m'oubliez pas." Rhapsodie pour le Piano. Op. 36. Berlin, chez Bote et Bock. 10 Ngr.

Derselbe: „Je ne pense qu'à toi." Rhapsodie pour le Piano. Op. 43. Ebendaselbst. 10 Ngr.

Offen gestehen wir, dass der Komponist, welcher mit der Zahl seiner Werke schon so weit vorgeschritten ist, uns jetzt erst bekannt wurde. Ob es an uns oder an ihm gelegen, wer mag es wissen? doch jedenfalls bestätigte sich auf's Neue der Satz: Der Strom der Kunst dehnt sich in eine so unendliche Breite aus, dass es rein unmöglich wird, alle die tüchtigen Schiffer und wackern Schwimmer kennen zu lernen. Und unter die guten, wenn auch nicht kühnen und verwegenen Schwimmer und Schiffer müssen wir den Komponisten dieser Rhapsodien reihen, denn beide Tonstücke sind nichts weniger wie rhapsodisch, d. h. abgerissen, unzusammen-

hängend oder gar ängstlich zusammengestoppelt, sondern äusserst gesangreich, fliessend, zart und sinnig erfunden. Man merkt ihnen an, wie der Tonsetzer mit den besten Virtuosenleistungen der gegenwärtigen Zeit vertraut ist, wie ihn jedoch sein Gefühl sicher leitete, stets genau das Mittel und den Zweck zu unterscheiden und dem Schönen und Wahren mehr als dem blos Formellen und Modernen zu huldigen. Beide Rhapsodien, die eben so richtig auch Notturnen heissen könnten, sind leicht auszuführen, verlangen jedoch einen Spieler, der mit der Kunst des Gesanges vertraut ist. Von Passagenkram und seinem Zubehör ist hier keine Spur. Ist das nicht allein höchst anerkennungswerth?

Ferdinand Möhring: Trois Nocturnes pour le Piano. Op. 8. Berlin, chez Bote et Bock. ⅔ Thlr.

Recht oft spielten wir den ersten dieser Nachtklänge. Es sprach uns der darin herrschende natürliche, fliessende Gesang ungemein an. Nur zum Theil können wir dies von den beiden übrigen sagen, denn leider riss uns der Komponist, ganz gegen sein Versprechen, in ein anderes, von uns wenigstens nicht gewünschtes Gebiet. Aus der nur von einigen Sternen erhellten Nacht sehen wir uns auf einmal in einen von Kerzen blendend erleuchteten Salon versetzt und — wunderliche Metamorphose! — den schmachtenden Sänger trafen wir als modischen Virtuosen in hochanständlicher Gesellschaft am englischen Flügel. Auch hier stimmt er seine Lieder an; doch fühlt er sich offenbar befangen. Es ist kein rechter Fluss in seiner Tonschöpfung; die Begeisterung fehlt, und jetzt (Seite 13) muss der Tonsetzer sogar einen Gedanken von Bellini entlehnen, um wenigstens nicht ganz aus der Rolle des Sängers zu fallen, welche er, ein ausgezeichneter Pianist, auf einige Zeit unberücksichtigt gelassen hatte.

Alexander Fesca: La Sylphide. Pièce fantastique pour le Piano. Op. 19. Brounsvic, chez G. M. Meyer. ¾ Thlr.

Sylphen und Sylphiden, Luftgeisterchen, man meint den Gnomen, Nymphen und Salamandern ähnlich, haben sicher eigenthümliche Tänze. Wie die Musik zu denselben beschaffen sei, hätte man gern wissen mögen; doch wer ist ein solches Sonntagskind, um Geister belauschen zu können! Unserer Zeit war es beschieden, auch darüber Aufschluss zu erhalten, und ein dreizehn Seiten langes Sylphiden-Ballet liegt sauber gestochen vor uns. Wie ist der Inhalt? luftig und duftig? nein, das ist er nicht; wohl aber wunderlich und sonderlich, wie nicht anders zu erwarten. Mit einem Adagio im uraltesten Takt (acht Viertel auf einen Takt) wird das Fest in hoher Tonregion begonnen, in tiefer fortgesetzt; darauf wieder oben gefragt und unten geantwortet. Drei und drei Takte stehen sich gegenüber. Jetzt regt sich etwas (Allegro scherz.); es wird gepocht:

ein kleines Ungethüm springt herein. Auf's Neue erschallt es aus der Tiefe und eine neckische possierliche Gesellschaft beginnt einen Tanz (Andante cant.) mit einem Trommelbass, wie er uns noch nicht so vorgekommen. Der sonderbare Tanz wird wiederholt, das zweitemal durchgängig mit Capriolen, wie solche den luftigen Geistern eigenthümlich sein mögen:

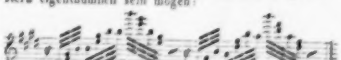

Nicht ganz bestimmt wissen wir zu sagen, ob die Tänzer etwas ermattet geworden sind, oder ob sich das Völkchen vermehrt und darum der Tanz unterbrochen wird; kurz es findet sich hier ein etwas unzusammenhängendes Zwischenspiel und leitet zu einem zweiten graziösen Tanz (Andantino) über, wahrscheinlich von der schönsten der Sylphiden allein ausgeführt. Nachdem dieselbe, auf der Fussspitze schwebend, am Schlusse des Satzes eine Kadenz ausführt und sich unendlich oft zu drehen weiss, schliesst sich sogleich ein groteskes Finale an, in welchem sich die wunderlichsten Posituren dieser Fantasiegebilde vermuthen lassen. Es muss ein unendliches Vergnügen gewähren, einem solchen Ballet beizuwohnen, wenn die Bewegungen der Ausführenden den Tönen einigermaassen entsprechen. Einige Takte aus diesem skurrilen Finale setzen wir ihrer Absonderlichkeit wegen hierher:

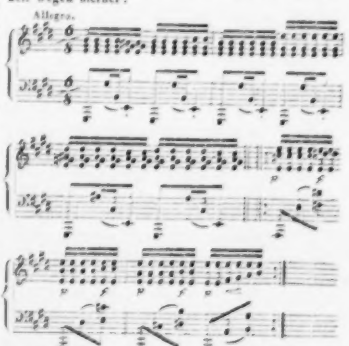

So sind die Tänze der Sylphen beschaffen! Wer denkt da nicht an Breugel's Teufelsszenen und wundert sich über die innige Verwandtschaft der Malerei und Tonkunst?

Ad. Hesse: Troisième Rondeau pour le Piano. Op. 68. Berlin, chez Bote et Bock. ½ Thlr.

Auf dem innern Titel wird das Werkchen ein Rondo gracioso genannt, und ein so recht durch und durch graziöses Rondo ist es im vollen Sinne des Wortes. Wer derartige Gaben von einem Hummel und Moscheles zu seinen Lieblingen erkor, empfangt mit dieser Komposition ein würdiges Seitenstück, und wer jene mit Ruhe und Sicherheit zu bezwingen vermag, darf nicht fürchten, mit den hier gebotenen Schwierigkeiten lange zu kämpfen, um sie zu besiegen. Der Tonsetzer, durch viele und zum Theil grossartige Leistungen seit einer langen Reihe von Jahren uns lieb und theuer, überraschte uns mit diesem seinem dritten Rondo auf angenehme Weise. Möchten die Grazien recht oft den Komponisten anregen, solche anmuthige liebliche Tongebilde zu schaffen! Ein Ueberfluss an derartigen niedlichen Werkchen ist nicht vorhandeo. *C. F. Becker.*

Nachrichten.

Erfurt. April bis Ende August. — Während der schönen Jahreszeit können unsere Musikfreunde ihre Genüsse nach Belieben im Concertsaale oder im Freien aufsuchen. Die beiden Musikvereine setzen ihre Concerte fort; der *Soller*'sche Musikverein gibt ausserdem von Zeit zu Zeit im engern Kreise seiner Mitglieder musikalische Unterhaltungen; reisende Künstler stellen sich auch zuweilen ein, freilich mit noch ungünstigerem Erfolge als während des Winters; ausserdem finden häufige Gartenconcerte Statt, deren Ausführung von einem der hiesigen braven Hautboistenchöre unter Direktion der Herren *Loose* und *Golde* auch den befriedigen muss, der ernstere Anforderungen an eine Kunstleistung zu machen gewohnt ist. Herr Musikdirektor *Golde* hat sich der tanzlichen Welt durch mehrere Sammlungen hübscher Tänze, der musikalischen durch einige Partieen geschmackvoll und brillant geschriebener Variationen für Klarinette empfohlen. Bei besondern Veranlassungen vereinigen die beiden genannten Herren die unter ihrer Direktion stehenden Musikchöre mit den Militärsängerchören *), und lassen so Vokal- und Instrumentalmusik abwechseln, wie dies in diesem Jahre bei einem sehr besuchten Concerte für die Hamburger der Fall war. So reiht sich in dem grössten Theile des Jahres Concert an Concert, und nur im Spätsommer tritt in den öffentlichen Aufführungen einigermassen ein Stillstand ein. Der nachfolgende Bericht, — kein Bild, nur ein Zeichen unsers musikalischen Lebens, — beschränkt sich auf Erwähnung derjenigen Kunstdarstellungen, denen Berichterstatter beiwohnte.

In einer Soirée sang Fräul. *Barker* vom Stadttheater in Königsberg eine Kavatine aus Lucia di Lammermoor und Variationen über ein Thema aus dem unterbrochenen Opferfest fertig und rein. Die Wahl der Stücke zeigt die Richtung zur Genüge an, die die Sängerin eingeschlagen. In einer andern Soirée fand Signora *Morra* durch ihre Vorträge auf der Guitarre Beifall. — Der Erfurter Musikverein gab ein Concert für die Hamburger; Ouverture und Introduktion zu *M. Eberwein*s Oper: „Das befreite Jerusalem," der erste Satz von *Beethoven*'s Es dur-Concert, eine Concertarie von *Spohr*, und *A. Romberg*'s „Lied von der Glocke" bildeten das Programm. — Zwei Familienconcerte desselben Vereins brachten die B dur-Symphonie von *Beethoven*, die C moll-Symphonie von *Spohr*, ein Concertino für Klarinette von *K. M. v. Weber* (Herr *Peger*), die Ouverturen zu Fidelio und zur Zauberflöte, den ersten Akt der letztgenannten Oper, die Gesangscene und ein neueres Concertino für Violine von *Spohr*, die grosse Arie der Rezia und das erste Finale aus Oberon. Das Orchester spielte die Symphonieen und Ouverturen sehr gut. Im Adagio der *Spohr*'schen Symphonie war ein augenblickliches Schwanken zu bemerken, das sich jedoch schnell beseitigte. Die Begleitung der Solostücke war ebenfalls zu loben. Die Violinpiecen trug Herr *J. J. Bott* aus Hessen-Cassel, erster Schüler der Mozartstiftung in Frankfurt a. M., klar und rein, mit kräftigem, gelenken Bogenstriche vor. Was dem kaum sechzehnjährigen Virtuosen noch fehlt, der tiefere Gefühlsausdruck, ist Folge des so jugendlichen Alters, und wird sich gewiss noch einfinden. Erzielt die Mozartstiftung mehrere solcher Schüler, so muss man gestehen, dass sie dem unsterblichen Meister ein Denkmal errichtet hat, schöner und werthvoller, als eines von Marmor und Erz. *Spohr*'s Concertino „Sonst und Jetzt" gehört nicht zu seinen vorzüglichern Werken. — In den genannten Nummern aus Oberon hatte Fräul. *v. Borcke* aus Berlin die Partie der Rezia übernommen. Eine ziemlich umfangreiche, in der Tiefe volltönende, in der Höhe etwas belegte, immer aber dem Ohre wohlthuende Stimme weiss die in guter Schule gebildete Sängerin mit Sicherheit und Gewandtheit zu gebrauchen, wenn gleich es nicht zu verkennen war, dass Partieen, die eine weniger hohe Stimmlage erfordern, ihrem Organe angemessener sind. — Unter den drei Messen, die der Erfurter Musikverein alljährlich in unserm ehrwürdigen Dome aufführt, war diesmal *Reissiger*'s glänzende Es dur-Messe, deren Ausführung im Ganzen zu loben war. Im Einzelnen liessen sich indess manche wohlbegründete Einwendungen machen; namentlich waren die Einsätze des „Gloria" und „Agnus dei" unsicher, und *Palestrina*'s „O salutaris hostia" wurde nicht ganz rein gesungen. — Eine Gedächtnissfeier *J. S. Bach*'s, von Dilettanten unter Leitung des Organisten *Hilter* veranstaltet, trat zu anspruchslos auf, als dass sie hier weiter zu besprechen sei. Nur möge noch eine Arie: „Wende dich zu meinem Schmerze" (aus einem Passions-Oratorium von *Ph. E. Bach*), die Herr *Bogenhardt* mit wahrem, innigen Ausdrucke vortrug, den Freunden ernster Musik zur Beachtung empfohlen werden. — *A. G. R.*

*) Die Einrichtung, dass die Soldaten, welche Stimme haben, im Gesange unterrichtet werden, ist bei hiesiger Garnison seit 1816 getroffen.

Zullichau. Am 31. August zwischen 10 und 12 Uhr fand hier das zweite Männergesangfest Statt (über das erste, am 2. September 1840, siehe Allgem. Musikal. Zeitung 1840, No. 42, S. 866). Auf Anregung der in

Crossen bei Grünberg bestehenden Liedertafeln, deren freundliches Anerbieten ihrer Theilnahme an dem hiesigen Gesangfeste dankbar angenommen wurde, war der bei dem hiesigen Waisenhause und Pädagogium angestellte Musikdirektor *Gähler*, der die Leitung übernommen hatte, in den Stand gesetzt worden, eine grössere Menge von wirksamen musikalischen Kräften bei diesem Feste zu verwenden und demselben einen hier noch nie erlebten Glanz zu verleihen, der seinen nachhaltigen Eindruck auf die Zuhörer nicht verfehlte. Demnach bestanden die mitwirkenden Theilnehmer, etwa an der Zahl 170, aus dem seit Jahren von dem MD. *Gähler* geleiteten Gesangvereine der Kantoren, Organisten und Schullehrer des Züllichau-Schwiebusser Kreises, aus den beiden Liedertafeln von Crossen und Grünberg, aus dem Männerchore der Zöglinge des hiesigen Pädagogiums und aus mehreren einzelnen Sängern und Musikern der benachbarten Städte und Ortschaften Bomst, Farge, Bauchwitz bei Meseritz, Kleinitz und Wartenberg. Der unter dem tüchtigen Stadtmusikus *Götz* stehende städtische Musikchor bildete die Grundlage des Orchesters. Auf Veranlassung des für solche musikalische Darstellungen lebhaft erwärmten königl. Superintendenten *Karsten* war ein Vorstand, bestehend aus dem königl. Kommerzienrath *Harrer*, Bürgermeister *Wotschke*, Rathsherr *Lieber*, Direktor des Pädagogiums Professor *Hanow* und einigen Andern zusammengetreten, welcher sich der Besorgung der äussern Angelegenheiten des Festes unterzog. Die Mitglieder desselben und mit ihnen noch mehrere andere hiesige Einwohner hatten den nicht einheimischen Sängern und Musikern Quartier in ihren Häusern gegeben. Zum Ort der Aufführung war mit Genehmigung der königl. hochlöbl. Regierung die schöne Stadtpfarrkirche gewählt worden. Auf der Emporkirche vor und neben der Orgel stellte sich nach Anordnung des MD. *Gähler* der Sängerchor und das Orchester amphitheatralisch auf. In den untern Räumen der Kirche versammelte sich eine reichliche Menge Zuhörer aus der Stadt und Umgegend, zum Theil aus ziemlich weiter Entfernung. Das geringe einem wohlthätigen Zwecke gewidmete Einlassgeld hat 106 Thlr. eingebracht. — Aufgeführt wurde: Erste Abtheilung: 1) Fest-Präludium über den Choral: „Wie schön leucht't uns" u. s. w., für die Orgel komponirt und gespielt vom MD. *Gähler*; 2) Choral für den Männerchor, vierstimmig bearbeitet vom MD. *Gähler*. Dieser Choral, nämlich zwei Verse des Liedes: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern," riss durch den kräftigen Unisonoeinsatz und durch den in der Durchführung wohlgelungenen Vortrag der Sänger besonders zu andächtiger Begeisterung hin; 3) Kyrie und Gloria für den Männerchor von *Haslinger*, ein bei den Privatübungen der einzelnen Vereine oft gesungenes Stück, das deswegen mit grosser Bestimmtheit und Rundung vorgetragen wurde; 4) Fuge zu vier Händen für die Orgel, D moll, von *Kellner*, gespielt vom Kantor *Meyer* aus Züllichau und Kantor *Titze* aus Trebschen; 6) der 100. Psalm für Männerchor und Orchester von *A. W. Bach*. — Zweite Abtheilung: 6) Präludium und Fuge zu vier Händen für die Orgel, B dur, von *Albrechtsberger*, gespielt von den Lehrern *Meusel* und *Röhricht* aus Grünberg; 7) Choral: „Sollt' ich meinem Gott nicht singen", vierstimmig bearbeitet vom MD. *Gähler*. Dieser Choral brachte, wie der obige in No. 2, aus gleichen Gründen einen mächtigen Eindruck hervor; 8) Chor für Männerstimmen von *Bernh. Klein*: „Wie lieblich ist deine Wohnung, o Herr" u. s. w. Dieser Chor fand durch die rührende Innigkeit der Komposition, wie des Vortrags, allgemein beifällige Theilnahme, namentlich bei denen, welche die sanfteren Regungen des Herzens der sturmbewegten Aufwallung desselben vorziehen; 9) Präludium über den Choral: „Straf' mich nicht in deinem Zorn," für die Orgel, komponirt von *M. G. Fischer*, aus Opus 9, gespielt von MD. *Gähler*; 10) der 150. Psalm für Männerchor mit obligater Orgel- und Orchesterbegleitung, von *F. W. Berner*; 11) Toccate und Fuge für die Orgel, dorisch, von *Sebastian Bach*, gespielt vom MD. *Gähler*. — Die beiden Psalmen No. 5 und No. 10 sind nicht ohne Schwierigkeiten für den Gesang und für das Orchester. Dass gleichwohl die Aufführung so gut gelang und die Zuhörer mächtig ergriff, zeugt eben so sehr von der lobenswerthen Fertigkeit der Sänger, wie von der umsichtigen Leitung des Dirigenten, der namentlich hier aufs Neue seine beneidenswerthe Geschicklichkeit in der sorgfältigen Einübung und Leitung grosser Tonmassen in einem hohen Grade bewährte. Dass ausgewählte Orgelsätze nicht fehlen durften, ist für die, welche Ort und Zweck der Feier bedenken, keine Frage; dass sie aber den lebhaftesten Beifall der Kenner erhielten, war eine natürliche Wirkung der Genialität in der Komposition, so wie der Virtuosität in dem Vortrage derselben auf unserer neuen, sehr guten Orgel, einem Werk unseres wackern Orgelbauer *Hartig*. Das Ganze bereitete dem mit gespannter Aufmerksamkeit und sichtbarer Begeisterung zuhörenden Publikum einen hohen Kunstgenuss, der sich später auch durch Aeusserungen tief empfundenen Dankes gegen den MD. *Gähler* und viele Einzelne der mitwirkenden Sänger ausgesprochen hat. — Ausserdem haben die beiden auswärtigen Liedertafeln am Abende vorher in einem öffentlichen Garten und am Tage des Festes bei dem frugalen Mittagsmahle durch grosse Fertigkeit und Wohlklang im Vortrage ihrer mehrstimmigen heiteren Gesänge die Anwesenden wahrhaft entzückt und dafür die unzweideutigsten Aeusserungen dankbarer Hochachtung empfangen.

Musikalische Feier des Enthüllungsfestes des Mozartdenkmals in Salzburg im Septbr. 1842.

Während nach dem Wunsche des grössern Publikums mit dem Mozartfeste die mannigfaltigsten Volkslustbarkeiten in Verbindung gesetzt und daher vier volle Tage dem Feste gewidmet wurden, so beschränkten sich dagegen die musikalischen Festlichkeiten nur auf die zwei ersten Festtage, den 4. und 5. Septbr., und gerade diese waren zu interessant, nahmen zu sehr Aller Theilnahme und Aufmerksamkeit in Anspruch, als dass sie in diesem grossen, vielverbreiteten Sprachsaale musikalischer Produktionen eine umsichtigere und gründlichere Würdigung nicht verdienen sollten.

Das schöne Fest, dessen Beginn früh Morgens 25 Böllerschüsse der Alpstadt und ihren vielen Gästen ankündigten, rief zunächst in des Domes heilige Hallen, wo ausser dem feierlichen Hochamte die Cour Messe des gefeierten *Mozart* unter Direktion des Ritters *von Neukomm* aus Paris, eines gebornen Salzburgers, zur Aufführung kam. Wie gross und allgemein die Aufmerksamkeit und Hoffnung des Publikums war, ist begreiflich. Orchester wie Chor zählten ausgezeichnete Meister. Als Gesangssolisten verdienen zunächst rühmende Erwähnung die als Gesangmeisterin berühmte Mad. *van Hasselt*, Wiens Philomele, Dem *Zehetmayer* vom Hoftheater in München, eine mit prächtiger Altstimme begabte, talent- und darum hoffnungsvolle Sängerin, sodann Wiens gefeierte Sänger *Lutz* und *Staudigl*. Sollen wir den Charakter Aller etwa distinguiren durch einzelne Merkmale, so war die Erstere jene fast blendenden Glanz um sich mit Bezauberungskraft verbreitende Gesangskünstlerin, die Andere die im Gefühle ihrer zwar gediegenen, aber noch nicht alle Gemüther beherrschenden Kunstfertigkeit gemüthreiche, bescheidene Sängerin, der Erstere zeigte den vielerfahrenen, obgleich feurigen, doch nicht mehr jugendlich frischen Praktikus im Kirchengesange, Dieser den selbstvertrauenden, weil viel geübten und durchgebildeten Basssgesangmeister. Das Orchester that seinerseits auch das Seinige. Nur was die feinere Ausführung des klassischen Tongedichts anlangt, zu der der jedesmalige Dirigent den Geist einhauchen muss, so liess sie Vieles zu wünschen übrig; so dass wir zu dem Urtheil uns gezwungen sehen, dass der Dirigent die Kräfte des Orchesters wie des Chors nicht so sorgfaltig und einsichtsvoll in Anspruch nahm, als er gekonnt und beide Korporationen es vermocht hätten, da Beide zahlreiche anerkannt tuchtige Künstler zählten. Was ist denn nun des Tadels besonders würdig? Zunächst die Art der Auffassung von Seiten des Dirigenten. Vielleicht zu viel beschäftigt mit Kammer- und dramatischer Musik, dachte er zu wenig daran, das religiose Moment der Messe vorherrschen zu lassen, darauf hinzuweisen, dahin zu wirken, dass vor Allem das für die Kirche bestimmte und in der Kirche aufzuführende Musikwerk auch wirklich als ein kirchliches, ein wahrhaft religiöses sich offenbare. Wer allerdings der Aufführung nur flüchtiges Ohr leihet, Anderes während derselben interessanter zur Beschauung fand, mochte die Mängel weniger wahrnehmen; nicht aber ist das der Fall bei der grossen Zahl derer, die mit Herz und Gemüth und Nachdenken der Aufführung sich zuwandten. Die Meisten von diesen liess die Musik kalt, eben weil sie zu weltlich gehalten ward. Ferner war im Vergleich mit dem Männerchor der weibliche zu schwach, was aber auch mit den Streichinstrumenten der Fall war. Nothwendigerweise mussten zur Erweiterung des Orchesters Anstalten getroffen werden, um dem berührten Mangel abzuhelfen. Uebrigens executirten Mad. *van Hasselt-Barth* und Dem. *Zehetmayer*, sowie die Hrn. *Lutz*, *Staudigl* u. A. ihre Solopartieen sehr wacker, dem Geiste der Komposition gemäss. Recht innig mussen wir hierneben unser Bedauern darüber ausdrucken, dass es dem ehrwürdigen *Thomaschek* in Prag, diesem hochgebildeten, meisterhaften Orgelspieler, bei dem das Erhaben-Religiose im Orgelspiel so wunderbar ergreifend ist, seinem Piane und Versprechen gemäss zum Feste nicht erscheinen konnte, um bei den geistlichen Musiken die Orgel zu spielen. Krankheit verbot es dem altehrwürdigen, liebenswürdigen Greise. —

Nach der kirchlichen Festlichkeit ordnete sich vom Dombofe aus der unabsehbare Festzug, welchen ein Militair-Musikcorps, *Mozart*'sche Kompositionen spielend, eröffnete und beschloss. Die zahlreichen Festfahnen, die in der Prozession flatterten, so wie die den einzelnen Korporationen eigenthümlichen Kostume und Symbole ihres Berufs gaben derselben ein sehr buntfarbiges, aber ausserst liebliches und festliches Gepräge. Auf dem Festplatze hatten Militair-Abtheilungen, von Tausenden von Menschen umdrängt, ein grosses Spalier gebildet, dessen inneren Raum, wenn gleich allen Anderen der unberufene Eintritt verboten war, dennoch die Offiziere usurpirten, was begreiflicherweise von zahlreichen Fremden mit Befremden bemerkt ward. Der Festzug, der durch verschiedene Strassen der Stadt, wo der Weg mit Dielen belegt, so auch vor *Mozart*'s Geburtshause vorbei, sich bewegte, ohne davor Halt zu machen, weil ein religioser Skrupel darin etwas das kirchliche Prozessionswesen Beeintrachtigendes fand, gelangte endlich in würdiger Haltung auf dem Festplatze an, wo er innerhalb des Spaliers in Reih und Glied sich aufstellte und wo rings umher auf Tribünen, Parterre, in Fenstern und auf den Dächern ungezählte Menschenmenge den Beginn der Enthüllungsfeierlichkeit bereits mit Ungeduld erwartete. Von den Fenstern des die ganze südliche Seite einnehmenden Schloss-Neubaues aus, welches Gebäude mit reichen Blumengewinden und zahlreichen kostbaren Teppichen geschmackvoll decorirt war, sahen die Kaiserin Mutter von Oesterreich, ihr königl. Bruder, der König und die Königin von Baiern mit den Prinzen und Prinzessinnen, sowie der Herzog von Mecklenburg u. A. der Festlichkeit zu. Nach dreifachem Trompetenschmettern betrat der Hr. Ritter *von Neukomm* aus Paris eine mit Teppichen belegte, mehrstufige Tribüne und las eine kurze Festrede vor, die jedoch uns weder an *Mozart*'s Wiege führte, noch *Mozart*'s künstlerische Entwicklung, noch des Gefeierten unsterbliche Verdienste, sein umfangreiches und segensreiches Wirken im Gebiete der Gemüthwelt, wenn auch nur in den gedrängtesten Umrissen schilderte, sondern sich nur damit begnügte, zwischen ihm und *Raphael* in Betreff ihres kurzen Lebens, worin sie ein gleiches, in Betreff ihrer Schicksale im und bald nach dem Tode, worin sie ein ungleiches Geschick erfahren hätten, eine ungehörige Parallele zog, und nachdem er in letzterer Beziehung die Farben recht dick aufgetragen und historische Falsa mit untergemischt hatte, auf Citat der Länder überging, die einzig und allein die Errichtung des Denkmals durch ihre rühmlichen Beiträge möglich gemacht hätten. Den Beschluss machte eine biblische Anrede an Gott, dem allein Ruhm, Ehre und Dank gebühre. Letzteres war die beste Partie in der ganzen Rede. Ob wir indess Hrn. *Neukomm* im Tadel

Unrecht thaten, beweise der anzuführende Anfang der Rede, der gewiss kein rhetorischer sein wird: „Seit mehr als einem halben Jahrhunderte ist *Mozart's* Name ein europäischer geworden. Sowie *Raphael Sanzio* wurde *Mozart* in der Blüthe seines schönen Künstlebens hinweggerafft. Ueber *Raphael's* frühes Grab weinte sein kunstliebendes, friedliches Zeitalter; aber *Mozart's* Leichenfackeln waren brennende Städte, und sein Grabgesang das Angstgeheul einer durch böse zerstörende Umtriebe erschütterten Welt und so verschwand der arme Sänger spurlos. — Spurlos? (Sie!) Nein. Seine Zaubertöne tonten tröstend fort und fort bis zu uns herüber in glückliche Zeiten langen Friedens, denen es endlich möglich ward, das Andenken *Mozart's* durch ein würdiges Denkmal zu ehren u. s. w." — Blicke, lieber Leser, in *Mozart's* Lebensgeschichte, auf seine Aufenthaltstätte, seine Thätigkeit, seine pekuniäre Lage und auf seine Todeszeit und Todesart, und du wirst erkennen, in wie weit seine Ausmalung wahr ist.

Auf des Redners Wort: Es falle die Hülle! zog ein Festknabe, der Sohn des Präses des Comité, Hrn. Kreishauptmanns Grafen *von Chorinsky*, die Schnur; die Hülle fiel. *Mozart* stand in erhabener Haltung und Grösse. Feierlich erhebend wirkte dieser plötzliche Anblick! Unmittelbar aber auch durchschütterte die Lüfte ein immenses Hurrah der entzückten Festgenossen, welches die donnernden Böller von der südlichen Veste Hohensalzburg, der schmetternde Tusch der Instrumentisten auf eine bezaubernd-erschütternde Weise akkompagnirten; und himmlischen Segen spendend umglänzten der Sonne mildfreundliche Strahlen den lockigen Scheitel des würdigen Meisters.

Während dieses festlichen Jubels begann der kunstgebildete Sohn des Gefeierten die aus in des Vaters Werken zerstreuten Ideen von ihm verarbeitete und auch von demselben mit Textesworten untergelegte Festkantate, die den Dirigenten als einen der Sohnschaft würdigen Künstler darstellte. Es war für den Sohn in Wahrheit eine schwierige Aufgabe. Er hat sie gelöset nach Urtheil Sachkundiger und Unbefangener; und wir können darum nichts mehr wünschen, als dass die bereits im Druck und Verlag erschienene Kantate recht viele und verbreitete Freunde finden möge. Nach dieser mit Würde ausgeführten Kantate übergab der Präses des Comité mittels einer Anrede, die er vom Blatte las, die in rothen, mit Silber reich verzierten Sammet gebundene Schenkungsurkunde des Denkmals an den Ortsbürgermeister, welcher sie im Namen mit einer Dankrede, die er mit Kraft vortas, entgegennahm. Den Schluss dieser Enthüllungsfeierlichkeit machte ein Festchor aus: La Clemenza di Tito, welchen der Dirigent, Herr *Tauz*, Kapellmeister beim Mozarteum in Salzburg, mit Beifall repetirte.

Nachmittags war ein grosses Diner bei Sr. Eminenz, dem Kardinal-Erzbischofe Fürsten *von Schwarzenberg*, welchem die angesehensten Festdeputirten, z. B. Patriarch *Pyrker*, der viel beliebte Dichter, Marquis *Caperani* aus Rom, der als Komponist rühmlichst bekannte *Vesque von Püttlingen*, k. k. wirkl. Staats-Ranzleirath aus Wien, der Abt *Johann von Kremlitska*, *Thomas von Kremlitza*, Vicedirektor des Presbyters zu Gran, Magistratsrath *von Schariczer* aus Pressburg, *Anselm von Engelhardt*, Prodirektor der k. Akademie, die drei Musikfestdirektoren *Neukomm*, *Pott*, *Lachner* u. mehre andre Künstler beiwohnten. Frequent war auch der den Fremden gestattete Besuch der nahen Feste auf dem wunderlieblichen Mönchsberge, wo vor dem Beschauer das grossartigste und mannigfaltigste Panorama in weiter Umgegend sich entfaltet. Mit dem Schlage 7 Abends eröffnete Herr Hofkapellmeister *Lachner* aus München, den das Comité freundlicherweise zur Mitdirektion eingeladen hatte, das erste Festkonzert. Die 1. der 11 Piecen, die es verhiess, war die Ouverture zur Oper: Titus. Abgesehen davon, dass das Tempo etwas zu rasch war und der Dirigent dem Vortrage noch mehr Würde zu geben vermocht hätte, war die Exekution brav und technisch richtig, und liess sofort auf die grosse Zahl gediegener Orchestermitglieder mit Zuversicht schliessen. Nachdem das Publikum mit Beifallsbezeugungen den Dirigenten und das Orchester beschenkt, ward seine Aufmerksamkeit auf den Festprolog gerichtet, den nunmehr Herr Hofschauspieler *Anschütz* aus Wien deklamirte. Er sprach so innig und feurig, so begeistert und wahr, dass bei jedem Satz derselbe mit freudiger Zustimmung überschüttet ward, und am Schluss das Publikum in lautesten Enthusiasmus ausbrach. Mit ausgezeichneter Kunstfertigkeit, Sicherheit und Innigkeit trug jetzt Herr *Mozart* Sohn seines gefeierten Vaters Klavier-Konzert in D moll vor, in welchem er zugleich mit feinstem Geschmacke und technischer Leichtigkeit einige Cadenzen anbrachte. Wohl fand der treffliche Künstler Anerkennung, der mit Applaus empfangen und entlassen ward, doch nicht in dem Grade, als er es verdiente. Theils mochte der Abstand von der grossartigen Ouverture und der meisterlichen Deklamation, in den das Klavier als solches trat, theils eine gewisse Abspannung der Gemüther in dem Augenblicke die Schuld tragen. No. 4. brachte uns einen ungemein ausgezeichneten Hochgenuss, indem Mad. *van Hasselt-Barth* die Aria der Donna Anna aus der Oper: Don Juan sang, und mit einer Fertigkeit, Sicherheit, Würde und Begeisterung, dass sie das ganze Auditorium zu frohester Begeisterung fortriss. Einen mächtigen Effekt machte alsdann die Symphonie in G moll unter *Lachner's* sicherer Leitung; bei welcher Aufführung jedoch das Finale von Seiten der Blasinstrumente feuriger zu wünschen war. Nach Istündiger Pause sang Herr *Staudigl*, k. k. Hofopernsänger und Mitglied der k. k. Hofkapelle in Wien, die Bassarie aus der Oper Figaro, mit einer Leichtigkeit, Rühnheit und Accentuation, dass er eben dadurch allgemein gefiel und zahlreiches Applaudissement erhielt. Was indess die Reinheit einzelner Töne anbetrifft, so blieb leider Manches zu wünschen übrig. Gleiches fühlten wir unangenehm bei dem Quintett und Terzett, worin er mitwirkte. Wir dachten und wünschten schon im Stillen: Möchte doch dieser so talentvolle, kunstgebildete Orpheusjünger recht fleissig täglich die Skale recht glockenrein singen! — — als wir schnell eines Anderen belehrt wurden durch die Nachricht, dass sein dermaliger Gesundheitszustand sein Gehörorgan so

XII Lieder zum Singen beym Klavier von J. Brandt. Op. 21. Heilbronn, bey Amon.

Mit so vieler Einsicht diese Lieder komponirt sind und so sehr sie sich durch ihre reine Schreibart und Schönheit des Ausdrucks empfehlen: so wird es doch manchen befremden, dass der Hr. Verf. dieser Sammlung seinen Fleiss grösstentheils auf Gedichte verwendet hat, die schon verallet und beynahe vergessen sind, ja die sogar schon vor mehrern Jahren von Benda und andern braven Tonsetzern zwar nicht nach dem neuern Zuschnitt der Liederkompositionen, doch immer gut bearbeitet worden sind. Ein Mann, dem es wie Hrn. B. so leicht ist, jede Empfindung, die der Dichter in seine Worte gelegt hat, in ihrem wahren Ausdruck darzustellen und mit demselben auch bis auf die feinsten Nüancen so innig sympathisirt, sollte billig mit der neuesten Literatur der Dichtkunst nach ihrem weitesten Umfange aufs vertrauteste bekannt seyn, und sich seine eigenen Hefte von Gedichten halten, die für die musikalische Komposition tauglich sind. Dies im Vorbeygehen. Vorliegende Sammlung ist vermischten Inhalts und enthält theils ernsthafte, theils scherzhafte Lieder. Die von der ersten Gattung sind durchaus komponirt und durchaus vortrefflich gerathen und selbst die Ritornelle am Anfange und Schlusse derselben mit den kurzen Zwischenspielen haben oft viel Bedeutung. Nur kommen einige Lückenbüsser zu oft unter einerley Form vor. Z. B. im ersten Liede, das schlafende Mädchen von Zacharia, kommt die Stelle S. 5.:

noch dreymal, nämlich S. 12. 38 u. 39 so vor:

No. 2. Der Rechenmeister Amor, ist wohl nicht für die Komposition geeignet, so wenig als das Lessingsche Gedicht die Haushaltung S. 21, obgleich das letztere mit vieler Laune bearbeitet ist. No. 3. Die entflohene Lalage wetteifert mit der Benda'schen Komposition dieses Lieds, doch liegt in der vier letzten Zeilen nicht der zarte rührende Ausdruck, den Benda's Genius in sie gelegt hat. Das Lied an Luise S. 30 und an mein krankes Kind, womit diese Sammlung schliesst, gehören ebenfalls unter die vorzüglichsten derselben. Nur muss man es bedauern, dass dieses schätzbare Produkt in die Hände eines Notenstechers fiel, der ein wahrer Sudler ist, der im Texte oft Sinn in Unsinn verwandelt und dem es nicht darauf ankommt, hier und da einen ganzen Takt auszulassen. Man lese z. B. folgende Stanze:

Das (so) Herrchen, die wie Starren (zr?) schwätzen
Oft ganze steife Assemble'n ergötzen
Ist mir nicht ärgerlich:
Doch sieht selbst kluge vor dies Scherzen
Den (m) Umgang Ernst (?) in sich gekehrter Herzen
Das Ärgert (ä) mich!

S. 57 in der untersten Linie ist ein ganzer Takt sammt dem Texte ausgelassen, der so ergänzt und verbessert werden muss:

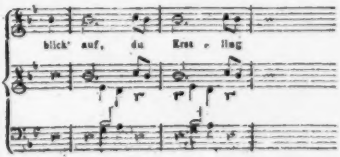

NACHRICHTEN.

Das Konzert der Mad. Mara in Paris, von dem so hohe Erwartungen erregt worden waren, hat das Publikum keineswegs befriedigt, und es regnet nun Epigrammen. Von der Direktion der grossen Oper war alles gethan, es

nachtheilig affizire, dass bei allem sonstigen feinen Gehöre er gegenwärtig die Unreinheit der Töne nicht fühle. Wir wollen darum über den wackern Mann und Künstler keinen Tadel ausgesprochen, sondern nur ihn mehr entschuldigt haben, dass er die akustischen Gesetze und Bedürfnisse nicht so befriedigen konnte, als er es zu anderen Zeiten vermag. Ferner können wir es nicht anders als mit Dank erwähnen, dass er, obwohl sich leidend fühlend, dennoch sich es nicht nehmen liess, seine ihm irgend zu Gebote stehenden Kräfte dem Feste des Tonmeisters zu weihen, einem Feste, das im Leben ja zum ersten Mal gefeiert wird. So wie Dieses des ausgezeichneten Sängers Liebe und Pietät gegen den Grossmeister der Tonkunst, dem auch er so Vieles verdankt, beweist, indem er es nicht über das Herz bringen konnte, von dem Feste und der Mitwirkung bei demselben sich zurückzuziehen, so müssen wir andrerseits es nur mit verwunderndem Befremden bemerken, dass der so rühmlichst bekannte Tenorist *Schmetzer* aus Braunschweig aus dem leidigen Grunde seine Mitwirkung bei dem Feste versagte, weil unter den in der Gazette musicale genannten, zum Mozartfeste theils eingeladenen, theils dabei mitwirkenden Künstlern sein — Name — nicht aufgeführt gewesen wäre. Dieser Eitelkeitsgrund versagte uns also den von ihm erwarteten Genuss. Ob aber dieser Grund in Wahrheit und in seinem Herzen begründet ist, bezweifeln wir noch heute. — Doch nach dieser Inversion eilen wir zurück auf das Interessante und Wichtigere, nämlich auf unser Concert, und zwar auf No. 7, auf das Quintett aus der Oper: Così fan tutte, welches Mad. *van Hasselt-Barth*, Dem. *Mesmer* und Herr *Dietz*, k. b. Hofsänger, Beide aus München, so wie die Herren *Staudigl* und *Reisinger* trefflich vortrugen. Rühmlichst thaten sich in demselben ausser der Ersteren auch das Münchner Künstlerpaar hervor. In No. 8 ward unser Gemüth auf das Lieblichste ergötzt und unterhalten durch ein Adagio für Violoncello, welches der längstens rühmlichst bekannte *Menter*, k. b. Hofmusikus, mit ungemeiner Zartheit und technischer Kunstfertigkeit vortrug und das ihm daher auch allgemeinen Applaus verschaffte. No. 9 war eine Arie aus der „Zauberflote," welche Herr *Dietz* vortrug. Dieser Tenorist gehört nach unserem besten Dafürhalten zu den geistreichsten Sängern dieses Genre und ist wohl der tiefste Kenner *Mozart's* vor allen Anderen. Das bewährte sich uns bei der Art und Weise, wie er sich gleichsam in den Schacht des reichen Tonwerks *Mozart's* versenkte und ohne Beimischung fremdartiger Zierrathen, worin sich so Manche gefallen, das gefundene gediegene Silber und Gold zu Tage legte. Indem wir auf ihn noch später zurückzukommen versprechen, eilen wir zum Schluss, der in dem Chor „Pignus futurae gloriae" bestand, und dessen Mitglieder eine Bravour und Schönheit entwickelten, eine Freudigkeit verbreiteten, dass wir dessen noch jetzt mit Herzensfreude gedenken. Also ein schöner Schluss des ersten Konzerts, dessen Direktion dem Herrn *Lachner* Ehre macht, der, wenn gleich allerdings intuitives Penetriren des tieferen Geistes und innerlichsten Charakters der Tondichtung ausser dem Bereiche seiner Strebsamkeit zu liegen scheint, eine viel geübte Praxis im Dirigiren, eine fast untrügliche Festigkeit und Sicherheit im Temponehmen, so wie ein unverrückbares Festhalten an den vorgeschriebenen Bezeichnungen des Forte und Piano bekundete.

Die Stunden gegen Mitternacht wurden noch durch einen glänzenden Fackelzug und geschmackvolle Beleuchtung des Mozartdenkmals recht ergötzlich. An der Spitze einer mit helllodernden Fackeln versehenen, zahlreichen Mannschaft, bestehend aus Jünglingen der gebildetern Gesellschaft Salzburgs, zog ein Musikcorps auf den Festplatz. Unter der Aufführung der gleichsam die Geister des nahen Alpengebirges citirenden Don Juan-Ouverture bewegte sich der Fackelzug in hüpfenden Windungen mehrmals um das Denkmal herum, das in magischem Lichte hervorblitzte, während das meist dunkel umwölkte Firmament einen grauisch schönen Nachtschatten senkte auf das hehre Haupt des Gefeierten. Plötzlich verwandelten sich die Fackeln in ein in Sternenglanz prangendes *M* zu den Füssen des Meisters, was von ergreifendem Effekte war und dadurch noch feenhafter wurde, dass aus diesem gleichsam sternenbesäeten Flammenmeere ein Chor ertönte, der eine Volkshymne sang, die gerade durch ihre kasuelle Richtung noch um so stärkern Einfluss auf die Gemüther ausübte. Das Gedicht ist von *Pyrker*, die Musik von *Neukomm*. Derselbe Fackelzug begab sich, nachdem noch in bengalischem Lichtglanze auf einem hohen Kandelaber Opferflammen vor der hehren Gestalt emporgestiegen waren, vor das Geburtshaus *Mozart's*, welches auf das Sinnigste dekorirt war und einen mildschonen, freundlichen Eindruck machte, während die Illumination des Mozartplatzes einen schauerlich schönen und ernsten auf die Gemüther nicht verfehlte. — —

Der zweite Tag, der Montag, verhiess uns wo möglich noch reichhaltigere und höhere Kunstgenüsse. Vor Allem lud um 9 Uhr Morgens das unsterbliche Requiem des unsterblichen Meisters in den erhabenen Dom ein. Hier ward Trauergottesdienst für den Verklärten gehalten und zugleich das hehre, himmlische Geistesprodukt zur Aufführung gebracht, das noch im letzten Monde seine irdischen Lebens seiner innerlichsten Gemüthstiefe entquoll. Die Natur der Tondichtung bringt es schon mit sich, dass diese Aufführung tiefer die Gemüther ergreifen, feierlichere Erhebung und Andacht erwecken musste, als die gestrige. Der Geist des Musikwerks übte aber auch auf die Ausführenden einen so unwiderstehlichen Einfluss, dass sie selber, selbst auch Mad. *Hasselt*, alle weltliche und dramatische Musik vergessend, nur in kirchlich religiöser Sphäre mit Herz und Sinn, in Geist und Gemüth zu schweben schienen. Seltsam, wenn gleich effektvoll fanden wir jedoch, dass auch selbst in dieser geistlichen Musik Mad. *van Hasselt-Barth* es nicht lassen konnte, aus ihrem eignen Köpfchen Etwas und zwar einen Triller einzuschmuggeln, der nur dadurch sein Erscheinen rechtfertigte, dass er entzückend schön klang. Indem wir auch dem Herrn Dirigenten gern und mit Freuden das Zeugniss geben, dass ihm die heutige Aufführung besser gelang, als die gestrige, so können wir doch nicht umhin, ihn auf einen Irrthum aufmerksam zu machen, der zugleich ein

Vergehen an den Manen des seligen *Mozart* selbst ist. Bei dem Tuba mirum hoffte er dadurch den Meister zu bemeistern, dass er statt des Fagotts, das gerade an der Stelle so effektvoll ist, das moderne Althorn brauchen liess, welches in diesem Ernste und religiösem Melankolismus — man erlaube uns diesen Ausdruck — dem Fagott so sehr nachsteht und daher dieser erhabenen Stelle im Texte einen fremdartigen Charakter aufprägte*). Möchte er doch bei der Vorschrift des Meisters geblieben sein! Das Tempo mancher Nummern, so auch das erwähnte Tuba mirum war ebenfalls zu langsam. Doch ubi plurima nitent, ego non offendar singulis maculis. — Auch dieses grossartigen Musikwerks Solopartien wurden durch die Damen *Hasselt-Barth* und *Zehetmayer*, Letztere aus München, würdig executirt, die so wie das gesammte Orchester von dem hocherhabenen Requiem aeternam [illegible] ei, Domine! tief ergriffen schienen. Obgleich der kritisirende Verstand, den ich heute einmal bei Seite schieben wollte, dennoch immer wieder sein Recht geltend zu machen suchte, so lauschte doch mein Gemüth in heiliger Andacht und Entzückung den Himmelstönen, die den gefeierten Sänger rüsteten und hinübergeleiteten in's höhere Ton- und Lichtreich.

Dem Trauergottesdienst und der Grabesmusik entsprechend war auch der imposante Katafalk vor den Stufen des hohen Chors, der ein Trauergepränge an sich trug, wie man dergleichen hier seit Menschengedenken nie schaute; und gleichwohl war es nicht überladen, sondern stimmte nur zu diesem Ernste und religiöser Ehrfurcht beim Hinblick auf den Gang, der uns Lebenden Allen bevorsteht und zu dem wir, der Eine früh, der Andre spät, der Eine schnell und plötzlich, der Andre nach langwierigem Schmerzenslager abgerufen werden. Mit solchen Betrachtungen beschäftigte sich noch meine Seele, als zu meinen Ohren urplötzlich ein „Libera" mit so sehr von der Mozart'schen abstechender, prosaischer Musik drang, dass ich auf meinen Andachtsschwingen rasch wieder erdwärts mich senken musste. Wurde der gestrige Freuden- und Wonnetag, die Verherrlichung *Mozart's* feiernd, selber von der Himmelskönigin freundlichst und heiterst gefeiert, so bedeckte gerade in dieser trauergottesdienstlichen Frühstunde düsteres Regengewölk das ganze Firmament, und erst gegen Mittag schwand nach und nach der nebelige, rieselnde Regen, so dass Nachmittags in um so grösserer Zahl die Festgenossen nach dem 1 Stunde entfernten Schlosse Leopoldskron eilen konnten, um auf dem dasigen lieblichen Miniatursee die von dem Militair ausgeübten Schwimmkünste, so wie den frohen Aalperlenzug zu beschauen, bestehend in einer in ausserordentlicher Anzahl über die Wiesen ziehenden Rinder- und Kuhheerde mit ihren Hirten, welche jene mit den buntesten Kränzen und Bändern und Fetzen geschmückt hatten, wie wenn sie ohne Verlust und Unfall von den fruchtlichen Alpenwiesen in ihre Hütten zurückkehrten, und sich weidlich im Voraus freuten auf die Freude des Wiedersehens ihrer Weiber und Kinder am friedlichen Herde.

Noch haben wir, ehe wir zu dem Abend übergehen, zu bemerken, dass der Hofkapellmeister Prof. *Pott* Mittags durch Deputation nach dem Rathhause geladen ward, wo in grosser Senatsversammlung der Herr Bürgermeister *Lergetporer* eine Rede an ihn hielt und ihm in Namen der Stadt in einem mit rothem Sammet überzogenen, reich mit Silber dekorirten Kästchen das auf Pergament kunstvoll geschriebene Diplom eines Ehrenbürgers der k. k. landesfürstl. Kreishauptstadt überreichte. Gleiche Auszeichnung ward den Herren Prof. der Bildhauerkunst *Schwanthaler* und dem Inspektor der Erzgiesserei *Stiglmaier*. Beide bereits Ritter des Ordens vom heil. Michael, zu Theil. Die Diplome, die zu Jedermanns Ansicht in dem Concept vorlagen, besagen zugleich auf eine distinguirende, freisinnige Weise die Gründe, worauf sich die Honorirung mit dem Ehrenbürgerrechte stützt. *Pott* wird darin als der Urheber oder ursprüngliche Gründer und unermüdete Förderer des Denkmals, *Schwanthaler* und *Stiglmaier* als die ingeniösen und kunstreichen Schöpfer desselben bezeichnet. —

(Beschluss folgt.)

*) Was soll zu dem Tuba mirum — ein Fagott oder Althorn? Ist es noch nicht weltbekannt, dass eine Posaune in dem Satz vorgetschrieben ist? G. Weber's Forschungen über das Requiem sind hoffentlich noch nicht vergessen.
Die Redaction.

Feuilleton.

Neue Opern. Die Oper „Der Tag der Verlobung" von dem Wiener C. Ferdinand Fuchs wird in Köln zur Aufführung kommen. — In Paris wird Halevy's neuestes Werk „Karl der Sechste," Buch von C. Delavigne, zu der grossen Oper einstudirt. — Eben daselbst am Opéra comique die Operette: „Angelika und Medor" von Ambroise Thomas.

Der italienische Sänger *Morelli* hat die Tochter und Erbin des reichen Vicomte de Pontecoulant zu Paris, eines der ausgezeichnetsten Musikfreunde und Kenner, geheirathet.

Es ist ziemlich wahrscheinlich, dass Paris ein drittes Operntheater erhält. Die beiden bisherigen waren die grosse Oper und die komische Oper. Das Theater wurde auf dem Boulevard in der Grösse des alten komischen Opernhauses erbaut werden. Die Leitung dürfte Herr Solonge erhalten, welcher früher an der grossen wie an der komischen Oper und am Theatre de la Renaissance Regisseur war.

Für die nächste Saison der italienischen Oper zu Paris sind engagirt: die Damen Grisi, Persiani, Brambilla, Bordogni, Marini, Massimino, Bellanti, Amigo, Bellini, Grimaldi; die Herren Mario, Corelli, Mirate, Derivis, Maglione, Tamburini, Lablache Vater, Lablache Sohn, Morelli. Von Rubini ist noch nicht die Rede; wie es hiess, stellte er als Bedingung seines Engagements, dass ihm der Orden der Ehrenlegion bewilligt werde — eine Bedingung, auf welche die Regierung bis jetzt wenigstens noch nicht eingegangen ist. Das Programm versprecht auch mehrere neue Opern.

In Salzburg besteht seit fast einem Jahre ein treffliches Musikinstitut. Der um die dortigen Musikzustände vielfach verdiente Dr. von Hillepraudt machte den Plan und die Statuten dazu und im November vorigen Jahres trat es unter dem Protektorate des Salzburger Kardinal-Erzbischofs von Schwarzenberg in's Leben. Es zerfällt in zwei Abtheilungen, den Dom-Musik-Verein, und dessen musikalisches Konservatorium, *Mozarteum* genannt. Beide werden von dem Kapellmeister Alois Taux dirigirt. Im ersteren kommt nur gute, klassische Musik zur Aufführung, und seit sei-

nem Bestehen hat sich die ganze Kirchen- und Concert-Musik schon bedeutend gehoben. Das Mozarteum bewies durch die am 30. Juli gehaltene erste öffentliche Prüfung seiner Zöglinge, dass es seinem Zwecke vollkommen entspricht, die Fortschritte der Eleven waren überraschend. Gegen 100 Schüler nahmen daran Theil, welche unter Leitung der Professoren Deinhick und Lenk für den Gesang, Sess und Stummer für die Violine, Tremml und Kracher für Pianoforte und Orgel, Jellinek für Oboe, Schiesser für Horn u. s. w. zahlreich worden waren. Am Schlusse wurde Mozart's D dur Messe sehr gelungen ausgeführt, und sodann vertheilte man an die besten Zöglinge Musikalien als Prämien. — Der oben erwähnte Dirigent des Instituts Kapellmeister Alois Taux hat sich auch als Komponist hervorgethan, namentlich verdienen von ihm Erwähnung drei Messen, ein Tedeum, ein Requiem, ein Streichquartett, ein Septett, einige Ouvertüren.

In dem Städtchen Radeberg (bei Dresden) geb am 31. August der dasige Männergesangverein mit Unterstützung der Vereine von Bischofswerda, Stolpen, Neustadt, Hohnstein, Pulsnitz und Grossröhrsdorf ein grosses geistliches Concert zum Besten der Kameser Abgebrannten. Mehr als 150 Sänger nahmen unter der Direktion des Herrn Kantor Schurig daran Theil; die Solopartieen wurden von den königl. Kammersängern Tichatschek, Schuster, Risse und Mitterwurzer aus Dresden gesungen. Die Aufführung ward allgemein als vortrefflich anerkannt, nur entsprach der pekuniäre Erfolg nicht ganz dem guten Zwecke.

Am 30. August ist Frau. Agnes Schebest mit dem Dr. Strauss in dem ehemaligen deutschherrlichen Landhause zu Sterbohm bei Heilbronn, welches Dr. Strauss zu seinem Aufenthalte gewählt hat, getraut worden; sie ist im Jahr 1813 zu Wien (nach Andern in Böhmen) geboren, katholischen Glaubensbekenntnisses, und Tochter eines österreichischen Offiziers.

Meyerbeer's Hugenotten haben in Mannheim einen glanzenden Erfolg gehabt. Vorzüglich waren die Chöre und das Orchester unter Vincenz Lachners Leitung, so wie die Darstellung der Rolle des Raoul durch Herrn Hartinger. Auch die Darstellerinnen der Margarethe (Dem. Neukäufler), Valentine (Mad. Lehmann-Rauch), so wie des Pagen (Dem. Eder) ernteten verdienten Beifall.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 27. September bis 3. October d. J.

Arnim, Bettina von, 7 Gesänge f. 1 u. 2 Singst. m. Pfte (Spontini gewidmet). Leipzig, Breitkopf u. Hartel, in Commission nette 1 Thlr.

Auber, D. F. E., Potp. u. d. Oper: Der Maurer u. Schlosser f. d. Pfte. No. 30. Ebend. 20 Ngr.

— Potp. nach d. Oper: Der Schnee f. d. Pfte. No. 31. Ebend. 20 Ngr.

Beethoven, L. van, Ouvert. zur Oper: Leonore, No. 2, f. Orch. in Partitur. 8. geh. Ebend. 2 Thlr.

Bellini, V., Potp. nach d. Oper: Bianca e Fernando f. d. Pfte. No. 53. Ebend. 20 Ngr.

Bach, H. A., 8 Var. de la fiancée p. le Pfte. Berlin, Bote et Bock. 15 Sgr.

— Introd. et Var. s. un thème de Preciosa p. le Pfte. Ebend. 15 Sgr.

Cherubini, Potp. nach d. Oper: Der Wasserträger f. d. Pfte. No. 56. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. 20 Ngr.

Cimarosa, Potp. u. d. Oper: Die heimliche Ehe f. d. Pfte. No. 57. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Czerny, C., Aufmunterung z. Fleiss. 24 unterhalt. Uebungsstücke f. d. Pfte. Op. 604. No. 1—6. à 7½ Ngr. Die 6 Nummern als 1ⁿ Heft. Ebend. 1 Thlr.

Donizetti, Potp. nach d. Oper: L'Elisire d'amore f. d. Pfte zu 4 Händen. No. 11. Ebend. 25 Ngr.

— Potp. nach d. Oper: La fille du régiment f. d. Pfte. No. 11. Berlin, Bote u. Bock. 20 Ngr.

Gung'l, J., Mazurk. Op. 7, u. ungar. Zigeuner-Marsch. Op. 9, f. das Orch. Ebend. 25 Sgr.

— Frühlingsfeier-Galopp. Op. 11, u. Scherz d. Traurigkeit. Galopp. Op. 12, f. d. Orch. Ebend. 1 Thlr. 20 Sgr.

— Dieselben f. d. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

— Ungar. Zigeunermarsch f. d. Pfte. Op. 9. Ebend. 5 Sgr.

— Alpenklänge. Steier. Nationaltanz f. d. Pfte. Op. 13. Ebd. 12½ Sgr.

Halévy, F., Die Königin v. Cypern, Oper in vollst. Klavierauszug mit deutschem u. französ. Texte. Berlin, Schlesinger. 12 Thlr.

— Potp. aus derselben Oper f. d. Pfte. No. 59. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. 20 Ngr.

Hilmar, F., Einen Jux will er sich machen. Polka f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Hilmar, F., u. *Fr. Pelz*, Die frühl. Stunden. 3 Polkas f. d. Pfte. Op. 4. Ebend. 30 Kr.

Hiemes, Ballade nach H. Matthesi f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. 12½ Ngr.

Kullak, Th., 2 Etudes de concert p. le Pfte. Op. 2. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Labitzky, J. Potp. üb. russ. Nationallieder f. d. Pfte. Op. 52. Neue Ausgabe. Prag, Hoffmann. 1 Fl. 15 Kr.

Labitzky, J., Sutherland Walzer, Op. 76, f. Orch. 3 Fl. 45 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 45 Kr. Prag, Hoffmann.

— Zweite Walzer-Gaietäude f. d. Pfte. Op. 79. Ebend. 45 Kr.

Lemach, J. N., Faut. brill. sur un air polonais p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12½ Ngr.

Lieder-Tempel. Album f. Gesang m. Guit. v. verschied. Componisten arr. v. B. Gerstein. 3ᵉ Lieferung. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Lowe, C., Der Heinzelmännchen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 83. Ebendaselbst. 20 Sgr.

Marschner, H., Potp. nach d. Oper: Der Templer u. d. Jüdin f. d. Pfte. No. 63. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— Potp. nach d. Oper: Hans Heiling f. d. Pfte. No. 64. Ebend. 20 Ngr.

— Potp. nach d. Oper: Der Vampyr f. d. Pfte. No. 65. Ebd. 20 Ngr.

Rockel, F., Cantabile p. 1 Pfte. Op. 4. Ebend. 15 Ngr.

— Scherzo p. le Pfte. Op. 5. Ebend. 15 Ngr.

Rosenberg, Einzugslied v. Dr. Bretschneider f. 4 Männerst. m. Pfte in Partitur. Gotha, Müller. 7½ Ngr.

Schladebach, J., 10 Gesänge f. 4 Männerst. in Partitur. Op. 7. Berlin, Challier u. Comp.

— 10 Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Ebend.

— Gesänge f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass in Partitur. Op. 9. Ebend. Abendscheinen. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 10. Ebend.

Schunke, C., Neueste Bibliothek f. junge Klavierspieler zu 4 Händen. Op. 44. No. 1—7. Berlin, Schlesinger. à 10 Sgr.

Schumann, J., Nachruf an Cherubini in Trauerthönen am Pfte. Grätz, Greiner. 20 Kr.

Sion, Sammlung class. Altgesänge. No. 7. Arie a. Händel's Samson. No. 36. Arie a. Stabat mater v. Haydn. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Stern, J., Mein Herz, ich will dich fragen, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebend. 7½ Sgr.

— Lied. Du siehst mich an u. kennst mich nicht, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

Taubert, W., Mein Herz, ich will dich fragen, f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Tichatschek, O., 4 Duette f. hohen u. tiefen Sopran m. Pfte. Op. 16. Ebendaselbst. 20 Sgr.

Töpfer, J. G., Die Scheibler'sche Stimm-Methode, leicht fasslich erklärt u. auf eine neue Art angewendet. Erfurt, Körner. 7½ Sgr.

Vogler, F., Die Fahrt auf d. Eisenbahn. Galopp f. d. Pfte. Op. 20. Landsberg, Volger u. Klein. 5 Sgr.

— Die Parade kommt! Geschwindmarsch, No. 1, f. d. Pfte. Op. 21. Ebend. 2 Thlr.

Wanderlieb, A., 2 Lieder für 1 Alt- oder Baritonst. m. Pfte. Gotha, Becker'sche Buchhandlung.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Hartel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

SCHŒN'S VIOLIN-COMPOSITIONEN.

Die ganze musikalische Literatur hat nichts aufzuweisen, was für den **Violin-Unterricht** so praktisch und in jeder Hinsicht vollkommen geeignet ist, als die sowohl von der strengsten Kritik, als auch von den vorzüglichsten Violin-Lehrern einstimmig empfohlenen

Violin - Compositionen,

von

M. Schoen,

welche sich eines ausserordentlich raschen Absatzes erfreuen, und sammtlich schon mehrere sehr starke Auflagen erlebten.

Bis jetzt erschienen von diesem hochst talentvollen Componisten, welcher zu der Spitze eines rühmlichst bekannten **Instituts für den praktischen Violin-Unterricht** steht und als einer der besten Schuler Spohr's anerkannt ist, folgende vortreffliche Compositionen, die Jedem, der sich auf der der Violine ausbilden will, unentbehrlich sind, und können in folgender Ordnung nach einander gebraucht werden:

Schoen, M., Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonlei tern und Tonarten. Op. 22, in 2 Lieferungen, jede 20 Sgr. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — **Erster Violin-Unterricht.** 46 Uebungsstücke für die Violine mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer. Preis 15 Sgr.

— — **Aufmunterung für junge Violinspieler.** I. Heft. 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. **Erste Position.** Op. 43. Preis 15 Sgr.

— — II. Heft. **Sechs leichte und melodische Duettino's** für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Molltonarten als praktische Uebungsstücke. **(Erste Position.)** 15 Sgr.

— — III. Heft. **Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen** nebst Beispielen und leichten melodischen Duettinos für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. **Dritte Position.** Op. 49. Preis 20 Sgr.

— — IV. Heft. **Gründliche Anweisung u. s. w. Zweite Position.** Op. 21. Mit einem alphabetischen Verzeichniss der gemeinnutzigsten Kunstausdrucke. Pr. 20 Sgr.

— — **Der Sonntagsgeiger.** Eine Sammlung leichter und gefalliger Unterhaltungsstücke für eine Violine mit Begleitung einer zweiten Violine ad libitum). Preis 15 Sgr.

— — **Der Operafreund.** Eine Sammlung von Compositionen uber die beliebtesten Opernmelodien, für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine (ad libitum), in 2 Lieferungen, jede 15 Sgr. 1 Thlr.

— — **Zwei gefällige Duetten** für zwei Violinen, zum Studium und zur Unterhaltung für geubtere Spieler. Pr. 20 Sgr.

— — **Zwölf Uebungen** für die Violine. I. Heft. Pr. 17½ Sgr.

— — **Douze Etudes** pour le Violon, dédiées à Monsieur le chevalier *Ole B. Bull*. Prix 25 Sgr.

☞ Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist erschienen:

Lablitzky, J., Potpourri über russische Nationallieder, 89. Werk. für das Pianoforte. Neue Ausgabe. 1 Fl. 15 Kr.

— — Zweite Walzer-Guirlande für das Pianoforte. 79. Werk. 45 Kr.

— — Sutherland-Walzer. 76. Werk. Für das Pianoforte 45 Kr. Für das Pianoforte zu 4 Handen 1 Fl. Für das Orchester 3 Fl. 45 Kr.

Hiltmar und **Pelz.** Die fröhlichen Stunden. 3 Polka für das Pianoforte. 4. Werk. 30 Kr.

Hiltmar, F., Einen Jux will er sich machen. Polka für das Pianoforte. 15 Kr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Valse, Galop, Pas des Clochettes (divertissement), Cavatine, L'homme aux trois femmes (Pas comique) etc. du ballet: la jolie fille de Gand.

Bertini, H., Grand Duo a 4 mains sur le Stabat Mater de Rossini. Op. 150.

Burgmüller, Fr., Valse et Galop sur le duc d'Olonne. Op. 75. No. 4 et 2.

— Valse sur la jolie fille de Gand. Op. 77.

De Beriot et **J. Benedict.** Le Progres. 6 duos non difficiles pour piano et violon. Op. 44. en 2 suites.

Döhler, Th., 50 Etudes de Salon (non difficiles). Op. 42.

Herz, H., Variations et Rondino sur des motifs de Clapisson. Op. 127.

— — 5 Divertissemens sur les airs du ballet: la jolie fille de Gand. Op. 123. No. 1 a 5.

— — Air montagnard varie a 4 mains. Op. 129.

— — Stabat mater de Rossini transcrit pour Piano solo.

Kalkbrenner, F., 12 Nouvelles Etudes progressives. Op. 161.

Lecarpentier. 25 Etudes pour les petites mains, suivies de 12 recreations. Op. 39.

— — 12 Airs faciles de la jolie fille de Gand.

Lemoine, H., Bagatelle sur id.

— — 2 Airs du ballet: le diable amoureux. Op. 40. No. 1 et 2.

— — La fête alsacienne, rondoletto. Op. 42.

— — Les 2 freres, 2 petits rondos a 4 mains. Op. 45.

— — Les rieurs, 2 tres petits rondos. Op. 44.

Musard. Le duc d'Olonne, le code noir, quadr. de contredanses.

Osborne, G. A., Fantaisie brill. sur le duc d'Olonne. Op. 46.

— — Duo a 4 mains sur des themes d'Auber. Op. 49.

Prudent, E., Fantaisie sur Lucie de Lammermoor. Op. 8.

Rosenhain, J., 3 Esquisses musicales sur les operas II Bravo, Betly et Beatrice. No. 1 a 3.

Thalberg, S., Grand Caprice sur la Sonnambula. Op. 46, arr. a 4 mains par Czerny.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erschien so eben:

Die Scheibler'sche Stimm-Methode,

leicht fasslich erklärt

und auf eine neue Art angewendet.

Ein Beitrag zur Verbreitung und leichtern Anwendung derselben

von

J. G. Töpfer.

Preis 9 Sgr.

Durch alle Musikalien-, Kunst- und Buchhandlungen ist zu beziehen:

J. Seb. Bach's Portrait,

nach dem auf der Thomasschule in Leipzig befindlichen Originale auf Stein gezeichnet von Schlick.

Auf chines. Papier 1⅓ Thlr.

Allen Sammlern von Portraits grosser Componisten, wie den Besitzern und Verehrern der unsterblichen Werke Bach's, dürfte dieses nach dem wohl einzigen, werthvollen Originale treu copirte Blatt sehr willkommen sein, da es sich nach Grösse, Treue und Vollkommenheit der Ausführung vor allen erschienenen Portraits des Meisters auszeichnet.

Verlag von **H. Hartung** in Leipzig.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. № 41. 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dessau. Musikalische Feier des Enthüllungsfestes des Mozartdenkmals in Salzburg. *Italien.* (Karneval- und Fastenstagione.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9, 11, 17, 24 und 31 d. Bl.)

XIX.

„Prinz Eugenius, der edle Ritter —" ein Lied, das sich über ein Jahrhundert im Munde des Volkes erhalten hat, zugleich das berühmteste der auf Prinz Eugen überhaupt gesungenen (man vergl. das reichhaltige Verzeichniss dieser Lieder in Fr. L. v. Soltau's histor. Volksliedern, S. 527, Note) und im engern Sinne des Wortes vorzugsweise ein ächtes, vielleicht das letzte allgemein gesungene historische Lied der deutschen Nation, ist der Sage nach von einem Brandenburgischen Krieger gedichtet, der unter dem Fürsten von Dessau im Heere Eugens dienend bei Hochstädt und Turin mitfocht (Auswahl deutscher Lieder, 3. Aufl., S. 89). Ob die dazu gehörige marschähnliche, kernige Melodie zugleich mit den Worten erfunden, oder diese, wie es so oft geschah, einer früheren Weise untergelegt wurden, dürfte jetzt nicht so leicht zu ermitteln sein. Ihrer zu gedenken, die gewiss, gleich der Marseillaise, unendlich oft seit 1717 angestimmt aus tausend Kehlen erschallte, haben wir Ursache genug, denn wohl ist es auffallend, dass dieser kriegerische Gesang in neuern Volksliedersammlungen, z. B. in der von L. Erk und W. Irmer herausgegebenen (Heft 1, No. 16) in einer eigenthümlichen, von allen andern, zum wenigsten aus dieser Zeit herstammenden Melodien abweichenden Gestalt, nämlich in dem absonderlichen Fünfviertteltakt erscheint. Sollte dies wirklich die ursprüngliche und von dem Erfinder der Melodie gemeinte rhythmische und taktische Gliederung sein? Schwerlich! Der eigentliche Naturgesang, entgegengesetzt dem künstlichen, offenbart stets die einfachsten rhythmischen Verhältnisse, und die von dem Volke ausgegangene Liedweise, der Tanz und der Marsch der ältesten, wie der gegenwärtigen Zeit bewegt sich stets in dem geraden oder ungeraden Takt, nie aber in einem solchen, der gleich dem benannten, nicht leicht aufzufassen wäre, der lahm und schleppend dahin schleicht, da die Menge der leichten Taktglieder das erste und schwere Taktitheil vergessen lassen. Wohl nahmen wir aus den angeführten Gründen Anstand, diesen nichts weniger wie volksgemässen Fünfviertteltakt für den dieser Melodie ursprünglich zugetheilten anzuerkennen; doch nähere Beweise zu geben und zu sagen, dass hier sicher eine Verfälschung vorgekommen sei — erzeugt durch schlechtes, wahrscheinlich taktloses Vorsingen und solchem nur allzusorgfaltig nachnotirt —, war uns nicht vergönnt. Jetzt sind wir es im Stande, und wir zögern nicht, Freunden des Volksgesanges die Melodie des „Prinzen Eugenius" so vorzuführen, wie sie wohl von Hause aus beschaffen war. In einer geschriebenen Liedersammlung nebst Melodien, welche den fast possierlichen Titel führt: „Musikalische Rüstkammer, auff der Harffe aus allerhand schonen und lustigen Arien, Menuetten, Sarabanden, Giquen und Märschen, bestehend aus allen Thonen, 1719," und gegen hundert, zum Theil sehr ausgezeichnete Lieder enthält, fanden wir zu unserer Freude dieselbe auf der 144. Seite. Im Wesentlichen stimmt sie völlig mit dem Abdruck in der Ausgabe von Erk überein, doch um wie viel kraftvoller ist sie hier in ihrer einfachen rhythmischen Fassung und dem leicht und natürlich dahinschwebenden Dreiviertteltakt, als dort in solcher sicher ohne Schuld der geehrten Herausgeber — korrumpirten wunderlichen Weise!

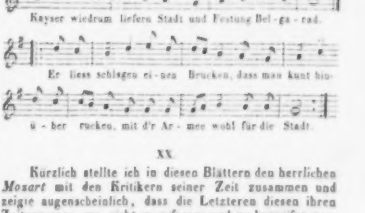

XX.

Kürzlich stellte ich in diesen Blättern den herrlichen *Mozart* mit den Kritikern seiner Zeit zusammen und zeigte augenscheinlich, dass die Letzteren diesen ihren Zeitgenossen gar nicht zu erfassen und zu begreifen vermögend waren. Er stand ihnen zu fern, zu hoch und in seinen Tonschöpfungen zu abgeschlossen da. Seine Lichterscheinung blendete ihr schwaches Auge; ihnen war ein Halbdunkel genug. Damit mögen jene Männer

entschuldigt werden. Finden wir doch Aehnliches öfters in den Annalen der Kunstgeschichte, und ein *Beethoven* wurde von seinen Mitlebenden mehr noch verunglimpft, als *Mozart*. Ueber ihn äusserte man sich eigentlich gar nicht, man ignorirte ihn, wie in jener Mittheilung bewiesen. *Beethoven's* Werke hingegen zogen die Kritikaster — mit wenig Ausnahmen — in den Staub; nannten sie „Ungeheuer, die nicht ersterben können," wiesen sie noch in dem Jahre 1828 — vergl. Cäcilia, Bd. 8, Seite 36 u. f. — in das Tollhaus, „weil sie in der That doch zu abschreckend, geschmacklos und entsetzlich wären" — und warum? weil *Beethoven*, wie vor ihm *Mozart*, seine Werke nicht nach der Mode und dem Maassstabe meisseln und zuschneiden wollte, der sie huldigten, den sie nur zu handhaben erlernt hatten. Wem kommt da nicht die alte Fabel in den Sinn, wo der Fuchs die süssen Trauben ungenissbar findet, blos aus dem einfachen Grunde, weil sie ihm — zu hoch hängen.

Das wahre Genie, das sich neue Bahnen eröffnete und seiner Zeit weit voranseilte, eben deshalb aber der Mitwelt so fremd und unzugänglich erschien, wird von der späteren Generation anerkannt und gewürdigt. Erst nachdem ein Hügel Erde die irdische Hülle eines Meisters deckt, wird alles das, was er mit vollen Händen spendete, mit Hast ergriffen, denn der Mensch strebt ja so selten nach dem ihm zunächst Liegenden, und nur das Verlorene hat ihm Werth! So verhielt es sich früher mit *Bach* und *Händel*, so später mit *Mozart* und *Beethoven*.

Kehren wir auf *Mozart* zurück.

Wie hat sich das Urtheil der Kenner und der Kritiker über *Mozart* seit 1791 umgestaltet! Man überschaue alles dasjenige, was voll Begeisterung seit fünfzig Jahren über ihn, den Herrlichen, gesagt wurde. Spricht nicht ein jedes Blatt es aus, das volle Dankgefühl für seine so reichen Gaben? Ja würde nicht der bescheidene *Mozart* selbst erröthen, wenn er in jenen himmlischen Hohen davon Kunde erhielt, dass das überwallende Herz der Jetztwelt ihn nicht allein einen der ersten Meister aller Zeiten und Völker, den „Unvergleichlichen" nennt, sondern auch ihn — der seinen Mitlebenden nur ein *Kind* war — zu einem „Psychologen, Dichter, Mathematiker, Architekten, Philologen, Philosophen, Theologen und Nekromanten" stempelt! Der arme *Mozart*, dessen entseelte Hülle unter Sturm und Schneegestöber in eine Gruft gesenkt wurde, die zu unscheinbar war, um je wieder aufgefunden werden zu können —, wird so unendlich hoch verehrt! Keine Thräne perlte einst an seinem Grabe, und jetzt nach fünfzig Jahren wird ein Monument hoch aufgebaut, um kommenden Jahrhunderten zu verkünden: so hat die Welt ihren *Mozart* geliebt!

Doch kein Licht ohne Schatten. *Mozart*, der von den Kritikern jetzt sich zu den Sternen gehoben sieht, findet auch gleichzeitig seine Tadler. Auf einen derselben werde noch flüchtig hingeblickt. Es ist *H. G. Nägeli*, der ein solches Unkengeschrei in einer seiner letzten Schriften (Vorlesungen über Musik, Stuttgart, 1826) anstimmt, dass es Schade wäre, wenn es nicht weithin vernommen werden sollte. Er schreibt in dem angeführten Buche S. 164 u. f.: „Obwohl *Mozart* Erfindungskraft in ausserordentlichem, und Kombinationskunst in namhaftem Grade besass, so sprengt dennoch, gerade von dieser Seite geprüft, die Fehlerhaftigkeit seiner Kompositionen in die Augen. In jener ersteren Beziehung ist er oft flach (trivial), in der letzteren verworren (barock). Um dies überführend nachzuweisen, wähle ich eines seiner berühmtesten und beliebtesten Werke, die grosse C dur-Symphonie mit der Fuge."

„In der ersten Beziehung, dem Ausgehen aus dem Grundton, brachte man im ersten Allegro Takt 19—21 und vergleiche damit Takt 49—54; ferner im zweiten Theil Takt 87—89 und 117—122. Solch ein blosses Alternirren zwischen einem Dreiklang und einem Sextquartenakkord eben desselben Grundtones ist schon an sich trivial, ja einer der verbrauchtesten und gemeinsten Gemeinplätze, wie ihn sonst auch nur die gemeinsten Autoren in Orchesterkompositionen anbringen, um damit bequem die Hörner mit ihren Tuttitönen eintreten zu lassen. Hier aber erscheint diese Trivialität noch dazu doppelt parallelisirt, alle viermal in eben demselben Tonsatz. Im Finale kommt, ebenfalls als Ausgang aus dem Ton, eine ähnliche Stelle Takt 32—34 vor. Als das non plus ultra aller Trivialität erscheint in diesem Finale die Tonausgangsstelle Takt 28—35. Man kann ordentlich die Frage stellen, ob es möglich sei, bei einem Instrumental-Komponisten, unter den schlechten sowohl, als unter den guten, einen erbärmlichern Tonausgang zu finden." In gleicher Weise wird nun *Mozart's* verworrene und barocke Kombinationskunst aus derselben Symphonie erwiesen, und darauf fährt der Verfasser Seite 167 fort: „Jeder Dilettant kann schon an diesem einzigen Werke *Mozart's* sich von dessen Styllosigkeit überzeugen." — „Ja es gibt bei *Mozart* Werke, wo man einen Takt zwischen herausstreichen könnte, und das Ganze würde dadurch gewinnen; es gibt sogar solche, wo man einen Takt zwischen herausstreichen muss, wenn man eine form- entstaltende Disproportion ausgleichen will. Als Beispiel der ersteren Art führe ich den 63. Takt des Allegro der Ouverture der „Zauberflöte" an; als Beispiel der letzteren Art, den 36. Takt des Allegro der Ouverture des „Don Juan" und den damit im Verhältniss der Eurythmie stehenden 197. Takt. Hier ist der Eindruck, zumal wenn das Tempo, wie gewöhnlich, sehr geschwind genommen wird, gerade so widrig, als wenn in einem Adagio im Vierviertelakt irgendwo ein Takt von fünf Vierteln eingeflickt wäre."

Dass Alles, was *Mozart* geschrieben, vollkommen war, wird Niemand behaupten; denn welcher Sterbliche hatte je die Gabe der Vollkommenheit? Doch Frevel wäre es an *Mozart's* Manen verübt, ihn gegen Nägeli zu vertheidigen. Nur zeigen wollten wir, wie auch in unserer Zeit der herrliche Sänger von Einzelnen noch nicht begriffen und verstanden wird, und hiermit in *Mozart's* Namen — Amen. *C. F. B.*

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

Recensionen.

Pianoforte-Kompositionen.

F. Liszt: Valse a Capriccio sur deux motifs de Lucia e Parisina. Vienne, chez T. Haslinger. Pr. 1 Fl. 45 Kr. K. M.

Abermals ein ungeheures, aus Donizetti's Opern zusammengesetztes Effektstück! Wann wird Herr Liszt uns seine eigenen Gedanken bringen, auf die wir schon so lange gespannt sind? Was er uns hier gibt, ist jedenfalls wieder ein schätzenswerther Beitrag zu den neumodischen auf eine schwindelnde Höhe getriebenen Klaviersachen, denen man Zeit und Gesundheit zu opfern genöthigt ist, wenn man sie nur einigermassen mit dem vom Komponisten beabsichtigten Effekt vortragen lernen will, und steht seinen frühern Bearbeitungen und Fantasien über beliebte Operathemen keineswegs nach, höchstens in der Schwierigkeit; und das ist gut. Denn ich meine, dass nur Wenige berufen sind, die meisten dieser Liszt'schen Bearbeitungen vorzutragen. Dazu muss man so viel Kraft haben als Liszt, dazu muss man so genial sein als Liszt u. s. w., und am Ende klingt's doch nicht so. Eben so geht es den Nachbetern Paganini's allen durch die Bank; sie haben ihm Alles trefflich abgeguckt — aber — es thut's doch nicht. Die wenigen Klavierspieler, welche selbst wieder reisen und sich hören lassen wollen, müssen diese Liszt'schen Ergüsse spielen. Zu diesen gesellen sich einige minder Befähigte, die, weil sie für Klavierspieler gelten wollen, ihre Zeit daran vergeuden und sie nothdürftig abspielen lernen. Aber sind sie für das eigentliche musikliebende Publikum, das die Musik zur Ergötzung und Erholung treibt? Nein, und abermals nein! Referent behauptet, dass in Kurzem in der Klaviermusik eine Medizinalbehörde nöthig sein wird, die es ehrlich und redlich meinend untersagt, dergleichen Körperverdrehung erfordernde und alle Kräfte ertödtende Klaviermusik zu spielen. Wahrlich manche Eltern würden dafür dankbar sein. — Was nun diesen Valse anbetrifft, so macht er gewaltigen Effekt und steigert sich trefflich bis zum jubelnden Schluss. Indess ist des Gesuchten viel darin, und Seite 14 sind Referenten die ersten zwölf Takte fürchterlich böhmische Dörfer. — Mehr zu sagen und zu kritisiren wäre unnütz.

C. Czerny: Tableaux mélodiques ou Poesies musicales sans paroles. Op. 667. Cah. 1—3. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. à 25 Ngr.

Diese kleinen Tableaux, deren uns der Verfasser 24 gibt, sind, wenn man sie einzeln betrachtet, zweckmässig, ansprechend, und verdienen empfohlen zu werden. Nur hat uns der Verfasser mit einemmale zu viel gegeben. Man weiss, wie leicht es dem geehrten Komponisten wird, dergleichen einige Dutzend zu schreiben, und dass bei solchen Massen die Physiognomieen der einzelnen Stücke sich nicht gleichen sollten, ist kaum zu vermeiden. Weniger wäre daher gewiss besser gewesen. Die Melodieen streifen meistens an Bekanntes und schon Gehörtes, und die Basse sind nicht bedeutend. Bei alldem wissen die Freunde des Herrn Czerny, was sie in diesen Tableaux zu erwarten haben; sie werden sich durchaus nicht getäuscht finden, denn der brave erfahrene Klaviermeister guckt überall heraus; es ist Alles melodiös, rund, Lagen sind nirgends, und auch der suern vollgriffigen Art hat er öfters zu genügen gesucht. So seien sie denn bestens empfohlen.

Desselben Komponisten ebenfalls bei Breitkopf und Härtel erschienene:

Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 686. Pr. 2 Thlr. ist jedenfalls ein achtungswerthes Werk. Dass der Komponist den zweiten Theil des ersten Satzes etwas zu lang ausgesponnen hat, sei nur beiläufig erwähnt; uns scheint überhaupt, dass die herrschende Figur:

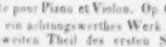

nicht gewichtig genug war, das Interesse so lange rege zu erhalten. Im schönen Andante cantabile vermisst Referent einen Takt: es scheint ihm, als müsste der funfzehnte Takt in zwei Takte getheilt werden. Alle Sätze sind brillant, am meisten für das Pianoforte. Das Finale gefällt uns am meisten. Der Stich ist vortrefflich. Hierbei jedoch erlaubt sich Referent eine Aufrage. In der Klavierstimme sind nämlich die Bequadrate so gestochen, wie man sie immer zu sehen gewohnt war, nämlich ♮: in der Violinstimme dagegen findet man dieselben abscheulich verrenkt stehen, wie folgende Figur zeigt: ♮. Referent fragt nun, wozu? Wird das ♮ geborig rund, und das ♮ geborig eckig und scharf gestochen, so kann nie ein Irrthum entstehen. Die alten gewohnten Quadrate sehen gut aus; dass neumodische ♮ aber abscheulich. Die verehrten Verlagshandlungen mögen doch solche wichtige Veränderungen nicht zu leicht nehmen. Bei mehreren Handlungen kann man ja ohnedies die Titel nicht mehr lesen.

Th. Döhler: Tarantelle pour le Piano. Op. 39. Vienne, chez P. Mechetti qu. Carlo. Pr. 1 Fl. K. M.

Ein frisches lebenathmendes Presto in Gmoll mit einem hübschen Gdur-Satze abwechselnd, nicht eben sehr schwer, aber anstrengend zu spielen, wenn man es, wie es sein muss, steigern will. Effektvoll ist es; aber schön und neu kann es Referent nicht finden.

Fr. Burgmüller: Pensées expressives; 12 Melodies characteristiques en forme d'Etudes. Op. 73. Mainz, chez Schott. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Diese Pensées sind durchaus nichts Ausserordentliches, und doch weist Referent mit grossem Vergnügen auf sie hin, eben weil sie so anspruchlos dastehen. Zu ihrer grössern Verbreitung setzt Referent nur hinzu, dass sie leicht sind. Musik ist viel darin, für den Ausdruck findet man genug; jedes Stück hat einen bestimmten Charakter und die jedem Stück beigefügte Ueberschrift ist ziemlich passend. Referent findet diese zwölf Stücke allerliebst, und ist überzeugt, dass sie höchst brauchbar sind.

H. Herz: Marche triomphale de Ries variée. Op. 125. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Wir erhalten hier des für uns viel zu früh heimgegangenen Ries pompösen Triumphmarsch mit dem reizenden Trio in As dur, mit einer gewissen Pietät von Herz variirt, die uns ungemein wohlthut. Das herrliche effektvolle Stück wird und muss Liebhaber finden. Es ist nicht lang, ein prächtiges Salonstück, und spielt sich vortrefflich. Das kauft, ihr Klavierspieler und Klavierspielerinnen, es ist belohnend.

F. Kalkbrenner: Fantaisie et Variations brillantes sur les thèmes de L'Elisir d'amore. Op. 156.

Herr Ritter Kalkbrenner, der uns so theuer ist und dem die Klaviermusik so viel verdankt, hat uns lange nichts Neues gebracht. Wir freuen uns zwar über vorliegende Neuigkeit, können uns aber doch der Bemerkung nicht erwehren, dass wir mehr erwarteten. Die Einleitung stört uns, wie sie da ist; sie moduliert und führet uns ganz wo anders hin als zu dem Thema in D dur. Warum solche Sonderbarkeiten bei einem Künstler von solchem Ruf? Freilich, Andere machen es ja noch viel toller!! Dass die Variationen hübsch und brillant sind, und sich gut spielen lassen, versteht sich bei Kalkbrenner von selbst, und so sind sie auch bestens zu empfehlen. Dass der Komponist das schönste und beliebteste Thema der Oper erst zum Finale benutzt, ist zu bedauern. Unwillkürlich denkt man an Henselt's in harmonischer Hinsicht so wunderschöne Variationen über das nämliche Thema, und wir müssen gestehen, dass dies nur zum Nachtheile Kalkbrenner's geschehen kann, der es sich, was die gewählten harmonischen Schritte betrifft, leicht gemacht hat und meistens schon Dagewesenes bringt.

H. Herz: Les Sirenes. Trois Cantilenes de Bellini variées. Op. 124. Cah. 1. La Straniera. Cah. 2. Beatrice di Tenda. Cah. 3. I Capuleti. à 1 Fl. 30 Kr. Mayence, chez Schott.

Trotz dem neuen Titel „Sirenes," der vielsagend ist, sind diese Variationen um kein Haar anders, als wir sie von Herz zu sehen gewohnt sind, elegant, brillant und die Ohren kitzelnd, ächte Salonstückchen. Als solche weiss das Publikum schon was es zu erwarten hat, und es bedarf keiner grossen Empfehlung. Referent meint nur, es sei gar zu viel Klingeles. Wie ähnlich sich jetzt die Themen sehen! Man betrachte Bellini's Thema No. 2. Meint man, dass die ersten Takte des Thema's dem bekannten von Hummel im Notturno so prächtig variirten:

ähnlich sehen, so stösst einem in der zweiten Variation eine andere Aehnlichkeit mit dem alten:

auf.

C. v. Bocklet: Ouverture zur Entr'acte zum Concertvortrag für das Pianoforte übertragen. Wien, bei Haslinger. Pr. 45 Kr. C. M.

Von einem so erfahrenen und soliden Klavierspieler liess sich nur ein gutes und effektvolles Arrangement erwarten, und das gibt er hiermit. Mehr bedarf es bei einem so werthvollen Musikstück zur Empfehlung nicht.

A. Henselt: Tableau musical, Fantaisie sur un Air Bohemien-Russe suivie d'une melodie champetre originale. Op. 16. Hamburg et Leipsic, chez Schuberth et Comp. Pr. 1½ Thlr.

Zwei wunderschöne, zarte, innige Melodieen von Henselt zu einem brillanten Effektstück verarbeitet. Liebhaber der Henselt'schen Klaviersachen, deren es gewiss recht Viele gibt, werden sich an diesen Gaben erfreuen, die, ob sie gleich nicht vorzugsweise auf blendenden Glanz und schlagende Effekte hinarbeiten, Musik und Poesie genug in sich tragen, wodurch sie die dargebotenen bedeutenden Schwierigkeiten überwinden helfen. Der Stich ist sehr weitläufig und vertheuert die Anschaffung dieser Fantasie. Merkwürdig ist's, dass fast alle neuern Henselt'schen Kleinigkeiten, wie wir sie doch nennen müssen, so theuer und enorm weitläufig gestochen sind. Aufklärung darüber können nur die Herren Verleger geben.

C. G. Lickl: Sechs Elegien. Op. 63. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Pr. 2 Fl. 15 Kr. C. M.

Diese Elegien sprachen Referenten sehr an und werden hoffentlich auch bei Andern vielen Anklang finden. Es spricht sich darin viel Gefühl aus und es thut einem wohl, sich nach den brillanten, schwülstigen, aufregenden Klavierkompositionen in den Hafen der Ruhe flüchten zu können, die einem aus diesen Elegien entgegenwirkt und angenehm träumen lässt. Besonders auszuzeichnen sind No. 1, 2 und 6.

L. Spohr: Sonate Concertante pour Harpe ou Pianoforte et Violon ou Violoncelle. Op. 113. Hamburg et Leipsic, chez Schuberth et Comp. Pr. 1½ Thlr.

— — Ebendaselbst Op. 114. Pr. 1½ Thlr.

C. Schuberth hat die Violinstimme für das Violoncell übertragen. Da uns blos eine Violoncellstimme vorliegt, so ist nicht zu sagen, ob er es mit Geschick gethan hat. Jedenfalls bürgt aber sein geachteter Name dafür. Referent vermuthet, dass diese Sonaten ursprünglich für die Harfe geschrieben worden seien, und als solche sind sie gewiss eine schöne Bereicherung des wenig bebauten Feldes; aber auch für die Klavierspieler sind sie eine dankenswerthe Gabe. Reizend ist in Op. 113 das Adagio und das freundliche pikante Rondo.

In Op. 114 gibt uns der treffliche Spohr nach einem lang ausgeführten ersten Satze ein Potpourri über Themen aus Mozart's Zauberflöte. Dass er es mit Geist und Geschmack gethan hat, dafür bürgt sein Name. Der hochverehrte Meister empfange für diese schönen Gaben unsern Dank. 16.

Nachrichten.

Leipzig. Bei dem Herannahen des Winterhalbjahres berichten wir uns, unsern Bericht über das verflossene Sommersemester abzustatten. Gibt es bei uns in dieser Zeit selten musikalische Kunstgenüsse, da sich das Leben nach aussen drängt, und die Musikliebe des Publikums eine reichliche Nahrung in den sich theilweise durch Auswahl und Vortrag vortheilhaft auszeichnenden Gartenconcerten verschiedener hiesiger Musikchöre findet, so gibt doch die verflossene Epoche, die durch ihre Flammenschrift in der Chronik Deutschlands die ernste Zunkunft noch mit Schrecken erfüllen wird, Gelegenheit zu Schattirungen musikalischer Kunstgenüsse, in welchen sich der Kunstsinn mit dem humanen Wohlthätigkeitssinne unsers Publikums auf's Beste vereinigte.

Zuerst haben wir über ein Concert des königl. sächs. Concertmeisters *Lipinski*, welches derselbe am 7. April im Saale des Gewandhauses gab, zu berichten. Zahlreich hatten sich seine hiesigen Freunde eingefunden, und erfreuten sich auf's Neue der hohen Meisterschaft desselben. Er trug sein erstes Concert (Fismoll) und zum Schlusse: Reminiscences de l'Opéra „Les Puritains" in längst anerkannt trefflicher Weise vor. Die Ouverturen zu Iphigenie von *Gluck* und zum Wasserträger von *Cherubini* leiteten die Theile würdig ein. Unterstützt wurde derselbe durch Gesangvorträge der Mad. *Schröder-Devrient*, die den Publikum durch den Vortrag eines Schubert'schen Liedes zu lautem Beifall hinriss, so dass sie, hierdurch aufgefordert, die Zuhörer durch den Vortrag mehrerer anderer Lieder desselben Meisters erfreute. Herr *Pögner* sang mit charakirvollem Vortrag ein Lied von *Richter*. Ausserdem trug unser trefflicher Posaunist *Queisser* ein Concertino von *F. David* mit grossem Effekt vor.

Bald darauf hatten wir Gelegenheit, uns der Leistungen des allgemein gefeierten Violinvirtuosen Herrn *Ernst* zu erfreuen. Sein Concert am 2. Mai machte die Mitwirkung des Herrn Kapellmeister *Mendelssohn-Bartholdy* noch interessanter. Wollen wir uns hier einer Beschreibung der Eigenthümlichkeit des genialen Künstlers enthalten, um so mehr, als schon viel über diesen Virtuosen geschrieben wurde, so können wir doch nicht umhin zu versichern, dass nach unserer Meinung derselbe seit der Zeit seines letzten Verweilens in unserer Mitte um viele Stufen der Vollendung näher gerückt ist. Er trug vor: Fantaisie dramatique, eine Komposition im modernen Style und geeignet, das glanzvollste Spiel zu entwickeln; sodann Festvariationen über ein holländisches Lied, sehr effektvoll; im zweiten Theile aber eine seiner schönsten Kompositionen, Elegie mit Pianoforte-begleitung, die ihm den stürmischsten Beifall erwarb und Verlangen nach Wiederholung, worauf derselbe eine ähnliche gleich werthvolle Komposition vortrug. Zum Schlusse spielte er zu allgemeiner Ergötzung des Publikums nach einem Andante spianato die bekannte Komposition: Der Karneval von Venedig. Unter Mitwirkung des Herrn *Mendelssohn-Bartholdy*, des Concertgebers und Herrn *Wittmann* wurde des Ersteren meisterhaftes Trio (Dmoll) vortrefflich ausgeführt. Die Ausführung der Gesangpartieen hatte Fräul. *Schlegel* aus Schwerin, die zu dieser Zeit einige Gastrollen auf unserer Bühne gab, übernommen. Sie sang im ersten Theile die grosse Arie aus Fidelio mit vielem Beifall, im zweiten Theile ein Paar Lieder, die wir nicht kannten, deren Komposition auf ein grosses Publikum berechnet war.

Das Concert, welches Herr Concertmeister *David* zum Besten der Hamburger Abgebrannten im Saale der Buchhändlerbörse gab, zeichnete sich auf mannigfache Weise aus. Mit starker Besetzung wurde das Concert eröffnet mit der Ouverture zu Oberon. Der Vortrag dieser Ouverture ist immer einer Meisterleistung unseres Orchesters zu nennen, an die sich würdig die den zweiten Theil ausfüllende Cmoll-Symphonie von *Beethoven* reihte. Frau Dr. *Schumann* und Herr Concertmeister *David* erfreuten uns durch den Vortrag der grossen Amoll-Sonate von *Beethoven*. Erstere trug noch zum Schluss des ersten Theiles die Fantasie von *Thalberg* über Motive aus: La Donna del Lago mit stürmischem Beifall vor. Gesangvorträge hielten Fräul. *Grünberg* und Herr *Schmidt*. Letzterer die Tenorarie von Iphigenie von *Gluck*. Das Publikum hatte sich zahlreich eingefunden, was leider bei der gleich darauf am 23. Mai unter Direktion des Herrn Musikdirektor *Pohlenz* zum Besten der Hamburger Nothleidenden gegebenen grossen musikalischen Aufführung in der Thomaskirche nicht der Fall war. Vorgetragen wurde 1) Präludium und Fuge für die Orgel von *J. S. Bach*, von Herrn Organisten *Becker* gespielt. 2) Davide penitente von *Mozart*. 3) Der Frühling aus den Jahreszeiten von *Haydn*. 4) Concertino für die Basposaune von *Fr. David*, von Herrn *Queisser* vorgetragen, und 5) Schlusschor aus dem 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*. Orchester und Chor, Beides stark besetzt, führten diese Werke würdig aus. Unter den Solovortragenden bemerkten wir einige gute Stimmen, die, in ihrer Ausbildung unter Leitung des Herrn *Pohlenz* begriffen, zu den besten Hoffnungen berechtigen. Einen Theil der Soli sang eine unserer besten Sängerinnen, die, zwar im Kreise der Dilettanten, doch den Namen Künstlerin in vollem Sinne des Wortes verdient und die Herren *Schmidt* und *Pögner*.

Wir übergehen eine Menge kleinere Concerte, die von hiesigen Singvereinen, von Musikchören zum Besten abgebrannter Ortschaften veranstaltet wurden, so wie das ausgezeichnete Orgelconcert des Herrn Organisten *Becker* in der Nikolaikirche, welches bereits in No. 34, S. 669, dieser Blätter angeführt wurde und Werke der besten Meister, die auf die reine, keusche Musikliebe ihren Eindruck nie versagen, enthielt, und berichten noch über das letzte Concert, welches am 12. September im Saale des Hôtel de Pologne zum Besten der Abgebrannten in Ochatz stattfand. Das Orchester führte hierbei die Ouverturen zu den Beiden von *Mendelssohn-Bartholdy* und zu Oberon von *Weber* in gewohnter trefflicher Weise aus. Fräul. *Schlegel*, aus der Durchreise begriffen, erfreute ihre zahlreichen hiesigen Freunde, die sie mit Applaus begrüssten, durch den Vortrag einer Arie aus Semiramis von *Rossini*, und erntete durch treffliche Lösung dieser schwierigen Auf-

gabe lauten Beifall; so wie das grossartige Finale aus derselben Oper unter Mitwirkung der Fräul. *Schlegel*, Mad. *Bünau - Grabau*, der Herren *Montresor* und *Pugner* eine schlagende Wirkung auf das Publikum hervorbrachte. Herr *Heinze*, Orchestermitglied, trug ein Adagio für Klarinette und Pianoforte von seiner eigenen Komposition sehr ansprechend vor. Herr *Montresor*, Mitglied einer seit einiger Zeit hier anwesenden italienischen Operngesellschaft aus Kopenhagen, sang eine Arie aus der Oper: Il Talismano von *Paccini*, eine von den vielen neuern italienischen Arien, die in Zuschnitt und Ausführung einander so ähnlich sehen, dass man jede neue schon einmal gehört zu haben glaubt. Die Ausführung erwarb sich den lauten Beifall des Publikums. Wir enthalten uns über die Gesangesart und Weise des Herrn *Montresor* zu sprechen, um so mehr, als wir vernehmen, dass derselbe diesen Winter seinen Aufenthalt bei uns nehmen wird, und wir Gelegenheit haben werden, ihn in unsern Concerten öfter zu hören, wo sich unser Urtheil noch mehr befestigen soll.

Das Kantorat an der Thomasschule und die damit verbundene Direktion unserer Kirchenmusiken leitete seit dem Tode des Kantors *Weinlig*, wie bereits nach dem Tode des früheren Kantors *Schicht* im Jahre 1823 (s. Bd. 25, S. 411 dieser Blätter), so auch diesmal interimistisch Herr Musikdirektor *Pohlenz* und brachte manches klassische Werk zu Gehör. Wir hörten hier Messen von *Righini*, von *Naumann* in A dur, von *Haydn* No. 3 und 5, von *M. v. Weber*, eine Arbeit des Meisters, die wir der Würde der Kirchenmusik nicht gemäss finden können, von *Cherubini*, die dreistimmige, eines der grössten Meisterwerke dieses nun dahingeschiedenen genialen Künstlers, so wie die grosse Messe No. 4 von demselben, eine vom Abt *Vogler*. Ausserdem Hymnen von *Händel*, *Beethoven*, *Mozart*, *Haydn*, der 115. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*, ein Te Deum von *Fr. Schneider*, ein Psalm von *Pohlenz*, alle diese Werke von dem Thomanerchore und dem Orchester würdig ausgeführt.

Von jetzt an beginnt die Amtsthätigkeit des neuerwählten Kantors und Musikdirektors Herrn *Moritz Hauptmann*, der wir mit um so grösserer Spannung entgegensehen, als der Erfolg bei der anerkannten Tüchtigkeit desselben auch ausserhalb des schönen Wirkungskreises seine besten Folgen äussern wird. *J.*

Leipzig, den 11. October 1842. Unsere Thomasschule, welche durch ihre Leistungen in Wissenschaft und Kunst sich eines weit verbreiteten, verdienten Rufes erfreut, namentlich auch in künstlerischer Hinsicht immer von entschiedenem Einflusse auf unser Musikleben gewesen ist, hat durch die in diesen Blättern bereits gemeldete Berufung des Herrn *M. Hauptmann* als Kantor an der Thomasschule und Musikdirektor an den beiden Hauptkirchen neuen Glanz und frischen Impuls zu erhöhter Thätigkeit erhalten. Die gewissenhafte Umsicht unserer städtischen Behörde, welche der berühmten Kantorreihe, in welcher sich Namen, wie *Seb. Bach*, *Kuhnau*, *Hiller*, *Doles*, *Eberhard Müller*, *Schicht*, *Theodor Weinlig* folgen, einen so rühmenswerthen Künstler beizugeben wusste, verdient alle Anerkennung; wie er, dürften wohl nur sehr Wenige geeignet sein, den hohen Anforderungen zu entsprechen, welche man gewohnt ist an den Kantor der Thomasschule, sowohl was seinen Beruf als Lehrer, als seine Stellung unter den Kunstnotabilitäten überhaupt betrifft, zu machen. Herrn *Hauptmann's* allgemein anerkannte Wirksamkeit zeugt dafür, wie seine bekannter gewordenen Kompositionen, von welchen leider bis jetzt nur die am Umfang kleineren im Druck erschienen sind. Seine öffentliche Amtsthätigkeit hat er am 2. October d. J. durch Aufführung seiner Missa in G moll in der Thomaskirche begonnen, und dadurch die grosse Achtung, welche ihn empfing, und von der ihm gleich bei seiner ersten Ankunft in unserer Stadt öffentliche Beweise mehrfach gegeben wurden, nur noch mehr befestigt und weiter verbreitet. Ein so durch und durch treffliches Werk, wie diese Missa, reich an Erfindung, meisterhaft und geschmackvoll in der Arbeit, schreibt nur ein Künstler ersten Ranges. Dass wir einen solchen in Herrn *Hauptmann* gewonnen haben, ist unsere feste Ueberzeugung, und dass seine Wirksamkeit unser so reges, frisches Musikleben wahrhaft mit fördern werde, unsere Hoffnung.

An demselben Tage (2. October) begannen auch unsere Abonnement-Concerte im Saale des Gewandhauses. Dieser alte, berühmte, durch seine akustischen Verhältnisse ausgezeichnete Saal hat einige Bauveränderungen erfahren, welche glücklicher Weise für den Klang nicht wesentlich nachtheilig geworden sind. Die zugleich erneuerte Dekoration des Saales ist nicht ohne Geschmack und macht in Verbindung mit der ebenfalls neu eingerichteten Gasbeleuchtung im Ganzen einen freundlichen Eindruck. *F. Mendelssohn-Bartholdy* war zur Eröffnung der Concerte von Berlin gekommen und hatte die Direktion übernommen, was das zahlreich versammelte Publikum, welches mit seinem Erscheinen vielleicht noch weitergehende Hoffnungen und Erwartungen verband, durch lebhaften Empfang dankbar anerkannte. Zur Aufführung kamen: Jubelouverture von *K. M. v. Weber*. — Szene und Arie von *W. A. Mozart* mit obligater Violine, vorgetragen von Fräul. *Sophie Schloss* und Herrn Concertmeister *F. David*. — Concertstück für Pianoforte von *K. M. v. Weber*, vorgetragen von Frau Dr. *Klara Schumann*. — Arie aus Belisario von *Donizetti* (Sin la tomba), gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie über Themen aus: „La Donna del Lago" für Pianoforte solo von *S. Thalberg*, vorgetragen von Frau Dr. *Schumann*, und Symphonie von *L. v. Beethoven* (A dur, No. 7). Auch Frau Dr. *Schumann* und Fräul. *Schloss* wurden bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, und erwarben sich durch ihre Leistungen die allgemeinste Anerkennung. Wir haben schon oft über beide geehrte Künstlerinnen uns ausführlich ausgesprochen, und können und werden daher jetzt, wenn nicht besondere Gründe ein tieferes und spezielleres Eingehen in ihre Leistungen verlangen, nur kurz referiren. Bei einer so anerkannt trefflichen Künstlerin wie Frau Dr. *Schumann* kann man im Ganzen immer nur Ausgezeichnetes erwarten, und so war auch diesmal, namentlich ihre

zu verherrlichen. Einige der besten Virtuosen liessen sich hören, das Konzert wurde mit einem beliebten Ballet beschlossen, Mad. Mara hatte in der Wahl der von ihr zu singenden Stücke nicht nur für Abwechselung, sondern auch dafür gesorgt, dass sie ihre Kunst in den verschiedensten Gattungen der Musik, und, worin sie so gross, vielleicht einzig ist — in der genauen Absonderung dieser Gattungen von einander, zeigen konnte: aber ihre Stimme hat zu sehr gelitten und war zu schwach, dies Theater zu füllen. Wer nur einigermassen entfernt sass, hörte sie nicht. Wer sie aber hörte und gebildet genug war, das Bessere schätzen und geniessen zu können, lässt ihrer grossen Kunst Gerechtigkeit wiederfahren. Man hat eine Anekdote wieder in Umlauf gesetzt, die artig genug ist, um auch hier wiederholt zu werden. Da Mad. Mara, bey ihrem ersten Aufenthalt in Paris, ehe sie nach England ging, mit der berühmten Todi zu rivalisiren hatte, und das Publikum sich in zwey hitzige Partheyen, die eine zu Gunsten der Todi, die andere zu Gunsten der Mara zertheilte — begegnete ein Verehrer der Lextern einem Verehrer der Erstern. Heftig rief jener: Ich schwör' es Ihnen: Mara ist die grösste Sangerin in der Welt! Ruhig antwortete jener: C' est bientôt dit! (C' bien Todi) Das Konservatorium in Paris ist in neue Streitigkeiten verwickelt, und das Schlimmste ist, dass die Mitglieder desselben am uneinigsten sind. Auch darüber giebt es Spottgedichte in Menge. Eins von denen, die öffentlich an sie gerichtet sind, und sie lustig zur Ruhe verweiset, beschliesst von den Lehrern:

J' admire leurs talents et même leur génie;
Mais, au fait, ils ont un grand tort,
C' est de s' intituler: Professeurs d' Harmonie,
Et de n' être jamais d' accord.

„Doch lieber von etwas Wichtigerm, worüber ausführlicher zu seyn, mir so vieles Vergnügen macht, und was einige Ausführlichkeit so sehr verdient. Das Theater der italienischen Oper giebt seit einigen Wochen eine neue Oper von Cimarosa, Le astuzie feminili, in drey Akten. Sie soll des grossen Künstlers letztes Werk seyn. Ob sie das ist, weiss ich nicht: aber das weiss ich, dass sie es seyn kann, und mit grössten Ehren ihren Platz neben seinem Matrimonio segretto, und vor allen andern Arbeiten dieses Meisters behauptet. Er selbst soll diese neue Oper für sein bestes und liebstes Werk erklärt haben; ist dies wahr, so hat Cimarosa den sich durch das Ganze so vollkommen gleichbleibenden Geist und die Vollendung in allen Theilen seines Matrimonio segretto nicht so hoch angeschlagen, als den noch höhern, noch weit originellern Schwung, den sein Geist in verschiednen Hauptpartien dieser neuern Oper genommen hat, wogegen aber einige Nebenpartien, Arien u. dergl. abfallen. Wahr ist es, und ich spreche hier zugleich im Namen von — und — *) zu Ihnen —: das grosse Finale des zweyten Akts übertrifft alles, was man von Cim. kennet, und das heisst, alles, was die komische Oper in Italien aufzuweisen hat. Wenn Sie es kennen lernen — und hoffentlich werden die deutschen Direktionen ihre eigenen Vortheile so gut verstehen, dass sie dies Werk bald auf Ihren Boden verpflanzen, wozu ich eben durch diese Anzeige beytragen möchte —: wenn Sie dies Finale kennen, so werden Sie eingestehen, es ist, als ob Cim. in dies weitausgeführte Stück alle Schätze, die ihm zu Gebote standen — alle Mannichfaltigkeit, allen Reichthum, alle Zartheit des Gefühls, alle Kunsterfahrung in Ansehung der Ausarbeitung des Orchesters, des Gebrauchs der ihm besonders lieben Instrumente, des theatralischen Effekts, der bestimmten Charak-

*) Der Herr Verf. nennet hier zwey der vorzüglichsten, und auch in Deutschland verehrtesten französischen Komponisten.

Ausführung des Concertstücks von *Weber* durch und durch ausgezeichnet, vollendet in technischer Hinsicht und ächt künstlerisch in Auffassung und Vortrag, eine Eigenschaft, die ihre Leistung in unsern Augen deshalb weit höher stellt, als manche andere in neuerer Zeit so gepriesenen Virtuosenspielereien. Ueberhaupt ist Frau Dr. *Schumann* weit vorzüglicher im Vortrage werthvoller Kompositionen, aus denen sich in geistiger Hinsicht etwas herausarbeiten lässt, als in der Ausführung reiner, einseitiger Virtuosenstücke; wir hätten daher auch anstatt der, zwar an sich recht geschmackvollen, aber doch immer nur einseitig wirksamen Fantasie von *Thalberg* lieber eine Komposition von wirklichem höheren Kunstwerthe gewählt gesehen, obgleich nicht zu leugnen ist, dass Frau Dr. *Schumann* auch als Virtuosin allein sich Anerkennung zu verschaffen weiss. — Fräul. *Schloss* zeichnete sich besonders in der von Herrn Concertmeister *David* trefflich begleiteten Arie von *Mozart* aus, durch deren Vortrag sie bewies, dass sie nicht in technischer Hinsicht allein bedeutende Fortschritte gemacht hat. Weniger allgemeine Theilnahme erregte ihre Ausführung der Arie aus Belisario, was aber weit mehr der wirklich zum Ueberdruss gehörten und dabei völlig geschmack- und werthlosen Komposition als der Ausführung zur Last gelegt werden muss. Eine, vielleicht gefährliche, Frage wollen wir hierbei thun: wie kommt es, dass gerade die geist- und geschmacklosesten Kompositionen von Sängern und Sängerinnen am öftersten und liebsten zu ihren Vorträgen gewählt werden? —

Die Ausführung der Ouverture von *Weber* und der *Beethoven*'schen Symphonie war unter *Mendelssoha's* Leitung ausgezeichnet; namentlich haben wir Einiges in der Symphonie, wie z. B. das Andante und Scherzo, vielleicht nie schöner gehört. Die Ouverture von *Weber* gehört nicht zu dessen vorzüglichsten Werken; obwohl sie im Ganzen von brillanter Wirkung ist, auch natürlich vieles Schöne enthält, so erscheint sie doch hin und wieder etwas zerstückelt, wenigstens ist sie nicht so aus einem grossartigen Gusse wie die meisten übrigen Ouverturen desselben. Dagegen die Adur-Symphonie, welch' wundervolles Tonbild des ewig grossen Meisters! †

Dessau. Am 15. September ward in der hiesigen Schloss- und Stadtkirche das Weltgericht, Oratorium von *Apel* und *Schneider*, unter Direktion des Komponisten, mit bestem Erfolg aufgeführt. Das Singpersonal bestand aus den Mitgliedern der Singakademie und dem Chore des Gymnasiums, das Orchester aus der herzogl. Hofkapelle und den Musikvereinen; im Ganzen ein Personal von über 200 Mitwirkenden, was für einen Ort wie Dessau gewiss viel ist. Die Aufführung ging in allen Theilen rund und präcis, ohne die mindesten Störungen, und machte einen um so gewaltigeren Eindruck, als es in dieser Kirche besonders gut klingt und bei dergleichen Aufführungen ein sehr zweckmässig angelegter Orchesterbau, vom Orgelchor amphitheatralisch herunter gebaut, angesetzt wird.

Am 23. September war das erste Abonnementconcert im Saale des herzogl. Theaters. Es ward mit der Symphonie von Haydn aus Es (mit dem Paukenwirbel anfangend) eröffnet. Als Solospieler hörte man auf dem Violoncell Herrn Kammermusikus *Drechsler* und auf der Klarinette Herrn Stabshautboisten *Lorenz*, Beide mit verdientem Beifall, welcher auch der herzogl. Kammersängerin Fräulein *Rust* in einer Arie von *Righini* zu Theil ward. — Den Beschluss machte *Beethoven's* Symphonie No. 1 in C. Es sollen in den folgenden 7 Abonnementconcerten der Reihe nach alle Beethovenschen Symphonieen bis No. 8 zur Aufführung kommen. No. 9. wird zu einer besondern grössern Aufführung aufgespart werden. — Kurz vor Anfange des Concerts stürzte der über dem Direktionsplatze befindliche Kronleuchter herunter, und es wäre, wenn dieser Fall nur einige Minuten später geschehen, der Dirigent auf seinem Platze gewesen und wahrscheinlich erschlagen worden.

Musikalische Feier des Enthüllungsfestes des Mozartdenkmals in Salzburg im Septbr. 1842.

(Beschluss.)

Um gleiche Abendzeit, wie gestern, fand das zweite grosse Festconcert Statt, dessen Direktion Herr Professor *Pott* übernommen hatte. Dichtgedrängte Menschenmassen füllten auch heute den umfangreichen, imposanten Concertsaal, zu dem man bekanntlich den grossen Carabinier-saal in der fürst-erzbischöflichen Residenz auserkoren hatte, und der auch heute mehr denn 1600 Personen ausser dem Orchester zählte. Mit der Ouverture zur Oper: „Die Zauberflöte" eröffnete der Dirigent das Concert. Wie herrlich die Komposition an sich, eben so herrlich war die Aufführung; und zwar hörten wir gerade heute zum ersten Male in unserm Leben die Ouverture in einem Tempo, wie es uns das geeignetste, das effektvollste scheint. Freudigst ward das gesammte Auditorium begeistert, das, so wie es den Dirigenten mit lautestem Applaus empfangen hatte, ihn nun nach der Ouverture mit noch rauschendern Applaudissemens nachhaltig begrüsste; ein zahlreicher Da-capo-Wunsch ward laut in der grossen Versammlung; doch während wir darauf noch hofften und selber dazu nachstimmten, schien es dem guten Manne doch gerathener, den Herrn Hofschauspieler *Anschütz*, den zuletzt auch einzelne Stimmen riefen, vortreten zu lassen, um nochmals den gestrigen Prolog vorzutragen. Wohl sprach, hervorgetreten, der ausgezeichnete Redner seine Befürchtung aus, dass der gestrige Beifall sich wohl nicht erneuern möchte, wohl stimmten ihm mehrfache Stimmen darin bei, dennoch entschloss sich der meisterliche Deklamator zur Wiederholung. Die Deklamation und Gestikulation war dieselbe, wie gestern, die Begeisterung auf seiner Seite nicht minder dieselbe. Doch der Beifall vermochte nicht wieder so entzückend, so begeisternd zu werden. Ein wichtiger psychologischer Wink für Deklamatoren derartiger Gegenstände. Lehrreicher Erfahrungssatz, der weitern Betrachtung nicht unwürdig. No. 2 war eine Sopranarie aus der Oper: „Die Entführung aus dem Serail," welche Mad. v. *Hasselt-Barth* so sicher, so ergreifend, so herrlich (bis auf den letzten Ton excl.)

vortrug, dass Alles entzückt war und sie veranlasst wurde, nochmals zu singen. Uebrigens aber spielte ihr die von ihr usurpirte, schon beim ersten Concerte berührte Freiheit, aus eigenwilligem Köpfchen Supplemente oder Correcturen sich zu erlauben, gerade beim letzten Tone einen kleinen Streich. In triumphirender Siegesgewissheit wich sie mehrmals vom Buchstaben des vorgeschriebenen Textes ab und trieb es so weit, dass sie das im Original vorgeschriebene f auf ein f emportrieb. Das war ein Non plus ultra von Höhenton, der ihr wohl oft gelingen mag, aber gerade dieses Mal misslang. Im Verlaufe des Vortrages hatte sie bereits eine solche Lungen- und Kehlkraft entwickelt, mit so hinreissender Feuerkraft gesungen, dass sie im Strome ihrer überschwenglichen Begeisterung die Höhe nicht vorsichtig genug vorherberechnete, die sie in unmittelbarem Aufschwunge erringen wollte; und so kam es, dass statt des glockenreinen f ein Laut (Kicks) zum Vorschein kam, den sie bei der Wiederholung doch schon mit mehr Glück vermied.

Die dabei vorkommenden Instrumenten-Soli trugen die Herren Professoren *Pott*, *Bähnert* und *Eisert* vom Konservatorium in Prag, und der königl. baier. Hofmusikus *Fitzthum* vorzüglich vor. Wer kennt nicht des Erstgenannten grandiosen Ton, des Zweiten und Dritten Kunstfertigkeit auf Violoncell und Flöte, des Letzten Kraft auf der Oboe? Ein solches Accompagnement, aus so eminenten Kräften zusammengesetzt, fand gewiss die Mad. *v. Hasselt* wohl seltener und mochte sie um so mehr zu den seltensten Leistungen begeistern. No. 3 war ein Oktett für 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Waldhörner und 2 Fagotte, vorgetragen von den Herren *Fitzthum*, *Jelinek*, Lehrer am Mozarteum zu Salzburg, *Janatka*, Professor am Prager Konservatorium, *Braun*, fürstl. fürstenberg. Kammermusikus, und den königl. baier. Hofmusikern *Taube*, *Bärmann jun.*, *Brand*, *Sendelbeck*. Sie fanden bei den einzelnen Abtheilungen Beifallsbezeugungen auf Seiten des Publikums. No. 4 war eine Bass-Arie mit obligatem Kontrabass, vorgetragen von den Herren *Staudigl* und *August Müller*, grossh. hessischem Kammermusikus. Die für den Kontrabass vorgeschriebenen oft immensen Schwierigkeiten besiegt dieser Meister mit bewundernswürdiger Sicherheit und Leichtigkeit. Hatte er auch nur wenig Gelegenheit in diesem Tonstücke, zu beweisen, welch eine erhabene und entzückende Musik er dem kolossalen Instrumente zu entlocken fähig sei, so bewährte er sich doch gleichwohl als siegesgewissen Heros auf dem Instrumente, der die gefahrvollsten Klippen muthig und gefahrlos erklimmt und überwindet. Zu bewundern ist nur, wie der selige Mozart für Kontrabass so schwere Komposition schon zu seiner Zeit schreiben konnte, die noch keinen Meister wie *August Müller* aufzuweisen hatte und folglich noch keinen so wackern und meisterhaften Ueberwinder der zahlreichen Schwierigkeiten fand. Uebrigens gefiel der Vortrag Beider so sehr, dass sie allgemein zur Wiederholung veranlasst wurden. No. 5 war ein Duett für Sopran und Tenor aus der Oper: „Die Entführung aus dem Serail," vorgetragen von Mad. *v. Hasselt-Barth* und Herrn *Dietz*. Der Vortrag war ein prachtvoller; besonders hervorzuheben ist noch, dass sie, von Pietät gegen den Meister erfüllt, keine Abweichungen vom Texte sich gestatteten.

Nr. 6, eine Tenorarie aus derselben Oper, brachte uns einen interessanten Genuss durch den wackern Vortrag des Herrn *Dietz*, auf den wir noch später zurückkommen. No. 7, ein Chor aus der genannten Oper, war in seinem einstudirten Ensemble ganz darauf berechnet, allgemeine, rauschende Freude zu verbreiten. Die Direktion war eine so feurig-geistreiche, der Geist, der dadurch über den weiblichen, wie männlichen Chor wehte, war ein so feuriger und fast entzückter, dass Alle, der Eine den Andern, der Starke den Schwachen mit sich hinreissend, so herzvoll, so innig, dabei so kühn, sicher und siegesgewiss die Tondichtung vortrugen, dass Alt und Jung, Künstler und Laie jubelnd einstimmen mussten in die rauschende Beifallsbezeugung. Von gleich grossem Effekte war die Bassarie mit Chor aus der Oper: „Die Zauberflöte," welche darauf Herr *Staudigl* vortrug und worin er bei dem weiblichen wie männlichen Chor kraftige Unterstützung fand.

In Abtheilung II kamen noch 4 Pièces zur Aufführung. Nämlich No. 9 Romanze aus der Oper Figaro, vorgetragen von Mad. *v. Hasselt*, die dann auch in dem sogleich darauf folgenden Terzett mitwirkte. Hinreichend haben wir bereits der hochgebildeten Sängerin unsere Bewunderung ihres prachtvollen Talents, ihrer grossartigen Leistungen gezollt. Indem wir hierdurch genugsam an den Tag gelegt, welchen Gesammteindruck sie auf uns gemacht hat, können wir der Redlichkeit und Wahrheit gemäss es auch nicht unterlassen, eine schwache Seite zu berühren, deren sich die hochberühmte Sängerin sorgsam entledigen möchte. Es ist eine Art Hyperstudium nach Brillantoriginalität, theils hervorgehend aus einer gewissen unumschränkten Willkürherrschaftsliebe im Gebiete der Töne, theils aus zu keckem Vertrauen auf die Machtvollkommenheit und Infallibilität ihres so reich begabten Organs, theils endlich aus einem etwaigen Haschen nach pomphaftem Beifalle vor der Welt. Wohl wahr, dass durch ihre keine Schranken anerkennende Bravour das Publikum betäubt und verzückt wird; aber der gründlicher gebildete Dilettant und vollends der Kunstgebildete, welcher mehr denn einmal dergleichen durchstudirte, durchhörte und hörte, wird solcher angenehmen Täuschung sich nicht so leichtlich unterwerfen. Jene gleichsam republikanische Singweise führt sonach, um einige Beispiele zu erwähnen, zu den Nachtheilen, dass die sonst so herrliche Künstlerin als solche bald ein Hemmen und Zögern, bald ein Jagen und Treiben, bald zu grosse Empfindelei, bald zu stürmische Leidenschaftlichkeit, wo sie in's Unschöne überschlägt, bald eine Weglassung, bald ein Einschiebsel im Vortrage der Komposition sich zu Schulden kommen lässt. Sowohl gestern als heute bemerkten wir diess mehrfach. Wohl bleibt dergleichen dem Laien von gewöhnlichem Schlage verborgen; aber selbst schon der taktfeste, des Rhythmus nicht unkundige Musikfreund durchblickt dergleichen sehr bald; und wenn er auch durch die im Uebrigen wunderherrliche Vortragsweise begeistert, zu enthusiasmirtem Beifallklatschen und Beifalltrommeln sich fortreissen lässt, so unterdrückt er, zu

reflektirender Ruhe allmählig wieder gelangt, die Glosse nicht: „Möchte die liebreizende Amphionstochter, diese unwiderstehliche Zauberin, nicht so oft vergessen, dass auch das Tonreich seine Konstitution habe, und folglich auch dessen Unterthanen, seien sie generis masculini oder feminini, an die Gesetze dieses konstitutionellen Staates gebunden sind, und dass endlich namentlich die Könige und Königinnen dieses Reichs sich hüten sollten, demagogisch-republikanische Umtriebe sich zu gestatten, weil, ihrem Beispiele dann folgend, die kleinern Geister, sich gar zu gern richtend nach den grossern, es selbst bald nachäffen, und, weil nicht begabt mit gleicher Weisheit, Geistesklarheit und Umsicht, im Reiche der Tonkunst erst allmählig Alles unterwühlen und dann eine Explosion, eine Revolution veranlassen, die unabsehbar nachtheilige Folgen für Gemüth und Leben, für die Kunst und ihre Jünger herbeiführt. Wer kennt denn nicht der aufgewiegelten Menge launenvolle Gunst, um mit dem Dichter des Festprologs modificirend und applicirend zu reden, die oft den Gott im Götzen nur erblickt. Bekanntes schmäht, nach dem Neuesten greift!“ Die grosse Künstlerin verhöhne uns nicht diese Raisonnements, die in ihrem eigenen und in der Kunst Interesse geführt wurden. Gleichwohl darf sie von uns die Ueberzeugung haben, dass wir sie hoch ehren als Meisterin im Gesange, dass wir sie bewundern als einen Stern erster Grösse im Gebiete des himmlischen Tonreichs. In No. 11. dem Terzett für Sopran, Tenor, Bass, hörten wir ausser Mad. *e. Hasselt-Barth* die Herren *Dietz* und *Staudigl*. Bei Herrn *Dietz* haben wir bereits mit Freuden die Bemerkung gemacht, dass er Vermögen und Willenskraft hat, Mozarts Genius bis in seinen innersten Schacht zu ergründen und zu Tage zu fördern. Dadurch gerade hat er auch bei diesem Musikfeste uns angemein gefallen. Wir beobachteten, wie er sorgfältigst bemühet ist, Willkürlichkeiten im Tempo fern zu halten, wie er ferner mit liebenswürdiger Innigkeit und Zartheit die Innigkeit und Zartheit wieder zu geben vermag, die im Geiste der Komposition liegt. Indem wir so mit herzlicher Hochachtung diese vortrefflichen Eigenschaften bei Herrn *Dietz* rühmend anerkennen, wird er es uns zu Gute halten, wenn wir freundlich ihn auf Einzelnes aufmerksam machen. Er beobachte sich bei gemüthreichen, namentlich amorösen Gesangsstellen, ob er nicht etwa zu sentimental, zu weichlich werde; ferner beobachte er sich im Spiegel, ob er nicht manchmal zu süsslich die Augen drehe, also dass es für den Zuhörer oder richtiger Beobachter in's Unangenehme fällt. Herr *Dietz*, an dem man eifrige Strebsamkeit nach höherer Vervollkommnung sehr bald bemerkt, wird uns im Herzen selber gestehen, dass man bei aller Selbstbeobachtung doch noch immer diesen und jenen Fehler einschleichen lasse, und es darum dankbar anzuerkennen sei, wenn man auf eine redliche, wahrheitsliebende Weise, der keine Feindseligkeit oder Gehässigkeit zu Grunde liegt, auf Schwächen aufmerksam gemacht werde. Man kann nie auslernen! *διδάσκει γεραιὸν!* — Endlich kam in No. 12 die letzte Piece, die letzte des Konzerts, die letzte des Festes und zugleich wohl mit die schwierigste, grossartigste, imposanteste und entzückendste. Es war, als ob wir Alle, die wir als aufmerksame Zuhörer bislang immer gelauscht hatten, nochmals plötzlich frische Lebensgeister bekamen oder sammelten, um mit ungestörter und ungetheilter Aufmerksamkeit des Geistes und Herzens die grosse, prachtvolle, 4 Theile enthaltende C-dur-Symphonie mit Fuge Schritt vor Schritt bis zu ihrem Ende verfolgen zu können. Gleiches letztliches Zusammenraffen aller Kräfte schien selbst im Orchester bemerklich, indem das Herz dem Herzen sagte: „Das der letzte Tribut an die Manen des Gefeierten bei diesem nie wiederkehrenden Feste! Es gilt für den Meister der Meister! Ihn soll nun auch diese letzte Aufführung verherrlichen, wie ihn selber die Tondichtung an sich selber schon längstens verherrlicht.“ Also allgemeine Spannung, Hoffnung und Sehnsucht! Der Dirigentenszepter erhob sich. Das Werk begann. Schweigsamste Stille schwebte durch das gleichwohl überfüllte Auditorium. Aber das steigende Feuer der Begeisterung auf Seiten des Orchesters, das immer gewaltigere und unwiderstehlichere Eindringen der herrlichen Musik in die Ohren und Herzen der lauschenden Menge ward immer glühender, verbreiteter und allgemeiner, also dass bei jedem Schluss eines Theiles die Begeisterung des Publikums in Freudenergüssen sich kundgab, und zwar dergestalt, dass selbst Damen ihre zarten, schier alabasternen Hände in rührige Thätigkeit setzten und Beifall bezeugten. So wuchs denn unter der eben so geistvollen als feurigen Direktion die Begeisterung des Orchesters immer höher und höher und producirte das so schwierige und erhabene Werk auf eine so durchaus korrekte, durchaus geistvolle und begeisternde Weise, dass Dirigent wie Orchester, das ja ebenfalls eine grosse Schaar ausgezeichnetster Künstler zählte, mit stürmischem Applaus überschüttet und der Dirigent, als welcher durch mannigfaltige That sich als geistreichsten Kenner wie feurigsten Verehrer des Genius Mozarts bewährt hatte, zweimal unter freudigsten Beifallsbezeugungen hervorgerufen ward. Einen so glorreichen Schluss machten also die zur Verherrlichung Mozarts veranstalteten Musikfesthlichkeiten, denen in den folgenden 2 Tagen noch andere für das grössere Publikum berechnete Lustbarkeiten folgten, deren Herzählung jedoch dieses musikalische Journal wohl nicht weiter interessiren möchte. So viel genüge: das ätägige Fest galt nur dem gefeierten Mozart. Ihm wurden Ehren und Auszeichnungen aller Art zu Theil, wie man sie nicht glänzender bei gekrönten Fürstenhäuptern erlebt; denn hier prangte nicht blos äussere Pracht; — was viel mehr, denn diese ist: viele tausend Herzen jubelten Ihm, dem unsterblichen, verklärten Grossmeister im Reiche der himmlischen Tonkunst. Und seine in jeder Hinsicht grandiose Bildsäule wird gewiss ein frequentirtes Wallfahrtsziel Tausender und abermals Tausender von Jüngern und Freunden der Kunst für Jahrhunderte werden. Sein Name wird genannt, so lange ein reiner Geist des Wahren und des Schönen lebt. Dieser aber ist unvergänglich. —

*Karneval- und Fastenstagione.**)

Königreich beider Sizilien.

Neapel. Noch zu Anfang der Rossini'schen Epoche war es in Italien üblich, auf den grossen Theatern zwei bis drei neue Opern in einer Stagione zu geben, und wenn eine oder zwei durchfielen, die Geduld zu haben, eine einzige, auch zwei, ja drei ganze Monate täglich anzuhören. Alle diese neuen Opern verschwanden in der Regel für immer, es sei denn, dass eine grosses Glück gemacht, nur diese konnte in einer andern Stagione und nach Jahren wiederholt werden. Seitdem aber die italienische Oper stufenweise von Rossini und Pacini bis auf Donizetti, Ricci, Mercadante und Bellini den höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit erreicht, hat man nun gedachte Geduld verloren und begnügt sich kaum mit einem Dutzend Opern in einer Stagione. Das hiesige Teatro Nuovo ist noch weiter gegangen: hier werden mitunter nicht nur förmliche Akademien gegeben, sondern diese wechseln sogar mit Komödien und gymnastischen Künsten ab. Die Ursache hievon ist klar. Alle Opern, von der letzten bis auf die neueste Zeit, sind sich einander so ähnlich, dass man fast die Mühe und das Geld ersparen könnte, neue komponiren zu lassen, thäte man es nicht aus eingegangenen Verbindlichkeiten mit der Lokalbehörde, dabei wenigstens in einer neuen Oper eine kümmerliche Variation der vorhergegangenen, überhaupt Variation-Opern zu hören.

Auf den beiden königl. Theatern S. Carlo und Fondo — auf letzterm abwechselnd mit französischen Komödien — waren neu: 1) Il Proscritto, von Mercadante, worin anfangs die Introduktion, die Cavatina di sortita des Tenors Fraschini, die Romanze des Tenors Basadonna, das Largo ihres Duettes und ein Chor applaudirt, alles Uebrige aber mit Stillschweigen übergangen wurde. Man klagte über Gesangsarmuth und schreckliches Instrumentalgepolter. 2) I quadrci, von Luigi Bordese, worin die Hallez, Tenor Fraschini und Bassist Colini sangen; mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Auf dem Teatro Nuovo fanden die gewöhnlichen scheckigen Akademie-Opern statt, d. h. Akte und Stücke verschiedener Opern miteinander. In Bellini's Norma betrat zum erstenmal die Josephine Willmant, Schülerin des Herrn Seidler. Zöglings des hiesigen Konservatoriums, die Bühne: hübsche Figur und gute Anlagen zur betretenen Bahn. Neu war il Conte di Lemos, ein Potpourri aus Stücken von Cimarosa und Rossini, mit neueren Stücken der Maestri Siri, Paglinoli, welche Oper man wenig schmackhaft fand. Die David, die Gualdi, Zoboli, Da Nunzio (Pulcinella), Lavia De Nicola waren die Hauptsänger, unter denen die David seit Jahren die Beliebteste.

Das Theaterchen Fenice, wo die Giodice der Glanzstern ist, und die Herrn Sivi, Basoma, De Lava etc. mitwirkend, fährt fort grosse Opern zu geben, diesen Karneval sogar eine neue: i due Forzati, von Moretti, die aber gar wenig Aufsehen erregt hat.

Palermo (Teatro Carolino). Feierlich wollte man die Stagione mit Mercadante's Bravo beginnen, und trug einen feierlichen Fiasco davon. Bassist Balzar, der zum erstenmal auf dieser Bühne sang, die beiden Damen Colleoni und Gambardella nebst dem Tenor Borioni fanden wohl zuweilen einigen Beifall, aber Gesangsarmuth der Oper war die nächste Ursache ihres Falls. Donizetti's Belisario half aus der Noth. Balzar hatte in der Titelrolle nach Fornasari, noch im frischen Andenken, eine schwere Aufgabe, befriedigte aber im Ganzen. In der Lucrezia Borgia sang, ausser der Colleoni und Balzar, die Grandolfi-Balzar und Tenor Paganini, von denen die beiden Ersteren die beiden Letzteren überragten. Nicht allerliebst ging der Barbiere di Seviglia, worin Balzar die Titelrolle so so, Borioni den Almaviva recht brav, die Gambardella die Rosina nicht gut, und der Buffo Terenzio den Don Bartolo leidlich gab. Pacini's Saffo erfreute sich hier ebenfalls der besten Aufnahme.

Catania. Die arme Lucrezia Borgia von Donizetti, mit der Cassanova (Titelrolle), dem Tenor Della Cella und Bassisten De Belat; Mercadante's Vestale, in der Bassist Marchelli, benannter Tenor nebst der Cassanova und der Toccagni wirkten, gingen lau vorüber; erstere meist der Sänger, letztere meist der Musik wegen. Ricci's Prigione di Edinburgo zog etwas besser an, und des Landsmanns Beatrice di Tenda, worin die Valentini die Toccagni ablöste, ging, natürlicherweise, sogar gut.

Messina. Hauptsänger: Annunziata Tramontani, Schülerin der Bertiaotti, umfangsreicher, brillanter, etwas ungleicher Sopran, wenig Seele im Gesang; Luigia Baillou, angenehme geläufige Altstimme, gute Gesangsmethode; Tenor Ant. Pompejano (hier schon bekannt), dessen Stimme und Gesang nicht zugezeichnet sind; Bassist Gaetano Baillore, ziemlich umfangsreicher, wenig geläufiger Bariton, guter Gesang. Pacini's Saffo konnte nicht gefallen, weil die Tramontani der Titelrolle nicht gewachsen, der Tenor kein vortrefflicher war; Herr Baillore gab den Alcandro gut. Auf diese Unannehmlichkeit folgten drei Donizetti'sche Annehmlichkeiten: Lucrezia Borgia, Figlia del Reggimento, Lucia di Lammermoor; Herr Baillore war stets der bravste; die Tramontani machte sich durch ihre hübsche Stimme, mitunter durch's Schreien bemerklich; Pompejano gefiel wenig, und die Baillou ziemlich. Eine neue Opera buffa vom hier geborenen *Antonio Laudamo* fand starke Aufmunterung. Eine andere neue Oper: *Martino I. della Scala*, von *Biasi*, wurde von Freunden beklatscht.

Kirchenstaat.

Rom. (Teatro d'Apollo.) Lucrezia Borgia mit der Maray, der Santolini, dem Tenor Poggi und Bassisten Badiali, lärmender Beifall. Die Lucia di Lammermoor, abermals von Donizetti, — ein Quadrat-Furore. Erster Akt. Badiali's Cavatina, starker Beifall und Furor! Cavatine der Maray, unausgesetzter, fanatischer, aber auch in der That verdienter Beifall; ihr Duett mit Poggi, Furore. — Zweiter Akt. Das Duett zwischen der Maray

*) Durch zufällige Umstände verspätet.

und Badiali, enthusiastischer Beifall und Fuoro Finale, Fanatismo und dreimaliges Fuoro. — Dritter Akt. Duett zwischen Poggi und Badiali, geräuschvoller Applaus, Rondo Finale der Maray, ein Fanatismo assoluto, unaufhörlicher Applaus und viermaliges Hervorrufen. Ganz dasselbe gilt von Poggi's Rondo Finale; ganz zuletzt ein Unisono-Hervorrufen der drei Hauptkünstler. Pacini's Saffo fand eine minder geräuschvolle, aber im Ganzen glanzende Aufnahme.

(Teatro Valle.) Auch hier Donizetti. Seine Regina di Golconda machte weder kalt noch warm; aber die Bortolotti mit ihrer schönen Stimme und guter Gesangsmethode konnte nicht missfallen. Der von seiner Vaterstadt seit vielen Jahren abwesende Buffo Vincenzo Galli (Bruder des famösen Filippo) überraschte seine Landsleute angenehm, die ihn herzlich applaudirten. Bassist Rinaldini: theilte mit beiden vorigen die Gunst des Publikums. Der Veteran, Invalid-Tenor Winter.... Bei aller vaterländischer Aufmunterung machte die neue Oper *Bianca Capello*, von dem von hier gebürtigen *Antonio Bussi*, einen ehrenwerthen Fiasco. Der zuvor gegebenen, ebenfalls neuen und Erstlings-Oper von *Salvatore Capocci*, *Amalia de'Vizcardo* betitelt, ging es besser, und dabei mag es sein Bewenden haben.

Der Bassist *Cesare Badiali* wurde zum Ehrenmitgliede der hiesigen Accademia di S. Cecilia ernannt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der englische Harfenvirtuose *Bochsa* und die Sängerin Mad. *Bishop* haben in Wiesbaden u. Frankfurt mit grossem Beifall Concert gegeben.

Kapellmeister *J. H. Lübeck* im Haag (aus Wesel gebürtig) hat nach Ablauf des im Juli d. J. gegebenen grossen niederländischen Musikfestes den Löwenorden erhalten. Lübeck hatte das Fest nicht blos dirigirt, sondern auch mehrere Kompositionen dazu geschrieben, namentlich einen Psalm.

Die philharmonische Gesellschaft in Leibach hat den österreichischen Staatshausrath *Fiegue v. Puttlingen* (J. Herm) zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

In die am 15. August feierlich eingeweihte neue Bürgerschule zu Zwickau hat der dortige Organist Herr *Rentzsch* ein schönes Positiv, 500 Thlr. an Werth, geschenkt.

Am 15. August starb zu London *Edmund Lorrière* aus Paris, ein talentvoller Harfenspieler und Komponist, 31 Jahr alt. Der Leichnam ist nach Paris zurückgebracht und daselbst beerdigt worden.

In Paris wurde eine neue komische Oper: Der Rath der Zehn (Le conseil de dix), Buch von Lemoine und Brunswick, Musik von *Girard*, mit Beifall aufgenommen. Die Musik wird als elegant, geschmackvoll, geistreich, klar geschildert, wenn auch nicht eben sehr originell und melodiereich. Der Komponist hat bereits früher eine komische Oper: „Die beiden Diebe" (Les deux voleurs) auf die Bühne gebracht.

Der Musikverleger Schlesinger in Paris hat Donizetti's neueste, für Wien geschriebene und daselbst mit vielem Erfolg aufgeführte Oper: Linda von Chamouny gekauft und im Stich erscheinen lassen. — Ebendaselbst erschienen von demselben Tonsetzer „Ispirazioni Viennesi," eine Sammlung von 5 Arien und 2 Duetten, welche Donizetti während seines letzten Aufenthalts in Wien geschrieben hat.

Der Direktor des neuen Pariser Musikjournals „La Melodie" Herr Darthenay (s. d. Bl. S. 636) hat sich von der Redaction dieses Blattes schon wieder zurückgezogen. An seiner Statt unterzeichnet sich als „Directeur" Herr Ernest Boisdion, Neffe des verstorbenen Operabuffo-komponisten Boieldieu.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 4. bis 10. October d. J.

Bach, J. Seb., Portrait v. Schlick. Leipzig, Hartung. 1 Thlr. 10 Ngr. n.

Burgmüller, Ferd., Opera 8tond. Potp. f. 4. Pfte. No. 28. Schaffer, Mattersteegen. Hamburg, Schuberth u. Comp. 10 Ngr.

Dobler, T., Ballade p. le Pfte. Op. 41. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Dotzauer, J. J. F., Praktische Schule d. Violoncellspiels. Op. 155. Cah. 1. 2. à 20 Ngr. Cah. 3. 22½ Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.

Hartmann, J. P. E., Skizzen f. 4. Pfte. Op. 31. Heft 1. Ebd. 15 Ngr.

Haydn, J., Quatuors. 2 V., A. et Vcelle. C., partition. No. 34. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Ngr. n.

Henselt, A., Duo p. Pfte et Vcelle. Op. 14. Wien, Mechetti. 2 Fl.

— Le même p. Pfte et Violon. Ebend. 2 Fl.

— Le même arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Le même arr. p. le Pfte seul. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Jopke, Louise, Impromptu brill. p. le Pfte. Op. 6. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

Kirbs, C., 2 Duette. Ewige Liebe. — Waldfahrt, f. Sopr. od. Tenor u. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 115. Ebend. 15 Ngr.

— 2 Duette. Der Frühling. — Zigeunerlust, f. Sopr. od. Ten. u. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 116. Ebend. 20 Ngr.

— Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. No. 3. Mondschein. No. 4. Unterwegs. No. 5. Die Zigeunerin. No. 6. Gedenke mein. No. 7. Das blinde Kind. No. 8. Glücklichste Zeit. Ebend. à 10 Ngr.

— Dieselben f. Alt od. Bariton. Ebend. à 10 Ngr.

— Auswahl d. beliebt. Lieder f. d. Pfte übertragen. No. 1. Die süsse Ruh. 20 Ngr. No. 4. An Mary im Himmel. Ebend. 25 Ngr.

Liederhalle, deutsche. Lieder u. Gesänge, herausgegeben v. T. Täglichsbeck. 1ste Bd. 6te Heft. Stuttgart, Göpel. 7½ Ngr.

Leonhard, A. E., 4 Terzetten f. 2 Sopr. u. 1 Altst. m. Pfte. Op. 11. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

Lubin, Leon de Saint, Adagio religioso. Chant caract. p. le Violon av. Pfte. Op. 44. Ebend. 10 Ngr.

Nägeli, H. G., Der Schweiz. Männergesang. 6te Heft, in Partitur 18 Ngr. und 4 Stimmen à 5 Ngr. Zürich, Nägeli.

Odeon. Lieder u. Gesänge f. mehrst. Gesang herausgegeben v. T. Täglichsbeck. 1ste Bd. 3te u. 4te Heft. Stuttgart, Göpel. à 7½ Ngr.

Prahl, A., Des Postmanns Traum f. Tenor. od. Sopr. m. Pfte. 2te Werk. Opposln beim Autor. 20 Ngr.

Samuelung beliebt. Opern älterer u. neuerer Zeit f. d. Pfte allein. No. 31. Sargino v. Paer. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subscr. Pr. 1 Thlr. 22½ Ngr.

— v. Potp. f. d. Pfte. No. 1. Weber's Oberon. No. 2. Bellini's Puritaner. Ebend. à 10 Ngr.

Spohr, L., Duo conc. p. Pfte et Flûte. Op. 119. Hamburg, Schuberth et Comp. 2 Thlr.

Thalia. Vaterland. Liederbuch. 3te Bd. Wesel, Bagel.

Volkslieder, schlesische, aus d. Munde der Volks gesammelt u. herausgegeben von Hoffmann v. Fallersleben u. mit Melodien versehen von Ernst Richter. 3te Lfrge. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. n.

Wiehe, E., Erinnerungen an das am 26. u. 27. Juni 1842 zu Glückstadt gefeierte Sängerfest.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Ngr
Auber, D. F. E., Potpourri aus der Oper: Gustav oder der Maskenball, für das Pianoforte (No. 39 der Sammlung von Potpourris)	—	20
— — Potpourri aus der Oper: Der Maurer und Schlosser, für das Pianoforte (No. 50 d. Samml. v. Potp.).	—	20
— — Potpourri aus der Oper: Der Schnee, für das Pianoforte (No. 51 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Beethoven, L. v., Ouverture zur Oper: Leonore, in C dur, No. 2. in Partitur, geheftet	2	—
Bellini, V., Potpourri aus der Oper: Romeo und Julie, für das Pianoforte. Neue Ausgabe (No. 24 der Sammlung von Potpourris)	—	25
— — Potpourri aus der Oper: Bianca e Fernando, für das Pianoforte (No. 53 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Beyer, F., Les Favorites. 3 Fantaisies brillantes sur des thèmes des Opéras: Norma, Sonnambule, Capuleti et Montecchi, pour le Piano. Op. 50. No. 1. 2. 3. à 20 Ngr.	—	20
— — La Perle. Le Cor des Alpes, varié pour le Piano à 4 mains. Op. 52	2	—
— — Les Charmantes. 4 Morceaux instructifs et agréables pour le Piano. Op. 58. No. 1. 2. à 20 Ngr.	—	20
Cherubini, L., Potpourri aus der Oper: Der Wasserträger, für das Pianoforte (No. 56 d. Sammlung von Potpourris)	1	10
Cimarosa, Potpourri aus der Oper: Die heimliche Ehe, für das Pfte. (No. 57 d. Samml. v. Potp.).	—	20
Czerny, C., Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke für das Pfte. Op. 684. 1s Heft.	—	20
— — Dasselbe Heft einzeln. No 1—6. à 7½ Ngr.	1	—
Donizetti, G., Potpourri aus der Oper: Der Liebestrank (L'Elisir d'amore) für das Pianoforte zu vier Händen (No. 11 der Sammlung von Potpourris zu vier Händen)	1	15
Halevy, F., Potpourri aus der Oper: Die Königin von Cypern, für das Pianoforte (No. 59 d. Sammlung von Potpourris)	—	25
Isaacs, Ballade für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	—	20
Lemoch, J. N., Fantaisie brillante sur un air polonais pour le Piano	—	124
Marschner, H., Potpourri aus der Oper: Der Templer und die Jüdin, für das Pianoforte (No. 63 der Sammlung von Potpourri's)	—	124
— — Potpourri aus der Oper: Hans Heiling, für das Pianoforte (No. 64 der Samml. von Potp.)	—	20
— — Potpourri a. d. Oper: Der Vampyr, für das Pianoforte (No. 65 der Samml. von Potp.)	—	20
Richter, E. Fr., Der 126ste Psalm: Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird u. s. w. für Chor und Orchester. Op. 10, in Partitur	—	20
im Klavierauszug	2	20
die Singstimmen	1	5
Richter, Ernst, 2 Husarenlieder von Hoffmann v. Fallersleben für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22	1	—
— — Hund und Katzen „Mauskätzchen gab ein grosses Fest" u. s. w. von Hoffmann v. Fallersleben für vier Männerstimmen	—	15
Röckel, E., Cantabile pour le Pianoforte. Op. 4	—	10
— — Scherzo pour le Pianoforte. Op. 5	—	15
Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium in zwei Abtheilungen im Klavierauszug	—	15
— — Dasselbe die Singstimmen	6	15
Vonderfour, Marie, 3 Gesänge. No. 1. Arme Rose, Romanze für Alt. No. 2. Trost in Thränen. Duett für Sopran und Tenor. No. 3. Am Bach im Frühling, Lied für Alt mit Pianofortebegleitung. Op. 2. No. 1. 3 Ngr. No. 2. 3. à 7½ Ngr.	5	—
Kiesewetter, R. G., Die Musik der Araber nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. Hammer-Purgstall. Mit 6 Abbildungen im Texte und 24 Seiten Noten-Beilagen. geh. 4	—	20
Volkslieder, Schlesische, aus dem Munde des Volks gesammelt von Hoffmann v. Fallersleben und mit Melodien versehen von Ernst Richter. 2e Lieferung. Bog. 7—12. geh. 8 ..... netto	3	—
Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. 2s Heft. geh. quer 4. n.	—	15

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. № 42. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt. Aus Berlin. *Italien.* (Karneval- und Fastenstagione.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Johann Huss, Oratorium, gedichtet von Professor Dr. *A. Zeune*, komponirt von Dr. *C. Löwe* u. s. w. Op. 82. Klavierauszug vom Komponisten. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 5 Thlr.

Angezeigt von Gustav Nauenburg.

Ehe wir uns einen Maassstab bilden, nach welchem wir das neue Werk des genialen Tondichters beurtheilen, wollen wir erst den poetischen und musikalischen Gehalt des Oratoriums vor unserer geistigen Anschauung entfalten. Der erste Theil beginnt mit einer kurzen Introduzione (Largamente). Nach einer tiefen Pause treten vier Solostimmen auf und verkünden aus der Ferne ohne alle Instrumentalbegleitung in einem Prologe: „Im Jahre vierzehn war's nach vierzehnhundert, nachdem der Heiland auf die Welt gekommen, dass aus dem Heile Unheil ist entglommen, darob die Nachwelt staunend steht verwundert." Nach kurzem Nachspiele verkünden die Sänger weiter, dass man im Jahre 15 nach 1400 ohne Liebe die Frommen dem Flammentode geopfert habe. Das Orchester steigert den Effekt des Prologs in verstärkten Akkordmassen und geht in einen ruhigen Satz (A dur, $^{12}/_{8}$) über, der den Zuhörer in die passende Stimmung versetzt, welche die Auffassung des Werkes bedingt. No. 1. Chor der Schüler und Studenten in Prag. Soprane und Alte preisen erst zweistimmig die „frohe Knabenzeit, wo sie aus Lehrers Munde empfahn die erste Kunde, die sie zu Schülern weiht." Nach kurzem Zwischenspiele treten die Tenore und Basse mit gleichem Thema ein, und preisen die frohe Jünglingszeit, „wenn sie zu Lehrers Füssen die Wissenschaft begrüssen;" Schüler und Studenten preisen dann vereint das Glück ihrer Jugend — da tritt Hieronymus (Bass) unter sie, und ermahnt sie, jetzt kein freudig Loblied anzustimmen, denn eben sei die Trauerbotschaft eingetroffen, dass Meister Huss nach Kostnitz zum Concilium geladen worden; Huss (Tenor) bestätigt es, und zur Beruhigung verkündet er, dass ihm König Siegmund frei Geleit versprochen. Schüler und Studenten suchen durch vereinte Bitten Huss abzuhalten, der Aufforderung Folge zu leisten; die Basse schreiten selbständig einher; das Thema der Tenore wird von den Alten und Sopranen aufgenommen und kontrapunktisch durchgeführt. Im folgenden Recitative beharrt Meister Huss in seinem Entschlusse, Hieronymus aber stellt ihm in einer Arie das Gefahrvolle seiner Lage vor die Seele; Schüler und Studenten flehen vereint mit Hieronymus, in Prag „an sichern Ort" zu weilen; Huss bleibt unerschütterlich bei seinem Entschlusse. „ich hoff' (ruft er) auf meine gute Sach' in Gott, der nicht das Gute lässt zu Schanden werden," und stimmt den böhmischen Choral an: „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit," welcher von der ganzen Chormasse aufgenommen und sehr wirksam ohne Instrumentalbegleitung gesungen wird. Huss erscheint nun in der folgenden Szene auf dem Prager Schlosse vor Wenzel und Sophia. Jedenfalls eines der herrlichsten Stücke des ganzen Oratoriums; die Recitative eben so wahr als schön deklamirt; das Terzett zwischen Sophia (Sopran), Wenzel (Bass) und Huss (Tenor) schliesst beruhigend, aber auch erhebend den ersten Theil. Meister Huss erscheint nun auf der Wanderung nach Kostnitz. Ein Chor der *Zigeuner*, im Böhmer Walde lagernd, eröffnet den zweiten Theil; sie preisen jubelnd in einem sehr charakteristischen Gesange ihr freies, sorgenloses Leben; da ertönt ganz fern der Choral: „Gott ist mein Trost und Zuversicht" — die Zigeuner stutzen — die Choralstimmen kommen näher, Huss mit seiner Begleitung tritt auf und wird von den Zigeunern begrüsst (No. 8). — Chlum erkundigt sich nach dem Passe, der zum Donaustrom in Baiern führt; eine Zigeunerin deutet ihm an, dass sich die Wanderer leider auf dem rechten Wege befinden; Chlum fragt verwundert nach dem „leider"? — in einer Altarie (No. 9) berichtet die Zigeunerin, dass der Weg, den die Wanderer ziehen wollen, nur von *Trauerweiden* umschattet sei, die nimmer Freuden verkünden. Huss selbst wird von banger Ahnung überfallen (No. 10), er rafft sich aber auf, denn er fühlt sich „umgürtet mit dem Panzerhemd des Rechts, geschützt durch's Schwert des Geistes." Chlum versichert den Zigeunern, dass sie auch frei Geleit zur Reise empfangen hätten vom Kaiser Siegismund. Das Zigeunervolk macht sich über das freie Geleit eben so lustig wie über den Namen Siegismund. „Wer frech lügt, wenn die Lüge siegt, wird aus Lügemund, Siegemund"; — in rein musikalischer Beziehung muss der Zigeunermusik originelle Charakteristik zugestanden werden, aber — — doch ich will alle „*Aber*" erst laut werden lassen, wenn das ganze Werk vor uns

ausgebreitet ist. — Huss nimmt Abschied von seinen Freunden, die ihn bis an die Gränze geleitet. — Die wilden Zigeuner stimmen ihr früheres Chorlied an, in welchem sie ihr freies Leben preisen. Huss und Chlum kommen nun auf ihrer Wanderung in ein „liebliches Wiesenthal" — Ersterer erbittet sich von den Hirten einen Trunk frischer Milch; ein alter Hirt erkennt den Meister Huss, und ist glücklich, ihm gefällig zu sein; er bringt den Labetrunk; Chlum aber rathet Huss, den Trank nicht anzunehmen, weil er Verrath und Gift auf deutschem Boden wittert; der Meister aber trinkt auf deutsche Treu und Redlichkeit den Becher aus. In No. 15 stimmt Huss den „Salmo 23" an, welchen der Komponist sehr wirksam mit einem „Coro pastorale" verbunden hat; die Nacht bricht an, Hirten und Heerden eilen zur Ruh. So endet der zweite Theil des Oratoriums. — Der dritte und letzte Theil beginnt mit einem Zwiegespräch des Siegesmund und der Barbara auf dem Schlosse zu Kostnitz (No. 16). — Siegesmund hat beschlossen, falls Huss seine Lehre im Concilium nicht widerruft, den Ketzer zum Flammentode zu verdammen; denn einem „Ketzer" brauche er kein Wort zu halten. Barbara sucht Hussen's Schicksal abzuwenden (Recitativ und Arie, No. 17), sie stellt dem Kaiser seine Wortbrüchigkeit und alles Unheil vor, was aus Hussen's Flammentode ihm und dem Reiche erwachsen könne (Duett No. 18) — doch umsonst — das Concilium ist versammelt, die Missa canonica (No. 19) wird angestimmt, der Bischof von Lübeck (Bass) verkündet, dass Huss auf seiner Lehre keck beharrt; Huss selbst verlangt, dass er die 39 Klagepunkte einzeln widerlegen dürfe, wird aber durch den Kardinal von Florenz (Bass) zur Ruhe verwiesen; Huss widersetzt sich dem Befehl des Kardinals, da erhebt sich der Gesammtchor der Geistlichen und gebietet ihm Schweigen; er wird ungehört verdammt. In No. 21 stärkt sich der Glaubensheld zum Tode. No. 22. Choral-Gebet. No. 23. Huss schreitet den letzten Gang, das Volk bemitleidet ihn, die Geistlichen aber rufen in fanatischer Wuth (No. 24): „zum Feuer den Ketzer; was aus der Hölle stammt, muss wieder zur Hölle hinab, in des Feuers Grab." No. 25. Chor der Flammengeister; Huss steht als Märtyrer mitten in den Flammen und durchdringt die Chormassen der Flammengeister mit seinen letzten Glaubensworten. Eine Fuge auf die Worte: „Ungetrübt rein, leuchtet der Menschheit ewig sein Schein" schliesst das originelle Werk. —

Mag man den Begriff des Oratoriums nehmen, wie man will, er kann auf vorliegendes Werk nicht füglich angewendet werden, und es liegt wohl ausser Zweifel, dass der Dichter und Komponist gewissermassen eine neue Kunstform schaffen wollten: Religiöses und Romantisches, Dramatisches und Drama-Aehnliches sind hier so vereinigt, dass ein poetisch-musikalischer *Mischling* entstanden ist, der natürlich auch nach verschiedenartigen Grundsätzen beurtheilt werden muss; *ein* Grundsatz muss aber unverrückt festgehalten werden: das dramatische Oratorium muss ohne Theatervorstellung völlig klar und wirksam sein; erreichte das fragl. Werk diesen Zweck vollkommen, so fragte es sich freilich, ob der Dichter und Komponist nicht noch *weit besser* gethan, wenn sie aus dem vorhandenen Stoffe geradezu ein *musikalisches Drama* geschaffen hätten? — Wo kann und wo soll das vorliegende Werk zur Aufführung gebracht werden? Antwort: jedenfalls in einem Kirchen- oder Concertlokale; was sollen denn aber die wilden Zigeuner mit ihren nationalcharakteristischen Gesängen und ironischen Wortspielen in der Kirche? und was soll wiederum die ehrsame Geistlichkeit mit Huss im Concertsaale? weder hier noch dort geschieht dem Werke vollkommen Genüge; entweder wird der Effekt des religiösen oder kirchlichen Elements beeinträchtigt, oder das Romantische verliert an Wirksamkeit. — *Die Bühne* aber konnte allen Forderungen genügen, und vorliegendes Sujet vereinigte gerade *Alles, was dem reichbegabten Tondichter einen Ehrenplatz unter Deutschlands Opernkomponisten sichern konnte.* Von diesem Standpunkte aus, erscheint mir jetzt Löwe's Oratorium nur als ein halbes Werk von halber Kraft; der Mensch als handelndes Sinnenwesen steht in Zeit und *Raum*; der dramatische Held kann nur in einem durch die *Handlung* bestimmbaren Zeitabschnitte, und an einem Orte handelnd vorgestellt werden. Im dramatisirten Oratorium erscheint aber der handelnde Gesangscharakter nur *zeitlich*, nicht an homogenes Ortsverhältniss gebunden; denn das Kirchenlokal oder der Concertsaal kann nicht als Ort der *Handlung* angesehen werden; die Szenen unserer Oratorien spielen auch nicht immer in Tempeln, sondern oft im weiten Raume der freien Natur. Manche Kunstphilosophen haben zwar behauptet: man solle es der Einbildungskraft des Zuhörers überlassen, den Ort der Handlung sich selbst genauer zu bestimmen, oder ihn gar nicht bestimmen; da aber in der sichtbaren Welt gar nichts geschehen kann, es geschehe denn an einem gewissen Orte, so können wir es uns auch nicht füglich als *an* einem gewissen Orte vorstellen. Die Täuschung in der Nachahmung muss immer unendlich gewinnen, wenn dieser Ort auf das Bestimmteste und Lebendigste mit nachgeahmt wird. Es wäre sonst eben so viel, als ob ich aus einem historischen Gemälde mir blos die Gruppe der Personen auf der lichten weissen Wand, also gleichsam *nirgends* vorstellte. Das dramatisirte Oratorium steht hier mit dem wirklichen Drama *in einer Kategorie*. Wenn man sich aber auf die bekannte Sage beruft, dass Shakespeare seine dramatischen Meisterwerke auf einem Theater ohne Dekorationen zwischen den blosen weissen Wänden habe aufführen lassen, so ist ja damit durchaus *nicht* bewiesen, dass dieselben Meisterwerke unter andern Umständen nicht noch grössere Wirkung hervorbringen könnten. In dem genannten Falle konnten die dramatischen Künstler die Charaktere doch plastisch-mimisch vergegenwärtigen, allein dies fällt ja im dramatisirten Oratorium ebenfalls weg, und der Oratoriensänger kann ohne plastisch-mimische Darstellung, ohne Hülfe der Skenopöie niemals den Charakter so hinstellen, dass er sich in der Wirklichkeit vor uns zu entwickeln scheint; soll das dramatisirte Oratorium überhaupt statuirt werden, so dürfen höchstens solche Personen auftreten, die den Zuhörern bereits anderweitig *ganz bekannt* sind, wie z. B. Pau-

lus, Samson (s. meine Aphorismen über das religiöse Drama u. s. w., Cäcilia 1832, Band 14, S. 231). Treten wir nun von diesem Standpunkte der Kritik weg, betrachten wir Löwe's Werk nur in *rein musikalischer* Beziehung, so müssen wir in mehrfacher Hinsicht dem genialen Tondichter volle Achtung zollen. Die Chöre der akademischen Jugend, der Geistlichen, der Zigeuner, sind in ihrer Art sehr charakteristisch; die Chöre der Flammengeister müssen, fein nüancirt vorgetragen, von ganz origineller ergreifender Wirkung sein. Die Solopartieen zeichnen sich in melodischer und deklamatorischer Beziehung sehr vortheilhaft aus, beanspruchen aber gebildete Sänger und theilweise *umfangreiche* Organe. Huss selbst dürfte für einen Tenor doch stellenweise zu tief liegen, und würde für einen Baryton viel entsprechender komponirt worden sein; seine Rede vor Wenzel und Sophia ist wahrhaft grossartig und von klassischem Werthe, wie denn überhaupt dies Terzett eines der schönsten Tonstücke im ganzen Werke ist. — Hieronymus erfordert einen vollen *tiefen* Bass; die Zigeunerin einen kräftigen Alt; Siegesmund, Wenzel, Ritter Chlum, der Hirt, ein Bauer, der Bischof von Lübeck, der Kardinal von Florenz greifen wesentlich in die Handlung ein; wenn sie auch nicht gerade alle *viel* Noten zu singen haben, so muss das Wenige, was sie vorzutragen haben, würdig und gut gesungen werden; wo finden sich aber unter den Kräften, die etwa das Werk ausführen wollen, sechs bis acht Basssolisten? — dazu noch zwei Sopranistinnen (Barbara und Sophia) — oder soll etwa ein Solosänger zwei oder drei Partieen ausführen? — wo bleibt dann die beabsichtigte *dramatische Charakteristik?!* — Doch ich sehe schon, meine obigen Einwendungen gegen das Werk treten wieder in Wirksamkeit, und ich kann nur bedauern, dass Löwe, der zu den grössten und schönsten Hoffnungen berechtigte, der sich in seinen Balladen und anderweiten Gesängen als einen frappanten Charakteristiker gezeigt hat, bis jetzt mit keinem Oratorium, mit keiner Oper *allgemein* durchgedrungen ist; woher kommt das? warum hat Mendelssohn's Paulus ganz Deutschland durchwandert, warum wird dies Werk immer wieder *neu* einstudirt und mit Theilnahme angehört? — Erstens: weil Felix Mendelssohn wirklich ein genialer, reiner, christlicher und kunstverständiger Künstler ist, der nur das erfasst, was er *ganz* zu vollbringen im Stande ist; zweitens aber: weil Felix Mendelssohn *die gangbaren Kunstmittel viel zweckmässiger benutzt*, als viele unserer lebenden Tonkünstler; die Chorstimmen treten fast überall real auf; jeder Sänger fühlt sich selbständig; das erzeugt Lust und beharrliche Liebe zur Ausführung; die Solostimmen bewegen sich stets in den *besten* und *vollsten* Tönen; sie verlieren sich *nie in Extreme* und können somit selbst von mittelmässigeren Sängern schon genügend ausgeführt werden, — kurz Mendelssohn weiss vollkommen, was künstlerische *Accommodation* ist, und das wissen viele unserer sehr genialen Komponisten nicht: oder sie wissen es, meinen aber selbstgenügsam, das *Publikum* solle sich accommodiren! — So möge denn ein Jeder die Früchte seines Strebens ernten. Die äussere Ausstattung ist schön. Der Preis angemessen.

Vierstimmige Lieder.

Konrad Max Kunz: Drei Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 4. München, bei Jos. Aibl. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

In dem ersten Gesange werden die Leiden eines von dem hässlichen und lästigen Podagra Geplagten von C. Koch ausführlich geschildert. Man fühlt mit dem Armen, „wie es hier sticht, dort bohrt, jetzt reisst," und findet es natürlich, dass er „in die Lippen vor Jammer sich beisst." Dass diesem Wehklagen von dem Komponisten eine weiche Tonreihe (D moll) zum Grunde gelegt wurde, ist ganz in der Ordnung, eben so, dass das freundliche Dur wie ein Lichtblick hinzutritt, wenn der Podagrist der Mädchen und Frauen gedenkt, die er einst geherzt, wenn die köstlichen Leckerbissen und der duftende Becher ihm vorschweben, endlich wenn der Leidende sich beruhigen will, weil der Himmel gewiss dem Sünder verzeiht. Doch hier kehrt das düstere Moll unverhofft zurück, und währt bis zum Schluss, denn die erneueten Stiche und das Zwicken lassen dem Kranken kaum einen Augenblick Zeit, diese letzte gottesfürchtige Betrachtung zu Ende zu bringen, und ein mürrisches „Himmelsakrament" arbeitet sich hervor und macht sich Luft. Die Beantwortung der Frage: ob ein solcher Stoff zu einem humoristischen Gedicht geeignet und ein solches würdig sei, in Musik gesetzt zu werden, überlassen wir dem geehrten Leser selbst. Uns erscheint das Ganze forcirt, wenn wir gleich gestehen, dass der Komponist, der ein nicht gewöhnliches Talent im heitern Styl entfaltet und tüchtig die Stimmen zu führen weiss, seine Aufgabe bestmöglich löste. Bei Weitem mehr, als dieser sehr ausgeführte Gesang, sprach uns der zweite — eigentlich nur ein Lied — an: „Ach Elslein, liebstes Elslein" (Gedicht aus dem 16. Jahrhundert). Auf das Innigste ist hier Wort und Ton vereint. Statt des Sextenganges in dem neunten Takt wünschten wir nach älterer, hier jedenfalls angemessener Weise die beiden Oberstimmen lieber so geführt:

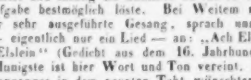

Auch No. 3. „Maigefühl" von L. Steub ist ein hübsches, anmuthiges Lied. Es wird gern gesungen und nicht so bald vergessen werden.

J. Sommer: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 3. Coblenz, bei H. Geswein. 1 Thlr.

Eine Liedersammlung, die höchst wahrscheinlich dem Komponisten, wie seinen nächsten Freunden behagen mag, sich aber schwerlich weit verbreiten dürfte, da sie sich durch nichts Wesentliches von unzähligen andern unterscheidet. Weder das „Im Hochlaude befindliche Herz," noch „Das Hüttelein, still und fein, mit samt dem Magdelein in dem Kämmerlein," hat auf uns einigen nachhaltigen Eindruck hervorgebracht; desgleichen konnte uns weder „Das Wanderlied" noch das „Hinauf zu den Sternen" an- und aufregen. Goethe's „Zigeunerlied"

finden wir nicht zweckmässig genug, und des „Jägers Auszug“ mit seinem ewigen, einige fünfzig Takte langen „Trara, Hussa, Trara, Hurra“ wahrhaft trivial. Warum muss all und jede Geistesfrucht eines angehenden Komponisten sogleich durch den Stich veröffentlicht werden? Ist es nicht genug, im Freundeskreis ihrer zu pflegen?

Julius Schladebach: Zehn Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 7. Berlin, Challier und Comp.

Eine köstliche Sammlung tiefempfundener Gesänge, voll Geist, Wahrheit und Leben. Sie ist dem mit Recht berühmten C. Löwe gewidmet, und aufrichtig ist diesem Meister zu einem so talentbegabten Schüler Glück zu wünschen. Er hat ihn zu einem tüchtigen, ebenbürtigen Künstler auferzogen, der im Stande sein wird, in seinem Sinne, wie selbst in der Form mitzuwirken und zu streben. Die trefflichen Gedichte eines Lascher, Güll, Eichendorff, Kerner, Itzinger, Giesebrecht, Rückert u. A. konnten nicht melodischer, charakteristischer, lebendiger aufgefasst werden, als es hier geschehen. Ein elegischer Hauch ist über die sämmtlichen Gesänge verbreitet, und überaus anziehend spricht die süsse Schwermuth, die sanfte, zärtliche Empfindung an, die ein jeder einzelne mehr oder weniger gewahren lässt. Nicht zweifeln wir, dass sich in der Folge der Komponist auch kräftiger, männlicher zeigen werde, als wir ihn hier fanden. Doch wenn ihm von dem Geschick die Kraft und Energie nicht zugetheilt sei, warum darüber klagen? Neben dem weithinragenden Eichenbaum grüne in stiller Trauer die Cypresse. Allen Gesangvereinen, die nicht nach ephemerem Genuss haschen, sei diese Sammlung angelegentlich anempfohlen. Nicht stosse man sich an einige Absonderlichkeiten, z. B. an das öftere Ueberschreiten der Stimmen, die besondern Taktarten $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$-Takt), die selten vorkommenden Tonarten u. dergl. Der Tonsetzer war gewiss fern davon, als Sonderling aufzutreten, und wir meinen, nur gerade so, wie er schrieb, konnte er sich völlig aussprechen. Nähere man sich nur voll Vertrauen den Gesängen, alles Fremdartige derselben wird baldigst schwinden. Der etwas harte Kern lässt leicht sich öffnen und die süsse Frucht entschädigt reichlich.

Fr. Silcher: XII Volkslieder, gesammelt und für vier Männerstimmen gesetzt. Op. 38. VII. Heft. Tübingen, bei H. Laub. 1 Fl. 12 Kr.

Sechs Hefte dieser sehr geschickt harmonisch bearbeiteten Volkslieder sind schon seit einigen Jahren weit verbreitet, manche derselben sogar in zweiter und dritter Ausgabe. Sicher der schlagendste Beweis der allgemeinsten Theilnahme. Das siebente Heft schliesst sich auf das Engste im Aeussern wie in dem Innern seinen Geschwistern an, und wir halten es für überflüssig, näher seinen Inhalt anzudeuten. Eine solche Gabe ist schon im Voraus empfohlen, und wir wünschen nichts, als eine baldige Fortsetzung dieser kindlichen naiven Volksweisen mit den volksgemässen Harmonieen. *C. F. Becker.*

Julius Stern: Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 12. 1. Heft. Magdeburg, Heinrichshofen'sche Musikalienhandlung. Preis $^{1}/_{2}$ Thlr.

No. 1. Der Jäger Abschied von Eichendorff: „Wer hat dich, du schöner Wald,“ einfach und wirkungsvoll komponirt, auch mit Begleitung von vier Hörnern. No. 2. Soldaten-Abschied von Hoffmann v. Fallersleben, marschähnlich bewegt, mit gefälliger Melodie, wird sich Freunde erwerben. No. 3. Blumengruss von Stieglitz, ein Lied für den ersten Tenor, die übrigen Stimmen werden in begleitende Brummstimmen verwandelt. Gegen diese Art von Liedern müssen wir uns aussprechen erklären. Diese Verwandlung der menschlichen Stimme in ein Blasinstrument halten wir für unwürdig und kindisch. Will man einmal ein guter Tenor oder Bass auf harmonischen Wellen sich allein wiegen, so gibt ihm das Pianoforte Gelegenheit genug, oder es liesse sich die Begleitung von Singstimmen, ohne sie in Brummstimmen zu verwandeln, auf andere Weise einrichten. Mögen sich dergleichen Lieder vielfachen Beifalls erfreuen, wie es sein muss, da wir von einer Seite her damit überschüttet werden, so kann uns dies doch nicht bestimmen, das Unnatürliche und Unkünstlerische zu verkennen. Bei komischen Liedern würde diese Behandlungsart eher zu vertheidigen sein. Im vierten Liede: „Nur nach Deutschland“ von Hoffmann v. Fallersleben, ist uns die Kadenz in die Dominante aufgefallen, die einer weitern Vorbereitung zu bedürfen scheint. Sie fällt um so mehr auf, als die nächste Strophe sich unmittelbar wieder in die Haupttonart wendet und somit die Wirkung derselben völlig aufhebt.

C. Auschütz: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 10. Coblenz, bei J. Geswein. Pr. 1 Thlr.

No. 1. An die Harmonie der Töne von C. Krägen. Kräftig und wirkungsvoll komponirt. Melodie und Anlage erinnert etwas an eine frühere Zeit. Einfacher noch finden wir No. 2. Trinklied von J. Kerner; um so mehr ist uns der Querstand, Part. Zeile 3, Takt 3, aufgefallen. No. 3. Unser Bruder Maischer von Geisheim, ein komisches Lied, welches gut einstudirt Wirkung machen wird. No. 4. Des Rheines Stolz von Reiff, hat im Anfange etwas Volksthümliches, was es aber bald verlässt. Diesem Liede ist eine Begleitung von vier Hörnern beigefügt. No. 5. Katzennatur von Lyser, ein dem Inhalte der Worte angemessener Gesang. No. 6. Lied der Freude von Klenke, ein Lied kräftigen, fröhlichen Aufschwunges. Die Ausgabe ist nicht frei von Druckfehlern, entspricht auch der heutigen Anforderung an Eleganz nicht. Zu wünschen ist, dass der Partitur der Text untergelegt worden wäre, was die Ausgabe nicht vertheuert haben würde.

J. W. Kallwoda: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 114. Carlsruhe, Kreuzbauer und Nöldeke. Preis 1 Thlr. 18 gGr.

Wir müssen uns hier mit Aufzählung der Lieder begnügen, da der Ausgabe keine Partitur beigefügt ist,

terisirung aller Personen u. s. w. habe niederlegen wollen, ehe sein schöner Geist diese Erde verliess. Ich könnte mehrere treffliche Stücke dieser Oper anführen, (besonders einige Duetten, das Finale des ersten Akts u. s. w.) aber, wie gesagt, jenes Finale überstrahlt alles, und macht es Einem schwer, selbst solchen Sätzen, wie die angeführten, die so mancher Oper ihr Glück sichern würden, ihr Recht wiederfahren zu lassen. Das Gedicht ist nicht besser und nicht schlechter, als die besten neuesten italienischen komischen Opern; es hat besonders sehr possierliche komische Scenen und recht mannichfaltige Situationen. Bey der Ausführung that die Gesellschaft, die seit einiger Zeit bittere Kritiken hatte dulden müssen, alles Mögliche, um jene darniederzuschlagen — was ihr auch vollkommen gelungen ist. Das Orchester spielte meisterhaft. Der berühmte Viganoni, der eine Zeitlang Gastrollen gespielt hatte, beschliest diese in gegenwärtiger Oper; Lazzarini, der mit Wenigem so viel zu leisten verstehet, und Dem. Rolandeau, die so schön ist und so schön spielt, sangen hier auch gut — nur die leztere noch zu sehr auf französische Weise, (sie ist eine Französin) ich meyne, mit Uebernehmung der Stimme; und der immer neue und immer belustigende Buffon, Martinelli, spielte trefflich und sang nicht übel." —

— In Mayland erwacht, wie in den andern grössern Städten Italiens, die alte Liebe zur Theatermusik und bringt schon recht gute Früchte. So hat ein junger, in Deutschland noch ganz unbekannter Komponist, Fioraventi, eine neue Oper, Capricciosa Sentita, auf das Mayländische Theater della Scala gebracht, die das Publikum bey jeder Wiederholung von neuem in das bebhafteste Entzücken versezt. Dem Gedicht, das allerdings recht schlecht ist, was aber bekanntlich die Italiener nicht in geringsten stört, wird durch den vortrefflichen Gesang der prima Donna, Sgra Gasserini, von welcher auch schon in unsern Blättern mit Ruhm gesprochen worden, und durch das nur Italienern mögliche, höchst possierliche Spiel der beyden Komiker, Bonsarti und Verni, aufgeholfen. —

Zum nächsten Karneval in Berlin werden nicht, wie gewöhnlich, zwey grosse Opern wiederholt gegeben, sondern nur Eine; und eine kleine, mit einem grossen Ballet, wodurch man sehr gut der Klage entgehet, die besten Sachen zu sehr zu zerreissen, und die Oper so lang auszudehnen, dass auch bey der schönsten Musik die Zuhörer übersättigt werden. Jene Oper ist vom Hrn. Kapellm. Righini neu komponirt; das Süjet, die Eroberung von Jerusalem, nach Tasso, ist gross und mannichfaltig, und was Hr. R. von seiner Musik bisher Freunde hat hören lassen, ist ganz vortrefflich. Jeder Musikfreund siehet dieser neuen Erscheinung mit froher Erwartung entgegen. —

Kurze Anzeige.

Polonoise pour deux Flûtes principales avec acc. de deux Violons, deux Hautbois, deux Cors, Alto et Basse par G. A. Schneider. Augsb. bey Gombart.

Diese Polonoise, oder eigentlicher dieses Instrumentalstück alla Polacca, ist in den Hauptstimmen nur zwey Seiten stark und gehört um seiner artigen Würkung und anderer innern Vorzüge willen unter das Vorzüglichere der Musik in dieser Gattung.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

die nicht fehlen sollte. Das Heft enthält: No. 1. Die Mahr von den drei Schneidern. No. 2. Frosch und Unken. No. 3. Fastnachtslied. No. 4. Jägerlied. No. 5. Serenade. No. 6. Abendlied.

R. Schumann: Sechs Lieder für vierstimmigen Männergesang. Op. 33. Hamburg und Leipzig, Schuberth und Comp. Preis 1⅓ Thlr.

Diese Liedersammlung enthält: Der träumende See von J. Mosen, Die Minnesänger von Heine, Die Lotosblume von demselben, Der Zecher als Doctrinair von Mosen, Rastlose Liebe von Goethe, Frühlingsglocken von Reinick. Der Komponist gibt hier viel Eigenthümliches. In wiefern aber jede individuelle Weise, auf die Anspruch zu machen Jeder das Recht hat, mit natürlichen Gesetzen, mit der Empfindungsweise anderer Gebildeter im Zusammenhang steht, zu untersuchen ist, so wird sie eine höhere Aufgabe der Kritik, nur ist der einzelne Kritiker nicht immer sicher, das Rechte zu finden. Eine sichere Kritik bleibt jedoch die Erfahrung, ob ein Kunstwerk, wenn es in aussergewöhnlicher Erscheinung auftritt, von Vielen, von den Meisten früher oder später verstanden wird. Tritt dasselbe durch dieses Verständniss in's Leben ein, so wäre freilich jedes kritische Bedenken besiegt, ein Sieg, der sich in der Geschichte der Musik oft genug wiederholt hat und gegen die Unfehlbarkeit des Kritikers Zeugniss gibt. Wir erwähnen dies besonders in Bezug auf die übrigen Werke desselben Komponisten, die bereits Einfluss auf den Bildungsgang unserer Kunst zu äussern begannen. Können wir uns aber auf diese Erfahrung nicht berufen, so bleibt nichts übrig, als zunächst unsere Ansicht offen auszusprechen. Wie uns das Melodische, Harmonische und Formelle, als wesentliche Theile des Ganzen erscheinen, so wollen wir auch hieran unsere Bemerkungen knüpfen. Wir finden in diesen Liedern den Gesang edel, aber nicht immer aus reicher Quelle entsprungen, oft erdrückt durch harmonische Fülle, beschränkt durch auffallende Wendungen, und so weit ihn ebenmässige rhythmische Bildung fasslicher machen kann, oft willkürlich; der meistens bedeutungsvollere Stimmengang zeigt sich nicht immer geebnet, es treten Harmonieverbindungen, modulatorische Abschnitte auf, die sich nicht natürlich entfalten, z. B. im zweiten Liede erscheint der Uebergang nach C dur, Seite 4, Z. 2, gezwungen nach der vorhergehenden Wendung nach A dur, eben so im dritten Liede die Anhäufung dissonirender Akkorde in der Stelle von E dur bei dem Uebergange nach Des dur, im fünften Liede die schroffe Stelle Seite 14, Z. 3, Takt 1, 2, 3. Wir würden die Beispiele hinzugefügt haben, glaubten wir nicht, sie aus dem Zusammenhange gerissen noch schroffer darzustellen. Als das unsern Anforderungen am meisten entsprechende Lied erscheint uns No. 6, Frühlingsglocken. Hier findet sich natürlicher und angenehmer Gesang, die Form ist fasslicher. Wenn wir nun diese Ausstellungen an den Einzelnen der Wirkung des Ganzen gern unterordnen wollen, so müssen wir das Urtheil hierüber denjenigen Sängerkreisen anheim geben, die den Erfolg nach öfterer Wiederholung kennen; wir unserer Seits bekennen offen, aus der Partitur allein die Wirkung so vieles Besonderen nicht bestimmt zu erkennen. Die Achtung vor dem Talente, so manches Sinnige, was uns erfreute, manche künstlerische Idee, die unsern Beifall entlockte, haben uns etwas ausführlicher werden lassen, als kritische Anzeigen der Art erlauben. Die Betrachtungen, die sich daran knüpfen liessen, sind so anziehender Art, dass wir uns ungern davon trennen, und nur den Wunsch hinzufügen, dass es dem Komponisten immer gelingen möge, seine innere reiche Welt in das günstigste Licht zu stellen und das mystische Dunkel zu vermeiden, in welches nur das scharfe, vom Glanz strahlender Gestirne nicht geblendete Auge zu dringen vermag. —

Carl Zöllner: Zehn Lieder und Gesänge für Männerstimmen. Leipzig, Friedlein und Hirsch. 2 Hefte à 1⅓ Thlr.

Auch diese reiche Sammlung von Liedern bietet des Besonderen, Aussergewöhnlichen viel, aber in ganz anderer Weise, wie in dem eben besprochenen Hefte. Wenn jede weitere Vergleichung unstatthaft ist, so ist hier anzugeben, worin das Besondere besteht. Es liegt in der Wahl des Stoffes, in der eigenthümlichen Auffassung und Ausführung, diese letztere oft in so komplicirter Weise, und doch von einfacher und schlagender Wirkung des Ganzen. War der Kritiker bei vorhergehendem Liederhefte ganz auf sich selbst beschränkt, so steht ihm hier die Erfahrung bei Seite. Seit Jahren schon, ehe sie gedruckt erschienen, erfreuten sich diese Lieder eines allgemeinen Beifalls in grösseren und kleineren Kreisen, und je enthusiastischer sich derselbe aussprach, desto höher, desto freier möchte die Kritik ihren Standpunkt gewinnen, um weiter zu schauen, als der enge Raum des gesellschaftlichen Zirkels gestattet. Diese zwei Hefte enthalten Lieder von der ernstesten Gefühlsäusserung an in vielen Schattirungen bis zur äussersten Grenze des Scherzes, des Uebermuthes. Wenn wir Lieder, wie im ersten Hefte: Der Marsch, Das A B C, im zweiten Hefte: Der Walzer, keine tiefere künstlerische Bedeutung unterlegen können, so sind sie doch so trefflich, oft sinnig gedacht, mit grosser Sicherheit und Wahrheit ausgeführt, und erfüllen so ihren Zweck vollkommen, welcher hier kein anderer sein kann, als einzelne Musikgattungen, gewisse Lebensszenen auf gemüthlich-komische Weise zu parodiren. Mag in den gewählten Worten oder Sylben Sinn liegen, oder nicht, so kommt es hierauf weniger an; im Ganzen liegt der Sinn in der Aeusserung der Freude, der Lust, des Scherzes, der Liebe und so mannigfacher Erregungen. Die Sammlung enthält aber auch Lieder von höherer Bedeutung, die uns die tiefe Empfindungsweise, den künstlerischen Beruf des Komponisten darlegen. Wir heben hervor im ersten Hefte das Lied von Claudius: „Auf und trinkt" und „Wo möcht' ich sein?" von Wolff, zwei der schönsten Lieder, die nur eine edle, künstlerische Seele erfinden konnte. An sie schliesst sich: „Kommt, Brüder, trinket" von Körner. Das zweite Heft bietet uns den Grabgesang: Selig die Tod-

ten, welcher ernst und würdig die Vielseitigkeit des Komponisten beurkundet. Das Trinklied von W. Müller: „Der Alte, der die Stunden misst," ist in Zelter'scher Weise gehalten, hat aber auch manches dem Komponisten Eigenthümliche. In dem Liede: Vanitas vanitatum vanitas von Goethe finden wir die Auffassung an der äussersten Grenze des Erlaubten, die Ausführung aber ist sehr gewandt. Wir können diese Lieder allen Liedersängern, die sich das Luther'sche Trifolium zum Wahlspruche gemacht, auf das Angelegentlichste empfehlen. Sind die Schwierigkeiten der Ausführung, die sie reichlich bieten, überwunden, sind sie in ihrem Geiste aufgefasst, dann wird die Wirkung nicht ausbleiben. Möge der geschätzte Komponist fortfahren, die Freunde des heitern Gesanges fernerhin mit so werthvollen Gaben zu erfreuen, und er wird sich des Dankes Vieler versichern. *A.*

Nachrichten.

Frankfurt. Musik vom 28. August bis zum 30. September. Seit unserm letzten Berichte bis heute wurden unsre Bühnenbreter nicht kalt, denn Oper, Schauspiel und Concert wechselten mit einander in buntem Gemisch. Wer uns vorwirft, unser Repertoir sei nicht reichhaltig, der blicke nur auf das letzte Messrepertoir. Der Monat August schloss mit Czaar und Zimmermann. In September: das Nachtlager, die wandernden Komödianten, wiederholt die Regimentstochter, wiederholt die Favorite, Robert, Guido und Ginevra, Wasserträger, Hugenotten, Nachtwandlerin, Don Juan, Norma, Zauberflöte, Templer und Jüdin, Otello. Dazwischen kamen nun noch die Concerte des Herrn Ritter *Bochsa* mit Mad. *Bishop*, und des Herrn und der Mad. *Ronconi* aus London.

Freilich war es Fräul. *Pauline Marx* aus Dresden, welche eine so rasche Folge von Opern möglich machte. Sie gab die Isabella, Ginevra, Margaretha, Nachtwandlerin, Donna Anna und Norma, steigerte ihren Beifall von Rolle zu Rolle, und machte volle Häuser. Fräulein *Marx* ist eine Sängerin wie für die Bühne geschaffen, denn sie ist immer bei der Hand und wäre im Stande, zwei Opern hintereinander zu singen. Was die künstlerische Leistung betrifft, so wird jeder Kenner den Hut abziehen. Sie besitzt ein Diapason von

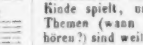

bei goldenen vollen Mitteltönen, und eine Koloratur nach dem Herzen italienischer Komponisten. Ihr Triller ist in allen Lagen musterhaft, und vor allen Dingen fühlt sie, was sie singt. Den Text kann man nicht deutlicher aussprechen hören. Dabei ist sie von jugendlicher und schlanker Figur, welches einem feurigen Spiel wohl zu statten kommt. Was noch zu wünschen übrig lässt, ist ihre Höhe, sobald sie das zweigestrichene *G* verlässt, dann hier stehen ihre Töne nicht mehr im Verhältniss zu den übrigen. In der Bravour ist das weniger bemerkbar, wie bei Stellen, wo der Accent auf einzelnen hohen Tönen liegen soll. Wahrscheinlich liegt das am Ansatz, da sie je zuweilen dennoch im Stande ist, höhere Töne voll zu accentuiren. Vielleicht liegt es auch in den Vokalen, so dass ein Vokal günstiger auf diese schwierige Höhe wirkt, wie der andere. Es wäre der Mühe werth, wenn Fräul. *Marx* mit der Konstitution ihrer Kehle sorgfältiger zu Rathe ginge, um diesem hoffentlich leicht zu verbessernden Uebelstande zu begegnen.

Frau *v. Münch-Kesslern* ist statt Fräul. *Holzhäuser* als Soubrette engagirt. Eine Sängerin mit schöner Stimme, leichter Höhe, artiger Geläufigkeit und munterm, nur etwas zu bewegtem Spiele. Sie hat ein tüchtiges Repertoir und gefällt. Im Uebrigen ist der Status unsrer Mitglieder derselbe geblieben, denn dass Herr *Beer*, welcher untergeordnete Basspartieen sang, sans prendre congé abgereist, ist kein grosser Verlust. Dafür hat sich Herr *Nork* vollkommen in die Gunst des Publikums gesetzt, und ist, da er überall eintritt, wo es fehlt, unsrer Bühne oft ein Deus ex machina. Sein vor einiger Zeit angegriffenes Organ hat sich erholt und bewegt sich nun in den höhern Lagen weit sonorer und ungebundener als zuvor, und der geschätzte Schauspieler geht mit dem Sänger Hand in Hand. Partieen wie Fortebraccio (Guido und Ginevra), Antonio (Wasserträger), Fröhlich (wandernde Komödianten), Raimbaud (Robert), Monostatos werden nicht leicht einen bessern Darsteller finden.

Die vollen Kassen, welche Fräulein *Marx* machte, drängten *Lachner's* Catharina Cornaro noch zurück, und von *Halevy's* Reine de Chypre ist keine Rede mehr. Die Regimentstochter ist die einzige, aber haltbare Novität geblieben. Auch *Esser's* Hiquiqui, obgleich schon ausgetheilt, musste weichen, und zwar dem orhistorischen Cid von *Needs*, der allen Ernstes und zum Benefiz des Fräul. *Capitain* gegeben werden soll, die im December eine Kunstreise macht. Verbürgen können wir indessen nichts, da bei uns sich Alles ändert, ehe man eine Hand umdreht. Was die Privatkonzerte betrifft, so hängt deren pekuniärer Erfolg in der That vom Glück ab, denn während der Pianist *Halle* sich eines übervollen Hauses erfreute, blieben die beiden Konzerte des berühmten *Bochsa* und der Mad. *Bishop* leer. *Halle* ist ein eleganter Klavierspieler, dessen Manier wir schon besprochen haben. *Bochsa's* Harfenspiel erinnert mehr an die Schlachtgesänge der alten Skalden, als an die Liebeslieder der Troubadours. Es gleicht einem Barbaren, der mit einem Rinde spielt, und sein Phantasiren über aufgegebene Themen (wann wird das ostentative Spiel einmal aufhören?) sind weiter nichts als durch Passagenwesen verbundene Potpourri's. Dass er sein Instrument in der Gewalt hat, wie Wenige mehr, versteht sich von selbst; aber dass der eigentliche Charakter der Harfe unter seiner Faust verloren geht, ist auch wahr. Mad. *Bishop* ist eine schöne Frau mit den Resten einer herrlichen Stimme, aber mit gediegener Methode, Geschmack und einer prächtigen Koloratur. Das Konzert des Herrn *Giorgio* und der Mad. *Giovannina Ronconi* im Theater war so schlecht besucht, dass sie die kleine Einnahme dem Theaterpensionsfonds zum Geschenk machten. Er ist ein schulgerechter Baritonist, der die Uebergänge zu einer dünnen Höhe vortrefflich behandelt, und überhaupt singen

kann. Die Stimme ist gerade nicht edel, aber er kann damit wie mit seinem Falset viel ausrichten. Sein eigentliches Element ist der dramatische Gesang im Kostüm, weshalb sich der Konzertsänger am Flügel im Frack und mit Glacéhandschuhen nicht heimisch fühlte. Seine Gattin begleitet ihn als Sängerin, ohne Anspruch auf den Rang einer Prima Donna zu machen.

Die neuerdings entstandenen Matinéen von *Ferdinand Hiller* sind von der Elite unserer Künstler und Musikfreunde besucht. Man hört da ausgezeichnete Novitäten, und jeder Kunstfreund hat gastfreien Zutritt. Kürzlich spielten *Hiller* und *Felix Mendelssohn* die neueste Symphonie des letztern aus A dur, noch Manuscript, auf dem Flügel zu vier Händen, welches kein kleiner Genuss war. Mit diesem herrlichen Werke und *Robert Schumann's* bei Breitkopf u. Härtel erschienener Symphonie sollen unsre Museen beginnen. Auch die Matineen des Herrn *Carl André* haben wieder begonnen in seinem schönen Hause (in Sachsenhausen) „zur Verehrung *Mozart's*" genannt. Die erste war zu Ehren *J. B. Streicher's*, seines Schwagers, der auf seiner Durchreise nach Paris sich eine Woche hier aufhielt. Es war ein sehr genussreicher Sonntagsmorgen, wobei die ersten Tonkünstler, unter ihnen *Mendelssohn*, nicht fehlten, denn es wurde ausser wenigen Morceaux de Salon fast nur oratorische Musik gemacht. Wir haben schon früher des jungen talentvollen *J. B. André* (eines Sohnes des verstorbenen *A. André*) erwähnt, der sich ausschliesslich der strengen Schreibart hinneigt. Seine Psalmen und vierstimmigen Frauengesänge, die hier vorgetragen wurden, sind es werth, von Kennern geprüft zu werden. Auf diesem Wege fortfahrend, wird dieser Jüngling dem Namen seines Vaters Ehre machen. Ein anderes Talent ist hier im Emporblühen und fängt an Aufmerksamkeit zu erregen. Es ist dies der junge achtjährige Violinist *Aloys Baldenecker*, ein Bruder des rühmlichst bekannten Pianisten *Konrad B.* Das kleine Kind zeigt bereits ächten Beruf zu diesem Instrument. Es ist ein Schüler seines Oheims *J. B. Baldenecker* (ersten Violinisten an unserm Orchester), dem bereits mancher gute Geiger seine Ausbildung verdankt. Ein Konzert, das der kleine Virtuos jüngst in Wiesbaden gab, warf in jeder Beziehung reiche Beute aus.

Felix Mendelssohn wurde kürzlich von allen hiesigen Liederkreisen ein solennes Ständchen gebracht. Es wurden meistens Quartette von ihm gesungen und *Speier's* deutsches Vaterland. Obgleich zur späten Nachtzeit, war doch der Quai, an welchem *Mendelssohn* wohnt, mit Menschen bedeckt, und was auf der Erde nicht Platz fand, placirte sich auf Leiterwagen und Laternenpfählen. In ein von Dr. *Ponfick*, dem Beförderer deutschen Gesanges, ausgebrachtes Lebehoch stimmte die ganze Zuhörerschaar ein, wovon Hunderte den Namen des Gefeierten wohl zum erstenmale aussprechen mochten, und aus den erleuchteten Fenstern der weiten Nachbarschaft wehten Tücher. *C. G.*

Berlin, den 2. Oktober 1842. Frühzeitig ist dem heissen trockenen Sommer der kühle Herbst gefolgt, und mit ihm mehren sich die Musikgenüsse. Am 3. September gab die seit dem 1. April d. J. bestehende Akademie für Männergesang unter Leitung ihrer Direktoren *Wieprecht* und *Fladoard Geyer* das erste öffentliche Concert für eingeladene Zuhörer im Sommer'schen Gartensaale vor dem Potsdamer Thore. Die erste Abtheilung begann mit dem von Blechinstrumenten begleiteten Choral: „Ein' feste Burg" u. s. w., worauf eine schöne Motette von *Bernhard Klein* und zwei Lieder von *Bischoff* und *C. Loewe* folgten. Der sehr kräftig ausgeführte Jägerchor aus der Oper *Euryanthe* von *K. M. v. Weber* wirkte ganz besonders durch die hier so passende Begleitung der Blechinstrumente, welche im Ganzen nur zu häufig angewandt wurde. Im zweiten Theile zeichneten sich aus: Das energische, schwer auszuführende Rheinweinlied von *Liszt*, noch eine Motette von *B. Klein* und ein Psalm von *Schnabel*. Auch „die Musikantenbraut" von *F. Geyer*, obgleich stark modulirend, zeugte von eigenthümlicher Erfindung. Der für religiösen und patriotischen Gesang vorzugsweise wirksame Verein zeigte in obigen Leistungen die löblichste Tendenz zur Vervollkommnung des mehrstimmigen Männergesanges, zu dem die Liedertafeln den Grund gelegt haben. — Die Enthüllung des Denkmales für den hohen Genius *Mozart* in Salzburg am 4. September bezeichnete hier keines der grössern Kunstinstitute; nur der kunstsinnige Direktor der Singakademie, MD. *Rungenhagen*, liess den Festtag nicht so spurlos vorübergehen, sondern hatte mit den blosen Kräften der Eleven der k. Akademie der Künstler und einzelner Mitglieder der Singakademie eine würdige Kunstfeier mit vollem Orchester im Lokal der Singakademie in den Mittagsstunden für Verehrer *Mozart's* veranstaltet. Die sinnige Auswahl der Kompositionen zeugte von dem vielseitigen Genie des Gefeierten als Instrumental-, Gesang- und dramatischen Tondichters. Der erste Satz der grossen C-dur-Symphonie eröffnete die Aufführung, worauf die glänzende Hymne: „splendente te Deus" folgte. Hierauf wurde das Andante und Rondo aus dem C dur-Quartett von *Mozart*, demnächst das italienische Terzett: „Mi lagnerò tacendo" und der erste Satz des grossartigen D moll-Concerts für das Pianoforte vorgetragen. Das zweite Finale aus Così fan tutte machte den Beschluss der gemüthvollen Feier, zu welcher *Mozart's* Büste bekränzt aufgestellt war.

Im königl. Theater wurde an dem Abende statt einer *Mozart'*schen Oper ein Ballet gegeben, da die ersten Sängerinnen und der erste Tenorist auf Urlaub abwesend waren. Dafür aber hatten wir nach langer Entbehrung den hohen Kunstgenuss, *Beethoven's* Fidelio am 6ten v. M. wieder zu hören, in welcher Oper Frau *v. Fassmann* zuerst wieder auftrat. Denselben Abend feierte auch die Singakademie *Mozart's* Andenken durch Ausführung folgender Werke des unvergesslichen Meisters: 1) seines Te Deums, 2) Misericordias, 3) des gefühlvollen Liedes: „Abendempfindung," 4) der Motette: „Ne pulvis nec cinis," 5) das *Zelter'*sche Te Deum. Der junge Violinvirtuos Herr *August Moeser* liess sich vor seiner Reise nach Brüssel (zu *de Beriot*) und Paris, wohin der talentvolle Künstler sich zur wei-

tern Ausbildung begibt, noch im k. Schauspielhause mit einer Phantasie von *Ernst* mit vielem Beifalle hören, welcher dem feurigen Fortstreben des genialen Jünglings die lebhafte Theilnahme der hiesigen Musikfreunde zu erkennen gab. Die k. Oper konnte wegen Unpasslichkeit der Dem. *Schultze* und Abwesenheit der Dem. *Tuczeck* (im Seebade zu Swinemunde) nur erst in der letzten Hälfte des Septembers wirksam sein. Dem. *Miller* vom kaiserl. Hoftheater zu St. Petersburg gab die Preziosa und Aunchen im „Freischütz" als Gastrollen, mehr durch routinirtes Spiel, als den Gesang ansprechend, welcher im parlanten indess auch genügte. „Die beiden Schützen" von *Lortzing* unterhielten erheiternd. In *Donizetti's* „Marie, die Tochter des Regiments" (welche Oper hier sehr gefällt) und den „Krondiamanten" von *Auber* trat Dem. *Tuczeck*, im schauerlichen Danaidenballet Dem. *Wagon* wieder auf. Auch die mehrmals verhinderte Aufführung der Iphigenia in Tauris von *Gluck* fand endlich Statt.

Am 1. d. M. ward die italienische Oper in dem Königstädtischen Theater mit der Lucrezia Borgia von *Donizetti* unter Mitwirkung mehrerer neuen Sänger wieder in Thätigkeit gesetzt. Signora *Assandri*, wie der Tenorist *Gardoni* und Bassist *Zucconi* sind als die Lieblinge der Dilettanten bei der Gesellschaft geblieben. Die Opern L'Elisir d'amore und Nina pazza per amore von *Coppola* sollen zunächst folgen.

Zur Vermählungsfeier der Prinzessin Marie von Preussen ward am 5. d. M. die Oper Wilhelm Tell von *Rossini* nach dem Original gegeben, welche hier früher als Andreas Hofer travestirt erschien und deshalb nicht ansprechen konnte. Gleichwohl erscheint die jetzige Restauration etwas spät, jedoch dem Werthe des Werkes immer noch angemessen.

Im Spätherbste soll auch *Fr. Lachner's* „Catharina Cornaro" in Scene gehen — eine musikalisch und dramatisch gewiss sehr verdienstvolle Komposition. — Nur ist zu besorgen, dass die (mit der „Königin von Cypern" von *Halevy* fast gleichlautende) Dichtung, des düstern Gegenstandes wegen, weniger Eingang finden dürfte. Indess ist man ja jetzt an Gift und Dolch in den französischen Opernsujets bereits gewohnt!

Am 27. September bezeigten die Eleven der musikalischen Sektion der königl. Akademie der Künste ihrem würdigen Lehrer, dem Herrn MD. *Rungenhagen*, ihre dankbare und liebevolle Theilnahme an seinem Geburtstage durch Aufführung einer eigens dazu gedichteten Festkantate, zu deren Komposition sich 10 Eleven vereinigt hatten, und die unter Mitwirkung von Mitgliedern der Singakademie mit vollem Orchester im kleinen Saale dieses Instituts ausgeführt wurde. — Die königl. Kapelle wird in diesem Winter 6 Symphoniesoireen zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds veranstalten, und darin sowohl die klassischen Meisterwerke von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven*, als auch neuere Kompositionen, z. B. die Symphonie von *Franz Schubert*, sorgfaltig eingeübt zur Aufführung bringen. — Bei der königl. Oper wird Frau *Schoberlechner*, geb. dall' Occa, zu Gastrollen auf längere Zeit erwartet.

Karneval- und Fastenstagione.

(Fortsetzung.

Todi. Bellini's köstlich süsse Melodien der Beatrice di Tenda worden während des ganzen Karnevals herabgegeigt und geblasen, weil der Elisir d'amore einen grausamen Fiasco gemacht. Die beiden Damen Sonderegger und Del Fante waren achte Antipoden: Erstere mit starker Stimme und oft zu beseelter Aktion, Letztere mit delikater Stimme und ohne Leben. Bassist Placidi, mit keiner wahren Bassstimme und ohne alle Geläufigkeit, machte sich durch schöne Figur bemerklich. Tenor Pavoni war der stets Willkommene.

Fermo. Donizetti's Roberto d'Evreux und Lucrezia Borgia machten beide Furore, zu welcher interessanten Begebenheit die Prima Donna Annunziata Fanti, die Comprimaria Amalia Passeri, Tenor Tommaso Montanari und Bassist Filippo Sansoni gar Vieles beitrugen, denn der Wetteifer unter ihnen war so stark, dass der Beifall nicht ausbleiben konnte.

Macerata. Die einst vergötterte Cenerentola brachte zum Erstaunen Aller eine unerklärbare Unheimlichkeit hervor; aus Barmherzigkeit erhielt die Prima Donna Luigia Vecchi und Tenor Ferrari (Cesare) einigen winzigen Applaus; Bassist Zerri und Buffo Giorgioni Zampettini blieben fast unbemerkt; diese Gleichgiltigkeit bezahlten die Zuhörer theuer; wie von einem Traume erwacht, beklatschten sie auf einmal Alles, ohne zu wissen warum, und die Cenerentola erreichte zur Verwunderung Aller achtzehn Vorstellungen. Als man darauf Bellini's Sonnambula gab, dachte kein Mensch mehr an Rossini.

Ancona. Mit der Emma d'Antiochia von Mercadante wurde die Stagione bei so vollem Hause eröffnet, dass die Sänger (die Parepa und Calvori, Tenor Bignami und Bassist Bighi — die Calvori und Bighi Marchesi's Schüler und Anfänger) ein panischer Schrecken ergriff, welcher mit dem Erstaunen der Zuhörer, so wenig Gesang in der Oper zu finden, und der Unpässlichkeit des Tenors, einen unausbleiblichen Fiasco zur Folge hatte. Bald sehnte man sich nach einer andern Oper, und es erschien Bellini's Norma, die ungemein erfreute. Die Parepa (Titelrolle) fanatisirte die Zuhörer mit ihrer hübschen Stimme und Bignami gab ihr wenig nach.

Pesaro. Dass Ricci's Chi dura vince, die heutige Alltags-Oper, hier keine gute Aufnahme gefunden, gehört heut zu Tage in Italien zur Seltenheit. Donizetti's Torquato Tasso war viel glücklicher. Miss Jane Austin, eine Engländerin, die in Mailand den Gesang studirt, gefiel ausserordentlich in der Rolle der Eleonora. Tenor Pelosio machte sich in der Rolle des Geraldini durch kräftige Stimme und gute Schule bemerklich; der Buffo Grandi befriedigte als Don Gherardo. Nachdem die Sonnambula mit der Prima Donna Albertini-Virgilj nicht die erwünschte Wirkung hervorgebracht, erregte die vorher benannte exotische Anfängerin enthusiastischen Beifall in der Norma.

Perugia. Mercadante's Vestale fand keinen Beifall, hingegen desto mehr Rossini's Otello mit eingelegten Variationen von Pacini. Die beiden Prime Donne Albini

und Sudetti, Tenor Biacchi und Bassist Linari-Bellini waren die Hauptsänger.

Ravenna. Bellini's Norma mit der Schütz. Die Castale, eine Schülerin Marchesi's (Adalgisa), ebenfalls gut. Gentile (Pietro) war ein stets brauchbarer Tenor, so wie Herr Coletti ein wackerer Bassist, aber die Schütz war doch die Krone des Ganzen; einige meinten sogar, sie übertreffe die berühmte sel. Morandi. Einen dreifachen Furore machte hierauf die Schütz in Bellini's Capuleti e Montecchi, mit eingelegtem dritten Akt von Vaccaj. Die Einnahme ihrer überaus glänzenden Benefizvorstellung überstieg die Gefeierte den Armen.

Bologna. Der von hier gebürtige ausgezeichnete Tenor *Paolo Mandini* ist am 27. Januar, 85 Jahr alt, gestorben. — Tags darauf starb plötzlich am Schlagfluss Herr *Luigi Palmerini*, ein geschickter Komponist, ebenfalls von hier gebürtig.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz. (Teatro Pergola.) Meyerbeer's Anglicani (die Hugenotten), mit derselben Pracht wie voriges Jahr sein Roberto il diavolo in die Szene gesetzt, fanden zwar im Allgemeinen nicht die enthusiastische Aufnahme des Letztern, doch aber eine ehrenvolle von Seiten der stets bewunderten Musik. Ob die Aufführung die genügendste genannt werden konnte, lasse man dahingestellt sein. Indessen gefielen die Chöre im Allgemeinen, insbesondere im ersten Akt Herrn Castellan's Romanze, und Porto's Arie mit Begleitung des Ottavino (Oktav-Flöte), zweier Fagotte und des Tambours; im zweiten Akt zog ein Duett zwischen der Grevedon und Herrn Castellan gar nicht an, aber der folgende Schwur und das grandiose Finale machte wieder Alles gut; im dritten Akt gefiel der Tanz, das Duett zwischen der Brambilla (Teresa) und Porto (Beide wurden mehrmals gerufen) und das Finale; der vierte Akt erregte Enthusiasmus vom Anfange bis zu Ende. Der hierauf wiederholte Roberto il diavolo gefiel noch mehr als voriges Jahr. Mit der aus Rom angekommenen Maray, woselbst die diesjährige kurze Karnevalsstagione mit dem 8. Februar endigte, wurde am 21. desselben Monats Lucrezia Borgia mit Beifall gegeben. In Rossini's Mose waren die Maray, Tenor Castellan, die Bassisten Porto (Protagonist) und Ronconi (Sebast.) die Gefeierten.

Es ist übrigens für die Deutschen interessant, zu wissen, was ein hiesiges Blatt über die Hugenotten gesagt hat. Es ist im Wesentlichen Folgendes. „Wer in der Kunstwelt hat nicht tausend und tausend Mal den Namen Meyerbeer in den Himmel erheben gehört? Er ist der Komponist der ausserordentlichen Harmonieen, welche diese Stagione auf unserm grossen Theater erklingen. Hingerissen von jenem Ruhme, der ihn wegen des Crociato und Roberto unsterblich gemacht, begeben sich die Florentiner den 26. December haufenweis in dieses Theater, gewiss, dass die Gewalt seiner Eingebungen sie wonnetrunken machen wird. Er hat aber eine solche Meisterschaft in dieser Oper offenbart und solche hohe Begriffe (concepimenti) entwickelt, dass ihn der grösste Theil nicht begriff. Je mehr man aber die Oper hörte, desto mehr begriff und applaudirte man ihn. Die Brambilla u. s. w.“

(Teatro Leopoldo.) Donizetti's Anna Boiena mit der Barbieri-Nini, der Cosentini, dem Tenor Regoli und Bassisten Santi gefiel ziemlich. Die Anna Boiena machte bald ihrer Schwester Lucrezia Borgia Platz.

Siena. Die Cuzzani aus Bologna und Schülerin der Bertinotti, mit hübschem Sopran und guter Gesangsmethode, gab die Semiramide in Rossi's Oper ziemlich gut, etwas minder die Altistin Tacchini den Arsace; Tenor Gasparini und Bassist Dal Vivo befriedigten; alle vier insgesammt aber weit mehr in Bellini's Capuleti.

Arezzo. Die hier noch unbekannte Gemma di Vergy von Donizetti wurde von den Aretinern mit einem wollustigen Behagen aufgenommen. Ewig Schade, dass die Protagonistin Manelli-Duval unpässlich war. Bassist Cesare Nanni, der voriges Jahr in Rom zur Seite der Strepponi und des Tenors Salvi den Marino Faliero löblich gab, erwarb sich hier vielen Beifall in der Rolle des Conte di Vergy. Sein Bruder Achille gab den Tamas ziemlich gut. Beide haben eine starke Stimme, ein grosser Artikel zur Berühmtheit auf der heutigen italienischen Bühne. Bellini's Beatrice di Tenda gefiel noch mehr als die Gemma, wiewohl die Manelli noch immer unpässlich war, und die Pusterla die Rolle der Agnese kaum leidlich gab; aber die beiden Nanni entschieden.

Livorno. Die Lucrezia Borgia mit der Olivier, der Ferrini, dem Tenor Boppa und Bassisten Cosselli machte fast Furore. Cosselli's Steckenpferd, Marino Faliero, ebenfalls von Donizetti, fand Beifall.

In den übrigen kleinern Städten Toscana's beglückten ebenfalls die Donizetti'schen Opern. In Prato überraschte ein Herr Alessandro Chimiski als Belisario mit seiner starken Stimme.

Lucca. Speranza's il Postiglione di Longjumeau fand in der ersten Darstellung blos in einigen Stücken Beifall. Die Mattioli (Amalia), Lucchesi und Bassist Valentini-Caruti wurden spärlich beklatscht. Einen desto grössern Enthusiasmus brachte darauf Ricci's Chi dura vince hervor.

Herzogthümer Modena und Parma.

Reggio. Donizetti's Fausta war hier infausta, weil Tenor Storti unpässlich auftrat. Die Norma hatte dasselbe Schicksal mit Tenor Magnani und ging besser mit seinem Nachfolger Zibioli. Die Prima Donna Eden und Bassist Luzzi erwarben sich die Gunst der Zuhörer, desgleichen in der nachherigen Somnambula.

Modena. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo und Rossini's Barbiere mit der Secci, Da'Fiori, Tenor Gamberini (bekanntlich voriges Jahr der Gefahrte der Pasta im Auslande), Buffo Fontana und Bassist Dossi trugen beide einen Fiasco nach Hause, wie wohl die Secci und Fontana oft applaudirt wurden. Chi dura vince hingegen, von Ricci (Lugi), erhielt mässigen, starken Beifall, ja erregte zum Theil Fanatismo.

Parma. Noch vor der Aufführung der Lucia di Lammermoor, in welcher Oper man hier ehemals Duprez gehört hatte, überzogen viele Wolken das Theater; die Aufführung selbst missglückte grosstentheils den Tenors

Leonardi wegen. Demungeachtet fand die wackere Prima Donna De Giulj ziemlich vielen Beifall, der auch dem Bassisten Ferlotti zu Theil wurde. Besagter Leonardi wurde eigentlich schnell aus Mailand hieher berufen, um den erkrankten Tenor Ercole zu ersetzen und drei Tage vor der ersten Vorstellung angekommen, hatte er allzuwenig Zeit, um die Rolle des Edgardo einzustudiren. In der Folge ging es ihm auch besser. Eine sehr bescheidene Aufnahme fand Mercadante's Vestale. Die vorhin belobte De Giulj ragte über Alle hervor und fand den meisten Beifall; die Croft, die beiden Bassisten Ancona (Letzterer mit starker Stimme), Tenor Montresor wirkten vortheilhaft mit, aber die Musik behagte wenig. Mit der Lucrezia Borgia verfinsterte sich auf einmal das Theater: Vergleiche mit der ehemaligen Vorstellung dieser Oper, der noch nicht hergestellte Tenor Ercole war Ursache am Nichtgelingen des Ganzen, und die wenig behagliche Musik der Vestale half also bis Ende der Stagione aus der Noth.

Piacenza. Nicolai's Templario erfreute sich der besten Aufnahme, wiewohl die Rolle des Vilfredo dem Tenor Pasini wenig anpasste; desto mehr trugen dazu bei die sehr brave Boldrini mit hübscher Stimme und gutem Gesange, und Bassist Capitini. Die zum erstenmal die Bühne betretende Fernandes-Pasini fand in ihrer Romanze Aufmunterung; das Duett zwischen der Boldrini und Capitini im zweiten Akte machte Furore. Donizetti's Esule di Roma wurde auf der Stelle vom Templario aus dem Theater gewiesen; letzterer wurde also beständig gegeben.

Königreich Piemont.

Turin. (Teatro Regio.) Dass Bellini's Puritani, worin die Tadolini, Tenor Moriani, Bassist Fornasari — ein famöses Kleeblatt — nebst dem Bassisten Ferri sangen, eine glänzende Aufnahme gefunden, hat seine Richtigkeit. Die Leser kennen auch längst die Tadolini und Moriani als berühmte Künstler. Letzterer besonders mit einer ausnehmend schönen Stimme, und Beide mit einem seelenlosen Gesange. Da sie hier der Zufall in der gegenwärtigen Stagione auf einer und derselben Bühne neben einander singen liess, so fiel jener Mangel an lebendigem Vortrage Manchem auf, und Advocat Brofferio, Redakteur der hiesigen Zeitschrift Messaggiere Piemontese, drückte sich in ihr ohne alle Umstände unter anderm folgendermaassen aus: „Bravo die Tadolini; Jener aber, welcher sagte, dass der Eleganz ihres sehr geläufigen Gesanges der Ausdruck fehlt, und dass sie zu den untersten Acticen gehört, würde die Wahrheit sagen. Bravissimo Moriani! Wollte Jemand bemerken, dass das Feuer der Seele, das sich in der Aktion offenbart, nie seiner angenehmen Stimme entspricht, so würde er eine sehr richtige Bemerkung machen, u. s. w." — Donizetti's Marino Faliero zog wenig an; noch ärger ging es dessen Maria Rudenz, und es ist interessant, die Aeusserungen jenes Schriftstellers hierüber zu vernehmen: „Soll ich den Degen ergreifen gegen alle diejenigen, die von den Adagi, Andanti und Allegri anders denken als ich; ich, der ich von diesen Kleinigkeiten gar nichts denke, weil es scheint, dass es sich nicht der Mühe lohnt, an sie zu denken (hört! hört!), und weil man von einer (heutigen) schönen Oper, bei allem Anspressen, auch nicht eine Idee herausdestillirt, welche das Erbgut (patrimonio) des Verstandes bereichnet (hört!), und weil man in Italien seit vielen Jahren aus der Musik ein Verderbnisswerkzeug (strumento di corruzione) gemacht hat (hört! hört!)."

(Teatro Sutera.) In diesem niedlichen kleinen Theater belästigte die Opera buffa weit mehr als die Gräuel der heutigen Tragedia lirica. I due sergenti von Sanelli wechselten mit Rossini's Barbiere di Siviglia ab. Die Bertazzi-Ronconi, Tenor Italo Gardoni, Bassist Guscetti und besonders der Buffo Laurelli befriedigten sämmtlich; desgleichen die neue, magere Oper il Contrabandiere von Perelli, worin die Negri sang.

Thalberg hat auch hier mit seinem Spiele Alles entzückt. — Herr *Luigi Fabbrica* vom Mailänder Konservatorium wurde anstatt Herrn *Coccia* (dermalen bekanntlich Kap.-M. an der Kathedrale zu Novara) zum Concertmeister und Gesanglehrer der männlichen Zöglinge an der hiesigen Academia Filarmonica ernannt. Herr *Coccia* war ehemals auch der Singmeister der weiblichen Zöglinge, welches Amt jetzt die verdiente *Santina Ferlotti* bekleidet.

Alessandria. Der Turco in Italia machte meist darum Fiasco, weil nur wenige jetzt Rossini's Musik vertragen können, die auch für die heutigen raffinirten Ohren gar keinen Kitzel mehr hat. Das Ganze lief indessen bescheiden ab. Die artige Prima Donna Cavedoni-Magnelli, die Comprimaria und Amalia Rossini wurden mit Bescheidenheit beklatscht; die männlichen Sänger: Tenor Scalari, Buffo Zambelli und Bassist Magnelli äusserst sparsam. Ricci's Nuovo Figaro gefiel himmelweit mehr als Rossini's Turco; hier waren die Virtuosi zu Hause, das Händeklatschen und Hervorrufen fehlte nie. Nicht vergessen eine für die Signora Rossini von Cattaneo (nicht Luigi Gambale, Bruder des bekannten Verfassers der Riforma musicale) komponirte Arie im zweiten Akte, die von Gönnern stark applaudirt wurde.

Casalmonferrato. Mit einem donnernden Baritono hat Herr Achille Bassi als Torquato Tasso in der Donizetti'schen Oper gleiches Namens Beifall erhalten. Ricci's Chi dura vince, mit der lustigen Prima Donna Forosi, zog erst in der Folge an. Herr Bassi excellirte abermals als Protagonist in Donizetti's Furioso.

Cuneo. Nini's Marescialla d'Ancre machte hier zum erstenmale Glück. Ihre Hauptstützen waren die Basso-Borio mit starker umfangsreicher Stimme, der in der Profession bekannte Tenor Tati, Bassist Righini mit hohem und starkem Bariton. Coccia's Caterina di Guisa gefiel aber mit vollem Rechte weit mehr, wiewohl der als Mann gekleideten Marconi ihre Rolle wenig anpasste.

Ivrea. Die Gaziello trug hier in Ricciui's Chi dura vince und Bellini's Pirata die Palme davon. Tenor Vaninetti, Bassist Brambilla (Ulisse, s. Mailand, Rubrik Theater Re) und Buffo Picchi waren recht brave Adjutanten, somit gingen beide Opern gut vom Stapel.

Novara. Bellini's Puritani gefielen ungemein mit der Leva, dem Tenor Genero und den beiden Bassisten Leonardi und Donelli, was um so mehr zu erstaunen ist, als der längst fertige und in den letzten Jahren auf

mehrern in- und ausländischen Theatern verunglückte Tenor G. zu jener guten Aufnahme sogar das Seinige beigetragen. In der heutigen italienischen Oper fehlen auch die Mirakel nicht, und zu den grossen Wundern gehört, dass sogar Mercadante's gesangarmer Bravo nachher ebenfalls, noch dazu mit Herrn Genero als Protagonist, ungemein gefallen hat.

Vercelli. Die Montucchielli, die Tadini, Tenor Cumbo, Bassist Giorza (bekanntlich auch Maler) wetteiferten als Helden in Bellini's Beatrice di Tenda; allein die Prima Donna und der Bassist erhielten die Palme.

Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

San Remo. Das hiesige Theater eröffnete dies Jahr zum erstenmal der Oper seine Pforte, und Graf Stefano Roverissi, Präsident der hiesigen Academia Filarmonica, war Orchesterdirector. Der Buffo Bellegrandi, Impresario dieses Theaters, eröffnete die Stagione mit Gemma di Vergy, worin die Taddei in der Titelrolle weit mehr als Bellegrandi in jener des Guido glänzte; Letzterer that sich aber in Chiara di Rosenberg und Elisir d'amore besonders hervor.

Savona. Die beiden Prime Donna Biscottini und Tizzoni, Tenor Cristofani und Bassist Colla erfreuten die Zuhörer mit Norma, die aber gar bald der Gemma di Vergy Platz machte. Unpässlichkeit halber übergab die Biscottini nach der ersten Vorstellung die Titelrolle der Tizzoni, welche brave Sängerin vom Mailänder Konservatorium sich recht wacker hielt, desgleichen im darauf folgenden Elisir d'amore. Nach hergestellter Gesundheit trat die Biscottini abermals in ihrer geliebten Norma auf, und erhielt reichlichen Beifall.

Genua. In der Lucrezia Borgia von Donizetti entzückte vor Allem die hier zu Land so sehr bewunderte Musik, sodann die wirklich lobenswerthe Engländerin Novello (Titelrolle), der Russe Ivanoff (Gennaro), Bassist Constantini mit imponirender Figur und Stimme (Alfonso); die konvalescirende Imoda befriedigte wenig in der Rolle des Maffio. Etwas mehr zog sie nachher in Pacini's Saffo in der Rolle der Climene an. Protagonistin war die Strepponi, eine bekannte ausgezeichnete Sängerin, deren Stimme aber leider in der neuesten Zeit abnimmt. In M.'s Giuramento machten die beiden ersten Akte Fiasco, und der dritte erregte Enthusiasmus. Ivanoff zeigt wenig Leben im Gesang und in der Aktion.

Nizza. Donizetti's oft gehörte Lucia di Lammermoor, nebst Pacini's Arabi nelle Gallie fanden eine laue Aufnahme. Rossini's längst verschollener Turco in Italia siegte hierauf, wozu die Marza, Buffo Rossi-Galieno und Bassist Soarez das Ihrige beitrugen.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Nachträglich zu der bereits besprochenen neuen Oper *Maria Padilla* von *Donizetti* wird hier blos bemerkt, dass, was auch ein Bericht darüber in der Pariser Revue Musicale (die, im Vorbeigehen gesagt, so manches Unrichtige von Mailand, Neapel und Venedig aus über diese Stagione weiss machte) sagen mag, ist von Allem das Facit: die M. Padilla hat im Ganzen wenig, die Löwe ziemlich gefallen. Leider wurde sie in Bellini's Straniera singen, die ursprünglich nur für die Lalande geschrieben wurde, deren Musik über jetzt wenig ergötzt, und schadete sich dadurch; Verschiedene thun nie gut. Pacini's Saffo fand, meist der hier beliebten Abbadia (Titelrolle) wegen, eine glänzende Aufnahme; weder die rühmlich bekannte Altistin Marietta Brambilla als Climene, noch Salvi als Fsone und Varese als Alcandro waren vortrefflich zu nennen. Nachdem die neue Oper *Odalisa* von *Nini*, mit keiner löblichen Musik, und Donizetti's Belisario mit der Strepponi, der Brambilla, Donzelli und Ronconi einige Mal gegeben worden, ging endlich *Verdi's* neue Oper *Nabucodonosor* mit rauschendem und allgemeinem Beifall in die Scene. Die Musik, von der man so viel Lärmens gemacht, hat einiges Lobenswerthe, aber nichts Neues und Besonderes, Reminiszenzen und manches Alltägliche. Bei alledem verdient Herr Verdi die ihm geschenkte Aufmunterung (man vergl. den Bericht über seine erste Oper in diesem Bl. Jahrg. 1840 No. 6). Nebst der Strepponi, Ronconi und andern Hauptsängern machte sich ein französischer Bassist, Namens Derivis in der Rolle des Zaccario mit hübscher Stimme und ziemlich guter Gesangsmethode bemerklich; seine Arie mit Violoncellbegleitung (!) wurde in der Folge, der sonderbaren Musik wegen, weggelassen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Ueber Clementi's Gradus ad Parnassum war zwischen den Pariser Musikverlegern Richault und Wittwe Launer ein Prozess in Betreff des Eigenthums an diesem Werke entstanden. Das Pariser Handelsgericht sprach dem Ersteren das Eigenthum bis zum 9. März 1852 zu und verurtheilte die Letztere zu 500 Franken Entschädigung und den Kosten. Richault hatte nämlich das Eigenthum des Werkes von Clementi's Kindern erlangt, das französische Gesetz erkennt dem Autor und dessen Wittwe auf Lebenszeit, den Kindern aber auf 20 Jahre das Publikationsrecht zu.

Das päpstliche Vikariat in Rom hat die Anwendung der Instrumentalmusik in den dortigen Kirchen verboten. Nur ausnahmsweise soll sie künftig auf besonderes Ansuchen bewilligt werden; jedoch bleiben auch dann die lärmenden Instrumente ausgeschlossen. — Einer Verordnung derselben Behörde, wonach des Sonntags alle Theater geschlossen bleiben sollen, sah man abgegen

Die Petersburger deutsche Oper beruht jetzt grösstentheils auf dem Tenoristen Versing und dem Bassisten Beck. — Die russische Oper bringt ausser italienischen und französischen, in's Russische übertragenen Werken auch nationale Opern, so in der neueren Zeit Askoldowa Mogila (Das Grab des Askold) von Werstowsky. Die frühere Oper „Das Leben für den Czaar" von Glinka wird bald im Druck erscheinen. Beide Komponisten sind übrigens nicht Fachkünstler, sondern gehören den höheren Kreisen der bürgerlichen Gesellschaft an.

Am 19. September wurde in Leipzig zum ersten Male Halevy's neueste Oper: Die Königin von Cypern, bei sehr gefülltem Hause gegeben.

Am 4. October starb in Kopenhagen der bekannte Tonsetzer Professor *C. E. F. Weyse*, 68 Jahre alt, aus Altona gebürtig. 1792 zum Organisten an der damigen reformirten Kirche ernannt, seit 1805 Organist an der Frauenkirche.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 11. bis 17. October d. J.

Auber, Choix d'airs de les Diamants de la Cour. No. 32 p. Flute av. Guit. 48 Kr., p. une Flûte 24 Kr., arr. p. A. Foreit. Mainz, Schott.

Bach, J. S., Das wohltemp. Klavier. 48 Fugen u. s. w., einger. f. d. Pfte zu 4 Händen v. H. Bertini. 7te Lief. Ebd. Subscr. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Bellini, V., Dernière Pensée et une pensée p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Boieldieu, Potpourri nach d. Oper: Die weisse Dame f. d. Pfte. (No. 54 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— Potpourri nach d. Oper: Johann v. Paris f. d. Pfte. (No. 53 d. Samml. v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.

Bosch, F., Festpolonaise f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Cramer, J. B., Pensée funèbre et élégiaque p. le Pfte. Op. 98. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Cramer, H., Noct. élégique p. le Pfte. Op. 2. Mainz, Schott. 36 Kr.

— Rom. passionnée en forme de Fant. p. le Pfte. Op. 5. Ebend. 1 Fl.

— Allegro brillt p. de Pfte. Op. 6. Ebend. 1 Fl.

— Fant. dramatique p. le Pfte. Op. 8. Ebend. 1 Fl.

— Fant. sur la Straniera p. le Pfte. Op. 9. Ebend. 1 Fl.

— 3 Pensées fugitives p. le Pfte. Op. 10. Ebend. 54 Kr.

Czerschmann, F., u. C. Eckert, 7 Rom. u. Lieder aus d. Perle zu Liedhaide f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. 2. à 7; Ngr. No. 3. 15 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Donizetti, G., La Favorite, Oper, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebd. 5 Thlr.

Flotenspieler, d., junge, Samml. d. besten Opern f. d. Flöte. No. 49. Marino Faliero v. Donizetti. Braunschweig, Spehr. 10 Ngr.

Genz, M., Meisterstelle de Prome arr. p. Violle av. Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Grisar, Romanze Jacobine Jacqueline f. 1 Singst m. Pfte od. Guitarre. Mainz, Schott. 18 Kr.

Gung'l, J., Frühlingsfeiergalopp f. d. Pfte zu 4 Händen. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Halevy, F., Potp. u. d. Oper: Die Königin v. Cypern f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Henckel, M., Cantatine zur Weihung d. Bonifacius-Denkmals in Fulda f. Soli u. Chorst. m. Pfte. Offenbach, André. 10 Sgr.

Herz, J., Gr. Valse en forme de Rondo p. le Pfte. Op. 35. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Herz, H., 3 Divert. sur des Airs de Ballet: Jolie Fille de Gand p. le Pfte. Op. 128. No. 1—3. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Hunten, F., 2 Morceaux sur le Ballet: La Jolie Fille de Gand p. le Pfte. Op. 119. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl.

Jacob, Der Festsänger. Samml. v. Figuralges. od. ungen. Arien u. kl. Chören f. alle Feste d. christl. Kirchenjahres. 2. Thl. Op. 11. Haymann. Fischer. Leipzig, Kummer. 15 Ngr.

Kittl, J. F., 3 Impromptus p. le Pfte. Op. 17. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Kuffner, J., Collect. de Morceaux fac. p. Pfte et Vlon ou Flute sur des thèmes favoris. Op. 305. No. 4. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Kuhnstedt, F., Gradus ad Parnassum f. Orgel u. Pfte. Op. 4. 5te Lieferung. Ebend. 48 Kr.

Kullak, Th., Transcriptions. Op. 6. No. 5. la Favorite de Donizetti p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— 5 Compositions p. le Pfte à 4 mains. No. 4. Oberon de Weber. Ebendasselbst. 15 Sgr.

Lachner, F., Auswahl beliebt. Stücke d. Oper: Catharina Cornaro f. d. Pfte. 2 Hefte. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Lachner, F., Festmarsch u. Catharina Cornaro f. d. Pfte zu 4 Händen. Mainz, Schott. 36 Kr.

Lanner, J., Nicea-Tänze. Op. 198. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 2 Viol. u. B. 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. d. Flöte u. Cexken à 20 Kr., f. 4. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Lepiadi, C., 6 Morceaux d. Salon p. le Viol. av. Pfte arr. sur des mot. de Rossini. No. 1—6. Mainz, Schott. à 54 Kr. — 1 Fl. 30 Kr.

Meyerbeer, G., 7 geistl. Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass od. m. Pfte in Partitur 3 Thlr., in Stimmen 2 Thlr. Berlin, Schlesinger.

Mercur, C., Fackeltanz f. d. Pfte. Op. 10. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Moscheles, J., Ballade p. le Pfte à 4 m. Braunschweig, Spehr. 15 Ngr.

Musteransammlung, klass., Praludien, Fugen u. s. w. No. 4. Fant. chromat. v. Bach f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Nuova Raccolta di Arie. Auswahl d. beliebt. italien. Opern-Arien. No. 1. 3. Belisario. No. 5. Malibran v. Donizetti für 1 Singst. mit Pfte. Ebend. 12½ — 15 Sgr.

Orpheon. Album f. Gesang m. Pfte m. Original-Beiträgen d. berühmt. Componisten. 1ste Heft. Stuttgart, Göpel. 36 Kr.

Prumer, F., Le petit Savoyard. Morceau de Salon p. le Viol. av. Pfte de l'Oeuv. 2. Berlin, Schlesinger.

Puget, La Poste de Village. Die Dorfpost, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebendasselbst. 5 Sgr.

— Cinq Sous. Fünf Sous f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

Rheinländer, die, heitere Chorgesänge v. Quartette f. Männerst. Heft 1. 1 Fl. 48 Kr. Heft 2. 54 Kr. Mainz, Schott.

Rossini, G., Stabat mater arr. p. le Pfte à 4 mains p. C. Czerny. Ebendasselbst. 4 Fl. 48 Kr.

Sangerhalle, die deutsche, euth. Original-Lieder u. Gesänge m. Pfte. No. 1. Rathschaft v. Spohr 10 Ngr. No. 2. Die Mutter a. d. Wiege v. Loewe. No. 3. Warum so ferne? v. Reissiger. No. 4. Der Blumenkranz v. Mendelssohn-Bartholdy. No. 5. Das Geheimniss v. Marschner. No. 6. Auf d. Berge v. Bauck à 7½ Ngr. No. 7. Einst v. Kreutzer 5 Ngr. No. 7. Lebeslied v. Proch 12½ Ngr. Braunschweig, Spehr.

Sammlung der Nationallieder aller Völker f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. No. 1. 5. 7. 21. 23. 32. 33. 44. 49. 51. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Schubert, P., Divert. et Var. sur la Favorite p. le Pfte. Op. 32. No. 1. Ebend. 20 Sgr.

Sion. Samml. klass. Altgesänge m. Pfte. No. 1. 5. 8. 16. 26. 33. Ebendasselbst. à 5 — 7½ Sgr.

Strauss, J., Annen-Polka. Op. 137. f. Orch. 2 Fl., f. d. Flöte, f. d. Guit. à 15 Kr., f. Viol. u. Pfte 20 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 30 Kr. Wien, Haslinger.

— Mode Quadrille. Op. 138. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. Flöte, f. Guit. à 20 Kr., f. Viol. u. Pfte. 45 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 30 Kr., im leichter Style 30 Kr. Ebend.

Tanz-Album f. 1843 allen früh. Tänzern gewidmet f. d. Pfte. 2r Jahrgang. Berlin, Bote u. Bock. Subscr. Pr. 1½ Sgr.

Thalberg, S., Nocturne f. d. Pfte zu 4 Händen. Braunschweig, Spehr.

Thalon, H., Das Lied v. Rullier Dem f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Vaulx, A., Contredanse et Mazourque suivies d'un Valse artistique p. le Pfte. Op. 7. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

Weber, C. M. de, La Tarantella p. le Pfte. Op. 70. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Interessante Nova für geübte Pianisten.

Bei **Schuberth & Comp.** sind erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Lieder vom Kapellmeister **Krebs.** Von ihm selbst für *Piano solo* übertragen. No. 1. *Sanse Bell.* ¼ Thlr. No. 2. *Ao*

Adelheid. 12½ Ngr. No. 3. *Mein Hochland.* ¼ Thlr. No. 4. *Mary im Himmel.* 2½ Ngr.

Ein geistreicher Kritiker bemerkt hierüber: „Hier ist der Komponist mit Sinn und Geschmack in Liszt's Fusstapfen getreten, wir konnen nur bitten, dergleichen mehr zu thun, denn es sind tüchtige und dankbare Musikstücke, die gewandten Pianisten Freude machen müssen." Was dabei ästhetisch zu loben: Krebs ist ein Nachfolger, kein Nachahmer von Liszt.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten October. **№ 43.** 1842.

Inhalt: Baillot. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Musikfest in Norwich. — *Ankündigungen.*

Baillot.

„Seine Schüler waren ihm mit seltener Liebe ergeben; sie glaubten sein Andenken nicht würdiger ehren zu können, als indem sie fortfuhren, den geschiedenen Meister zum Muster zu nehmen. Doch auch wir, die wir in ihm den wahren Künstler betrauern, der das Ziel, das er sich gesteckt, so wohl zu erreichen wusste, den Menschen, den die edelsten Eigenschaften zierten, auch wir finden in dem Andenken, das er uns hinterlassen hat, den herrlichsten Trost für so bittern Verlust. Theures, förderndes Andenken, das die Kunst bewahren, verewigen wird.“

Diese einfachen und rührenden Worte, welche wir der Lebensbeschreibung Baillot's vorangehen lassen, finden sich in der Einleitung des verewigten Künstlers zu seinem im Jahr 1835 herausgegebenen Werke, L'art du Violon betitelt. Sie sind der Erinnerung Kreuzer's gewidmet. Indem Baillot auf diese Weise das Andenken seines Freundes und Kollegen vor der Nachwelt ehrte, hat er, ohne es zu wollen, einen Theil seines eigenen Lobes ausgesprochen; denn welcher Lehrer verdiente mehr als er die Liebe und Verehrung seiner Schüler? welcher Künstler zeichnete sich mehr als er durch seine hohen moralischen, auf die Jugend, die ihn umgab, kräftig einwirkenden Eigenschaften aus? Baillot war nicht nur ein Biedermann im strengsten Sinne des Wortes, nicht nur einer der grössten und geschicktesten Lehrer aller Zeiten, er war zu gleicher Zeit ein Mann vom feinsten auserlesensten Geiste, von der innigsten Herzensgüte, und man kann von ihm, dessen Name längst ein europäischer ist, mit Recht behaupten, dass er allen denen, die nicht das Glück hatten, ihm näher zu stehen, gänzlich unbekannt geblieben ist. Dabei war seine Bescheidenheit so gross, dass es ihm nie in den Sinn gekommen wäre, man könne das Lob, das er Kreuzern gespendet, einst auf ihn selbst anwenden. „Der einzige Ruhm, auf den ich glaube Anspruch machen zu dürfen, schrieb er an Fayolle, ist, dass man mich in die Reihe der Künstler stelle, *denen es Ernst gewesen ist.*“ Das war der einzige Preis, nach dem Baillot strebte, die höchste Belohnung, die er, einer der grössten Künstler, von der Nachwelt erwartete! Und man glaube nicht etwa, dass jene Bescheidenheit, wie bei so vielen zeitgenössischen Künstlern, auch bei ihm nur der Deckmantel übertriebener Eitelkeit und nimmersatten Ehrgeizes gewesen wäre. Baillot sprach wie er dachte. Seine Bescheidenheit musste, nach dem Standpunkte von welchem aus er die Kunst betrachtete, eine natürliche sein. Tief religiösen Gemüths, war er gewöhnt, Alles auf eine höhere Ursache zurückzuführen, bei Allem einen, wenn gleich uns unbekannten, über unser irdisches Leben hinausgehenden Zweck vorauszusetzen. Ein Jeder, der öffentlich vor die Menge hintritt, welches auch sein Verhältniss zu ihr sei, vollbringt seiner Meinung nach eine göttliche Sendung; er ist ihm ein Priester, der nur die reinste Wahrheit offenbaren soll, dem es nicht erlaubt sein kann, sich mit seinem Gewissen leichtfertig abzufinden. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, steht die Kunst jederzeit über dem Künstler. Rang und Macht, Gunst und Ruhm müssen sodann hinter die erhabene Einheit des Gesammtwirkens zurücktreten; alle Stimmen vereinigen sich zu einem Lobgesang, und im Angesichte des Schöpfers verschwindet die Kreatur. Bei dem grossen persönlichen Werthe Baillot's dürfte ein so hoher Begriff von Selbstverläugnung, ein so strenges Pflichtgefühl seinen Zeitgenossen, besonders aber seinen Landsleuten, seltsam erscheinen. Auch gehörte dieser Künstler kaum seiner Zeit an, noch weniger aber dem Mittel, in welchem er sich bewegte. Ernst und ruhig schritt er seinen Weg, mitten unter dem wüsten Lärmen neidischer Nebenbuhlerschaft, deren grösster Ehrgeiz darin bestand, die Augen der Menge auf sich zu ziehen und das Gold der Grossen an sich zu reissen, er selbst allem Neide feind und Gewinnsucht im innersten Herzen verachtend. Ungerechtigkeit und Hintansetzung hätten es eben so wenig vermocht, ihn von seinem Wege abzubringen, als der Ruhm, der ihm ward, ihn zu berauschen vermochte. In einem Lande wo die tausend parteiischen Zungen einer einflussreichen Presse in jedem aufkeimenden Talente dem Publikum einen neuen Messias der Kunst zur Huldigung und Belohnung anpreisen, verschmähte er stets ein solches Mittel für sein gediegenes Talent, verlangte er nichts für seine Reife, nichts für sein Alter, ermuthigte, unterstützte er kräftig jedes edle Streben ohne Ansehen der Koterie, nur das Fördern der Kunst im Auge habend, seinen eigenen Vortheil niemals. Er war einer jener Künstler von altem Schrot und Korne, einer der letzten vielleicht, deren ganzes Leben sich in der Liebe concentrirt, die so ein-

fach waren als gross. Allein indem er ihnen in Fülle des Gemüths und unbefangenem Glauben an die Seite gestellt zu werden verdient, hatte er vor ihnen den Vortheil voraus, ihr Jünger zu sein, ihr Beispiel, ihre Lehren für den Fortschritt der Kunst, die nie stehen bleiben darf, zu nützen.

Es ist höchst schwierig, wir läugnen es nicht, das Verdienst eines so seltenen Mannes nach Würden zu schätzen, auch fürchten wir, indem wir in diesen ungenügenden Zeilen es wagen, an zwei schwer zu umgehenden Klippen zu scheitern. Wie vermöchten wir in das Geheimniss dieser seltenen musikalischen Organisation, dieser zarten und doch so kräftigen, dieser leidenschaftlichen und doch so keuschen Organisation einzudringen? Und müssen wir sodann uns nicht scheuen, zu einer Polemik Anlass zu geben, die der Künstler selbst mit so vieler Strenge vermieden hat? So lange er lebte, ist Baillot's Name nie einer Kontroverse beigemischt, nie der Gegenstand eines Vergleichs geworden; so gross war die Ehrfurcht, die dieser Name einflösste. Er sah *die Fantasie*, diese Geissel der Kunst, entstehen, um sich greifen, ja drohen, Alles unter ihre Botmässigkeit zu bringen, und wenn er gegen sie aufstand, so geschah dies nur, indem er sich mit der Beharrlichkeit einer unerschütterlichen Ueberzeugung, durch sein Beispiel sowohl, als durch die herrlichen Vorschriften seiner Méthode nouvelle, derselben entgegensetzte. Gegen Baillot's unmittelbare Kritik hat sich keiner seiner Zeitgenossen zu beklagen; wir halten es daher für unsere Pflicht, dem geschiedenen Meister in seiner Zurückhaltung nachzuahmen. Indem wir es nun unternehmen, eine wenn auch unvollkommene biographische Skizze dieses grossen Künstlers zu geben, können wir gleichwohl für die Aechtheit aller Details auf's Genaueste bürgen, da wir sie aus den uns vorliegenden Noten schöpfen, welche Baillot selbst zu ähnlichem Zwecke vor einigen Jahren zusammenstellte. Man wundere sich daher nicht über den kurzgefassten Inhalt eines so reichen Lebens: der bescheidenste aller Künstler hat selbst die Daten dazu geliefert.

Pierre Marie Francois de Salles-Baillot wurde am 1. October 1771 zu Passy bei Paris geboren. Sein Vater, Advokat beim Pariser Parlament, war im Jahr 1768 als königl. Anwalt nach Ajaccio versetzt worden, wo er sich durch strenge Gerechtigkeitsliebe die Achtung der Korsikaner zu erwerben gewusst hatte. Wieder nach seinem Vaterlande zurückgekehrt, errichtete er in Passy eine Erziehungsanstalt, und bald darauf in Paris ein Bildungsinstitut für angehende Rechtsgelehrte. Der junge Baillot hatte noch lange das Alter nicht erreicht, in welchem Eltern gewöhnlich an den zukünftigen Stand ihrer Kinder ernstlich zu denken pflegen, als der Beruf zur Kunst, in welcher er einst mit den Ersten wetteifern sollte, sich schon lebendig in dem Knaben auszusprechen begann. Als er zum erstenmale eine Violine in die Hand bekam, schien ihm dies schwere Instrument kaum fremd zu sein, so leicht ward ihm der Umgang damit. Die Anfangsgründe lernte er durch sich selbst ohne Lehrer. Den ersten Unterricht empfing er im siebenten Jahre durch den Florentiner Polidori, einen Mann von geringem Talente, doch von vielem Feuer, der durch enthusiastische Schilderungen seines schönen Italiens in der Brust des Knaben eine unauslöschliche Sehnsucht nach diesem gelobten Lande aller Künste entzündete. Sainte Marie, ein französischer Violinist, den weise Strenge zum ausgezeichneten Lehrer machte, setzte im Jahre 1780 den Unterricht fort, den Polidori begonnen hatte. Er verstand es, seinem Zöglinge Liebe für Reinheit und Genauigkeit im Spiele einzuflössen, zwei Eigenschaften, durch welche sich Baillot in der Folge vor allen seinen Nebenbuhlern hervorthat. Sein dritter und letzter Lehrer war Pollani, ein Schüler Nardini's; der Knabe stand damals in seinem 14. Jahre. In einem Alter also, wo andre Schüler kaum die Schwierigkeiten der ersten Anfänge hinter sich haben, ging Baillot schon seinen eignen Gang und schickte sich an, durch Aufmerksamkeit und eignes Nachdenken, wozu ihm sein früh reifer Verstand die Mittel gab, emsig eine Stufe nach der andern zu erklimmen. „Streng genommen," pflegte Baillot oft zu sagen, „reduzirte sich Pollani's Unterricht auf die Weisung: bisogna spianar l'arco, die er stets im Munde führte." Allein nebst seinem Verstande, der in ihm den Jahren vorausgereift war, und dem unwiderstehlichen Drange nach dem Schönen, der ihn beseelte, hatte der Jüngling zum Führer auf einem Pfade voller Abwege, zum Leitstern, dessen glänzendes Licht ihm unaufhörlich vorleuchtete, eine Erinnerung, die in der tieffühlenden Brust des Knaben mächtige Wurzel gefasst und in dem Busen des Jünglings fort und fort nachhallte. Baillot, noch nicht 10 Jahr alt, hatte den grossen Viotti gehört. Hier lassen wir den Künstler selbst reden.... „Ein ganz besonderer Umstand, dessen Ursach ich jedoch hier nicht erwähne, sollte auf meine Fortschritte einen so bedeutenden als dauernden Einfluss ausüben. Ich war noch nicht 10 Jahr alt, als man mich in eines der geistlichen Konzerte mitnahm, welche zu jener Zeit in den Tuilerien aufgeführt wurden. Hier hörte ich Viotti. Zu jung noch, um weder von dem Stücke, das er vortrug, noch von dem Charakter seines Spiels mehr als eine vage Erinnerung zu behalten, blieb mir dennoch von dem Vortrage dieses grossen Künstlers ein so mächtiger Eindruck zurück, dass er von diesem Augenblicke an mein Ideal ward, d. h. ich sah in Viotti das Muster aller Vollkommenheit, welches ich, jedoch auf meine Weise, zu erreichen strebte. Erst zwanzig Jahre später wollte es das Geschick, dass ich ihn abermals hören und mich nun überzeugen sollte, ob er wirklich der Heros sei, der seit jenem Tage meiner Phantasie fortlebte. Und wahrlich, von dem so einfachen, so ausdrucksvollen und doch so majestätischen Styl des grossen Meisters hingerissen, brach ich in die Worte aus: *Ich glaubte Achilles zu finden, und siehe es ist Agamemnon.*" — Im Jahre 1783 folgte der junge Baillot seinem Vater nach Bastia, wo derselbe zum Substituten des königl. Anwalts beim hohen Rath zu Korsika ernannt worden war. Kaum dort angelangt, starb sein Vater. Doch Hr. v. Bouchepora, Intendant des Königs auf Korsika, nahm sich des Knaben an, und machte der unbemittelten Wittwe den Vorschlag, ihren Sohn mit seinen eignen Kindern zu erziehen. Mit einem Herzen

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *№. VI.* 1802.

Rechtfertigung, das, an den Musikus Hrn. Taschenberg gerichtete und von Hrn. Fr. v. Platen zur allgemeinen musikalischen Zeitung mit Anmerkungen eingereichte Antwortschreiben betreffend.

Ob die öffentliche Bekanntmachung eines, an einen Bekannten, und jezt in Diensten des Herrn v. Platen stehenden Musikus abgegangenen Briefes, der wenig Bildung und künstlerische Humanität beweinen soll, nicht eine zu harte Rüge sey, und ob Hr. v. Platen hierin edel, grossmüthig und mehr human gehandelt habe, will ich dem Urtheile des unpartheyischen Publikums, vor dessen Richterstuhl die Sache gebracht worden ist, überlassen. Allein zu meiner Rechtfertigung sey mir erlaubt, folgende Bemerkungen beyzubringen.

1) Glaube ich, dass, wenn man an Bekannte schreibt, die ebenfalls, ohne auf Ausdruck und gesuchte Redensarten zu sehen, schreiben, man in der Wahl seiner Ausdrücke eben so wenig sklavisch zu seyn nöthig habe.

2) Bin ich keineswegs in Abrede, dass mein noch lebender Schwiegervater Flöten für 8 Thlr. gefertiget habe; ich liefere sie auch um den Preis, allein so, wie er sie geliefert hat, nämlich, mit Einer Klappe. Dass aber Hr. v. Platen, wie er in seiner Anmerkung unter 1) behauptet, meinem Schwiegervater für eine Flöte, wie der Musikus Taschenberg sie, laut seines an mich erlassenen Briefs, bestellt hat, nämlich: von Buchsbaum, mit Elfenbein garnirt, im neuesten Geschmack und mit allen möglichen Klappen, (wofür derselbe den Preis von 6 Thlr. bestimmte, indem sein gnädiger Herr nicht mehr geben wollte) 8 Thlr. bezahlt haben will, ist gänzlich ungegründet, denn mein Schwiegervater hat für diesen Preis eine Flöte mit allen Klappen, deren er überhaupt nur wenige gefertiget hat, nie verkauft, konnte auch dafür eine dergleichen nicht liefern. Uebrigens ersiehet ohnehin jedermann aus meiner Antwort an Hrn. Taschenberg, dass ausdrücklich von einer Flöte mit u. s. w. Klappen die Rede gewesen ist.

3) Sollte ich nicht meynen, den Ruf der Herren Künstler in Leipzig und Neukirchen durch die Behauptung, dass sie wohlfeil arbeiten, herabgesezt zu haben, um darauf etwa eine alberne Arrogenz bauen zu wollen; eine solche kommt mir nicht in den Sinn.

4) Ich bin nicht stolz, aber gekränkt fühle ich mich dann, wenn ein Mann, dem ich seines Ranges und seiner Geburt wegen Einsichten zutrauen sollte, mir einen Preis vorschreibt oder vorschreiben lässt, (für welchen ich ein Instrument liefern soll,) den mir weder ein Unbemittelter noch ein sonst weniger Einsichtsvoller bot. Oder hat man erwartet, dass ich mich für jenes Gebot noch bedanken würde?

5) Schmeichle ich mir, dass meine Instrumente, auf deren Verfertigung ich allen nur möglichen Fleiss verwende, und mit welchen man im In- und Auslande, wie ich, wenn es die Umstände erforderten, und ich eitel und ruhmredig wäre, durch Briefe aus vielen Ländern belegen könnte, sehr zufrieden ist, fernerhin, des Lobes ungeachtet, welches Herr von Platen den Instrumenten meines Schwiegervaters beyzulegen die Güte gehabt hat, (und welches mich, als seinen gewesenen Lehrling recht sehr freuet,) auch der Bemerkungen ungeachtet, welche Herr v. Platen über mich bekannt gemacht hat, Werth und Beyfall erhalten werden.

Heinrich Grenser.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Fodor, 6 Sonates p. 2 Viol. Op. 29. Liv. 1. de Son. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Son. p. Viol. seul, ou avec accomp. d'un second Viol. Liv. 2. de Son. 2 Thlr. 6 Gr.

Gaviniés, P., 24 matinées ou exercices p. le Viol. 2 Thlr. 6 Gr.

Reitter, J., 6 Duos p. 2 Fl. Op. 16. 2 Thlr.

voll Dankbarkeit nahm Madame Baillot dieses Anerbieten an, und der junge Baillot ward mit den Kindern seines Wohlthäters nach Rom gesandt, wo er 13 Monate verblieb. Hier war es, wo er den Unterricht Pollani's genoss, und sich als Liebhaber in den Conversazioni des Kardinal v. Bernt und in der Französischen Akademie hören liess. Dieses Institut stand zur Zeit unter der Leitung Lagrenée's; bei ihr befand sich David. In den Jahren 1785—1791 hielt sich Baillot im Gefolge seines Wohlthäters, bei dem er die Stelle eines Sekretärs vertrat, bald in Korsika, bald in den Städten Bayonne, Pau, Auch und in den Pyrenäen auf. Die Zeit, die er damals zu seinem Lieblingsstudium verwenden konnte, war äusserst beschränkt; doch benutzte er jeden Augenblick, welchen er den sich drängenden Geschäften abmüssigen konnte, um sich mit seiner lieben Violine in der Einsamkeit der pyrenäischen Wälder zu unterhalten.

Im Jahre 1791, nachdem die Revolution die königl. Intendanturen aufgehoben hatte, kehrte Baillot nach Paris zurück. Jetzt musste er zum erstenmale daran denken, von der Kunst sein tägliches Brod zu fordern. Viotti ward sein Gönner, und verschaffte ihm eine Anstellung im Orchester des Theaters Feydau. Hier lernte er Rode kennen und verband sich mit diesem Künstler zu unauflöslicher Freundschaft. Ein weites Feld zu neuen Betrachtungen, so wie zu neuen Studien lieferten ihm damals die Werke eines Corelli, Locatelli, Tartini, Geminiani, eines Bach und Handel. Im Jahre 1795 trat Baillot zum erstenmale öffentlich in Paris auf. Aus Dankbarkeit sowohl, als aus Huldigung für den grossen Meister hatte Baillot Viotti's vierzehntes Konzert gewählt. Dass dieses erste Auftreten mit grossem Erfolge gekrönt wurde, ist wohl nicht zu bezweifeln, obgleich sich in den Noten des Künstlers kein Wörtchen vorfindet, das solches vermuthen liesse. Nur die Thatsache ist mit schlichten Worten vermerkt; vom Uebrigen keine Rede. Doch wissen wir, dass einige Konzerte, die er in demselben Jahre in den Theatern Louvois und der Republique gab, allein genügend waren, sein Talent, das sich mit jedem Jahre steigern sollte, dessen fortwährende Entwickelung nur die schwersten körperlichen Leiden des hohen Alters aufhalten konnten, schon damals den ersten seiner Zeit beizugesellen. Am Ende desselben Jahres trat Baillot in das pariser Konservatorium ein, um Rode auf eine kurze Zeit zu ersetzen. Da indessen dieser Künstler eine Kapellmeisterstelle an dem Operntheater zu Petersburg angenommen hatte, so wurde dessen Lehramt für immer an Baillot übertragen, welcher demselben bis in neuster Zeit vorstand. Am Konservatorium war Baillot gleichzeitig Lehrer und Schüler; er studirte Harmonie und Kontrapunkt unter Catel, den Satz in Gesellschaft Reicha's und Cherubini's. Im Jahre 1802 ward Baillot zum Chef des seconds violons bei der Kapelle des ersten Konsuls und 2 Jahre später bei der des Kaisers ernannt. Bald darauf unternahm er eine Kunstreise nach Russland, wo er ein Jahr zu verweilen gedachte; doch nöthigte ihn der ausbrechende Krieg, zwei Jahre länger von seinem Vaterlande abwesend zu bleiben. Von allen reisenden Künstlern ist Baillot der einzige, dem auf seinen zweimaligen Durchzügen durch Europa stets, politischer Umstände halber, die Gelegenheit entschlüpfte, sich in grossen Städten öffentlich hören zu lassen. Sein Aufenthalt in Moskau jedoch war eine fortwährende Reihe von Triumphen, die er mit De la Marie, einem gleichfalls berühmten Violinisten, theilte. Dieser hatte Baillot in Wien erwartet, wo er indess, der vorgerückten Jahreszeit wegen, nur 12 Tage verweilen konnte, und kaum Musse genug hatte, Cherubini zu besuchen, und mit Salieri und Beethoven Bekanntschaft zu machen. Während seines Aufenthaltes in Moskau arrangirte Baillot im Verein mit De la Marie 14 Quartett- und Quintett-Versammlungen auf Subscription, die von mehr als 200 Hauptsubscribenten, alle zum höchsten Adel gehörig, unterstützt wurden. Diese Konzerte fanden wechselweise in zwölf Palästen statt, welche von ihren Besitzern zu diesem Behufe dem Künstler waren angeboten worden. Auf diese Subscriptions-Konzerte folgte kurz vor der Abreise des Künstlers ein Konzert für den Adel, welches in einem Riesensaale, den 4000 Zuhörer füllten, unter dem Jubel des höchsten Enthusiasmus ausgeführt wurde. Es ist leicht zu begreifen, wie ein solcher Künstler ein Volk entzücken musste, das für seine geistigen Genüsse allen zivilisirten Nazionen noch lange zinspflichtig bleiben wird. Die Stelle eines Kapellmeisters an der Oper zu Moskau, so wie die an der Oper zu Petersburg, welche Rode bekleidet hatte, wurden beide dem französischen Künstler angeboten, der sie jedoch aus Sehnsucht nach seinem Vaterlande, seiner Familie und seinem heimischen Wirkungskreise beide ausschlug. Im Jahre 1809, vier Monate nach seiner Zurückkunft in Paris, liess sich Baillot in der grossen Oper hören, einige Tage, nachdem Rode daselbst ein Konzert gegeben hatte. Es möchte wohl der Mühe werth sein, in den Blättern jener Epoche nachzuschlagen, um zu wissen, welcher von beiden Künstlern das Publikum mehr entzückt hatte. Das Stillschweigen, welches Baillot in seinen Noten darüber beobachtet, lässt uns vermuthen, dass er über Rode den Sieg davon trug, da er im entgegengesetzten Falle den Triumph Rode's über ihn ohnfehlbar mit einigen Worten berührt hätte. Im Jahre 1812 unternahm er abermals eine Kunstreise nach dem südlichen Frankreich und liess sich daselbst in allen bedeutenden Städten unter den enthusiastischsten Beweisen des Beifalls hören. Endlich, zwei Jahre später, nachdem er seine Violin- und Violoncell-Methode, welche das Konservatorium zu seinen Lehrmethoden adoptirte, seine verschiedenen Abhandlungen über Zeitmesser, Tonumfang u. s. w. herausgegeben, nachdem er sich als der mächtigste Violinist seiner Zeit einen europäischen Namen erworben hatte, zog er sich, so zu sagen, in sich selbst zurück, um seine Thätigkeit einem einzigen Zwecke, der musikalischen Bildung seiner Zeitgenossen, durch Unterricht und Beispiel zu widmen. Den wunderbaren Zauber seines Bogens, die ganze Fülle seines tiefen Gemüths, die Früchte seiner langen und gewissenhaften Studien widmete er fortan den Werken solcher Meister, die in Frankreich theils vergessen, theils noch unbekannt waren. Am 12. December 1814 eröffnete er in der Rue

bergere seine Quartett- und Quintett-Versammlungen: „Ich gründete diese Konzerte," schreibt Baillot, „um das Publikum nach und nach mit allen Instrumental-Kompositionen dieser Art in chronologischer Folge bekannt zu machen, wie dies Fétis nach einem grossen Plane mit seinen historischen Konzerten gethan hat. Sie sollten dem Künstler eine Galerie musikalischer Meisterwerke erschliessen, in welchen er den Styl unserer grossen Vorgänger erforschen, und alle Schätze der Wissenschaft gleichsam an der Quelle schöpfen könne; dem blosen Liebhaber sollten sie einen der edelsten Genüsse bereiten; allen und jeden aber zur Erkenntniss des Glückes führen, unsern Geist mit grossen und herrlichen Gedanken zu nähren, und ihnen immer mehr Achtung und Bewunderung für eine Kunst einzuflössen, die ihre Grundlagen in den edelsten Regungen der Seele und auf den ewigen Regeln der Vernunft findet." Ein so erhabener Begriff der Kunst schildert genugsam den Künstler, der ihn hegt, und bedarf keiner weitern Auslegung. Diese Konzerte, die jedoch nur zu gewissen Zeiten des Jahres Statt fanden, hielten Baillot nicht ab, Ausflüge nach Belgien, Holland und England zu unternehmen. Die Konzerte, in welchen er sich in Liverpool, Leicester, Birmingham, Manchester und London hören liess, dirigirte er, seiner Gewohnheit gemäss, stets selbst. Im Jahre 1821 zum ersten Solo-Violinisten an der grossen Oper ernannt, dirigirte er daselbst die geistlichen Konzerte während der ersten drei Jahre. Bei der Huldigung Karls des Zehnten vertrat er Kreutzer's Stelle als erster Violinist bei der königl. Kapelle, welchen Platz er ein Jahr später gänzlich übernahm. Im Jahre 1832 durchzog er auf seiner letzten Kunstreise Savoyen, die Lombardei, Piemont und die Schweiz, und brachte von da die letzte Lorbeerernte der Fremde in seine Heimat zurück. Warum Baillot im J. 1839 seine Quartett-Versammlungen eingestellt, ist nicht bekannt geworden; Schwäche oder Erschöpfung seinerseits, wie damals unter den Künstlern das Gerücht ging, war indess keineswegs der Grund hierzu. Von dieser Zeit an hörte man Baillot nur in minder zahlreichen Versammlungen, welche grösstentheils aus seiner Familie, seinen Schülern und einigen Freunden bestanden. Der Tag eines solchen Konzerts war aber auch für die Auserwählten, die demselben beiwohnen durften, ein wahrer Festtag. In dem geräumigen Saale eines vom Geräusch der grossen Stadt weit abgelegenen Hauses, vor einer kleinen Versammlung auserlesener, bis zu Thränen entzückter Zuhörer vollbrachte Baillot an solchem Abend Wunder von Geist, Grazie, Gefühl und Leidenschaft mit seinem Zauberbogen. Während einiger beseligenden Stunden lebte man da in Geistesgemeinschaft mit Beethoven, Haydn, Mozart, Beethoven, mit den erhabensten Meistern der Tonkunst. Die Freunde traten in den Saal, grüssten sich schweigend; mit Sammlung setzte man sich; kaum wagte man vor dem Beginn des Konzerts, kaum in den Pausen ein leises Wort an einander zu richten. In einem Winkel des Saals stand ein Greis mit schneebedecktem Haupte, der schüchtern, verlegen fast, sich jedem, selbst dem einfachsten Worte der Huldigung zu entziehen strebte. Allein einige Minuten sind kaum verflossen, und der kurz zuvor so schüchterne Greis steigt kräftigen Schrittes die Stufen einer Erhöhung hinan; sein helles, durchdringendes, vom heiligsten Feuer beseeltes Auge beherrscht mit königlichem Blick die ganze Versammlung, die mit gespannten Nerven an diesem Auge hängt; der Bogen streicht über die Saiten, Wonneschauer fährt durch jeden Nerv, und in himmlisches Entzücken löst sich jegliches Gefühl. Wir müssen es aufgeben, die wunderbare Wirkung jener Konzerte zu schildern, einen Begriff von der Vollkommenheit dieser Ausführung zu geben, die mit unerschöpflicher Geschmeidigkeit sich jedem Styl, jedem Charakter je nach den Stücken und Meistern anzupassen wusste, dabei stets jene Reinheit und Strenge des erhabensten, ausgesuchtesten Geschmackes beibehielt. Hier war es besonders, wo Baillot, der nie ohne Zittern vor ein grösseres Publikum trat, sich immer gleich gross und erhaben zeigte, wo er bei seiner übertriebenen Bescheidenheit nicht fürchtete, hinter sich selbst, hinter den Meistern, die er vortrug, zurückzubleiben. Der Enthusiasmus, den er in Andern erregte, theilte sich nach und nach ihm selber mit, und er, ein mehr denn 70jähriger Greis, schien in solchen Augenblicken sich auch körperlich zu verjüngen. So sah man ihn eines Abends, als gerade ein Konzert für Fortepiano von Mozart vorgetragen werden sollte, gleich einem jungen, rüstigen Manne Alles zurechte legen und an Ort und Stelle schaffen, Noten austheilen, Instrumente umhertragen, ja ohne jede Hilfe zwei schwere Fortepianos an den gehörigen Platz hinrollen; sodann, als alle diese Vorbereitungen in die Reihe gebracht waren, mit freudeglänzendem Gesichte vor sein Pult treten, denn an diesem Abend sollte er die Wonne geniessen, der Gesellschaft einen seiner würdigsten Schüler, seinen eignen Sohn, vorzustellen. Baillot geniess auch durch die edle Familie, dessen verehrtes Haupt er war, des reinsten, ungetrübtesten häuslichen Glücks. Sohn, Tochter und Schwiegersohn hatte er durch Unterricht und Beispiel an sich heraufgebildet, und es war nicht der kleinste Reiz jener Versammlungen, diese Künstlerfamilie zu sehen, die, fern von Glanz und Gerausch, die Kunst nur der Kunst halber liebte, viel weniger nach dem Beifall der Menge, als nach der Zufriedenheit dessen strebte, den sie mit inniger Liebe und Ehrfurcht umgab. Noch im vergangenen Winter, als schon die Krankheit, der er unterliegen sollte, ihn ergriffen, hatte sein Spiel weder an Seele, noch sein Bogen an Kraft und Reinheit verloren. Baillot selbst gibt uns in den letzten Zeilen seines Art de violon die Erklärung dieses seltenen Phänomens. „Glücklich der," heisst es darin, „der von der Natur mit tiefem Gemüth begabt worden, er besitzt in sich selbst eine unversiegbare Quelle des reinsten Ergusses, und dieser Schatz kann mit den Jahren sich nur steigern. Diese lehren ihn stets neue Empfindungen kennen, indem sie seine Anschauungsweise, seine Gefühle vermannigfachen. Je mehr seine Begriffe zur Reife gelangen, je heller sein Verstand sich entwickelt, desto einfacher werden seine Mittel, desto kräftiger die Wirkung, die er hervorbringt. Die Ergüsse seiner Seele strömen über die Grenzen der

Kunst hinaus, sie werden das Epos seines Künstlerlebens. Was er spielt, sind seine Erinnerungen, seine Leiden, seine Freuden. Was dem alltäglichen Talent den Untergang bringt, wird durch ihn der Kunst zum Frommen. Kummer schärft seine Empfindsamkeit und gibt seinen Lauten den Reiz süsser Schwermuth. Selbst die Prüfungen des Missgeschicks erwecken seine Kraft, erhöhen seine Phantasie und gelahren jene erhabnen Momente, jene grossen Gedanken, die aus finsterer Sturmesnacht ihm zum heitern, fröhlichen Tage leuchten. Was das Geschick auch über ihn verhangt haben mag, ihm bleibt die Melodie, sein Dolmetscher, sein treuer Freund; sie bereitet ihm die reinsten aller Genüsse, da sie ihm das Geheimniss offenbart, seine Empfindungen Andern mitzutheilen, und so seinen Nebenmenschen am eignen Geschick Theilnahme einzuflössen."

Baillot's Krankheit spottete der Kunst der geschicktesten Aerzte; sein vor Kurzem noch sehr robuster Körper schwand von Tag zu Tage. Kein einziger der zahlreichen Freunde des edlen Künstlers glaubte mehr an sein Aufkommen; doch wurde dem Kranken, mehr um seinem Zustande Erleichterung zu verschaffen, als dass man sich einer trügerischen Hoffnung hingegeben hätte, eine Reise in die Bader von Vichy angerathen. Sterbenskrank reiste Baillot in Begleitung eines seiner liebsten Schüler, des Grafen von Pillet-Will, dahin ab. In der That schien es während eines kurzen Aufenthaltes in Vichy, als wollte die Heilkraft jener Gewässer dem kranken Körper neue Kräfte verleihen. Baillot konnte sich daselbst mit einer Komposition seines Schülers beschäftigen, die er gern zur Aufführung gebracht hatte. Allein es war jene scheinbare Besserung nichts anderes, als das letzte Aufflackern der Flamme vor ihrem gänzlichen Erlöschen. Der Künstler fühlte sich seiner Auflösung nahe und eilte, zu den Seinigen zurückzukehren. Er schied von hinnen in den Armen seiner Familie am 15. September, in einem Alter von 71 Jahren. Das öffentliche Leben Baillot's war das edelste, reinste, durch welches je ein Künstler die Kunst verherrlicht hatte. Seines hohen überlegnen Geistes ungeachtet, hinterliess er nicht einen einzigen Feind; denn streng gegen sich selbst, nachsichtig und liebreich gegen Andere, hat er Niemanden geschadet; darum hat auch Niemand seinen Ruhm zu schmälern getrachtet. Die Besten zeigten sich vor ihm und erkannten seine Autorität an. Was aber Wenigen nur zu kennen vergönnt war, ist das Leben des Künstlers im Kreise seiner Familie, wo sich sein reiches Gemüth, die schönsten Blüten seiner edlen Seele am Herrlichsten entfalteten, sich stets in ihrem vollen Glanze zeigten. Von hier aus gingen jene sichten Lehren, jene kräftigen Vorschriften, die der Kunst manchen wahren Jünger gewannen, manchen Verirrten von seinem Abwege auf den rechten Pfad zurückleiten sollen. Darum kann die Trauer um einen solchen Künstler nicht gross genug sein, von denen, die mit der Kunst es redlich meinen, nicht tief genug gefühlt werden, denn in ihm sind alle jene grossen Meister, die er so herrlich unserm Verständniss näher brachte, zum zweitenmal von uns geschieden.

Paris, im October 1842. *Harry Haertel.*

Recensionen.

Kompositionslehre von A. B. Marx.

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Prof. und Doctor der Musik, auch Musikdirector an der Friedrich - Wilhelm - Universität in Berlin, Mitglied des königl. niederländischen Instituts. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Erster Theil. Leipzig, 1841. Druck und Verlag von Breitkopf u. Härtel. XXIV u. 507 S. gr. 8. Zweiter Theil. 1842. XVI u. 608 Seiten.

Angezeigt von Dr. Referenten.

Was Referent sogleich nach dem Hervortreten dieses wahrhaft ausgezeichneten und vortrefflichen Werkes lebhaft empfunden und bei Anzeige des zweiten Bandes in dieser Zeitschrift offen ausgesprochen hatte: dass es sich als eine Epoche machende Erscheinung eines glänzenden Erfolges zu erfreuen haben würde, das zeigt sich nun, im vollen Maasse, durch thatsächliche Erfahrung bewährt.

Nachdem 1837 der erste und 1838 der zweite Band dieser Kompositionslehre an's Licht getreten war, erschienen bereits im Herbste des vorigen und im Frühlinge dieses Jahres beide Bände in dieser neuen, in der That vielfach vermehrten und verbesserten Ausgabe — ein Maass der Verbreitung, welches um so hoher anzuschlagen ist, je grösser die Zahl älterer Handbücher der Harmonie- und Generalbasslehre, der Tonsetzkunst, der musikalischen Grammatik u. s. w. war, welche sich, zum Theil durch die anerkannte Lehrerautorität ihrer Verfasser vertreten, in besonderen Schülerkreisen ihres fortdauernden Abganges zu erfreuen hatten; während es in den letzten Jahren auch keineswegs an neuern und neuesten Erscheinungen auf jenem, zumal im engeren Bereiche der Harmonielehre sehr vielfach angebauten Felde gefehlt hat. Wenn nun aber bei so vielen anderen für die Jünger der Tonsetzkunst bestimmten Lehrbüchern, dennoch diese Kompositionslehre sich auch ausserhalb des unmittelbaren Wirkungskreises ihres, durch Tüchtigkeit des Wissens, Ehrenfestigkeit des Charakters, personliches Lehrertalent und wohlbegründeten Schriftstellerruhm besonders anziehenden Verfassers, einer so umfassenden und durchgreifenden Verbreitung zu erfreuen hatte, dass sie Referent, wenigstens in Thüringen, fast in den Händen aller älteren und jüngeren Musiker von höherer Strebsamkeit in Lehren und Lernen gefunden hat, mit welchen er in den letzten Jahren zusammentraf, so erscheint dies in mehrfacher Beziehung sehr erfreulich. Einerseits zeigt es sich nämlich dadurch als Thatsache verbürgt, dass in dieser Kompositionslehre in Wahrheit ein Werk von überwiegendem Werthe, von schlagendem Gewichte und hoher Bedeutsamkeit gewonnen sei — und andererseits liegt darin ein Beweis vor, dass die guten Deutschen ihrer alten Art oder Unart, vermöge deren sie bekanntlich nicht leicht unter sich einen Propheten aufkommen und in seiner vollen Lebensfrische zu Ruhm und Geltung gelangen lassen, wenigstens bei dieser Gelegenheit vielfach entsagt und dem Tüchtigen und Preiswürdigen doch auch einmal die gebührende Ehre gerecht haben; denn so viel Referent gesehen, hat sich

auch die kritische Literatur, die bekanntlich in Deutschland gar oft in den schroffsten Gegensätzen und seltsamsten Widersprüchen glänzende, so einstimmig anerkennend und rühmend für die ausgezeichnete Tüchtigkeit und Verdienstlichkeit dieser Kompositionslehre ausgesprochen, wie es wohl selten einem Werke dieser Art begegnet ist und, streng genommen, niemals einen anderen begegnen konnte, weil es bei seiner Erscheinung auftrat und bis auf diesen Tag besteht als ein Grund- und Eckstein, an welchem alte und neue Methodik und Pädagogik in der Musik nothwendig sich scheiden und trennen muss.

„Unter den neueren Werken, ja vielleicht unter allen vorhandenen Anweisungen zur Komposition nimmt dieses Buch durch Klarheit, eigenthümliche Aufstellung und Entwickelung der schwierigsten Sätze der Theorie eine der ersten Stellen ein," so schrieb der eben so gründlich belesene als stets unbefangen das wahrhaft Tüchtige und Gediegene anerkennende Musikgelehrte C. F. Becker, im Nachtrage zu seinem grossen Literaturwerke, S. 113, über die Kompositionslehre. Mit diesem und anderen günstigen Urtheilen über dieselbe im Einverständniss erklärte Referent bereits früher schon und hält er auch gegenwärtig noch dieses Buch für ein höchst ausgezeichnetes, umfassend lehrreiches, *vorzüglich in methodischer Hinsicht hochwichtiges Werk*, auf welches stolz zu sein die deutsche Literatur die genügendste Ursache hat.

Eine ausführlichere Darlegung der Gründe, welche uns zu diesem Urtheile bestimmen, möchte aber hier um so weniger etwas Ueberflüssiges sein, da es sich dabei nicht etwa um eine unerhebliche Parteifrage, sondern um die neue, bessere Gestaltung der musikalisch-theoretischen Unterrichtsmethode überhaupt handelt, und dabei die nicht allein für Fachmusiker, sondern für die Pädagogik überhaupt hochwichtige Frage in's Spiel tritt: ob man, während in unserm Zeitalter die Methodik in allen anderen Disciplinen so herrliche Fortschritte gemacht hat, allein in der Musik starr und steif an der alten Weise festhalten; oder ob man auch in ihr einen dem übrigen Standpunkte der Zeit entsprechenden Fortschritt thun und zu diesem Zwecke den von Herrn Professor Marx gebrochenen und angebahnten Weg einschlagen solle? —

Beantworten wir uns, zur Erörterung einer Sache, die fürwahr wichtig genug ist, um von recht vielen Kunstfreunden in Erwägung gezogen und besprochen zu werden, zunächst die Frage:

War die ältere Methodik des musikalisch-theoretischen Unterrichts eine naturgemässe, eine klare, eine für den Schüler leicht, schnell und gründlich fördernde — kurz eine wahrhaft zweckmässige?

Da werden uns nun wohl sogleich manche der älteren Zeitgenossen, Freunde der guten alten Zeit und ihrer Lehrweise entgegentreten und sagen: wie magst du doch diese uns tadeln und daran mäkeln wollen? Siehst du denn nicht, welche Kunstheroen sie herangebildet hat? Verlangst du bessere Männer als einen Haydn, einen Mozart, einen Beethoven und andere Meister ersten Ranges? Waren diese nicht sämmtlich Zöglinge der älteren Schule und ihrer Methodik?

Allerdings, entgegnen wir, waren sie es; wenn sie aber so gross und herrlich geworden, so hatten sie es sicherlich weit mehr ihrem gewaltigen, den pedantischen Zwang der Schule vielfach durchbrechenden Genie, ihrem beharrlichen Fleisse, ihrer unermüdlichen Ausdauer, als der *besonders förderlichen* Kraft der Lehrweise zu verdanken, nach welcher sie unterrichtet wurden, und schwerlich möchte es sich auch nur von einem Einzigen jener Kunstheroen nachweisen lassen, dass er auf leichtem, stetigem und angenehmem Wege seine tiefere Kunstbildung gewonnen habe. — Ist es nicht von einigen, wie z. B. von Beethoven, weltbekannt, dass sie, trotz der eminenten Anlagen, mit welchen sie von der Natur begabt waren, dennoch nicht ohne Widerwillen, mit grosser Mühe und Anstrengung, im sauren Schweisse ihres Angesichts, die tieferen Studien gemacht haben, welche sie zu ihrer völligen künstlerischen Durchbildung für nothwendig erachteten, und stellt wohl dieses *mühselige, schwerfällige Lernen so ausgezeichneter Talente* der Methodik ihrer Schulen ein vortheilhaftes Zeugniss aus? Wurden nicht manche minder reich begabte Köpfe durch das Unklare, Verworrene, Schwerfällige, Zerrissene eben dieser Methodik so zurückgeschreckt, so darnieder gedrückt, dass sie entweder schon auf dem kaum halb zurückgelegten Wege tieferer Kunstbildung verzweifelnd stehen blieben, oder an Geist und Fantasie zu Mumien eingeschrumpft aus dem dumpfigen Brütofen ihrer Schule hervorgingen? Waren nicht jene Schulen der guten alten Zeit gar vielfach Schulen des starrsten Pedantismus, der steifsten unfruchtbarsten Stockgelehrsamkeit, deren ungeheuren Regelwust, deren grosse Geschmacklosigkeit jene Kunstheroen in gar manchem harten Kampfe durchbrechen mussten, um zu höherer Freiheit in der Kunstübung zu gelangen und höher und kräftiger die Fittige ihres Genius zu schwingen?

Thatsache ist es, dass an der Hand der älteren Schule und ihrer Methode verhältnissmässig immer nur wenige, und zwar blos die *tüchtigsten, talentvollsten* Köpfe zu *höheren* Stufen der Kunstbildung emporzudringen vermochten, nur sehr wenige der schwierigeren Kunstformen sich bemächtigen lernten, so dass, wer es darin etwas weiter gebracht, von Hunderten als eine Art Meerwunder angestaunt wurde. — Thatsache ist es, dass die Kritik, welche von den Hauptvertretern der älteren Schule und ihrer Methode geübt wurde, Geistern wie Gluck (man denke an N. Forkel), Mozart, Beethoven u. A. auf das Feindlichste entgegentrat und weit davon entfernt, *sie als ächte, treue Jünger gelten lassen zu wollen*, sie vielmehr als *Abtrünnige verwarf*, sie als Verräther an der allein seligmachenden Lehre zu brandmarken suchte. — Thatsache ist es, dass z. B. in Schullehrerseminarien, in welchen der Musikunterricht jetzt noch nach alter Weise ertheilt wird, die angehenden Kantoren und Organisten, selbst auch von ihren zum Theil *berühmten* und als *Praktiker ausgezeichneten Lehrern, grösstentheils blutwenig lernen* und, während sie in allen anderen Disciplinen, bei zweckmässiger Unterrichtsweise, tüchtig vorwärtsschreiten, dennoch oft, bei gutem musikalischen Talente, kaum einen Choral regelrecht aussetzen, geschweige denn ein tüchtiges Vor-

oder Nachspiel schaffen lernen, und nach 4—5jährigem Unterrichte sich auf der Orgelbank durchaus nicht ohne vollständig ausgesetztes Choralbuch zu behelfen im Stande sind.

Man wolle uns daher ja nicht die ältere Schule und ihre Lehrmethode als absonderlich zweckmässig und fördersam lobpreisen. Wenn in jener Zeit, da sie noch die herrschende war, allerdings höchst ausgezeichnete Tonkünstler hervorgetreten sind, so könnte man nur zu oft mit gleichem Rechte sagen: sie wurden gross *trotz* der, als, *durch* die Methode, nach welcher sie gebildet wurden; — ganz so, wie es auch in allen anderen Fächern Männer gab, und noch gibt, welche sich, trotz der pedantisch-einseitigen, verkehrten und unbehelfenen Weise, in welcher sie ihren Jugendunterricht genossen, dennoch zu Gelehrten des höchsten Ranges emporarbeiteten. — Selbst die eingefleischtesten Pedanten sahen zuweilen aus ihren Schulen die geistreichsten Denker und Schriftsteller hervorgehen, welche wir aber deshalb noch nicht unbedingt als Produkte ihrer ausgezeichneten Lehrmethode gelten lassen möchten. Grosse, gewaltige Naturen wachsen am Ende aus jeder Schule heraus und schütteln den Staub von sich. Um nun aber nicht den Vorwurf auf uns zu laden, als führten wir über die ältere Schule und ihre Methodik in's Blaue hinein Klage, so wollen wir die Mängel, mit welcher sie uns behaftet zu sein scheint, wenigstens einigen Hauptpunkten nach, näher zu bezeichnen suchen.

Wie grosse Verdienste sich auch die ältere Schule durch mühsame und gründliche Forschungen und fleissige Untersuchungen um Gewinnung und Aufstellung des in der Kompositionslehre zur Sprache kommenden Lehrstoffs erworben hat, so erscheint uns ihre Methode doch vorzüglich in so fern fehlerhaft, dass sie theils zu wenig naturgemäss, theils zu sehr den Lehrstoff auseinanderreissend, theils zu viele Regeln aufeinander häufend, theils sich in zu viele Spitzfindigkeiten versenkend und in sie den Schüler verstrickend, theils zu wenig stetig progressiv und das Schwerere aus dem Leichteren entwickelnd, jenes an dieses anknüpfend, verfuhr. Ein im natürlich leichten und vernunftgemässen Kursus vom Einfachsten bis zum Höchsten und Schwierigsten hinauf fortschreitendes, auch den minder Begabten verständliches und dabei durch geist- und geschmackvolle und dennoch präzise Darstellungsweise sich anempfehlendes und den Schüler *nicht allein nicht ermüdendes*, sondern *ihn auf jeder Stufe des erlangten Wissens in reger Lust zu fernerem Fortschreiten erhaltendes System der Kompositionslehre hat die ältere Schule nicht zu Stande gebracht*, sondern nur eine ungeheure Masse von Materialien — wohlbehauene Steine sowohl, wie Holz, Stroh und Stoppeln — dazu aufgehäuft, und daraus ist es zu erklären, dass es selbst den besten Köpfen so schwer wurde, sich der Technik der Tonsprache durchaus zu bemächtigen, während tausend Andere, trotz der Unzahl der ihnen zu Gebote stehenden Lehrbücher und eines oft lange fortgesetzten Unterrichts nach Anleitung derselben, kaum über die simpelsten Formen hinauszudringen vermochten. Die labyrinthische Gestaltung, in welcher sich die Lehrgebäude der älteren Schule darstellten, war es, was die sonst so lehrbegierige Jugend von ihnen zurückschreckte; die höhere Tonsetzkunst zumal erschien ihr, wie ein verwünschtes, von feurigen Drachen bewachtes Schloss, in welches ohne zerbrochenen Kopf und verwirrtes Hirn einzudringen, schier ein Werk der Unmöglichkeit zu sein schien.

Wie in früheren Zeiten die liebe Jugend hunderte von unbegriffenen grammatikalischen Regeln sich einprägen, ja, unter Heulen und Zähneklappen, *ganze Grammatiken auswendig lernen musste*, um hinterher ihr Büchen Latein und Griechisch zu erobern, so verfuhr man auch in der Musik. Da sollte der Schüler (und leider wollen es Manche noch jetzt so) nachdem er etwa den Bau der Tonleiter begriffen, sogleich die ganze oft heillos verwickelt dargestellte, jetzt freilich selbst von den eifrigsten Alterthümlern nach Gottfr. Weber's und Logier's Vorgange bedeutend vereinfachte Harmonielehre sich einverleiben, welche getrennt von allen melodischen, rhythmischen und periodischen Elementen weder jemals vollständig zu begreifen war noch jemals zu begreifen sein wird, und dabei dem, der ihre Regeln wohl oder übel sich eingeprägt hat, doch am Ende nichts weiter zu bieten vermag, als ein Lager von allerlei Akkord-Bausteinen, von welchen man ganz passend Tausende auf Tausende fügen kann, ohne dass auch nur ein Hüttchen, geschweige denn ein Tempel entsteht. —

In dieser Harmonielehre gab man (und sonderbarer Weise wollen es Manche auch jetzt noch also) der Jugend, welche so gern, wenn sie mit Lust und Freudigkeit *lernen* soll, frisches Leben vor sich sehen mag, gleichsam einen Torso zu verschlingen, den sie dann späterhin, als ein mit Augen und Ohren, Vernunft und allen Sinnen begabtes Geschöpf wieder von sich geben sollte; wobei denn freilich, da ein Torso selbst in einem kräftig verdauenden Schülermagen am Ende eben nur ein Torso bleibt, allmälig noch allerlei melodische, rhythmische und andere Krautlein nachgefüttert werden mussten. Kurz, es wurden der Harmonielehre, mit welcher allein der Schüler noch gar wenig gewonnen hatte, so lange bald da bald dort Stücklein aus anderen Disciplinen angeflickt, bis endlich der klügere Schüler, und zwar *mehr durch eigene selbstthätige Abstraktion von täglich gehörten oder geübten Meisterwerken*, als durch geschickte Unterweisung, doch noch dahinter kam, wo eigentlich der Barthel seinen Most holte. — Es haben uns tüchtige Musiker vielfach versichert, dass sie von ihren Lehrern und aus deren Generalbass- und Harmonielehren blutwenig im Fache der höheren Technik gelernt, das Beste aber erst durch fleissiges und beharrliches Studium der Meisterwerke sich angeeignet. Solcher Vorwurf wird und muss aber eine jede Lehrweise treffen, bei welcher man, anstatt vom Anfange an naturgemäss im Schüler dasjenige anzubauen, zu entwikkeln und fortzubilden, wofür er zunächst Sinn und Empfänglichkeit besitzt, um darauf späterhin das Höhere zu gründen, sogleich ohne Weiteres in isolirte Lehren hineinspringt, welche, — wie es bei der reinen Harmonielehre, ohne Zuziehung der melodischen, rhythmischen und periodischen Elemente ganz offenbar der Fall ist, — da sie in der praktischen Kunstübung nicht in abgeris-

sener, isolirter Form hervortreten, eben in solcher Form auch vom Gemüthe des Schülers nicht begehrt, von ihm vollständig begriffen und für die Dauer festgehalten werden können. —

Ein anderer Fehler der älteren Schule und ihrer Methode beruhte in dem Mangel *an eigentlicher didaktischer Kunst und Gewandtheit*. Ihre zum Theil wirklich grundgelehrten Vertreter vermochten es nicht, sich von dem hohen Standpunkte aus, zu welchem sie sich durch eigenes Forschen und Nachdenken emporgearbeitet hatten, zu der Fassungskraft der lernenden Jugend herabzulassen, sich ihr zu akkommodiren. Sie setzten bei derselben oft Kenntnisse voraus, welche sie, eben durch den Unterricht, erst noch gewinnen sollte. Sie bemühten sich zu wenig darum, den Lehrstoff für sie geniessbar zu machen. Sie boten ihr Speise, wo sie noch Milch bedurft hätte. Sie befleissigten sich zu wenig einer populären Darstellungsweise. —

Man prüfe nur unbefangen die Werke der ausgezeichnetsten älteren Schriftsteller über Kompositionslehre bis auf Gottfried Weber herab, mit welchem zuerst eine lichtvollere Behandlungsweise dieser Disziplin begann, weshalb auch sein Werk überall mit so grosser Begierde ergriffen wurde — man prüfe sie vorzüglich in Betreff der didaktischen Klarheit und Gewandtheit in Zubereitung und Anordnung des Lehrstoffes, und man wird es schwerlich in Abrede stellen können, dass die lernende Jugend mit ihnen eben nicht wohlberathen war, indem sie sich grossentheils weit mehr für den Gelehrten oder auch schon mit bedeutenden Vorkenntnissen Gerüsteten, als für den angehenden Lehrjünger berechnet zeigen. — Referent bezweifelt deshalb sehr, dass heut zu Tage noch ein einsichtsvoller, mit den Erfordernissen einer klaren und erspriesslichen Methodik, von anderen Disziplinen her, vertraut gewordener Musiklehrer, beim Unterrichte in der theoretischen Musik, unbedingt der Methode eines Marpurg, Kirnberger, Koch u. s. w. folgen würde. Denn wie hochverdienstlich auch die Werke dieser Männer sein mögen, der noch wenig oder gar nicht in die Musik Eingeweihte wird sie nur unter fortwährender fleissiger Nachhilfe eines gewandten Lehrers verstehen und mit Vortheil benutzen.

(Beschluss folgt.)

Kompositionen für die Orgel.

Aug. Freyer: Concert-Fantasie für die Orgel mit 2—3 Manualen und vollständigem Pedal. Op. 1. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. $12\frac{1}{2}$ Ngr.

Der Komponist, zwar in Warschau lebend, aber aus deutscher Schule stammend, bekannt als ein recht vorzüglicher Orgelspieler, gab in dieser Fantasie ein kräftiges tüchtiges Werk, welches freundliche Anerkennung verdient. Die Form desselben ist folgende. Ein imposanter Einleitungssatz (All. moderato, $^4_4$-Takt, F moll), von 40 Takten für das volle Werk, leitet zu einem reizenden Andante ($^3_4$-Takt, As dur) über, in welchem dem Spieler mannigfache Gelegenheit geboten ist, die schönsten Stimmen seines Instruments vorzuführen. Darauf werden einige Takte des ersten Satzes wiederholt und nun beginnt eine Fuge (All. mod., $^4_4$-Takt, F moll), deren Thema, in harmonischer Hinsicht einfach, sich leicht dahin bewegt. Äusserst kunstlos, doch nichts weniger wie geistlos, wird es weithin durchgearbeitet. Nach einem Orgelpunkt auf der Dominante, wendet sich der Komponist nach F dur, und nach einigen kanonischen Nachahmungen in der Oktave naht der Schluss, der ganz orchestermässig sich gestaltet und nach unserer Ansicht einzig und allein in einer Concert-Fantasie für die Orgel statthaft ist, ausserdem aus der Kirche verbannt werden sollte. Das Ganze ist eine recht brillante Komposition, welche jeder Orgelspieler, der in den Händen und Füssen Kraft und Beweglichkeit besitzt, zum Schluss eines Kirchen-Concerts hören lassen mag. Die Ausgabe ist nett und geschmackvoll. Seite 2, System 9, Takt 5, muss die fünfte Note statt *f* — *des*, und S. 8, System 4, Takt 4, die letzte Note statt $\overline{g}$ — *f* heissen.

Heinrich Julius Mühling: Compositionen für die Orgel. Op. 5. Erstes Heft: Choral-Vorspiele. Preis $12\frac{1}{2}$ Ngr. Zweites Heft: Präludien. Pr. 15 Ngr. Drittes Heft: Postludien und Fantasien. Pr. $17\frac{1}{2}$ Ngr. Magdeburg, bei G. Schmilinsky.

Diese drei Hefte, Vor- und Nachspiele enthaltend, lassen einen Tonsetzer gewahren, der, mit Talent begabt, sich tüchtige, kontrapunktische Kenntnisse erworben hat und zugleich mit den Anforderungen der Zeit genau vertraut ist. Ob derselbe den letzteren für die hiesige nicht um etwas zu viel nachgab und manche seiner Sätze darum ein fast weltliches Ansehen erhalten haben, wollen wir nicht näher erörtern, da die Ansichten über die Tonkunst in der Kirche ungemein verschieden sind und der Eine das dort ganz angemessen findet, was der Andere nur in dem Salon zu hören wünscht. Schwerlich ist in dieser Hinsicht auf Vereinigung der verschiedenen Köpfe und Sinne zu hoffen und in diesem Augenblick um so weniger, da es sich ganz ernstlich erst noch um die Frage handelt: ob man in der Kirche zur Trauer und Zerknirschung angeregt, oder zur innigsten Freude und zu dem lautesten Jubel gegen den Höchsten bewegt werden soll. Ist diese Aufgabe einst glücklich gelöst, dann werden die Tonsetzer wissen, wie die Kirchenmusik beschaffen sein muss, um ihrem Zwecke zu genügen, und Missgriffe sind fernerhin unmöglich zu gewärtigen. Doch bis dieses Morgenroth der Kirche und dann der Tonkunst in derselben nicht angebrochen ist, hilft das Eifern über die in unsern Tempeln längst eat- oder ausgeartete Musik zu nichts, da jede Partei ihr Für und Wider kräftig und mit Nachdruck zu vertheidigen weiss.

Betrachten wir nun näher die verschiedenen Sätze, welche in den drei Heften enthalten sind.

Das *erste* Heft bietet zwölf Choralvorspiele. Zwar nicht eigentlich ausgeführt, spricht doch ein jedes einen bestimmten Charakter aus und erfüllt seinen Zweck, die Gemeinde auf das sich daran schliessende Lied und seine Melodie völlig und genügend vorbereitet zu haben. Ist dies bei der letztern Hälfte der Vorspiele noch mehr der Fall als bei der ersteren, da jene zu gewissen Chorälen

von dem Komponisten bestimmt wurden, so dürfte es doch nicht schwer sein, auch diese passenden Chorälen anzufügen.

Das *zweite* Heft enthält ebenfalls sechs Vorspiele, doch unterscheiden sie sich in der breiteren Ausführung wesentlich von den vorhergehenden. Zugleich tragen sie auch mehr oder weniger ein freieres Gepräge, und manche Stelle, z. B. die abgerissenen Akkorde in No. 3, die Menge der Dissonanzen (Vorhalte) in No. 5, selbst der Dreivierteltakt in No. 1, dürfte einem alten Bachianer zu einigem Kopfschütteln Veranlassung geben, während er sich über den sauber ausgeführten Satz zu dem Choral: Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut (No. 4) allerdings recht herzlich freuen würde. Sind auch die Gedanken neu, gewähren sie dem Orgelspieler mannigfache Gelegenheit sein Instrument in aller imponirenden Herrlichkeit zu entfalten, so können wir doch nicht dieses Heft dem ersten vorziehen, da der Inhalt nicht genugsam dem Zwecke entspricht. Das Vorspiel ist einzig und allein dazu bestimmt, den Charakter der Choralmelodie anzudeuten, und dieses wurde mit den kleinen Tonstücken in dem ersten Heft sicherer erreicht, als hier, wo der Orgelspieler seine erlangte Fertigkeit geltend machen soll. Dazu gewährte von je her das Nachspiel Gelegenheit, und selbst ein J. S. Bach liess hier in Toccaten, Fugen und Fantasien seinen Ideen freien Spielraum und entfaltete in seinen unsterblichen Werken Glanz und Pracht, die sich innig mit Hoheit und Würde paarte. Alle andern grossen Meister sind hier ebenfalls anzuführen. Auch sie lieferten blos für diesen Zweck eine bedeutende Anzahl von Kompositionen, die sie aber in keinem Falle zu Choralvorspielen benutzt haben würden. Sind wir daher mit der breiten Form dieser Vorspiele nur theilweise einverstanden und würden sie lieber zu Nachspielen benutzen, so soll damit keineswegs ein direkter Tadel ausgesprochen sein. Wir fanden nur nicht das Mittel mit dem Zweck völlig im Einklang, und dies war es, was wir kürzlich bewiesen wollten.

Das *dritte* Heft umfasst sechs Nachspiele. No. 1. Voll Energie und brillant. In kontrapunktischer Hinsicht nicht bedeutend. No. 2. Nach einer Einleitung von 18 Takten beginnt ein Fugato, dessen Thema aus dem Choral: Jesu, der du meine Seele — entlehnt wurde. Kräftig und würdig. No. 3. Ein grossartiger Satz für zwei Klaviere. Interessante Nachahmungen geben diesem Tonstück einen besondern Reiz. No. 4. Einleitung und Fugato. Das recht fliessende und nicht gewöhnliche Thema hätte sich zu einer weitern Durchführung geeignet. Die Rosalie, Seite 9, Takt 16 — 20, ist zu gewöhnlich. No. 5. Ein sehr gut erfundenes Tonstück und voll schöner Wirkung. Mit Recht wurde diese Nummer mit dem Namen: Fantasie von dem Tonsetzer bezeichnet. No. 6. Einleitung und Fugato. Den vorhergehenden Sätzen an innerm Gehalte analog.

Gern empfehlen wir diese Hefte allen Orgelspielern. Sie dürften gleichzeitig Genuss und Gewinn aus ihnen ziehen: letzteren insbesondere aus dem Grunde, da der Komponist ganz vertraut mit seinem Instrumente, der Orgel, ist, und vollkommen inne hat, was es zu leisten vermag. Dass das Pedal, wie es stets sein soll, ganz selbständig angewandt ist, darf man von einem so soliden Orgelspieler voraussetzen.

Die äussere Ausstattung ist schön; der Stich korrekt und der Preis mässig.

Wilhelm Wedemann: Praktisches Orgelmagazin enthaltend eine Sammlung der gangbarsten und werthvollsten Choral-Melodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung und vielen Zwischenspielen und ausserdem mehrere leicht ausführbare Modulationen, Vor- und Nachspiele, nebst allen den Orgelsätzen, welche bei Intonationen, bei der Feier des heiligen Abendmahles u. s. w. vorkommen. Ein Hilfsbuch zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst, wie auch zum Studium für angehende Orgelspieler. Im Verein mit G. Töpfer, E. Hentschel und mehreren andern Orgelkomponisten. Weimar, bei B. Fr. Voigt. Erste und zweite Lieferung à 15 Ngr.

Wieder etwas Nagelneues für die armen Orgelspieler oder die orgelspielenden Armen! Ist ihnen denn immer noch nicht hinreichender Uebungsstoff in die Hände gegeben? Haben sie denn nicht für ihre ganze Lebenszeit genug und übergenug an den längst vorhandenen Orgelkompositionen, welche jahraus und jahrein heft- und bandweise gestochen und gedruckt wurden? Doch nein! *Ein* Werk fehlte noch, nämlich das schon in zwei Lieferungen vorliegende Orgelmagazin, womit, laut des Vorworts, „einem gewiss von vielen Organisten schon lange gefühlten Bedürfnisse begegnet werden soll.“ Dies muss und wird noch gekauft werden, denn wackere, verdiente Manner haben sich zu der Herausgabe vereinigt, von denen nur Werthvolles zu erwarten steht. Doch welchem Bedürfniss soll denn abgeholfen werden? Darüber gibt das Vorwort nähern Aufschluss. „In allen Choralbüchern,“ heisst es dort, „sind die Kirchenmelodieen entweder gar nicht ausgesetzt und nur mit einem bezifferten Bass begleitet,“ — ist uns etwas überraschend. Wir sahen dergleichen Choralbücher aus der neuesten Zeit wenigstens nicht — „oder wenn dieselben auch vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen (!) versehen sind, so ist doch jeder Choral nur einmal in dieser Weise bearbeitet.“ — Scheint uns ganz natürlich und kann gar nicht anders sein. — „Die weniger geübten Organisten, welche eben nur das spielen, was das Choralbuch ihnen bietet, sind daher genöthigt, bei jedem Liedverse dieselben Zwischenspiele“ — die fatalen Zwischenspiele! — „und dieselben Harmonieverbindungen hören zu lassen“ — ist ihre Schuldigkeit und alles Uebrige vom Uebel, — „wodurch eine unangenehme Einförmigkeit entstehen muss.“ — Scheint übertrieben und wird nicht durch die Erfahrung bestätigt. — „Diese Monotonie wird auch den schwächern Orgelspielern gar bald fühlbar.“ — Diesen uns bis jetzt entgangenen ästhetischen Sinn der schwachen Orgelspieler haben wir nicht vermuthet. — „Daher sie sich oft genöthigt sehen, selbst Zwischenspiele“ — schon wieder diese störenden Dinger! — „Bässe u. dergl. zu erfinden. Dass jedoch dann manches Ungeordnete, Unkirchliche und die Andacht Störende zum Vorschein kommt und kommen

muss," — Ei, ei! hätten solches nicht von jenen ästhetischen Orgelspielern erwartet! — „ist leicht zu begreifen." — Ja wohl! — „Diesem Uebelstande soll das vorliegende Werkchen abhelfen, indem es auch die minder fertigen Organisten in den Stand setzt, ihr Orgelspiel durch Abwechslung und Mannigfaltigkeit" — auch dann, wenn ein vierstimmiger Sängerchor vorhanden? — „und besonders durch zweckmässige Zwischenspiele" — ist ein Zwischenspiel selbst etwas Zweckmässiges? — „wohlklingender, schöner und erbaulicher zu machen." Nun, was enthalten die beiden Hefte, um vorläufig wenigstens dem Uebelstande abzuhelfen? — Achtundzwanzig bekannte Choräle, ein jeder viermal harmonisirt und mit Zwischenspielen versehen von *Hentschel* (2), *Rühmstedt* (1), *Michel* (1), *Töpfer* (9), und *Wedemann* (15). Offen gestehen wir, dass mit diesen Bearbeitungen keinem „lange gefühlten Bedürfniss" begegnet wird, denn es war gar kein solches vorhanden, und es thut uns leid, den genannten Männern widersprechen zu müssen. Wenn sollen die verschiedenen Bearbeitungen angewandt werden? Besteht ein jedes Kirchenlied nur aus vier Versen? und welche der Bearbeitungen eignet sich dem Charakter nach für einzelne Verse des Liedes? Soll dies wiederum der Willkür des Spielers überlassen bleiben? Uebrigens, ist es denn der Gemeinde so gleichgültig, verschiedene harmonische Bearbeitungen zu hören? Nach meinen langjährigen Beobachtungen wird nur dann die Gemeinde kräftig einstimmen, wenn der Organist die Harmonien wählt, welche auch das ungeübte Ohr für natürlich hält, hingegen wird sie zum Schweigen gebracht, wenn sie gesuchte, zweifelhafte, fremdartige Akkorde vernimmt. Dies wird ganz klar, wenn man bedenkt, dass der Choral ein eigentliches Volkslied und zu einem solchen auch nur eine dem Volke fassliche Harmonie geeignet ist *). Sonach müssen wir wünschen, dass diese Choralbearbeitungen, ausser den einfachsten, nicht zum Gemeindegesang benutzt werden möchten, denn leicht könnten harmonische Fortschreitungen, wie z. B. Seite 34:

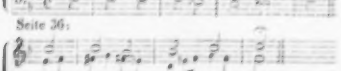

Seite 36:

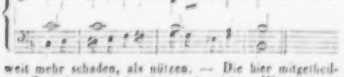

weit mehr schaden, als nützen. — Die hier mitgetheilten *Zwischenspiele* berühren wir nicht. Wir sind ein Gegner derselben und werden es so lange bleiben, bis man uns von ihrer Nothwendigkeit völlig überzeugt; auch alle Muster und Anweisungen, dieselben zu Stande zu bringen, sind uns, mit G. Weber, nichts Anderes als: Muster und Anweisungen, zweck- und sinngemäss etwas Zweck- und Sinnwidriges zu thun. Ist es nicht gar komisch, zu vermuthen, dass eine Gemeinde, welche in dem Ton *f* eine Verszeile beschliesst, nicht auch in demselben Ton wieder die folgende beginnen könne? Doch da muss ein Sätzchen eingeflickt werden z. B. S. 36:

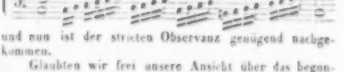

und nun ist der strikten Observanz genügend nachgekommen.

Glauben wir frei unsere Ansicht über das begonnene Werk aussprechen zu müssen, so wollen wir doch nicht verhehlen, dass die Arbeiten der rühmlichst bekannten Männer recht gut, ja im Durchschnitt ausgezeichnet zu nennen sind, und so empfehlen wir demungeachtet das praktische Orgelmagazin zur Aus- und Fortbildung insbesondere angehenden Orgelspielern. Es wird ihnen zu einem tüchtigen Bildungsmittel dienen und, wie nicht zu zweifeln, mannigfachen Nutzen gewähren.

Die Ausgabe ist lobenswerth und reinlich. Seite 14, Takt 1, System 2, muss statt $\frac{e\,fis}{h\,g}$ — $\frac{fis\,g}{h\,c}$ stehen.

C. F. Becker.

*) Vergl. meine Schrift: Rathgeber für Organisten (Leipzig, 1839) S. 30 u. f., wo ich weitläufig über diesen nicht unwichtigen Gegenstand handle.

Nachrichten.

Musikfest in Norwich.

Erste Aufführung von Spohr's neuestem Oratorium Babylons Fall.

Das jüngste Musikfest in Norwich war jedenfalls eines der glanzendsten, die jemals in England stattgefunden haben. Von Dienstag, dem 13. September, an dauerte dasselbe die ganze Woche hindurch; allein obgleich es des überaus Herrlichen und Gediegenen natürlich sehr viel brachte, so bestand doch dessen Glanzpunkt in der ganz vollendeten Aufführung des von *Spohr* dazu eigens komponirten Oratoriums: Babylons Fall. Leider sollte der Meister es nicht selbst dirigiren können; aus unbekannten Gründen wurde ihm dazu vom Kurprinzen von Hessen der Urlaub verweigert, und alle Gegenvorstellungen, selbst von Seiten höchster Personen, ja zuletzt Seiten des Magistrats und der Bürgerschaft von Norwich, Namens von 300,000 Einwohnern der Grafschaft, waren fruchtlos geblieben! Wie allgemein dies bedauert wurde, ist leicht zu ermessen! Nicht, als ob die Aufführung selbst seine Abwesenheit hätte empfinden lassen; ein besserer Stellvertreter, als *Taylor*, der mit seiner ganzen Energie und der wärmsten Anhänglichkeit an den Meister der Leitung sich unterzogen hatte, konnte nicht ge-

finden werden, und Orchester wie Sänger. Alle beseelte nur ein Gedanke, der nämlich, das herrliche Werk mit derselben Vollendung zur Aufführung zu bringen, als wäre der Meister selbst zugegen. War er daher auch fern, so schwebte sein Geist doch sichtbarlich über ihnen, und das war es eben, was der ganzen Aufführung eine so hohe Vollendung verlieh. Nirgends vermochte das feinste Ohr auch nur den geringsten Fehler zu entdecken, überall das schönste Ineinandergreifen der Instrumentation mit den Singstimmen und das feinste Anschwellen der Chöre vom gehauchten Pianissimo bis zum gewaltigsten Forte. Darauf hatte aber auch *Taylor* auf das Wakkerste hingewirkt, indem er vor der Hauptprobe das ganze mit ausführende Personale in feuriger Rede daran erinnert hatte, wie der Meister seinen ganzen Namen, den er in England fortan haben werde, als ein theures Kleinod in ihre Hände gelegt habe. Dass aber *Spohr* nicht selbst Zeuge der wahren Begeisterung sein konnte, mit welcher sein schönes Werk allgemein aufgenommen wurde, und welche dessen ächten innern Werth um so sicherer verbürgt, da sie bei dem religiösen Sinne der Engländer nur das Produkt wahren Berufs für kirchliche Tonkunst und eines für das Höchste wahrhaft begeisterten Gemüths sein konnte — wer wollte das nicht auf das Innigste bedauern? Soll man nicht grossen Männern die Genugthuung gönnen, in solchen Momenten allgemeiner Anerkennung den Ersatz für jahrelange Bemühungen zu finden? Und doch — der Erfolg seines Werkes hätte nicht grösser sein können, auch wenn er selbst zugegen war. Um wie ehrender also für ihn, den Entfernten, da dennoch auf Rechnung seiner persönlichen Nähe auch gar nichts kam.

Doch ich kehre zur Aufführung selbst zurück. Sie fand Donnerstag den 13. Statt. Schon die Tage zuvor war Norwich der Zielpunkt gewesen, zu welchem aus allen Theilen Englands Schaaren von Hörlustigen herbeiströmten. Kaum war jedoch am Donnerstage die sehr geräumige St. Andrew's Hall, in welcher die Aufführung vor sich gehen sollte, dem Publikum geöffnet worden, als sie in 20 Minuten bis in die äussersten Winkel dergestalt angefüllt war, dass buchstäblich Niemand mehr Platz finden konnte. Selbst unter dem Orchester, wo man nichts sehen und nur wenig hören konnte, bezahlte man Plätze mit einer halben Guinee! Dass daher Hunderte, ohne einen Platz zu finden, von dannen gehen mussten, versteht sich von selbst. Dennoch blieb die mündliche Ankündigung, welche *Taylor* noch vor der Aufführung im Namen des Festcomite an die sich drängende Menge richtete, dass jeder, der sich vielleicht in seiner Stellung unbehaglich fühle und sich deshalb hinausgehen wünsche, ein Eintrittsbillet zu einer der Aufführungen der folgenden Tage erhalten solle, ohne besondern Anklang, der beste Beweis, dass es *Spohr's* Werk gewesen war, welches die Tausende hauptsächlich herbeigezogen hatte. Fortwährend bewies auch das Publikum die ganze Dauer der Aufführung über die gespannteste Theilnahme, und kaum vernahm ein Athemzug, dass Tausende hier, grösstentheils in der unbehaglichsten Nebeneinanderschichtung, beisammen waren.

Dies von der Physiognomie der Aufführung im Allgemeinen. Von ihrer meisterhaften Exekution sprach ich schon oben: nur das sei nachzutragen, dass alle Solopartieen (Daniel: Mr. *Hobbs*, Cyrus: Mr. *Phillipps*, Belsazar: Mr. *Bailey*, der dazu besonders von Paris gekommen war, Israelit: Mr. *Young*, Wahrsager: Mr. *Walter*, Persische Soldaten: Mrs. *Perring* und *Bradbury*, Israelitinnen: Mad. *Corradori* und Miss *Bainforth*, Knaben: Mrs. *Hawes*) monatelang mit der grössten Vorliebe und Sorgfalt einstudirt worden waren; hatte doch ein Sänger, Mr. *Hobbs*, sogar die ernste Absicht gehabt, nach Kassel zu gehen und seine Partie *Spohr* selbst vorzusingen, eine Absicht, an deren Ausführung ihn nur die Ungewissheit verhindert hatte, den Meister daselbst auch anzutreffen.

Soll ich Ihnen endlich über das Werk selbst meine eigene Meinung sagen, so kann ich mit der herzlichsten Freude in den allgemeinen und ausserordentlichen Beifall, welcher darüber von einem Ende Englands bis zum andern tönt und in welchem die Journale aller Farben sich überbieten, nur einstimmen. Schon der Gegenstand: Babylons Einnahme durch Cyrus, der Sturz des Assyrischen Reiches und die Befreiung der Israeliten von langer Knechtschaft, bot dem Tondichter die breiteste, reichhaltigste Gelegenheit dar. Der bittere Harm des lang unterdrückten Volkes, worein jedoch Daniel immer wieder die Flammen gläubiger Erhebung wirft, und der nur in dem rührenden Liede der israelitischen Mutter über der Wiege ihres zur Knechtschaft geborenen Kindes (vielleicht dem ergreifendsten der ganzen Tondichtung) in die schmerzlichste Wehmuth überfliesst; der todesfreudige Heldenmuth des jugendlichen Perserstammes, und endlich daneben als dritte Gruppirung das seinem Verhängniss entgegeneilende Assyrien, dessen Beherrscher, aufgerüttelt durch das Erscheinen der entsetzlichen Wandschrift, darüber den Daniel befragt, während man schon von ferner das Anrücken der Perser vernimmt: alle diese Bilder verbinden sich zu einem so reichen Ganzen, dass kaum ein Gegenstand der altbiblischen Geschichte zu finden sein dürfte, der mit diesem sich vergleichen liesse. Und nun denken Sie sich noch dieses Ganze getragen durch den Zauber einer schwärmerischen, aus dem tiefsten Gemüthsleben hervorströmenden Musik, einer Musik, welche, trotz der glanzvollsten und zugleich innigsten Instrumentation, so wie des reichsten Wechsels der Harmonieen, dennoch den Charakter des kirchlichen niemals verläugnet, vielmehr, wie die Töne der romantischen Vergangenheit, in ihrem innigen Verschlingen sich immer nur nach Oben hebt und nach dem ewigen Jenseits deutet — alles das fassen Sie in eines zusammen, und Sie werden gewiss die Bewunderung ermessen können, zu der dieses Meisterwerk, wie ohne Ausnahme fast Alle, so auch mich hinriss, und zu der ich noch jetzt, nachdem ich den ersten Eindruck in mir absichtlich habe verklingen lassen, als Wirkung der wahren Schönheit dieses Werkes mich freudig bekenne.

Möchten auch meine deutschen Brüder im lieben Vaterlande recht bald dasselbe kennen lernen! In England ist dessen Glück für immer entschieden. *Z.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 18. bis 24. October d. J.

Babnigg, E., 3 Lieder f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Op. 1. Dresden, Arnold. 20 Ngr.

Heydenreich, C. W., Requiem im alten Kirchenstyle für Gesangsstimmen in Partitur. München, Aibl. 1 Fl. 48 Kr.

Krebs, C., An die Lieben in der Ferne f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 120. No. 3. Braunschweig, Weinholtz. 7½ Ngr.

Kulenkamp, G. C., Rondino üb. 2 Mot. v. Czarv u. Zimmermann für d. Pfte. Op. 57. Hannover, Nagel. 12½ Ngr.

Laetitia. Eine Samml. d. ausgew. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 27. Ebend. 5 Ngr.

Lyser, J. P., Musikal. Bilder-A B C zum Lesen lernen der Noten. Vorzeichen u. Schlüssel; Vorschule des A B C von Panseron. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr. u.

Mozart, W. A., 6 Sonaten p. Pfte à 4 mains. Oeuv. compl. Cah 7. Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 5 Thlr.

— Les mêmes séparées. No. 1. F-moll. Ebend. 10 Ngr.

— 4 d. No. 2. F. Ebend. 1 Thlr.

— 4 d. No. 3. D. Ebend. 15 Ngr.

— 4 d. No. 4. B. Ebend. 15 Ngr.

Schacht, M., Lieblings-Tänze f. d. Pfte. No. 20—23. Hannover, Nagel. à 5 Ngr.

Schilling, G., Polyphonomos. 2e Abtheilung: Katechismus zur Harmonielehre. Stuttgart, Wesser. Steppam. 15 Ngr.

Stechen, E., Neuklänge. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Volkslieder für 1 Singst. m. Guit. od. Pfte. No. 24. Liebe um Liebe. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Novitäten 1842.

Kempt, F. A., Op. 2. Drei 3stimmige Männergesänge (c. Thlr.

Marschner, Dr. H., Op. 118. Junge Lieder von *Wolfgang Mueller*, für Tenor oder Sopran mit Pianoforte (1 Thlr.)

— — Dieselben einzeln (a. ⅓ u. ⅔ Thlr.)

Truhn, H., Op. 44. Gesang der Nixen, von *J. Freiherrn v. Eichendorff*, für 4 weibliche Stimmen (Sopran-Solo) mit Pianoforte. Partitur und Stimmen (⅔ Thlr.

F. Whistling in Leipzig.

In meinem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke für Harfe von

E. Parish-Alvars.

Fantasie aus Moses.
Fantasie aus Oberon.
Fantasie über Original-Themas.
Fantasie über italienische Motive.
3 Romanzen sans paroles. Op. 36.
Wien, im October 1842.

Pietro Mechetti qm. Carlo, k. k. Hof-Musikalienhandlung.

So eben sind folgende Werke in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Banck, C., 3 Gesänge für 1 Bassstimme mit Pianoforte. Op. 32.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund. Potpourris im leichten Style für Pianoforte à 4 Ngr. No. 3 aus Montecchi und Capulets. No. 10 aus Norma. No. 24 aus Robert. No. 53 aus Euryanthe.

Couthal, A. M., Hamburg-Bergedorfer-Dampf-Walzer für Pianoforte. Op. 67. 12 Ngr.

— — Hamburg-Bergedorfer Dampf-Galopp f. Pfte. Op. 68. 6 Ngr.

Chopin, Fr., Tarantelle, Op. 43, arr. p. Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Goldschmidt, S., 6 Etudes de Concert p. Piano. Op. 4. (Dediées à Mad. Clara Schumann, née Wieck.) 20 Ngr.

Henselt, A., Tableaux musicale. Fantaisie, Op. 16, arr. pour Pianoforte à 4 mains. 1 Thlr.

Krebs, C., Fantaisie sur themes de l'Opera: Lucrezia Borgia p. Pianoforte. Op. 121. 1 Thlr.

— Minutur Duette für 2 Singstimmen mit Pfte. Heft I. 12 Ngr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. In deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. A. E. Wallheim. Uebersetzer von Tegner's Frithjofssage. Heft I. 18 Ngr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister am Pianoforte. Op. 501 (Der pract. Schule des Pianofortespiels erste Abtheilung.) 2 Hefte. 1 Thlr. 4 Ngr.

Spohr, Dr. L., Irdisches und Göttliches im Menschenleben. Doppel-Symphonie für 2 Orchester. 1e Satz. Kinderwelt. 2e Satz. Zeit der Leidenschaften. 3e Satz. Endlicher Sieg des Göttlichen. Op. 121. Partitur. 5 Thlr. 8 Ngr.

Preis-Werke, gekrönt vom Norddeutschen Musikverein in Hamburg.

Vollweiler, C., Sonate für Pianoforte, Op. 7., gekrönt mit dem ersten Preise. 1 Thlr. 12 Ngr.

Leonhard, J. E., Sonate für Pianoforte. Op. 3. gekrönt mit dem zweiten Preise. 1 Thlr. 12 Ngr.

Hartmann, J. P. E., Sonate für Pianoforte. Op. 54. gekrönt mit dem zweiten Preise B. 1 Thlr. 8 Ngr.

Hamburg, den 12. October 1842.

Schuberth & Comp.

In meinem Verlage erscheint nächstens:

Die Orgel,

Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction und Wahl der zugehörigen Materialien; vom Orgelbauaccorde, nebst vortheilhaften Bauentwürfen für Landgemeinden; von der Untersuchung aller schadhafter Orgeln und von der Verfertigung umfassender Reparaturanschläge; von der Intonation, Stimmung und von der Prüfung und Uebergabe neuer Werke. — Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Baubehörden, Kirchencommissionen, Gemeindevorsteher, Orgelbauer, Organisten und Landschullehrer

von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik im gemeinschaftl. Seminar und Organisten an der Stadtkirche zu Weimar.

Preis 2 Thlr.

Wilh. Körner in Erfurt.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Viotti, 6 Sonates p. Viol. avec Basse. Livr. 2. de Son. 2 Thlr. 6 Gr.

Jaruowick, 1er Concerto arr. pour l'Alto p. I. B. Breval. 1 Thlr. 12 Gr.

Hugot, A., Concert pour Flûte. No. 3-4. à 1 Thlr. 12 Gr. 3 Thlr.

— — 6 Duos conc. p. 2 Fl. Op. 9. 2 Thlr. 6 Gr.

Krasinsky, 6 Duos conc. p. 2 Fl. Op. 6. 2 Thlr.

— — 6 — do — 9e Liv. de Duos. 2 Thlr.

Devienne, F., 6 Ducs pour Fl. et Viol. Liv. 8. 2 Thlr.

— — nouvelle méthode théorique et pratique p. la Fl. etc. 3 Thlr. 18 Gr.

— — 6 Sonates d'une difficulté graduelle av. des préludes dans tous les tons. 2 Thlr.

— — 6 Son. p. 2 Viol. av. Basse. 3 Liv. de Son. 2 Thlr. 6 Gr.

Hugot, A., 6 Sonates p. Viol. av. B. Op. 12. 2 Thlr. 6 Gr.

Demar, J. S., 1er Concert pour Clarinette. 1 Thlr. 12 Gr.

Soller, M., 5 et 6me Conc. p. Clarinette. à 1 Thlr. 12 Gr. 3 Thlr.

Bochsa, C., 3 Quatuors conc. pour Clarinette, Viol., A. et B. 2 Thlr. 6 Gr.

Demar, 6 Duos p. 2 Clarinettes. 2 Thlr.

Devienne, 6 Duos très faciles pour 2 Clarinettes. 1 Thlr.

Fuchs, G. F., 12 Duos p. 2 Clarin. Op. 28. 1 Thlr. 6 Gr.

Le Fevre, X., 6 pet. Duos p. 2 Clarinettes. L. 1-2. à 1 Thlr. 4 Gr. 2 Thlr. 8 Gr.

Solere, 6 Duos p. 2 Clarin. Liv. 2. 2 Thlr.

— — 6 Sonates pour Clarin. av. Alto, extr. des ouvrages de Pleyel. 2 Thlr. 12 Gr.

Devienne, F., 2e Conc. p. Basson principal. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G., 6 Duos p. 2 Bassons. Op. 32. 2 Thlr.

Demar, Conc. p. Cor principal. 1 Thlr. 12 Gr.

Duvernoy, F., 3eme Conc. p. Cor. 1 Thlr. 12 Gr.

Punto, 8 Duos p. 2 Cors. 18 Gr.

Simonet, 4 Duos p. Cor et Clarinette. 1 Thlr. 6 Gr.

Bruni, Le Major Palmer, Opéra en 3 Actes. Partition. 7 Thlr. 12 Gr.

— — L'Auteur dans son ménage, Opéra comique en 1 Acte. Partition. 6 Thlr.

Bruni, Le rencontre en voyage, Comédie en 1 Acte. Partition. 4 Thlr. 12 Gr.

— — Les Sabottiers, Opéra comique en 1 Acte. Partition. 6 Thlr.

Gaveaux, L'amour filial, Op. en un Acte. Partition. 6 Thlr.

Solié, Le Jockei, Op. en 1 Acte. Partition. 6 Thlr.

— — Le chapitre second, Op. comique en 1 Acte. Partition. 6 Thlr.

— — Le Secret, Op. en 1 Acte. Partition. 6 Thlr.

Krentzer, Caprices ou études du Violon. No. 2. 1 Thlr.

Himmel, F. H., Sextuor pour le Pianof. avec acc. de 2 Altos, 2 Cors et Violoncell. 2 Thlr. 6 Gr.

Wölfl, 1er Concerto pour le Pianoforte. Op. 20. 2 Thlr. 6 Gr.

Righini, V., Cantate avec choeurs et danses russes. Op. 5. 2 Thlr.

— — Minerva belebet die Statuen des Daedalus. Ein pantomimischer Tanz. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Adieux d'Essex à Elisabeth. Romance. 8 Gr.

Baer et Stamitz, Concert p. la Clarinette princ. 2 Thlr.

Bar. de Troschke et Rosenwerth, Variations pour le Pianof.

Righini, V., 12 Ariette con acc. di Fortep. Op. 7. 2 Thlr.

— — 12 Duetti di Camera con acc. di Fortepiano 2 Thlr. 12 Gr.

Milchmayer, Journal de Forté-p. No. 4. 1 Thlr.

— — kleines — do No. 4. 12 Gr.

7 petites pièces extr. de l'Oratoire: la Création arr. p. 2 Flûtes. 19 Gr.

Krentzer, R., 11eme Conc. p. le Viol. 2 Thlr.

Hoffmeister, F. A., Sinfonie concertante pour Clarinette et Basson. Op. 63. 1 Thlr. 20 Gr.

Steinfeld, A. J., 6 Quatuors p. 2 Clarinettes et 2 Cors de chasse ou 2 Trompettes. Op. 20. 1 Thlr. 8 Gr.

Rehm, 2 Duos p. 2 Viol. Op. 2. 22 Gr.

Righini, Ballets choisies de l'Opéra Tigrane pour Pianof. 1 Thlr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. № 44. 1842.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Jena. Aus Fulda. *Italien.* (Karnevals- und Fastenstagione.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Kompositionslehre von A. B. Marx.

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Prof. und Doctor der Musik u. s. w.

(Beschluss.)

Nach allen diesen Bemerkungen, deren Gültigkeit man wohl schwerlich mit Fug und Recht in Zweifel stellen kann, und zwar um so weniger, da gewiss jeder Belesenere über das Mangelhafte und Schwerfällige der älteren Methodik theils selbst Klage erhoben, theils sie oft aus dem Munde Anderer vernommen hat, können wir nur die Kompositionslehre unseres trefflichen Marx hier auf's Neue mit der lebhaftesten Freude begrüssen und der Jugend zu dem Gewinne eines dem lebhaft gefühlten Zeitbedürfnisse so freundlich entgegenkommenden Werkes Glück wünschen.

Die Vorzüge dieses vortrefflichen Buches, mit welchem wir uns in den letzten Jahren mit immer steigendem Interesse und mit immer lebhafterer Anerkennung seiner ausgezeichneten Verdienstlichkeit beschäftigt haben, scheinen uns aber vornämlich in folgenden Punkten zu beruhen:

I. Nach unserm Ermessen darf eine gesunde Methodik der Kompositionslehre dem von der Natur selbst vorgezeichneten Entwickelungsgange der Musik im Menschengemüthe und Leben nicht vorgreifen, sondern sie muss sich, freundlich fördernd und pflegend, an ihn anschliessen. Beobachten wir aber jenen Entwickelungsgang, so tritt uns durchaus nicht zuerst die Empfänglichkeit für harmonische, sondern vielmehr die für melodisch-rhythmisch-periodische Bildungen entgegen. Schon das zarte Kind singt sein Liedchen, trällert die gehörte Tanzweise nach, während das Harmonische, zumal wenn es über die einfachsten Akkordverbindungen hinausgeht, ihm eher hart als freundlich entgegentritt. Viele, täglich gebrauchte harmonische Verbindungen erscheinen ihm anfangs als höchst widerlich.

Jenem mächtigen Zuge der Natur kann und darf nun nach unserer Ueberzeugung eine vernünftige Methodik ihre Aufmerksamkeit nicht versagen, ihre pflegende Hand nicht verweigern. Sie darf nicht sogleich jene aufkeimenden Blüten, welche das Kind (und in der Kunst ist am Ende jeder Anfänger noch Kind) zuerst mit kindlicher Lust an das Herz schliesst, durch die eherne, gewaltige Faust der Harmonielehre darnieder drücken.

Also finde zuerst das Melodisch-Rhythmisch-Periodische seinen Anbau.

Dies ist denn auch, und zwar in sehr zweckmässiger Weise, vom Verfasser der Kompositionslehre geschehen. Er lässt den Schüler sogleich mit der Tonleiter operiren und sucht ihn vom Anfange herein, in gewiss löblicher Weise, daran zu gewöhnen, dass er auch *dem einfachsten Stoffe Bildungen abgewinnen lerne.* Wenn auch nur Schneeglöckchen oder Grasspitzchen zum Vorschein kommen: das Kind hat auch daran Freude, und wer könnte herzlos oder boshaft genug sein, um über seine Freude zu spotten!? Dadurch, dass sich der Verfasser, obgleich ein hochgelahrter Herr Professor, gleich anfangs mit so freundlicher Liebe und Geduld zur einfachsten Fassungskraft herablässt und ihr, gleichsam mit ihr scherzend, spielend, die Elemente melodischer Motiv-, Gang-, Satz- und Periodenbildung beibringt, dadurch wurde er gleich anfangs uns lieb, und wir schlossen daraus, dass er das Lehren in seinen tiefsten Beziehungen klar begriffen habe, ja dass er selbst ein gemüthvoll-freundlich-geduldiger Lehrer sei; welches er denn, wie wir vernommen haben, auch wirklich ist.

Uebrigens können wir nicht umhin, den Wunsch auszusprechen, dass bei einer dritten Auflage, welche wohl nicht lange auf sich warten lassen wird, dieser erste Abschnitt der Kompositionslehre einige Erweiterung gewinnen möge; denn nicht jeder Lehrer oder Schüler, welcher das Buch benutzt, möchte im Stande sein, die uns hier, aus pädagogischen Gründen, nöthig scheinenden Erweiterungen und Ergänzungen in zweckmässiger Weise selbst zu gewinnen.

II. Dem Naturgange der musikalischen Entwickelung im Leben gemäss tritt bei unserem Autor nun zum Melodischen näher und näher das Harmonische heran, vom zweistimmigen bis zum vierstimmigen Satze hinauf, doch so, dass zugleich immer auch die übrigen Elemente in Bewegung bleiben und in fortschreitender Entwickelung sich weiter entfalten, wobei der Verfasser mit bewundernswürdiger Gewandtheit den Schüler so leitet, dass dieser, fortwährend in lebhafter Selbstthätigkeit erhalten, das zu Begreifende nicht sowohl lernt als vielmehr fast von selbst findet. — Nichts von ihm auf diese Weise

durch Nachdenken Gefundenes bleibt nun aber auch nur einen Augenblick lang todt liegen. Keine Regel tritt eher hervor, als bis der Schüler, bereits hinlänglich auf sie vorbereitet, sie mit Leichtigkeit zu fassen vermag, und keine wird an einer Stelle weiter erörtert, als eben der Horizont des Wissens bei ihm heil geworden, und als er sie, nach den bereits erworbenen Kenntnissen, sogleich praktisch zu allerlei Bildungen zu benutzen vermag. — So wie ein tüchtiger Sprachlehrer den Schüler, sobald er nur sein *Mensa* deklinirt gelernt, sogleich seine Sätzchen bilden und ihn nicht die geringste Regel auswendig lernen lässt, ohne dass sie sogleich in praktische Uebung tritt, so verfährt der Verfasser auch in der Musik.

Eben durch diese überaus geschickte Vertheilung der Regeln in die Zeitpunkte, da eine jede im allmaligen Fortgange vom Schüler sogleich leicht gefasst und geübt werden kann, wird es möglich, dass sich derselbe, obgleich fortwährend die melodischen, rhythmischen und periodischen Elemente ihm nahe bleiben, zu welchen sich beiläufig auch manche ästhetische Andeutung gesellt, dennoch niemals durch zu grosse Anhäufung des Lehrstoffes bedrängt und abgeschreckt fühlen kann. Unvermerkt wird er von Stufe zu Stufe fortgeleitet, einer Partie des gesammten Lehrstoffs nach der andern mächtig, ohne dass der Verfasser auch nur einen Augenblick lang das Gefühl peinlicher Trockenheit und missmüthiger Schlaffheit in ihm aufkommen lässt. Eine Regel entwickelt sich im organischen, lebensvollen Zusammenhange aus der anderen, eine Lehre nach der anderen wächst so zu sagen dem Schüler in Geist und Herz nicht nur, sondern auch in die praktischübende und schaffend bildende Hand hinein. Da findet sich nirgends eine Spur von mechanischem Eintrichtern und Abrichten, wie man es wohl nicht mit Unrecht der Logier'schen Methodik zur Last gelegt hat. — Denke, fühle, übe, bilde und schaffe! — das sind die Grundmaximen, durch deren überaus kluge und geschickte Handhabung und durchgreifende Anwendung der Verfasser in seiner Kompositionslehre den Schüler bei steter Lust und Liebe zur Sache, bei steter freudiger Lernbegierde zu erhalten weiss.

III. Bei dieser herrlichen Lehrweisheit und didaktischen Gewandtheit, deren man erst dann völlig inne wird, wenn man diese Kompositionslehre zum zweiten und dritten Male genau durchliest, zeigt nun aber der genial gemüthvolle Verfasser vom Anfange bis zum Ende eine so klare, präzise, edle, kräftig und warm pulsirende Darstellungsweise, eine den Jünger so warm ansprechende Liebe für die Kunst, eine so herrliche Begeisterung für das Edelste und Glorreichste, das sie zu erzeugen vermag, dass man, wenn man nach einer Abtheilung dieses Buchs etwa ein Kapitel aus einer älteren, dem vorigen Jahrhundert angehörenden, oder gar aus einem knochendürren System der Harmonie- oder Generalbasslehre liest, schier aus dem Himmel herab, wenn auch nicht in die Hölle — doch sehr tief in alten Schulstaub hinein zu fallen glaubt, der sich auf einem modischen Fracke des 19. Jahrhunders besonders übel ausnimmt.

So erscheint nun durch den Lehrzauberstab unseres trefflichen Autors ein Gebiet, das früherhin dalag wie ein verzauberter, von mystischem Dunkel umnachteter Wald, in welchen die Meisten gar nicht und die Besten nur mit Zittern und Zagen einzudringen wagten, in einen herrlichen, auf wohlgebahnten Wegen überall zugänglichen Hain verwandelt, voll köstlicher alter Eichen und Buchen; voll schöner freundlicher Hüttchen mit Rosenbäumchen rings umher, auf welche der blaue Himmel herein lacht; voll byzantinischer und gothischer Kapellen und Tempel, und voll köstlicher Aussichtspunkte in die weite blaue geheimnissvolle Ferne hinaus; in welchem ein rüstiger Schüler, der ihn gesunden Geistes und Herzens betritt, mit Drang ohne Zwang seine Lehrjahre durchleben mag, um daraus reich an Kenntnissen mit wohlgeübter Kraft und gediegener Kunstbildung die Wanderjahre durchs Leben zu beginnen, in dessen freieren Wirkungsbereich der noch zu erwartende 3te Band des Werkes ihn einführen soll.

Aber wie, so hören wir im Geiste manche unserer Leser fragen, ist denn das Werk, welches du uns so warm lobst, nicht viel zu weitschichtig angelegt? Der Herr Professor in Berlin bietet uns da 2 Bände. Im ersten sollen wir 507, im andern sogar 608 Seiten lesen und wohl gar durchstudiren! Können wir nicht die Sache nicht viel kürzer haben? Freilich könnt ihr das, wenn ihr nichts wollt, als etwa eine magere Generalbasslehre, welche euch, wenn ihr sie in ihrer öden Abgerissenheit wohl oder übel verstanden habt, ungefähr so weit gebracht haben wird, dass ihr, wenn ihr's nicht sonst schon irgendwo gelernt, noch nicht das Geringste zu kompuiren vermöget. Ihr könnet dann noch weiter gar nichts, als etwa fehlerfrei so viele Akkorde nach einander aufmarschiren lassen, als es euch beliebt. Seid ihr nun aber des Dinges satt — was nun weiter? Seht, dann muss erst das Lernen recht losgehen; denn ihr könnt euch dann eben so wenig einbilden, fix und fertig gemachte Musiker zu sein, wie etwa ein kleiner Lateiner, der eine Masse von Regeln auswendig gelernt, ein fix und fertiger Europ, geschweige denn ein Cicero sein würde. Die Kompositionslehre ist allerdings 4 — 5 Mal stärker als etwa eine mittelmässige Harmonielehre, allein dagegen enthält sie wenigstens zwanzigmal mehr an Stoff und tausendmal mehr an Geist als eine solche. Dass Knochengerippe einer Generalbasslehre kann man am Ende auf wenige Tafeln zusammendrängen. Cui bono? — Um aber Fleisch und Blut an das Skelett zu bringen und ihm den Hauch des Lebens mitzutheilen, schrieben die Hauptvertreter der älteren Schule Bücher auf Bücher, welche zum Theil die Kompositionslehre an Umfang noch übertreffen. Der reiche Inhalt der Kompositionslehre, der gewaltige Lehrstoff, den sie umfasst, rechtfertigt durchaus ihren Umfang, und wir wüssten in der That nicht zu sagen, wo im Buche, ohne Beeinträchtigung der Klarheit und des stetig fortschreitenden Lehrganges, erhebliche Abkürzungen eintreten könnten. — Diejenigen, welche sich ohne Nachtheil für das Ganze ausführen liessen, hat übrigens der Verfasser bereits bei der 2ten Auflage eintreten lassen.

Wenn man das 14 enggedruckte Seiten einnehmende Inhaltsverzeichniss der beiden Bände durchschaut, so wird sich vielleicht die Frage aufdringen: Wie? hat

denn aber auch der Herr Professor alle diese Gegenstände mit gehöriger Sorgfalt und Gründlichkeit abgehandelt? Er hat es gethan, und wir wussten in der That nur wenige Partieen nachzuweisen, denen wir eine umfassendere Erörterung gewünscht hätten. Ausser bei der Lehre vom einstimmigen Satze dürfte dies etwa nur noch bei der vom dreistimmigen der Fall sein. Wenn man aber das Werk im Betreff der *Gründlichkeit* prüfen will, so darf man freilich nicht bei *dem* stehen bleiben, was der Verfasser etwa an dem einen oder dem anderen Orte über diese oder jene Lehre beigebracht hat. Alles im Buche bauet sich *allmälig* aus, und so muss man eine jede Lehre, um über ihre Behandlungsweise ein richtiges Urtheil zu gewinnen, durch das Werk so weit verfolgen, bis sie sich vollständig ergänzt hat.

Eben so ungerecht als voreilig würde man z. B. urtheilen, wenn man *die ersten Versuche*, welche der Verfasser mit der Harmonisirung der Tonleiter macht, und bei welchen er den Schüler *nur das Zunächstliegende* ergreifen lässt, als Maassstab für die *gesammte Behandlung der Sache* von Seiten des Verfassers benutzen wollte. Wer dem aufmerksam folgt, der wird allmälig mit den mannigfachsten Accordmitteln zu jenem Zwecke vertraut werden.

Dasselbe gilt auch von anderen Gegenständen. So steht z. B. im ersten Bande S. 71. der ersten und S. 77. der zweiten Ausgabe: „Solche Fortschreitungen wie in

101 (92)

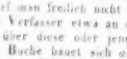

werden falsche Oktaven (oder Oktaven schlechtweg) genannt; sie gehen dem Satze leicht ein zweideutiges und schielendes Ansehen, klingen aus dem Stimmgewebe hohl heraus und beeinhalten dasselbe der vollen Mannigfaltigkeit von vier verschiedenen Stimmen. Wir wollen sie *für jetzt durchaus vermeiden*, obwohl die Zeit kommen wird, wo wir auch von ihnen den rechten Gebrauch machen lernen." Auf der folgenden Seite heisst es dann weiter: „Allein es birgt sich zweitens noch ein Uebelstand in dieser Stelle, der nämlich, dass zwei Stimmen mit einander in *Quinten* fortschreiten, *Quinten machen* etc. Auch Quintenfolgen werden wir späterhin zulässig und recht finden, wollen sie aber *jetzt ohne Weiteres vermeiden*, da sich erst weiterhin die Fälle ihrer Zulässigkeit ergeben etc." Höchst ungerecht und voreilig würde man nun urtheilen, wenn man aus diesen Bemerkungen schliessen wollte, der Verfasser habe Oktaven- und Quintenfolgen geradezu verboten oder erlaubt und diese Lehre überhaupt höchst flüchtig abgethan. Niemand wird dies behaupten, der mehr als einen flüchtigen Blick in dies Werk gethan, oder was er darin gefunden, nicht aus irgend einem schlimmen Grunde absichtlich verleugnet und entstellt. Es kommt nämlich jener Gegenstand im Verlaufe des Buchs an gehörigen Orten noch öfter und, wie wir glauben, ausführlich genug zur Sprache, nämlich (Ohrenquinten und Oktaven, Quintenfolge, Oktavenfolge, verdeckte Quinten und Oktaven: S. 98, 99, 216, 219, 258 der ersten, und S. 355, 415, 437 u. 439 der zweiten Auflage.

Ueber die Gestaltung der Molltonleiter sagt der Verfasser im ersten Bande S. 132 u. 133 der zweiten Auflage in Uebereinstimmung mit der ersten Folgendes: „Die Durtonleiter haben wir harmonisch gerechtfertigt. Ihr tonischer Accord war ein grosser Dreiklang, auch Durdreiklang genannt. Auch auf ihrer Ober- und Unterdominante hatten wir grosse Dreiklänge gefunden und in den Tönen dieser drei Durdreiklange war die vollständige Durtonleiter enthalten.

Wir sollten daher annehmen: wie die Durtonleiter auf der Tonika, Ober- und Unterdominante Durdreiklänge hat, so müsse die Molltonleiter auf denselben Punkten Molldreiklänge (kleine Dreiklänge) haben. In A moll wurden es also diese Accorde sein:

A . c . e
e . g . h
d . f . a.

Die Tonleiter würde also *A, h, c, d, e, f, g, a* heissen. Allein dann würde die Molltonart desjenigen Accords verlustig gehen, den wir zu ganzen Schlüssen und sonst vielfältig *fast* für unentbehrlich halten müssen: nämlich des Dominantaccords, denn dieser beruht auf einem *grossen* Dreiklang. — Folglich müssen wir den *kleinen* Dreiklang der Oberdominante in Moll in einen grossen, z. B. in A moll *e, g, h* in *e, gis, h* verwandeln. Aber nur hierzu haben wir gegründeten Anlass; im Uebrigen bleiben wir bei der obigen analogen Bildung. Wollten wir dies nicht, wollten wir z. B. die Harmonie der Unterdominante ebenfalls in einen Dreiklang (*d, f, a* in *d, fis, a*) verwandeln: so wäre Moll nur in einem einzigen Accorde, ja nur *in einem einzigen Tone*, von Dur unterschieden, und der Charakter beider von zu grosser Aehnlichkeit. Die Molltonleiter muss also heissen: *A, h, c, d, e, f, gis, a*. So fordert es, mit Rücksicht auf harmonische Behandlung, ihre Charakterbestimmung. In dieser Weise enthält sie allerdings einen auffallenden Schritt — und zwar wieder auf dem anstössigen Punkte zwischen der sechsten und siebenten Stufe; *f, gis* ist eine übermässige Secunde, ein Schritt von anderthalb Tönen, während wir sonst nur halbe oder ganze Tonschritte in der Tonleiter kennen. Auch dem Gehör fällt dieser Schritt natürlich auf, und man hat, um ihn zu vermeiden, f in fis verwandelt, der Tonleiter also so gebildet: *A, h, c, d, e, fis, gis, a.*

Allein dabei konnte man sich nicht bergen, dass durch fis, wie wir oben gesehen, der Unterschied der Tongattungen fast ganz aufgehoben wird. Man setzte daher fest: wenn die Tonleiter herauf stiege, solle sie wie oben heissen, wenn sie aber herabsteige, dann müsse man *A, g, f, e, d, c, h, a* nehmen. Dies sind aber im Grunde *zweierlei Molltonleitern*, oder eine Molltonleiter die nicht mehr diatonisch ist, in der zwei Stufen doppelt enthalten sind: *A, h, c, d, e, f, fis, g, gis, a*, was denn freilich in alle Wege unsystematisch scheint.

Wir werden ohne weitere Erörterung die systematische Molltonleiter zum Grunde legen, wie wir sie oben erkannt haben.

Sagt uns die Heftigkeit der übermässigen Secunde in unsern Melodien nicht zu, nun so gebrauchen wir diesen Schritt nicht, schieben einen Ton ein (*f-e-gis*,

a-gis-e-f u. s. w.) oder nehmen das *gis* eine Octave tiefer, als Septime von *f*. Späterhin werden wir auch den Weg finden, in Moll und in Dur fremde Töne und Accorde einzuführen; dann wird es von uns abhangen, auch jenen übermässigen Secundenschritt durch Erhöhung der sechsten oder Erniedrigung der siebenten Stufe zu vermeiden. Zuvor aber werden wir ihm wichtige Entdeckungen verdanken können, und auch künftig soll man uns nicht überreden, dass er wegen seiner Herbigkeit unstatthaft sei; auch das Herbe im Gefühl muss seinen entsprechenden Tonausdruck finden."

Sehr ungerecht würde man nun aber gegen den Verfasser verfahren, wenn man, blos auf diese Stelle im Buche fussend, ihn eines ungründlichen Verfahrens bezichtigen oder ihm etwa gar Unkenntniss der Alten zur Last legen wollte. Es findet sich die Ergänzung der Lehre bei Erörterung der beiden Kirchen-Molltonarten, der dorischen und äolischen, S. 326 u. ff. der zweiten und S. 356 u. ff. der ersten Ausgabe, wo es unter Anderem also heisst: „Fassen wir nochmals beide Molltonarten, die dorische mit grosser, die äolische mit kleiner Sexte und beide mit kleiner Septime, die aber als grosse gebraucht werden kann, unter Einem Gesichtspunkte zusammen, so werden wir an einen Zweifel der neuern Theorie über die Bildung der Molltonleiter erinnert, den wir schon S. 132 zur Sprache gebracht. Wir entschieden uns damals, dass das Mollgeschlecht kleine Terz, kleine Sexte und grosse Septime haben müsse, letztere wegen des uns unentbehrlichen Dominant-Accords. Der eigentliche Streitpunkt aber lag in der Sexte, die wir klein nahmen, damit Moll einen angemessenen Dreiklang auf der Unterdominante habe und sich in mehr als einem einzigen Tone und Accorde vom Dur unterschiede. Indess *möglich* wäre auch dem neuern System die andre Entscheidung gewesen, die Annahme der grossen Sexte; und hiernach haben auch diejenigen gestrebt, welche zweierlei Molltonleitern für unsre eine Molltonart festsetzen wollten. Sie gingen mit grosser Sexte und Septime hinauf, kehrten aber — weil das Charakterlose, die zu grosse Aehnlichkeit mit Dur in die Augen sprang — mit kleiner Septime und Sexte zurück."

„In grossartigerer und tiefsinnigerer Weise fasst das alte Tonsystem den Streitpunkt auf. Es versucht beide Möglichkeiten, benutzt aber, wie dann nothwendig war, eine jede derselben zu einer besondern Tonart, hält sich also von der Zwitterhaftigkeit jenes neuern Gebildes rein. — Nun können wir an den Resultaten des alten Verfahrens unser früheres Urtheil prüfen."

„Welches waren die Folgen, wenn die Alten die Sexte gross nahmen, das heisst: wenn sie dorisch schrieben? Ein Moll, das sich fast mehr als Dur zeigte, in seiner Modulationsordnung sich drei Durtonen und nur einem Mollton anschloss. Welches waren die Folgen, wenn die Sexte klein sein, wenn äolisch geschrieben werden sollte? Ein eigentlicher Molltón, durchgängig vom Mollcharakter; aber der sich — um nicht mit dem anderen Molltone, dem dorischen, gar zusammenzulaufen — schichtern der nahen und kräftigenden Modulation in die (dorische) Unterdominante oder vollends in Durtone, ja im Grunde aller ausweichenden Modulation enthielt etc."

S. 420 fügt endlich der Verfasser noch Folgendes hinzu: „So einleuchtend man die Nothwendigkeit finden muss, die Molltonarten mit kleiner Terz und grosser Septime zu bilden, so wenig darf es doch befremden, viele, selbst erfahrene und einsichtsvolle Lehrer damit in Widerspruch zu betreffen. Die sinnliche Wahrnehmung übt stets eine grosse Macht über den Menschen und wenn nun allerdings die erste und allgemeinste Wirkung der Musik ein Sinnenreiz und jeder zuerst auf diesen angewiesen ist, ehe er zu der tiefern geistigen Theilnahme gelangt: so kann es gar nicht anders geschehen, als dass man zunächst von jenem herben Schritt der übermässigen Sekunde sich scharf berühret, beunruhigt, zu seiner Vermeidung auf diese oder jene Weise eingeladen findet. Aus diesem Grunde finden wir es selbst recht und wohlgethan, Anfängern im Klavierspiel u. s. w. die Molltonleiter vorerst nach der herkömmlichen Weise, z. B. A moll mit a b c d e fis gis a, — a g f e d c h a üben zu lassen, das junge Ohr würde durch die öftere Wiederkehr jener herben Sekunde, ohne tieferen, ohne Gefühlsgrund unnöthig verletzt und endlich an das Rauhere gewöhnt. Nur sollte auch die richtige Tonleiter später gezeigt und gelegentlich geübt werden und der Lehrer sollte für sich und den Schüler das Bewusstsein festhalten, dass die *Tonart* anders lautet als die zur ersten technischen Uebung angemodelte Tonleiter. Er sollte sich dabei sagen, dass Tonart und Tonleiter nicht dazu geschaffen sind, angenehm und sanft zu klingen (denn das ist gar nicht der einzige und höchste Zweck der Tonkunst und kann, wo es sein soll, vom Komponisten durch hundert andere Weisen ebenfalls erreicht werden), sondern nur dazu: eine genügende und feste Grundlage für Komposition in melodischer und harmonischer Hinsicht abzugeben. Dass dies unsere Tonarten leisten, ist S. 27 und 131 erwiesen. Wollte man die Tonart mit doppelter Sexte und Septime bilden, so würden alle Harmonien, in denen uns dieses Intervall auftritt, zweifelhaft werden, man wüsste nie sicher, welcher Accord auf, oder mit diesen doppelten Stufen gebildet werden solle u. s. w. Von diesen unsern Grundsätzen hat sich auch niemals einer unserer Meister entfernt. In ihrer Modulation, z. B. in ihren Schlussformeln, legen sie die Molltonart, wie sie S. 133 erwiesen ist, zum Grunde; melodisch aber, namentlich in Gängen und Läufern, gebrauchen sie, wie es eben ihrem besonderen Zwecke zusagt, bald die mildernden Abänderungen, bald die unveränderte Tonleiter in ihrer ganzen Strenge. So finden wir z. B. bei Mozart im zweiten Finale des Don Juan bei den schauerlichen, so mild beginnenden und allmälig so durchbohrend eindringenden Mahnungen des Geistes erst die Molltonleiter in ihren beiden mildern, glatt überhin gehenden Abänderungen, dann aber in ihrer ganzen (morgenländen) Herbigkeit; so in der lustig und geistvoll vorüberklingenden C dur-Fantasie mit Fuge (Band 8 der Breitkopf-Härtel'schen Ausgabe) von Mozart die Molltonleiter öfter in ihrer ursprünglichen Herbe (Takt 2, 6, 19 u. s. w.), dauchen in ihrer mildern Umbildung; so braucht Beethoven sie im ersten Satz und Finale der F moll-Sonate, Op. 2, und im Finale der Sonate pathé-

tique unverändert, — und es könnten die Beispiele leicht gehäuft werden."

Diese ausgehobenen Stellen werden unseren Lesern hinlänglich beweisen, mit welcher Umsicht der Verfasser selbst auf besondere Untersuchungen in der Harmonielehre bedächtig eingegangen ist und überall das Brauchbare, ob alt oder neu, in den Bereich seines Unterrichts gezogen hat. Wenn auch in seinem Werke nur äusserst wenige Citate von Schriften seiner Vorgänger sich bemerklich machen, so hat er sie — denn sonst hätte er unmöglich ein so gründliches und vielumfassendes Buch zu schreiben vermocht — doch offenbar nicht allein wohl gekannt, sondern auch fleissig benutzt; allein stets mit so grosser Selbstständigkeit des eigenen Forschens und Denkens und mit so durchgreifender Unabhängigkeit in der Methode des Vortrags, der Anordnung, Verbindung und Behandlung des Lehrstoffs, dass bei ihm öfter auch das bereits längst Wohlbekannte gewissermassen als neu erscheint, weil es bald auf einer neuen Basis begründet, bald mit eigenthümlichen Folgerungen verknüpft, bald in besonderer Form dargestellt hervortritt, und dem einsichtsvollen Leser wird es nicht entgehen, dass er es hier durchaus nicht etwa mit einem rasch zusammengerafften Geschreibsel, sondern mit der wohl durchgereiften Frucht vieljährigen Fleisses, vielseitiger Studien und eines ausgezeichneten, auch durch anderweitige wissenschaftliche Bildung reich gewordenen Talentes zu thun habe.

Es bleibt uns nur noch übrig, das Verhältniss der zweiten zur ersten Ausgabe dieses ausgezeichneten Werkes zu erörtern.

Der Verfasser spricht sich darüber S. VI der lesenswerthen Vorrede zum ersten Bande folgendermassen aus:

„Wie ernstlich mir die Sache am Herzen liegt, wird hoffentlich diese zweite Ausgabe, die durchgreifende Umarbeitung eines vieljährig vorbereiteten und ausgeführten Werks, deren Mühen ich mich ungeachtet der verführerischen Aufnahme der ersten Ausgabe so gern und nur um so gewissenhafter unterzog, bezeugen. Konnten auch die Lehrsätze, die dem Ganzen zum Grunde liegende Kunstanschauung und das Wesentliche der Methode keine Aenderung erleiden, ich vielmehr durch fortgesetzte Prüfung, vielfältigere Erfahrung und die Beistimmung so vieler Sachkundigen nur noch fester von ihrer Wahrheit überzeugt werden: so liess es mich doch nicht ruhen; ich war gedrungen, meinem Lehrideal immer energischer zuzustreben. — — Die Aufgabe meiner Kunstlehre scheint sich mir dahin auszusprechen: *Dass sie die durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntniss in das Bewusstsein und Gefühl des Jungers verwandle und sofort zu künstlerischer That hervortreibe.* — Nicht abstraktes Wissen und nicht technische Abrichtung können Kunstbildung erzielen oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegentheil des künstlerischen Wesens und es ist die Erbsünde der alten Lehre, dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinauszugehen, nicht von ihr lassen will. Vielmehr muss die Kunstlehre fortwährend trachten zur lebendigsten, überzeugungsvollsten Anschauung und aus dieser zu rüstiger freudiger That überzuführen, mit Beiden aber jene Sicherheit, die auf eignem überzeugungsvollen Erlebniss beruht — und jenen sehnsuchtsvollen Drang nach neuen Thaten und Fortschritten zu erziehen, die, wie mir scheint, Bedingung und Kennzeichen wahrhaft künstlerischen Lebens sind."

„Dieser Grundsatz — — ist jetzt wie in der ersten Bearbeitung mir Gesetz gewesen. Das Wechselspiel zwischen Lehre und That, von Gesetz und Freiheit, von Form und Inhalt, von Melodie und Harmonie — immer lebendiger, beseelender anzuregen; das war mein vornehmlichstes Streben bei der neuen Ausarbeitung. In diesem Sinne achte ich es für einen wesentlichen Fortschritt, dass ich die weitere Entwickelung der Durchgänge und die harmonische Figuration nicht vor dem Choral, wo man ihrer nicht bedarf, sondern nach ihm, zu der freiern und reichern Behandlung weltlicher Melodieen gegeben, wo sie sogleich Bedürfniss sind und angewendet werden, dass ich ferner die ausführlichen Erörterungen über ausnahmsweise Vorhaltsgestalten, über Parallelismus, Querstand u. s. w., die man zu durchdenken und zu wissen, nicht aber zu üben und für sich allein anzuwenden hat, aus der eigentlichen Lehre in den Anhang verwiesen habe."

Diesen Aeusserungen gemäss, in welchen der denkende Leser mit freudiger Anerkennung die *so tief in Iiern und Wesen eindringende Erklärung* des Verfassers *über die Aufgabe der Kunstlehre* vernommen haben wird, hat nun auch in der That eine durchgreifende Umarbeitung des Buches stattgefunden. Davon gibt die neue Ausgabe fast in allen Abschnitten so vielfaches Zeugniss, dass wir, wenn wir auch nur paginaweise die vorzüglichsten Veränderungen, Zusätze, Weglassungen, Umstellungen, nähere Erörterungen anführen wollten, uns genöthigt sehen würden, mehrere Spalten mit Zahlen zu füllen. Trotz der nicht unbeträchtlichen Abkürzungen, welche der Verfasser überall, wo es ohne Beeinträchtigung der Klarheit und des Lehrnexus geschehen konnte, vorgenommen, hat das Werk dennoch in der neuen Ausgabe an Umfang gewonnen, so dass die Seitenzahl des ersten Bandes von 445 auf 507, die des zweiten Bandes von 583 auf 608 gestiegen ist. Im zweiten Bande ist die Uebersicht der zusammengesetzten Formen, welche sich in der ersten Ausgabe vorfindet, weggefallen und in den jenen Formen insonderheit gewidmeten dritten Band verwiesen worden, dessen Erscheinen Referent mit eifrigstem Verlangen entgegensieht. Dafür aber hat in der neuen Ausgabe die Lehre von der Fuge eine ausführlichere Behandlung gewonnen.

Ausstellungen im Einzelnen liessen sich, wie es bei einem so vielumfassenden Werke fast nicht anders sein kann, vielleicht manche machen; allein sie würden als kritische Kleinmeisterei erscheinen, zu deren Uebung wir bei dem höchst befriedigenden Totaleindrucke, welchen das Werk bei wiederholtem Studium auf uns gemacht, durchaus keine Lust haben. Ungenügend erscheint uns jedoch die aus der ersten auch in die zweite Ausgabe übergegangene Definition: „Eine rhythmisirte Tonreihe heisst Melodie." Wir gestehen indess, dass

die Definitionen anderer Autoren uns ebenfalls zu vag und schwankend erscheinen.

Ueber das eigentliche Verhältniss zwischen Takt und Rhythmus, welche beide immer s vielfach verwechselt werden, haben wir eine eindringende Erörterung vermisst.

Im Betreff der vom Verfasser gewählten Notenbeispiele müssen wir zwar gestehen, dass die von ihm selbst herrührenden stets dazu geeignet sind, den gerade in Rede stehenden Gegenstand vollkommen deutlich zu machen, und dass es schwer sein möchte, für alle Fälle gleich klare, einfache und zweckmässige von fremden Meistern beizubringen; indess möchte doch vielleicht die Kompositionslehre an Interesse und vielseitig instruktiver Kraft auch in literarischer Hinsicht gewinnen, wenn der Verfasser bei einer dritten Auflage durch ausgedehntere Aufnahme und Erörterung fremder Beispiele auf den unermesslichen Reichthum lehrreicher Erscheinungen im Gebiete der Kunstpraxis hinweisen wollte, welches ihm bei einer so vertrauten Bekanntschaft mit den Meisterwerken aller Zeiten nicht schwer fallen kann.

Die ehrenwerthe Verlagshandlung hat übrigens der Ausstattung der zweiten Auflage die rühmlichste Sorgfalt gewidmet. Druck und Papier sind vortrefflich und so dem Werthe des Werkes entsprechend, dessen Verbreitung in musikalischen Lehranstalten, Seminarien u. s. w. gewiss von dem gedeihlichsten Erfolge begleitet sein wird, wie wir es denn auch aufs Angelegentlichste allen Kunstfreunden empfehlen, die mit dem Technischen der Musik auf angenehme Weise in nähere Bekanntschaft zu treten wünschen.

Wir selbst schliessen unsere Anzeige mit dem Wunsche, dass es wenigstens einigermaassen gelungen sein möchte, unsere eigene lebendige und feste und hier nur aus reinem Interesse für die Sache selbst ausgesprochene Ueberzeugung von dem hohen Werthe dieses Werkes und *seiner ausserordentlichen Wichtigkeit für die zeitgemässe Gestaltung der musikalischen Lehrmethodik auch unsern Lesern mitzutheilen.*

Gesang-Kompositionen.

Leopold Schefer: Sechs Volkslieder zum Pianoforte. Op. 42. Guben, bei F. Fechner. 20 Ngr.

Leopold Schefer ist als gemüthlicher Novellendichter auf das Rühmlichste in Deutschland bekannt, hingegen weniger allgemein als talentvoller Komponist, und doch verdient er auch als solcher gerechte Anerkennung. Was wir von seinen Tonschöpfungen sahen, brachte in uns einen regen, lebendigen Eindruck hervor, denn eine reiche Fantasie macht sich darin geltend und erfreut und dringt tief zum Herzen. In dem vorliegenden Hefte tritt uns Schefer in der Art und Weise eines recht eigentlichen Troubadours entgegen, und diese Lieder müssen Gesangfreunden doppelt willkommen sein. Nur wenigen Dichtern war und ist wie ihm die Gabe verliehen, die selbst erfundenen sinnigen Worte mit Musik zu verbinden, und doch ist diese Vereinigung gerade eine solche, welche in den meisten Fällen Treffliches erwarten lässt. Nun einige Worte über die Sammlung selbst. Der Dichter bezeichnete sie mit dem Namen: „Volkslieder.“ Dass die Lieder nebst ihren frischen Melodien noch keine solchen sind, ist natürlich; ob sie aber dergleichen werden? wir zweifeln nicht im Geringsten, denn dem Besten dieser Gattung schliessen sie sich an. Wie naiv und munter ist nicht sogleich das erste Lied: „Der lustige Vogel.“ Man möchte fast wünschen, ein solcher Vogel zu sein. Welchen Schwung hat die Weise! sie konnte nur mit den Worten zugleich erstehen. Eine wehmüthige Klage wird in No. 2 „Heimkehr in die Jugend“ laut, und wer gedächte nicht während dieses Liedes mit feuchtem Auge seiner ernstigen glücklichsten Tage? In No. 3 lernt man die Bedeutung der „Jahre.“ Vielen wird Neues darin gesagt und gesungen. Kein weibliches Wesen kann ohne Rührung das vierte Lied: „Die Schwalbe“ singen. Es ist wahrhaft ergreifend! Nicht minder jedoch No. 5 „Unvergessliche Liebe“ — ein Nachtstück; nur einzelne matt blinkende Sterne lassen einen „Grabesstein“ gewahren. No. 6. „Trost der Nähe.“ Zart und weich, wie die vorgenannten. Wahre Poesie in Wort und Ton! Trefflicher Dichter mit dem so reichen Kompositionstalent; glücklicher Tonmeister mit der so hohen Sangergabe, du bist wahrhaft zu beneiden! — Möchten die Volkslieder bald weit und breit Eingang finden, um ihre Bestimmung zu erfüllen. Möchte der Sänger noch oft seine Harfe erschallen lassen und singen „von früh bis in die Nacht“ von Freude und Lust, von Weh und Schmerz, von Sehnsucht und Liebe — „und singen wieder von neuem, sobald er nur aufgewacht — der lustige Vogel.“

Die äussere Ausstattung könnte reinlicher und sauberer sein.

A. F. Anacker: Fünf heitere Bergmannslieder für die Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op 24. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. 15 Ngr.

Wie einst der alte Kantor Nikolaus Hermann zu Joachimsthal es sich angelegen sein liess, die fleissigen Bergleute jetzt mit einem ernsten, dann mit einem muntern Liede zu erfreuen, um sie bei schwierigen, lebensgefährlichen Unternehmungen zu ermuthigen, nach glücklich vollbrachter Arbeit zu erheitern, so sorgt seit einer Reihe von Jahren schon der rühmlichst bekannte Komponist für diesen Stand, der mit dem des Jägers wohl ein höchst romantischer genannt werden muss. Dass seine Gesänge freudig und gern von denen aufgenommen werden, für die sie bestimmt sind, steht fest; aber sie verdienen einem weitern Kreise bekannt zu werden, denn Charakteristik, tiefes Gefühl, Leben und Geist weiss er ihnen einzuhauchen, und alles dies in so natürlicher, ungezwungener Weise, dass man den anspruchslosen Sänger lieb gewinnt und mit nicht gewöhnlichem Interesse bei ihm verweilt. Auch dieses Heft, fünf heitere Bergmannslieder enthaltend, hat uns ungemein angesprochen, besonders jedoch die ersten drei Lieder, das pathetisch-komische: „Der Ruxhändler,“ das gemüthlich-didaktische: „Wie man trinken muss“ und das ächt joviale „Vier Gläser.“ Das vierte Lied „Was mir gefällt“

stimmt mit dem dritten zu genau im Charakter, ja selbst in der Melodie überein, um nicht durch Vergleichung zu verlieren. Das fünfte „Das Lied vor Ort" wird durch die stete Achtelbewegung im Basse und der tiefen Lage der Begleitung monoton. Die kurzen Verszeilen, z. B.:

„Rings im Schacht
Tiefe Nacht" —

mit den unmittelbar darauf folgenden langen

„Nur beim düstern Schein der Blende
Fördr' ich so das Werk der Hände."

sind nicht günstig zur Komposition und der Tonsetzer bemühte sich ziemlich fruchtlos, ein Lied aus einem Gusse zu erzielen.

Die Ausgabe ist schön und korrekt.

Julius Stern: Sechs Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 15 Ngr.

No. 1. „Der Nachtwandler" von J. v. Eichendorff. Ein zwar einfaches, aber schönes Lied; nur wird der „Wunderbare Nachtgesang" durch die Menge der frei angeschlagenen Nonenakkorde nicht wunderbarer und wir wünschten mehrere derselben hinweg. No. 2. „Lass mir die Thränen" Voll Gefühl und ergreifend. No. 3. „Der Schalk" von J. v. Eichendorff. Das läutet, schüttelt Blütenflocken, trillert und schlägt wie eine Lerche und Nachtigall, jauchzt und singt: Frühling ist es wieder! Viel Leben und Fantasie. Die Malerei eines Wasserfalles ist eigenthümlich und der gewöhnlichen Manier gerade entgegengesetzt, nämlich so:

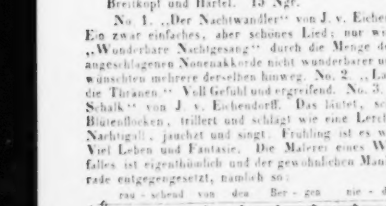

Wir haben das Wasser bis jetzt immer den Berg herablaufen sehen. Hier ist das Gegentheil zu finden und das ist etwas Neues. Das aus zwölf Takten bestehende Nachspiel hat nichts dem Frühling Entsprechendes. In den tiefsten Tonregionen spukt es herum und scheint nicht enden zu wollen. Wir bitten den Klavierspieler, sechs Takte hinwegzudenken, und der Schluss wird dem Ganzen besser entsprechen. No. 4. „Anklang" von demselben. Im Ganzen lobenswerth. Warum aber wurde während der ruhigen Betrachtung die „ferne Waldespracht" so fortissimo herausgestossen? No. 5. „Liebchen" von Tromlitz. Es ist recht sonderbar mit diesem Lied. Uns war dessen Melodie so bekannt, wie etwa das Wortchen: Liebe — selbst, und doch ist es ein neues Liedchen. Sollte es etwa alte Gedanken enthalten? Man prüfe doch selbst die Anfangstakte:

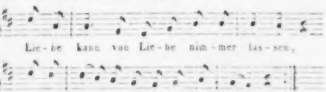

No. 6. „An den Sonnenschein" von Reinick. Vielleicht das schönste Lied der Sammlung. Frisch herausgesungen wird es seine Wirkung nicht verfehlen.

Der Notenstich, in gewohnter Weise, nett und schön.

C. F. Becker.

Nachrichten.

Leipzig, den 19. October 1842. Zweites Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Sonntag, den 9. October. Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Arie aus Zelmire von *Rossini* (Che vidi amici!), gesungen von Herrn *Montrésor* aus Verona. — Concert für Pianoforte von *Villoing* (Cmoll, erster Satz), gespielt von dessen Schüler *A. Rubinstein* aus Moskau. — Szene und Arie aus Robert Devereux von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Montrésor*. — Ständchen von *Franz Schubert* und Fantasie über Themen aus Lucia, für Pianoforte von *Fr. Liszt*, vorgetragen von *A. Rubinstein*. — Symphonie von *Franz Schubert* (Cdur). —

So lange *Mendelssohn-Bartholdy's* Abwesenheit noch dauert — die Hoffnung, ihn bald wieder für Leipzig zu gewinnen, hat man keineswegs aufgegeben — wird in der Regel unser Concertmeister Herr *F. David* die Gewandhausconcerte dirigiren. Wir haben im vergangenen Jahre schon Gelegenheit gehabt, den regen Eifer und die Umsicht zu rühmen, mit welchen er sich dieser Leitung unterzieht, und müssen dies jetzt bei diesem Concerte, das besonders in den grössern Orchesterstücken vorzüglichen Fleiss und Sorgsamkeit verlangte, wiederholt thun. Die Ouverture zur Zauberflöte, so oft sie auch gespielt, so popular sie geworden ist, verlangt doch, und vielleicht eben ihrer grossen Popularität wegen, um so mehr die sorgfältigste und feinste Ausführung, wenn sie so lebendig und kräftig wirken soll, wie sie es vermag und wie sie es diesmal auch wirklich that; sie wurde vortrefflich gespielt, was das Publikum durch lauten Beifall dankbar anerkannte.

Sehr lebhaftes Interesse erregte das erste Auftreten des Herrn *Montrésor*, welcher schon im Laufe des vergangenen Sommers durch seine Mitwirkung in den Opernvorstellungen, welche die königl. dänische italienische Hofoperngesellschaft, bei welcher Herr *Montrésor* als Prime Tenore thätig war, auf unserm Theater gab, sich allgemeine Theilnahme erworben hat. Wir selbst haben ihn damals oft gehört und zwar in seinen besten Leistungen, in welchen er besonders als dramatischer Sänger und

durch lebendiges, charakteristisches Spiel grosse Anerkennung erhielt und verdiente. Allein das Singen in der Oper ist bekanntlich in seiner Wirksamkeit ein ganz anderes, als das Singen im Concert, welches ohne die vielen Reiz- und Hilfsmittel der Darstellung und der Bühne doch gleiche Wirkung wie jenes hervorbringen soll. Was letzteres einzig und allein durch sich selbst erringen muss, gewinnt ersteres häufig durch Nebendinge und Aeusserlichkeiten, die überdies oft nichts weniger als künstlerisch sind. Wer weiss es nicht, dass besonders heut zu Tage oft Sänger und Sängerinnen auf der Bühne Beifall ernten, ja Enthusiasmus erregen, die mit ihren Leistungen im Concert vielleicht vor demselben Publikum kaum genügen würden? Wenn daher ein Sänger die Anerkennung, welche er auf der Bühne erhielt, auch im Concert zu verschaffen und zu bewahren weiss, so ist dies schon Beweis genug für seinen wirklichen Werth, und bürgt dafür, dass er auch für und durch sich allein Anforderungen zu entsprechen vermag, die hier oft um so strenger sind, als sie, immer nur auf einen Gegenstand gerichtet, nicht durch anderes Interesse getheilt oder verringert werden. Dies ist nun der Fall bei Herrn *Montrésor*; sein Vortrag beider Arien, besonders der zweiten, allerdings geschmackvolleren, aber grossentheils aus Motiven *Rossini's* und *Bellini's* zusammengesetzten Arie, erhielt allgemein den lebhaftesten Beifall. Herr *Montrésor* ist nicht mehr jung; seine Stimme hat den frischen, metallreichen Klang, die Klarheit und den weichen Schmelz bereits verloren, welche eine schöne Tenorstimme so hinreissend und tief ergreifend macht; aber es ist ihm Material noch genug geblieben und, wie dies nur bei italienischen Stimmen vorzukommen pflegt, eine Biegsamkeit des Organs, welche deutsche Sänger auch durch das fleissigste Studium sich nur höchst selten anzueignen vermögen. Mit den ihm gebliebenen Mitteln weiss nun Herr *Montrésor* so geschickt umzugehen, sein Vortrag ist so lebendig, oft interessant, die Ausführung in technischer Hinsicht so gewandt, leicht und geschmackvoll, dass der Totaleindruck seiner Leistungen ein sehr befriedigender ist und die Ueberzeugung Jedem aufdrängt, dass man es mit einem Sänger aus vortrefflicher Schule, mit einem sehr geübten, talentvollen und gebildeten Künstler zu thun habe. Was fast alle italienischen Sänger gleichsam von Natur und bis in weit vorgerückte Jahre besitzen, leichte Ansprache des Tones, gute Koloratur, vortreffliches Portamento, schöne, wohlklingende, offene Aussprache, besitzt auch Herr *Montrésor* in hohem Grade, und in dieser Hinsicht möchten wir ihn nicht wenigen deutschen Sängern und Sängerinnen wie Gesangslehrern als Muster anempfehlen; nur allein die Verbindung der verschiedenen Stimmregister scheint nicht ganz vollkommen ausgeglichen und die Kraft und Stärke des Tones in den verschiedenen Stimmlagen nicht ganz gleichmässig zu sein; wenigstens ist dies uns in einigen umfangreichen Passagen, welche Herr *Montrésor* ausführte, zur Zeit so vorgekommen, könnte aber auch nur Folge einer zeitigen Indisposition des Organs gewesen sein, weshalb wir weiter keinen hohen Werth auf diese Bemerkung legen wollen. Was die Vortragsweise des Herrn *Montrésor* betrifft, so verleugnet dieselbe zwar nie ihren ursprünglichen italienischen Charakter, nach welchem auf Ausbildung und Geltendmachung der Melodie, verbunden mit reicher Ausschmückung derselben durch Koloraturen und Passagenwerk, der meiste Fleiss verwendet wird; sie neigt sich aber nicht selten sehr auffallend zu der neufranzösischen, oft mehr mit leidenschaftlichem Pathos deklamirenden, als singenden, immer aber grell und stark auftragenden Vortragsweise hin, der leider in neuerer Zeit produktive wie reproduktive Künstler, Komponisten, wie Sänger und Spieler immer mehr zu huldigen scheinen. Wie sehr diese Vortragsweise aber schon zu unerträglicher Manier bei Vielen geworden ist, haben wir oft zu rügen Gelegenheit gehabt. Zum Glück ist die Sache bereits so auf die Spitze getrieben, dass sie bereits anfängt aus der Mode zu kommen; dann wird man hoffentlich bald wieder auf das Natürliche und deshalb wahrhaft Schöne zurückkommen. Herr *Montrésor* neigt sich nun, wie schon bemerkt, zu dieser Vortragsweise hin, und wendet sie nur zu, wo in gewisser Hinsicht auch der Komponist auf sie gerechnet hat, wie z. B. in der Arie aus Robert Devereux von *Donizetti*, welche Herr *Montrésor* in dieser Art vortrefflich und mit vielem Erfolg vortrug. Wir möchten aber wohl wünschen, Herrn *Montrésor* in einigen wirklich schönen, höhern Kunstanforderungen wahrhaft entsprechenden Kompositionen, von welchen ihm z. B. die Meisterwerke *Mozart's* gewiss nicht fremd sind, zu hören; solche Werke stehen über dem gewöhnlichen Zeitgeschmack, und aus ihrem Vortrage allein kann man erst das Talent, den wahren Werth des ausführenden Künstlers beurtheilen, wie sie zugleich den Künstler selbst innerlich wie äusserlich wahrhaft zu fördern vermögen. Das unaufhörliche Absingen der nichtssagenden, gehalt- und geschmacklosen neu-italienischen und französischen Opernarien ist nichts als ein Ohrenkitzel, welcher Sänger wie Publikum gleichmässig herunterbringt.

Eine andere interessante Erscheinung war der junge, erst 12jährige *A. Rubinstein* aus Moskau. Seine Leistungen sind nicht das trügerische Produkt einer treibhausähnlichen Pflanze oder Bildung, sondern das Ergebniss eines wirklich ausgezeichneten, ächt musikalischen Talents, das allerdings durch geschickte und sorgsame Hand geleitet und gebildet worden sein muss. Nicht in technischer Hinsicht allein zeichnet sich das Spiel *Rubinstein's* sehr vortheilhaft aus, obwohl die grosse Fertigkeit und Sicherheit, so wie die angenehme Leichtigkeit, mit welchen er oft die bedeutendsten Schwierigkeiten überwindet, für sein Alter wenigstens bewundernswerth sind; sondern hauptsächlich der Geist, der seine Leistungen durchdringt, die Solidität und klare Verständlichkeit seiner Auffassung und seines Vortrags machen einen so sehr günstigen, lebhaften Eindruck, der um so wohlthuender ist, als er eben die feste Ueberzeugung von dem wahren Werthe des jugendlichen Talents gibt, und darauf Hoffnungen bauen lässt, die hier wie sonst selten erspriesslich für die Kunst sein können. Wir setzen hierbei freilich voraus, dass die Kunstrichtung des jungen *Rubinstein* dieselbe ächt künstlerische, solide Basis behalte, auf der sie jetzt zu ruhen scheint, und die

z. B. sein Vortrag der zwei letzten Stücke, des Ständchen von *Fr. Schubert* und der Fantasie von *Liszt*, musikalischer, melodischer und geschmackvoller erscheinen liess, als man ihn sonst wohl mit anhören muss. Ueberhaupt machen die Leistungen *Rubinstein's*, von allen Seiten betrachtet, seinem Lehrer, Herrn *Villoing*, den wir in Person nicht, in seiner künstlerischen Wirksamkeit aber zum ersten male haben kennen lernen, grosse Ehre; und wenn wir auch seine Komposition — den ersten Satz eines Pianoforteconcerts — eben nicht als reich und neu an Erfindung oder besonders hervorstechend durch ausgezeichnete Arbeit, überhaupt nicht gerade als musikalisch sehr werthvoll rühmen können, so müssen wir dieselbe doch als sehr praktisch, gut ausführbar für den Spieler und wirksam für den Erfolg nennen und finden auch in ihr den soliden Kunstsinn und Geschmack wieder, der uns in den Leistungen seines Schülers so erfreulich gewesen ist. Der Beifall des Publikums wurde dem jungen *Rubinstein* in reichem Maasse, hauptsächlich nach seinem wirklich vortrefflichen Vortrage der zwei letzten Stücke, auf die lebhafteste Weise zu Theil.

Die Ausführung der Symphonie war in allen Theilen ganz ausgezeichnet, und die Wirkung derselben so lebhaft wie verdient. Obgleich die Aufführungen der grösseren Orchesterstücke in unseren Concerten im Grunde immer den meisten Kunstwerth haben und die vorkommenden Virtuosenleistungen oft an wirklicher künstlerischer Bedeutung damit gar nicht im Vergleich zu stellen sind, so werden wir dennoch nur bei besonderen Veranlassungen ausführlicher darüber berichten, da im Allgemeinen, bei der anerkannten Vortrefflichkeit derselben, ein einfaches Referat genügt und sie, um verdiente Anerkennung zu erhalten, einer andern Unterstützung meist nicht bedürfen. — ÷

Jena. In der Mitte des August wurden in hiesiger Hauptkirche von der neubegründeten Singakademie, mit wohlbesetztem Orchester, unter Leitung des Herrn Universitäts-Musikdirektors *Stade*, die ersten beiden Theile des *Händel*'schen Messias aufgeführt. Die Chöre waren mit grossem Fleisse einstudirt, die Solopartien fast durchgehends durch tüchtige, wohlausgebildete Stimmen vertreten und die Ausführung eine sehr gelungene zu nennen. Möge die neubegründete Anstalt, welche unter der trefflichen Leitung ihres geschickten Direktors so schnell zu einer so tüchtigen Leistung heranwuchs, sich des gedeihlichsten Fortgangs zu erfreuen haben und sich recht bald wieder zu einer gleich würdigen Kunstgabe an das Publikum bereit finden lassen!

Fulda, im August 1842. Da, wo es sich um die Verherrlichung eines allgemeinen Festes handelt, darf gewiss die Musik nicht fehlen; im Gegentheil, sie gibt meistens erst dem Gegenstande der Feier die wahre Weihe, und gewinnt den Theilnehmenden um so mehr zur Erfassung der würdigen Bedeutung desselben, als sie ihn in die reinste und gemüthlichste Stimmung versetzt. Wenn daher bei der Enthüllungs- und Einweihungsfeier des neuerrichteten Bonifazius-Monumentes daher auch die Tonkunst nicht die kleinste Rolle spielte, so verdient dieses besonderes Lob; freudiger Dank gebührt aber auch denjenigen, die es sich angelegen sein liessen, durch Aufführung passender und effektvoller Musikstücke die Feier zu erhöhen.

Unser Musikdirektor *M. Henkel* hatte ein zur genannten Festlichkeit eigens von Dr. *Petri* verfasstes Gedicht in Musik gesetzt und es wurde diese recht ansprechende, in Solo- und Tuttisätze eingetheilte Komposition von den Schülern des Gymnasiums, mit Begleitung von Harmoniemusik und unter Direktion des Komponisten lobenswerth aufgeführt. Ferner verdient der Vortrag des *B. Klein*'schen Männergesanges: „Herrlich ist Gott" (dem aber ein auf das Fest bezüglicher Text untergelegt war) durch die Schullehrer, Seminaristen und von Harmoniemusik unterstützt, volle Anerkennung. — Nach der vormittägigen Feier fand im Dome ein musikalisches Te Deum statt, wobei der Lobgesang: Gottheit, die sei Preis und Ehre von *Mozart* zur Aufführung kam und herrliche Wirkung machte. Die Vokalstimmen waren besonders gut besetzt, da ausser den gewöhnlichen Sängern viele der Gymnasiasten und Seminaristen mitwirkten und mehrere der hiesigen kunstliebenden Sänger und Sängerinnen sich dem Ganzen anschlossen. Die Instrumentalpartie wurde grösstentheils von den hiesigen Militärmusikern ausgeführt. — Nun bleibt noch eine musikalische Produktion zu erwähnen übrig. Es wurde nämlich des Abends nach beendigtem Fackelzug und der Ankunft am Monumente die Renner und Laien so ansprechende C dur-Symphonie von *Beethoven* durch die hiesige Militärmusik gespielt, deren im Ganzen gelungene Ausführung um so mehr anzuerkennen ist, als die Lungen der Bläser den ganzen Tag über vielleicht mehr als billig in Thätigkeit gesetzt worden waren. Der Musikmeister *Nau*, der im Arrangement dieser Symphonie für grosse Militärmusik recht glücklich war, dirigirte. Eine Volkshymne nach der Weise: God save the king vom anwesenden Volke gesungen, beschloss diesen erinnerungsvollen Tag, der den meisten Anwesenden unvergesslich bleiben dürfte. ÷ ÷

Karneval- und Fastenstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand. (Teatro Re.) Weder von der ersten neuen Oper: *Un Duello alla pistola*, von *Begala*, noch von der darauf ziemlich schlecht gegebenen Italiana in Algeri von Rossini lohnt sich die Mühe in's Einzelne zu gehen. Die aus Zürich gebürtig sein sollende Altistin Luigia Corradi singt mit nicht starker Stimme leidlich. Ganz anders ging Ricci's (Federico) Prigione di Edimburgo, mit der Tavola, der Brambilla, dem Tenor Caggiati und Bassisten Zucchini. Schon die Musik, die Hübsches und Gutes hat, mit der erfahrenen Sängerin Tavola und den beiden gar nicht üblen männlichen Sängern, konnte den Erfolg nicht zweifelhaft lassen. Aber auch die Brambilla, welche in vier Tagen die Rolle der

Ida, wegen Erkrankung der Caraccini, übernehmen musste und zum erstenmal die Bühne betrat, machte sich mit ihrem Gesang Ehre; ihr Mezzosopran wird sich nach und nach immer besser ausbilden. Sie ist die Tochter des hiesigen Maestro Paolo Brambilla, und heisst Emma; ihre ältere Schwester Amalia, die auf mehreren Theatern Italiens und Spaniens mit Beifall gesungen, seit einiger Zeit aber die Bühne verlassen hat, ist mit dem Tenor Verger vermählt; ihre ältere Schwester Emilia sang ebenfalls auf dem spanischen Theater, ist mit einem Spanier verheirathet und jetzt quiescirend; von ihren beiden Brüdern ist Ulisse Bassist, Annibale Tenor, die ganze Familie also acht musikalisch. Noch gibt es andere drei Sangerinnen, die Brambilla heissen und aus Cassano bei Mailand sind: die rühmlich bekannte Marietta und ihre beiden Schwestern Teresa und Annetta.

Im kleinen Theater des hiesigen Konservatoriums wurden im Karneval ebenfalls zwei neue Opern, von denselben Zöglingen des vorigen Jahres komponirt, aufgeführt. Un giorno di nozze, von Devasini und Bellini (die Referent nicht gehört), und il direttore svizzero von dem in der 29. Nr. der vorjährigen Allg. Mus. Zeit. belobten jungen Meiners, der auch diesmal sein schönes musikalisches Talent in mehrern Stücken beurkundete.

Dublin hat drei musikalische Akademien in der Scala und im Redoutensaale, eine in Gesellschaft des Violinisten *Bazzini*, stets mit vielem Beifalle gegeben, was ihm, da er unmittelbar auf Thalberg folgte, gewiss zur Ehre gereicht.

Von *Rossini's* auch jenseits der Berge bekanntem Stabat Mater nur wenige Worte. In Ober- und Mittelitalien wurde es auf einigen Theatern gegeben. Die Meinungen sind verschieden. Enthusiasten betrachten es als ein sublimes Werk und achte Kirchenmusik, Andere finden es blos als hübsche, aber nichts weniger als kirchliche Musik, wieder Andere wollen auch gar nichts Neues darin finden. In Bologna, bekanntlich Rossini's dermaligem Aufenthalte, war die Aufführung jenes Stabat ausserst pompös. Der pfiffige Maestro hat unter andern Donizetti aus Mailand ein, um es zu dirigiren. Beide musikalische Lichter umarmten sich so herzlich und sagten einander solche Schönheiten, dass das Auditorium bis zum Weinen davon gerührt war. Geschrieben wurde bereits in Italien für und wider dieses Stabat, die Gegner, versteht sich, mit der allergrössten Schonung. Ricordi in Mailand druckt alle hierüber bekannten Urtheile aus den verschiedenen italienischen und französischen, aber kein einziges (aus leicht zu errathender Ursache) aus den deutschen Zeitschriften.

Venedig (Teatro della Fenice). Drei exotische Prime Donne: die Goldberg, Schreckel und Bertrand; zwei Prime Tenori: Duval und Moriani (in der Este), nebst dem Bassisten Coletti. Pacini's *Saffo*, von ihm selbst in die Szene gesetzt, hatte für ihn und die Sänger eine ehrenvolle Aufnahme zur Folge. Die Goldberg in der Titelrolle war die Sonne, die Bertrand und Coletti zwei Nebensonnen. Die zweite Oper, *Candiano IV.*, war neu von Gio. Batt. Ferrari. Vaterländischer Gegenstand, vaterländischer Dichter und Maestro und vaterländisches Furore. Nach einem Introductions-Chor, der gefiel, liessen eine Arie und Duett etwas kalt, aber eine schöne hinter den Kulissen gesungene Barcarola erwartete Alles in hohem Grade, und ward zum Enthusiasmos bei einem schönen Gebete mit Orgelbegleitung und bei der Arie der Goldberg mit Begleitung der Harfe und des englischen Horns, die sie mit achter Kunst und Seele vortrug. Hierauf folgte ein Marsch und Coletti's Arie: schöne Stimme, schöner Gesang und schöne Person; der Akt schloss mit einem a tre, sogenannten Finale, und einem Hyperfanatismos. Der zweite Akt stand dem ersten weit nach; Maestro wurde oft hervorgerufen, allein und mit den Sängern, und unter Fackelschein mit Musik nach Hause begleitet. Bei all dem Lärm wechselte sie doch mit der Soffa ab, wo dieselben Hauptsänger (die Schreckel abgerechnet) beschäftigt waren. Pacini's neue Oper, *il Duca d'Alba* (der Egmont von Goethe) mit der Goldberg, Bertrand, Moriani und Coletti, zog wenig an, und ganz zu Ende gaben dieselben Sänger die unlängst für Mailand von Fed. Ricci komponirte Oper *Corrado d'Altamura* mit geringem Erfolge; Moriani durfte überhaupt in keiner Oper mehr glänzen, als in den beiden Donizetti'schen Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor.

(Teatro S. Benedetto.) Hier bestand das Singpersonal aus den Damen Goggi, Mori, Malvasi, den Tenoren Pancani und Monti, Bassisten Tabellini, Frizzi und dem Buffo Luzio. Don Desiderio, Op. Buffa vom principe Poniatowsky, befriedigte hier schon ein anderesmal und auch jetzt. Die Mori hat eine gute Schule und Aussprache, Pancani ist hier beliebt, Frizzi und Luzio gehen mit. Coppola's Nina mit der Goggi gefiel wenig. In der Italiana in Algieri, worin Bassist Bottecelli sang, ging es ihr und dem Buffo viel besser. In Ricci's Esposte Luzio's Steckenpferd), sang die Torelli, Tenor Sanguirgi und Bassist Bartolini; Alles so so. Donizetti's Elisir d'amore, und Aja nell' imbarazzo passirten noch die Breiter; die Goggi und Monti erhielten kaum einigen Beifall. Hrn. Mariani's neue Oper *Lazarella*, mit einer musikalischen deutsch-französisch-italienischen Physiognomie, war auch für die schwache Sängergesellschaft keine leichte Aufgabe und gefiel blos theilweis im ersten Akte.

Pordenone. Auch hier eine Oper! und Opera Seria! versteht sich von Donizetti; Gemma di Vergy machte den Anfang. Marino Faliero folgte nach. Auch eine neue Oper, *Ezelwik* betitelt, von *Gallo*, ein Meisterstück, das nur zu viele seines Gleichen findet, weswegen Herr Gallo auch Fanatismo erregte; nach der Vorstellung gab man die gewöhnliche Komödie in einem Akte; der Maestro wurde nämlich mit der Musikbande nach Hause begleitet. Die Runzi war für diesen Ort wirklich eine Prima Donna, Asti ein herrlicher Tenor; Bassist Silingardi behagte zwar wenig, wurde durch Herrn Gorin ersetzt, kehrte aber im Marino Faliero wieder auf seinen Posten zurück.

Padua. Die Corietti gefiel gar nicht in Ricci's Chi dura vince, und trat bald die Bühne der Prima Donna Matthey ab, die einen hübschen Sopran und guten Gesang hat, und in der Gemma di Vergy, bei

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Novemb. N°. 9. 1802.

Abhandlung.

Ueber den Misbrauch des Tempo rubato.

In der ganzen Natur erblickt man überall das grosse Gesetz der Ordnung, nirgends eine Lücke, nirgends einen Absprung. Alles wird durch dasselbe in seiner tausendfältigen Verkettung zusammengehalten und zu einem schönen, grossen und harmonischen Ganzen gebildet. Und so wie dieses Gesetz der Ordnung die Basis von Kraft und Schönheit in der physischen Welt ist, so muss sie es auch im Gebiet der schönen Künste seyn, wenn gleiche Würkungen hervorgehen sollen. Vorzüglich aber darf die Tonkunst von demselben nicht abweichen, indem sonst der Nahme Harmonie zum Unding würde. Hier muss alles abgemessen, berechnet, und nichts aus seiner Stelle gerückt werden: kein Punkt, kein Strich, keine Bindung ist hier unbedeutend: die Mensur, dieser so wesentliche Theil der Musik, dies Geheimnis der Natur, das wir selbst in der Sprache, den Schritten der Menschen, im Gange der Thiere, im Schlage der Wachtel und im Gesange anderer Vögel bemerken — die Mensur, die die ganze Masse der Töne im Gleichgewichte hält und, wie die Klammern in einem Gebäude, alle Theile zusammenfügt, muss aufs genaueste beobachtet werden, wenn mächtig würkende Einheit hervorgebracht werden soll. Und dies ist das Gesetz der Ordnung.

Welchen Begriff aber haben die meisten unserer heutigen Sänger und Sängerinnen von Beobachtung der Mensur? — Die meisten scheinen der Mühe gleichsam zu spotten, welche ihre Lehrer, um ihnen dieselbe einzuprägen, haben mussten. Gewaltsam durchbrechen sie die Schranken, welche die Kunst, von der Natur angewiesen, ihnen gesezt hat, so dass oft das beste Orchester Mühe hat, ihrem labyrinthischen Gange zu folgen, diesen öfters nur errathen muss und zuweilen dadurch in die grösste Verlegenheit gesezt wird, indem die Begleitung der Stimmen das Nachgeben durchaus nicht gestattet, und dieses in den meisten Fällen nur durch Pausieren geschehen kann, welches durch die Unwissenheit nicht selten einem bösen Willen zugeschrieben wird. Manche treiben ihre Petulanz oft so weit, dass, wenn sie ihren Unsinn nicht in die vorgeschriebenen Schranken hineinzwängen können, sie ohne weiters ein, zwey, dritthalb, ja wohl mehr Viertel in einen Takt hineinschustern, ohne Rücksicht zu nehmen, ob diese ihre Verzierungen, die zu barbarischen Verserrungen werden, sich mit dem Akkorde vertragen, Mistöne auf Mistöne folgen, Verwirrung im Ganzen daraus entstehe oder nicht: sie massen sich das Ansehen eines Gesetzgebers an; sie glauben sich zu allem berechtiget, setzen sich über Dichter, Tonsetzer, Kunst und Künstler hinweg und sehen es als einen schuldigen Tribut an, dass diese ihrem Eigensinne, ihrem verschrobenen Geschmack und ihrer Unwissenheit fröhnen.

An diesem beynahe überall eingerissenen Unfuge, der durch Misverstand aus dem Gebiete der Instrumentalmusik sich in das Gebiet der Vokalmusik eingeschlichen hat, haben die

aller Unpässlichkeit, Beifall fand. Ihr zur Seite waren der Tenor Conossi, die Bassisten Meini und Massini, im Ganzen leidliche Virtuosi. Die neue Oper *Giovanni I. di Napoli*, von Franc. *Malipiero*, fand blos anfänglich starken Applaus; die ganze Neuheit bestand in längst gehörtem Zeug. Ein Herr Luciano Calieri mit hübscher Bassstimme betrat in dieser Oper zum erstenmal die Bühne. Er und der Maestro sind kaum 20 Jahre alt.

Vicenza. Ricci's Chi dura vince erregte anfänglich Wohlgefallen, das sich nach und nach bis zur Wonnetrunkenheit vertirte. Die liebenswürdige D'Alberti war voller Leben, Tenor Musich schreitet in der Kunst und im Beifall vorwärts; Bassist Rossi (Napoleone) ist ohne Weiteres sehr brav, und Bassist Mazetti that alles Mögliche, um seiner Kollegen würdig zu sein. Bellini's Puritani zogen nur theilweis an. Donizetti's Elisir mit eingelegter Cavatine aus dem Barbiere di Siviglia fand eine glänzende Aufnahme; die D'Alberti als Adina und Rossi als Dulcamara waren die eigentlichen Helden des Stückes.

Eine andere Gesellschaft: die Tirelli, Pancani, Bartolini und Silvagardi gaben noch im Teatro Eretenio die Lucia di Lammermoor, worin beide Ersteren gut, die Letzteren unbedeutend waren.

Mantua. Il Templario von Nicolai und die famose Gemma di Vergy mit guten Sängern misslielen, weswegen das Theater beinahe einen Monat lang geschlossen blieb. Die Stagione endigte jedoch ziemlich gut mit Bellini's Beatrice di Tenda.

Ferrara. Nicolai's Templario machte Furore, den er vor Allem der Gabussi, dem Tenor Gazzeo und Bassisten Superchi verdankt. D.'s Belisario, worin Superchi die Titelrolle, die Armena die Antonina, die Salvini-Luchi die Irene, und Tenor Bonfigli den Alamiro machte, gab dem vorhergehenden Furore nichts nach. Pacini's Saffo mit dem anfangs benannten Kleeblatte und der Altistin Poppi verdunkelte sogar beide Furori; hierauf verlor sich die gute Stimmung der Zuhörer, denn sowohl die Norma und der Belisario mit der Mantzochi, als die neue Oper *Gabriella Manfredi*, del maestro Carlo Herman, fand eine laue Aufnahme.

Zur Nachricht. Der Tenor Enrico Bonfigli nimmt von nun an den Namen Bonfigli Lenzi.

Cremona. Die Stagione begann mit der lustigen Opera buffa Chi dura vince von Luigi Ricci. In Coppola's Nina pazza per amore betrat Dem. Luigia Zanoni vom Mailander Konservatorium zum erstenmal die Bühne in der Titelrolle, überraschte und bezeichnete zu grossen Hoffnungen: hübsche Stimme und guter Gesang. Tenor Jacobelli zeigte sich tapfer, Buffo Cipriani besitzt viele Kunst, und Bassist Dal Pesce taugt mehr fürs Buffo. Bellini's Capuleti, worin die Zanoni den Romeo, die Merli-Clerici die Giulietta machte, zogen erst in der Folge an, weil hier die Teresa Brambilla einst die Rolle des Romeo köstlich gegeben.

Crema. Donizetti's Lucrezia Borgia gefiel wenig, wiewohl die Aglisti, die Remorini, Tenor Ferrari (Prospero) und Bassist Profeti mehr oder weniger Applaus erhielten. Aber ein nagelneuer Maestro, Namens Giovanni Consolini brachte die wahre Consolation unter die Zuhörer, als er seine erste Oper *la finta pazza* vernehmen liess. Schmerzhelfast war die Aufnahme allerdings; allein man zweifelt sehr, dass die verstellte Wahnsinnige ihren Scherz auch auf andere Bühnen treiben, also die hiesigen Stadtthore passiren wird.

Brescia. Ricci's Chi dura vince, die heutige Favorit-Opera buffa, versieht sich in Italien, fand hier die ausgezeichnetste Aufnahme von Seiten der Musik und Sänger (die Vernhet, Tenor Ferri, Buffo Cambiaggio, Bassist Casali); Cambiaggio paradirte am Meisten auf diesem seinen Steckenpferde. Die zweite und neue Opera buffa, *L'Accro* betitelt, vom Sarti, wurde blos einmal gegeben; es war seine letzte Oper. Der Buffo wählte Donizetti's Elisir d'amore zu seiner Benefiz-Vorstellung, und diese Oper gewährte manche Freude bis zu Ende der Stagione.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

So eben eingegangenen Nachrichten zu Folge, wird Herr Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* nächstens bis zum 7. dieses Monates in Leipzig eintreffen, um die Direktion der Abonnement-Concerte wieder zu übernehmen.

Bei dem im September zur Feier der 26. Versammlung der deutschen Aerzte und Naturforscher in Mainz zuletzt noch veranstalteten Musikfeste sind zur Aufführung gekommen: Symphonie in C. von Mozart, unter Vincenz Lachner's Direktion; Händel's Oratorium Belsazar, unter Leitung des Herrn H. Esser. Ausser der Mainzer Liedertafel nahmen mehrere auswärtige Vereine (von Aschaffenburg, Darmstadt, Frankfurt, Hanau, Wiesbaden u. s. w.) nebst dem Hoftheaterchore und Musikern daraus Theil, so dass gegen 120 Instrumentisten und 1000 (?) Sänger. Die Solopartieen waren in den Händen von Mad. *Pirscher*, Fräul. *Schloss*, Herrn *Härtinger* und Herrn *Oehrlein*. Die Aufführungen fanden in der Frauenkirche Statt. Das Ganze hatte einen überaus günstigen Erfolg.

Herr *Berthold*, Bassbuffo vom Leipziger Stadttheater, hat in Hamburg mit vielem Beifall gastirt. — Eben so Fräul. *Marx* vom Dresdner Hoftheater, in Frankfurt a. M., namentlich auch als Gretchen in Halevy's Guido und Ginevra. — Die Gruber in Leipzig angestellte Sängerin Fräul. *Arnstaedt* (Tochter Konradin Kreutzer's) ist jetzt in Wiesbaden engagirt.

Bei Gelegenheit der auch durch die Musik verherrlichten Feste in Köln hat der König von Preussen dem Virtuosen *Knipf* einen prachtvollen Brillantring mit seinem und der Königin Namenszuge, den Theatersängern *Schunk*, *Oehrlein*, *Formes* goldene Tabatieren, und den Damen *Schnabel* und *Wesselhoeft* kostbare Armbänder zustellen lassen.

Das grossherzogl. Konsistorium zu Neustrelitz hat, wie man hört, Befehl ertheilt, dass beim Musikunterrichte im Schullehrer-Seminar die *Marx*'sche Kompositionslehre zum Grunde gelegt werde.

Zur Vermählungsfeier des Erbgroßherzogs von S.-Weimar wurde im Theater Kreutzer's Nachtlager in Granada aufgeführt. Eine für jene Gelegenheit von Riemer gedichtete Festkantate, von Eberwein komponirt, soll den gehegten Erwartungen nicht durchgehends entsprochen haben.

Zu Detmold beging am 31. August der Lippe'sche Sängerverein, bestehend aus den Volksschullehrern des Landes, sein Liederfest unter Leitung des Seminargesanglehrers Herrn *Brandt*. Unter Anderem fand dabei eine Liedertafel nach dem Hermannsdenkmale statt. Der Ueberschuss der Einnahme wurde für die Schullehrer-Witwen-Kasse bestimmt. Unter den Männerchören sprachen besonders zwei Oden von Horaz an, nach der Uebersetzung von Voss, komponirt von Löwe. Es sind Hor. Oden III. 30. v. 29—56. und II. 16.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke

Eingegangen vom 25. bis 31. October d. J.

Abesheim, J., 2 Nott. p. le Pfte. Op. 8. No. 1. 10 Ngr. No. 2. 7½ Ngr. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung.

Barnbeck, F., 6 Duos instruct. et progress. p. 2 Violons. No. 1. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Beaudet, A. Sons d'écorce. Fant. p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 25 Ngr.

Donizetti, G., Imitazioni Virtuosi: Barcarola 6 5 Arie etc. 2 Duetti italiani etc. arr. di Pfte compl. Wien, Mechetti. 3 Fl.

— Ditto. No. 1. La Zingara. Die Zigeunerin. No. 2. Non m'ami più. Du liebst nicht mehr. No. 3. L'Ora della Ritirata. Der Stelldichein. No. 4. Il Sospiro. Der Seufzer. No. 5. Il morir ti? Tell schon? No. 6. Preferenza tirzone. Vorbestimmung. No. 7. Che vuoi di più. Was willst du mehr. Ebend. à 30 Kr.

Halevy, F. Potpourri de Themes d. Oper: Der Blitz f. d. Pfte. (No. 28 der Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Kempt, F. A., 3 vierst. Männergesänge. Op. 2. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.

Kucken, F., 2 Gesänge f. 1 Bass od. Altstimme m. Pfte. Op. 31. Ebendaselbst. 17½ Ngr.

Liest, Fr., Album d'un Voyageur. Comp. pour le Pfte. 1ère Année. Suisse. Wien, Haslinger. geh. 5½ Fl.

— Le même 1re Suite. Impressions et Poésies p. le Pfte. Ebd. 5 Fl.

— Le même 2me Suite. Fleurs mêlés d'Alpes p. le Pfte. Ebd. 3 Fl. 30 Kr.

— Le même 3me Suite. Paraphrases p. le Pfte. Ebend. 3 Fl. 30 Kr.

— Le même separees. No. 1. Lyon. Allegro etc. 1 Fl. 15 Kr. No. 2. Le Lac de Wallenstedt 1 Fl. No. 3. Les Cloches de ... 1 Fl. 15 Kr. No. 4. Vallée d'Obermann 1 Fl. 30 Kr. No. 5. La Chapelle de Guil. Tell 45 Kr. No. 6. Pensamo 20 Kr. No. 7. Fleurs mêlés d'Alpes. No. 1—3. 1 Fl. 15 Kr. No. 8. Fleurs mêlés d'Alpes. No. 4—6. 1 Fl. 30 Kr. No. 9. Fleurs mêlés d'Alpes. No. 7—9. 1 Fl. 15 Kr. No. 10. Ranz de Vaches 1 Fl. 30 Kr. No. 11. Chant montagnard 1 Fl. 15 Kr. No. 12. Ranz de Chevres 1 Fl. 30 Kr. Ebend.

Menschner, H., 6 lange Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 118. cpl. 1 Thlr. No. 1. 7. Ngr. No. 2—6. à 5 Ngr. Leipzig, Whistling.

Orpheus, Sammlung v. Liedern u. Gesängen f. 4 Männerst. 9. Band: d. neue Folge. 1. Band in Part. 15 Ngr., in Stimmen 1 Thlr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch.

— Register zu der ersten Folge od. zum 1.—8. Band. Ebd. 2½ Ngr.

Pfeiffy, L., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 10. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.

Riege, F., 12 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. v. Ausserg, Rudolph u. Dorrieri. 22½ Ngr.

Strauss, J., Die Fantasien. Walzer. Op. 139. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr. f. 3 V. u. Bass 1 Fl., f. Violine u. Pfte. f. Flöte u. Pfte. à 45 Kr., f. Flöte, f. Cornet à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Tedin, H., Gesang f. Stimm. f. 4 weibliche Stimmen m. Pfte. Op. 44. Leipzig, Whistling. 17½ Ngr.

Wersing, B., Wiederhall. Gesicht f. 1 Singst. mit Pfte. Ebd. 17½ Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Schoen's neueste Violin-Compositionen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Schoen, H., *Erster Lehrmeister* für den praktischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position, durch alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22, in 2 Lieferungen, *jede* 20 Sgr.

— — *Aufmunterung für junge Violinspieler.* 1. Heft, enth.: 48 *kleine und moderne Duetten* in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. (*Erste Position.*) Zum Studium und zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. Op. 45. No. 1. *Zweite Auflage.* Preis 15 Sgr.

— — 2. Heft, enth.: *Sechs leichte und melodische Duettino's* für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke in der *ersten Position.* Op. 45. No. 2. Preis 15 Sgr.

— — 3. Heft, enth.: *Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen*, nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für zwei Violinen, in verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violin-Spieler. *Erste Position.* Op. 19. Preis 20 Sgr.

— — 4. Heft, enth.: *Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen. Zweite Position.* Nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für zwei Violinen. In verschiedenen Dur- und Molltonarten, als praktische Uebungsstücke, für angehende Violin-Spieler. Mit einem alphabetischen Verzeichniss der gemeinnützlichsten Kunst-Ausdrücke. Op. 21. Preis 20 Sgr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Francois Hünten

neueste Compositionen.

Oeuv. 120. Les Bords du Rhin. Grande Valse p. Pfte. 20 Ngr.

— 121. Divertissement sur un Air favori de l'Opera: Roberto Devereux de *Donizetti* p. Pfte et Flute. 27½ Ngr.

— Idem p. Pfte et Violoncelle. 27½ Ngr.

Oeuv. 122. Variations brillantes sur un Theme favori de l'Opera: Roberto Devereux p. Pfte. 22½ Ngr.

So eben erschien des berühmten Balladen-Componisten:

C. Löwe's Lied

Mein Herz, ich will dich fragen, was ist denn Liebe?

Für eine Singstimme mit Piano. ⅓ Thlr.

Stern's Composition hat sich zwar einen wohlverdienten Ruf erworben, und doch fand *Löwe's* Composition in Concerten den grossten Beifall.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin.

Ein neues chromatisches F-Horn mit Wiener Maschine und vier Ziegen ist um 44 Fl. rhein. zu verkaufen. Frankirte Briefe erbittet man sich an die *Jos. Aibl*'sche Musikhandlung in München.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. № 45. 1842.

Inhalt: Beiträge zur ältern musikalischen Literatur. — Recensionen. — Nachrichten. Aus Wien. Italien. (Karnevals- und Fasten-stagione.) Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Beiträge zur ältern musikalischen Literatur.

(Vergl. No. 25 und 26 d. Bl.)

Die Idee, welche ich unlängst in diesen Blättern in Anregung brachte, nämlich endlich einmal wenigstens einen Versuch zu wagen, ein systematisch-geordnetes Verzeichniss der vom Jahr 1503 bis etwa 1750 gedruckten Musikalien zu Tage zu fördern, nach welchem man sich vergeblich umschaut und das man täglich mehr wahrhaft schmerzlich vermisst, hat einen mich höchlich erfreuenden Anklang gefunden. Nicht allein feste Zusicherungen wurden mir von mehreren Freunden der ältern Tonkunst gemacht, welche verkündeten, Materialien für diesen so wichtigen Zweig der musikalischen Literatur herbeizuschaffen, sondern solche, und in der That gehaltreiche, liegen mir selbst schon vor. So weit es der Raum dieses seit seinem Erscheinen auch stets der ältern Tonkunst gewidmeten Blattes gestattet, sollen diese Beiträge in seine Spalten nach und nach niedergelegt werden, gleich festen Werksteinen eines früher oder später zu unternehmenden tüchtigen Baues. Auf Nachsicht ist wohl zu hoffen, wenn derartige Gaben weder in eine systematische, noch chronologische Ordnung gefasst und eingerahmt, wenn weder die alten hier genannten Tonmeister, noch ihre uns glücklich erhaltenen Geistesprodukte näher besprochen und zergliedert sind, wie dies Alles in einem eigentlichen Literaturwerke mit Recht erwartet wird. Hier kann man nur *Beiträge* finden, und die alphabetische Zusammenstellung derselben mag vor der Hand ein Erleichterungsmittel bieten, sie schnell zu übersehen.

Nachfolgende Mittheilung verdanken wir der Güte eines warmen und thätigen Musikfreundes in einer der grössten Städte am Rhein, der zu bescheiden ist, seinen Namen öffentlich zu nennen. Von frühester Jugend der Tonkunst von Herzen zugethan, ergab er sich seit länger als 25 Jahren dem Studium der Geschichte der Musik mit besonderer Vorliebe, und sammelte mit Fleiss und Umsicht, was ihm von nah und fern dargeboten wurde. Wie erfolgreich seine Bemühungen waren, zeigt das nachfolgende Verzeichniss genügend an. Ausgefertigt wurde es wie jenes, welches ich in No. 25 und 26 entworfen hatte. Auch diese neuen Beiträge vergleiche man mit den Notizen, die ein Walther, Gerber, Schilling u. a. Schriftsteller lieferten, um recht deutlich zu sehen, wie mangelhaft die ältere musikalische Literatur bis jetzt bearbeitet worden ist. *C. F. Becker.*

Agricola, Johann: Motettae novae pro praecipuis in Anno festis decantandae. 4. 5. 6. 8 pluribusque vocibus compositae. A Johanne Agricola Norico, Gymnasii Augustiniani quod est Erfurti Collega. Norimbergae. Typis Catherinae Alexandri Theodorici Viduae, sumptibus Conradi Agricolae, Bibliopolae. — MDCI. — 4.

Enthält 26 Motetten, wovon 2 zu 4, 8 zu 5, 13 zu 6, 3 zu 8 und 2 zu 12 Stimmen.

Aichinger, Gregor: Quercus Dodonaea cujus vocales glandes suavitate cycnea saporatas, silvicia tenuis nitentes in Sacri Jovi Musicque semore decerpit et legit ac trimodio seu tredia linearum. Apud Johannem Praetorium. Anno MDCXIX. — 4°

Enthält 14 Motetten für 2 Diskante oder 2 Tenore und Bass und eine für 4 Stimmen.

Billi, Lutio: Messe e Motetti a otto voci di D. Lutio Billi da Ravenna Monaco Camaldolese. Con il Basso generale per maggior comodita degl' Organisti. Primo libro. Novamente composte et date in luce. In Venetia, appresso Ricciardo Amadino. MDCI. — 4°

Enthält 1 Messe und 8 Motetten für 2 Chöre. Der Komponist ist nicht bei Gerber erwähnt.

Bona, Valerio: Valerii Bonae Brixiensis in Cathedrali Mantis regalis Ecclesia Capellae Magistri, Motectorum sexies vocibus Liber primus. Nunc primum in lucem editus. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCI. — 4°

Enthält 25 Motetten zu 6 Stimmen.

— —2 Valerii Bonae Brixiensis, in majori ecclesia Mantis regalis musices Magistri, Missarum et Motectorum duobus choris Liber secundus. Una cum litaniis Sanctissimi Sacramenti, B. Virg. et B. P. Francisci, denique simul B. Virg. Canticis. Nunc primum in lucem editus. Ad magnificum commilitonem Sanctissimum Salvatoris Montisferrati. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCI. — 4°

Enthält 2 Messen, 11 Motetten, 3 Litaneien und 2 Magnificat für 2 Chöre.

Bossius, Lucius: Lucii Bossii in Cathedrali Laudensi Organistae Motectorum quinis vocibus Liber primus. Nunc primum in lucem editus. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDC. — 4°

Enthält 21 Motetten für 5 Stimmen. Dieser Tonsetzer wurde ebenfalls von Gerber übersehen.

Dressler, Gallus: Opus selectissimum sacrarum cantionum, quatuor, quinque et pluribus vocibus in gratiam musicorum compositarum a Gallo Dresslero Nobrec. Centore Magdeburgensi. Cum privilegio Caesareae Majestatis et Ducis Saxoniae Electoris. Imprimebat Norimbergae, cum consensu Autoris, Theodoricus Gerlachius, sibi et D. Vuolfgango Kirchnero. MDLXXIIII. — quer 8.

Enthält 28 Gesänge oder Motetten und zwar 26 zu 5, 2 zu 6, 1 zu 8 und 37 zu 4 Stimmen.

Finetti, Giacomo: Sacrorum concentuum binis ternis et quaternis vocibus concinendorum. Cum Basso ad Organum. Auctore Jacobo Finetto, Arcuatino, in ecclesia magnae domus Venetiarum Musices Magistro. Ursellis, typis Bartholomaei Buschii, sumptibus Nicolai Steinii, Bibliopolae Francofurtensis. Anno MDCXIX. — 4°

Enthält 21 Motetten, davon 38 zu 2, 18 zu 3 und 15 zu 4 Stimmen.

Frank, Melchior: Sacrorum melodiarum, quaternis, quinis, senis, septenis et octonis vocibus concinendarum, Tomus primus, Autore Melchiore Franco, Zittano Silesio. — Augustae Vindelicorum, typis Schoenigianis. Anno MDCI. — 4°

Enthält 24 Motetten, darunter 5 zu 4, 4 zu 5, 5 zu 6, 3 zu 7 und 7 zu 8 Stimmen.

Gabrieli, Andrea: Di Andrea Gabrieli Organista della Serenissima Signoria di Venetia in S. Marco il prima libro de Madrigali a sei Voci. Novamente ristampato. Con Privilegio. In Venetia appresso Angelo Gardano. MDLXXXVII. — 4°

Enthält 18 Madrigale zu 6 Stimmen.

Gastoldi, Giov. Giac.: Del reverendo M. D. Gio. Giacomo Gastoldi, Maestro di Capella nella chiesa ducale di Santa Barbara di Mantoa Tutti li Salmi che nelle Solennità dell' Anno al Vespro si cantano. A otto voci. Con duoi Canti: della B. Vergine, uno del settimo tuono et uno del secondo tuono, che risponde in Eco. Novamente composti et dati in luce. In Venetia appresso Ricciardo Amadino. 1601. — 4°

Enthält 18 Psalmen für 2 Chöre.

— —: Balletten, seer lustich om Singen ende Spelen. Gestelt door G. Giac. Gastoldi, met drie stemmen. Ende nu verrijckt met de vierde partye, door Godefrid Oldenraet, Organist der Stadt Zutphen. Doch zijn alto gestelt, dat de drie voorste partyen in haren eersten stant zijn gebleven, ende konnen alle voor desself allenx gebruyckt worden. Ende op Geestelijcke Gesangen gestelt, door den Eerw. H. V. Dezen lesten Druck van nieuws over-ghesien, ende van vele grove feuten verbetert. Door Jan Pietersz, Boek-drucker ende Musicien. t'Amsterdam, Gedruckt by Dominicus van der Stichel. Voor Everhard Cloppenburch, Boek-Verkooper etc. Anno 1619. — quer 4°

Enthält 18 Balletten mit holländischem Text.

— —: Balletti a cinque voci con li suoi Versi per cantare, sonare et ballare, con la Maschereta de Cacciatori a sei Voci; et un Concerto de Pastori a otto. Di Gio. Giacomo Gastoldi da Caravaggio, Maestro di Cappella del Serenissimo Signor Duca di Mantova. In Amsterdam, Appresso Everardo Cloppenburch. MDCXLI. — quer 4°

Enthält 19 italienische Gesänge. — Vergl. Becker's Hausmusik. S. 14. Note *).

Glück, Johann: Heptalogus Christi musicus, musicae ecclesiasticae prodromus. Das ist: Musicalische Betrachtung der H. sieben Wort Christi am Creutz gesprochen, mit 5 Stimmen, sammt einem Basso continuo, nach Madrigalischer Art gestellet und als ein Vortrab einer geistlichen Kirchen-Music herausgegeben, von Johann Glucken, Plavisiensi, der Zeit Diacono zu Marck-Schwartzenbach zu der Saal. Leipzig, zu finden bei Johann Wittigauen. Anno MDCIX. — 4°

Enthält 7 fünfstimmige deutsche Gesänge über die 7 Worte Christi und ist dem Herrn Christian von Kompenstein dedicirt.

Gnocchi, Giov. Batt.: Sacrorum cantionum cum quinque vocibus Jo. Baptistae Gnocchi Parmensis Liber primus. Nunc primum in lucem editus. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCII. — 4°

Enthält 21 fünfstimmige Gesänge oder Motetten.

Hasler, Hans Leo: Cantiones sacrae de festis praecipuis totius anni, 4, 5, 6, 7, 8 et plurium vocum. Autore Johanne Leone Haslero Norimb. illustris ac generosi Dn. D. Octaviani Secundi Fuggeri etc. Organista. Privilegio Sacrae Caes. Majestatis peculiari. — Augustae apud Valentinum Schönigium. MDXCI. — 4°

Enthält 39 Gesänge oder Motetten, davon 11 zu 4, 11 zu 5, 7 zu 6, 1 zu 7, 6 zu 8, 1 zu 10 und 2 zu 12 Stimmen.

Hasler, Hans Leo: Missae quaternis, V. VI. et VIII Vocibus. Authore Joanne Leone Haslero Norimbergensi. Nunc recens in lucem editae. 1599. Cum Privilegio S. C. Majestatis peculiari. — Norimbergae apud Paulum Kaufmannum. — 4°

Enthält 5 Messen, 3 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 und 1 zu 8 Stimmen.

— —: Sacri concentus, Quatuor, 5, 6, 7, 8, 9, 10 et 12 Vocum. A Joanne Leone Haslero Norimbergensi. Editio nova. Cum Privilegio S. Caesar. Majestatis. MDCI. Augustae Vindelicorum apud Valentinum Schönigium. — 4°

Enthält 52 Motetten, wovon 10 zu 4, 10 zu 5, 10 zu 6, 2 zu 7, 15 zu 8, 1 zu 9, 2 zu 10 und 2 zu 12 Stimmen.

Lappi, Pietro: Petri Lappi Florentini S. Marine Gratiorum Brixiae Musices Praefecti, Missarum octonis vocibus Liber primus. — Venetiis, apud Alexandrum Raverium. MDCVII. — 4°

Enthält 3 Messen und 2 Motetten zu 3 Stimmen.

Lassus, Orlandus: a. Selectissimae cantiones, quas vulgo Motetas vocant, partim omnino novae, partim nunquam in Germania excusae, sex et pluribus vocibus compositae per excellentissimum Musicum Orlandum di Lassus. Noribergae, apud Theodoricum Gerlatzenum, in officina Joannis Montani piae memoriae. MDLXVIII. — quer 4°

Enthält 46 Gesänge, nemlich 38 zu 6, 3 zu 7, 4 zu 8 und 1 zu 7 Stimmen.

— —: b. Selectissimae Cantiones quas vulgo Motetas vocant, partim omnino novae, partim nunquam in Germania excusae, quinque et quatuor vocibus compositae per excellentissimum Musicum Orlandum di Lassus. Noribergae, apud Theodoricum Gerlatzenum, in Officina Joannis Montani piae memoriae. — MDLXVIII. — quer 4°

Enthält 51 Gesänge, wovon 12 zu 4 und 39 zu 5 Stimmen.

— —: c. Selectissimae Cantiones (a. s. w. wie vorstehend sub a. mit dem Zusatze: Postierori huic editioni accesserc omnes Orlandi Motetae, quae in variis aetatis suae Thesaurus Musices impressae continebantur, cum quibusdam aliis, ita ut fere tertia parte opus hoc sit auctius. Omnia denuo multo quam ante hac correctius edita.) Noribergae, imprimebatur in officina typographica Catharinae Gerlachiae et haeredum Johannis Montani. MDLXXIX. — quer 4°

Ist eine spätere vermehrte Ausgabe von obigem unter a. angeführten Werke und enthält 57 Gesänge, wovon 45 zu 6, 5 zu 7, 6 zu 8 und 1 zu 10 Stimmen.

— —: d. Altera pars selectissimarum cantionum, quas vulgo Motetas vocant, quinque et quatuor vocibus compositarum per excellentissimum Musicum Orlandum di Lassus. Aucta et restituta ut supra indicavimus. Noribergae, imprimebatur in officina typographica Catharinae Gerlachiae et haeredum Johannis Montani. MDLXXIX. — quer 4°

Ist eine spätere vermehrte Ausgabe von dem obigen unter b. angeführten Werke und enthält 71 Gesänge, wovon 23 zu 4 und 48 zu 5 Stimmen.

— —: e. Selectissimae cantiones etc. etc. (wie vorstehend sub c. nur mit dem Zusatze: Cum gratia et privilegio Imperiali.) Noribergae, in officina typographica Catharinae Gerlachiae. MDLXXXVII. — quer 4°

Ist ein späterer unveränderter Abdruck von der oben unter c. angeführten Ausgabe von 1579.

— —: f. Altera pars etc. etc. (wie vorstehend sub d. nur mit dem Zusatze: Cum gratia et privilegio Imperiali.) Noribergae, in officina typographica Catharinae Gerlachiae. MDLXXXVII. — q. 4°

Ist ein späterer unveränderter Abdruck von der oben unter d. angeführten Ausgabe von 1579.

— —: Viginti quinque sacrae Cantiones, quinque vocum, tum vivae voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Authore Orlando di Lassus. Noribergae, apud Theodoricum Gerlatzenum, in officina Joannis Montani piae memoriae. Anno MDLXX. — quer 4°

— —: Selectissimum aliquot cantionum sacrarum sex vocum fasciculus, adjunctus in hac tribus Dialogis sete vocum, quorum nihil adhuc in lucem est editum. Authore Orlando di Lassus,

Illustrissimi Bavariae Ducis Alberti Musici Chori Magistro. Monachii excudebat Adamus Berg. Cum Grat. et Privileg. Caes. Majest. MDLXX. — quer 4°

Diese Sammlung enthält 23 Gesänge, wovon 20 zu 6 und 3 zu 8 Stimmen. Die Bezeichnung sacrae Cantiones ist nicht genau zu nehmen, es findet sich ein sehr weltliches Trinklied (Vinum bonum) darunter.

Lasso, Orlandus: Fasciculus aliquot cantionum sacrarum, quinque vocum, nunc primum in lucem editus. Orlando di Lasso Authore. Illustrissimi Bavariae Ducis Alberti Musici Chori Magistro. Monachii, excudebat Adamus Berg. Cum Grat. et Privileg. Caes. Majest. MDLXXII. — quer 4°

Diese Sammlung enthält 19 Motetten.

— —: Magnificat octo tonorum, sex, quinque et quatuor vocum, nunc primum exposita et per Orlandum di Lasso, Excellentiss. Musicum compositi. Norinbergae, in Officina Theodorici Gerlachii. MDLXXIII. — quer 4°

Die Sammlung enthält 24 Magnificat und zwar 8 zu 4, 8 zu 5 und 8 zu 6 Stimmen.

— —: Sacrae cantiones, vulgo Motecta appellatae, quinque vocum, tum vivae voce, tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Norinbergae, in officina Theodorici Gerlachii. MDLXXV. — quer 4°

Enthält 25 fünfstimmige Motetten.

— —: Orlandi Lassi Musici praestantissimi Fasciculi aliquot sacrorum Cantionum cum quatuor, quinque, sex et octo vocibus, antea quidem separatim excusi, nunc vero auctoris consensu in unum corpus redacti. Privilegio Sacrae Caes. Majestatis peculiari. — Norinbergae, in officina Gerlachiana. Anno MDLXXXIX. — quer 4°

Der vollständige Inhalt kann nicht angegeben werden, da das vorliegende Exemplar defekt ist.

— —: Patrocinium musices. Orlandi de Lasso, Illustriss. Ducis Bavariae Chori Magistri, Magnificat aliquot quatuor, quinque, sex et octo vocum. Quinta pars. Illustriss. principis D. Guilhelmi Comitis Palatini Rheni utriusque Bavariae Ducis liberalitate in lucem edition. Monachii excudebat Adamus Berg. MDLXXVI. — gross Folio.

Enthält 10 Magnificat, wovon 2 zu 4, 3 zu 5, 3 zu 6 und 2 zu 8 Stimmen. Die Stimmen sind gegen einander über gedruckt. — Die Angaben dieser Werke des Lassus werden um so willkommener sein, da keines derselben in der Delmotte-Debuchen Biographie dieses Meisters so genau und richtig verzeichnet ist, wie hier. Dasselbe gilt auch von dem folgenden Werke, welches in der angeführten Biographie (Seite 103) nicht nur unter das Jahr 1618 gesetzt, sondern auch (nach Draudius) ungenügend angezeigt wurde.

Lassus, Rudolphus: Ad sacrum canticum modi sacri, novi et selecti primum omnis, mox binis, ternis, quaternis, quinis ac denum rursum omnis vocibus. Ab Rudolpho de Lasso Orlandi F. Serenissimo Maximiliano Bojorum Duci ab Odes et Organis facti et Venerandae S. S. Corporis Christi Sodalitati dedicati consecrati. Monaci. Ex formis Nicolai Henrici sumtibus Auctoris. MDCXVII. — 4°

Enthält 22 Gesänge.

Lechner, Leonard: Neue Teutsche Lieder, Erstlich durch den Fürnemen und berühmbten Jacobum Regnart, Röm. Key. Mai. Musicum, componirt mit drey stimmen, nach art der Welschen Villanellen. Jetzundt aber (denen, so zu solcher art Lust und Lieb, zu Discant und gefallen) mit fünff stimmen gesetzet, durch Leonardum Lechnerum Altensium. Cum aliquot madrigali in lingua italiana. Mit Röm. Key. Mai. Freyheit etc. nit nachzudrucken. Gedruckt zu Nürnberg durch Katharinam Gerlachin, vnd Johannes vom Berg Erben. MDLXXIX. — quer 4°

Enthält 22 deutsche Lieder und 3 italienische Madrigale.

Mazzaino, Tiburt.: Sacrae cantiones sex vocibus cantandae. Tiburtio Massaino Cremonensi, in Cathedrali Laudensi Musices Praefecto, Auctore. Liber tertius. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCI. — 4°

Enthält 21 Gesänge.

Merula, Tarquinio: Il prime libro de' Madrigali concertati a quattro, cinque, sei, sette et otto Voci di Tarquinio Merula Organista di chiesa e Camera del Serenissimo et Invittissimo Rè di Polonia e Suetia etc. Opera Quinta. — Novamente composte et date in luce. Dedicate all' istesso Serenissimo Re suo Signore e Patron Clementissimo. In Venetia, Appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIIII. — 4°

Enthält 22 Madrigale, wovon 15 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6, 1 zu 7 und 1 zu 8 Stimmen.

Monteverde, Claudio: Il quinto libro de' Madrigali a cinque Voci di Claudio Monteverde, Maestro di Cappella della Serenissima Republica. Col Basso continuo per il Clavicembalo, Chitterone ed altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi et per li altri a beneplacito. Di nuovo corretto et ristampato. — Stampa del Gardano. In Venetia. MDCXX. Appresso Bartholomeo Magni. — 4°

Enthält 14 Madrigale, wovon 12 zu 5, 1 zu 6 und 1 zu 9 Stimmen.

— —: Del Signor Claudio Monteverde Maestro di Cappella della Serenissima Republica di Venetia il sesto libro de' Madrigali a cinque Voci con un dialogo a sette. Con il Basso continuo per potersi concertare nel Clavicembalo et altri stromenti. — Novamente ristampati. Con Privilegio. Stampa del Gardano. In Venetia. MDCXX. Appresso Bartholomeo Magni. — 4°

Enthält 10 Madrigale, wovon 4 zu 5, 3 zu 6 und 1 zu 7 Stimmen.

— —: Concerto. Settimo libro de' Madrigali a 1. 2. 3. 4. et sei Voci con altri generi de Canti, di Claudio Monteverde, Maestr di Capella delle Serenissima Republica. Novamente ristampato. Dedicato alle Serenissima Madama Caterina Medici Gonzaga Duchessa di Mantova. & Monferato etc. — Stampa del Gardano. In Venetia. MDCXXIII. Appresso Bartholomeo Magni. — 4°

Enthält Symphonie und 29 diverse Gesangstücke für 1, 2, 3 und 4 Stimmen mit und ohne Instrumente, darunter auch einen Dialog Clori et Tirsi nebst Ballet a 5.

Padbrué, Cornelis: Boyen, in 't Latijn geschreven door Joannes Secundus, Ende in Duytsche vaerssen overgeset door Jacob Westerbaen, beyde Hoochsche Poeten. Den tweeden Druck vergeseert ende verbetert met 3., 4 ende 5 stemmen, Met een Basso continue. Door Cornelis Padbrué, Musicyn van Haerlem. — t'Amsterdam. Gedruckt by Broer Jansz, woonende op de Nieuwe-zijds Achter-burghwal etc. — Anno 1641. — quer 4°

Enthält eine holländische Uebersetzung in Versen der Basia des Joannes Secundus zu 4 und 5 Stimmen von C. Padbrué. — Angehängt sind einige holländische Lieder (von Jans. Broesterhuysen) und ein italienisches Canzon zu 3 und 4 Stimmen von demselben Komponisten, endlich ein lateinisches Gedicht für 3 Stimmen, mit Musik von P. Luidbens. — Die Namen Padbrué und Luidbens sind bei Gerber nicht zu finden.

Palestrina, Jo.: Petri Aloysii Praenestini Musici celeberrimi Missae quattuor octonis vocibus concinendae. Nunc primum in lucem editae. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCI. — 4°

Enthält 4 Messen für 2 Chöre.

Peudargent, Martinus: Novi prorsus et elegantis libri musici: in quo continentur partim suavissimae (ut vocant) Motetta partim dulcissimae cantiones latinae et gallicae, omnes plurimae, quatuor, quinque, sex vocum. Quae omnia imprimis concinnit M. Martinus Peudargent, Illustriss. Ducis Juliae, Clivise, Bergiae etc. Magister musicus; multa etiam quidem alii insignes in Arte musica Artifices, quos inverso pagina demonstrabit. Ad instrumenta musices quoque accommodatae. Duncllespiri: Excudebat Joannes Oridryus, et Albertus Buysius Aduac. Anno MDLXI. — quer 4°

Die Sammlung scheint selten zu sein. Sie enthält 19 Gesänge zu 4, 17 zu 5 und 4 zu 6 Stimmen, theils lateinisch, theils französisch. — 27 derselben sind von Peudargent, 1 von Josquin Bastiu, 1 von Pierre Manchicourt, 7 von Petit Jan de Latre, 2 von Clemens non Papa und 2 von ungenannten Komponisten. — Gerber erwähnt den Peudargent unter Martini pro d'argent.

Picchi, Giov.: Canzoni da sonar con ogni sorte d'instrumenti a due, tre, quattro, sei et otto voci di Giovanni Picchi, Orga-

sista della Casa Grande di Venetia. Novamente composte et date in luce. Con Privilegio. — In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. MDCXXV. — 4°

Enthält 19 Canzoni, worin 6 zu 7, 3 zu 5, 1 zu 4, 3 zu 6 und 3 zu 8 Stimmen.

Prioli, Giov.: Musiche concertate di Giovanni Prioli Maestro di Capella della Sacr. M. Cesarea. Libro Quarto. Al Sor^mo Principe Ferdinando Duca di Mantova etc. — Stampa del Gardano. In Venetia appresso Bartholomeo Magni. MDCXXII. — 4°

Enthält 25 Gesänge oder Madrigale, worin 5 zu 7, 5 zu 5, 5 zu 4, 2 zu 5, 4 zu 6, 2 zu 7, 1 zu 8 und 1 zu 9 Stimmen.

Ramella, Giov. Franc.: Reverendi Ioannis Francisci Ramellae in Ecclesia Cathedrali Novariae Musicae Magistri Sacrae Cantiones cum Litaniis Sanctorum et duabus missis octo vocibus concinendae tum vivae voci, tum omnibus musices instrumentis aptissimae. Liber tertius. Venetiis apud Iacobum Vincentium. MDCI. — 4°

Enthält 8 Gesänge oder Motetten, die Litanei und 2 Messen für 2 Chöre. Auch dieser Komponist fehlt in dem Gerber'schen Lexikon.

Sale, Francisco: Salutationes ad hostiensem Dei genitricem ac Virginem Mariam, in Ecclesia Catholica per totum anni curricum canteri solitae, quatuor, sex et octo vocum, noviter compositae ac in lucem editae, a Francisco Sale, Musico Caesareo. — Pragae, Typis Georgii Nigrini, Impressi Authoris. An. 1595. — 4°

Enthält 9 Gesänge, worin 6 zu 6 und 3 zu 8 Stimmen.

Schwecher, Christoph: Veterum ac piarum Cantionum de praecipuis anni festis. Norinbergae. MDLXI. — quer 4°

Der Herausgeber ist auf dem Titel nicht genannt, er nennt sich aber unter der Vorrede, worin er sagt, dass die Sammlung auch Kompositionen von ihm enthalte. Diese sind aber nicht näher bezeichnet; auch ist nicht angegeben, von wem die anderen Kompositionen herrühren. — Die Sammlung enthält in Gesang 63 lateinische und deutsche Gesänge.

Usper, Gabriel: Madrigali concertati a doe, tre e quattro Voci, per cantar e sonar nel Clavicembalo o altro simile Istromento. Di Gabriel Usper. Novamente ristampati et corretti. Libro primo. Con Privilegio. — In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. MDCXXIII. — 4°

Enthält 13 Madrigale, davon 6 zu 2, 4 zu 3 und 3 zu 4 Stimmen. Gerber kannte diesen Komponisten unter dem Namen Usper (Neues Tonkünstler-Lexikon, B. 4, S. 416).

Valcampoe, Curtius: Sacrarum cantionum quae Valga Motecta appellantur senis vocibus concinendarum a Curtio Valcampoe, Chori musici Magistro in Templo Divi Felicissimi in Urbe Vulginia. Liber primus. Venetiis apud Ricciardum Amadinum. MDCII. — 4°

Enthält 24 Gesänge, worin 21 zu 6, 1 zu 7 und 2 zu 8 Stimmen.

Valentini, Giovanni: Musiche concertate con Voci et Istromenti a 6, 7, 8, 9 et 10. Con Basso continuo. Di Giovanni Valentini, Organista della Sacra Regia Maestà di Ungheria, Boemia etc. Stampa del Gardano. In Venetia. MDCXIX. Appresso Bartolomeo Magni. — 4°

Enthält 10 Madrigale, darunter 1 zu 6, 3 zu 7, 2 zu 8, 3 zu 9 und 1 zu 10 Stimmen.

— —: Il qui to libro de Madrigali divisi in tre parti. Nella prima si contengono Madrigali a tre Concertati con l'Istromento. Nella seconde scherzi à sei Concertati con l'Istromento. Nella terza Madrigali à sei per cantarsi senza Istromento. Di Giovanni Valentini, Organista della Sacra Maestà Cesarea di Ferdinando Secondo. Novamente composti et dati in luce. Con Privilegio. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. MDCXXV. — 4°

Enthält 18 Madrigale, davon 6 zu 3, 4 zu 6 mit Instrumenten und 8 zu 6 Stimmen ohne Instrumente.

Vecchi, Horatio: Di Horatio Vecchi da Modena. Più e diversi Madrigali e Canzonette à 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9 et 10 Voci, per avanti separatamente iti in luce et ora insieme raccolti. — In Norimberga, Nelle stamperia delli Gerlachii. MDCXIII. — 4°

Enthält 61 Gesänge oder Madrigale, davon 26 zu 5, 43 zu 6, 5 zu 7, 3 zu 8, 2 zu 9 und 3 zu 10 Stimmen. — Unter den schottländischen Gesängen befindet sich eine Schlacht (Battaglia).

Vecchi, Orpheo: Missa, Psalmi ad Vesperas Dominicales, Magnificat, Motecta et Psalmorum modulationes, quae possunt in Ecclesiis cantari. Auctore Orpheo Vecchio Mediol. Privilegio apud S. Marcum a Scala Capellae Magistro. Octonis vocibus. Mediolani apud Franciscum et haeredes Simonis Tini. MDLXXXX. — 4°

Enthält 1 Messe, 1 Magnificat, 9 Motetten oder Psalmen und 8 Falsi bordoni zu 8 Stimmen.

Viadana, Ludovico: Centum missi concertati ab una usque sedecim: XXV. Cantus, XXV. Alti, XXV. Tenores et XXV. Bassi. Auctore Ludovico Viadana Italo, nuncupati compositi et primum in Germania impressi. Cum Basso pro Organo. Francofurti Typis Wolffgangi Richteri, impensibus Nicolai Steinii. Anno MDCXV. — klein Fol. oder gross 8°

— —: Opera omnia sacrorum concertuum I. II. III et IV vocum. Iam recognoscitur collecta. Cum Basso continuo et generali Organo adjecto; nunquae inventione pro omni genere et sorte Cantorum et Organistarum accommodata. Auctore excellentiss. Musico Dⁿᵒ Ludovico Viadana Italo, hujus quoque Artis Musices Inventore primo. Adjuncta insuper in Basso generali hujus operis inventionis instructione et concentus explicatione Latine, Italice et Germanice. — Francofurti Apud Nicolaum Steinium. MDCXIII. — klein Fol. oder gross 8°

Enthält 147 Gesangstücke, darunter 14 für 1 Sopran- oder 1 Tenorstimme, 11 für 1 Alt-, 14 für 1 Tenor-, 14 für 1 Bassstimme, 32 für 2, 29 für 3 und 36 für 4 Singstimmen. (Alle es noch mit der auf dem Titel gerühmten neuen Erfindung des Viadana verfasst und dass darunter nicht, wie lange Zeit der Glaube verbreitet gewesen, der Generalbass zu verstehen, ist vorliegend bereits durch Beispiele nachgewiesen.)

— —: Ludovici Viadanae, Ecclesiae Cathedralis Mantuae Musices Praefecti, Missarum quatuor Vocum. Liber primus. Item Missa pro defunctis Cimentis non Pepes. Antverpiae, ex Typographia Marcus Petri Phalesii. MDCXXV. — 4°

Das Werk enthält ausser den auf dem Titel genannten Messen noch eine von Gregorio Zucchini.

Vinci, Pietro: Di Pietro Vinci Siciliano della Città di Nicosia Maestro di Capella in Santa Maria Maggior di Bergamo. Il secondo libro de Madrigali a sei Voci, con una dialogo a dodeci. Novamente posti in luce. In Vinegia. Appresso l'herede di Girolamo Scotto. MDLXXIX. — 4°

Enthält 28 Madrigale zu 6 Stimmen und einen Dialog zu 12 Stimmen.

Vivarino, Innocentio: Madrigali concertati a due e tre voci et a voci con Violini, e Sinfonie per cantar nel Clavicembalo, Chitarrone, o altro simile stromento. D'Innocentio Vivarino Organista nel duomo d'Adria. Opera sesta. Dedicata all'illustrissimo et reverendissimo Sig. il Sig. Abbate Ubertino Pasqualeve Vescovo d'Adria. In Venetia, appresso Alessandro Vincenti. 1624. — 4°

Enthält 24 Madrigale, davon 16 zu 2 und 8 zu 3 Stimmen. Der Komponist wurde nicht in dem Tonkünstler-Lexikon von Gerber erwähnt.

Zucchini, Gregorio: D. Gregorii Zucchini ellerumque praestantissimorum musicorum Italorum Promptuarium Harmonicum Sacrarum Missarum, quae et integre et divisim aut solum ad Motetarum, sorum etiam Concertuum (ut eorum formam IV. V. VI et VIII Vocibus canuari, atque tam Organis, quam pleno Choro accommodari possunt. Nunc primum in Germania editur. — Ursellis, Typis Bartholomaei Bueschi, Sumptibus Nicolai Steinii Bibliopolae Francofurtensis. Anno MDCXIIX. — klein Folio oder gross 8°

Enthält 11 Messen, davon 3 zu 4 Stimmen von Gregorio Zucchini, 1 zu 4, 1 zu 5 und 1 zu 6 Stimmen von Pietro Lappi, 1 zu 5, 1 zu 6 und 2 zu 8 Stimmen von Giulio Belli, und 1 zu 5 Stimmen von Giovanni Battista Strada.

Madrigali del Signor Cavaliere Ansolmi Nobile di Treviso posti in musica da diversi eccellentissimi Spiriti a 2. 3. 4. 5. Voci. Con il Basso continuo et da lui dedicati all' Illmo Sig^r

Vincenzo Pasqualigo Podestà, et Capitanio della Città di Treviso. Nuovamente composti et dati in luce. Con Privilegio. Stampa del Gardano in Venetia. MDCXXIX. Appresso Bartolomeo Magni. — 4°

Enthält 26 Madrigale, worin 10 zu 2, 7 zu 3, 3 zu 4 und 3 zu 5 Stimmen. Die Komponisten sind von Grancini: Grigio; Dominico Brunetti; Giovanni Battista Crivelli (2); Girolamo Favori (2); Carlo Filago (2); P. F. Giovanni Ghirardo; Alessandro Grandi; P. F. Silvestro Grilli (2); D. Alfonso Marconi (2); Claudio Monteverde (2); Bartolomeo Pesenti; D. Pelegrino Possenti (2); D. Orazio Tarditi (2); Francesco Turini (?) und 4 von Ungenannten.

Le Ruzine, Canzone di Filippo di Monte, insieme un' altra di Cipriano de Rore et altri Madrigali di diversi huomini[illegible] Autori a sei Voci. Novamente ristampate et date in luce. Con Privilegio. In Venetia appresso Angelo Gardano. MDCXXXII. — 4°

Enthält ausser den beiden auf dem Titel genannten Canzonen von Filippo di Monte und Cipriano de Rore, noch 16 Madrigale und zwar von Ruggiero Bonvisi, Pier' Andrea Bisini, Giovanni Gabrielli, Luca Marenzio, Leandro Mora, Cipriano Rore, Alessandro Striggio und Horatio Vecchi (2).

Corona sacra ouvrage où se trouvent musicalement représentés Antorum, Addolo in hor Cantico, Te Deum laudamus, complendo quatuor vocibus, et Basso continuo — Antwerpiae, Apud Petrum Phalesium ad insignè Diversæ Regis. MDCXXXI. — 4°

Die Sammlung enthält 36 geistliche Gesänge oder Motetten von Agostino Agazzari, Gregorio Allegri, Adriano Banchieri (2), Agostino Bendinelli, Stefano Bernardi (2), D. Domenico Borgo, Giov. Francesco Capelli, Tomaso Cecchino (2), Gio. Batt. Cesena (6), Antonio Cifra (2), Gior. Finetti, Alessandro Grandi (2), Andrea Lonati, Bonifacio Lova, Antonio Martoro (2), Benedetto Pallavicino (2), Michiele Sorte, Lucio Usseni, Horatio Vecchi, Ludovico Viadana (2), Gregorio Zucchini (2). — Borgo, Capelli, Cesena, Lonati, Lova und Usseni sind bei Walther und Gerber nicht zu finden.

Livre septième des chansons vulgaires, de diverses Auteurs à quatre parties, nouvellement et utiles à la Jeunesse, toutes mises en Ordre selon leurs tons. De nouveau revu et corrigé avec des nouvelles chansons. — Avec une briève facile Instruction pour bien apprendre la Musique. — En Anvers, chez les Heritiers de Pierre Phalese au Roy David. MDCXXXVI. — quer 4°

Enthält 45 Lieder, worunter französische, italienische, spanische und holländische, von Abras, Jan Belle, Gisebet Bertrem, Clemens non Papa (6), Crispinchon (3), Balt. Donato, Noë Faignient (3), Lu. Epsersyen, Godart, Gommaert, Lupus Hellinck, Pet. Jan (2), Jean de Latre, Guillelmus Monsaux (3), Regier (2), Sandrin, Jac. Sandre und von Ungenannten (13).

Recensionen.

Duos, Trios und Quatuors für das Pianoforte mit Begleitung.

A. Fesca: Troisième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 23. Braunschweig, chez J. M. Meyer jun. Pr. 2 Thlr. 8 Sgr.

Referent kennt zwar die früheren Trio's dieses Komponisten nicht, dafür ist er ihm jedoch durch mehrere brillante und geschmackvolle Solostücke für das Pianoforte interessant geworden, die dem gewichtigen Namen Fesca Ehre bringen und ihn durch seinen talentvollen Sohn bei Vielen, denen des Vaters herrliche geistreiche Kompositionen noch in gutem Andenken sind, lebendig erhalten werden. Wenn nun dieses Trio seinen Erwartungen nicht ganz entsprochen hat, so will er damit nicht Harten sagen, sondern er gesteht nur, dass er nach dem, was er vom jungen Komponisten kennt, noch mehr erwartet hat. Dass die Violinstimme brillant und dankbar, dass die Arbeit brav ist, dass das Ganze recht angenehm unterhält und durch die darin vorherrschende Freundlichkeit einen wohlthuenden Eindruck hinterlasst, sind Vorzüge, die er gern anerkennt. In der Wahl seiner Themen ist jedoch der junge Komponist nicht immer glücklich und er möge dabei sorgfältiger zu Werke gehn. So kräftig und durcharbeitungsfähig z. B. das Thema des ersten Satzes (namentlich der erste Takt) ist, so wird es durch den obenfalls aufmerksamgemachten dritten Takt monoton und unbestimmt. Auch hier ist es sehr zu solch auffallenden Aehnlichkeiten wie Seite 6, Takt 6 u. s. w., die an Beethoven's reizenden Andante in der A dur-Symphonie erinnern. Sehr brav ist es, dass der Komponist im zweiten Theile den zweiten Satz des Thema's auch sein Recht einräumt, so wie überhaupt die tüchtige Arbeit des ganzen ersten Satzes anerkannt werden muss. Im Andante (Barcarole) ist die Klavierstimme durchaus accompagnirend; die den Saiteninstrumenten zugetheilte Cantilene ist schön, erinnert aber doch an Mendelssohn's reizenden Gondl-Satz in der Symphonie-Cantate. Das Scherzo ist gut gearbeitet, ohne gerade neu und pikant zu sein. Das Finale, welches Referent am reizendsten findet, effektuirt und steigert sich vortrefflich. So verdient dieses Werk, ohne gerade ausgezeichnet zu sein und ohne eine eigenthümliche Physiognomie zu tragen, einen Platz unter unsern musikalischen Unterhaltungserzeugnissen und mit Recht empfohlen zu werden. Jungen Komponisten kann man es nicht genug zurufen: „Seid strenge gegen euch und prüft; aber thut es bei Zeiten.“ Unsrem Fesca rufen wir es zu, weil er Talent hat, und weil wir es besonders gut mit ihm meinen. Die Ausstattung ist sehr zu rühmen.

Ist uns dieses Trio als ein unterhaltendes Gespräch zwischen freundlichen und zufriedenen, wenn auch nicht gerade geistreichen Leuten erschienen, so schildert uns das Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *Kalliwoda*. Op. 121. Dresden, chez Paul. Pr. 3 Thlr.

Unglückliche, die Alles im schwärzesten Lichte sehen, die ernst und finster vor sich hinbrüten und denen nur selten ein wehmüthiges Lächeln abgewonnen ist. Namentlich fühlt der Referent in den ersten Sätzen, Es sind für ihn schwarzeisle Nachtgemälde mit bewölktem Himmel, der nur zuweilen durch den blass hervorblickenden Mond beleuchtet wird. Nur im letzten Satze durchdringt er das Gewölk und bringt Beruhigung und Frieden den Unglücklichen. Dieses Trio, in Form und Styl trefflich, wie wir das bei einem so gewandten und beliebten Komponisten erwarten konnten, ist den Freunden des Ernsten und Edlen, wie wir es durchweg bezeichnen müssen, vorzugsweise anzuempfehlen und wird seine Verehrer finden. Im Ganzen liegt es in allen Instrumenten zu viel in den tiefen Tönen. Die Ausgabe ist vortrefflich. Zu bedauern ist es, dass die Verleger der beiden angezeigten Trio's es unterlassen haben, die Partieen der Violine und des Violoncelles mit kleinen Noten in die Pianofortestimme aufzunehmen. Referent meint, dass der Vortheile durch einen Ueberblick der Stimmen insgemein gewonne und sicherer in den Geist der Komposition eindringen könne, während er auf den

Anblick seiner Klavierstimme beschränkt bei schwierigen Stellen lange im Finstern tappt und Manches falsch auffassen dürfte. Die dadurch verursachten Kosten zu sparen, liessen sich beide Stimmen auch wohl in eine einzige Zeile zusammendrängen — oder — man steche etwas enger, was unbeschadet der Deutlichkeit wohl manchmal geschehen könnte.

Durch Mittheilung der Saiteninstrumente in der Pianofortestimme wird uns die Beurtheilung des

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *Louis Spaner*. Op. 22. Mainz, chez B. Schott. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

sehr erleichtert. Ist auch Manches nicht nach unserm Sinne, und kein bedeutender Schwung und Neuheit der Ideen vorherrschend, so ist doch das Gute in diesem Trio so überwiegend, dass wir es mit Freuden empfehlen dürfen. Der Anfang ist kernig. Weniger dürfen wir dies von dem piano eintretenden Thema sagen, dessen vier letzte Takte hinken; Referent findet die Ursache darin, dass der fünfte Takt des Thema's, wenn auch im Quartsextakkord, ebenfalls in der Tonika stehen bleibt. Während Seite 3, Takt 7 und 8 u. f. der prächtige Eintritt des Basses zu loben ist, müssen wir den Komponisten auf Stellen, wie Seite 3, in den letzten Takten, die die Violine ausführt und die schwer zu intoniren sind, aufmerksam machen, da sie, so blank dastehend, von keiner Wirkung sind. Der zweite Theil des ersten Satzes ist sehr brav gearbeitet und, wenn er auch nicht schlagende Effekte erzielt, sehr anziehend. Das Adagio ist einfach und edel, und singt vortrefflich. Das Scherzo ist trefflich gearbeitet, lässt sich nur zu viel in kleine Spielereien ein; das eigentliche Trio dagegen, eine trockene Imitation in der Sekunde oder Unterseptime, ist sehr verbraucht; will man solche kontrapunktische Künste anbringen, so müssen sie mehr untergeordnet und versteckt dastehen und die Klavierstimme muss selbständiger und interessanter sein, nicht, wie hier, blos accompagnirend. Der letzte Satz ist gut gearbeitet, nur fehlt die Einheit; so z. B. ist der hüpfende Mittelsatz Seite 34 u. s. w. ohne innern Zusammenhang mit dem Vorigen; eine ruhige Cantilene in den Saiteninstrumenten lässt man sich gerade an diesem Orte eher gefallen. — Im Ganzen wünschen wir dem Komponisten noch mehr feurigen Aufschwung und für die Saiteninstrumente mehr Gesang und Wärme des Gefühls; wiederholen jedoch, dass dieses Trio sehr empfehlungswerth ist.

Kürzer können wir uns bei der Anzeige des

Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle par *C. G. Müller*. Op. 20. Leipzig, chez F. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

fassen, das wir zwar brav gearbeitet nennen müssen (besonders auszuzeichnen ist der Kanon im Scherzo), aber als ein Werk des Fortschritts in der Quartettmusik können wir es nicht bezeichnen, da es in Styl und Form zu sehr an eine frühere Zeit erinnert. Zum Beweise diene unter mehreren Stellen nur folgendes Hauptmotiv des ersten Satzes:

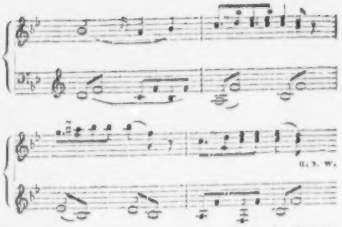

Möge auch dieses Freunde finden. Die Partie der Streichinstrumente wie des Piano's sind dankbar und unterhaltend. Der Stich deutlich und eng und dadurch der Preis mässig.

Von *L. Spohr's* Duos Concertans pour Pianoforte ou Harpe et Violon, ou Violoncelle ou Flûte, deren wir bereits früher (Seite 800) Erwähnung gethan, liegt uns Op. 115 unter dem Titel:

Sonate Concertante pour Harpe ou Pianoforte et Flûte. Hambourg et Leipzig, chez Schuberth et Comp. Pr. 1⅔ Thlr.

vor. Dieses Duo ist sehr schön und dankbar (A-dur), und wir wiederholen unsere Anpreisung dieser schönen sinnigen Stücke um so mehr, als für die Harfe namentlich so wenig Gutes da ist.

Wir schliessen unsere Revue mit der Anzeige des

Duo pour Piano et Violoncelle, ou Violon, ou Cor, par *Ad. Henselt*. Op. 14. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Pr. 2 Fl. K.-M.

ohnstreitig des trefflichsten und empfehlenswerthesten Stückes, das Referent heute kennen gelernt hat. Leider besteht es nur aus einem einzigen lang ausgesponnenen Satze in Hmoll, und gern hätte Referent noch mehrere Sätze durchgespielt. Die Klavierstimme ist modern und anziehend, nicht übermässig schwer und das Ganze durchweht eine himmlische Ruhe und ein träumerisches Wesen, das sich nicht zu sehr in sich selbst versenkt, sondern durch die Kraft des Thema immer neuen Aufschwung und durch die meisterhafte Durchführung neues Interesse gewinnt. Das schöne Duo liegt in vier verschiedenen Ausgaben vor: 1) mit Violoncell, 2) mit Violine, 3) als Morceau de Salon transcrit pour le Piano par C. Czerny (1 Fl. 30 Kr.), 4) als Duo arrangé à 4 mains par C. Czerny (1 Fl. 30 Kr.). Sämmtliche Ausgaben und Arrangements werden ihren Zweck erreichen; nur versäume man nicht, dieses Stück mit Violoncell (welche Ausgabe uns das Original zu sein scheint) kennen zu lernen, wo es unstreitig am wirksamsten ist. Referent freut sich über diese Gabe des werthen Komponisten und empfiehlt sie aufs Angelegentlichste. 16

Nachrichten.

Wien, im September d. J. Mein Aufenthalt in Wien war diesmal zu kurz, um Ihnen einen detaillirten Bericht über die dortigen Theater zu geben; ich kann Ihnen daher nur das mittheilen, was ich in den wenigen Tagen sah und darüber von einigen Freunden erfuhr.

Am Tage meiner Ankunft, den 25. September, wurde im Hofoperntheater nächst dem Kärthnerthor die Zauberflöte gegeben, jene Weltoper, wie sie ein Wiener Recensent nennt, das Meisterstück dramatischer Komposition aller Länder und Zeiten.

Da kurz zuvor Salzburg dem edlen Meister durch Errichtung eines Denkmals die alte Schuld des Dankes und Preises abgetragen hatte, die der Lebende nicht erhielt, und noch alle Gemüther von jener Feierlichkeit begeistert waren, so erwartete ich in Oestreichs Hauptstadt, und in dem Theater, welches früher unter den ersten Deutschlands obenan stand, Unvergleichliches und des Meisters Würdiges zu hören. Schon früh sandte ich nach einer Loge, denn ich befürchtete, später keinen Platz mehr zu finden. — Zu meinem Erstaunen liess man mir die Wahl und ich erhielt Plätze, wo und wie ich sie haben wollte. Noch mehr aber staunte ich, als ich das Haus fast leer fand; und es war noch obendrein ein Sonntag. Was nun aber die Aufführung selbst, die Besetzung der Rollen und die Szenerie betrifft, so fehlt es mir an Worten, mein Erstaunen darüber auszusprechen.

Herr *Dobrowsky* vom Stadttheater zu Breslau gab den Tamino als Gast. Wenn ich auch zugebe, dass derselbe schöne Stimmmittel besitzt, so fehlt ihm doch die Kenntniss, seine Kräfte und Mittel richtig zu gebrauchen; seine häufige Anwendung des Falsett's ist durchweg falsch, seine Aussprache hart und unangenehm, und seine äussere Erscheinung durchaus nicht eines grossen Theaters würdig. Doch seiner würdig stand ihm Dem. *Rosetti* als Pamina zur Seite, eine Anfängerin, die noch eines fleissigen und anhaltenden Studiums bedarf, bevor sie es wagen sollte, in einer Mozart'schen Oper aufzutreten! *Hölzel* als Sprecher war durchaus nicht auf seinem Platz; *Weinkopf* als Papageno und *Pfister* als Monostatos leisteten nur eben so viel, um ihren Part nicht gerade zu verderben.

Die Dekorationen und die Kostüme, so wie die ganze Ausstattung der Oper waren selbst einer Provinzialbühne, die nur die geringsten Ansprüche auf anständige Szenerie macht, unwürdig, die Szene, wo die Affen erscheinen, im höchsten Grade lächerlich und mangelhaft.

Doch als Gegensatz zu dieser grossen Mittelmässigkeit erschienen Mad. *Hasselt-Barth* und Herr *Draxler* als Sterne erster Grösse, die aber durch ihre vorzüglichen Leistungen die Mängel der übrigen um so sichtbarer erscheinen liessen. Erstere als Königin der Nacht sang die zwei grossen Arien mit seltener Vollendung, und namentlich war das Adagio der ersten Arie ein Meisterstück dramatischen Gesanges. — Herr *Draxler* liess als Sarastro nichts weiter zu wünschen übrig, als dass er weniger, hier durchaus nicht hinpassende, Verzierungen angebracht hätte. Noch muss ich erwähnen, dass die Leistungen der drei Genien gelungen waren; doch passte ihre äussere, fast unreinliche Erscheinung vollkommen zu der bereits erwähnten übrigen Ausstattung dieser Oper.

So also wird in Oesterreichs Hauptstadt, in seinem eigenen Vaterlande der grösste Meister der Tonkunst durch Aufführung seiner Werke geehrt! Leider ist es nicht zu erwarten, dass diesen Mängeln so bald abgeholfen werden wird, da das einzige Mittel dazu, eine durchgreifende und belehrende Kritik, bei der strengen Censur jedes Referates über Oper und Künstler nicht laut werden darf. — Selbst die glimpflichsten Bemerkungen finden häufig Anstoss, und so sieht der Referent am nächsten Morgen oft gerade das Gegentheil von dem gedruckt, was er Abends zuvor zu sagen beabsichtigte. Von einer Aufführung dieser Oper zur Feier des 8. Juli sagt ein Wiener Recensent, nachdem er der Mad. *Hasselt-Barth* und dem Herrn *Draxler* die gebührende Anerkennung zollte, und auch Dem. *Meyer* als Pamina lobte: „Herr *Erl* als Tamino, Herr *Just* als Papageno und Herr *Pfister* waren nicht schlechter als bei den früheren Aufführungen;" ein Mehreres darüber zu sagen, wurde ihm nicht gestattet.

Von einer Aufführung der Hugenotten, welche hier die Welfen und Gibellinen genannt werden, in demselben Theater kann ich Ihnen nur sagen, dass, was den Text betrifft, solcher gänzlich umgearbeitet und dadurch total unverständlich gemacht ist; auch dass mehrere der schönsten Gesangstücke theils abgekürzt, theils weggelassen sind. — Die Partieen der Isabella und der Beatrice (Margarethe und Valentine) sind in den Händen der Dem. *Lutzer* und der Mad. *Hasselt-Barth*. Erstere (welcher bei ihrer neulichen Anwesenheit in London Ehrenbezeigungen erwiesen sind, wie sie in England nie früher einer Künstlerin irgend eines Landes zu Theil wurden), von stürmischem Beifall des Publikums empfangen, zeigte sich desselben vollkommen würdig. — Letztere war vortrefflich wie immer und fand verdiente Anerkennung. Den Raoul gab Herr *Erl*, dem Berliner Publikum noch von der Zeit her bekannt, wo er beim Königsstädter Theater engagirt war; — ich kann indess nicht sagen, dass sein Gesang Zeugniss von einem ernsten Studium gab, und dass er seit seiner Entfernung von Berlin grosse Fortschritte gemacht hätte. — Gute Tenore werden immer seltener! — Herr *Draxler* als Marcel war im Ganzen brav, doch sang er das erste Hugenottenlied nicht mit genug Feuer und Energie, und so ging der Haupteffekt verloren.

Herr *Hölzel* als Haupt der Welfen war recht brav, dagegen waren aber die übrigen Rollen nur sehr mittelmässig besetzt.

Wenn gleich die Chöre mit grosser Präcision ausgeführt wurden, so fand ich sie doch nicht stark genug besetzt, und sowohl in dieser Hinsicht als in Betreff der äusseren Ausstattung sollte sich die Direktion ein Beispiel an der Berliner Aufführung dieser Oper nehmen. — Die Kostüme und Dekorationen standen weit gegen die Berliner zurück, und was den eingelegten Tanz betrifft, so war derselbe mehr als mittelmässig.

Von einem neuen am 2. September zum ersten Mal gegebenen und nach vielen Wiederholungen am 26. desselben Monats abermals aufgeführten Ballet: „Der Schiffbruch der Medusa," pantomimisches Ballet in fünf Aufzügen mit einem Vorspiel von Herrn *Huss*. Balletmusik vom Kapellmeister *Mussé*, sagt die allgemeine Wiener Musikalische Zeitung, dass dem Sujet die erste Eigenschaft eines Ballets: Einheit der Handlung abgehe, und und dass ihm kein eigentliches dramatisches Leben innwohne. Die Charaktere sind unmotivirt, der Schluss der Handlung aber ist gleichsam mit Gewalt herbeigezogen, übereilt, und erhält nur durch das mit griechischem Feuer beleuchtete Fregattenwrack der Medusa einen Effektmoment. Mit einem Wort, dies Ballet wird Jedem, der blos seine Schaulust befriedigen will, viel Vergnügen bereiten, jedoch erwarte er keineswegs eine geistige Befriedigung, weit weniger noch eine nachhaltige Wirkung. — Die Administration hat Alles gethan, um dies neue Ballet auf die prachtvollste Weise auszustatten. Die neuen Dekorationen sind sehr schön, ganz besonders treu ist das Verdeck der Medusa nachgebildet. Die Kostüme sind reich und prachtvoll. Die Musik ist im Allgemeinen eine larmoyante Balletmusik, welche jedoch einige hübsche originelle Motive enthält; — ich füge hinzu, dass, was den Tanz und die Musik anbetrifft, ich mit dem Wiener Referenten vollkommen einverstanden bin, dass aber hinsichtlich der Dekorationen und der Kostüme solche durchaus nicht mit der Pracht zu vergleichen sind, die bei unserm (Berliner) Hoftheater bei Opern und Balleten entfaltet wird.

Eine Parodie des Dramas: Der Sohn der Wildniss, welche im Theater in der Josephstadt mit dem langen Titel gegeben wird: „Die Tochter der Wildniss oder zwei Herzen und ein Schlag." Scherzspiel mit Gesang und Tanz in zwei Aufzügen, vom Verfasser der „Schlimmen Frauen," Musik vom Kapellmeister *A. E. Titl*, ist ein elendes Machwerk ohne Witz, dem Alles fehlt, was von einer ächten Parodie verlangt wird, die auf die Mängel des Originals durch treffende Witze aufmerksam machen sollte. Die Musik gehöret zu den besseren Musiken, die in diesem Genre seit längerer Zeit gehört worden sind. Es ist aber zu bedauern, dass der Komponist sein Talent zu einem so albernen Text verschwendet hat. — Die Arrangements und Ballette, besonders im äusserst schwierigen Spiegeltanz, waren indess vorzüglich, Kostüm und Dekorationen, letztere aus grünen Bäumen gruppirt, sehr gut. Die Besetzung war recht gut. Herr *Weise* und Herr *Eichtinger* als Parthenius und Striechert, und Mad. *Thomé* als Lucrezia, zeichneten sich besonders durch Gewandtheit im Spiel und treffende Komik aus.

Karneval- und Fastenstagione in Italien.

(Beschluss.)

Bergamo. Nicolai's Templario mit den beiden Damen Griffini, Scalese, dem Tenor Zuboli, den Bassisten Bonafous und Scalese war ein willkommener Gast und Vorbote eines am musikalischen Horizonte neu aufgehenden Gestirns. Die Leser dieser Blätter kennen bereits Herrn Girolamo Forini, den trefflichen Gesanglehrer am hiesigen von Mayr gestifteten Musik-Lyceum, von dem schon rühmlich bekannte Schüler auf allen Theatern Europa's singen. Dass er in Mayr's Schule erzogen nur Gutes eingesogen, kann man leicht denken. Selbst ein heerlicher Sänger als Chorknabe, und mit Talent zum Komponiren begabt, lieferte er seine erste Oper, Lutalio da Vico lungo betitelt. Natürlicherweise fand sie in dieser seiner Vaterstadt eine sehr glänzende Aufnahme, und in der That hat diese Oper auch manches Gelungene aufzuweisen. Ricci's Chi dura vince beschloss fröhlich die Saisone.

Leider wurden all diese Fröhlichkeiten durch die Nachricht getrübt, dass der hier am 10. Januar 1801 geborene Bassist *Giovanni Savio* zu Kopenhagen, wo er Impressario der dasigen italienischen Oper war, gestorben ist. Er sang in den letzten Jahren zu Lissabon und Oporto mit Beifall als Bassist und Buffo.

Pavia. Es gibt so manche Enthusiasten in Italien, welche den Katanischen Schwan, wie sie Bellini nennen, über Rossini setzen, jede seiner fünf oder sechs Opern als die köstlichsten Perlen betrachten, die nur einen Hypercritiker kalt lassen können. Hier hat zwar die Beatrice di Tenda einen Quasi-Furore gemacht, Einige tanzten sie aber ohne Weiteres als ein ärmliches musikalisches Werk. Die Sänger fanden starken Anklang. Vor Allen die hübsche Granchi in der Titelrolle, die aber gewisse Schnörkel wohl zu Hause lassen könnte. Die Fasciotti in der Rolle der Agnese war etwas kalt als Actrice. Tenor Paulin hat eine angenehme Stimme, und Bassist Fiori macht zuweilen hübsche Sachen. In Ricci's Prigione di Edimburgo befriedigte die Fasciotti in der Rolle der wahnsinnigen Giovanna so ziemlich; ebenso die Biaggi mit sympathischem Mezzosopran in der Rolle der Ida, und ihr Duett im zweiten Akte verschaffte ihnen zwei Faoras. Ein Anfänger-Bassist Agostino Rodas mit starker Stimme machte den Giorgio in Bellini's nachher gegebenen Puritani, deren Musik kaum theilweis gefiel.

Sondrio (Valtlin). Sogar hierher verirrte sich eine Donizetti'sche Opera seria, und zwar die Lucia di Lammermoor. Eine Anfängerin, Namens Carolina Grassi, wagte es, die bedeutende Titelrolle zu übernehmen. Tenor Giuseppe Marchetti und Bassist Vincenzo Cardella wagten es mit ihr zu singen, wurden aber alle drei für das Wagestück reichlich applaudirt. Nun gar in Ricci's Esposti; das war eine Klatscherei!

Trieste. Eine fast respektable Gesellschaft: die Malvani, die Geramaglia, Veteran Tenor Verger und Bassist Alberti, begann mit Nini's Maresciallo d'Amore, die bei aller Verstümmelung einen Fiasco davon trug. Dieser pflanzte sich erstens auf Rossini's nachher gegebenen Assedio di Corinto mit eingelegten Stücken von Donizetti, zweitens auf Mercadante's Vestale, und drittens auf die neueste Oper *Maria Padilla* von *Donizetti* (s. Mailand) fort, worin die Tadolini, die Olivieri, Tenor Musich (von hier gebürtig) und Bassist Ferri sangen; man fand in der ganzen Musik nichts Neues und viele Reminiszenzen.

Herren Kapellmeister selbst keinen geringen Antheil. Sie sollten eine bessere musikalische Polizey einführen; sich nicht so leicht den Amtsstab aus den Händen winden und ihr Orchester auf diese Weise verziehen lassen, sondern ex auctoritate sprechen: sie volo, sic jubeo! oder, wie Jomelli, in solchen Fällen mit einem fatte scritto herausdonnern. Hat ein guter Tonsetzer eine Oper komponirt, so muss doch er am besten wissen, welchen Charakter er in seine Stücke gelegt hat und welchen Vortrag sie erfordern: hat er aber die Oper eines andern zu dirigiren, so muss er, wenn er den Nahmen eines Direktors mit Recht führen will, den Geist derselben so penetrirt haben, dass er bestimmt sagen kann: so hat es der Meister gewollt. In keinem Falle aber kann es der Willkühr seiner subalternen Kunstdespoten überlassen werden, wie es ihnen beliebt, diese oder jene Stelle vorzutragen.

Man kann der Leidenschaft eine Abweichung von dem vorgezeichneten Pfade erlauben; sie ist zuweilen sogar löblich: allein wie selten sind die von dem Pathos ihres Textes so durchdrungenen Sänger und Sängerinnen, die die wahre Kunst zu koloriren verstehen, oder wenn sie diese verstehen, weder Muth noch guten Willen genug haben, solches nach dem reinen Gesetz ästhetischer Wahrheit und cum grano salis zu bewerkstelligen, und lieber das Gebäude ihres Künstlerruhms auf dem seichten und unsichern Grunde überhäufter Melismen anlegen, weil sie dabey im voraus auf den Beyfall des grossen Haufens rechnen können! Wie selten sind die Sänger und Sängerinnen, die sich nicht selbst täuschen und wähnen, sie hätten Wunderproben von Talent und feinem Geschmack abgelegt und die Leidenschaft in ihrer ganzen Wahrheit dargestellt, wenn sie ein gegen den gesunden Menschenverstand erzwungenes Tempo rubato (die allermisslichste Metamorphose, die man mit dem schlichten Gange eines melodischen Satzes vornehmen kann) angebracht, oder was noch schlimmer, ein Recitativ!!! so schön ausgeziert haben, dass den Kenner ein Entsetzen befällt, die Kunst so mishandelt zu sehen und er im Gefühl des tiefsten Schmerzens nicht weiss, was er sagen soll.

In dieser behaglichen Selbstzufriedenheit stärkt sie auch nicht selten der blinde Beyfall des grossen Haufens der Zuhörer, die der wahren Kunst ganz unkundig, eben so wenig Sinn für edle Einfalt und Charakter haben, als diese Pseudokünstler, welche niemals über die Natur und den Zweck der Kunst nachdachten, und vielleicht blos ihrem Organ, das die Natur ihnen ohne ihr Verdienst geschenkt hat, die glänzende Aussenseite zu danken haben, welche, wie das Flittergold, nur von Kindern bewundert wird.

Die wenigsten wissen, was das Wort Künstler bedeutet: dass man, um diesen grossen Titel zu verdienen, zuerst von der Natur dazu berufen seyn muss und dass man, um nicht im Stande der Rohheit, wie der Demant im Felsenschachte, zu bleiben, Geist und Herz bilden, einen feinen Beobachtungsgeist, eine richtige Beurtheilungskraft und eine lebhafte Phantasie haben muss, um sein eigenes Ich ablegen, ein fremdes annehmen, die Natur der Leidenschaften mit tauschender Wahrheit darstellen und den Zuhörern, so zu sagen, den elektrischen Schlag derselben durch ihre ganze Seele fühlbar machen zu können

Aus Unkunde alles dessen nehmen sie auch so leicht alle Falten an: sie halten sich blos an den aussern Schimmer und glauben grosse Schätze gesammelt zu haben, wenn sie einige Bruchstücke von der aussern Schaale gepriesener Kleinodien aus dem Auslande zurückgebracht, oder einem fremden reisenden Tonkünstler sie abgeborgt und vielleicht in der Unschuld ihres Herzens manches natürlich Gute gegen solchen Tand eingetauscht haben. Findet aber ein Kenner, der nur Wahrheit, d. i. edeln Ausdruck der Affekte hören will, nichts zu

Der 8jährige Knabe *Alfred Jaell*, sehr geschickter Pianoforte-spieler, gab auf diesem grossen Theater eine musikalische Akademie mit vielem Beifall.

Auf dem Teatro Filarmonico gab eine andere Gesellschaft Coccia's Clotilde, eine ältere Oper, die noch heute selbst im Auslande gefallen würde; desgleichen Ricci's Esposti; beide mit gutem Erfolge.

Statistik der Karnevals- und Fastenopern in Italien.

Ungefähr 70 Theater öffneten der Oper zu jener Zeit ihre Pforten. Hiervon kommen 21 auf das Lombardisch-Venetianische Königreich, 18 auf Piemont, Genua und Nizza, 12 auf das Königreich Beider Sizilien, 11 auf den Kirchenstaat, 8 auf Toskana und Lucca, je zwei auf die Herzogthümer Modena und Parma.

26 (!) neue Opern wurden komponirt: 6 in Mailand (Maria Padilla, Odalisa, Nabucodonosor, Un duello alla pistola, Un giorno di nozze, Il disertore svizzero), 5 in Neapel (Proscritto, I quindici, Il conte di Lemor, Il condannato di Saragozza, I due Forzati), 3 in Venedig (Candiano IV., Il Duca d'Alba, Lazarello), 2 in Rom (Amalia de' Visconti, Bianca Capello), 2 in Messina (Mastino I., Un Fiasco alla moda), in folgenden Städten überall eine: Turin (Contrabandiere), Bergamo (Lutato da Vicolungo), Brescia (L'avaro), Crema (La finta pazza), Verona (Geloffo Manfredi), Lucca (Il postiglione di Longjumeau), Pordenone (Varbek).

6 neue Maestri sind entstanden: *Fortini* (Bergamo), *Malipiero* (Padua), *Canselini* (Crema), *Capocci* und *Buzzi* (Rom), *Galli* (Pordenone).

Opern von *Donizetti* wurden gegeben auf 44 Theatern.

Bellini	-	-	26	-
Ricci (Luigi)	-	-	18	-
Mercadante	-	-	9	-
Rossini	-	-	8	-
Pacini	-	-	8	-
Ricci (Feder.)	-	-	5	-
Coppola	-	-	3	-
Nicolai	-	-	3	-
Coccia und *Nini* jeder auf			2	-

Meyerbeer, Speranza, Puniatowsky, Persiani, Rossi, jeder auf einem.

Zahl der Theater, auf welchen folgende Opern benannter Maestri gegeben wurden:

Donizetti. Lucrezia Borgia auf 12, Lucia 8, Gemma 7, Torquato 6, Elisir 5, Marino Faliero 4, Anna Bolena und Furioso 3, Rob. d'Evreux, Campanello, Figlia del reggimento 2, Esula, Adelia, Ajo, Regina di Golconda, Maria Rudenz, Fausta 1.

Bellini. Beatrice auf 8, Norma 6, Puritani 4, Capuleti, Sonnambula 3, Straniera, Pirata 1.

Ricci (Luigi). Chi dura vince 11, Esposti 3, Chiara 2, Scaramuccia, Nuovo Figaro 1.

Ricci (Fed.). Prigione di Edimburgo 4, Corrado 1.

Mercadante. Bravo, Vestale 3, Giuramento 2, Elena, Emma 1.

Rossini. Barbiere 3, Turco in Italia 2, Semiramide, Otello, Mose, Cenerentola 1.

Pacini. Saffo 7, Arabi nelle Gallie 1.

Coppola (Nina), *Nicolai* (Templario), *Coccia* (Clotilde, Caterina di Guisa), *Nini* (Marescialla d'Ancre).

Von den übrigen fünf: Gli Ugonoti und Roberto il diavolo, — Due Figaro, — Don Desiderio, — Ines di Castro, — Contessa Villana.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien).*

Alexandrien (Egypten). Wie sehr die Gunst für die italienische Oper im Steigen ist, beweist, dass die Benefizvorstellung der Prima Donna Polani, die reichen Geschenke, die auf Seidenzeug gedruckten Gedichte abgerechnet, rein 800 spanische Thaler brachte. Die bereits gegebenen Opern waren Ricci's Chiara, Bellini's Puritani und Donizetti's Lucia, wovon die erste und dritte sehr, die zweite aber nicht gefallen hat.

Konstantinopel. Bellini's delicióse Melodieen der Sonnambula und der Capuleti ergötzen auch hier ungemein. In ersterer zeichnete sich die Thévenard, in letzterer die Maggi als Giulietta aus. Auch die Norma und Barbiere di Siviglia gefielen. Von den männlichen Sängern ist nichts Löbliches zu vermelden.

Havanna. Die aus den Vereinigten Staaten zurückgekehrte Prima Donna Borghese (Bourgeois), Tenor Antognini und Bassist Statuti erhielten hier abermals die beste Aufnahme in Donizetti's Lucia di Lammermoor. Die Ober, Bassist Salvatori und Buffo Torri machten sich viel Ehre im Furioso. Noch gab man die Beatrice di Tenda, Fausta und Chiara di Rosenberg.

San Yago. Der aus Jamaika hierher zurückgekehrte Buffo *Versoni* ist an einem heftigen Fieber gestorben, wodurch in der hiesigen Gesellschaft (Prime Donne Corsini, Torri-Neumann, Tenore Gallico und Zambaiti, Bassisten Ferretti und Calvet) eine Lücke entstand. Nach einem vollständigen Triumph der Gemma di Vergy erhielten der Torquato Tasso und die Puritani einen minder vollständigen.

Der Noticioso de la Habana gibt folgende Rechenschaft von benannten Sängern. Die Corsini, hübsch, regelmässige vortheilhafte Figur, Sopran, angenehme, umfangsreiche und gelaufige Stimme, gute Sängerin und Actrice. — Die Torri-Neumann mehr Altistin als Mezzosopran, also weder eines noch das andere; seit ihrem überstandenen Fieber einiger Stimmenverlust. Ferretti, runde, volle, klangreiche Stimme, gute Methode. Calvet, Spanier vom Konservatorium zu Madrid, Bariton, angenehme Stimme, wenn er sie zu beherrschen verstebt. Gallico, jung, angenehme gelaufige Stimme. Zambaiti, ein Professor, aber kalte Action. Anton Neumann, Maestro und Musikdirektor, ein geschickter Professor von seltener Thätigkeit.

Damit die Sänger nicht den schädlichen Einflüssen des Klima's dieser Insel im Sommer ausgesetzt sind — und Mehrere sind schon derselben Opfer geworden —

*) Wegen Verspätung des diesjährigen Karnevalsberichts nur das Wichtigste gegeben.

lässt sie der Impresario zu Havanna, Herr Marty y Torrens zu dieser Jahreszeit nach Neuyork wandern, von wo aus sie wieder im Herbst nach dieser Insel zurückkehren.

Lissabon. *Coppola's* neue Oper *Ines de Castro* mit der Boccabadati, dieser Tochter (vermählten) Gazzuoli, Tenor Conti und Bassisten (?) fand eine sehr gute Aufnahme von Seite der Musik und der Sänger.

Oran. Zwei Opern serie: die Norma und Gemma di Vergy; zwei Opere buffe: der Barbiere de Siviglia und Elisir d'amore, mit der Szezzabarozzi, Biondi, den Herren Zoni, Manzocchi u. s. w. in dieser afrikanischen Region: welch ein Genuss! ...

Feuilleton.

Am 20. October starb zu Prag, 57 Jahr alt, der bekannte Komponist und Prof. *F. W. Pixis.* Bei seiner Beerdigung (23. October) sang man u. A. ein von Skroup hierzu komponirtes Quartett.

An *Boucardin Heurteur's* Stelle ist Herr *Joseph Eichenheer* als Musikdirektor der Oper zu Köln angestellt worden. Er war zuletzt Direktor der deutschen Oper zu Amsterdam und hat sein neues Amt bereits angetreten.

Während seiner neulichen Anwesenheit in Zürich besuchte *Mendelssohn-Bartholdy* die dasige Blindenanstalt, wo einige Zöglinge, angehende Komponisten, sein Urtheil und seine Belehrung zu vernehmen wünschten. Er blieb zwei Stunden da, hörte mit sichtbarer Freude verschiedene Kompositionen an und sprach sich auf das Gediegenste über das Talent mehrerer Zöglinge aus. Zum Schlusse spielte er den Blinden, zu ihrer grossen Freude, auf dem Pianoforte eine freie Fantasie, während er sich auf der ganzen Reise sorgsam hatte bewegen lassen, öffentlich zu spielen.

In Paris ist eine Broschure unter dem Titel erschienen: Exposition au Système de l'écriture musicale chiffrée par *J. Ch. Tenté.* Der Verfasser versichert sogar eine Rechenaufgabe der jetzigen Notenschrift, die er durch Chiffern ersetzen will.

Bemerkenswerth erhält in Frankreich der Opernkomponist (eben so wie der Dichter) von jeder Aufführung seines Werkes einen Antheil. Bei Gelegenheit eines über Scribe's Pariseser in Streit ausgebrochenen Streites zwischen dem Musikvereine Truppenos und dem Direktor der italienischen Oper Bornos entschied der königliche Gerichtshof zu Paris, dass, in Gemässheit des Gesetzes vom 19. Juli 1793, jenes Recht auch den Erben oder deren Rechtsnachfolgern volle Jahre nach dem Komponisten Tode hindurch zustehe. Zugleich wurde in dem fraglichen Falle der jedesmalige Antheil auf 1/4 Percent von der Einnahme festgesetzt.

Die deutsche Opergesellschaft, welche das südliche Frankreich durchreist (s. d. Bl. S. 900), hat in Marseille eine glänzende Aufnahme gefunden, ihre erste Oper war — Bellini's Nachtwandlerin! Später machte Beethoven's Fidelio bedeutenden Aufsehen.

In Brüssel hat bei Gelegenheit der diesjährigen Septemberfeste wieder ein Wettkampf von 21 Sängergesellschaften Statt gefunden, wobei die Gesellschaft von Mechelen den ersten Preis gewann, hauptsächlich um der gefälligen Kompositionen willen, die sie vortrug. Indessen verminderte man doch sehr die Anzahl, deren Gesang voriges Jahr so grossen Enthusiasmus erregt hatte.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 1. bis 7. November d. J.

Alard, D., Regrets. Elégie suivie du mouv. perpetuel, Caprice p. le Violon av. Pfte. Op. 7. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.

Anacker, A. F., 5 seitere Bergmannslieder f. 1 Baritonst. m. Pfte. Op. 24. Ebend. 15 Ngr.

Auber, D. F. E., Der Herzog v. Olonne. Oper im vollst. Klavierauszuge deutsch u. französisch. Mainz, Schott. 14 Fl. 24 Kr.

Auswahl vorzügl. Musikwerke in geb. Schreibart v. Meistern alter und neuer Zeit. 2^e Samml. 2^e L/c. Sauveregrae v. Pergolesi. Berl. Trautwein et Comp. Sub. Pr. 10 Ngr.

Becker, A., Lieb' auf d. Alm. Duett f. Alt u. Bariton m. Pfte. Op. 28. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.

— Das Bächlein. Lied f. 1 Singst. m. Pfte u. Horn od. Vell. Op. 23. Ebend. 15 Ngr.

Beers, G., Königs-Gallopp f. 4. Pfte. Magdeb., Heinrichshofen. 5 Ngr.

Bordogni, M., La Prière du Berger. Fraha Klockeke f. 1 Singst. m. Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Ngr.

Bourgmüller, Fr., Valse fav. de la Jolie Fille de Gand p. le Pfte. Op. 77. Mainz, Schott. 54 Kr.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund. Potp. f. 4. Pfte. No. 8 Romeo. No. 10 Norma. No. 24 Robert d. Teufel. No. 35 Euryanthe. Hamburg, Schuberth et Camp. à 10 Ngr.

Cauchal, A. W., Humb. Herzgedanken Dampf-Walzer f. 4. Pfte. Op. 67. 15 Ngr. u. Dampf-Gallopp Op. 68. 7½ Ngr. Ebend.

Chopin, F., Trennstelle. Op. 45 arr. p. l. Pfte à 4 mains. Ebd. 1 Thlr.

Chwatal, F. X., Cantiones mus. Recueil de Comp. spirituelles et tres fac. sur des motifs fav. p. le Pfte à 4 mains. Op. 39. No. 1, 6, 8, 9, 10, 11. Magdeburg, Heinrichshofen. à 7½ Ngr.

— 3 Rondos de l'Op. Adèle de Foix p. le Pfte. Op. 62. No. 2. 3. Leipzig, Hofmeister. à 15 Ngr.

Curschmann u. Eckert, 7 Rom. u. Lieder. Op. 28 u. 16. No. 4, 5, 7. à 10 Sgr. No. 6. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Dammas, H., 3 Duette f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. Op. 4. Magdeb., Heinrichshofen. 12½ Ngr.

Dorgenbach, A., Nocturne p. le Pfte. Op. 16. Prag, Hofmann. 30 Kr.

— Les Regrets p. le Pfte. Op. 18. Ebend. 45 Kr.

Ehrlich, C. F., 3 leichte Sonatinen f. d. Pfte. Op. 16. Magdeburg, Heinrichshofen. 22½ Sgr.

Ernst, H. W., Feuillet d'Album p. le Violon av. Pfte. Extrait des 25 Etudes. Op. 16. de M. Heller. Berlin, Schlesinger. à 15 Sgr.

Fesca, F., Rondo brill. p. le Pfte à 4 mains. Op. 2. Braunschweig, Meyer jun. 25 Ngr.

— 1er 2e Septuor p. Pfte, Viol., Hautb., Viole, Cor, Vielle et Basse. Op. 26. Ebend. 3 Thlr.

— 4e Quatuor p. Pfte, Viol., Viola et Vielle d'après le 1er Septuor. Op. 24. Ebend. 2 Thlr. 15 Ngr.

— Romance et Etude héroique p. le Pfte. Op. 27. Ebend. 22½ Ngr.

— 2 Morceaux de Salon. No 1. L'espérance. Adagio p. le Violon av. Pfte. Op. 24. Ebend. 20 Ngr.

— 2 Morceaux de Salon. No. 2. Romance tirée de l'Op. 27. p. le Violon av. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Fischer, P. F., 12 Lieder f. d. Gesl. Cöln, Dunst. 5 Sgr.

Fürst, A., Concert-Fantaisie f. d. Orgel. Op. 5. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Fuhrer, R., Pastoral-Messe f. 4 Solo v. Chorst. m. Orch. Prag, Berra. 3 Fl.

Gaudesmidt, N., 8 Etudes de Concert p. le Pfte. Op. 4. Hamburg, Schuberth et Comp. 25 Ngr.

Haydn, J. Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vcelle en Partition. No. 31—35. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein et Comp. Sub. Pr. à 15 Sgr.

Heinemeyer, C., Introd. et Var. brill. sur la deux. pensée de C. M. de Weber p. le Solo av. Orch. 2 Thlr. 20 Ngr. av. Pfte. Op. 6. Braunschweig, Meyer jun. 1 Thlr. 10 Ngr.

Hertmann, Preis-Sonate f. 4. Pfte. Op. 34. Hamb., Schuberth et Comp. 1 Thlr. 10 Ngr.

Heller, St., Caprice brill. p. le Pfte. Op. 27. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Benoît, A., Tableau des Past. s. soir Schönes russe. Op. 16. arr. p. le Pfte à 4 mains. Hamb., Schuberth et Comp. 1 Thlr.

Hering, C., 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Herz, H., 1ère Divertisse. p. le Pfte. Op. 15. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Hunten, F., fer. Valse brill. p. le Pfte. Op. 120. Leipzig, Hofmeister. 20 Sgr.

— Divert. s. un air fav. de l'Op. Roberto Devereux p. Pfte et Flûte ou Violin. Op. 131. No. 1, 2. Ebend. à 27½ Sgr.

— Variat. brill. sur un thème fav. de Roberto Devereux p. le Pfte. Op. 127. Ebend. 22½ Sgr.

Kalkbrenner, F., Fantaisie sur thèmes du Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 139. Mainz, Schott. 1 Fl. 20 Kr.

Kiesewetter, R., 12 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 1ⁿ Heft. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr.

Kist, J. F., 6 Impromptus p. le Pfte. Op. 18. No. 1—6. à 7½—15 Sgr. Leipz., Hofmeister.

Koch, C., fer Test. sur l'ouverte Borgia p. le Pfte. Op. 131. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr.

— Minotor-Duetten f. 2 Singst. m. Pfte. Heft 1, 2. Ebend. à 15 Sgr.

Krug, F., 6 humor. Gesänge f. Alt, Bass od. Bariton m. Pfte. Op. 19. Carlsruhe, Hoffmann. 1 Fl. 21 Kr.

Kuffner, J., Coll. de Morceaux fac. p. Pfte et Violon ou Flûte. Op. 302. No. 5, 6. Mainz, Schott. à 1 Fl. 30 Kr.

Kuhlau, F., Luis. Oper f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch, Sub. Pr. 1 Thlr. 22½ Sgr.

Labitzky, J., Liebesreisen-Walzer. Op. 81. F. Orch. 3 Fl. 45 Kr. f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr. zu 2 Händen 45 Kr. Prag, Hoffmann.

Leonhard, A. E., Preis-Sonate. Sonate quasi fant. p. d. Pfte. Op. 5. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 15 Sgr.

Liebmann, J., Die Converzabilichen. 3 Polka f. 4 Pfte. 4ᵗᵉ Sammlung. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Schwedisch u. deutsch. Leb. 1. Hamb., Schuberth u. Comp. 22½ Sgr.

Lotzer, L., Mein Herz ich will dich fragen. Lied a. d. Schw. f. Wilhelm f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 80. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Menard, Quadrille de Contred. s. Rich. Cœur de Lion p. le Pfte Mainz, Schott. 36 Kr.

— Quadrilles, les Familles de la Garde p. le Pfte. Ebend. 36 Kr.

Meisterstücke klass. Polonaisen, Fugen etc. No. 8. Gique v. Mozart. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Oblirich, F., Eisenbahn-Lustfahrt-Galopp f. d. Pfte. Breslau, Leuckart. 2½ Sgr.

— Der Ballsaal. Gesellschaftstänze f. 1843. 3ᵗᵉ Jahrg. f. d. Pfte. Ebd. 15 Sgr.

Philipp, B. E., Liebes-Sehnsucht. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 2½ Sgr.

Prudent, E., Fant. sur Lucie di Lammermoor p. le Pfte. Op. 95. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Rmellen, H., Fant. sur la Dame blanche p. le Pfte. Op. 44. Leipz., Hofmeister 22½ Sgr.

Rossini, G., Stabat mater. Tenorsolo p. le Pfte p. H. Herz. Mainz, Schott. 24 Kr.

Sammlung ausgew. beliebter Opern. f. d. Pfte. No. 1 Don Juan. No. 2 Zampa. Magdeb., Heinrichshofen. à 5 Sgr.

— Dieselbe zu 4 Händen. No. 1. Don Juan v. Bagge. Ebend. 7½ Sgr.

— von Opern. bel. Opern. No. 34 Sachenbesuch. No. 35 Lucie. No. 33 Der Einsiedler. No. 34 Die Zeit Heinrichs IV. f. d. Pfte zu 4 Händen à 5 Ngr. zu 2 Händen à 3½ Ngr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch.

— von Pantomimen u. Opern f. d. Pfte. No. 3 Der Postillon v. L. No. 4 Die Hugenotten. Ebend. à 10 Sgr.

Schmitt, J., Prakt. Schule z. Pianofortespiele. 1ᵉˢ Abtheil. Erster Lehrmeister im Pfte. Heft 1 20 Ngr. Heft 2 15 Ngr. Hamburg, Schuberth et Comp.

Schön, W., Aufmunterung f. junge Violinspieler. 6 leichte u. melod. Duettinos f. 2 Viol. Op. 12. 2ᵗᵉˢ Heft. Breslau, Leuckart. 15 Sgr.

— Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applicaturen. 2ᵗᵉ Pens. nebst Beispielen z. Duetts f. 2 Viol. Op. 21. 4ᵗᵉˢ Heft. Ebend. 20 Sgr.

— Erster Lehrmeister f. d. prakt. Violin-Unterricht. Op. 22. 3 Hefte. Ebend. à 20 Sgr.

Senn, Samuel, Kirchlicher geistlicher Gesänge f. 4 Altstimmen m. Pfte. No. 34 Litanei v. Hasse. No. 37 Te Deum v. Bigbini à 5 Sgr. No. 38 u. 39 Pellegrini v. Hasse. No. 40 Jubel v. Galoppi à 10 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Spohr, L., Teutschen u. Gottschen im Messehenleben. Doppel-Symphonie f. 2 Orch. Op. 121. in Partitur. Hamburg, Schuberth et Comp. 2 Thlr. 10 Sgr.

Stahlknecht, A. J., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 12½ Sgr.

Strobe, J., Bouquet. 3 Polka f. d. Pfte. 3ᵗᵉ Samml. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Taubmann, A., Giuseppina. Ballata p. Soprano col Pfte. Berlin, Trautwein et Comp. 10 Sgr.

— An den Abendstern. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Hofmeister. 10 Sgr.

Frei, W. H., Concert-Ouverture f. gr. Orch. Op. 17. Ebend. 2 Thlr. 10 Sgr.

Volkmeier, C., Grosse Sonate (Erste Preis-Sonate) f. d. Pfte. Op. 3. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 15 Sgr.

Zellner, A., Der deutsche Musenfreund. Leichte ausführbare Originalcomp. in Partitur. 3ᵗᵉ Band. 2ᵗᵉ Hälfte 5 Sgr. in Summa 15 Sgr. Schlesinger, Setzer.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Hartel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Christnachts-Cantate

für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner mit Orgelbegleitung

componirt von

T. J. Pachaly,

Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Op. 10. Preis 1 Thlr.

Der Text ist so eingerichtet, dass dieses Werk auch an den Weihnachtsfeiertagen gebraucht werden kann.

Die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche die bisher erschienene Ostern-Cantate und ganz besonders die vortreffliche Fest-Cantate von demselben Componisten gefunden, ist der sprechendste Beweis für die praktische Anwendbarkeit dieser Kirchen-Compositionen, welche sammtlich in jeder Landkirche mit geringen Mitteln aufgeführt sind.

Bergmanns-Lieder.

Bei **G. D. Bädeker** in Essen ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Glück auf!

Lieder für Männerstimmen,

componirt

von

Wilh. Nedelmann.

Partitur in quer 4. 155 Notenseiten. Geheftet 12 Ggr. Einzelne Stimmen geh. à 6 Sgr.

Inhalt: Glück auf! — Abends nach der Schicht. — Lob des Bergmannslebens. — Der treue Sinn. — Abendsegen. — Lied in der Tracht. — Genügsamkeit. — Nachtschicht. — Bergmannslust. — Bergreigen. — Sehnsucht nach Oben. — Lob des Gesanges. — Morgengebet. — Zu einem Bergfeste im Winter. — Grablied. — Bergmanns Vaterland. — Ein alter alter Bergreigen. — An mein Vaterland. — *Auf dem Wege zum Anfahren.*

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kurzem:

Ueber die Structur, Erhaltung und Stimmung
der
Orgel
von
G. C. Fr. Schlimbach.
Dritte Auflage.
Durchgesehen und vermehrt
von
C. F. Becker.

Leipzig, im October 1842.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint Ende dieses Monats mit Eigenthumsrecht:

Sinfonie für grosses Orchester
in A moll
von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Op. 56.

In Partitur, Stimmen und für das Pianoforte zu 4 Händen.

Leipzig, im October 1842.

Breitkopf & Härtel.

Am 1. December erscheint eine wohlfeile Ausgabe von:

Der Liebestrank.
(L'Elisire d'amore.)
Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text
von
Donizetti.

Alle Gesangs-Nummern sind einzeln à 3 — 15 Sgr. erschienen.

Schlesinger'sche Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemann's
100 praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht

nach pädagogischen durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen, mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger fähiger Schüler unter steter Hinweisung auf Theorie. Vierten oder Supplementheft. Zweite verbesserte Auflage. Quer 4. Geheftet 16 ℊ.

Diese Clavierübungen haben durch ihren Erfolg beim Unterricht eine so allgemeine Verbreitung erlangt, dass es wenige Clavierlehrer mehr geben wird, die sich ihrer nicht vorzugsweise bedienten. Es sind nun wieder alle vier Hefte vollständig zu haben, so wie auch alle vier Hefte der Wedemann'schen instructiven vierhändigen Clavierstücken.

An beide Sammlungen schliessen sich an die so eben erscheinenden

Erholungsstunden am Clavier.

Eine Sammlung von leichten und gefälligen Handstücken, bestehend aus Rondo's und Variationen über beliebte Themas zur angenehmen Unterhaltung und nützlichen Uebung für junge Clavierspieler. Erste und zweite Lieferung. Quer 4. Preis jeder Lieferung in farbigem Umschlage 24 ℊ.

Beide Herausgeber haben sich nach Kräften bemüht, in denselben das Angenehme mit dem Nützlichen zu vereinigen und dabei dem Schüler nicht zu viel zuzumuthen und ihm die Lust nicht zu rauben, sondern vielmehr es ihm möglich zu machen, jedes Stück mit Geschmack und Precision vorzutragen.

Verzeichniss
neuer Musikalien im Verlag
von
François Lucca in Mailand,
für Deutschland zu beziehen durch
Fr. Kistner in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Aspa, M., Maria d'Arles. Oper. Einzeln.	
Halfe, G., Enrico IV. dº dº	
— — Faltstaff. dº dº	
Ronaldi, F., Il Moro. dº dº	
Campana, F., Giulio d'Este. dº dº	
Combi, P. Ginevra di Monreale. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
Coppola, P. G., Gli Illinesi. Oper. Einzeln.	
— — La Pezza per Amore. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
Donizetti, G., Eleonora di Guienna. Oper. Einzeln.	
— — L'esule di Roma. dº dº	
— — Torquato Tasso. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
— — dº dº für Pianoforte allein	4 —
— — dº dº in Violin-Quart.	5 —
— — dº dº in Flöten-Quart.	5 —
— — *Mattinée musicale.* Collections d'Airs et Duos avec Pianoforte	2 15
Ferrari, G., Maria d'Inghilterra. Oper. Einzeln.	
Lillo, G., L'Osteria di Andujar. dº dº	
Mandanici, P., Il Segretto. dº dº	
— — *Solfeggi*	5 —
Merendante, I Briganti. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
— — Gabriella di Vergi. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
— — Vestale. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
— — Romance „Torquato" av. Pianoforte	— 11½
— — — „Il Sogno" av. Pianoforte	— 10½
— — — „La Stella" av. Pianoforte	— 11½
Nicolai, O., Il Templario. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
— — dº dº für Pianoforte zu 4 Händen	6 7½
— — dº dº für Pianoforte allein	4 15
— — dº dº in Violin-Quartett	5 —
— — dº dº in Flöten-Quartett	5 —
— — dº dº für Pianoforte und Flöte, einzeln	
— — dº dº für 2 Flöten, dº	
— — dº dº für 1 Flöte, dº	
Pacini, C., L'uomo del Mistero. Oper. Einzeln.	
Perelli, N., Manfredi. dº dº	
Rabitta, Il Contestabile. dº dº	
Ricci, L., Il nuovo Figaro. dº dº	
Sanelli, G., La Cantante. dº dº	
Speranza, A. G., I due Figaro. Oper. Kl.-A.	7 15
— — Dieselbe Oper einzeln.	
Tutsch, Hortensienwalzer für Pianoforte	— 15
— — Lichtfunken für Pianoforte	— 15

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. № 46. 1842.

Inhalt: Vorschlag zu einer Vereinfachung unseres Notensystems. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Gutzkow über Berlioz. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Vorschlag zu einer Vereinfachung unseres Notensystems.

In unserer Notirung wird bekanntlich ein und derselbe Klang (Ton) durch mehrere Noten ausgedrückt,

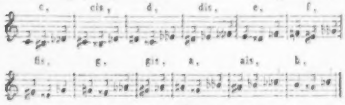

was offenbar fehlerhaft ist. Wie wäre dem wohl abzuhelfen? Grösstentheils glaube ich dadurch, *wenn wir der Notirung die Tastatur des Pianofortes zum Grunde legen, und die schwarzen Tasten durch schwarze Noten, die weissen Tasten durch weisse Noten darstellen,* indem auf diese Art sogleich allen Vorzeichnungen ein Ende gemacht wird. Nehmen wir nun an, dass die unteren Tasten schwarz, die oberen weiss sind, so würde die chromatische Klangleiter bei *a)*

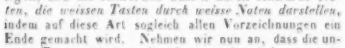

nach der neuen Art wie bei *b)* zu notiren sein;

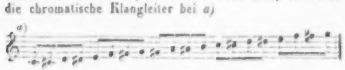

die Tonarten bei *c)* und *d)*

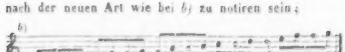

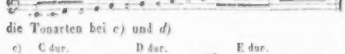

wie bei *e)* und *f)*;

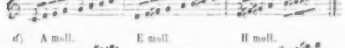

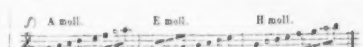

die zufälligen Erhöhungen bei *g)*

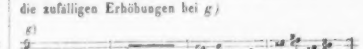

aber wie bei *h)*.

In allen diesen Beispielen liegen die Klänge der weissen Noten um einen halben Ton höher als ihre Stellen, doch können sie auch um einen halben Ton tiefer als ihre Stellen liegen. Es wird folglich die chromatische Klangleiter bei *k)*

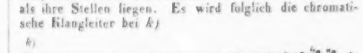

nach der neuen Art auch wie bei *l)* zu notiren sein;

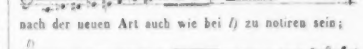

die Klangleitern der Tonarten bei *m)* und *n)*

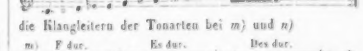

aber wie bei *o)* und *p)*

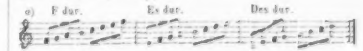

Diese Notirung würde ich für ganz vollkommen halten, wenn es nicht nothwendig wäre, zwei Lagen der weissen Noten, eine erhöhende und eine vertiefende, anzunehmen: allein, wenn die Basis unseres Notensystems beibehalten werden soll, geht es nicht anders. Die erhöhende und vertiefende Lage der weissen Noten habe ich, wie man sieht, dadurch unterschieden, dass bei der erhöhenden Lage der Notenstrich *rechts*, bei der vertiefenden Lage *links* steht; doch kann diese Unterscheidung auch auf irgend eine andere zweckmässige Art geschehen. Ueberhaupt gebe ich hier nur den *Grundgedanken* einer Notirungsveränderung; findet er einigen Anklang, so werden die noch übrigen kleinen Hindernisse leicht zu beseitigen sein, wozu auch die halben und ganzen Taktnoten gehören, die, wegen der Aehnlichkeit mit den weissen Noten, eine andere Gestalt erhalten müssen. Für die halbe Taktnote könnte vielleicht die ehemals gebräuchliche Minima, für die ganze Taktnote die Gestalt der Longa mit einem Striche rechts und links genommen, und durch einen Punkt in der Mitte, oder ohne Punkt, als schwarz und weiss unterschieden werden. Noch muss ich bemerken, dass es keineswegs nothwendig ist, gerade schwarze und weisse Noten zu nehmen — jede andere Unterscheidung würde dasselbe leisten; was mich betrifft, so habe ich sie gewählt: erstens, wegen der Farbe der Tasten; zweitens, weil das Auge sich leicht daran gewöhnt; drittens, weil Gambale in seiner Reform sie ebenfalls, wenn gleich nach einem andern Grundprincip, anwendet.

Beim Gebrauche der weissen Noten darf ja nicht ausser Acht gelassen werden, dass sie nur die oberen Tasten bezeichnen sollen, und es würde daher gegen das Grundprincip dieser Notirung streiten, wenn wir z. B. bei *p)* in der Klangleiter von Es moll den Klang *ces* durch eine weisse Note ausdrücken wollten. Der Hauptvortheil der vorgeschlagenen Notirung ist also: dass durch die weissen Noten keine anderen Klänge als *cis* und *des*, *dis* und *es*, *fis* und *ges*, *ais* und *b* dargestellt werden, und auch kein Bedürfniss entsteht, andere als die genannten Klänge weiss zu notiren. Denn *eis* wird darin durch *f*, *fes* durch *e*, *his* durch *c*, *ces* durch *h* ausgedrückt; eben so fallen auch die doppelt erhöheten Klänge *cisis*, *disis*, *fisis*, *gisis*, *aisis*, und die doppelt erniedrigten *deses*, *eses*, *geses*, *ases*, *bb*, auf untere Tasten, und müssen daher sämmtlich durch schwarze Noten dargestellt werden. — Dass Jemand glauben sollte, meine vorgeschlagene Notirung sei blos für Tasteninstrumente, habe ich wohl nicht zu fürchten.

Friedrich von Drieberg.

Recensionen.

Christ. Wilh. Heydenreich: Requiem im ältern Kirchenstyle für Gesangstimmen. Partitur. München, bei Jos. Aibl. 1 Fl. 48 Kr.

Mit nicht gewöhnlichem Interesse haben wir uns mit diesem Requiem beschäftigt. Laut des Titels ist es im ältern Kirchenstyle geschrieben. Um diesen Styl noch näher zu bezeichnen, bemerken wir, dass jener der alten italienischen Schule gemeint sei, der von Palestrina die Weihe erhielt und in allen Zeiten der grossartigste für die Kirche genannt wurde. Keine geringe, unbedeutende Aufgabe hat sich demnach der Tonsetzer dieses Requiems gestellt. Musste er nicht, sollte anders sein Versuch zu einiger Reife gelangen, alles das, was die der genannten Kunstperiode sich völlig entgegenstemmende frostige Gegenwart erheischt, für längere Zeit aus den Augen verlieren? sich in eine Zeit versenken, die nur wie im halben Dämmerlicht noch zu uns herüberblickt, zu der kein geebneter Pfad hinüberführt? und hatte er, sein fernes Ziel zu erreichen, nicht zu kämpfen und zu ringen, um seine Individualität, sein eigenes Selbst zu bewahren, ein Erfinder (Komponist) und nicht leidiger Nachahmer (Kopist) zu werden? Ehre und Achtung dem Künstler, welcher in solcher Weise seine Kräfte versucht! Dem Tonsetzer war die schwere Lösung seiner Aufgabe nicht unbekannt, doch mit Bedacht und Besonnenheit schritt er an das Werk, welches ein Abbild einer fast verschollenen Kunst bieten sollte. Wohl seit manchem Jahre war sein Sinnen und Streben jenen herrlichen, unvergänglichen Monumenten der ältern, ernsten Tonkunst zugewandt, und je mehr er sich in sie hineinlebte, je deutlicher es ihm wurde, dass Polyhymnia einst eine von frommen Empfindungen erfüllte Seele geoffenbart, während sie jetzt in den meisten unserer Kirchen eine solche von Frivolität, buhlender Gefallsucht, eitlem Stolze und Uebermuth strotzende kund gibt, desto lebendiger regte es sich in seinem Innern, und sein früherhin schwankendes Wollen reifte nach und nach zur schönen That. Betrachten wir nun das Requiem näher, so zeigt uns jeder Takt, welche Menge von Vorstudien unternommen werden mussten, um so zu schreiben, wie hier. Täuschend ist das Aussere den alten Tonwerken nachgeformt und mit augenscheinlicher Leichtigkeit so Manches ausgeführt, was die Mehrzahl der Künstler schwerlich zu unternehmen gedächte und — unterzögen sie sich der Mühe — nur unvollkommen bewerkstelligen würde. Oder ist es etwa eine alltägliche Erscheinung in der neuern musikalischen Literatur, umfangreiche Chorgesänge für fünf reale Singstimmen und gar, wie in dieser Komposition, für Doppelchöre, die aber öfters sich rein achtstimmig gestalten, zu gewahren? Doch weder die nachgeahmte Form, noch die schöne und künstliche Ausführung erhebt ein Tonstück zu einem Kunstwerk. Nur der in ihm wohnende Geist stempelt es zu einem solchen, und der ist es, welchen wir in dieser Komposition freudig anerkennen. Feierlich, ernst, aber auch mild und warm ist der Charakter des Ganzen, durchaus mit den Worten, dem Andenken der theuren Dahingeschiedenen dargebracht, übereinstimmend. Nichts erinnert, während dieses Requiem in dem hohen gothischen Dom ertönt, dem einzigen ihm angemessenen Ort, an die bewegliche, geräuschvolle, äussere Welt. In stille Andacht versunken, in tief gebeugter Stellung, sehen wir die versammelte Menge den Klängen lauschen. Ueberall sind lange düstere Schatten verbreitet; nur die ewige Lampe erleuchtet matt den Katafalk in des Domes Mitte, die schwarz umflorten Säulen und lässt jenes düstere,

thränenreiche Antlitz kaum erschauen, welches einen fragenden Blick gen Himmel richtet und dann um seligen Frieden der zu früh Entschlafenen fleht!

„Die Neigung, eine grosse intensive Vergangenheit anzudeuten," schreibt der Komponist in einem sehr geistreichen Vorwort, „hat diesen Versuch hervorgerufen. Die Herrschaft des allgemeinen Zeitcharakters über jedes auch das unbedeutendste individuelle Bestreben, die irreparabeln Gebrechen des Autodidaxismus, Mangel an technischer Erfahrung in Folge äusserer negirender Verhältnisse dürften wohl als Motive einer nachsichtsvollen Würdigung erscheinen." Offen bekennen wir, dass diese Worte erst dann gelesen wurden, nachdem wir das Werk sorgfältig betrachtet und zu einem eigenen Resultate schon gelangt waren. Die Bescheidenheit ziert einen jeden Künstler; doppelt aber den, der auf die Achtung der Besten Anspruch machen darf. Schliesslich die Bemerkung, dass der Komponist den Ertrag des Requiems dem grossen deutschen Unternehmen, dem Dombau zu Köln, bestimmt, und der Verleger dieser Intention sich ganz uneigennützig angeschlossen hat. Möchte auch dies ein Grund mit sein, sich diese sauber ausgestattete Partitur anzueignen; nur sei es nicht der einzige!

Hieronymus Truhn: Gesang der Nixen, Poesie von J. v. Eichendorff, für vier weibliche Stimmen (einen Solo-Sopran, zwei Soprane und Alt) begleitend mit Pianoforte. Partitur und Stimmen. Op. 45. Leipzig, bei F. Whistling. $1\frac{1}{12}$ Thlr.

Ein kleines, aber hübsches Tonstück, geistreich erfunden und mit kunstgeübter Hand sauber und geschickt ausgeführt. Wohl vermag das in silberfarbigen Schleier eingehüllte Solo-Nixchen das Herz eines armen Knaben zu beunruhigen; sie bedarf kaum ihrer reizenden Schwestern, um ihn in den ew'gen Thau hinab zu locken. In einfacher, aber angemessener Weise versinnlicht die Begleitung das Rauschen, Wogen und Schwellen des Wassers. Das Ganze ist ein zartes Gebilde und Freundinnen des Gesanges zu empfehlen. Bravour und Gelaufigkeit der Stimme kann sich allerdings hier nicht geltend machen; alle Töne müssen getragen werden. Wir wünschen aber das Tragen des Tones nicht mit einem Ziehen zu verwechseln, zu welchem allerdings der Komponist fast selbst hinweist. Er beginnt sein Lied in dieser Art:

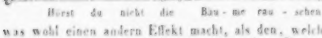

was wohl einen andern Effekt macht, als den, welchen man unter „ben portando la voce" versteht. Drängendes Gefühl, heftige Bewegung des Gemüths können allerdings eine gedrungenere Verbindung der Töne, das Ziehen eines Tones in den andern als nothwendig bedingen. Allein diese Mittel, stereotyp angewandt, verlieren nicht nur die eindringende Kraft, sondern zerstören auch die Frische und den Reiz der melodischen Bewegung.

Julius Schladebach: Vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 9. Partitur. Berlin, bei C. A. Challier und Comp. $\frac{1}{2}$ Thlr.

No. 1. „Frühling" von L. Giesebrecht. Sinnig und melodisch tändelt das Liedchen dahin. Die Mittel sind schlicht und einfach, und selbst die sechs Kreuze (Fis dur), zu denen sich manchmal ein siebentes gesellt, werden feste Sänger zu ertragen wissen. No. 2. „Frühlingslied" von demselben. Nicht weniger munter und duftig. Das längere Verweilen in der grossen Oberterz (von A nach C dur) ist zwar nicht neu, aber hier angemessen und von Wirkung. No. 3. „Die Sommergeister" von G. Pfitzer. Der Tonart, dem Charakter, so wie der harmonischen Ausführung nach dem vorhergehenden Liede verwandt, wie etwa der Frühling dem Sommer. Die Oktaven, Takt 8 und 32 $\left(\begin{matrix}\text{A} & \text{c} \\ \text{A} & \text{e}\end{matrix}\right)$ in den äussern Stimmen können wir nicht gut heissen. No. 4. „Ständchen" nach dem Portugiesischen von A. Kopisch. Tanzartig rollt sich das Liedchen ab. Von Schmachten und Sehnen nach einem Blick der Geliebten ist in diesem Ständchen keine Rede. No. 5. „Ich denke dein" von Lyser. Trotz der Grundtonart *e* herrscht hier eine sentimentale Stimmung vor. Ob in dem 6. und 20. Takt die Quintenfortschreitung 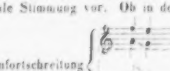 wohl mit Bedacht geschrieben wurde? Manches lässt sich zu ihren Gunsten sagen, und wir selbst walzen keinen Stein darauf. Ist diesem Fortschritt: seit Jahrhunderten das Bürgerrecht gestattet, warum soll in unserer aufgeklärten Zeit der obige, wahrlich höchst unschuldige Gang noch immer verpönt sein? No. 6. „Ave Maria," von L. Giesebrecht. Ein reizender Gesang, voll Gefühl und Wahrheit. No. 7. „Preghiera: Ave Maria, sancta mater." Ein im Einklang und der Oktave streng durchgeführter vierstimmiger Kanon. Dass eine solche Komposition Monotonie mit sich führt, kann als bekannt vorausgesetzt werden, aber eben so, wie höchst vortheilhaft es in dem allgemeinen Gesangunterricht zu verwenden ist. Akademien machen wir auf dieses kleine Kunstwerk aufmerksam; es ist ein tüchtiges Uebungsstück. *C. F. Becker.*

Nachrichten.

Dresden, im September 1842. Der Komet enthält in den Nummern 177 und 178 des laufenden Jahrganges dramaturgische Briefe aus Dresden, unterzeichnet Braun von Braunthal, aus denen nachstehender Auszug hier Platz finden möge. — Wenn wir von vorn herein durch-

aus die Absicht desavouiren, dem Herrn Verfasser irgend wie widersprechen zu wollen, und sein Urtheil, wie er sehr richtig vermuthet, dem gebildeten Kunstfreunde oder Kenner ein Stillschweigen gebieterisch auferlegt, so sollen diese Zeilen doch nichts desto weniger die Veranlassung und den Grund in sich schliessen, die uns zur Mittheilung seines musikalischen Urtheils angeregt haben. — Wir müssen zur Ersparung des Raumes es uns versagen, die witzige, humoristische Darstellungsweise des Herrn Verfassers beizubehalten, vielmehr diese ohne Uebertreibung des zur Sache Gehörigen und *unter Beibehaltung des selbsteigenen Ausdruckes* zusammenzudrängen. — Zur Sache. —

Donizetti soll von irgend einem italienischen Impresario für seine neueste Oper 60,000 Lire erhalten haben. Ein Korrespondenzartikel aus Wien spricht darüber im Kometen seinen Unwillen aus, dass man Beethoven für „Fidelio" und Mozart für „Don Juan" nicht nur nicht so viel, sondern fast gar nichts gegeben hat. Da es den Dichtern jener Zeit, von Cervantes, Camoens und Shakespeare gar nicht zu sprechen, um kein Haar besser gegangen ist, so hat der Herr Verfasser kein Wort dagegen zu sprechen, wohl aber dagegen, dass man den Komponisten von „Lucrezia Borgia" und „Belisario" so en bagatelle behandelt. — Dies geschieht nun, wie folgt:

„Die Künste sind Geschwisterkinder, und die Musik *zunächst* nahe verwandt mit der Poesie! — Warum findet man die vorsündfluthlichen Poeten grösstentheils heute sehr langweilig? (Es werden die vor der grossen französischen Revolution, die mit Louis XV., nicht mit Louis XVI. begann, damit gemeint.) Weil mit dieser erst der Geist über uns gekommen, mit seinen tausend Flammenzungen uns die *wahre* Sprache der Menschheit lehrend. — Jene Mänver werden uns lästig und unausstehlich durch den ihnen anhängenden Haarbeutel oder Haarzopf — den *Ungeschmack*, welcher unsere Voralteru so lange beherrschte, bis sie aus dem Paradiese der *reinen Naturwahrheit* vertrieben wurden. Sie verdienten sich im Kunstschweisse ihres Angesichts das Brot der Harmonie und respektiven Poesie. — Warum aber, da man doch die Dichter jener Zeit langweilig, gemeinplätzig, trivial, wohl vernünftig, aber nicht *geistreich* findet, warum findet man denn nicht auch die Komponisten von damals, z. B. den gefeierten Mozart trivial? — Glaubt man denn nicht, dass es Mozart an drei Kleinigkeiten: Leidenschaft, Geist, Begeisterung gefehlt habe? — Dass er, wie jene Dichter die Gedanken, die Melodie breit getreten? — Dass ihm, mit seltenen Ausnahmen, nur die Charakteristik niederer Empfindungen gelungen, und dass man z. B. dem ganz lamentoso gehaltenen, berühmten: „Ihr Bildniss ist bezaubernd schön" recht füglich den Text unterlegen könnte: „Mein Gott, wie lässt sie warten mich!" Hat er nicht fast Alles, was an ihm ist, aus der Heimat der Tonkunst, aus Italien, nach Deutschland gebracht? Hat er nicht das Kantabile aus der Hesperidenzone, wie Prometheus das Feuer vom Himmel, geraubt, um damit in unsere *furchtbare* deutsche Harmonie das zu bringen, was über einem langweiligen Getreidefelde eine trillernde Lerche ist? — Wir fallen ja nur die Sprache par principes, die dort jedes Kind spricht, wir kreischen ja nur, wo sie singen, die von uns verlästerten Italiener. Wo steht es denn geschrieben, dass die alten Deutschen gesungen? Sie haben nur gewürfelt und waren oft betrunken, trunken aber selten. — Ist denn die Musik die Muttersprache der deutschen Seele? Nein, sie ist nur eine erlernte und aus dem Süden übertragene; aus jenem Lande, wo in allen Bäumen Aeolsharfen hangen und die Menschen bei allem Feuer der Empfindung, bei aller Glut der Liebe im Essen und Trinken die mässigsten sind. — Da ist so oft die Rede von einer deutschen Musik. Wenn man nur von unserer Symphonie spräche, à la bonne heure! Und auch in diese ist erst mit dem neuen Jahrhundert der Geist gefahren, und eine einzige von Beethoven ist mehr werth — weit geist- und phantasievoller — als alle andern zusammengenommen. — Aber man spricht von einer deutschen Oper auch? Haben wir eine solche? Nicht eine einzelne, sondern eine deutsche Gesammtoper, wie sie Italien besitzt? — So wenig als wir ein deutsches Drama haben in diesem umfassenden Sinne, selbst Schiller ist nicht deutscher Dichter, denn er bearbeitet nur fremde Stoffe. — Das Zeug zu Drama und Oper haben wir allerdings; denn an der zur Charakteristik unerlässlichen Eigenschaft der Objektivität fehlt es uns so wenig, dass wir nur gar zu gern fremde Elemente in uns aufnehmen und darin unser nationales Wesen aufgehen lassen, wäre nur nicht gar so grundgelehrt und so metaphysisch, dass sich unsere Kunstwerke meist wie gelöste mathematische Probleme ausnehmen und die süsse Mandel der Naivetät wie mit Kalmus überzogen schmeckt. — Die italienische Oper passt eben so wenig nach Deutschland, wie das Pariser Vaudeville. Warum aber die italienische Oper tadeln und als leichtfertiges Produkt verwerfen wollen? — Es fehlt ihr an Tiefe, sagt man. Soll denn aber die Musik tief sein, und nicht vielmehr schwebend, leicht getragen? — Sie instrumentiren oberflächlich und kultiviren den Gesang, die Melodie, auf Kosten der Harmonie. — Zugegeben; dagegen richten sie auch *nicht die Stimmen zu Grunde* durch unsingbare, oft wahnsinnige Arien, die meist nicht melodischer klingen, als die Liebkosungen der Katzen im März. — Es fehlt ihnen an Charakteristik. *Ersteres ist das nicht wahr*, und zweitens ersetzen sie diesen Mangel durch Feuer, Leidenschaft und *Geist*. Die deutschen Komponisten sind reich an musikalischen Gedanken, die sie mit Gründlichkeit verarbeiten, aber es sind keine *herz*- und himmelstürmenden, wie die Ideenblitze der Italiener und Franzosen; wir wissen und können mehr als diese, wenn von solider Kenntniss und Technik die Rede ist, *aber es fehlt uns an Geist*, mit dem sie ihre Gedanken und Empfindungen ausdrücken, dem *heiteren*, schwungvollen, ätherischen Geist, der all ihre Tongebilde durchdringt. — Liessen sich *dieser* Geist erlernen, wir besässen ihn längst, denn was lernte der Deutsche nicht? allein er lässt sich so wenig lernen, als mit Worten bezeichnen. — Wenn man aber wissen will, was der Verfasser unter Geist versteht, so lese man gefälligst den Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller und gleich darauf die Memoiren der Frau von Precqui, oder man höre unmittelbar nach: „Figaro's Hochzeit" den Barbier von Sevilla,

wenn man nicht vielleicht vorzieht, die Umrisse von Reisch mit ähnlichen französischen zu vergleichen.“ —

So weit unser Verfasser. — Dass diese Ansichten einem unmusikalischen, von Jugend auf durch italienische Opernmusik irre geführten Süddeutschen angehören, bedarf kaum einer Andeutung. Jedermann weiss, dass sie zum Theil den höhern Standen Wiens entnommen sind. — Das Halbwahre darin lässt vermuthen, dass der Verfasser eine Zeit lang im nördlichen Deutschland gelebt haben müsse, wie die angewendeten falschen und Scheingründe deutlich bezeugen, dass es seinem eigentlichen Wesen nach ihm verschlossen geblieben ist. — Unsere Tagesblätter debitiren fast täglich dergleichen, und die Klage über den unglücklichen Haarbeutel und resp. Haarzopf unserer Väter ist mit der Idee ihres Ungeschmackes in den Köpfen unserer a la mécontent coiffirten Jugend so identisch geworden, dass sie die natürlich nicht geringe Aufgabe, sich in den Geist der Werke älterer Zeit hineinzuleben, nur gar zu gern aufgibt, und am liebsten glaubt, was sie mit Eitelkeit hegt und pflegt, sei eben das Muster des Geschmackes für alle Zeiten. Das oben Mitgetheilte würde ohne Zweifel mit der Masse ähnlicher Expektorationen fortgeschwemmt und unbeachtet vorübergeführt werden, und dürfte am Allerwenigsten auf einen Platz in diesen Blättern Anspruch machen, wenn sich nicht daran eine nicht unwichtige Bemerkung knüpfen liesse. —

Es ist nicht zu leugnen, dass die deutsche Oper in ihrer Entwickelung und Ausbildung nicht mit der deutschen Haus- und Concertmusik gleichen Schritt gehalten hat. — Wie wäre das aber auch möglich, wenn die Theaterdirektionen jede Arbeit junger Künstler zurückweisen, und ihre künstlerische Aufgabe ganz verkennend oder nicht beachtend, jeden Versuch, einem bessern Streben Eingang zu verschaffen, von sich weisen, sich nur dem flachsten Modegeschmack der nach bloser Unterhaltung lechzenden Menge oder dem alleinigen Gelderwerb zuwenden? Vom südlichen Deutschland, Wien und München an der Spitze, kann die Unterstützung deutscher musikalischer Entwickelung nicht ausgehen. — Die Höfe und die vornehme Welt halten sich von je her dem italienischen Elemente zugewendet und gewährten ihm jeden Vorzug. — Das Haustein für deutsche Kunst Ankämpfender ist daselbst sehr klein, und wenn auch in Wien neuerdings mehrere junge Künstler, in München Lachner mit seiner Catharina von Cornaro wiederum ehrenhaft den Kampf begonnen haben, so ist bei der herrschenden Vorliebe der Menge für die Italiener und Neufranzosen einstweilen der Sieg deutscher Kunst dort nicht zu erwarten. — Die mittleren und kleinen Hoftheater Norddeutschlands sind selbst bei dem besten Willen zu mittellos, ihre Aufgaben höher zu stellen, die grösseren Aktientheater, zu Leipzig, Frankfurt a. M., Breslau, Hamburg, befinden sich in den Händen von Pächtern, denen es nicht zu verargen ist, wenn sie den Ertrag ihrer Einnahmen so hoch als möglich zu steigern und die Menge durch das, was ihr eben behagt, anzulocken suchen, wenn auch Grund und Boden der Kunst für viele folgende Jahre dadurch steril und unfruchtbar gemacht werden. Da bleiben denn nur noch Berlin und Dresden als die Hauptstützen der deutschen Oper übrig, zunächst, weil ihnen, und dem letztern mit als gegenwärtigem Sammelplatz der reisenden gebildeten Welt, die meisten Mittel zu Gebote stehen. — In Berlin hat Spontini seine Aufgabe nicht erkannt; es bleibe ununtersucht, wie wenig oder wie viel Schuld ihm allein davon beizumessen ist, dass von der Menge ihm zur Aufführung eingesendeter Opern nicht alljährlich mindestens eine zur Aufführung gelangen konnte. Genug, dass es nicht geschehen ist. Mit Meyerbeer und Taubert scheint daselbst unter dem Schutze des die Künste und Wissenschaften in ihren tüchtigsten Richtungen, aber dann auch mit Munificenz, unterstützenden Monarchen eine neue Aera erblühen zu wollen. — In Dresden musste die Vorliebe der höchsten und höheren Stände für die italienische Oper erst durch die Ausbildung einer guten deutschen Operngesellschaft und eines angemessenen Repertoirs paralysirt werden, ein Ziel, welches K. M. v. Weber neben der damals vortrefflich ausgestatteten italienischen Oper in rastloser Thätigkeit und ungeschaut ihres fortgesetzten Ankämpfens vor Augen behielt, und welches Reissiger unausgesetzt mit ernstlicher Sorgfalt verfolgt. —

In der That besitzt auch Dresden gegenwärtig ein ausgezeichnetes Operupersonal, Kräfte und Talente, wie sich die Berliner Bühne deren nicht zu erfreuen hat: die gefeierte, geniale Schröder-Devrient, die fleissige, unablässig fortschreitende Wüst, deren fortdauernde bedeutende Entwickelung im Spiel und Gesang der nur ab und zu Dresden besuchende Fremde mit jedem Jahre erfreut wahrnehmen kann, die gewandte, kunstgebildete Schubert, die elegante Bravourssängerin Genilhomme, daneben einige mit schönen Stimmen und Anlagen begabte Anfängerinnen; den trefflichen Tenoristen Tichatschek, die Tenore Schuster und Babbing, als wackere Sänger hinreichend bekannt, daneben zwei ganz jugendliche ausgezeichnete Stimmen, Reinhold und Bielczyzky; die Bässe: Wächter, Dettmer, Risse, Mitterwurzer, ihnen beigesellt die Reste der früheren italienischen Oper Zezi und Vestri; ein treffliches Orchester, geführt und geleitet, man darf es nennen begeistert, von dem europäisch berühmten Virtuosen Lipinsky, dem vielseitig gebildeten, in allen Gattungen der musikalischen Literatur bewanderten und heimischen Künstler, einem Manne von seltenem Geiste, der dem edelsten Geschmacke in der Tonkunst ergeben, mit eben so grosser Energie als persönlicher Liebenswürdigkeit und Gutmüthigkeit, pflichtgetreu, nur das Gedeihen der Kunst und der Anstalt im Auge, dem Amte des ersten Concertmeisters vorsteht; neben ihm der gewandte treffliche Geiger und tüchtige Virtuos Schubert, wie sein würdiger Kollege nach allen Richtungen des Geschmacks gebildet und bewandert, doch wie jener in Herz und Sinn deutscher Kunst ergeben, nicht minder der ältere würdige Vorstand des Hoforchesters Morgenroth; am Violoncell die Virtuosen Dotzauer und Kummer, Fürstenau bei der Flöte, Kummer und Kotte bei der Oboe und der Klarinette, Levi und Haase am Horn; der alte Schubert mit seinem grandiosen Tone, Tietze, Schmelzitz am Kontrabass u. s. w., mit einem Worte ein Orchester, welches solche Männer an der Spitze des Ganzen und der einzelnen Instrumente seines Gleichen

sucht, und nicht nur seinen alten wohlerworbenen Ruhm taglich bewahrt, sondern sich fortgesetzt durch die Lösung der schwierigsten Aufgaben zeitgemäss fortentwickelt. — Dazu einen mit schönen Stimmen begabten Chor, welcher schon von vorn herein durch die ihm vorstehenden Muster zu guter Tonbildung und gewandter Ausführung aufgefordert wird, speciell geführt, unterrichtet und angeregt durch den Chordirektor Fischer, der, früher selbst bedeutender darstellender Sänger, zugleich gründliche musikalische Kenntnisse mit der vertrautesten Bekanntschaft der dramatisch-musikalischen Werke verbindet, und durch Eifer, Fleiss und Energie in die Chormasse zugleich mit der vollendetsten Technik in Intonation und schön schattirtem Gesange, dramatisches Leben und Ausdruck zu bringen weiss. — Diese Gesammtkräfte der Solosänger, des Orchester- und Chorpersonals werden durch den Hofkapellmeister Reissiger und den Musikdirektor Rastrelli in freundlich kollegialischer Uebereinstimmung zusammengehalten und verwendet. Reissiger's ernstes, unermüdliches Streben als Kirchen-, Opern-, Instrumental- und Liederkomponist ist durch die grosse Verbreitung seiner Werke hinreichend anerkannt; die Freiflichkeit der königl. Musikanstalten zu Dresden muss ihm Lohn für viele Mühe und Sorgen, für manchen harten lange bestandenen Kampf sein, welchen die gegenwärtige Gestaltung der Landesverhältnisse endlich mit zum glücklichen Siege geführt haben. Rastrelli, obwohl von italienischen Eltern abstammend, ist ein geborner Deutscher, und wie überhaupt freundlich wohlwollend und wohlgesinnt, auch ein inniger und kenntnissreicher Verehrer der vaterländischen Künstler und Tondichter, deren hohen Werth er zu fühlen, zu erkennen und zu würdigen versteht. —

In Wahrheit, wenn dem nicht geringe Anforderungen zu machen gewöhnten Fremden die bezeichneten, unwidersprechlich vorhandenen und nachzuweisenden Vorzüge an einer Kunstanstalt so bedeutend entgegentreten, dann darf man wohl von ihr die Erwartung hegen, dass sie, in dem Mittelpunkte und Herzen Deutschlands, desjenigen Deutschlands, in dem die Freiheit des Geistes zuerst ins Leben trat und mit ihrem hell leuchtenden erwärmenden Glanze das gesammte Vaterland durchdrang und beseelte, dessen ächt deutscher Geist sich zu allen Zeiten, wo er sich frei enthüllen durfte, so ruhmvoll bewährt hat, und noch jetzt in der eigenthümlichen Gestaltung seiner bürgerlichen Verhältnisse allen deutschen Gauen ein herrliches Vorbild leuchtet, ich sage, dass gerade sie dazu berufen ist, der deutschen Oper den Schutz und Schirm und diejenige weitere Entwickelung zu gewähren, wozu sie durch ihre Verhältnisse nach allen Seiten hin vor fast allen ähnlichen Anstalten Deutschlands bevorzugt ist. — Wenn nun noch die oberste Leitung der gesammten dramatischen Kunstanstalt sich in den treu waltenden Händen eines jede Kunstrichtung nach Gebühr beachtenden hochgebildeten Staatsmannes befindet, dessen sorgsame Pflege deutscher Kunst sich schon öfters vielfalig und in der Gegenwart durch die Annahme und das Einstudiren der Oper: Cola Rienzi von unserm jungen genialen Richard Wagner hinlänglich dokumentirt hat und die Erfüllung unserer Hoffnungen, die Unterstützung unserer eben ausgesprochenen Wünsche erwarten lässt: welche Besorgniss, welche Furcht muss den Kunstfreund überfallen, wenn er von Neuem ein wucherndes Schlinggewächs dem Boden entsprissen sieht, welches die herrlichen Kunstblüten in ihrer weiteren Entfaltung hindernd, vielleicht gar sie zerstörend zu umranken, sie zu ersticken droht! wenn ein Mann mit den oben offenkundig dargelegten, in seinen eigenen Worten unverfälscht wiedergegebenen Ansichten über Musik, die in jedem Worte dessen musikalische Kenntnisse, Bildung und Geschmack bezeichnen, wie verlautet, berufen werden könnte, an die Stelle Tieck's als oberster technischer Leiter dieser Kunstanstalt zu treten! — Möge dieser immerhin die Bedürfnisse Dresdens verkannt und zu frühzeitig eine Reformation für die dazu noch Unempfänglichen begonnen haben. Vielleicht erfordert auch unsere Zeit eine andere Entwickelung der Kunst, als er sie eben für nöthig erachtete. So viel aber ist gewiss, dass Tieck's, wenn gleich in seinem Erfolge misslungenes, Bestreben doch stets ein ehrenhaftes, die Förderung vaterländischer Kunst bezweckendes gewesen ist, was selbst dessen eifrigste Gegner anerkennen müssen. Die Gegenwart knüpft ihre Ansprüche, die sie an den Vorsteher einer Kunstanstalt macht, nicht an geringe Erfordernisse, sie erklärt vor Allem jeder Einseitigkeit den Krieg, nach welcher Seite hin sie sich auch immer wende. Wir wollen uns der Erzeugnisse des Auslandes erfreuen, wo wir es immer können, wir wollen dessen Bestrebungen deshalb nicht geringer achten, weil sie nicht nach unserm Sinne sind, da sie ihrer Art nach nicht aus unserer Gesinnung, nicht für unser Bedürfniss hervorgegangen sein können; wir dürfen aber eben so wenig und noch viel weniger unser entschieden durch uns selbst erworbenes Gut, unser eigenstes, aus dem Kerne unseres Selbst geflossenes geistiges Leben auf Kosten fremder Erzeugnisse herabsetzen und entwürdigen und sollen Alles daran wagen, ihm denjenigen Raum zu seiner Ausbreitung, zu seiner immer würdigern unabhängigen und eigenthümlichen Entfaltung zu gestalten und zu verschaffen, dessen es seiner Natur und seinen natürlichen Ansprüchen gemäss bedarf. — *P. B.*

Gutzkow über Berlioz.

Karl Gutzkow in seinen kürzlich erschienenen Briefen aus Paris, die des Geistreichen so Vieles enthalten und die feine Beobachtungsgabe des Verfassers, seinen tiefen und sichern Blick und die schnelle Auffassung der Verhältnisse und Personen im glänzenden Lichte erscheinen lassen, gibt über den musikgelehrten Kritiker und geistreichen Tonkünstler *Hektor Berlioz* folgendes Urtheil ab, welches für die Leser unserer Zeitung gewiss nicht ohne Interesse sein dürfte.

„Unter *Hektor Berlioz* hatt' ich mir nicht den gedrungenen, untersetzten Mann vorgestellt, den ich fand. Es liegt in seinen Feuilletons mehr Fantasie, in seiner Gestalt mehr Kritik. *Berlioz* hat einen ausdrucksvollen Kopf, eine strenge Physionomie, in der sich die tiefste Erkenntniss des Wahren in der Musik, aber theilweise

bewundern, vielmehr vieles zu wünschen, so heisst es: „so machen es überall die berühmtesten Sänger und Sängerinnen; man muss mit der Zeit fortgehen und mit dem Geschmack des Tags gleichen Schritt halten.“ Ist aber dies nicht offenbarer Irrthum? Der Geschmack, der immer aus der reinen Silberquelle der Natur geschöpft werden muss und dem diese nur zum Muster dient, hat weder Zeit noch Ort, denn er ist unwandelbar, wie sie. Nur die Abweichung von demselben hat ihn periodisch gemacht. Die Wahrheit leuchtet, erwärmt, würket wie die Sonne zu allen Zeiten und an allen Orten; den kurzsichtigen Augen des Verstandes allein sind ihre Strahlen zu blendend, daher suchen sie dämmernde Seitenwege auf, die ihrer schwachen Sehkraft angemessener sind. Anstatt mit der Zeit fortzuschreiten, (in dem Sinn, wie solche Menschen es nehmen,) sollte man vielmehr in die Zeiten zurückgehen, wo edle Einfalt die mächtig würkende Sprache der Künste war, wo sie mit der Natur immer gleichen Schritt gingen und dadurch noch jetzt die Muster und Lehrer des Schönen und Grossen sind. Dann würde das grosse Gesetz der Ordnung erfüllt.

Id facere laus est, quod decet, non quod libet.

Biographische Nachricht.

Johann Brandl.

Das Interesse, welches man für Kunstwerke fühlt, die nicht zu den alltäglichen Erscheinungen am Horizonte der neuern Kunst gehören, schränkt sich bey einem Manne von Einsicht und Gefühl selten blos auf den individuellen Werth derselben einzig und allein ein; sondern gemeiniglich führt uns der Enthusiasmus nach und nach so weit, dass sich der Wunsch mit aller Stärke an unser Herz drängt, den Künstler auch als Menschen in seinen übrigen Verhältnissen näher ins Auge zu fassen und mit der Geschichte der stufenweisen Entwicklung seines Talents und der Bildung seines Geschmacks bekannt zu werden. Das unwillkührliche Gefühl, das bey dem frohen Genusse vollendeter Kunstprodukte in uns zu entstehen pflegt, scheint die Befriedigung einer solchen Wissbegierde gleichsam als einen schuldigen Tribut von uns zu fordern, als ihnen den Künstler und im Künstler den Menschen kennen zu lernen. Woher käme es auch z. B. dass oft im gleichen Augenblicke der an Begeisterung gränzende Beyfall über eine Komposition, die ans Herz gehet, von der Frage verdrungen wird: wer ist Verfasser derselben? Wo lebt er? In welcher Eigenschaft ist er angestellt u. s. w.? Und nicht selten liegt in der nähern Bekanntschaft mit einem Manne von Genie der Grund, dass man ihn auch in seinen Werken besser verstehen und schätzen lernt und sich freut, dass dadurch das einseitige Interesse, das man vorhin für die öffentlichen Denkmale seines Künstlerruhms hatte, nunmehr erweitert, erhöht und vielseitiger wurde. An einem Künstler ist alles interessant: dies ist Erfahrungswahrheit von den Zeiten der Griechen an bis auf die unsern, man würde sich sonst im alten Griechenlande nie darüber gestritten haben, ob Apoll oder Orogrus der Vater des Orpheus war, ob Amphion die Reise nach Kolchis mit Jason gemacht habe, oder nicht, ob der Barde Thaletas, der Zeitgenosse Lykurgs, in Kreta selbst oder in einer kretensischen Stadt geboren wurde u. dgl. m.

Wenn es noch überdies einem Manne, der sich selbst fühlt und sich den verdienten Ruhm eines Stammhalters der Kunst und des geläuterten Geschmacks ohne stolze Arroganz anmassen darf, im Herzen wohlthut, wenn die unbefangene Kritik seinen Verdiensten Gerechtigkeit wiederfahren lässt; so muss er sich um so geschmeichelter fühlen, wenn man es seiner Mit- und Nachwelt sagt, wie er sich nach und nach von einer Stufe der Kultur zur andern

auch das Unvermögen, seinen Idealen selbst nachzukommen, ausspricht. Es fehlt der Stirne das Gepräge des freien Wagnisses, die Glätte des heitern Entschlusses, während sie edel genug den denkenden Ernst und eine gewisse brütende Melancholie des Verstandes ausdrückt. *Berlioz* vertritt vor Frankreich die klassische Musik, er ist der Feind der grossen Trommel, der Pickelflöte, des Basstrombones und der Ventiltrompete; er basirt die Musik auf Harmonie und Melodie, verlangt Genie in der Auffassung und Fleiss in der Durchführung. *Hektor Berlioz* ist nicht frei in seinen kritischen Urtheilen von den Einflüssen dieser oder jener persönlichen Beziehung. Es ist unmöglich, sich in Paris ganz zu isoliren, oder, was dasselbe sagt, immer wahr zu sein. Sonst steht sein keuscher, kritischer Sinn in einem bedeutenden Widerspruch mit dem eigenen Unvermögen. Ich kann nicht glauben, dass es eine Verschwörung ist, wenn man die Musik, die *Berlioz* selber schreibt, nicht hören und gegenwärtig sogar nicht mehr aufführen will. Für die Harmonieen, die in seiner Seele tönen, hat er nicht die Logarithmen der irdischen Technik, die verrechenbaren Zahlen und horbaren Noten finden können. Da, wo er in seinen Symphonien bis in die Spharen besserer Welten schwebt, findet die Menge nur ein wustes Chaos von Tönen, in welchem einige klare Gedanken vergebens ringen, das Dunkel zu besiegen und mit triumphirendem Wohlklang alle Gefühle in dem einen des ergriffensten Behagens aufzulosen. *Berlioz* will lachen, weinen, sterben, wie *Beethoven*, aber sein Lachen ist Grinsen, sein Weinen Greinen, sein Leben Uebermuth, sein Sterben Ermüdung. *Berlioz malt* die Empfindungen, die er haben, die er wecken sollte. Er malt sie mit einem Aufgebot von Kraft, das gerade dies Gefühl der innern Schwäche verräth. Ich hörte von ihm eine Ouverture, die die Sinne schwindeln macht. Blechinstrumente, Pauken, Kontrabässe, Alles rast in wildem, orgiastischem Taumel. Eines will das Andere niederschmettern, eine Kraft will die andere überbieten. So schön das Ganze als Kunstwerk gearbeitet war, so lieblich das Kantabile eines Zwischensatzes, man erliegt dieser massenhaften Anhäufung, man flieht sie, weil sie den Nerven wehthut. Die Absichtlichkeit des Kritikers überwuchert den freien Schaffenstrieb des Genies, und so bestätigt sich auf's Neue jener ohne Zweifel weise überlegte aber grausame Plan der Schöpfung, dem Einen zu geben, was er oft selbst nicht versteht, und dem Andern zu versagen, wonach er mit allen Poren seines Herzens dürstet, worauf er mit Tantalusqual die schmachtenden Blicke wendet."

Feuilleton.

Bei einem englischen Musikfest in Newcastle gab man Haydn's Schöpfung, Bonomi's Stabat mater, Mendelssohn's Paulus, Handel's Israel in Egypten, und ausserdem mehrere einzelne Stücke aus Werken von Beethoven, Hummel, Mozart u. C. M. v. Weber.

Am Pariser Konservatorium haben mehrere bedeutende Aenderungen in dem Lehrerpersonal Statt gefunden. Die Herren Dourlen, Adam, Henri, Dauprat, Lehrer der Harmonie, des Pianofortespieles, des Gesanges, des Horns, sind entlassen; dafür wurden angestellt die Herren Dupret und Manuel Garcia (Bruder der Malibran) als Lehrer des Gesanges, Heinrich Herz und Med. Farrenc für das Pianoforte, Gallay für das Horn. Herr Adam (der Vater des Opernkomponisten) wurde zum Oberaufseher des Pianofortenunterrichts ernannt.

Gestern ist zu Paris Dem. *Fiocheux*, eine junge Sängerin, deren erste Erfolge an der komischen Oper grosse Hoffnungen erregten.

Zu Brünn hatte am 7 September der dortige Dombepellmeister Herr *J. Dworzak*, ein für Belebung achten Kunstsinnes emsig bemühter Mann, eine Mozartfeier veranstaltet. Aufgeführt wurde von einem Vereine von Dilettanten, dem Theaterchor und Orchester das Requiem — höchst gelungen. Besonders gerühmt werden die beiden Dilettantinnen, welche die Sopranarie vortrugen, der Barytonist Herr Haimer (vom Theater), und der Posaunist (ein Dilettant). — An demselben Tage wurden im Theater, wo die Direktion bereits ein Schauspiel zur Aufführung bestimmt hatte, in den Zwischenakten lauter Musikstücke von Mozart gespielt, nämlich der erste Satz aus der D-dur-Symphonie, Adagio und Finale aus der C-dur-Symphonie, Ouverture aus Idomeneo.

Zu Neutra in Ungarn soll ein Musik-Verein und Konservatorium errichtet werden, zu dessen Mitbegründung Ende Augusts ein grosses, mit allgemeinem Beifall aufgenommenes Concert gegeben wurde.

Ueber die beiden Theater zu Pesth, das deutsche und das ungarische, enthält die Wiener Allgemeine Musikzeitung einige nähere Angaben, denen wir Folgendes entnehmen: Beide Anstalten halten sich ungefähr die Wage. Kapellmeister am deutschen sind die Herren *Grell*, „ein eminenter Buntscheckteras," und *Schindelmeisser*, ein junger talentvoller Musiker und umsichtiger Dirigent, am ungarischen Herr *Erkl*, ein Komponist, der sich in neuester Zeit durch eine Oper in ungarischer Sprache vortheilhaft bekannt gemacht hat. Unter den Sängern sind die bedeutenderen: am deutschen Theater die Damen Mask, Mittermayer, Wirnser, die Herren Nasch, Stieglhely, Draxler jun.; am ungarischen die Damen Carl, Mochnally, die Herren Szerdahelly, Kenti u. s. w. — Von sonstigen dortigen Kunstnotabilitäten werden noch erwähnt: Binder, der einst so berühmte Opernsänger, Urbasi, früher Kapellmeister am deutschen Theater, jetzt Musiklehrer Bartay, städtischer Beamter, als Tonsetzer mit Glück aufgetreten; Horn, Adler, Professor der Musik und Regens chori der Hauptpfarrkirche in Ofen; Albert Volkmann u. s. w.

Herr *Adolph Henze* in Fulda hat nun öffentlich bekannt gemacht, dass sich seine Erfindung neuer Musiknoten-Typen realisirt habe und dass er jedes Notenwerk zur Ausführung übernehme. Er liefert die Musikalien nur stereotyp, berechnet aber trotz dem jeden einzelnen Charakter (Notenzeichen) mit nur 3 Pfennig. Obgleich die Noten auf der Buchdruckerpresse gedruckt sind, gehen doch die fünf Linien durch die Notenköpfe. Diese Noten sollen sich vorzugsweise zu Musikalien mit Text eignen.

In Hamburg wird ein neues Theater (für das bisher sogen. „zweite Theater") erbaut, ein Herr Maurice hat eine fünfjährige Concession dazu erhalten, „um an einem freien Platze ein anständiges Neugebäude zu diesem Zwecke zu errichten." — Am Stadttheater ist Mad. Stöckl-Heinefetter für die Wintersaison (bis Ende Februar, mit 20,000 Mark engagirt.

Die Mitglieder der Hamburger Volksliedertafel, Sektion 1, haben dem Gründer und Direktor derselben Herrn *G. A. Grosz* zu seinem Geburtstage, den 28. September, einen silbernen Pokal überreicht, Sektion 2 fügte eine silberne Tasse mit goldenem Laffel, und Sektion 3, dritte Abtheilung des Damenvereins, einen kostbaren Teppich hinzu.

Am 27. August fand in Pesth die öffentliche Prüfung der Zöglinge des dasigen Blindeninstitutes Statt, wobei die musikalischen Uebungen derselben die allgemeinste Anerkennung fanden. Beson-

deres Aufsehen erregte der zehnjährige *Pap*, ein bedeutendes Talent sowohl im Pianofortespiel, als in der Komposition. Der ausgetretene Zögling Potrebe, der gegenwärtig im Institute vom Drucken der für die Eleven erforderlichen Bücher verwendet wird, spielte die Ouverture zur Zauberflöte mit grosser Präcision. Unter Andern sangen die Zöglinge den Chor „O Isis und Osiris" u. s. w. aus derselben Oper nach fühlbaren Noten. — Das Institut steht unter der Leitung eines Herrn Doleralek.

In der Kirche de Sèvres zu Paris wurde jüngst mit allgemeinem ungewöhnlichen Beifall eine Messe von einem dreizehnjährigen Knaben, Namens *Renaud de Vilbach*, aufgeführt. Der junge Tonsetzer dirigirte sein Werk an einer Orgel, welche ihm die Königin der Franzosen geschenkt hat.

Wie es heisst, wird *Francilla Pixis* den Dichter *Uffo Horn* in Prag heirathen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 8. bis 14. November d. J.

Auber, D. F. E., Potp. üb. Themen d. Oper: Die Krondiamanten f. d. Pfte. (No. 49 d. Samml. v. Potp.) Lpz., Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Gollert, F., 102 d. gangb. Choralmelodien f. d. Gesangbuch u. f. Schulen. Landsberg, Vogler u. Klein. 3 Ngr.

Henselt, A., Portrait. Lithogr. v. Mitteg. gr. Folio. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. n.

Hopfe, J., 4 zweistimmige Fugen f. 4 Pfte. Op. 29. Eisleben, Reichardt.

Kalliwoda, J. W., Zur Heimath. Gedicht f. 1 Sopr.- od. Tenorst. mit Pfte. 12½ Ngr. — m. Pfte u. Vcell. Op. 122. Dresden, Paul. 20 Ngr.

Kirch, J. N., Variat. brill. sur un theme très favori p. le Pfte. Op. 35. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12½ Ngr.

Knath, F., Vergiss mein nicht u. Lebe wohl! 2 Gedichte f. Tenor solo m. 4 beglest. Männerst. Berlin, Esslinger. 12½ Sgr.

Lenz, L., Des Knaben Tod. Romanze v. Uhland f. 1 Singst. m. Pfte u. oblig. Vcell. Op. 27. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12 Ngr.

— Der Troubadour. Romanze a. W. Scott v. Freiligrath f. 1 Bassst. m. Pfte u. oblig. Vcell. Op. 28. Ebend. 17½ Ngr.

Lindblad, A., Duo p. Pfte et Violon. Op. 9. Mainz, Schott. 3 Fl. 36 Kr.

Lorsing, A., Potpourri u. Themen d. Oper: Cesar u. Zimmermann für Flöte, Violine u. Guitarre eingerichtet v. M. Soelheim. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 25 Ngr.

Nagels, W., Klassische Chorgesänge f. 4 Singst. 2. Heft in Stimmen. Zürich, Nägeli.

Orpheus, Album f. Gesang m. Pfte, herausgegeben v. T. Täglichsbeck. 2. Heft. Stuttgart, Göpel. 36 Kr. n.

Rehfeldt, W., Valse brill. p. le Pfte. Op. 4. Berlin, Esslinger. 10 Sgr.

Rosellen, H., Gr. Fant. sur des mot. de la Jeunesse de Charles Quint p. le Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 1 Fl. 36 Kr.

Tschirch, E. L., In die Ferne. Lied f. 1 Singst. m. Pfte od. Vcell. Berlin, Esslinger. 7½ Sgr.

— Maid u. Vöglein. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. Ein progressiver Clavier-Unterricht f. Kinder. 3. Heft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. u.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

***W. Wedemann's** (Hoforganisten in Weimar)*

praktisches Orgelmagazin.

Enthaltend eine Sammlung der gangbarsten und werthvollsten Choral-Melodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung und vielen Zwischenspielen und leicht ausführbaren Modulationen, Vor- und Nachspielen, nebst allen den Orgelsätzen, welche bei Intonationen, bei der Feier des heil. Abendmahls u. s. w. vorkommen. Im Verein mit G. Töpfer, Hentschel u. m. a. Orgelcomponisten herausgegeben von Obigem. Erste und zweite Lieferung. Quer-Quart. Elegant in Umschlag geheftet. Preis jeder Lieferung 1 Thlr. 24 Kr.

In den bereits vorhandenen Choralbüchern enthält jede derselben nur eine Bearbeitung, weshalb die weniger fertigen Organisten, welche nur ihre Vorlage vortragen können, bei allen Liederversen auf ein und dasselbe Zwischenspiel und immer nur auf die nämlichen Harmonien beschränkt sind, wodurch eine unangenehme Einförmigkeit entsteht. Dieser soll hier abgeholfen und es sollen hier die gangbarsten und werthvollsten Melodien mehrfach bearbeitet und mit leichten und wohlklingenden Zwischenspielen versehen werden.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kalliwoda, J. W., Op. 122. *Zur Heimath.* Gedicht von Scharrer für Sopran mit Tenor, mit Begleitung des Piano und Violoncell. 20 Ngr.

— — Dasselbe mit Piano allein. 12½ Ngr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch *alle Musikalien- und Buchhandlungen* des In- und Auslandes zu beziehen:

Christnachts-Cantate

für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hörner mit Orgelbegleitung

componirt von

T. J. Pachaly.

Cantor und Organist zu Schmiedeberg.

Op. 10. Preis 1 Thlr.

Der Text ist so eingerichtet, dass dieses Werk auch an den Weihnachtsfeiertagen gebraucht werden kann.

Die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche die früher erschienene *Oster-Cantate* und ganz besonders die vortreffliche *Frü-Cantate* von demselben Componisten gefunden, ist der sprechendste Beweis für die praktische Anwendbarkeit dieser Kirchen-Compositionen, welche sämmtlich in jeder Landkirche mit geringen Mitteln aufzuführen sind.

Musikdirektor gesucht.

Beim hiesigen Musikverein ist die Stelle des Dirigenten zu besetzen. Diejenigen Musiker, welche sich um diese Stelle zu bewerben wünschen, werden ersucht, sich an den unterzeichneten Vorstand zu wenden, und zugleich diejenigen Nachweisungen, aus denen über ihre Qualification geurtheilt werden kann, beizufügen.

Bielefeld, im November 1842.

Der Vorstand des Musikvereins in Bielefeld.

☞ Hierzu Beilage No. 8. Facsimile der Handschrift von Hektor Berlioz.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Beilage. No. 8 zur. Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1842.

Fac-simile der Handschrift von **H. Berlioz.**

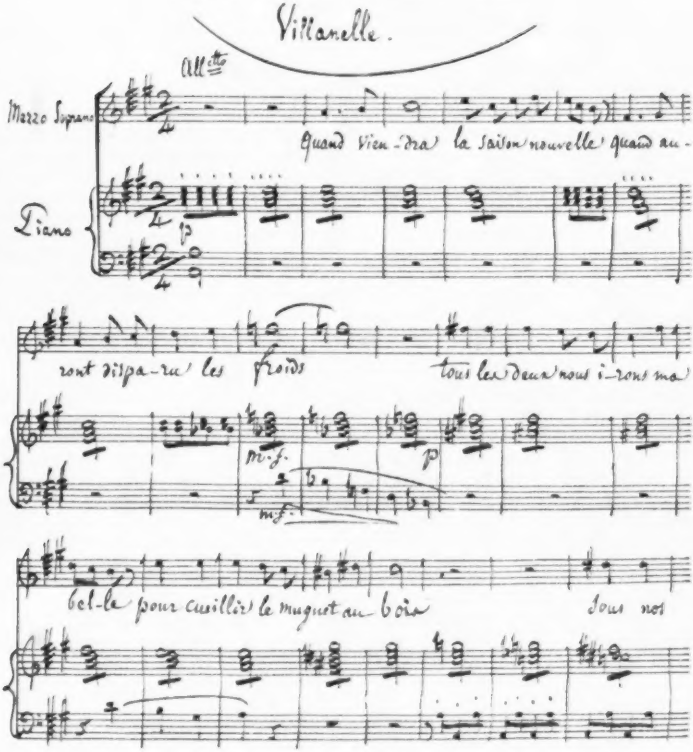

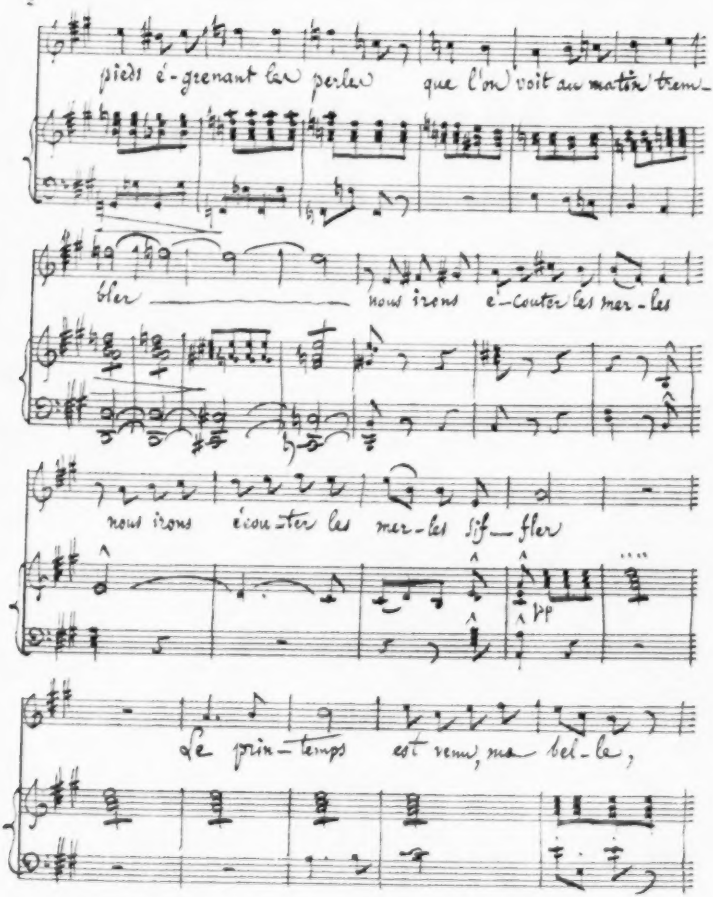
pieds é-grenant les perles que l'on voit au matin trem-
bler nous irons é-couter les mer-les
nous irons écouter les mer-les Sif-fler
pp
le prin-temps est venu, ma bel-le,

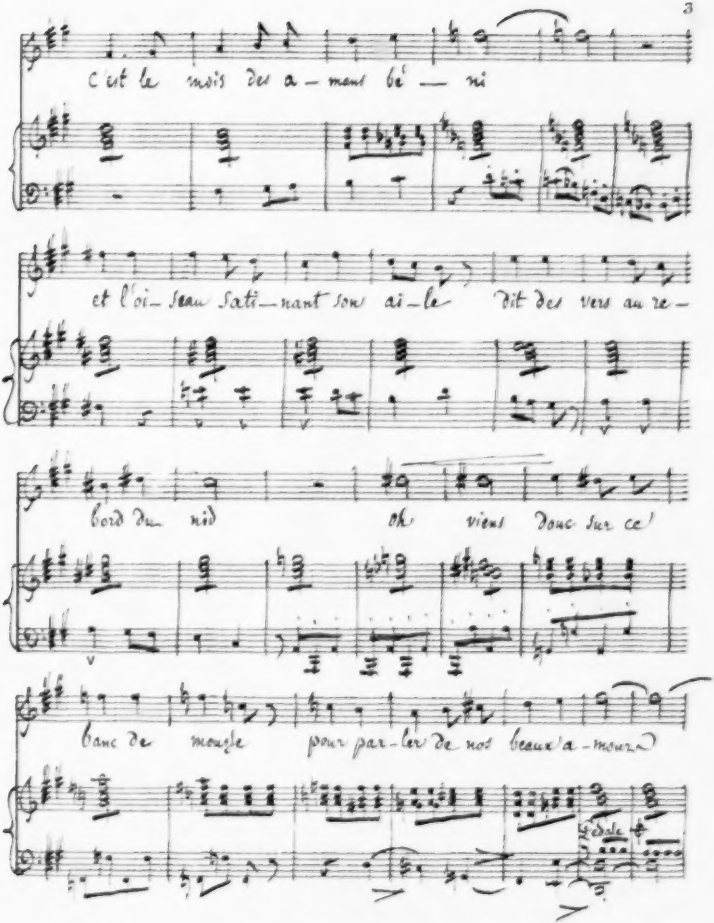
C'est le mois des a – mants bé — ni
et l'oi – seau Satin – ant son ai – le dit des vers au re –
bord du nid oh viens donc sur ce
banc de mousle pour par – ler de nos beaux a – mours
dole

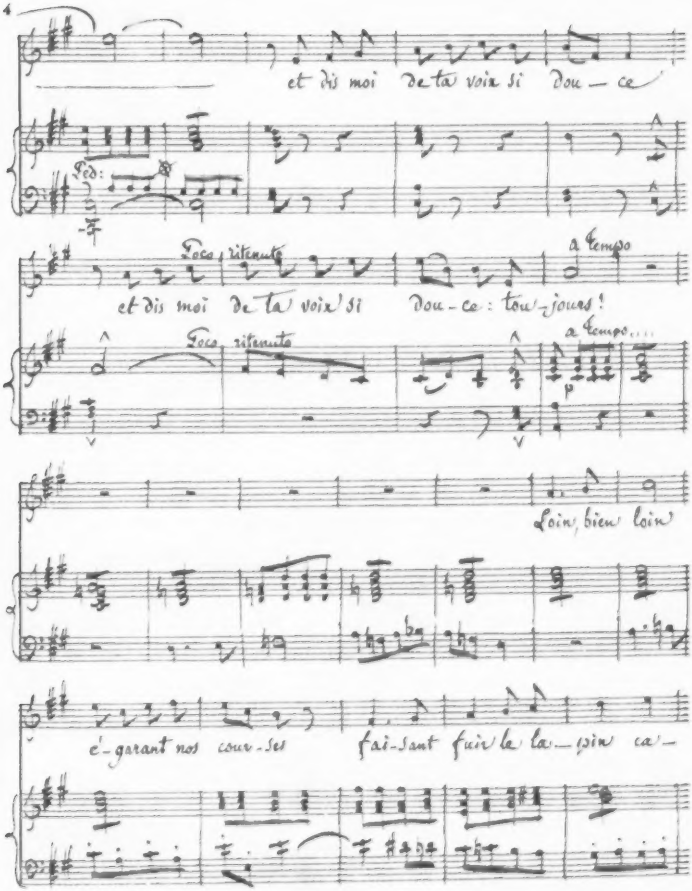
et dis moi de ta voix si dou — ce
Ped.
Loco, ritenuto
a tempo
et dis moi de ta voix si dou - ce : tou - jours !
Loco, ritenuto
a tempo....
Loin, bien loin
é - garant nos cour - ses
fai - sant fuir le la — pin ca -

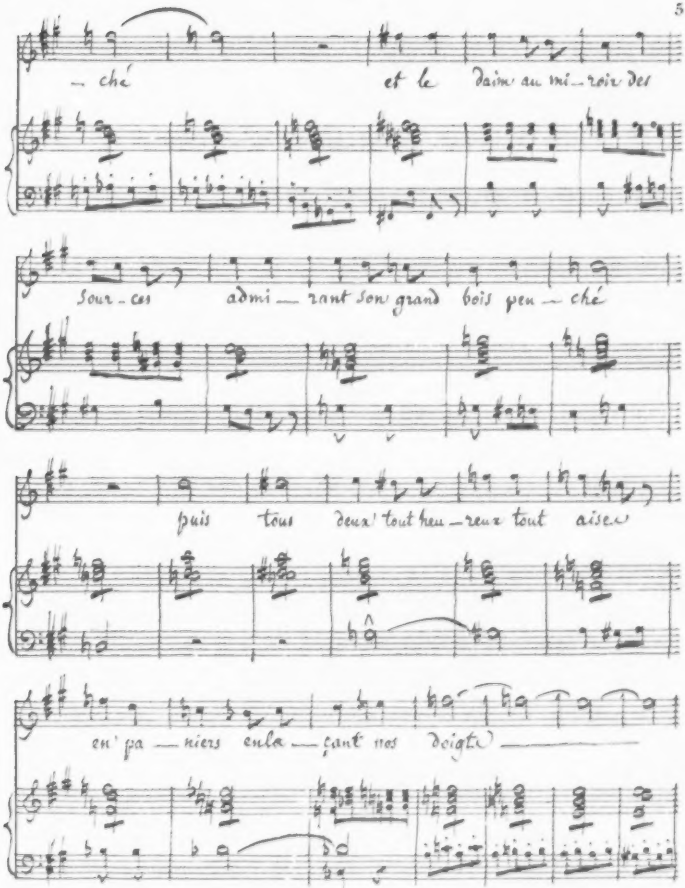
ché et le daim au mi-roir des
Sour-cis admi-rant son grand bois peu-ché
puis tous deux' tout heu-reux tout aise
en' pa-niers enla-çant nos doigts

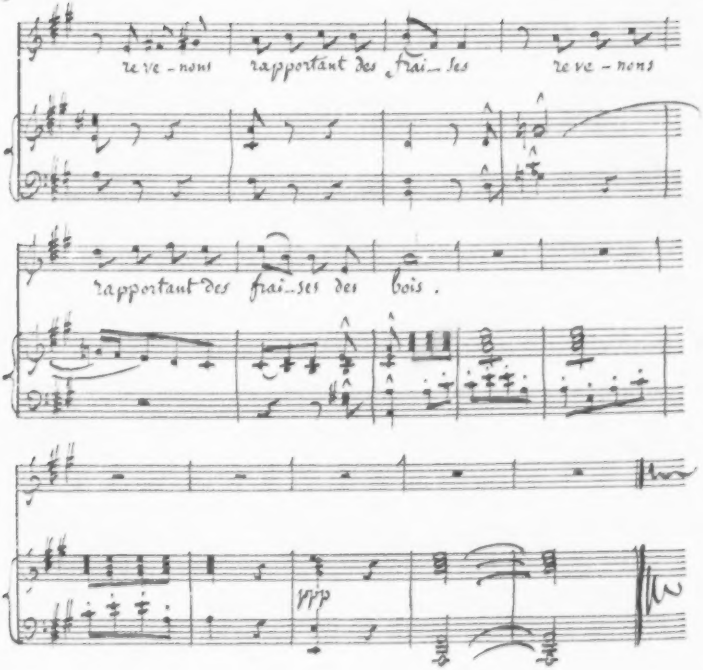

Hector Berlioz

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten November. № 47. 1842.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten. Aus Chemnitz. Aus Frankfurt. Aus Offenbach. Aus Erfurt. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Friedrich Richter: Der 126. Psalm „Wenn der Herr die Gefangenen Zions erlösen wird" für Chor und Orchester. Op. 19. Partitur, Klavierauszug und Singstimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Wenn wir unsere Anzeige dieses Werkes mit dem beginnen, was gewöhnlich den Schluss der Recensionen bildet: mit dem Lobe der äusseren Ausstattung, so geschieht es hier, um der Verlagshandlung zugleich Dank zu sagen, dass sie es überhaupt unternahm, eine an Umfang schon so bedeutende Arbeit dieses talentreichen, aber noch weniger bekannten Komponisten uns in so vollständiger Auflage, in Partitur, Klavierauszug und Singstimmen vorzuführen. Es ist aber zu hoffen, dass sie damit nicht weniger sich selbst als dem Autor zum Vortheil gehandelt habe. Die Zahl der Werke dieser Art, wenn sie auch, durch Mendelssohns schöne Vorbilder angeregt, im Wachsen begriffen sein kann, ist doch noch nicht so gross, dass man fürchten müsste, die einzelnen vorzüglichern, wie es in andern Gattungen wohl geschehen kann, von der Masse überstürzt und verdrängt zu sehen. Etwas sehr Vorzügliches erhalten wir aber mit diesem Psalm, und es ist im höchsten Grade erfreulich, die Bekanntschaft eines Komponisten sogleich durch ein Werk machen zu können, das so viel poetischen Gehalt mit so viel tüchtigem Wissen und Können seines Autors an den Tag legt. Wenn auch in Zeichnung und Farbe eine entschiedene Hinneigung zu Mendelssohns Kirchenkompositionen in diesem Psalm nicht zu verkennen sein kann, so ist sein Inhalt doch nicht weniger aus eigenem Gefühl hervorgegangen. Mendelssohn hat den sach- und zeitgemässen Ton für moderne Kirchenmusik angegeben, der in seiner Angemessenheit und darin, dass er eben so wenig an theatralisch-dramatische, als an veraltet konventionelle Kirchenformen erinnert, sich zu einem nachzustrebenden Muster ganz vorzüglich eignet, und wir können uns über eine so geistvolle Aehnlichkeit, wie sie die vorliegende Komposition mit ihren Vorbildern offenbaret, und die nur eine liebevolle Verehrung des Meisters, ein homogenes Mitempfinden seiner Art und Weise ausdrückt, weit eher erfreuen, als dass sie uns, wie eine manierirte Nachahmung es pflegt, in eine missbilligende Stimmung versetzen sollte, wenn es auch nur technisch betrachtet, schon aller Achtung werth befunden werden müsste, einer nachahmenden Fertigkeit in dieser kunstvollen Weise zu begegnen.

Der Psalm, in drei Abtheilungen, besteht meist aus Chorgesang mit voller, sehr wirksam gesetzter Orchesterbegleitung; nur in der letzten Abtheilung tritt ein Sopransolo hervor, dem sich der Chor, als einer das Wort führenden Stimme, wiederholend und fortführend anschliesst, nicht als ungetheilte Masse, sondern in sich selbst wieder in so schön belebter Gruppirung gegliedert, dass man diesem trefflichen Schlusssatze, so wie dem Ganzen überhaupt in Bezug auf die freie Stimmenbehandlung eine Wirkung zusprechen kann, die man eine akustisch-dramatische nennen möchte; die Wirkung eines lebendigen Bildes für den innern Sinn, ohne sichtbare Gestalten. Die Stimmenführung in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes zu loben, würde das hier Betreffende nicht erschöpfen, da von etwas Anderem als einer blos technischen Ausarbeitung und Glätte die Rede ist. Die Werke S. Bach's und Handel's haben uns gelehrt mehr als das von einem mehrstimmigen Chorsatze zu erwarten; so harmonisch dieselben auch erscheinen, so ist doch die blos geschmeidige Zusammenfügung der Stimmen zur Harmonie nur selten der genügende Zweck gewesen, es wird vielmehr der charakteristische Ausdruck der einzelnen Stimmen, die sich auf eine natürliche Weise zu einem Ganzen zu verbinden haben, in den meisten Chören die künstlerisch höhere Aufgabe sein, die man darin zu erkennen hat. Auch wenn die Harmonie zuvörderst das Bestimmende war, so wird sie in der mehrstimmigen Gesangmusik erst ganz in Melodieen aufgegangen sein müssen, um aus der Verbindung dieser als ein Bestimmtes zu sich selbst zurückzukommen.

Wie aber der Choral- und der Fugensatz sich so unterscheiden, dass im ersteren verschiedene Melodieen zugleich, im andern ähnliche Melodieen nach einander eintreten und dass in dem einen mehr das Harmonische der zusammenwirkenden Stimmen, im andern mehr das Melodische hervortritt, so wird auch in der mehrstimmigen Vokalmusik überhaupt der Satz sich zuweilen der einen oder andern Seite mehr zuwenden: wie wir es bei den oben genannten beiden Meistern, welche der nicht-katholischen Kirchenmusik immer als Muster gelten werden, eben auch finden, mit dem Unterschiede, dass der seiner musikalischen Bildung nach italienisch-deutsche Handel weit öfter auf der harmonisch breiteren Basis

ruhen wird, als der rein germanische Bach, in welcher Beziehung sich Beide, von manchem Unpassenden des Vergleichs abgesehen, verhalten dürften wie der Mailänder Dom zu dem Strassburger Münster. — Ein gewisses Gleichgewicht zwischen beiden Setzarten wird in einer Musik von grösserem Umfange immer von der besten Wirkung sein. Das Zuviel des Einen ermüdet so sehr als das Zuviel des Andern. Auch von dieser Seite ist an dem vorliegenden Psalm eine vorzüglich gute Disposition anzuerkennen; die Stimmen trennen und vereinigen sich in wohlthuender Abwechslung, die getrennten verbinden sich zu eben so guter Harmonie als die verbundenen sich melodisch gut fortbewegen, und die Motive der fugirten wie der harmonischen Sätze gehen allezeit poetisch empfunden aus einer rhythmischen Betonung der Worte hervor, mehr syllabisch als melismatisch, in der letzteren Eigenschaft auch nur mit wenig Tönen und lyrisch motivirt. — Das sind Vorzüge, die nicht allein gegen manche neuere Kompositionen erheblich sind, sondern die wohl auch in Vergleich älterer Meister das Lob einer naturgemässeren Darstellung in Anspruch nehmen, bei denen der Zeitgeschmack einer für uns oft lästigen Ueberladung nicht selten eine Unnatur in den Vokalsatz brachte, die bei so viel Gutem und Tüchtigem wohl mit in den Kauf zu nehmen, nicht aber an sich für etwas Musterhaftes zu halten und nachzuahmen ist. Es sind die geistvollen Gesichtszüge an den Bildnissen alter Meister von ihren Perücken zu unterscheiden und zu trennen. Wie wenig es aber eben die Perücke oder das Kostüm ist, was den Ruhm unserer Alten in lebendiger Gegenwart bis auf unsere Zeiten bringt, sehen wir daran, dass von alle den Vielgerühmten jener Zeit eben nur Sebastian Bach und Händel, die grossen Genien, und also nicht wegen ihres Kostüms, sondern trotz ihres Kostüms noch in aller verdienten Verehrung unter uns leben, während von Andern ihrer gepriesenen Zeitgenossen uns nichts als die Namen geblieben sind.

Wenn aber die Frage sein sollte, warum Musik überhaupt so schnell veraltet, warum hier so Weniges nur von dem was in einer Zeit die Menschen gerührt und entzückt hat, sich dauernd zu erhalten vermag, weit weniger als in jeder andern Kunst? so kann darauf erwidert werden: die Musik hat mehr als jede andere Kunst das Innere für den innern Sinn ästhetisch darzustellen. Jede Darstellungsform wird aber nur aus ihrer Zeit hervorgehen können und wird unbewusst Manches aus ihrer Zeit aufnehmen, was nicht dem sich immer gleichbleibenden inneren Leben angehört, was der Mode unterworfen ist, was sich uns nicht bemerkbar macht, wenn es von unserer Mode ist, als eine uns fremd gewordene sich aber von dem musikalischen Inhalte absondert, und wo es zu sehr mit diesem verwachsen ist, den musikalischen Genuss ganz aufheben kann. Das Aeltere ist oft weniger veraltet als Jüngeres. Palestrina gar nicht, Jomelli bis zur Unbrauchbarkeit. — Was uns aber als veraltet anspricht, ist fast nie von schlechtem, einfachem Ausdruck. Zuerst ist es die Verbrämung und überhaupt das, was in seiner Gegenwart den Reiz hatte, das Gefallsüchtige, der Zeit oder des Individuums, was die frühere Vergänglichkeit nach sich zieht. Je mehr der Ausdruck sich rein an die Sache hält — so weit dies bei der Produktion einer in sich und ihrer Zeit mehr oder weniger befangenen Persönlichkeit zu denken ist — desto länger wird die Dauer des Werkes gesichert sein.

Wenn diese Bemerkungen auch nicht unmittelbar durch die hier angezeigte Komposition herbeigeführt waren, so kommen wir doch gern darauf zurück, indem wir Werken dieser Art, so rein gefühlt und klar ausgesprochen, wohl eine verbreitete und dauernde Anerkennung zusprechen können. Wie die Malerei, die geistliche in der Münchner Schule, die weltliche in der Düsseldorfer und französischen, in neuerer Zeit einen unleugbar grossen Aufschwung erhalten hat, womit sie in Gehalt und Faktur das Nächstvergangene weit hinter sich zurücklässt, so ist auch in den vorzüglichsten Produktionen unserer jungen Komponisten ein Positives der Zeit anzuerkennen, was sich geltend zu machen nicht verfehlen kann; wir begegnen ihm aber, namentlich in Gesangmusik und hier wieder namentlich in der mehrstimmigen, nicht überall in so reifem, den Mitteln angemessenem Ausdrucke wie hier, und möchten, was den Unterschied des Instrumental- und Vokalsatzes belangt, mit Egmont sagen: „Leicht kann der Hirt eine ganze Heerde Schafe vor sich hintreiben, der Stier zieht seinen Pflug ohne Widerstand; aber dem edlen Pferde, das du reiten willst, musst du seine Gedanken ablernen, du musst nichts Unklinges, nichts unklug von ihm verlangen." — Die menschliche Stimme ist keine mechanische Vorrichtung, sie ist ein Gefühlsorgan, und im Vereine mehrerer ist jede Einzelne nicht blos ein Theil des Ganzen, sie ist auch ein Ganzes in sich und es ist ihr nicht etwas zuzumuthen, was blos im Ganzen, nicht auch an sich verständlich und in gewissem Grade melodisch selbständig ist. So ist sie von den Meistern, deren Werke sich durch lange Zeit erhalten haben, das Persönliche des Organs ehrend, allezeit behandelt worden und es darf diese Bedingung dem Gesangkomponisten sich nicht als eine beschränkende entgegensetzen. Das würde nur ein Zeichen sein, dass er sich ausserhalb der Sphäre befindet, in welcher er wirken will. — —s.

Auswahl vorzüglicher Musik-Werke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zweite Sammlung, bestehend in ein-, zwei- und dreistimmigen Gesängen. Zweite Lieferung. Berlin, bei Trautwein und Comp. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Diese Lieferung enthält das Salve Regina von G. B. Pergolese für eine Altstimme, zwei Violinen, Viola und Kontrabass in Partitur. Das Werk dieses mehr berühmten, als um die Tonkunst hochverdienten Tonsetzers wird seinem Stabat mater zur Seite gestellt und verdient es auch, da es mit dem genauesten dem Charakter wie der Ausführung nach auf das Genaueste verwandt ist, und dies so innig, dass einzelne Sätze aus dem einen in das andere Werk geschoben, gar nicht bemerkt werden würden, wie gleich die Anfangstakte aus beiden ergeben:

emporgearbeitet, aus welchen Schriften er die Grundsätze seiner Kunst geschöpft, welche Abstraktionen er sich aus den praktischen Werken anderer Künstler gemacht und welche Hindernisse sein Genius besiegt habe, bis rohe Naturanlage zur vollendeten Bildung ward.

Dies sey auch der Zweck nachstehender biographischer Skizze des Herrn Johann Brandl, eines Mannes, der bisher gleichsam nur im Stillen mit den berühmtesten Tonsetzern unsers Zeitalters gewetteifert und der während seiner schriftstellerischen Laufbahn, durch seine im öffentlichen Drucke erschienenen Kompositionen vor dem Tribunal der deutschen Kritik nur Eine Stimme erhalten hat, die laut genug für ihren Werth entschied und noch so lange dafür entscheiden wird, als wir das Glück haben werden, die Früchte seiner Muse geniessen zu dürfen.

Brandl wurde im Kloster Rohr bey Regensburg, einem bayerschen Marktflecken, den 14ten Okt. 1763 geboren. Seine ältere Abkunft liess seinen künftigen Beruf gar nicht ahnden, denn sein Vater war Jäger und wahrscheinlich würde sich der Sohn für eben dieses Metier haben bestimmen müssen; wenn er nicht das Glück gehabt hätte, durch edleres Talent, als dasjenige ist, das man im Dienste Dianens nöthig hat, die Aufmerksamkeit anderer Menschen schon in seiner frühesten Jugend auf sich zu ziehen, nämlich durch das Talent zum Gesang und durch ein Organ, das vieles von ihm hoffen liess. Dem Wohlwollen des damaligen Abts, der zugleich ein eifriger Verehrer der Tonkunst war, verdankte Brandl seine erste musikalische Bildung; denn er verschaffte ihm schon in seinem 5ten Jahre die Aufnahme in sein Kloster, wo er bis in sein 9tes Jahr methodischen Unterricht im Gesang erhielt. Das Genie des jungen Knaben entwickelte sich sehr schnell und vortheilhaft, so, dass er schon mit einem ausgebreiteten Ruf in das Seminarium nach München kam, wo er Kleidung, Kost und Unterricht in den gewöhnlichen Schulwissenschaften unentgeldlich erhielt. Nach einem Aufenthalt von vier Jahren, die er daselbst zugebracht hatte, zog ihn sein Ruhm als ein vorzüglicher Sänger nach Neuburg an der Donau, wo er ebenfalls drey Jahre den Studien oblag. In dieser Periode ward nun aus dem Knaben ein Jüngling und Brandls schöne Diskantstimme unterlag den Gesetzen der Natur noch lange vorher, ehe er Neuburg verlassen hatte. Mit desto grösserem Eifer widmete er sich nun der Violine, die schon vorher sein Lieblingsinstrument war und auf welchem er in der Folgezeit eine so grosse Fertigkeit sich zu eigen machte, dass er ein brillanter Solospieler ward. Bis dahin trieb Brandl das Musikwesen blos als Liebhaberey. In Ansehung seiner künftigen Bestimmung stand er damals gerade auf dem Scheidwege. Musiker ex professo zu werden, daran dachte er damals nicht, so fühlbar ihn auch sein eigener Genius in mancher einsamen Stunde dazu mochte aufgefordert haben. Lange Zeit unentschlossen, ob er die Kutte oder das Studium der Rechtsgelehrsamkeit wählen sollte; glaubte er, gewisse Verbindlichkeiten, die er gegen den menschenfreundlichen Abt Gallus in dem Benediktinerkloster zu Donauwörth hatte, nicht schicklicher erwiedern zu können, als wenn auch er der Welt entsagen und in diesen Orden treten würde. Brandl meldete sich also zum Novizist; weil aber damals nicht der Zeitpunkt zur Aufnahme neuer Kandidaten war, so wurde ihm zwar diese provisorisch zugesichert, er aber noch auf ein ganzes Jahr zur Geduld verwiesen. Um nun diese Zeit zweckmässig anzuwenden, veranlasste ihn der Abt, auf seine Kosten nach Eichstädt zu gehen und neben andern wissenschaftlichen Uebungen sich zugleich auf die musikalische Komposition zu legen. Er fand auch anfangs an Schubauer und nachher an Schlecht zwey gründliche Lehrer. Aber kaum konnte man Keime ihrer Bemühungen wahrnehmen, als sie dem hoffnungsvollen Lehrling nach wenigen Wochen wieder entrissen wurden. So empfindlich ihm es war, gleich im Anfange seiner neuen Laufbahn auf einmal

Salve Regina. Stabat mater.

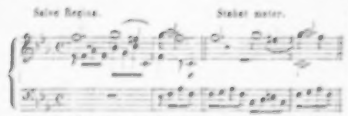

Wem das Stabat mater lieb geworden, dem sei dieses Salve empfohlen. Es trägt gleich jenem, ohne innere Würde und Ausdruck der wahren Frommigkeit zu haben, ganz die gottergebene, andächtige Miene eines frommelnden Heuchlers, wie N. Forkel schon vor 60 Jahren schrieb, und weiss gleich gestimmte Seelen zu lesen. Die Ausgabe ist korrekt und schön, nur ist mit dem ganzen Werke eine Veränderung vorgenommen worden, die wir nicht gut heissen mögen. Das Salve Regina ist nämlich von Pergolese für eine Sopranstimme gesetzt, welche von dem Saitenquartett begleitet wird. Die Grundtonart der ganzen Komposition ist C moll. Hier ist dieselbe nach F moll übertragen (warum wurde dies nicht in dem Vorwort angedeutet?), und demnach für eine Altstimme geeignet. Ob der Gesang durch solchen Stimmwechsel gewonnen hat, lassen wir dahingestellt sein, aber nicht verhehlen können wir, dass die Begleitung dadurch ungemein verloren hat. Es ist mit der Transposition der Instrumente gar zu willkürlich, zu dilettantenmässig verfahren worden. Um ein Tonstück aus c nach f überzutragen, bedarf es bekanntlich nur einer Versetzung in die Oberquarte oder Unterquinte. Im vorliegenden Falle konnte nur die letztere Uebertragung stattfinden. Genau ist dies mit der Singstimme und zum grössten Theil mit dem Bass geschehen, doch die Violinen und die Viole wurden theils in die Quarte, theils in die Quinte versetzt. Dass dadurch eine Menge Inkonvenienzen entstehen mussten, ist natürlich, und Pergolese dürfte schwerlich sein Accompagnement wieder erkennen, das er mit Sorgfalt ausgeführt hatte. Einige Beispiele dieser recht eigentlichen Versetzungen, welche das Gesagte zur Genüge bestätigen werden, gestatten wir uns mitzutheilen. Gegenüber stellen wir zur Vergleichung dieselben Takte entlehnt aus einer in unserm Besitz befindlichen alten italienischen Handschrift und nach dieser in die Unterquinte genau transponirt.

Aus No. 1, T. 6 und 7 der neuen Ausgabe:

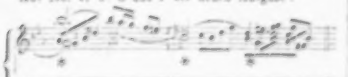

Dieselben Takte aus der Handschrift:

Aus No. 1, T. 16—18:

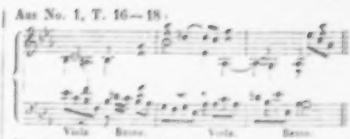

Dieselben Takte aus der Handschrift:

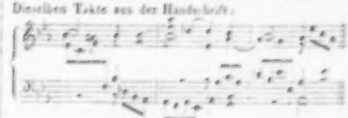

Aus No. 2, Takt 41 und 42:

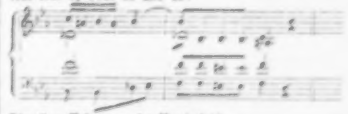

Dieselben Takte aus der Handschrift:

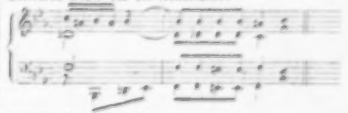

Aus No. 3, T. 24—28:

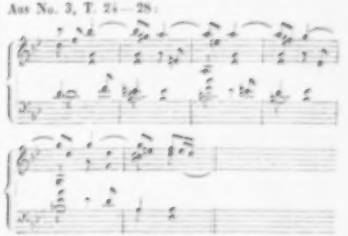

Dieselben Takte aus der Handschrift:

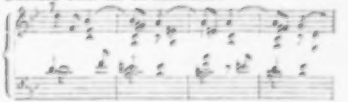

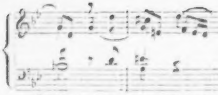

So dilettantenmässig transponirt (*hispisteuarbeit* kann ein solches Unter- und Uebersetzen nicht genannt werden, denn ein Kopist lässt das Original unangetastet), ist das Salve hinsichtlich der Begleitung zu einem wunderlichen Kunstprodukt geworden und der angehende Künstler erhält einen sonderbaren Begriff von der Anwendung der Viola — die vor hundert Jahren in keinem Fall die zweite, noch viel weniger die erste Violine überschreiten durfte — und der Begleitung überhaupt. Wohl hätten die Herren Herausgeber diesen Uebelstand vermeiden und, musste transponirt werden (!), doch jedenfalls Alles lassen können, wie es von Pergolese zwar einfach, aber richtig entworfen wurde. — Die biographische Notiz des Komponisten ist nach der besten Quelle gegeben, nämlich nach der Lebensbeschreibung des Pergolese von dem Marchese de Villarosa (Napoli, 1831).

C. F. Becker.

V. Gabussi: Dodici Duettini da Camera con accomp. di Pianoforte. Parole tedesche da G. Hahnel. Seconda Collezione. Vienne, pr. P. Mechetti qm. Carlo. 3 Fl. Konv.-M.

Wir haben uns über die erste Sammlung bereits lobend ausgesprochen und dieselbe zu empfehlen Gelegenheit gehabt. Diese zweite Sammlung enthält: 1) Die Najaden (30 Kr.), 2) Siena's Bewohner (30 Kr.), 3) Der Schleichhändler (45 Kr.), 4) Wer hat Recht? (45 Kr.), 5) Der Rath (30 Kr.), 6) Bizzio (45 Kr.), und wird ebenfalls durch ihre sangbaren leichten Weisen Beifall finden. Im Ganzen, und das mag wohl in der Menge der gegebenen Duetten liegen, findet Referent eine gewisse Monotonie. Maestro Gabussi hüte sich, zu viel Bellini'sche und Donizetti'sche Anklänge zu bringen. Jedoch wird diese Geschmacksrichtung ihm gerade Freunde erwerben, und bei solchen anspruchslosen Kleinigkeiten, wie diese Duettini sind, wollen wir auch nicht mit ihm darüber rechten. Wir gestehen nur, dass uns Rossini in seinen trefflichen Soirées musicales etwas verwöhnt hat.

Nach dieser modischen italienischen Unterhaltungsmusik thut es uns recht wohl, die einfach schlicht und innig gesungenen deutschen Lieder von *Emilie Zumsteeg* anzeigen zu können, welche in der G. A. Zumsteeg'schen Musikalienhandlung zu Stuttgart erschienen sind. Es sind Op. 6. No. 1. Abschied. No. 2. Schilflied von Lenau. No. 3. Schilflied von Lenau. No. 4. Sehnsucht der Liebe von Th. Körner. No. 5. Mitternacht von Fr. Rückert und „Scheide nur nicht" von H. v. Chezy. No. 6. Nachruf von G. Schwab. à 18 Kr.

Sie sind sämmtlich für eine tiefe Stimme komponirt, nur No. 1 und 3 verlangen grössern Umfang der Stimme. Wir empfehlen sie auf's Angelegentlichste.

Zu den empfehlenswerthen zählen wir ferner:

Kalliwoda: Zwei Gedichte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Karlsruhe, bei Kreuzbauer und Nöldeke. Preis 8 Sgr.

Es sind dies 1) Augensprache, von C. Vorholz, und 2) Des Hirten Abschied, von Mosenthal. Das erste trägt in seiner Weise etwas national Süddeutsches und erinnert an Proch's Manier. Der Mittelsatz des zweiten Liedes erscheint Referenten etwas monoton. Beide Lieder werden sich jedoch Freunde erwerben und vom ersten dürfen wir dies bei der vortherrschenden Geschmacksrichtung bestimmt versichern.

C. Löwe: Die Heinzelmännchen, ein Mährchen von *A. Kopisch*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei Bote und Bock. Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr.

Dass das längst bekannte komische Gedicht von Kopisch für die Komposition eine ungemein schwierige Aufgabe ist, lässt sich nicht leugnen, und mancher Komponist mag sich durch die Schwierigkeit derselben haben abschrecken lassen, und wir glauben, mit Recht. Nur einer unserer beliebtesten und gerade in diesem Genre ausgezeichnetsten Komponisten durfte sich daran wagen. Der treffliche Löwe hat diese Aufgabe meisterhaft gelöst. Mehr brauchen wir zur Empfehlung nicht zu sagen; Jeder überzeuge sich sich selbst und delektire sich an dem charakteristischen Accompagnement, welches die Geschäftigkeit und Emsigkeit der Heinzelmännchen vortrefflich malt.

Hochwillkommen heissen wir die Fortsetzung von *Franz Schubert's* nachgelassenen musikalischen Dichtungen für Gesang und Pianoforte. 37. Lieferung. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. 45 Kr.

Diese Lieferung enthält 1) Heliopolis, Gedicht von Mayerhofer, und 2) Sehnsucht, von Goethe. Sollen wir erst etwas zur Empfehlung dieser köstlichen Hinterlassenschaft sagen? Referent eilte am Liebsten zur unvergleichlichen Schröder-Devrient, um mit ihr über das Erscheinen dieser herrlichen Reliquien zu jubeln, wenn er nicht so entfernt von ihr wäre. Wie hinreissend muss sie die „Sehnsucht" vortragen!

Th. Döhler: Ballade pour le Piano. Op. 41. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Pr. 1 Fl. K.-M.

Seit langer Zeit hat uns von Herrn Döhler nichts so sehr angesprochen, als diese einfache Ballade oder Romanze, wie er sie ebenfalls hätte nennen können. Nicht zu schwer, wird sie den Klavierspielern eine recht willkommene Erscheinung sein; das etwas einfache Thema:

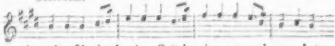

gewinnt im Verlaufe des Stücks immer mehr an Interesse und Bedeutsamkeit. — Ueber den ersten Takt der Ballade jedoch, wo das angegebene Thema im Basse (nur

mit Anticipation des *Cis* auf den guten Takttheil) angedeutet wird, konnte Referent gar nicht hinwegkommen. Man sehe und prüfe selbst:

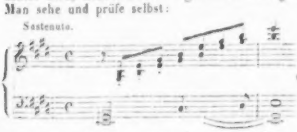

woran das auch liegen möge. Im schnellen Tempo gehen dergleichen Dinge wohl durch. Schon die Umkehrung der Figur in der rechten Hand würde die Härte mildern. Warum aber nicht aufs letzte Achtel $\frac{h}{fis}$ nehmen?

Ebendaselbst erschienen:

F. Chopin: Trois Mazourkas pour le Piano. Op. 50. Prix 1 Fl.

Ein neues Stück von Chopin ist uns immer eine willkommene Gabe. Besonders in diesen Mazurken steht er wieder so eigenthümlich da. Sie sind vortrefflich, und recht eigentlich zum Genuss bestimmt, denn sie sind nicht schwer. Wie reizend ist No. 1! Wie prachtig schreiten die Bässe! wie sinnig und wonnig sind die folgenden Takte:

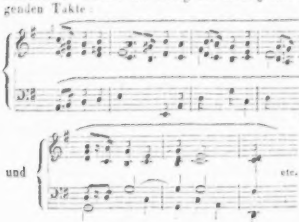

gerade an dem Platze, wo sie stehen! Nicht weniger schön ist No. 2 in As dur. Am genialsten ist aber No. 3, wenn sie gleich nicht eben so ansprechend sein dürfte. Referent freut sich über diese köstliche Gabe und empfiehlt sie dringend.

Ch. de Beriot et *G. A. Osborne:* Souvenir d'Auber. Duo brillant pour Violon et Piano. 29. Livre de Duos. Op. 39. Mayence, chez B. Schott. Prix 2 Fl. 24 Kr.

Eins ist wie das andere, wie man es in Paris wünscht, um ein paar Dutzend Elegants in den Soiréen zu unterhalten, Fabrikarbeit und geistloses Geklingel. Dass die Violinstimme dankbar ist, war bei Beriot vorauszusetzen. Das Stück besteht aus einer langen Introduktion über ein Thema (wenn Referent nicht irrt) aus Lestocq von Auber, die noch das Beste in dem glücklicherweise kurzen Duo ist, einem andern reizlosen Thema von Auber, worüber eine sehr gequälte Variation gegeben wird, und einem sehr trivialen Finale über ein anderes Auber'sches Motiv. Lobe das, wer es kann. Referent kann dies nicht: es ekelt ihn dergleichen an. 16.

Ferd. Beyer: Les Favorites. Trois Fantaisies brillantes sur des Themes des Operas: Norma, La Sonnambula, I Capuleti e Montecchi de Bellini, pour le Piano. No. I. II. III. 3 Hefte à 20 Ngr. Op. 50. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

— —: Les charmantes: Quatre morceaux instructifs et agreables. No. I et III. Variations sur des airs suisses. No. II et IV. Variations sur des airs tyroliens, pour le Piano. II Livraisons à 20 Ngr. Ebend.

— —: La Perle. Le cor des alpes, Melodie de H. Proch, variée pour le Piano à 4 mains. Op. 52. Ebendas. Preis 20 Ngr.

Wir befinden uns hier in einer Gesellschaft, welche von vorn herein aller kritischen Medisance den Mund stopft. Drei Hefte Favorites, zwei Hefte Charmantes und dazu eine vierhändige „La Perle" — wer in aller Welt konnte in so anmuthiger Gesellschaft die Stirn runzeln? Wir wollen es nicht thun, sondern blos bemerken, dass sämmtliche oben näher bezeichnete Klavierstücke ganz den Geist eines Ch. Czerny athmen, d. h. vollkommen modisch und brillant gehalten sind, und zwar in so geschickter Weise, dass selbst eine erst mässig geübte Schülerhand in diesen artigen Sächelchen ganz anmuthige und zum Theil gar prachtig die Ohren füllende Klaviereffekte hervorzaubern kann, ohne sich dabei übermässig anstrengen zu müssen. Wir mögen daher diese Favorites und Charmantes Lehrern empfehlen, welche dann und wann ihren, sonst auf den rechten Kunstweg gebrachten Schülern eine angenehme Erholung verschaffen, oder ihnen Gelegenheit bieten wollen, kunstsinnige Kaffee- oder Theevisiten beiläufig mit schmackhaftem Ohrennaschwerke zu beköstigen.

No. 2 bietet in der That recht artige Kindersächelchen, an welche die Jugend mit Wohlgefallen und nicht ohne Nutzen für die Ausbildung der Hände gehen wird. Der Verfasser hat an vielen Stellen den Fingersatz beigefügt, allein er hätte dies zum Besten unerfahrener Lehrer, wie es deren leider gar viele gibt, noch öfter thun mögen. No. 3 erinnert in manchen Gängen und Passagen doch fast allzulebhaft an das hohe Vorbild, nach welchem der Verfasser hier als Komponist gearbeitet zu haben scheint.

Von den Fantaisies brillantes darf man sich eben in Betreff der Fantasie, in deren Gebrauche der Verfasser mit weiser Sparsamkeit zu Werke gegangen, keine sonderlich hohe Vorstellung machen. Sie bestehen aus kurzen, höchst unschuldigen Introduktionen, auf welche ansprechende Opernthemen mit Variationen folgen. An eine tiefere Verwebung und Durchführung derselben ist nicht zu denken, weshalb wir diesen Arbeiten jeden höheren Kunstwerth durchaus absprechen mus-

nen, während sie sich, für die oben angeführten Zwecke durch leichte und bequeme Ausführbarkeit empfehlen.

Henri Herz: 20 petites leçons pour le Piano à l'usage des Commençants comp. et doigtées. Op. 100. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese petites leçons sind ganz so zweckmässig und dabei ansprechend eingerichtet, wie man es von einem so gewandten und beliebten Komponisten im voraus erwarten wird. Wenn sie indess Lehrer mit Nutzen gebrauchen wollen, so werden sie die betreffenden Skalen, Akkordvorübungen u. dergl. beifügen müssen. — Diese kleinen Uebungsstücke sind übrigens für den ersten Anfang berechnet. Dr. *K. Stein.*

Nachrichten.

Chemnitz. Der seit 1817 hier bestehende Singverein feierte am 31. October d. J. sein 25jähriges Stiftungsfest. Wenn in einer Fabrikstadt, wo die materiellen Interessen im Allgemeinen vorherrschender sind, als irgendwo, sich ein derartiges aus reiner Kunstlust und ohne allen Nebenzweck entstandenes Institut eine Reihe wechselvoller Jahre hindurch frisch und kräftig erhält, dann dürfte es bei seiner silbernen Jubelfeier in diesen Blättern wohl einer Erwähnung verdienen.

Die musikalische Unterhaltung, womit das Fest begann, enthielt in zwei Abtheilungen: Weihgesang von *Brunner*, gedichtet von *Schaarschmidt*; Chor von *Mozart*; Vortrag: historische Skizze des Vereins, von *Kunstmann*; Recitativ, Chor und Fuge aus der Kantate: Preis der Tonkunst, von *Ebell*; die Gunst des Augenblicks, von *Schiller* und *Kunstmann*; die Macht des Gesanges, von *Schiller* und *A. Romberg*; Festgesang an die Freude. Wenn die Wahl der Gesänge der Feier des Tages angemessen erschien, so war die Ausführung derselben nur lobenswerth; denn Kraft, Sicherheit und edler Vortrag traten in jedem Satze deutlich hervor und erhoben die Leistungen des Vereins zum schönen Genusse der dazu eingeladenen Versammlung. Für die Vereinsmitglieder war es von besonderem Interesse, dass *J. G. Kunstmann*, der einst das Institut in's Leben gerufen und eine Reihe Jahre wacker geleitet hatte, seine Komposition selbst dirigirte und in seinem Vortrage die wichtigsten Ereignisse des Vereins darlegte. — Nach der Abendunterhaltung folgte ein Festmahl, welches durch Gesänge verschiedener Art und durch einen gemüthlich heitern Ton gewürzt wurde. Toaste, dem Verein, dem Stifter, dem Direktor, dem Vorsteher u. s. w. gebracht, wurden mit Wärme ausgesprochen und mit lebhafter Theilnahme erwidert.

Dem jetzigen Direktor *E. T. Brunner* wurde als Anerkennung seines Kunsteifers von den Mitgliedern des Vereins eine kostbare Uhr, zwei Bände Beethoven'scher Werke und ein von den Damen gestickter Sessel auf zarte und sinnige Weise verehrt.

Möge der Singverein lange blühen und gedeihen!

Frankfurt. Fräul. *Pauline Merx* hat ihren hiesigen Gastrollencyklus mit Eclat geschlossen. Elvira (Puritaner), Norma und Amina waren ihre letzten Rollen, und die Achtung unseres ganzen Publikums folgte ihr nach Stuttgart, wo sie jetzt singt und einen noch weit grossern Succès erlebt. Es gehört zu den Tugenden unseres Publikums, dass es, ungeblendet von den Strahlen fremder Planeten, seine einheimischen Talente nicht vergisst. Wir lassen uns gerne von auswärtigen Virtuosen entzücken, ohne undankbar gegen unsere Besitzthümer zu sein. So rollten unsere Repertoir-Opern Zampa, Barbier, Fidelio und die Regimentstochter wieder in ihrem gewohnten Gleise fort, und Fräul. *Radersdorf*, von ihrem Weimar'schen Gastspiel zurückgekehrt, wusste sich als Ginevra die frühere Theilnahme wieder zu erobern. Ihr Organ scheint sich auch in der That erholt zu haben, und in der ominösen Grabesszene machte sie Furore. Am 23. October lief endlich *Franz Lachner's* Catharina Cornaro von Stapel, worauf schon so lange aller Ohren warteten. Ueber Text und Musik ist in der Journalistik schon so viel gerutheilt und parlirt worden, dass wir weit entfernt sind, diese alten Melodien wieder aufzunehmen. Wir erlauben uns nur diese Oper als ein deutsches strenges und edles Werk zu bezeichnen, das aber seine Zeit haben muss, bis es sich durch die süssen Schmeicheleien der italienischen, oder durch die greifbarere Todtschlag-Musik der französischen Opern, die unser verwöhntes Ohr fortwährend umspannen halten, Bahn gebrochen hat. Nichts desto weniger hat unser Publikum (das Haus war überfüllt) doch gleich bei dieser ersten Aufführung empfunden, dass es sich mit seinem gemischten und zerrissenen Gefühl erst abfinden müsse, bis es eines reinen Urtheils über ein leider ihm jetzt entfernt liegendes vaterländisches Werk fähig sei; es hat empfunden, dass diese Musik keine geschmückte Kokette ist, die sich ein bischen zierl, um sich desto leichter zu ergeben; sondern dass sie, wie jede Wahrheit, errungen, verdient sein will. So wurde die Oper, wenn sie auch kein Halloh hervorrief, doch mit jenem achtungsvollen Beifall aufgenommen, der oft aus einem dunkeln Drange für das Reelle und Gute entspringt. Wiederholte Aufführungen werden uns mit den zahlreichen Schönheiten, die eben nicht auf der Oberfläche schwimmen, vertrauter machen, und so kann mit dieser Oper, deren Haupttugend Einheit und Konsequenz des Styls ist, unser Geschmack für deutsche Musik wieder Terrain gewinnen. Die meisten Nummern wurden lebhaft applaudirt, und Fräul. *Capitain*, in der Titelrolle vorzüglich, ward am Schlusse gerufen. *Pischek* sang den Andrea vor seiner Kunstreise nach Prag, und um die zweite Aufführung nicht allzulange verschieben zu müssen, hat man Herrn *Brassin* von Mainz verschrieben. Im Augenblick aber ruht die Oper auf ihren Lorbeeren aus, und die mitunter recht brave französische Gesellschaft des Herrn *Trouillet* — er führt einundzwanzig Mitglieder mit sich — versieht deren Stelle. Locken mich ihre Schau- und Lustspiele in's Theater, so jagen mich ihre Vaudevilles wieder hinaus, denn Musik und Gesang sind wahre Pasquille auf die heilige Musica. Was vor einem Jahrhundert gebräuchlich und jetzt nur

noch geduldet wird, sollte man als unschön und störend endlich einmal verbannen.

Die wenigen öffentlichen Concerte bestanden aus zufällig zusammengewürfelten Pieçen. Dem Programm des Flötenspielers Herrn *Michael Folz* — einer Menge philharmonischer Gesellschaften Mitglied u. s. w., waren französische und englische Recensionen vorgedruckt, aus dem Siècle, L'Indépendant, Journal de Rheims, Le Haro de Caen, The York chronicle und From Manchester, und dennoch spielte er vor leeren Bänken. Wo aber Frankreich und England seine Sprache hergab, so überschwengliches Lob zu spenden, da fehlt es der deutschen Kritik an Worten. Der Pariser Klavierspieler Herr *Schad* wurde von der Nemesis für den grossen Umweg bestraft, um von Frankfurt — nach Frankfurt zu kommen. Die tüchtige Schule unseres *Aloys Schmitt* (dessen Schüler er früher war) hatte ihm die Reisekosten und das Renegat erspart. Der wackere Pianist *Charles Hallé* hat in deutschen Blättern für den Accent grave bussen müssen, den er seinem ehrlichen deutschen Namen *Karl Halle* zugegeben hat. Der Violinvirtuos Herr *Antoine Bazzini* liess sich im Zwischenakt mit Beifall hören. Er ist ein tüchtiger Geiger von schönem Ton und eminenter Geläufigkeit. Nur huldigt er auch wieder der Göttin mit dem Flittergewand, was wir am Ende doch schmerzlich fühlten. Bewunderung erregte daher der berühmte Akustiker Herr Professor *Kaufmann* aus Dresden mit seinen selbstspielenden Instrumenten, seinem Symphonion, Salpingion, Chordaudodion, dem Trompeter-Automat und am meisten mit seinem sphärenhaften Monochord, das er selbst vortrefflich spielt. Diese wegen ihrer komplicirten Mannigfaltigkeit und für die Theorie der Mechanik sehr merkwürdigen Instrumente gaben hier zu manchen gelehrten Diskussionen Anlass, und der Künstler ist so gefällig, jedem Kenner seine Erfindungen (ausser sein Monochord, dessen Konstruktion noch ein Geheimniss) auseinanderzusetzen. Mit einer Erklärung dieser Schrankflügel, aus deren Eingeweiden grössere oder kleinere Orchester ertönen, würde ich zu spät kommen, da sich öffentliche Blätter bereits hinlänglich darüber ausgesprochen haben.

Unsere Museen begannen ihre Saison mit *Beethoven's* A-Symphonie, und dessen grossem Violin-Concert Edur, von Herrn *Eliason* aus London gespielt. Endlich einmal wieder eine Wahl, würdig des Künstlernamens. Herr *Eliason* wird sich einige Zeit hier aufhalten, welches uns Gelegenheit gibt, seine Vorzüge als Geiger und Komponist weiter zu verfolgen und zu beurtheilen. Die Harmoniepieçen waren die drei vierstimmigen Volkslieder aus den *Mendelssohn'schen* Vokalquartetten für gemischte Stimmen, durch ihre Einheit, Innigkeit und Wärme so hoch stehend wie seine Ouvertüren. Eben so willkommen waren der Vortrag des *Mozart'schen* Terzetts aus der Villanella rapita, und die Romanze des Guido; die einzige Melodie dieser ganzen Weltschmerzoper: Guido und Genevra. Dominiren wird diesmal die Musik in Bezug auf Anzahl der Pieçen nicht so wie im vorigen Jahr, weil die Herren Dr. *Theodor Creizenach* und unser beliebter Schauspieler *Baison* durch ständige Vorträge den rhetorischen Theil der Museenabende übernommen haben. *Creizenach* wird daher einen Kursus über Literaturgeschichte: *Goethe* und seine Zeit, und *Baison* dramatische Vorträge aus *Shakespeare* und *Calderon* halten. Beide Vorlesungen waren ungewohnte Musik in unseren Ohren, weshalb sie hier eine Andeutung verdienen. In der letzten *Hiller'schen* Matinée hörten wir unter Anderm das grosse *Beethoven'sche* Duo für Klavier und Flöte in A moll, von dem freundlichen Wirthe selbst und dem herrlichen Geiger *Heinrich Wolff* wahrhaft meisterhaft vorgetragen. Vom 1. November an bezieht Herr *Wolff* seine erste Gage als Premier-Violon unseres Orchesters, da *Hallin* nach Paris abgeht. Alle Kunstfreunde freuen sich über diese Erwerbung. Wir hoffen nur, dass dieselbe auch von Dauer sei, da Frankfurt des Künstlers — das heisst dieses Künstlers Heimat ist. *C. G.*

Offenbach. In der Heimat des für die Tonkunst leider zu früh verstorbenen *André*, dem kleinen, aber desto gemüthvollern und kunstsinnigen Städtchen Offenbach dem ursprünglich Frankfurt sein Orchester verdankt) hat sich in diesem Jahre der Liederkranz unter der Direktion *Dillenberger's* sehr achtbare Verdienste erworben, denn er gibt in zwanglosen Zeitabschnitten musikalische Reunions, die sich durch Tendenz wie durch Leistung auszeichnen. Es ist interessant und löblich, die ersteren von dem Gesetz abweichen zu sehen, welche das schöne Geschlecht, so viel uns bekannt ist, von den Leistungen aller deutschen Liederkränze ausschliesst. Der Offenbacher Verein lehrt uns, dass ein Kranz nicht ohne Blüten und Blumen sein dürfe. Mit wahrem Vergnügen erblicken wir daher in diesen Reunions der Frauen Theilnahme, die sich unter die markigen Männerchöre mit reizender Beleuchtung schlingt. Der Comité, an dessen Spitze *Joseph Perazzi* (bekannt durch seine in deutschen Blättern erschienenen lyrischen Dichtungen), erwirbt sich durch diese Abweichung von einer egoistischen durch Gewohnheit sanktionirten Regel ein neues nachahmungswerthes Verdienst um die Geselligkeit. *Dillenberger* ist ein vortrefflicher Direktor, der die Vorträge seines Sängerkreises nicht blos mit dem Stab, sondern auch mit dem Herzen leitet. Mit Vergnügen werde ich die nächste Gelegenheit ergreifen, etwas Genaueres über diesen Verein zu sagen, der so rasch zum Zenith seiner Wirksamkeit aufsteigt. *C. G.*

Erfurt. Schon seit etwa fünfzehn Jahren hat Referent fast ununterbrochen der Feier der Konigs-Geburtstagsfeste in Erfurt beigewohnt; allein das Jahr 1830 ausgenommen, wo bei dieser Gelegenheit das grosse achttägige Musikfest stattfand, mochte wohl keines in musikalischer Hinsicht so ergibig ausgefallen sein, wie dieses letzte vom 12. bis zum 16. October begangene. Zu den bisherigen festlichen Musikaufführungen des *Soller'schen* Vereins hatte sich nämlich diesmal noch eine dritte gesellt, durch welche am 12. October, Abends 6 Uhr, im sinnig dekorirten Musiksaale des rühmlichst bekannten Organisten und Tondichters, Herrn *Ritter*, unter des-

sen eigener Leitung, das Fest mit *Händel's* Samson eröffnet wurde. Es waren zu dieser von ihm in Verbindung mit einigen musikliebenden Familien, um welche vielleicht ein neuer Musikverein sich bilden wird, veranstalteten Vorfeier nur privatliche Einladungen ertheilt worden, und da dieses Unternehmen nicht als ein öffentliches sich geltend machte, so kann Referent, ohne auf eine nähere Beurtheilung der Ausführung desselben einzugehen, es nur mit Ruhm erwähnen, dass Herr *Ritter* unter so manchem Opfer an Zeit und sonstigem Aufwande dieses in Thüringen vielleicht noch nie gehörte Oratorium in eine Anregung gebracht hat, welche bei wiederholter, ruhigerer Aufführung mit umfassenderen Gesang- und Orchestermitteln gewiss den lebhaftesten Anklang finden wird. Chöre und Solopartieen wurden übrigens mit einer Lust und Liebe gesungen, wie sie dieses frisch ansprechende Werk, welches gerade an diesem Tage vor hundert Jahren zum ersten Male in London aufgeführt worden war — dem Texte (Milton) und der Musik nach wohl eins der klarsten und lebensvollsten des unsterblichen Meisters — gewiss überall erwecken wird, wo man es in Uebung nimmt. Vielleicht wurde der Wunsch genussert, dass Herr *Ritter*, nach Wiederholung desselben vor einem grösseren Kreise, zur Aufführung des Judas Makkabäus schreiten möchte.

Die Vorfeier des *Soller*'schen Vereins brachte am 14. October, Abends 7 Uhr, im schönen geräumigen Saale des Gasthauses zum Schlehendorn vor einem sehr zahlreich versammelten Publikum ein einfach würdig gehaltenes, kräftig instrumentirtes „Salvum fac regem" von *Claudius*, sodann *Beethoven's* „Sinfonia eroica," und endlich „Kampf und Sieg," Kantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni 1815 bei Belle-Alliance und Waterloo, gedichtet von *Wohlbrück*, komponirt von *K. M. v. Weber*. Durch sichere und tüchtige Leitung dieser Werke erwarb sich Herr Musikdirektor *Golde* den wohlverdientesten Beifall. Die Symphonie wurde von ihm in jenen äussersten Bewegungsmassen genommen, welche diese Zeitschrift, wenn wir nicht irren, im Jahrgange 1816 oder 1817 nach des Meisters eigenen Angaben aufgestellt hat. Nach den Mittheilungen, welche *Schindler* in seiner Biographie *Beethoven's* über diesen Gegenstand niedergelegt hat, würden wir indess kein Bedenken tragen, zumal das Allegro con brio so wie das Andante im Finale in einem etwas gemässigteren Tempo zu nehmen. Wir haben die Symphonie öfter von trefflich eingespielten Kapellmeistern aufs Sauberste vortragen gehört; allein in jenem äusserst raschen Tempo genommen, schien uns stets der erste Satz an Würde, Verständlichkeit und apprehensiver Kraft zu verlieren. Das schwierige Werk ging übrigens unter Herrn *Golde's* ruhiger und fester Direktion rund und glatt weg, und bei öfterer Wiederholung würde sich gewiss auch jene feinere Nüancirung im Vortrage erzielen lassen, durch welche sich sonst sein Harmoniecorps beim Vortrage der schwierigsten Werke auszeichnet.

Gleich wohl gelungen in Hinsicht auf Präcision des Vortrags war die Aufführung der *Weber*'schen Kantate, eines Werkes, welches leider bisher nur im Klavierauszuge (Berlin, bei Schlesinger) an's Licht getreten. Die Orchesterstimmen hatte man durch besondere Güte der verehrungswürdigen Frau Wittwe des unvergesslichen Tonmeisters mitgetheilt erhalten, dessen Genius auch in diesem Werke in hinreissender Frische und Wärme der Erfindung und unwiderstehlicher Kraft des Gedankenflugs sich offenbart. Es sprüht aus dieser Kantate ein elektrisches Feuer, welches in allen Herzen zündete. Man fühlte sich durch dieselbe aufs Lebhafteste in jene Zeit versetzt, welcher sie ihren Ursprung verdankt. Sie gibt ein köstliches, lebensfrisches Bild der warmen Begeisterung, mit welcher der geniale Meister, so durch und durch tüchtig, edel und hochherzig als Mensch, wie als Künstler, an jener weithistorischen Begebenheit, deren Feier die Kantate gewidmet ist, Theil genommen, und wir können dem verehrlichen Vorstande des *Soller*'schen Vereins nicht genug dafür danken, dass er dieses Werk der Vergessenheit entrückt hat.

Den dritten Musiktag (den 15. October als Hauptag des Festes) eröffnete früh 8 Uhr der verehrungswürdige Veteran Herr Musikdirektor *Gebhardi*, durch feierlichen Choralgesang auf dem Domplatze. Um 9 Uhr gab der Erfurt'sche Verein unter tüchtiger und geschmackvoller Leitung des Herrn Musikdirektor *Ketschau*, mit würdig ausgestattetem Chor und Orchester, *Mendelssohn's* Lobgesang, eine Symphonie-Kantate u. s. w. Man hatte diesem verdienstvollen Werke des gefeierten Komponisten unverkennbar das fleissigste und sorgfältigste Studium gewidmet, Chöre und Solopartieen waren fast durchgehends wohl vertreten, und auch das Orchester spielte mit Lust und Achtsamkeit; allein dennoch müsste Referent gegen seine Ueberzeugung reden, wenn er behaupten wollte, dass es durch und durch einen gleich günstigen und erhebenden Eindruck auf ihn gemacht habe, wie manche andere des gerühmten Herrn Verfassers, an dessen Leistungen man ja wohl den allerhöchsten Massstab zu legen berechtigt ist.

Am folgenden Sonnabend wurde uns noch durch Herrn *Ritter's* Güte der Klaviervorgenuss seiner neuen, noch der letzten Feile unterliegenden, an schönen, wirksam ansprechenden Motiven reichen Orchestersymphonie, und sodann eine Trionisrce zu Theil. Sein Trio ist trefflich zusammengeübt und er selbst ein ungemein fertiger Klavierspieler, der bei gediegenerer Toubildung unter den Virtuosen ersten Ranges stehen würde. Bei seinem ausgezeichneten, vielseitigen Talent wünschen wir ihm angelegentlichst recht bald eine seiner würdige, rein musikalische Amtsstellung. — Interessant war es übrigens für Referenten, dass auch dieser kenntnissreiche und denkende Musiker, so wie auch Herr Kammermusikus *Lobe* in Weimar, beim theoretisch-praktischen Unterrichte, der Hauptsache nach, den *Mozart*'schen Prinzipien folgt. Herrn *Lobe's* Schüler, Jünglinge von 16 — 18 Jahren, fand Referent in tüchtiger Fugenarbeit begriffen, in welcher sie, trefflich geleitet durch ihres Meisters ausgezeichnetes Lehrtalent, schon im dritten Semester des Unterrichts sich bereits mit Glück bewegten. Solche Resultate zeugen doch wohl hinlänglich für die Tüchtigkeit dieser Methodik. —

Einmal auf dieses Kapitel gerathen, wollen wir schliesslich nicht unerwähnt lassen, dass Herr Regie-

rungsrath *Graffunder* in Erfurt, der geistreiche Lenker und Vertreter des Schulwesens in diesem grossen Regierungsbezirke, neuerdings der tüchtigen Förderung der Gesangbildung in den Volksschulen das lebhafteste Interesse gewidmet — und dass Herr Musikdirektor *Retschau* eine, wie es uns schien, sehr zweckmässige Methode für den Gesangunterricht in den Elementarklassen erfunden hat, deren öffentliche Bekanntmachung vielleicht bald erfolgen wird. — Dr. *Reforstein.*

Leipzig, den 19. November 1842. Die Leitung des dritten Gewandhausconcerts (Donnerstag, den 20. October d. J. hatte der als vielseitig gebildeter Musiker rühmlichst bekannte Musikdirektor unseres Stadttheaters Herr *Bach* übernommen, da Herr Concertmeister *David* verhindert war, in diesem Concerte mitzuwirken. Das Repertoir zeichnete sich durch grosse Mannichfaltigkeit aus. — Symphonie von *Jos. Haydn* (D dur). — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Ballade für Pianoforte von *Fried. Chopin* (Des dur, Op. 47). — Sonate für Pianoforte (Cis moll) von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Frau Dr. *Klara Schumann*. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (C dur, Op. 124). — Kavatine aus dem Piraten von *Bellini*, gesungen von Herrn *Montrésor*. — Variationen über ein Thema von *Beethoven* für die Oboe, komponirt und vorgetragen von Herrn *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Duett aus Tancred von *Rossini*, gesungen von Fräulein *Schloss* und Herrn *Montrésor*. —

Die aufgeführte Symphonie gehört zu *Haydn's* schwierigsten aber auch schönsten Orchesterkompositionen; in vieler Hinsicht ein wahres Musterwerk, bietet sie in gedrängter Kürze durch Reichthum und geistreiche Kombination der Ideen, musterhafte immer feine und elegante Arbeit, weit mehr als nicht wenige grössere und anspruchsvollere Kunsterzeugnisse spaterer Zeit. Wir können überhaupt nicht leugnen, dass nur wenige Kunstwerke einen gleich wohlthuenden, unmittelbaren und sich immer gleichbleibenden Eindruck auf uns zu machen im Stande sind, als die Werke *Jos. Haydn's*, und zwar ohne Ausnahme, die kleineren nicht weniger wie die grössten und erhabensten. Zu dieser klaren, bei aller kunstvollen Arbeit doch überall leicht fasslichen und verständlichen Symphonie bildete ein sehr interessantes Gegenstück die breit und grossartig angelegte, und, wie nicht zu leugnen, gleich gross ausgeführte Ouverture von *Beethoven*; sie gehört unstreitig zu den eigenthümlichsten, wenn auch nicht genialsten Werken des grossen Meisters, von welchen sie sich durch ein, *Beethoven* sonst nie eigenes, starres Festhalten und Durchführen technischer Formen wesentlich unterscheidet. Die Ausführung beider Werke war sehr gut; namentlich müssen wir dies in Bezug auf die Symphonie anerkennen, welche in allen Theilen von der Sorgfalt und Umsicht des Dirigenten Zeugniss gab.

Die bekannte, ausserordentlich schöne, tief empfundene Arie von *Mozart* sang Fräul. *Schloss* in technischer Hinsicht untadelhaft, sehr sauber und korrekt, aber kalt, ohne Gefühl und geistiges Leben, und daher, wenn auch mit Applaus, doch ohne tiefere Wirkung; es ist dies bei den wirklich schönen Mitteln einer so gut geschulten Sängerin fast auffallend und jedenfalls sehr zu beklagen.

Frau Dr. *Schumann* spielte wie immer vortrefflich und wir haben diesmal unsere schon öfter ausgesprochene Meinung wiederholt bestätigt gefunden, dass nämlich der künstlerische Werth ihres Vortrages mit dem Werthe der Komposition sich steigere, mit einem Worte, dass Frau Dr. *Schumann* wirklich gute, gehaltvolle Kompositionen ungleich besser und künstlerischer spiele, als den nichtssagenden Modekram der neuern Zeit.

Dagegen hat uns Herrn *Montrésor's* Leistung wenig befriedigt, sowohl in Hinsicht auf die gewählte Komposition, als auch deren Ausführung, die, obwohl fertig und sicher, doch in keiner Hinsicht sich über die gewöhnliche Leistung eines routinirten Sängers erhob.

Dasselbe war der Fall mit dem Duett aus Tancred, welches Fräul. *Schloss* und Herr *Montrésor* am Schlusse des Concertes vortrugen, und bei welchem sowohl, als bei der *Bellini*'schen Arie wir uns die Bemerkung nicht versagen mögen, dass wahrhaft gebildete Künstler sich würdigere Aufgaben stellen, und nicht in dem mechanischen, geist- und geschmacklosen Absingen so gehaltloser Musikstücke ihr höchstes Kunstvermögen finden sollen.

Herr *Diethe* zeichnete sich wieder durch den sehr gelungenen Vortrag der von ihm recht praktisch und wirksam komponirten Variationen aus, und wenn letztere auch theilweise nur eine Uebertragung der schönen *Beethoven*'schen Originalvariationen für Violine (in der sogenannten *Kreutzer*'schen Sonate für Pianoforte und Violine, in A, Op. 47) sind, so ist diese Uebertragung doch sehr geschickt und für das Instrument so wohl berechnet, dass wir das ganze Stück jedem tüchtigen Oboe-Bläser als ein sehr dankbares empfehlen können.

Das vierte Gewandhaus-Concert — Donnerstag, den 22. October — brachte: Ouverture zu Medea von *Cherubini*. — Arie aus Titus von *Mozart* „Parto," gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concertino für die Flöte von *C. G. Reissiger*, vorgetragen von *C. Grenser* (Mitglied des Orchesters). — Arie aus dem Piraten von *Bellini*, gesungen von Herrn *Montrésor*. — Symphonie von *W. A. Mozart* (C dur mit der Schlussfuge). Nach den Aufforderungen, die wir gewohnt worden sind an unsere Gewandhausconcerte zu machen, können wir nicht umhin, das vorstehende Repertoir etwas dürftig zu finden. Die Gesangpartie ist darin durch zwei einfache Arien, von welcher übrigens nur die eine wirklichen Kunstwerth hat, die andere (*Bellini*) dagegen im höchsten Grade trivial genannt werden muss — doch zu wenig vertreten, und steht durchaus in keinem wohlthuenden Verhältniss zu den aufgenommenen Orchesterstücken. Von letzteren gehören überdies zwei, die Ouverture und die Symphonie, zu den grossten Meisterwerken, die wir in diesem Fache besitzen, und bei der theilweise hohen Vollendung, in welcher dieselben ausgeführt wurden, war das erwähnte Missverhältniss nur um so fühlbarer. Fräul. *Schloss* sang ihre Arie im Ganzen recht gut, in Allegro besonders mit grosser Volubilität und lebhafter, verdienter Anerkennung. Auch Herr *Montrésor* trug die Arie von *Bellini* lobenswerth, in einzelnen Details

(Zu No. 47.)

mit vieler Feinheit vor, aber von einer Kunstleistung im höhern Sinne war nicht die Rede und konnte es wohl auch nicht sein, da man selbst den besten und begabtesten Sängern nicht zumuthen kann, sich für solche leere, abgesungene Stücke zu begeistern. Eine bessere Wahl kann man aber mit Recht von jedem gebildeten Künstler verlangen.

Unser oft schon gerühmter trefflicher erster Flötist Herr *C. Grenser* bewährte sich durch den sehr fertigen und geschmackvollen Vortrag des Concertino von *Reissiger* wieder als tüchtiger Virtuos und gebildeter Künstler. Der Beifall des Publikums war allgemein und würde lebhafter gewesen sein, wenn die Komposition nicht zu lang und ermüdend gewesen wäre.

Die Ausführung der Ouverture und Symphonie haben wir schon gerühmt; einige unbedeutende Fahrlässigkeiten in den ersten beiden Sätzen abgerechnet, wurde besonders die Symphonie vortrefflich gespielt, wofür wir hauptsächlich Herrn Concertmeister *David*, welcher das heutige Concert wieder dirigirte, dankbar verpflichtet sind.

In dem fünften Abonnement- oder Gewandhaus-Concert — Donnerstag, den 3. November d. J. — welches ebenfalls Herr Concertmeister *David* dirigirte, kam, nach vielfachen durch Krankheit nothwendig gewordenen Abänderungen, zur Aufführung: Ouverture zu Oberon von *K. M. v. Weber*. — Szene und Arie aus Il Crociato von *Meyerbeer*, gesungen von Mad. *Krüger* (erster Sängerin des Aachener Stadttheaters). — Fantasie für die Oboe von *Verroust*, vorgetragen von Herrn *Krüger* aus Aachen. — Arie und erstes Finale aus Oberon von *K. M. v. Weber* (Rezia — Mad. *Krüger*, Fatime — Fräul. *Meyer*). — Symphonie von *Rob. Schumann* (No. 1, B dur).

Die Ouverture zu Oberon ist eine Prachtleistung unseres Concertorchesters und wurde auch diesmal wieder vortrefflich ausgeführt. An unmittelbarer, lebendig ergreifender Wirkung übertreffen die drei Haupt-Ouverturen *Weber's*, die zum Freischütz, zu Euryanthe und Oberon, fast alle ähnliche Orchesterwerke; von unserem Publikum wenigstens werden sie immer mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen.

Mad. *Krüger* ist eine gut begabte und ziemlich ausgebildete Sängerin; ihre Stimme ist stark und voll, wohlklingend und leicht ansprechend, wenn auch zur Zeit noch nicht sehr biegsam. Letzteres hat sie mit allen vorzugsweise vollen, kräftigen deutschen Stimmen gemein, obwohl nicht zu verkennen ist, dass auch ihre nicht vollendete Ausbildung daran nicht wenig Schuld trägt. Am Meisten vermisst man in den Leistungen der Mad. *Krüger* deutliche und weiche Aussprache, gleichmässige, offene Ausbildung des Tones und leichte Koloratur. Die Intonation ist im Ganzen ziemlich rein, ein Vorzug, der heut zu Tage, wo die meisten Sängerinnen durch zu frühe heftige Anstrengungen geschwächt, kaum mehr sicher intoniren können, viel werth ist. Bei der grossen Aengstlichkeit und Befangenheit, mit welcher Mad. *Krüger* während ihrer Leistungen sichtlich zu kämpfen hatte, würde es übrigens unbillig sein, dieselben streng zu beurtheilen; dieser Befangenheit geben wir daher auch zunächst, und wohl mit Recht, das Uebernehmen der Stimme, das theilweise Verwischen und Uebereilen einzelner Passagen z. B. im Allegro der Arie von *Meyerbeer* und dem reizenden Duett und Finale aus Oberon, schuld, und da wir überhaupt bemerkt zu haben glauben, dass Mad. *Krüger* weniger an das Concert-Singen, als an den mit Action verbundenen dramatischen Gesang auf der Bühne gewohnt sein dürfte, so kann man wohl von ihren Leistungen auf letzterer mit ziemlicher Sicherheit noch Bedeutenderes erwarten, als sie uns hier zu geben im Stande war. Am Besten gelang ihr die Ausführung der Arie aus Oberon, bei welcher der volle Klang ihrer frischen Stimme sehr wohlthuend wirkte. Uebrigens erfreuten sich alle ihre Leistungen der anerkennenden Theilnahme des Publikums. Im Finale wirkte noch eine junge talentvolle Sängerin Fräul. *Meyer* mit, und trug zur glücklichen Ausführung desselben bei.

Es gibt wenig ausgezeichnete Oboe-Virtuosen, und schon deshalb würden wir die Leistung des Herrn *Krüger* beachtenswerth finden, auch wenn sie es nicht durch sich selbst wäre. Nicht nur durch grosse Sicherheit und Fertigkeit in der Behandlung dieses schwierigen Instruments, durch Fülle und Gleichheit des Tones, runde und deutliche Ausführung der Passagen, zeichnet sich Herr *Krüger* aus; auch sein Vortrag zeugt von guter musikalischer Bildung, und beweist, dass man es mit einem fleissigen, strebsamen Künstler zu thun habe. Nur sein Ton, obgleich voll und angenehm, ist uns zu weich, nicht kräftig und gedrungen genug vorgekommen, so dass wir die schönen Eigenthümlichkeiten der Oboe, durch welche sie sich vor allen anderen Instrumenten wesentlich auszeichnet, fast gänzlich vermisst haben. Die Komposition von *Verroust* war ein trauriges Musikstück, auch als Solostück nichts weniger als dankbar für den Spieler.

Robert Schumann's erste Symphonie ist von uns gleich bei ihrem ersten Erscheinen ausführlich besprochen worden; auch später hat diese Zeitschrift eine sorgsame Beurtheilung derselben gebracht, und wir können daher auf diese Urtheile hiermit verweisen, zumal da sie auf das Wesen des interessanten Werkes tiefer eingehen und zur richtigen Schätzung desselben mit beizutragen vermögen. Wir haben unsere Meinung über die Symphonie nicht geändert; sie ist in ihrer ganzen Erscheinung ein Beweis schönen Talents, tüchtiger Kunstbildung und ernsten Kunststrebens, ein Werk erfreulich an sich, aber noch weit mehr durch die Hoffnungen, die es erweckt, und die nach ihm kaum unerfüllt bleiben können. Seit der ersten von uns besprochenen Aufführung der Symphonie sind besonders in der Instrumentirung einige Aenderungen vorgenommen worden, welche die Wirkung, wie z. B. gleich im Anfange des ersten Satzes, sehr fördern. Die Ausführung, obgleich hin und wieder etwas unruhig, war doch im Ganzen sehr gut; am Meisten gelangen der erste Satz, der frisch und kräftig aufgefasst und durchgeführt wurde. Das Publikum nimmt an dieser Symphonie, wie an allen neuern Kompositionen *Rob. Schumann's* immer wärmeren Antheil; wir sind überzeugt, dies wird beiden Theilen nur Vortheil bringen.

Felix Mendelssohn-Bartholdy ist von Berlin zurückgekehrt und hat die Direktion der Gewandhaus-Con-

certe wieder übernommen. Ob sein Aufenthalt bei uns nunmehr bleibend für immer sein werde, darüber haben wir noch nichts Bestimmtes erfahren können; lieb und werth muss er ihm aber sein, dafür bürgt schon seine Wiederkehr. Dass für *Mendelssohn* und seine Kunst ein schönerer, fördernderer Wirkungskreis, als ihm bei uns geboten war, kaum zu finden sein dürfte, davon hat wohl seine Abwesenheit von hier deutlich genug Zeugniss gegeben; vielleicht können wir eben deshalb auch auf längere Dauer seines Aufenthaltes bei uns hoffen, was wir von Herzen wünschen.

Das sechste Gewandhaus-Concert — Sonnabend den 12. Nov. d. J. — fand bereits wieder unter *Mendelssohn's* Direktion statt. Er wurde bei seinem Erscheinen mit dem lebhaftesten Beifall empfangen, was ihm als Beweis der aufrichtigen und ausdauernden Verehrung und Liebe unseres Publikums gelten möge. Zur Aufführung kamen: Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven* (No. 3, C dur). — Szene und Arie aus Faust von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Adagio und Rondo russe für die Violine von *de Bériot*, vorgetragen von Herrn *Fr. Weissenborn* (Mitglied des hiesigen Orchesters). — Arie aus La Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Herrn *Montrésor*. — Introduction und Variationen für die Ventil-Trompete von *Ferling*, vorgetragen von Herrn *F. Sachse*, königl. hannov. ersten Stabstrompeter und Mitglied des Hoforchesters. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeiffer*, in Form einer Symphonie komponirt von *L. Spohr*. —

Wir dürfen wohl die Reihenfolge der vier Ouverturen, welche *Beethoven* zu Leonore (später Fidelio) schrieb, als allen Musikern und Musikfreunden nunmehr hinlänglich bekannt voraussetzen. No. 3 ist die zweite, aber früher gedruckte Bearbeitung von No. 2, zwar nicht grossartiger als diese in Anlage, Form und Ausführung, aber vielleicht wirksamer, wenigstens fasslicher, weil leichter ausführbar und leichter, fliessender gearbeitet. Sie ging diesmal vortrefflich und enthusiasmirte wie immer das zahlreich versammelte Publikum.

Die Szene und Arie von *Spohr* — nicht wie angekündigt war aus Faust, sondern eigentlich zu Faust, denn sie ist, nachdem die Oper bereits längst öffentlich erschienen war, später von *Spohr* noch hinzugeschrieben und eingelegt worden — halten wir für eins der grossartigsten dramatischen Gesangstücke der neuern Zeit; geistreich und, bei aller Innigkeit der Empfindung, frisch und kräftiger, reiner, so zu sagen klassischer im Styl, als manches Andere von *Spohr*, bietet sie einer tüchtig gebildeten, mit Geist und Seele begabten Sängerin treffliche Gelegenheit, sich als wahre Künstlerin zu zeigen. Wir erinnern uns mit grosser Freude hierbei an die ausgezeichnete *Kraus-Wranitzky*, welche zuerst in unseren Gewandhaus-Concerten diese Szene und Arie sang und damit wahrhaft hinreissend wirkte. Sie durchdrang mit Geist und Gemüth die ganze grossartige Situation, welche derselben zum Grunde liegt, sie gab in dem durch und durch dramatischen Recitativ die leidenschaftliche Aufregung der durch ein Traumbild gesängsteten Seele, weiterhin das innige Vertrauen, den Trost und Muth, welche sie im Bewusstsein der Treue ihrer Liebe findet, mit solcher Wahrheit und Innigkeit wieder, dass man im Innersten davon ergriffen werden musste. Bei solchem Vortrage fühlt man erst, wie unwiderstehlich die Kunst, wie mächtig und gewaltig eine wahre Kunstleistung zu wirken vermag. Solche Wirkung ist aber sehr selten; die Kunst ist wohl immer dieselbe, aber die wahren Künstler sind selten und jetzt vielleicht seltener noch als sonst. Fräul. *Schloss* sang die Szene und Arie so, dass wir in technischer Hinsicht sie nicht besser gesungen wünschen können, sehr gelungen besonders das durch einige Passagen sehr schwierige Allegro der Arie; auf eine höhere Intention oder tiefere Auffassung der Situation war jedoch aus ihrem Vortrage nicht zu schliessen, so dass wir fast an ihrem Verständniss der ganzen Szene zweifeln möchten. Das thut uns leid um der Sache und der Künstlerin willen, denn beide verlieren dabei; Letztere aber um so mehr und bleibender, weil wir immer noch glauben, es fehle ihr nicht an den Mitteln, sondern am rechten und ernsten Gebrauch derselben, der allein sie wahrhaft künstlerisch zu fördern vermag.

Herr *Fr. Weissenborn* spielte das brillante Violinsolo von *de Beriot* mit vieler Fertigkeit und ziemlicher Sicherheit, so dass man in Zukunft, wenn er sehr sorgsam fortstudirt — er ist, wie wir hören, Schüler unsers Herrn Concertmeisters *David* — Bedeutendes von ihm erwarten darf.

Leider war es wieder ein Stück *Bellini's*, das Herr *Montrésor* und zwar diesmal nicht recht schön sang; was ihm sonst nicht eigen ist, Uebernehmen der Stimme, namentlich zu starkes Ansetzen und Auftragen in der Höhe, wirkte ungünstig. Vielleicht war hieran ein temporäres Unwohlsein schuld, denn im Gebrauch und sicheren Beherrschen seiner Mittel zeichnet sich eigentlich Herr *Montrésor* vorzüglich aus.

Ungemeines und verdientes Aufsehen machte die Leistung des Herrn *F. Sachse* aus Hannover auf der Ventil-Trompete. Wir haben noch nie einen so schönen, besonders weichen und elastischen Trompetenton, noch nie eine gleiche, wirklich erstaunende Fertigkeit auf dem so schwierigen Instrumente gehört. Fast jede Passage, chromatische und Staccato-Passagen nicht ausgenommen, führt Herr *Sachse* mit ausserordentlicher Volubilität und Sicherheit aus, nur einen Triller haben wir nicht zu hören bekommen; da wir die Struktur des Instrumentes nicht genau genug kennen, vermögen wir indess nicht zu beurtheilen, in wie weit derselbe darauf gut ausführbar ist. Besonders rühmen müssen wir noch den feinen, geschmackvollen Vortrag des Herrn *Sachse*, die schöne Schattirung des Tones auch in den höchsten, sonst fast für kaum erreichbar gehaltenen Tonlagen. Die Komposition von *Ferling* war leider nicht interessant, ja theilweise sogar für den Bläser nicht dankbar genug, wie z. B. in einer sehr kolorirten Variation, deren schwierige Passagen von der starken Instrumentirung fast ganz verdeckt wurden und dadurch unverdienterweise fast spurlos vorüber gingen. Herr *Sachse* erhielt wiederholt den grössten Beifall und wir möchten wohl wünschen, ihn bald wieder, zumal in werthvolleren Kompositionen zu hören.

Die kostbare Symphonie von *Spohr*, für uns eines seiner schönsten Werke, wurde unter *Mendelsohn's* Leitung trefflich ausgeführt. Sie ist theilweise sehr schwer und erfordert, um zu wirken wie sie kann und soll, einen so feinen Vortrag, wie ihn nur wenige Orchester zu leisten im Stande sein dürften. Unser geübtes Orchester spielt die Symphonie aber mit so vieler Liebe und *Mendelsohn* fühlt so fein und führt so sicher, dass uns dadurch eine der genussreichsten Orchesterleistungen geboten wurde, wofür auch das Publicum nach jedem einzelnen Satze mit dem lebhaftesten Beifall dankte.

Der Musikverein Euterpe hat unter Leitung des Herrn *C. G. Müller*, Stadtmusikdirector in Altenburg, ein Concert zum Besten der hiesigen Armen im Saale der Buchhändlerbörse veranstaltet. Wir werden hierüber, sowie über andere im Gewandhause uns bevorstehende überaus reichhaltige Kunstgenüsse seiner Zeit ausführlich berichten. †

Joseph Rastrelli.

(Nekrolog.)

In der Kraft seiner Jahre und der vollsten Thätigkeit seines Wirkens verstarb in Dresden am 14. d. M. in den Frühstunden der Musikdirektor am königl. Hoftheater, *Joseph Rastrelli*, an einer nervös gewordenen Brustentzündung nach kurzem Krankenlager. Er war der Sohn des vor einigen Jahren ihm vorangegangenen hiesigen pensionirten Kirchencompositeurs *Vincenzo Rastrelli*, und 1799 in Dresden geboren. Sein Vater widmete ihn früh der Musik, und er befand sich eine Zeitlang als Violinist und Kammermusikus in der königl. Kapelle. Dabei aber trieb er die ernstesten und sorgfältigsten Studien der Komposition und allgemeinen musikalischen Kenntnisse, welche er nach Abgang von der Kapelle durch einen längeren Aufenthalt in Italien noch mehr auszubilden suchte. Gründlich unterrichtet und von dem Feuer des Talents durchglüht, kehrte er nach einigen Jahren von dort, wo er sein erstes Werk *la distruzzione di Gerusalemme* geschrieben hatte, nach Dresden zurück. Hier brachte er bald seine Oper *la schiava circassa* auf das damals noch bestehende italienische Hoftheater, wo sie mit vielem Beifalle aufgenommen ward, und ihr folgten in kurzen Zwischenräumen *le donne curiose* und *Velleda*, eine Nachbildung der klugen Frau im Walde von Kotzebue, welche sämmtlich mehrmals wiederholt wurden. Für das Theater della Scala in Mailand schrieb er auch damals eine Oper *Amina*. Namentlich war es aber auch die Kirchenmusik, für welche er sehr schätzbare Arbeiten, sowohl für die hiesige römisch-katholische Hofkirche, als für St. Peter in Rom lieferte, wofür er vom Papste mit dem Orden vom goldnen Sporn dekorirt ward. Im Jahr 1829 wurde er als Correpetitor und bereits im folgenden Jahre als Musikdirektor beim Hoftheater und der musikalischen Kapelle angestellt, wo er mit Fleiss, Thätigkeit und Geschicklichkeit bis an seinen Tod fungirte. Im Jahre 1832 komponirte er auch noch die deutsche komische Oper *Salvator Rosa* und 1835 die romantische Oper *Bertha von Bretagne*, welche beide ein rühmliches Zeugniss für seine Fähigkeiten als Tonsetzer ablegten. Vielfach fanden sich auch in seinem amtlichen Wirkungskreise Gelegenheiten, diese darzulegen, und zahlreiche Ouverturen, Entreacts, Chöre, Märsche, Gesangs- und andere Musikstücke zu dramatischen Werken, welche auf dem Dresdner Hoftheater erschienen, bewährten sein Talent. Seine letzte Arbeit dieser Art waren Ouverture, Zwischenakte, Märsche u. s. w. zu Mosen's Herzog Bernhard von Weimar. Von dem freundlichen Charakter, der zuvorkommendsten Herzensgüte, der freudigsten Anerkennung Anderer, der treuesten und unermüdetsten Pflichterfüllung, der frömmsten Herzensinnigkeit zeugt sein ganzes Leben, und so war denn auch seine gestern Nachmittags auf dem katholischen Friedhofe erfolgte Bestattung eine ungemein ehrenvolle und feierliche durch die zahlreichen und gerührten Theilnehmer, welche seinem Sarge folgten, der unter einem tiefrührenden Viergesange der Mitglieder des Hoftheaters in das Grab versenkt ward. (Aus der Leipziger Zeitung.)

Feuilleton.

Der jetzt in Dresden lebende dänische Komponist und Violinvirtuos *Soloman* hat so eben eine grosse Oper *Tordenskiold* vollendet, welche man in Kopenhagen aufzuführen gedenkt. Er ist ein Schüler von Schneider und Lipinski.

Ad. Adam's neueste komische Oper: *Der König von Yvetot* (vorher unter dem Namen Josselyn), Buch von Leuven und Brunswick nach einem Liede von Béranger bearbeitet, ist zu Paris am 13. October mit Beifall gegeben und seitdem mehrmals wiederholt worden.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 15. *bis* 21. *November d. J.*

Arion. Samml. v. Liedern u. Gesängen f. 1 Singst. m. Pfte. 10te Band. 1te Abtheilung. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr.

Hesse, A., Schlesisches Choralbuch. 3te Aufl. Op. 69. Breslau, Weinhold. 2 Thlr. 15 Ngr.

Kittl, J. F., Concert-Ouverture f. d. gr. Orchester. Op. 22. Leipzig, Kistner. 3 Thlr.

Moscheles, J., Fant. brill. p. le Pfte sur une Cavat. de Zelmire et une Ballade de l'enlevement du serail. Op. 106. Ebend. 25 Ngr.

Onslow, G., 31ste Quat. p. 2 V., Alto et Vcelle. Op. 62. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.

— 32ste Quat. p. 2 V., Alto et Vcelle. Op. 63. Ebend. 1 Thlr. 25 Ngr.

— 33ste Quat. p. 2 V., Alto et Vcelle. Op. 64. Ebend. 2 Thlr. 5 Ngr.

Waldmann, J., Gesanglehre für Volksschulen. Nebst einer Beilage von 30 ein-, zwei- u. dreistimmigen Liedern. Karlsruhe a. Freiburg, Herder'sche Verlagsbuchhandlung. 1 Thlr. 5 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

sich wieder so verlassen und ausser Stand gesezt zu sehen, seinem aufstrebenden Genie einen neuen sokratischen Geburtshelfer zu verschaffen; so ward er doch nicht muthlos, sondern ersezte ihre Stelle durch die theoretischen Werke von Riepel, Fuchs, Mattheson, Kirnberger und andern von unserer heutigen, nicht gern studirenden Welt zur Vergessenheit verurtheilten Schriftstellern; er verwandelte sie in Saft und Blut, und überzeugt, dass auch bey dem wissenschaftlichen Studium der Musik der Buchstabe tödte, der Geist aber lebendig mache, studirte Brandl nebenher auch die Partituren grosser und berühmter Tonsetzer. Unter solchen wissenschaftlichen Uebungen und mehrern damit verbundenen jugendlichen Versuchen in der musikalischen Setzkunst ging nun das Jahr vorüber und Brandl wanderte jezt, mit neuen Kenntnissen bereichert, aber auch mit erhöheten Verpflichtungen gegen den Abt Gallus, in sein Kloster zurück. Jedoch mit welchem Herzen und mit welchem heimlichen Gefühl von Reue! — Sey es nun, dass Brandl über Weltgenuss und Klostergelübde andere Begriffe bekam, als er vorher hatte, oder war es das Gefühl, mit seinen Talenten in der grossen Welt besser wuchern zu können, als in den Mauern eines Klosters — kurz, Brandl wankte hin und her; er zitterte bey dem Gedanken an seine geistliche Bestimmung und hätte er auch voraussehen können, nach seinem Tode kanonisirt zu werden, er wollte in die Welt zurück. Niemanden aber konnte und mochte er sich anvertrauen und trotz seiner heftigen Abneigung vor der Kutte würde er unfehlbar seinem hohen Beschützer und Wohlthäter dieses Opfer gebracht haben, wenn er nicht an dem bekannten Musikus Rehm noch zur rechten Zeit einen Freund gefunden hätte, der ihm Muth einsprach, bey dem gewöhnlichen Exploratorium von der Leber weg zu sprechen. Brandl that's und anstatt sein freymüthiges Geständnis befremdend oder beleidigend zu finden, liess sich vielmehr der humane Abt die veränderte Entschliessung desselben gern gefallen, gab ihm seinen Seegen und mit demselben drey Dukaten auf die Reise. Nun emigrirte er nach Freyburg, um daselbst die Rechtsgelehrsamkeit zu studiren. Aber die drey Dukaten waren bald aufgezehrt, andere Mittel zu seiner Subsistenz waren nicht vorhanden, als diejenigen, die in ihm selbst und insonderheit in seinen musikalischen Talenten lagen. Sie liessen ihn aber in dieser seiner akademischen Periode ohne die gewünschte Unterstützung und Brandl erfuhr, dass Polyhymnia öfters gerade so zu handeln pflegt, wie eine Mutter an ihrem Kinde, das aus den Schranken des Gehorsams gegen sie treten und ihr untreu werden will. Sie gebehrdet sich, als wolle sie ihr Herz vor ihm verschliessen, damit er sich ihr aufs neue desto inniger in die Arme werfe. Brandl verstand diese kleine Demüthigung seiner Lieblingsmuse und nach einigen Wochen lagen Freyburgs Hörsäle ihm im Rücken. Seine Kunst sollte ihm Brod verschaffen und sie verschafte es ihm auch. Im 21sten Jahre wurde er Kapellmeister zu Bartenstein und seit 1789 ist er als Musikdirektor in Bruchsal angestellt. Ausser seinen gestochenen Werken, wovon das 25ste nächstens die Presse verlassen wird, hat er auch mehrere Messen und Oratorien, auch verschiedene Instrumentalsachen in Musik gesezt. Sein vollendetstes Werk aber, das vielleicht auch unter vielen fremden gleicher Art das vollendetste seyn möchte, ist seine neue und erste Oper Hermann, von welcher ich mir eine besondere und ausführlichere Nachricht in diesen Blättern vorbehalte.

Brandls Kompositionen empfehlen sich nicht nur durch einen reinen und korrekten Styl, sondern auch durch Reichthum an schönen und grossen Ideen und tragen die unverkennbarsten Merkmale an sich, in welche Schule sie eigentlich gehören, d. h. dass dieser Tonsetzer einen Gluck, Haydn und Mozart zum Muster seiner Schreibart sich gewählt habe, ohne sie weder ängstlich nachzuahmen, noch in ihre Fehler zu verfallen. Die vorzüg-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten November. № 48. 1842.

Inhalt: Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx. — Das erste vierstimmige Chorgesangbuch der lutherischen Kirche. — *Nachrichten.* Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber das Oratorium
Moses
von
A. B. Marx.

Vortrag in der vaterländischen Gesellschaft zu Breslau,
gehalten am 26. April 1842
von
Mosewius.

Es war mit Bestimmtheit vorauszusehen, dass die erste Aufführung des Oratoriums Moses die widersprechendsten Urtheile zur Folge haben, und dass die entstehende Gegnerschaft sich bei Abweisung desselben, dem Werke gleich, nicht mit gewöhnlichen Phrasen begnügen würden. Hatte es ja doch auch in dem werthen Kreise, welcher seine Darstellung übernommen, einen Kampf bestehen müssen, und selbst jetzt, nachdem es sich dort siegreich gezeigt hat, bleibt ja noch immer die Frage stehen: ob es auch das Werk selbst sei, das jenen nicht wegzuleugnenden Eifer, jene unermüdliche, bei seiner Darstellung durchaus nothwendige Aufmerksamkeit und geistige Thätigkeit in dem grossen Kreise der Ausführenden erregte und dauernd erhalten konnte. Man hat dem Schreiber dieser Zeilen nicht mit Unrecht den Vorwurf gemacht, dass es seines Amtes gewesen wäre, das Werk zu bevorworten, einen Standpunkt für dessen Auffassung anzudeuten, wie er solches bei Löwe's Siebenschläfern, Mendelssohn's Paulus und anderen älteren Werken schon gethan hatte. Ich sage, nicht mit Unrecht hat man ihm den Vorwurf gemacht; denn schon der blose Abdruck des Textes, den bei der Ausführung Beschäftigten in die Hand gegeben, würde manches Vorurtheil noch vor seiner Entstehung niedergeschlagen haben. Die oft aus blosen Zwischenreden bestehenden, verschiedenen Charakteren und Individuen in den Mund gelegten Chöre wären durch Lesung des ganzen Textes gleich von vorn herein ihrer Absicht nach besser erkannt und gewürdigt worden, als es durch die blose Einrahmung in die sie umgebenden Tonstücke vermittelst des Gesanges geschehen konnte. Mindestens hätte sich ein Vorurtheil über Schwierigkeiten und Unerhörtes, die beide gar nicht existiren, nicht bilden und verbreiten können. Wenn ich jetzt der früheren Aufforderung Folge leiste, und das Anschauliche der einzelnen Stücke des Werkes dem Hörer anzudeuten gedenke, so muss ich mich gegen die Absicht, damit dem Urtheile des Publikums vorgreifen zu wollen, auf das Entschiedenste verwahren. — Im Gegentheil bekenne ich hiermit frei, dass ich gar kein Urtheil über die Wirkung des Oratoriums auf den Zuhörer habe. — Der Dirigent eines musikalischen Kunstwerkes ist einem Schauspieler zu vergleichen, der eine Rolle zur Darstellung übernommen, oder noch besser einem Regisseur, welcher ein Werk in die Szene zu setzen hat. — Ihn kümmert der Werth oder Unwerth des Kunstwerkes, als solchen, wenig, mindestens in Beziehung auf die Darstellung nicht. Dass diese im Ganzen gelinge, dass die einzelnen Theile des Werkes, jeder in seiner Bedeutung dem Hörer anschaulich entgegentreten, dass Alles beseitigt und ausgeglichen werde, was irgend wie ihre innere Beziehung zu einander stören oder aufheben könnte, ist die alleinige Aufgabe des Dirigenten. Weshalb er es in allen Theilen erfasst, den Sinn auch der unscheinbarsten Stellen durchdrungen, diese als einen wesentlich nothwendigen Theil des Ganzen erkannt haben muss, mit einem Worte, er soll von jeder Partikularität seiner Auffassung Rechenschaft geben können. —

Dieses und nichts weiter will ich hier versuchen. Ob es dem Komponisten gelungen, seine Intention durch die Ausführung dem Hörer anschaulich zu machen, ist eine andere Frage, die weder der Komponist noch der Dirigent zu beantworten im Stande sind. — Beide hören Alles nur in dem Sinne, wie sie es gedacht, gefühlt und geschaut haben, und vermögen sich nicht so von dem Werke zu lösen, dass es ihnen als ein fremdes, unbekanntes gegenüberstehe, dessen Aussprache sie noch suchen. — Niemand sieht weiter, als sein Auge trägt; was dem Einen klar und deutlich in die Augen fällt, erscheint dem Andern vielleicht nur als ein unscheinbarer Punkt. So auch mit dem Gehör, besonders in Beziehung auf ein Kunstwerk, dessen Elemente, die Töne und Klänge, transitorisch sind, deren Sinn und Inhalt wahrgenommen und festgehalten werden müssen, wenn das Gehörte einen bleibenden Eindruck machen, ein Urtheil zur Folge haben soll. Ist der Grundsatz richtig, dass Niemand mehr hören kann, als er aufzufassen im Stande ist, so wird der Eindruck des Gehörten auch dem Grade der Recep-

tivität des Hörers analog sein müssen. Und daraus entstehen denn verschiedene Eindrücke, verschiedene Ansichten, verschiedene Urtheile.

Ohne manche andere naheliegende ästhetische Frage hier berühren zu wollen, deren Erörterung uns zu weit von unserem Zweck abführen würde, scheint es jedoch nothwendig, die Ansicht, dass Gesangmusik auch *unabhängig von den sie begleitenden Worten*, von dem tieferen Sinn, allein *durch sich selbst* gefallen müsse, in Betrachtung zu ziehen. Ist Gesang eben die innige Verbindung und wechselseitige Durchdringung des Textes mit den Tönen, so dass die Worte den Tönen einen bestimmten Sinn, einen dem Verstande fasslichen Inhalt verleihen, der Ton das Wort hingegen in Klang auflöst, es dem Begriffe allein entzieht, gewissermaassen durchsichtiger macht, und zugleich mittelst des Gefühles einer deutlicheren, Inhalt-reicheren Anschauung zuführt, so ist Gesangmusik ohne Text nicht denkbar. Eine ohne Beziehung zum Texte gesungene Melodie ist deshalb gar kein Gesang, sondern reine Instrumentalmusik; die Menschenstimme ist hier ein Instrument, die nichts mehr auszusagen vermag, als jede Flote, Oboe, Klarinette, als jedes andere Instrument aussagen kann, wenn auf ihnen dieselbe Melodie intonirt würde. Die Melodieen, welche sich ihres Textes entkleidet zur Aufführung auf Instrumenten eignen, erinnern immer zunächst an den Text, der sie ursprünglich erst bedeutsam machte, und Jedermann, selbst der roheste Laie, bezeichnete solche Tonstücke eben immer mit dem Anfange ihrer Textesworte. Ich für meinen Theil wüsste wenigstens nicht, wie mir die Arien des Orestes, des Thoas und andere in Gluck's Iphigenia in Tauris, einem doch unleugbar hochstehenden Kunstwerke, gefallen sollten, wüsste ich nicht, welche Worte, welchen dramatischen Sinn sie eben verklärten. Bei Gesangmusik in dialogischer Form ist dies noch bei Weitem mehr der Fall. Das von aller Welt als ein Muster anerkannte Gespräch in der Zauberflöte zwischen Tamino und dem Sprecher würde, von einer Flöte geblasen oder von einem Walzenorgelwerk ausgeführt, keinem Menschen gefallen, hörte er es zum ersten Male, oder knüpften sich nicht in Gedanken die allerdings in schlechten Ausdrücken gegebenen, doch dem Sinne nach fesselnden Textesworte daran. Manches dahin Gehörige bleibe einer späteren Entwickelung vorbehalten, und wir wenden uns nunmehr sogleich zum Werke selbst.

Den Stoff des Oratoriums hat der Komponist dem zweiten Buch Moses entnommen; die Handlung beginnt mit der Dienstbarkeit und Drangsal der Kinder Israels in Aegypten (Kap. 1), schliesst Moses Berufung (Kap. 3), seine Wunder, unter denen nur die Verwandlung des Stromes in Blut (Kap. 7), die Finsterniss (Kap. 10) und die Erwürgung der Erstgeburt zur Darstellung ausgewählt sind, in sich, und breitet sich sodann über den Auszug der Israeliten aus Aegypten, über den Untergang der Aegypter im rothen Meere (Kap. 11), und weiter über den Zug der Kinder Israels durch die Wüste, bis auf ihre Erhebung zur Selbständigkeit durch den Sieg über die Amalekiter hin aus. Sie schliesst mit der Aussprache des ersten Gesetzes Gottes am Sinai. Die Worte des Textes sind zum Theil aus der Bibel, wie sie das zweite Buch Moses enthält, nebst Einschaltung einiger Stellen aus dem Hiob und den Psalmen zusammengestellt, und dramatisch unter handelnde Personen und Chöre vertheilt, welche letztere auch die Stimme Gottes zur Aussprache bringen. Die nähere Bezeichnung der handelnden Personen findet sich im Textbuche. Ueber die Aufgabe, wie sie sich der Komponist gestellt hat, lassen wir am Besten ihn selbst sprechen, indem wir das Bezügliche dem Vorworte der Partitur entnehmen. Es heisst darin:

„Es ist das Streben des Komponisten gewesen, jede seiner Personen — selbst die Chöre — in voller, gleichsam dramatischer Lebendigkeit, ganz und nur ihrem Charakter und der jedesmaligen Lage und Stimmung gemäss, sich aussprechen zu lassen. Nur wenn Dirigirende und Sänger auf diese Intention eingehen, wenn jeder einstweilen sich und seine besondere Vorliebe, Fertigkeiten u. s. w. dem Thun und Willen seiner Rolle unterordnet und — wie der Komponist selber — einzig und allein darnach strebt, diese Rolle und jede ihrer *Momente* in voller Wahrheit durch sich wirken zu lassen: nur dann kann das Werk so, wie der Komponist es ersonnen, zum Vorschein und zur Bethätigung kommen. Namentlich bittet derselbe alle in Solopartieen Mitwirkende inständig, die Recitative nicht in jener hergebrachten, schleppenden und steifen, psalmodirenden Weise vorzutragen, sondern sie durchaus in der Bewegung mit der Betonung und dem Ausdrucke wiederzugeben, wie sie dieselben Worte in gleicher Lage und Stimmung natürlich und ausdrucksvoll sprechen würden. Der Komponist hat sich *Moses* zuerst in der Erhabenheit und Ruhe einer in sich tiefbegründeten, zum gewaltigsten Zornmuth leicht erweckten Kraft vorgestellt; später ist er durchhaucht von dem Rufe Gottes, tiefer aufgeregt, als sein Mund aussprechen kann. — Während er dem Volk und dem König in der vollen Macht des gottgesandten Führers entgegensteht, ist er Gott gegenüber blöde und voll Angst. — *Aaron* erscheint ihm als der greise hochwürdige Walter des Heiligthums, in Erinnerungen an die unschuldvolle Zeit Abrahams, ein edles Vorbild der nachherigen Hohenpriester in der alten und in der katholischen Kirche; *Miriam* als die erste unter den Töchtern des Orients, deren schönes und reiches Naturell, von dem schweren Geschick des Volkes weniger scharf berührt, und zu frommer Demuth, nicht in den Trotz und in die verzagte Aufsätzigkeit der harter getroffenen Manner sich stimmt; über ihre Persönlichkeit erhebt sie sich in prophetischen Momenten. — Der trotzige, fahrige, haltlose *Korah* und die untergeordneten Persönlichkeiten bedürfen keiner näheren Erläuterung." —

„In *Pharao* sollte der jugendliche Herrscher erscheinen, dessen edlere Kraft in der Schwüle des morgenländischen Thrones längst verkohlt, dessen gute Entschlüsse in heissen Nächten und unter den Diebesgriffen unablässiger Schmeichelei früh verflüchtigt sind, und Ueberdruss, Jähzorn, zaghafte Unbeständigkeit hinterlassen haben. — Selbst die geliebte *Köni-*

gin wagt nur mit täuschenden Schmeichelworten, und vergebens, ihn vom Verderben wegzulocken. Möge der Sängerin der *Mutter* das Bild der hundertjährigen Fürstin vorschweben, dann aber, im Augenblicke prophetischer Warnung, die höchste Gewalt der Stimme und Sprache zu Gebote stehen. — Die *Aegypter* hat man sich in ihrer wollüstig-blutdürstig-hochmüthigen Weise vorzustellen, wie wir sie auf dreitausendjährigen Steinen zwischen den starren Götterbildern und den unbewegsamen Herrschern schlangenhaft geschmeidig sich durchwinden sehen." —

So weit der Komponist. Wir können nun ruhig zu obigen Andeutungen das Werk in der Darstellung selbst sprechen lassen, wenn jedes Auge Licht genug besässe, die Contouren und Farben des Gemäldes zu erkennen. Deshalb übernehmen wir gern das Geschäft eines Cicerone und versuchen es, die Aufmerksamkeit auf das dabei bemerkenswerth Scheinende hinzulenken. Zunächst fragt es sich: Ist denn die Absicht des Verfassers, die sämmtlichen handelnden Chöre nicht ausgenommen, nur ihrem Charakter und der Situation angemessen sich aussprechen zu lassen, etwas so Unerhörtes und Neues, dass es eine völlig Reform genannt werden könnte? — Ganz gewiss nicht! vom Gegentheil zeugen Gluck's Werke, Alceste, die beiden Iphigenien, Armida u. s. w., und haben Mozart, Cherubini und viele andere Meister nicht diese Aufgabe schon in ihren Opern gelöst? ja ist es nicht eigentlich das Streben jedes Opernkomponisten, der nicht eben für flüchtige Unterhaltung einer bewusstlosen Volksmenge schreibt, diese Aufgabe lösen zu wollen? — Aber vielleicht ist es im Gebiete der Kirchenmusik etwas ganz Unerhörtes? Auch nicht. Denn in allen Oratorien Handel's, welche in dramatischer Form geschrieben sind, lässt sich eine gleiche Absicht nachweisen. Oder unterscheiden sich im Samson die Chöre der Israeliten nicht charakteristisch auf das Prägnanteste von denen der Philister? nicht Samson, Delila, Harapha und Manoah auf das Bestimmteste unter einander? oder hätte Handel etwa nicht den hoffnungslos erblindeten, im Kerker schmachtenden Samson sich der Situation angemessen aussprechen lassen? so dass die Klage des hilflos Verlassenen mit dem Ausdrucke des wieder erkräftigten, zu neuen Hoffnungen belebten Verkündigers von Jehova's Macht und Herrlichkeit zusammenfließe und verwechselt werden könnte? Gewiss nicht! Hat nicht selbst Sebastian Bach in seiner unsterblichen Passionsmusik nach dem Mathäus die Jünger Christi, die Juden, das Volk, die Gemeinde Zion charakteristisch unterscheidbar dargestellt, den Herrn selbst, Petrus und Judas, die Chöre der Jünger und des Volks den Situationen angemessen sprechen lassen? — Aber das Uebergreifen der einzelnen musikalischen Formen, das absichtliche Unterlassen der Ausführung musikalischer Motive? — Wir wollen nicht untersuchen, wie oft und wie viele solcher ein- und übergreifende Sätze, wenn darunter der Wechsel sich eng aneinanderschliessender Chöre, Solo's und Recitative in dialogischer Form verstanden wird, sich in Marx's Oratorium auffinden lassen, auch uns nicht mit Aufführung ähnlicher Musikstücke in Gluck'schen, ja in den allerneuesten italienischen und französischen Opern Platz und Zeit rauben, sondern nur einfach bei der oben erwähnten Passionsmusik stehen bleiben. — Der Doppelchor: „Ja nicht auf das Fest" ist nur 6 Takte lang; der unmittelbar darauf folgende Chor der Jünger: „Wozu dieser Unrath" 11 Takte, der Chor: „Wo willst du dass wir die bereiten das Osterlamm" 11 Takte; „Herr bin ich's" 5 Takte; „Weissage" 8 Takte u. s. w., ja der Ruf „Barraham" besteht sogar nur aus zwei Viertein, und alle diese Chöre greifen in die Erzählung des Evangelisten ohne Ritornelle ein, und endigen ohne Nachspiele. — Darin liegt also nichts Unerhörtes! — An eine Durchführung der Motive ist in so kurzen Sätzen ohnehin nicht zu denken, höchstens kann die Verarbeitung von Gängen statt haben, und dies ist in den kurzen Sätzen des Marx'schen Oratoriums ebenfalls der Fall. In den Gluck'schen Opern finden sich solche kurze musikalische Phrasen, sowohl blos rhetorische als auch lyrische in Menge vor. Auch vergleiche man den schon oben erwähnten Dialog im ersten Finale der Zauberflöte, welch ein Ineinander- und Uebergreifen dort stattfindet. — Ueber andere theils grundfalsche, theils an sich unerhebliche Ausstellungen wird der Verfolg dieser Darstellung Gelegenheit zur Aussprache geben; nur eine scheint noch, bevor wir uns dem Werke selbst zuwenden, zu beseitigen nothwendig. Es ist dies die Mischung der Style, des modernen und des älteren, des kirchen- und kammerstyls. —

Dr. Leutbacher in seinem Werke über Faust von Goethe sagt: „Die romantische Poesie war überall und zu jeder Zeit da wo die Dichter ganz ihrer Begeisterung folgten, und sich über die Theorie der Kunstpoesie, über die Regeln der oft nur zu engherzigen Poetik keine Sorge machten." So auch in der Tonkunst. Ist es wirklich nöthig, noch dergleichen in den bedeutendsten Kunstwerken aller Zeiten nachzuweisen? Nehmen wir das, ungeachtet einiger nicht unbedeutender Widersacher, anerkannt grösste Kirchenwerk Mozart's, dessen Requiem. Ist das kyrie eleison, das Recordare in demselben Style geschrieben, in dem das Tuba mirum, das Lacrimosa steht? Man wende nicht ein, dass sich in allen genannten Stücken Mozart's Art zu fühlen, die Eigenthümlichkeit seiner Erhebung, Auffassung und Darstellung aussprechen, sie also so zu sagen aus einem Gusse seien. Wer dies aber erkennt, wird sich an die Schreibart nicht stossen. Ist dort etwas Tadelnswerthes vorhanden, so wäre es nicht die Form, sondern der falsche Gedanke. Wäre dieser Tadel begründet, und hielte er Stich, dann müsste Thibaut's und Gottfried Weber's Tadel des Requiems auch anerkannt werden. Obwohl ich ihn begreife und den wissenschaftlichen Standpunkt der die Missbilligung aussprechenden Ehrenmänner erkenne, theile ich, und mit mir der grösste Theil deutscher Künstler, ihn doch keineswegs. — Doch gehen wir davon ab und wenden uns zu Haydn's *Schöpfung*, ein Werk, das sich unwidersprechlich auf religiösem Boden bewegt. Wie kommt die schlagende Lerche, das Frühlingsgrün, der brüllende Löwe, die weidende Heerde, der sich wälzende Leviathan, neben so grandiosen Formen dahinein, wenn keine Mischung der Style gestattet wäre? Wie dürften Adam und Eva neben den ernste-

sten Fugen sich so opernhaft ergehen? Ja eines der neuesten bedeutendsten Werke unserer musikalischen Literatur, Mendelssohn's Paulus belehrt uns deutlich, dass es erlaubt sein müsse, Alles *seiner Art gemäss* aufzufassen und darzustellen. Wie durften sonst die Heiden in den Chören: „Die Götter sind zu uns hernieder gekommen," und „Seid uns gnädig hohe Götter" so ausgedrückt werden, als es Mendelssohn und unstreitig sehr schön und allgemein anerkannt vortrefflich gethan hat, neben einem mit Einleitungen im strengen Style versehenen Choral, unmittelbar vor dem im älteren Kirchenstyl in breiten Rhythmen geschriebenen Chore: „Aber unser Gott ist im Himmel?" wie durfte das dramatische: „Weg mit ihm," das „Steiniget ihn" vor dem Chorale im Bach'schen Style: „Die Herr, dir will ich mich ergeben," stehen, wenn nicht eben unsere Zeit die verschiedenen Style verschiedener Zeiten benutzen, und sich wiederum daraus ihren eigenen Styl bilden dürfte? So ist eben die gesetzliche Norm, welche wir in dem gesammten Entwurfe, der Anordnung und Ausführung der Werke Mendelssohn's wahrnehmen können, sein Styl, obwohl er sich bald der Händel'schen, bald der Bach'schen und Beethoven'schen Schreibart in eigenthümlicher Weise gemischt, oder vereinzelt bedient, und so hat jeder Dichter das Recht, sich seinen eigenen Styl zu bilden, und den Versuch zu wagen, ob er durch ihn einen Fortschritt in der Kunstbildung herbeiführen könne. — Fliesst doch nicht selten in Mozart's Opern ein Sätzchen, ein Zwischenspiel, eine Wendung in strenger Schreibart mit ein, ohne dass es ihm Jemand zum Vorwurf gemacht, ja ohne dass man sich nicht selten ganz besonders dessen erfreut hätte! — Was dort schön ist, kann hier nicht ein Fehler sein. Ist darin einer, so müsste er wieder wo anders als eben nur in der Mischung der Style, oder richtiger ausgedrückt, der Schreibarten zu finden sein. — Nach dieser schon über die Gebühr ausgebreiteten Einleitung werden kurze Andeutungen über die Auffassung der einzelnen Stücke des Moses genügen, und es wird nur noch nöthig sein, bei einigen von ihnen ausführlicher zu verweilen.

(Fortsetzung folgt.)

Das erste vierstimmige Chorgesangbuch der lutherischen Kirche.

Als das erste mehrstimmige Gesangbuch wird gewöhnlich angeführt:

Geystliche Gesangbüchlin, | Erstlich zu Wittenberg, vnd vol | gend durch Peter schoffern getruckt, im jahr | M. D. XXV.

Dieses Werk besteht aus fünf Stimmbüchern (Tenor, Diskant, Alt, Bass und Vagans) in Querquart. Von den zwei noch bekannten Exemplaren desselben befindet sich das eine, aber ohne Diskantstimme, in der Pölchau'schen Bibliothek zu Berlin, das andere, jedoch vollständig, in dem musikalischen Archive der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Jenes hat K. E. P. Wackernagel in seinem Buche: Das deutsche Kirchenlied u. s. w. (Stuttgart, 1841) S. 727, dieses A. Schmid in der Zeitschrift Cäcilia (1842, Heft 82) Seite 115 beschrieben.

Dass dieses Gesangbuch, wie auch schon der Titel andeutet, ein etwas veränderter Nachdruck eines schon vorher vorhandenen (vor dem Jahr 1525 gedruckten) und zwar des Walther'schen sei, unterliegt keinem Zweifel. „Aber kein Mensch kennt dieses frühere und erste mehrstimmige Choralbuch, kein Mensch hat es gesehen, kein Mensch kann sicher behaupten, dass es vorhanden sei," schreibt darüber der berühmte Hymnolog J. B. Riederer in seinen Nachrichten zur Kirchen-, Gelehrten- und Bücher-Geschichte (Altdorf, 1766, B. 3, S. 220), nachdem er schon einige Jahre früher (in der Abhandlung von Einführung des teutschen Gesangs in die evangelische Kirche, Nürnberg, 1759, §. 17) an der Existenz des erwähnten Buches gezweifelt hatte und fährt dann fort: „Ich habe diese Zeit über nicht nur keine mehrere Gewissheit erlangen können, sondern es ist mein Zweifel immer stärker geworden; ja ich kann mich nicht dazu entschliessen, dass ich es unter die Gesangbücher wirklich rechne." So wie der fleissige Riederer, sind alle andern Schriftsteller ungewiss und zweifelhaft, und weder ein Rambach noch ein Wackernagel konnte einigen Aufschluss geben. Alle und jede Nachforschungen blieben bis jetzt fruchtlos!

Da fand sich kürzlich ganz unverhofft — wenn auch nur als eine Art Torso, der mit dicken Staube bedeckte Schatz in der Bibliothek der Dreikönigskirche zu Dresden, und das Räthsel: ob eine erste Ausgabe des Walther'schen Gesangbuches gedruckt vor dem Jahre 1525 wirklich vorhanden sei oder nicht — wurde so weit glücklich gelöst. Wir hoffen den Freunden der Hymnologie mit dieser Nachricht eine wahre Freude zu bereiten und beeilen uns auf das so eben erschienene neueste Heft der Zeitschrift für die historische Theologie, herausgegeben von dem Herrn Dr. Illgen zu Leipzig, hinzuweisen, in welchem der merkwürdige hymnologische Fund von dem Diakonus Herrn Mag. O. Thenius Seite 81 — 102 ausführlich, wie sich gebührt, beschrieben wird. Einleitende historische Bemerkungen über die bisher bekannten ältesten lutherischen Gesangbücher von dem Herausgeber der Zeitschrift sind der Beschreibung dieses ersten mehrstimmigen Choralbuches vorangestellt. In einem Anhange zu dieser interessanten Abhandlung spricht der Herr Candid. C. H. Schulz über die musikalisch-historische Wichtigkeit dieser Antiquität und benutzt zu verschiedenen Vergleichungen der Melodieen, das ausgezeichnete von Bapst in Leipzig im Jahr 1561 gedruckte — einstimmige — Gesangbuch. Müssen wir es uns versagen, die Einleitung und den Anhang zu besprechen, obgleich dieser wie jene sehr viel Werthvolles enthalten, so können wir doch nicht umhin, einiges Nähere aus dieser Mittheilung, das kostbare Werk selbst betreffend, zu entlehnen.

„In der zwar nur wenige, aber mehrere werthvolle Bücher enthaltenden Bibliothek der genannten Kirche," heisst es in der Zeitschrift, Seite 88, „fand ich zwei in gepresstes Leder gebundene Chorgesangbücher in klein Querquart. Das eine derselben führt den Titel:

Geystliche gesangk Buchleyn.

Tenor.

Wittemberg M. D. iiij.

Dieser Titel ist mit einer Holzschnitteinfassung viereckig umrahmt, welche oben drei auf Blasinstrumenten musicirende, unten sechs singende Engelgebilde zeigt. Auf der Rückseite des Titels und auf der dann folgenden Seite liest man: „Vorrhede Martini Luther. Dass geystliche Lieder singen, gut und Gott angeneme" u. s. w.*). In einem jeden der beiden Bücher sind 32 deutsche und 5 lateinische Gesänge, im Ganzen aber 43 Chorale (indem zu einigen der deutschen Gesänge mehrere, wenn nicht Melodieen doch Figurationen gegeben sind) in der Art enthalten, dass in dem mit obigem Titel versehenen bei jedem Gesange nach dem ersten Verse, über dessen Zeilen die viereckigen Noten stehen, die übrigen Verse ohne Noten abgedruckt sind, während in dem andern, welches keinen Titel hat und die Diskantstimme enthält, nur der jedesmalige erste Vers mit den Noten sich findet. Beide Bücher sind etwas defekt: im Tenor fehlt der zweite und dritte Gesang ganz, und von dem ersten ist nur der erste, von dem vierten sind nur die letzten Verse vorhanden (es fehlen drei Blätter); im Diskant fehlt nur ein Blatt mit dem ersten Gesange und den Anfangsworten des zweiten, jedoch ist der erste mit anscheinend gleichzeitiger Handschrift ergänzt. Aus dem Inhalte des Diskantheftes und aus dem am Schlusse des Tenorheftes befindlichen (gedruckten) Register ist der Inhalt des Chorgesangbuches vollständig zu ersehen."

Der Inhalt jenes Buches wurde in der Zeitschrift diplomatisch genau abgedruckt und mit Notizen über die Liederdichter u. dergl. von dem Verfasser versehen. Daran schliesst sich Folgendes: „Auf den angeheften Blättern beider Bücher sind noch überdies mit einer dem Reformationszeitalter angehörenden Hand hier für den Tenor, dort für den Diskant 11 Gesangstücke mit den Noten verzeichnet" (diese werden Seite 93 namentlich angeführt). „Auf dem letzten Blatte des Diskantheftes ist mit derselben alten Hand geschrieben, aber wieder ausgestrichen: Non ex operibus justitiae, quae facimus u. s. w. (Tit. 3. 5.) Beide Bücher tragen deutliche Spuren, dass sie aus einer Feuersbrunst, die sie zu ergreifen drohte, gerettet worden sind und dass also wohl frühere Besitzer oder Verwahrer auf dieselben einigen Werth gelegt haben." Hierauf stellt nun der geehrte Verfasser vier triftige und den Gegenstand völlig erschöpfende Beweise auf: dass sich in diesen zwei Büchern das einzige (leider nicht vollständige) Exemplar eines von Johann Walther, nachmaligem Kapellmeister am kursächsischen Hofe zu Zeiten Johann Friedrichs und Moritzens, zum ersten Male 1524 zu Wittenberg herausgegebenen vierstimmigen Chorgesangbuches, des ersten derartigen der lutherischen Kirche, erhalten hat.

*) Diese Vorrede ist in neueren Werken, z. B. bei Rambach, Wackernagel, Winterfeld u. A. aus späteren lutherischen Gesangbüchern entnommen, öfters gedruckt worden. In der angeführten Zeitschrift ist sie vollständiger und diplomatisch genau mitgetheilt, weil es wahrscheinlich ist, dass dieselbe ganz in dieser Fassung und Rechtschreibung nirgends weiter sich findet.

Ueber die oben angeführte Jahrzahl (1524) nur noch Folgendes von Seite 96: „Die Jahrzahl MDIIII unsers Titelblattes kann kaum etwas Anderes, als ein Druckfehler für MDXXIIII sein, wofür auch der Umstand spricht, dass ähnliche Fehler gleichzeitig mehrere sich finden. Denn so ist nach des Olearius Jubilirender Lieder-Freude (1717) auf mehreren Exemplaren des ersten Lutherischen — einstimmigen — Gesangbuches, anstatt MDXXIIII, durch Ausfall von einer, wie bei uns von zwei X, MDXIIII gedruckt worden: so steht in dem zu Magdeburg 1546 bei Melchior Lother gedruckten Gesangbuchlein bei dem Gesange: Ein newes Lied u. s. w.: Geschehen im jar DMXXII statt MDXXII."

Wie erst vor Jahr und Tag die für völlig verloren geglaubte wichtige und berühmte Handschrift des *Reginо* in der Stadtbibliothek zu Leipzig aufgefunden wurde (vergl. meine Literatur der Musik, Nachtr. Seite 152), wie es mir vergönnt war, das letzte Werk des *Heinrich Schütz* (reier vollständige Passionen enthaltend) zu entdecken und in meinen Besitz zu erhalten, so ist nun auch *das* Choralwerk an das Licht gezogen, welches bis auf diesen Tag allen Nachforschungen und vielfachen Bemühungen entging.

Möchten solche Daten lehren, die wir wohl um einige vermehren könnten, wie öfters eine Bibliothek, und sei sie selbst ganz unscheinbar, Werke unserer Kunst in sich fasst, die zu den ausgezeichnetsten aller Zeiten gerechnet werden müssen, und wie räthlich eben deswegen ein sorgfältiges, eifriges Durchforschen jener Archive ist. Die Anstrengung und Mühe, die mit Staub bedeckten Schätze zu heben, nenne ich wahrhaft unbedeutend und klein; der Gewinn hingegen ist gross und bleibend. Dank dem würdigen Finder dieses Chorbuches für seine Gabe! Er hat sich durch dieselbe für immer die Achtung aller derer gesichert, welche die Vergangenheit ihre Lehrerin nennen.

C. F. Becker.

Nachrichten.

Berlin, den 5. November 1842. Mit dem herannahenden Winter mehren sich die Kunstgenüsse. Am 1. October wurde die italienische Oper im Königsstädtischen Theater mit Lucrezia Borgia von *Donizetti* wieder eröffnet, worin Signora *Assandri* und der Tenorist *Gardoni* auf's Neue als die Lieblinge des Publikums ausgezeichnet wurden. Eine zweite Prima Donna Signora *Pollani* gefiel wenig, wogegen Signora *Zoga* in *Coppola's* matter Oper: Nina pazza per amore, wegen ihrer reinen, frischen, wenn gleich in den Mitteltönen etwas scharfen Mezzosopranstimme allgemein ansprach. Signor *Zurconi* ist wieder Primo Basso cantante, ausserdem noch ein erster Tenorist Signor *Paulin*, ein klangvoller Baritono Signor *Pollani*, und ein Buffo von weniger Bassstimme, jedoch im Spiel geübt, Signor *Carozzi*, neu engagirt. Schade, dass Signor *Negri*, ein vorzüglicher Bussosänger, nicht mehr auftritt. Die Gesellschaft ist übrigens so vollständig besetzt, dass Norma, I Puritani und La Sonnambula von *Bellini* recht gut gegeben werden

konnten. Zum Geburtstage des Königs wurde La Favorita von *Donizetti* neu gegeben, worüber das Nähere weiter unten. Im Königlichen Theater wurde als Festoper zur Feier der Vermählung der Prinzessin Marie von Preussen mit dem Kronprinzen von Baiern *Rossini's* Wilhelm Tell zum erstenmale vollständig gegeben. Früher hatte man dieser Komposition einen andern Text: „Andreas Hofer" untergelegt, was der Musik wesentlichen Eintrag that. Im Königsstädtischen Theater wurde indess die Originaloper auch bereits früher ausgeführt. Die Titelrolle sang Herr *Böttcher* recht kräftig, Herr *Mantius* den Arnold sehr ausdrucksvoll, wie Dem. *Tuczeck* die Partie der Mathilde mit vielem Feuer, Gefühl und Geläufig. Besonders wurde ihr Duett mit Arnold ganz vorzüglich ausgeführt. Hedwig und Gemmy waren durch Dem. *Hähnel* und *Grünbaum* sehr gut besetzt, wie auch Walther Fürst und Melchthal durch die Herren *Zschiesche* und *Fischer*. Herr *Gehrer* sang die Romanze des jungen Fischers recht angenehm. Ungeachtet der hübschen Tänze, von denen die Tyrolienne am meisten gefiel, konnte doch die um ein Decennium zu spät erschemende Oper um so weniger mehr recht lebhaft interessiren, als die besten Gesangstücke bereits zu viel in Concerten gehört und in den Salon's vorgetragen sind. Ueberhaupt zog am Festabende mehr der Glanz des königlichen Hofes und der eingeladenen hohen Standespersonen im ersten Logenrange die Zuschauer an. Frau *Schoberlechner*, geb. dall' Occa, welche auf vier Monate bei der königl. Bühne zu Gastrollen mit sehr hohem Honorar engagirt sein soll, trat zuerst in der *Rossini*'schen Oper Semiramide, in italienischer Sprache zweimal gegeben, demnächst als Prinzessin Isabelle in *Meyerbeer's* Robert der Teufel und als Donna Anna in Don Juan auf. Die in der guten ältern Schule der Italiener gründlich gebildete Sängerin, deren Stimme rein intonirend und geläufig, nur von mässig starkem Klange und etwas passirt ist, konnte, durch ihre äussere Erscheinung wenig begünstigt, sich nur einen wohlbegründeten Succes d'estime erwerben, der sich indess nach dem Vortrage der schönen Kavatine Isabellens: „Gnade, Gnade" bis zum Hervorruf steigerte. Nur war der mimische Ausdruck der Angst durch die körperliche Anstrengung bis zum Unschönen gesteigert. Am Meisten trat die Kunst des Gesanges der Mad. *Schoberlechner* in der Thronszene des ersten Akts von Semiramide, wie in den Duetten mit Arsace hervor, welche Partie der Dem. *Hähnel* ganz besonders bequem liegt, daher diese geschätzte Sängerin auch fast den meisten Beifall gewann. Den Assur sang Herr *Zschiesche* mit Energie und Biegsamkeit der, nur zuweilen einen Anflug von Rauhigkeit aussendenden, gediegenen Bassstimme. — Die Oper selbst langweilte, ihrer melodischen Schönheiten ungeachtet, der vielen Wiederholungen und nichtssagenden musikalischen Phrasen wegen, die bereits aus der Mode gekommen sind. — In Robert der Teufel sang Herr *Bader* zum letztenmale die durch seine treffliche Darstellung ausgezeichnete Titelrolle, welche an Herrn *Mantius* übergeht. Die schwere Bassparthie des Bertram führte Herr *Böttcher* mit starker, klangvoller Stimme, jedoch weniger charakteristisch als Herr *Zschiesche* durch. Frau v. *Fassmann* sang die Alice nicht ohne Anstrengung, in der mittleren Stimmlage recht angenehm. — Die lange auf dem Repertoir vermisste Oper wurde bei übervollem Hause gegeben und mit lebhaftem Beifall, wie jederzeit, aufgenommen. — Zur Feier des Geburtstages des Königs wurde im königl. Opernhause eine von *L. Rellstab* gedichtete, von dem Herrn MD. *Taubert* recht wirksam und angemessen für Chor und vier Solostimmen in Musik gesetzte Festkantate ausgeführt, welche mit der Melodie des preussischen Nationalliedes: „Heil dir im Friedenskranz" schloss. Hierauf folgte *Gretry's* Oper: Richard Löwenherz, jedoch ohne die moderne Instrumentation, der charakteristischen Originalkomposition getreu, und die patriotischen Empfindungen bezeichnend. — Wie schon erwähnt, wurde im Königsstädtischen Theater am 15. October die von *Zanetti* in die italienische Sprache übertragene, ursprünglich auf *Scribe's* französischen Text von *Donizetti* für die Academie Royale de Musique in Paris komponirte Oper: „La Favorita" mit mässigem Beifall gegeben, da der melodischen Einzelnheiten ungeachtet, die Musik zu zerstückelt erscheint, und der übermässige Gebrauch der Blechinstrumente betäubend wirkt. Streben nach dramatischer Wahrheit und eine geübte Feder sind auch in dieser Komposition des flüchtig vielschreibenden Maestro nicht zu verkennen; allein es fehlt bei allem Effekt doch die Einheit und Durchführung der musikalischen Ideen. Am Meisten interessiren die Gesänge der drei Hauptpersonen, der Eleonore, des Fernando und König Alfons, welche auch von Signora *Assandri*, den Herren *Paulin* und *Zucconi* sehr ausdrucksvoll ausgeführt wurden. Auch der Part des Priors Baldassare wurde von Signor *Bassi* kräftig gesungen. Am ansprechendsten waren folgende Gesangstücke: 1) die Kavatine Fernando's: Una vergine un angiol di Dio etc., 2) die fünfte Szene Eleonorens mit Fernando, 3) im zweiten Akt die Arie des Königs, 4) das Finale, 5) im dritten Akt das Terzett der drei Hauptpersonen, 6) die Szene der Eleonore: Oh! mio Fernando etc., 7) Fernando's dritte Szene im vierten Akt, 8) Eleonorens Arie, und 9) deren Duett mit Fernando, voll elegischen Reizes der Melodie. Im Ganzen hat die Oper indess nur mässigen Eindruck hervorgebracht. — Dagegen erregte *Mozart's* Don Juan im königl. Opernhause am 30. v. M. auf's Neue den lebhaftesten Enthusiasmus, obgleich Mad. *Schoberlechner* für die Donna Anna nicht jugendlich genug, und ihre trefflich ausgebildete Sopranstimme nicht klangvoll genug war. Dennoch führte die Künstlerin die schwere, hochliegende Partie mit allen ihr zu Gebot stehenden Mitteln, im Ganzen befriedigend, die Arie im zweiten Akt im Portando, wie in den Synkopen und Passagen meisterhaft durch. Dem. *Hedwig Schulze* trat nach langer Krankheit zum erstenmale als Donna Elvira wieder auf, und sang sowohl die erste grosse Arie, als auch in den Ensemble's, wie in dem Quartett, im ersten Finale das Maskenterzett u. s. w. ihre Partie mit reiner, tonvoller Stimme und Ausdruck. Dem. *Tuczeck* ist durch ihre Persönlichkeit, natürliche Naivität und frische Sopranstimme eine angenehme Zerline. Den Don Ottavio singt Herr *Mantius* ausgezeichnet schön. Don Juan, der Komthur und Leporello sind durch die Herren *Böttcher*, *Zschie-*

sche und *Fischer* gut besetzt. Bei der Vorzüglichkeit des Orchesters machte sonach das unübertroffene Meisterwerk abermals den lebhaftesten Eindruck.

Auch die Concerte haben bereits begonnen. Den Anfang machte die Singakademie am 17. v. M. mit einer Aufführung wohlgewählter geistlicher Gesänge (ohne Orchesterbegleitung) zum Vortheil des Kölner Dombaues. Der Choral von *Luther*: „Komm heiliger Geist!" eröffnete die, zugleich auf das Gedächtniss des Königs sich beziehende Kunstfeier. Es folgte daher auch ein Te Deum von *Händel*, demnächst ein Hymnus ad vesperas von *Johann Rosenmüller* für zwei Chöre, und ein fünfstimmiges Offertorium von *Nicolo Jomelli*: „Confirma hoc, Deus," voll Glanz und nachhaltiger Wirkung. Die von einer klangvollen Altstimme gefühlvoll und schön vorgetragene Preghiera aus *Naumann's* Oratorium David, mit sich anschliessendem weiblichen Chor der Engel, bewirkte den wohlthuendsten Eindruck auf das Gemüth der Zuhörer. Der achte Psalm nach *Mendelssohn's* Uebersetzung, für zwei Chöre von *L. Spohr*, liess in seiner einfach frommen Behandlung kaum den sonst so reich modulirenden Tonsetzer erkennen, wenn nicht die Schlussfuge den Meister in harmonischen Bau bekundet hatte. Der bekannte, kraftige Hymnus an die Sonne von *Tiedge* und *Zelter*, besonders aber das eben so kunstvolle, als melodische Ave Maria von *F. Mendelssohn-Bartholdy* und der fugirte Schlusschor aus *C. Fasch's* 8stimmiger Missa effektuirte ungemein durch die Masse so gebildeter, sorgsam eingeübter Singstimmen, da beide Abtheilungen der Singakademie einen imposanten Chor bildeten, wie er sonst nicht so zahlreich herzustellen ist. Leider wurde der schöne Kunstzweck durch nur sparsamen Besuch des reich ausgestatteten Vokalconcertes nicht erreicht, das ganz aus den eigenen Kräften des Instituts hervorgegangen war. Sehr treffend war in dem Vorwort des Textbuches der Gesänge bemerkt: „Die heilige Musik und die kirchliche Baukunst sind verschwisterte Künste, bestimmt, sich gegenseitig zu verklären."— Ein 12jähriger Pianist, *Anton Rubinstein* aus Moskau, erregt durch seine sichere Technik und kunstgebildeten Vortrag grosse Sensation. Seine erste musikalische Soirée war besuchter, als die zweite. Dennoch veranstaltet sein Lehrer *A. Villoing* noch eine dritte. *Rubinstein* leistete gleich Beifallswerthes in der modernen, wie in der klassischen Musik. Auf klangvollen *Stöckert*'schen Flügeln trug der geniale, ganz natürliche Knabe Kompositionen von *Thalberg*, *Henselt*, *Liszt*, *Mendelssohn*, *Mozart* (dessen Gigue im rapidesten Zeitmaasse ganz korrekt), die chromatische Fantasie von *Joh. Seb. Bach* und die Sonate pathétique von *Beethoven*, wenn auch nicht mit der Titanengewalt eines *Liszt*, so doch mit verhältnissmässiger Kraft, grosser Zartheit, sicher und ganz im Geiste der Kompositionen, mit lebhaftem Beifall vor. Zwischen den Pianofortesolostücken liess sich eine junge Sänge von angenehmer, nicht sehr starker, geläufiger Sopranstimme mit einer Kavatine von *Rossini* und dem Duett aus Semiramis, im Verein mit Dem. *Hähnel*, mit Beifall hören, der auch Herrn *Mantius* nach zwei Liedern von *Taubert* gespendet wurde, von denen das eine auch eine deklamatorisch einfache Komposition des vielfach in Musik gesetzten Gedichts aus *Fr. Halm's* „Sohn der Wildniss," das beliebte Lied der Parthenia: „Mein Herz ich will dich fragen" war. In der zweiten Soirée trug ein holländischer Sänger Herr *Tuyn* aus Amsterdam eine französische Chansonette von *Labarre* und ein Nationallied in holländischer Sprache, geschmackvoll und beifallig vor. — Im königl. Theater wird heute Faust von *Goethe*, mit den musikalischen Kompositionen des Fürsten *A. Radziwill* und KM. *Lindpaintner* wieder gegeben, da unser trefflicher mimischer Künstler *Seydelmann* wieder hergestellt ist. Zum 13. November (dem Geburtstage der Königin) wird eine *Auber*'sche Oper: „Der Herzog von Olonne" einstudirt. (Sie ist indessen mit Beifall aufgeführt worden.) Von neuen oder restaurirten deutschen Opern, wie z. B. Faust von *Spohr*, Kompositionen von *Marschner* oder *Lindpaintner* ist es ganz still. Selbst *Fr. Lachner's* Catharina Cornaro ist zurückgelegt. So hätte man doch die überall effektuirende „Königin von Cypern" von *Halevy* geben können, dessen „Judin" nun die italienische Operngesellschaft ausführen will! — Antigone wurde kürzlich auf Befehl des Königs mit den Männerchören von *Mendelssohn* wiederholt. Der genannte Tonsetzer hat hier einige Zeit ganz zurückgezogen verweilt. Ob derselbe ganz der unsere bleiben wird oder nicht, wird wohl noch von der Bestimmung seines Wirkungskreises abhängen. *Meyerbeer* wird im December hier erwartet. Sein Bruder *Heinrich*, ein enthusiastischer Musik- und Theaterfreund, ist leider plötzlich am Schlagflusse gestorben. — Die Symphonieseiteen der königlichen Kapelle beginnen am 14. d. M.

Feuilleton.

Im August 1843 soll in Berlin ein grosses Fest gefeiert werden, das 1000jährige Jubelfest des Vertrags von Verdun (843), durch welchen bekanntlich das grosse Frankenreich Karls des Grossen definitiv getrennt und Deutschland als selbstständiges Reich geschaffen wurde. Zu dieser Feier sollen zwei neue Oratorien aufgeführt werden, deren eines von Tieck und Mendelssohn-Bartholdy, das andere von Raupach und Marschner verfasst werden wird.

In Linz fand eine neue Oper, *Perceval und Griseldis*, Musik von dem dortigen Kapellmeister *Friedrich Müller*, eine beifallige Aufnahme.

In *Basel* bedeckt, durch die daige „gemeinnützige Gesellschaft" ins Leben gerufen, eine Anzahl verschiedener *Arbeiter-Gesangvereine*, welche unter tüchtigen Lehrern regelmässige Gesangübungen halten. Die wohlthätigen Folgen dieser Einrichtung werden bereits deutlich wahrgenommen. Am 9. October gaben diese Arbeiterchöre in der St. Leonhardskirche eine öffentliche Aufführung, worin sie vor zahlreichen Zuhörern Gesangstücke von Fröhlich, Klein, Kreutzer, Mozart, Nägeli, Schuster u. A. recht gut, theilweise ganz vorzüglich vortrugen.

Madame *Pauline Garcia-Viardot* ist am italienischen Theater zu Paris auf drei Jahre engestellt worden und zum ersten Male als Semiramide mit allgemeinem Enthusiasmus aufgetreten.

Von den 193 Zeitschriften, welche gegenwärtig in Paris erscheinen, sind 14 der Musik gewidmet.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. № 49. 1842.

Inhalt: Friedrich Wilhelm Pixis. — Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx. — Nachrichten. Aus Hamburg. Aus Mailand. Frühlingsregungen in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Friedrich Wilhelm Pixis,

Professor der Violine am Konservatorium der Musik und Orchesterdirektor am ständischen Theater zu Prag.

Dieser ausgezeichnete Künstler wurde 1786 aus einer wahrhaft musikalischen Familie zu Mannheim geboren, wo sein Vater, ebenfalls *Friedrich Wilhelm* genannt, Organist an der evangelisch-reformirten Kirche, und ein tüchtiger Schüler aus Abt *Voglers* frühester Zeit war. In dem jungen *Friedrich* zeigte sich schon im fünften Jahre das entschiedenste Talent zur Tonkunst, so wie zum Zeichnen, welche letztere Kunst aber bald der Musik weichen musste; der Vater unterrichtete ihn selbst Anfangs auf dem Klavier, welches er bald mit vieler Fertigkeit spielte und schon im siebenten Jahre Sensation machte. Da aber fing der zweite Sohn, zwei Jahre später geboren, ebenfalls grosse Neigung zur Musik zu zeigen an, und der ältere bekam plötzlich zur Violine Lust. Ein Schüler des damals berühmten *Franzl*, Namens *Lucy*, gab ihm den ersten Unterricht; ein Jahr später waren die Fortschritte des Knaben schon so bedeutend, dass *Franzl* selbst den Unterricht fortsetzte und ihn in einem kurzen Zeitraum so weit brachte, dass er, kaum neun Jahre alt, Bewunderung seines kindlichen Talents erregte. Der damals herrschende Krieg, der auch Mannheim heimsuchte, bei dessen Belagerung die Kirche zusammengeschossen und wodurch der Vater brotlos wurde, zwang diesen, den Ort zu verlassen. Er nahm seine Gattin und beide Knaben, von denen der jüngere schon fertig Klavier spielte, und ging nach Darmstadt, woselbst sie sich bei Hofe und in der Stadt mit grossem Beifall hören liessen; muthig gemacht durch diesen ersten glücklichen Versuch, reiste die Familie weiter nach Frankfurt, Kassel, Marburg, Hannover, Braunschweig, Bremen, wo die Knaben überall viele Concerte mit dem allergrössten Beifall gaben. In Hamburg angekommen, erfuhr der Vater, dass durch politische Verhältnisse gezwungen, London zu verlassen, *Viotti*, der grosste Violinspieler seiner Zeit, in der Nähe auf dem Lande wohne; er ruhte nicht eher, als bis er Zutritt bei ihm fand, stellte ihm den Knaben vor, welcher so glücklich war, dem trefflichen Manne zu gefallen, dass er ihn zu sich nahm und durch sechs Monate alle Tage mehrere Stunden des herrlichsten Unterrichts ertheilte; in diese Zeit fallen die trefflichen Duetten, welche *Viotti* schrieb, und so wie ein Stück fertig war, den Knaben rief: „Komm, Fritz!“ den neuen Satz spielte und so den Grund legte, dass er einer der fertigsten Leser wurde, den es gab; dieses ward einstmals in einem öffentlichen Concerte erprobt, wo man ihm ein ihm gänzlich unbekanntes Concert vom Blatte spielen liess, welches ohne den geringsten Anstand ausgeführt wurde. Nachdem die Kinder in Hamburg acht bis zehn Concerte gegeben hatten, gingen sie nach Kopenhagen, woselbst sie dreimal bei Hofe und über zwanzigmal öffentlich spielten und unendlichen Success erlangten; diese Reisen dehnten sich dann über ganz Deutschland, Polen und Russland aus, und dauerten über zwölf Jahre, wo sich endlich der Vater in Wien niederliess; obgleich schon durch ihn tüchtig unterrichtet in der Theorie und Komposition, übergab er die jungen Leute dennoch dem berühmten *Albrechtsberger*, der, obschon sehr alt, sich doch mit Liebe ihrer annahm und dessen letzte Schüler sie waren, da er bald darauf starb. Nun versuchten die Brüder die erste Reise allein, und kamen gerade in der Epoche nach Prag, als man damit umging, daselbst ein Konservatorium der Musik zu errichten. Mehrere der ersten kunstliebenden Grossen, die ein besonderes Interesse für den jungen Violinspieler gefasst hatten, beredeten *Pixis*, von welchem sie sich viel für ihre Anstalt versprachen, sich in Prag zu fixiren, und das Lehramt der Violine an dem neuen Kunstinstitut anzunehmen, welches auch im Jahre 1810 in's Leben trat. Professor *Pixis* gehörte unstreitig unter die schönsten Zierden dieser Anstalt, und die grosse Zahl ausgezeichneter Schüler, die von ihm nach allen deutschen Staaten, Italien, Ungarn, Polen und Russland ausgehend, theils als Mitglieder von Kapellen und Orchestern, theils selbst als Kapellmeister und Orchesterdirektoren, ihrem Vaterlande und dem Prager Konservatorium volle Ehre machten, verbürgen seine treffliche Unterrichtsmethode, so dass wir nur bedauern müssen, dass er nicht ein Lehrbuch für den Violinunterricht herausgegeben hat.

Doch schien es, als ob das einförmige Leben als Lehrer einen Stillstand in seiner Fortbildung als Concertist hervorbringe, bis ungefähr im Jahre 1812 zwei ausgezeichnete Violinvirtuosen: *Polledro* und *Durand* in Prag gleichsam einen Wettkampf um die Gunst des Publikums stritten und die musikliebenden Prager in zwei Parteien theilten, die sich wie die Guelfen und Gibelli-

nen anfeindeten. *Polledro* gewann Herz und Sinn durch unendliche Lieblichkeit, Grazie und hinreissend schönen Ton, während *Durand* durch gewaltige Energie und grossartigen Ausdruck die Herrschaft seines Bogens ausübte. *Pixis*, der von einer neuen Kunstflamme entzündet schien, wusste, obschon nur dem Ersten persönlich befreundet, gleichwohl die Vorzüge Beider zu würdigen und sich selbe anzueignend mit seiner eigenen Individualität zu verschmelzen, dass sich die Kunstfreunde nicht allein an dem neuerwählten regen Leben des Künstlers innig erfreuten, sondern dieses auch seinen Segen auf das Institut übertrug, indem auf dessen Zöglinge der Charakter des *Pixis*'schen Violinspieles übergieng und sich so auf die erfreulichste Weise fortpflanzte. Nach *Clements* Abgange wurde auch die Stelle des Orchesterdirektors am ständischen Theater dem Professor *Pixis* übertragen, der er mit gleichem Eifer und Aufopferung vorstand, und vielleicht durch die grosse Anstrengung den Grund zu chronischen Uebeln legte, welche ihn zu mehreren Badereisen nöthigten, und in einer tödtlichen Krankheit endigten, die ihn am 20. October 1842 der Kunst, den Seinigen und seinen zahlreichen Freunden entriss.

Auch als Direktor der Prager Tonkünstlergesellschaft erwarb er sich grosse Verdienste um diese Association, besonders um deren Pensions-Institut, das seinen Konnexionen grosse Zuflüsse verdankte. *Pixis* war zweimal glücklich vermählt, und der zärtlichste sorgfältigste Gatte und Vater. Von seiner ersten Gattin *Maria Anna*, geb. *Becker*, die ihm der Tod bald entriss, blieben ihm zwei Töchter, *Anna* und *Elise*; die zweite, *Wilhelmine Senft*, gebahr ihm zwei Söhne, *Theodor* und *Rudolph* (der Letztere bei des Vaters Tode ein Kind von kaum einem halben Jahre) und zwei Töchter *Antonie* und *Friederike*. Auch auf seine Kinder erbte sich das musikalische Talent der Familie *Pixis* fort. Die erste hat den Pianoforteunterricht des gelehrten Direktor *F. D. Weber* und früher seiner leider! der Kunst zu früh entrissenen Schülerin *Elise Barth* erhalten, und ist jetzt eine der vorzüglichsten Pianistinnen Prags, deren Unterricht in den ersten Häusern des Adels gesucht und geschätzt wird, und der zehnjährige *Theodor* hat sich als Violinspieler bereits in öffentlichen Concerten Anerkennung erworben, und, indem er besonders durch eine wahrhaft männliche Haltung, Ruhe und Klarheit, wie man sie nimmer bei einem Kinde suchen würde, überraschte, ebenfalls das schönste Zeugniss für die väterliche Lehrmethode abgelegt. Er verliert von der ganzen Familie am Meisten durch den Tod seines Vaters, da ihm in demselben der trefflichste Meister gerade in einem Momente geraubt wurde, wo sein sich so schön entfaltendes Talent dessen am Meisten bedurfte.

War nun unser *Pixis* ausgezeichnet als Künstler, Gatte und Vater, so war er es nicht minder als Mensch, Freund und Menschenfreund. Von Natur wohlthätig, unterstützte er selbst Nothleidende nach seinen Kräften, und war stets der Erste, wo es galt, für wohlthätige Zwecke mitzuwirken, ja selbst die Kunst zur Hilfe der leidenden Menschheit aufzurufen. Gegen fremde Künstler war er voller Neidlos und zu jedem Opfer für ihren Vortheil so bereit, dass man ihm vielleicht den Vorwurf machen könnte, er sei in diesem schönen Bestreben etwas zu weit gegangen. Das schönste Zeugniss für die allgemeine Anerkennung und Liebe, die er sich erworben, bot sein Leichenbegängniss dar. — Es war, als ob die Monarchie auf der Wahlstatt wäre" — als nach vollbrachter Leugnung seine sterblichen Reste zu ihrer letzten Ruhestätte auf den evangelischen Gottesacker geführt wurden. Nicht nur Verwandte, Freunde und Bekannte füllten die Strassen, dem Leichenwagen folgend, sondern selbst ganz unbekannte Menschen schlossen sich an, dem allgemein geachteten Mann und Künstler die letzte Ehre zu erweisen. Nach der ergreifenden Leichenrede am offenen Grabe sangen die Mitglieder der Sophien-Akademie einen Trauerchor, den Herr Kapellmeister *Skroup* zur Todtenfeier seines Kollegen komponirt hatte, und wenige Tage nachher wurde als Nachfeier von der Tonkünstlergesellschaft *Mozart's* Requiem in der evangelischen Kirche aufgeführt; auch hier waren alle Räume überfüllt, und dieselbe Theilnahme, die sich hier kund gab, äusserte sich auch, als die Theaterdirektion als rückständiges Benefiz des Verstorbenen *Mozart's* „Zauberflöte" zum Besten seiner hinterlassenen Familie aufführte. Ruhe seiner Asche! — die Prager Tonkunst hat in ihm einen Verlust erlitten, der ihr nicht so bald ersetzt werden dürfte. *G.*

Ueber das Oratorium
Moses
von
A. B. Marx.

(Fortsetzung.)

Die Handlung beginnt mit einem Chor der Israeliten (Largo, E moll, $^{12}/_{4}$-Takt) „Weh ich erliege. Sie zwingen uns zum Dienst mit Unbarmherzigkeit," ein ausgeführtes Tonbild der in Aegyptens Knechtschaft duldenden Hebräer, voll lyrisch wahren Ausdrucks in allen Stimmen, durchweg polyphonisch behandelt, mit einer Fuge. Wenn behauptet wird, der Komponist hätte für den ununterbrochenen Ausdruck einer stetig fortschreitenden Handlung oft die musikalische Ausführung eines Motives absichtlich unterlassen, so könnte damit doch nur gemeint sein, dass jener Stellen, welche sich für die Ausführung von Motiven eigneten, übergangen hätte. Jedes der *ausgeführten* Tonstücke des Werkes, ja selbst die kleineren deklamatorisch-musikalischen Zwischenstücke halten jedoch stets die charakteristisch gewählten Motive fest; es wären also die unpassend behandelten Stellen nachzuweisen gewesen. Da es immer misslich bleibt, das Bild eines Tonstücks durch Beschreibung entwerfen zu wollen, so übergehe ich hier und später, wo es ähnlich ist, die Andeutung der einzelnen Motive, welches bei dem in Rede stehenden Chore um so eher geschehen kann, als sich bei einer Fuge ein Festhalten und Wiederholen der Motive von selbst versteht. — Nach dieser Einleitung schildern einzelne Stimmen in kurzen Recitativen das Elend des Volks, das

lichste Tendenz seines Genius ist das Sanfte und das Erhabene, daher die strenge Schreibart in vielen seiner Kompositionen hinter dem galanten Styl, wie der volle Mond hinter leichtem Florgewölke, hervorschimmert, und was Brandl in jener leisten kann, dies hat er bereits in mehrern Fugensätzen seiner Kirchenkompositionen gezeigt. Zum Charakteristischen seiner Schreibart gehört insonderheit auch das Eigene und Frappante in seinen Modulationen, die er mit der feinsten Gewandheit und Delikatesse zu behandeln weiss. Ohne jemals ins harte, grelle, gezwungene und unnatürliche zu verfallen, fliessen vielmehr seine Ausweichungen so sanft in einander, wie die Farben eines Regenbogens, und lösen sich eben so zart und leise wieder auf: daher seine Kompositionen für die Harmonika das Non plus ultra in dieser Gattung sind. Um alles mit wenigem zu sagen: Brandl ist ein gründlicher Theoretiker, ein Tonsetzer von gebildetem Geschmack, ein scharfer Kenner der Aesthetik der musikalischen Instrumente, und — ein Mann von strenger Moralität.

Christmann.

Nachrichten.

Wien, den 3. Nov. Das wirklich Gute findet doch überall ein geneigtes Publikum. Auch hier ist der Oper Cherubini's: Die Tage der Gefahr (Les deux journées) vollkommen Gerechtigkeit wiederfahren, und man hört sie, so oft sie auch schon gegeben worden ist, mit immer neuem Vergnügen. Der Kapellmeister Simon Mayer, der Ihnen als Verfasser der Ginevra ohne Zweifel bekannt ist, lebt jetzt hier. Eine für Italien verfertigte, und kürzlich zum Erstenmale hier aufgeführte Oper heisst: L'Equivoco (der Misverstand). Sie ist in einem angenehmen Style geschrieben und sündiget vielleicht nur durch den allzuhäufigen Gebrauch der Blasinstrumente.

Ich war so glücklich, eine sehr interessante Bekanntschaft mit Mad. Streicher, geborne Nanette Stein zu erneuern. Ehedem hatte ich schon in Augsburg Gelegenheit, sie als Klavierspielerin zu bewundern, und es wäre ihr, wenn sie nach dem Rufe einer Virtuosin gegeizt hätte, sehr leicht gewesen, sich in dieser Eigenschaft durch Reisen einen ausgebreiteten Namen zu machen. Jezt zeigt sie sich hauptsächlich als mechanische Künstlerin, indem sie bey den unter ihrer Aufsicht erbauten Fortepianos die feinere Arbeit, welche eigentlich dem Instrumente seinen Geist und Gehalt giebt, ganz allein selbst besorgt. Es ist in neuern Zeiten öfters zur Sprache gekommen, dass das stärkere Geschlecht dem weiblichen fast alle Gewerbszweige entrissen habe. Mad. Streicher beweisst durch ihr Beyspiel, dass im Fache der Kunst der schönen Hälfte noch ein weites und selten benüztes Feld offen stehe. Freylich wird nicht leicht bey jedem Individuum eine Vereinigung so vieler glücklichen Umstände zusammentreffen, wie bey Mad. Streicher. Schon von ihrem siebenten Jahre an war sie von ihrem Vater, dem verstorbenen Orgel- und Instrumentenmacher Stein zu Augsburg, in alle Geheimnisse ihres Faches eingeweiht, sie war Zeugin der vielen, im Publikum fast gar nicht bekannten Versuche, wodurch Steins Arbeiten den hohen Grad der Vollkommenheit erhielten, und sie musste, was für den praktischen Künstler das Wichtigste ist, immer selbst dabey Hand anlegen. So war es möglich, dass sie nach dem Tode ihres Vaters, in einem Alter, wo Flattersinn den Geschmack an ernsten Beschäfftigungen selten aufkommen lässt, die Bearbeitung der Fortepianos selbst übernehmen, und seit neun Jahren mit männlichem Geiste selbst fortführen konnte. Die Klavierinstrumente, welche von den Geschwistern Stein an die angesehensten Höfe und so viele Kenner und Liebhaber verschickt worden sind, lassen sich an der nicht tief fallenden, durchaus gleich elastischen, auf der Stelle ansprechenden

dadurch angeregt, zuerst in einzelnen Stimmen, zu murren beginnt: „Es geht Gewalt über Recht.“ Ganz naturgemäss wächst die Menge der Murrenden, und erst als sie bedeutend genug bis zur Verhüllung des Einzelnen gestiegen ist, brennt der Haufe in den gemeinsamen Ruf: „Gewalt!“ zusammen. Der missmuthige Haupt der Unzufriedenen, Korah, jammert dazwischen und regt die Menge zu gesteigerter Wiederholung des Gewaltschreies auf. Er selbst, dadurch dreister, gibt seinem Missmuthe mehr Raum. Das zu: „es geht Gewalt über Recht“ gewählte Motiv leitet in die von Jung und Alt gesuchte Klage ein: „Ich bin ein Wurm und kein Mensch, ein Spott der Leute.“ Diese Stelle ist ganz ungewöhnlich behandelt und klingt seltsam. Die erste Geige führt die Melodie, Viola und Violoncelle nebst Fagott gehen, jede Stimme eine Oktave tiefer, in Unisono mit, nur die zweite Geige begleitet in Terzen; erst gegen Ende des dritten Taktes breitet sich die Harmonie vierstimmig aus. Nur die Posaunen geben dem schwankenden Satze durch die mit jedem Takt fest eingesetzte Dominante, wie mit einem wiederholten Weherufe, einigen Halt. Korah erhebt immer lauter seine Stimme: „die böse Rotte hat sich um mich gemacht;“ da bricht die Masse in voller Kraft in den Chor heraus: „Giesse deine Ungnad' auf sie herab“ (Allegro maestoso, C moll, ganzer Takt). Sehr charakteristisch ist die das Mass überschreitende synkopirte Form für den Ausbruch lange verhaltenen Grimmes gewählt und als Ausdruck der Verwünschung wiederholt beibehalten. Die Harmonie wendet sich nach F moll, und eine Fuge tritt zu den Worten: „Und dein grimmiger Zorn ergreife sie“ ein. Die Geigen begleiten in lebhafter Figurirung, die Blasinstrumente treten später in den Motiven der Singstimmen dazu; Alles drängt und treibt in immer grösserem Zorne und Grimme entflammt zu ihrer endlichen gleichzeitigen Aussprache hin. Da ertönt ein Ruf und unterbricht die Aufregung. Alles verstummt, in ängstlichem Schweigen lauschend; man erkennt, dieser Ausbruch des Gefühls erduldeter Schmach müsse folgelos bleiben. Der Ruf wiederholt sich, er kündet die Erscheinung des ägyptischen Vogts an. Streng, hart und rauh weist er die Israeliten zu ihrer Pflicht zurück. Er verkündet den Befehl Pharao's, des jungen Herrschers. Der alte König ist gestorben, unter der neuen Regierung wartet der Israeliten kein besseres Loos. Jeder Versuch, den sie zur Erleichterung ihrer Lasten machen konnten, soll im Keime erstickt werden. „Mein Vater hat euch mit Peitschen gezüchtigt, ich aber will euch mit Scorpionen züchtigen,“ so lautet die Verkündigung Pharao's. Da steht das Volk aus einander. Wie es in einzelnen Stimmen zu murren begann, so erschallt jetzt sein Weherufen, und Jeder zieht sich zurück, eigene Sicherheit suchend; nur in dem Bewusstsein: „Es ist aus!“ einigt sich die Schaar. Die Aegypter, hohnend und übermüthig, scheinen des Königs Vorhaben noch überbieten zu wollen. „Lasst sie uns ausrotten, dass des Namens Israel's nicht mehr gedacht werde.“ — Der Ausdruck, den die Musik den Aegyptern gibt, ist mehr hochfahrig als energisch, mehr beschimpfend als Furcht erregend. Der Komponist scheint absichtlich diesen Ausdruck gewählt zu haben, als Andeutung der intensiven Kraftlosigkeit der Drohenden. Die Auslassung der kräftigen Bassstimmen aus den letzten Drohworten der Aegypter, so dass sie ungeachtet des Fortissimo der Kraft entbehren, scheint diese Ansicht zu bestätigen. Ein Aegypter rühmt im stolzen Bewusstsein seiner Herrschaft über Israel (Recitativ): „*Sie sind niedergestürzt, und gefallen, wir aber stehen aufgerichtet.*“ Trompeten und Pauken treten zum erstenmale im Oratorium hier auf, die Siegesfanfare feierlich begleitend. — Einige vom ganzen Orchester in langsamen prägnanten Schritten getragene Akkorde bezeichnen das Auftreten eines ägyptischen Priesters. Mit der Repräsentation stolzen Selbstbewusstseins weiset er auf die siegverliehenen ägyptischen Götter hin, in einem Recitative (Es dur), dessen Kadenz die lebhaft rhythmische Einleitung des nachfolgenden Gesanges, zum Preise ihrer Götter von den Aegyptern angestimmt, aufnimmt. No. 5 (Allegro brioso, B moll, $\frac{4}{4}$-Takt; sodann H dur. — Der Chor ist im üppigsten Style der neueren Zeit, mit allem Aufwande sinnlich reizender Kunstmittel an Harmonie, Rhythmen und Instrumentation gehalten. Die Singstimmen (zwei Soprane, Alt, zwei Tenore und zwei Basse), bald getheilt, bald nach Erforderniss massenhaft verbunden auftretend, sind immer melodisch selbständig geführt, und nie einer bevorzugt stimmführenden innerlich leblos untergeordnet. — Die Israeliten (zwei Basse) drücken im Laufe des Tonstücks ihren Abscheu gegen den Götzendienst aus, der sich immer üppiger und sinnlich glühender erhebt. — Gegen den Schluss wird das dem Tonstücke zum Grunde liegende dreitheilige Taktmass in buntem Wechsel drei- und zweitheilig rhythmisch gegliedert, im höchsten Jubel ebnet sich selbst dieses auf kurze Zeit zweitheilig aus, und scheint dadurch das Bild der glatten, fast gelenklos schlüpfenden sich windenden Geschmeidigkeit der Aegypter vollenden zu wollen. Mit lautem Jauchzen schliesst in kurzen scharfen, vom Gesange und der Begleitung allgemein getragenen Akkorden das Stück ab. —

Wie der Anfang des Oratoriums dem Hörer die äusseren Verhältnisse der Israeliten und Aegypter zu einander zur Anschauung bringen wollte, so musste sich der Blick von diesen ab auf den sittlichen und religiosen Charakter beider Völker wenden. Der eben erwähnte Chor stellte den der Aegypter dar, den nöthigen Gegensatz zur Vollendung des Bildes geben die nun folgenden Stücke. — Mirjam, die edle Tochter des Morgenlandes, tritt auf, klagend über das herbe Schicksal Israel's, ein Gefolge israelitischer Jungfrauen schliesst sich gleichgesinnt ihr an. — Arie, No. 6, mit Chor, G dur, ganzer Takt. Nach einer, die Veränderung der Szene bezeichnenden Einleitung ergreift die Oboe Solo in langgezogenem Tone (Andante) ein Thema tiefgefühlter Klage, die erste Geige vollendet es, und die Singstimme beginnt edel und ausdrucksvoll den herbsten Schmerz auszusprechen: „Hebt euch von mir! lasst mich bitterlich klagen.“ Ein Allegro passionato (G moll), ganzer Takt, schliesst sich an, und bildet den Mittelsatz des Tonstücks. Violoncell und Fagott ergreifen ein leidenschaftliches Motiv: „So höret nun ihr Weiber, lehret eure Kinder klagen.“ Mirjam trauert in dauernd-edlem Ausdrucke fort, wie sie begonnen, indess die Geigen und dann Flöte und Fa-

gott das leidenschaftlich aufgeregte Motiv wiederholen. Mit den Worten: „der Tod ist auf uns gefallen" wird der Ausbruch des Schmerzes leidenschaftlicher, lauter. „Kinder und Jünglinge werden gewürgt und auf der Strasse gemordet." — Die Modulation wendet sich nach C moll, die Jungfrauen stimmen ein: „Hätte ich Flügel wie die Tauben." Hier übernehmen das erste, bis jetzt der Begleitung überlassene Motiv die Singstimmen; sie breiten sich klagend, wie früher Mirjam, aus, indess Bratsche und Violoncelle in herabsteigender Scala das Motiv fortgesetzt wiederholen. Die Solostimme spricht ein neues Motiv der Klage aus, zu welchem das leidenschaftliche nochmals die Bratsche und Violoncello durchtönt, bevor es, da die Jungfrauen sich dem Ausdrucke Mirjams anschliessen, aufgegeben wird, und der Gesang in beiden Tönen die Scala durchschreitend sich zur Dominante hinabsenkt, auf welcher nach zweimaligem scharfscheidenden Durchgange des Ober- und Unterhalbtones, die Tonika regungslos lang ruhen bleibt, ein Abbild tiefen, bis zur Apathie gediehenen Schmerzes; nur die schwache Pulsation der tieferen Mittelstimmen deutet noch Leben an, sie theilt sich nach und nach den Oberstimmen mit; in den zwei letzten Takten ergreift die Oboe die Dominante und leitet in das Tempo Primo, G dur, mit demselben Motive, mit welchem die Arie begann; die Geigen ergreifen die den Eintritt begleitende Figur, Mirjam tritt, die Melodie durch den weichen Dreiklang der Unterdominante (C moll) herb schneidend führend, ein; die Solostimme schliesst sich mit dem ersten Motiv der Singstimme aus dem ersten Satze an und leitet den dritten Theil des Tonstückes abkürzend, nachdem sein ganzer Inhalt höchst sinnig durch die Wiederholung aller Motive angedeutet worden, zu einem ernsten plagalischen Schlusse. — Korah knirscht verzagt darein: „die Schmach bricht mir das Herz;" er will zum Widerstande aufreizen: „und ist Niemand der mich von ihrer Hand rettete?" ein Anklang des Motivs, welches dem Allegro appassionato in Mirjam's Arie zum Grunde lag, tritt, verbunden mit dem die früheren Klagen Korah's begleitenden, ein: „denn ich weiss, der uns dahingegeben, wird uns dem Tod überantworten." Mit den Worten: „da ist das bestimmte Haus aller Lebendigen," versinkt er in ohnmächtiges Verzagen, daher der ungewöhnliche Schluss auf dem verminderten Septimenakkorde, dessen Auflösung die Begleitung übernimmt. — Aaron tritt hinzu; er gebietet Einhalt der Klage und fordert zur Erhebung im Vertrauen auf Gott, zum Lobe des Allerhöchsten auf. — Der Gottesdienst der Hebräer beginnt nach ihrer Väter Weise und bringt endlich Ruhe in dies Tongemälde (No. 7, Arie mit Chor, B dur, ganzer Takt). Ein feierlicher Gesang, wie es scheint, nicht ohne nationalen Anklang in Rhythmus und Melodie. Die Begleitung pomphaft; Blechinstrumente herrschen Melodie führend vor. — Der Männer- und Frauenchor tritt demüthig betend dazwischen: „Herr erbarme dich unser;" der Schluss fast murmelnder Ausdruck der in Staub und Asche trauernden Gemeine: „Verwirf mich nicht von deinem Angesicht." — Schluss in G moll.

No. 8. Die Szene verwandelt sich. Ein Vorspiel (A dur, ganzer Takt, sodann $^{12}/_{8}$) gibt das Bild der freien Natur; Moses unter seinen Herden. Kräftig und gemüthvoll steht er in Betrachtung der Natur versenkt. „Der Winter ist vergangen, der Regen ist weg und dahin." Sehnsuchts- und kummervoll wendet er den Blick auf sein Volk zurück (Allegro moderato, A dur, ganzer Takt). Eine leichte, die Akkorde durch zwei Oktaven mit Portamenten hinabgleitende Figur in den Geigen, von sanft hauchenden Blasinstrumenten umschlossen, macht die wirkungsvolle Begleitung der deklamatorisch melodisch geführten Singstimme. — Er schaut auf sein eigenes früheres Schicksal, als er den Aegypter erschlagen hatte, zurück (Mittelsatz des Allegro, Wendung durch Fis moll nach D dur). Die Darstellung schliesst nach der Rückkehr in Fis moll auf der Dominante der Tonart und leitet nach den Worten: „Ich aber bin verlassen, einsam, wie kann ich helfen?" in das Pastorale, $^{12}/_{8}$-Takt, womit die Arie begann, zurück. Als dritter Theil des Tonstücks tritt in alter Weise die Singstimme mit der Wiederholung des ersten Theils $^{12}/_{8}$ zu: „Nun ruht doch alle Welten." Der neunte Takt des so ohne alle Abänderung wiederholten ersten Theiles wird wieder vom Allegro (ganzer Takt) aufgenommen, unter gleicher, in denselben leichten Figuren bewegter Begleitung der Geigen, von lang hauchenden milden Tönen der Blasinstrumente eingeschlossen, wie das erste Allegro sehr malerisch belebt wurde. — Die Arie schliesst nicht völlig ab, sondern fällt in ein Recitativ (Cis moll), „Die Sterne leuchten in ihrer Ordnung" u. s. w. und leitet das Finale ein. —

Die Stimme Gottes ruft Mosen, und die Unterredung des Herrn mit Moses folgt, wie sie im Moses Buch 2, Kap. 2, enthalten ist. Es ist schon oben im Eingange dieser Mittheilung erwähnt worden, dass hier Stellen aus dem Buch eingeschaltet sind. — Wir sind nun an den bedeutendsten und eigenthümlichsten Theil des Tonwerks gelangt, dessen Intention einen näheren Nachweis erfordert. — Die Aufgabe, wie sie sich der Komponist gestellt hat, ist eine ungemein schwierige, und ihre Lösung, in welcher Weise sie auch immer versucht wurde, dürfte wohl niemals *ganz* ohne Widerspruch bleiben. — Schon der Text zeigt, dass die musikalische Behandlung der Stimme Gottes eine ausgeführtere sein müsste, als die des Moses. Das Gespräch, des letzteren Sendung enthaltend, ist zum Haupt- und Ausgangspunkte des ersten Theiles gewählt, und soll einen Eindruck zurücklassen, welcher in den zweiten Theil hinüberführt, durch ihn hindurch, bis zum eigentlichen Höhepunkt des Werkes, der zweiten Erscheinung des Herrn leitet, und diesen erhöht und bleibend in dem Ausspruche des ersten Gesetzes als das Resultat der ganzen Darstellung des Werkes in Aussicht stellte. Die verschiedenen Möglichkeiten der musikalischen Darlegung der Stimme des Höchsten, denn von der Darstellung eines Individuums darf hier nicht die Rede sein, können hier alle ausser Betracht bleiben, wir haben es nur mit einem bereits fertigen Versuche zu thun, und Niemand wird verkennen, dass der Komponist, indem er sich an die biblischen Andeutungen bei der Erscheinung des Herrn hielt, *Gott in der Natur*, die Natur in Gott darstellen wollte. Gott ist dargestellt als das All, der Inhalt alles Erschaf-

fenen, alles Seins, und sollte auch nur durch jene Totalität in seiner Wesenheit angeschaut und zur Aussprache gebracht werden. — Nach dem alten Testamente bebt die Erde, die Berge rauchen, die Wolken ziehen, Blitze und Donner erschüttern die Luft, wenn Gott spricht. Man hört den Ton einer *starken Posaune* (2. Mos., Kap. 19). „Und nach dem Feuer kam ein *stilles sanftes Sausen*", 1. Könige 19, V. 12, da kam eine Stimme zu ihm.

Diese Bilder fasst der Komponist zusammen, und wollte sie durch Anwendung *aller Organe*, welche die Musik zur Aussprache bringen können, darstellen. Aus dieser Voraussetzung ergibt sich auch die Anwendung *sämmtlicher* Gesangstimmen, eines vollen, zuweilen sogar doppelten Chores, für die Stimme Gottes. — Der erste Ruf: „Mose! Mose!" tönt leise; indem sich in der Singstimme der volle Dreiklang auf der Dominante in Cis moll auflöst; die Terz des Akkords tritt nur vorübergehend auf, Grundton und Quinte herrschen vor, und spannen wie auf Ungewöhnliches die Aufmerksamkeit. Die Saiteninstrumente scheinen ein *sanftes Sausen* ausdrücken zu wollen. Blasinstrumente, selbst Posaunen, treten leise dazu. Harfenklange mischen sich darein *). — Ueber die Auffassung des Moses, Gott gegenüber, berichtet das Vorwort des Komponisten selbst. Die folgende Stelle „denn der Ort, da du aufstehest, ist ein heiliger Ort" ist mit gleicher Intention melodisch ausgeführt (As dur). Die Singstimmen bauen sich von der Tiefe aus bestimmter, doch noch immer im leisesten Hauchen auf; nach Feststellung des Akkords, vierstimmig im Tenor und Bass, treten die beiden Alte, dann die beiden Soprane melodisch dazu. Die Harmonie wendet sich nach B dur, Harfen und ein in fünf Stimmen getheilter Geigensatz wehen dem Gesange im leisen Echo die Melodie vom „es ist ein heiliger Ort" nach. Enharmonische Rückung aus Des nach Cis dur: „Ich bin der Gott deiner Väter," in der vorigen Weise melodisch fort. Die sanftsäuselnde Begleitung der Saiteninstrumente gewinnt melodische Form. Am Schlusse der Worte rollt der Donner (Pauke), leise Harfenklange wehen darein: „Ich habe gesehen das Elend meines Volkes." Die Singstimmen bauen sich aus der Dominante von E moll zum Grundton der Tonart sanft herab, Geigen begleiten ohne Blasinstrumente, nur die Pauke wirbelt dazwischen. Die Harmonie geht durch D moll nach F dur, Vorhalte halten die Auflösungen zurück. Die zweite Geige gibt leise den eintretenden $^{12}/_{8}$-Takt auf dem gehaltenen Grundtone an, zu dem ein neues Motiv her: „Ich bin herniedergefahren" (in F moll) eintritt; der Tenor wiederholt es in E dur versetzt, der Alt in Es dur, der Sopran in C dur, die unteren Stimmen kontrapunktiren dagegen. Die säuselnde Begleitung wird lebhafter, immer steigender, die Pauke rollt stärker, die Bläser treten nach und nach, Posaunen und alle Blechinstrumente mit Kraft dazu, ein grosser starker Wind, der die Berge zerriss und die Felsen zerbrach, 1. Könige 19, V. 11, scheint sich zu erheben; er geht schnell vorüber (*der Paukenton wird immer stärker*); sämmtliche Blechinstrumente ruhen auf dem in der höhern Oktave angeschlagenen Grundtone *f* in der plötzlich eintretenden Pause der Singstimme. — „So gehe nun hin," erschallt mächtig der Befehl an Moses, und sanft melodisch unter leichtem Hauchen und Säuseln aller Musikorgane wird der Satz mit den Worten: „Ich will dich zu Pharao senden: dass du mein Volk aus Aegypten führest," zum Schlusse geleitet, der sich, wieder ebenmässig gegliedert, mächtig, im Ausdrucke sicher gespendeter, unerwarteter Hoffnung erhebt. Geigen und Harfen tönen den schon am Schlusse eines früheren Abschnittes angewandten melodischen Satz sanft verwehend nach. Die Antwort auf Moses Frage: „Wer bin ich, dass ich zu Pharao gehe?" in den Worten: „Ich werde mit dir sein" — tragen die Singstimmen allein in gehaltenen Tönen vor; die Posaunen und ähnlich tönende Instrumente setzen lange tönend und verhallend den Schlussakkord mit ein. — Nach der nun folgenden Rede des Moses, welche sich mit der Frage schliesst: „Wie heisst sein Name?" tritt zu den von den Singstimmen einfach und kräftig getragenen Worten: *„Ich werde sein, der ich sein werde"* (E moll) die vollständigste Malerei in das leise die kräftigen Worte begleitende Orchester ein. — Blitze umleuchten den Herrn, Donner rollen, die Erde scheint zu beben, Wasserfluten rauschen, Stürme toben, und Alles verstummt plötzlich, nachdem es sich in höchster Gewalt vereinigt hatte, so dass die neu folgenden Worte: *„Der hat mich zu euch gesandt"* dem sich achtstimmig ausbreitenden Chore allein bleiben. — Nach der folgenden Rede des Moses: „Mein Herr, sende welchen du senden willst," sagt der 14. Vers des 4. Kapitels Moses, 2. B.: *„da ward der Herr sehr zornig und sprach:* — die hier stehenden Worte des Herrn hat der Komponist zur Gewinnung eines Theilschlusses mit dem Anfange des 38. Kapitels aus dem Hiob vertauscht. — Der gewählte Text beginnt nach: *„Und der Herr antwortete Hiob aus einem Wetter*, und spricht mit dem zweiten Verse: „Wer ist der, der so fehlet und redet so mit Unverstand?" in welchem, nach Andeutung der vorhin angewendeten Kunstmittel, der *zürnende Gott* des alten Testamentes geschildert wird. — Nach der obigen Frage des zürnenden Gottes folgt die des *eifrigen* Gottes: „Wo warst du, als ich die Erde gründete: Sage mir's?" — Mit den Worten: „da mich die Morgensterne lobten" beginnt pomphaft die Malerei des Raums, die Sphären kreisen, die Sterne flimmern, das ganze Weltall jauchzet und jubelt Gott dem Herrn; eine majestätische in weiten Intervallenschaften sich ausbreitende Melodie in den Singstimmen liegt dem Tongemälde zum Grunde, auch den Chor ergreift zuletzt die allgemeine Bewegung; er breitet sich getheilt in acht einander nachahmende Stimmen aus, und überlässt die tragende, fast durchgehende Grundmelodie den Blechinstrumenten. Im vollsten Jubel wechselt sich die Taktart dreitheilig: Wogen scheinen zu rauschen, man hört die Brandung des Meeres: „Wer hat das Meer mit seinen Thüren verschlossen?" Eine eindringliche leicht fassliche anmuthige Melodie tritt in die Bassstimmen des Chores,

*) Die in den beiden Finalen sehr bedeutungsvolle Harfe musste leider bei der Aufführung in Breslau aus Mangel eines Harfenmeisters bis auf die allerunbedeutendsten Stellen, welche unter Streichinstrumente (Pizzicato) vertheilt werden, weggelassen werden.

der Tenor kontrapunktirt dagegen; beide Themen werden kanonisch frei durch alle Stimmen geführt, bald enger bald weiter zusammengehalten oder getrennt. Wesentlich der Satz durchweg polyphonisch bleibt, tritt das Thema doch so oft und so bedeutsam hervor, dass es sich, ungeachtet der fortdauernden Wellenbewegung der Instrumente, dem nur einigermassen aufmerksamen Zuhörer bleibend einprägen muss. — Sehr ergreifend und eindringlich ist noch ein gemalt die erste eifrige Frage: „Sage mir's!“ eingeschaltet und gesteigert wiederholt. — Ein vorüberfliegender Windstoss scheint die höchste Steigerung derselben zu begleiten, worauf ruhiger der Zug der Wolken und die Einhüllung in's Dunkel geschildert wird. Durch chromatisch geführte Modulationen wendet sich der Satz nach E dur, und das den *e*-Takt eröffnende Motiv wiederholt sich unverändert in der vorigen Weise bearbeitet und enger geführt zu den Worten: „da ich ihm seinen Lauf brach, und setzte ihm einen Damm.“ Neben der fortgestalten Malerei des wogenden Meeres scheint die früher bei: „da mich die Morgensterne lobten“ bezeichnete in den Blasinstrumenten, mit jener verbunden, einzutreten. „Bis hieher sollst du kommen und nicht weiter,“ so lautet immer mächtiger die Stimme (*„der Posaunenton wird immer stärker, das ganze Volk das im Lager war erschrak“*). — „Hier sollen sich enden deine stolzen Wellen,“ das Meer scheint sich zu ebnen, sanfter werden die Klänge, die Rhythmen und die Töne selbst breiter, die Taktart geht in den gleichmässig geschnittenen $\frac{4}{4}$ über, und in mildere höhere Töne leicht verwehend, endet die Stimme Gottes ihre eindringliche Rede zu Moses, welcher leiser Donner und lustige Harfenklänge nachhallen. — Ueberfliegen wir den hier abgeschlossenen einleitenden Theil des Werkes nochmals, so lässt sich ein reicher Inhalt und dessen höchst zweckmässige Anordnung nicht verkennen. Nachdem das Verhältniss beider Völker, der Israeliten und Aegypter in ihrem Zusammenleben dargestellt worden, kommt jedes im Einzelnen seinem Charakter gemäss zur Anschauung. Aus dem trüben Leben der Israeliten tritt ein fern von ihnen wohnender Mann, Moses, heraus, ein Vorbild der Kraft und Selbstständigkeit für das ganze Volk, dessen endlichen Gewinn und Entwickelung unter höherem Beistande die vorschreitende Darstellung zeigen will. Er wird durch Gottes Stimme berufen. — Der aufmerksame Zuhörer wird neben den dramatischen, charakteristischen Chören: „Sie zwingen uns zum Dienst,“ „Giesse deine Ungnade auf sie herab,“ „Ab herbei,“ die melodisch eindringlichen Arien der Mirjam, des Aaron und Moses nicht übersehen, und durch den Fortgang der Berufung des Moses mindestens gelassen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Hamburg, im November. Das in meinem letzten Berichte erwähnte geistliche Concert fand am 27. October in der grossen St. Michaelis-Kirche Statt. Theils der wohlthätige Zweck — der Ertrag des Concerts ist zum Besten der abgebrannten Kirchen zu St. Petri und St. Nicolai bestimmt — theils die getroffene glückliche Auswahl der Musikstücke hatten ein sehr zahlreiches Auditorium herbeigezogen. Die Hauptnummern des Programms waren das Requiem in C moll von *Cherubini* und der achtstimmige Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*. Letzteres Werk ist von einer früheren Aufführung allhier dem musikliebenden Publikum bekannt und entzückte auch diesmal wiederum allgemein. Unstreitig ist dieses Werk des gefeierten Komponisten seinen gelungensten beizuzählen. So kunstvoll auch die Arbeit ist, so herrscht dennoch in allen Theilen eine so bewundernswürdige Klarheit vor, dass selbst der weniger gebildete Musiker mit Leichtigkeit zu folgen vermag. Das Requiem von *Cherubini* erregte besondere Theilnahme und wurde hier zum ersten Male zu Gehör gebracht. Die hohe Meisterschaft, die *Cherubini* in dieser Tonschöpfung entfaltet, muss einen Jeden in Erstaunen und Bewunderung versetzen. Von erschütterndem Eindruck ist vornehmlich das „Dies irae,“ welches auch noch besonders eigenthümlich und prachtvoll instrumentirt ist. Die Ausführung des Requiems bietet manche Schwierigkeiten. Die hiesige war, wenn man berücksichtigt, dass der 150 Personen starke Sängerchor fast nur aus Dilettanten bestand, eine im Ganzen lobenswerthe und schöne zu Allgemeinen zu befriedigen. — Im Theater wurden den Musikfreunden in den beiden letzten Monaten sehr interessante Kunstgenüsse bereitet. Mad. *Stöckl-Heinefetter* gastirte als Norma (zweimal), Fidelio, Romeo in Montecchi und Capuleti, Valentine in den Hugenotten, Anna in Robert dem Teufel, Pamina in der Zauberflöte, und Jessonda, und erntete stets rauschenden Beifall. Mad. *Stöckl-Heinefetter* besitzt eine selten schöne und kräftige Mezzosopranstimme von sehr bedeutendem Umfange, welche sehr gleichmässig ausgebildet ist. Von besonderer Schönheit sind die Mittellone. Hinsichtlich der Bravour darf man sie zu den ersten jetzt lebenden Sängerinnen zählen. Auch in der Darstellung, besonders in heroischen und leidenschaftlichen Partieen, ist Mad. *Stöckl-Heinefetter* ausgezeichnet. Mit Meisterschaft singt und spielt sie den Fidelio und die Norma, in welchen beiden Partieen sie wirklich enthusiasmirte. — Ein junger Tenorist Herr *Damke* machte als Tamino in der Zauberflöte allhier seinen ersten theatralischen Versuch mit günstigem Erfolge. Seitdem hat er noch einmal den Tamino und vor einigen Tagen den Nadori in Jessonda gesungen. Herr *Damke* hat eine recht angenehm klingende Stimme mit guter Höhe, im Ganzen aber erscheint dieselbe für unser grosses Theater etwas schwach. Was seine Art zu singen betrifft, so ist er auf gutem Wege, und es lässt sich erwarten, dass er in kurzer Zeit sich zu einem sehr brauchbaren Mitgliede der Oper herangebildet haben wird. Mit recht vieler Lustigkeit und ziemlich fertig sang *Damke* den Nadori, welches auch mit lebhaften Wahlszenen aufgenommen wurde. — Ausser der gelungenen Aufführung der *Method*'schen Oper: „Joseph und seine Brüder“ und der Vorführung des „Maurer's“ von *Auber*, worin Herr *Hesse* aus Rostock gastirte, gefiel und darauf engagirt ward, ist noch eine neue Oper

zu erwähnen, nämlich: „Die Brandtaucher" von *Auber*, welche zum Benefiz des Fräul. *Jazedé* am 29. October in Szene ging und mit vielem Beifall aufgenommen wurde. Das Sujet der Oper ist, ungeachtet der vielen Unwahrscheinlichkeiten, spannend und von *Scribe* mit seiner anerkannten Gewandtheit dramatisirt und mit eingewebten pikanten Szenen gewürzt. *Auber's* Musik dazu ist freilich kein Meisterstück, aber gefällig und munter. Leider ist man schon daran gewöhnt, bei derartiger französischer oder italienischer Musik auf Charakteristik und dramatische Wahrheit zu verzichten, und insofern man diese Ansprüche fahren lässt, ist auch diese Arbeit *Auber's* als eine der besseren in diesem Genre zu bezeichnen. Sie enthält manche hübsche Melodieen, wenn auch keine, die auf Originalität Anspruch hat, und ist in *Auber's* glänzender Weise sehr wirksam instrumentirt. Die Hauptpartie in der Oper ist die der Philomena, welche eine im koloraturen Gesange sehr geübte Sängerin verlangt. Fräul. *Jazedé* zeigte sich in dieser Partie als eine eben so gewandte als geschmackvolle Sängerin und machte in Wahrheit mit derselben Furore. Der Bolero im zweiten Akte, von ihr und Fräul. *Endlicher* gesungen, und die recht geschmackvoll komponirten Variationen, die gleich darauf folgen, gefielen am Meisten. Ein Chor der Falschmünzer im ersten Akt ist besonders durch seine lebhaften Rhythmen von guter Wirkung. Ein bedeutender Antheil an dem Beifall, den diese Oper hier findet, ist aber auch auf die sorgsame und zum Theil brillante Weise zu schreiben, mit welcher dieselbe hier in Szene gesetzt worden ist. Die Kostüme sind alle ungemein geschmackvoll, dazu kommen nun noch drei ganz neue Dekorationen, nämlich eine, welche die wilde Gebirgsgegend in Estremadura darstellt, womit die erste Szene beginnt, sodann ein brillanter Saal im zweiten Akt, und die Schlussdekoration, der Thronsaal der Königin, welche letztere überaus prachtvoll ist. Es ist zu erwarten, dass diese Oper den Winter über oft und gern auf dem Repertoir gesehen werden wird. — *Donizetti's* Oper: Linda di Chamounix wird jetzt einstudirt und zum Benefiz des allgemein beliebten Sängers Herrn *Herda* in Szene gehen. Mein nächster Bericht wird das Nähere darüber enthalten. — In Folge der grossen Feuerkalamität werden die „philharmonischen Concerte" diesen Winter leider nicht stattfinden können. Der „Apollosaal," das einzig passende Lokal für derartige Concerte, ist bis auf nächsten Winter zur Mobilienniederlage des hiesigen Tischleramtes vermiethet — nebenbei bemerkt, für die Summe von 11,000 Cr. C. M.! — und dieses eine der Haupthindernisse. Nach einer Anzeige des Herrn *W. Gruud*, des musikalischen Direktors dieser Concerte, beabsichtigt derselbe statt dessen zwei eigene Concerte zu veranstalten, welche denn wohl die einzigen diesen Winter sein werden, wo man Gelegenheit haben wird, eine *Beethoven'sche* Symphonie zu hören. — Die Herren *Hafner*, *Sack*, *Königsbrr* und *Polard* haben einen Cyclus von Quartettsoireen angekündigt, welche alle vierzehn Tage stattfinden werden. Zu wünschen und zu hoffen ist es, dass diese musikalischen Unterhaltungen einen allgemeineren Anklang im Publikum jetzt finden werden, wie bisher, wo sich immer nur eine sehr kleine Anzahl kunstsinniger Hörer einfand. — *Moscheles* verweilte hier diesen Sommer einige Zeit im Kreise seiner Verwandten. Er hat wiederum mehrere Kompositionen vollendet, worunter ein grosses Klavierconcert und mehrere interessante Etüden. Zu bedauern ist es, dass ein so gediegener Künstler, wie *Moscheles* es in jeder Beziehung ist, sich von der Oeffentlichkeit zurückzieht; in künstlerischer Hinsicht ist es nach meiner Ansicht nicht zu rechtfertigen. — —r.

Mailand, den 24. October 1842. Dreissig volle Jahre legt heute meine Korrespondenz mit der hochverehrten Allgemeinen Musikalischen Zeitung zurück. Sie begann zu Neapel (s. d. B. vom Jahr 1812, No. 48), und wurde darauf von Mailand aus, zwei unbedeutende Unterbrechungen ausgenommen, bis zu dieser Stunde regelmässig fortgesetzt. Dankbar für das gütige Wohlwollen, mit welchem die verehrten Leser während dieses langen Zeitraums meine geschichtlichen und literarischen Beiträge aufgenommen, werde ich mit der Hilfe Gottes, und so lange es die Umstände erlauben, keine Mühe und Fleiss sparen, diese Beiträge wie bisher möglichst genau und vollständig zu geben.

Zu Anfang des einundzwanzigsten Jahres meiner Korrespondenz mit dieser Zeitung enthielt sie Jahrg. 1832, No. 47) einen grossen Aufsatz, in welchem die eigentliche mit 1812 begonnene Rossini'sche Epoche besprochen wurde. Da nun Rossini nach jenen zwanzig Jahren immer mehr abnahm, und jetzt, noch um Lebens, beinahe ganz zu verschwinden droht, so könnte man fragen: welche Epoche bezeichnen die folgenden Jahre 1832—1842? — Die Antwort hierauf ist sehr kurz; sie heisst: die Donizetti'sche - Opernindustrie - Operngrauel - Opernkonvulsion - Operngeduld - und Variationsoper-Epoche.

Der statistische Ausweis einer jeden Stagione der letzten Jahre in der Allgem. Musikal. Zeitung zeigt die Donizetti'sche Epoche nur allzu deutlich. Dabei ist wohl zu bemerken: Rossini war Schöpfer eines eigenen Style, Donizetti hat nicht allein nichts geschaffen, sondern ist sogar grossentheils Nachahmer des Letzteren. Warum er aber bei solcher Epoche gemacht, liegt, bei dem ihm gewiss nicht abzusprechenden melodiösen und musikalischen Talente, in manchen mitwirkenden Nebenursachen: seine polytechygraphische Gabe, Bellini's frühzeitiger Tod, Mercadante's wenig ansprechende neuere Musik, grosser Mangel an heilbringenden Opernkomponisten bei all' diesem Ueberfluss, die Einführung der bekannten heutigen Opernsänger u. s. w.

Dass letztere, die Opernbücher nämlich, eine ganz besondere, ja höchst endlosstreiche Epoche der letzten Jahre bilden, ist leider nur allzusehr. Ohne hier abermals von allen Kerkern, Vergiftungen, Dolchen, Meuchelmördern, Gräbern, Scheiterhaufen, Henkern und vielen andern Scheusalen der heutigen Tragedia lirica zu sprechen, hat dieser neue Romantizismus im Gegensatz, haben diese aus dem Schauplatz der neuern französischen Literatur entstandenen Libretti vor Allem die Opera buffa beinahe ganz

verdrängt; das Wie? wurde von mir bereits bei andern Gelegenheiten in diesen Blättern hinlänglich auseinandergesetzt. Was hat es sonst mit der sogenannten Bettelkadenz gekostet, um Hände in Bewegung zu setzen! Jetzt haben wir lauter Mitleidskadenzen. Das Elend der armen Sänger, die entweder blind, verwundet, wahnsinnig, wüthend, in Verzweiflung oder zum Tode verurtheilt sind; ihre kränkliche Singart, ein ewiges Klagen, Weinen, Schluchzen, Wimmern, Winseln, Miauen, Seufzen, Pfarren, tiefes Athemholen, melodisches Ziehen und Zerren, erbärmliches Schreien, wohlgemerkt, Alles mit unternischtem Kokettiren und Liebäugeln: welch ein gefühlvolles Herz kann wohl diesen weinmüthigen und wilden Feierlichkeiten den Beifall versagen?. In der Rossini'schen Epoche waren dergleichen Libretti eine wahre Seltenheit, eben so wie die heutigen zahlreichen Gattungen der Schnurrbärte, die gewiss nicht ohne Einfluss auf's heutige Opernwesen sind. Welch eine Musterkarte bilden nicht schon in dieser Hinsicht unsere Bühnengesangshelden! wie sehr ist nicht ihre dermalige Profession dadurch angewachsen! ... Das Allerbeweinenswertheste der jetzigen Gräueloper bleibt indess eben dieser einförmige, klägliche, schreiende Gesang, der sie schnell zu Grunde richtet. Der Himmel befreie recht bald die armen Zuhörer von dieser Kalamität!

Weit lästiger ist die heutige Opernindustrie, von der ebenfalls in meinen Berichten häufig die Rede war. Die italienische Oper ist eben jetzt thätig unfern vom Aequator in Amerika, dehnt sich von da über die nördlichen Tropen (Cuba und Mexico) bis zu den Vereinigten Staaten aus, wirkt in einigen Theilen von Nordafrika und Asien, und beglückt das ganze civilisirte Europa mit ihrer Gegenwart; ihre Landkarte ist demnach ohne Weiteres respektabel. In ihrer eigenen Heimat hält sie Jahr aus Jahr ein die Maurer in grösster Thätigkeit, die ihr nicht genug neue Tempel bauen und die alten modernisiren kann; eine bedeutende Armee von Singmeistern, Theatersensalen, Impresarj und Journalisten sorgt für die Vermehrung und Verwendung der Virtuosen; der ewig blaue Himmel Hesperiens befördert die Fruchtbarkeit der Maestri. So ist denn die Wechselwirkung aller dieser Individualitäten, ihre Thätigkeit und Quecksilberläufigkeit ganz ausserordentlich und erstaunlich für den, der das ganze Treiben in Mailand, ihrem Hauptquartier, eine Zeitlang beobachtet. Diese Dampfopernindustrie ist aber einzig und allein das Ergebniss des letzten Decenniums. Sie erwärmt jetzt die kühlen Hyperboräer Skandinaviens, den bedächtigen Holländer und sogar die Berliner!

Italiens, wie man zu sagen pflegt, ewiger Frühling, sein glühender Himmel, bedarf jener Wärme keineswegs, und doch erzeugte hier das Opernwesen im letzten Decennium einen solchen hyperdynamischen Erethismus, dass er so zu sagen in eine Art Opernkonvulsion ausartet. Mehrere kleine Städte, die zu gewissen Stagioni von keiner Oper träumten, haben sie jetzt das ganze Jahr, sonst werden sie von Konvulsionen befallen; jene, die sie erst zur Zeit der Fiera (Messe oder Jahrmarkt) feierten, engagiren jetzt vorher, für einen oder zwei Monate, eine ambulante Gesellschaft, um einstweilen ihren Operndurst zu löschen; Marktflecken, Dörfer lechzen nach ihr, laben sich daran ein oder zweimal des Jahres: ja manche grosse Stadt beginnt die Herbstsaisone bereits in der ersten Hälfte des August. Die Industrie und Civilisation hat aber auch in der letzten Zeit sehr zugenommen, und in Italien ist ja das Operntheater am geeignetsten, von Geschäften, Unterhaltungen u. dergl. zu schwatzen.

Wer will denn aber auch seine armen Ohren mit dem heutigen Quadrateinerlei der Oper ohne Unterlass peinigen, und sich nicht dabei meist mit Gesprächen u. s. w. desennuiren? .... Quadrateinerlei? O ja! In Betreff der Musik hat man alle Opern der jetzigen Epoche bereits in der vorigen Rossini'schen Epoche gehört, weil Pacini, Donizetti, Mercadante, Bellini und viele andere neuere Maestri, bei all ihrem angeborenen musikalischen Talente, stets Rossini's Nachahmer sind; des Letztern Physiognomie guckt selbst noch im heutigen Mercadante hervor. Nun aber haben, wie schon vorhin gezeigt, alle neueren Libretti mit ihren starken und wilden Leidenschaften eine solche Aehnlichkeit unter sich, dass auch ihre Musik, bei der gewöhnlichen Fantasienwuth der Maestri, beim klüglichen, weinerlichen Gesangsvortrag und Geschrei der Virtuosen ganz dieselbe zu sein scheint; man multiplizire demnach den seit 30 Jahren nie aus den Ohren weichenden Rossini, in Person oder in seinen Repräsentanten, mit dem ewigen Jeremiach der neuern Tragedia lirica, und das Produkt wird ohne Weiteres ein Quadrateinerlei sein. Was ist nun bei diesem Jammer zu thun? .... Hier heisst es: Geduld, und die jetzige Oper, wo eine mit der andern, ja die Stücke unter sich, die Gesangsmanieren, das Schreien, Distoniren der Virtuosen eine so auffallende Aehnlichkeit haben, sind wahrlich eine Musterschule zur Ausübung jener schönen Tugend; die Zuhörer stehen auch in ihr bereits auf einer sehr hohen Stufe.

Das hier besprochene Eigenthümliche der letzten Decennalepoche der italienischen Oper, die auf meine a. a. O. beschriebene zwanzigjährige Rossini'sche Epoche folgt, ist unleugbar. Donizetti ist ihr Coryphäus, die Gräueloper ihre Basis, die Industrieoper ihre Säule, das Konvulsivische ihre Atmosphäre, die Geduld ihre Apotheke; ihr Titel ist aber Variationsoper, die Rossini bereits gut gezeichnet, seine Apostel nach und nach zur höchsten Vollendung gebracht haben.

Diesen gleichsam aus dem Stegreife hingeschriebenen Betrachtungen — mein zweiunddreissigjähriger Aufenthalt in Italien machte mir sie ziemlich leicht — mögen folgende nicht überflüssige kurze Schlussbemerkungen folgen. Wir Deutsche fordern von der Oper charakteristischen und kontemplativen Gehalt, Originalität, Fantasie, Gedankentiefe, Fülle des Gemüths, gediegenen und gelehrten Satz u. s. w.; der Italiener begnügt sich in der Oper mit hübschen, neuen Melodien, geschmackvollen Kabaletten, schönen Kavatinen und Duetten, hier und da mit dem Harmonischen in Ensemblestücken und einer brillanten Instrumentation. Ersterer beurtheilt die Oper mit dem Ohr, überlässt dabei den Verstand der Metaphysik, und kommt mit dem deutschen Gemüthe in musikalischer Hinsicht nicht ganz überein. Der Italiener wird hierin stets Italiener, der Deutsche stets deutsch

bleiben; Klima, Sitten scheinen die nächste Ursache davon zu sein. Eine unlängst von einem hiesigen Blatte vorgeschlagene Vereinigung beider Schulen, ein sogenanntes juste Milieu, dürfte ebenfalls eine völlige Unmöglichkeit sein. Mozart's Opere buffe: Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte, zum Theil auch die Zauberflöte und Clemenza di Tito, lassen wohl oft die deutsche Physiognomie durchblicken, aber seine Riesengrösse imponirt überall, und das Ganze erscheint mehr als huldige er seinen im schönen Lande zugebrachten Jugendjahren; die daselbst gepflückten Blümchen waren auch in der That nicht ohne wesentlichen Einfluss auf seine nachherige Schreibart. Aber zugegeben, dass benannte Opern als Maasstab eines solchen juste Milieu gelten sollen: wo findet man die Mozart'schen Genies? .... Weigl in Deutschland und Mayr in Italien sind noch die beiden einzigen Komponisten, die oft in ihren Opern beide Schulen vereinigten, und bei ihrem Anhören befindet man sich gewissermaassen in Italien und Deutschland zugleich. Dem sehr achtbaren Meister Winter gelang dies weit weniger. Rossini's Erscheinung auf dem Operoschauplatz indess auf lange Zeit nicht nur Alles über den Haufen geworfen, sondern auch mit seiner sogar leicht nachzuahmenden Musik ein Heer von Maestri erzeugt, die sich's mit dessen Schreibart ziemlich bequem machten, Opern zu komponiren. Sonderbar, in dieser seiner zahlreichen Familie war Rossini der ungeschickteste, jenes Mittel zu treffen; der Mose (besonders die erbärmliche thematische Behandlung dessen hochgepriesener Introduzione), Wilhelm Tell, sein neuestes Stabat mater beweisen es sattsam. Bellini suchte es vergebens; er war überhaupt schwach im Satz. Mercadante, der seit mehreren Jahren in seinen Opern sich mit Harmonieen abrackert, vergisst darüber das Melodische und ist weder Teutoniker noch Italiener. Donizetti, der es, als Mayr's Schüler, am Besten verstände, zeigt sich damit nur allzuselten. Was aber in dieser Hinsicht seit einiger Zeit der Sache das Garaus macht, ist der Umstand, dass, anstatt die alten aber ewig lebenden Heroen Handel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart zum Muster zu nehmen, man lieber, um ganz modern zu sein, in der Schule der neuern und neuesten Pianofortehelden fischt. So gibt es z. B. einen Maestro, dessen Opern und Messen Chopin zu ihrem Liebling haben.

Gerade dieser Umstand erregt bei der musikalischen Zusammenstellung der vorigen und jetzigen Zeiten beider Länder ein wahrhaft unheimliches Gefühl. Noch zur Zeit der Mozart'schen Opernreformation, welch ein Reichthum an guten Opern, Maestri und grossen Sängern war nicht damals in Italien? Paesiello, Cimarosa, Guglielmi, Sarti u. A. m. schrieben mitunter sehr viel; ihre Opern waren selbst von einem und demselben Maestro unter sich verschieden, trugen aber alle die ächte italienische Physiognomie und den Styl des Verfassers an sich, so wie z. B. alle Haydn'schen zahlreichen Symphoniemeuetten an sich ganz verschieden, alle aber die Haydn'sche Physiognomie beurkunden; dasselbe gilt überhaupt von all seinen Kompositionen, wie auch von den Mozart'schen und Beethoven'schen; keine gleicht der andern, jede trägt aber stets das Ich des Meisters an der Stirn. Das waren herrliche Zeiten. Jetzt sieht es aber in beiden Ländern ganz anders aus. In Italien ist nicht allein der seinem schönen Klima und seinen Sitten so ganz entsprechende musikalische Styl der vorigen Meister fast gänzlich verschwunden, sondern die jetzigen Zwitteropern gehören einer einzigen Familie völlig ähnlicher Individuen an. Deutschland hat seit dem eben erwähnten ewigen Favorit-Kleeblatt in allen Fächern der Musik zwar tüchtige Meister, aber keine Schöpfer mehr erzeugt, und poetische Pianofortemusik wie sie oft Mozart und Beethoven schrieb, dann und wann noch Spohr liefert, vermisst man heut zu Tage ebenfalls. Italien hat also seine ehemalige Operphysiognomie grösstentheils verwischt, während in Deutschland die Pianofortemusik hyperromantisch geworden ist.

Recapitulation. Die wahre Charakteristik der italienischen Oper des letzten Decenniums ist das bleischwere Einerlei. In den ersten Jahren der vorhergegangenen zwanzigjährigen Rossini'schen Epoche wirkten noch Mayr, Generali, Paveri, Mosca, Orlandi, Coccia u. A., die sowohl unter sich als mit der neumodischen Musik nicht das Mindeste gemein hatten, aber ächt italienisch schrieben; der Pesareser schrieb nach seiner Art, oft originell, und interessirte auf eine Zeit selbst den Kenner. In der so eben verwichenen zehnjährigen Epoche beherrscht die Oper überhaupt noch immer die Rossini'sche Physiognomie, nahm dabei aber insbesondere einen theils klagendgnomie, nahm dabei aber insbesondere einen theils klagendweinerlichen, theils ekelhaft süsslichen, mitunter lasciven Anstrich an, und steigerte das Schreien der Sänger und den Lärm der Instrumente auf's Höchste. Stehe aber auch die Oper jetzt auf der niedrigsten Stufe, der Mehrzahl gewährt sie immer, vornämlich in Italien, eine gewissermaassen unentbehrliche Unterhaltung; für den gebildeten, besonders deutschen Musiker, hat sie keinen Reiz mehr. Liefern auch Donizetti, Mercadante, Pacini, Ricci, Verdi in ihren Opern einzelne gute Stücke, so sind es im Ganzen Perlen mitten im Schwall des leeren Alltaglichen; von Diamanten, die ihr Wasser nach allen Seiten spielen lassen, von Originalität, hoher Fantasie, hoher Kunst u. s. w. ist hier keine Rede. Und da andererseits sogar das Aufführen klassischer Instrumentalmusik, also Symphonieen, Ouvertüren, Quartetten, Quintetten u. s. w. von Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, besonders ihr guter Vortrag, nicht nur zu den Seltenheiten in Italien gehört, sondern auch in den letzten Jahren daselbst bedeutend abgenommen hat, so bleibt jetzt hier zu Land für den gebildeten Musiker kein anderer wahrer musikalischer Genuss mehr übrig, als das — Lesen der Partituren jener Heroen, welche Lektüre in saecula saeculorum himmlisch bleiben wird.

Frühlingssaison in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Theatro alla Scala). *Coppola* hat seine vor nicht langer Zeit für die hiesige Canobbiana komponirte Opera buffa: *Bella Celeste degli Spadari* in einer verbesserten zweiten Auflage hören lassen, hat aber nicht gefallen, wiewohl die hier beliebte Abbadia die Titelrolle

gab. Herr Deval, Tenor, hat keine Stimme. Der Buffo Rossi (Napoleone) war in jeder Hinsicht weit braver als der Bassist Donelli. Mercadante's aliere, ursprünglich zu Lissabon komponirte Oper Testa di Bronzo, mit der Griffini, Deval, Rossi und dem neuen Bassisten Fiori fand keinen Beifall. Rossini's Barbiere di Siviglia (Griffini = Rosina, Botioni = Almaviva, Figaro = Balzar, Don Bartolo = Rossi, Napoleone, Don Basilio = Rossi, Gaetano) half einigermaassen in der Noth, ging aber — Rossi Napoleone ausgenommen — eben nicht vortrefflich. Auf den Barbiere folgte wieder ein Fiasco, der die von Gabussi untängst für die Venetianer Fenice komponirte Oper Clemenza di Valois traf. Zum Schlusse der Stagione fand eine ursprünglich für's Pio Instituto dieses Theaters von *Bajetta* komponirte Oper *Conzalvo* Aufmunterung. Da auch die Taglioni mit ihrem Tanze nicht den vorjährigen Enthusiasmus erregte, so lief überhaupt die ganze Stagione lau vorüber.

(Teatro Carcano.) Um den hübschen Sopran der Austin in's beste Licht zu stellen, hat man auf diesem Theater ebenfalls eine Stagione feiern wollen. Sie erhielt auch in Donizetti's Roberto d'Evreux verdienten Beifall, mit ihr der weiter unten zu erwähnende Tenor Ferrari, mit seiner bis in's eingestrichene *b* reichenden Brusttstimme, die im Gesange vorwärts geschrittene Corradi, nebst dem bekannten Maler und Bassisten Giorza. In Ricci's Scaramuccia sang die Matthey (eine achtbare Künstlerin), die Morandi (soll eine Deutsche sein), Tenor Zoboli, Boccomini und Giorza (Titelrolle); das Ganze nahm sich gar nicht übel aus und fand Beifall.

(Teatro Re.) Bellini's Beatrice di Tenda wurde beklatscht, d. h. die Sänger, weil die Leva (Titelrolle) sich wacker hielt, die Biaggi, Tenor Ferrari und Bassist Del Riccio zum Gelingen des Ganzen mitwirkten. Der Buffo Cambiaggio gab hierauf seine beiden Steckenpferde: 1) Ricci's Chi dura vince (Sänger: die Gazziello, Biaggi, die Herren Carboni, Leoni, Cambiaggio), 2) Il Ritorno di Columella agli Studj di Padova. Es ist dies ursprünglich die längst aus d. Bl. bekannte Oper Il Ritorno di Pulcinella u. s. w., mit untermischter Prosa, von Fioravanti Sohn für's Neapolitaner Theater komponirt: Herr Cambiaggio aber hatte anstatt Pulcinella Columella gesetzt und das Ganze für die hiesige Szene eingerichtet. Die Oper hat manches Komische, besonders ein köstliches Terzett für drei Männerstimmen; der Buffo sang dabei sogar Rossini's Ouverture aus der Semiramide mit Begleitung der Chöre. Das Ganze würde abgekürzt weit mehr gefallen.

Herr *Ernst Cavallini*, ausgezeichneter Klarinettist an der Scala, ist zum Ehrenmitgliede der Pariser Akademie der schönen Künste ernannt worden. Sein Bruder *Eugen*, Violinist, ist Orchesterdirektor und Primo Violino am besagten Theater.

S. 362 d. Bl. von diesem Jahre, wo von der in der Scala von *Thalberg* gegebenen musikalischen Akademie die Rede ist, muss es natürlicherweise December anstatt Januar heissen, weil die vorausgehende „Nachschrift" vom 29. December ist.

Paris. Nicolai's Templario ging mit vollen Segeln mit schwacher Mannschaft im Orchester und auf dem Verdeck. Die Sänger (die Damen Sonderegger und Mangot, Tenor Della Cella, Bassist Manara und Bariton Achille Bassi, — der vielleicht eben jetzt auf dem Theater zu Berlin singt) waren eine sehr bescheidene Gesellschaft. In Ricci's Chi dura vince war Herr Bassi die Krone von Allem.

Crema. Cenerentola. Die Prima Donna Grassi, die erst vorigen Karneval zu Sondrio im Veltlin die Bühne betrat, wurde in der Titelrolle ungemein beklatscht und hervorgerufen. Ein Aufängertenor Pietro Maroli kam glücklich durch. Der Buffo Profeti (diesmal auch Impresario) sang seit einem Jahre zum drittenmal auf dieser Bühne, stets zur Zufriedenheit der Zuhörer. Bariton Righini mit starker Stimme konnte nicht missfallen. Donizetti's Regina di Golconda wurde nach ihrem ersten Erscheinen auf der Bühne von der Cenerentola aus dem Theater hinausgejagt. Eine wahre Seltenheit, weil Donizetti jetzt in der Regel stets Rossini verjagt.

Brescia. Die Granchi, die List (Tochter des deutschen Oekonomisten), Tenor Leonardi, Bassist Paulin, machten sich sämmtlich Ehre in Mercadante's Giuramento. Eine zweite Auflage des Ettore Fieramosca von dem von hier gebürtigen Herrn Quaranta fand starke Aufmunterung. Bellini's Beatrice di Tenda, in welcher die Borghi anstatt der List, und dessen Capuleti, worin die Fouché anstatt der Borghi wickte, machten beide Furore.

Mantua. Nach vorausgegangenem Karnevalsleiden begann das Frühjahr die Stagione mit Ricci's Opera buffa Chi dura vince. Hauptsänger waren die Manzocchi (Almerinda), Tenor Paterni, Buffo Fontana und Bassist Bonafous, und da, die überflüssigen Schnörkeln der Prima Donna ausgenommen, die Sänger sich wacker hielten, so machte die Oper Glück, besonders das Duett zwischen Fontana und Bonafous. Chiara di Rosenberg von demselben wurde aus dem Staube hervorgezogen und bald wieder in Staub zurückgelegt, weil sie, der Himmel weiss warum, die Attraktionskraft verloren hatte. Wegen Erkrankung des Buffo Fontana ist die so schnlichst gewünschte Regina di Golconda von Donizetti etwas später mit dem Buffo Profeti in die Szene gegangen und bald wieder abgegangen.

Benannter Buffo *Nicola Fontana*, geboren zu Lucca den 6. December 1803, ist leider nach einer dreimonatlichen Krankheit hier gestorben. Er war anfangs Klarinettist, hierauf betrat er die Bühne und sang auf den vornehmsten Theatern Italiens mit dem besten Erfolge.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Duprez, der erste Tenorist der grossen Oper zu Paris, welcher bisher einen Gehalt von 87,000 Franken bezog, hat einen neuen Kontrakt mit 90,000 Franken jährlich unterzeichnet. Dafür hat er monatlich acht Mal zu singen und zwei Monate Urlaub.

Bei der neulichen Vertheilung der Preise in der Pariser Akademie der schönen Künste erhielt den ersten Preis für musikalische Komposition Herr *Alexis André Roger*, den zweiten Herr *Felix Maria Mantel*, den dritten (oder, wie die Franzosen ihn nennen, le deuxième second grand prix) Herr *Johann Franz Eugen Gauthier*. — Auch die Musik-Konservatorien von Marseille und Toulouse haben Preise an ihre Zöglinge vertheilt.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 29. November bis 5. December d. J.

Auschütz, C., Nocturno f. 1 Fl., 1 Oboe, 2 Clar., 2 Hörner u. 2 Fagotten. Op. 5. Coblenz, Geswein. 20 Sgr.

— Quatuor Benedictus musicum quatuor vocibus humanis comitante Orchestra exercendam. Partitura. Op. 13. Coblenz, Geswein. 2 Thlr. 15 Sgr.

Auber, Ouv. de l'opéra: Le Duc d'Olonne arr. ou Harmonie par J. Mohr. Mainz, Schott. 5 Fl. 36 Kr.

Auswahl v. Rhein. Volks- u. Carnevals-Liedern f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1—6. Coblenz, Geswein. à 5 Sgr.

Beethoven, L. v., 3 Quart. f. 2 Viol., A. u. Vcell. Op. 59. Neue Ausg. Wien, Haslinger. à 2 Fl. 30 Kr.

Bendl, C., Tete-à-tête. Walzer f. Pfte. Op. 36. Ebend. 45 Kr.

— Danseibe f. Viol. u. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Blumenthal, J. de, Mosaique mus. Coll. des Faut. agréables et brill. p. Viol. et Pfte. Op. 87. No. 2. 45 Kr. No. 3. 1 Fl. Ebend.

Broer, E., Litteraire f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass, 2 Viol. u. Orgel. Partitur. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Czerny, C., Aufmunterung z. Fleiss. 24 unterh. Uebungsstücke f. das Pfte. Op. 684. No. 7—12. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 7½ Ngr.

— 24 Grandes Etudes de Salon caractér. et pittoresques p. le Pfte. Op. 692. No. 1—4. Ebend. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Doppler, J., La Serenade de Schubert. Bolero en forme d'un Rondo p. le Pfte. Op. 60. Wien, Haslinger. 45 Kr.

— Rondino sur des themes fav. de l'Opera: Corrado d'Altamura p. le Pfte à 4 mains. Op. 61. Ebend. 45 Kr.

Du Fernay, J., Impromptu p. le Pfte. Op. 16. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Erk u. Greef, Liederkranz f. Schule, Haus u. Leben. 1. Heft. 4. Aufl. Essen, Baedeker. 5 Sgr.

—— Singvöglein. Sammlung 1-, 2-, 3- u. 4stimmiger Lieder f. Schule, Haus und Leben. 1. Heft. Ebend. 1 Sgr.

Gade, N. W., Frühlingsblumen. 3 Stücke f. d. Pfte. Copenhagen, Lose u. Olsen. 10 Ngr.

Hanssens, C. L., Grande Messe de Requiem. Partition. Mainz, Schott. 14 Fl. 24 Kr.

Haslinger, T., Vocalmesse f. 2 Tenore u. 2 Bässe. No. 1 in Stimmen. Wien, Haslinger. 2 Fl.

Haydn, J., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 36. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. n.

Herz, H., Une Promenade au Prater. Valse viennoise à 4 mains. Op. 92 bis. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

— Variat. et Rondino. Op. 127. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Hirsch, R., 3 Duetti f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 23. 15 Ngr. Einzeln No. 1, 2 à 7½ Ngr. No. 3. 5 Ngr. Leipzig, Whistling.

Jahn, Otto, 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Kirchner, T., 10 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Heft 1. 17½ Ngr. Heft 2. 15 Ngr. Leipzig, Whistling.

Kittl, J. F., Concertouverture f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 22. Leipzig, Kistner. 25 Ngr.

— 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 25. Ebend. 25 Ngr.

Kuhlau, F., Auswahl beliebter Stücke aus: der Erlenhügel f. d. Pfte. Copenhagen, Lose u. Olsen. 12½ Ngr.

— Portrait. Ebend. 22½ Ngr.

Lenz, L., 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Lindpaintner, P., Ouv. Guerrière p. le gr. Orch. Op. 109. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr.

Löwe, C., Mahomed's Gesang f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 85. Ebd. 20 Sgr.

— Gesang d. Geister über den Wassern f. 4 Solostimmen m. Pfte. Op. 88. Ebend. 1 Thlr.

Meyer, L. de, Chant Bohémien transcrit p. Pfte. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., 4 Sonaten f. d. Pfte zu 4 Händen (Oeuv. Cab. 7). Neue Ausgabe. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.

— Dieselben einzeln: No. 1. F moll. 10 Ngr. No. 2. F dur. 1 Thlr. No. 3. D dur. 15 Ngr. No. 4. B dur. 15 Ngr. Ebend.

Moszynski, B., Contred. sur Lucrezia Borgia p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 10 Ngr.

Mozard, 2 Quadr. sur: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Mainz, Schott. à 36 Kr.

— Satan. Quadrille p. Orch. ou Quint. Ebend. 3 Fl.

— 2 Quadr. sur: Le Duc d'Olonne p. Orch. ou Quint. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 3 Fl.

Napoli. Ballet pantomime d'Auguste Bournonville. Musique. No. 1. Morceaux choisis. No. 2. Tarantelle. No. 3. Galop final comp. et arr. p. le Pfte p. dif. Compositeurs. Copenhagen, Lose et Olsen. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Neuigkeiten f. d. Pfte im eleganten Style. No. 31—40. Wien, Haslinger. à 30 Kr.

Pixis, F., La Mélancolie arr. p. le Vcelle av. Quint. p. M. Gaux. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Puget, L., Choix d'airs et de Romances à une et à deux voix avec Accomp. de Piano ou de Guitare. No. 573—584. à 18—27 Kr. Mainz, Schott.

Sammlung der Nationallieder aller Völker. No. 2. Heil dir im Siegerkranz. No. 2. Luitzen's wilde Jagd m. Pfte. Berl. Schlesinger. à 5 Sgr.

Skiwa, J., Fantaisie aus Parisina v. Donizetti f. d. Pfte. Op. 9. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Strehen, E., Nachklänge v. Eichendorff. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Taglichsbeck, Th., Orpheon. Album f. Gesang m. Pfte. 3. Heft. Stuttgart, Göpel. 36 Kr.

Thalberg, S., La Romanesca arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Volkslieder, schlesische, mit Melodien. Aus dem Munde des Volks gesammelt u. herausgegeben v. Hoffmann v. Fallersleben u. Ernst Richter. 4. u. letzte Lieferung. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr. n.

Weber, C. M. de, Allegro di bravura. Rondo p. le Pfte. Tiré de la 3e Sou. Op. 49. Berlin, Schlesinger. 17½ Ngr.

Weyse, C. E., Portrait. Copenhagen, Lose u. Olsen. 22½ Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Vom Januar 1843 an erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel:

SIGNALE

für die

Musikalische Welt.

Das musikliebende Publikum wird immer grösseren und der Antheil, welchen dasselbe an Allem nimmt, was Musik betrifft, immer lebhafter und nachhaltiger. Eine Zeitschrift scheint daher Bedürfniss, welche nicht mit alleiniger und einseitiger Berücksichtigung der Künstler von Fach, wie dies von mehreren musikalischen Zeitungen geschieht, sondern vielmehr für das gebildete Publikum im Allgemeinen, Musik und Musikleistungen so wie den Geschäftsverkehr des Musikalienhandels bespricht.

Vielleicht keine Stadt ist zur Herausgabe einer solchen Zeitschrift mehr geeignet, wie Leipzig, das als Centralpunkt des deutschen Buch- und Musikalienhandels nicht weniger als durch sein ausgezeichnetes auch im Auslande hochgeachtetes Musikleben vorzugsweise grossen Einfluss geniesst; wir selbst aber sind durch

eine umsichtige und tahtgemäße Redaction, sowie durch die bereits zugesagte Mitwirkung mehrerer durch Geist und Bildung ausgezeichneter Männer in den Stand gesetzt, diese Zeitschrift würdig ins Leben treten zu lassen und fortzuführen. Die **„Signale für die musikalische Welt"** werden keine langen Abhandlungen bringen oder kurze Gegenstände, keine schwerverdaulichen Recensionen und Meiden-Correspondenzen, aber sie werden in gedrängter Kürze dem musikalischen Publikum schnelle Nachricht geben von Allem, was nur irgend Interesse hat.

Wöchentlich erscheint eine Nummer in Gross Octav auf feinem Velinpapier. Der Jahrgang kostet nur 1½ Thlr. Insertionsgebühren betragen für die Petitzeile oder deren Raum 1 Neugroschen.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie alle Postämter nehmen Bestellungen darauf an und vertheilen Probenummern gratis.

Zusendungen sind an die unterzeichnete Expedition zu adressiren.

Leipzig, im November 1842.

Expedition der Signale für die musikalische Welt.
(Literarisches Museum.)

In demselben Verlage erscheint im Januar 1843 ein

Vollständiges Verzeichniss

aller im Jahre 1842 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Classen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten u. s. w., nebst einem alphabetischen Register.

Es soll dieses Verzeichniss dasselbe für den Musikhandel sein, was das Hinrichs'sche Bücherverzeichniss für den Buchhandel ist, nur mit dem Unterschiede, dass unser Verzeichniss jährlich blos einmal und zwar stets im Januar erscheinen wird. Wer es weiss wie mühsam das Aufsuchen von Musikwerken in den verschiedenen musikalischen Monatsberichten ist, deren wir seit dem zuletzt herausgekommenen Nachtrag der musikal. Literatur schon wieder einige 40 haben, dem wird unser Verzeichniss Bedürfniss und gewiss willkommen sein. Nicht nur Musikalienhändlern, sondern allen Freunden der musikalischen Literatur überhaupt, gewährt dasselbe eine wesentliche Erleichterung, umsomehr als wir ein alphabetisches Register damit verbinden. Der Preis ist ½ Thlr.

Höchst wichtige neue Erscheinung für Cantoren, Organisten, Musikstudirende u. s. w.

In allen Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes wird Subscription angenommen auf

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende, so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher, alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels

herausgegeben von

Joh. Jul. Seidel.

Mit mehr als 400 Abbildungen, welche die verschiedenen Mechanismen der Orgel, Pfeifengattungen und die nöthigsten Gerüthschaften zum Stimmen u. s. w. darstellen.

Vor Beginn des Drucks wurde das Manuscript sachkundigen Männern, welche von der ganzen musikalischen Welt als *Autoritäten ersten Ranges* geschätzt werden, vorgelegt, welche einstimmig vorzügliche, für die Gediegenheit des Werkes die sicherste Bürgschaft gewährende Urtheile darüber abgegeben haben, von denen wir nur Nachstehendes, was denselben zur grossen Empfehlung gereicht, anführen wollen:

Ich habe Herrn Organisten Seidel's Handbuch: *„Die Orgel und ihr Bau"* durchgelesen, und kann nach Pflicht und Gewissen bezeugen, dass dieses Werk sowohl in seiner Anlage, wie auch in der Ausführung durchdacht, klar, verständlich und vollständig ist. Es enthält Vieles, was man in früheren derartigen Werken vermisst und wird in den Händen der Organisten, Cantoren, Schullehrer u. s. w. von segensreichem Nutzen sein und dem schlechten Verfahren so manchen unreellen Orgelbauers in kleinen Städten und auf dem Lande hindernd entgegenstehen, da dieses Handbuch Alles enthält, was über den Bau sowohl, als auch über die Erhaltung des königlichen Instrumentes zu wissen nothig ist. Auch in Hinsicht des Registrirens der Orgel, erhalten die Organisten herrliche Belehrungen, was für die würdige Abhaltung eines Gottesdienstes von grosser Wichtigkeit ist. Möge daher dieses vortreffliche Handbuch recht bald gedruckt, in den Händen aller Orgelfreunde sein.

Breslau, im Februar 1842.

(*L. S.*) **Adolph Hesse,**
Ober-Organist an der Haupt- und Pfarr-Kirche St. Bernhard, Verdienst-Mitglied des Niederlausitzischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst.

Ganz besonders geeignet ist dasselbe auch für *musikalische Akademien und Schullehrer-Seminarien*; von einigen grösseren derartigen Anstalten, denen das Manuscript ebenfalls zur Begutachtung vorgelegen hat, ist bereits die allgemeine Einführung des Buches zugesagt.

Ausführliche Prospekte mit Inhaltsverzeichniss und Subscriptionsbedingungen sind in allen Musikalien- und Buchhandlungen gratis zu haben. Der Subscriptionspreis ist äusserst niedrig auf

1 Thlr. pr. Cour. = 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

festgestellt. *Subscribtionssammler erhalten von jeder Buchhandlung auf 10 „1 Freiexemplar."* Mit Neujahr 1843 tritt der Ladenpreis von wenigstens 2 bis 3 *Thlrn.* ein, alle bis dahin eingehenden Bestellungen werden noch zum Subscriptionspreise effectuirt. Der Druck ist bereits, so dass der Versendung kein Hinderniss mehr im Wege steht.

Breslau, den 12. November 1842.

Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart.**

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist so eben erschienen:

Pastoral-Messe in D

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Flöte, 2 Hörner, Tympani, Contrabass, Violoncelle und Orgel

componirt von

F. Max. Knize.

(*Nachgelassenes Werk.*)

Preis 3 Fl.

In der Verlagshandlung von **Ch. Th. Groos** in Karlsruhe ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Partiturkenntniss,

ein

Leitfaden zum Selbstunterrichte

für

angehende Tonsetzer,

oder solche,

welche Arrangiren, Partiturlesen lernen oder sich zu Dirigenten von Orchestern oder Militärmusiken bilden wollen.

Von

Dr. Ferdinand Simon Gassner,

Grossherzoglich Badischem Hofmusikdirektor.

Zweite unveränderte Ausgabe in 4 Lieferungen. Erste Lieferung. gr. 8. broch. 1 Fl. 24 *Kr.* oder 18 Ggr.

Durch diese lieferungsweise Ausgabe beabsichtige ich, mehrseitigen Wünschen entsprechend, den Ankauf dieses in der Literatur einzig dastehenden und von der Kritik als ausgezeichnet anerkannten Werkes auch den weniger bemittelten Herren Musikern und Dilettanten zu erleichtern.

Die folgenden Lieferungen, zu gleichem Preise wie die erste, erscheinen rasch auf einander, so dass das Ganze bis Ostern k. J. vollendet sein wird. —

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Tastatur, und an dem reinen, vollen, überall gleichen, und runden Ton leicht erkennen, und sie sind ganz auf die Hauptbedingnisse des guten Klavierspiels, auf Fertigkeit, Gesang und Ausdruck berechnet. Seit wenigen Wochen haben sich die Geschwister Stein getrennt. Nanette Stein wird aber auch in Zukunft unter ihrer eigenen Firma, Nanette Streicher, geborne Stein, das Geschäfft an der Seite ihres Gatten, Herrn Streichers, dessen musikalischer Kredit hier schon längst gegründet ist, fortsetzen. Ich durchlief ihre grossen und trefflich angelegten Werkstätte, worin mit der eifrigsten Geschäfftigkeit gehobelt, polirt, gehämmert und gestimmt wird, mit wahrem Dankgefühl und Achtung für eine Frau, die durch ihr Talent so vielen Tausenden den Genuss harmloser, seliger Stunden vorbereitet, und den Werken der musikalischen Dichter dasjenige, ohne welches keine noch so genialische Komposition ihre Würkung macht, ein schön klingendes Organ, leihet.

Berlin, den 12. Nov. Hier haben Sie unsre musikalischen Neuigkeiten vom vorigen Monat. Konzerte hatten wir zwey. Den 7ten Oktober gab der Churfürstl. Sächs. Kammermusikus Götzel, der bekannte, Virtuos auf der Flöte, ein sehr interessantes Vokal- und Instrumentalkonzert, und wurde dabey von der königl. Kapelle unterstüzt. Das zweyte war die jährliche Herbstmusik, die der Musikdir. Lehmann in der St. Nikolaikirche gab. Diesmal war seine Wahl gefallen auf die bekannte Hymne von Mozart: Töne laut durch alle Sphären u. s. w.; auf ein Graduale von Righini, diesem durch seinen ausdrucksvollen Gesang, durch die Durchführung seiner Ideen, und durch die Anwendung des Orchesters, besonders der Blasinstrumente, so auszeichnenswerthen Komponisten; auf ein Gloria von Naumann und auf Hassens sogenanntes kleines Te deum. Ausser den Chören, übernahmen die Solopartien Cougialini, dessen Gesang schöne Erinnerungen weckte; Hurka und Franz. Auch das Nationaltheater bot nur zwey musikalische Neuigkeiten dar. Das eine war Herrn Gürrlichs, des Ihnen rühmlich bekannten königl. Kammermusikus, Musik zu dem Opfer vor der Bildsäule des Amor, einem kleinen pantomimischen Schäferballet von Telle, die ihrem reinen Gegenstande zweckmässig sich anschmiegt. Dann ward die alte Oper Elfriede wieder aufgewärmt. So schön auch die Musik von Paisiello ist, und so brav die Hrn. Gern und Eunike und Mad. Schick sangen, so gefiel das Stück doch nicht. Die Musik entspricht dem Stück so wenig, dass man fast glauben sollte, sie sey für ein andres gemacht, und dieses ihr nur untergelegt worden, und der Inhalt beschäftigte noch weniger, als unsre gewöhnlichen Opern, den Verstand, das Herz, die Phantasie und das Auge. Das einzige Mittel, an ihm Vergnügen zu finden, wäre, es mit dem Rücken anzusehen. Das Karneval wird, wegen der nahen Entbindung der Königin, früher als gewöhnlich seyn. Es wird, ausser Gierusalemme liberata von Righini, doch noch eine zweyte Oper gegeben: Julio Sabino, von Sarti. Hrn. Kapellm. Himmel erwartet man in diesen Tagen von seiner langen Kunstreise. —

Oeffentlichen Nachrichten zu Folge hat der kaiserl. Hoftrompeter, Herr Weidenmayer, eine Trompete mit Klappen erfunden, auf welcher man durch zwey Oktaven alle halbe Töne ganz rein und sicher angeben kann. Man siehet ohne unser Erinnern, wie Vieles durch diese Erfindung gewonnen ist, wenn es sich damit wirklich so verhält und zugleich das Instrument nicht am Wesentlichen seines Tons verliert. Wir wünschen durch diese vorläufige Nachricht diejenigen, welche über die Sache urtheilen können und Gelegenheit dazu haben, aufmerksam zu machen.

In Petersburg wird von dem kunstliebenden kaiserlichen Hause auch Vieles für die Verbesserung der dortigen Musik, besonders zur Emporbringung des französischen Theaters, wo

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. № 50. 1842.

Inhalt: Winke für allerlei Leser. — Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx. — Portrait von J. S. Bach. — Zur Geschichte der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. — *Nachrichten.* Frühlingstagsiene in Italien u. s. w. Kurzgefasste Nachrichten von den italienischen Frühlingsopern ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Winke für allerlei Leser.

(Vergl. No. 9, 11, 17, 24, 31 und 41 d. Bl.)

XXI.

Zu allen Zeiten klagte man laut über den Verfall der Tonkunst und hielt immer den neuesten Standpunkt derselben für den schlimmsten. Nach der untrüglichen Meinung der aufrichtigsten Verehrer der Kunst und der wahren Kenner derselben hatte sie die Kulminationshöhe immer lange vorher erreicht und stets war sie dem unvermeidlichen Untergange nahe. Wie so Mancher jetzt z. B. mit dem gänzlichen Vergessen der Mozart'schen Periode den Verlust der eigentlichen Musik innig bedauert und gegenwärtig kaum einen Schatten von ihr zu entdecken vermag, so geschah es in einem jeden Jahrhundert, und schwerlich ist in dieser Ansicht auf Besserung zu hoffen. Ein wahres Eldorado ist weder im Leben, noch in der Kunst zu erwarten. Fortwährend wird der rege Geist sich in leidigen Wünschen, in rastlosem Sehnen nach etwas Anderem ergehen, und da ihm die Zukunft verschlossen ist, schaut er unmuthsvoll zurück in die Vergangenheit und preist die vor ihm Lebenden glücklich, ohne daran zu denken, dass jene ebenfalls die Qualen des Tantalus erlitten, wie Alle, welche nach Licht und Aufklärung strebten.

Nicht ganz uninteressant möchte eine Zusammenstellung der Klagerufe über die Kunst aus verschiedenen Zeitaltern sein und zugleich in gewisser Hinsicht tröstend für unsere Gegenwart. Nur einen Blick werfen wir deshalb auf die vergangenen Jahrhunderte. Welche sinnlose Kirchenmusik war um das Jahr 1550 in Italien (in Rom) eingerissen! „Man fand, erzählt *Baini*, dass die Vermischung der oft in Geschrei ausartenden Stimmen mit dem weltlichen Instrumentengrunk mehr Trunkgelagen, als dem Gotteshause und seinen Verehrern zusage, und die allgemein beliebten Verzierungen im Gesange mehr sich zur Unterhaltung eignen, als die Erhebung des Geistes zu Gott bewirken können."

Wie war es hundert Jahre später? Nichts als Klagen! Ein Brief des berühmten *Samuel Scheid*, den 26. Januar 1651 an seinen Freund Baryphonus gesandt, zeigt klar, dass ein *Palestrina* umsonst gelebt hatte. „Es ist jetzo eine so närrische Musik," seufzt er darin, „dass ich mich verwundern muss. Da gilt falsch und alles; da wird nichts mehr in acht genommen, wie die lieben Alten von der Komposition geschrieben. Es soll eine sonderliche hohe Kunst sein, wenn ein Haufen Consonanten unter einander laufen. Ich bleibe bei der reinen alten Komposition und reinen Regeln. Ich bin oft aus der Kirchen gangen, dass ich die Bergmaireen (?) nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe, es soll die neue falsche Muntze abkommen, und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemünzet werden." War es aber auffallend, dass der gute *Scheid* so schreibt? Höre man doch die Antwort des *Baryphonus* auf jene Zuschrift! „Es ist kein Wunder, dass unter vielen Komponisten wenig gute gefunden werden, denn sie haben niemals Canonisirter Componisten Arbeit in die Partitur gebracht, dieselbe wohl executirt und was darinn notabel, aufgezeichnet und zu Gedächtniss gefasst, oder in Locos communes digerirt. Sie vermeynen nach Consonanzen zu komponiren, nach den alten schlechten Regeln, die Progressiones, aus Oktaven in Oktaven und aus Quinten in Quinten motu recto zu evitiren, wo die ganze Melopoeia, da zum Tantze etwa mehr gehöret, als rothe Schuhe. — Was sonsten in Compositione ad ornatum et exprimendum affectum, textusque proprietatem gehöret, wird von wenigen itziger Zeit in acht genommen."

In dem folgenden Jahrhundert, das *Bach*- und *Händel*'sche genannt, wird wohl keine Klage laut? Und doch äussert sich auch in diesem dieselbe Unzufriedenheit! Eine Reihe bewährter Schriftsteller vermöchten wir vorzuführen, welche die Vergangenheit sich ersehnen. Wir begnügen uns, den Geschichtsforscher *N. Fürdel* deshalb zu citiren, der sich in den Jahren 1788 in folgenden Worten über den Standpunkt der Kunst äussert: „Die griechische Musik starb als Jüngling in der Blüte ihrer Jahre. Die *neuern* Zeiten haben sich nicht nur der Wiederauflebung dieses schönen griechischen Jünglings, sondern auch seiner vollkommensten Ausbildung zu erfreuen *gehabt*. Wenn er bei uns (1788) die Jahre eines *Greises* erreicht hat und nun schon anfängt, bisweilen einige Schwachlichkeiten seines Alters zu äussern, vielleicht gar in den *Zustand seiner zweiten Kindheit* zu fallen, so ist es Wille der Natur, alle ihre Geschöpfe auf ähnlichen Wegen zum Grabe zu führen. Wir haben wenigstens den Trost, ihn nicht, wie die Griechen, in der Blüte seiner Jahre ermordet, sondern eines natürlichen Todes, den Tod des Alters sterben zu sehen."

Ob die Ansichten in der gegenwärtigen Zeit über unsere holde Kunst sich geändert haben, davon geben Bücher von *Thibaut* u. A., davon gibt selbst jedes ihr gewidmete Blatt genaue Kunde. Immer dieselben Klagen über Verfall und Profanirung der Kunst! Am Stärksten spricht sich jedoch kürzlich der Verfasser eines Grundrisses der Geschichte der Musik (Dresden, 1837) aus, und auch sein Angstgeschrei mag hier zum Schluss dieser Mittheilung eine Stelle finden: „Das *goldne* Zeitalter der Musik liegt *hinter* uns! Es liegt *hinter* uns, seitdem die Heroen im Reiche der Töne: ein Haydn, ein Mozart, ein Naumann, ein Beethoven, ein Weber den liederreichen Mund geschlossen haben.“

C. F. B.

XXII.

Die in neuerer Zeit in Masse veranstalteten Sammlungen von Volksliedern mit ihren Melodien haben unbestritten ihren Werth und ein fleissiges Herbeischaffen aller guten, werthvollen Gesänge mag noch lange ungestört fortgesetzt werden. Doch sonderbar! So viel auch stets für die Reinheit der Texte gethan wurde und die einem solchen beigefügten verschiedenen Lesarten und historischen und kritischen Anmerkungen oftmals fast in das Kleinliche fallen, so wenig Sorgfalt ist bis jetzt den Melodien geschenkt worden. Während man die Worte so genau wie nur möglich nach alten Drucken (fliegenden Blättern) ganz in der Urgestalt wiedergab, kleidete man die alte Weise in ein neues Gewand. Ja man begnügte sich in der Regel mit mündlicher Ueberlieferung und nahm auf Treu und Glauben an, was man von diesem Herrn, jener Amme, einem Handwerksgesellen, einer ländlichen Unschuld u. dergl. tom-, takt- und kunstlos hörte, und kümmerte sich gar wenig darum: ob der Erfinder einer alten Melodie (von solchen ist nur die Rede) diese nicht etwa schriftlich und vielleicht ganz anders, nämlich fliessender, grammatikalisch-richtiger hinterlassen habe, ob sie nicht schon vor Jahrhunderten gedruckt worden sei. Nicht entgegne man, dass des Volkes Mund am Besten wissen müsse, wie diese oder jene Melodie wirklich laute. Wohl gestaltet sich manchen Gesang durch Ueberlieferung in einzelner Wendungen hier und da anders, selbst in manchen Fällen melodischer, als er zuerst erfunden wurde — man denke an die unzähligen Varianten der Choralweisen. Wird aber mit diesen Veränderungen etwas Reelles gewonnen? Wohl ist dies mit Recht zu bezweifeln. Der wahre Freund der Tonkunst wünscht die Originalmelodie zu besitzen, nicht jene, welche durch den Zeitenlauf abgeschliffen, modernisirt wurde, und diesem Wunsche sollte nachgekommen werden, so weit es nur geschehen kann. Alle neueren Melodieen überliefert man in der Art, wie sie der Tonsetzer entwarf, und gibt — um ein recht nahe liegendes Beispiel anzuführen — Nägeli's: Freut euch des Lebens — nicht so wie man es von manchem Natursänger ziemlich richtig hört und ohne Mühe leicht nachschreiben kann, sondern ganz in der Gestalt, wie es Nägeli entwarf und hinterlassen hat. Wie man mit den Melodieen *unserer* Zeit verfährt, sollte es mit denen aus *allen* Zeiten geschehen; kurz wir wünschen jede Weise, in *der* Gestalt, wie wir schon lange den dazu gehörigen Text besitzen. Die an alten Melodieen nach und nach eingeschlichenen Veränderungen kommen dann nicht weiter in Betracht, doch werden die deshalb angestellten Bemühungen sicher Anerkennung finden.

Doch woher sind die alten Melodieen in ihrer Grundform zu erzielen? Nirgends anders als aus Handschriften und den Liederbüchern, den Lauten- und Orgel-Tabulaturen, welche seit Erfindung des Notendruckes von Petrucci (1503) in grosser Anzahl gedruckt wurden und in vielen Bibliotheken aufgespeichert sind. Da liegt noch ein reicher Schatz verborgen, der, ist er einst gehoben, deutlich zeigen wird, wie Wort und Ton sich schon vor Jahrhunderten innig vereinte, und öfters wird man selbst gewahren, dass die Melodie eines Liedes dieses oft an Schwung, Gemüthlichkeit, Naivität zu übertreffen scheint, dass der *weltliche* Gesang in der *ersten* Hälfte des 16. Jahrhunderts an Frische und Feuer den gleichzeitigen in der Kirche *tief* in den Schatten stellt.

Ich kann mir es nicht versagen, einen allbekannten Volksgesang ganz in der Art und Weise, wie er im Jahr 1536 in Deutschland gesungen wurde, bei dieser Gelegenheit dem Leser vorzulegen *). Man stosse sich nicht an das Aeussere (die Notengattung) der Melodie, sondern prüfe ihr Inneres. Welche Sehnsucht ist darin ausgesprochen; wie einfach und doch so bedeutungsvoll ist eine jede harmonische Wendung; wie hebt das kräftige Dur in dem zweiten Theil die Worte, und nun der Schluss in Moll, wie drückt er die Trauer des Sängers nach der Heissgeliebten so schön und wahr aus! Und welche sinnige Einheit durchweht das ganze Liedchen! In der That, man wundert sich nicht, dass die Kirche solche und ähnliche Melodieen einst in ihren Schoos herüber zog. Ihre Musik bewegte sich in starren kontrapunktischen Fesseln, sollte den alten Regeln abgestumpfter Klostergeistlichen nachkommen, während ausserhalb ihrer kalten Mauern das Gefühl des liebenden Jünglings in Tönen der Freude wie der Trauer sich frei und ungehemmt bewegte.

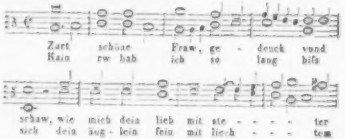

*) Ich entnehme diese Melodie aus dem Lautenbuch des *Hans Neusidler* (Nürnberg, 1536, Bl. 15ª, einem Werke, welches eine grosse Menge der schönsten und den Texten nach bekanntesten Volkslieder enthält. Die Unterstimme wird genügend die Harmonie andeuten. Dieser, wie die der Melodie beigefügten Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen sind ebenfalls von Neusidler gesetzt. Den vollständigen Text, aus drei Versen bestehend, theilte *Wackernagel* in dem deutschen Kirchenliede (Stuttgart, 1841) S. 654 vollständig mit.

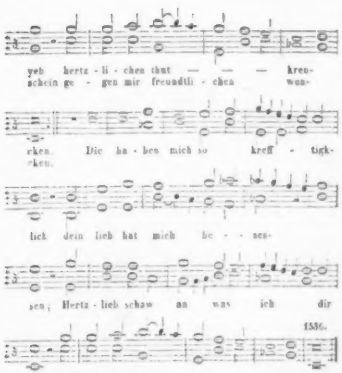

Ueber das Oratorium

Moses

von

A. B. Marx.

(Fortsetzung.)

Den *zweiten Theil*, die Ergebnisse der Sendung des Moses bis nach dem Auszuge aus Aegypten enthaltend, eröffnet eine melodiereiche Arie der Mirjam, „Was betrübst du dich meine Seele" (Allegro ostinato, F dur, ganzer Takt). Das Stück zerfällt in die gebräuchlichen Abschnitte. Der erste Theil, obwohl in bewegtem Rhythmus und Zeitmaass, spricht nichts destoweniger in seinem Thema Festigkeit und Sicherheit aus. Der lebhaftere Mittelsatz beginnt bei den Worten: „Deine Fluten rauschen daher," in F moll, und wendet sich bei: „Ich singe zu Gott meinem Herrn," ein neues Motiv aufnehmend, nach As dur. Nach dessen Durchführung ergreifen die zweiten Geigen und die Bratsche dreistimmig eine schon früher durch Triolen angedeutete $^3/_4$-Begleitung zu der sich nach C dur in breitere Klänge ausdehnenden Melodie: „Der Herr hat des Tages verheissen seine Güte," aus welcher der Bass in das frühere Zeitmaass und in das zum dritten Theile auf gewohnte Weise benutzte Hauptthema der Arie und in den Grundton zurückleitet. In das Nachspiel fällt ohne weitern Abschluss sogleich der volle Chor: „Seht, sie gehen ein zum Könige." Die Tonart F dur und die Taktart bleiben; bei den Worten: „wie bang ist mir" tritt ein neues, das kurze Stück durch festgehaltenes Motiv mit pulsirender Begleitung der Bässe in $^{12}/_8$-Takt ein. — In leise Seufzer verhallen die letzten Takte des Chores: „Ich bin geplagt." —

Moses tritt ermuthigend und tröstend dazu. Mit ernster Würde sucht er die Gebeugten zu erheben. Maestoso (Des dur, $^2/_4$-Takt). Das Tonstück tritt in tieferer innerlicher Feierlichkeit hervor, als irgend ein früheres. Aaron schliesst sich dem Moses mit wenigen tröstenden Worten an. Die Melodie, mit welcher Aaron über der Rede des Moses schwebt, ist die des evangelischen Kirchenchorals: „Nun bitten wir den heil'gen Geist." — Moses verheisst den Bedrängten: „Gott kommt zur Rache!" — Diese Stelle ist eigenthümlich, in *freier Zeichnung*, behandelt, während der liegende Bass einen Orgelpunkt bildet, und sie dadurch mit dem strengen Style des übrigen Stücks zusammenhält. — Nach einem blos harmonisch unter die Stimmen vertheilten Rufe der Israeliten: „der Herr will es," welcher durch enharmonische Verwechselung nach C dur leitet, umwandelt sich die Szene in den üppigen, schwelgerisch ausgestatteten Königssaal der Aegypter. — Ein lebhafter Doppelchor (E dur, $^3/_4$) gibt Anschauung der falschen Majestät Pharao's und seiner Herrschaft. — „Der König freue sich in seiner Macht und Herrlichkeit" verkunden sinnlich pomphafte Melodieen, von dem Glanze aller Instrumente begleitet. — Missbehagen und Ueberdruss am sinnlichen Genusse zeigt Pharao in einem Satze (E moll) „Unser Leben fähret dahin." Eine festgehaltene, in unruhigen Rhythmen sich rasch bewegende Figur in den Geigen begleitet ein das Stück durchgehendes Thema; es scheint malerisch den vergeblichen Aufschwung und das matte Zurücksinken Pharao's bezeichnen zu wollen; Oboe, Flöte, Fagott, Violoncello und die kleine Flöte nehmen es spielend einander ab. — „Alles ist eitel," spricht Pharao aus, und schickt sich an, mit seinen schmeichlerischen ihm nachtretenden Genossen seines Leibes zu pflegen, so lange er jung ist. Allo. c. brio (C dur). Lebhaft rhythmisch, sinnlich in der Melodie, üppig im Ausdrucke. „Lasst uns Kränze tragen von jungen Rosen," der Ausdruck wird fast balletartig aufund anregend, doch nur auf Augenblicke; trübe tont in dem Vorhaben: „unser keiner lass es ihm fehlen an Kränzen" die düstere Molltonart hindurch, aus welcher zum Zeugniss des Uebermuths gewaltsam aufgestachelt, sich im schärfsten Gegensatze wenige Takte in die Durtonart erheben, um wieder aus diesem Sinnestaumel in das trübe Bewusstsein des Chorführers: „Alles ist eitel" ermattet zurückzusinken. Frauenstimmen lenken vom Trinkgelage in den früher angestimmten Gesang zum Preise (E dur) des Königs zurück, dessen Hauptthema nach einem breiten Maestoso („Ihr Götter setzt eine goldne Krone auf sein Haupt") wiederholt eintritt, und reicher als in dem Einleitungsthema der Nummer durchgeführt, sodann mit einer Coda abschliesst. In die Kadenz des Nachspiels schliessen sich, überraschend mit scharfer Dissonanz in die D dur-Tonart einfallend, tremulirende Geigen; Violoncelle, Fagott und Bratsche treten mit der None des Dominantakkordes von C moll dazu ein, und durchschreiten langsam zuerst die Scala, sodann

den Akkord hinab. Ohne Auflösung und Abschluss tritt eine Pause ein. Die Festlichkeiten des Hofes sind unterbrochen und gestört. — Derselbe Satz wiederholt sich und leitet in das folgende Rezitativ. Moses und Aaron verkünden die Befehle des Herrn; tiefe Klarinetten, Fagotte treten dazwischen ein. — Der Eintritt der Singstimmen trägt beim ersten Anhören viel Auffallendes an sich, den scharfen Rhythmus in punktirten langgedehnten Tönen, die unmittelbare Wiederholung der Worte und des musikalischen Sinnes durch die zweite, der ersten in der Zeitfolge sich eng anschliessende Stimme mit absichtlicher Vermeidung duettirender Form. — Offenbar hat der 12., 15. und 16. Vers des Kapitel 4 im 2. Buch Moses Veranlassung zu dieser Darstellung gegeben: „Ich will mit deinem Munde sein und dich lehren, was du sagen sollst. Du sollst zu ihm (Aaron) reden und die Worte in seinen Mund legen. Und *ich* will mit deinem und seinem Munde sein und euch lehren was ihr thun sollt. Und er soll für dich zum Volke reden. *Er* soll dein Mund sein und *du* sollst sein Gott sein." —

Die weitere Recitation des Moses geht in gewohnterer Weise unter charakteristischer Begleitung und angemessenen Zwischenspielen fort. Ein Doppelchor der erzürnten Aegypter und der verzagten Israeliten folgt (D moll, ganzer Takt). Moses und Aaron verkündigen die verhängte Strafe über Aegypten, die Verwandlung des Wassers in Blut. Ein originell komponirtes Orchesterstück malt den Vorgang in erschütternder Weise. Die brausenden, schäumenden, rollenden Fluten unter dumpfen Donnerschlägen, Gebeul, Angst- und Weheruf. Entsetzen und Abscheu! — Der ganze erste Theil des Stückes über die Worte: „der Strom ward Blut" beruht auf einer Umgestaltung des Dominantakkordes von D moll, der sich über den Nonenakkord hinaus bis zum vollständig angewendeten Undecimenakkord erhebt *). Die Saiteninstrumente wechseln in charakteristisch-wirksamer Figurirung. Die Melodie der einzeln nach einander eintretenden Singstimmen besteht aus rhythmisch geordneten Theilen des Akkordes in wechselnder Gestaltung. Im Più moto tritt erst zu: „Wehe über Aegypten" die Tonika von G moll und mit ihr melodisches Element hervor, das sich zum Schlusse des Stücks vollständig ausbildet. Näheres lässt sich ohne nachweisende Abschrift des Ganzen über dies unläugbar originelle und höchst wirksame Stück nicht andeuten. — Sanft schmeichelnde Klänge der Blasinstrumente verkünden das Herannahen der Königin, sie fleht um Barmherzigkeit und Gnade für die Israeliten. Arie, Allegro (As dur, ganzer Takt). Angenehm, melodisch schmeichlerisch, in gewöhnlicher dreitheiliger Form. Der erste As dur, der zweite G moll, die Zurücklenkung in die Grundtonart beim Eintritte des im dritten Theil wiederholten Hauptthema's, trägt in den chromatischen Durchgängen der Grundstimmen etwas Unklares an sich, und wird wahrscheinlich vom Komponisten geändert werden. Im letzten Theile habe ich mit Bewilligung des Tonsetzers eine in der Arie sich überflüssig ausdehnende Wiederholung aus dem ersten Theile von zwanzig Takten gestrichen. — Es folgen Recitative der Krieger, die den König zu neuem Zorn gegen die Gedrückten anregen. Der Ruf: „Zücke das Schwert" tritt wiederholt unter dem Schalle kriegerischer Instrumente dazwischen. Die Mutter Pharaonis, die greise Königin lässt sich aus den innern Gemächern heranführen, den König zu warnen (F moll, Andante, ganzer Takt). „Liebes Kind verachte den Elenden nicht, betrübe die Dürftigen nicht. Denn der ihn gemacht hat, hört sein Gebet." — Ueber dieses Tonstück wird jede Andeutung überflüssig; seine Absicht, durch die Figur in den Geigen, welche auch in der Begleitung des ganzen Stücks hindurch beibehalten wird, das schwache, schwankende Alter zu bezeichnen, ist zu augenfällig. Der Gesang ist grösstentheils recitirend gehalten; am Schlusse der grösseren Perioden treten die Flöten melodisch zu den ein Gesangsmotiv aufnehmenden Geigen. Bemerkenswerth ist noch, dass die Kontrabässe *ohne das Violoncell*, selbst in den tiefern Tönen, den Grundbass allein führen. Das Tonwerk spannt die Aufmerksamkeit des Hörers im hohen Grade, und ist der Erfindung und der konsequenten Durchführung seiner Intention nach musterhaft zu nennen. — Die naheliegenden ästhetischen Fragen hier anzuregen oder zu beantworten, liegt ausser dem Zwecke dieser Mittheilung. — Pharao bleibt verstockt (Recitativ). Die Mutter wird dringender in der Abmahnung: „Lass | dich nicht | klüger | dünken | denn die || Alten." Der Komponist hat hier den sich aus der Deklamation der Textesworte natürlich ergebenden $^3/_4$-Takt, Grave, gewählt, wie die zwischen den Worten stehenden Striche oben andeuten. Der doppelte Strich bezeichnet den Eintritt des neuen Taktes. — Die Mutter weist auf den Gott der Israeliten, „der mächtig über alle Götter, der Allerhöchste; ein gewaltiger König." — Die Begleitung des Recitativs unterstützt den wechselnden Ausdruck der Angst, Besorgniss und Ermahnung. — Sehr eindringlich tritt der nur durch Zwischenakkorde gebaltene Schluss hervor: „In den Tagen die nicht mehr sind, habe ich es von den Vätern gehört." Im Allegro risoluto, Es dur, ganzer Takt, tritt das nun folgende Quartett ein. —

Der feurige Krieger, die warnend bittende Mutter, die flehende Königin sind charakteristisch in den Melodieen gezeichnet; eben so bestimmt tritt der in Schlaffheit versunkene, dann jähzornig auflackernde Pharao heraus. — Es ist kaum nöthig, auf den sorglos lethargischen Ausdruck der Stelle: „Ein Geschlecht vergeht, das andere kommt; was gilts" aufmerksam zu machen. Nach dieser Stelle tritt ein Stretto ein, die Stimmen bewegen sich in Nachahmungen, fast galant melodisch; der Satz erhält dadurch, noch mehr im Verfolge durch scharfen harmonischen Wechsel und gewöhnliche Kontraste zwischen Piano und Forte, zwischen deklamatorischer und melodischer Stimmenführung, etwas modern Opernhaftes, hier Störendes. — Der Komponist theilt meine Ansicht und hat die Absicht, den zweiten Theil des Quartetts umzugestalten. — Zornentflammt will sich Pharao zu Anordnung neuer Bedrängniss und Schmach gegen Israel kehren. „Ich will." — Da erbebt die Erde, die greise Königin sieht „Götter aus ihr heraufsteigen." Die Mo-

*) Vergl. Marx Kompositionslehre, Theil 1, S. 230.

dulation zieht sich durch die Halbtöne um die Dominante von Es moll herum (das Ces mit dem harten Dreiklange von Posaunen und Trompeten gegeben); die beiden Frauen erheben ein *Wehe-Geschrei*. Moses ruft mit gewaltiger Stimme: „Finsterniss über Aegypten," der Herr spricht. Die Harmonie rückt von *b* in *ais* über, und mit dem Worte: „der *Herr* spricht!" tritt das vollständige Orchester Fortissimo im Unisono auf *H*, durch alle Oktaven verdoppelt ein, und hält den Ton in abnehmender Stärke bis zum dritten Takte fest; im dritten Takte lassen die Bläser den Ton schwinden und nur die Geigen halten ihn, bei fortwirbelnder Pauke ohne alle Marke des Taktes oder des Rhythmus fort. Alles erstarrt durch das Verschwinden der Sonne; wie fast leblos vor Erstaunen ob des Wunders tritt im fünften Takte die Basssingstimme leise zu dem Worte: „Finsterniss!" mit der unbeweglich vier Takte lang gehaltenen kleinen Terz zu *H* ein; im sechsten Takte schneidet die Klarinette Fortissimo mit der Sexte der Tonart $\overline{g}$ in die liegenden Stimmen ein und führt den Ton, nachdem sie zwei Takte hindurch wie ein überlautes Weh festgetragen, auf die Quinte des Dreiklanges, den sie in breiten Rhythmen, bis in das kleine *d* (*e* auf der Klarinette) bricht, wo ihn das Violoncell aufnimmt und durch die grosse Oktave hinabführt. Mit dem neunten Takte folgt die Sopranstimme dem Basse, in gleicher Weise wie er die Terz aufnehmend, diesem zwei Takte später ebenso der Tenor; mit dem Eintritte des Soprans fangen zugleich die Geigen an, in einer Figur der beiden ersten Taktviertel rhythmische Bewegung anzudeuten, die jedoch schon im folgenden vierten Takte durch das contra tempo hervortretende dritte Viertel wieder aufgehoben wird. So schwankt der Rhythmus noch zwei Takte weiter fort, bis er dann durch Aufnahme eines Klage, Jammer, Wehe bezeichnenden Motives festgestellt wird. Das Motiv ergeht sich immer höher und lauter, endlich in grösster Stärke auf $\overline{g}$ angelangt, vereinigt es wieder alle Musikorgane „die Sonne *todt*" in grösster Stärke über dem Nonenakkorde, der Dominante mit liegender Tonika, und verliert sich dann in die durch zwei Oktaven bis zum Grundton der Tonart hinabeilende Tonleiter. Nun gewinnen die Singstimmen Leben und „hallen die Klage umher," erst gesondert, dann verbundener, zuletzt nach inniger Vereinigung wieder getrennt und wie auseinander gestoben; die Instrumente schallen ebenfalls sich verlierend nach. Das Tonstück fliegt im schnellen Tempo rasch vorüber und dürfte dem Ungeübteren das Erkennen der Struktur nach den oben versuchten Andeutungen nicht leicht werden. — Doch kommt es auch darauf eben nicht an. Die Absicht des Komponisten ist aus der Anlage des Tonstücks leicht zu entnehmen; der aufmerksame Hörer hat an sich zu erfahren, ob es die beabsichtigte Wirkung auf ihn mache. Am Wenigsten vermögen die Ausführenden dies zu beurtheilen, die, wie schon erwähnt, nur das Gegebene ihrer Bedeutsamkeit nach zu erkennen und hinzustellen haben.

Im folgenden Recitativ willigt Pharao, von den Umständen gedrängt, in den Abzug der Israeliten; Moses befiehlt, sich dazu zu rüsten. Pharao wankt und weist endlich zornig das Volk von sich. 2. Buch Mose, Kapitel 10, Vers 28. 29. — Die Erwürgung der Erstgeburt schliesst sich hier an. Sie ist im Texte durch „Stimmen der Verwünschung" in den Lüften angedeutet. Im Allegro agitato, F moll, ganzer Takt, steigt die Tonleiter von Des dur von der Tiefe (dem grossen *C* aus) alle Töne bis zu $\overline{f}$ accelerando hinauf, der Grundbass behält *Des*, die beiden halben Taktheile wechseln in $^{3}/_{4}$; Sopране sprechen auf dem hohen *f* und *as* wiederholt die Verwünschung aus: „Verdammniss und Tod," die Begleitung der Saiteninstrumente rauscht zu den beiden Tönen semitonisch zwischen *b* und *des*, ohne die Tonart festzustellen. Mit den Worten „Ueber ganz *Aegyptenland*" wechseln *b* und *ces* sich enharmonisch in *ais* und *h*, und diese den Takt hindurch zu den Oberstimmen *as* *f* mit einander in Bass und Geigen, worauf sich der Grundton *E* im Unisono ohne Harmonie feststellt und das Hilfegeschrei der Aegypter ausbricht, welches sich in Nachahmungen durch alle Stimmen mit: „Wir sind alle des Todes" zeigt. Im zweiten Takte zeigt die Harmonie fest E dur an, im folgenden tritt die kleine None dazu (*f*). Durch ein Spiel der Verwechselungen des kleinen Nonenakkordes ohne Grundton geht die Harmonie zur Dominante von Fis moll, verwandelt diese in die zweite Umkehrung des F moll-Dreiklanges und stellt sich endlich durch neue Verwechselungen zu den Worten: „Weg da! eilend aus dem Lande" über Es moll, C moll und C dur nach B dur moduliread, in Es moll fest, in welcher Tonart ein polyphonischer lebhafter Satz mit zwei Thematen zu den Worten: „Willst du denn, dass Aegypten untergehe" durchgeführt wird. Die Mütter (Sopране und Alte) unterscheiden sich im melodischen Ausdrucke von den Männern und brechen zuletzt in banges Klagegeschrei aus: „Sollen alle unsere Kinder sterben?" „Hilf" ruft das ganze Volk; selbst Pharao kann sich des Jammers nicht erwehren; er wird durch ihn zur Rache entflammt. „Auf lasst uns nachjagen." Die Männer stimmen wild mit ein: „zur Rache."— Die Szene verwandelt sich (Meno Allegro, B dur). Die Israeliten sind auf dem Wege, sie befinden sich unfern vom Meere; die Wellen rauschen, die Brandung lässt sich vernehmen, wie sie im Finale des ersten Theiles angedeutet wurde. Die Israeliten sind zaghaft: „Ach wie toben die Heiden!" sie flehen: „Gott sei nicht fern von mir." Sanfte Hornerklänge lassen sich vernehmen, die Melodie zu den Worten Gottes „Wer hat das Meer mit seinen Thüren verschlossen?" beginnt; die Blasinstrumente vollenden sie bis zum Abschlusse. Moses spricht dem Volke Muth ein, er schreitet rubiger vorwärts. Trompeten aus der Ferne lassen kriegerischen Ruf erschallen, Trommeln treten dazu, der Schall der kriegerischen Instrumente wird immer lauter, die Verfolger sind den Flüchtigen auf den Fersen, da beginnt das Meer zu toben (Allegro con spirito, C moll); die Wasser fallen über Aegypten, ein mächtiges Rauschen erfüllt die Luft: „der Herr! der Herr!" ruft Moses, er kennt des Herren Stimme. — Noch übermächtiger rauscht und stürzt es in Tönen nach der Höhe hin und zur Tiefe hinab, wo alle Musikorgane jedes auf einem langgetragenen Tone ruhen bleiben, und wie eine weite Fläche sich ausdehnen: „*Sie* sind niedergestürzt und ge-

fallen, wir aber stehen aufgerichtet," ruft begeistert das ganze Volk Israel in derselben Weise, wie im Drucke unter Aegyptens Joch der Uebermuth des einzelnen Aegypters (Theil I) sie bohnte, und jubelnd schaut es auf den vernichteten Feind zurück, den spurlos das Meer verschlang. Doch eigener Ohnmacht sich bewusst, staunt es die Hilfe und Macht des Herrn an. Das Wort versagt, die Sprache stockt, die Zunge stammelt, je tiefer das Herz von der Gnade des Herrn, von der unerhofften Rettung aus nahem Untergange ergriffen ist (Andante, $^{3}/_{4}$). „Wer ist dir gleich o Herr! So mächtig, so schrecklich, so wunderthätig," das erfuhren Alle, „so heilig," das fühlen Alle; und dankerfüllt demüthigt sich das Herz im Staube: „Wer ist dir gleich! o Herr!" — Tiefere Regung, ein bis dahin unbekanntes Gefühl der Freiheit, des höhern thatkräftigen Schutzes ergreift das Volk. Der Knechtschaft entronnen und für immer enthoben, singen die Kinder Israel ein Lied im höhern Chore: „Ich will dem Herrn singen. Ross und Mann hat er in's Meer gestürzt." — Der hiermit abgeschlossene zweite Theil des Oratoriums ist reicher an Handlung als der erste, und bietet scheinbar mehr Abwechselung dar als jener. Mirjam's Arie, der Psalm: „Was betrübst du dich meine Seele," das Königsfest der Aegypter, die Arien der Mutter und der Königin bieten fast nur allein feste Punkte der Anschauung; alles Andere ist rasch vorübergehend in dramatischer Lebendigkeit dargestellt und kaum geeignet, dass jedes an und für sich plastisch anschaulich werde.

Die musikalische Behandlung der Landplagen fordern zum Vergleiche mit Handel's Darstellung derselben in dessen Israel in Aegypten auf; selbst die Behandlung derselben Textesworte war ungeachtet abweichender Anordnung der Szenen nicht zu vermeiden. Wahrscheinlich scheute der Komponist den Vergleich nicht, und wünschte die Gelegenheit herbei, das hier zu Erörternde zum Besten und zum Fortschritte der Kunst einer aufmerksamen Prüfung unterworfen zu sehen. — Möge eine geeignete Feder die Aufforderung aufnehmen und durchfechten. — Wir übergehen selbst jede Andeutung unserer eigenen Ansicht, indem wir hier nur unserer mehrfach angedeuteten Aufgabe Genüge zu leisten wünschen. Dass nach dem Angedeuteten nicht der Entwurf feststehender Bilder der einzelnen Landplagen in der Absicht des Tondichters lag, sondern er im Gegentheil den Eindruck der Ereignisse selbst auf die handelnden Personen in den einzelnen Momenten ihrer Entstehung, Ausbildung und Folge und zwar im Sinne der neuern sich entwickelnden Kunst darstellen wollte, scheint ausser Zweifel. —

(Beschluss folgt.)

Portrait von J. S. Bach.

Im Verlage von H. Hartung in Leipzig ist anlängst eine treffliche, von Schlick in Leipzig auf Stein gelieferte Zeichnung, das Portrait von J. S. Bach erschienen, auf die wir Musiker und Sammler von Bildnissen berühmter Komponisten besonders aufmerksam machen. Die treffliche Ausführung, die Kenner lithographischer Arbeiten befriedigen wird, die Aehnlichkeit mit dem Originalgemälde, welches den Musiksaal der Thomasschule, den ehemaligen Wirkungskreis des grossen Künstlers, ziert, machen es werth, den besten bis jetzt erschienenen Abbildungen anderer Künstler an die Seite gesetzt zu werden. In Bezug auf Grösse (Hochfolio) kann es als Pendant zu der kürzlich in Berlin erschienenen, höchst gelungenen Lithographie Beethoven's dienen. Welcher Verehrer des grossen Mannes wird sich nicht gern an dem geistvollen Gesicht, dem tiefen, durchdringenden Auge, an der festen mannhaften Gestalt erfreuen? Bezeichnend ist der scharfe Blick, verbunden mit liebevoll gutmüthigen Gesichtszügen, mit welchem er zur Auflösung eines Canon triplex à 6 voci, den er in der Hand hält, aufzufordern scheint; vielleicht desselben Kanons, der ihm endlich die Aufnahme in die damalige von L. Mizler gegründete musikalische Gesellschaft verschaffte, die ihn anfänglich verschmähte *). Doch, was seine Zeitgenossen nicht achteten, das hochzustellen, war einer spätern Zeit beschieden. Eine Empfehlung des Bildes scheint uns gerade jetzt am geeignetsten, wo durch Vermittlung eines der besten, geistvollsten Musiker, der seine tiefe Verehrung für Bach stets dargethan, vor der Kantoratswohnung der Thomasschule zu Leipzig ihm, dem Unvergleichlichen, ein Denkmal gesetzt wird, welches eben so der Stadt zur Zierde, als dem Gründer zur Ehre gereichen wird. So mögen sich fast alle Künste beeifern, den Mann zu ehren, der mit seinem Geiste, wie Wenige, in das Reich der Harmonien so tief zu dringen vermochte, dass er der spätesten Zukunft noch ein Gegenstand der Bewunderung sein wird.

Zur Geschichte der Mozartstiftung in Frankfurt a. M.

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung hat unter dem 31. October 1842 an den Frankfurter Lie-

*) Nicht nur vielleicht, sondern gewiss, wie sich aus der Mittheilung in der neuen Zeitschrift für Musik, B. 13, S. 169 u. f. ergibt. Bemerkt mag nur noch werden, dass der beste Theoretiker sich unmöglich bemühen würde, das kleine Kunstwerk zu entziffern, wie es sich auf dem Portrait findet. Der Schlüssel in der Ober- und Mittel-Stimme ist falsch und bedarf der Berichtigung. Glücklich genug ist das Meiste musikalische Rathsel genauer in dem vierten Bande der musikalischen Bibliothek von *L. Mizler* — Leipzig, 1754, Taf. IV — enthalten. Dort erscheint es auf nebenstehende Art.

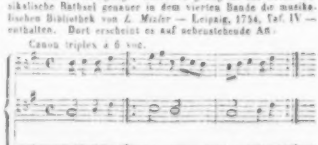

Die Auflösung hat leider *Bach* nicht selbst hinterlassen. Eine solche in freier Gegenbewegung gab *J. André* in seinem Lehrbuch der Tonsetzkunst, B. 2, S. 274, §. 150. *Die Redaction.*

derkranz den vierten Jahresbericht über den Bestand und Fortgang der Stiftung auf das Geschäftsjahr 1841 — 1842 erstattet. Wie daraus hervorgeht, schreitet das Unternehmen vorwärts und ist auch in diesem Jahre durch rege Theilnahme von nah und fern unterstützt worden. Dahin gehören: ein durch den Darmstädter Dilettantenverein unter Mitwirkung der Kapelle veranstaltetes Concert mit einem Ertrage von 375 Fl. 37 Kr.; — Aufführung des Requiems am 50jährigen Todestage Mozart's durch den Frankfurter Cäcilienverein mit 247 Fl. Ertrag; — Ertrag einer durch Herrn André daselbst veranstalteten Aufführung 35 Fl. 6 Kr.; — Concert der Liedertafel zu Witzenhausen in Kurhessen 32 Fl. 5 Kr.; — das statutenmässig vom Frankfurter Liederkranze gegebene Concert 301 Fl. 27 Kr. Ferner wurden verschiedene Geschenke an Geld und Musikalien eingesendet; unter ersteren 150 Fl. bei Gelegenheit einer Aufführung des Don Juan in Mannheim vom dasigen Hoftheater. — Der erste Zögling der Stiftung, Johann Joseph Bott aus Kassel, welcher jetzt unter Spohr die Komposition studirt, verspricht nach dessen Zeugniss auch in der Komposition Tüchtiges zu liefern, und es ist ihm das Stipendium von 400 Fl. auf ein ferneres Jahr vom 1. Juni 1841 ab verwilligt worden. —

Der Vermögensbestand der Stiftung beläuft sich auf 13,701 Fl. 52 Kr. Aktivkapital, und hat sich im abgelaufenen Jahre um 1279 Fl. 41 Kr. vermehrt.

Die käufliche Erwerbung eines Theils der Bach'schen Werke aus dem für Anschaffung klassischer Musikalien gegründeten besondern Fonds ist um 239 Fl. 30 Kr. bewerkstelligt worden.

Nachrichten.

Frühlingsstagione in Italien u. s. w.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Padua. Pacini's Saffo fand hier keine feierlich gute Aufnahme. Die Parepa (Saffo) der Rolle nicht gewachsen, die Altistin Costa (Climene) sehr befangen, Tenor Baldanza und Bassist Calbari so so; in der Folge etwas besser. Donizetti's Anna Bolena ging erst nach hergestellter Unpässlichkeit der durch die Cavalli einstweilen ersetzten Parepa ins volle Geleise.

Die Messstagione hog hierauf im Juni sehr unglücklich an. Donizetti's Favorita machte Fiasco; der einzige Bassist De Bassini rettete sich. Roberto d'Evreux von demselben mit der Armenia, der Corradi, dem Tenor Gumirato und benanntem Bassisten folgten auf den Schiffbruch, der jetzt den Tenor traf.

Venedig (Teatro Fenice). Die Tavola, Tenor Milesi, Bassist Torri und Buffo Scheggi eröffneten die schöne Jahreszeit mit Donizetti's Opera buffa la Regina di Golconda, worauf gleich Elisir d'amore folgte, worin Scheggi als Dulcamara ergötzte. Nina pazza per amore, mit der Beltrami-Barozzi, so so. Der von hier gebürtige *Buzzola* versuchte sich auch im Buffo und komponirte *Romani's Avventurieri*, von welcher neuen Oper aber kaum einige Stücke anzogen. Mehr Glück machte darauf Marescalchi d'Ancre von Nini, aus der Allgem. Musik. Zeitung längst bekannt, in welcher Oper auch die Zavosky befriedigte.

(Teatro S. Benedetto.) In Donizetti's Gemma di Vergy gefiel kaum die Leva. Tenor Galliani war unpässlich und wurde einstweilen von Tenor Lattuada ersetzt. Einmal liess sich der französische Anfänger-Tenor Jules Rainold mit der Cavatine des Pollione aus der Norma in den Zwischenakten hören, und wurde vornehmlich seiner starken Stimme wegen dreimal hervorgerufen. Mercadante's Elena da Feltre hat gefallen.

(Teatro S. Samuele.) Zu Ende der Stagione gab man hier dreimal Bellini's Capuleti mit der Beltrami-Barozzi (Romeo), der Tirelli (Giulietta), Monti (Tebaldo) und Sillingardi (Capello).

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Pacini's Saffo hat hier (Derancourt = Saffo, Shaw = Climene, Salvi = Faone, Colini = Alcandro), als Musik theilweis, die Sänger ziemlich gefallen. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, in welcher Oper die Löwe anstatt der Derancourt sang, war weit glücklicher: Alles fand Beifall, Musik und Sänger. Die dritte von Herrn *Coen* zu Bologna komponirte Oper *Antonio Foscarini* machte Fiasco.

Herr *Sabri* wurde mittels Hofdekrets vom 1. Juni zum Kammer- und Kapellsänger des Königs ernannt.

Asti. Donizetti's Marino Faliero erfreute sich, wenigstens von Seite der Sänger (die Marchesini, Tenor Antonelli, die Bassisten Bruscoli und Avignone), der besten Aufnahme. Bei alledem, dass die Parisina, ebenfalls von Donizetti, unzeitig in die Scene ging, theilte sie die Aufnahme mit ihrem Bruder, ja das Quartett machte sogar Furore.

Alessandria, wie Asti.

Casalmonferrato. Auch hier die Parisina, worauf der Barbiere di Siviglia folgte. Beide Opern fanden vielen Beifall; den meisten die Primadonna Angiola Giovanella-Biava und ihr Gatte Tenor Bernardo Biava.

Voghera. Vorbenanntes Ehepaar, die Luigia Vaschetti und Bassist Massa sangen mit geringem Erfolge in Donizetti's Roberto d'Evreux, woran auch die Unpässlichkeit des Tenors Schuld war. In der Parisina ging es wieder am Besten. Im Beneficiat der Vaschetti spielte sie zugleich Pianoforte-Variationen von Herz mit Fertigkeit.

Genua. Mercadante's Vestalin mit der Goldberg, der Altistin Croff-Lagorio, dem Tenor Musich und Bassisten Ambrosini machte Fiasco, worauf Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura Furore machte (NB. anstatt der Croff sang die Olivieri). In Mercadante's Bravo machte Herr Lavia mit hoher Tenorstimme dem Pisani, den Gavedoni die Feodora, Ambrosini den Foscari, den Triumph theilte indessen die Goldberg und Herr Musich (Titelrolle).

Bei Anwesenheit des Hofes in dieser Stadt fanden mehre Hofkonzerte statt, in welcher benannte Künstler sangen. Die neue Oper *Cleopatra*, vom *Combi*, fand eine sehr laue Aufnahme.

Herzogthümer Parma und Modena.

Piacenza. Der bereits vergessene Tenor Pedrazzi erschien hier abermals in Mercadante's Giuramento, und fand sogar Beifall, den mit ihm die artige De Alberti theilte. Bassist Valli war unpässlich und die kränkliche Altistin Amalie Poppy wurde durch die Azou ersetzt. Nach zwei Vorstellungen pausirte das Theater, ging nach Valli's Genesung mit vollen Segeln, da auch die noch nicht ganz hergestellte Poppy mit schöner Stimme die Zuhörer erfreute. Pacini's Saffo, worin abermals die Azon wirkte, machte im ersten Akte Fiasco, endigte aber mit vollständigem Siege der übrigen Künstler.

Parma. Die Gesellschaft von Bologna (s. d.) gab hier Chi dura vince, Elisir und Regina di Golconda mit schlimmem Erfolge.

Gianbattista Sangiorgio Rabiti, der vor zwei Jahren zu Reggio den Contestabile di Chester komponirte, hat so eben seinen *Colombo* beendigt, und bietet die Partitur um ein billiges Honorarium an.

Modena. Mercadante's Normanni di Parigi, mit den beiden Damen Novello, Albizzati und den Herren Pasini und Fornasari, fanden ziemlichen Applaus, vorzüglich Letzterer, der in Donizetti's Belisario und Marino Faliero Fanatismus erregte.

Reggio. Die hiesige famose Frühlingsmesse begann die Stagione mit einem Fiasco; er traf Mercadante's Giuramento, mit der wenigstens einst rühmlich bekannten Schoberlechner, der wackern Bertrand, dem Tenor Regoli und Bassisten Superchi; hierauf klärte sich das Gewitter etwas auf, das Ganze hinkte aber. Pacini's Saffo fing kalt an, und endigte, wenn nicht heiss, doch warm; allein die Schoberlechner, — ja die ist eine von so vielen trefflichen Künstlerinnen, welche der heutigen Oper nach wenigen Jahren unterlagen.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro alla Pergola). Welch eine Figur Donizetti's Pia de Tolomei nach vorausgegangenen Hugenotten und Rob. il diavolo von Meyerbeer machen musste, war vorauszusehen. Da die Sängergesellschaft (die Teresa Brambilla, die Buccini, Tenor Roppa und Bassist Cosselli gut war, wagte man jene Oper aufzutischen, die jedoch Niemanden schmeckte. Pacini's Saffo machte die Unannehmlichkeiten ganz vergessen. *Candiano IV.* von *Ferrari*, eine bekanntlich unlängst für Venedig komponirte Oper, hatte einen ziemlich guten Erfolg; einen geringeren *Fanuna d'Ornano*, eine neue Oper von *Campana*.

(Teatro Alfieri.) Die Albini zeigte sich hier als Norma, neben ihr die Cosentino als Adalgisa, Tenor Zamboni als Pollione, und Bassist Nanni als Oroveso. Die Zuhörer bewillkommneten die bekannte Heldin und ihre Begleiter und liessen auch geduldig die Musik ihren Ohren vorbei passiren. Bellini's Straniera, worin Bassist Bastogi wirkte, fand nur theilweis Anklang; hingegen der Bassist Nanni als Marino Faliero, in Donizetti's Oper gleichen Namens, die grösste Anerkennung, und Herr Bastogi stand auch nicht zurück.

(Teatro Piazza Vecchia.) Hier hört man Donizetti's Gemma di Vergy, und kann die Zagnoli, Tenor Piacentini und Bassist Pieri beklatschen. Die Zagnoli weinte und delirirte hierauf in der Lucia di Lammermoor; da sie aber nicht interessirte, erschien sie als Chiara di Rosenberg, in der auch Herr Mondei wirkte.

(Teatro Bergo Ognisanti.) In Bellini's Sonnambula trugen die Frassi und Tenor Pelosio die Palmen davon; Bassist Bonazzi war unpässlich. In Bellini's Capuleti, worin die Galeni die Giulietta machte, gab es Palmen für Alle.

Das hiesige Collegio Filarmonico hat Herrn Kapellmeister *Pacini* zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Livorno. Hier wird ein neues Theater mit dem Namen Rossini gebaut.

Castel Fiorentino. Die Altistin Angiola Castelli hat bereits ihre Altstimme zum Sopran hinaufgestimmt, und hier als Norma mit Beifall debutirt. Io

Arezzo hat die Ciotti-Grossoni als Wahnsinnige, in Coppola's Nina, gefallen.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Campana's Giulio d'Este gefiel so ziemlich, weil die Goggi hübsch sang, und Tenor Pancani, wenn er nicht schrie, mit seiner schönen Stimme und gutem Gesange Wirkung hervorbrachte. Donizetti's Gemma di Vergy mit der Französin De Rieux und dem Bassisten Cavalli ging so so; desgleichen Marliani's Bravo. Bellini's Straniera wurde blos einmal, dessen Norma aber mehrmals gegeben.

(Teatro Metastasio.) Herr Bartolini, Bariton, als Furioso in Donizetti's Oper gleichen Namens, nebst der Demerie und dem Buffo Luzio, waren nicht an ihrem wahren Platze; man hörte zuweilen Beifall geben, das Ganze machte aber Fiasco. Donizetti's Olivo e Pasquale, eines der Steckenpferde Luzio's, in welcher Oper die Dossi (Angiola), Tenor Sangiorgi und Bassist Valentini-Canuti sangen, befriedigte im Allgemeinen. Don Desiderio, von Fürst Poniatowsky, ging so ziemlich. Die allerneueste Oper von *Michele Simeoni*, vom neapolitaner Konservatorium, *Contradizione e puntiglio* betitelt, mit einer etwas bedeutendern Musik, machte kein Glück und zählte kaum vier Vorstellungen. Der Ajo nell' imbarazzo, von Donizetti, beschloss die Stagione.

(Teatro Argentina.) Die Kinder Vianesi producirten sich hier mit Rossini'schen und Donizetti'schen Opern.

Die *Demerie* wurde zur Socia Onoraria der hiesigen Accad. di S. Cecilia ernannt.

Ancona. Die Maray, die Mattioli, die Tenore Ivanoff und Lucchesi nebst dem Bassisten Ronconi, ein achtungswerthes Ensemble, brachten das Wunder hervor, dass Mercadante's Illustri Rivali Furore machten; die Zuhörer begriffen zwar diese Musik gar nicht, beklatschten aber dafür reichlich die Sänger. Donizetti's Lucia di Lammermoor machte darauf Furore; Lucrezia, Borgia beglückte abermals Alles.

Faenza. Die Illustri Rivali mit den Sängern von Ancona (s. d.) hat zwar auch hier gefallen; allein die Lucia di Lammermoor, worin der vom Auslande in

seiner Vaterstadt angekommene Tamburini anstatt Ronconi sang, erregte einen ganz andern Enthusiasmus. In der Lucrezia Borgia wirkte Ronconi abermals.

Ferrara. Pacini's Saffo mit der Gabussi, der Altistin Lucchini, dem Tenor Bonfigli (Lorenzo) und Bassisten Botticelli wurde freudig aufgenommen. Kaum liess sich Persiani's Ines di Castro auf der Scene erblicken, jagte sie die Saffo aus dem Theater, erschien jedoch Anfangs Juni einigemal mit der Casali zur Seite der Gabussi.

Forli. Die Saffo und Ines di Castro, mit denselben Sängern wie in Ferrara.

Bologna (Teatro Comunale). Ricci's Chi dura vince, worin die von hier gebürtige Cuzzoni, der Bertinotti Schülerin, auf der hiesigen Bühne zum erstenmal sang; mit ihr Tenor Corelli, Buffo Scalese und Bassist Rinaldini: verdienter rauschender Beifall ward Aller Lohn. Vorher gab man dessen Chiara di Rosenberg, nebst Donizetti's Elnir und Regina di Golconda, in welchen Opern die Primadonna Olivier, und in ersterer Tenor Fosi wirkte.

(Teatro Contavalli.) Hier gab man einigemal den Versuch des Lodovico Bacilieri, Zöglings des hiesigen Liceo Musicale, Sesostri betitelt, worin die Vecchi, die Altistin Sudetti, Tenor Manfredini Guermani (ursprünglich für Tenor Comassi geschrieben) und Bassist Linari-Bellini sangen; über die Musik des Sesostri ist nichts zu sagen.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo und *Messina* pausiren bis zum Herbst.

Neapel. Die neue Pachtung der königl. Theater (dermaliger Impresario ist ein Herr Guillaume), vom 30. Mai d. J. bis Ende der Faste 1843, machte ihre eingegangenen Verbindlichkeiten den Theaterabonnenten in gewöhnlicher Art bekannt. Hiernach werden dieses Theaterjahr drei eigens komponirte Opern von *Pacini*, *Lillo* und *Curmy*, zwei für Neapel neue Opern von andern Komponisten und vier neue Ballets gegeben. Sängerinnen: die Primadonna Ronzi (für 10 Vorstellungen bis 20. Juli), Tadolini (vom 20. Juli bis zu Ende des Karnevals), Strepponi (vom October bis Ende des Karnevals), De Varny (bis 27. August), Gruiz und die Altistin Taglioni; die Tenore Basadonna und Fraschini; die Bassisten Coletti, Massard und Arati. Maestri Direttori: Cordella und Lillo. Komponist der Balletmusik Graf Gabrieli (folgt das Balletpersonal).

Anmerkung. Später hat Herr Guillaume zu Mailand die Löwe für den nächsten Herbst engagirt (künftigen Karneval singt sie auf der Fenice zu Venedig). Es heisst auch, Lablache, Barbaja Sohn und ein Herr Ventura werden vom Frühjahr 1843 an die Impresa besagter Theater übernehmen.

Die auf beiden königl. Theatern gegebenen Opern waren Lucia di Lammermoor, Gemma di Vergy, Roberto d'Evreux, Sordello, Ciarlatani, Barbiere di Siviglia etc., mitunter Potpourris von Akten und Stücken verschiedener Opern. Mercadante's Proscritto, welcher die Stagione eröffnete, machte abermals Fiasco. Die Französin Olimpie De Varny debutirte in der Lucia; sie hat einen guten in den hohen Chorden etwas rauhen Sopran. Der ebenfalls debutirende Bassist Massard (welchen einheimische Journale mit Coletti verwechselten) fiel durch. Mit Coletti's Ankunft gab man Roberto d'Evreux, worin die Ronzi die Elisabeth und die Gruiz die Sara machte; Alles zusammen war ein succès d'estime. *Sarmiento's* neue Operette: *il tramonto del sole* fand ziemlichen Beifall. Savj's Avaro machte Fiasco.

Das Teatro Nuovo trieb sein Wesen wie gewöhnlich mit einem Mischmasch von Akten und Stücken aus verschiedenen Opern fort. Die David ist noch immer die Heldin dieses kleinen Theaters. In Rob. d'Evreux, worin die Wilmot, die De Rosa nebst den Herren Ruggieri und Olivieri sangen, debutirte ein mittelmässiger Tenor, Gioachino Ramoni, mit Beifall. Eine neue Oper vom Grafen *Gabrieli*, *il Condannato di Saragossa* betitelt, verunglückte gänzlich.

Statistik der Frühlingsopern in Italien.

Die diesjährige Frühlingsstagione zählt in Allem sechs neue Opern (Cleopatra in Genua, Sesostri in Bologna, Vanoina d'Ornano in Florenz, Contradizione e puntiglio in Rom, il tramonto del sole und il Condannato di Saragossa in Neapel), und zwei neue Maestri (*Lodovico Bacilieri* und *Michele Simeoni.*)

60 Theater ungefähr öffneten ihre Pforten der Oper. Lombard. Venet. Königreich 16, Kirchenstaat 11, Königreich Neapel 10, Grossherzogthum Toscana 10, Piemont und Genua 8, Parma und Modena 4.

Opern von *Donizetti* wurden gegeben auf 26 Theatern (Parisina, Marino Faliero, Gemma di Vergy, jede auf 4; Lucia, Lucrezia, Regina di Golconda, Robert d'Evreux, jede auf 3; Belisario, Elisir, jede auf 2; Furioso, Ajo, Pia, Olivo, Favorita, jede auf 1).

Opern von *Mercadante* auf 10 (Giuram. 4, Vestale 2; Elisir, Normanni, illustri R., Testa di br. 1).

Opern von *Ricci (Luigi)* auf 9 (Chi dura 5, Chiara 3, Scaram. 1).

Opern von *Bellini* auf 8 (Capuleti 3, Beatrice und Norma 2, Sonnamb. 1).

Opern von *Pacini* auf 7 (Saffo).

Opern von *Rossini* auf 4 (Barbiere, Cenerentola, jede auf 2).

Opern von *Coppola* auf 4 (Nina 3, Bella Celeste 1).

Opern von *Ricci (Fed.)* auf 3 (Corrado d'Altamura).

Opern von *Nicolai*, *Nini*, *Persiani* auf 2 (Templario — Maresciallo — Ines).

Kurzgefasste Nachrichten von den ital. Frühlingsopern ausserhalb Italiens.

Barcelona. Die Vittadini und Tenor Verger debutirten mit vielem Beifall in der Gemma di Vergy. Vorher gab man Herolds Zampa mit Marini (Titelrolle), der Garibaldi, der Zambelli und dem Tenor Gomez, ziemlich beifällig.

(Zu No. 50.)

Cadix. Maestro Gerli ist jetzt Operndirector anstatt des Herrn Schira. Ricci's Chiara mit der Barili, dem Tenor Balestracci und den Bassisten Spech und Maggiorotti gefiel. Gleich gute Aufnahme fand die Lucrezia Borgia (mit der Agliati, den Herren Polonini und Forti), die Vestale (mit den Damen Barili und Cararo), *la Tregua di Tolomaide*, neue Oper, von *Estaba* (Barili, Agliati, Balestracci, Spech, Fernandes, — Alles insgesammt (am 24. Mai) vielen Beifall; Puritani und Belisario, worin der von Lissabon gekommene Tenor Conti sehr gefiel.

Konstantinopel. Die ital. Oper geht hier mit vollen Segeln. Volle Theater; man schickt zuweilen die Leute zurück! man denkt das Theater zu vergrössern! Unter der ganz unbedeutenden Gesellschaft ist die Théveard der Glanzstern. Man gab Donizetti's Belisario und Furioso.

Fiume (Seehafen in Ungarn). Die ital. Oper macht hier Glück. Donizetti, Bellini, Ricci entzücken alle Ohren.

Havana. Der in der Rubrik Neu-Orleans benannte Impresario hat seine Gesellschaft auch für's kommende Jahr 1843 bestätigt. Cecconi geht nach Europa zurück. Die Borghese, Tenor Voizel und Bassist Ademar gaben im April Donizetti's Betly mit vielem Beifall. Ein 13jähriger Jüngling, Namens Aristi, spielte dabei sehr brav Pianofortevariationen von Herz.

Die hiesige philharmonische Gesellschaft veranstaltete der Borghese zu Ehren ein grosses Diner. Mitten auf dem Tische flatterte in einem grossen silbernen Gefässe eine Fahne mit der Inschrift: A la jeunesse y amable artista Eufrasia Borguese.

Im Mai fanden mehre Vorstellungen mit Donizetti's Belisario statt, worin die Ober, Perozzi und Salvatori mit starkem Applaus sangen, worauf man Ricci's Chiara gab.

Lissabon. In Bellini's Capuleti (die Schieroni = Romeo, Gazzuoli = Giulietta, Tenor Feretti = Tibaldo) machte der 3. Akt von Vaccaj Furore. Hierauf Nicolai's Templario mit der Perelli einen bescheidenen Fiasco; Beatrice di Tenda und Regina di Golconda mit der Boldrini (in der zweiten auch der Buffo Galli) mit dem besten Erfolge.

Malaga. Nicolai's Templario fand eine glänzende Aufnahme, Musik und Sänger (die Caremoli und Bochetti, Tenor Bonfigli und Bassist Crivelli). Donizetti's Marino Faliero hatte dasselbe Schicksal, und Ricci's Prigione de Edimburgo, mit der Caremoli, der Campos, dem Tenor Aparisio und Bassisten Lei endigte die Frühlingstagione sehr gut.

Neu-Orleans. Der spanische Impresario Marty-y-Torrens führt sein Sängerpersonal in der heissen Jahreszeit von Havana nach einer höhern Breite. Hier gab er folgende Opern: Lucia, Belisario, Furioso und Elisir von Donizetti; die Beatrice von Bellini. Die Ober (eine Böhmin, eigentlich Oberlechner), die Borghese (Bourgeois), die Tenore Perozzi und Antognini, die Bassisten Salvatori, Statuti und Cecconi nebst dem Musikdirector Rossi, fanden vielen Beifall. Die Ober hat in der neuen Welt an Gunst gewonnen.

Zara (Kroatien). Nini's tragische Marescialla d'Ancre begann übersus schön. Die Ranzi (Protagonistin) konnte für hier nicht besser sein, desgleichen die Tantalora. Tenor Personi und Bassist Casanova. Nicolai's Templario hat sehr gefallen.

Feuilleton.

Der Pianofortefabrikant *Jelmini* in Paris hat ein Patent für eine Verbesserung am Pianoforte erhalten, nämlich die Anwendung von „*agrafes à chevalet en cuivre*", die Stimmung soll sich ungleich besser halten.

Der Prinz von Joinville ist ein leidenschaftlicher Musikliebhaber; seine einzige Zerstreuung, so lange er an Bord ist, besteht in der Arrangirung von Concerten und in eigenen musikalischen Uebungen. Auf seiner eben angetretenen Seefahrt begleiten ihn acht Musiker.

Die deutsche Operngesellschaft des Herrn Hehl aus Aachen hat in Lüttich mit grossem Beifalle deutsche Vorstellungen gegeben. Der dort gastirende erste Tenor des Wiesbadener Theaters, Herr Stritt, wurde sehr gefeiert. Man erwartete Fräul. Merx aus Dresden und Herrn Ochsleis (Bassisten) aus Köln zu Gastrollen.

Am 12. October wurde in der Nicolaikirche zu Görlitz, unter Leitung des dasigen Musikdirektors Klingenberg, Mendelssohn-Bartholdy's Paulus von mehr als 300 Sängern und Instrumentisten zum Besten der Kamsaur Abgebrannten sehr gelungen aufgeführt.

Fräul. *Pauline Merx* ist in Stuttgart vom 1. October 1843 an mit 4000 Fl. Gehalt engagirt. Vor Antritt dieses Engagements wird sie noch an mehreren Bühnen, namentlich auch in Berlin, gastiren.

Ein Morgen bei den irren Frauen in der Salpetrière zu Paris. — Unter diesem Titel enthält die Berliner Voss'sche Zeitung einen Aufsatz, dem wir auszugsweise Folgendes entnehmen: Es war an einem heitern frischen Herbstmorgen, als der Schreiber dieses mit Meister Meyerbeer und dem gesangberühmten Geraldi das weite Paris durchschritt. Das Ziel unserer Wanderung war die Salpetrière, dies grandiose Hospix für alte, schwache, kranke, irre Frauen, das in sich eine Stadt, 6000 Seelen in seine Mauern schliesst. Unser Besuch galt den Irren, den Wahnsinnigen, den Wüthenden; unser Zweck sollte sein, die Einwirkungen der Musik auf das Gemüth dieser Unglücklichen zu beobachten. Liszt, der, freudig bereit zu allem Guten, auch hierzu seine Hände lieh, war uns schon vorangeeilt und sollte wohl heute zum ersten Male nicht im glänzenden Salon, nicht vor einer entzückten, erwartungsvollen Menge, wohl aber im Krankensaal vor tollen Frauen spielen! — Die Kranken genossen hier die menschenfreundlichste Behandlung, stete Beschäftigung, Unterricht, Musik sind die Hauptmittel, den Zustand dieser fast nie gänzlich heilbaren Unglücklichen zu erleichtern. Wir hatten Gelegenheit, die Resultate dieses schönen Verfahrens, um das sich — trägt mein Gedächtniss nicht — jetzt besonders der Dr. Trelat verdient macht, in vollsten Maasse zu bewundern. Der Musiklehrer examinirte die wahnsinnigen Schülerinnen, und wir glaubten vernünftige Schulkinder vor uns zu sehen, die sich freuten, ihre Kenntnisse an den Tag legen zu dürfen. Der Chorgesang, der Vortrag Einzelner war staunenswerth. — Der erste Gesang, den Geraldi zu Liszt's Begleitung vortrug, schien einen mehr unerfreulichen, mindestens nur oberflächlichen Eindruck hervorzubringen. Aber die grosse Arie des Duicamara aus Donizetti's Liebestrank, mit allem Zauber einer schönen Stimme und des lebendigst-dramatischen Vortrages gesungen, elektrisirte Alt und Jung, und Theilnahme, Freude, Leben strahlte von fast allen Gesichtern. — In einem andern Saale fanden wir eine andere zahlreiche Versammlung. Der dirigirende Arzt rief viele, jüngere und ältere, Vorrückte auf, und nannte ihnen eine Arie, ein Duett, eine Fabel, ein Gedicht u. s. w., das sie zu recitiren hatten. Mit so viel Leben, so richtig wurde

auch Opern gegeben werden, gethan. Verschiedne in Paris sehr beliebte Sänger und Sängerinnen (unter diesen auch die rühmlich bekannte Dem. Philis) sind zur petersburger Oper berufen.

In Paris thut sich ein junger Komponist aus Italien, der bisher ganz in der Stille gelebt und sich gebildet hat, seit kurzem sehr hervor. Er heisst Fiocchi. Sein erstes Produkt ist eine neue Musik zu der komischen Oper Le valet de deux maitres, nach dem bekannten Lustspiel von Goldoni. Sie ist auf das Theater Feydeau gebracht worden und hat den ausgezeichnetsten Beyfall gefunden.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Dieses ausdrucksvolle Gesangstück von dem verdienstvollen Hässler in Moskow (sein deutsches Vaterland sollte ihn in Ehren halten und ihm seinen Platz unter den talentvollsten und gründlichsten Künstlern gönnen) bedarf keiner Empfehlung von uns, da es sich schon selbst jedem anpreisen wird, der es angemessen vorzutragen verstehet. Die beygefügte deutsche Unterlegung, die hier um so schwieriger war, da das Original (mag es auch von Florian seyn!) eine etwas-wunderliche Poesie ist, und der Komponist es mit den einzelnen Worten nicht allzugenau genommen, sondern sich an das Ganze der Situation und an das gehalten hat, was wahrscheinlich der Dichter wollte, aber seltsam zerriss durch seine pomphaften Phrasen, wodurch es nun nach etwas aussiehet, als nichts mehr ist — : diese Unterlegung ist ohne Werth, und nur für die, welche französische Worte nicht singen können. Vielleicht gelingt es manchem Liebhaber sich selbst einen bessern Text zu dichten, wo dann das Stück von vortrefflicher Würkung seyn muss.

d. Redakt.

Anekdote.

Unter den meklenburgischen Gesetzen befindet sich eine alte Verordnung, (Einsender weiss nicht genau von welchem Jahre, die Sache ist aber zuverlässig und notorisch) worin den Wirthen auf dem Lande befohlen wird, bey Hochzeiten, Erndtefesten u. dgl. zur Musik wenigstens zwey gelernte Musikanten von dem Stadtmusikus ihrer Gerichtsbarkeit zu nehmen, der Bass aber sey ihnen erlaubt von einem Tagelöhner spielen zu lassen. — Uebrigens bittet Einsender, die ehrlichen Meklenburger darob nicht auszulachen, denn ihm sind mehrere neue, besonders italienische Kompositionen bekannt, worin der Bass allenfalls auch von einem, von der Scheune her, taktfesten Tagelöhner, ohne merkliche Gefahr, besetzt werden kann. Man könnte daher auch Tagelöhnerbass als gleichbedeutend mit Trommelbass brauchen.

(Hierzu die musikal. Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Alles vorgetragen, dass ich nicht glauben konnte mit Geistesabwesenden zu verkehren. Zwei Mädchen trugen ein liebliches Duett so schön, mit so vieler Kunst, Feinheit und Gewandtheit vor, dass man glauben durfte, durch alle Stationen der schweren Kunst gebildete Sängerinnen zu hören. Ein zusammengekauertes, theilnahmlos aussehendes junges Mädchen, das ganz ersterben schien, wurde aufgefordert, einen muntern Chanson zu singen. Von Couplet zu Couplet wuchs der lebendig begeisterte Vortrag — wir hörten etwas vollendet Geniales. — — Auch hier machte Liszt's bewegter Spiel, Geraldi's treflich lebensfrischer Gesang den nichtlichsten Eindruck, vor Allen aber leistete jenes erstgenannte geniale Mädchen Boieldieu's Arie: Ah quel plaisir d'être soldat mit begeisterter Beweglichkeit. (Geraldi, der Baritonist, hat diese hohe Tenor-Arie gesungen?) Ein Zettel, aus der Mitte der Unglücklichen, gab den Beweis, dass sie, auf kurze Zeit geweckt, der menschlichen Gesellschaft zu gehören scheinen, er lautete: „Aujourd'hui nous vomirons bien heureuses d'être malades puisque notre maladie nous procure l'occasion d'entendre Ms. Geraldi accompagné par M. Liszt." —

Am 18. October wurde in Glauchau das Jubelfest der vor 300 Jahren dort eingeführten Reformation gefeiert und dabei von einem gegen 300 Sänger und Instrumentisten starken Chore des Dreikönniger Te Deum von Händel und Mendelssohn-Bartholdy's Lobgesang aufgeführt.

Am 29. October gaben *Rubini* und *Liszt* in Weimar zu wohlthätigem Zwecke ein Concert, worin Jener eine Navatine Pacini's aus Niobe, Beethoven's Adelaide und eine Arie aus Donizetti's Lucia von Lammermoor sang, dieser seine Fantasie über die Sonnambula, Mazurka von Chopin, die Polonaise aus den Puritanern und den Erlkönig spielte. Dass der Erfolg höchst glänzend war, versteht sich von selbst. — Beide Künstler reisten über Frankfurt nach Aachen und von da nach dem Haag. Beide erhielten später in Koburg von dem Herzoge den Ernestinischen Hausorden. — *Liszt* wurde vom Grossherzog von Weimar zum „Kapellmeister in ausserordentlichem Dienst" ernannt.

67 Bände Manuscript Handel'scher Kompositionen, die sein Amanuensis Smith geschrieben, sind von dem unlängst verstorbenen Dechanten von Westminster Dr. Ireland, in dessen Besitz sie waren, Herrn J. Lemare-Brownsmith an der Westminsterabtei vermacht worden. Die Sammlung enthält 33 Opern und Ouverturen, 22 Oratorien, den Chandos- und Krönungshochgesang, Te Deum, Jubelgesänge, Serenaden u. s. w. Mehrere Stücke davon sollen noch unbekannt sein.

Der deutsche Gesanglehrer Herr *Mainzer* in London, der daselbst, wie früher in Paris, die unteren Volksklassen im Gesange unterrichtete, hat von dem Professor der Musik Henry Bishop in Edinburg und von dem dasigen Bürgermeister Forrest eine Einladung nach der schottischen Hauptstadt erhalten, um auch da sein Unterrichtssystem einzuführen.

Baillot's Wittwe, welche nebst ihrer Tochter nichts als eine Pension von 800 Franken besass, hat von dem Minister des Innern eine jährliche Unterstützung von 1200 Fr. angewiesen erhalten.

Die neue Theater-Gesellschaft in Mainz, unter Leitung des Herrn Remie, hat bis jetzt allen billigen Ansprüchen Genüge geleistet. Die Oper zählt folgende Hauptmitglieder: Mad. Ernst (erste Sängerin), Dem. Holzhauser, Dem. Wettlaufer, Herr Peretti (Tenor); die Herren Egner und Netz (Bassisten).

In Frankfurt am Main soll nicht, wie man es gewünscht hatte, ein neues Theater erbaut, sondern das jetzige zum nächsten Frühjahr durchgreifend restaurirt werden. Der Senat hat dazu 8000 Fl. bewilligt: die Pläne und Zeichnungen sind von Gropius in Berlin. Während der Restauration, welche mehrere Monate dauern wird, geht die Gesellschaft entweder nach Paris oder nach London.

Der treffliche Musiker *Mascher* von Prag geht nach Lausanne, um daselbst Musikdirektor der grossen musikalischen Gesellschaft zu werden, welche sich so eben gebildet hat.

Lablache ist seit einiger Zeit krank. Als man ihm am 31. October seine Gehaltsquittung zur Unterzeichnung brachte, um damit das Geld an der Theaterkasse zu erheben, wies er sie mit der Bemerkung zurück, er habe nur ein Mal gesungen und könne dafür die Gage nicht in Anspruch nehmen.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 6. bis 12. December d. J.

Adam, A., Galop de la Jolie fille de Gand arr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

— Cracovienne dansée dans la Jolie fille de Gand arr. p. le Pfte. Ebendaselbst. 18 Kr.

Auber, D. F. E., Le Duc d'Olonne. Der Herzog von Olonne. Klavier-Ausz. No. 1—18. à 18 Kr. — 1 Fl. 12 Kr. Ebend.

Auracher deutscher Lieder. V. 30 Volks- u. Vaterl.-Lieder m. Melodien. Cöln, Dunst. 18 Kr.

Burgmüller, F., 3 pet. Airs variés a. des Rom. fav. de Musini p. le Pfte. Op. 74. No. 1—3. à 24 Kr. Mainz, Schott.

Chotek, F. X. de, Divert. sur Linda di Chamounix p. le Pfte. 45 Kr., à 4 mains 1 Fl. 15 Kr. Op. 55. Wien, Diabelli et Comp.

Czerny, C., Frère et Sœur. 2 Quadr. orig. et faciles p. le Pfte. Op. 677. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 18 Kr.

— Aufmunterung zum Finale. 24 unterhalt. Uebungsstücke f. d. Pfte. Op. 636. 2te Heft. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Donizetti, G., Linda di Chamounix. Oper im Klav.-Auszug. Wien, Diabelli u. Comp. 15 Fl.

— Dieselbe Oper einzeln. No. 9—16. à 30 Kr. — 2 Fl. Ebend.

— Dieselbe Oper f. d. Pfte arr. v. Chotek. Ebend. 7 Fl. 30 Kr.

— Ouv. daraus f. d. Pfte zu 2 Händen 1 Fl., zu 4 Hand. 1 Fl. 30 Kr. Ebd.

— Divs. arr. v. Czerny zu 2 Händen 1 Fl., zu 4 Händen 1 Fl. 30 Kr. Ebd.

— 4 Potpourris daraus zu 4 Händen arr. v. Diabelli (Enterpe No. 410—13). Ebend. à 2 Fl.

— Dieselben zu 2 Händen arr. v. Diabelli (Enterpe No. 410—13). Ebendaselbst. à 1 Fl.

Donizetti, G., Dieselben geb. od. 33te Heft d. Potp. Wien, Diabelli u. Comp. 3 Fl. 30 Kr.

Dreyschock, A., Romance p. le Pfte. Op. 17. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

— 2e Rondo milit. p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Gordigiani, F. B., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 16. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Horn, H., Air montagnard varié à 4 mains. Op. 129. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Kittl, F. M., Pastoral-Messe in D in Stimmen. Prag, Hoffmann. 3 Fl.

Kucken, F., 4 Lieder f. 4stimm. Männerchor. Op. 38. 2te Heft. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 15 Sgr.

Kuffner, J., 6me Potpourri p. Pfte et Flûte ou Violon sur Catharina Cornaro. Op. 314. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Kuster, H., 8 Lieder f. d. Umfang 3ed. Stimme m. Pfte. Berl., Paez. 15 Sgr.

Labitzky, J., Heiterr Sinn! 3 Polka, Op. 83, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., für Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Prag, Hoffmann.

— Erste Guirlande d. beliebt. Galoppen f. d. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Lenz, L., 7 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 29. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 22½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Dritte Symphonie in A moll. Op. 56, arr. f. d. Pfte zu 4 Händen vom Autor. geb. Ebend. 3 Thlr.

Nemetz, A., Linda-Marsche f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

Nesh, J., Slowanka. Böhmischer Nationaltanz f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Rubinstein, A., Ondine. Etude p. le Pfte. Op. 1. Berlin, Schlesinger 10 Sgr.

Schubert, F., Gr. Variat. sur la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 38. Ebend. 22½ Sgr.

Strauss, J. N. Festouverture f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

— 1er Quatuor p. 2 V., A. et Voelle. Op. 24. Ebend. 2 Fl. 30 Kr.

Strauss, J., Musikvereins-Tänze. Op. 130. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 V. u. B. 1 Fl.; f. V. u. Pfte. f. Fl. u. Pfte à 45 Kr.; f. Fl., f. Cornet à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Swoboda, W., Lieder f. Kleinkinderschulen aus d. Böhmischen in Musik gesetzt von einem Directionsmitgliede der Kleinkinder-Musterschule in Prag zum Besten der Anstalt. Prag, Hoffmann. 4 Fl. 15 Kr.

Thalberg, S., Canzonette italienne „Felice fontella de Desrocer" transcrite p. le Pfte seul. Op. 36. No. 3. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Truhn, H., Mein Herz ist am Rhein. f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 47. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Weber, C. M. v., Bewunderung. Mein Mädchen ist so rein u. hold. f. 1 Singst. m. Pfte (No. 8 d. schott. Nationalgesänge). Leipzig, Kistner. 4 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Schlussheft des Universal-Lexikon der Tonkunst.

Im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart ist erschienen und kann durch alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands bezogen werden:

Encyklopädie
der
gesammten musikalischen Wissenschaften
oder
Universal-Lexikon der Tonkunst.
Supplementband. Sechstes Heft.
gr. 8. br. — 10 Sgr. = 45 Kr.
Herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
Grossherzogl. Badischer Hof-Musik-Direktor.

Dies Schlussheft enthält ausschliesslich Biographien, welche in dem Hauptwerke bisher ungern vermisst wurden.

Das ganze jetzt vollständige Werk, welches in keiner Bibliothek von Musikern, Lesevereinen und geschlossenen Gesellschaften fehlen sollte, umfasst sechs Bände nebst einem Supplementband, im ganzen gegen 5500 Bogen des grössten Lexikon-Formates. Es verbreitet sich über alle Theile des musikalischen Wissens in grösster Ausführlichkeit, und steht in dieser Hinsicht einzig da. — Der Supplementband ist vom Hauptwerk unzertrennlich, und überhaupt unentbehrlich, da er eine Menge Berichtigungen und Ergänzungen enthält, ohne die das Hauptwerk lückenhaft bleibt.

Der Preis aller sieben Bände ist vollständig 18 Fl. 54 Kr. oder 10½ Rthlr.

Die Kunst-, Musikalien- u. Landkartenhandlung
von
Johann Hoffmann in Prag,

eifrigst bemüht, dem Publikum die neu aus böhmischen Original-Tanzweisen bisher zu kennen, die heimwärts mit den unter dem falschen Titel „Polka" in anderen Provinzen und Ländern erschienenen uncharakteristischen Tänzen zu verwechseln sind, macht der Freunde dieser beliebten National-Tanzkompositionen aufmerksam, dass in ihrem Verlage

sechzehn neue Polka's,

nach den sechzehn Kreisen Böhmens benannt, welche sie repräsentiren, erschienen sind, die von den Ersten in diesem Genre renommirten Componisten, wie *Labitzky, Lichmann, Hilmar* u. s. w. verfasst, jene heimathlichen, milden, sanften, tanzerinnernden Klänge ausströmen, die ihnen Ruf weit bis in's Ausland verbreiteten.

Diese ächten 16 National-Polka's bilden die *fünf* mit einem charakteristischen Titel versehenen Sammlungen.

Erste Sammlung.

„Heiterer Sinn" enthält: Kaurimer Polka, Klattauer Polka, Elbogner Polka von *Joseph Labitzky*. 83. Werk. Für das Pianoforte 30 Kr. Für das Pianoforte zu 4 Händen 45 Kr. Für das Orchester 2 Fl. 30 Kr.

Zweite Sammlung.

„Die fröhlichen Stunden" enthält: Beraune. Polka von *Fr. Pelz*, Königgrätzer Polka von *Fr. Hilmer*, Leitmeritzer Polka von *Fr. Hilmar*. 4. Werk. Für das Pianoforte 30 Kr.

Dritte Sammlung.

„Reunion" enthält: Bidschower Polka, Rakonitzer Polka, Saazer Polka, von *Jos. Straka*. Für das Pianoforte 30 Kr.

Vierte Sammlung.

„Die Unermüdlichen" enthält: Pilsner Polka, Budweiser Polka, Prachiner Polka, von *Jos. Lichmann*. Für das Pianoforte 30 Kr.

Fünfte Sammlung.

„Das Rosenkörbchen" enthält: Bunzlauer Polka von *Fr. Pelz*, Chrudimer Polka von *Fr. Budinsky*, Czaslauer Polka von *J. S. Prochaska jun.*, Taborer Polka von *Louis Perschka*. Für das Pianoforte 45 Kr.

An diese vorzügliche Sammlung ächter Original-National-Polka schliesst sich der von dem k. ständischen Tanzmeister

Herrn **Johann Raab**

neu erfundene und componirte bohmische Nationaltanz:

Huldigung den Böhmen! **„Slowanka"** Böhmischer Nationaltanz. Für das Pianoforte (Preis 30 Kr.)

an, der bereits von allen Tanzmeistern angenommen und eingeübt, gelehrt wird, und sich einer solchen ausserordentlichen Beliebtheit und lebhaften Aufnahme erfreut, dass er im heurigen Carneval einer zu den ersten Favoritttänzen gehören wird.

Correcte Abschriften der Polka's für das Orchester.

Pelz, F., Beraunez Polka	1 Fl.
Hilmar, Fr., Königgrätzer Polka	1 –
— — Leitmeritzer Polka	1 –
Straka, Jos., Bidschower Polka	1 –
— — Rakonitzer Polka	1 –
— — Saazer Polka	1 –
Lichmann, Jos., Pilsner Polka	1 –
— — Budweiser Polka	1 –
— — Prachiner Polka	1 –
Pelz, Fr., Bunzlauer Polka	1 –
Budinsky, Fr., Chrudimer Polka	1 –
Prochaska jun., J. S., Czaslauer Polka	1 –
Perschka, L., Taborer Polka	1 –
Raab, Joh., Slowanka	2 –

Violoncell zu verkaufen.

Das vorzügliche italienische Violoncell (Nicol. Amati) des verstorbenen ausgezeichneten Virtuosen Concertmeisters *Mangold* in Darmstadt, welches die Meister Romberg, Bohrer etc. sehr anerkannt, ist zu verkaufen. Preis 1000 Gulden rheinl. Auf portofreie Briefe bei der Wittwe das Nähere.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten December. № 51. 1842.

Inhalt: Friedrich Rochlitz. — L. Spohr's Doppel-Symphonie. — Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx. — Nachrichten. Sommertagsfeier in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Friedrich Rochlitz

ist nicht mehr. Am 16. December entschlief er sanft und ruhig, wie er bis in das Greisenalter gelebt hatte! Wohl ist ein *Rochlitz* des Nachruhms würdig! Wenige sind es wohl, die seine trefflichen belletristischen Schriften, in denen sich ein frommer, ächt religiöser, für alles Schöne empfänglicher Sinn, ein heiteres Gemüth, ein edles Herz abspiegelt, nicht geliebt und nicht reichen Gewinn aus ihnen geschöpft hätten!

Mit Recht verdient jedoch der bis zu seinem letzten Lebenshauche für Wissenschaften und Künste unermüdlich thätige *Rochlitz*, dass vor Allem in *diesen* Blättern seiner mit Liebe, Achtung und Dankbarkeit gedacht werde! Welcher Künstler, und sei er der grössten Einer, wäre nicht von seinem Wort berührt, oft von ihm wie neu belebt worden, wenn er hier väterlich vor Abwegen warnte, dort als Freund dringend zum Aufwärtsstreben ermunterte, hier mit sicherem, geübtem Blick schnell das gehaltreiche, ausgezeichnete und werthvolle Kunstwerk erkannte, dort mit Gelassenheit dem minder Tüchtigen und Misslungenen das Urtheil sprach! War es doch *Friedrich Rochlitz*, der vor *dreiundvierzig Jahren* dieses der Kunst gewidmete Blatt — dem Geiste wie der Tendenz nach dem 19. Jahrhundert zur wahren Ehre gereichend — in das Leben rief; der im Jahre 1798 eine Reihe Männer um sich einte, damit die Tonkunst in Deutschland immer mehr und mehr befördert werde, heranreife, sich ausbreite und höher und höher steige; der *volle zwanzig Jahre* an der Spitze dieses so bedeutenden Kunstinstitutes stand und der, nachdem er in rüstiger Manneskraft endlich sein beschwerliches Amt in andere Hände legte, sich selbst das gewiss rühmliche Zeugniss geben konnte:

„in diesen zwanzig Jahren schwerlich zwanzig Tage verlebt zu haben, ohne dieser seiner „geliebten Zeitung nicht zu gedenken und sich um dieselbe gar nicht zu bemühen!"

Ein *ehrenwerther* Charakter ist es wohl, der *zwei* Decennien hindurch unwandelbar stets derselbe bleibt!

Sein *einziger* Wunsch war es:

„ihn in wohlwollendem Andenken zu behalten und sollte das nicht sein: doch wenigstens „das Beste von dem, was er für die herrliche Kunst geleistet hat, nicht ganz der Vergessenheit anheim zu geben."

Dieser Wunsch soll und wird in Erfüllung gehen. Sein Andenken in treuem Herzen zu bewahren, ist *aller* Künstler hohe Pflicht!

Uns, die wir sein begonnenes Werk fortführen, uns mag sein Bild freundlich umschweben, wenn die geistige Kraft durch Druck von Aussen, durch Verkennen unseres guten Willens, zuwei-

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05428/089

len erschlaffen, ja ermatten sollte; als *Muster* erscheine er uns, um kräftig und unwandelbar an dem Guten, Wahren und Gediegenen festzuhalten; um nimmer dem Abwege zu nahen und mit Ruhe das nicht zu Aendernde zu tragen; um in seiner Art und Weise den Irrenden und Schwankenden an das Ziel der Wahrheit und Schönheit hinzuleiten, und mit Festigkeit und, wenn es gilt, ohne Schonung dem Seichten und Oberflächlichen sich entgegen zu stemmen. Mit *solchen* Gesinnungen wollen wir das herrliche Werk unseres *Rochlitz* zu erhalten suchen und regsam den schönen Bau des wackern Meisters fortführen, so lange es die Kräfte gestatten. Dies sei der Lohn für das treue, feurige, immer rege Wirken des Entschlafenen!

Ist es möglich, dass Dahingeschiedene aus ihren sonnigen Sphären auf diese kleine Welt voll Mängel herabschauen können, so gewähre Ihm unsere Liebe, unsere Treue, unsere Ausdauer einen freudigen, seligen Augenblick!

Friedrich Rochlitz hat nicht umsonst gelebt!

Wir rufen ihm nach in sein stilles Grab:

Wer den Besten seiner Zeit genug gethan,
Der hat gelebt für *alle* Zeiten.

Recension.

L. Spohr: Irdisches und Göttliches im Menschenleben; Doppel-Symphonie für zwei Orchester in drei Sätzen. Erster Satz: *Kinderwelt*; — zweiter Satz: *Zeit der Leidenschaften*; — dritter Satz: *Endlicher Sieg des Göttlichen*. Op. 121. Partitur. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth und Comp. Preis 5½ Thlr.

Der treffliche Meister hat hier auf's Neue, ganz in seiner ernsten und sinnigen, wohl auch etwas grübelnden Weise, einen so inhaltschweren Stoff zur Grundlage seiner Tondichtung gewählt, dass wohl Jeder, der an den wahrhaft bedeutenden Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst regen Antheil nimmt, gespannt sein wird, auf welche Weise ein Künstler wie Spohr diese grosse Aufgabe gelöst habe. Es dürfte hier wohl nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass unser verehrter Meister in der neuern Zeit seine Werke fast alle an bestimmte Beziehungen geknüpft hat; wir erinnern nur an die „Weihe der Töne," an die „Historische Symphonie" und sein Concert „Sonst und Jetzt." Theils mag wohl sein erhöhter Ernst, wie seine philosophirende Beschaulichkeit ihn mehr zu den Bestimmten und Abgeschlossenen hinweisen, theils wird wohl auch die Bedeutung und die Schwere solcher Aufgaben ihn gereizt haben, um zu beweisen „*quid valeant humeri!*" —

„Irdisches und Göttliches im Menschenleben!" — Welch eine Fülle von Gedanken und Gefühlen, von Lust und Schmerz, von Sehnsucht und Entsagung tritt uns in diesen gehaltvollen Worten entgegen! Hat die Tonkunst wohl Kraft und Mannichfaltigkeit, Zartheit und Schärfe genug, so Vielgestaltiges, so Erhabenes in solcher Lebendigkeit zu schildern, dass die Gefühle und Leidenschaften des Menschenlebens, wie die Ahnungen des Göttlichen, Ewigen durch den Zauber der Töne wechselnd vor uns aufsteigen? Ohne Zweifel! Gewiss aber war unser Meister der Grösse seiner Aufgabe sich vollständig bewusst, davon zeugt schon der, mindestens in dieser Form und Beziehung neue Gedanke, das Werk für zwei Orchester zu schreiben, wodurch allein schon eine grössere Freiheit und Mannichfaltigkeit erreicht wurde.

Man sollte nun voraussetzen, dass Spohr diese beiden Orchester zunächst als Gegensätze benutzen würde, was noch wahrscheinlicher wird durch die Gestaltung derselben, indem das erste nur aus einfachen Blasinstrumenten, ohne Trompeten und Posaunen, und aus einfachem Quartett zusammengesetzt ist, während das zweite die vollständigste Besetzung zeigt; man wird aber bald gewahr, dass beide Orchester (mit wenigen Ausnahmen) mehr zur Fortführung, Ergänzung der Gedanken, mit einem Worte zur Schattirung der einzelnen Bilder verwendet werden, was denn mit grosser Kunst geschieht, freilich zuweilen in so zarter und verschwimmender Weise, dass auch bei der sorgsamsten Ausführung Manches nicht deutlich hervortreten, oder doch nur den Eingeweihten klar werden dürfte.

Fügen wir gleich hinzu, dass der Genuss bei dem Studium der Partitur dieses Werkes ein wahrhaft köstlicher, anregender und geistiger ist, dass aber zu befürchten steht, die Ausführung werde nicht den Totaleffekt hervorbringen, den man der geistreichen Conception, der bis zum — Subtilen sorgfältigen Ausarbeitung so recht von Herzen gönnen möchte. Doch sorgen wir nicht! Die Zahl der empfänglichen, gebildeten Hörer ist nicht so klein, als die Rigoristen grämlich behaupten, und wenn diese didaktische Symphonie auch nicht die Masse erregt und bewegt, — Freunde wird sie überall finden; ja für die, welche tiefer in die Weise und Eigenthümlichkeiten Spohr's eingegangen sind (ihrer sind nicht wenige!), für diese, sagen wir, wird dies Werk ein neues, schön geschmücktes Bild sein, zu dem sie oft und gern zurückkehren.

Referent wendet sich nun zur nähern Betrachtung der drei grossen Sätze, deren erster die „Kinderwelt"

schildern soll. Dieser Bezeichnung ist noch diese Strophe beigefügt:

Das Kind, in sel'gem Unschuldstraum,
Ahn't der Verwebung Nähe kaum;
Reisst ihre Lockung es auch hin, —
Sie trübt doch nicht den heitern Sinn!

Referent will nun gleich bevorworten, dass er kein Freund ist von jenen weitläufigen, zuweilen gewiss recht poetischen Paraphrasen, durch welche so oft Werke der vorliegenden Art dem Publikum zu besserem Verständniss, zu erhöhtem Genuss näher gebracht und zergliedert werden. Wohl bietet das zu besprechende Werk den ergibigsten Stoff dazu, aber es ist nur zu gewiss, dass durch ein blos individuelles Aussprechen dessen, was der Tondichter dabei gedacht haben und der Zuhörer empfinden soll, die Liebefangenheit des Letztern beeinträchtigt wird. Das ist eben das Wunderbare der Wirkung solcher Kunstwerke, dass sie auf verschiedene Individualitäten so verschiedenen Eindruck machen, und jede auf andere Weise ihre innere Welt dadurch angeregt findet. — Referent muss und wird sich also in dieser Beziehung nur auf die nothwendigsten Andeutungen beschränken. — Eine sehr kurze Einleitung, Adagio, C dur, scheint das erste, halb träumerische Erwachen des Bewusstseins zu bezeichnen. Das erste Horn des kleinern Orchesters führt in getragenen Tönen, sehr nuancirt und in engen Intervallen, die Melodie bis zum Eintritt des anmuthigen Allegretto, $^3_4$, dessen erste vier Takte:

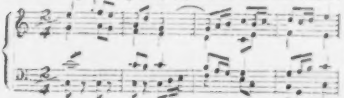

pianissimo vom Quartett des ersten Orchesters ausgeführt, uns gleich überzeugen, dass wir uns mitten in der holden, harmlosen Kinderwelt befinden. Nachdem sich dieser Gedanke durch hinzutretende Blasinstrumente gesteigert hat, wendet er sich nach dem weichen Dreiklange von *E*, und schliesst mit dieser Zurückführung

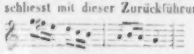

die das zweite Orchester mit einem starken Accent aufnimmt und wiederholt. Frisch und belebt werden nun beide kurze Sätze weitergeführt, indem sie rhythmisch und harmonisch verändert erscheinen, wobei sich beide Orchester ergötzlich auflösen und durchdringen. Unerwartet zeigt sich eine neue fröhliche Gruppe, indem das zweite Orchester im hellen E dur auf folgende Weise die Szene belebt:

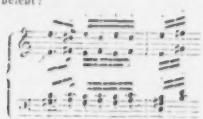

Unmittelbar auf den verminderten Nonenseptimenakkord antwortet nun das erste Orchester rasch und spitz also:

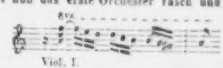

Beide Orchester führen nun ihren Gedanken durch Transposition weiter, wobei das erste Quartett vermittelnd eingreift, was zusammen eine sehr heitere Wirkung machen wird, wenn die Ausführung nach der Intention des Komponisten recht zierlich und präcis geschieht; dies gilt hier vorzüglich von den kurz abzustossenden Noten. — Unter reizendem Doppelspiel erscheint wohlthuend der graziöse Mittelsatz im ersten Quartett:

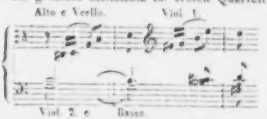

dessen ruhige Haltung durch das in Sechzehntheilen nachschlagende zweite Quartett, und gleich darauf durch eine belebte Triolenfigur der Blasinstrumente so wirksam hervorgehoben wird, dass das Gefühl ihm gern eine längere Dauer gegönnt hätte; aber das rege Leben der Triolen dauert, immer mit gleichem Antheile beider Orchester, dominirend fort bis zum nahen Schlusse des ersten Theiles, dessen Heiterkeit selbst durch den kurzen Orgelpunkt auf der Dominante nicht gefährdet wird.

Aus der Darlegung von Stoff und Behandlung des ersten Theiles ergibt sich fast von selbst die Formation des zweiten. Die strenge Konsequenz des Komponisten verläugnet sich auch hier nicht. Die in Umrissen mitgetheilten Gedanken und Figuren des ersten Theiles bilden, fast ohne Ausnahme, auch den Inhalt des zweiten (selbst der analoge Orgelpunkt auf der Tonika am Schlusse fehlt nicht); nur dass Alles nach Zusammenstellung und vielfaltig veränderter Harmonie neu und oft sehr frappant erscheint, wobei der sichere Blick und die geübte Hand des Meisters, zugleich aber auch seine unverkennbaren Eigenheiten deutlich hervortreten. Ungern versagt es sich hier der Referent, eine Stelle (S. 20 und 21 der Partitur; im Auszuge mitzutheilen, da sie Spohr's Art und Weise zu moduliren so unverkennbar bezeichnet. Hier geht es freilich auch nicht ohne Härte ab (z. B. S. 20, Takt 10); da indess Alles pianissimo ausgeführt wird, so finden wir uns durch Hilfe der enharmonischen Verwechselung bald behaglich nach E dur versetzt, wo, wie ein freundlicher Stern, erst eine Andeutung des Hauptgedankens, dann dieser selbst in seiner ursprünglichen Tonart (doch nicht ohne die neue Ausstattung durch eine kleine Septime) erscheint *).

*) Es sei bei dieser starkmodulirenden Stelle noch der eigenthümlichen Orthographie gedacht, welcher sich Spohr bei den enharmonischen Verwechselungen bedient, die er so sehr liebt und in seiner Gewalt hat. So sonderbar zuweilen der Anblick solcher Stellen ist, z. B.

Dieser erste Satz wird jedenfalls durch seine Klarheit und Gemüthlichkeit den freundlichsten Eindruck machen und am Leichtesten aufgefasst werden. Er hält wirklich, was er verspricht: er spiegelt die holde Kinderwelt treu und ansprechend zurück, und bildet ein schön gedachtes, konsequent ausgeführtes Ganzes.

Das Interesse, mit welchem Referent die Erläuterung des ersten Satzes darzulegen versuchte, verleitete ihn fast unwillkürlich zu einer Ausführlichkeit, auf die er wohl für die übrigen zwei Sätze verzichten muss.

Der zweite Satz mit der Bezeichnung: „Zeit der Leidenschaften" und dem Motto:

Doch in des Herzens heiligste Gefühle
Mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit;
Es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele —
Er folgt der Welt, denkt nicht der Ewigkeit!

Ein Larghetto, rhapsodisch und ohne feste Form beginnend, deutet in seiner Unstetigkeit und Unruhe auf die Nähe und Entwickelung mächtiger Leidenschaften hin, die denn auch bald in wechselnden Gestalten vor uns aufsteigen. Obgleich der Satz mit bezeichnet ist, bleibt die Tonart doch immer zweifelhaft, bis sie mit dem Eintritt des $^{12}_{8}$-Taktes sich entschieden in As dur ausspricht. Unverkennbar ist es die Liebe, die sich in einem mild-freundlichen Gesange in Duettform zuerst kund gibt, der aber bald von einer düstern, unheimlichen Figur der Bässe unterbrochen wird. Diese leidenschaftliche, verdüsternde Figur theilt sich nach und nach dem ganzen Quartett mit, und der Satz steigert sich durch ein Stringendo zum Allegro. Nun wird die Szene sehr lebhaft und vielgestaltig. Manches leidenschaftliche Streben tritt hervor, von lebhaftem Widerstande empfangen und verdrängt. Auch Bellona steigt, wie eine helle, fast blendende Lichterscheinung im scharfen E dur, durch leise, ferne Trompetentöne angekündigt, vor uns auf, schwingt stolz und muthig ihre Fahne, und kämpft um den blutigen Lorbeer. Es würde zu weit führen, wollten wir diesen weitausgesponnenen Satz, der leidenschaftlich auf- und abwogend durch das weite Gebiet der Harmonie und Rhythmik dahinstürmt, in allen seinen Wendungen verfolgen. Es sei nur bemerkt, dass Spohr hier ganz eigentlich in seinem Elemente lebt und schafft, und dass die einzelnen Theile so fest und untrennbar verbunden sind, dass sie kaum einen Auszug gestatten. Auch hier tritt wieder der Hauptgedanke: Kampf der Leidenschaften unter sich und mit dem Gefühl prägnant hervor. Wenn auch die Unruhe, die diese Abtheilung durchzieht, eine fast ängstliche Empfindung erregt, so bewahren doch zuweilen, und am rechten Orte, einige massenhafte Momente, oder auch hier und da ein beruhigender, melodischer Gegensatz und Hauptpunkt das Ganze vor Zerrissenheit oder nebelhaftem Verschwimmen. Nur zuweilen schien es dem Referenten, als habe sich der verehrte Meister in seiner Begeisterung, die Leidenschaften zu schildern, von der Leidenschaft, zu moduliren, zu sehr hinreissen lassen; dennoch werden beide Orchesterheere, wenn sie sich bis zu dem kräftigen, trefflich motivirten Schlusse in F moll durchgekämpft haben (wenn auch etwas angegriffen), dem Meister still oder laut ihre Bewunderung zollen. Wenn aber von beiden Heeresabtheilungen das Rechte geleistet werden soll (dem kleinen Corps ist noch mehr zugemuthet, als dem grossen), so ist vor Allem erforderlich, dass der Heerführer sein Terrain, die Partitur, vollkommen kennen gelernt habe, ehe er die erste Probe beginnt. Es kommt bei diesem Werke weniger auf das Was? als auf das Wie? an; die Schwierigkeit beruht nämlich vorzüglich auf gutem Ensemble und feiner Nüancirung. Auch wird schon die Stellung beider Orchester wohl zu bedenken sein, da es eben so nothwendig erscheint, dass die Orchester wegen der raschen Aufnahme zarter, kleiner Figuren sich nahe sein müssen, als es misslich sein wird, sie einander zu nahe zu bringen, weil dann Manches zusammenfliessen würde, was getrennt erscheinen soll, und weil dann auch der Reiz der Abwechselung verloren gehen würde.

Der dritte und letzte Satz führt die Ueberschrift: „Endlicher Sieg des Göttlichen" mit dem enger begrenzenden Motto:

Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten
Der freie Geist nun ganz gefangen sein?
O nein! — Sein Genius wacht, mahnt — will ihn retten,
Er siegt und selige Ruh' zieht bei ihm ein!

Der Anfang dieses mit Presto, $^{6}_{4}$, bezeichneten Satzes, fast in der Form eines Scherzo im höhern Sinne, spricht den Grundgedanken des Finale so entschieden aus, dass Referent sich es nicht versagen kann, ihn zusammengedrängt mitzutheilen.

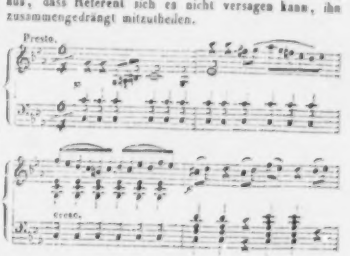

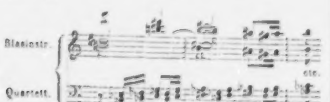

so finden wir es doch zweckmässig, bei verschiedenen Instrumenten, nach Verhältniss ihrer Lage und Natur, auch verschiedene Schreibart zu brauchen, eben so bei Singstimmen, dem Orchester gegenüber, wodurch oft grosse Erleichterung erreicht wird. Freilich darf auch diese Licenz (denn das ist sie doch nur) nicht zu sehr ausgedehnt werden.

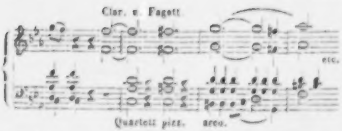

Hier braust noch der volle Strom ungezügelter Leidenschaft einher, doch daneben ertönt mahnend und warnend die höhere oder innere Stimme, die sich bei jeder neuen Regung der Leidenschaft mit immer mehr eindringendem, bittendem Tone vernehmen lässt, und dann am lautesten, wo der Repräsentant des irdischen Thuns und Treibens fast höhnisch in übermüthiger Lust jubelt:

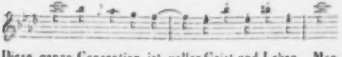

Diese ganze Conception ist voller Geist und Leben. Man glaubt es im Verfolge des Satzes zu fühlen, wie nach und nach das Ueppige und Frivole sich scheu verbirgt, und ein edleres, ruhiges Sein in der Gemüthswelt beginnt. Die führenden Blasinstrumente des ersten Orchesters (das überhaupt in diesem Finale eine potenzirte Stellung gegen das zweite einnimmt), namentlich Flöte, Klarinette und Fagott, lassen fast unausgesetzt sanfte, getragene Melodieen im Sinne der oben angedeuteten ertönen, immer inniger und frommer; wobei es eine um so grössere Wirkung macht, wenn sie zuweilen als gewichtige Mahnung hervortreten, indem die tiefen Blasinstrumente diesen Ruf: 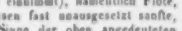 dem oben bezeichneten leidenschaftlichen Gedanken entgegenstellen.

Nun gewinnt das gute Prinzip immer mehr die Oberhand, auch die Modulation wendet sich mehr nach heitern Tonarten, und bald ist der Sieg des Guten (und hier auch des Schönen) entschieden. Sehr glücklich gedacht ist es von dem Komponisten, dass er den Presto-Satz (natürlich in längern Tönen und Rhythmen) vom ersten Orchester Pianissimo in E dur schliessen, und nach zwei Generalpausen unmittelbar das nun folgende Adagio mit dem frei eintretenden Septimenakkord von C im Quartett des zweiten Orchesters leise und fromm beginnen lässt, was gewiss von der schönsten Wirkung ist. In breiten Rhythmen und fast antik steigt nun ein einfacher Gesang in dieser Harmoniefolge empor:

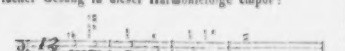

um somit durch die mildernde Septime von *A* wieder nach C dur zurückgeführt zu werden. Der Komponist thut dies auf folgende Weise:

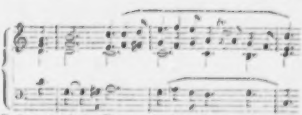

wobei Referent sich die Frage erlaubt: ob es nicht wohlthuender gewesen wäre, wenn der Komponist die sanft beruhigende Melodie noch einfacher begleitet hätte, namentlich ohne das verdüsternde *As* des Vcello und der zweiten Violine? — Durch Hinzufügen des kleinen Verbindungssatzes:

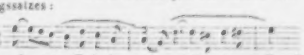

wird nun der erste Gedanke rasch modulirend nach B moll und eben so nach Ges dur geführt, woraus sich durch die enharmonische Verwechslung in Fis moll eine harmonische Kette bis zum E dur bildet, um sodann wieder die oben erwähnte, frei eintretende Septime von *C* mit ihrem Folgesatze aufzunehmen. Schön und bezeichnend ist es, dass das zum dritten Male eintretende erste Thema nicht wieder zum spannenden E dur aufsteigt, sondern beruhigend so moduliert: Nachdem noch einige Male die kurzen, anmuthigen Gedanken, verschieden gruppirt, uns wie Friedenspalmen umweht haben, schliesst mit einem Orgelpunkte auf der Tonika diese mild-fromme Abtheilung und so das ganze, interessante Werk. Referent aber beendigt diese Anzeige mit dem Wunsche, dass dieses jedenfalls bedeutende Werk des wackern, deutschen Meisters recht bald in sorgsam vorbereiteten Aufführungen seine Wirkung erproben und bewähren möge.

Es ist diese Symphonie, nach der Anzeige auf dem Titelblatt der Partitur (die Referenten allein vorlag), in Orchesterstimmen, für Fortepiano mit Quartettbegleitung, für zwei Fortepiano und endlich für Fortepiano zu vier Händen erschienen. Die Partitur ist schön, deutlich und ziemlich korrekt gestochen. Manche Stichfehler werden sich leicht verbessern lassen; einige Verbesserungen führen wir gleich hier an, weil anzunehmen ist, dass die Orchesterstimmen nach der Partitur abgedruckt werden. Seite 5 im letzten Takt des ersten Quart. muss die letzte Note des Vcello *h* statt *a* heissen; Seite 12 die erste Note im zweiten Takte des ersten Hornes *d* statt *e*; Seite 12 die zweite Note im dritten Takte der ersten Viol. *dis* statt *cis*; Seite 12 die zweite Note des fünften Taktes der zweiten Viol. *g* statt *f*; Seite 13 die zweite Note des fünften Taktes der ersten Viol. *gis* statt *fis*; im nämlichen Takte muss die Viola so geändert werden: 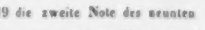 ; Seite 19 die zweite Note des neunten Taktes im ersten Vcello *g* statt *as*; Seite 27 die letzte Note im vierten Takte der zweiten Viol. im zweiten Orchester *f* statt *g*; im nämlichen Takte die Viola *ces* statt

b: S. 28 die zweite Note im zweiten Takte in der ersten Klarinette des zweiten Orchesters *es* statt *e*; S. 33 muss der Kontrabass des zweiten Orchesters im dritten Takte, wie das Violle, *as* bekommen. Ein störender Fehler ist noch auf S. 122 zu verbessern, wo die erste Note des Violle im ersten Orchester *b* statt *h* heissen muss. Sehr dankenswerth ist es, dass die Abschnitte der Symphonie, welche als Vereinigungspunkte beim Einstudiren gelten können, mit dem grossen Alphabet bezeichnet sind, was freilich fast unerlässlich war bei diesem komplicirten Werke, das sowohl wegen seiner Zusammenstellung, als wegen der bedingten feinen Nüancirung ein höchst geniales, anhaltendes Studium erfordert. *M.*

Ueber das Oratorium

Moses

von

A. B. Marx.

(Beschluss.)

Der *dritte* Theil führt wieder, wie das natürlich und recht ist, mehr zur Beruhigung und Sänftigung der Leidenschaften und der durch den vorigen Theil aufgeregten Stimmung zurück. — Der Einleitungschor (Andante, Es dur, ganzer Takt) stellt die Israeliten auf der Wanderschaft durch die Wüste vor. Der Zuhörer sieht das Volk ruhigen Schrittes seines Weges ziehen; die Solo-Klarinette trägt im Ritornelle zu der durch die Saiteninstrumente gegebenen Zeichnung der Wanderer das ausdrucksvolle Thema des ersten Chores: „Nun merk ich, dass der Herr dem Gerechten hilft." — Zuversicht und freudiger Muth sprechen aus diesem Gesange. Ruhiger und betrachtend tritt der zweite Chor, fast liederartig, auf: „Da Israel aus Aegypten zog." Im gleichen freudig innigen Ausdrucke ist das Tenorsolo des Jünglings gehalten, nach welchem sich die beiden Abtheilungen des Chores wiederholen. — In einem kurzen, den Chören sich anschliessenden, Satze (G moll, $^2_4$) werden die Beschwerlichkeiten des Zuges durch die Wüste angedeutet. Ein verschmachtender Greis wird von einem Mädchen getröstet. Das Volk seufzt: „Mich dürstet, was werden wir trinken?" — ein Jüngling verweist, muthig ergehen, auf die Hilfe des Herrn (Arie, Andante con moto, B dur, $^3_4$). Freudig und hoffnungsvoll schaut er über die Bedrängnisse der Gegenwart hinaus: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild, er ist eine Hilfe in grossen Nöthen." Der zweite Theil der Arie (G moll) weiset zurück auf die früheren Drangsale, welche Israel erduldet, „der Herr neigte die Himmel" Rückung aus B nach H dur „und rettete mich von meinen Hassern," Fis dur, „Er führte mich aus." Rückkehr durch Verwechselung von Ges nach der Haupttonart B, „denn er hatte Lust an mir." Die Worte: „der Herr ist gut und fromm" führen zur Aufnahme des Motivs aus dem ersten Theile mit „er ist meine Hilfe," wodurch sich in gewohnter Weise der dritte Theil der Arie bildet und konform mit dem ersten zum Schlusse geführt wird. — Ein sterbender Greis, der Trost spendende Jüngling bezeichnen den Gegensatz der Stimmung im Volke. Doch erhebt es sich gegen Moses: „Waren nicht Gräber in Aegypten, dass du uns musstest wegführen durch die Wüste?"

Das Murren, die Empörung ist allgemein! Die Vorwürfe sind heftig, herausfordernd. — Moses bleibt ruhig; er ermahnt das Volk, nicht gegen den Herrn zu murren. — Korah tritt hochfahrig dazwischen, und lenkt die Erbitterung des Volkes geradezu gegen Moses. Doppelchor. G moll, $^2_4$. „Auf zerreisset ihre Bande! Sollen alle Haugers sterben?" — Nur vier Takte, deklamatorisch mit der über einen unaufgelösten dissonirenden Akkord lang gedehnten Frage schliessend. In einem melodischen Adagio (As dur, $^4_4$) drückt Moses seinen Kummer über die ihn fast erdrückende Last, welche ihm der Herr auferlegte, aus. Ihre Betrachtung entflammt ihn zum Zornmuth gegen das Volk (Allegro assai, F moll, Recitativ), die verkehrte und böse Art fällt von ihm ab: — „Dankest du also deinem Gott, du toll und thörigt Volk?" Die musikalische Behandlung dieses Recitativs scheint 4. B. Moses, Kap. 16 entnommen. Vers 29: „Aber die Herrlichkeit des Herrn erschien vor der ganzen Gemeine." Vers 31: „Und als er diese Worte hatte ausgeredet, zerriss die Erde unter ihnen." Vers 32: „Und that ihren Mund auf und verschlang sie mit ihren Hausern, und mit allen Menschen die bei Korah waren und mit all ihrer Habe." — Vers 33: „Und fuhren hinunter lebendig in die Hölle, und die Erde deckte sie zu." Vers 35: Dazu fuhr das Feuer aus von dem Herrn" u. s. w.

Nach Korah's Vernichtung tritt wie in der Natur bei starkem Gewitter eine dumpfe Stille ein, nur das Rauschen des Regengusses scheint das einzig Vernehmbare; ein neuer heftiger Wetterschlag tritt erschütternd ein. Moses erhebt im inbrünstigen Gebete seine Stimme: „Herr! Herr Gott, barmherzig und gnädig." Das Unwetter verstummt plötzlich (2. B. Mose 22, Vers 27: „Wird er aber zu mir schreien, so werde ich ihn erhören, denn ich bin gnädig und geduldig."). Heitre Ruhe lächelt wieder in der Natur. Moses betet fort: „Wer kann vor dir bestehen" (As dur, $^4_4$, Rückkehr in das Tempo und Thema mit welchem die Szene begann). „Kehre wieder, wende deinen Grimm und sei uns gnädig." Das Volk bereut zerknirscht und demüthig: „Weh uns dass wir so gesündigt haben." Die Mischung des gerafften und ungeraden Taktes wird hier als ein wirksames Mittel zur Erhöhung des Ausdruckes dieser Stelle angewendet.

Boten melden heranziehende Feinde; Recitativ, mit malerischem Accompagnement. „Die Heiden toben ringsum fürchterlich, sie ziehen daher mit Rächer und Wagen." Mit dem Vertrauen auf den Herrn ist dessen Gnade über Israel gekommen, aus ihm erwächst Vertrauen auf eigene Kraft und Muth nach aussen. Moses ruft das Volk auf (Maestoso, D dur, $^4_4$); es erhebt, rüstet sich, und zieht muthentbrannt im Bewusstsein: „der Herr ist mit Israel," zur Schlacht (Allegro feroce, D dur, $^3_4$-Takt). „Gelobt sei der Herr!" die kurze im $^4_4$-Takt eingeschobene Stelle: „der meine Hände lehret streiten" drängt und treibt mächtig vorwärts. „Gott der Herr ist Sonn' und Schild." Rückkehr in $^4_4$-Takt, in breiten chorartigen

Tönen. Die Krieger ziehen aus. Moses und die Frauen bleiben zurück im Gebete zum Herrn. „Wenn ich rufe zu dir“ (G dur, ⁴⁄₄). Das Schlachtfeld im Auge, schliessen sich die Bittenden im Ausdruck den Erfolgen der einzelnen Momente der Schlacht an, bald dringender, bald ruhiger. Aus der Ferne tönt der Krieger Ruf: „Mein Hort, mein Retter, meine Güte, mein Schild!“ Moses und die Jungfrauen fast leidenschaftlich erhoben: „Höre die Stimme meines Flehens.“ — Scharfe harmonische Wendungen in entfernetere Tonarten bezeichnen die wachsende Besorgniss bei schwankendem Erfolge des Kampfes. „O Herr,“ erheben die Zuschauer in Schreck und banger Erwartung des Ausganges eines solchen Momentes (Ausweichung in Es moll). „Gott der Herr ist Sonn' und Schild,“ rufen die Krieger immer lauter und sicherer. Moses und die Jungfrauen: „Neige den Himmel, fahre herab“ (Wendung nach E moll). Allgemeiner Ruf: „der Herr!“ alle Musikorgane treten wieder ein und erheben den feurigen Siegesgesang: „So müssen alle Feinde fallen,“ unter Beibehaltung des dem Schlachtgesange unterlegten musikalischen Motivs. —

Der Allerhöchste herrschet, Israel seines Schutzes und Beistandes gewiss, ist gestärkt mit Muth und Kraft, sich selbst beherrschen, das Gesetz des Herrn für sich empfangen zu können. — Moses heiligt das Volk dazu. „Siehe nun herab von deiner heiligen Wohnung“ (Finale, Andante, B dur, ganzer Takt). Motiv des Gebets Aarons aus dem ersten Theile des Volk: „Nach dir o Herr verlanget mich.“ Andante con moto, ⁴⁄₄, B dur). Polyphonisch, alle Stimmen selbständig geführt. Sanft und innig, tiefstes, vollstes Vertrauen im Ausdrucke. — Harfenklange ertönen, ein sanftes Sausen wird vernehmlich (Andante sostenuto, Fis dur, ganzer Takt). Die Geigen con sordini vierstimmig getheilt. Sanfte, doch scharf rhythmische, majestätisch sich bewegende Melodie, die Begleitung in zwei- und dreitheiliger Mischung, wellenförmig, das melodische Element wie umschleiernd. „Siehe ich will einen Propheten senden, der soll zu ihnen reden Alles was ich ihm gebieten werde.“ Der Chor, Tenore und Bässe, tragen kräftig die Verheissung vor: „die Stimme des Gesalbten, den Gott verheisst, tönet als eines grossen Wassers, wie die Stimme eines grossen Donners, als der Harfenspieler.“ (Offenb. Joh. 1. Vers 15, Kap. 24. Vers 1 und 2.) Miriam erhebt sich zur Prophezeihung: die irdische Binde fällt von ihren Augen (Allegro moderato, C dur). „sie schauet den Stern in der Nacht, da alle Völker im Dunkeln wandelten;“ Anklang an die Weihnacht, durch die Form eines Pastorals, im Eingange des Motivs auf die Weihnacht in Händel's Messias hinweisend. „Wer ist, der da kommt; in röthlichen Kleidern zugethan“ u. s. w. Sie schliesst mit majestätisch erhabener Verkündigung: „Er wird den Tod verschlingen ewiglich. Gott der Herr hat euch gesagt.“ (Alla breve maestoso, G dur.) Die Verkündigung des Gesetzes folgt 2. B. Moses 19. Vers 16. *Es erhob sich eine dicke Wolke auf dem Berge, und ein Ton einer sehr starken Posaune;* der ganze Berg Sinai aber rauchte: — „Ich bin der Herr dein Gott,“ anfangs in grosser Kraft und Majestät, dann milder und sanfter sich wiederholend. „Du sollst nicht andere Götter haben neben mir“ eben so kräftig und eindringlich; milder schliesst sich wiederholt ganz sanft melodisch zusgehend: „Ich bin der Herr dein Gott“ daran. Harfenklange hauchen in mitten klingen wie eine Aeolsharfe blos den Akkord brechend darein. Die zweite Geige ergreift kräftig eine fest gestaltete Achtelfigur als Begleitungsmotiv zur Durchführung des Satzes: „denn der Herr dein Gott ist ein eifriger Gott, ein verzehrendes Feuer;“ charakteristisch bezeichnen die in der Singstimme festgehaltenen und durchgeführten Motive den eifrigen Gott, den Gott der Rache, „welcher heimsucht der Väter Missethat an den Kindern.“ Ausdruck des Entsetzens wie der Blick in ein unendlich tiefes Weh. — Der Passionston wird schwächer, immer sanfter und verliert sich in das ruhige, das sanfte Sinnen ausdrückende Motiv, welches die erste Erscheinung des Herrn bezeichnete. „Und Barmherzigkeit thut an denen, die seine Gebote halten.“ ³⁄₂-Takt. Ein ruhiges, mildes, dem Sinne des Textes angemessenes Thema tritt im Tenor ein, und wird von den übrigen Stimmen nachgeahmt; worauf sich zu den Worten: „ich bin der Herr dein Gott“ ein Orgelpunkt über die Tonika bildet, und zu einem plagalischen Schlusse führt, aus welchem sich das mehrmals erwähnte, bei Erscheinung des Herrn angewendete Motiv erhebt, worauf die Bläser mit gebrochenen durchgeht, den vollen Schluss bilden. — So war die frühere Anlage des letzten Chores; der letzte ³⁄₂-Takt schien mir nicht befriedigend zum Schlusse zu führen; auf meine Vorstellung schaltete der Tondichter nach der Durchführung des Hauptthema's noch einen grösseren doppeltchörigen Satz ein, der, nachdem jene Durchführung in die Dominante von E moll geführt war, die Singstimme ganz sanft choralartig das Gebet in H dur mit nach und nach sich fallenden Stimmen vortragen lässt. — Hieran schliesst sich ein neuer Satz mit dem Texte: „Und die Herrlichkeit Gottes des Herren geht auf über die,“ welcher sich, nachdem er mit dem früheren Theile verbunden durchgeführt ist, in den vorbezeichneten Schluss des Stückes verliert. — Noch ist zu bemerken, dass ich mit Bewilligung des Komponisten ein Zwischenspiel vor dem Eintritte des ³⁄₂-Taktes, und ein Nachspiel am Schlusse weggestrichen habe; die Fortlassung des Zwischenspieles erscheint mir auch jetzt noch gerechtfertigt, das letzte weniger, da in ihm jetzt das Sinn gebende Motiv fehlt, welches, wenn der Schlusschor bleibt wie er ist, jedenfalls noch hineingebracht werden muss. —

Indem hiermit die Darstellung des musikalischen Inhalts unseres Oratoriums geschlossen ist, bleibt noch Weniges zu bemerken übrig. — Mit wie grossem Vorbedacht und Sachkenntniss auch ein Komponist sein Werk niedergeschrieben haben mag, so ist es doch natürlich, dass er die volle Wirkung des Einzelnen immer erst nur durch die Aufführung erfahren kann. — Wir wissen, dass der Komponist nach den ersten Proben Manches anders findet, als er es sich gedacht, und Abänderungen, Verkürzungen, Einschaltungen u. dergl. noch vor der Hauptprobe vorzunehmen pflegt. — Diese Vergünstigung wurde Herrn Professor Marx nicht gegönnt.

No. II. *Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.*

Elegie von Florian.

Andante, poco Largo. von HÄSSLER.

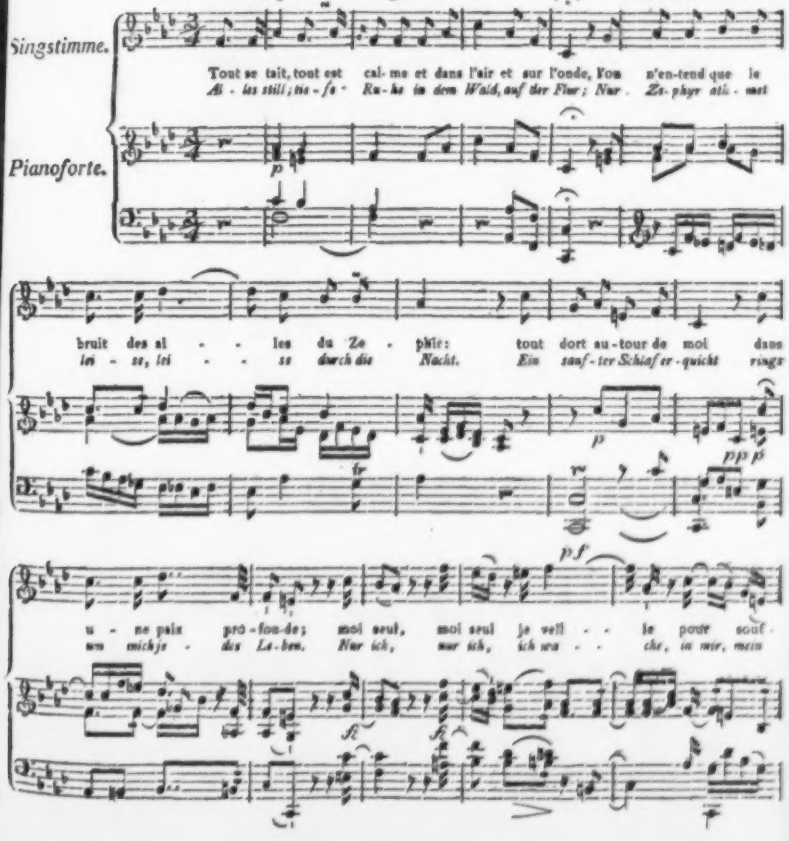

Er hat zwar sein Werk noch in mehreren Proben gehört, auch sogleich die Stellen erkannt, welche eine Abänderung zur Verwirklichung seiner Ideen bedürfen, Zeit und Umstände verhinderten aber die Arbeit. Einiges zur Abänderung Bestimmte ist schon in Folge der Inhaltsanzeige erwähnt worden. Mehreres ist jedoch noch in nähere Betrachtung zu ziehen nöthig. Das Werk hat noch nicht vollkommen die Gestalt gewonnen, wie es durch den Druck bekannt gemacht werden wird. — Wer hierin etwas Ausserordentliches finden wollte, den verweisen wir, viele andere Werke übergehend, auf Händel's Messias, Beethoven's Fidelio, Mozart's Zauberflöte, Spontini's Cortez u. s. w. Mindestens ist so viel aus der oben versuchten Darstellung zu entnehmen, dass das Ganze wie die einzelnen Theile wohl überdacht, dann keck und frisch entworfen und mit grosser Sicherheit ausgeführt worden ist. — Den Vorwurf der vorherrschenden Reflexion würde man bei näherer Betrachtung der einzelnen Motive nicht aussprechen können, da sie alle frisch und lebendig in ihrer Bedeutung hervortreten; jedenfalls sind sie nicht leer, und alle haben eine gute fassliche Melodie, was Jeder erkennen wird, der nicht etwa blos das Gefällige und sinnlich Reizende für melodisch hält. — Es verlautet, man sei bei dem Werke sehr auf Reminiscenzenjagd ausgegangen und habe sie nicht unergibig gefunden. Ich bekenne, dass ich durch Reminiscenzen nicht gestört worden bin; wer allgemein gebräuchliche Phrasen für entlehnte erklärt, dürfte schwerlich zur Entscheidung darüber berufen sein. Fremde Gedanken ohne eigenthümliche dem Bedürfniss entsprechende Umgestaltung, werden sich schwerlich im Moses nachweisen lassen. — Es gibt nur sieben diatonische Intervallenschritte, und es ist wohl ganz natürlich, dass in jedem Werke solchen Umfangs, welches sich bemüht, immer *ausdrucksvoll melodisch* zu sein, auch tausendmal gehörte Gänge vorkommen müssen. Gänge sind aber noch keine Sätze, Sätze noch nicht Abschnitte, diese noch keine Perioden, und der gesammt abgeschlossene Bau einer Periode kann erst als ein vollständiger musikalischer Gedanke betrachtet werden. Auch der originellste Schriftsteller kann nicht in jeder niedergeschriebenen Phrase einen neuen Gedanken aussprechen. — Was ist denn überhaupt neu? und besonders in der Musik? — Das ist ein Kapitel, über welches die Jagdliebhaber, kennten sie es genau, sich nicht geringe entsetzen würden.

Was die Aufführung betrifft, so bin ich, wie ich das schon wiederholt ausgesprochen habe, den Mitwirkenden zum grössten Danke verpflichtet, so den Sängern als dem Orchester. Das Werk ist mit einem nicht genug anzuerkennenden musterhaften Eifer, mit dem besten Wollen und mit grösster Ausdauer eingeübt worden. Es kann daher kein Tadel der Ausführenden sein, wenn ich behaupte, dass, ungeachtet der nicht zu läugnenden trefflichen, ja musterhaften Lösung der Aufgabe im Allgemeinen, das Werk durch wiederholte Aufführung in Einzelheiten noch gefeilter herauskommen kann als es geschehen ist; vorzüglich gilt dies von der Stimme Gottes am Schlusse des ersten Theiles und in dem Schlusschore. — Wenn man den Umfang des Werkes, der bei dem raschen Vorübergehen geringer erscheint als er wirklich ist, und die jeder einzelnen Stelle zu widmende nöthige Sorgfalt erwägt, so wird man es natürlich finden, dass die genannten, auch äusserlich zusammenhängenden Stücke nicht in den kleinsten Partikularitäten bis zur vollendeten Darstellung geübt werden konnten, wozu ein genaues Abwägen, ein noch näher zu prüfendes, durch die Wirkung nach Aussen endlich festzustellendes Verhältniss der anzuwendenden Schattirungen nothwendig ist. Jedermann wird sich erinnern, welche Kämpfe Beethoven's Sonaten, Symphonien und Quartetten der letzten Zeit erfahren haben, bevor sie so sieghaft durchgedrungen sind, dass ihre Darstellung, wie ihre Wirkung gegenwärtig ganz allgemein eine andere geworden ist, als sie es vor noch zwanzig Jahren waren. Doch will ich keineswegs die Behauptung aufstellen, dass alle diejenigen, welche die genannten trefflichen Werke anbeten, auch davon in Wahrheit ergriffen sind, noch weniger aber, dass sie von dem Gehörten irgend eine Rechenschaft geben können. — Ich für meinen Theil bin der Ueberzeugung, dass durch die Aufführung des Moses nicht nur Sänger und Orchester sehr viel in Beziehung des Technischen sowohl als des Darzustellenden selbst gelernt haben, und dass nicht nur deshalb, sondern schon darum die Aufführung des Moses von Marx eine zu suchende Aufgabe für die hiesige Singakademie und das sich ihr anschliessende Orchester war, weil das genannte Oratorium sich in dramatischer Form mit Benutzung eines selbständigen Orchesters im Sinne der neuesten Zeit bewegt, wie kein anderes, und dass es Pflicht für das Institut ist, seine Kräfte an solchen Aufgaben zu versuchen und zu stärken. — Nichts Vollkommenes gibt es unter der Sonne! — Was ich im Werke gefunden, hat mich zum grössten Theile erfreut und gefesselt, Wahrheit und Leben im Ausdrucke, Sinn und Verstand in dem Ganzen und in dessen Anordnung. Nichts ist darin enthalten, was sich nicht bei der grossen darin herrschenden Mannichfaltigkeit von mir in Einheit verbinden lassen. Und so mahnt mich zum Schluss das alte Dictum des alten Horaz an die Pisonen:

> Verum ubi plura nitent in carmine, non ego paucis
> Offendar maculis, quas aut incuria fudit,
> Aut humana parum cavit natura, quid ergo?

Nachrichten.

Sommerstagione in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Dies Königreich war auch in der verwichenen Sommerstagione unter allen italienischen Staaten am Thätigsten in Operngeschäften, wie dies die folgenden, blos wichtigern angegebenen Orte beweisen.

Mailand (Teatro Re). Obwohl nicht wenige Theaterunternehmer Italiens dermalen mit der Oper keine guten, ja traurige Geschäfte machen, hat es dem Grafen Gritti zu Venedig ein, Impresario zu werden; er bildete eine kleine Schaar, ungefähr 40 Sänger an der Zahl, schickt sie links und rechts in die hesperischen

Gefilde herum, und vorigen Sommer eine Portion nach Mailand, wo sie auch benanntem Theater drei Opere serie und drei Opere buffe gaben. Die Bessern dieser Virtuosi waren die Prime Donne Tirelli, Goggi und Mayer-Bonasi, Tenor Pancani, die Bassisten Bartolini, Torre und Buffo Luzio.

Die Lucia di Lammermoor mit der Tirelli, Pancani und Bartolini eröffnete die Stagione ziemlich gut. Campana's Giulio d'Este, arme Musik, armer Beifall. Lazzarelle, opera buffa, von Marliani, dieselbe die er aus seiner zu Paris 1839 ursprünglich in einem Akte komponirten Xacarilla vorigen Karneval in Venedig italienisch auftischte, wo sie wenig Glück machte; hier aber, wo der Maestro gebürtig ist, und sie von ihm selbst in die Scene gesetzt wurde, war der Beifall weit stärker. Die Goggi gab die Titelrolle genügend, allein die Tirelli war unpässlich, weswegen der Lazzarello einstweilen verschoben, nachher mit der Olivier wieder auf der Scene erschien. In Donizetti's Gemma di Vergy sang die Beltrami-Barozzi die für sie wenig passende Titelrolle. In Donizetti's Ajo nell' imbarazzo sang die Mayer-Bonasi; endlich im Don Desiderio, vom Fürst Poniatowsky, abermals die Olivier und Luzio (Titelrolle).

Herr *Ernst Cavallini*, ausgezeichneter Klarinettist an der Scala, ist zum Ehrenmitgliede der Pariser Akademie der schönen Künste ernannt worden. Sein Bruder Eugen, Violinconcertist, ist Orchesterdirektor benannten Theaters.

Como. Diese Stadt hatte ein bedeutendes Singpersonal, als da sind: Primadonna Almerinda Manzocchi, der Tenor Bertolasi, der Basso Del Pesce, nebst noch andern drei Primadonnen: Brambilla (Arminia), Curio und Boccomini, sammt den sogenannten Altri Primi und 16 Choristen beiderlei Geschlechts. Die Capuleti und Montecchi machten den Anfang mit dem besten Erfolge. Der Manzocchi = Romeo errang sich als erfahrne Sängerin öftern Beifall; desgleichen ihr Antipode, die etwas befangene Brambilla = Giulietta. Der Tenor verdient in jeder Hinsicht Lob. Donizetti's Lucrezia Borgia hat als Musik besser, die Manzocchi aber in der Titelrolle weniger gefallen; die übrigen Sänger leisteten ihr Bestes.

Pavia. Mercadante's Vestalin hat in den wenigen Stellen, wo sie Gesang aushaucht, am Meisten, da, wo die Harmonien sich erdrücken, gar kein Glück gemacht. Die zum erstenmal in der Rolle der Emilia die Bühne betretende Emilia Librandi besitzt ziemlich gute Anlagen: hübsch, vortheilhafter Sopran, nicht üble Gesangsmethode. Ein anderer Anfänger, Tenor Luigi Cuzzani (von Rossini zur Profession angeeifert), machte den Decio, und empfiehlt sich durch sehr hübsche Stimme (sie erreicht das zweigestrichene *h* mit der Brust-stimme). Ein dritter Anfänger, Romolo Colmenghi, hat einen schönen Bariton. Die bekannte Altistin Imola reihte sich dem Ganzen vortheilhaft an. Donizetti's Belisario machte hierauf Fiasco.

Bergamo. Die in den letzten Jahren in Italien stets hochgefeierte Sängerin Frezzolini, die aber vorigen Frühling in London gar wenig gefallen, hat hier in der Lucrezia Borgia abermals den glänzendsten Sieg davon getragen; Tenor Salvi machte Furore; die Griffini und Bassist Ferlotti waren mit ihrer Aufnahme nicht unzufrieden. Beinahe denselben Glückes erfreuten sich benannte Sänger in Ricci's (Fed.) nachher gegebenem Corrado d'Altamura.

Brescia. Ganz unerwartet ist hier Nicolai's Templario, der sonst allenthalben gefällt, mit der Malvani, dem Bassisten *Badiali* (der unlängst zum Kammersänger des Kaisers von Oestreich ernannt wurde), dem Tenor Santi beinahe durchgefallen; Badiali war unpässlich. In der Folge zog die Oper etwas mehr an, und hatte in Allem 14 Vorstellungen. Hierauf folgten Bellini's Puritani, worin die Malvani, Tenor Paganini nebst den beiden Bassisten Rinaldini, Donelli wirkten. Der Beifall war gering.

Cremona. Noch bevor die eigentliche Stagione der hiesigen Fiera anging, fand Donizetti's Furioso mit der Biscottini und den Herren Visanetti (Caidamà) und Bruscoli (Cardenio) eine bescheidene Aufnahme. Darauf gab man Nicolai's Templario, in welcher Oper die Armenia, die Corradi, Tenor Borioni und Bassist De Bassini sangen.

Mantua. In Donizetti's Furioso und Torquato Tasso zeichneten sich der Bassist Mazzetti sammt der Primadonna Morandi vor Allen aus; der Buffo Franchi und Tenor Bonomelli fanden in der Folge stets mehr Beifall; die Primadonna am Allermeisten.

Vicenza. Rossini's Assedio di Corinto wurde mit Pomp gegeben. Bassist Fornasari, die Déraucourt und Fouché, sammt dem Tenor Rossi-Cicerchia und dem andern Bassisten Rodas bedeckten sich mit Ruhm; Fornasari war aber der Held des ganzen Festes. Donizetti's Marino Faliero sprach ebenfalls an, um so mehr als auch die Taglioni ihre Meisterschaft sehen liess.

Padua. Hier machte der Tenor Salvi in Nicolai's Templario Furore. Die zu Mailand so sehr bewunderte Abbadia gefiel weniger. Die Corradi und der Bassist De Bassini genügten. Die Aufnahme der Abbadia war wie oben in der nachher gegebenen Lucia di Lammermoor.

Im September, zur Zeit der diesjährigen vierten Versammlung der italienischen Naturforscher in dieser Stadt, gab die Gesellschaft von Triest (s. d.) Meyerbeer's Roberto il Diavolo bei stets vollem Hause. Die Musik dieser Oper erregte ebensoviel Bewunderung als geräuschvollen Beifall.

Pordenone. Am 13. August (zwei Tage zuvor starb hier der Bassist *Ferdinando Facchini* aus Mantua) ging Donizetti's Lucrezia Borgia in die Scene. Die Berio (Titelrolle), die Fux (als Orsino), und Tenor Pompejano machten für diesen Ort ihre Rollen mehr als leidlich, wurden auch dafür reichlich applaudirt. Ein schnell herbeigerufener Bassist ersetzte so gut er konnte den Facchini, wurde aber bald von Herrn Bastogi abgelöst. Der nachher gegebene Belisario ging ebenfalls gut.

Mestre. Dieselbe Gesellschaft und Opern wie in Pordenone.

Udine. Die Tavola, Tenor Milesi und Bassist Bartolini fanden lauten Beifall in Campana's Giulio d'Este. Nachher wirkte hier die Gesellschaft von Pordenone (s. d.).

(Zu No. 51.

Triest (Teatro Mauroner). In Bellini's Beatrice di Tenda, mit den Damen Corini, Coconi, den Herren Baldanza, Corradi-Seti, war Erstere die beglückteste, die übrigen so ziemlich. Baldanza machte sich darauf mit seiner starken Stimme als Bravo, in Mercadante's Oper gleichen Namens, bemerklich, und die Ranzi und die Montuechielli sangen beide mit Beifall. Meyerbeer's von Luigi Ricci in die Scene gesetzter Roberto il Diavolo (Hauptsänger: die Ranzi, die Corini als Isabella, Tenor Lavia, Bassist Leonardi) erregte Erstaunen; alle Erwartungen von der berühmten Musik wurden übertroffen, und die Corini fünfmal hervorgerufen.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Hier gab es diesen Sommer förmliche Sängerwanderungen, von Provinz zu Provinz, von Stadt zu Stadt.

Acqui und *Orada*. Der Buffo, zugleich Impresario Bellegrandi, mit den beiden Primadonnen Taddei und Gerli, dem Tenor Marchetti und Bassisten Padovani, gaben in diesen beiden Städten Ricci's Chiara di Rosenberg, Bellini's Beatrice, Donizetti's Elisir d'amore und Gnecco's Prova dell' Opera seria mit dem grössten Beifall; hierauf ist besagte Gesellschaft nach *Oneglia* und *S. Remo* in's Genuesische gewandert.

Turin. Eine unbedeutende Gesellschaft (die Signore Tassini und Marchesini, die Signori Bianchi, Soarez, Profeti, Migliara, Santi) gaben auf dem kleinen Theater Gerbino Donizetti's Convenienze teatrali und Rossini's Italiana in Algeri.

Cuneo. Die vorige Gesellschaft gab hier Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Convenienze teatrali.

Saluzzo. Dieselbe Gesellschaft und Opern wie in Cuneo.

Pinerolo. Das hiesige, neu erbaute Theater wurde am 14. August mit Bellini's Straniera eröffnet. Die Vernhet gab die Alaide, die Remorini die Isoletta, Darexy den Artur und Herr Luisa den Waldeburg. Der Impresaria dekorirte das Ganze mit Luxus, und der Beifall währte vom Aufziehen bis zum Herabfallen des Vorhangs. Minder gefiel darauf Bellini's Sonnambula, weit besser Coppola's Nina.

Vercelli. Die Grassi, die Malugani (wenig bekannte Virtuose), Tenor Cristofano und Bassist Del Riccio gaben Donizetti's Elisir gar nicht vortrefflich, desto besser seinen Roberto d'Evreux.

Biella. Auf dem Sommerjahrmarkt dieser kleinen Stadt beglückte die Primadonna Biava, die Vaschetti, der Tenor Biava, der Bassist Massa, der Buffo Fasca in nichts mehr und nichts weniger als in den Opern Parisina und Norma.

San Pier d'Arena (bei Genua). Eine magere Gesellschaft: die Albizzari, die Rusmini, Tenor Ferrari (Prospero), Bassist Olivari und Buffo Hilaret verdarben anfänglich Ricci's Chi dura vince, worauf es etwas besser ging. Nachdem Torquato Tasso von Donizetti glücklich die Bretter passirt, gab man Ricci's Scaramuccia mit der Bruni, und mit gutem Erfolge. In all diesen Opern war der erfahrene Buffo Hilaret der Ausgezeichnetste.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Fioravanti's vom Buffo Cambiaggio arrangirte Opera buffa il Ritorno di Pulcinella fand auch hier mit ihm, der Brissaon und den Herren Agostini, Cavisago und Bonafous eine gute Aufnahme; desgleichen nachher Ricci's Chi dura vince mit Tenor Lattuada, musste aber nach vier Vorstellungen dem Pulcinella wieder den Platz räumen.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro Nuovo). Coppola's Nina pazza per amore hat auf diesem kleinen Theater abermals gefallen. Die Protagonistin Ciotti-Grossoni verdient besondere Erwähnung. Weit mehr gefiel Ricci's Scaramuccia, worin sämmtliche Sänger (die Ciotti als pikante Sandrina, die Valiani, Tenor Piacenti, Buffo Bigazzi und Bassist Araldi) vielen Beifall fanden. Impresario Herr Grossoni, Gatte der Primadonna, da konnte es an Klatschern nicht fehlen. Im nachher gegebenen Elisir d'amore wirkte der hier beliebte Tenor Pelosio; da er aber nicht bei Stimme war, zog die Oper erst in der Folge an.

Die Leser dieser Blätter wissen bereits, dass es in Italien eine ungeheure Zahl musikalischer Gesellschaften gibt; mehrere Städte haben sogar zwei; Dörfer und Marktflecken haben die ihrigen; was dabei oft geleistet wird, wird hier übergangen, und bei dem überall herrschenden unglaublichen Mangel selbst an mittelmässigen Instrumentisten, bei der Seltenheit der Blasinstrumente u. s. w. kann man sich von gewissen musikalischen Akademien einen leichten Begriff machen: das Singen, gut oder schlecht, ersetzt Alles. Als zwei Seltenheiten mag hier aber bemerkt werden, dass Florenz 5, sage fünf musikalische Gesellschaften, während das berühmte grosse Mailand, mit einer stärkern Bevölkerung von 50,000 Einwohnern als Florenz, keine einzige besitzt. Besagte fünf Gesellschaften sind: 1) Die Società Filarmonica, eröffnet im Jahre 1835, besteht aus 270 Socj ordinarj und 30 Socj aggregati; sie gibt fast jeden Monat Akademien, mit Musik von Haydn, Mozart, Beethoven, Marcello, Pergolese u. s. w. — Rossini, Donizetti u. s. w. 2) und 3) Conversazione musicale und Euterpiana, welche beide blos neuere Musik produziren; 4) Società del buon amore, gibt sogenannte Harmoniemusik, und 5) Rossini Collegio musicale lässt zweimal jährlich, davon einmal am Cäcilientage, eine Messe und ein Requiem hören; unlängst war es das Cherubini'sche.

Man sagt, nächsten Karneval wird hier der Freischütz gegeben werden.

Livorno (Teatro Carlo Ludovico). Donizetti's Anna Bolena mit der Barbieri-Nini, der Malvasi, Tenor Cosma, Bassisten Frizzi, machte Furore; weit besser ging dessen Gemma di Vergy mit Tenor Caggiati.

(Teatro dell' Arena.) In Donizetti's Ajo nell' imbarazzo stand Luzio am Gipfel des Beifalls.

Die Maray sing; im September zum viertenmal auf der Pergola in Florenz, nächsten Karneval zum drittenmal in Rom.

Siena. Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Maray, der Cresci, dem Tenor Roppa und Bassisten Ronconi (Seb.), einem respektablen Verein, fand vom Anfang bis zu Ende starken Beifall. Dasselbe gilt von der Gemma di Vergy.

Lucca. Donizetti's Lucia di Lammermoor, der rühmlich bekannte Bassist Tamburini, der russische Tenor Ivanoff, die Brambilla (Teresa): wer vermag den Beifall zu beschreiben? .... Hierauf Rossini's Guglielmo Tell, worin die Brambilla, die Piombanti, die Patriossi, Tenor Ivanoff, die Bassisten Ronconi, Patriossi und Falar wirkten; die Aufnahme war zwar enthusiastisch, allein Donizetti verjagte Rossini aus der Scene. Rossini's Barbiere di Siviglia mit Tamburini (Figaro), der Gabussi (Rosina), Ronconi (D. Basilio), Raffaelli (D. Bartolo), Lucchesi (Almaviva), verjagte abermals die Lucia. Aber Pacini's Saffo vertrieb auf einmal diese ganze Jagd, er selbst setzte die Oper in die Scene, und komponirte eine neue Kavatine für Ivanoff. Pacini wurde unter Fackelschein mit Evivageschrei der Menge nach Hause begleitet.

Nicht zu vergessen. Die Gabussi ist nach Konstantinopel abgereist, um auf dem dasigen italienischen Theater neue Lorbeeren zu pflücken.

Pacini ist am 24. September nach Neapel abgereist, um seine Oper Ultimo giorno di Pompei in die Scene zu setzen, und den Duca d'Alba einstudiren zu lassen. Im November wird im S. Carlo seine neue Oper: *la Vendetta Corsa* von ihm gegeben. Im Karneval 1843 komponirt er eine neue Oper für Palermo, darauf im Sommer eine für den Impressario Lanari; im Herbst eine andere für's Teatro Nuovo zu Neapel. Der schon ganz vergessene Pacini ist nun auf einmal durch die günstige Aufnahme seiner Saffo in Italien (im Auslande machte sie bis jetzt kein Glück) wieder in grosse Thätigkeit versetzt.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der König von Preussen hat zur Verbesserung der kirchlichen und geistlichen Musik im Allgemeinen dem Kapellmeister Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* die Oberaufsicht und Leitung dieser Musik, unter Beilegung des Titels „General-Musikdirektor" und mit Vorbehalt der noch zu treffenden besonderen Anordnungen, übertragen. (Preuss. St.-Ztg.)

An *Cherubini's* Stelle ist Onslow zum Mitgliede der Akademie der schönen Künste in Paris gewählt worden. Er hatte 19, sein Mitbewerber Adolph Adam 17 Stimmen.

In Stockholm hat man beim Forschen nach Notizen über Gustav Adolph mehrere auf denselben bezügliche Musikstücke aus jener Zeit gefunden, namentlich auch eine bei Gustav Adolphs Bestattung 1634 aufgeführte Trauermusik, die von dem dortigen Musikdirektor Dr. Franz Berwald entrifiret worden ist, und sehr anziehend sein soll, vorzüglich in einigen kühnen schönen Kombinationen.

Durch den am 16. d. M. erfolgten Tod des Hofraths *Friedrich Rochlitz* hat das hiesige Gewandhausconcert einen vieljährigen sehr verdienten Vorsteher, das unterzeichnete Directorium einen hochgeachteten Collegen und Freund verloren. War es für das Concertinstitut schon von vorzüglicher Wichtigkeit, unter seinen Vorstehern einen Mann zu besitzen, der mit allgemeiner wissenschaftlicher Bildung eben so gründliche Einsicht, als geläuterten Geschmack im Gebiete der Tonkunst nach dessen ganzem Umfange verband, der zu den geachtetsten Schriftstellern über diese Kunst gehört und eine geschätzte, der Musik ausschliessend gewidmete Zeitschrift, welche geraume Zeit die einzige dieser Gattung war, begründete und eine Reihe von Jahren hindurch rühmlich leitete: so wurde der Werth solchen Besitzes noch durch die besondere Wirksamkeit des Verewigten für das Institut erhöht. Lange Zeit war ihm die specielle Anordnung des Repertoirs übertragen, welcher er sich mit so viel Sorgfalt, als Sachkenntniss unterzog. Seine persönliche Bekanntschaft mit vielen auswärtigen Tonkünstlern und Kunstfreunden war von entschiedenem Einflusse auf die Mannigfaltigkeit und den Werth der Leistungen, wie auf die Verbreitung des Rufes der Concertanstalt. Jede Vervollkommnung dieser Anstalt fand an ihm einen thätigen Beförderer, jeder dahin zweckende Vorschlag einen sorgsamen Berather. Auch zur Berufung des Meisters, den wir noch immer den Unsrigen nennen, hat er wesentlich mitgewirkt; wie sich denn behaupten lässt, dass er überhaupt zur Erhöhung und Veredlung des unsre Stadt auszeichnenden Sinnes für die Tonkunst vielfach beigetragen habe. Je schmerzlicher wir seinen Verlust beklagen, um so mehr haben wir uns zu dankbarer öffentlicher Anerkennung seiner Verdienste um unser Institut für verpflichtet gehalten.

Leipzig, den 19. December 1842.

Das Directorium des Gewandhaus-Concerts.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 12. bis 19. December d. J.

Auber, D. F. E., Les Diamans de la Couronne, Airs arr. p. 2 Violons. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Bouquet de Bal. Samml. beliebter Tänze in leicht. Arrangement f. d. Pfte. No. 4, 5 v. Chwatal. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Sgr.

Calvisius, S., Altes Wiegenlied: Joseph, lieber Joseph mein f. 2 Sopr., 1 Ten. u. 3 Basst. Part. u. Stimmen. Berlin, Trautwein u. Comp. 12½ Sgr.

Chopin, F., Mazurka A dur transcrit p. le Vcelle av. Pfte p. Buckmühl. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Chwatal, F. X., Conßtu⁼ nus. Recueil de Comp. agréables et très faciles sur des motifs fav. p. Pfte à 4 mains, Op. 59, compl. Magdeburg, Heinrichshofen. 2 Thlr.

— Les mêmes. Op. 59. No. 3. à 7. 12. Ebend. à 7½ Sgr.

Cramer, H., Fant. ob. d. Lied: Sonst spielt ich m. Scepter etc. a. Cäsar u. Zimmermann f. d. Pfte. Op. 23. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Czerny, C., Impromptu brill. sur Le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 702. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Dussek, J. L., La Consolation. Andante p. le Pfte. Op. 62. Nouv. Edition. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

L'Echo de l'Opera ou Coll. de Potp. brill. arr. p. le Pfte. No. 13. Anna Bolena. No 14. Le Postillon. No. 15. La Straniera. No. 17. Catherine Cornaro. München, Aibl. à 1 Fl. 12 Kr.

Greil, A. E., Motette: Ach Herr von grosser Güte f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Op. 20. Part. u. Stimmen. Berlin, Trautwein u. C. 7½ Sgr.

— 6 Kinderlieder m. Pfte. Op. 21. Ebend. 7½ Sgr.

Herz, H., Gr. Fantaisie de Concert sur la Semiramis p. le Pfte. Op. 130. Mainz, Schott. 2 Fl.

Kullak, Th., Transcriptions fac. p. le Pfte. No. 1. Cavat. de Robert le Diable. 10 Sgr. No. 2. Air de Freischütz arr. faciles p. G. D. Wagner. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— La Prière. Etude de Berlot transcrite p. le Pfte. Op. 9. No. 3. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Lachner, F., Ouvert. z. Oper: Catharina Cornaro f. Orchester. Mainz, Schott. 3 Fl. 36 Kr.

Lasekk, C., et *F. A. Kummer*, Valse précédée d'une Introduct. et suivie d'une Fantaisie p. le Pfte av. Accomp. de Vcelle ou Violon. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

Lenz, E., Vierstimmige Männerchöre, Op. 31, in Part. u. Stimmen. Ebend. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Die Pragermusikantenbraut v. W. Müller f. 1 Sopranst. m. Pfte. (2 Waldhörner, 2 Vcelle ad lib.) Op. 32. No. 1. Ebend. 22½ Ngr.

— Der Pragermusikant v. W. Müller f. 1 Tenorst. m. Pfte u. obtig. Violine. (2 Waldhörner, 2 Fagotte ad libit.) Op. 32. No. 2. Ebendaselbst. 1 Thlr.

Liederhalle. Samml. auserlesen. Lieder u. Rom. m. Pfte. No. 1. Mein Herz ich will dich fragen v. Ehrlich. Magdeburg, Heinrichshofen. 7½ Sgr.

Lindau, B., Berliner Civil- u. Militär-Galopp f. d. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Lindpaintner, P., Krieger-Jubelouverture f. Orch. Op. 109. Partitur. Berlin, Schlesinger. 4 Thlr.

— Dieselbe für 8 Pfte zu 4 Händen. Ebend. 1 Thlr.

Lowe, C., Mein Herz ich will dich fragen f. 1 Singst. m. Guit. Op. 86, arr. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 2e Quatuor p. le Pfte, Op. 2, arr. à 4 m. p. Fr. Mockwitz. Ebend. 1 Thlr. 22½ Sgr.

— Sulejka u. Hatem. Duett f. Sopran u. Tenor m. Pfte aus Op. 8. Ebend. 10 Sgr.

Menard, J. Quade. sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 36 Kr.

Pentenrieder, X., Ouverture z. Oper: Die Nacht zu Palazzi f. Orchester. München, Aibl. 3 Fl.

— Favoritstücke aus derselben Oper f. stimmiges Orchester eingerichtet v. Routh. (Cassano, 7e Lieferung.) Ebend. 3 Fl.

Rebling, G., 5 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Magdeburg, Heinrichshofen. 15 Sgr.

Reissiger, C. G., Die Blumenglöckchen f. 3 Sopranst. m. Pfte. Op. 135. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Rosellen, H., Recreat. brillantes, pour 2 Cavat. var. p. le Pfte. Op. 19. No. 1. 36 Kr. No. 2. 45 Kr. Mainz, Schott.

Rosenhain, J., Gr. Fant. dramat. sur la Reine de Chypre p. le Pfte à 4 mains. Op. 35. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Sammlung der Nationallieder aller Völker. No. 27. Wilhelmus van Nassouwe. No. 30. Die Brabançonne, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. à 5 Sgr.

Schad, J., Le Soupir. Melodie p. le Pfte. Op. 19. Mainz, Schott. 45 Kr.

Sion. Samml. klass. geistl. Gesänge f. 1 Altstimme u. Pfte. No. 18. Martini Psalm LXXXVI. No. 20. Marcello Psalm I u. XVII. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Stahlknecht, E. A. J., 3 Divert. sur: La Fille du régiment p. Vcelle et Pfte. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr.

Stahlknecht, E. M. A., 6 Pièces fac. p. 2 Violons. Op. 4. Ebd. 15 Sgr.

Stern, J., Geistliche Ouvertüre, Op. 9, f. Orch. in Partitur 17½ Sgr., in Stimmen 1 Thlr. 15 Sgr. Berlin, Schlesinger.

— Deutsche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Heft 1. 2. Berlin, Trautwein u. Comp. à 20 Sgr.

Thalberg, S., Canzonette ital. arr. p. le Pfte à 6 mains. Op. 36. No. 5. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

— Grand Caprice sur la Sonnambula arr. à 4 mains. Op. 46. Mainz, Schott. 2 Fl.

Volkslieder für 1 Singst. m. Pfte od. Guit. arr. v. Rücken, Trobau u. s. w. No. 10—16. à 5—7½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

Vuia, C., Reminiscenses de Guillaume Tell. Fant. et Variat. de bravoure p. le Pfte. Op. 39. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

Wolff, E., Album 6 Melodies caractéristiques, Op. 60, compl. Mainz, Schott. 4 Fl. 48 Kr.

Wolff, E., et A. Batta, 2 gr. Duos conc. p. Pfte et Vcelle sur la Favorite et la Reine de Chypre. Op. 73. 74. Berl., Schlesinger. à 1 Thlr. 10 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist erschienen:

C. M. v. Weber. Schottisches Nationallied: „Mein Mädchen ist so rein und hold," mit Pianoforte-Begleitung. (Von Madame *Schroder-Devrient* in den Leipziger Gewandhausconcerten mit ausserordentlichem Beifall gesungen.)

Mit Januar 1843 beginnt

Die Euterpe,

redigirt von *E. Hentschel*, unter Mitwirkung von *Erk* und *Jacob*, ihren dritten Jahrgang. Sie ist bekanntlich die einzige musikalisch-pädagogische Zeitschrift, welche sich der Schule anschliesst und die Musik insbesondere für Cantoren, Organisten und Schullehrer behandelt. Der sehr billige Preis für den Jahrgang ist 4 Thaler.

Wilh. Körner in Erfurt.

Violoncell zu verkaufen.

Ein vorzügliche italienische Violoncell (Nicol. Amati) des verstorbenen ausgezeichneten Virtuosen Concertmeisters *Mengold* in Darmstadt, welches die Meister Romberg, Bohrer als sehr ausgekannt, ist zu verkaufen. Preis 100 Gulden rhein. Auf portofreie Briefe bei der Wittwe das Nähere.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten December. **№ 52.** 1842.

Inhalt: Biographische Notizen älterer Tonmeister, nebst Proben aus ihren Werken. — *Recensionen.* — Disposition der Orgel in der Marien-Kirche zu Wismar. — Disposition und Einrichtung der Orgel in der Moritzkirche zu Halle. — *Nachrichten.* Sommerstagione in Italien u. s. w. Kurzgefasste neueste Nachrichten über die ital. Oper ausserhalb Italien. — *Anhandigungen.*

Biographische Notizen älterer Tonmeister nebst Proben aus ihren Werken.

V.

Heinrich Schütz, der „fürtreffliche und weltberühmte Kapellmeister“ *), „der allerbeste deutsche Komponist“ **), „der Vater und Lehrer der deutschen Tonkünstler seiner Zeit“ genannt ***), wurde zu Köstritz im Vogtlande am 8. October 1585 geboren und starb zu Dresden am 6. November 1672. Nur einige Data aus dem Leben dieses herrlichen Tonmeisters, dem nicht allein das höchste Lebensalter, sondern auch die volle geistige Kraft bis zu seinem letzten Tage verliehen war, mögen hier verzeichnet werden.

Schon in den Knabenjahren mit einer vorzüglichen Stimme begabt, wurde ihm das Glück zu Theil, als Chorsänger an den Hof nach Kassel zu gelangen, wo er den für damalige Zeiten besten Unterricht in allen Künsten und Wissenschaften genoss. Dem Wunsche seiner Aeltern nachzukommen, die in ihm einst einen Rechtsgelehrten zu besitzen wünschten, verliess Schütz 1607 den ihm liebgewordenen Aufenthalt, bezog die Akademie zu Marburg und studirte daselbst mit Fleiss und Eifer. Doch die Tonkunst blieb ihm theuer und ihr widmete er jeden freien Augenblick. Treffliche Fortschritte machte er in derselben, und als der Landgraf Moritz 1609 nach Marburg kam †), so wusste Schütz mit seinem Talente sich dem kunstsinnigen Fürsten so zu empfehlen, dass dieser ihm den Antrag stellte, auf seine Kosten nach Venedig zu dem berühmten G. Gabrieli zu reisen und sich unter dessen Leitung ganz zum Künstler zu bilden. Dankbar wurde dieses gnädige Anerbieten von dem jungen feurigen Mann angenommen und sogleich die Abreise beschlossen. Beinahe vier Jahre lang hatte sich Schütz als Schüler, wohl auch als Hausgenosse des gefeierten Gabrieli zu Venedig aufgehalten, als dieser 1612 starb. Mit reichen Erfahrungen und vielfachen Kenntnissen in seiner Kunst ausgerüstet, eilte er zurück nach Kassel, wo er sogleich in der fürstlichen Kapelle eine, wenn auch nur untergeordnete Anstellung fand. Doch bald sollte sich für ihn die glücklichste Laufbahn eröffnen. Zu einem Hoffest von dem Churfürsten Johann Georg I. im Jahr 1615 nach Dresden berufen, war es ihm vergönnt, sein Talent auf das Glänzendste zu beurkunden. Das Amt eines Kapelldirektors wurde ihm hier angetragen: ein Amt, das Keiner würdiger war zu übernehmen, als *Schütz*. Was er nun in dieser Stellung während 57 Jahre leistete, wie viel Gelegenheit sich ihm bot, als Komponist thätig zu sein, wie manche Reisen er unternahm und auf Verlangen seines Hofes unternehmen musste, ist so oft geschildert worden, dass eine Aufzählung dieser Thatsachen für überflüssig zu halten ist ††). Nur so viel sei gesagt: *Schütz* gründete, ordnete und leitete nicht allein zu Dresden die Kirchen- und Kammermusik bis in sein hohes Alter, sondern hob sie auch zu einer damals allgemein bewunderten Höhe und befestigte sie auf dieser dermaassen, dass die Nachwirkungen seiner rühmlichen Wirksamkeit sich bis nahe an unsere Zeit bemerklich gemacht haben. *Schütz* war nicht nur ein wahrhaft geistreicher und gründlicher Tonkünstler, sondern auch, durch sehr ernstlich betriebene Studien, durch Reisen und mannigfache Verbindungen mit ausgezeichneten Personen aller Art, ein einsichtsvoller und vielseitig ausgebildeter Mann überhaupt; das Vorzüglichste, was seine und die frühere Zeit hervorgebracht, hatte er sich zu eigen gemacht; aber er gab keinem Einzelnen sich hin, erhielt seinen Geist und seinen Geschmack sich frei, und so gelang es ihm, was er empfangen und aufgenommen, so frei und seiner Eigenthümlichkeit gemäss anzuwenden und umzubilden, dass man seinen meisten Werken nicht nur kein Nachahmen, sondern auch schwerlich etwas Specielles aus irgend einer besonderen Schule abmerkt. Er gehört zu den originellsten und selbstständigsten Meistern Deutschlands während des 17. Jahrhunderts und ist als einer der entscheidend-

*) Zweiter Theil der geistlichen und weltlichen Arien von *Heinrich Albert*. Königsberg, 1640.

**) Historische Beschreibung der Sing- und Klingkunst von *W. L. Prinz*, 1690, S. 136, §. 23.

***) Gerber's Lexikon der Tonkünstler, 1790, Bd. 2, S. 454.

†) Ueber den Landgraf Moritz und seine Verdienste um die Kunst vergl. Cäcilia, Bd. 10, S. 199—257.

††) Schon *Walther* erzählt sehr ausführlich in dem musikalischen Lexikon (1732) das Leben des Schütz; desgl. *E. L. Gerber* in dem Tonkünstler-Lexikon, 1790, Bd. 2, S. 454. Am Wichtigsten jedoch wird der Meister in von *Winterfeld's* Joh. Gabrieli, Bd. 1, S. 50, Bd. 2, S. 168—212. 227 u. s. f. geschildert. In dem 3. Bd. dieses geistreichen Geschichtswerkes sind drei vollständige Werke von Schütz mitgetheilt, desgl. eine Anzahl Proben seines Style.

sten Repräsentanten damaliger deutscher Musik anzusehen *).

Nachfolgende Gesänge sind die letzten, welche Schütz schrieb. Wir entlehnten sie aus einem Werke, das bis jetzt den sämmtlichen musikalischen Geschichtsforschern unbekannt blieb, aus der: „Historia des Leidens und Sterbens unsers Herrn und Heylandes Jesu Christi nach dem Evangelisten St. Mathaeum, St. Marcum, St. Lucam und Johannem in die Musik übersetzet von Heinrich Schützen, Churfürstlichen Sächsischen dero Zeit ältesten Capell-Meistern. Anno MDCLXVI“ **). Mit diesem grossen Werke beschloss der Meister seine Kunstlaufbahn, wie bald darauf sein Leben. Wir glauben Freunden der heiligen Tonkunst ein willkommenes Geschenk mit diesen schönen Gesängen zu machen, die weder ihr Alter noch das Alter ihres Meisters verrathen dürften. Eine nähere Beschreibung der ganzen Komposition behalten wir uns vor. Bemerkt mag nur noch werden, dass sämmtliche Gesänge die Schlusssätze der ersten drei Passionen bilden. *C. F. Becker.*

Recensionen.

Louis Spohr: Der Fall Babylons, Oratorium in zwei Abtheilungen. Nach dem Englischen des Prof. *Taylor* von *Fr. Oetker*. Partitur, Klavierauszug und Singstimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Der ausserordentliche Beifall, mit welchem dieses Oratorium bei seiner ersten Aufführung am diesjährigen grossen Musikfeste zu Norwich aufgenommen wurde, ist uns durch englische, französische und deutsche Blätter bekannt geworden. Dass es dem edlen Künstler nicht gestattet war, dem Feste persönlich beizuwohnen, und wie er durch Verweigerung fürstlicher Erlaubniss daran verhindert wurde, ist dabei ausführlich zur Sprache gekommen. Indessen ist der Geist frei hinübergezogen zu dem freiern Volk, dem ein höchster Wille in dieser leeren Form des Nichtwollens kaum anders als unbegreiflich erscheinen musste. Es hat den Meister in seinem Werke mit jubelndem Empfange begrüsst. Er konnte wie Johanna die Ketten zerreissen, — es bedurfte dessen nicht; er war mit seiner Kraft und seinem Genius unter ihnen. Spohr's frühere Oratorien, die letzten Dinge und des Heilandes letzte Stunden, seine persönliche Gegenwart bei letzterem, haben den guten Erfolg dieses neuen in England vorbereitet; es kannte und ehrte, wie in andern, den Komponisten auch in dieser Gattung. Es ist darin ein Beweis enthalten, wie wenig man die Engländer einer einseitigen Vorliebe für das Gewohnte beschuldigen darf. Seit langen Jahren fast ausschliesslich an der Oratorienmusik Händel's festhaltend mit einer Liebe und Hochschätzung wie er sie verdient, finden wir sie nun nicht weniger empfänglich für diese Schöpfungen von so ganz verschiedenem Styl und Charakter, von selbständigem Wesen und Wirken wie jene, aber in ganz anderer, fast entgegengesetzter Eigenthümlichkeit empfunden und ausgeführt: Ein Johannes den der Herr liebt, gegen einen Petrus auf den er seine Kirche baut.

Allein eben dies rein Eigene der Schöpfung, dies treue Bewahren und Verwalten des verliehenen Gutes, ohne alles Verlangen nach fremdem Besitz, ist es was auch schon an sich nicht dort allein, was auch bei uns und bei jedem sinnig fühlenden Volke die Anerkennung und Achtung in Anspruch nehmen muss, und wie viel mehr, wo in rastloser Thätigkeit, wie bei diesem verehrten Meister, dem unter den gleichzeitigen Kunstgenossen keiner den ersten Rang streitig machen will, eine so grosse Ausbeute herrlicher Produkte so mannichfaltiger Art hervorgegangen ist. Ein uns wohlbekannter Zug elegischer Weichheit bezeichnet sie fast durchgängig, so dass auch die heitersten mehr den Charakter überstandenen Leidens als den ursprünglichen Frohsinns an sich tragen. Sie führen uns nicht hinaus in die weite erhabene Natur, wie Beethoven's Musik, aber in einen schönen sinnig angelegten und kultivirten Park, in einen Kunstgarten mit der Aussicht auf ferne Berge, dessen planvolle Regelmässigkeit sich in den reizenden Bosquets von Weihmuthskiefern und Trauerweiden, in den sanften Windungen verschlungener Wege verbirgt, ohne den darin Wandelnden das Gefühl der Ordnung und der Sicherheit vor der Verirrung in das Unbegränzte je entbehren zu lassen. Wie viele Verehrer aber Spohr's gemüthvolle Kunstwerke jederzeit gefunden, nicht nur unter den Musikverständigen, sondern auch in der Masse des Publikums, zeigt sein lange und festbegründeter Ruf als eines der grössten Tondichter. In jedem Fache ist sein Name mit den Ersten genannt.

Der Fall Babylons ist das vierte Oratorium Spohr's. Sein erstes, das jüngste Gericht, so viel wir wissen nur bei einem der Thüringer Musikfeste aufgeführt, ist nicht in Druck erschienen und darum nicht allgemeiner bekannt geworden. Die beiden folgenden, die letzten Dinge und des Heilandes letzte Stunden, beide den Worten nach von Rochlitz verfasst, das erstere aus Bibelstellen, das letztere in eigener Dichtung, haben sich des besten Erfolges erfreut. Namentlich waren die letzten Dinge bald nach ihrem Erscheinen durch alle Länder verbreitet und sind oft zur öffentlichen Aufführung gekommen.

Bezeichnend könnte man es finden, so weit die freie Wahl des Textes dem Komponisten zustand, dass bisher der Inhalt der Spohr'schen Oratorien dem Titel nach nur im Untergang besteht. Es ist allerdings nur das Vergehen des Vergänglichen, was sich im Namen ankündigt, um das Ewige daraus sich erheben zu lassen; insofern

*) Vergl. *Fr. Rochlitz*, Sammlung vorzüglicher Gesangstücke. Bd. 2, S. 29 u. f.

**) Das Werk besteht, im grössten Landkartenformat, aus 61 Blättern und ist mit Geschmack und Kunst von J. Z. Grundig theils mit bunten Farben, theils mit Dinte geschrieben. Vielleicht brauchte der Abschreiber Jahr und Tag dazu, um das Werk so sorgsam und gewissenhaft auszuführen. Grundig ist übrigens nicht ein gewöhnlicher Kopist zu nennen. Er wurde im Jahr 1713 zum Kantor an der Kreuzschule zu Dresden erwählt, war vorher Tenorist in der königl. Kapelle und hatte von da einen guten Geschmack in der Wahl seiner Kirchenstücke und deren Ausführung mit in sein Amt gebracht; er starb 1729. Des berühmten Graun erster Gesangslehrer gewesen zu sein, gereicht ihm jedenfalls zum Ruhme. Vergl. J. C. Wetzel's Analecta Hymnica, Gotha, 1751, S. 109, und Gerber's Tonkünstler-Lexikon, 1790, Bd. 1, S. 555.

dies aber eben nur als Schluss erfolgen kann, so wird immer ein grosser Theil des Inhaltes der Klage hingegeben sein. Wie nun Spohr's Musik eben diese mit besonderer Neigung pflegt und sich gern in dieser Stimmung ergeht, so kann leicht, wenn das kräftigere Element, wo es in der Poesie sich als Widerstand oder als Erhebung findet, nicht mit Energie hervorgehoben wird, das Ganze einen zu passiven Charakter erhalten. In dem gegenwärtigen Oratorium ist durch den Gegenstand das kriegerische Element, Cyrus mit seinem Heer, der Trauer der unterdrückten Juden zum grossen Vortheile des Komponisten entgegengesetzt und Spohr hat dasselbe mit so anmuthiger Kraft heraustreten lassen, dass es, wo es zum Vorschein kommt, allezeit eine sehr belebende Wirkung hervorbringt. Nächst diesen Momenten ist die Festmahlsszene zu Anfang des zweiten Theils mit lebhafteren Farben aufgetragen, wenn man auch einen bachanalischen Uebermuth, des besonderen Charakters Spohr'scher Musik eingedenk, dabei nicht zu erwarten hat. Die Kontraste sind eben nur innerhalb der gegebenen Grenzen zu betrachten, und haben hierin auch ihre verhältnissmässige volle Wirkung. Wenn aber an einigen Stellen dennoch ein höherer Grad der zu Gebote stehenden Kräftigkeit zu wünschen sein dürfte, so soll damit den betreffenden Musikstücken in ihrer musikalischen Schönheit nicht das Geringste in Abrede gestellt sein; nur möchten sie dadurch als dramatische Momente mehr Bedeutung erhalten. Dahin können wir zunächst, in der häuslichen Szene des Babylonischen Ehepaares, das Auftreten des Mannes, welcher die Befreiung der Unterdrückten verkündet, rechnen, und das darauf folgende Duett der beiden Gatten. Der Ausdruck einer etwas kräftigern Gesinnung, namentlich von Seiten des Mannes, würde hier mehr Theilnahme für die Unglücklichen erregen, als diese zu schmachtend hinsterbenden Harmonieen bei den zuversichtlichen Worten: „Gott ist Weisheit, Gott ist Liebe" es zu thun geeignet sein können. Eine so weiche Passivität gibt sich und das Volk Gottes der Unterdrückung selbst, und wohl zu willig hin: Hilf dir selbst, so wird Gott dir helfen, ist man versucht hier zu sagen und wendet sich gern dem thatkräftigeren Kriegerchore zu. Zu dieser Bemerkung möchte sich noch einige Male Veranlassung finden. Die absteigend chromatischen Harmoniefortschreitungen, welche Spohr vorzüglich liebt, können, abgesehen von dem wenig bestimmten Gesange der Mittelstimmen der daraus entsteht, nicht anders als den daraus gewobenen Sätzen einen sehr erweichten Charakter mittheilen. In dieser Beziehung möchten wir auch wohl dem an sich schön und kunstvoll gearbeiteten Schlusschor ein anderes als dieses abermals chromatische absteigende Fugenthema wünschen, das in seiner Durchführung zu einem Dank- und Preischor nicht die befreiende Stimmung aufkommen lässt, wie sie der Situation und der Bedeutung der Textworte angemessen sein würde. Ueberhaupt aber möchte wohl von den Fugen unserer Zeit, mit wenig Ausnahmen, zu sagen sein, dass sie zu sehr an den Bedingungen der Gattung haften bleiben, dass der Komponist bei der Erfindung eines Thema's, bei der technischen Bestimmung desselben nicht immer genug die musikalisch charakteristische im Auge hat. Hierin sind eben Händel's Fugen so gross und frei, dass sie als Musikstücke vom bezeichnendsten Charakter für die musikalische Situation ihren grösseren Werth haben, während die unserigen sich gar zu oft mit der Qualität Fugen zu sein begnügen wollen, und als solche sich eben zu sehr wieder absondern von dem weniger kirchlich gehaltenen übrigen Inhalte, dem sie sich nur durch musikalisch charakteristische Bedeutung mehr anschliessen könnten.

Bei einem Werke, das wie das gegenwärtige sich schon bei der ersten Aufführung einen so glänzenden Sieg errungen hat, können kritische Ausstellungen dieser Art, auch wenn sie wohl begründet wären, den inwohnenden geistigen Werth nur in höheres Licht stellen, denn dieser ist doch im Grunde das eigentlich Wirksame an einem Kunstwerk. Die Liebe, mit der ein Künstler nach seiner Weise einen Gegenstand erfasst und mit dem ihm eigenen Ausdruck uns darstellt, ist es, die dem Werke die ächte Weihe ertheilt. Wo aber ein so reiches und empfindungsvolles Gemüth wie Spohr's einem an sich dankbaren Stoffe, wie dies Oratorium ihn bietet, sich liebevoll zugewendet, ihn getragen und genährt hat, wer könnte da in Zweifel sein, dass er des Schönen im Ganzen und Einzelnen viel empfangen wird? Wie überflüssig müsste es hier scheinen, von vollendeter Form der Musikstücke, von wirkungsvoller Behandlung der Orchestermittel, überhaupt von der Vollkommenheit technischer Bedingungen jeder Art Erwähnung zu thun: wir befinden uns einem Manne gegenüber, der berufen ist, Regeln zu geben, keine zu empfangen, und der den langjährigen Erfolg auch da für sich hat, wo seine Kunstweise in abgeschlossener Eigenthümlichkeit von seinen Vorgängern abweicht. Zu verkennen ist wohl nicht leicht, dass Spohr's Gesangmusik harmonisch und melodisch ihre Herkunft aus der Instrumentalmusik selten ganz verleugnen kann. Die Sänger werden sich oft zu Melodieen bequemen müssen, die einem geeigneten Instrument weniger Mühe verursachen würden. Dies macht die Ausführung seiner Musik schwierig, und es wird immer der Anerkennung des schönen Ganzen bei allen Mitwirkenden bedürfen, um ein Gesangwerk von Spohr zu möglichst guter Aufführung zu bringen, was mit weniger Eifer und gutem Willen leichter zu verunstalten sein wird, als die Kompositionen irgend eines andern namhaften Meisters.

Der dramatische Inhalt des Oratoriums lässt sich mit folgenden Hauptmomenten bezeichnen. Erster Theil: Klage der Juden. Herannahen des Persischen, Hilfe bringenden Heeres. Gebet der Juden in wiedererwachender Hoffnung und Zuversicht. Zweiter Theil. Festmahl des Belsazar. Die schreibende Hand (Daniel, Kap. 5). Einzug der siegenden Perser. Vision Daniel's einer segensreichen Zukunft für sein Volk, und Dank- und Preischor. Zwischen diesen die Handlung führenden Momenten sind auf zweckmässige Art lyrische und betrachtende Gesangstücke eingewebt, wie es dem Oratorium, das eines raschen Fortschrittes der Handlung leichter entbehrt als das Drama, angemessen ist. Nur im ersten Theil konnte man vielleicht der nicht fördernden Episoden etwas zu viel finden, ohne darüber mit dem Dichter

rechten zu wollen, dem bei der Wahl dieses Stoffes der szenische Inhalt karg zugemessen war, noch weniger aber, da er in diesen Episoden den Komponisten zu manchen schönen Musikstücken veranlasste, wenn wir diese auch an Werth denen nicht durchaus gleichstellen möchten, welche in den Fortgang lebendiger eingreifen. u.

Rob. Schumann: Symphonie für grosses Orchester. Op. 38. Klavierauszug zu vier Händen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr. 10 Ngr.

Wenn beigrössern und bedeutendern Orchesterwerken nur eine öftere Aufführung ein vollständiges Verständniss bringen kann, so sind Klavierauszüge um so erwünschter, je seltener solche Werke in ihrer Originalgestalt zu Gehör gebracht werden, weil sie Gelegenheit bieten, mit Form und Inhalt vertrauter zu werden, die Intention des Komponisten besser zu verfolgen, und sich mit dem Fremden, Ungewohnten vertrauter zu machen. Kommen zu solchen Privatstudien öffentliche Aufführungen, so wird sich bald die frische Farbung der Instrumentation dem Ohre dergestalt einprägen, dass bei Wiederholung des Werkes am Piano dasselbe immer mehr in seiner Urgestalt in das Licht treten wird. Ein Vortheil, der nicht gering anzuschlagen ist, weshalb uns Klavierauszüge immer von bedeutendem Nutzen erschienen sind. Ihnen hat ja meistens das Publikum das Verständniss unsrer grössten Meisterwerke zu verdanken, und wo z. B. in einem Concertsaale dasselbe aufmerksam den Klängen einer Symphonie Beethoven's lauscht, da lässt sich immer schliessen, dass das häusliche Musikleben diesen Kunstgenüssen zugewandt ist. Aus diesem Grunde haben wir, wie wir jedem bedeutenden Werke, wo uns keine Partitur zugänglich ist, in dieser Gestalt entgegensehen, auch vorliegendes interessante Werk der neuern Zeit mit Spannung erwartet. Ein vom Komponisten verfertigter Klavierauszug liegt vor uns, der sich für einigermaassen geübte Spieler nicht schwer spielt. Wollen wir uns hier der Kritik des Werkes selbst enthalten, um so mehr als eine mit Recht anerkennende in diesen Blättern schon enthalten ist, so wollen wir aber doch nicht unerwähnt lassen, dass uns die Symphonie auch in vorliegendem Arrangement vielen Genuss gewährt hat, und dass wir dem Komponisten Glück wünschen können zu einem Erstlingswerke dieser Art, das manches Vortreffliche noch erwarten lässt.

F. Mendelssohn-Bartholdy: Rondo capriccioso, arrangé pour le Piano par *C. Czerny.* Op. 14. Wien, Mechetti. Prix 1 Fl.

— —: Fantaisie sur une Chanson irlandaise, arr. pour le Piano par *C. Czerny.* Op. 15. Ebendaselbst. Prix 45 Kr.

— —: Trois Fantaisies ou Caprices arr. pour le Piano par *C. Czerny.* Op. 16. Ebend. Pr. 1 Fl. 15 Kr.

Einige frühere Klavierwerke des gefeierten Komponisten hat Herr Czerny vierhändig bearbeitet. Wir wollen nicht untersuchen, ob es bei diesen Sachen nöthig war, da sie nicht zu den schwierigsten gehören, müssen aber bekennen, dass die Bearbeitung gut, sehr spielbar, und dass Manchem der Freunde des vierhändigen Spieles dieselbe sehr willkommen sein wird. Da sie von der Art der neuern Pianofortekompositionen in vieler Beziehung abweichen, so gehört auch nach Vertheilung der Schwierigkeiten besondere Fähigkeit dazu, sie in ihrem Geiste aufzufassen und vorzutragen, was nicht für Jeden leicht sein möchte. —

Fr. Kalkbrenner: 5me Grand Trio arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 149. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr. 20 Ngr.

— —: Grande Fantaisie sur le Cor des Alpes (Alpenhorn von *Proch*) arrangé pour le Piano à 4 Mains. Op. 147. Ebendaselbst. Pr 25 Ngr.

Vorliegende mit Fleiss gearbeitete Arrangements werden den Freunden des Komponisten willkommen sein. Da wir hier keine Recension liefern wollen, so verweisen wir auf Jahrg. 1841, S. 894 u. 1108 dieser Zeitung. Freunde des vierhändigen Klavierspieles, die Fertigkeit genug besitzen, dergleichen brillante und elegante Kompositionen auszuführen, werden um so mehr Vergnügen an den Bearbeitungen haben, als sie sich gut spielen, und keine eminente technische Ausbildung erfordern.

Händel's Messias, für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von *G. W. Marks.* Hamburg, bei A. Cranz.

Wie es jetzt üblich ist, bedeutende und unbedeutende neuere Gesangswerke für das Pianoforte ohne Worte zu arrangiren, so liegt uns auch ein älteres Werk in dieser Gestalt vor. Werden wir solchen Umgestaltungen niemals eine künstlerische Bedeutung unterlegen, so haben wir uns doch schon bei anderer Gelegenheit veranlasst gesehen, das Mögliche zu ihrer Vertheidigung gegen eine unter Musikern verbreitete Meinung anzuführen. Wem die Schriftzüge der Partitur das Werk nicht lebendig vor die Seele zu stellen vermögen, der wird immer zu solchen Hilfsmitteln greifen müssen, ist es ihm darum zu thun, sich einer liebgewordenen Erinnerung hinzugeben; oder sollte er verschmähen, eine wohlgerathene Kopie, einen Steindruck mit Wohlgefallen zu betrachten, wenn ihm die Galerie, wo sich das Originalgemälde befindet, verschlossen ist, weil derselbe jenes an Werth nicht erreicht? Wir haben diese vierhändige Bearbeitung des unsterblichen Meisterwerkes Händel's mit vielem Vergnügen durchgespielt, und versprechen denen, die das Original lieb gewonnen, oder überhaupt Sinn für ernste, klassische Musik haben, durch diese Uebertragung für das Pianoforte vielen Genuss. Alles ist verständig angeordnet und spielt sich leicht. Wir vermissen aber bei Gesangswerken ungern die Angabe des Textes an den Hauptstellen; sind die Worte schon an und für sich in solchen Werken unzertrennlich von den Noten, so befördert der beigefügte Text besonders das Verständniss, und erhöht sonach den Genuss des Vortragenden; denn für den rechten Klavierspieler ist es nicht ohne Bedeutung, ob er sich ein Motiv gesungen oder von Instrumenten vorgetragen denken soll.

Auch wäre in einigen kraftvollen Chören eine Verstärkung, besonders des Basses in einer Bearbeitung für das Pianoforte durchaus nicht unzweckmässig gewesen, da die einfache Kraft und Würde des Originales durch die meisterhafte Instrumentation hier öfters verloren geht.

Die Ausstattung ist sehr zu loben, und der Druck deutlich und schön. —

J. S. Bach: Das wohltemperirte Klavier, eingerichtet für das Pianoforte zu vier Händen. 3. — 7. Lieferung. Subscriptionspreis à 1 Fl. 48 Kr. Mainz, Schott's Söhne.

Bei der Anzeige der letzten Lieferungen dieses Werkes beziehen wir uns im Allgemeinen auf das, was wir über die früher erschienenen Hefte in diesem Jahrg. No. 16 erwähnten. Wenn wir hier noch einige Bemerkungen hinzufügen, so wollen wir damit noch keineswegs einen besondern Tadel der Bearbeitung aussprechen, sondern nur unsere Ansicht in einigen Punkten mittheilen. Wie nur zu loben, hat sich der Bearbeiter streng an das Original gehalten, daher auch in vielen zweistimmigen Präludien jeder Partie nur eine Stimme zugetheilt. Wir geben hier zu bedenken, ob nicht bei vielen dieser Präludien eine Verdoppelung der Stimmen, besonders des Basses für eine vierhändige Bearbeitung zweckmässig und von besonderer Wirkung gewesen sei. Da nun aber diese nicht überall, und nur an geeigneten Stellen stattfinden könnte, so hätten wir hierauf besonders Rücksicht gewünscht, zumal da sich der Komponist oft in den Fugen dieses Mittels bediente und den Bass, auch sogar Mittelstimmen, verdoppelte, um grössere Fülle hervorzubringen, welches letztere wir nicht überall billigen können. Auch würde eine zweckmässigere Vertheilung der Stimmen auf die Liniensysteme hin und wieder zu wünschen sein. Demungeachtet müssen wir die Bearbeitung für sehr zweckmässig erklären und versprechen uns vielen Nutzen von derselben.

Die Ausstattung, geziert mit einem Portrait Bach's, ist zu loben; doch hat sich in der 42. Fuge, S. 236, ein unverzeihlicher Fehler der Korrektur eingeschlichen. In der zweiten Partie muss der letzte Takt der angeführten Seite im Basse also heissen:

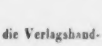

und nach diesem folgender Takt eingeschaltet werden:

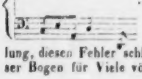

Wir ersuchen die Verlagshandlung, diesen Fehler schleunigst zu verbessern, weil dieser Bogen für Viele völlig unbrauchbar ist. 1.

Disposition der von J. F. Schulze erbauten Orgel in der Marien-Kirche zu Wismar.

A. *Hauptwerk.*

1) Principal 16 Fuss.
2) Bordun 32' von *g* an.
3) Quintaton 16'.
4) Octave 8'.
5) Gedact 8'.
6) Hohlflöte 8'.
7) Tarpodion 8'.
8) Quinte 6'.
9) Octave 4'.
10) Gemshorn 4'.
11) Scharff 5fach.
12) Cornett 3fach.
13) Cymbel 3fach.
14) Trompete 16 Fuss.
15) Trompete 8'.

B. *Brustwerk.*

16) Principal 8 Fuss.
17) Bordun 16'.
18) Gedact 8'.
19) Gemshorn 8'.
20) Gambe 8'.
21) Flauto travers. 8'.
22) Octave 4'.
23) Spitzflöte 4'.
24) Quinte 3' und Octave 2'.
25) Mixtur 4fach.
26) Flöte 4 Fuss.
27) Physharmonica 16'.
28) Trompete 8'.

C. *Oberwerk.*

29) Geigen-Principal 8 Fuss.
30) Liebl. Gedact 16'.
31) Liebl. Gedact 8'.
32) Zartflöte 8'.
33) Salcional 8'.
34) Flauto travers. 8'.
35) Fugara 4'.
36) Octave 4'.
37) Waldflöte 2'.
38) Mixtur 3fach.
39) Aeoline 8 Fuss.

D. *Pedal.*

40) Principalbass 32 Fuss.
41) Principalbass 16'.
42) Posaune 32'.
43) Posaune 16'.
44) Bombarde 16'.
45) Subbass 16'.
46) Majorbass 16'.
47) Violon 16'.
48) Violon 8'.
49) Octavenbass 8'.
50) Gedactbass 8'.
51) Minorbass 8'.
52) Quinte 12'.
53) Octave 4'.
54) Mixtur 5fach.
55) Trompete 8 Fuss.
56) Clarine 4'.

E. *Nebenzüge.*

Koppelzüge zu den Manualen und zum Pedal.
Sperrventile und Crescendozug zum Oberwerk.

Anmerkungen.

1) Die Orgel hat acht grosse Bälge. Vier derselben sind für die Manuale, und vier für das Pedal bestimmt. Sie liegen gleich unter dem Haupt- und Oberwerk, weshalb die Windeinführung nur 3 Fuss lang ist.
2) Sämmtliche Rohrwerke (die Körper und Stiefel von Zink) sind mit einschlagenden Zungen, welche einen schönern Ton und eine schnellere Ansprache als die aufschlagenden Zungen haben.
3) Die beiden Flöt. travers. sind gebohrt und inwendig auslackirt.
4) Die Windladen sind so gelegt, dass man um alle herumgehen kann, haben Messingsäckchen und vorgeschraubte Vorschläge.
5) Das ganze Oberwerk ist in einen Kasten geschlossen, und wird durch einen Zug geöffnet, wodurch sich ein Crescendo hervorbringen lässt.
6) Die Orgel ist nach der Scheibler'schen Methode, mit Hilfe des Pendels gestimmt.

Disposition und Einrichtung der von J. F. Schulze erbauten Orgel in der Moritzkirche zu Halle.

A. *Hauptwerk.*

1) Principal 16 Fuss.
2) Bordun 32' von *g* an.
3) Bordun 16'.
4) Octave 8'.
5) Gambe 8'.
6) Gedact 8'.
7) Hohlflöte 8'.
8) Quinte 6'.
9) Octave 4'.
10) Flöte 4'.
11) Quinte 3' und Octave 2'.
12) Cornett 3fach.
13) Mixtur 5fach.
14) Trompete 8 Fuss.

B. *Brustwerk.*

15) Principal 8 Fuss.
16) Bordun 16'.
17) Gedact 8'.
18) Flöte 8'.
19) Salcional 8'.
20) Octave 4'.
21) Hohlflöte 4'.
22) Quinte 3'.
23) Octave 2'.
24) Scharff 5fach.

C. *Oberwerk.*

25) Geigen-Principal 8 Fuss.
26) Liebl. Gedact 16'.

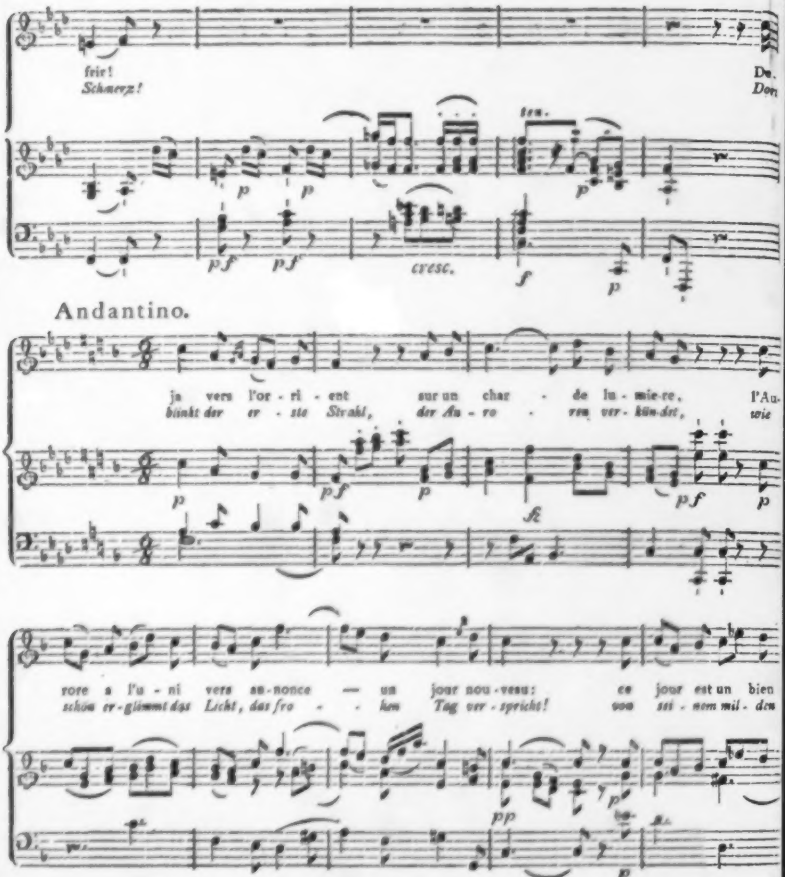
frir!
Scherzt
Du.
Den
tra.
cresc.
Andantino.
ja vers l'or - ri - ent sur un char - de lu - mie-re, l'Au-
bringt der er - ste Strahl, der Au - ro - ren ver - kün-det, wie
rore a l'u - ni vers an-nonce — un jour nou-veau: ce jour est un bien
schon er-glimmt das Licht, das fro - - - hen Tag ver - spricht! von sei - nem mil - den

27) Liebl. Gedact 8'.
28) Schweizerflöte 8'.
29) Flauto travers. 8' gebohrt.
30) Harmonica 8'.
31) Geigen-Principal 4'.
32) Gedact 4'.

D. *Pedal.*

33) Posaune 32 Fuss.
34) Posaune 16'.
35) Violon 16'.
36) Subbass 16'.
37) Principalbass 16'.
38) Octavenbass 8'.
39) Violon 8'.
40) Gedactbass 8'.

E. *Nebenzüge.*

Zwei Manualkoppeln.
Eine Pedalkoppel.
Sperrventile.
Calcantenzug.
Pedalverschluss.

Anmerkungen.

1) Die Orgel hat *schrägliegende* Windladen, auf welchen das Pfeifwerk terrassenförmig steht, welches für die Stärke des Tons und für die Ansprache sehr vortheilhaft ist. Die Ventile hängen horizontal und werden durch Stecher geöffnet, welche durch Messingblättchen gehen.
2) Die Orgel hat fünf grosse Bälge, drei für die Manuale und zwei für das Pedal. Das Oberwerk enthält noch ein *Windmagazin*, wodurch man demselben schwächern Wind geben kann, welches für sanfte Intonation günstig ist.
3) Bei den zwei Hauptmanualen sind Wellenbretter angewendet, wobei der eine Wellenstift von starkem Eisendraht ist, in Messing läuft, ausser dem Rahmen hervorragt und daselbst umgebogen zugleich das Aermchen bildet. Zum Oberwerk ist eine einfache, schräge Winkeltraktur, wobei Messingwinkel angewandt sind.
4) Die Windladen sind so gelegt, dass man ganz um dieselben gehen kann.

Nachschrift. Die Uebernahme dieser in vorstehender Hinsicht ausgezeichneten Orgel soll in der ersten Hälfte des nächsten Jahres erfolgen.

Nachrichten.

Sommersaison in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Kirchenstaat.

Sinigaglia. Die hiesige berühmte Messe scheint abzunehmen; bei dem berühmten Rossini ist diese Abnahme überraschend auffallend. Wie weit ist es nicht mit der von den einheimischen Zeitschriften oft angepriesenen Gloria della Musica moderna gekommen! Ihr Abgott läuft Gefahr, bald keine Anbeter mehr zu finden. Wer wird es glauben: mit Sängern, wie der berühmte Bassist Tamburini, die Brambilla (Teresa), die Altistin Buccini, die beiden Tenore Ivanoff und Lucchesi machte Rossini's Semiramide einen ganzen, und Donizetti's Lucia di Lammermoor ungefähr?; Fiasco!...

Fermo. Die Engländerin Novello, die bekannte Altistin Santolini, der bekannte fertige Tenor Genero sammt dem Bassisten Zucchini gaben hier Pacini's Saffo, worin die beiden Damen die Palmen davon trugen, Erstere beinahe Enthusiasmus erregte.

Macerata. Zwei neue leidliche Primadonnen: Balbina Stefanone und Silvia Corbucci, betraten zum erstenmal die Bühne in Donizetti's Anna Bolena; Erstere in der Titelrolle, die andere in jener der Seymour. Die Gesangsmethode der Stefanone ist gut, in der Folge hatte sie zwar eine Gegenpartei, die jedoch bald ihr Spiel einstellte. Meini zeigt sich bereits als erfahrnen Bassisten, und Tenor Montanari leistete das Mögliche. Diese Oper und die nachher gegebene Norma befriedigten vollkommen.

Lugo. Pacini's Saffo mit den vortheilhaft bekannten Sängern: der Derancourt, der Altistin Bertrand, dem Tenor Baldanza, Bassisten Capitini, fand Beifall. Das Theater musste aber, wegen der in Folge des starken Regnens entstandenen Ueberschwemmung der hiesigen Stadt, nach vier Vorstellungen geschlossen werden.

Imola. Auf der hiesigen Fiera di San Cassano ging es auf dem Theater recht munter zu. Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Elisir d'amore belustigten die Zuhörer mit ihrer Musik und ihren braven Sängern von verschiedenem Alter: der Buffo Cavalli und seine Tochter Marianna, Tenor Bignami und Bassist Dossi.

Comacchio. Die Signore Constantini und Masini, Tenor Camassi, Buffo Masini und Bassist Toguetti eröffneten die Stagione mit Ricci's Chi dura vince. Die Virtuosi, meist Anfänger, leisteten wenigstens für diesen Ort das Beste, übertrafen sich aber selbst in Donizetti's Lucia di Lammermoor.

Bologna. Maestro und Ritter *Rossini* hat den königlich preussischen Verdienstorden erhalten.

Die rühmlich bekannte Sängerin Schütz ist von ihrer sechsmonatlichen Krankheit wieder ganz hergestellt.

Königreich Beider Sizilien.

Neapel (Teatro S. Carlo). Rossini's Semiramide mit der Ronzi, der Taglioni, Tamberlich und Coletti fand nicht die beste Aufnahme. Die von Wien angekommene Tadolini debutirte in Donizetti's Maria Padilla, deren Musik aber gar nicht behagte; als hierauf der Maestro hier ankam und ihre Aufführung selbst leitete, zog sie mehr an, und wurde in dieser Stagione am Meisten gegeben! Ein Unglück, welches die Tadolini betraf, hier diesen Sommer ihre Tochter zu verlieren, war Ursache, dass ihre nach Palermo hier durchreisende Freundin Ranieri anstatt ihrer die Rolle der Desdemona im Otello übernahm, und wiewohl sie auf der hiesigen Scene voriges Jahr nicht sonderlich gefiel, fand sie jetzt in dieser Rolle verdienten Beifall. In Pacini's Saffo gefiel die Pixis mehr als die Hallez; diesmal gefiel die Ranieri mehr als die Pixis. Ueber die Bretter dieses Theaters liefen noch Lucia di Lammermoor und Parisina; auch um Donizetti, der sich Geschäfte halber kurze Zeit hier aufhält, die Cour zu machen. Schade, die Parisina hinkte etwas mit der — Tadolini und Coletti!

Auf dem Teatro Fondo war neu: *la Figlia del soldato*, vom hier gebürtigen *Raentroph* (soll von holländischen Eltern sein), worin die Grisi, die Tenore Basadonna und Fraschini, Bassisten Marchelli und Salvetti wirkten, aber blos einige Stücke geniessbar waren. Sonst wiederholte man: Lucia, Elisir (worin die Tadolini besonders gefiel), Tramento del sole, Avaro.

Das Teatro Nuovo gab Akte und Stücke von ungefähr 20 Opern. Neu waren: *la Casa di tre artisti*, vom hier gebürtigen neuen Maestro *Nicola de Giosa* (mit der David, den Herren Zoboli, Lodi, Fioravanti und Casaccia, beide Letztere sehr brav), machte einen

vaterländischen Furore; sodann la Fidanzata di Croissey, von Siri, einen schreckbaren Fiasco = Buch, Musik und Sänger. Höchst unangenehm für dieses Theater war die Krankheit der beiden Primadonnen David und Wilmot, was auch die Aushilfe mit den Komödien verursachte. Die Gualdi-Zangheri, De Rosa, Luciani, die Herren Zoboli, Ruggeri, Ramoni, Barattini, Buffo Casaccia halfen indessen heraus so gut es sein konnte.

Anmerkung. Aus Versehen wurde die Oper la Casa di tre artisti im statistischen Verzeichnisse der Karneval- und Fastenopern aufgenommen, wonach die Operanzahl jener Stagione 25, nicht 26 sind.

Statistik der Sommeropern in Italien.

Ungefähr 55 Theater, also kaum 5 weniger als im Frühling, öffneten in der heissen Jahreszeit der Oper ihre Pforten; hievon kommen auf das Lombard.-Venet. Königreich allein 18, auf Piemont und Genua 12, auf den Kirchenstaat 9, auf's Königreich Neapel 6, auf die Herzogthümer Toscana, Lucca, Parma, Modena 7.

Opern von *Donizetti* wurden allein auf 30 (!) Theatern gegeben, hievon: Lucia di Lammermoor auf 8; Lucrezia, Elisir, jede auf 6; Furioso 5; Belisario, Roberto d'Evreux 3; Gemma, Convenienze, Marino Faliero, Ajo, 2; Anna Bolena, Torquato 1.

Opern von *Ricci (Luigi)* auf 12: Chi dura vince 10; Chiara, Scaramuccia 2.

Opern von *Rossini* auf 6: Semiramide, Assedio, Guglielmo Tell, Barbiere, Cenerentola, Italiana in Alg.

Opern von *Bellini* auf 6: Beatrice 3, Norma 2, Capuleti, Puritani, Sonnambula, Straniera 1.

Opern von *Mercadante* auf 5: Vestale, Bravo 2, Giuramento 1.

Opern von *Pacini* auf 4: Saffo. — *Nicolai* auf 3: Templario.

Campana, Fioravanti, Meyerbeer, Ricci (Fed.) u. A., Jeder auf 1.

Das Verhältniss wäre demnach:

Donizetti	= 10.
Ricci	= 4.
Rossini und *Bellini*	= 2
Mercadante	= $1^1/_5$.
Pacini	= $1^1/_{20}$.
Nicolai	= 1.

Die Sommerstagione zählt drei neue Opern, sämmtlich zu Neapel (La Figlia del soldato, La Casa di tre artisti, La Fidanzata di Croissey), und einen neuen Maestro (*Giosa*, ebenfalls zu Neapel).

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper ausserhalb Italiens.

Almeria. Dieselbe Gesellschaft von Granada wirkte hier im Augustmonat.

Barcelona. In Donizetti's Belisario, Alba's Benefiziat, fanden die Brambilla (Giuseppina), die Garibaldi, Tenor Verger kaum einigen Beifall; in Rossini's Mosé, worin Marini (Tiefrolle) und die Vittadini wirkten, war er hingegen lärmend.

Die auch in Sachsen bekannte Sängerin *Palazzesi* ist zu Ende Juni nach einer langen Krankheit gestorben.

Braga (Prov. Minho in Portugal). Die Brunner und ihr Gatte, Bassist Cappelli, triumphirten im Barbiere di Siviglia.

Cadix. Ein ganz neuer junger spanischer Maestro *Ventura Sanchez* aus Madrid, machte hier mit seiner Oper *Iginia d'Asti*, mit einer ganz gewöhnlichen Musik, einen grossen Furore. Sänger waren: die Barili-Patti, die beiden Tenore Forti und Balestracci nebst Bassisten Spech. Im August gab man die hier neue Oper Pelagio von Gerli (bekanntlich auch Bassist) mit der Aglioti, dem Tenor Balestracci und den beiden Bassisten Polonini (Titelrolle) und Demi; sie zog erst in der Folge an. Von hier ging die Gesellschaft am 5. September, mit der Pastori und dem Tenor Tommasoni verstärkt, nach Sevilla, wo sie unter vielen andern ältern Opern auch obbenannte Iginia, und eine andere neue: *La tregua di Tolomaide* von *Estaba*, die hier beide gefielen, zu geben gedachte.

Konstantinopel. Die Thévenard machte sich abermals Ehre in Mercadante's Elisa e Claudio. Aus Odessa erwartete man die Galzerani, Tenor Bataggia und Bassisten Giani.

Cordova. Drei Prime Donne: die Caremoli, Bocca und Campos, die Altistin Planiol, Tenor Bonfigli (Enrico) und Bassisten Crivelli, Rodda producirten sich hier mit Glück in 25 Vorstellungen in Lucrezia Borgia, Marino Faliero, Templario, Scaramuccia, Puritani. Von hier ging die Gesellschaft nach Zaragoza, wo sie eine grosse Menge Opern zu geben gedachte.

Gibraltar. Die aus Oporto angekommene Prima Donna Pastori und Tenor Tommasoni erhielten hier in mehreren Concerten starken Applaus und gingen darauf nach Cadix.

Granada. Ein Gemisch von spanischen und italienischen Sängern gab Ricci's Chiara mit Beifall. Die Di Franco (Titelrolle) war die Beglückteste; Tenor Unanne machte den Valmore, Buffo Salas den Michelotto, Bassist Mañan den Montalbano, und das Duetto della pistola der beiden Letztern erregte wie gewöhnlich Enthusiasmus. In der Lucia di Lammermoor war die Di Franco abermals die Heldin. Die gegen Ende des Monats aus Madrid hier angekommene Garcia-Viardot machte hierauf Furore in vier Vorstellungen (2 in der Norma, 2 im Barbiere di Siviglia) und reiste sodann nach Malaga ab.

Havanna. Nach den im vorigen Berichte angezeigten Frühlingsopern sollte der Bassist *Statuti* (geb. zu Rom 1814) debütiren, er wurde aber im Juni vom gelben Fieber hingerafft. Nachdem die italienische Oper mit Beginn der heissen Jahreszeit endigte, gingen Einige, um dem zu dieser Zeit grassirenden gelben Fieber zu entgehen, nach Mexico, namentlich der Maestro Rossi und seine Gattin Ober(mayer); Bassist Cecconi ist nach Europa zurückgekehrt.

Lima (Peru). Hier macht die italienische Oper seit langer Zeit Glück. Die Mailänder Prima Donna Teresa Rossi und die Altistin Corradi-Pantanelli sind dermalen die beliebtesten.

Lissabon. Die Perelli, die Fasciotti, Feretti und Galli machten sich Ehre in Ricci's (Fed.) Prigione d'Edim-

burgo. Man gab den Barbiere di Siviglia (Perelli = Rosina, Confortini = Almaviva, Maggiorotti = Figaro, Galli = Don Bartolo, Ekerlin, Sohn eines deutschen Beamten in Mailand, = Don Basilio) mit dem besten Erfolge.

Madrid. Das neue Theater del Circo wurde am 23. Juli mit Mercadante's Vestalin eröffnet (Sänger: die Rovay und Altistin De Bernardi, beide Anfängerinen, die Herren Olivieri und Anconi); das Theater konnte kaum die Zuhörer fassen (es waren über 3000 da), aber, die Männer etwa abgerechnet, fand das Ganze, auch der Musik wegen eine laue Aufnahme; Freunde applaudirten in der Folge die beiden Anfängerinnen. Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Basso-Borio und dem Tenor De Bezzi fand darauf eine glänzende Aufnahme. Im August Pacini's Saffo mit denselben Sängern, übervolles Theater, überschwenglicher Beifall; ausser dem Terzette im dritten Akte, wo fistonirt wurde, ging Alles gut. Noch gab man Donizetti's Belly.

Mexico. Man gab die Cenerentola, worin die Picco, der Mailänder Sanguirico und Bassist Tommasi die Palmen errangen.

Pamplona. Ausser den auf den hiesigen neuen Theater gegebenen italienischen Opern, worin die Wanderer, die beiden Tenore Devesa und Porcel, der Buffo Regini und Bassist Guiddo mit gutem Erfolge wirkten, wurde im Sommer eine neue spanische Oper: *El Trovador*, vom Maestro Don *Francisco Porcel*, die ihren italienischen Schwestern herzlich die Hand reichte, mit Beifall gegeben.

Smirna. Die italienischen Operngeschäfte gehen hier ziemlich schlecht; sie war zu Ende des Frühlings nahe daran, sich ganz aufzulösen, als die Galzerani und Bassist Giani, anstatt in Konstantinopel zu wirken, hierher kamen und mit der Norma Fiasco machten, woraus neue Unannehmlichkeiten entstanden. Das Weitere ist zu erwarten.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 20. bis 26. December d. J.

Album für Gesang mit Original-Beiträgen von Chelard, David u. s. w. herausgeg. v. H. Hirsch. 2r Jahrg. Lpz., Böseneberg. 2 Thlr. 20 Ngr.

Arien. Sammlung v. Liedern u. Gesängen f. 1 Singst. m. Pfte. 10r Bd. 2r Abtheilung. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 15 Ngr.

Brunner, C. T., Kleine Etuden f. d. Pfte. Op. 23. 3s Heft. Leipzig, Klemm. 10 Ngr.

— Erheiterung f. d. Jugend. Kurze, leichte Pieçen üb. Opernmotive f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 37. 3 Hefte. Ebend. à 7½ Ngr.

— Kleine u. leichte Rondo's üb. gef. Opernthemen f. d. Pfte. Op. 38. 6 Hefte. Ebend. à 7½ Ngr.

Lachner, J., Grosse Sonate in F dur f. d. Pfte. Op. 20. Stuttgart, Musik- u. Kunsthandlung zum Haydn. 1 Thlr. 10 Ngr.

Lieder, kleine, von Ph. J. Dürleger, nach deutschen Volksmelodien mit Pfte. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Capriccio brill. arr. p. le Pfte à 4 mains Op. 22. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Richter, E. F., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. Ebend. 25 Ngr.

Soldaten-Lieder, alte u. neue, mit Bildern und Singweisen herausgegeben v. F. Pocci u. A. Jürgens. Leipzig, Mayer u. Wigand. 4 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Unsere „Allgemeine Musikalische Zeitung," welche mit gegenwärtigem Stücke ihren 44. Jahrgang schliesst, wird auch ferner in gleicher Weise und gleicher Tendenz erscheinen.

Wir fühlen uns gedrungen, bei dieser Gelegenheit Herrn Organisten *Becker*, der uns während dieses Jahres in dem Redaktionsgeschäft auf das Freundlichste unterstützte, unseren besten Dank zu sagen, und verbinden damit die Anzeige, dass vom neuen Jahre an Herr Musikdirektor *M. Hauptmann*, seit Kurzem Kantor an hiesiger Thomasschule und schon früher unser geschätzter Mitarbeiter, die Redaktion übernommen hat.

Alles für diese Letztere Bestimmte oder dieselbe Betreffende bitten wir nach wie vor *an uns*, mit der Bemerkung „für die Redaktion der Allgem. Musikal. Zeitung" gelangen zu lassen.

Der Preis der Zeitung, so wie die überaus billige Berechnung der Insertionen, bleiben unverändert; und eben so werden wir das wöchentliche „Verzeichniss neuerschienener Musikalien" bis auf Weiteres auch in diesem Jahre geben. Wir richten deshalb an die Herren Verleger wiederholt, und in Bezug auf unser deshalb unterm 1. December v. J. gestelltes Gesuch, so wie in ihrem eigenen Interesse, die Bitte, uns *alle* ihre Novitäten recht frühzeitig einzusenden, da nur in solchem Falle das Verzeichniss vollständig werden und seinen Zweck erfüllen kann.

Breitkopf & Härtel.

Violoncell zu verkaufen.

Das vorzügliche italienische Violoncell (Nicol. Amati des verstorbenen ausgezeichneten Virtuosen Concertmeisters *Mangold* in Darmstadt, welches die Meister Romberg, Bohrer als ächt anerkannt, ist zu verkaufen, Preis 1000 *) Gulden rhein. Auf portofreie Briefe bei der Wittwe das Nähere.

*) Aus Versehen steht in No. 50 und 51 100 Gulden rhein.

☞ Als Titelkupfer werden wir diesmal das Portrait des vor Kurzem entschlafenen Herrn Hofrath *Rochlitz*, des Gründers und langjährigen Leiters dieser Zeitung bringen, die Herstellung wird jedoch noch einige Zeit in Anspruch nehmen, daher wir dies Portrait zusammen mit dem Haupttitel und Register erst im Laufe nächsten Monates nachsenden werden.

Breitkopf & Härtel.

☞ Hierzu Beilage No. 9. Drei Charfreitags-Gesänge von Heinrich Schütz.

Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung.

Drei Charfreitagsgesänge, Componirt von Heinrich Schütz, geb. 1585, gest. d. 6. November 1672.

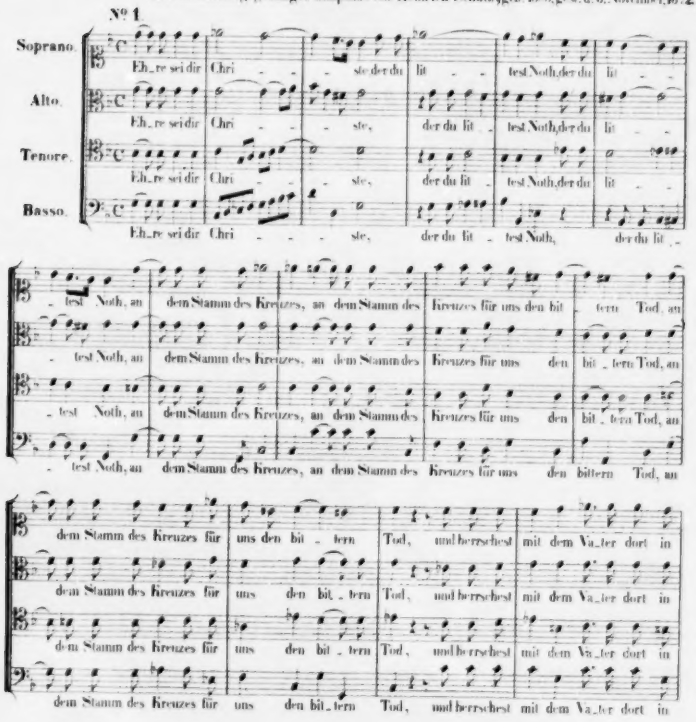

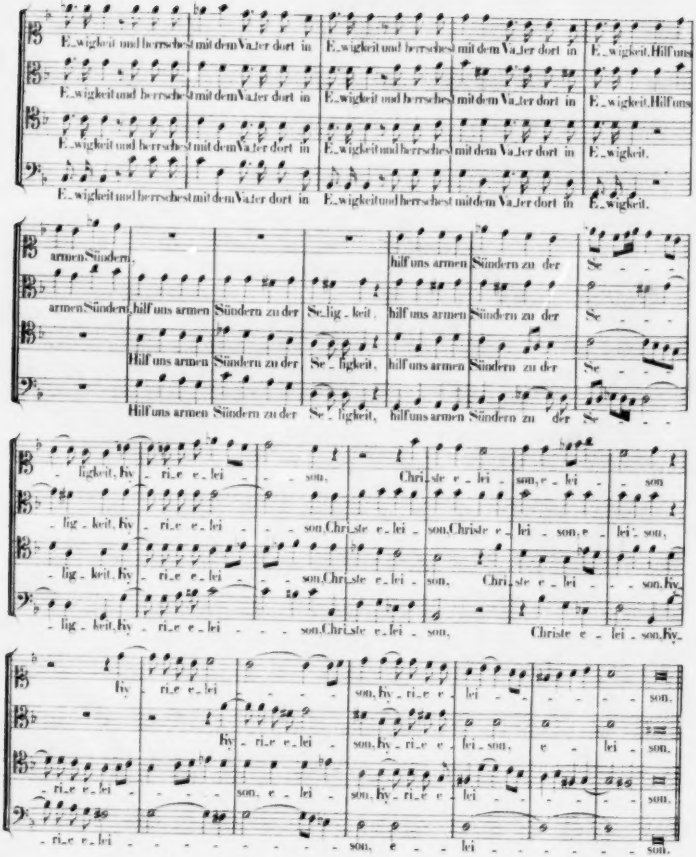
E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit. Hilf uns
E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit. Hilf uns
E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit.
E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit und herrschest mit dem Vater dort in E_wigkeit.
armen Sündern.
hilf uns armen Sündern zu der Se - - -
armen Sündern, hilf uns armen Sündern zu der Se_lig_keit. hilf uns armen Sündern zu der Se - - -
Hilf uns armen Sündern zu der Se_ligkeit. hilf uns armen Sündern zu der Se - - -
Hilf uns armen Sündern zu der Se_ligkeit, hilf uns armen Sündern zu der Se - - -
_ligkeit, hy_ri_e e_lei - - son. Chri_ste e_lei - son, e_lei - son
_lig_keit, hy_ri_e e_lei - - son. Chri_ste e_lei - son. Christe e_lei - son, e_lei - son,
_lig_keit, hy_ri_e e_lei - - son. Chri_ste e_lei - son. Chri_ste e_lei - - son, hy_
_lig_keit, hy_ri_e e_lei - - son. Chri_ste e_lei - son, Christe e_lei - son, hy_
hy_ri_e e_lei - - - son, hy_ri_e e_lei - - - - son.
hy_ri_e e_lei - - son, hy_ri_e e_lei - son, e - lei - son.
_ri_e e_lei - - - son, e_lei - son, hy_ri_e e_lei - - - - son.
_ri_e e_lei - - - - - - - son, e - lei - - - - - - son.

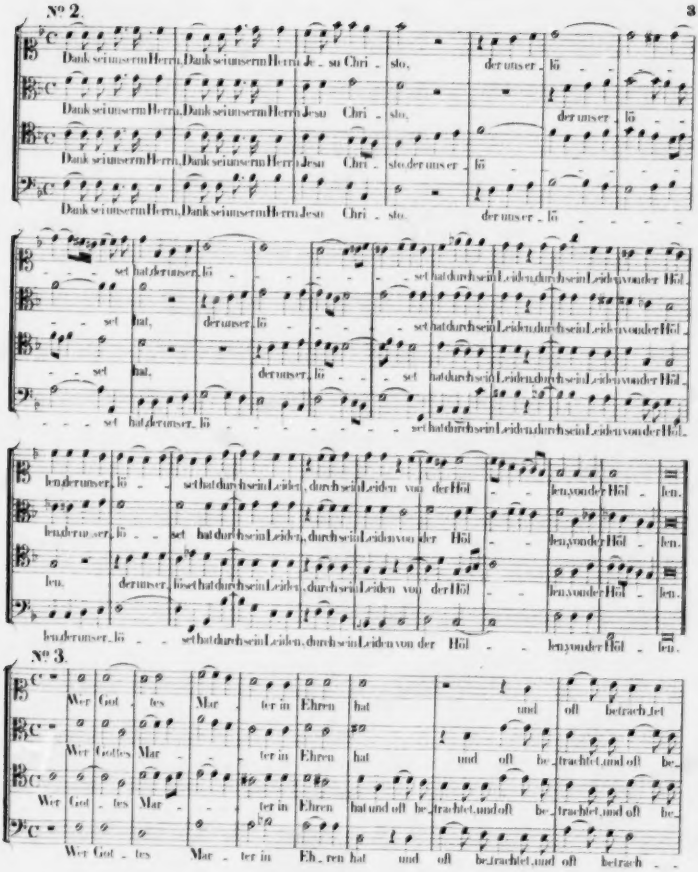
№ 2.
Dank sei unserm Herrn, Dank sei unserm Herrn, Je_su Chri_sto, der uns er_lö_
Dank sei unserm Herrn, Dank sei unserm Herrn, Jesu Chri_sto, der uns er_lö_
Dank sei unserm Herrn, Dank sei unserm Herrn, Jesu Chri_sto, der uns er_lö_
Dank sei unserm Herrn, Dank sei unserm Herrn, Jesu Chri_sto, der uns er_lö_
_set hat, der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_
_set hat, der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_
_set hat, der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_
_set hat der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_
len der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_ len, von der Höl_ len.
len der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_ len, von der Höl_ len.
len der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_ len, von der Höl_ len.
len der uns er_lö_ set hat durch sein Leiden, durch sein Leiden von der Höl_ len, von der Höl_ len.
№ 3.
Wer Got_tes Mar_ter in Ehren hat und oft be_trach_tet
Wer Gottes Mar_ter in Ehren hat und oft be_trachtet, und oft be_
Wer Got_tes Mar_ter in Ehren hat und oft be_trachtet, und oft be_trachtet, und oft be_
Wer Got_tes Mar_ter in Eh_ren hat und oft be_trachtet, und oft betrach_

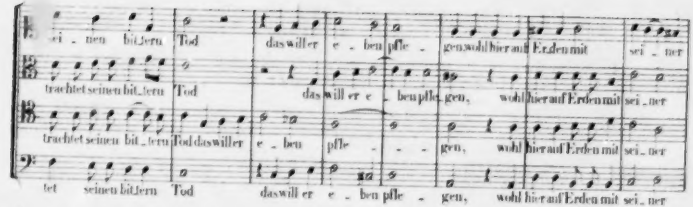
sei - nen bit_tern Tod das will er e - ben pfle - gen, wohl hier auf Er_den mit sei - ner
trachtet seinen bit_tern Tod das will er e - ben pfle_gen, wohl hier auf Erden mit sei_ner
trachtet seinen bit_tern Tod das will er e - ben pfle - - - gen, wohl hier auf Erden mit sei_ner
tet seinen bit_tern Tod das will er e - ben pfle - gen, wohl hier auf Erden mit sei_ner

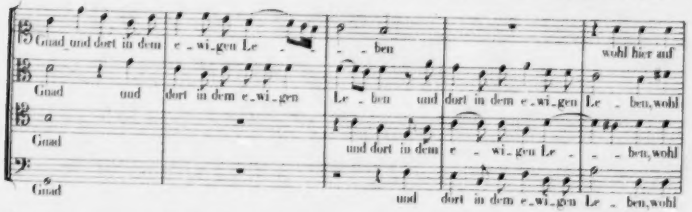
Gnad und dort in dem e_wi_gen Le - - - ben wohl hier auf
Gnad und dort in dem e_wi_gen Le - ben und dort in dem e_wi_gen Le - ben, wohl
Gnad und dort in dem e - wi_gen Le - - ben, wohl
Gnad und dort in dem e_wi_gen Le - ben, wohl

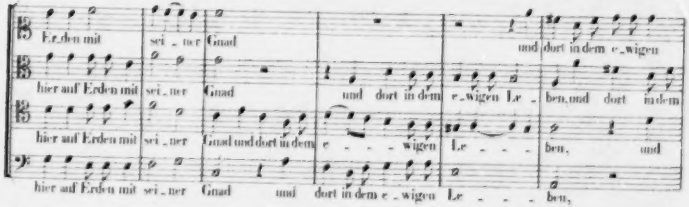
Er_den mit sei - ner Gnad und dort in dem e_wigen
hier auf Erden mit sei - ner Gnad und dort in dem e_wigen Le - ben, und dort in dem
hier auf Erden mit sei - ner Gnad und dort in dem e - - - wigen Le - - - ben, und
hier auf Erden mit sei - ner Gnad und dort in dem e_wigen Le - - - ben,

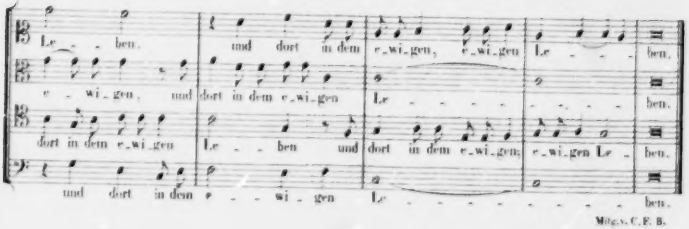
Le - - ben, und dort in dem e_wi_gen, e_wi_gen Le - - - ben,
e - wi_gen, und dort in dem e_wi_gen Le - - - - - - - - ben,
dort in dem e_wi_gen Le - - ben und dort in dem e_wi_gen, e_wi_gen Le - ben,
und dort in dem e - - wi - gen Le - - - - - - - - - ben,

LISZT

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FÜNF UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Franz Liszt.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1843.

Universitäts-
Bibliothek
Innsbruck

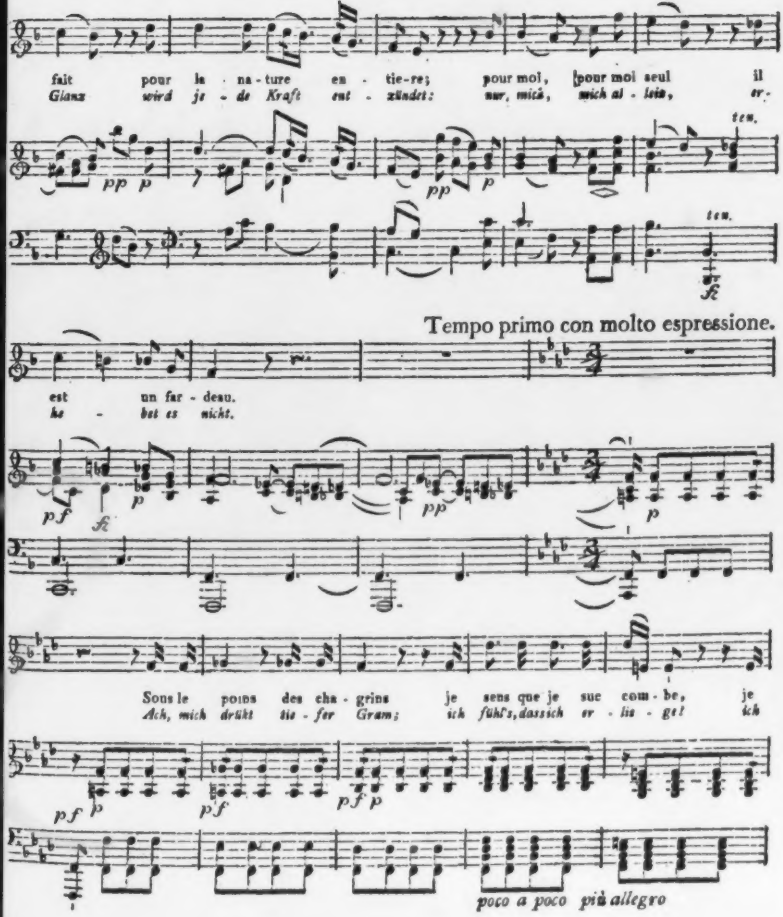
fait pour la na-ture en-tie-re; pour moi, pour moi seul il
Glanz wird je-de Kraft ent-zündet: nur, mich, mich al-lein, er-
ten.
ten.
Tempo primo con molto espressione.
est un far-deau.
ha-bet es nicht.
Sous le poids des cha-grins je sens que je suc com-be, je
Ach, mich drückt tie-fer Gram; ich fühl's, dass ich er-lie-ge! ich
poco a poco più allegro

INHALT

des

fünfundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1843.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Buckow, Das Doublettensystem keine neue Erfindung. S. 745.
Dommermouth, J. A., Etwas über die in der katholischen Kirche gebräuchlichen Choralbücher. S. 505.
Gutzkow, Carl, Briefe aus Paris. Auszüge. S. 101.
Kawaczynsky, Ueber die Familie Bach. Eine genealogische Mittheilung. S. 537.
Keferstein, Die musikalische Vorfeier des Geburtsfestes des Königs von Preussen durch Aufführung der Oratorien Paulus und Moses. S. 865.
— Das Oratorium. Eine Vorlesung am 15. Octbr., als am Geburtsfeste Sr. Maj. des Königs von Preussen vor der Academie der Wissenschaften in Erfurt gehalten. S. 873.
Kiesewetter, R. G., Ueber die Tonschrift Gregors des Grossen. Eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Hrn. Fetis über seine Reise durch Italien. S. 377.
Lamennais, Ansichten über Musik. S. 1.
Liszt, Franz, Biographische Skizze. S. 935.
Lobe, Briefe über Opernaufführung und Operncomposition. S. 33.
Maier, Julius, Palestrina's Nachkommen. Historisches Fragment. S. 337.
Musikkünstlerverein in Paris. S. 489.
Nauenburg, Gustav, Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangscultur. S. 609.
R., Dr., Winken uns auch allenthalben des Gesanges goldene Früchte? S. 321.
Rochlitz, Fr., Selbstbiographie. Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik. S. 125.
Romig, D. M., Ueber Gambale's Tonschrift und zweckmässigere Einrichtung der Tastatur unseres Clavieres. S. 273.
Russo, Michel Angelo, Biographie. S. 120.
Schiffner, Albert, Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper. S. 577.
— Ueber die Lebensdauer der berühmtesten Tonsetzer. S. 773.
S—g, H., Ueber Seb. Bachs Kirchengesänge. S. 57.
Schmid, Anton, Ueber den wahren Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Eltern des dramatischen Tonsetzers Ritters Christoph v. Gluck. S. 97.
— Etwas über die österreichische Volkshymne von Joseph Haydn. S. 321.
Seiffert, C. T., Charakteristik der Beethovenschen Sonaten und Symphonien. S. 417.
— Die Lieder, Gesänge und Balladen des 19. Jahrhunderts. S. 641.
Schulz, H., Zur älteren musikalischen Litteratur. S. 689.
Winkel, Th. a. d., Einige Worte über Parish Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen. S. 167.
Schmidt, J. P., Ueber die berühmte Missa Papae Marcelli von Pierluigi da Palestrina. S. 937.

II. Nekrolog.

Ashley, Violoncellist in London. S. 726.
Bessozzi, Jos., Contrabassist in Dresden. S. 670.
Canaux, Musikverleger in Paris. S. 13.
Demoui, Violinist in Paris. S. 619.
Fink, Charlotte, in Leipzig. S. 742.
Ferreri, Opernsänger in London. S. 78.
Gebel, Clavierlehrer in Moskau. S. 476.
Hauber, Michael, Hofcapelldirector in München. S. 432.
Kind, Fr., in Dresden. S. 484.
Lanner, Jos., in Wien. S. 339.
Leroux, Director des Opéra comique in Paris. S. 78.
Müller, F. A., Clavierlehrer in Leipzig. S. 13.
Pohlenz, Aug., Musikdirector in Leipzig. S. 223.
Reinhold, Sänger in Dresden. S. 270.
Schneider, Wilhelm, Musikdirector in Merseburg. S. 778.
Schmidt, Posaunist in Brüssel. S. 13.
Weber, Fr. Dionys., in Prag. S. 78.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Albenite, Metodo completo de Piano. S. 841.
Alfieri, Ristabilimento del Canto e della Musica ecclesiastica. S. 842.
D'Arblay, Madame, Diary and Letters. S. 422.
Bacciochi, Intorno allo scrivere la Musica. S. 857.
Boracchi, Ant., Manuale del Timpanista. S. 113.
Boscheron, Raimondo, Filosofia della Musica, o Estetica applicata a quest' arte. S. 422.
Carcano, Alessandro, Considerazioni sulla Musica antica. S. 114.
Celoni, T., Compendio storico della Musica antica e moderna estratto dai migliori autori. S. 115.
Cherubini, Notice des manuscripts autographes de la musique composée par feu M.— L.— C.— Z.— S. Cherubini. S. 662.
Donzelli, Domenico, Esercizj giornalieri di canto, basati sull'Esperienza di molti anni di Dom. Donzelli, ed affidati per le pubblicazione alla cura di G. Gentiluomo maestro di Canto. S. 310.
Ferrary, Le Convenienze teatrali. S. 842.
Idard, Traité des maladies de l'Oreille. S. 841.
Kind, Friedrich, Freischützbuch. S. 277.
Lichtenthal, Mozart e le sue creazioni. S. 115.
Lindblad, Contemporary Musical composers. S. 859.
Malegoli, G., Metodo breve, facile e sicuro per apprendere bene il canto. S. 116.
Marpurg, F. W., Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen. Neu bearbeitet mit erläuternden An-

merkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter, ersterm Organisten der k. k. Hofkapelle in Wien. S. 627.

Morlacchi, Catalogo delle Opere musicale del celebre Maestro. S. 857.

Picchianti, Luigi, Notizia sulla vita e sulle opere di Luigi Cherubini. S. 423.

Raymand, J., Essai de simplification musicographique. S. 857.

Romano, G., Notazione stenographica musicale. S. 857.

Rossini e Bellini, Risposta ad uno scritto publicato a Palermo. S. 858.

Seidel, Johann Julius, Die Orgel und ihr Bau. S. 291.

Systems and Singing Masters; an analitical comment upon the Wilhem Systems, as taught in England, by J. Barnett, author of the opera The Mountain Sylph etc. S. 422.

Töpfer, J. G., Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction; von dem Orgelbau-Accorde u. s. w. E. Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Bauherbleiben u. s. w., mit einer Kupferplatte und eingedruckten Zeichnungen. S. 333.

Vitale, Pietro, Manuscript: Lib. I. Delle fallaci misure degli intervalli armonici de' suoni secondo la dottrina di alcuni moderni. Lib. II. Correzioni degli intervalli armonici de' suoni nell' uso dell' odierna musica. Lib. III. Delle investigazione de' veraci intervalli armonici de' suoni, tutti del sistema de'Greci in tutti i generi e negli otto modi di Boezio. S. 423.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Heydenreich, Christian, Der 130. Psalm im Style früherer Zeit für Gesangstimmen componirt und Ihrer königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Baiern gewidmet. S. 582.

Marcello's Psalmen mit deutscher Uebersetzung bearbeitet und instrumentirt von P. Landesmüller. Part. u. Cl.-A. S. 939.

Mercadante, Saverio, Le sette ultime parole di nostro Signore sulla croce. S. 423.

Paccini, Messa da Requiem a 4 Voci reali. S. 843.

b) Oper.

Adam, A., die eiserne Hand, oder: Eine heimliche Heirath; komische Oper in 3 Acten nach dem Französischen der Herren Scribe und Leuven von H. Börnstein. Vollst. Clavierauszug. Mainz, bei Schotts Söhnen. S. 381.

— Der König von Yvetot, Oper in 3 Acten. Vollst. Clavierauszug. S. 861.

Auber, D. E. F., Der Herzog von Olonne, komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen der Herren Scribe und Saintine für die deutsche Bühne bearbeitet von H. Börnstein. Vollständiger Clavierauszug. S. 241.

— La Part du diable. Vollst. Clavierauszug. S. 861.

Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, komische Oper in 3 Acten. Vollst. Clavierauszug von F. L. Schuberth. S. 537.

Marschner, Dr. H., Festspiel zur Feier der Vermählung der Kronprinzessin von Hannover und der Prinzessin Marie von Altenburg; gedichtet von A. C. v. Waterford-Ferglass. Vollst. Clavierauszug. S. 676.

c) Concert-Lieder und Gesänge.

Lenz, Die Prager Musikanten-Braut von W. Müller, mit Begl. des Pianoforte, einer Violine (2 Hörnern, 2 Violoncelles ad lib.). Op. 32. S. 83.

d) Kammer.

a) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Enkhausen, Religiöse Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 59. S. 761.

Kalliwoda, J. W., Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 114. S. 694.

Kücken, F., Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 36. S. 149.

— Die stillen Tage, für Sopran, Tenor und Bass, mit Männerchor ad lib. S. 860.

Lenz, Vierstimmige Männerchöre. Op. 31. S. 84.

Liszt, Fr., Das deutsche Vaterland, Volkslied von E. M. Arndt, für 4stimmigen Männergesang mit Begl. des grossen Orchesters. Clavierauszug. S. 711.

Löwe, Dr. C., Heilig, heimlich! Gedicht von F. W. Gubitz, für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianof. Op. 94. S. 645.

— Gesang der Geister über den Wassern, Goethesche Ode, für 4 Solostimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begl. des Pianof. Op. 88. S. 169.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 3. Heft. S. 789.

Methfessel, Albert, Das deutsche Lied („Was tönt durch Wald und Au?") für Solostimmen und Chor, mit Begl. des Pianof., gedichtet und in Musik gesetzt von Albert Methfessel. Op. 109. S. 708.

Panseron, Aug., Solfeggien für zwei Stimmen (Frauen- oder Männerstimmen), eingeführt in den königl. französischen Conservatorien der Musik u. s. w. 4 Hefte. S. 406.

Reichel, Ad., Duetten für Sopran und Tenor. Op. 6. S. 42.

Rietz, Julius, Altdeutscher Schlachtgesang, einstimmig für Männerchor mit Orchester. Op. 12. (Clavierauszug.) S. 678.

Schneider, Fr., Harzlieder für 4 Männerstimmen. Op. 59. S. 761.

Spahr, Louis, 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Erste Sammlung. Op. 126. S. 702.

Zöllner, C., 10 Lieder und Gesänge für Männerstimmen in 2 Heften. S. 692.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Aprile, 36 Solfeges progressifs pour la voix de Soprano. S. 825.

Arnim, Bettina, (Lieder) Dodo e Spontini. S. 103.

Burgmüller, F., L'amour au village, paroles de Mr. Riche. S. 313.

— La chatelaine, paroles de Mr. Riche. S. 313.

Döhler, Th., 6 Melodies italiennes pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 44. S. 312.

Geraldy, 12 Etudes speciales pour voix de Soprano. S. 825.

Gordigiani, J. B., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 16. S. 190.

Hiller, Ferd., 6 Gesänge für eine Singstimme, mit deutschem und italienischem Texte (Sei pezzi per Canto), mit Begl. des Pianof. Op. 23. S. 613.

Kittl, 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 23. S. 214.

Lenz, L., 7 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 29. S. 62.

— 3 Gesänge aus Dr. Stöll's episch-lyrischem Gedichte: „Konradin" für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. Op. 30. S. 233.

Löwe, L., Malwinens Gesang, von Goethe, für eine Tenorstimme mit Begl. des Pianof. S. 313.

— Mein Herz ich will Dich fragen, was ist denn Liebe? Lied aus Halm's „Sohn der Wildniss." Op. 85. S. 313.

Marschner, Dr. H., „Verloren." — „Hinaus in die Welt." — „Der Seemann" u. s. w., für eine tiefe Stimme mit Begl. des Pianof. Op. 123. S. 628.

— Frühlingsliebe von Fr. Rückert, für eine Sopranstimme mit Pianof.-Begl. 2 Hefte. Op. 113. S. 41.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 57. S. 926.

Minoja, 24 leichte Solfeggi für die Altstimme. S. 825.

Niedermeier, Der fünfte Mai (il cinque Maggio), Ode di A. Manzoni. S. 312.
— Une Voix dans l'orage, Stances de Mr. Emile Deschamps. S. 312.
Pauerton, Aug., Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begl. des Pianof. S. 403.
— Solfège d'Artiste. S. 825.
Piermarini, Cours de chant. S. 825.
Pott, A., 4 deutsche Lieder für Alt- oder Baritonstimmen mit Pianof.-Begl. Op. 21. S. 41.
— Das Mozart-Album. Originalcompositionen für Gesang und Pianoforte, unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern herausgegeben. Zum Besten des Mozartdenkmals. S. 104.
Reichel, Ad., 4 Gesänge. Op. 5. S. 42.
— 3 Lieder. Op. 7. S. 42.
Spontini, Lobgedicht an seine Freunde in Berlin. S. 42.
Stern, J., Deutsche Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pianof. Op. 12. 1 u. 2. Heft. S. 363.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonieen und Ouverturen für Orchester.

Gade, Niels Wilhelm, Symphonie für das grosse Orchester. Op. 5. S. 879.
Händel, G. Fr., Ouvertüren, in Partitur mit einem Vorwort von C. F. Becker. S. 902.
Kalliwoda, J. W., Ouverture pastorale à gr. Orch. Oeuv. 108. S. 8.
Lindpaintner, P., Kriegerische Jubelouverture zur Feier der 25jährigen Regierung Königs Wilhelm von Würtemberg für das grosse Orchester. Op. 109. S. 307.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Symphonie No. 3. Op. 56. S. 341.
Veit, W. H., Concertouverture für grosses Orchester. Op. 17. S. 9.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Dreyschock, Morceaux de Concert p. l. Piano av. Accomp. d'Orchestre. Op. 27. S. 747.
Gross, Concert pour le Violoncelle. Oeuv. 31. S. 22.
Herz, H., 4me Concerto p. l. Piano av. Accomp. d'Orchestre ou d'un second Piano. Oeuv. 131. S. 584.
Meyer, Ch., Grand Concerto p. l. Piano avec Accomp. d'Orchestre. Oeuv. 70. S. 584.

c) Harmonie- und Militairmusik für Orchester.

Lvoff, Alex., Grand Choeur militair sur des chansons nationales Russes. Oeuv. 15. S. 306.

d) Kammermusik.

α) Für mehrere Instrumente.

Boom, J. van, Grand Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Oeuv. 6. S. 582.
Kaiser, H. E., Gr. Duo concertant p. Clarinette et Viola. Oeuv. 2. S. 21.
Kalliwoda, J. W., 3 Duos brill. et faciles pour 2 Viol. Oeuv. 116. S. 21.

Lecâk et Kummer, Valse, précédée d'une Introduction p. Piano et Violoncelle ou Viol. S. 324.
Lindblad, A., Duo pour le Piano et Violon. Oeuv. 9. S. 131.
Merschner, H., Grand Trio pour Piano, Viol. et Vclle. Oeuv. 121. S. 585.
Merk et Reissiger, Introd. et Variations brill. p. Piano et Vclle. S. 104.
Rosenhain, J., Second gr. Trio p. Piano, Viol. et Vclle. Oeuv. 33. S. 585.
Spohr, L., Duos concertants p. Piano et Viol. ou Harpe et Viol. Oeuv. 113, 114, 115, 116. S. 20.
— Trio für Pianof., Viol. und Violonc. Op. 123. S. 585.
Wolf, Louis, Trio für Pianof., Viol. und Violonc. S. 585.

β) Für ein Instrument.

Bach, J. S., Compositions p. l. Pianof. sans et avec Accompagnement. Liv. 2. S. 648.
Bandissin, Comtesse de, Feuilles d'Album pour le Piano. S. 595.
Benedict, Jul., Caprice pour le Pianoforte. Oeuv. 33. S. 325.
Bernard, W. St., Rondo pastorale pour le Pianof. Op. 25. S. 470.
Bertini, jeune, 50 Préludes p. l. Piano. Oeuv. 141. S. 748.
Burgmüller, Fr., Valses brillantes p. l. Piano. S. 748.
Chopin, Fr., Allegro vivace pour le Pianof. Oeuv. 31. S. 596.
Cramer, H., Nocturne elegique pour le Piano. Oeuv. 2. S. 38.
— Allegro brillant. Oeuv. 6. S. 38.
— Fantaisie romantique. Oeuv. 8. S. 38.
— Fantaisie sur un thème favori de l'Opera „Le Stratonice". Oeuv. 9. S. 38.
— 3 Pensées fugitives. Oeuv. 10. S. 38.
Cramer, J. B., Seize nouvelles pour le Piano, préparations à celles des quatres premiers livres, soigneusement doigtées. Oeuv. 92. S. 323.
— Préludes d'entrée générale surtout à l'usage des jeunes élèves. Oeuv. 96. S. 324.
Czerny, Ch., 24 gr. Etudes de salon charactéristiques et pittoresques pour le Pianof. Oeuv. 692. S. 130.
— 8 Nocturnes romantiques de différents caractères pour le Piano. S. 326.
— Potpourris über Themen beliebter Opern für das Pianof. S. 438.
— Unterhaltende Uebungsstücke für das Pianof. S. 438.
Dreyschock, A., Chanson à boire p. l. Piano. Oeuv. 23. S. 747.
— 6 Airs transcrits p. l. Piano, en forme d'Etudes. S. 748.
— Variations pour la main gauche seule (pour le Piano). Oeuv. 22. S. 596.
— Nocturne pour le Piano. Oeuv. 16. S. 39.
— Les regrets, pour le Piano. Oeuv. 18. S. 40.
Duvernoy, J. B., Etude du mécanisme. Quinze Etudes pour le Piano. Oeuv. 120. S. 595.
Evers, Carl, Sonate pour le Piano seul. S. 453.
Feigerl, E. M., 12 Etudes pour le Piano. S. 469.
Fesca, A., Romances et Etude lyrique pour le Piano. Oeuv. 27. S. 41.
— Souvenir à Henselt. 3 Morceaux de Salon à 4 mains p. l. Piano. Oeuv. 7. S. 749.
— Introduction et Rondo p. l. Piano à 4 mains. Oeuv. 3. S. 749.
Gade, Niels W., Frühlingsblumen. Drei Stücke für das Pianoforte. S. 131.
Goldschmidt, S., 6 Etudes de concert p. l. Piano. Oeuv. 4. S. 41.
Heller, St., Grande Caprice p. l. Piano. S. 324.
Herz, H., 3 Divertissements p. l. Piano sur des Airs du Ballet la jolie Fille de Gant. Oeuv. 128. S. 39.
Hünten, F., Deux morceaux sur le Ballet la jolie Fille de Gant. Oeuv. 119. S. 39.
— Die junge Pianistin. 36 Melodieen für das Pianof. S. 357.
— 2 Rondeaux p. l. Piano. Oeuv. 123. S. 438.
— Fantaisie brillante p. l. Piano à 4 mains. Oeuv. 125. S. 595.
— Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée. Oeuv. 124. S. 438.

Kalkbrenner, Fr., 12 Etudes progress. p. l. Piano. Oeuv. 101. S. 593.
— Fantaisie sur les plus jolies thèmes du Duc d'Olonne. Oeuv. 139. S. 39.
— Fantaisie et Variations brill. sur l'Opéra d'Adam. Le Roi d'Yvetot. Oeuv. 163. S. 636.
Kallwoda, Introduction et Rondeau p. l. Piano à 4 mains. Oeuv. 123. S. 596.
Kittl, J. F., 6 Impromptus p. l. Pianof. Oeuv. 16. S. 40.
— 3 Impromptus p. l. Pianof. Oeuv. 17. S. 40.
Krebs, C., Gr. Fantasie sur l'Opera „Lucrezia Borgia" p. l. Piano. Oeuv. 121. S. 40.
Kufferath, H. F., 6 Etudes de Concert. Oeuv. 6. S. 130.
Kullack, Th., Grande Sonate p. l. Piano. Oeuv. 7. S. 596.
Lachner, Ignaz, Grosse Sonate für das Pianof. Op. 20. S. 325.
Lavasseur, L., 42 Etudes progress. p. l. Piano. Oeuv. 60. S. 325.
Liszt, Fr., Album d'un voyageur. Compositions p. l. Piano. Ire année. S. 106.
Marchelet, Ign., Fantaisie brillante sur une cavatine de l'Opera „Zelmira" de Rossini et une Ballade de „Pensèvement du Serail" de Mozart, p. l. Pianof. Oeuv. 106. S. 131.
Pott, A., Das Mozart-Album. Originalcompositionen für Gesang und Pianoforte, unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern herausgegeben. S. 104.
Pitschert, 3 Airs allemands p. l. Piano. Oeuv. 7. S. 748.
Prudent, E., Fantaisie sur Lucie de Lammermoor, p. l. Piano. Oeuv. 8. S. 39.
Ravina, H., 25 Etudes caracteristiques p. l. Piano. 2 Liv. S. 129.
Thalberg, S., Gracioso, Romance sans Paroles pour le Piano. S. 327.
Voss, Ch., Reminiscences de G. Tell. Fantaisie et variations de Bravoure pour le Piano. Oeuv. 39. S. 324.
Wolff, Ed., Six melodines caractéristiques pour le Piano. Oeuv. 60. S. 323.

IV. Correspondenz.

Amsterdam. S. 725.
Ancona. S. 655.
Arnstadt. S. 473. 652.
Athen. S. 462.
Berlin. S. 42. 136. 178. 247. 314. 357. 361. 470. 597. 604. 749. 847. 927.
Bologna. S. 654.
Breslau. S. 151. 299. 692.
Cagliari (mit Sardinien). S. 330. 459.
Cassel. S. 97. 553. 863.
Celle. S. 473.
Constantinopel. S. 462.
Dessau. S. 655.
Dresden. S. 614. 630.
Eilenburg. S. 371.
Erfurt. S. 253. 633. 651. 776.
Ferrara. S. 655.
Florenz (mit Toscana und Lucca). S. 417. 667.
Frankfurt. S. 90. 230. 406. 599. 817.
Fulda. S. 410.
Görlitz. S. 69.
Granada. S. 483.
Gunstalla. S. 331.
Hall. S. 109. 634.
Hamburg. S. 192. 316. 616.
Hannover. S. 295.
Italienische Opern ausserhalb Italien (1842). S. 370. (1843). S. 951.
Leipzig. S. 25. 45. 139. 217. 350. 415. 424. 630. 739. 755. 813. 832. 846. 868. 930. 952.
Lemberg. S. 152.
Lissabon. S. 483.
Livorno. S. 413.
Lombardisch-venetianisches Königreich (im Allgemeinen). S. 349. 364. 459. 462.
Lucca. S. 414.
Lüneburg. S. 794.
Madrid. S. 483.
Mailand. S. 348. 364. 459. 644. 946.
Mainz. S. 816.
Mantua. S. 462.
Modena (Herzogthum). S. 331. 459.
Moskau. S. 455.
München. S. 9.
Neapel. S. 327. 635. 910.
Neustrelitz. S. 720.
Odessa. S. 483.
Oran. S. 483.
Palermo (mit dem Königreich Sicilien). S. 296. 300. 634.
Paris. S. 844.
Parma. S. 430. 669.
Piacenza. S. 429. 668.
Piemont, Königreich (im Allgemeinen). S. 430.
Prag. S. 48. 67. 194. 234. 265. 281. 344. 402. 423. 439. 531. 678. 865.
Prettin. S. 266.
Reggio. S. 669.
Rom (mit Kirchenstaat). S. 181. 328. 393. 637. 912.
Rudolstadt. S. 479.
Siena. S. 414.
Smyrna. S. 483.
Stettin. S. 75.
Stralsund. S. 76. 515.
Stuttgart. S. 434.
Torgau. S. 554.
Toscana und Lucca, Grossherzogthümer (im Allgemeinen). S. 412.
Triest. S. 368. 680.
Turin. S. 332. 430. 446. 695. 945.
Venedig. S. 367.
Verona. S. 462.
Viareggio. S. 462.
Weimar. S. 71. 263. 631. 943.
Wien. S. 132. 172. 495. 586.
Zaragoza. S. 483.

V. Miscellen.

Albums für 1843. S. 92.
André's, A., Fugenlehre. S. 791.
Aufforderung an Herrn Albert Schiffner. S. 830.
Benzini, Violinist in Leipzig) S. 413; (in Berlin) S. 597; (in Weimar) S. 632.
Becker, C. F., dessen Orgelconcert in Leipzig. S. 630.
Bekanntmachung des Hamburger Stadttheaters zum Vortheil der Opernsänger und Componisten. S. 76.
Berlioz, H., (in Leipzig) S. 217; (in Weimar) S. 263; (in Berlin) S. 357.
Birch, Mus. in Leipzig. S. 634.
Brand des Berliner Opernhauses. S. 604.
Braun, Jos., Fagottist in Wien. S. 601.
Concert des Blindenunterrichts in Paris. S. 534.
Conservatorium in Leipzig. S. 30. 634. 729.
Cours de Piano für classische, moderne und Ensemblemusik in Paris, ertheilt von J. B. Cramer und J. Rosenhain. S. 699.
Deutscher Theater in Moskau. S. 455.
Didey, Ueber die Violetstimme. S. 653.
Döhler (Pianist) in Leipzig. S. 29.
Drechsler (Violoncellist) in Dessau. S. 651.
Ehrenbezeigungen: Bennewitz S. 52; Becker S. 709; Berlyn S. 270; Cherlard S. 253; Donizetti S. 142; Ernst 32. 550; Hubert S. 52; Kastner S. 300; Kiesewetter S. 300; Kittl S. 119; Klose S. 372; Landsberg S. 518; Liszt

S. 270; L. de St. Lubin S. 606; Lvoff S. 256; F. Mendelssohn-Bartholdy S. 334; Meyerbeer S. 270. 397. 574; Rossini S. 590; Saemann S. 590; Schubert S. 256; Spontini S. 269; Westmoreland S. 590; Willmers S. 397; Verbuhlt S. 52.

Für Operncomponisten. S. 393.

Gollmick, C., Entgegnung. S. 155.

Gounot, Ch., Componist aus Paris (in Wien). S. 387.

Hauser, Mich., Violinist, in Hamburg. S. 616.

Haydn's Schöpfung in Rudolstadt. S. 479.

Hiller, Ferd., in Leipzig. S. 740.

Hofmann, J., Componist in Wien. S. 514.

Institut für ältere Kirchenmusik in Paris. S. 372.

Italienische Oper (in Hamburg). S. 616.

Kaufmann, Akustiker, in Bremen. S. 574.

Kinderconcert in München. S. 608.

Kittl, F., zum Director des Prager Conservatoriums ernannt. S. 554.

Lichtenthal, Homeros von Mozart, das Textbuch nach dem heutigen Operngeschmack bearbeitet. S. 809.

Liszt, Fr., (in Moskau) S. 478; (in Hamburg) S. 616.

— mit Rubini in Weimar S. 72; in Berlin S. 247; in Erfurt S. 253.

Lobe, J. C., neue Bestimmungen über dessen Lehrinstitut. S. 16.

— Beleuchtung der Entgegnung des Hrn. Gollmick. S. 212.

Mainzer's Gesangsinstitut in London. S. 620.

Marcello, Therese und Marie, (in Frankfurt) S. 92; (in Wien) S. 588. 602.

Monochord, neue Erfindung von Higgs. S. 270.

Monumente: Bach, S., in Leipzig S. 350; Bailliot, Comité zu dessen Denkmal S. 32; Beethoven S. 333. 518. 620; Monsigny S. 590.

Moriani (in Dresden). S. 630.

Moscheles (in Paris). S. 277.

Musikalische Bildungsanstalt von Jos. Proksch in Prag. S. 678.

Musikfeste, Musikfest in Aachen S. 518. Musikfest in Brüssel S. 915. Gesangfest in Celle S. 473. Grosses Männergesangfest in Dresden S. 550. Helvetisches Musikfest in Freiburg S. 714. Musikfest in Heidelberg S. 350. 10tes pfälzisches Gesangfest in Landau S. 724. Gesangfest der Liedertafeln von der Elbe in Leipzig S. 518. Musikfest in Marienburg S. 353. Liederfest zu Motsdorf S. 650. Taunussängerfest in Oberursel S. 620. Gesangfest in Osnabrück S. 607. 4tes norddeutsches Musikfest in Rostock S. 483. 619. Männergesangfest in Schweinfurt S. 620. Gesangfest des sächsischen Hochlandvereins in Stolpen S. 653. Musikfest in Zürich S. 557.

Musikschule in Dessau. Ankündigung. S. 144.

Musikwerke (vermischte) in Nachrichten besprochen: Chelard, Festcantate (in Weimar) S. 72. Eberwein, Festspiel (in Weimar) S. 72. Erben, Böhmische Volkslieder S. 554. Kittl, J. F., Trio für Pianoforte, Viol. und Vcll. S. 281. Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum in Berlin S. 770. Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zu Sophokles' Antigone (Frankfurt a. M.) S. 820. Schneider, Fr., Festouvertüre (in Leipzig) S. 891. Schumann, Rob., Das Paradies und die Peri (in Leipzig) S. 922.

Neues u. Altes. S. 305.

Neufeld, Franz, Musiklehrer „Zur Verständigung" (aus Prag). S. 604.

Neukomm, S., (in Wien). S. 513.

Niederrheinische Musikschule in Cöln. S. 534.

Nikolai, Otto, (in Wien. S. 513.

Nissen, Frl., Sängerin (Prag). S. 516.

Ole Bull (in Kopenhagen). S. 501.

Opern in Nachrichten besprochen: Adam, Le Roi d'Yvetôt. Komische Oper (in Paris) S. 81. Auber, Die Kronidiamanten Prag) S. 49. Auber, Der Herzog von Olonne (in Prag) S. 736. Dietsch, Das Gespensterschiff S. 12. Gretry, Richard Löwenherz (in Wien) S. 666. Huth, L., Gelo und Genoveva (in Sondershausen) S. 333; (in Arnstadt) S. 475. Lachner, Catharina Cornaro (in Wien) S. 13. 133. Lindpaintner, Die sicilianische Vesper S. 424. Lortzing, Hans Sachs (in Prag) S. 48. Marras, Der Kiosk, Oper in 1 Acte. S. 14. Nefzer, Mara, Oper (in Wien) S. 134; (in Prag) S. 885. Reissiger, Adele de Foix, Oper (in Prag) S. 194. Ricci, Der Korker von Edinburg (in Prag) S. 426. Ricci, Corrado di Altamura (in Wien) S. 697. Roder, Die Schweden in Prag S. 9. Salvi, La Prima Donna (in Wien) S. 695. Spohr's Faust (in Berlin) S. 398. Täglichsbeck, König Enzio (in Carlsruhe) S. 389. Verdi, Nabucodonosor (in Wien) S. 696. Wagner, R., Der fliegende Holländer (in Cassel) S. 518.

Oratorien und geistliche Werke in Nachrichten besprochen: Adam, Messe, in der Kirche St. Roche in Paris aufgeführt S. 13. Finkes, D. Maria, Oratorium S. 515. Mendelssohn's Paulus in Görlitz S. 69; in Naumburg S. 551. Preyer, Noah, Oratorium (Wien) S. 174. Rossini, Stabat Mater (Prag) S. 443; (Moskau) S. 457. Rungenhagen, Cäcilia, Orat. S. 75. Schmidt, Al., Moses, Orat., in Nürnberg aufgeführt S. 724. Schneider, Fr., Pharao, Orat. (Dessau) S. 736. Spohr, Des Heilands letzte Stunden (Berlin) S. 248.

Orgel in Prettin S. 286.

Orgelconcert von Fr. Lange in Torgau. S. 554.

Panseron u. Cramer, Pianofortecursus in Paris. S. 12.

Piano-droit. Neue Erfindung. S. 634.

Pirkhert, Ed., Pianist. S. 588.

Pixis, Francilla, (in Prag) S. 425.

Preisaufgabe des niederländischen Instituts für Wissenschaft und Künste. S. 140.

Rossini's Opern. S. 593.

Rubini in Moskau. S. 438.

Rubinstein in Moskau. S. 477.

Schulhoff, Jul., Schüler Tomaschek's. S. 68.

Schumann, R. u. Cl., Musikalische Morgenunterhaltung (in Leipzig). S. 45.

Schweitzer, blinder Bassänger. S. 516.

Singakademie in Paris. S. 52.

Sonderbare Kirchenmusik. S. 112.

Stadttheater in Leipzig. S. 139.

Statistische Uebersicht der Heilstopern 1842 in Italien. S. 369.

Stöckl-Heinefetter, Frau, (in Prag). S. 553.

Symphonien, in Nachrichten besprochen: Drobisch, Symphonie (Leipzig) S. 762. Spohr, Doppelsymphonie (Leipzig) S. 346; (Wien) S. 498.

Tamburini (in Strassburg). S. 516.

Taubert, Musik zu Medea von Euripides. S. 640.

Tuczek, Frl., Sängerin (Prag). S. 532.

Ueberblick der von 1836 bis 1842 im Opera comique zu Paris gegebenen neuen Opern. S. 30.

Verzeichniss der auf der Zwickauer Bibliothek befindlichen gedruckten Musikalien. S. 690.

Viardot-Garcia, Pauline, in Berlin) S. 608; (in Wien) S. 686.

Viennstemps (in Prag) S. 531; (in Wien) S. 603.

Walter, Aug., Componist (in Wien). S. 514.

Wartel, Herr u. Mad., (in Prag) S. 443; in Berlin) S. 472.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. № 1. 1843.

Inhalt: Lamennais' Ansichten von der Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus München. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Lamennais' Ansichten über die Musik.

Wohl wird es Manchen befremden, in einer musikalischen Zeitung den Namen eines Mannes zu lesen, welcher auf einem ganz anderen Gebiete als mächtiger Redner seiner Wahrheit aufgetreten und berühmt geworden ist. Abbé Lamennais ward zuerst im Jahr 1808 als theologischer Schriftsteller durch seine Schrift Réflexions sur l'état de l'eglise en France bekannt, und zog bald ein allgemeines Interesse auf sich; denn er trat in Kampf mit der Meinung seiner Kirche, die er zu vertheidigen und zu verherrlichen suchte, und seines Volks, das er von dem alten Glauben losriss. Ueberall erkannte man in ihm den philosophischen Denker, welcher auf selbstständig gewähltem Wege vorschritt, oft freilich für diejenigen befremdlich, welche ihn weder in dem Umfang seines Wissens erfassen, noch ihm in die Tiefe der Spekulation, welche nicht selten sich in mystischen Dunkel verlor, folgen konnten. Während er in einer Reihe von Schriften für die Befestigung der Kirche und die Reinigung des religiösen Glaubens und dann über die Grundlagen der Staatslehre mit Lebendigkeit, Kraft und Eleganz sprach, schien sein Antheil am Aesthetischen nur ein geringer zu sein. Allein seine ernstlich gemeinten Studien umfassten das ganze Leben und alle Theile der Philosophie, mithin auch die Aesthetik; Niemand aber wird den ihm eigenen Scharfsinn und das Geistreiche seiner Darstellung leugnen. Wer möchte mithin nicht wissbegierig nach der Ansicht dieses originellen Denkers von der Kunst und namentlich der musikalischen fragen? Auskunft gibt sein neuestes Werk Esquisse d'une philosophie. 3 Vol. 1841, in welchem das 8. Buch von der Kunst, das 9. von der Musik handelt. Wir glauben unsern Lesern durch eine Darlegung dieser Ansicht, wenn auch nur in rhapsodischer Form, eine nicht unwillkommene Gabe darzubringen, ohne eine Kritik derselben beizufügen.

Lamennais geht von der Grundidee der Wahrheit, als der absoluten Idee, aus. Die Aeusserung der Idee des Wahren durch die Erscheinung ist ihm das Schöne, das nur durch die Form, in welcher sich das Wesen ausprägt, bestimmt wird. Die Form aber ist der eigenthümliche Gegenstand der Kunst, nicht blos als die nothwendige immaterielle Form der reinen Ideen, sondern als die unter den Bedingungen der Erscheinung verwirklichte.

So wie Gott in seiner Schöpfung das Schönen das Wahre oder das absolute Wesen in sinnlicher Form erscheinen lässt, so inkarnirt der Mensch in seinen Werken den Typus des Schönen, was stets mit seinen Begriffen von der Welt und von Gott in Verhältniss steht, so dass er im Kunstwerke Gott, die Welt und seine Verhältnisse zu Beiden ausdrückt. Die unter den Bedingungen der Ausdehnung existirenden Formen beruhen auf zwei Elementen, von denen das eine durch Licht auf die äusserliche Existenz, das andere durch den Schall auf die innerliche Form sich bezieht. Da aber das allgemeine Mittel der Aeusserung ursprünglich einig ist, so müssen Licht und Schall ihrer Wesenheit nach identisch sein, dasselbe unter verschiedenen Bedingungen bestehende uranfängliche Prinzip. In der Musik geht die Kunst in das unmittelbare und reelle Gebiet des Lebens über; sie wird der Mensch selbst, wie er unter dem Einflusse des Gefühls, das ihn treibt in Allem eine gewisse ideale Schönheit aufzusuchen, die höchsten Funktionen seiner Natur verrichtet.

Die Wirksamkeit der Musik hat ihren Grund in der Wesenheit des Schalls selbst, indem er die innere Form der Wesen manifestirt und so auf das Innere derer, die diese Aeusserung wahrnehmen, wirkt. Sie ist das Resultat der direkten Einwirkung physischer, physiologischer und moralischer Gesetze auf das innere Prinzip, welches die Natur der Wesen konstituirt. Drei Stufen lassen sich unterscheiden, entsprechend den drei Ordnungen von Gesetzen, die selbst wieder den drei Ordnungen unorganischer, organischer und intelligenter Wesen entsprechen. Die erste Stufe oder die Musik in ihren Beziehungen zu den nicht organisirten Körpern hängt von den rein physischen Gesetzen ab, deren nothwendiger natürlicher Ausdruck die Zahl ist. Wie die Körper unter drei Dimensionen existiren, so kann kein Grundton hervorgebracht werden, ohne eine gleichzeitige dreifache Resonanz, die erste Basis der Akkorde und der Tonleiter, das heisst des regelmässigen Systems der musikalischen Töne. Auf der zweiten Stufe ist die Musik mit physiologischen Gesetzen der Wesen verflochten. Der Schall affizirt die mit Empfindung und Verstand begabten Wesen auf eine gewisse ihrer Natur entsprechende Weise; diese Wesen wirken auf einander durch die Stimme, drücken in einer ihren Fähigkeiten und der Organisation, welche deren passive Bedingung

ist, analogen Sprache ihre Begierden und Leidenschaften aus. Der Rhythmus besonders behauptet auf sie einen mächtigen Einfluss. Diese Wirkungen hängen von gewissen der lebenden Natur entsprechenden speciellen Ursachen ab, deren Gesetze sich nicht durch Zahlen ausdrücken lassen. Eine unthellbare Empfindung lässt sich nämlich nicht durch eine numerische Formel darstellen; sie ist eine Modifikation des sich selbst bewussten Grundwesens, der streng einigen Substanz. Die Musik aber erhebt sich noch höher und wird eigenthümliche Musik des Menschen, der Ausdruck seiner vollständigen Natur.

Es gibt keine Musik ohne erste Basis, Tonalität (Skala) genannt, ein System, das von einem Grundton ausgehend die progressive Generation der abgeleiteten Töne darstellt. Vom philosophischen Standpunkte aus kann man ein solches System im allgemeinen und mathematischen Sinne fassen, da die Einheit der Schöpfung die Einheit ihrer Gesetze und Aeusserungen in sich schliesst. Diese Gesetze aber modificiren sich in Rücksicht auf uns, die wir nur ein Theil des grossen Ganzen sind, nach unserer besondern Beziehung zur Gesammtheit. Da also in Bezug auf uns jedes Tonsystem nothwendig partiell und unvollständig ist, so kann keines die Genauigkeit darbieten, welche der absoluten und universellen Wahrheit entspricht. Das zeigt die verschiedene Bestimmung der Grundtonalität verschiedener Völker. Unserm diatonischen System hangen höchst bedeutende Unvollkommenheiten an, die wir gewohnheitshalber nicht bemerken, doch würde jedes neu erfundene an ähnlichen Missständen leiden.

Ist die Tonalität einmal festgestellt, so umfasst die Tonkunst ein Vierfaches: den Rhythmus, den Ton, die Bewegung, den Ausdruck. Der Rhythmus entspringt aus den Urgesetzen der Bewegung. Daher bilden drei Bedingungen die Wesenheit des Rhythmus: Periodicität; die Zerlegung der Bewegung in Theile, welche ihrer Grundeinheit entsprechen und selber sich in Aliquot-Theile dieser Einheit zerlegen lassen; zwei Tempi, wovon das Eine schwächer, das Andere stärker in jedem dieser Theile ist. Im Bezug auf uns setzt der Rhythmus den Schall voraus, weil jener nur mittels des Schalls wahrgenommen und beurtheilt werden kann.

In Beziehung zur Tonkunst ist der Schall zusammengesetzt: er enthält Klang, der die innere und ständige Form ausdrückt, und Rhythmus, welcher die Form der Bewegung äussert. Der Klang setzt daher wesentlich nur einen Ton voraus, welcher der wesentlich einigen innern Form entspricht, während der Rhythmus mehrere aufeinanderfolgende Töne in sich fasst, da die Form der Gesammtbewegung nur durch eine Reihe von partiellen Bewegungen, die nach einem festen Gesetz mit einander verbunden sind, bestimmt wird. Die Arten des Rhythmus aber sind zwei, je nachdem er aus einer numerischen Progression gerader oder ungerader Zahlen hervorgeht, der gezweite und gedritte Rhythmus. Sie lösen sich nie in einander auf, können aber im Kunstwerk sich mischen und auf mannigfaltige Weise kombiniren.

Da in der Welt die Bewegung die Aeusserung des Lebens ausmacht, so drückt der Rhythmus die Modifikationen der lebenden Wesen, deren innern Zustand aus. Jedes Gefühl des Menschen hat seinen besonderen Rhythmus und der Rhythmus allein schon weckt Gefühle in uns. Ihm verdankt die Musik grosstentheils ihre Macht.

Der Takt bezeichnet die Verhältnisse des Rhythmus zur Zeit. Dieser schliesst also jenen wesentlich mit in seinen Begriff ein, doch nicht nach der Strenge der Regel unserer neuern Musik, die erst spät hinzukam. Die religiöse Musik, wiewohl gewissermaassen taktmässig, kannte diese Regel ursprünglich nicht. Ist der Takt wirksam, vollbringt er zwei Funktionen; er entäussert ein besonderes Element des Rhythmus die Periodicität, und durch seine symmetrische Form trägt er dazu bei, eine der Bedingungen des Schönen zu realisiren, indem er das Gefühl von Ordnung unter einer Gesammtheit von Tönen hervorbringt.

Der durch den Rhythmus bestimmte Effekt hängt endlich auch von der verschiedenen Schnelle der Bewegung ab. Dies hat seinen Grund in den allgemeinen Gesetzen der Natur.

Die drei musikalischen Elemente, der Rhythmus, der Takt und die Bewegung tragen alle zum Ausdruck bei, sind aber der Ausdruck nicht selbst. Der Zweck der Musik beruht in Darstellung des unendlich Schönen, und was sie zu reproduciren trachtet, ist nicht was ist, so wie es ist, sondern der ewige Typus, das ideale Muster der Dinge, das gleichsam hinter diesen verborgen ist. Die Musik also ahmt nicht nach, sie schafft. Durch sie stellt der Mensch seine Ideen von Gott und der Welt, er stellt sich selbst dar in seinen Beziehungen zur höchsten Ursache, in seinen Verhältnissen zu seines Gleichen und zur Natur, indem er nicht die Idee selbst, sondern das mit derselben verknüpfte Gefühl ausspricht. Der Ausdruck also entspringt aus den moralischen Gesetzen, der Intelligenz und der Liebe. Dazu ist ein Vermögen erfordert, verschieden vom Rhythmus, von der Bewegung, vom Takte, doch mit allen dreien in enger Berührung. Es nöthigt uns, verschiedene Ordnungen von Tönen zu denken, entsprechend den verschiedenen Ordnungen der Gefühle, und in jeder dieser Ordnungen zahllose Nüancen, sie mögen aus einer unbestimmten Anzahl einfacher Töne oder aus der Kombination mehrerer Töne hervorgehen. Der Künstler hat dies Vermögen des Ausdrucks in Anwendung zu bringen und muss daher die Fähigkeit besitzen, das Gefühl sich anzueignen, das er ausdrücken will. Geschieht dies, so geht er aus sich in sein Werk über, und zwar unter der Form seiner besondern Art zu empfinden, so dass er, indem er diese ausdrückt, sich selbst ausdrückt. Ein Gleiches gilt von dem, der das musikalische Werk ausführt. Daher finden wir in der Komposition, wie in der Ausführung Etwas, was wir den Accent nennen möchten. Dieser Accent ist der Wiederhall der innern Natur des Künstlers. Sonach aber besteht der Ausdruck aus zwei verbundenen Elementen.

Harmonie und Melodie sind Zweige einer gemeinsamen Wurzel. Die Harmonie lässt die niedrigere Welt und die Verhältnisse der Wesen dieser Welt zu einander anschaulich werden, ist die Stimme derselben. Die

harmonischen Verhältnisse durchdringen sich nicht so, dass daraus eine Einheit, welche einem wirklichen Gedanken entspreche, hervorgeht; sie bilden keinen Sinn, weil sie nicht aus einer intelligenten Natur hervorgehen; sie gründen sich vielmehr auf die physischen Gesetze der Resonanz und hängen von diesen Gesetzen so ab, wie die Verhältnisse der auf den Gesichtssinn bezüglichen äussern Formen den geometrischen Gesetzen unterworfen sind; und diese Ordnungen werden durch die Zahl repräsentirt. Die aus einem ursprünglichen Akkorde erzeugten Reihen der Akkorde entsprechen dann den Verhältnissen, welche die wesentlichen und innern Formen der Dinge mit einander verbinden.

Die Melodie, eine Reihe von bestimmten Tönen, welche einander hervorrufen und sich aneinander knüpfen, wie Worte in der Rede, entspricht dem mit der Idee unzertrennlich verbundenen Gefühl, und drückt es als das Wesen aus, welches, wenn es das unendlich Schöne in seiner Unwandelbarkeit beschaut, sich in Liebe, die sein Leben wird, mit demselben vereinigt und dasselbe sucht, und dasselbe mit Entzücken unter dem geheimnissvollen Schleier seiner irdischen Manifestationen erblickt, und mit einem immer neu erwachenden Sehnen es zu reproduciren trachtet. Nichts von allen dem zeigt sich in der Körperwelt, noch in dem Reiche, das von den rein physiologischen Gesetzen regirt wird.

Die Harmonie ist mit der Melodie verknüpft, wie die Natur mit dem Menschen; sie muss aber der Melodie untergeordnet sein, wie die Natur dem Menschen, gleichwie bei der Malerei die Farbe der Zeichnung.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

W. H. Veit: Concert-Ouverture für grosses Orchester. Op. 17. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Der Komponist, der sich bereits in verschiedenen Gattungen der Musik mit Glück versucht hat, bezeichnet durch das auf dem Titelblatte abgedruckte Motto aus Wieland's „Oberon" die Grundidee seines Werkes; der einfache Sinn desselben ist: „Durch Nacht zum Licht!" Und der Komponist führt uns wirklich diesen Weg. Die nähern Bezeichnungen des Motto, so wie die Momente, wo sie nach der Intention des Komponisten eintreten sollen, wird die Zuhörerschaft schon selbst herausfühlen; zum Theil ergeben sie sich aus der nachstehenden Beleuchtung des Werkes.

Die Bässe beginnen das sehr ausgeführte Andante poco maestoso, das offenbar mehr eine Symphonie als eine Ouverture ankündigt, mit diesem trüben und spannenden Gedanken unisono:

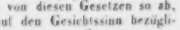

der eben so düster und unentschieden von den Blasinstrumenten beantwortet wird. Auf eigenthümliche und unerwartete Weise wird nach A moll modulirt, und nun erscheint, nach kurzer Steigerung, das früher auf die Molltonart hindeutende Thema nach einem Trugschlusse, so resolvirt:

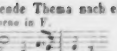

Klarinette, Oboe und Flöte führen es nach einander, verziert, weiter, während das Quartett, in recht passendem und füllendem Rhythmus, die harmonische Basis bildet. Mit einem neu hinzutretenden, minder heiteren Gedanken, den die Blasinstrumente wechselnd aufnehmen, wird der Satz nach Harmonie und lebhafterem Rhythmus leidenschaftlicher, und steigert sich wirksam nach A dur, in welcher Tonart die Bässe das Thema, kräftig markirt, und eben so von den Violinen beantwortet, aussprechen, während die Blasinstrumente in vollen Akkorden und Rhythmen, wie wir sie früher dem Quartett zugetheilt sahen, dem Satze Kraft und Fülle verleihen. Noch mehr Leben gewinnt dieser Moment durch eine arpeggirende Figur der Violen, die aber zu schwach sind, um durchzudringen, weshalb es wohl wirksamer gewesen wäre, wenn die Violoncelle (statt die Kontrabässe zu unterstützen, die schon durch die Bass-Posaune verstärkt sind) das ihnen so eigenthümliche Arpeggio mit den Violen gemeinschaftlich ausgeführt hätten. Diese kräftige, auf einen Orgelpunkt gebaute Tonsteigerung erkämpft, nachdem noch zuletzt ein kurzer Kanon in der Oktave zwischen Bass und Violine eintrat, siegreich ihr Ziel, um nämlich mit der ganzen Kraft des vollen Orchesters den Hauptgedanken Unisono in D moll auszusprechen, der aber bald, ebenfalls im Unisono, nach *B* sich wendet. Nun beginnt in dieser Tonart ein nicht eben neuer, aber sehr freundlicher, schön instrumentirter Gesang, der vorzüglich da, wo er sich nach D dur wendet, ungemein wohlthuend hervortritt, wobei der glücklich gewählte Triolenrhythmus des Quartetts den Gedanken zugleich sanft und belebend durchdringt. Die Kadenzirung in D dur ist vollständig, und schon scheint das Leben des ganzen Satzes völlig abgeschlossen und pulsirt nur noch in der leise nachschlagenden grossen Terz der Hörner und Klarinetten, als plötzlich die Harmonie sich nach $\frac{1}{Cis}^{\#}$ und $\frac{1}{H}^{\natural}$ wendet, immer mit nachschlagender Quart und Quinte der genannten Instrumente. So sind wir leise und unvermerkt nach Fis dur, und zugleich zum Eintritt des Allegro molto, $^{2}/_{4}$, gelangt, wobei die Hörner und Trompeten den neuen Rhythmus bezeichnen mit nachschlagenden Achteln im Quartett und in den Blasinstrumenten. Referent würde hier jedoch vermieden haben, der ersten Trompete gleich zu Anfange das hohe, spitze *e* zuzutheilen; es scheint der Dämmerung des Eintrittes zu widersprechen, und würde gewiss bei der nahen Steigerung viel wirksamer gewesen sein. — Im zwölften Takte tritt energisch und glänzend das Thema des Allegro ein:

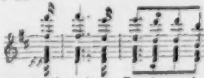

dessen unvollständiger Rhythmus durch Wiederholung der vier letzten Noten durch die Blasinstrumente ergänzt

wird. Nachdem es bei seinem Wiedererscheinen nach dem $^6_4$-Accord von *D* geführt ist, tritt bald und unerwartet eine Fermate auf der Dominante ein. Das ganze Orchester hat den Halt auf der Pause; nur die zweite Violine, etwas sonderbar, auf dem *a*, um sogleich wieder auf der Tonika zu kadenziren:

Nachdem nun die Blasinstrumente die Führung des Thema's übernommen, wobei das Quartett nachschlägt, zersplittet das Letztere den Gedanken auf eine Weise, die etwas an die Beethoven'sche Behandlung erinnert, der sie gern (und namentlich in seiner B dur-Symphonie) benutzte.

Der gut motivirte, ansprechende Mittelsatz gibt an seinem Schlusse Veranlassung, den Hauptgedanken auch in A dur vernehmen zu lassen, nur hätte der geistvolle Komponist eine etwas bedeutendere Schlussformel als diese:

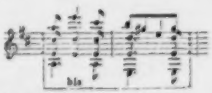

gewiss leicht gefunden.

Der Gedanke des Mittelsatzes dient nur als Uebergang zur Wiedereinführung des ersten Thema's in der Tonika, wobei treffliche, ungesuchte und doch sehr wirksame Fortschreitungen sich hervorthun. Nur da, wo die Bässe nach und nach von *fis* nach *b* herabsteigen, wollte uns eine harmonische Auslassung als Härte erscheinen. Herr Veit moduliert nämlich so:

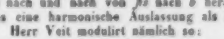

welche Rückung leicht so vermieden werden könnte:

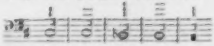

Der Eintritt des oben skizzirten ersten Thema's wirkt gewiss so günstig, dass wir es dem Komponisten nicht verargen wollen, ihn hier unverändert zu wiederholen; nur hätte jetzt vielleicht die bewusste Fermate, statt von der zweiten Violine abwärts, von der ersten Flote aufwärts, etwa so:

ausgeführt werden können, zumal da nun die Blasinstrumente die Initiative haben. Der Gang des ausgezeichneten Werkes ist nun aus den vorstehenden Andeutungen, der Form nach, deutlich zu entnehmen. Der Mittelsatz wird auf ähnliche Weise, wie früher nach der Dominante, so hier nach der Tonika geführt, mit schöner, wirkungsvoller Harmonie und manchem schönen, neuen Zuge ausgestattet, wobei der geübte Harmoniker, wie der gewandte Bildner der Instrumentation im vortheilhaften Lichte erscheint. Noch einmal stört uns die oben erwähnte matte Schlussformel, zugleich mit dem vielgebrauchten Sprunge nach der Unterterz, dann aber treten um so günstiger einzelne Anklänge aus dem Mittelsatze in verschiedener Zergliederung und Harmonie hervor, und endlich beginnt, nach einer vollkommenen Kadenz nach der Tonika, die Stretta, die aus Theilen beider Themen gebildet, mit wirksamer Steigerung den kräftigen Schluss des tüchtigen Werkes herbeiführt, das wir als eine wahrhafte Bereicherung der Concertmusik willkommen heissen. Die Ausstattung des Werkes ist schön; die Ausführung bietet durchaus keine Schwierigkeit dar, und so dürfte diese Ouverture auch mittleren Orchestern zu empfehlen sein.

J. W. Kalliwoda: Ouverture pastorale à grand Orchestre. Oeuv. 108. Sme Ouverture. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. $2\frac{1}{2}$ Thlr.

Wenn man auch im Allgemeinen schon aus der Bezeichnung: Pastorale, entnehmen kann, was man zu erwarten hat, so ist doch diese anmuthige Gattung der musikalischen Poesie, die Idylle, so vieler Nuancen und Behandlungsarten fähig, dass wir es sehr natürlich finden, wenn geistreiche Komponisten sich von diesem Stoff angezogen fühlen *).

Humor, Gemüthlichkeit und eine nicht gewöhnliche Regsamkeit des Geistes scheinen vorzugsweise die Bedingungen zur Produktion solcher Gebilde. Die Kunst soll hier die Natur nur verschönen, nicht aber in streng abgeschlossnen Formen die Fantasie beschränken und erkälten. Bei aller Heiterkeit, ja Lustigkeit der Szenen muss doch eine gewisse naive Unschuld und Anspruchlosigkeit das Ganze durchwehen.

Der Komponist des vorliegenden Werkes hat die meisten dieser Beziehungen richtig erfasst, und mit Glück und Talent wiedergegeben. — In Gemüthlichkeit und Unschuld eröffnen sich mit dem Allegretto, $^6_4$, Adur, die ländlichen Szenen; Heiterkeit und traulicher Verkehr gehen sich in freundlichen Melodien kund. Passende Abwechselung im Rhythmus wie in der Harmonie bewahrt, bei aller Einfachheit, das Ganze vor Monotonie. Die künstlerische Führung der Stimmen erscheint so natürlich (z. B. da, wo die Bässe die Melodie führen, während sich daneben die Violinen in einer belebten Sextolenfigur bewegen, und eine dritte selbständige Melodie in der tiefen Lage der Flöten und Klarinetten sich beiden anschmiegt), dass man gar nicht die dabei angewandte Kunst, sondern nur die gemüthliche Wirkung gewahrt. Mit dem eintretenden poco vivace er-

*) Wir erinnern nur an Beethoven's Szene am Bach in seiner Pastoral-Symphonie, vor Allem aber an die wahrhaft überirdische Pastoral-Einleitung zu dem Recitativ in Händel's Messias: „Es waren Hirten daselbst auf dem Felde," und an die die darauffolgende Kavatine: „Er weidet seine Heerde." In der Vaterstadt des Referenten wurde alljährlich in der Dämmerung des Weihnachtsmorgens dieser Abschnitt des Messias als Kirchenmusik ausgeführt. Die Wirkung war zauberisch, wie noch langen Jahren noch jetzt die Erinnerung daran. Was versuche es nur! *Der Referent.*

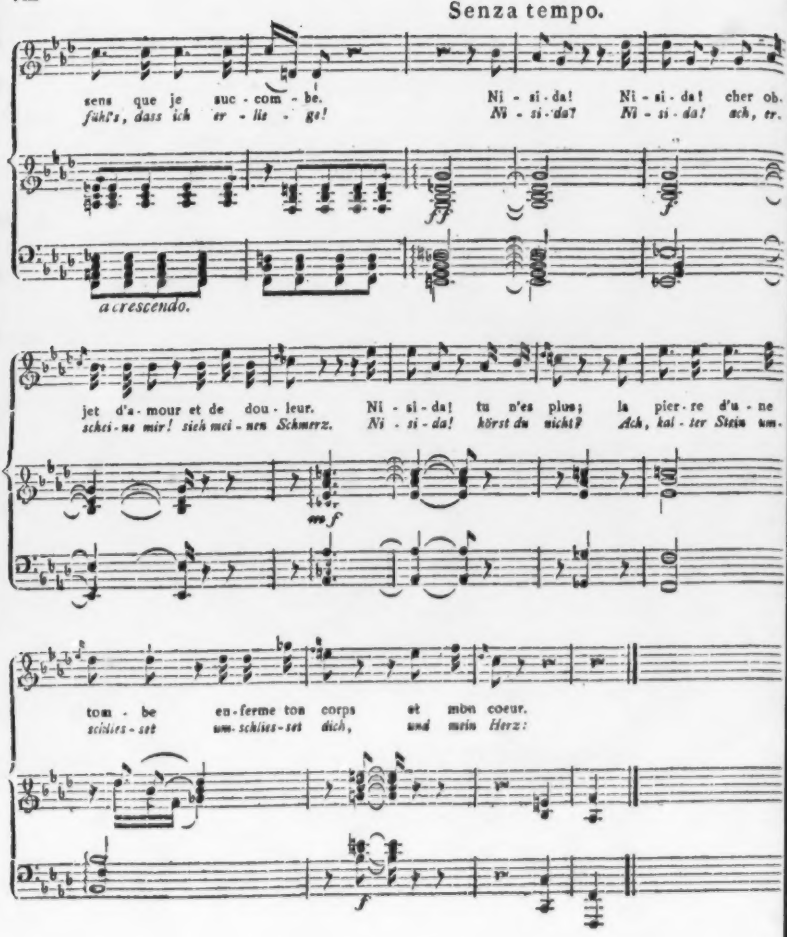
Senza tempo.
sens que je suc - com - be.
fühl's, dass ich er - lie - ge!
Ni - si - da! Ni - si - da! cher ob.
Ni - si - da! Ni - si - da! ach, er.
a crescendo.
jet d'a - mour et de dou - leur.
scheu - ne mir! sich mei - nen Schmerz.
Ni - si - da! tu n'es plus; la pier - re d'u - ne
Ni - si - da! hörst du nicht? Ach, kal - ter Stein um -
tom - be en - ferme ton corps et mon coeur.
schlies - set um - schlies - set dich, und mein Herz:

klingen nun fröhliche Schalmeienklänge, und auf dem bekannten ländlichen, stereotyp gewordenen Quintenbasse,

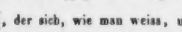

, der sich, wie man weiss, um nichts kümmert, was über ihm vorgeht, entwickelt sich fast unmerklich das Vivace, welches sich durch reges Leben ankündigt, und sich fortan bis zur Lustigkeit und Derbheit steigert. Einige Mal steigt wohl eine trübe Wolke am heitern Horizonte empor, nur aber, um bald wieder vor heller Lust und Fröhlichkeit zu verschwinden. Zuweilen treibt der Humor wohl auch ein keckes Spiel, und lässt sich z. B. so vernehmen:

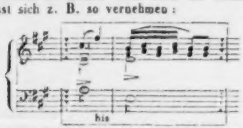

aber er kehrt bald wieder in seine Schranken zurück. — Kurz, das ganze harmlose Werkchen athmet Lust und Frohsinn und frische Landluft, und — man wird froh dabei.

Fügen wir nur noch hinzu, dass, bei aller Freiheit der Form und Bewegung, doch eine feste, künstlerische Hand das Ganze zusammenhält, so dass alle Intentionen klar zu Tage kommen, so wird das hinreichen, unser Interesse für das Werk zu motiviren und die Aufmerksamkeit auf dasselbe hinzuleiten. *Al.*

Nachrichten.

München. Am 25. Nov. wurde zum ersten Male gegeben: „Die Schweden in Prag", grosse histor.-romant. Oper mit Ballet in 3 Akten, frei bearbeitet nach einer Erzählung der *K. Pichler* von *J. G. Grötsch*. Musik vom k. Kapellmeister *J. V. Röder*. Der Tonsetzer, welcher sich bisher vorzugsweise im Kirchen- und Oratorienstyle bewegte, gab uns schon früher Gelegenheit, in diesen Blättern über ihn zu sprechen. Vor mehren Jahren schon hörten wir von ihm eine Symphonie (er soll deren fünf gemacht haben), die Kantate „Cäcilia", das Oratorium „Messiade", das neben mancherlei Missgriffen und Mängeln des Ausgezeichneten sehr Vieles enthält, mehre vorzüglich schöne Messen und Vesperpsalmen, zu denen er wieder Einiges aus seiner „Messiade" benutzte. Vor etwa 3 oder 4 Jahren ward er bei dem k. Hoftheater als Musikdirektor angestellt, hatte als solcher Zwischenakte, Ballete, Singspiele und kleinere Opern zu dirigiren, und erhielt im letzten Sommer die Stelle eines königl. Kapellmeisters in dem Wallfahrtsorte Altenötting. Erst jetzt in seinem vorgerückten Alter (der Mann ist gegen 70 Jahre alt) begann er eine Oper zu schreiben. Ihre Annahme an hiesiger Bühne soll nicht ohne Hindernisse erfolgt sein. Kurze Zeit vor ihrer Aufführung veröffentlichte der Libretttist in den hiesigen Blättern ein Schreiben, das er von unbekannter Hand erhalten haben wollte, beiläufig des Inhalts: „Seien Sie auf der Hut, man bereitet eine schändliche Intrigue gegen Ihr Werk und will es nicht zu Ende spielen lassen." Ueber die Proben gingen die widersprechendsten Gerüchte, lobend und tadelnd, Beides im reichsten Maasse. Auch erfuhr man, die k. Polizeidirection habe an ihre Untergebenen gemessene Befehle gegen jeden etwaigen Unfug erlassen, — dazwischen wieder, wie prächtig die Oper an Costumes und Dekorationen ausgestattet sein würde, so dass sich die Kosten gegen 6000 Fl. beliefen u. s. w. An Reizmitteln, die Erwartung auf's Höchste zu spannen, hat es somit nicht gefehlt, und zur ersten Aufführung konnte auch eine Menge Leute keinen Platz mehr erhalten. — Eine detaillirtere Beurtheilung liefern wir vielleicht später, für jetzt uns begnügend, über den Totaleindruck zu berichten. Dieser war für uns kein günstiger. Billig stellen wir an diese neue Oper die Fragen: Ist Schwung der Fantasie da, dramatisches Talent, Charakteristik, romantisches Element, schöne Recitative? sind die Formen der einzelnen Musikstücke klar, fasslich, abgerundet? Aber keine dieser Fragen kann unbedingt bejaht werden. Man hat im Voraus Viel von der Gelehrsamkeit gesprochen, die der Tonsetzer in dieser Oper an den Tag gelegt. Allerdings fehlt es nicht an schönen Kombinationen, — wären nur auch die Figuren und Motive interessanter, die er dazu verwendet! Da findet sich aber eine Menge von kontrapunktistischen Gemeinplätzen, wie man sie wohl in Vespern, Litaneien u. dergl. zu hören gewohnt ist, aber aus guten Gründen in der Oper nicht leiden mag, und Stellen z. B. wie diesen

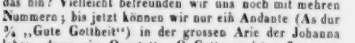

u. s. w.

und ähnlichen begegnet man in den „Schweden" bis zum Ueberdruss. So schwankt der Styl zwischen Oper und Oratorium, und das Werk ist weder das Eine noch das Andere. Die neuen Italiener und Franzosen haben auf die Schreibart des Tonsetzers freilich keinen Einfluss geübt, Triviales bringt er ebenfalls nicht, — reicht aber das hin? Vielleicht befreunden wir uns noch mit mehren Nummern; bis jetzt können wir nur ein Andante (As dur 3/4 „Gute Gottheit") in der grossen Arie der Johanna loben, dann ein Quartett „O Gott, es ist geflossen", das von ganz ausgezeichneter Schönheit ist, die Klage des alten Martinitz um sein Vaterland (Akt 2. Sc. 8.), und die Wahl von 2 eingelegten Volksweisen. Die Instrumentirung lässt eine geübte Meisterhand nicht verkennen, ist aber grossentheils sehr lärmend, so dass selbst *Pellegrini's* kolossale Stimme und der Chor oft nicht durchzudringen vermochten.

Am Meisten wunderten uns ästhetische Misgriffe in Behandlung von Worten und Situationen.*) Zum Bei-

*) Röder hat in der Zeitschrift „Museum für die elegante Welt", welche vor einigen Jahren hier erschien, mehre sehr gut geschriebene Bruchstücke aus einer von ihm verfassten Aesthetik der Tonkunst mitgetheilt, und darin Jos. Haydn wegen seiner Tonmalereien in der Schöpfung scharf auf's Korn genommen. *Der Korrespondent.*

spiel: des Grafen Martinitz Aufforderung zum Tanze klingt wie eine Geisterbeschwörung; Helenen's und Odowalsky's Liebesschwur, Akt 2, Sc. 3., ergeht sich in häufigen Modulationen (modulirt wird überhaupt viel zu viel in dieser Oper) und chromatischen Akkorden; dagegen ist Johanna's Klage um den (vermeintlich) erschlagenen Geliebten ihrer Haltung nach eine brillante Bravour-Arie einer Prima Donna alten Styls, und aus demselben Tonsetzers „Messiade" herüber genommen, wo sie die Scene Maria's unter dem Kreuze war. Eine der sonderbarsten Stellen ist folgende: Böhmische Soldaten verfolgen einen schwedischen Spion. Heinrich Waldstein kommt dazu, rettet und entlässt ihn (!), und sagt seinen Böhmen:

Ihr wollt Graf Waldstein's Haus entehren, (!)
Ein Tapfrer war's, ein Feiger nicht.

Nach einem ziemlich gedehnten, unnöthigen Zwischenspiele (deren die Oper sehr viele enthält) sagt der Chor endlich:

Dies Waldstein's Haus? was muss ich hören!
Verzeihet, Herr, der strengen Pflicht!

Dieser letzte Vers bildet ganz allein den Text eines ziemlich ausgeführten, sentimentalen Cantabiles, das der Chor ohne Begleitung vorträgt u. s. w. u. s. w. Dann Text-Repetitionen, wie folgende. Heinrich singt von dem Mädchen, das er geliebt, Andante und vernehmlich: „Ich habe sie, ich habe sie, ich habe sie — endlich fährt er fort — geachtet, geliebt mit treuem Sinn", und sein Freund Jaromir, der ihm entdeckte, dass sie einen Andern liebe, accompagnirt: „Sie hab' ich nie, sie hab' ich nie, sie hab' ich nie u. s. w." Helene sagt zu Odowalsky: „Ich lasse, ich lasse, ich lasse, ich lasse dich nicht"; Johanna: „Den so sehnend, so sehnend, so sehnend, den so sehnend sucht mein Blick." Königsmark: „Was ist's, das er mir, was ist's, das er mir, was ist's, das er mir sagen kann. Solche Repetitionen finden sich fast in jeder Nummer.

Das Buch ist — abgesehen von des Verfassers handgreiflicher Unkenntniss der Bühne — ein Konglomerat von Albernheiten in Handlung und Ausdruck, und eine wahre Folterbank von Langerweile. Dieses Urtheil klingt allerdings schroff, ist aber nicht im Mindesten übertrieben.

Die Aufnahme dieses Werkes von Seite des Publikums steht mit unserm Urtheile bis jetzt nun freilich in direktem Widerspruche. Während des ersten, sehr langen Aktes war der Applaus etwas furchtsam, doch zeigte sich keine Opposition. (Eine Ouverture hat die Oper nicht.) Nun erschien die Moldaubrücke von der Klein-Seite nach der Altstadt zu, so trefflich und täuschend nachgeahmt, dass man sich nach Prag versetzt glaubte.*) Diese Brücke ward von den Schweden erstürmt und auf ihr gekämpft. Während Kampfscenen auf hiesiger Bühne selten ohne Gelächter des Publikums ablaufen, hatte diesmal Balletmeister *Horschelt* ein wahres Meisterstück von Arrangement gemacht. Das Ganze, wie die einzelnen sehr mannigfaltigen Gruppen der Streitenden waren wahr und malerisch. Dazu das Geläute der Glocken, die Schläge des Tamtam's, das Knallen der Gewehre — das Alles liess vom Orchester und Chor nur hier und da noch eine Spur durchbrechen und brachte eine elektrische Wirkung hervor. Anfangs waren durch den hageldichten Applaus und das Pochen mit Stöcken und Füssen (welches hier auch als Beifallsbezeigung gilt) noch die Rufe: Horschelt! Röder! 'raus! Da capo! vernehmbar. Aber bald steigerte sich der Lärmen zu einem, man möchte sagen, furchtbaren Geheule, das mehre Minuten währte, bis sich der dirigirende Tonsetzer auf der Bühne gezeigt hatte. Während des 2. Aktes war der Beifall seltener, aber stärker, als während des ersten. Nach dem Finale erstickte ein sehr vielstimmiges Zischen den begonnenen Applaus, der aber, schon aufgehört, von Neuem sich crescendo erhob und beinahe die Stärke des Lärmens nach dem 1. Akte erreichte. Während des 3. Aktes klatschte man zwei Mal, und am Schlusse wurden Alle gerufen, auch die Dekorationsmaler. Alle diese Aeusserungen von Beifall, oder wie man das Ding nennen will, gingen vorzugsweise von der Galerie (3. Rang) und dem Parterre aus. Die Leute auf den Sperrsitzen participirten daran nur theilweise, die in den Logen sehr wenig.

Wir sind der Meinung, dass das Werk diese (absichtlich detaillirt geschilderte) Aufnahme nicht verdiente. Die überaus reiche und prächtige Ausstattung desselben an Dekorationen, Costums und Arrangements, einige gute Musikstücke, die aber nicht von jener Art sind, welche den grossen Haufen gleich das erste Mal entzündet, die Leistungen des Gesang- und Orchesterpersonals, das Alter des Tonsetzers und die Veröffentlichung des oben erwähnten anonymen Schreibens erklären Viel, aber nicht Alles. Ueber besagtes Schreiben sind die Meinungen getheilt. Die Einen halten es für eine Finte des Librettisten, Andere für eine Mystifikation. Eine böswillige, im Voraus schon gebildete Opposition scheint nicht bestanden zu haben, wenigstens zeigte sich keine. Das Zischen nach dem 2. Akte kann unsers Dafürhaltens nicht als Manifestation einer solchen angesehen werden, und mag — abgesehen davon, dass solche Aeusserungen von Meinungsverschiedenheit bei uns nicht selten vorkommen — wohl als eine Demonstration des ruhigeren Theils der Zuhörer gegen den massalosen Lärmen der Uebrigen gegolten haben. Wie dem nun sei, — die Zukunft muss es lehren, ob sich unsere Enthusiasten konsequent bleiben werden.

*) Die 2 neuen Schlussdekorationen der folgenden Akte stellen ebenfalls Ansichten von Prag vor und gefielen ausserordentlich.

Feuilleton.

Das Gespensterschiff (le vaisseau fantôme), neue Oper von Louis Dietsch, einem jungen belgischen Tonsetzer, wurde auf der Pariser grossen Oper mit glänzender Ausstattung und lebhaftem Beifall aufgeführt. Das Buch ist von Paul Foucher aus Heine's fliegendem Holländer (Salon, 2. Theil), Marryat's Gespensterschiff und Walter Scott's Seeräuber zusammengeflickt. Die Musik soll viel Hübsches enthalten.

Der Pianist Rosenhain hat in Verbindung mit Cramer in Paris einen grossartigen Uebungskursus für höheres Studium für schon ausgebildete Klavierspieler eröffnet, worin man sich theoretisch und praktisch mit allen klassischen Kompositionen von Scarlatti und Bach an, wie mit den neuesten Fortschritten und Leistungen der Kunst beschäf-

tigen wird. — Von *Adam* wurde in der Kirche St. Roch am Allerheiligenfeste eine Messe aufgeführt, welche ungemeinen Effekt machte, namentlich das Salutaris für Tenor mit Orgelbegleitung.

Nach einer Korrespondenz in der Augsburger Allgem. Zeitung wird auch in Frankreich (wie in Italien) in den Kirchen und überhaupt bei kirchlichen Gelegenheiten sehr weltliche Musik aufgeführt. So hörte der Korrespondent in der Kirche aux Crottes zu Marseille am Allerheiligenfeste einen französischen Parademarsch mit grosser und kleiner Trommel, Pickelflöte, Becken u. s. w. Bei der Prozession am Fronleichnamsfeste wurden die heitersten Weisen gespielt, z. B. die Melodie des alten lustigen Volksliedes: Tout change ici bas sur la terre.

Den 3. November v. J. starb in Leipzig *F. A. Müller*, einer der ältesten dasigen Klavierlehrer, 32 Jahr alt, gebürtig aus Heldrungen in Thüringen. — In Paris starb der bekannte Musikverleger *Canaux*, 41 Jahr alt, in Brüssel der treffliche Posaunist *Schmit*, 30 Jahr alt.

Als Concertmeister zu Dresden ward durch Rastrelli's Tod erledigten Musikdirektorstelle in Dresden ward man *Lortzing* und *Richard Wagner*, den Komponisten des Cola Rienzi.

In Wien hat *Lachner's* Catharina Cornaro nur einen Succès d'estime gefunden. (Der Menestrel, ein Pariser Blatt, bemerkte neulich: in Frankfurt a. M. habe man die Konigin von Cypern unter dem Namen Catharina Cornaro aufgeführt!) — Dagegen hat *Donizetti's* Linda di Chamouny (bekanntlich für Wien geschrieben) in Paris eine glänzende Aufnahme gefunden. Die Persiani und der Tenor Mario hatten die Hauptrollen. Auch in Hamburg fand die Linda vielen Beifall. — *Donizetti* wird eine neue komische Oper für's Pariser italien. Theater schreiben.

Der Theaterdirektor *Schumann* aus Mainz ist endlich von seinen Gläubigern der langen Haft zu Gleby entlassen worden und eiligst nach Deutschland zurückgekehrt.

Vergangenen Herbst ist in Florenz *Beethoven's* Oratorium: „Christus am Oelberge" — zum ersten Mal in Italien — durch einen Chor von 420 Mitwirkenden aufgeführt worden.

Konradin Kreutzer ist nunmehr in Paris eingetroffen und wird von der komischen Oper ein Buch zu komponiren erhalten.

Auf eine von der Pariser Sängerin Mad. *Stoltz* angebrachte Klage wegen Verläumdung ist Herr *Champenx*, Gerant des Journals Le musicien, zu einem Jahre Gefängniss, 2000 Fr. Strafe und 6000 Fr. Entschädigung an Mad. *Stoltz* verurtheilt worden.

In Paris gefiel „Der Kiosk," komische Oper in einem Aufzug. Buch von Scribe und Duport, Musik von Marsh. Besonders Beifall erregte darin ein Bolero (das Stück spielt in Spanien).

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. *Redacteur: M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 27. December 1842 bis 2. Januar 1843.

Albertini, L., Zu Ihr! Lied f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn. Op. 9. Wien, Mollo u. Witzendorf. 36 Kr.

— Dasselbe f. d. Pfte allein. Ebend. 30 Kr.

Auber, D. F. E., Potpourri üb. Themen d. Oper: Lestocq, f. d. Pfte. (No. 52 d. Samml. v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Bohm, C. L., Fant. s. deux motifs de l'Op.: Le Postillon de Lonjumeau p. le Velle av. Pfte. Op. 15. Wien, Mollo u. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr.

Briccialdi, F., Fant. s. la Sonnambula p. la Flûte av. Pfte. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Caecilia, Eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt. 21ter Bd. 84stes Heft. Mainz, Schott. geh.

Chopin, F., Portrait. Nach dem Medaillon v. Bovy, Rad. v. *F.* Schauer in Berlin. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

Chotek, Petite fantaisie s. la Straniera p. la Pfte. Op. 51. Beautés des Operas de Bellini No. 8.) Wien, Mechetti. 30 Kr.

— Fant. brill. sur l'Opéra: Czar u. Zimmermann, p. le Pfte. Op. 58. (Archiv. music. Cab. 16.) Ebend. 1 Fl.

Czerny, C. et L. Herz, Fant. s. la Parisina, il furioso et Torq. Tasso, p. Piteet Violon conc. (Product. de Salon. Cah. 6.) Ebend. 1 Fl.

Czerny, C., Feuillet d'Album. Impromptu orageux p. le Pfte. Op. 715. Ebend. 30 Kr.

Dohler, Th., Grande fantaisie s. le Siège de Corinthe, p. le Pfte. Op. 43. Ebend. 2 Fl.

— Amore mato. Stumme Liebe. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. (L'Aurora d'Italia etc. No. 297.) Ebend. 15 Kr.

Donizetti, D., Esercizi giornalieri di Canto. Ebend. 3 Fl.

Doppler, J., Var. brill. s. Marino Faliero p. le Pf. Op. 58. Ebend. 45 Kr.

Fuchs, F. C., Schillers Grass. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

Führer, R., Pastoral Graduale u. Offertorium, f. 4 Singst. f. kleines Orch. u. Orgel. Prag, Berra. 1 Fl. 15 Kr.

Himmel, Potp. üb. Themen d. Oper: Fanchon f. d. Pfte. (No. 61 der Sammlung v. Potp.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Holsel, G., Das Waldkirchlein. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

Hoven, J., Der Tänzer. Lied f. 1 Singst. m. Pf. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Liekl, C. G., La Romanesca arr. p. la Physharmonica av. Pfte ou 2 Pianofortes. Wien, Mollo u. Witzendorf. 45 Kr.

Mosel, Potp. üb. Themen der Oper: Joseph in Egypten, f. 4. Pfte. (No. 66 d. Sammlg v. Potp. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Capriccio brill. Op. 22. arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1 Thlr.

— Der 114te Psalm f. 8stimm. Chor u. Orch. Op. 51. f. d. Pfte zu 4 Händen arr. Ebend. 1 Thlr.

Meyerbeer, Potp. üb. Themen d. Oper: Die Kreuzritter (il Crociato), f. d. Pfte. (No. 67 d. Sammlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.

Mozart, Potp. üb. Themen d. Oper: Don Juan, f. d. Pfte. (No. 68 der Samnlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.

— Potp. üb. Themen d. Oper: Die Zauberflöte f. d. Pfte. (No. 71 der Samnlg v. Potp.) Ebend. 20 Ngr.

Müller, A., Süss ist die Ruh. Im Wind. Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 48. Wien, Mollo u. Witzendorf. 30 Kr.

Orpheon. Album f. Gesang m. Pfte, herausgeg. v. Th. Täglichsbeck. 4tes Heft. Stuttgart, Göpel, 36 Kr.

Parish Alvars, E., 3 Romances p. la Harpe. Op. 56. Cah. 3. des Rom. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— Grande fantaisie s. Moïse p. la Harpe. Ebend. 2 Fl.

Pixehy, W., Bonbonnière music. Melod. fav. transcrites p. le Pfte. Op. 97. No. 1. la Romanesca. No. 2. Andante finale s. Lucia varié. Ebend. à 30 Kr.

Sachs, J. G., Ambrosius. Eine Sammlg leicht ausführb. Kirchenstücke. Neue Folge No. 1. Cant. Preis Gottes, in Partit. Langensalza, Schulbuchhandlg d. Thür. Lehrervereins. 12½ Sgr.

Sivanzky, J., Air tyrolien original varié p. le Velle av. Pfte. Op. 3. Wien, Mollo u. Witzendorf. 1 Fl. 15 Kr.

Thalberg, S., 48 deutsche Liederf. 1 Singst. m. Pfte. Neue Aufl. einzeln No. 1—48. Wien, Mechetti. à 15—30 Kr.

Wittasek, J. N., Graduale vel Hymnus de Paschate. Alleluja f. 4 Singstimm., Orch. u. Orgel. Prag, Berra. 40 Kr.

— Pastoral-Motette: Dormi natem mellite, f. 4 Solo- u. Chorst., Orch. u. Orgel. Ebend. 1 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In unserm Verlage wird die Fortsetzung von:

Joseph Haydn's
Violin-Quartette in Partitur

ununterbrochen, und eben so regelmässig wie bisher, erscheinen.

Drei Jahrgänge, No. 1 — 36, sind fertig, heute wird No. 37 (die diesjährige Januar-Lieferung) versandt, und auch ferner kann man mit Anfang eines jeden Monats auf prompte Expedition rechnen, da bereits für das ganze Jahr 1843 vorgearbeitet ist. Der Jahrgang von 12 Quartetten wird nach wie vor zum Subscriptionspreise von 4 Thlr., ein einzelnes Quartett aber nur für 15 Sgr. erlassen, und ein gedrucktes thematisches Verzeichniss pro No. 1 — 48 gratis ausgegeben.

Berlin, den 1. Januar 1843.

Trautwein & Comp.

So eben ist bei mir erschienen und wird in einigen Tagen versandt:

Canzone napolitana
für das Piano
von
Franz Liszt.

Dresden, den 1. Januar 1843.

C. F. Meser.

In der Kunsthandlung von **Louis Rocca** in Leipzig ist so eben erschienen:

Vollständiges Verzeichniss
im Druck erschienener Compositionen

von	nach
Fr. Chopin,	der *Opus-Zahl* geordnet, mit
Fr. Kücken,	genauer Angabe:
Felix Mendelssohn-Bartholdy,	*der Tonarten,*
Franz Schubert,	*der Verleger,*
S. Thalberg,	*der Arrangements,*
	des Textes und der Dichter bei
	Gesangcompositionen.

Folio, Velinpapier 1 Thlr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und an alle *Musikalien-* und *Buchhandlungen* des *In-* und *Auslandes* zum Subscriptionspreise versandt:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

☞ *Subscriptionspreis Ein Thaler preuss. Cour.*

So weit der nur noch geringe Vorrath der ersten Auflage reicht, wird dieses Buch zum Subscriptionspreise abgelassen.

F. E. C. Leuckart.

In unserm Verlag ist seither wieder erschienen, und durch Herrn *Friedrich Hofmeister* in Leipzig fest zu beziehen:

Wm. Kühner, Morceaux favoris aus den Hugenotten. No. 1/2. 8 Ggr.

— — Lucian-Polka, quarrée Polka. 4 Ggr.

Abenheim, Deux Nocturnes pour le Piano. No. 1. 8 Ggr. No. 2. 6 Ggr.

Barnbeck, Six Duos faciles pour le Violon. No. 1. 16 Ggr.

Benedict, Souvenir d'Ecosse, Fantaisie p. le Piano. 20 Ggr.

Bochsa, Lied: Je suis la Bayadère mit Klavier- und Guitarren-Begleitung. 8 Ggr.

Bärmann, Clarinett-Concertin mit Klavier-Begleit. 16 Ggr. mit Orchester. 1 Thlr. 4 Ggr.

Stettmeyer, Variations pour la Flûte mit Klavier-Begleitung. 1 Thlr. 8 Ggr.

Scaramelli, Variations p. le Violon mit Klav.-Begl. 19 Ggr. mit Quartett 19 Ggr.

Lindpaintner's Messe in C moll wird noch in diesem Monat versandt werden.

Stuttgart, im December 1842.

Allgemeine Musik-Handlung.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

Mayseder, Jos., Variations concertantes pour Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 87. 1 Fl. 45 Kr. C. M.

Avec accomp. de Quatuor ad libit.) 2 Fl. 30 Kr. C. M.

(Eigenthum der Verleger.)

Neue Bestimmungen über mein umfassendes Lehrinstitut der musikal. Komposition.

Um mein Institut so gemeinnützig wie möglich zu machen, gebe ich ihm, die bis jetzt gemachten Erfahrungen berücksichtigend, folgende neue Einrichtung.

1) Ich setze keinen bestimmten Termin mehr für den Eintritt fest. Man kann zu jeder Zeit anfangen. Findet der Schüler keine Mitgenossen auf gleicher Kenntnissstufe, so erhält er den Unterricht allein.

2) Kunstjünger, die schon Studien in der Komposition gemacht, aber in ihrem Wissen und Können vielleicht noch Lücken fühlen, werden für einzelne Disciplinen, z. B. für Instrumentation, oder Fuge und doppelten Kontrapunkt u. s. w. auf längere oder kürzere Dauer, je nach ihren Bedürfnissen, angenommen.

3) Alles, was beim Schaffen der Kunstwerke von der *Erfahrung* abhängt, muss von dem Autodidakten oft durch jahrelanges Irren, und mehr oder weniger missglückte Versuche theuer genug errungen werden. Hier kann der Lehrer durch Mittheilung aufklärender Maximen vor und während der Arbeit vorzüglich nützlich, vor Fehlern bewahrend, zum Besseren schnell befähigend, wirken.

Wer bei Ausarbeitung grösserer Werke, solcher Erfahrungen nach ermangelnd, die meinigen benutzen will, kann sich der gewissenhaftesten und sorgsamsten Mittheilung, so weit jene reichen, versichert halten.

Und weil hierbei das eigene Hören vor Allem fördernd ist, habe ich die Einrichtung getroffen, dass jede Nummer vom zwei- und dreistimmigen bis zum vollsten Orchesterwerk hinauf dem Verfasser unmittelbar nach der Ausarbeitung zur Aufführung gebracht werde.

Weimar, im December 1842.

J. C. Lobe, Grossherzogl. Weimar. Kammermusikus.

Gesuch.

Ein Trompeter, sowohl im Orchester- als Solo-Blasen erfahren, sucht eine Anstellung an einer Kapelle. Nähere Auskunft ertheilt Herr Kammermusikus *W. Richter* in Schwerin (Mecklenburg).

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. № 2. 1843.

Inhalt: Lamennais' Ansichten von der Musik (Beschluss). — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Lamennais' Ansichten über die Musik.

(Beschluss.)

Es gibt eine Musik, die nicht weniger umfassend ist als die Schöpfung, eine Universalmusik, welche alle Töne, Laute und deren unzählige Kombinationen und Gesetze aller Ordnungen in sich fasst; allein wir verstehen sie nicht, weil wir nur einen unmerklichen Theil der Natur verstehen. „Von dem Wassertropfen, der klagend sich am Grashalm bricht, bis zum Ozean, der mit furchtbarem Getöse die tiefsten Grundlagen der Erde erschüttert, von dem schwankenden Rohr am Ufer des Bachs bis zum Vogel, der in dunkler Waldesnacht seine Lieder seufzt, von dem kleinen Insekt, das im Kelch einer Blume unbekannte Klagetöne oder Wonnegefühle murmelt, bis zum Menschen, dessen Gesang von Welten zu Welten, zu deren ewigem Baumeister steigt, hat jedes Wesen seine besondere Stimme in diesem göttlichen Concert. Sind darunter solche, welche uns wie Dissonanzen vorkommen, so rührt dies daher, weil sie in Bezug auf uns isolirt sind und ihre Beziehung zum Ganzen uns entgeht."

Die Kunst bedarf der Organe. Die einen entsprechen der niederen Welt; dies sind die Instrumente, welche die Stimmen repräsentiren, mittels deren die verschiedenen Wesen sich ihrer Natur nach äussern. Die Stimme des Menschen aber ist das Hauptwerkzeug der Tonkunst, wiewohl der Mensch auch Etwas von sich in die erfundenen Werkzeuge übergehen lassen, sie mit seinem Leben beseelen kann. — Die Vokalmusik entspricht der Melodie, die Instrumentalmusik der Harmonie, obgleich diese zwei Elemente der Kunst in beiden kombinirt vorkommen.

Da die menschliche Stimme das Band bildet, wodurch die Kunst mit dem unendlich Schönen verbunden ist, so müssen sich alle andern um dieselbe gruppiren und ordnen, und sie begleiten. Sie verschaffen ihr eine harmonische Stellung. Doch lässt die Tonkunst auch eine reine instrumentale Musik zu, und der Mensch ist in ihr zugleich verborgen und gegenwärtig; verborgen, weil er keine unmittelbare Aeusserung darin hat; gegenwärtig, weil das Werk des Künstlers die Eindrücke, die er von der Natur empfangen und die Gefühle, die sie in ihm geweckt hat, ausdrückt und mittheilt.

Die Stimme des Menschen vermag in ihrer komplicirten Einheit kein Instrument zu ersetzen. Das Instrument, welches die mannichfaltigsten Töne in sich vereint und so gleichsam die Stimme der Natur repräsentirt, ist die Glocke, die nicht den einen vernehmbaren Ton von sich gibt, sondern in jedem Metalltheilchen einen besondern Ton. Diese Elementartöne, die integrirenden Bestandtheile des Haupttons, wirbeln um die geläutete Glocke, und umhüllen sie mit einer Art lebender Atmosphäre. Daher ihre wunderbaren Effekte. Die Orgel zerlegt den zusammengesetzten Ton der Glocke und führt ihn unter die Herrschaft der Musikgesetze zurück. Sie ist gleichsam der Widerhall der unsichtbaren Welt, welche die christliche Kirche symbolisch darstellt. Welcher Grad der Vollkommenheit ihr auch zukommt, so repräsentirt sie nicht die ganze Kunst, sondern nur in ihren Beziehungen auf einen gewissen Typus vom Schönen. In einem griechischen Tempel, in einer Moschee spräche sie eine unverständliche Sprache.

Die Saiteninstrumente stehen in unmittelbarer Beziehung zur Harmonie und geben die Akkorde in Folge ihrer Natur und ihrer direkten Abhängigkeit von den physischen Gesetzen; die Blasinstrumente entsprechen den Stimmen der unter dem Menschen stehenden lebenden Wesen. Noch ist's der Mensch nicht, aber doch sein dunkles unvollkommnes Bild.

Die verschiedenen Ordnungen der Töne bilden entsprechend den Gefühlen die verschiedenen Tonarten. In der Zeit, wo die religiösen Dogmen, die moralischen Vortheil brachten, die Nationalgesetze und Ueberlieferungen durch Gesang bewahrt wurden, mussten vom Gesetzgeber diese Gesänge geregelt werden und die Priester oder Magistrate darüber wachen. Eine Veränderung in der Tonalität, die Einführung einer neuen Tonart mochten für die öffentliche Moral die nachtheiligsten Folgen haben und die bestehenden Institutionen erschüttern. An die Lyra eine Saite anbringen, hiess bei den Griechen und Aegyptern eine politische und religiöse Revolution vorbereiten; denn es geschah dadurch eine Revolution in der Musik. Eng verbunden mit der Rede war der moralische Ausdruck, der wichtigste Theil der Musik; der Zustand einer Nation konnte aus dem Charakter ihrer Gesänge, dem System und den Grundregeln ihrer Tonkunst abgenommen werden. Ursprünglich religiös, ernst und

sittlich, verlangt man die Tonarten, welche den Leidenschaften entsprechen, die der Mensch bekämpfen soll.

Mit dem Christenthum ward eine neue Tonkunst gegeben, nicht sowohl in Hinsicht der allgemeinen Grundsätze, als in Bezug auf das ideale Muster, welches die Form und den Charakter bestimmte. Den griechischen und jüdischen Gesängen wurde äusserst wenig entlehnt; es entstanden einfache Melodieen, die das Gepräge der Lehre an sich trugen, welche die Welt umgestalten sollte, und die Gefühle des Glaubens, der Hoffnung, der Begeisterung, der Trübsal verriethen, ohne von vorausgestellten Gesetzen abzuhängen. Ambrosius begann, Gregor vollendete die Aufstellung eines Systems, das den Glaubenslehren und dem Zwecke der Religion entsprach. Aus dem Kirchengesang hat sich dann die neuere Musik entwickelt. Er bestand in einer Folge von melodischen accentuirten ausdrucksvollen Tönen, in Rhythmen, denen alle Symmetrie abging, weil der dazu gewählte Text der Bibel, in Prosa geschrieben, selbst weder Maass, noch regelmässigen Fall hatte. Dennoch ergaben sich wunderbare Effekte, da jede Note einen absoluten Werth hatte, und der Rhythmus nach dem Bedürfnisse des Ausdrucks gestaltet wurde. Der Mangel des Taktes erweckte ein Gefühl der Unendlichkeit.

Lamennais verfolgt nun den Gang der weiteren Entwickelung der Kunst bis auf die neueste Zeit. Gibt er darin auch nicht neue Thatsachen, so weiss er das Geschichtliche auf eine freisinnige Weise zu deuten. Wir folgen ihm nicht durch das Ganze hindurch und heben nur noch einige einzelne Punkte hervor.

„Als das christliche Leben aufgehört hatte das einzige Leben der Völker zu sein, als unter diesen ein neuer Geist in Gährung war, als gegen das Ende des Mittelalters die Menschheit aus den ätherischen Höhen des Glaubens herabstieg in die stürmischen Regionen des Denkens und der irdischen Dinge, da musste, um bisher unbekannte Bedürfnisse zu befriedigen, die Kunst sich umwandeln. Monteverde brachte, vielleicht ohne es zu wissen, diese grosse Revolution zu Stande.“

„In der Theatermusik entstanden zwei Schulen. Die eine formte ihre Gesänge nach dem natürlichen Accent und trachtete nach der Wahrheit des Ausdrucks, die andere setzte sich das sinnliche Vergnügen des Ohrs beinahe als einzigen Zweck vor. Dies war der Hang der italienischen Musik und die Klippe, woran sie scheiterte, obgleich sie im Uebrigen glücklich inspirirt war. Ihre so zarten, sanften, wohlklingenden Gesänge, wiewohl manchmal mit Schmarotzerverzierungen überladen, die ein feiner und strenger Geschmack verwerfen muss, entlehnen ihren Reiz nur aus sich selbst und keineswegs von der Verbindung mit irgend einem bestimmten Gefühl. Deshalb lassen sie sich allen möglichen Texten anpassen. Trennt man die Kompositionen von Gluck, Mozart, Gretry von dem Text, so verlieren sie meistens ihren ganzen Effekt.“

„Jedes der Werke Beethoven's entspringt aus einer originalen Idee, die ihm seine allgemeine Form und seinen Zusammenhang verleiht. Das eine beginnt mit einer ländlichen Szene. Alles ist rein und heiter; Alles athmet Ruhe und Frische der Natur bei Sonnenaufgang, wenn die langen Schatten von den Bergen herab dahin schweben in der Ebene, wie die Falten am Schleppgewande der Nacht. Ein einfacher und sanfter Gesang ertönt, der Widerhall trägt ihn von Hügel zu Hügel. Man meint, man wandle dahin auf dem noch bethauten Rasen, wenn die Wälder, die Auen, die Gefilde gleichsam einen unbeschreiblichen Harmonieduft aushauchen. Tausend Farbenspiele entfalten in unsern Augen mannichfaltige Gemälde: der unsichtbare Schall, ein sonderbares Geheimniss, wird dumpfer und bricht in lauter Lebendigkeit hervor. Allmälig steigt die Sonne am Firmament empor; die Luft wird brennend heiss. Die Arbeit ist unterbrochen; fröhliche Tänze sind ihr gefolgt. Bald jedoch drängen sich die Wolken zusammen, ein dumpfes Getöse aus unbekannter Ferne verkündet das Gewitter; man erschaut es noch nicht, aber man ahnet es; die Wetterwolken werden schwärzer, der Sturm naht heran, Blitze durchkreuzen die Nacht, der Donner rollt mit furchtbarem Toben. Die Tänze hören auf, die Hirten fliehen bestürzt von dannen. Bald aber wird der Himmel wieder heiter, die Hirten versammeln sich wieder, um in einem Lobgesang, einfach wie ihre Herzen, herrlich wie Gottes Schöpfung, Dank, Anbetung, Liebe, alle Gefühle, welche den Menschen zum Dollmetscher der zahllosen Wesen machen, auszusprechen.“

„In einem andern Augenblicke vergisst der Dichter die Erde, reisst sich los von allem Sinnlichen und lässt uns theilnehmen an jenen unbeschreiblichen Gefühlen, die von einem Nichtwirklichen erweckt zu werden scheinen, luftige Träume der Fantasie, die ein unbekannter Hauch zärtlich wiegt in unbestimmten Räumen, deren Horizonte wechseln und sich verwandeln, wie die Farben der Abendsonne, in der geheimnissvollen Stunde, wo die Dämmerung ihre halb düsteren, halb durchsichtigen Fittige ausbreitet.“

Erfreuen muss es, also einen französischen Philosophen in Begeisterung von deutschen Werken urtheilen zu hören.

Recensionen.

Louis Spohr: Duos concertants pour Pianoforte et Violon — Harpe et Violon. Pianoforte et Violoncelle — Harpe et Violoncelle. Pianoforte et Flûte — Harpe et Flûte. Oeuv. 113, 114, 115, 116. Hamburg et Leipsic, Schuberth et Comp.

Alles, was die Kompositionen unseres Meisters von je her auszeichnete: Klarheit und vollendete Rundung der Form, edle Gedanken, thematisch mannichfaltige Verarbeitung derselben, reiche, interessante, aber niemals barocke Modulation u. s. w., das ist auch in diesen Duetten wiederzufinden. Nur Eines vermisst man nicht ohne Wehmuth in ihnen: Neuheit der Erfindung. Denn dieser Mangel erinnert an die fantasielähmende Gewalt der Jahre, der jeder Kunstgenius früher oder später unterliegen muss. Entgeht den Duetten aber auch dieser Reiz, so kann man darum gerade erkennen, was ein in allen Kunstmitteln wohlerfahrener und mit reinem Ge-

schmack begabter Meister bedeutet; denn immer noch bringen sie einen angenehmeren Effekt hervor als manche unserer hochgenialen Kompositionen, denen fantastisches Gedankenmaterial nicht, wohl aber die künstlerische Verarbeitung desselben abgeht *).

J. W. Kalliwoda: Trois Duos brillants et faciles pour deux Violons. Op. 116. No. 1—3 à $^{2}/_{3}$ Thlr. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Londres, chez J. J. Lover et Comp.

Diese Duetten sind für die lernende Jugend bestimmt. Das Leicht und Brillant bezieht sich auf eingestreute Passagen, die schwerer klingen als sie auszuführen sind. Natürlich sollen diese so wie die Melodieen auch anmuthend erfunden sein. Letzteres findet der alternde, durch die mannichfaltigsten Kunstgenüsse verwöhnte und darum nur noch durch das Höchste zu reizende Kritiker nicht darin. Aber für ihn sind sie auch nicht geschrieben. Versetzt er sich dagegen in die goldene Zeit seiner Jugend, als damaliger Violinschüler, ach! wie ganz anders und frischer wirkten da alle Tonerscheinungen. Von diesem Standpunkte aus urtheilt er dann so: Die Duetten sind sehr hübsch, die Gedanken alle so lebendig und neu; und wie brillant die Passagen! Ich bin doch ein Tausendsass, dass ich schon solche schwere Dinger herausbringe. Herr Kalliwoda ist ein prächtiger Komponist; wenn er nur bald wieder welche schriebe. Ach! wenn ich doch auch einmal ein so berühmter Komponist werden könnte!

H. E. Kayser: Grand Duo concertant pour Clarinette et Viola. Oeuv. 2. Pr. 1 Thlr. Hamburg, chez A. Cranz. La Partie de Clarinette est arrangée pour Violon.

Ein Duett für Klarinette und Viola zu schreiben, ist kein gewöhnlicher und auch kein schechter Gedanke, denn beide Instrumente verbinden sich, recht behandelt, gar angenehm mit einander. Die künstlerische Ausführung ist noch keine vollendete. Herr Kayser ringt mit der Ueberfülle seiner Gedanken, sie überwältigen ihn zuweilen in ihrer reichen Hervorströmung, und deshalb ist seine Form noch nicht ein festes, aus wenigem Material herausgesponnenes Ganze, sondern mehr einer freien Fantasie ähnlich. Der Styl ist pathetisch, die Gedanken sind warm gefühlt und am Klarsten bezeichnet, wenn man an K. M. v. Weber's Klarinettkompositionen erinnert. Sklavische Nachahmung findet man jedoch nirgends. — Das Duett ist concertirend für beide Instrumente, ziemlich schwer, namentlich für die Viola, und so geschrieben, dass man den Komponisten für einen bedeutenden Virtuosen auf beiden halten kann, ein Lob für ihn, er mag es sein oder nicht. — Das, was man sich nicht erringen kann, ein schönes Talent, bekundet diese Komposition; das, was etwa noch zu erringen nöthig, wird sich Herrn Kayser nicht versagen, wenn er es durch eifriges Studium der Meisterwerke sich abstrahiren, und durch fortgesetztes eigenes Schaffen zur leichten Ausübung zu bringen streben will.

J. B. Gross: Concert (en Sol mineur, G moll) pour le Violoncelle avec accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Oeuv. 31. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock.

Vorliegendes Concert besteht nur aus einem grossen Satze, Allegro ma non troppo, $^{4}/_{4}$-Takt. Dies ist die eine Art, wie man die älteren zu langen Concerte in neuerer Zeit verkürzt. Referent zieht die zweite, die der Concertino's vor, weil in ihr ziemlich in derselben Zeit die verschiedenen Sätze, namentlich das Adagio, dieser Prüfstein des ächten Virtuosen, der Mannichfaltigkeit des Vortrags mehr Gelegenheit bieten, und der Reiz des Kontrastes sicherer erreicht wird. — Uns liegt zur Beurtheilung nur die Principalstimme und der Klavierauszug vor. Die Passagen der ersteren sind lang, brillant, mannichfaltig und ziemlich eigenthümlich, aber nicht unzugänglich guten Virtuosen auf diesem Instrumente, denn sie sind applikaturgeschickt eingerichtet, steigern sich nach dem Ende zu, und der Applaus muss der guten Ausführung als eine Nothwendigkeit folgen. Aus dem Klavierauszuge darf man auf einen geübten und gewandten Komponisten schliessen. Das Accompagnement zieht nirgends in verdüsternden Schatten über die Hauptstimme, sondern lässt sie überall in vollem Lichte erscheinen; auch geben einzelne Andeutungen der Instrumente auf pikante Instrumentirung Hoffnung. Ferner ist der Satz rein, und an interessanten Modulationen fehlt es nicht. Endlich findet sich melodisches Element zur Genüge vor.

Trotz aller dieser Vorzüge kann man das Concert doch nicht eine eigentlich schöne Erscheinung nennen. Dem liedankenmaterial geht die prägnante und adhärirende Kraft ab, die das Gemüth im Augenblick und bei erster Erscheinung in bedeutend angenehme Erregung bringt, und diese Kraft soll vor Allem in Virtuosenstücken liegen, denn ein tiefer verborgen liegender musikalischer Reiz — der übrigens hier auch nicht zu finden ist — bedarf zur Herausfühlung öfteres Hören des Publikums, was bei solchen Stücken selten der Fall ist. Romberg's und Kummer's Violoncellokompositionen haben dieses im Augenblick ansprechende und wirkungsvolle Gedankenwesen in höherem Grade.

---

*) Diese hier zum ersten Mal gedruckten „*Duos*" oder, nach ihrer früheren Benennung, *Sonaten*, sind ursprünglich für Harfe und Violine geschrieben. Sie gehören zu den frühesten Kompositionen Spohr's, und sind von ihm auf seiner ersten Gattin, die bekanntlich eine vorzügliche Harfenvirtuosin war, auf den vieljährigen Reisen dieses Künstlerpaares oft und zu grossem Entzücken der Hörer vorgetragen worden. Wenn sie dem verehrlichen Recensenten weniger reich an Erfindung als andere Kompositionen dieses Meisters scheinen, so dürfte diese Notiz sein wehmüthiges Gefühl leicht in ein freudiges umwandeln, indem der Zeit ihrer Entstehung nach keine Abnahme geistiger Kraft durch sie bezeichnet werden kann.

Anm. der Redaction.

Nachrichten.

Leipzig, den 2. Januar 1843. Kaum irgend eine Stadt, das Musik liebende und trefflich übende Wien nicht ausgenommen, dürfte so reich an ausgezeichneten musikalischen Leistungen und Genüssen sein, als unser Leipzig, welches in dieser, wie in literarischer und merkantiler Hinsicht recht eigentlich als Centralpunkt für ganz Norddeutschland und weiter hinaus angesehen werden kann, wie lange Zeit hindurch Wien der musikalische Mittelpunkt von Süddeutschland gewesen ist. Bekanntlich koncentrirt sich das hiesige Musikleben, wenigstens während des Winterhalbjahrs, hauptsächlich in unserem alten berühmten Gewandhaussaale, der ein halbes Jahrhundert hindurch fast alle Kunstnotabilitäten in sich aufnahm, in welchem schon *Mozart* spielte und persönlich seine Symphonieen dirigirte, in welchem *Beethoven* vielleicht zuerst in Deutschland volle und allgemeine Anerkennung fand, in dem heute noch wie früher ein zahlreiches, kunstsinniges und gebildetes Publikum sich versammelt und der die besten musikalischen Mittel unserer Stadt zu einer gemeinsamen Thätigkeit vereiniget, welche durch ihre Richtung sowohl, wie durch ihre grossentheils trefflichen Ausführungen vieler und der bedeutendsten Kunstwerke geeignet ist, die Kunst vielleicht weit über unsere örtlichen Grenzen hinaus wahrhaft zu fördern.

In der Zeit vom 21. November bis 1. December v. J., also binnen nur eilf Tagen, fanden nicht weniger als fünf Concerte in diesem Saale Statt, von welchen vier zu den interessantesten und besuchtesten der gegenwärtigen Saison zu rechnen sind; am 21. November nämlich das alljährliche Concert zum Besten des Orchester-Pensionsfonds, unter Direktion von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Das Repertoir bestand in: Ouverture zum Sommernachtstraum von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Szene und Arie aus Nitocri von *Mercadante*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Grosse Sonate für Pianoforte solo, à 4 mains von *J. Moscheles*, vorgetragen von Frau Dr. *Klara Schumann* und Herrn Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*. — Duett aus Cenerentola von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss* und Herrn *Montrésor*. — Ouverture, Gesänge und Entre-Acts zu *Goethe's* Egmont von *L. van Beethoven* (das die Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil*, gesprochen von Madame *Dessoir*, die Gesänge vorgetragen von Fräul. *Schloss*).

Die Ouverture zum Sommernachtstraum, vielleicht *Mendelssohn's* eigenthümlichstes und, was die Auffassung und Ausführung betrifft, schwierigstes Werk, wurde sehr gut ausgeführt, und, wie immer, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Gleichen Beifall erwarb sich Fräul. *Schloss* durch die gelungene, vorzüglich in den Koloraturen und eingelegten geschmackvollen Verzierungen sehr sorgsame Ausführung der Arie von *Mercadante*. Auch das Duett aus Cenerentola wurde von ihr und Herrn *Montrésor* gut ausgeführt, so dass wir die heutigen Leistungen Beider ihren besten beizählen müssen, was sich auch in der lebendigen Theilnahme des Publikums laut aussprach. — Eine in jeder Hinsicht wahrhaft ausgezeichnete Kunstleistung war die Ausführung der Sonate von *Moscheles* durch Frau Dr. *Klara Schumann* und *Mendelssohn-Bartholdy*, ein Genuss wie ihn, abgesehen auch von dem bekanntlich nicht geringen Kunstwerthe der Komposition, nur ein so durch und durch meisterlicher Vortrag zu geben vermag. — *Beethoven's* herrliche Musik zu Egmont, in welcher sich sein tiefes, poetisches Gemüth, sein grosses, edles Herz, klar und unwiderstehlich eingreifend, wie er allein es vermochte, ausgesprochen hat, brachte auch diesmal wie immer die grossartigste, eine fast heilige Wirkung hervor. Das nach unserer Ansicht sehr zweckmässige und gelungene, die einzelnen Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil* unterstützt die Wirkung der Musik wesentlich, indem es das Verständniss derselben durch Vorführung der Hauptmomente und durch gedrängte Darstellung der Handlung des *Goethe*'schen Gedichts vermittelt und erleichtert. Gesprochen wurde dasselbe von Mad. *Dessoir* mit Wärme und guter Auffassung; auch die zwei sehr schönen Lieder sang Fräul. *Schloss* recht lobenswerth. Die Ausführung der Musik war im Ganzen, nur Einiges z. B. das theilweise Missliegen des sehr schönen aber bekanntlich ziemlich unpraktikablen Oboesolo's abgerechnet, trefflich.

Donnerstag, den 24. November, siebentes Abonnement- oder Gewandhausconcert. — Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*. — Rezitativ und Kavatine aus W. Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David* (A moll, neu). — Duett aus W. Teil von *Rossini*, gesungen von Herrn *Montrésor* und Herrn *Pögner*. — Romanze für die Violine von *L. van Beethoven*, vorgetragen vom Herrn Concertmeister *David*. — Erstes Finale aus Così fan tutte von *Mozart*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*.

Es ist eine obwohl natürliche, doch immer bemerkenswerthe Erscheinung, dass fast bei allen Opernkomponisten ihre besten Ouverturen zugleich ihren besten Opern angehören; so z. B. bei *Gluck* — Iphigenie; *Mozart* — Don Juan, Figaro, Zauberflöte; *Cherubini* — Wasserträger, Medea, Faniska; *Weber* — Freischütz, Euryanthe, Oberon; *Spohr* — Faust, Jessonda; *Marschner* — Vampyr u. dergl. m. Kaum einmal dürfte sich das Gegentheil finden. Wie *Cherubini's* Wasserträger ohne Zweifel wenigstens seine wirksamste Oper genannt werden muss, so ist auch die Ouverture derselben unstreitig eine seiner kräftigsten und vollendetsten. *Cherubini* zeichnet sich weniger durch melodischen Reichthum, als durch edle Einfachheit, charakteristische Wahrheit seiner Erfindung nicht der melodischen Motive allein, sondern auch ihrer Benutzung und Verarbeitung aus. Er weiss mit einem einfachen, scheinbar sogar unbedeutenden Motiv grössere, nachhaltigere Wirkung hervorzubringen als viele Andere mit einer Fülle von Melodieen. Immer neu und immer geistreich, beherrscht er alle Mittel der Kunst mit solcher Gewalt, weiss er die Wirkung derselben mit solcher Sicherheit zu leiten, drängt sie mit so geschickter Berechnung auf einen und immer den rechten Punkt zusammen, dass der beabsichtigte Erfolg nie ausbleibt. Auch seine Ouverture zum

Wasserträger gibt hiervon, wenn auch in kleinerem Rahmen, den deutlichsten Beweis, und wer dieselbe genau kennt, wird mit uns gewiss einverstanden sein. Sie kann recht eigentlich als Muster gelten, wie eine Opernouverture dieser Gattung beschaffen sein soll, und sie wird ein solches Muster bleiben für alle Zeiten. Die Ausführung war sehr schön, dem Geiste und der technischen Meisterschaft des Werks ganz entsprechend.

Die gesangreiche Kavatine aus W. Tell, eins der glücklichsten Musikstücke der grossentheils trefflichen Oper, wurde von Fraul. *Schloss* gut vorgetragen und erhielt Beifall. Auch das sehr wirkungsreiche, melodische Duett aus derselben Oper führten die Herren *Montrésor* und *Pögner* im Ganzen recht gelungen aus, obgleich die Mittel des Ersteren für die sehr hoch liegende, auf einen französischen forcirten Tenor berechnete Partie des Arnold nicht so ausreichten, dass er sie ohne hörbare Anstrengung hätte singen können. Ueberhaupt möchten wir Herrn *Montresor* rathen (was eigentlich bei einem so geübten Sänger nicht mehr nöthig sein sollte), sich vor einem gewaltsamen Herauspressen der Tone, vor dem Uebernehmen der Stimme sorgsam zu hüten, da es der Gesundheit, der Stimme selbst wie ihrer Wirkung gleich sehr Eintrag thut.

Herr Concertmeister *David* erwarb sich als Komponist und Virtuos gleich grosse und verdiente Anerkennung; sein neues Concert ist ein gut erfundenes und schön gearbeitetes Musikstück, von ungleich grösserem Kunstwerthe, als die meisten neueren Virtuosenstücke, die freilich oft von gar keiner künstlerischen Bedeutung sind. Vorzugsweise haben uns das Adagio und der letzte Satz gefallen, beide durch melodiöse Erfindung und saubere Arbeit ausgezeichnet und so vortrefflich wie von Herrn *David* gespielt sehr wirksam. Ganz meisterhaft trug Herr *David* die schöne Romanze von *Beethoven* vor, wofür wir ihm um so mehr Dank schuldig sind, je seltener Virtuosen so einfache aber ächt künstlerische Kompositionen, die allerdings nicht für den grossen Haufen geschrieben und berechnet sind, zu ihren Vorträgen wählen.

Das Finale aus Così fan tutte, in welchem die Damen *Meyer*, *Sachse* und *Schloss*, so wie die Herren *Montrésor*, *Stürmer* und *Pögner* im Ganzen trefflich mitwirkten, wurde mit grossem und verdientem Beifall aufgenommen.

Die Ausführung der grossartigen Sinfonia eroica von *Beethoven* war eine der ausgezeichnetsten Leistungen unseres Orchesters; die Theilnahme des Publikums enthusiastisch.

Sonnabend, den 26. November 1842 — ebenfalls im Saale des Gewandhauses — Concert von Mad. *Sophie Schröder*, königl. Hofschauspielerin aus München. — Ouverture zu Ruy Blas von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Frühlingsfeier, Gedicht von *Klopstock*, gesprochen von Mad. *Sophie Schröder*. — Arie aus der Oper Rienzi von *Richard Wagner*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Lenore, Ballade von *Bürger*, gesprochen von Mad. *Sophie Schröder*. — Duett aus der Oper der Templer und die Jüdin von *H. Marschner*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient* und Herrn *Tichatschek*. — Concert für Pianoforte (Dmoll), komponirt und vorgetragen von *F. Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie aus Rienzi, gesungen von Herrn *Tichatschek*. — Die Glocke, Gedicht von *Schiller*, gesprochen von Mad. *Soph. Schröder*. — Lieder von *Franz Schubert*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*.

Schon der Reichthum eines solchen Repertoirs würde grosses Interesse erregt haben, wäre auch nicht die Mitwirkung solcher ausgezeichneter Talente, unter welchen sich Namen erster Grösse befinden, hinzugekommen. Der Saal war fast überfüllt.

Die Ouverture von *Mendelssohn* ist eine kräftige, schöne Komposition, des Meisters würdig, obgleich von seinen übrigen berühmten Ouverturen in Tendenz und Form wesentlich verschieden. Die Leistungen von Mad. *Sophie Schröder*, lange Zeit hindurch der gefeiertsten deutschen Schauspielerin und dem Glanze der deutschen Bühne, können wir, da sie nur indirekt mit musikalischer Kritik in Verbindung treten, einer ausführlichen Beurtheilung nicht unterwerfen. Nur im Allgemeinen wollen wir darüber bemerken, dass sie, obwohl durchgängig ein Zeugniss grossen Talents, tüchtiger, vielseitiger Bildung und vor Allem sicherer, auf reiche Erfahrung gestützter Kenntniss des Effekts, doch nicht durchgängig eine ganz befriedigende, wohlthuende Wirkung auf uns gemacht haben. Sie gehören, was Auffassung und Darstellung betrifft, einer den heutigen Kunstanforderungen ziemlich fern und fremd gewordenen Zeit an; es tritt in ihnen die Absicht, durch Pathos, durch grelles Ausmalen von Einzelnheiten, wenn nicht mit Vernachlässigung, doch ohne klare und konsequente Darstellung des Hauptcharakters, mit einem Worte durch Knall- oder Schlageffekte zu wirken, nicht selten störend hervor, so dass der Zuhörer jenen ruhigen, wohlthuenden Eindruck entbehrt, der immer das Ergebniss einer wahrhaft edlen, schönen und vollendeten Kunstleistung ist und sein soll. Wir fanden, in Bezug auf die Wirkung, weniger Kunst als Manier; wenn auch, wie nicht zu leugnen, eine mit vielem Geist verbundene Manier. Manier ist aber Sache der Mode und veraltet wie diese. Darin auch hauptsächlich liegt der Grund unserer Bemerkung, dass die Leistungen der geehrten Künstlerin einer uns fremd gewordenen fernen Zeit angehören. Uebrigens versteht es sich wohl von selbst, dass wir denselben hiermit nicht alle Wirkung abgesprochen haben wollen. Theilweise war dieselbe sogar wirklich bedeutend, wie z. B. in dem Vortrage der Frühlingsfeier von *Klopstock*, eines Gedichts, das, trotz vieler wahrhaft bewundernswürdiger Schönheit, sich allerdings für die Vortragsweise der Mad. *Schröder* ganz vorzüglich eignet. Auch in den beiden anderen Gedichten von *Bürger* und *Schiller* gelangen einige Theile ausgezeichnet, uns fehlte aber die oben bemerkte Totalwirkung und damit die gänzliche Befriedigung, die zu einem wahren Kunstgenusse so nothwendig ist.

Von besonderem Interesse waren die beiden Gesangstücke aus der Oper Rienzi von *Richard Wagner*. Diese Oper hat bei ihrer Aufführung in Dresden, nach den hierüber bekannt gewordenen Nachrichten, so viel Glück gemacht, dass man in der That berechtigt ist, etwas ganz Ausgezeichnetes zu erwarten. Man thut aber dem Kom-

ponisten gewiss Unrecht, wenn man von der im Allgemeinen geringen Wirkung, welche die beiden einzelnen Gesangstücke hier bei uns hervorbrachten, ohne Weiteres auf einen geringen musikalischen Werth der ganzen Oper schliessen will. Einzelne Stücke aus dem Ganzen herausgerissen, bringen selten die Wirkung voll hervor, welche sie an ihrer rechten Stelle haben, und um so weniger, je fertiger das Ganze in sich ist, je mehr dessen einzelne Theile eben nur Theile, wie sie sollen, und nicht selbst ein Ganzes sind, was sie nicht sollen. Damit ist aber nicht gesagt, dass sie nicht auch einen bestimmten, klaren in sich abgeschlossenen künstlerischen Eindruck hervorbringen könnten oder sollten, denn der darf und wird keinem Kunstwerk fehlen; er wird aber immer ein beschränkter sein, weil er durchaus mit nichts Anderem als dem, was eben jetzt geboten wird, in Beziehung steht; weil nicht zugleich eine Wirkung beabsichtigt werden kann, die im Grunde nicht eine ursprüngliche ist, sondern durch andere Mittel herbeigeführt wird, auf deren Hilfe an anderer Stelle gleich anfangs gerechnet wurde. So wäre es im Allgemeinen gewiss ein ganz unverständiges Verlangen, wenn man von der blosen Concertaufführung selbst einer ganzen Oper eine gleich grosse, auch dramatische Wirkung derselben wie von der Bühne herab fordern und erwarten wollte. Hier könnte und würde die Wirkung vor Allem nur eine ursprünglich musikalische sein, aus welcher auf die dramatische zwar mit Recht geschlossen werden, die aber nicht dieselbe zugleich oder auch nur eine gleich grosse sein könnte. Dies ist nun natürlich bei der Ausführung der beiden Gesangstücke aus Rienzi nur um so mehr der Fall; wir können die Wirkung, welche sie bei uns hervorbrachten, nur als das Ergebniss ihres rein musikalischen Gehaltes betrachten, und dürfen nicht ohne Weiteres behaupten, dass sie in Verbindung mit anderen stärkeren Mitteln eine grössere, auch künstlerisch bedeutendere Wirkung nicht haben könnten. Schon der gerühmte Erfolg der ganzen Oper bei ihrer Darstellung auf der Bühne würde dagegen sprechen, obgleich man die Darstellung und alle dabei verwendeten Mittel aus eigener Anschauung kennen müsste, um hierin mit voller Ueberzeugung sprechen und urtheilen zu können. Rein musikalisch betrachtet, müssen wir nun allerdings gestehen, dass unsere Erwartungen nicht völlig befriedigt worden sind. Zwar verkennen wir nicht, dass sich überall ein ernstes Streben, Fleiss und Sorgsamkeit in der Arbeit, Kenntniss und Uebung in Behandlung der Mittel unverkennbar herausstellt; aber das, was eben den wahren Künstler macht, was von seinem inneren Berufe, seiner höheren Befähigung unwiderleglich Zeugniss gibt, Erfindung, begeisterte und begeisternde Wärme der Empfindung, eine höhere, geistige Weihe, die mit poetischem Zauber verklärend wirkt, haben wir grossentheils vermisst. Es ist, wie uns scheint, zu wenig Geschaffenes und zu viel Gemachtes in dieser Musik. Wir wissen recht wohl, dass man Alles, auch das Erfinden und das Originellsein lernen muss; selbst die grössten und genialsten Meister sind in ihren ersten Werken nicht reich an Erfindung und Originalität gewesen; aber man hört gewiss überall heraus, dass es ihnen nicht an Stoff, sondern nur an Geschick und Uebung ihn herauszuführen oder zu verarbeiten fehlte. Hier aber scheint fast das Gegentheil zu sein; die wenigen Motive, welche beide Gesangstücke enthalten, sind mit so viel Mühe und Fleiss, ja zum Theil rühmlicher Geschicklichkeit verarbeitet, dass man sieht, der Komponist hat eben Alles geben wollen, vielleicht auch gegeben, was er hatte. Am auffallendsten ist uns dies in der Preghiera, welche Herr *Tichatschek* sang, gewesen; sie zieht sich mit einem einzigen nicht eben bedeutenden Motiv so sehr in die Länge, dass man sie selbst auf der Bühne kaum wirksam glauben kann, wenn nicht vielleicht neben ihr andere, im Grunde fremde Mittel anregend wirken, worauf die Einleitung und der Schluss der Preghiera, welche aus zwei gleichgeformten, sehr geschickt geschriebenen Instrumentalsätzen bestehen, allerdings hindeuten. — Dies unsere Ansicht über den rein musikalischen Werth dieser zwei Gesangstücke. Wir sind weit entfernt, darauf ein Vorurtheil auf die ganze Oper gründen zu wollen; beide Stücke sind schon an sich, ihrem speciellen Zwecke nach, hierzu durchaus nicht geeignet. Man wünschte dem Publikum Einiges aus der Oper vorzuführen; dazu musste genommen werden, was mit den gebotenen Mitteln, Mad. *Schröder-Devrient* und Herrn *Tichatschek*, ausführbar, ohne Wahl ob es das Beste oder auch nur das Passendste sei oder nicht. Wir hören, die Oper soll besonders durch grosse Chöre ausgezeichnet, überhaupt in ihren breiteren dramatischen Momenten am wirksamsten sein; man kann dies wohl von einem deutschen Künstler erwarten, zumal von einem, der es wirklich mit der Kunst ernst zu meinen scheint, wie Herr *Richard Wagner*, denn dafür spricht schon der Charakter seiner Arbeit, nach einem langen Aufenthalte in Paris, das, nach den Kunstwerken, die unsere Bühnen von dort erhalten, und den Künstlern, welche uns von dort heimsuchen, zu schliessen, die Kunst ziemlich leichtfertig zu behandeln pflegt. Es sollte uns wahrhaft freuen, wenn der deutschen Oper in Herrn *R. Wagner* eine neue Stütze erwachsen sollte.

Die Ausführung beider Gesangstücke war sehr lobenswerth; eben so zeichneten sich Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Tichatschek* durch den Vortrag des schönen Duetts von *Marschner* aus, das wir zu dessen feinsten und lieblichsten Kompositionen zählen. Herrn *Tichatschek's* sonore, leicht ansprechende Stimme klingt zwar in diesem Duett, das wie für ihn besonders geschrieben ist, sehr schön, allein dem feinen, ausserordentlich charakteristischen Vortrage der *Schröder-Devrient* gegenüber, vermisste man doch eine feinere Nüancirung, eine zartere Ausführung seiner Partie, die nur zu leicht allzusehr vorherrschend wird und dadurch dem Charakter des Duetts entgegen wirkt.

Ueber das meisterhafte Spiel *Mendelssohn-Bartholdy's* und sein schönes Dmoll-Concert, das allen wahren Künstlern gewiss hinreichend bekannt ist, brauchen wir nicht ausführlicher zu berichten. Solche Leistungen bedürfen des Lobes nicht; sie sind das Erzeugniss einer wahren, hochgebildeten Künstlernatur und bleiben nie ohne die grösste, nachhaltigste Wirkung. Gleiche Wirkung erreicht auch fast immer Madame *Schröder-De-*

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Decemb. Nº. 10. 1802.

Bagatellen.

1.

Der Tressenhut.

Man hält mich für einen verständigen Mann. Wenn ich es bin, so haben mich grösstentheils die Albernheiten meiner Kinderjahre dazu gemacht. Ich habe sie nämlich nicht vergessen, sondern halte sie mir noch täglich vor. Ich will doch ein Histörchen aus meiner Knabenzeit erzählen, das vielen Einfluss auf mein Urtheilen und Handeln bis heute hat.

Ich war von der Mutter her ein etwas eitler Junge und putzte mich gern. Die Frau Pathe schenkte mir an meinem neunten Geburtstage eine Partie Zweygroschenstücke mit dem ausdrücklichen Verlangen, ich sollte mir das dafür kaufen, was ich am lebhaftesten wünschte und mir die meiste Freude machen würde. Ich sann hin und her, endlich wusst' ichs: eine goldne Tresse um den Hut, wie die Elegants sie damals trugen! Wir hatten Messe, ich ging an den Stand eines Juden, der damit handelte. Ehe ich noch fragte, wie viel die schönste koste, hatte ich schon mein Beutelchen gezogen; und ehe ichs noch öffnete, wusste der Jude seinen Gehalt zu taxiren. — Er verlangte gerade noch einmal so viel, als ich besass: aus Freundschaft liess er mir aber doch die Tresse für meine Baarschaft. Froh kam ich nach Hause: da klang's anders. Die Mutter machte mich aufmerksam, dass diese Tresse, weit entfernt etwas Beträchtliches meinen Vergnügungen zuzusetzen, mich vielmehr um andere bringen würde. Du wirst nun den guten Hut, sagte sie, nur Sonntags aufsetzen können, und für die Wochentage den alten verschabten wieder vorsuchen müssen! Und auch dann wird sich dein Jäckchen von Zwanziggroschentuch nur desto schlechter ausnehmen! Mir wurde unheimlich. Da sahe sie die Tresse genauer an: „Je, sie ist ja obendrein toll!“ (unächt, leonisch) Mir traten die Thränen in die Augen. „Und was hast du denn dafür gegeben? doch nicht alle das Geld?“ Ich konnte vor Weinen mein Ja nur nicken. Nun begann sie einen langen Sermon, worin sie mir zu Gemüthe führte, was ich alles für hübschere und nützlichere Dinge für meinen Geldaufwand hätte bekommen können, und jeder Satz hatte die Ausrufung zum Refrain: das alles für eine tolle Tresse um den Hut! Das drang sehr tief bey mir ein.

Neulich war ich mit Frau und Kindern in der Stadt. Mein Geschäft war glücklich ausgeführt: ich wollte mir und den Meinen des Abends eine Freude machen. In der Auberge hatte über Tische Alles mit grösster Wichtigkeit über eine neue komische Oper gesprochen, die heute gegeben würde. Die Dame, oben quervor, strengte gütig, da sie über das „räthselhafte innere Wesen der Oper“ sprechen wollte, die Stimme an, damit wir erstaunten Zuhörer unten an der Tafel sie auch vernehmen könnten. Alle Blicke hingen an der schönen Frau, sogar die des Kellners, worüber mir dieser im Vorbeytragen etwas von der Suppe in die Rocktasche goss. Hier war ich nun zwar bereichert, aber dort wurd' ichs nicht; denn die Dame verlohr sich in so viele Digressionen, dass wir alle am Ende über das

erient durch den Vortrag von Liedern, namentlich den Liedern von *Franz Schubert*, die für ihre grossartige, leidenschaftliche Auffassung und Vortragsweise am Meisten geeignet sind. Sie sang unter anderen wieder das schöne Lied: Am Meere auf eine Weise, wie es keine Sängerin ihr gleichthun dürfte. Ueberhaupt müssen wir das ganze Concert zu den interessantesten zählen, die uns in diesem Winter geboten worden sind, weniger freilich wegen wirklicher Kunstbedeutung alles Gebotenen, als wegen der reichen Zusammenstellung desselben.

Montag, den 28. November 1842, Concert von *Theodor Döhler* (Pianist des Herzogs von Lucca). — Fantasie über Themen aus der Oper Wilh. Tell von *Rossini*, komponirt und vorgetragen von Herrn *Theodor Döhler*. — Romanze aus der Oper Adèle de Foix von *Reissiger*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Notturno in Des dur, Etude in Dmoll, Andante aus *Bellini's* Sonnambula und Triller-Etude, komponirt und vorgetragen von Herrn *Th. Döhler*. — Grosse Caprice über Themen aus Guido und Ginevra von *Halevy*, komponirt und vorgetragen von Herrn *Döhler*. — Lieder von *Franz Schubert* und *L. Spohr*, gesungen von Mad. *Schröder-Devrient*. — Ballade und Tarantella, komponirt und vorgetragen von Herrn *Döhler*.

Trotz des grossen Rufes, welchen Herr *Döhler* als Pianofortevirtuos mit Recht geniesst, und der grossen Theilnahme, mit welcher derselbe bei seiner früheren Anwesenheit in Leipzig von unserem Publikum aufgenommen wurde, war dennoch ein sehr zahlreicher Besuch seines Concertes diesmal nicht zu erwarten. Das Publikum war in wenig Tagen mit Musik wahrhaft überschüttet worden, und wenn auch die rege Musikliebe unseres Publikums wirklich Ausserordentliches zu leisten vermag, so hätte doch jedenfalls das Concert selbst interessanter, musikalisch bedeutender sein müssen, wenn es nach so genussreichen Vorlaufern noch besondere Anziehungskraft haben sollte. Man sehe aber nur das Repertoir, Herr *Döhler* spielte nur, und nicht weniger als acht Stücke eigener Komposition; alle ohne Orchesterbegleitung, alle nichts mehr als reine Virtuosenstücke in einer Manier, die man nunmehr recht herzlich satt haben muss. Auch Mad. *Schröder-Devrient* sang nur mit Pianofortebegleitung, und man kann sich wohl denken, dass, trotz der Meisterlichkeit fast aller Leistungen, doch die Einförmigkeit derselben ihrer Wirkung sehr nachtheilig werden musste. Was die Virtuosität des Herrn *Döhler* betrifft, so halten wir denselben entschieden für einen der fertigsten und ausgebildetsten Klavierspieler unserer Zeit; er steht, was Technik betrifft, gewiss Keinem nach, ja leistet hierin vielleicht mehr als mancher Andere, der grösseres Aufsehen macht. Ueber den Geist seines Spieles lässt sich aber aus dem Vortrage reiner Virtuosenstücke nicht urtheilen, und wir beklagen daher aufrichtig, dass er auch nicht ein einziges wirklich bedeutendes Kunstwerk ausgeführt hat, zumal da wir Ursache zu haben glauben, ihn für einen guten Musiker zu halten und von ihm auch ächt künstlerische Leistungen erwarten zu dürfen. Uebrigens fand sein Spiel die verdiente Anerkennung in reichem Maasse, und wir erkennen gern an, dass dasselbe eine so hohe Vollendung erreicht hat, wie man selten finden dürfte.

Mad. *Schröder-Devrient* trug die schöne Romanze von *Reissiger* vortrefflich und mit grossem Beifall vor; wie sie denn auch durch die Ausführung mehrerer Lieder, unter welchen wir das von *Spohr* aus dem Zweikampf „Was treibt den Waidmann in den Wald" als das glänzendste hervorheben, wie immer die grösste Wirkung hervorbrachte.

Der Inhalt unseres gegenwärtigen Berichts dürfte die Ueberzeugung geben, dass unsere in der Einleitung desselben über das Musikleben Leipzigs ausgesprochene Meinung vollkommen begründet ist, und unsere nächsten Berichte werden diese Ueberzeugung noch mehr bestätigen. †

Leipzig, den 11. Januar 1843. Wir sind im Stande die bestimmte Nachricht zu geben, dass hier in Leipzig eine grossartige Lehranstalt für höhere Ausbildung in der Musik (also ein Conservatorium), unter besonderem Schutze und Unterstützung Sr. Majestät unseres allergnädigsten Königs, in's Leben treten und schon in wenig Wochen eröffnet werden wird.

Als Lehrer werden an derselben die Herren Kapellmeister Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, Kantor und MD. *M. Hauptmann*, Concertmeister *Ferd. David*, Dr. *Robert Schumann*, Musikdirektor *Aug. Pohlenz* und Organist *C. F. Becker* thätig sein, denen sich nach Bedürfniss noch Andere anschliessen werden.

Die Anstalt steht sowohl In- als Ausländern, Schülern und Schülerinnen offen, und sind bereits mehrere Freistellen bei derselben fundirt. Im Uebrigen soll das Honorar sehr billig gestellt sein, und werden bereits in den nächsten Tagen die ausführlichen Anzeigen erfolgen.

Feuilleton.

Einen interessanten Ueberblick über die vom 8. September 1836 — 8. September 1842 an der Pariser komischen Oper aufgeführten neuen (zwei- bis fünfaktigen) Opern gibt nachstehende Tabelle:

Von:	Zahl der Opern:	Zahl d. Vorstellungen:	Durchschnittl. Einnahme von jeder Oper:	Durchschnittseinnahme v. jeder Aufführung:	Antheil d. Komponisten zu dem Ertrage:
Auber	5	560	313,795 Fr.	2802 Fr.	27,851 Fr.
Batton	1	3	3,240 -	648 -	235 -
Caraffa	1	8	7,925 -	991 -	574 -
Onslow	1	16	27,619 -	1726 -	3,024 -
Halevy	3	113	64,389 -	1715 -	6,461 -
Adam	7	414	104,894 -	1774 -	9,079 -
Kompou	3	88	34,610 -	1160 -	2,920 -
Mad. *Puget*	1	28	60,654 -	2166 -	5,156 -
Thomas	2	71	45,248 -	1275 -	3,879 -
Bateldieu	1	32	27,603 -	863 -	2,346 -
Clapisson	2	67	46,360 -	1384 -	5,290 -
Coppola	1	35	63,975	1828 -	4,638 -
Donizetti	1	64	77,369 -	1209 -	5,611 -

Am 31. Dezember 1842 wurde in Leipzig *A. Lortzing's*, am 2. Januar 1843 in Dresden *Rich. Wagner's* neueste Oper gegeben; jene heisst: Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, diese: Der fliegende Holländer. Beide fanden Beifall.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 3. bis 9. Januar d. J.

Adam, A., Le Retour à la Montagne (Die Rückkehr in's Gebirge). Tyrolienne, f. 1 Singst. m. Pfte. Oboe od. Violine. Mainz, Schott. 1 Fl.
— 6 Airs fav. du Duc d'Orléans arr. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.
— Mélange sur les Thèmes du Duc d'Orléans p. le Pfte. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.
Alkan, C. V., Finale p. le Pfte à 4 mains. Op. 17. Leipzig, Hofmeister. 15 Ngr.
Auber, Les Diamans de la Couronne. Die Krondiamanten. Opéra, arr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 6 Fl.
Bellini, Petr. sur: I Puritani p. 2 Guit. p. J. J. Müller. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.
Benedict, Caprice p. le Pfte. Op. 33. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.
Bertini, Duo sur les Thèmes du Duc d'Orléans p. le Pfte à 4 mains. Op. 139. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
Bockmühl, R. E., Fant. sur des Mazurkas fav. de Chopin p. le Vcelle av. Pfte. Op. 15. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.
— Souv. de Bellini. Fant. p. le Vcelle av. Pfte. Op. 24. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.
— Fant. brill. e. plus. mot. fav. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne. 6 Rondinos p. le Pfte. Op. 701. No. 1—6. Ebend. à 5½ Kr.
— Fant. brill. e. plus. mot. fav. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne p. le Pfte. à 4 mains. Op. 703. Ebend. 2 Fl.
Franchomme, A., Fant. s. des mot. des Quint. d'Ouslow p. le Vcelle av. Orch. 1 Thlr. 10 Ngr., av. Pfte 20 Ngr. Leipzig, Hofmeister.
Gomien, L., Souvenir du Duc d'Orléans p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl.
Hayda, J., Quatuor in B dur. No. 37. Partitur. Neue Ausgabe. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr. 9.
Lobitzky, J., Dublin-Walzer, Op. 87, f. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr., f. eine Flöte 5 Ngr., f. 4 Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichten Style 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hofmann.
— Die Elfen, Walzer f. eine Flöte. Ebend. 5 Ngr.
Lachner, F., Catharina Cornaro. Königin v. Cypern. Oper f. d. Pfte arr. v. H. Cramer. Mainz, Schott. 9 Fl. 36 Kr.
— Chor u. Ballet daraus f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 27 Kr. Ebend.
— 12 Airs fav. de l'Opéra: Catharina Cornaro p. la Clarinette arr. par Küffner. Ebend. 54 Kr.
Lutz, G., Le Retour au Chalet. Rond. pastorale p. le Pfte. Op. 9. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
Lvoff, A., Grand Chœur militaire sur des chansons nationales Russes p. Chœur et Orchestre et Piano en Partition. Allemand et Russe. Op. 15. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr. 15 Ngr.
Mangold, C., Der deutsche Wein m. Pfte. Mainz, Schott. 8 Kr.
Marschner, A. E., Délices de l'Opéra italien. 6 Morceaux elegants p. le Pfte. Op. 17. Liv. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 12½ Ngr.
Marschek, E., Mein Herz ist im Hochland, Gedicht f. Alt od. Bariton m. Pfte u. Violine od. Vcell obligt. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.
— Mis Vaterland. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.
— 2 Schweizer Lieder. No. 1. Mi Wunsch. No. 2. Der Verliebte, f. 1 Singstimme m. Pfte. Ebend. 27 Kr.
Maurer, L., 3ter Concertino p. le Violon av. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., av. Pfte 25 Ngr. Op. 82. Leipzig, Hofmeister.
Neukomm, S., Christi Himmelfahrt. Orator. in 2 Abth. Die Worte aus Klopstock's Messias zusammengestellt. Die Orch.-Stimmen. Mainz, Schott. 12 Fl.
Rosellen, H., Fleurette. Romance variée p. le Pfte. Op. 48. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.
Rosenhain, J., Grande Valse brill. p. le Pfte à 4 mains. Op. 36. Ebendaselbst. 20 Ngr.
Sammlung vorzüglicher Gesangstücke v. Ursprung gesetzmässiger Harmonie bis auf die neue Zeit. Herausgeg. v. Fr. Rochlitz. Dritter Band. 3te Abtheilung. Mainz, Schott.
Schad, J., Les Plaintes de la jeune fille. Ball. de Fr. Schubert en Fant. p. le Pfte. Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.
Schilling, G., Polyphonomos od. d. Kunst in 30 Lect. sich eine vollst. Kenntniss d. musikal. Harmonie zu erwerben. 1te u. 2te Abtheilung der zweiten Aufl. Stuttgart, Weise u. Stoppani. 6 Fl.
Schlimbach, G. C. F., Ueber die Struktur, Erhaltung u. Stimmung der Orgel. Dritte Auflage. Durchgesehen u. vermehrt von C. F. Becker. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr. n.
Shroup, F. J., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Am 25. dieses Monates erscheinen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

François Hünten

Op. 133. Deux Rondeaux p. le Piano sur des Themes de l'Opéra Le Roi d'Yvetot de A. Adam.
134. Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée pour le Piano.

Leipzig, im Januar 1843.

Breitkopf & Härtel.

In der Kunsthandlung von **Louis Rocca** in Leipzig ist so eben erschienen:

Vollständiges Verzeichniss

im Druck erschienener Compositionen

von

Fr. Chopin,
Fr. Kuchen,
Felix Mendelssohn-Bartholdy,
Franz Schubert,
S. Thalberg,

nach der Opus-Zahl geordnet, mit genauer Angabe:
der Tonarten,
der Verleger,
der Preise,
der Arrangements,
des Textes und der Dichter bei Gesangscompositionen.

Folio, Velinpapier 1 Thlr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und zu alle *Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes* zum Subscriptionspreise versandt:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

☞ *Subscriptionspreis Ein Thaler preuss. Cour.*

So weit der nur noch geringe Vorrath der ersten Auflage reicht, wird dieses Buch zum Subscriptionspreise abgelassen.

F. E. C. Leuckart.

Am 15. dieses Monates erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Sonntagslied

für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt

von

Giacomo Meyerbeer.

Leipzig, den 9. Januar 1843.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. № 3. 1843.

Inhalt: Briefe über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Briefe
über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

Erster Brief.

Sie wollen, ein junger Deutscher, sich der Operncomposition widmen? Ich kenne Ihr schönes Talent. Dennoch regt sich ein tiefes Bedauern in meiner Seele, wenn ich den Weg bedenke, den Sie anzutreten im Begriffe stehen!

Blicken Sie um sich. So viele Dichter und Componisten in der deutschen Nation; so Vieler Bestrebungen darunter für die Oper, und doch verhältnissmässig so wenig Gelungenes! An Texten die Niemand componiren, Partituren die Niemand aufführen, Aufführungen denen Niemand zum zweitenmal beiwohnen will, ist Deutschland reich.

Ist Deutschland arm an Talenten für diese Kunstgattung?

Die Frage müsste mit ja beantwortet werden, wenn verunglückte Kunstwerke unbedingt auf mangelndes Kunsttalent zu schliessen berechtigten. Das wird aber Keiner behaupten, der über das Wesen des Talents und Genies Betrachtungen angestellt und Erfahrungen gemacht hat. Zum Schaffen ächter Kunstwerke gehört ein tüchtiges Können. Das besitzen viele Deutsche gewiss, und besitzen auch Sie, mein junger Freund. Es gehört dazu aber auch ein richtiges Wollen, und das geht Vielen ab. Man kann bedeutende Kräfte haben, und sie doch ganz falsch verwenden. Der Lichtgeist Goethe sagt einmal: „Es ist sonderbar, dass die Deutschen mit mancherlei Kräften und Talenten so wenig Gefühl vom *Gehörigen* in den Künsten haben."

Von diesem Gesichtspunkte aus will ich Ihnen nach und nach meine Gedanken und Erfahrungen über Alles was deutsche Operndichtung und deutsche Operumusik betrifft, mittheilen.

Das Erste, was ich Ihnen an's Herz lege, ist: componiren Sie lieber niemals einen Text, als einen schlechten.

Ich werde Ihnen später die Eigenschaften eines guten Textes so vollständig wie möglich aufzuzählen suchen, einmal, um sie bei der Wahl eines solchen prüfend daran zu halten, sodann aber auch, um Ihrem Dichter mit dem hellen Bewusstsein derselben bei seiner Arbeit zu Hilfe kommen zu können — wo es etwa nöthig sein möchte.

Ehe ich aber daran gehe, muss ich mich erst über den oben gegebenen Rath rechtfertigen, der eigentlich abgeschmackt klingt, insofern ihn jeder Vernünftige als ganz natürliche Grundbedingung bei einer Oper sich selber geben müsste.

Die vielen schlechten Texte jedoch, die noch täglich componirt werden, beweissen nur zu sehr, dass viele Componisten einen Text entweder nicht zu beurtheilen verstehen, oder einen guten nicht für wesentlich nöthig halten. Denn jenen Entschuldigungsgrund, dass es in Ermangelung eines vernünftigen Opernbuches doch besser sei, ein schlechtes, als gar keines zu componiren, lasse ich nur gelten, wenn man mir beweist, dass in Ermangelung von Gelegenheit Vernünftiges zu thun, es besser sei, Unvernünftiges, als gar nichts vorzunehmen. Unvernünftig aber ist es, einen Text zu componiren, von dem man im Voraus weiss, dass er auch eine gute Musik in das Meer der Vergessenheit versenken wird.

Oder sollte wirklich irgend Jemand glauben, der Text sei Nebensache bei einer Oper, und mit guter Musik gehe auch der elendeste *alle stelle*? Dass manche Componisten diesen Glauben haben, geht, wie schon gesagt, aus ihren schlechten Wahlen hervor. Mit voller Gewissheit hat ihn aber ein deutscher Schriftsteller vor Kurzem in der neuen Leipz. Zeitschrift für Musik öffentlich ausgesprochen und zu vertheidigen gesucht, Herr Gollmick in Frankfurt unter dem Titel: Glossen über Operntexte.

Will ich also meine nachfolgenden Briefe nicht vergeblich schreiben, so muss ich erst diese Glossen über den Haufen zu werfen suchen. Denn wenn es wahr ist, dass auch ein elender Text mit guter Musik Glück mache, so brauche ich natürlich die Eigenschaften eines guten nicht auseinander zu setzen.

Herrn Gollmick's Hauptsatz lautet: „Ein Opernbuch ist an sich nie gut oder schlecht. Es wird beides erst unter den Händen des Componisten."

Das heisst doch wohl: ein guter Text wird durch schlechte Musik schlecht, und ein schlechter Text durch gute Musik gut?

So meint er's, und sagt weiter: die Ursache des Nichtgefallens der deutschen Opern liegt niemals in dem Texte, sondern allemal in der Musik.

Als Beweise führt er unter andern die Mozart'schen, und führt die vielen italienischen Opern an, die trotz ihrer elenden Texte auf alle Bühnen gelangten.

Es gehört aber nicht viel Scharfsinn dazu, die falschen Wahrnehmungen Herrn Gollmick's und falschen Folgerungen daraus zu erkennen.

Zuerst wimmelt der Aufsatz von Widersprüchen in in sich selbst.

Z. B. sagt der Verfasser: „Armand, Joseph in Aegypten, die Schweizerfamilie, Zauberflöte, Vestalin u. s. w., zeigen zwar gute Texte, doch tragen sie zum Gefallen genannter Opern nichts bei. Die Componisten derselben würden allenfalls auch einen *Küchenzettel* in die ewigen Sterne versetzt haben."

Dagegen spricht er später aus: „Der Mangel interessanter Szenerie, oder gehöriger Abwechslung der Nummern und Situationen muss auch die *vortrefflichste Musik* umbringen; deshalb ist Idomeneo und Così fan tutte von den Bühnen verschwunden und hat sich kaum Titus darauf erhalten können."

Hier widerspricht der zweite Satz dem ersten.

Folgender: „denn hätten die Texte *nur einen geringen Einfluss* auf die Haltbarkeit, wie könnten die meisten italienischen Opern jemals gefallen haben, deren Bücher bekanntlich unter aller Kritik sind," widerspricht wieder dem zweiten. So geht es fast durch den ganzen Aufsatz fort!

Die Wahrheit hinsichtlich der Operntexte für *deutsche* Componisten in *unserer* Zeit steht so.

Ertragen wir Deutschen *ältere* gute Opernmusik mit *schlechten* Texten, so wollen wir diese Musik nicht missen wegen ihrer Güte, aber auch weil sie uns durch Gewohnheit und durch jugendliche Erinnerungen, durch mannichfaltige Ideenassociationen noch einen besondern Reiz mitbringt. Einen *vollkommenen Kunstgenuss* haben wir dabei nicht, denn der schlechte Text missfällt unserem ausgebildeteren ästhetisch-dramatischen Gefühl und Geschmack. Erschiene eine solche Oper heute, sie würde sich trotz der guten Musik nicht halten, wenigstens noch viel mehr abstossen. Herr Gollmick hat bei seinen Wahrnehmungen in dieser Rücksicht die *fortgerückte Zeit* übersehen.

Die italienischen Opern dagegen schleppen ihre elenden Texte nicht wegen ihrer ächten, sondern wegen ihrer *Concertgesangsmusik* durch die Welt.

Die italienischen Componisten schreiben keine dramatisch-musikalischen Kunstwerke im höhern Sinn des Worts, und wollen sie nicht schreiben, sondern zunächst Virtuosenstücke für die Sänger, die darin ihre schöne Stimme und Kehlenfertigkeit zu zeigen brennen. Diejenigen, welche Beides besitzen, werden darin gefallen, denn schöner Klang und Fertigkeit bringen bei dem grossen Publikum die Hände am Sichersten und Stärksten in Bewegung, ohne dass das Vorgetragene darum einen wahren Kunstwerth immer hätte.

Das Zweite, was an den neuitalienischen Opern die Masse anzieht, sind die klaren, immer in derselben Form erscheinenden, angenehm in das Ohr krabbelnden Melodieen, und das einfache, hebende, aber immer in derselben Weise wiederkehrende Accompagnement dazu; dass dabei von Wahrheit der Situation, des Charakters und der Gefühle keine Rede ist, weiss Herr Gollmick auch.

Bringen und erhalten diese Vorzüge, die doch untergeordnet sind, die schlechten Texte auch auf die deutschen Bühnen, so könnten freilich die deutschen Componisten jeden schlechten Text componiren, wenn sie es in neuitalienischer Weise thun *wollten* und *dürften*. Ich will nicht untersuchen, ob es ihnen nicht möglich wäre, jene einzige Arien-, Duett- u. s. w. Form so sklavisch zu kopiren, wie sie ein Italiener dem anderen sklavisch nachkopirt — Meyerbeer hat es bekanntlich gekonnt — aber die deutschen *wollen* es nicht, weil sie höhere Begriffe von der Kunst in sich tragen, und sie *dürfen* es auch in Deutschland nicht, denn die Kritik würde sie zerreissen und mit Füssen treten.

Die deutschen Componisten, wenn sie dennoch ächte deutsche Musik liefern wollen — ich sage nicht, dass alle deutsche Musik ächt sei — ich meine, wenn sie nach Mozart'schen und andrer wahrer Künstler Kunstmaximen Opern componiren wollen, müssen in unserer Zeit gute, d. h. dramatisch-interessante Texte haben, wenn sie hoffen wollen durchzudringen. Alle deutschen Componisten, selbst die frühere Zeit, denen es gelungen, ist es nur mit Hilfe eines interessanten Textes gelungen — Weigel'n durch die Schweizerfamilie, Weber'n durch den Freischütz, Mozart selbst durch die Entführung, die Zauberflöte u. s. w. Haben sie dann einmal einen Namen, so geht es später wohl auch mit einem geringeren, doch werden sie damit im Schatten stehen, nicht so gefallen und nicht so oft gegeben werden. Herr Gollmick selbst bestätigt diese Erfahrung durch seine oben angeführte Bemerkung über Così fan tutte und Titus. Auch Weigl hat viele andere Opern geschrieben, auch Weber, aber in dem Maasse, dass die Texte schlechter waren, sind sie auch weniger auf den Bühnen erschienen, oder gar verschwunden. Und wie kommt es denn, dass die Componisten in der Regel zu ihrem besten Texte auch ihre beste Musik geliefert haben?

Weil ein gutes Buch die Kräfte des Componisten in höherem Grade entflammt.

Und man frage doch jedes deutsche Publicum, aus welcher Oper es *vollständiger befriedigt* nach Hause geht, aus einer Oper mit guter Musik und schlechtem Text, wie z. B. aus Così fan tutte, oder aus einer mit guter Musik und gutem Text, wie z. B. aus der Entführung oder aus der Schweizerfamilie?

Wenn nun Herr Gollmick zu den deutschen Componisten sagte: schreibt neuitalienische Musik, so braucht ihr bei der Wahl eurer Texte nicht ängstlich zu sein, eure Opern werden doch auf die Repertoires kommen, so wäre sein Rath wahr aber auch schlecht, weil dessen Befolgung dem Künstler zwar augenblicklichen Vortheil, der wahren dramatisch-musikalischen Kunst aber den Untergang brächte. Denn: zu allen Zeiten ist die Kunst durch die Künstler herabgezogen worden, klagt der grosse Dichter, und dieses Herabziehen der Kunst räth Herr Gollmick den deutschen Componisten wirklich, das ist die Tendenz seines Aufsatzes. Hier ist sie mit seinen eigenen Worten.

„Darüber zu rechten, weshalb ein Publicum dieser Art von Ragouts-Musik huldigt, ist hier nicht meine

Absicht. Genug, es huldigt ihr, und nur, weil, wie gesagt, ihm Musik und Sänger angenehm sind!"

In einem andern Theile desselben Aufsatzes sagt er freilich wieder: schreibt nur wie Mozart, Spontini, Cherubini, so werdet ihr auch einen Küchenzettel in die ewigen Sterne versetzen!

Liest man das Ganze nur mit einiger Aufmerksamkeit durch, und bedenkt, dass es Rathschläge für die deutschen Componisten enthalten soll, so kann man wahrhaftig nicht anders schliessen, als dass sie Herr Gollmick sämmtlich für ausgezeichnete Schwachköpfe halte. Denn wem anders als solchen dürfte er Folgendes zu bieten wagen?

„Es ist also in der That nichts Lächerlicheres, als alle die kleinlichen Skrupel in der Wahl der Operntexte. Man stösst sich an Kleinigkeiten, weil man nicht den Muth hat, sich an das Ganze zu wagen.

So habe ich schon *erlebt*, dass Jemand — Ruhe seiner Asche! — einen Text anzunehmen anstossig fand, weil es in einer Anmerkung hiess: „er knöpft sich das Wamms zu" — statt Jacke —; und dass einen Andern das Wort Anger so geuirte, dass er mis-trauisch auf das Ganze wurde, und sich die Sache verschlug."

Zwei deutsche Componisten hatte es gegeben, wovon der eine einen Text blos wegen *eines* Wortes, *blos* wegen des Wortes *Wamms*, und das noch dazu *nur in einer Anmerkung* vorgekommen, abgewiesen! und der andere einen Text *wieder* nur wegen *eines* Wortes, des Wortes *Anger* nicht habe komponiren wollen?

Das hofft Herr Gollmick den deutschen Componisten *als ein Erlebtes* auf die Nase binden zu können?!

Ich denke, mein junger Freund, ich habe Ihnen von diesen Glossen so viel gezeigt, als nöthig ist, um sie gefahrlos für Sie in jeder Beziehung zu machen, — um Ihnen darzuthun, dass in unsrer Zeit ein Operntext mehr zu bedeuten hat als in früherer, dass ein deutscher Operncomponist, der mit Hoffnung auf Erfolg arbeiten will, vor Allem ein gutes Buch haben müsse, und dass er in Ermangelung eines solchen besser thut, seine Kräfte anderen Compositionsgattungen zuzuwenden, als sie an dieser nutzlos zu verschwenden.

Warum ich über diese Glossen hinweg in meinen Gegenstand hineinschreiten musste, habe ich Ihnen oben angedeutet. Ich durfte sie auch schon um deswillen nicht übergehen, weil Herr Gollmick durch manche gute Ansicht sich eine Autorität in der musikalischen Welt, und mit Recht, erworben, und endlich, weil auch in ihnen einige Körnchen Wahrheit zerstreut liegen, auf die ich in der Folge gern hindeuten werde; denn nicht gegen Herrn Gollmick als Menschen und Schriftsteller überhaupt, sondern nur gegen die Verirrungen des Letztern in dem fraglichen Aufsatze habe ich geschrieben. Ich drücke ihm von Herzen und freundschaftlichst die Hand.

In den nächsten Briefen hoffe ich Ihnen Interessanteres bieten zu können.

Ihr u. s. w.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Henri Cramer: Nocturne elégique. Op. 2. Pr. 36 Kr.
— —: Romance passionnée en forme de Fantaisie. Op. 5. Pr. 1 Fl.
— —: Allegro brillant, Morceau de Salon. Op. 6. Pr. 1 Fl.
— —: Fantaisie romantique de Salon. Op. 8. Pr. 1 Fl.
— —: Fantaisie sur un thême favori de l'Opéra: La Straniera. Op. 9. Pr. 1 Fl.
— —: 3 Pensées fugitives. Op. 10. Prix 54 Kr.
Sämmtlich bei B. Schott's Söhnen in Mainz.

Diese Compositionen eines jungen Componisten zeichnen sich in mancher Hinsicht unter den Massen schwülstiger und schwieriger Klavierstücke aus. Bieten sie auch nichts Neues, so sind sie doch sämmtlich leicht ausführbar, klar und effektvoll, und man muss es dem jungen Manne schon Dank wissen, dass er eine rühmliche Ausnahme unter den jetzigen Modeklavierheldenmacht, die meistens gleich mit einem Notenschwulst anfangen, aus dem man die Melodie mit Mühe zusammensuchen muss. Und doch muss Referent dem Componisten auch zu bedenken geben, wie er unter manchem Werthvollen auch so Unbedeutendes liefert. Warum das „Nocturne elégique" herausgeben? Es ist eine wahre Kleinigkeit, die sich jeder Klavierspieler nach dem Anhören einer Bellini'schen Cantilene zusammenleimen kann. Unter mehreren solchen in ein Opus vereinigten Nocturnes würde dieses einzelne mitpassiren, aber es als ein besonderes Opus herauszugeben, ist nicht wohlgethan. In Op. 5 „Romance passionnée" ist kein innerer Zusammenhang, und der Beisatz „en forme de Fantaisie" entschuldigt das nicht. Uebrigens enthält dieses Opus viel Gutes. Das beste ist Op. 6 „Allegro brillant," ein effektvolles und charaktervolles Stück. Hiermacht sich uns der junge Componist interessant; er ist deutsch und entlehnt wenigstens keine nichtssagenden neufranzösischen Opernideen. — Die „Fantaisie romantique," Op. 8, erscheint Referenten desto unbedeutender. So ein Mosaik müssen wir oft genug hinnehmen, wenn die Herren Verleger, wie das nicht anders sein kann, aus französischen Opern von namhaften und namenlosen Componisten Potpourri's und dergleichen Extrakte machen lassen; wir haben es aber nicht gern, wenn ein Komponist aus seinem eignen Gedankenfonds dergleichen nachzuahmen sucht. Am wenigsten lässt sich für und wider Op. 9 sagen. Es ist eben so gut als die meisten dergleichen Variationen aus den beliebten Fabriken, und der Componist zeigt Befähigung, mit diesen in die Schranken zu treten. Die „Pensées fugitives," Op. 10, sind recht gut, aber zu kurz und anspruchlos. — Wir geben dem Verfasser doch den Rath, nicht jede Kleinigkeit gleich drucken zu lassen, sondern nur das Beste und aus sorgsamer Prüfung Hervorgegangene in die Welt zu schicken, und sich wo möglich von dem Einflusse, den das nichtssagende modernfranzösische Geklingel gar gern wegen seiner anscheinenden Neuheit auf uns ausübt, frei zu erhalten, wünschen auch, dass er die durch sein Opus 6 in uns erweckten Hoffnungen durch andere gehaltvolle Werke in Erfüllung gehen lasse.

Ebendaselbst:

E. Prudent: Fantaisie sur Lucie de Lammermoor pour Piano. Op. 8. Pr. 1 Fl. 48 Kr.

Diese Fantasie hat Zusammenhang und steigert sich vortrefflich. Es ist ein dankbares Concertstück, und Klavierspieler, die mit den neuesten Effektstücken und der neuen Manier vertraut sind, werden Freude daran haben. Wir empfehlen es mit voller Ueberzeugung, und stellen dem, wie uns scheint, jungen Componisten, der sich die Liszt-Thalberg'sche Schreibart ganz zu eigen gemacht hat, ein günstiges Prognosticon.

Bei den nachfolgenden aus eben derselben Verlagshandlung hervorgegangenen Werken dürfen wir uns mit der blosen Anzeige begnügen. Uns sind dergleichen Excerpte sehr uninteressant; es sind aber nothwendige und den Verlegern einträgliche Artikel, die für eine gewisse Klasse Menschen da sein müssen. Auch der bei Weitem grössere Theil der Klavierlehrer lässt lieber solches Zeug spielen, es gibt gar zu viel Gründe dafür. Deshalb empfehlen wir

H. Herz: Trois Divertissemens pour le Piano sur les Airs de Ballet de la „Jolie fille de Gand." Op. 128. 1) La Kermesse 1 Fl. 12 Kr. 2) Pas de trois 1 Fl. 12 Kr. und 3) Le Galop 1 Fl. 12 Kr.

Ferner:

Fr. Hünten: Deux Morceaux sur le même Ballet. Op. 119. 1) La Cracovienne 1 Fl. 2) Grande Marche 1 Fl.

Von tüchtigen Klavierspielern, die in den Salons zu Hause sind, arrangirt lernt man hier die pikantesten Stücke aus Adam's neuestem Ballet kennen. Aus Auber's neuester Oper: „Le Duc d'Olonne" liefert uns

Fr. Kalkbrenner: Fantaisie sur les plus jolis Thèmes du Duc d'Olonne. Op. 159. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Referent ist froh, sich über diesen uninteressanten musikalischen Berg fortgearbeitet zu haben. Dass es sehr schwer ist, so verschiedenartige Themen in einen gewissen innern Zusammenhang zu bringen, ist gewiss. Referent ist aber gewohnt, von Herrn Kalkbrenner nur Werthvolles zu empfangen, und deshalb schmerzt es, Herrn Kalkbrenner, wie wir es doch mindestens sagen müssen, an dergleichen Mosaiks seine Zeit verschwenden und so Unbedeutendes und Unkünstlerisches leisten zu sehen.

A. Dregschock: Nocturne pour le Piano. Op. 16. Prague, chez J. Hoffmann. Pr. 30 Kr. C.-M.

Referent hat dem jungen Componisten bei der Beurtheilung seiner letztererschienenen Kleinigkeiten gutgemeinten Rath ertheilt. Hier bringt er schon wieder eine wahrhafte Lappalie. Sie besteht aus 55 Takten. Das zwölf Takte lange Thema ist schon bekannt, und das wenige Uebrige nicht minder uninteressant. Von Erfindung keine Spur.

Noch dürftiger ist aber das ebendaselbst erschienene Opus 18 desselben Componisten:

Les Regrets. Prix 45 Kr. C.-M.

Der Titel ist wahrhaft mit Haaren herbeigezogen, und nur zuletzt lässt der Componist etwas von klaglichen Empfindungen dunkel ahnen. Referent bedauert, nochmalige Klagen über den jungen Componisten anstimmen zu müssen, den er gern wieder einmal freudig begrüsst hätte.

Mit grossem Vergnügen zeigen wir an:

J. F. Kittl: Six Impromptus pour le Pianoforte. Op. 18. 1) La Guérison 10 Ngr. 2) Le départ 10 Ngr. 3) La confiance 10 Ngr. 4) L'inquiétude 15 Ngr. 5) La Conversation 7½ Ngr. 6) Le Zéphir 12½ Ngr. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

Sie sind sämmtlich gerundet und interessant. Vorzüglich gefällt uns No. 1, dessen Melodie tiefes Gefühl athmet. Nicht minder wohlthuend ist No. 2. Bei No. 3 und 4 ist vergessen worden, das Tempo anzugeben, doch lässt sich dasselbe nicht wohl vergreifen. No. 5, La Conversation, wird gewiss gut nüancirt, effektuirend, wir müssen jedoch gestehen, dass uns die durchgeführte Figur, die die Conversation führt, zu kleinlich und uninteressant ist. Diese kleine Ausstellung wird uns der brave Componist, der sich schon in grössern Musikstücken trefflich bewährt hat, nicht übel nehmen. Wir empfehlen diese schöne Sammlung angelegentlich. — Gleiche Empfehlung verdient

J. F. Kittl: Trois Impromptus. Op. 17. Berlin, chez Schlesinger. Pr. ⅔ Thlr.

In No. 1, Takt 2, liesse sich wohl die erscheinende Härte im zweiten Viertel des Accompagnements der rechten Hand durch $\frac{a}{f_{\sharp}}$ vermeiden. Seite 4, Takt 9 und 10, ist die zweite Note der rechten Hand durch *cis* zu verbessern. — Wir wiederholen, dass beide Werke sehr empfehlenswerth sind und uns Freude gemacht haben.

C. Krebs: Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Lucrezia Borgia pour le Piano. Op. 121. Hamburg et Leipsic, chez Schuberth et Comp. Pr. 1 Thlr.

Ein sehr brillantes effektvolles Stück, aus dem man sehen kann, dass auch, ohne den Liszt'schen Notenkoloss und Thurmbau anzuwenden, Effekt zu erzielen ist. Auf der ersten Seite hätte Referent die veraltete, lang aushaltende Bassfigur 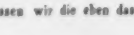 weggewünscht.

Ueberall wie Seite 6 und 11 bewährt sich der tüchtige und gründliche Componist; nur Seite 19 gegen den Schluss hin borgt er sich die Bassfigur von Liszt, was wir ihm jedoch nicht zum Vorwurf machen wollen, denn warum soll man nicht berechtigt sein, eine Figur zu gebrauchen, von welchen die Musik so viele und verschiedene bergibt? Der Stich ist schön und korrekt.

Freudigst begrüssen wir die eben daselbst erschienenen von

Siegismund Goldschmidt: Six Etudes de Concert pour le Piano. Op. 4. Pr. ⅔ Thlr.
bei denen wir nur bedauern, dass der junge talentvolle Componist die schwierigsten Tonarten so sehr bevorzugt. Diese Etuden sind sehr schwer, aber der in ihnen wohnende Geist und tiefes Gefühl werden die Schwierigkeiten überwinden helfen.

Zum Schluss empfehlen wir

A. Fesca: Romance et Etude héroique pour le Piano, Op. 27. Braunschweig, chez Meyer jun. Pr. 18 Ggr.
von welchem wir die Romanze als schön und die Etude als effektvoll bezeichnen. 16.

Dr. *H. Marschner:* Frühlingsliebe von F. Rückert für eine Sopran- oder Tenor-Stimme mit Begleitung des Pianoforte u. s. w. 2. Heft der Frühlingsliebe. Op. 113. Hannover, bei Nagel. Pr. 1 Thlr. 4 Ggr.

Marschner ist als Liedercomponist längst bekannt und anerkannt; vorliegende Gesänge weichen fast in keiner Weise von dem früheren Typus ab, weshalb um so mehr eine blos kurze Anzeige genügt. No. 1. Wenn ein Wort die Liebste spricht. No. 2. Liebst du mich, o Liebster? — Beide Gesänge fallen angenehm in's Ohr, ohne sich gerade durch besondere Originalität auszuzeichnen; werthvoller dürfte in dieser Beziehung No. 3 sein: „Lüfte die ihr scherzet," der Gesang ist hier durch eine sehr sanft säuselnde Begleitung sehr angenehm durchwunden, doch wünschte Recensent hier wie überhaupt lange Nach- und Zwischenspiele beschränkt; sie beeinträchtigen in der Regel den Effekt des Gesanges, was in dieser Liedersammlung namentlich von No. 3 gelten dürfte. No. 4. „Der Himmel hat eine Thräne geweint," ist schön aus der Seele und Kehle gesungen. No. 5. „Beseligt sein" ist ein sehr schwungvoller Gesang, dessen Effekt, wie schon bemerkt, durch das lange Nachspiel theilweise zerstört wird. No. 6. „Grasemückchen," originell niedlich. No. 7. Liebster, deine Worte fehlen. — In jeder Beziehung ein trefflicher Gesang. Die äussere Ausstattung ist gut.

A. Pott: Vier deutsche Lieder in Musik gesetzt für eine Alt- oder Bariton-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 21. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 14 Ggr.

No. 1. Unterwegs. Ein einfach, gemüthvolles Lied. No. 2. Ebenfalls mit der Ueberschrift „Unterwegs" ist dem ersten Liede vielleicht noch vorzuziehen. No. 3. Herbstvogelein. Sehr cantabel, wird aber durch die Begleitung etwas monoton. No. 4. Vöglein, mein Bote. Ein anmuthig Lied, welches in der zweiten Hälfte durch die Zwischenspiele im Melodieflusse ohne innern Grund gehemmt wird. Die Sammlung ist zu empfehlen, wenn auch die Behandlung der Stimme nicht immer musterhaft genannt werden kann; manche Stelle ist schön gedacht, bleibt aber in der Ausführung hinter dem gehofften Effekte.

Spontini's Lebewohl an seine Freunde in Berlin. Gedicht und Musik von Dr. Ritter *Spontini* u. s. w. Berlin, bei Trautwein. Preis ⅓ Thlr.

Ueber Spontini's Weggang von Berlin ist bereits in fast allen Zeitschriften so umständlich berichtet, dass wir über dieses „Lebewohl" des greisen Künstlers um so weniger ausführlich zu berichten haben, da es von der früheren Compositionsweise des Tondichters in keiner wesentlichen Beziehung abweicht. Der geniale Meister wird durch seine grossartigen Tonschöpfungen bei der Nachwelt noch ruhmgekrönt dastehen, wenn seine Verhältnisse zu der Berliner Bühne und dem dortigen Publicum längst der Vergessenheit anheim gefallen sind. Die Vestalin, Cortez, Olympia sind vollgültige Zeugen eines unsterblichen Genies. —

„Er blieb zu lang, drum blieb er nicht geachtet;
Der Grösste wird, wenn lang er bleibt, verachtet."
(Rückert, Neuperserischer Dichter.)

„Er brauset frisch, wie junger Feuerwein
Und dennoch ist des Alters Weisheit sein.
Er brennt in Glut, wie Flammen der Jawale,
Doch Frieden herrscht im Tiefsten seiner Seele;
Aus seinen Tönen blitzt des Löwen Stärke,
Doch Milde wohnt im Grunde seiner Werke,
Und ob er Frieden kündet oder Krieg,
Er bleibet Herrscher, und sein ist der Sieg."

Adolph Reichel: Vier Gesänge für eine Singstimme (Op. 5) und fünf Lieder für eine Mezzo-Sopran-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 16 Ngr.

— —: Duett für Sopran und Tenor von A. v. Chamisso mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 15 Ngr.

Der angebende Componist, ein Schüler Dehn's in Berlin, verdient in mehrfacher Beziehung Beachtung; die hier vorliegenden Vocalcompositionen zeichnen sich durch Natürlichkeit, Gewandtheit in der technischen Form und gute Declamation vortheilhaft aus; ein umfassenderes Urtheil behält sich Referent vor, wenn Herr Reichel erst grössere Vocalwerke der Oeffentlichkeit übergeben haben wird. Die äussere Ausstattung ist musterhaft. *G. Nauenburg.*

Nachrichten.

Berlin, den 15. December 1842. Ueberreich war der November an musikalisch-dramatischer Unterhaltung. Den grössten Enthusiasmus — fast alla *Liszt* — erregt noch fortdauernd die anmuthige Erscheinung der in der Kunst der Pantomime, wie des graziösen Tanzes ausgezeichneten *Fanny Elsler*, besonders bei der Männerwelt. Dass hier die Karikatur das Recht des Scherzes pikant ausübt, ist in der Ordnung; zu tadeln dagegen sind die Zerrbilder, welche zwei unserer geachtetsten Künstler, den einen seiner kleinen Figur, den andern seines Alters halber, persifliren. *Fanny Elsler* gab als fernere Gastrollen im November nochmals die Florinde

im „Hinkenden Teufel," Lisette im „Schlechtbewachten Mädchen," zwei Mal, die „Sylphide," zwei Mal, die Marie im Ballet „Blaubart," zwei Mal, und zu ihrem Benefiz nochmals die Zoloe in *Auber's* „Gott und die Bajadere" stets bei überfülltem Opernhause und hohen Preisen. — Ein vorzüglicher Baritonist, Herr *Pischeck* vom Theater zu Frankfurt a. M., gefiel sowohl wegen seiner wohlklingenden und starken, in der Höhe besonders umfangreichen Stimme, als durch lebhaftes Spiel und vortheilhafte Gestalt allgemein, als Richard Forth in *Bellini's* „Puritaner," Cesar Peter in *Lortzing's* Oper, Figaro im „Barbier von Sevilla" von *Rossini*, besonders aber als Belisar in *Donizetti's* vorzüglichster Oper. Auch als angenehmer Liedersänger zeigte sich Herr *Pischeck* in einem Concerte im königl. Schauspielhause, in welchem sich auch ein ausgezeichneter Virtuos auf der Trompete, Herr *F. Sachse* aus Hannover, mit Beifall hören liess. Ist das Instrument auch nicht zu Concertvorträgen geeignet, so war doch der reine Ansatz, fast klarinettartige Ton und die seltene Fertigkeit des Künstlers z. B. in der Doppelzunge und chromatischen Läufen zu bewundern. — Mad. *Schoberlechner* hat im November nur zwei Mal gesungen. Als Antonina hinderte eine plötzliche Indisposition der Stimme die geschätzte Sängerin, Anfangs ihre Kunstmittel so geltend zu machen, wie dies später, und besonders in der Schlussscene der Oper geschah. Die Leistung des Herrn *Pischeck* als Belisar trat besonders in den Scenen mit Irene hervor, welche Dem. *Tuczeck* mit vieler Innigkeit sang. Eben so befriedigend führte Herr *Mantius* die Rolle des Kaimir durch. — Zur Feier des Geburtstages der Königin wurde im königl. Opernhause eine neue Oper von *Scribe* und *Auber*: „Der Herzog von Olonna" mit Beifall gegeben, da die Handlung spannend und die Musik gefällig, wenn gleich ohne bedeutenden Kunstwerth ist. On s'amuse, und — damit abgemacht! Am Meisten trug zum Erfolge der Oper die Gesangleistung und persönliche Erscheinung der Dem. *Tuczeck*, als Baccalaureus verkleidet, bei. — Bemerkenswerther als die Opernvorstellungen waren im vorigen Monat die sehr reichhaltigen Concerte. In dem Oratorium David von *B. Klein*, dessen Aufführung Herr MD. *Julius Schneider* in gewohnter Weise zu meldem Zweck in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung seines Gesangsinstituts veranstaltete, trat eine junge Sängerin, Dem. *Burchardt*, zum ersten Male mit günstigem Erfolge auf. Im königl. Schauspielhause sang Mad. *Schoberlechner* in einem Concerte zwei Duette von *Mercadante* und *Rossini* mit ihrer Schülerin Dem. *Laroche* und dem holländischen Tenoristen Herrn *Tuyn* mit Beifall, der auch Letzterem nach der holländischen Romanze: „Adolph zu Marions Grabe" von *J. B. van Bree*, wegen seines gefühlvollen, wenn gleich etwas manierirten Vortrages zu Theil wurde. Herr *Tuyn* besitzt zwar mehr Kopf- als Bruststimme, zeichnet sich indess durch musikalische Bildung und Fertigkeit rühmlichst aus. Auch ein talentvoller Violinist Herr *Ferdinand Griebel* trug beifällig ein interessantes Violinconcert von *David* mit vieler Fertigkeit vor. — Die königl. Kapelle eröffnete ihre, in diesem Winter (statt der sonst vom KM. *Möser*) veranstalteten Symphonie-Soiréen zum Besten der Orchester-Wittwen-Kasse, im *Jagor*'schen Saale mit der herrlichen Es dur-Symphonie von *Mozart*, *Mendelssohn's* Ouverture: „Die Hebriden" und der erhabenen B dur-Symphonie von *Beethoven*. Die Präzision der Ausführung zeugte von sorgfältigen Proben, und die Theilnahme der Musikfreunde zeigte sich so lebhaft, dass für die Folge ein grösseres Local, der wohlklingende Saal der Singakademie gewählt werden musste, der für etwa 600 Abonnenten noch fast zu klein befunden wird. Die zweite Soirée brachte uns die lebensfrische, heitere D dur-Symphonie von *J. Haydn*, die tief gedachte, charakteristische Ouvertüre zur Oper Faust von *L. Spohr*, und die erfindungsreiche, feurige A dur-Symphonie von *Beethoven*, ebenfalls trefflich ausgeführt. Die Leitung der Orchesteraufführungen wird abwechselnd von den Herren KM. *Henning* und MD. *Taubert* übernommen. Zur Feier des Geburtstages der Königin war am 13. November in den Abendstunden auch eine Aufführung geistlicher Musikstücke in der erleuchteten Garnisonkirche, zum Besten der Klein-Kinder-Bewahranstalten angeordnet, bei welcher viele Mitglieder der Singakademie und ein Theil des Garde-Musik-Corps durch Begleitung von Blechinstrumenten mitwirkte. Eine Festcantate von *C. F. Rungenhagen*, der 111. Psalm von *Naumann* und der 8. Psalm für zwei Chöre von *L. Spohr* a Capella, waren die vorzüglichsten Gesangcompositionen, die gut eingeübt zu Gehör gebracht wurden. — Am 23. November hat auch die Singakademie ihre diesjährigen Wintereoncerte mit der vorzüglich gelungenen Aufführung des Oratoriums: „Der Messias" von *Händel* begonnen.

Der 12jährige ausgezeichnete Pianist *Anton Rubinstein* aus Moskau gab im November noch drei musikalische Soiréen mit fast gesteigerter Theilnahme der Musikfreunde im Saale der Singakademie, und liess darin das Ave Maria und den chromatischen Galopp von *F. Liszt*, nochmals die *Thalberg*'sche Fantasie auf Themen aus Don Juan, das liebliche Poème d'amour von *A. Henselt*, die *Liszt*'schen Arrangements des „Erlkönig" und der Mouve aus Lucia di Lammermoor, die *Beethoven*'sche Sonate für Pianoforte und Violoncell in A dur (vom Herrn CM. *Moritz Ganz* trefflich begleitet), ferner im Abschiedsconcerte Andante und Etude von *Thalberg*, eine selbst componirte, sehr graziöse Etude: „Ondine" bezeichnet (welche bei A. M. Schlesinger herausgegeben ist), das Scherzo von *F. Mendelssohn-Bartholdy* in Fis moll und die Gigue von *Mozart* a. s. w. mit grossem Beifall hören. Auch Gesang gab der Unterhaltung Abwechselung, indem Dem. *Laroche*, Dem. *Burchardt*, eine talentvolle Schülerin des Herrn MD. *Julius Schneider*, Dem. *Auguste Löwe*, Fräul. *Grodzka* und Mad. *Burchardt*, eine kunstgebildete Dilettantin, auch der grossherzoglich Badensche Hofsänger Herr *Schäffer*, ein Tenorist von musikalischer Sicherheit mit bedeutender Höhe der starken Bruststimme, zwischen den Pianofortestücken verschiedene Lieder und Arien vortrugen, von denen besonders das Ave Maria von *F. Schubert* und die *Mendelssohn*'schen Lieder gefielen.

In diesen Tagen wird Linda von Chamounix, grosse Oper von *Donizetti*, auf der königl. Bühne zum ersten

Male gegeben werden. Die italienische Oper in der Königstadt bewegt sich stets in dem gewohnten Kreise der beliebten Opern Norma, Belisario, I Capuleti, Lucrezia Borgia u. s. w. mit theilweise veränderter Besetzung. So ist noch eine Sängerin Signora *Montani*, und ein Signor *Grone*, Baritono, kürzlich neu engagirt. — Von der königl. Oper scheidet leider am 6. Januar Dem. *Hedwig Schulze*, eine junge, talentvolle Sängerin mit sehr wohlklingender, starker Brusttstimme und musikalischer Ausbildung aus. An ihre Stelle ist Dem. *Marx* vom Dresdner Hoftheater engagirt. — Es ist bekannt, dass der Kapellmeister Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* auch zum General-Musik-Direktor ernannt, und ihm die allgemeine Aufsicht über die Kirchen- und geistliche Musik, wie deren Verbesserung übertragen ist. — Bis jetzt haben wir, ausser der Liturgie (wo die Agende eingeführt ist) keine eigentliche geistliche Musik in unsern evangelischen Kirchen, welche mit dem Gottesdienst in Verbindung stände. Auch bedarf der Gesang in den Schulen noch wesentlicher Verbesserung. Bisher sind die Singakademie und das *Schneider*'sche (früher *Hausmann*'sche) Gesanginstitut die einzigen Vereine gewesen, welche aus eigenen Mitteln für die Veredlung und Erhaltung der religiösen Musik nach Kräften thätig gewirkt haben. Das zweite Abonnement-Concert der Singakademie findet am 15. d. M. Statt, und es wird darin ein Psalm von *Fesca* und nochmals *Cherubini*'s grosse Missa in D moll ausgeführt werden, welche im vorigen Winter so grosses Interesse erregte, und worüber sich Referent in einem eigenen Aufsatz näher geäussert hat. Zum 1. Januar wird Herr GMD. *Meyerbeer* hier erwartet, dessen Familie bereits eingetroffen ist. Dann wird auch wohl die ziemlich schlummernde königl. Oper wieder neues Leben gewinnen. Quod juvet Apollo!

N. S. Der ausgezeichnete Pianist *Döhler* ist hier angekommen und gibt seine erste Soirée im Saale der Singakademie am 17. d. zu 1½ und 1 Thlr. Entrée.

Leipzig. Am Sonntag den 8. Januar gab Herr Dr. *Robert Schumann* mit seiner Gattin im Saale des Gewandhauses eine musikalische Morgenunterhaltung. Das zahlreiche Auditorium war ein freundlichst geladenes. Ist damit die Unterhaltung eigentlich der Oeffentlichkeit nicht hingegeben, so möge das eben so liebenswürdige als talentreiche Künstlerpaar es nicht indiscret finden, wenn in einem öffentlichen Blatte davon gesprochen und ihm hier im Namen Derer, denen die Theilnahme vergönnt war, herzlicher Dank gesagt wird für das Vergnügen, welches ihnen die schönen Kunstleistungen dieses Morgens in so hohem Grade gewährten. Sicher hat Niemand den Saal verlassen, ohne auf das Vollständigste befriedigt gewesen zu sein; wie es sich auch in den Blicken und Aeusserungen der Auseinandergehenden auf das Unzweideutigste zu erkennen gab.

Wenn bei grösseren Concertaufführungen wohl Manches eingeschaltet wird, was, an sich nicht eben werthvoll, nur dem Vortragenden Gelegenheit geben kann, seine Fertigkeit zu zeigen, so ist das gewiss nicht zu tadeln. — In entgegengesetzten Zuständen erholt sich der Geist wie der Leib. Nach grosser Aufregung ist Ruhe Bedürfniss, der Seele wie dem Körper, und so ist nach einer bedeutenden Symphonie oder Ouverture eine neuitalienische Arie, gut vorgetragen, ganz an ihrem Platz. Die Aufmerksamkeit und Theilnahme, welche hier der Sänger in Anspruch nimmt, ist ganz anderer Art als die, womit wir eine tiefsinnige Composition zu verfolgen haben, und kann ihm in vollem Maasse zu Theil werden, während der Geist sich zu tieferen Conceptionen wieder zu erholen Ruhe genug dabei findet. — Anders ist es bei einer Zusammenstellung von Musikstücken, wo wir vom Anfang nicht durch massenhafte Wirkung in Beschlag genommen werden. Nach einem Violinquartett würde ein geringes Gesangstück, auch mit Virtuosität vorgetragen, einen sehr unbehaglichen Eindruck hervorbringen; ein sinniges Lied, eine bedeutende Pianofortecomposition sind hier desto passender, und die Abwechselung in diesem Kreise wird zum Besten dienen können, die Aufnahmsfähigkeit rege und frisch zu erhalten. Eine solche musikalische Unterhaltung kann in lauter ausgewählten, gehaltvollen Stücken bestehen, ohne den Hörer unfähig zu machen, das letzte mit gleicher Aufmerksamkeit wie das erste anzuhören. — So fanden wir auch, dass bei dieser musikalischen Morgenunterhaltung das Interesse des Publicums dasselbe blieb vom ersten bis zum letzten Tone.

Von *R. Schumann's* Composition hörten wir ein Violinquartett, ein Pianofortequintett, ein Lied und zwei Duette mit Pianofortebegleitung. Von Frau *Clara Schumann* zwei Lieder mit Pianofortebegleitung. Von *S. Bach* Präludium und Fuge, die erste der 6 grossen Orgelpräludien und Fugen, und die Chaconne aus den Violinsonaten. Von *Beethoven* die Kläviersonate Op. 101.

Der Vortrag sämmtlicher Musikstücke war in den besten Händen. Fräul. *Schloss* und Herr *Schmidt* sangen die Lieder und Duette ausgezeichnet gut. Konnte die Sängerin von dem Abandon des Sängers sich bei solchen Duetten noch etwas aneignen, so würden Beide vielleicht zu einem noch wünschenswertheren Gleichgewicht gelangen. Doch hören wir auch Jedes in seiner Eigenthümlichkeit mit Vergnügen und mögen jedenfalls ein Uebermaass von Gefühlsäusserung im Concertgesang lieber am Sänger als an der Sängerin zu bemerken haben. In *R. Burn's* „Reckem Finley," dem reizenden Duett von *R. Schumann*, war diese Verschiedenheit verhalteneren und leidenschaftlicheren Vortrags, der Situation nach, von der allerbesten Wirkung.

Frau *Clara Schumann* spielte das Quintett, die Sonate und die *Bach*'sche Fuge mit dem Präludium mit der Meisterschaft und Anmuth, wie man sie an ihr zwar gewohnt ist, mit der sie uns aber jedesmal nicht weniger von Neuem erfreuet. Der Vorzug neuerer Spielart, dass man jetzt Sachen vortragen kann, welche ehemals ausser dem Bereiche der zehn Finger lagen, macht auch die Ausführung einer solchen Composition, wie die letztgenannte, wo für das obligate Orgelpedal früher wenigstens eine dritte Hand erforderlich gewesen wäre, möglich und bringt nun auch für Diejenigen einen schätzbaren Gewinn, welche die Kunst des Virtuosen in blos glänzender Production nicht immer in dem Maasse zu würdigen wissen, als es der auf solche Fertigkeit verwandte Fleiss wohl verdienen mag.

Die in beschränkten Mitteln so grossartige Composition der *Bach*'schen Chaconne trug Herr Concertmeister *David* mit eben so schön geistiger Auffassung als vollkommen technischer Ausführung vor und erhielt den lebhaftesten Beifall.

Das Hauptinteresse erregten heut wohl *R. Schumann's* grössere Compositionen, das Quartett und das Quintett, die hier zum erstenmal vor einer zahlreichen Versammlung von Zuhörern producirt wurden, nachdem sich schon vorläufig einzelne zuverlässige Stimmen zu ihrem Vortheil hatten vernehmen lassen. Das günstige Urtheil bewährte sich vollkommen. Diese Compositionen gehören unbedingt zu dem Schönsten, was die neuere Zeit in dieser Gattung aufzuweisen hat. *R. Schumann* hat schon in seiner ersten Symphonie so erfreulich dargethan, wie er mit frischer blühender Phantasie ein künstlerisches Maasshalten so gut zu verbinden weiss; in diesen Compositionen bewährt es sich auf's Neue, aber ebenso haben wir auf's Neue zu bewundern, wie er sich in der hier zum ersten Male ausgeübten Gattung wieder so frei und sicher bewegt, als sei sie ihm eine längst gewohnte. Das ist eine Eigenschaft des ächten Talentes, dass es nicht zu jeder besondern Art seiner Kunst des langen Einlernens, der vielen Vorstudien bedarf, um etwas Gutes und Tüchtiges zu leisten; es fasst den Styl der Kunstart, das Wesentliche und Eigenthümliche der darstellenden Mittel, und in diesem Sinne gewinnt die Idee ihre Gestaltung, als eine gesunde ursprüngliche, wie die Pflanze aus ihrem Keim erwächst.

Es ist in neuerer Zeit so viel von romantischer Musik die Rede gewesen; der Ausdruck Romantisch ist auf diesem Felde in ein so zweideutiges Licht gekommen, dass die besten Romantiker sich vielleicht um so lieber von dem Worte lossagen möchten, als ihnen die Sache im Herzen wohnt. Die Gegner nehmen das Wort in der kranken Bedeutung, wie Goethe es braucht, wenn er sagt: „das Klassische nenne ich das Gesunde, das Romantische das Kranke." — In diesem Sinne sind ihm die Nibelungen klassisch wie der Homer, „denn beide sind gesund und tüchtig." Und ferner: „das meiste Neuere ist nicht romantisch, weil es neu, sondern weil es krank und schwächlich ist, und das Alte ist nicht klassisch, weil es alt, sondern weil es stark, frisch, froh und gesund ist." — Wo das Neue gesund und kräftig ist, wird es also auch klassisch sein können; es hört aber damit nicht auf romantisch zu sein. Goethe's Iphigenie, in ihrem griechischen Kostüm, ist gegen die griechische Tragödie auch romantisch. Es ist nicht die Kränklichkeit, die das Wesen der Romantik bestimmt; es ist eine überwiegende Innerlichkeit, ein tief concentrirtes Gefühl, das in der Kunstepoche, wie im Individuum allerdings oft Mühe haben wird und der längeren Zeit bedarf, um zur künstlerisch deutlichen Gestalt sich so auszuprägen, dass es für die Kunst seinen vollen Werth darlegen kann. Ein Innerstes wird dann noch immer unausgesprochen zurückbleiben, aber es wird, wo es beikend vorhanden ist, dem Ausgesprochenen den Klang und die Wärme verleihen, mit der es uns zu gleicher Empfindung stimmen kann. Das wird es schon, wo es der Production noch vielfach an künstlerischer Vollkommenheit gebricht. So ergreifen und fesseln uns manche altdeutsche Bilder, die mit dieser tiefen Innigkeit empfunden sind, bei ganz mangelhafter Zeichnung und Composition durch ihren poetischen Gehalt; — allein zu einer ganz heitern und klaren Stimmung wie das vollendete Kunstwerk sie hervorbringt, können wir dabei nicht gelangen. Wo der Künstler noch vom Gefühl überwältigt ist, wird auch sein Werk die Freiheit der Darstellung nicht erhalten, die uns erst vollkommen befriedigen kann, da er selbst sich in einem zu passiven Zustande dabei befunden hat. Solch ein Gefühl ist ein Schatz, der aber erst gehoben und an das Tageslicht gebracht sein will, um ein ganz erfreulicher Besitz zu werden, von dem man Andern mittheilen kann. Hier wird sich dann auch das Aechte von dem Unächten erst am Besten sondern und trennen lassen, und wie Wahrheit und Klarheit so trefflich reimen und Narrheit mit Beiden so schlecht, so wird das wirklich Romantische in der klassischen Gestalt sich auch erst am Schönsten als ächt bewähren. Was diese aber willig aufzunehmen verweigert, das wird auch für die Kunst kein wesentlicher Verlust sein. —

R. Schumann's neue Quartett- und Quintettcompositionen sind klar, ungesucht, leicht zu fassen und zu verfolgen in ihrer technischen Form und Führung, sind durchaus wohlklingend, in den zarteren Stellen selbst mit etwas von *Spohr's* reizender Suavité, ohne jedoch zu viel darin zu verweilen, und sind in Gedanken und Ausführung vom besten Styl der Gattung. Unter allen diesen Bedingungen, die mehr das Verständniss und die in die Sinne fallende Aussenseite der Composition in sich fassen, erhalten wir aber ein schön und tief empfundenes Innere, von allem Gesuchten und Gemachten der Empfindung frei, das uns um so mehr anzieht und interessirt, als es von einer Absicht interessant zu sein, so wenig bemerken lässt. Denn ein gutes Kunstwerk will für sich und zu seiner eigenen Befriedigung da sein, und nur in diesem Egoismus wird es die Innerlichkeit bewahren können, die wieder zum Innern spricht. Jedes bemerkbare Streben, originell, tiefsinnig, interessant zu erscheinen, lässt uns nur die Eitelkeit des Autors wahrnehmen, und das Werk bleibt, wie es ihm ein äusserliches war, auch für uns ein unbeseeltes. —

Möchte das glückliche Gelingen dieser ersten Werke der Art des Componisten Lust und Liebe für die schöne und schwere Musikgattung immer mehr anregen; er hat dazu einen so entschiedenen Beruf dargethan, dass für die Quartettmusik eine wahrhafte Bereicherung durch seine Arbeiten zu erwarten ist. —n.

Prag. Seit meinem letzten Bericht hat unsere Bühne zwei Opernneuigkeiten gebracht, eine französische und eine deutsche, nämlich *Auber's* „Krondiamanten" und *Lortzing's* „Hans Sachs," von welcher jedoch weder diese noch jene grosse Sensation machte. Die Herren *Scribe* und *St. Georges* haben sich durch die Erfindung der ersten eben kein grosses Verdienst um die Kunst erworben. Eine königliche Prinzessin, welche vor ihrem

innere Wesen der Oper gerade so klug waren, als vor dem Anfang. Thut nichts! dacht' ich, willst darum doch hingehen mit Frau und Kindern, die so etwas nie gesehen haben! Ihr wollt die Freude hinnehmen, mag sie auch kommen, von was sie will! —

Wir sezten uns zurocht in der Loge: die Overtura ging an. Es war ein rechtes Stück Arbeit, diese Overtura — das muss ich sagen! Der Komponist begann die Einleitung zur komischen Oper mit dem feyerlichsten, pompösesten Grave, voll kühner Ausweichungen, schwieriger enharmonischer Rükkungen, und schauerlicher Figuren. Daran schloss sich ein Allegro, das that recht gelehrt! An Imitationen, kontrapunktischen Umkehrungen, Anläufen zu weiter Ausführung selbst der gemeinsten Ideen u. dgl. fehlte es keineswegs. Auch muss ich dem Direktor und dem Orchester das Recht wiederfahren lassen, sie thaten ihr Möglichstes, und arbeiteten sich so ab, dass jener vom Haranguiren, diese vom Exekutiren troffen, noch ehe der Vorhang in die Höhe ging. Sollte ich ja etwas an dieser Overtura aussetzen, so wär' es die Kleinigkeit, dass sie durchaus nicht klingen wollte. Alles rauschte so entsetzlich schnell und wild vorüber, nichts wurde festgehalten, alles von Trompeten, Pauken, Piccolflöte u. dgl. überschrieen, dass der Zuhörer nur ein konfuses Getöse vernahm. Aber auf dem Papier mag sich's recht gut ansehen! Doch muss ich Layenbruder gestehen, dass mir auch, wenn ich diese — nur schenswürdige Musik durchlase, einfallen würde: Lieben Leute, was soll denn das Alles dort, wohin ihr's bringt? Weiss Gott, es ist nur eine tolle Tresse um den Hut! —

Der Vorhang ging auf. Das Theater stellte eine wüste Gegend mit einer Aussicht ins Freye vor. Es war halbdunkel. In die hintere Gardine hatten sie oben ein Loch geschnitten, das mit in Oehl getränktem Papier verklebt war. Darauf stand ein etwas undeutliches Gesicht und dahinter einige Lampen. Im Hintergrunde an der Erde schoben ein Paar Zimmerleute ein langes, blaulich-angestrichenes Bret immer hin und her. Dann liessen sie ein anderes, rund ausgeschnittenes und graulichtes Bret an Stricken hernieder, und darauf stand eine recht hübsche Frau. Ich merkte wohl, wo das alles hinaus wollte und was sie damit meynten: aber Albertine und die Kinder kamen nicht dahinter, und hatten nur Sorge, dass die hübsche Frau nicht herausfiel. Ich sahe nach den andern Zuschauern, und las auf ihren Gesichtern, dass die Sache auch nicht einem Einzigen Freude machte; da schämte ich mich denn auch nicht leise zu sagen: das alles für eine tolle Tresse um den Hut!

Nun war die hübsche Frau auf dem Boden und begann eine grosse Arie — erst langsam, dann auf einmal recht sehr rasch und wild. Die Arie war wirklich hübsch gemacht, und, das muss ich sagen, eine gar schöne Stimme, weich und zart, sanft und rührend, hatte die Frau. Ich hätte wohl gewünscht, sie hätte sich auch die Mühe genommen, das anmuthige Andante recht gut vorzutragen: aber das that sie nicht, sondern sparte sich auf für das Allegro, wo sie meistens in den höchsten Tönen zwitschern und dann plötzlich einige ganz tiefe Töne sich abzwingen musste; wo Läufe über Läufe ihr vorgeschrieben standen, und wo sie deren noch hineinsezte, wenn sie nicht vorgeschrieben standen, ohngeachtet die Arie nicht im freyern italienischen, sondern im strengern deutschen Styl geschrieben war. Da würkte denn die schöne Stimme der hübschen Frau nichts auf mich, denn alles das macht ja meine englische Flötenuhr noch weit besser, als sie: und ich konnte mich nicht enthalten, während sie abging und das Parterre applaudirte, meinen Spruch zu wiederholen: Das alles für eine tolle Tresse um den Hut! —

Der erste Bassist hatte hernach eine feyerliche Arie, ohngefähr in der Manier der unvergleichlichen: In diesen heilgen Hallen. Der Mensch sang abscheulich; er war nicht einmal

Regierungsantritt, um keine Staatsschulden zu machen, die unschätzbaren Kronjuwelen durch einen Zigeuner und Falschmünzer, den sie einmal gelegenheitlich vom Feuertode errettet, fortschleppen lässt, und sich selbst unter dem Namen seiner Nichte mit ihm in das Gebirge begibt, wo unter ihrer Aufsicht falsche Juwelen statt der echten fabricirt werden, während sie diese zur Deckung der Staatsausgaben durch ihn verkaufen lässt; der im Lande umherzieht, koppelt, und als sie den Thron besteigt, eine Marquese heirathet und den Zigeuner zum Premier Minister avancirt (O ungeheure Ironie!), eine solche königliche Zigeunerin ist wahrlich keine Gestalt, um einen Tondichter zu einem grossen Werke zu begeistern, und das ist es auch nicht geworden, vielmehr eine der schwächsten Opern dieses Meisters, in der man den Componisten des „Fra Diavolo," des „Schnees" und der „Stummen von Portici" weder ahnet, noch erkennt. Unter vielen unbedeutenden und mittelmässigen Nummern zeichnen sich zwei durch concertanten Glanz aus: das Duett der beiden Damen im Concert, welches Mad. *Podhorsky* (Theophile) und Dem. *Herrmann* (Diana) ausgezeichnet vortrugen, und das Gesangstück der Theophile allein, das zwar mehr einer Etude als einer Arie gleicht, jener aber jedoch volle Gelegenheit darbot, ihre brillante Virtuosität zu entfalten. Auch die Herren *Kunz* (Rebolledo) und *Emminger* (Don Sebastian) wirkten lobenswerth mit; doch gelang es ihren vereinten Bemühungen nicht, der Oper mehr als drei Vorstellungen zuwege zu bringen.

Wenn uns *Lortzing's* komische Oper „Hans Sachs" weit weniger ansprach als dessen „Czaar und Zimmermann," so wollen wir dies keinen Rückschritt des wackern Operncompositeurs nennen, und wohl bedenken, dass ihm Herr *Reger* mit dem Texte bei Weitem nicht so gut und dankbar vorgearbeitet habe, als er selbst. Wir sind übrigens zuvörderst der Meinung, dass, wenn man Schau- oder Lustspiele in Opern verwandeln will, jene nicht so allgemein verbreitet sein müssen, wie *Deinhardsteins* „Hans Sachs," in welchem Falle der Dichter auf den Vortheil der Ueberraschung und Spannung der Aufmerksamkeit im Voraus Verzicht thut, und das Wie? am Publicum einen desto strengern Richter findet, da das Was bereits bekannt ist. Insbesondere war die Umschmelzung des „Hans Sachs" in eine komische Oper sehr schwierig, da dessen Hauptmotiv eine gar ernste Seite hat. Herr *Reger* hat es sich so viel als möglich erleichtert, indem er die beiden Hauptpersonen fast noch ernster hält, als sie im Drama sind, und nur der Bürgermeister und Rathsherr noch mehr chargirt. Die Komik des Lehrburschen besteht meist in Schimpfnamen und jene seines Liebchens Kordula ist etwas plumper Natur. Dass der Kaiser Hans Sachs schon früher kennen lernt, ist wohl angelegt, und befördert die Klarheit der Uebersicht, was in der Oper eine Hauptsache ist. Warum aber in einer Oper der Schuster und Rathsherren declamiren müssen? ist nicht leicht abzusehen. Die Oper enthält mitunter hübsche Nummern, doch wenig Frappantes und manche Reminiscenzen zumal an „Czaar und Zimmermann." Was die Darstellung betrifft, so sangen Dem. *Herrmann* (Kunigunde) und die Herren *Kunz* (Hans Sachs) und *Schütky* (Eoban Hesse) ihre Partien mit grosser Sorgfalt und genügten auch im Spiele. Bei dem braven Herrn *Preisinger* (Meister Steffen) kann nur von Letzterm die Rede sein. Herr *Demmer* (Görg) übertrieb über alle Maassen. Dem. *Röckert* (Kordula) reichte zu der hübschen Kartenprophezeiungsarie mit ihrer Kunstfertigkeit nicht aus. Die Aufnahme war wenigstens lebhafter und freundlicher als jene der „Krondiamanten."

Der Tag der Enthüllung des Mozartsdenkmals in Salzburg wurde auch auf unserer Bühne durch die Aufführung des „Don Juan" mit dem Originalrecitativ und grossentheils neuer Besetzung, feierlich (?) begangen. Herr *Brorn* sang nämlich den Leporello und zwar so wacker, als wir ihn lange nicht gehört hatten, zeigte auch im Spiele eine Moderation, die uns um so mehr erfreute, als sie ein Beweis seines regen Fortschreitens ist. Herr *Schütky* gab ebenfalls den Masetto recht brav, doch hätten wir ihn lieber als Gouverneur gesehen, den er in der italienischen Vorstellung so trefflich sang. Diese Partie war einem Anfänger Herrn *Stepan* zugefallen, der gute Hoffnungen gibt. Da Dem. *Grosse* auf Urlaub war, gab Dem. *Herrmann* die Elvira und führte sie zwar kunstgerecht durch, doch reicht ihre physische Kraft für die energischen Stellen dieser Partie, wenigstens auf unserer grossen und nicht sehr akustisch gebauten Bühne, nicht vollkommen aus. Dem. *Röckert* (Zerline) genügte wohl im Spiele, doch im Gesange keineswegs. Auch in der „Zauberflöte" sind die Rollen des Papageno und Monostatos mit den Herren *Schütky* und *Demmer* neu besetzt worden. Der Erstere singt seine Partie so gut, als wir selbe in Jahrzehnten nicht gehört haben, doch fehlt der natürliche Humor, wie denn überhaupt Herr *Schütky* sich vorzüglich zu ernsten, ja feierlichen Partien eignet. Mit dem Reste von Herrn *Demmer's* Stimme wollten wir für diesen Mohren vorlieb nehmen, wenn er nur nicht bis über die Posse hinaus outrirte, welche böse Angewöhnung überhaupt seit einiger Zeit einen düstern Schatten auf sein ausgezeichnetes Darstellungstalent wirft.

Mad. *Dressler-Pollert* vom Stadttheater zu Breslau gab vier Gastrollen: Rebecca in Marschner's „Templer und Jüdin," Susanna im „Figaro," Leonore im „Fidelio" und „Norma," und machte besonders in den beiden letzten Rollen bedeutende Sensation. Die Stimme dieser Sängerin ist eben nicht von bedeutendem Umfang, doch biegsam, nicht ohne Kraft und in allen Chorden vollkommen ausgeglichen. Der Vortrag ist dramatisch, lebendig und dabei doch von aller Uebertreibung fern. Mit diesen Vorzügen verbindet sie noch ein gefälliges Aeussere und ein zweckmässiges Operspiel. Vergleicht man Mad. *Dressler-Pollert* selbst mit Sängerinnen von weit imposanteren Stimmen, so fällt die Parallele an einem sehr wesentlichen Punkte zu ihrem Vortheil aus. Während jene, nämlich viele Gesangsathletinnen in den letzten Akten sichtbar ermatten, gewinnt Mad. *Dressler-Pollert* mit jeder Scene an Kraft und ihre Stimme klingt am Schlusse der Oper frischer als im Anfange. Wir halten dies für ein entschiedenes Zeichen, dass die Stimme kunstgemäss gebildet wurde und auch jetzt noch

angewendet wird. Das wäre die Lichtseite; dass es an Schattenseiten auch nicht fehle, lässt sich leider nicht behaupten. Die Intonation ist nicht ganz sicher; in den Verzierungen zeigt sich noch wenig Geschmack, und sehr oft gab sie sich einer gewissen Zerstreutheit hin, die zu vermeiden sie allen Ernstes bemüht sein sollte. Die Susanne ging vorzüglich aus dem letztern Grunde spurlos vorüber und es war noch ein Glück für sie, dass sie sich in der ersten Rolle (der Rebecca im Templer) als eine tüchtige Sängerin bewährt hatte, und gleich darauf im Fidelio Gelegenheit fand, die Scharte auszuwetzen, indem sie diese Partie, die man von der *Devrient* in ihrer Blüte hörte, zu allgemeiner Zufriedenheit sang. Ihre beste und gewandteste Leistung war die „Norma." Ueberhaupt scheint mir Mad. *Dressler-Pollert* für den italienischen Gesang befähigter, obwohl sie sich, ihrem Repertoir nach zu schliessen, mit Eifer den Studien deutscher Musik widmet. Der Verlängerung ihres Gastspiels setzten sich dem Vernehmen nach mehrere Hindernisse, insbesondere die Beurlaubung der tüchtigsten Orchestermitglieder, die die Erlaubniss erhielten, an der Mozartfeier in Salzburg Theil zu nehmen, entgegen. Hiedurch wurde die Reprise mehrerer deutschen Opern Jessonda u. m. a., in denen Madame *Dressler-Pollert* singen wollte, unthunlich, und sie fand es gerathener abzureisen.

Herr *Schmeser* hat auf seiner Durchreise von Wien nur noch zwei Gastrollen auf unserer Bühne und zwar mit sehr ungleichem Erfolge gegeben. Die erste war Guido in Halevy's „Pest zu Florenz," wo er in der ersten Romanze (obschon seine Stimme seit seiner vorigen Anwesenheit bedeutend abgenommen hat) noch stürmischen Beifall erntete, welchem jedoch in den letzten Akten eine bedeutende Opposition entgegen trat. Im „Postillon von Lonjumeau" machte der Chapelon im ersten Akte geringere Sensation als in früherer Zeit, dagegen sang er den St. Phar im zweiten trefflich und mit voller Anerkennung, aber der letzte Akt gefiel nur wenig. Es ist eine gewöhnliche Erscheinung, dass Sänger, zumal Tenoristen, erst dann im Spiel und Gesangsvortrag bedeutend hervortreten, wenn die Stimme bereits ihren Johannistag überlebt hat, doch bei Herrn *Schmeser* ist das keineswegs der Fall; seine Stimme hat bedeutend abgenommen, ohne dass wir an ihm eine grössere Virtuosität im Gesange oder die geringsten Fortschritte in der mimischen Darstellung wahrgenommen hätten.

Raoul in den „Gibellinen" war zu Herrn *Schmeser's* dritter Gastrolle bestimmt, und da auf dem Theaterzettel noch nichts von einer letzten zu lesen stand, so hatte er uns wahrscheinlich noch mehrere zugedacht. Da aber Dem. *Herrmann* plötzlich erkrankte, so blieb es bei den obigen beiden und Herr *Schmeser* reiste unvorgesehen ab.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Banderali, Professor des Gesanges und der Declamation am Pariser Konservatorium der Musik, ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. — An *Wilhem's* Stelle, als Direktor des Gesangunterrichts in den Elementarschulen von Paris, ist *Joseph Hubert* gekommen.

Nach dem Muster der Berliner Singakademie haben *Bordogni* und *Panoska* in Paris eine Singakademie für Dilettanten errichtet. Alle Schulen des Gesanges von den ältesten Zeiten an sollen darin berücksichtigt werden.

Um *Baillot* ein Denkmal zu errichten, hat sich in Paris ein Comité gebildet, welches zu Beiträgen auffordert und an dessen Spitze *Auber* und *Habeneck* stehen.

Lindpaintner schreibt an einer neuen Oper: „Die sizilianische Vesper," Buch von Heribert Rau, welche bald vollendet sein und dann in München zur Aufführung kommen wird.

Ad. Adam in Paris hat die Partitur seiner neuesten Oper: „Der König von Yvetot" dem König von Preussen gewidmet.

Hektor Berlioz ist in Stuttgart angekommen. Er reist im Auftrage der französischen Regierung, um Deutschlands Singvereine, Gesangschulen und Anstalten zur Verbesserung des Volks- und Kirchengesanges kennen zu lernen.

Ernst hat von dem König von Hannover die goldne Medaille für Kunst und Wissenschaft, *Verhulst* von dem König von Holland den Löwenorden erhalten. — *Ferdinand Hiller* und *Ernst* sind von dem Frankfurter Liederkranze zu Ehrenmitgliedern ernannt worden, namentlich wegen ihrer Verdienste um die Mozartstiftung.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 10. *bis* 16. *Januar d. J.*

Becker, J., 12 Terzetten u. 3stim. Lieder f. Ten., Baritон u. Bass m. Pfte. Op. 23. Heft 2. Leipzig, Klemm. 1 Thlr.

Kempt, F. A., introd. et Allegrop. le Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Körner, G. W., Der Orgelfreund. 1. Bd. compl. Ecf., Körner. 2 Thlr.

Liederhalle, deutsche. Vollst. Samml. d. beliebt. älteren und neueren Lieder u. Gesänge m. mehrst. Melodien, herausgeg. v. Täglichsbeck. 1. Bd. 8. Hft. Stuttgart, Göpel. 24 Kr.

Odeon. Vollst. Samml. mehrst. Lieder u. Gesänge, herausgeg. v. Täglichsbeck. 1. Bd. 6. u. 7. Hft. Ebend. à 24 Kr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Quartett in A-dur f. 2 Viol., Bratsche u. Bass. Op. 13. in Partitur. Leipzig, Br. u. Härtel. geh. 1 Thlr. 5 Ngr.

Sammlung beliebter Opern älterer u. neuerer Zeit, f. d. Pfte. No. 10 Rossini's Barbier. Neue Ausg. Sub.-Pr. 26 Ngr. No. 33 Mehul's Joseph. Sub.-Pr. 1 Thlr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch.

Stahlknecht, A. H., Die unentbehrlichsten Fingerübungen f. jed. Pianofortespieler. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.

Thalberg, S., Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, Potpourri über Themen aus der Oper: Die Krondiamanten, für das Pianoforte. (No. 49 der Sammlung von Potpourris.)	—	20
— — Potpourri über Themen der Oper: Lestocq, f. das Pianoforte. (No. 52 der Samml. von Potpourris.)	—	20
Boieldieu, Potpourri über Themen der Oper: Die weisse Dame, für das Pfte. (No. 54 d. Samml. v. Potp.)	—	20
— — Potpourri über Themen der Oper: Johann von Paris, für das Pianoforte. (No. 55 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Czerny, Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterhaltende Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 604. 2. Heft. No. 7 – 12. compl.	1	—
— — Dasselbe, No. 7 – 12, einzeln à 7½ Ngr.	—	15
— — 24 Grandes Etudes de Salon caracteristiques et pittoresques p. le Piano. Op. 692. Liv. 1 – 4. à 1. 5 Ngr.	1	20
Dussek, J. L., La Consolation. Andante p. le Piano. Op. 63. Nouv. Edition	—	10
Halevy, F., Potpourri über Themen der Oper: Der Blitz, für das Pianoforte. (No. 50 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Himmel, Potpourri über Themen der Oper: Fanchon, für das Pianoforte. No. 64 d. Samml. v. Potpourris.	—	20
Jahn, O., 6 Lieder für 1 Singstimme m. Pianofortebegl.	—	15
Kiesewetter, J. G., Variations brillantes sur un theme tres favori pour le Piano. Op. 35	—	12½
Lasckk, C., et **F. A. Kummer,** Valse precédée d'une introduction et suivie d'une Fantaisie pour le Piano av. acc. de Violoncelle ou Violon	1	—
Lenz, L., Des Knaben Tod. Romanze von Uhland, für 1 Singstimme mit Pianof. u. oblig. Violoncell. Op. 27.	—	15
— — Der Troubadour. Romanze nach Walter Scott von Freiligrath, für 1 Basstimme mit Pianoforte und obligatem Violoncell. Op. 28	—	17½
— — 7 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 29.	—	22½
— — 3 Gesange aus Dr. Stolle's episch lyr. Gedichte: Kosradin, für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 30.	—	15
— — Vierstimmige Männerchöre. Op. 31. Partitur und Stimmen	1	20
— — Die Prägermusikantenbraut von W. Müller, für 1 Sopranstimme mit Pianoforte. 2 Waldhörner, 2 Violoncelle, ad libitum. Op. 32. No. 1	—	22½
— — Der Prägermusikantenbraut von W. Müller, für 1 Tenorstimme mit Pianoforte, einer obligaten Violine. (2 Waldhörner, 2 Fagotte, ad libitum.) Op. 32. No. 2	1	—
Lorizing, A., Potpourri über Themen der Oper: Czaar und Zimmermann, für Flöte, Violine und Guitarre eingerichtet von M. Soellheim	—	25
Mehul, Potpourri über Themen der Oper: Joseph, für das Pianoforte. (No. 66 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Capriccio brillant arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 22	1	—
— — Der 114ᵗ Psalm für achtstimmigen Chor u. Orchester, für das Pianoforte zu 4 Handen eingr. Op. 31.	1	—
— — Dritte Symphonie für Orchester in A moll, für das Pianof. zu 4 Handen eingr. vom Componisten. Op. 56.	3	—
Meyerbeer, G., Potpourri über Themen der Oper: Die Kreuzritter, für d. Pfte. (No. 67. d. Samml. v. Potp.)	—	20
Mozart, W. A., 4 Sonates p. le Piano à 4 mains (Oeuvres de Piano. Cah. 7. Nouv. Edition.		
No. 1. F moll	—	10
„ 2. F dur	1	—
„ 3. D dur	—	15
„ 4. B dur	—	15
Mozart, W. A., Potpourri über Themen der Oper: Don Juan, für das Pianoforte. (No. 68 d. Samml. v. Potp.)	—	20
— — Potpourri über Themen der Oper: Die Zauberflöte, für das Pianoforte. (No. 71 d. Samml. v. Potp.)	—	20
Richter, E. F., 6 Lieder für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 41	—	25
Strehen, C., Nachklange von Eichendorff. Lieder, für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 8	—	20
Voss, C., Reminiscences de Guillaume Tell. Fantaisie et Variations de bravoure pour le Piano. Op. 50	1	—
Schlimbach, G. C. F., Ueber die Struktur, Behandlung und Stimmung der Orgel. 3ᵉ Auflage. Durchgesehen und vermehrt von C. F. Becker	1	10
Volkslieder, Schlesische mit Melodien, herausgegeben von Hoffmann von Fallersleben und Ernst Richter. 3ᵉ und 4ᵉ Lieferung à	—	15
Wohlfahrt, H., Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder. 3ᵉ Heft	—	15
Chopin, Fr., Portrait nach dem Medaillon von Bovy. Radirt von F. Schoner in Berlin	—	10

Compositionen von Alexander Dreyschock,

im Verlage von **Joh. Hoffmann** in Prag und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Dreyschock, A., Op. 11. Variations sur un thème original pour le Pianoforte. 40 Kr.
— — 4ᵉ de 4 à 4 mains. 45 Kr.
— — Op. 15. 1ᵉʳ Rondo militaire p. le Pfte. 1 Fl. 8 Kr.
— — 4ᵉ à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr.
— — Op. 15. Les Adieux à Varsovie. Impromptu p. le Pfte. 40 Kr.
— — Op. 16. Nocturne pour le Pianoforte. 30 Kr.
— — Op. 17. Romance pour le Pianoforte. 30 Kr.
— — Op. 18. Les Regrets pour le Pianoforte. 45 Kr.
— — Op. 20. 2ᵉ Rondo militaire p. le Pfte. 1 Fl. 30 Kr.

Ehestens erscheint:

Dreyschock, A., Op. 21. Impromptu pour le Pfte.
— — Op. 22. Variations sur la main gauche.

In unterzeichnetem Verlage erscheint im Januar 1843 ein

Vollständiges Verzeichniss

aller im Jahre 1842 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten u. s. w., nebst einem alphabetischen Register.

Es soll dieses Verzeichniss dasselbe für den Musikalienhandel sein, was das Hinrichs'sche Bücherverzeichniss für den Buchhandel ist, nur mit dem Unterschiede, dass unser Verzeichniss jährlich blos einmal und zwar stets im Januar erscheinen wird. Wer es weiss wie mühsam das Aufsuchen von Musikwerken in den verschiedenen musikalischen Monatsberichten ist, denen wir seit dem zuletzt herausgekommenen Nachtrag zum Handbuch der musikal. Literatur schon wieder einige 40 haben, dem wird unser Verzeichniss Bedurfniss und gewiss willkommen sein. Nicht nur Musikalienhandlern, sondern allen Freunden der musikalischen Literatur überhaupt, gewährt dasselbe eine wesentliche Erleichterung, um so mehr als wir ein alphabetisches Register damit verbinden. Der Preis ist ½ Thlr.

Expedition der Signale für die musikalische Welt.
(Literarisches Museum in Leipzig.)

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und an alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zum Subscriptionspreise versandt:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels.

herausgegeben vom Orgelbauer

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

☞ *Subscriptionspreis Ein Thaler preuss. Cour.*

So weit der nur noch geringe Vorrath der ersten Auflage reicht, wird dieses Buch zum Subscriptionspreise abgelassen.

F. E. C. Leuckart.

Tübingen. Im Verlage der **H. Laupp**'schen Buchhandlung sind so eben neu erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Silcher, Fr., *Zwölf Volkslieder*, gesammelt und für vier Mannerstimmen gesetzt. Heft VII. Op. 38.

— — *do. do.* Heft II. *Dritte Auflage.* Op. 8. Preis eines jeden Heftes in elegantem Umschlage 1 Fl. 48 Kr. = 46 Sgr.

— — *Zwölf Kinderlieder* für Schule und Haus, zwei-, drei- und vierstimmig componirt. Heft 2. gr. 8.

— — *do. do.* aus dem Anhange des Sperr'schen Fabelbuches zweistimmig componirt. Heft 1. *Zweite Auflage.* gr. 8. Preis eines jeden Heftes 12 Kr. = 3 Sgr.

Partie-Preis bei mindestens 25 Exemplaren à nur 9 Kr. Sind in vielen Schulen beider Confessionen eingeführt. Auch in dem neuesten (dritten) Hefte ist für die jüngern, so wie für die vorgerücktern Singklassen gesorgt.

Avertissement.

Um dem mehrfach ausgesprochenen Wunsch des musikliebenden Publikums, namentlich der Freunde des Gesanges, entgegenzukommen, habe ich mich entschlossen, die drei Abtheilungen des bei mir erschienenen *Mozart*-Albums auch einzeln herauszugeben.

Die erste Abtheilung, welche ausschliesslich mehrstimmige Gesänge enthält, wird 2 Thlr., die zweite Abtheilung, bestehend aus Gesängen für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte, 1 Thlr. 16 Sgr. und die dritte Abtheilung, Compositionen für das Pianoforte allein, 1 Thlr. 4 Sgr. kosten. Bis zum Februar d. J. wird dieses, in jeder Beziehung interessante Werk in der eben bezeichneten Form, an alle Musikalienhandlungen versandt sein.

Braunschweig, den 1. Januar 1843.

Joh. Peter Spehr.

Korrekte Abschriften der Partituren nachbenannter Werke sind auf rechtmässigem Wege nur durch unterzeichneten Verleger zu beziehen. — *Des Heiland's letzte Stunden*, Passions-Oratorium in zwei Theilen (5 Louisd'or). *Moses auf Sinai*, Oratorium in drei Theilen (4 Louisd'or). *Das Sendschreiben*, Oratorium in zwei Theilen 4 Louisd'or).

C. L. Drobisch, Kapellmeister an den protestantischen Kirchen der Stadt Augsburg.

Programm,

die Errichtung einer Musikschule in Leipzig betreffend.

Mit allerhöchster Genehmigung wird in Leipzig eine Musikschule eröffnet, deren Zweck die Förderung des theoretischen und praktischen Studiums der Musik ist.

Schüler und Schülerinnen des In- und Auslandes können daran Theil nehmen.

Der zu ertheilende Unterricht umfasst zunächst folgende Gegenstände:

Composition, Violinspiel, Klavierspiel und Gesang. (Hieran werden sich wissenschaftliche Vorträge über Geschichte der Musik u. s. w., Uebungen im Zusammenspiel, Chorgesange u. s. w. schliessen.)

Die Ertheilung dieses Unterrichts haben übernommen die Herren

Felix Mendelssohn-Bartholdy, *Moritz Hauptmann*, *Ferdinand David*, *Robert Schumann*, *August Pohlenz* und *Carl Ferdinand Becker*.

Ausser denselben werden für die obigen Fächer und für den Unterricht auf andern Instrumenten Hülfslehrer bei der Anstalt mitwirken.

Als Bildungsmittel für die Zöglinge bieten sich ferner dar:

der unentgeldliche Besuch der in jedem Jahre stattfindenden zwanzig Abonnements-Concerte im Gewandhause und der dieselbigen Proben, so wie der Quartett-Unterhaltungen. Auch wird der Besuch der von dem Thomaner-Chor wöchentlich ausgeführten Kirchen-Musiken und der Vorstellungen der städtischen Oper zur musikalischen Fortbildung beitragen können.

Das jährliche Honorar für den gesammten Unterricht beträgt für die Person 80 Thaler und ist vierteljährlich praenumerando zu entrichten.

Durch die Gnade Sr. Majestät des Königs sind die Zinsen des Dr. *Blümner*'schen Legats zu Ertheilung von Freistellen für Inländer bestimmt worden, worüber das Nähere künftig bekannt gemacht werden wird.

Jeder zur Aufnahme sich meldende Schüler hat in einer Prüfung nachzuweisen, dass er die Aufangsgründe in der Musik bereits erlernt hat.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Dr. *Seeburg* allhier erfolgen.

Leipzig, den 16. Januar 1843.

Das Directorium der Musikschule.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Januar. № 4. 1843.

Inhalt: Ueber Johann Sebastian Bach's Kirchengesänge. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag (Beschluss). Aus Görlitz. Aus Weimar. Aus Stettin. Aus Strassburg. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber Johann Sebastian Bach's Kirchengesänge.

Die volle Sammlung J. S. Bach's vierstimmig gesetzter Choralgesänge haben wir des Meisters ältestem Sohne Carl Philipp Emanuel Bach zu danken.

Im Jahre 1765 erschien sie unter dem Titel: „Joh. Seb. Bach's vierstimmige Choralgesänge, gesammelt von Carl Philipp Em. Bach. Erster Theil. Berlin und Leipzig, gedruckt und zu finden bei Friedrich Wilhelm Birnstiel, königl. privil. Buchdrucker. 1765. Querfolio, 50 Seiten."

Dieses Heft enthält 100 Choräle, und sonderbar genug, obgleich der Titel desselben C. P. E. Bach als Herausgeber nennt, so sagt derselbe doch in seiner Vorrede, dass ihm die Besorgung von dem Verleger erst dann aufgetragen worden wäre, nachdem schon einige Bogen davon gedruckt waren. Daher es auch geschehen, dass man vier Lieder eingerückt, die nicht aus der Feder seines Vaters seien.

Im Jahre 1769 wurde der zweite Theil herausgegeben, ebenfalls 100 Choräle enthaltend, und das Ganze umfasste nach der fortlaufenden Seitenzahl des ersten Theils 104 Seiten. Obgleich diese Ausgabe hiermit geschlossen wurde, so sollten doch nach den Schlussworten der Vorrede „diesem Theile noch zween andere folgen, und alle (4) zusammen über 300 Lieder enthalten." Was nun den Inhalt der beiden Theile betrifft, so war wohl der des ersten aus Bach's Oratorien, Cantaten, Motetten u. s. w. mit Sorgfalt zusammengestellt; aber in dem des zweiten ist diese nirgends zu entdecken. Nicht allein grobe Druckfehler finden sich vielfach vor, sondern auch sogar sechs Choräle aus dem ersten Theile, und einer derselben in diesem Theile zweimal, nur mit verschiedener Ueberschrift gedruckt. Daher (?) möchte man glauben, dass nicht Em. Bach, sondern wahrscheinlich Kirnberger der Herausgeber dieses zweiten Theils gewesen sei, welcher überdies im Jahre 1782 den Kunstfreunden eine neue von ihm besorgte Ausgabe anzeigte, von welcher 1784 der erste Theil gedruckt wurde, unter dem Titel: „J. S. Bach's vierstimmige Choralgesänge, 1. Theil. Leipzig, bei Johann Gottlob Immanuel Breitkopf. 1784. Gross Querquart, 54 Seiten." — Aber schon ein Jahr vor dem Erscheinen dieses ersten Theiles war Kirnberger gestorben, und das vorhandene Material bedurfte eines Ordners. Der siebenzigjährige C. P. E. Bach wurde dazu aufgefordert; doch Alles, was er that, bestand in der Einwilligung, das Vorwort der Ausgabe von 1765 mit dem Zusatze aufzunehmen: „Diese Sammlung der Choräle ist nach dem vorigen Drucke von mir nochmals mit vieler Sorgfalt durchgesehen und von den eingeschlichenen Fehlern gereinigt worden. Von Herrn Kirnberger, dem ich solche bereits im Jahre 1771 überlassen hatte, sind sie kurz vor seinem Tode an den Verleger gekommen. Bei diesem neuen Drucke sind also auch die bei dem vorigen eingemischten — vier — fremden Lieder ausgelassen worden, und die nun abgedruckten sowohl in diesem, als den nachfolgenden Theilen sind alle von meinem seligen Vater verfertigt u. s. w." Kirnberger empfing demnach im Jahre 1771 von C. P. E. Bach die Fortsetzung der Sammlung, und veranstaltete statt derselben zwölf Jahre später eine neue Ausgabe, deren Druck wir schon erwähnt, die ein Jahr nach seinem Tode 1784 begonnen und 1787 in vier Theilen vollendet wurde. Ist man zu der Erwartung berechtigt, insbesondere da Bach die ganze Sammlung revidirte, eine ganz genügende Ausgabe in derselben zu besitzen, so war doch dies wiederum nicht der Fall.

Funfzehn Jahre vorher hatte E. Bach das Manuscript aus den Händen gegeben, und Kirnberger scheint es entweder aus Pietät zu seinem Lehrer, oder aus kaum glaublicher Sorglosigkeit ohne nähere Durchsicht zum Druck bestimmt zu haben (hiernach rechtfertigt sich nun die oben bei Anführung des zweiten Theils der ersten Ausgabe ausgesprochene Vermuthung), und Bach hat gewiss keine strenge Revision vorgenommen; sonst hätten in dieser aus vier Theilen bestehenden, auf 213 Seiten 371 Choräle enthaltenden Ausgabe Versehen und Unrichtigkeiten nicht vorkommen können wie folgende: „28 Bearbeitungen finden sich unverändert zwei- und dreimal vor. Die Ueberschrift eines und desselben Chorals ist häufig verschieden; Fortschreitungen der Stimmen bieten sich dar, die J. S. Bach sich niemals erlaubte, z. B. in No. 268 zwischen Sopran und Alt

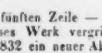

ganze Tacte sind ausgelassen, z. B. in No. 206 in der fünften Zeile — u. dergl. m."

Aber auch dieses Werk vergriff sich mit der Zeit gänzlich, so dass 1832 ein neuer Abdruck vorgenommen

werden musste, wobei jedoch wieder keine Revision veranstaltet wurde, sondern die alten Fehler in die neue Ausgabe übergetragen, und beim Versetzen des Clavierin den Violinschlüssel neue durch die Sorglosigkeit des Correctors herbeigerufen wurden.

Diese Notizen sind dem Vorwort entlehnt, welches die jetzt bei B. Friese in Leipzig erscheinende neue Ausgabe der Bach'schen Choralgesänge begleitet. Sie führt den Titel: „J. S. Bach's vierstimmige Kirchengesänge, geordnet und mit einem Vorwort begleitet von C. F. Becker."

Aus Obigem wird man ersehen, welche Aufgabe es war, eine des grossen Meisters würdige Ausgabe zu liefern. Und sie ist nach unserer Ansicht so weit als nur immer möglich gelöst. Nur innige Liebe und Verehrung für den grossen Meister konnte gewiss den Herausgeber bestimmen, diese bisherige Dunkelheit in Licht zu verwandeln; und dass dieselbe obwaltete, bezeugt jede Seite. Nur kürzlich sei berührt, worin die neue Ausgabe sich von den obigen wesentlich unterscheidet.

Sämmtliche Choräle stehen in Partitur und nicht in zwei Systemen, wie es in den frühern — „den Liebhabern des Clavier- und Orgelspiels zu gefallen" — (Worte C. P. Em. Bach's in der Vorrede vom Jahre 1765) der Fall war. Dann sind die Choräle, welche sich darin in mehrfachen Bearbeitungen, aber zerstreut im Werke vorfanden, hier sorgsam zusammengestellt, ja vermehrt und in eine Tonart transponirt worden, welches die klare Uebersicht beim Studium ungemein fördert. Welcher Genuss ist es jetzt, einen und denselben Choral in wohlgeordneter Folge in fünf-, sechs-, ja zehnmaliger, stets eigenthümlicher Bearbeitung zu überschauen! Ein Genuss, den man sich nur mit Mühe, ja zum Theil gar nicht mit den frühern Ausgaben bereiten konnte.

In eine Kritik der Bach'schen Choralbehandlung sich einzulassen, kann der Zweck dieser Mittheilungen nicht sein; nur aufmerksam soll hauptsächlich der Kunstjünger auf die Sammlung kleiner Meisterstücke des ehrwürdigen Bach gemacht werden, von denen es, auch in unserer Zeit, noch manchen Edelstrebenden geben dürfte, der die hier gebotene Gabe mit Freuden ergreifen wird, um durch das Studium derselben den hohen Tonmeister mehr verstehen zu lernen.

So viel des Interessanten und Belehrenden bietet sich ihm hier dar, dass er mit gesteigerter Lust sie jedesmal in die Hände nehmen wird. Schon das blose Spiel (rein vierstimmig in den Gesangschlüsseln) ist von grossem Nutzen, es schärft den Blick und ist eine Schule zum weitern Partiturspiel. Und nun die frommen Weisen selbst, getragen von lebendigen Stimmen, deren keine von der anderen verkümmert den ihr vom Meister bezeichneten Pfad geht, wie vereinigen sie sich mit diesen zur Klage, Trost oder Erheiterung! Aber eben diese, Bach's Individualität ausschliessend zusagende Schreibweise bestimmt diese Choräle nicht für die Gemeinde. Er konnte sich den Zwang nicht auferlegen, für sie in der nothwendigen Einfachheit zu schreiben, wie es z. B. seine Amtsvorfahren und Nachfolger Seth. Calvisius, Schein, Doles, Hiller und mehrere Andere thaten. Selbst die auf Veranlassung des Cantors Schemelli im Jahre 1736 für die Gemeinde gesetzten 69 Choräle (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), welche dem Zeitzer Gesangbuche einverleibt sind, bezeugen dies. Jede Choralbehandlung ist bei Bach ein Kunstgebilde voll Seele und Leben, wie das jedesmalige Werk selbst, wo sie sich als Theil desselben vorfindet. (Herr Becker spricht darüber in seiner Vorrede: „Nie darf bei den Bach'schen Bearbeitungen übersehen werden, dass sie — wenigstens ihrer Mehrzahl nach — nur Theile eines grossen Ganzen sind, und der Eindruck dieser einzelnen Theile zum Ganzen muss dann wohl ein anderer sein, als wenn man sie als selbständige Bearbeitung betrachtet.")[1] und zur Erlangung desselben vereinigt sich bei ihm Harmonie, Stimmführung und der Cantus firmus selbst in den eigenthümlichsten Gestaltungen. Diese, seine innersten Gedanken und Empfindungen aussprechende Schreibweise, wodurch der Choral mit dem Kunstwerke als zusammengehöriges Ganzes erscheint, konnte er freilich nicht für die Gemeinde in Anwendung bringen.

Betrachten wir Bach's Harmonieen aufmerksam, so finden wir sie, zumal bei Vergleichungen der mehrfachen Bearbeitungen ein und desselben Chorals, stets erhaben und voll der geistreichsten Züge. Selbst die an sich fremdesten Fortschreitungen müssen sich seiner Meisterhand fügen. Aber die grösste Bedeutung und Mannichfaltigkeit verleiht der Meister seiner Harmonie erst durch die ihm eigene polyphone Schreibweise, welche jede Stimme als selbständige Melodie erscheinen lässt, wobei uns wieder deren ausgesuchteste Führung zur Bewunderung hinreisst. Man sehe z. B. No. 15 *C*, 11. Tact; welche Wehmuth liegt nicht in der den Sopran überschreitenden Führung des Altes! Welcher ganz anderer, man könnte sagen zaghafter Ausdruck wird durch ähnliche Führung in No. 31 *B*, Takt 3, erreicht! Welche herrliche verschwebende Melodie zeigt uns der Tenor in No. 37, Tact 9! Man sieht, dieselbe entsprang nicht blos aus der Harmonie, sondern sie war ihm wesentliches Bedürfniss zum Ausdruck.

Auf diese Weise rechtfertigt sich nun auch die Partiturausgabe, die uns jede Stimme klar überschauen lässt. Durch das Zusammendrängen der Stimmen auf zwei Systeme, zumal bei Transposition in die jetzt gewöhnlichen zwei Schlüssel, erhalten Stellen wie diese:

No. 55, 4. Strophe.

wegen der bei Bach überall zu findenden Ueber- und Unterschreitungen der Stimmen ein gar zu unklares Aussehen.

Endlich sei auf den Cantus firmus selbst hingewiesen. Derselbe erscheint in den verschiedenartigsten Gestalten, als: verlängert, umschrieben, verändert, wobei noch die Sorgfalt hervorzuheben ist, mit der der Meister durch verschiedene Rhythmisirung jede Monotonie zu vermeiden sucht. Durch diese freie Behandlungsart des Cantus firmus, welche ihn aller Fessel enthebt, konnten nun Tongebilde wie z. B. No. 7 *B.* voll des innigsten religiösesten Ausdrucks zu Tage kommen, welches zugleich zum Beleg des Gesagten dienen mag.

Diese Andeutungen mögen genügen, ein Werk aufs Neue empfohlen zu haben, aus dem man bei sorgsamem Studium so reiche Ausbeute zu gewärtigen hat.

Bei keinem Classiker wird es mehr erforderlich sein, als gerade bei Bach, sich ihm stufenweise zu nähern, und dazu bietet sich dem Jünger, welcher Clavierspieler ist, die beste Gelegenheit in dessen Clavierwerken, von Anfängerstücken, welche der grosse Mann nicht verschmähte für seine Schüler zu schreiben, bis zu den grössten, herrlichsten Kunstwerken, welche letztere freilich auch eine tüchtige technische Fertigkeit voraussetzen, und deren richtiger Vortrag auch dann nur stattfinden kann, wenn der Ausübende sich denselben von einem durchbildeten und von Bach'schem Geiste durchdrungenen Künstler angeeignet hat. Ist nun diese Ausrüstung vorhanden, so wird es dem sich theoretisch und praktisch fortbildenden Jünger endlich möglich sein, sich des Meisters geistlichen Gesangwerken mit Vortheil nahen zu können.

Und so bildet euch, ihr ächten Kunstjünger, an dieses Tonriesen unsterblichen Gesängen zu einstigen tüchtigen Künstlern, denkt aber dabei immer der Worte jenes ausgezeichneten Lehrers: „Es nachahmen und ablernen wollen, ist ein entweihendes und sich selbst strafendes Missverstehen der ganzen Kunst und ihrer Lehre. Nur das ausdauerndste und vollständig nach allen Seiten geführte Studium ist die rechte Ausrüstung, die uns dann, bei wahrem Beruf, in rechter Stunde Gelingen — und sehnsüchtige, ewig rastlose Wünsche nach höherm Vollbringen — „Denn wenn gelingt es!“ — hoffen lässt.“ Beherziget sie wohl, und dann wird auch dieser Choralschatz zur rechten Ausrüstung beitragen, die euch einstiges Reifen in der Kunst verspricht.

Von den Bach'schen Kirchengesängen sind bis jetzt vier Lieferungen, à 6 Bogen, die erste mit dessen wohlgetroffenem Portrait und einem Vorwort, erschienen. Papier und Druck, letzterer hin und wieder sehr gedrängt, sind schön, deutlich und sauber. Nur wenige Fehler sind uns vorgekommen, die wohl auf folgende Weise zu verbessern sein würden: S. 29, *B.* T. 4 im Alt ist anstatt *h*, *b* zu setzen; S. 38, T. 14 im Tenor anstatt *as — c*; S. 56, No. 34, T 3 im Tenor anstatt *gis — e*; S. 80, *E*, T. 1 im Alt anstatt *a — fis*.

Wer die Sammlung wie wir geprüft, wird mit uns in dem Wunsch übereinstimmen, dass die vollständige Ausgabe recht bald allen denen eingehändigt werde, welche wahre Freude und reichen Gewinn daraus zu schöpfen wissen. *H. S—g.*

Recensionen.

Gesang-Compositionen von *Leopold Lenz*; und zwar:

I. Sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 29. Preis 22½ Ngr.

II. Der Troubadour, Romanze nach *W. Scott* von *Freiligrath*, für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte und eines oblig. Vcello. Op. 28. Pr. 17½ Ngr.

III. Des Knaben Tod, Romanze von *L. Uhland*, für eine Singstimme mit Pianoforte und obligat. Vcello. Op. 27. Pr. 15½ Ngr.

IV. Die Pragermusikanten-Braut von *W. Müller*, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte. (2 Waldhörner und 2 Vcelli ad lib.) Op. 32. No. 1. Pr. 1 Thlr.

V. Der Pragermusikant von *W. Müller*, für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, einer obligaten Violine (2 Waldhörner, 2 Vcelli ad libitum). Op. 32 No. 2. Pr. 1 Thlr.

VI. Vierstimmige Männerchöre (sieben). Op. 31. Partitur und Stimmen. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr. (Sämmtlich im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Wüsste man nicht, dass das Gesang-liebende und Gesang-übende Publicum in den deutschen Landen ein unzählbares ist, und dass die deutschen Gesangcompositionen jetzt auch Grenzen und Meere überfliegen, man müsste sich in der That wundern, dass unsere Verleger noch Muth und Lust haben, immer neue Sammlungen und einzelne Gesänge, mit und ohne Vignetten, an den Markt zu bringen. Neben den renommirten und accreditirten Gesangcomponisten tauchen fast täglich neue Ruhm-Aspiranten auf, mit und ohne Talent, die nicht stumm bleiben wollen bei dem allgemeinen Concert, bei dem lauten Gesangesjubel. Mancher denkt gewiss zu seiner Ermuthigung:

Gib ein fliegend Blatt den Winden;
Mancher Jugend hascht es auf!

Referent gesteht gern, dass er diesem Treiben nicht eben abhold ist. Das Matte, Unbedeutende verweht ja von selbst wie Spreu vor dem Winde, während das Gehaltvolle, Edle eindringt in Gemüth und Geist, wenn es auch nicht von den sogenannten Gesangheroen herstammt. So singe denn, wem Gesang gegeben! — Fern sei es übrigens von uns, durch diese Milde der Ansicht das vorlaute Zwitschern jedes dilettirenden Modejünglings begünstigen zu wollen, dem etwa die liebe Cousine Druck und Widmung des dargereichten liebeschneidenden, mundgerechten Liedchens zur Pflicht machte, anderer Veranlassungen nicht zu gedenken! Wir wollen nur dem wahren Talente, wenn es auch keinen berühmten Namen führt, nicht Muth und Lust rauben, sich zu zeigen und zu bewähren. Und in der That, die lyrischen Dichter der Gegenwart (und zwar nicht eben die berühmtesten)

geben den aufstrebenden Componisten reichlichen, köstlichen Stoff, ihre Gesangesfreudigkeit daran zu beleben! — Ein ernsteres Wort möchten wir dagegen mit manchen Notabilitäten unter den Gesangcomponisten reden, die da glauben, Alles, was sie, auch *invita Minerva*, produciren, müsse mit Danksagung empfangen werden, weil es von ihnen stammt und weil es der Verleger honorirt. Da kommen denn jene trocknen, sehr verständigen, wohl auch correcten *Compositionen* (in der wörtlichen Bedeutung) zum Vorschein, bei denen eine sogenannte *einzige* Begleitung, die aber eigentlich eine *schwülstige* ist, den Mangel der frisch empfundenen, unerbeten vom Himmel stammenden Melodie ersetzen soll. Aber:

Zücket vom Himmel nicht der Funken,
Der den Heerd in Flammen setzt,
Ist der Geist nicht feuertrunken,
Und das Herz bleibt unergötzt.

Und welche Ungeheuer von *Texten* (das ist der rechte Ausdruck dafür!), welche abstracte oder auch in ein angenehmes Nichts zerfliessende Dichtungen wählen auch die Begabtesten zuweilen zu ihren musikalischen Illustrationen! Gott besser's! —

Gehört Herr L. Lenz, über dessen oben bezeichnete Gesangcompositionen wir hier berichten wollen, bis jetzt noch nicht entschieden zu den Notabilitäten, so dürfen wir ihm doch aus Ueberzeugung sagen, dass er es *werth* sei, und ihm das Prognosticon stellen, dass er, bald oder später, zumal nach Erfüllung einiger Bedingungen, allgemeine Anerkennung finden werde. Es will uns nämlich scheinen, als sei ihm diese Anerkennung bis jetzt mehr in seinen nähern Umgebungen zu Theil geworden; wenigstens kennt Referent mehrere seiner frühern Compositionen, die eine weit grössere Verbreitung, einen viel lebhaftern Widerhall verdient hätten, als sie gefunden haben; namentlich ist dies der Fall mit seinen Gesängen aus Goethe's *Faust*, worunter einige wirklich meisterhafte sind, und an welche zu erinnern Referent für seine Pflicht hält.

Wir haben absichtlich eine grössere Anzahl seiner neuesten Compositionen verschiedener Gattung zusammengestellt, um die *Biegsamkeit* und *Mannichfaltigkeit* seines wirklich bedeutenden Talentes zu documentiren, und wenden uns nun zu den einzelnen Werken.

Was wir mit *I.* bezeichnet haben, sind *sieben Lieder für eine Singstimme* mit Pianoforte. Zunächst freut es uns, einmal auch wieder einfachen, wirklichen *Liedern* zu begegnen, da in der neuesten Periode das sogenannte *Durchcomponiren* gar zu sehr überhand genommen hat. — Die Dichter sind *nicht* genannt, was nicht zu loben, noch weniger nachzuahmen ist. Die namentliche Bezeichnung ist ein geringer, aber pflichtmässiger Tribut, den wir unsern lyrischen Dichtern zu zollen haben. — Die Wahl ist meist glücklich; nur mit den Dichtungen zu No. 5 und 6, „*Rautensträuchlein*" und „*Volkslied*" überschrieben, haben wir uns nicht recht befreunden können, wollen aber wünschen, dass dies nur eine individuelle Ansicht sei.

Das erste Lied dieser Sammlung, „*Heimathlied*," ist in seiner grossen Einfachheit doch so ansprechend, dass man es bald lieb gewinnt. Die Begleitung schmiegt sich gar anmuthig an die Melodie, und hat das Eigenthümliche, dass der Bass fast immer wie eine secundirende Stimme erklingt, während die Mittelstimme der Begleitung den Bass repräsentirt. Das Lied fordert sehr geringen Umfang der Stimme (wie überhaupt die ganze Sammlung), was der Popularität sehr förderlich sein wird.

No. 2. „*Sermann's Liebchen*," nimmt schon einen höhern Aufschwung, und ist so gut und wahr gedacht, dass wir mit dem lieben Kind fühlen, wie es sich sehnt nach dem Geliebten, und für ihn zittert in Sturm und Schlacht, und den Frieden erfleht, damit der Liebste heimkehre. In der dritten Strophe folgen wir dem Componisten gern in eine etwas erweiterte Sphäre, da ein der ersten Form analoger Schluss das Ganze abrundet. Sollten wir eine kleine Verbesserung vorschlagen, so würden wir in der zweiten und dritten Strophe die Melodie zu den Worten: „ich verträumte," so wie: „und die besten" schon in dem vorigen Tacte eintreten lassen, und also richtiger *so* declamiren:

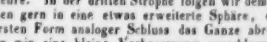

No. 3. „*Mein Lieb' ist im Hochland*"; die Perle der Sammlung. Wie oft auch das bekannte Lied schon componirt wurde, wir ziehen diese Weise unbedenklich allen andern vor, so frisch, so natürlich, so charakterkräftig ist sie; auch wird sie sich rasch Bahn machen, da sie eben so wohllautend als sangbar ist.

No. 4. „*Nachtigallen-Einsamkeit.*" — Etwas sentimental und weichlich, ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit; doch wird auch dieser schmelzende Erguss seine Freunde finden, da er noch dazu einer Nachtigall in den Mund gelegt ist. Das doppelte *ich* in der zweiten Strophe ist wohl ein Stichfehler. —

No. 5. „*Das Rautensträuchlein.*" Die etwas absonderliche (wohl volksthümliche) Dichtung mit einigen antiken Sprachfügungen hat wohl den wackern Componisten nicht recht erwärmen können; man spürt etwas vom „kühlen Bronnen" darin.

No. 6. „*Volkslied*," kann nur im weitern Sinne Anspruch auf Volksthümlichkeit machen. Das Ganze der Dichtung hat in Form und Sinn etwas Pietistisches, ist aber musikalisch edel und würdig gehalten. Es wird für manche Fantasie sehr anregend sein, um so mehr, da es einige Dunkelheiten involvirt. In der vorletzten Zeile der ersten Strophe muss, wenn ein Sinn möglich werden soll, der Satz heissen: *Dir* ewig blüht, statt: *Die* ewig blüht. — Uebrigens nahm man es in den ältern Zeiten, wohin sich dies Lied neigt, sehr genau mit Grammatik und Schreibart, weshalb Referent dem werthen Autor den achtzehnten Tact zu nochmaliger Durchsicht empfiehlt.

No. 7. „*Gruss.*" (Lebewohl wäre bezeichnender.) Ein sanftes, schön gedachtes, treffich gesungenes Abschiedslied, mit kurzem, höchst anmuthigem Vorspiel, wobei aber die Schreibart des zweiten Tactes dem ersten analog abgeändert werden muss. — Schöne Cantilene, dabei trefflich declamirt, wirksam und consequent begleitet; kurz: ein Lied, von dem man ungern Abschied nimmt.

So sei denn dies *Siebengestirn*, wenn auch nicht in gleichem Glanze leuchtend, den Gesangfreunden mit Wärme empfohlen!

II. „*Der Troubadour.*“ (Die nähere Bezeichnung dieses Werkchens siehe oben.) Das seit einiger Zeit beliebt gewordene Genre von Concert- und Salonmusik, nämlich Gesänge mit Pianoforte und obligaten Instrumenten, erhält hier durch die unter *No. II—V* rubricirten Compositionen des wackern Lenz einen höchst erfreulichen, gewiss sehr willkommnen Zuwachs, weshalb wir für eine kurze Schilderung derselben Dank zu verdienen hoffen. Nach einer nicht zu langen, sehr dankbaren Einleitung des Violoncello, C dur in ganzem Tact, beginnt der Sänger in edlem, ritterlichem Tone die Erzählung, wie ein Troubadour unter dem Fenster seiner Dame Abschied nimmt, um hinaus zu ziehen zu Kampf und Sieg und — Tod, wie's nun fallen mag! — Bei dem ritterlichen Refrain:

Dem Vaterlande meinen Arm!
Mein Herz weiß' ich der Liebsten nur!
Für Lieb' und Ehr frisch in den Tod —
So schickt (edler: ziemt) sich's für den Troubadour,

hebt sich Stimme und Harmonie zu dem feierlichen Es dur, indem das Violoncello fortwährend, passend und belebend, dem Gesange folgt. Anstatt nun jedesmal die Strophe in der Haupttonart *C* zu schliessen, führt der Componist die Stimme nur nach der Dominante davon, und überlässt dem Violoncello und dem Pianoforte die Rückführung in die Tonica, worauf die zweite Strophe unverändert beginnt. — In der dritten Strophe steigert sich das kleine Drama sehr lebendig; denn:

„Los brach die Schlacht mit ihrem Dröhn —
„Da sprengt er vor, und ritt (muss gewiss heissen: stritt) und rang.“

Diese Zeilen sind in kräftiger, wirkungsvoller Weise wiedergegeben, und treten in Stimme und Begleitung trefflich hervor. Mitten durch das Kampfgetümmel ertönt begeistert der Refrain: „Dem Vaterlande“ u. s. w. — Aus der nüancirten Zurückführung nach dem ersten Thema tritt uns schon die Ahnung der tragischen Catastrophe entgegen; auch beginnt die Schlussstrophe, die überhaupt ganz anders sich gestaltet, gleich in C moll:

„Und ach! er fiel! — Im Blutgefild
„Erlag er seiner Feinde Degen,
„Und noch — gelehnt auf seinen Schild,
„Jauchzt er dem Feind entgegen:
„Dem Vaterlande“ u. s. w.

Man sieht, die Aufgabe war interessant, aber nicht leicht: der Troubadour sollte, sterbend, seinen Wahlspruch dem Feinde jauchzend entgegenrufen! Sie ist aber unserm Componisten trefflich gelungen. Das sterbende Leben wird, psychologisch richtig, durch Abbrechen der Perioden angedeutet, und das Jauchzende mehr in männlich gehaltene, tiefe Töne, als in hohe und rasche gelegt, und wahrhaft schön ist es gedacht, dass der Sänger den mehrerwähnten Refrain, hier, wo er zum letzten Male erklingt, nicht wie früher im anstrengenden Es dur, sondern in der Haupttonart, C dur, ertönen lässt; nicht allein, dass dadurch die künstlerische und formelle Abrundung des Ganzen erreicht wurde, wirkt es auch ganz eigenthümlich auf das Gefühl, dass der Sterbende sich nicht mehr zu der vorigen Lage der Melodie erheben kann, aber doch seinem Gedanken so ritterlich treu bleibt und mit ihm verscheidet, ohne dass diese Scene weichlich und peinlich würde. Ueberhaupt treten in diesem Schluss noch viel schöne und treffende Züge hervor. Das ganze, geschickt gruppirte Werkchen, das eben so gut gedacht, als für die Wirkung berechnet ist und von gebildetem Geschmack zeugt, wird überall gefallen. Die Ausführung bietet keine Schwierigkeit dar, und muss dem Sänger, wie dem Violoncellisten sicher Beifall bringen.

Zwei Declamationsschwächen mögen hier nur angedeutet werden, weil sie ohne Beeinträchtigung der Melodie verbessert werden können, und weil Referent auch diese kleinen Störungen von dem anmuthigen Ganzen entfernt wünschte. In der ersten Strophe nämlich kann der schwere Accent auf: „*für* den Troubadour“ ohne Schwierigkeit und richtiger auf *Troubadour* gelegt werden. Störender ist in der letzten Strophe, Seite 9, die falsche Betonung:

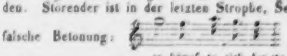

statt:

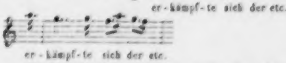

III. Ein Seitenstück zu dem eben besprochenen Werke ist die Composition der schönen Uhland'schen Romanze: „Zeuch nicht in den dunkeln Wald hinab!“ Sie theilt einige Vorzüge mit dem „Troubadour,“ steht ihm aber an glücklicher Conception, an künstlerischer Abrundung etwas nach.

Das Violoncello beginnt allein im Allegro moderato, C moll, $^6_8$. Es wäre dem wahrlich nicht gedankenarmen Componisten gewiss nicht schwer geworden, einen bedeutendern Gedanken für die Einleitung zu erfinden. Der hier an die Spitze gestellte hat ganz die Form der Einleitung zum Troubadour, und geht im dritten Tacte in eine oft gehörte Phrase über. Er veredelt sich indess bald, und nimmt dann die Singstimme auf, die übrigens wohl bedeutender und richtiger *so* begonnen hätte:

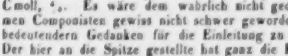

statt:

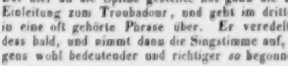

Die bald folgende Stelle: „Mein Gott im Himmel, der ist mein Licht“ u. s. w. gewinnt durch die mehrmalige Wiederholung der Worte: „mein Gott, mein Gott,“ mit recitativischer Unterbrechung der Begleitung, anfänglich das Ansehen einer Apostrophe an Gott, was sie aber nicht sein soll, und was auch der Componist bald darauf berichtigt und vergütet, indem er der Singstimme eine sehr schöne, vertrauensvolle Cantilene gibt, welche das Violoncello mit der beliebten, hier sehr wirkungsvollen Sextenbegleitung unterstützt.

Die Fortführung geschieht nun ohne hervortretende Züge, das Violoncello begleitet zweckmässig und selbst schildernd die Handlung, die jedoch bei der Nähe der Catastrophe zu rasch fortschreitet, ohne dass die einzel-

nen, bedeutenden Momente sich sondern und geltend machen könnten. So verliert auch die ergreifende, zu den Knaben gerichtete Frage: Wie kommst du in's Thal des Todes hinab? ihre Wirkung, weil sie weder in Form noch Gedanken bedeutsam genug ist. — Das Gefühl des einsam, verlassen Sterbenden ist schön und richtig gezeichnet; wir können uns aber durchaus nicht mit der Weise befreunden, in welcher der Componist die Worte der Dichtung:

„Ha, Jungfrau dort im himmlischen Schein,
„Nimm auf meine Seel' in die Hände dein!"

aufgefasst und wiedergegeben hat. Er lässt nämlich, im Adagio maestoso, aber Fortissimo, Es dur, jenes an die Jungfrau gerichtete *Gebet* in einer schwunghaften Melodie ausströmen, während das Pianoforte, theils in scharf punctirten Accorden, theils im Tremolo begleitet, so dass die ganze Situation mehr einen brillanten als rührenden Charakter annimmt. Abgesehen von dem Momente, den der Künstler zu schildern hatte, wird die Stelle gewiss Wirkung machen, d. h. sie *klingt* gut; aber der Situation angemessen dünkt sie uns nicht. Der Schluss versöhnt und scheint unsere Meinung zu bestätigen.

Eben weil wir das Talent des Componisten hochachten, glaubten wir das etwas Verfehlte und Uebereilte des vorliegenden Werkes aussprechen zu müssen. Wir sagten: das Uebereilte, und dürften uns wohl kaum irren, wenn wir gerade dies Werk als ein zu rasch hingeworfenes bezeichnen, wodurch sich denn auch einige Uebereilungen in der musikalischen Orthographie, z. B. Seite 5 am Schluss (in der Begleitung) erklären lassen. Was übrigens hier der Kritiker dem Künstler sagen musste, soll und wird dem Ganzen, zumal dem Publicum gegenüber, durchaus nicht schaden, und wir sind überzeugt, dass die Composition, gut vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen wird.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag (Beschluss). Die Concert-Saison, die heuer bis in den Juni hinein dauerte, hat mit dem October schon wieder begonnen, und die Herren *Tuyn*, *Schulhoff* und *Hering* gaben die ersten drei Concerte wenige Tage hinter einander. Der Tenorist Herr *Tuyn*, den wir schon im vorigen Jahre in den Concerten der Dem. *Meerti* als einen Sänger von nicht sehr starker aber angenehmer Stimme und guter Methode kennen lernten, hat in der Zeit seines hiesigen Aufenthaltes die deutsche Sprache so fleissig erlernt, dass man den Ausländer nicht mehr in ihm erkennt; doch ein deutscher Sänger ist er noch nicht geworden, er trägt die Stücke dieses Genre's zu süss und weichlich sentimental vor, was dasselbe nicht verträgt. Das deutsche Lied bedarf durchaus keiner Vortragskünsteleien, es erhält sich durch sich selbst, und spricht um so mehr an, je einfacher es vorgetragen wird. Auch wurde sowohl bei *Beethoven's* Adelaide als *Kittl's* Lied das Tempo zu langsam genommen. Sein Vortrag der französischen Romanzen war musterhaft und kann nicht genug gelobt werden. Herr *Tuyn* hat jedoch vorzüglich darauf zu sehen, dass er seine Stimme in manchen Tönen nicht mehr forcire als sie verträgt, ohne an Wohllaut zu verlieren.

Noch lernten wir in diesem Concert eine junge Sängerin, Dem. *Senger*, Schülerin des Prof. *Gordigiani*, kennen, die mit Herrn *Tuyn* das Duett aus Jessonda vortrug und eine ausgezeichnet schöne, in allen Tönen ausgeglichene Stimme mit einer glockenreinen Intonation und gutem Vortrag vereinigt, und zu den glänzendsten Hoffnungen berechtigt. Herr Prof. *Bühnert* bewies in dem Vortrage eines Divertissements auf dem Violoncell über *Bellini*'sche Motive sein reges Studium; er hat in der letzten Zeit an Kunstfertigkeit sehr zugenommen, und zeichnet sich vorzüglich durch einen grossen schönen Ton aus. Wenn noch etwas zu wünschen übrig bleibt, so wäre das noch mehr Adel im Vortrage. Herr *Kuhn* (ein Schüler unsers *Tomaschek*) trug auf dem Pianoforte das *Schubert*'sche Ständchen und *Liszt's* ungarischen Marsch mit beifälliger Aufnahme vor.

Herr *Julius Schulhoff*, ein Lieblingsschüler *Tomaschek's*, dessen schönes Talent und seine Ausbildung wir schon früher erwähnten, hat in seinem Concerte bewährt, dass er nicht stille stand, und entfaltete abermalige schöne Fortschritte. Er spielte zuvörderst, wie der Zettel sagte: Adagio und Allegro — eigentlich Andante con moto und Rondo aus *Beethoven's* Sonata appassionata, mit etwas zu starker Farbengebung; desto trefflicher aber trug er die *Thalberg*'sche Caprice über Motive aus der Sonnambula vor. Die Romanze und Rondo capriccioso von seiner eigenen Composition sind gut erfunden und durchgeführt, wenn gleich das letztere mehr eine treffliche Etude als ein Rondo ist.

Zum Schlusse wiederholt hervorgerufen, trug Herr *Schulhoff* als Zugabe noch eigene sehr brillante Variationen über den kaleidoskopischen Carneval von Venedig mit grosser Virtuosität vor. (Sie werden Herrn *Schulhoff* wahrscheinlich bald selbst hören, da er so eben eine Kunstreise durch das nördliche Deutschland nach Paris angetreten hat.)

Dem. *Louise Bergauer*, Schülerin der Mad. *Caraglio-Sandrini*, welche die Romanze aus Wilhelm Tell sang, hat an Stimme und Vortrag bedeutend gewonnen seit wir sie nicht gehört haben. Herr *Franz Vogt*, der in der italienischen Vorstellung des Don Juan sein Talent für den komischen Gesang bewerkundet hatte, im sentimentalen Genre sich jedoch nicht so frei zu bewegen scheint, sang ein Lied von seiner eigenen Composition (Mädchen mit dem rothen Mündchen von *H. Heine*) recht wacker. Die Melodie wollte jedoch nicht recht zu den Worten passen. Seine zweite Gesangsnummer war die Tenorromanze aus dem Giuramento für seine Stimmlage transponirt. — Wozu?

Der Violinist aus der königlich preussischen Hofcapelle Herr *Carl Hering* spielte in seinem Concerte zwei eigene Compositionen, von welchen die Bravourvariationen mehr ansprachen, als der Carneval von Venedig, der, mehr sentimental als humoristisch gehalten, dem Titel: Burleske durchaus nicht entspricht. Herr *Hering* ist ein ausgezeichneter Violinspieler, dem es durchaus nicht an Bravour fehlt; doch ist das gefühlvolle Adagio

Herr seiner rohen Stimme, distonirte, trug faul und lassig vor, bis das Ende kam, wo er einen Gang in den tiefsten Tönen zu machen und endlich im grossen Es lange auszuhalten hatte. Das gerieth ihm nun so ziemlich; aber mir wurde widerlich zu Muthe, da ich sahe, wie er dabey sich würgte und presste, dass ihm die Augen heraustraten und die Glieder erstarreten. Ich dachte, das Haus fiel ein, so applaudirte das Parterre dem armen Schelm und rief ihn noch einmal heraus — wahrscheinlich aus Mitleid von wegen der Gewalt, die er sich angethan hatte. Ich bin aber nicht so mitleidig gegen unnütze Selbstqual, und musste seufzen: Das alles für eine tolle Tresse um den Hut!

Es kam nun das Finale, das wunderschöne mehrstimmige Sätze hatte. Da verdross es mich recht, dass Niemand aufmerksam seyn wollte, viel weniger eine Hand zur Beyfallsbezeugung regen, wenn die Sänger so ein Stück ganz rein, gleich und zart ausgeführt hatten — was ja um so Vieles schwerer ist, als das Abgurgeln einer Bravourarie. Alles schwatzte, oder lorgnirte in den Logen umher, oder sahe matt und stumpf vor sich hin. Als aber die Klingel das Signal zur letzten Verwandlung gab: da wurd' es ganz anders. Die männlichen und weiblichen Elegants brachen augenblicklich die Konversation ab; jene drängten sich noch enger, als vorher, an diese, um — gut zu sehen; im Parterre stiess Eins das Andere ermunternd an, man setzte die Brillen auf, wischte die Lorgnetten ab —: da trat die Hauptdekoration zum Schluss hervor! Geliebte und Geliebter stürzten einander in die Arme, der Vater stand segnend dabey, Kinder (recht viele Kinder hatten sie, und alle in weissen Käppchen) brachten Guirlanden und Strausser; hinten strahlte ein Tempel, dessen Säulen, wie ihn selber, ich nicht recht unter die gehörigen Ordnungen bringen konnte; und um den Rauchaltar standen erhöhet wieder Kinder, auch in weissen Käppchen und mit Palmenszweigen von Hols u. s. w. Es sahe wirklich nicht übel aus, das Ding, und meiner Frau gefiel es besonders wohl, so wie den Kleinen: aber dass man fast auf dies allein merken, und bey dem Anblick im ausgelassensten Enthusiasmus ein Bravo über das andere, und bey der Ankündigung blos deswegen: Wiederholung! Wiederholung! rufen würde; das hatte ich doch nicht erwartet, und murmelte lachend: Das alles für eine tolle Tresse um den Hut!

Nachher bekam ich eine Menge Journale — (unsre Hofmeisterin, die alle Markttage bunte Früchte nach der Stadt trägt, bringt jene bunte Waare der Leihbibliothek zurück) — da bekam ich recht viel über diese Oper zu lesen. Die Kritiker zerfielen in zwey von einander ganz abgeschnittene indische Kasten: in die Materialisten, die ich mit den prosaischen und fleissigen Lastträgern, und in die Idealisten, die ich mit den poetisirenden und geniessenden Mandarinen verglich. Beyde nahmen erst das Gedicht vor. Jene secirten die Fabel und die Charaktere bis auf den Knochen, und machten sich breit in einem ewigen Was und Warum, vergassen aber das Wie; diese hielten sich allein an die Form, an das Wie, verschmäheten das Was und Warum, und machten sich hoch über des Dichters Objektivität und Universalität, über der Oper reine Romantik und die Poesie in der dramatischen Poesie. Jene schimpften diese aufs gröbste, und beyher das Publikum, dass es nach solchem Zeuge laufe; diese verhöhneten jene aufs bitterste, und beyher das Publikum, dass es zu stumpf sey, sich mit reiner Form gemüthlicher Bewegung und Spieles Spiel reinmenschlich zu ergötzen. Die Musik hielten jene mit der zweckmässigen Deklamation zusammen, beriefen sich auf die Theatermusik der Griechen, von der wir nichts wissen, und klagten über Mangel am Natürlichen; diese vergingen schier in der Anschauung der reinen Mystik der Töne, wie sie weder Verstand noch Herz, sondern ein Gemüth ergriffen, wie die komische Oper durch

sein Glanzpunct, weshalb er auch in dem trefflichen Vortrage der Elegie von *Ernst* den stürmischsten Beifall errang. Dem. *Senger* sang die vielbekannte und abgesungene *Kreutzer*'sche Einlagarie zu *Herold*'s Marie: Die Liebe ist's, die Liebe, und ein Duett aus Figaro mit Herrn *Vogl*, der überdies noch eine komische Arie aus *Cimarosa*'s Matrimonio segreto vortrug, die zwar nicht ganz für das Concert geeignet ist, dem Sänger aber Gelegenheit gab, sein Talent in dessen Fülle zu entfalten. *G.*

Görlitz. Am 12. October 1842, Nachmittags 2½ Uhr, wurde den Verehrern ernster und erhabener Musik ein hoher und seltener Genuss durch die Aufführung des Oratoriums „Paulus" von Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* zu Theil. Referent wurde schon zu Leipzig unter *Mendelssohn's* Leitung, dann in Dresden und Berlin von der Grossartigkeit des Werkes überzeugt und ergriffen, und hörte es auch hier ganz vortrefflich aufführen. Herr Musikdirector *W. Klingenberg*, welcher von 1831—1837 die Direction des akademischen Musikvereins zu Breslau ehrenvoll übte, nachher dem dortigen Künstlervereine für dessen Quartett- und Concertaufführungen sich anschloss, seit 1840 aber als Cantor und Musikdirector an der Petri-Kirche zu Görlitz den wärmsten und innigsten Kunsteifer bethätigt, hatte zur würdigen Ausführung dieses meisterhaften Tonwerkes alle musikalischen Kräfte der Umgegend, ja selbst der entferntesten Nachbarstädte, Budissin, Löbau, Zittau, Ostritz, Schönberg aufgeboten, und auf diese Weise ein Orchester und Sängerchor von 308 Personen zu diesem herrlichen Zwecke vereinigt. Wenn es unzweifelhaft grosse Schwierigkeiten hat, einer solchen nur für wenige Tage vereinten Menge von Musikern den Geist und die Einheit einzuhauchen, die zur Auffassung und Ausführung eines so grossartigen Werkes gehören, so hatte doch Herr Musikdirector *Klingenberg* diese bedenkliche Aufgabe auf überraschende Weise gelöst; denn es war ihm gelungen, den unter seiner Leitung vereinten Künstlern und Dilettanten seine Begeisterung für dieses erhabene Meisterwerk mitzutheilen, so dass diese Aufführung eine durchaus gelungene genannt werden muss. Herr *Klingenberg* hat sich in der kurzen Zeit seiner Amtsführung, bei deren Antritte er den Zustand der Vocalmusik hier fast ganz verwaist fand, durch unermüdlichen Eifer einen Chor herangebildet, dessen Leistungen vollkommen befriedigten und woran sich die auswärtigen Sänger (der Hochkircher, Schönberger und Reichenbacher Männer-Gesangverein) als an einen festen, von dem Geiste des Dirigenten beseelten Mittelpunct würdig anschlossen. Daher zeichnete sich die Ausführung der unendlich und bis in's Kleinste geübten Chöre durch Reinheit der Intonation und Aussprache, Präcision und seelenvolle Einheit, oft durch wahrhaft dramatischen Vortrag aus. Besonders wirkten die Chöre No. 8, 15, der Choral No. 16, dann von Kraft und Fülle strahlend No. 22, 23, 29, 36, 38 und 45, während die übrigen Choräle und die Chöre No. 11, 20, 26, 35, 43 durch Weichheit und Zartheit den mit heiliger Ehrfurcht erfüllten Geist der Gegenwart entrückten. — Die Sopran- und Alt-Soli wurden von Fräul. *Emilie Klingenberg*, deren volltönende glockenreine Stimme sich ganz besonders für den Kirchengesang eignet, mit aller der rührenden Einfachheit vorgetragen, welche die erhabene Würde dieser trefflichen Composition fordert; und gar manches feucht gewordene Auge bekundete (namentlich bei der Arie „Jerusalem" und dem schönen Arioso „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht") den tiefen Eindruck, den diese talentvolle Sängerin durch ihren seelenvollen Vortrag unter den zahlreich versammelten Zuhörern hervorbrachte. — Herr *Blume* aus Zittau, der schon in grossen Städten die Anerkennung gefunden hat, die sein schönes Talent verdient, hatte die Solo-Tenor-Partie freundlichst übernommen und bewährte auch hier den wohlerworbenen Ruf einer herrlichen Stimme und eines höchst gebildeten Vortrags. Besonders glänzend bewährten sich diese Vorzüge in der schönen Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod" — Der Paulus wurde durch Herrn Organist *Hering* aus Budissin würdig ausgeführt.

Die Orchesterbesetzung, durch zahlreiche auswärtige Künstler und Dilettanten verstärkt, stand in so glücklichem Verhältnisse, dass jede Stimme sich klar, deutlich und ausdrucksvoll vernehmen liess und in durchaus angemessener Wechselwirkung mit dem ganz vortrefflich geübten und geschulten Sängerchor eine wahrhaft imposante Wirkung hervorbrachte.

Fassen wir die Leistungen des sämmtlichen, unter der sichern Leitung unseres für die Kunst wahrhaft begeisterten und überaus beflissenen Musikdirectors Herrn *Klingenberg's* zur Ausführung dieses vortrefflichen Tonwerks vereinten Sänger- und Orchesterpersonals zusammen, so müssen wir mit dankbarer Anerkennung der Verdienste jedes Einzelnen diese Production zu den gelungensten zählen, die in Mittelstädten, wo eine unendliche Menge von Schwierigkeiten zu überwinden ist, ehe ein so grossartiges Unternehmen in's Leben treten kann, den Kunstfreunden jemals dargeboten worden sind.

Möchte Herr Musikdirector *Klingenberg* in der allgemeinen dankbaren Würdigung seiner Anstrengungen und Verdienste eine Aufforderung finden, uns recht bald wieder durch die Aufführung eines jener hohen Meisterwerke der Tonkunst zu erfreuen, die wir leider nur selten in derjenigen Vollendung zu hören Gelegenheit haben, die in grössern Städten, wo sich alle Mittel ohne Mühe darbieten, allerdings leichter erreicht wird.

Der Ertrag brachte den abgebrannten Camenzern, für welche die Aufführung gegeben wurde, 110 Thlr. 2 Sgr. —

An die berühmten reisenden Künstler, die uns im Laufe dieses Jahres besucht haben, unter denen wir einen *M. Bohrer* nennen, reiht sich Herr Concertmeister *Erlanger*, ein ausgezeichneter Violinist, und seine Frau, eine treffliche Pianistin, auf würdige Weise an. Wir hörten von dem Künstlerpaare *Lafont, de Beriot, David, Viotti*, so wie *Thalberg, Liszt, Mendelssohn* und die bessern Sachen von *Herz*. Herr Concertmeister *Erlanger* verbindet mit grossem, markigem Tone einen seelenvollen, innigen, zum Herzen sprechenden Vortrag. Seine Intonation ist vollkommen und in allen Lagen

glockenrein; selbst die Flageoletten stehen ihm sicher zu Gebote; seine Bogenführung ist durchaus geschult und dem Genre der Composition angemessen. Herr *Erlanger* ist daher mit Recht den tüchtigsten Künstlern zur Seite zu stellen. Eben so gewandt und fertig beherrscht seine Gemahlin, geborne *van Brüssel*, das Fortepiano in oben genannten Compositionen und verdient eben so sehr ausgezeichnete Anerkennung. Besonders gross zeigte sich das geschätete Künstlerpaar in Duetten, namentlich in *Beethoven*'schen Sonaten für Pianoforte und Violine, worin sie *ein* Herz und *eine* Seele sind. Wir veröffentlichen diese unserer Ueberzeugung entströmende Anerkennung um so freudiger, als sie dieselbe sowohl durch ihre künstlerischen Leistungen, wie durch ihre Bildung überhaupt rechtfertigen. —

Weimar. Das grossh. Hoftheater wurde gegen die Mitte des Septembers 1842 wieder eröffnet und brachte bis zum 16. November folgende musikalische Vorstellungen: Lucrezia Borgia, zweimal, Nachtwandlerin, Otello, Puritaner, Romeo und Julie, Jacob und seine Söhne, Oberon, Saalnixe erster Theil, zweimal, Alpenkönig, Ehepaar aus der alten Zeit, zweimal, Preciosa, Wiener in Berlin. — Als Gast sang Fräul. *Rudersdorf* vom Theater in Frankfurt a. M. die Desdemona in Otello, die Elvira in den Puritanern und die Amine in der Nachtwandlerin. Ihr Verdienst als Sängerin und Schauspielerin fand gerechte Anerkennung. Durch ihre Darstellungen in Gesang und Spiel ward es uns klar, wie die Künstlerin von dem Einen über alle Grenzen hinaus gelobt — von dem Andern scharf und bitter getadelt werden konnte. Der unbefangene Beurtheiler muss zugeben, dass Fräul. *Rudersdorf* von der Natur eine herrliche Stimme und für Darstellung ein bedeutendes Talent erhalten habe, kann aber auch nicht leugnen, dass jene nicht so schulgerecht ausgebildet sei, als sie es verdiente (z. B. die Passagen und Coloraturen sind nicht bestimmt und nett, und der Triller ist — kein Triller), und dieses durch Uebertreibung und Haschen nach Effecten auf einem Abwege sei, der zur Manier und Caricatur führt. Je höher wir die Mittel würdigen, über die Fräul. *Rudersdorf* gebieten kann, desto mehr wünschen wir, sie möge noch zur rechten Zeit auf die höhere Ausbildung als Sängerin Rücksicht nehmen, und als darstellende Künstlerin sich treuer an Natur und Wahrheit halten. — In *Méhul's* herrlicher Oper „Jacob und seine Söhne" debütirte Fräul. *Wächter* von Dresden als Benjamin und erwarb sich gerechten Beifall. Sie ist noch angehende Sängerin, leistet aber schon recht Erfreuliches, und wird gewiss recht brav werden, wenn sie mit Ernst und Fleiss nach Höherem strebt, vorzüglich sich eine grössere freiere Herrschaft über ihre sehr gute Stimme im frischen Ergreifen und Festhalten der Töne, und dadurch zu ergreichender Sicherheit der Intonation zu erringen sucht. Fräul. *Wächter* sang kurz nachher die Julie in den „Montechi und Capuleti" mit wohl verdientem Beifall, der auch ihrem Spiel gebührte, das in einer so schwierigen Rolle von der Anfängerin kaum so lobenswerth erwartet werden konnte. Mit ihr sang Fräul. *Hase* von Dresden als ersten theatralischen Versuch den Romeo. Sie löste die so schwierige Aufgabe mit höchst erfreulichem Erfolge. Sie hat eine schöne, metallreiche Stimme von beträchtlichem Umfang und schon recht wacker durchgebildet, die bei wohl geleitetem Studium noch an Kraft und Biegsamkeit gewinnen und Fräul. *Hase* in den Stand setzen wird, Ausgezeichnetes zu leisten. Ihr Spiel war für eine erste, obendrein eine Mannerrolle, wohl genügend, um so mehr, als uns noch die meisterhafte Darstellung der Mad. *Schröder-Devrient* in lebhaftem Andenken war. — Der treffliche Schauspieler Herr *Wohlbrück*, seit dem Herbst engagirt, bewies im „Ehepaar aus der alten Zeit" seine Brauchbarkeit auch als Sänger. — Im Theater spielte im October während der Zwischenacte der Clavierspieler Herr *Rubinstein*, angeblich 12 Jahr alt, mit ausserordentlichem Beifalle, der ihm nach öffentlichen Blättern schon an vielen Orten zu Theil wurde. Wenn der wackere Knabe auch etwa 14 Jahre alt sein sollte, so ist es doch zu verwundern, wie er es schon dahin gebracht hat, so grosse Schwierigkeiten zu überwinden, wie er solche Kraft und Ausdauer besitzt und wie er schon zuweilen mit Ausdruck und Gefühl vorträgt. Möge der Jüngling und Mann leisten, was der Knabe verspricht! — Von den vielen, wahrhaft herzlichen Festlichkeiten bei Gelegenheit des Einzugs unseres jungen Fürstenpaars, des Erbgrossherzogs und seiner Gemahlin, am 22. October und an den folgenden Tagen, haben andere Blätter ausführlich Nachricht gegeben; wir berichten blos über die musikalischen Feierlichkeiten. Im Theater sahen wir am 24. October ein Festspiel (gedichtet von *Riemer* und in Musik gesetzt von *Eberwein*) und darauf zum erstenmal *Kreutzer's* Oper: „Das Nachtlager zu Granada." Das Gedicht des Festspiels würde von schönerer Wirkung gewesen sein, wenn nicht die erste grössere Hälfte desselben, ein Zwiegespräch eines Niederländers und eines Thüringers, gar zu lang gewesen wäre. Als diese Beiden endlich abtraten, allegorische Personen und Tableaux erschienen, und die Musik melodramatisch, mit einem Quartett und mit Chören eingriff, war die Theilnahme im Publicum sehr bemerklich, und das Festspiel schloss steigernd mit allgemeinem Beifall. Die Musik — eine Ouverture, einige melodramatische Sätze und kurze Recitative, ein Quartett und mehrere kleine Chöre — ist klar und einfach, brillant am rechten Ort und überhaupt dem Ganzen angemessen und nur zu loben. — Das „Nachtlager zu Granada" (am 26. Octbr. wiederholt), das an andern Orten schon seit Jahren bekannt ist, und meist Beifall erhalten hat, schien bei uns nicht besonders anzusprechen. — Die Festlichkeiten wurden durch die ausgezeichneten Künstler: die Herren *Fürstenau* und Sohn, Dr. *Liszt* und *Rubini* verherrlicht. Am 23. October war grosses Hofconcert im grossen Saale des Schlosses, auf dessen Galerie mehrere Hunderte von Zuhörern zugelassen wurden. Das Concert wurde mit einer Festcantate eröffnet, gedichtet vom Superintendenten Herrn *Schreiber* in Lengsfeld, und in Musik gesetzt vom Herrn Capellmeister *Chelard*. Des Dichters Ruf ist seit

langen Jahren so fest begründet, dass es überflüssig ist, über das Gedicht zu sprechen. Nur das Eine sei bemerkt, es ist, wie das bei seiner Kenntniss der Musik zu erwarten war, sehr musikalisch und erleichtert dadurch dem Componisten ungemein seine Arbeit. Nach der musikalischen Behandlung der Worte aber, nach Herrn Capellmeisters *Chelard* Composition zu urtheilen, scheint diesem die Arbeit nicht leicht geworden zu sein, worüber man sich nicht verwundern darf, da er der deutschen Sprache nicht mächtig genug ist, was denn auch, ohne unbillig zu sein, von dem Franzosen nicht verlangt werden kann. Die Musik enthält übrigens manchen schönen Gedanken, und besonders ist der letzte Satz, der Idee nach, sehr zu loben. Leider aber ist Herr Capellmeister *Chelard* auch in diesem Festgesange seiner Manier treu geblieben, nach welcher die Sänger nur selten und ausnahmsweise eine eigentliche Cantilene vorzutragen haben, dagegen die meisten Melodien den Instrumenten zugetheilt sind, indessen der Solosänger nur sehr nothdürftig und zuweilen kümmerlich einherschreitet und der Chor fast immer blose trockene Begleitung hat. Wir sagten leider, weil wir der Meinung sind, so sei es nicht recht und gut. Eine andere Eigenheit des Componisten ist, die schönsten Gedanken, wenn eben welche hervortreten und man ihrer nun froh zu werden hofft, gar bald mit der Masse des Orchesters zu erdrücken. So war es auch in dieser Cantate, in der ausser allen gewöhnlichen Instrumenten neben den Posaunen und Pauken sich auch die grosse und kleine Trommel breit machten. Dass diese Composition dennoch bei Einigen Wirkung machte, davon war nicht das wirklich in ihr Vorhandene Gute der Grund, sondern der gewaltige Lärm, der bei der gemischten Menge für etwas Rechtes gilt. Wenn unsere Ansicht die richtige ist, so müssen wir wünschen, Herr Capellmeister *Chelard* möge sein schönes Talent einmal auf eine Composition verwenden, in der die Sänger wirklich singen, die Instrumente aber mehr Musik und weniger Lärm zu machen haben. — Nach der Cantate spielten und sangen abwechselnd mehreremale die Herren *Fürstenau* Vater und Sohn, Dr. *Liszt* und *Rubini*. Wie die Herren *Fürstenau* und *Liszt* spielen, ist aller Welt bekannt, daher wurde es die Leser langweilen, wenn Ref. wiederholen wollte, was er und Andere längst darüber berichtet haben. Nur das sei bemerkt, dass ungeachtet die Herren *Fürstenau* die gerechteste Anerkenoung fanden, und Herr Dr. *Liszt* auch diesmal, wie früher, zur Bewunderung hinriss, doch Herr *Rubini* das lebhafteste Interesse in Anspruch nahm. Da er, so viel Ref. weiss, in Deutschland nur an wenigen Orten gesungen hat, so erlaubt sich Ref. einige Bemerkungen über diesen in Italien, Frankreich und England hoch gefeierten Sänger. Seine Stimme, die wohl nie zu den schönsten Stimmen gehörte, ist jetzt (Herr *Rubini* mag wohl nahe an 50 Jahre alt sein) in den Brusttönen etwas unsfort, um nicht bedeckt zu sagen, hat aber demohnerachtet grosse Kraft. Diese Brusttöne aber gebraucht Herr *Rubini* nicht sehr oft, sondern benutzt nur die höhern Kopftöne, selten als eigentliche mezza voce, gewöhnlich noch schwächer. Die Ausbildung seiner Stimme aber in ihrem ganzen Umfange ist so vollendet, wie sie wohl nur wenige Sänger erreichen. Die höchste Reinheit der Intonation, eine vollkommene Verbindung aller Tone unter einander, eine absolute Herrschaft über die Stimme vom leisesten Pianissimo bis zum Fortissimo, und eine unglaubliche Geläufigkeit in allen Arten von Passagen und Coloraturen sind glänzende Vorzüge, in denen Herrn *Rubini* nur gleich zu kommen, sehr schwer sein möchte. Es ist daher sehr natürlich, dass dieser ausgezeichnete Sänger überall, wo man ihn hörte, den höchsten Furore gemacht hat. In Einem nur lässt der grosse Künstler Manches zu wünschen übrig, worin die Italiener sich sonst gewöhnlich auszeichnen — in der Aussprache. Die beiden Herren *Liszt* und *Rubini* liessen sich noch zweimal des Morgens am Hofe im engern Kreise hören und gaben am 29. October im Theater für milde Zwecke ein Concert, in welchem Herrn Capellmeister *Chelard's* Festcantate wiederholt wurde. Herr Dr. *Liszt* spielte hier, wie auch bei Hofe, nur eigene Compositionen, Herr *Rubini* sang eine Arie von *Mozart*, *Beethoven's* Adelaide, eine Arie aus *Rossini's* Stabat mater und zwei Arien von *Donizetti*, Alles nur von *Liszt* begleitet. In *Donizetti's* Arien glänzte er am Meisten. — Wenige Tage nach der Abreise der beiden Künstler wurde in der officiellen Zeitung Herr Dr. *Liszt's* Ernennung zum grossh. Capellmeister im ausserordentlichen Dienste bekannt gemacht. — Gegen die Mitte des Novembers gab Mad. *Dressler-Pollert* drei Gastrollen: Madelaine im Postillon von Lonjumeau, Julia in der Vestalin, und die Gräfin in Figaro's Hochzeit. Sie erhielt in allen drei so sehr verschiedenen Rollen den lebhaftesten Beifall und wurde als Julia gerufen. Mad. *Dressler-Pollert* ist als Sängerin und Schauspielerin eine höchst achtungswerthe Künstlerin. Ihr Gesang und Spiel sind sehr lebhaft und ausdrucksvoll, aber einfach, natürlich und kunstgerecht, nichts nach leidiger Mode in grellem Contrast auf die Spitze stellend, und eben deshalb dem geläuterten Geschmacke wahrhaft wohlthuend. Sie unterscheidet sich zu ihrem Vortheil auch darin von manchen andern Sängerinnen, dass sie ihre Rollen nicht kürzt und transponirt, sondern hübsch Alles so singt, wie es der Componist, dem doch auch ein Wort zusteht, geschrieben hat — und dass sie ganz vortrefflich ausspricht. Wir wünschen der wackern, bescheidenen und liebenswürdigen [illegible] so überall eine so freundliche Aufnahme, als sie verdient. — Am 15. November sang Herr *Tuyn* von Amsterdam, dessen Ruf an den Orten, wo er schon sang, wohl begründet ist, in den Zwischenacten eine italienische Arie, ein holländisches Volkslied, eine französische Romanze und ein deutsches Lied — und erhielt wohlverdienten lebhaften Beifall. Er besitzt eine gute, wenn auch nicht ausgezeichnet schöne, aber in guter Schule gebildete umfangreiche, jugendlich frische Stimme, hat bedeutende Geläufigkeit und singt mit schönem Ausdruck. Nur mit diesen Vorzügen vermochte er es, wenige Tage nach dem gefeierten *Rubini*, der durch seine für uns wenigstens neue Methode imponirte und ganz besonders durch das Weiche, Süsse und Schmelzende seines Vortrags alle Damen gewonnen hatte, Glück zu

(Zu No. 4.)

machen. Er ist jetzt auf einer grössern Kunstreise, auf der er ganz sicher sich einen bedeutenden Ruf erwerben wird. — Neue Opern werden wir im Monat Februar 1843 hören; welche, ist noch nicht bekannt. Im December wird im Capellconcert Fürst *Anton Radziwil's* Composition zu *Goethe's* Faust aufgeführt werden.

Stettin. (Privat-Mittheilung.) Am 6. December 1842 fand hier die gelungene Aufführung des Oratoriums: „Cäcilia" von *Rinnengiesser* und *C. F. Rungenhagen* im grossen Schützensaale, von dem an 200 Personen starken Gesangvereine des Dr. *Löwe* und einem grossen Orchester, unter Leitung eines tüchtigen Dirigenten, vor einem zahlreich und glänzend versammelten Auditorium der höheren Stände unserer Stadt, auf die würdigste Weise mit allgemeinem Beifall Statt, welcher am Meisten der gefühlvollen, melodischen und kunstreichen Composition galt. Die Chöre und Soli waren bereits seit ein Paar Monaten unausgesetzt auf das Sorgfältigste eingeübt; diese Sorgfalt sicherte nicht nur der Aufführung das Gelingen, sondern bewirkte, dass schon in der Generalprobe, die fast so zahlreich von Zuhörern besucht war, als die Aufführung, Alles ganz tadelfrei und correct ausgeführt wurde. Die sehr dankbare Sopranpartie der Cäcilia wurde mit Innigkeit und Gefühl vorgetragen, und lieferte (wie alle Soli) den Beweis: dass MD. *Rungenhagen* ein eben so kunsterfahrner Gesangcomponist, als ein trefflicher Gesanglehrer ist. Auch die Partie des Engels wurde von einer vorzüglichen Altistin mit klangreicher Stimme ausgeführt. Den Valerian sang zum Theil Dr. *Löwe* selbst und ein talentvolles Mitglied seines Vereins. Die Chöre waren trefflich, und würden dem Componisten selbst Freude gemacht haben, der zur Aufführung eingeladen, herzukommen Hoffnung gegeben hatte, jedoch verhindert war, und dessen Ausbleiben um so mehr bedauert wurde, als sein gehaltvolles Werk von allen Theilnehmern mit Liebe und Eifer eingeübt war.

Das Duett der Cäcilia mit dem Engel sprach ungemein an. Die Kriegerchöre mit rauher, wilder Instrumentalbegleitung waren sehr wirksam. Bedeutend traten noch hervor: Cäcilia's Erzählung ihres Traums von der Erscheinung der Engel, so wie mehrere Chöre, unter diesen aber besonders der erhabene Schlusschor, der Cäcilia's Apotheose bezeichnet. Die Gruppirung des Ganzen ist sehr gelungen. Das Werk belebt und erwärmt durch Abwechselung. Der Componist hat zu dieser Aufführung noch einige Nummern hinzugefügt, um besonders dem zweiten Theile noch wirksamere Contraste zu geben.

Das genannte Oratorium verdient die möglichste Verbreitung, da zu einer anziehenden Dichtung von *Rungenhagen* eine Composition geliefert ist, welche durch eine edle Führung der Stimmen, so wie durch Klarheit einen nachhaltigen Eindruck bewirkt.

Die Herausgabe der „Cäcilia" in Partitur und einem Clavierauszuge wäre daher gewiss allen Gesangvereinen eben so wünschenswerth und nützlich, als auch eine verdiente Aufmunterung für die Bestrebungen des ehrenwerthen Tonsetzers, der im Gelingen seines mit Liebe für die Tonkunst geschaffenen Werkes den einzigen und höchsten Lohn gefunden hat.

Strassburg. Der Zustand des hiesigen öffentlichen Musikwesens wird von Jahr zu Jahr beklagenswerther. Die öffentlichen Concerte scheinen durch die unentgeltlichen Morgen- und Abendunterhaltungen, welche mehrere Musiklehrer vor zahlreichen Zuhörern, regelmässig veranstalten, verdrängt. Manche durchreisende Künstler haben ihre Beharrlichkeit, sich hören zu lassen, schon theuer bezahlen müssen. Nur mit Mühe kann Gefühl für Virtuosität erweckt werden, wenn mehrere bedeutende Künstler zugleich auftreten, oder wenn es Ton ist, diese oder jene Celebrität gehört zu haben, um zur grossen Welt gezählt werden zu können. Oeffentliche stehende Concerte haben wir daher seit Jahren nicht mehr.

Einige Entschädigung fanden bis zum 16. April v. J. die Liebhaber von Streichquartetten und Pianofortecompositionen mit Begleitung des Quartetts, in einer Reihe von Séances de Quatuor, welche der geschätzte Pianofortespieler *Jauch*, in dem Local des Schlosses, Sonntags von 3—5 Uhr veranstaltet hatte. Die Violinisten *Schwiderle* und *Dufeutrel*, *Weber* und *Jauch* bei Quintetten, *Viola* und *Dupont* Violoncell, leisteten in den grössern Quartetten von *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr* u. A. das Höchste der Kunst; dazu kam abwechselnd das musterhafte Pianofortespiel der Herren *Jauch*, Vater und Sohn, in den Quintetten von *Bertini* u. A., worin sämmtliche Künstler die laute Anerkennung ihrer Leistungen empfingen.

Unter dem Namen einer Singacademie hält in diesem Local ein früher bestandener Männerquartettverein, mit dem Beitritt weiblicher Mitglieder, seine Uebungen. Dieser zahlreiche Verein lässt sich besonders für edle Zwecke stets bereitwillig finden; öffentlich liess er bis jetzt das Stabat mater von *Rossini* zum Besten der Armen, und die Schöpfung zum Besten der abgebrannten Hamburger hören. Wir wünschen diesem Verein, der alle Aufmunterung verdient, einen beharrlichen Fortgang, bedauern jedoch, besonders bei öffentlichem Auftreten, gewisse verengte, ausschliessende Ansichten, welche, zum Nachtheil der Kunst, bei Aufführung der Schöpfung so weit gingen, dass die Bassparthie des Adam, bei einer überdies hinlänglichen Anzahl von Bassisten, einem — Frauenzimmer zugetheilt wurde, die dann mit der Eva das schöne Duett sang, was doch billig aus Achtung für *Haydn* nicht hätte geschehen sollen.

Am 19. October gelang es dem Pianofortespieler *Rhein* aus Strassburg, welcher seit vielen Jahren in Paris und jetzt in Bordeaux ansässig ist, sich gemeinschaftlich mit Mad. *Ducrest*, Sängerin, hören zu lassen. Seit seinem letzten Auftreten im Jahr 1823 (A. M. Z. XXV. 679 und XXVI. 627) hat er in Composition und Spiel ungemeine Fortschritte gemacht und hatte sich des entschiedensten Beifalls zu erfreuen. Von eigener Composition spielte er eine Fantasie über eine

Cavatine aus der Cenerentola, ein Duett für zwei Pianoforte über ein Thema von *Carafa* mit Fräul. *Marie Ducrest*, seiner ausgezeichneten Schülerin. Mad *Ducrest*, Verfasserin der Mémoires sur l'Impératrice Josephine, sang die Cavatine der Norma, eine Scene aus Lucrezia Borgia und ein Duett aus der Gazza ladra mit Mad. *Dubreuil-Renouf* vom französischen Theater. Ihre Methode und ihr Vortrag sind so musterhaft, dass sie, was ihrer Stimme an Jugend abgeht, reichlich ersetzen.

Der Genuss einer deutschen Oper ist uns dieses, wie das vorige Jahr während der Sommermonate nicht zu Theil geworden; die Gründe davon haben wir in No. 42 des vorigen Jahres berührt. Dennoch hatte die Behörde für die Feierlichkeiten während des beabsichtigten Aufenthaltes des Herzogs und der Herzogin von Orleans mit Dir. *Hebl*, damals in Aachen, contrahirt, um mit seiner Gesellschaft und der Mitwirkung der Damen *Schebest* und *Ernst-Seidler*, Vorstellungen zu geben, welche dann bis zum 1. September fortgesetzt werden sollten. Leider vereitelte das traurige Ende des Herzogs die Vollziehung dieser Abrede.

Die französische Gesellschaft eröffnete ihre Darstellungen am 4. September, unter der neuen Direction des Herrn *Carl Provence*, früher in Lyon. Unter den Mitgliedern der Oper, welche zur Beachtung mit einiger Auszeichnung zu nennen sind, zeichnen sich aus: die Herren *Arnaud*, erster Tenorist, welcher mit wohlklingender, steis reiner Stimme das hohe A mit Brustton angibt; *Eug. Lowendal*, zweiter Tenorist, dessen wenig biegsame und schwache Stimme jedoch schon in dem $\bar{g}$ in das Falset übergeht; *Duval*, dritter Tenorist, unmusikalisch, mit schreiender Stimme; *Jourdheuil*, Bariton, mit angenehmem Organ, bleibt jedoch zu Zeiten unter dem Ton; die Bassisten *Lemonier* und *Varin* sind aus frühern Berichten hier bekannt und verderben wenigstens nichts. Unter den Sängerinnen ist Mad. *Renouf-Dubreuil*, wohl mit etwas ausgesungener Stimme, doch wegen ihrer guten Methode und angenehmen Tiefe sehr achtbar. Mad. *Lowendal*, deren scharfe Stimme keine Rouladen richtig hervorzubringen vermag, distonirt häufig; Mad. *Bordier*, dritte Sängerin, eignet sich blos für das Vaudeville; alle übrige Sängerinnen sind unmusikalisch. Die bis jetzt stattgefundenen Operndarstellungen haben sich blos auf das alte französische Repertoir beschränkt. Die erste, hier neue Oper, der Guitarrero ist angekündigt. Seit Eröffnung der Bühne ist in dem Theater die Gasbeleuchtung eingeführt.

Feuilleton.

In der 10. Jahresversammlung der niederländischen Gesellschaft zu Beförderung der Tonkunst wurde ein Bericht vorgelegt, welcher die Fortschritte dieser Gesellschaft, so wie der holländischen Tonkunst überhaupt nachweist. Die Compositionen, welchen seit der letzten Sitzung Beifall und Aufmunterung von der Gesellschaft zu Theil ward, sind folgende: L. Eeck, Oboist zu Amsterdam; C. Gaye, Gesanglehrer zu Leiden; A. Berlyn zu Amsterdam; J. E. Schmitz zu Haarlem; J. Oudyk van Putten zu Rotterdam. — Mehrere Preise für verschiedene Compositionen wurden vertheilt, darunter wird eine Ouverture von M. D. Koning in Rotterdam und Orgelstudien von Bestiaens in Amsterdam auf Kosten der Gesellschaft gedruckt. — Die von der Letzteren begründete Orgelschule wird wahrscheinlich bald zu Utrecht eröffnet werden. — Nächsten April wird zu Amsterdam das dritte grosse Musikfest gefeiert. — Zu Ehrenmitgliedern wurden ernannt *J. Moscheles* in London, *Ad. Hesse* in Breslau; zu correspondirenden Mitgliedern *M. Sahlesinger* in Paris, *H. C. Breidenstein* in Bonn, *F. T. Blatt* in Prag.

In der Nacht vom 25. zum 26. December 1842 starb zu Linz *Friedrich Dionys Weber*, Director des dasigen Conservatoriums der Musik, 71 Jahr alt. — In London starb in hohem Alter *Ferrari*, ehemaliger Opernditrector daselbst und Gesanglehrer der Königin Caroline und Prinzessin Charlotte. — Zu Paris starb der Mitdirector der komischen Oper, *Lemoine*.

Die Direction des Hamburger Stadttheaters (die Herren *Mühling* und *Cornet*) haben unter dem 23. December 1842 folgende Bekanntmachung erlassen: „Um der gegründeten Klage deutscher Dichter und Tonsetzer über den kärglichen Vortheil von ihren dramatischen Werken, so viel in den Kräften einer Privatunternehmung liegt, einigermassen abzuhelfen, gewähren wir von jetzt an dem Autor (bei Schauspielen) und dem Componisten (bei Opern) oder deren Erben für jede zur Darstellung angenommene, den Spielabend ausfüllende deutsche Originalarbeit, ausser dem bei uns üblichen Honorare, auch den dritten Theil der Bruttoeinnahme jeder 10. (20., 30. u. s. w.) zum Benefiz angekündigten Vorstellung, deren Ertrag franco übersendet werden soll. Spätestens vierzehn Tage nach Empfang erfolgt bestimmte schriftliche Erledigung über die eingehenden Werke; die Zahl der Vorstellungen, so wie der Antheil an den Einnahmen, werden von der Administration des Stadttheaterpensionsfonds auf unser Ersuchen controlirt."

In England gibt man jetzt *Beethoven's* Christus am Oelberge mit untergelegtem andern Texte als Sauls Verfolgung gegen David. Die Musik wird von den Engländern bis in den Himmel erhoben.

Galli, früher Sänger an der italienischen Oper zu Paris, ist zum Gesanglehrer am dasigen Conservatorium der Musik ernannt worden.

Albums für 1843. — In Deutschland nur einen Album für Gesang, herausgegeben von *Rud. Hirsch*, mit Beiträgen von Chelard, David, Ernst, Fink, Lindpaintner, Lortzing, Marschner, Methfessel, Meyerbeer, Reissiger, Friedrich Schneider, H. M. Schmidt, Clara und Robert Schumann, Spohr, Spontini, Tomaschek, Verhulst (Leipzig, bei Rosenberg). — In Paris: Album de chant avec Piano par **Mad. *Pavdel-Garcia*** (bei Troupenas). — A. de *Frederic Berat* (9 Gesänge; bei Schonenberger); — A. de *F. Masini* (12 Romanzen; bei Colombier); — A. des jeunes pianistes par *Fred. Burgmüller* (4 Tonæ, 1 Fantasie, Variationen; bei demselben); — A. de Mlle *L. Puget* (12 Romanzen; bei Meissonier); — A. des jeunes pianistes par *A. Lecarpentier* (bei dems.); — A. de Quadrilles par *J. B. Tolbecque* (bei dems.); — A. von *Aristide de Latour*, mit 12 Gesängen; — A. von *M. Hetzel* mit 8 Romanzen; — A. von *Ch. Baudiot*, mit 12 Gesängen. — Es scheint, als ob die leichte Waare, welche um die Zeit des Jahreswechsels in Paris erscheint, unter der Firma eines Albums sich schneller Eingang verschafft, wenigstens nach der Ansicht der Componisten und Verleger.

Der Violinvirtuose *Prume* soll wahnsinnig geworden sein.

Berichtigungen. In No. 29 des vorig. Jahrg. der Allgem. Musikal. Zeitung ist in der daselbst verzeichneten Disposition der von Fr. Schulze für die St. Augustinerkirche zu Gotha erbauten Orgel unter den Stimmen des Pedal's *Posaune* 32' ausgelassen.

In No. 51 desselben Jahrg. S. 1019 Z. 15 v. u. ist zu lesen statt zu den Bestimmten — zu dem Bestimmten; S. 1021 Z. 4 v. u. statt äussen — ahlösen; S 1024 Z. 7 statt Hauptpunkt — Hallpunkt; S. 1027 Z. 13 statt geniales — genaues.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 17. bis 23. Januar d. J.

Auber, Ouv. de l'Opéra: Le Duc d'Olonne arr. à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl.

Bindlich, C., Klage u. Trost. Gedicht des Forstmanns A. Whistling, der im 43. Jahre erblindete, f. 1 Singst. mit Pfte. (Allen edlen Herzen, welche am Schicksale eines Blinden Antheil nehmen, gewidmet.) In Commission. Leipzig, Whistling. 7½ Sgr.

Beyer, F., 2 Morceaux élegants sur les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Op. 59. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

Burgmüller, F., Valse fav. de la Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebd. 18 Kr.

Chaix d'Airs av. Guit. No. 288. 289. 290. sur la fille du régiment de Donizetti. Ebnd. à 9 — 18 Kr.

Cramer, J. B., 16 nouv. Etudes p. le Pfte. Op. 95. Liv. 5. Ebend. 2 Fl. 42 Kr. — 24 Préludes d'utilité générale et surtout à l'usage des jeunes élèves. Op. 96. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Dichler, F., Adieu, Melodie de Schubert p. la Pfte seul. Op. 45. No. 3. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Donizetti, La fille du Régiment. Die Tochter des Regiments. Klavierauszug ohne Finale. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

Duvernoy, J. B., 2 Rond. sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 117. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

Halevy, F., Die Königin v. Cypern im Klavierauszug. No. 1ste f. tiefern Tenor 7½ Sgr. No. 6te f. hoh. Sopran 20 Sgr. No. 8te f. Tenor 7½ Sgr. No. 11te f. tief. Tenor 20 Sgr. No. 12te f. tief. Tenor 7½ Sgr. No. 13te f. hoh. Sopran 10 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Hauser, M., Nocturne p. le Violon av. Pfte. Op. 5. Mainz, Schott. 1 Fl.

Hirsch, R., Liebesfrühling. Gedichte f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 28. Heft 1. 12½ Ngr. Heft 2. 3. à 15 Ngr. Leipzig, Whistling.

Julien, Russia. Gr. Valse espagn. p. Flûte seul. Mainz, Schott. 18 Kr.

Kiehe, C., Dichtergruss: O Land am Rhein, so wonniglich! f. 4 Männerstimmen. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Kücken, F., Der Wunsch. Sie willst du von mir gehen. 2 Gesänge f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. Op. 39. No. 1. 2. Ebend. à 10 Sgr.

Lecarpentier, A., Bagatelle sur Giselle p. Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr. — L'homme aux trois jambes de la Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebendaselbst. 37 Kr.

Lemoine, H., Bagatelle sur Richard coeur de Lion p. le Pfte. Ebd. 54 Kr. — Bagatelle sur l'Ancêtre p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Liszt, F., Morceau de Salon. Etudes perfect. de la Methode des Methodes à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Osborne, G. A., 2 Morceaux de Salon p. le Pfte. Op. 47. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Sass, Sammlung klass. geistl. Gesänge f. 1 Altst. m. Pfte. No. 19. Von Durante. No. 41. Von Marcello. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Stevenières, J., Le Souvenir. Mélodie p. Pfte et Violon. Op. 4. Mainz, Schott. 1 Fl.

Vogel, A., L'Ange déchu. Melodie p. Voix de Tenor ou Basse. Ebendaselbst. à 18 Kr.

Voss, C., Der Traum der Kriegerbraut. Impromptu concert. p. le Pfte p. la Main gauche seul. Op. 38. Leipzig, Whistling. 10 Sgr.

Wielhorsky, J., Chant sans paroles. Morceau fant. p. le Pfte. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Wolff, E., 24 nouv. Etud. p. le Pfte. Op. 50. Liv. 1. 2. Mainz, Schott. à 2 Fl.

Wolff, E., et *A. Batta*, 2 gr. Duos concc. p. Pfte et Violle de la Reine de Chypre. Op. 76. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 10 Sgr.

Wolff, E., Nocturne p. le Pfte. Op. 76. Ebend. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Mit Eigenthumsrecht erscheint bei Unterzeichnetem:

Der Wildschütz

oder

die Stimme der Natur.

Komische Oper in drei Acten.

Musik

von

Albert Lortzing.

Im vollständigen Klavierauszug und allen üblichen Arrangements.

Leipzig, im Januar 1843.

Breitkopf & Härtel.

Mit Eigenthumsrecht erscheint bei Unterzeichnetem:

Der König von Yvetot.

(Le Roi d'Yvetot.)

Komische Oper in drei Acten

von

Ad. Adam.

Im vollständigen Klavierauszug und allen üblichen Arrangements.

Partitur ..... Preis 20 Thlr. netto.
Orchesterstimmen ..... - 15 - -

Leipzig, im Januar 1843.

Breitkopf & Härtel.

So eben sind in unserm Verlage erschienen und Regen zur Versendung bereit:

Spohr, Dr. L., Doppelalbum für 3 Orchester in Orchesterstimmen.

— — 3tes gr. Trio p. Piano, Violon et Violle. Op. 123. 3½ Thlr. Das dritte Trio ist unter der Presse.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Se. königliche Hoheit der Kronprinz von Hannover haben dem Musikalienhändler *Johann Peter Spehr* in Braunschweig für die Zueignung des Mozart-Albums eine kostbare goldene Tabatière verehrt.

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Februar **№ 5.** 1843.

Inhalt: Le Roi d'Yvetot. Komische Oper in drei Acten. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Cassel. Aus Frankfurt. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Le Roi d'Yvetot.

Komische Oper in drei Acten. Gedicht von *Leuven* und *Brunswick*. Musik von *Ad. Adam*.

Vor vielen Jahren, man will behaupten zur Zeit Franz I., gab es in der Gegend von Rouen ein Königreich, einige Spannen Landes gross, das unter dem Namen „le royaume d'Yvetot" bekannt ist. Viel mehr aus der Vorzeit wäre nicht erhalten, hätte nicht der Volksliederdichter Beranger vor einem Jahrzehent die alte Legende jenes Reichs von Yvetot oder vielmehr das Andenken seiner harmlosen, lebensfrohen, volksbeglückenden Beherrscher, in einem eigenen populär gewordenen komisch burlesk gehaltenen Liede aufgefrischt, das mit folgender Strophe anfängt:

Il était un roi d'Yvetot,
Peu connu dans l'histoire,
Se levant tard, se couchant tôt,
Dormant fort bien sans gloire,
Et couronné par Jeanneton
D'un simple bonnet de coton,
Dit-on.
Oh! oh! oh! oh! Ah! ah! ah! ah!
Quel bon petit roi c'était là,
Là! là!

Nach dieser Chanson haben die Herren Leuven und Brunswick ein Opernlibretto ersonnen oder vielmehr gesponnen, das, nur im Vorbeigehen, den Reiz der Neuheit nicht haben kann, wenigstens für die Pariser nicht, da vor einiger Zeit an einem andern Theater, dem Palais Royal, ein Stück gegeben worden, unter dem Titel: „*Rabelais*," das mit dem jetzigen in Vergleich in den meisten, will ich sagen, in allen Puncten übereintrifft; hier wie dort dieselbe Grundidee, dieselbe Intrigue, derselbe Character, dieselbe Handlung, dieselben Personen sogar. Nichts desto weniger haben die Verfasser des Libretto's ihr Sujet nicht ohne Gelingen für eine komische Oper ausgebeutet, die, der unmässig langen Acte ungeachtet, mit Beifall aufgenommen worden ist.

Die Fabel des Stückes ist folgende: Mit Tod ist der alte König von Yvetot abgegangen und es handelt sich darum, einen neuen zu wählen. Die Einwohner des Reiches werfen ihren Blick auf einen ehemaligen Tuchfabrikanten Josselyn, der eben nichts weniger im Sinne hat als König zu werden, und dem es bei Wein und Speise behaglicher vorkommt, als ihm der Gedanke schmeichelt, eine Königskrone mit ihren Lasten auf dem Haupte zu wissen. Josselyn hat eine junge Haushälterin Jeanneton, ein geschwätziges, ehrgeiziges Menschenkind, die Herrn Josselyn etwas mehr war, als nur blos die Haushälterin, und bei der ihr Gebieter schon oberflächlich mancherlei von Heirathsprojecten hatte fallen lassen. In dieser Ungewissheit jedoch lässt sich Jeanneton von einem Müllerjungen den Hof machen, während eine Pflegetochter Josselyn's, die wir nicht vergessen dürfen, weil sie zur Lösung des Knotens dient, mit den Ehrenbezeugungen, Liebesgeständnissen und Bewerbungen eines jungen Mannes verfolgt wird, der leider einen Malteser Ritter zum Oheim hat, welcher sich aus allen Kräften der Vermählung seines Neffen mit dem Pflegekinde Josselyn's widersetzt, weil er, wohl aus religiösem Eifer, diesen Neffen dem Mönchsstande seines Ordens bestimmt. —

Jeanneton, immer im Eifer ihrer hochstrebenden Pläne, nimmt es über sich, ein geheimnissvolles Kästchen zu eröffnen, und findet hier ein Vermächtniss des verstorbenen Königs, laut dessen Josselyn der künftige König sein soll. Mehr bedurfte es nicht. Josselyn wird in weinsüssen Schlummer eingelullt, und dann ohne Weiteres in den königlichen Palast getragen, wo er unter Staunen erwacht, um sich, obwohl nicht ohne Weigern, dem Wunsch und Willen seines erlauchten Ahnherrn zu unterziehen. — Dem Malteser jedoch gefallen die Entschliessungen seines Neffen auf keine Weise, und da er es nicht gütlich mehr dahin bringt ihn seines Vorhabens zu entschlagen, so erklärt er das Reich im Zustand der Belagerung, um so mit Gewalt seiner habhaft zu werden. Wie wunderbar muss es sich nun treffen, dass dieser Malteser Margarethen's Vater ist! — Vor siebzehn Jahren nämlich starb vor Josselyn's Thür eine Frau, nachdem sie vorerst einer Tochter das Leben gegeben; diese Tochter ist Margaretha und ein gefundenes Armband lässt keinen Zweifel über des Kindes Vater. So nimmt denn die Sache eine bessere Wendung. — Jeanneton heirathet den Müller, Margarethe des Malteser Neffen, und Josselyn ist mit der Idee beruhigt, ein vierfaches Glück gestiftet zu haben u. s. w.

Auf dieses Libretto, worin geistvolle Einfälle und Wortspiele, und das nicht ganz ohne Interesse ist, hat Ad. Adam eine eben so leichte, graziöse und flossende Musik gemacht, der es vielleicht nur manchmal an Frische fehlt. Nichts desto weniger hört man die Sache mit vielem Vergnügen an, und kann, ist einmal der Abend

herum, mit der verlebten Zeit sicher zufrieden sein. Mehr aber, dies dürfen wir nicht vergessen, mehr Fleiss hat diesmal Adam auf die Bearbeitung seiner Musik gelegt; nicht wie früher, hat hier Alles mehr Abgerundetheit und Vollendung, und lässt, als Arbeit an und für sich, wenig oder gar nichts zu wünschen übrig. Die Ouverture bewegt sicht in klaren, fasslichen, wohlgefälligen Verhältnissen. Der Anfang besonders ist ausgezeichnet hübsch. — Die Eingangsarie: „Je suis aimé" hat Grazie und ist geeignet, des Sängers Fähigkeiten zu zeigen. Folgen sehr hübsche Couplets, welche mit treuer Tonfarbe den Frieden des häuslichen Stilllebens schildern.

Le bonheur il est là:
Voilà tout le mystère;
Le secret le voilà.

Mehr noch haben die Couplets des Müllerjungen in kurzem hüpfenden Versmasse:

Comme l'aile
Du moulin etc.

wo bei einer originellen Melodie das Orchester das Mühlengeräusch nachmalt. Ein Quatuor beim Nachtessen, wo auf's Neue die Imitativmusik das Fliessen der Weinesszüge schildert, womit sich Josselyn gütlich thut, darf nicht übergangen werden. Die Lesung des Testamentes ist zu tief gehalten für die Stimme des Sängers Audran und dauert zu lange; sie wäre demnach wohl vorzüglicher in gesprochener Rede.

Im zweiten Act, dem musikreichsten, bemerkten wir hauptsächlich einen rhythmirten Marsch, der unter pikanter und frischer Harmoniewendung voranschreitet; es folgt ihm eine ballkomische Frauenarie von ganz vorzüglichem Werthe. Das Ensembelstück, worin sich Josselyn entschliesst die Königswürde anzunehmen, verdient Lob; es beginnt mit folgenden beiden Versen:

A moi tous les soucis que la puissance donne,
A vous, enfants, repos et liberté.

Die auf diesen Worten liegende Melodie ist sehr schön; der Chor Unisono ist voll dramatischen Effectes. Ein darauf folgendes Duo Buffo empfiehlt sich eben so sehr durch Natürlichkeit als es ursprünglichen Frohsinn athmet. Kommt ein Quartett, ebenfalls meisterlich gearbeitet und einen mit der Scene vertrauten Komponisten ankündigend.

Im dritten Acte, wo weniger Musik, wusste Adam geschickter Weise Beranger's Volkslied: *Le roi d'Yvetot* einzuschalten. Eine Romanze mit wohlgehaltener Blechinstrumentenbegleitung bildet nebst einem Chore den letzten Musiktheil. Diese Oper ist ein würdiges Seitenstück zum Postillon de Longjumeau mit den Vortheilen eines dauerhafteren Successes, was in dem Werthe dieser letzten Musik liegt.

Das Orchester verdient Lob so wie auch die Sänger — Chollet vor Allen. Dr. *Georg Rastner.*

Recensionen.

Gesang-Compositionen von *Leopold Lenz.*

(Beschluss.)

IV. „*Die Progermusikanten-Braut.*" — Das ist nun wieder ein Werkchen, in guter Stunde empfangen und mit Lust und Liebe wiedergegeben. Da webt und klingt uns gesunde Natur und lebensfrischer Humor entgegen. Das launige Gedicht von W. Müller, der oft so glücklich den Volkston getroffen hat, ist in Form und Ausdruck so glücklich und ansprechend wiedergegeben, dass man sich daran wahrhaft erfrischt und erheitert. Das liebe Bräutchen singt so schelmisch und drollig von ihrem Liebsten, dass man ihn ordentlich vor sich sieht. Sie folgt ihm im Geiste auf seinen weiten Musikantenfahrten, hofft aber das Beste von ihm; „denn," sagt sie, „weil er halt nicht *schreiben* kann, so [illegible]kt er mehr an mich!"

Das Werkchen beginnt im heitern Edur; Hörner und Violoncelli intoniren, gleichsam stimmend, dann spricht das ganze kleine Orchester munter und kräftig den Hauptgedanken aus, der immer an rechter Stelle wiederkehrt. — In natürlicher, harmloser Weise wird nun das Ganze weiter geführt, immer passend in Gesang und Begleitung, mit freundlichen Zügen ausgestattet. Damit auch Abwechselung in Tonart und Zeitmaass nicht fehle, tritt nach einer kleinen Pause (die Hörner haben indess mutirt) ein sanfter Mittelsatz ein Andante, (Cdur, $^6/_8$), in welchem die kleine Schelmin sogar eine kurze, fromme Regung überkommt, indem sie den guten St. Nepomuk bittet, ihrem lieben Musikanten auf seinen Fahrten hübsch beizustehen, auf dass er überall offene Ohren und Beutel finde. Bald aber ertönt wieder das fröhliche Ritornell, und bringt die alte Lustigkeit mit. Die Hoffnung, dass der Bräutigam mit der Lerche heimkehren werde, belebt das gute Kind, und so schliesst das nette, anspruchlose Werkchen in Lust und heller Freude. — Die hübsche Composition ist in sich selbst so gesund, dass sie, auch nur vom Pianoforte begleitet, gefallen wird; wo man aber die (leicht ausführbare) Begleitung von 2 Hörnern und 2 Violoncelli's haben kann, wird der Effect ein sehr gesteigerter und eigenthümlicher sein.

V. Auch der „*Pragermusikant,*" von demselben Dichter, ist ein gut angelegtes Stück, und wird vielleicht den beiden Concertisten, nämlich dem Tenor und dem Violinisten, noch mehr zusagen, als das oben besprochene Gegenstück, denn es ist für Beide sehr vortheilhaft geschrieben.

Sei es nun aber, dass der günstige Eindruck, den die „Musikantenbraut" auf den Referenten machte, der *erste* war; sei es, weil jene Composition eine gewisse eindringliche Kraft und Kürze hat, und nicht so in's Breite geht, wie der „Pragermusikant," kurz: Referent gibt der „Braut" den Vorzug, ohne dem Bräutigam im Mindesten wehe thun zu wollen. Es darf nicht übergangen werden, dass dieser „Musikant" höchst geniale und wirkungsvolle Züge ausgehen lässt; z. B. wenn er sein Nannerl bittet, ihn ziehen zu lassen, und dann am Schluss, wo er in seliger Bräutigamslust aufjubelt. — Musikant und Musik werden zuletzt immer wärmer und aufgeregter, und der ungemein belebte Schluss ist von der heitersten Wirkung.

VI. „*Vierstimmige Männerchöre.*" — Der vierstimmige Männergesang hat in neuester Zeit einen so bedeutenden Aufschwung genommen und ist so allgemein verbreitet, dass wohl selten eine Stadt oder ein Städt-

chen gefunden werden dürfte, in welchem nicht eine Liedertafel oder ein ähnlicher Verein die muntern Söhne des Gesanges zusammenführte. Ja Flecken und Dörfer kennen wir, wo mit Lust und Liebe der Männergesang geübt wird, namentlich in Thüringen, Schwaben und in der Schweiz. Es ist dies eine so wohlthuende Erscheinung, dass wir sie mit Freuden begrüssen, denn wir sind überzeugt, dass diese Gesangvereine, wenn ihre Richtung immer eine edle, würdige bleibt, einen sehr bedeutenden, künstlerischen und moralischen Einfluss üben werden. Auch hat sich ihr künstlerischer und moralischer Einfluss schon bewährt; wir haben nämlich bereits einen grossen Reichthum an trefflichen Compositionen für diese Gattung erhalten. Da aber vorzüglich *Abwechselung* den Eifer der Gesangvereine belebt, so wird jede neue *gute* Gabe von ihnen mit Freude empfangen, und als eine solche *gute* Gabe heissen wir denn auch die vorliegende Sammlung willkommen. Sie trägt mehr ein heiteres als ernstes Colorit, und wir sind nicht bös darüber (die Liedertafeln wohl auch nicht); denn: „es muss auch solche Käuze geben."

Von den hier dargebotenen sieben Lieder-Chören sind fünf der edlen Gottesgabe, dem Traubensaft geweiht, der ja noch immer zu erhöhter Gesangesfreudigkeit begeistert. Ausserdem enthält die Sammlung ein ernstes, kräftiges Bundeslied, und endlich ein humoristisches Studentenstückchen, in welchem zwar neben Wein auch Thee getrunken wird, das aber doch nichts weniger als *matt* erscheint; vielmehr ist es sehr jovial und witzig.

Den Reigen eröffnet Uhland's: „Was ist das für ein durstig Jahr!" Ein durstiger Nothschrei, wacker aufgefasst und compact. Er wird wirken und noch mehr Durst erregen. Die Wendung nach A moll erinnert etwas an die Composition desselben Liedes von Zelter, der bekanntlich in solchen etwas derben, declamatorischen Stücken seine Stärke hatte.

No. 2. „Ergo bibamus" von Goethe. Referent kennt auch davon mehrere Compositionen; doch braucht unser Componist die Rivalität nicht zu fürchten. Das Lied leistet, was es soll. Die Stelle, wo der erste Bass das „bibamus" als cantus firmus intonirt, wird, stark besetzt, besonders gute Wirkung machen. Dass in der Coda dies drastische Motto *getreunt* ausgesprochen wird, nämlich biba-biba-bibamus, muss sich drollig genug ausnehmen. Wir hätten übrigens im vorletzten Takte den zweiten Bass noch einmal in Bewegung gesetzt, analog dem vorigen Tact, nämlich so:

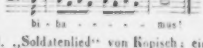

No. 3. „Soldatenlied" von Kopisch; ein treffliches Stück; so keck und sicher hingestellt, und so prägnant declamirt, dass es eine Freude ist; — dabei im kleinen Raume so mannichfaltig in Form und Wesen — kurz, ein kleines Kunstwerk, das dem Componisten sicher recht viele Freunde werben wird. — Schade, dass einige kleine Nachlässigkeiten in der Stimmenführung vorkommen, die leicht hätten vermieden werden können, z. B. Tact 11, 29—30, 47, 52 u. f. Wir wissen wohl, dass oft viel Schlimmeres unbeachtet durchgeht, aber eben so glücklich gedachten Liedern möchten wir die grösste Correctheit wünschen.

No. 4. „Herr von Rococo," Studentenlied von R. Pfeifer. Ein drastisch wirkendes Spottlied, mit sehr hübschen Pointen in Dichtung und Composition; ein glücklicher Wurf, guten Humor bezeugend und erweckend. Das Syllabiren des „Rococo" wird gewiss Heiterkeit erregen.

No. 5. „Bundeslied," von Uhland. — Es ist sehr gut und löblich, dass unser werther Autor, um Monotonie zu vermeiden, dieser Sammlung auch ein ernstes Lied einverleibt hat. Die kräftigen und doch so gemüthvollen Worte, eine wahre Apotheose des Gesanges, gaben dem Componisten willkommenen, anregenden Stoff, um einen würdigen, edlen Chorgesang daraus zu bilden, der in seiner einfach-ruhigen Schöne das Gefühl erhebend anspricht. Die Dehnung auf der übrigens gut motivirten Fermate im zweiten Tenor will uns nicht recht zu Sinne. Sie geschah wohl zunächst, um die Septime nicht aufwärts auflösen zu müssen; das auf *a* eintretende Unisono nach der Fermate würde das aber genügend entschuldigt haben, während uns nun die Auflösung der Septime in den Dreiklang fast noch härter erscheint, denn das vermittelnde *e* bessert nicht viel. Referent muss auch bei diesem schönen Liede wieder mit dem werthen Componisten um einige Verstösse gegen die reine Schreibart rechten, indem auch hier nur die Tacte der Partitur bezeichnet werden mögen, die einer nochmaligen Durchsicht bedürfen, nämlich Tact 10—11, und 19—20. — Hätte der Componist über die vortheilhaft angelegte fugirte Stelle: „Wir singen nicht um Gut und Geld" ein wenig schärfer modulirt, so würde sich ihm leicht die Gelegenheit geboten haben, das Thema regelrecht wenigstens ein Mal in allen vier Stimmen auszusprechen, was dem Ganzen gewiss sehr vortheilhaft gewesen wäre. Der wackere Künstler versuche es, und er wird uns gewiss Recht geben. Da übrigens der Componist für die letzte Strophe eine besondere und abweichende Form wählte, was wir sehr billigen, so hätte er wohl das „*Land der Harmonie*" mit einer etwas *gesteigerten*, schwunghafteren Harmonie bezeichnen können, wenn auch die Stelle so, wie sie nun eben ist, Wirkung macht.

No. 6. „In vino veritas," von Koch; gut, aber nicht bedeutend; übrigens nicht leicht auszuführen, — auch ist dem ersten Tenor ziemlich viel zugemuthet. Noch sind die Sänger aufmerksam zu machen, bei *vino* die italienische Aussprache anzuwenden, wenn die oft wiederholte erste Sylbe nicht eine burleske, hier nicht passende Wirkung machen soll. Man würde dann auch an ein scherzhaftes Lied von Neithardt erinnert werden, der auf solch Weise an den *Philistern* sein Müthchen kühlt.

No. 7. „Tafellied"; das allbekannte, viel gesungene: „Der Wein erfreut des Menschen Herz," von Müchler. Es wird hier von dem Componisten durch eine neue Weise aufgefrischt, und zwar ist sie recht gut, diese Weise: abwechselnd für *Solostimmen* und *Chor* geschrieben; eine *Erweiterung* der *Form*, der wir gern

öfter in dieser Sammlung begegnet wären, da sie die Wirkung sehr erhöht, und die Monotonie verhütet. Die Composition des Liedes, das vorzüglich durch seinen altehrwürdigen, protestirenden Refrain: Wer nicht liebt Weib u. s. w. so populär geworden ist, geht gut aus und ein. In der letzten Strophe hebt sich der Refrain noch besonders in einer Coda hervor, und so wird das kräftige Axiom in der That recht eindringlich vertheidigt. Die Harmonie im sechsten und siebenten Tact passt besser zur zweiten Strophe, als zur ersten; eine Nüancirung wäre leicht und vortheilhaft gewesen. Wie oben bei No. 3, so wäre auch hier die fugirte Stelle einer etwas grössern Ausführung fähig und werth gewesen; Worte und Stimmlage hätten die Ausführung begünstigt. Nun, bei vorkommender Gelegenheit erfüllt der Autor wohl unsern gutgemeinten Wunsch. Jetzt scheiden wir von ihm mit der Hoffnung, bald wieder neuen Werken seines schönen Talentes zu begegnen. Sollten wir darin Spuren entdecken, dass einige unserer Bemerkungen von ihm beachtet würden, so wird es uns, schon der Sache wegen, freuen; wir hoffen es, und wünschen schliesslich seinen hier besprochenen Werken so verschiedener Art die grösste Anerkennung und Verbreitung. *Al.*

Nachrichten.

Friedrich Kühmstedt.

Cassel. Unsere Hofkapelle gab am 4. November v. J. ihr erstes Abonnement-Concert zum Besten ihres Unterstützungsfonds, und wenn wir zeither gewohnt waren, in solchen Aufführungen nur Gediegenes, ja wohl ganz Ausgezeichnetes zu hören, so steigerte sich das Interesse noch mehr, als das Repertoir des „ersten Abonnement-Concertes" öffentlich bekannt wurde. Dieses brachte im ersten Theile die rühmlichst bekannte Ouverture zum Sommernachtstraum von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, eine Arie aus Lodovico von *Kreutzer*, Fantasie und Variationen für Violine von *Vieuxtemps*, eine Gesangpiece von *Donizetti* und ein Divertissement für Clarinette von *Kiel*. Alles wurde mit grosser Sorgfalt executirt, namentlich machte die genannte Ouverture grossen Effect, der sich auch durch allgemeinen Beifall zu erkennen gab. Am gespanntesten waren wir jedoch auf den zweiten Theil, ausgefüllt durch die erste Symphonie von *F. Kühmstedt*, grossherzogl. S.-Weimarischen Musikdirector in Eisenach, der sich auch unter den Hörern befand. Ungewöhnlicher Weise war im Adagio ein Gesang angekündigt, dessen Text der Zettel brachte. Das ganze Werk sollte, dem Vernehmen nach, *Erlebtes* darstellen. — Bekanntlich ist es schwierig, die psychologische Auffassung eines Kunstwerkes überhaupt sich zu eigner völliger Klarheit zu bringen oder in Worte zu kleiden, besonders aber eines musikalischen, wo reine Gefühlselemente in feinster logischer Gliederung walten, welche erst in Zusammenfassung treffend wahrer Einzelnheiten ein gerundetes Ganzes sind. Man sucht nach einem Anhaltepuncte, einem Sujet, und dieses glaubten wir hier in dem gegebenen Texte zu finden, den wir Anfangs für das A und O des Werkes hielten. Jedoch schwand diese Meinung bald, denn der erste der vier Sätze entfaltete eine Reihe einleitender Situationen in einer Masse kräftiger, lebensvoller Gestalten und bezeichnete die Grundidee: Kampf des Idealen mit dem Realen im Gebiete eines kühnaufstrebenden Jünglingsgemüthes, wo nach, zwar unklarer, jedoch tiefer Sehnsucht — nach regellosem Wogen — jedoch um *ein* Centrum — sich endlich eine Schranke löst und ein grosses Feld voll Hindernisse aufthut. — Einfach und edel, klar und bestimmt, ohne Pomp und gesuchte Zierereі, sprach, wie ein Instrument, das Gesammtorchester die einzelnen Scenen eines Streites aus, dessen Grösse dem geistigen Gehalte des Helden und seinem Unermesslichen entsprechend, grossartig und imposant erschien.

Dem Ziele näher und doch noch fern, glücklicher, doch auch in gesteigertem Schmerze, nachdenkend, im Kampfe um Entschluss mit sich selbst, zeigt der zweite Satz (Adagio) den Helden, welcher in den Worten (von dem bekannten Uebersetzer *J. D. Gries*):

Oft schon sagt ich mir vermessen:
Waffne Dir mit Erz die Brust;
Tritt dem Schicksal kühn entgegen,
Dulde was Du dulden musst.

Manches hast Du ja ertragen,
Was nicht Jeder tragen kann,
Und Du wolltest jetzt verzagen?
Fasse Dich und sei ein Mann.

Bleibt Dir nicht im festen Herzen
Der Errung'rung holdes Glück?
Treue lautet sich in Schmerzen,
Trennung ist ein Augenblick.

Aber aus dem wunden Herzen
Tönt es leise mir zurück:
Ewig sind der Trennung Schmerzen,
Augenblicke währt das Glück.

Ach wie bitter ist Entsagen,
Wenn man einmal sich verwöhnt;
Lässt des Leben sich ertragen,
Wenn die Lieb' es nicht versöhnt?

sein Loos bespricht. Tiefsinnige Sehnsucht, bitterer Schmerz und glänzende Hoffnung reden in den schönsten Melodieen bei kunstvoller Registrirung zum Herzen und die einfache, gehaltene Stimme der Violinen ist ganz geeignet, sich demselben fest einzuprägen und warme Theilnahme zu erregen. Dazwischen wieder Ideen des ersten Satzes, die schwebende Gefahr bezeichnend.

Da tritt im dritten Satze (Scherzo), wie ein schelmischer Freund, heiter neckend ein anderer Character auf. Wie ein Lebemann will er trösten, kehrt heitere Seiten vor und scheint den Streit als nutzlos und alltäglich anzusehen. Wie eine kurze Caprice, einer Nebenskizze gleich, verhält sich dieser Theil zum Ganzen, er ist vielleicht etwas zu kurz.

Der letzte Satz (Presto) erneuert endlich mit gesammelter Kraft den Streit. Hochgethürmte Massen stürzen wieder und vergrössern und verwildern nur den Kampfplatz. Verschiedene neue Charactere treten auf, dafür und dagegen eifernd, der Streit erweitert sich, einem Kampfe gleich, wo Männer gegen Männer stehen und die Losung: Sieg oder Tod ist. Die schwierigsten

den Künstler zur Religion potenzirt wäre, wovon er freylich nichts wüsste, und das wär eben, so wie überall, das Rechte — — Sie werden mir's nicht vergeben, beyde nicht, sondern mich anfahren oder verachten; denn ich kann's nicht leugnen, ich musste auch hier lachend ausrufen: Das alles für eine tolle Tresse um den Hut!

Nachschrift.

Bey dieser Gelegenheit machte ich noch eine Bemerkung, die aber nur, fürcht' ich, die Adelung, Campe, Eberhard u. s. w. interessiren wird, und die ich deshalb blos hier anhänge. Es ist bekannt, dass sich die Sprachen nicht nur dadurch verändern, dass man neue Wörter und Wortfügungen macht, sondern auch dadurch, dass man die alten behält, aber ihnen neue Bedeutungen giebt. So hiess bey den Römern latro früher ein Soldat, später ein Spitzbube, bey den Franzosen fille sonst ein Mädchen, jetzt eine liederliche Dirne u. dergl. Die Abweichung der Bedeutungen dieser Wörter kann nicht grösser seyn, als ich sie jetzt bey dem deutschen Worte **allerliebst** gefunden habe. Sonst nannte man, denk' ich, ein Ding allerliebst, das, nicht eben von hoher Schönheit, aber durch vorzüglichen Reiz interessant war; aber was jetzt? Als über Tische die Rede von der Oper kam, fragte ich meinen Nachbar: die Musik ist wirklich schön? „Allerliebst!" Also ohngefähr im Geschmack von Paisiello, Martin? „Bewahre! wer unter uns möchte so schreiben! Im Geschmack von Mozart!" So! — Der Mann gefiel mir; ich sagte: Da Sie ebenfalls in die Oper gehen, wie wäre es, wenn Sie die Güte hätten uns Gesellschaft zu leisten? „Allerliebst!" Aber er liess uns sitzen und kam nicht. In der Loge fanden wir eine hübsche Dame und ich postirte mich hinter ihren Stuhl. Ich hielt es für höflich zuweilen ein Wort zu ihr zu sagen. Da die oben angeführte Sängerin aus der bretternen Wolke stieg, zeigte sie einen sehr schönen Fuss. Nun will ich es nur gestehen: wie jeder Mensch seine Schwäche hat, habe ich auch die meinige, und diese steht in Relation mit gewissen kleinen Füsschen, und ich meyne, das ist immer besser, als ob sie in Relation mit gewissen kleinen Köpfchen stünde. Ich machte also meine Dame auf meinen Fund aufmerksam, brach in Lobeserhebungen aus, und da sie nichts dazu sagte, fragte ich endlich, wie sie diesen Fuss finde? „Allerliebst!" und dabey verzog sie spöttisch den Mund und rückte den Stuhl so weit sichs thun liess von mir weg. Mich verdross das, und ich liess sie gehen, bis das schöne Finale kam. Da konnt' ichs nicht lassen, besonders weil ich sahe, dass sie vermittelst des Gukers in den Logen zu thun hatte, ihr zuzuflüstern: O hören Sie, welch ein treffliches Quartett! „Allerliebst!" sagte sie, gähnte, und nestte den Guker von neuem an. Gegen das Ende der Oper trat ein junger Herr, der sich verspätet haben mochte, in die Loge, grüsste die Dame, aber sehr nachlässig, und sie schien mir darum ganz recht zu handeln, dass sie ihm auch nur ganz nachlässig zunickte. Er hatte sich hinter den Stuhl meiner Frau gestellt. Da das Stück aus war, hielt ichs für Schuldigkeit, und nahm den Arm der Dame, um sie zu ihrem Wagen zu begleiten. Sie lächelte auf eine wunderliche Art, und der junge Herr, der nun meine Frau am Arme nahm, lächelte dabey auch auf eine wunderliche Art, und als ich mit meiner Dame vor jenem vorüber zur Thür hinaus zog, zischelte er meiner Dame wieder zu: Allerliebst, und machte eine höhnende Miene, und die Dame sahe aus, als wollte sie zu mir sagen: dass du wüsst, wo der Pfeffer wächst. Ich weiss also so ziemlich, was das Wort **allerliebst** in der jetzigen feinen Sprache für Bedeutungen hat; nämlich, wenn ich sie nach der Reihe, in welcher sie mir bekannt worden sind, aufzähle: 1) in grossem Zuschnitt, reich, prachtvoll, 2) gleichgültig, 3) albern, 4) langweilig, 5) ärgerlich; aber ich weiss diese Bedeutungen nur nicht gut abzuleiten. Vielleicht hilft mir einer der oben genannten Sprachforscher auf die Spur.

contrapunctischen Wendungen, langverschlungene Themata's, jedes von eigenthümlicher Färbung, dazwischen ferner, hüllend weicher Ruf einer lieben bekannten Melodie, characterisiren das Finale. Es erscheint als reines Drama.

Das ist's, was wir so etwa herauszufühlen meinten. Ob wir das Rechte getroffen, mag dahin gestellt sein. Gespannt aufmerksam, gefesselt von Anfang bis zu Ende, waren alle Hörer in ihrem Beifalle einig, der sich auch nach den einzelnen Nummern kund that, und es will dieses heut zu Tage einer Symphonie gegenüber nicht Wenig bedeuten. — Wir wünschen dem Componisten zu seinem bedeutenden Genius Glück und sagen ihm für dieses Werk besten Dank. Das Urtheil eines Kunstverständigen, der in der Probe Anfangs *Beethoven* zu hören meinte, spendet ihm grosses Lob, in das wir freudig einstimmen, und ihn zu den seltenen Künstlern rechnen, welche aus dem Herzen zum Herzen zu sprechen wissen und den Weg zum Parnass der wahren Kunst eines *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr* u. s. w. gefunden haben. Mag er uns indess auch den Wunsch erlauben, dass das Finale mehr *abgerundet* sein möchte, um *bestimmter* einen Abschluss zu bezwecken, der ein tragisches Ende erwarten lässt, der hier jedoch nicht deutlich genug hervortritt. Wir waren zu der Frage: schon zu Ende? sehr geneigt.

Aber auch der Kapelle und ihrem grossen Dirigenten gebührt das höchste Lob. Schwierigkeiten eigner Art, z. B. das freie Einsetzen (Forte) der Blasinstrumente in einer fremden Harmonie, wurden präcis überwunden, das Ganze in einem Gusse dargestellt, so, dass sich die sorgfältigste Einübung durchgehends kund that. Der Gesang des Herrn *Biberhofer* im Adagio war ganz ausgezeichnet und bewies, wie richtig er den Sinn desselben aufgefasst hatte.

Wir hörten Tags darauf in einer Privataufführung des Cäcilienvereines noch ein grosses Oratorium von demselben Componisten, was unsere Achtung vor seinem Talente noch erhöhte. „Der Sieg des Göttlichen," in der Geschichte des Todes und der Auferstehung Jesu (Text von *Kummer* in Erfurt), dargestellt, zeugte den jungen Componisten auch auf diesem Felde in seiner Meisterschaft. Volle kräftige Chöre, kunstreiche Fugensätze, die jedoch nie selbst Zweck, sondern stets nur Mittel sind, wechseln mit seelenvollen Soloquartetten, Terzetten, Soli's und Männerchören ab. Wir bewundern darin besonders die Tiefe des Gemüthes, Wahrheit in der Auffassung und die Leichtigkeit der Bewegung in den mannichfaltigsten musikalischen Formen, unter denen wir, der herrlichen Chöre nicht zu gedenken, die Stelle, wo das Orchester selbstständig neben dem Chore der Todten sich choralisirt fortbewegt, als ganz eigenthümlich hervorheben. Eben so ist das Duett Theil I, 12, Michael und Satanas (Tenor und Bass), wo die schmerzlichste Klage des Ersteren dem teuflischen Jauchzen des Letzteren gegenübersteht — einer der schönsten, ächt oratorischen Momente. Dass der Componist sich selbst noch gar nicht (wie er in seinen Dankesworten aussprach), überhaupt grössere Werke der Art noch wenige gehört habe, gibt theils den Schlüssel zu Erklärung seiner eigenthümlichen Selbständigkeit, denn es findet sich Nichts darin, was als Nachahmung oder Manier irgend eines grossen Componisten erscheine und was nicht mit Originalität sprechend wahr wäre. Möchten doch bald in mehreren grösseren Kreisen diese Werke dem Publicum geboten werden und unser Deutschland auch hier darthun, wie es Kunst und Künstler zu schätzen weiss! Besonders aber wünschen wir, das Oratorium bald einmal auch öffentlich von geeigneten Kräften ausgeführt zu hören.

J.

Frankfurt. Musik im November und December. Man sollte glauben, auch unsere Tonwelt hätte mit ultimo December ein Ende wie das Jahr, weil sich Alles drängte und überstürzte, noch einmal seine Ansprüche geltend zu machen. Wohl noch nie war das musikalische Bombardement so heftig, als in diesen beiden Monaten. Wären die Notenköpfe Kugeln gewesen und unsere Nerven eine Festung, wir lägen schon längst in Trümmern. So aber ist unsere musikalische Constitution, Dank dem Himmel und der Gewohnheit, so unzerstörbar geworden, dass die Liebkosung wie die Exzesse der Musik spurlos an uns vorübergehen. Brust und Stirne sind völlig elastisch geworden, denn alle Eindrücke werfen sie wieder zurück, und auf unserm strengen Antlitz sind längst die interessanten Züge einer leidenschaftlichen Empfänglichkeit verschwunden. Mit einem Wort, unser Ohr gleicht einem verstopften Trichter, aus dem eine Tonmasse die andern wieder herausspühlt.

Kaum haben uns *Mendelssohn*, *Hallé*, *Bochsa*, *Bazzini*, *Schad* und der Akustiker *Kaufmann* verlassen, so verging auch kein Tag, der nicht neue Erscheinungen brachte. Während *Ernst* mehrere Wochen hier verweilte, im Theater allein sieben Concerte gab, und überall hospitirte, wo man ihn in Anspruch nahm, erschienen wie vom Olymp herab auch *Rubini* und *Liszt*, in Begleitung der Sängerin *Ostergaard* — erschien *Döhler*, *Thalberg* und die Contraltistin Fräul. *Elise List*. — Das Concert von *Rubini* und *Liszt* war wie ein Coup de main, so überraschend, dass man sich erst, als die Concertgeber mit einer Recette von 1500 Fl. wieder zum Thor hinaus waren, erinnerte, dass man das Alles schon gehört habe. Die ganze Diplomatie war zugegen, und die Künstler schwebten in ihrem Elemente. Nichts desto weniger sagt das nüchterne Urtheil, *Liszt* habe nie so wegwerfend gespielt, und von dem grossen Maestro di canto fand man es arrogant, dass er Deutschland für den Rest seiner Stimme gut genug finde. Fräul. *Ostergaard* ersang sich höchstens einen Succès d'estime. *Döhler* und *Thalberg* spielten mehreremal in der *Hiller*'schen Matinée, und das Concert des Ersteren im *Fai*'schen Saal war auffallend leer, obgleich sein Spiel zu den besten gehört. Sollte man es glauben, dass der schöne, weite, akustisch gebaute und elegant decorirte Saal des Herrn *Fai* von der vornehmen Classe deshalb nicht besucht wird, weil vielleicht Tags zuvor ehrliche Bürgersleute darin getanzt haben? Das ist gerade als wenn irgend eine edle Melodie zum Gräuel würde, weil früher ein Operntext darunter stand; oder, wie erst kürzlich passirte, wenn ein protestantisches Institut die 100

lichen Kindermelodieen von *Strobel* dem Lehrer an der Ober-Mädchenschule zu Gerusheim*) mit Repressalien zurückweiset, weil auf dem Titel: „Für katholische Volksschulen“ steht; obgleich ausser ein paar Ave Maria der Text aller übrigen Lieder, vom Mai, von der Gesundheit, vom Frohsinn, vom lieben Gott und ganz allgemeinen Gegenständen handelnd, aller Welt und folglich auch allen Confessionen angehört. — *Ernst* hat volle Häuser gemacht, und seine kühne freie und elegante Technik in Erstaunen gesetzt. *Ernst* ist ein schlichter liebenswürdiger Künstler, und hat gar nichts Aristokratisches an sich, was des Collegen Handschlag zurückscheuchte. Offenbar aber hat er zu häufig hier gespielt, und ist zuletzt unvermeidlich geworden. Wie ist es möglich, in abwechselnden Gemüthsstimmungen und bei unsicherm Gesundheitszustand immer gleich correct spielen zu können? So kam es denn, dass sein Spiel öfter der Sicherheit, ja der Reinheit entbehrte, was seinen ungeheuern Ruf eben nicht durchgreifend rechtfertigte.

Das Concert unseres Operaregisseurs Herrn *Linker*, wo in der That gediegene Sachen gemacht wurden, war besucht, denn *Linker* hält seit vielen Jahren die Ehre seiner Regie tüchtig im Auge. Fraul. *Elise List* hat sich mit dem Theater abgefunden, aber nicht sonderlich gefallen, da Stimme und Vortrag ausser dem Bereich weiblicher Anmuth liegen. Am Buss- und Bettag, einem Privatfeiertage der Frankfurter, gab man im Theater *Rossini's* Stabat mater; und das wieder sehr besetzte alljährliche Concert des Liederkranzes zum Besten der Mozartstiftung producirte nicht weniger als sechzehn ausgesuchte Piecen. Die Herren Anordner verstanden es, dem von Musik noch betäubten Publicum in einer Concentration unserer vorzüglichsten Kräfte neue Interessen zu bieten. Der Liederkranz allein sang neun neue Chöre, deren Componisten *Zöllner*, *Speyer*, *Esser*, *Schädel*, *Hiller*, *Eyrau*, *Just* und *Maurer* waren. Um einen Massstab der Beurtheilung über die *Hiller*'schen Matinées zu geben, erwähne ich, dass darin Scenen und ganze Acte aus *Gluck's* und aus *Mozart's* Opern, aus Fidelio, dass geistliche Lieder, Psalmen und Vocalquintetten mit Feinheit und Characteristik vorgetragen werden, und dass auch die Instrumentalsätze grossen Genuss gewährten, da jeder fremde Virtuos gewiss mit Liebe darin spielt, weil er versichert ist, hier einen gebildeten Cirkel zu finden. Wir hören hier die Coriphäen des Virtuosenthums auch allemal zuerst. Einer der letzteren war *Thalberg*, der mit seiner Kunst und mit seinem Ruhm einen so glücklichen Humor verbindet, dass sein Erscheinen immer liebenswürdig ist. Madame *Hiller*, eine schöne und gebildete Frau, ist, wie schon erwähnt, eine Sängerin, die sich grösstentheils dem oratorischen und grossartig leidenschaftlichen Vortrag hinneigt. Eine Donna Anna von ihr zu hören, ist deshalb ein solider Genuss. Eine grosse Scene aus *Aloys Schmitt's* Valeria sang sie kürzlich hinreissend. Auch darf der zahlreichen Dilettanten, Mitglieder des Cäcilienvereins und des Liederkranzes, nicht vergessen werden, die bei den Aufführungen jener grossen Ensemblestücke und Chöre mitwirken und den Ton dieses Privatcirkels weit über den eines Salons erheben.

Zu diesen Genüssen gesellten sich nun noch das Concert des *Schmitt*'schen Instrumentalvereins, die öffentlichen Aufführungen der Liedertafel und des Orpheus, deren jede einzelne an achthundert Zuhörer herbeizieht, und dann unsere stabilen Museen, die wie eine alte Garde oder Ehrenwache durch alle die musikalischen Ereignisse und Wirren ziehen.

Dieser *Schmitt*'sche Dilettantenverein zeichnet sich durch Jugendfrische und Energie, wie durch ein feines Piano aus. Die D-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture aus Così fan tutte und Alceste bestätigten das kürzlich. Der älteste Sohn *Schmitt's*, ein Knabe von fünfzehn Jahren, der auch *Aloys* heisst, verspricht ein guter Pianist zu werden, das heisst kein Hexenmeister oder Equilibrist, sondern einer aus der alten Schule von Herz und Geist, der genau weiss was er will und soll. Dass er kein Fingerheld werden muss, leuchtet aus seinem durchdachten Spiel, welches Kenner mit Vergnügen verfolgten. Er trug seines Vaters „Erinnerung an *Field*,“ ein Rondo mit Orchesterbegleitung, vor. Im Uebrigen hat sich der Knabe die ganze Technik der Composition im ausfallendsten Sinne des Wortes eigen gemacht, schreibt Fugen, Gegenfugen und theoretische Kunststücke aller Art, um sich zu einem tüchtigen Componisten vorzubereiten. Seine eigentliche Force aber ist die freie Fantasie.

Die Museen gaben *Beethoven's* Eroica und C moll, dessen Clavierconcert, Es dur, von *Hiller* vorgetragen, die *Mendelssohn*'schen Ouverturen, und *Spohr's* „Weihe der Töne,“ in dessen complicirtem Andante unser Orchester zweimal hinter einander Stange und Treue verlor, welches zwar grosses Aufsehen erregte, allein gleich einer Sternschnuppe bald wieder aus dem Gedächtniss entschwand. Manchmal ist's das Ausserordentliche eines Ereignisses das verstummen macht, und die Achtung vor einer so ehrenwerthen Corporation wie das Frankfurter Orchester ist, weiset jeden Tadel zurück. Da wir für diesesmal nur die grossern Tagesereignisse im Auge halten können, so müssen wir alle kleinere Productionen unberührt lassen, obgleich sie in diesen zwei Monaten ein wahres Blumenbeet bildeten.

Noch war *Ernst* nicht fort, und seine Töne übten noch in unsern Ohren, da erschienen schon die Geigenmädchen *Therese* und *Maria Milanollo*, und erregten einen Enthusiasmus, der auch wirklich in der Natur der Sache liegt. Mich hier ganz zurückzuhalten, müsste ich Folianten füllen. Es fehlt diesen Kindern zu Scenen nichts als der Flügel, denn wer sie hört, wird bezaubert, und undankbar gegen Alles was früher entzückte. *Therese* ist ganz Seele, *Maria* ganz Talent, und man begreift nicht, wie diese Masse von Schule und Ausbildung in dies kleine Masse der Jahre und der physischen Kraft gebracht werden konnte. Da wo sich rüstige Meister, die ein dreissig Jährchen lang mit diesem Instrumente gekämpft, abmühen, ihre Argumente zu lösen, steht man diese Kinder gleich Elfen auf den Tritt steigen und alle Bedingungen der Meisterschaft tändelnd erfüllen. Ich habe beide Kinder nun sechsmal ge-

*) Das Buch nebst einleitenden Uebungen, Canons u. s. w. ist beispiellos wohlfeil und kostet nur 12 Kr. Bei Benjamin Krebs in Frankfurt a. M.

hört und zwar jedesmal „zur Statue entgeistert.“ Ein unreiner Griff ist mir in der schwierigsten Applicatur noch nicht vorgekommen, und er scheint wirklich ausser ihrer Natur zu liegen. Dabei diese markvolle Leichtigkeit, diese graziöse Kraft des Bogens, die ungezwungene Haltung des Körpers, welche die Geige in der Mädchen Hand adelt, die edle Auffassung der Compositionen eines *Beriot*, *Vieuxtemps*, *Dancla* u. s. w., kurz — man weiss nicht was man sagen soll, und ich habe Terroristen und Splitterrichter gesehen, die ausser sich geriethen. Das grösste Wunder aber ist, dass man sich an diese Wundermädchen gewöhnen kann. *Multa in minimo* sollte man unter ihr Bildniss schreiben, das in Brüssel recht gut gestochen ist, aber mehr die körperlichen Stellungen, als das geistige Prinzip aufgefasst hat. — Diese beiden Mädchen sind noch hier, spielen im Theater bei vollgepfropften Räumen, machen die Bühne zum Parterre, füllen die Schauspiele und die Kerker — man gab Fidelio dabei, wo Florestan inmitten harmloser Zuschauer gefesselt sass — und die Herzen. Aber dass Herr *Milanollo* aus dem Genie seiner Kinder Gold zu machen versteht, ist auch wahr, denn Montag spielen sie hier, Dienstag in Hanau, Mittwoch in Mainz, Donnerstag in Darmstadt, Freitag in Wiesbaden, Samstag in Aschaffenburg, Sonntag in Offenbach, und so gleichen die armen Kinder gewissen Kreiseln, die immer gedreht werden, damit sie Töne von sich geben. Es ist wahr, sie erfüllen ihre Mission. Der eine thut es später, der andere früher, aber man sollte doch dem Herrn Papa begreiflich machen, dass jeder Missbrauch verderblich wird.

Es ist kein Wunder, dass unter solchen Umständen die Sängerin Mad. *Ducrest* keinen Abend finden konnte, und aus Verzweiflung eine Après-Matinée, nämlich nach Tisch um zwei Uhr gab, wo es natürlich leer blieb. Die dramatische Lesegesellschaft des Franzosen Herrn *Alexander* hatte Anfangs die Crème der hiesigen Haute volée zum Auditorium, jetzt aber wird sie von den *Milanollo's* in den Hintergrund gedrängt. Man spricht nicht mehr von ihr. Hiesige dürfen an kein Concert denken, und würden ihre Zuflucht gerne zu Hanau nehmen, wie das jetzt Ton geworden ist, wenn nur ein Abend frei wäre. Der wackere *Haupt* zum Beispiel musste sein schon mehrmals annoncirtes Concert ganz fallen lassen. Er hat eine neue Symphonie geschrieben und ein Violinconcert. Todte Capitale! Das Theaterorchester kommt am Schlimmsten dabei weg. Es ist der wesentlichste Hebel für alle Interessen, bleibt aber ausser einer stillen moralischen Achtung unberücksichtigt, und wo Alles gewinnt, hat es das Zusehen. Fünf bis sechs Stunden tagtäglich im Theater beschäftigt zu sein, ist ihm so mechanisch geworden, dass es mit einem grimmigen Gesichte lächeln kann. Wie es aber mit dem freien geistigen Aufschwung und der gepriesenen Jovialität des Künstlers steht, ist leicht zu errathen. — Während ich hier schreibe, sind die Clavierspieler *Dreyschock* und *Litolf* hier, haben aber nur hier und da gespielt, und sind wieder verschwunden wie Meteore. *Berlioz*, den *Paganini* den zweiten *Beethoven* nennt, soll im Januar eine seiner neuesten Compositionen zur Aufführung bringen, wenn es ihm gelingt, die verschiedenen Orchester aufzutreiben, die dazu erforderlich sind. Wie machen sich doch die Leute ihre Kunst so schwer! — Und mitten in diesem reichen bunten Garten der Töne schreitet unsere Oper wie eine gepanzerte, rosenbekränzte Riesin einher. Es gehörte schon ein guter Magen dazu, die Früchte nur alle anzubeissen, die Euterpen's Füllhorn so reich ausgestreut hat. Und nun haben wir es noch mit der Hauptsache aller musikalischen Genüsse, der Oper zu thun. Und dass diese nicht müssig war, beweist folgendes Repertoir: Freischütz, Don Juan, Catharina Cornaro mit Herrn *Brassin* von Mannheim, die weisse Frau, Regimentstochter, wiederholt, Wasserträger, Favorite, Iphigenie in Aulis, Richard Löwenherz, wiederholt, Robert, Hugenotten, Nachtlager, Fidelio, Czaar und Zimmermann, Concert am Hofe, Falschmünzer und Otello mit Herrn *Klein* von Breslau. Dass *Pischek* nach seinem ehrenvollen Berliner Gastspiel bei seinem Erscheinen als Jäger im Nachtlager mit Herzlichkeit empfangen wurde, versteht sich von selbst, denn *Pischek* ist als Künstler wie als Mensch gleich geachtet. Auch für die Folge wird die Oper nicht Noth leiden, da Fräul. *Capitain* ihre Pariser Reise abermals aufgeschoben hat. Dennoch haben wir am 15. Januar *Neeb's* Cid zu deren Benefice, aber diesmal ganz gewiss! zu erwarten, und gleich darauf *Esser's* Riquiqui. Auch *Hiller* ist am letzten Finale einer deutschen Oper, und *Aloys Schmitt* schickt gleichfalls eine komische Operette in die Welt hinaus. Dass doch die ungewöhnliche Regsamkeit der deutschen Operndichter und Componisten endlich einmal Früchte tragen möchte! Ob Fräul. *Rudersdorf* am Theater bleiben wird, ist nicht mit Gewissheit zu bestimmen, da sie Braut eines hiesigen Gelehrten ist, wo sie Gelegenheit haben wird, ohne Einschränkung Wissenschaften zu huldigen, welche, wie man behauptet, diese Sängerin oft von ihren Gesangstudien abgezogen haben. *C. G.*

Feuilleton.

Hector Berlioz ist hier angekommen, und wird nächsten Sonnabend, den 4. Februar, sein erstes Concert geben. Ihn begleitet die Sängerin Madame *Recio*.

Herr *Friedrich Brendel* (s. d. Bl., 1842, S. 636) hält diesen Winter in Dresden, wie früher in Freiberg, Vorlesungen über ältere und neuere Musik, verbunden mit Proben der Musikstücke.

Der Violinvirtuos *Julius Stern*, fürstlich Hohenzollern-Hechingenscher Kammermusikus, hat bei seinem jetzigen Aufenthalt in München von dem Herzog Max von Baiern als Anerkennung seiner Kunstleistungen einen prachtvollen Pokal erhalten.

Die von *Wilhelm Grefe* gefertigte Marmorstatue der *Malibran* ist nun in dem Mausoleum aufgestellt worden, welches *Beriot* seiner verstorbenen Gattin zu Lacken in Belgien errichtet hat. Sie ist aus dem Grabe steigend dargestellt, schwingt sich singend zum Himmel (der Kuppel des Mausoleums) empor, wo sie von Engelchören empfangen wird.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 24. bis 30. Januar d. J.

Ciccarelli, A., Recueil de Rom. ital. No. 3. La Partenza. No. 4. Canzon. Regnan l'ambre. p. Canto con Pfte. Dresden, Meser. à 7½ Ngr.

Hänsel, A., Casino- u. Gesellschafts-Tänze f. d. Pfte. Op. 52. 13ter Jahrgang. Ebend. 15 Ngr.

Hirsch, R., Liebesfrühling. 12 Gedichte. No. 1. Komm! Komm! No. 2. Liebste, nur dich sehen! No. 3. Ich hab dich nur einmal gesehen. No. 4. Die Mutter. No. 5. Liebster! deine Worte stehlen. No. 6. Frühlingsnacht. No. 7. Der böse Traum. No. 8. Und du könntest mich verlassen. No. 9. Liebster! Was kann uns denn scheiden? No. 10. Glück. No. 11. Abschied. No. 12. Das treue Röslein, f. 1 Singst. m. Pfte. Leipzig, Whistling. à 5 Ngr.

Kayser, H. E., 3 Duos conc. à l'usage des amateurs p. 2 Violons. Op. 3. No. 1. 25 Ngr. No. 2. 20 Ngr. No. 3. 25 Ngr. Hamburg, Cranz.

Lanner, J., Die Troubadours. Walzer, Op. 197, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leicht. Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Liest, F., Canzone napol. Notturno p. le Pfte. Dresden, Meser. 18 Ngr.

Lohrss, C., 3 Duette f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 4. Hamb., Cranz. 15 Ngr.

Rastrelli, J., Festmarsch f. d. Pfte u. Schlußchied f. 1 Singst. u. Pfte. Dresden, Meser. 10 Ngr.

Strunger, C. G., Lieder u. Ges. Op. 84. No. 1. Lied. No. 2. Des Baches Wiegenlied à 5 Ngr. No. 3. Nichts ohne Liebe. No. 4. Abschied vom Wald à 4 Ngr. No. 5. Der Liebste in d. Ferne 5 Ngr. Dresden, Meser.

Rohm, C., Lalitia-Walzer f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.
— Die Schönsprecher. Walzer f. 4 Pfte. Ebend. 10 Ngr.
— Fresco-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.
— Hesperiden-Galopp f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.
— Amalien-Polka f. d. Pfte. Ebend. 5 Ngr.
— Stern-Polka f. d. Pfte. Ebend. 6 Ngr.

Strauss, J., Minnesänger-Walzer, Op. 141, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. f. Flöte m. Pfte à 45 Kr., f. Flöte f. Csakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Verzeichniss sämmtlicher Werke von L. v. Beethoven u. der davon bekannten Arrangements, soweit solche aufzufinden waren. Hamburg, Cranz. 1 Ngr.

Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt. Erster Theil. Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung. gr. 4. broch. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 12 Thlr. netto.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlag von

Friedrich Kistner in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Bennett, W. S., Op. 23. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Mit deutschem und englischen Text	4 —
— Op. 24. Suite de Pièce p. Piano. Cism-B Em-A Fism-H.	1 10
Brizzi, S., L'Arao. Notturno a due Voci con Pianoforte. „In val d'Arno all' ora." Poesia del Conte *Carlo Pepoli*	— 7½
Cramer, J. B., Practische Pianoforte Schule. *Neue Ausgabe*	1 —
David, F., Op. 14. Second Concerto p. Violon avec Orchestre. Dedie a *Mescheles*.	D. 3 10
— Op. 14. Le même avec Piano	D. 1 20
Du Vernoy, J., Op. 14. Romance russe *d'A. Alexieff* transcrite pour Piano	Am. — 7½
— Op. 15. Deux Valses brillantes pour Piano	Es-Es. — 7½
— Op. 16. Impromptu pour Piano.	
Hartmann, J. P. E., Op. 35. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	— 15
Herz, H., et **de Beriot**, Op. 36. Var. concert. pour *Piano et Violon. Nouvelle Edition*	1 5
— — Les mêmes p. *Piano et Violoncelle* p. *A. C. Prell.*	1 5
— — Les mêmes arr. pour *Piano a 4 mains* par *F. L. Schubert*	1 —
Kittl, J. F., Op. 24. Concert-Ouverture *f. d. grosse Orchester*	3 —
— Dieselbe für *Pianoforte zu 4 Handen*, eingerichtet vom *Componisten*	— 25
— Op. 25. Sechs Gesänge mit Pianofortebegleitung	— 25
Lewy, J. R., Op. 11. Divertissement sur des Motifs de l'Opera: Les Huguenots, *de Meyerbeer*, pour Cor cromatique avec Piano	F. 1 —
Marschner, H., Op. 116. Drei Gesänge für Bariton oder Altstimme mit Pianofortebegleitung	— 15
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 45. Sonate f. Pianoforte und Violoncello, arr. für Pianoforte zu 4 *Handen* von *F. L. Schubert*	B. 1 20
— Op. 46. Der 95. Psalm: „Kommt, lasst uns anbeten," für Chor und Orchester. Mit deutschem und englischen Text. Partitur	4 —
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Op. 46. Derselbe, die Orchesterstimmen	3 20
— Op. 46. — die Singstimmen	1 15
— Op. 46. — Klavier-Auszug vom Componisten.	2 10
— Op. 46. — für Pianoforte zu *vier Handen* eingerichtet von *F. L. Schubert.*	
— Op. 50. Musik zur *Antigone des Sophokles* nach der Uebersetzung von *Donner. Klavier-Auszug* vom *Componisten.*	4 15
— *Charakterstücken.*	
Moscheles, I., Op. 102. Hommage à Weber. Gr. Duo sur des Motifs d'Euryanthe et d'Oberon p. Piano a 4 m. Es.	4 10
— Op. 105. Serenade pour Piano	F. — 10
— Op. 105. La même pour Piano a 4 *mains*	F. — 15
— Op. 104. Romanesca pour Piano	Dm. — 12½
— Op. 104. La même pour Piano a 4 *mains*	Dm. — 20
— Op. 106. *Fantaisie brillante* p. le Piano sur une Cavatine de l'Opera: *Zelmire* de Rossini et une Ballade de *l'Enlevement du Serail* de Mozart	— 25
Sowakowski, J., Op. 19. Quatre Mazourkas pour Piano	Bm B-Gm G. — 10
Onslow, G., Op. 62. *Quatuor* No. 32. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle	1 20
— Op. 63. *Quatuor*. No. 32. p. 2 Violons, Alto et Vcelle.	1 25
— Op. 64. *Quatuor* No. 33. p. 2 Violons, Alto et Vcelle.	2 5
Pearson, H. H., Op. 7. 6 Lieder von *Burns* nach *Freiligrath* für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung	— 15
Sachse, H., Op. 4. Trois Elegies p. Violon avec Piano. (Dediées à *Ferd. David.*)	Am-Gism-Fism. — 25
Schubert, F., de Vienne, Op. 100. Grand Trio pour Piano, arr. p. Piano a *4 mains* par *F. L. Schubert*	Es. 2 —
Schumann, R., Op. 40. Vier Lieder aus dem Dänischen von *Anderssen* für eine Singst. mit Pianofortebegl.	— 25
Tebungsstücke, vierhändige, aus den Werken von *Bertini, Czerny, Field, Moscheles, Kalkbrenner* und *Schuncke* als Fortsetzung zu jeder Pianoforte-Schule arrangirt von *C. Geissler.* Heft 1	1 —
Weber, C. M. v., Schottisches Nationallied „Mein Mädchen ist so rein und hold" mit Pianofortebegleitung.	— 5
Wielhorski, J., Op. 10. Fantaisie pour Piano. Dedice à *G. Taubert.*	Gm. — 20

Druck und Verlag von *Breitkopf* und *Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. № 6. 1845.

Inhalt: Ueber den wahren Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Aeltern des dramatischen Tonsetzers Ritters Christoph von Gluck. — Carl Gutzkow: Briefe aus Paris. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Halle. — Sonderbare Kirchenmusik. — Literarische Notizen. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber den wahren Geburtsort, die wahre Geburtszeit und die wahren Aeltern des dramatischen Tonsetzers Ritters Christoph von Gluck.

Von Anton Schmid, Scriptor der k. k. Hofbibliothek in Wien.

Die *sechste Lieferung des Supplementhandes zu Schilling's Universal-Lexicon der Tonkunst* wärmt den alten Sauerteig wegen *Gluck's* Geburtsort und Geburtszeit vom Neuen auf; ja es scheint, als wolle man die vor ungefähr zwölf Jahren aus den *baierischen Blättern* geschöpfte und von da in verschiedene Zeitungen und Zeitschriften des In- und Auslandes übergegangene Meinung, *dass der berühmte dramatische Tonsetzer im Jahre 1700 zu Neustadt an der Waldnaab geboren worden sei*, sich durchaus nicht entreissen lassen.

Man erklärt in dem Aufsatze der oben genannten Lieferung die im dritten Bande desselben Lexicons enthaltenen *älteren*, jedoch *wahren* Angaben für null und nichtig, und spricht von den *neuen* mit so apodiktischer Gewissheit, als könne der dort aufgestellte Satz auf keinerlei Weise mehr umgestossen, oder auch nur angefochten werden.

Der würdige Herr Pfarrer zu *Neustadt an der Waldnaab* hat der guten Sache freilich einen namhaften Dienst zu leisten gewähnt, indem er der Welt einen Taufschein mittheilte, der von ihm für jenen des Tonsetzers gehalten wurde; allein man muss auch solche Schriften einer genauen Prüfung unterziehen, und dabei nie vergessen, dass in grossen Familien desselben Stammes die Taufnamen sich sehr oft wiederholen und dadurch nicht selten zu Irrungen oder Verwechselungen Anlass geben.

Daher kann auch ich, der seit Jahren so Manches, was *Gluck's* Verhältnisse betrifft, mühsam gesammelt hat, um einst einen biographischen Versuch dieses grossen Künstlers zu wagen, nicht umhin, mit dem Berichterstatter jenes Heftes auszurufen: *„Es verhält sich mit der Sache ganz anders!“*

Der Tonsetzer *Christoph Ritter von Gluck* ist wohl in *der obern Pfalz*, aber *nicht zu Neustadt an der Waldnaab*, und auch *nicht im Jahre* 1700, sondern zu *Weidenwang* bei *Neumarkt* am 4. Juli 1714 geboren worden.

Seine Aeltern hiessen nicht *Johann Adam* und *Anna Katharina*, sondern *Alexander* und *Walburgis*.

Ich will nun die Beweise dieser Angaben nach meinem besten Wissen und Können zu entwickeln suchen.

1) gibt zwar *Gerber* schon in seinem *alten Tonkünstler-Lexicon* das Jahr 1714 als *Gluck's* Geburtsjahr an; allein diese Angabe beweist zu wenig, weil er nicht seine Quelle nennt. Derselbe Umstand tritt bei Laborde und Fetis ein. Entscheidender ist der Ausspruch des Prämonstratenusers *Adalbert Dlabacz* in dessen *Künstler-Lexicon für Böhmen* (Prag, 1815, Bd. I, S. 469). Dieser emsige Forscher erhielt durch die Verwendung des gelehrten *Fortunat Durich* von der Wittwe *Marianna von Gluck* eine Abschrift des Taufscheines ihres Gatten, welcher genau dieselben Angaben enthält, die ich im Jahre 1835 von einem Neffen Gluck's erhalten und bereits oben angeführt habe. Dieser Neffe, Namens *Carl von Gluck*, war Magister der Chirurgie, der Universalerbe der Wittwe des Tonsetzers, und starb vor einigen Jahren in Wien. Diese und die von *Adalbert Dlabacz* gelieferten Daten erhielten, obschon sie auf einen Taufschein basirt waren, auch dann erst bei mir ihren vollkommenen Glauben, als ich mich im Besitze des Trauungsscheines unseres Tonsetzers sah; denn die Namen der Aeltern waren nun einmal ganz richtig vorhanden und das Uebrige der Wahrheit nahe.

2) Zwar finde ich in *Gluck's* Trauungsscheine, den ich aus dem Pfarrbuche der Wiener Vorstadt *Sanct-Ulrich* gezogen habe, den von dem Bräutigam *Christoph Gluck* selbst angegebenen Geburtsort *Neumarkt* in der oberen Pfalz; allein, wenn man, von der Erfahrung geleitet, annimmt, dass Personen, welche auf einem unbekannten Dorfe geboren worden sind und nach ihrem Geburtsorte gefragt werden, gewöhnlich die nächstgelegene Stadt als solchen nennen, so darf es eben nicht befremden, wenn Gluck, sei es nun aus Eitelkeit, oder aus geographischen Gründen, lieber die bekannte Stadt *Neumarkt*, als das nur zwei baierische Chausseemeilen davon entlegene unbekannte Dorf *Weidenwang* als seinen Geburtsort angab. Diesen authentischen Daten zufolge ist also *Gluck nicht zu Neustadt an der Waldnaab* geboren worden.

3) In eben diesem Trauungsscheine wird Gluck's Vater *Alexander* und dessen Mutter *Walburga* genannt; dieselben Namen nennt auch *Dlabacz*, und dieselben

Namen hat mir der bereits erwähnte Neffe Gluck's, der von seinen Grosseltern ganz gewiss genaue Kunde hatte, in die Feder dictirt. Also waren die in dem *Neustadter* Taufbuche genannten Aeltern *Johann Adam* und *Anna Katharina* nicht die Aeltern unseres Tonsetzers.

4) Einen giltigen Beweis für die Richtigkeit der Angabe des Geburtsjahres 1714 liefert auch die Todtenmatrikel der Pfarrkirche zu den Paulanern in der Wiener Vorstadt „*Die Wieden*," und die damit genau übereinstimmende Angabe in dem Verzeichnisse der Verstorbenen der Wiener Zeitung jenes Jahres, wo es an beiden Orten ausgesprochen ist, dass der k. k. Hofcomposiseur *Christoph Ritter von Gluck* am 15. November 1787 im 73. Jahre seines Alters verstorben ist. Woraus das Jahr 1714 sich als Gluck's Geburtsjahr ergibt.

5) Endlich habe ich durch die Gnade der hohen königl. Baierischen Regierung, woher ich noch die Zusendung des ächten Weidenwanger Taufscheines zu erwarten habe, auf gesandtschaftlichem Wege von dem königl. baierischen Landrichter zu *Neustadt an der Waldnaab*, Freiherrn *von Liechtenstern*, welchem ich mich zu hohem Danke verpflichtet fühle, die Familie Gluck's betreffende, actenmässige Mittheilungen empfangen, welche, verbunden mit den in meinem Besitze befindlichen Bemerkungen und Auszügen aus Familienpapieren und des Tonsetzers Verlassenschaftsacten, mich in den Stand setzen, die folgende Geschlechtstafel zu entwerfen, um damit den Hauptbeweis zu führen, dass der aus Neustadt an der Waldnaab mitgetheilte Taufschein nicht der rechte sei, sondern nur die Geburtszeit und den Geburtsort eines Oheims unseres Künstlers beurkundet. Die Tabelle beginnt mit Gluck's Grossvater:

Johann Adam Gluck.

Er war fürstl. *Sagan*'scher oder *Lobkowitz*'scher Hofjäger und behauster Bürger zu *Neustadt an der Waldnaab*, und starb den 9. Januar 1722 im 73. Lebensjahre, gleich seinem Enkel. Seine Kinder waren:

In erster Ehe mit *Anna Maria* N. N. vom Jahre 1678 bis 1687.

1) *Maria Ottilia.*
2) *Alexander.*
3) *Katharina.*
4) *Georg Christoph.*

Von diesen Kindern blieb nur *Alexander* am Leben, und *dieser war des Tonsetzers Vater.*

In zweiter Ehe mit *Anna Katharina*, geborenen *Bludt*, † den 26. Januar 1701.

1) *Leopold*, Förster in Ungarn.
2) *Eine Tochter*, verehelicht an Gottfried Werner, Jäger zu Haudnitz in Böhmen.
3) *Georg Christoph*, Hofjäger zu Raudnitz.
4) *Ein ungenanntes kind.*
5) *Johann Christoph*, geboren im Jahr 1700, der *irrig* für den Tonsetzer gehaltene *Gluck.*

Alexander Gluck.

(*Joh. Adam Gluck's* Sohn erster Ehe.)

Dieser kam von *Weidenwang* nach *Böhmen*, wurde Waldbereiter beim Grafen *v. Kaunitz* zu *Neuschloss* bei *Böhmisch-Leippa*, dann Forstmeister des Grafen *Kinsky* zu *Böhmisch-Kamnitz*, später beim Fürsten von *Lobkowitz* zu *Eisenberg*, und endlich bei der Grossherzogin von *Toscana* (wahrscheinlich zu *Reichstadt*), in deren Diensten er starb. Als unser *Gluck* im Jahre 1750 sich in Wien verehelichte, war sein Vater schon todt.

Die Kinder dieses *Alexander Gluck* und seiner Gattin *Anna Walburga* waren folgende:

1) *Christoph Willibald*, gestorben als k. k. Hofcomposiseur zu *Wien*, am 15. November 1787 im 73. Jahre seines Alters.
2) *Franz*, gewesener herrschaftlicher Forstmeister in Böhmen, lebte mehrere Jahre in Wien.
3) *Carl*, Oberjäger zu *Baumgarten* in Unter-Oesterreich; er hinterliess bei *Gluck's* Tode fünf Kinder, von deren zweien noch Söhne und Enkel am Leben sind. Er war der Vater des bereits genannten *Carl v. Gluck.*
4) *Alexander*, Beamter im k. k. Mehl- und Aufschlagamte in Wien, starb im Jahre 1796.
5) *Eine Tochter*, verehelichte *Kramer*, hinterliess bei Gluck's Tode drei Kinder.
6) *Eine Tochter*, verehelicht an einen Husarenrittmeister, Namens *Claudius Hedler.* Die einst berühmte, in Dr. *Burney's Reise-Tagebuche* verewigte, von ihrem Oheime *Christoph Ritter von Gluck* adoptirte, und in der Blüte ihres Alters verstorbene Sängerin Fräul. *Marianne v. Gluck* war die Frucht dieser Ehe.

Aus dieser Tabelle ist leicht zu ersehen, wie sehr man irre ging, als man Gluck's Vater zu dessen Bruder, und Gluck's Grossältern zu dessen Aeltern umstempelte, und das Haupt eines ganz unberühmten Familiengliedes mit dem Kranze des Ruhmes umgab.

Die vorangeschickten Beweise sind demnach authentisch genug, die alte Angabe, wofür der Prämonstratenser *Diabacz*, der Gluck's Taufschein besass, schon früher ein hinreichender Gewährsmann war, aufrecht zu erhalten und den von einer zufälligen Gleichheit des Taufnamens herrührenden Irrthum in seiner Fortwirkung zu hemmen. Wie leicht hätte es auch geschehen können, dass Jemand die Geburtszeit des zweiten Oheims unsers Tonsetzers, Namens *Georg Christoph*, im Taufbuche zu *Neustadt an der Waldnaab* zufällig entdeckte! In diesem Falle würde gewiss auch dieser als der Tonsetzer proclamirt worden sein.

Es verlautet zwar aus derselben Stadt, dass der im Jahr 1700 geborene *Johann Christoph Gluck* sich nach Regensburg begeben habe; ob aber derselbe dort geblieben und erzogen worden sei, und welche bürgerliche Stellung er in jener Stadt erlangt habe, ist bis jetzt noch unbekannt. Ob ferner das im dortigen Klerikal-Seminar befindliche Portrait diesen Gluck, oder den Tonsetzer darstelle, wird eben so wenig gemeldet, und wäre noch auszumitteln. Der Tonsetzer war nicht in Regensburg, oder höchstens auf der Durchreise. Gluck kam im dritten Jahre seines Alters nach Böhmen, genoss dort Unterricht und Bildung, und blieb so lange in diesem Lande, bis er das erste Mal nach Wien kam, und von hier nach Italien ging, um sich dort für seine Künstlerlaufbahn weiter vorzubereiten. Im Jahre 1748 finden wir ihn wieder in Wien, wo er sich häuslich niederliess, verehelichte und nur von Zeit zu Zeit dem Rufe seiner

Kunst folgend, in's Ausland reiste und dann wieder nach Wien zurückkehrte.

Aber auch das Lebensalter selbst, welches aus dem falschen Taufscheine hervorgeht, liefert einen Beweis gegen die Aechtheit desselben.

Hätte unser *Gluck* schon im Jahre 1700 das Licht der Welt erblickt, so würde er freilich das hohe Alter von 87 Jahren erreicht haben. Obschon dieses bei normalen Körperconstitutionen eben nichts Seltenes ist, so würde man es doch für ein ausserordentliches, unwahrscheinliches, ja unglaubliches Ereigniss halten müssen, dass er in dem Greisenalter zwischen 70 und 80 Jahren, wo die Kräfte der Fantasie nicht allein, sondern einer jeden physischen Thätigkeit erlahmen, gerade seine grössten Meisterwerke, und das allergrösste zuletzt, geschrieben haben sollte.

Ist die Wahrheit hiermit hergestellt, so feiere man von nun an nicht mehr den 25. März als den Geburtstag eines Mannes, der wider Willen zu einer Ehre gelangt ist, die *nicht ihm*, sondern *einem Andern* gebührt, und deren unwürdig zu sein, jener gewiss öffentlich gern bekennen würde, wenn er noch unter den Lebenden wäre. — Man feiere den 4. Juli als den Aufgangstag jenes hervorragenden Gestirns, welchem wir so viele der herrlichsten lyrisch-dramatischen Schöpfungen zu verdanken haben! —

Carl Gutzkow: Briefe aus Paris.

Leipzig, Brockhaus, 1842. 2 Bände.

Ein interessantes Buch. Geistreiche, obwohl hie und da etwas flüchtige Bemerkungen über die eigenthümlichsten Seiten von Paris, also von Frankreich. Gutzkow hat einen scharfen Blick, eine seltene Beobachtungs- und Auffassungsgabe; er weiss fast immer den Nagel auf den Kopf zu treffen; Geist und Geschmack, ein blühender Styl vollenden das Anziehende seiner Darstellungen. — Dass man heut zu Tage nicht Briefe aus Paris schreiben kann, ohne der *Musik* eine nicht ganz untergeordnete Berücksichtigung angedeihen zu lassen, versteht sich von selbst, da bekanntlich die Tonkunst dort auf eine gewaltige Höhe gebracht oder hinaufgeschraubt ist. „La métropole de la musique" nimmt daher auch in musikalischen Dingen, der ganzen übrigen Musikwelt gegenüber, einen ziemlich hohen Ton an. In wie weit sie dazu berechtigt ist, kann man zum Theil aus Gutzkow's Briefen erfahren. Gutzkow ist nicht Musiker vom Fach, jedoch hat er schon früher bei andern Gelegenheiten bewiesen und beweist es hier wieder, dass er auch über Musik ein Wort mitzureden versteht. Sein Urtheil über die Pariser Musikzustände ist nicht eben sehr günstig, allein es trägt das Gepräge der Wahrheit und Unparteilichkeit. — Man ist, oder vielmehr man wird gewöhnt, sich das ganze dortige Musikleben in den reizendsten Farben auszumalen, sich die dortigen, namentlich auch die reproducirenden Künstler als mustergültige Musterbilder vorzustellen. Diese Ansichten werden zu einem grossen Theile durch Gutzkow's Briefe zerstört. Der deutsche Künstler wird das Buch nicht ohne einige nationale Erhebung aus der Hand legen, denn er wird daraus die Ueberzeugung gewinnen, dass es mit der deutschen Kunst doch wohl nicht so schlimm stehen könne, wie Manche behaupten, da ja das so hoch über Deutschland erhobene Eldorado der Musik so starke schwache Seiten hierin aufzuweisen hat.

„Der Franzose," sagt Gutzkow Bd. 2, S. 12, „ist unmusikalisch. Seine Rede ersetzt ihm die Musik. Dass der Franzose Lieder trällert, muss wohl im vorigen Jahrhundert, im Zeitalter der Maitressen und Abbé's gewesen sein, man spricht und liest so viel davon: jetzt sind sie Alle stumm. Ich bin durch die Bourgogne, durch das Lyonnais gereist, ich hörte nicht einen Ton. — Im Vaudeville trällert man Lieder, aber man singt sie nicht nach. Beranger wird gelesen, gesprochen, aber nicht gesungen, und wenn ich irgend eine Strophe singen höre, wenn ich fühle, dass eine Melodie in der Oper Anklang findet, so wird es immer eine unmelodische sein. Oft war mir's, als wenn der französische musikalische Genius gerade mit dem Kopfe gegen die Melodie angehen wollte. Wo wir mit der Stimmlage herabsteigen, steigen die Franzosen hinauf. — Man findet die unausstehlichen Gesänge der neuern französischen Opern hier in Paris (— nur in Paris? —) ausserordentlich wohltönend, man müht sich zuweilen in den Zwischenacten ab, die halsbrechenden Capriolen der Halevy'schen Arien und Gesänge mit grosser Befriedigung nachzusummen." — Die *grosse Oper*, dies colossale Institut, verliert gar sehr von ihrem Nimbus, wenn man sie in der Nähe betrachtet. „Man beklatscht das, was uns mittelmässig scheint. Man applaudirt Dissonanzen, falsche Töne, falsche Triller, man applaudirt die confusesten Melodieen." Die Sänger an der grossen Oper entsprechen keineswegs den Anforderungen. Theils sind es Anfänger, theils Mittelmässigkeiten, theils verbrauchte Talente. Von einzelnen Sängern heben wir aus Gutzkow's Schilderungen aus: *Marié*. „Die hohen und mittlen Töne ergaben sich frei, die untern versagten; man sah, dass die ganze Tonleiter nur künstlich in die Höhe geschraubt war." „Mad. *Stoltz* ist keine jener Sängerinnen, die Epoche machen, aber sie kann den Uebergang zu einer Epoche würdig vertreten. Ihre Stimme hat jene Schärfe, die dem Metall eine längere Dauer sichert und leicht mit dem Metall verwechselt wird." „*Duprez*, der hässliche Duprez, hat keine Höhe, kein gutes Falsett, aber eine körnige geschulte Brust-stimme, die etwas aushält und durch gute Behandlung sich geltend macht." „*Barroilhet*, der Bassist, eine wunderliche Figur, der Oberkörper einem Riesen, der Unterkörper einem Zwerg angehörend, schien der vortrefflichste von allen. Es liegt in seiner Stimme eine erschütternde Resonanz, eine wahrhaft männliche Kraft." — Nicht vortheilhafter ist im Ganzen das Resultat der Kritik über die *komische Oper*: *Puig*, Tenor, mit einer unschönen Stimme, geschmacklos überladene Verzierungen. Mad. *Rossi*, eine Stimme vom reinsten Metall, aber todtenkalt, eckig und steif. *Masset*, frische Stimme, gutes Spiel, ohne gerade bedeutend zu sein. Mad. *Thillon* (Engländerin), zarte Stimme, graziöses Spiel. — Die *Italiener* mit ihrer Oper werden als eine verblichene Grösse, verjährte Vollendung geschildert. Ihr alter Ruhm ist auf das Herkommen ge-

stützt, sie verdienen ihren Ruf nicht mehr. Ausgesungene, stumpfe, heisere Stimmen, überall Schlaffheit, überall Mangel an Leben und anregendem Reiz. Vorzüglich schlechte Chöre. Bei diesem Verfall der italienischen Oper und der Vorliebe der Franzosen für deutsche Musik hätte die diesjährige *deutsche Oper* in Paris glänzenden Erfolg haben müssen, wenn sie besser geleitet worden wäre. Man lese hierüber Bd. 2, S. 136, nach. Doch ist es noch immer möglich, in Paris mit einer deutschen Oper Glück zu machen, nur muss sie die vorzüglichsten unserer Talente aufweisen, diese aber müssen aus Ehrtrieb, nicht aus Gewinnsucht mitwirken. Eine Bedingung, welche im Grunde die Sache unmöglich macht! — Grossartig sind die Leistungen des *Conservatoriums*. Im ganzen Orchester ist nur ein Deutscher, aber die Musik ist deutsch. Weltbekannt ist die Virtuosität dieses Orchesters, namentlich in Symphonieen von Beethoven, denn „Schutzheiligen dieser Anstalt." — Anziehend ist (Bd. 2, S. 148) die Schilderung des Lebens, welches der deutsche Musiker in Paris führt, so wie die Bemerkungen über die Art, wie man es anzufangen hat, um dort bekannt zu werden, sich geltend zu machen. Letzteres ist, wie Gutzkow versichert, nicht so schwer, als man glaubt; nur muss man es nicht so eilig damit haben. Man wird in Paris schnell vergessen, aber ziemlich leicht bekannt, weil jeder Zweig der Kunst sich in seinem besondern, festbestimmten Gleise bewegt, und nicht, wie in Deutschland, Alles in Eins gepackt wird. —

Recensionen.

Bettine Arnim: Dédie à Spontini. Leipzig, in Commission bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Es ist ein für die Literatoren etwas unbequemer Laconismus, dass auf dem Titel dieses Notenheftes nicht ausgesprochen ist, was Bettina, die aus dem Briefwechsel eines Kindes mit Goethe und „Der Günderode" hinreichend bekannte Dichterin, hier Spontini bei dessen Abgange aus dem preussischen Staate eigentlich widmet. Erst nähere Einsicht belehrt, dass es sieben Gesangstücke sind, und mit Ueberraschung lernen wir somit auch das musikalische Talent der Dichterin, die dasselbe freilich schon in vielen begeisterten Aussprüchen über die Tonkunst an den Tag gelegt hat, kennen. In welcher Zeit diese Compositionen verfasst sind, darüber wird uns keine Kunde. Die meisten sind für eine tiefe Stimme, Alt, wenigstens Mezzosopran berechnet; alle treten uns sogleich als mit dem Entwickelungsgange neuerer Compositionsmanier nicht verwachsen, sondern aus einem eigenen, um die Richtung des Zeitgeschmacks unbekümmerten Bedürfnisse hervorgegangen entgegen. Eine gewisse dilettantische Naivetät macht sich geltend, ihres Rechtes, so und nicht anders zu handeln, fröhlich bewusst, gestaltet sie freilich nicht mit jener Sicherheit, welche künstlerisches Studium, Erfahrung und Uebung an die Hand geben, aber dennoch auch ohne sich jener herkömmlichen, banalen musikalischen Redensarten zu bedienen, welche in der Welt den Drang des Gemüths, etwas hervorzubringen, so oft ersetzen müssen. — No. 1. „Morgenschein" nimmt sich im Polonaisentacte etwas fremdartig aus. Die so sich einfache Melodie ist nicht recht sangbar. No. 2 hat ein rastloses Drängen, wie es der Text aus Faust in sich trägt. Harmonisch betrachtet irrt das Musikstück hin und her, die Melodie ist gleichfalls *zerrissen*, mehr declamatorisch als fliessend zu nennen. No. 3. „Den trüben Tag verfolgt der Mond" hat viel Character, viel innige Wehmuth. Das Lied liegt sehr tief. Es würde, scheint uns, bei Transposition um eine Terz höher gewinnen. No. 4. „Ein Stern der Lieb" ist sehr hübsch erfunden. Die Behandlung der letzten Strophe ist der Wirkung des Ganzen nicht günstig. Die Grundtonart Gmoll wird so weit verlassen, dass man die plötzliche Rückkehr in dieselbe nicht erwartet, und es wäre besser, wenn hier nur auf die Dominante geleitet würde, dann aber die Wiederholung der ersten Strophe Statt fände. No. 5. „Herbstgefühl" gefällt uns am Wenigsten, weil es allzuwenig Rücksicht auf Sangbarkeit nimmt; wäre die stützende Begleitung nicht, so würde der Sänger sehr leicht unsicher werden. Die beiden kleinen Duette, 6 und 7, sind zart empfunden; das letzte in As hat uns am Meisten befriedigt, da es sich einer immer in der Musikwelt nöthigen Abgeschlossenheit am Meisten nähert am Meisten ein Ganzes vorstellt. Die Clavierbegleitung ist einsichtig gemacht, und wir dürfen hier wohl die ordnende Hand eines Musikerfahrenen, wie sich Dilettanten gern vor ihrem öffentlichen Auftreten einem solchen anvertrauen, voraussetzen.

C. G. Reissiger et *J. Merk:* Introduction et Variations brillantes pour Piano et Violoncelle ou Violon concertans. Vienne, Mechetti. Pr. 2 Fl.

Ein dankbares Concertstück für zwei Virtuosen von zwei erfahrenen Künstlern, die ihres Erfolges ziemlich gewiss sind, weil sie die Instrumente, die sie bedenken, auf's Gründlichste kennen. Von Reissiger lässt sich erwarten, dass er an der harmonischen Anordnung des Ganzen, der zweckmässigen Verbindungen besondern Antheil habe, während der treffliche Virtuos Merk zunächst das Interesse seines Instruments wahrgenommen hat. Eine sehr ausgeführte, wirkungsvolle Einleitung leitet ein pikantes, angenehmes Thema (D dur, $^6/_4$) ein, zunächst vom Violoncell vorgeführt. Fünf Variationen, abwechselnd den Instrumenten die Oberherrschaft einräumend, werden von einem Finale, das nach rondoartigem Beginne in eine glänzende Coda übergeht, beschlossen. Das Stück ist für Soirées zu empfehlen. Dass die Stimmen in Partitur zu übersehen sind, wird dem Pianisten sehr zu Statten kommen.

August Pott: Das Mozart-Album. Originalcompositionen für Gesang und Pianoforte unter Mitwirkung von berühmten Tondichtern herausgegeben. Zum Besten des Mozartdenkmals. Braunschweig, bei J. P. Spehr.

Seit wenigen Jahren sind musikalische Albums so sehr beliebt worden, dass sie fast als Modesache betrach-

tet werden dürfen; für die musikalische Literatur in derselben Kategorie, als die Taschenbücher in der poetischen stehend. Ob für die Kunst dadurch ein wahrer Gewinn erzielt werde, kann zweifelhaft scheinen, denn das Kleine, Gefällige, Niedliche wird mehr als das Tiefe und Bedeutende, das grössern Raum braucht, darin begünstigt. Indessen sind diese Erscheinungen zunächst Luxusgegenstände, als solche der Mode unterworfen, und sind meistens vergessen, wenn das, was Bedeutendes in ihnen niedergelegt war, von den Componisten in Sammlungen ihrer eigenen Werke zu grösserer Sicherheit vor Vergessenheit aufgenommen wird. — Das Mozart-Album gehört zu den besten Gaben, welche dieses Gebiet erzeugt hat. Sehr mannichfaltig, ist es dabei verständig und mit Kritik redigirt, ausserdem höchst elegant ausgestattet, mit zwei Abbildungen des Mozartdenkmals selbst, dessen Forderung es gewidmet war, versehen. Der Character des Albums ist noch dadurch, dass die beisteuernden Componisten die Facsimile ihrer Namenschiffern darin niedergelegt haben, näher bezeichnet. Das ganze Werk, trefflich gedruckt, ist dem kunstliebenden Kronprinzen von Hannover zugeeignet. Gehen wir näher auf den Inhalt ein, so ergibt sich, dass er in drei Abtheilungen zerfällt, welche verschiedenen musikalischen Bedürfnissen zu begegnen bestimmt sind. Die erste enthalt mehrstimmige Originalgesänge von F. Lachner, Lindpaintner, Reissiger, F. Schneider, Rink, Tomaschek, Arnold, Hasser, Seyfried, Mortacchi, Meithfessel, Stuntz, Proch, Militz, Strauss, Fröhlich. Die zweite Abtheilung liefert Gesänge für eine Singstimme von Spontini, Benedict, Kalkwoda, Spohr, Pott, Curschmann, Schumann, Bastrelli, Prinz Oskar von Schweden, Bank, Truhn, Berwald, Kreutzer. Die dritte Abtheilung bedenkt allein das Clavierspiel. Moscheles, Kittl, Veit, Mendelssohn-Bartholdy, Thalberg, Czerny haben hier mitgewirkt. Welch' ein Verein ausgezeichneter Namen, so bedeutend, dass jetzt wenige übrig sind, die wir etwa geradezu vermissten, wie z. B. Löwe, Marschner. Der Reihe nach die Stücke kritisch durchzugehen, ist bei so grosser Zahl für den Leser ermüdend, und lieber durch Hervorheben des Ausgezeichneten oder Merkwürdigen zu ersetzen, da wir Verfehltes oder gar Unwürdiges nicht angetroffen haben. Bei den mehrstimmigen Gesängen freilich sind wir, da wir sie uns nicht sämmtlich zu Gehör bringen konnten, so zu sagen, auf das Urtheil des Auges beschränkt, das immer an Unvollständigkeit leidet. Lindpaintner's „Deutsches Land," Reissiger's „Vergissmeinnicht," Fr. Schneider's „Sehnsucht," Proch's „Lebenslied," sämmtlich für vier Männerstimmen, sind allen Liedertafeln zu empfehlen. Kaiser's „Was grämst du dich" ist von zarter Melodik und feiner Verschlingung der Stimmen; Lachner, Arnold, Rink, Strauss und Seyfried bringen Kirchensachen, denen man allen die geübte Hand ansieht, deren Verhältniss im Werthe aber lässt sich nur, wenn man die Gesammtwirkung erfahren hat, abwägen. — Die Reihe der einstimmigen Gesänge eröffnet Spontini's Composition des Liedes „Die Blumen." Sie hat die sonderbare Eigenheit, dass man durch das ganze Stück hindurch eigentlich keinen zweiten Theil der Melodie zu hören bekommt, die vielmehr fünfmal, strophisch wiederholt, immer in Dmoll anfängt und in Fdur schliesst, so dass man zweifelhaft sein kann, aus welcher von beiden Tonarten das Stück geht. Benedict's „Frühlingsklage" erinnert etwas an C. M. v. Weber. Spohr's „Unterwegs" würde uns mehr gefallen, wenn die Begleitung die Singstimme mehr frei liesse, sie nicht so sehr Schritt für Schritt bände, dass allenfalls das Lied auch in der blosen Begleitung gespielt ein fertiges Ganze ist. Eines der ächtesten Lieder ist Schumann's „Volkslied" von Rückert. Die Blätter von Curschmann's und Rastrelli mahnen uns wie Grabschriften zu früh Geschiedener. Bank's „Mitternacht" hat etwas Einförmiges; in den früheren Liedern des beliebten Componisten herrschte grössere Frische. Wir heben noch Truhn's „Lied" und C. Kreutzer's „Jägers Lust" hervor. Der Beitrag des Kronprinzen von Schweden, „Chansons des Pirates," ist jedenfalls als eine von einem hohen Fürsten den Manen des grossen Componisten, den das ganze Werk feiert, dargebrachte Huldigung interessant.

Der Claviersachen sind im Verhältnisse wenige. Mendelssohn's mit sicherer Meisterhand hingeworfenes „Lied ohne Worte" halten wir für die Zierde dieser Abtheilung. Den Styl des Componisten wird freilich Niemand, der ihn je studirt, verkennen, so wenig als das bei Thalberg's „Nocturne" möglich ist, welches früheren Arbeiten dieses Virtuosen sehr ähnlich sieht. Moscheles „Ballade" weicht dagegen von seinen ältern Musikstücken ab, und nähert sich dem Zeitgeschmacke der Gegenwart, so viel als das Festhalten an scharfer Begränzung der Form bei Aenderung der Figurirung dem Anhänger der Hummel'schen Schule dies gestattete. Kittl, der durch seine Jagdsymphonie sich bereits guten Namen gemacht hat, steuert eine Romanze bei, die ziemlich flüchtig abgefasst ist, namentlich aber eher ein Scherzo als eine Romanze vorstellen könnte. Auch Veit's Rhapsodie hat eigentlich nichts Rhapsodisches, vielmehr nimmt sie ganz die Form eines Scherzo mit Trio an; sonst ist das kleine Stück nicht ohne eine gewisse frische Eigenthümlichkeit, die wir in des fleissigen Czerny Beitrage vermissen. — Möge denn diese ganze erfreuliche Sammlung namentlich den Vielen, welche im vorigen September der Einweihung des Mozartdenkmals beiwohnten, eine angenehme Erinnerung an den schönen Tag gewähren!

F. Liszt: Album d'un Voyageur. Compositions pour le Piano. Ire Année. Suisse. Vienne, T. Haslinger. 10 Thlr.

Der Heros des neuen Clavierspieles, dem diese Kunst eine unstreitig gewaltige Erweiterung ihrer Technik zu verdanken hat, gibt in seinen Compositionen auch den geübtesten Dilettanten schon dadurch Räthsel auf, dass er sich nicht darauf beschränkt, Schwierigkeiten, welche eine Umwandlung der alten Applikaturen erfordern, zu ersinnen, neue Effecte, für welche die gewöhnliche Notenschrift den passenden Ausdruck kaum besitzt, zusammenzustellen, sondern dass er am Claviere Begebenheiten, Eindrücke, die er als Mensch erfahren, erlebt hat, höchstens mit einem einfachen Worte einer mystischen Ueberschrift bezeichnet oder angedeutet, den Zuhörern

erzählt. Die Musik, wenn sie auf diesem Punkte angelangt ist, gewinnt einen allegorischen Character, denn sie ist nicht mehr sich selbst genug, sie will noch etwas Anderes bedeuten. Dass eine Reise den Tonkünstler poetisch stimmt, also seine Schöpfungskraft anregt, wer weiss dies nicht? Das aus solcher Anregung hervorgegangene Musikstück wird frischer, lebendiger, als das in der Stube ersonnene ausfallen. Nur muss es freilich, auch ganz von diesem Zusammenhange gelöst, ein schönes, selbständiges Musikstück sein, soll nicht die Hälfte der Musikfreunde davon unberührt, unergriffen bleiben. Die Ueberschriften der Instrumentalmusikstücke sind etwas Gefährliches. Sie enthalten einen Reiz für den Denker, aber sie nehmen der Musik etwas von ihrem tiefsten Geheimnisse. Hier finden wir nun Liszt der Eindrücke voll, welche seine Schweizerreise in ihm erzeugt hat. Gebirge und Seen, Kuhreih'n und Alpenlieder verwandeln sich ihm in Clavierstücke, die er in Classen abtheilt, das gänzlich Rhapsodische, die eigenen Melodieen, die blosen Bearbeitungen der überkommenen nationellen Weisen von einander sondernd. Die erste Abtheilung heisst: „Impression et Poesies," den Anfang macht Lyon, ein Allegro furioso, welches die Arbeiterunruhen daselbst zum Gegenstande der Schilderung haben dürfte. Eine beruhigende Cantilene taucht zwar hier und da auf, aber im Ganzen herrscht eine heftige Stimmung. Für die Technik sind grosse Schwierigkeiten gegeben. No. 2, ein Andante (Asdur), schildert den Wallenstädter See. Das Thema ist barcarolenmässig gehalten, die Melodie sehr gesangvoll, die Begleitung auf folgende Figur gestützt

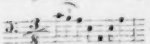

durch die erste Triole rhythmisch markirt. — „Au bord d'une Sonate" malt die geschwätzige Quelle durch ein Allegretto, $^{12}/_{8}$-Takt, sehr naturtreu, ohne dass das Musikstück eine festere Gestalt gewonnen hätte; für den Vortrag ist die Figur der linken Hand eine schwierige Aufgabe. — No. 3 malt Glockengeläute; doch unterstützt dasselbe nur einen musikalischen Hauptgedanken:

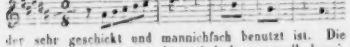

der sehr geschickt und mannichfach benutzt ist. Die Glocken treten oft einzeln und bedeutungsvoll dazwischen. No. 4. Vallee d'Obermann ist mit einer Vorrede begleitet, welche über den „romantischen Ausdruck" und den besondern Reiz des Kuhreihn's sich verbreitet. Dieser Kuhreih'n nun, mit seinem träumerischen, oft recitativischen, oft cantablen Character, hat den Stoff zu diesem originellen Musikstück (E moll, E dur), das sehr merkwürdige Claviereffecte enthält, gegeben. Aber man verliert ihn bei nicht sehr gespannter Aufmerksamkeit leicht aus dem Gesichte, denn allerhand Erlebnisse, die damit in Verbindung stehen mögen, thürmen sich über seine einfache Natur zu einem kühnen Bau, der manches Unverständliche an sich hat. No. 5 ist dem Eindruck der Tellkapelle geweiht. Die historische Erinnerung, die den Künstler beseelte, lässt sich aus dem wachsenden heroischen Character, den man anfänglich nicht vermuthet, heraushören, sobald man den leitenden Gedanken weiss; der Schluss Allegro risoluto ist harmonisch betrachtet frappant.

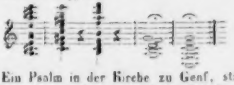

No. 6. Ein Psalm in der Kirche zu Genf, streng religiös, sehr innig, zugleich für Weniggeübte eine treffliche Etude. — Was nun folgt, der Abschnitt betitelt: Fleurs melodiques des Alpes, wird sich unstreitig weiterer Verbreitung, grösserer Aufmerksamkeit der Dilettanten, die das Angenehme ohne grosse Anstrengung erreichen wollen, erfreuen dürfen. Denn aus dem Gebiete der abschreckenden Schwierigkeiten, der übermässigen Muskelanstrengungen sind wir hier zu klarerer Melodik hindurchgedrungen. Es sind Volksmelodieen, ächt schweizerischen Characters, in der Behandlung nicht überladen mit Beiwerk. Nur No. 5 ist glänzender für den Pianisten ausgestattet. Manche sind sehr einfach, und thun dar, dass der Componist auch leichter einzurichten vermag. Kurz diese neun Musikstücke werden Freunde finden, und zumal von denen gespielt werden, die den Ruhm, etwas von Liszt gespielt zu haben, vor Allem geniessen wollen, ohne demselben wochenlange Uebung zum Opfer zu bringen. Der letzte Abschnitt bringt: „Paraphrasen," also Umschreibungen fremder musikalischer Gedanken; ein Ranz de Vaches von Huber, ein Rauz de chèvres von demselben. Ein Chant montagnard von Knop. Der Werth dieser Umschreibungen beruht allein auf der Technik des Pianofortespiels, deren Erweiterung auf verschiedene Weise hier versucht ist, nicht aber auf der rein musikalischen Behandlung oder Bearbeitung, welche sich von der Technik tyrannisiren lässt, und daher nicht ihr künstlerisches Ziel, wenn wir so sagen dürfen, im Auge behalten kann. In den Paraphrasen ist man heute überhaupt in ein für die Kunst gefährliches Gebiet gerathen. Das Nebenwerk wird dabei zur Hauptsache. Die Variationen, die sehr aus der Mode kommen, litten zwar auch daran, allein sie waren genöthigt, sich weit strenger an das Thema zu binden. Höchstens im Finale erlaubte man sich, es auseinander zu reissen und damit gleichsam zu spielen. Bei den Paraphrasen ist jedoch ziemlich Alles erlaubt, und von einer innern Gesetzmässigkeit durchaus keine Rede. Liszt selbst, der diese Gattung eingeführt hat, hielt sich in der Begleitung der Schubert'schen Lieder noch weit strenger an das Original, als er es jetzt thut, wobei wir freilich nicht verkennen können, dass er zwischen Transcription und Paraphrase noch einen wesentlichen Unterschied macht. So tritt denn die letztere noch am Passendsten an die Stelle, welche früher von der „Fantasie" in der musikalischen Literatur eingenommen wurde. — Das angezeigte Werk von *Liszt* wird fortgesetzt werden und noch mehrere Theile erhalten, zu denen den Stoff zu finden dem Componisten bei seinen reichen Reiseerlebnissen unmöglich schwer fallen kann. Dass der Preis des ersten Bandes ziemlich theuer ist,

Recensionen.

Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen, in Briefen herausgegeben von Johann August Eberhard. Erster Theil. Mit einem Titelkupfer. Halle, bey Hemmerde und Schwetschke. 1803. (Preis 1 Thal. 8 Gr.)

Je mehr sich in unsern Tagen die Kunstphilosophie in sich selbst vertieft und dadurch, wie zur Zeit ihrer ersten Gründung in Deutschland, weit mehr Angelegenheit der Gelehrten wird, als den nicht wissenschaftlich gebildeten Künstler oder Kunstliebhaber leitet; je mehr von der andern Seite die Theilnahme aller sorgfältiger Erzogenen und aller, die man zur bessern, oder auch nur feinern Gesellschaft zählen muss, an den Produkten der Kunst zunimmt: desto nothwendiger muss ein Handbuch werden, welches das Gediegenste der Ausbeute tiefeser Nachforschung, möglichst vollständig, leichtfasslich, darum auch leicht anwendbar, und zugleich einladend dargestellt, dem ungelehrten Künstler, Kunstliebhaber, und Allen darböte, die unter der weiten Firma, gebildeter Gesellschaft, befasst werden. Das hier genannte Handbuch des Herrn Prof. Eberhard bestrebt sich, diesen Zweck zu erreichen, und verdient denen, für die es bearbeitet ist, empfohlen zu werden. Darum wird es auch hier aufgeführt, obgleich von Musik im Besondern in diesem ersten Bändchen nur selten gehandelt worden ist. Eine ausführliche Beurtheilung des Buchs kann deshalb in diesen Blättern nicht stattfinden, und es muss bey jener allgemeinen Empfehlung sein Bewenden haben. Da aber die Scheu der meisten Künstler, (vieler Musiker besonders,) so wie des grössten Theils der ganzen oben genannten Klasse von Lesern, vor wissenschaftlicher Lektüre bekannt ist, mag diesen noch gesagt seyn, dass der Verf. nichts voraussetzt, als dass seine Leser einige Erziehung genossen haben, in den Zirkeln unterrichteter Personen nicht ganz fremd gewesen sind, und nur einige Kenntnis der inländischen und ausländischen schönen Literatur besitzen. Bey wem dieses vorauszusetzen ist — und welcher noch tiefer Stehende darf über ein Werk des Geistes urtheilen? — wird dies Buch leicht verstehen, und durch so manches vorzüglich Gute darin die Aussprüche seines Geschmacks, wenn er unverdorben ist, begründen und rechtfertigen, ist er verdorben, ihn berichtigen lernen können. Wo der wissenschaftlich Gebildete zu mancher Einwendung sich versucht finden möchte, (wie in der Abhandlung über das Schöne, S. 50 folgg., über das Erhabene, S. 280 folgg.) oder wo er, besonders auch für den Zweck des Verf., mehr Präcision und Kürze wünschen könnte (wie in der Abhandlung über die Grazie, S. 61 folgg.): da wird er sich doch mancher treffenden Bemerkungen erfreuen, und mit andern Kapiteln, (z. B. über Nachahmung der Natur, über Kunsttäuschung, über das Wunderbare, über das Ideal) sehr zufrieden seyn. Der Belehrung suchende Freund der Tonkunst wird wünschen, dass der Verf. bey Anwendung seiner Grundsätze, bey Beyspielen u. s. w. öfter Rücksicht auf Musik genommen hätte, wozu sich besonders in den Briefen über das Naive, das Grosse, das Erhabene, Gelegenheit genug darbot. Auf eine interessante Stelle, wo über Tonkunst im Einzelnen gehandelt ist, und namentlich über den Unterschied der alten und neuen Musik, (S. 352 folgg.) kann hier ebenfalls nur hingewiesen werden. Sie enthält eine dem Verf. eigene Ansicht der Sache, ist aber zu genau mit der ganzen Abhandlung über das Ideale verbunden, als dass sie angehoben, oder auch in der Kürze den Lesern dieser Blätter bestimmt genug angegeben werden könnte. Der Verf. findet nämlich, dass alle neue Kunst von der alten sich unterscheide in Idealisirung der sittlichen Gefühle durch die Schwärmerey einer übersinnlichen Religion, und macht davon, wie auf die bildenden Künste, so auf die Tonkunst, besondere Anwendung. Rec. wünscht die Fortsetzung des Buchs, worin wahrschein-

darf uns nicht wundern, indem die Ausstattung so elegant als die irgend eines Albums ist; unstreitig aber wird durch den hohen Preis schon das Werk mehr auf gewisse Kreise beschränkt bleiben, anstatt sich ganz allgemein zu verbreiten. *K.*

Nachrichten.

Halle. „Seit dem Abgange des MD. *Georg Schmidt* nach Bremen hat sich unser Kunstpersonal und somit der hiesige Musikbetrieb wesentlich verändert — leider auch mehrfach verschlimmert." Mit diesen Worten begann mein vorjähriger Bericht über den hiesigen Musikzustand, sie passen auch auf unsere jetzige Durchgangsperiode. *Schmidt's* Nachfolger *M. Erlanger* konnte sich hier unter den obwaltenden Verhältnissen eben so wenig halten, als irgend ein anderer Künstler; die Opfer, welche man der Familie *Schmidt* gebracht hat, wird man nicht leicht wieder für einen Fremden zusammenbringen; fixen Gehalt bezieht nur der Universitäts-Musikdirector, doch ist solcher für Erhaltung der nothwendigen Lebensbedürfnisse auch unzureichend, wenn nicht, wie bei Dr. *Naue*, anderweite Einkommen-Quellen zufliessen. MD. *Erlanger* verliess Halle in bedrangten Verhältnissen; wir haben an ihm einen pikanten Violinvirtuosen aus der Wiener Schule, an seiner Frau eine durchaus musikalisch gebildete Pianistin verloren • Möge dem talentvollen Künstlerpaare ein geeigneter Wirkungskreis zu Theil werden! Für Mad. *Schmidt* trat, wie schon früher berichtet, Fräul. *Hupstein*, eine Schülerin des MD. *Pohlens* in Leipzig ein; sie hat ihre Studien bei ihm abgebrochen, ihre in Halle kaum begonnene Künstlerlaufbahn verlassen und setzt ihre Gesangstudien jetzt in Wien bei *Gentiluomo* fort. Mad. *Erlanger's* Nachfolgerin ist Fräul. *Siegfried*, eine talentvolle Schülerin *Hummel's*. Die Privatconcerte bestehen in alter Weise und sind namentlich in der vereinigten Berggesellschaft sehr zahlreich besucht, wo sie auf den zweiten Donnerstag eines jeden Monats fallen. Oeffentliche Concerte fremder Künstler finden in der Regel wenig Theilnahme; nur allgemein berühmte Kunstnotabilitäten machen zuweilen Furore; unser kunstliebendes Publicum ist mit Recht gegen die in Halle einziehenden Virtuosen misstrauisch geworden; eine Unzahl angehender Künstler, die in jeder Beziehung noch *schulpflichtig* ist, will hier die ersten Kunsttriumphe feiern, will hier ihre unreifen Früchte auf dem Altare der Kunst opfern! Das Hallesche Publicum ist aber zu gebildet und weiss sehr wohl Schaale und Kern zu unterscheiden, ja es sind anderweitig berühmte Sänger und Virtuosen hier spurlos vorübergegangen und mit richtigem Maassstabe gemessen worden; möge man die Discretion eines gebildeten Publicums nicht auf zu harte Proben stellen! Unser Stadtmusikchor unter Herrn *Sturm's* Vorspiel hat sich durch *Schmidt's* unermüdliche Bestrebungen und eigenen Fleiss zu einer achtbaren Tüchtigkeit herangebildet, und leistet im *neuern* Symphonie- und Ouverturen-Style oft recht Erfreuliches, bleibt aber im Accompagnements-Spiele nicht selten *hinter* gerechten Forderungen; doch hat es auch z. B. unter *Lortzing's* Direction im Theater ungewöhnlich discret accompagnirt; die Abonnements-Concerte, welche der Chor im Saale des Eisenbahnhofs veranstaltet hat, finden lebhafte Theilnahme und namentlich haben sich auch die Solobläser *Grosche* (Clarinettist) und *Willschauer* (Flötist) in der Gunst des Publicums festgestellt. — Beifällig sei auch die musikalische Abendunterhaltung, welche der Unterzeichnete vor einem überaus zahlreichen Auditorium am 4. December veranstaltete, erwähnt, in welcher er einen Cyclus Balladen, Gesänge und Lieder von *F. Schubert*, *M. v. Weber*, *Löwe*, *Marschner*, *Curschmann* u. A. vortrug.

Der Musikverein hat endlich nach langem Stillleben auch eine öffentliche Regsamkeit gezeigt, und für diesen Winter drei Abonnement-Concerte angekündigt, wovon das erste bereits in meistens wohlgelungener Ausführung gegeben worden ist; den Hauptinhalt bildete *Mendelssohns* Symphonie-Cantate; voraus ging noch dessen Ouverture zu den *Hebriden*, ein in der Ausführung etwas verunglückter und hier unpassender Männergesang von *F. Schubert*, und Concert für Pianoforte von *Mozart*, welches Fräul. *Siegfried* mit verständiger Auffassung und sicherer Technik vortrug. Die Tenorpartie in der Cantate trug der Sänger *Schmidt* vom Leipziger Stadttheater in rühmlich bekannter Weise vor; das Orchester war durch mehrere Mitglieder des Leipziger Orchesters, welche auch oft in unseren Privatconcerten auf der Loge mitwirkten, verstärkt. — Nach Abgang des MD. *Erlanger* hat der Hilfsorganist an St. Ulrich Herr *Frantz* die Direction des Musikvereins übernommen. Herr *Frantz* ist dem musikalischen Publicum weder als Virtuos, noch als Componist, noch als Kunstgelehrter bekannt; von seiner künstlerischen Tüchtigkeit hat er vollgiltige Beweise erst öffentlich abzulegen; über seine Befähigung zum Musikdirigenten wollen wir aus seinen Erstlingsversuchen noch kein Urtheil fällen, da hier nur Routine den Meister bewährt; vorläufig beherzige er *Zelter's* Wort: „Der Dirigent sei für den Zuhörer eine unmerkbare Macht, die Orchester und Chor belebt, einigt und leitet; die Luft zersagen ist noch nicht dirigiren." — Dass der Musikverein in seiner *jetzigen* Gestaltung auf den *allgemeinen* Musikzustand unserer Stadt wesentlich einwirken sollte, muss füglich bezweifelt werden. So lange der Verein die reichen Kräfte unserer Stadt nicht zu *gemeinsamen* Kunstbestrebungen *vereint*, kann er nur sehr uneigentlich den Namen „*Musikverein*" beanspruchen; er ist zur Zeit nur ein Privatkränzchen, welches in die Oeffentlichkeit tritt: Herr *Frantz* schaltet und waltet nach eigenem Gutdünken und Belieben; die Vorsteher des Vereins scheinen ohne wesentlichen Einfluss, sie können füglich auch keinen behaupten, da, so weit bekannt, dem Director keine Gratification für seine Bemühungen gewährt werden kann, Herr *Frantz* auch wohl äusserlich so gestellt ist, dass er vielleicht keine Gratification bedarf. So lange Herr *Frantz* privatim wirkt, hat Niemand von ihm Rechenschaft zu fordern, er ist sich selbst Richter; wer sich seinem Willen nicht fügen will, der braucht nicht in seinen Privatkreis zu treten; er tritt aber jetzt in den *öffentlichen* Musikbe-

trieb und übernimmt somit andere Pflichten, und das Publicum erhält ihm gegenüber andere Rechte, denn er hat als Dirigent eines öffentlichen Musikvereins die Kunst *vielfach* zu vertreten. Möge seinen Bestrebungen ein guter Erfolg werden! Neues *allseitig* anregendes Kunstleben wird nach meiner Meinung erst dann in Halle wieder erblühen, wenn Dr. *Naue*, der sich von allem Musikbetriebe losgesagt hat, anderweitig eine angemessene Anstellung erhält; er würde z. B. als Organist jeder zeitgemässen Forderung genügen; seine äusseren Lebensverhältnisse sind doch nur in Folge der grossen und wahrhaft grossartigen Musikfeste, die er veranstaltet, derangirt; sie sollten *Naue's* künstlerische Tüchtigkeit nicht in Schatten stellen. Würde dann die Universitäts-Musikdirectorstelle angemessen remunerirt, so zweifle ich nicht, dass sich auch tüchtige und vielseitig gebildete Männer wie z. B. *F. Becker*, *Dehn*, *C. Becker* u. m. A. veranlasst fühlen würden, in einen Wirkungskreis zu treten, der auf den allgemeinen Musikzustand unserer Stadt ganz wesentlichen Einfluss ausüben kann, und zwar um so mehr, da alle Privatinteressen in den Hintergrund treten, sobald der gemeinsame Kunstbetrieb *allseitig* und *würdig* gefördert wird; ich wenigstens werde gern mit bestem Willen und nach besten Kräften mitwirken, wo durch gemeinsame Bestrebungen das wahre Wohl des öffentlichen Musikzustandes in unserer kunstliebenden Stadt erhalten und fester begründet werden soll.

Der academische Gesangverein, welcher in früheren Zeiten oft Hunderte zählte, ist jetzt auf eine kleine Schaar zusammengeschmolzen; er müsste neu erblühen; der Stadtsingchor müsste verbessert werden. Die Singacademie einige aber jährlich alle Kräfte zu zwei grossen Musikaufführungen in der Kirche oder im Schauspielhaussaale. Jetzt sind alle Kräfte zerstreut; der Musikverein lässt noch den allergrössten Theil derselben völlig unbenutzt. Möge die Zeit nicht fern sein, wo *allseitig* anregendes Leben unsern *öffentlichen* Musikbetrieb durchdringt; privatim wird ja die Tonkunst hier nach den verschiedenartigsten Richtungen hin gepflegt und gehegt.

Schliesslich ist noch über unsere Oper zu berichten. Die herzogl. Anhalt-Bernburg'sche Hofschauspielergesellschaft unter Direction des Herrn Dr. *Lorentz* gab im Frühling dieses Jahres mehrere Gastdarstellungen und namentlich auch mehrere gut einstudirte Opern unter Leitung des routinirten Musikdirectors *Wiswoda*. Das Publicum zeigte lebhafte Theilnahme. Herr Dr. *Lorentz* hat nun vorläufig auf drei Jahre mit dem Theatercomité Contract abgeschlossen, und zwar in der Art, dass die Gesellschaft in der Regel im Monat März in Halle eintrifft, und bis zur Lauchstädter Bade-Saison hier verbleibt, dann nach Beendigung der dortigen Saison zu uns zurückkehrt und im October nach Bernburg abgeht. In den Wintermonaten wird contractmässig das Theatergebäude an keine andere Schauspielergesellschaft verpachtet, was ganz zweckmässig erscheint, da der Winter bisher oft überreich an Concerten, Bällen und andern Vergnügungen war. Das Opernpersonal zählt mehrere sehr achtungswerthe Künstler. Herr *Wagner*, älterer Bruder des Componisten der Oper Rienzi, früher längere Zeit in Würzburg, Nürnberg u. s. w. als Opernsänger engagirt, mag immerhin die Glanzperiode seiner Stimme überschritten haben, er bleibt noch ein musikalischer Charakterdarsteller, wie die deutsche Oper jetzt nur wenige aufzuweisen im Stande ist; sein Eleasar in *Halevy's* Jüdin, Peter in *Lortzing's* beiden Schützen u. s. w. sind in dieser Beziehung Leistungen von wahrhaft künstlerischem Werthe, und in Momenten der Begeisterung entwickelt selbst das Organ noch eine Energie und Macht, die nur Frucht einer soliden Gesangsbeschulung sein kann. Er verdient mit Recht die allgemeine Achtung unseres Publicums. Mad. *Bohn* und *Hörnstein* sind zwei routinirte Sopranistinnen, die aber nur kurze Zeit hier wirkten und durch Fräul. *v. Seckirch* und *Grünberg* ersetzt wurden. Fräul. *v. Seckirch*, früher in Dessau, ist eine gute Acquisition für die hiesige Oper; die Stimme hat Fonds; die Register sind schon gut verbunden, die Coloratur ist meist gerundet, die Sprache deutlich; Gesang und Spiel stehen schon in angemessener Wechselwirkung. In gemüthvollen und leidenschaftlichen Situationen muss sie sich noch mehr der momentanen Begeisterung hingeben. Der dramatische Sänger soll zwar seine Rolle bis in's kleinste Detail *durchdenken*; im Momente der Darstellung muss aber das Kunstgebilde nicht *herausgedacht*, sondern von der Fantasie neu *erschaffen* werden. — Fräul. *Grünberg* hat sich erst kürzlich dem Bühnengesange gewidmet; sie ist in rein musikalischer Beziehung unter günstigen Sterne geboren, besitzt alle Anlagen zu einer wirklichen Künstlerin, und wird bei Fortsetzung *ernstlicher* und *beharrlicher* Studien eine achtungswerthe Bühnensängerin werden. Ausserdem zählt die Gesellschaft mehrere strebsame Mitglieder, wir nennen Fräul. *Wagner*, Fräul. und Herrn *Eberius*, *Bock*, *Humann*, *Hetzel*. — Herr Dr. *Lorentz* wird das Gedeihen des Instituts und die Achtung, welche das Publicum den Bestrebungen der Gesellschaft mehrfach erwiesen, wahrhaft fördern, wenn er die Darstellungen stets auf *gleicher* Kunsthöhe zu erhalten sucht und mit völliger Selbstständigkeit das Ganze leitet. — Fräul. *Günther* vom Leipziger Theater gastirte mit Erfolg. Der Baritonist *Breiting* entsprach nicht dem ihm vorausgegangenen Rufe. —

G. Nauenburg.

Sonderbare Kirchenmusik.

Noch am Ende des vorigen Jahrhunderts war es in den protestantischen Kirchen Thüringens Sitte, alle vierzehn, wenn nicht gar alle acht Tage eine Kirchenmusik aufzuführen. Obgleich die besseren Kirchencomponisten damaliger Zeit nur allzu eifrig dafür gesorgt haben, dass es diesen Aufführungen nicht an Stoff gebreche, so fanden es doch viele Cantoren zugemessener, eigene Erzeugnisse der christlichen Gemeine zur Erbauung zu produciren, indem sie entweder vollständige neue Compositionen verfertigten, oder doch wenigstens zu schon vorhandenen kirchliche Texte lieferten. Da ist denn nun manches Sonderbare zu Tage gefördert worden, das die Ansichten von dem künstlerischen Standpunkte mancher Kirchendiener in einer Zeit, die man oft genug als besonders musikalisch und für die heilige

Tonkunst fruchtbringend preisen hört, berichtigen dürfte. Fleissig waren die Leute wohl, erstaunlich fleissig, wovon genug Beweise vorhanden sind, aber leider reicht in der Kunst der Fleiss nicht aus! — Ein Beispiel jener unbegreiflichen Missgriffe liefert eine Partitur, die aus dem Nachlasse eines alten, etwa vor 25 Jahren verstorbenen Cantors erkauft ist, und die *Mozart's* Chor aus Don Juan: „Liebe Schwestern, zur Liebe geboren" (Breitkopf'sche Partitur, No. 5) Note für Note abgeschrieben, aber mit folgendem auf barbarische Weise untergelegten Texte enthält:

Christen, für die Liebe gebildet,
Nutzet der Jugend fröhliche Zeit,
Wenn man unter den Menschen auch drauget,
Gott, der ist euch zu helfen bereit.
Er führt uns ja dem Himmel nah,
Weich Vergnügen erwartet uns da!

O Christen, mit Schönheit begabet,
Folget mir, flattert nicht bald hin, bald her.
Kurz nur dauert der Wonnetag der wahren Christen,
Bienen schenkt euch der Feste weit mehr.
Gott führt uns ja dem Himmel nah,
Weich Vergnügen erwartet uns da!

Lasst, o Menschen, den Freuden uns weihen,
Lasst uns singen, uns singen und springen,
Weich Vergnügen erwartet uns da.
Er führt uns Himmel zu,
Weich Vergnügen erwartet uns da!

Die Instrumentirung ist unverändert geblieben, nur steht auf dem untersten Systeme der Fundamentalbass für die Orgel einen Ton tiefer geschrieben, auch fehlen die dynamischen Zeichen. — Manches christliche Brautpaar wird mit dem muntern Klingen am Traualtare vom Cantor und seinen Adjuvanten begrüsst worden sein!

A. G. Ritter.

Literarische Notizen.

Vom Mailänder Correspondenten.

Manuale del Timpanista, di *Carlo Antonio Boracchi*. Milano, Pirola 1842, 25 S. in gr. 12. mit Notenbeispielen und Zeichnungen.

Herr Boracchi, Paukenschläger im Orchester der Scala, hat schon in diesen letzten Jahren eine wesentliche Verbesserung an seinem Instrumente angebracht. Sonst brauchte man 15 bis 20 Tacte Zeit, um es in einen andern Ton umzustimmen; mittels eines Mechanismus brachte er es dahin, dies in vier bis sechs Tactzeiten zu bewirken, und erhielt dafür vom k. k. Institut der Künste und Wissenschaften die silberne Medaille. Neulich hat er diesen Mechanismus noch mehr vervollkommnet, und es so weit gebracht, dass er die Pauken während der Zeit eines einzigen, ja halben Tacts in jede beliebige Tonart umstimmen kann. Angezeigte Schrift bespricht nun alle von ihm bei benannten Instrumente eingeführten Verbesserungen. Bei all ihrer auffallenden Wichtigkeit findet der Mann wenig Aufmunterung, und, so viel mir bekannt ist, wurden bei ihm bis jetzt kaum ein einziges Paar Pauken aus Mittelitalien bestellt. Wenn ich nicht irre, kosten ein Paar der ersten Gattung 200 Zwanziger (66⅔ Augsb. Gulden), und ein Paar der zweiten Gattung das Doppelte.

Breve Metodo di Canto, diviso in tre parti, da *Francesco Florimo*. Milano, Ricordi (1842). Parte seconda. 58 Seiten in quer Folio.

Es ist bereits über den ersten Theil dieser kurzen, aber trefflichen Gesangschule im vorigen Jahrgang d. Bl. gesprochen worden. Dieser zweite Theil empfiehlt sich ebenfalls durch sinnreiche Anlage und hübsche Begleitung. Er handelt grösstentheils von der Leiter in Läufen (Scale volute), bei deren angegebenen, mannichfaltigen und zweckmässigen Beispielen besonders das ganze und halbe Athmen berücksichtigt wird. Hierauf folgen die Gesangszierathen (Grazie del canto), wohlgemerkt gleich in Solfeggien ausgesetzt, als da sind: appoggiatura, acciaccatura, gruppetto, mordente, note staccate, note sincopate, trillo (besonders berücksichtigt); endlich von der chromatischen Leiter und den Tonlen.

Considerazioni sulla Musica antica del Nobile Don *Alessandro Carcano*. Roma, Magnoz, 1842, 43 S. in gr. 12.

Diese gutgemeinten Betrachtungen über die alte Musik, die aber natürlicherweise in der heutigen musikalischen Lectureum Valle gar wenig oder gar keinen Anklang finden werden, zerfallen in vier Kapitel: 1) von der wahren Kirchenmusik, 2) vom Studiren älterer musikalischer Werke, 3) von der Unparteilichkeit die musikalischen Werke einer jeden Nation zu beurtheilen, und 4) vom gereinigten musikalischen Styl (beruhet eigentlich sehr kurz die philharmonischen Gesellschaften, die, zur Beförderung der ächten Kunst, nur aus anerkannten tüchtigen Musikern bestehen sollten). Diese zuvor in der Römer Zeitschrift Tiberio eingerückten Betrachtungen sind dem Ab. Santini, bekannten Inhaber eines reichen Archivs guter und alter Kirchenmusik, dedicirt. Herr Carcano spricht darin von der alten flamändischen Schule, dann geht er zu den berühmten alten italienischen und deutschen Meistern über. Wahrscheinlich von einem unwissenden Maestro verführt, stellt er S. 13 in einer Anmerkung die Behauptung auf: „an seinem Requiem habe Mozart nur den geringsten Antheil gehabt, da es grösstentheils von seinem Schüler Süssmeyer componirt worden ist." Er wurde aber hierüber in der Mailander musikal. Zeitung zurechtgewiesen.

Pensieri sulla Musica e sul Magnetismo animale. Milano, Resnati, 1842, 36 S. in gr. 8.

Aus der Dedication dieser Schrift wird man eigentlich gewahr, wer ihr Verfasser sei, und warum er. Herr Luigi Magrini, Professor der Physik zu Mailand, die Musik und den thierischen Magnetismus neben einander bespricht. Er meint nämlich, die Wirkung der alten griechischen Musik habe einige Analogie mit jener, welche die Magnetiseurs der Anwendung ihres geheimen Princips zuschreiben, so auch die harmonischen Töne mit den sympathischen Schwingungen, die mittels des thierischen Magnetismus in den Nerven erweckt werden. Das von der Musik Gesagte nimmt zwar den grössten

Theil der Schrift ein, enthält aber gar nichts Neues, es sei denn folgende merkwürdige Stelle (S. 20): „Eine solche Revolution (der Musik) haben wir in unsern Tagen anfangen gesehen mit Mayr und Paer, fortschreiten mit Mozart und Spontini, Riesenschritte mit Rossini und seinen Nachahmern machen u. s. w.“ Wer erstaunt nicht über eine solche ächt chronologische und hochgelahrte Buffonade! ....

Compendio storico della Musica antica e moderna, estratto dai migliori (777) autori, e compilato da *Tertuliano Celoni*, Professore addetto al Collegio Musicale di Firenze. Firenze, 1842, 54 S. in 8.

Dies wahrhaft erbärmliche Machwerk handelt in fünf Capiteln vom Ursprunge der Musik im Allgemeinen, von der modernen Musik vom vierten Jahrhundert bis jetzt, von der deutschen, französischen und italienischen Schule. S. 28 heisst es: „Die Italiener lieben die reine Harmonie, die Deutschen die lärmende Harmonie; die Franzosen, die mit Unrecht dem Beispiel der Letztern folgen, werden beschuldigt ein wenig den Lärm zu lieben. Die Italiener waren die Erfinder von allen Theilen der modernen Musik, die sie vervollkommnet haben; die Deutschen vervollkommneten das, was Letztere unvollkommen gelassen haben; die Franzosen waren die Erfinder einiger besondern Zweige“ u. s. w. Die Unwissenheit des Verfassers beurkunden auch seine Namensverstümmelungen: Weigt (Weigl), Meiul (Mehul), Sacchini (Sacchini), Mozat (Mozart), Pergoles (Pergolese), Tomelli (Jomelli), Gluch (Gluck), Zaulin (Zarlino), Pistucchi (Pistocchi) u. A. m. Et voilà comme on écrit l'histoire!

Mozart e le sue creazioni. Memoria scritta in occasione dell' inaugurazione del suo monumento a Salisburgo in settembre del 1842, del dottore *Pietro Lichtenthal*. Milano, Ricordi, 1842, 43 S. in 8.

Der Verfasser dieser Gelegenheitsschrift, einer der eifrigsten Verehrer Mozart's, beabsichtigte, wie er in dem Vorwort sagt, darin blos zu zeigen, das Wieviel und Was der gefeierte Meister in seinem kurzen Lebenslaufe geliefert. Die Einleitung beginnt folgendermaassen: „Deutschland rühmt sieben musikalische Riesen: Händel, Bach (Seb.), Gluck, Vogler, Haydn (J.), Mozart, Beethoven. Händel, der eigentliche Gründer und das Muster des musikalischen Oratoriums; Bach und Vogler, zwei ungeheuere Contrapunctisten; Gluck, der Schöpfer der dramatischen Musik; Haydn, der Vater der Symphonie und des Quartetts; Mozart, das Universalgenie, gross in allen Gattungen der Musik; Beethoven, Haydn's und Mozart's Nacheiferer, jedoch unabhängig, originell und reich an Fantasie. Unter diesen Helden erregt Mozart die allergrösste Bewunderung, er scheint selbst eine fabelhafte Person zu sein. Um dies zu beweisen, wird nun aufgezählt, was Mozart bei all seinen häufigen Reisen, bei allem Lection- und Concertgeben in Wien, in seinem kurzen Lebenslauf, vom sechsten bis zum zwölften, sodann bis zum fünfunddreissigsten, seinem Sterbejahr, in allen möglichen Musikgattungen componirt hat. Die Schrift zerfällt hierauf in zwei Hauptabtheilungen: Allgemeine und besondere Betrachtungen über Mozart's Musik; die zweite Rubrik umfasst kürzlich die Opern-, Instrumental- und Kirchenmusik. Für die Deutschen ist schwerlich hier was Neues zu lesen; die Italiener muss das hier gedrängt Zusammengestellte gewiss interessiren. Das Ganze schliesst weitschweifig so (ein gewisses: Intendami chi può, ché m'intendo io — es verstehe mich wer kann, ich verstehe mich): „Das Genie wird geboren, es ist nicht die Säule, sondern ihre Basis; zuweilen vernachlässigt es den Unterricht und verfällt in die ärgsten Fehler. Um ein grosser Mann zu werden, muss das Genie nicht blos durch ernsthaften Studium der Classiker gebildet werden, sondern, was nur allzuselten ist, die Anlagen dazu haben, gross zu werden. Mozart war einer von denen, die mit ihrem angeborenen Genie und ernsthaften Studien gross geworden sind; aber die Geschichte kann blos „ein“ Universalgenie aufzeigen, und das ist Mozart.“ — Beigefügt ist dieser Schrift das contrapunctistische Probestück, welches der dreizehnjährige Mozart in einem eingesperrten Zimmer zu Bologna, bei Gelegenheit seiner Ernennung zum Accademico Filarmonico daselbst, auf eine ihm gegebene Antiphona in einer halben Stunde componirt hat.

Metodo Breve, facile, e sicuro per apprendere bene il canto, e fondato dopo continuo esame sulla pratica di trenta e più anni. Nuova scoperta filosoficamente trattata. Utilissima per l'economia di tempo, e di spesa. Opuscolo di disinganno con regole particolari affatto nuove. Di *Gaetano Malagoli* di Reggio. Bologna, Tipografia di S. Tommaso, 1834, 98 S. in 8. mit Notenbeispielen.

Ausser den Verbesserungen einiger wenigen technischen Ausdrücke ist alles Uebrige: verba et voces praeterea nihil. Die bereits acht Jahre alte, in Italien fast gänzlich unbekannte Schrift widerlegt hinlänglich ihren langen speciellen Titel.

Feuilleton.

Der Schriftsteller *Franz Dingelstedt* in Wien heirathet die Sängerin Frl. *Jenny Lutzer*. — Frau. *Rudersdorf* heirathet den Dr. *Küchenmeister* in Frankfurt a. M.

Im Pariser italienischen Theater ist *Donizetti's* neueste Oper: Don Pasquale, Opera buffa in drei Aufzügen, mit Beifall gegeben worden.

Die Künstlerconcertreisen sind an der Tagesordnung. Während der Frankfurter Violinist *Riefstahl* in Stockholm Lorbeern und vom schwedischen Hofe reiche Geschenke erntet, Mad. *Eugenie Garcia* aus Paris in London Furore macht (namentlich als Amina in der Nachtwandlerin), ist wieder ein Pianisten-Kleeblatt in Paris angelangt: *Dreyschock* aus Russland, der junge Duo *Rudolph Willmers*, der Prager *Schulhoff*, um dort Concerte zu geben. — Mad. *Damoreau-Cinti* und *Haur Artot* glänzten in Haag; jene erhielt vom Prinzen von Oranien ein kostbares Armband, dieser einen Brillantring. Gleichzeitig führte dort der Kapellmeister *Snell* aus Brüssel mehrere seiner Compositionen auf und empfing vom König den Orden der Eichenkrone. — Frau. *Elise Meerts* ist über Hamburg, wo sie eine glänzende Aufnahme fand, nach Petersburg gereist. — Ebendahin geht *Ernst* über Hamburg und Kopenhagen; desgleichen *Döhler*.

Die Société royale de la grande harmonie zu Antwerpen hat ihrem Orchesterdirector *Bender* eine prachtvolle Ebenholz-Clarinette mit goldenen Klappen zum Geschenk gemacht.

Die belgische Repräsentantenkammer hat 4000 Franken bewilligt, um an dem Brüsseler Conservatorium der Musik eine besondere Classe für Violinunterricht zu errichten. *Beriot* soll durch diese Stelle dort gefesselt werden, damit er nicht etwa die ihm angetragene Stelle *Baillot's* am Pariser Conservatorium noch annimmt.

Im Jahre 1842 sind auf den französischen Opernbühnen zu Paris zusammen acht neue Opern gegeben worden, nämlich zwei an der Academie royale: Der Guerillaführer von A. Thomas, das Gespensterschiff von Dietsch; sechs an der komischen Oper: Der Teufel in der Schule von Boulanger, der Herzog von Olonne von Auber, das schwarze Gesetzbuch von Clapisson, der Rath der Zehn von Girard, der König von Yvetot von Adam, der Kiosk von Mazas. — Ueberhaupt wurden nur von neun Componisten Opern gegeben, nämlich von Adam, Auber, Boulanger, Clapisson, Dietsch, Donizetti, Girard, Mazas, Thomas.

Ein reges Musikleben herrscht im Nassauischen. In dem kleinen Amte Usingen allein gibt es fünf gut organisirte Singvereine; die besten darunter sind die beiden Lehrervereine zu Eschbach („Taunusliederkranz") unter Leitung des Herrn Authes, und zu Rod an der Weil („Taunusphilomele"), unter Leitung des Herrn Konrad. Der zu Usingen, unter Herrn Cantor Glammacher, gibt monatlich Gesangsaufführungen, worin auch Pianofortevorträge stattfinden. Die zwei übrigen sind in Anspach und Wehrheim. — Dies Jahr wird das zweite grosse Taunussängerfest zu Oberursel gefeiert werden.

Am 15. Januar wurden in Darmstadt zum ersten Male *Meyerbeer's* Hugenotten mit glänzendem Erfolg aufgeführt.

Der bekannte Componist *Johann Friedrich Kittl* in Prag hat den herzogl. Leuchtenbergschen Orden vom heiligen Ludwig erhalten.

Im Jahre 1842 sind in Paris 395 musikalische Werke gedruckt, veröffentlicht und bei der Direction des Buchhandels deponirt worden.

Seit dem Neujahr soll der König von Preussen für die Oper, das Ballet und die übrigen Theaterstücke der Berliner Hofbühne den bereits bewilligten Zuschuss von 100,000 Thlr. auf 150,000 Thlr. mit der Bedingung erhöht haben, dass die Theatercasse von nun an auf keine Weise weiter die königliche Chatoulle in Anspruch nehmen darf, was bisher immer noch geschehen.

Nach Pariser Blättern hat *Rossini*, der fortwährend zu Bologna wohnt, ein Requiem componirt und es dem Papst überreicht. In dem beigefügten Schreiben bemerkt er, der Papst Marcellus habe auf Palestrina's Vorstellung die Kirchenmusik wieder eingeführt (*sic*), und er, Rossini, hoffe, der Palestrina des 19. Jahrhunderts zu sein (?). Der Papst soll dies sehr huldreich aufgenommen haben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 31. *Januar bis* 6. *Februar d. J.*

d'Albemer, C. A., Le Roi des Vilains p. une voix av. Pfte. Leipzig, Kistner. 5 Ngr.

Batte, A., Une fleure brûlante. Romance de Richard Coeur de Lion. Transcrite p. Vcelle av. Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Una furtiva Lagrima. Rom. de l'Elisire d'amore. Transc. p. Vcelle av. Pfte. Ebend. 54 Kr.

Berkmahl, B. E., Fant. sur des Mazurkas de Chopin p. le Vcelle. Op. 13. Transc. p. Viol. et Pfte p. C. Hauff. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

— Divert. sur des motifs de l'Opéra: l'Puritain p. le Vcelle av. Quat. et av. Pfte. Op. 16. Ebend. à 1 Fl. 48 Kr.

Bourgmüller, F., L'Amour au Village. Die Liebe auf dem Lande, für 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.

— Valse et Galop sur l'Opéra: Le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 75. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

Chevalier, C., Pompadour-Quadrille p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Cramer, H., Potpourri s. de mot. fav. de l'Opéra: La fille du regiment de Donizetti p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Les Perles. 3 Valses brill. p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 45 Kr.

— Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 21. Ebend. 36 Kr.

Czerny, C., 8 Noct. remant. des différ. Caractères p. le Pfte. Op. 604. compl. Ebend. 3 Fl. 12 Kr.

— Aufmunterung zum Fleiss. 24 unterh. Uebungsstücke f. d. Pfte. Op. 684. No. 13—18. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 7½ Ngr.

— Dieselben compl. als 3tes Heft. Ebend. 1 Thlr.

— Dieselben No. 19—24. Ebend. à 7½ Ngr.

Dahler, Th., 6 Mélodies italiennes p. une voix av. Pfte. Op. 44. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Dreyschock, A., Impromptu p. le Pfte. Op. 21. Prag, Hoffmann. 54 Kr.

Haydn, J., Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. No. 38. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein. Sub. Pr. 15 Ngr.

Hunten, Fr., 2 Rondos sur des thèmes fav. de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Op. 123. No. 1. 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 15 Ngr.

— Tyrolienne de la Vestale de Mercadante varié p. le Pfte. Op. 124. Ebend. 20 Ngr.

Hunnenherd und d. 15. Jahrhundert f. 1 Bassst. m. Pfte u. Chor ad libit. Prag, Hoffmann. 20 Kr.

Krebs, C., Verlorne Liebe. Gedicht f. 1 Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 120. Braunschweig, Weinholtz. 7½ Ngr.

— Dasselbe für Alt od. Bariton. Ebend. 7½ Ngr.

Kuffner, J., 6 Airs fav. de Catharina Cornaro de F. Lachner arr. p. la Guitare. Mainz, Schott. 36 Kr.

Labitzky, J., Eduard-Walzer. Op. 82, f. Orch. 3 Fl. 45 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr. Prag, Hoffmann.

Lecarpentier, J., Le Cor des Alpes. Divert. p. le Pfte. Op. 49. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Liebmann, J., Walzer über beliebte Melod. d. Oper: Marie die Regimentstochter f. d. Pfte. Op. 22. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

— Palombini-Märsche f. d. Pfte. No. 1—10. Ebend. à 15 Kr.

Liedertafel, Rigaer. 4te Heft enth. 6 Gesänge f. 4 Männerst. v. Bergner, Dorn, Maczewsky, Pabst, Seuberlich u. Wentzmann. Part. u. Stimmen. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Grand Triop. Pfte, Viol et Vcelle arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 49. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 3 Thlr.

— — Antigone des Sophokles nach Donners Uebersetzung, im Klavierauszug. Op. 55. Leipzig, Kistner. 4 Thlr. 15 Ngr.

Meyerbeer, G., Sanctus-Lied. Gebet eines jungen Mädchens f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. u. deutsch. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 7½ Ngr.

Moscheles, Ueber d. Oratorium Moses v. A. B. Marx. Ebend. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Messe in F. f. 4 Singst., 2 Violinen (2 Horn ad libit.), Contrabass u. Orgel. Herausgeg. v. Verein d. Kunstfreunde f. Kirchenmusik in Böhmen. Part. Prag, Hoffmann. 2 Fl. 30 Kr.

Niedermayer, L., Der 5. Mai. 11 cinque maggio, f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

— Une voix dans l'orage. Eine Stimme im Gewitter, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.

Prochaska, J. S., L. Procháe, F. Fuis et Fr. Budinsky, Rosenkörbchen. 4 Polka f. d. Pfte. 5te Samml. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

Puget, L., Mélodies en 6 Livraisons arr. p. le Pfte et soigneusement doigtées p. Fr. Hünten. Mainz, Schott. à 1 Fl.

Reichardt, C. A., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Rudersdorff, H., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.
Schad, J., Fant. sur la Rom. Bords chéris de la Seine p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.
Thalberg, S., 2e Fant. sur des Huguenots p. Pfte et Violon, Op. 43, arr. p. le Pfte à 4 mains p. C. Czerny. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

Wiesmeyer, C., In Thränen findet mich der Morgen, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Braunschweig, Weinholtz. 10 Ngr.
Wolff, E., 4 Valses brill. p. le Pfte. Op. 16. Liv. 1. Op. 17. Liv. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.
— 6 Mélodies caract. p. le Pfte. Op. 60. No. 1—6. Ebend. à 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist zu erhalten:

Gethsemane und Golgatha.

Charfreitags-Oratorium

von

Wilhelm Schubert,

in Musik gesetzt

von

Dr. Friedrich Schneider,

herzoglich Anhalt-Dessauischem Hofcapellmeister.

Partitur	6 Rthlr.
Clavierauszug	2½ -
Die 4 *Chorstimmen* in besonderm Abdruck	1 -
Jede einzelne Stimme	¼ -

So eben erschien in unserm Verlag:

Phantasie über die Hugenotten

für Pianoforte

von

F. Liszt.

Op. 11.

Zweite ganz umgearbeitete einzig rechtmässige Auflage.

Preis 1 Thlr.

Von der ersten Auflage sind noch Exemplare vorräthig.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Mit Bezug auf die in No. 50 des vorigen Jahrgangs dieser Blätter enthaltene empfehlende Anzeige des

Portrait von Seb. Bach

(nach dem Originalbilde auf der Thomasschule lithographirt von Schlick)

bringe ich dasselbe mit dem Bemerken in Erinnerung, dass auf den neuen Abdrücken der Canon triplex nach Angabe der geehrten Redaction berichtigt und verdeutlicht worden ist.

H. Hartung in Leipzig (Verleger).

Musikalien-Auction in Halle.

Im April d. J. wird allhier nach Beendigung der *Schmidt* und *Bullmann*'schen Bücher-Auction eine Partie Musikalien, sowohl theoretisch-musikalischer Schriften, als auch Instrumental-, Vocalmusik-, alte und seltene musikalische Werke, vorzüglicher Prachtund Kupferwerke und Instrumente öffentlich versteigert. Auftrage übernehmen die schon bekannten Herrn Commissionäre.

Der Katalog ist in allen Musikalienhandlungen zu haben.

Halle, den 30. Januar 1843.

J. F. Lippert, Auctions-Commissarius.

Die Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen macht bekannt, dass die Stelle des Instituts-Directors bei dem unter ihrer Leitung stehenden Conservatorium der Musik in Prag in Erledigung gekommen ist. Die mit dieser Stelle verbundenen Emolumente bestehen in einem jährlichen Gehalte von 800 Fl. Conv.-M., Quartierbeitrag von 200 Fl. Conv.-M. und dem jährlichen Bezug von 12 Klaftern Holz in Natura.

Die Obliegenheiten des Directors sind:

1) Leitung und Aufsicht des Instituts in musikalischer und literarischer, moralischer und ökonomischer Hinsicht, unter der Oberaufsicht der gefertigten Direction.

2) Leitung der Orchesterübungen und musikalischen Productionen als Kapellmeister, und

3) Ertheilung des Unterrichts in der Theorie der Musik in ihrem ganzen Umfange.

Die Competenten um diese Stelle werden sonach aufgefordert, sich auszuweisen über ihre Leistungen im Fache der Composition, ihre Befähigung zur Orchesterleitung, ihr bisheriges Wirken in musikalischer und sonstiger Hinsicht und Behufs der Darlegung ihrer allgemeinen Tendenz bezüglich der Tonkunst in einem Aufsatze ihre Ansichten über ältere und neue Musik und deren Verbindung und Anwendung bei einem Institute, welches wie das Conservatorium zu Prag die Bildung vollkommener Orchestermitglieder und brauchbarer Sänger und Sängerinnen für die Bühne und das Concert zum Zwecke hat, — auszusprechen.

Anstellungsgesuche werden bis zum 15. April des laufenden Jahres bei der gefertigten Direction angenommen.

Prag, den 14. Januar 1843.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst.

Die Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen macht bekannt, dass bei dem, unter ihrer Leitung stehenden Conservatorium der Musik zu Prag die Stelle des Professors der Violine und Viola, welche mit einem jährlichen baaren Gehalte von 360 Fl. Conv.-M. verbunden ist, in Erledigung gekommen ist.

Von dem Bewerber um diese Stelle wird gefordert, dass er

1) des Instruments nach aller Anforderung seines gegenwärtigen Standpunktes vollkommen mächtig sei,

2) sich mit dem Unterricht in demselben bereits mit Erfolg befasst habe, und

3) geeignet sei, bei den Orchesterübungen und Productionen als erste Violine unter Oberleitung des Institutsdirectors als Kapellmeister die Orchesterdirection zu übernehmen.

Anstellungsgesuche werden bis zum 10. März des laufenden Jahres bei der gefertigten Direction angenommen.

Prag, am 14. Januar 1843.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst.

Partitur-Verkauf.

Bei Unterzeichneten ist eine geschriebene Partitur von *Donizetti's Lucia di Lammermoor* billig zu verkaufen.

Riegel & Wiessner in Nürnberg.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. № 7. 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Wien. Aus Berlin. — Das Stadttheater zu Leipzig. — Preisaufgabe. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Friedrich Rochlitz.

Dem verehrten Stifter dieser Zeitung, *Friedrich Rochlitz*, soll dieselbe nach seinem Tode noch einen interessanten Beitrag zu danken haben. Es finden sich in seinem literarischen Nachlasse die ersten Abtheilungen einer Selbstbiographie. Wiewohl dieselben nur die Kindheit und frühere Jugendzeit des werthen Mannes in sich fassen, so enthalten sie doch hier schon so viel des Anziehenden und eben in Bezug auf sein werdendes Verhältniss zur Musik so Bedeutenden, dass wir die Mittheilung dieser Papiere und die Erlaubniss zu ihrer Aufnahme in diesen Blättern mit aufrichtigem Danke zu erkennen haben und diesen auch im Namen unserer Leser auszusprechen hoffen dürfen, da es die Jugendgeschichte eines Mannes betrifft, dessen Name in der literarischen Welt überhaupt zu den hochgeachteten gehört, dessen Verdienste um die Musik aber insbesondere sich die allgemeinste Anerkennung schon längst gesichert haben. Als erzählend- und kritisch-belehrender Schriftsteller ist sein Einfluss ein eben so bedeutender als wohlthätiger gewesen. Die früheren Jahrgänge dieser Zeitung, welche unter seiner Leitung entstand und durch zwanzig Jahre den gedeihlichsten Fortgang hatte, enthalten die werthvollsten historischen und wissenschaftlichen Beiträge von seiner Hand. Seine Kritik war eine parteilose und wusste das eigenthümlich Gute in jeder Erscheinung in den verschiedensten Productionen wahrzunehmen und zu würdigen. Und eben dass Rochlitz nicht Musikverständiger allein war, dass ihm bei der allgemeinsten Geistesbildung auch ein eben so verständiges, eindringendes Urtheil über andere Künste, namentlich über Malerei zustand, das gibt seiner musikalischen Kritik einen freieren Standpunkt. Hier wie dort liegen ihm allezeit die historischen Bedingungen, die zeitlichen und örtlichen, aus denen ein Urtheil zu fassen ist, klar vor Augen und geben seinen Aussprüchen jene Sicherheit und Ruhe, auch die Massigkeit in Lob und Tadel, die uns so zuverlässig, und alles Extreme auf eine milde Weise vermittelnd, daraus anspricht. Er hat, wie *Goethe*, mehr Neigung, an einer Erscheinung das Positive, die gute Seite, wenn in der Hauptsache eine solche zu entdecken ist, anerkennend hervorzustellen, und mag von dem was er nicht billigen kann, lieber nicht sprechen, als wo es nothwendig ist. Andere sorgen dann schon, dass dem Mangelhaften und Schlechten sein scharfes Urtheil gesprochen werde. Es wird dem Ganzen immer zum grössern Vortheil gereichen, wenn ein Jeder in der Weise dazu wirkt, die seiner Natur die angemessenste ist. — Auch die Tadler erfüllen dann ihren Beruf.

Wie wünschenswerth wäre es gewesen, eine vollständige Biographie des Verewigten von seiner eigenen Hand, in seiner klaren, psychologisch tiefgreifenden Empfindungs- und Darstellungsweise erhalten zu haben. Dass er eine solche zu schreiben die Absicht gehabt, ist aus der Fassung und Eintheilung des vorliegenden Bruchstückes zu vermuthen: es enthält eine abgeschlossene Periode, deutet aber mehrfach auf später zu Erörterndes und Auszuführendes. Ob wir des Autors Bewilligung erhalten haben würden, diesen Lebensabschnitt, als einen blosen Theil des Ganzen, in diesen Blättern aufzunehmen? — Wir dürfen es hoffen, wenn er auch als Lebender das Fragment nicht geeignet dazu gefunden hätte. Das vorgesetzte Motto aus Goethe's Briefe lässt wenigstens vermuthen, dass das Ganze der Oeffentlichkeit bestimmt war, und was auch den Autor verhindert haben kann, die Biographie weiter fortzusetzen, so ist auch das Vorhandene schon eine schätzbare Gabe, die uns das liebevolle und liebebedürftige Gemüth des Knaben und Jünglings so rein und anspruchslos vorführt, dass wir den Verfasser hier in der doppelten Gestalt, als Darsteller und als Dargestellten, von Neuem auf das Innigste zu lieben und zu verehren haben.

Ein hiesiges Localblatt enthält, als Necrolog des am 16. December vorigen Jahres Verstorbenen, einen kurzen Lebensabriss aus der Feder eines nahen Verwandten desselben. Zur Ergänzung des Folgenden lassen wir diesen vorausgehen, indem wir noch den Wunsch aussprechen, dass uns bald auch aus seinen späteren Lebensepochen das Interessanteste in einer ausführlicheren Darstellung mitgetheilt werden möchte. Seine ruhig aber rastlos wirkende Thätigkeit, die freundschaftlichen Beziehungen in denen er mit den ausgezeichnetsten Personen seiner Zeit lebte, sein ganzes moralisch so reines Dasein, würden zu einer eben so bedeutenden als anziehenden Schilderung den Stoff in reichem Maasse gewähren.

Johann Friedrich Rochlitz war geboren den 12. Februar 1769. Sein Vater war ein armer, aber streng redlicher Bürger hiesiger Stadt, seine Mutter eine ge-

stig und sittlich gebildete, dabei höchst anspruchslose Frau, die im stillen Kreise ihrer drei Söhne (Friedrich Rochlitz war der zweite) sich allein glücklich fühlte und schon im zarten Alter des nun Verstorbenen viel zu seiner Geistesrichtung beitrug. Dies war wenigstens die bestimmte Meinung des Verblichenen.

Seine erste wissenschaftliche Bildung erhielt derselbe auf hiesiger Thomasschule. Er war 13 Jahr alt, als er schon in das Alumneum derselben aufgenommen wurde, da er sich durch Fleiss, so wie durch seine schöne Sopranstimme vor vielen andern Bewerbern auszeichnete.

Nach 6½jährigem Aufenthalte in dieser Anstalt verliess er sie mit dem Vorsatze, nach dem Wunsche seines Vaters Theologie zu studiren. Mit grossem Fleisse setzte er jedoch auch zugleich sein auf der Schule begonnenes Studium der alten Sprachen fort. Da er die Tagesstunden der Anhörung der Collegien zu widmen hatte, so musste freilich jenem Studium ein grosser Theil der nächtlichen Ruhe geopfert werden. — Ohne alle Unterstützung (denn kein einziges Stipendium ausser dem, welches die Innung des Vaters studirenden Meisterssöhnen ertheilte, konnte er erlangen) sah er sich, da die Aeltern ihm kaum die nothwendigsten Bedürfnisse gewähren konnten, nach Verlauf zweier Jahre ausser Stande, seine Studien nach dem Ziele, welches er sich vorgesteckt hatte, fortzusetzen. Er entschloss sich daher zu dieser Zeit, die Universität zu verlassen, und nahm im Hause des Herrn Landkammerrath *Oehler* in Crimmitzschau eine Hauslehrerstelle an. Ein Motiv bei Annahme dieser Stelle war die Hoffnung, sich dort etwas zu ersparen, um seine Studien vollenden zu können. Doch dies wollte ihm nicht gelingen und so kehrte er nach ein und ein halb Jahren nach Leipzig zurück, arm, wie er gegangen war, und dabei krank am Körper, allein geistig bereichert an Menschenkenntniss. Unterdessen war sein Vater gestorben. — Er setzte nun seine Studien mit grossem Eifer fort, obwohl dies ihm, da er des Erwerbes halber den grössten Theil des Tages dem Unterrichte erwachsener Söhne und Töchter aus hiesigen angesehenen Familien zu widmen hatte, unter solchen Verhältnissen sehr erschwert wurde. Auch versuchte er sich in jener Zeit als Kanzelredner in den hiesigen Hauptkirchen mit Glück. Für seinen reichen Geist, welcher sich unter der Leitung eines Morus, Plattner und anderer hochgeachteter Männer immer mehr entwickelt hatte, war jedoch der Wirkungskreis eines Landpredigers — der ihm bei seinen Connexionen der einzige Lohn seiner theologischen Studien erschien — zu enge, und es entstand in ihm die Frage: Kannst Du als Prediger oder als Schriftsteller mehr auf Deine Zeitgenossen wirken? Er entschied sich für's Letztere. Sein erster Versuch, unter fremdem Namen, gelang über seine Erwartung, und von steigendem Beifalle ermuthigt, folgten unter seinem Namen mehrere Schriften. Seine Erzählung: Meine Freuden und Leiden, in zwei Bänden, war bald trotz der starken Auflage vergriffen und musste neu aufgelegt werden. Was er als Musikkenner und Beurtheiler vermochte, davon gibt die im Jahre 1798 von ihm gegründete und mit Beifall bis 1818 fortwährend redigirte allgemeine musikalische Zeitung Beweis und Zeugniss. — Sein Ruf brachte ihn den damals in Weimar lebenden Heroen der deutschen Dichtkunst, Goethe, Schiller, Wieland, Böttcher u. s. w. näher, und das hohe Fürstenhaus, welches dieser Kranz grosser Männer umgab, die geistig hochbegabte Herzogin Mutter, so wie der Grossherzog und die Grossherzogin von Weimar würdigten ihn mehrfacher Beweise ihrer Huld, die sich mit den Jahren steigerte und ihn bis in's hohe Alter beglückte. Im Jahre 1810 verheirathete er sich mit der hinterlassenen Witwe des Banquiers Daniel Winkler, Tochter des hiesigen Rathsbaumeisters Hansen. Doch hatte diese in jedem Betracht glückliche Verbindung, welche allerdings sein äusseres Leben mannichfach umgestaltete, auf seine wissenschaftliche Thätigkeit nicht den geringsten störenden Einfluss.

Er setzte seine unermüdete Thätigkeit und Fleiss ununterbrochen fort, und seine Werke fanden überall mit Recht von der Kritik gebührende Anerkennung. Was seine theoretisch-musikalischen Leistungen betrifft, möchte wohl die hohe Zuneigung, welche ihm Haydn, Mozart, Beethoven und andere Meister der Tonkunst scheukten, eine Zuneigung, die er sich bis an ihren Tod zu erhalten wusste, auch die Würdigung rechtfertigen, welche man seinen musikalischen Kenntnissen eben so anderwärts widerfahren liess. Seine letzten Werke, das 1830 bis 32 erschienene: Für Freunde der Tonkunst, Leipzig, bei Cnobloch, so wie die in drei Abtheilungen kürzlich bei Schott in Mainz erschienene Sammlung vorzüglicher Gesangstücke sichern ihm ein dauerndes Andenken aller Kunstfreunde.

Mit demselben unermüdeten Eifer, mit derselben Tiefe wissenschaftlicher Forschung, als die Tonkunst — pflegte Rochlitz auch die Malerei und Kupferstecherkunst. Erinnern wir uns auch nicht, ein hierauf speciell bezügliches Werk von ihm zu kennen, so spricht er sich doch in einigen seiner Schriften auch hier als Kunstkenner aus, wie es schon von Sachverständigen längst die gebührende Anerkennung gefunden hat.

Seiner geistigen Wirksamkeit und seinem höhern Greisenalter, so wie seiner frommen Gemüthsstimmung angemessen, wurde ihm bereits im Jahre 1830 der ehrenvolle Auftrag des Leipziger Stadtraths, bei Abfassung eines neuen evangelischen Gesangbuches für Leipzig thätig mitzuwirken. Der Auftrag erstreckte sich zwar speciell nur darauf, den Liedern die geeigneten Melodieen anzupassen; allein gern übernahm er auch zugleich mit den geistreichen Mitarbeitern bei diesem Werke, dem Dr. Wolf, Dr. Bauer und Dr. Goldhorn, und in spätester Zeit Herrn Kirchenrath Dr. Meissner, die Zusammenstellung und Bearbeitung der zu Kirchenliedern geeigneten Gedichte. Davon ausgehend: alles Erhabene und Fromme, was christliche Liederdichter aller Zeiten, bis auf die neueste, geschrieben haben, müsse sorgfältig gesammelt, geprüft, was die ältern betrifft, möglichst, ohne den erhabenen oder innigen Eindruck zu schwächen, dem jetzigen Sprachgebrauch angepasst werden, glaubte er den würdigsten Standpunct für ein solches Werk erfasst zu haben. Ueber das Schwierige dieses Unternehmens, so wie darüber, ob und wie weit ihm und seinen Mitarbeitern diese zwölfjährige mühevolle Ar-

heit gelungen ist, werden die urtheilen, welche hiezu befähigt und berufen sind. Er selbst sollte die Einführung desselben nicht erleben!

Zur Geschichte meines Lebens in Hinsicht auf Musik.

Erste Abtheilung.

Kindheit und frühe Jugend.

(Nachgelassenes Manuscript von Fr. Rochlitz.)

Aus einem Briefe Goethe's.

Wenn man der Nachwelt etwas Brauchbares hinterlassen will, so müssen es Confessionen sein: man muss sich als Individuum hinstellen, wie man's denkt, wie man's meint, und die Folgenden mögen sich herausgeben, was ihnen gemäss ist und was im Allgemeinen gültig sein mag.

I.

Kindheit und erste Knabenzeit.

Ich bin in Leipzig den 12. Februar 1769 geboren: der mittlere von drei Söhnen meiner Aeltern. Arme Bürgersleute, namentlich in Sachsen, zeichneten sich damals aus durch Strenge der Sitten, stille, doch emsige Berufstreue, eingezogenen, christlichfrommen Wandel, und ein geruhiges Verzichten auf fast Alles, was man jetzt Lebensgenuss nennt. Meine Aeltern waren arme Bürgersleute: sie zeichneten sich auch durch alles dies aus, und thaten das sogar in höhern Grade, als die meisten ihrer Bekannten, nach deren eigenem Geständniss. Der Vater, seit mittlern Mannesjahren durch selten unterbrochene Kränklichkeit gedrückt und oft durch Nahrungssorgen darniedergebeugt, gewöhnte sich allmälig an gänzliche Einsamkeit und Abgeschiedenheit. Von da an neigte er sich — zwar nicht der Verbrüderung, aber der Gesinnung nach — zu den „Stillen im Lande," welche damals, von dem benachbarten Halle aus, in Leipzig nicht wenige Freunde zählten. Die Gabe, mit Kindern so zu verkehren, dass sich in ihnen offene, freudige Liebe erzeugt, oder die schon vorhandene erhält, vermehrt, befestigt: diese Gabe war ihm nicht verliehen; oder sie kam doch an dem, bei seinem Thun stets gleichförmig ernsten, bei seinem Denken und Empfinden stets schweigsamen Manne nicht uns Kindern bemerklich zum Vorschein. So ehrten wir ihn, empfanden doppelt jedes uns zugewendete freundliche Wort, blieben dankbar für jede uns erzeugte Wohlthat: aber eine gewisse Scheu vor ihm verliess uns kaum in kurzen, besondern Momenten, und Etwas von belebter, kindlichfröhlicher, kindlichtraulicher Zuneigung zu ihm brach nur, wie sich unsrer in Ueberraschung bemeisternd, in einzelnen Augenblicken auf besondere Veranlassung hindurch. Nach solchen Momenten, hatte er sie veranlasst, zog er sich, wie von einer zwar unschuldigen, doch unstatthaften Uebereilung, bald wieder zurück; wo dann auch wir wieder in das vorige Verhältniss zurücktraten — ohne Unzufriedenheit, wie vielmehr ohne Betrübniss. Wir vermissten nichts und wurden uns gar nicht bewusst, dass das anders sein könne. Es war der Vater, es kam vom Vater: so war es in der Ordnung und war gut.

Ganz anders die Mutter; wie überhaupt, so im Verhältniss zu uns. Hell im Geist, heiter im Sinn, gefasst, entschieden im Handeln, aufregend, einnehmend, liebreich, erfreulich im Innern ihres Wesens, im Aeussern ihres Bezeigens: so war sie und so blieb sie selbst in den schwierigsten Lebenslagen und nach vielen traurigen Ereignissen; sie war und blieb so bis an ihren Tod, im dreiundsiebenzigsten Lebensjahre, ja gewissermaassen noch im Tode selbst. Diese ihre köstlichen Vorzüge gingen allerdings aus von ungemein günstigen Naturanlagen, wurden in der Anwendung erleichtert durch eine nie bedeutend gestörte Gesundheit, gefördert, gesteigert, umfassender ausgebildet selbst durch die oft bedrängten Zustände der Familie, wo ja wenigstens Ein Mitglied wachen Geistes, festen Entschlusses zu bleiben und handelnd frisch einzugreifen gezwungen war: sie waren jedoch, diese Vorzüge, festgegründet auf unwandelbares Vertrauen zu Gott und willige Fügung in seinen Willen, was dieser auch verhänge. Bewährt und stets gegenwärtig erhalten wurden der trefflichen Frau dies Vertrauen und diese Fügsamkeit durch vielfaltige eigene Lebenserfahrungen, äussere und innere, die sie sorgsam beachtete und immer von neuem sich vorhielt, so dass sie sich nicht selten eben in den drückendsten Verhältnissen aufschwang zu einer wahren Glaubens-*Freudigkeit*, in welcher sie dann, sich fühlend im Dienst und der Obhut Gottes, muthig dem entgegenging, was zuwiderstand und rastlos thätig bei Tag und Nacht nicht abliess, bis sie es besiegt oder aus dem Wege gedrängt hatte. Uebrigens war sie als Frau anstellig und gewandt, rührig und arbeitsam immerdar, freundlich, sprachfertig und sprachlustig, dazu in jungen Jahren von schönem und bis in's Alter von vortheilhaftem Aeussern, auch keineswegs ohne Bildung, obschon nur von solcher, die durch das Leben selbst, bei eignem Denken über dasselbe und eignem Versuchen in demselben, erlangt werden kann.

Wie nun die Umstände des Hauses sich gestaltet hatten, wendete sie ihr liebebedürftiges, liebeweckendes Herz bei Weitem am Meisten uns Kindern zu, ohne darum im Geringsten ihrem äusserlichen Anscho etwas zu vergeben, oder uns zu verwöhnen, oder auch überhaupt (selbst als wir erwachsen waren) Umstände und Complimente mit uns zu machen. Im Gegentheil: sie nahm uns tapfer zusammen, wusste stets in uns die Ueberlegenheit ihres Geistes geltend zu machen und die Entschiedenheit ihres folgerichtigen Willens durchzuführen. Versuchten wir in Querköpfigkeit oder sonstiger Ungebühr Anläufe dagegen: so liess sie auf der Stelle nicht ab, bis wir reumüthig und in willigem Gehorsam in die gerechten Schranken zurückgetreten waren. Dann aber war in ihr auch Alles vorüber: kein Nachquengeln, keine breiten Moralien. Sie half vielmehr uns selber wieder auf, gewöhnlich durch Beschäftigung, so dass gar bald der alte gute Cursus in neuangefrischter Liebe und bescheidener Hingebung wieder von vorn anfing. Da konnte es nun gar nicht anders kommen, als dass wir an ihr von ganzer Seele hingen. Es war uns, als könnten wir ohne sie nicht eine Stunde bestehen. In ihr und den Aeusserungen ihrer Heiterkeit fanden wir all'

unsere Freude. Und woher hätte auch sonst uns armen, einsamen Knaben Freude kommen sollen? Uebernahm ja zuweilen ein schweres Leiden ihr Gemüth dermaassen, dass sie fühlte, es uns nicht verbergen zu können: so gab sie uns Arbeit auf und zog sich mit der übrigen (sie arbeitete jeden Tag von früh bis in die Nacht) in eine entfernte Ecke zurück, sich da auszuweinen; dann aber — und gemeiniglich in kurzem — fasste sie sich zusammen, rief uns herbei, wies uns ein beliebtes, doch stilles Spiel um sie her an, und, immer emsig fortarbeitend, begann sie dann meistens mit ihrer sehr angenehmen, hellausklingenden Stimme: „Befiehl du deine Wege" — oder: „Auf Gott, und nicht auf meinen Rath" — oder sonst ein erhebendes Trostlied, wodurch sie sich so innerlichst erfrischte, dass nicht selten: „Wie gross ist des Allmächt'gen Güte" — sich anschloss, und dies sogar nicht nach der Choral-, sondern nach der Arien-Melodie gesungen wurde. Wir, bei unserm Nachmalen von Häusern und Thieren aus den elendesten Nürnberger Farbenkästchen oder beim Errichten ansehnlicher Bauten aus Holzquadraten, summten die Gesänge nach: alle Kümmerniss floh aus ihrer Seele; die Dinge hatten in ihr und für uns sich wieder in's Gleiche gerückt.

Wie schwer ist's doch, nicht geschwätzig zu werden, begibt man sich daran, einen Menschen zu schildern, der wirklich einer war! wie doppelt schwer, haben wir hinzuzusetzen: „Und Er war unser!"

Dieser verehrten und geliebten Mutter verdanke ich nun Alles, was mir, dem Kinde und Knaben, Angenehmes zugekommen: aber wohl auch, und wenigstens zunächst, was als Saame des Guten für mein ganzes Leben in meine Brust gelegt oder aus ihr zum Keimen hervorgelockt worden ist. Für mein gegenwärtiges Vorhaben ist aber nur Folgendes anzuführen. Stimme und Gesang der Mutter waren das Erste, was für Musik meinen äussern und innern Sinn, mithin auch meine Liebe erweckte: es ihr, der Sängerin, möglichst gleichzuthun, war meine erste musikalische Vorschule. — Ausser den Liedern der Mutter hatte ich aber auch meine eigenen selbstgewählten Lieblinge im ehemaligen Leipziger Kirchengesangbuche (ein anderes Liederbuch besass ich nicht); Lieder, die nicht von ihr, die auch nicht in der Kirche gesungen wurden, sondern nur, und immer wieder, von mir gelesen, ohne Aufgabe auswendig gelernt, und von Zeit zu Zeit, meist theilweise, nur vor mich hin — mehr gesummt, als gesungen wurden; Letzteres doch wohl nur darum, weil es diesen Liedern an jener doppelten Autorität gebrach. Gleichwohl zog es mich zu ihnen immer von neuem und ich trage daher von jener Zeit her sie noch heute im Gedächtniss. Es waren solche (finde ich nun), worin entweder ein inbrünstiger Geist fast leidenschaftlich sich über heilige Dinge ergoss, oder wo ein christlichheiterer Muth sich an einer Fülle belebter Naturbilder ergötzte, und wo Beides in, wenn auch rauher und unbehilflicher, doch wahrhaft poetischer Sprache geschah. Ich führe von jeder dieser Gattungen einige an:

(von *David Trommer*:)

Brich entzwei, mein armes Herze!
Mein armes Herze, brich entzwei —

(von *Joh. Heinrich Schröder*:)

Eins ist Noth: ach Herr, dies Eine
Lehre mich erkennen doch —

(von *Paul Gerhard*:)

Geh' aus, mein Herz, und suche Freud'
In dieser lieben Sommerszeit —

(von demselben:)

Lobet den Herren, Alle, die ihn ehren!
Lasst uns mit Freuden seinen Namen singen —

Dass ich die ersten gar nicht, die zweiten kaum halb — eigentlich *verstand*: das bedarf keiner Versicherung.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Clavierm usik. Etuden.

Der tüchtige Herr Dr. Hand äussert sich im zweiten Theile seiner Aesthetik der Tonkunst S. 306, über die Etude, wie folgt. „Ursprünglich war die Etude nur für instructive Zwecke bestimmt und errang durch geistreichere Behandlung von Clementi und Cramer eine kunstgemässe Bedeutung und ästhetischen Gehalt. So macht die Etude einen Satz aus, in welchem entweder eine besondere Figur in mehrern Gängen ausgebildet, oder ein an sich bedeutsamer Gedanke in der engern Grenze gewisser Figuren niedergelegt wird. Die erste Art dient, wenn die Passagen und Wendungen eine grössere Fertigkeit und Virtuosität voraussetzen, einem nur technischen Zwecke, und das, was dabei dem Gefühle erfassbar, ist eine anmuthige Beigabe. Die würdigere Art spricht einen einzelnen Gedanken in seiner Figurirung aus, und zwar meistentheils im Verfolg einer Stimme für Darstellung des Anmuthigen und Graziosen. Das künstlerische Verdienst ist hierbei originelle Erfindung, klare Entfaltung und sichre Abrundung, namentlich aber die wohlgefällige Beiordnung der Begleitung einer Hauptstimme." Ferner heisst es: „In dem engen Raume vermag die Etude nicht einen grössern Reichthum zu entfalten, und entbehrt meistens der nachhaltigen Kraft, mit welcher die Vereinigung mehrerer Stimmen einen Seelenzustand erschöpft. Dies haben einzelne Künstler, wie Berger, Hiller, Schumann u. A., durch den Gewinn melodischer Bedeutsamkeit zu ersetzen gesucht und allerdings anmuthige Gebilde des Niedlichen und Zarten gleich Miniaturgemälden gegeben. Wo dagegen Grosses und Erhabenes erzielt wird, da erscheint bei Vielen nur ein Anlauf, der, ernst betrachtet, oft nur ironischer Natur ist. Beim Fortepiano kommt der Vortheil hinzu, dass die Figurirung auf Accorde gerichtet ist, und diese entweder eine Begleitung gewinnen oder — aufgelöst werden, wodurch die Mannigfaltigkeit gewinnt und die Kraft des Ausdrucks sich steigert, Beides für ästhetische Zwecke. Fast jeder Meister des Clavierspiels hat in Etuden seine individuelle Vortragsweise, wie die Fertigkeit, in welcher er besonders hervortrat, niedergelegt. Zu beklagen ist, welch grosser Schatz einzelner, schöner und gehaltvoller Gedanken wie unentwickelte Embryonen in dieser fragmentarischen

lich mehr über Musik im Einzelnen gesagt werden wird, erst abzuwarten, und dann, wenn er es vermag, dies alles zusammenzufassen; er wünscht das um so viel mehr, da ihm, was bisher über jenen Punkt in der Anwendung auf Musik gesagt worden, nicht ganz klar hat werden wollen. Der Verf. mache sich die weitere Ausarbeitung seiner Schrift nur recht wichtig und gehe mit allem Ernst daran; denn gelingt es ihm, den angegebenen Zweck zu erreichen, so hat er sich damit gewiss ein sehr bedeutendes Verdienst erworben.

Terzette für drey Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, von August Bergt. Zweytes Heft. Leipzig, bey Karl Friedrich Enoch Richter. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Das erste Heft dieser sehr schätzbaren Terzette ist im dritten Jahrgang dieser Zeitung S. 845-48. durchgegangen, charakterisirt und beurtheilt worden, wo es denn auch sein gebührendes Lob erfahren hat. Da der Komponist sich bey diesem zweyten Heft im Geist und in der Manier ähnlich geblieben, und dieses jenem ersten überall gleichzustellen ist: so bedarf es hier nur der Anzeige, dass diese Fortsetzung da sey, und wer sich für den kunstreichern Gesang bilden, oder wer, schon dafür gebildet, Andere damit erfreuen will, wird sie sich zu verschaffen suchen. Der erste Gesang ist durch Hrn. Bergts Bearbeitung zu einer interessanten dramatischen Scene geworden, wo die Tochter (Sopranstimme) ihrem Geliebten (Tenorstimme) in die Welt folgt und vom Vater (Basstimme) das letzte Lebewohl hinnimmt. Die Musik ist mit so viel Plan und Sinn angelegt, dass nicht nur die Charaktere ihre genaue Bestimmtheit haben, sondern dass die Handlung auch dieser gemäss ihre Exposition hat, dann fortrückt und sich in sich selbst beschliesst. In der anfänglich nur sanften Rührung des Mädchens, in dem schmeichelnden Zureden des Liebhabers, in der Gefasstheit des Vaters ist die Musik eben so wahr und ausdrucksvoll, als hernach, wo die Rührung aller beym Lebewohl steigt. Im zweyten Gesange hat besonders das Allegro schöne und kräftige Stellen. Der dritte Gesang ist aber dem Rec. bey weitem der liebste. Der Komponist fängt mit bequemer, fast etwas nachlässiger Musik, gerade wie sein Dichter, Hölty, mit den bekannten Worten: Wer wollte sich mit Grillen plagen — an; verweilt dabey nicht länger, als dieser, sondern lässt, wo der Dichter einiger Betrachtung Raum zu verstatten beginnet — „Noch rinnt und rauscht die Wasserquelle" u. s. w. — erst ein etwas ernsteres, mahlerisches Akkompagnement eintreten, hebt nun allmählig auch die Singstimmen; hält durch, sich fast immer ähnlich bleibende Figuren in diesen und in jenem die verschiedenen Erinnerungen des Dichters, wie es seyn musste, sehr gut zusammen: und mit den Worten: O, wunderschön ist Gottes Erde u. s. w. lässt er einen leichten und vortrefflichen kanonischen Satz eintreten, der meisterhaft geschrieben, und in welchem auch der Verbindungssatz der Stimmen — die Wiederholung der Ausrufung: wunderschön — mit eben so viel Ueberlegung, als Gefühl und Geschmack gewählt ist. So etwas beweiset den innern Beruf eines Komponisten für den Gesang mehr, als ein Dutzend nicht eben schlechter Bravourarien oder Rondo's, die sich bey Kunstfertigkeit und Erfahrung dutzendweis zu jeder Zeit auf Bestellung machen lassen. Das rasche, doch weniger auszeichnenswerthe Allegro zu den Worten: drum will ich, bis ich Asche werde, mich dieser schönen Erde freun — bringt das Ganze recht stattlich zu Ende.

Herr B. ist gewiss unsrer Meynung, dass sich gerade in solchen Kompositionen der Verf., in Ansehung des Satzes und der Behandlung der Worte, nicht alles erlauben sollte, was die musikalische Grammatik erlaubt oder das Beyspiel grosser Musiker entschuldigt; darum sollte Er, dem das ein Leich-

Kunstform verloren gehn. Anders lauten allerdings die Urtheile unsrer Tagesblätter, in denen man so vieles Wundersame und Bedeutungsvolle aus den Etuden herausphantasirt, dass man die Begeisterung unsrer Künstler und deren Hörer nach Etuden messen und bestimmen möchte."

Ref. erlaubte sich vorstehende ziemlich umfassende Definition der Etude hier anzuziehen, wäre es auch nur, um jungen Componisten in's Gedächtniss zurückzurufen, was eine Etude sein soll und wie sie sonst war. Es wäre falsch, wenn Ref. aussprechen wollte: wir hätten der Etuden genug! Dies Feld ist so lange unerschöpft, als noch neue Figuren u. s. w. erfunden werden und das Clavierspiel im Fortschritt begriffen ist, sei dies nun auf gutem oder schlechtem Wege. Allein das Wesen der Etude hat sich verändert, die Etude ist nach allen Seite hin ausgeartet; mit der Benennung „Etude" nimmt man es nicht mehr genau, die Mechanik hat solche Fortschritte gemacht, dass gewisse Figuren, Arpeggios und gebrochne Accorde, die sonst schwierig genannt, nur Etuden zugewiesen waren, jetzt in Nocturnes u. s. w. vorkommen und für keine Schwierigkeiten mehr geachtet werden. Oft spielt die Etude in's Capriccio, dem sie allerdings am Nächsten verwandt ist, über, und für gewisse Arten Etuden hat man ganz neue Namen in der musikalischen Welt erfunden. — Hält man aber d n Gesichtspunct fest, dass ein Componist in seinen Etuden seine individuelle Vortragsweise, seine Eigenthümlichkeit, und die Fertigkeit, in welcher er besonders hervortritt, niederlegt, und dass sich sonach aus der Verschiedenheit des Styls und der Spielart des Componisten immer ein Unterschied zwischen den Etuden verschiedener Componisten findet, so sind die Etuden nützlich und für den Bildungsgang im Clavierspiel sogar nothwendig zu nennen, und es wäre eine solche Etudenschau für einen Referenten eine ergötzliche Sache, wenn nur immer grade befähigte und berufene Meister sich mit der Combination solcher Etuden befassten, und der Ref., wie das sonst so schön war, die Etuden genau classificiren könnte, z. B. „diese Etuden sind zweckmässig gearbeitet; diese sind lehrreich; diese sind geistvoll; andere sind neu, trefflich erfunden, und höchst originell u. s. w." Zu solchen befriedigenden Exclamationen gelangt man aber jetzt nur selten, und auch bei Betrachtung der vorliegenden neu erschienenen Sammlungen wurde im Ref. manches Bedenken, manches Aber und Wenn — laut, so Treffliches auch zum Theil darinne geboten ist.

Es sind:

H. Ravina: 25 Etudes caractéristiques. Bonn, bei N. Simrock. Zwei Lieferungen, jede 5 Fr.

Den Namen des Componisten finden wir hier zum ersten Male. Wie wir diesen Etuden die Zweckmässigkeit nicht absprechen können, müssen wir sie doch nur als Mitläufer betrachten. Neues finden wir darin nicht, im Gegentheil ist Manches in frühern Etuden Anderer bereits besser behandelt worden, und an den melodischen Sätzen des Componisten, der, wie sein Name vermuthen lässt, ein Italiener ist, haftet etwas von der Vocalnatur seines Landes, die in jenen, als instrumentalen, einen Mangel empfinden lässt. Zweckmässig sind jedoch die meisten dieser Etuden zu nennen, wie No. 9, 11, 12, 19, 21, 24. Das Epitheton „caractéristiques" finden wir nicht genau bezeichnend. Ehrenvoller Erwähnung sind sie jedoch werth und wir zweifeln nicht, dass sie sich Freunde erwerben werden.

Weit empfehlenswerther sind des alten Clavier-meisters

Ch. Czerny: 24 Grandes Etudes de Salon caracteristiques et pittoresques pour le Piano, op. 692. Quatre Cahiers. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Jede Lieferung 1 Thlr. 5 Ngr.

Dies sind meistens Darstellungen menschlicher Zustände und Gefühle, Landschaftsgemälde und Bilder im Gewande der Etude, Caprice und Romanze (obschon wir No. 17 nicht als Etude u. s. w. gelten lassen können; eben so ist No. 18 eher ein Nocturne zu nennen). Als solche Schilderungen sind sie an sich schon von mehr poetischem Gehalte und vermögen zu fesseln, wenn man auch nicht gerade behaupten kann, dass das Poetische Czerny's hervorstechendes Verdienst sei. Aber der erfahrne Meister geht hier einmal recht aus sich heraus und nöthigt uns ein lebendiges Interesse ab; er ist so practisch, kennt die Bedürfnisse so genau, und verbindet das utile cum dulci überall, so dass wir behaupten können: „die Clavierspieler jeder Farbe und Richtung werden diese Etuden nicht unbefriedigt aus der Hand legen." So empfehlen wir dieses auch in seinem Umfange bedeutende Werk, das in einer höchst eleganten und vortrefflichen Ausgabe vorliegt, mit voller Ueberzeugung.

H. F. Kufferath: Six Etudes de Concert, op. 8. Bonn, chez Simrock. Pr. 5 Frs.

Von diesen fesseln uns einige ausserordentlich und gleich No. 1 lässt uns den Componisten recht lieb gewinnen. Freilich ist gerade No. 1 keine Concertetude, sondern sie wird gerade im heimlichen Stübchen bei weicher Gemüthsstimmung des Spielers am Besten effecturen. Eben so ist No. 2, obgleich sie brillant in der linken Hand ist, nicht da, um im Salon zu glänzen. No. 3 gehört aber durchaus wieder in's Stübchen. Diese drei sind vortrefflich und zeichnen sich sowohl durch ihre Spielbarkeit als durch einfach schlichten und doch edlen Gesang aus. Können wir letztern auch No. 4 nicht absprechen, so ist sie uns ein wenig zu schwierig und unbequem; sie ist aber eine gute Etude. Weit schwieriger durch Touart und anhaltend schweres Figurenwesen ist No. 5. Die letzte hat ein tüchtiges Etudengesicht, dient aber mehr technischem Zweck und ist uns deshalb etwas zu lang. Wir empfehlen diese schönen Etuden angelegentlichst und wünschen, dem vielversprechenden Verfasser recht bald auch in grössern Musikformen wiederzubegegnen.

A. Rubinstein: Ondine, Etude pour le Piano, op. 1. Berlin, chez Schlesinger. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Der junge überaus tüchtige Clavierviruose, den wir als einen eminenten und lebensvollen, durch reife Auf-

fassung der vorgetragnen Compositionen von verschiedenen Meistern ältrer und neuerer Zeit zur höchsten Bewunderung hinreissenden Spieler kennen gelernt haben, tritt hier bereits kühn in die Reihen der Componisten. Dass ein Virtuose, der tagtäglich die Compositionen neuester Richtung spielend überwindet, eine einfache Cantilene, mit Harpeggios frisirt, erfinden und aufschreiben könne, ist nichts Unerhörtes; dass aber die Cantilene abgerundet ist, zeigt wenigstens von einigen Anlagen und Geschick. Ob derselbe auch schon grössere Studien in der Composition gemacht habe, das lässt sich aus diesem kleinen Versuche nicht errathen. Als Product eines noch in den Kinderjahren stehenden Virtuosen zeigen wir jedoch diese Kleinigkeit gebührend lobend an; sie ist leicht und fasslich. Im sechsten Tact und seiner Wiederkehr dürfte das vierte 32theil besser *d* heissen.

N. W. Gade: Frühlingsblumen. Drei Stücke für das Pianoforte. Copenhagen, bei Lose u. Olsen. 10 Ngr.

Aus Copenhagen ist Ref., mit Ausnahme der tüchtigen Hartmann'schen Compositionen, seit langer Zeit nichts zu Gesicht gekommen. Diese drei Stücke sind sehr hübsch und melodiös, leicht, oder höchstens mittelmässig schwer zu nennen, anspruchslos aber doch recht ansprechend und führen den Schüler zum Theil in die neuere Spielart ein. Ref. darf sie mit voller Ueberzeugung empfehlen.

A. Lindblad: Duo pour Piano et Violon, op. 9. Maynz, chez Schott. Pr. 3 fl. 36 Xr.

Das Hauptverdienst dieses Duo's ist Leichtigkeit; aber es ist trocken. Oefter schaut eine gewisse Originalität durch und interessante Arbeit, wie im Thema des zweiten, und im zweiten Theile des letzten Satzes; aber sie kommt nicht recht hervor und die grosse Einförmigkeit und Trockenheit in der Arbeit behält zu sehr die Oberhand. Ref. lobt gern die Componisten, die die Form der Sonate (das Duo ist eine reine Sonate für Pforte und Violine) in Ehren halten und das herrliche Feld derselben bebauen. Hier ist aber zu wenig Schwung und Erhebung der Phantasie darin, und vor Allem — zu wenig Melodie. Demohngeachtet ist dies Duo eine dankens- und beachtenswerthe Gabe und dürfte sich wegen ihrer leichten Ausführbarkeit viel Freunde erwerben, die sie auch verdient.

Ign. Moscheles: Fantaisie brillante sur une Cavatine de l'opera „Zelmira" de Rossini et une Ballade de „L'enlevement du Serail" de Mozart, comp. op. 106. Leipsic, chez Kistner. Pr. 25 Ngr.

Eine von Meisterhand leicht hingeworfene aber gute Arbeit, nicht schwer und ziemlich brillant, die wir Lehrern und Schülern als eine Bereicherung ihres Repertoirs empfehlen. Die Fantasie besteht aus einer kurzen arpeggirenden Einleitung in Em. Bachs Manier, einem kurzen Andante, worauf in dem zum Allegro führenden Animato bereits das erste Thema angedeutet wird. Die Thema's werden erst einzeln vorgeführt, und Seite 14 geschickt mit einander verwebt, worauf das Ganze mit einer angemessenen Passage beschlossen wird. Dass der Meister uns hier mit etwas Leichterem beschenkt, verdient besondern Dank. 16

Nachrichten.

Wiener Musikleben. October, November, December. Mein Vorgänger, der würdige *Seyfried*, sagte noch kurz vor seinem Tode: „'s muss anders werden." Ach! der Gute! seine Blütenzeit fiel in die goldne Periode der grossen österreichischen Weltclassiker, und er meinte, es müsse in seinen alten Tagen wieder Frühling werden in der Kunst, Frühling in seinem Sinne. Aber der grosse Ocean der Zeit kennt das Tröpfchen eines Menschenlebens nicht, und gährt und treibt, und gebährt, manchmal erst nach grossen Zwischenräumen, wieder neue Frühlinge; nur dass wir die Uebergänge wenig merken, bis die Stimmen gewaltiger Geister uns zurufen: er ist geworden! — Friede dem entschlafenen Meister! Die Wogen der Zeit schliessen sich über seinem Grabe. Ihr Rauschen klang ihm vielleicht etwas fremder als uns den Spätergeborenen; andere Harmonieen rollen sie vorüber. Versuchen wir es, sie zu belauschen, ihren Klang, ihr Tosen, ja auch ihren Schaum betrachtend und erzählend zu skizziren, und ob Nebel des Irrthums auf diesen Fluten lagern, oder der Strahl der Wahrheit sich in ihrem Glanze spiegle. Unser musikreiches Wien, wo das Kunstleben durch Grösse der Verhältnisse und durch Mannichfaltigkeit der Gestaltung, man kann wohl sagen, eine Welt im Kleinen bildet, sei der Punct, von welchem aus wir den Gang der musikalischen Zustände beobachten, in der Weise nämlich, als sie sich unserer Erkenntniss, unserem Gefühle, unserer Sympathie darstellen.

Theater. Der Impresario unseres k. k. Opernhauses ist ein Italiener. Natürlich sind ihm die „ini's, eti's" u. s. w. in's Herz gewachsen. Nichtsdestoweniger ist er contractmässig verpflichtet, jährlich drei deutsche Novitäten in die Scene zu bringen, denn der Hof, der einen tüchtigen Zuschuss bezahlt, meint es gut, und will so deutsche wie italienische Kunstpartei zufrieden gestellt wissen. Er rettet also wenigstens den Schein der Unparteilichkeit, indem er vorzügliche deutsche Meister der Gegenwart entweder für seine Bühne zu schreiben engagirt — *Lindpaintner's* „Genueserin" — oder sie ihre Novitäten hier zu dirigiren einladet — *Lachner* seine „Catharina Cornaro." — Auch einheimischen Talenten gelingt es zuweilen, wiewohl nur durch höhere Einflüsse, daselbst ihre Werke der Oeffentlichkeit vorzuführen — *Hoven's* „Turandot," „Johanna d'Arc," *Geiger's* „Wlasta," *Netzer's* „Mara." — Von grosser Abwechslung ist unser Beherrscher des nächtlichen Reiches überhaupt kein besonderer Freund, und die Beschränktheit des Repertoirs, die gar manchen werthen Gast schon in Verlegenheit gebracht hat, hält den wechselsüchtigen Wie-

nern gar salbungsreiche Vorlesungen über die — Genügsamkeit. — Die erste Novität der Wintersaison war:

„Czaar und Zimmermann.“ Reich ist der Schmerz, arm der Scherz auf der deutschen Opernbühne. Selbst die Italiener haben ihren Buffonaden den Rücken gekehrt, und nur die Franzosen, die jedoch im Grunde nie von Herzen lachen konnten, witzeln fortwährend gerne. *Lortzing* traf bei den Wienern in's Schwarze. Man erfreut sich an den theatergewandten Situationen, an den heitern Charactern, vor Allem an der melodiösen, frischen, schön harmonisirten und instrumentirten Musik, die des Effectvollen, Pikanten Vieles enthält, ohne deshalb gesucht zu sein. Einem muntern, rothwangigen Jungen ist sie zu vergleichen, der, wenn er auch zuweilen etwas französisch oder italienisch dreinplappert, dennoch nie aufhört, seine gute, deutsch-gemüthliche Gesittung vorwalten zu lassen. Die Darstellung dieser Oper durch Dem. *Lutzer* und die Herren *Schober*, *Erl*, *Langenhaan* und *Pfister* ist eigentlich nur musikalischerseits zu loben. Das Spielen und die Prosa im muntern deutschen und französischen Singspiele macht den an lauter geschraubten Opernpathos gewöhnten Künstlern von heute viel zu schaffen. Durch die ewigen Jammer- und Nothopern ist die Darstellung der Natur, die freilich im Abrisse des heitern Lebens mehr zum Durchbruche gelangen kann, in lauter Affectation und blasirten Heroismus aufgegangen; ihre heitern Charactere sehen meistens aus, als ob sie eine lustige Maske angethan hätten, ohne die traurige auszuziehen. Unbestreitbar müssen die deutschen Operisten, zum Theil wohl auch gegen ihr Verschulden, hinter ihre Vorgänger von vergangenen Jahrzehnten zurücktreten. Ausnahmen hier wie überall. So z. B. die *Lutzer*, die als Marie bei anziehender Natürlichkeit auch eine hübsche Prosa entwickelt, ohne jedoch in den wirksamen Pointen die *Brünning-Wohlbrück* zu erreichen, welche dieselbe Partie im Josephstädter Theater mit Eclat gegeben hat. Ihre Einlagsarie im ersten Acte vom Kapellmeister *Proch*, ein Cadeau aus Trilern und Läufen zusammengesetzt, für Freunde dieser Artikel, will wenig bedeuten. Eingreifender in's Ganze ist die von dem lieblichen Tenoristen *Granfeld* in eben jenem Theater gesungene einfache und ansprechende Cavatine, mit welcher sich auch *Erl* Beifall zu verschaffen weiss. *Lortzing's* Oper ist stehend geworden, und auf dem Wege zu einer halben Volksthümlichkeit begriffen.

„Catharina Cornaro, Königin von Cypern.“ Nur ungern berichte ich über den geringen Erfolg dieses in seiner Art trefflichen Werkes vom königl. baierischen Hofkapellmeister *Franz Lachner*, der es persönlich dirigirte und viele, recht viele herzliche Freunde hier zählt. Es wollte weder in's Ohr noch in's Herz des hiesigen deutschen Publicums, das es übrigens an äussern Beifallsbezeugungen keineswegs fehlen liess. Und dennoch nährt dieses gewiss den beweglichsten, wärmsten Sinn für alle tüchtigen Erzeugnisse der vaterländischen Muse, ja es schaart sich sogar bei solchen Gelegenheiten lebhaft und gläubig um den werdenden Apostel und trüge gerne die Begeisterung für den Sieg deutscher Kunst mit sich nach Hause. Allein zu seinem wahren Leidwesen erkannte es auch hier wie bei *Lindpaintner's* „Genueserin“ trotz aller Anstrengungen nur ein — verlornes Spiel. Die hiesige Critik, bereit allen deutschen Bestrebungen von ächter Gesinnung auf's Wärmste das Wort zu führen, mühte sich vergebens ab, auf die zahlreichen Gelungenheiten des achtbaren Werkes hinzuweisen; doch, wie bei allen Veranlassungen, wo die Sympathie des grossen Publicums fehlt, umsonst. Kein Wunder auch! denn gibt es irgend eine Residenz, wo die Kritik, diese Dolch und Lorbeer spendende Richterin, den grossartigen Verhältnissen des Musiklebens, dem eigensten Gefühle, der vorherrschenden Meinung der Masse nicht imponiren kann, auch durch die überzeugendsten Aussprüche nicht — so ist es wohl das lebhaft bewegte Wien. Man erkannte zwar die kunstvolle Ausarbeitung der Musikstücke, die Zartheit der Instrumentirung, die grösstentheils richtige Haltung der Charactere, man würdigte einstimmig Conception und Fattura, allein man ward bei alle dem nicht erregt, blieb kalt, und Kälte, auch wie nahe ist sie doch mit Langeweile verwandt! Ich habe dieses Werk mehrmals aufmerksam angehört, es auch, um mit zum Abschlusse zu kommen, ruhig prüfend am Claviere durchgenommen, und mich darauf fest überzeugt, dass der schwache Erfolg bei nicht unerheblichen Fehlern des Buches, dem Mangel an belebenden Melodieen, der breiten Ausführung, dem zu starken Hervortreten der harmonischen und orchestralen Details, wie auch dem zu elegisch gehaltenen Colorite zuzuschreiben sei; lernte also hierbei *Lachner* als würdigen deutschen Tonsetzer neuerdings achten, ohne deshalb — selbst ein entschiedener Verfechter des melodischen Princips — mit den Gefühlen des Publicums eben in Widerspruch zu gerathen. Die Ausführung durch Mad. *van Hasselt-Barth* und die Herren *Erl*, *Kraus*, *Schober* und *Draxler* durfte als genügend bezeichnet werden.

„Mara,“ romantische Oper in drei Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *J. Netzer*, beides hiesige Autoren, obgleich nicht eigentlich Novität, da sie bereits im Frühjahre gegeben worden, erwähne ich blos deshalb, weil dieses beifällig aufgenommene Werk, meines Wissens, in diesen Blättern noch keine Besprechung fand. Mara, Tochter des verstorbenen Zigeunerhäuptlings, fällt durch Selbstmord als grossmüthiges Opfer für ihren Geliebten Manuel, einen jungen Edelmann, den der Wille seines Vaters, Cornaro, mit Ines, einer entfernten Anverwandten, vermählt hatte. Als in die Handlung wesentlich eingreifend erscheint auch Torald, der Zigeunerhäuptling. Die beiden anstrengenden, doch dankbaren Hauptpartieen Mara und Torald sind für Mad. *Hasselt-Barth* und Herrn *Staudigl* geschrieben. In dem grösstentheils gelungenen Texte des talentbewährten Dichters sind wirksame Scenen hingestellt und sowohl die Romantik des Stoffes, als die lyrischen und leidenschaftlichen Momente, zu welchen er geeignet, mit Geschick benutzt. Nicht einverstanden kann ich jedoch mit den zu häufigen Terzetten sein, für welche ein Componist nicht immer genug Verschiedenheit in der Behandlung herbeischaffen kann. — *Netzer* hat mit dieser seiner Erstlingsoper sich einen vortheilhaften Ruf erworben und durch sie ein unzweideutiges Talent zu dramatischen Arbeiten dargethan. Theilt sie gleich mitunter manche Gebrechen der jetzi-

gen deutschen Operamusik überhaupt, als da sind: lyrische Weitschweifigkeit — trübes Colorit mit einzelnen grellen Lichtern und Schatten — harmonische und orchestrale Ueberladung — unrichtig angewendete Detailmalerei, — Ringen nach äussern Effecten, — Schwankungen im Style u. s. w., — so enthält sie andererseits wieder so viel Frisches, Empfundenes, tonlich Ergreifendes, dass dieses Werk der ihm gewordenen Anerkennung würdig erscheint. Der ganze erste Act ist voll erregender Lebendigkeit. Eine Arie Torald's und eine grosse Scene Mara's vor dem erleuchteten Schlosse des Geliebten im zweiten Acte und ein Terzett im dritten, in welchem Mara entsagt und stirbt, ist dramatisch treffend gehalten und verdient ebenfalls alles Lob; so auch der rein pittoreske Theil der Musik. Die Einmischung nationeller Rhythmen, manchmal gelungen, führte in einem Ensemble des dritten Actes zu weit. Uebrigens hat die Fantasie des jungen Componisten das Maass der vorhandenen Kräfte in Bezug auf Mad. *van Hasselt-Barth* offenbar überschritten. Die leidenschaftlich-wilde, fast dämonische Grösse, zu welcher Mara im Laufe der Oper heranwächst, erfordert eine organische und psychische Ausdauer und Gewalt, die, voll theatralischer Wirkung zwar, jener trefflichen Künstlerin nicht innewohnt. *Staudigl's* Torald hingegen, der bei grossen Forderungen an Gesang und Darstellung gleich der Partie Mara's sich innerhalb des Kreises einer gewissen Eigenthümlichkeit bewegt, war abgeschlossen und befriedigte vollkommen, wiewohl dieser Künstler, nach längerer Krankheit in dieser Rolle wieder beginnend, noch nicht Herr aller seiner Mittel geworden war. Rollen zweiter Ordnung sind die Manuel's, Tenor — *Erl*, später von Herrn *Kraus* gegeben, Cornaro's, Bass — *Draxler*, und Ines, Sopran — *Mayer*. Bei dem Mangel an gut und dankbar sich singenden, geschmackvollen deutschen Opern verdiente dieses Werk, das überdies auch keinen scenischen Aufwand voraussetzt, weitere Verbreitung.

Der vorbenannte *Kraus*, eine erst im Laufe des entwichenen Sommers gemachte Acquisition von Belang, ist ein noch ziemlich junger Mann mit einer sehr sonoren, edlen, volubilen und kräftigen Tenorstimme, die vom kleinen *c* bis in's eingestrichene *as* oder *a* reichend fast gleich timbrirt erscheint und an *Wild* in seiner jugendlichen Periode erinnert. Dabei entwickelt seine bisher gegebenen Rollen: „Sever," „Polyeuct," „König von Cypern" und „Manuel" (siehe oben) guten Vortrag, deutliche Aussprache, lebhaftes Gefühl und tragen auch von Seiten des Spieles den Stempel eines ächt künstlerischen Berufs zur Bühne an sich, dem frühere Beschäftigung mit Musik und Malerei förderlichst vorgearbeitet hat. Freilich mangelt ihm zur Zeit noch Rundung der melodischen Phrase, Beherrschung der Kraft, wohlangebrachte Respiration, Letzteres besonders bei den Cadenzen; allein von einer solch ungewöhnlichen Befähigung im Vereine mit ausdauerndem Fleisse lässt sich für die Folge das Beste hoffen. Verwirklichen sich diese Hoffnungen, so zählt die deutsche Opernbühne vielleicht um einen ihrer vorzüglichsten Repräsentanten mehr. —

(Beschluss folgt.)

Berlin, im Januar. Am Neujahrabende ist Herr General-Musik-Director Ritter *Meyerbeer* hier glücklich angelangt und wird zunächst *Spohr's* Oper Faust neu in Scene setzen. Auch *Franz Liszt* und *Rubini* sind hier eingetroffen. Letzterer hat bereits am 4. d. in der Lucia di Lammermoor im Verein mit der italienischen Operngesellschaft der Königsstädtischen Bühne den Edgardo mit grossem Beifall des höchst glänzenden Publicums, bei dreifach erhöheten Preisen, gegen ein Honorar von 800 Rthlr. preuss. Cour. für jede Gastrolle, gesungen. Das Nähere über diesen europäisch berühmten Tenoristen am Schlusse dieses Berichts. — *Liszt* gab am 8. d. sein erstes Concert im Saale der Singacademie, ohne *Rubini's* Mitwirkung, zu den vorjährigen Preisen von 2 und 1 Rthlr. Mit *Döhler* vereint, der hier grossen Beifall findet, spielte *Liszt* das bekannte Hexameron auf zwei Pianoforte's. Da nun auch *Spontini's* Cortez mit Dem. *Marx* als Amazily nächstens wieder gegeben werden soll, so haben wir über Mangel an Kunstgenuss nicht zu klagen. Auch im December v. J. fehlte es nicht daran, wenn gleich wenig neue oder ausgezeichnete Productionen zu erwähnen sind, da den Hauptreiz fortwährend der Tanz der Dem. *Fanny Elsler* ausübte. Diese liebliche choreographische, besonders in der Mimik, wie im graziösen Tanz ausgezeichnete Künstlerin ist im „Hinkenden Teufel," der „Sylphide" und in einem, neu von ihr eingerichteten Ballet: „Die Tarantel" von *Scribe* und *Coralli*, mit Musik von *Casimir Gide* (das seitdem noch zweimal wiederholt ist und gefallen hat) nur dreimal im December aufgetreten, da Dem. *Elsler* durch eine Beschädigung des Fusses zu tanzen verhindert wurde. — Die königl. Oper bewegte sich in Wiederholungen des Don Juan, Feensee, der Iphigenia in Tauris von *Gluck*, *Mozart's* Figaro, Die Hirtin von Piemont von *Schäfer* und Marie, die Tochter des Regiments. Eine neue Oper: „Linda von Chamouni" von *Donizetti* wurde in den Hauptrollen der Dem. *Tuczeck* und des Herrn *Mantius* vorzüglich gut ausgeführt und dreimal gegeben, ohne grosse Sensation zu erregen, da die Handlung mit dem Drama: „Die neue Fanchon" gleichen Inhalts, und die musikalische Composition wenig verschieden von allen andern des vielschreibenden Maestro ist. Besonders gelungen sind demselben die (nur zu häufigen) Duette, auch die Balladen der Linda und des Savoyarden Pierrotto, welche Dem. *Hähnel* recht characteristisch sang. Auch die Gebete im ersten Finale und am Schlusse der Oper sind melodisch und wirksam. Die komische Baritonpartie des Marquis ist sehr pikant durchgeführt, ganz in italienischer Buffoweise, nur etwas zu gedehnt. Am bedeutenden Ensemble's fehlt es der im Ganzen monotonen Oper, deren sentimentale Handlung durch die Musik zu sehr in die Breite gezogen wird. — Signora *Schoberlechner* hat im December noch einmal die Donna Anna im Don Juan und Scenen aus Semiramide mit Dem. *Hähnel* vereint gesungen, und ist dann vom Opernrepertoir gänzlich verschwunden. — Dem. *Hedwig Schultze*, deren Engagement nach abgelaufenem Contract nicht erneuert war, ist am 2. d. M. über Dresden nach Breslau abgereist. Am 7. December v. J. fand eine ziemlich einfache Säcularfeier der Einweihung des königl.

Opernhauses 1742 durch Aufführung eines von *L. Reilstab* gedichteten, vom MD. *Taubert* in Musik gesetzten allegorischen Festspiels Statt, in welchem nur die Tonkunst (Dem. *Tuczeck*) sang, die Dicht-, Bau-Kunst und Geschichte recitirend auftraten. Lebende Bilder aus dem thatenreichen Kriegsleben Friedrichs des Grossen machten mehr Wirkung, als die dem Festspiel vorangehende, etwas trockene Ouverture von *Graun* zur ersten Oper Cleopatra (vor 100 Jahren), mit welcher besonders die moderne Festspielmusik scharf contrastirte. *Gluck's* Iphigenia in Tauris machte den würdigen Beschluss der Kunstfeier. Das alte Jahr wurde sehr belustigend mit dem neu in Scene gesetzten „Schwestern von Prag" beschlossen. Die italienische Oper hat neu die bekannte *Donizetti*'sche Oper Maria, ossia la figlia del Reggimento, unter beifälliger Aufnahme der Signora *Zoja* in der Titelrolle gegeben, übrigens aber sich auf Reprisen beschränkt. — An Concerten war besonders Ueberfluss. Die königliche Kapelle führte in zwei Soiréen *Spohr's* D moll-Symphonie, Festouverture von *Beethoven* und die prachtvolle C dur-Symphonie von *Mozart* mit dem fugirten Rondo, die hier noch unbekannte Symphonie von *Franz Schubert* (welche bei aller Schönheit der Erfindung etwas zu lang und nicht concentrirt genug in der Form gefunden wurde), ferner *Mozart's* Ouverture zu Belmonte und Constanze, mit der sich anschliessenden Arie, und die klare, pompöse D dur-Symphonie von *Beethoven* sehr erfolgreich aus. In zwei Quartettsoiréen der Herren KM. *Zimmermann, Ronneburger, Ed. Richter* und *Lotze*, deren Zusammenspiel immer mehr Einheit und Verschmelzung gewinnt, hörten wir die Quartette von *Haydn* in D- und G dur, *Mozart* in G dur, *Beethoven* in Es dur und B dur und von *Schubert* in D moll. Der solide und geschmackvolle Pianist Herr *Theodor Döhler* gab zwei musikalische Abendunterhaltungen mit gesteigert günstiger Aufnahme. In der ersten trug derselbe nur eigene Compositionen oder Arrangements für das Pianoforte (ohne Begleitung) vor, von denen besonders sein Nocturne in Des dur, die Trilleretude und Tarantelle lebhaften Beifall fanden. In der zweiten Soirée trug Herr *Döhler* die grosse Sonate von *Beethoven* in C dur, Op. 53, nicht allein correct und sehr fertig, sondern auch mit dem Geist vor, welchen diese erfindungsreiche Composition nothwendig bedingt. Besonders elegant und fein nüancirt war die Ausführung des lieblichen Rondo's mit den Trillern zur Melodie des Thema's. Ausserdem führte der Concertgeber sechs eigene Compositionen für das Pianoforte gleich musterhaft aus, von denen besonders eine Etude in E moll und die Etude für die linke Hand, wie die *Schubert*'sche Melodie Adieu, und eine sehr lange und schwere Caprice auf Motive aus *Halevy's* Guido und Ginevra enthusiastischen Beifall fanden. In diesem Concert sang Dem. *H. Schultze* zum letzten Mal auch eine italienische Barcarole von *Döhler*. Es ist noch zu bemerken, dass Herr *Döhler* ein ungemein discreter und geschmackvoller Gesangbegleiter ist. — Im Saale des königl. Schauspielhauses gab der geschätzte Posaunenvirtuos Herr KM. *Belcke* am 8. v. M. ein sehr besuchtes Concert, in welchem derselbe ein neues Concertino von *C. Böhmer* und Variationen auf das beliebte Lied des Czaaren in der *Lortzing*'schen Oper, mit kräftigem Ton, rein und mit grosser Fertigkeit vortrug. Interessant war noch eine neues Concertino für die Violine von *David's* geistreicher Composition, welches der Herr KM. *Ries*, wie auch später zwei sehr melodische Romanzen eigner Composition, mit grosser Präcision, Reinheit der Intonation und eben so grosser Fertigkeit als Geschmack ausführte. Zum ersten Male hörten wir auch die von *Hector Berlioz* für grosses Orchester wirksam eingerichtete „Aufforderung zum Tanz" von *C. M. v. Weber* und eine Pastorallfantasie für die Flöte, von dem herzoglich Altenburg'schen Kammermusiker Herrn *C. G. Belcke* mit gutem Ton und fertig ausgeführt. — An demselben Abende gab der Sänger *Pantaleoni*, ein angeblicher Schüler *Rubini's*, im Saale des Hôtel de Russie ein wenig besuchtes Concert, in welchem er mehrere Arien und Romanzen, zum Theil von seiner eigenen Composition, vortrug. Besitzt dieser Tenorist gleich wenig Stimme, so ist doch sein hohes Falsett und seine überladen colorirte Vortragsweise merkwürdig. — *Rubini* hat bis jetzt erst einmal als Edgardo in der Lucia di Lammermoor gesungen und reichlichen Beifall in Hinsicht seines ausdrucksvollen und fürirten Vortrages erhalten; doch vermisste man die frischere Klangfülle der Stimme und dramatische Theilnahme an der Handlung, da der berühmte Sänger sich fast ganz isolirt und seine ganze Kraft für die Hauptmomente seiner Rolle aufspart. Ob derselbe noch öfter, als Otello und im Pirateu auftreten werde, ist noch unbestimmt. Das Publicum war über die ungewöhnlich hohen Preise etwas pikirt, was doch nur dem hohen Honorar des Gastes zuzuschreiben ist. Dennoch war das Theater ganz gefüllt, und die durch die Anwesenheit des königlichen Hofes ausgezeichnete Versammlung ungemein glänzend. Signora *Assandri* sang die Lucia vortrefflich und Signor *Gardani* hatte eine Nebenrolle übernommen. — Wir kommen nun auf die noch nicht erwähnten Concerte zurück, von denen das zum Besten des Friedrichsstifts veranstaltete durch die Mitwirkung der Mitglieder beider Bühnen sehr unterhaltend und zahlreich besucht war. Die Singacademie führte in ihrem zweiten Abonnementconcerte *Feuca's* gemüthlich frommen Psalm 9: „Ich danke dem Herrn" und die im vorigen Jahr ausführlich erwähnte grosse Messe in D moll von *Cherubini* mit grosser Wirkung auf. Im ersten Abonnementconcerte des Gesanginstituts des Herrn MD. *Julius Schneider* wurde das glänzende Te Deum von *Righini* (zur Feier der Rückkehr des Königs Friedrich Wilhelm III. von Königsberg nach Berlin im December 1809 componirt) und von *Joseph Haydn's* „Jahreszeiten" der Frühling und Sommer, nach Verhältniss der Mittel gelungen ausgeführt. Das ganze Oratorium wird am 11. d. im dritten Abonnementconcerte der Singacademie zur Aufführung kommen. Am 8. d. gab *Franz Liszt* sein erstes Concert in derselben Art, wie im vorigen Jahre, eben so zahlreich besucht und bei gleich lebhafter Theilnahme. *Döhler* gab in dem Hexameron dem Titanen *Liszt* in der Fertigkeit und Präcision nichts nach. Die Präcision beider Spieler im Unisono der rapidesten Passagen war bewundernswerth. — Am 11. d.

(Zu No. 7.)

gaben *Rubini* und *Liszt* gemeinschaftlich ein Concert im Saale des königl. Schauspielhauses.

Das Stadttheater zu Leipzig.

Diese Anstalt, welche bekanntlich nur noch bis Ostern 1844 unter der Leitung des Herrn F. S. Ringelhardt steht, indem der Letztere den Pacht zur erwähnten Zeit aufgibt, hat in dem verflossenen Theaterjahre vom 19. October 1841 bis zum 16. October 1842 überhaupt 117 Opernaufführungen gegeben *). Die Zahl der dargestellten Opern beläuft sich auf 35; darunter waren 8 neue, nämlich Casanova, von Albert Lortzing; — Antigone, von Felix Mendelssohn-Bartholdy; — die Kreoldiamanten, von Auber; — die Königin von Cypern, von Halevy; — Belisar, die Tochter des Regiments, Lucia von Lammermoor, Gemma von Vergy, sämmtlich von Donizetti (die beiden letzteren von der im August und September hier gastirenden italienischen Operngesellschaft aufgeführt). Unter den 35 Opern befinden sich (wenn man Meyerbeer zu den Deutschen rechnet) 16 von deutschen, 10 von französischen, 9 von italienischen Tonsetzern. — Das Nähere zeigt folgende alphabetisch geordnete Tabelle. (Wo keine Zahl bemerkt ist, versteht man: *einmal aufgeführt.*)

1) *Deutsche Tondichter.*

Beethoven, Fidelio, zweimal.
Kreutzer, Conradin, das Nachtlager zu Granada, zweimal.
Lortzing, Czaar und Zimmermann, achtmal. — Die beiden Schützen, zweimal. — Casanova, viermal.
Marschner, Hans Heiling, zweimal. — Der Templer und die Jüdin, fünfmal.
Mendelssohn-Bartholdy, Antigone, neunmal.
Meyerbeer, die Hugenotten, dreimal. — Robert der Teufel.
Mozart, Don Juan, dreimal. — Die Zauberflöte.
W. Müller, die Schwestern von Prag.
Schenk, der Dorfbarbier.
Weber, C. M. von, der Freischütz, zweimal. — Oberon, zweimal.
Zusammen 10 Componisten, 16 Opern, 48 Aufführungen.

2) *Französische Tondichter.*

Adam, der Postillon von Lonjumeau.
Auber, der Feensee, viermal. — Fra Diavolo, zweimal. — Die Kreoldiamanten, neunmal.
Boieldieu, die weisse Dame.
Grétry, Blaubart, zweimal.
Halevy, Guido und Ginevra, zweimal. — Der Guitarrenspieler. — Die Königin von Cypern, sechsmal.
Méhul, je toller je besser, dreimal.
Zusammen 6 Componisten, 10 Opern, 31 Aufführungen.

3) *Italienische Tondichter.*

Bellini, die Montecchi und Capuleti, fünfmal. — Die Nachtwandlerin, viermal (einmal italienisch). — Norma, zweimal (einmal italienisch).
Donizetti, Belisar, fünfmal (einmal italienisch). — Die Favoritin. — Gemma von Vergy, zweimal (italienisch). — Lucia von Lammermoor, zweimal (italienisch). — Die Tochter des Regiments, vierzehnmal.
Rossini, der Barbier von Sevilla, dreimal (italienisch).
Zusammen 3 Componisten, 9 Opern, 37 Aufführungen.

Dies zusammengestellt, ergibt:

Componisten,	deutsche	10
	französische	6
	italienische	3
	überhaupt	19
Opern,	deutsche	16
	französische	10
	italienische	9
	überhaupt	35
Opernaufführungen,	deutsche	48
	französische	31
	italienische	38
	überhaupt	117

Rechnet man Meyerbeer zu den deutschen Componisten, so ergibt sich ein Uebergewicht der deutschen Operndarstellungen über die französischen um 17, über die italienischen um 10. Zählt man dagegen Meyerbeer unter die Franzosen, so beträgt das Uebergewicht der Deutschen über die Franzosen 9, und über die Italiener 6. — Die hiernus erhellende Bevorzugung der italienischen Oper erklärt sich durch die Gastdarstellungen der italienischen Operngesellschaft.

Am Häufigsten wurde gegeben Donizetti's Tochter des Regiments (vierzehnmal); die zunächst stehen Mendelssohn-Bartholdy's Antigone und Auber's Kreoldiamanten, jede mit 9 Aufführungen. —

Was das Personal der Oper betrifft, so ist es dasselbe geblieben, wie im vorigen Jahre (s. d. Bl. 1842, S. 99), mit Ausnahme von Fräul. Kreutzer, welche abging; an ihre Stelle ist Fräul. Krüger, früher in Coburg, engagirt worden. — Der *Chor* zählt jetzt 20 männliche und 16 weibliche Mitglieder.

Die bedeutendsten *Gäste* waren Fräul. Franzilla Pixis, Fräul. Luise Schlegel, Mad. Schröder-Devrient, Herr Tichatschek. Die italienische Operngesellschaft aus Kopenhagen gab im Laufe des Monats August und September zehn Vorstellungen. — Ausserdem fanden zwei erste theatralische Versuche von jungen angehenden Sängerinnen Statt.

*) Es sind hier und im Folgenden die Aufführungen der *Antigone* von Sophokles, nach Donner's Uebersetzung, mit Chören von *Mendelssohn-Bartholdy*, den Opern zugezählt.

Preisaufgabe.

Die vierte Classe des Königlich-Niederländischen Institutes für Wissenschaften und schöne Künste hat in ihrer öffentlichen Sitzung, am 24. November 1842, die folgende Preisfrage gestellt:

„In wie weit kann aus den musikalischen Compositionen von verschiedenen Zeiten der neueren europäischen Völker bestimmt, und richtig abgeleitet und geschlossen werden über den Geist des Zeitalters und den Charakter der Nationen, mit welchen die Compositionen in Beziehung standen?"

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille mit dem Siempel des Institutes, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden NC.

Die Preisschriften müssen vor oder auf den 30. April 1844 frankirt eingeschickt werden an den Secretär der vierten Classe in dem Hotel des Institutes, auf dem Rhijnevniers burgwal zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage werden, ausser den Niederländern, auch Ausländer eingeladen, und die Beantwortung kann in deutscher oder französischer Sprache geschehen (das deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben).

Die Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und ausserdem mit einem gesiegelten Briefchen, worauf auswendig der nämliche Spruch oder Zeichen, und inwendig der Name, Charakter und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage wird in der öffentlichen Sitzung der Classe im Jahr 1844 bekannt gemacht, und in musikalischen und anderen Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Classe und der Verfasser darf sie nicht im Druck ausgeben. Ungekrönte Schriften werden mit dem versiegelten Briefchen, nach Angabe des Spruches oder Zeichens (wenn die Anfrage innerhalb eines Jahres nach dem Ausspruche geschieht), wieder zurück gegeben.

Im Namen der vierten Classe obengenannten Institutes
Jacob de Vos, Secretär.

Feuilleton.

Donizetti ist zum Mitglied der Academie der schönen Künste in Paris ernannt worden.

Die bekannten kleinen Virtuosinnen Schwestern *Milanollo* haben in Darmstadt denselben Enthusiasmus erregt, wie früher in Frankfurt am Main, wo sie zuerst Concerte gaben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien
und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 7. bis 13. Februar d. J.

Adam, A., Mélange sur des jolis motifs de Carafa p. le Pfte. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cnt.

Bach, N. G., Divertiss. p. Pfte à 6 mains. Op. 10. Ebd. 2 Fr. 50 Cnt.

Baermann, H., Andante et Var. p. la Clar. av. Orch. Op. 37. München, Falter et Sohn. 2 Fl. 6 Kr.

Berlioz, H., Die Kunst d. Instrumentirung. Aus d. Französischen übersetzt von J. A. Leibrock. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Beyer, F., Fant. Var. et Rond. sur l'Puritani p. le Pfte. Op. 56. No. 1 — 3. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cnt.

Bieder, L., Requiem f. 4 Singst. u. Orch. Op. 10. München, Falter u. Sohn. 3 Fl. 18 Kr.

Bonyaullier, F., 2 Mélodies var. p. le Pfte. Op. 13. No. 1. 2. Bonn, Simrock. à 1 Fr.

Czerny, C., Fant. brill. sur des mot. de Mozart p. le Pfte. Op. 678. Ebend. 4 Fr.

— Etudes p. la Jeunesse. 25 Preludi dans les tons les plus usités très faciles p. le Pfte. Op. 694. Ebend. 2 Fr.

— 60 anov. Preind. dans les tons les plus usités p. le Pfte. Op. 696. Ebend. 3 Fr.

— Nothwend. u. tägl. Uebungen od. Samml. d. am häuf. vork. Tonl. u. Pass. in allen Dur- u. Moll-Tonarten. Ebend. 2 Fr. 50 Cnt.

Denkisch, C. L., Messe in E dur f. 4 Singst. m. Orch. Op. 17. München, Falter u. Sohn. 10 Fl. 48 Kr.

— Ouvertüre in F moll f. gr. Orch. Op. 38. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 4 Fl. 12 Kr.

Engelmann, Fastelermus-Marsch f. Gesang u. Pfte od. Guit. Cöln, Bonnet. 4 Sgr.

Haas, A., Schwab. Lieder f. d. Pfte. Stuttgart, Allgem. Musikh. 36 Kr.

Hesse, L., 3 kleine latein. Messen f. Sopr., Tenor u. Bass u. Orgel. No. 1. 2. München, Falter u. Sohn. à 1 Fl. 30 Kr.

Hiller, F., 6 Gesänge f. Sopr., 2 Ten. u. 2 Bassst. Op. 25. Bonn, Simrock. 8 Fr. Die Männerquartettst. 4 Fr.

Horsley, C. E., Sonata for the Pfte and Vcello. Op. 3. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

Kadnarner, J. A., Tantum ergo, ein 4stimm. Kirchengesang m. Pfte. München, Falter u. Sohn. 30 Kr.

Kalkbrenner, A., 2e Fant. brill. p. Pfte à 4 mains sur Pirate. Op. 62. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Leduc, A., Vif et léger. Rond. brill. p. le Pfte. Op. 71. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Cnt.

Lemoine, L., 42 Etudes progress. p. le Pfte. Op. 60. Liv. I. 2. Ebendaselbst. à 3 Fr. 50 Cnt.

Lindpaintner, P., Missa solemnis in C moll f. 4 Solo- u. Chorst. m. Orch. Op. 110 in Part. Stuttgart, Allgem. Musikh. 10 Fl. 48 Kr.

Louis, N., Var. conc. p. Pfte et Violon sur le Mulet de Vesuve, Chanson napol. de L. Graziani. Op. 74. Bonn, Simrock. 4 Fr. 50 Cnt.

— Fant. itol. p. Pfte et Violon sur des mot. de Mercadante. Op. 116. Ebend. 4 Fr.

Lully, J. B., Hasse, J. A., et *J. C. Fischer*, 3 Favoritmenuetten von 1646, 1750 u. 1778 f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

M. H., Amalien-Polka f. d. Pfte. Op. 8. München, Falter u. S. 18 Kr.

— Polka Guirlande f. d. Pfte. Op. 9. Ebend. 36 Kr.

— Quadrillen f. d. Pfte. Op. 10. Ebend. 36 Kr.

— Steyerische Landler f. Schlagzither, Violine u. Guit. od. 2 Viol. u. Guit. Op. 11. Ebend. 36 Kr.

— Die Nassauiter. Walzer f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 54 Kr.

Meister, K. S., Singe-Übungen f. Kleinere. Zweistimmige Liedersätze f. Kinder. Op. 2. Lief. 1. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Cnt.

Osborne, G. A., Rond. valse sur Polichinelle p. le Pfte. Op. 34. Ebendaselbst. 2 Fr.

P., K. B., Dämmerungs-Gedanken. Walzer f. d. Pfte. München, Falter u. Sohn. 54 Kr.

— Lock- u. Philomelen-Polka f. d. Pfte. Op. 2. Ebend. 18 Kr.

— Neujahrsklänge. Walzer u. Masurka f. d. Pfte. Op. 3. Ebd. 54 Kr.

Ravina, H., Boudino elegant p. le Pfte. Op. 4. Bonn, Simrock. 2 Fr. 25 Cnt.

— Fantaisie de Salon sur deux mot. napolit. p. le Pfte. Op. 5. Ebendaselbst. 2 Fr. 50 Cnt.

Reisiger, C. G., Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 20. Liebesgarten. No. 21. Lenznacht. No. 22. Liebe überall. No. 23. Die letzte Rose. No. 24. Abendglocken. No. 25. Das Schlüsselloch im Herzen. Dresden, Meser. à 4—7½ Ngr.

Rosellen, Lemoine etc., Les fleurs. Nouvel Album des jeunes Pianistes. Rondolettus, Airs variés, Divertissements, Impromptus, Airs de Ballet. Bonn, Simrock. 15 Fr.

— Les mêmes séparées en 24 parties. Ebend. à 1 Fr.

Rosellen, H., Souvenirs du Ballet: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Op. 45. No. 1. 2. Ebend. à 2 Fr. 25 Cnt.
— Fant. av. Var. brill. sur le Code noir p. le Pfte. Op. 47. Ebendaselbst. 2 Fr. 50 Cnt.
— Les Plaisirs de la Jeunesse. Choix de Morceaux fac. et doigtés p. le Pfte. No. 1. 2. 3. Ebend. à 2 Fr. 50 Cnt.
Schumann, R., 3 Quartette f. 2 Violinen, Bratsche u. Bass. Op. 41. No. 1—3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 1 Thlr. 20 Ngr.
Schwencke, Ch., 3 Rondinos sur des thèmes fav. de Rossini p. le Pfte. Op. 22. No. 1. 2. 3. Bonn, Simrock. à 2 Fr.
— 3 Rondinos p. le Pfte à 4 mains. Op. 44. No. 1—3. Ebend. à 2 Fr.
— Fant. brill. sur la Valse Philomele de Strauss p. le Pfte à 4 mains. Op. 51. Ebend. 3 Fr.
Seidel, J. J., Die Orgel u. ihr Bau. Mit Notenbeispielen u. 9 Figurentafeln. Breslau, Leuckart. broch. 1 Thlr.
Spohr, L., Der 125ste Psalm f. 4 Solo- u. 4 Chorst. m. Orgel od. Pfte. Op. 122. (Cl.-A. 3 Fr.) Bonn, Simrock. 2 Fr. 63 Cnt.
Standigl, J., 6 Lieder f. 1 Bass- od. Baritonst. m. Pfte. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 6 Kr.
Stunz, J. H., Deutscher Bardengesang. Festgedicht z. Eröffn. d. Walhalla f. 4stimm. Männerchor m. 3 Tromp., 4 Hörner, Posaunen, Ophykleide u. Bombardon. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 30 Kr.
— Die Burgfrau. Festgesang f. 4stimmigen Männerchor m. 5 Hörnern, 1 Basposaune u. Ophykleide. Ebend. 45 Kr.
— Chorgesang zur Grundsteinlegung der Befreiungshalle f. 4stimmigen Männerchor die Singstimmen. Ebend. 27 Kr.
— Abends. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.
Unverricht, A., Sylphiden-Polka f. Piano. Breslau, Grosser. 3 Sgr
Wodnicky, Th., Galop furioso p. le Pfte. Op. 2. Ebend. 15 Sgr.
Wertheimer, F., Quadrille de Lucia di Lammermoor p. le Pfte. München, Falter et Sohn. 36 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In der Musikalienhandlung von **Fr. Kistner** in Leipzig ist erschienen:

Musik zur Antigone des Sophokles

nach der Donner'schen Uebersetzung

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 55.

Clavier-Auszug vom Componisten, mit Titelblatt von Professor *Julius Hübner* und angedruckter neuer Uebersetzung von *Bockh*. 4 Thlr. — Chorstimmen 3 Thlr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Auber, La part du diable, komische Oper in drei Akten von E. Scribe, im vollständigen Clavierauszug und allen üblichen Arrangements.
Bertini, H., Le gymnastique des doigts, préparation à l'étude du Piano, exercice journalier et indispensable.
— — 50 Preludes pour le Piano. Op. 141.
— — 50 Leçons melodiques composées expressement pour developper le sentiment musical. Op. 142.
Burgmüller, Fr., Souvenir de „Sans Amour" de Masini, Fantaisie. Op. 80.
— — La fête au couvent, Quadrille.
— — Valse et Galop sur le Roi d'Yvetot. Op. 84.
Dreyschock, A., Andante inquietoso. Op. 25.
— — Le ruisseau, romance sans paroles. Op. 24.
Garcia-Viardot, Album de chant pour 1843.
Herz, H., Introduction et Polonaise de l'Opera: Don Pasquale.
— 4me Concert avec accomp. d'Orchestre ou de Quatuor ou d'un 2d Piano. Op. 131.
— — Le Tremolo sur un theme de Beethoven. Op. 132.
— — Fantaisie et Variations brill. sur des themes de l'Opéra: Parisina. Op. 135.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Chopin, Frédr., Op. 34. Impromptu pour Piano.
Löwenskiold, H. de, Op. 47. Sogni d'Italia. Improvisazioni caratteristiche per Piano
Marschner, Heinr., Op. 121. Grand Trio pour Piano, Violon et Vcelle. No. 3 de Trios.
Rosellen, Henr., Op. 80. Souveniz d'I Capuletti de Bellini. Grande Fantaisie pour Piano.
Rosenhain, Jacq., Op. 33. Variations brillantes sur un Thème de Belisario de Donizetti pour Piano.

Musikschule zu Dessau.

Der auf drei Jahre berechnete Lehrcursus beginnt auch in diesem Jahre „Montag nach Ostern", nämlich den 24. April." Der Unterricht in der Theorie der Tonkunst wird vom Unterzeichneten ertheilt. Für Gesang und alle gebräuchlichen Instrumente sind gute Lehrer vorhanden. Zu weiterer Ausbildung tragen bei:

1) Die Proben der Herzoglichen Hofkapelle, welche das ganze Jahr hindurch, mit Ausnahme des Ferienmonats Juli, in der Regel wöchentlich zweimal im Herzoglichen Concertsaale gehalten werden, und wobei auch die dazu befähigten Schüler mitwirken können.
2) Die für die Musikschule besonders bestimmten Orchesterproben und Quartettübungen.
3) Die Abonnement-Concerte, deren jährlich sechszehn Statt finden, und deren unentgeldlicher Besuch denen, welche nicht schon selbst im Orchester mitwirken, freisteht.
4) Die Kirchenmusiken, welche alle Festtage und des Sonntags aller 14 Tage beim Gottesdienste in der Schloßkirche aufgeführt werden.
5) Die vollständigen mit Orchester gehaltenen Opernproben im Hoftheater, deren Besuch den Musikstudirenden von der Direction zugestanden ist.
6) Die wöchentlichen Versammlungen der Sing-Akademie, welche zuweilen auch mit, von der Hofkapelle ausgeführter, Orchesterbegleitung gehalten werden.
7) Grössere ausserordentliche Aufführungen von Oratorien u. s. w., welche zuweilen in Verbindung aller hiesigen Kunstmittel unternommen werden.
8) Benutzung der an Musikwerken aller Gattungen reichen Herzoglichen Bibliothek der Hofkapelle.

Ueber den Beitritt hat man sich bis spätestens den 20. März mit dem Unterzeichneten zu verständigen, und wird noch bemerkt, dass nur eine bestimmte Anzahl Schüler angenommen werden kann. Dessau, den 1. Februar 1843.

***Dr.* Friedrich Schneider,**
Herzoglicher Hofkapellmeister, Ritter vom Dannebrog.

Eine Viole d'amour (6 Darm- und 6 Drathsaiten) von *Hans Andreas Dörffer*, Violinmacher in Klingenthal, Anno 1729 sehr gut gearbeitet und vollkommen wohl erhalten, ist mir von einem Freunde zum Verkauf übergeben worden.
Weimar, im Februar 1843. **A. F. Häser.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Februar. № 8. 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Breslau. Aus Lemberg. — Entgegnung. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung.)

Meine übrigen musikalischen Vorahnungen und Genüsse waren ärmlich genug; wie alle meine Lebensverhältnisse. Als Kind setzte ich mich stundenlang still vor die Thür zweier Studenten, die in demselben Stock neben uns wohnten, um zuzuhören, wenn sie Clavier spielten oder sangen. Etwas später ging ich in alle Kirchen, wo Sonn- und Festtags Musik ertönte; auch in Sonnabends-Vespern, wo von den Thomanern Motetten ausgeführt wurden. Gegen das Thomaner-Chor — damals noch in weite, schwarze Mäntel gehüllt, wie sonst Niemand, ausser bei Beerdigungen, und überdies, wie Geistliche, mit Stutzperücken verziert — hegte ich überhaupt eine wahre Ehrerbietung; und wenn dies Chor, wöchentlich dreimal, seine Umgänge durch die Strassen hielt und die Choräle vierstimmig sang, verfehlte ich nicht leicht die Stunde, sondern zog ihm nach, aufmerkend und mit grossem Wohlgefallen. Von dem, was aus dieser reinen Harmonie in mir haften blieb, machte ich dann die Melodieen secundirend Gebrauch bei den Gesängen der Mutter und bei den Hausandachten der ganzen Familie; welche letztere täglich am Abend, und noch feierlicher des Sonn- und Festtags nach dem Mittagsmahl, gehalten wurden. Auch aus jener andern, der Figural-Musik, behielt ich melodische Fragmente und sang sie bei meinen Spielen um die arbeitende Mutter her hundertmal durch. Diese hatte im Stillen ihr Gefallen daran; es gab ihr sogar ein bequemes und fast immer ausreichendes pädagogisches Hilfsmittel an die Hand in Fällen, wo sonst oftmals schwer zu helfen ist: wenn nämlich über lebhafte Knaben von etwa sechs bis acht Jahren, weil sie nicht wissen, was im Moment mit sich und ihrem Thätigkeitstrieb anfangen, eine unmuthige Verdrossenheit oder eine wirrige, zänkische Laune kommt. Trat dergleichen bei mir ein — und das geschah nicht selten — so klopfte die Mutter mit der Schere auf den Tisch und rief: „Du! du!“ weiter nichts; und wenn ich dann stutzte, so begann sie ohne alles Erörtern oder Aufheben: Höre, Fritz! wie klang am Sonnabende das: „Ich freue mich im Herrn und bin fröhlich?“ (oder was ich sonst aufgeschnappt hatte —) Du wusstest's ja! wie klang's? Da war nun nicht zu widerstehen: das behaltene Fragment ward angestimmt, andere folgten, Unmuth und üble Laune waren verflogen.

Nun hob aber ein wichtiges Ereigniss mich beträchtlich höher auf meiner musikalischen ABC-Bank. Ich war im neunten Jahre. Jene Studenten hatten ihren academischen Cursus vollendet. Sie waren im Begriff, die Universität zu verlassen, und wollten das elende Hackbret ihres Claviers nicht mit sich nehmen. Sie boten es meinen Aeltern zum Kauf an. Es war für diese eben sehr bedrängte Zeit: aber die gute Mutter schaffte Rath von den Sparpfennigen für ihre künstliche Klöppelarbeit: das Instrument blieb da; es kam in meine Gewalt. Mein Glück, meine Wonne; ich wüsste nicht, wie ich's anfinge, sie zu beschreiben.

Meine ersten Uebung auf dem geliebten Instrumente war, dass ich mir die Töne der kirchlichen und dann auch der andern Melodieen, die ich in mir trug, aufsuchte. Es machte mir unglaubliches Vergnügen, nach und nach dahin zu kommen, dass ich solch eine Melodie ohne Stocken in ihrem Zusammenhange und Flusse nun auch spielen konnte. Allmälig fand sich dann etwas von Harmonie dazu; und nun war der Genuss vollkommen. Es hatte dies selbst auf meinen sittlichen Zustand guten Einfluss; besonders füllelten solche Uebungen und die vielfaltigen Wiederholungen des Eingeübten, deren ich nicht satt ward, meine leeren Stunden trefflich aus, und mit der Leerheit und Langweile schwanden dem kleinen Menschen, als wär' es ein grosser, Unmuth, Verdruss, Grillerei, Zanksucht und all' das Unholde, Qualerische für ihn selbst und Andere, das von ihnen abstammt. — Nach und nach ohne die geringste Anweisung, brachte ich es dahin, auf meinem kostbaren Claviere (es war mit einem Thaler und achtzehn Groschen bezahlt worden) die Lieder der Mutter und der ganzen Familie begleiten zu können; und ich wüsste auch hier nicht, wie ich's angriffe, zu schildern, mit welcher Freude und Liebe ich dies that. — Seegen der Armuth und der Beschränkung auf das Wenigste, aber das Rechte!

Endlich machte die treue Mutter nicht ohne Opfer es möglich, dass ich (gegen Ende meines neunten Lebensjahres) sogar Unterricht im Clavierspiel und Gesang erhielt. — Der gute Musiklehrer gab es damals nur wenige in Leipzig, und einen von diesen zu entschädigen, reichte die Casse durchaus nicht hin. So wendete man sich an einen erwachsenen Thomaner, der

fürlieb nahm und mir wöchentlich zwei Unterrichtsstunden gab. Als wohlgeübter Chorsänger war dieser mein Meister vorzüglich ton- und tactfest: darüber hielt er nun auch vor Allem bei mir; und wie wenig dies war, so war es doch ein Nothwendiges und eben für mich damals vielleicht das Nothwendigste. Von einem methodischen Verfahren wusste er übrigens gar nichts; und Alles, was er nicht wusste, suchte er durch einen gewaltigen Eifer zu ersetzen. Was wir Beide von und mit einander wollten, gelang wirklich, so weit es überhaupt, gleichsam sprungweise und auf holperigem Wege, gelingen konnte. Anders, als mechanisch, wurde ich aber von ihm gefördert durch Etwas, was wir Beide nicht von und mit einander wollten. Ich wagte, mit ihm in den Sonnabends-Vespern das Orgelchor zu betreten und allgemach von weitem mit in die Stimmbücher des Soprans der Motetten zu blicken; endlich diese mitzusingen. So wurde ich diesen geschickten Knaben bekannt. Sie ermunterten mich und räumten mir ein Plätzchen unter sich ein; was ich mit Dankbarkeit und Stolz empfand. Und da ich, wenigstens in den leichtern und gangbarern ihrer Gesangstücke gut mit fortkam: so erwählten sie mich zu einem ihrer Gehilfen beim Neujahrsingen. Ich, von der Geburt an nur an Stubenluft gewöhnt, erfror zwar fast dabei, war aber doch überaus glücklich. Ueberdies trug es mir jeden Abend — wir sangen von nach vier bis gegen zehn Uhr — vier Groschen ein! und dies drei volle Wochen lang! Diese Gelder wurden gesammlet und von den Aeltern zu meinen Bedürfnissen verwandt — was wieder neue Freuden herbeiführte: Freude des Besitzes aus eigenem Erwerb, Freude des mir zugestandenen Rechts, bei der Wahl der Gegenstände solchen Besitzes eine geltende Stimme zu bekommen: beides, erste Ahnungen selbständigen Daseins.

Dies zusammengenommen, führte mich allmälig einem neuen Abschnitte meines Lebens in Hinsicht auf Musik, doch bei weitem nicht auf diese allein, entgegen.

II.

Reifere Knabenzeit und frühe Jugend.

Die verständigen und christlichfrommen Aeltern, gewohnt, Alles und Jedes als von höherer Fügung stammend zu betrachten, hatten eben darum mich in alle dem, was hier angeführt worden (doch keineswegs in diesem allein), dem Zuge meiner innern Natur überlassen. Sie hielten dies überhaupt für Pflicht, glaubten aber diese Pflicht sich hier noch näher gelegt aus besondern Ursachen: sie fanden in meinen sich von selbst hervordrängenden Eigenheiten Fingerzeige und von liebevoller Obmacht vorbereitete Hilfs- und Erleichterungsmittel zu dem, was aus mir und mit mir im ganzen Leben werden sollte, und zwar in einem Leben, das ihnen gewissermassen schon seit der Stunde meiner Geburt bekannt zu sein und nicht weiter in Zweifel zu ziehen schien. Es verhielt sich hiermit folgendermassen.

Ueber Sachsen, als es vom siebenjährigen Kriege noch erschöpft war, hatte eine fast dreijährige grosse Theuerung unsäglichen Jammer verbreitet. Eben als diese aufs Höchste gestiegen, hatte die Mutter mich empfangen; in Kummer, Sorgen und Mangel mich im Schoosse getragen; in Kummer, Sorgen und Mangel sollte ich nun das Licht erblicken. Die Stunde kam. Die schon vorher geschwächte Mutter hoffte kaum, sie zu überleben. Sie empfahl sich Gott und bat nur, habe er ihr Ende beschlossen, zuvor noch durch den Anblick eines gesunden Kindes erquickt zu werden. Der geheugte, kränkelnde Vater, unvermögend sich selbst zu ermuthigen, konnte ihr den Muth nicht stärken. Es zeigten sich bedenkliche Umstände die Hebamme verlangte den Beistand eines Geburtshelfers. Das war damals, besonders bei armen Leuten, ein sehr gefürchteter Beistand, den man nur in grosser Gefahr herbeirief. Der Arzt musste künstliche Hilfsmittel anwenden, wodurch die Furcht nur gesteigert wurde. Der Vater konnte sich nicht mehr fassen: der Arzt musste ihn entfernen. Aber nach kaum einer Viertelstunde trat der Vater wieder herein: ein ganz anderer Mann. Festen Schritts ging er zum Fuss des Bettes, festen Muths erhob er die Stimme mit den Worten: Sei getrost, liebes Weib! Du wirst nicht sterben. Das Kind auch nicht. Ich *weiss* es. Ich weiss es so gewiss, als dass ich selbst lebe. — Und nach einigen Minuten hört man den ersten Schrei des Neugebornen. Ich war ganz unverletzt: zwar klein von Gestalt, aber vollkommen gesund, munter und auch wohlgebildet. Die Hebamme legt mich dem Vater in die Arme. Er empfängt mich ruhig und sagt leise, wie an mich gerichtet: „Ich werde nicht sterben, sondern leben, *dass ich den Namen des Herrn verkündige.*“ In den letzten dieser biblischen Worte fand der gute Vater eine Hindeutung — oder wie soll ich's nennen? — auf meinen künftigen Lebensberuf: ein evangelischer Prediger sollte ich werden. Er hatte in jenen Minuten einsamer Trostlosigkeit mit Eins diese Worte in seinem Innern, als würden sie ihm von aussen zugerufen, vernommen; und jene Deutung hatte sich ihm eben so entschieden dargestellt. Da blieb sie nun auch unverrückbar in ihm; er wusste die Mutter ebenfalls dafür zu gewinnen; es kam fortan kein andrer Gedanke über meine Bestimmung in ihnen Beiden auf. Nun, da ich zum Knaben erwuchs, der immer rege Trieb, durch Lesen mich zu unterrichten, Gelesenes vielfältig und mit Lust zu besprechen, nachdem das Schreiben mir geläufig worden, ganze Hefte mir aus Büchern zu copiren u. dgl.: mussten sie das nicht als höhere Vorkehrung, jene meine Bestimmung zu erreichen, betrachten? Gleichwohl sahen sie sich gänzlich ausser Stande, die Kosten aufzubringen, die eine Erziehung für die Wissenschaften erforderte: so dachten sie auf ein Institut, wo es dieser Kosten nicht bedürfte. Ein anderes, als das örtliche, das Alumneum der Thomasschule, kannten sie nicht. Hier aber aufgenommen zu werden, war unerlässlich, neben den Fähigkeiten für wissenschaftliche Ausbildung, Talent und Geschick für Musik und besonders eine gute Singstimme zu besitzen. Jetzt drängte sich nun eben dies an mir hervor: konnten sie andere, als es für ein huldvoll gesendetes Hilfs- und Erleichterungsmittel für all' meine Zukunft anerkennen? Allgemach fing ich nun wohl an, die Gedanken der Aeltern über diese meine Zukunft zu bemerken: kann aber nicht sagen, dass mir

tes wäre, Stellen, wie S. 45, Takt 1., der drey Singstimmen, oder wie S. 48. Takt 5, 6, 7., im Akkompagnement; oder Trennungen der Worte, wie S. 27. „wem nach Trennungswehn" — lieber abändern. Es ist nun wohl Pedanterey über einen falschen Reim, oder ein unrhythmisch herübergezogenes Wort in einem guten Gedicht viel Aufheben zu machen; aber es bleibt Einem doch der Wunsch, dass der Dichter auch diesen kleinen Sommerflecken verwischt haben möchte — ein Wunsch, der bey dem, was in der Musik jenem etwa parallel läuft, wegen der leichter zu handhabenden Materie des Tonkünstlers, nur desto gerechter wird.

Druck, Papier und Verzierungen sind sehr anständig.

Nachrichten.

Seit ohngefähr einem Monate haben sich hier folgende fremde Virtuosen, theils in den wöchentlichen, theils in eigenen Konzerten hören lassen:

Herr Barth, Klarinettist aus der fürstl. Dessauischen Kapelle. Er bewies viel Geschicklichkeit auf seinem Instrumente — Fertigkeit, Genauigkeit, auch einen guten Ton; und wenn er nicht lebhaften Beyfall fand, so war wohl meistens die Komposition eines Ungenannten, die er vortrug, Schuld, worin eine Masse nur allzuheterogener Ingredienzien unruhig und chaotisch durch einander ging, und wo bey allen Prätensionen nur Langeweile würde bewürkt worden seyn, wenn nicht der gute Vortrag des Virtuosen dem wunderlichen Produkt aufgeholfen hätte.

Hr. Reinicke der jüngere aus derselben Kapelle — ein junger, sehr lebhafter und feuriger Violinist, der durch ungemeine Fertigkeit, Kraft, Präcision, vorzüglich-guten Bogen, und wohlgemessenen Vortrag, sich verdienten Beyfall erwarb.

Herr Fischer, königl. Opernsänger, und seine Dem. Tochter aus Berlin. Er ist längst vortheilhaft bekannt. Seine ungemein weit ausgreifende, gelenksame und äusserst kräftige Bassstimme, welcher er vornehmlich seinen Ruf verdankt, ist zwar bey weitem nicht mehr, was sie gewesen ist, und fängt an zuweilen zu wanken und zu tremuliren; vermag aber noch immer, besonders durch ihre volle Tiefe, zu imponiren und auch Wohlgefallen zu erwecken. Ueber sein ungemessenes Verzieren, wobey er weder auf den Charakter der Komposition, die er vortragt, noch auf die unverletzlichen Gesetze der Harmonie viel Rücksicht nimmt, ist schon von andern Orten her, in diesen Blättern und andern Journalen, geklagt worden. Wir erwähnen es nur, weil es sonst geschehen könnte, dass sich andere Bassisten durch das Beyfallklatschen der Menge, das Hrn. F., auch wo er sich verirrete, zu Theil wurde, verleiten lassen könnten, ihn gerade dort — z. B. in seinem Vortrage der Arie: In diesen heilgen Hallen — nachzuahmen; eine Arie, deren ruhige Feyerlichkeit, gelassene Würde, eben so offenbar, als die sehr volle und durch alle Stimmen ausgeführte Harmonie, verlangen, dass der Sänger bey dem bleiben muss, was ihm vorgeschrieben ist. Es muss zu auffallenden Uebelständen führen, wenn er, eben hier, wo der durchgehenden Noten ohnehin sehr viele sind, obendrein ad libitum — durchgehen will. Einige Scenen von Righini hingegen, die Hrn. F.s Vermögen vollauf beschäftigten, wird ihm schwerlich irgend ein Bassist so gut nachsingen, als er sie vortrug. — Dem. Fischer ist schon jezt eine sehr angenehme Sangerin, von vortrefflicher Stimme und sehr guter Schule, und da sie im Vortrage gar Manches, das keine Schule der Welt geben kann, sondern unmittelbar aus dem Gemüth kommen muss, wenn es nicht sogleich als manirirt oder affektirt sich zeigen soll, so zart zu fassen und wiederzugeben vermochte, (besonders in der vortrefflich geschriebenen kleinen Arie von Righini: Vaghe, amabili pupille —

davon Etwas zu Herzen gegangen, Etwas lebendig in mir geworden wäre, ausser, dass ich vielleicht ein Thomaner werden und dann alle Tage mich satt singen könnte.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Fr. Rücken: Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 36. Heft II. Partitur und Stimmen. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Preis 1½ Thlr.

Wieder neuer Liederstoff für die muntern Söhne des Gesanges! Sind die hier gebotenen Gesänge auch nicht eben von höchster Bedeutung und nicht von gleichem Werthe, so hat doch jeder derselben nach Form und Inhalt etwas Eigenthümliches. — Die Wahl der Gedichte für den Männergesang ist nicht leicht, und doch von so grossem Einfluss auf die Composition und auf die Verbreitung der Gesänge! — So hat es immer etwas Störendes, wenn der Chor *Persönliches, Individuelles* zu singen hat, wie z. B. in dem ersten Gesange dieser Sammlung, wo *Alle* singen: „Nur in ein kleines Gässchen schleich' ich mich ganz allein" u. s. w. Auch sollte der Sinn des Ganzen doch wo möglich immer eine gewisse Gemeinsamkeit, eine auf alle bezügliche und angemessene Situation ausdrücken. Wie kann sich aber eine Sängerschaar für eine Situation erwärmen und interessiren, wie sie das dritte Lied des vorliegenden Werkes in folgenden Worten bedingt und ausspricht:

O wär' ich in der Wüste, die
|: So braun und dürr, :|
Zum Paradiese würde sie,
|: Wär'st Du bei mir! :|

Zwar ist diese Dichtung nach R. Burn's, und noch dazu von dem bewunderten *Freiligrath* übersetzt; aber zu einem Männerchor haben sie gewiss Beide nicht bestimmt, und dazu wird sie sich auch nun und nimmermehr eignen. Herr Rücken ist in der Regel so umsichtig und glücklich in der Wahl seines Liederstoffes, dass man eben bei ihm die Sache etwas genauer nehmen muss, und übrigens schien dem Referenten diese Bemerkung auch für manche Andere nicht ganz überflüssig. Es fehlt wahrlich nicht an gehaltvollen, zur Composition anregenden Dichtungen! Einen Beweis dafür liefert der von C. Gollmick herausgegebene *„Sänger-Saal,"* eine Sammlung von Gedichten für Composition, für welche sich noch leicht Stoff zu einem zweiten und dritten Bändchen finden liesse. —

Doch nun zu einer kurzen Besprechung der vorliegenden Sammlung.

No. 1. „Die jungen Musikanten"; voll Frische und Munterkeit; nicht eben gedankenreu, aber zweckmässig, mit heiterem, belebtem Refrain. In der Mitte tritt eine anmuthige Serenade von Solostimmen vortheilhaft hervor, worauf der Chor den ersten Gedanken wieder aufnimmt, und mit einer lebhaft gesteigerten Stretta das Ganze schliesst. — Bei der wohlthuenden Ungezwungenheit, in welcher das heitere Stück sich bewegt, sind uns einige herbe Stimmführungen, wie sie z. B. im zehnten und eilften Tacte vorkommen, desto mehr aufgefallen. Auch kann es nicht gebilligt werden, wenn, wie es hier mehrmals der Fall ist, der zweite Bass den ersten überschreitet, wie z. B. im zwölften und zwanzigsten Tacte, was so leicht zu vermeiden war.

No. 2. „Rheinisches Trinklied," Gedicht von Tenner, in bebendem und belebendem Rhythmus geschrieben, mit einigen kräftig wirkenden, wenn auch nicht eben neuen Harmonieen ausgestattet. Die drei untern Stimmen begleiten blos: für das Wortverständniss allerdings vortheilhaft; indess hätten sich doch ungesucht mehrere Stellen dargeboten, wo auch die anderen Stimmen selbständig erscheinen konnten; — die Wiedervereinigung wirkt dann um so schöner. Wir erinnern nur an die Stelle: „Der herrliche Strom, Der herrliche Wein," die der Componist wiederholen lässt, ohne in Melodie, Harmonie oder successivem Stimmeneintreten irgend eine Veränderung anzuwenden. Herr Rücken hat dies Lied im ³/₄-Tact geschrieben; es dürfte aber, nach unserer Ueberzeugung, schon für das Auge, passender und richtiger mit ⁶/₈ zu bezeichnen sein. — Die Dichtung preist, und das mit Recht, den Rhein und seine Gaben und Vorzüge; es ist nur zu wünschen, dass eine zweifelhafte Stelle, wo es von den Rheinbewohnern heisst:

So treu und redlich,
So gross und klein, (sic!)

die rechte Auslegung finde!

No. 3. Gedicht nach R. Burn's, von *Freiligrath.* Es scheint wirklich, als habe das, was oben von diesem Gedicht gesagt wurde, sich an dem Componisten selbst bewahrt. Das Fremdartige und Unerfreuliche der Situation, wie die ungünstige Cadenzirung der Verszeilen, die unmusikalischen Accente, Alles hinderte den wackern Componisten, etwas Characteristisches, Lebendiges daraus zu bilden. So bekam das Lied denn jenes Allgemeine, Unbestimmte; ja es liesse sich dem Ganzen mit Leichtigkeit und grösserer Wirkung, eine dem Sinne nach ganz verschiedene Dichtung unterlegen, wobei denn auch mancher störende Accent vermieden werden könnte; denn bei einem so tüchtigen und bewährten Sänger, wie Herr Rücken vielfach sich gezeigt hat, begegnet man ungern einer Accentuirung, wie sie diese Stelle zeigt:

No. 4. „Fliege, Schifflein!" — Ein sehr anmuthiges Lied, so eine Zwischengattung von Serenade und Barcarole, für eine Solostimme mit Chor. — In dieser Form zeigt sich das Individuelle, welches die Dichtung bedingt, schon viel vortheilhafter. Es weht ein frischer,

lieblicher Hauch durch das Ganze; Grazie und geläuterter Geschmack bezeichnen es noch besonders. Von einer guten, biegsamen Tenorstimme vorgetragen (wir dachten unwillkürlich an Mantius), mit discreter Begleitung des Chores und genauer Beachtung der Schattirung, muss und wird es eine höchst freundliche Wirkung machen. — Zuweilen scheint es dem Componisten nicht ganz leicht geworden zu sein, bei so naher Stimmlage die Oberstimme so consequent von der Begleitung abzusondern; man könnte vielleicht auch sagen: er habe sich dies einige Male zu leicht gemacht; und will der Solist die ihm aufgetragene Stelle im dreizehnten und vierzehnten Tacte singen, wie sie ist — so fällt er in die Scylla der *gleichen Fortschreitung* mit dem zweiten Tenor; nimmt er aber die angebotene Variante an, so kommt er in die Charybdis der *Quintenfolge* mit derselben Stimme; — er gehe daher nach der Unterterz *es*, und er ist gerettet! —

Herr Kücken hat dem ungenannten Dichter dieses hübschen Liedes, als musikalische Licenz, noch etwas angedichtet; zwar nur eine Sylbe, aber zu löblichem Zweck. Er lässt nämlich, ehe das eigentliche Lied beginnt, den Chor in einer Fermate das Wort: „Horch!“ — aussprechen. Der *Gedanke* ist nicht übel: Liebchen und sonstige Zuhörer werden dadurch auf die nahende Sänger-Barke aufmerksam gemacht; nur hätte der Künstler ein Wort wählen sollen, dankbarer und euphonischer, als das für den Gesang *unmögliche*: „*Horch!*“ — Wir schlagen daher, als Amendement, vor: „Wohlan!“ — Und nun *wohlan!* ihr muntern Söhne des Gesanges! Prüfet und singet Alles! Das Gute behaltet! — Wer übrigens das Talent des Herrn Kücken so hochschätzt und seine schönen Lieder so verbreiten half, wie der Verfasser dieser kurzen Kritik, der durfte auch Einiges nachweisen, was er anders wünschte. — *Al.*

Nachrichten.

Aus Breslau. Januar. Obgleich seit dem Herbste v. J. eine Reihe von Virtuosen uns besucht und mit Concerten oder vielmehr Soiréen ihr Heil versucht haben, so hat doch kein Einziger günstiges Geschick gehabt. Vielleicht hat die Erwartung *Liszt's* dazu beigetragen, der sich für Ende Januars angemeldet hat. Zunächst ist von vier Clavierspielern zu berichten. Den Anfang machte *Anna Fiebig* aus Hamburg, ein noch sehr junges Mädchen von hübschem Talente, das jedoch reiferer Entwickelung noch entgegensieht. Aus Warschau kam Herr *Wodnicky*, ein Virtuos im ganz modernen Geschmack, einigermaassen mit *Dreyschock* zu vergleichen, der nur eigene im Style *Thalberg's* abgefasste Compositionen spielte. Ihm fehlt noch künstlerische Ruhe, Maass und Beschränkung der Kraft, deren Entfesselung sonst nur dem Uneingeweihten imponirt, und Verwendung seiner sehr grossen Fertigkeit auf höhere Zwecke. Herr *Blassmann* aus Dresden, ein Schüler des trefflichen *Krägen*, spielte in einem Concerte des deutschen Vereins mit Beifall und solidem Vortrage. Gegenwärtig ist *Rubinstein*, der bereits gerechten Ruhm geniesst, hier, und wird *Liszt's* Erscheinung würdig vorbereiten. Zwei Violinspieler traten gleichfalls auf: Herr *v. Schramm* aus Frankfurt a. M. mit nicht sonderlichem Glück, und der Marchese *Prospero di Monaro*, ein Schüler *Paganini's*, der sich in allerhand Sonderbarkeiten seiner Kunst erging, ohne damit zugleich tieferes Kunststudium zu verbinden. Beider Concerte waren leer. — Die hiesige Künstlerwelt hat einen grossen Verlust durch den Tod des königl. Musikdirectors *J. F. Wolf* erlitten, der, ein Mann von 40 Jahren in vollster Kraft, an einer Gehirnentzündung starb. In seinem Amte als Domorganist, wie als Musiklehrer an der Universität wirkte er segensreich; besonders aber bewährte sein Eifer für die höchsten Kunstinteressen sich in seiner Direction der Concerte des Künstlervereins, die bereits das Ansehn eines Conservatoriums für die classische Kunst errungen hatten. Das Institut wird zwar zunächst seinen Fortgang haben, — an *Wolf's* Stelle ist der tüchtige Cantor *Kahl* als Dirigent gewählt worden, — aber alle Mitwirkende fühlen doch die grosse Einbusse eines Mannes, der von reiner Begeisterung glühte, und damit gründliche Einsicht in das Wesen der Sache verband. — Musikdirector *Moscwius* veranstaltete eine schöne, sorgfältig vorbereitete Aufführung des hier lange nicht gehörten *Händel*'schen „Judas Maccabäus,“ der Besuch entsprach jedoch nicht in dem Maasse den Erwartungen, die man zu hegen berechtigt war, ein Umstand, der freilich nur wieder bewährt, wie sehr das Interesse an den flüchtigen Tagesneuigkeiten das an dem historisch Bedeutenden, das nie veraltet, überwiegt. — Im Theater kamen *Meyerbeer's* „Hugenotten“ mit glänzender Ausstattung an die Reihe. Achtmal haben sie bereits das Haus gefüllt, und werden in der That anerkennungswerth gegeben. Dem. *Spitzer*, der Liebling des Publicums und mit Recht ihres Fleisses und schöner Stimme wegen gefeiert, und ein neuer Baritonist Herr *Hirsch*, der ein trefflicher Ersatz für den abgegangenen Herrn *Wrede* ist, zeichnen sich besonders aus. Nur mit einer Anfängerin Dem. *Wild* aus Wien will es der Direction nicht glücken, welche den Missgriff gethan hatte, ihr die schwierige Partei der Königin als erstes Debüt zuzuweisen. Damit aber ist, was von Operaneuigkeiten zu melden wäre, ziemlich erschöpft. *Donizetti's* Regimentstochter hat, obendrein bei mangelhafter Darstellung, nicht gefallen. Der hiesige Capellmeister *Seydelmann* hat eine neue Oper: „Kenilworth“ componirt, deren Aufführung erwartet wird. Das Operapersonal soll eine wesentliche Verstärkung durch das Engagement der Dem. *Hedwig Schultze* aus Berlin, die erwartet wird, erfahren, wodurch denn freilich das Repertoir an Mannichfaltigkeit gewinnen kann.

Lemberg. Am Ende vorigen Jahres wurde uns der seltene und unerwartete Genuss, *Mendelssohn's* herrliches Oratorium, den „Paulus,“ aufgeführt zu hören. – Eine wahre Erholung von dem ewigen Einerlei der immer wiederkehrenden neuern italienischen Opern, mit welchen uns die hiesige Theaterdirection so reichlich segnet. — Der galizische Musikverein, der schon durch

manche Production an den Tag gelegt, welche schöne Richtung er verfolge, und wie er sich die Förderung ächten Kunstsinnes angelegen sein lasse, — ein Verein von meistens Dilettanten, von denen viele jedoch schon auf hoher Stufe stehen, — hatte sich die Aufgabe gestellt, jenes grosse Werk auszuführen, und hat sie glücklich gelöst. — Der Advocat Dr. *Piątkowski*, derzeitiger Director des Vereins, ein Mann durchaus musikalisch und ein treuer Anhänger und Förderer der wahren Kunst, hat das Verdienst, durch Aufbietung aller möglichen Kräfte allen Freunden der Kunst eine Freude bereitet zu haben, für die sie ihm innigen Dank schuldig sind. Möge er fortfahren, durch solche Productionen gegen die Verflachung des musikalischen Sinnes zu kämpfen, die hier leider stark überhand genommen hat. Sollte er auch nicht die verdiente allgemeine Anerkennung finden, so ist ihm gewiss das eigene Gefühl und der warme Dank der Kunstverehrer eine hinreichende Belohnung für die redlichen Bemühungen in seinem Ehrenamte. — Ueber 300 Personen wirkten bei der Aufführung mit, die am 22. December bei gedrängt vollem Hause im gräflich *Skarbek*'schen Theater Statt fand. Im Allgemeinen ging es vortrefflich; die Solopartieen wurden von den Damen Fräul. v. *Ambros*, *Bilinska*, *Caspari*, *Gottlich* (wenn wir nicht irren, Zöglingen des Vereins) und von den Operusängern *Hofmann*, *Steiner* und *Pécs* trefflich gesungen. Tenorist *Steiner* ist im Recitativ wirklich meisterlich; aus jedem Ton spricht ein gründliches Studium, welches eine etwas belegte Stimme gern übersehen lässt. *Pécs*, ein Anfänger, sang besonders die Cavatine, No. 40, „Bleib getreu" mit vielem Gefühl und einer Stimme, die zu nicht geringen Hoffnungen berechtigt. Unter den Chören gingen besonders gut No. 5, 11, 22, 23, 35, 38. — Um diese hat sich Herr *Ruff*, der Director und Leiter derselben und selbst ein vortrefflicher, ausgebildeter Sänger, grosses Verdienst erworben. Ueberhaupt halfen er und Herr *Ernesti*, der die Harmonie leitete, wesentlich zum Gelingen des Ganzen, welchem Dr. *Piątkowski* durch meisterliches Arrangement und treffliche Direction Leben und Bewegung gab. — Leid thut es uns, dass so mancher schöne Chor im zweiten Theil weggeblieben ist; aus welchen Gründen, wissen wir nicht. Die Meisten, deren Aeusserungen wir bis jetzt über diese Production vernommen und die den Paulus zum erstenmal gehört, auch von den weggelassenen Stellen nichts gewusst haben, wären gern noch eine Stunde geblieben. Sollte man vielleicht doch eine Abspannung beim hiesigen kunstsinnigen Publicum gefürchtet haben?

Recht sehr wäre zu wünschen, dass sich Productionen solcher grössern Werke unserer Meister öfter wiederholen möchten, dass der Musikverein, der sich vieles Verdienst um die Jugend erwirbt und dadurch nachhaltig auf den Geschmack eines spätern Geschlechts wirkt, auch seine Bemühungen, das jetzige Publicum von seiner falschen Richtung abzuleiten, nicht aus den Augen lasse.

Im vergangenen Semester hörten wir bei den „öffentlichen Uebungen" des Musikvereins unter andern: die nächtliche Heerschau von *Titl* zweimal, Ouverture zu „der Paria" von *Lindpaintner*, zwei Ouverturen von *C. G. Reissiger*, Ouverture zu Klänge aus Osten von *H. Marschner*, Ouverture aus Hans Heiling, die Cmoll-, eroica- und Sinfonie pastorale von *Beethoven* u. s. w., — welche meistens gut ausgeführt wurden. Nur zuweilen wollte uns dünken, als sei die Direction nicht strenge genug; freilich unter Umständen kein leichtes Amt! — Auch unser als trefflicher Componist und Virtuos bekannte Herr *J. C. Kessler* entzückte uns einigemale durch sein vollkommenes Spiel, das uns stets an *Hummel* erinnert und die Seele in schöne Träumereien wiegt oder ihr einen mächtigen Aufschwung gibt. Könnten wir ihn doch öfter hören! —

Zum Schlusse noch eine Skizze von der hiesigen Oper während des letzten Halbjahrs. Der Glanzpunct derselben war die Zeit, wo *Wild* aus Wien in unserer Mitte weilte und mit seiner noch immer ergibigen Stimme und seinem trefflichen Spiel eine Woche lang Triumphe feierte. Triumphe zu feiern, ist freilich bei einem stets beifallslustigen Auditorium und wo man an magere Kost gewöhnt ist, nicht sehr schwierig. Doch danken wir zugleich auch Herrn *Wild* die Aufführung einiger classischen Opern, sogar des Don Juan, — wirklich eine merkwürdige Erscheinung im hiesigen Repertoire. Eine gute Acquisition hat die Direction an unserer neuvermählten Prima Donna Dem. *Corradori* gemacht, welche als Romeo zum erstenmal im September auftrat und seitdem unser Liebling geworden ist. Ein treffliches natürliches Spiel, eben so treffliche Mimik, die uns wirklicher Ausdruck eines wahren Gefühls scheint, und besonders eine schöne, reine Glockenstimme sichern ihr den Beifall des Publicums. — Mad. *Janik*, eine vortreffliche Bravoursängerin, von vortheilhaftem Aeussern, die uns jedoch weniger durch Innigkeit des Ausdrucks zu fesseln vermag, soll sich, wie man hört, von der Bühne zurückziehen wollen. Ueberhaupt dürfte ein Wechsel der Direction und eine allgemeine Aenderung des Personals sowohl in der Oper, wie im deutschen Schauspiel erfolgen. Wenn wir für das viele Mittelmässige etwas Gutes erhalten, so können wir die Reform nur wünschen; leid sollte es uns aber sein, wenn wir auch unsern braven Baritonisten Herrn *Hoffmann* verlören. Das Orchester ist so gut, als es in der buntesten Zusammensetzung sein kann. Am Häufigsten geben *Donizetti's*, auch *Bellini's* Opern über die Bretter. Wir hörten Capuletti und Montecchi, Norma, Sonnambula, Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor, Belisario, Elisire d'amore, auch Zampa und Halevy's Jüdin; zur Zeit *Wild's* unter andern auch Otello u. m. — Jetzt hört man bereits wieder die Wiener Walzer herunter streichen und blasen, denn der Fasching naht. Einheimische Componisten schaffen Mazurs in Fülle und so dürfen wir wohl während dieser Zeit keinen Mangel an neuer Tanzmusik fürchten. Ueberhaupt ist hier der Sinn für diesen Zweig der edlen Kunst noch am lebendigsten, wird auch nicht erlöschen, so lange — so lange — die Seele des Menschen nur in den Beinen steckt!

Johannes.

Entgegnung.

Ein bis jetzt mir unbekannter Verfasser hat sich in No. 3 dieser Blätter bemüht, meine *Glossen über Operntexte*, die in den Nummern 41 — 42 der *Neuen Zeitschrift für Musik* abgedruckt stehen, über den Haufen zu werfen, und dabei einen grossen Auflauf genommen.

Ich fürchte aber, der Verfasser jener Briefe hat im überflüssigen Eifer zu viele Worte verschwendet, indem er meinen Artikel als musikalisch-philosophisches System gewürdigt, und in dieser Beziehung falsch verstand. Meine Glossen sind Zusammenstellungen einzelner Gedanken in ein humoristisches Gewand gehüllt, und machen auf keine höhere Tendenz Anspruch, als hie und da eingerissene Missbräuche im Felde der Operncomposition zu beleuchten und mitunter zu geisseln.

Das Missverständniss wollte ich dem Gegner meiner Glossen gerne verzeihen, nicht aber dass er mich verdächtigen will, als wolle ich wie vom Catheder herab junge Componisten verführen, *elende* Operntexte zu wählen.

Es ist nicht meine Absicht, die Angriffe meines Gegners wieder einzeln zu bekämpfen, denn das führte zu endloser Polemik, um die sich bald kein Leser mehr bekümmern würde *). Ich glaube am Sichersten zu gehen, wenn ich jeden Unbefangenen, auf einem objectiven Standpunct der Beurtheilung stehenden Leser auf jene Glossen selbst verweise, und er wird leicht herausfinden, dass alle Puncte meines Artikels, die mein Gegner im Widerspruche mit einander glaubt, sich dahin aussprechen: dass eine populare Composition auch das Buch emancipiren, oder mit andern Worten: dass ein minder guter oder auch schlechter Text (exempla sunt odiosa!), sobald er nur die unerlässliche Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt, und einiger Maassen fliessende Verse enthält, dass ein solcher Text populär wird, sobald die Musik dem Publicum gefällt.

Dieses und nicht mehr habe ich durch meine Glossen zu beweisen gesucht, und kann nicht dafür, wenn mein Gegner mich nicht verstanden hat, oder nicht verstehen wollte.

Wo aber habe ich die Annahme eines minder guten, oder elenden Buchs vertheidigt, oder gar empfohlen? Habe ich vielmehr nicht mit folgenden Worden gesagt: „Es wäre Thorheit, den Nutzen eines guten Operubuchs in Abrede zu stellen, oder leugnen zu wollen, dass sich beide, Musik und Text, wie ein innig sympathisirendes Geschwisterpaar, die an einer Mutter Brust genährt worden, umschlingen müssen, um ein vollendetes dramatisches Ganze zu bilden," und habe ich nicht dabei Fink's *Wesen und Geschichte der Oper* citirt, worin der Verfasser ein tüchtiges Wort über die Librettendichtung spricht?

Dass ich aber diese und eine ähnliche Sprache führte, hat mein Gegner für gut befunden zu verschweigen. ....

Bin ich doch ordentlich erschrocken, dass ein Mann im Gewande des Philosophen sich so augenfälliger Entstellungen bedienen konnte, um mich als einen Bos constrictor oder Abbadonna der Jugend hinzustellen, indem ich doch mein Lebelang gegen allen Verrath an der edlen Tonkunst zu Felde zog.

Ist mein Gegner vielleicht selbst Componist, und hat sich getroffen gefühlt — ja, dann hat er allerdings ein Recht mir zu zürnen. ....

Aber nein, mein Gegner ist kein Operncomponist, sonst könnte er nicht so unschuldig, sonst könnte ihm die Natur so vieler seiner Collegen nicht fremd sein. Uebrigens war es nicht edel von ihm, sei er Operncomponist oder Philosoph, dass er mich da einer Lüge zeihet, wo mir der Mund geschlossen ist, die Wahrheit zu beweisen. Der erste jener Componisten, die einzelner Wörter wegen ein Operubuch verwarfen, ist todt, der zweite lebt noch, und beider Namen haben Klang in ganz Deutschland. Dieser Angriff auf mich war der eines Bewaffneten auf einen Wehrlosen. Jedenfalls aber hätte er in einem anständigern Ton gehalten sein müssen, um mich zu überzeugen, dass ein Kampf mit ihm nicht grösseren Schaden bringt, als die Niederlage! —

Dennoch nahm ich seinen Handschuh auf, weil mir am Ende seine Meinung, trotz der blinden Luftstreiche, ehrlich schien, und wir nach Abzug der Missverständnisse wohl einerlei Glaubensbekenntnisse ablegen können. Welcher Mann, der nicht wahnsinnig ist, würde andara denken, als es mein Gegner in seinem vorletzten Satz an seinen jungen Freund schreibt! Aber, — da mache ich meinem Gegner unwillkürlich ein ähnliches Compliment, wie er mir machte, um mich für den gegebenen Schlag schadlos zu halten. Ob ich demselben aber wieder die Hand drücken kann, wird mich seine Namensunterschrift lehren, denn ich fürchte nicht, dass er meinem offenen Angesicht ein verschlossenes Visir, oder gar eine Maske entgegenstellen wird.

Noch einmal aber sei es gesagt: Ich appellire an den unbefangenen Prüfer meiner Glossen. Dieses ist der einfachste Weg, mich von der bittern Anklage meines Gegners zu reinigen, und dem Leser seines Artikels die Augen zu öffnen, im Fall er sie nicht lieber geschlossen haben will.

Carl Gollmick.

Sollten wir in obiger Angelegenheit unsere Meinung sagen, so scheint uns auch, als habe der Verfasser der „Briefe über Operudichtung" u. s. w. die „Glossen" mit zu ernsthafter Miene betrachtet und commentirt. Der ganze Ton ihrer Abfassung kann das Humoristische und zum grossen Theil Ironische derselben nicht leicht verkennen lassen. Wer möchte Goethe wegen seines: *Vanitas! vanitatum vanitas! ...Ich hab mein Sach auf nichts gestellt, Juchhe!* " frivoler Lebensprincipien beschuldigen? — Dass aber eine gute Musik leichter ein schlechtes Buch eine Zeitlang zu halten vermag, als ein gutes Buch eine schlechte Musik, ist ebenso in der Erfahrung begründet, als dass die besten und dauerndsten Opern auch gute Bücher haben. Allein auch hier ist ein Zeit-Relatives nicht zu übersehen. Die Olympiade des Metastasio ist, der Vortrefflichkeit des Buches wegen, von Elf der namhaftesten Componisten damaliger Zeit in Musik gesetzt worden, von Einem derselben sogar zweimal; gegenwär-

*) Zu welcher diese Blätter auch, ihrer bisherigen Tendenz nach, den Raum wohl nicht gestatten könnten, so wenig als er der Entgegnung des Herrn C. Gollmick in gegenwärtigem Falle zu versagen war, wenn wir dies auch in weniger herben Ausdrücken wünschen müssten.
Die Redaction.

tig würde es in seiner ursprünglichen Gestalt schwerlich nur Einen Componisten finden. Die Bearbeitung des Titus, welche Mozart in Musik setzte, war eine durch Ensemblestücke und Finale's mit vieler Mannichfaltigkeit bereicherte, — für Uns leidet sie an Einförmigkeit.

Wie lange die gegenwärtig effectuirenden Opern, dem Text und der Musik nach, sich in dieser Eigenschaft als gute erhalten werden, muss die Zeit lehren. Eine gar zu lange Dauer ist wenigstens unserm heutigen „hochnothpeinlichen" Genre nicht zu versprechen. Ja man könnte wohl meinen, dass auch jetzt schon ein neuer *Gluck* kaum einen so schweren Stand für die Reform der grossen Oper haben würde, als ihn der erste fand; dieser hatte gegen eine dem Gesangvirtuosen wenigstens günstige, und eben hier nur in zu grosser Ueppigkeit ausgeartete Gattung anzukämpfen. Ihm war dagegen allerdings eine andere, die der französischen Oper, des Lulli, Rameau und ihrer nationalen Zeitgenossen gegeben, die er mit seinem Geist und Geschmack nur beleben und erhöhen durfte, um zur Darstellung seiner Idee zu gelangen. Mit einem blosen die Gegenwart verläugnenden Zurückgehen zu Einfacherem würde es aber hier so wenig gethan sein, als dies zu Gluck's Zeiten eine Regeneration der Oper hervorrief, und so wenig als überhaupt durch eine negative Tendenz etwas Gutes entstehen, etwas das poetischen Gehalt hat geschaffen werden wird. — Der schopferische Genius wird immer dabei sein müssen. Gegen gemeiose Versuche der Simplification, wie gegen Alles was die Kritik an französischen und italienischen Opern zu tadeln findet, werden sich diese halten; nicht aber gegen solche Opern, welche aus unserer Zeit hervorgegangen, der Wahrheit und Schönheit näher stehen.

Der Verfasser der „Briefe" wird, so hoffen und wünschen wir, bei etwaiger Fortsetzung derselben, die historische Herleitung der Sache nicht unberührt lassen, — wie Das, was ist, geworden, und wie jede temporaire Beschaffenheit eben auch hier nur einen Uebergang bezeichnet, — im Ganzen aber über das „was bleibt und was schwindet" sich betrachtend und beiehrend aussprechen. Wird durch alle solche Besprechungen auch nicht eine gute Oper hervorgebracht, so können sie doch dazu dienen, Denen, die noch nicht selbst darüber nachgedacht haben, die Mängel unserer jetzigen, und die Bedingungen klarer zu machen, unter denen es eine bessere geben könnte. —

Sodann aber scheint uns, was die Musik betrifft, hier noch ein besonderes Opern-Criterium wünschenswerth zu sein, das in den vielgetadelten Productionen dieser Kunstgattung, die sich neben den classischen doch eine Zeit lang zu halten vermögen, während manche mit Liebe und Sorgfalt ausgearbeitete Werke ohne allen Erfolg vorüber gehen, die inwohnenden guten Eigenschaften ruhig anerkennend zu würdigen wüsste. Mit dem beliebten eben so verbrauchten als widrigen Worte „Ohrenkitzel" ist der Grund des Gefallens hier so wenig erschöpft als der deutsche Musiksinn, den man doch sonst herabzusetzen nicht Ursache hat, damit in ein vortheilhaftes Licht gestellt wird. Es kann eine Musik manche Vorzüge haben; fehlt ihr aber die *Natur* der Oper, dann wird sie von einer geringeren, die diese besitzt, als Oper, nicht mit Unrecht aufgewogen werden. H. Heine erzählt uns irgendwo, dass ihm in seiner Jugend das Linne'sche Pflanzensystem so schwer und complicirt erschienen sei, er habe sich lieber die Pflanzen ganz einfach classificirt, in solche, die man essen könne, und solche, die man nicht essen könne. — So liessen sich auch die Opern, von allem Andern abgesehen, einmal classificiren, in solche, die gegeben werden, und solche, die nicht gegeben werden. Dann kommen allerdings viele der getadelten und aufs Aeusserste geschmäheten Componisten auf die Seite der grössten, und sehr ehrenwerthe andere auf die entgegengesetzte Seite zu stehen. Es gefallt aber ein Ding nie und nirgends um seiner Mängel willen, sondern seiner Vorzüge willen. Dies vorausgesetzt, könnte es doch von Nutzen sein, auch der guten Eigenschaften jener Opern einmal zu gedenken und sie jungen Componisten anschaulich zu machen, nicht zur Nachahmung, aber zur Erkenntniss. Wenn wir in neueren deutschen Opern an Italiener und Franzosen erinnert werden, so geschieht es fast immer durch nachgeahmte Aeusserlichkeiten, und nicht zum Vortheil des deutschen Componisten; denn es ist die Nachahmung der Unart, nicht der Art, der Manier, nicht des Stils. Dieser ist auch nicht zu übertragen, er ist etwas in nationaler Eigenthümlichkeit sich selbst Bestimmendes. Es ist vielmehr zu wünschen, dass unsere Componisten von einem der Sache und der deutschen Sinnesart angemessenen Gefühl mit gleicher Sicherheit wie jene zu einer Art geleitet wurden, die eine eigenthümlich deutsche und zugleich theatralisch wirksame Opernmusik in's Leben riefe. Die Italiener kommen nicht in Versuchung, in französischer Weise zu schreiben, eben so wenig die Franzosen, in italienischer; nur bei deutschen Componisten finden wir oft dies Schwanken und die Unsicherheit wohin sie sich wenden sollen, die sich dann ihren Arbeiten und der Wirkung die sie auf den Hörer ausüben mittheilt; es wird aber allezeit leichter mit einer entschieden manierirten Darstellung gelingen, einem Kunstwerke allgemeine Anerkennung zu verschaffen, als mit einer in sich zweifelhaften. —

Die Redaction.

Feuilleton.

Aus der Schweiz wird gemeldet: Nachdem der zum Behufe der Stiftung eines *gesammteidgenössischen* Männergesangvereines bestellte Ausschuss die dahin abzielenden Satzungen zu Stande gebracht, sind bei demselben die ersten Beitrittserklärungen von Schaffhausen her und aus dem Canton Zug, eingetroffen, zum freudigen Beweise den überall wachwerdenden schönen Geistes in der Schweiz.

In Paris gefiel *Auber's* neueste komische Oper: „Die Rolle des Teufels" (La part du diable), früher mit dem Namen „Carmella" bezeichnet. Das Buch ist von Scribe, der dasselbe Sujet schon einmal als Novelle behandelte (Cardinal Bronchi). Die Musik soll sehr angenehm sein und Auber's letzte Arbeiten weit übertreffen.

Franz Lachner's Catharina Cornaro wird, in's Französische übersetzt, in Brüssel auf die Bühne gebracht.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 14. bis 20. Februar d. J.

Adam, A., Unter der Ulme. Sous l'ormeau. Chansonette f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Mainz, Schott. 18 Kr.

Batta, A., Melodie sur Lucrezia Borgia. Transcrite p. Vcelle av. Pfte. Ebend. 1 Fl.

Beaujolan, Notturno. Schlafe mein Liebchen. Dormes, dormez, für 3 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 27 Kr.

Bennett, W. S., Rondo pianevole f. d. Pfte. Op. 28. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Benedict et Beriot, 6 Duos non diff. a. des mot. franç., ital. et allemands p. Pfte et Vlon. Op. 41. Liv. 1. 2. Mainz, Schott. à 2 Fl. 45 Kr.

Burgmüller, F., Das Burgfräulein. La Chatelaine, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 27 Kr.

Ellissen, C. W., Parisea-Walzer f. d. Pfte. Op. 12. Hannover, Nagel. 10 Ngr.

Enckhausen, H., Relig. Gesänge f. 4 Männerst. Op. 59. Heft 1. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Evers, C., Chansons d'amour. Composées p. le Pfte. Op. 13. No. 1. Provençale. 1 Fl. No. 2. Allemagne. 1 Fl. 15 Kr. No. 3. Italie. 1 Fl. Wien, Haslinger.

— Sonate f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Preghiera p. le Pfte. Op. 16. Ebend. 1 Fl.

Franchomme, A., Adagio p. le Vcelle, Op. 29, av. Orch. 20 Ngr., av. Pfte. 12½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Gantzert, H., Der 8ste Psalm f. 4 Männerst. Hannover, Nagel. 25 Ngr.

Georg, L., Erinnerung an Mariaspring. Walzer f. d. Pfte. Ebd. 10 Ngr.

Haydn, J., 3 Quatuors p. Vlons, Op. 20, arr. p. le Pfte à 4 mains. No. 1. Es dur. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Herz, H., 4 Rond. mignons p. le Pfte. Edit. facsimilée, arr. d'après les Oeuv. 124 et 125. No. 1—4. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Hunten, Fr., Italia. 3 Fant. brill., Op. 115, arr. p. le Pfte à 4 mains. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. à 20 Ngr.

Kayser, H. E., Divert. modernes sur des thèmes fav. des meilleurs Opéras p. Pfte et Vlon. Op. 6. No. 1. Hamburg, Cranz. 20 Ngr.

Kuhnstedt, F., Die Kunst des Vorspiels od. d. Kunst d. Entwickelung eines musikal. Motivs, zu einem musikal. Satzgange f. Orgel- u. Pfte-Spieler. Op. 6. 1. Theil. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Labitzky, J., Edinburg-Walzer, Op. 88, f. Orch. 2 Thlr., f. 1 Flöte 5 Ngr., f. d. Pfte au 4 Händen 22½ Ngr., au 2 Händen 15 Ngr., in leichten Style 10 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hoffmann.

Lanthe. Eine Samml. d. ausgew. Tänze u. Marsche f. d. Pfte. No. 28. Walzer a. Lucrezia. No. 29. Heloisen-Galop v. Elmendorf. Hannover, Nagel. à 5 Ngr.

Liest, F., 2e Marche hongr. Ungar. Sturm-Marsch f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

— Ungar. Nationalmelodieen f. d. Pfte. 3e u. 4e Heft. Wien, Haslinger. à 1 Fl. 15 Kr.

Lutz, G., Souvenirs. Morceaux élégants p. le Pfte. Op. 8. Mainz, Schott. 36 Kr.

Niedermeyer, L., Hoffe dieses nie. Ne l'espérez pas, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebend. 18 Kr.

Panofka, H., Elégie, Op. 17, transcrite p. le Pfte p. Gregoire. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

Rochlitz, Friedrich, Portrait. Vollapap. 20 Ngr., Chines. Pap. 1 Thlr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Rosellen, H., Gr. Faut. sur le Soleil de ma Bretagne p. le Pfte. Op. 49. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Rosenhain, J., Morceau de Conc. Variat. brill. sur la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 25 Ngr.

Schad, J., Le Casse-Bras. Gr. Etude Exercices p. le Pfte. Op. 27. Ebend. 15 Ngr.

— Valses expressives suivies d'un Galop p. le Pfte. Op. 29. Ebend. 15 Ngr.

Schumann, R., Widmung. Du meine Seele, du mein Herz, f. 1 Singst. m. Pfte aus Op. 25. Leipzig, Kistner. 5 Ngr.

Strauss, J., Haute-volée-Quadrille, Op. 142, f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., für Viol., Pfte. 45 Kr., f. 1 Flöte 20 Kr., f. Guit. 20 Kr., f. d. Pfte au 4 Händen 1 Fl., au 2 Händen 30 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Teichmann, A., La Rondinella. Isolina. 2 Ariette per Sopr. o Tenore con Pfte. Op. 50. Leipzig, Hofmeister. 10 Ngr.

Thalberg, S., Graziosa. Romance sans Paroles pour le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Wallerstein, A., Erinnerungen. 5 kleine Handstücke für das Pfte. Op. 14. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr. Ngr.
Czerny, Aufmunterung zum Flotz. 24 unterhaltende Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 684. 3e u. 4e Heft. No. 13—18 u. 19—24 à	1 —
— — Dasselbe einzeln. No. 13—18 à	— 7½
— — Dasselbe einzeln. No. 19—24 à	— 7½
Hünten, Fr., 2 Rondeaux sur des thèmes favoris de l'Opera. Le Roi d'Yvetot d'Adam pour le Piano. Op. 125. No. 1. 2 à	— 15
— — Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée pour le Piano. Op. 124	20
Lvoff, A., Grand Choeur militaire sur des chansons nationales Russes. Op. 15	2 15
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quartett für 2 Violinen, Bratsche u. Bass in A dur. Op. 13 in Part.	1 5
— — Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 49	3 —
Meyerbeer, G., Sonntagslied. Le Chant du Dimanche. Gebet eines jungen Mädchens, für 1 Singstimme mit Pfte.	— 7½
Reichardt, C. A., 4 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 6	— 20
Schumann, R., 3 Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 44. No. 1. 2. 3 à	1 20
Berlioz, H., Die Kunst der Instrumentirung. Aus dem Französischen übersetzt von J. H. Leibrock	— 15
Moscwius, Ueber das Oratorium Moses von A. B. Marx	— 7½
Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Erster Theil. Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung	12 —

Musikschule in Leipzig.

Die Unterrichtsstunden und Vorlesungen an der Musikschule zu Leipzig beginnen am 3. April d. J., und die vorhergehende Prüfung findet am 27. März, Nachmittags 3 Uhr, im Gewandhaussaale statt, zu welcher alle, die sich zur Aufnahme gemeldet, hierdurch eingeladen werden. Diejenigen, welche sich bereits in der Composition versucht haben, werden zugleich aufgefordert, Probe arbeiten bis zum 6. März an unterzeichnetes Directorium portofrei einzusenden.

Leipzig, den 8. Februar 1843.

Das Directorium der Musikschule.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. № 9. 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz. (Fortsetzung.) — Einige Worte über Pariish-Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen. — *Recension.* — *Nachrichten.* Wiener Musikleben. (Beschluss.) Aus Berlin. Aus Rom. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung.)

Der Wunsch der Aeltern, ich möchte in's Alumneum aufgenommen werden, erfüllte sich, und selbst früher, als es ihre Absicht, früher wohl auch, als es in mancher Hinsicht gut war. Als Externus hatte ich schon seit einigen Jahren an den Unterrichtsstunden des Instituts theilgenommen; jetzt, ein zwölfjähriger Knabe, war ich Mitglied der obern Abtheilung der vierten Classe. Meine Lehrer waren mit mir zufrieden. So wurde mir nun auch, mit einem Kreise anderer Knaben meiner Jahre und Intentionen, von *Johann Friedrich Doles*, dem Cantor der Schule, ein wohlgeordneter Unterricht im Gesange zu Theil; und da Doles uns nur bedeutende Stücke vortragen liess, zugleich Gelegenheit, von dem Geistigen der Tonkunst einige Vorahnung, und von ihrem Eindruck auf das Gemüth einige Erfahrung zu erlangen. Vater Doles, ein lebensvoller, höchst stattlicher, in Gestalt und Haltung imponirender, aber freundlicher Greis, den wir Alle wahrhaft verehrten und liebten: Vater Doles hatte, und nicht blos wegen Musik, mich recht eigentlich lieb; wobei es denn auch bis an seinen Tod im zweiundachtzigsten Lebensjahre verblieben ist. Da nun der Bewerber um eine Freistelle des Alumneums stets nicht Wenige waren, so dass man sich, um eine zu erlangen, wenn auch Alles stand, wie es sollte, geraume Zeit vorher bemüht haben musste: so hatte mein Vater schon damals darum angesucht, in Hoffnung, dass ich etwa nach zwei Jahren dazu gelangen würde. Jetzt aber, im angehenden Herbst 1782, starb Einer der Alumnen; ausser in solchem Falle wurden ihrer nur zu Ostern aufgenommen: alle Angemeldete, mich ausgenommen, waren von entfernten Orten und nicht zur Hand; Doles bedurfte eben eines guten Sopranisten, der ich war: da drang er auf meine Annahme, und der gelehrte, rauhe Rector, *Johann Friedrich Fischer*, sonst in Allem sein erklärter Gegner, gab diesmal nach, weniger ihm, als jenen Umständen. Die Aeltern, höchlich überrascht von dem Ungewöhnlichen und Vorzeitigen meiner Aufnahme, erblickten freudigdankbar darin nur ein neues Unterpfand der Richtigkeit ihrer Ansichten von all' meiner Zukunft: ich aber — der noch nicht dreizehnjährige, von Natur und mehr noch von immerwährendem Stubenleben keineswegs robuste, an sorgsame, sittige, liebreiche Behandlung gewöhnte Knabe — bekam auf einem Institute, wo damals noch der crasseste Pennalismus herrschte, wo die Untern den Obern ausser den Schulstunden wahrhaft als Sclaven und zu den niedrigsten Diensten, zu ganz unbedingtem Gehorsam, willkürlichen Demüthigungen und selbst Züchtigungen hingegeben waren: ich bekam das Schwierige und Lastende jenes Ungewöhnlichen und Vorzeitigen meiner Aufnahme schmerzlich genug zu empfinden. Von alle dem, was hierüber zu sagen wäre, beschränke ich mich auf das Einzige und Allgemeinste: Es wurde mir hier zum erstenmale Stoff — und Stoff in Masse — aufgedrungen zur Erfahrung über das grosse Wort:

„Wenn das Dort neu Hier wird" —!

eine Erfahrung, die durch's ganze Leben sich an unsere Fersen hängt, um welcher Willen wir dies immer wieder wie von vorn anfangen müssen, und deren letztes Resultat uns doch wieder zu einem „Dort" wird. Mich trieb sie damals, diese Erfahrung — erst, zu einer dumpfen Verzweiflung, in welcher ich, einsehend, dass von aussen mir nicht zu helfen sei, nichts wollte als sterben — wie denn alle Jugend in übler Lage mit dem Sterbenwollen schnell zur Hand ist; hernach, und dies auf geraume Zeit, zu einem lässigen Thun dessen, was ich musste, und einem unmuthig-gedankenlosen Dulden dessen, was ich nicht vermeiden konnte.

Aus diesem kläglichen Zustande, der leicht verderblich werden konnte, riss mich, so viel ich mich erinnere, nur Eins, wenigstens auf Stunden, heraus, und das waren die Musikübungen, täglich von elf bis zwölf Uhr — die sogenannten grossen Singstunden mit dem gesammten Coetus, wo ich, ausser der Aufregung und Freude an den auszuführenden Stücken und an dem thätigen Antheil an ihrer Ausführung, zugleich der besondern Befriedigung genoss, wenigstens hier und in dieser Einen Hinsicht unter den Ersten zu sein: als Sopranist nämlich, im Vortrag der bedeutendern Solos.

Es war ausschliesslich Kirchenmusik, woran wir geübt wurden: der Gesang begleitet vom Quartett des Orchesters, die Blasinstrumente ersetzt durch Geigen. Alles zusammengehalten von Doles auf einem grossen und schönen Positiv. Doles drang hier, wie überhaupt, bei seinen Sängern nur auf festen Ton, besten Klang und besonnenen Gebrauch der Stimme, auf deutliche Aussprache der Textesworte, und auf Sicherheit und Genauig-

12 Jahrgang

keit im Vortrag, so weit dieser bestimmt bezeichnet werden kann. Hierin wurde durchaus nichts nachgesehen. Wir bekamen dadurch die nothwendigsten Kunstmittel nicht wenig in die Gewalt. Wie nun aber diese Mittel für hohern Zweck zu verwenden, wie sie zu vereinigen und zu beseelen, vereinigt und beseelt an den Gemüthern der Zuhörer geltend zu machen wären: das wurde in Worten nicht gelehrt, in Worten zu lehren nicht einmal versucht: es wurde thatsächlich vorgehalten — so zu sagen: es wurde vorgemacht. Doles selbst nämlich war, selbst noch in hohem Alter, ein vortrefflicher Tenorsänger. Er trug ausgezeichnet seelenvolle Gesangstücke, so wie in andern schwierigere Stellen oder (etwa um der harmonischen Ausarbeitung des Componisten willen) besonders hervorzuhebende Melodieen, selbst und nöthigenfalls wiederholt vor, und setzte höchstens einige kurze Anmerkungen hinzu, die blos näher auf das aufmerksam machen sollten, worauf es in dem einzelnen vorliegenden Fall eigentlich ankomme. Ein Mehreres hierüber traute Doles der eigenen, innern Natur seiner Schüler zu, gewiss, wäre diese nur erst in ihnen erwacht, so würde sie auch in ihr Thun, und bei denen, die für Musik wirklich geeignet, besonders auf diese Einfluss gewinnen; die Andern aber, also eingeübt, würden wenigstens nichts verderben, und brauchbar die Masse vermehren helfen: mehr, meinte er, könne, auch bei noch so vielem Lehren, von ihnen weder erreicht, noch verlangt werden. Dabei verblieb unser Meister. Warum hatte er's nicht gesollt? Diese seine Verfahrungs- und Bildungsart, wenn auch noch so verschieden von später beliebten und um Vieles erweiterten, war für Knaben und Jünglinge naturgemäss; für uns, die wir zunächst für Wissenschaften ausgebildet werden sollten, die anziehendste, die passendste und dienlichste; sie war für das Fach der Tonkunst, um welches willen diese unter die wesentlichen Gegenstände unserer Ausbildung aufgenommen war, ausreichend, nützte überdies den doch immer Wenigen, die durch wahrhaft ausgezeichnete Talente berufen schienen, sich und ihr Leben dieser Kunst zu widmen, als die sicherste Grundlage für alles Weitere; sie war auch dem damaligen Stande der Tonkunst in Deutschland, so wie den Urtheilen, Wünschen und Anforderungen des damaligen Publicums vollkommen angemessen; sie bestimmte überdies das sonst schwierige Verhältniss des Wissenschaftlichen und seiner Lehrer zu dem Musikalischen und seines Lehrers. Auch die unmittelbaren Ergebnisse bewährten die Richtigkeit der Verfahrungsart unsers Meisters, und die seines persönlichen Benehmens dabei gegen uns gleichfalls. Was wir sangen, war richtig, deutlich, sicher: dies wurde erzwungen; machten wir es auch gut, so wurde das mit ruhiger, doch bemerkbarer Zufriedenheit aufgenommen; und gelang dem Einen oder dem Andern einmal Etwas wirklich schön, so wurde es, ohne Worte, mit freundlichem Zublinken oder wohl gar mit einem leichten Tätschen der flachen Hand auf das Haupt oder die Schulter des Glücklichen von Doles belohnt; und ich spreche nicht redensartlich, wenn ich sage: dies Letzte, im Momente, wo ich eben durch das Singen und das Gesungene aufgeregt und bewegt war, von dem geehrten und geliebten Lehrer mir zugewendet, entzückte mich gar manches Mal bis zu kaum verhaltenen Freudenthränen.

Dass von diesen Uebungen höherer Art die elementarischen mit den noch wenig Fortgeschrittenen (die „kleine Singstunde") gänzlich geschieden war, braucht kaum erwähnt zu werden; und dass wir in jenen nur Kirchencompositionen auszuführen bekamen, ist schon erwähnt worden. Es waren dies aber Kirchencompositionen jeder Nation, jeder Zeit und Art, von den ältesten bis zu denen Naumann's und der beiden Haydn, welche eben damals theils kürzlich entstanden waren, theils neu entstanden und von Doles sogleich erlangt worden. —

Was nun durch diese Hilfs-, Erleichterungs- und Nahrungsmittel in Hinsicht auf Musik während meines Aufenthalts auf dem Alumneum (durch sechs und ein halbes Jahr) allmälig in mir geworden: das legt sich wohl am besten dar, wenn ich einfach angebe, was ich gegen Ende dieser Zeit nach aussen thätig geleistet. Wie es aber in mein gesammtes innere Wesen eingegangen, es durchdrungen und zum Theil verändert; wie es sich in meine übrigen, sonst davon geschiedenen Ansichten, Neigungen und Bestrebungen eingefügt oder eingeschmolzen, und mitentscheidend beigetragen hat, aus mir, dem Menschengeschöpf, ein Individuum, und eben ein solches, zu bilden: dies darstellen zu wollen, enthalte ich mich aus der Ueberzeugung, es könne ein solcher Versuch in späten Lebensjahren auch einer treuen Wahrheitsliebe nicht ohne manche Selbsttäuschungen gelingen. Gesetzt doch jene innern Operationen überhaupt so leise und allmälig! und nun vollends in einem Lebensabschnitt, wo man noch so wenig reflectirt, und über nichts weniger, als über sich selbst! sind wir uns da doch kaum des Gewordenen bewusst: wie sollten wir es des Werdens? selbst dieses Gewordene werden wir da fast nur deutlich gewahr, wenn es auf besondere Veranlassung über das Bleibende und Feststehende hinaus — gemeiniglich durch aufgeregten Affect — gesteigert ist; da uns aber von ihm eben *dies* Bild, als das belehrtere, interessantere und unserer Eitelkeit schmeichelndere, bleibt: so fängt ja die Selbsttäuscherei schon so früh an. — — Mithin nur von dem, was ausserlich im Thun sich darlegte!

Bei so vielfältiger und sehr solcher Uebung hatte allerdings die Fertigkeit und Sicherheit im Vortrag auch schwieriger Gesangstücke a prima vista beträchtlich zunehmen müssen; und auch vom Gewandten und Zierlichen der Ausführung, so wie vom Ausdruck des Textes und der Musik, hatte gar Manches nicht ausbleiben können, je nachdem der Sinn dafür in meinem Innern sich nach und nach eingefunden hatte. — Als bildsames Nebenmittel zu alle dem diente mir, dass ich, wenn auch ohne irgend eine besondere Anweisung, mit Fleiss und möglichster Sorgfalt Clavier (nämlich Clavichord) und bald auch Orgel spielte. *) So wurde ich nun, nicht ohne

* Diese begleitende Beschäftigung (so wollte es die Schuleinrichtung) durfte ich mir nur in den seltenen halben Stunden verstatten, wo ich alles mir Vorgeschriebene vollendet hatte, der Oberzellbursch abwesend war und nicht gestört wurde und die Zellenthüren, auf Essehen, bereitwillig waren, sich gefallen zu lassen, dass vielleicht ein oder der andere Ton durch die Bretwand zu ihnen hinüberdränge. — Später (es war in mei-

Neid und manche Quälerei von meinen Mitschülern, schon nach dem ersten Halbjahr erster Sopranist des Instituts und der Hauptkirchen; was ich auch, mit einigem Nachtheil, vielleicht für meine Gesundheit, gewiss für die spätere Umgestaltung meiner Stimme, drei Jahre verblieb. Den gelehrten, grundredlichen, aber düstern und entschieden musikfeindlichen Rector, Fischer, abgerechnet, der, ohngeachtet meine Lehrer in den Wissenschaften mit mir zufrieden waren, mich als ein „Cantors-Kind" in's Verderben rennen sah — hatte mich Jedermann, und zwar zunächst meiner Musik wegen, gern; gegen die Neckereien der Mitschüler entschädigte mich die Freude an dieser Kunst und freilich auch die Eitelkeit, mich in ihr hervorzuthun; und dass ich auch sonst ein leicht erregbarer, anstelliger und sittiger, auch in meinem Aeussern ein netter Mensch war: das that mir gleichfalls keinen Schaden. Als später der Sopran sich verlor und nach und nach ein Tenor sich eingefunden hatte, so gelangte dieser, wohl meist aus der angeführten Ursache, zwar niemals zu demselben hellen Klang und Wohllaut: es hatte dagegen die Einsicht sich gemehrt; es war, durch physische und moralische Einflüsse, das Gefühl mehrseitiger, inniger, zarter geworden; und beides that sich auch in meinem Gesange hervor, so dass es wohl als Ersatz für die Schmälerung jener Naturgabe hatte hingenommen werden können. Von meinem lieben Lehrer geschahe das auch, sonst aber — so viel ich irgend bemerken konnte — von Niemand; und ich bekam da die erste Lection über das, was in der Welt mehr gilt, ob, was ohne Verdienst geschenkt oder was mit Verdienst erworben worden. Meine Eitelkeit war früher zu sehr gereizt, mein geheimer Dünkel zu schmackhaft genährt worden, dass diese Lection nicht hätte schwer und tief eingehen sollen. Sie trieb mich aber nicht, wie oftmals die Jugend, zu Erbitterung gegen Geschick und Aussenwelt und sonach zu Hochmuth; sie trieb mich zu grämelndem Verdruss über mich selbst, zu selbstquälerischer Verachtung alles dessen, was ich leistete, und meiner selbst, weil dessen nicht mehr war: ein widerwärtiger Zustand, der mich um allen frischen Jugendmuth und die schöne Jugendfreude über Wachsthum des Innern brachte. Er hätte mich auch zu muckischer Verhärtung oder lästigem Hinschleudern bringen können: doch davor blieb ich — Gott sei's gedankt — verwahrt. Es war überhaupt damals — etwa vom Ende des sechszehnten bis in das achtzehnte Jahr — Alles in und an mir mit gewaltsamer, doch trüber Gährung, ohne Zweifel zunächst durch heftige körperliche Entwickelung, von welcher schon des Beweises genug ist, dass ich im fünfzehnten Lebensjahre noch einer der kleinsten aller Thomaner war und im siebenzehnten ziemlich das sächsische Soldatenmaass hatte. Von solchem Zusammenhange kam mir freilich keine Ahnung, und von einem Zusammenhange dessen, was ich wollte und was ich that, auch keine; von denen, die es vermocht hätten, mich über mich selbst einigermassen aufzuklären, geschah aber hierin durchaus nichts; Schriften, die dazu hätten behilflich sein können, kannte ich nicht — ich hätte sie auch nicht lesen dürfen. So überhess ich mich dem, was mich zog, heute da-, morgen dorthinaus, oft von einem Extrem in's andere: bald in Entzückungen, ich wusste nicht worüber, bald — und dies weit öfter — in finstere Schwermuth, ich wusste nicht warum. In letzter bot ich alle Kräfte meiner, leicht entzündbaren, aber an Stoff noch sehr armen Phantasie auf, mich zu weiden an innerer Zerknirschung und Herabwürdigung, an sehnsüchtiger Hoffnung bald zu sterben u. dergl. m. Diese unselige, in besserer Stunde mir selbst verhasste, und dennoch schwach (auch wohl gar nicht) bekämpfte Stimmung ging dann oft in eigenwillige Streitsucht über, mit welcher ich denen, die mich liebten, wehethat, denen, die mir entgegentraten, Stoff und Reiz zu Kränkungen oder Beleidigungen gab; und wenn nun der Paroxismus vorüber war, ich mich besinnen lernte und begriff, wie ich damit mir selbst verderbe, was mir am Leben theuer war, und das aufrege, was ich am meisten hasste: so fing die Zer-

nem sechszehnten Lebensjahre) gab Vater Dules auf mein Bitten und als besondere Gunstbezeigung mir einigen Unterricht im sogenannten Generalbass. Er liess sich dabei weniger ein auf einigermassen umfassende Theorie oder gar deren Begründung, als auf eine schulgerechte und fertige Anwendung der, als ein- für allemal unwandelbar betrachteten Hauptgrundsätze der Harmonielehre, so dass sein Unterricht zur unmittelbaren Anweisung ward, und die Geschicklichkeit, nach bezifferten Bass fehlerfrei und einigermassen fliessend in Accorden zu begleiten und einfache Stücke vierstimmig ohne Verstösse gegen den reinen Satz aufzuschreiben, das Höchste war, wohin Er steuerte und wohin ich gelangte. — Uebrigens, wie es uns im ganzen Leben mit Tausenderlei ergeht, so erging es mir von gewisser Seite auch mit jenem Clavierspiele, was ich als sehr verdrüssliches Uebel empfand, das ward mir in der Folge zu einem werthen Gute. Mein Vorrath an Musikalien war überaus beschränkt und wurde nur sehr langsam durch einzelne Stücke ein wenig vermehrt. Neue zu kaufen, fehlte mir das Geld, sie abzuschreiben, die Zeit. Da ich nun zu den älteren doch nicht immer zurückkehren wollte, so war ich genöthigt, mich zu gewöhnen, mir meine eigenen Gedanken und Gefühle, überseiet in Töne, vorzuspielen. Und so bildete mich der Mangel, improvisiren zu lernen, wie jetzt der Ueberfluss bei weitem die meisten Spieler verbildet, dass sie dessen nie mächtig und oftmals ganz unfähig werden. — Wie es aber die Jugend überhaupt begleitet, bedeutende fremde Kräfte, worin es sei, zu beherrschen, damit ihrer eigenen sich bewusst zu werden, und wie die Eitelkeit sie treibt, was sie vermag, möglichst öffentlich darzulegen: so trieb mich auch jenes, was ich bei Dules erlernt und bei solchen improvisirten Studien in Anwendung gebracht, zum Orgelspiel beim öffentlichen Gottesdienste. Zwar, den Choral der Gemeinde zu begleiten, vermochte und leistete ich, seit ich von der, für Männer eingerichteten Orgelbank das Pedal, wenn auch an schiefen Füssen nur mit Mühe, erreichen konnte, nun aber überliess mir der höchstbequemliche Organist der Thomaskirche — Görner mit Namen — nicht selten das Instrument aller Instrumente allein und blieb zu Hause, gewiss, man werde mit mir zufrieden sein. Beim Präludiren prunkte ich gern mit Fugirtem und hob damit meinen einzigen Rival, dem ich in Fertigkeit besonders der Füsse nicht beizukommen konnte, glücklich aus dem Sattel. — Da ich mich nun einmal in diese Anmerkung vertieft habe, so möge sie auch noch das Wort angehangen sein: Mit alle dem, was ich in Musik wusste und vermochte, in meinem täglichen Leben, wiefern es sich nach aussen richten wurde, irgend Etwas anzufangen davon kam mir die ganze Naivität und auch beinah eine beträchtliche Reihe von Jahren selbst nicht ein Gedanke, wie viel weniger ein Wunsch bei. Mit dem Verkehr zu haben, was ich liebte; von Zeit zu Zeit zu stillen, was als natürliches Bedürfniss aus meinem Innersten hervorquoll, dafür auch Manchen zu leiden, ihn manches Opfer darzubringen; und das Beglückende von alle dem zu empfinden: das war Alles, was ich wollte.

knirschung, Herabwürdigung und Sterblust wieder von neuem an.

(Fortsetzung folgt.)

Einige Worte über Parish-Alvars, den berühmten Harfenvirtuosen.

Unter den bedeutendsten Virtuosen der neuern Zeit nimmt unstreitig *Parish-Alvars* eine der ersten Stellen ein. Er ist selbst von Begeisterung für sein schönes Instrument durchdrungen, seine schöpferische Phantasie gewann der Harfe ganz neue Wirkungen ab, mit Ernst und geistiger sowohl als physischer Kraft wusste er die unerhörtesten Schwierigkeiten *so* zu besiegen, dass seine Ausführung die wundersamste Sicherheit und Vollendung hat; alles Technische ist bei seinem Spiel vergeistigt, man denkt nicht mehr an Saite oder Pedal, sondern Hand und Fuss sind nur die geflügelten Boten seiner Seele. Dies gibt seinem Spiele, bei dem hinreissenden Feuer des Vortrages, doch zugleich jene hohe Ruhe, die, so wohlthuend für den Hörer, jeden Ton in reinster Schönheit hervorruft. Er ist für sein Instrument ein wahrer Columbus geworden, denn er entdeckte ferne, mit reichen Goldminen ausgestattete Welttheile für die Harfe. Die Art, eine Melodie in den Mittelstimmen mit vollen Glockentönen erklingen zu lassen, und ihr nicht allein die reichsten vollgriffigsten Harmonieen unterzulegen, sondern sie zugleich mit leichten, glänzenden Passagen zu durchflechten, welche wie farbige Arabesken sie schmückend umschlingen, wurde nur durch *Alvars* der Harfe angeeignet, und ist von zauberischer Schönheit. Seine Terzen-, Sexten- und Octavenläufe, seine Martellato's auf einem Ton, seine im Brillantfeuer sprühenden Passagen und Triller, seine Glissaden mit doppeltem Anschlag derselben Note, welche nur durch kunstvolle Stellung und Benutzung der Pedale zu bewirken sind, seine lieblichen „Sons harmoniques" sind reicher Schmuck seines Bravourspieles, sie dienen ihm aber nur als Mittel zu höhern Zwecken, denn gehaltreich und phantasievoll sind seine Compositionen, originell in der Erfindung, sinnig und klar durchgeführt, sie vereinen die moderne Bravour mit classischer Gediegenheit, tiefempfundene Melodieen mit überraschenden Modulationen. Es ist von sehr guter Wirkung, dass er die ungewöhnlichen Tonarten mit sechs und sieben Been so oft benutzt, sie haben einen ganz eigenen frischen Reiz und die jetzt so hochvervollkommnete Pedalharfe à double mouvement passt ganz dazu. Der mehrjährige Aufenthalt in Deutschland hat einen auffallend glücklichen Einfluss auf den Styl dieses Künstlers gehabt, er eröffnet eine neue Epoche für die Harfe.

Möchte seine jetzige Reise doch auch dazu beitragen, den Sinn und die Liebe für dies edle und poetische Instrument in Deutschland mehr zu wecken! Die grossen Schwierigkeiten einer solchen Virtuosität dürfen nicht abschrecken — für den begeisterten ächten Künstler sind sie ein Reiz mehr, aber es ist auch für Dilettanten und zarte Frauen, deren Instrument so recht eigentlich die Harfe ist, sehr tröstlich, dass seltene Kunstfertigkeit nicht unumgänglich nöthig ist, und dass wohl auf keinem Instrumente schon eine Kleinigkeit, mit Seele vorgetragen, so gefällig und reizend sein kann, wie auf der Harfe. Der grosse Künstler, der sich nur ein paar Mal an einem Orte hören lässt, muss natürlich Alles zeigen, was ihm, und nur ihm, zu Gebote steht; aber selbst *Alvars* würde in seinen Concerten wohl noch mehr hinreissen, wenn er zwischen sein grossartiges Bravourspiel bisweilen einen einfachen, nur zum Gefühl sprechenden Satz einwebte. Dazu ist die Harfe mit ihrem vollen Glockenton, ihren sanftverhallenden Accorden, mit dem leisen Säuseln ihrer Saiten, so ganz geeignet, und es ist wohlthuend, einmal von staunender Bewunderung auszuruhen; überdem kann man den ächten Künstler auch im Vortrag der einfachsten Melodie erkennen. Alvars versteht die himmlische Seite seines Instruments vortrefflich, aber er zeigt sie dem grössern Publicum fast zu selten. So lässt sich der Harfe auch noch namenloser Reiz abgewinnen in dem Zusammenspiel mit andern Instrumenten; sie schmiegt sich so überaus zart und lieblich zur Begleitung an, und hat zugleich Energie und Selbständigkeit in den Solostellen; zum mannichfaltigen Ausdruck fähig, vom heiligen Ernst bis zum leichtscherzenden Elfenspiel, erscheint sie selbst im verschiedensten Character, auch nach dem Instrument richtend, welches sie begleitet.

Parish-Alvars gedenkt jetzt mehrere herrliche neue Compositionen herauszugeben, denen gewiss Alle, die dies Instrument studiren und lieben, mit Ungeduld entgegen sehen. So brillant schrieb noch Niemand für die Harfe, doch darf man auch nicht glauben, als sei sie bisher so karg ausgestattet gewesen, wie es den deutschen Musikverzeichnissen nach scheint: in Frankreich und besonders in England war dies schöne Instrument immer sehr beliebt und einheimisch: *Bochsa* hat zuerst den reichern, kunstvollern und neuern Styl von Compositionen darauf eingeführt und mit unerschöpflicher Mannichfaltigkeit und Reichthum der Ideen eine sehr grosse Menge reizender und geistvoller Werke dafür geschrieben, von der schwersten bis zur leichtesten Gattung, worunter auch die neuesten, die er zu seiner jetzigen Kunstreise componirte, sehr ansprechend und wahrhaft interessant sind. Ein trefflicher Harfenspieler ist gleichfalls *Labarre*, voll Grazie, Zartheit mit Kraft vereinend; auch er hat über hundert Werke für die Harfe geschrieben, worunter viele effectvolle und gefällige, doch meist ganz im französischen Styl, so wie *Bochsa* mehr im englischen und schottischen. Sehr erfreulich ist es daher, dass *Parish-Alvars*, obschon selbst Engländer, aber durch seine vielen Reisen im Orient, wie in Italien und Deutschland heimisch und also Weltbürger, eigentlich doch den deutschen Styl in seinen Werken für die Harfe einführt. Es wäre zu wünschen, dass man in Deutschland jetzt mehrere gute und geschätzte Harfenspieler zweiter Grösse hörte, wie z. B. Dizi, Chatterton, Meyer, Prumier, Pollet, Poignet, Marcucci, Graziani u. s. w., dann würde man erst den richtigen Maassstab für die zuvor noch nie erreichte Virtuosität eines *Parish-Alvars* haben, der selbst dann siegen würde, wenn man ihn mit *Bochsa* und *Labarre* zusammenstellte, so anerkannt grosse und treffliche Künstler auch diese sind. Dresden, im Februar 1843. *Therese aus dem Winckel.*

mit obligater Violin) so hat man wohl Grund, in ihr eine wahre Künstlerin heranwachsen zu sehen, besonders auch da es ihr glückt, in Berlin so trefflichen Gesang zu hören und Hrn. Righini's besondere Leitung zu geniessen.

Hr. Dussik (oder wie man ihn von England aus schreibt, Dussek) aus London — schon längst rühmlich bekannt, als einer der vorzüglichsten Klavierspieler, und beliebter Komponist, dessen neuere in Deutschland wenig bekannte Arbeiten, die unter uns bekannten ältern weit übertreffen, und vor vielen andern bekannt zu seyn verdienen. Er zeigte sich als einen Virtuosen, der seinem ausgebreiteten Rufe stehet. In dem von ihm verfassten Konzert, voll Charakter, (G moll) besiegte er grosse Schwierigkeiten, wie es schien, ohne allen Kampf, und bewies, ausser der ausgezeichnesten Fertigkeit, eine Präcision und Delikatesse des Vortrags, welche mit jener nicht oft vereinigt sind. Noch mehr entwickelte er diese Vorzüge, und zugleich manche originelle Ideen, in der freyen Phantasie, die er vortrug. —

So eben gehet bey uns die Nachricht ein, dass Bonaparte die, dem musikal. Konservatorium angewiesenen Gehalte eingezogen und dadurch diese, in ihrer Art einzige Anstalt, so gut, als aufgelöset habe. Cherubini gehe nach London, Mehül nach Petersburg u. s. w. Wer auch nur einiges Interesse an den Schicksalen der Künste nimmt, wird mit uns wünschen, dass die Nachricht sich nicht bestätige, und dass man nicht, um der Mühe überhoben zu seyn, ein, wenigstens in der Idee, vortreffliches Werk zu reformiren, es zertrümmere.

d. Redakt.

Kurze Anzeigen.

Deux Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle, par I. B. Cramer. Oeuvr. 29. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 2 Fl.)

Diese zwey, weder an Gedanken, noch für die Ausführung schweren Sonaten, sind von ungleichem Werth. Die erste lässt sich zwar hören, scheint aber des vortrefflichen londner Klavierspielers und interessanten Komponisten kaum würdig; die zweyte hingegen ist interessanter und hübsch. Die angenehmen Ideen aller drey Sätze dieser 2ten Sonate sind ohne hohe Ansprüche ausgeführt, und werden Liebhaber, ebenfalls ohne hohe Ansprüche, angenehm unterhalten können. Der Stich ist gut ins Auge fallend, aber sehr unkorrekt.

Sinfonie concertante pour Violon et Violoncelle où Viola à la place du Violoncelle avec accomp. de gr. orchestre par J. Brandl. Oev. 20. Offenbach, chez André.

Der Satz ist sehr brillant und die Hauptstimmen finden hier eben so gute Gelegenheit, sich in dem ganzen Lustre ihrer Virtu zu zeigen, als in einem wirklichen Doppelkonzerte. Nur scheint es Rec., als habe sich Herr Brandl an Stellen, wie etwa folgende

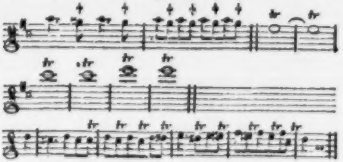

von der edeln Simplicität ein wenig zu weit entfernt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Recension.

C. Löwe: Gesang der Geister über den Wassern, Goethe'sche Ode, für vier Solostimmen: Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 88. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Referent erinnert sich, in einer Recension des Löwe'schen Oratoriums: „Huss," die Bemerkung gelesen zu haben: die Isolirung und Zurückgezogenheit Löwe's sei nicht ohne nachtheilige Wirkung auf seine Compositionen geblieben, und namentlich sei es oft eine gar zu grosse Einfachheit, die sich als Folge dieser Isolirung in seinen Tondichtungen kund gebe. — Referent muss wirklich gestehen: jene Bemerkung finde gewissermaassen in dem vorliegenden Werke ihre Bestätigung. Es erinnert in Styl und Form merklich an Haydn und Righini; an Letzteren vorzüglich da, wo die Solostimmen einzeln erscheinen: gewiss Erinnerungen der würdigsten Art, — wir fordern aber von einem Manne des musikalischen Fortschrittes mehr, als Pietät für ältere Muster; wir fordern mehr von einem Manne, wie Löwe, der namentlich in seinen Balladen oft auf so steilen, hehen, wohl auch rauhen Pfaden, abgeschlossen und abgesondert einherschritt — denn diese Pfade hat er selbst gesucht und gefunden, und wir wandelten so gern mit ihm, denn sie lohnten die Mühe des Aufklimmens, und führten, wenn auch durch Gestrupp und Dornen, doch zu köstlichen Aussichten und erfreuenden Naturscenen! — Von einem solchen Künstler, sagen wir, erwartet man, dass seine Phantasie in einem weiten Horizonte sich ergehe, statt sich in beschränktem, wenn auch künstlerisch noch so abgeschlossenem Raume zu bewegen. Wir wollen gern zugeben, dass das Werk, von dem wir reden, eine recht freundliche Wirkung machen könne, sehr verständig gedacht und mit einer gewissen Leichtigkeit construirt sei; aber es weht uns aus demselben nicht jener frische Hauch und Duft, nicht jene Begeisterung entgegen, welche die Dichtung mit Feuer und Glanz durchdringt, die starren Worte beflügelt, und die Umrisse des Dichters zu farbigen und lebensvollen Bildern verschönt. —

Wir wollen nun versuchen, eine kurze Characteristik des Ganzen an seinen einzelnen Theilen zu geben.

Das sinnvolle Gedicht hat, wenn gleich Anfang und Ende nur als Reflexion erscheinen, dennoch in seiner dichterischen Anschauung, seinem Bilderreichthum und in seinen freien Rhythmen, trotz des mangelnden Reimes, eine wirklich musikalische Natur, und es dürfte wohl überhaupt noch gar manche reiche Ausbeute für Composition bei dem alten Dichterfürsten zu Tage zu fördern sein!

Das Pianoforte beginnt, im Tempo maestoso, C dur, $^4_4$, mit einer das Element bezeichnenden sanften Bewegung, und schon im zweiten Tact treten, pianissimo, die vier Singstimmen, fast choralmässig mit den Worten ein:

„Des Menschen Seele gleicht dem Wasser."

Die Singstimmen bleiben bei sanft fortwogender Begleitung drei volle Tacte ruhig in unveränderten Dreiklänge, und heben und senken sich nun harmonisch und melodisch, nach Maassgabe der Worte:

Vom Himmel kommt es, zum Himmel steigt es,
Und wieder nieder zur Erde muss es,
Ewig wechselnd.

In grösster Einfachheit, mit fast gleicher Fortschreitung der Stimmen schliesst der ganz kurz gehaltene Chorsatz, wie er begann, in der Tonica, mit den Worten: „Ewig wechselnd," ohne dass etwas Anderes, als eine ganz kurze imitatorische Wiederholung dieser eben angeführten Worte den „*ewigen Wechsel*" bezeichnete. Dass übrigens das Wort „*ewig*" jedesmal auf *arsis* statt auf *thesis* eintritt, will uns nicht recht behagen. — Hier hat nun der Componist die Schilderung des wechselvollen Elementes offenbar für die nun folgenden einzelnen Expositionen der Solostimmen aufgespart. Doch will es uns scheinen, als hätten die eben ausgesprochenen Worte schon jetzt zu einer kurzen Andeutung ihres Sinnes passende Veranlassung gegeben; gewiss aber hat der vom Componisten gewählte Schluss:

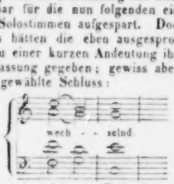

mit seiner langen, schweren Endsylbe etwas Ungenügendes. —

Das Pianoforte ändert nun die Form seiner figurirten Begleitung, und leitet mit einer recht passenden Figur die folgende Strophe ein:

Strömt von der hohen, steilen Felswand
Der reine Strahl,
Dann staubt er lieblich u. s. w.

Diese Strophe hat Herr Löwe als reichverzierte Sopranarie im ältern Style behandelt. Es strömt und rauscht und plätschert aber gar anmuthig in diesem kleinen Bravourstück, und die Sängerin hat erwünschte Veranlassung, sich in mancherlei Rouladen und selbst in Trillern zu zeigen. Aber eben die Form dieser Arie erinnert, wie nicht minder das sich anschliessende Bass- und Tenorsolo, an die bezeichnete Periode, und so ermangeln diese drei Sätze fast gänzlich des Eigenthümlichen, das ein Tondichter, wie Löwe, gewiss diesen einzelnen Naturscenen hätte einhauchen können, statt, wie es hier geschehen, sich bequem geben zu lassen. —

Mit den Worten der Dichtung:

„Ragen Klippen dem Strom entgegen,
Schaumt er unmuthig
Stufenweise zum Abgrund,"

beginnt, das Sopransolo unterbrechend, in C moll ein kurzes, declamatorisch gehaltenes Basssolo, wobei das Pianoforte gut bezeichnend die Momente und Bilder der Dichtung hervorhebt. — Einige calmirende Tacte der Begleitung leiten aus dem C moll nach B dur über, wo nun in einer freundlich dahingleitenden Cantilene einer Tenorstimme, mit vorherrschender Triolenbegleitung, folgende köstliche Strophe behandelt wird:

„Im flachen Bette
Schleicht er das Wiesenthal hin,
Und in dem glatten See
Weiden ihr Antlitz
Alle Gestirne."

Glatt ist dies Tenorsolo gewiss, auch *fliessend* geschrieben — aber geeignet, um „ex ungue leonem," um den Meister Löwe daran zu erkennen, ist es gewiss nicht. Auch verdriesst es, aufrichtig gestanden, den Referenten, und wird auch wohl manchen Andern verdriessen, dass der Componist den Sänger zwei Mal zu einem so Donizetto-Bellini'schen Schlussaccente herausfordert, wie:

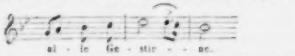

Etwas hastig führen uns nun zwei Tacte der Begleitung nach G dur, und ohne weitere Einleitung beginnt in C dur, Allegretto, $^3_4$, (bisher herrschte fortwährend das erste Tempo!), das als Quartett geformte Finale zu den Worten:

Wind ist der Welle
Lieblicher Buhler —
Wind mischt von Grund aus
Schäumende Wogen.

Hier eine kleine Skizze dieses Satzes:

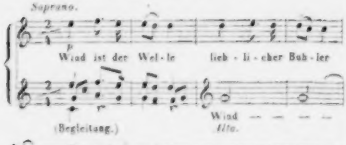

Wie zu Anfange der *Alt*, so tritt nun im folgenden Tacte der *Bass* hinzu, begleitet in Sexten das jetzt im Alt liegende Thema; dann erscheint dies noch einmal in vierstimmiger Harmonie. Wenn höchste Anspruchlosigkeit, eine fast naive Einfachheit und — Durchsichtigkeit die Aufgabe des Dichters gewesen wäre, so würde man wohl mit der Auffassung dieser Stelle sich befreunden können; aber man denke sich nun diese hier skizzirte Stelle viermal ohne die mindeste harmonische Zuthat wiederholt! Hier streift die Einfachheit an's Nüchterne! Selbst die belebende, schmückende Begleitung, der hier ein so liebliches Feld offen stand, verschmäht unser eigensinniger Meister: ein durchgehendes *h* ist die einzige Veränderung der mit der Stimme herabsteigenden Begleitung!

Unmittelbar darauf spricht sich die Bassstimme (freilich nicht ohne bekannten Anklang) so aus:

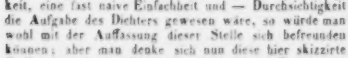

welcher Gedanke sogleich vom Tenor in der kleinen Terz wiederholt und nach C dur geführt wird; dazu eine in den vorhergehenden Sätzen noch nicht benutzte Begleitungsfigur, die vorzüglich da, wo sie in abwärts rollenden Scalentönen der rechten Hand, mit gebrochenen Accorden in der linken, erscheint, recht füllend und eben so wirksam ist. Die consequente Durchführung derselben veranlasst freilich auch Zusammenstellungen, wie diese:

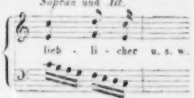

Unter leichtem, neu bezeichnendem Wellenschlag gelangen wir endlich, nachdem bisher eine stete Bewegung geherrscht hatte, mit einer Art von Befriedigung zu einer Fermate auf der Dominante der Haupttonart. Ob es übrigens, in Beziehung auf die Sopranstimme, nicht besser gewesen wäre, den Bass der Begleitung (drei Tacte vor der Fermate) eben so wie den singenden Bass auf *G* verweilen zu lassen, statt ihn das bedenkliche *A* zu geben, wollen wir dem geehrten Componisten selbst anheimstellen.

Den reflectirenden Schluss des Gedichtes:

„Seele des Menschen, wie gleichst Du dem Wasser!
„Schicksal des Menschen, wie gleichst Du dem Wind!"

fasst unser Componist ganz von der heitern Seite auf, und für die *Wirkung* hat er vielleicht Recht. In fast kindlicher Harmlosigkeit und Einfachheit schliesst das Werk, das für eine gemüthliche Unterhaltung am Pianoforte gewiss recht günstigen Stoff bietet; auf eine hohe künstlerische Bedeutsamkeit macht es wohl selbst nicht Anspruch. — Möchten wir doch bald ein neues Werk des uns sehr werthen Verfassers anzuzeigen haben, das Alles in sich vereint, was er Schönes leisten kann: mit Freuden wollen wir es verkünden! —

Das Werkchen ist übrigens sehr gut ausgestattet: die vier Singstimmen sind, partiturmässig, in kleinen Noten über der Begleitung abgedruckt, und ausserdem auch einzeln beigelegt. *Al.*

Nachrichten.

Wiener Musikleben. (Beschluss.) *Classische Concerte.* Hier erheben sich die Götter der reinen Tonkunst in ihrer strahlenden Majestät und pygmäenhaft erscheinen dagegen die Kunstausstellungen jener in Unzahl hin- und herschwärmenden Tagesberühmtheiten, die sich selbst gar zu gerne für Götter angesehen wissen möchten, damit alle Welt Gold, Ruhm, Anbetung auf ihren Altären opfere. Nur Wenige davon sind wahre Priester der Kunst, wenn auch Alle es zu sein heuchein. In ihrem Innern grollen jene Aftergottheiten mit der Masse, die nach den Hallen classischer Tonfeier eilt, indem sie mit kleinlicher, selbstüberschätzender Gemeinheit die Gelder und Ehren überschlagen, die ihnen dadurch entzogen werden, auch wohl gar mit einem stillen „O saecla simplicitas!" in solchen Momenten frevelu. Allein die Welt geht ihren

Gang und die grosse Sonne der allmächtigen Kunst wird nie aufhören, die kleinen, wenn auch funkelnden Gesterne der Nacht zu verdunkeln. Wohl dem ächten Jünger der Muse, der dies erkennt; es leitet ihn aus dem Irrthum zur Wahrheit und erhebt ihn über sich selbst. —

Das diesjährige Musikfest brachte den „Judas Maccabäus" von *Händel*. Hut ab vor dem ehrwürdigen Altmeister! wer ist grösser, wer riesenkräftiger, als er? Und dennoch, glaube ich, hätte die „Gesellschaft der Musikfreunde" besser daran gethan, irgend ein neues grosses Oratorium, etwa das *Spohr*'sche dazu zu wählen. Das Publicum soll mit der Zeit gehen und sie im Guten, das ihr entkeimt, kennen lernen, sonst wird es allmälig selbst gegen ihr Bestes misstrauisch. Der „Paulus" war neuerlich das einzige Werk, womit in diesem Sinne vorgegangen wurde. Ueberdies ist es practisch nothwendig, das Interesse an diesen Riesenaufführungen durch den Reiz des Neuen zu beleben, denn leider! schon hat an die regelmässige jährliche Wiederkehr derselben sich ein gewisser Indifferentismus geknüpft, dem nur durch ernstliche Anstrengungen mit Erfolg begegnet werden könnte. Ob überhaupt die Neigung unserer Zeit zu diesem Massenhaften sich halten, ob in ihm der Sieg des sinnlichen oder des geistigen Principes gefeiert werde, oder vielleicht ein blos socialer Drang dessen Unterlage bilde, — dies sind Fragen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. — Die Aufführung, unter des wackern Dirigenten *Schmiedl* Leitung, geschieht hier regelmässig durch etwa tausend Individuen in der k. k. Wintereitschule, einem so grossartigen, prachtvollen Locale, als es zu einem Tonfeste vielleicht kein zweites gibt. Das Ensemble frappirt jeden Fremden, während der Wiener es blos als stehenden Hauptartikel im Cyclus seiner Spectakel-Concerte hinnimmt. Das bekannte, eher lyrisch erhabene als pompöse Tonwerk wurde theils eben wegen seiner Bekanntheit, theils auch wegen der nicht allzuprächtigen Ausführung gerade nicht brillant aufgenommen. Besser ging es in der Wiederholung. Solopartie: Mad. *van Hasselt-Barth*, Dem. *Therese Schwarz* — ein vortrefflicher Alt —, die Herren *Erl* und *Hölzl*. Herr *Erl* steht dem Oratoriengesange gerade so fern als der Weihe zu einer *Gluck*'schen Rolle, und Herr *Hölzl* ist ein geübter, moderner Bariton, doch kein *Händel*'scher Kraftbass. Erhöhte Würdigung ward der dritten Aufführung des Musikfestes, in welcher Vocal- und Instrumentalstücke von lauter ersten Meistern zum duftendsten Kranze gewunden waren. *Händel, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Vogler* neben einander! wer könnte auch da noch widerstehen? So schloss diese Solennität weit befriedigender als sie begonnen hatte.

Tausend Personen musicirten auf der kolossalen Orchesterterrasse, und merkwürdig genug wimmelte es um mich her und im ganzen Saale noch immer von Zuhörern, die nicht weniger brauchbare Exequenten sind. Man hat keinen Begriff von der Allgemeinheit der Musikpflege und von den ausübenden Kräften Wiens, wenn man nicht in dessen Privatleben eingedrungen ist. Im Nothfalle könnte jede Gasse einen ganz artigen Chor und Orchester, jede Vorstadt ein kleines Musikfest für sich aufbringen! —

Das philharmonische Concert erfreute mit der Symphonie in C moll von *Beethoven* und der in G moll von *Mozart*. Wer noch ein abgeschmacktes Liebigsthema daraus macht über den gänzlichen Verfall des hiesigen Geschmackes aufgeblasene Klagreden zu halten, der lerne den Enthusiasmus der Wiener bei Compositionen und Aufführungen kennen, wie sie hier geboten werden. Freilich ist dieser Theil des Publicums ein anderer als jener, der im italienischen Theater einer Cabaletta von der *Tadolini* gesungen hundert Fuora's zujauchzt, Kränze zuwirft und nachtliche Triumphzüge bereitet, wenn gleich am Ende alle Geschmacksfractionen die liebliche Sangerin mit Vergnügen anhören. — Kapellmeister *Otto Nicolai* weiss den Ehrgeiz unseres ausgezeichneten Hofopernitheaterorchesters dermassen anzuregen, und es mit Weihe für die hehren Kunstaufgaben zu erfüllen, dass, von seiner geistreichen Auffassung und energischen Dirigenz beseelt, dieser Musikkörper wirklich Ausserordentliches leistet. Ein Piano, ein Crescendo, ein Diminuendo hier zu hören, ja auch nur die seltene Uebereinstimmung der Violinen im Auf- und Abstrich, in Anwendung gleicher Applicaturen u. s. w., ist, abgesehen von der dynamischen Wirkung, schon technischerseits ein wahrer Genuss. Mehr noch als von der *Beethoven*'schen war man von der *Mozart*'schen Symphonie entzückt. Die Naivetät, Tiefe und seelenvolle Empfindung dieses Werkes quoll gleichsam aus den Musikern heraus, die Zuhörer erfüllend mit den Zaubern einer idealen Welt, voll der herrlichsten Gebilde. Dem. *Lutzer* und Mad. *van Hasselt-Barth* schlossen sich diesem auserlesenen Prachtconcerte durch den Vortrag der *Mozart*'schen Arie: „Come scoglio" und der Concertpiece „Non temer amato bene" an, letztere mit concertanter Clavierparte gespielt von *Kullak*. Das nächste philharmonische Concert wird uns die neunte Symphonie von *Beethoven* bringen. Gedeihen diesem herrlichen, von dem kunsteifrigen talentvollen *Nicolai* wiederbelebten Institute! möge es sich auf den Höhen innerer Würde und äusserer Schätzung fortan zu behaupten wissen!

„Noah," ein Oratorium in drei Abtheilungen vom Professor *Preyer*, Text vom bekannten Schriftsteller *Adami*, gehört ebenfalls hierher. Es wurde im Frühjahre zuerst von der Gesellschaft der Tonkünstler aufgeführt und diesmal zum Wohlthätigkeitszwecke wiederholt, beide Male mit zahlreicher Besetzung unter des Componisten eigener Leitung. Es erfreut sich einer beifälligen Aufnahme, die sowohl dem populären, gemüthlichen Style, als der Frische und Mannichfaltigkeit zuzuschreiben ist, die in diesem Werke herrschen. Wer übrigens von der Behandlung eines biblischen Stoffes einen grösseren Schwung der Ideen, mehr Strenge und Erhabenheit der Schreibart fordert, der wird freilich Manches, ja Vieles nicht in seinem Sinne ausgearbeitet finden. Indessen bleibt das Ganze immer ein beachtenswerthes Tonwerk, das Innigkeit des Gefühls, ansprechende Darstellung, Gefälligkeit der Form mit erschöpfender Beherrschung der technischen Mittel verbindet, und auch des Dichters Gewandtheit in dieser schwierigen Textform lobend herausstellt.

Die „Gesellschaft der Tonkünstler," welcher zu ihren jährlichen vier Concerten das k. k. Hofburgtheater

an dazu bestimmten Normstagen eingeräumt ist, gab, ich weiss nicht zum wievielten Male, abermals *Haydn's* Jahreszeiten mit der *Hasselt-Barth*, *Staudigl* und *Lutz* (braver Tenor, Mitglied der k. k. Hofkapelle). Das Publicum kann sich an den beiden melodieverklärten und liebenswürdigen Oratorien unsers österreichischen Tonpatriarchen nicht satt hören; ein Umstand, bei welchem obige sehr achtbare Gesellschaft freilich ganz wohlfeilen Kaufes wegkommt. Geist und Tendenz dieser Anstalt sind höchst lobenswerth, nur wäre auch ihr eine grössere Berücksichtigung neuer Tonschöpfungen anzuempfehlen. Die Zeit will nun einmal ihr Recht und man kann es ihr nicht streitig machen, ohne in den Vorwurf der Einseitigkeit zu verfallen.

Die Gesellschaft „der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates," welche sich dem Vernehmen nach so eben mit zweckmässigen Reformen befasst, hat im ersten ihrer jährlichen vier Concerte, wie üblich, eine Symphonie und eine Ouverture, diesmal von *Lachner* und *Weber*, etwelche Vocalsachen gemischten Styles, und ein Violinsolo des viel Geläufigkeit besitzenden Herrn *Czerny* aus Berlin gebracht. Es ist sehr zu wünschen, dass dieses Institut, das sich durch Gründung eines Conservatoriums, der grossen Musikfeste, Anlegung einer der grossartigsten musikalischen Bibliotheken, und Ausbildung vieler praktischen Musiker um die Musikcultur so verdient gemacht hat, ihre blos von Privatkräften abhängige Existenz auf das Dauerndste zu consolidiren, und ihrem Einfluss den wirksamsten Aufschwung zu geben trachte. Energie, volle Einigkeit, Entfernung alles Schleudrians, Tüchtigkeit der Verwaltungssectionen und zeitgemässe Frische des Repertoirs waren dabei als naheliegende Hebel zu empfehlen. Vor Allem jedoch thäte dieser Anstalt ein durch seine artistische Stellung ausgezeichneter, zugleich geschäftlich rühriger Mann Noth, der als Director derselben, mittels der Garantien, die er für die innere Wohlfahrt leistet, das äussere Vertrauen bedeutend zu heben und zu befestigen vermöchte. — Noch finde

Ein Privatconcert, von unserm wackern *Castelli* arrangirt, hier seinen Platz. Er unternahm es zum Besten eines der würdigsten und geachtetsten Tonveteranen, dem der Himmel weit mehr Lebensjahre als monatliche Revenuen bescheert hatte, und gestaltete dessen Inhalt so humoristisch, dass in so ausgesprochener Eigenthümlichkeit vielleicht kaum ein ähnliches so gegeben worden. Der ergötzlichste musikalische Muthwille strömte aus *Haydn's* „Berchtesgadnersymphonie," wobei Kinder, wie Baron *Lanny*, *Bauernfeld*, *Nicolai*, Dr. *Becher*, Professor *Fischhof*, *Ehers* mitwirkten, — *Mozart's* „musikalischer Spass," Saitenquartett nebst zwei verstimmten Hörnern, — *Schubert's* „Advocaten," komisches Terzett, — *Leon de St. Lubin's* „Kirchwinklertrio" u. a. m. *Gyrowetz* selbst, der liebenswürdige Greis, lieferte auf Worte von *Castelli* eine köstlich componirte Scene: der docirende Landschulmeister für *Staudigl* und die Singschüler des Conservatoriums, — *Randhartinger* Nationallieder mit Piano- und Zitterbegleitung, die *Lutzer* sang, die *Neumann* declamirte, unser anakreontischer Concertgeber hielt einen humorvollen Prolog und bevorwortete die älteren Musikscherze mit kurzgefassten historischen Notizen, kurz, das Jocusconcert gab ein rechtes Gaudium, und der Erfolg dieses edlen, kunstbrüderlichen Unternehmens, dem auch *Vieuxtemps*, die Professoren *Merk*, *Jansa* u. A. als Aushelfende beigetreten, war ein brillanter, innerlich lohnend den wackern *Castelli*, wohlthätig dem verdienten Beneficiaten, unvergesslich allen Zuhörern! —

Virtuosen. Viel contrapunctische Glossen liessen sich über dieses Thema machen; ich will mich indessen hier nur einer bescheidenen Engführung befleissen und blos die vorzüglichsten Concertobjecte dieser Saison flüchtig die Revue passiren lassen; ohnehin wird, mag man das Ding auch auffassen wie man will, immer ein Canon infinitus daraus. —

Theodor Haumann war der erste, der den Concertreuden grossern Schwung gab. Die Schätzung seiner künstlerischen Kräfte ging crescendo und behauptete sich auch neben den Concerten *Vieuxtemps'* ungeschmälert. Er gab bisher deren vier und bewährte überall einen der tüchtigsten Violinvirtuosen unserer Zeit. Seltene Bravour gepaart mit Kühnheit, glanzvoller Darstellung und Sicherheit, selbst in den gewagtesten Combinationen und Sprüngen; ein kräftiger, zuweilen an's Grosse streifender Ton bei stellenweise überraschender Lieblichkeit des Cantabile: dies die Eigenschaften, die sein Spiel am Meisten characterisiren dürften. Von seinen eigenen Compositionen gefiel blos ein „Air varié" und selbst dieser hauptsächlich wegen der frappanten Kunststücke, die darin enthalten, während sein „Concert" zwar solid doch etwas rococo gesetzt ist. Im Grunde bedarf *Haumann* nicht einmal eigener Compositionen: er wirft sich mit Leichtigkeit auf die Paradegaule Anderer und tummelt sich darauf herum, als der kräftigsten, kühnsten und gewandtesten Reiter einer. So fertigte er *Vieuxtemps* „Concert. Op. 10," — *Ernst's* „Carneval," — *Beriot's* „Tremolo" und „Rondo russe" mit einer Art Ueberzeugung und nicht ohne eclatante Zustimmung des Auditoriums ab. *Haumann* hatte hier gar keinen Ruf und musste sich erst die Anerkennung Zoll für Zoll erobern. In noch reicherem Maasse wäre sie ihm zu Theil geworden, wenn jene Rundung, Delicatesse und Geschmack, womit einzelne Stellen gebracht werden, sich auf den ganzen Vortrag ausdehnten. Auch ist der zu grelle Ansatz des Bogens zuweilen von nachtheiliger Wirkung.

Henrich Vieuxtemps — begann als noch zehnjähriger Knabe hier erst seine eigentliche artistische Laufbahn und erwarb sich schon damals Ruf und viele Freunde. Vor etwa fünf Jahren spielte er ebenfalls hier, und jetzt, beiläufig 22 Jahre alt, mag er wohl im Zenith seiner Kunst stehen. *Vieuxtemps*, aus der Schule *Beriot's* hervorgegangen, mit dem er auch Vieles in Tendenz und Darstellung theilt, ist unstreitig einer der grössten Violinvirtuosen der Gegenwart. Was Reinheit, Glätte, feine Nüancirung, Lieblichkeit des Tones, elegante Bravour zu leisten vermögen, findet sich in seinem Spiel vereinigt; dabei ist er entfernt von aller Charlatanerie, ohne eben dem Modernen, Picanten abhold zu sein, und behauptet Ruhe und Gemessenheit in seinen abgeschlosse-

nen Vorträgen, denen man mit allem Rechte das Prädicat der Schönheit beilegen darf. In der Kritik haben sich zwar nicht alle Stimmen über ihn vereinigt, indem einige ihn bis an die Wolken hoben, andere wieder ihm Mangel an Gefühl und Originalität, prätentiöse Schwunglosigkeit, Kleinheit des Styles u. s. w. vorwarfen; indessen bleibt so viel gewiss, dass sein Meisterspiel, gehoben noch durch ein entschiedenes Compositionstalent, sich überall siegreiche Bahn brechen wird. Unter seinen bisher gespielten Compositionen steht sein schön und geschmackvoll gearbeitetes Edur-Concert, Op. 10, oben an. Demzunächst hat auch eine interessant gehaltene „Harpeggien-Etude" hier viel Glück gemacht. Bisher gab er zwei Concerte. —

Das Ehepaar *Wartel* aus Paris ist ein gar talentvolles, hier sehr beliebtes Künstlerduo, das nach Russland zu gehen gedenkt und hier vorerst seinen Ruf begründen will — an was Anderes ist unter den gegenwärtigen Umständen auf dem hiesigen Platze ohnehin nicht zu denken. Die beiden bisher gegebenen Concerte desselben haben lebhaft interessirt. Sie — eine brillante, doch zu keinen grossen Effecten berufene brave Pianistin mit einem lieblichen, feinen, perlenden Spiele, das sich auch gerne mit classischen Compositionen befasst — *Kreutzer*'sche Sonate, Trio, Op. 97, von *Beethoven* — dabei natürlich der eigenen Fantasien- und Capriccenwerkchen nicht vergisst. Er — Mitglied der grossen Oper zu Paris — ein Sänger *Beethoven*'scher und *Schubert*'scher Lieder comme il faut, will sagen: ausdrucksvoll, edel, hochlyrisch im deutschen Geiste, dass wenige unserer gepriesensten Tenorhelden es in diesem Puncte mit ihm aufnehmen können. Nur was gediegen, kommt aus diesem Sängermunde, und auch hierin könnte der deutschbegeisterte Franzose jenen unserer Concertsänger als Muster dienen, welche die erste beste Liedelei, wenn sie nur modern klingt, gleich productionstrunken macht. Die französischen Uebersetzungen sind meisteus gelungen, und so ist es wahrhaft genussreich, diese weiche, in's Herz dringende Tenorstimme in fremder Zunge deutsche Weisen ausführen zu hören. Von den heimatlichen Beigaben hat die Sicilienne: „Addio Teresa" von *Monpou* am Meisten gefallen und ist bereits Salonstück geworden.

Carl Eeers, bereits renommirt und in Paris gut aufgenommen, hat uns wieder durch zwei Concerte die Gelegenheit verschafft, in ihm sowohl einen der ausgezeichnetsten Pianofortevirtuosen, als auch einen der talentvolleren jungen Componisten für sein Instrument achten zu lernen. *Eeers* ist eine gesunde deutsche Natur, die es mit der Kunst zu ehrlich meint, als dass sie die Eile zur blossen Applausmacherin und — Milchkuh herabwürdigen sollte. Er gibt zwar dem Tage, was des Tages ist, doch componirt er auch „Sonaten" und spielt sie sogar in seinen Concerten (hört! hört!). Sie sind brillant und voll Feuer, besonders wenn die kräftige und beschwingte Hand ihres Schöpfers sie in's tönende Dasein ruft. Selbst seine kleinsten Productionspiecen sind klar, symmetrisch, wirksam und bedeutungsvoll. *Eeers* hat nicht nur das Publicum, sondern auch die Kenner für sich; ein Beweis, dass Geistiges und Formelles sich in seinem künstlerischen Walten gehörig ausgleichen.

Theodor Kullak, ein Pianist aus Berlin, der anfangs nicht einmal die Absicht hatte, hier Concerte zu geben, steht — blos durch die Reussite eines Ausfüllungsstückes in einem der *Haumann*'schen Concerte plötzlich an der Spitze alles hiesigen Clavierireibens. Es ist zwar Glückssache, allein Fortuna war diesmal vollkommen schend, denn *Kullak* ist in der That ein Virtuos, wie es nur wenige, sehr wenige gibt: ein geborner Pianist. Sein Anschlag ist blühend, morgenfrisch, klangschön wie sein ganzes Spiel; seine Bravour ist sprühend und duftig zugleich und der vorherrschende Gemüthszug: liebliche Sentimentalität manchmal zum Sanguinischen gesteigert. Dabei muss sein höchst brillanter Vortrag eine Prachtausgabe des modernsten Geschmackes genannt werden, und damit zur schönen Allianz doch ja nichts fehle, componirt und transcribirt er auch ganz allerliebst, ja mit poetischen Anflügen sogar. Seine Operfantasien, Etuden, Volksliederumschreibungen u. s. w. vereinigen das was brillirt, wirkt und selbst dem ernstern Hörer etwas zu denken gibt. Genug, um mit den erfolgreichsten Empfehlungen in den Händen wie im Kopfe alle Concertsäle der civilisirten Welt sich zu öffnen. Vor der Hand thut *Kullak* recht gut daran, den Wienern sehr zu gefallen, und sich, wie es heisst, hier für längere Zeit zu fixiren.

So — für diesmal sei mein Novitätenkasten, der schon wieder Vorrathes vollauf hat, geschlossen. Auf baldiges Wiederschreiben, wenn mich die immer höher gehende Concertflut nicht ersäuft! —

Berlin, im Februar. Musikalisch reich hat auch das neue Jahr begonnen. Den Januar eröffnete *Th. Döhler*'s zweites Concert, welcher ausgezeichnete Pianist seitdem noch zwei Concerte im Saale der Singacademie, mit lebhafter Theilnahme (der Anwesenheit des berühmten *Franz Liszt* ungeachtet) gegeben hat, und nach seinem vierten Concert nunmehr nach Warschau und St. Petersburg abzureisen im Begriff ist, während *Liszt* in Breslau Concerte gibt, jedoch hieher zurückgekehrt, um sich mit *Rubini* gleichfalls nach der nordischen Kaiserstadt zu begeben. Wird diesmal auch das Pianofortespiel des genialen Künstlers nicht minder hochgeschätzt, so ist der Enthusiasmus doch nicht so extravagant, als bei seiner ersten Anwesenheit. *Döhler*'s solides, elegantes und correctes Spiel mag hierzu auch wohl einigen Antheil haben. Im zweiten und dritten Concert von *Th. Döhler* wirkte auch *Fr. Liszt* mit diesem Pianisten durch den gemeinschaftlichen Vortrag der vierhändigen Sonate von *Moscheles*, und des bekannten Hexameron oder der Fantasie auf *Bellini*'sche Opernmotive mit, von *Liszt* und mehreren Componisten zusammengestellt und auf zwei Pianoforte's vortrefflich und in höchster Präcision von *Liszt* und *Döhler* ausgeführt. Die von *Th. Döhler* gewöhnlich gewählten Solovorträge, als Fantasien, Etuden, Tarantelle, Nocturne u. s. w. von eigener, geschmackvoller Composition, sind bekannt und als Morceaux de Salon grösstentheils edirt. Am

ausgezeichnetsten und die meisten Schwierigkeiten enthaltend ist wohl die Caprice auf Themas aus *Rossini's* „Belagerung von Corinth" und die Fantasie über Motive aus Wilhelm Tell. Auch das gediegene C moll-Trio, Op. 1, von *Beethoven* trug *Döhler*, von den Herren KM. *Ganz* begleitet, durchaus im Geiste der trefflichen Composition, eben so fertig, als ausdrucksvoll vor. Ein in dem vierten Concert sich producirender junger Violinist, Herr *Stéveniers* aus Brüssel, liess zwar reinen Ton und guten Vortrag in zwei ziemlich einförmigen Fantasien hören; doch gaben diese Compositionen dem Virtuosen keine Gelegenheit, auch seine Fertigkeit in Passagen zu zeigen. Dem. *Marx*, vom Dresdner Hoftheater abgegangen und hier jetzt bei der königl. Oper angestellt, sang eine Arie aus Belisario von *Donizetti*, ein Lied von *Löwe* und die *Rossini*'sche Tarantella sehr rein, mit Geläufigkeit und belebtem Vortrage. Die talentvolle Sängerin erhielt einstimmigen, lebhaften Beifall.

Franz Liszt, welcher von der seit etwa einem Jahre hier bestehenden Academie für Männergesang (unter Leitung der Herren MD. *Wieprecht* und *Flodoard Geyer*) zum Ehrendirector ernannt und kürzlich eingeführt ist, gab sein erstes Concert allein am 8. v. M. im Saale der Singacademie mit gesteigertem Beifall, und trug darin das grosse Pianofortetrio von *Beethoven* in B dur, von den Herren KM. *Ganz* begleitet, mit grosser Mässigung seines Feuers und seiner Kraft, wahrhaft geistvoll und enorm fertig, jedoch auch höchst zart und graziös vor. Wenn schon dies Musikstück die frühere Theilnahme für den genialen Künstler lebhaft anregte (dem die Schuld des vorjährigen Hyperenthusiasmus, besonders der Damen, billig doch nicht beigemessen werden kann), so war dies noch mehr der Fall nach der rapiden und correcten Ausführung der A moll-Fuge von *J. Seb. Bach*, besonders aber nach der beliebten Fantasie auf Motive aus der Sonnambula, wie der Tarantella von *Rossini*, Mazurka von *Chopin* und La Chasse, Etude von *Heller*. Den höchsten Enthusiasmus aber erregte das Doppelspiel des vorerwähnten Hexameron's von den Herren *Döhler* und *Liszt*. Am 11. v. M. gaben hierauf *Rubini* und *Liszt* gemeinschaftlich ein überaus zahlreich besuchtes Concert im (1200 Personen fassenden) Saale des königl. Schauspielhauses. Die numerirten Plätze galten 2 Thlr., die übrigen, meistens Stehplätze, 1 Thlr. Entrée. Von *Liszt* und sechs königl. Kammermusikern wurde das classische Septett von *J. N. Hummel*, dem unvergesslichen Meister des Pianofortespieles und der Composition für sein Instrument, in zwei Abtheilungen durchaus lobenswerth und höchst wirksam ausgeführt. In einer neuen Fantasie auf Themas aus *Mozart's* Nozze di Figaro überbot sich *Fr. Liszt* durch überhäufte Schwierigkeiten, welche durch die zu lange Dauer selbst seine gewaltige Kraft beinahe erschöpften. Auch die ungarischen Melodieen und der sich anschliessende Marsch nahmen die immenseste Fertigkeit in Anspruch, und dennoch gab *Liszt* auf stürmisches Verlangen noch eine Fantasie zum Schlusse des Concerts zum Besten, welches eben so glänzend, als anziehend war.

Rubini's berühmter Name hatte hierzu allerdings wesentlich mitgewirkt. Der Sänger befriedigte die gespannte Erwartung jedoch mehr durch die ausserordentlichste Kunstfertigkeit in Coloraturen und Trillern, hauptsächlich aber durch die seltenste Verbindung des möglichst hohen Falsett's mit der Brusttimme, als durch den Wohlklang letzterer im natürlichen Vortrage, da *Rubini* die Frische und Fülle des Tons natürlich jetzt nicht mehr in dem Grade besitzen kann, als vor Jahren. Dennoch singt derselbe goldrein, ungemein sicher im Einsatz der Töne, mit schönem Portament, und seine Kunst ist wahrhaft bewundernswerth. Die Arien aus Anna Bolena und vorzüglich aus Niobe von *Pacini* erhielten den lebhaftesten Beifall. Weniger sprach *Rubini's* Vortrag der Arie des Don Ottavio aus Don Juan: „Il mio tesoro" an, weil der Sänger zu oft mit Brust- und Kopfstimme wechselte, und Verzierungen hinzufügte, welche *Mozart's* Verehrer nicht billigen konnten, wenn gleich der italienische Sänger daran gewöhnt ist, sich Alles kehlrecht zu accommodiren. Eine Schülerin von *Rubini*, Dem. *Ostergaard* (eine Dänin), trug mit ihrem Lehrer ein Duo aus der Donna del Lago und eine Romanze aus Parisina, letztere besonders beifällig vor. Bei nur mässig klangvoller Sopranstimme hat jedoch die Sängerin sich *Rubini's* (nicht durchweg nachahmenswerthe) Gesangmethode angeeignet, und zeigte auch Geläufigkeit der Kehle und Geschmack im Vortrage, wie es der Concertsängerin insbesondere angemessen ist. — Eines der interessantesten Concerte dieser Saison war das von den Mitgliedern der königl. Schauspiele zu einem wohlthätigen Zweck am 18. v. M. im Saale des Schauspielhauses veranstaltete. Nach der von der königl. Kapelle vorzüglich ausgeführten Ouverture zu Egmont von *Beethoven* sang Dem. *Marx* die letzte Arie der Donna Anna in „Don Juan" sehr rein und auch gelungen in den Staccatostellen, obgleich sonst ihre hohen Töne leicht gepresst erschienen. Ein Terzett aus *Rossini's* Barbiere di Siviglia wurde von Dem. *Tuczeck*, den Herren *Rubini* und *Böttcher* ganz im Styl der Opera buffa vorgetragen. Dann liess uns *Liszt* das leidenschaftliche Concertstück von *Carl Maria v. Weber* aus F moll mit Orchesterbegleitung, gefühlvoll und energisch ausgeführt hören. Nach einer scherzhaften Declamation, von Fräul. *Ch. v. Hagn* humoristisch vorgetragen, wurde ein grosses Septett für Männerstimmen aus *Meyerbeer's* „Hugenotten" sehr wirksam ausgeführt. Den zweiten Concerttheil eröffnete *C. M. v. Weber's* Jubelouverture, höchst präcis executirt. Hierauf sangen Dem. *Hähnel* und *Tuczeck* ein ziemlich flaches Duett von *Mercadante* in schönem Ensemble. *Rubini* sang hierauf wieder vorerwähnte Arie aus Don Juan mit grossem Beifall, gegen den einige Zischer sich vergeblich opponiren wollten. Zwei werthvolle Gesangstücke: ein Terzett aus *Rossini's* Wilhelm Tell und ein Quintett aus Così fan tutte wurden sehr gelungen ausgeführt. Eine Pianofortefantasie von *Liszt* auf Motive aus Don Juan beschloss die zu Abwechselung reiche Unterhaltung.

Die Singacademie führte in ihrem dritten Abonnementconcerte *J. Haydn's* „Jahreszeiten" mit vorzüglicher Besetzung der Soli durch Dem. *Tuczeck*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche* und ausgezeichnet in den Chören, ungemein befriedigend auf. Leider concurrirte

nur diese Aufführung mit dem Concert von *Rubini* und *Liszt*.

In der fünften und sechsten Symphonie-Soirée der königl. Kapelle wurden die heitere G dur-Symphonie von *J. Haydn*, *Mozart's* G moll-Symphonie, ferner *Beethoven's* Symphonieen in C moll und F dur, die Ouverturen zur „Zauberflote" und dem „Freischütz" mit besonderer Beachtung aller Nüancirungen auf das Ergreifendste ausgeführt. Die Ouverture zum „Freischütz" wurde da Capo begehrt und wiederholt, was hier in Concerten sonst nicht üblich ist.

Es hat am 30. v. M. ein zweiter Cyclus von vier Symphonie-Soiréen begonnen, da sich die Theilnahme dafür gleich lebhaft erhielt. In der ersten Soirée wurde *Mozart's* schöne C dur-Symphonie (die kleinere), demnächst *C. M. v. Weber's* Ouverture zu Oberon und die Sinfonia eroica von *Beethoven* sehr präcis, energisch und nüancirt ausgeführt. — Auch zwei Quartett-Versammlungen der Herren *Zimmermann* und Theilnehmer haben im Januar Statt gefunden. — Das königl. Theater brachte Wiederholungen der „Brondimanten," des „Herzogs von Olonne" und endlich wieder *Spontini's* „Fernand Cortez" mit glänzendem Erfolge zur Aufführung. Dem. *Marx* trat als Gast zuerst in der Rolle der Amazily, zweimal, dann als Amme in *Bellini's* „Nachtwandlerin" und als Donna Anna in Don Juan mit ungetheiltem Beifall auf, zu dem auch ihr belebtes Spiel beitrug. Dem. *Fanny Elsler* hat noch dreimal in den Balleten: „Die Tarantel," „Die Sylphide" und in *Auber's* Tanzoper: „Der Gott und die Bajadere" debütirt. Die Künstlerin feiert jetzt wegen des Todes ihres Vaters, macht eine Kunstreise nach Stettin, wird dann hier noch dreimal auftreten, und demnächst nach London abreisen. — In der italienischen Oper des Königsstädtischen Theaters hat *Rubini* zweimal den Edgardo in Lucia di Lammermoor, zweimal den Otello und zuletzt den Gualtiero im „Pirata" gesungen. — Im königl. Theater wird nun auch „Der Feensee" mit Dem. *Turnerk* als Zelia stattt der nach Breslau abgegangenen Dem. *Schultze's* wieder gegeben, auch Antigone mit *Mendelssohn's* Chören auf Begehren wiederholt.

Rom, im Januar. Während das musikalische Interesse des grossen Publicums hier wie in andern italienischen Hauptstädten den Carnevalsopern zugewendet ist, über welche diese Blätter seiner Zeit wohl in üblicher Weise berichten werden, dürfte eine Mittheilung aus Rom über gute deutsche Musik ihren Lesern wohl nicht unwillkommen sein. Herr *Landsberg*, ein deutscher, hier ansässiger Musiker, als Musiklehrer ausserordentlich geschätzt, in der Gesellschaft selbstständig und geachtet, fasst es sich schon seit mehreren Jahren angelegen sein, dem Kreise seiner ausgebreiteten und gewählten Bekanntschaft die Meisterwerke deutscher Quartettmusik in gediegener Ausführung zu Gehör zu bringen. Diesen Winter sind die musikalischen Soiréen des Herrn *Landsberg*, welche fast jeden Freitag Statt finden und zu welchen derselbe mit der grössten Liberalität alle Kenner und Freunde deutscher Musik einladet, reicher und interessanter als je. Vorzüglich trägt hierzu die Anwesenheit zweier deutscher Künstler, der Herren *Carl Eckert* und *Eduard Franck* bei, welche regelmässig thätigen Antheil daran nehmen. Wir hörten an diesen Abenden die schönsten Quartetten, Trios, Duos u. s. w. von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Hummel*, *Mendelssohn* in trefflicher Ausführung. Die Partieen der ersten Violine werden von Herrn *Eckert* sehr schön vorgetragen, die Bratsche ist durch Herrn *Landsberg* selbst vortrefflich besetzt; die zweite Violine und das Violoncell waren anfangs römischen Musikern übertragen, an deren Stelle später ausgezeichnete auswärtige Dilettanten getreten sind. Herr *Franck*, ein höchst gediegener Spieler, trug ausser den Clavierpartieen jener Werke mehrmals *J. S. Bach*'sche Compositionen ausserordentlich schön vor und erfreute bisweilen durch kleinere eigene Compositionen, welche die lebhafteste Theilnahme fanden. Mit den Instrumentalstücken wechselten öfters grössere oder kleinere Gesangpartieen ab, welche jedoch, den Sängern und Sängerinnen gemäss, meist italienische sein mussten. Dabei fehlte es nicht an einer römischen Bravoursängerin; ein seelenvoller deutscher Gesang ging nur im Fluge vorüber. — Unabhängig von jenen musikalischen Abenden hat Herr *Landsberg* diesen Winter auch einen Singverein für Kirchenmusik begründet, für dessen Gedeihen wir nach einzelnen Leistungen desselben, die wir in den Soiréen zu hören Gelegenheit hatten, die besten Hoffnungen hegen.

Am 21. December v. J. gab Herr *Eckert* ein sehr besuchtes Concert, welches bei Einheimischen und Fremden entschiedenen Beifall fand. Wir hörten darin zu Anfang das herrliche Gmoll-Quintett von *Mozart*. Herr *Eckert* spielte mit seelenvollem Vortrag und grosser Fertigkeit ein Concert und das Tremolo von *de Beriot*; Herr *Franck*, welcher das Concertstück von *Weber* und einige Etuden eigener Composition vortrug, nahm auch hier sowohl durch sein treffliches Spiel als durch seine Compositionen ein lebhaftes Interesse in Anspruch. Herr *Eckert* hat zu unserm Bedauern bis jetzt kein eigenes Werk hören lassen. Dem Vernehmen nach sind diese Künstler jeder mit Composition einer Oper beschäftigt. Wir wünschen ihnen dazu Glück und Gedeihen; die deutsche Bühne bedarf neuer Werke, um wieder unabhängig zu werden, und welches auch immer das Verhältniss deutscher und italienischer Musik heut zu Tage sein möge, so dürfte doch wohl gerade für einen Opercomponisten von dem Aufenthalte in Italien ein wohlthätiger Einfluss zu erwarten sein.

Feuilleton.

Aus Gotha wird gemeldet: In diesen Tagen constituirte sich hier der schon seit August vorigen Jahres in Rede gewesene „Thüringische Sängerbund." Er besteht bis jetzt aus den Liedertafeln von Arnstadt, Erfurt, Georgenthal, Gotha, Stadt-Ilm, Langensalza, Ohrdruf, Plaue, Waltershausen, Eisenach und Weimar, und umfasst gegen 600 Sänger. Sein Zweck ist: Pflegung und Hebung des deutschen Liedes und dadurch Beförderung vaterländischer Gesinnung und Sittigung. Alljährlich wird der Bund ein Sänger- und Volksfest veranstalten, das erste wird im August d. J. stattfinden, und zwar zu Molsdorf bei Arnstadt.

Verzeichniss sämmtlicher Bühnenwerke von *Adolph Adam*. Peter und Katharine, Oper in einem Aufzuge. Dalibouroi, Oper in drei Aufzügen. Josephine, in einem Aufzuge. Das Ensemblestück, komische Oper in einem Aufzuge. Der grosse Preis, komische Oper in drei Aufzügen. Der Geächtete, Oper in drei Aufzügen. Ein Glückspfall, komische Oper in einem Aufzuge. Die Seemühle, desgleichen. Die Marquise, desgleichen. Micheline, desgleichen. Der Postillon von Lonjumeau, komische Oper in drei Aufzügen. Der treue Schäfer, desgleichen. Der Brauer von Preston, desgleichen. Regine, komische Oper in zwei Aufzügen. Die Königin von einem Tage, komische Oper in drei Aufzügen. Die Rose von Peronne, desgleichen. Die Eisenhand, desgleichen. Der König von Yvetot, desgleichen. In Summa 18 Stück. — Ausserdem vier Ballets: Die Tochter der Danaa, in zwei Aufzügen. Die Mohikaner, desgleichen. Giselle, desgleichen. Das hübsche Mädchen von Gent, in drei Aufzügen.

Richard Wagner, der Componist des Cola Rienzi, ist als zweiter Kapellmeister an der königlichen Kapelle in Dresden angestellt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 21. bis 27. Februar d. J.

Adam, A., Die eiserne Hand oder eine heimliche Heirath. La Main de fer ou un Mariage secret, komische Oper im Klavierauszuge, französ. u. deutsch. Mainz, Schott. 10 Fl. 18 Kr.

— Pas des Cloches-Ballet. Divert. du Ballet la jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Bars, O., Marienwalzer a. d. Tochter d. Regimentes f. d. Pfte. Magdeburg, Heinrichshofen. 21 Sgr.

— Contretänze nach Themen derselben Oper f. Pfte. Ebend. 5 Sgr.

Brunne, G., 6 Contretänze nach Opernthemen f. d. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Chwatal, F. X., Variat. et Finale sur Huguenots à 4 mains. Op. 61. Ebend. 20 Sgr.

Ciccarelli, A., Desir de Plaire. Romance mise en musique av. Pfte. Berlin, Trautwein et Comp. 10 Sgr.

Damcke, L., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Dammas, H., Leichter vierhänd. Satz f. d. Pfte. Op. 7. Magdeburg, Heinrichshofen. 10 Sgr.

— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebend. 10 Sgr.

Forest, A., 5me Choix d'Airs p. Fl. av. Guit. des Opéras: Le Philtre etc. arr. Mainz, Schott. 48 Kr.

Gerl, A. E., Kinderlieder f. 1 Singst. m. willkührl. Pfte-Begleitung. Op. 21. 2te Heft. Berlin, Trautwein u. Comp. 7 Sgr.

Gung'l, J., Schnellpost-Galopp. Op. 3. u. Grätzer Marsch, Op. 4, für Orch. Berlin, Bote u. Bock. 25 Sgr.

— Eisenbahn-Dampf-Galopp zu 4 Händen. Op. 5. Ebend. 5 Sgr.

— Die Bestürmung v. Sarde. Grosser Manövrirt-Marsch f. d. Pfte. Op. 8. Ebend. 7½ Sgr.

— Grosses militair-Marschpotpourri f. d. Pfte. Op. 10. Ebd. 15 Sgr.

— Ehestands-Freuden-Galopp f. d. Pfte. Op. 14. Ebend. 7½ Sgr.

— Festpolonaise f. d. Pfte. Op. 15. Ebend. 5 Sgr.

— Dorfleben. Op. 16. 15 f. Orch. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

Hahn, W., Lied des Kindes f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Götte. 10 Sgr.

Handel, G. F., Der Messias. Orator. in vollst. Klavierauszug von F. E. Weising. Berlin, Bote u. Bock. Subscr.-Pr. 2 Thlr. 15 Sgr.

Horts, H., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 20 Sgr.

Horn, H., Les Triomphales. Contred. brill. et var. à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Hoff, F., Polonaise p. le Pfte. Berlin, Bote et Bock. 5 Sgr.

Kauffmann, E. F., Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Heft 1. Ebendaselbst. 15 Sgr.

Kaster, H., 48 leichte Orgelpräludien. Op. 4. Ebend. 1 Thlr.

Lecarpentier, A., 12 pet. Airs du Ballet: La Jolie Fille de Gandarr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Loesche, H., Variat. fac. et brill. s. un motif fav. de l'Opéra: L'Elisire d'amore p. le Pfte. Op. 22. Berlin, Bote et Bock. 10 Sgr.

Liederhalle. Sammlung auserlesener Lieder u. Rom. No. 2. 2 Schlummerlieder. No. 3. Romanze von Dammas. Magdeburg, Heinrichshofen. à 2½ Sgr.

Liedertempel. Album f. Gesang m. Guit. 6te Lieferung. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Lindblad, A., 2 Romances p. Voix ou Vcelle et Pfte. Op. 5. Berlin, Paez. à 20 Sgr.

Lowe, C., 6 Männerchöre f. 4 Männerst. Op. 84. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 7½ Sgr.

— Johann Huss, Orator. in Partitur (als Manuscript gedruckt). Ebend. 10 Thlr. netto.

Martin, C., Lieder-Walzer f. Orch. in Part. (Ueberdruck.) Ebd. 20 Sgr.

— Derselbe f. d. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

Mehring, F., 6 Gesänge f. 1 Sopranst. m. Pfte. Op. 9. Ebend. 15 Sgr.

Musenalmanach, musikalischer, aller im Jahr 1843 erscheinenden Musikalien geordnet v. F. Whistling, 12 Monatshefte. Leipzig, Whistling. 15 Sgr.

Oelschlager, F., 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 10. 3te Lieferung. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Polyphonnée, nouvel. v. Arien, Rom. u. Liedern f. 1 Singst. m. Pfte ed. Guit. No. 2. Lied a. d. neue Feenbuch v. Gumbert. No. 4. Lied: Weil ich nicht anderskann v. Stern. Ebend. à 5 Sgr.

Repertoire de l'Opéra à Berlin. Collect. de Potp. p. Pfte. No. 6. Norma v. Bellini. Ebend. 25 Sgr.

Richter, E., 4 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 12. Partitur u. Stimmen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Ries, H., Souvenir. 2 Chants p. le Violon av. Pfte. Op. 19. Berlin, Trautwein et Comp. 20 Sgr.

Rossini, Stabat Mater trauertitel p. le Pfte p. H. Herz, en 2 Suites. Mainz, Schott. à 2 Fl.

Stern, J., Deutsche Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

— 3 Duette f. Sopr. u. Alt od. Ten. u. Bass m. Pfte. Op. 15. No. 1—3. Magdeburg, Heinrichshofen. à 7½—10 Sgr.

Tschirch, O., 6 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Truhn, H., Wegenlied d. Madonna f. 1 Mezzo-Sopran m. Pfte. Op. 48. Berlin, Paez. 10 Sgr.

— Deutsches Bürgerlied: Wir sind nicht hoch u. s. w. f. 4 Männerst. Op. 49. Ebend. 10 Sgr.

— Der Traum d. Jugend. Duettino f. Sopr. u. Altstimme m. Pfte, ital. u. deutsch. Ebend. 15 Sgr.

— Die Schätze sehe v. Gold u. Silber. 2 Lieder f. Bass od. Baritон mit Pfte. Op. 53. Ebend. 20 Sgr.

Voss, C., Der Gefangene. Klänge a. d. Norde. Romanze f. d. Pfte. Op. 45. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

— Das wahre Glück ist nur bei dir. Romanze f. 1 Singst. mit Pfte. Op. 48. Ebend. 7½ Sgr.

Wiedebein, Ant. od. die Stimme der Natur. Operatext nach Kotzebue frei bearbeitet. Musik v. Lortzing. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Sgr. netto.

Wieling, F. E., Sonate p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Bote et Bock. 22½ Sgr.

Wolff, E., 2 Divert. sur Richard Coeur de Lion p. le Pfte. Op. 91. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **№ 10.** 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Hamburg. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Vorzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Anzeigungen.*

Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung.)

So schlimm und wohl gar verderblich sich dies in solcher zerstückelnden Aufzählung ausnimmt: es sind Einzelnheiten im Jugendleben, und als solche von nicht sonderlicher Erheblichkeit. Nur in seinem Ganzen, in der Grundbeschaffenheit des Innern und den herrschenden, mithin immer wiederkehrenden Richtungen und Anwendungen dieses Innern auf das Aussere des Thuns oder Unterlassens: nur in diesem ist das Jugendleben von wahrer Erheblichkeit. Einzelnheiten, wie jene thörigten und verkehrten, sind innere Schäden, die, wodurch sie nun uns eingeimpft oder sonst zugekommen sein mögen, sich nun auf die äussern Theile werfen und heraus wollen: werden sie nicht wissentlich genährt und absichtlich offen erhalten, so verwachsen wir sie allmälig: sie heilen sich selbst aus durch Einfluss des Elements, in dem wir leben, athmen, uns bewegen, und nicht anders können — nur vorausgesetzt, dies Element selbst sei nicht epidemisch verpestend. Allmälig, sagte ich, verwachsen wir sie; bevor aber dies geschehen, und besonders so lange sie — wie in jener Zeit bei mir — in entzündlichem Operiren sind und oft scharf schmerzen, treiben sie uns in die Schule geistiger Gymnastik zur Aufregung und Entwickelung unserer Kräfte. Ohne Aufsicht und Leitung hat nun die geistige Gymnastik, wie die körperliche, ihr Gefährliches, und auch bei solcher Aufsicht und Leitung wird es ohne Schrammen und Beulen nicht abgehn: doch, wie gesagt, die Schäden sehen schlimmer aus, als sie sind, wir verwachsen sie, sie heilen sich aus, und die mittelst solcher gymnastischen Uebungen erworbene Festigung und Gelenkigkeit der Glieder bleibt. Ist mir nun aber bei diesen Uebungen jede Aufsicht und Leitung gebrach, so mochten sich freilich die Beulen und verstiefen sich die Schrammen: daher mag es wohl gekommen sein, dass ich eben von dem, wie sich die Schäden bei mir gestaltet hatten, noch immer manche Schmerze und manchen über das gleiche Verhältniss empfindlichen Fleck bemerken muss. — Uebrigens zeigte sich, dass es mit all' jenen klägligkeiten und Abspanneren nicht sonderlich weit her war, schon damals dadurch, dass ich dirrer ungeachtet mein Tagewerk zur Zufriedenheit meiner Lehrer heute wie gestern vollbrachte; dass ich auch meine gesammte äussere Lage, wie sie nun eben war, ohne Widerstreben hinnahm und auch nach der kurzen Decke mich fügsam streckte; ja sogar über jenen wechselvollen, revolutionairen Zustand meines Innern mich Jemand mitzutheilen, mich gar nicht gedrungt fühle — als wenn ein dunkles Gefühl mich hatte ahnen lassen, es laufe nicht wenigen Komödienspielen mit mir selbst mitunter.

Von dem nun, was in dieser Durchgangsperiode sich neu in mir entwickelte oder umgestaltete und zu kräftigerem Leben kam, dürfte das Wesentlichere und Bessere gewesen sein, wie es für mich jetzt das Erkennbarste, Umfassendste und Folgereichste geworden ist — das, was man, in weiterer Bedeutung des Worts, poetischen Sinn nennt. Die Dichter der Alten, besonders der Römer, wurden zwar in den Schulstunden fleissig gelesen, aber einzig und allein als Uebungen in ihren Sprachen, ja eigentlich nur in deren Grammatik, behandelt. Ohne irgend eine Hinleitung fing ich nun an, sie auch anders zu betrachten und Etwas bei ihnen zu empfinden. Dies wuchs schnell und trieb mich lebhaft auch in meinen Freistunden zu ihnen. Was erst nur dunkel in mir aufdämmerte und mich erwärmte — der Reichthum und die Schönheit ihrer Gedanken, Gefühle, Bilder, und ihrer Art, dies Alles vorzutragen — begann bald aus dem Dämmerscheine sich zu Lichtere hervor zu arbeiten. Doch davon an einem andern Orte; hier habe ich nur zu erwähnen, dass diese neuen Lebensregungen und Lebenserfahrungen an mir selbst auch die ersten keime eigenen poetischen Vermögens hervorbrachten. Ich wollte damit gar nichts, als thun, was ich nicht lassen konnte; setzte auch gar nichts darum, schrieb es aufs Papier gesetzt war, das in den nächsten Tagen wieder verloren ging; über meine Gegenstände entschieden blos besondere Ereignisse oder augenblickliche Stimmungen, mithin keine Wahl, so wie über die angemessenste Form, sie auszusprechen, kein Ueberlegen, mithin auch keine Wahl. Was bei Letzterm mich leitete, war eben das, wovon ich eigentlich hier zu sprechen habe: das Musikalische, dies Wort in weitester Bedeutung genommen. Darum gelang es mir auch leichter und besser, unmittelbar mit Tönen, als mittelbar mit Worten, mich auszulassen: ich wagte, im geheim zu componiren. Lieder, einstimmig, mit Clavierbegleitung; geistliche Chor-Arien, vierstimmig, und einige Clavierstücke: das war, was ich zuerst erfand. Die Eitelkeit reizte mich, sie auch vor Andern zu Gehör zu bringen, doch stets unter falschem Namen, um der Strafe der Lehrer und den

Neckereien der Mitschüler zu entgehen. Niemand errieth den Autor, die Werklein gefielen, man nahm Abschriften davon: zum erstenmal genoss ich die süsse, aber verführerische Freude einiger Beliebtheit. Sie verlockte mich, Grösseres zu wagen: ich schrieb eine *Missa* und ein *Te Deum laudamus* mit voller Orchesterbegleitung. Sie sind bald darauf verloren gegangen: ich erinnere mich ihrer nicht genau genug, um Etwas davon zu sagen, und sie würden auch wohl nicht der Rede werth sein. Endlich war ich in's achtzehnte Jahr getreten und nun griff ich nach Etwas, worin ich mein geistiges Vermögen auch nach anderer Seite hin erproben wollte. Ich dichtete eine Cantate für das Hemmelfahrtsfest: *Die Vollendung des Erlösers*, und setzte sie in Musik mit einer Begeisterung, die mich nicht selten in einen Zustand des Entzückens, das an visionare Ueberthäubung gränzte, emporriss, und mit einer andächtigen Inbrunst, die sich in beseligendsten Thränen entlud. Um unentdeckt zu bleiben, und auch, um meine übrigen Obliegenheiten darüber nicht zu versäumen, stand ich wöchentlich mehrmals leise und unbemerkt früh um drei Uhr auf, wo ich dann bis gegen sechs Uhr, wo Alle geweckt wurden, arbeiten konnte. So kam ich allmälig zu Stande und nun warten — Alles heimlich, in denselben Frühstunden — erst die ziemlich starke Partitur schönstens in's Reine ab- und dann jede Gesang- und Orchesterstimme desgleichen ausgeschrieben. Mit welcher Wonne ich nun das gewichtige Paket auf der Hand wog, wüsste ich nicht zu sagen. Aber jetzt musste ich mein Werk auch hören. Den Mitschülern sagte ich, es sei von *Leopold Koželuch*, von dem wir kein Gesangstück kannten, dessen frühere Claviersonaten aber uns bekannt und unter uns beliebt waren. So fand ich allgemeine Bereitwilligkeit, eine Privataufführung der Cantate thätig und nach besten Kräften zu unterstützen. Die Ausführung unter meiner Leitung gelang und Koželuch's Composition fand rauschenden Beifall. Alle wollten auf der Stelle sie noch einmal hören, so begannen wir von Neuem; die Ausführung war noch besser, und mein gewaltsam zurückgedrängtes Entzücken liess mich kaum athmen und für die Direction Fassung behalten. Aber eben darum traf mich ein Schrecken wie plötzlich alle Glieder lähmend, als sich nach dem letzten Accorde die Thür auftrat und Vater Doles hereintrat. „Was habt ihr da?" „Eine Cantate." „Wer hat sie euch gegeben?" Wie ein Verbrecher nahte ich mich: „Ein guter Freund hat sie mir abschreiben lassen." „Hat der sie selbst componirt?" Wer A gesagt, glaubt auch B sagen zu müssen, selbst in der Lüge. „Nein. Koželuch soll sie geschrieben haben." „Es sind — Schreibfehler hineingekommen," sagte Vater Doles, und sehe dabei mich scharf, aber nicht unfreundlich an. Er hatte übrigens vom Anfang der Wiederholung bis zu Ende vor der Thür zugehört. Geh' man her, sagte er dann; ich will's genauer ansehn. Ich gab — mit einer Empfindung, gemischt aus peinlicher Angst und schmeichelnder Hoffnung. Doles nahm Partitur und Stimmen unter den Arm und ging: Alle zerstreuten sich ohne weitere Achtsamkeit auf den Herzog oder auf mich. — Mehrere Tage verstrichen: ich erfuhr nichts. Heute sind wir, wie gewöhnlich, eilf Uhr zur Uebung versammelt: Doles kömmt, er bringt die Cantate, er lässt sie auflegen. Wie war mir zu Muthe!

Dies Product jugendlicher Begeisterung und Voreiligkeit liegt noch jetzt vor mir. Warum sollte ich nicht etwas länger bei ihm verweilen, da es mich so lebendig in die Zeit zurückversetzt, die man als hochseligerlich empfindet, wenn man alt genug ist, sie aus weiter Ferne zu betrachten? — Die grammatischen Schnitzer sind von Doles Hand verbessert: es sind drei sehr schlimme Quintenfolgen; einige nicht viel bessere Octaven; das Uebrige würde ein Recensent unserer Tage unerwähnt hinschlüpfen lassen. Aber es stehen auch noch zwei ansehnliche Notabene am Rande, über die der gute Lehrer wohl ausführlich mit mir sprechen wollen; wozu es aber nicht gekommen ist. Es sind damit, sehe ich wohl, zwei fortlaufende Stellen bezeichnet, wo der Componist in Erfindung und Anordnung (für die Kirche) über die Schnur gehauen hat, und die dadurch nicht besser werden, dass ich hinzusetzen kann: Jetzt schreiben alle Modecomponisten für die Kirche so. Die Cantate besteht aus lobgenden Sätzen: und also muss ich jetzt kurz und aufrichtig sie beurtheilen. Einfache, ernste, mehr melodisch als harmonisch fortgeführte Einleitung blos für die Saiteninstrumente, übergehend in einen Chor gleichen Charakters, wo Hoboen und Hörner zur Begleitung treten, und die vorher zu Gehör gebrachten melodischen und harmonischen Erfindungen und Wendungen, theils für den Gesang, theils für die Begleitung, weiter benutzt werden. (Dies ganze Stück finde ich angemessen, angenehm und gut.) Begleitetes Recitativ und kleine Arie für den Sopran: blos nach damals gewöhnlicher Art, wie diese besonders durch Nachahmer Rolle's in Oratorien gang und gebe geworden war. Einige Zeilen unbegleitetes Recitativ für den Bass, hinüberführend zu den Worten des Zacharias: „Gelobet sei der Herr, der Gott Israels; denn er hat besuchet und erlöset sein Volk: dass wir ihm dienen ohne Furcht unser Lebelang, in Heiligkeit und Gerechtigkeit, die ihm gefällig ist." — Diese Worte sind bekanntlich als alterthümlicher, choralmässiger Chorgesang in halben Taktnoten; die Begleitung ist ohne Blasinstrumente, die Violinen und Basse treten hervor mit fortgeführter Figur in Achteln. Die Intention muss als würdig, vollkommen angemessen und wirksam gerühmt werden: doch, um sie in ihrer Tiefe zu erfassen und auch ihrer Ausgibigkeit ausgearbeitet darzulegen, hätte ich kein Jüngling, sondern ein Mann und besonders ein Meister kunstreicherer Harmonie sein müssen. Es liegt hierauf die Hauptarie für den Tenor. Es beginnt für diesen: ich war ja erster Tenorist! Auch sie ist in dem damals üblichen Zuschnitt, aber von nicht wenig innerer Belebtheit und theilweise wahrer Innigkeit; dabei nirgends die Grenzen überschreitend und auch den Textesworten im Einzelnen löblich angemessen. Nach wenigen Takten feierlicher Ueberleitung tritt nun der lang und breit gehaltene Schlusschor ein, in aller Begeisterung, zu welcher ich irgend mich erheben konnte, angefangen und bis zu Ende, unter keinerwegs geschontem Schall der Trompeten und Pauken, gleichmässig fortgeführt. Ich muss ihn loben, diesen Chor:

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N*: *VII.* 1802.

Bey Breitkopf und Härtel sind nachfolgende neue Musikalien erschienen.

Beethoven, Quintetto pour 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. Op. 29. (Original und neu.) 1 Thlr. 8 Gr.

Cherubini, Elise oder die Reise auf den St. Bernhardsberg. Oper in 3 Acten. In leichtspielbarem Klavierauszug (im Violinschlüssel) von Bierey. 3 Thlr.

Dussek, 3 Sonates pour le Pianof. seul. Op. 44. 1 Thlr.

Gabler, Sonate pour le Pianof. à 4 mains. Op. 22.

Haydn, Oeuvres complettes. Cah. V. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Messe. No. II. en Partitur. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Te Deum laudamus. In Partitur, mit lateinischem und unterlegtem deutschen Texte von Prof. Clodius. 1 Thlr. 8 Gr.

Kramer, 2 grandes Sonates p. le Pianof. seul. Op. 27. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Oeuvres complettes. Cah. XIII. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Jedem das Seine.

Herr Pleyel in Paris, der, seitdem er das Publikum seltner mit eignen Werken beschenkt, als Verleger eine desto emsigere und oft wunderliche Industrie mit Werken anderer Komponisten treibt und diese auch schon mit mehreren von ihm nachgestochenen Werken meiner Komposition getrieben hat, liess vor einiger Zeit die von mir in London unter dem Titel:

Dussek's Instructions etc. bey Corri Dussek et Co.

herausgegebene Klavierschule, in französischer Uebersetzung, drucken, und that mir die unerwartete Ehre an, sich auf dem Titel als Mitverfasser derselben zu nennen. Was ihn dazu befugte, weis ich nicht; denn einige von ihm derselben beygefügte, eben nicht wohl gewählte, und überhaupt sehr entbehrliche Beyspiele konnten ihn nicht dazu berechtigen.

Bey meiner jetzigen Reise in Deutschland finde ich diese meine Klavierschule in einer deutschen Uebersetzung aus dem Verlag der Herren Hoffmeister und Kühnel in Leipzig, denen es jedoch, ich weis nicht warum, gefallen hat, meinen Namen auf dem Titel derselben ganz zu unterdrücken und Hrn. Pleyel allein als Verfasser derselben zu nennen.

Ohne dieses Werkchen für etwas Verdienstlicheres auszugeben, als es ist, glaube ich es jedoch dem Publikum und mir selbst schuldig zu seyn, jene Unrichtigkeiten zu berichtigen und mein Eigenthum an demselben zu vindiciren.

Zugleich zeige ich hierdurch an, dass eine neue, von mir selbst veranstaltete, und zwar verbesserte und mit zweckmässigen Beyspielen und Anmerkungen stark vermehrte Ausgabe meiner Klavierschule in deutscher Sprache unter der Presse ist, und nächstens bey den Herren Breitkopf und Härtel erscheinen wird. Nur diese Ausgabe kann ich als die meinige anerkennen und sie den Musikliebhabern empfehlen.

Leipzig, im November 1802.

Johann Ludewig Dussek.

Ankündigung.

Unter dem Titel: „Die Früchte meiner Erholungsstunden," bin ich willens eine Sammlung Lieder meiner Komposition, in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung herauszugeben; deren Inhalt lehrreich und erbaulich seyn wird. Die Gedichte sind von Aschenberg, Baggesen, Bernh. Becker, Franckenau, G. Hesse, Hölty, Matthisson, Miller, v. Salis, v. Stollberg, Starke, Ströhle, und Thaarup. Die Abwechselung in denselben ist mannichfaltig, und einige der-

nur aber nicht als Kirchenmusik. So dachte Vater Doles auch: und darum prangen eben hier jene seine grossen Nota bene. Wie nun aber mir, dem unerkannten Vater, um's Herz war, als ich mein Kind von dem hochgeehrten Lehrer gleichsam in's Leben eingeführt sahe: das zu schildern will ich nicht versuchen. Die ersten Sätze gingen ohne besondern Vorfall vorüber. Jetzt kamen wir zu jener Hauptarie. Mir gebührte, sie vorzutragen. Als nun aber das Ritornell begann und ich zugleich ihres Textes gedachte: da überwallete und bedrangte, selbst körperlich, mein Gefühl mich dermaassen, dass ich nicht Athem fand. Schnell bat ich den Nebenmann, zu singen. Er that's. Doles sahe von der Partitur herüber mir in's Gesicht, sagte aber nichts. Hier ist der Text:

> Heiland deiner Menschenkinder,
> Kraft der Schwachen, Trost der Sünder,
> Bleib' erbarmend nah' auch mir!
> Wenn ich fehle, wenn ich leide,
> Wenn von Erden-Last und Freude
> Einst ich scheide,
> Zieh', Vollender, auch zu dir!

Meiner der Mitschüler achtete auf mich; mein Geheimniss blieb verborgen; meine, wenigstens in diesen Augenblicken, gewiss nicht eitle, sondern fromme Freude schien nicht höher steigen zu können. Und doch stieg sie noch höher; denn Doles führte die Cantate in nächstfolgender Woche am Himmelfahrtstage des Vormittags zu St. Thomas, des Nachmittags zu St. Nicolaus wirklich auf, und ich, nun vorbereitet und auf meiner Hut, vermochte eben diese Arie an geweiheter Stätte zu singen nur so grosser, nicht nur aufmerksamer, sondern — wie ich glaubte, da ich selbst tief gerührt war — auch tief gerührter Gemeinde. Mit der Schlussnote war meine Kraft erschöpft in Wonne. Ich schlich mich in eine Ecke neben der Orgel, wo ich unbemerkt sitzen konnte; und als ich hernach mich entfernen durfte, da eilte ich in meine Zelle ....

O Jugendzeit, Jugendzeit, die du uns in jedem Einzelnen, was uns lebendig ergreift, das All fühlen lässest in jedem solchem Moment das Ewige! und in alle dem hin, von dem, durch den, in dem alle Dinge sind, und wir auch! O Jugendzeit, wo wir bei dem, was uns wahrhaft erfüllet, nicht sondern und vergleichen, nicht abmessen und abwägen, was es Andern sei, sondern vertrauensvoll voraussetzen: was mich ergreift, ergreift auch sie; was mir genügt, genügt auch ihnen; was mich beglückt, beglückt auch an die ich mich wende, wenn ich's ihnen nur mit all' meiner Kraft und Liebe hingebe ....

Der Cantate wurde übrigens von dem eben so bescheidenen, als wohlwollenden Doles mit keinem Worte weiter gedacht. Ein Anerkenntniss meines Talents und Fleisses, so wie eine Freude über das Gelingen einer freiwillig unternommenen, mit beharrlicher Anstrengung und nicht geringen Opfern durchgeführten Arbeit, hatte er mir gönnen wollen — und zwar ein stilles, doch über alles Gewöhnliche hinausreichendes Anerkenntniss, eine geheime, doch an Höheres geknüpfte, und um des Einen wie des Andern willen nur desto innigere Freude: aber vermeiden wollte er auch möglichst, was meine Eitelkeit hatte reizen oder mich zu dem nur allzuhäufigen Jugendwahne verlocken können: wozu man einiges Talent und viele Lust in sich verspüre, dazu sei man auch geschaffen und diesem müsse man, als seinem eigentlichen Berufe, das ganze Leben widmen: man müsse die Muse *heirathen*. Beträchtlich später, als ich in männliche Jahre getreten und mein Lebensgang bestimmt war, erklärte sich der treue Lehrer darüber gegen mich in der ihm so wohlstehenden Heiterkeit eines Achtzigers.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

J. B. Gordigiani: Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 16. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikalienhandlung. Preis ⅔ Thlr.

Schon Op. 16? — Referent will gern gestehen, dass er in diesem Werke *zuerst* die Bekanntschaft des Autors macht, und er geht daher mit um so grösserer Unbefangenheit an die Beurtheilung der vorliegenden Sammlung.

Die Gesänge empfehlen sich zunächst durch Etwas, das sie *nicht* haben: nämlich *Vorspiele*. — Ein gutes Vor- oder Nachspiel zu einem Liede zu erfinden, ist in der That nicht gar so leicht, und ein gezwungenes oder nichtssagendes schadet; also lieber gleich in medias res! — Die vom Componisten gewählten Gedichte sind meist schon componirt, einige sogar mehrmals; nur „Das Heimweh" und „Der Wanderer in der Sägemühle" (ein sonderbares Wanderziel!) kommen dem Referenten hier zuerst in Tönen entgegen.

No. 1. „Nichts Schön'res!" — Der Componist hat es hier so eilig mit seiner steigenden Verwunderung und Ueberraschung, dass er den Sänger gar nicht zu Athem kommen lässt; er muss froh sein, wenn er etwa bei einem Comma halben Athem nehmen kann, und wäre das Ritardando am Schlusse nicht, so würde er zuletzt das Beste verschweigen müssen. — Fürwahr, der Sänger muss für Accentuirung, Aussonderung und Schattirung noch Manches für dieses nur parlando gehaltene Lied thun, wenn die Pointen desselben, und namentlich die Steigerung, auf die es vorzüglich in dem Gedichte angelegt ist, hervortreten sollen. Versteht aber der Sänger zu nüanciren, so kann das anspruchslose Liedchen immer eine günstige Wirkung machen, und die possirliche Hastigkeit wird ihm dann nicht übel stehen. An dem kurzen Nachspiel glaubt der Referent gewissermaassen die Bestätigung seines im Eingange ausgesprochenen negativen Lobes zu finden. —

No. 2. „Lieb Liebchen" von H. Heine. Je schwieriger die musikalische Auffassung und Illustration der Lieder von Heine[*]), desto rühmlicher ihre glückliche Lösung! — Schon die consequente Durchführung der Begleitung, die, ohne gezwungen und langweilig zu werden, das pochende Herz bezeichnet, verdient Lob. Aber auch die Melodie hat etwas Eindringendes, Inniges, obgleich

[*]) Alte Troll dürfte sich wohl wenig zur Composition eignen.

sie sich nur in wenigen Tönen bewegt; auch bezeichnet eine natürlich fortschreitende, aber keineswegs matte Harmonie sehr gut den Gang und den Character des Gedichtes bis zur schaurigen Apostrophe an den „Zimmermann." Dies letzte Wort müsste nur immer so accentuirt sein, wie das erste Mal, wo es vorkommt; die spätere Betonung ist störend.

No. 3. „Heimweh." Gedicht von Crescence Gordigiani, geb. Freiin v. Imstand; — also ein Familienstück, und zwar ein recht schönes, gemüthvolles in Dichtung und Composition — ein Lied, das wohl im Stande ist, das Heimweh zu wecken, wenn man es singt, oder von einer recht schönen Mezzosopran- oder Altstimme singen hört. — Sollten wir etwas daran tadeln, so wäre es ein mehrmals wiederkehrender, schwerer Accent auf die Sylbe: „*ist's*," der leicht beseitigt werden konnte, wenn der Componist das Wort: *Heimweh* zur Ausfüllung des Rhythmus wiederholt hätte. — Dann hätten wir wohl in der zweiten Hälfte des Liedes, wo die musikalischen Gedanken sich zu wenig von einander absondern, irgend einen Aufschwung der Melodie und Harmonie gewünscht, was namentlich bei den Worten: „Dies Gefühl, ist's Dir bekannt?" sicher von der vortheilhaftesten Wirkung gewesen wäre, unbeschadet der Einfachheit des Liedes, die wir gerade loben müssen.

Weniger Gutes können wir von dem vierten Liede dieser Sammlung sagen, nämlich von dem „Frühlingslied" von Uhland.

Da hat sich der Componist nun sichtbar die grösste Mühe gegeben, um neu, interessant, tieffühlend und mannichfaltig zu erscheinen; — und was ist das Resultat seiner Anstrengung? Eine verfehlte Composition, bei allem Streben nach Characteristik trocken und unerfreulich. Die Melodie, ohne Reiz, ist nicht einmal richtig gegliedert, eilt, wo sie verweilen sollte, und vergisst über einzelnen Zügen, dass sie ein *Ganzes* sein soll. Dazu eine fast immer gebundene, beinahe kirchliche Begleitung! — Wäre das Lied nur ganz anspruchlos hingesungen, wir würden zufrieden sein! Aber es macht förmliche Ansprüche mit seinen überhäuften und frappanten Ausweichungen; es modulirt so viel und nach so fremden Regionen, dass der Componist nur ganz am Ende sich an die Tonart zu erinnern scheint, von der er ausging. Das Nachspiel in gebundenem Styl ist nicht geeignet, den ungünstigen Eindruck zu verbessern. —

No. 5. Wenn wir nicht irren, bringt das diesjährige Album für Gesang, herausgegeben von Rud. Hirsch, eine Weise des tüchtigen Meisters Tomascheck zu diesem Liede, das dort zu besserem Verständniss: „Die Hirtin auf der Alm" bezeichnet ist. Hier wird es zu gleichgiltig abgethan, und man kommt nicht dazu, sich für Individualität und Situation zu erwärmen. Auch hat den Componisten scheinbar das „heilige Glöcklein" etwas genirt, das er fortwährend auf *d* erklingen lässt. Recht gut, — aber ohne von einem so einfachen Liede einen grossen Harmonieenreichthum zu verlangen, hätte sich das erwähnte *d* gewiss zu einigen andern zweckmässigen Wendungen bereit finden lassen.

No. 6. „Der Wanderer in der Sägemühle" von J. Kerner. Das Gedicht in seiner etwas fremden und sonderbaren Situation, mit seinem tragischen Schlusse, ist vom Componisten mit Sinn und Talent behandelt, aber eben das sichtbare Bestreben, die etwas unmusikalische Localität zu schildern, hat ihm die Freiheit des höhern Gedankens beschränkt. — Mit der musikalischen Interpunction und Periodisirung nimmt es unser Componist nicht immer ganz genau, und schliesst zuweilen vollständig, wo der Sinn noch nicht zu Ende ist; freilich theilt er diesen Fehler mit vielen Andern, oft Hochgepriesenen. —

Die Sammlung wird übrigens, trotz der nicht zu umgehenden Ausstellungen, doch ihre Freunde finden. Es empfehlen sich diese Lieder noch besonders den Dilettanten durch ihre leichte Ausführbarkeit und den sehr mässigen Umfang der Stimme, den sie in Anspruch nehmen. So sehr übrigens die letztere Accommodation zu billigen ist, weil dadurch die Popularität der Compositionen bedeutend gefördert wird, so will es uns doch scheinen, als haben die Componisten der neuesten Zeit sich in diesem Puncte allzuwillig einer Selbstbeschränkung hingegeben, die offenbar die Freiheit des Schaffens beeinträchtigt, wenn sich jene Beschränkung nicht, wie von selbst, ergibt. Wir sind überzeugt, dass durch diese Nachgibigkeit, diese Berechnung, manche schöne Melodie im Keime erstickt wurde. Man folge, ohne eine Individualität für den Vortrag im Sinne zu haben, dem Genius der Inspiration, und wähle dann lieber das Mittel der *Erleichterung* und der bequemeren *Varianten* in einer beigefügten Notenzeile für minder Begabte. —

M.

Nachrichten.

Hamburg. Im Januar. Mitte December vorigen Jahres ging *Donizetti's* vielbesprochene und vielbeliebte Oper: „Linda von Chamounix" hier in Scene, deren erste Vorstellung zugleich das Benefiz des Herrn *Warda* war. Die Musik fand im Allgemeinen viel Anklang, obgleich es auch nicht an einigen Opponenten fehlte, die es dem *Donizetti* nun einmal nicht verzeihen können, dass er nicht wie *Mozart* und *Beethoven* componirt, sondern in seiner Art. Wenn nun gleich die Berichte aus Wien über die Vortrefflichkeit dieser Oper gar zu übertrieben und enthusiastisch waren, so muss man doch gestehen, dass sie zu *Donizetti's* besten Werken gehört und für die Sänger sehr dankbar gehalten ist, ohne dass ihnen besondere Anstrengungen irgend einer Art zugemuthet werden. Die vorzüglicheren Nummern sind: das erste Finale, worin die Preghiera sehr gelungen ist, namentlich die wohlberechnete Steigerung durch das Hinzutreten des vollen Chores mit figurirter Orchesterbegleitung; sodann die Tenorcavatine in A dur im zweiten Acte und das Finale dieses Acts, das nicht ohne dramatische Wahrheit und Characteristik ist, besonders in der Partie des Vaters der Linda. Der letzte Act ist der schwächere und es ist hier nur das Duett zu Anfang des Finale und ein fünfstimmiges Gebet als recht gelungen zu bezeichnen. Die Ausführung allhier darf man in jeder Hinsicht

eine vorzügliche nennen. Fräul. *Jazedé* führt die Titelrolle vortrefflich aus. Herr *Wurda* ist als Arthur ganz ausgezeichnet und darf diese Partie seinen besten beizählen. Die Herren *Leithner* und *Reichel* als Richard und Pfarrer sind Beide ebenfalls lobenswerth. Herr *Demke*, der in meinem letzten Berichte erwähnte junge talentvolle Tenorist, hat die Partie des Pierotto auszuführen. Ursprünglich ist der Pierotto eine Altpartie, sie ist aber mit Geschick für Tenor arrangirt und Herr *Demke* singt dieselbe lobenswerth. Nach der dritten Vorstellung musste die Oper leider auf eine Zeit lang zurückgelegt werden, da Herr *Wurda* am Weihnachtsabend von den hier stark grassirenden Blattern ergriffen wurde. Zum Glück hat er sie nur in einem geringen Grade gehabt, so dass Hoffnung da ist, ihn in Kurzem wieder auftreten zu sehen. — Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat ihre Gastrollen mit der Jessonda beschlossen. Die vor einiger Zeit im Feuilleton dieser Blätter mitgetheilte Nachricht, dass diese Sängerin hier engagirt sei, beruht auf einem Irrthum. Gleich nach Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat Mad. *Walker* hiegastirt. Mad. *Walker* war früher während eines Zeitraums von zehn Jahren Mitglied der hiesigen Oper, gab aber ihren Contract dieses Frühjahr, als Hamburg von der furchtbaren Brandcatastrophe heimgesucht ward, freiwillig auf, weil ihr weit glänzendere Anerbietungen, als das hiesige Engagement, gemacht worden waren, wie sie in einem Briefe an die Direction — aus Paris datirt — bemerkte. Tempora mutantur et nos mutamur in illis. Einige Monate später kam Mad. *Walker* wieder hieher und wünschte sehnlichst ihren Contract mit der Direction zu erneuern, diese hatte aber mittlerweile ein Engagement mit Fräul. *Jazedé* abgeschlossen und konnte ihr daher nur einige Gastrollen anbieten. Sie ist demzufolge aufgetreten in Fidelio, Jessonda, Freischütz, Norma, Figaro (Susanne), Don Juan (Donna Anna) und zuletzt in *Donizetti's* Lucrezia Borgia. Diese Vorstellung war aus mehrfachen Gründen sehr besucht und zum Schluss wurde, nachdem Mad. *Walker* wehmüthig Abschied genommen hatte, die Direction gerufen, welche auch alsobald erschien und erklärte, dass es für den Augenblick wegen anderweitiger eingegangener Verpflichtungen nicht möglich sei, dem Wunsche Einiger, Mad. *Walker* wieder zu engagiren, zu entsprechen. Diese Erklärung genügte, und die Direction ward mit lebhaften Beifallsbezeugungen wieder entlassen. —

Concerte sind bis jetzt, aus früher mitgetheilten Gründen, nicht gewesen. Ein Pianist, Herr *Rudolph Willmers*, hat sich hier mehrere Wochen aufgehalten, ohne aber sich öffentlich producirt zu haben. Ich hatte zum Oeftern Gelegenheit, ihn in Privatcirkeln zu hören, und muss ihm hinsichtlich seiner ausgezeichneten Technik und Bravour die grösste Bewunderung zollen. Besonders ist die Sicherheit und Reinheit in den schwierigsten und combinirtesten Passagen, wie sie jetzt an der Tagesordnung sind, zu loben. Im Spiel hat er sich ganz *Liszt* zum Vorbild genommen, auch zum Theil in der Composition, obgleich hier öfter *Thalberg* durchklingt. Die Verlagshandlung von Schuberth und Comp. hat einige seiner Compositionen edirt, welche aber mehr in Arrangements bestehen. Herr *Willmers* ist von hier direct nach Paris abgereist, wo er sich längere Zeit aufzuhalten gedenkt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass derselbe mit der Zeit einen bedeutenden Rang unter den modernen Pianofortevirtuosen einnehmen wird, zumal er sich einer kräftigen Constitution zu erfreuen hat. — Ein junger Kopenhagener, Namens *Siegfried Salaman*, der auf Königs Kosten seine musikalischen Studien bei *Schneider* in Dessau und *Lipinsky* in Dresden gemacht hat, verweilt hier seit mehreren Wochen und gedenkt baldigst nach Kopenhagen zurückzukehren. Er hofft dort eine von ihm componirte Oper: Torsenskjold, Text von *Lyser*, zur Aufführung zu bringen. Im Altonaer Theater ist derselbe auch als Violinvirtuos aufgetreten, jedoch ohne sonderlichen Erfolg, wie ich höre. Im hiesigen Stadttheater wurden bei Gelegenheit einer Benefizvorstellung für die hier anwesenden französischen Schauspieler, die in Deutschland in ein gleiches Misere gerathen sind wie die deutschen Opernsänger vorigen Sommer in Paris, zwei Ouverturen von ihm aufgeführt. Sie fanden nur sehr getheilten Anwerth. Fleissige Arbeit ist nicht zu verkennen, aber Erfindungsgabe und Fantasie mangelt. — Der gefeierte Violinvirtuos *Ernst* wird in diesen Tagen hier eintreffen. Ueber seine zu erwartenden Concerte werde ich speciell berichten.

—r.

Prag. Unsere Oper hat in der letzten Zeit wieder zwei Novitäten gebracht, eine deutsche und eine italienisch-französische. Zum Vortheil der Dem. *Henriette Grosser* sahen wir nämlich zum ersten Male: „Adele de Foix." Oper in drei Acten von *Robert Blum*, Musik vom königl. sächsischen Kapellmeister *Reissiger*, welche sich jedoch nur eines zweifelhaften Successes zu rühmen hatte.

Der Dichter führt uns in der Bearbeitung dieses längst bekannten und oft zu epischen und dramatischen Gedichten benutzten Stoffes schon in der Introduction den eifersüchtigen Grafen Chateaubriand vor, der eben von seiner Gemahlin Abschied nimmt, um an das Hoflager des Königs nach Paris zu gehen: da er sich aber, weder jung noch hübsch, vor dem liebenswürdigen und galanten Franz I. fürchtet, nimmt er Adelen das Versprechen ab, nicht nach Paris zu kommen, wenn er es auch selbst verlangte, mit der einzigen Ausnahme, wenn er ihr seinen Ehering zusendete, was sie sehr ungern zusagt, und gar nicht begreifen kann, wie er so etwas fordern kann. Auch hat sie der Graf kaum allein gelassen, so bekennt sie uns sehr naiv, dass sie ihn nicht liebe, und doch geheirathet müsse, da sie ihre Aeltern, kaum aufgeblüht, ihm gegeben, als ein grünes Reis am welken Stamme. Zum Unglück verirrt sich der König auf der Jagd, und kommt auf das Schloss Lavel, er und die Gräfin verlieben sich auf den ersten Anblick, der Page verräth das Geheimniss seines Gebieters. Franz verlangt in übergrosser Freundlichkeit die Rechte seines Wirthes, der Intrigant Bonnivet beschaut sich den Ring, lässt darnach einen andern machen (?), und nachdem Chateaubriand mit dem Könige in Paris angekommen ist, wird der falsche Ring an die Gräfin gesandt, die zu ihrem eigenen Vergnügen, und zur grossen Ueberraschung

und Zorn ihres Gemahles ihm an das Hoflager folgt. Er befiehlt ihr, sogleich zurückzukehren, wozu sie sich nur ungern entschliesst; doch der König kommt dazu, und nun ist von Abreise keine Rede mehr, da sie der Monarch zur Königin seines Festes und Turniers erwählt. Bonnivet lacht mit den Hofherren über den Grafen, der den Kuppler zum Zweikampf zwingen will, da kommt abermals der König, und will den Grafen streng bestrafen, auf der Gräfin Bitte wird er zwar von Schand und Henker (?) freigesprochen, doch soll er als Gesandter nach Spanien gehen, und der Friedensabschluss sein Sühnbrief sein. Der Graf fasst sich das gefallen, bis er erfährt, dass seine Gattin am Hofe bleiben soll, die sich zwar stellt, als wolle sie ihm folgen; der König jedoch spricht sehr kategorisch: „Mein Wille muss geschehen, lebe wohl auf Wiedersehen!“ und sie ist damit zufrieden. Im dritten Act findet endlich ein Rendezvous des Königs mit der schönen Gräfin Statt, worin ihm diese ihre Liebe gesteht, aber der Narr führt den Grafen dazu, der eine Pistole abschiesst, und nachdem der König fortgegangen, erst seine Gemahlin und dann sich selbst ersticht. Obschon auf dem Theaterzettel Franz I. nur als der Fürst bezeichnet war, erkannte man doch schon aus den Namen Chateaubriand, Bonnivet und Triboulet (der jedoch nur negativ an den von *Victor Hugo* erinnert) jenen König und seine Zeit, und hegte grössere Erwartungen als das musikalische Drama zu erzeilen im Stande war, welches auch den Compositeur der „Velva“ eben nicht sehr begeistert zu haben scheint. Die Musik ist grossentheils melodiös, und da man in unserer Zeit so ziemlich daran gewöhnt ist, in Betreff der Originalität nicht gar zu strenge zu sein, so wollen wir dem Tonsetzer darüber keine Vorwürfe machen, dass die Haltung des Ganzen etwas an *Spohr* erinnert, dass wir im Anfange einer Stelle aus *Mozart's* Requiem und hier und da auch andern guten Reminiscenzen aus *Spohr*, *Weber* und selbst *Bellini* begegnen. Ein Nachtheil für die Oper ist, dass die Recitative zu stark instrumentirt sind. So ist auch die wichtige Stelle mit dem Verrath und der Wette des Pagen, aus welcher die ganze Handlung hervorwächst, so sehr vom Orchester gedeckt, dass es dem Verständniss schadet; sie hätte lieber in das Recitativ verlegt werden sollen. Unter die lobenswerthen Nummern der Oper gehört der melodiöse erste Chor, die Arie der Adele und deren brillantes Duett mit dem Pagen. Im zweiten Acte die Arie des Chateaubriand, und das Quartett, welches nur für die Situation zu lang ausgesponnen ist, im dritten Acte aber vorzüglich die Arie des Königs mit Flötenbegleitung. Was die hiesige Aufführung betrifft, so schien es bei der ersten, als habe es noch an Proben gefehlt (was auch wohl etwas zu der strengen Justiz beigetragen haben mag, die ein sehr kaltes Publicum ausübte), und wir wollen blos von der zweiten sprechen, worin nicht allein Dem. *Grosser* in Gesang und Spiel als höchst lobenswerth erschien, sondern auch die Herren *Emminger*, *Kuns* und *Strakaty* (Franz I., Chateaubriand und Bonnivet) ihr würdig zur Seite standen, und nicht minder Mad. *Podhorsky* (leider nur in der winzig kleinen Rolle des Pagen beschäftigt) im vollen Sinne des Wortes excellirte.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Liszt hat in Posen bereits vier Concerte bei stets überfülltem Hause gegeben, obwohl das Billet zwei Thaler kostete. Der polnische Adel strömte aus der ganzen Provinz zusammen, um diesen modernen Orpheus zu hören.

In München gastirte eine italienische Operngesellschaft unter Leitung des Herrn Luigi Romani mit gutem Erfolge.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 28. Februar bis 6. März d. J.

Adam, A., Valse du Ballet. La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Bach, J. S., Das wohltemperirte Klavier. 48 Fugen u. Präludien in allen Tonarten f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet von H. Bertini, compl. geb. Ebend. 18 Fl.

Bertini, C. de, 6 Etudes brill. p. Vlon et Pfte. Op. 17. No. 1—6. Berlin, Schlesinger. à 15—20 Sgr.

Blatt, F. F., Die Kunst d. klarinettblasens od. vollst. theor.-prakt. Klarinettschule in 3 Theilen. Neue Ausg. geb. Mainz, Schott. 9 Fl.

Blumenthal, J. de, La reminiscence. Divert. s. un mot. de Bighini p. Vlon et Pfte. Op. 91. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Burgmüller, Fr., 3 pet. Themes origin. p. le Pfte. Op. 76. No. 1—3. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Burgmüller, Ferd., Potp. a. d. Freischützen f. d. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 10 Ngr.

— Potp. a. Lucia di Chamounix f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

— Galop. a. d. Freischützen f. d. Pfte. Ebend. 2½ Ngr.

— Volksliedtänze. 3 Rondinos f. d. Pfte im leichten Style. No. 1—3. Ebend. 10 Ngr.

— Der kleine Dilettant am Pfte. 4 Rondinos üb. bek. Lieder von Krebs f. d. Pfte im leichten Style. No. 1. Die Heimath. Ebend. 10 Ngr.

Chaix de Rom. franç. etc. No. 287. Ciccarelli, Polacca f. Gesang. Pfte u. obbg. Violine. Berlin, Schlesinger. 12 Sgr.

Chatek, F. X., Fant. s. Maria Padilla de Donizetti p. le Pfte. Op. 57. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule m. Beispielen vermehrt u. verbessert. Mit Schuberth's musikal. Fremdwörterbuch als Beilage. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr.

Curci, J., Le Printemps. L'Eté. L'Automne. L'Hiver. Album romant. d'Ariettes, de Noct. et de Duos av. Pfte. Ital. u. deutsch. Cah 3. Wien, Mechetti. 2 Fl.

Cusent, P., Toutelle-Galop f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Czerny, C., Gentilles des Opéras de Meyerbeer. Pot. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 722. No. 1—3. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Danisette, Potp. a. d. m. s. Ischille en regiment. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Dreyschock, A., Andante inquietoso p. le Pfte. Op. 23. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.

Ducornay, J. B., Le Risquiqui. Quadr. p. le Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Haydn, J., Quatuor p. 2 Vlons, Alto et Vcelle. G dur. Partition. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. netto 15 Sgr.

Heller, St., Gr. Caprice p. le Pfte. Op. 28. Wien, Mechetti. 2 Fl.

Hiller, F., 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte, ital. u. deutsch. Op. 23. Lfg. 1, 2. Berlin, Schlesinger.

***Hummel*, Körner's Schlachtgebet f. d. Pfte übertr. u. var. v. R. Willmers. Hamburg, Schuberth u. Comp. 10 Ngr.**

***Kreba*, C.**, Mein Herz ich will dich fragen u. d. Sehn d. Wildnise. Op. 123, f. Sopr. od. Ten. u. f. Alt od. Bariton m. Pfte. Ebend. à 7½ Ngr.

***Kreutzer*, O.**, Conc. dramat. p. le Violle av. Pfte. Ebd. 1 Thlr. 5 Ngr.

***Kullak*, Th.**, Paraphrases p. le Pfte. No. 1. Sur Norma. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— Pièces de l'Opéra: Gemma di Vergy de Donizetti, variés p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

***Lachner*, Fr.**, Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1—12. Wien, Mechetti à 15—45 Kr.

***Lemoine*, H.**, La Valse et Galop. Bagatelle s. la Ballet: La Jolie fille de Gand p. le Pfte. Mainz, Schott. 5 Sgr.

***Liedertafel*, Norddeutsche, f. d. ästhet. Männergesang.** 1ste Band v. L. Schuberth u. Partitur u. Stimmen. Hamburg, Schuberth u. Comp. netto 22 Ngr.

***Lindblad*, A. F.**, Schwedische Lieder m. Pfte-Begleitung übertragen von Dr. A. E. Wollheim. Cah. 2. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

***Liszt*, F.**, Das deutsche Vaterland f. Männerchor. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

— Dasselbe die 4 Singst. in Part. m. Pfte. Ebend. 1 Thlr. 20 Sgr.

— Gr. Fant. dramat. sur Hugenots p. le Pfte. Op. 11. 2e verandeste u. einzig rechtm. Ausgabe. Ebend. 1 Thlr.

***Mendelssohn-Bartholdy*, F.**, Symphonie f. Orchester in A moll, No. 3, in Partitur. Op. 56. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. 3 Thlr. 15 Ngr.

— Dieselben in Auflegestimmen. Ebend. 7 Thlr. 20 Ngr.

— Quartettstimmen dazu extra, 1ste u. 2te Violine à 20 Ngr., Bratsche 17½ Ngr., Violle u. Basso 20 Ngr.

***Merk*, J.**, Fleurs d'Italie. Fant. p. le Violle av. Pfte, No. 1, sur Lucrezia Borgia. Op. 26. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.

***Monpou*, H.**, Adèle Teresa. Chanson sicil. con Pfte. (Aurora, No. 298.) Ebend. 20 Kr.

***Mozart*, W. A.**, Don Juan im vollst. Klav.-Auszug. Stereotypausgabe. Berlin, Weidle. netto 25 Sgr.

***Müller*, Jos.** Walzer f. d. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 3½ Ngr.

***Musard*, Valses de la fille du regiment p. le Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

***Nicolai*, O.**, Cavatine aell' Opera: Odoardo e Gildippe con Pfte ital. et Allemagne. (Aurora, No 299.) Wien, Mechetti. 1 Fl.

***Parish-Alvars*, E.**, Fant. caractér. p. la Harpe sur mot. d'Oberon. Op. 59. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Voyage d'un Harpiste en Orient. Recueil d'Airs et des mêlod. popul. etc. p. la Harpe. Op. 62. No. 1. Ebend. 30 kr.

***Pirkhert*, F.**, 6 Etudes mélod. p. le Pfte. No. 1—6. Ebend. à 20 Kr.

***Plachy*, W.**, Delices des Opéras. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Cah. 13. Delia. Cah. 14. L'Assedio di Calais. Ebend. à 30 Kr.

***Reichardt*, Freudvoll u. Leidvoll f. d. Pfte für die linke Hand allein übertr. von R. Willmers. Hamburg, Schuberth u. Comp. 7½ Ngr.

Riefstahl, C., Souv. de la Sonnambula. Introd. et Var. p. le Vlon av. Pfte. Ebend. 25 Ngr.

Rosenhain, J., Mes petites amies. 3 petites Duos à 4 mains p. le Pfte. No. 1—3. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Saint Lubin, L. de, La jota aragonese. Gr. Caprice de Conc. moderne, en six cat. exp., précédé d'un Andante expressionato p. le Vlon av. Quat. Op. 45. 1 Thlr., av. Pfte. 1 Thlr. 5 Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.

Schuberth, E., 1er Quatuor p. Pfte, Vlon, Cl. et Vcelle. Op. 23. Ebd. 2 Thlr. 5 Ngr.

— Variat. et Fant. s. lethème de Krebs p. le Pfte. Op. 31. Ebd. 20 Ngr.

Spohr, L., Irdisches u. Göttliches im Menschenleben. Doppelsymphonie f. 2 Orch. in 3 Sätzen. Op. 121. Ebend. 7 Thlr.

— Trio Conc. p. Pfte, Vlon et Vcelle. Op. 123. Essed. 2 Thlr. 10 Ngr.

Strauss, J., Lanner-Walzer. Op. 165. f. Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. à 1 Fl., f. 4 v. Pfte u. f. Flte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flote f. Cornet à 20 Kr., f. Gest. 30 Kr., f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 20 Kr.

Thalberg, S., Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 13—24. Wien, Mechetti. à 15—30 Kr.

Truhn, H., Der Hidelgaf. 1 Singst. m. Pfte. Op. 38. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Weber, C. M. v., Jubelouv. f. 2 Pfte zu 8 Händen arr. v. G. M. Schmidt. Ebend. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Willmers, R., Schmacht am Meere f. d. Pfte. Op. 8. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

Wolff, E., 3 Fant. sur Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 64. No. 1—3 Mainz, Schott. à 54 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bitte.

Seit mehren Jahren vermisse ich die Originalpartitur und die Orchesterstimmen meiner Oratorien „Die letzten Dinge" und kann mich, da sie sehr häufig verborgt waren und von einer Hand in die andere gingen, nun nicht bestimmen, an welchem Orte sie sich gegenwärtig befinden. Ich bitte daher den Borger oder jeden andern, der darum weiss, um eine gefällige Benachrichtigung.

Cassel, im Februar 1845.

Louis Spohr.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Adam, A., Melange sur des motifs de Cazotte pour le Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

Bach, S. C., Op. 40. Diverties. p. Piano à 6 m. 2 Fr. 50 Cnt.

Beyer, Fr., Op. 55. Fant., Rond. et Var. I Mantecchi e Capoletti de Bellini. 4—5. à 2 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 56. Fant., Rond. et Var. I Puritani de Bellini. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 57. Fant., Rond. et Var. La Straniera de Bellini. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cnt.

Burgmüller, Fr., Op. 18. 2 Mélodies variées p. Piano. No. 1. Gli arrangiarsi in Napoli. 2. Cavatine de Anna Bolena. à 1 Fr.

— — Op. 28. Rond. sur des mot. de l'Opéra Elixir d'amore de Donizetti. 1 Fr. 50 Cnt.

Czerny, Exercices indispensables et journalr ou Coll de gammes et pass. etc. 2 Fr. 50 Cnt.

— — Le fingerein harmonieux, air favori av. Var. de Handel augmenté de 2 Variat. et Introd. 1 Fr. 50 Cnt.

— Op. 672. 26 Etudes élegantes p. Piano. No. 1—24. à 6 Fr. No. 1. De la clarté et delicatesse de l'expression. — 2. Des embellissemens. — 3. De la velocité des doigts. — 4. De la legereté des mains. — 5. De la repétition d'une note av. diff. doigts. — 6. Des Octaves. — 7. De divers brillante passages. — 8. Exercices sur une corde. — 9. Du developpement de l'execution. 10. De l'expression d'une melodie simple. — 11. Des notes d'agrement. — 12. De la legere tenue des mains. — 13. De la tenue tranquille des mains. — 14. Du pouvement des doigts. — 15. Pour exercer les mains ensemble. — 16. Du jeu lie dans le style severe. — 17. De l'usage des pédales. — 18. Du style lié. — 19. De la delicatesse d'execution. — 20. Des trioles et pouvement des doigts. — 21. De la chaste expression. — 22. De differents passages utiles. — 23. De l'expression. — 24. Des tierces et cadences.

— — Op. 676. Bijoux à la Sontag. Fantaisie brill. sur des themes favoris des Opéras de Mozart. 4 Fr.

— — Op. 695. Etudes pour la Jeunesse, 25 preludes très fac. pour Piano. 2 Fr.

— — Op. 696. 60 nouvelles préludes pour Piano. 3 Fr.

— — Op. 709. Delassement de l'Etude. 12 Morceaux de petit Salon dans le Style moderne et brill. à l'usage des jeunes élèves. No. 1—12. à 1 Fr. 50 Cnt. No. 1. Alpensänger Marsch. — 2. Cavatine de l'Op. Adelia de Donizetti. — 3. Le reveil d'un beau jour, Chans de Mme Malibran. — 4. Chansonette Sici

licuse. — 5. Cavatine de Coraffa. — 6. Fr. Schubert's Trauerwalzer. — 7. Chanson Vendéenne. — 8. Air Suisse. — 9. Danse de Mlle Taglioni. — 10. La Rosenaccia. — 11. Air russe. — 12. Chanson nationale de Nice.

Forde, W., L'anima dell Opera p. Piano et Flûte. No. 16—27. à 4 Fr. 50 Cnt. No. 16. Encrantbe de Weber: „Ich bau auf Gott.“ — 17. Il Pirata de Bellini: Col sorriso d'innocenza. — 18. Aria de l'Opera: Le pre aux clercs, de Herold. — 19. Serenade de Rossini, Duetto „Sechami ognor.“ — 20. La figlia fedele de Paccini: „Ciel ci chiu possa crederc.“ — 24. Motif d'Euriauthe de Weber: Dem Frieden Heil! — 22. Beatrice di Tenda, Duetto: Ah no, non sia la misera. — 23. Fidelio de Beethoven, Aria: Komm Hoffnung. — 24. Matrimonio Segreto, Duetto: Sie mussen sich begnemen (Se fatto). — 25. Melodie Suisse chantée par Mlle Stockhausen. — 26. Melodie Suisse chantée par Mlle Stockhausen. — 27. Adelaide de Beethoven.

Hiller, Ferd., Op. 25. 6 Gesänge für Sopran und Manner-Quartett ohne Begleitung. Partitur u. Stimmen. 3 Fr.

— — Das Quartett besonders dazu. 1 Fr.

Kufferath, H. F., Op. 8. 6 Etudes de Concert p. Piano. 5 Fr.

Leduc, Alph., Op. 63. 2e Fant. brill. a 4 mains. Caract. du Piemt. 2 Fr.

— — Op. 71. Vif et léger. Rondo brill. p. Piano. 1 Fr. 50 Cnt.

Lemoine, Op. 20. Variat. brill. sur une Marche de Bellini. 2 Fr. 50 Cnt.

Lemoine, Les fleurs, Album pour les jeunes Pianistes. No. 1 — 24. 15 Fr. No. 1. Lemoine, Le Lilas, petit Rondeau sur un motif de Pergolese. — 2. Lemoine, La Marguerite, Walse allemande (Serenade). — 3. Lemoine, Le Jasmin, petit Rondeau sur un Galop favori. — 4. Mocker, fils, L'Aster, Rondinette sur un thème de l'chair d'amour de Donizetti. — 5. Rosellen, La Rosée, petit Rondeau s. la Romance de M. Louis Ma belle Tourterac. — 6. Lemoine, Hy., Le Myrthe, petit Impromptu s. la Marche de Semiramis de Rossini. — 7. Lemoine, Les Roses Pompon, La Contredanse, la Walse et le Galop petit Divertissement. — 8. Mocker, fils, La Pensée thème varié s. la dernière pensée de Bellini. — 9. Rosellen, Hy., L'Iris, Divertissement sur les motifs du Ballet, La Vallée, Musique de Casimir Gide. — 10. Lemoine, Le oeillet, petit Rondeau sur un air allemand. — 11. Dejazet, Le Narcisse, gr. Walse de Ballet. La Francesca. — 12. Hunten, E., Le Camelia, gr. Marche des Chasseurs et Galop de Norma. — 13. Rosellen, Hy., La rose blanche, Walse fav. du Ballet. La Chatte metamorphosée en femme, Mus. de Montfort. — 14. Rosellen, L. Hortensia, air Tyrolien varié. — 15. Lemoine, La Pervenche, gr. Walse du Diable boiteux en Rondeau. — 16. Rosellen, Le bouton d'or, Rondeau Galop sur un motif de Parisina. — 17. Lemoine, Le Dahlia, Impromptu sur 2 motifs du Crociato de Meyerbeer. — 18. Dejazet, L'Ancmone, Fant. sur la Walse de Strauss. Iris. — 19. Mocker, La Tulipe, Caroline variée de l Montecchi de Bellini. — 20. Rosellen, Le Lys, Chœur de Norma de Bellini. — 21. Dejazet, Le Geranium, Rondino sur la Melodie de Schubert. La fille du pecheur. — 22. Lemoine, Le Volantin, Impromptu sur le Duo de La Norma de Bellini. — 23. Gouvy, Th., Le Muguet, Fant. fac. et brill. sur un motif de Mme Malibran Leblic. Lise la charmeuse. — 24. Arnold, J., Le Datura, Rond. sur le cor des Alpes de Proch. à 4 Fr.

Levasseur, L., Op. 60. 12 Etudes progr. p. faire suite à la Methode. Liv. I. 2. à 5 Fr. 50 Cnt.

Louis, S., Op. 74. Alla Siciliana. Vernt. concert. p. Piano et Violon. le Mattetier du Vaure, chanson Napolitaine. 4 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 110. La Sonnambule, le Gondolier. 2 Rondeaux concertant. No. I. 2. à 4 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 115. 5 Melodies expressives pour Piano. 2 Fr. 25 Cnt.

— — Op. 116. Pastorale Italienne p. Piano et Violon. 6 Fr.

Meister, K. G., Singerschule der Kleinen, Zehnstimmige Liedersätze für Kinder. Op. 2. 1ste Lief. m. St. 4 Fr. 50 Cnt.

— — 2te Praeludien für die Orgel. Op. 3. 2 Fr. 50 Cnt.

Müller, C., Ouverture Ouolle de Shakespeare p. Orch. 12 Fr.

Osborne, G. A., Rondeau Weber p. Piano sur l'Opera: Preciosilla. Op. 54. 2 Fr.

Ravina, Hy., Studies concertantes p. Piano. Liv. I. 2. à 5 Fr.

— — Op. 4. Rondo elegant p. Piano. 3 Fr. 75 Cnt.

Ravina, Hy., Op. 5. Fantaisie de Salon sur 2 motifs napolitains pour Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

Rosellen, Hy., Op. 45. Souvenir p. Piano du Ballet. La jolie fille de Gand d'Ad. Adam. No. 1. Variations sur un pas de la 6te ventaisne. No. 2. Divertissement s. le pas des Masques. à 2 Fr. 25 Cnt.

— — Op. 47. Fant. brill. et Variat. sur des motifs favoris: „Le code noir“ de Clapisson. 2 Fr. 50 Cnt.

— — Les plaisirs de la Jeunesse, Choix de Morceaux faciles et doigtés pour Piano. No. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cnt.

Schunemeyer, Th., Op. 22. 3 Rondinos sur des thèmes favoris de Rossini pour le Piano. No. 1. 2. 3. à 2 Fr.

— — Op. 24. 3 Rond. p. Piano à 4 mains. No. 1. Chœur de Norma. No. 2. Duetto de Norma. No. 3. L'Andalouse. à 2 Fr.

— — Op. 30. Fant. pour Piano à 4 mains sur la Walse: Philomele de Strauss. 3 Fr.

Spohr, L., Op. 122. Das 126. Psalm für 4 Chor- und 4 Solostimmen, Chor-Ausszug. 5 Fr.

— — Die 8 Singstimmen besonders. 2 Fr. 65 Cnt.

— — Die vollständigen Orch.-Stimmen zu dem Oratorium: „Die letzten Dinge,“ gesche. netto 14 Thlr. gewöhnl. Cour.

— — Jede Doppelstimme von 1ste, 2te VI., Alt, Vcelle und Bass à netto 25 Sgr.

Bei **Eduard Eisenach** in Leipzig ist so eben erschienen und durch jede Buchhandlung zu beziehen:

Choral-Melodien

zu den Kirchengesängen mit Rücksicht auf alle in dem Königreiche Sachsen eingeführten Liedersammlungen zum Gebrauche für Bürger- und Landschulen, nach Hiller generalbaß und in die leichtesten Tonarten gebracht, nebst kurzer Einleitung zu wie mehreren Arien und Responsalien

von

Carl Geissler,

Cantor zu Lobegau.

Fünfte durch eine zweite Sopranstimme vermehrte Auflage.

8. broschirt. Preis ½ Thlr.

☞ Schulen erhalten bei Partien Freiexemplare, oder einen angemessenen Rabatt!

Auch sind noch Exemplare der vierten Auflage für eine Sopranstimme zu demselben Preise zu haben.

Bei **J. G. Mocker** in Chemnitz ist so eben erschienen:

Kindscher, L. (Gesanglehrer am Gymnasium und Musikdirector am Seminar in Dresden). *Elementarunterricht für Violinspieler, oder Anleitung auf der Violine bald sicher und rein greifen zu lernen, bestehend in einer leichten und methodischen Entwicklung einer Tonleiter aus der andern, entweder durch den nämlichen Fingersatz, oder durch Versetzung eines einzigen Fingers, und mit Chorakterbildern als Uebungsbeispielen für jede einzelne Tonleiter versehen.* Preis 1 Thlr.

Der Verfasser dieses Werkes hat keineswegs Abschriften langst bekannter Regeln geliefert, sondern eine ganz neue und eigenthümliche Methode aufgestellt, durch deren Anwendung die grossen Schwierigkeiten, welche jedem Anfanger der Violinspiele beim suchen, mit Leichtigkeit überwunden werden. Auch dürfte sich dasselbe vor andern ähnlichen Werken durch Klarheit, richtige Auffassung und konsequente Lösung, planmässige Ordnung und Vollständigkeit auf's Vortheilhafteste auszeichnen. Vorzüge, welche nur das Resultat einer sorgfältigen Forschens und Strebens sein können und wirklich gewonnen sind.

Unverlangt wird nichts versendet.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. **№ 11.** 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz (Fortsetzung). — Briefe über Opernrichtung und Opernconposition an einen angehenden Opernkomponisten (Fortsetzung). — Beleuchtung der Entgegnung des Herrn Gollmick. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Prag (Fortsetzung). — *Necrolog.* — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Friedrich Rochlitz.

(Fortsetzung.)

Die Zeit, wo ich die Schule verlassen und die Universität beziehen sollte, nahete sich nun. Mit ihr nahete sich mir die *Nothwendigkeit*, schweren Tritts und starren Ernstes. Bisher hatte diese nur die äussern Formen meines Lebens, und wie aus weiter Ferne beherrscht, wo man der Herrscherin oftmals entschlüpft und ihrer Gewalt selten sich gänzlich bewusst wird; jetzt begann sie entscheidend in das Wesen und die Gestaltung meines gesammten Daseins sich zu drängen und ihr Machtwort geltend zu machen. Vor ihr flieht die jugendliche Unbesorgtheit, und das Vertrauen auf eigene Kräfte wankt oder springt auch wohl über von blöder Muthlosigkeit zu Trotz und keckem Uebermuth, von Trotz und Uebermuth zu Muthlosigkeit. Mit jener Unbesorgtheit und jenem Vertrauen ziehen dahin das vollkräftige Hängen am Augenblick, und die selbstvergessene, gleichwohl nicht ganz maasslose Begeisterung für das, was er Schönes und Beglückendes mit sich bringt. Man wird geweckt aus tiefem Jugendtraum, und meist gewaltsam geweckt; man *muss* sich ermuntern und reibt sich die Augen, meist verdrüsslich, dass man's muss. Ich rieb sie auch; und von dem, was ich nun erkannte, wird in der Folge noch Mancherlei zu erwähnen sein: jetzt möge nur noch dessen, und vor der Hand schliesslich, gedacht werden, was einmal hier, wo von meinen künstlerischen Anwandlungen gesprochen worden, in Rede steht: von meiner Musik. Ich musste nun daran gehen, über meine Zukunft, so weit sie sich absehen liess, entscheidende Entschliessungen zu fassen und diesen gemäss meine Thätigkeit zu bestimmen. Mich jener Kunst zu widmen: dazu kam mir auch jetzt selbst nicht ein flüchtiger Gedanke. Anderes nicht zu erwähnen, so hatte ich der grössten Kirchencompositionen alter und neuer Zeit so viele, und in den letzten Jahren nicht nur mit Sinn, sondern auch nicht ganz ohne Einsicht in ihr Wesen und ihre Structur, gehört; andere Musikarten achtete ich nicht, da ich sie nicht kannte: meine Leistungen in dieser Kunst, jetzt nicht mehr blos betrachtet als unschuldigfreudiges Nachgehen gegen innern Drang und ohne weitere Absicht für das Leben, erschienen mir nun wie der herabrinnende Tropfen am vollen Eimer; meine Fähigkeiten für sie, wie die Kräfte des dürftig ausschlagenden Sträuchleins unter mächtigen, dichtüberschattenden Eichen. Gleichwohl war meine Neigung zur Tonkunst sehr innig, und ich hatte sie in den letzten Jahren so reichlich genährt, als es mit meinen übrigen Obliegenheiten sich irgend vereinigen liess; Kampf ward nöthig, um Freiheit zu bewahren und die Neigung in gerechten Schranken zu halten: aber nach jener jugendlichen Schwäche, die sich vor dem Selbstbewusstsein als Stärke auszunehmen soll, wollte ich diese Neigung brechen — mit Eins und für immer brechen. Ich gab fast alle meine Musikalien weg, verkaufte mein Instrument und that mir noch manche andere Plage an, um mich jeder Beschäftigung mit ihr, jeder Freude durch sie, selbst in freien Stunden, zu entziehen. Ich setzte auch — der Himmel weiss, mit welchen Schmerzen zuweilen — diese Hungercur ein volles Jahr hindurch: da ergriff eine besondere Veranlassung *) mich in meinem Innersten mit unwiderstehlicher Gewalt; trieb mich, mein Verfahren von neuem zu prüfen, und da konnte es nicht anders kommen, als dass es mir thörigt und pedantisch erschien. So beschloss ich nun, mir jene Erquickung nicht ferner zu versagen, doch unter der, mir hoch und theuer abgenommenen Zusage: in und für Musik nichts zu unternehmen, was mir Zeit und Kräfte kosten würde, die ich auf Berufsmässig-Wissenschaftliches verwenden könnte; mithin besonders nichts zu componiren, nichts direct über Musik Geschriebene zu lesen, Kirchen-, Opern- und Concertmusik selten und nur bei Aufführungen ganz vorzüglicher Werke zu besuchen; und nie zu spielen oder zu singen, ausser etwa in letzter Abendstunde, nach Vollendung aller Obliegenheiten und gänzlich abgeschlossenem Tage. Wurde ich nach Jahr und Tag in der Erfüllung dieser Zusage, besonders in ihren zwei letzten Puncten, etwas nachsichtiger: so blieb doch das Wesentliche dieses meines Verhältnisses zur Tonkunst fortan einen beträchtlichen Abschnitt meines Lebens sich gleich.

Und um endlich dies liebhaberische Kapitel bis auf Weiteres zu Ende zu bringen, möge hier auch gewisser schwächlicher poetischer Anläufe während meiner

*) Diese, in Hinsicht auf mein gesammtes Leben bis zum heutigen Tage mit bedeutende Veranlassung (es war die Anwesenheit Mozart's in Leipzig) steht mit andern Gegenständen in so naher Verbindung, dass ich, sie zu schildern, bis auf diese versparen muss.

Schulzeit noch kürzlich gedacht werden, da sie zugleich den Gang meiner Ausbildung überhaupt, ja auch meinen gesammten geistigen Zustand in jenen Jahren näher bezeichnen helfen.

Unsere Lehrer waren sämmtlich geübte und fleissige Philologen; Professor *Fischer*, als Rector an ihrer Spitze, war als solcher — besonders um seiner grammatischen Gelehrsamkeit und kritischen Genauigkeit willen — sogar wahrhaft berühmt, wenigstens unter den Gelehrten Deutschlands und Hollands. Dass wir Alle in diesem Fache menschlichen Wissens, ganz unverholen dem einzigen, das Fischer achtete, „was Rechts" lernen möchten, lag ihnen Allen am Herzen, und Keinem mehr, als dem grundredlichen, für den Gegenstand seiner Achtung unablässig und höchst leidenschaftlich eifernden, unermüdlich und immer angestrengt thätigen Fischer. Von alle dem, was irgend Poesie genannt werden mag, sahn wohl aber die Sonne in ihrem Lauf kein menschliches Wesen weiter entfernt, als jenen gelehrten Mann und vollends seinen Freund, den Conrector Thieme, ohngeachtet sie griechische und römische Poeten erklärten. Ich darf das ungescheut behaupten, nicht nur weil es vollkommen gegründet (einiges in der Folge Anzumerkende wird es weiter darthun), sondern weil es auch nicht gegen Pietät eines Schülers ist; denn lasen die Männer, was ich hier geschrieben, sie würden darum mich loben. Der Zweite, ein demüthiger und schwacher Nachahmer des wahrhaft gewaltigen, auch körperlich colossalen Fischer — übrigens ein gutmüthiger und gern spassender Mann — nannte selbst die bildlichen Ausdrücke der von ihm erläuterten Dichter „dummes Zeug," und setzte gewöhnlich lachend hinzu: Aber da seht ihr, wohin die Poeten gerathen. Fischer, stets ernst, oft finster, erläuterte, selbst ohne die geringste Nebenbemerkung, die griechischen Dichter, wie die Prosaiker: nämlich der Sprache nach, diese aber blos grammatisch und kritisch; letztes jedoch nur zur Prüfung des Lesarten. Der Sinn der Worte und Redesätze wurde, aufgelöst in Prosa, nur im Einzelnen und in ihrer grammatischen Verbindung angegeben: so aber äusserst ausführlich und in lateinischen Dictaten. So kam es, dass ich z. B. seinen Vorlesungen über die Phönizierinnen des Euripides und über den Plutus des Aristophanes jahrelang (er bedurfte mehrerer Jahre zur Erklärung eines Stücks) und wahrlich mit grösster Aufmerksamkeit beiwohnte, jedes Wort des lictirten Commentars nach-, und bei der täglichen Wiederholung schön in's Reine abschrieb, ohne doch, so wenig, als Einer meiner Mitschüler, auch nur den historischen Inhalt und Fortgang dieser Schauspiele, ja selbst ihrer einzelnen Scenen, jemals erfahren und mir einigermaassen in's Klare setzen zu können. Alle Poesie der neuern Völker verachtete und verhöhnte Fischer tief und ganz ungemessen: keine aber tiefer, als die, der Deutschen. Selbst die deutsche Sprache verachtete er unbedingt; und vollends ein Gelehrter, der deutsch schrieb, war ihm ein Greuel. Hieraus folgte, dass nach seinem und jenes seiner Collegen Willen, von uns Allen durchaus kein Buch, das in deutscher oder sonst einer neuen Sprache geschrieben war, gelesen werden sollte; keines, ohne Ausnahme: mithin auch keines über Erdbeschreibung, Geschichte, Mathematik u. s. w. Die Obern waren angewiesen, mit aller Strenge über Befolgung dieses Verbots zu wachen. Das thaten sie nun auch — nämlich bei den Unteren: dagegen hatten sie sich zu einem Vorrechte ihrer höhern Stellung gemacht, im Geheim davon sich selbst freizusprechen; so dass Jeder von dem Tage an, wo er Ober-Secundaner ward, mit der Begier langbekämpfter Sehnsucht über deutsche Schriften herfiel, selten Gutes aus ihnen zu wählen verstand und Lust hatte, und — gewiss, dass Niemand wage, ihn zu verrathen — mit dieser Beschäftigung vor den armen, sehnsüchtigen Unteren wohl gar prangete. — Unter solchen Umständen konnte es nun kaum anders kommen, als dass die, denen einige poetische Anlage verliehen — welche Anlage, um sich zu regen, nach Luft und Stoff sich hinausdrängte — auf die Wildbahn oder gar in wüste Irre geriethen. Ich meines Theils kann hier von Glück sagen: ich kam ohne mein Verdienst mit blauem Auge davon. Bevor ich zu jener gesetzwidrigen Emancipation gelangte, entlud sich, was etwa an solcher electrischen Materie in mir ruhete, indem ihre Fünkchen in die Tonkunst übersprangen. Ich erinnere mich nicht, irgend Etwas in diesen Jahren — auch nur zu reimen versucht zu haben, ausser Blatchen an die geliebte Mutter zum Geburtstage, zum neuen Jahre u. dergl., und jezuweilen ein geistliches Gelegenheitsstück, etwa am Weihnachtsfeste, bei vorbereitenden Betrachtungen zur Communion, oder (und das öfter), wenn ich mich in meiner gesammten Lage gar zu unglücklich fühlte, Wehklagen und Sterbelieder: in welchem Allen aber schwerlich etwas Poetisches mag anzutreffen gewesen sein. Erst als ich in die zweite Classe gerückt war und für die Lehrstunden des Conrectors den Horaz ernstlicher zur Hand nahm, fing an in mir aufzudämmern, dass doch wohl in diesen Oden noch etwas Anderes lage, als was — nach jenen grammatischen und kritischen Erörterungen — über den Sinn des Textes, in die allerplatteste Prosa aufgelöst*), kürzlich beigebracht wurde. Dies mehr geahnete, als erkannte Etwas belebte und reizte — oder, wie ich das dunkle, süsse Behagen daran deutlicher bezeichnen möchte: es charmirte mich; und ich versuchte, um dessen mehr theilhaftig zu werden, bei der Vorbereitung oder Wiederholung der Lectionen, den Dichter möglichst wörtlich, doch nicht in Versen, zu übersetzen: eine Beschäftigung, die mir so angenehm ward, dass ich z. B. in den Hundstagsferien, wo ich — indess die Mitschüler ihre entfernten Aeltern besuchten — freie Zeit im Ueberfluss

*) Wollte ich näher nachweisen, wie weit man diese Methode trieb, und was für Uebersetzungen, ihr gemäss, wie in der Classe (exponirend, wie man's nannte) liefern musste: so würde jetzt es Jeder unglaublich und wenigstens übertrieben finden. Ein einziges kurzes und mehr spasshaftes Beispiel mag darauf hindeuten. In einer Stelle, die ich zu exponiren hatte, kam „ebrius" vor. Ich übersetzte: „Trunken." Pfui, ihr garstiger Kerl! unterbrach mich der Conrector. „Berauscht," sagte ich, mich zu verbessern. Ne, schämt ihr euch denn ganz und gar nicht? rief er. Ist denn das 'was Besseres? Nun wusste ich nichts weiter. Na, was wird's? rief er mehrmals. Ich konnte auf keinen andern Ausdruck kommen. Endlich musste er selbst nachhelfen und übersetzte: „Ein wenig betrunken!" und das in einer Ode und in vollem Ernst! —

behielt, aus eigenem Antrieb und ohne dass irgend Jemand davon Kunde nahm oder nehmen sollte, die sämmtlichen Horaz'schen Oden also verarbeitete. Als ich nun zum Stande der Freien gelangte und zu dem Vorrecht, Unrecht zu thun: da griff ich nicht weniger gierig, als Andere, nach der verbotenen Speise; ja — wie Jünglinge, die Tabak rauchen lernen, sich gegen Natur und Wohlgeschmack damit plagen, blos um es den Gefährten gleichzuthun und gleiches Ansehn dadurch bei ihnen zu erlangen — so plagte auch ich mich mit „Herford und Klärchen," „Burgheim," und ähnlich süsslichfaden und obendrein meist dickleibigen Werken, die im Grunde mir widerstanden und mich oft fatal langweilten. Endlich warf mir der Zufall, der allein über diese unsere Lectüre waltete, ein Buch zu, das (ich war schon im siebenzehnten Lebensjahre) nicht nur auf das Lebendigste mich aufregte, ja bis zu leidenschaftlichstem Antheil mich hinriss, sondern auch tief und nachhaltend in mein Inneres eingriff. Es waren Bürgers Gedichte. Durch den nicht weiten Kreis seiner Ideen konnte ich dem Dichter folgen; seine Kraft riss mich hin; seine sinnliche Lebenswärme entzündete mich nach allen Seiten hin, auch nach den bedenklichen; von dem Anschaulichen seiner Situationen und Treffenden seiner Bilder, so wie von seiner Sprache, war ich entzückt. Bürger war der Erste, der mich in eine wahrhaft poetische Stimmung versetzte und der beglückende Sturme, quälerische Wonne, mich in vollem Maasse empfinden liess. Und wie nun die thörigte, doch seiner Bildung (wenn er kein Narr ist) förderliche Selbsttäuschung, was er zu fassen und mitzuempfinden vermag, werde er ja wohl auch einigermaassen selbst leisten können, dem Jüngling eigen und mit Lächeln zuzugestehen ist: so entlud auch ich mich mancher Ballade, mit oder ohne „Ha sieh" und „Hurrah," unterhiess auch nicht, mich in Schwermuth zu schmelzen oder in eingebildeter Leidenschaft umher zu reissen in „Liedern an Molly" — für welche ich nicht einmal ein Wesen kannte, das ich in der Phantasie hätte dazu herausputzen können — und muss es mir noch heute vergeben. Ein unmittelbarer Gewinn kam mir davon sogar auf der Stelle zu Gute: mit dem Wasserschatz jener faden Thränenbücher war es auf einmal vorbei; ja, es wollte alle Prosa mir geraume Zeit nicht schmecken und Verse mussten's sein, schon hinfliessende, wohlgereimte Verse. Unglücklicher Weise war, nachdem ich Bürger's grösstentheils auswendig wusste und nach ähnlicher Kost verlangte, das poetische Werk, was mir von unser Aller geheimen Agenten (ach, dem Perückenmacher!) geliefert wurde, Wieland's *Idris*. Auch dies Gedicht ward gierig verschlungen; auch dies entzückte mich, nur auf ganz andere Weise, reizte und entzündete mich aber auch nach gewisser Seite hin; wo, mich auszulassen, mir weit gefährlicher ward, als dort im thörigten Nachahmen — was mir hier, eben wegen der andern Ablagerung des gewaltsam aufgerüttelten Gährungsstoffes gar nicht beikam. Und wie nun die Welt, auch in den allerengsten, unter strenger Clausur gehaltenen Kreisen, einem Jeden Stoff und Gelegenheit bietet, wie zu allem Guten, so zu allem Bösen, wonach er eifrig mit allen Kräften ringet: so that sie freilich es auch an mir; wovon, auch hier der Wahrheit volles Recht zu erweisen, in einem andern Zusammenhange nicht Weniges wird gesagt werden müssen. Dort ist auch zu berichten, was nach einiger Zeit mich wieder zu mir selbst brachte: hier ist es genug, zu erwähnen, dass mit dieser Rückkehr ich auch besser Stand fasste für jene Beschäftigungen jener meiner Anlagen und für jene geistigen Genüsse geheimer, eigener Wahl. Ich entschloss mich, den deutschen Dichter, zu welchem ich bisher nur wie aus weiter Ferne und mit ehrerbietiger Scheu hinübergeblickt hatte — Klopstock nämlich — kennen zu lernen. Jetzt, in ganz veränderter Richtung und Stimmung meines Innern, nahete ich mich ihm mit verdoppeltem Ernst, mit Feierlichkeit in Demuth. Das mir gänzlich Fremde seiner Wortstellung und Wortfügung, seiner Sprache überhaupt; das oftmals Versteckte im Gange seiner Gedanken und das nicht selten Sonderbare, abspringend Scheinende auf diesem Gange, erschwerten mir auf geraume Zeit sein Verständniss: aber, weit entfernt, dass dies mein beharrliches Bemühn hätte stören können, reizte es mich nur um so mehr an. Sonderie es doch meinen, mit Ehrfurcht betrachteten Meister gänzlich ab — nicht nur von allem Gemeinen des täglichen Lebens, sondern auch von allem Gewohnten aus meiner bisherigen deutschen Lectüre, und hob ihn in jenen Ansichten den grossen Dichtern des Alterthums an die Seite, mit denen als mit Halbgöttern zu verkehren mir Verpflichtung und Freude war! Ganz wie diese behandelte ich ihn auch, namentlich darin, dass ich bei ihm nicht, wie bei Bürger und Wieland, fast allein auf ein lebendiges Anschauen und möglichst starkes Empfinden ihrer Darstellungen im Ganzen ausging, sondern hier alle Aufmerksamkeit, alle Theilnahme auch auf jedes Einzelne richtete und alle Kräfte aufbot, fortwährend des Ganzen im Einzelnen, des Einzelnen im Ganzen, mir bewusst zu bleiben, Eines im Andern mir zu eigen zu machen. Da konnte nun auch das Reine und Erhabene seiner Gesinnung, das Eigenthümliche seiner Ansichten und Beurtheilungen göttlicher und menschlicher Dinge; es konnte die Würde und adelsche Vornehmheit seiner Haltung und seiner gesammten Weise, sich selbst in seinen Werken darzustellen; es konnte — und eben jetzt wohl vor Allem — sein christlichfrommes, christlichliebendes Herz und seine Andacht, wie sich diese bald in hohem Aufflug der Kraft, bald in demüthigem Hinathmen innigen Zartgefühls kund gab *): dies Alles konnte da auf mich den tiefsten Eindruck machen; und ich darf sagen: wo es mir mit jenen treuen Bemühungen wirklich gelang, da war dieser Eindruck nicht nur der tiefste, sondern auch der rechte. So wurde mir Klopstock auch der, welcher mir zuerst mein Christenthum, um das ich, als Sache des Glaubens, der Liebe und des Lebens, in den letzten Jahren gänzlich gebracht war (wovon hernach), wenigstens als Sache der Phantasie in dunkeln Ahnungen und des Gefühls in sehnsüchtiger Wehmuth, wieder näher brachte. Gott vergelte es ihm! Ich las

*) Ich muss hier an die Zeit — die Jahre 1786 und 87 — erinnern, wo, ausser vom *Messias*, nur von den frühern Sammlungen der Oden die Rede sein kann.

mich mit brünstiger Seele in ihn hinein: doch weit mehr in seine Oden, Elegieen und Lieder, als in seinen Messias. Von diesem konnte ich nur Stücke aufnehmen und tragen. Sonst überfiel mich bei ihm eine gewisse Art Abspannung, eine Umnebelung des Kopfes und Stillstehen des Herzens, so dass ich nicht weiter konnte und das Werk weglegen musste. Aber, weit entfernt, dies — wie einige Jahre früher bei den Schmerzensbüchern — kurzweg ihm zuzuschreiben, schrieb ich es mir, meiner Unfähigkeit und meiner Entfernung von den heiligen Gegenständen zu; betrübte mich oft darüber: fasste jedoch bald wieder Muth, redlich weiter zu lesen, wo nicht aus Antheil, wenigstens aus Pflichtgefühl; denn dies hegte ich wirklich gegen den edlen Dichter und jenes sein Werk, frischte es auch immer neu auf, wenn es erkalten wollte. Dass ich auch nicht unterliess, zuweilen mir Luft zu machen in eigenen sogenannten Gedichten, die Klopstockisch gemeint waren, und wo ich mich in Nachahmung seiner metrischen und sprachlichen Formen, meist nach dem Ohr und nicht selten nach den Fingern, abquälte: das verdient kaum erwähnt zu werden. Vielleicht aber Folgendes aus etwas früherer Zeit.

(Beschluss folgt.)

Briefe

über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

Von J. C. Lobe.

(Fortsetzung.)

Zweiter Brief.

Dass eine Oper, die in unserer Zeit Glück machen soll, zunächst einen guten Text verlange, glaube ich Ihnen in dem vorigen Briefe dargethan zu haben. Erhalten Sie nun ein Opernbuch, wie gewinnen Sie die Ueberzeugung von der Brauchbarkeit desselben? Nehmen Sie diese Frage nicht für sehr leicht lösbar. Es ist Thatsache, dass ein dramatisches Werk beim Lesen gefallen und bei der Aufführung missfallen kann, und umgekehrt; es ist Thatsache, dass sich darin selbst sehr erfahrene Männer, Regisseurs z. B., irren können, wie viel mehr ein junger Componist! Daher ist der Versuch, Kriterien aufzufinden, vermittelst welcher man ein solches bei der Lectüre hinsichtlich seiner Wirkung auf der Bühne sicher beurtheilen könne, gewiss der Mühe werth.

Machen wir den Versuch.

Die Hauptforderung an ein Bühnenstück ist: *dass es interessire*. Interesse muss es erwecken, vom Anfang bis zum Ende, und in immer steigender Progression. Denn einer Erscheinung, die uns nicht interessirt, geben wir nicht nach, und ein Interesse, das nachlässt anstatt zu steigen, befriedigt uns nicht.

Das Interesse an einem dramatischen Werke muss sich in zweifacher Weise hervorthun: an seinem Totale, und an allen Einzelnheiten, aus denen es zusammengesetzt ist.

Wie es nun solche Werke gibt, die weder das eine noch das andere erwecken, mithin absolut schlecht sind, so gibt es viele, die es in der einen, oder in der anderen Art, oder in beiden zugleich nur in geringem, ungenügendem Grade hervorzurufen vermögen. Die Wirkung ist dann natürlich auch nur eine geringe, ungenügende, matte. Zwar wird es selten ein Stück geben, das ganz ohne interessante Einzelheiten wäre, das nicht eine picante Situation, oder einen auffallenden Character, oder eine schöne Diction u. s. w. hätte; dagegen aber geht vielen das Interesse des Totalen ab.

Ohne Totalinteresse aber ist jede Kunstproduction eine vergebliche.

Ob also Ihr Text ein solches in sich trage, muss Ihre erste Frage und Untersuchung sein.

Wo liegt nun dieses Totalinteresse?

Es kann nirgend wo anders liegen als *in der Hauptbegebenheit*, die dem Zuschauer vorgestellt wird.

Die Hauptbegebenheit muss eine bedeutende Geschichte, ein inhaltgewichtiges Menschenschicksal in steigernder, immer spannender *Verwicklung* und in befriedigender *Auflösung* darstellen, sei es in Trauerspiel-, Schauspiel- oder Lustspielform.

Diese Hauptbegebenheit nun ziehen Sie sich nach der Lectüre als Kern des Ganzen, als möglichst kurze *Geschichtserzählung*, mit Abstreifung der Nebenumstände aus, d. h. werden Sie sich klar über das *Sujet* des Stücks, hinsichtlich seiner Erregungsfähigkeit eines bedeutenden Interesses, welches sich in der Form von Sympathie und Antipathie in Ihnen kund geben muss.

Angenommen, Sie wären in einer Gesellschaft, und ein Anwesender verspräche derselben eine *höchst interessante* kleine Geschichte zu erzählen.

Er thäte dies nun folgendermassen.

In Paris lebte ein Graf; der war sehr wohlthätig und ein grosser Volksfreund. Er hatte eine schöne Gattin. Beide genossen ein ununterbrochenes Glück bis in's hohe Alter, und starben endlich kurz hinter einander.

Wen von allen Anwesenden könnte diese kleine Geschichte im Mindesten interessiren? Dächte ich doch Wunder, was nach solcher Wichtigkeit der Ankündigung herauskommen müsse, würden die Anwesenden ausrufen, und sich über den Erzähler lustig machen.

Jeder Theaterzettel ist eine solche vielversprechende, grosse Erwartungen erregende Ankündigung, und wie oft lässt das nachfolgende Stück unsere darauf gespannten Erwartungen unbefriedigt!

Was will der dramatische Dichter?

Dass sich der Strom nach seinem Werke dränget,
Und mit gewaltig wiederholten Wehen
Sich durch die enge Gurdenpfuste zwänget,
Bei hellem Tage, schon vor Vieren,
Mit Stössen sich bis zu die Casse flicht
Und, wie in Hungersnoth um Brod an Bäckerthüren,
Um ein Billet sich fast die Hälse bricht.

Seinen Hals aber riskirt der Theatergänger nicht, um Gewöhnliches zu sehen und zu hören. Von der Bühne herab muss ihm ganz absonderlich Anziehendes vorgestellt werden. Nur die hervorragendsten Erscheinungen im Welt- und Menschenleben können ihn heranlocken, fesseln und zum Wiederkommen anreizen.

Freilich gibt es Stücke, die ohne diese Eigenschaft eine grosse Anziehungskraft auf die Masse ausüben, durch blendendes Nebenwerk z. B.; aber dann fehlen in die-

selben ganz durchkomponirt. Die Gedichte der dänischen Dichter, sind ins Deutsche metrisch übersetzt. Die Ausgang Jan. 1803 wird bey den Herren Breitkopf und Härtel, Herrn Buchhändler Kummer in Leipzig, Hrn. Raw in Nürnberg, H. Grau in Hof Subscription angenommen, und die Namen der Subscribenten vorangedruckt werden. Der Subscriptionspreis wird 16 Gr. sächsisch, 1 Fl. 24 Xr. rhein., oder 2 Mark lbsch. betragen. Jeder Sammler erhält für seine gefällige Bemühung das 8te Exempl. frey. Die Sammlung wird zur Ostermesse in einem gefälligen Umschlag ausgegeben werden.

Ebersdorf bey Lobenstein, im Novb. 1802.

F. Sörensen.

Nachricht aus Halle.

In dem musikalischen Taschenbuche, welches die Gebrüder Werden auf das Jahr 1803 herausgegeben haben, befindet sich ein Aufsatz, dessen Verfasser S. 201 behauptet: „dass das hiesige öffentliche Konzert gar keine Auszeichnung verdiene.“ Insonderheit tadelt er den Vortrag unserer vortrefflichen Sängerin, der Dem. Weinmann, und glaubt überhaupt: „dass der Charakter der hiesigen Einwohner, ungeachtet der Gegenwart der Universität und sogenannter gebildeter Leute, den Musen nicht sonderlich hold sey.“ Nur dem Hrn. Musikdirektor Türk lässt er in sofern Gerechtigkeit wiederfahren, als er ihn einen grossen Theoretiker nennt.

Der Einsender gegenwärtiger Nachricht, der übrigens an den hiesigen Konzertanstalten nicht den mindesten Antheil hat, aber das Vergnügen schätzt, was er ihnen verdankt, hält sich überzeugt, dass der ungenannte Verfasser jenes Aufsatzes nicht selbst in Halle gewesen, sondern durch falsche Nachrichten hintergangen ist. Sollte er einmal hierher kommen: so würde er sich leicht überzeugen können, dass das hiesige Konzert so gut sey, als es an einem Orte, wo keine Kapelle ist, erwartet werden kann, und dass namentlich die Dem. W. Talente und Fertigkeiten besitze, die sie zu einer ganz ausgezeichneten Sängerin machen. Der Umfang, die Biegsamkeit und Reinheit ihrer Stimme, ihre ausserordentliche Fertigkeit und völlig reine Intonation, so wie das feine Gefühl, das sich in ihrem Vortrage offenbart, lassen nur sehr wenig zu wünschen übrig.

Wahrscheinlich ist der Verfasser des gedachten Aufsatzes noch ein junger Mann, der erst anfängt, sich im Schreiben zu üben. Daher hat er die sanguinische Hoffnung, dass die Vollendung des Systems der Harmonik durch die Schellingsche Naturphilosophie zu Stande kommen werde! (S. 245). Daher ist ihm noch so Manches hoch, wunderbar und überirrdisch, als z. B. Voglers Harmonie von Umal (S. 230). Daher weiss er auch keine Worte zu finden, seine Begriffe und Empfindungen auszudrucken; z. B. S. 122. wo er sagt: „Keine Worte sind im Stande, Cherubinis Universalität und Originalität, seine Einzigkeit und Heiligkeit auszusprechen.“ Daher ist er fähig, einem Göthe den Herrn Tieck zur Seite zu setzen (S. 124), und von Sulzer zu sagen: er habe die Aesthetik zurückgebracht (S. 241). Daher erlaubt er sich Ausdrücke, die gelehrt klingen sollen, bey denen sich aber, ohne dem Sprachgebrauche die ärgste Gewalt anzuthun, nichts denken lässt; z. B. „Töne und Instrumente potenziren!!“ (S. 150). Daher endlich ist seine Feder noch so schwankend, dass man die Unsicherheit ihrer Züge nur gar zu oft wahrnehmen kann. So ist, nach S. 122, Cherubini einzig, seine Einzigkeit ist nicht einmal auszusprechen, Gleichwohl aber ist das Werk, „welches die höchste Bewunderung verdient, und worin sich Alles, was die Musik vermag, vereinigt“ Mozarts Don Juan. — Das französische Volk *ergreift* die heilige Musik mit Liebe und kann in stiller Majestät das Heilige erwecken und erheben (S. 218). Und doch wird eben dieses Volk nur durch den Reiz der Neuheit und durch einen belustigenden Ohrenkitzel angelockt! (S. 219). — Unter den Violinisten ist Giornowicki einzig (S. 168); und doch existirt in Europa Nichts, was den beyden Seidler gleich wäre, ausser — Rode und Kreutzer in Paris (S. 167), welche letztern noch dazu nur „vorzügliche“ Künstler sind (S. 171) u. s. w.

Es kann für einen Anfänger recht nützlich seyn, sich in Aufsätzen zu üben. Sie aber gleich drucken zu lassen, ist gegen Horazens wohlbekannte, weise Regel. In solchen Uebungsstücken aber vollends über die Verdienste geschätzter Künstler, oder gar über den Geist einer ganzen grossen Stadt, mit unbescheidener Anmassung absprechen, das kann auch der jugendlichen Unbedachtsamkeit nicht zu Gute gehalten werden; so gewöhnlich es auch seyn mag, dass Neulinge in der gelehrten Welt sich durch dergleichen ein Ansehen zu verschaffen vermeinen, und in ihrer Einbildung die wenigen Brocken eingesammelter Kenntnisse (um mit dem Herrn Verfasser zu reden) in die höchste Potenz erheben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ser Masse die Kenner. Und im Gegentheil versammelo zuweilen sehr werthvolle Stücke nur einen kleinen Kennerkreis, während die Masse fehlt. Doch auch solchen Productionen geht ein gewisses allgemein wirkendes Etwas ab, das ich hier nicht weiter zu untersuchen habe. Ich bemerke nur, dass es dramatische Werke gibt, die das gemischteste Publicum, aus Kennern und Laien zugleich bestehend, anziehen, und dass wir gewiss am Sichersten verfahren, wenn wir die Bedingnisse eines guten Operntextes aus dieser letzteren Art zu abstrahiren suchen.

Um auf unsern Erzähler zurückzukommen, so denken Sie, er berichtete Folgendes:

Der französische Minister Cardinal Mazarin erlaubte sich die grössten Bedrückungen gegen das Volk. Ein Parlamentsmitglied stellte ihn darüber in öffentlicher Versammlung mit edlem Muthe zur Rede. Der Cardinal schwur ihm den Untergang, und setzte einen hohen Preis auf seinen Kopf. Der arme Graf irrte mit seiner jungen schönen Gemahlin, die sich nicht von ihm trennen wollte, in Paris herum, aus dem nicht zu entkommen, da alle Ausgänge von italienischen Soldaten besetzt waren. Gerade in dem Augenblick, als Beide der Entdeckung nahe sind, kommt ein gemeiner Mann aus dem Volke, ein armer Wasserträger dazu, befreit sie für den Augenblick und bestellt sie auf den Abend zu sich, um über ihre Flucht zu berathen, ohne sie zu kennen. Seinem edlen Herzen ist es genug, dass Beide unglücklich sind. Als sie bei ihm erscheinen, hört er, wen er gerettet, aber auch, welcher Gefahr er sich dabei aussetzt. Doch ist er über seine Handlungsweise keinen Augenblick unschlüssig. Die Frau bringt er als seine Tochter verkleidet, den Grafen in sein Fass versteckt, unter dringender Gefahr der Entdeckung glücklich durch die Barrieren nach einem nahen Dorfe, wo sein Sohn Hochzeit hält. Aber die italienischen Soldaten haben einen Streifzug in die Umgegend gemacht, entdecken Beide, und sie scheinen rettungslos verloren. Als sie abgefahrt werden sollen, erscheint athemlos der edle Wasserträger. Ein Volksauflauf hat der Regentin die Begnadigung Armands abgerungen, er ist gerettet! —

Wie ganz anders erregt und interessirt uns diese kleine Erzählung! Da ist Gefahr, drohender Tod edler Menschen (Verwicklung) und Errettung daraus durch einen braven Mann (Auflösung).

Das ist der Stoff zum Wasserträger, dem Operntexte, der unter die besten gehört, die jemals einen Componisten beglückt und sein Genie begeistert haben.

Lesen Sie nun aus ihrem Texte eine bedeutende Schicksalsbegebenheit im Allgemeinen heraus, so mögen Sie schon einige Hoffnung fassen, doch noch nicht viel; denn gar manche andern Bedingungen abgerechnet, von denen ich in den folgenden Briefen reden werde, so müssen Sie dem Sujet vorerst noch schärfer in's Gesicht blicken, um auf seine volle Wirkungsfähigkeit mit Sicherheit schliessen zu dürfen.

Betrachten wir folgende kleine Geschichtserzählung.

Die Griechen wollen Troja erobern; ihre Schiffe aber werden vor Aulis von widrigen Winden aufgehalten. Agamemnon ist der Hauptanführer der ganzen Streitmacht. Das *Orakel* wird befragt, und gibt zur Antwort, dass die Flotte nicht eher fortkommen werde, als bis Agamemnon seine leibliche Tochter Iphigenie, die mit Achill verlobt ist, den Göttern geopfert. Der Vater kämpft einen schrecklichen Kampf, muss aber endlich nachgeben, lässt Iphigenien unter dem Vorwande, ihre Hochzeit zu feiern, nach Aulis kommen, und übergibt sie dem Priester. Als die Opferung vor sich gehen soll, erscheint die Göttin Diana und rettet Iphigenien.

Was sagen Sie zu diesem Sujet? erscheint es Ihnen nicht bedeutend, interessant und spannend?

Es ist keine Frage, dass die Situation eines Vaters, der gezwungen wird, seine eigene Tochter hinopfern zu lassen, dass die Situation eines jungen, schönen, unschuldigen Mädchens, einer Braut dazu, das hingeopfert werden soll, eine rührende, spannende und Mitleid erweckende Verwicklung, dass ihre Rettung eine befriedigende Auflösung, und das Ganze mithin die Bedingungen eines glücklichen Sujets vollkommen zu erfüllen scheint.

Dennoch liegt eine *allgemeine* Wirkungsfähigkeit nicht in ihm, denn die *Motive*, d. h. hier die *Ursachen*, aus denen die Begebenheit sich verwickelt und auflöst, waren für die Griechen eine Wahrheit, sind es aber nicht mehr für *uns Neuere*.

Warum soll Iphigenie geopfert werden? — damit die Griechen Troja erobern können.

Was kümmert es uns, ob die Griechen Troja erobern oder nicht? Kann es aber gar nur über die Leiche eines unschuldigen Mädchens hinweg geschehen, so möge doch, ehe wir das zugeben, lieber das dummabergläubische und barbarische Griechenheer im Meer ertrinken.

Wem soll Iphigenie geopfert werden?

Den Göttern!

Wer verkündet ihren Willen?

Das Orakel!

Aber wir wissen, dass diese Götter niemals existirt haben, und dass das Orakel eine plumpe Betrügerei war.

Wer rettet Iphigenien?

Eine Göttin. Ein Deus ex machina, das abgeschmackteste Mittel der Auflösung, das es gibt. Jedem Kinde muss die Frage kommen: wenn die Göttin einmal retten wollte, warum that sie es nicht gleich im Anfange? Warum liess sie erst Vater und Tochter solche Qualen ausstehen? Es liegt keine vernünftige Erklärung dieses Warums in der Geschichte.

Alle diese Motive der Verwicklung und Auflösung sind für uns Alfanzereien, die kalt lassen, ja ihrer totalen Abgeschmacktheit wegen ärgern. Es bleibt demnach in dem Stück nichts übrig, als der Seelenschmerz des Vaters und die Gefahr der Tochter. Aber eben durch die läppischen Motive wird unser Mitgefühl paralysirt, denn wenn uns die Ursachen der Menschenleiden kindisch erscheinen, so können wir auch kein besonderes Bedauern für diese Leiden selbst empfinden.

Sie werden mir vielleicht einwenden, dass, wenn diese Motive für unsere Zeit keine Wahrheit mehr seien, so seien sie eine Wahrheit für die Griechen gewesen, und der Dichter dürfe verlangen, dass sich der Zuschauer in die Begriffe, Sitten und Denkungsweise jener versetze. Aber das ist eben der grosse Fehler man-

ches dramatischen Dichters, dass er Ansprüche an seine Hörer mache, die er nicht machen sollte. Bei einem Bühnenstücke darf er hinsichtlich der Hauptbegebenheit durchaus keine Selbstthätigkeit des Zuschauers verlangen, sondern alle Wirkung muss unmittelbar aus dieser selbst fliessen. *Er darf nichts von dem Kopfe*, von dem *Willen*, oder einer besondern Bildung abhängig machen, sondern Alles nur von dem, was jedes überhaupt nur richtig organisirte Menschenherz in Bewegung bringen kann. Es mag Menschen in unserer Zeit geben, und gibt welche, die durch einen besonderen Studiengang sich mit der antiken Welt bis zu einem gewissen Grade assimilirt, in sie hineingelebt haben, aber ihre Zahl ist gering, und also wenigstens, wenn Sie ein allgemeines Publicum zu interessiren wünschen, rathe ich Ihnen, schon bei der Prüfung eines dramatischen Sujets *die* Frage nicht ausser Acht zu lassen, ob auch eine allgemeine Wirkungsfähigkeit, nicht auf diese oder jene besondere Menschenart und Bildung, sondern auf den Menschen überhaupt, ob ein *rein menschliches* Interesse darin liege. Ich weiss sehr wohl, dass Gluck *diese* Iphigenie, eine zweite auf *Tauris* componirt und sich grossen Ruhm durch beide erworben hat. Aber das kann mich nicht bestimmen, von meinen ausgesprochenen Ansichten abzugehen. Dieser Riesengeist zog die Kenner durch seine Musik an. Durch die Pracht und den Pomp der Ausstattung mag das Haus voll geworden sein, das Stück an sich hat nichts dazu gethan. Die damalige Zeit brachte Letzteres nur nicht mit in Rechnung bei der Beurtheilung einer Oper. Ich habe Ihnen aber schon im ersten Briefe gezeigt, dass sich die Zeit in dieser Beziehung geändert hat. Sonst liess man sich noch jeden Stax von Sänger gefallen, wenn er nur gut sang. Seit man aber welche kennt, die nicht blos singen, sondern auch spielen können, seit namentlich die Schröder-Devrient erschienen, haben sich manche Anforderungen bei dem Publicum gebildet und festgesetzt. Erträgt man einen italienischen Sänger wegen seines schönen Gesanges, so wird doch Niemand mehr behaupten, dass er eine *vollkommene* Kunstwirkung auf den Hörer hervorbringe, sondern eine sehr getheilte. Und eben so ist es mit dem Texte der Oper heut zu Tage. Kenner werden noch heute von der Gluck'schen Musik angezogen, die Stücke dazu lassen sie kalt. Das grosse Publicum aber nun gar bricht sich die Hälse nicht, wenn eine Gluck'sche Oper angekündigt wird, weshalb sie denn auch nur hier und da, nicht allerwärts, und spärlich auch nur noch gegeben werden.

Erscheinen Ihnen meine Bemerkungen der Beobachtung werth, so wäre das Sicherste, sich weniger nach fertigen Operntexten umzusehen, als nach einem Dichter, der Gewandtheit zeigte, sich Ihren Wünschen hinsichtlich der Bildung eines Operntextes in allen Theilen, und also zunächst auch in der Wahl des Stoffes oder Sujets zu fügen.

Denn mit wenig Schwierigkeit ist oft ein dramatisches Sujet von seinen Gebrechen zu reinigen, und aus einem besonderen, engen Kreise in den grossen, allgemein menschlichen herüberziehen, wenn man das Bewusstsein der rechten Erfordernisse eines solchen in sich trägt.

Machte man z. B. aus dem heidnischen Griechenkönige einen christlichen Richter, der durch irgend ein natürliches Motiv seine eigene Tochter als eine Verbrecherin zum Tode zu verurtheilen gezwungen wäre; ergäbe sich dann im Augenblicke, wo das Henkerbeil ihrem Leben ein Ende machen sollte, ihre Unschuld, und würde sie folglich dadurch gerettet, so wäre aus dem besondern Griechensujet ein allgemein menschliches geworden, aus dem sich bei geschickter Ausführung, wovon in der Folge zu reden ist, eine Oper von ausserordentlicher Wirkung ergeben müsste.

Ja, vermittelst dieser angegebenen Kriterien eines allgemeine Wirkungskraft in sich tragenden Stoffes wird es Ihnen selbst nicht schwer werden, einen solchen aufzufinden. Jeder gute Roman, jede Epopoe liefert ihnen einen, oft mehrere.

Zwar wird allgemein behauptet, dass es schwer, wenn nicht unmöglich, sei, aus einem guten Roman u. s. w. ein gutes dramatisches Stück zu machen, aber glauben Sie mir, es ist nicht wahr. Dass es selten oder gar nicht gelingt, liegt nicht in der Natur der Sache, sondern in der falschen Behandlung derselben.

(Fortsetzung folgt.)

Beleuchtung der Entgegnung des Herrn Gollmick.

Von J. C. Lobe.

Die verehrliche Breitkopf u. Härtel'sche Verlagshandlung wird mir bezeugen, dass ich meinen zweiten Brief über Operndichtung u. s. w. bereits den 12. Februar mit meines Namens Ueberschrift eingesandt habe, also *ehe* mir der Wunsch des Herrn Gollmick, mich zu nennen, bekannt sein konnte *).

Herr Gollmick ist der Meinung, dass ich seine Glossen über Operntexte mit zu ernsthafter Miene betrachtet und commentirt habe. Das mag sein, *für ihn, für mich, für Erfahrene überhaupt*. Aber meine Briefe sind an einen *jungen* Componisten gerichtet, den ich vor falschen Ansichten und daraus fliessenden falschen Schritten zu bewahren wünsche.

Meiner Ueberzeugung nach halte ich die Wahl eines mittelmässigen oder gar schlechten Operntextes von einem *jungen, noch unbekannten, deutschen* Componisten, *in unserer Zeit*, für einen falschen Schritt, schon um deswillen, weil die Directionen zuerst auf den Text blicken, und wenn der mittelmässig oder schlecht ist, die Musik eines *jungen, noch unbekannten, deutschen* Componisten nicht zur Aufführung annehmen.

Die Wahl eines mittelmässigen oder schlechten Textes hält Herr Gollmick für keinen falschen Schritt; diese und keine andere ist die Tendenz seines Aufsatzes.

Freilich sagt er in seiner Entgegnung: „Wo aber habe ich die Annahme eines minder guten, oder ebenden Buchs vertheidigt oder gar empfohlen? Habe ich nicht gesagt: Es wäre Thorheit, den Nutzen eines guten Operntextes in Abrede stellen oder leugnen zu wollen.

*) Bestätigen wir hiermit. Breitkopf u. Härtel

dass sich beide, Musik und Text, wie ein innig sympathisirtes Geschwisterpaar, die an einer Mutter Brust genährt worden, umschlingen müssen, um ein vollendetes dramatisches Ganze zu bilden."

Herr Gollmick verschweigt aber den unmittelbaren Nachsatz in seinen Glossen, welcher heisst: „Allein wenn man das Libretto zur Hauptbedingung des Gefallens machen möchte, oder behauptet, ein mittelmässiges oder auch ein schlechtes Buch könne eine Oper umbringen, deren Musik ein Publicum interessirt, das zu bezweifeln lehrt uns eine lange Praxis," und in diesem Nachsatz liegt das Falsche für *junge, noch unbekannte, deutsche* Componisten *unserer Zeit*, oder wäre dieser Nachsatz so wie alle anderen mit diesem gleichlautende Sätze Ironie? Seine Entgegnung ist wenigstens keine, und in dieser sagt er ausdrücklich: „*Alle* Puncte meines Artikels sprechen sich dahin aus: dass eine populäre Composition auch das Buch emancipiren, oder mit andern Worten: dass ein minder guter *oder auch schlechter Text*, sobald er nur die unerlässliche Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt, und einigermaassen fliessende Verse enthält, dass ein solcher Text populär wird, sobald die Musik dem Publicum gefällt."

Heisst das: nimm einen minder guten oder schlechten Text *nicht* an? oder heisst es: wenn du dir eine gute Musik zu schaffen getraust, so fürchte dich weder vor einem minder guten noch einem schlechten Text?

Daher sind auch folgende Sätze keine Ironie:

„Ein Opernbuch ist an sich *nie* gut oder schlecht. Es wird beides erst unter den Händen des Componisten, der für dasselbe nicht selten zum Prokrustes wird." Und: „Ein Text, bei welchem nur eine gehörige Abwechslung der Nummern und Situationen berücksichtigt wird" — (*nur* Abwechslung, ohne Bezug auf eine Haupthandlung, und auf eine *interessante* Haupthandlung?) — „und dessen Verse oder Reime nur einigermaassen in die Feder des Componisten fliessen" — (der *Inhalt* sei welcher er wolle?) — „findet der seinen Mann, so ist das Buch *populär*, spiele es in Asien oder Russland, *sei seine Handlung verworren*, oder einfach, fromm oder schlüpfrig, *monoton* oder revolutionär, oder von dem beliebten Weltschmerz zerrissen."

Herr Gollmick sagt also hier mit klaren Worten: mit guter Musik kann auch ein *verworrener* Text, kann auch ein *monotoner* populär werden.

Was *will* er mit dieser Aeusserung?

Will er vor der Annahme eines verworrenen oder monotonen Textes *warnen*, oder will er sagen: ihr könnt auch einen verworrenen und monotonen Text annehmen?

In dieser Entgegnung bemerkt er: „Meine Glossen sind Zusammenstellungen einzelner Gedanken in ein humoristisches Gewand gehüllt, und machen auf keine höhere Tendenz Anspruch, als hie und da eingerissene Missbräuche im Felde der Operncomposition zu beleuchten und mitunter zu bessern."

Missbräuche?

Ich finde nur *einen* darin besprochen: den *Missbrauch* in der *Wahl* der Operntexte. Und diesen Missbrauch findet Herr Gollmick darin, dass die Componisten *nur nach guten* Operntexten Verlangen tragen. Wer etwas Anderes aus seinen Glossen herauslesen kann, der mag es; ich kann es nicht.

Meine Briefe haben die Tendenz: die Bedingungen eines *acht dramatisch-musikalischen Werkes*, wie *wir Deutsche* es wollen, aufzufinden; dem jungen Komponisten das *würdigste* Kunstziel hinsichtlich der *deutschen* Oper vor die Augen zu führen. Wie weit er es erreichen kann oder will, ist seine Sache, in wie weit ich meine nicht leichte Aufgabe lösen werde, mögen Andere beurtheilen; dass aber diese meine Tendenz eine würdige ist, und dass in dieser Tendenz die Bestreitung von Halb- und Viertelswahrheiten, wie Goethe sie nennt, liegt, wird mir jeder Unbefangene zugestehen, und glaube ich von diesem Standpuncte aus in der ernsthaften und warmen Bestreitung der Glossen recht gethan zu haben. Wer überhaupt zugibt, dass junge Künstler durch falsche Ansichten auf Abwege geführt werden können, der wird auch zugeben, dass junge Künstler durch gewandte Autoren zu falschen Ansichten verleitet werden können, mag das Gewand, in das sie gehüllt sind, sein welches es wolle, der *Kern* ist, um dessenwillen geschrieben und gelesen wird, oder wenigstens in Bezug auf die Kunst geschrieben und gelesen werden sollte.

Findet Herr Gollmick in meinem Briefe Bitterkeit, so kann er sich versichert halten, dass er sich täuscht. Ich bekämpfe die *Meinungen*, die mir falsch scheinen, aber ich weiss, dass ich irren kann, wie jeder Andere, und also kein Recht habe auf irgend Jemand zu zürnen, der nicht meiner Meinung ist. Dass Herr Gollmick aber seine Worte auch nicht alle auf die Goldwage legt, davon, denke ich, geben seine Glossen und seine Entgegnung mehr Beispiele, als mein Brief und meine Beleuchtung.

Ich erinnere ihn nur an den Eingang zu seinen Glossen. „Von seiner Musik hat *jeder* Componist *die Idee der Unfehlbarkeit*, und er stirbt darauf, dass es nur an dem festen Golddraht des Textes fehle, worauf er seine Ton-Perlen und Diamanten zu reihen brauche, um sich ein Diadem der Unsterblichkeit daraus zu flechten."

Nun wahrhaftig, wer einen ganzen Künstlerkreis so der höchsten Arroganz beschuldigt, der sollte sich nicht wundern, wenn er mit ähnlicher Münze bezahlt würde. Aber Herr Gollmick hat gewiss schon hier und da auch ein Wörtchen von des Künstlers Unzufriedenheit mit sich selbst, von der oft tiefen, trostlosen Niedergeschlagenheit, die ihn bei der Erkenntniss mangelhafter oder verfehlter Kunstproductionen überfällt, gehört, und meint also obigen harten Ausspruch nicht so ernstlich als er sich liest.

J. C. Lobe.

Recension.

J. Fr. Kittl: Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 25 Ngr.

Die dem Referenten bekannt gewordenen Gesangcompositionen des Herrn Kittl athmen fast sämmtlich eine wohlthuende Frische und Innigkeit des Gefühls, und es ist daher begreiflich und erfreulich, dass sie ziemlich schnell Eingang gefunden haben.

Auch die vorliegende Sammlung wird Zeugniss geben von dem schönen Talente des Componisten; für vollkommen gelungen können wir jedoch nur *ein* Lied dieses Heftes, „Des Waldes Zuruf," erklären; — es ist das erste dieser Sammlung, und gewiss auch das beste.

Schon die Einleitungstacte, mit ihren schwankenden Tonarten und ihrem synkopirten Rhythmus (das sanfte Wehen der Blätter und Zweige bezeichnend), bereiten günstig den Eintritt der Singstimme vor. — Sie beginnt mit den Worten:

Hier will ich ruh'n, hier will ich weinen;
Leise die Blätter spielen im Wind.

Wie schön, und, bei aller Einfachheit, wie eindringend und innig werden diese Worte gesungen! Wie hebt und trägt die consequent durchgeführte, harmonisch-edle Begleitung die trefflich declamirte Melodie! — Bei den Worten: „Sanft ruft der Wald mir zu" nimmt die Begleitung eine sanftere Bewegung an, und leitet nun entschieden nach Edur über, in welcher Tonart sodann mild und tröstend die Worte erklingen: „Komm, armes Herz, komm zur Ruh!" Die zweite Strophe beginnt nun in dem früheren Rhythmus, und nur in einigen durch das Metrum bedingten Veränderungen der Declamation weicht diese zweite Strophe von der ersten ab, so dass das Gefühl der liederartigen Einheit nicht gestört wird. Auch der wohlthuende Uebergang nach Edur bleibt unverändert, und nur dem tröstenden Schlusse wird, durch einen kurzen Zusatz in fast antiker Form, noch mehr Bedeutung gegeben; mit einem kurzen Nachspiel im Sinne des ersten Ritornells schliesst das in sich so schön abgeschlossene, seelenvolle Lied. —

Es ist dem Referenten eigen, gerade bei gelungenen Compositionen doppelt empfindlich gegen kleine Störungen zu sein. So hat es ihm scheinen wollen, als sei die veränderte Declamation bei Wiederholung der Worte: „Es werden Bäume mich verstehen" nicht motivirt und auch dem Eindrucke nicht günstig, zumal da der Componist sich genöthigt sah, die weibliche Endung in eine männliche zu verwandeln.

No. 2. „An die Nachtigall," von Holty. Es ist eine rühmenswerthe Pietät zu nennen, wenn unsere modernen Componisten zuweilen ihren lyrischen Stoff auch in der Vergangenheit suchen, und der wahrhaft lyrische Holty hat ja so manches ruhrende Lied aus tiefster Brust gesungen. — Der Componist hat sich bei seiner Wahl nicht von einigen Wendungen und Bildern des Dichters stören lassen, die jetzt wohl in unsern eleganten Salons einiges Lächeln erregen dürften; er hat selbst die patriarchalische Sprachform: „geuss" und „entleuch" beibehalten, wobei er gewiss in gutem Rechte ist. In der Einleitung zu diesem Gesange vindicirt er der Nachtigall eine sehr *hohe Stimmlage*, während sie im Allgemeinen wohl mehr als Mezzosopran classificirt wird. Referent erinnert sich dabei der possirlichen, aber ganz ernsthaften Behauptung eines Freundes: der Kuckuck am Rhein intonire eine kleine Terz höher, als der thüringische und sächsische! — In Sachen der Nachtigall wollen wir im nächsten Lenz prüfende Vergleichungen anstellen.

Was nun die Composition dieser Liebesklage betrifft, so hat sie uns nicht recht erwärmen können, obgleich einzelne Züge den gefühlvollen Sänger bezeichnen. Mehrmals stört uns auch ein Schluss der musikalischen Periode nebst hinzutretendem Zwischenspiel, wo nicht einmal ein Comma der Dichtung einen Ruhepunct verlangt oder erlaubt.

No. 3. „Wiegenlied" von Hoffmann von Fallersleben; ansprechend, weich und melodisch, aber in keiner Weise eigenthümlich: mit einem Worte, ein Wiegenlied, wie es viele gibt.

No. 4. „Heut' noch!" von Hoschek; ein munterer Zuruf, das „*Heute*" zu geniessen. Es schliesst sich gut an die Dichtung an, die aber nicht eben Bedeutendes aussagt.

No. 5. „In der Ferne," von Uhland. Schon der erste Ton der Begleitung bezeichnet die sehr ernste und schwermüthige Auffassung des schönen Gedichtes: „Will ruhen unter den Bäumen hier." — Da aber der Sänger nur die Nähe der Geliebten vermisst, sonst auch nicht eben Ursache hat zu tiefem Leid, die Umgebungen aber so hold und freundlich erscheinen, — so dünkt uns das Colorit ein wenig zu düster. Doch wir geben diese Ansicht nur als eine individuelle. — Streng genommen dürfte wohl die Stelle kurz vor dem Schlusse ein kritisches Bedenken erregen: sie lautet so:

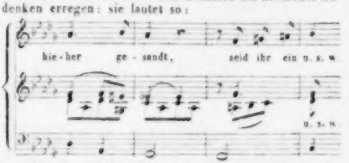

No. 6. „Heimweh," von Scherer. Hier ist der Gegensatz der äussern Fröhlichkeit und des innern Weh's recht gut zur Anschauung gebracht. Schade, dass der Refrain mit seinem übelklingenden: „daheime" vom Dichter nicht ansprechender hingestellt ist. Ein günstiger Refrain in welchem sich die Seele des ganzen Liedes ausspricht, ist für den Liedercomponisten schon der halbe Sieg, er muss aber auch vom Dichter im Sinn und Ausdruck klar und reif dargelegt sein. Wenn der Componist nun auch nicht den Reim des Dichters: „*daheime*" und „*weine*" aus eig'ner Machtvollkommenheit verlassen wollte, so hatte er ihn doch (da das ein ächt musikalischer Gegenstand ist), über den wahren Gebrauch der Schälmey belehren sollen, die der Dichter als Schälmey benutzt. — Will man es mit dem Rhythmus etwas genau nehmen, so ist im Nachspiel auf S. 17 entweder ein Tact zu wenig oder zu viel. — Die Führung des Ganzen ist übrigens gewandt und belebt. Die Begleitung malt glücklich und oft recht eigenthümlich die Heiterkeit der Umgebung, wodurch gerade die Sehnsucht des Sängers nach der Heimath gesteigert wird. — Die Zierde der ganzen Sammlung ist und bleibt das erste, schöne Lied, und wir sind überzeugt, dass die Freunde des Gesanges überhaupt und des Componisten insbesondere nach ruhiger Prüfung eben so urtheilen werden. *M.*

Nachrichten.

*Leipzig**). *Hector Berlioz* hat am 4 Febr. ein Concert im Saale des Gewandhauses gegeben, in welchem er die Ouverturen: König Lear, und die Vehmrichter, ein Violinsolo, von Herrn CM. *David* gespielt, die phantastische Symphonie: Episode aus dem Leben eines Künstlers, und einige französische Romanzen, von der Dame *Recio* gesungen, zur Aufführung brachte. Der Saal war weniger gefüllt als man es hätte erwarten können, der Beifall sprach sich mit einer gewissen Unsicherheit aus und war keineswegs einstimmig zu nennen. Das Offertorium aus des Componisten Requiem, welches wir in einem spätern Concerte hörten, schien mehr anzusprechen. Jedenfalls musste es von grossem Interesse sein, diese Compositionen, über die wir schon so lange und so verschieden haben sprechen hören, kennen zu lernen, und zwar in so vortrefflicher Ausführung als sie hier, nach mehreren sorgfältigen Proben, unter des Componisten sehr sicherer und practischer Leitung stattfand. Im Ganzen genommen glauben wir aber nicht, dass *Berlioz* durch diese Concertaufführungen seiner Musik in Deutschland eine dauernde Stelle bereitet hat. Es gibt überhaupt wenig Componisten, selbst unter denen ersten Ranges, mit deren Werken man ausschliesslich einen ganzen Concertabend ausfüllen könnte, ohne den Hörer eine Abwechslung wünschen zu lassen; weit eher wird man ein Werk das dieselbe Zeitdauer ausfüllt von einem geringeren Meister ohne Ermüdung anhören können, als eine solche Zusammenstellung von Stücken, deren jedes ein Ganzes sein und als ein abgeschlossenes aufgenommen sein will. Es ist als sollten wir eine Reihe einzelner Gedichte die Dauer eines Drama's durch von demselben Autor nach einander lesen, was sicher viel ermüdender wäre als ein leidlich gutes Drama. Das würde es schon sein, wenn die Gedichte mannigfaltigen Inhaltes wären, wie viel mehr wenn sie durchgängig dieselbe, und zwar eine düster - unerfreuliche Farbe trugen. *H. Berlioz's* Compositionen sind aber durchgängig von sehr düsterer Farbe, ungefällig sind sie im höchsten Grade, nur selten kommt eine wohlklingende Stelle zum Vorschein. Bei Weitem das Meiste ist Dissonanz, und Dissonanz von der hartesten, ja oft von einer bisher unerhörten Art. Er will uns nicht gefallen, er will characteristisch sein. Eine grosse Energie und Virtuosität der Darstellung wird auch den Characterbildern dieses Componisten nicht leicht abzusprechen sein, und es werden weit eher über die künstlerische Berechtigung seines Wollens als über das Können verschiedene Meinungen sich entgegentreten. *B.* sucht eine Freiheit seiner Kunst, die keine Schranken, keine Fesseln duldet, er mag die Gesetze von seinem Willen allein empfangen, von seiner Phantasie, die von dem darzustellenden Bilde erfüllt und begeistert ist. Durch keine andere haben die grössten Künstler aller Zeiten sich bestimmen lassen. *Mozart* und *Haydn* so wenig in ihren engeren, als *Beethoven* in den zwar erweiterten, aber nicht übersprungenen Grenzen. Jeder war frei in seinem künstlerischen Wollen; es ist aber in diesem selbst für sie eine Bestimmung enthalten, die dem ungezügelten Gefühlstriebe nicht Alles erlaubt was ihm zu äussern gefallen kann, wir möchten sie eine ästhetisch-sittliche nennen. Es ist eine Sittlichkeit in der Kunst, die von dem unbändigen Getreibe der Leidenschaft, wo dieser voller freier Wille und freies Walten gestattet ist, schmerzlich verletzt werden kann. Wir wenden uns von unzüchtigen Darstellungen in der Poesie und in anderen Künsten ab; auch die Musik hat ihr Unzüchtiges, das in diesem überschwenglichen Gefühlsegoismus besteht, das man scheuen sollte, das aber hier so oft ungescheut für schön gehalten und mit dem Sittlich-Schönen der Kunst auf gleiche Stufe, wohl auch höher gestellt wird, je ärger es wüthet und sich geberdet. Mit den Worten leidenschaftlich und characteristisch scheint dann Alles erschöpft zu sein was von einer Musik Lobendes gesagt werden kann. Im Ganzen stellt sich aber ein anderes Urtheil heraus. Wenn solche maasslos passionirte Kunstproducte oft eine augenblickliche das Gemüth in Beschlag nehmende Wirkung hervorbringen, so finden wir doch in Allem was sich dauernd als schön in der Kunst bewährt hat, noch etwas Anderes als diese stürmende Leidenschaftlichkeit. Von gegenwärtigen Erscheinungen ist nicht vorauszusagen wie sie in die Zukunft wirken werden; es ist aber zu glauben, dass zu jeder Zeit, zeitgemäss, auch diese Seite bei einzelnen Individuen sich vorwaltend geäussert habe, wie es zu jeder Zeit auch an trockenem Formalismus nicht wird gefehlt haben; aber das Eine und das Andere hat sich abgesondert nicht erhalten können, und es ist uns nur geblieben was Beides, das Gefühlte und das Verständige, in und durch einander belebt und befestigt, zum Vernünftigen der ächten Kunst verbunden enthält. Es kann nicht fehlen, dass *Berlioz's* Compositionen manchen Einzelnen ganz besonders ansprechen, dass sie ihm vielleicht als das Höchste, Schönste, bisher Unerreichte der Tonkunst erscheinen. Es wird hier nur auf den Standpunct ankommen, von welchem aus etwas schön oder nicht schön zu nennen ist. Soll das Schöne im treffenden Ausdruck des Darzustellenden allem bestehen, so ist sie *Berlioz's* Compositionen in hohem Grade zuzusprechen. Wenn die characteristische Darstellung aber eine zu grosse Anhäufung der dissonirendsten und widerwärtigsten Klänge verlangt, wenn wir nicht einen Augenblick dabei zur Ruhe kommen, unablässig nur in den peinlichsten Empfindungen festgehalten werden, so wird die Einseitigkeit jener Bestimmung sich bald bemerkbar machen. Diese Schönheit kann leicht in ihr Gegentheil umschlagen. — Es ist wohl viel Unglück, Jammer und Elend in der Welt, aber die Welt selbst, Gottes herrliche Schöpfung ist nicht unglücklich, sie ist auch nicht glücklich, sie ist die Ruhe selbst, zu der Glück und Unglück vorüber gehen. So ist in der Poesie und Musik das gleiche Metrum, in dem die vielgestaltigen Rhythmen sich bewegen, in der Kunst überhaupt aber das ruhig Formale, im weitesten Sinn, zu welchem das leidenschaftlich Bewegte und Veränderliche als bewegt und veränderlich sich zu erkennen gibt. Was man die Ironie der Kunst genannt hat, die immer nur

*) Etwas spät! Doch war die Aufnahme nicht zu verweigern, da eine Besprechung des Gegenstandes hier nicht wohl ganz fehlen durfte. *D. R.*

gegen das Ungültige, was sich Geltung zu verschaffen strebt, gerichtet sein kann, ist eben ihre Ruhe, ihre Schönheit selbst, womit sie das Nichtige vernichtet; die unschöne vernichtet nur sich selbst. In der Freiheit des Gefühls geht für die Kunst das Gefühl der Freiheit unter. Das Unbeschränkte wollen, führt hier zu dem Allerbeschränktesten, zu der engsten Subjectivität zurück. Die Willkür im Kunstwerk wird recht zum einzelnen abgesonderten Menschen, der verlassen wandelt, der seinen Willen für sich allein, nicht in der Vermittelung eines grossen Ganzen haben will.

Die Musik *Berlioz'* hält sich gern an der äussersten Gränze des Schönen auf, er lässt uns nur selten einen Himmelsstrahl blicken, thut aber die Höllenthore weit auf. Man könnte ihn den musikalischen Höllenbreughel nennen, aber ohne heiligen Antonius. Beethoven führt uns auch zu manchen grauenvollen Tiefen, aber wie schöne paradiesische Fluren lässt er uns auch wieder schauen: ist es dann auch ein verlornes Paradies, das Gefühl dafür ist rein geblieben. In *Berlioz'* musikalischen Characterbildern ist kein gesunder Fleck, Lied und Liebe sind vergiftet. Auch wo die Anmuth hervortreten will, wo eine Melodie auftaucht und sich ergehen möchte, wird ihr alsbald mit harmonischer und rhythmischer Quälerei so arg zugesetzt, bis sie sich aus Verzweiflung selbst wieder in den Höllenpfuhl stürzt und sich die glühenden Wellen über den Kopf zusammenschlagen lässt, zu endloser Peinigung. Wo dieses dem Guten feindliche Element als Inhalt ausgesprochen wird, da ist die Darstellung dieses Componisten von der frappantesten Wahrheit. Gegen den Hexensabbath in der phantastischen Symphonie ist Webers Wolfsschlucht ein Wiegenlied zu nennen. Hier müssen die grinzenden Larven, Theaterfratzen und Höllenbestien aller Art sichtbar dem Auge vorgestellt werden, die man dort hörend zu sehen glaubt. Die Geliebte, in der mit ihr identificirten Melodie, erscheint hier unter den Unholden in schlotteriger Hexengestalt und wirft die abgemagerten Glieder in den widerlichen Sprüngen und Geberden herum. Das, und der ganze gräuliche Höllenspuk ist mit den lebendigsten Farben geschildert; aber es kommt hier auch eine böse Klippe zum Vorschein. Das Spukhafte und Grauenvolle zu weit getrieben und zu lang angehalten, kann auch in's Komische umschlagen, und zwar wo es dem Künstler eben am Wenigsten lieb sein kann, wenn die Zuhörer aus der ängstlichen Spannung in's Lachen gerathen. Wir folgen ihm nicht zu weit, und sind wir nicht mehr mit ihm, dann sind wir gegen ihn: das Hexenliebchen auf seinem Besen wird dann ein hässliches, in den gemeinsten Tönen herausgestossenes Clarinett-Solo, und aus den Larven werden Pickelflöten und Ophicleiden, wir haben das Orchester wieder vor uns, von welchem wir sonst so viel Schönes vernommen und auch jetzt lieber etwas weniger Characteristisches, aber Schöneres vorgetragen hören möchten.

Am Wenigsten extravagant fand man, unter den zu Gehör gebrachten Compositionen, die Ouverture König Lear, am Meisten die Symphonie, die ein früheres Werk *Berlioz'* ist. Die Vehmrichter-Ouverture ist in Leipzig von früheren Aufführungen bekannt. Das Violinsolo ist ein Musikstück das einen ebenso guten Musiker als Virtuosen zum Vortrag verlangt. Herrn Concertmeister *David* gelang es vortrefflich, dem Componisten durch die eigensinnigen Windungen mit Leichtigkeit zu folgen und das Stück in seiner Eigenthümlichkeit auf das Vortheilhafteste geltend zu machen. Wenig waren die Gesang-Compositionen und ihr Vortrag geeignet, die Monotonie des Abenteuerlichen beruhigend zu unterbrechen, da sie in derselben Richtung der übrigen, nur weniger begeistert, um so capriciöser und gesuchter erscheinen mussten, als die menschliche Stimme sich nicht so willig einer bizarren Laune hingibt, als das Instrument.

In den grösseren Compositionen *Berlioz'* kommen zuweilen Stellen vor, die wie Sonnenblicke bei stürmischem Himmel über den dunklen Grund streifen und ihn augenblicklich auf's Schönste beleuchten, man möchte die schwarzen Wolken zertheilt sehen, aber sie ziehen sich nur dichter zusammen und senden Blitz und Donner die uns blenden und betäuben. Bei den Gesangstücken würde eine mildere Stimmung und Wärme sehr willkommen gewesen sein, aber auch hier ist nur die trockne Fieberhitze des Künstlers aus der Episode fühlbar. Das Offertorium, ein fugirter Instrumentalsatz, zu welchem der Chor einstimmig mit ungleichen Zwischenpausen kurze Sätze auf zwei Noten zu singen hat, ist wieder sehr eigenthümlich, es macht aber nur den Eindruck der theatralischen Vorstellung einer Kirchenmusik, zu welcher, vielleicht als ein Mouchszug in einer französischen grossen Oper, der Satz recht geeignet sein könnte, und hier, müssen wir gestehen, uns lieber sein würde als die „feste Burg," die uns nun auch in der Kirche fortwährend an das Theater und die Bluthochzeit erinnern muss.

Wenn man diese Kunstrichtung und das Ziel wohin sie führt nicht als das Wahre anerkennen kann, so bleibt die Kraft an sich etwas Achtbares und das Talent mit welcher sie verfolgt und ausgeübt wird. — Es drückt sich in solcher Musik zwar mehr eine Besessenheit als ein freies Wollen und Walten aus, und es theilt uns eine Bach'sche Fuge weit mehr das Gefühl gesunder Freiheit mit, als diese unter ängstlichem Druck erliegenden Künstlerzustände vermögen; aber es ist auch hier zu würdigen, wie es dem Künstler gelingt, diese Zustände zur äusseren Erscheinung zu bringen, und darin müssen wir eben eine grosse Virtuosität anerkennen, die nicht das besondere Naturell allein, die auch eine sorgfältige und erfahrungsreiche Ausbildung desselben an den Tag legt. Es ist bekannt, dass *Berlioz* ein Mann von der vorzüglichsten Bildung, dass er gewandter Schriftsteller ist, so wie die ihm näher Befreundeten seine persönliche Liebenswürdigkeit, sein anerkennendes Kunsturtheil zu rühmen wissen, wenn auch dieses sich dem Phantastischen allezeit mit besonderer Neigung zugewendet hat. Um so interessanter musste es sein, als eine vorübergehende Erscheinung diese eigenthümlichen und bedeutenden Productionen kennen zu lernen, wenn wir auch so wenig glauben als wir es wünschen können, dass sie auf dem Concertrepertoir eine bleibende Stätte erhalten werden. Der Musiker, wenn er einen richtigen Kunstsinn dabei zu bewahren weiss, kann von solchen Aufführungen Gewinn haben, indem er manche ausser-

ordentliche Orchesterwirkungen kennen lernt, die früher kein Componist gewagt hat; — für das Publicum können sie nur als eine Ueberreizung wirken, die mit ihrer zu scharfen Würze dem Geschmack für das geläutert Schöne leicht nachtheilig werden kann. S—.

Prag. (Fortsetzung.) Einen glücklicheren Wurf that Herr *Friedrich Demmer* mit der: „Marie oder die Regiments-Tochter," komische Oper in zwei Aufzügen, nach dem Französischen des *Saint Georges* und *Bayard*, zur beibehaltenen Musik von *Donizetti*, von *Carl Gollmick*, die sich eines Erfolges rühmen konnte, wie seit langer Zeit keine, wenn gleich nicht zu laugnen ist, dass sie viel harmonisches Geräusch à la Adam enthält, durch welches jedoch der melodieenreiche Italiener überall durchblickt; auch ist nicht zu laugnen, dass sie musikalische Fülle und Lebendigkeit hat, und einige so brillante Nummern enthält, dass diese — gut vorgetragen — ihr überall Success verschaffen müssen; dahin gehören vor Allen der Soldatenchor im ersten Act, das Pianoforteterzett im zweiten, dessen Effect freilich durch die dramatische Situation erhöht wird, und im dritten das Terzett zwischen Marie, Sulpiz und Tonio und die glanzvolle Tyrolienne, wenn selbe gleich stark an das: „Trema Bisanzio" erinnert. Was das Libretto betrifft, so ist diese Marie allerdings ein recht interessanter Vorwurf, den jedoch die beiden Herren Pariser nicht sehr sorgfältig und glücklich ausgebeutet haben, da sie sich manche komische Situation, die oft schön ganz nahe zu liegen schien, wieder entschlüpfen liessen, und sogar den Hauptmoment — die Entdeckung der Mutterschaft der Gräfin und Marieus Resignation — ganz unbegreiflich! hinter der Scene abthun und uns nur erzählen liessen (?!). Da sich im Personale zwei alte Frauen (mit barbarisch-italienischen Namen) befinden, die man doch in der Oper nur im höchsten Nothfalle anzubringen pflegt, meinte man, Beide müssten ein gar wichtiges Geschäft darin abzuthun haben, und wie man merkte, die Gräfin Maggiorivoglio sei die Mama der Regimentstochter, glaubte man, die Herzogin könne nichts Besseres thun als die Mutter des Schweizers vom Simplon zu sein — aber die Herren *St. Georges* und *Bayard* waren anderer Meinung und liessen die Duchesa di Traquitorpo (!!) nur kommen, um — am Schlusse wieder fortgeschickt zu werden. Dieses beherzigte auch die Direction und liess bei der zweiten Vorstellung die arme Herzogin ganz aus. Warum Herr *Gollmick* den Titel: „La fille du regiment" nicht: „Die Tochter des Regiments" übersetzte, was zugleich bezeichnender und edler gewesen wäre, als seine Bezeichnung, die nur zu unzarten Witzen Anlass gibt, können wir nicht absehen.

Die Oper war nach unsern Kräften zweckmässig besetzt. Dass Sulpiz an Herrn *Prestinger* fiel, wird durch die grossen Ansprüche auf mimische Darstellung, welche diese Rolle macht, bedingt. Der Beneficiant hatte sich mit der kleinen Rolle des Tonio begnügt, die er sehr anständig durchführte, wie wir überhaupt bekennen müssen, dass er die Rüge des zu Viel in seinen Darstellungen beherzigt zu haben scheint und seit einiger Zeit seiner Laune nicht mehr zu sehr den Zügel schiessen lässt. Der Glanzpunct des Abends aber war Dem. *Grosser* in der Titelrolle, und wenn man bedenkt, dass die Individualität dieser Künstlerin sie eigentlich mehr zu sentimentalen und tragischen Partieen eignet, so muss das Verdienst doppelt erkannt werden, dass sie nun schon in dem zweiten mustern musikalischen Character (der erste war die Effie im Brauer von Preston) den stürmischen Beifallsjubel erwarb, der sie durch die ganze Rolle begleitete und in der Tyrolienne den höchsten Grad erreichte. Es ist natürlich, dass dieses angreifende Tonstück, mit einer so klangvollen und energischen Stimme vorgetragen, Enthusiasmus erregen muss; doch fand ich es eben so unbescheiden vom Publicum, die Repetition zweimal zu verlangen, als höchst gefällig von Dem. *Grosser*, diesem doppelten Begehren zu willfahren.

Zur freien Einnahme, doch nicht zu seinem Vortheile, wie unser Theaterzettel die Beneficien bezeichnet, hatte Herr *Emminger Meyerbeer's* „Robert der Teufel" gewählt. Er hatte ein sehr leeres Haus, da man wusste, dass der kunstgebildete Sänger für diese Partie nicht die nöthige physische Kraft besitzt. Dem. *Herrmann* hatte wegen Unpässlichkeit der Mad. *Podhorsky* in Eile die Partie der Prinzessin übernommen, die sie (zumal die erste Arie, die zweite erfordert unumgänglich längeres Studium und volle Unbefangenheit, die in einem solchen Falle nicht vorhanden sein kann) mit ausgezeichneter Virtuosität durchführte und in beiden stürmischen Beifall erntete. Herr *Demmer* hatte gleichfalls aus Gefälligkeit die Rolle des Raimbaud übernommen und Dem. *Grosser* (Alice) und Herr *Ronz* (Bertram) überraschten sich im vollen Sinne des Wortes an diesem Abende selbst.

„Der Zauberschleier, oder Maler, Fee und Wirthin," romantisch-komisches Zauberspiel mit Gesang und Tanz in drei Acten, nach *Scribe's* Operntext „Der Feen-See" bearbeitet vom Verfasser der „Schlimmen Frauen," Musik von *U. E. Titl*, enthält ein Paar sehr brave Couplets und Chöre, vor Allem aber ein frappantes komisches Duett, von Herrn *Dalt* (Adam Mull) und Dem. *Zöllner* (Margarethe Kohl) vorgetragen, welches die Ehre der Wiederholung, die ihm zu Theil wurde, vollkommen verdiente.

Auch ein Paar Anfänger haben auf unserer Bühne Opernversuche gemacht, nämlich Herr *Siebeck* (wie der Theaterzettel sagt, vom Dessauer Hoftheater) als Gomez im „Nachtlager in Granada," und Dem. *Pauline Feigl* (dem Vernehmen nach früher eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums der Musik, und zuletzt des Herrn *Emminger*) als Aennchen im „Freischütz." Letztere hat auf dem Theaterzettel um Nachsicht. Herr *Siebeck* scheint noch sehr jung zu sein, und hat eine recht hübsche, in manchen Tönen schon ziemlich kräftige Stimme, die bei guter Cultur zu den besten Erwartungen für die Zukunft berechtigt. Das Publicum nahm seine Leistung viel kälter hin, als sie es verdiente, und der Kunstjünger muss sich auf die Zukunft vertrösten.

Dem. *Feigl* hat eine recht artige Gestalt, ziemlich viel Muth und fast zu viel Spiel für eine Anfängerin. Ihre Stimme ist schwach und noch sehr ungleich, doch intonirt sie gut, und kann bei fleissigem Studium eine brauchbare Sängerin für ein kleines Theater werden.

Sie sang das Duett mit Agathen, die Polonaise und das Terzett des zweiten Actes mit Beifall, die parodistisch-komische Arie des dritten Actes verunglückte aber so total, dass die Beifallsstimmen durch eine bedeutende Opposition unterdrückt wurden.

(Beschluss folgt.)

Leipzig. Ein Trauerfall hat die allgemeinste Betrübniss in unserer Stadt erregt. Musikdirector *August Pohlenz* ist in der Nacht vom 9. zum 10. d. M., nachdem er am Abend zuvor noch einer Festlichkeit zur hundertjährigen Feier der hiesigen Winterconcerte beigewohnt, ohne vorausgegangene Zeichen des Unwohlseins am Schlagfluss verstorben. Der lange Zug leidtragender Freunde, welche seinem Sarge unaufgefordert folgten, gab ein Zeugniss der Theilnahme an dem Verluste, den Leipzig durch den Tod dieses braven und in seinem Berufe unermüdlich thätigen Mannes erlitten hat. Einen ausführlicheren Necrolog hoffen wir in einem der nächsten Blätter mittheilen zu können.

Feuilleton.

Ole Bull wollte in Upsala ein Concert geben, wurde aber bei seiner Ankunft von einigen Studenten in seinem Wagen überfallen und beschimpft und reiste daher, trotz der gemachten Entschuldigungen, sogleich wieder ab. Später hat er jedoch daselbst ein Concert mit grossem Beifall gegeben.

Die italienische Oper zu Constantinopel hat im Serail der Sultanin-Valide Donizetti's Belisar aufgeführt. Die türkischen Damen, natürlich alle noch verschleiert, sollen sehr aufmerksam zugehört haben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 7. bis 13. März d. J.

Bach, Fr., Variat. p. la Flûte et Obse av. Orch. Op. 1. Meiningen, Binder. 1 Thlr.

Henselt, A., Poème d'amour. Andante et Etude conc. trauscrits p. le Violon p. Léon de St. Lubin. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

— dto p. le Violon et Pfte. Ebend. 20 Sgr.

Kalkbrenner, F., Fant. et Variat. brill. sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'Adam p. le Pfte. Op. 163. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.

Topfer, J. G., Die Orgel. Zweck u. Beschaffenheit ihrer Theile u. s. w. Erfurt, Körner. 2 Thlr.

Wendt, A., Leichte vierhändige Tonstücke f. d. Pfte. Op. 10. 1te Lieferung. Neuwied, Steiner. 1 Thlr.

Zöllner, A., 12 Lieder f. d. Jugend, leicht ausführbar f. 4 Singst. Meiningen, Binder. Part. 5 Sgr. Stimmen 10 Sgr.

Ankündigungen.

Bei **G. A. Grau** in Hof ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs Gesänge

für vier Männerstimmen

mit willkührlicher Pianoforte-Begleitung

componirt von

Th. Täglichsbeck.

18. Werk. 1⅓ Thlr. = 2 Fl. 24 kr. rhein.

Die Stimmen zu diesen Gesängen, welche aus folgenden Piecen bestehen:

1) „Auf der Wanderung" von Hoffmann von Fallersleben,
2) „Neujahrslied" von demselben,
3) „Und irre die Spielleute nicht" von demselben,
4) „Das Echo,"
5) „Der Frohsinn,"
6) „Die Nachtmusikanten,"

sind auch in beliebiger Anzahl einzeln zu haben.

Neue, empfehlenswerthe Musikalien, welche zu beigesetzten *ausserordentlich niedrigen Preisen* durch alle Buch- und Musikalienhandlungen Deutschlands zu beziehen sind:

Der kleine Opernfreund am Pianoforte.

Eine Sammlung beliebter Melodieen, zum Nutzen und Vergnügen jugendlicher Schüler bearbeitet, variirt und mit Fingersatz bezeichnet von *C. T. Brunner.* 1. Jahrgang, 89 Nummern auf 12 Bogen gr. 4. 1 Thlr. — 2. Jahrgang, 71 Nummern auf 12 Bogen gr. Med. 4. 1 Thlr.

Der Name des um Compositionen für jugendliche Schüler so verdienten und beliebten Verfassers bürgt hinlänglich für den Werth dieses Werkes. —

Angenehme und leichte

Unterhaltungen am Pianoforte.

2. Jahrgang, 24 grosse Notenbogen, in Umschlag broschirt 1⅓ Thlr. — 3. Jahrgang, 24 Bogen, desgl. 1⅓ Thlr. — 4. Jahrgang, 30 Bogen, desgl. 2 Thlr.

Dieses Werk bietet eine Sammlung grosser Potpourri's aus den neuesten Opern und enthält nebenbei werthvolle und gediegene Originalcompositionen von verschiedenen Componisten, fast in allen Genres. Die Potpourri's zeichnen sich durch eine sehr gelungene Zusammenstellung und Verschmelzung der einzelnen Sätze zu einem schönen, harmonischen Ganzen aus, und sind dabei in einem so leichten Style bearbeitet, dass sie von jedem Dilettanten — selbst von sehr wenig Geübten — ohne weiteren Studium ausgeführt werden können.

Vom ersten Jahrgange desselben Werkes sind nur noch wenige einzelne Hefte vorräthig.

J. G. Häcker in Chemnitz.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Alard, Delphin. 10 Etudes mélodiques et progressives pour le Violon avec Acc. d'un second Violon ad. libit. Op. 10. Cah. 1. 2. à 20 gGr.

— — Fantaisie pour Violon avec Acc. de Piano sur l'Opera Anna Boleyn de Donizetti. Op. 11. 1 Thlr. 4 gGr.

Braunschweig, im März 1843.

Joh. Pet. Spehr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. № 12. 1843.

Inhalt: Friedrich Rochlitz (Beschluss). — Briefe über Operndichtung und Operncomposition zu einem angehenden Operncomponisten (Fortsetzung). — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frag (Beschluss). — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Friedrich Rochlitz.

(Beschluss.)

Einer unserer Mitschüler starb, und schnell, am dritten Tage, nachdem ihn von Erkältung ein hitziges Fieber gefasst hatte. Ein guter, schöner Knabe, von Talent und Fleiss. Er — ein Unterer — gehörte nicht zu meinen nähern Freunden: aber jener Vorzüge und seines sittigen, freundlichen Wesens halben, hatten wir Alle ihn lieb. Neigung hielt mich an seinem Lager in letzter Nacht: ich sah ihn sterben; er war der erste Mensch, den ich sterben sah — ja das erste Lebendige, das sich vom Leben riss. Eine so allgewaltige Erschütterung meines gesammten Wesens habe ich wohl kaum jemals wieder erlitten: nicht sowohl bei den höchsttraurigen, zum Theil furchtbaren Erscheinungen seines Zustandes — diese versetzten mich mehr in eine grauenvolle Gespanntheit, die etwas Betäubendes hatte — als vielmehr, da, was noch vor drei Tagen so belebt und schön blühete, mit Eins erstarrete und nun todt dalag. Vollkommen ohne zu wissen, was ich that, rannte ich, wie selbst vom Grauen des Todes ergriffen, aus der Krankenstube, die Treppe hinab an die Thür des lieben Vaters Doles, riss in die Klingel, und kam nur erst zu mir, als dieser erschrocken öffnend vor mir stand. „Er ist todt! er ist wahrhaftig todt!" weiter konnte ich nichts hervorbringen. „Mein Sohn: er ist bei Gott, seinem und unserm Vater!" sagte Doles ernst und sanft. Dann nahm er mich bei der Hand und führte schweigend mich wieder hinauf. Ich war gedanken- und willenlos. Die Krankenstube war voll von Mitschülern. Still machten sie dem alten Manne Platz. Er trat an's Bett, nahm das Sammetmützchen auf die gefalteten Hände und empfahl in lautem Gebete die Seele des Entschlafenen dem himmlischen Vater. Auch die Leichtsinnigsten oder Rohesten waren tief bewegt: und wer kann ermessen, von welchem Sorgen diese wenigen Minuten für das Leben Mehrerer gewesen und geblieben sind? — Gefasstere unter den Mitschülern, als ich, beschlossen am Abend, den Leichnam auf's Schönste zu schmücken und bis zur Beerdigung auf einem Paradebett für Jedermanns Anblick auszustellen. Jeder gab willig dazu her, was seine Armuth vermochte. Der Rector Fischer verweigerte am Morgen die erbetene Erlaubniss dazu nicht. So kleidete man den schönen, blassen Schläfer in ein Gewand von weissem Atlass, das unten weit noch über den Sarg hinaus hingebreitet ward. Seine Stirn umgab man mit einem Kranze von weissen Rosen. Sein Handexemplar des griechischen neuen Testaments legte man ihm auf die Brust und faltete die Hände darüber. Mit Blumen bestreuete man den Boden bis zur Hausthür. Die Meisten drängten sich, herbei selbst Hand anzulegen: ich vermochte da wenig oder nichts, sondern stand nur dabei. Alles genau beachtend, ohne jedoch mir dessen oder meines Antheils deutlich bewusst zu werden. Doch da es dunkel ward und man die Kerzen um den Sarg anbrannte: da ging ich hinauf in meine Zelle, und was bisher gleichsam in Masse auf mir gelegen und mich gefangen gehalten hatte, fing an, in Gedanken und Gefühlen zu entwirren und auseinander zu legen. Die Stunde des täglichen, gemeinschaftlichen Abendgebets schlug: ich ging hinunter und blieb in jener Verfassung. Als hernach man sich zerstreuete, Jeder der Zurückbleibenden sich nach seiner Weise beschäftigte: da setzte ich mich in meine Ecke und schrieb, was ich jetzt dachte und empfand, in einem nicht kurzen Gedicht — gereimte jambische Strophen — nieder. Als ich vollendet, sahe ich mich allein im weiten Coenaculo: Einer nach dem Andern war schlafen gegangen. Ich hatte das so wenig bemerkt, als sie, was ich machte. Ruhig, obgleich nur durch eine Zwischenthür von dem unbewachten Todten geschieden — ich lebte ja jetzt in anderer Welt — verbesserte ich meine Verse; ruhig schrieb ich sie in's Reine: ruhig öffnete ich jene Thür, sie zu seinen Füssen niederzulegen: als nun aber mein Licht sein bleiches Antlitz erhellete, da ergriff mich wieder jenes Grauen, obschon bei weitem weniger betäubend. Schnell legte ich mein Blatt hin, flohe die fünf Treppen zum obern Tabulat hinauf, mich scheuend vor dem Kolostern des Sarges unter meinem Fusstritt, und warf mich eilig in's Bett. Am Morgen fand man das Blatt. In die durch den Trauerfall vorbereiteten Gemüther griff es lebendig ein und Mehrere nahmen Abschriften. Man hatte meine Handschrift erkannt. Statt dass ich sonst solcher Beschäftigungen wegen nicht selten Neckereien erdulden müssen, ward mir jetzt einmüthiger Dank und es verblieb mir sogar von da an eine stille, besondere Achtung in Hinsicht auf das sonst Bespöttelte unter meinen Mitschülern. Das Blatt wurde dem Todten mit in's Grab gegeben. Jetzt nach so vielen Jahren — es war ja

doch wohl mein erstes, mir eigenthümliches Gedicht — jetzt wünschte ich, eine Abschrift behalten zu haben: aber weder hiervon, noch von so vielem Aehnlichen, selbst aus mehreren der nächstfolgenden Jahre, ist mir auch nur eine Zeile geblieben. Ich dichtete blos, wann und weil ich's nicht lassen konnte: war das Product da, so hatte es seinen Zweck erreicht und ich achtete nicht weiter darauf. Ihm einigen, auch nur den geringsten Werth beizumessen: das kam mir nicht ein. Ja, ein Anderes war es mit Uebersetzungen oder Auszügen aus Schriften der Alten, die ich für mich las! Das war *Arbeit*: darauf durfte man halten und sich auch 'was zu Gute thun! So besitze ich *hiervon* noch heute einige ansehnliche Quartanten Manuscripte, die, wohleingebunden, sich als Staubfänger durch meine Bibliothek hindurchgeschleppt haben *). — Jenes Gedicht nun hatte auch Vater Doles mit vielem Antheil gelesen und fand sich dadurch veranlasst, mir bald darauf eine poetische Aufgabe sogar selbst vorzuschlagen. Es war ihm eine Abschrift des so eben verfassten bekannten Passionsoratoriums von Zinkernagel und Rosetti anvertraut worden. Er wollte es in den Hauptkirchen aufführen, bevor es durch den Druck bekannt würde. Aber das von Reminiscenzen aus Klopstock und eigener, nicht sonderlicher Zuthat gewebte Gedicht, das nicht selten mit pomphaften Worten wenig genug aussagt, gefiel ihm nicht, und Manches darin schien ihm für eine gemischte Kirchengemeine gänzlich ungeeignet. Letztes — wie die Scene, wo (nach Klopstock) die Dornenkrone in die Versammlung der Jünger gebracht wird — sollte ich hinwegschaffen, Einfacheres, möglichst in biblischen Worten, an die Stelle setzen, und dies der Musik, allerdings ohne mich von ihrem Ausdruck zu entfernen, Note für Note unterlegen: für einen Jüngling gewiss keine leichte Aufgabe. Ihr Schwieriges reizte mich um so mehr und durch beharrlichen Fleiss lüsete ich sie; wie? das weiss ich nicht, da auch dies Erzeugniss bald wieder von mir vergessen ward. Genug: Vater Doles war zufrieden, das Oratorium wurde mit meinen Veränderungen des Textes aufgeführt und gefiel. Nun hatte ich aber bei dieser Arbeit stets das grosse, dicke Werk vor mir liegen haben müssen: dadurch war sie auch Andern bekannt worden; durch sie — wie bei jenem Trauergedicht — erfuhren sie die Lehrer, durch diese kam sie endlich auch vor den Rector Fischer. Dieser strengrechte, in seinen Grundansichten schwerlich irrende, aber in deren Anwendung einzig und allein in *seiner* Zeit lebende Mann — und das war nicht die, worin Alle lebten, sondern die, worin er als Knabe und Jüngling gelebt und seit welcher er von der Welt ausser seiner Schule und Studirstube keine Notiz genommen, und nun in spätern Lebensjahren sie mit Allem, was in und vor ihr war, von Herzen verachtete: dieser Mann, sag' ich, nahm jene Nachricht mit tiefem Unmuth und schmerzlicher Sorge auf, und zwar nicht blos weil sie ein gesetzwidriges Bestreben enthielt, sondern auch aus wahrhaftiger Liebe zu uns Allen und auch zu mir. Der Beweis soll folgen. Da er mir bei sich zugestehen musste, dass ich, wie meine Studien, so meine übrigen Obliegenheiten um jener Allotrien willen nicht verabsäumte, und da jene beiden Gedichte religiösen Inhalts waren (zum Glück wusste er von keinen andern): so strafte er mich zwar nicht unmittelbar, und sprach, dies nach seinen Ansichten nicht zu müssen, nicht ein Wort darüber, weder zu Mitschülern, noch zu mir, als wisse er gar nicht darum: aber der wegwerfenden Ausfälle auf die „deutschen Poeten — scilicet!" und der heftigen, über sündlichen Zeitverderb „mit der Sprache der Hökerweiber" u. dergl., wiederholeten sich noch häufiger, als sonst, und dass ich seine Gunst verloren, liess er mich bis zum Ende meiner Schulzeit auf jede Weise, die ihm nicht ungerecht dünkte, empfinden. Nur erst beim letzten Abschiede, wo er mich als angehenden Studenten zu betrachten und ich, allein mit ihm auf seinem Zimmer, wahrlich mit dankbarer Rührung zu ihm gesprochen hatte, eröffnete er sich mir. Es ist mir lieb, sagte er, dass Er ein dankbar Herz mit wegnimmt und nicht, wie viele Buben, ein verstocktes. Ich hab' Ihn streng gehalten die letzten Jahre; ich hab's gut gemeint, und Er war Schuld dran. Ich will's Ihm sagen; denn ich mein's auch jetzt gut. Gott hat Ihm Gaben gegeben, Er hat auch 'was gelernt: aber Er war auf Abwege gerathen: Er las deutsche Bücher, und hat gar deutsche Verse gemacht. Ich weiss es: Er ist da einmal verleitet worden von gewissen Leuten — (nun stieg seine Heftigkeit) von Leuten in hohen Jahren, in angesehenen Schulämtern — wozu man freilich nichts weiter sagen kann, als: solche Leute sind — ein Ochs. Da hab' ich kein Scandalum geben und auch Ihn nicht schlecht machen wollen vor seinen Mitschülern. So hab' ich Ihm und den Andern nur unter der Hand zugerufen: *Metanoëite!* Ich will nicht fragen, ob Er's gethan hat; hat Er's nicht gethan, so thu' Er's jetzt und lass' Er sich retten vom Verderben. Denn dahin führt's doch; und das dauert mich um so mehr, weil ich bei solchen Vergehungen allemal an ein Exempel denken muss — an ein Exempel aus meiner Jugend, das mir noch heute durch die Seele geht. Ich will's Ihm erzählen. Wie ich von Coburg hieher auf die Universität kam, da zog ich mit Einem zusammen, der schon ein Jahr dawar: guter Leute Kind — ein Predigerssohn aus der Lausitz. Wir wohnten in der Burgstrasse; drüben, in der alten Baderei. Was hatte Gott dem Menschen für Gaben gegeben! was konnte der für Griechisch und Latein! Wir brauchten den Ernesti — der damals berühmt war, scilicet! — den brauchten wir Beide nicht. Zum Vergnügen fingen wir gleich damit an, den Thucydidem zu lesen. Was hätte aus dem werden können! Aber er hatte auch so einen Hang! Er hatte schon vorher viel Deutsch gelesen; nun gewöhnte er sich auch deutsch zu schreiben und machte deutsche Verse. Nun ging's immer weiter und war kein Halten's mehr. Er war mein bester Freund; er war mein einziger auf der ganzen Universität; aber ich zog von ihm, ich konnt's nicht mit ansehn. Er fing sogar an Komödien zu schrei-

*) Nicht anders verhält es sich mit meinen musikalischen Compositionen aus Jünglingsjahren. Alles ist bald nach seinem Entstehen untergegangen; ausser einige kleine Lieder, weil sie auf ein leeres Blatt einer fremden, eingebundenen Sammlung geschrieben sind, und jene, vorher besprochene Cantate, weil ich ihre Partitur gleichfalls einbinden lassen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Decemb. Nº. II. 1802.

BAGATELLEN.

(Fortsetzung.)

2.

Bittschrift

an die Präsentation an die Behörde der Redaktion der M. Z. überreicht.

Wir vier Geschwister (D. und A. sind Zwillingsschwestern) haben, wie es honetten Mädchen gebührt, sonst immer ein eingezogenes, einfaches, aber heiteres Leben geführt. Wer uns von sonst her kennet, wird uns das bezeugen. Wir kamen sehr selten in grosse Gesellschaften. An hohen Festtagen gingen wir wohl aus im besten Staate — in die Kirche nämlich, und nach derselben auch sonst noch etwa einen kleinen frohen Schlenderweg: aber das wollte nicht viel sagen, und nur der gemeine Haufe achtete auf uns. Zog man uns aber einigemal des Jahres in grosse, vornehme Gesellschaft; da nahmen wir uns zusammen, boten alles auf, was uns der liebe Gott an Reiz, frohem Muth, lebhaftem Witz u. s. w. gegeben, und vergruben auch das Pfund nicht, das durch Erziehung unser Eigenthum geworden war. Ohne Erröthen dürfen wir selbst gestehen, wir wurden dann mit der lebhaftesten Freude aufgenommen. Niemand in der Gesellschaft übersahe uns; die weniger Gebildeten huldigten uns vor Allen — woraus wir nicht viel machten; aber auch die Gebildetsten freuten sich über uns — und das that uns sehr wohl. Gingen wir aus der Gesellschaft, so entschuldigte man uns sogar, und zwar ohne Schnickern und Mediasance, (und Sie wissen, wie viel das sagen will!) wenn wir, in der Freudigkeit der Jugend, zuweilen recht laut geworden waren, und es kam uns nicht selten zu Ohren, dass dieser oder jener, wenn etwa in der Gesellschaft ein munteres Spiel angegeben wurde, sagte: Wären doch die Schwestern — — auch dabey! Aber wir hüteten uns wohl und erschienen nicht gleich auf solche Wünsche.

Nun denn — was wollten wir mehr? Nichts wollten wir mehr, als dass es so geblieben wäre. Aber es blieb nicht so. Wir kamen unter andere Vormünder. Diese sogen uns tag-täglich in Gesellschaften, und nicht nur in solche, die für unser Naturell und unsre Neigung passten, sondern auch in die sogenannte elegante Welt. Da ging es nun ganz anders her. Wir merkten, dass wir hier einen ganz andern Ton anstimmen mussten, und dass die Vormünder freylich recht hatten, wenn sie an uns schniegelten und modelten und putzten. Sonst mussten wir schweigen oder laut ausreden: jezt müssen wir immer plaudern, aber meistens nur lispeln. Sonst mussten wir gleichgültig zusehen oder lachen: jezt müssen wir immer dabey seyn und oft sogar weinerlich thun. Wie sauer uns das wird, wie oft es uns misslingt — das können Sie sich denken. Aber es möchte drum seyn, denn man sagt, und wir sind sehr geneigt es zu glauben, es stehe uns auch das zuweilen hübsch genug. Sogar das möchte hingehen, dass wir im modernen spinnwebnen Gewandte, auch bey erstarrendem Frost, erscheinen müssen; denn — — Nun, Sie verstehen schon, warum? Aber nun kommen erst unsre gerechten Klagen!

1) Indem man uns alle Tage und in jeder

ben. Und nun — nun wurd' er nach und nach .... ach, ich mag's nicht sagen! Frag' Er nur Leute, die's verstehen; der Kerl hiess — *Lessing!* —

Obgleich in mir schon damals, ja auf der Stelle, das Curiose in dieser Rede des grundehrlichen Mannes befremdlich aufdämmerte, so machte sie doch auf mich einen tiefen Eindruck. Meine überhandnehmende Musikliebe, über die schon früher mich zuweilen ein flüchtiges Bedenken angewandelt hatte, beunruhigte mich von Stund' an, und in der Stille so lange fort, bis ich es nicht nur zu einem Entschluss darüber, sondern auch zu einer That, diesen Entschluss sicher auszuführen, gebracht hatte. Der Entschluss war: meine Liebe — nicht zu mindern, denn ich hatte schon erfahren, das gelinge mir nicht; sondern zu hindern: in ihren Wirkungen nämlich. Die That war: ich verkaufte mein, zwar kaum mittelmässiges, doch mir unendlich werthes Clavier an einen Schulfreund, und zwar, damit es nur geschwind ginge und ich nicht etwa rückfällig würde, um vier Thaler sechzehn Groschen.

Nun war es aus mit meiner Musik, ausser in meiner Sehnsucht. Und *es war gut*, dass es so kam: der Erfolg wird's beweisen.

Briefe

über Operndichtung und Operncomposition an einen angehenden Operncomponisten.

Fortsetzung.

Ich will Ihnen durch ein Beispiel anzudeuten suchen, worin man gewöhnlich fehlt, und wie man besser zu Werke gehen könnte.

Angenommen, man gäbe einem noch unerfahrenen dramatischen Dichter die Odyssee mit dem Wunsche in die Hand, eine Oper daraus zu machen. Er würde sich aller Wahrscheinlichkeit nach bei der Lectüre aus der zahllosen Begebenheitenreihe zunächst alle die Situationen aufzeichnen, die er auf der Bühne und für die Oper als die wirksamsten erkennte, und *alsdann* diese Masse einzelner Situationen zu einer dramatischen Einheit mehr oder weniger geschickt zu vereinigen suchen, d. h. er würde *erst* die Situationen und *dann* das Sujet, das sie verbände, suchen. *Das* aber ist der grosse Fehler, und das sicherste Mittel, mit dem Ganzen, mit dem Totalen zu verunglücken.

Vernünftiger würde er also handeln, wenn *er erst* das Sujet des Epos auszöge. Dieses gibt Aristoteles so an.

Jemand ist viele Jahre von seinem Vaterlande abwesend, wird von Poseidon aufgehalten, bleibt von allen seinen Gefährten allein übrig. Zu Hause wird sein Vermögen von Freiern aufgezehrt, und seinem Sohn wird nach dem Leben getrachtet. Er kommt endlich nach manchen ausgestandenen Stürmen in der Heimat an, erkennt einige alte Bekannte wieder, überfällt seine Feinde, tödtet sie, und wird selbst gerettet.

Diesen Stoff würde nun aber selbst ein noch unerfahrener Dichter für das Drama nicht brauchbar finden. Er ist zu weit für den Rahmen eines Theaterabends. Er würde Mannichfaltigkeit der Situationen bieten, aber keine dramatische Einheit, welche sich auf einen Hauptpunct concentriren muss. Aus diesem Grunde möchte wohl Jeder die Odyssee als unbrauchbar für eine dramatische Behandlung erklären.

Dennoch wäre ein sehr glücklicher Stoff daraus zu ziehen, wenn man das Ende der Odyssee blos nähme, Z. B. so.

Eine Gattin, deren Gemahl schon Jahre lang von Hause abwesend, und für verloren erklärt wird, ist von übermüthigen Freiern umlagert, die sie auf alle mögliche Weise ängstigen und quälen, ihr Vermögen aufzehren und ihrem Sohne nach dem Leben trachten. Gewiss eine interessante, spannende, Sympathie und Antipathie erregende, und zu den mannichfaltigsten Situationen Anlass gebende Verwicklung. Als die Noth auf's Höchste gestiegen, erscheint der todtgeglaubte Gatte, überfällt und tödtet die Freier, Gattin und Sohn sind gerettet und mit dem Heissbeweinten vereint. Gewiss eine höchst befriedigende Auflösung.

Hier wäre aus einem Epos ein dramatisch wirkungsreicher Stoff gewonnen, dadurch, dass man aus der reichen Begebenheitsreihe jenes nur den Schlussmoment genommen und das Hauptinteresse umgekehrt von dem Odysseus auf die Situation der Mutter und des Sohnes gelenkt hätte. Es wäre nun freilich nicht mehr die Odyssee, die der Dichter für die Bühne bearbeitet hätte, sondern eine Penelopee, aber das schadet doch wohl nichts? Eine gute Oper wollen Sie; woher und auf welche Weise der schickliche Stoff dazu genommen, ist ganz gleich, darnach fragt Niemand.

So den Blick auf Epopoen, Romane, Novellen u. s. w. gerichtet, wird es selten fehlen, eine wirkungsvolle kleine Geschichte für die Oper daraus zu ziehen. Ein Sujet, nicht aber dessen Ausführung mit Scenen aus jener, denn diese müssen dann nur aus der also gewonnenen neuen Begebenheit gezogen werden, worüber später das Nöthige bemerkt werden wird.

Der eben besprochene Stoff, obgleich auch in einer uns sehr fern liegenden Zeit sich begebend, trüge doch im Allgemeinen nichts in sich, was unsere Theilnahme verhindern könnte, denn die Motive sind natürlich, rein menschlich, und gehen alle Menschenherzen an. Was den Grad des Interesse an diesen Begebenheit vielleicht um ein Weniges schwächen könnte, wären die Personen an sich. Das Unglück eines Verwandten, eines Freundes nimmt uns mehr in Anspruch, als das einer ganz fremden Person, und etwas Aehnliches zeigt sich an den Figuren auf der Bühne. Eine Frau aus dem Mittelalter z. B. ist uns verwandter als eine aus der alten Griechenwelt. Und darum wäre es gewiss nicht unpolitisch, wenn man Stoffe, die in einer zu tiefen und darum kalten Zeitferne lagen, in eine nähere und wärmere Periode heraurückte. Ein Beispiel solchen Näherrückens und Umwandelns eines antiken Stoffs in einen neuen haben uns die Franzosen in *den beiden Sergeanten* gegeben, die aus der *Bürgschaft* von Schiller genommen, worin sich zugleich weiter zeigt, wie mancher interessante dramatische Stoff schon in kleinen poetischen und prosaischen Erzählungen gefunden werden kann.

Nehmen Sie ferner in Ihre Kriterien zur Beurtheilung eines guten Opernsujets auch noch zwei Punkte auf, wovon der eine nur das Gedeihen des daraus hervorwachsenden Werkes betrifft, der andere aber den Künstler selbst angeht, insofern er seine ihm von der Natur verliehenen Gaben mehr zum Verderben als zum Nutzen und Vergnügen der Menschen anzuwenden verleitet werden könnte.

Es sind nämlich in neuerer Zeit besonders die Franzosen in ihren dramatischen Dichtungen auf zwei abscheuliche Wege gerathen. Sie, die französischen Dichter, basiren ihre tragischen Stoffe oft auf Begebenheiten, die das Gemüth wahrhaft peinigen und zerreissen. Das Sujet zur Jüdin von Halevy z. B. ist ein solches. Ein von dem Flammentode durch einen Juden gerettetes Christenmädchen wird von diesem in seiner Religion erzogen. Ein vornehmer Liebhaber zieht sie später bei der Nase herum; dann wird sie mit ihrem vermeintlichen Vater wegen Entheiligung eines christlichen Festes gefangen genommen, zum Tode verurtheilt, *und in einen siedenden Pechkessel geworfen!* Dieses Sujet stellt allerdings ein wichtiges Menschenschicksal in bedeutender Verwicklung dar. Es erregt Furcht und Mitleid, aber die Auflösung, des Mädchens und des Vaters scheusslicher Tod, so wie die meisten Situationen Beider empören unser Gemüth aufs Aeusserste und lassen am Ende eine so schneidende Dissonanz in der Seele zurück, dass man das Anschen und Hören dieser Oper eher für eine Strafe und Qual, als für einen ächten Kunstgenuss erklären möchte.

„Wann werden die Neueren" — sagt Johannes Falk in Bezug auf die Tragödie — „durch solche Ideale wie der Oedip, die Trachinierinnen des Sophokles, die Eumeniden des Aeschylus u. s. w. zum Nacheifer gereizt und aufgemuntert, doch endlich anfangen, von den schwarzblutigen Träumen der Einbildungskraft aufzuwachen, wodurch wir uns und das Publicum ohne Noth quälen und ängstigen!" Dort, beim Sophokles, verlässt man das Haus nicht zerrissen, zermalmt, oder mit Unwillen über die Vorsehung und den Dichter, der uns einen solchen Abgrund von Abscheulichkeit eröffnet, sondern über alle Missetone des Augenblicks emporgehoben, gestillt, gelindert, mit getrösteter und beruhigter Brust." In diesem Sinne sagt auch J. Paul in seiner Vorschule zur Aesthetik: „Grosse Dichter sollten deswegen öfters den Himmel aufsperren, als die Hölle, wenn sie zu beiden den Schlüssel haben."

Eine noch grössere *moralische* Abscheulichkeit zeigen die meisten neuesten französischen komischen Opernsujets.

Der Postillon von Lonjumeau z. B.

Ein Postillon, der von seiner eigenen ihm eben angetrauten jungen Frau als ein Säufer, Schlager und etwas noch Abscheulicheres charakterisirt wird, verlässt sie am Hochzeitsabende, weil er als Sänger in Paris brilliren und viel Geld zu gewinnen Hoffnung erhält. Später führt er sie zum zweitenmal an, indem er mit der Trauung Spott treibt, und wünscht ihr am Ende gar den Tod. Dennoch wird er nach ein wenig überstandener Angst glücklich.

Allgemeiner könnte man dieses Sujet auch so bezeichnen: Ein Halloche begeht Schlechtigkeit auf Schlechtigkeit und wird dafür ein reicher und glücklicher Ehemann.

Er, ein niederträchtiger Kerl, sie die dümmste aller Gänse, das sind die zwei Hauptpersonen, für die wir uns interessiren sollen. Warum diese Oper dennoch auf alle Theater kommt, wird sich in späteren Briefen zeigen, aber weder zum Vortheil des Publicums, das sich einen solchen verderblichen Kram gefallen lässt, noch zu dem des Dichters, der ihn dem Publicum durch allerlei verführerische Nebenkünste in die Seele schwärzt.

Was bei einer solchen fortgesetzten Richtung dramatischer Werke für Folgen auf die Menschheit herauskommen müssen, gehört nicht in den Plan dieser Briefe. Aber der Rath für Sie, mein junger Freund, gehört hinein, Ihrer Künstlerwürde sich stets bewusst zu bleiben, die mit darin besteht, Ihr Talent zur Erheiterung und Erhebung der Menschen, nicht aber zur Ausschmückung von Gegenständen zu verwenden, die eine verwerfliche Tendenz in sich tragen.

Habe ich bis jetzt die Bedingungen eines guten dramatischen Stoffes im Allgemeinen anzudeuten gesucht, so drängt sich nun noch die Frage hervor, ob nicht die Opern besondere Gesetze für sich in Anspruch nehmen?

Schiller sagt in Bezug auf die Tragödie: „Entweder es sind ausserordentliche Handlungen und Situationen, oder es sind Leidenschaften, oder es sind Charactere, die dem tragischen Dichter zum Stoff dienen; und wenn gleich oft alle drei, als Ursach und Wirkung, in einem Stück sich beisammen finden, so ist doch immer das Eine oder das Andere vorzugsweise der letzte Zweck der Schilderung gewesen."

Es bedarf wohl keiner langen Auseinandersetzung für Sie, welches dieser drei Elemente in einem Opernsujet Hauptsache sein müsse. Natürlich die Leidenschaft, denn mit ihr hat es die Musik zu thun. Wenn aber, je höher und mannichfaltiger das Interesse in einem Werke sich zeigt, auch die Wirkung um so höher und umfassender sein muss, so bitten Sie nur das Geschick, dass es Ihnen einen Text zuführe, wo die Leidenschaft auch zugleich an ausserordentlichen Characteren erscheine und durch ausserordentliche Situationen hervorgerufen werde, und Ihr Dichter also einen Gegenstand wähle, aus dem alle drei Elemente verbunden hervorzulocken sind. Und dieses gilt nicht blos von der ernsthaften, sondern auch von der komischen Oper, mit der Modification natürlich, welche die verschiedenen Gattungen bedingen.

Obgleich nun diese Forderungen an ein Opernsujet so natürlich klingen, dass man meinen sollte, es könne sie Keiner, der nur im Geringsten Ansprüche auf den Dichternamen mache, vernachlässigen, so wird Ihnen doch die Erfahrung, insofern Sie in den Fall kommen sollten, aus einer Anzahl von Operntexten wählen zu müssen, gar bald lehren, dass gerade der Stoff dasjenige ist, um den sich Viele am Wenigsten kümmern, und am Schnellsten mit dessen Wahl fertig werden. Seine Wichtigkeit leuchtet Wenigen ein; sie vertrauen auf ihre Ausführung, d. h. auf die Verse, Diction u. s. w. Die

achten Dichter dagegen betrachteten und betrachten sie immer als eine Hauptsache.

Daher sagte einer der grössesten:

O glaube mir, des Stoffs misslung'ne Wahl
Lässt sich durch Feuer der Farben nicht vergüten.

Ist demnach der Stoff nach obigen Bedingungen das Erste, wonach Sie scharf prüfend blicken müssen, so freuen Sie sich doch ja nicht voreilig, wenn Sie einen solchen wirklich gefunden haben. Denn der schönste und glücklichste ist nichts, wenn er unter ungeschickte und unerfahrene Hände geräth, die nicht einen ächten Plan daraus zu ziehen, und diesen Plan dann wieder geschickt auszuführen verstehen. Sie müssen daher noch gar manche weitere Prüfungen vornehmen, ehe Sie die Ueberzeugung, einen guten Text in allen Beziehungen unter den Händen zu haben, gewinnen können. Doch darüber in meinen nächsten Briefen, die der Natur des Gegenstandes nach immer interessanter werden müssen, je mehr in's Detail uns unsere Untersuchungen führen.

Fortsetzung folgt.)

Recension.

L. Lenz: Drei Gesänge aus Dr. *Stilf's* episch-lyrischem Gedichte: „Konradin," für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 30. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Wenn es immer misslich ist, aus einem grösseren Werke, in welchem Alles auf den Zusammenhang berechnet ist, Einzelnes für Composition herauszuheben, so muss man doch in dem vorliegenden Falle zugestehen, dass jedes der gewählten Fragmente für sich bestehen kann, und da des unglücklichen Konradin's Geschick so viele Theilnahme erregt hat, dass sein Name fast populär geworden ist, da endlich die hier gebotenen Bruchstücke wahrhaft *poetisches, lyrisches* Leben athmen, so wird man sie auch gern in Tönen vernehmen. Es ist selbst anzunehmen, dass der Dichter dem Componisten ein erhöhtes, dem Dichterwerke zugewendetes Interesse zu danken haben werde. — Die Ueberschriften der drei gewählten Abschnitte heissen: „Konradin auf Hohenschwangau," „Konradin's Abschied vor seinem Zuge nach Italien," und „König Konradin im Gefängniss." — Das erste Stück hat fast den Character einer Ballade, und bildet durch schönen Gesang, wie durch edle Declamation, wirksam moduliruud und doch gut zusammengehalten, ein treffliches Ganzes. Der Componist folgt den poetischen Regungen und Gefühlen mit der schönsten Aneignung; es hinterlässt mit seinem gut motivirten Schlusse einen höchst günstigen Eindruck.

Schon der Form nach und durch den ritterlichen Aufschwung, den das *zweite Gedicht*, „Konradin's Abschied," bezeichnet, wird dies am Meisten ansprechen. Es ist fast marschmässig gehalten; die Worte der Eingangsstrophe:

„Leb' wohl, leb' wohl, auf Wiedersehn!
Lieb', Vaterland und Maid,"

gehen im Voraus Ton und Haltung des Ganzen an. Ritterlich, minnevoll, mit einer leisen Ahnung der verhängnissvollen Zukunft —, mit so gemischtem Gefühl spricht der edle Sänger aus, was in ihm lebt. Vortrefflich ist es dem Componisten gelungen, diese wechselnden Gefühle in Tönen wiederzugeben; er hat es vermocht, selbst scheinbar entgegengesetzte Empfindungen zu vereinen, wie dies in der zweiten Hälfte dieses Liedes glücklich geschieht. Da die Strophen eine ziemlich breite Ausdehnung haben (der Componist hat mit vollem Rechte zwei in eine zusammengedrängt), so that es wohl, dass die Begleitung in der zweiten Hälfte eine andere Form annimmt, und durch die erhöhtes Leben auch dem Gesange frischeren Aufschwung verleiht. Setzen wir noch hinzu, dass die Composition nicht nur gut gedacht, sondern auch sehr dankbar für den Sänger ist (was sich bekanntlich nicht immer vereint), so dürfen wir dies Lied wohl mit Recht ein ausgezeichnetes nennen.

Das dritte Lied dieser Sammlung: „König Konradin im Gefängniss" beginnt mit einer schwülhig gehaltenen Einleitung, Adagio, Amoll, $\frac{4}{4}$, worauf der Singstimme in ähnlicher Weise mit den Worten: „Mein holder Lebensstern, gut' Nacht!" eine tiefempfundene Klage ausspricht. Müder Resignation nimmt der königliche Sänger Abschied vom bisherigen Leben, ruft in wehmüthiger Erinnerung nochmals Alles zurück, was ihm lieb und theuer war; ein schmerzliches Lebewohl weiht er dann mit sinkender Stimme seiner „holden Maid" —; das Leben scheint mit den hingehauchten Worten: „Aus leuchtet des Lebens Licht" — zu entfliehen; — aber kühn und kräftig erhebt sich sein Geist bei dem Zusatze: „*Doch meine Liebe nicht!*" — Nach einem, wie in Verzückung ausgesprochenen Zuruf an die Ahnen wendet sich die Tonart rasch nach Adur, und in einem feurig markirten Gesange ertönt, wie in begeisterter Vision, die schwungvolle Apostrophe:

Ersteht, ihr
Aus Deutschland breht
Der Freiheit Sonnenlicht!

und führt mit einer fast dramatischen, höchst wirksamen Steigerung den glänzenden Schluss herbei. *M.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die böhmische Oper (gegenwärtig in dem neuen *Steiger*'schen Hause etablirt) hat sich schon in früherer Zeit als eine Pflanzschule musikalischer Talente bewährt, der wir unter andern Mad. *Podhorsky* und insbesondere Herrn *Strakaty* verdanken, und scheint auch jetzt wieder ähnliche Hoffnungen wecken und erfüllen zu wollen. Herr *Mayer* ist ein Tenorist mit schöner jugendfrischer Stimme, der bei besserem Studium die besten Erwartungen erfüllen dürfte; aber im „Nachtlager in Granada" erschien ein nicht minder hoffnungsvoller Kunstjünger, Herr *Stepan*, als Jäger und machte mit seiner recht gelungenen Gesangsleistung im vollen Sinne des Wortes Furore. Dem. *Balyn* debutirte als Gabriele. Sie hat hübsche hohe Töne, die sie jedoch anfangs so sehr forcirte, dass ihre Stimme schon im ersten Finale ermattet war. Minder gleichförmig ausgebildet sind die Mitteltöne, und vor Allem ist ihr die höchste

Sorgfalt auf die Intonation anzuempfehlen. Herr *Carl Eisner*, kais. russ. Kammervirtuos, liess sich zweimal im Theater hören, das erstemal in den Zwischenacten des Lustspiels: „Die beiden Klingsberge," wo er nach dem zweiten Act: Scena ultima aus der Oper Lucia di Lammermoor, arrangirt für das chromatische Horn von *C. Eisner*, und nach dem dritten Act: Introduzione e Variazioni ebenfalls von seiner eigenen Composition vortrug. Für seine zweite höchst erfreuliche Erscheinung auf unserer Bühne war nach dem Lustspiel: „Die Bekenntnisse" ein kleines Concert arrangirt worden, welches die Ouverture aus Iphigenia auf Tauris von *Gluck* einleitete. Herr *Eisner* spielte eine Scene und Arie für das chromatische Horn, und zum Schlusse: Variationen über ein Thema von *Méhul* für das einfache Waldhorn, beide gleichfalls von ihm selbst componirt. Herr *Eisner* behandelt sein Instrument mit einer grossen Virtuosität und bläst Passagen und Gänge, die man kaum für möglich hält, welches Verdienst durch Geschmack (der sich auch in seinen Compositionen ausspricht), Ausdruck und eine ausserordentliche Zartheit erhöht wird. Vielen war die letzte Nummer die liebste, weil das chromatische Horn denn doch gegen den vollen Hornton des alten natürlichen Instruments an Fülle und Energie zurückbleibt.

Endlich haben wir auch den vielbesprochenen kleinen Pianovirtuosen *Anton Rubinstein* (Schüler des Herrn *Villoing*) kennen gelernt, welcher hier drei Concerte (ohne alle Instrumentalbegleitung) gab, das erste im *Söger*'schen zweiten Theater, das zweite und dritte im Plateis-Saale; das erste brachte schon nicht weniger als sechs Pianofortestücke, vom Concertgeber vorgetragen, nämlich: zweite Fantasie über Motive aus Don Juan für das Pianoforte von *Sig. Thalberg*, erstes Lied ohne Worte von *Mendelssohn*, Etude in A moll von *Thalberg*, Sonate pathétique von *L. v. Beethoven*, Ave Maria von *Schubert* für das Pianoforte von *Fr. Liszt*, und Fantasie über Motive der Oper: Lucia von Lammermoor von demselben Tonsetzer.

Die Parallelisirungen im Publicum, deren Zahl bei uns Legion ist, konnten kein Ende finden, den kleinen Virtuosen mit der drei kleinen *Sophie Bohrer* zu vergleichen; da musste man hier anhören, worin *er*, worin *sie* stärker, dass *ihre* frühere Anwesenheit ihm hier geschadet, wie *er sie* zu Wien verdunkelt, wie viel Concerte *sie* hier, wie viele *er* in Wien gegeben u. s. w. Da nach unserm Glaubensbekenntnisse ein musikalisches Individuum nur mit sich selbst und der Idee der Kunst verglichen werden soll und kann, so abstrahiren wir von allen diesen Parallelen und wollen ganz schlicht und einfach unsere Ansicht über dieses vielversprechende und viel besprochene Talent aussprechen (die Wiener Referenten mögen es uns „nicht übel aufnehmen," wenn sie hier und da von den ihrigen abweicht). *Anton Rubinstein* ist unstreitig ein grosses Talent, das dereinst sich den Ersten in seinem Fache gleichstellen dürfte. Schon jetzt ist ihm eine frühreife Entwicklung im Ausdruck, ein sehöner Anschlag und bedeutende Kunstfertigkeit nicht abzuleugnen. Ausgezeichnet gut sind seine Octavengänge, dagegen ist ihm die strengste Sorgfalt zur Ausbildung seines Trillers und der linken Hand anzuempfehlen, die verhältnissmässig weit hinter der rechten zurücksteht. Ein Beweis, wie sehr das erste Concert übereilt wurde, war die Unzuverlässigkeit des Programms, welches ein Männerquartett und eine Arie aus dem Postillon von Lonjumeau, gesungen von Dem. *Bergauer* (Schülerin der Mad. Caravoglia-Sandrini) versprach; statt dessen sang aber Dem. *Bergauer* die Cavatine aus Lucrezia Borgia und ein Lied: „Der Rose Tod" von *Wolfram*, das letztere ausgezeichnet schön. Dem. *Frey* declamirte ein kleines Gedicht, das sich eben nicht vollkommen zum Vortrage für eine Dame eignete. Die wohlgelungen Nummern des zweiten Concerts waren Adagio, Fuge und Gigue von *Händel*. Das dritte brachte eine ganz neue Erscheinung, nämlich acht Pianofortestücke (Fantasie sur 2 Airs russes und Mi manca la voce von *S. Thalberg*, — Undine, Etude von Concertgeber, — Pensée fugitive von *A. Henselt*, — Fantaisie chromatique und Fuge von *J. S. Bach*, — Schubert's Lob der Thränen und Schubert's Erlkönig von *Fr. Liszt*; hinter einander ohne Intermezzo vom Concertgeber vorgetragen. Besonders erfreulich waren die tiefsinnigen Werke von *Händel* und *Bach*, die *Anton Rubinstein* mit einer Reife spielte, die weit über sein Alter geht. Undine ist eine niedliche Kleinigkeit, die für ihn auch als Tonsetzer Hoffnungen für die Zukunft erregt. Eine ganz eigenthümliche Erscheinung, die dem Concertgeber keine gute Meinung von dem musikalischen Sinn der Prager beigebracht haben dürfte, war der schwache Besuch dieser Concerte, deren ersies und zweites ganz leer, und auch das dritte den Saal kaum zur Hälfte gefüllt zeigte. Das Concert des Herrn *C. Mertz* und seiner Frau *Josepha Mertz* aus Wien, welche sich auf der Guitarre und dem Pianoforte hören liessen, war auch schwächer besucht. Herr *Mertz* besitzt eine grosse Kunstfertigkeit auf der Guitarre; minder sprach Mad. *Mertz* an.

Dem. *Beigl*, welche die Concertgeber mit zwei Gesangstücken (nahe waren diese auf dem Anschlagzettel nicht bezeichnet) unterstützte, leistete hier noch weniger, als auf der Bühne.

Herr *Fischer*, Balletmusikdirector des ständischen Theaters, gab ein Concert im Plateis-Saale und zeigte darin ein in der That bemerkenswerthes Talent für sein Instrument, die Violine, welches nur einer weisen Leitung bedürfte, die ihn vor den zahlreichen musikalischen Irrthümern bewahrte, um ein bedeutender Künstler zu werden. Die Variationen für die Violine über ein Original-Thema, componirt und vorgetragen vom Concertgeber, womit derselbe das Concert nach der *Mozart*'schen Ouverture begann, sind sehr brillant und gut erfunden, doch gehen sie über seine Kräfte. Schwächer componirt ist die „Melancholie"; den „Carneval von Venedig," mit dem er (zugleich auf Verlangen) das Finale coronat opus Lügen strafte, möge er — dem in diesen Genre so ausgezeichneten *Ernst* überlassen.

Was die hoffnungsvolle junge Sängerin Dem. *Jahnel* betrifft, so müssen wir unsere frühere Warnung wiederholen, sich vor allzugrosser Anstrengung in den höhern Chören zu bewahren, was bei ihrer zarten Jugend sehr gefährlich sein dürfte. Herr *Vogel* sang (hors du programme) eine Arie aus „Gazza ladra" in seiner ge-

wöhnlichen Manier, und Herr *Habern* spielte ein Rondo brillant für das Pianoforte von seiner eignen Composition.

Die überfüllte musikalisch-declamatorische Academie zum Besten dürftiger Hörer der Technik wurde mit der trefflichen Ouverture in Emoll von *S. Goldschmidt* eröffnet, welche wir schon im vorigen Frühling bei Gelegenheit des Concertes der Sophien-Academie als ein eben so gediegenes als effectvolles Werk besprochen haben, in dem sich der Compositeur abermals des Namens Tondichter würdig gezeigt hat; doch war die heutige Aufführung weit präciser, wodurch sich auch der Beifall in rapider Progression gesteigert hatte.

Dem. *Herbst* sprach einen Prolog von Herrn Prof. *Wenzig* mit grossem Kunstaufwande, und wurde wiederholt gerufen (die Hälfte gehört dem patriotischen Inhalte des Prologs); das Scherzo für das Pianoforte von *Fr. Chopin* wurde von Herrn *Studnicka* mit viel Fertigkeit und Ausdruck vorgetragen, doch eignet sich diese ultraromantische Composition nicht recht für ein Concert.

Das „Wanderlied," Männerchor von *Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, gab uns einen neuen Beweis, dass dieser Tondichter in unsern Concerten immer mehr en vogue kommt. (Schon neulich wurden seine vierstimmigen Lieder zur Wiederholung verlangt, was diesmal nicht nur in dem Mittagsconcert der Techniker, sondern an demselben Tage Abends im Concerte der Cäcilien-Academie abermals der Fall war.)

Statt des Liedes: „Brennende Liebe," von *W. H. Veit*, sang Herr *Strakaty* dessen schönes Reiterlied in seiner gewöhnlichen trefflichen Weise.

In dem Divertissement für die Flöte von *Tulou*, vorgetragen von Herrn *W. Müller*, zeigte dieser wackere Flötist abermals grosse Reinheit, eine schöne und bedeutende Kunstfertigkeit.

Den übrigen Theil des Concertes bildeten einige böhmische Lieder und *J. N. Skraup's* bekannte Festouverture.

Der Cäcilien-Verein, diese erfreuliche Dilettantengesellschaft, deren Aufgabe dahin geht, classische Compositionen mit Pianofortebegleitung aufzuführen, hat heuer schon drei Concerte gegeben und brachte darin von classischen Werken: „Davidde penitente" von *W. A. Mozart*, „Christus am Oelberge," von *L. v. Beethoven*, und Chöre und Motetten von *Händel* und *Palestrina*. Alle diese Productionen können als gelungen bezeichnet werden, namentlich wurden die Chöre trefflich ausgeführt; die Solopartieen werden von vorzüglichen Dilettanten vorgetragen, unter denen in den heurigen Concerten besonders Dem. *Bergauer* hervortrat, deren Vortrag in gemüthlichen Liedern und Romanzen ausgezeichnet, doch ist ihre Coloratur noch nicht gehörig ausgebildet, und für Partieen, wie der Seraph im „Christus am Oelberge" fehlt es noch an Schwung. Da dem Vernehmen nach Dem. *Bergauer* sich ganz der Kunst zu widmen gesonnen ist, so nehme sie diese Bemerkungen für den Beweis der Theilnahme an ihrem schönen Talent, welches wir nicht mehr unter jene der Dilettanten zählen wollen. Von Concertantestücken trug Herr *Deutsch* das Pianofortecoucert in Dmoll von *Joh. Seb. Bach* und Trio in Es, für Pianoforte, Violine und Violoncell, von *Ludwig van Beethoven* sehr wacker vor. Für uns neu war ein grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Heinrich Marschner* (Op. 111). Eine im Ganzen ansprechende Composition mit viel Ideenfrische; nur ist das Pianoforte überall unverhältnissmässig gegen die andern Instrumente überwiegend gehalten. Auch wird im Andante das ganze Minore von dem Violoncell allein vorgetragen, während die Violine pausirt, so dass das Musikstück beinahe aufhört ein Trio zu sein; endlich aber ist auch das Finale in Rhythmus und Character zu homogen mit dem Scherzo, was der Mannichfaltigkeit Eintrag thut.

Die Sonate in Fmoll für das Pianoforte, componirt von *Sigm. Goldschmidt* (Manuscript), hat einen ganz eigenthümlichen Character, und ist mit dem poetischen Geist erfüllt, der alle *Goldschmidt*'schen Compositionen durchweht, von dem wir wohl einmal eine Oper hören möchten. Da er sich schon in Ouverturen, Symphoneen u. s. w. versucht hat, so dürfte es wohl an der Zeit sein, auch das musikalische Drama zu cultiviren. An Gesangspiecen hörten wir in dem ersten Concert: Jägerlied (neu), Männerchor, von *Joh. Nep. Skraup*. — Nachthelle, für Tenor-Solo und Männer-Quartett, mit Begleitung des Pianoforte, von *Franz Schubert*. Im zweiten jedoch nebst einem böhmischen Liede von *J. N. Skraup* noch drei Volkslieder von *Heine*, Musik von *Mendelssohn*, und den Schlusschor aus *Haydn's* Stabat mater.

Im dritten erschien nebst dem erwähnten Reiselied noch ein Männerquartett von *Tomaschek* und zum Schlusse: Chor aus dem Oratorium „Der Fall Babylons" von *L. Spohr*. Das „Mährchen," Gedicht von *Carl Beck*, componirt für vier Frauenstimmen von *Ferd. Möhring*, wurde zur Wiederholung verlangt.

Unserm *J. F. Kittl* ist abermals eine verdiente Anerkennung seines schönen Künstlertalentes zu Theil geworden. Am 6. December wurde nämlich seine Jagdsymphonie von dem Dom-Musik-Vereine und Mozarteum in Salzburg in einem Museumsconcerte gegeben, mit stürmischem Beifalle gekrönt und dem Componisten das Diplom als Ehrenmitglied des Dom-Musik-Vereins und Mozarteums übersendet. — —

Feuilleton.

Eine Festcantate zur Vermählung des Kronprinzen von Hannover, gedichtet von *Pertlas*, in Musik gesetzt von *H. Marschner*, von welcher der Clavierauszug bei C. Bachmann in Hannover erscheint, ist daselbst viermal mit grossem Beifall aufgeführt worden. Der Dichter und der Componist empfingen den Dank der Herrschaften in einer selbst behältenen Audienz in den huldreichsten Ausdrücken. Der Dichter erhielt die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft (welche dem Componisten schon früher bei einer andern Gelegenheit ertheilt war), — der Componist vom König einen kostbaren Brillantring. Ausserdem jeder vom Kronprinzen eine goldene Tabatiere mit Krone und Namenszug in Brillanten.

Auf der Bühne zu Frankfurt am Main fanden während des Theaterjahres vom 1. December 1841 bis 30. November 1842 zusammen 142 Opernvorstellungen Statt, darunter vier neue. Vierzehn Concerte wurden im Theater gegeben, sechs Concertpiecen zwischen den Stücken vorgetragen. Die bedeutendsten Gäste wa-

ren Mad. Schedel, Fräul. Marx; unter den Concertgeben die Schwestern Milanollo und H. W. Ernst.

Die Schwestern Milanollo haben der Violinsaitenfabrikation der Firma G. Pirazzi und Sohne in Offenbach ein ehrenvolles Zeugniss ausgestellt. Das specificirte Certifikat aber wurde wohl dadurch gegeben, dass sich die Virtuosinnen dieser Saiten vorzugsweise während ihrer zwölf Frankfurter Concerte bedienten. Hierbei dürfte die Bemerkung am rechten Orte sein, dass die Firma Pirazzi sich dieser Geschäftszweiges schon über ein halbes Jahrhundert widmet, in Offenbach ihre eigene Fabrik unterhält und in Rom wie in Neapel zahlreiche Arbeiter beschäftigt.

In Darmstadt hat sich, unter Leitung des Chordirectors Neukäffer, eine musikalische Gesellschaft mit dem Namen „Mozartverein" gebildet, welche am 31. Januar die erste öffentliche musikalische Aufführung veranstaltete; sämmtliche Musikstücke waren von Mozart.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 14. bis 20. März d. J.

Bargmann, Andante et Variat. p. le Clar. av. Orch. Op. 37. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 2 Fl. 6 Kr.

Boyer, F., Mosaique d'Airs fav. sur les Diamants de la Couronne à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Caecilia, Zeitschrift f. d. musikal. Welt, herausgegeb. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen u. s. w. 22ter Band od. 85ter Heft. Ebend.

Choix d'Airs av. Guitare, No. 200, sur la fille du régiment. Ebd. 18 Kr.

Dobler, Th., Romance et Cavatine sur la fille du régiment variées à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Heller et *Ernst*, Pensées fugitives p. Piano et Vlon. Cah. 1 et 3. à 1 Thlr. Cah. 2. 1 Thlr. 5 Ngr. Cah. 4. 1 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, Kistner.

Horn, H., Grande Valse à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Kalkbrenner, F., 12 nouv. Etudes progr. p. le Pfte. Op. 161. Ebend. 2 Fl. 42 Kr.

— Rondo brill. sur Jolie fille de Gand p. le Pfte. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Kreutzer, C., 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 6. Part. u. Stimmen. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Labitzky, J., Huldigung der britischen Nation. Walzer. Op. 89. für Orch. 2 Thlr., f. 4. Pfte zu 4 Händen 22½ Ngr., zu 2 Händen 12 Ngr., im leichten Arrang. 10 Ngr., f. 1 Flöte 5 Ngr. Ebend. u. Prag, Hoffmann.

Meyerbeer, H., Duo à 4 mains. Op. 62. Ebend. 1 Thlr.

— Grand Trio p. Piano, Vlon et Vcelle. Op. 121. Ebd. 2 Thlr. 15 Ngr.

Mikuli, Joseph, Oper, f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subscr.-Pr. 1 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Die Singstimmen zur Antigone. Op. 55. Leipzig, Kistner. 3 Thlr.

Mozart, 10 Quatuors origin. arr. à 4 mains p. F. X. Gleichauf. No. 1 Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Musard, Valses de la fille du regiment à 4 mains. Mainz, Schott. 45 Kr.

— 2 Quadrilles brill. sur Le Roi d'Yvetot p. Piano. No. 1. 2. Ebenda selbst. à 36 Kr.

— Les Soirées du Raselagh. Quadr. de Contrel. p. le Pfte. Ebd. 36 Kr.

Otto, Fr., Letzte Lieder f. 4 Männerst. Part. u. St. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr.

Parish Alvars, 12 Pescatore, Barcarola p. il Canto coll' Pfte. Leipzig, Kistner. 12 Ngr.

— La plainte d'une jeune fille. Mélodie sans paroles p. la Harpe. Op. 64 Ebend. 10 Ngr.

Rosellen, H., Fant. sur Parisina p. le Pfte. Op. 18. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

—Souv. de Capuleti. Gr. Fant. p. le Pfte. Op. 31. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Rossini, Der Barbier v. Sevilla. Oper, f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. Subscr.-Pr. 26 Ngr.

Sokulsky, A., Morceau de Salon p. le Pfte. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Weber, F. A., Les Inseparables. Contred. var. p. le Pfte. Op. 11 Leipzig, Hofmeister. 12½ Ngr.

Wolff, E., Fleurs de Salon p. le Pfte. Op. 62. No. 1. Faut. sur le Vaisseau. No. 2. Faut. sur Ab par prise. No. 3. Ballade sans paroles. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Hartel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN.

Auf folgende so eben in unserm Verlage erschienene Novitäten, vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen, machen wir das musikalische Publikum hiermit ergebenst aufmerksam.

Burgmüller, F., Volksliedchings, Heft 1. 2. 3, enthaltend leichte Rondinos, für Pianoforte über das Alpenhorn, la Cachucha und den Puritanermarsch. à 8 Ggr.

— — Der kleine Dilettant am Pianoforte, Heft 1, Rondino über Rechs „Die Heimath." 8 Ggr.

— — Grosser Galopp aus den Kronndiamanten für Pfte. 6 Ggr.

— — Opernfreund, No. 6. Potpourri a. d. Kronndiamanten. 8 Ggr.

— — Opernfreund, No. 11. Potp. aus Linda di Chamounix. 8 Ggr.

Cramer, J. B., Pianoforte-Schule, neue bis zu 1229 Uebungsbeispielen vermehrte Ausgabe mit *Gruthausgabe von Schuberth's musikalischem Wörterbuch.* 4 Thlr.

Krebs, C., Mein Herz ich will dich fragen, was ist u. s. w. aus Haim's „Sohn der Wildniss" f. Sopr u. Alt mit Pfte. à 6 Ggr.

— — Dasselbe Lied mit Guitarrenbegleitung. 4 Ggr.

Kressner, O., Concert für Violoncell mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr. 4 Ggr.

Lindblad, Schwedische Lieder. 2r Heft. 1 Thlr. 4 Ggr.

Lubin, Leon de St., La jota Arragonesa für Violine, als Quartett. Op. 45. 1 Thlr.

— — do mit Pianoforte. Op. 45. 1 Thlr. 4 Ggr.

Riefstahl, Variationen für Violine mit Pianoforte über ein Thema aus der Nachtwandlerin. 20 Ggr.

Schuberth, L., 4 Pianoforte Quartett, neue Aufl. 2 Thlr. 4 Ggr.

— — Fantasie und Variationen für Pianoforte über Rechs „Die Heimath." Op. 34. 16 Ggr.

— — 8 Gesänge, für den 4stimmigen Männergesang (Norddeutsche Liedertafel, 1r Band), Stimmen 12 Ggr. Partitur 6 Ggr.

Spohr, Jüdisches und Gottliches im Menschenleben, grosse Doppelsymphonie für 2 Orchester, in Stimmen compl. 7 Thlr.

— — 2 Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 123 5 Thlr. 8 Ggr.

Willmers, R., Freudvoll und leidvoll, Lied von Reichardt für Pianoforte, für die linke Hand allein übertragen. 6 Ggr.

— — Körner's Schlachtgebet, für Pianoforte übertragen und variirt. 8 Ggr.

— — Sehnsucht am Meere, Tongemälde für Pfte. Op. 8. 12 Ggr.

Hamburg und Leipzig, im Februar 1843.

Schuberth & Comp.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten März. № 13. 1843.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Frankfurt. Aus Erfurt. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

Recension.

Der Herzog von Olonne, komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen der Herren *Scribe* und *Saintine* für die deutsche Bühne bearbeitet von *H. Börnstein*, Musik von *D. F. E. Auber*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 14 Fl. 24 Kr.

Der hier zu besprechende Clavierauszug dieser Oper leistet, nach einer neu eingeführten, löblichen Gewohnheit, noch mehr, als er verspricht: es ist ihm nämlich das vollständige Libretto in deutscher Uebersetzung beigegeben, und der Recensent ist nun im Stande, seine Beurtheilung zugleich durch einen kurzen Umriss der Handlung zu beleben, was denn in aller Ordnung geschehen soll. Ehe wir an's Werk gehen, fühlen wir uns veranlasst, etwas zur Vertheidigung des in neuester Zeit so sehr angefeindeten und eben so ungebührlich als ungerecht beurtheilten *Auber* vorauszuschicken. Wir sind weit entfernt, den Auber der Gegenwart noch jenem gleichzustellen, dem wir die Stumme von Portici, den Schnee, den Fra Diavolo, den Maurer und Schlosser u. s. w. verdanken; auch wird ihm wohl nicht so bald wieder ein Ensemblestück, wie das zweite Finale im Schwur (den Falschmünzern) gelingen; aber noch immer ist er für die französische komische Oper (und wie die Sachen nun einmal stehen, also auch für die deutschen Opernbühnen) sehr bedeutend, und verdient in seinen Beziehungen, und von seinem Standpuncte betrachtet, durchaus nicht die wegwerfenden Urtheile, die so oft rücksichtslos über ihn ausgesprochen werden. Mag auch die lockende Tantieme, die ihm nach der neuesten Operustatistik bereits ungeheure Summen einbrachte, ihn veranlassen, seine Opern etwas rasch und flüchtig zu expediren (schon wird wieder ein neues Werk von ihm in der Opéra comique gegeben!), sein reiches Talent tritt uns doch aus jeder seiner Schöpfungen entgegen. Eine Beurtheilung seiner dramatischen Werke ergibt sich natürlich zunächst nach dem Clavierauszuge, oder nach einer Aufführung in deutscher Uebertragung. Was die Clavierauszüge betrifft, so werden sie doch immer nur einen mangelhaften Begriff von dem ganzen Werke geben. Muss man nun Auber's Werken unbedingt eine höchst belebende, oft meisterhafte Instrumentirung zugestehen, so kommt bei ihm noch der besondere Umstand hinzu, dass er namentlich die Fortführung der Handlung sehr oft ganz in die Orchesterpartie legt, und gerade in der geschickten, oft höchst eigenthümlichen Individualisirung der Instrumente seine Kunst und Gewandtheit zeigt, während die Singstimmen sich in solchen Stellen fast nur im Parlando bewegen. Es ist klar, dass dieser Styl und diese Behandlungsweise sich ganz besonders für die witzigen und pointenreichen Operntexte der Franzosen eignen, und wollen wir Auber auch nicht als den Erfinder dieses Styls proclamiren, so hat er ihn doch mit vorzüglichem Talente cultivirt. In seinen neuesten Producten nun, z. B. in den Krondiamanten und der vorliegenden Oper, tritt diese Art und Weise, dem Orchester die Führung der Melodie anzuvertrauen, als Faden, an dem sich Handlung und musikalischer Dialog fortspinnen, die Singstimmen dagegen mehr sprechend einzuführen, sehr merklich, fast zu häufig hervor, und daher kommt es denn, dass diese Werke eben im Clavierauszuge einen etwas trockenen Anblick bieten. Ohne nun dieser Manier, wenigstens in ihrer zu häufigen Anwendung, das Wort reden zu wollen, muss man doch die wirkliche Ausführung auf der Bühne im Sinne haben, will man Auber's Werke, und die neuern Erzeugnisse der französischen komischen Oper überhaupt richtig beurtheilen und würdigen. —

Und hier sind wir bei dem eigentlich bedenklichen Puncte angelangt! — Zunächst muss die grosse Schwierigkeit der deutschen Uebertragung besiegt werden. Mit welchem zweifelhaften Glück dies so oft geschieht, liegt, leider! am Tage! — Französischer Pathos, wortreiche Declamation, französischer Heroismus, sammt allen andern Ingredienzien der grossen Oper, dies Alles lässt sich noch ganz leidlich in's Deutsche übertragen und singbar machen (obwohl auch in diesem Genre ein langes Register von Verfehltem und Störendem aufzuführen wäre!), aber die leicht beflügelten Scherze, die witzigen Entgegnungen, die hübschen Couplets mit ihren Pointen leicht und anmuthig, genau zum Gesange passend wiederzugeben, das ist wahrlich keine leichte Aufgabe, und wird selten auch nur befriedigend gelöst.

Besitzt nun der Capellmeister, welcher die Oper einzustudiren hat, die Fähigkeit, vor dem Austheilen der Partieen mindestens die fehlerhaften, störendsten Accente zu verbessern, so bietet doch gewöhnlich die erste Clavierprobe noch eine wahrhaft babylonische Verwirrung dar, weil fast Keinem die Uebersetzung und Unterlegung

zu Hals und Sinne will; hier stürzt ein Reim, dort sucht sich Einer aus dem französischen Texte eine bess're Wendung aus, die Prima Donna präparirt sich statt des *u* ein *a* für eine Roulade; hier passt das Stichwort nicht, weil der Tenor einen glücklichen Gedanken supplirt hat, gleich darauf entsteht allgemeine Heiterkeit, weil in einem Quartett die sämmtlichen Sänger das Wort: „schweigst" auf eine lange Note zu singen haben, und bei der Zungenvirtuosenarie grosse Schwierigkeiten eintreten; — kurz, es dauert ziemlich lange, ehe nur das Nöthigste geschieht, das Erträgliche vorbereitet wird. — Endlich sind die Proben überwunden, die unvermeidlichen, oft grausamen Striche geschehen; einige nicht brillant genug befundene Arien sind beseitigt und durch schimmernde ersetzt, und der Abend der Aufführung ist da! — Referent achtet und ehrt sein geliebtes, deutsches Vaterland wahrlich von Herzen, und freut sich innig, wenn er deutsches Verdienst, deutsche Kunst so recht aus Ueberzeugung preisen kann, und viele unserer deutschen Opernhühnen verdienen gewiss Bewunderung und Ruhm; aber — wie jetzt fast überall die Sachen stehen, für die französische komische Oper ist der gegenwärtige Standpunct derselben gewiss nichts weniger, als günstig! Bleiben wir diesmal bei den sogenannten Spieltenoren stehen! Wie selten sind jetzt, wo Cornet nicht mehr singt, und Wild nicht mehr singen sollte, Tenoristen zu finden, die einen Joconde, Johann von Paris, Roger (im Maurer und Schlosser), Fra Diavolo, Georg Brown u. s. w. vollkommen singen und spielen können? — Wie oft muss man die zweischneidige Klage hören: „Schade, dass seine Stimme nicht ausreicht! Er spielt vortrefflich!" oder (und noch häufiger): Jammerschade, dass er so wenig Spiel hat! Seine Stimme ist köstlich! — Mit den weiblichen Repräsentanten der analogen Partieen ist es im Ganzen wohl etwas besser bestellt; aber — um es kurz zu sagen: die französische Spieloper ist jetzt nicht eben Deutschlands Stärke! Ob es zu beklagen sei, mögen Andere entscheiden: eine sehr anmuthige Kunstgattung ist die französische komische Oper gewiss, und da wir doch wohl noch eine geraume Zeit unser deutsches Repertoir von der Seine her werden erneuern müssen, so wollen wir getrost den Wunsch aussprechen: es möge unsern deutschen Operisten gefallen, sich die Leichtigkeit, die Anmuth und Deutlichkeit anzueignen, welche die französische komische Oper so unbedingt fordert, und die, wie es uns dünkt, von der deutschen Oper eben auch nicht verschmäht wird. —

Wenn nun ein Gemälde nur ganz einfach sein gehöriges Licht verlangt, um richtig beurtheilt werden zu können, so kann mit gleichem Rechte (freilich nicht mit so einfachen Mitteln!) ein musikalisches, ein dramatisches Kunstwerk sich eine gute Ausführung bedingen, nach welcher es definitiv zu beurtheilen ist!

Es wird sich nun von selbst herausstellen, was von dieser Erörterung dem vorliegenden Werke insbesondere, und der neuern französischen komischen Oper überhaupt, zu Gute kommen dürfte! Schon sind uns, was den „Herzog von Olonne" betrifft, einige flüchtige und absprechende Urtheile über die ersten Darstellungen dieser Oper begegnet (in welchen freilich einzelne Aeusserungen eben unsere Andeutungen zu bestätigen scheinen), es war uns daher besonders erfreulich, in Oettinger's Charivari auf eine sehr eindringende, bezeichnende Weise diese Urtheile rejicirt und zugleich die Bedingungen für eine zweckmässige Darstellung und folglich Beurtheilung ausgesprochen zu finden. — Wenn Berlioz, dieser scharfe Kritiker, auf seiner gegenwärtigen Inspections- und Concertreise in andern Musikgattungen unleugbar viel Grosses und Schönes bei uns finden wird, so wollen wir von seiner Urbanität erwarten, dass er bei den Darstellungen der französischen komischen Opern auf deutschen Bühnen sich zunächst durch die Orchesterpartie angezogen und befriedigt fühlen werde, zumal, wenn überall mit solcher Discretion begleitet wird, wie es die anmuthige Gattung erfordert.

Doch, das Publicum wird ungeduldig — man präludirt schon zur Ouverture; also basta cosi! —

Die Ouverture beginnt mit einem pathetischen, marschmässigen Allegro (E dur, $^4_4$), aus welchem, wie billig, etwas von spanischer Grandezza hervortritt, denn die Scene ist ja in Spanien. Bei einem Ingauno nach C dur wird der Rhythmus des Marsches plötzlich aufgehalten, und eine Andeutung auf eine Scene der Oper im zweiten Act bildet einen kurzen, freundlichen Mittelsatz, worauf das erste, frische Thema wieder eintritt, und wirksam modulirend bis zur Septime von Fis fortgeführt wird. Nun erscheint, ebenfalls aus der Oper selbst entlehnt, ein anmuthiges Andantino, $^6_8$, in H dur, nach dessen Septimenfermate ein sehr belebtes Allegro eintritt, das bis auf den markirten und sehr aufgeregten Schluss, nur mit veränderten Tonarten, zwar ganz und gar aus rhythmisch-günstigen Ideen der Oper zusammengesetzt ist, aber dennoch seine Wirkung nicht verfehlen wird. Hat sich's Auber nun allerdings mit der Ouverture etwas leicht gemacht (seine neueste Oper: La part du diable war wohl eben im Entstehen!), so kann man ihr doch eine gewisse Anmuth und eine dem Ganzen analoge Färbung nicht absprechen, was, zusammengenommen, sie als passend bezeichnen lässt.

Der Vorhang rauscht auf, und wir befinden uns in einem Saale des herzoglichen Palastes. Mugnoz, der drollige, furchtsame Haushofmeister (eine sehr gut gezeichnete Theaterfigur), schildert seiner lieben Ehehälfte, einem klugen, muntern Weibchen, auf eine höchst energische Weise den Gebieter als wild und rauh, vor Allem aber als Schrecken der Ehemänner. Wir erfahren ferner, dass er eben erst auf seinem Schlosse eingetroffen ist, um seine Verwählung mit einer vornehmen Spanierin zu feiern. Mariquita bemerkt bedenklich, dass der aus Madrid angelangte Brautkranz beschädigt sei, weiss aber schnell Rath dafür, denn sie kennt ein junges, schönes Mädchen im nahen Kloster, geschickt im Kränzeflechten, Donna Bianca, sie soll den Schaden ersetzen! — Diese kommt, wie gerufen, einen schönen Kranz in der Hand. Sie führt sich mit einem sehr anmuthigen, etwas wehmüthig gehaltenen Liede (C dur, $^4_4$) ein, das sie an ihre Blumen richtet, und welches mit kleinen, leicht anzuwendenden Nüancen im Vortrage einen sehr dankbaren Auftritt Bianca's bilden kann. — Eine Eigenthümlichkeit Auber's zeigt sich in diesem kleinen Stück recht

auffallend: wir meinen seine liegen bleibenden Bässe (point d'orgue), die zu den sich über ihnen bewegenden freundlichen Melodieen einen fast störenden Contrast bilden, und die Freiheit des Vortrages namentlich da sehr hemmen, wo er bei der Cadenzirung die Septime vermeidet. Auber scheint diesem Orgelpunctsystem erst in seinen neuesten Werken ergeben zu sein; so tritt es z. B. auffallend und wirklich etwas schwerfällig in seiner lieblichen Oper Zanetta (die bei Weitem nicht so bekannt geworden ist, als sie es verdient) hervor. — Nach einer kurzen, ermuthigenden Unterbrechung der beiden Ehegatten, während welcher Mariquita, wie zum Scherz, Bianca mit dem Brautschleier und dem Kranze schmückt, erscheint Bianca's Lied wieder, und zwar sehr wohlthuend als Terzett. Bei dessen Schluss wird heftig im Zimmer des Herzogs geläutet, und Bianca erfährt nun in kurzen, energischen Andeutungen, was von dem Herzog zu erwarten sei, und Mugnoz namentlich jagt ihr durch einen aufgeregten, bezeichnenden Allegrosatz (Esmoll, $^4_4$) Furcht und Schrecken ein. Alle Drei wiederholen dies Motiv unisono; doch so düster durfte der Satz nicht schliessen. Sie fassen Muth, und in einer belebten Streitta in Es dur endet das Terzett frisch und lebendig. — Von Mugnoz erfahren wir, dass die Braut des Herzogs ihr Wort zurückgenommen habe. — Bianca dagegen vertraut Mariquita ihre romantische Liebe zu einem jungen französischen Officier; — plötzlich glaubt sie ihren Geliebten in einem Reiter zu erkennen, der eben in den Hof sprengt, und entflieht. —

Es ist gut, dass sie ging, denn sonst hätte sie gleich aus einem eben angelangten Briefe ihres Vaters, der, beiläufig, trotz seines alten Adels, doch nur Sergeant ist, erfahren, dass er wegen Subordinationsvergehen verhaftet und vor ein Kriegsgericht gestellt worden sei. Mariquita will nun Alles anwenden, um bei dem Herzoge Gnade für ihn zu erwirken. Da erscheint denn der so schlimm geschilderte Herzog, und zeigt in einem kurzen Duett mit Mariquita diesmal nur den leicht entzündbaren, galanten Cavalier, während diese sich beruhigt darüber ausspricht, wie grosses Unrecht man dem lieben Herrn gethan, und dass sie ihn gar nicht so erschrecklich finde. — Da das Duett nur als Episode gilt, wird seine Kürze, wie seine Indifferenz weniger auffallen. Die für Mariquita's Bitte so günstige Situation wird nun durch das Eintreten des Chevalier Vilhardouin (welcher nämlich Bianca's geheimnissvoller Liebhaber ist) gestört. Wir erfahren nun die politische Verwickelung des Herzogs. Er vernimmt von dem Chevalier, dass seine Anhänglichkeit an Philipp V. und also seine feindliche Stellung gegen die Regierung des Erzherzogs bekannt ist. Er räth ihm zur Flucht in's französische Lager. Doch da in diesem Falle seine grossen Besitzungen confiscirt werden würden, so handelt es sich um eine — improvisirte Gemahlin, der er in Folge einer raschen Vermählung seine Güter verschreiben könnte. Da die Operngesetze etwas von dem Corpus juris abweichen, so haben wir mit der Gültigkeit dieser Verschreibung nichts zu thun. Kurz, der Herzog braucht der Verwickelung wegen eine Gemahlin, und da ihm seine bestimmte Braut einen Korb gegeben, so muss er schnell eine andere haben, und sie findet sich — in Bianca; schon im nächsten Finale wird sie mit ihm vermählt! —

Dies Finale beginnt mit einem Recitativ zwischen Mugnoz und Bianca. Sie vernahm die Gefahr des geliebten Vaters, so wie die bereits erfolgte Abreise des geheimnissvollen Freundes, der ihr Retter werden konnte. In einer kurzen, recht tief empfundenen Cavatine (Es dur, $^4_4$) fleht sie den Himmel um Beistand an; die Steigerung am Schlusse derselben bezeichnet treffend ihre aufgeregte Stimmung, und würde noch schöner wirken, hätte die harmonische Begleitung nicht etwas Hartes und selbst Gezwungenes. Mit der veränderten Tonart (sie wendet sich nach C dur) tritt Mariquita ein, ihr freudig zu verkünden, dass der Herzog ihren Vater retten wolle, und dass der Preis dafür — ihre Hand sei. Bianca erbebt, kann und will es nicht glauben. Doch Ueberredung und der Gedanke, ihren Vater vom Tode zu retten, scheinen ihr Muth zu verleihen. — Das Terzett, in welchem dies Alles vorgeht, ist mit Wärme und sehr wirksam vom Componisten behandelt, und enthält ausser mehreren schönen Zügen eine sehr gut gedachte und harmonisch geschickt herbeigeführte Erinnerung an Bianca's Blumencavatine, die hier sehr ergreifend und bedeutsam in Des dur erscheint. Indess nun die sich opfernde Tochter von den Frauen abgeholt wird, sich als Braut schmücken zu lassen, wird dem Herzoge gemeldet, dass ein Alcade von Madrid eingetroffen sei, ihn zu verhaften. Er befiehlt Mugnoz, ein Pferd bereit zu halten, da er unmittelbar nach der Trauung (zu deren Vollziehung er in das Gemach links abgeht) abreisen werde, und zwar allein. —

Nach dem besprochenen Terzett wurde das Bisherige in der oben bezeichneten Weise Auber's behandelt, indem nämlich die Führung der Melodie den Instrumenten, namentlich dem Quartett überlassen blieb, und die handelnden Personen sich nur im Parlando vernehmen liessen. Jetzt nun drückt Mugnoz seine Verwunderung, dass sein Gebieter so plötzlich und ohne seine schöne Gemahlin abreisen wolle, in einem kurzen, liedformigen, in A dur gehaltenen Allegro alla spagnuola in zwei Strophen aus, dessen Refrain den Galopp des Pferdes nachahmt; ein guter Buffo kann sich vortheilhaft damit zeigen. Während eines kurzen nach C dur modulirenden Ritornells tritt, als nach geschehener Trauung, der Chor der Landleute und Hochzeitgäste ein, Wünsche und Theilnahme aussprechend. Die Melodie dieses Chores führt das Orchester; der Chor schreitet nur in einfachen Accorden fort, doch wirkt er von der Bühne herab recht voll und feierlich. Nach einer kurzen Klage der fortwährend verschleierten Bianca über ihre tragische Situation wird der Chor wiederholt. — Eine, erst wie Frage, dann wie Drohung ertönende Figur der Bässe begleitet nun die folgende Scene bis zur Catastrophe. — Leise mahnen die Officiere den Herzog zur Flucht; ein Vertrauter sagt: „Wie? Ohne Eure Gemahlin zu sehen?“ — Indem nun der Herzog auf Bianca zeigt, um ihren Schleier zu lüften, tritt der Alcade mit Wache ein, berührt den Herzog mit dem weissen Stabe, und ruft: „Im Namen des Königs verhafte ich Euch!“ — Allgemeiner Ausruf des Erstaunens; von Schrecken wird

man jedoch wenig gewahr — ja, die Stimmung der Hauptpersonen spricht sich sogar recht gefasst in diesem Motiv aus:

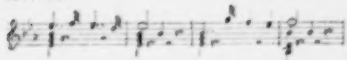

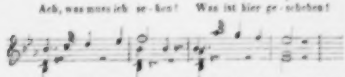

wobei der Chor in abgestossenen Accorden nach italienisch-französischer Weise begleitet. Im Verlaufe dieser allerdings nicht eben erschütternden Manifestation kommt noch eine etwas sonderbare Gruppirung der Singstimmen vor. Auf die hier bezeichnete Harmonie nämlich:

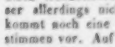

sprechen Solostimmen und Chor, in sechs abgestossenen Achtelnoten, Tact für Tact sich ablösend, die Worte aus:

Was ist sein Verbrechen?
Wie wird es sich rächen!

Zuletzt geschieht diese Ablösung sogar in der Engführung, in halben Tacten, bis endlich, ziemlich frappant, durch diese Modulation:

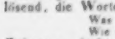

das erste Thema, durch die neue Tonart noch bedeutend erheitert, in den Solostimmen wieder erscheint. Hier hat indess der sehr ehrenwerthe Componist doch wohl gefühlt, dass er eine etwas ernstere Miene annehmen müsse, die der ernsten Situation angemessener sei, und so geht es denn eine Weile mit Hilfe der Modulation ganz ernsthaft her, was auch sehr motivirt erscheint, denn der Alcade eröffnet streng und rauh dem Herzog, der den billigen Wunsch äussert, seiner Gemahlin Lebewohl zu sagen, dass ihm dies nicht gestattet werden könne, und er ihm sogleich folgen müsse, worauf denn der oben skizzirte Ensemblesatz wieder eintritt, nur dass die Modulation nach den ebenfalls angedeuteten Tongruppen, statt nach Ddur, nach der Hauptonart Es sich wendet, und nach einer kurzen, wirksamen Stretta der kräftige, rauschende Schluss des ersten Finale herbeigeführt wird.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 1. März 1843. Der Carnevalsmonat Februar war an Ballen, Redouten und Concerten übermässig reich. Auch die italienische Oper zog durch *Rubini's* Mitwirkung die Dilettanti ungemein zu, wogegen die deutsche Oper in Lethargie versunken scheint. Zuerst ein gedrängtes Referat über die Concerte und Soiréen. *Döhler* setzte seine Concerte im Königsstädter Theater mit vieler Theilnahme fort, während *Liszt* seine Virtuosität in Breslau geltend machte, demnächst in einem von der Academie für Männergesang veranstalteten Concerte als Pianist und Gesangcomponist zum letztenmale hier auftrat, und dann, nach einigen Nebenausflügen nach Potsdam und Fürstenwalde, über Posen nach Warschau und Petersburg abgereist ist.

Im zweiten Abonnementconcerte des Gesanginstituts des MD. *Julius Schneider* wurde eine Auswahl der musikalischen Compositionen des Fürsten *A. v. Radziwill* zu *Goethe's* Faust, nach Verhältniss der Mittel recht gelungen, ausgeführt. Besonders effectuirten die gut eingeübten Chöre und Gretchens Gesänge, von Dem. *Burchard*, einer Schülerin des Herrn MD. *Schneider*, vorgetragen.

Der 13jährige Pianist *Michel Angelo Russo* aus Neapel gab zwei Concerte im Saale der Singacademie, und fand mehr seines delicaten, gesangreichen Spieles, als übermässiger Fertigkeit halber aufmunternden Beifall. Die Singacademie führte in ihrem vierten Abonnementconcerte das gediegene Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden" von *Fr. Rochlitz* und *L. Spohr* vorzüglich gelungen und mit ehrenvoller Anerkennung auf. Die etwas zu anhaltend weiche, doch ungemein empfindungsvolle und characteristische, vortrefflich instrumentirte Musik sprach sowohl in den grösseren Chören als gefühlvollen Solosängen den für ernste Musik empfänglichen Zuhörer ungemein an. Ganz vorzüglich schön wurden die Partieen der Maria, des Johannes, Judas, Kaiphas, Philo und Petrus von Frau *v. Fassmann* und den Herren *Mantius*, *Zachiesche* und *Böttcher* vorgetragen. Auch die wenigen Worte des Heilandes, welche wie aus höheren Sphären durch die Harmonieen der Blasinstrumente ertönen, wurden von einer sanften Tenorstimme würdig gesungen. Die treffliche Fuge:

„Der du mit Allgewalt
„Ueber dem Erdkreis thronst"

machte den erhebendsten Eindruck. Erschütternd effectuirte der Chor der Priester und des Volks bei dem Gewitter und Erdbeben in der Todesstunde des Dulders.

Das zum Besten der *Malmené*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt veranstaltete Concert wurde von Mitgliedern des königl. Theaters und der Capelle bestens unterstützt und dadurch besonders anziehend. Die königl. Capelle führte in ihren zwei Symphoniesoireen *Mozart's* kleinere Cdur-Symphonie, ferner die Ecoica von *Beethoven*, eine Symphonie von *R. Schumann*, *Beethoven's* Pastoralsymphonie und die Ouverturen zu Oberon und Leonore mit lebhafter Theilnahme wirksam aus. Der *Zimmermann*'sche Quartettverein liess uns *Haydn's* Dmoll-, *Beethoven's* überschwengliches Cis moll-Quartett, das schöne Gmoll-Quintett von *Mozart*, dessen Fdur-Quartett, *Beethoven's* melodisches Septett und *Spohr's* Nonett mit vielem Interesse hören, das eine solche Auswahl von Meisterwerken erhöhen musste. Die Eleven der königl. Academie der Künste führten eigene musikalische Compositionen für Gesang und Instrumente in der Wohnung ihres verdienstvollen Lehrers MD. *Hugenhagen*, wie auch zwei Symphonieen mit vollem Orchester, von *C. Lührss* und *H. Wichmann* componirt, im kleinern Saale der Singacademie aus, welche viel

Gesellschaft gesehen, hat man sich an uns gewöhnt. Man duldet uns, aber Niemand schenkt uns Aufmerksamkeit, Niemand freuet sich unser. Wir mögen es uns noch so sauer werden lassen, es bleibt ohne Würkung. Ist das nicht verdrüsslich?

2) Wir haben nun einmal vom Schicksal ohne unser Zuthun eine etwas-hervorstechende Bildung erhalten. Wir mögen uns zwingen, wie wir wollen: ausrotten können wir unsre Natur nicht. Es ärgern sich nun die sanftern, heimlichern, blonden Agnesen unter unsern Bekannten, weil sie um unsertwillen noch weniger bemerkt werden, als sonst; weil man auf manches zarte, feine Wort, das sie sagen, gar nicht merkt u. dgl. m. Das thut uns leid, denn wir sind gutherzig; das hat uns (vielleicht durch die Schuld jener heimlichen) bey vielen achtbaren Personen an unserm guten Rufe geschadet, und das ärgert uns, denn wir verdienen es nicht; das hat uns endlich gegründeten Stoff zu unsrer dritten Klage gegeben.

3) Da man leider unsrer in der Gesellschaft gewohnt worden ist, man aber dort immer Etwas haben will, das Lermen macht und Aufsehen: so hat man seit einiger Zeit unsre Stiefschwestern in die schöne Welt gezogen, die uns nun vollends ganz verdunkeln und darniederschlagen. Halten Sie es nicht für Neid und Eifersucht, wenn wir diesen ein sehr schlechtes Lob geben müssen. Sie haben sich vorher nur an den Orten roher Lustigkeit und etwa bey Wachparaden finden lassen; haben da die wildesten Sitten angenommen, können nichts, als lermen, toben, alle Sittsamere beschämen; und doch erlaubt man ihnen jezt fast überall das grosse Wort zu führen, alle Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen — Doch wir wollen nur abbrechen, um auch jeden Schein von Erbitterung zu entfernen.

Aber wohin soll das führen? —

Lassen Sie diese unsre gerechten Klagen an unsre Vormünder gelangen; sie sind an allem Unheil schuld. Wir erbitten — oder, da uns das besser stehet: wir fordern, nichts, als unser Recht. Man soll uns nirgends hinziehen, wohin wir nicht gehören, nicht wollen; man soll uns selten aufführen, und nur da, wo anständige Freude herrscht, und wo wir uns benehmen dürfen, wie unser Naturell es verlangt; und — weil wir doch einmal so viele Mühe darauf gewendet haben auch feinere Manieren uns abzunöthigen — da, wo wir diese, ohne die Agnesen zu erbittern, anbringen können. Doch hier wollen wir noch seltner eingeführt seyn, als dort, eben jener Blondinen wegen, und weil man des Angenommenen noch leichter überdrüssig wird, als des Natürlichen. Wollen unsre Vormünder auch Sie nicht hören, so mögen sie es haben, wenn wir ihnen als verachtete alte Jungfern über dem Halse bleiben, über sie seufzen, oder sie selbst — was jedoch der Himmel verhüten wolle — lächerlich machen.

Ihre
bereitwilligen Dienerinnen,
die Trompeten und Pauken.

5.

Physiognomische Fragmente.

Lichtenberg schrieb physiognomisch-Fragmente über Studentenzöpfe und Schweinschwänze. Er deduzirte die Charaktere der Inhaber beyder gar lustig aus jenen Extremitäten. Es war nur Spass damit, das verstehet sich; obschon er dem Spass eine ernsthafte Wendung gab.

Lavater schrieb physiognomische Fragmente auch über Handschriften der Gelehrten. Er gab zu verstehen, es lasse sich der Charakter der Schreibenden, als Menschen und Gelehrten, gar wohl aus ihren Handschriften abnehmen. Es war ernstlicher gemeynt und hat

Werthvolles enthielten und von guter Vorbildung ihrer Talente zeugten. Das unter Leitung ihres Ehrendirectors Dr. *Frans Liszt* von der Academie für Männergesang veranstaltete Concert zeichnete sich durch das Spiel des berühmten Pianisten und die Mitwirkung der königl. Sänger und Capelle aus. Herr *Liszt* trug auf einem (leider verstimmten) Flügel von gutem Ton das *Mendelssohn*'sche Dmoll-Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, sehr rapid und energisch, jedoch nicht deutlich genug und öfters fehlgreifend vor, was wir bei diesem Virtuosen sonst nicht bemerkten. Eben so haben wir von ihm auch die werthvolle Don Juan-Fantasie schon sicherer ausführen hören, wenn gleich solche auch diesmal zu enthusiastischem Beifall hinriss. Von *Liszt's* schweren, jedoch genialen Gesangcompositionen für Männerstimmen gefiel besonders das Rattenlied aus *Goethe's* Faust durch den characteristischen und präcisen Vortrag der Herren *Mantius*, *Bader*, *Böttticher* und *Zschiesche*. „Das deutsche Vaterland" von *Arndt* enthält in der *Liszt*'schen Composition für vier Solostimmen und Chor, mit überaus starker Orchesterbegleitung, viel originelle Züge des Genie's, überschreitet indess die Liederform, da alle Verse durchcomponirt sind und oft zu gesuchte Modulationen vorkommen, welche den Gesang sehr erschweren. Dennoch macht der wiederkehrende Chorrefrain eine imposante Wirkung. Weniger sprach das *Herwegh*'sche Reiterlied an. Höchst effectuirend wurden die schönen Ouvertüren zu Coriolan von *Beethoven* und Oberon von *C. M. v. Weber*, unter *Liszt's* Leitung, ausgeführt. Auch ein Septett für Männerstimmen aus *Meyerbeer's* Hugenotten bewahrte seinen dramatischen Werth. Mit dem Jägerchor aus Euryanthe schloss das inhaltsreiche, zahlreich besuchte Concert. Zwei Eleven der Hamburger Blindenanstalt, die Sängerin Dem. *Bertha Bruns* und die 13jährige Pianistin Dem. *Pauline Brauns*, liessen sich auf Allerhöchsten Befehl im königl. Opernhause und in einem eignen Concert in der Singacademie mit vieler Theilnahme hören, die sowohl dem unglücklichen Geschick der blinden Mädchen, als ihrem Talent gewidmet war. Dem. *Bruns* besitzt eine frische Sopranstimme von bedeutendem Umfange und reiner Intonation, auch bereits gut geübte Gelaufigkeit. Nur die Gesangmethode könnte natürlicher sein, was an dem Unterricht zu liegen scheint. Die junge Pianistin, Dem. *Brauns*, zeigte kräftigen Anschlag, bewundernswerthe Sicherheit und verhältnissmässige Fertigkeit im Vortrage *Herz*'scher Variationen und einer Fantasie von *Thalberg*. Die Sängerin trug meistens italienische Arien, auch *Beethoven's* Concertscene: Ah! perfido etc. beifällig vor. Die Bemühungen des Directors Prof. *Jülich* um den Unterricht und die Bildung der jungen Damen sind jedenfalls ehrend anzuerkennen. In deren Concert liess sich auch ein Clarinettist von vorzüglichem Ton, der Accessist der königl. Capelle Herr *Schubert* hören.

Die hier seit 1826 bestehende philharmonische Gesellschaft, ein Dilettantenverein von einigen 40 Mitgliedern, welche sich, unter Anleitung eines Violinisten der königl. Capelle (jetzt des Concertmeisters *Ries*, früher des Capellmeisters *Henning* und Violinvirtuosen *Eduard Ritz*, Schülers von *Rode*) im Zusammenspiel von Symphonieen und Ouvertüren üben, auch den Orchesterstamm der Singacademie bei ihren Oratorienaufführungen bilden, liess sich am 19. d. zum erstenmale vor eingeladenen Zuhörern im *Jagor*'schen Saale hören. Die Musikaufführung begann um 1 Uhr Mittags mit einer neuen Ouvertüre zu Ruy-Blas von *Victor Hugo*, componirt von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, in Cmoll, voll Schwung und schöner Durchführung der Motive. Demnächst trug Herr CM. *Ries* ein Violinconcert von *Rode* in Hmoll rein, mit schönem Ton und ganz in der einfach edlen, grossartigen Weise dieses gediegenen Begründers einer soliden Violinschule früherer Zeit vor, welche seit *Paganini's* Erscheinen fast ganz vergessen ist. Um so interessanter war die Wahl dieser Composition, als einer der Stifter der philharmonischen Gesellschaft, *Eduard Ritz*, selbst einer der fähigsten Schüler von *Rode* war. Die heitere Ddur-Symphonie von *J. Haydn* beschloss die musikalische Matinée, im besten Ensemble, präcis und rein ausgeführt. Ein Mittagsmahl der Mitglieder und ihrer Gäste wurde durch scherzhafte Reden und Toaste fröhlich belebt und zeugte von wahrhafter Harmonie des für die Tonkunst wirksamen Vereins.

Von dem verdienstvollen Clavierlehrer *Friedrich Mohs* war am 20. d. im *Jagor*'schen Saale ein Concert für Pianofortemusik veranstaltet, in welchem sich zwei junge, talentvolle Schüler des Concertgebers, *Julius Hesse* und *Gustav Apfelstädt*, in acht Musikstücken, z. B. dem Quintett von *Hummel*, Erlkönig u. s. w., auf zwei Pianoforte's mit Beifall hören liessen. Die jungen Pianisten zeigten guten Anschlag, Sicherheit, gebildeten Vortrag und Fertigkeit. Nur muss die Kraft sich mit den Jahren noch mehr entwickeln. Referent hält übrigens die zu zeitige öffentliche Production noch nicht vollkommen ausgebildeter Zöglinge der ausübenden Kunst nicht immer für fördernd, wenn gleich eine Aufmunterung dienlich ist und die Dreistigkeit durch öffentliches Auftreten vermehrt wird. Auch die Wahl ganz moderner Pianofortecompositionen halten wir nicht für geeignet, die Geschmacksrichtung junger Spieler auf den richtigen Kunstweg zu leiten. —

Hector Berlioz, der Harfenvirtuos *Parish-Alvars* und die Gebrüder *Lewy* aus Wien werden nächstens hier erwartet. Auch soll *Gluck's* Armide mit Dem. *Marx* neu eingeübt in Scene gehen. — Am gestrigen Fastnachtsabende, den 28. v. M., hat im königl. Schlosse ein von dem Könige befohlener Maskenball stattgefunden, zu welchem an 3000 Gäste von allen Ständen, darunter 500 Bürger der Residenz, die Magistratsmitglieder, Stadtverordnete u. s. w. eingeladen sind. Ein elegantes Maskencostüm ist vorgeschrieben. Ein Festspiel, von *Raupach* gedichtet, soll mit Compositionen von *Meyerbeer* versehen und von lebenden Bildern begleitet sein. Die hohen Herrschaften führten selbst Quadrillen auf, so dass die Gäste nur als Zuschauer im weissen Saale erschienen. Das Nähere darüber wird in der Folge noch mitgetheilt werden. —

Frankfurt. Musik vom 1. Januar bis zum 14. März. Die Schwestern *Milanollo* beschlossen ihre Concerte mit

einem dreizehnten für hiesige Arme. Ueber das musikalische Talent dieser liebenswürdigen Kinder hat sich das allgemeine Urtheil schon längst ausgesprochen. Allein sie werden mir von dem Speculationsgeiste ehr- und geldsüchtiger Eltern doch zu sehr im Kreisel getrieben. Da ist keine Erziehung, kein künstlerischer Anhaltepunct mehr, keine Nahrung für den Geist, mit einem Wort nichts für die ästhetische Bildung. Trotz der guten moralischen Natur müssen die Kinder bei solcher Lebensweise physisch und artistisch zu Grunde gehen. Die Kunst wird durch das Virtuosenwesen verschlungen. Es ist jammerschade.

Die humoristisch-musikalische Abendunterhaltung des Herrn *Max Allmann* aus München, wie die grosse musikalisch-declamatorische Soirée der Dem. *Emma Ernst* aus Berlin waren in jeder Beziehung mager und gingen spurlos vorüber. Ein Concert von Werth und Bedeutung aber war das von *Ferdinand Hiller* zum Besten des hiesigen Blinden- und Taubstummen-Instituts, worin der Concertgeber als Orchester- und Liedercomponist und Pianist zugleich auftrat. Neu für uns war seine Ouverture zum Drama Fernando, eine für den Character des Humors etwas complicirte und gelehrte Composition, worin die Pauken das Thema angeben, aber von guter Arbeit. Den 137. Psalm auch von der Composition ihres Gemahls trug Mad. *Hiller* vor. Wie ein Aar über einer Bergkette, schwebt die Stimme dieser majestätischen Frau über dem Orchester. Organ wie Vortrag sind für den Kirchenstyl gemacht, obgleich sie auch im Liede ihre Vorzüge hat. Wenn der deutsche Text nicht immer verständlich, so bedenke man, dass Mad. *Hiller* geborne Italienerin ist, weshalb auch die letzte Scene aus Lucrezia Borgia, und das erste Duett aus Don Juan „Ma qual mai s'offre" zu hören, ein Originalgenuss war. Die Vocalquintetten für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor (eine Erfindung *Hillers*) wurden hier schon öfter vorgetragen, aber noch nie so correct wie diesmal. Mad. *Hiller* sang die Oberstimme, Mitglieder des Liederkranzes begleiteten.

Die fünf Museen gaben mehrere Symphonieen von *Haydn*, *Mozart* und die zweite von *Schnyder von Wartensee*. Zum erstenmal hörten wir die bei Breitkopf und Härtel erschienene von Dr. *Robert Schumann*, mit grossem Interesse executirt und aufgenommen. Originelle Erfindungen, frappante Modulationen, überhaupt ein romantischer Schwung bei gediegener Arbeit sind die hervorstechendsten Tugenden dieses Werkes. Auch *Spohr's* historische Symphonie war uns neu. Wir bewunderten des Meisters philosophischen Ernst, seine tiefe Beschaulichkeit, seine gediegene Form, seinen colossalen Genius, sein Eindringen in den Geist der *Händel*'schen Periode, kurz Alles was man eben unter *Spohr* versteht — aber eben deshalb ist er der Aufgabe die jetzige Musik zu schildern nicht gewachsen, oder vielmehr er ist ihr überwachsen. Sehr beachtenswerthe Details über eben diese Symphonie in früheren Nummern dieser Blätter überheben mich aller weiteren Auseinandersetzung. *C. M. v. Weber's* Aufforderung zum Tanz, von *Berlioz* für Orchester eingerichtet, machte Effect, das ist Alles. *Weber's* Jubelouverture, oft gehört, zieht nichts destoweniger immer an.

Clavierconcerte von *Mendelssohn* trugen die Herren *C. Rosenhain* und *Luts* vor, *Beethoven's* grosse Amoll-Sonate für Piano und Violine *Hiller* und *Wolf*, und Vorträge für Violine und Violoncello die Herren *Posch* und *Beckmühl*. Letzterer ist nebst *Siedentopf* einer der besten Dilettanten auf diesem selten richtig behandelten Instrument. Nebst Lieder von *Speier*, *Kreutzer* und *Gollmick* trug *Pischeck* die von *Esser* componirte Ballade *Uhland's* „Des Sängers Fluch" vor, und erregte wahrhaftige Sensation. Sie wird nächstens bei Schott in Mainz erscheinen, wer sie aber singen will, muss sie auch — vortragen. Ferner sangen die Damen *Capitain* und *Sabine Heinefetter*, die hier gastirte, *Proch*, *Schuberth* und *Donizetti*. Das oben erwähnte *Hiller*'sche Concert wurde in einem dieser Museen fast ganz wiederholt, und somit haben wir eine kurze doch getreue Darstellung der Tendenz und des geistigen Fortschritts einer Anstalt gegeben, worin man noch Gelegenheit hat, gute und neue Musik zu hören. Da das ächte Kunststreben und der bessere Geschmack aus dem cursiven Concertireiben, wo nur ostentatives Bravourwesen herrscht, fast ganz verbannt sind, so bieten unsere Museen dem der Besseres sucht einen wohlthätigen Zufluchtsort dar. Fast aber hätte ich des italienischen Flötisten *Briccialdi* vergessen, dessen vorausgegangener Ruf ihm mehr schädlich als förderlich war. Er überraschte durch sein plötzliches Erscheinen, wie durch sein etwas abentheuerliches Flötenspiel. Sachverständige aber vermissen das Edle im Ton und Vortrag, die Künstlerstufe und Gediegenheit, die allein ein Flötenconcert erträglich machen können.

Die Soiréen der hiesigen Gesangvereine: Liederkranz und Tafel, Orpheus, des Neeb'schen und Sachsenhäuser Vereins waren sehr liederreich und stark besucht. Den Geist, den Fortschritt und Missbrauch derselben habe ich schon einige Male angedeutet, und leider schiesst hier noch immer neben dem Lorbeerreis manch üppig Unkraut auf.

Das Opernrepertoir war folgendes: Puritaner, Figaro, Belisar, Faust, Norma, Montecchi, Richard Löwenherz, Lucrezia Borgia, Freischütz, Regimentstochter, Don Juan, Aschenbrödel, Nachtwandlerin, Die neue Fanchon, der Barbier von Sevilla, und endlich als neu der Cid und Riquiqui. Gäste waren Mad. *Marquard-Segatta* von Breslau, die als Antonina und Kunigunde, und Fräul. *Penz* von Hannover, die als Orsini wenig interessirte; auch Herr *Klein* aus Breslau, der den Sever noch immer nicht auswendig kann, obgleich derselbe mit ihm aufwuchs. Herr *Klein* gibt ein neues und schlagendes Beispiel, dass die besten Mittel ohne Talent hohlen Kornähren gleichen. Fräul. *Sabine Heinefetter* dagegen erregte in jeder letzten Rolle neue Sensation. Sie sang nicht allein die Norma, den Romeo und die Lucrezia, sie stellte sie auch dar, sie gab Originale für Pinsel und Meisel, und bewies, dass das Ingenium ein wahrer Phönix ist. Ihr volles, namentlich in den Mittellönen, glockenähnliches Organ trotzt der Zeit und dem Gebrauch, und die Begeisterung, womit sie vorträgt, versöhnt mit der unverhältnissmässigen Höhe. Es gibt Sängerinnen, die es bis zum letzten Athemzug bleiben. Fräul. *Heinefetter* wird dazu gehören.

Die neuen Opere: der Cid, und Thomas Riquiqui von *Neeb* und *Esser* jetzt näher zu beleuchten, fehlt es mir an Zeit und Raum. Ich gebe deshalb nur die historische Thatsache, dass beide gefielen, der Cid durch seine vorzügliche Besetzung und seine musikalischen Effecte, durch seinen Nimbus und seine Situationen, Riquiqui allein nur durch das Werk selbst, da durch die plötzliche Inopposition der drei Hauptpersonen (Fräul. *Capitain*, die Herren *Nork* und *Hassel*) die Vorstellung gänzlich gestört und zerbröckelt wurde. Fräul. *Capitain* war in der That so krank, dass sie kaum figuriren konnte, und somit hatten wir grösstentheils eine Oper ohne Gesang, der Spannung und der dadurch erzeugten Unsicherheit des ganzen Personals nicht einmal zu gedenken. Dass die Oper dennoch durchgriff, und Künstler wie Laie von der Musik entzückt waren, mag als Beweis von deren Popularität gelten. Der Cid, worin *Chrudinsky* vielleicht einzig dasteht, wurde dreimal hinter einander gegeben, und die Wiederholung des Riquiqui (vielleicht die grösste und anstrengendste Tenor-Buffo-Partie, durch *Nork* besetzt) erwartet man mit Spannung unter günstigeren Auspicien. Die Texte beider Opern von *Carl Gollmick* zu tadeln oder zu loben, sind mir die Hände gebunden. Letztere wird nächstens bei Schott in Mainz erscheinen. *C. G.*

Erfurt. Concertbericht vom 1. September 1842 bis Ende Februar 1843. — Der nachfolgende Bericht über hiesige musikalische Zustände und von mir gehörte musikalische Productionen schliesst sich, da der Monat September nichts an öffentlicher Musik bot, dem des Herrn Dr. *Keferstein* in No. 47 des vorigen Jahrganges dieser Zeitschrift über die in Mitte October 1842 hier gegebenen Concerte an. — Noch im obengenannten Monat gaben *Liszt* und *Rubini* zwei Concerte, das erstere zum Vortheil des Herrn *Pantaleoni*. Dieser Sänger besitzt ein umfangreiches, wohlklingendes und, wie sich von dem Eleven *Rubini's* erwarten lässt, trefflich ausgebildetes Organ. Wenn er indess nicht so gefiel, als man hiernach hätte glauben sollen, so lag dies wohl hauptsächlich daran, dass Herr *Pantaleoni* sich in dem Gebrauche seiner hohen Falsettöne gefällt, und wie es scheint, mehr die Verwunderung, als die Bewunderung des Hörers erregen will. Jede Kunstleistung, die über die von der Natur gegebenen Grenzen hinausgeht, wird nicht selten einen widerlichen, niemals einen angenehmen Eindruck hervorbringen. — Fräul. *Ostergaard*, in deren Stimme etwas Gemüthliches und dem Ohre Wohlthuendes liegt, fand, ohne eine ausgezeichnete Sängerin zu sein, Beifall. — Ueber die enthusiastische Aufnahme *Liszt's* und die ruhigere *Rubini's* von Seiten des sehr zahlreich versammelten Publicums, so wie über Beider Leistungen Ausführlicheres mitzutheilen, ist überflüssig. Am Meisten sprach *Liszt's* Don Juan-Fantasie, weniger, oder vielmehr nicht, die Paraphrase über: „Heil Dir im Siegerkranz" an. *Rubini* begeisterte die Zuhörer durch den Vortrag der herrlichen Ottavio-Arie. — Mad. *Pabst* sang den Erlkönig von *Fr. Schubert* und errang sich, trotz solcher Rivalen, lauten und wohlverdienten Beifall. — Eine Concertouverture von dem Theater-Musik-Director Herrn *Wunderlich* gefiel als solche nicht; als Musikstück an und für sich betrachtet, war dem Componisten weder Fleiss in der Bearbeitung, noch Kenntniss in Anwendung der Tonmittel abzusprechen. — Am 16. Januar gab der ausgezeichnete Violinvirtuos Herr *M. Hauser* aus Wien eine musikalische Soirée. Grösseren Genuss noch, als im Vortrage moderner Bravourcompositionen, gewährte der jugendliche Künstler im Spiele *Beethoven'scher* Sonaten, die er mit Sicherheit und Präcision, mit vollendeter Reinheit, in richtiger Auffassung wiedergab. — Ein in verschiedenen Beziehungen interessantes, von einheimischen Talenten freundlich und erfreulich unterstütztes Concert war das des Herrn Musikdirector *Golde*, am 26. Januar. Das — zu reiche — Programm bot fast nur gediegene, anerkannte Kunstwerke: Sinfonia eroica (vortrefflich executirt), Ouverture zu Iphigenie, Scene und Arie von *Beethoven*, A moll-Concert von *Hummel* u. s. w. Die Clavierpiecen spielte der zwölfjährige Sohn des Concertgebers, *Adolph*. Der Anschlag des Knaben ist kräftig, das Spiel klar und rein, die Fertigkeit im Verhältniss zum Alter ziemlich bedeutend.

Der Erfurter Musikverein brachte in drei Familienconcerten an Symphonieen: von *Spohr* (die Weihe der Töne), von *Reissiger* (B dur), von *Ritter* (No. 2); an Ouverturen: von *Cherubini* (Faniska, Anakreon), von *Mendelssohn-Bartholdy* (Meeresstille und glückliche Fahrt); an andern Tonstücken: Septett und erstes Finale aus Oberon, Scene, Quintett und Chor aus der Oper: „Der Graf von Gleichen" von *C. Eberwein* (klar und ansprechend geschrieben), und mehrere kleinere Gesänge. Mit Solovorträgen traten auf: Herr *Dietrich* (Violoncello), Herr *Peger* (Clarinette), und die Herren *Fuchel* und *Eulenberg* (Violine). Die vorzutragenden Tonstücke sind meistens mit Sorgfalt ausgewählt, und in ihrer Anordnung lässt sich zuweilen eine gewisse Sinnigkeit anerkennen, die dem gewöhnlichen Concertzusammenwürfelungssysteme vortheilhaft entgegensteht. Die Ausführungen, namentlich der Orchesterwerke, sind, mit seltenen Ausnahmen, gut, zuweilen vortrefflich. —

Der Organist *Ritter* veranstaltete vier musikalische Aufführungen, deren einige besonders das historische Interesse an der Musik zu befördern suchten. Vorgetragen wurden: Chorale von *M. Franck* und *P. Speratus*; Motetten von *Rolle*, *Fischer* und *Müller*, Pianofortesonate von *Scheibner* (dieser, so wie die beiden Vorgenannten vor wenigen Jahren in Erfurt verstorben); Fantasieen von *S. Bach*, *Mozart*, *Thalberg* (Op. 42); Trio (Op. 97) und Quintett von *Beethoven*; Symphonie (No. 2) von *Ritter*; Lieder von *Curschmann*, *Schumann* u. A.

Unsere hiesigen, bisher bestandenen musikalischen Institute haben sich um noch einige vermehrt. Ausser den beiden Musik- und Gesangvereinen und deren Liedertafeln besitzen wir eine Liedertafel der Harmoniegesellschaft, einen Liederkranz, und endlich einen Chor, der seine Aufgabe vorzugsweise im Einüben körniger, geistlicher Musik ohne Instrumentalbegleitung findet. Die Liedertafel des Erfurter Musikvereins gab im vorigen Jahre Veranlassung zu einem Sängerfeste auf der Burgruine Gleichen, und durch dieses zu einem „Thüringer

Sängerbunde," der sich im vergangenen Januar zu Gotha constituirte. Unsere übrigen Vereine für Männergesang haben sich diesem Bunde nicht angeschlossen, sondern sind, wozu die gehoffte Ankunft des Königs und der Königin die nächste Veranlassung gab, zu öftern gemeinschaftlichen Aufführungen unter dem Namen „Erfurter Männer-Gesang-Verein" zusammengetreten. Ein hiesiges Blatt spricht sich über die Leistungen dieses Vereines, dessen Dirigent Herr Oberlehrer *Bachfeld* ist, sehr vortheilhaft aus. — *A. G. R.*

Feuilleton.

Aus Nizza wird gemeldet, dass Paganini's Leichnam noch immer nicht begraben ist. Bekanntlich verweigerte ihm die dortige Geistlichkeit das Begräbniss (s. d. Bl., 1841, S. 1047), seine Verwandten beschwerten sich deshalb, der Erzbischof hat das Verfahren des Pfarrers gutgeheissen, und jetzt liegt die Sache zur Entscheidung letzter Instanz in Rom. Der Körper Paganini's ist übrigens einbalsamirt und wird in einem eigens dazu gemietheten kleinen Hause in Nizza aufbewahrt.

Der grossherzogl. Sachsen-Weimarische Capellmeister Chelard hat von der Herzogin von Orleans für eine Composition zur Todtenfeier ihres Gemahls einen goldenen, oben mit einem Brillanten geschmückten Bleistifthalter zum Geschenk erhalten.

Der Componist Lenz hat sich in Lyon angesiedelt; man hofft dass es ihm gelingen werde, unter den zahlreichen Deutschen, welche dort leben, einen Liederkranz zu bilden. Ueberhaupt scheint man in Lyon die deutsche Musik sehr zu lieben, dabei denn auch eine Unzahl deutscher Künstler dort Concerte gibt, obwohl deren Erfolg gewöhnlich das leidige *Multa sunt ora sed panis cantante* ist. In dem neuen Concertsaale Lyons glänzt an der Decke der Name Sebastian Bach's unter den Namen erster Grösse.

Am 1. Januar 1843 zählte das Pariser Conservatorium der Musik dreiundzwanzig Pensionäre, welche zusammen die Summe von 14,304 Franken erhielten.

H. W. Ernst ist von dem Norddeutschen Musikverein zu Hamburg zum Ehrenmitglied ernannt und ihm das Diplom durch den Kapellmeister *Krebs* (den Präses des Instituts) überreicht worden. — Capellmeister *L. Schuberth*, früher in Oldenburg, dann in Riga und Königsberg, jetzt in Hamburg, hat für Uebersendung der zweiten Auflage seines (ersten) Pianoforte-Quartetts von der Grossherzogin von Oldenburg eine kostbare Brillant-Tuchnadel nebst einem schmeichelhaften Schreiben erhalten. — *Alexis Lvoff* in Petersburg wurde von der königl. Academie in London zum Ehrenmitglied ernannt. — Musikdirector *Stegmayer* (früher in Leipzig) ist in Prag als Capellmeister am dortigen Theater angestellt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 21. bis 27. März d. J.

Borchert, T., 2 Gedichte f. 1 Singstimme m. Pfte. Hannover, Nagel. 7½ Ngr.

Bosch, F. A., Prager Kranz-Polka f. d. Pfte. Op. 18. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Burgmüller, F., Morceau élég. p. le Pfte. Op. 26. No. 5. Hannover, Nagel. 7½ Ngr.

Choisi, F. X., Fant. sur Nabucodonosor de Verdi p. le Pfte. Op. 59. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Czerny, C., Petites Fant. fac. et brill. sur motifs de Mercadante p. le Pfte. Op. 722. No. 4. 5. 6. Ebend. à 30 Kr.

Donizetti, C., Romanze u. Duettino: O gedenke an das alte, m. Pfte, neu zur Oper: Belisar. Ebend. 30 Kr.
— Romanze: O hartes Geschick, m. Pfte, neu zur Oper: Belisario. Ebend. 45 Kr.

Dreyschock, A., Variat. p. la main gauche seul p. le Pfte. Op. 22. Prag, Hoffmann. 1 Fl.

Duvernoy, J. B., Petit. Pièces sur des thèmes fav. des Operas de Halevy, Mercadante et Weber p. le Pfte à 4 mains. Op. 118. No. 1—4. à 15 Ngr., à 2 mains à 10 Ngr. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Gutmannsthaler, 3 Polkas p. le Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Halevy, F., Duo fav. de l'Eclair transcrit p. le Pfte. Ebend. 40 Kr.

Hattendorf, F., Schlittenfahrt-Galopp f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Hesselt, A., Wiegenlied p. le Pfte (Gesdur). Wien, Mechetti. 45 Kr.

Hille, C. E., Rondo giocoso sib. d. Bauern-Hochzeitmarsch aus Hans Heiling f. d. Pfte. 1ⁿ Werk. Hannover, Nagel. 13 Ngr.

Hilmar, Fr., 4ᵉ Guirlande d. bel. Polka f. d. Pfte. Op. 5. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Hoschek, A., Gesänge u. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. Wiegenlied. No. 2. Der Gondelier. Ebend. 24 Kr.

Kossmaly, C., 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Hannover, Nagel. 1 Thlr.

Kozwara, G. von, Zanoni-Polka f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Kullak, T., Paraphrases p. le Pfte. No. 3. sur 1 Montecchi et Capuleti 1 Fl. No. 5 sur Lucrezia Borgia 45 Kr. Wien, Mechetti.

Labitzky, J., Mephisto-Galopp, Op. 84. f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Prag, Hoffmann.

Lachner, J., An die Entfernte f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn od. Violl. Op. 23. Ebend. 24 Kr.
— 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldh. od. Violl. Op. 43. No. 1. Liebesglaub 45 Kr. No. 2. Der Ungenannten 38 Kr. Ebend.

Lachner, F., Deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 13—21. Wien, Mechetti. à 20—30 Kr.

Lanner, J., Die Schönbrunner. Walzer. Op. 200. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr. f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Czakan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr. f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leicht. Style 30 Kr. Wien, Haslinger

Liebmann, J., Polonais. p. le Pfte. No. 4. 5. 6. Prag, Hoffmann. à 20 Kr.
— Defilirmarsch u. d. Oper: Marie die Regimentstochter f. d. Pfte. Ebend. 15 Kr.

Liszt, Galopp f. d. Pfte. Breslau, Grosser. 5 Ngr.

Pacchy, H., Cavat. de l'Op.: Il Templario transcrite p. le Pfte. Op. 27. No. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Prager Favorit-Galoppe, Polka u. s. w. f. d. Pfte. No. 91—108. 111 112. Prag, Hoffmann. à 15 Kr.

Prager Musikal. Album. Samml. ausgew. Compositionen f. d. Pfte. No. 1. 3. 4. 5. 7. Ebend. à 20—40 Kr.
— — Samml. ausgew. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. 6. 7. 8. Ebend. à 15—20 Kr.

Schachl, M., Liebingstänze f. d. Pfte. No. 24. 25. 26. Hannover, Nagel. à 5. 10 Ngr.

Schantl u. Sixabeda, Faschings-Telegraph. 3 Polka f. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Thalberg, S., Romance sans Paroles p. le Pfte. Op. 41. Cah. 2. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— 45 deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 25—36. Ebd. à 15—20 Kr.

Tschirch, F., Motette: Gross sind die Werke, f. 4stimm. Männerchor. Op. 5. Part. u. Stimmen. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Ngr.

Vitale, E., Duetti Fles Knapik pro Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. № 14. 1843.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Weimar. Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recension.

Der Herzog von Olonne, komische Oper in drei Acten u. s. w.

(Beschluss.)

Der zweite Act (Scene: Castilien, in der Nähe eines Klosters) beginnt nach kurzem Entreact mit einem Chor der Nonnen, Cmoll, $^4_4$. — Es muss hier die Bemerkung eingeschaltet werden, dass die deutsche Uebertragung, wahrscheinlich aus Localrücksichten, und um die allgemeine Verbreitung der Oper möglich zu machen, Alles, was nur irgend auf das Kloster Bezügliches in diesem Acte vorkommt, sehr zum Nachtheil der Wirkung, weltlich metamorphosirt hat, so dass hier, statt Aebtissin und Nonne, eine Dame Angelika und Mädchen und Frauen aufgeführt werden. Später ist die Verwandlung noch unglücklicher und matter; denn Bianca tritt als junger Doctor verkleidet auf, während das französische Original sie, weit drastischer und in ihren Verlegenheiten weit komischer, als Mönch erscheinen lässt.

Also: Die verwandelten Nonnen flehen, bei fortwährendem Kanonendonner und Kriegsgetümmel, die Gottheit um Schutz und Hilfe an. Die sehr volle, den Kriegstumult bezeichnende Orchesterbegleitung zwingt sie zu ziemlich energischem Ausdruck ihrer Gefühle. Doch sind einige sanftere Mittelsätze auch von demüthiger, flehender Haltung. Der ängstliche, hieher verschlagene Mugnoz ist auf einmal mitten unter ihnen, und theilt ihre Angst. Das Getümmel verhallt endlich, und in einem recht wohlthuenden Andante (Cdur, $^4_4$), schliesst ein frommes Danklied, der heiligen Jungfrau geweiht, diese Scene.

Unter hellem Trompetenschall treten nun die siegesfrohen Franzosen auf, und singen in einem frischen, resoluten, durch kurze, echt französische Rhythmen bezeichneten Chore das Lob des Krieges, die Freuden des Sieges! —

Der Chevalier erscheint mit Bianca; die Letztere verkleidet als Doctor. (Man sehe die obige Bemerkung.) Er interessirt sich, ohne sie zu erkennen, für sie, weil er aus wildem Schlachtgetümmel sie rettete, und weil sie, begreiflich, grosse Aehnlichkeit hat mit jener jungen Unbekannten, die auf ihn einen so starken Eindruck machte, und für deren Bruder sie sich ausgibt. — Man hört Schüsse; Bianca fällt in Ohnmacht, und ihr Geheimniss — ist entdeckt. Es beginnt ein leidenschaftliches Duett. Er fleht mit Wärme um Gegenliebe; sie muss sie ihm, als Gemahlin des Herzogs, versagen. Aber nach dem melodiösen Andante (Esdur, $^4_4$), das eine sehr innige Empfindung athmet, bekommt er, nebst Marsch-Ordre, die Nachricht, dass der Herzog im Kerker gestorben sei. Während ihn die Nachricht von dem Tode des Freundes betrübt, macht sie auf Bianca natürlich einen ganz entgegengesetzten Eindruck, denn sie bin's ja die verhassten Bande, und sie darf nun den Chevalier lieben. Hier hat nun der Uebersetzer (dem überhaupt grosse Vorwürfe gemacht werden müssten, wäre das unser Beruf, und führte es nicht zu weit!) den Fehler begangen, Bianca die Worte in den Mund zu legen: „Gott, o welche Trauerkunde!“ während sie im Original ausruft: Ah, grand Dieu, quelle nouvelle! — und gleich darauf: toute à l'heure enchaînée, et maintenant libre! Wird dies Duett namentlich in seinem aufgeregten Allegro-Satz in Bmoll mit Wärme und gehöriger Nüancirung (zu welcher sich die schönste Veranlassung findet) vorgetragen, und wird besonders die gehörige Bedeutung in die wirksame Wendung nach Bdur gelegt, so muss es zu einem trefflichen Effectstück werden. Was Bianca betrifft, so ist in der zweiten Hälfte dieses Duetts nach dem Sinne der Dichtung nur Veranlassung zu früher Aufregung enthalten, und sie darf sich also durch den Uebersetzungsverstoss nicht irre leiten lassen. (Ihre Freude wird ohnehin bald getrübt, denn die Kunde von dem Tode des Herzogs war falsch.)

Nachdem Bianca, die dem Chevalier schon in dem Duett frohe Hoffnung gab, ihn noch beschworen, sein Leben für sie zu schonen, verlässt sie ihn, und er strömt in einer heiter belebten Cavatine (Bdur, $^4_4$) seine frohe Empfindung aus. Wenn dem Componisten früher auch ähnliche Piecen viel frischer und eigenthümlicher gelungen, so ist doch auch die gegenwärtige ein hübsches, zusagendes Musikstück, und wird dem Sänger Beifall bringen, zumal wenn er zuvor einige unglückliche Accente, wie z. B.:

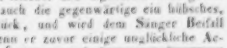

rett Hoff- nung zu- rück u. s. w.

beseitigt hat. — Ueberraschendes Erscheinen des todtgeglaubten Herzogs, der sich durch List befreite. — Der Chevalier eilt in's Treffen; der Herzog hat es besser:

er setzt sich mit den Officieren zur Tafel. Nun beginnt in heitern, kurzen Rhythmen ein fröhlicher, lebhafter Chor in A dur, der Form, wie dem Gedanken nach, ungemein ansprechend. Der Herzog stimmt kräftig mit ein. — La Rose, ein französischer Soldat, dem früher schon der junge Doctor-Mönch einige Scrupel machte, meldet jetzt, dass er denselben in schlimmem Verdacht habe, da er eben heimlich zu den Frauen geschlichen sei. „Führt ihn her!“ ruft der Herzog, und zitternd naht Bianca. — Ein wunderhübscher Ensemble-Satz, einer der wohlthuendsten in der ganzen Oper, beginnt jetzt. Es ist ein Andantino (G dur, $^6_8$) und trefflich geschrieben. — Bianca, die in ihrer peinlichen Ueberraschung den Herzog lebend erblickt, führt in einer sehr anmuthigen Cantilene die Melodie; der Herzog und der Chor, an ihrer Verlegenheit sich weidend, begleiten in kurz abgestossenen Noten ihren Gesang, zuweilen mit ihr auf einigen Ruhepuncten harmonisch verweilend; zuletzt strömen Alle in einfacher, aber voller Harmonie zusammen, und der Satz schliesst mit bester Wirkung. — Der Herzog fordert nun Bianca auf, in ihrer Eigenschaft als Doctor ein Lied zu singen, wie es auf der Schule (!) gebräuchlich sei! Hier tritt nun der Uebelstand und das Ungenügende der — Doctor-Promotion recht grell hervor. Denn das „Halleluja“ in dem Refrain des wirklich sehr characteristischen, gut gedachten Liedes, das in seiner prägnanten Abgeschlossenheit und in seinem komischen Pathos sich vortrefflich ausnimmt, kann nur im Munde des Mönches die beabsichtigte komische Wirkung machen. Wenn Bianca, namentlich in Mönchstracht, es versteht, den drolligen Gegensatz der Situation geschickt hervorzuheben, wenn sie z. B. anfänglich ganz schüchtern intonirt, nach und nach von ihrer mädchenhaften Scheu sich erholt, und endlich, um vollkommen zu täuschen, ihr Halleluja recht keck herausströmen lässt, die Strophe jedesmal mit einem etwas travestirenden, antiken Triller schliesst, so sind wir überzeugt, dass die ganze Scene höchlich interessiren und grosse Heiterkeit verbreiten wird. Das profane parodirende Halleluja des frohen Chores krönt das Ganze, und schliesst es vollständig ab. — Nach Wiederholung des frühern Chores in A dur lassen die Officiere den Herzog mit der armen Bianca allein zurück, und nun folgt eine, für Bianca sehr ängstliche, für die Zuschauer sehr drollige Scene. — Der Herzog weist Bianca ihre Schlafstelle auf dem Feldbett an, und in einem ziemlich ausgesponnenen Duett (A dur, $^4_4$) beginnt nun eine ganze Reihe von Verlegenheiten für die arme Gesangstigte. — Bei der Conception dieses Duetts ist unserm Componisten indess der Genius nicht eben hold gewesen. Der Orchesterfaden, an welchen er in gewohnter und oben bezeichneter Weise seine Parlando's anreiht, ist nicht von besonderem, glücklichem Gespinnst, und der Satz hat etwas Zerstücktes, Gesuchtes. Günstiger gestaltet sich der etwas aufgeregte Mittelsatz in F dur, wovon aber der Hauptgedanke von Donizetti reclamirt werden dürfte. — Nachdem der Herzog die arme Bianca noch mit Pistolen, Cigarren u. s. w. geängstigt hat, forcirt er sie auch noch zum — Gebet. Diese Stelle hat Auber wieder recht sinnig und geschickt behandelt. Die Begleitung hat etwas Eigenthümliches, Einlullendes, und namentlich macht der rasche Wechsel der kleinen und grossen Terz in der gewählten Figur eine recht passende Wirkung. — Natürlich betet Bianca ganz in ihrem Sinne, und deshalb gegen die Wünsche des Herzogs, wodurch sein jedesmaliges: „Amen, so sei's!“ nach den einzelnen Bitten Bianca's eine sehr komische Färbung erhält. — Endlich glaubt sie ihn entschlummert, und will fliehen; aber die drohende Mündung der Pistole hält sie zurück, und in lebhafter Aufregung schliesst das Duett. — Der Chevalier tritt auf; unter gegenseitigen ironischen Andeutungen erfährt nun der Herzog das wahre Geschlecht des Pseudo-Doctors. In einem recht gut gruppirten Terzett (F dur, $^6_8$) spricht jede der handelnden Personen ihre persönliche Ueberraschung aus. Die Situation ist für Bianca peinlich, weil Schweigen und Erklärung Gefahr bringt; die Herren ihrerseits haben beide Grund zum Misstrauen, und es ist daher kein Wunder, dass es zwischen ihnen, trotz ihrer Freundschaft, eben zum Duell kommen soll, als zur rechten Zeit Trompetenschall den Chevalier an seine Pflicht mahnt, und eintretende Officiere die Kampflustigen trennen, indem sie dieselben zu rühmlicherm Kampfe gegen den gemeinsamen Feind in einem lebhaften Chore (B dur, $^2_4$) auffordern. Nun wendet sich der Satz nach B moll, und nach einer kurzen Verständigung wird der persönliche Streit auf passendere Zeit verschoben. — In einem ungemein kräftig gehaltenen und üppig dahinrauschenden Chor, reich an schönen und energischen Zügen, — (z. B. da, wo das Orchester in der unisono auf- und absteigenden B moll-Scala das lang gehaltene *f* aller Singenden umwogt), in diesem Chor vereinigen sich Alle zu heroischer Manifestation ihres Muthes. Der junge Mönch-Doctor hat hier erwünschte Gelegenheit, seinen alleinherrschenden Sopran zu bewähren, da das übrige Ensemble nur aus Männerstimmen besteht. — Wohlthuend ist die Wendung der Modulation nach B dur, die sich erneut, nachdem in einem kurzen Zwischensatze (wieder in B moll) auch der junge Doctor (in der Uebersetzung) aufgefordert wird, bei der nahenden Schlacht die Wunden zu verbinden, während der junge Mönch (im Original) um seinen Segen gebeten wird. Also, wie erwähnt, geht der Satz noch einmal in B dur über, und in kräftigen Accenten schliesst das füllreiche und lebensvolle Musikstück und der zweite Act.

Im dritten Act befinden wir uns am Hofe zu Madrid. — Nach einem recht anmuthigen Entreact, aus der vorhergehenden Arie des Chevalier gebildet, erfahren wir in einem sarkastischen Dialog zwischen dem Herzog und dem Chevalier, dass Beide, von Eifersucht durchglüht, um die Liebe Bianca's (die unterdess Hofdame am Hofe zu Madrid geworden ist) zu werben entschlossen sind. Natürlich ahnt der Herzog nicht von fern, welches Recht er auf ihren Besitz habe. Beide gehen ab. — Bianca erscheint, und zwar im Prachtgewande der Hofdame, und schildert in einer sehr melodiösen Cavatine (Es dur, $^4_4$) die Gefühle ihrer Situation. Diese Cavatine ist so schön und dankbar angelegt, dass die Sängerin sie gewiss für zu kurz erklären wird. Eine etwas nüancirte Wiederholung der letzten sechszehn Tacte dürfte daher ein willkommener Vorschlag sein, was zugleich als pos-

tisches Vergeltungsrecht erscheint, da Auber sich so oft grosse, grausame Striche gefallen lassen muss. Ueberrascht durch Mariquita's Eintritt, bittet sie diese, ihre geheimnissvolle Vermählung um keinen Preis zu verrathen. — Nun beginnen die Liebeswerbungen. Der Chevalier lässt, vom Balcon rechts, ein recht freundliches Ständchen zur Guitarre erklingen. Es bewegt sich in einer sehr ansprechenden Melodie (B dur, $^6_8$), und ist ganz geeignet, eine sonore Tenorstimme geltend zu machen. — Nach einer kurzen Unterbrechung, indem Bianca und Mariquita ihre freudige Theilnahme aussprechen, wendet sich die Harmonie durch einen Trugschluss keck nach Ges dur, und nun lässt, von der andern Seite, in dieser Tonart, aber in der beibehaltenen Melodie des Chevalier, der Herzog ebenfalls, und zwar, durch die Tonart begünstigt, sehr energisch seine Liebeswerbung erklingen. Am Schlusse seiner Strophe geht die Harmonie wieder nach B dur zurück, und nun erscheint das hübsche Motiv erst recht anmuthig, indem beide Liebhaber dasselbe zweistimmig hören lassen. —

Nach einer raschen Modulation nach As dur erschallt auf einmal, als höchste Potenz, in neuem Rhythmus (Allegro, $^4_4$), volle rauschende Musik unter dem Balcon; das ist, wie wir von den Damen erfahren, die Capelle des Königs, der ebenfalls durch diesen eclatanten Beweis seine Huldigung für Bianca ausspricht.

Auf dieser musikalischen Basis von aussen schwebt nun eine sehr brillante, ungemein dankbare Arie der Bianca, die, halb freudig, halb traurig, jedenfalls aber sehr aufgeregt, ihren Gefühlen, wie ihren Rouladen freien Lauf lässt, wozu die Banda und die beiden verliebten Sänger ganz ergötzlich accompagniren. Diese Scene muss, genügend vorgetragen, den schönsten Effect machen.

Nachdem dieses brillante Musikstück verrauscht ist, kommt Bianca, um ihre peinliche Situation zu enden, auf den klugen Einfall, dem Herzog, der bald seine Werbung dringend erneuert, zu erklären, dass sie nie die Huldigungen eines Liebhabers, eher die eines Gemahls annehmen werde. Natürlich muss er dann zuvor seine frühere Verbindung lösen, und dann ist das Ende bald abzusehen.

In einem leicht hingeworfenen, hübnergerechten Duett feiern die Eheleute Mugnoz und Mariquita ihr unverhofftes Wiedersehen. — Bianca kommt hinzu, und da sie fürchtet, Mugnoz möge sie dem Herzoge verrathen, tröstet die schlaue Mariquita sie mit der Eröffnung, sie habe schon ein Mittel, ihren schwatzhaften Eheherrn auf kurze Zeit unschädlich zu machen, in Bereitschaft. Dies Mittel tritt auch bald in der Person des Alcade ein, dem Mariquita den Mugnoz als einen entflohenen Staatsgefangenen bezeichnet hat. Die Musik zu diesen Scenen ist ziemlich gewöhnlicher Art, und trägt den Stempel jener Eile, die gewöhnlich bei der Annäherung der Catastrophe zur blosen Abfertigung wird. — Ehe das Ensemble beginnt, tritt jedoch ein wirksamer, ironischer Zug hervor. — Die beiden Eheleute wiederholen nämlich, obgleich in anderer Tactart, eine Stelle ihres vorhergehenden Duettes, mit den Worten:

Zarte, süsse Liebe! —
Ja die schönsten Triebe
Schafft: Ehstandsglück!

Man kann denken, mit welcher Ueberzeugung der arme Mugnoz diese Worte ausspricht! — Uebrigens ist der nun folgende Satz zu weit ausgesponnen, obgleich der Chor ihn belebt. — Hier können daher, unbetrauert, etwa fünfzig Tacte der vorhergehenden Arie Bianca's zum Opfer fallen! — Denn die komische Wuth des dupirten Mugnoz wird die lang gedehnte, etwas monotone Scene doch nicht hinreichend beleben können. Der Strich ergibt sich fast von selbst, und der gesteigerte Schluss gewinnt dann durch eine Kürzung noch mehr Wirkung.

Nach einem Gespräch Bianca's mit dem Chevalier, der sich ihr förmlich und feierlich als Gemahl antragt, und von dem sie vor der Hand nur Geduld und Vertrauen erbittet, erscheint der Herzog. — Seine Verbindung ist gelöst; es fehlt nur noch die Unterschrift seiner Gemahlin. Bianca scheint am glücklichen Ziele, da wird gemeldet, dass Mugnoz sich auf den Herzog berufe. Dieser will ihn, hier, sogleich sprechen —; Bianca glaubt sich verloren.

Das letzte Finale beginnt, also mit einer ungezwungen herbeigeführten Catastrophe. — Der Herzog will das verhängnissvolle Scheidungs-Document, wie zu seiner Legitimation, an Bianca übergeben, die es mit ängstlicher Hast ergreifen will, da tritt der Chevalier, der die Bedeutung desselben verkennt, dazwischen, und will es vernichten. Diese Scene gestaltet sich zu einem Terzett, nicht eben hervorstechend, aber kurz und bezeichnend. — Es gelingt Bianca, durch leidenschaftliche Ueberredung, das gewichtige Document vom Chevalier wieder zu erhalten, und rasch unterzeichnet sie es, und zwar noch zu rechter Zeit, denn eben tritt Mugnoz ein, und auf die Frage des Herzogs: „Wo ist meine Frau?" deutet Mugnoz auf Bianca, und sagt: Hier, diese ist's! — Allgemeine Bewegung! Aber Bianca singt heiter:

Nein, ich bin es nicht mehr!
Ich unterschrieb die Scheidung hier! —

Alle vereinigen sich in den Worten:

Diese kluge List führte sie an's Ziel,
Und gewonnen ist nun ihr ganzes Spiel!

Musikalisch geschieht dies nun, allerdings etwas auffallend, durch dasselbe Motiv, welches am Schluss des zweiten Actes die Catastrophe der Gefangennehmung des Herzogs bezeichnete, das wir oben skizzirten, und dessen heitere Fassung uns dort etwas frappirte. — Hier ist es allerdings mehr an seinem Platze; aber gut zu heissen ist dieser Doppelgebrauch gewiss nicht. Freilich sind solche Licenzen bei den nicht sehr rigoristischen Franzosen und Italienern nichts Unerhörtes; in deutschen Werken würde die hier gebrauchte, und mit Recht, lebhaft gerügt werden, denn weder in den Worten, noch in der Situation liegt irgend eine (etwa ironische) Beziehung, welche die wiederholte Benutzung jenes Motives veranlassen konnte. — Kurz, die Stelle ist da, und macht hier, musikalisch betrachtet, sogar eine recht gute Wirkung, und nachdem sich der Herzog in einigen gereimten Worten über die Wirkung der Mystification ausgesprochen und Bianca ihm erwidert hat, dass längst ein Anderer ihr Herz besitze, und dass der nominelle Gemahl sich nun mit ihrer Freundschaft begnügen möge —, tritt das besprochene Motiv noch ein Mal, und zwar mit

voller Kraft ein, und in breiten Accorden, mit augmentirten Rhythmen schliesst das Ganze, das freilich kein Meisterwerk genannt werden kann, das aber, mit Berücksichtigung der ausgesprochenen Bedingungen, gut ausgeführt, immer als eine dankenswerthe Bereicherung unseres Repertoirs zu betrachten ist.

Der Clavierauszug ist mit Geschicklichkeit behandelt, die Uebersetzung aber lässt sehr viel zu wünschen übrig! — Wollten doch die Herren Uebersetzer (um mit einem vielleicht nicht überflüssigen Wunsche zu schliessen!) bei ihren Operuübertragungen zuweilen sich entschliessen, lieber auf einen Reim zu verzichten, als durch geschraubte, unklare Constructionen nach dem zweifelhaften Ruhme einer treuen Uebersetzung zu ringen; lieber eine Sylbe dem französischen Original zu entziehen oder hinzuzufügen, als durch falsche Accentuirung, und unmusikalische Worte und Phrasen die Wirkung des Gesanges zu vernichten oder doch zu schwächen.

Am unglücklichsten wird ihr Bestreben sein, wenn sie sich auch nur im Mindesten nach der französischen Betonung der prosodiefremden Franzosen richten wollen, die im ersten Tacte: ä-mour, im nächsten: ä-mour declamiren! — Klarheit der Situation, richtiger musikalischer Accent — das sind die Hauptaufgaben eines Opern-Uebersetzers; möchten wir recht bald ein vollständig gelungenes Werk dieser Art anzuzeigen haben! *M.*

Nachrichten.

Weimar, im Februar 1843. In dem Zeitraume Mitte November 1842 bis Mitte Februar 1843 gab das grossherzogl. Hoftheater folgende musikalische Vorstellungen: Brauer von Preston, Feensee, Postillon von Lonjumeau, Weisse Dame, Zampa, Barbier von Sevilla, Heimliche Heirath, Liebestrank 2 Mal, Nachtlager zu Granada, Schweizerfamilie, Vampyr, Ehepaar aus der alten Zeit, Fanchon, Reisende Student, Rückkehr in's Dörfchen 2 Mal, Chevalier von St. Georges 2 Mal, Diamant des Geisterkönigs 2 Mal, Preciosa, Verschwender. Im December gab man im Capelleoncert einen Theil des Faust von *Radziwill* — und im Januar gab Herr *Hector Berlioz* Concert im Theater.

Neu für Weimar waren: Der Liebestrank von *Donizetti*, Der Chevalier von St. Georges, Der Diamant des Geisterkönigs, Faust, und *H. Bertioz's* Compositionen. Der Liebestrank, eine komische Oper im alten italienischen Geschmack, was das Buch anlangt, mit einer neumodigen italienischen Musik, in der neben mehreren einigermaassen tollen Streichen doch auch viel Gutes ist, an dem man sich wohl erfreuen kann, wenn man billig und unbefangen genug ist, den Italienern zu gestatten, nach ihrem Geschmack zu schreiben — gefiel, aber doch, wie es schien, nur mässig, ungeachtet die Ausführung durchaus lobenswerth war. — Die Musik zum „St. Georges" macht keine Ansprüche und kann sie an ihrem Platze nicht machen, erfüllt jedoch ihren Zweck. — „Der Diamant des Geisterkönigs" hat, wenn das Gedächtniss des Referenten (der das Zauberspiel vor einigen Jahren in Wien sah) ihn nicht trügt, sehr bedeutende Abänderungen in Text und Musik erlitten, und wahrscheinlich auch dadurch gelitten. Es wurde vom Publicum, ungeachtet der herrlichen äussern Ausstattung, ziemlich kalt aufgenommen.

Die originelle, in den meisten Sätzen treffliche Composition zu *Goethe's* Faust von dem auch als Mensch und Künstler hochstehenden Fürsten *Radziwill* ist zu lang, um an einem Abende ausgeführt zu werden, ohne zu ermüden und an Wirkung zu verlieren. Zu richtiger Würdigung des Werks wäre es daher zu wünschen, dass man die höchst achtungswerthe Arbeit auf zweimal, doch an zwei bald aufeinanderfolgenden Abenden vollständig zu Gehör brächte. Man soll dies auch hier beabsichtigt, doch aus verschiedenen Gründen nicht wohl ausführbar gefunden haben. Man gab daher nur so viel, als etwa 2½ Stunden zur Ausführung bedurfte. Die Wahl war mit Sachkenntniss getroffen, die Ausführung aber nicht so präcis und gerundet, wie wir es gewohnt sind. Ob nicht Zeit zu hinreichenden Proben gewesen sei, oder die unsichere, schwankende Direction und das öftere, offenbare Vergreifen der Tempi die Schuld hatte, kann Referent nicht entscheiden. Kurz, das Werk sprach nur in einzelnen Sätzen an. Ob das Ganze, ungekürzt an zwei Abenden vollendet ausgeführt, einen grossen Totaleffect hervorzubringen im Stande sei, wagt Referent ungeachtet der hohen Achtung, die er freudig dem schönen Werke zollt, doch zu bezweifeln, wenn es nicht möglich ist, dasselbe als dramatisches Werk darzustellen.

Das Concert im Theater 25. Januar 1843 des Herrn *Hector Berlioz* brachte zu Gehör im ersten Theile: Episode aus dem Leben eines Künstlers. Fantastische Symphonie in fünf Abtheilungen. Erste Abtheilung: Schwärmerei und Leidenschaft. Zweite Abtheilung: Ein Ball. Dritte Abtheilung: Scene auf dem Lande. Vierte Abtheilung: Gang zum Tode. Fünfte Abtheilung: Traum einer Hexennacht. — Im zweiten Theile: 1) Der junge Bretagnische Schäfer, Romanze mit Orchesterbegleitung. 2) Gang der Pilger, das Abendgebet singend, Fragment von *Harold*, Symphonie mit obligater Viole. 3) Die schöne Reisende, irländische Legende mit Orchesterbegleitung. 4) L'Absence, Melodie mit Begleitung des Pianoforte. 5) Ouverture zum Vehmgericht. — Die Nummern 1, 3, 4 sang Dem. *Recio* aus Paris, Herrn *Berlioz's* Begleiterin — und dass sie sang, war ein tröstlicher Beweis von ihrem und ihres Freundes grossem Vertrauen in die Gutmüthigkeit der Deutschen. Hier täuschte dies Vertrauen auch wirklich nicht, denn Dem. *Recio* wurde sogar nach jedem ihrer drei Gesänge etwas weniges applaudirt. — Ein vollständiges, fest begründetes Urtheil über *Berlioz's* Compositionen ist nach einmaligem Anhören derselben wohl nicht möglich, wenigstens vermag es Referent nicht zu geben, wie er offen gesteht. Worüber er mit sich einig wurde, ist Folgendes. Bei Beurtheilung der Compositionen des Herrn *Berlios* muss man, wenn man gerecht sein will, seine Nationalität nicht allein, sondern auch seine Individualität wohl beachten. Er, der geistreiche Mann, der gelehrte

Musiker, der scharfe Kritiker geht seinen eignen, originellen Weg, und strebt mit Ernst und Ausdauer nach dem, was ihm als das Höchste erscheint. Solches Streben verdient hohe Achtung, auch derer, die seine Richtung nicht für die wahre halten. Er ist originell in der Auffassung, fleissig in der Ausführung und erreicht manche interessante, frappante Instrumentaleffecte, — dass aber dabei nicht wenig Bizarres und Barockes mit unterlaufe, wen könnte das befremden? Mit Aufwand aller ihm zu Gebote stehenden Mittel malt er Gefühle, auch viel Anderes, was sich musikalisch doch wohl nicht füglich malen lässt, z. B. Eifersucht, Sauseln der Baumblatter, Hoffnungen, Vergiften, sogar die Art der Vergiftung, nämlich mit Opium u. v. A. m., — aber er weckt sie nicht, und lässt kalt, indem er weit mehr den Verstand beschäftigt, als das Gemüth anspricht. Seine Musik, in der die Massen vorherrschen, in denen seltene schöne Melodieen und klare Ideen untergehen, versetzt den Zuhörer in eine unbehagliche Stimmung. Armuth an schöner Melodie ist das, was seine Compositionen (selbst die oben genannten drei Gesänge) am Meisten drückt, und diese Armuth wird kaum verdeckt, am Wenigsten aber ersetzt durch überhäufte, oft höchst fremdartige und zuweilen allem bisher Gehörten entgegenstehende Modulation, deren stetes unruhvolles Herumschweifen den Zuhörer in einer oft unangenehmen Spannung erhält und ihm billig zu fordernde Ruhepuncte versagt. Wer noch keine Composition von *Berlioz* kennt (und das sind in Deutschland wohl noch Viele), findet als Facsimile seiner Handschrift einen Gesang „Villanelle" in No. 46, 1842, dieser Zeitung, den Referent als einigen Beweis seiner obigen Ansicht anführt. — Die Ouverture zu den Vehmrichtern ist die einzige Composition von *Berlioz*, die wir mehr als einmal gehört haben — wir hörten sie dreimal. Diese Arbeit, welche durch die verschiedensten öffentlich gegebenen Ansichten über dieselbe ein besonderes Interesse erregt und eine gewisse Berühmtheit erlangt hat, imponirte und enthusiasmirte bei der ersten Ausführung, gefiel nur mässig bei der zweiten, und ging bei der dritten Ausführung kalt und fast spurlos vorüber. Diese unangenehme Erfahrung mag den Referenten entschuldigen, dass er nach einmaligem Anhören anderer Compositionen des Herrn *Berlioz*, dem ein so bedeutender Ruf vorausging, sich doch getraute, ungeachtet der ihm gebührenden hohen Achtung, über manches Eigene des Componisten bestimmter und weniger günstig zu urtheilen, als er sonst vielleicht gewagt haben würde.

Prag. Wir haben in der letztern Zeit durchaus keine Opern-Novitat erhalten, nur wurde zum Vortheile des Herrn *Strakaty* „Così fan tutte," Oper in zwei Acten von *Mozart*, neu in die Scene gesetzt, und die Gastdarstellungen der trefflichen Mad. *Stöckel-Heinefetter* verschafften uns das Vergnügen, auch *Gluck's* grossartige „Iphigenia in Tauris" wieder einmal bewundern zu können. Der Text zu „Così fan tutte" ist ein so erbärmliches dramatisches Rococo, dass die Oper trotz der wunderlieblichen Sachen, die sie enthält, nie mehr recht ansprechen will. Mad. *Podhorsky* sang die Laura trefflich, wie alle *Mozart*'schen Compositionen, welche Dem. *Grosser* (Isabella) weniger zusagen, als die neuern, zumal die französische und mit derselben verwandte Musik. Dem *Rückert*, welche schöne Fortschritte im Gesang, zumal grosse Nettigkeit in der Coloratur an den Tag legt, sang und spielte die Rosine ganz allerliebst, dagegen stand von den Herren kein Einziger auf seinem Platze.

Mad. *Stöckel-Heinefetter* begann den Cyclus ihrer Gastdarstellungen mit dem Romeo in den „Montecchi und Capuleti" und schloss denselben — wahrscheinlich des Gegensatzes willen — mit der Iphigenia. Dazwischen lagen noch: Leonore im „Fidelio" (zweimal), Beatrice in den „Gibellinen in Pisa," und „Norma" (gleichfalls wiederholt). Mad. *Stöckel-Heinefetter* ist im Besitze einer der klangvollsten, reinsten und kräftigsten Stimmen, die sie sorgfältig ausgebildet, und, wenn sie auch keine grosse Coloratur besitzt, so entschädigt sie dafür durch recht dramatischen Ausdruck, der nur, — so wie ihre Bewegungen in Geberden, — oft zu absichtlich und gesucht erscheint. So war z. B. im Romeo (beiläufig gesagt, ihrer schwächsten Rolle, der es an italienischer Glut gebricht) der Moment grossartig, wo sie die Worte: „Du lebst noch!" nur sprach, nicht sang. Aber als Beatrice in den Gibellinen (unstreitig nächst der Iphigenia die vorzüglichste ihrer diesmaligen Leistungen) wiederholte sie diese dramatische Coketterie so oft, dass deren Wirkung verloren gehen musste. Auch kehrt die pitoreske Attitude, in welcher sie dem Publicum den Rücken zuwendet (!), zu oft wieder. Mad. *Stöckel-Heinefetter* hat sich vor gar nichts in Acht zu nehmen, als vor dem zu Viel im Spiel, wodurch oft der Gesang beeinträchtigt wird. So war z. B. in der ersten Vorstellung des Fidelio die Stelle: „Todt' erst sein Weib!" etwas übersturzt, das zweite Mal gelang sie unübertrefflich, und erregte enthusiastischen Beifall. Auch als „Norma" war uns die Künstlerin während ihrer frühern Anwesenheit minder heftig, und daher edler vorgekommen, und es schien fast, als habe sie sich seitdem durch ein grosses Vorbild zu einem Uebermaasse der Leidenschaftlichkeit hinreissen lassen, das, eben weil es ein von Aussen gegebenes ist, ihrer Natur nicht zusagt.

Florestan ist eine der besten Partieen des Herrn *Emminger*. Die Rollen des Rocco und der Marcelline waren mit Herrn *Schütky* und Dem. *Rückert* neu besetzt, welche letztere sich sehr wacker hielt, und auch als Page in den Gibellinen reichen Beifall erntete. Herr *Schütky* passt ganz für den Rocco; nur wäre zu wünschen, dass er sich das Pressen des Tones abgewöhnen möchte, welches dem Klange seiner Stimme so grossen Abbruch thut.

„Iphigenia in Tauris," komische Oper in drei Acten, aus dem Französischen des *Guillard*, Musik von Ritter *Gluck*, hatte Herr *Eduard Kunz* zu seinem Benefice erwählt, und erfreute sich — obschon sich die Liebhaber der heutigen Musik vor den grossen Werken des vorigen Jahrhunderts beinahe fürchten — eines überfüllten Hauses, wozu freilich der Umstand viel beitragen mochte, dass es die letzte Gastdarstellung der Mad. *Stöckel-Heinefetter* war, deren herrliche Stimme hier — zumal in

der eben so erhabenen als melodischen Finale-Arie des zweiten Actes — fast in noch höherem Glanze erschien, als in allen frühern Partieen. Herr *Emminger* sang den Pylades recht wacker, desto weniger passen die Herren *Kuns* und *Strakaty* für die Partieen des Orest und Thoas. Wenn es die Stimmlage zulässt, so dürfte ein Rollentausch nicht unvortheilhaft sein. — Die erste Gastdarstellung der Mad. *Schodel*, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, war Rebecca im „Templer und Jüdin." (Wir werden nach deren Schlusse auf dieselbe zurückkommen.) Dem Vernehmen nach haben wir auf dem neuen Theater einige italienische Opernvorstellungen unter Mitwirkung der Dem. *Francilla Pixis* zu erwarten. „La prigione d'Edimburgo" von *F. Ricci*, und *Puccini's* „Saffo" sollen einstudirt werden. Der zweite theatralische Versuch der Dem. *Pauline Feigel* war Gabriele im „Nachtlager in Granada," die noch weniger Anklang fand, als ihr Aennchen im „Freischütz."

Auch in der böhmischen Oper fanden einige theatralische Versuche Statt, und da Einer oder der Andere der Debutanten vielleicht auch einmal auf die deutsche Bühne herüber wandern dürfte, so halten wir es für unsere Pflicht, eine kurze Erwähnung derselben zu machen. „Das Nachtlager in Granada" war insbesondere dazu erkoren, uns in drei Reprisen drei musikalische Novizen vorzuführen. Dem. *Bolze* gab die Gabriele, Herr *Senft* den Gomez und Herr *Stephan* den Jäger. Der Letztere war der hoffnungsvollste; doch zeigte auch Herr *Senft*, trotz einer sichtlich ungeheueren Angst, eine gute Tenorstimme. Dem. *Bolze* sang ausserdem noch den Benjamin in „Joseph" und den Pagen im „Johann von Paris." Sie hat eine gute Stimme, mit der sie nur zu ökonomisiren trachten muss. Dem. *Tenner*, welche als Agathe im „Freischütz," Prinzessin im „Johann von Paris" und Constanze im „Wasserträger" debütirte, hat eine sehr angenehme weiche, und schon ziemlich wohlgeschulte Stimme, die bei zweckmässigem Studium und sorgfältiger Schonung zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Im „Wasserträger" debütirte zugleich als Dirigent Herr *Stegmayer*, welcher neuerlich als Capellmeister für dieses Theater engagirt wurde, und entsprach vollkommen dem guten Rufe eines wohlerfahrenen Tonkünstlers, der ihm vorangegangen war.

Das erste besuchte Concert der diesjährigen Saison war jenes des Fräul. *Matsak von Ottenburg*, die sich uns als eine junge Sängerin darstellte, welche eine tüchtige italienische Schule erhalten hat. Ihre Intonation ist trefflich, ihre Coloratur rein ausgebildet, und ihr Vortrag geschmackvoll. Ihre Stimme ist ein tiefer Mezzosopran von keiner besondern Kraft, mit besonders guter Tiefe und Mittellage. Die hohen Töne scheinen mehr durch Kunst gewonnen zu sein, und sprechen nur dann leicht an, wenn sie in der Coloratur rasch berührt werden. Fräul. von *Ottenburg* sang zuvörderst eine Cavatine „Tento invan su questo cor" aus der Oper: Odoardo e Gildippe von *Nikolai* (zwar ein deutscher Meister, der sich jedoch so ganz in den modernen italienischen Geschmack versenkt hat, dass er alle Eigenheiten und alle — Fehler desselben besitzt), und die vielbekannte Cavatine aus „Torquato Tasso" von *Donizetti*. „La folle," Romance dramatique von *Albert Grisar*, gesungen von der Concertgeberin mit Begleitung des Pianoforte, fordert einen ganz andern Vortrag, als derjenige ist, den sich die junge Dame in der italienischen Schule erworben hat. Ja es bedarf vielleicht eines mehrjährigen Aufenthalts in Frankreich, um in den Geist der Sprache und der französischen Musik dermassen einzudringen, dass man in diesem Genre etwas Ausgezeichnetes zu leisten vermag. Auffallend ist es, dass Fräul. *von Ottenburg*, obschon eine Deutsche, doch nur zwei italienische und eine französische Composition für ihre Kunstausstellung gewählt hatte!

Herr *Parish-Alvars*, Harfen-Virtuos, gab unter Mitwirkung seiner beiden Schwäger, Herrn *Richard* und *Carl Lewy*, drei Concerte, die beiden ersten im Platteissaale, das dritte im Theater. Herrn *Parish-Alvars* war der Ruf des ersten Harfenvirtuosen vorangegangen, und das ist er in seiner Art auch ganz gewiss. Er vereinigt eine bis auf den höchsten Grad getriebene Technik mit jener Klarheit und Sicherheit, welche auch bei den kühnsten Unternehmungen gar keinem Zweifel am Gelingen Raum gibt, und dem Zuhörer durch die Ruhe beim Genusse denselben erhöht. Dieser ausgezeichnete Künstler vereinigt eine Energie, wie sie selten in der Kunst erscheint, mit der höchsten Zartheit im Gegensatze. Er lässt das Motiv voll und stark erklingen, und umgibt es zugleich mit den schimmerndsten Figuren, deren Vollendung immer Bewunderung erregen muss, doch bleibt das Gefühl unberührt, was auch wohl in der Wahl der Compositionen (meist eigene) liegen mag, die er uns vorführte, — und die fast durchaus nur brillanter Art waren. Auch bedauerten wir, nichts von seinen Orchestercompositionen zu hören, die nach dem Urtheile der Kenner so trefflich und gediegen sein sollen. Herr *Carl Lewy* hat einen schönen Anschlag, Eleganz und eine hübsche Fertigkeit, kann jedoch durchaus nicht zu den ausgezeichneten Pianisten unserer Zeit gezählt werden. Seine Compositionen kann man nach dem Liede nicht beurtheilen; besser gefiel uns das Solostück über Marino Faliero. Herr *Richard Lewy*, der kleine Hornist, eben im Uebergang vom Knaben zum Jünglinge begriffen, unstreitig ein vorzügliches Talent, welches gewiss bald Herr über seine Mangel werden wird, die man ihm aber, je mehr man von ihm hofft, desto aufrichtiger sagen muss, *Richard Lewy* hat, seit seiner letzten Anwesenheit, keine Riesenfortschritte gemacht. Zwar besitzt er grosse Fertigkeit und einen sehr schönen Ton im Piano, dagegen vermisst man in seinen Passagen die Deutlichkeit, und im Forte schmettert der Ton oft posthornartig, wovon die Schuld nur im Ansatze liegt. Auf dem Horn fällt es insbesondere sehr auf, wenn dem Concertspieler das hohe *G* so oft umschlägt. Auch sind die gestopften Töne *A* und *H* fast nie rein, sondern schweben meist über oder unter der eigentlichen Klangstufe.

Wir hörten in diesen drei Concerten Fantasien über fünf italienische und ein deutsches Motiv. Das letzte war aus „Oberon" von *Weber* genommen, jene aus *Rossini's* „Mose" und *Donizetti's* „Lucia di Lammermoor," „Linda di Chamounix" und „Lucrezia Borgia," dann

auch [illegible] guten Grund; das versteht sich ebenfalls, obschon sich dem Ernst eine spasshafte Wendung geben lasst. Das Halten und der Gang der Hand auf dem Papier ist ein Theil des Haltens und Ganges des ganzen Korpers: und wer hatte nicht Erfahrungen in Menge gemacht, dass sich daraus gar Vieles über den Charakter der Menschen, und da dieser von dem Gelehrten und Künstler doch nur in der Idee ganz getrennt ist, auch über den Charakter des Gelehrten oder Künstlers, als solchen, abnehmen lasse?

Ich mochte gar zu gern auch einige physiognomische Fragmente über die Handschriften grosser Komponisten (wie sie Noten schrieben) aufsetzen. Aber es hat die Sache ihr Bedenkliches. Ich will mich also begnügen mit den Fragmenten, und das Physiognomische mögen sich die Leser selbst suchen. Ich suche demnach die Handschrift verschiedener eben so rühmlich bekannter, als — jeder in seinem Fache — nach einem bestimmten Ziel strebender Künstler zu beschreiben. Nur von der ersten Handschrift kann hier die Rede seyn, wo man nur schreibt, um die Sache zu Papiere zu bringen, nicht für Andere, sondern für sich. Die noch lebenden, die ich aufführe, werden es hoffentlich nicht übel nehmen, wenn ich sie nenne. Es geschiehet ja in allen Ehren.

Johann Sebastian Bach schrieb auf starkes Papier und in grossem Format, weit, dick und sehr gross. Lauter dicke und grosse Kopfe: sie stehen da, alle einander so ähnlich, wie eingeschlagene Nägel; lauter dicke und grosse Schwänze, wie Pfähle mit der ausgereckten Hand an der Landstrasse. Uebrigens keineswegs elegant, oft sogar etwas unsauber, schlechte Dinte u. dgl., jedoch fast gar nichts hinein-korrigirt, noch eher radirt.

Mozart schrieb auf Papier, wie es ihm eben zur Hand war, kleine Notenköpfe, aber verhältnissmässig grosse Schwänze. Die Noten sind einander sehr gleich, recht deutlich, ohne alle Abkürzungen, (selbst das f. oder p. schrieb er durch alle Stimmen der breiten Partituren ganz genau bey) nicht selten mit Verbesserungen, wo er denn das eben Geschriebene gleich mit der Hand auswischt, oder das schon Getrocknete mit einem einzigen dicken Kreutz verflammt. Radirt hat er wohl nie. Nachgetragen, eingehenkt hat er schwerlich etwas.

Joseph Haydn schreibt auf sauberes Papier, sehr kleine Notenköpfe und auch dünne Schwänze, alle ziemlich eng zusammengerückt. Die Noten sind einander im Einzelnen etwas ungleich, obschon das Ganze der Hand sich ähnlich bleibt. Sie lesen sich nicht immer gut, auch mag er sich zuweilen der Abkürzungen bedienen. Er hat selten Etwas von dem Geschriebenen zu vertilgen — und dann thut er's sauber und vollständig — öfter etwas einzuhängen und hinzuzusetzen.

Gluck hatte die seltsame Eigenheit, dass er sehr schwer zum Schreiben zu bringen war. Er konnte grosse Kompositionen Note für Note ausarbeiten und lange Zeit Note für Note im Kopfe tragen, ehe er sich entschliessen konnte, sie aufzuschreiben. Kam es aber endlich dazu, so schrieb er sehr sauber, auf grosses und schönes Papier, etwas-grosse Noten und verhältnissmässige Schwänze, alle einander gleich, alles weit, alles sehr genau untergesetzt, keine Abbreviatur, die Ausdruckszeichen durch alle Stimmen ausgeschrieben, selten Vieles, aber oft Weniges verändert, und, wo dies möglich, radirt; nachgetragen weit seltner, als weggelassen.

Hiller schrieb gern, schrieb auf starkes, aber nicht schönes Papier grosse, deutliche, fast elegante Noten, einander sehr gleich, alles genau ausgeschrieben und untergesetzt. Er anderte oft, gern und Vieles, radirte selten, sondern strich aus in grossen, doch fast regelmässigen Kreuzen; setzte im Ganzen sehr selten, aber in einzelnen Stimmen desto öfter hinzu, liess noch öfter ganze Stellen des Ganzen weg,

die Sonate in F, für Pianoforte und Horn von *L. van Beethoven*, vorgetragen von *Richard* und *Carl Lewy*. Unterstützt wurden die Concertgeber im ersten Concert von Dem. *Sänger* und im zweiten von Dem. *Bergauer*. Die erste hatte eine Wahl getroffen, für welche ihre Gesangbildung noch nicht ausreichte, und erntete daher weniger Beifall, als früher. Dem. *Bergauer* hatte bescheidener und glücklicher gewählt.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die bei Ricordi zu Mailand erscheinende Gazzetta Musicale di Milano hat mit 1843 ihr zweites Jahr begonnen. Nebst einigen aus fremden musikalischen Zeitschriften entlehnten Sachen, enthält sie grösstentheils originelle Artikel über die meisten Gegenstände der Musik, im Allerweitesten aber Theaternotizen, überdies jährlich zwölf Musikstücke unter dem Titel: Antologia Classica von ungefähr 150 Seiten. Ist auch eine förmliche musikalische Zeitung in Italien ein äusserst schwieriges, sehr kostspieliges, ja sehr gewagtes Unternehmen, so muss man doch der Ricordi'schen Gazzetta Musicale das Lob ertheilen, dass sie den heutigen ausgearteten musikalischen Geschmack oft zur Zielscheibe nimmt, und ihn nach und nach auf bessere Wege zu leiten sucht. Der Preis dieser jeden Sonntag erscheinenden Zeitschrift ist in Mailand acht Augsburger Gulden jährlich.

In Mainz wurden *Meyerbeer's* Hugenotten mit glänzendem Erfolge zum ersten Mal auf die Bühne gebracht. Die Kräfte der dortigen Oper scheinen zwar für dieses Werk etwas zu schwach zu sein, indessen man that was man konnte, und namentlich war das Orchester, unter *Esser's* Leitung, recht brav.

Am 11. Februar feierte der Gesangverein „Orpheus" zu Frankfurt am Main sein fünftes Stiftungsfest, bei welcher Gelegenheit dem Director Herrn *Jungmann* ein sinnvoll dargebrachten Ehrengeschenk überreicht wurde. Der „Orpheus" ist öffentlicher Anerkennung um so würdiger, da er sich allen gemeinnützigen Bestrebungen bereitwillig anschliesst; erst kürzlich noch hat er in Bornheim ein Concert zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt gegeben, welches gegen 300 Fl. eintrug.

In London hat sich eine Gesellschaft für Nationalmusik gebildet, in deren Versammlungen englische Lieder, schottische Balladen und irische Nationalmelodieen (denen *Thomas Moore* berühmte Texte untergelegt hat) mit einander abwechseln. Man erwartet nun noch einen Barden aus Wales, um für alle Stämme eine musikalische Repräsentation zu haben.

In dem französischen Budjet ist dem Pariser Conservatorium der Musik, vorzüglich wegen der im Musikunterricht eingeführten Verbesserungen, ein vermehrter Zuschuss von 11,500 Fr. ausgesetzt; eben so dem italienischen Theater und dem Theater des Odeon. — Am Conservatorium erhielten bisher diejenigen, welche des Preises würdig erkannt wurden, nur silberne Medaillen; von 1844 an soll der erste Gekrönte eine goldene Medaille, im Werth von 200 Franken, die drei übrigen als zweiten Preis eine silberne erhalten, im Werth von 100 Franken.

Ein Pariser Blatt enthielt neulich bei Gelegenheit der Aufführung von zwei Mozart'schen Motetten einen Artikel, worin es hiess, Mozart's Motetten hätten gar keinen Werth und die kleinste Stelle in Rossini's Stabat mater sei ein religiöser Musik mehr werth, als die ganzen Motetten. — Ein anderes Blatt bemerkte darauf: schon lange seien im Irrenhause zu Charenton zwei Zellen leer, ohne dass man gewusst hätte, für wen sie aufbewahrt würden; jetzt wisse man, dass sie für den Verleger und Redacteur des erstgenannten Blattes gehören.

Spontini hat vom König von Preussen den Orden „pour le mérite" für Wissenschaften und Künste erhalten.

Am 20. Januar wurde in Hamburg, zum Besten der beiden abgebrannten Hauptkirchen, ein Concert gegeben, dessen Reinertrag, nach Abzug sämmtlicher Kosten, 1531 Mark betrug.

Mad. *Anton. Walcher* ist für die Petersburger deutsche Oper vom Juni (n. St.) an engagirt. Ihr Gehalt wird sich gegen 7000 Thaler belaufen.

A. Berlyn in Amsterdam erhielt bei Gelegenheit eines von ihm geleiteten Hofconcertes, worin mehrere Tonstücke von ihm vorgetragen wurden, den niederländischen Ritterorden der Eichenkrone. Er hat ein Oratorium Moses auf Nebo (Text von Dr. *L. Pfeiffer* in Magdeburg), und eine Oper „Die Bergkuppen" vollendet.

Meyerbeer hat von dem Prinzen von Preussen einen kostbaren silbernen, mit Gold und Edelsteinen gezierten Directionsstab zum Geschenk erhalten.

Ein Londoner Künstler, Namens *Higgs*, hat ein kleines Instrument gebaut, das er *Monochord* nennt und das zum Singunterricht sehr gut gebraucht werden kann. Statt dass die Stimmgabel nur einen Ton angibt, gibt das Monochord jeden gewünschten Ton an, und dient überdies vortrefflich zur Erläuterung des Vibrirens und der Theorie der Tonleitung. Dies Instrument ist ein längliches Kästchen von Mahagony, 26 Zoll lang, 2½ Zoll breit, 2½ Zoll hoch. Oben auf der Oberfläche sind die diatonische und chromatische Tonleiter bezeichnet. Ein einzelner Draht ist der Länge nach über einen Steg ausgespannt, und die verschiedenen Töne werden hervorgebracht, wenn man einen dritten Steg, über den der Draht ebenfalls hinweggeht, an der Oberfläche des Instruments hin- und herbewegt.

Ernst ist vom König von Hannover zum Concertmeister ernannt worden, mit der Verpflichtung, jeden Winter einen Monat in Hannover zu verleben. Schon vorher erhielt er vom König von Hannover die goldene Ehrenmedaille für Kunst und Wissenschaft. — Signora *Laura Assandri* (Prima Donna der in Berlin an der Königsstädter Bühne gastirenden italienischen Operngesellschaft) ist zur königl. preuss. Kammersängerin ernannt worden. — *Liszt* hat vom König von Preussen die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Sein ungarischer Ehrensäbel wurde auf Befehl des Königs in die Sammlung der preussischen Armeemärsche aufgenommen.

Am 5. März wurde in Dresden *Gluck's* Armide gegeben. Die Aufführung, unter Capellmeister *Wagner's* Direction, war sehr gut; doch scheint die Aufnahme der Oper etwas kühl gewesen zu sein.

In Dresden starb der an der dasigen Hofbühne angestellte 26jährige Tenorist *Rembold* am Nervenfieber.

Bekanntlich schreibt *Conr. Kreutzer* eine Oper für die Pariser Academie royale, wozu *Scribe* das Buch liefert. Dies Werk hat, noch ehe es angefangen wurden, einen Verleger gefunden, der für Buch und Partitur 10,000 Franken zahlt.

Ebenfalls für die Pariser Academie royale schreibt *Donizetti* eine grosse Oper in fünf Aufzügen, Buch von *Scribe*.

Am 20. Februar wurde in der italienischen Oper zu Paris, zum Benefiz der *Grisi*, *Rossini's* Otello gegeben und brachte eine Einnahme von 12,000 Franken, ausser den vielen der Sängerin gemachten Geschenken. Unter Andern flog aus einer Loge ein Riesenbouquet der schönsten und seltensten Camellien, das man auf mindestens 600 Franken an Werth schätzte. — Uebrigens war die Vorstellung eine ausgezeichnete, namentlich, ausser der Beneficiatin, *Mario* in der Rolle des Otello.

Nach einer in der Wiener Theater-Zeitung enthaltenen statistischen Uebersicht der Leistungen der deutschen Oper im Kärnthnerthortheater zu Wien sind daselbst während eines Zeitraums von 50 Jahren 67 neue deutsche Opern von 30 Componisten zur Aufführung gekommen. Unter diesen sind 13 durchgefallen, 30 haben sich nothdürftig erhalten, und nur 24 haben vollen Erfolg gehabt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 28. März bis 3. April d. J.

Auserlesene Sammlung v. Gesängen f. 1 Bassstimme m. Pfte. No. 61—65. à 20—45 Ngr. Wien, Diabelli u. Comp.

Baumann, A., Gebirgs-Blumen. 6 Lieder in österr. Mundart f. 1 od. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 1 Fl.

— Der Gondelier. Barcarole f. 1 od. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 30 Kr.

Briccialdi, G., Concertino per Flauto con Pfte. Op. 10. Ebend. 1 Fl. 45 Kr.

Czerny, C., Souvenir théâtral. Coll. period. de fant. élegantes etc. p. le Pfte à 4 mains. Op. 247. Cah. 67—69. Donizetti, il Furioso. No. 70—72. Donizetti, Parisina. No. 73—76. Donizetti, Linda di Chamounix à 1 Fl. 45 Kr. — 2 Fl. Ebend.

— Le même p. le Pfte seul. Cah. 73—74. Donizetti, Linda di Chamounix. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

Diabelli, A., Der musikal. Gesellschafter in einsamen Stunden f. 1 Flöte, No. 71, aus l'Puritani. No. 72. Schubert's Lieder. Ebend.

— Mon Plaisir. Ouvrage period. p. le Cashan seul, No. 27, sur l'Puritani. No. 28. L'Elisire d'amore. Ebend. à 45 Kr.

— Musikal. Jugendfreunde. Kleine Pstp. od. neueste Opern f. d. Pfte. Op. 162. Heft 21—24, aus Linda di Chamounix v. Donizetti. Ebend. à 45 Kr. Dazu die Violinstimmen ad lib. à 15 Kr.

— Philomele [illegible]ne Sammt. d. beliebt. Gesänge m. Pfte. No. 621. Wenn ich ein Engel wäre! v. Maspon. Ebend. 30 Kr.

Donizetti, G., Linda di Chamounix, Oper f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebendaselbst. 12 Fl.

— Recit. u. Cav. daraus, Wie blühend strahlt d. Zukunft mir, m. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Ecclesiasticon. Eine Sammt. class. Kirchenmusik in Part. No. 53—55. Gradualien v. M. Haydn. Ebend. à 20—45 Kr.

Geisler, C., Choralmelodieen zu den Kirchengesängen mit Rücksicht auf Sachsen. Zum Gebrauch für Bürger- u. Landschulen. 5te Auflage. Leipzig, Einsiedel. 4 Ngr.

Liehl, G., Wiener Salon-Musik. Period. Werk f. Physharmonica u. Pfte oder 2 Pfte. Op. 51. No. 10. Haydn's 7 Worte des Erlösers am Kreuze. Wien, Diabelli u. Comp. 3 Fl. 45 Kr.

— Le pet. Savoyard. Impromptu sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 97. Ebend. 45 Kr.

Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, komische Oper in Klavierauszug von F. L. Schubert in einzelnen Nummern. 1—16 à 7½ Ngr. — 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

— Ouverture daraus f. d. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Mercy, M. v., Nachtlymne f. 1 Bassstimme m. Pfte. 4tes Werk. Wien, Diabelli u. Comp. 20 Kr.

Prandau, Ch. de, Ouverture hongroise, Op. 24, à gr. Orch. 3 Fl., à 4 mains 1 Fl. Ebend.

Preyer, G., Scherzo f. d. Pfte. Op. 42. Ebend. 30 Kr.

Proch, Frohe Zukunft. Einlage in Cäsar u. Zimmermann f. Sopran m. Pfte. Op. 98. Ebend. 45 Kr.

Reinhold, G., Volksthüml. Melodienbuch v. Liedern u. Volksgesängen. 2te Aufl. Leipzig, Einsiedel. 15 Ngr.

Ricci, F., 3 Pstp. a. Corrado d'Altamura f. Pfte. Wien, Diabelli u. Comp. 2 Fl. 15 Kr.

Schmidt, Johanna, Portrait, Concertsängerin, gez. v. Rust, lithogr. v. Diercks in Düsseldorf. Fol. Bremen, Hampe (Leipzig, Fr. Kistner). Velin 20 Ngr., chin. Pap. 25 Ngr.

Wedemann, W., Praktisches Orgelmagazin. 3te Lieferung. Weimar, Voigt. 15 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Verlornes Ballot.

Unterm 6. December 1842 haben wir durch Fuhrmann Mühlhäuser von hier **F. B. No. 4.** 1 Ballot Musikalien *ll.* 85 an Herrn *Friedrich Hofmeister* in Leipzig verladen, welches bis heute an dem Ort seiner Bestimmung nicht eingetroffen ist. Dasselbe enthält Compositionen von Baumann, Bochsa, Stettmeyer und Scanarelli. Wer darüber Auskunft zu geben im Stande ist, beliebe sich deshalb an obigen Leipziger Haus oder an uns hieher zu wenden, und unseres Danks dafür im Voraus versichert zu sein.

Stuttgart, den 31. März 1843.

Allgemeine Musikhandlung.

Für Deutschlands Männerchöre.

Bei **Joh. André** in Offenbach a. M. ist erschienen:

Der deutsche Sängersaal.

Original-Compositionen für 4 Männerstimmen. 1ste Heft in Partitur 24 Sgr., die Stimmen einzeln zu 4 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen Deutschlands ist zu beziehen:

Angenehme u. leichte Unterhaltungen am Pianoforte.

5ter Jahrgang.

12 Hefte mit Umschlag und Haupttitel zusammen 160 grosse Folioseiten Noten enthaltend.

Subscriptionspreis für den ganzen Jahrgang 2 Thlr., wonach also die Seite noch nicht ½ Sgr. kostet.

Jeden Monat erscheint 1 Heft und wird das Ganze im December a. c. zur Ablieferung fertig.

Das erste Heft wird einzeln mit 6 Ngr. verkauft und enthält ein Potpourri über 15 academische Lieder von Herenz. Die übrigen Hefte enthalten: 8 grosse Potpourri's, verschiedene Rondo's, Divertissements u. s. w. aus den Opern: *Adele de Foix*, von Reissiger; *Die Nacht zu Palussi*, von Penteneder; *Das Nachtlager in Granada*, von Kreutzer; *Catharina Cornaro*, von Lachner; *Lucrezia*, von Lortzing; *Die Krondiamanten* und *Herzog von Olonne*, von Auber; *Linda di Chamounix*, *Die Regimentstochter* und *Les Martyrs*, von Donizetti u. s. w.

Die Arrangements sind von *C. T. Brenner*, *Salomon Burkhardt*, *F. W. Kretschmer* und *J. G. Fröhl*. Sie werden sich durch Leichtigkeit vorzugsweise solchen Clavierspielern empfehlen, welche keine grosse Fertigkeit besitzen, doch sind sie keineswegs für Anfänger bestimmt.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und an alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes versandt:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

☞ *Subscript. Preis Ein Thlr. preuss. Cour.*

So weit der nur noch geringe Vorrath der ersten Auflage reicht, wird dieses Werk zum Subscript.-Preise abgelassen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. № 15. 1843.

Inhalt: Ueber Gambale's Tonschrift und zweckmässigere Einrichtung der Tastatur unseres Claviers. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Prag (Beschluss). Aus Prettin. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber Gambale's Tonschrift und zweckmässigere Einrichtung der Tastatur unseres Claviers.

Von J. M. Romig.

Ueber ein Jahr ist nun verflossen, seit *Gambale* seine „*Riforma musicale*" herausgegeben hat, und obgleich seitdem von diesem Werkchen eine deutsche und eine französische Uebersetzung erschienen ist, scheint doch ein grosser Theil, namentlich der deutschen Musiker mit diesem neuen Systeme der Tonschrift noch ziemlich unbekannt zu sein; wenigstens dürfte dies aus dem Umstande gefolgert werden, dass sich darüber nur erst wenige Stimmen haben öffentlich vernehmen lassen. Wir leben in einer Zeit, die nichts Bestehendes unverändert lässt, die Alles zu reformiren, Alles zu verbessern strebt, und es verdient dieses Streben der Gegenwart Anerkennung, wenn man anders das Wahrwort „*perfectum est sub sole nihil*" nicht zu einem Lügenworte umstempeln will. Warum sollte unsere Notenschrift *allein* das Gepräge der Vollkommenheit an sich tragen? Wahr ist's, Jahrhunderte sind vorübergegangen, und keinem Menschen fiel es ein, das *Fünflinniensystem* unvollkommen zu finden, und noch mag es Viele geben, die aus Respect vor dem Altherkömmlichen bei dem Worte „*Musikalische Reform*" ungläubig den Kopf schütteln und denen vor Schrecken der Laut der Verwunderung in der Kehle erstirbt, wenn man ihnen sagt, dass von nun an alle Schlüssel, Kreuze, Been, Auflösungszeichen, die bisher üblichen Tactarten, endlich alle ganzen, halben, Viertel-, Achtel- u. s. w. Noten abgeschafft und als altmodischer Plunder in die Rustkammer der Vergangenheit werden geworfen werden. Allein alles Das kann für uns kein Motiv sein, das Alte, wenn es auch noch so grosspapalich-ehrwürdig wäre, beizubehalten, wenn wir etwas besseres Neues an dessen Stelle zu setzen haben. Dass aber die Tonschrift einer Verbesserung fähig sei, hat uns *Gambale* äusserst scharfsinnig gezeigt und dargethan. Seine Notenschrift ist einfach, natürlich, schlagend; man möchte sagen, sie ist das *Ei des Columbus*. Die Musik in ihrem seitherigen Gewande erscheint uns nicht als die holde, göttergeborene Muse; sie hat vielmehr das Ansehen einer koketten Dame, einer Hofdame, einer *Schlüsseldame* mit *fünf Schlüsseln*, decorirt mit Orden und Kreuzen, ihr Kleid ist aus Changeant-Stoff, chamäleonartig die Farben wechselnd, von Fis gesehen ganz anders schillernd, als von Ges aus betrachtet — sie selbst, nach dem Aeussern, mehr abstossend als anziehend. Wie ganz anders aber zeigt sie sich in dem ihr von Gambale gegebenen Gewande! Drei Linien, das Tonzeichen, der Punct, die Pause und die *stanghetta*, dies ist der ganze Aufwand von Zeichen, um damit alle und jede Musik, von dem einfachen Brummliedchen des Handwerkers bis zu Thalberg's halsbrecherischesten Passagen, vollkommen verständlich niederzuschreiben. Da braucht man keine Zeichen Behufs der Erhöhung oder Vertiefung um einen sogenannten halben Ton (beiläufig sei bemerkt, dass wir den Ausdruck „halber Ton" für einen *ganzen* sprachlichen Unsinn halten), denn jede Note hat ihre natürliche Geltung in der chromatischen Tonleiter, so dass — die technischen Schwierigkeiten, die das Instrument darbietet, abgerechnet — aus allen Tönen gleich leicht zu spielen ist und ein Musikstück aus Fis dur selbst für den Anfänger sich eben so leicht liest, wie ein anderes aus C dur. Hierzu kommt noch, dass durch Anwendung des zusammengesetzten Rigo, wovon weiter unten gesprochen werden soll, die gestrichelten Noten über und unter den Linienstreifen grösstentheils, und wenn man will, ganz wegfallen können. — Was aber, namentlich bei dem Orgelspieler, das unwiderstehliche Gefühl des augenblicklichsten Aergers erregt, ist die Art und Weise, wie Gambale den Bass bezifferte, des Aergers, darüber nämlich, dass die Gambale'sche Bezifferung nicht schon früher bekannt und er in die Nothwendigkeit versetzt war, bei dem Erlernen des Generalbasses sich durch das heillose Labyrinth der grossen und kleinen Terzen, der falschen und reinen Quinten, der verminderten, grossen und übermässigen Sexten, der grossen Septimen und verminderten Octaven, und wie all dies gelehrte Unwesen heisst, durchzuarbeiten. Nach Gambale unterrichtet, kann jedes Kind von sechs Jahren, welches die Noten und die Tasten des Claviers kennt, bezifferten Bass spielen.

Wir können daher den Wunsch nicht unterdrücken, dass an allen Singanstalten und Musikinstituten die *Gambale*'sche Tonschrift neben der bisher üblichen — die, nicht wegen ihrer Vortrefflichkeit, sondern aus anderen begreiflichen Gründen, nicht sogleich bei Seite geseitzt werden kann — gelehrt und eingeübt werden möge, und

erlauben uns, zum Schlusse noch ein Paar Vorschläge zu machen.

Gambale sagt am Schlusse seines Werkchens: „Siccome poi il nostro scopo è di raggiungere possibilmente il vero utile, senza presumere un' assoluta perfezione, così ci sarà sempre grato se chi crederà avere a proporre delle osservazioni vorra onorarci di analoghi cenni col mezzo di qualche giornale.“ Wir glauben daher unserer Seits die Bescheidenheit gegen diesen bescheidenen Mann nicht zu verletzen, wenn wir sagen, dass der Rigo stromentale in der Art, wie Gambale ihn verzeichnet, einer Verbesserung fähig ist, und diese Verbesserung angebracht zu haben, wenn wir das Mediospazio ein wenig breiter, in die Augen fallender machen, etwa, wie hier nachstehend:

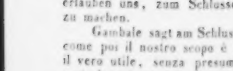

Der Vortheil, den dies gewährt, ist ein doppelter, nämlich 1) bleibt der Rigo an und für sich derselbe, aber die Uebersicht der beiden *Tredicesimen* (Octaven) und folglich auch das Erkennen der Noten wird dadurch wesentlich erleichtert, wie Referent aus eigener Erfahrung versichern kann; 2) lässt sich unter Anwendung dieser Graphik ein zusammengesetzter Rigo bilden, der vorzüglich bei Solo-Concertstücken für solche Instrumente brauchbar ist, welche einen grossen Tonumfang haben, wie z. B. die Violine, das Violoncello u. A. Man wird nämlich einen Rigo aus 9 bis 12 Linien bilden können,

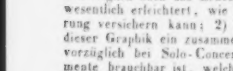

ohne dass das Auge dadurch im Geringsten belästigt wird, und wobei noch überdies die gestrichelten Noten, die für das Auge immer etwas Lästiges haben, grösstentheils vermieden werden können. Insbesondere wird dieser zusammengesetzte Linienstreifen auch bei jenen Orchesterstimmen mit Vortheil angewendet werden können, auf welchen die Stimme für zwei Instrumente, z. B. für den Contrabass und das Violoncell, vereinigt sind.

Der zweite Vorschlag, den wir zu machen haben, gilt der *Einrichtung der Tastatur unseres Claviers*. Die gegenwärtige Einrichtung derselben datirt sich aus einer sehr alten Zeit, aus der Zeit, wo man anfing, den Orgeln durch ihre Aufnahme in die Kirchen eine allgemeine Verbreitung zu verschaffen. Man hatte anfänglich nur sieben oder acht untere Tasten, die diatonische Tonleiter aus C dur. Als sich das Bedürfniss nach den Zwischentönen immer fühlbarer einstellte, wurden diese durch Beifügung der oberen Tasten gewissermaassen eingeflickt und diese ganze Einrichtung auf das Clavier übertragen. Die C-Tonleiter liegt der ganzen Tastatur zu Grunde, sie ist mit dem Rechte der Erstgeburt begünstigt, sie dominirt vor allen übrigen, die gewissermaassen nur ihretwegen da sind; sie ist wie die Hauptfigur eines Gemäldes, um welche die übrigen als Staffage gereiht sind. Sie hat unter allen die leichteste Applicatur, und um über den Günstling das ganze Füllhorn der Bevorzugung auszuschütten, war bisher auch die Notenschrift für die C-Tonleiter die einfachste und leichteste. Dass dieser Vorzug fortbestehe, ist unrecht. Gambale hat bezüglich der Tonschrift allen zwölf Tönen gleiche Rechte eingeräumt. Thun wir nun dieses auch in den übrigen Beziehungen! Dazu findet sich aber beim Clavier ein ganz einfacher Weg. Man richte die Tastatur so ein, *dass auf jede untere Taste eine obere folgt!* Dadurch werden die Töne *C*, *D*, *E*, *Fis*, *Gis* und *B* durch *untere*, dagegen die Töne *Cis*, *Dis*, *F*, *G*, *A* und *H* durch *obere* Tasten repräsentirt. Um das Auge eines Ungeübten nicht in Verlegenheit zu setzen, können die Obertasten der verschiedenen Tredicesimen abwechselnd *weiss* und *schwarz* überlegt werden, eine Einrichtung, für welche die rothen oder blauen Saiten der Harfe eine Analogie darbieten. Die Vortheile, welche aus dieser Construction der Tastatur hervorgehen, sind in die Augen springend; denn

1) wird die Tredicesima (Octave) um eine untere Taste kürzer. Das Kind, welches Clavier spielen lernt, kann die Octave leicht spannen, und erwachsene Virtuosen, welche, wie man zu sagen pflegt, eine Force darein setzen, recht grosse Intervalle zu spannen, und in recht zerstreuter Harmonie zu spielen, können leicht dahin gelangen, zwischen dem Daumen und kleinen Finger anderthalb sogenannte Octaven unterzubringen.

2) Statt dass bisher jede Tonleiter ihre eigenthümliche Applicatur hatte, wornach es also deren *zwölf*, und unter ihnen für den Anfänger manche verwickelte, gab, wird man bei der von uns vorgeschlagenen Einrichtung nur *zwei* haben, je nachdem nämlich der Grundton der Leiter eine untere oder eine obere Taste ist. Eben so verhält es sich mit den Accorden. Dadurch wird eine ungemeine Vereinfachung im Fingersatz erzielt; man denke nur z. B. an die chromatischen Läufe u. dergl.! Alle weissen Noten bezeichnen *untere*, alle schwarzen *obere* Tasten.

Dass der hier gemachte Vorschlag mannichfachen Widerspruch und nur langsamen Eingang finden wird, ist nicht unwahrscheinlich, zumal wenn man bedenkt, dass dadurch alle bisherigen Clavierschulen und Anweisungen zum Pianofortespiel dem grössten Theil ihres Inhalts nach unbrauchbar werden, dass das Clavier eines der verbreitetsten und kostspieligsten Instrumente ist und deshalb in seiner jetzigen Construction nicht sogleich ausser Cours gesetzt werden kann, dass Musiker ex professo und namentlich Claviervirtuosen ein Tonwerkzeug, dessen Behandlung ihnen zur andern Natur geworden ist, nicht gerne mit einem andern vertauschen werden, in welches sie sich erst einstudiren müssen, dass es ferner Leute gibt, die in einem gewissen Alter nichts Neues mehr lernen wollen, dass vielleicht aus diesem Grunde eine gute Zahl Clavierlehrer hart daran gehen wird, die Vorzüge einer verbesserten Claviatur anzuerkennen u. s. w. — Nichts desto weniger sind wir von der Zweckmässigkeit unseres Vorschlags überzeugt und hoffen, des Beifalls aller Unparteiischen um so sicherer sein zu können, als nicht eitle Projectenmacherei, sondern eine Art von Pflichtgefühl, das als gut Erkannte zu verbreiten und gemeinnützig zu machen, uns bei Abfassung dieser Zeilen die Feder geführt hat.

Recension.

Friedrich Kind: Freischützbuch. Leipzig, bei Göschen. 1843.

Weber's Freischütz ist eine Weltoper. Sie ist an zahllosen Orten der alten und neuen Welt mit unermesslichem Beifall unzählige Male gegeben worden, sie hat dadurch ganz unberechenbar auf die musikalische Bildung Tausender gewirkt, sie hat eine neue Epoche in der Opernmusik im Allgemeinen herbeigeführt, die eigentliche romantische Oper datirt sich erst von ihr.

Kind's und Weber's Freischütz ist aber auch eine ächt deutsche Oper. Ja, man kann in gewisser Hinsicht sagen, sie hat in sich selbst die erste in jeder Beziehung rein deutsche *Nationaloper* hingestellt. Die älteren Erscheinungen im Gebiete der deutschen Oper (natürlich ist hier nur von den bedeutenden die Rede) hatten fast alle irgend etwas Fremdartiges, Nichtdeutsches an sich, sei es in der Musik oder in den Büchern. So sind z. B. *Gluck's* grösste Werke in Frankreich und auf französische Bücher componirt; *Beethoven's* Fidelio hat ebenfalls ein aus dem Französischen übertragenes Buch; *Mozart's* Opern sind, mit Ausnahme der Zauberflöte und der Entführung aus dem Serail, sämmtlich auf italienische Libretto's gedichtet; *Spohr's* Opern, zumal aus der Zeit vor Erscheinung des Freischützen, sind gewiss herrliche Werke, jedoch zur Repräsentation einer deutschen *Nationaloper* schwerlich geeignet. Buch und Musik sind gleich wesentliche Bestandtheile einer Oper, beide müssen also deutsch sein, wenn das Werk auf den Ehrentitel eines wahrhaft deutschen Werkes Anspruch machen will, und wir können daher z. B. Lachner's Catharina Cornaro als ein solches nicht anerkennen. Der Freischütz aber ist in Buch und Musik deutsch — nicht in dem Sinne, wie die Franzosen es meinen, wenn sie von der Allemagne vaporeuse, mystérieuse etc. sprechen, sondern in *dem* Sinne, den jeder ächte Deutsche lebendig und begeistert in der Brust trägt. Wir achten und ehren fremde Nationalität, wenn sie sich würdig manifestirt; wir geben aber die unsrige eben so wenig dafür hin, als wir die fremde Kunst, namentlich die ausländische Tonkunst, dafür austauschen möchten.

Bei dieser grossen Bedeutung, welche der Freischütz für die Kunst gewonnen hat, war es gewiss ein glücklicher Gedanke des Dichters dieser Oper, ein „*Freischützbuch*" zu schreiben und darin eine Geschichte dieses Werkes sammt allen darauf bezüglichen interessanten Notizen niederzulegen. — Zwar hätten wir nun gewünscht, dass dies in einer grösseren Ausdehnung geschehen wäre; namentlich scheint uns, als hätte das eigentlich Musikalische etwas mehr berücksichtigt werden können, z. B. durch Aufnahme der bedeutenderen musikalischen Beurtheilungen, welche über den Freischützen erschienen sind, durch Aufführung derjenigen Bühnen und Bühnenkünstler, welche die Oper am Besten darstellten u. s. w. Hieran hätten sich die Nachrichten über die Schicksale der Oper im Auslande, namentlich in Frankreich, anschliessen lassen, statt dass sie S. 234 nur in einer kurzen Anmerkung und dann S. 272 in einer blosen Aufzählung der Uebersetzungen des Freischützen in fremde Sprachen abgefertigt werden. (Beiläufig sei hier erwähnt, dass die Aufführung des Freischützen auf dem russischen Theater zu St. Petersburg durch die dortige Censur verboten wurde.) Auch vermisst man die Angabe, wann und wo die Oper — Buch, Clavierauszug, hauptsächlichste Arrangements u. s. w. — im Druck erschienen ist. Indessen sind diese, wenn man sie so nennen will, Mangel erklärlich; der Dichter ist nicht musikalisch im eigentlichen Sinne (S. 117), er wollte mehr den poetischen Theil hervortreten lassen als den musikalischen — und das Buch ist trotz dem auch vom musikalischen Standpuncte aus betrachtet von grossem Interesse. Geben wir eine kurze Beschreibung seines Inhaltes.

Der *erste Abschnitt* enthält den vollständigen Text der Oper, und zwar als „Ausgabe letzter Hand." Es finden sich darin auch wieder die beiden ersten Scenen (zwischen dem Eremiten und Agathen), welche Weber nicht componirt hat. Nur widerstrebend gab der Dichter ihre Weglassung zu, und es ist nicht zu leugnen, dass sie zur bessern Abrundung des Ganzen und namentlich zur Motivirung des Schlusses der Oper sehr viel beitragen würden. Der Eremit erscheint jetzt offenbar nur wie ein Deus ex machina, was er nach des Dichters Absicht durchaus nicht sein soll. Weber's Grund zur Weglassung der beiden Scenen war: weil dadurch zwei erste Bassisten in der Oper nöthig würden, die auf vielen Theatern nicht zu finden sein möchten.

Von S. 65 an folgt unter dem Titel: „Schöpfungsgeschichte des Freischützen. Biographische Novelle" — ein sehr anziehender Aufsatz, der zugleich einen kurzen Abriss von der Lebensgeschichte des Dichters enthält, versteht sich: vorzugsweise mit Hinblick auf die „Jägerbraut," wie die Oper zuerst heissen sollte. Wohlthuend ist die Frische, die edle Einfachheit und Natürlichkeit, welche durch diese Schilderungen weht, und wer Friedrich Kind auch sonst noch nicht kennen sollte, der müsste ihn aus dieser geist- und gemüthvollen Skizze lieb gewinnen. — Wir haben uns hier nur an das musikalisch Interessante zu halten und fügen daher aus der Jugendgeschichte des Dichters nur noch den Umstand bei, dass seine erste Knabenliebe eine Försterstochter, Malchen, vom Kuhthurme bei Leipzig war, welche ihm später bei dem Aennchen im Freischützen vorschwebte; nur hat ihm nach seiner Aeusserung S. 77 Weber dies lebhafte frische Forstkind durch eine zu soubrettenartige Auffassung in Etwas verdorben. Ein Tadel, mit dem wir nicht ganz einverstanden sind; gerade das lebhafte frische Forstkind guckt und lacht uns aus allen ihren Gesangnummern anmuthig entgegen, während wir von einer Soubrette wenig oder nichts darin zu entdecken vermögen. — Im Jahre 1816 lernten sich Kind und Weber kennen und wurden schnell Freunde. Sogleich forderte auch der Componist den „kaum die Noten kennenden" Dichter auf, ihm ein Operubuch zu schreiben. Nach manchem Suchen und Verwerfen wurde Apel's Freischütz (aus dem ersten Bändchen des von Apel und Laun herausgegebenen „Gespensterbuches"); gewählt; bald hatte der Dichter seine Arbeit vollendet, die ihm

Weber mit 20 Ducaten bezahlte. — Wie bekannt, wurde die Oper am 15. Juni 1821 zum ersten Male in Berlin aufgeführt; eben so bekannt ist ihr an's Unglaubliche grenzender Erfolg. Weber's Name flog von Ort zu Ort. So erfreulich dies nun ist, so schmerzlich wird man auf der andern Seite durch die Wahrnehmung berührt, dass auch bei dieser Oper sich durch die Erfahrung bewährte, wie schlimm der Operndichter in Deutschland daran ist. Gewiss ist der Ruhm, den Weber durch seine Musik erwarb, ein vollkommen verdienter; ist es wohl aber gerecht, dass man das ganze Verdienst eben nur seiner Musik zuschreibt und die Vortrefflichkeit des Gedichts entweder ableugnete oder gar nicht erwähnte, höchstens es nur so nebenhin berührte? Mit einem schlechten oder auch nur mittelmässigen Buche hätte selbst Weber's Musik nicht diesen Eingang gefunden; warum also den Dichter nicht mit demselben Lorbeer schmücken, wie den Komponisten?

„Was wär' Maria ohne Kind?"

Weber selbst schreibt, gleich nach der ersten Aufführung seines Werkes, an Kind (S. 162): „Welchen Dank, mein theurer Kind, bin ich Ihnen für diese herrliche Dichtung schuldig. Zu welcher Mannichfaltigkeit gaben Sie mir Anlass, und wie freudig konnte sich meine Seele über Ihre herrlichen, tief empfundenen Verse ergiessen. Ich umarme Sie wahrhaft gerührt in Gedanken und bringe Ihnen einen der schönen Kränze mit, deren Empfang ich nur Ihrer Muse verdanke, und den Sie zu denen früher schon in grosser Zahl errungenen hängen müssen." — Wurde also des Dichters Verdienst nicht gebührend anerkannt, so ist ihm doch wohl mindestens ein angemessener pecuniärer Vortheil davon zu Theil geworden? Man höre: Dem Dichter hat der Freischütz nichts eingebracht, als, ausser den oben erwähnten zwanzig Ducaten vom Componisten und dem Honorar von vier *rechtmässigen* Druckauflagen *), nach der 50- und 200. Aufführung in Berlin jedesmal 100 Thlr. von der dortigen Intendanz. — Ein erbauliches Probchen von dem Verfahren deutscher Theaterintendanzen gegen deutsche Dichter kann man S. 132 nachlesen. Es ist dies die alte Klage, auf welche man aber immer wieder zurückkommen muss, wie Cato im römischen Senat auf Carthago's Zerstörung. Wie anders ist hierin der französische Theater-Dichter und Componist gestellt! Vielleicht, dass in Sachsen etwas zur Abhülfe jenes Missverhältnisses geschieht; bekanntlich liegt den jetzt versammelten Ständen eine Petition um Herbeiführung eines geordneten Rechtszustandes in dieser Hinsicht vor. — — In der spätern Zeit erhaltete die Freundschaft zwischen Kind und Weber, mehr, wie es scheint, in Folge von Zwischenträgereien, als durch Weber's Schuld, obwohl auch dieser bei mehreren Gelegenheiten eine gewisse Eigenmächtigkeit und Rücksichtslosigkeit gegen den Dichter bewies. So unterblieben denn auch weitere gemeinschaftliche Arbeiten des Dichters und Componisten, z. B. die schon verabredete Oper: der Cid **). — Erst kurz vor Weber's Abreise nach London erfolgte wieder eine Annäherung, und wir theilen hierüber nachfolgenden Brief Weber's an Kind mit. Letzterer hatte nämlich dem Componisten zu seinem Geburtstage Glück gewünscht, worauf Weber am 19. December 1825 antwortete:

Selbst hoher Meister! Innigst verehrter Freund!

Wie soll ich Ihnen ausdrücken, wie innig bewegt und unendlich erfreut Sie mich heute haben. — Ja, das ist ganz das alte Herz meines so hoch verehrten, herzlich geliebten Kind's, — schönere Gabe, beglückendere, konnte mir heute nicht geboten werden, und ich nehme sie mit vollem und treuem Herzen an, als einen glücklichen, Freude und Segen verkündenden Vorboten der künftigen Zeit. Wir sind ja leider nicht viele, die es redlich meinen mit der Kunst und dem Menschen, lasst uns also ja in Einigkeit und Liebe zusammen stehen, und so mit freudiger Beruhigung, einer auf des andern Vertrauen und Herz gestützt, in's Leben hinein wallen. Nicht wahr? ich darf auch sagen: Amen! so geschehe Es!?

Ich umarme Sie mit Dank und Freude erfüllter Seele.

Immer und immer

Ihr

Weber.

Welch schöner Erguss eines edlen Herzens! — Aus dem Schlusse dieses Abschnittes erfährt man, dass *Kind* noch zwei Operngedichte fertig da liegen hat, in Bezug auf welche er sich zu dem Ausrufe gedrungen fühlt: „Ist kein Weber da?" Es sind: „*Die Unterirdischen*," und: „*Die Braut auf Matarai oder die Südseefahrer*" (nach Captain Bligh und Byron). —

Die *dritte Abtheilung* des Werkes bilden 43 Originalbriefe an den Dichter in Betreff des Freischützen, darunter 37 von Weber. Sie enthalten manches Interessante, gestatten jedoch keinen Auszug und müssen daher im Buche selbst nachgelesen werden. Der oben mitgetheilte ist als Weber's Facsimile dem Werke beigelegt. — Darauf folgt (*vierter Abschnitt*) eine Reihe von Gedichten, theils vom Verfasser an Weber, theils von Dritten an die beiden Schöpfer der Oper gerichtet. Es befinden sich darunter auch zwei Uebersetzungen in's Lateinische, die eine des Brautjungferchores, die andere des Caspar'schen Trinkliedes. Beide sind recht gelungen.

In dem *fünften Abschnitte* erhalten wir „Erläuterungen aus Sprache und Geschichte," meist auf die dem Freischützen zu Grunde liegende Sage bezüglich. —

Wir scheiden von dem liebenswürdigen Dichter des Freischützen mit dem Ausdrucke herzlichen Dankes für

*) Wie bedeutend mag bei dem Freischützen der — durchaus unrechtmässige — Erlös der Theaterdirectionen aus den Textbüchern sein, die doch offenbar Nachdruck sind.

**) Noch ehe der Freischütz auf die Bühne kam, hatten Beide Mehreres gemeinschaftlich gearbeitet, d. h. Kind das Gedicht, Weber die Musik. So z. B. die Lobeshymne beim Regierungsjubiläum des Königs Friedrich August III., ferner das Festspiel: „Der Weinberg an der Elbe" u. m. A. Die grosse Oper Alcindor, welche Kind zur Vermählungsfeier des damaligen Prinzen Friedrich, jetzigen Königs von Sachsen, geschrieben hatte und welche Weber componiren sollte, gelangte nicht dazu, weil man sich höchsten Orts anders besann und zu jener Feier statt der Oper ein grosses Concert gab. — Noch sei hier bemerkt, dass Kind im Jahr 1819 ein Liederspiel: „Die Liebesgabe" dichtete, welches der Prinz Anton, nachheriger König von Sachsen, selbst componirte und in Pillnitz aufführen liess. —

diese seine werthvolle Gabe und mit der Hoffnung, es werde seine Aeusserung über „dies sein literarisches Testament" (S. 138) nicht so buchstäblich zu verstehen sein.

Beigegeben ist dem Buche August Apel's Schattenriss. — Die äussere Ausstattung ist anständig; die wenigen Druckfehler sind leicht zu verbessern. Zu S. 264 (No. 10) bemerken wir, dass Haydn's „Sieben Worte am Kreuz" ursprünglich allerdings, als eine Art Symphonie, blos für Instrumente geschrieben sind; die einzelnen Sätze wurden zwischen den von dem Geistlichen zu sprechenden sieben Worten selbst ausgeführt. Erst später bearbeitete ein Domherr in Passau einen deutschen Text zu der Haydn'schen Musik, und in dieser Form ist das Werk allgemeiner bekannt geworden.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Das Concert des Cäcilien-Vereins brachte nebst *Beethoven's* Hymnus aus der ersten Messe, einem Singquartett von *Mendelssohn-Bartholdy*: Frühlingslied, *Schumann's* Zigeunerchor, das Hussitenlied u. s. w. auch zwei heimische Novitäten, nämlich von dem Director des Vereins Herrn *Deutsch* eine Romanze in E dur, und Allegro in C dur, dessen Wiederholung verlangt wurde, und die neueste Composition unseres *J. F. Kittl*, ein grosses Trio in C moll für Pianoforte, Violine und Violoncello, welches eine so interessante Erscheinung ist, dass hier einige Details darüber folgen müssen. Der erste Satz (Allegro, $^4_4$) beginnt mit einer einfach düstern Melodie, welche das Violoncello, nur wenig vom Pianoforte unterstützt, vorträgt; bald nimmt sie die Violine auf, die Begleitung wird immer bewegter, der Character immer mehr der eines heftigen Unmuths, bis die zweite Idee (Es dur), deren Hauptphrase das Violoncello der Violine nach zwei Takten nachahmt, gleichsam begütigend und kosend eintritt; aber auch diese muss einem leidhafteren Drangen weichen, und mit sehr wirksamer Steigerung schliesst der erste Theil in Es dur. Die Repetition wird energisch, blos durch einmaligen Anschlagen des Dominantenaccordes auf *G*, und eben so der zweite Theil durch den Dominantenaccord auf *C* eingeleitet. Hier wird nach kurzem Berühren von F moll die zweite Idee in Des dur von Violine und Violoncello aufgenommen, welche sie, immer leidenschaftlicher werdend, durch mehrere Tonarten, unter Arpeggienbegleitung des Claviers, imitirend verfolgen, bis sehr überraschend die erste Hauptidee, einfach begleitet, düster in Es moll eintritt; dieses nachahmende Spiel mit dem Hauptthema wiederholt sich in B moll, worauf der im ersten Theile die beiden Hauptideen verbindende Zwischensatz, auch hier, natürlich durch andere Modulation, das zweite Thema, nunmehr in C dur, herbeiführt, an das sich eine sehr effectvolle Coda in C moll anreiht, worin das erste Motiv, von den beiden Streichinstrumenten vereint vorgetragen, von dem Pianoforte mit Achtelfiguren umspielt wird; zum Schlusse lässt das Violoncello noch einmal die erste Idee morendo nachklingen, und mit ein Paar kräftig angeschlagenen Accorden endigt der erste Satz. Das Scherzo (Es dur, $^4_4$) bildet einen freundlichen Gegensatz zu dem ersten Stücke. Mild heiter beginnend steigert es sich bis zu einer fast muthwilligen Leichtigkeit, ohne jedoch die Grenze des Schönen zu überschreiten. Auch das Trio, As dur, das sehr sanft mit einer saugbaren Melodie der Violine, die nach einigen Takten das Violoncello imitirt, anfangt, zeigt stellenweise einen Anflug der keckern Laune des Scherzo. Nach dem da Capo des Letzteren bringt eine kleine Coda noch eine Reminiscenz an das Trio. Vielleicht die ansprechendste Nummer des Ganzen ist die auf das Scherzo folgende Romanze in As dur. Auch hier tritt das Violoncello, das der Componist sehr begünstigt hat, mit der Hauptidee, einer sehr reizenden Melodie, zuerst auf, die Violine wiederholt sie. Ein kleines Zwischensätzchen des Claviers in Es dur, welches das Violoncello auf Tactweite in der Octave nachahmt, leitet in eine Art minore über, welches nach raschen Modulationen wieder in die erste Idee in A dur einlenkt, die sich mit immer reicherer Begleitung, mehrmals wiederholt, und unter versenden Arpeggien des Claviers schliesst. Das Finale (C moll) ist wieder leidenschaftlich, der überraschend eintretende heroische Durs atz scheint vergeblich den finstern Unmuth bekämpfen zu wollen, und nach sehr detaillirter Ausführung in zweitheiliger Form schliesst dieser letzte Satz eben so düster, wie das Ganze begonnen hat, indem auch hier, wie im ersten Satze, das Violoncello das erste Thema des Finales zum Schlusse absterbend ertönen lässt. Im Durchführungssatze des letzten Stückes, das im doppelten Contrapunct in der Octave gearbeitet ist, fiel uns auf, dass ein so erfahrener Componist, wie Herr *Kittl*, sich der kahlen diatonischen Tonleiter bediente; auch schien uns der Uebergang aus dem Durchführungssatze in das Hauptthema etwas schwer verständlich. Wenn übrigens noch eine Rüge an dem Werke zu machen wäre, so ist es, dass das Pianoforte trotz vieler und schwerer Passagen im ersten und dritten Satze der Violine und dem Violoncell zu sehr untergeordnet ist. „Herr *Kittl*," sagt der kenntnissvolle Beurtheiler dieses Trio in der Bohemia, „mache die Pianisten ja nicht böse, er versöhne sie, und erfreue uns bald mit einem zweiten Trio." Diesen Wunsch unterschreiben wir aus vollem Herzen. Die Aufführung kann nicht sehr gelungen genannt werden. Das Pianoforte liess in der Reinheit Manches zu wünschen übrig, und auch den Violinspieler haben wir schon viel besser spielen hören. — Wenn die Concerte, welche für wohlthätige Zwecke veranstaltet werden, den schlimmen Ruf haben, an die berühmte Xenie zu erinnern, so haben die beiden musikalischen Academieen, welche die Herren *Kittl* und *Horn* und Mad. *Stöckl-Heinefetter* für die nothleidenden Bewohner des Erzgebirges veranstalteten, ein Paar erfreuliche Ausnahmen von der Regel gemacht. In dem ersten erschienen zwei sehr begabte Dilettanten, Fräul. *Anna Wander von Grünwald* und Fräul. *Mary Schreiner*, welche zuvörderst das Briefduett aus *Mozart's* „Figaro" trotz der natürlichen Befangenheit eines ersten Debüts sehr befriedigend vortrugen. In der Cavatine

von *Rubini*, gesungen von Frl. *Grünwald*, sprach die Sängerin mehr als die Composition an. Nach drei Volksliedern von *H. Heine*, in Musik gesetzt von *Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Frl. *Bergauer* und *Müller*, den Herren *Wanieck* und *Kossarowsky*, Mitgliedern des Cäcilienvereins, war das letzte Sologesangstück die Cavatine aus „Lucrezia Borgia," vorgetragen von Frl. *Scheinert*, und den Schluss machte ein Männerchor, von den Mitgliedern des Cäcilienvereins gesungen. Frl. *Grünwald* besitzt einen ausgezeichnet schönen, schon ziemlich ausgebildeten Mezzosopran, und auch Frl. *Scheinert* hat eine kräftige Stimme, und bereits mehr Schule als die erstere, eine schöne Coloratur (besonders den Triller) und viel Geschmack im Vortrage. Zwei Concertisten, die Herren *Grund* und *Neswadba* überraschten ebenfalls auf eine sehr angenehme Art. Der Erstere, obschon er sich nur als Liebhaber der Tonkunst gewidmet hat, zeigte sich doch als ausgezeichneter und geschmackvoller Pianofortespieler und trug insbesondere die Triller-Etude von *Dohler* (welche er wiederholen musste) sehr gut vor. In dem „Souvenir d'amour" von *Dreyschock* wäre in den Figuren, welche die Melodie umspielen, noch etwas mehr Klarheit zu wünschen gewesen, welcher Mangel wohl nur der Befangenheit des ersten Auftretens vor dem grossen Publicum zuzurechnen ist. Herr *Neswadba* zeigte sich in den Variationen für die Violine über das Lied: „Herzeleid," componirt und vorgetragen von ihm selbst, als einen Violinspieler, dem man eine glänzende Zukunft prophezeihen kann. Obschon er auf einem sehr schlechten Instrumente spielte, war doch jeder Ton, auch in der schwindelndsten Höhe, glockenrein, vorzüglich entfaltete er in dem Tremolo (das er repetiren musste) eine ganz ausserordentliche Fertigkeit. Nur Eines möchten wir ihm rathen, sich vor dem Doliciren in Acht zu nehmen, welches besonders in der Variation in Doppelgriffen störend auffiel.

Wo möglich noch interessanter war das Concert der Mad. *Stöckl-Heinefetter*, welche mit dem Erlkönig von *Schubert* einen wahren Furoreum von Beifall erregte. Wir haben dieses zauberische Lied schon von manchen ausgezeichneten Künstlernaturen gehört, doch übertraf die Leistung der Mad. *Stöckl-Heinefetter* alle bishern auf die wunderbarste Weise, und überraschend war die Art, wie sie die einzelnen Gestalten und Zustände auseinandersetzte, grossartig die Steigerung des Effectes, so dass der Enthusiasmus schon nach den Worten: „Erlkönig hat mir ein Leides gethan!" unwillkührlich losbrach. Am Schlusse dreimal verlangt, wiederholte sie den ganzen Erlkönig, und wurde dann noch dreimal gerufen. Unser ausgezeichneter Pianist und Tondichter Herr *Siegmund Goldschmidt* hatte die Pianofortebegleitung übernommen, und entfaltete darin seine Tiefe des Gefühls und das Eingehen in den Geist des Tonstücks. Seine treffliche erste Ouverture (schon öfter in Concerten gehört und auch von uns bereits besprochen) bildete den Prolog der zweiten Abtheilung, und fand abermals die verdiente Anerkennung und Theilnahme. Ausserdem sang Mad. *Stöckl-Heinefetter* noch die zweite Aria der Gräfin aus Figaro's Hochzeit, dann eine Ballade mit Harfe, aus der Oper: „Der Zigeunerin Warnung" von *Benedict*, und Lied: „Gar fröhlich kann ich scheiden" von *Thalberg* (welches sie ebenfalls repetiren musste), zum Schlusse aber ein Terzett aus der Oper: „La Straniera" von *Bellini* mit den Herrn *Emminger* und *Haas*.

Das Conservatorium der Musik, welches sonst gewöhnlich im Laufe des Winters drei Concerte zu geben pflegte, veranstaltete diesmal statt den ersten eine Vorstellung des *Mozart*'schen „Figaro" in italienischer Sprache, welche abermals um die Mittagsstunde im Theater Statt fand und trotz der erhöhten Eintrittspreise ein in allen Räumen bis zum Paradiese hinauf sehr volles Haus zeigte. Die Vorstellung entsprach zwar allerdings den Forderungen, die man an derlei jugendliche Talente machen kann, doch blieb sie im Ganzen hinter der des „Don Giovanni" im vorigen Jahre zurück. Wir müssen zuerst Herrn *Gordigiani* (Conte Almaviva) nennen, der sich nicht allein wieder als tüchtiger Sänger und Schauspieler bewährte, und mit Stimmmitteln, welche der Grösse und Bauart des Ganzen nicht zusagen, Bedeutendes wirkte, sondern auch als Regisseur, je als Seele des Ganzen, der jedem der einzelnen jungen Mitglieder seine Rolle einstudirt hatte, darf es nicht vergessen werden, und wir glauben, dass Herr *Stöger* nicht übel thäte, wenn er den Versuch machte, Herrn *Gordigiani* als Regisseur für die Oper zu gewinnen. Dem. *Ludmilla Stolz* zeigte (als Susanna) schöne Fortschritte seit ihrer letzten öffentlichen Erscheinung, und sang nicht allein ihre Partie brav, sondern stellte sie auch mit recht viel Humor dar. Dem. *Fanny Stolz* (Contessa) war sichtlich leidend, und soll, dem Vernehmen nach, gezwungen sein, den Gesang für einige Zeit auszusetzen. Dem Frl. *Anna von Riese* (Cherubino) wurde das erste Debüt noch dadurch erschwert, dass dieses in Inexpressibles Statt finden musste; doch sang sie ihre beiden Arietten mit vielem Gefühl, und scheint sich vorzüglich für das tragische Fach zu eignen. Auch Dem. *Margot* trug ihre kleine Partie (Marcellina) mit kräftiger Stimme vor. Die Herren *Vogel* (Figaro) und *Schikky* (Bartolo) standen weniger an ihrem Platze, als im „Don Giovanni," und Basilio und Antonio waren so sehr Anfänger, dass man noch gar kein Urtheil über ihr Talent aussprechen kann.

Sehr erfreulich war es allen Liebhabern der Kammermusik, dass die Herren *Mildner*, längst als Concertspieler bekannt, der sich aber auch in diesem Fache trefflich bewährte (erste Violine, *Würth* (secondo), *Bohnert* und *Fischer* (Violoncell) und *Bartak* (Viola) die Abonnements-Quartetten des verstorbenen Prof. *Pixis* (und zwar zum Vortheile seiner hinterlassenen Familie) fortsetzten, und wie gewöhnlich die Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Spohr*, *Beethoven*, *Onslow* u. s. w. mit den neuesten Producten hiesiger Tonsetzer abwechseln liessen. Unter den vorzüglich gelungenen Leistungen der diesjährigen drei Quartettabende muss das *Spohr*'sche G dur-Quartett genannt werden. Minder befriedigend war das *Haydn*'sche in C dur mit der Volkshymne, wobei der Humor fehlte, vielleicht zur Belangenheit, da es die erste Nummer des ersten Abends war. Das zweite wurde sehr humoristisch vorgetragen. In *Beethoven*'s

F dur-Quartett ging der erste Satz und das Scherzo etwas zu raub; dasselbe gilt von dem *Mozart*'schen Quartett in C dur. Von heimischen Producten hörten wir eine Reprise des *Veit*'schen Quintett's in G dur, und ein zweites Quartett vom Herrn Capellmeister *Franz Skraup*, das wir als interessante Novität etwas ausführlicher besprechen wollen. Das Quartett beginnt mit einem düstern Adagio, C moll, dessen Hauptfiguren im ersten Tacte die erste Violine allein bringt, der sich dann die andern Instrumente anschliessen; nach einer kurzen Führung leitet es in ein Allegretto (C moll, $^6/_8$) über, dessen erstes Motiv piano beginnt, und das zweitemal mit voller Kraft der Instrumente gebracht wird; auf dieses folgt nach einem kurzen thematisch gearbeiteten Zwischensatz die zweite Hauptidee, anfangs mild freundlich in Es dur, wendet sich aber nach mehreren Tacten, dem elegischen Character des ersten Motivs folgend, verdüsternd nach Es moll, und leitet, nachdem sie sich wieder nach B dur erhoben hat, die Wiederholung des ersten Theiles ein. Im zweiten Theile beginnt, nachdem das Hauptthema nur flüchtig berührt wurde, ein sehr effectvoll steigender Durchführungssatz, dessen Motiv dem erwähnten Zwischensatze im ersten Theil zwischen der ersten und zweiten Idee entlehnt ist. Von einer sehr schönen Wirkung ist es, dass der Componiteur nach dem leidenschaftlichen und düstern Mittelsatze nicht gleich das elegische erste Thema wieder aufnimmt, sondern die gewöhnliche Form umkehrt, und die zweite Hauptidee in C dur zuerst bringt, an die sich das erste Thema in C moll mit einer kurzen Coda anreiht und heftig aufbrausend den ersten Satz schliesst. (In der eben berührten Abweichung von der gewöhnlichen Form scheinen die Herrn *Skraup* und *Kittl*, wahrscheinlich ohne dass einer des andern Arbeit kannte, derselben glücklichen Idee gefolgt zu sein.) Die folgende Nummer ist ein sanft ernstes Andante, As dur, C, mit vier Variationen. Die erste mit brillanten Triolenfiguren für die erste Violine, die zweite bringt das Thema in der Viola, nur wenig von der ersten Violine umspielt; die dritte ist ein einfach gehaltenes Minore, dagegen ist die vierte wieder auszeichnend für die erste Violine, in 32. Figuren feurig bewegt gehalten, senkt sich aber in einer angehängten Coda zur Ruhe und schliesst verhauchend. Das Scherzo, Es dur, $^3/_4$, hat den Character einer halb unterdrückten Heftigkeit, die sich nur einmal im zweiten Theil bis zu einem leichten Scherze mildert. Das Trio, As dur, trägt den Stempel einer Heiterkeit, die unserer Ansicht nach nicht so ganz zu der edlen elegischen Haltung der frühern Sätze passt, und dies rührt hauptsächlich daher, dass in dasselbe ein böhmisches Nationallied verwebt ist, das einen zu walzerartigen Rhythmus hat. Vielleicht wählte es der Componiteur gerade wegen einer Anspielung in dem Texte desselben, „to neni ted" jako jindy" *); denn sonst hätten ihm die böhmischen Nationallieder eine reiche Auswahl zur Verarbeitung weit geeigneterer Melodieen dargeboten. Das Thema des Finales ist stürmisch, beinahe mehr für Orchestereffect geeignet, der milde Gegensatz tritt nur selten heraus, und wird von der bewegten Figuration stets zu neuem Aufstürmen fortgerissen. Die ganze Nummer ist etwas kurz. Unserer Meinung nach hätte das letzte Stück durch eine breitere Haltung, und dadurch, dass der mildernden zweiten Idee mehr Raum, sich auszusprechen, und auch ein Platz im Durchführungssatze gegönnt worden wäre, noch gewonnen; auch hätte dies dem heftig erregten Hauptgedanken noch besser zur Folie gedient. Möge der geschätzte Componist diese Einwürfe nur als eine individuelle Ansicht aufnehmen, vielleicht sagt gerade diese Form, die er gewählt hat, Andern mehr zu. Sein neues Werk ist jedenfalls eine höchst achtungswerthe Erscheinung in dieser Musikgattung. Es zeigt sich darin, und namentlich in den beiden ersten Sätzen ein geläuterter Geschmack, genaue Kenntniss des Effectes und eine Gewandtheit und Sicherheit in der Form, die den erfahrenen Componisten beurkunden. Für geübtere Spieler ist dieses Quartett eine sehr dankbare, wenn gleich nicht leichte Aufgabe, und es wäre sehr zu wünschen, dass es bald der Oeffentlichkeit übergeben würde.

*) Es ist jetzt auch so wie sonst.

Ein Krebsschaden der Literatur und Tonkunst sind hier, wie überall die producirenden Dilettanti, welche selbst mit dem schwächsten Talente ausgerüstet, oft im entschiedensten Ueberfluss an Verstandesmangel, wenn sie nur ein Paar Tacte auf dem Clavier hämmern können, sich niedersetzen, und im Schweiss ihres Angesichtes nicht nur eine — Tondichtung zusammenstoppeln, sondern, sobald diese von ein Paar guten Freunden, die eben so wenig, oder wo möglich, noch weniger von dem Wesen der Kunst verstehen, applaudirt worden, sich, im Vorgefühl des Künstlerbewusstseins, auch dem Publicum aufdrängen. So wird man sogar in Instituten, deren eigentlicher Zweck es doch ist, nur classische Musik aufzuführen, mit Jäger- und Räuberchören, Gelegenheitscompositionen zu Ständchen, Clavier-Impromptus und Liedern beimgesucht, deren Wirkungskreis überall früher als im Concertsaale zu suchen und zu finden wäre.

Prettin, den 8. März. Am 4. d. M. wurde durch Herrn *Schulze* aus Paulinzelle eine neue Orgel mit 28 Stimmen in unserer Stadtkirche vollendet. Herr MD. *Bach* aus Berlin hatte freundlichst und mit höchster Uneigennützigkeit die Revision übernommen, fand im Laufe derselben das Werk, was Ton und Mechanik anbetrifft, überraschend ausgezeichnet, und erfreute den stets grübelnden, kühnen und unternehmenden Künstler mit Beweisen von vollständiger Anerkennung und Bewunderung. Die Orgel hat, bei nur 29° Wind, im vollen Werke eine Kraft, die man bei ältern Werken nur mit 40—50 Stimmen zu erhalten gewohnt ist; dabei ist der Ton vollkommen weich und edel, und wird bei Anwendung der höchsten Kraft nie unangenehm.

Nachmittags erfreute uns Herr MD. *Bach* ganz unerwartet mit dem Verlangen, ein Stündchen „an der schönen Orgel zu schwelgen." Raum war noch Zeit zu gewinnen, die zunächst wohnenden Kunstfreunde im Orte hiervon zu benachrichtigen, und leider nur ein kleiner Kreis hatte das Glück, diesem seltnen Orgelconcerte beizuwohnen. Zuerst trug Herr MD. *Bach* die Dorico-

Toccata von *Seb. Bach* auf eigenthümliche, einnige Weise mit abwechselnden Manualen vor. Alles Folgende war freier Fantasieergruss des rühmlichst bekannten Meisters in der Kunst des Orgelspiels; es sei nur erlaubt, kürzlich daraus hervorzuheben: 1) Andante für Flötenstimmen; 2) grosse Fantasie mit allen Künsten des classischen, brillanten Spiels, und 3) Trio mit kunstvoll verarbeiteten, wunderliebl[ichen] Themen, worin die nie geahneten Zauber der ausgezeichnetsten *Schulze*'schen Stimmen, als: der Gambe, des Salicionals, Geigenprinzipals und der Flöte trav. im reinsten Lichte vorgeführt wurden. Auch Tags darauf, beim Einweihungsfeste, hatte Herr MD. *Bach* freundlichst das Spiel übernommen, und überzeugte die zahlreiche Gemeinde und viele, durch seinen Namen, und das *Schulze*'sche Meisterwerk herbeigezogene Fremde durch sein herrliches Spiel von dem unschätzbaren Werthe einer guten Orgel für die Kirche.

Disposition der Orgel zu Prettin.

I. *Hauptwerk.*

1) Principal 8′ von reinem Zinn im Prospect.
2) Bordun 16′.
3) Bordun 32′ von *g* an.
4) Hohlflöte 8′.
5) Gambe 8′.
6) Gedact 8′.
7) Quinte 6′.
8) Octave 4′ von Zinn.
9) Quinte und Octave 3′ und 2′ auf einem Stocke.
10) Mixtur 3fach 2′ (enge Mensur).
11) Mixtur 3fach 2′ (weite Mensur).

II. *Oberwerk.*

1) Principal 4′ im Prospect.
2) Liebl. Gedact 16′.
3) Liebl. Gedact 8′.
4) Geigen-Principal 8′.
5) Salicional 8′.
6) Flauto traverso 8′ gebohrt.
7) Gedact 4′.
8) Quinte 3′.
9) Octave 2′.

III. *Pedal.*

1) Subbass 16′.
2) Posaune 16′ { m. einschlagenden Zungen; 3) Posaune 32′ { Körper v. Zink.
4) Violon 16′.
5) Violon 8′.
6) Octavbass 8′.
7) Gedactbass 8′.

IV. *Nebenzüge.*

1) Manualcoppel.
2) Pedalcoppel.
3) Calcant.-Zug.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 4. *bis* 10. *April d. J.*

Auswahl vorz. Musikwerke in gebund. Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. 2te Abtheilung. 3s Liefer. Berlin, Trautwein u. Comp. Subscr.-Pr. 10 Sgr.

Beethoven, L. v., Sehnsuchts-, Hoffnungs- u. Schmerzens-Walzer f. d. Pfte. 2e Aufl. Leipzig, Klemm. 5 Ngr.

Brunner, C. F., Prakt. Pianofortesch[ule], Op. 12, in 2 Abtheilungen. Ebend. à 1 Thlr.

— Jugendlust. Leichte Tänze f. Pfte m. Fingersatz. Op. 13. 2s Heft. Ebend. 7½ Ngr.

Datzauer, J. J. F., Heures de Loisir. 12 Pièces brill., fac. et instruct. tirées des Opéras favorites p. 2 Violles. Op. 166. Ebend. 1 Thlr.

Enckhausen, H., 3e Rondo giocoso f. d. Pfte. Op. 60. Hannover, Nagel. 17½ Ngr.

Ficker, F., Ständchen. Schlummre ruhig, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Leipzig, Klemm. 12½ Ngr.

Haydn, J., Quat. p. 2 V., A. et Vcelle. Part. No. 40. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. Subscr.-Pr. 15 Sgr.

Hille, C. E., Rondo giocoso üb. d. Bauernhochzeitmarsch a. Hans Heiling f. d. Pfte. Op. 1. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

Riel, A., 3 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcell. Op. 12. Ebd. 20 Ngr.

— — Elegie f. d. Klarinette m. Pfte. Op. 13. Ebend. 12½ Ngr.

Löschhorn, A., Loreley. Etude de conc. p. le Pfte. Op. 6. Berlin, Paez. 15 Ngr.

M., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Sondershausen, Mannicke. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.

Minoja, A., 24 leichte Solfeggi f. d. Altst. ungearb. m. Pfte. 2 Hefte. Leipzig, Klemm. à 1 Thlr.

Mozart-Album zum Besten d. Mozart-Denkmals. 1e Abtheil. mehrst. Gesänge 2 Thlr. 2e Abtheil. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte 1 Thlr. 20 Ngr. 3e Abtheil. f. d. Pfte allein 1 Thlr. 5 Ngr. Braunschweig, Spehr.

Mozart's Denkmal zu Salzburg, lithogr. v. Giere. Ebend. 20 Ngr.

Nehling, A., Choralbuch vierstimmig bearb. m. Beziffer[ung] u. einfachen Zwischenspielen. 60e Werk. Magdeburg, Creutz'sche Buchhandlung. 2 Thlr.

Nowakowski, W., Samml. russ. Nationallieder u. Tänz. in Form v. Potpourris f. d. Pfte allein. No. 1. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Pohlenz, Aug., Portrait v. Schlick. Folio. Leipzig, Hartung. Chin. Papier 1 Thlr. Weiss Papier 22½ Ngr.

Romberg, C., Jakutengrab. Lied f. 1 Basst. m. Pfte u. Vcell. Op. 8. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Sammlung, neueste, beliebt. Contretänze f. d. Pfte. 4s Heft. Leipzig, Klemm. 7½ Ngr.

Sängerhalle, deutsche, f. 1 Singst. m. Pfte. No. 9. Kalliwoda, In der Schenke f. Bass. No. 10. Methfessel, Mein Herz ich will dich fragen. f. Sopran à 10 Ngr. Braunschweig, Spehr.

Schmitz, L. A., Liebeslied f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Faber. 16 Kr.

— Rheinweinlied v. Herwegh f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 18 Kr.

Silcher, F., 12 deutsche Volkslieder m. Melodieen. Op. 32. 4s Heft. Tübingen, Fues. 15 Ngr.

Titl, A. E., Frage. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 33. (Als Beilage z. W. M. Zeitung.) Wien, Mechetti. 30 Kr.

Wolf, J. C. L., Preis-Trio f. Pfte, Violine u. Vcell. Mannheim, Hecket. 2 Thlr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Carl Paez** in Berlin erschienen so eben:

Löschhorn, A., Loreley. Etude de Concert p. Piano. Op. 6. 15 Sgr.

Romberg, Cipriano, Jakutengrab. Lied für Bass oder Bariton mit Piano und Violoncelle. Op. 8. 20 Sgr.

Nowakowski, W., Sammlung russischer National-Lieder in Form von Potpourri's für Piano. Heft I. (Mit schöner Vignette.) 20 Sgr.

Moeser, C., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: L'Ambassadrice d'Auber pour Violon avec Orchestre. Op. 9. 2½ Thlr.

— — Idem avec Piano. 1½ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

und schrieb, nach Verhältnis der Grösse, sehr eng.

Zumsteeg schrieb auf so kleines Format, als die Gattung der Musik, in welcher er eben arbeitete, es nur zuliess, etwas-kleine, einander ganz gleiche Noten, nicht nur sauber und reinlich, sondern elegant und sehr hübsch ins Auge fallend, ohne Abkürzung, alles genau untergesezt, viele Veränderungen, bald durch Zusetzen, bald durch Wegstreichen, am öftersten durch Verbessern einzelner Stimmen. Er liess aber die erste Handschrift selten unter die Leute kommen, sondern schrieb seine Kompositionen vorher ins Reine, und zwar that er das selbst.

Damit mag es genug seyn, obschon ich gern auch die Handschriften von Naumann, Philipp Eman. Bach, Schulz, Reichard, Kirnberger, Winter, Beethoven und Andern anführen möchte, die sämmtlich mir sehr charakteristisch zu seyn scheinen. Aber nichts darf weniger in die Länge gesponnen werden, als ein Scherz. Hier wurde ich aufhören, wenn mich nicht meine prosaische Ehrlichkeit genirte. Diese zwingt mir das Bekenntnis ab: *ich habe nie eine einzige Note von der Hand der Angeführten gesehen*, sondern, wie es wohl auch Lavatern nicht selten ergangen ist, die Schilderung nach dem Bilde verfasset, das ich von dem ganzen Wesen jener Männer *in mir* habe, so dass, was etwa zutrift, nicht aus diesen heraus-, sondern in sie hineingelesen worden. Ich möchte aber wohl wissen, ob ich glücklich gerathen habe, oder ob mir's gegangen sey, wie Lavatern in der bekannten Historie mit dem Mordbrenner. Dafür wollt' ich auch, wenn ich fehl geschossen, mich nicht drehen und wenden, wie er, um Recht zu behalten, sondern ganz ehrlich gestehen, es sey nur ein Spiel gewesen und ich verstehe das Spiel nicht einmal recht.

4.

Eine sehr einfältige Fabel

für diejenigen, welche sie ungeht.

Ein Mann besass ein grosses Erbgut mit weiten Flächen unangebauten Bodens. Das Gut war abgesondert von den Besitzungen Anderer, gränzte aber doch mit ihnen zusammen. Der Mann war von seinen Nachbaren sehr verschieden gesinnet, folgte seinem Kopfe im Anbau der Haide, was ganz recht war, bekümmerte sich aber um die Andern gar nicht, was nicht ganz recht war.

Er grub seinen Boden um, und säete und pflanzte nichts, als Kartoffeln, Krauthäupter, Birnen u. dgl., was zur Leibes-Nahrung und Nothdurft gehört, und sich leicht in Geld setzen liess. Sein Sohn, der zuweilen um die Güter der Nachbarn schlich, bat ihn, doch auch einige hübsche Blumen zu pflanzen, und eine Laube zu flechten, wo sie wenigstens nach vollbrachter Arbeit die Milch zum Abendessen beym herrlichen Untergang der Sonne verzehren möchten. Der rein-nützliche Mann wies ihn hart ab, und sahe nicht nach der Sonne, sondern nur nach seinen Kartoffeln. Er brachte aber 'was vor sich, der Mann; hernach legte er sich hin und starb, mit vielem Verdruss.

Der Sohn, keine so vollendete Realität, bestellete den einen Theil des Bodens, wie sein Vater, aber den andern bestimmte er seiner Freude. Er umzäunte ihn besonders, machte sich nicht eben kunstgerechte, aber ziemlich-artige Partien, schattige Alleen von Akazien, blühende Lauben von Jelänger,elieber, gelbe Gänge und schwarze Rabatten, wohin er hübsche Blumen und auch manche Leckerey für den Gaumen pflanzte. Er genoss das alles, nach des Tages Last und Hitze, mit Weib und Kind, und delute sich mit unbeschreiblichem Wohlbehagen auf der weichen Grasbank, wo er dem Untergang der Sonne zusahe. Auf blanken Gewinn hatte er es gar nicht abgesehen,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. № 16. 1843.

Inhalt: Vorschlag zu einer umfassenden Sammlung alter Kirchenmusik. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Hannover. Aus Breslau. — Akustische Apparate. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Vorschlag zu einer umfassenden Sammlung alter Kirchenmusik.

Als der Unterzeichnete vor einigen Tagen in der Augsburger allgemeinen Zeitung einen Bericht über die Leistungen des literarischen Vereins las, welcher sich zur Herausgabe werthvoller schriftlicher Denkmäler aus der ältern Zeit in Süddeutschland gebildet hat, erwachte in ihm mit neuer Stärke ein schon lange im Stillen gehegter Wunsch, und der Entschluss, denselben in diesen Blättern vor den Meistern und Freunden der Tonkunst auszusprechen.

Bei der immer allgemeiner werdenden Theilnahme aller Gebildeten an dem Leben und Schaffen der Tonkunst hat, obwohl langsam, doch stetig auch die Zahl derer zugenommen, denen es um eine tiefer eindringende Kenntniss der geschichtlichen Entwickelung der Musik in den ältern Zeiten und vorzugsweise aus der religiösen und kirchlichen Sphäre zu thun ist. Dieselben müssen sich bei derartigen Studien zunächst an das halten, was von Tonwerken dieser Gattung entweder in ältern und neuern Darstellungen aus der Geschichte der Musik anhangsweise oder sonst wie gelegentlich, zufällig, bisweilen planlos mitgetheilt worden ist. Kommen ihnen sodann durch günstige Fügung alte Drucke zur Hand, so gewinnen sie damit allerdings weitere Unterlagen zur Begründung eines selbständigen Urtheils über einzelne Erscheinungen auf diesem Gebiet; allein nur Wenigen ist es vergönnt, in der Sammlung solcher Unterlagen wenigstens annäherungsweise eine gewisse Vollständigkeit zu erreichen und meistentheils bleibt es bei einer fragmentarischen Anhäufung einzelner, wenn auch werthvoller Reliquien. Wie unsicher bei einer solchen Sachlage ein jeder Schritt in dem Gebiete dieser Studien ist, liegt am Tage, da überall wesentliche Data noch mangeln können und aus dem vorhandenen Aggregat ein richtiges Facit nicht zu ziehen ist. Die Möglichkeit, aus diesem unbefriedigenden Zustand herauszukommen, ist nun angebahnt worden durch den von unserm hochgeehrten *Becker* in Leipzig ausgegangenen und von mehreren Seiten her schon unterstützten Vorschlag, eine Gesammtübersicht aller in frühern Zeiten innerhalb Deutschlands gedruckter (und noch vorhandener?) Musikalien zu entwerfen. Ist dieses Ziel erreicht, dann, aber auch erst dann ist es an der Zeit, ein Werk zu unternehmen, welches auf die nachhaltigste Weise die geistliche Tonkunst fördern und ein neues Emporblühen derselben vorbereiten könnte. Wir meinen nämlich eine planmässige, möglichst vollständige Ausgabe der kirchlichen Tonwerke der bedeutendsten deutschen Componisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Wir verbergen es uns nicht, dass ein solches Werk fast ein Riesenwerk genannt werden und die Kräfte eines Menschenalters übersteigen dürfte; allein wenn es ein Nationalwerk würde, von einem Verein kundiger Meister geleitet, von allen Freunden der ernsten Tonkunst unterstützt und gefördert, so wäre es wohl zu ermöglichen. Was der Einzelne nicht vermag, das vermag die Vereinigung Gleichgesinnter zur Förderung eines gemeinsamen Zweckes. Und zu diesem Ende sprechen wir denn den oben angedeuteten Wunsch dahin aus: *„Es möge sich in Deutschland ein Verein bilden, der, in ähnlicher Weise, wie die in England, Frankreich, Belgien und Süddeutschland bestehenden literarischen Vereine constituirt, eine planmässige, möglichst vollständige Ausgabe der kirchlichen Tonwerke der bedeutendsten deutschen Meister aus dem 16. und 17. Jahrhundert auf seine Kosten veranstaltete.“*

Leitende Grundsätze dürften hierbei sein: dass nur ganze Werke als Oratorien, Passionsmusiken, Messen, Magnificats, Psalmen u. dergl. herausgegeben würden, dass im Interesse der Kunst der confessionelle Gegensatz unbeachtet bliebe, dass man vorzugsweise auf die gelungensten, auch heut zu Tage noch ausführbaren Compositionen Rücksicht nähme.

Ein jährlicher Beitrag von 3 bis 5 Thalern begründete die Mitgliedschaft und das Recht auf ein Exemplar der jährlich von dem Verein herausgegebenen Tonwerke. Alle, die sich für Tonkunst in einem umfassenderen und edleren Sinne interessiren, würden sich gern einem solchen Verein anschliessen, so wie Institute, die irgend wie mit Musik in Verbindung stehen, Singvereine, Seminarien, Musikschulen u. s. w. die Zwecke des Vereins fördern würden. Ja, es dürfte ein solches Unternehmen auch von den kirchlichen Behörden unterstützt werden, wenn dieselben, wie es wenigstens in einem grossern norddeutschen Staate den Anschein hat, auf eine höchst wünschenswerthe Reform der Kirchenmusik Bedacht nähmen. An der Spitze des Vereins stände ein Comité von Männern, welche sich durch geschichtliche

Forschungen in dem Gebiete der Tonkunst und durch Herausgabe einzelner Meisterwerke der ältern Zeit verdient gemacht haben und die jährlich zu edirenden Werke bestimmten, wogegen eine Musikalienhandlung vertragsweise die finanzielle und technische Seite des Unternehmens besorgte.

So viel zunächst zu einer allgemeinen Andeutung. Möchte es den Meistern und Freunden der kirchlichen Tonkunst gefallen, ihre Ansichten über ein solches Unternehmen, über die Ausführbarkeit und Modalität desselben in den musikalischen Zeitschriften auszusprechen, und nach allseitiger, gründlicher Erörterung der leitenden Grundsätze eine Idee zu verwirklichen, die aus reinem Interesse für die Kunst und aus einer auf Ueberzeugung ruhenden Pietät für die herrlichen Tonbildungen einer grossen Vergangenheit hervorgegangen ist. — *Dresden.* *H. Schulz.*

Recension.

Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, herausgegeben von *Johann Julius Seidel*, Organisten an der Kirche zu St. Christoph in Breslau. Mit Notenbeispielen und neun Figurentafeln. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart. 1843.

Angezeigt von F. Wilke.

Das Buch, welches jedem Sachverständigen eine erfreuliche Erscheinung sein wird, muss auch Denen, welchen daran liegt, sämmtliche Orgeltheile genau kennen, eine Orgel regelmässig registriren zu lernen, ein ihnen anvertrautes Werk viele Jahre hindurch in stets brauchbarem und gutem Zustand erhalten, zum Baue einer neuen oder zum Umbaue einer alten Orgel die nöthige Disposition entwerfen zu wollen, höchst willkommen sein, da es mit grossem Fleiss und überall klar und leicht fasslich bearbeitet worden ist. Die auf den beigefügten neun Kupfertafeln zur möglichst belebenden Benutzung des Buches gegebenen Zeichnungen von den wichtigsten Orgeltheilen, so wie von mehrern zum Bau, zur Intonation und Stimmung nöthigen Werkzeugen sind treu, daher genau erkennbar dargestellt und werden ihren Zweck nicht verfehlen, und das am Schlusse des Buches beigefügte Sachregister ist eine dankenswerthe Zugabe. Das Buch enthält mit dem Sachregister 210 Seiten in gross 8.

Der achtbare Herr Verfasser gibt in der Einleitung eine kurzgefasste und aus den besten Quellen geschöpfte Geschichte über den Zustand der Orgel, von den ältesten Zeiten an bis hieher, und theilt sodann sein Buch in sechs Abschnitte ein; im ersten Abschnitt handelt er vom Aeusseren der Orgel und spricht belehrend über Gehäuse, Stellung der Prospectpfeifen, über Claviaturen, Registerzüge und Zugänge zur Orgel. Im zweiten Abschnitt handelt er vom Orgelwinde und den Behältnissen desselben, also von den winderzeugenden, windverbreitenden und windhaltenden Theilen der Orgel; als: Balge, Canäle, Windladen nebst Windkasten und Windstöcken, so wie auch von den Sperr-, Spiel- und Kropfventilen. Im dritten Abschnitte von dem Registerwerke der Orgel, also auch von den Schleifen und deren Verbindung mit den Registerknöpfen, so wie von den verschiedenartigen Koppelzügen und Koppeln. Im vierten Abschnitte über das Pfeifwerk und Eintheilung desselben, so wie über Mensur, Grösse und Bau der Pfeifen; ferner: über Orgelstimmen, deren Tongrössen und Eintheilung ihrer Verhältnisse unter sich selbst. Diesem Abschnitte fügt er ein alphabetisch geordnetes Verzeichniss von den älteren, neueren und neuesten Orgelstimmen, mit Hinweisung auf ihre Tongrössen, Structur und Eigenschaften bei. Der fünfte Abschnitt lehrt wie eine Orgel behandelt und gepflegt werden müsse, wenn sie möglichst lange Zeit hindurch in stets brauchbarem und gutem Zustande bleiben soll. Es wird ferner darin gezeigt, was einer Orgel schädlich ist, wie man sie registriren, intoniren, temperiren und stimmen muss; auch wird auf die Fehler aufmerksam gemacht, welche sich oft in den Orgeln einschleichen, und die Art und Weise angegeben, wie ihnen zur gehörigen Zeit abzuhelfen ist. Im sechsten Abschnitt wird gezeigt, was beim Neubau und der Reparatur, so wie bei der Prüfung und Uebergabe einer Orgel zu berücksichtigen, und wie beim Entwurfe einer Orgeldisposition auf Grösse und Anzahl der Stimmen mit Sorgfalt zu sehen ist. Zum Schlusse desselben enthält er noch 33 Dispositionen von noch vorhandenen grossen und kleinen Orgeln aus mittlerer und neuerer Zeit. — Aus dem hier aufgeführten Inhalte des Buches, der zwar überall möglichst **kurz**, aber dabei doch stets lehrreich und gründlich behandelt worden ist, geht schon die Brauchbarkeit desselben hervor, diese aber wurde mehr noch, als es noch ein Manuscript war, von Männern documentirt, deren Worte nicht nur Gewicht haben, sondern auch von der musikalischen Welt als wahr und richtig anerkannt werden; sie sind folgende: die Oberorganisten Herren *Adolph Hesse* und *Ernst Köhler*, so wie der Lehrer der Tonkunst am königl. katholischen Schullehrerseminar Herr *Schnabel* zu Breslau. Erstgenannter stellt folgendes Zeugniss aus: Ich habe Herrn Organisten *Seidel's* Handbuch: „Die Orgel und ihr Bau" durchgelesen und kann nach Pflicht und Gewissen bezeugen, dass dies Werk in seiner Anlage, wie auch in der Ausführung durchdacht, klar, verständlich und vollständig ist. Es enthält Vieles, was man in früheren derartigen Werken vermisst, und wird in den Händen der Organisten, Cantoren, Schullehrer u. s. w. von segensreichem Nutzen sein und dem schlechten Verfahren so manches unreellen Orgelbauers in kleinen Städten und auf dem Lande hindernd entgegentreten, da dieses Handbuch Alles enthält, was über den Bau sowohl, als auch über die Erhaltung des königlichen Instrumentes zu wissen nöthig ist. Auch in Hinsicht des Registrirens der Orgel erhalten die Organisten herrliche Belehrungen, was für die würdige Abhaltung eines Gottesdienstes von grösster Wichtigkeit ist. Möge daher dieses unentbehrliche Handbuch recht bald gedruckt in den Händen aller Orgelfreunde sein.

Breslau, im Februar 1842.

Adolph Hesse, Oberorganist u. s. w.

Zweites Zeugniss.

Herr Oberorganist *Köhler* sagt: Bei genauer Durchlesung des vorliegenden Handbuchs: „Die Orgel und ihr Bau" vom Org. Herrn *Seidel* — stimme ich ganz dem Zeugnisse meines verehrten Collegen Herrn *A. Hesse* — gewissenhaft bei, und wünsche nur, dass dieses vorliegende Manuscript bald in die Hände eines tüchtigen Verlegers komme, der dem ehrenwerthen Verfasser thätig beisteht und diesem nützlichen und zweckmässigen Buche die möglichste Verbreitung verschafft.

Breslau, den 9. April 1842.

Ernst Köhler, Oberorganist u. s. w.

Drittes Zeugniss.

Auch ich stimme dem Urtheile der Herren Oberorganisten *Hesse* und *Köhler* über das, von dem Organisten Herrn *Seidel*, mit einem seltenen Fleisse und jahrelangem Studium ausgearbeitete so umfangsreiche Werk: „Die Orgel und ihr Bau" vollkommen bei. Mit voller Ueberzeugung kann ich dieses Werk allen Organisten und insbesondere denen auf dem Lande empfehlen, die oft wegen zu grosser Entfernung eines Orgelbauers oder zu kleinen Fonds auf sich selbst angewiesen sind.

Breslau, den 20. October 1842.

August Schnabel, Lehrer u. s. w.

Diese drei gewichtigen und ehrenvollen Zeugnisse sind dem Buche, gleich nach der Vorrede folgend, vorgedruckt worden, und werden gewiss auch gern, und zwar aus voller Seele, von jedem Sachverständigen mit unterschrieben werden. Da unter so bewandten Umständen vorauszusehen ist, dass Jeder, der das Buch kennen lernt, für dessen möglichste Verbreitung mitwirken wird, auch sowohl, besonders in jetziger Zeit, von den Thronen wie von den höchsten und hohen Behörden herab herrlich und kräftig auf Veredelung des kirchlichen Gottesdienstes gewirkt wird, was von grossem Einfluss nicht nur auf Anschaffung neuer und Verbesserung alter Orgeln und deren steter Instandhaltung ist, sondern auch segensreich auf diejenigen Lehranstalten eingreift, in welchen Organisten gebildet werden, die das Buch mit Nutzen zum Fundamente ihres Lehrplanes legen können, so ist fast mit Gewissheit recht bald eine neue Auflage desselben vorauszusehen. In diesem Falle wäre es wohl wünschenswerth, dass der thätige und hochschätbare Herr Verfasser noch auf folgende drei Punkte Rücksicht nehmen, sie bearbeiten und der neuen Auflage einverleiben möchte; als:

1) Dass das Anziehen sämmtlicher in einer Orgel vorhandener Flötenstimmen, zum vollen Werke, wohl nicht unbedingt empfohlen werden kann. Nach meiner Ansicht kann es nur bis dahin zweckmässig sein und empfohlen werden, als dadurch die Orgeltonmasse entweder verstärkt oder veredelt wird; erfolgt aber keine dieser Wirkungen, so wird ihr Anziehen nicht nur unnütz, sondern sogar nachtheilig, weil dadurch der Orgelwind unnützer Weise verschwendet, folglich auch der zur nöthig kräftigen Ansprache der übrigen Stimmen geschwächt, den Flöten selbst der ihnen zur richtigen Ansprache nöthige Wind von den übrigen Stimmen entzogen wird, was offenbar der reinen Stimmung der Orgel Abbruch thut. Der Beweis dafür, dass Flötenstimmen, besonders aber die von vorzüglich sanftem Character, in einem grossen vollen Werke ohne Wirkung sind, ist leicht zu führen; man registrire das volle Werk einer zwei oder gar auch drei Manuale enthaltenden Orgel, koppele die Manuale und spiele es ohne seine Flöten, ziehe während des Spielens eine, oder auch einige achtfüssige zarte Flötenstimmen, z. B. Zartflöte, Flauto traverso, Flöte à bec, Flauto dauce u. s. w. hinzu, und das sorgfältigst lauschende musikalisch gebildete Ohr wird weder eine Verstärkung noch Veredelung des Orgeltones vernehmen können, weil die zarten Töne der sanften Flötenstimmen von der Schärfe und Kraft der Principalwerke, so wie von den Zungenstimmen erdrückt werden. Gesetzt aber auch, dass bei einer bedeutenden Masse Flötenstimmen auch wirklich eine kleine Verstärkung oder Veredlung des Orgeltones eintreten möchte, so würden diese Einwirkungen doch gewiss immer nur so höchst unbedeutend sein, dass es klar einleuchtet, wie es zweckmässiger wäre, die zarten Flötenstimmen unter solchen Umständen lieber nicht anzuziehen.

Nach meiner festen Ueberzeugung gehören zum vollen Werke nur die Principal- und Gedactchore mit ihren Zungenstimmen, welche letzgenannte in Frankreich sogar nicht einmal zum vollen Werke angezogen werden; nur durch Mischung dieser Massen, nicht aber durch Flöten, kann das Gemüth mächtig imponirend ergriffen werden; Flöten aber haben einen andern Zweck; sie sollen sanft zum Herzen sprechen und werden daher 1) theils einzeln, theils mit einigen wenigen ihrem Charter schon zusagenden Gedacten zu sanften Vorspielen benutzt, 2) sind sie, in Masse, zur Begleitung des Gemeingesanges bestimmt, wenn ihre Anzahl dazu ausreicht, wo nicht, so können sie, besonders zu Buss- und Bettagen, wie zu ähnlichen festlichen Tagen, mit dem Gedactchore verbunden von herrlicher Wirkung sein, und 3) zusammengezogen, mit einigen 8- und 4füssigen Principalen, so wie mit 16-, 8-, 4-, 2füssigen Gedacten, geben sie dieser Verbindung eine edele Klangfarbe; benutzt dürfen sie, vernünftiger Weise, immer nur dann werden, wenn ihr Gebrauch von hinlänglich fühlbarer Wirkung ist. Und so theile ich die Ansicht des Herrn Verfassers ganz, wenn er Seite 97 sagt: „es sollen *a)* bei schwacher Registrirung im Manuale alle 8-, im Pedale alle 16füssige Stimmen (Labialstimmen), *b)* bei verstärkter Registrirung, zu diesen noch, im Manuale alle 4-, im Pedale alle 8füssige, *c)* bei mittelstarker Registrirung, wiederum zu diesen, noch alle unterstützende und füllende Stimmen, auch alle die von 2 und 1 Fuss hinzugezogen werden," bemerke jedoch, dass ich bei der letzteren Registrirung die sanftesten Flötenstimmen abstossen würde, da sie nur unbedeutend wenig wirken können, die 16- und 8füssigen Principal- und Gedactstimmen dem Manuale auch nur einen genügend starken, würdevollen und edlen Ton geben, der 8füssige Grundton durch die unterstützenden und füllenden Stimmen, wenn sie regelrecht disponirt und gearbeitet sind, vollkommen hervorgehoben wird.

Will man die Zweckmässigkeit des Gebrauches der Flötenstimmen zum vollen Werke damit beweisen, dass

dem Instrumente, der Flöte im Orchester, beim grössten Paukendonner und den krachendsten Accorden der Blechinstrumente ihre Partie eben so gut wie den andern Instrumenten zugetheilt wird, so muss ich dem mit Folgendem entgegentreten: 1) die Flöte im Orchester ist eine ganz andere, als die in der Orgel, denn beide haben verschiedene Naturen, beide verschiedene Klangfarben, daher verschiedene Einwirkungen, verlangen deshalb auch verschiedenartige Benutzungen, wenn jede an ihrem Orte zweckmässig wirken soll. 2) Dem Tone des Orchesterinstrumentes kann eine Biegung, besonders aber in seinen oberen Octaven durch starkes Anblasen eine bedeutend durchdringende Schärfe gegeben werden; die Flöte in der Orgel aber bleibt in allen ihren Octaven gleich schwach oder gleich stark, und scharf kann und darf ihr Ton nie sein, weil sie sonst aufhören würde das zu sein, was sie ihrer Benennung nach sein soll. 3) Das Orchesterinstrument bei Musiken für ein ganzes Orchester hat seine eigene Partie, die Stillsinge Flöte in der Orgel hingegen geht, beim Gebrauche im vollen Werke, stets mit dem Manualgrundtone im Einklange, Flauto 4 Fuss im Unisono um eine Octave höher, kann folglich nicht so wie die Orchesterflöte vorherrschend wirken. 4) Wenn gleich die Orchesterflöte bei den kräftigsten und rauschendsten Orchestervortrágen ihre eigene Partie eben so gut wie die anderen Instrumente erhält, so wird ihr diese, unter dem Umstande, gewiss nicht leicht in ihrer untersten Octave, sondern stets in der höchsten Region ihres Umfanges gegeben, in der ihre Töne nicht nur schon von Natur schärfer und stärker als die in der untersten Octave sind, sondern es kann ihnen da auch durch ein starkes Anblasen eine solche Schärfe und Kraft gegeben werden, dass sie auch durch die schmetternden Töne der Blechinstrumente so wie durch Paukenschlag hindurchzudringen vermögen, und das zwar um so eher, als sie ihre eigene Partie haben. Aus ähnlichen Gründen vermag ich daher auch nicht zuzugeben, dass die Orgel ein Orchester repräsentirt, denn 1) eine Orgel besteht aus Pfeifen, ein Orchester aus Streich-, hölzernen und Blechinstrumenten, von denen jedes eine eigenthümliche Benutzung haben muss, jedes eine eigene Partie erhält. Die Orgel wirkt ganz anders wie ein Orchester, und ihre Stimmen, wenn auch sie gleich, nicht nur jede einzeln und mehrere mit einander verbunden, eine ihnen eigenthümliche Behandlung bedürfen, können nicht so wie die Instrumente im Orchester benutzt, ihnen nicht allen eine eigene Partie gegeben werden. 2) Die Orgelstimmen, zu einem Ganzen verbunden, gehen unter einander entweder im Einklange oder als Quinten und Tertien oder auch als in mehreren über einander liegenden Octaven und von den Orchesterinstrumenten hat jedes seine eigene Partie. 3) Das Orchester, so wie seine einzelnen Instrumente, die nur unter gewissen Umständen im Unisono gehen dürfen, können nicht als Theile einer Orgel, wohl aber die Orgel als Theil eines Orchesters betrachtet werden, da ihr als solcher nicht nur schon in früheren Zeiten, sondern auch jetzt noch, hie und da, im Orchester bei Kammer- und Kirchenmusiken benutzt, eine eigene Partie gegeben wird. Hieraus geht hervor, dass beide als einzeln für sich bestehende Dinge dastehen; wenn nun aber zwei Dinge sowohl in Beziehung auf Eigenschaft, als Wirkung, äussere Form und Behandlung so sehr wie diese von einander abweichen, so kann das eine nicht durch das andere repräsentirt werden, wohl aber würde beim Vergleiche beider mit einander einige Aehnlichkeit gefunden werden.

Zweiter Punct. Einige wenige neuere Orgelbauer arbeiten nicht nur, statt der seit mehreren hundert Jahren als zweckmässig bewährten Pulpetten, messingene Platten, welche sie in das Beutelbret einlassen, durch die ein Draht läuft, durch welchen die Spielventile aufgezogen werden, sondern sie empfehlen auch diese Art der Ventilöffnung als zweckmässiger wie die durch Pulpetten. Dass dem nicht so ist, kann ich durch Folgendes beweisen: 1) Wenn der Draht, welcher durch die messingene Platte läuft, von Stahl oder Eisen ist, so rostet er leicht, und veranlasst sodann entweder eine unangenehme Spielart oder auch wohl gar ein Stocken der Taste, folglich ein Heulen der Orgel; ist er von Messing, so feilt er, da sich gleiche Metalle bei öfteren Reibungen gegenseitig zerstören, die Oeffnung mit der Zeit tiefer ein, denn die Bewegung eines Wellenarmes, die, wenn auch nur unbedeutend, zirkelförmig sein muss, da sich seine Welle um ihre eigene Achse dreht, lässt kein perpendiculäres Herabziehen zu, wodurch das weitere Einschneiden der Platte allein nur zu vermeiden möglich werden könnte. Da nun 2) feststeht, dass der Draht nicht gedrängt im Loche der Platte laufen darf, sondern den ihm nöthigen Spielraum haben muss, so ist es auch einleuchtend, dass bei der bedeutenden Anzahl von Platten, welche sich besonders in grossen Orgeln befinden, auch schon eine bedeutende Masse Wind, da dieser durch seine Elasticität in den Windkasten eingepresst wird, durch die Lücken zwischen den Drähten und Platten verschleichen muss, welcher Verlust mit dem Tieferaneinschneiden der Drähte in die Platten nach und nach immer mehr von Bedeutung werden muss, wodurch nicht nur dem Calcanten seine Arbeit erschwert, sondern der Wind auch geschwächt wird, geschwächter Wind aber der richtigen und hinlänglich regelrechten Ansprache der Pfeifen Nachtheil bringt, was 3) die Erfahrung lehrte, ehe die Pulpetten erfunden worden waren; denn vor ihrer Existenz kannte man keine andere Art, die Spielventile aufzuziehen, oder auch aufzustossen, als durch Drähte, welche durch Platten liefen. Da man aus Erfahrung den Nachtheil dieser Einrichtung kennen gelernt hatte, so warf man, gleich nach Erfindung der Pulpetten, da sie sogleich allgemein als weit zweckmässiger anerkannt wurden, die metallenen Platten mit Freude in die alten Rumpelkasten, und arbeitete statt ihrer, nicht nur hie und da, sondern in sehr kurzer Zeit, überall und in allen Landen Pulpetten, die, wenn sie kunstgerecht und von zweckmässigem Leder gearbeitet werden, weder auf die Spielart nachtheilig einwirken, noch eine Windverschleichung zulassen und deshalb mehrere Jahrhunderte als ihrem Zwecke vollkommen entsprechend von allen Sachverständigen anerkannt wurden. Wenn die Ausdauer der Platten dadurch bewiesen werden soll, dass der Orgelbauer sagt: ich habe sie schon seit zwanzig Jahren gearbeitet und habe

noch kein Einschneiden der Drähte in sie bemerkt (dies kann bei dem wenigen Gebrauche der Orgel in solcher kurzen Zeit auch noch nicht sehr merklich sein), so ist damit immer noch nicht bewiesen, dass sie zweckmässiger als Pulpetten sind, auch sollen sie nicht zwanzig oder dreissig, sondern hundert und mehrere Jahre in ungestörtem Gebrauche sein können, was aber nach dem Vorhergesagten wohl schwerlich der Fall sein möchte, wie es auch die Zukunft, eben so wie vor mehreren hunderten von Jahren, gewiss lehren wird. Erst vor ungefähr dreissig Jahren las der Orgelbauer Herr von Knoblauch zu Halle in einem alten Werke, dass früherhin die Spielventile auf die hier bezeichnete Art geöffnet worden waren; ihm lag bei seiner Neuerungssucht daran, durch Neues imponiren, sich einen Ruf erwerben zu wollen, und da er glauben mochte, diese Einrichtung wäre vollkommen vergessen worden, so suchte er die verworfenen Messingplatten aus den Rumpelkasten hervor, verwarf die Pulpetten als leicht zerstörbar und gab das Alte für Neues und Besseres aus. Orgelbauer, die vielleicht mit ihm gleiche Tendenz hatten, und wie er diese der Zweckmässigkeit vorzogen, ahmten ihm nach; und so fühle ich mich verpflichtet, der guten Sache das Wort zu reden, damit unsere Nachkommen nicht den Nachtheil der jetzigen frivolen Zeit zu tragen haben mögen, bemerke nur noch, dass die Ansicht: Pulpetten sind und werden leicht schadhaft, nur unter der Bedingung richtig ist, wenn sie weder von zweckmässigem Leder noch kunstgerecht gearbeitet wurden, denn ich habe viele über hundert Jahre alt gewordene Orgeln untersucht, nicht nur die Pulpetten stets in brauchbarem Zustande gefunden, sondern auch nach genauer Erkundigung erfahren, dass man sich der Ergänzung einer zerbrochenen Pulpette nicht erinnern könne. In der Zeit meiner 32jährigen Amtsverwaltung hatte ich drei Orgeln, von denen die zu Spandow, wie dies noch jetzt über dem Claviaturschranke zu ersehen ist, im Jahre 1737 erbaut worden war, und weder mein Amtsvorgänger, der mein Lehrer im Orgelspielen war, noch ich, erinnerten uns, dass jemals eine Pulpette untauglich geworden, daher zu ergänzen nöthig gewesen wäre; ein Gleiches war auch der Fall an der hiesigen Klosterkirchenorgel, die ich schon als ein bedeutend altes Werk, das früher schon in einer andern Stadtkirche gestanden und von derselben gekauft worden war, vorfand; nur an der Orgel in der Pfarrkirche, welche bei meinem hiesigen Amtsantritt erst vor 4 Jahren erbaut worden war, wurde eine Pulpette unbrauchbar und Ergänzung derselben durch eine neue nöthig, aber nur in Folge dessen, dass bei Auffleimung derselben an den beweglichen Theil des Leders Leim gekommen war, weshalb sie nicht von langer Dauer sein konnte; also seit fast 33 Jahren befanden sie sich, so wie noch jetzt, in stets brauchbarem Zustande. Gesetzt nun aber, dass wirklich hie und da einmal eine Pulpette durch eine neue zu ersetzen nöthig würde, so ist dieser Ersatz nicht nur für den unbedeutenden Preis von einigen wenigen Silbergroschen, sondern auch von jedem Handschuhmacher, unter Leitung eines Organisten, ja von den meisten Organisten selbst, mit leichter Mühe zu bewirken. Werden aber die Platten mit der Zeit unbrauchbar, so sind das nicht nur einige wenige, sondern mehrentheils alle, nach dem zufälligen Gebrauche der verschiedenen Tasten, die dann nicht durch Organisten, sondern durch Orgelbauer, nicht für einige Silbergroschen, sondern für eine bedeutende Anzahl Thaler hergestellt werden können.

Der dritte Punct betrifft nun die Beschreibung der zwei verschiedenen Mechanismen, durch welche es möglich wird, zwei Manuale, bei freier Registrirung, aus einer Windlade spielen zu lassen, oder auch, dass ein Pedal den grössten Theil seiner ihm nöthigen Pfeifen aus zwei, drei und mehreren Manualladen, bei freier Registrirung, entlehnen kann. Allen dem habe ich nur noch den Wunsch hinzuzufügen: es möchten alle Herausgeber von musikalischen Schriften zur möglichsten Verbreitung des Buches nach ihren Kräften beitragen, damit der Zweck, welchen der Herr Verfasser bei seiner Arbeit vorzüglich im Auge hatte: damit allgemein nützlich werden zu wollen, erfüllt werde.

Nachrichten.

Hannover, den 29. März 1843. Die allgemeine Meinung, als sei der Hannoveraner unter allen deutschen Volksstämmen für die schöne Kunst der Töne der am Wenigsten befähigte, scheint nicht ohne alle Wahrheit zu sein, betrachtet man unsere Leistungen in Vergleich der Sachsen, Preussen, Oesterreicher, Rheinländer u. A. Doch dürfte der Grund unseres Zurückstehens keineswegs an der mangelnden natürlichen Anlage des Hannoveraners für Musik im Allgemeinen zu suchen sein, wie einzelne rühmenswerthe Beispiele bezeugen, sondern hauptsächlich in unserer bekannten Gemächlichkeit und in der geringen Beachtung und Aufmunterung von Seiten der Behörden. So ist z. B. diejenige Musik, die am Erbebendsten und Nachhaltigsten einwirkt, in unserer Haupt- und Residenzstadt nirgends vorhanden: ich meine die Kirchenmusik. Zwar hört man, wie vor Kurzem am Schluss des Gottesdienstes, mitunter Einiges, das unter dem Prädicate Kirchenmusik fungirt; doch wäre besser, dass diesem süsslichen gehaltlosen Opernlloskelwesen, ohne Styl, ohne Weihe und ohne Erhebung, ein Mühlstein an den Hals gehängt und es im Meer ersäuft würde, da wo es am tiefsten ist. Durch hohe Munificenz besitzen wir indess ein treffliches Orchester und eine lobenswerthe Oper, aus fast lauter Ausländern. Auch beziehen manche der Theaterkünstler enorme Gehalte, wie Fräul. *Schrickel* 4000 Thlr., *Döring* 3000 Thlr. u. A. m. Dagegen sind brave Concertinstrumentisten der Kapelle mit jährlich 80 Thlr. (sage achtzig!) angestellt. — Durch Veranlassung der Vermählung des Kronprinzen hörten wir einiges Neue: die *Rossini*'sche Oper „Die Belagerung von Corinth" und die Musik eines Festspieles von *Marschner*. — Unter der Legion fremder Virtuosen machte hier das meiste Glück der Violinist *Ernst*. Ein in der That ausgezeichneter Geiger. Das Werthvollste, was *Ernst* vortrug, war das achte Concert von *Spohr*. Auf der Orgel hörten wir den Pro-

fessor der Musik *Kloss* aus Ungarn, der auch ein Concert gab, in welchem interessante abyssinische Volkslieder gesungen wurden, denen der Concertgeber eine erläuternde Vorlesung beifügte, und eines der *Beethoven*'schen geistvollen Pianofortecoucerte spielte. Die Singacademie im Verein mit der Kapelle und mehren Opernsängern gaben die Sinfonie-Cantate von *Mendelssohn-Bartholdy* im Ganzen lobenswerth. Neben dieser Composition wurde *Rossini's* vielbesprochenes Stabat mater ausgeführt. Der Zauber der *Rossini*'schen Melodik in Verein mancher guten harmonischen Wendungen und rhythmischen Ebenmaasses so wie eine oft romantisch-dramatische Färbung dieser Composition sind im Concertsaale, so wie hier, von ansprechender Wirkung. (Ob aber eine derartige, an sich schöne, unter italienischem Himmel entsprossene Musik der päpstlichen Kirche angemessen sei, darüber zu urtheilen, ist nicht unser Beruf.) — Im Laufe dieses Winters veranstalteten einige Kammermusiker sogenannte musikalische Soirées, in denen manches gute Trio und Quartett neben manchem Unbedeutenden zur Ausführung kam. Dass aber die ganze Kapelle, mit vereinten Kräften zu Concerten mit Symphonieen, nicht zu vereinigen ist, bleibt beklagenswerth. Die talentbegabte jugendliche Pianistin Fräul. *Bohrer* gab zwei Concerte mit vielem Beifall. Nächstens mehr.

Aus Breslau. Anfang April. Die bedeutendste Erscheinung im hiesigen musikalischen Leben war *Liszt*, der sich ziemlich lange hier aufgehalten, acht eigene Concerte gegeben und in mehreren fremden mitgewirkt hat; er erregte das allgemeinste, durch alle Classen der Gesellschaft gehende Interesse, aber nicht jene Sorte des Berliner Enthusiasmus; unstreitig hätte er noch weit mehr Concerte bei vollem Saale geben können, wenn er den Preis von zwei Thalern herabzusetzen geneigt gewesen wäre. Mit besonderer Vorliebe nahm er sich des hiesigen academischen Musikvereines an, dessen Ehrendirector er wurde. Seine Art, Orchester zu dirigiren, bewährt überhaupt den genialen Musiker, obgleich er mit ungeübten Orchestern schwerlich zu Recht kommen möchte. Von hier aus hat *Liszt* noch viele schlesische Städte, Brieg, Liegnitz, Glogau, Neisse besucht und durch seine Zaubereien in Allarm gesetzt. Ueber Krakau hat er sich nach Russland gewandt. — Von grossen Aufführungen, die seit Neujahr Statt gehabt, ist die der *Löwe*'schen „Sieben-Schläfer" durch die Singacademie hervorzuheben. Dieses Oratorium ist seit längerer Zeit hier sehr beliebt, ja, es ist fast das einzige, welches auch auf das grössere Publicum, das sich um dieses Genre nicht sonderlich bekümmert und Oper oder Virtuosität vorzieht, lebhaften Eindruck gemacht hat. — Im Gebiete der Oper tauchte *Auber's* „Feensee" auf, mit glänzenden Decorationen so ausgerüstet, dass man die matte und von Erfindung entblösste Musik mit in den Kauf nahm. Dergleichen Spektakelstücke sind dem Geschicke der musikalischen Kunst gewiss eher schädlich, als vortheilhaft, denn sie ziehen das Publicum immer mehr von der Fähigkeit ab, Musik mit Sammlung und aufmerksamer Stimmung anzuhören.

Akustische Apparate.

Den verehrten Lesern dieser Zeitschrift, besonders aber denen, welche sich mit akustischen Versuchen beschäftigen, glaube ich nützlich zu werden, wenn ich sie hiermit auf die akustischen Apparate aufmerksam mache, welche vom Orgelbauer und Instrumentenmacher Herrn *Lange*, wohnhaft in der August-Strasse No. 57 zu Berlin, theils auf Bestellung, theils fertig zu haben sind.

Ueber die sorgfältige und dauerhafte Anfertigung der bisher für mehrere Schul- und andere Lehranstalten, so wie zum Privatgebrauche einzelner Herren Physiker von Herrn *Lange* verfertigten Apparate, nächstdem über die billigen aber feststehenden Preise desselben sprechen mehrere mir vorgelegte Zeugnisse hochachtbarer Gelehrten sehr günstig, von denen ich hier nur, zur Gewährleistung dessen, was ich hier mittheile, die königlichen Professoren Herrn *Dr. Schubarth*, Herrn Dr. *Seebeck* und den Oberlehrer an der königlichen Realschule zu Berlin, gegenwärtig noch Lehrer am Gymnasium zu Parchim in Mecklenburg-Schwerin, Herrn *Heussi* zu nennen mir erlaube; auch bemerke ich, dass Herr Professor *Magnus* zu Berlin bereit ist, auf Verlangen ein Näheres darüber mitzutheilen. Eben so günstig spricht es für die Geschicklichkeit und meisterhafte Arbeit des Herrn *Lange*, dass er, besage der Voss'schen, so wie der Haude- und Spener'schen Berliner Zeitung, No. 53, vom 3. März 1843, zum academischen Künstler erhoben worden ist.

Die akustischen Apparate sind folgende:

Ein Apparat mit Orgelpfeifen, bestehend aus einem Tische nebst Blasebalg (welcher sich zugleich zum Glasbiegen und andern Experimenten eignet), einer Windlade mit 9 — 10 Ventilen versehen, nebst acht Orgelpfeifen von verschiedener Construction, als: zwei offene Labialpfeifen C 2′ und C 1, mit Schiebern, durch welche die schwingende Luftsäule verlangert oder verkürzt werden und man die Combinationsschläge wahrnehmen kann. Ferner: zwei offene Labialpfeifen C 2 und G $1^2/_3$; erstere mit Seitenöffnungen, welche zum Oeffnen und Verschliessen eingerichtet sind, letztere mit einem beweglichen Labium und Vorschlag, wodurch eine wesentliche Veränderung des Tones bezweckt wird. Ferner: zwei gedeckte Labialpfeifen C 4′ und C 2′, letztere mit beweglichem Deckel, an welchem die Eintheilung der Tonleiter von C 2′ bis C 1′ angebracht ist. Zwei Zungenpfeifen, Trompete 2′ und Vox humana 2′ Ton, erstere mit aufschlagender und letztere mit freischwingender Zunge, welche sich einstimmen lassen; an beiden sind die Stiefel, da wo das Mundstück ist, mit Glaswänden versehen, um die Bewegungen der Zungen beobachten zu können.

Eine Sirene nach Cagnard la Tour.

Eine offene Labialpfeife mit Glaswänden zur Beobachtung des Schwingungsknotens.

Ein Apparat zu den Vocallauten mit 8 Ansatzröhren.

Eine Zungenpfeife nach Weber (die zuletzt hier aufgeführten Gegenstände sind auch bei dem erstgenannten Apparate zu benutzen).

Ein kleiner Apparat mit Blasebalg und Orgelpfeifen: Vox humana 2′ und Gedact 2′ Ton, mit beweglichem Deckel und einer offenen Labialpfeife G $1^2/_3$′, mit beweglichem Vorschlag und Labium, wie diese an obigem Apparat bemerkt.

Eine Vox humana-Pfeife C 2′ } wie oben angefer-
Eine gedeckte Labialpfeife C 2′ } tigt.
Eine offene Labialpfeife G $1^2/_3$′ }

Ein Monochord mit vier Saiten, von denen zwei durch Wirbel und zwei durch Gewichte und Hebel gespannt werden, mit Zubehör, als: zwei Hebel, zwei Gewichte, ein Stimmhammer, vier Stege zum Untersetzen unter die Saiten, mehrere Saiten von verschiedenen Nummern, und ein Kasten in welchem das Ganze aufbewahrt werden kann.

Ein Apparat nach Hopkins, zu den Interverenzen der Chladni'schen Klangfiguren nebst Ständer zum Einspannen desselben und einer Glasplatte nebst dazu passender Schraubzwinge.

Eine Klangscheibe von Messing.

Eine dito von Glas.

Eine amerikanische Geige mit 13 Tönen von G 2′ bis G 1″ Ton.

Savart's gezahnte Räder, von 5 bis 200 Thaler im Preise.

Ein Sprachrohr.

Ein Satz von acht Stimmgabeln für die diatonische Tonleiter von $\bar{c}$ bis $\bar{c}$.

Stäbe zu den Versuchen ihrer Schwingungen.

Verschiedene Glasröhren zu Longitudinalschwingungen.

Glasstreifen zu demselben Zwecke.

Abgeschliffene Glasglocken und andere Gefässe, um die Schwingungen derselben zu erkennen, abgestimmt und mit Zeichen für die hineinzufüllende Wassermenge versehen, um bestimmte Töne damit hervorzurufen.

Fr. Wilke.

Feuilleton.

Am 15. März wurde in Paris zum ersten Male Halévy's neueste Oper: Carl VI., Buch von Casimir Delavigne, mit grosser Pracht aufgeführt. Die Stimmen über dies Werk sind getheilt; doch wird die gediegene Haltung der Musik allgemein anerkannt.

In Palermo hat Pacini's neueste Oper: Maria Tudor einen solchen enthusiastischen Beifallssturm erregt, dass die Regierung (wohl in Berücksichtigung der in der Oper vorkommenden politischen Anklänge) das Theater schliessen liess.

In Weimar wurde neu aufgeführt: „Die Flucht," komische Oper, nach dem Französischen von H. von Plötz, Musik von K. Stür. Der Beifall war mässig.

Der Freiburger Staatsrath hat für die Abhaltung des diesjährigen schweizerischen Musikfestes einen Beitrag von 1000 Franken bewilligt. — Aufgeführt wird: 1) Siegesmarsch von Ries; 2) Christus am Oelberge, Oratorium von Beethoven; 3) Hymne auf die Nacht von Neukomm; 4) Ave verum von Mozart; 5) Gloria aus der Krönungsmesse von Cherubini.

In dem preussischen Hof- und Staatshandbuche für 1843 werden unter der Rubrik „Königliche Hofmusik" aufgeführt: Chef, Graf von Redern, Generalmusikdirector und erster Kapellmeister Spontini; Generalmusikdirector und Hofkapellmeister Meyerbeer; Generalmusikdirector für die geistliche Musik und Hofkapellmeister Mendelssohn-Bartholdy; Leiter der Kirchenmusik der Kapelle Major Eimbeck; Musikdirectoren Grell und Neithardt. (Die beiden Letzteren sind beauftragt, 40 arme Kinder, die eine gute Stimme haben, unter der Berliner Schuljugend auszuwählen und sie dann für die Kapelle als Hofsänger auszubilden, über 900 Knaben sollen sich schon dazu gemeldet haben.) Bei der Kapelle der Hofmusik stehen als Kammersängerinnen: Fräul. Carl, Frau v. Löwe (Beide abwesend), Fräul. Häbel, Fräul. Assandri. „Die Mitglieder des Orchesters, welche bei der Kapelle mitzuwirken haben, sind noch nicht bekannt." — Unter der Rubrik „Königliche Schauspiele" steht Spontini nochmals, jedoch mit dem Beisatze: „von seinen Functionen dispensirt."

In Dresden fanden jüngst zwei Concerte zum Besten der erzgebirgischen Armen Statt, das eine vom Männergesangverein „Orpheus" veranstaltet, das andere von Mad. Schröder-Devrient. Letzteres (im Saale des Hôtel de Saxe) war besonders glänzend und wurde auch von der königlichen Familie besucht. Im ersteren kamen zur Aufführung: Kyrie und Gloria von Durante, Offertorium von Gossec, der Glaube von Reissiger, der 111. Psalm von Bernhard Klein; ferner in dem weltlichen Theile des Concertes: J. G. Müllers (des Directors vom Orpheus) freies Wort, Stunz' freie Kunst, Eckert's Schifferlied. — Bereits früher gaben in Leipzig zu demselben milden Zwecke die Mitglieder der dasigen Bühne eine grosse musikalische Abendunterhaltung im Theater, welche sehr besucht war.

Im vorigen Jahre war der Gesangverein einer holsteinischen Stadt von dem Prediger bei der Polizeibehörde denuncirt und von dieser in 24 Röthle verurtheilt worden, weil Letzterer an einem offenen Grabe in Gegenwart des Predigers ein „unkirchliches" Lied gesungen hatte. In Folge dieser Veranlassung ist nun eine Verfügung der Regierung zu Gottorf erschienen, wonach bei Leichenbegängnissen andere Feierlichkeiten als die üblichen kirchlichen nur mit Bewilligung des beikommenden Predigers, welchem dieselben im Voraus anzuzeigen sind, gestattet sein sollen; namentlich sollen Gesänge nur dann erlaubt sein, wenn der Prediger sich davon überzeugt hat, dass dieselben nichts Unangemessenes enthalten und wenn er selbst zur Begleitung der Leiche aufgefordert worden ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 11. *bis* 17. *April d. J.*

***Bach's, Seb.*, Portrait, lith v. Wolff. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.**

***Beethoven, L. v.*, 7te Sinfonie in A dur f. d. Pfte übertragen v. Fr. Liszt. Wien, Haslinger. 3 Fl. 45 Kr.**

***Bellini*, Potp. aus la Straniera f. d. Pfte. No. 29 d. Samml. v. Potp. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.**

***Bendl, C.*, Tanz-Spindeln Walzer, Op. 37, f. Viol. u. Pfte, u. Pfte. Wien, Haslinger. à 45 Kr.**

— Quadrille d'Union, Op. 38, f. Viol. et Pfte 45 Kr., f. Pfte 30 Kr. Ebend.

Buriot, C. de, 4me Air varié p. le Violon av. Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl.

Bertini, H., Gr. Duo sur du Stabat de Rossini p. le Pfte à 4 mains. Op. 140. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Blatt, F. J., Portrait, lith. v. Rödler. Ebend. 40 Kr.

Donizetti, Marie die Regimentstochter, einger. v. d. Pfte u. Violine. Ebend. 7 Fl. 12 Kr.

— Marsch daraus f. d. Pfte. Ebend. 8 Kr.

Dreyschock, A., Portrait, lith. v. Rödler. Weiss Pap. 48 Kr. Chin. Pap. 1 Fl. 12 Kr. Ebend.

Fahrbach, Fr., Flora-Walzer f. d. Pfte. Op. 33. Wien, Haslinger. 45 Kr.

— Badner Arena-Walzer, Op. 47, f. Violine u. Pfte u. f. d. Pfte. Ebendaselbst. à 45 Kr.

Feigerl, F., 12 Etudes p. le Pfte. Ebend. 2 Fl.

Hackel, A., Getrübtes Glück. Gedicht f. 1 Alt- od. Basst. m. Pfte. Op. 73. Ebend. 30 Kr.

Halevy, F., Siska l'Albanoise. Siska die Albanesin m. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Hasbinsky, P. v., Erinnerungen an Szthács. Walzer f. Pfte. Op. 28. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Hünten, Fr., Les petites Espiègles. Quadrille fac. sur des Airs choisis p. le Pfte à 4 mains. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Kalkbrenner, A., Caprice et Var. p. le Pfte. Op. 3. Ebend. 1 Fl.

Kullak, Th., Fant. de Conc. sur les motifs de l'Opéra: Freischütz p. le Pfte. Op. 11. Wien, Haslinger. 1 Fl. 30 Kr.

Lanner, J., Favorit-Polka, Op. 201, f. Orch. 2 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Pfte. Ebend. à 20 Kr.

Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, kom. Oper in 3 Akten, vollst. Klavierauszug. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.

— Potpourri daraus für das Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Marschner, H., Potpourri aus Falkners Braut f. d. Pfte. Neue Ausgabe. Ebend. 20 Ngr.

Meyer, G., Dresdner Harmonie-Galopp f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

Meyer, C., Vaterlandsgalopp f. d. Pfte. Dresden, Meser. à 7½ Ngr.

Meyerbeer, G., Gebet des Trappisten nach d. Franz. v. Rellstab f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Moser, C., Fant. sur l'Ambassadrice p. Vlon av. Orch. 2 Thlr. 10 Sgr., av. Pfte. 1 Thlr. 5 Sgr. Berlin, Paez.

Mozart, Potpourri aus Titus f. d. Pfte. Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.

— Potpourri aus Figaro f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

— Potpourri aus Cosi fan tutte f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Nauenburg, G., Tägliche Gesangstudien f. alle Stimmen. Ebd. 10 Ngr.

Osborne, G. A., Grande Fant. sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 40. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Panseron, A., Solfège d'Artiste. 124 Leçons sur toutes les clés et à changement de clés av. Piano. geb. Ebend. 18 Fl.

Pinnduff, A. Q., Lebe wohl! Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Jena, Noten-Leihanstalt. 6 Sgr.

Puget, L., L'Ange de la montagne. Der Engel des Gebirges, f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Reissiger, Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 119. No. 7—13 einzeln à 5 Ngr. Dresden, Meser.

— Dergleichen. Op. 139. No. 14. 16. 17. 18. 19. à 5 Ngr. Ebend.

Schad, J., Fant. brill. p. le Pfte. Op. 12. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Shiwa, J., 4me Nocturne p. le Pfte. Op. 10. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Taubert, G., Var. de Conc. sur un Air écoss. p. le Pfte. Op. 55. Mainz, Schott. 1 Fl. 24 Kr.

Titl, A. E., Der Pensionist. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 29. Wien, Haslinger. 30 Kr.

— Antwort. Ged. v. Zuser f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Ebd. 30 Kr.

Truhn, H., Trinkers Bedenken. Gedicht f. 1 Bassstimme m. Pfte. Op. 34. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Wehrenn, J. de, Au bord du Lac. Morceau de Salon p. le Pfte. Op. 26. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Wolff, E., Grand Duo brill. sur Guitarrero à 4 mains. Op. 59. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— 2 Fant. non difficiles sur le Duc d'Olonne p. le Pfte. Op. 60. No. 1. 2. Ebend. à 54 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Bellini, Potpourri aus la Straniera für das Pianoforte. Neue Ausgabe	— 20
Duvernoy, J. B., Petites Pièces pour le Piano sur themes favoris des Opéras de Halevy, Meyerbeer et Weber. Op. 418. No. 1—4 à	— 10
— — Les mêmes à 4 mains. No. 1—4 à	— 15
Kalkbrenner, F., Fantaisie et Variations brill. sur l'Opera: Le Roi d'Yvetot de Ad. Adam pour le Piano. Op. 163	— 25
Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, komische Oper in 3 Acten, im vollständigen Klavierauszug von F. L. Schubert	6 —
— — Sämmtl. Gesänge daraus einzeln. à 7½ Ngr. =	1½ Thlr.
— — Ouverture daraus für das Pianoforte	— 15
— — Potpourri daraus für das Pianoforte	— 20
Marschner, H., Potpourri aus Falkner's Braut für das Pianoforte. Neue Ausgabe	— 20
Mendelssohn-Bartholdy, F., Dritte Symphonie in A moll für Orchester in Partitur	3 15
— — Dieselbe in Stimmen	7 20
Mozart, Potpourri aus der Oper: Titus für das Pianoforte	— 20
— — Potpourri aus Figaro für das Pianoforte	— 20
— — Potpourri aus Cosi fan tutte für das Pianoforte	— 20
Nauenburg, G., Tägliche Gesangstudien für alle Stimmen	— 10
Richter, E. F., 4 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 19. Partitur und Stimmen.	1 —

In der **G. Faber**'schen Buchhandlung in **Mainz** ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Schmitz, L. A., Rheinweinlied von G. Herwegh für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 48 Kr.

— — Liebeslied: Ob ich gleicht? für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3 Kr.

Im Verlage von **Carl Paez** in **Berlin** erschient in Kurzem mit Eigenthumsrecht:

Mayer, Charles, à Petersbourg, Grand Concert pour Piano avec Orchestre. Op. 76 (dédié à Fr. Liszt).

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. № 17. 1843.

Inhalt: Neues und Altes. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Hamburg. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Neues und Altes.

Im vorigen Jahre las man in mehreren Zeitschriften: „*Auber* ist Director des Pariser Conservatoriums der Musik geworden, *Meyerbeer* General-Musik-Director des Königs von Preussen (mit 3000 Thlr. Gehalt und sechs Monate jährlichem Urlaub), *Donizetti* Hofkapellmeister des Kaisers von Oesterreich mit 4000 Silbergulden Gehalt." Eine Zeitschrift bemerkte dabei: „in diesen wenigen Zeilen liegt viel." Diese Nachricht brachte dem Referenten eine alte Nachricht in Erinnerung, die man vielleicht mit Interesse lesen wird. Sie verlangt mehr Zeilen, aber es liegt in ihnen auch nicht wenig.

In der Speierschen Musikalischen Realzeitung 1788, No. 2, steht: „Sinnreiche Art, die Künstler zu belohnen. Eine Anecdote." Der unsterbliche *Galuppi* erhielt bald nach seinem Engagement zu Petersburg den höchsten Auftrag, die Oper Didone abbandonata in Musik zu setzen. Dies geschah und im Jahr 1766 wurde sie in der sogenannten Butter- oder Fastnachtswoche zum erstenmal aufgeführt. So gross der Beifall war, womit die Monarchin Galuppi's Arbeit beehrte, eben so gross war auch der Beifall, welchen die Signora *Colonna* als Dido durch den Reiz ihrer Stimme und meistermässigen Ausführung ihrer Rolle von derselben erhielt. Einige Tage nach der zweiten Vorstellung dieser Oper sandte die Monarchin dem Herrn Kapellmeister *Galuppi* eine mit Brillanten besetzte Tabatiere und tausend Ducaten, mit dem artigen Compliment: man habe dieses Geschenk im Testament der Dido, als ein Vermächtniss für ihn, gefunden. *Colonna* aber erhielt einen Brillantring im Werth von tausend Rubeln und man liess ihr dabei melden: man habe auf der Brandstätte von Karthago diesen Ring bei dem gewesenen Quartier des entflohenen Aeneas gefunden, und vermuthet, er müsse ihn für seine geliebte Dido bestimmt und zurückgelassen haben.

Ebendaselbst, No. 1, steht: Berlin, vom 8. Februar. Freitags, am 11. des vorigen Monats, wurde die von dem königl. Hofdichter Herrn Filistri verfertigte und von Herrn Kapelldirector *Reichardt* componirte Oper Andromeda mit ausserordentlicher Pracht zum erstenund am 13. zum zweitenmal aufgeführt. Se. Majestät, der König, sind nicht nur bei fünf Proben auf dem Schlosse, sondern auch bei allen Theaterproben gegenwärtig gewesen; am 5. war Generalprobe, und schon den 7. Januar sollte sie aufgeführt werden, das aber wegen Unpässlichkeit der Mad. *Todi* erst Freitags den 11. geschehen konnte; sie dauerte von Abends halb sechs bis halb zehn Uhr, und noch nie hat eine Oper bei dem hiesigen Publicum eine so allgemeine Sensation gemacht, als die erste Vorstellung dieser neuen Oper. Unser Herr Kapelldirector *Reichardt* hat das Ganze in der grossen ächt theatralischen Manier behandelt, durch die sich Ritter *Gluck* verewigt hat, ohne jedoch irgend eine wahre Schönheit des angenehmen, italienischen Gesanges unbenutzt zu lassen. Se. Majestät der König haben demselben Ihren ganzen Beifall auf das Allergnädigste zu erkennen gegeben, und seinen Gehalt durch eine Zulage von 800 Reichsthaler vermehrt.

In demselben Blatte, No. 1, steht: Wien, den 12. Februar. Des Erzherzog Franz königl. Hoheit haben den Herrn *Wolfg. Amad. Mozart*, dem wir so viele vortreffliche Compositionen zu danken haben, mit einem Gehalt von 800 Kaisergulden zu Dero Kapellmeister ernannt.

Des Kaisers Majestät haben die beträchtliche Pension des verewigten Ritter *Gluck* unter Herrn Kapellmeister *Mozart* und einige andere verdienstvolle Musiker Wiens zu vertheilen geruht. Desgleichen hat Herr *Salieri*, der uns schon so grosse Meisterstücke geliefert hat, wegen der neuen Oper Axur König von Ormus von des Kaisers Majestät 200 Ducaten Geschenk und einen lebenslänglichen Gehalt von 300 Ducaten erhalten.

Recapitulatio. *Galuppi* erhält für die Oper Didone abbandonata ein Extrageschenk von 1000 Ducaten (4500 Kaisergulden) nebst brillantirter Dose; *Reichardt* erhält auf Veranlassung der Oper Andromeda 800 Thaler (1200 Kaisergulden) Zulage; *Salieri* erhält wegen Axur 200 Ducaten (900 Kaisergulden) Geschenk und 300 Ducaten (1350 Kaisergulden) Gehalt; *Mozart* erhält 1788, also drei Jahre vor seinem Tode, 800 Kaisergulden Gehalt und noch etwas von *Gluck's* Pension.

Recensionen.

Alexis Lwoff: Grand Chœur militair sur des chansons nationales Russes, dedié à Mr. F. Mendelssohn-Bartholdy. Oeuv. 15. Partition. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Der Componist des vorliegenden Werkes, bekanntlich russischer Oberst, hat sich auf seinen Reisen durch Deutschland einen nicht unbedeutenden Ruf als Virtuos auf der Violine und als geistreicher Componist erworben. Hier nun tritt er mit einem, extensiv kleinen, intensiv aber, und speziell seinem interessanten Inhalte nach, nicht unbedeutenden Werke entgegen, das eben sowohl von seiner harmonischen Gewandtheit als von seiner Geschicklichkeit in der Behandlung des Orchesters Zeugniss gibt. — Die vor uns liegende Partitur, deutlich und opulent gestochen, macht schon bei dem Anblick eine wirklich imposante Miene. Das Orchester ist, ausser dem Quartett, zusammengesetzt aus drei Flöten, zwei Oboen, Clarinetten, Fagotten, vier Hörnern, sieben Trompeten verschiedener Stimmung, vier Posaunen, einem Basshorn, Pauken und den gebräuchlichen Militärinstrumenten. (Die Bezeichnung der Instrumente ist nicht eben consequent und richtig ausgefallen; so lesen wir z. B. Tamburo petit, Tromb in B, grand Caise u. s. w. Etwas auffallend bezeichnet der Componist auch die Pauken; er schreibt nämlich vor: Timpani in G. D. (D) (G) wo entweder das hohe *G* oder das tiefe *D*, je nachdem die Octave angenommen wird, unpracticabel ist; am richtigsten und deutlichsten wäre gewiss die Bezeichnung

Ausser den vier Chorstimmen enthält die Partitur auch noch in den zwei untersten Notenzeilen eine ungewöhnliche, aber sehr dankenswerthe Zugabe, nämlich einen zweckmässigen und vollgriffigen Clavierauszug, wodurch nicht allein das Einstudiren erleichtert, sondern auch die Ausführung ohne Orchester möglich wird. Diese Einrichtung, der wir nur sehr selten in Werken ähnlicher Art begegneten, verdient wirklich Anerkennung und Nachahmung.

Das Werk beginnt mit einer Einleitung im Tempo di Marcia; der Componist scheint aber nach der beigefügten Metronombezeichnung: ♩ = 138 eine ziemlich lebhafte Bewegung zu wünschen. Der Dreiklang D dur wird energisch von sämmtlichen Blasinstrumenten ausgesprochen, über welchem sich die Flöten in einer durchschneidenden, schwirrenden Figur erheben. Schon im dritten Tact treten die Blechinstrumente noch besonders in Form einer Intrade hervor, und kündigen das eigentliche militärische Element an. Bei der Wiederholung der Einleitungstacte steigern sich die Trompeten um eine Terz, und nun bereitet das leise eintretende Quartett ein allgemeines Crescendo vor, das sich rasch zum Forte erhebt, bei dessen Erscheinung auch die Haupttonart, G dur (denn der Eintritt in D dur galt nur als Dominante), sich entschieden ausspricht. Es geschieht dies zunächst in einem markirten, kräftigen Marschmotiv, das bald durch den raschen Wechsel der harten und weichen Dreiklänge das Nationale des Werkes andeutet. Die Einleitung dauert, in der Instrumentirung sehr mannichfaltig und günstig gruppirt, ziemlich ausgedehnt fort, wobei namentlich die gut herbeigeführte Wendung nach H dur eine treffliche Wirkung macht. Nach einer im gebundenen Style gehaltenen Stelle, die wohl zugleich eine religiöse Hindeutung bilden soll, hat sich die Modulation wieder nach D dur gewendet, und nun vereint sich das ganze mächtige Orchester, mit stark hervortretenden Blechinstrumenten, um stufenweis absteigend zur Septime zu gelangen, und mit einer Fermate zugleich den Schluss der wirksamen Introduction und den Eintritt des Chores zu verkünden; und er ist höchst eigenthümlich, dieser Eintritt! — Der Componist bezeichnet ihn mit: Maestoso energico

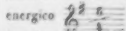

Chant national; die Mischung von E moll und G dur ist aber so innig, dass man kaum würde entscheiden können, welche Tonart die herrschende sei, wenn nicht der zuerst ausgesprochene Accord, und später das oft und bestimmt hingestellte H dur für die erste Tonart entschieden. —

Die Melodie, welche, sehr characteristisch, zuerst vom Alt geführt wird, hat etwas ungemein Anziehendes. Auch da, wo die Soprane dazu treten, und die Melodie sich noch schwunghafter hebt, bleibt durch den bereits hervorgehobenen raschen Wechsel der Tonart und eine gewisse Natürlichkeit und Naivetät der Gesang fortwährend anziehend. Wir sind nicht stark genug im russischen Idiom, um ermessen zu können, ob die Worte und Accente im russischen Originale noch prägnanter und treffender den musikalischen Accenten und Wendungen sich anschmiegen, müssen aber gestehen, dass die deutsche Uebersetzung der Musik sehr analog und passend erscheint. Das Werk feiert den Besuch Friedrich Wilhelm III. in der Czaarenstadt, und muss an Ort und Stelle von erhabener Wirkung gewesen sein, wird aber auch sonst Anerkennung finden. — Die Blechinstrumente treten erst da hinzu, wo durch das Wort: „Soldaten-Chor" das militärische Element angeregt wird. Die vier Singstimmen bleiben übrigens, rhythmisch immer fest geschlossen, der Melodie in ihrem Fortschreiten treu, was hier für die massenhafte Wirkung, wie namentlich für den Wortverstand, nur zu loben ist. Nur gegen das Ende dieser Abtheilung, wo der Alt wieder die Führung der Melodie übernimmt, trennt sich der Sopran von den übrigen Stimmen, indem er in einem kurzen Cantus firmus sich imponirend über das Ganze erhebt. Die kräftig ausgesprochene Modulation nach H dur am Schlusse lässt uns gleich wahrnehmen, dass der Satz eine andere Wendung erhalten soll, und so ist es auch; denn sobald die Tonart H dur fixirt ist, tritt im Tempo der Einleitung auch das Hauptmotiv derselben wieder hervor. Wie nun früher das Quartett in wechselnder und aufsteigender Bewegung nach G dur hinstrebte, so ist nun E moll das Ziel. An das oben erwähnte kräftige Marschmotiv schliesst sich in ähnlicher Weise ein ziemlich ausgeführter Orchestersatz, der aber gegen das Ende eine mildere Wendung nimmt. Indem er auf der Septime von *H* zu endigen scheint, führen ihn Clarinetten und Fagotte recht freundlich auf diese Weise fort:

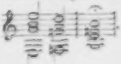

Man sollte nun erwarten, dass das

und doch lösete er auch manchen Thaler für seine Blumen von den weichlichen Städtern der Nachbarschaft, die nur ärndten und geniessen wollten, was sie nicht selber säen und pflegen müssten — besonders wenn er die Sträusser durch seine hübsche Tochter zur Stadt schickte. Er vermehrte die Verlassenschaft des Vaters nicht; sie war aber auch nicht vermindert, als er sich hinlegte und starb, mit ruhiger Ergebenheit.

Seinem Sohn gefiel nur der Garten, nicht das Ackerfeld. Er riss den beyde scheidenden Zaun nieder, und machte alles zu Garten. So hab' ich Platz, sagte er, und kann 'was rechts draus schaffen. Auf dies Rechte zu kommen, las er vielerley über den guten Geschmack in Garten. Es hiess damals der französische allein der gute Geschmack. In diesem wollte er das Grundstück bearbeiten lassen. Da es ihm aber an Geist und Reichthum mangelte, gerade das auszuführen, was allein dem französischen Garten Werth giebt — das Grosse in dem weitumfassenden und leicht übersehbaren Entwurf, das Prächtige in der architektonischen Kraft und unverrückten Symmetrie: so wurde nichts daraus, als ein ins Weite ausgebreiteter holländernder Platz, auf welchem die wirklich recht schönen Blumen das Beste, und die ausgeschnittenen Pfauen und aufgehäuften Porzellanscherben das Schlechteste waren. Es hatte viel Arbeit gemacht und noch mehr Geld gefressen, das wunderliche Werk. Der arme Mann war über dem Zuschicken noch nicht recht zum Geniessen gekommen, als er sich, trotz alles weichlichen Sträubens, hinlegen und sterben musste.

Der Sohn — ich weiss nicht, wie der schwächliche Vater zu dem krauskopfigen Heros gekommen war: (die Mutter wird's am besten wissen) dieser debütirte sogleich mit den Versen des Gotheschen Zigeunerhauptmanns:

Lumpen und Q-k
Der ganze Mark

liess die gradlinigen Buchenhecken niederreissen, wobey er rüstig selbst Hand anlegte, die Pfauen gar verbrennen, und mit den Porzellanscherben füllete er den Grund zu einem herüberhangenden Felsenstück. Es wurde der Bach über den Felsen zu stürzen gezwungen, tiefe schauerliche Grotten wurden gegraben, eine halbverfallende gothische Kapelle täuschend nachgebildet, fröhliche Aussichten auf die entfernten Berge eröffnet —: kurz, es kam ein sogenannter englischer Garten zu Stande, so mannichfaltig und schön, als es nur immer das Terrain möglich machte. Das alles musste auch bald dastehen; dazu scheute er weder Kosten, noch eigene Anstrengung. Endlich war er fast zu Stande, er fing an freyer Odem zu holen, Fremde begannen neugierig herbeyzureisen, und wenn sie auch beym Betrachten gern altklug die Köpfe schüttelten, gingen sie doch hin und versuchten zu Hause etwas Aehnliches nachzumachen, so gut sichs thun lassen wollte —: da starb der Mann — es versteht sich, plötzlich, an einem Schlagfluss.

Sein Sohn war von klein an etwas träge und bequem. Er hatte dem Vater bey seinen Arbeiten zur Hand gehen müssen und dadurch manches Gute, meistens mechanisch, von ihm gelernt; aber es fehlte ihm an eigenem Geist. Dazu kam, dass er vom Vater oft von Naturgrösse, Freyheit vom Regelwesen, Kühnheit, vom „sich keck gehen lassen in seinem Bilden" u. s. w. sprechen gehört, aber die Worte nicht recht verstanden hatte. Deshalb deutete er sie nun, wie es seine Bequemlichkeit wollte, und kam sich doch vor, wie der Vater. Mit Anstrengung Andere zu studiren, hatte er nicht Lust, nicht Kraft, nicht Sitzefleisch, und wahrhaft-Tiefes aus sich selbst zu graben, dazu fehlte es ihm an Fond — er kam zu bald auf Wasser. Er liess also den Garten, wie er war und werden wollte. Sagte ihm Einer: die gothische Kapelle wird einstürzen; so antwortete er: da wird die Ruine desto natürlicher und kühner. „Das Triebwerk verschlemmt sich und wird bald den Bach nicht mehr hinauftreiben" — „So

jetzt eintretende Andantino, ¾, sich hauptsächlich in der Tonart C dur bewegen würde, aber dem ist nicht so: der Componist bezeichnet es mit G dur. Zwar beginnt es mit dem Dominantenaccorde der erwarteten Tonart, aber, wie wir es schon gewohnt sind, die Modulation schwankt zwischen diesen beiden Tonarten und E moll unaufhörlich hin und her, und die eigentliche Cadenzirung geht förmlich nach G dur. — Die recht ansprechende Melodie dieses zweiten Nationalgesanges trägt anfänglich, nur leise vom Quartett begleitet, eine Tenorstimme vor, wobei denn auch am Ende der nationale Aufschlag in die Octave nicht fehlt. Darauf wiederholt der volle Chor, mit Unterstützung der Blasinstrumente, das hübsche Motiv, wobei erst recht deutlich die characteristische Mischung von Dur und Moll hervortritt. Nun wird die (nur aus zwölf Tacten bestehende) einfache Weise von zwei Tenorstimmen ausgeführt, und, mit kleinen Nüancen, allein vom Quartett begleitet und mit einigen veränderten Accenten vom Chor beantwortet, was auch dann geschieht, nachdem mit einigen kleinen Abweichungen, die zum Theil aus der Wortfügung entstanden, drei Männerstimmen das uns nun schon recht vertraut gewordene Motiv nochmals ertönen liessen. Es war dies milde Lied, das ersichtlich und auch den Worten nach, die nur von Liebe sprechen, gar nichts Militärisches an sich trug, wie ein freundlich contrastirender Mittelsatz zu betrachten; doch kaum ist zum letzten Male der Aufschlag in die Octave verhallt, so erinnern in dem kurzen Nachspiel, erst leise, dann gewichtiger hervortretend, Trommeln und Blechinstrumente an das vorherrschende kriegerische Element. Nach einer kräftigen Fermate des ganzen Orchesters auf der ersten Umkehrung des Dreiklanges von D♯, beginnt wieder, wie im Anfange der erste Chor 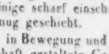 , jedoch bedeutend zusammengedrängt, mit verändertem Text und nüancirter Harmonie. Die Worte erheben sich hier höhern Schwunges zu begeistertem Preise des Vaterlandes, und zu kühnen Drohungen gegen die Feinde des Vaterlandes, was poetisch durch einige sehr starke Metaphern, musikalisch aber durch einige scharf einschneidende Dissonanzen eindringlich genug geschieht.

Nun geht der Satz, in Bewegung und Harmonie gesteigert, in eine massenhaft gestaltete Coda über, die, obgleich nicht eben von grossem Umfange, doch intensiv sehr gewichtig erscheint, und mit grosser Kenntniss der Wirkung geschrieben ist. — Wir hatten erwartet, dass der Componist in dieser Coda uns noch einmal, wenn auch nur vorübergehend, das russische Princip und Idiom würde bemerkbar machen: es schliesst jedoch in einer cosmopolitischen, allgemeinen, aber brillanten und gewiss beifälligen Weise. —

Ein colossales Instrument, dessen anspruchlose Notenzeile die schon an sich grandiosen Seiten der Partitur im Schlusssatze noch mehr füllt, hätten wir beinahe zu bezeichnen vergessen, nämlich die obligaten Kanonen, die in dem Finale mitwirken sollen, deren Eintritte in zwei kleinen Zeilen markirt sind, die sogar, zwei Tacte vor dem Schluss, ein Solo haben, und während des Chores (wahrscheinlich auf zwei entgegengesetzten Seiten postirt) abwechselnd und vereint ihre gewaltigen Accorde erdröhnen lassen, und zwar zuweilen auf Thesis, dann wieder auf Arsis. Wir erinnern uns, dass zur Zeit der Aufführung dieses Werkes in Petersburg die Wirkung dieser rhythmischen Kanonade als ungeheuer bezeichnet wurde, und wir geben dies zu, auch wenn die Abfeuerung nicht immer präcis auf die bezeichneten Tacteinschnitte gefallen sein sollte, was wir ein wenig in Zweifel ziehen müssen, obgleich wir alle Achtung vor dem russischen Gehorsam haben. Zwei grosse Trommeln sind indess leichter zur Präcision zu bringen, und werden wenigstens eine Ahnung von der beabsichtigten Wirkung geben. — Die Durchsicht dieses mit Geist und Geschmack ausgearbeiteten Werkchens hat uns wahre Freude gemacht. Die Schreibart ist, bis auf einige leicht zu hebende Schwächen, sicher und correct, und die Stimmenführung gewandt, was bei dem mehrerwähnten, häufigen und raschen Wechsel der Harmonie nicht eben ganz leicht war. Nur zuweilen zeigen die zweiten Violinen und die Altviolen in der Fortschreitung zu viel Anhänglichkeit und Sympathie für einander, wie z. B. im fünften Tact S. 13, und im ersten Tact S. 14. — Einige Verdoppelungen im Tenor und Bass, wie im Sopran und Tenor sind offenbar absichtlich und wohl auch statthaft. — Der Stich ist bis auf einige Versehen correct und gut in's Auge fallend, und die ganze Ausstattung lobenswerth.

Esercizj giornalieri di Canto, basati sull' Esperienza di molti anni di *Domenico Donzelli*, ed affidati per la pubblicazione alla cura di *G. Gentiluomo*, maestro di canto. Vienna, presso P. Mechetti qm. Carlo.

Diese zu täglichem Gebrauch empfohlenen Uebungen von dem ehrenvoll accreditirten Gesangmeister Donzelli, wie der Titel sagt, auf die Erfahrung vieler Jahre gestützt und also bewährt, können wirklich, obgleich sie theilweise schon in andern ähnlichen Gesangbildungswerken nach Form und Wesen enthalten sind, verständig benutzt, von erheblichem Nutzen sein. — Dass wir sie nicht unmittelbar und in ihrer ganzen Ausführung vom Meister Donzelli selbst empfangen, thut ihnen keinen Eintrag. Wahrscheinlich war der ehrenwerthe Sänger der musikalischen Einkleidung für die öffentliche Erscheinung nicht ganz mächtig (wie das oft bei trefflichen Sängern Italiens der Fall sein soll), vielleicht auch zu bequem dazu, und da er in Herrn Gentiluomo, der als tüchtiger Gesanglehrer in Wien fungirt, einen wackern Repräsentanten gefunden hat, so wollen wir die Gabe gern aus seinen Händen empfangen.

Nach einem kurzen Vorwort (italienisch und deutsch, wie überhaupt alle vorkommenden Bezeichnungen) über den Gebrauch dieser Uebungen, das zwar nichts Neues enthält, aber Einiges anregt, was nicht oft genug gesagt werden kann, beginnen die gewöhnlichen Intervallenübungen auf- und abwärts von der diatonischen Tonleiter in C, bis zur Decime; die None fällt weg, was wir nicht billigen können.

Der Autor hat auf den verschiedenen Stimmenumfang Rücksicht genommen, so dass die Grenzen für

Sopran, Alt, Tenor und Bariton zweckmässig bezeichnet sind.

Die Begleitung ist, wie auch das Vorwort verheisst, einfach, und mit Recht, freilich nicht immer ganz correct in der Harmonie. Es möchte übrigens hier die Bemerkung nicht überflüssig sein, dass es uns, um die Sicherheit der Intonation des Schülers zu befestigen, sehr zweckmässig erscheint, wenn der Lehrer, nachdem er die Intervalle Anfangs ganz einfach begleitet hat, diese nun mit veränderter, fremdartiger Harmonie umgibt, und namentlich in der Begleitung die Intervalle vermeidet, die der Schüler singen soll. Referent hat wenigstens aus eigener Erfahrung wahrgenommen, dass diese veränderte, scheinbar erschwerende Begleitung nicht allein die Aufmerksamkeit und das Interesse des Schülers erhöht, sondern auch für die Sicherstellung der Intonation und für die Bildung des musikalischen Gefühls überhaupt, von entschiedenem Einfluss ist.

Bisher liess unser Autor die Töne immer mit der italienischen Bezeichnung angeben (es dürfte jedoch anzurathen sein, die Intervalle zuweilen auch auf blose Vocale, namentlich auf *a* und *e*, der Mundstellung wegen aber auch bisweilen auf die andern Selbstlauter singen zu lassen); von No. 9 — 15 folgen nun freiere Scalenübungen auf den Vocal *a*, wobei schon auf die Bildung und Uebung der Volaten und Mordenten Rücksicht genommen wird. No. 16 hat die Vorbereitung und Formation des Trillers zum Zweck. Bisher war Alles in die Tonart C dur gelegt, und alle Uebungen begannen mit dem Wir können dies nicht unbedingt gut heissen. Allerdings hat diese gewöhnlich für den Beginn des Unterrichts gewählte Tonart schon durch ihre Einfachheit einen Vorzug; allein Referent hat immer gefunden, dass die ersten Uebungen der Stimme am Bequemsten und Bildsamsten von zu beginnen sind. Anfänglich kann man, wenn man will, dennoch die Tonart C zum Grunde legen. Hat man den Inhalt dieser Sexte hinlänglich gebildet, so erweitert man nach und nach den Raum an beiden Endpuncten, wobei der Leitton *Fis* ungezwungen mit in den Bildungsstoff hereingezogen werden kann, wodurch zugleich zwei Tonarten auf natürliche Weise neben einander gebildet werden können. Jedenfalls ist es am vortheilhaftesten für die Tonbildung, wenn sie von den Mitteltönen ausgeht, abwechselnd und gleichmässig nach beiden Richtungen fortschreitend.

Die dargebotene Uebung des Trillers in No. 16 hat diese Form:

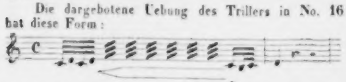

und so fort im Umfange von auf- und abwärts. Auch hier rathen wir, zuerst nur den oben bezeichneten beschränkten Umfang in Anspruch zu nehmen. — Verschiedene Betonung der beiden Trillertöne, z. B.:

 u. s. w. hat Referent besonders zweckmässig befunden. Einige veränderte Betonungen, wobei aber immer der Accent auf die erste Note fällt, bringt auch No. 17, wo überhaupt eine grosse Anzahl ausgeschriebener, förmlicher Triller in verschiedenen Tonarten, mit Schlüssen nach unten und oben, vorgelegt wird. — In No. 19 sind recht wirksame Uebungen der chromatischen Tonleiter enthalten, wobei es ganz zweckmässig erscheint, dass im Anfange nur der Umfang einer Quinte dazu bestimmt ist. Noch besser ist es, wenn man diese Uebung anfänglich nur auf den Inhalt einer Terz beschränkt. —

Nun folgt als zweiter Abschnitt eine Anzahl Solfeggien, durchgängig in zwei Systemen abgedruckt, nämlich für Sopran oder Tenor, und Alt oder Bariton, so zwar, dass die Begleitung für Beide passt, und eine Stimme gewissermaassen nur eine Punctation der andern ist. Der Herausgeber bevorwortet bescheiden, dass diese Solfeggien durchaus keinen Anspruch auf Kunstwerth und Originalität machen sollen, und nimmt nur das Prädicat: „zweckmässig," für sie in Anspruch; und zweckmässig sind sie in der That, und haben auch das Verdienst des Progressiven, so dass die letzten selbst einen Aufschwung zur Bravour nehmen. Sie tragen sämmtlich den Stempel des Modernen, zeugen von gutem Geschmack, bringen die Passagen und Fioriturен der neuern Gesangsweise in gutem Zusammenhange zur Anschauung und Aneignung, und können also, mit Sorgfalt und Ausdauer studirt, nicht nur für Schüler, sondern selbst für Künstler von bedeutendem Nutzen sein. — Und so sei denn das auch äusserlich gut ausgestattete Werk, das sich noch dazu so anspruchlos einführt, Allen, für die es bestimmt ist, auf's Beste empfohlen. *Al.*

Th. Döhler: 6 Melodies italiennes pour une voix avec accompagnement de Piano. Op. 44. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Eine Liedersammlung, die mehr durch leichte, fliessende und gefällige Haltung der Singstimme, die wir nur im Anfange des dritten und fünften Liedes vermisst haben, als durch Gediegenheit und makellose Reinheit des Satzes sich auszeichnet. Segleich im zweiten Liede nimmt die Pianofortepartie einen recht eckigen Anlauf, und in No. 3 bietet sie mehrere recht unleidliche Härten dar, welche bei einiger Aufmerksamkeit leicht zu umgehen gewesen wären; wiewohl wir dieses ganze Lied in der Anlage verfehlt erklären müssen. Gelungen ist dagegen das erste Lied (Die Klage des Geliebten), interessant No. 4 (Um Mitternacht), und originell No. 6 (Der glückliche Gondolier). Dem Italienischen ist zugleich ein deutscher Text untergelegt. Die Ausstattung ist splendid.

Niedermeyer: Der fünfte Mai (il cinque Maggio). Ode di A. Manzoni (auf Napoleon). Aurora No. 46. Mainz, Antwerpen u. Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 21 Kr.

— —: Une voix dans l'orage, Stances de Mr. Emile

Deschamps. L'Aurore No. 45. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 54 Kr.

Zwei treffliche Arbeiten, welche über hundert andere in dieser sangfertigen Zeit weit, fast unendlich weit emporragen und sich dem Allerbesten und Vorzüglichsten anreihen, das die neueste Zeit hervorgebracht hat. Vorzüglich kräftig und schwungreich ist die Ode auf Napoleon gehalten, die wir, abgesehen von ihrem Inhalte und ihrer den weltstürmenden Eroberer verklärenden Tendenz, tüchtigen Baritonisten auf's Nachdrücklichste empfehlen können. — Der zweite Gesang, in welchem eine Mutter, während eines Ungewitters, die „Jungfrau" um Schutz für ihr bedrohtes Kind anfleht, und zuletzt ihr brünstiges Gebet erhört sieht, wird ebenfalls, bei tüchtigem, ausdrucksvollem Vortrage den tiefsten Eindruck nicht verfehlen. Beiden Gesängen ist von geschickter Hand teutscher Text untergelegt. Wir wünschen angelegentlichst, dem talentvollen Verfasser bald wieder auf ähnlichen Wegen zu begegnen. Die Ausstattung gereicht der Verlagshandlung zur Ehre.

F. Burgmüller: L'amour au village, paroles de Mr. Riche (l'Aurore No. 42). Mayence etc., chez les fils de B. Schott.

— —: La chatelaine (Das Burgfräulein), paroles de Mr. Riche (l'Aurore No. 41). Ebend. Pr. 27 Kr.

L. Niedermeyer: Ne l'espérez pas, Melodie, paroles de Mr. E. Deschamps. Ebend. Pr. 18 Kr.

No. 1 und 2 leicht, anspruchslos und gefällig gehalten in Text und Musik (erster ist von Herrn C. Gollmick in's Deutsche übertragen) werden, wo man nur auf augenblickliche angenehme Unterhaltung ausgeht, Freunde finden; No. 3 von etwas tieferem Gehalte wird sich die erworbenen auf längere Zeit zu bewahren wissen. — Ausstattung geschmackvoll.

L. Löwe: Mahomeds Gesang von Goethe für eine Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 85. Berlin, bei Schlesinger. Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr.

— —: „Mein Herz ich will dich fragen, was ist denn Liebe? Sag." Lied aus Haim's Sohn der Wildniss. Ebend. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

Beide oben bezeichnete Arbeiten gehören zu den seltneren des geehrten Verfassers, in welchen der Zauber des musikalischen Wohllauts mit characteristischer Eigenthümlichkeit der Erfindung sich paart, ja jener über diese fast die Oberhand behauptet, welches letzte insonderheit von No. 2 gilt. No. 1 rechnet Recensent zu den gefälligsten und ansprechendsten grösseren Gesangwerken Löwe's. Es ruht auf dieser Composition ein eigenthümlicher Reiz üppig schwellender Weichheit und Wärme der Empfindung, und der Tondichter ist in der Farbengebung so wie in Ausführung seines Gemäldes so glücklich gewesen, dass er hier sicher überall, wo Gesang und Begleitung tüchtige Vertreter finden, auf ungetheilten Beifall rechnen kann, der, bei gutem Vortrage, auch dem Liede No. 2 nicht entgehen wird. D. *K. S.*

Nachrichten.

Berlin, den 5. April 1843. Auch in dem sehr rauhen März häuften sich die musikalischen Genüsse, von denen Referent leider Krankheit halber manchen entbehren musste. An Concerten war besonders Ueberfluss. Der früher bereits erwähnte junge Pianist *M. A. Bazzo* gab in gleicher Weise sein drittes Concert bei vermehrter Theilnahme, obgleich wie mit Pianofortespiel übersättigt sind. Der berühmte Harfenvirtuos *Parish-Alvars* gab zwei Concerte und setzt jetzt sein Spiel, im Verein mit den Gebrüdern *Lewy* (Hornist und Pianist), im Königsstädtischen Theater fort. Ueber die ausgezeichneten Leistungen des Herrn *P. Alvars* lässt sich nichts weiter erwähnen, als bereits in diesen Blättern von Dresden aus sehr treffend geurtheilt ist. Auch hier war der Beifall der Musikfreunde enthusiastisch. Vorzüglich gefiel die Fantasie auf das Thema des Liedes der Meermädchens aus *C. M. v. Weber's* Oberon, und die Fantasie auf Motive aus *Rossini's* Moses. — Der belgische Violinist *Stenenters* liess sich nochmals in einer Matinée hören, und die junge Guitarrespielerin *Nina Morra* veranstaltete zwei Soireen auf Subscription.

Am 22. fand eine Wiederholung des Hoffestes mit der ungemein gerühmten Musik von *Meyerbeer* zu den Aufzügen und lebenden Bildern Statt, wozu diesmal nur etwa 800 (meistens hoffähige) Gäste eingeladen waren. — Die königl. Kapelle führte zum Besten ihres Wittwenfonds in der dritten und vierten Soirée Symphonieen von *J. Haydn* in Esdur, von *Beethoven* in Cmoll und Adur, von *Mendelssohn* in Amoll und die Ouverturen zur „Räuberbraut" von *Ferd. Ries* und zu Euryanthe von *C. M. v. Weber* vorzüglich gelungen aus. — In den beiden Abonnements-Concerten des *Schneider*'schen Gesanginstituts wurde *Haydn's* schöne Messe No. 2, *Mendelssohn's* Psalm 95, und *B. Klein's* Oratorium Jephta befriedigend ausgeführt. — Im königl. Theater gab eine kunstgebildete Dilettantin, Mad. *Burchardt*, zwei Gastrollen von Bedeutung als ersten Versuch. Rosine in *Rossini's* Barbier war für die nicht starke, doch gelaufige Sopranstimme der Debütantin geeigneter, als die leidenschaftliche Rolle der Donna Anna im Don Juan, welche Oper in neuerer Zeit in den weiblichen Rollen, bis auf Zerline durch Dem. *Tuczeck*, ziemlich mittelmässig, auch im Ensemble oft unsicher gegeben wird. Hier thäte ein so eilfriges Einstudiren Noth, wie solches bei *Gluck's* Armida Statt gefunden hat, welche Oper unter Leitung des Herrn GMD. *Meyerbeer* neu eingeübt und dreimal mit dem grössten Erfolge gegeben ward. Für die Armida fehlt uns freilich eine solche Darstellerin, wie es *Margarethe Schick*, und eine Zauberstimme, wie es *Anna Milder* war; indess leistete Fräul. *Marx* Alles, was nur im Bereich ihrer in der Höhe ziemlich schwachen Stimme lag, und nüancirte besonders die gefühlvollen Stellen ihrer Partie recht ausdrucksvoll. Zum Rinald gehört zwar in Hinsicht des Helden-Characters eine imponirende Persönlichkeit; da indess die hohe Gesangpartie fast immer nur in weicher, gefühlvoller Cantilene sich bewegt, so war solche ganz für den zar-

ten Vortrag des Herrn *Mantius* geeignet, welcher z. B. die Schlummerscene im zweiten Act und das schöne Duett: „Arm in Arm" im fünften Act mit Dem. *Marx* sehr schön sang. Letztere trug ausserdem auch das Beschwörungsduett mit Hidenot, den Herr *Zschiesche*, der unbequem hohen Lage der Bassstimme ungeachtet, sehr kräftig singt, auch die grosse, leidenschaftliche Scene am Schlusse des zweiten Acts, wie den Aufruf des Hasses im dritten Act sehr gelungen vor. Die Furie des Hasses hatte Frau v. *Fassmann* zu wahrem Gewinn für die Wirkung der trefflichen Scene mit Armida übernommen, wobei auch die Chöre wesentlich effectuirten. Die Phenize und Luciade sang Dem. *Tuczeck* sehr gracios. Dem. *Grünbaum* war die zweite Vertrauteurolle zugetheilt. Selbst die kleinen Partieen des Arent und Artemidor waren durch die Herren *Böttticher* und *Heinrich* bestens besetzt, wie Ubald und der dänische Ritter durch die Herren *Bader* und *Gehrer*. Da nun auch die Ballette (ohne fremdartige Musikeinlagen) geschmackvoll und kunstfertig ausgeführt, die Tempi ganz dem Geiste der erhabenen Tondichtung gemäss von Herrn GMD. *Meyerbeer* aufgefasst wurden, und das Orchester mit der grössten Präcision und feinen Nüancirung des Vortrages in die Intentionen des Dirigenten einging, der mit der unermüdlichsten Genauigkeit die schöne Oper eingeübt und die Proben geleitet hatte, so konnte die allgemeinste Theilnahme nicht fehlen. Nächstdem hat Herr GMD. *Meyerbeer* seine effectvolle Oper: „Die Hugenotten" mit theilweise neuer Besetzung am 31. v. M. mit dem entschiedensten Erfolge wieder zur Aufführung gebracht. Da die Oper seit den Gastrollen der Mad. *Gentiluomo* im Sommer v. J. hatte ruhen müssen, so erregte deren Wiedererscheinen abermals den lebhaftesten Enthusiasmus. Die Rolle der Valentine konnte jetzt nur der Dem. *Marx* zugetheilt werden, welche ihre Fähigkeit dazu bereits als Armida dargelegt hatte. Die musikalisch durchgebildete Künstlerin befriedigte von Seiten des Gesanges (ihrer nicht eben starken Stimme ungeachtet) fast mehr als Mad. *Schröder-Devrient*, welche die starken Affecte doch nur mit Anstrengung ihres Organs in der Höhe durchführen konnte. Dagegen ist indess der mimisch-plastische Theil der Darstellung bei letzterer ächt dramatischen Sängerin bei Weitem ergreifender, wenn auch zuweilen etwas zu forcirt. Dem. *Marx* hält sich stets in den Gränzen des Schönen und ächter Weiblichkeit. Vortrefflich wurde von ihr und Herrn *Zschiesche* als Marcel das grosse Duett im dritten Act (ein wahres Meisterstück dramatischer Characteristik) ausgeführt. Die Krone des ganzen Werks indess bleibt der vierte Act, in welchem Dem. *Marx* und Herr *Mantius* als Raoul excellirten. Nicht minder ergreifend wirkte indess der Schwur und die Schwertweihe, vorzüglich auch durch den kräftig edeln Gesang des Herrn *Böttticher* als St. Bris und Herrn *Fischer* als Nevers. Die zarte Romanze des Raoul zu Anfang der Oper wurde diesmal ungemein wirksam von dem Herrn KM. *Leopold Ganz* auf der siebensaitigen Viole d'amour begleitet. Besonders machten die hohen Flageoletttöne und die vollen Accorde, auf den besponnenen Saiten arpeggirt, eine eigenthümliche Wirkung. Da diese Viola in Quarten gestimmt ist, und am Schluss der Romanze mit sehr wirksam zutretenden Blasinstrumenten die gewöhnliche Bratsche wieder angewandt wird, so ist die Begleitung um so schwieriger. Mit einer Strophe würde diese ächte Troubadourromanze (während welcher die Handlung still steht) übrigens noch mehr gewinnen. Der lyrisch reizende zweite Act gewinnt durch den anmuthigen Gesang der Dem. *Tuczeck* besonderes Interesse. Das Finale wurde mit höchster Wirkung ausgeführt, wie auch das Septett des an Contrasten und scenischen Effecten überreichen dritten Acts. Am 4. d. M. ward die bei überfülltem Hause zu hohen Preisen gegebene, von Herrn GMD. *Meyerbeer* selbst geleitete Oper wiederholt. Dass der Applaus ausserordentlich war, und der berühmte Componist, wie auch die Damen *Marx* und *Tuczeck*, wie die Herren *Mantius Zschiesche* durch Hervorruf ausgezeichnet wurden, bedarf kaum der Erwähnung. — Jetzt wird Herr GMD. *Meyerbeer Spohr's* Oper Faust einstudiren, weshalb Dem. *Tuczeck* ihren Urlaub einen Monat später antritt.

Die königl. baier'sche Hofsängerin Dem. *Hesenecker* hat bis jetzt zwei Gastrollen, die Agathe im „Freischütz" und die Gräfin in *Mozart's* Figaro mit Beifall gegeben, ohne jedoch einen besonders lebhaften Eindruck zu bewirken, da ihre Stimme zwar rein, und in den Mitteltönen klangvoll, auch der Vortrag einfach und ausdrucksvoll, jedoch mehr für Lieder, als dramatischen Gesang geeignet ist, da die Stimme in der höheren Lage, im grössern Raum nicht hinreichend ausgibt, auch nicht für Geläufigkeit geübt zu sein scheint. Das Adagio der ersten Arie der Gräfin und das Gebet im „Freischütz" gelang der Dem. *Hesenecker* am besten. Auch das Duett mit Susanne, welche Dem. *Tuczeck* sehr naiv gibt, wurde vorzüglich ausgeführt. Wie köstlich ist doch die feine Komik und Characteristik in dieser, dem Don Juan gleich stehenden Oper! —

Hector Berlioz ist hier angekommen und wird uns seine immensen Instrumentalcompositionen mit verstärktem Orchester im königl. Opernhause hören lassen.

Die Singacademie führt am 6. d. *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach langer Ruhe wieder auf.

So stehen uns auch im April noch interessante Kunstgenüsse bevor, welche im Mai die Gastrollen der Frau *v. Hasselt-Barth* noch vermehren sollen. — Nachträglich ist noch zu erwähnen, dass Herr *Hirsch* vom Stadttheater zu Breslau sich als tüchtiger Baritonsänger und geübter Schauspieler, in den Rollen des Figaro (von *Rossini*), Dulcamara im „Liebestrank," Tell und Leporello mit Beifall producirt hat.

Hamburg. Im April. Der bewährte Violinvirtuos Herr *Ernst* gab am 25. Januar sein erstes Concert im Stadttheater und machte im eigentlichen Sinne des Worts Furore, und zwar so, dass er während vierzehn Tage fünf Concerte bei stets gut besetztem Hause geben konnte. Die Meisterleistungen dieses Künstlers sind allgemein bekannt und auch in diesen Blättern so oft nach Verdienst gewürdigt worden, dass ich hier keine lobpreisenden Phrasen weder über seine staunenerregende Bravourtechnik noch über seinen reizenden, weichen, gesangvollen, sanf-

ten, geschmeidigen und eben so energischen, füllreichen und imponirenden Ton wiederholen will. Ausser eignen Compositionen, von denen am Meisten die Fantasie über Themas aus Otello, die Elegie und die Burleske: Carneval de Venise benannt, enthusiasmirten, spielte Herr *Ernst* noch das achte Concert — die Gesangsscene — von *Spohr*, die *Mayseder*'schen Variationen in E dur (die jedesmalige Reprise mit glänzenden Veränderungen ausgeschmückt), die Preghiera aus Moses sammt Variationen über ein Originalthema von *Paganini*, und *Schubert's* Erlkönig für Violine solo arrangirt. Letztere Piece entsprach nicht den Erwartungen, die durch eine Correspondenznachricht aus Frankfurt in einem hiesigen Blatte rege gemacht wurden. Wenn nun gleich auch die Ausführung dieses, jedenfalls interessanten Tonstücks auf der Violine allein keinen eigentlichen Kunstgenuss gewähren kann, so verdient doch das geistreiche Arrangement und die makellose Ausführung der stupenden Schwierigkeiten — die der Violinspieler am Besten zu würdigen wissen wird, wenn ich bemerke, dass die Pianofortebegleitung bis auf einige durch die veränderte Lage bedingte Abweichungen, ganz getreu beibehalten ist — Bewunderung und Anerkennung. — Herr *Ernst* reiste Mitte Februar wieder nach Hannover zurück, wohin er zu einem Hofconcerte, welches während der Vermählungsfeierlichkeiten daselbst stattfand, eingeladen worden war. Er wurde daselbst später auch zum Hofconcertmeister ernannt, mit der Verpflichtung, jedes Jahr ein oder zwei Monate in Hannover anwesend zu sein. Jetzt ist derselbe nach Kopenhagen gereist und hat hier auf der Durchreise noch schnell, am 31. März, ein Concert zum Besten des Pensionsfonds des hiesigen Orchesters gegeben. Da dasselbe im Theater stattfand, so war es zu gleicher Zeit auch ein Concert zum Besten der Direction, denn nur die Hälfte der Einnahme, der Antheil des Concertgebers nämlich, ist dem Pensionsfond zugeflossen. — In dem vorletzten Concert des Herrn *Ernst* blies Herr *Springer*, Mitglied des Frankfurter Stadtorchesters, selbst componirte Variationen auf dem Bassethorn und zeigte sich als Virtuos eben so tüchtig wie als Componist unbedeutend. — Herr *Grund* gab zwei philharmonische Concerte im Februar und März und führte in diesen, unterstützt von der Singacademie, den Frühling und Sommer aus den Jahreszeiten von *Haydn* und den ersten Theil des Alexandersfestes von *Händel* auf; ausserdem wurden noch die fünfte und siebente Symphonie von *Beethoven* gegeben. Die Concerte waren sehr besucht, und boten, was die Ausführung betrifft, manches Erfreuliche. — Für die armen Gebirgsbewohner in Böhmen, welche von Krankheit und Hungersnoth heimgesucht werden, wurde von mehreren Mitgliedern des Stadttheaters eine glänzende musikalisch-declamatorische Academie im Colosseum am 12. März veranstaltet, welche nach Abzug aller Kosten einen Reinertrag von reichlich 3000 Cent*ner* brachte. Die musikalische Leitung hatte Herr Kapellmeister *Krebs* gefälligst übernommen, und es verdient besonders die Ausführung der drei Ouverturen, die zu Olympia, zu Jessonda und zur Belagerung von Corinth, von einem 70 Personen starken Orchester rühmliche Erwähnung, da sie in Hinsicht auf Präcision, Kraft, Energie und geschmackvollen, fein nüancirten Vortrag nichts zu wünschen übrig liess. — Am 22. März gab Herr *Hector Berlioz* ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert im Stadttheater, zu welchem Behufe das Orchester noch um die Hälfte verstärkt wurde. Er führte darin seine Harold-Symphonie mit obligater Viola und die Vehmrichter-Ouverture vor, und ausserdem noch zwei Sätze aus einem Requiem, eine Cantate — der Tod des Kaisers, — eine Violinromanze, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung und die von ihm instrumentirte Aufforderung zum Tanze von *C. M. v. Weber*. Mit der Ausführung sämmtlicher Piecen war der Componist selbst sehr zufrieden und hat sich sehr lobend über die Tüchtigkeit des hiesigen Orchesters ausgesprochen. Das eigenthümliche Programm hatte ein zahlreiches Publicum herbeigezogen. Alle Musikstücke dieses Concerts fanden zwar lebhaften Beifall, doch war er nicht so nachhaltiger Art, dass ein zweites Concert hätte folgen dürfen. In No. 11 dieser Blätter ist die Musik *Berlioz's* trefflich charactersirt worden und der Standpunct angedeutet, aus welchem man diese Gattung Musik überhaupt zu beurtheilen hat. — Von der Harold-Symphonie will ich nur noch erwähnen, dass der zweite Satz — Zug der Pilger durch das Gebirge, das Abendgebet singend — sehr schöne Stellen enthält, dagegen aber der letzte Satz — Orgie der Räuber in den Abruzzen — kaum mehr Musik zu nennen ist. Die vorgeführten Gesangscompositionen waren jedenfalls der schwächere Theil des Concerts. Herr Concertmeister *Lindenau* führte mit vielem Geschick das erwähnte Violinsolo aus, und es ist zu bedauern, dass dieser tüchtige Geiger so selten als Solospieler sich öffentlich producirt. — Der bekannte Pianofortevirtuos Herr *Theodor Döhler* hat hier zwei Soirées musicales veranstaltet, welche aber nur spärlich besucht waren. Auch in dem *Ernst*'schen Concert für den Orchesterfond wirkte derselbe mit und gab sodann noch zwei Concerte im Stadttheater und zwei im Theater zu Altona. Seine ausgezeichnete, schön geregelte Bravour fand allgemeine Anerkennung. Ausser eigenen Compositionen, bestehend in Fantasieen, Etuden u. s. w., spielte Herr *Döhler* auch noch *Beethoven's* Sonate, Op. 53, und Trio in C moll — letzteres vorzüglich gelungen — und *Mendelssohn's* G moll-Concert. — Herr *Truhn* aus Berlin begleitet jetzt Herrn *Döhler* auf seinen Kunstreisen und sang auch in dessen erster Soirée musicale einige von seinen Compositionen, fand aber so wenig Beifall, dass er nicht wieder als Sänger aufgetreten ist.

Im Theater hat sich, was die Oper anlangt, wenig Bedeutendes ereignet. Mad. *Schodel*, k. k. Hofoperasängerin aus Wien, gastirte hier im Februar. Ihre Leistungen fanden nur getheilten Beifall. Man fand allgemein das Spiel outrirt und die Stimme schon sehr passirt. Wenn diese Ausstellungen nun freilich nicht ohne Grund sind, so ist Mad. *Schodel* dennoch immer eine sehr achtungswerthe und bedeutende Künstlerin und unstreitig jetzt noch den besten Sängerinnen Deutschlands beizuzählen. Sie sang zweimal die Titelrolle in *Donizetti's* Lucrezia Borgia — ihre beste Leistung, — sodann die Donna Anna in Don Juan, die Recha in der Jüdin, und die Valentine in den Hugenotten. — Neue

Opern hat dieses Jahr noch nicht gebracht. Von älteren Werken wurde Moses zum Benefiz des Herrn *Reichel* neu einstudirt. — Linda von Chamounix von *Donizetti* hat sich keinen dauernden Beifall erwerben können. Bei der vierten und fünften Vorstellung war das Haus sehr spärlich besucht und die Aufnahme gänzlich kalt. — Herr *Reichel* hat leider sein hiesiges Engagement aufgegeben, weil er sich eine bedeutende Kürzung seines Gehalts nicht gefallen lassen konnte und wollte. Für die grosse Oper ist der Abgang dieses Künstlers ein bedeutender Verlust und es ist keine Aussicht auf entsprechenden Ersatz vorhanden. Mit der Oper steht es überhaupt augenblicklich hier sehr misslich. Das Repertoir besteht fast nur aus *Donizetti* und *Auber*, weil grössere Werke nicht genügend besetzt werden können. Dabei wird die deutsche Oper ganz und gar vernachlässigt. Mit Ausnahme einiger Opern von *Lortzing*, ist von alle den Werken, welche in den letzten Jahren in Deutschland erschienen sind, auch nicht ein einziges hier zur Aufführung gekommen. Dass die hiesige Oper in Kurzem wieder auf den früheren Standpunct kommen werde, ist bei den jetzigen Verhältnissen kaum zu hoffen, und es wird jetzt schwer halten, dass ein deutscher Opernomponist sich der von der Direction ausgesetzten Tantième jeder zehnten Vorstellung seines Werks zu erfreuen haben werde. — —r.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 18. bis 24. April d. J.

Ahlinger, K., Missa Adelgunda f. 2 Sopr., 1 Alt, Orgel, Bass u. Violle in Stimmen. Cyclus No. 1. Augsburg, Kollmann. 1 Fl. 21 Kr.

Bach, S., Das wohltemperirte Klavier zu 4 Händen v. Bertini in 2 Abtheilungen. Mainz, Schott. à 9 Fl. 36 Kr.

Baermann, C., Duo p. Clar. et Pfte. Op. 4. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Fant. p. Clar. et Pfte. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

— La pet. Mendiante. Die kleine Bettlerin. Scene et cantante p. Clar. et Pfte. Op. 14. Ebend. 1 Fl.

— Une nuit étoilée. Sternenhelle Nacht. Morceau de Fant. p. Clar. et Pfte. Op. 17. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Barth, W., Cantilena fumigatoria. — Rauchlied f. 1 Singst. m. Pfte. 5 Ngr., f. 4 Männerst. 7½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Beriot, C. de, 8te Air varié p. le Vlon av. Orch. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Beyer, F., 2 Hand. s. la fille du Régiment p. Pfte. Op. 67. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 45 Kr.

— 2 Airs variés sur la fille du Régiment p. Pfte. Op. 68. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 45 Kr.

Chopin, F., Allegro vivace p. le Pfte. Op. 51. Lpz., Hofmeister. 20 Ngr.

Donizetti, L'Elisire d'amore, Der Liebestrank, im vollst. Klavierauszug, franz. u. deutsch. Berlin, Schlesinger. Subscr.-Pr. 4 Thlr.

— Pots. nach Themen d. Oper: Linda di Chamounix p. le Pfte. (No. 90 d. Samml. v. Pots.) Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

Hahn, L., Variat. üb. ein origin. Thema f. 4. Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Haumann, Th., Fant. brill. s. la Rom. Ma Céline av. Var. p. le Vlon av. Orch. Op. 3. Mainz, Schott. 3 Fl. 12 Kr.

Isouard, Nicolo, Pots. nach Themen d. Oper: Joconde f. 4. Pfte. (No. 93 d. Samml. v. Pots.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Koch, J., Romance: Il faut partir de la fille du Régiment transcrite p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Lobitzky, J., Mephisto-Galopp, Op. 84, f. Orch. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 10 Ngr.

— Loodoner Saison-Walzer, Op. 90, f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 22½ Ngr., zu 2 Händen 15 Ngr., im leichtesten Arrang. 10 Ngr., f. d. Flöte 5 Ngr. Ebend.

Methfessel, A., Was tönt durch Wald u. Auen, deutsches Lied f. 1 Singst. u. Pfte. Ebend. 5 Ngr.

Meyerbeer, G., Cantique du Trappiste p. Chant et Piano. L'Aurore. No. 52. Mainz, Schott. 36 Kr.

Mozart, W. A., 10 Quat. origin. p. 2 V., A. et Vcelle arr. à 4 mains p. Gleichauf. No. 2. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

Parish-Alvars, E., Fant. p. la Harpe s. l'Eroe di Lancastro. Op. 66. Ebend. 20 Ngr.

Rheinländer, die, Samml. beliebt. Polka u. s. w. f. Piano. No. 36. Marien-Galopp v. Beyer. Mainz, Schott. 18 Kr.

Ruckgaber, J., 3 Mazurcs p. le Pfte. Op. 43. Lpz., Hofmeister. 10 Ngr.

Weber, F. A., Grande Fant. s. une melodie grac. de Mercadante p. le Pfte. Op. 12. Ebend. 20 Ngr.

Wolff, E., Fant. brill. sur Beatrice di Tenda p. la Pfte. Op. 34. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Zur Geschichte der Singeacademie in Berlin. Nebst einer Nachricht üb. d. Fest am 50. Jahrestage ihrer Stiftung u. einem alphab. Verzeichniss aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben. Berlin, Trautwein u. Comp. 20 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Fr. Kistner** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Bach, Joh. Seb., Sechs Sonaten für die Violine allein. *Neue Ausgabe* mit Fingersatz, Stricharten und andern Bezeichnungen versehen von *Ferdinand David*. 3 Hefte.

Ankündigung.

Um dem fast allgemein ausgesprochenen Wunsch zu genügen, habe ich die 3 Abtheilungen des *Mozart Albums* auch einzeln herausgegeben und an alle Musikalienhandlungen Deutschlands versandt. Die 1. Abth. kostet 2 Thlr., die 2. Abth. 1 Thlr. 16 Ggr. und die 3. Abth. 1 Thlr. 4 Ggr. netto. Ich bitte das musikliebende Publikum, insbesondere die Freunde des Gesanges, diesem ausgezeichneten Werke, welches eine Reihe auserlesener Compositionen berühmter Meister bildet, auch in dieser Form einige Aufmerksamkeit gütigst zu schenken.

Braunschweig, im April 1843.

Johann Peter Spehr.

Zu verkaufen steht:

Ein vollständiges Exemplar der

Leipziger Musikalischen Zeitung

vom Jahr 1798 — 1840,

und werden Gebote darauf angenommen von

Leipzig, im April 1843. **Rob. Binder.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Mai. № 18. 1843.

Inhalt: Winken uns auch allenthalben schon des Gesanges goldne Früchte? — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Herbstoper in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Winken uns auch allenthalben schon des Gesanges goldne Früchte?

Das Interesse, wie für Musik überhaupt, so insbesondere am Gesange ist unleugbar seit früher in unserer Zeit weit allgemeiner und verbreiteter. Das Herz eines Jünglings oder Mädchens belebt, erfröhlicht und erhebt sich freudig bei den Zaubertönen des Gesanges und geräth in Entzücken und Wonne, wenn ein Segensstrom holder und lieblicher Töne sich in sein Innerstes ergiesst. Der Aermsten unter Allen, ohne oder doch mit wenig Sinn für Gesang dürften gewiss nur Wenige sein. Jetzt gilt Gesangtalent und Uebung mit Recht als Kennzeichen fortschreitender Bildung. Gesang ist auch nicht mehr allein ein Vorzug der Reichen, Begüterten oder gewisser Stände und Verbindungen, sondern der allbelebende Hauch desselben ist durch alle Räume und Verhältnisse des Lebens von der Höhe des Palastes herab bis zur niedern Hütte gedrungen. Gesang ist eine allgemeine Angelegenheit in der Gegenwart. Darum haben seit Jahren, namentlich im Preussischen, wie in andern Staaten, hohe Staatsbehörden, als sie erkannten, dass der Gesang ein wesentlicher Theil der allgemeinen menschlichen Bildung sei, denselben anzuregen, dafür zu gewinnen und zu begeistern nicht unterlassen, auch Anordnungen zur Einführung desselben in die Volksschulen auf vielfache Weise getroffen. Auch lässt sich wohl nicht leugnen, dass mit jener wohlgemeinten und wohlthätig in's Leben getretenen Absicht gewiss ein grosser Schritt nach dem schönen Ziele gemacht worden, obgleich letztes noch lange nicht erreicht sei. Lust und Liebe am Gesange ist ferner jetzt in alle Verhältnisse des bürgerlichen und öffentlichen Lebens getreten und darf sich ohne Furcht vor Tadel allenthalben offenbaren und geltend machen. Und wenn gleich der Schmelz und die Schmeichelei einer menschlichen Stimme zur Ausartung des Gefühls, und zur Koketterie verleiten kann, so bleibt dagegen der einfache, erhebende und würdevolle Gesang in unangetaster Preiswürdigkeit. Und wie? ist es nicht für den Freund einer fortschreitenden Bildung eine so denkwürdige Erscheinung als angenehme Wahrnehmung: „dass gerade in unserer Zeit und fast an allen Orten der Gewalt und Schönheit des Gesanges mit Innigkeit und ganzer Seele gehuldigt wird; dass man sich bestrebt, in den grössten wie in den kleinsten Städten Gesangvereine zu begründen und zu hüten, Feste dazu zu veranstalten, keine Mühe und Aufopferung zur Erweckung und Belebung des Sinnes für melodisch harmonische Schönheit des Gesanges zu scheuen?“ Man denke nur, wie z. B. Leipzig allein jährlich an verschiedenen Gesangproductionen, wir möchten sagen fast überreich ist, und wie es sich der Gegenwart der ausgezeichnetesten Sänger und Sängerinnen zu erfreuen hat; anderer Orte nicht zu gedenken. Dass aber Dieses einen heilsamen Einfluss auf so viele Freunde und Zuhörer des Gesanges herbeiführen, eine bessere Erkenntniss des Schönen und des Geschmacks ihnen verleihen müsse, ist wohl nicht zu leugnen. An Stoff für den Gesang fehlt es uns übrigens so wenig, dass wir uns der überflutenden Menge von Liedern und vielartigen Gesängen fast nicht mehr bewusst werden und bleiben können. Nach solchen Vorausgängen, Leistungen und Bestrebungen im Gesange, namentlich in den Städten, sollte man meinen, dieser Zeitgeist hätte nicht in deren Mauern bleiben können, sondern sich auf die Gefilde des Landlebens, in die Dörfer verbreiten müssen. Das ist von einer Seite auch allerdings der Fall. Aber man kennt hier immer noch den bessern Gesang mehr dem Namen, als dem Wesen nach; mehr als einen angenehmen Fremdling, denn als vielfältigen vertrauten Freund. Dem Gesange in unsern Landkirchen fehlen bis jetzt im Allgemeinen noch zwei Hauptstücke: *Verklärung* und *Schönheit*. Wie könnte man sonst bei den Choralgesängen einer Gemeinde das frohe Aufjauchzen, bald wieder die stille Wehmuth vermissen, wo sich statt dessen nur ein lahmer und matter Gesang wahrnehmen lässt. Der Gesang in unsern Volksschulen auf dem Lande und in den Städten sollte mehr, als bisher, seiner Absicht entsprechen, und im eigentlichsten Sinne, mehr *schöner*, als blos regelmässiger Gesang sein. Dieser Punct, glauben wir, würde allen Schulbehörden zur besondern Beachtung und Anordnung zu empfehlen sein. Einsender hat den Gesang in vielen Volks- und Bürgerschulen gehört und beobachtet. Aber er kann nicht sagen, dass derselbe stets, wenige Fälle ausgenommen, einen wohlthätigen und rührenden Eindruck auf sein Gemüth gemacht hätte. Fast durchgängig vermisste das feine Ohr die nothwendige Gleichheit und Uebereinstimmung, Anmuth und Wohllaut der Stimmen; auch liess sich sogar hier und da Uebelklang, Unsicherheit, Härte

oder Rauheit der zu jugendlichen Stimmen wahrnehmen. Wie aber kann das Ziel der jugendlichen Bildungen, ein *schöner* Gesang — in den Volksschulen einheimisch gemacht werden? Wir glauben vorläufig, wenn der Lehrer selbst eine wohltönende, sanfte und anmuthige Stimme in Gegenwart seiner Schüler hören lässt. Ferner, wenn er im Unterrichte der schönen und anmuthigen Stimme eines Kindes seine vollste Aufmerksamkeit widmet und sie hervorhebt; dagegen die weniger wohlklingenden, rauhen Stimmen eine Zeit lang dem Stillschweigen überlässt, lieber mit einigen gut als mit mehreren schlecht singt. Auch erfordert der Gesang, dass dabei nicht mit gleicher Stärke, sondern abwechselnd d. i. am rechten Orte schwächer oder stärker gesungen werde. Wir möchten noch die Art und Weise des Gesanges, wie wir sie vor mehreren Jahren in Neu-Diedendorf bei Gotha hörten, in unsern Dorfkirchen und Volksschulen eingeführt wünschen. Dem sogenannten *Herunterziehen*, einem häufigen aber übelständigen Fehler im Gesange, sollte der Lehrer gleich anfänglich mit Kraft entgegenarbeiten, und wiederholt darauf hinweisen. Der Arbeit ist viel, aber sie würde sich auf das Schönste belohnen. Dr. *R.*

Recensionen.

Neue Claviermusik.

Ed. Wolff: Six Melodies caracteristiques pour Piano. Op. 60. No. 1. La Sentimentale. 2) La Rêveuse. 3) La Gracieuse. 4) La Coquette. 5) La Désespérée. 6) La Voyageuse. Mayence, chez les fils de B. Schott.

Diese in einer Prachtausgabe erschienenen, zu einem Album vereinigten kleinen Claviercompositionen erfüllen, was ihr Titel verspricht. Dabei sind sie sämmtlich recht schön und nicht schwierig. Zu No. 1 hätte wohl eher ein männliches Portrait gepasst; uns wenigstens kommt es fremd vor, dass die Dame ihre Sentimentalität in tiefen Bassregionen ausspricht. No. 2 ist sehr schön, hat aber zu viel aus Chopin's Goldadern, was wir nur beiläufig bemerken. In No. 3 haben wir im letzten Viertel, Tact 1, 3, 5 und 7, Seite 3, eine kleine Rüge zu machen, so wie wir Seite 4, Tact 2 und 4, wohl neu und schön, aber doch sonderbar finden. No. 4 La Coquette ist in der Melodie etwas gewöhnlich. Wir empfehlen diese mit schönen Lithographieen geschmückte Sammlung angelegentlich. Ein fein nüancirter Vortrag ist dabei erforderlich.

J. B. Cramer: Seize nouvelles Etudes pour le Piano préparatoires à celle des quatre premiers livres, soigneusement doigtées. Op. 95. Ebd. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Diese 16 neuen Etuden sollen den Schüler auf des Meisters 84 grössere Etuden vorbereiten. J. B. Cramer ist hauptsächlich durch seine Etuden berühmt worden und sein Werk hat recht eigentlich Epoche in der Geschichte des Clavierspiels gemacht. Sind auch seit dieser Zeit unzählige Nachahmer aufgestanden, so haben wir doch keine Sammlung wieder erhalten, die in dem Grade schön, abwechselnd und reich in der Harmonie wäre, wie die von Cramer. — Mit Dank nehmen wir daher jetzt auch diese Gabe entgegen, wenn wir gleich gestehen müssen, dass der Kunst dadurch kein grosser Dienst geleistet werde; die Zeit behauptet ihre Rechte und übt ihren Einfluss auf unsern Geschmack; es fehlt dieser leichtern Sammlung die Jugendfrische und der Reiz, sowohl der Harmonie als der Melodie. Dass sie aber instructiv und den Clavierspielern als Vorschule zu den grössern Etuden von Cramer angelegentlichst zu empfehlen sei, dürfen wir dennoch behaupten.

Nur wenig bedeutender dürften die von demselben Meister ebendaselbst erschienenen:

24 Préludes d'utilité générale et surtout à l'usage des jeunes élèves. Op. 96. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

sein; die Besitzer der grossen Cramer'schen Etüden mögen nicht versäumen, ihr Werk durch Anschaffung dieser vorbereitenden Schulen zu completiren.

Ch. Voss: Reminiscences de G. Tell. Fantaisie et Variations de bravoure pour le Piano. Op. 39. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Diese in neuester Liszt-Thalberg'scher Manier geschriebenen Variationen gehören zu den vorzüglichsten neuern Salonstücken, sie sind frisch, sehr galant, höchst effectvoll, dabei doch nicht übermässig schwer und dürften sehr gesucht werden, was sie vollkommen verdienen. Schade, dass Referent am Uebergange, Tact 3, Seite 5, ein kleines Aergerniss nehmen muss. Die Ausgabe ist vortrefflich, und die Verlagshandlung geizt keineswegs mit den Noten, wie wir dies jetzt von so vielen Handlungen leider nicht rühmen können, die durch gar zu weiten Stich die Musikalien sehr vertheuern.

Ch. Lassekk et *F. Rummer*: Valse précédée d'une Introduction et suivie d'une Fantaisie pour le Pianoforte avec accomp. de Violoncelle ou Violon. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Die Amateurs erhalten hier ein Heft Walzer à la Strauss mit Einleitung und brillanter Coda, nur mit dem Unterschiede, dass sich hier zwei Instrumente in die angenehme Unterhaltung theilen. Dadurch werden sie viele Liebhaber finden und verdienen es. Sie sind pikant, geschmackvoll und nicht schwer auszuführen.

St. Heller: Grand Caprice pour le Piano. Vienne, chez Mechetti qm. Carlo. Pr. 2 Fl. CM.

Referent muss in dieser Caprice sehr viele Schönheiten anerkennen. Das Ganze ist ungemein kühn, vieles Edle ist wohlthuend, aber bei alle dem kann er sich nimmer mit so ohrenzerreissenden Stellen, wie zu Anfange:

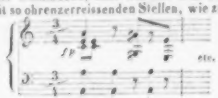

befreunden, die, Seite 4, und später, gesteigert noch mehr wehe thun. Warum neu sein wollen auf Kosten des Wohlklanges? Fertigen Spielern wird diese Caprice willkommen sein. Referent bewundert das schöne Talent des geschätzten Componisten, der bei der ungemeinen Länge in diesem Stücke eine achtunggebietende Consequenz und ein Festhalten am Character darlegt. Die vielen gesangreichen Mittelstellen sind ungemein ansprechend.

L. Levasseur: 42 Etudes progressifs pour le Piano à la Cramer, Kalkbrenner, Bertini, Hummel etc. pour faire suite à la Methode de Piano. Op. 60. Liv. 1. 2. Bonn, chez N. Simrock. à 3 Fr. 50 Cnt.

Diese Etuden sind sehr practisch und durchaus nützlich. Finden wir auch nichts darin, was nicht schon bekannt und dagewesen wäre, und sind auch manche Etuden (wie die à la Cramer) manchmal zu sclavisch nachgebildet, wie z. B. No. 29 und 34, so füllen sie durch ihre Leichtigkeit und Fasslichkeit in der Schulreiterei eine Lücke aus; Clavierlehrer, die oft die an Fähigkeiten ungleichsten Talente auszubilden haben, werden diese Etuden gern den grössern bekannten Cramer'schen vorausnehmen. Wie unter 35 der bekannte Beethoven hineinkommt, wissen wir nicht; dies Stück ist weniger eine Etude zu nennen.

Ignaz Lachner: Grosse Sonate für das Pianoforte. Op. 20. Stuttgart, Musik- und Kunsthandlung Zum Haydn. Preis 1 Thlr.

Die Sonate ist von dem Bruder des königl. baier. Hofkapellmeisters Franz Lachner componirt. Auch Ignaz ist uns durch tüchtige grössere Werke, die von Stuttgart und Mannheim aus sehr gerühmt wurden, bereits ehrenvoll bekannt. Dass wir in dieser Sonate eine tüchtige Arbeit, Rundung, Beherrschung der Formen und überall eine sichere Hand finden würden, wussten wir. Aber das darf uns nicht genügen; wir wollen den Componisten in eigenen Gedanken, eigenthümlichen Zügen kennen lernen, und diese vermissen wir gänzlich. Im ganzen ersten Satze, der durchaus noch der werthvollste ist, herrscht Beethoven (und auch Mozart ein wenig nebenbei) zu entschieden in Form, Gedanken und Figurenwesen, so dass man Alles schon gehört zu haben meint; während wir im letzten (die beiden Mittelsätze sind unstreitig schwächer) lebhaft an Onslow's Finales erinnert werden. Nähere Andeutungen werden nicht nöthig sein. Hat Herr Ignaz Lachner beweisen wollen, dass er sehr wohl im Stande sei, eine Sonate aus der Mozart-Beethoven'schen Zeit nachzuahmen, so hat er sein Ziel erreicht. Dass die Sonate wirksam ist und dankbar zu spielen, müssen wir rühmend anerkennen, und so wird sie Allen, die mit der neuern voll- und weitgriffigen Claviermusik nicht Schritt halten können oder wollen, Vergnügen gewähren; Diesen sei sie vorzugsweise empfohlen.

Jul. Benedict: Caprice pour le Piano-Forte. Op. 33. Mainz, bei Schott. Pr. 1 Fl. 21 Kr.

Das Capriccio besteht aus beiläufig 35 Tacten Präludium zu einem Andante, Es dur, $^{2}_{4}$, wo in den ersten 16 Tacten die linke Hand allein beschäftigt ist, welches uns (mit Ausnahme des Präludiums) recht sehr gefällt, und worin Seite 7 eine Bassfigur:

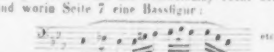

aufgenommen wird, die in dem darauffolgenden zweimal variirten Andantino (La ci darem la mano von Mozart) zur zweiten Variation

angewendet, den Uebergang zu einem Allegro non troppo, $^{6}_{8}$, bildet, als Hauptfigur uns etwas trivial erscheint, und auf den beiden letzten Seiten durch eine brillante Passage abgelöst den Schluss Più presto hergibt. Das Mozart'sche Thema ist aber mit der zweiten Variation bereits verschwunden, und der Componist scheint uns seine Arbeit an einer Nebenfigur verschwendet zu haben, die uns nicht pikant und interessant ist. Wir können uns aber irren, und sprechen nur unsere Meinung aus. Etwas Neues, nicht aber Geschmacksvolles gibt uns Herr Benedict vom 14. Tact an in der Einleitung. Man prüfe selbst:

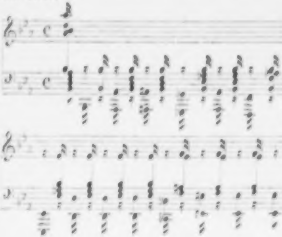

Diese Musik, *crescendo* bis zum *ff* gesteigert, dauert 10 Tacte lang. Wie bedauerlich, unter so manchem Guten solche Auswüchse zu finden! 16

Nachrichten.

Herbstopern 1842 in Italien u. s. w. *)

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Eine Seltenheit. Die Stagione autunnale wurde Anfangs October mit einer Ros-

*) Durch Berichte von näherem Interesse war die Aufnahme der italienischen Nachrichten vergangener Herbst-Stagione bis

sini'schen Oper, und zwar mit dem Otello eröffnet. Die Ursache davon war, weil die Ranieri-Marini vorigen Sommer in der Rolle der Desdemona auf S. Carlo glänzte. Auch hier wurde die in derselben Rolle die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil. Der längst fertige Tenor Berardo Winter machte die Titelrolle nach Kräften. Bariton Benciolini gab den Jago ziemlich gut. Die neue Oper *Metilde di Monforte*, vom hier gebürtigen neuen Maestro *Paolo Fodale*, von der gar wenig Löbliches zu erzählen ist, erhielt theilweis starke Aufmunterung. Die Merli-Clerici machte die Metilde, die Orlandi den Normanno, Winter den Arrigo und Ambrosini den Ormondo. Eine weit bessere Aufnahme fand am 3. November Ricci's Chi dura vince, worin die Clerici besonders glänzte, aber auch T. Mercuriali und die Bassisten Benciolini und Insom das Ihrige zum guten Erfolg der Oper beitrugen. Besonders erfreut wurden die Ohren mit einer eingelegten, vorigen Sommer von Donizetti eigens für die Tadolini geschriebenen zuckersüssen Cabalette. Am 16. November wiederholte man Mercadante's Vestale, worin die Marini die Emilia, die Altistin Orlandi die Giula, Winter den Decio und Superchi den Publio machte. Letzteren ausgenommen, der das Largo in seiner Arie des dritten Acts besonders gut vortrug, machten Musik und Sänger diesmal nicht die erwünschte Wirkung. Gegen Ende der Stagione fand noch die neue Oper des Herrn *Raimondi, Francesco Donato*, eine laue Aufnahme. Raimondi, Lehrer der Composition am hiesigen Conservatorium, vielleicht der erste jetzt lebende italienische Contrapunctist, ist ein Ultra der alten guten italienischen Schule, der er mit Leib und Seele huldigt, weshalb er bei den heutigen musikalischen Ohren kaum Eingang findet. Es ist auch schwer zu begreifen, wie es ihm einfallen konnte, sich in besagtes altes Opernbuch von Romani zu verlieben, das auch in Oberitalien vor mehreren Jahren nicht anzog.

Der oben benannte Bassist *Paolo Ambrosini* starb hier leider den 5. November, 31 Jahre alt.

Neapel. Auf beiden königlichen Theatern S. Carlo und Fondo wurden von den ältern Opere serie am Meisten gegeben: die Norma, die Maria Padilla und Adolfo di Warbel (eigentlich der von Pacini vorigen Karneval für die Venetianer Fenice geschriebene Duca d'Alba, welcher bekanntlich kein Glück machte); von den ältern Opere buffe: Elisir d'amore, Sordello und Scaramuccia. In den drei ersten sang die Lowe u. zwar in der Norma und Maria Padilla (letztere vorigen Winter für sie von Donizetti zu Mailand componirt) mit viel mehr Glück als im Duca d'Alba. Ihre Aufnahme hier war ziemlich jener von Mailand gleich, es war kein ereseit eundo. Im Elisir und Scaramuccia war die Tadolini die Heldin. Nach diesen beiden Prime Donne hielt sich die Granitz auf ihrer gewöhnlichen Höhe, Bassist Coletti war stets der Liebling des Publicums, Tenor Basadonna stets Professor mit abgenutzter Stimme, Tenor Fraschini und Bassist Arati genügend.

Die neue Oper *Lava* vom Maestro *Lillo*, ein armseliges Product, machte bei allem Hervorrufen der Freunde Fiasco; weder die Tadolini noch Basadonna (Titelrolle) konnten glänzen, Coletti allein kämpfte sich wacker durch. Am 10. December ging *Pacini's* neue Oper: *La Fidanzata Corsa* mit vielem Beifall in die Scene. Sie führt auf der Insel Corsica im 15. Jahrhundert Statt. Hauptpersonen waren: Alberto Doria, Intendant der Genueser Republik = Basadonna, Piero Zampardi = Coletti, Ettore = Fraschini, Rosa = Tadolini, Guido Tabianchi = Arati. Coletti war abermals die Krone des Ganzen; die Tadolini wird die Rosa in der Folge vielleicht etwas besser machen; Basadonna ut supra; die übrigen Virtuosi thaten ihr Mögliches. Herr Pacini, der mit seiner Saffo aus der Vergessenheit sich wieder hoch emporschwang, besitzt dermalen seine ehemalige melodische Originalität freilich nicht mehr; dafür schreibt er auch jetzt viel solider, und eine weit gediegenere Musik als in den letzten Jahrzehnten.

Nebst ungefähr zwei Dutzend älterer Opern, darunter am Meisten Pacini's Ultimi giorni di Pompei (mit der Vilmot, Tenor Ramoni und Bassisten Lodi), Uomo del mistero (ebenfalls von Pacini) und die Sonnambula, gab das Teatro Nuovo auch mehrmalen die neue Oper *La Scomessa*, vom Maestro *Gravigliá (Graviller*, einem Franzosen, der hier die Composition studirt). In der ersten Vorstellung wankte die Aufnahme. Die junge Prima Donna De Rosa und ganz besonders der Buffo Casaccello und Fioravanti befriedigten die Zuhörer, und die für dies Theater leidliche Musik hielt sich aufrecht. Dass übrigens mitunter, wie gewöhnlich, auf dieser Bühne förmliche musikalische Academien anstatt Opern gegeben wurden, versteht sich ebenfalls.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). Hauptsänger: die Prime Donne Matthey und Schieroni, zuletzt noch die Eroinde Carmini — die Altistin Colomberti, die Comprimaria Cresci, Tenor Musich und Bassist Varese. Vom 27. August bis 26. November wurden in Allem sechs Opern und 61 Vorstellungen gegeben, hiervon Caterina di Cleves 8 Mal, Linda di Chamounix 9, Corrado d'Altamura 10, Giuramento 11, Vestale 22 und Capuleti ein einziges Mal.

Caterina di Cleves, vom Maestro Savi, machte der Musik wegen einen halben Fiasco; die winkenden Sänger: die Matthey, Musich und Varese sind ohne Weiteres lobenswerth. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, mit der Schieroni, Colomberti, Musich und Varese hatte dasselbe Schicksal. Die Musik hat Einiges vom Theatraleffect und viel Langweiliges. Die hier neue Schieroni ist freilich auf der Neige, hat aber manche Vorzüge, mit denen sie durchzukommen wusste. Die Colomberti ist weder in Betreff der Stimme noch im Gesange ausgezeichnet, überhaupt Anfängerin. Die beiden Manner regten also ohne Weiteres über die weiblichen Sänger hervor. Ganz anders ging es hierauf der Vestale von Mercadante mit denselben Sängern; sie fand mit aller Gesangsarmuth eine gute Aufnahme, und hatte die meisten Vorstellungen in der Stagione aufzuweisen. Auch

jetzt verhindert worden. Wir bringen sie nach, um in der langjährigen Folge der in diesen Blättern niedergelegten Specialgeschichte der italienischen Oper keine Lücke entstehen zu lassen. Der Bericht über die diesjährige Frühlings-Stagione wird sich ihnen anschliessen. *D. R.*

wird er sich unten ein Bett an den Felsen brechen, und desto kräftiger seyn in seiner Regellosigkeit." „Die Blumenpartie verwildert: und wenn auch einzelne der schönsten sich selber aussäen, so werden sie von Hundeblumen, Teufelsklauen und Wolfsmilch fast erstickt" — „Man muss die Natur keck gehen lassen in ihren Bildungen: sie wird schon auch Königskerzen bringen und Rittersporn, deren sich doch hoffentlich kein Gartner schämen wird." — u. s. w. Der Mann ist überdies geizig, und doch wagt er Nichts dran, Etwas zu erzwingen, das sich wohl am Ende auch ins Geld setzen liess. Man muss bey ihm bestellen, was er machen soll, sonst lässt er nur zunächst um seine Wohnung einiges Hübsche einrichten und erhalten. Er lebt noch, und man sagt, dass er allmählig herunterkomme an Vermögen. Doch hat er einige Söhne, die das Ding wohl anders angreifen werden, wenn sie majoren sind und nicht allzuviel Schulden finden.

Der Verf. der Fragen eines Layen u. s. w. in diesen Blättern.

Recensionen.

Trois Caprices très faciles pour le Pianoforte avec Violon obligé, par J. Gallus. à Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Es ist in diesen Blättern oft gewünscht worden, die Komponisten für das Klavier möchten sich zuweilen aus den hergebrachten Formen der Sonaten herauswagen, und entweder neue Bahnen zu brechen suchen, oder weniger betretenen folgen. Der gute, aber nicht ganz vorzügliche Kopf, sinkt in den allzugewöhnlich gewordenen Formen oft unter sich selbst hinab, und vermag sich in neuen oder selten gebrauchten zuweilen über sein Gewöhnliches hinauszuschwingen. Aber der Name thuts nicht, sondern die Sache. Das Capriccio, das allerdings werth wäre, öfter und von vorzüglichen Künstlern bearbeitet zu werden, soll der ernsthaften freyen Phantasie mit Laune, lustig und paradirend an die Seite treten, ohngefähr wie die Farce dem Drama, oder das französische Vaudevilstück der heroischen Oper — wenigstens weiss ich keinen andern Begriff damit zu verbinden, und offenbar ist es auch, dass auf diese Weise etwas nicht Uninteressantes zu Stande kommen könnte. Aber die gegenwärtigen Capriccios sind im Grunde erste Sätze dreyer Sonaten; als solche aber nicht schlecht, jedoch noch weniger vorzüglich. Einzelne Stücke sind artig geführt, aber das Meiste trivial und matt. Im Basse wird überdies gar zu viel getrommelt oder gehascht. Dass sie leicht auszuführen werden sollten, hatte den Verf. keineswegs genöthigt, sich so tief zu senken. Man kann ja auch mit Wenigem etwas rechts sagen. Jene leichte Spielbarkeit, die Munterkeit mancher Gedanken, und das Melodiöse mancher Figuren werden jedoch dem Heftchen unter denen, die sich nur üben wollen, ein Publikum finden lassen. Satze, wie gleich S. 1. Z. 5 und 6:

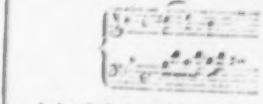

und ohendrein in nichts weniger, als leidenschaftlichen Stellen, hatte sich der Verf. nicht erlauben sollen.

1) *Variations pour le Claveçin sur le Thême: Bey Mannern, welche Liebe fuhlen, de l'Opera Die Zauberflute, de Mr. Mozart, composées et dédiées à Son Excellence Mr. le Comte de Browne — — par Louis van Beethoven.* à Vienne, chez Mollo et Comp. Le 1er Janvier 1802. (Pr. 45 Xr.)

2) *Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. Joseph Noble de Sonnenfels*

der Giuramente, vom selben Maestro, worin die gewiss brave Matthey nebst der Cresci wirkten, machte Glück. Donizetti's *Linda di Chamounix* fand auch hier, wenigstens Anfangs, eine laue Aufnahme (in Turin machte sie Fiasco). Mit Hinweglassung einiger Stücke wurde die Schieroni und Varese am Meisten applaudirt; nach ihnen die Herren Musich und Scheggi, welcher den Marchese machte. Bellini's *Capuleti e Montecchi*, in welchen die Schieroni den Romeo und die obbenannte Carmini mit hübscher Sopranstimme die Giulietta machte, verunglückten am 21. November gänzlich, wie es schien der Schieroni wegen. Am 26. gab man endlich eine Art Potpourri aus der Vestale, Linda, dem Giuramento und den Capuleti.

Rossini's Stabat mater wurde mehrmalen im Palast des österreichischen Gesandten und von der hiesigen Academia di S. Cecilia aufgeführt. Letztere liess am Namenstage der Heiligen (22. November) das Finale aus *Pacini's* Saffo hören.

Die *Schieroni* wurde bereits auf nächsten Herbst für's Teatro Valle engagirt.

Osimo. Eine für diese Stadt leidliche Gesellschaft, die beiden Prime Donne Dotti und Balelli, Tenor Gentili, der erfahrene Bassist Boticelli und Buffo Placci gaben hier mit ziemlichem Beifalle Donizetti's Belisario und Rossini's Barbiere.

Lugo. Nach überstandener Ueberschwemmung der hiesigen Stadt gab man die vorigen Karneval vom Maestro Malipiero zu Rovigo componirte Oper Giovanna I. di Napoli, in welcher kaum einige Stücke anzogen.

Jesi. Die Albini und Tenor Biacchi, zwei längst bekannte Namen, nebst der Zacconi-Brutti und Herrn Salandri machten sich grosse Ehre in Donizetti's Roberto d'Evreux, ganz besonders Herr Biacchi in der Titelrolle. In der beinahe ausgestorbenen Norma war Herr Biacchi abermals der Träger des Ganzen; die Albini konnte mit der ihrem Mezzosopran wenig anpassenden Titelrolle wenig glänzen. Dafür übernahm sie darauf in Rossini's Stabat mater die Altpartie und trug zum Gelingen des Ganzen viel bei.

Ferrara. Im eröffneten neuen Theater Monticatino erfreute sich Ricci's Chi dura vince der besten Aufnahme mit mittelmässigen Sängern (Prima Donna Constantini, Tenor Comassi, Buffo Merigo — von Neapel kommend — und Bassist Tognetti). Die zum drittenmal hier gegebene Lucia di Lammermoor gefiel sogar diesmal am Besten.

Forlì. Dieselben Sänger und Opern wie in *Ferrara*.

Bologna. Hauptsänger: die Haller, Albini und Berti, Tenor Roppa und Bassist Balzar (im Ballette die berühmte Taglioni). Pacini's Saffo begann die Stagione. Bis zum Finale des zweiten Acts erregte die Musik wenig Behagen, von da bis zu Ende der Oper erregte sie Gefallen. Die Haller (Titelrolle) war als Sängerin leidlich, etwas minder als Actrice. Die zum erstenmal die Bühne betretende Altistin Marietta Albini, Zögling des hiesigen Liceo Musicale, fand ihrer hübschen Stimme wegen Anerkennung und starke Aufmunterung. Roppa hingegen verdienterweise den meisten Beifall. Balzar war etwas unpässlich. Die Oper schien in der Folge mehr anzuziehen. *La Sibilla*, neu, acht moderne, larmende, sehr magere Oper, vom Maestro *Torrigiani*, machte Fiasco. Donizetti's Lucrezia Borgia belebte wieder das Theater; die Haller und Roppa wurden stark applaudirt. Sowohl im glänzenden Benefice der Haller als in der letzten Vorstellung, am 26. November, gab man benannte Lucrezia, hierauf spielte man die Ouverture von Wilhelm Tell, und zuletzt den dritten Act von Mercadante's Giuramento. Alles fand rauschenden Applaus.

Insel Sardinien.

Cagliari. Fünf unbedeutende Sänger, die Prima Donna Bertuzzi-Ronconi, die Altistin Tassini, Tenor Magnai, die Bassisten Righini und Fiorio hatten die Insthaltet, Mercadante's Vestale auf dem Theater dieser Hauptstadt zu geben, und fanden wenig Beifall dafür. In Herrn Pacelli's Contrabandiere lächelte sie Fortuna weit mehr an: Buffo Rivarola machte die Titelrolle ziemlich gut. Die unpässliche Bertuzzi wurde durch die Gamerra ersetzt. Ricci's Chi dura vince gefiel noch mehr; Rivarola wandte darin all' seine Kraft an. Donizetti's Regina di Golconda passirte ebenfalls glücklich die Bretter. Im November erhielt die Gesellschaft einen Zuwachs in der Liberati, die in der Vestale debütirte und ein Toleratur erhielt. Im Giuramento war sie nicht viel glücklicher.

Sassari. Theilweis applaudirt wurde Donizetti's Gemma di Vergy. Die Sonderegger (Titelrolle) übertrieb Manches. Tenor Ferreri (Gaetano) gab den Tamas mit vieler Energie. Buffo Grandi machte den Guido und schrie noch mehr als der Tenor. Bassist Avignone war in der Rolle des Grafen ungefähr leidlich. In den beiden nächster gegebenen Opere buffe: Chi dura vince von Ricci und Regina di Golconda von Donizetti, in welcher ersterer Tenor Tommasi sang, gefielen blos einzelne Stücke, und die Sonnambula, deren Musik weder der Prima Donna noch dem Tenor anpasste, hatte kaum dieselbe Ehre. Man ersieht aus alldem, dass die beiden vorzüglichsten Städte dieser Insel sich in der verwichenen Stagione wenig an der Oper ergötzten.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Gemma di Vergy mit den Damen Marsy und Cignozzi, den Herren Corelli und Montemerle machte Fiasco! Wer war Schuld daran? Vielleicht Musik und Sänger; einigermassen retteten sich die Marsy und Corelli. Die von Sonzogno aus bekannten Virtuosi: die Brambilla (Teresa), Ivanoff und Ronconi (Sch.) triumphirten hierauf in der Lucia di Lammermoor; es war ordentlich eine Elektrisirmaschine. Pacini's Saffo mit der Gabussi, der Boccini, Ivanoff und Ronconi fand eine minder gute Aufnahme, und erregte gewissermassen einen ernsthaften Streit, welche von beiden Opern classischer sey: die Lucia oder die Saffo? Die Anhänger der ersteren meinten, die andern hätten gar keinen guten Geschmack. Der Schiedsrichter war die Theatercasse. Prinz Donizetti machte mehr Eintrittsbillette, und — was ganz Unerhörtes — seine Lucia erlebte drei letzte Vorstellungen; nach der ersten angekündigten letzten Vorstellung verlangte man eine zweite, darauf eine dritte letzte. Was sind doch alle Opern

der unsterblichen Rossini, Bellini, Pacini, Mercadante, sogar des Riesen Ricci gegen eine Lucia di Lammermoor!

Nicht zu vergessen. Der vorige Sommerbericht liess die *Gabussi* von Lucca nach Constantinopel abreisen; es war aber die Gattin ihres Oheims, unter dem Namen *Berti-Gabussi* (s. Constantinopel).

Die *Brambilla* ist auf nächsten Carneval, Fastenzeit und Frühling für's hiesige Theater engagirt.

Livorno. Das neuerbaute, dem Venezianer Teatro Fenice etwas ähnliche Teatro Rossini wurde am 16. October von dem bekannten Impresario Lanari mit Rossini's Mose prachtig eroffnet. Die Maray, die Grevedon, Tenor Castellan und Bassist Porto, Alles insgesammt machte Furore im wahren Sinne des Wortes. Dieser Enthusiasmus pflanzte sich segar — zum Theil — auf Mercadante's am 5. November gegebene Illustri Rivali, mit denselben Sängern. Ob hier der Name des Theaters dazu beigetragen oder nicht, konnte Niemand ausmitteln; ob die Grevedon eine Hälfte der zwei illustri rivali auf sich nehmen konnte, zweifelte Mancher. Finis coronat opus. Die wunderschöne classische Lucia di Lammermoor (s. Florenz) sammt Sängern entzückte Klein und Gross dergestalt, dass man an Rossini's Mose und an's Teatro Rossini gar nicht mehr dachte, und von Mercadante's Illustri Rivali nicht einmal traumte.

Herzogthum Modena.

Guastalla. Das hiesige erneuerte Theater wurde am 20. November mit der Musik des souveränen italienischen Verstandes von Donizetti (sovrano intelletto italiano di Donizetti, wie ihn eine hesperische Zeitschrift nennt), mit der Lucia di Lammermoor, bei grossem Zulaufe aus den benachbarten Städten und Dörfern eröffnet. Zum Unglück war der Bassist Natale heiser, und die Prime Donne Bruni (Brun, eine beinahe schon einheimische Französin, die auf kleinen Theatern nicht mussalli) konnte sich kaum retten. Drei Tage nachher gab man Ricci's Chi dura vince, worin nebst der Bruni auch Tenor Picasso und benannter Bassist sich vielen Beifall erwarben.

Finale. Während des Herbstjahrmarkts gab man Ricci's Chiara di Rosenberg, in welcher bereits veralteten Oper die Do Verchi, Tenor Bignami und die drei Bassisten Tabellini, Vaccani und Bartoli sich ziemlich herklatschen liessen.

Modena. Donizetti's Regina di Golconda, die gleich nach ihrem Entstehen vieler Jahre die Quiescenz genoss, spukirt seit einiger Zeit auf den italienischen Theatern herum, wiewohl sie ihr ganz und gar nichts Besonderes auszuzeichnen ist; die heutige Seltenheit der Opera buffa und Donizetti's colossaler Name mögen die Hauptursachen davon sein. Hier hat sie blos theilweis angezogen. Die Gesellschaft (die Mascini und Rusmini, Tenor Rossi, Baritono Rebussini und Buffo Boccomini) war freilich nicht die auserlesenste. Die zweite Oper: La Fidanzata di Castelgandolfo vom Dichter und Maestro Solera (eigentlich sein erbärmlicher Canisbus d'Aglaia, der in Mailand einen abwürdigen Fiasco davon trug) machte nicht kalt und nicht warm. Die Allgem. Musik-Zeitung kennt Herrn Solera allzusehr, als dass was eine deutsche musikalische Zeitschrift von ihm sagt in Betrachtung gezogen werden könnte. In Ricci's Scaramuccia, der eine etwas bessere Aufnahme fand, machte die Reali-Boccomini die Sandrina und Tenor Zaboli den Lelio, der auch am Meisten gefiel.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Carignano). Hauptsänger: die Prime Donne Bortolotti und Boccabadati, die Altistin Bianchi, Tenore Zinghi, Mei, Buffo Scalese und Bassisten Colini und Bruscoli. Donizetti's Linda di Chamounix, die in Wien vorigen Frühling so viel Lärm gemacht, fand keine gute Aufnahme. Colini, Scalese, Bruscoli konnten jedoch als erfahrene Virtuosi, so wie die brave Bortolotti nicht missfallen; Herr Zinghi .... Die nachhergegebene Regina di Golconda, eine der armste Opere buffe Donizetti's (s. Modena), gefiel weit mehr als Linda: de gustibus non est disputandum. Die Tochter der rühmlich bekannten Sangerin Boccabadati machte sich Ehre in der Titelrolle: etwas dünne aber reine Stimme, guter Gesang, gute Aussprache und Action. Tenor Mei ist eben an Anfänger als Zinghi, hat aber eine starke Stimme, die in der heutigen Oper was werth ist. Buffo Scalese und Bassist Colini ut supra. Letzterer glänzte hierauf im Belisario (Titelrolle), in welcher Oper die Bortolotti die Antonina, die Scalese die Irene und Mei den Alamiro ziemlich gut machten; manchmal lasse die Tedini die Bortolotti in ihrer Rolle ab, und befriedigte im Ganzen. Die nachher gegebene neue Oper: *I Gemelli di Preston*, vom Maestro *Luigi Bordese*, hat mit Recht nicht gefallen. Also schnell darauf eine — vierte — Donizetti'sche Oper, und zwar sein Elisir d'amore. Bortolotti = Adina, Tenor Giuffei = Nemorino, Scalese = Dulcamara, Colini = Belcore: grosser Beifall, der auch zuletzt Rossini's Mose, ehemals mit der Boccabadati, nicht fehlte.

Alessandria. Zwei französische Prime Donne, die Olivier und De Rieux, die Altistin Costa, die Tenore Monti und Antonelli, Bassist Corradi-Seti und noch Andere, war die kleine Scheer Sänger, die noch dazu mit einem nicht zusammenhängenden Balletcorps die Bewohner dieser kleinen Stadt und Festung verwöhnte Stagione mehr als unterhielt. Caterina di Cleves, vom weil. Maestro Sarj, machte den Anfang mit ziemlich gutem Erfolge; die Olivier war die eigentliche Stütze der Oper; die Costa und Monti machten sich durch hübsche Stimmen bemerklich, und Corradi-Seti ist ein alter Praktiker. Ganz dasselbe gilt von der nachhergegebenen Oper Corrado d'Altamura von Ricci (Fed.), in welcher die De Rieux, die freilich der Olivier nachsteht, die Stütze war; ihre Stimme eignete sich sehr zu jener der Costa, weswegen auch ihr Duett sehr beifällig aufgenommen wurde. Um Herrn Monti einige Ruhe zu gönnen, ersetzte ihn zuweilen Herr Antonelli in der Caterina und genügte im Allgemeinen. In Mercadante's Bravo sangen beide Prime Donne und beide Tenore nebst dem Bassisten. Zum grossen Erstaunen Vieler gelang auch dies Wagestück, und wewohl man meist den Gesang vermisste, liess man sich doch harmonisch und vom Instrumentalen herab-

achen, beklatschte Alle, vorzüglich Herrn Monti in der Titelrolle.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Sichern Nachrichten zu Folge wird *Sigismund Thalberg* in diesen Tagen Paris verlassen, bis gegen Ende Juli in Wien verweilen, und Anfangs August nach Nord-Amerika gehen; später nach Neu-Orleans, Veracruz, Mexico und Havanna besuchen. Er wäre somit der erste unserer grossen Claviervirtuosen, welcher jene Weltgegenden besucht, und, wie nicht zu zweifeln, auf der zweiten Hemisphäre seine hier begonnenen Triumphe fortsetzen wird.

Auf dem fürstlichen Hoftheater zu Sondershausen ist die Oper Gabi und Genofeva, von der Composition des kürzlich daselbst angestellten Kapellmeisters *Louis Huth*, wiederholt mit vielem Beifall gegeben worden.

Der Comité des Beethoven-Vereins zu Bonn (die Herren Breidenstein, de Claer, Graf v. Fürstenberg-Stammheim, Gerhards, Kunsel, F. Liszt, Niggerath, v. Salomon, Walter) legen in öffentlichen Blättern einen Bericht über ihre bisherige Thätigkeit ab. Bekanntlich ist der Zweck des Vereins die Aufstellung eines würdigen Denkmals des grossen Tonsetzers in Bonn, seiner Vaterstadt. Es wurde zu dem Ende ein öffentlicher Concurs ausgeschrieben und das Programm so wie die Bedingungen des Concurses im October 1840 bekannt gemacht. Unter den eingehenden Zeichnungen sollten durch eine Commission von Kunstverständigen die drei vorzüglichsten ausgewählt, von diesen Gipsskizzen eingefordert, und darunter die definitive Wahl getroffen werden. Die Kunstrichter (Director v. Schadow, Prof. Sohn und Hildebrandt in Düsseldorf, Stadtrath Deusse in Cöln, Bauinspector v. Lassaulx in Cöln, Prof. Dr. Welcker in Bonn) erklärten die von Herrn Hähnel in Dresden eingesendete Skizze einstimmig für die gelungenste (nur ein Postament wurde eine Veränderung gewünscht und von dem Künstler auch bewerkstelligt) und erkannten der des Herrn Rauch in Berlin den zweiten, der des Herrn Knauer in Leipzig den dritten Preis zu. In einer Generalversammlung am 21. Januar 1842 ward beschlossen, Herrn Hähnel die Ausführung des Monuments zu übertragen, der diesfallsige Contract am 23. Februar 1842 notariell abgeschlossen und darin als Zeitpunct der Aufstellung der Herbst 1843 festgesetzt. Während der Ausarbeitung fand jedoch Herr Hähnel mehrere Veränderungen für zweckmässig, welche auch vom Comité, unter Rücksprache mit den Düsseldorfer Künstlern, genehmigt wurden, und es ist dadurch, so wie durch einige andere unvorhergesehene Umstände, die Aufstellung des Kunstwerks verzögert worden; jedoch soll dieselbe im Sommer 1844 bestimmt erfolgen.

In Hamburg wurden während des Theaterjahrs vom 1. April 1842 bis 31. März 1843 unter den 360 Vorstellungen, welche überhaupt Statt fanden, 6 neue Opern gegeben: Riesi's Kerker von Edinburg, Donizetti's Regimentstochter, desselben Linda von Chamouny, Auber's Kronidiamanten, desselben schwarzer Domino, Lortzing's Casanova; 8 Opern wurden neu einstudirt. Die ausgezeichnetsten Gäste waren die Damen Jaresic, Stöckl-Heindetter, Schodel, Fischer-Achten, die Herren Rüder, Ahrsech, Berthold Ernst und Hector Berlioz gaben im Theater Concerte.

Der Stadtrath zu Leipzig hat, unter Zustimmung der dasigen Stadtverordneten, dem Kapellmeister *Felix Mendelssohn-Bartholdy* das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt verliehen.

Der Dresdner Kapell-Wittwenfonds hat ein Geschenk von 1200 Thalern erhalten. Wie aus der im Dresdner Anzeiger veröffentlichten diesfallsigen Danksagung erhellt, ist der Geber Herr Desavanti, Kirchensänger und Mitglied der königlichen Kapelle zu Dresden.

Am Palmsonntage fand daselbst das alljährig grosse Concert zum Besten des Kapellpensionsfonds unter allgemeiner Theilnahme Statt. Aufgeführt wurden Mendelssohn-Bartholdy's Oratorium Paulus, unter Leitung des Componisten, und Beethoven's Symphonie aus F dur, No. 8, unter Reissiger's Direction.

Am 14. April starb der bekannte Wiener Tänze-Componist *Joseph Lanner*, 43 Jahr alt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 25. April bis 1. Mai d. J.

L'Allemar, Henri mein Ziel. Rom. franz. u. deutsch. Mainz, Schott. 10 Sgr.

Beethoven, Une Pensée arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Berlini, Deux Pensée arr. à 4 mains. Ebend. 7½ Sgr.

Bertini Benoît, Duo brill. sur la Somnambule transcrit p. Vcelle et Pfte p. Bockmühl. Mainz, Schott. 2 Fl. 42 Kr.

Bierey-Müller, F., Fant. et Var. s. une Cav. de Bellini p. le Pfte. Op. 78. Ebend. 1 Fl.

Cianchettini, A., Polacca con Violino oblig. Choix de Rom. No. 281. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Czerny, C., 2 Rondinos brill. p. le Pfte. Op. 711. a. la Reine de Chypre, Op. 712. sur la Favorite. Ebend. à 17½ Sgr.

— *Pensée fugit.* p. le Pfte. Op. 712. No. 2. Ebend. 10 Sgr.

Dobler, Th., 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 1. Mainz, Schott. 2 Fl.

Donizetti, Fant. s. Lucia di Lammermoor f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Geschwindmarsch v. kais. russ. Grenad.-Regiment; König v. Preussen f. Harmoniemusik, in Part. No. 123. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

Eichhorn, Th., 10 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. No. 1. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

Elsner, C., Festgesang zur Vermählungsfeier des Kronprinzen u. der Kronprinzessin v. Hannover f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 30. Hannover, Bachmann. 5 Ngr.

Fuchs, Fr., Lieder. Op. 14. 2te Aufl. Leipzig, Whistling. 17½ Ngr. — 3 Gesänge. Op. 18. No. 2. 3. Ebend. à 7½ Ngr.

Lanner, J., S'Hoamweh. Steyrer Ländler, Op. 202, f. Orch. 3 Fl. 15 Kr., f. 3 V. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte u. f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte u. f. Caskas à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Lehmann, L., Liebesseufzer beim Billardspiel f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Op. 17. Neue Aufl. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

Lemoine, H., Pet. Récréations music. p. le Pfte. No. 5. 6. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Louis, N., Soirées élegantes. 8 Morceaux de Salon p. Pfte et Vlon. Op. 118. No. 6. Gr. Fant. brill. s. la Reine de Chypre. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 5 Sgr.

Mathieux, J., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Piano. Op. 18. Ebend. 20 Sgr.

Prudent, E., Andante p. le Pfte. Op. 9. Mainz, Schott. 45 Kr.

Puget, L., Fleurette et Bon curé Patience. 2 Rom. f. 1 Singst. m. Pfte franz. u. deutsch. Choix de Rom. No. 286. 287. Berlin, Schlesinger. à 5 Sgr.

Reissiger, C. G., Blücher am Rhein f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. Ebendaselbst. 10 Sgr.

Reiter, E., Sprache d. Liebe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Basel, Hegar. 32 Kr.

Reiter, E., Sehnsucht v. Zedlitz. — Wo sind ich dich? v. Kletke f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Basel, Hegar. à 32 Kr.
— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Violine (Flöte od. Vcell) u. Pfte. Op. 6. No. 1. 40 Kr. No. 2. 48 Kr. No. 3. 1 Fl. 12 Kr. Ebend.
— Gehe o'er the sea. Schiffe dich ein, für 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Ebend. 48 Kr.
Rheinländer, die. Samml. beliebt. Peltas u. s. w. No. 37. Emilien-Galopp v. Fischer f. d. Pfte. Mainz, Schott. 16 Kr.
Rosellen, H., Gr. Caprice brill. s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 46. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.
Schaffer, A., 3 lustige Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 12½ Sgr.
Schumann, G. M., 4 Mazurecks p. le Pfte. Op. 1. Leipzig, Whistling. 10 Ngr.
Thalberg, S., Gratioso Rom. sans paroles p. le Pfte. 2ème Edit. Mainz, Schott. 18 Kr.

Thomas Riquiqui od. die polit. Heirath. Operatext v. Salat Georges u. de Leuven, deutsch v. Gollmick. Musik v. H. Esser. Ebd. 24 Kr.
Talberg, J. B., Der grosse Tambourgal-pp f. d. Pfte. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
Truhn, F., Komische Lieder f. 4 Singst. 2s Heft. Ziegenlied u. Zopflied. Op. 36. Ebend. 22½ Sgr.
Volkslieder f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. No. 17. 19. 20. 21. à 5 Sgr.
Wagner, R., Die beiden Grenadiere f. Singstimme m. Pfte, franz. u. deutsch. Mainz, Schott. 45 Kr.
Weber, C. M. de, Une pensée et deux pensée music. arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
Wieck, A., Concertante Tänze f. Pfte u. Violine. 1s Heft. Leipzig, Whistling. 12½ Ngr.
Wolff, E., 2ème gr. Fant. s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 74. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In unserm Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Grand Caprice

pour le Piano

sur des thèmes de l'Opéra:

Charles VI. de F. Halevy

composée

par

S. Thalberg.

Op. 48. Pr. 1 Thlr.

Leipzig, im April 1843.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN

bei ***F. Whistling*** in ***Leipzig.***

Kirchner, T., Op. 4. Zehn Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1 ⅔ Thlr. Heft 2 1 Thlr. No. 1: „Sie sagen, es wäre die Liebe" ⅓ Thlr.
Meyer, L. de, Chant bohemien, transcrit pour Piano seul. ⅓ Thlr.
Plaidy, L., Op. 10. Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte ⅔ Thlr.
Voss, C., Op. 35. Der Traum der Kriegesbraut. Impromptù caractéristique pour Piano, pour la main gauche seule. ⅓ Thlr.
Wieck, A., Concertante Tänze für Pianoforte und Violine. In 3 Heften. Heft 1: Vereinigung zum Tanze (Walzer). ⅔ Thlr.

Nachstehend verzeichnete, theils gedruckte, theils geschriebene Compositionen, sind zusammen für den sehr niedrigen Preis von 5 Louisd'or zu beziehen durch die Musikalienhandlung von **C. F. Leede** in Leipzig:

Bach, Seb., Fest Michael. Partitur. Geschr. 8 Bogen.
Blersey, Blumenmädchen. Operette. Kl.-A. Gedr.
Dittersdorf, Missa in D. Orch. u. Singst. Geschr. 90 Bogen.
Händel, Te deum laudamus. Kl.-A. v. Clasing. Gedr.
Reutter, G., Missa in G. Part. Geschr. 20 Bogen.
Rolle, Der leidende Jesus. Orat. Part. Orch. u. Singst. Geschrieben. 185 Bogen.
— Der sterbende Jesus. Part. Geschr. 60 Bogen.
— Abraham auf Moria. Orat. Part. Orch. u. Singst. Geschrieben. 202 Bogen.
Rolle, Abraham auf Moria. Orat. Kl.-A. 1te u. 2te Aufg. Gedr.
— 6 Chorale. Part. Geschr. 3½ Bogen.
Rossini, Barbier von Sevilla. Vollst. Part. mit ital. u. franz. Text. Gedr. (Ladenpr. 16 Thlr.)
Weber, Preciosa. Part. Geschr. 34 Bogen.
Wendt, Salva redemtor. Part. u. Stimmen. Geschr. 11½ Bog.

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin ist erschienen:

Lichtenstein, H., Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am fünfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung, und einem alphabetischen Verzeichnisse aller Personen, die ihr als Mitglieder angehört haben. Kl. 4 broch. ½ Thlr.

Zu verkaufen steht:

Ein vollständiges Exemplar der

Leipziger Musikalischen Zeitung

vom Jahr 1798 — 1840,

und werden Gebote darauf angenommen von

Leipzig, im April 1843. **Rob. Binder.**

In unserm Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Carl VI.

Grosse Oper in fünf Acten

von

F. Halevy.

Vollständiger Clavier-Auszug, einzelne Nummern und sämmtliche übliche Arrangements.

Der König von Yvetot.

Komische Oper in drei Acten

von

Adolph Adam.

Vollständiger Clavier-Auszug, einzelne Nummern und sämmtliche übliche Arrangements.

Leipzig, im April 1843.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Mai. **№ 19.** 1843.

Inhalt: Palestrina's Nachkommen. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Herbstopern 1842 in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Palestrina's Nachkommen.

Historisches Fragment.

Vor einigen Jahren erschien in einer deutschen musikalischen Zeitschrift ein Aufsatz, wenn ich nicht irre betitelt: „Joh. Seb. Bach's geistige Nachkommenschaft." Er stellte Bach's Schüler und Schülersschüler bis auf unsere Tage in der anschaulichen Form eines Stammbaums unter einander. Dies brachte mich auf die Betrachtung, ob es nicht möglich wäre, schon von Giov. Pierluigi da Palestrina aus eine solche Stammtafel bis zu den Jüngern der Neuzeit herunterzubauen, in der die meisten ausgezeichneten Tonkünstler als wirkendes Glied erschienen? Der Gedanke lag nahe: Nach Palestrina's Tod (1594) wirkten an den päpstlichen Kirchen Roms seine Zöglinge, die römische Schule, bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts in seinem Geiste fort. Aber Rom blieb nicht Alleinbesitzerin dieser heiligen Kunst: Palestrina's begeisterte Nachfolger zogen hin nach Norden bis fast an den Fuss der Alpen, und bildeten der Kunst in Venetia so herrliche Talente; andere wandten sich gen Süden, und wählten Neapolis zu einer Pflanzschule. Zu diesen Städten wallte mancher deutsche Jüngling (ich nenne nur Leo Hassler, Henr. Schütz, Hasse und Naumann) „um der welschen Kunst willen," begierig sog er die „unter Italia's ewig blauem Himmel gesungenen Weisen ein," kehrte voll „der reinen Tonkunst" in die Heimath zurück, und weihte seine Brüder in Welschlands Geheimnisse ein. So wurden (neben diesen und durch diese unmittelbaren Zöglinge der Italiener) viele unserer vaterländischen Talente mittelbare Schüler dieser Italiener. Welche und wie viele? — das sollte die Aufgabe meiner Versuche sein.

Ich wandte mich in dieser Absicht an den ehrwürdigen Abt *Gerbert*; bei ihm traf ich aber nur gelegentlich hingeworfene, ziemlich unverbürgte Notizen. (Besonders Tom. II, Lib. IV, Cap. 5.) — Die Benutzung der Lexica von *Walther* und *Gerber* hatte ausser dem Zeitverlust den Missstand, dass sie ziemlich selten angeben, aus wessen Meisters Schule ein Tonsetzer hervorgegangen sei, und welche tüchtige Schüler er der Kunst geschenkt. Das Meiste des hier Mitgetheilten entnahm ich aus der *Kandler-Riesewetter*'schen Bearbeitung von *Abbate Baini's:* Memorie istorico-critiche della vita e delle opere di Giov. Pierluigi da Palestrina etc. Andere Hilfsquellen benutzte oder kannte ich nicht.

Meinen Wunsch, die Reihe der grossen Geister Glied für Glied von Palestrina bis zu den Koryphäen des 19. Jahrhunderts zu bilden, konnte ich nicht ausführen; ununterbrochen konnte ich diese Kette nur so weit gliedern, als es hier gegeben ist. Obwohl es mir für die folgenden Perioden nicht an vielen einzelnen Notizen fehlt, war es mir bis jetzt nicht gelungen, einzelne Männer dem Hauptstamm einzureihen, z. B. Adrian, Zarlino's Lehrer, die beiden Gabrieli, und besonders die im Beginne des 18. Jahrhunderts lebenden Tartini, Martini, Lotti, Fenaroli, Zingarelli's Lehrer. Die grösste Schwierigkeit besteht aber darin, die grossen Deutschen der damaligen Zeit mit ihren Vorgängern jenseits der Alpen zu vereinen; lässt sich ein Handel, ein Bach und Albrechtsberger u. s. w. mit den Gegebenen verflechten?

Trotz dieser Lücken übergebe ich mein Fragment der Oeffentlichkeit, und zwar aus zwei Gründen. Einmal glaube ich, dass eine solche übersichtliche Form das beste Mittel ist, eine lebendige Anschauung von der Entwickelung unserer Kunst zu erhalten. Sodann habe ich die Hoffnung, dass, gerade weil mein Stammbaum so unvollständig ist, Manner vom Fach — wie C. F. Becker, R. G. Kiesewetter, v. Tucher, v. Winterfeld u. A. — den Unerforschten mit ihren Schätzen unterstützen und zur Vollendung des Gegebenen gerne beitragen werden.

Julius Mayer.

Claude Goudimel.

Giov. Pierl. da Palestrina, vereinigt mit *Giov. Maria Nannini.*

Er allein bildete:

Angelo, Ridolfo, Silla, } seine Söhne.
Annib. Stabile.
D. Ant. Dragoni di Moldau.
D. Ant. Ciprari.
D. Giov. Giudetti.

R. Giovanelli da Velletri.
Ant. Brunelli.
Giov. Fr. Anerio.
Bern. Nannini.
Felice Anerio.

Mar. Scacchi. — Giamberti. — Fr. Foggia.

Ang. Berardi.
Forster d. Aelt.

Ottavio Pittoni. — Ant. Foggia

Fr. Durante. — Leon. Leo. — Fr. Feo. — Gir. Chit.

Vinci.
Pergolese.
Duni.
Terradellas.
Piccini.
Sacchini.
Traetta.
Guglielmi.

Nicolo.
Anfossi.
Paesiello.
Jomelli.

R. Giovanelli da Velletri, Bernardino Nannini und *Suriani.*

Giov. Dom. Pulicchi. — Fr. Severi. — Ant. Cifra. — D. Gregorio Allegri. — Fr. Valenti. — Ant. Abbatini.

Giov. Maccei.

Fil. Vitali.
Marco Marazzoli.
Mario Savione.
Matteo Simonetti, und ..... Crespi del Pane

Arcang. Corelli.

Carissimi.

Fr. Baptiste.
Fr. Gemiciani.
Locatelli.
Lorenzo.
Giamb. Somis.

A. Scarlatti.

A. Hasse.
G. B. Buonaccini.
O. Bassani.

Corelli s. s.

Nannini allein, später mit *Agostini.*

Vinc. Ugolini. — Agostini. — Dom. und Virg. Mazzocchi. — D. D. Massenzio. — Stef. Fabri.

Lor. Ratti.
Giov. B. Piazza.
Orazio Benevoli.

Giov. A. A. Bontempi.

Boretta.

Antimo Liberati, vereinigte sich mit Crespi del Pane.
Ere. Bernabei.

Ulderico Spies.
Agost. Steffani
Vinconti.

Recension.

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Symphonie. No. 3. Op. 56. Partitur 5 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 7 Thlr. 20 Ngr. Vierhändiger Klavierauszug vom Componisten 3 Thlr. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel.

Das Feld der Symphonie gehört seit langer Zeit unbestritten den Deutschen, dieser das Gebiet der Instrumentalmusik überhaupt beherrschenden Nation, ein Gebiet, worin die Symphonie gleichsam die vornehmste Provinz bezeichnet. Frankreich und Italien verstehen, bei aller Mühe, die sie sich geben, diese Traumwelt der Töne nicht, welche sich der Deutsche geschaffen hat, wo es keiner Worte bedarf, welche die Phantasie des Hörers durch einen bestimmten Gedanken leiten, sondern wo die freien Formen der Tongestalten sich selbst zu Gesetzgebern machen. Es gibt fast nur zweierlei Mittel, sie dem Verständnisse dessen, der sie noch nicht aus Erfahrung kennen lernt, zu beschreiben, entweder die Aufzählung der Tonarten und Modulationen, wie der Tactarten, der Eintheilung, oder die Schilderung des Characters den ein Tonstück consequenter oder in bestimmtem Wechsel ausspricht. Wie arm hier das Wort ist, weiss jeder wirklich musikalische Mensch. Ernst, heiter, zornig, wehmüthig, scherzhaft, alle diese Worte schweben in einer allgemeinen, auf das Verschiedenste immer noch passenden Bestimmungsweise, die höchstens die Neugier reizt, aber immer nur das unvollständigste Bild zu liefern vermag. Gerade dieses durch Worte Unbestimmbare soll man der Tonkunst nicht rauben, weil dies sie beschränken heisst. Darum scheint jene Art der Kritik, welche sogleich dem den Hörer mächtig anregenden Instrumentalstück bestimmte Bilder und Gedanken unterlegt, die gefährlichste, die sehr leicht in Willkür verfällt, und vom Componisten häufig nur zugelacht wird. Hat dieser, wie etwa in Mendelssohn's „Meeresstille und glückliche Fahrt," das bestimmte Bild, das er festgehalten wissen will, nicht verschwiegen, dann ist es freilich etwas Anderes, und es wäre eben so lächerlich, in den Trompetenstücken am Schlusse jener Ouverture die Signale der Landung verkennen zu wollen.

Auf F. Mendelssohn blickt der grössie Theil der deutschen Musikfreunde mit Vertrauen und Hoffnung, da die Einsichtigen des Prädicat der Meisterschaft, das sie so vielen beliebten Componisten verweigern müssen, ihm freudig zuerkannt haben. Der Styl, den er sich erworben, ist ausgeprägt, er verräth eine Persönlichkeit, er macht ihn erkennbar, was auch der Meister schaffe, aber er wird mit Freiheit gehandhabt, die eben die Meisterhand bezeichnet, sonst würde er in Manier umschlagen. Der Zweig der Tonkunst, der ihm zu Unbeschränktesten gehört, ist das instrumentale Genre. Sie Treffliches und Meisterhaftes er auch für Gesang geschrieben, so wird Niemand verkennen, dass er die Menschenstimme mit geringerer Freiheit als die Instrumente behandelt, daher italienische Sänger in den „Paulus" gerade wie in den „Fidelio" mit einer gewissen Scheu blicken. Von der Symphonie, jener Krone aller Instrumentalmusik, möge er sich niemals abwenden, ihre Grenzen sind noch lange nicht ermessen, ihre Form beruht noch auf manchem ganz willkürlichen Herkommen, er findet hier, nach unserer Ansicht, das dankbarste Feld der Thätigkeit. Seine erste (gedruckte) Symphonie ist eine Jugendarbeit, die zweite die Symphonie-Cantate zum Leipziger Buchdruckerfeste. Wir wenden uns zur Betrachtung der dritten.

Sie besteht aus vier Abtheilungen, die jedoch, wie der Componist ausdrücklich verlangt, nicht durch die gewöhnlichen längeren Unterbrechungen getrennt werden, sondern gleich auf einander folgen müssen. Hieraus ergibt sich, dass alle vier Sätze in einem höchst nahen Zusammenhange stehen, durch ein innigeres Band verbunden sind, als bei vielen Symphonieen dies der Fall ist, deren ganze Eintheilung auf einer gewissen Willkür beruht. Bei der Symphoniecantate bemerkte man schon etwas ganz Aehnliches, indem alle Sätze denselben melodischen Satz, der sich zuletzt als für den Gedanken: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn" bestimmt zeigte, behandelten. Hier nun ist freilich ein so strenges thematisches Band nicht sichtbar, aber doch eine Verwandtschaft der einzelnen Themata, die uns sogleich ansprechend werden soll.

Die Grundtonart der Symphonie ist A moll. Ein Andante con moto, das den Character eines Liedes hat, geht einem damit engverknüpften Allegro agitato vorher; beide Sätze sind im dreitheiligen Tacte, jenes $^{6}_{4}$- dieses $^{9}_{8}$-Tact, die Themata von beiden sind gleichfalls melodisch nah verwandt, nämlich

Andante

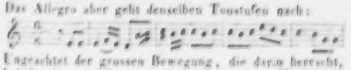

Das Allegro aber geht denselben Tonstufen nach:

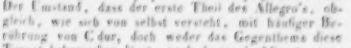

Ungeachtet der grossen Bewegung, die darin herrscht, behält dieses Allegro noch eine gewisse Weichheit, welche der ganzen Symphonie überhaupt getreu bleibt. Der Umstand, dass der erste Theil des Allegro's, obgleich, wie sich von selbst versteht, mit häufiger Berührung von C dur, doch weder das Gegenthema diese Tonart beherrschen lässt, noch darin abschliesst, sondern E moll den Platz behaupten lässt, unterstützt dies wesentlich. Zuletzt tritt plötzlich das Andante mit wenigen Tacten als Schluss des zweiten Theils ein, wodurch sich die Bedeutung des Grundgedankens für beide Sätze noch deutlicher herausstellt. Wie gelungen nach kurzer Fermate in die zweite Abtheilung des Werks und zwar nach F dur, in welcher Tonart ein Vivace non troppo, ein Scherzo, das den altherkömmlichen Weg der aus der Menuett erwachsenen Scherzo's verschmäht, uns in ein lustiges Treiben versetzt, das aber mehr harmlose Heiterkeit, als Jubel der Leidenschaft enthält. Dieses Stück hat gleichfalls ein liedähnliches Motiv, das beinahe

wie ein Volkslied, naiv und ohne alle Ansprüche seinen Weg geht. Es sieht so aus:

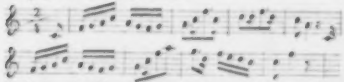

Auch dass die Clarinette gerade dieses scherzhafte Lied anstimmt, deutet auf Volksleben, da die Clarinette als Volksinstrument besonders autorisirt ist. Für den Ausputz des Gedankens, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, thut das Streichquartett Viel, welches dafür später den Gegengedanken ausspricht, den die Flöten, Oboen, Fagotte mit reichen Figuren begleiten. — Nachdem diese ganze Volksscene, so möchten wir sie nennen, sich in Stille allmälig verloren hat, gelangen wir zu ernster und feierlicher Stimmung: Adagio cantabile (wieder in Adur, $^{2}_{4}$) wird eingeleitet und mit feinem Geschmack modulatorisch dem Vorigen verknüpft. Dieses Adagio hat ein äusserst gesangreiches Thema, das aber gleichfalls jenen bedmässigen Character, den Mendelssohn sehr liebt und dem wir in dieser Symphonie mehrfach begegnen, bewahrt. Eine kleine abgeschlossene Melodie wird hier mehrmals variirt, bald in dieser bald in jener Stimme festgehalten; diese strophische Wiederkehr ist durch einen mehr rhythmisch als melodisch interessanten Gegensatz vermittelt, ein Alternativ, das neben jener Melodie characteristisch hervortritt und deren Wirkung erhöht. Das Finale: „Allegro vivacissimo," $^{4}_{4}$, Amoll, bricht herein, von gleichmässigen Accordschlägen eingeführt, über deren Begleitung sich in lebendigen Rhythmen ein muthiges Thema vorwärts stürzt. Es bewegt sich rasch auf die Dominante in Moll, wo wir dann einen Anklang der deutlichsten Art aus dem allerersten Satze wiederfinden. Man sehe, man vergleiche:

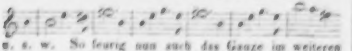

u. s. w. So feurig nun auch das Ganze im weiteren Verlaufe anschwillt, so gewaltige Harmonieen, namentlich meinen wir die chromatisch aufsteigenden Bässe vor der Schlusscadenz, so ist der Componist doch nicht gesinnt, mit solcher Aufregung zu schliessen. Ein sehr langer Orgelpunct auf der Tonica lässt dieses Allegro pianissimo zu Ende bringen. Dann tritt ein kurzes Allegro maestoso, $^{4}_{4}$, Adur, unerwartet, gleichsam ein selbstständiger Hymnus, der Alles beschliessen soll, auf, und ertönert abermals zu den melodischen Gedanken, von dem wir oben sprachen:

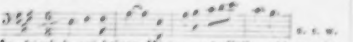

u. s. w.

In feierlich prachtiger Weise und Fülle schliesst das Werk.

Es kann hier nicht darauf ankommen, auf die vielen Feinheiten der Instrumentation einzugehen, welche uns begegnen. Wie glücklich Mendelssohn manche Lieblinge, z. B. Violoncello und Horn, zu verwenden weiss, davon ist oft die Rede gewesen. Posaunen und Piccoloflöte braucht er nicht, um Ebenmass des Colorits desto fester im Auge behalten zu können. Auch vier Hörner, statt zwei, sind nur der Stimmungen halber, nicht um Lärm zu machen, angewandt. Eben so wenig bedurften wir hier wohl genauerer Nachweisung jener reizenden Mannichfaltigkeit, die er in Stimmenführungen und Nachahmungen aller Art anzubringen weiss. Das ganze Werk ist von innerlichem Ebenmasse, feinem geistreichen Zusammenhange aller Ideen, sicher gezirkelten Formen. Dass wir dasselbe, was in Summa die Ecke betrifft, über die früheren Werke des Meisters setzen möchten, dass es gewaltig erobernd hinrisse und [illegible]geisterung erweckte, dies dürfen wir nicht erwarten. Aber wir dürfen voraussagen, dass es überall ein reines Wohlgefallen erregen wird, namentlich da, wo man geübt ist, ein aus so vielen Theilen zusammengesetztes und doch durch längere Pausen nicht unterbrochenes Tonstück aufzufassen. Ob dergleichen für das Orchester, zumal die Blasinstrumente, die an die Ausdauer der Kraft gestellte Aufgabe durch den Mangel an Ruhepuncten nicht zu gross ist, dies möchte eine andere Frage sein.

Gegen die Ausstattung sowohl der bequemen Partitur als des vierhändigen vom Componisten selbst verfertigten Clavierauszugs ist nichts zu sagen. Sie sind correct und elegant. *A. R.*

Nachrichten.

Prag. Eine Opern-Novität war bei uns zum Vortheile der Dem. Grasser *Mercadante's* „Giuramento" mit einem Ober-Titel: „Bianca und Elaisa oder das Gelübde." Personen, welche den Angelo Tyrau de Padoua gelesen haben, glaubten Anfangs sich in der Handlung zurecht finden zu können, verirrten sich aber auch bald in dem Labyrinth der Verarbeitung des Herrn *Rossi* und Uebersetzung des Herrn *Georg Ott*, während alle andere Beleseuen vom Anfang bis zu Ende in egyptischer Finsterniss herumtappten. Die Italiener haben *Mercadante* (zumal in dieser Oper) den Vorwurf zu grosser Gelehrsamkeit gemacht. Das ist eine himmelschreiende Ungerechtigkeit, und die einzige Eigenschaft, wodurch sie sich von andern neuen italienischen Opern auszeichnet, ist blos der Mangel an brillanten und singbaren Motiven. Durch die ganze Oper schleppen sich gedehnte poesielecre Cantilenen, nur selten von lebhaften Rhythmen unterbrochen, fort; dazu kommt noch die ungeheure Prätension, die *Mercadante* an Sänger und Darsteller macht. Dem. *Grasser* ist eine ausgezeichnete Sängerin, die als Norma, Alice, Lucretia u. s. w. bewiesen hat, dass sie bedeutende Aufgaben zu lösen im Stande ist; in dieser Elaisa, für welche ihre Kehlgeläufigkeit nicht ausreicht, vermochte sie wohl Beifall zu ernten, doch glaube ich, hat jene nur da grossen Effect gemacht, wo eine *Unger*, *Schaberlochner* und andere Künstlerinnen vom ersten Range diese Partie ausfüllten. Die Besetzung des Manfred mit Herrn Schätky, der in kleineren Partieen Lobenswerthes leistet, sich jedoch zu tragischen Rollen die-

see Art wenig eignet, war ein Fehlgriff, der seine Strafe mit sich trug; die Bianca sang Mad. *Bigl*, vom k. k. privil. Theater in der Josephstadt, als erste Gastrolle und fand eine freundliche Aufnahme. Mad. *Bigl* ist eine musikalische Anfängerin, welche, dem Vernehmen nach, erst seit kurzer Zeit geregelten Unterricht erhält, daher keine grossen Anforderungen an sie zu machen sind. Sie besitzt eine angenehme, in den höhern Chorden auch ziemlich kräftige Sopranstimme und intonirt rein.

Mad. *Schodel*, k. k. Hofopernsängerin aus Wien, gab auf unserer Bühne nur zwei Gastrollen: Rebecca im „Templer und Jüdin," und Beatrice in den „Gibellinen in Pisa." Ihr weiteres Gastspiel wurde durch Unpässlichkeiten und andere Hindernisse aufgehoben. Mad. *Schodel* ist eine Sängerin, deren Stimme zwar über die Blütenzeit hinaus aber immer noch kräftig genug ist, um bedeutende Effecte zu machen, wenn diese nicht durch oft schwankende Intonation und eine mangelhafte Coloratur beeinträchtigt würden. Die bessere ihrer Leistungen war die Rebecca, worin die Thurm- und Gerichtsscene hervorzuheben sind, besonders gelang es ihr in ersterer, bei den Worten: „Ein Sprung von dieser Zinne macht mich frei" durch das freie feste Anschlagen des hohen *C* eine grosse Wirkung hervorzubringen. Uebrigens hat Mad. *Schodel* denselben Fehler der meisten dramatischen Sängerinnen, Effecthascherei und musikalisches und mimisches Pathos selbst in den ruhigsten Momenten. Minder befriedigte Mad. *Schodel* als Beatrice, weniger vielleicht, weil die grossartige Gesangleistung der Mad. *Stöckt-Heinefetter* noch im frischen Andenken stand, als weil die oben gerügten Fehler in dieser Partie noch mehr hervortraten.

Die beiden Gastdarstellungen des Herrn *Prokop*, Hofsängers des grossherzogl. Badischen Hoftheaters zu Carlsruhe, waren: der Jäger im „Nachtlager zu Granada," und Papageno in der „Zauberflöte." Herr *Prokop* bewährte sich in beiden Partieen als wohlgeschulter Sänger, der auch kein Fremdling im Gebiete der Schauspielkunst ist, und soll, dem Vernehmen nach, bereits für unsere Oper gewonnen sein. — Unter den diesjährigen Fastenconcerten war unstreitig sowohl in Bezug auf musterhafte und vortheilsfreie Wahl als gediegenen Ausführung das wichtigste das erste des Conservatoriums, und Herr Kapellmeister *Skraup* hat sich in dieser wie in jener Hinsicht ein bedeutendes Verdienst um das Institut wie um die Kunst erworben. Niemand verkennt die grossen Verdienste des verstorbenen Directors *Weber*, der sich durch die Gründung und Leitung dieses Instituts ein unvergängliches Denkmal in Böhmens Kunstgeschichte erworben hat; doch erlaubte ihm in der letzten Zeit sein hohes Alter nicht mehr, das musikalische Zepter mit gleicher Energie zu führen, welches nach einer jüngeren Hand verlangte, und man ist allgemein sehr begierig zu erfahren, wen die Direction des Vereins zu diesem Amte berufen wird. Kapellmeister *Skraup* hat einstweilen aus Gefälligkeit die Leitung der Orchesterübungen wie aller Productionen übernommen, dürfte sich aber kaum unter die Concurrenten rechnen, da seine Stellung am Theater eben so wirkungsreich und viel lucrativer und wenigstens mit Pension verbunden ist. Unter den übrigen namhaften Bewerbern zählt man zwei Namen von gutem Klange: *Kittl* und *Molique*. Doch wir kehren von dieser kleinen Abschweifung zu unserm Concerte zurück, welches mit der Ouverture: Waldnymphe von *Sterndale Bennett* eröffnet wurde, die wir schon öfter gehört haben.

Das Concertstück für die Violine von *Mayseder* wurde von dem Zögling *Christoph Stark* recht sauber mit hübschem Vortrage gespielt, und auch die achtstimmige Partie für zwei Oboen, Clarinetten, Hörner und Fagotte in Cmoll von *W. A. Mozart*, vorgetragen von *Adolph Rzepka*, *Michael Könnemann*, *Anton Mauermann*, *Gustav Farrick*, *Heinrich Gottwald*, *Joseph Thiele*, *Aloys Rössel* und *Carl Hussa*, wurde sehr nett geblasen; mehr Zartheit und Schönheit des Tones wird sich mit der Zeit einfinden. Den Schluss der ersten Abtheilung machte die Concertouverture Frühlingsgenuss von *S. Goldschmidt* (zum ersten Male), welche sich durch ächte Poesie und eine Art romantische Haltung auszeichnet, durch jene Art von Tonmalerei, welche die Wahrheit durch das Gefühl beurkundet. Wenn ich den Tondichter nicht ganz missverstanden habe, so scheint mir in dem Andante eine schöne Morgenröthe zu begegnen, die über eine lachende Landschaft aufgeht, bis nach und nach das allgemeine Leben wach wird und grössere Bewegung eintritt. Ein Gewitter scheint aufzusteigen und freudig bewährt sich das: „Auf Regen folgt Sonnenschein." Die poetische Idee wird von einer trefflichen Form umhüllt, der Satz ist tadellos rein, die Instrumentation wirksam, oft überraschend neu und originell. Es thut mir sehr leid, kein näheres Detail dieser ausgezeichneten musikalischen Novität des Vaterlandes geben zu können, da mir leider! die Einsicht in die Partitur nicht gestattet ist. Die ganze zweite Abtheilung bildete „Irdisches und Göttliches im Menschenleben," Doppelsymphonie für zwei Orchester in drei Sätzen von *L. Spohr*, welche hier zum erstenmale gehört und voraus von dem Referenten der „Bohemia" in einem sehr gründlichen nur etwas zu exaltirten musikalischen Artikel besprochen wurde, der allerdings vielleicht die Erwartungen zu hoch und auf ein Unerreichbares spannte. Was mich betrifft, so halte ich für den gelungensten Theil dieses Werkes den dritten Satz: „Endlicher Sieg des Göttlichen," (mit dem Motto: Wird aber in des ird'schen Treibens Ketten der freie Geist nun ganz gefangen sein? — O nein! sein Genius wacht — nahmt — will ihn retten: Er siegt — und sel'ge Ruh' zieht bei ihm ein), insbesondere das denselben beschliessende Adagio, wo die Seele gleichsam im Gebet die Ruhe nach den Stürmen der Leidenschaft findet. Weniger sagen mir die beiden früheren Sätze zu, und trotz meiner Verehrung für den hochverehrten Componisten kann ich nicht verhehlen, dass meiner Ansicht nach die musikalischen Gedanken in denselben nicht sowohl hinter der durch die Ueberschriften bestimmten poetischen Idee zurückbleiben, als vielmehr derselben gar nicht entsprechen. Der erste Satz, Kinderwelt (Das Kind in sel'gem Unschuldstraum, ahnt der Versuchung Nahe kaum; reisst ihre Lockung es auch hin, — sie trübt noch nicht den reinen Sinn) drückt mehr ein wehmüthiges Zurückerinnern und Zurücksehnen nach dem

unschuldig heitern Kindesalter, als diesen Zustand selbst aus, während ich in dem zweiten Satze: Zeit der Leidenschaften (Doch in des Herzens heiligste Gefühle mischt bald sich wilder Leidenschaften Streit; es wird der Mensch entrückt dem hohen Ziele, er folgt der Welt, denkt nicht der Ewigkeit!) wieder eher tiefsinnige Grübelei als „Streit wilder Leidenschaften" finde. Abgesehen hiervon jedoch muss man wiederum in der edlen Form, in der Beherrschung der complicirten Mittel, mit denen er viele überraschend schöne, neue Effecte hervorbringt, den vielerfahrenen Meister bewundern. Was die Aufführung und Aufnahme dieser Symphonie betrifft, unterschreibe ich willig das Urtheil des geschätzten Bohemia-Referenten. Herr Kapellmeister *Fr. Skraup* hatte die beiden Orchester in der Aufstellung der Spielenden sinnreich getrennt, den Streichinstrumenten des ersten Orchesters die Bläser des zweiten zur Seite gestellt und umgekehrt den Trompeten, Pauken und Posaunen im Hintergrunde ihren Platz angewiesen. Das hierdurch bewirkte Correspondiren der Instrumente von verschiedenen Seiten her war wirklich überraschend. Die Ausführung war durchaus trefflich, was besonders bei dem überaus schwierigen zweiten Satze höchst ehrenvoll ist. Beide Orchester müssen mit Auszeichnung genannt werden. Aber auch Herr Kapellmeister *Skraup* verdient für die Sorgfalt des Einstudirens, das Verständniss des Werks, das er überall zeigte, und für seine umsichtige treffliche Leitung des Ganzen die grösste Anerkennung. Die Aufnahme von Seite des Publicums war eine überaus günstige — nach dem zweiten Satze schien der Beifall nicht enden zu wollen, das Schlussadagio ward, nach der tiefen, ich möchte sagen ehrfurchtsvollen, Stille, die dabei im Publicum herrschte, allgemein verstanden und gefühlt. Von allen Seiten hörte man zum Schlusse einstimmiges Lob und Aeusserungen der Zufriedenheit.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern 1842 in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Vercelli. Donizetti's prächtige Parisina, deren Titelrolle die Lusignani mit ihrem hohen Sopran vortrug, enthusiasmirte das Auditorium ungemein; der längst bekannte Tenor Tati trug einen Furore und Bassist Fiori einen Fanatismo davon: das war eine Komödie! In Rossini's nachher gegebenem Otello trugen die Lusignani und Tati die Palmen davon.

Pinerolo. Erst gegen Ende October begann die Stagione mit Ricci's Scaramuccia, in welcher Oper die Verehet sich vortheilhaft auszeichnete; die Remorini war ein leidlicher Contino; Colla gab die nicht leichte Rolle des Tomaso als erfahrner Bassist; Herr Darexi als Lelio, und Magrini als Scaramuccia genügten Beide. Im darauffolgenden Nuovo Figaro, ebenfalls von Ricci, zogen blos einige Stücke an.

Novara. Dieselbe Gesellschaft und Opern wie in Varese (s. d.).

Oneglia und *San Remo.* Der Buffo Bellegrandi, zugleich Impresario, gab in diesen beiden Genuesischen Städten drei Opern: Beatrice di Tenda, Gemma di Vergy, und la Prova dell'Opera Seria. Die Vorzüglichsten seiner Truppe, ausser seiner werthen Person, waren die Signore Cadolini und Gerli, Tenor Marchetti und Bassist Saunier, letzterer fast der Beste.

Chiavari. In dieser schön gelegenen Genuesischen Stadt zeichnete sich die Prima Donna Ciotti-Grossoni vor all ihren mitwirkenden Sängern (Tenore Dossi und Gasparini, Buffo Barsanti, Bassist Carcopino-Perez) aus. Die gegebenen Opern waren; Marino Faliero, und Elisir d'amore von Donizetti, und die Puritani von Bellini; der Elisir ging am Schlechtesten.

Genua (Teatro Carlo Fenice). Der liebe Himmel weiss, wie man auf den Gedanken gekommen sein mag, Ricci's saubere Nozze di Figaro, die kaum zwei oder dreimal bei ihrer Geburt zu Mailand das Theaterlicht erblickten, der Vergessenheit ewiger Nacht zu entreissen. Der Mailänder Fiasco totale hat sie aber auch hier getroffen. Kaum erhielt die Leva in der Rolle der Susanna und Napoleone Rossi in jener des Don Basilio einigen Beifall. Ein zwar nicht totaler, doch ehrlicher Fiasco traf die folgende zweite Oper: Un Episodio di San Michele del Maestro Savj. Donizetti's Elisir d'amore heiterte das Theater wieder auf. Die Olivieri, Buffo Rossi, Tenor Donati und Bassist Sermattei wurden häufig applaudirt. I due sergenti, del Maestro Mazzuccato, worin die Leva sang, fand bei Weitem nicht dieselbe Aufnahme als ihre Vorgängerin.

Die Sängerin *Croff*, vom Mailänder Conservatorium, hat sich hier etablirt und gibt im Singen Unterricht.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Die Herbststagione begann schon am 13. August und endigte den 4. December. In diesen viertehalb Monaten liefen sieben Opern, eigentlich nur eine einzige, vom Stapel. Mercadante's Giuramento, Donizetti's Maria di Rudenz und Herrn Imperatori's Bianca di Belmonte blos zweimal, das zweite Mal zur Noth; Donizetti's Convenienze teatrali, ein einziges Mal, dessen Gemma di Vergy, beiläufig dreimal, Ricci's Corrado d'Altamura zehn- oder zwölfmal, und Herrn Verdi's Nabucodonosor, mit welchem die Stagione begann und endigte, 67 Mal! In diesem die verwichene Fastenzeit zum ersten Male mit Beifall hier gegebenen Nabucodonosor (s. Allg. Musikal. Zeit., No. 42 vom v. Jahrg.) debütirte die Prima Donna De Giulj mit grossem Glücke, und gewann die Gunst des Publicums dergestalt, dass obige Zahl 67, auch in Betracht des wenigen oder gar nicht Gelingens der übrigen Opern, wenigstens in Italien nicht sonderlich auffällt, die armen Abonnenten aber jedenfalls zu bedauern waren. Die Sign. De Giulj hat einen hübschen Sopran in den hohen Chorden, in den mittlern (wenigstens auf der Scala) ist er null, und mit der Geläufigkeit siehl's traurig aus; sie singt aber con anima und war die beste Prima Donna der Stagione. Wahr ist es auch, die Rolle der Abiguille im Nabuco passte ihr besonders an; in der Gemma di Vergy erregte sie nicht denselben Enthusiasmus, und in der Maria di Rudenz gar keinen. Die Micciarelli, die im Giuramento und auch in der Bufforolle der Convenienze tea-

— — *par Louis van Beethoven.* Oeuvr. XXVIII. à Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Beethoven bleibt seinem Charakter und seiner Manier (wenn man anders eine gewisse bestimmte Weise, seine Ideen darzustellen, also nennen kann) getreu; und wirklich kann auch ein Künstler, wie B., nichts bessers thun, als sich selbst getreu bleiben. Dieser Charakter und diese Manier sind aber in diesen Blättern schon so genau angegeben und der Komponist hat schon durch die ganze musikal. Welt sein ehrenwerthes Publikum, so dass dem Anzeiger neuer Werke von ihm wenig übrig bleibt, als zu sagen, sie sind da. Und es stünde sehr gut, wenn man von recht vieler Künstler Werken nichts weiter zu sagen hätte, diejenigen abgerechnet, denen man erst ein Publikum bilden oder sondern müsste. Denn was kömmt denn am Ende dabey heraus, wenn man an Kunstwerken, das Wort in seiner wahren, höhern Bedeutung genommen — Einzelnes lobt oder tadelt? Oder ist denn denjenigen Produkten jener Ehrenname mit Recht beyzulegen, welche vieles Einzelne — auch zu loben, Stoff darbieten? In der Kunst machen Einzelnheiten so wenig das Ganze, wie es seyn soll, als aufgehäufte Steine einen Felsen machen. Sie können sehr angenehm seyn und ein interessantes Produkt ausmachen: aber ein vollendetes Werk nie, das durch den Sinn des Ganzen bestehen, und Sinn für das Ganze bey denen finden muss, die es geniessen sollen.

No. 1. ist mit durchgehends obligatem Violoncell begleitet, was auf dem langen Titel am wenigsten unbemerkt hätte bleiben sollen; und wer diese Violoncellstimme vortragen will, muss seines Instruments sehr mächtig seyn. Die Variationen gehören übrigens nicht unter die vorzüglichsten, die wir diesem Meister verdanken.

No. 2. ist wirklich gross, und, besonders der erste und dritte Satz, (die Sonate hat deren vier,) bis zum Seltsamen und Abentheuerlichen eigen.

Nachrichten.

Paris, d. 22sten Nov. Die Ihnen neulich gegebene vorläufige Nachricht von einer bevorstehenden Auflösung des musikal. Konservatoriums war, wenigstens vor der Hand, übereilt. Aber wahr ist es, dass mehrere der besten Lehrer — dass Kreutzer, Romberg, Boiel-Dieu, (der Komponist des Benjowsky u. a. m.) Garat, Düval und andere weggehen, und, wie man hört, nach Petersburg. Wahr ist es auch, dass mehrere der besten Künstler sie begleiten. Ob wir den grossen Cherubini und den wackern Mehül verlieren, wollen wir wenigstens so lange bezweifeln, als sich daran zweifeln lässt. Ueber den geheimern Zusammenhang dieser Ereignisse verlangen Sie von mir, in meinen Verhältnissen, keine ausführliche Nachricht, wenn ich sie auch zu geben im Stande seyn sollte*). Sie kennen ja die gegenwärtige Schreibfreyheit in unsrer freyen Republik über so viele Gegenstände. Vielleicht — das hoff' ich wenigstens — ergehet es uns mit dieser musikalischen Revolution, wie mit der politischen: erst wollen wir alles umwerfen und kehren, was uns im Wege ist, mit dem Besen hinaus, wo denn freylich auch Gold mit dem Unrath ausgeworfen wird; hernach suchen wir, was noch übrig ist, sorgsamer zusammen, bauen wieder auf, dem Alten, Hingerissenen, nicht eben ganz unähnlich, aber denn doch

*) Die Redakt. wird sich bemühen von anderer Seite Aufklärung darüber zu erhalten, da die Sache nicht nur historisch interessant ist, sondern eine öffentliche Darlegung derselben vielleicht auch manchen heilsamen Einfluss haben könnte.

trali debütirte, verunglückte ganz. Im zweiten Act des Giuramento hielt sie sich wacker, sie ist aber im Ganzen abgenutzt, wie es überhaupt, der so sehr ermüdenden modernen Opern wegen, mit allen heutigen Sängern über kurz oder lang der Fall ist. Buffo Rovere hat demnach ein einziges Mal die Bühne in dieser Stagione betreten und zwar als Mamma Agata. Die noch junge, ebenfalls sehr abgenutzte Abbadia singt nur alizuseh con anima, ja col corpo, weil ihr vom Publicum, dessen Wohlwollen sie gewesst, zum Schreien abgenöthigter Gesang einen Kraftaufwand erfordert; sie wirkte in den beiden Opern Corrado und Bianca. Von den männlichen Sängern — das Singpersonal der Stagione war sehr zahlreich — verdient vor Allen der Tenor Guasco eine lobenswerthe Erwähnung; er war auch der Beste der ganzen Gesellschaft. Ein anderer Tenor, Giovanni Severi, debütirte als Tamas in der Gemma di Vergy, mit einer starken, hohen, leider oft nicht reinen Stimme; der fängt schon bei Zeiten zu schreien an: die heutige Conditio sine qua non des schönen Gesanges. Von den Bassisten machten die Herrn Ferlotti, Fervi und der Franzose Derivis ihre Sache leidlich für die dermaligen Zeiten (die Pariser Revue Mus. No. 49 vom 4. December d. v. J., unter der Rubrik Italien, macht viel Wesens mit Herrn Derivis. Man lasse ihr die Freude. Dass er bereits für die dritte Oper engagirt ist, beweist höchstens, dass es für gewisse Rollen (namentlich Priesterrollen) ein brauchbares Subject ist. Der Pariser Menestrel vom 11. December sagt gerade heraus, Derivis habe im Giuramento Fiasco gemacht, und er sei blos in Priesterrollen vorzüglich). Die neue Oper *Bianca di Belmonte*, vom Herrn *Carlo Imperatori* aus Mailand, wurde mit Noth zweimal gegeben. Dieser junge Mann hatte bereits vor einigen Jahren eine andere unaufgeführte Oper componirt. Ein guter Freund, der sie gesehen, rieth ihm, die Musik, von der er bis jetzt höchst ärmliche Kenntnisse gehabt, ernstlich zu studiren, und empfahl ihn dem Herrn Rispellmeister v. Seyfried in Wien an, der ihn auch lieb gewann und einige Monat Unterricht gab. Die Allg. Mus. Zeit. sprach auch in einem vorigen Jahrg. von einer damals in der Schottenkirche zu Wien von Herrn Imperatori aufgeführten neuen Messe. Bei der baldigen Rückkunft des Herrn Imperatori in Mailand begriff man nicht, wie er in so kurzer Zeit sehr grosse Fortschritte gemacht haben konnte.... Seine oberwähnte Oper hat zwar einiges Gelungene, namentlich einen schönen Gesangchor der Introduction aufzuweisen; das Ganze gleicht aber einer Liszt'schen chromatischen Fantasie und war eine Geissel der Sänger und Orchester. Die aus 13, sage dreizehn, Tempo's bestehende Ouverture wurde von Letzterem nach der gemachten ersten Probe dem Maestro feierlichst zurückgegeben. — Herr *Arthur Saint-Leon*, erster Tänzer der Scala, zugleich ausgezeichneter Violinspieler, hat sich in dieser Stagione zuweilen in den Zwischenacten, Anfangs December auch in einer besondern musikalischen Academie, worin er seine eigenen Compositionen vortrug, mit starkem und für einen Tänzer gewiss verdientem Beifall auf der Scala hören lassen. Ob er auch ein guter Quartettspieler sei, ist zu bezweifeln.

(Beschluss f. gt.)

Leipzig. Sonntag, den 23. April, in der Mittagsstunde, fand die Enthüllung des Denkmals statt, womit *Mendelssohn* den Manen *Sebastian Bach's* ein Zeichen seiner Liebe und Verehrung, den freundlichen Anlagen um unsere Stadt eine neue anmuthige Zierde gestiftet hat. Es nimmt seinen Platz in der Nähe der Thomasschule, vor den Fenstern der Cantorwohnung ein, der einstigen des grossen Canters an dieser Schule. Das Monument, im altdeutschen Style, ist nach der Angabe *Bendemann's* vom hiesigen Bildhauer *Knauer* trefflich ausgeführt. Der Enthüllung des Monumentes war ein Concert im Saale des Gewandhauses vorausgegangen, in welchem nur Compositionen *Sebastian Bach's* zur Aufführung kamen. Unter den Fremden, welche zu dieser Feier nach Leipzig gekommen waren, befand sich der einzige lebende Enkel *Seb. Bach's*, Kapellmeister *Bach* aus Berlin, früher in Diensten der Gemahlin Fr. Wilhelms II., ein rüstiger Greis in hohen Jahren. Auch Herr Professor *Bendemann* aus Dresden war anwesend.

Feuilleton.

Delphin Alard, der junge äusserst talentvolle Künstler, ist am 25. Februar d. J. an *Baillot's* Stelle zum Professor am Conservatorium in Paris ernannt worden. Seine Etuden für die Violine, Op. 10, welche bereits in den Classen des Pariser Conservatoriums eingeführt sind, werden demnächst auch in Deutschland (bei Joh. Pet. Spehr in Braunschweig) erscheinen.

Am 17. Mai wird in Heidelberg das alljährliche Musikfest gefeiert werden. Zur Aufführung bestimmt sind *Händel's* Alexandersfest, und „Das Heidelberger Schloss," Cantate von dem Heidelberger Musikdirector *L. Hetsch*.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 2. bis 8. Mai d. J.

Benoni, G., Romanza Dammi il sapore. Lasst mir d. Schlummer, f. 1 Singst. m. Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr.

Budinsky, F., Echo-Retraite f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Burgmüller, H., Fleurs pour la Jeunesse. Rondino s. les Diamans de la Couronne p. le Pfte. Cah. I. Ebend. 30 Kr.

Chopin, F., Prelude p. le Pfte. Op. 45. Wien, Mechetti. 45 Kr.

— La même arr. à 4 mains. Ebend. 30 Kr.

Czerny, C., Fant. s. des thèmes de Mercadante p. le Pfte. Op. 722. No. 7. 8. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Dühler, Th., Impromptu fugit. p. le Pfte. Op. 39. No. 2. Ebd. 30 Kr.

Donizetti, Pas d'autre amour que toi! Melodie f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Doppler, J., La Rose. Rondino s. les Huguenots p. Pfte. Op. 58. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

Giuliani, M., Var. p. la Guitare. Oeuv. posth. Wien, Mechetti. 45 Kr.
Hau, L., Caprice-Etude p. le Pfte. Op. 3. Prag, Hoffmann. 40 Kr.
Haydn, J., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 41. Part. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. netto.
Henselt, A., Morgenlied arr. à 4 mains. Wien, Mechetti. 30 Kr.
Hoven, J., 11 reviendra, Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 20 Kr.
Labitzky, J., Grosse u. d. Heimath! 3 Polka, Op. 91, f. d. Pfte zu 4 Händen 45 Kr., zu 2 Händen 30 Kr. Prag, Hoffmann.
Lichmann, J., Salon-Quadrille f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. Op. 13, arr. p. le Pfte à 4 m. Nouv. Edit. Leipzig, Br. et Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heil. Schrift, Op. 52, f. d. Pfte zu 2 Händen eingerichtet. Ebend. 3 Thlr.
— 17 Variat. sérieuses p. le Pfte. Op. 54. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.
Merk, F., Fleurs d'Italie. Fant. s. Lucia di Lammermoor p. le Vcelle av. Pfte. Op. 26. No. 2. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.
Moscheles, F., Grande Variat. s. la Marche d'Alexandre p. le Pfte à 4 mains. Op. 32. Nouv. Edition. Lpz., Br. et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
Müller, F., Le Gentile. Rondo p. le Pfte. Op. 1. Prag, Hoffmann. 1 Fl.
Onslow, G., 2me Sonate F moll p. le Pfte à 4 mains. Op. 22. Nouv. Edition. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.
Pöhlert, E., Thème origin. varié p. le Pfte. Op. 6. Wien, Mechetti. 1 Fl.
Pixley, W., Fant. s. des thèmes fav. de Donizetti p. le Pfte. Op. 95. No. 15. 16. Wien, Mechetti. à 30 Kr.
Plessen, F. L. v., Nordlands Lust. Walzer f. d. Pfte. Op. 41. Dresden, Meser. 15 Ngr.
— Die weisse Rose. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 42. Ebd. 4 Ngr.
— Traumbilder. Walzer f. d. Pfte. Op. 43. Ebend. 15 Ngr.
— Die Humoristen. Walzer f. Pfte. Op. 44. Ebend. 12½ Ngr.
Plessen, F. L. v., Erinnerung schlesischer Stunden. Walzer f. d. Pfte. Op. 45. Dresden, Meser. 12½ Ngr.
— 4 Mazurs f. d. Pfte. Op. 46. Ebend. 4 Ngr.
— Erinnerung an die Heimath. Walzer f. d. Pfte. Op. 47. Ebd. 12½ Ngr.
— Marien-Walzer f. d. Pfte. Op. 48. Ebend. 12½ Ngr.
— Jagd-Polka f. d. Pfte. Op. 49. Ebend. 3 Ngr.
— Erinnerung an die erste Liebe. Walzer f. d. Pfte. Op. 50. Ebendaselbst. 12½ Ngr.
— Parade-Marsch f. d. Pfte. Op. 51. Ebend. 5 Ngr.
— Jugendlust. Walzer f. d. Pfte. Op. 52. Ebend. 12½ Ngr.
— Der Frühlingsboten. Walzer f. d. Pfte. Op. 53. Ebend. 12½ Ngr.
— Des Soldaten Heimathsgedanken. Lied m. Pfte. Op. 54. Ebd. 3 Ngr.
— 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 55. Ebend. 10 Ngr.
Prager fav. Galoppe, Polka u. a. w. f. d. Pfte. No. 113. 114. 115. Prag, Hoffmann. à 15 Kr.
Redler, La petite Coquette. Rondo brill. et facile p. le Pfte. Op. 43. Ebend. 30 Kr.
Schulzki, A., Caprice-Etude p. le Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.
Thalberg, S., Romances sans paroles, Op. 41, No. 2, arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 45 Kr.
— Lieder ohne Worte, übertragen f. d. Pfte v. Czerny. Heft 4. Ebendaselbst. 1 Fl.
— 48 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 37—48. Ebend. à 15—30 Kr.
Tolbecque, J. B., Les Enfants terribles. Quadr. p. le Pfte. Ebd. 30 Kr.
Tomaschek, W. J., Altböhmische Lieder a. d. Königinhofer Handschrift. Böhm. u. deutsch f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 82. Prag, Hoffmann. 1 Fl. 40 Kr.
Weerbitzky, P. M., Der Zeitgeist. Duch Caou. Walzik pro Pianoforte. Op. 13. Ebend. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche im Verlage

von *C. Müller* in *Rudolstadt*

Ostermesse 1845 erschienen sind.

	Fl. Kr.
Beer, J., 4 Lieder für vier Männerstimmen. Op. 6. (In der Ferne. — Pilgerlied. — Bergmannslied. — Des Jägers Heimath.)	1 —
Brandenburg, F., Opern-Klänge. Eine Sammlung von Potpourri's, Divertissement's, Fantasieen, Rondo's etc. nach Themen aus den neuesten und beliebtesten Opern, für das Pianoforte im elegantem Style. *Erste Folge.*	
Lief. 1. Potpourri et Fantaisie nach Themen aus „Lucia di Lammermoor"	— 36
— 2. Potpourri nach Themen aus „Die Tochter des Regiments"	— 36
— 3. Potpourri et Rondo nach Themen aus „Die Königin von Cypern"	— 36
(*Wird fortgesetzt.*)	
Junghans, C., Musikalische Blumenlese. Eine Sammlung kleiner Musikstücke nach Motiven aus den neuesten und beliebtesten Opern, für das Pianoforte im leichten Style, zur Aufmunterung und Unterhaltung junger Pianoforte-Spieler.	
Dritte Lieferung:	
4 Piecen nach Motiven aus den Opern: die Tochter des Regiments, die Krondiamanten und die Puritaner	— 36
Vierte Lieferung:	
4 Piecen nach Motiven aus den Opern: die Tochter des Regiments, die Puritaner, der Kerker von Edinburg und Belisar	— 36

	Fl. Kr.
Lachner, F., 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 71. (Die Elemente der Liebe. — Nachtstille. — Der Frühling.)	⅓ 30
Ritter, A. G., Tonstücke für die Orgel, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste.	
2te Heft: 12 Vorspiele in leitereigenen Tönen der Molltonarten. Op. 5	— 30
3te Heft: 12 Choral-Vorspiele in leitereigenen Tönen der Molltonarten. Op. 6	— 30

In unserm Verlage erschien von dem gefeierten *Pianoforte-Virtuosen*

R. Willmers:

Sehnsucht am Meere. Tongemälde. Op. 8. ⅓ Thlr.
Körner's Schlachtgebet für Piano allein. ⅓ Thlr.
Fantasie über Prume's Melancolie. Op. 9. 1⅓ Thlr.
Freudvoll und leidvoll. Lied für die linke Hand allein. ⅓ Thlr
Variations de concert über Thema's aus den Puritanern. Op. 10. 1 Thlr.
Nocturne melodique. Op. 12. ⅓ Thlr.

Der bereits im Norden als eminenter Virtuos und tüchtiger Componist gefeierte *Willmers* hat nun auch in Paris die grösste Sensation erregt, er hat nicht nur alle Kenner und Laien der Weltstadt in Erstaunen gesetzt und entzückt, sondern auch Alles übertroffen, was sich zur Zeit an Künstlern in Paris befand, und vom Conservatorium für seine ausgezeichneten Leistungen die *silberne Ehrenmedaille* erhalten. Die Kritik stellt *Willmers* als Virtuosen zwischen *Liszt* und *Thalberg*, aber als Componisten weit höher als Beide. Eine detaillirte Kritik obiger Werke hier folgen zu lassen, möchte überflüssig erscheinen.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Hierzu Ostermesse-Bericht 1845 von *A. Diabelli u. Comp.*, Kunst- und Musikalienhändler in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Ostermesse-Bericht 1843

von

A. Diabelli & Comp.,

Kunst- und Musikalienhändler in Wien, Graben N° 1133.

Unsere neuesten Verlagswerke, so wie unsern übrigen reichhaltigen Musikalien-Verlag liefert Herr Friedr. Kistner in Leipzig an alle unsere Geschäftsfreunde in Deutschland und den benachbarten Ländern aus.

Die Preise sind in *Conventions-Münze*, der Gulden zu 3 Stück Zwanziger.

Lehrbücher.

	fl. kr.
Marpurg, F. W., Abhandlung von der Fuge nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von S. Sechter. I. Theil	10 —
II. Theil	12 —
Fahrbach, Jos., Die ersten 30 Lectionen zum Unterrichte im Flötenspiele für Anfänger, mit besonderer Berücksichtigung auf den Selbstunterricht, nach einer eigenen, ganz neuen, sehr fasslichen practischen Methode bearbeitet. 15. Werk	3 —
Rossini, G., Practische Gesanglehre in 6 Heften à	— 30
Dieselbe complet gebunden	2 30
Weiss, L., Theoretisch-practische Gesanglehre für das Conservatorium der Musik in Wien, 9. Werk	
1. Heft. Elementar-Unterricht	4 —
2. Heft. 18 Solfeggien für Sopran oder Tenor	1 30
Dieselben für Alt oder Bass	1 30
3. Heft. Theorie von der höhern Bildung des Gesanges, mit Beispielen von der Aussprache des Textes	2 —
4. Heft. Vorübungen zur Bildung der Stimme und Kehlenfertigkeit, für Sopran oder Tenor	1 15
Dieselben für Alt oder Bass	1 15
5. Heft. Duett Solfeggien	2 —

Für das Pianoforte allein.

	fl. kr.
Chotek, Fr. X., Rondoletto sur des thèmes favoris de l'Opera: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti. Op. 45	— 45
— Divertissement sur des motifs favoris de l'Opera: Linda de Chamounix, de G. Donizetti. Op. 55	— 45
Czerny, C., Souvenir theatral. (Fortsetzung.)	
Cah. 73. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opera: Linda di Chamounix, de G. Donizetti	1 15
- 74. Fantaisie 2me sur dº	1 15
- 75. Fantaisie 3me sur dº	1 15
- 76. Fantaisie 4me sur dº	1 15
(Wird fortgesetzt.)	
Diabelli, Ant., Musikalische Jugendträume. Kleine Potpourris aus den neuesten Opern, mit Fingersatz und Berücksichtigung für kleine Hände. Op. 162. (Fortsetzung.)	

	fl. kr.
Heft 21. enthält: 1. Potpourri nach Motiven der Oper: Linda di Chamounix, von G. Donizetti . .	— 45
- 22. enthält: 2. Potpourri nach do	— 45
- 23. enthält: 3. Potpourri nach do .	— 45
- 24. enthält: 4. Potpourri nach do .	— 45
- 25. enthält: Zwei Potpourris nach Motiven des romantisch-komischen Zauberspiels: Der Zauberschleier, Musik von A. E. Titl	— 45
Violin-Begleitung dazu (ad libitum) à	— 15

(Werden fortgesetzt.)

Diabelli, Ant., Enterpe. (Fortsetzung.)

N° 406. Der Zauberschleier, von A. E. Titl. 1. und 2. Potpourri .	1 —
- 407. Corrado di Altamura. Oper von Fed. Ricci. 1. Potpourri .	— 45
- 408. do do 2. Potpourri	— 50
- 409. do do 3. Potpourri	— 50
- 410. Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. 1. Potpourri.	1 —
- 411. do do 2. Potpourri	1 —
- 412. do do 3. Potpourri	1 —
- 413. do do 4. Potpourri	1 —
- 414. Nabucodonosor. Oper v. Gius. Verdi. 1. Potpourri	1 —
- 415. do do 2. Potpourri	1 —
- 416. do do 3. Potpourri	1 —

(Wird fortgesetzt.)

— Potpourris aus den neuesten und beliebtesten Opern (complet gebunden).

Heft 32. Corrado d'Altamura. Oper von Fed. Ricci, in 3 Potpourris	2 15
- 33. Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti, in 4 Potpourris	3 30
- 34. Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi, in 3 Potpourris .	2 45

(Werden fortgesetzt.)

— Wiener Lieblingsstücke der neuesten Zeit für das Pianoforte allein oder zu vier Händen (Fortsetzung).

N° 31. La Romanesca. Melodie aus dem 16. Jahrhundert.	— 45
- 32. Erlkönig, Musik von Franz Schubert	1 —
- 33. Romanze und Cavat. alla Polacca, zur Oper: Linda di Chamounix neu componirt von G. Donizetti	? —

(Werden fortgesetzt.)

	fl. kr.
Donizetti, G., Linda di Chamounix. Oper. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein von Fr. X. Chotek .	7 30
Ouverture daraus einzeln (N° 61.) . .	1 —
Dieselbe Ouverture im brillanten Style gesetzt von Carl Czerny . .	1 —
Doppler, Jos., Rondeau sur la Romanesca. Fameux air de danse du 16. Siecle, Op. 30	— 30
Horzalka, J. E., Le Carnaval de Venise avec nouvelles Variations, Op. 30 . .	— 45
Knofl, G., Fest-Marsch in D. (Beliebte Marsche N° 58.)	— 20
Lickl, C. G., Sechs Elegien, Op. 63. complet	2 15
Einzeln N° 1. in B moll. N° 2. in G moll. N° 3. in E moll. N° 4. in A moll. N° 5 in F moll. N° 6 in C moll. à . .	— 40
Nemetz, And., Linda-Marsche. (Beliebte Marsche N° 61.)	— 20
Nouveautés du jour pour le Salon musical. (Musikalische Tags-Neuigkeiten.)	
Cah. 16. Skiwa, Jean., Rondino sur des thèmes fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix, Op. 7.	— 45
- 17. Lickl, C. G., Le petit Savoyard. Impromptu sur la Ballata de l'Opera: Linda di Chamounix, Op. 67	— 45
- 18. Preyer, Gottfr., Scherzo. Op. 42	— 30
- 19. Hermann, C., Fantaisie en forme d'un grand Etude sur les motifs de l'Opéra: Linda di Chamounix . . .	1 30
- 20. — Rondeau caracteristique sur do	1 20
- 21. Rosenfeld, L., Rondino militaire sur les motifs de l'Opéra: Nabucodonosor, de Gius. Verdi, Op. 2 .	— 45
- 22. — Introduction et Variations sur le chœur favori: (Va pensiero) (Theure Heimath) de l'Opera: Nabucodonosor, de Gius. Verdi, Op. 3.	— 45

(Werden fortgesetzt.)

Schmidt, G., 24 kurze Praeludien in allen Tonarten für die Orgel, oder Pianoforte, Op. 3	1 —
Verdi, Giuseppe, Ouverture aus der Oper: Nabucodonosor	— 45
Wanczura, Jos., Leichte Variationen über das beliebte steyrische Lied: Das Herzenload, Op. 31	— 30
— Introduction und Variationen über ein beliebtes Thema aus der Oper: Das Pferd von Erz (Le cheval de Bronze), von Auber, Op. 32	— 30

fl. kr.

Wanczura, Jos., Leichte Variationen über den beliebten Donaulieder-Walzer, von Joh. Strauss. Op. 33 . . . . . — 30

— Variationen im leichten Style über das beliebte Abschiedslied der Feen aus dem rom. Zaubersp.: Der Zauberschleier. Op. 34 . . . . . — 30

— Introduction et Variations faciles sur le Duo favori: (A consolarmi affrettisi) de l'Opera: Linda di Chamounix, de Donizetti. Op. 35 . . . . . — 30

Wartel, Theresa, Souvenir français. Caprice in D . . . . . — 45

Tänze für das Pianoforte allein.

Binder, C., Der vertanzte Schlaf. Zauberschleier Walzer nach A. E. Titl's Motiven des Zauberspieles gleichen Namens . . . . . 1 —

Doppler, Jos., Les heures du plaisir. Quadrille française. Op. 66 . . . . . — 30

Für das Pianoforte auf vier Hände.

Chotek, Fr. X., Rondoletto sur des thèmes favoris de l'Opéra: Lucia di Lammermoor, de G. Donizetti. Op. 45 . . 1 15

— Divertissement sur des motifs de l'Opéra: Linda di Chamounix, de G. Donizetti. Op. 55 . . . . . 1 15

Czerny, C., Souvenir théatral. (Fortsetzung.)

Cah. 67. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra, Il Furioso, de G. Donizetti 1 45

- 68. Fantaisie 2me sur de . . . . 2 —
- 69. Fantaisie 3me sur de . . . . 2 —
- 70. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra: Parisina, de G. Donizetti . . . . . 2 —
- 71. Fantaisie 2me sur de . . . . 2 —
- 72. Fantaisie 3me sur de . . . . 2 —
- 73. Fantaisie 1re sur les motifs fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix, de G. Donizetti . . . . . 2 —
- 74. Fantaisie 2me sur de . . . . 2 —
- 75. Fantaisie 3me sur de . . . . 2 —
- 76. Fantaisie 4me sur de . . . . 2 —

(Wird fortgesetzt.)

fl. kr.

Diabelli, A., Das häusliche Fest. Sechs kleine Productions-Stücke für die Jugend. Op. 172.

N° 1. Allegro in C . . . — 45
N° 2. Andantino in F . . — 45
N° 3. Moderato in A moll . 45
N° 4. Cavatina in B . . . — 45
N° 5. Rondoalla Polacca in D — 45
N° 6. Rondo grazioso in G — 45

— Enterpe. (Fortsetzung.)

N° 405. Der Zauberschleier, von A. E. Titl. 1. und 2. Potpourri 2 —
- 407. Corrado di Altamura. Oper von Fed. Ricci, 1. Potpourri 1 30
- 408. do do 2. Potpourri 1 30
- 409. do do 3. Potpourri 1 30
- 410. Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti, 1. Potpourri . . . . . 2 —
- 411. do do 2. Potpourri . . . . 2 —
- 412. do do 3. Potpourri . . . . 2 —
- 413. do do 4. Potpourri . . . . 2 —
- 414. Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi. 1. Potpourri . 2 —
- 415. do do 2. Potpourri . . . . 2 —
- 416. do do 3. Potpourri . . . . 2 —

(Wird fortgesetzt)

Donizetti, G., Linda di Chamounix. Oper. Vollständiger Auszug für das Pianoforte auf 4 Hände eingerichtet von Fr. X. Chotek . . . . . 12 —
Ouverture daraus einzeln 1 30
Dieselbe Ouverture im brillanten Style gesetzt von Carl Czerny . . . 1 30

Prandau, Charl. Baron, Ouverture hongroise, Op. 24. arrang. à 4 mains par Fr. X. Chotek . . . . . 1 —

Für die Physharmonica.

Lickl, C. G., Wiener Salon-Musik. Periodisches Werk für Physharmonica und Pianoforte (oder 2 Pianoforte). 51. Werk.

(Fortsetzung.)

Heft 9. enthält: Sechs Elegien in B moll, G moll, E moll, A moll, F moll, C moll 1 30
- 10. enthält: Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze, von Jos. Hayda 3 45

(Wird fortgesetzt.)

Für die Violine.

fl. kr.

Diabelli, A., Concordance. Periodisches Werk für Pianoforte und Violine concertant. (Fortsetzung.)

Heft 37. enthält: Linda di Chamounix, Oper von G. Donizetti.
1. Potpourri 1 15
- 38. do do 2. Potpourri 1 15
- 39. do do 3. Potpourri 1 15
- 40. do do 4. Potpourri 1 15
- 41. do do 5. Potpourri 1 15
- 42. enthält: Nabucodonosor, Oper von Giuseppe Verdi.
1. Potpourri . . . . 1 —
- 43. do do 2. Potpourri . . . . 1 —
- 44. do do 3. Potpourri . . . . 1 —
(Wird fortgesetzt.)

Prandau, Charl. Baron, Ouverture hongraise à grand Orchester. Op. 24. . 3 —

Für die Flöte.

Briccialdi, Giulio, Concertino per Flauto con accomp. di Pianoforte. Op. 10. . 1 45

— **Fantasia sopra un motivo dell' Opera: Linda di Chamounix, del G. Donizetti, per Flauto con accomp. di Pianoforte. Op. 14.** 1 30

Diabelli, A., Productionen für die Flöte mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

Heft 48. enthält: Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti.
1. Potpourri 1 15
- 49. do do 2. Potpourri 1 15
- 50. do do 3. Potpourri 1 15
- 51. do do 4. Potpourri 1 15
- 52. do do 5. Potpourri 1 15
- 53. enthält: Nabucodonosor. Oper von Giuseppe Verdi.
1. Potpourri . . . . 1 —
- 54. do do 2. Potpourri . . . . 1 —
- 55. do do 3. Potpourri . . . . 1 —
(Werden fortgesetzt.)

— **Der musikalische Gesellschafter.** Periodisches Werk für eine Flöte. (Fortsetzung.)

№ 71. enthält: I Puritani. Oper von Bellini. . . . . 1 —
- 72. - Lieder von Franz Schubert . . . . . 1 —
- 73. - Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. I. Abtheilung . . . . 1 —

fl. kr.

№ 74. enthält: Linda di Chamounix, Oper von G. Donizetti. II. Abtheilung . . . . 1 —
- 75. - Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi . . . 1 —
(Wird fortgesetzt.)

Für den Csakan.

Diabelli, A., Mon Plaisir. Ouvrage periodique pour le Csakan seul. (Fortsetzung.)

Cah. 27. enthält: I Puritani. Oper von V. Bellini . . . . . — 45
- 28. - L'Elisir d'amore. Oper von G. Donizetti. — 45
- 29. - La Straniera. Oper von V. Bellini . . . — 45
- 30. - Belisario. Oper von G. Donizetti . . . . — 45
- 31. - Lucia di Lammermoor. Oper von G. Donizetti . . . . — 45
- 32. - Marino Faliero. Oper von G. Donizetti . . — 45
- 33. - Lucrezia Borgia. Oper von G. Donizetti. — 45
- 34. - Parisina. Oper von G. Donizetti . . . . — 45
- 35. - Lieder von Heinrich Proch . . . . — 45
- 36. - Lieder von Franz Schubert . . . . — 45
- 37. - Linda di Chamounix. Oper von G. Donizetti. I. Abtheilung . — 45
- 38. - do do do II. Abtheilung . — 45
- 39. - Nabucodonosor. Oper von Gius. Verdi . — 45
(Wird fortgesetzt.)

Gesangmusik.

A. Originalgesänge.

Baumann, Alexander, Gebirgs-Bleamln. Sechs Lieder in österreichischer Mundart für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte.
1. Vor ihra Hitn. 2. Der Hoagliche. 3. In da Fremd. 4. Der eifersichtigi Bua. 5. Der Verstoss'ne. 6. 's bes-ti Parl . . 1 —

— **Der Gondolier.** Barcarole für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte . . . . . — 30

fl. kr.

Fuchs, F. C., Nachruf. Gedicht von Matthisson, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 13. . . . . — 30

— Warnung. (Fuggi) Gedicht von Huth. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 14 . . . . . — 30

Hölzel, Gustav, Liebesschmerz. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 1 — 20

— Das Glöcklein. Gedicht von Eduard Hölzel. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . — 30

Mercy, Moritz von, Nachthymne. Gedicht von J. Illessy. Für eine Bassstimme mit Begl. des Pforte. Op. 4 . . . . — 20

Preyer, Gottfr., An meine Laute. Gedicht von J. N. Vogl. Für eine Singst. mit Begl. des Violoncell und Pforte. Op. 40 — 45

— Dasselbe für eine Singst. mit Begl. des Pforte allein . . . . . — 30

— Fischers Abendlied. Gedicht von J. G. Seidl. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 41 . . . . . — 45

Proch, H., Stiller Trost. Gedicht von L. Foglar. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 95 . . . . . — 30

— Liebesbotschaft. Gedicht von L. Rellstab. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 96 . . . . . — 30

— Sturm. Gedicht von Friedr. Treitschke. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 97 . . . . . — 30

— Frohe Zukunft. Einlagsarie in die Oper: Czaar und Zimmermann, bei deren Aufführung im k. k. Hofoperntheater gesungen von D.ne Jenny Lutzer. Op. 98 — 45

— Antwort (Risposta). Gedicht von V. Zusner. Für eine Singstimme mit Begl. des Waldhorn oder Violoncell und des Pianoforte. Op. 99 . . . . . — 45

— Dasselbe für eine Singst. mit Begl. des Pforte allein . . . . . — 30

— La tombe et la rose (Das Grab und die Rose). Romance. Paroles de M. Victor Hugo. Für eine Singstimme mit Begl. des Pforte. Op. 100 . . . . . — 30

Rufinatscha, Joh., Kehr ein bei mir! Gedicht von Friedr. Rückert. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 1 . — 30

— O schwöre nicht! Gedicht von Heine. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . — 30

Schauff, Marie, Sehnsucht. Gedicht von A. Uyss. Für eine Singst. mit Begl. des Pforte. Op. 2 . . . . . — 20

Schubert, Fr., Nachgelassene musikalische Dichtungen. (Fortsetzung.)

fl. kr.

Lfg. 37. Heliopolis. Gedicht von Mayerhofer. Sehnsucht. Gedicht von Goethe. Für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte . . . . . — 45
(Werden fortgesetzt.)

B. Operngesänge.

Donizetti, G., Linda di Chamounix. Grosse Oper in 3 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte . . . . . 15 —

Daraus einzeln:

N° 1. Introduction.
a. Chor und Cavatine: In dem Thale, wo wir geboren (Ambo nati in questa valle) . . . . . — 45
b. Scene und Arie des Marquis: Guten Leute seht (Buona gente, noi siamo) . . . . . 2 —
- 2. *a.* Rec. u. Cavat. alla Polacca: Wie blühend strahlt die Zukunft mir (O luce di quest' anima) . . — 45
b. Romance: Lebet wohl ihr Heimathsauen (Cari luoghi o'io passai) und Ballata, Savojardenlied: Von der Mutter musste scheiden (Per sua madre andò una figlia) . . . . . 1 —
- 3. Rec. und Duett: Als ich Theurer dich erblickte (Da quel dì che t'incontrai) . . . . . 1 —
- 4. Rec. und Duett: Gnädig und huldvoll (Quella pietà si provvida) . . 1 15
- 5. Erstes Finale: Herr! der du thronest (O! tu che regoli) . . 1 30

II. Act.

- 6. Recit. und Duett: Himmlisch lacht mir dein Angesicht (Ah! bel destin che attendevi) . . . . . 1 —
- 7. Recit. und Duett: Herr Marquis, ihr sollt jetzt gehen (Jo vi dico, che partiate) 1 45
- 8. Recitativ und Cavatine: Ja, alles will sich vereinen) (Se tanto in ira agli uomini) . . . . . — 30
- 9. Recitativ und Duett: Ach! ihr Rosenlippen (Ah! dimmi t'amo) . 1 —
- 10. Zweites Finale. *a.* Duett und Terzett: Ach verzeiht, dass ich es wage (Un buon servo) . . . 1 —
b. Wahnsinns-Scene und Arie: Nein, nimmermehr (No, non è ver) — 50

III. Act.

- 11. Chor: Vivat! ja, sie sind's! (Viva! eccoli) 1 15
- 12. Chor: Es lebe hoch das Wiedersehn (Facciam allegri un brindisi) — 30

	fl. kr.
N° 13. Rec. und Duett: Gott! was hör' ich! (Ciel, che intendo?)	1 15
- 14. Arie mit Chor: Eine Lilie, wie Schnee rein) Ell' è un giglio di puro candore)	1 30
- 15. Drittes Finale. *a.* Scene: So kummervoll und mühsam (Ed ecco in qual maniera)	1 —
b. Cavatine und Preghiera: Ja, die Stimme musst du kennen (E la voce che primiera)	— 45
c. Scene und Schluss-Duett: Ja, es schwinden alle Leiden (Ah! di tue pene)	1 —
Donizetti, G., Linda di Chamounix für eine Singstimme zum Gebrauche beim Unterricht eingerichtet von Ant. Diabelli	7 —
NB. Die einzelnen Gesänge daraus sind in der Philomele enthalten.	
Verdi, Giuseppe. Nabucodonosor. Lyrische Tragodie in 4 Acten. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte	12 —
Daraus einzeln:	
N° 1. Introduction: Gli arredi festivi (Es schwindet des Festes erstrahlende Helle)	— 50
- 2. Recit. und Cavatina: Sperate, o figli! (O lasset uns hoffen)	1 15
- 3. Rec. und Terzettino: Fenena, o mia diletta (Fenena, du meine Wonne)	— 45
- 4. Chor: Lo vedeste? Fulminando (Ha! er naht, Zorn im Blicke)	— 30
- 5. Erstes Finale. *a.* Scene und Marsch: Viva Nabucco! (Hoch leb' der König)	— 20
b. Largo: Tremin gl'insani (Bald naht die Stunde)	1 20
c. Stretto: O vinti, d'capo a terra (Im Staub fällt vor mir nieder)	1 45
II. Act.	
- 6. Scene und Arie: Anch' io dischiuso un giorno (Auch mir lachte einst die Liebe)	1 30
- 7. Preghiera: Tu sul labbro (Ew'ger Vater!)	— 30
- 8. Chor der Priester: Il maledetto (Du, der so schändlich)	— 45
- 9. Zweites Finale. *a.* Scene: Deh fratelli, perdonate (Höret mich! er hat das Leben)	— 30
b. Canon: S'appressan gl'istanti (Es nahet die Stunde)	— 50
c. Scene und Duett: S'orda o-me! (Ja, vernehmt!)	— 45

	fl. kr.
III. Act.	
N° 10. Chor: È l'Assiria una regina (Herrlich prangetauf dem stolzen Throne)	— 45
- 11. Rec. und Duett: Donna chi sei? (Sag' mir, wer bist du?)	1 30
- 12. Chor: Va pensiero sull' ali dorate (Theure Heimath, nach dir geht das Sehnen)	— 45
- 13. Drittes Finale: Del futuro nel bujo discerno (Ja, im Staub' werden sie untergehen)	— 45
IV. Act.	
- 14. Scene und Arie: Dio di Giuda (Hor' mich Gott der Feinde)	1 —
- 15. Marcia funebre und Preghiera: Oh dischiuso è il firmamento (Ja, die Engel seh' ich mir winken)	— 30
- 16. Viertes Finale: Empj, fermate (Haltet! o haltet!)	1 15
Verdi, Giuseppe, Nabucodonosor. Kleiner Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte für den Umfang jeder Stimme eingerichtet von A. Diabelli. Melodicon 26. Heft	3 30

Periodische Werke für Gesang.

1. Philomele mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

N° 386. **Mozart, W. A., Abendempfindung.** (Abend ist's, die Sonne ist verschwunden)	— 30
- 387. — **An Chloe.** (Wenn die Lieb' aus deinen blauen)	— 20
- 388. **Dietrichstein, Mor. Graf, Lied:** (Er ist dahin, ich find' ihn nimmer) aus dem Lustsp.: Der Gang in's Irrenhaus	— 15
- 389. **Salieri, A., Quartett:** Silenzio facciasi (Merkt auf, wie schauerlich) aus der Oper: Palmira	20
- 390. **Majocchi, Tirolese:** Scuti, scuti gentile villanella (Höre, o ländliche Schone) aus der Oper: Il segreto	— 30
- 391. **Panseron, A., Arietta:** Ah se morir di pena (Sollte der Gram mich tödten)	— 20
- 392. — **Arietta:** Ah non lasciarmi (Nein, du darfst scheiden nicht)	— 15
- 393. **Rossini, G., Quartetto:** Mi manca la voce (Es schwinden die Sinne) aus der Oper: Moses	— 40
- 394. **Mercadante, S., Cavatina:** Soave immagine (Wie lächelt freundlich mild) aus der Oper: Andronico	— 20

fl. kr.

N° 395. Ricci, L., Cavatina: Da te lontano e vivere (Von dir entfernt) aus der Oper: Il nuovo Figaro . . . . . — 30

- 396. Donizetti, G., Cavatina: Fuggi l'immagine tanto gradita (Wie süss das Herz erhebt) eingelegt in die Oper: Beatrice di Tenda . . . . . — 30

- 397. Schubert, Fr., Lob der Thränen. Gedicht von A. W. Schlegel . . . — 20

- 398. — Frühlingsglaube. Gedicht von Uhland . . . . . — 20

- 399. — Schlaflied: Gedicht von Mayerhofer . . . . . — 20

- 400. — Alles vergeht. Gedicht von Math. von Collin . . . . . — 20

- 401. Gyrowetz, Ad., Lied: (Es säuselt ein Lüftchen im Morgengrau) aus dem Schauspiele: Die stille Braut . . . — 15

- 402. Donizetti, G., Cavatine: (In dem Thale, wo wir geboren (Ambo nati in questa valle) aus der Oper: Linda di Chamounix . . . . . — 30

- 403. — Arie des Marquis: Seid nur ruhig guten Leute (Oh! gia in collera non sono) aus d? . . . . . — 45

- 404. — Ballata (Savoyardenlied): Von der Mutter musste scheiden (Per sua madre) aus d? . . . . . — 30

- 405. — Cavatine (aus dem Duett) O Himmels-lust! nur du allein (A consolarmi affrettisi) aus d? . . . . . — 30

- 406. — Cavatine (aus dem Duett) Sende, o gütige Gottheit, mir (La figlia mia) aus d? . . . . . — 30

- 407. — Preghiera: Herr! der du thronest (O tu che regoli) aus d? . . . . — 30

- 408. — Cavatine (aus dem Duett) Himmlisch lacht mir dein Angesicht (Ah! bel destin) aus d? . . . . . — 20

- 409. — Cavatine (aus dem Duett) Liebe, kleine, hör' mein Flehen (Jo rispondo) aus d? . . . . . — 45

- 410. — Cavatine: Ja, Alles will sich vereinen (Se tanto in ira agli uomini) aus d? — 30

- 411. — Cavatine (aus dem Duett) Ach, ach! ihr Rosenlippen (Ah! dimmi t'amo) aus d? . . . . . — 30

- 412. — Cavatine (aus dem Duett) Ach! verzeiht, dass ich es wage (Un buon servo del Visconte) aus d? . . . . — 30

- 413. — Walsingus-Scene: Nein! nimmermehr (No, non è ver) aus d? . . . — 45

- 414. — Ariette (aus dem Chor) Es lebe hoch das Wiedersehn (Facciam allegri un brindisi) aus d? . . . . . — 20

- 415. — Cavatine (aus dem Duett) Kein treuer Herz war (Ah! chi sa quale) aus d? — 40

fl. kr.

N° 416. — Arie: Eine Lilie, wie Schnee rein (Ell' è un giglio di puro candore) aus d? . . . . . — 45

- 417. — Cavatine: Ja, die Stimme musst du kennen (È la voce che primiera) aus d? . . . . . — 20

- 418. — Preghiera: Höre, o Gott (Compi, o ciel) aus d? . . . . . — 15

- 419. — Schlusscavatine (aus dem Duett) Ja, es schwinden alle Leiden (Di tue pene sparve) aus d? . . . . . — 30

- 420. — Recit. und Cavat. alla polacca: Wie blühend strahlt die Zukunft nur (O luce di quest' anima). Neu componirt in die Oper: Linda di Chamounix . . — 45

- 421. Monpou, Hipp., Romance: Si j'étais ange (Wenn ich ein Engel wäre) . — 30

- 422. Donizetti, G., Romance: Ach wie ein Engel himmlisch schön (Bella siccome un angelo) aus der Oper: Don Pasquale . . . . . — 30

- 423. Cavatine: Ah! un foco insolito (Ach! ich fühl' des Feuers Glut) aus d? . — 30

- 424. — Serenade: Com' è gentil (Wie Luna lacht) aus d? . . . . . — 30

- 425. — Cavatine: So auch' in la virtù (Auch ich versteh' die feine Kunst) aus d? . . . . . — 45

- 426. — Arie: Cerchero lontana terra (In die Ferne will ich ziehen) aus d? . — 40

- 427. — Rondo: La morale in tutto questo (Gebau will ich nun euch Allen) aus d? — 30

- 428. — Romanze: Lebet wohl, ihr Heimathsauen (Cari luoghi ov'io passai) neu componirt in die Oper: Linda di Chamounix . . . . . — 20

(Wird fortgesetzt.)

II. Auserlesene Sammlung von Gesängen für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

N° 61. Donizetti, G., Romance: Deh! non voler costringere (Lächelt der Liebe Rosenkelch) aus der Oper: Anna Bolena . . . . . — 20

- 62. — Cavatine: Non v'ha sguardo (Konntest du im Herzen lesen) aus d? . . — 30

- 63. — Cavatine: Ah! così nei di ridenti (Ja, so in den schönen Tagen) aus d? — 20

- 64. — Arie: Vivi tu, te ne scongiuro (Höre doch des Freundes Bitte) aus d? — 30

- 65. Nicolai, Otto, Arie: Tu così sugli ultim'anni) Hingeopfert du der Schande aus der Oper: Rosmonda d'Inghilterra — 45

(Wird fortgesetzt.)

III. Neueste Sammlung komischer Theatergesänge mit Begleitung des Pianoforte.

(Fortsetzung.)

fl. kr.

N° 416. Titl, A. Emil, Duett: (Weil's Jahr nur einmal Stadtmarkt ist) aus dem rom. kom. Zauberspiel: Der Zauberschleier . . . . . — 30

- 417. — Lied: (Der Teuxel hol' die Scherercy) aus d° . . . . . — 15

- 418. — Lied: (A Wirthsg'schaft zu haben) aus d° . . . . . — 15

- 419. Müller, Ad., Lied, gesungen von Hrn. Nestroy: (Die hat offne Augen, und ist doch stockblind) aus dem Lebensbild: Der alte Musiker . . — 20

- 420. — Lied, gesungen von Hrn. Nestroy: (Nur genial) aus d° . . . . . — 20

(Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik.

Barth, Gust., Graduale (Domine deus salutis meae) für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung der Orgel oder Physharmonica, Op. 13. (In Auflagestimmen) . . . . . — 30

fl. kr.

Diabelli, Ant., 11. Offertorium in D. (Domine deus salutis meae) Solo für Tenor und Flöte (oder Violine) concertant, mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Hörner, Violoncell und Contrabass, mit beigefügter Begleitung des Pianoforte anstatt des Orchesters, Op. 179. (In Auflagestimmen) . 2 —

Ecclesiasticon. Eine Sammlung classischer Kirchenmusik in Partitur. (Fortsetz.)

Lfg. 53. **Haydn, Mich., Graduale** am Maria-Verkündigungs-feste. (Ecce ancilla Domini) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Contrabass und Orgel . — 45

- 54. — **Graduale** am Feste der sieben Schmerzen Mariä (Dolorosa et lacrimabilis es) für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Hörner, Contrabass und Orgel . . . . . — 30

- 55. — **Graduale** am Palmsonntage. (Tenuisti manum) für 4 Singst., 2 Violinen, Contrabass und Orgel — 20

- 56. **Graduale** am Ostersonntage. (Victimae paschali) für 4 Singst., 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, Contrabass und Orgel . . . . — 50

(Wird fortgesetzt.)

Ant. Diabelli & Comp.

Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

mit mehr Verstand und gewitzigt durch Erfahrung.

Von andern Neuigkeiten giebt es wenig, das auszuheben wäre: denn allerdings hat jene Gährung ein Stocken hervorgebracht. Dies will man weniger bemerklich machen durch Präludien mit der Posaune auf eine grosse Oper, Proserpine, nach Quinault, (umgearbeitet und verbessert von Guillard,) die Palsiello unter der Feder hat, und die nächstens mit grossem Pomp auf das Nationaltheater gebracht werden soll. Die Zöglinge des Konservatoriums haben zwölf Konzerte angekündigt, die in ihrem Uebungssaale wöchentlich Sonntags gegeben werden sollen. Nächsten Sonntag ist das erste. Eine grosse Gesellschaft Musiker und Liebhaber feyert das Fest der heil. Cäcilia heute an ihrem Namenstage in der Kirche zu St. Gervais mit einer grossen Messe von Roze. Kreutzer steht an der Spitze des Orchesters. Ich verspreche mir mehr von der Ausführung, als von der Komposition.

Am 21sten Oktober starb der fürstliche Hofmusikdirektor, Johann Adam Uhlmann zu Bamberg im 70sten Jahre, bald nach der Feyer seines Jubiläums, welche eine ansehnliche Gesellschaft seiner Untergebenen und Verehrer veranstaltet hatte. Er war zu Kronach geboren, und nach der Zeit, wo er in München seine hohe Schule als Komponist gemacht hatte, vermochten keine Vortheile ihn von Bamberg zu entfernen. Seine Dienstfertigkeit, womit er z. B. so manchem Virtuosen beystand, sich auch als Komponist zu zeigen, war unbegränzt, und überhäufte ihn mit Arbeiten, die ihm sehr selten belohnt wurden. Eben so gross war seine Bescheidenheit, die ihn hinderte, sich auswärts den Ruhm zu erwerben, den er verdiente. Als Violinspieler und Komponist war er gründlich, tief, aber sehr schwer. Jeder Kenner, der sich mit seinen Werken bekannt macht, kann ihnen seine Achtung nicht versagen. Seine Art zu leben war ganz sonderbar und gäbe Stoff zu vielen belustigenden Anekdoten. Sein Tod ist Verlust für Viele und wird von allen, die ihn kannten, betrauert. Seine Erben werden eine Wahl unter seinen hinterlassenen Papieren treffen, und dem Publikum die Ausbeute vorlegen.

Anekdote.

Martial Greiner, einst ein sehr guter Geiger in Wirtembergischen Diensten, hatte einen Bedienten, der sehr dumm war. Einsmals begleitete dieser seinen Herrn an einem Sonntage nach Neckarweyhingen aufs Brückenhaus, wo sich Greiner sehr oft mit Kegelschieben zu belustigen pflegte, indessen sein Bedienter gemeiniglich im Neckar badete, der unten vorbeyfliesst. Plötzlich gerieth dieser in einen Gumpen und war in Gefahr zu ertrinken. Sein Herr ward es sogleich gewahr, sprang den Hügel hinunter, wagte sich in den Fluss und brachte seinen Bedienten glücklich an das Ufer. Die ganze anwesende Gesellschaft lobte seinen Muth und seine Menschenliebe. — Stille davon, sagte Greiner, es stehet ja in der Bibel: wo ist einer unter euch, dem sein Ochs oder Esel in den Brunnen fällt, und er nicht alsbald ihn herauszeucht am Sabbattage? —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Mai. **№ 20.** 1843.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Prag (Beschluss). Herbstopern 1842 in Italien u. s. w. (Beschluss.) Aus Eilenburg. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

J. G. Töpfer, Professor der Musik am grossherzogl. Seminar und Organist an der Stadtkirche zu Weimar: Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction und Wahl der dazu gehörigen Materialien; von dem Orgelbau-Accorde, nebst vortheilhaften Bauentwürfen für Landgemeinden; von der Untersuchung alter schadhafter Orgeln, Verfertigung umfassender Reparatur-Anschläge, Intonation, Stimmung und von der Prüfung und Uebergabe neuer Werke. Ein Handbuch für alle Orgelfreunde, insbesondere für Bau-Behörden, Superintendenten, Pfarrer, Seminarlehrer, Organisten, Cantoren, Schullehrer, Musik-Studirende, Kirchencommissionen, Gemeinde-Vorsteher und Orgelbauer. Mit einer Kupferplatte und eingedruckten Zeichnungen. Erfurt, bei G. W. Körner. 1843.

Das obige Werk des verdienstvollen als Künstler wie als Gelehrter gleich ausgezeichneten Verfassers ist nicht mit einem anderen zu verwechseln oder etwa als zweite Auflage desselben zu betrachten, welches im Jahre 1833 unter dem Titel: „Die Orgelbaukunst nach einer neuen Theorie dargestellt" u. s. w. erschien und späterhin durch mehrere Nachträge vervollständigt wurde. Erwarb sich in jenem umfassenderen Werke, einer höchst anerkennungswerthen Frucht deutschen Fleisses, deutscher Gründlichkeit und Gelehrsamkeit, Herr Professor Töpfer das Verdienst, zuerst die Orgelbaukunst, welche bis dahin fast ausschliesslich nur nach zum Theil sehr schwankenden Ergebnissen vieljähriger Routine und Erfahrung geübt worden war, so dass man durchaus nicht bei einem grösseren Orgelbau mit voller Zuversicht auf vollkommen genügende Resultate rechnen konnte, auf sichere mathematische, physikalische und mechanische Grundsätze zurückgeführt und dadurch für jenen Kunstzweig eine sichere Basis gewonnen zu haben, so war es bei Abfassung des vorliegenden Handbuches mehr sein Zweck, die Resultate seiner vieljährigen höchst mühseligen und mit einem wahrhaft bewundernswürdigen Fleisse durchgeführten wissenschaftlichen Untersuchungen, in zugänglicherer Form, in einen grösseren Bereich der Lebenspraxis einzuführen, und sie zugleich mit den Belehrungen zu verbinden, welche von ihm für die auf dem Titelblatte benannten Behörden in den dort ebenfalls näher angegebenen Fällen für ersprieslich erachtet wurden. So hat er denn hier ein in vieler Hinsicht sehr tüchtiges, lehrreiches und brauchbares Werk geliefert, reich an Erörterungen und Auseinandersetzungen, wie man sie in älteren Schriften dieser Art, wie z. B. der Wolfram'schen u. a., vergebens suchen würde, und wenn man zu dem hier vorliegenden Handbuche die vom Verfasser besonders herausgegebenen kleineren Broschüren über Erhaltung der Orgel (Jena, bei Mauke) und über Anwendung der Scheible'schen Methode auf Stimmung der Orgel (Erfurt, bei Körner) hinzufügte, so möchte man wohl so ziemlich vollständig Alles bei einander haben, was man bei Errichtung neuer Orgelwerke, bei Unternehmung grosserer Reparaturen von alten und überhaupt zur sicheren und dauerhaften Herstellung und Erhaltung der hier in Rede stehenden kostbaren Instrumente zu wissen vornehmlich nöthig hat. Wie reich vorliegendes Handbuch an eigenthümlichen Untersuchungen und Belehrungen ist, wird schon ein flüchtiger Ueberblick des zwölf enggedruckte Seiten langen Inhaltsverzeichnisses darthun. Dabei ist die Darstellungsweise des Verfassers fast überall so klar und präcis, dass wohl ein Jeder, der mit den nöthigen mathematischen, mechanischen und physikalischen Vorkenntnissen ausgerüstet ist und sich sonst schon durch eigene Anschauung einige Bekanntschaft mit dem Bau und der inneren Einrichtung einer Orgel erworben hat, im Stande sein wird, seinen Erörterungen zu folgen; jedoch gilt immerhin die Frage, ob nicht der geehrte Verfasser, der freilich als tüchtiger Mathematiker und Mechaniker die schwierigsten Rechnungsarten mit Leichtigkeit handhabt, bei manchen der auf dem Titelblatte genannten Behörden eine zu grosse Vertrautheit mit jenen Vorkenntnissen voraussetzt und in dieser Hinsicht sein an und für sich gewiss höchst schätzbares Handbuch der nöthigen Popularität ermangelt. Recensent befürchtet, dass die Klage, welche er von Orgelbauern, Organisten und anderen Betheiligten vielfach über die allzugelehrte, zu viele mathematische Kenntnisse voraussetzende Darstellungsweise des gelehrten Verfassers erheben hörte, leicht auch bei manchen Abschnitten des vorliegenden Handbuches von dieser und jener Seite her wiederholt werden dürfte, und kann ihm daher nur rathen, bei Abfassung künftiger Werke dieser und ähnlicher Art, wenn sie nicht geradezu blos

für wissenschaftlich gebildete Leser, oder für Mathematiker und Physiker vom Fache bestimmt sein sollen, lieber zu wenig als zu viel an Vorkenntnissen vorauszusetzen.

Die Darstellung des Zweckes und der Beschaffenheit der Orgeltheile hat Recensent grossentheils klar und genügend gefunden. Nur §. 44, der von der Tractur handelt, möchte wohl etwas zu kurz und dürftig behandelt sein, und der Verfasser würde wohl gethan haben, wenn er diesen in mechanischer Hinsicht oft sehr verwickelten Gegenstand, auf dessen Anlage von Aussen sich zuweilen die Einfluss übenden Behörden sehr nachtheilige Einwirkungen erlauben, wenigstens nach den verschiedenen Hauptbeziehungen hin, durch Beifügung der gerade hier unentbehrlichen Zeichnungen ausführlicher erörtert hätte, da ja doch unleugbar von der einfachen oder künstlich combinirten Einrichtung der Tractur wenigstens zum Theil die mehr oder weniger leichte und sichere Spielart eines Orgelwerkes abhängt, und Falle, in welchen der Orgelbaumeister zu diesfallsigen Missgriffen von den Behörden gezwungen wird, nach des Referenten Erfahrung keineswegs zu den unerhörten Erscheinungen gehören. Die Beschreibung der Labial- und Zungenpfeifen würde für den unkundigeren Leser durch Beifügung einiger Zeichnungen ebenfalls an Klarheit gewonnen haben, und der Verfasser hätte bei Behandlung dieses Gegenstandes, so wie bei Erörterung der gedeckten Pfeifen die hierher einschlagenden interessanten Abhandlungen Gottfried Weber's und der Gebrüder Weber in der Cäcilia wenigstens beiläufig in's Auge fassen mögen, um so mehr, da wohl die wenigsten seiner Leser mit den dabei vorkommenden eigenthümlichen Erscheinungen vertraut sein dürften. Sehr erfreulich waren dem Referenten — und werden gewiss auch für viele andere Leser sein — die genauen und bestimmten Berechnungen über die Menge des Materials für die Metallpfeifen, welche Recensent bisher noch in keinem anderen Werke mit solcher Zuverlässigkeit aufgestellt gefunden hat. Der Verfasser hat sich darin ein um so dankenswertheres Verdienst erworben, je grössere Uebervortheilungen in dieser Hinsicht vorzüglich beim Neubau grösserer Orgelwerke, unter etwa dabei stattfindender Abtretung alten Metallpfeifenwerks an den Bauunternehmer, vorzukommen pflegen.

Wollte Recensent übrigens alles in diesem Werke hervortretende Eigenthümliche und Neue hier gelissentlich hervorheben, so müsste er die Grenzen seiner Anzeige weit über die Gebühr überschreiten, und er beschliesst daher dieselbe mit dem wärmsten Danke für die hier durch den verehrungswürdigen Verfasser abermals gewonnenen Belehrungen über einen so vielseitiges, wissenschaftliches und practisches Interesse darbietenden Gegenstand, um dessen genauere Erörterung sich hier derselbe auf's Neue das grösste Verdienst erworben hat. —

Die äussere Ausstattung des Werkes gereicht der Verlagshandlung zur Ehre. Druckfehler hat Recensent nur wenige gefunden. Seite 1 steht Therpodion statt Terpodion.

Dr. *Keferstein.*

J. W. Kalliwoda: Introduction, Romance et Rondo pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Op. 107. Pr. av. Orch. $2\frac{1}{3}$ Thlr., av. Pfte $1\frac{11}{12}$ Thlr. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters.

Die Introduction, Allegro vivace, $\frac{4}{4}$, ist 90 Tacte lang, grösstentheils Tutti; am Ende erscheint ein kleines Solo der Principalstimme, zur Romanze überleitend. Vorgezeichnet ist C dur; aber dieser Tonart gehören nur die zwei Anfangstacte, und zwei in der Mitte an, die andern 86 moduliren ziemlich durch alle Moll- und Durtonarten. Das ist zu viel, und das Zuviel bringt nie eine ächte Kunstwirkung hervor. Die Introduction hat einen wildleidenschaftlichen Character, es ist wahr, aber eine Einheit muss sich in jedem verwendeten Kunstmittel dazu doch zeigen. Hier ist überschwengliche Modulationsmannichfaltigkeit ohne alle Einheit. Das Furchtbarste, was die Musik vielleicht je zu schildern gehabt, wenn nämlich ein Mensch von Teufeln in den glühenden Höllenrachen geworfen wird, hat Mozart auf haarsträubende Weise im Don Juan doch mit unverletzter Modulationseinheit zu thun gewusst. Nach Herrn Kalliwoda's Manier in dieser Beziehung hätte Mozart jene Scene mit den vorhandenen 24 Tonarten gar nicht schildern können, er hätte wenigstens 48 gebraucht.

Muss man dieses Uebermaass von Modulation in der Introduction tadeln, so verdient das Werkchen im Uebrigen nur Lob. Die Romanze ist einfach, melodiös und ausdrucksvoll. Eben so das Rondo. Hinsichtlich der Schwierigkeit für den Virtuosen macht das Ganze in Vergleich mit den Compositionen eines Vieuxtemps, Ernst und ähnlichen nur mässige Anforderungen, klingt aber brillant genug, und wird die Hände der Zuhörer bei guter Ausführung nicht unbewegt lassen.

L.

C. Czerny: Huit nocturnes romantiques de différents Caracteres, composés pour le Piano. Op. 604. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 3 Fl. 12 Kr.

Diese Clavierstücke des überaus fruchtbaren Autors, von welchen indess nur einige einen wirklich romantischen Geist athmen, gehören zu den interessanteren unter seinen neuesten Arbeiten, die uns zu Gesicht gekommen, obgleich, streng genommen, kein einziges von ihnen den Ruhm einer mit Fleiss und Gründlichkeit durchgeführten Composition verdient, was um so mehr zu beklagen ist, da in den meisten, wenn auch nicht originelle, doch sehr reiche und ansprechende Motive ergriffen sind. Die Ueberschriften: „L'Hommage, Le désir, La persuasion, La colère, Les excuses, La consolation, La méditation, La joie," welche sie an der Stirn tragen, sind von der Art, dass nur einige derselben, wie etwa No. 2, 4, 6 und 8, in der Musik getroffen werden konnten, für welche es, nach unserer Ueberzeugung, unmöglich ist, Gedanken, wie z. B. la persuasion, les excuses, klar auszudrücken. Dass wohlgeübte Clavierspieler hier gar manche brillante Clavierefflecte zu erwarten haben, braucht bei diesem Autor wohl kaum erst bemerkt zu werden. Die Ausstattung ist schön.

S. Thalberg: Graziosa, Romance sans Paroles pour le Piano. Mayence, Anvers et Bruxelles, chez les fils de B. Schott. Pr. 45 Kr.

Diese in Esmoll beginnende und in Dur schliessende „Romance," eine einfache, zartgehaltene, ansprechende Cantilene, getragen von einer eben so einfachen, harmonisch-effectvollen Bassfigur, wird vorzüglich solchen Dilettanten Freude machen, welche, ohne sich an die grösseren und schwierigeren Compositionen des berühmten Salonvirtuosen wagen zu können, doch gern auch etwas von ihm spielen möchten. Die Ausstattung ist ausgezeichnet schön und geschmackvoll und das graziöse Jungfrauenbildchen auf dem Titelblatte recht hübsch lithographirt.

F. Hünten: Die junge Pariserin. 36 Melodieen für das Pianoforte übertragen. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. 6 Hefte. à 1 Fl.

Diese von Herrn Fr. Hünten für das Pianoforte arrangirten und da und dort mit Angabe des Fingersatzes versehenen „Melodieen" haben eine dem Recensenten bisher unbekannt gebliebene Mademoiselle L. Puget zur Verfasserin, sie sind grösstentheils leicht und gefällig und daher vorzüglich beim Unterrichte der Jugend anwendbar, welcher sie sich durch ihre schone Ausstattung noch besonders empfehlen werden. *K. S.*

Nachrichten.

Berlin, den 5. Mai 1843. Der April wurde durch viele, theils vorzügliche, theils mittelmässige Musikaufführungen ausgezeichnet, deren Anzahl jedoch zuletzt um so mehr Uebersättigung erzeugte, als mit den Osterfeiertagen auch warme Frühlingswitterung eintrat. Wir beginnen mit den fast unzähligen Concerten den möglichst kurzen Bericht. Unter diesen erwähnen wir zuerst die zwei von *Hector Berlioz* auf der königlichen Opernbühne (zur Hälfte der Einnahme mit der Intendanz) veranstalteten grossartigen Musikaufführungen, bei welchen unter *Meyerbeer's* Auspizien die königliche Kapelle, Musikschule, der Theaterchor und eine grosse Anzahl Militärmusiker mitwirkte. Beide Concerte waren, besonders das zweite, nur sparsam besucht. In dem ersten wurden unter *Hector Berlioz's* sehr umsichtiger und feuriger Leitung folgende seiner eigenen, originellen, jedoch häufig unklaren und mit Instrumenteneffecten überladenen Compositionen ausgeführt: 1) Ouverture zur Oper Benvenuto Cellini (zu lang und wenig verständlich). 2) „Der fünfte Mai oder Napoleon's Tod," Cantate für eine Basstimme und Chor, voll tiefen Gefühls und reich an Erfindung. Herr *Bütticher* sang die schwere Solopartie sehr ausdrucksvoll. 3) Harold, Symphonie (eigentlicher Tongemälde) in vier Theilen, mit obligater *Viola*, welche Herr KM. *Leopold Ganz* mit schönem Ton und sicher spielte. Der erste und letzte Allegrosatz enthält einzelne Motive von eigenthümlicher Erfindung, jedoch wenig Durchführung derselben, daher das genaue Verständniss der Ideen wegfällt. Am Meisten sprachen die beiden Mittelsätze: „Abendgebet der Pilger," die Glockenklänge originell nachahmend, und „Ständchen" durch neue Instrumenteneffecte an. 4) Offertorium aus *H. Berlioz's* Requiem. Sehr monoton durch die Unisoni des Chores, welcher nur zuletzt vierstimmig und befriedigend endet. 5) *C. M. v. Weber's* Einladung zum Tanz, Rondo für das Pianoforte, von *Berlioz* für grosses Orchester sehr wirksam instrumentirt. Ueberhaupt ist dieser Tonsetzer in der Kunst der Instrumentation besonders erfahren; dagegen schreibt derselbe sehr unvortheilhaft für die Singstimmen, wie dies 6) die von Dem. *Marx* recht gut gesungene Cavatine aus „Benvenuto Cellini," und noch mehr die Chöre des Requiem's ergaben, in welchen die Soprane und Tenore sehr hoch liegen und die Basse in der Tiefe wenig hörbar sind. Das Dies irae, Quaerens me und Lacrimosa befriedigte weniger, als das durch sechszehn Posaunen im zweiten Orchester, eine Masse von Blechinstrumen und zwanzig Pauken auf der Bühne allerdings gewaltsam effectuirende Tuba mirum mit Chor. Im zweiten Concerte liess uns Herr *H. Berlioz* lauter eigene Compositionen hören: 1) Ouverture zu „König Lear," imposant beginnend, später sich in das Mystische verlierend, was wahrscheinlich den Irrsinn bezeichnen sollte. 2) Recitativ und Arie, von Dem. *Hähnel* gesungen. Fragment des Prologs der Symphonie: „Romeo und Julia," von welcher noch 3) 4) und 5) drei Sätze ausgeführt wurden, unter denen sich das Scherzo: „Die Traum-Königin Mab" ganz besonders durch neue Instrumentalcombinationen und reiche Phantasie auszeichnete. 6) sang Dem. *Recio* aus Paris zwei französische Romanzen mit Orchesterbegleitung recht angenehm, obgleich nur mit schwacher Sopranstimme. 7) und 8) wurden die beiden Mittelsätze der Harold-Symphonie wiederholt, wie 9) die vorerwähnten Chöre aus dem Requiem von *Berlioz*, der bereits von hier über Hannover u. s. w. nach Paris zurückgereist ist. Für Deutschland sind seine Compositionen weniger geeignet, als für den überreizten französischen Geschmack, obgleich ein bedeutendes Talent, jedoch mehr Esprit als Gemüth darin verwaltet. — Dem. *Marie Recio* liess sich auch in einer eigenen Soirée in italienischen Gesängen und französischen Romanzen mit Beifall hören. Sonst gefiel noch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von Herrn MD. *Taubert* componirt, von ihm und den Herren Gebrüdern *Ganz* mit Energie und Geschmack ausgeführt. Auch der schone Vortrag eines Adagio's für die Clarinette aus dem *Mozart*'schen Quartett von dem Herrn *C. Bärmann* jun. aus München, und ein höchst originelles Gesangstück: „Der Trappist" von *Meyerbeer*, von Herrn *Büttlicher* vorgetragen, zeichnete sich besonders aus. — Der erwähnte vorzügliche Clarinettvirtuos Herr *Carl Bärmann* liess sich in einem eigenen Concert in mehreren eigenen Compositionen mit vielem Beifall hören, den sein schöner Ton, wie sein nüancirter Vortrag, besonders das Piano, wie seine bedeutende Kunstfertigkeit wohl verdient. (Wie es heisst, wird derselbe hier in der königlichen Kapelle eine Stelle erhalten.) In demselben Concerte liess sich auch ein recht fertiger Pianist Herr *W. Krüger* aus Stuttgart

beifällig hören. Die Damen *Marx* und *Hetzenecker* (aus München) erfreuten in diesem Concert die nur sparsam versammelten Zuhörer durch ihren Gesang. Von den Compositionen des Herrn *Bärmann* machte das Tongemälde: „Ein Abend auf den Bergen“ den meisten Eindruck, obgleich auch Variationen für die Clarinette auf ein Originalthema durch den empfindungsvollen und ungemein fertigen, sichern Vortrag gefielen. — Die Singacademie führte *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Mathaei, Kap. 26 und 27, von Seiten der trefflichen Chöre vorzüglich gelungen aus. Auch die hohe Tenorsolopartie des Evangelisten wurde von Herrn *Mantius* ausgezeichnet schön vorgetragen. — In der stillen Woche wurde *Graun's* Passionscantate: „Der Tod Jesu,“ wie alljährlich, am Mittwoch vom Herrn MD. *Julius Schneider* zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche, unter Mitwirkung seines Gesanginstituts (vor 25 Jahren vom verstorbenen *Hausmann* gegründet) und am Charfreitage von der Singacademie mit grosser Theilnahme ausgeführt. — Am Ostersonnabende fand im königlichen Opernhause eine geistliche Musikaufführung Statt, zu welcher (auf Befehl des Königs) das berühmte Miserere von *Hasse* für weibliche Stimmen gewählt war, welches indess von dem gegen das starke Orchester zu schwachen weiblichen Chor ohne besondere Wirkung ausgeführt wurde. Auch das *Mozart*'sche Requiem, welches hierauf folgte, haben wir schon ergreifender ausführen hören. Die Soli waren durch die Damen *Marx*, *Hähnel*, *Tuczeck* und die Herren *Mantius* und *Böttcher* (im Requiem) gut besetzt. — Dem Concert einer jungen Sängerin *Clementine Steinau* war Referent verhindert beizuwohnen. — Dem. *Adele Hutter* hat sich als talentvolle Pianistin in einer eigenen Soirée producirt, bedarf jedoch noch gründlicher Anleitung, um sicher und deutlich solche Compositionen vorzutragen, wie die Sonata quasi Fantasia von *Beethoven*. — Ein Schüler von *Paganini*, der Marchese *Prospero Manara* aus Parma hatte mit der 11jährigen Pianistin *Therese Elb* aus Dresden ebenfalls eine musikalische Soirée veranstaltet, und zeigte darin guten Ton und ziemlich gelungene Nachahmung der Eigenheiten seines Meisters, ohne jedoch dessen genialen Schwung zu besitzen. Auch war die Intonation nicht immer rein, am gelungensten das Violinspiel auf der G-Saite allein, im Vortrage der Variationen von *Pechatschek*. Ausserdem trug der Virtuose noch ein Tongemälde für die Violine „Der Traum“ bezeichnet, wie auch ein Solo eigener Composition und ein Potpourri aus Norma vor. Die junge Pianistin zeigte guten Anschlag, regelmässige Haltung und Fingersetzung, mässige Fertigkeit, jedoch noch wenig Kraft im Vortrage des ersten Allegro's des *Hummel*'schen Pianofortecoucertes in A moll, ohne Begleitung. Eine italienische Sängerin Dem. *Sarti* aus Mailand liess weniger vorzügliche Stimme und Tonbildung, als Lebendigkeit des Vortrages in einer Arie von *Donizetti* und Canzonette von *Ricci* hören. Vorzüglich schön trug Herr *Schubert* mit Herrn *Schulz* Variationen für die Clarinette und das Pianoforte von *C. M. v. Weber* vor. — Denselben Abend liess sich auch der Clarinettist Herr *C. Bärmann* und eine Mezzosopransängerin von guter Stimme Dem. *Brexendorff* im königl. Theater hören, welche eine Schülerin der (sich hier noch aufhaltenden) berühmten *Marianne Sessi* und des Dr. *Hahn*, Gesanglehrers bei der königl. Gesangschule, ist. — Die königliche Bühne zeichnete sich durch Wiederholungen der „Hugenotten“ und von *Gluck's* Armide aus. Letztere gab einmal auch Mad. *Schröder-Devrient* bei ihrer Durchreise, darin jedoch von Seiten des Gesanges weniger befriedigend, als in *Meyerbeer's* trefflicher Oper, in welcher die grossartig mimische Darstellerin die Valentine zweimal mit enthusiastischem Beifall wiederholte. Die Furie des Hasses in der Oper Armida hatte abwechselnd Mad. *Burchard* und Dem. *Marx* übernommen. Dem. *Caroline Hetzenecker* vom königl. Hoftheater zu München trat mit gemässigtem Beifall als Gräfin in *Mozart's* Figaro, Romeo in den Capuleti e Montecchi, Iphigenia in Tauris von *Gluck*, Adalgisa in der Oper Norma (die Hauptrolle sang Dem. *Marx* beifallig) und zuletzt als Rosine in *Rossini's* „Barbier von Sevilla“ auf. Die junge Sängerin besitzt einen klangvollen Mezzosopran und Talent zur Darstellung, ihre Stimme ist jedoch noch nicht gleichmässig und in guter Methode hinreichend ausgebildet, was durch fleissige Uebung zu erlangen ist. Ein Tenorist von starker Bruststimme, im Spiel jedoch noch wenig routinirt, Herr *Pfister* vom Hoftheater zu Wien, gab den Sever. Nemotino im „Liebestrank“ und Elvino in der „Nachtwandlerin“ mit Beifall. In letzteren beiden Opern ist Dem. *Tuczeck* vor ihrer dreimonatlichen Urlaubsreise nach Prag und Wien zuletzt mit grosser Auszeichnung aufgetreten. Jetzt wird *Spohr's* Faust von Herrn GMD. *Meyerbeer* sehr sorgfältig eingeübt. Das recitirende Drama hat durch die Anstellung der Dem. *Clara Stich* einen Ersatz für die Abwesenheit des Fräul. *Charlotte v. Hagn* gewonnen. Die anmuthig-natürliche Darstellerin trat als Klärchen in *Goethe's* Egmont zuerst auf und verschaffte uns dadurch den Genuss der genialen Musik von *Beethoven*. Nur *Seydelmann's* Alba blieb unersetzt, wie überhaupt dieser Künstler so schwer als *Ludwig Devrient* zu ersetzen sein dürfte. — Die italienische Operngesellschaft wagte den misslichen Versuch einer Aufführung des Don Giovanni in der Originalsprache und mit den parlanten Recitativen, jedoch nur mit theilweisem Erfolge. Signora *Assandri* sang die Donna Anna elegisch ganz vorzüglich, jedoch die leidenschaftlich rachesüchtige Spanierin trat nicht lebhaft genug vor. Desto mehr war dies der Fall (und fast zu sehr) bei der Darstellung der Donna Elvira durch Signora *Gambaro*, welche die eingelegte Arie, wie auch die Ensemble's vorzüglich gelungen sang, in der Mimik indess zu viel that. Signora *Zoja* war weder im Gesange noch Spiel für die Zerline geeignet, eben so wenig der Darsteller des Don Juan seiner Rolle gewachsen. Signor *Paulin* sang den Ottavio etwas schwach, sonst aber gut, bis auf die Rubini-Manier in der letzten Arie. *Leporello* spielte den Buffo etwas derb, doch gewandt, hatte aber zu wenig Stimme für die Basspartie. Der *Masetto* war mit der beste von den männlichen Darstellern, auch Signor *Torre* recht kräftig, seine Basstimme nur etwas rauh als Contbur. Das Orchester war lobenswerth; nur die Tempi fasste der Dirigent, Signor *Quattrini*, theils zu rasch, theils schleppend auf.

Sehr störend ist dessen stets arpeggirende Pianofortebegleitung der Seccorecitative. Es bedarf ja blos des Angebens der Accorde, durch den Contrabass unterstützt, und keiner Phantasieen auf dem Piano während des Gesanges. Don Giovanni ist übrigens bisher nur einmal italienisch gegeben, da Signor *Zucconi* gleich nach der Vorstellung erkrankte. — Bei der königl. Bühne wird nächstens Frau *von Hasselt-Barth* zu Gastrollen erwartet. — Die Singeacademie beging am 23. v. M. eine seltene Feier, das Jubiläum einer vorzüglichen Altsolosängerin, des Fräul. *Constanze Blank*, welche gleich in den ersten Jahren der Gründung durch *Fasch* ein thätiges und treues Mitglied der Academie geworden und seit fünfzig Jahren geblieben war. Die Vorsteher-Gesellschaft hatte zu dieser Feier sämmtliche hier anwesende Mitglieder (nahe an 600) um 6 Uhr Abends in das Local der Academie eingeladen. Um 7 Uhr wurde die Jubilarin in die festlich geschmückten und erleuchteten Hallen eingeführt, wo eine von *Bornemann* gedichtete, vom Director *C. F. Rungenhagen*, mit Einschaltung von drei Versetten aus Psalmen von *C. Fasch*, in Musik gesetzte Festcantate die Gefeierte empfing. Eine kurze Rede schilderte hierauf das Verdienst der Jubilarin, die noch in voller Kraft an den Versammlungen der Singeacademie mitwirkend Theil nimmt. Hierauf schloss ein von *S. H. Spiker* gedichtetes, von *Ed. Greil* sehr ansprechend achtstimmig componirtes Lied diesen Theil der Feier. Werthvolle Geschenke und ein duftender Blumenkranz wurden der Gefeierten verehrt, welche noch im Kreise von 250 Mitgliedern an einer Festtafel den Ehrenplatz einnahm, und der mehrere Festlieder von *Rungenhagen*, *E. Greil*, *Julius Stern*, *de Curry* und *J. P. Schmidt*, für vier Singstimmen mit Chor in Musik gesetzt, gewidmet wurden. Sinnig bezeichnend heisst es in dem *Spiker*'schen Liede:

„Es empfängt die Welt der Töne
„Die zur Heimath sie gewählt.
„Die, gekrönt von der Kamöne,
„Sich zu ihren Treuen zählt.
„Regen Walten seine Kräfte,
„Lorbeer aus Apollo's Hain:
„Gleicht die Kunst dem ew'gen Leste,
„Sollst Du uns ein Sinnbild sein."

Berlin. Am 18. April liess sich der rühmlich bekannte Organist *Ritter* aus Erfurt auf der Orgel der hiesigen Marienkirche hören, und rechtfertigte durch sein gediegenes Spiel und seine in jeder Beziehung meisterhafte Behandlung des Instrumentes vollkommen den ihm von Leipzig vorangegangenen ehrenvollen Ruf, der ihn unter die ersten unserer lebenden Orgelvirtuosen stellt. Von den vorgetragenen Stücken nennen wir neben der Fuge von *Bach* und dem Choralvorspiel *Ritter*'s in der phrygischen Tonart, vorzüglich seine schöne und kraftvolle Fantasie, welcher er den herrlichen *Luther*'schen Choral: „Eine feste Burg" zum Motive gab. Unter den dem modernen musikalischen Geschmackel allseitig dargebrachten Huldigungen ist es wahrhaft wohlthuend und erfreulich, ein so schönes Talent, wie das des Herrn *Ritter*, unverrückt seine Bahn auf classischem Boden fortschreiten zu sehen. *N.*

Prag (Beschluss). Das Concert zur Unterstützung der Hausarmen brachte eine höchst erfreuliche Reprise der Concertouverture (Frühlingsgenuss) von *S. Goldschmidt*, welche mit derselben Theilnahme wie das erste Mal begrüsst wurde.

Recht wacker gingen die Variationen für zwei Violinen von *F. Kalliwoda*, vorgetragen von den Zöglingen *Jos. Czapek* und *Jos. Kolotz*.

In den Variationen über ein russisches Thema für die Pedalharfe entfaltete Fräul. *Anna Claudius* eine bedeutende Kunstfertigkeit; noch erfreulicher erschien es, dass sie ihrem Instrumente einigen poetischen Ausdruck abzugewinnen vermag, der den gewöhnlichen Harfenspielern meistens ganz fehlt.

Die Romanze für die Physharmonica, zwei Violinen, Viola und Violoncello, componirt von *J. Nep. Skraup*, jüngerem Bruder des Kapellmeisters *Franz Skraup*, vorgetragen von den Herren *Apt*, *Mildner*, *Wirth*, *Bartak* und *Bühnerl*, zeugt von Routine und Gewandtheit in der Form, doch erheben sich die Gedanken nicht über das Gewöhnliche.

In dem Concerte des Cäcilienvereins zum Besten hilfsbedürftiger Studirender wurde zuvörderst die herrliche Mozart'sche C dur-Symphonie mit vorzüglicher Präcision producirt. Das Pianoforteconcert von *Ludwig v. Beethoven* mit Begleitung des Orchesters trug Herr *Wilhelm Deutsch* sehr nett und präcis vor und liess nur etwas mehr Schwung zu wünschen übrig.

Die Gesangstücke eröffnete ein Psalm für zwei vierstimmige Chöre und vierstimmigen Solosatz von *Louis Spohr*; er ging gut zusammen — bis auf einen Umstand, die Stimmen sanken nämlich so, dass der Psalm, der in C dur anfing, in H dur schloss!

„Die Lerchen," Gedicht von *Uhland*, in Musik gesetzt für eine Sopranstimme mit Begleitung von vierstimmigem Männergesang von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Fräul. *Louise Bergauer* und einem kleinen Chor, ist eine recht artige Composition, und auch „Liebe und Wein," Männerchor von *Mendelssohn-Bartholdy*, eben so effectvoll, doch scheinen mir beide nicht recht passend in ein Concert, wo grossartige und gediegene Tonwerke ausgeführt werden, und dürften von den Componisten selbst wohl mehr für kleinere Kreise und Liedervereine geschrieben worden sein.

Den Epilog des musikalischen Ganzen bildete, um das: „Ende gut Alles gut!" zu rechtfertigen, „Meeresstille und glückliche Fahrt" von *Goethe*, in Musik gesetzt von *Ludwig v. Beethoven*, welches trefflich gegeben wurde.

Das Programm des Concerts für das Privatinstitut zur Heilung und Erziehung armer blinder Kinder brachte zuvorderst die Ouverture zur Oper: Medea von *Cherubini*, auf welche Introduction und Variationen für die Flöte, componirt von *Böhm*, mit vieler Fertigkeit vorgetragen von Herrn *W. Müller*, Orchestermitglied des königl. ständischen Theaters, und sodann das Ave Maria von *Schubert* folgte, gesungen von Fräul. *Anna Mattauk v. Ottenburg*, welche hier in deutscher Musik mehr leistete als wir von ihrer durchaus italienischen Kunstbildung erwarteten, welcher natürlich das zweite Ge-

sangstück: *Arie* aus den Puritanern von *Bellini* mehr zusagte.

In dem allerdings grossen Concert für die Violine von *H. Vieuxtemps*, vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, fand dieser hinlänglichen Spielraum, um bedeutende Fortschritte im eleganten Vortrag, Sicherheit, Reinheit und Kraft an den Tag zu legen, welche letztere sich insbesondere bei der ungeheuren Länge dieses Concerts zu bewähren Gelegenheit hatte. Auch wurde eine Suite durch die drückende Hitze verstümmt, was den Erfolg des jungen Künstlers gleichfalls beeinträchtigte. Was das Concert selbst betrifft, so versparte ich meine Ansicht über dasselbe, bis wir es von dem Tonsetzer selbst gehört haben, der nächstens hier eintreffen soll. In unserer Zeit componiren diese Herren ja meist nur für sich selbst: „Amor incipit ab ego!" Höchst erfreulich für den wahren Freund der Kunst waren die Variationen für die Clarinette von *F. Beer*, vorgetragen von *J. Pixarowitz*, Professor am Conservatorium und Orchestermitglied des königl. ständischen Theaters, der sich in Bezug auf Kraft, poetische Schönheit und seelenvollen Ausdruck den Ersten auf jenem Instrumente zureiht.

Das Concert zum Vortheile der Erziehungsanstalt weiblicher Waisen wurde mit der zweiten Ouverture von *L. Kleinwächter* eröffnet und mit jener zu Ferdinand Cortez von *Spontini* geschlossen. Die interessanteste Erscheinung desselben war eine neue Kunstjüngerin Fräul. *Berthe Maccassy*, welche mit einer sehr schönen, durchaus gleichen Mezzosopranstimme und natürlichem Gefühl eine — wie man es bei einer Lehrerin wie Madame *Podhorsky* erwarten kann — tüchtige Schule, brillante Coloratur und (was nicht Befangenheit eintritt) silberreine Intonation vereinigt. Fräul. *Maccassy* sang die Romanze: „An die Rose" aus *Spahr's* Zemire und Azor und die Sortita des Romeo aus den Montecchi und Capuleti, deren Wiederholung im stürmischen Beifallsjubel verlangt wurde. In beiden Nummern leistete die Kunstnovice Ausgezeichnetes, doch können wir in Bezug auf die Letztere unser Befremden nicht unterdrücken, dass eine so erfahrene Sängerin wie Mad. *Podhorsky* ihren Schülerinnen Aufgaben zu lösen gestattet, in welcher sie sich verleiten lassen, gewisse Manieren grosser Künstlerinnen anzunehmen, wodurch ihre künstlerische Selbstständigkeit wenigstens retardirt, wenn nicht aufgehoben wird. (Wir haben Fräul. *Maccassy* späterhin noch einmal in dem *Spahr*'schen Oratorium: „Des Heilands letzte Stunden" gehört, worin sie vorzüglich die Arie mit Harfensolo in der zweiten Abtheilung ganz gelungen vortrug.)

Eine Fantasie für die Violine mit Orchesterbegleitung von *B. Molique* und ein Adagio mit Pianofortebegleitung von *H. Ernst* trug Herr *Eduard Wittich* recht beifällig vor, und auch der kleine Pianist *Wehly* entfaltete in dem Capriccio für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Mendelssohn-Bartholdy* ein schönes Talent, obschon diese Composition seiner Jugend noch zu fern liegt.

Im dem Concerte zum Besten des Armeninstituts wurde auf Verlangen der *Mozart*'sche Symphonie so wie „Meeresstille und glückliche Fahrt" wiederholt.

Der Pianist Herr *Wilhelm Kuhe*, zu welchem wir, seit er das letzte Mal öffentlich gespielt, keine merklichen Fortschritte gesehen haben, eröffnete sein Concert mit der Sonate in Cis-moll von *L. v. Beethoven*. Es scheint seit einiger Zeit unter den Pianisten Mode zu werden, *Beethoven*'sche Compositionen zu spielen, gleichsam um die ernste Kritik zu entwaffnen und zu beschwichtigen und sich vor dem Vorwurfe zu salviren, dass sie zu sehr der Mode huldigen; gerade dadurch aber geben sie der Kritik um so mehr das Schwert in die Hand. Wenn ein *Liszt*, durch den unsinnigen Enthusiasmus eines kunstfanatischen Publicums über seine Stellung zu andern musikalischen Potenzen verblendet, *Beethoven* eine Huldigung darzubringen vermeint, wenn er seine Tondichtung in das *Liszt*'sche übersetzt, so mögen das die musikalischen Zustände unserer Zeit erklären und entschuldigen, — zu vertheidigen ist es nicht. Will aber ein Anderer *Beethoven*'sche Partien spielen, so wage er sich nicht eher an dieselben, als bis er — wenn das möglich ist — in den Geist desselben eingedrungen ist, sonst werden jene verhallhornt, wie es hier mit der Cis-moll-Sonate geschehen ist. Die Hommage à Händel, Duo für zwei Pianoforte, vorgetragen von Herrn *Lubowsky* (Schüler des Herrn *Tomaschek*) und dem Concertgeber, ist weder eine classische Composition, noch gibt sie dem Pianisten Gelegenheit, sich auszuzeichnen. Dass sich der Concertgeber die Reminiscenzen aus den Puritanern von *Liszt*, die er mit vieler Fertigkeit spielte, gekürzt hatte, wollen wir ihm nicht übel nehmen, zufällig (?) sind aber die Kürzungen gerade auf die schwierigsten Stellen gefallen. Fräul. *Anna Matzek* v. *Ottenburg* sang die grosse Arie der Vitellia aus Titus von *Mozart* sehr wacker, wenn gleich abermals hervortrat, dass doch die italienische Musik ihr wahrer Wirkungskreis sei.

Herr *Gerstner* declamirte ein komisches Gedicht: „Bärbel das Trompetermädchen" von *Otto Horn* sehr ernsthaft.

Die letzten drei Quartettabende im gräflich *Clam*'schen Palais zeigten das erfreuliche Resultat, dass das Zusammenspiel der Herren *Mildner*, *Bartak*, *Wirth* und *Professor Bühnert* seit dem vorigen Cyclus sehr an Rundung und Präcision gewonnen hat, nur sind wir nicht ganz einverstanden mit der zu grossen Freiheit, die sie sich hie und da mit den Tempi nehmen, welche sie gern accelerirten, wodurch oft der eigenthümliche Charakter des Tonstücks aufgehoben wird, namentlich war dies in dem Finale des *Haydn*'schen D-dur- und in allen Nummern des *Beethoven*'schen A-dur-Quartetts der Fall, welches das Drängen und Treiben nicht verträgt. In der letzten Quartettsoirée wurde ein neues Quintett in C-moll von *Veit* ausgeführt und mit grossem Beifall empfangen. Wir hoffen dieses neue Werk unseres achtbaren Landsmanns bald wieder zu hören und versparen unser Urtheil bis dahin.

Herbstopern 1842 in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Mailand (Teatro Re). Die für nächste Karnevalssaison engagirte Sängergesellschaft (die Prime Donne

Gazzaniga, Scalese, die Altistin Vietti, die Tenore Donzelli und Forti, Bassisten De Belat und Rodas, Buffi Cambiaggio und Cavisago, nebst den Comprimari und Secondi) gab einstweilen in der Stagione dell' autunno (Herbstzeit = December) etwas für Italien und vielleicht für jenseits der Berge ganz Neues, Opernvorstellungen mit französischen Vaudevilles in den Zwischenacten; ungefähr eine Vocal-Olla potrida von Zuckerwerk und Sent. Pacini's Saffo und Le pauvre Jacques machten den Anfang. Die Gazzaniga mit umfangsreichem Sopran schrie in der Höhe, die Altistin Vietti in den tiefen Chorden (die mittlern sind etwas verschleiert), Tenor Forti schrie wieder in den hohen Tönen und Bassist De Belat konnte es nicht in beiden, weil seine Stimme keine Kraft besitzt. Eine gegen Ende der Stagione gegebene neue Opera buffa: *Un sogno di primavera*, vom Maestro *Manzocchi*, erhielt theilweis Beifall, von den Sängern vorzüglich die Gazzaniga und der Buffo Cambiaggio, auf welchen die Last des Ganzen ruht. Von der nichts weniger als neuen und characteristischen Musik kann man nicht einmal sagen, von wem sie eigentlich sei, denn sie ist ein Compositum aus dem heutigen leidigen allgemeinen musikalischen Trau Trau, zuweilen sogar seria, das Buch selbst keine löbliche Umarbeitung der Principessa in campagna, wozu einst Puccita die Musik componirte.

Lecco und *Lodi*. Dieselbe Gesellschaft und Opern von Orzinuovo und Dezenzano (s. d.).

Casalpusterlengo. Die Züricher Prima Donna unter dem Namen Luigia Corrodi, von welcher in diesen Blättern schon die Rede war, machte sich hier als Adina in Donizetti's Elisir d'amore viele Ehre. Nach ihr kam in die Reihe der Buffo Profeti, Tenor Casari und Bassist Pizzardi. Die brave Corrodi gefiel darauf besonders in Ricci's Chiara di Rosenberg.

Orzinuovo. Die leidlichen Prime Donne Focosi und De Giavelatti sammt dem Tenor Giovannini wetteiferten hier in Rossini's Matilde Shabran und in Donizetti's Elisir dergestalt, dass die Focosi den Sieg davon trug. Vor ungefähr 25 Jahren machte sie auf der Mailänder Scala die Papagena in Mozart's Flauto magico recht artig. Jetzt scheint sie die wahre Maman dieser Papagena zu sein.

Chiari. In Donizetti's Roberto d'Evreux, Parisina und Elisir, worin Tenor Bieva und seine Gattin, geborne Giovanelli, die Vaschetti und Bassist Massa wirkten, erhielt die Giovanelli die Palme; mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Dezenzano. Herr Mazzetti war als Furioso, in Donizetti's Oper gleichen Namens, ihre eigentliche Stütze. Die Prima Donna Morandi (Giulietta, nicht zu verwechseln mit der Clory Morandi, die eine Deutsche — Wienerin? — sein soll) erhielt denselben starken Beifall als zu Mantua, besonders ihrer starken Stimme wegen. Tenor Puglieri und der Buffo Franchi gaben dem Triumph des Ganzen das Siegel. Weit weniger gefiel darauf der Torquato Tasso, ab eodem Maestro.

Montagnana. Eine für hier gewiss respectable Gesellschaft: die Gazzaniga, die Montucchielli, Tenor Cagiati, Bassist Leon und Buffo Cambiaggio, fingen ihre Leistungen mit Bellini's Capuleti an, worin die Gazzaniga den Romeo, die Montucchielli die Giulietta, und Cambiaggio den Tebaldo zur grössten Zufriedenheit des Auditoriums vortrugen. Cambiaggio's Steckenpferd: Ricci's Chi dura vince konnte nicht ausbleiben. Il ritorno di Columella (ursprünglich Pulcinella von Fioravante, Solo), zweites Hauptsteckenpferd des Cambiaggio, worin die Montucchielli die Prima Donna machte, erregte noch einen grössern Enthusiasmus.

Casalmaggiore. Die Prima Donna Eponina Bruni (Brun, eine Französin) etwa abgerechnet, fand Ricci's Chi dura vince, worin Tenor Picasso und die Bassisten Natali und Lodetti wirkten, anfänglich nicht die erwünschte Aufnahme. Donizetti's Furioso machte sogar einen feierlichen Fiasco und räumte Ricci die Bühne.

Soresina. Gesellschaft und Oper von Este (s. d.).

Caneto. Der Furioso, wie in Dezenzano, aber mit dem Bassisten Olivari und Tenor Ferrari (Prospero); hierauf Ricci's Chi dura vince, beide mit gutem Erfolge.

Guidizzolo (Flecken von ungefähr 2000 Einwohnern auf der Mantuaner Strasse). Neues Theater! und grosse Oper!! Beatrice di Tenda! Die Righini (Titelrolle) mit umfangsreicher Stimme singt gut, die Papa so so, Tenor Perego umsonst und mit doppelt starkem Beifall; Choristen kommen vom Bresciner Theater, sind sogar famös! Das Ganze noch mit einem Pas de Deux verherrlicht.

Verona. In einer gewissen Hinsicht könnte man in Italien, salva venia, die Komödie Fastenspeise und die Oper Fleischspeise nennen. Hier lebte man also seit verwichenem Karneval stets in der Faste, d. h. wir hatten während sieben Monate — eine grosse Seltenheit — keine Oper; dafür hatten wir sie im Herbste doppelt: also

Teatro Morando hielt seinen Einzug mit der magern Opera buffa Don Desiderio, del sign. principe Giuseppe Poniatowsky, in welcher die Mori, T. Cosma, Bassist Frizzi und Buffo Lucio die Zuhörer ohne Weiteres befriedigten. Weit glänzender war der Abzug auf Lucio's Favorit-Steckenpferd: Donizetti's Ajo nell' imbarazzo.

(Teatro Filarmonico.) Je weniger die Musik von Herrn Campana's Giulio d'Este anzog, desto mehr gefielen die Sänger, und vor allen die brave Goggi; nach ihr der hier bereits bekannte Tenor Pancani und Bassist Bartolini. Mit Donizetti's Gemma di Vergy hat sich das Blatt schnell gewendet; die gewohnte tägliche Kost schmeckte ungemein, und ein Donizetti'scher Nachtisch konnte nicht fehlen; in lauter Hast vergriff man sich nach seiner magern Regina di Golconda, nahm aber auch mit ihr vorlieb. Ganz zu Ende liessen sich die Tavola, die Zuyoski, Tenor Caggiati und Bassist Gorin in Mercadante's Vestale beklatschen.

Vicenza (Teatro Berico). Dasselbe wie im Teatro Morando zu Verona (s. d.).

Rovigo (Teatro della Società). Hier wirkte die nämliche Gesellschaft von Lugo. Der Anfang geschah mit Pacini's Saffo. Die Deraucourt = Titelrolle, die Bertrand = Climene, Baldanza = Fanae, Capitini = Alexandro. Musik und Sänger erfreuten sich der besten Aufnahme. Bellini's Beatrice di Tenda ging darauf an-

fangs lau vorüber, zog aber in der Folge etwas mehr an. Die dritte Oper, Giovanna I. di Napoli, vom hier gebürtigen Maestro Malipiero triumphirte über Bellini und Pacini. Bedauernswerthe und zugleich ergötzliche Spectakel in der heutigen italienischen Oper.

Este. Diese Stadt hatte die bekannte gute Sängerin Tavola (ziemlich auf der Neige), den ebenfalls braven Tenor Milesi (etwas kalt), die wackere Zmyoski und den Bassisten Torre. Herrn Campana's Giulio d'Este erhielt sich einigermaassen der Sänger wegen, und machte bald Bellini's Capuleti Platz, in welcher Oper die Tavola als Romeo rauschenden Beifall erhielt, der auch reichlich der Zmyoski als Giulietta zu Theil wurde. Nini's abscheulich-tragische Marescialla d'Ancre schloss mit einem abscheulichen Fanatismo.

Padua. Kaum verhallte Meyerbeer's mit Bewunderung aufgenommener Roberto il Diavolo, dem das Entzücken über die Taglioni nachfolgte so eröffnete das Teatro Nuovissimo seine Pforten Donizetti's himmlischer Lucrezia Borgia mit der Griffini (Titelrolle), der Fuchs als Orsino, dem Tenor Tosi und Bassisten Bastoggi; die Aufnahme war im Ganzen genommen bescheiden. Donizetti's Belisario (Boticelli Titelrolle) verunglückte; die Geschäfte der Impresa gingen schlecht, und gegen Ende Novembers half die Gesellschaft von Verona (die Goggi und die Herren Pancani und Bartolini) mit der Gemma di Vergy gewissermaassen heraus. Auch der Belisario mit Bastoggi ging viel besser. Rossini's Barbiere machte auf der Stelle Donizetti Platz.

Treviso. Herrn Nicolai's Templario fand auch hier mit der wackern D'Alberti, dem längst fertigen Tenor Genero und dem exotischen Bassisten Bonafous eine günstige Aufnahme. In Pacini's Saffo war sie glänzend. In dieser Oper betrat die Teresa Lavadina zum erstenmal die Bühne in der Rolle der Climene mit hübscher Stimme und wachsendem ermunternden Beifall.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Hauptsänger: die Malvani und die Altistin Poppi, Tenor Fea, Bassist De Bassini. Noch bevor die eigentliche Stagione anging, stellte Buffo Cambiaggio seine Steckenpferde Chi dura vince und Il Ritorno di Columella, worin ausser ihm die Gazzaniga, Tenor Antonelli, Bassist Leoni und die Comprimaria Agostini wirkten, zur Schau aus. In den darauf gegebenen Capuleti von Bellini machte die Montecchielli die Giulietta und die Gazzaniga den Romeo; alle drei Opern entzückten. Hierauf gab die Gesellschaft von Padua (s. den vorigen Bericht) Meyerbeer's Roberto il Diavolo mit vielem Glücke, bei welcher Gelegenheit die hiesige Zeitung unter Anderm Folgendes sagte: „Robert der Teufel ist weder eine Oper noch ein Drama, noch ein Buch, sondern ein Mischmasch, ein Räthsel, eine Pastete, etwas das man nicht versteht und das den Kopf voll macht. Da gibt's einen Teufel der kein Teufel, aber der Sohn des Teufels ist; einen Teufel, der ein wahrer Teufel ist und teuflische Sachen macht, welcher Teufel zu Verwandten und Vorfahren hat; diesen Ruhm hat er verloren, weil er den ersten Teufel zu seinem Sohn hat, der, obwohl ein Säufer, Verführer, Verschwender und ein seines Grossvaters würdiger Teufel ist, doch kein solcher zu sein scheint, gibt sich dem Teufel anheim, spielt den Teufel, um ihn ins Haus des Teufels zu schleppen. All das versteht man Anfangs nicht; aber die schönen Melodieen der ersten Ballata, der Sicilians, die gewaltige Musik der Höllengesänge, die angenehme Arie der Prima Donna ergreifen und entzücken dich schnell. Alle andere Schönheiten kommen nach und nach, und jeden Abend entdeckt man neue. Die Corini als Isabelle und die Ranzi als Alice machen ihre Sache gut. Herr Lavia in der Titelrolle und Bassist Leonardi thun ihr Bestes. Die Oper ist mit möglichem Decorum in die Scene gesetzt u. s. w.“ Kaum hatte der immer mit steigendem Beifall gegebene Roberto il Diavolo geendigt, als die Anfangs benannte Gesellschaft Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura mit einem ehrlichen Fiasco gab. Wie kann aber auch ein Corrado nach einem Roberto Interesse erregen? Nach zwei Vorstellungen des Corrado gab man also die famöse Lucia di Lammermoor del Maestro Donizetti, die aber famöser Weise auch nicht behagte; man gab der Unpässlichkeit der Malvani und des Tenors Paganini die ganze Schuld des Fiasco. Hierauf nahm man seine Zuflucht zu einem Potpourri aus Corrado, Lucia und Elena da Feltre, also Ricci, Donizetti und Mercadante; welche herrliche Pastete! Nach dieser köstlichen Speise tischte man Mercadante's Vestale auf, fiel aber mit der Schüssel zur Thür hinaus, theatralisch gesprochen, trug einen Fiasco davon.

(Teatro Apollo.) Die unschuldigen Kinder Vianesi gaben hier den Barbiere di Siviglia von Rossini dem Einzigen, und Elisir d'amore von Donizetti dem Einzigen, die Bewunderung war auch einzig. Hierauf gab die Gesellschaft von Mestre (die Griffini, die Fuchs, Tenor Tosi und Bassist Bastoggi) die unsterbliche Lucrezia Borgia mit gutem Erfolge.

Triest (Teatro grande). Superlative Gesellschaft: die Prima Donna assoluta Frezzolini, die Prima Donna nicht assoluta Cuzzani, die Altistin Morandi, der Tenore assoluto Salvi, der Basso assoluto Fornasari, der Primo Basso Torre und Tenore nicht assoluto Jacobelli. Herrn Ferrari's Candiano IV., der vorigen Karneval beim Entstehen in seiner Vaterstadt Venedig Lärm gemacht, war die erste Herbstoper, worin die Cuzzani, die Morandi, Jacobelli und Fornasari (Titelrolle) wirkten, machte bei allem Hervorrufen der Sänger und des Maestro einen ehrlichen Fiasco; ohne Fornasari würde es noch ärger gegangen sein. Die Morandi (Clory, man sagt, eine Deutsche) hat eine hübsche Stimme. Bellini's Beatrice di Tenda mit der Frezzolini, der Tizzoni, Salvi und Fornasari erregte hierauf ein Delirium und Fanatismo ohne Gleichen. Das sind nun die Folgen des Absolutismus; hätte die Frezzolini und Salvi im Candiano gesungen, würden sie gewiss ebenfalls einen Fiasco nach Hause getragen haben. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, von ihm selbst in die Scene gesetzt, mit der Frezzolini, der Morandi, Salvi und Fornasari fand eine minder lärmende, doch gute Aufnahme. In der ersten Hälfte Novembers gab man Auber's Muta di Portici, worin die Cuzzani und die Tizzoni nebst Salvi und Fornasari wirkten, mit dem besten Erfolge. Donizetti's Anna Bolena mit der Albertazzi, der Cuzzani, Salvi und Fornasari fand zum Schlusse der Stagione eine bescheidene Aufnahme.

Statistische Uebersicht der Herbstopern 1842 in Italien.

Etwa 66 Theater öffneten verwichenen Herbst der Oper ihre Pforten, hiervon das Lombardisch-Venetianische Königreich allein 29, Piemont, Genua und Sardinien 14, der Kirchenstaat 9, das Königreich Beider Sicilien 8, Toscana und Modena, jedes 3. Das österreichische Italien hatte demnach beinahe so viel Operntheater offen, als das ganze übrige Italien, Sicilien mit inbegriffen!

In der Stagione Autunnale sind 9 neue Opern componirt worden (3 zu Neapel: Lara, Fidanzata Corsa, Seomessa), — 2 zu Palermo (Sibilla, Francesco Donato), — 2 zu Mailand (Bianca di Belmonte, Sogno di Primavera), — eine zu Turin (Gemelli di Preston), — eine zu Bologna (Sibilla), und zwei neue Maestri entstanden *(Carlo Imperatori, Paolo Fodale)*.

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 40 Theatern: Lucia und Elisir, jede auf 8; Gemma auf 7; Regina di Golconda 6; Lucrezia, Roberto d'Evreux, Belisario, Furioso, Ajo, jede auf 3; Parisina und Linda, jede auf 2; Anna Bolena, Maria Rudenz, Maria Padilla, Marino Faliero, Torquato Tasso, Convenienze Teatrali, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 20: Chi dura vince auf 12; Chiara 5; Scaramuccia 3; Nuovo Figaro und Nozze di Figaro 1.

Bellini auf 15: Beatrice 9; Capuleti 5; Norma und Puritani 1.

Mercadante auf 12: Giuramento und Vestale 5; Illustri Rivali 2; Bravo, Elena da Feltre 1.

Pacini auf 8: Saffo 6; Duca d'Alba, Ultimi giorni di Pompei, Uomo del Mistero 1.

Rossini auf 7: Barbiere di Siviglia 3; Otello und Mosè 2; Matilde Shabran 1.

Ricci (Fed.) auf 5: sein Corrado d'Altamura.

Sarj auf 3: Caterina di Cleves 2; Episodio di S. Michele 1.

Campana auf 3: sein Giulio d'Este.

Fioravanti Sohn, *Panizzutzky*, *Malipiero*, *Gaccon*, jeder auf 2; *Auber*, *Ferrari*, *Mazzucato*, *Nicolai*, *Nini*, *Perelli*, *Solera*, *Verdi* u. A., jeder auf 1.

Jährliche statistische Uebersicht von 1842 der neuen Opern und neuen Maestri.

Der Karneval brachte neue Opern				25,	neue Maestri 6.	
- Frühling	-	-	-	6,	-	2.
- Sommer	-	-	-	3,	-	1.
- Herbst	-	-	-	9;	-	2
Jährliche Totalsumme von 1842				43,		11.
-	-	-	1841	51,		21.
-	-	-	1840	35,		11.
-	-	-	1839	37,		18.
-	-	-	1838	44,		15.
Gesammtzahl der fünf letzten Jahre				210,		76.

Somit im Durchschnitte jährlich 42 neue Opern und 15½ neue Maestri.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper 1842 ausserhalb Italien.

Alexandrien. September. In Donizetti's Belisario gefiel Tassoni und Tenor Nanni am Meisten.

Athen. Eine Gesellschaft Theaterliebhaber subscribirte 22,000 Drachmen für die italienische Oper. Der König steuerte 6000 Drachmen bei. Ein Regierungsdecret erklärt das Stadttheater als Nationaltheater, woselbst jährlich Komödien, Tragödien, Opern und Ballets gegeben, wobei Griechenlands Geschichte besonders berücksichtigt werden soll. Die Inauguration dieses Theaters sollte im December mit einer neuen Oper vom griechischen Maestro Manzaro und der Antigone von Sophocles mit Musikchören von Mendelssohn Statt haben.

Barcelona. Pacini's am 12. November gegebene Saffo mit der Brambilla (Giuseppina), der Garibaldi, dem Tenor Gomez und Bassisten Marini, fand Applaus; aber der bekannten eingetretenen Umstände wegen wurde das Theater geschlossen und die Gesellschaft ging nach Palma (Insel Mallorca).

Constantinopel. Die Berti-Gabussi machte ihr Debut in Donizetti's Gemma di Vergy, nebst Tenor Lanzoni und Bassisten Santi mit gutem Erfolge.

Granada. Nach der zu Almeria gegebenen Opern kam die Gesellschaft hierher, und gab am 18. October die Lucia di Lammermoor, darauf die Lucrezia Borgia, Prigione di Edimburgo, Gemma di Vergy, Elisir, Chiara und Templario. Die Di Franco, die Valencia, Tenor Unanue und Bassist Calonge waren die Stützen.

Havanna. Eine im hiesigen Noticioso y Lucero vom 12. September abgedruckte Bekanntmachung des Don Francesco Marty y Torrens, Impresario des hiesigen Theaters, enthält das Verzeichniss der Sängergesellschaft der vierten und letzten Stagione bis zum April 1843. Unter Anderm wird darin gesagt: „Die Ergebnisse meines Eifers sind Jedermann bekannt. Bei allen erlittenen Verlusten und beständigen Unannehmlichkeiten, that ich doch mein Möglichstes, die Gesellschaft mit anerkannt guten Künstlern zu verstärken und das Publicum bestens zu bedienen." Folgt das Verzeichniss der Sänger, davon die vorzüglichsten: die Prime Donne Ober(meyer), Mazzecchi, Tenor Perozzi, Bassisten Salvatori, Cecconi, Valtellini, Buffo Torri. Chor: drei Soprane, drei Altisten, vier erste und vier zweite Tenore, sechs Bassisten. Folgen Tänzer (Spanier) und Maler.

Von benannter Gesellschaft kehren die Bassisten *Salvatori* und *Cecconi* sammt dem Buffo *Torri* mit Ende October nach Italien zurück.

Lima (Peru). Die allerneuesten Nachrichten daher melden, dass sich die zahlreiche Sängergesellschaft von San Yago in zwei Theile getheilt: die eine (Prima Donna Corsini, Tenor Gallico und Bassist Calvet) ging nach Portorico, wo die Fortuna günstig war; die andere (Prima Donna Turri-Neumann, Tenor Zumbaiti und Bassist Paolo Ferretti) ging nach Kingstown, wo es ihnen nicht gut ging. Als aber zufälligerweise die Prima Donna Teresa Rossi auf ihrer Durchreise nach Europa in benannter Hauptstadt Jamaica's Gastrollen gab, vereinigten sich sämmtliche Virtuosi, ihr Glück in Peru zu

versuchen, kamen auch im besten Wohlsein hier an und begannen sogleich italienische Opern mit gutem Erfolge zu geben. Im nächsten Berichte ein Mehreres hierüber.

Lissabon. Die Fabbrica, vom Mailänder Conservatorium, ist im Begriff, mit einer Gesellschaft italienischer Sänger nach Brasiliens Hauptstadt Rio Janeiro zu gehen und da Opern zu geben.

Madrid (Teatro del Circo). Adelia und Betly, beide von Donizetti so so. In letzterer debütirte die Prima Donna Dolores Franco weniger als so so. In ersterer sang die Basso-Borio, die Herren Giani, Olivieri und Ancoui, in der Lucia debütirte Tenor Sinico beifällig.

Mexico. Die italienischen Sänger geben hier Opern auf eigene Rechnung. Die Picco fand bereits Applaus in der Gemma di Vergy.

Zaragoza. Die Gesellschaft von Cordova und Malaga (die Caremoli, Campos, Rocca, die Tenore Bonfigli, Aparisio, Bassisten Crivelli, Lei und Rodda gaben Marino Faliero, Roberto d'Evreux, Cenerentola, Beatrice di Tenda (für hier neu) mit mehr oder weniger gutem Erfolge.

Das hiesige Liceo Artistico y Leterario ernannte zu seinen Ehrenmitgliedern die beiden Prime Donne *Caremoli* und *Rocca*, Tenor *Bonfigli* und Bassisten *Crivelli*.

Eilenburg. Auch in diesem Jahre konnten wir uns, ausser den gewöhnlichen Instrumentalconcerten, einer grössern musikalischen Aufführung durch den Herrn Stadtmusikus *Hesig* und den starken Sängerchor der Seminaristen unter der Leitung des Herrn Rector *Geissler* erfreuen. Wir hatten nämlich Gelegenheit, zwei ganz neue und vortreffliche Compositionen: „den 95. Psalm von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, und 126. Psalm von *E. Fr. Richter*“ mit vollständigem Orchester zu hören. Einige andere kleinere Gesangstücke für Männerchor, so wie der 100 Psalm für zwei Chöre, componirt von *H. Geissler*, waren recht ansprechend. Die Schlachtsymphonie mit Chor von *Peter v. Winter*, welche den Schluss bildete, glauben wir vor vielen Jahren schon einmal gehört zu haben.

Feuilleton.

In Hamburg soll eine grosse *Tonhalle*, zum Theil durch Privatbeiträge, erbaut werden. Herr Gross, der Gründer des dasigen Volksgesangvereins, hat die Idee dazu angeregt. Die Tonhalle soll drei Concertsäle enthalten: der grösste soll einen Orchesterbau für 500 Musiker und eine sechsfässige Orgel bekommen und 2500 Zuhörer fassen; der zweite ist auf 400 bis 500 Personen berechnet und soll zu den Uebungen einer Singeakademie so wie zu kleineren musikalischen Unterhaltungen benutzt werden; der dritte, für 200 bis 250 Personen, ist lediglich zum Unterrichte des Volksgesangvereines bestimmt. Jeder Saal wird seinen besondern Eingang haben. Drei Architecten sind zur Bewerbung zugelassen.

Bei der jüngst abgehaltenen Jahresversammlung der Bühnen-Dichter und Componisten in Paris wurde mitgetheilt, dass die letzte Jahreseinnahme für Verfasserrechte 772,230 Franken betrug, wonach auf jeden Dichter oder Componisten durchschnittlich gegen 4000 Francen kommen. Im vorhergehenden Jahre betrug diese Einnahme 842,394 Franken.

Halevy's neueste Oper *Carl VI.* hat zu einem seltsamen Prozess Veranlassung gegeben. Duprez, der erste Tenor der Pariser grossen Oper, welcher erst kürzlich einen neuen Contract auf fünf Jahre für einen Gehalt von 60,000 Franken jährlich mit der Direction abgeschlossen hat, weigerte sich, nach der zweiten Aufführung jener Oper (zu welcher 36 Proben Statt gefunden hatten) die Rolle des Dauphin weiter darzustellen. Der Hauptgrund war — weil der Director Leon Pillet die Claque nicht gehörend instruirt habe und der Sänger in Folge dessen nicht gehörend applaudirt worden sei. Der Theaterdirector brachte deshalb vor Gericht eine Klage an, und Duprez wurde verurtheilt, seine Partie auch ferner zu singen, so wie die Gerichtskosten zu bezahlen; dagegen wurde der Kläger mit einer von ihm aufgestellten Schadenforderung von 20,000 Franken abgewiesen. — Die Pariser Claque muss doch sehr kunstverständige Männer enthalten, wenn auf ihren Beifall ein solches Gewicht gelegt wird!

Am 5. Mai wurde zu Dresden im königl. Schauspielhause ein grosses Concert zum Besten der Nothleidenden im sächsischen Erzgebirge gegeben, welchem auch der König beiwohnte. Aufgeführt wurden: Epische Symphonie von Herrn von Trautvetter (wird als sehr eigenthümlich und interessant geschildert; sie ist die erste von vier Symphonieen dieses Componisten, welche er so bezeichnet hat: die epische, die romantische, die heroische, die tragische); Gloria aus einer Messe Cherubini's (die Solo's vorgetragen von den Damen Wüst und Stange, den Herren Bielowski und Mitterwurzer); Beethoven's Ouverture zu Coriolan; Rossini's Stabat mater zum ersten Male. — Sämmtliche Stücke fanden allgemeinen Beifall.

Der Professor der Musik Herr *Carl Klaus* hat von dem König von Preussen die goldene Huldigungsmedaille erhalten.

Die italienische Operngesellschaft am Königstädter Theater zu Berlin wird mit dem 1. Juni aufgelöst, um einer neuen Platz zu machen. Der Director des Königstädtischen Theaters, Commissionsrath Cerf, übernimmt die alleinige Leitung und hat bereits mehrere glänzende Engagements abgeschlossen, namentlich von der Mailänder Scala, woher auch die Primadonna kommt. Es soll ein besonderes Personal für die Opera seria und ein besonderes für die Opera buffa unterhalten werden. Am 2. October sollen die Vorstellungen der neuen Gesellschaft beginnen; man hofft, Mercadante auf drei Monate für die Leitung des Orchesters zu gewinnen.

Spohr hat einen ehrenvollen Ruf nach Prag als Director des dasigen Conservatoriums der Musik abgelehnt, obwohl die Bedingungen für ihn höchst vortheilhaft waren.

Wie auch diese Blätter seiner Zeit meldeten, hatten *Bordogni* und *Panseron* in Paris den Plan gefasst, ein Institut für ältere kirchliche Musik, namentlich zu grossartiger Aufführung von Oratorien, zu gründen, und dafür unter den Mitgliedern der höheren Stände eine Unterzeichnung eröffnet, welche den besten Fortgang hatte. Später fasste der Fürst von der Moskwa (bekanntlich der Sohn des Marschalls Ney) den Plan zu einer ganz ähnlichen Unternehmung. Auf den Vorschlag des Fürsten haben sich beide Institute vereinigt und so einen Verein gegründet, der unter dem Vorsitz und der obersten Leitung des Fürsten steht, woneben zwölf Damen aus den höchsten Ständen das Patronat übernahmen. Darunter die bekannte Gräfin Mertin, die Marschallin von Albufera, die Marschallin Lobau, die Marschallin von der Moskwa, die Herzogin von Tallevrand u. A.! Als Unterdirector, der am Clavier begleitet, ist Niedermeyer angestellt, als Lehrer des Gesanges im Ganzen Alary, und für jede der vier Stimmen besondere Directoren, welche dieselben einüben; als Orchesterdirigent Panofka. Am 2. Mai gab der Verein, der erst seit zwei Monaten seine Uebungen begonnen hat, die erste öffentliche Probe seiner Leistungen durch ein Concert im Herz'schen Salon. Stücke aus Palestrina's Messe papae Marcelli, ein Regina coeli von Orlando di Lasso, ein Psalm von Marcello, ein Jesu dulcis von Vittoria, Stücke von Scarlatti, Händel, Abbate Clari, und zum Beschluss der Chor aus Haydn's Schöpfung: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ bildeten das Repertoir und wurden mit dem ausgezeichnetsten Erfolge ausgeführt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N°. VIII.* 1802.

Die Kindsmörderin, ein Gedicht von F. Schiller, in Musik gesetzt von A. F. Häser. Auf Kosten des Komponisten gedruckt bey Breitkopf und Härtel.

Diese lebhafte und ausdrucksvolle Musik zu dem bekannten energischen Gedicht, ist so eben erschienen und für 20 Groschen zu bekommen beym Herrn Musikd. Häser in Leipzig, auf der Neugasse vor dem grimmaischen Thore, No. 1199.

In allen Buch - und Musikhandlungen sind zu haben:

Kanzonetten und Romanzen aus dem Romane Rinaldo Rinaldini, mit Begleitung der Guitarre und des Pianofort's, von I. H. C. Bornhardt und I. P. C. Schulz. gr. Querfolio. 1 Thlr.

NB. Der Gesang kann entweder mit der Guitarre oder dem Pianoforte begleitet werden. Es ist nicht nöthig, beyde Instrumente spielen zu können.

Militairische Musik.

Aufgemuntert durch den Beyfall, welchen meine militairische Musik theils bey der Königl. Preuss. als auch bey der Churfürstl. Sächs. Armee erhalten, empfehle ich aufs neue 12 Märsche mit 2 Trompeten, 2 Hörnern, 2 Klarinetten, 2 Hoboen, 2 Fagotts nebst Serpent, gut geschrieben, pränumerando für einen Louisd'or. Sechse sind aus C, 3 aus Es, und 3 aus b dur. Diese Märsche sind als doppelt zu betrachten, indem bey jedem ein Trio ist. Auch sind selbige im Klavierauszug für 16 Gr. zu haben. Briefe und Gelder werden frey erbeten. Torgau, im November 1802.

Den Tanzlustigen empfehle ich zugleich 24 vierstimmige Ecossoisen in 7 stimmiger Musik für 1 Thlr. 12 Gr. Im Klavierauszug für 12 Gr.

Karl Friedrich Günther.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Hennig, 6 thèmes de l'Opéra: das Donauweibchen, variés pour la Flûte avec une Basse. Liv. 1. 12 Gr.

Hiller, F. A., Sammlung von Arien aus dem Nixenreich, Zwischenspiel zu dem Donauweibchen fürs Pianof. arr. No. 7 - 12. 1 Thlr. 3 Gr.

— — — do — No. 16. 3 Gr. compl. 1 Thlr. 12 Gr.

Ferrari, G. G., 3 Canzonette italiane coll' acc. di Fortépiano o Chitarra. 12 Gr.

— — — do — 2 Part. II. 12 Gr.

Vidal, 6 Duos conc. p. Guitarre et Violon. Op. 7. 1 Thlr. 20 Gr.

— — — do — Op. 8. 2 Thlr. 6 Gr.

Devienne, 6 Trios p. Fl., Viol. et Basse. 2 Parties. 3 Thlr.

Punto, G., 10eme Concerto pour un Cor principal. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Sextuor p. Cor, Clarinette, Basson, Violon, Alto et Contre-Basse. Op. 54. 1 Thlr. 6 Gr.

Airs du Trente et Quarante, des Sabotiers et de la Rencontre en voyage, arrang. p. Clarinette. 2 Thlr.

Solor, Airs variés pour 2 Clarinettes. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G., 6 Duos formant 24 morceaux pour Cor et Clarinette. Op. 36. 1 Thlr. 21 Gr.

Chalons, 3eme recueil de Walses et Angloises pour 2 Flageolets. 12 Gr.

— — — do — p. 2 Fl. 12 Gr.

— — — do — p. 2 Clarinettes. 12 Gr.

Fuchs, G., 6 Quatuors pour Cor, Violon, Alto et Basse. Op. 31. 2 Thlr.

Recueil d'airs d'Opéra comique arr. pour 2 Fl. par Chalon. Liv. 1. 2. 3 Thlr.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien
und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 9. bis 15. Mai d. J.

Becker, J., Kleine Harmonielehre für Dilettanten nach dem Französischen. Leipzig, Friedrich u. Hirsch. 7½ Ngr.

Beethoven, L. v., Gr. Sonate p. Pfte et Violoncelle, Op. 69, nouv. Edition. Leipzig, Breitkopf et Hartel. 1 Thlr. 10 Ngr.

— La même p. Pfte et Violon. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.

Binder, C., Zauberschleier-Walzer f. 4 Pfte. Wien, Diabelli u. C. 1 Fl.

Burgmüller, F., Valse s. Leur. Burgm p. le Pfte. Mayne, Schott. 18 Kr.

Cardon, No. 40. Nocturne a 2 Voix de Mazas. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Choix de Rose. No. 234. En mer le Chanet. No. 237. Mon ami pierre de Lalarre. No. 264. Cassemita se Westmorland. Ebend. à 5 Sgr.

Cramer, H., Pens. s. Cesse a Zimmermann p. Pfte. Mainz, Schott. 5 Sgr.

Cramer, J. B., Der beste Rathgeber am Klavier, Op. 28, in 3 Abtheilungen, franz. u. deutsch. Berlin, Schlesinger. 2 Thlr. 25 Sgr.

— La pour de Pensionnaire p. le Pfte de l'ost. 9te. Ebend. 7½ Sgr.

Diabelli, A., Concertante Period. Werk f. Pfte u. Violine conc. Heft 37 — 40. 4 Potp. a. Lindadi Chamounix. Wien, Diabelli u. C. à 1 Fl. 15 Kr.

— Entorpe f. Pfte. No. 414—416. 3 Potp. a. Naturdomestor. Ebend. à 1 Fl., compl. 2 Fl. 45 Kr.

— Productionen f. Flöte m. Pfte, No. 49—52. 3 Potp. a. Linde di Chamounix. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

— Mon Pianier. Ouvrage period. p. Czakan. No. 29. La Stranier a. No. 30. Brissaria. Ebend. à 45 Kr.

— Musikal. Jugendträume. Kleine Potp. f. Pfte. Op. 162. 25ste Heft a. d. Zauberschleier. Ebend. 45 Kr. Violinstimme dazu 15 Kr.

— Wiener Lieblingsstücke f. Pfte zu 2 u. 4 Händen. No. 33. Romanze a. Caval. a. Linda di Chamounix. Ebend. 1 Fl.

— Philomele. Eine Sammel. d. beliebt. Gesänge m. Pfte. No. 386—390. 398—420. 422—428. Ebend. à 15—45 Kr.

Dohler, Th., 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. II. Mainz, Schott. 2 Fl.

Donizetti, Linda di Chamounix f. 1 Singst. zum Gebrauche beim Unterricht ausgez. v. A. Diabelli. Wien, Diabelli u. Comp. 7 Fl.

— La fille du regiment. No. 9. Couplets: Rasch voran m. Pfte. Mainz, Schott. 15 Sgr.

— Ouvert. a. La fille du regiment p. Pfte av. Vlon. Ebend. 1 Fl.

Doppler, J., Quadrille franç. p. le Pfte. Op. 66. Wien, Diabelli et Comp. 30 Kr.

Esser, H., Des Sängers Fluch. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Mainz, Schott. 1 Fl.

Fahrbach, J., Die ersten 30 Lectionen f. d. Flöte. 15te Werk. Wien, Diabelli u. Comp. 3 Fl.

Fuchs, F. C., Concertino p. le Cor-rem. av. Pfte. Op. 17. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 1 Fl. 21 Kr.

Gems, M., Transcriptions p. le Violin et Piano. Op. 36. No. 4. Le postil Sauvyard de Prume. No. 5. Adelaide de Beethoven. No. 6. Pensée d'amour de Henselt. Berlin, Schlesinger. à 17½ Sgr.

Heser, W., 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 20. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 1 Fl. 48 Kr.

Halevy, F., La Reine de Chypre. Die Königin v. Cypern. Oper, arr. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 4 Thlr. 22½ Sgr.

Haydn, J., Gesammte am Ostersonntag f. 4 Singst., 2 V., 2 Oboen, 2 Horner, Contrab. u. Orgel. Lief. No. 56. Wien, Diabelli u. C. 50 Kr.

Heller, St., La Chasse. Die Jagd p. Pfte a 4 mains arr. Ebend. 20 Sgr.

Herz, H., Fant. et Var. brill. sur Fatorita p. le Piano. Op. 133. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Potpourri sur de l'Opera: Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Hetsch, L., 3 kleine ist. Messen, Op. 14, No. 3, f. Sopr., Ten. u. Bass (Solo u. Chor) m. Orgel. Stuttgart, Allgem. Musikbund. 1 Fl. 30 Kr.

Hentze, Fr., Variat. sur Mose, Op. 25, arr. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Jäger, Fr., Die Tiroler Lieder f. 4 Pfte. Op. 12. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 36 Kr.

— Violoncello-Galopp f. d. Pfte. Op. 13. Ebend. 18 Kr.

Kücken, Fr., 4 Gesänge f. vierstimmigen Männerchor. Op. 36. Heft III. 25 Sgr. Heft IV. 1 Thlr. 15 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Kullak, Th., Gr. Valse brill. p. le Piano. Op. 3. Ebend. 15 Sgr.

Lemoine, H., Pet. Recreations-mus. p. le Piano p. les pet. mains. No. 7. 8. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Liest, F., Fant. sur Robert le Diable à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 10 Sgr.

Lowe, C., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 80. Ebend. 22½ Sgr.

— Heilig, heimlich! Gedicht f. Sopr. u. Tenor m. Pfte. Op. 91. Dresden, Paul. 20 Ngr.

M., H., Henriettes-Walzer f. d. Pfte. Op. 13. München, Falter und Sohn. 54 Kr.

Marpurg, F. W., Abhandl. v. der Fuge, neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen u. Beispielen vermehrt von S. Sechter. 2 Theile. Wien, Diabelli u. Comp. 22 Fl.

Marschner, H., 3 Gedichte f. 1 tiefe Stimme m. Pfte. Op. 123. No. 1. 17 Ngr. No. 2. 7½ Ngr. No. 3. 17½ Ngr. Dresden, Paul.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Capriccio, Op. 5, arr. à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Meyerbeer, G., Sicilienne f. 1 Singst. m. Pfte. Franz. 27 Kr., deutsch 27 Kr. Mainz, Schott.

Musiksammlung, klass., Präl. d., Fugen u. s. w. No. 5. Fuge v. Bach. 12½ Sgr. No. 8. Var. u. Arie v. Händel. 7½ Sgr. No. 14. Fant. v. Mozart. 12½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

Neukirchner, W. W., Etudes ou Caprices f. Fagott als Nachtrag zur Schule. Op. 3. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 42 Kr.

Nouveautés du jour. Cah. 19. Fant. en forme d'un grand Etude p. le Pfte p. Hermann. Wien, Diabelli et Comp. 1 Fl. 30 Kr.

— Cah. 20. Rond. varié p. le Pfte p. Hermann. Ebd. 1 Fl. 20 Kr.

Osborne, G. A., Gr. Fant. s. les plus jolis thèmes de Bellini p. le Pfte. Op. 48. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

P., E. B. v., Erinnerungen an Schlesisch. Walzer f. Pfte. Op. 4. München, Falter u. Sohn. 54 Kr.

— Gebirgsklänge. Ländler f. d. Pfte. Op. 5. Ebend. 36 Kr.

Pacini, Aria nell' Opera Nachè: I tanti frequenti palpiti con Pfte. Nouv. Barc. No. 10. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Potpourris f. d. Pfte. No. 32. La fille du régiment. Ebend. 17½ Sgr.

Proch, H., Aufruf f. 1 Singst. m. Waldhorn u. Pfte. Op. 99. 45 Kr., m. Pfte allein. 30 Kr. Wien, Diabelli u. Comp.

— Das Grab und die Rose. La tombe et la Rose. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 100. Ebend. 30 Kr.

Reisiger, C. G., Auswahl bel. Lieder u. Gesänge m. leichter Guitarrebegleitung. No. 4. Die Brücke. No. 5. Mitters. Standchen. No. 6. Ach wusstens die Blumen! Dresden, Paul. à 3 Sgr.

Rosellen, H., L'adrienne p. le Pfte. Op. 46. No. 2. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Rosini, Prod. Gesangsleve. Heft 5—6. Wien, Diabelli u. C. à 30 Kr.

— La Passegiata. Cant. av. Pfte. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Rubinstein's Portrait. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.

Sammlung von Ouvert. f. Piano. No. 35. Iphigenia in Aulis. No. 36. Joseph. No. 37. Die Täuschung. No. 38. Medea. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 2½ Sgr.

— Dieselben zu 4 Händen. Ebend. à 5 Sgr.

— der Nationallieder aller Völker. No. 24. La Parisienne. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Schaffer, A., Heitere Lieder f. vierst. Männergesang. Op. 8. 2 Hefte. Ebend. 1 Thlr.

Sour, Sammlung klass. geistl. Gesänge f. 4 Stellmmen m. Pfte. No. 17 v. Lotti. No. 23 v. Bach. No. 27. 28 v. Neumann. No. 29. 30 v. Leo. Ebend. à 5—10 Sgr.

Stunz, H. H., Die Burgfrau. Festgesang f. Männerchor m. 3 Hörner, 1 Baryposaune u. Ophykleide. Part. u. Stimmen. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 30 Kr.

— Chorgesang f. Männerchor m. Militärmusik. Partitur u. Stimmen. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Deutscher Bardengesang. Festgedicht f. Männerchor m. 3 Tromp., 4 Hörner, Posaune, Ophykleide u. Bombardon. Part. u. Stimmen. Ebend. 2 Fl. 33 Kr.

Tarantelle napolitaine con Pfte. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Tedesci, G., Rondino giocoso p. le Pfte. Op. 50. Mainz, Schott. 54 Kr.

Thalberg, S., Romance sans paroles p. le Pfte. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— Grand Caprice p. le Pfte sur des motifs de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy. Op. 65. Leipzig, Breitkopf et Hartel. 1 Thlr.

Tiphaeus, O., Wiederhall der Liebe. Gedicht f. Sopr. u. Pfte. Op. 70. Dresden, Paul. 12½ Ngr.

Trebs, H., O hätt' ich dich nimma gesehn. Bairr. Volkslied f. 1 St. mit Pfte od. Guit. Berlin, Schlesinger. 5 Ngr.

Wanczura, J., Leichte Variat. über: Das Herzensband f. Pfte. Op. 31. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

— Leichte Var. über den Donauliedler-Walzer f. Pfte. Op. 33. Ebendaselbst. 30 Kr.

Wanczura, J., Leichte Var. über: Das Alarmliedchen a. d. Zauberschleier f. Pfte. Op. 34. Wien, Diabelli u. Comp. 30 Kr.

Wartel, Th., Sauv. français. Caprice p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

Wolff, E., 2e gr. Fant. s. la Favorite p. le Pfte. Op. 73. Berlin, Schlesinger. 25 Ngr.

— 2 nouv. Duos p. le Pfte à 4 mains. Op. 72. Sur la Favorite, Op. 74. Sur la Reine de Chypre. Ebend. à 1 Thlr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Friedrich Kistner** in Leipzig sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Thalberg

Grandes Valses brillantes pour Piano.
Op. 47. 25 Ngr.

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin ist so eben erschienen:

Liechtenstein, H., Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Nebst einer Nachricht über das Fest am funfzigsten Jahrestage ihrer Stiftung. Kl. 4. Preis ⅓ Thlr.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschien so eben:

Kullak, Th., Grande Fantaisie pour Piano sur des motifs de l'Opéra: „La fille du régiment" de Donizetti. Oeuv. 46. 1 Thlr.

Gung'l, Jos., Ton-Mährchen. Walzer. Op. 47. Für Pianoforte ⅓ Thlr. — Für Orchester 1 Thlr.

Mändel's Messias. Vollst. Klav.-Auszug mit deutschem und englischem Text, von Wilding. 2½ Thlr.

Haydn, Jos., Sinfonie in Partitur. No. 6. netto 1⅓ Thlr.

NEUE MUSIKALIEN
im Verlage
von **Hans Georg Nägeli** in **Zürich.**
(Durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.)

	Thlr. Ngr.
Bibliothek des Männer-Chorgesanges. H. 4, enth. 50 Gesänge von *A. und A. Gernbach, Kirnus, Dr. H. Marschner, Dr. H. G. Nägeli, Reisiger, Dr. Fr. Schneider u. A.* Partitur	1 4
— Stimmen welche in beliebiger, ungleicher, Anzahl zu haben sind:	jede — 6
Classische Chorgesänge. H. 2, enth. 45 Gesänge von *C. P. E. Bach, Handel, Hamdlau, Kienlen, Stolzel u. A.* Stimmen	jede — 4
Der Liedersaal. H. 4, enth. 72 Lieder von *Hanser, Dr. H. G. und Herm. Nägeli, Reichardt, Schulz, Zeller u. A.* Partitur	— 8
— H. 4. Stimmen	jede — 4
Nägeli, Dr. H. G., Der schweiz. Männergesang. H. 6. Part. (mit dem Portrait des Verfassers) und H. 1 neue Auflage	jeden — 12
— H. 6. Stimmen	jede — 4
— Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder für d. Jugend. H. 1. Discant und Alt	— 1½
(Diese Liedersammlung ist sowohl im Discant- als im Violinschlüssel zu haben.)	
— 30 einstimmige Singstücke. (Beilage 4 zur Gesangbildungslehre.) Neue Auflage	— 1
Nägeli, Dr. H. G., 45 zweist. Singstücke. (Beil. 4 zum Anfang aus der Gesangbildungslehre.) Disc. u. Alt.	— 1
— 48 Rundgesänge f. 4. Männerchor. Solostimmen der 56 Lieder und Rundgesänge. Neue Auflage	— 12
Portrait des **Dr. H. G. Nägeli** (lithogr.)	— 10

Nächstens erscheint:

Aurora. Auserlesene vorzügliche Gesänge und Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Heft 1.

Bach, J. S., Messe in H moll. Part. Zweite Abtheilung.

— Sonaten für das Pianoforte und ein begleitendes Instrument (Violine oder Flöte). Zweite Sammlung.

Bildungsgesänge für die Bruststimme. Heft 2.

Nägeli, Chorlieder für Bürche und Schule. Heft 7.

— Neue Sammlung zweistimmiger Chorlieder. Heft 2.

In meinem Verlage erschien so eben:

Löwe, C., Heilig, heimlich! Duett für Sopran und Tenor mit Piano. Op. 91. 20 Ngr.

Marschner, H., 3 Gedichte v. W. Müller, für eine tiefe Stimme und Piano. Op. 125. No. 1. Verloren! 12½ Ngr.

- 2. Hinaus in die Welt! 15 Ngr.
- 3. Der Sommer. 17½ Ngr.

Reinsiger, C. G., Auswahl beliebter Lieder mit leichter Begleitung der Guitarre. No. 4. Die Brücke. „Wenn du wärst mein eigen." No. 5. Mitternacht-Stunden. No. 6. „Ach wissten die Blumen." Das Wörtchen Du! à 5 Ngr.

Tiehsen, O., Wiederhall der Liebe. Gedicht von Geibel für Sopran oder Tenor und Piano. Op. 20. 12½ Ngr.
Dresden, im Mai 1845. **Wilhelm Paul.**

Die Opern-Bibliothek,

von mir seit 1839 herausgegeben in geschriebenen Arrangements für Streich- und Harmoniemusik, beginnt mit Monat Mai d. J. ihren fünften Jahrgang, und ich erlaube mir, zur fortgesetzten Theilnahme an derselben ergebenst einzuladen. Denjenigen, die noch als Abonnenten einzutreten wünschen, diene zur Nachricht, dass ich monatlich zwei Pieces und zwar eine derselben für Streichmusik 9- bis 10stimmig und eine für Harmonie 8- bis 10stimmig auszuführen, bestehend aus Ouverturen, Arien, Chören, Finale's, Ballet's, Potpourri's, Märschen u. s. w. versende und zwar so, dass jeder Abonnent in einem Jahre (auf welche Zeit das Abonnement gestellt ist) 24 der neuesten Pieces zum Abschreiben für den Preis von 6 Thlr. Leipzig'scher Währung, empfängt. Vierteljährlich erwarte ich einige Tänze als unentgeltliche Beilage. Entferntere können correcte Abschriften eigenthümlich à Piece 1 Thlr. durch die hiesigen Musikalienhandlungen oder direct von mir beziehen. Die früheren Jahrgänge meiner Opern-Bibliothek sind noch nachträglich zu bekommen, und ich erbitte mich, zu diesem Behufe ein Verzeichniss auf Verlangen zu übersenden. Anmeldungen erbitte ich mir portofrei.

Leipzig, im Mai 1845.

Gustav Kunze, Mitglied des Stadtmusikchors.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Mai. № 21. 1843.

Inhalt: Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen. — *Recension.* — *Nachrichten:* Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen.

Eine Replik, aus Veranlassung der Briefe des Herrn *Fétis* über seine Reise durch Italien.

Von R. G. Kiesewetter.

Es scheint besonders den geistreichsten Personen eigen zu sein, dass sie gern mit Entdeckungen glänzen möchten; dass sie sich leicht überreden, dergleichen gemacht zu haben; dass solche sich dann in ihrer Idee fixiren, und dass sie, von da an, Alles, was ihnen vorkommt, auf diese eine zu beziehen, allzu geneigt sind.

Herr *Fétis* war der Erste, der in dem bekannten (seinem Diction. biogr. des music. vorgesetzten) Resumé philosophique de l'histoire de la musique von drei verschiedenen im frühen Mittelalter aufgekommenen musikalischen Notationen gesprochen, nämlich von einer lombardischen, einer sächsischen und einer celtischen Notation. Nach seiner Behauptung sollte die lombardische durch die Longobarden nach Italien gebracht worden sein, zu einer Zeit, da man in Rom noch mit Buchstaben des lateinischen Alphabets notirt habe, wo man jener lombardischen noch die Aufnahme verweigerte, etwas später jedoch jene Notation angenommen habe, welche er die sächsische genannt haben will.

Was zuvörderst die vorgebliche lombardische Notation betrifft, so habe ich meine Ansicht über eine so bizarre Behauptung zum Theil schon an einem andern Orte gelegentlich ausgesprochen *): „Als die Longobarden (so meinte ich), denen sich einige andere eben so barbarische Stämme anschlossen, im Jahr 568 in Italien eindrangen, und sich besonders in Oberitalien festsetzten, waren sie grösstentheils noch Heiden, wenige durch orientalische (griechische) Geistliche bekehrt, der arianischen Irrlehre zugethan. Ihr dritter König in der Reihe, Autharis, war der erste, der ein Christ wurde, freilich ein Arianer (586). Für Civilisation empfänglicher, als die meisten damals wandernden Völkerstämme, erhielten die Longobarden deren erste Strahlen doch erst in ihrem neuen Wohnsitze, nachdem sie sich mit den Besiegten vermengt, und von diesen Sprache und Schrift angenommen hatten, wozu jedenfalls mehr als eine Generation erforderlich angenommen werden muss. Den Oberhäuptern der Kirche waren sie immer ein Gräuel, schon als Arianer; mehr noch wegen der Gewaltthätigkeiten und Räubereien, denen das Kirchengut unaufhörlich von ihnen ausgesetzt war. Die Bemühungen, sie zum Glauben der römischen Kirche zu bekehren, und auf diesem Wege ihren Räubereien ein Ziel zu setzen, waren von sehr zweifelhaftem, immer nicht ausdauerndem Erfolge: auf einen katholischen König folgten meist wieder Arianer, und jener verfuhr mit der Kirche nicht glimpflicher, als diese. Mit geringen Stillständen dauerte dieser Zustand, bis auf dringendes Bitten des Papstes Carl der Grosse interveinirte, und dem Reiche der Longobarden (776) ein Ende machte. — Und von den Longobarden (sagte ich) sollte die lateinische Kirche jene Notation angenommen haben, die, so weit die Nachrichten zurückreichen, unter dem Namen der Nota romana bekannt war?! Fürwahr, es spricht kein denkbarer Grund der Wahrscheinlichkeit für eine solche Behauptung. — Man mag lombardische Neumen vorweisen: es gab bekanntlich auch eine lombardische Schrift; aber das lateinische Alphabet hatten die Longobarden darum nicht erfunden." — — In der That ist die vermeintliche lombardische Notation nichts Anderes, als die dort und anderwärts allgemein eingeführte (freilich unter zahllosen Varietäten gangbare) liturgische Neumenschrift, nur kräftiger im Strich, und nach Art einer Fracturschrift an den Enden der Zeichen verziert: auch gehören glaublich die meisten der noch irgend vorfindlichen Buch- und Notenschriften dieses Characters Zeiten an, welche das Lombardenreich nicht mehr sahen, und longobardisch heisst endlich überall nichts mehr als: oberitalisch *). Sehr begreiflich übrigens, dass dieser (oder ein ähnlicher Schriftcharacter) in der Folge die kritzlichen früheren Miniatur-Neumen verdrängte, als die zum liturgischen Gebrauch gewidmeten Bücher in grösserem Format, und selbst zum Auflegen auf den Pult eingerichtet wurden. Gewiss ist es endlich, dass, wo Bibliothekare und Literatoren von lombardischer Schrift sprechen, sie darunter nicht mehr noch weniger verstehen, als jenen Schriftcharacter, welcher vorzüglich erkennbar in alten Manuscripten Oberitaliens gefunden wird.

*) Ueber die Musik der neueren Griechen u. s. w. Leipzig, 1838. S. 8.

*) Die älteste Neumenschrift lombardischen Characters, welche der emsige Forscher Abt Gerbert beibringen konnte, ist aus einem Cod. Casanatensi Saec. IX. & seq. T. II. Tab. XIII, wie natürlich, noch ohne Linien. Ein späteres Beispiel, ebenfalls ohne Linien, T. II. Tab. XVII gehört in das XIV. Jahrhundert.

So sprechen die Bibliothekare allerdings auch von einer „angelsächsischen," oder, wie sie solche am Gewöhnlichsten nennen, von einer „schottischen Schrift *)." Es sind dies Handschriften der Mönche des Benedictinerordens, welche einst, besonders zur Regelung neugestifteter Klöster dieses Ordens, in nicht geringer Zahl aus England und Schottland auf den Continent herüber kamen, und noch lange Zeit hindurch, als unsere Klöster sich eben nicht mehr von dort her ergänzten, wurden die Benedictiner gewöhnlich Schotten oder Hyberner genannt. Es bedarf für jeden nicht von einer Chimäre Befangenen hoffentlich kaum der Erinnerung, dass die Benennung „schottische (oder angelsächsische) Schrift" bei den Bibliothekaren sich so wenig auf eine von jenen britannischen Benedictinern erfundene Tonschrift, als auf ein von ihnen erfundenes Alphabet beziehen kann.

Somit glaube ich indess den Schlüssel zu Herrn Fétis vermeinter lombardischer und sächsischer Notation schon vorläufig gefunden zu haben; in gewissem Sinne gab es wirklich dergleichen; sein Irrthum geht nur aus einer, in vorgefasster Meinung gegründeten falschen Auslegung der bei den Bibliothekaren gefundenen Benennungen der Schriftcharactere hervor, und zeugt jedenfalls von jener ungeheuren Belesenheit, die wir schon lange an ihm bewunderten.

Die von Herrn Fétis genannte celtische Notation war (was er auch nicht behauptet) nicht in die Liturgie übergegangen. Dass diese celtische oder „cambrobritische" Notation (Risum teneatis) keine andere ist, als — unsere veraltete deutsche (Buchstaben-) Tabulatur, welche bei uns, glaublich im 15. Jahrhundert, in der damals eben entstandenen Zunft der Stadtpfeifer oder Thurner, oder gewiss nur wenig früher unter den deutschen Organisten, aufgekommen war — diese Entdeckung zu machen, war von den früheren Literatoren mir übrig gelassen worden **). Das Manuscript, aus welchem zuerst Burney in seiner allg. G. d. M. Facsimile mit seiner Erklärung mitgetheilt, ist — wie die aufgetragene bibliothekarische Notiz besagt — unter der Regierung König Carl I. (1649—1685) geschrieben, das ist, umgeschrieben worden, glaublich gleich in diejenige Notation, welche damals unter den Minstrels in Wales eben im Gang war; denn die Meinung einiger englischen Alterthümler, welche diese, selbst mit den Mensuralzeichen (wie schon früher auch in Deutschland) ziemlich vervollständigte Notation bis in das 11. Jahrhundert zurückgesetzt haben wollten, können wir in Deutschland jetzt nur noch belächeln.

Unter der Tonschrift, deren der grosse Reformator der Liturgie S. Gregor I. mit dem Beinamen der Grosse sich bedient haben sollte, hat man sich gewöhnlich, auf den Grund der Tradition, und gestützt auf die am Allgemeinsten angenommene Meinung, eine Tonschrift mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets vorgestellt, nämlich jenen sieben Buchstaben, deren Einführung zur Benennung der Töne in dem System der Octave diesem heil. Papste (und wie es glaublich ist, mit Recht) zugeschrieben wird. Ueberall hatte aber der Beweis gemangelt, dass diese Buchstaben jemals auch als Tonschrift in den liturgischen Büchern gedient haben; weder hatte irgend woher ein mit Buchstaben notirter Codex vorgewiesen, noch hatte auch nur ein (alter) Schriftsteller angezeigt werden können, der es bezeugt hätte, dass S. Gregor mit Buchstaben notirt habe. Dahingegen hatten uns die ältesten Ueberbleibsel liturgischer Tonschrift der lateinischen Kirche, welche bis auf die neueste Zeit gefunden worden, jene auf den ersten Blick sonderbar scheinende Schrift gezeigt, mit auf- und absteigenden Puncten, Häkchen und Schnörkeln, welche insbesondere Neumen genannt werden, und die, mit unzähligen Varietäten, nach Zeit und Ort, jetzt nur noch als Reliquien anzutreffen sind; ihre Zeichen haben mit einer Buchstabenschrift nichts gemein, sie zeigen auch keinen bestimmten Ton, sondern das Steigen oder Fallen der Stimme durch ihre höhere oder tiefere Stellung an.

Bis auf die neuere Zeit war aber wirklich keine ältere Neumenschrift als aus dem 18. Jahrhundert beigebracht worden, und so konnte der ziemlich verbreiteten Meinung, es möge S. Gregor sich etwa doch der Buchstaben zur Notirung seiner Gesänge bedient haben, wenigstens kein factischer Gegenbeweis entgegengestellt werden *).

Einer flüchtigen Anzeige des Fürstabtes *Gerbert* zufolge (in der Beschreibung seiner Reise, unter dem Titel „Iter" bekannt) sollte sich aber eine authentische Abschrift des von S. Gregor selbst notirten Antiphonars auf der Bibliothek des uralten Stiftes S. Gallen befinden. Auf eine dieserhalb eingeleitete Nachfrage im Jahre 1827 war unsere Gesellschaft der Musikfreunde in Wien so glücklich, durch die besondere Gefälligkeit des hochachtbaren Bibliothekars ein Facsimile von den ersten Seiten jenes Antiphonars zu erhalten, mit verschiedenen dankenswerthen Erläuterungen, und mit Auszügen der betreffenden Stellen der Geschichtschreiber von S. Gallen. Aus den letzteren geht mit der grössten historischen Sicherheit hervor, wie einer der von Papst Hadrian I. an Kaiser Carl den Grossen gesendeten Sänger, auf der

*) v. Arx Zusätze zur Gesch. des Cantons S. Gallen, B. I. S. 19. Geschichte der Biblioth. von S. Gallen, von Weidmann. S. Gallen, 1841.

**) M. s. m. Abhandl.: Ueber die Lebensperiode Franco's u. s. w. in Beziehung auf Herrn Fétis Revue philos. de l'hist. de la mus. in der Leipz. Allg. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1838, No. 24 und 25. S. 400 u. ff.

*) Der emsige Forscher Fürstabt Gerbert vermochte von lateinischer neumirter Schrift auch keine ältere Probe, als aus dem 8. Jahrhundert als Beilage zu seinem grossen Werke de Cantu et musica sacra beizubringen, aber eben so wenig ein Beispiel (früherer oder späterer) Notation mit Buchstaben. Die von ihm vorgewiesenen (wie es scheint, älteren) Proben aus griechischen Büchern sind aber eben so wenig mit den Buchstaben der alten griechischen Tonschrift, sondern mit ganz besonderen Zeichen über den Uncial-Buchstaben des Textes notirt; Zeichen, welche wieder mit den Neumen der lateinischen Kirche nichts gemein haben, und deren Bedeutung vorlängst völlig verloren gegangen ist. Dergleichen will Burney schon in dem Codex Ephrem auf der königl. Bibliothek zu Paris aus dem 5. Jahrhundert gefunden haben. Man darf darum als gewiss annehmen, dass eine Tonschrift mit Buchstaben (des griechischen Alphabets) auch unter der Geistlichkeit der orientalischen Kirchen niemals Eingang gefunden, oder schon sehr früh aufgegeben worden war. Man vergl. m. Abhandlung: Ueber die Musik der neueren Griechen u. s. w. Leipzig, 1838.

Dahinreise erkrankt, von den Mönchen des Stiftes gastfreundlich aufgenommen und gepflegt, mit eingeholter Bewilligung des Kaisers gleich daselbst seinen Unterricht eröffnete, und dann, bei seiner Rückkehr nach Rom, dem ihm werth gewordenen Stifte sein eigenes dahin mitgebrachtes Exemplar, eine getreue Abschrift und Nachbildung von dem Antiphonar S. Gregors, in einer kostbaren Theka eingeschlossen, hinterlassen hatte, wo dasselbe sodann ad aras SS. Apostolorum Petri et Pauli niedergelegt wurde, so wie das Original S. Gregors in Rom an einer Kette vor dem Altar S. Peters aufbewahrt lag.

Eine von mir, zunächst zum Beweis der Aechtheit des zu S. Gallen bewahrten Codex, verfasste ausführliche Abhandlung, welche jedoch zugleich die bisher gangbaren Meinungen über S. Gregors Tonschrift in allen Beziehungen geschichtlich beleuchtete, hatte ich gleich damals dem in unser Museum hinterlegten Facsimile beigelegt, davon ich wenig später einen Auszug, wie ich solchen für ein ausgebreiteteres Publikum für interessant genug erachtete, in der Leipz. Allgem. Musik. Zeitung im Jahrgang 1828 (No. 25, 26 und 27) veröffentlichte. Ich glaubte dort durch gute Gründe, so wie schon durch das jetzt aufgeklärte Document selbst, erwiesen zu haben, dass S. Gregor nicht mit Buchstaben, sondern mit den sogenannten Neumen notirt hatte, und dass die Neumenschrift wirklich jene Nota romana gewesen sei, deren seine Biographen und so viele andere Schriftsteller gedacht haben.

Es ist mir nicht bekannt geworden, dass diesem meinem Aufsatze von irgend einer Seite die Ehre einer Widerlegung widerfahren wäre, und derselbe schien keine andere Folge gehabt zu haben, als dass einige Literaten dem (in der letzteren Zeit, wie es schien, fast wieder verlassenen) von mir bei jener Gelegenheit neuerdings angeregten Gegenstande von der Neumenschrift einige Aufmerksamkeit zugewendet haben. So hat ein Herr *E. de Coussemacre* in einem prachtvoll ausgestatteten Buche (Memoire sur Hucbald, Paris, 1841) eine Reihe von Proben von Neumenschriften im Facsimile angehängt, ohne zwar um deren Erklärung sich insbesondere zu bemühen *).

Jetzt aber tritt meiner oben angeführten Ansicht nicht allein, sondern schon der Behauptung der Aechtheit jenes S. Gallischen Codex, als einer Copie des wirklichen Antiphonars S. Gregors — Herr Fétis entgegen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

A. Adam: Die eiserne Hand, oder: Eine heimliche Heirath; komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen der Herren *Scribe* und *Leuven* von *H. Börnstein*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 10 Fl. 48 Kr.

Was Referent im Eingange der Anzeige der Auber'schen Oper: Der Herzog von Olonne über Darstellung und Beurtheilung einer französischen komischen Oper zu sagen sich veranlasst fand (man s. No. 13 u. 14 d. Z.), das gilt im Allgemeinen auch von dem vorliegenden Werke des beliebten Componisten. Der Uebersetzer der „eisernen Hand" scheint viel Sympathie mit unserm Ideengange gehabt zu haben, denn er schickt seiner deutschen Bearbeitung des Librette eine gebarnischte Apostrophe voraus, worin er namentlich das Spiel der Sänger als unerlässlich bezeichnet, dann vor dem „oft zweck- und sinnlosen Streichen" warnt, und endlich genaue Proben für das Werk in Anspruch nimmt. Wenn der Herr Bearbeiter übrigens die Handlung dieser Oper einfach nennt, so können wir ihm dies nicht unbedingt zugeben. Sie ist im Gegentheil sehr complicirt und verwickelt, wie man das auch in Paris gefunden hat. Die Skizze des Romans (oder der Geschichte, denn die Oper hat wirklich eine geschichtliche Basis), die wir dieser Besprechung einverleibten, wird dies bestätigen. Wird aber das Werk gut und namentlich präcis in einander greifend ausgeführt, so sind wir überzeugt, dass es einen eigenthümlichen Eindruck machen wird; denn ist die Musik auch nicht geeignet, so populär zu werden, wie die früheren Compositionen des talentvollen Adam (z. B. Postillon von Lonjumeau, Brauer von Preston), so kann man ihr doch Geist und Leben nicht absprechen; ja sie enthält einiges ganz Ausgezeichnetes.

Eine Ouverture hat diese Oper nicht, wie es denn überhaupt scheint, als wäre die Stärke Adam's nicht eben in dieser Kunstform. Nur wenige Tacte einer Einleitung, Allegro risoluto, A dur, $^4_4$, ungefähr das Motto aussprechend: „Dienet dem Herrn mit Furcht und Zittern!" und der Vorhang rauscht in die Höhe. Scene: Bergige Gegend zwischen Wolfenbüttel und Hildesheim. (Also endlich auch ein deutscher Stoff!) Ein Chor, A dur, Andante religioso, $^6_4$, beginnt, in welchem Landleute, vor der Statue der heiligen Veronica kniеend, Segen und Schutz erflehen. Anmuthig und natürlich, doch in gewählter Harmonie bewegt sich der Chor, bis nach einem lang ausgehaltenen Accorde der Männerstimmen eine lebhaftere Bewegung eintritt, und Egidius Bugislav und Job auf die Scene kommen; jener ist Arzt und Minister des Herzogs von Wolfenbüttel (der eben den Beinamen: „Die eiserne Hand" führt), Bruder Job hingegen ist Diener des Einsiedlers zu St. Veronica. — Egidius ist im Begriff, sich von Job zu dem Einsiedler führen zu lassen. Er fordert jetzt die Landleute auf, für die Genesung des gefährlich erkrankten Herzogs zu beten, ja er befiehlt es bei Todesstrafe. Sie verhehlen kaum ihre Freude über die Nachricht von der gefährlichen Krankheit des Verhassten, gehorchen aber dem Befehl, indem sie den unterbrochenen Chor wieder anstimmen. Kaum ist jedoch Egidius mit Job in die nahe Hütte des Einsiedlers getreten, so erheben sie sich, und wandeln, bei kühnem, raschem Harmoniewechsel, erst leise, dann stark und heftig, ihr Gebet in Fluch und Verwünschung gegen den gefürchteten, verhassten Tyrannen. Mit der Schilderung seiner Strenge und Grausamkeit erhitzt sich ihre Aufregung, bis eine einzelne Stimme sie zur Mas-

*) Auch Herr de Coussemacre nimmt eine lombardische und eine sächsische Notation an, wobei er sich (wie natürlich) auf Herrn Fétis beruft: Ipse dixit!

sigung und Vorsicht ermahnt. Nochmals wiederholen sie darauf in verlängertem Rhythmus einen Theil des früheren Chores, an dessen Schluss sich ein kurzer Doppelchor gestaltet, in welchem beide Abtheilungen abwechselnd den Gedanken des Gebetes und der Verwünschung aussprechen. Das Ritornell deutet, verhallend, die Entfernung der Landleute an, und lässt selbst noch eine Ahnung ihres gemischten Gefühles nachklingen.

Während Egidius noch bei dem Einsiedler in dessen Klause verweilt, tritt Job hervor, und verwünscht in einem langen Monolog seinen Dienst bei dem Eremiten und die damit verbundenen Entsagungen in Betreff seiner leiblichen Wohlfahrt. Indess kommt Egidius zurück, sehr verstimmt darüber, dass er den Eremiten nicht für seine Pläne gewinnen konnte, und versucht nun sein Heil bei Job. — Er theilt ihm mit, dass der Herzog schon lange die Absicht hege, den Eremiten zu vertreiben und seine Klause zu vernichten, allein er habe es bisher aus Furcht vor einer Fehde mit seinem Nachbar unterlassen. Da es sich aber jetzt darum handle, die beabsichtigte, heimliche Trauung eines jungen Mannes aus hoher Familie zu hintertreiben, so ersuche er ihn hiermit, Alle, die zum Klausner kommen sollten, zu beobachten, und, da er die Bezeichneten leicht aus ihrem vornehmen Wesen erkennen werde, in jedem Falle die Trauung zu verhindern, und ihm von Allem genaue Kunde zu geben. —

Nachdem Beide sich entfernt haben, erscheint Bertha, ein junges, hübsches Mädchen, Verlobte von Nathanael, dem Diener und Gehilfen des Hofmalers, Meisters Ulrich. In einem einfachen, hübsch geformten Liede (A dur, $^6_8$) beklagt sie die nahe Trennung von dem Geliebten, der, arm und verwaist, wie sie, sich entschlossen hat, in die Fremde zu gehen, um die Mittel zu erschwingen, seine Geliebte heimführen zu können. Das Liedchen ist, wie man wohl sagt, dem Weinen näher, als dem Lachen, und hat allerliebste kleine Züge. Ein hübsches Kind, mit einem, nur eben wohllautenden Stimmchen, wird unter zweckmässiger Anwendung des beliebten Schürzenspiels, ganz sicher Glück machen mit dem anspruchlosen Liedchen. —

Nathanael schleicht nun betrübt herbei, zum Abschied bereit. Aus dem traulichen Gekose der Beiden erfahren wir, dass die junge Gräfin Mathilde, Nichte des verstorbenen Herzogs, Bertha, ihrer Pathe, versprochen habe, ihr einmal einen Mann und eine Mitgift zu geben; das Alles sei aber jetzt vereitelt, indem die junge Gräfin von ihrem Oheim, dem jetzigen Herzoge, wie eine Gefangene im Schlosse bewacht werde, und man sogar befürchte, er werde sie zwingen, den Schleier zu nehmen.

Nun folgt die Abschiedsscene, die ein ungemein zartes, gut erfundenes, ziemlich ausführliches Duett bildet. Es beginnt mit einem sangbaren Andantino, E dur, $^4_4$, das aber bald nach einem animirten Uebergange sich in ein Allegro non troppo verwandelt, in welchem sich die Liebenden Muth einsprechen, und mit einander über die Dauer der nothwendigen Trennungszeit capituliren. Auf eine drollig-neckende Weise werden die erst bestimmten drei Jahre auf zwei, auf eines reducirt, und endlich kommen sie gar zu dem allerdings vernünftigsten Entschlusse, sich gar nicht zu trennen, sondern sich alsbald zu heirathen und mit einander Schmerz und Lust zu theilen. — Diese gemüthliche, scherzhafte Verhandlung wird nun vom Componisten mit grosser Gewandtheit und entschiedenem Talent in Tönen wiedergegeben, und die Freude über den heilsamen Entschluss spricht sich zuletzt in einem aufgeregten und lebensfrischen Satze aus, wobei der Ton der komischen Oper wie der drolligen Persönlichkeit immer festgehalten wird und wahrhaft erfreulich hervortritt. — Einmüthig und vergnügt ziehen sie nun zu Vater Anselm's Klause; des Weges dahin treffen sie Job, der sie ausforscht und die von Egidius ihm Bezeichneten in ihnen zu finden glaubt. Er bindert sie also, bei dem Klausner einzutreten, sagt, derselbe sei ausgegangen, und kehre vor Abend nicht zurück; den Nathanael aber schickt er fort, sich die zur Trauung nöthigen Documente zu verschaffen. Bertha bleibt allein zurück, um in der Kapelle zu beten. Unterdess ist es Nacht geworden, und Erich, der künftige Thronerbe, erscheint; mit seinem Auftritt beginnt das erste Finale. — Ein kurzes Ritornell deutet treffend auf Erich's Stimmung und Gefühl, das er, nach einem Recitativ, seine Situation bezeichnend, in einer, aus dem Motiv des Ritornells gebildeten Cavatine, Es dur, $^3_4$, ausspricht. Mathilde, die Geliebte ist sein Losungswort; er hofft, sie hier zu finden. — Es ist indess völlig Nacht geworden; das Orchester hat nach As dur moducirt, und nun tritt Bertha wieder hervor. Es folgt ein anmuthiges Duett, wobei natürlich nach theatralischer Licenz Beiner von dem Andern Notiz nimmt. Beide preisen die freundliche Nacht, und hoffen, Jedes in seinem Sinne, auf die Gewährung des liebsten Wunsches. Nach einem fürmlichen, milden Schluss in As dur bemerkt endlich Erich, dass er nicht allein sei. Er denkt aber nur an Mathilden, glaubt sie zu sehen, und rasch gibt er ihr den Ring, der seine ewige Treue ihr verbürgt. Bertha träumt nur von Nathanael, glaubt also auch von ihm den Ring zu empfangen und nimmt ihn freudig an; aber im nächsten Augenblicke schon ist Beiden der Irrthum klar. — Sie verständigen sich, so gut sie können. — Bei Fackelschein nahen Soldaten, von denen der Prinz für sich und Mathilden Unheil fürchtet. Bertha beschwört ihn noch eilig, das Geschehne zu verschweigen. Er denkt nur an die Rettung Mathildens und geht in heftiger Aufregung ab. —

Egidius mit Bewaffneten tritt auf. Nachdem Bertha auf seine barsche Anrede gestanden, dass es sich um eine Trauung handle, spricht er seinen Triumph aus, dass er sie noch hindern konnte. — Bertha wird, trotz ihres Sträubens, von den Soldaten ergriffen und fortgeführt. Zwar hört sie in der Ferne den Ruf des nahenden Freundes, aber er kommt zu spät. Unter einem tumultuarischen Chor führen die Soldaten sie fort. — Wie eine solche theatralische Gefangennehmung, ein solches Widerstreben gegen die Gewalt in Musik gesetzt wird, ist weltbekannt; auch die gegenwärtige Action erhebt sich nicht über das Niveau des Gewöhnlichen. Nachdem der Tumult verhallt ist, bezeichnet das Orchester die still und einsam gewordene Scene, und Nathanael naht fröhlich und unbefangen. Er ist erstaunt, Bertha

nicht hier zu finden, doch voll Muth und Hoffnung tröstet er sich bald, und spricht in einem muntern Ariettchen (Allegro moderato, $^6_8$) seine behagliche Stimmung aus. Er würde gern seinen Gesang noch fortsetzen, aber er fühlt sich durch seine heutige Rührigkeit ermüdet. Unter veränderlem Rhythmus und analoger Modulation gibt er dem Gefühl der Schlafrigkeit nach, indem er, halb träumend, noch an sein Glück und seine Liebe denkt; ein sehr ansprechender Zug ist es hierbei, dass der Componist das Motiv des Duettes zwischen Bertha und Nathanael durchklingen lässt, in welchem wir sie so glücklich sahen. Mit dem geliebten Namen auf den Lippen schlummert er endlich ein — und der Vorhang fällt.

Ein kurzes Vorspiel kündigt den zweiten Act an. — Kann man den musikalischen Gedanken desselben nicht eben ungewöhnlich nennen, so ist es doch die Tonart, denn der rasch vorüberrauschende Allegrosatz ist in Desdur geschrieben, und es knüpft sich daran, in derselben Tonart, sobald sich der Vorhang hebt (die Scene ist im herzoglichen Schlosse), Recitativ und Arie der Dorothea, Gemahlin des uns schon bekannten Egidius. Die Dame entwirft uns in dieser sehr elegant ausgeschmückten Arie ein nicht eben erfreuliches Bild ihrer Ehe, die sie an einen alten, strengen, ungeliebten Mann fesselt. Am Schlusse, wo sie sich selbst vor der Koketterie warnt, die sie so gern walten liess, wird die Ausschmückung der Arie sehr reich und schimmernd und gibt einer gewandten Sängerin erwünschte Gelegenheit, zu glänzen und mit der bewussten Koketterie zu — kokettiren. — Jetzt erscheint der Herr Gemahl, und berichtet, was in ihrer Abwesenheit (sie war sechs Wochen im Bade) vorgefallen: dass der Herzog, gefährlich krank, auf dem Lande lebe, und Prinz Erich am folgenden Tage das Mochgelübde ablegen werde. Sie ist erstaunt darüber, und sagt dem Gatten offen, dass ihre Unterhaltung mit dem Prinzen eine ganz andere Richtung genommen und sie Alles aufgeboten habe, den Prinzen seiner durch eine strenge Erziehung erzeugten Schwermuth zu entreissen. Sie setzt dem Herrn Gemahl das noch ziemlich weitläufig auseinander in zwei Couplets, die wir aber durchaus als trocken und unerfreulich bezeichnen müssen. Dazu kommt die häufige syncopirte, falsche Accentuation der Worte, die wohl bei den Prosodie-losen Franzosen passiren mag, unserm deutschen Genius aber entschieden widerstrebt. Endlich ist der Refrain: „Nein, das lieb' ich nicht!“ ganz ungebührlich ausgesponnen, und erinnert überdies in seiner Fassung an den Refrain des Lords im Fra Diavolo. Kurz, wir begreifen, dass der angesungene Gemahl weder am Stoff noch an der Form der Mittheilung Freude haben kann, und trotz des conservativen Herrn Börnstein's, der gegen das Streichen eifert, würden wir mindestens einem Couplet das Todesurtheil sprechen.

Egidius, erzürnt, erklärt ihr, dass sie seine schönsten Pläne vernichtet habe, und sieht sich gezwungen, sie zur Mitwisserin eines tiefen Geheimnisses zu machen. Des Herzogs Heinrich Streben ging nämlich dahin, den Prinzen Erich, Sohn seines verstorbenen Bruders Berthold, auf irgend eine Weise aus dem Wege zu schaffen, um seinem eigenen Sohne, der im kaiserlichen Heere dient, die Thronfolge und zugleich die Hand der Gräfin Mathilde, der Nichte Berthold's, zu sichern. Egidius hatte den Auftrag, den Prinzen für das Kloster zu erziehen, und ihn zu bewegen, das bindende Gelübde noch vor seiner Volljährigkeit abzulegen; wo nicht, so waren Beide dem Tode verfallen! — Es ist nun von dem Rendezvous Erich's mit dem jungen Mädchen die Rede. Der Herzog hat davon Kunde erhalten und will nun mindestens ihr Bild kennen. Dies soll Meister Ulrich malen, und es soll dem Herzoge nebst Bericht des Ministers überreicht werden. Nathanael tritt auf und erbietet sich selbst zu dem seinem abwesenden Meister aufgetragenen Dienste. — Erich wird von Egidius rauh und mit heftigen Vorwürfen empfangen. Er zittert für seine Geliebte, und hat Grund dazu, denn der Minister erklärt ihm, dass er und Mathilde dem Tode geweiht sind, wenn er nicht morgen das Gelübde ablegt. — Bertha tritt als Gefangene ein, und nun beginnt ein grosses Quintett, das eine sehr verwickelte Situation zu schildern hat. Erich ist sehr erfreut, dass die Gefangene nicht Mathilde, sondern Bertha ist, während Nathanael sich entrüstet zeigt über Bertha's vermeintliche Treulosigkeit. Erich sucht den Ministerarzt in seinem Argwohn zu bestärken, und stellt sich, zum Heil Mathildens, verliebt in Bertha. Egidius, getäuscht, besteht darauf, dass Bertha und Nathanael sogleich getraut werden. — Die Erste bittet inständig, dass Mathilde, ihre Pathe, bei der Trauung zugegen sein möge. Der Minister gewährt die Bitte und sendet nach der Gräfin.

Das Quintett, welches diese Situation zum Inhalte hat, ist vom Componisten mit einer gewissen Leichtigkeit und Gewandtheit erfunden, die dem Ganzen wohl ansteht. Eine Stelle hebt sich merklich hervor, wo Erich leidenschaftlich die Worte ausspricht: „Ich liebe sie!“ Doch geschieht die Wiederholung fast zu häufig, und wird nur dadurch erklärlich und entschuldigt, dass er wegen des Gegenstandes seiner Liebe missverstanden wird und diesen Irrthum gelten lässt. — Eine nähere Analyse gestattet die Pièce kaum; sie muss sich von der Bühne herab bewähren, und wird es, da sie wirklich gut und dramatisch geschrieben ist. Wird von Allen die Situation richtig aufgefasst, so muss das Musikstück von entschiedener Wirkung sein, und es wird ihm zum Vortheil gereichen, dass am Schluss, nach fast fortwährender, nothwendiger Vereinzelung der handelnden Personen, sich Alle in einem compacten Ensemble vereinigen.

Erich verabredet nun eine Zusammenkunft mit Bertha in der Orangerie. — Alle, ausser Erich, gehen ab. Dieser schreibt ein Billet an Mathilde, das Bertha ihr in der Kapelle überreichen soll. Leise tritt Egidius hinzu und entreisst ihm den Brief, der ihm in seiner Unbestimmtheit endlich selbst Verdacht gegen seine Gemahlin einflösst, auf welchen Irrthum Erich mit Freuden eingeht. — Job tritt ein. Er hatte versteckt in der Orangerie gelauscht und erstattet nun an Egidius seinen Bericht. — Er thut dies in zwei Couplets, die, mehr declamatorisch als melodiös gehalten, nicht übel, aber keineswegs bedeutend sind.

Um nur einen leidlichen Zusammenhang in die verwickelte Geschichte zu bringen, sei hier noch gesagt,

dass Bertha zur Trauung bereit eintritt, dass wir von einem kleinen Liebespfande vernehmen, das Erich mit dem guten Nathanael bringen lässt, als dieser abwesend war; dass Erich den richtigen Zeitpunct ersieht, unbeachtet in die Kapelle zu kommen, wo der Priester und Mathilde seiner harren. Er klärt nur noch eilig Bertha über den Zusammenhang der Sache auf, und versichert sie seines Dankes, sie allein lassend. Sie drückt in einer empfindungsvollen Cavatine, Andantino religioso, $^{6}_{8}$, Des dur, ihre Theilnahme an der in ihrer Nähe vorgehenden heiligen Handlung aus, und wünscht sich an die Stelle der Braut, natürlich zugleich mit ihrem geliebten Nathanael. Hier scheint uns übrigens die gewählte Tonart ungleich mehr an ihrem Platze, als bei der früher von uns characterisirten Koketterie. — Schade, dass der Hauptgedanke dieses lieblichen Gesanges einer schönen Romanze Herold's (in seiner mit Unrecht fast ganz vom Repertoir verschwundenen köstlichen Oper: Marie) angehört. Doch bleibt ihm noch Eigenthümliches genug, um zu interessiren und zu gefallen.

Der Minister erscheint, und erfährt von Bertha, natürlich in unbestimmter Bezeichnung, dass die Trauung vollzogen sei. — Wir erfahren noch von Egidius, dass der Herzog die Neuvermählten selbst sehen will, und nun beginnt das zweite Finale.

Die Handlung desselben ist ungefähr folgende. Der Chor begrüsst die Neuvermählten; dann tritt Nathanael ein, der von dem Vorgegangenen keine Ahnung hat, und sich gar nicht darein finden kann, dass er als verheirathet betrachtet wird, was selbst Bertha zu bestätigen scheint. Endlich muss er sich gar zu einem Kinde gratuliren lassen, das man in seiner Wohnung gesehen und recht hübsch gefunden haben will. Dem Herzog war unterdess die Nachricht hinterbracht worden: sein Neffe sei mit Nathanael's Verlobten getraut, ja es sei bereits ein kleiner Thronerbe vorhanden. — Es wird unter schauerlichen, mysteriösen Umgebungen eine mit Vorhängen geschlossene Sänfte über die Scene getragen, in welcher der Herzog sich befindet. Aber nur seine Hand wird sichtbar, und reicht dem Minister ein Papier, das ihm mit dem Tode bedroht, wenn er nicht vor Abend das Unwahre der dem Herzog gemeldeten Nachrichten beweisen könne. Ein Mittel bleibt ihm nur übrig, den besonders gefährlichen Incidenzpunct zu beseitigen. Er will dem Herzog sagen: „Es ist mein Kind, vor dem Ihr bebt!“ —

Die Musik zu diesem Finale ist, wie sein Inhalt, mannichfaltig und belebt. Der Begrüssungschor geht ziemlich rasch vorüber, und dringt auch nicht eben tief ein. Dann erscheint Nathanael in seiner bereits bezeichneten Verlegenheit, und ist in seiner sonderbaren Situation und seinem komischen Aerger drollig genug geschildert. Einige Male reisst ihm völlig die Geduld, und er erklärt im hohen Tone: es sei Alles Lug und Trug und er wisse von keinem Kinde! —

Da erschallen in ernsten Rhythmen dumpfe, düstere Accorde und die Sänfte mit dem gefürchteten Gebieter wird über die Bühne getragen. Alles wirft sich vor dieser Erscheinung auf die Knie, und der Chor singt mit gedämpfter Stimme und fast im Rhythmus eines Trauermarsches unter Anderm die Worte: „Ihm Verehrung zu weih'n, ist uns Pflicht, mehr noch Zwang!“ — Während die Musik noch in düsterer Weise fortgeht, erhält der Minister das oben bezeichnete, haarsträubende Billet, und liest es mit zitternder Stimme unter schauerlich fortlönender Musikbegleitung. — Nachdem er seinen heroischen Entschluss ausgesprochen, das dem Herzog so verhasste Kind für das seinige zu erklären, beginnt ein ungemein aufgeregtes Ensemblestück, das mit einem kräftigen Unisono in scharf einschneidenden Rhythmen dahertraust. — Die Singstimmen bewegen sich abwechselnd und selbständig in verschiedenen wirksamen Figuren und Accenten neben einander, bei oft entgegengesetzter wirksam contrastirender Begleitung des Orchesters, unaufhörlich in rascher Lebendigkeit, wodurch dann einige, harmonisch-kräftig markirte Stellen, gleichsam als Ruhepuncte, um so imposanter hervortreten. Ganz am Schlusse hebt sich noch eine ungemein wirksame Modulation hervor, die wir hier in nuce mittheilen:

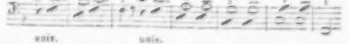

Solostimmen, Chor und Orchester in energischer Vereinigung müssen mit dieser Kraftstelle gewiss einen bedeutenden Eindruck bewirken. —

Der dritte Act beginnt nach einigen Einleitungstacten mit einem scherzhaften Duett zwischen Bertha und Nathanael, der durchaus wissen will, was es mit der ihm eingeredeten Trauung eigentlich für eine Bewandtniss habe. — Als Bertha bei ihrer frühern Behauptung bleibt, geht der Schalk endlich scheinbar darauf ein, und will nun successiv Gebrauch von seinen Rechten machen, die ihm Bertha jedoch nicht sogleich zugestehen will. Das gibt denn Stoff zu kleinen, gemüthlichen Neckereien und also auch zu einem leicht und anmuthig geformten Duett, wie wir von dem begabten Componisten schon einige besitzen, z. B. zwischen Madeleine und Chapelou im Postillon und zwischen Elfie und Robinson im Bruder von Preston. — Das Duett beginnt in seinen harmlosen Neckereien mit einem Andante marcato in A moll; die Bewegung muss indess dem Sinne und der Form nach ziemlich lebhaft genommen werden, weshalb wir glauben, dass die Bezeichnung vielleicht Allegro marcato heissen soll. Es endigt (in A dur) sehr heiter und lässt den nahen, vollständigen Friedensschluss der Betheiligten im Voraus ahnen. Nicht schwer auszuführen, nimmt es mehr eine gewisse Gefälligkeit der Zunge als grosse Stimmvergewandtheit in Anspruch. —

Prinz Erich kommt hinzu, und will endlich Nathanael die nöthigen Aufklärungen geben, wird aber in diesem löblichen Vorhaben gestört. — Der bald darauf erscheinende Egidius zeigt sich in lebensgefährlicher Verlegenheit, denn es gilt jetzt, sich durch die zu bekennende Mitschuld seiner Frau bei dem Gebieter zu rechtfertigen. Er will nun ein Geständniss solcher Art von ihr erlangen, wobei angenommen wird, dass der Herzog ungesehen dies Geständniss selbst vernehmen soll. — Der Herr Gemahl aber wird durch eine Beichte seiner

Frau zwar um einen Nebenbuhler bereichert, aber für seinen Zweck sind ihre Geständnisse durchaus nicht förderlich.

Die Beichte der Dame ist übrigens in drei Couplets enthalten, die überhaupt in dieser Oper, wie man sieht, nicht selten sind. Die hier in Rede stehenden sind recht artig, indem sie zugleich mit ihrem scherzhaften und neuen Refrain einen pikanten Vortrag möglich machen und in Anspruch nehmen. — In Prosa spricht sich darauf die ehrenwerthe Dame noch fest und mit lauter Stimme, also dem erhabenen Horcher hörbar, darüber aus, dass ihr Verhältniss zu dem Prinzen Erich, von Wache umgeben, auf seinem Todesgange erscheint. Auch den Minister erreicht die schwerliche Kunde, dass in fünf Minuten sein Schicksal sich erfüllen werde. — Nun sucht er in Todesangst von Erich und Nathanael noch rettende Geständnisse zu erpressen, aber vergebens! — Als er sieht, dass mit Bitten und Versprechungen bei dem biedern Nathanael nichts auszurichten ist, droht er ihm endlich mit dem Tode, und eben will der Prinz, in dem edlen Gefühl, diesen Unschuldigen zu retten, sein entscheidendes Geständniss thun, da — erschallt für die drei Bedrohten das Lebenswort: Tod! — Der Herzog, erfahren wir, der Gefürchtete, hat vollendet; seine letzten consequenten Worte waren: „Lasst sie Alle hangen!“ — Mit begeisterten Acclamationen begrüsst Alles den neuen geliebten Herrscher, dessen erste Regentenhandlung es ist, eine allgemeine Amnestie zu verkünden. Er verheisst den treuen Geliebten, Bertha und Nathanael, die ihn allerdings durch ihre Discretion sehr verpflichteten, Belohnung und Vereinigung, und unter wiederholtem Freudenrufe fällt der Vorhang. —

In musikalischem Sinne hat nun unser Componist die Handlung, mit Recht, sehr zusammengedrängt und rasch abgesponnen. Nur bei dem Puncte, wo Nathanael durch Versprechungen und Drohungen zum Geständniss gebracht werden soll, ergibt sich recht zweckmässig ein Ensemblesatz, bei welchem der Componist etwas verweilt, und der durch gute Erfindung und Gruppirung sich hervorhebt. — Die eigentliche Catastrophe, nämlich die entscheidende Todesbotschaft, ist besonders eigenthümlich und spannend behandelt. Sie wird nämlich nicht, wie man erwarten sollte, mit lautem, frohem Ruf verkündet und empfangen, sondern, wie die Erscheinung des Herzogs im zweiten Finale, leis und mysteriös. — Wir erfahren die Kunde seines Todes zuerst von Job, aber nur in Andeutungen, dann erst entschieden durch Bertha. — Job tritt mit einem Andante in G moll auf, und spricht nur flüsternd und räthselhaft von einem grossen Ereignisse, das nach dem Willen des Herzogs erst nach vier Wochen dem Lande bekannt werden solle. Bertha gibt, ebenfalls mit leiser Stimme, nähere Kunde, und bezeichnet die letzten Worte des Tyrannen. Nun geht zwar das Andante in ein Allegro über, aber der grosse Eindruck der gewichtigen Kunde äussert sich auch jetzt noch nur in leisen Ausrufungen, als fürchte man noch immer die Nähe des Verhassten; — bis endlich im hellen, heitern C dur die allgemeine Freude sich laut und jubelnd ausspricht, Liebe und Treue dem neuen Herrscher gelobend.

Nachdem noch in einer freundlichen Melodie der neue Regent ein Glück verheissendes Programm seiner künftigen Regierung gegeben und Gnade für die Schuldigen ausgesprochen hat, wiederholt der Chor seinen Jubelruf — und das Werk ist vollendet. —

Bot auch der Stoff dieser Oper nicht eben häufige und besonders günstige Veranlassung zu eigentlich musikalischen Illustrationen, so muss man doch dem Componisten das Zeugniss geben, dass er seine Aufgabe mit Gewandtheit und ansprechendem Talent gelöst habe. Die hervorstechenden Musikstücke dieses Werkes sind im Verlaufe dieser Besprechung hervorgehoben worden, und wir haben nur noch zu bemerken, dass der Clavierauszug als recht zweckmässig und practicabel bezeichnet werden muss. — Auch die deutsche Bearbeitung ist, einige Harten und Schwächen abgerechnet, recht lobenswerth ausgefallen. *Al.*

Nachrichten.

Karnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

Königreich Beider Sicilien.

Palermo (Teatro Carolino). Besondere Umstände, die hier öffentlich in der musikal. Zeitung anzugeben nicht geeignet sind, waren Ursache, dass die Hauptstadt Siciliens, wo eine eigens neu für's grosse Theater componirte Oper zu den grössten Seltenheiten gehört, in diesen wenigen Monaten sogar vier aufzuweisen hat. Ueber die zwei neuen Herbstopern der Herren Raimondi und Fodale wurde bereits im verwichenen Herbstberichte gesprochen. Bevor vom Karneval die Rede ist, verdienen hier noch zwei Sachen Erwähnung. Erstens, hiess es in jenem Berichte, die ganz zu Ende gegebene neue Oper *Francesca Donato* habe eine laue Aufnahme gefunden (NB. auch mit Angabe handgreiflicher Ursachen). Bald darauf haben öffentliche Blätter in Italien das Gegentheil berichtet; Ihr Correspondent kann Sie aber noch jetzt im März versichern, dass jene laue Aufnahme ihre ganze Richtigkeit hat. Zweitens lässt sich die Pariser Revue musicale No. 3, vom 15. Januar d. J. aus „Mailand“ schreiben: „Cinq opéras nouveaux seront donnés pendant cette saison au Grand-Théâtre, savoir: Mathilde de Monforte de Feodale; Francesco (soll Francesca heissen) Donato de Mercadante (!); Maria degli Albuzi (sic) de Mandanici, un opéra de Manzachi (?), et un ouvrage de Pacini.“ Dass zwei hiervon bereits im Herbste hier in Palermo gegeben wurden, ist nun längst bekannt; dass zwei davon, die von Mandanici und Pacini, im Karneval darauf ebenfalls hier in die Scene gingen, wird sogleich berichtet werden. Wohl hat auch Mercadante eine Francesca Donato vor mehreren Jahren

componirt, und auch hiervon sprach der vorige Bericht; die von Palermo war aber von Raimondi. Zum Erstaunen ist es, wie die Wiener Musikzeitung No. 20 vom 16. Februar d. J. das Gesagte der Revue deutsch wiedergeben konnte. Die *France Musicale*, No. 10, vom 4. März d. J. nimmt jene Nachricht der Revue weit passierlicher auf, indem sie berichtet, die Mailander Scala werde künftigen Frühling (!) fünf neue Opern: Matilde de Monforte u. s. w. geben. Heisst das nicht den Kopf verlieren und seine armen Leser zum Besten haben!

Was nun die Karnevalssaisone betrifft, so besteht das Merkwürdigste davon in Folgendem. Sie begann am 1. Januar mit Mercadante's Illustri Rivali, deren Musik mehr als wenig anzog, die Sänger aber (die Raineri-Marini, die Merli-Clerici — Beide Mailänderinnen — der russische Tenor Ivanoff und Bassist Marchelli, sämmtlich nicht von sehr hohem Kaliber) theilweis applaudirt wurden. Am 21. Januar gab man die neue Oper: *Maria degli Albizzi* von Herrn *Maudanici*, mit gutem Erfolge. Die Musik hat mehrere gute Stücke, wie man es von einem Schüler Raimondi's nur erwarten kann (s. übrigens d. Bl. v. J. 1841. No. 31). Maestro und Hauptsänger (Superchi anstatt Marchelli) wurden öfters hervorgerufen. Einen grossen Furore machte darauf *Pacini's* neue Oper *Maria d'Inghilterra* (Maria Tudor), der Maestro, in Bellini's Vaterstadt Catania geboren, wurde 35, sage fünfunddreissig Mal auf die Scene gerufen, und zu Ende der Oper von Maestri und Freunden unter Fackelschein nach Hause begleitet. Die Stücke, die am Meisten gefallen haben, waren: die Introduction, ein Duett zwischen dem Bassisten und Tenor (eine Caballette ganz neuer Art — Pacini ist bekanntlich Grossmeister in Caballetten — erregte Enthusiasmus), ein Duett zwischen Sopran und Tenor, die Tenorarie im dritten Act und ein Trauerchor. Dass Pacini in den letzten Jahren einen solidern Satz als vorher schreibt, ist den Lesern bekannt, und da er an Melodieen keineswegs arm ist, so ist sein abermaliges Auftauchen in der heutigen musikalischen Lacrimarum valle leicht erklärlich. Am 18. Februar debütirte die längst fertige Manzocchi (Almerinda) in Bellini's Capuleti; sie machte den Romeo, die Merli-Clerici die Giulietta, der längst fertige Tenor war ihr Collega; man klatschte viel. In den letzten Tagen Februars hatte die Raineri und die Merli ihre Benefizvorstellungen, die beide brillant ausfielen. Sonst haben hier diesen Karneval gewisse von einer Gattung Zuhörer allzusehr beklatschte Stellen im Buche der Pacini'schen Oper, überhaupt die heutige immer mehr einreissende Wuth des Auditoriums, in den italienischen Operntheatern Lieblingsstücke und Cabaletten wiederholen zu lassen, zu mehreren Unannehmlichkeiten, mitunter das Theater einmal ganz zu schliessen, Anlass gegeben. Die Sachen traten aber bald wieder in ihr altes Geleise. — Nächstens soll abermals eine neue Oper: *Sara, o la pazza scozzese* (schon wieder eine Verrückte!), die der Neapolitaner Conte *Gabrielli* für die Mazzocchi componirt, in die Scene gehen. Man erwartet nichts Vortreffliches.

Messina (Teatro della Munizione). Nach den ärgerlichen Geschäften dieses Theaters versuchte man zu Ende October Herrn Nicolai's Templario auf die Scene zu bringen. Die Personen waren so vertheilt: Rebecca = Dabedeilhe, Rowena = Rossetti-Rebussini, Villredo = Bertolasi, Briano = Luisia, Cedrico = Poggiali. Bertolasi's hübsche Tenorstimme, die Sängermittel des Luisia, die hübsche Rossetti, der alte erfahrene Poggiali befriedigten im Allgemeinen, weit weniger die Dabedeilhe, und während man auf Befehl des Intendanten von Mailand aus eine Prima Donna verschaffen musste, war das Theater nach zwei Vorstellungen über zwanzig Tage geschlossen. Einstweilen gab man hernach Donizetti's Elisir d'amore, worin die Rossetti die Rolle der Adina übernahm, Poggiali den Dulcamara machte; Beide nebst Bertolasi und Luisia sangen mit ziemlich gutem Erfolge. Endlich debütirte am 4. December die Zecchini, die unlängst in ihrer Vaterstadt Venedig die Bühne betrat, darauf in Mailand im Nabucodonosor sang, in Bellini's Sonnambula, und wurde eben so wie Bertolasi und Luisia und auch die Rossetti mit Beifall und Hervorrufen beehrt. Ende Februar's wiederholte man den Templario mit der Zecchini. Donizetti's Adelia fand in der Folge, der Musik wegen, wenig Anklang.

Die *Dabedeilhe*, die hier nicht gefallen, wurde gar bald darauf von den königl. Theatern zu Neapel engagirt.

Reggio (in Calabrien) hatte ebenfalls Opern, und zwar Bellini's Puritani, Rossini's Barbiere di Siviglia, und Donizetti's Gemma und Belisario. Virtuosi waren: die Prime Donne De Baillou und Toccagni, Tenor Sassi, Bassist De Baillou und Buffo Terenzi.

Neapel. Während die zweite Hauptstadt des Königreichs Beider Sizilien, Palermo, so gar freigebig mit neuen Opern in diesem letzten Monate war, haben die beiden königl. Theater Neapels keine einzige, dafür die kleinen T. Nuovo und Fenice vier aufzuweisen. Auf S. Carlo gab man am Meisten Pacini's Fidanzata Corsa, und Donizetti's Linda di Chamounix, die anfänglich, wiewohl mit der Tadolini, für welche sie ursprünglich componirt wurde, wenig anzog. In Pacini's Saffo debütirte die Dérancourt, und gefiel erst in der Folge, so dass auch die Saffo, obwohl man sie hier so gar oft gehört, ebenfalls oft die Breter passirte. Die längst hier wirkenden Künstler: die Altistin Taglioni, Tenor Fraschini und Bassist Coletti, sangen natürlicherweise in benannten Opern. In der sehr wenig gegebenen Beatrice di Tenda sang die Dérancourt, die Geniz und Tenor Tamberlick, mit seiner weinerlichen Stimme aber guten Gesangschule für diese weinerliche Oper gemacht.

Auf dem Teatro Fondo gab man, nebst französischen Comodien, mitunter Otello, Elisir, Capuleti machten grossen Fiasco), Sordello und Chi dura vince mit der Dérancourt, Tenor Tamberlick, Bassisten Massard und Salvetti. Letztere Oper von Ricci, worin man Vieles aus seinem hier componirten Colonello wieder zu hören bekam und das Finale sogar Serio befand, gefiel weit weniger als im übrigen Italien.

Das Teatro Nuovo trieb sein Wesen wie gewohnlich: ältere Opern allein, oder deren Acte und einzelne Stücke, also Opera, Potpourri's und förmliche Academien. Neu waren: *Guglielmo Colmar* von Maestro *Aspa*, machte wenig Glück; etwas mehr die andere neue

Oper *Le Miniere di Freimbergh* (sic) del Maestro *Petrella*; am Meisten gefiel die neue Oper *I Panduri*, vom neuen Maestro Sign. *Francoccio*, mit einer lustigen und larmenden Musik. Die Panduren agiren hier mit Pulcinella in derselben Oper. Die Prima Donna David, Bassist Fioravanti, Buffo Cassaccio ausgenommen, ist von den übrigen Sängern, der Sodesi, der Volmst, dem Tenore Zocoli, Laboretta u. s. w. nicht viel Lobliches zu vermelden. Die David, die viele Jahre auf diesem Theater mit Beifall gesungen, geht im Frühling nach Oberitalien zurück. Bekanntlich ist sie aus Bergamo, Tochter des einst berühmten Tenors Giovanni und Enkelin des einst berühmten Tenors Giacomo David.

Das kleine Theater Fenice, das seit einiger Zeit ebenfalls Opern schockweise gibt, machte Aufsehen mit der neuen Oper *La Dama con la maschera della morte*. In siebenzehn Tagen wurde Buch sammt Musik gemacht, einstudirt und in die Scene gesetzt. Der Gegenstand ist kurz folgender. Eine sehr reiche polnische Dame sucht einen Mann in der Stadt, aber Niemand will sie, weil sie ein Leichengesicht hat. Ein Cavaliere Eugenio, der Schulden halber im Gefängniss sitzt, wird von ihrem Bruder, der seine Schulden bezahlt, daraus befreit, und aus Dankbarkeit gibt er der Dame seine Hand; diese wirft ihre Leichenmaske ab, und sieh da ein sehr schönes junges weibliches Geschöpf. Die Musik ist neu, von mehreren Maestri, worunter ein Duett zwischen Pulcinella und Renella von Fioravanti das allerbeste ist. Es gab Vorstellungen, bei denen man sich zwei Tage vorher Entreebillets hat verschaffen müssen.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo). Dies Theater hatte die beiden exotischen Prime Donne Maray und Novello, erstere eine Wienerin mit einem Baron vermählt, die andere eine Engländerin; Tenor Moriani und die Bassisten Balzar und Varese. Die Maray, die einst in Italien überhaupt, und hier insbesondere gefallen, hat seit einiger Zeit bedeutend abgenommen, wie dies überhaupt mit allen Sängern in den heutigen schreckbar ermüdenden Schreieopern in wenigen Jahren der Fall ist; da auch ihre italienische Aussprache nicht die beste ist, so dringt sie nur noch in den höheren Tönen durch, und erfreut sich nicht mehr ihrer sonstigen Aufnahme auf den italienischen Theatern. Eine ganz andere fand hier die Novello, die freilich noch im Beginne ihrer Künstlerlaufbahn, eine schöne, umfangsreiche, geläufige Sopranstimme und treffliche Gesangmethode entwickelt; sie fand allgemein verdienten und rauschenden Beifall, obwohl ihrem Gesange die anima fehlt, die sie vielleicht als Engländerin nie im hohen Grade demselben einzuhauchen vermögen wird; fehlt sie ja selbst dem gefeierten Moriani, dessen Tenorstimme zu den seltensten schönen gehört. Die Novello sang übrigens blos in zwanzig Vorstellungen und in Bellini's Puritani, worauf sie nach Genua ging, wo sie für selbiges grosse Theater engagirt war. Der hier gebürtige Bassist Balzar, mit einer Theaterstimme, geht langsam vorwärts. Varese mit einer Ziegenstimme (voce caprina) hat eine gute Gesangmethode und Bühnenkenntniss.

Bellini's Puritani, worin die Novello, Moriani, Balzar und Varese wirkten, fand erst in der Folge (besonders die Novello) grossen Anklang von Seite der Sänger; das Publicum war auch einigermassen wegen erhöhter Entreebillets unzufrieden. Die Novello hat auch besonders Aufsehen erregt, weil sie nicht distonirte und nicht schrie, wie dies heut zu Tage im verfeinerten Gesange gang und gäbe ist. Die Puritani wechselten mit Donizetti's Lucia di Lammermoor, Moriani's allererstem Steckenpferde, ab, in welcher ausser ihm die Maray und Varese wirkten und Morismi natürlicherweise die Palme davon trug. Die in der ersten Hälfte Februar gefallenen starken Regen hatten manchen Strassen Roms schiffbar gemacht und das Theater an einigen Tagen zu schliessen genöthigt. Die Wiedereröffnung geschah mit dem aus Ihren Blättern bereits bekannten Nabucodonosor von Herrn Verdi, der hier eben so wie auf der Mailander Scala, für die er componirt worden ist, der zweite Act ausgenommen, allgemeinen Beifall gefunden. Balzar gefiel darin natürlich am Meisten in der Rolle des Zaccaria (s. sein obiges Epitheton) und stellte dadurch einigermaassen die Maray, die zum Ganzen vortheilhaft mitwirkte, hinter's Licht. Varese war der stets Brave, und die für hier ganz neue Prima Donna Olivieri (Rosina) fand in der Preghiera des letzten Actes rauschenden Beifall. In der Lucrezia Borgia, worin die Maray, Moriani, Varese und die von hier gebürtige Zelinda Sbriscia, in der Rolle des Orsini, zum ersten Mal die Bühne betrat, fand Moriani in diesem seinem zweiten Steckenpferde den meisten Beifall. Zuletzt gab man zwei Acte dieser Oper mit einem vom Nabucodonosor.

(Teatro Valle.) Hier gab man anfänglich Ricci's (Fed.) Prigione di Edinburgo mit der wackern Gabussi, der Scheggi, dem Tenor Pancani und Herrn Scheggi, die ziemlich gefielen. Ricci's Orfanella di Ginevra mit der Scheggi, der Capelli, mit Pancani, Scheggi und Mazzetti machte einen ehrlichen Fiasco. Desto mehr gefiel Pacini's Saffo, worin die Gabussi, die Bertrand, Pancani und Balzar (vom Teatro Apollo) wirkten und die beiden Damen nebst Balzar stark beklatscht wurden; Pancani war etwas unpässlich. Am 14. Februar feierte die Gabussi ihr Benefiz mit der Saffo und dem dritten Acte der Iaes di Castro. Auf seiner Durchreise allhier, am 19. Februar war Pacini in einer Vorstellung der Saffo zugegen; als es das Publicum erfuhr, rief es ihn mehrmals mit den Sängern auf die Scene. Dieselbe Ehre widerfuhr ihm auf seiner Durchreise zu Neapel.

In der am 24. Februar im Palazzo Sinisbaldi von der hiesigen Accademia di S. Cecilia gegebenen musikalischen Academie trugen die Damen Maray, Gabussi, Bertrand, Olivieri, sammt den Herren Moriani, Pancani, Balzar, Varese und Scheggi sechs Stücke von Donizetti, vier von Rossini, eins von Mercadante und eins von Bellini vor. Die sogenannte classische Ouverture von der Rossini'schen Semiramide eröffnete das Ganze. Die schöne Gabussi liess sich insbesondere auf dem Pianoforte hören.

Velletri. In Ermangelung eines Theaters componirte ein hiesiger Violinist aus Bologna, Namens *Gio. Gatti*, den *Ser Marcantonio*, der im Saale des Rathhauses vor Dilettanten mit Beifall aufgeführt wurde.

Rieti. Ein Anfängertenor aus Rom, Giovanni Landi, betrat hier zum ersten Mal die Bühne in Mercadante's Giuramento in der Rolle des Viscardo und fand starke Aufmunterung.

Terni. Die Fanti (Annunziata) machte hier als Parisina in Donizetti's Oper gleiches Namens Furore. Tenor Soldini, ganz Anfänger, befriedigte weniger als Bassist Taddei. Im Barbiere di Siviglia waren die Fanti und Taddei die gefeiertesten.

Macerata. Ricci's Chi dura vince war hier ein wahres Fest. Die Prima Donna Mariannina Cavalli bezauberte Alles; ihr Vater, der bekannte Buffo Girolamo, ergötzte Alles; Tenor Manfredini mit starker, doch etwas angenehmer Stimme, Bassist Righi, mit hübscher Stimme und gutem Gesange, machten ihre Sache so brav, dass das Beifallsklatschen um so mehr kein Ende nahm, als man hier längst keine Opera buffa gehört hatte.

Spoleto. Donizetti's Lucrezia Borgia eröffnete die Stagione ungemein fröhlich. Die Zacconi mit hübscher Stimme, die nur weniger purzeln sollte; die Altistin Gobetti, Tenor Marcucci und Bassist Salandri genügten ohne Weiteres. Rossini's Turco in Italia machte hierauf Fiasco. Herr Brutti, Gatte der Zacconi, ein Buffo mit geläufiger Zunge, die auch alle Buffosänger haben sollten, machte sich darin bemerklich. Die neue und erste Oper des neuen Maestro *Giuseppe Bianchi* aus Florenz, hiesigen Orchesterdirectors, *Romilda ed Ezelinda* betitelt.... Helas! ... Das fehlt nun noch, dass in kleinen Städten, wie diesen Karneval hier, in Urbino und gar zu Velletri, wo wahrscheinlich noch nie für sie eigens neu componirte Opern gegeben wurden, dieser Fall wirklich eintreffen sollte, da würde die Opernschmiererei in Italien den allerhöchsten Gipfel erreichen. Ricci's Chi dura vince misslang.

Recanati. Die seit einiger Zeit so selten gewordene Norma hat sich hierher verkrochen. Die Cleofe Boyer aus Ancona, von der man seit einiger Zeit kein Wort mehr hörte und las, befriedigte in der Titelrolle ziemlich. Eine andere Anconitanerin, Rosa Camilletti, machte die Adalgisa so so. Ein leidlicher Tenor aus der Bologneser Schule, Gio. Battista Garulli trug den Pollione leidlich vor. In Donizetti's Marino Faliero übernahm Bassist Gio. Lauri die Titelrolle und wurde öfters auf die Scene gerufen. Dies ist ein wahrhaft guter Sänger und zwar von der berühmten Kapelle zu Loreto.

Urbino. Das Theater dieser Geburtsstadt Raphaels wurde mit Donizetti's Roberto d'Evreux eröffnet; der nicht üble von hier gebürtige Bassist Griffoni abgerechnet, waren alle übrige Hauptsänger aus Bologna, die Bravste davon die Prima Donna Costantini, die Comprimaria Mazzoli und Tenor Fraboni. Beide ganz Anfänger. Am 18. Februar gab man die erste neue Oper *Marco Visconti* vom Maestro *Raffaele Mazzetti*, ebenfalls aus Bologna. Die ganze längst genossene Olla potrida erhielt nur theilweis Applaus. (S. übrigens Spoleto.)

Fabriano. Diese Stadt hatte im Ganzen eine weit bessere Gesellschaft als die meisten ihrer Mitschwestern im Kirchenstaat. Vor Allem der brave Bassist und Landsmann Luigi Rinaldini, Herr Mario Rinaldini, Tenor von der berühmten Santa Casa di Loreto, die Prima Donna Rachele Agostini sammt dem Buffo Arcangelo Lorenzini nebst Secundärsängern. Besondere Ehre machte sich der Bassist in der Titelrolle des zu Anfang der Stagione gegebenen Donizetti'schen Torquato Tasso. Aber auch die übrigen Sänger, so wie die Oper überhaupt haben allgemein gefallen. Ganz dieselbe gute Aufnahme fanden darauf Donizetti's Gemma di Vergy und Lucia di Lammermoor.

Ancona. Die hier schon bekannte Prima Donna Parepa, die Gottardi, Tenor Sangiorgi und Bassist Battaglini eröffneten den Karneval mit Donizetti's Anna Bolena sehr gut. Die Sänger erhielten sich in der Folge stets in der Gunst des Publicums. Auch Donizetti's Regina di Golconda und Olivo e Pasquale fanden darauf die beste Aufnahme.

Perugia. Die Anfängerin Rapetti aus Bologna, mit umfangsreichem hübschen Sopran und guter Schule, fand hier viel Aufmunterung in Ricci's Chi dura vince, einer hier ganz neuen Opera buffa. Ihr zur Seite waren die Bravsten: Buffo Lauretti und Bassist Zacchini; etwas minder der oft sehr feurige Tenor Cimino. Ziemlich schlecht ging hierauf Donizetti's Lucia di Lammermoor, weit glücklicher ging Ricci's Opera buffa Gli Esposti.

Fossombrone. Ohne Donizetti ist kein Heil mehr im Theater. Wie blass nimmt sich Rossini's Laufbahn gegen die seinige aus! er wiegt, kurz gesagt, im Betreff der Theaterwuth seiner Opern all seine modernen Hauptcollegen: Rossini, Pacini, Bellini, Mercadante und Ricci zusammen auf. Auf dem hiesigen Teatro dell' Ancora wechselten stets drei seiner Opern: Gemma di Vergy, Furioso und Elisir. Die Sängerheroen waren: die Prima Donna Rosina Bianchini aus Jesi, Tenor Agostino Pierdiluca aus Sinigaglia, Bassist Angelo Valenti aus Arezzo, und Buffo Giacomo Pelagalli aus Cingoli. Die Bianchini war die beste; der Bassist geht mit.

Pesaro. Donizetti's Lucrezia Borgia wurde in den Himmel erhoben. Die Cuzzani, Zögling der Bertinotti, war die Königin des Festes; die zweite Oper Giovanna di Napoli machte wenig Glück. Mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Am 16. Februar, um 8 Uhr Abends, wurde hier im Salone della Corte zum erstenmal Rossini's Stabat mater in dieser seiner Vaterstadt, in Gegenwart zweier Cardinäle, zweier Bischöfe und ungefähr 700 Zuhörer von 168 Vocalisten und Instrumentalisten, worunter die vorbenannte Cuzzani, die Altistin Dotti, mit stürmischem Beifall aufgeführt.

Ferrara. Die Oper ging hier nicht am Besten. Der rühmlich bekannte Harfenspieler Bochsa und Mad. Bishop gaben hier den 24., 26. und 27. Januar drei musikalische Academieen mit sehr gutem Erfolge. Herr Bochsa spielte meist aus dem Stegreife über ihm gegebene Thema's. Mad. Bishop, die ungefähr 26 Jahr alt ist, aber schon in Petersburg, Stockholm, Kopenhagen, Berlin, Wien und in andern grossen Städten in verschiedenen Sprachen gesungen hat, trug hier mehrere Stücke von Rossini, Bellini u. A. italienisch, und von Herrn Bochsa französisch vor. (S. Venedig.)

Bologna. In dieser grosser Stadt von 75,000 Einwohnern hatte blos Oper in zwei Marionettentheatern Statt. In jenem alla Nosadella genannt, wurde sogar

eigens eine Operette, *Il Giuocatore* für die hölzernen Sänger componirt, die ausserordentlichen Beifall fand; in einem andern auf der Piazza di Nettuno wurde gesungen und getanzt. Das gehört freilich zu den so oft unerklärbaren Sachen auf dieser lieben Welt. In einem Lande, wo die Opernwuth Jahr aus, Jahr ein grassirt, gibt es eine der ersten Städte, die — im Karneval — keine eigentliche Oper hat! Diese Stadt heisst Bologna. Im grossen Theater war Comödie.

Der hiesige Gemeinderath (Consiglio Comunale) hat in seiner Sitzung vom 24. Januar beschlossen, *Rossini* im hiesigen Liceo Musicale ein Monument zu setzen.

Rossini, der hier aus dem Ertrage der hiesigen Aufführungen seines Stabat mater eine Art Wohlthätigkeitsanstalt für verarmte untaugliche Sänger und Instrumentisten aus Bologna stiftete, veranlasste zu diesem Behufe am 10. März in der Grand' Aula des vaterländischen Liceo Musicale eine ausserordentliche, von vier Cardinälen und vielen Zuhörern besuchte, aus drei Theilen bestehende musikalische Academie. Das Ganze bildete ein bizarres Potpourri, und hatte, ausser dem Riesen Donzelli, keinen ausgezeichneten Sänger aufzuweisen. Der erste Theil enthielt Mozart's Ouverture aus der Zauberflöte, dessen Requiem und Dies irae; der zweite Theil eine Sonate für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, ein Duett aus Mercadante's Bravo, ein Quartett aus Rossini's Turco in Italia; der dritte Theil ein Notturno von Rossini für Pianoforte, Clarinette und Violoncell, die Arie des D. Magnifico aus R.'s Cenerentola, und die Preghiera des Mosè. Der eigens aus Modena hierher gekommene Violinist *Seghicelli* wirkte ebenfalls mit seinem trefflichen Spiele zur Wohlthätigkeit mit.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Meyerbeer hat, als Anerkennung für seine zu dem im letzten Berliner Karneval zu dem grossen Hofmaskenfeste componirte Musik, die preussische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

An den beiden Pfingsttagen wird das diesjährige niederrheinische Musikfest in Aachen gefeiert. Zur Aufführung kommen: Am ersten Tage: Magnificat von Durante; Symphonie in G-moll von Mozart; Samson, Oratorium von Händel; am zweiten Tage: Stefonie eroica von Beethoven; Psalm von Reissiger; ein noch zu bestimmendes Instrumentalstück; Hymne von Cherubini; Hymne von Vogler. Die Direction hat der Dresdener Hofkapellmeister C. G. Reissiger übernommen. — Es ist dies das funfundzwanzigste dieser Musikfeste, also zugleich eine Jubelfeier.

Das grosse, sehr fest gebaute Theater zu Havre, welches vor zwanzig Jahren mit einem Kostenaufwande von anderthalb Millionen Franken errichtet wurde, ist ein Raub der Flammen geworden. Der Director Fortier kam dabei, in Folge eines Sprunges aus dem Fenster, um das Leben.

Der Pianofortevirtuos *Rudolph Willmers* aus Kopenhagen, welcher in Paris ausserordentlichen Beifall gefunden hat, erhielt bei seiner Abreise nach Hamburg vom Director des Conservatoriums zur Anerkennung seiner Kunstleistungen die silberne Ehrenmedaille, begleitet von einem sehr schmeichelhaften Schreiben. — Der berühmte Pianofortefabrikant *Erard* schenkte ihm einen seiner besten Flügel, der dem jungen Künstler an seinem zu wählenden permanenten Aufenthalt kostenfrei nachgeschickt werden soll.

Das Frankfurter Journal meldet aus *Bonn*: Unser Beethoven-Comité hat aus seiner Mitte die Herren von Salomon und Breidenstein deputirt, um demnächst in Dresden einer Kunstrichterlichen Versammlung beizuwohnen, welche darüber entscheiden soll, ob das von dem Künstler Hähnel angefertigte Modell zur Beethoven-Statue gelungen sei. Man ist noch immer ungewiss, wo diese, wenn sie fertig geworden, hier einen Platz finden soll, indem der vorgeschlagene Musterplatz höheren Ortes nicht genehmigt wurde.

Herr *E. Pape* aus Lübeck ist von dem Grossherzoge von Oldenburg zum Hofcomponisten ernannt worden.

Der seit dem 1. April d. J. in Wirksamkeit getretenen Leipziger Musikschule ist von dem dasigen Stadtrath Regierungsrath *Demuth* ein Geschenk von 500 Thlrn. gemacht worden, dessen Zinsen vorzugsweise sächsischen Schülern der Anstalt zu Gute kommen sollen. — Unter gleicher Bedingung hat der Musikalienhändler und Besitzer einer musikalischen Leihanstalt *Hieron.* sechs Zöglingen der Musikschule freie Benutzung seiner reichhaltigen Bibliothek gewährt.

Das neu zu erbauende „kleine" Stadttheater zu Hamburg soll eine Vorderseite von 75 Fuss Breite und 180 Fuss Tiefe erhalten. Es soll 1400 Zuschauer fassen und bereits am 15. October d. J. eingeweiht werden. Der Eigenthümer, Herr Maurice, will angeblich den dritten Theil der Kosten gegen Actien aufnehmen.

Der junge Pianist *Michel-Angelo-Russo* aus Neapel, von welchem die Zeitungen schon so viel Rühmliches gesprochen, der in Frankreich und England die grösste Bewunderung erregte, ist auf seiner Kunstreise durch Deutschland in Leipzig angekommen, und gedenkt im Laufe der nächsten Woche ein Concert zu veranstalten. Hoffen wir, dass sich die Nachrichten bestätigen, so steht unsern Musikfreunden, trotz der grossen Jugend des Künstlers, ein hoher Genuss bevor.

Die „Harmonie" in Zürich hat die andern schweizerischen Gesangvereine auf den 11. und 12. Juni zur Abhaltung des eidgenössischen Sängerfestes eingeladen. Der erste Tag ist für Wettgesänge einzelner Vereine, der zweite für die Aufführung im Grossen und Ganzen bestimmt.

In Warschau ist durch eine Verfügung der Regierung der zulässige höchste Eintrittspreis in Concerten auf zwei Rubel Silber (2 Thlr. 5 Ngr.) festgesetzt worden. Bisher wurden oft Preise bis zu zwei Ducaten gefordert.

Auf dem Opera comique zu Paris hat eine neue Oper von dem Irländer *Balfe*, Namens: „Der Liebesbrunnen," Buch von Scribe und Lemoin, Beifall gefunden. Sie soll ungleich besser sein, als die sechs Opern, welche Balfe früher geschrieben hat.

Lindpaintner's neueste Oper: *Die sicilianische Vesper*, Buch von Heribert Rau, in vier Abtheilungen, ist in Stuttgart am 10. Mai zum ersten Male gegeben und mit grossem Beifall aufgenommen worden; der Tondichter wurde am Schlusse gerufen. Besonders genannt werden die Chöre, mehrere Romanzen und Lieder, einige Arien und Duette. Die Darstellung (durch die Damen Haus, Franchetti, Bassé, die Herren Arndt, von Kaler, Rauscher) war sehr gelungen.

In Berlin wurden jüngst auf Grund des Gutachtens der Sachverständigen-Commission die unter dem Titel: „Das Schönste aus Carl Maria von Weber's Opern" in Eisleben erschienenen musikalischen Arrangements von der Polizei confiscirt, weil dadurch dem Eigenthume der Weber'schen Erben und ihrer Verleger ein Nachtheil zugefügt werde. Ein Beweis, mit welcher wohlthätigen Strenge das Gesetz wider den Nachdruck dort gehandhabt wird.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 16. bis 22. Mai d. J.

André, A., 6 Duetten f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 59. Offenbach, André. 2 Fl. 24 Kr.

André, J., 9 Orgelstückeversch. Char. zum Gebr. beim öffentl. Gottesdienste. Op. 23. Berlin, Trautwein u. Comp. 15 Sgr.

Bach, S., Kirchengesänge f. Solo- u. Chorst. m. Orch. No. 1. Dominica septuag. Nunc scio quod dixisti. Part. 1 Thlr. Chorst. 12½ Sgr. Ebend.

— Dieselben No. 2. Dominica Palmarum. Himmelskönig sei willkommen! Part. 1 Thlr. 5 Sgr. Chorst. 17½ Sgr. Ebend.

Bittner, G., Marien-Walzer f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 15 Ngr.

Caecilia, eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt. 22ster Band. 86ste Heft. Mainz, Schott.

Gretscher, F., Les Adieux. Variat. p. le Pfte. Op. 3. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

— Polonaise brill. p. le Pfte. Op. 4. Ebend. 36 Kr.

— Mazurka p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 45 Kr.

Hahn, W., Lied des Kindes, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Götz. 10 Ngr.

Hattendorf, F., Beliebte Tänze f. d. Pfte. No. 2. Marions Einzugsgalopp. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Henkel, M., Praxt. Unterricht f. d. ersten Anfang im Klavierspiel. 1ste Heft. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

— Var. s. l'air suisse: Heimweh, p. le Pfte. No. 40. Ebend. 45 Kr.

— Var. s. l'air suisse: Waldschützenlied'n, p. le Pfte. No. 41. Ebendaselbst. 36 Kr.

— Var. s. l'air suisse: Wie schön is' da, p. le Pfte. No. 42. Ebd. 36 Kr.

Jahrbuch für Musik. Vollst. Verzeichniss der im Jahr 1842 erschienenen Musikalien u. s. w. Herausgegeben von B. Senff. Leipzig, Expedition der Signale. 15 Ngr.

Kinkemann, F., Die Fensterscheibe. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Krug, G., 6 Lieder f. Pfte u. Vcell. Op. 2. Berl., Trautwein u. C. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Ouvert. zu Zaide zu 4 Händen. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Neeb, H., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 36 Kr.

Onslow, G., 31ste Quint., Op. 62, arr. à 4 mains p. Musikwitz. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 15 Ngr.

Reichel, A., Gr. Quat. p. 2 V., A. et Vcello. Op. 8. No. 1. Leipzig, Götz. 1 Thlr. 25 Ngr.

Schubert, C., La belle Gabrielle. Var. brill. p. le Pfte. Op. 29. Offenbach, André. 1 Fl. 3 Kr.

Speier, W., Der Trompeter, f. 1 Baritonst. m. Guit. Op. 31. Ebd. 36 Kr.

— Der Walzer, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 41. Ebend. 54 Kr.

— Stimmen des Lebens in evangel. Liedern, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. No. 1. Sein Bild. No. 2. Die Gräber. Ebend. à 36 Kr.

Staude, E., Festpolonaise f. 4 Pfte. Hannover, Nagel. 5 Ngr.

Strauss, J., Minos-Klänge. Walzer. Op. 145. f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 2 V. u. B. 1 Fl., f. Viol. u. Pfte., f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 2 Flöte. f. Cornet à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. 4. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Thalberg, S., Gr. Valses brill. p. le Pfte. Op. 47. Lpz., Kistner. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Hofbuchhandlung **(Ed. Leibrock)** in Braunschweig erschien so eben:

Ritter Berlioz

in

Braunschweig.

Zur Characteristik dieses Tondichters

von

Wolfg. Rob. Griepenkerl.

Preis 4 Ggr.

Im Verlage von **Carl Paez** in Berlin ist so eben erschienen:

Mayer, Charles. Grand Concerto p. Piano av. Orchestre. Op. 70. Fr. 4. Thlr.

— — Idem pour Piano seul. Pr. 2 Thlr.

Mit Eigenthumsrecht erscheint für Oesterreich und Deutschland:

Don Pasquale, Oper von *G. Donizetti*, mit deutscher Uebersetzung von *Heinr. Proch*, im vollständigen Klavierauszug und allen üblichen Arrangements.

Wien, den 14. Mai 1845.

Ant. Diabelli & Comp.

W. Appel in Cassel sucht billig und bittet um vorherige Preisanzeige:

Herold. Zampa. Clavier-Auszug mit deutschem Texte.

Sämmtliche Werke für Pianoforte von **Mozart. — Beethoven. — Seb. Bach.**

Auction von Musikalien und Instrumenten.

Am 19. Juni und die folgenden Tage d. J. soll dahier das Musik- und Instrumenten-Magazin von *L. Plattner*, verstorben im vorigen Jahr, in seinen einzelnen Theilen notariell meistbietend versteigert werden. Selbiges umfasst ausser einem sehr bedeutenden Musiklager, gravirte Platten, diverse italienische Saiten, Bogen für Streichinstrumente und dergleichen, eine überaus kostbare und reichhaltige einzig in ihrer Art dastehende Sammlung von alten und neuen Streich-, Blas- und Tasten-Instrumenten, worunter einige ganz vorzügliche, anerkannt echte Stradivarius, Guarnerius und Amati. — Liebhaber wollen sich wegen Catalogen, die das Nähere besagen, mit frankirten Briefen an Unterzeichnete oder an Herrn *B. Schott's Söhne* in Mainz oder an Herrn *Fr. Kistner* in Leipzig wenden.

Rotterdam, den 10. Mai 1845.

P. van der Hoeven, J. und **C. A. van Kerckhoff**, Notare.

Ein *Violoncellist*, noch junger, unverheiratheter Mann, Schüler des Herrn *M. Ganz* in Berlin, wissenschaftlich gebildet, der bereits längere Zeit in einem Orchester angestellt war, wünscht jetzt bei einem bedeutenden Theater- oder andern bedeutenden Orchester eine passende Stelle zu finden. Er kann sowohl als Solo- wie als tüchtiger Orchesterspieler seine Stelle genügend ausfüllen, und ist sehr gern bereit, auf solide Anforderungen und Ansichten, Proben seiner Geschicklichkeit abzulegen.

Jede nähere Nachricht hierüber gibt die Musikalienhandlung des Herrn **C. J. Falckenberg** in Coblenz.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten Mai. № 22. 1843.

Inhalt: Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen (Beschluss). — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt. Aus Fulda. Karneval- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung). Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

Ueber die Tonschrift S. Gregors des Grossen.

(Beschluss)

Bekanntlich hat Herr *Fétis* im Jahr 1841 die Hauptstädte Italiens bereist, und nach seiner Zurückkunft, in einer Reihe sehr interessanter Briefe, seinen Befund über den Zustand der Musik in Italien in der Revue et Gazette musicale de Paris der Welt mitgetheilt. Mehrere dieser Briefe sind in Uebersetzungen auch in deutsche Zeitschriften übergegangen; schwerlich möchte dies auch mit dem letzten der Fall sein, der erst vom 3. Februar des laufenden Jahres (1843) datirt ist. Von diesem, und auch nur so weit er die oben angeregten Gegenstände betrifft, finde ich mich nothgedrungen hier zu sprechen und meine Meinung prunk- und anspruchslos mit gewohnter Freimüthigkeit auszudrücken.

Erfüllt von der Idee, der von ihm (avant la lettre) in die Geschichte der Musik eingeführten lombardischen Notation, war es sehr natürlich, dass Herr Fétis während seines Aufenthaltes in Mailand nichts Angelegeneres hatte, als deren eben dort zu vermuthende älteste Monumente aufzusuchen. Und wirklich fand er dort — wie er sich ausdrückt — „das merkwürdigste Monument, das daselbst einem Geschichtschreiber der Musik vorkommen mag!“*

Er nimmt davon zunächst den Anlass, von dem Antiphonar S. Gregors zu sprechen: Es sei (sagt er) über dieses Antiphonar oft (?) dissertirt worden; der Abt Gerbert glaubte davon die älteste Copie entdeckt zu haben in einem handschriftlichen Codex, welcher sich vormals bei der Abtei S. Gallen in der Schweiz befand, und von da in die städtische Bibliothek übergegangen sei. Es sei davon ein Bruchstück veröffentlicht worden*), und man habe darüber Geschichten gemacht, „die eben für Kinder gut sein mögen.“ (E-e-tsi! Evviva! grazie!) Dieses kostbare Buch war, nach der Angabe der Erzähler, ein Facsimile aus dem 8. Jahrhundert von jenem Antiphonar, welches, von S. Gregor in den letzten Jahren des 6. Jahrhunderts eigenhändig geschrieben, vor dem Altar S. Peters zu Rom niedergelegt worden war, in der Folgezeit aber unglücklicher Weise in Verlust gerathen sein sollte.

Nun habe aber er (Herr Fétis), vor Antritt seiner Reise nach Italien, in einem Werke (welches in diesem Augenblick gedruckt werde), aus Veranlassung eines zu Montpellier entdeckten Stückes lateinischer Poesie mit beigefügtem Gesang — klar bewiesen (?), dass das angebliche Antiphonar von S. Gallen ein Gradual sei; dass es nicht aus dem 8., sondern aus dem 6. Jahrhundert sei**); dass es in einer der Varietäten der sächsischen Notation geschrieben sei, und dass diese Notation weder im 6. noch im 7. Jahrhundert in Italien aufgenommen war***); dass folglich die Handschrift von S. Gallen keine Copie des Antiphonars S. Gregors sein könne; dass endlich das Antiphonar dieses Vaters der Kirche nicht verloren sei, indem es in der von den Benedictinern veranstalteten vollständigen Sammlung seiner Werke, nach einer Handschrift des heil. Cornelius zu Compiegne aufgenommen worden, davon noch zwei andere alte Abschriften vorhanden seien****), und dass dieses ein wahres Antiphonar sei, daher mit dem Gradual von S. Gallen nichts gemein habe (?). Ueberdies habe er, gegen die Meinung der „Geschichtmacher“ über diesen Gegenstand, hinzugesetzt, dass das Antiphonar S. Gregors in römischen Buchstaben notirt gewesen sein müsse, deren Vorhandensein, ihres Widerspruches ungeachtet, durch das Buch des Boetius erwiesen sei; denn (?) die neuerlich durch die Longobarden nach Italien eingebrachte Notation sei nicht nach Rom gedrungen, welches dieser seine Thore versperrt hatte (?). Er sei nichts desto weniger überzeugt gewesen, dass die älteren Copien der Bücher S. Gregors in die Notenschrift der Longobarden überschrieben worden sein mussten, zum Gebrauch Mittelitaliens und der Lombardei, welche damals ihrer Herrschaft unterworfen waren.

Mit diesen Vorstellungen sei er beschäftigt gewesen, als sich ihm die Gelegenheit darbot, die Merkwürdigkeiten der Kirche von Monza zu sehen, eines Bau-

*) Die erste Seite des Codex von S. Gallen findet man im Facsimile in dem Werke: Monumenta Germaniae historica etc. edidit Gregorius Henric. Pertz. Scriptorum T. II. Hannoverae 1829.

*) Das Manuscript zu S. Gallen†

**) Ein negativer Beweis, der überall zu den schwersten Aufgaben, in der Geschichte nicht minder als vor den Gerichtshöfen, gehört; wir müssen erwarten, wie sich Herr Fétis dabei angestellt haben wird.

***) Nicht der Verlust des Antiphonars S. Gregors ist jemals beklagt worden, wohl aber der Verlust jenes von S. Gregor eigenhändig notirten Antiphonars, in der vollständigen Ausgabe der sämmtlichen Werke des heil. Papstes ist nämlich nur der Text enthalten. (Tom. II. p. 634 bis 883.)

werkes, das in die Zeit des longobardischen Alterthums reiche. Unter den Reichthümern, welche dieselbe enthält, fand er, zu seinem unaussprechlichen Vergnügen, ein Graduale auf purpurrothem Pergament in Gold und Silber geschrieben. Ein Schrei (!) entfuhr ihm, als er darin die lombardische Notation erblickte: so hatte sich „die Richtigkeit seiner Muthmassung bestätiget*).“ Dieses Graduale soll von S. Gregor selbst, mit andern Reliquien, welche sich in dieser Kirche befinden, Ethelinden, Königin der Longobarden, verehrt worden sein. Er bezweifelt die Richtigkeit dieser Thatsache; aber es sei gewiss, dass dieses Buch nicht später, als aus dem 7. Jahrhundert sein könne, indem man aus dem diplomatischen Werke der Benedictiner wisse, dass purpurrothe Handschriften, in goldenen und silbernen Characteren geschrieben, nach dem Anfange des 8. Jahrhunderts nicht mehr gefunden werden **).

Abgesehen von dem geschichtlichen Puncte, welchen dieses Manuscript aufklärt, sei an dessen Wichtigkeit in Hinsicht auf den Kirchengesang nicht zu zweifeln, indem es eine reine Quelle des Gesanges des Officium zum Matutinum und zur Messe darbiete ***), so wie hinwieder die alten Abschriften des Antiphonars jenen der canonischen Stunden liefern. Es ergebe sich aus dem Vorhandensein dieses ehrwürdigen Monuments aus den frühesten Zeiten des Gregorianischen Gesanges zugleich die Thatsache: dass jener Theil des Gesanges, welcher der Messe angehört, nicht minder als jener der sogenannten canonischen Stunden, von S. Gregor eingerichtet worden, obgleich die alten liturgischen Schriftsteller davon nicht sprechen †).

So weit Herr Fétis.

*) Wie mochte denn Herr Fétis sich gar zu sehr verwundern, in der Lombardei jene Tonschrift zu erblicken, die nach seiner Angabe die Longobarden sogar erfunden haben sollten? Oder war er selbst von deren Existenz so wenig überzeugt, dass es für ihn erst der Bestätigung seiner „Muthmassung“ durch Autopsie bedurfte?

**) Unsere kais. Hofbibliothek besitzt — ausser mehreren auf verschiedentlich gefärbtem (auch schwarzem) Pergament mit Gold und Silber geschriebenen alten Büchern — zwei dergleichen in griechischer Uncial-Schrift auf purpurfarbenem Pergament, davon das eine in das 4., das andere in das 9. Jahrhundert gesetzt wird. — v. Mosel's Geschichte der k. k. Hofbibliothek zu Wien. Daselbst 1835. S. 311 u. f.

***) Also ein ursprünglich insbesondere so betiteltes Graduale.

†) Darin ist Herr Fétis wieder in einem Irrthum. Die Thatsache, dass S. Gregor auch schon das Officium zum Matutinum und zur Messe geregelt, das heisst, ein sogenanntes Graduale geschrieben, ist den gelehrten Liturgen allerdings bekannt (m. s. Gerbert de cantu et mus. sacra, T. I. p. 573 u. f.), und auch dieses Graduale ist, seinem vollen Inhalte nach, in der mehrgedachten Sammlung der Werke S. Gregors abgedruckt, unter der Ueberschrift: Sacramentarium (quotiter missa romana celebratur), T. III. pag. 1 bis 239. — Bemerkenswerth aber finde ich, dass in den neueren, nach den Beschlüssen des Concilliums von Trient gedruckten grossen Gesangbüchern, darunter z. B. die venetianische Ausgabe vom Jahr 1745 in Elephant-Folio mit dem Gesang in Choral-Noten vor mir liegt, derjenige Theil, der einst der Antiphonarius genannt wurde, den Titel Graduale führt, und umgekehrt: denn es ist das Graduale, welches mit dem Texte beginnt, wie S. Gregors Antiphonar: Ad te levavi animam meam etc.

Recapitulieren wir, was Herr Fétis in dem bevorstehenden Briefe gegen die Meinungen der von ihm sogenannten faiseurs d'histoire, oder zur Begründung seiner entgegengesetzten Behauptungen an Argumenten oder an Zeugnissen vorgebracht, so finden wir nach genauer Prüfung folgendes Resultat:

1) Das Antiphonar S. Gregors, sagt er, müsse mit römischen Buchstaben notirt gewesen sein, weil deren Vorhandensein durch das Buch des Boetius bestätigt sei. — Wo mag doch Herr Fétis seine Logik studirt haben? ich wenigstens kann den Schluss nicht begreifen; denn angenommen, es hätte Boetius eine solche Notation gelehrt — und angenommen, es hätte in Rom eine solche Notation in der Kirche wirklich für einige Zeit Eingang gefunden: so würde daraus noch nicht folgen, dass S. Gregor, ein grosser Reformator in Allem, was die Liturgie betraf, nicht eine neue Art, die kirchlichen Gesänge zu notiren, eingeführt haben könnte. Aber Boetius *) lehrte ja keine solche Notation (mit römischen Buchstaben), er erklärte in seinem Buche nur das System der griechischen Musik und deren eigene Tonschrift, und dachte an nichts weniger, als an eine Notation für lateinische Liturgie **).

2) Herr Fétis will bewiesen haben, dass das Manuscript von S. Gallen unächt sein müsse, indem es in einer der Varietäten der „sächsischen Notation“ (sagen wir lieber der Neumenschrift) geschrieben sei, welche weder im 6. noch im 7. Jahrhundert in Italien aufgenommen gewesen sei. — Den Beweis dieser letzteren Behauptung müssten wir Herrn Fétis zumuthen, und ein solcher würde von seiner Seite nicht wohl anders, als durch glaubwürdige Zeugnisse gleichzeitiger Scribenten, oder durch Beibringung mit Buchstaben oder sonstigen anderen Zeichen notirter, unter päpstlicher Autorität ausgegebener kirchlicher Gesangbücher aus jener Periode geführt werden können.

3) Das stärkste Gewicht scheint Herr Fétis auf die mit der grössten Zuversichtlichkeit ausgesprochene (vorgebliche) Thatsache zu legen, dass der Codex von S. Gallen keine Abschrift des eigenen Antiphonars S. Gregors sein könne, indem er gar kein Antiphonar sei, sondern ein Graduale!

Wäre dies richtig, so stände es freilich sehr misslich mit dem Vertrauen auf die Aechtheit des Manuscripts, und mit dem Glauben an desselben Ursprung. Aber Herr Fétis ist abermals in einem absoluten Irrthum befangen. Hätten wir nicht schon ohnehin gleich damals, als wir unser Facsimile (im Jahr 1827) zuerst besprachen, dieses mit dem in der Sammlung der sämmtlichen

*) ? 324, auf Befehl des gothischen Königs Theoderich zu Pavia enibauptet.

**) Sed nihil ille de cantu ecclesiastico. (Gerbert de cantu et mus. sacra T. I. pag. 202.) Selbst die Ueberschrift eines Capitels seines Werkes: Musicorum per Graecas ac Latinas literas Notarum assumptio, wodurch, wie es scheint, die Meinung einer von S. Gregor eingeführten Notation mit Buchstaben des lateinischen Alphabets entstanden oder genährt worden sein mochte, wird von Mehomius für verfälscht erklärt, indem die Worte ac Latinas in den besten Manuscripten gar nicht zu finden seien. M. s. Forkels allgem. Geschichte der Musik. II. Bd. S. 178.

Werke S. Gregors enthaltenen Texte seines Antiphonars verglichen (denn bei uns in Deutschland ist man, wenn man, war's auch für Kinder, Geschichte schreibt, ehrlich, und demgemäss in seinen Angaben gewissenhaft): so müssten wir uns für den gegebenen Wink jetzt bei Herrn Fétis bedanken, indem er uns gleich selbst die Waffe zeigt, mit der wir ihn mit sicherem Erfolg bekämpfen können; denn: die Handschrift zu S. Gallen ist (man höre!) — ein wirkliches Antiphonar, und zwar das Antiphonar S. Gregors, dasselbe, dessen Text in der von Herrn Fétis uns vorgehaltenen Sammlung unter diesem Namen enthalten ist.

Die Handschrift von S. Gallen kann und darf daher, mit Rücksicht auf die Zeugnisse der ehrwürdigen Geschichtschreiber des altberühmten Stiftes, auch hinsichtlich der Notation nicht minder als des Textes, für ächt, das ist: für eine getreue Nachbildung des eigenen Original-Antiphonars S. Gregors — wenn irgend historischer Glaube noch gilt — unbedenklich anerkannt werden.

Was hat endlich Herr Fétis mit allen zu Montpellier und zu Monza gewonnenen Entdeckungen, und mit allen aus dieser Veranlassung in seinem Briefe mit dem gewohnten Uebermuth in die Welt hinausgeschleuderten Behauptungen denn eigentlich erzielt? Hat er die Erfindung der Neumen durch die Longobarden historisch dargethan, oder den Uebergang einer (angel-) sächsischen Tonschrift aus Britannien nach Rom und in die übrige damals christliche Welt? — Wahrlich nein! — oder den Gebrauch der lateinischen Buchstaben als Tonschrift S. Gregors in den von ihm gestifteten Gesangbüchern? — Nein; — oder den Nichtgebrauch der Neumen in Rom im 6. und 7. Jahrhundert? — Nein; — oder die Qualification des S. Gallen'schen Codex als eines Graduals, daher absolute Unächtheit desselben als vorgeblichen Antiphonars S. Gregors? — Nein; — oder die Thatsache, dass S. Gregor auch die Messe schon geregelt? — Dies wussten die gelehrten Liturgen schon vorlängst, und es war nur für ihn eine Entdeckung. — Was haben wir aber sonst vielleicht doch, war's auch nur gelegentlich, Neues erfahren? — — Da wir seinen Ton schon früher gekannt, für dieses Mal wenigstens nichts Neues, selbst keine neuen Irrthümer mehr.

Recensionen.

August Panseron, Professor am königl. Pariser Conservatorium: Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte. 2. bis 5. Lieferung. Berlin, bei Schlesinger.

Der Verfasser bezeichnet auf dem Titel das Werk als Folge seines musikalischen ABC und als Vorschule zu den Singübungen von Banderali, Cherubini, Crescentini, Danzi, Panseron — und bemerkt, dass Schüler, welche sein musikalisches ABC studirt haben, in diesem Werke eine fortschreitende Folge ihrer Studien finden, zur Erlernung einer vollkommenen Kenntniss der Gesang- und Panomusik, insofern beide Werke im Violin- und Basisschlüssel geschrieben sind. Diesen Solfeggien, deren Umfang das *f* nicht überschreitet, sind leichte Vocalisen beigefügt. Das ABC und diese Folge ist in allen königl. Normalschulen Frankreichs eingeführt. — Der Verfasser, bekannt und hochgeachtet als Gesanglehrer, ist sich seiner Absichten deutlich bewusst, und kennt die Mittel, die zur Erreichung derselben führen. Daher sind diese Solfeggien unbedingt zu loben. Es sind ihrer 55 (die Nrn. 21 — 75; das ABC hat die Nrn. 1 — 20). Man findet in ihnen die leichtern Tonarten in Dur und Moll, die gebräuchlichsten Tempi und Tactarten, Scalen mit Veränderungen, eben so kleine Themata. Fast jede Nummer hat ihren besondern Zweck, der entweder sogleich in die Augen fällt, oder von dem Verfasser angegeben wird, der in solchen Bemerkungen auch und nach manches Elementarische abhandelt, z. B. Linien über und unter dem System, Werth der Noten, Syncope, Triolen, Doppelkreuz, Intervalle u. s. w. Mehrere Uebungen sind im Basisschlüssel geschrieben und für die Baritonstimme bestimmt, können aber auch vom Mezzosopran, für den die übrigen (die meisten) geschrieben sind, gesungen werden, so wie diese sich auch recht gut für den Bariton eignen. So ist also für die Normalstimmen der Männer und Frauen gesorgt. Alles ist leicht, der Umfang mässig, das Tempo überall nach Malzel's Metronom angegeben. Das Aeussere ist zu loben. — Aus der einigen Solfeggien beigefügten Bemerkung, dass sie nicht solfeggirt, sondern blos vocalisirt werden sollen, ergibt sich, dass die alte Solfeggienmethode (*do, re, mi, fa, sol, la, si*) in Frankreich noch immer angewandt wird. Deutsche Gesanglehrer werden die Uebungen wohl nur vocalisiren lassen, da die Kenntniss der Noten auf andere Art gewiss sehr viel leichter zu erlangen ist. Von demselben Verfasser sind erschienen:

50 Solfeggien für zwei Stimmen (Frauen- oder Männerstimmen) eingeführt in die königl. franz. Conservatorien der Musik u. s. w. 4 Hefte zu 1½ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

Es ist von ihnen dasselbe Gute, wie von jenen zu sagen, und nur noch hinzuzusetzen, dass mehrere derselben blos eines Textes bedürfen, um recht gefällige Salon-Duettini vorstellen zu können. Einige derselben sind im altern Kammerstyle geschrieben, ähnlich dem der Duetten von Durante, Handel, Martini, Steffani u. A., die meisten aber modern. Recht gebraucht, kann das Werk von vielem Nutzen sein.

Nachrichten.

Frankfurt. Musik vom 14. März bis zum 14. Mai. Zuerst die Concerte. Die beiden erheblichsten wurden am 14. und 16. April gegeben. Im ersteren, am Charfreitag, hörten wir *Spohr's* Symphonie: Irdisches und Göttliches, und *Rossini's* Stabat mater — beide Werke sind in diesen Blättern bereits durchgreifend besprochen, —

wobei ich nur bemerke, dass der freundliche Eindruck der *Rossini*'schen Kirchencomposition den der hoch und ernst erhabenen, fast etwas dämmernd gehaltenen *Spohr*'schen Doppelsymphonie wieder vernichtete, und dass das kleine Publicum mit der gemüthlichsten Opernempfindung das Haus verliess. Das letztere am Ostersonntag war unter dem Namen: Grosse musikalisch-dramatische Academie eine Wiederholung der chronologisch geordneten Bruchstücke aus der Entwickelungsperiode der Oper von *Lully's* Zeiten an, welche im verflossenen Jahre bedeutende Theilnahme gewann. Ein Urtheil über die Stellung dieses zeitabschnittlichen Concertes habe ich bereits in diesen Blättern niedergelegt. Einschiebsel fanden sich noch in einer Gesangscene von *Beriot* (italienische Schule), in einer Romanze aus *Lindpaintners* Oper der Bergkönig, und in dem Trinklied aus *Neeb's* Cid (deutsche Schule). Die Unmöglichkeit, die vorzüglichsten Compositionen quasi als Hauptgestirne dreier Schulen in den engen Zeitraum von eben so wenigen Stunden zu concentriren, liegt vor Augen. Es wurde in diesem Concert daher auch nur die Absicht anerkannt, uns allgemeines Interesse Erregendes dieser drei Schulen vorzuführen, welche auch durch die vortreffliche Ausführung erreicht wurde. Zugleich merkwürdig wurde dieses Concert durch ein Ensemble von Sängern, welches in Deutschland nicht leicht mehr übertroffen werden dürfte, denn ausser unsern ersten Mitgliedern wirkten noch die Damen *Zerr* und *v. Knoll* mit. Ein Urtheil über beide Letzteren weiter unten. Drei andere Concerte von Gehalt fanden in kurzen Zwischenräumen Statt. Das letzte davon gaben die reisenden Künstler *Parish-Alvars* aus London (Harfenist) und die Gebrüder *Lewy* aus Wien (Virtuosen auf dem Waldhorn und dem Pianoforte). Dem Urtheil, welches Leipziger musikalische Blätter über diese Künstler fällten, pflichte ich bei, nur mit dem Zusatze, dass der liebe Gott jeden Menschen von künstlerischem Beruf bewahren möge, concertgebender Virtuose zu werden. Was hilft es, dass *Parish-Alvars* nach dem Spruch eines Enthusiasten ein zweiter David auf der Harfe ist, und dass der junge Richard, um in der Tonart dieses Urtheils zu bleiben — ein tapferer Löwenherz auf dem chromatischen Horn zu werden verspricht? — was half es, dass Beiden ein in der That fabelhafter Ruhm vorausging? An das Fabelhafte sind wir längst gewöhnt — und das Wunderbare saugen wir schon in der Muttermilch ein. Was kann man uns noch bieten, was wir nicht schon bis zur Uebersättigung genossen? Und nun gar Herr *Carl Lewy* als Clavierspieler! Schmeichelt er sich, mit brillanter Bravour, mit solidem Vortrag und überhaupt mit den Stammtugenden eines Pianisten jetzt durchzudringen? Und welchen Mangel an Vorbereitungen liess er sich zu Schulden kommen? da war keine Concurrenz von Flügelinstrumenten neuer Construction aufgestellt; da standen nicht deren Werkmeister mit lauernden und zermalmenden Blicken, auf das Platzen der feindlichen Saiten horchend, einander gegenüber. Herr *Carl Lewy* hatte nicht einmal den genialen Muth, eines der herrlichsten Flügel *J. B. Streichers* Meister zu werden, d. h. ihn zu zerschlagen, und auch das Instrument war so unhöflich, unerschütterlich bei guter Stimmung zu bleiben. Vor der Lisztmanie würde Herr *Carl Lewy* angestaunt worden sein, und geht er nicht bald aus der natürlichen Sphäre seines Spiels heraus, so wird er im Publicum nie durchdringen, wenn ihm auch Kenner das beste Zeugniss geben. Ausser den Productionen dieser drei fremden Künstler sangen die Damen *Capitain* und *Zerr*, sang *Pischeck*, spielte das Orchester die Ouverture zur Lodoiska; und spielte unsere, die ganze Messe über fast ganz unbeschäftigte köstliche *Lindner* die Margarethe in den zwei letzten Acten der Hugenotten. — Vergebens, solche Attractionspuncte ziehen bei uns nicht mehr. Das Haus glich einer Oede. — Den beiden Concerten des Violinisten *Heinrich Wolff* und des Pianisten *Emil Steinkühler*, ebenfalls im Theater, erging es nicht besser, obgleich die besten Kräfte mitwirkten. *Wolff* hat vielen Anhang hier, und ist als Künstler wie als Mensch allgemein geschätzt, allein man zieht stille Theilnahme der geräuschvollen vor, und das finde ich so zart als bequem. *Steinkühler*, ein junger Mann kaum in die Zwanzig, trat mit nichts weniger als mit einer neuen Symphonie (in Es) auf, was zwar Anfangs Nasenrümpfen unter den Künstlern verursachte, aber sich bald in Anerkennung und Achtung auflöste. Die Arbeit verräth ein angeborenes Talent für den Instrumentalsatz, und wenn er auch hie und da aus dem Symphoniestyl trat und sich Breiten zu Schulden kommen liess, denen sich junge Componisten so gerne überlassen, so sind doch die Erfindungen originell, sind die Themata vortrefflich durchgeführt, namentlich in dem liebenswürdigen Andante (B dur), ist der Satz rein, die Arbeit correct, und es durchzieht das Ganze ein frühlingswarmer Lebenshauch. *Steinkühler* hat bereits in zwei vorhergehenden Symphonieen seine Studien niedergelegt, und in dieser wieder neue Erfahrungen gesammelt. Wir können ihn nur ermuthigen, einen Weg zu verfolgen, dessen Klippen und Dornen sein entschiedenes Talent bald besiegen wird. *Ferdinand Hiller* gab unter der Theilnahme der hiesigen Noblesse eine Matinée in einem Privatsalon zum Besten der Klein-Kinder-Bewahr-Anstalt zu Bornheim, die sehr besucht war. Dann gab der Liederkranz seine noch rückständige Soirée, worin nicht weniger als zwanzig Piecen — unter diesen *Esser's* „Des Sängers Fluch" *) — gesungen wurden. *Hiller* hat bei dem letzten Stiftungsfest desselben das Diplom eines Ehrenmitgliedes erhalten.

Die Oper zeichnete sich durch Novitäten und Gäste wacker aus. Der Wiener Komiker *Franz Wallner* spielte dreizehn Mal in den *Raimund*'schen Zaubermährchen, in *Nestroy's* Gesangpossen, im Vater der Debütantin, in Staberls Reiseabentheuern und ähnlichen Stücken. Ich berichte über ihn, weil sein Gesangorgan, womit er artige Couplets allzeit fertig vortrug, in's Bereich der Musik gehört, obgleich keine Musik in seinem Organ liegt. Herr *Wallner* ist weder Sänger noch Komiker von Beruf, alle seine Rollen sind sich ähnlich, und manche Scene lässt er sogar gänzlich fallen. Aber Herr *Wallner* hat eine ausgewählte Sammlung trefflicher Einfälle und Witze, die er am rechten Orte anbringt, hat für jedes Verhältniss ein paar Lieder bei der Hand, ist beim

*) So eben bei Schott in Mainz erschienen.

dritten und vierten Da capo nie in Verlegenheit, neue Verse zu produciren, besitzt Beweglichkeit und die Gabe, um jeden Preis das Zwerchfell zu erschüttern. Solche Requisiten der Komik sind immer schätzenswerth, wenn sie auch nicht die Grundlage derselben bilden. Ein Publicum, das gerne lacht, ist bald gereizt, und so konnte es nicht fehlen, dass Herr *Walther* zwölf volle Hauser machte, obgleich er, trotz des Hallo's, doch des eigentlichen, tiefergefühlten Beifalls ermangelte. Sein Benefiz blieb leer.

Die Demoiselles *Zerr* von Carlsruhe, *Kieth* von Dessau und Fräul. *v. Knoll* von Stuttgart traten hinter einander als Gäste auf. Dem. *Zerr* sang die Nachtwandlerin, Zerline (Don Juan), Vitellia, Adine im Liebestrank, und Lucia (Lammermoor). Ihre Vorzüge sind schöne Stimme, Umfang, leichte Höhe, Bravour, freundliche Persönlichkeit und glücklich absolvirte mechanische Schule. Unschön dabei ist ihr Ansatz, der allerdings in der Beschaffenheit der Organe liegen mag, aber nichts desto weniger die Fülle der Stimme in der höhern Lage und dabei die nöthige Freundlichkeit der Mundbildung beeinträchtigt. Zu tadeln aber ist der Mangel an Poesie des Gesanges und der Darstellung. Alle Achtung vor dem Erlernten. Aber dieses soll nicht über den feinen Geschmack, über Feuer und Empfindung dominiren. Man mag gerne der Technik vergessen über die hinreissende Anmuth des Vortrags. Aber leider ist's eine nur zu alltägliche Erscheinung, dass die Routine, ja selbst die gewonnene Sicherheit des Hübern in der Kunst abstumpft, und dass mechanisch wird, was nur herzenswarm und blühend in's Leben treten sollte. Um Einzelnes zu berühren, so fehlte der Vitellia des Fräul. *Zerr* die Haltung der königlichen Römerin, welchen Fehler die glanzendste Bravour in der Welt nicht gut macht. In der Zerline liess sie die verschmitzte Naivität fehlen, die sich in *Mozart's* Composition so bildlich ausspricht, wie überhaupt sich in ihren Soubretten ein gewisser Indifferentismus zeigt, der nicht geeignet ist, uns mit angenommenen Unarten in Gesang und Manier zu versöhnen. Das schlechte Aspiriren vor dem Ansatz: be du, be die, be theurer u. s. w. ist kaum einer Anfängerin zu verzeihen, und störender noch sind die heftigen Körperbewegungen, womit sie rapide Läufe begleitet. In der letzten Arie der Susanna waren die Agrements so störend, wie im Costüm der Adine der Harnisch von goldnen Bracelets, und die in Saffian mit Goldschnitt gebundene alte Historie der Königin Jesotta. — Bei der Jugend und so vielen blühenden Eigenschaften des Fräul. *Zerr* ist es Pflicht der Kritik, sie auf Unschönes, Unpassendes aufmerksam zu machen!

Fräul. *v. Knoll* sang den Cherubin und das Aennchen mit so viel Anmuth, Frische und Correctheit, als es ihre 17 Jahre und Bühnenunerfahrenheit nur immer zuliessen. Sie ist Schülerin *Liedpeintner's* und schon als solche dem Publicum bestens empfohlen; statt der Frau *v. Rostlern-Münch* engagirt, kann sie, wenn sie so fortgefällt und ihren Gaben nach angemessen beschäftigt wird, ein Liebling des Publicums zu werden.

Fräul. *Kieth* aber, welche die Marie im Czaar und Zimmermann sang, möchten wir doch gerathen haben, eine Bahn zu verlassen, welche mit Erfolg zu wandeln ihr alle Mittel fehlen.

Die Opern und Gesangstücke, die ohne Gäste über unsere Bühne schritten, waren: Barbier, die neue Fanchon, Czaar, Oberon, Fidelio (am Vorabend von *Beethoven's* Todestag, mit einem sehr sinnigen Prolog von *W. Wagner*), die Regimentstochter, Aschenbrödel, Concert am Hofe, und die Wiederholung des Riquiqui, abermals sehr beifällig aufgenommen. Dieselbe Oper wurde in Mainz zwei Mal bei vollen Hausern und rauschendem Beifall gegeben, und wird im Juni auch in Mannheim aufgeführt.

Nachdem der deutsche Patriotismus *Franz Lachner's* Catharina Cornaro nicht aufkommen liess, wollte man sich an der Bastard-Oper La reine de Chypre von *Halevy* schadlos halten. Es wurde nichts versäumt, dieselbe schon vor der Aufführung unter die Sterne zu versetzen, und die günstigsten Omina leuchteten ihr vor. Das Libretto, und wie es hiess ein brillanteres wie das deutsche, von einem Franzosen; die Musik von einem Franzosen; vortrefflich besetzt; die Partieen wie für unsere Kehlen geschrieben; die Ausstattung pomphaft; der Proben viele; das Benefiz für *Pischeck*! — was wollte man mehr? dennoch machte die Oper — nur blutwenig, und bei der Wiederholung bei auffallend leerem Hause rührte sich fast keine Hand. *Lachner's* Nemesis sprach: Rien de Chypre! *C. G.*

Fulda. Je seltener wir uns öffentlicher musikalischer Aufführungen zu erfreuen haben, um so mehr glauben wir uns veranlasst, ein Wort des Dankes und der Aufmunterung auszusprechen zu dürfen, wenn wir, was sonst leider hier so selten, diesen Winter im Gegentheil durch wahrhaft genussreiche musikalische Stunden ergötzt wurden und dadurch der Künstler sowohl als der Dilettanten musikalische Empfänglichkeit neue Anregung und Lust empfing. Wir verdanken das Entstehen mehrerer Abonnement-Concerte einem jungen hiesigen Tonkünstler, Herrn *Heinrich Henkel*, Sohn des verdienstlichen Stadtcantors *M. Henkel*, welcher es sich aus warmer Liebe für seine Kunst angelegen sein liess, die hiesigen Kunstfreunde zur Concertheilnahme anzuregen; und dass es ihm gelungen, bewies der zahlreiche Besuch der Concerte. Herr *H. Henkel*, der mehrere Jahre bei *Aloys Schmitt* im Clavierspiel sich weiter bildete, beim verstorbenen Hofrath *André* aber theoretischen Unterricht genoss, hat uns durch die treffliche und gewandte musikalische Leitung in den Concerten, so wie durch seine Claviervorträge überzeugt, dass er seinen genannten Lehrern alle Ehre macht, und bei fortgesetztem Studium und auf geeigneter Kunstbahn manches Erspriessliche von ihm zu erwarten ist. — Geben wir von dem Gesagten, das Herr *Henkel* als unsern Dank, aber auch als Aufmunterung annehmen möge, noch zu einer Besprechung der aufgeführten Tonstücke über.

Wir hörten zwei Symphonieen. Die eine war, ihren wir nicht, *Spohr's* in Symphonieeinfache zuerst geschriebenes Werk, die Symphonie in Es. So interessant auch dieses Tonstück ist, so lasst sich nicht läug-

nen, dass der Meister bis zu seinem neuesten Werk dieser Gattung einen bedeutenderen Aufschwung genommen hat. Zur rechten Verständlichkeit dieser Symphonie und dadurch entstehender Auffassung beim Publicum gehört ein genaues Hervorheben der Themata, deren häufigen abwechselnden Wiedereintritts in den einzelnen Instrumenten, eben so das Markiren eigenthümlich rhythmischer Perioden u. s. w. *Herr Henkel* schien sich dessen bewusst zu sein, und das Orchester (aus dem hiesigen Militärmusikcorps und einigen Dilettanten bestehend) war von ihm so wohl einstudirt, dass die dadurch erzielte gute Wirkung eine gleiche bei den Zuhörern hervorbrachte. Dasselbe müssen wir auch über die Aufführung der andern Symphonie sagen, der im Vergleiche zu ihrem Werthe wenig öffentlich zu hörenden B dur-Symphonie von *Beethoven*. Dieses Meisterwerk muss Künstler wie Laien ansprechen, da es frei von so manchen bei *Beethoven* sich findenden düstern Gedanken, mit eben so viel characteristischer Verständlichkeit als anmuthiger Frische, oft bis zum begeisternden Aufschwung sich erhebend, geschaffen ist. Von Ouvertüren kamen zur Aufführung die genialen und characteristischen „Meeresstille und glückliche Fahrt" und zum „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn-Bartholdy*. Ferner *Weber's* „Oberon" und eine Ouverture zu „*Shakespeare* Macbeth" von *G. A. Henkel*. Die Kritik muss wohl bescheiden schweigen, wenn es sich um den Werth der drei erstgenannten Tonsätze handelt, deren überraschend discrete Ausführung von Seiten des Orchesters aber ganz besonders lobend zu erwähnen ist. Die letzte Ouverture ist ein neues Werk vom Bruder des Concertgebers, als Musiklehrer am hiesigen Schullehrerseminar angestellt. Wenn auch nicht durch den Druck, so sind uns doch viel schöne, namentlich Gesangscompositionen dieses Verfassers bekannt und verdienten wohl, eben so auch bekannte Ouvertüre, veröffentlicht zu werden. Letztere halten wir der Idee des dem Componisten vorgeschwebten Sujets völlig angepasst, und sie macht, recht geschickt und zweckmässig instrumentirt, vielen Effect.

Was nun ferner die Solovorträge anbelangt, so hörten wir im Verlauf der Concerte für Clavier: ein Septett von *Kalkbrenner* und *Mendelssohn's* Clavierconcert in D moll, von Herrn *Henkel* vorgetragen. Für Violine: Concertvariationen von *Beriot* und Fantasie für Violine und Pianoforte von *A. de Foltre*, erstere von Herrn *Ditscher*, letztere von Herrn Musikmeister *Nau* gespielt. Für Violoncell von *Bockmühl* à la Liszt bearbeitet: *Schubert's* „Ave Maria." Für Blasinstrumente trugen vor und zwar für Horn: Herr *Nau* ein Concertino von *Gugel*, Herr *Hamburger* ein Concertino für Clarinette von *C. M. v. Weber*, und Herr *Kunze* ein Concertino für Posaune. Der Beifall war allgemein. Namentlich aber wurde das *Mendelssohn'sche* Concert meisterhaft ausgeführt. Eine solche Composition muss wohl den ächten Musiker begeistern, und so konnte es nicht fehlen, dass der Concertspieler uns ein Bild vergegenwärtigte, welches uns mit den grossartigsten bis zu den feinsten Schattirungen des Ausdrucks bekannt machte. — Eines nur entbehrten wir in den Concerten. So gefällig sich auch unser einziger Tenorist Herr *Herning* bewies, so fehlte doch jene angenehme Abwechselung in den Gesangspiecen, die durch Vorträge von Frauenstimmen entsteht. Leider herrscht hier unter unsern Damen, wiewohl auch anderwo, auch die Meinung oder richtiger Mode, sich nicht öffentlich und vorzüglich in Concerten produciren zu dürfen. Schöne, ja ausgezeichnete Gesangskräfte, worunter wir selbst eine hochgestellte Dilettantin als Künstlerin bezeichnen können, finden sich hier, aber zu isolirt. Vielleicht, dass die einzelnen Blumen sich mit der Zeit zu einem festen Kranze vereinigen, in sich aber auch schattige Blätter einwinden lassen. Wird sich dies in den hoffentlich auch nächsten Winter stattfindenden Concerten bestätigen, dann wollen wir gern, beschämt, unsere diesmalige Anklage zurücknehmen und öffentlich das Gegentheil aussprechen.

Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro alla Pergola). Halevy's Regina di Cipro, mit grosser Pracht in die Scene gesetzt, machte als erste Karnevalsoper einen sehr grossen Fiasco, was man sich jenseits der Berge, wo man diese Oper kennt und über den Zustand der Oper diesseits der Berge wohl unterrichtet ist, sehr leicht erklären wird. Einen nicht sehr, doch ziemlich grossen Fiasco machte hierauf Donizetti's Adelia. C. M. v. Weber's aus dem Französischen in's Italienische übersetzter und von Herrn Carlo Romani (Neffen des Herrn Pietro Romani, Orchesterdirectors dieses Theaters) mit Recitativen versehener Freischütz zog erst in der Folge ganz besonders an, so dass die anfänglich durch diese Musik ganz verhüllten Zuhörer dieselbe immer mehr bewunderten und beklatschten, und man kann sagen, dass der Freischütz, wenn auch keinen Furore gemacht, doch gewiss ungemein gefallen hat. Dass man in Italien, wo man in's Theater geht, um sich zu unterhalten, von allerlei zu schwatzen, Visiten in den Logen abzustatten, zu liebkosen, zu schlafen u. dergl., dabei blos zu passiren, wenn eine zuckersüsse oder brillante Musik das Ohr in Anspruch nimmt, bei tief durchdachten musikalisch dramatischen Schöpfungen, wie jene von Meyerbeer oder C. M. v. Weber, sich anfänglich ganz unbehaglich befindet, ist sehr natürlich; bei öftern und aufmerksamen Anhören sieht man denn doch den hohen Werth und das Gediegene einer solchen Musik in Italien ein, und so vermehrten sich auch tagtäglich die Zuhörer auf unserm Theater im Freischütz. Die italienischen Sänger, die freilich in solchen Spectakeln wie verlorne Schafe aus ihrem Geleise sind, thaten ihr Mögliches, aber die Rollen waren ihnen keineswegs angemessen. Die Tenorpartie des Max musste für den fast Altisten Castellan, die Rolle des Gasparo für den Bassisten Porto — mit Effectverlust — eingestatzt werden. Die Griffini gab die Annetta wenigstens nicht vortrefflich. Die Teresa Brambilla, welche die Rolle der Agathe (hier Alisa), wiewohl etwas tief für sie, doch

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Decemb. Nº. 12. 1802.

NACHRICHTEN.

Zustand der Musik in England, besonders in London.

An die Redakt. der musik. Zeitung.

Jetzt erst komme ich zurück nach der Hauptstadt von den Streifereyen durch die Provinzen dieser schönen Insel, deren Einwohner man in den grossen Städten zwar höchst interessant finden und in den ungeheuren Unternehmungen ihrer Thätigkeit bewundern muss, aber vornehmlich in der Provinz lieben lernet. Ich habe die alten Bekanntschaften unter den ausgezeichnetsten Freunden der Musik und unter den vorzüglichsten Tonkünstlern Londons wieder angeknüpft, und bin nun im Stande, Ihren Wunsch leidlich zu erfüllen und Ihnen ein Bild des hiesigen Musikwesens zu entwerfen — oder vielmehr Materialien aller Art zu einem solchen Bilde. Diesmal gebe ich Ihnen vorläufig einen raisonnirenden Index, an welchen ich mich in der Folge halten und nachtragen kann. Einzelne Erscheinungen des Moments und Kleinigkeiten des Tages übergehe ich. Sie sind zu selten von allgemeinem Interesse, und die hiesige Künstlerwelt stehet auch zu wenig mit der, auf dem festen Lande, Frankreich allenfalls ausgenommen, in Verbindung, als dass Ihren Lesern beträchtlich damit gedient seyn könnte.

Lassen Sie mich mit einer allgemeinen Bemerkung beginnen. Die Engländer sind fast bey allen Ausländern, wie in politischer, so in artistischer Hinsicht, jetzt als exkommunizirt angesehen. Den Exkommunizirten ist aber zu allen Zeiten zu viel geschehen. So auch hier. „Der Engländer hat weder Sinn, noch Achtung, noch viel weniger Liebe für die Tonkunst: nur Geld für die Künstler, die ihm zu schmeicheln wissen“ — Dies Urtheil ist ziemlich allgemein im Auslande, und wenigstens übereilt. So habe ich, bey sorgsamer Beobachtung und der Gelegenheit, die mir meine Verhältnisse darbieten, die Sache befunden. Es ist wahr, der Engländer hat selten ausgezeichnetes Talent für Musik, und noch weit seltner, zur Komposition: aber eine treuere, und allgemeinere Anhänglichkeit an Musik, vornehmlich auch an Gesang, findet man kaum irgendwo — Italien ausgenommen. Nur erstreckt sich diese Anhänglichkeit, im Ganzen, und die für Musik besonders Gebildeten abgerechnet, nicht auf künstliche Musik und künstlichen Gesang, sondern hält sich weit mehr im Natürlichen und Volksmässigen. In London hingegen, ja auch in den andern Hauptstädten der Insel, gehört einige Geschicklichkeit in der Ausführung der Musik zu den Haupterfordernissen eines Mannes, und noch mehr einer Frau von Erziehung — denn die Frauen sind hier ganz vorzüglich erklärte Freundinnen und Beschützerinnen der Tonkunst. Nun ist es aber bekannt, dass hier auch der Mittelmann, ja sogar der nicht ganz gemeine Handwerker (schon durch seinen Wohlstand) sich an die gebildetere Klasse gern anschliessen mag; daher finden Sie schwerlich auch unter diesen Häusern viele, wo nicht wenigstens Eine Person Klavier spielte, ein gutes Instrument besässe, und sich damit ergötzte. Werke,

weit besser als ihre Collegen machte, verdient wirklich das grösste Lob. Wer verdient aber das allergrösste Lob? — unser rühmlich bekannter Impresario Lanari; er war es, welcher uns mit einem Prachtaufwand Meyerbeer's Robert le Diable und die Hugenotten, Weber's Freischütz am Ersten hören liess, und auch für Halevy's Oper keine Kosten gescheut. Er hat bereits in einigen andern Städten Oberitaliens Nachahmer gefunden; die einzige hochberühmte Mailänder Scala hat so was noch nicht gewagt!!! — Ein in der Mailänder musikal. Zeit. erschienener langer Artikel über diesen Freischütz, worin die deutsche Musik seit dem Beginnen dieses Jahrhunderts mystisch und metaphysisch (die Beethovensche in derselben Kategorie), C. M. v. Weber insbesondere als der Chef des musikalischen Romanticismus taxirt wird, sagt gar nichts. Der Italiener, der über deutsche Musik geleert sprechen will, weiss im Grunde nicht, wie er daran ist, eben so wie die heutigen berühmten Maestri in Kirchencompositionen, was Rossini in seinem Stabat mater und Mercadante in seinen noch weit magerern „Sieben Worten des Heilandes" bewiesen hat. Meines Dafürhaltens muss man, um über deutsche Musik zu sprechen und deutsche Musik zu schreiben, eine teutonische Organisation haben. Der allergrösste Beweis indessen, dass der Freischütz hier sehr gefallen, mag auch der sein, dass die hier sehr beliebte mehrjährige Prima Donna Brambilla diese ganze Oper und auch den vierten Act der Hugenotten zu ihrem Benefiz gewählt hat. — In Donizetti's Linda di Chamounix, worin Ronconi (Seb.) wirkte, haben, ungeachtet öffentliche Blätter in die Posaune bliesen, blos drei oder vier Stücke gefallen.

(Teatro Leopoldo.) Nachdem Donizetti's Parisina, theils der Sänger wegen, keine gute Aufnahme gefunden, gab man Ricci's Barbiere di Siviglia mit weit mehr Glück. Die Ciotti-Grossoni = Rosina, Tenor Ciaffei = Almaviva, Dossi = Figaro, Bigazzi = Don Bartolo, Carcupino = Don Basilio und die Bigazzi = Berta hielten sich wacker, am Meisten die beiden Ersteren. In Bellini's darauf gefolgter Beatrice di Tenda sang nächst der Casti auch die Barbieri, das Ganze ging leidlich. Herrn *Gordigiani's* neue Oper: *I Ciarlatani* ist durchgefallen. Auf dem

Teatro Standish liess sich ein junger Venetianer Enrico Angeli auf dem Pianoforte hören; man sagt, er besitze viele Fertigkeit.

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Grossen Zulauf hatte am 9. Februar die erste Vorstellung von Meyerbeer's Roberto il Diavolo, der auch hier den glänzendsten Sieg davon trug, obwohl seine Musik für die nichts weniger als berühmten Sänger eben so schwer als fremdartig sein musste. Hier nur das Geschichtliche dieser ersten Vorstellung. In der Folge ward der Zulauf immer stärker. Die Rollen waren folgendermassen vertheilt: Roberto = Vincenzo Marchetti, Beltramo = Francesco Coturri, Isabella = Luigia De Vecchi, Alice = Concetta Cosentino, Ranbaldo = Vincenzo Lombardini. Die Aufnahme: Erster Act: Introduction, Marchetti und die Chöre viel Beifall. Die Sortita der Cosentino und ihre Romanze sehr starker anhaltender Applaus. Zweiter Act: Frauenchor, Sortita der De Vecchi, Tanz, sämmtlich beklatscht (die Tänzer: das Ehepaar Russo und die Sarnataro hervorgerufen). Dritter Act: Duett zwischen Coturri und Lombardini applaudirt, Romanze der Cosentino und ihr Duett mit Coturri ungeheurer Beifall, eben so das folgende Terzett zwischen Beiden und Marchetti, das wiederholt werden musste; scena della tombe, die evocazione des Coturri, Marchetti's Recitativ applaudirt; Scene und Hollengesang ungeheurer Beifall. Vierter Act: die De Vecchi und Marchetti, so wie das Finalterzett zwischen der Cosentino, Marchetti und Coturri stark beklatscht. Das Ganze, welches der Maestro Giuseppe Borzutti aus Florenz leitete, wurde mit Pracht in die Scene gesetzt.

(Teatro Rossini.) In Bellini's Beatrice di Tenda triumphirten die Bertolini, die Buccini, Tenor Zoboli und Bassist Alberti. In Mercadante's nachher gegebenem Giuramento gefiel kaum der erste und zweite Act. Die beiden Damen machten in ihrem Duette, dem Hauptstücke der Oper, Furore. Die Bartolini geht vorwärts und ist die Krone der Gesellschaft. Pacini's Saffo war die glücklichste von allen drei Opern.

Pisa. Drei Donizetti'sche Opern liefen hier über die Bretter. Marino Faliero mit Ronconi (Sebastiano, Titelrolle), der Grévedon, dem Tenor Lucchesi (etwas unpässlich), Montemerle und keinen superlativen Chören, zog nur theilweis an. Schade, dass der treffliche Sänger Ronconi am allgemeinen Uebel der heutigen Virtuosi leidet und recht brav distonirt. In der Lucrezia Borgia trat Letzterer leider unwohl auf. Im Torquato Tasso war Ronconi abermals der Held.

Siena. Die beiden Prime Donne Caracini (hübsches Gesicht, hübsche Stimme), Carocci, Tenor Comassi, Buffo Tassarelli, Bassist Cavalli genügten in Rossini's Turco in Italia. Ricci's Chi dura vince gefiel weit mehr als die veraltete Rossini'sche Musik; aber sein Nuovo Figaro machte einen halben Fiasco.

Pistoja. Das hiesige erneuerte Teatro de' Rinvegliati wurde mit Bellini's Beatrice di Tenda eröffnet, worin die Corbucci, die De Lupo, Tenor Zamboni und Bassist Sansoni (schöne Stimme) wirkten, die Corbucci (Zögling der berühmten Bertinotti) und Sansoni jedoch am Meisten befriedigten. In der nachher gegebenen Sonnambula machte sich auch der Tenor Ehre, die Corbucci war jedoch die ganze Stagione der Liebling der Pistojaner.

Colle. In dieser in der Valle d'Elsa gelegenen, in den Opernannalen unbekannten Stadt kam vorigen Carneval, nach mehreren Jahren, die einst vortheilhaft bekannte Prima Donna Annetta Parlamagni abermals zum Vorschein. Sie erregte hier Fanatismus in Bellini's Beatrice di Tenda.

Lucca. Nachdem die Norma verunglückt, und das Theater mehrere Tage geschlossen war, gab man Donizetti's Regina di Golconda mit dem neuen Tenor Regoli (ebenfalls kein Superlativus) mit ziemlich gutem Erfolge. Die Prima Donna Cresci und Buffo Rossi waren die Begünstigten, nach ihnen Bassist Fiori und die Piombanti. I due Figaro, ältere Opera buffa, del Maestro Speranza, von ihm selbst in die Scene gesetzt, worin Tenor Testa

wirkte, gefiel desgleichen; Sänger und Maestro wurden öfters hervorgerufen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig. Sonntag, am 14. Mai, in der Mittagsstunde gab Herr *Bazzini*, Violinvirtuos aus Mailand, ein Concert im Saale des Gewandhauses. Ausser den Productionen des Concertgebers hörten wir, unter *Mendelssohn's* Leitung vortrefflich executirt, die Hebriden-Ouverture und die zu Egmont, eine Arie von *C. M. v. Weber* und zwei Lieder, von Fräul. *Schloss* ausgezeichnet schön gesungen. Herr *Bazzini* liess sich nur in eigenen Compositionen hören, welche, wie die meisten italienischen dieser Art, zwar etwas unentschieden zwischen Vocal- und Instrumentalstyl schwankend, doch jedenfalls recht geeignet sind, das Eigenthümliche seiner Spielart auf eine sehr vortheilhafte Weise geltend zu machen. Gefühl, Geschmack, schöner Ton im Vortrag der singenden wie der brillantesten Stellen, vollkommene Reinheit der Intonation, und eine grosse Meisterschaft in Ueberwindung von Schwierigkeiten der verwegensten Art, sind diesem ausgezeichneten Künstler in hohem Grade eigen. Er überrascht uns mit eben so neuen als glücklichen Effecten; so ist unter andern in einer Fantasie über Motive aus den Puritanern, welche Herr *Bazzini* allein spielt, eine lange Cantilene, in ..leister Gesangweise vorgetragen, mit einer Trioleufigur auf den tieferen Saiten pizzicato begleitet, von der allerbesten Wirkung. Rauschender und nachhaltiger Beifall begleitete jede seiner Leistungen. †

Feuilleton.

Bekanntlich schrieb das „Preisinstitut des norddeutschen Musikvereins" in Hamburg Preise für Duos für Pianoforte und Violine oder Violoncell aus, den ersten Preis hat uns der preussische Oberlandesgerichtsassessor *G. Berg* in Naumburg, den zweiten der Musikdirector *L. Hetsch* in Heidelberg gewonnen. Beide wurden demnächst, des Statuten gemäss, als Ehrenmitglieder in den Verein aufgenommen. Die beiden gekrönten Werke sollen den 1. Juli d. J. im Stich erscheinen.

In Hamburg gastirte eine französische Schauspielergesellschaft, welche auch vollständige Opern aufführte. Es wurden Auber's Diamants de la Couronne, Adam's Chalet, Boieldieu's Dame blanche, und Donizetti's Fille du régiment gegeben. Das beste Mitglied der nicht eben ausgezeichneten Sängergesellschaft ist die Prima Donna, Mad. Hebert-Massé.

Mad. *Antonie Walcker*, deren Petersburger Engagement S. 270 d. Bl. erwähnt ward, ist mit 4000 Silber-Rubel Gehalt am Hoftheater zu Petersburg angestellt. Ausserdem erhält sie für jede gesungene Rolle 15 Silberrubel Honorar, das gewöhnliche Benefiz und einen Urlaub mit Beibehaltung des Gehalts. Sie wird sich hiernach auf etwa 7000 Silberrubel stehen. Doch muss dem Antritt des Engagements erst noch ein erfolgreiches Gastspiel vorhergehen.

Die Regierung von Mecklenburg-Schwerin hat am 19. Mai die Bundestagsbeschlüsse von 9. November 1837 und vom 22. April 1841 über den Nachdruck publicirt und dabei insbesondere noch verordnet: „Bei unbefugten öffentlichen Aufführungen eines noch nicht gedruckten dramatischen oder musikalischen Werkes in unsers Landen soll die Entschädigung des Autors oder seines Rechtsnachfolgers in jedem einzelnen Falle in dem ganzen Betrage der Einnahme aus der Aufführung ohne Abzug der für dieselbe verwendeten Kosten bestehen."

Ole Bull hat in Kopenhagen unter dem stürmischsten Beifall mehrere Concerte gegeben; das eine, in der neuen Concertsaale eingerichteten grossen Reitschule, hatte über 6000 Zuhörer. — *Döhler* dagegen hat dort zwar ebenfalls viel Beifall, aber nur ein kleines Publicum gefunden. — *Ernst*, von dem dasselbe gilt, feierte dort gerade seinen Geburtstag; am Morgen desselben wurde ihm vor seiner Thür eine von *Ole Bull* veranstaltete und mit ausgeführte Serenade gebracht. — Die Kopenhagener sind mit ihrem (bekanntlich aus Berlin dorthin berufenen) Kapellmeister *Franz Glüxer* ausserordentlich zufrieden; unter seiner Leitung hat sich die Kapelle ungemein gebessert, und seine eigene Begeisterung für das Schöne in der Kunst durchdringt immer mehr alle Mitwirkende.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 23. bis 29. Mai d. J.

Baudissin, la Comtesse de, Feuilles d'Album p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr.

— Les mêmes séparées. No. 1. Romance de Spohr, transcrite 7½ Ngr. No. 2. Trois Etudes 15 Ngr. No. 3. Trois Nocturnes 15 Ngr. No. 4. Grande Valse brill. 15 Ngr. No. 5. Deux Mazurkas 10 Ngr. No. 6. Six Mélodies sans paroles 15 Ngr. Ebend.

Beer, A., 4 Lieder f. 4 Männerst. Op. 6. Rudolstadt, Müller. 1 Fl.

Bennett, W. S., Die Najaden. Ouvert. f. Orch. in Part. 8° Leipzig, Kistner. geb. 2 Thlr.

Haydn, J., Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. No. 42. Part. 8° Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. geh. 15 Sgr. n.

Körner, G. W., Der Orgelfreund. Vor- u. Nachspiele u. s. w. für die Orgel. 2° Band. Erfurt, Körner. Sub.-Pr. 1 Thlr.

Lachner, Fr., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 70. No. 1. Der Himmel. No. 2. Die Quellen à 27 Kr. No. 3. Das Echo 18 Kr. Rudolstadt, Müller.

Lachner, Fr., 3 Lieder f. 4 Männerst. Op. 7. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Lachner, A., Var. s. la Fille du régiment p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Mayer, Ch., Gr. Concerto p. le Pfte seul. Op. 70. Ebend. 2 Thlr.

Nohe, F., Nähe d. Geliebten, f. 1 Singst. m. Pfte u. Waldhorn ad libit. Erfurt, Körner. 7½ Ngr.

Nowakowski, W., Sammlt. russ. nat. Lieder u. Rom. in Form v. Potp. f. d. Pfte allein. No. 2. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Onslow, G., 26ste Quatuor p. 2 V., A. et Vcelle. Op. 52. Partitur. 8° Leipzig, Kistner. geh. 1 Thlr.

Ritter, A. G., Tonstücke f. d. Orgel b. öffentl. Gottesdienste. 2° u. 3° Heft. Rudolstadt, Müller. à 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juni. № 23. 1843.

Inhalt: Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien. — Michel Angelo Russo. — Literarische Notizen. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Stuttgart. Aus Prag. Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung). — *Feuilleton.* — *Anlandigung.*

Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.

Von C. T. Seiffert, königl. Musikdirector zu Naumburg a. d. S.

Vorwort.

Beethoven's Sonaten und Symphonien werden immer bekannter, allgemein geschätzter. Von ersteren erscheinen überall neue Ausgaben, sowohl durch die ursprünglichen Verleger veranstaltet, als durch neuere, wie Haslinger, Cranz u. s. w. (nebst manchem Nachdruck). Es dürfte daher wohl nicht unzweckmässig sein, in einer Characteristik sämmtlicher Sonaten einen Leitfaden zum genauern Studium und richtigern Auffassen hinzustellen. Einen derartigen Versuch habe ich gewagt, und auch die Symphonien dazu genommen, die wohl im Einzelnen schon vielfach besprochen worden, aber noch nicht in ihrer Gesammtheit. — Ich wünsche nur, dass es mir dadurch möglich geworden, zur höhern Würdigung der Werke des unsterblichen Meisters etwas beizutragen, und Veranlassung zu geben, dass immer mehr Seelen pilgern zu diesen Quellen wahrer musikalischer Poesie, sich daran stärkend, erquickend, erhebend.

Naumburg a. d. Saale, den 9. December 1842.

Der Verfasser.

Beethoven's Sonaten.

Einleitung.

Ausserordentlich sind die Fortschritte, welche die Instrumentalmusik seit 100 Jahren gemacht hat. Vorher knüpfte sich nur an's Wort der musikalische Gedanke, und wenn auch einzelne, wie Sebastian Bach, selbständiger auftraten, so wurde doch erst seit Haydn allgemeiner entschieden, dass Musik von der Poesie unabhängig, und eine Sprache des Gemüths, sanfte und leidenschaftliche Empfindungen ausdrückend, sein könne. — Die einleitenden oder Zwischensätze aus den Opern der frühern Zeit sind höchst trocken — man sieht und hört es denselben an, dass ihre Bestimmung nur dahin geht, die sonst entstehenden Pausen auszufüllen. — Nur im Orgelspiel entwickelte sich etwas Selbständigeres. Die Art und Weise, wie der Gesang in den protestantischen Kirchen begleitet wurde, gab zu einem Styl Veranlassung, den man, wenn auch nicht ganz in dem Sinne, den man in neuerer Zeit damit verbindet, melodramatisch nennen könnte. Das Vorspiel soll den Hauptinhalt des Liedes andeuten, die Zwischenspiele den der einzelnen Strophen. — Aus den übriggebliebenen Orgelcompositionen damaliger Zeit sieht man zwar, dass es häufig nur Aufgabe war, eine musikalische Figur der Choralmelodie zu entlehnen und dieselbe nach den Regeln der Kunst durchzuführen, doch bemerkt man oft, dass in der Wahl der Figur und der Durchführung auf einen Totaleindruck, der dem Character der Melodie angemessen, Rücksicht genommen ist. — Die Musik tritt hier mehr plastisch wirkend auf, so auch bei den Bach'schen Toccaten und Fugen für die Orgel, deren Eindruck dem ähnlich ist, den ein mächtiges Gebäude, durch seine kolossalen Umrisse imponirend, auf uns macht.

Auf dem Clavier wurden bis zur Mitte des vorigen Jahrhunderts Sarabanden, Gavotten, Bourrée's und andere Tänze der damaligen Zeit, — Chorale, Präludien und Fugen gespielt. Am ausgezeichnetsten sind unter den letztern wohl die des wohltemperirten Claviers von S. Bach, characteristisch, tief empfunden, aller Zeit angehörend. Man vergegenwärtige sich No. 3. aus Cis dur (ausnehmend heiter und fröhlich), das Präludium in B zu No. 21, und vorzüglich No. 22 in B moll, die tiefste, wehmüthigste Klage ausdrückend; No. 6 im zweiten Theile, wild und leidenschaftlich gehalten, No. 12 in F moll bittend. — Schon damals erwachte auch das Bedürfniss, bestimmte Empfindungen durch Instrumentalmusik auszudrücken, und dies mit Ueberschriften zu bezeichnen, wie z. B. in dem „Abschied eines Freundes" von S. Bach geschehen ist. — Johann Kuhnau *) in Leipzig gab 1700 heraus: Biblische Historien nebst Auslegung der Sonatenform. Der zweiten ist beigedruckt: Der von David vermittelst der Musik kurirte Saul. Also präsentirt die Sonate: 1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit. 2) Davids erquickendes Harfenspiel, und 3) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüth. — Später verband man zu dem, was man Sonate nannte, drei Sätze, in denen sich der Componist und Spieler im erhabenen und grossartigen, im gebundenen und fliessenden, und im leichten und gefälligen Styl zeigen konnte. Darnach ward der erste Satz mit Maestoso oder Allegro, der zweite mit Andante, Larghetto, der dritte mit Menuetto bezeichnet. In der Folge, vorzüglich seit Emanuel Bach und Haydn,

*) Ausführlich mitgetheilt in Becker's Gesch. d. Hausmusik.

kam noch ein vierter, das Rondo, hinzu. — Die Anfänge der Sonaten sind die Suiten von Händel und Bach; sie beginnen mit einer Introduction, der gewöhnlich eine Fuge folgt, — daran schliesst sich ein Andante und die damals gewöhnlichen Tänze.

Emanuel Bach ist vorzugsweise als Schöpfer der Claviersonate, wie sie noch jetzt der Form nach besteht, zu betrachten. Haydn bildete sie weiter aus. Inzwischen war er eben durch die erst gefundene Form noch sehr beschränkt, und schon freier entwickelte und behandelte Mozart diese Gattung von Compositionen. Doch hatte Haydn die Anregung gegeben, darin etwas Anderes, als ein blosses Klingen zu suchen; er hatte gezeigt, dass das Innerste der Seele (bei ihm vorzugsweise das Heitere und Naive) sich auf solche Weise aussprechen lasse. Diese Bahn verfolgte Mozart, besonders in der C moll-Fantasie und A moll-Sonate — beide sind tief ergreifend. — In Mozart's äussern Verhältnissen war leider Vieles, was ihn oft nöthigte, dem Verlangen der Verleger zu genügen und, wie es das Publicum wollte, leicht spielbar zu schreiben. Darüber beklagt er sich auch in seinen Briefen, indem er zugleich hinzusetzt, wie er der Welt so gern ganz andere Werke hinterlassen möchte. — Nur Beethoven liess alle Rücksichten unbeachtet, und frühete auf keine Weise den oft sehr kleinlichen Anforderungen seiner Zeitgenossen. Ihm stand die Kunst zu hoch, als dass er sie hatte dem Zeitgeschmack unterordnen sollen, und glücklicherweise war er auch meist in solchen Verhältnissen, die ihm dies erlaubten. Haydn fühlte schon, was seinen Schöpfungen dieser Art noch fehle; er sagte darum auch zu Beethoven, als dieser gegen 1800 einmal zu ihm kam: „Wenn ich sollte noch einmal anfangen zu schreiben, so würde ich es ganz anders machen. Ich habe mich noch müssen zu sehr an die Form halten. Ihnen bleibt es vielleicht überlassen, das Wahre und Richtige zu treffen.“ Und Beethoven hat diese Aufgabe unnachahmlich gelöst.

Für die Mehrzahl des musikalischen Publicums bleibt indess das eigentlich Schöne aller Instrumentalcompositionen verborgen. Wenige sind so vorbereitet, dem Bau des Tonstücks, der logischen Entwickelung des musikalischen Gedankens zu folgen; für Viele erscheint das Ganze nur als ein wesenloses Ergehen in Tönen, darum sie Variationen oder Fantasien über ein gegebenes Thema am Liebsten hören, weil ihnen im letztern ein geistiger Haltpunct wird. Das Thema, indem ihm meist ursprünglich ein Text untergelegt ist, gibt die Grundempfindung an, der man sich hingeben soll. — So wird nicht allein für den Laien, auch für den ausübenden Musiker, der das Höhere in sich aufnehmen will, es Bedürfniss sein, für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmte Vorstellungen und einen nähern Inhalt zu finden. Diesem Streben kommt der Componist mehr oder weniger entgegen. Nur dem wahren Genius wird es aber möglich sein, die grösste Vollendung im Festhalten, Ausführen einer Idee, mannichfaltige melodische und harmonische Abwechselung mit dem Ausdruck eines mehr oder weniger bestimmten Inhalts zu verbinden. Man kann wohl annehmen, dass bis zum höchsten erreichbaren Grade dieser Art es noch Keinem so gelungen ist, vielleicht auch nie mehr so gelingen wird, als Beethoven.

Ob der Componist davon ausgehe? Von Haydn ist es bekannt, dass, wenn er einen Text oder eine Idee darstellen wollte, so setzte er sich an das Clavier, bis der Gedanke zum Gefühle oder zur passenden Tonform sich bildete. — Mozart's Aeusserungen über die musikalische Auffassung der dramatischen Charactere (die beweisen, wie sehr er Alles durchdacht) lassen schliessen, dass ihm gewiss auch bei seinen vollendetern Sonaten eine bestimmte Idee, die er aussprechen wollen, vorgeschwebt hat. — Beethoven gibt uns in seiner Pastoral-Symphonie, in der Sonate: Les Adieux, in der Musik zu Egmont u. s. w., augenscheinliche Beweise, und noch kürzlich hat Professor Schindler in seiner Biographie Beethoven's dies auf's Genügendste bestätigt. — Es ist vom höchsten Interesse, in seinen Compositionen zu beobachten, wie nach und nach, neben der Gediegenheit und dem Gehalt der rein musikalischen Ideen, der innere geistige Zusammenhang, die geschlossene Gedankenfolge, immer mehr hervortreten. In Einem ist er namentlich unübertrefflich, — in der Erfindung der Motive. So prägnant, so characteristisch sind diese, dass sie uns gleich nach den ersten Tacten in die Stimmung, die zur Auffassung des Ganzen nöthig, versetzen. So sind, wie Minerva Jupiters Haupt, die meisten seiner Kunstwerke, der Hauptidee nach, bestimmt und fertig dem seinen entsprungen. Da ist kein überflüssiger Gedanke, kein Vertiefen in das blose Verarbeiten einer Figur, — immer durchdringt die Seele dieselbe Empfindung, dasselbe Gefühl, was von Anfang an erregt worden ist.

Es ist ein grosser Verlust, dass Beethoven nicht selbst dazu gekommen, die Empfindungen, die er den einzelnen Tondichtungen zum Grunde gelegt, überall anzudeuten, wie es doch sein Vorsatz gewesen. — Vieles hat er auch vielleicht nur musikalisch gedacht, ohne augenblicklich eine bestimmt ausgesprochene Empfindung damit zu verbinden. Allein werden nicht solche Heroen von einer unsichtbaren Macht getrieben, müssen sie nicht reden, je nachdem ihnen der Geist gibt auszusprechen? Man bedenke Shakespeare's Leben! — Das ist die Offenbarung, die von Zeit zu Zeit den Menschen wird — in solchem Sinn kann man Geister der Art Propheten nennen. Es sei versucht, den Sinn ihrer Sprache zu deuten.

Zur Erleichterung der Uebersicht will ich sämmtliche Sonaten in drei verschiedene Abtheilungen bringen.

(Fortsetzung folgt.)

Michel Angelo Russo.

(Nach englischen Zeitungen.)

Man ist heut zu Tage, und wohl nicht mit Unrecht, gegen die überall auftauchenden musikalischen Wunderkinder etwas misstrauisch geworden: sie gleichen nur zu oft jenen blendenden feurigen Meteoren, die an uns vorüberfliegen, wir wissen nicht woher und wohin, während die ächten Künstler den klaren, ruhig und bestimmt durch das Weltall hinziehenden Planeten ähneln, die im-

mer und immer wiederkehren und mit ihren himmlischen Strahlen das Herz erfreuen. — Doch ungerecht wär's, wollte man alle frühzeitigen Talente in jene Kategorie werfen; einzelne bedeutsame Erscheinungen darunter hat es zu allen Zeiten gegeben und wird es zu allen Zeiten geben. Unter diese bedeutenderen Erscheinungen muss auch *Michel Angelo Russo* gezählt werden, und wir geben daher im Nachstehenden einige nähere Nachrichten über ihn.

Michel Angelo Russo wurde 1830 zu Neapel geboren, in einer jener Familien, worin das musikalische Talent erblich zu sein scheint. Kaum zwei Jahre alt, zeigte er schon entschiedenen Beruf für Musik; von Natur etwas heftig und jähzornig, war er durch Gesang oder Spiel sogleich zu beruhigen, und schon damals versetzten ihn die Klänge oft in ein eigenthümlich sinniges Wesen. Fünf Jahre alt, sang der Knabe, bei einer Privataufführung von Donizetti's Liebestrank, eine eigens für ihn dazu componirte Cavatine und rief damit einen wahren Beifallssturm hervor. Im folgenden Jahre, nachdem er schon bedeutende Fortschritte im Gesange gemacht, erhielt er den ersten Unterricht auf dem Pianoforte; seine Eltern hatten gewünscht, dass er ein anderes, der menschlichen Stimme näher kommendes Instrument wählen möchte, allein Michel Angelo bestand auf dem Pianoforte und versicherte: er wolle auf diesem Instrumente schon singen — ein Versprechen, das er auch buchstäblich erfüllt hat. Bald hatte seine kleine Hand die geheimnissvollen Tasten bemeistert, und in seinem neunten Jahre gab er das erste öffentliche Concert im Theater Fiorentini, den 14. October 1839; der Erfolg war glänzend, und das Kind, dem Alles zur Musik wurde, widmete sich nun so ganz der Tonkunst, dass seine schwache Leibesbeschaffenheit hätte unterliegen müssen, wenn nicht ein freilich sehr schmerzliches Ereigniss, der Tod seines Vaters, dazwischen gekommen wäre. Mit derselben Leidenschaft, wie früher der Musik, gab sich das reizbare Kind seinem Schmerze hin, und sechs Monate lang erklang nicht ein Ton in dem Hause. Doch war die Musik schon zu tief in sein ganzes Wesen eingedrungen; die Liebe zu ihr kehrte zurück, und so trat denn der Knabe in Begleitung seines Bruders die erste Kunstreise an. In Florenz, Genua, Marseille, endlich in Paris fand er die freudigste Aufnahme; in der französischen Hauptstadt hörte er namentlich Chopin und Liszt, spielte mehrmals bei Hofe, und gab im März 1841 sein erstes öffentliches Concert, wobei ihn u. A. Rubini und Lablache unterstützten. Enthusiastischer Beifall ward ihm zu Theil; eben so in London, wohin er sich nun begab, und wo er einige Zeit von Moscheles unterrichtet wurde. Inmitten all' dieser glänzenden Erfolge behielt doch der jugendliche Künstler sein bescheidenes, kindliches Wesen. — In Boulogne hatte er schon zwei Concerte gegeben, als die Schwestern Milanollo dort ankamen, nachdem sie das nördliche Frankreich durchreist. Mit diesen, ihm an künstlerischer Bedeutung ebenbürtigen Kindern gab er gemeinschaftlich ein Concert; die drei Concertgeber zählten zusammen noch nicht dreissig Jahre. — In Brüssel, wo Russo dieselbe Aufnahme fand, traf ihn ein Unfall an der rechten Hand: sogleich entschloss er sich, bis zur Heilung derselben mit der Linken allein zu spielen, und führte dies aus, componirte auch dort ein Stück für die Linke allein: Fantasie über ein Thema aus den Puritanern (bei Schott in Brüssel erschienen). Einst, als seine Rechte wieder hergestellt war, bat man ihn, er möchte doch einmal wieder mit der Linken allein spielen; der Knabe verneinte es mit den Worten: Wäre es nicht lächerlich, wenn ein Mann, der zwei Beine hat, nur auf dem einen herumhüpfen wollte? — Nach Paris zurückgekehrt, erfuhr er den Tod seiner Mutter und Schwester, und wurde dadurch so niedergedrückt, dass er dort nicht wieder öffentlich auftrat. — Jetzt befindet er sich auf einer Kunstreise durch Deutschland.

Michel Angelo Russo hat Eigenschaften, welche ihn weit über sein jugendliches Alter emporheben; ein ausgebildeter Geschmack, eine bedeutende Kraft, die reinste Precision und Sauberkeit verbindet sich mit Wahrheit des Ausdrucks und Tiefe des Gefühls, wie es in diesen Jahren höchst selten anzutreffen ist; und mit Recht rief Rubini, als er ihn spielen hörte, aus: „Fa cantare il piano!“

Kurzgefasste literarische Notizen.

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Diary and Letters of Madame *d'Arblay*. London, 1842. fünf Bände in 8.

Das Edinburg Review vom Januar 1843, in einem sehr langen Aufsatz (S. 323 — 370) gibt Auszüge davon, die sich grossentheils auf den berühmten musikalischen Geschichtschreiber Burney (dessen zweite Tochter Fanny Mad. d'Arblay war) und seine Familie beziehen.

Systems and Singing Masters: an analitical comment upon the Wilhem System, as taught in England, by *J. Barnett*, author of the opera „The Mountain Sylph etc.“ London, 1843.

Ein langer Artikel über diesen musikalischen Streit in Mainzer's Musical Times und im London and Paris Observer, No. 932, 3. März d. J.

Der thätige *Fétis*, Vater, hat so eben bei Canaux in Paris eine „Methode de Plein Chant“ herausgegeben.

Boucheron, Raimondo, Maestro di Cappella (im Städtchen Vigevano in Piemont, unfern von Mailand): Filosofia della Musica, o Estetica applicata a quest' arte. Milano, Ricordi 1842, 153 S. in 8.

Die Einleitung handelt vom Schönen im Allgemeinen, von den Leidenschaften und Affecten. Hierauf folgen zwölf Kapitel, von den schönen Künsten und besonders von der Musik, vom Character der Instrumente, der Stimme, der Töne, von einigen Kunstgriffen des Contrapunctes, von der musikalischen Malerei, von der Verschiedenheit der Kirchen-, Theater- und Kammermusik, vom musikal. Urtheil, vom Zwecke der Musik u. s. w. — Selbst die wenigen Italiener, die erst seit wenigen Jahren die ästhetische Wissenschaft kennen lernten, sind in ihr noch weit zurück. Der Verfasser dieser Schrift, so gut er's mit der Sache meint, ist doch allzu wenig in jene Wissenschaft eingeweiht, zeigt auch wenig Be-

kanntschaft mit den deutschen Musikheroen. Seine Citate erstrecken sich auch meist auf Bellini, Rossini, Mercadante u. s. w. Wie sticht nicht z. B. Hand's neueste Aesthetik der Musik himmelweit von dieser ab! Herr Boucherou verdient aber jedenfalls Dank, seinen Landsleuten manche gute Winke über Musik gegeben zu haben.

Picchianti, Luigi, Fiorentino: Notizia sulla vita e sulle opere di *Luigi Cherubini*. Milano, Ricordi, 1843. 80 S. in 8.

Der Verfasser sammelte nicht nur Alles was bereits über Cherubini gedruckt, sondern was er in seiner Vaterstadt über ihn ausfindig machen konnte. Seine Geburt gibt er nach Cherubini's Taufschein in Florenz auf den 14. September 1760 an, also nicht den 8. September, wie Andere angeben.

Manuscript (Eigenthümer, Format und Seitenzahl unbekannt): *Pietro Vitali*, Professor der orientalischen Sprachen zu Bologna, gest. im J. 1839, 80 J. alt.

Dieses Manuscript ist in 3 Bücher abgetheilt. Lib. I. Delle falsaci misure degli intervalli armonici de' suoni secondo la dottrina di alcuni moderni. Lib. II. Correzioni degli intervalli armonici de' suoni nell' uso dell' odierna musica. Lib. III. Della investigazione de' veraci intervalli armonici de' suoni tutti del sistema de' Greci in tutt' i generi e negli otto modi di Boezio.

Bei Gelegenheit als in der Appendice der Mailänder Zeit. vom März d. J. gesagt wird, dass Maestro *Verdi* aus dem Städtchen Busseto im Parmesan'schen (nicht aus Busseto im Bolognesischen oder Genuesischen bei Novi) gebürtig ist, wurde darauf aufmerksam gemacht, dass benannter *Vitali*, ein *Girolamo Casanova* (zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zehn Jahre Kapellmeister, darauf Kapellmeister am Turiner Hofe, gest. zu Paris), der bekannte verstorbene Schriftsteller und Bibliothekar *Affo* u. a. ausgezeichnete Männer ebenfalls aus Busseto seien.

Le sette ultime parole di Nostro Signore sulla croce. Musica del Maestro *Saverio Mercadante*. Milano, Ricordi (ursprünglich zu Novara componirt, und so eben, im März, im Druck erschienen. Partitur 71 S. in Fol. für vier Singstimmen mit meist vierstimmiger Begleitung von 2 Violen, Violoncell und Contrabass. Pr. 18 Fr. Im Clavierauszug 14 Fr.).

Mercadante, so gesangarm in seinen neuen Opern, singt, NB. theatralisch, in seinen Kirchenmusiken. In diesen „sieben Worten" wird nun auch gesungen, zuweilen ächt theatralisch. Auch nicht ein einziger Tact vom sogenannten gebundenen Styl, kein einziges contrapunctisches Blümchen, keine einzige künstliche Anwendung der Dissonanzen; es sieht gerade überall darin so aus, als habe der Maestro gesagt: was hat dies Schulzeug in einer Musica Sacra zu thun? Dafür findet man in der Quarta Parola, die ein Kapellmeister öffentlich im Druck als die schönste Inspiration des ganzen Oratoriums betrachtet, folgende ergötzliche Kabalette, wohlgemerkt, ländlich sittlich, mit Pizzicat-Begleitung:

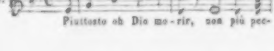

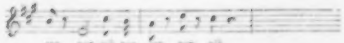

Zu deutsch: „O Gott, vielmehr sterben, nie mehr sündigen" (ein teutonischer Rigorist würde hier sagen: vielmehr ... als so was schreiben). Das wiederholt nun der Bassist und der Tenor singt in Terzen und Sexten dazu. Kurz gesagt: Das Ganze lässt sich anhören, so wie des Pesareser's Stabat mater, dem es aber in jeder Hinsicht weit nachsteht. Da hat mir doch unlängst ein im Pariser Menestrel, No. 6, 1843, befindlicher Chant de Dimanche von unserm herrlichen Meyerbeer eine himmlische Freude verursacht. Schon das kurze Ritornell ist ein Ex ungue leonem, worauf der schöne Gesang so anfangt:

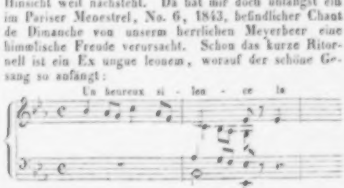

und sogleich in der ersten Tactbegleitung der Meister herausguckt.

Nachrichten.

Leipzig. An die Stelle des verstorbenen Musikdirectors *Pohlenz* ist neuerdings Herr *E. Friedr. Richter* zum Director der Leipziger Singacademie erwählt worden.

Dieses nur dem ernsten Gesange sich widmende Institut wurde bereits vor vierzig Jahren, nach dem Muster der Fasch-Zelter'schen Academie zu Berlin, durch unseren noch heute rüstig für das Beste wirkenden Baumeister *Limburger* begründet, und wenn es auch durch das Entstehen ähnlicher Vereine in den letzten Jahren an Mitgliederzahl verlor, so verdanken wir ihm doch zum grossen Theil die wohlgeübten Dilettantenchöre, die bei den Aufführungen grösserer geistlicher Musiken in unserer Stadt wirken, und in diesen und anderen Blättern oft rühmlichst erwähnt wurden.

Von der Tüchtigkeit des neuen Dirigenten, der auch als Componist, namentlich für geistliche Musik, sich bereits geltend gemacht hat (vergl. u. A. die Recension über seinen 126. Psalm in No. 47 dieser Zeitung vom vorigen Jahre) und dem neuerdings eine Classe des theoretischen Unterrichts in unserm Conservatorium übertragen wurde, lässt sich erwarten, dass das altbegründete Institut, das zudem in seiner Bibliothek einen reichen Schatz classischer Kirchenmusiken enthält, einen neuen kräftigen Aufschwung nehmen werde. Möge es bei unseren Gesangesfreunden die Unterstützung finden, die es seinem ernsten Streben nach verdient! —*l.*

Stuttgart, den 10. Mai. Gestern wurde hier im königl. Hoftheater zum ersten Male *Lindpaintner's* neue

Oper: Die sicilianische Vesper (Text von *Heribert Rau*) gegeben. Wenn nicht zu leugnen ist, dass *Lindpaintner* früher stets eine ziemlich mächtige Opposition fand, und dass das Stuttgarter Publicum im Allgemeinen ein sehr kühles ist, das sich nur selten aus seiner theilnahmlosen Ruhe herausbegibt, so bringt es dem verdienstvollen Autor doppelte Ehre, wenn seine neue Oper mit einem Beifall, mit einer Wärme aufgenommen wurde, die bisher hier unerhört war und sich während der ganzen Aufführung erhielt und steigerte, so zwar, dass, was hier überhaupt noch nicht vorgekommen, der Componist am Schlusse des Werks stürmisch hervorgerufen ward. Nach dem allgemeinen Urtheil ist die Oper reich an schönen, dramatisch wirkungsvollen Scenen, und dabei mit Liedern, Romanzen und Arien geschmückt, die nirgend ihre Wirkung auf das grosse Publicum verfehlen können. So wurde gleich das erste Lied nach der Introduction, ein Troubadourlied, stürmisch da Capo verlangt. Es ist aber auch von seltener Frische und Lieblichkeit.

Im Ganzen ist die Oper heroisch gehalten, sehr glänzend und effectvoll instrumentirt, namentlich in der letzten Scene, wo Posaunen und Horner, durch eine wirkliche Glocke auf dem Theater verstärkt, den Klang der Vesperglocke andeuten, während die anderen Instrumente und der Chor darauf figuriren. Es war dies von einem Effect, wie er in keiner neueren Oper vorgekommen.

Die Chöre waren meisterhaft ausgeführt, das Orchester grossartig und gegen die Ausführung der einzelnen Solopartieen nichts einzuwenden. Scenerie und Costume vom Oberregisseur Herrn *Moritz* brillant und geschmackvoll arrangirt.

Den deutschen Bühnen wird so oft, und wohl nicht ganz mit Unrecht, der Vorwurf gemacht, dass sie die Werke deutscher Componisten vernachlässigen, ohne doch vom Auslande Besseres zu gewinnen. Hier wäre ihnen wieder Gelegenheit geboten, sich dagegen zu wahren, und sicher dürfte es zu gleicher Zeit ehrenvoll und gewinnbringend sein. —*g*—

Prag. Die Anwesenheit der Dem. *Francilla Pixis'*) hat unserm Publicum den Genuss einer italienischen Oper verschafft, indem auch der Professor des höhern Gesanges am Conservatorium Herr *Gordigiani* nebst einem Paar seiner Schüler dafür gewonnen wurde, und so erschien im Stöger'schen Theater (die erste Aufführung zum Besten der Familie *Pixis*): „La Prigione di Edimburgo," Melodramma Semiserio in tre Atti. Poesia del Sigr. *Gaetano Rossi*, Musica del Sigr. *Federico Ricci*. Die Herren *Pixis* und *Gordigiani* hatten hier, wie Wallenstein, die kleine musikalische Armee, an deren Spitze *Francilla* als Generalissimus stand, gleichsam aus dem Nichts hervorgerufen; desto schmeichelhafter für sie, dass der Sieg, trotz manchen Schwierigkeiten, ein so entschiedener war. *Ricci's* „Kerker von Edinburg" verschaffte dem musikalischen Publicum Prags die Bekanntschaft eines ihm bisher noch fremden Componisten, den wir, nach diesem Werke zu urtheilen, zwar als kein besonders hervorragendes Talent anerkennen mögen, indessen entspricht die Musik, bis auf einige Stellen, der Situation, und ermangelt auch nicht in's Gehör gehender und pikanter, wenn auch nicht besonders origineller Motive. Auch hat der Dichter weder dem Componisten noch der Darstellerin der wenn auch nicht Titel- doch Hauptpartie (der Titel ist überhaupt nicht bezeichnend für das Werk) Giovanna ein leichtes Spiel gemacht. Wir sahen die Letztere in der vierten Scene des ersten Actes auftreten, von dem Chor angekündigt: „Largo fate piazza, La pazza!" Giovanna (Dem. *Pixis*) erscheint mit der fixen Idee, ein Kind von Georg, dem Sohne des Herzogs von Argyle (Herr *Mayer*), zu haben, in den sie sich verliebte, als er bereits mit Ida (Dem. *Stolz*) heimlich vermählt war und ihre Liebe daher nicht mehr erwidern konnte. Sie raubt Ida's Kind, welche durch dessen Verlust in den Verdacht des Kindermords kommt und gefangen nach Edinburg gebracht wird; dahin folgt ihr auch Giovanna, und rettet sie endlich, ohne es deutlich zu wissen, während sie selbst ein Opfer der Flammen wird. Die ungeheure Schwierigkeit, durch drei Acte beinahe beständig auf der Bühne und wahnsinnig zu sein, ist augenscheinlich, und ganz von dem Gesang abgesehen, hat sich Dem. *Pixis* hier als vollkommene Schauspielerin gezeigt, da sie einer Partie, die ganz dazu geeignet ist, selbst bei halb guter Vorstellung Ermüdung hervorbringen, reizendes Interesse verlieh und einen wahren Beifallsfanatismus erzeugte. Was die Stimme der Dem. *Pixis* betrifft, so scheint dieselbe, mit ihren vorjährigen Leistungen verglichen, durch längere Schonung an Kraft und Ausdauer bedeutend gewonnen zu haben, und sie erfreute abermals nicht nur durch die ächt italienische Methode und geschmackvollen Vortrag, Gefühl und Leidenschaft, sondern zugleich durch die ganz eigenthümliche Art und Weise, wie sie manche pikante Motive der Composition hervorhebt. Die Aufnahme, welche sie fand, war enthusiastisch und sprach sich nicht nur in zahllosen Hervorrufungen aus, sondern sie musste das herzige „Wiegenlied" in jeder Reprise ein- auch zweimal repetiren. Dem. *Stolz* hat offenbar Talent zur dramatischen Sängerin, und scheint das Vorbild, welches ihr hier in Dem. *Pixis* zur Seite trat, mit Nutzen studirt zu haben, doch darf die Sängerin den eigentlichen Gesang nicht nachlässig betreiben. Gewöhnlich haben die singenden Damen den Fehler, immer zu hoch oder zu tief zu singen. Dem. *Stolz* hat die sonderbare Eigenschaft, in den hohen Stellen zu hoch, in den tieferen zu tief zu intoniren. Die Ueberwindung dieses Fehlers, so wie ein fleissiges Studium des colorirten Gesanges dürften vor der Hand ihre Hauptaufgabe sein. Herr *Gordigiani* stattete seinen Contrabandiere mit dem reichen Geist und Humor aus, der ihm in so hohem Maasse innewohnt, und seine Stimme wirkte weit mehr als das letzte Mal im „Figaro." Wenn ein hiesiger Referent

*) Diese Künstlerin, welche wahrscheinlich binnen Kurzem nach Italien zurückkehrt, brachte eigentlich nur ein Zufall zu uns. Nämlich ihren Pflegevater Herrn *J. P. Pixis* führten Familienangelegenheiten und die Sorge für die hinterlassene Wittwe und Kinder seines der Kunst zu früh entrissenen Bruders nach Prag, und Dem. *Francilla Pixis*, die sich seit Jahren nicht von ihm getrennt hatte, begleitete ihn auch hierher.

ihm den Vorwurf gemacht, er habe seinen Schleichhändler dem italienischen Bravo zu nahe gebracht, so war dies wohl eine optische Täuschung, durch die geistreiche italienische Physiognomie, die Fülle schwarzen Haupt- und Barthaares erzeugt. Herrn *Mayer's* Stimme klang voll und angenehm, im Spiel thut er, wie gewöhnlich, eher etwas zu viel als zu wenig, doch muss man es in dieser Hinsicht mit den Tenoristen nicht so genau nehmen und das Beste von der Zukunft erwarten. Die Herren *Vogel* (Duca d'Argyle) und *Siebek* (Patrizio) führten ihre kleinen Rollen sehr sorgfältig aus, und der männliche Chor, meist aus Anfängern bestehend, die erst seit kurzer Zeit eingeübt werden, zeichnete sich durch Energie und Präcision, ja in den Hauptstellen sogar durch lebhaftes Eingreifen in die Handlung aus, und gewöhnlich muss auch der Schleichhändlerchor im dritten Acte repetirt werden. Bei der dritten Vorstellung der „Prigione" trat ein neues Orchesterpersonal ein, welches grösstentheils aus den eben ausgetretenen Zöglingen des Conservatoriums gebildet wurde, und hielt sich unter der Leitung des Herrn Kapellmeister *Stegmayer*, der sich täglich neue Verdienste um das neue Theater erwirbt, bis auf ein Paar unbedeutende Unfälle sehr wacker. Das Horn- und Flötensolo im ersten Acte wurde sehr gut durchgeführt.

Nach längerer Ruhe erschienen kurz nach einander wieder zwei *Isouard*'sche Opern auf unsern beiden Theatern: zum Vortheile der Dem. *Rökert* wurde nämlich in böhmischer Sprache „Aschenbrödel" (mit einem Oder-Titel: „Die bezauberte Rose") und deutsch zum Vortheile der Mad. *Catharina Podhorsky* „Joconde" oder die Abentheurer, neu einstudirt. „Aschenbrödel" war eine in den meisten Theilen gelungene Vorstellung, und insbesondere zeichnete sich die Beneficiantin durch treffliches Spiel und frischen Gesang aus, nur der Tanz liess Viel zu wünschen übrig. Das volle Haus war der schönste Beweis, dass Dem. *Rökert* bereits ein grosser Liebling des böhmischen Publicums ist, welches, wie billig, der Ausländerin den ausdauernden Fleiss im Studium der Landessprache hoch anrechnet. Mad. *Podhorsky* (Chlorinde) zeigte abermals ihre Sicherheit im Bravourgesange, und Dem. *Tonner* (Thisbe) strebte ihr mit rühmlicher Anstrengung nach, nur hüte sie sich mit aller Sorgfalt vor zu hohem Intoniren. Die Herren *Strakaty* (Alidor) und *Mayer* (Ramiro) sangen ihre Partieen sehr gut; was das Spiel des Letzteren betrifft, beziehen wir uns auf unsere obige Bemerkung. Dandini (Herr *Brava*) und Montefiascone (Herr *Grabinger*), gehören eigentlich nicht vor unser Forum, da sie, mit Ausnahme weniger Tacte des Ersten, nur zu sprechen und nicht zu singen haben. Beide Herren waren komisch oder wenigstens spasshaft, nahmen es aber mit dem Maasse ihres Humors nicht eben genau.

Minder geglückt war die deutsche Production des „Joconde," zu welchem den Repräsentanten der vier Hauptpersonen (Dem. *Grosser* Mathilde, Mad. *Podhorsky* Edile, Herr *Runs* Graf, und Herr *Emminger* Joconde) weder die Stimme noch die Gesangkunst, doch — der Humor fehlt, der hier — zum Gelingen ganz unentbehrlich ist. Streng genommen, gebührte der Kranz des Abends Dem. *Rökert* (Hannchen) und Herrn *Brava* (Amtmann), die ihre Partieen mit frischer und erfreulicher Laune durchführten.

Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat ihren neuen Gastrollencyclus (der zum Vergnügen des Publicums von längerer Dauer sein wird, als der Erste) in der „Norma begonnen und bisher nur noch mit der Antonina im „Belisar" fortgesetzt.

Mad. *Stöckl-Heinefetter* schien uns in der „Norma" etwas weniger vehement zu sein, als während ihrer letzten Anwesenheit. Die Antonina, zumal die Arie: „Oh desio della vendetta" litt durch die Transposition in die tieferen Chorden. Trefflich sang sie im ersten Finale und in den beiden leidenschaftlichen Momenten des dritten Actes.

Dem. *Tuczek*, königl. preussische Hofopernsängerin, gibt heute als erste Gastdarstellung die Marie in der „Tochter des Regiments." Nach dem Beschluss ihres Rollencyclus werden wir dessen Resultat melden.

Einen Verlust erlitt die hiesige Oper an Dem. *Herrmann*, zweite Sängerin, die im 21. Jahre an der Lungenschwindsucht starb und eben so sehr wegen ihrer soliden Kunstbildung als ihres trefflichen sittlichen Charakters geschätzt und bedauert wurde. Dem. *Herrmann* war eine Schülerin der Mad. *Caravoglia-Sandrini*, und wurde dem Publicum schon früher in den Concerten des Cäcilienverein bekannt, im Jahre 1841 aber vom Herrn Director *Stöger* für unsere Oper engagirt. Ihre erste Rolle war die Irene im „Belisar," die letzte die Gabriele im „Nachtlager von Granada." Die Anstrengung auf unserer grossen Bühne war zu gross für ihre zarte Natur, und so wurde der Grund zu der zerstörenden Krankheit gelegt, welche sie am 3. April d. J. dahinraffte. Allgemeine Theilnahme und Bedauern folgte ihr in's Grab.

(Beschluss folgt.)

Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Herzogthum Modena.

Carpi. Die bekannte Righini abgerechnet, die in der Norma Alles bezauberte, waren ihre Collegen entweder gänzlich Anfänger oder nicht weit davon. Die zum ersten Mal die Bühne betretende Teresa Ricca machte die Adalgisa, und bei all ihrer Armuth an Künstlergaben fand sie Aufmunterung. Tenor Scalari hat eine hübsche Stimme. Die Righini gefiel ebenso nachher in Donizetti's Gemma di Vergy.

Carara. Nachdem das hiesige Theater ohne Schauspielergesellschaft blieb, verschrieb man in Eile mit genauer Noth lauter Anfänger, die sämmtlich in Donizetti's Belisario eine Menge Palmen nach Hause trugen. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo machte hierauf sogar Furore! Wir sind in Italien.

Reggio. Coppola's Nina pazza per amore brachte der Prima Donna Lusignani, dem Buffo Mancinelli und dem Bassisten Casanova reichlichen Applaus. In Doni-

zetti's Elisir verunglückte der Tenor. Ricci's Otello, worin Tenor Magnani und die Uebrigen sehr gefielen, konnte blos zwei Mal gegeben werden, weil der Protagonist Magnani erkrankte, weswegen man wieder den Elisir hervorzog. Um die Hälfte Februar gab man endlich Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit dem Tenor Bonomelli, und Alles ging im besten Geleise.

Modena. Hat auch Mercadante's Vestale, der Gesangarmuth wegen, wenig behagt, so fand die Sängergesellschaft um so mehr Anerkennung. Die schöne Stefanone, mit schönem Sopran, ist Zögling der Bertinotti, also trefflicher Schule, und obgleich Anfängerin, berechtigt sie doch zu den besten Hoffnungen. Die Altistin Fouché ist eine erfahrene und für kleine Theater kreuzbrave Virtuosin. Tenor Luigi Cozzani aus Venedig, Anfänger, aber eine Stimme, die an Moriani erinnert. Colmenghi, Baritou, welche Art Stimme jetzt in Italien, in Ermangelung der fast ausgestorbenen Altstimme, beliebt zu sein scheint. Jene des Bassisten Sarti ist tief; seine Rolle gab er so so. Weit mehr gefiel Mercadante's Giuramento, worin der Bassist Sermattei Herrn Sarti ablöste und die Hauptsänger reichlichen Beifall ernteten. Herrn *Petrelli's* neue Oper, arme Schwester der allermeisten heutigen einheimischen armen Opern, *Galeotti Manfredi* betitelt, erfreute sich kaum in der ersten Vorstellung einer freundlichen Aufnahme.

Tenor *Cozzani* wurde von der hiesigen Accademia Filarmonica zum Ehrenmitgliede ernannt.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Die Colleoni, die Lagrange, Tenor Santi (Giacomo) und Bassist Santi (Eugenio) sind zwar keine Sänger, denen man eine sehr tiefe Verbeugung zollen muss, die aber stets als solche Achtung verdienen, daher sie auch in Mercadante's Bravo, dessen Musik die Zuhörer unbefriedigt liess, nicht nur oft Anerkennung fanden und applaudirt wurden, sondern jeden Abend mehr die Gunst des Auditoriums sich erwarben, weswegen auch die Oper über zwanzig Vorstellungen erlebte. Tenor Santi in der Titelrolle, die Professora Colleoni, die Lagrange mit angenehmem Sopran und Bassist Santi waren die mehr oder weniger Begünstigten. Die schon für den Carneval 1842 componirte, aber zurückgelegte neue Oper *Ruy Blas* del Maestro *Ferdinando Bessanzon*, fand endlich beim diesjährigen Impresario Gehör, und beim Publicum als Erstling Aufmunterung. Sie lärmt zwar weniger als unsere täglichen Lärmopern, ist und bleibt doch immer streng mit ihnen verwandt, ist oft monoton und nichts weniger als von Reminiscenzen frei. In Donizetti's hier oft gehörter Gemma di Vergy erhielten sich die Sänger kaum in der ihnen vom Publicum zu Theil gewordenen Gunst.

Der vortheilhaft bekannte hiesige Kapellmeister *Giuseppe Nicolini* ist zu Ende des vorigen Jahres 80 Jahr alt gestorben. Die Allgem. Musikal. Zeit. 1824, S. 509, enthält biogr. Notizen über ihn und das Verzeichniss seiner Compositionen. Da mir Herr Nicolini damals blos einen Zusatz zu seinen biogr. Notizen in Gervasoni mitgetheilt hat, so muss das bei Letzterm unrichtig angegebene, in die Allg. Mus. Zeit. übergegangene Geburtsjahr mit 1762 berichtigt werden.

Parma. Pacini's Saffo, die in den letzten Jahren in Italien beinahe die Tagesoper, wie einst Anna Bolena, Norma, Chiara di Rosenberg et caetera caeterorum geworden ist, fand hier wenig Anklang, wiewohl die Hallez (Titelrolle) und Bassist Valli als Alcandro befriedigten, die Lucchini und Tenor Baldanza ziemlich genügten. Eine ähnliche Aufnahme fand darauf die so eben benannte Anna Bolena des wohlbekannten Maestro Donizetti, mit der Tosi, der Agostini, dem Tenor Baldanza und Bassisten Fedrighini (Anfänger), einem freilich nicht auserlesenen Sängerensemble. Armselig war der Beifall in Herrn Nicolai's Templario; das Sextett im dritten Act erregte jedoch Enthusiasmus und musste wiederholt werden. Den 19. Februar gab man die neue Oper *Ester d'Engaddi*, del Maestro *Peri*, mit ausserordentlichem Lärm: Musik und Sänger erregten Fanatismus. Was nun dergleichen Fanatismi heut zu Tage in Italien bedeuten, hat die Erfahrung nur allzusehr bewiesen; das Traurigste bei der Sache ist, dass mit solchem ephemeren ausgearteten Lärm die Kunst Riesenschritte rückwärts geht, mitunter auch mancher Impresario betrogen, und dem armen Publicum für unbedeutendes armseliges musikalisches Zeug das Geld aus den Taschen gespielt wird.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Regio). Die Malvani, die Altistin Bendini, Tenor Salvi und Bassist Fornasari, ohne Weiteres achtbare Sänger, begannen die Stagione mit Coccia's älterer Oper: Caterina di Guisa, die zu den bessern italienischen Opern der guten Zeit gehört. Die Malvani, der leidigen neuen Gesangmanier huldigend, wollte Anfangs in gewissen leidenschaftlichen Situationen allzusehr schreien, war auch in den sogenannten Fioriture nichts weniger als geizig; sie mässigte sich aber gar bald, und Alles ging recht gut und gefiel. *Mercadante's* zu Anfang Februar gegebene neue Oper *Il Reggente* fand den ersten Abend eine glänzende Aufnahme, bald darauf aber eine glänzende Abnahme, und in mancher Hinsicht lohnt es sich der Mühe, hier das Wesentliche des hierüber im hiesigen Messaggiere Torinese erschienenen Artikels zu geben, dessen Verfasser, Advocat Broffierio, in ganz Italien als beissender Kritiker bekannt ist. Da er bei dieser Gelegenheit derb über deutsche Musik herfällt, worüber gar nichts zu sagen ist als ihm in's Gesicht zu lachen, so muss man wissen, dass Mercadante, in dem Maasse, als er der deutschen Musik die Cour macht, den Gesang, also die Hauptsache hier zu Land, meist vernachlässigt; die Italiener ärgert das, und für Deutsche hat er nur wenig Anziehendes, überdies ist seine Musik auch allzulärmend. Aber zu besagtem Auszug. „Was meint Ihr, wenn ich von der Sanscritsprache, von der Pathologie, Numismatik sprechen müsste, würde ich nicht sehr verlegen sein? Und doch ist all das gar nichts im Vergleich mit den Musicomanen, die wie Tiger unversöhnlich und wie Heuschrecken zahlreich sind. Aber Muth gefasst .... Die italienische Musik hatte immer das Primat über jene aller übrigen

Nationen, denn anderwärts war die Musik eine ernste Wissenschaft, bei uns eine glänzende Kunst; anderwärts eine mit Schweiss entstandene Geburt des Studiums, bei uns die freierzeugte (spontaneo) Frucht des Genies; anderwärts der ernsthafte Accent der Harmonie, bei uns melodische Wollust. — Die Fremden machten uns diese Vortrefflichkeit streitig, bis Rossini, der Engel der Melodie, Europa noch einmal zwang, das italienische Genie zu ehren. Während zu Wien, Paris und London die nordische Harmonie durch die italienische Melodie vom Thron gestürzt, versuchte man zu Mailand, Venedig und Turin unsere schöne italienische Melodie als Sclavin der wilden nordischen Harmonie Preis zu geben. Mercadante machte sich zum Chef dieser unglücklichen Schule. Er, der anfänglich die italienische Bühne mit glücklichen melodischen Eingebungen erfreute, als ihn in der Folge die Phantasie verliess, nahm er zur Gelehrsamkeit seine Zuflucht. Die Musiker, welche das Scholastische dem Schönen, das Schwere dem Erhabenen (!) vorziehen, wurden Mercadante's Anbeter, den sie mit Sommo, Massimo de' Maestri betitelten; aber das Genie der italienischen Künste bedeckte sich mit einem Schleier, und man fing allenthalben an gegen diese vandalische Invasion zu protestiren. Mercadante's Reggente wurde als ein ächtes Wunderwerk schon vor dessen Aufführung ausposaunt; in der ersten Vorstellung fand er ausserordentlich lärmenden Beifall, versteht sich im Theater; denn ausserhalb desselben wusste Niemand sich denselben zu erklären. In der zweiten Vorstellung war der Lärm minder, in der dritten kein Lärm mehr, und in der vierten silenzio perfetto. Das Resultat des an Gesang sehr armen und an Reminiscenzen reichen Reggente ist: Aufopferung der italienischen Schule der auswärtigen Schule."

(Teatro Sutera.) Von den hier gegebenen vier Opere buffe: Il ritorno di Columella dagli studj di Padova, Il Nuovo Figaro von Ricci, Betly von Donizetti, Scaramuccia, ebenfalls von Ricci, ging es der letztern, wegen Erkrankung des Bassisten Borella am Schlechtesten; Columella, überhaupt, am Besten. Letztere, bekanntlich nach dem ursprünglich von Fioravanti zu Neapel componirten Pulcinella u. s. w. umgearbeitet, fängt bereits an Rundreisen in Italien zu machen. Die Prima Donna Mancini war die beste der ganzen Gesellschaft.

Saluzzo. Von den beiden gegebenen Donizetti'schen Opern machte die erste, Marino Faliero, in der ersten Vorstellung, einen bedenklichen Sturz, nicht der Musik wegen, denn diese kann, wenigstens hier, nicht anders als schön sein, weil sie von Donizetti ist; aber die Unpässlichkeit des Bassisten und die unbedeutende Vortrefflichkeit seiner Collegen konnten das Ganze nicht gut darstellen. In der Folge ging es einigermaassen besser. Die zweite war die Opera buffa Regina di Golconda und da ging es weit lustiger zu. Die Prima Donna Bruni, Tenor Bettini, Buffo Visanetti und Bassist Fonti wetteiferten unaufhörlich, sich zu übertreffen; mehrere Stücke wurden stark beklatscht, besonders das eingelegte Rondo aus Betly, ab eodem Maestro. Die folgende Opera buffa, del Maestro Speranza, I due Figaro, betitelt, gefiel — mirabile dictu, nach Donizetti — noch mehr. Die beiden Schwestern Bruni (eine die Susanna, die andere die Ines), Visanetti (Figaro), Bettini (Cherubino), Fonti (il conte), Calcaterra (il poeta) befriedigten ohne Ausnahme.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

An des verstorbenen *Pohlenz* Stelle als Organist an der Thomaskirche zu Leipzig ist Herr *Geissler*, bisheriger Organist an der Paulinerkirche daselbst, angestellt worden.

Zum Director des Prager Conservatoriums ist *Kittl* ernannt worden.

Marx' Oratorium: „Moses" wurde am 6. Mai zu Neustrelitz am grossherzoglichen Hofe sehr gelungen aufgeführt, der Eindruck war allgemein.

In München starb am 20. Mai der Hofkapelldirector Propst *Michael Hauber*. Er war ein grosser Freund und Beförderer der Musik und hinterlässt einen reichen und seltenen Schatz von alten Tonwerken, die zu sammeln er seit vierzig Jahren weder Mühe noch Kosten scheute.

Nach dem verlaufenen ersten Theaterjahre der jetzigen Unternehmer des Frankfurter Theaters soll nach Abzug aller Kosten ein Ueberschuss von 12,000 Fl. geblieben sein, während früher, als das Theaterwesen für Rechnung einer Actiengesellschaft verwaltet wurde, ein jährliches Deficit von 24,000 Fl. und mehr Statt fand.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Ankündigung.

Von Seiten der *hochlöblichen Regierungen* wird auf Veranlassung eines hohen *Cultus-Ministerii* auf diese Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln. Subscr.-Pr. 4 Thlr.

Für die vorzüglich gelungene Ausarbeitung dieses Werkes hatten die Urtheile mehrerer berühmten Organisten, welchen das Manuscript zur Prüfung vorgelegen hat, so wie die bereits in den geachtetsten öffentlichen Blättern erschienenen höchst empfehlenden Recensionen.

☞ Da dieses vortreffliche Buch gleich nach seinem Erscheinen in sehr vielen musikalischen Bildungs-Anstalten und Schullehrer-Seminarien eingeführt worden ist, so lassen wir den äusserst billigen Subscriptionspreis von 4 Rthlr. noch fortbestehen.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

die man als klassisch und gewissermassen national anerkennt, wie Handels, und vorzüglich den Messias — diese kann fast Jedermann auswendig, und es ist nicht übertrieben, wenn ich sage, dass bey einer öffentlichen Aufführung des Messias in London die Hälfte der Zuhörer in den Chören ziemlich richtig mitsingen könnte. Auf ihre Nationallieder, Gesellschaftsgesänge u. dgl. die auch der Bürgersmann sehr richtig und gut vorträgt, und ohne welche selbst der ganz Gemeine und Matrose sein Punschfest eben so wenig mag, als ohne Politisiren — werde ich in der Folge zu kommen Gelegenheit haben. Hieraus können Sie sich erklären, z. B. dass die hiesigen Musikhändler so grosse Geschäfte machen, den Komponisten so hohe Honorare bezahlen, und doch so wenig ausser Landes versenden. Hieraus können Sie sich auch erklären, dass die reisenden Virtuosen hier selten Glück machen, wenn nicht ein ausgebreiteter Ruf vor ihnen hergehet, oder es ihnen gelingt, sich durch wirklich ganz besondere Vorzüge diesen nach und nach zu erwerben. Doch kömmt zuweilen auch noch dieses zum Nachtheil der fremden Virtuosen hinzu, dass bekanntlich sehr viele, von Seiten ihrer Kunst und Geschicklichkeit auch gar nicht unverdiente Virtuosen keineswegs frey sind von einer gewissen Windigkeit. Der Engländer kasst aber alles, was wie Windbeuteley aussiehet; und auch darum findet mancher eine schlechtere Aufnahme, als seine Geschicklichkeit verdiente — woraus sich denn wieder das Verschroyen der Engländer durch jene Zugvögel ergiebt.

Ich komme auf das Besondere. Kirchenmusik giebt es hier so gut als gar nicht; was davon gegeben wird, verdient keine Auszeichnung. Auch die Orgel (bekanntlich hier meistens ohne Pedal) wird fast ohne Ausnahme schlecht behandelt. Sie sehen ohne mein Erinnern, dass damit dem gemeinen Volke ein Hauptmittel, das Ohr feiner zu bilden und auch für kunstreichere Musik empfänglich zu werden — ein Mittel, das vornehmlich in Italien und Deutschland so würksam ist, abgehet.

Hier stehe ein Verzeichniss der wahren Virtuosen, die London besitzt. Wo sie sich vereinigen — was nicht selten geschiehet, und ich in der Folge angeben werde — da giebt es freylich etwas Rechtes! Dass ihrer für das ungeheure London nicht eben viele sind, dass einige Instrumente nur einzelne Virtuosen zählen, wird Sie nach dem, was ich oben gesagt habe, eben so wenig befremden, als dass es mit manchen, an vielen Instrumenten reichen und für alle schwierigen Musikstücken — wie z. B. viele der Mozartschen, nicht recht fort will. Haydns Sinfonien hört man in grossen Konzerten überall: aber noch nie hab' ich eine Mozartsche, oder auch ein Klavierkonzert von diesem Meister gehört.

Das allgemein geliebte Pianoforte hat an der Spitze seiner Virtuosen das wackere Kleeblatt: Clementi, Dussek, Cramer. Ich nenne sie so, nicht nur weil ihrer drey, sondern weil sie auch auf das freundschaftlichste verbunden sind, und sich ohne Eifersucht oder Neid gegenseitig unterstützen, wie es wahren Künstlern und Männern, die auch ausser ihrer Kunst gebildet sind, gebührt. Ladet man den Einen da- oder dorthin ein, sich hören zu lassen, so weiss man schon, er kömmt am sichersten, wenn sein Kollege ebenfalls da ist und spielen wird. Ich glaube, dies ist wenigstens der Seltenheit wegen bemerkenswerth. Sollte ich das Spiel dieser drey wahren Meister zu charakterisiren versuchen, so muss ich es so: Alle drey leisten bewundernswürdig viel auf ihrem Instrumente, alle drey versuchen nicht leicht etwas auf Gerathewohl, sondern geben, wie es wahren Virtuosen geziemt, nichts, was sie nicht ganz, wie es seyn muss, geben könnten; Clementi's grösseste Stärke ist aber im charakteristischen, pathetischen Allegro, weniger im Adagio; Dussek spielt ganz vorzüglich brillante Allegrosätze mit ungeheuren Schwierigkeiten,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juni. № 24. 1843.

Inhalt: Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag (Beschluss). Carneval- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.

(Fortsetzung.)

Erste Abtheilung.

Sonaten, wo die hergebrachte Form vorzugsweise beibehalten ist, nach welcher der erste Satz feurig und prächtig, der zweite sanft, klagend u. s. w., der dritte scherzend, der vierte heiter und gefällig gehalten wird.

Dazu rechne ich Op. 2 in A und C dur, Op. 7 in Es, Op. 10 in F und D, Op. 14 in E und G, so wie die meisten mit Violinbegleitung. Dass auch in diesen einzelne Sätze von tieferer poetischer Bedeutung sind, ist nicht zu leugnen. Man vergegenwärtige sich das Adagio von Op. 2 (E dur), so wie Adagio und Scherzo von Op. 10 (D dur). Ueber letzteres Adagio hat Beethoven selbst geäussert: „Jedermann fühlt den geschilderten Seelenzustand eines Melancholischen heraus, mit allen den verschiedenen Nüancen von Licht und Schatten im Bilde der Melancholie und ihrer Phasen," und über Op. 14: „Man findet darin den Streit zweier Principe, oder einen Dialog zwischen zwei Personen geschildert." — Dann welche Fülle der Ideen, welch musikalisches Denken in allen! Was nur seitdem in dieser Form von Andern geschrieben worden, lässt sich nicht damit vergleichen, — Melodie und Harmonie, so eng verbunden, sind nicht zu erfinden, da muss Schöpferkraft da sein.

Ich will nur zwei davon herausheben und besonders besprechen, Op. 2 in C dur, und Op. 24 in F dur. Wie herrlich ist in der ersten das Thema des Allegro's benutzt! Nach der prächtig dahinbrausenden Flut von Tönen taucht es immer wieder neu entzückend auf. Schwächer ist das zweite Thema — es erinnert in seiner Melodie und Begleitung an die durch Haydn und Mozart häufig gebrachte Form. Das Adagio ist dagegen in sich ganz vollendet — da möchte man keine Note anders wünschen. In der Melodie der Oberstimme liegt etwas Flehendes, Bittendes, während der Bass immer ernst tröstend und beruhigend dazwischen tritt. — So sind auch Scherzo und Finale meisterhaft gedacht; nur weicht das letzte hinsichtlich des Characters vom Herkömmlichen ab, es wirkt mehr begeisternd, als blos heiter und anmuthig.

Wenn in der genannten Sonate vorzugsweise die Stimmungen eines kräftigen, ernsten und entschlossenen Gemüths ausgesprochen werden, so in der andern (Op. 24) die eines mehr sanften, das naiv und harmlos sich den Eindrücken hingibt. Das Adagio athmet die innigste Sehnsucht, wie sie nur ein reiches, jugendliches Gemüth empfinden kann. Es ist unstreitig eins der ausgezeichnetsten in dieser Art, und bringt ähnliche Wirkung hervor, wie Goethe's:

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

Ein Verehrer Shakespeare's und Beethoven's hat folgendes schöne Gedicht des Ersteren der Melodie des Adagio's untergelegt:

Eleonore, seit ich dich verlassen,
Weilt mein Aug' im treuen Herzen,
Sieh gleich ihm, nur dir zu weih'n;
Sieht den Vogel, sieht die Blume,
Sterne, Wölkchen, formt sie all' nach deinem Bild
Und die Seele denkt nur dein.

Dein ganz voll dies Auge,
Spiegelt deiner Schönheit Zauber,
Kleidet alle Wesen d'rein;
Das Hochgebirg im Abendduft,
Und Wald und Thal prangt in deiner Anmuth Schein.
Das Saatgrün wogt, es kräuselt der See,
Das Laub, es kos't mit schmeichelnden Lüftchen:
Ich steh' und fühle dich allein.

Naives, Neckendes, kann nicht leicht treffender ausgedrückt werden, als es im Scherzo geschieht. — Im Finale herrscht Anmuth und Heiterkeit, der glücklichsten Stimmung entsprungen.

Nach dieser Characterisirung wird man leicht die andern auffassen, das Eigenthümliche einer jeden und ihre Schönheiten herausfinden.

Zweite Abtheilung.

Sonaten, wo die Form auch beibehalten, aber eine bestimmte Grundempfindung, durch das Ganze gehend und so die einzelnen Theile verbindend, sich findet.

Hierzu rechne ich Op. 22, B dur, — sie vorzugsweise die Frühlingssonate nennend. — Von wem kann man auch ein innigeres Aussprechen des durch die Schönheiten der Natur angeregten Gefühls erwarten, als von

Beethoven, von ihm, der so ganz in ihr lebte! Sehr bezeichnend ist seine Antwort, die er gab, als er bei einer herrlichen Aussicht gefragt wurde: „Aber woher haben Sie all' die schönen Gedanken in Ihrer Pastoral-Symphonie?“ — Sehen Sie, erwiderte er, da stehen sie alle, und noch weit mehr, die ich gar nicht aufschreiben kann. — Gewiss, viele von Beethovens Compositionen werden mehr Anklang im Innern finden, wenn man diese Richtung des grossen Meisters im Auge behalt. Freilich muss eine ähnliche Empfindungsweise im Geniessenden da sein, denn wen z. B. die Natur kalt lässt, der wird auch hier, wo die durch sie erweckten Gefühle in Tönen ausgesprochen werden, sich nicht begeistert oder ergriffen fühlen. Zur Vorbildung wird es gut sein, wenn man die Art und Weise, wie der Tonkünstler diese oder jene Empfindung musikalisch ausdrückt, studirt. Gesangcompositionen und andere, wo Andeutungen gegeben sind, werden als Maassstab dienen können. — Für diese Sonate eignet sich als Motto sehr gut Hoffmann's poetische Ergiessung über die Tonart B dur: „Welch lustiges Leben in Flur und Wald in holder Frühlingszeit! Alle Floten und Schalmeien, die Winters über in staubigen Winkeln wie zum Tode erstarrt lagen, sind wach worden, und haben sich auf alle Lieblingsweisen besonnen, die sie nun lustig trillern, gleich den Vöglein in den Lüften!“ —

Wie froh und freudig stimmt gleich das erste Thema! Ich kann es nicht genug preisen — der erste Anfang schon wirkt gleich einem Frühlingshauch, der Alles, was er berührt, neu belebt. An und für sich betrachtet, ist es nichts Neues. Jeder, der etwas mit der Entstehung der Töne bekannt ist, weiss, dass die Harmonie am Besten in dieser Lage wirkt, aber solche Anwendung davon zu machen, ist nur dem Genius möglich. — Im Adagio ist das Duftige, Geheimnissvolle vorherrschend, es versetzt uns in den dunklen neuergrünten Wald, wo wir still entzückt den Eindrücken der verjüngten Natur uns hingeben. — Nachdem nun das Innerste mit Frühlingsfreude, susser Sehnsucht, mit so viel Anmuthigem ganz erfüllt ist, kann nichts Schöneres kommen, als die in den beiden letzten Sätzen ausgesprochene Zufriedenheit und Beseligung.

2) Op. 29, No. 1, G dur. In dieser ist es vorzugsweise das Adagio, was der Erinnerung die schöne reiche Frühlingszeit mit all' ihren süssen Klängen, mit all den Gefühlen, die in der Brust durch sie erregt werden, vorüberführt. Manches in den Tonwendungen deutet darauf hin, dass Beethoven in ähnlicher Stimmung beim Dichten derselben gewesen, — man wird an die Adelaide, an die Scene am Bach vorübergehend erinnert. — Der erste Satz ist heiter, voller Licht und Leben, der letzte drückt die Gefühle eines aus seligen Träumen Erwachenden aus. Nur kurz vor dem Schluss, wo das Thema im langsamen Tempo eintritt, wird durch den Sextaccord von G, arpeggiando angeschlagen, unnachahmlich schön die leise erwachende Sehnsucht nach der Vergangenheit angedeutet.

3) Op. 29, No. 3, Es dur. Ernst und Scherz des Lebens, und die aus der Verbindung beider entspringende wahre Heiterkeit und Fröhlichkeit sind darin auf höchst eigenthümliche Weise in ihrer Wechselwirkung dargestellt. Im ersten Allegro leuchten beide Gegensätze ganz characteristisch in den so sehr contrastirenden Thema's durch. Der feierlich mahnende Ton des ersten wird immer plötzlich durch das leicht Dahinschwebende, Lustige des zweiten unterbrochen, und zwar so überwiegend, dass es erst am Schlusse dem ernsten gelingt, einzuschreiten und zu protestiren gegen solche Ausgelassenheit. — In gesteigerter Wechselwirkung ist die Idee des ersten Satzes im Scherzo fortgeführt, und zwar so bestimmt, dass hierüber gar keine Erklarung nöthig ist. — Wie der Frohsinnige im Leben mehr spricht, als der Ernste, so ist es auch hier geschehen, und fast herausfordernd steht der Scherz zum Schluss da, welches herrlich durch das kecke Staccato angedeutet ist. Er scheint nur zu erwarten, was der Gegner beschliessen wird. Dieser ist aber nun zu der Ueberzeugung gekommen, dass nur eine innige Vereinigung den Streit schlichten könne, dass allein diese es möglich machen werde, die innere Unruhe, die trotz aller Lebensweisheit sich manchmal äussert, zu beschwichtigen. Auf die innigste und zarteste Weise ist diese Vereinigung im dritten Satz ausgedrückt. Wie schmiegen sich die Stimmen traulich an einander, keine will dominiren, und am Schluss scheinen sie in dem so schön angebrachten Legato zu einer vereinigt zu sein. — Fülle innern Glücks, im Jubel nach Aussen sich Bahn brechend, ist der Inhalt des Finales. Man könnte es eine Dithyrambe nennen. Vortrefflich lässt sich darauf anwenden, was Jean Paul in den Flegeljahren von einer Haydn'schen Symphonie sagt: „Er lässt die Streitrosse seiner unbändigen Töne losfahren in die enharmonische Schlacht seiner Kräfte. Ein Sturm weht in den andern, dann fahren warme nasse Sonnenblicke dazwischen, dann schleppt er wieder hinter sich einen schweren Wolkenhimmel nach, und reisst ihn plötzlich hinweg, wie einen Schleier, und ein einziger Ton weint in einem Frühling, wie eine schöne Gestalt.“

4) Op. 28, D dur, würde ich „Erinnerungen“ überschreiben. Der erste Satz erweckt liebliche Bilder der Vergangenheit, der zweite erinnert an das Verfehlen so mancher Hoffnung, manches Wunsches — nur einmal klingt es trostend herüber aus der schönen Zeit, wo man noch an Erfüllung glaubte. In sanfte Klage löst sich gegen das Ende der Schmerz auf, da blitzt unerwartet ein Strahl der Freude durch's Dunkel. Die Erinnerung irgend einer glücklichen Stunde, eines erfreulichen Momentes erwacht in uns — so ist das Scherzo gedacht. Das Finale lässt eine heitere friedliche Landschaft mit all' ihren lieben Bildern vor unserm innern Auge vorüberschweben.

5) Op. 53, C dur, ist mit ähnlicher Fülle hoher Begeisterung geschrieben, wie manche der Psalmen, und so wirkt sie auch. Die Bewunderung und wieder die stille Verehrung des Erhabenen, Mächtigen, wie kann sie sich schöner aussprechen, als im ersten Satz! Erweckt das zweite Thema nicht im Herzen das Gefühl heiliger Scheu, stillen Anbetens des Unendlichen? — Wie feierlich stimmt die Einleitung zum Finale, das in immer begeisterterm Jubel dahinflutet. Treten nicht die Accorde in der Mitte des letztern so voll und prächtig

ein, als sollte ihr Klang Aconen durcheilen? — Zum Schluss ertönt auf einmal das Thema, wie von seligen Geistern nachgesungen — der Erdkreis schweigt, bis Alles dann einstimmt in den innersten, heiligsten Jubel, für den es ja auch nur Töne, aber keine Worte gibt.

6) Opus 26, As dur. Man darf hier nur den dritten Satz, überschrieben: „Marcia funebre sulla morte d'un Eroe" recht im Auge behalten, um die Stimmung, die zur Auffassung des Ganzen nöthig ist, aufzufinden. Sanfte Wehmuth und mildernder Trost spricht sich im Thema zu den Variationen aus — gewiss, so lange es für Musik empfängliche Herzen gibt, wird es stets mit inniger Theilnahme gehört werden. Und welches Meisterwerk diese Variationen! alle denselben Geist athmend und davon durchdrungen. — Im Trauermarsch tritt uns das Gefühl ersten, würdigen Schmerzes entgegen, — aber nicht der Schmerz des Einzelnen, nein, der einer grossen Gesammtheit. — Von sehr schöner Wirkung ist im Finale die Melodie, welche im Bass eintritt, und wie ein trostreicher Gedanke, gesprochen, um das Herz zu erheben, immer wieder zurückkehrt.

7) „Die Cismoll-Fantasie!" Welcher Musikfreund sollte nicht schon diesen Namen gehört haben, wohl auch das Tonstück selbst. Und wahrlich, es verdient in den Herzen aller Geweihten zu leben. Schon bei seiner Erscheinung wurde es in seiner tiefen Bedeutung erkannt. — Welche edle, gehaltne Resignation in dem ersten Satz! Wo ist etwas dieser Art? — Er allein macht Beethoven unsterblich. Hier bewährt er seine Meisterschaft im Schaffen einer Melodie, wie sie zu einer Instrumentalcomposition nöthig ist. — Gleich einem Sonnenstrahl aus schweren, dichten Wolken tritt uns das Scherzo entgegen, den tiefsten Humor athmend. Dann erhebt sich im Finale der Sturm der Leidenschaft, ankämpfend gegen das dunkle Verhängniss, keinem Trostgrund, wie tief und gewichtig er auch sein möge, Raum gebend. Gewaltig, überwältigend ist der Schluss, man sehnt sich nach der Einleitung zurück, erkennend, dass hienieden in solcher Stimmung nur Resignation den innern Frieden herstellen könne.

8) „Les adieux, l'absence et le retour" (Op. 81). Nie ist wohl schöner das innige, fast nicht endende Lebewohl, die traurige, düstere Stimmung des Verlassenseins, das entzückungsvolle Wiedersehen in Tönen ausgesprochen worden, als in dieser Sonate. Der Wechsel der Gefühle tritt uns darin so klar und bestimmt entgegen, dass es überflüssig sein würde, noch etwas darüber sagen zu wollen.

9) Op. 90, E moll. Mit dieser schliessen Beethoven's Sonaten gewissermassen ab. Die spätern athmen nicht mehr die poetische Fülle, sie sind mehr Ergebnisse des Forschens und Sinnens, in der trübsten Zeit seines Lebens, wie z. B. Op. 106, geschrieben. In der genannten entfaltet er noch einmal seine Kraft in früherer Weise. Der erste Satz ist leidenschaftlich bewegt gehalten, der zweite aber um so tröstender und beruhigender. Wahrer Himmelsfriede spricht sich in dem Thema desselben aus. — Uebrigens, beiläufig gesagt, ist dies die einzige der Beethoven'schen Sonaten, die nur aus zwei Sätzen besteht.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Für Pianoforte allein.

1) *Fr. Kalkbrenner:* Fantaisie et Var. brill. sur l'Opéra d'Adam: Le Roi d'Yvetot. Op. 163. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.

2) *Fr. Hünten:* 2 Rondeaux sur des Themes favor. de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot. Op. 123. No. 1. 2. Ebendaselbst. à 15 Ngr.

3) — —: Tyrolienne de la Vestale de Mercadante variée. Op. 124. Ebendaselbst. 20 Ngr.

4) *C. Czerny:* Unterhaltende Uebungsstücke. Op. 684. Ebendas. 4 Hefte, jedes von 6 Nummern 1 Thlr.; jede Nummer einzeln $7\frac{1}{2}$ Ngr.

5) Potpourri's über Themen beliebter Opern. Ebendas.

Wir werden bei Besprechung dieser fünf Nummern von unten nach oben fortschreiten und also mit den Potpourri's den Anfang machen. Potpourri's erscheinen heut zu Tage in grosser Anzahl heft- und bandweise, und dienen dazu, den zu ihrem Vergnügen clavierspielenden Operufreunden die gehörten beliebten Melodieen am Clavier wieder in's Gedächtniss zurückzurufen. Doch ist in dem oder jenem Arrangement eines Potpourri immer auch der oder jener Unterschied, nicht etwa, weil die aus verschiedenen Verlagshandlungen erscheinenden Potpourri's verschiedene Verfasser haben, welche die Themen einer und derselben Oper nach ihrem Ermessen zusammenstellen, sondern der Unterschied ist der, ob das Potpourri blose Zusammenreihung von Themen, unbekümmert um eine gute Construction und um den Clavierspieler, oder ob es wirkliches Tonstück und dem Instrument angemessen ist. Auch ein gut geordnetes Potpourri kann den Mangel seiner Form, das Zerfallen in so viele Sätze nicht verbergen, doch können dieselben entweder durch passenden Abschluss oder durch Zwischenideen so verbunden werden, dass fortlaufender Fluss nie fehlen wird, was ganz auf das Geschick des Bearbeiters ankommt. Von den in Rede stehenden Potpourri's sind bis jetzt 75 Nummern (à 15 Ngr. — 1 Thlr.), aus den Opern der alten, neuen und neuesten Zeit gewählt, erschienen. Was wir davon sahen, entspricht unsern Anforderungen an ein gutes Potpourri vollkommen, und wir empfehlen daher diese Ausgabe, welche mit den neuesten Opern bereichert wird, allen Liebhabern dieser Musikgattung auf's beste.

Op. 684? wir sahen noch einmal hin, kaum wollten wir unseren Augen trauen, aber es ist wirklich so, und noch dazu ein Op. 684 aus vier grossen Theilen bestehend. Wo der Mann nur allen Stoff herbekommt, zumal für Sachen, die er schon hundertmal bearbeitete! Ein grosses Talent ist ihm nicht abzusprechen; dass er es auf die bekannte Art verwendet, werden ihm blos Manche übel nehmen, doch für Clavierunterricht und zu-

mal Fingerbildung, hat kaum Jemand besser gesorgt als dieser Praktiker. Das fragliche Opus enthält nun in 24 Nummern Uebungen: in den gebräuchlichsten Passagen, — im leichten Halten der Hände, — im Wechseln der Finger, — in schnellen Scalen, — in Octavengängen, — im Staccato, — für schnelles Spiel, — im graciösen Styl, — im Triller, — in eleganter Melodie, — in Sprüngen, — im Kreuzen der Hände, — in Verzierungen, — in Accorden, — in chromatischen Scalen, — im brillanten Spiel, — im Legato für verschiedene Stimmen, — im Romanzenstyl u. s. w. und alles Dies in Formen von Tonstücken, z. B. Variationen, Rondo's u. s. w., welche das Trockene der bloßen Uebung beseitigen. Das Ganze zeugt von der Umsicht des Verfassers und es erfüllt als Unterhaltungsmusik wie als Lehrwerk seinen Zweck, so dass in letzter Beziehung sich mancher Lehrer veranlasst finden dürfte, diese Sammlung unter die Zahl seiner für vorgerückte Schüler bestimmten Werke aufzunehmen. Es ist uns nur aufgefallen, dass sich unter 24 Tonstücken allein 11 im $^6_8$-Tacte (manchmal gleich hinter einander z. B. die No. 19, 20, 21, 22) und überhaupt die durch die Dreitheilung entstehenden Tactarten vorzugsweise angewendet finden.

Die Tyrolienne von Hünten, unter No. 3, enthält fünf Variationen und Finale. Von den beiden Rondo's unter No. 2 ist das erste in Walzerform und das zweite ein Rondo pastorale. Alle drei Werke werden den Verehrern Hünten'scher Musik willkommen sein, vorzüglich die Tyrolienne und das Rondo pastorale, sie sind leicht ausführbar und, gut gespielt, von Wirkung.

Das Kalkbrenner'sche Werk unter No. 1 besteht in einer Introduction, drei Variationen und Finale und wird in Salonvorträgen seine Wirkung nicht verfehlen. Es ist darin Gelegenheit geboten, in schnellen Passagen, im Uebersetzen, in Hervorhebung der Gesangstimme, in Octaven- und Terzengängen, Fingerwechsel u. s. w. seine Fertigkeit zu zeigen, doch läuft es nicht blos darauf hinaus, sondern es ist auch gesorgt, dass das Ganze Musik sei; wie wir es bei Kalkbrenner zumal in seinen früheren Werken gewohnt sind. Zu jener Zeit stand Kalkbrenner freilich selbständiger da, er gab in seinen Werken meist Eigenes, während er jetzt, der Mode huldigend, ebenfalls Fantasieen und Variationen über Opernthemate schreibt. Wir wollen damit diese Richtung gerade nicht tadeln, da Kalkbrenner seine Compositionen immer interessant zu machen weiss, aber er gebe auch von Zeit zu Zeit Werke, ganz aus eigenen Ideen bestehend, wozu er der Mann ist.

Auch diese Fantasie wird sich reger Theilnahme zu erfreuen haben, welcher wir sie empfehlen. Ein kleiner Druckfehler S. 6, Syst. 5, Tact 2, ist im vierten Viertel der Oberstimme in den vier $^{32}_{32}$ *e fis g fis* zu berichtigen. *Sch—g.*

Nachrichten.

Prag (Beschluss). Eine ganz eigenthümliche Erscheinung war das Concert von zwei französischen Künstlern Herrn und Madame *Wartel*, welches fast nur aus deutschen Compositionen bestand, wovon sich freilich die lyrischen mit dem französischen Texte sonderbar genug ausnahmen. Herr *Wartel* ist ein Tenorbariton von ziemlicher Kraft, wenn auch nicht mehr von besonderer Frische und Schönheit. Er trug — wie der Anschlagzettet verkündete: La Penitence (Busslied) und La Priere (das Gebet), Melodies religieuses von *L. van Beethoven*, dann Addio Teresa! Sicilienne, composée sur les paroles d'Alex. Dumas par Monpou, und endlich Le Roi des Aulnes (Erlkönig) von *F. Schubert* vor. Ob die dramatisirende, mit Tempo rubato und Rallentando ausgeschmückte Manier, wie er die *Beethoven*'schen frommen Weisen vortrug, die wahre sei, ist eine Frage, die wir nicht mit Ja beantworten möchten. Sehr gefiel die Sicilienne und Herr *Wartel* würde wohl gethan haben, mehr von diesem ihm weit mehr zusagenden Genre zum Besten zu geben. Die französische Uebersetzung des Erlkönigs ist eine schauerliche, und da Herr *Wartel* das Gedicht nur aus dieser kennt, so wollen wir ihm seine Auffassung desselben vergeben, und nur erwähnen, dass sein Vortrag zu dem tief ergreifenden nur noch frisch im Gedächtniss schwebenden der Mad. *Stöckl-Heinefetter* sich etwa so verhält, wie die Uebersetzung von *Boulanger* zum *Goethe*'schen Original. Mad. *Wartel* spielte die Sonate pathétique von *Beethoven*, ein Concert von *Weber* in Fmoll, und Fantasie über Motive aus den Hugenotten, von eigener Composition. Sie besitzt Fertigkeit und Reinheit, der Vortrag der beiden ersten Piecen lässt aber mehr Kraft und Aufschwung wünschen. Ueber die Composition, mit der sie die Legion der Hugenotten-Fantasien vermehrte, wollen wir mit der anmuthigen Frau nicht zu streng rechten.

Das zweite Concert des Conservatoriums wurde mit der Ouverture zu *Weber's* Euryanthe eröffnet, die wir uns kaum erinnern jemals mit solcher Energie und Präcision aufführen gehört zu haben, und wenn wir gleich auch der Production der *Beethoven*'schen achten Symphonie in Fdur unser Lob nicht vorenthalten können, so hätten wir doch gewünscht, dass die Ritardandostellen im ersten Satz noch etwas mehr markirt, auch das Allegretto in Bdur um einen Gedanken langsamer genommen worden wäre. Leider bemerken wir öfter den Fehler an unserem Orchester, dass es sich durch das Feuer eines grossartigen Werkes hinreissen lässt und unvermerkt in ein etwas beschleunigtes Tempo hineingeräth. Fräul. *v. Rivse*, welche in der Arie der Rüngunde aus *Spohr's* „Faust" bedeutende Fortschritte an den Tag legte, wenn gleich auch sie noch grosse Sorgfalt auf Intonation und Coloratur zu verwenden hat, besitzt eine wohlklingende Stimme von bedeutendem Umfang, wir hörten in der Arie von ihr das kleine *a* und das zweigestrichene *b* mit gleicher Kraft anschlagen; besonders schön und wohlklingend sind bei ihr die Töne der eingestrichenen Octave. Der wirklich ausgezeichnete Vortrag des Recitativs, insbesondere die Erzählung des unheildrohenden Traumes deutet auf ein sehr bedeutendes dramatisches Talent, welches sich vorzüglich dem hochtragischen Genre zuzuneigen scheint. Möge nur auch ihre Stimme jene Kraft und Grösse gewinnen, um ih-

rem geistigen Schwunge auch in einem grossen Locale folgen zu können.

Der Zögling *Heinrich Gottwald* blies ein Divertimento von *F. Lachner* für das Horn, welchem Instrument er sich erst seit zwei Jahren zugewendet hat, nachdem er früher die Violine gespielt hatte, und zeigte viele Kunstfertigkeit und einen hübschen Ton. Auch *Wilhelm Schuster* bewährte in dem Adagio und Rondo aus *Beriot's* zweitem Violinconcert eine bedeutende Technik und Reinheit, doch muss es gegenwärtig sein Hauptaugenmerk sein, sich einen vollern Ton und mehr Energie des Vortrags zu erwerben.

Das Concert für die Anstalt zur Versorgung erwachsener Blinden machte uns mit einem der glänzendsten Talente bekannt, welches seit Jahren in Böhmen auftauchte, nämlich dem Violinspieler Herrn *Ernst Neswadba* (der gegen den Schluss der Saison noch ein sehr erfreuliches Privatconcert arrangirte). Der junge Künstler überrascht insbesondere durch seinen kräftigen Ton, die Kühnheit und Sicherheit seines Spiels, und eine im hohen Grade ausgebildete Technik, insbesondere ist sein Triller und sein Staccato vorzüglich. Aber er leistet noch mehr als das: er spielt auch mit tiefem Gefühl; doch müssen wir ihm gerade hier rathen, sich etwas mehr zu beherrschen und sich nicht zu oft zu einem gar zu larmoyanten Ausdrucke hinreissen zu lassen, so wie er sich auch noch einer grössern Eleganz befleissigen muss, die namentlich im Vortrage des *Beethoven*'schen ersten Concerts und im Rondo des Concerts von *Vieuxtemps* fehlte. Von seiner eigenen Composition hörten wir mehrere Partieen Variationen, unter denen wir die über das Thema „Leb wohl du stilles Haus" als besonders ansprechend hervorheben. Möge er sich auch in grössern Compositionen für sein Instrument versuchen, und sich darin an gediegene Muster halten; nur bitten wir ihn, sich ja nicht von dem Beifall der Laien blenden zu lassen und sich zuviel auf (obwohl sehr schwierige) Bajazzostückchen zu verlegen, wie es z. B. sein sogenannter Carneval (eine Nachahmung des *Ernst*'schen, wobei jedoch ein böhmisches Lied zum Thema dient) ist. Fräul. *Wander von Grünwald* sang die Cavatine der Agathe aus dem Freischütz und die Arie der Antonina aus Belisar: „Oh desio della vendetta!" In der ersten, welche die junge Sängerin trotz einiger Befangenheit recht gemüthlich vortrug, war das Tempo etwas zu langsam genommen, die zweite Arie liegt ihrer unbefangenen Jugend noch ganz ferne.

Die zweite Abtheilung bildete abermals: Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppelsymphonie für zwei Orchester von *Spohr*, welche auch diesmal die regste Theilnahme fand.

Zwei Declamationsstücke waren: Prolog, gedichtet von *Theodor v. Grünwald*, gesprochen von Herrn *Clemens* Bitter *v. Wegrather*, und das todte Fräulein, eigens gedichtet von *Uffo Horn*, gesprochen von *Marie Bayer*, königl. sächsischer Hofschauspielerin.

Unser kühner Pianist Herr *Wenzl Studnitzka* spielte in dem von ihm arrangirten Concert ein Andante von *Thalberg*, das Hexameron, Bravourvariationen über den Puritanermarsch von *Liszt*, *Thalberg*, *Herz* und *Pixis*, und drei kleine Pieces von eigener Composition: *a)* Les adieux, Lied ohne Worte; *b)* Les regrets, Nocturne; *c)* Etude. Ohne die Verdienste dieses jungen Künstlers zu verkennen, können wir doch unser Befremden nicht bergen, dass er uns seit mehreren Jahren, wo wir ihn oft in Concerten spielen hörten, noch nichts als Modecompositionen vortrug, ohne dass wir auch nur ein einziges classisches Tonstück von ihm gehört hätten. Es ist natürlich, dass bei einer solchen Richtung das Gefühl und der Geschmack nicht auf einen solchen Grad gebildet werden können, um mit der Technik, die unsere Zeit verlangt, gleichen Schritt zu halten. Das Hauptaugenmerk des Herrn *Studnitzka* scheint leider! bisher lediglich die Erzielung der rapidesten Geschwindigkeit zu sein, wodurch die Tempi überstürzt werden; in den Läufen überfliegen seine Finger die Tasten, ohne jeden Ton in voller Klarheit und Deutlichkeit vernehmen zu lassen, und in Octavengängen geht es auch mitunter daneben. Wenn diese Rüge hart erscheint, so mag sie jedoch Herrn *Studnitzka* ein Beweis sein, dass wir auf sein Talent einen höhern Werth legen, als manche Lobhudler, und nichts so sehr wünschen, als seine grosse technische Fertigkeit durch höchste Deutlichkeit, Reinheit und Geschmack verklärt zu sehen. Die drei kleinen Compositionen unter ziemlich alltäglichen Titeln entsprechen denselben auch im Geiste. Es sind gewöhnliche Motive, mit auf- und abfahrender arpeggirender Begleitung verbrämt, und durchaus nicht geeignet, aus ihnen das Compositionstalent des Herrn *Studnitzka* beurtheilen zu können. Zwei Gesangstücke waren: des Greises Trauerlied für eine Singstimme von *W. Tomaschek*, vorgetragen von Herrn *Fischer*, und Recitativ und Duett aus der Oper Belisar von *Donizetti*, vorgetragen von Fräul. *Antonie Stirpanek* und dem Obengenannten, welche die reichen Beifallsspenden des Publicums mit dem Concertgeber theilten; der grösste Antheil derselben fiel aber auf Herrn *Neswadba*, welcher das erste *Beriot*'sche Violinconcert vortrug.

In dem Concerte des Herrn *Neswadba* hörten wir mit grossem Vergnügen auch Herrn *Anton Grund* wieder, der das grosse Pianoforteconcert von *C. M. v. Weber*, welches von Mad. *Wartel* keinen grossen Effect machte, trefflich vortrug. Die Begleitung auf dem zweiten Piano hatte sein Bruder Herr *Carl Grund* übernommen. Er schloss sich mit seltener Präcision selbst im rapidesten Tempo an den Concertspieler an, und wir lernten mit Vergnügen in ihm noch ein zweites Talent aus einer kunstliebenden Familie kennen, deren Glieder, wenn sie sich der Tonkunst auch nur zum Vergnügen in Mussestunden widmen, doch durchaus nicht unter die Dilettanten gezählt werden dürfen. Fräul. *Wander von Grünwald* sang mit ihrer weichen lieblichen Stimme das Lied von *Titl*: „Der Sennin Heimweh," und liess dabei nur eine etwas deutlichere Aussprache des Wortes zu wünschen übrig. Mit schönem Gefühl trug Herr *Pisarowitz* die Begleitungsstimme der Clarinette vor. Herr *v. Wegrather* sprach *Saphirs* „Kein Malheur! jedoch fatal" recht wacker, doch scheint das Gedicht für den Vortrag einer Dame berechnet.

Eine Zierde des Concertes der Dem. *Pauline Rischawy* war ein Morgenlied in böhmischer Sprache von *J. G. Marek*, in Musik gesetzt von *Joh. Nep. Skraup*, vorgetragen von Fräul. *Bergauer* und dem Componisten, welchem es darin vollkommen gelungen ist, den eigenthümlichen Character des böhmischen Volksliedes zu treffen, was den neuen Tonsetzern in der Regel selten oder nie geräth. Was das Duo für Harfe und Violoncello von *Labarre*, vorgetragen von Fräul. *Anna Claudius* und Herrn *K. Prachner*, betrifft, so verschwendeten die beiden Producenten ihre schönen Kräfte an ein undankbares Machwerk.

Dem. *Rischawy* trug drei Piecen auf dem Pianoforte vor: Ecloge von *Tomaschek*, Fantasie über Motive aus der Oper Norma von *Th. Kullak*, und endlich Fantasie über Motive aus der Oper die Belagerung von Corinth von *Th. Döhler*. Dem. *Rischawy*, die uns schon seit vielen Jahren als ein Wunderkind vorgeführt wurde und deren kleiner Wuchs dies auch noch lange begünstigen dürfte, ist eine Schülerin des Herrn *Proksch*, von dem man anerkennen muss, dass er seine Zöglinge gründlich unterrichtet; doch ist es eine eigenthümliche Erscheinung, dass alle seine Schüler, deren wir seit einer langen Reihe von Jahren viele hörten und unter denen manche auffallende Talente waren, es nur bis zu einer gewissen mehr oder mindern Stufe der Mittelmässigkeit bringen, über die sie nicht heraus können, und wir fürchten, dass dies auch bei Dem. *Rischawy* der Fall sein könnte. Dem. *Rischawy* spielt sehr solid und rein, hat eine hübsche Fertigkeit und trägt auch mit einigem Ausdruck vor, aber eben diesem Vortrage sieht man es an, dass er ein mechanischer, durch strenge Beobachtung der Zeichen gewonnener sei, und nicht hervorgegangen aus eigenem Verständniss und Durchfühlen des vorzutragenden Tonwerks.

Das Programm zum sechsten und letzten Concert des Cäcilienvereins brachte uns, nebst dem so viel besprochenen und beschriebenen Stabat mater von *Joachim Rossini*, noch das grosse Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello in Es, Opus 70, No. 2, von *Ludwig van Beethoven*, dann Frühlings Aufersteh'n, Gedicht von *J. W. Nählowsky*, in Musik gesetzt von *Vincenz Leicht*, und endlich den Chor No. 6 zur Antigone des Sophokles, in Musik gesetzt von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. Die Erwartungen auf das Stabat mater waren sehr gespannt, wenn man gleich nicht etwa sagen kann, dass sich Streitigkeiten für und wider den Componisten erhoben hätten. Die Verehrer der classischen Musik waren von je her, selbst in der Oper, ungerecht gegen das grösste musikalische Genie der neuen Zeit in Italien und wünschten nur Tadelswerthes zu hören, während die Liebhaber der modernen Musik das Original über seine Copieen beinahe vergessen haben und ihn fast schon zu solid finden. Man kann also wohl sagen, der treffliche *Rossini* hat alle Parteien gegen sich. Wir schätzen seine Verdienste unparteiisch, müssen jedoch offen gestehen, dass wir von dem Tondichter des Otello, des Mosé und selbst der Semiramide doch mehr Ernst erwartet hätten, wozu uns auch das Ritornell und der erste Chor mit abwechselndem Soloquartett (Stabat mater dolorosa) noch mehr ermuthigte; leider aber fielen wir schon bei dem Marsch- oder besser Zapfenstreich-artigen Vorspiel der Tenorarie aus allen unsern Himmeln, und fanden dann, nebst einzelnen ernsten Gedanken, dass im Ganzen der Componist oft selbst zu merken scheint, wenn er zu opernhaft wurde, und dann sich gleichsam in einen strengern Styl hinein zwingen will: es ist aber meist schon zu spät.

Dieses Stabat mater dürfte als eine Fundgrube zu Einlegestücken für moderne Opern zu gebrauchen sein, in die Kirche gehört es nicht. Die Aufführung war sehr gelungen und erhielt lebhaften Beifall. Ein Gleiches galt von dem *Beethoven*'schen Trio. Frühlings Aufersteh'n von *Leicht* ist eine recht ansprechende Composition, und *Mendelssohn's* Chor ein herrliches grossartiges Werk, doch scheint uns der Character mehr ein gediegenes romantisches Feuer als die antike Ruhe der griechischen Tragödie zu sein. Er wurde sehr brav gesungen.

Ein glänzendes Finis coronat opus der diesjährigen Concertsaison bildete der geistreiche, gemüthliche und graciöse Violinvirtuos *Henry Vieuxtemps*, der seiner ersten musikalischen Kunstausstellung sein uns schon früher durch *Dreyschock* und *Neswadba* vorgeführtes Grand Concerto pour le Violon (in E dur) und Les Arpeges, Caprice pour le Violon, gleichfalls von seiner Erfindung, vortrug. Künstler und Composition sind uns aber so wichtig und interessant, dass wir es vorziehen, seine folgenden (denn es wäre ein unauslöschlicher Flecken für die Kunstliebe Prags, wenn deren nicht mehrere nachfolgten) Concerte abzuwarten und dann im Ganzen über diese herrliche Kunsterscheinung zu berichten.

Die Zwischenräume dieses ersten Concertes füllten die Ouvertüren aus Medea von *Cherubini* und Jessonda von *L. Spohr*, dann eine Arie zur Oper Crociato von — *Bellini* (wie ein Druckfehler auf dem Anschlagzettel meldete), gesungen von Fräul. *Macasy*, aus. Es war die bekannte Cavatine des Armands aus *Meyerbeer's* Oper, und so reich der Beifall war, den Fräul. *Macasy* davon trug, scheint uns nichts desto weniger die Wahl dieses Gesangstückes selbst für die ausgezeichneteste Anfängerin eine gewagte.

Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Sanigliano. Die Focosi, die vor mehr als ¼ Säculum auf der Mailänder Scala die Papagena in Mozart's Flauto magico machte, wobei ihre schönen, erstaunlich langen und zahlreichen Kopfhaare deren Körper ganz umkleideten, machte hier im Carneval eine ziemlich ältherliche Parisina in Donizetti's Oper gleiches Namens, und als erfahrene Virtuosa mit gutem Erfolge. Ihr zur Seite wirkten Tenor Gaja und Bassist Calestani genügend. Bellini's weinerliche Beatrice di Tenda beglückte hierauf das Auditorium ganz. Nurgedachte, einst so lustige Papagena wusste die weinerlichen Stellen so rührend vorzutragen, dass sich sämmtliche Hände im

Theater rührten, um sie zu beklatschen. Auch die Herren Gaja und Calestani fanden Anerkennung.

Alessandria. Die seit ihrem Entstehen so viele Jahre im Reiche der Vergessenheit herumgewanderte Opera buffa Regina di Golconda von Donizetti macht seit einiger Zeit gewaltige Ausflüge rechts und links in Hesperien Gefilden. Hier hat sie den Carneval fröhlich eröffnet. Die Prima Donna assoluta Zenoni (von Mailänder Conservatorium), die Prima Donna nicht assoluta Boccomini, Tenor Cervati, Buffo Boccomini und Bassist Valerio fanden mehr oder weniger starken Beifall. Die zweite Oper Betly, abermals von Donizetti, gefiel eben so, und wurde von einem hiesigen Ingenieur sogar als classisch im Druck erklärt. Da aber die Zenoni das Finalrondo dieser Operette zur Regina di Golconda entlehnte, so nahm sie dafür ein anderes aus Ricci's Esposti, setzte aber andere Worte darunter. Noch gab man Coppola's Nina und Rossini's Barbiere di Siviglia, worin sich die Zenoni und Herr Boccomini besonders Ehre machten.

Man klagt hier allgemein über das hiesige in akustischer Hinsicht ganz und gar nicht vortheilhafte Theater und wünscht schlechtest eine für Sänger und Orchester vortheilhafte Reform in demselben.

Vercelli. Zu den unzähligen sonderbaren Begebenheiten der italienischen neuern Operngeschichte gehört auch, dass Bellini's Puritani hier Furore gemacht, wiewohl in der ganzen Oper die Prima Donna Albani und Tenor Antonelli nur leidlich, die Bassisten Galoardi und Manarini es in einem weit geringern Grade waren, die Musik überhaupt hier zu Land weit weniger als die in der Norma, Sonnambula, Beatrice beliebt ist. In Donizetti's Marino Faliero machte die Albani und Antonelli noch mehr Glück. Prosit! Im Benefiz der Albani gab es einen Luxus an Beifall, welcher jenen der Theatercasse weit überstrahlte.

Cuneo. Herrn Nicolai's Templario machte Glück. Die hübsche Prima Donna assoluta Corini war unter allen verdienterweise die ausgezeichnetste. Die Remorini, Tenor Darexy und Bassist Colla wurden nach ihrem Terzette auf die Scene gerufen. Bassist Natale litt an Heiserkeit, von der er sich nicht befreien konnte, und musste daher bald von einem hiesigen Dilettanten ersetzt werden. Die nachher gegebenen Puritani von Bellini fanden dieselbe Aufnahme.

Vigevano. Donizetti's Elisir d'amore entzückte sämmtliche Zuhörer. Unter den Virtuosi war die Prima Donna Giovanelli-Biava ihre wahre Sympathie und die Gefeiertste; Tenor Biava, ihr Gatte, der Begünstigteste, auch seiner Stimme wegen; Bassist Soarez befriedigte in seiner kleinen Rolle, und der Buffo Bien entsprach wenig den Erwartungen. Eine ganz andere Figur machte Letzterer nachher in der Cenerentola; in seinem Duette mit dem Bassisten Soarez wurden beide fünfmal auf die Scene gerufen. Selbst die Giovanelli, der die Titelrolle nicht sehr anpasste, glänzte nicht wenig, wozu auch die so sehnlich gewünschte *Rossini*'sche Oper, deren Musik in Wahrheit noch mehr als der Elisir entzückte, das Meiste beitrug. Nach so vielen Lustbarkeiten schloss man mit Bellini's weinerlicher Beatrice di Tenda, worin die Gerli die Agnese machte und die Antonelli abermals viele Hände in Bewegung setzte.

Pallanza. Auch dieses so reizend am Lago Maggiore gelegene Städtchen hatte Oper, und Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo mit den beiden Prime Donne Bongiovanni, Duffò, Tenor Lanner und Bassisten Ghizzoni gefielen ziemlich; weit mehr darauf Rossini's Barbiere di Siviglia, worin Herr Arcieri den D. Bartolo, Herr Riboli den D. Basilio, Ghizzoni den Figaro, die Duffò die Berta, Lanner den Gr. Almaviva (nicht sehr gut) machten, die Prima Donna aber die Palme davon trug.

Herzogthum Genua.

Savona. Die Sonnambula, Scaramuccia, die Lucia di Lammermoor, worin die Prima Donna manche Stücke um einen oder zwei Töne tiefer sang, die Chöre und einer der Bassisten zuweilen Lachen erregten, gingen zum Leidwesen der Opernliebhaber wie man sich's leicht denken kann. Mit dem neuen Tenor ging die Sonnambula und die Lucia etwas besser.

Genua. Donizetti's Maria di Rudenz, von der sich seit ihrer Fiascogeburt zu Venedig äusserst wenig Fröhliches vermelden lässt, hat auch hier gar wenig angezogen. Dessen Belisario, worin auch die Altistin Costa sang, machte hierauf Furore. Die Cabaletten der Schieroni waren für sie insbesondere ein wahres Fest. Am 5. Februar nahm man vom Belisario Abschied, und erwartete ängstlich den 7., an welchem Tage Bellini's Puritani mit der aus Rom im Triumphzug angekommenen englischen Prima Donna Novello erschienen. Aber ach, der Theaterhorizont verdunkelte sich: Colini und Roppa wurden nach Verdienst gewürdigt, die hübsche Novello wurde beifällig empfangen, aber zu Ende des ersten Actes blieb Alles kalt; im zweiten Acte blies sogar ein bösartiger Wind .... Sei es nun die Anstrengung der hierher gemachten Reise von Rom, oder was immer für Ursache dieses nicht besondern Gelingens der Novello, sie hat in der nachhergegebenen neuen Oper *Virginia* del Maestro *Nini* sehr gefallen (s. übrigens Rom), desgleichen Colini und Roppa. Herr Nini selbst ist wohl den Lesern von seiner Marescalla d'Ancre her hinlänglich bekannt; seine Virginia ist in musikalischer Hinsicht ihre leibliche Verwandte, hat hier fast Glück gemacht, und kann es vielleicht auch auf andern Theatern.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Das Heidelberger Musikfest (s. d. Bl. S. 350) ist am 17. Mai unter grosser Theilnahme und allgemein befriedigend gefeiert worden.

In Darmstadt hat eine neue Oper, „Das Köhlermädchen," in drei Aufzügen, Musik von *C. A. Mangold*, vielen Beifall gefunden; das Buch soll von einer Dame sein.

Das Comité für die Errichtung des Beethoven-Monumentes zu Bonn hat durch den Oberpräsidenten der Rheinprovinz am 10. Mai die Benachrichtigung erhalten, dass der König von Preussen der Wahl des Münsterplatzes zu Aufstellung des Denkmals nicht entgegen sein wolle.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 30. Mai bis 12. Juni d. J.

Auber, Ouv. la Part du Diable. Mainz, Schott. 45 Kr.

Beethoven, L. v., Sextuor p. 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons, Op. 71, arr. p. le Pfte à 4 mains. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

Heleke, F., Pièces fac. à 4 mains. Op. 53. Gera, Blachmann et Bornschein. 15 Ngr.

— Faut. f. d. Bass-Posaune m. Orch. Op. 58. Ebend. 1 Thlr.

— Dieselbe m. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Berger, L., Oeuvres compl. p. le Pfte. Cah. 8. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

— 8 Pièces mignons p. le Pfte. Op. 39. Ebend. 15 Ngr.

— Etrennes aux jeunes élèves. 10 Bagat. p. le Pfte. Op. 40. Ebend. 12½ Ngr.

— Prelude et 29ème Etude p. le Pfte. Op. 45. Ebend. 10 Ngr.

Beriot, 5ème Air varié transcrit p. Veelle p. Bockmühl av. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Beyer, F., 2 Divert. milit. à 4 mains. Op. 69. No. 1. 2. Ebend. à 1 Fl.

Blume, R., Erholung f. Guit.-Spieler. 1ste Heft. Gera, Blachmann u. Bornschein. 5 Ngr.

Bockmühl, R. E., Le Carneval de Venise. And. et Var. p. Veelle av. Quint. Op. 26. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.

— Le même av. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Boom, J. van, Grand Quatuor p. Pfte, Vlon, Alto et Veelle. Op. 6. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 2 Thlr. 15 Ngr.

Cramer, H., Pot-pourri d'amour p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Potp. s. la main de fer p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Döhler, Th., 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 2 Fl.

Esser, H., Thomas Riquiqui od. d. polit. Heirath, Oper im vollständ. Clav.-Auszug. Op. 10. Ebend. 9 Fl.

F., Deutsche Lieder f. deutsch. Männerchor. 1ste Heft. 6 Lieder v. Herwegh. Ulm, Heerbrandt u. Thümel. 54 Kr.

Franchomme, A., Thème varié p. Veelle, Op. 30, av. Quat. 1 Thlr., av. Pfte. 2½ Ngr. Leipzig, Hofmeister.

Fuchs, J. A., Der Sänger an d. Donau. Samml. ernster u. heit. Gesänge mit leicht. Guit.-Begleit. 12 Liefer. Ulm, Nübling (Comm.). 3 Thlr.

— Schelmenlieder f. 1 Singst. m. leicht. Guit. Begleit. 2te Aufl. Ulm, Stettin. 25 Sgr.

Fuchs, H., Concertino p. le Cor ord. ou chrom., Op. 6, av. Orch. 4 Fl. 12 Kr., av. Quat. 2 Fl. 24 Kr., av. Pfte 1 Fl. 48 Kr. Mainz, Schott.

Händel, G. F., Ouv. in Part. Liefer. 1. Esther, Actus, Porro u. Parthenope. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.

— Dieselben f. Pfte einger. v. C. F. Becker. Ebend. 17½ Ngr.

Henning, C., 2 Märsche f. Infanteriemusik. Part. Gera, Blachmann u. Bornschein. 15 Ngr.

Hoppe, J., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 31. Berl., Hermes. 15 Sgr.

Julius, M., Schweizer Volksmelodieen f. Männerst. Heft 1—4. Ulm, Stettin. 3 Fl. 12 Kr.

Kalkbrenner, F., Grande Faut. sur le Duo des Cartes de l'Opéra. Charles VI. de Halevy p. le Pfte. Op. 165. Leipzig, Br. et Härtel. 1 Thlr.

Kastner, C. F., Concertino p. 2 Cors av. Orch. Gera, Blachmann et Bornschein. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kittl, J. F., Jagdsinfonie, No. 2, arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 15 Ngr.

Kunze, G., Festmarsch b. d. 4. Säculerfeier d. Schützengesellschaft in Leipzig f. d. Pfte. Leipzig, Friese. 5 Ngr.

Labitzki, J., Gruss a. d. Heimath. Iglauer-Brünner u. Ollmützer Polka f. Orch. Op. 91. Lpz., Hofmeister. Prag, Hoffmann. 1 Thlr. 15 Ngr.

Liegel, J. G., Cantate: Er, der Herr v. Gottes Thron, f. Sopr. u. Chor m. Orch. No 1. Part. Gera, Blachmann u. Bornschein. 1 Thlr. 20 Ngr.

— Cantate: Ach, wusst d. Menschheit Loos, f. 4 Singst. m. Orchester. No. 2. Part. 3 Thlr. 20 Ngr.

— Cantate: Selig, wer d. stillen Fort gefunden, f. 4 Singst. u. Orch. No. 3. Part. Ebend. 2 Thlr. 20 Ngr.

— Cantate: Preis dir, d. Lebens Herr, f. 4 Singst. m. Orch. No. 4. Part. Ebend. 2 Thlr.

Lecarpentier, A., 3 Rondinos p. le Pfte. Op. 47. No. 1—3. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Lemoine, H., 2 Airs de Ballet du Diable amoureux p. le Pfte. Op. 40. No. 1, 2. Ebend. à 54 Kr.

Lindner, C., Grabgesang f. 4 Singst. m. Pfte. Gera, Blachmann u. Bornschein. 2½ Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lobgesang. Symphonie-Cantate f. d. Pfte zu 2 Händen einger. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 3 Thlr.

Monpou, H., Le voile blanc, Der weisse Schleier, m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Polka f. Männerstimmen. Ulm, Stettin. 15 Kr.

Reichardt, G., Das Bild d. Rose, f. 1 Singstimme m. Pfte. Leipzig, Hofmeister. 5 Ngr.

Rheinländer, die. Heitere Chorgesänge u. Quartette f. Männerstimmen, Heft 3, von Fischer. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Rosellen, H., La Milanaise. Faut. brill. p. le Pfte. Op. 51. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Rosenhain, J., 2te gr. Trio p. Pfte, Vlon et Veelle. Op. 33. Ebd. 5 Fl. 24 Kr.

— Esquisses de l'Opéra italien. 3 Impromptus p. le Pfte. No. 1. 3. 6. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.

Rossini, Potp. u. d. Belagerung v. Corinth, f. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— Potp. a. Moses f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

— Potp. a. Semiramis f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

(No. 77. 81. 83. d. Samml. v. Potp.)

Trube, A., Gruss an d. Mai. Gr. Galopp f. d. Pfte. Gera, Blachmann u. Bornschein. 7½ Ngr.

Turandot, Prinzessin v. Schiras, Operatextbearb. nach Schiller, Musik v. Hoven. Mainz, Schott. 24 Kr.

Wolff, E., La Favorite. Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 63. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

— Gr. Duo à 4 mains s. la Reine de Chypre. Op. 67. Ebend. 2 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Le double Bémol, Rondino-étude. Op. 145.
— — Le double Dièze, Rondino-étude. Op. 144.
— — L'impromptu, Rondo-valse. Op. 143.
— — Andante et Etude. Op. 147.
— — Duo à 4 mains sur la Part du diable. Op. 148.

Burgmüller, Fr., Fleurs melodiques, 12 morceaux faciles et brillants. Op. 82.
— — Valse et Galop sur la Part du diable. Op. 85. No. 1 et 2.

Dreyschock, A., La coupe, chanson à boire sans paroles. Op. 23.
— — Morceau de concert pour Piano seul ou avec accompagnement d'Orchestre. Op. 26.

Dreyschock, A., Nationallieder für das Pianoforte übertragen in Form von Studien. 3 Hefte. Heft 1, 6 englische Melodieen. Heft 2, 6 schottische Melodieen. Heft 3, 6 irländische Melodieen.

Duvernoy, J. B., 2 Fantaisies sur la Part du diable. Op. 126. No. 1 et 2.

Lecarpentier, A., Serenade et Rondo sur Don Pasquale. Op. 72.
— — Cavatine variée de Don Pasquale. Op. 73.

Louis, N., Variations brillantes à 4 mains sur Don Pasquale. Op. 154.

Prudent, E., Etudes pour le Piano: L'hirondelle. Op. 11. et La ronde de nuit, Op. 12.

Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Don Pasquale. Op. 55.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juni. № 25. 1843.

Inhalt: Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien (Fortsetzung). — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Moskau. Carneval- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.

(Fortsetzung.)

Dritte Abtheilung.

Sonaten, wo ausschliesslich die Sehnsucht nach dem Unendlichen, das innere Ringen und Kämpfen mit dem, was gegeben, ausgesprochen wird, Seelenzustände, denen ähnlich, die Goethe in seinem Faust poetisch dargestellt hat.

Ich rechne dazu Op. 2, Fmoll, Op. 10, Cmoll, Op. 13, Cmoll, bekannt unter dem Beinamen pathetique, Op. 29, Dmoll, und Op. 57, Fmoll. — Ausser der ersten bestehen alle nur aus drei Sätzen. — Die Grundstimmung ist in allen gleich, nur dass der Meister, wie ihm das Reich der Töne sich mehr und mehr erschliesst, auch immer tiefer und bedeutungsvoller wird. — Im ersten und letzten Satz ist der Kampf, das Zerwürfniss des Innern ausgesprochen, im Adagio die heisseste, innigste Sehnsucht nach dem Höhern und Bessern. Wie im Faust eine Stimme vom Himmel spricht: „Sie ist gerettet!" — so tönt auch hier stets etwas Versöhnendes hindurch; wir fühlen, im Sehnen nach dem Himmlischen versunken, dass uns Erfüllung und Beruhigung werden soll. In der grossartigsten Weise ist dies Alles in der Sonate Op. 57 gegeben. Vielleicht würde sie Beethoven „Faust" überschrieben haben, wie er seine Eroica, wo die Gefühle des Ruhms, der Trauer, der Freude in Tönen mächtig ausgesprochen sind, für einige Zeit mit „Bonaparte" auf dem Titelblatte bezeichnete, in diesem Manne, so wie viele seiner Zeitgenossen, einen würdigen Beschützer der Tugend und Freiheit, einen Beförderer wahren Menschenglücks verehrend. — (Nach Bonaparte's Kaiserkrönung vernichtete Beethoven dies Blatt.)

Wie sind in dem ersten Satz alle die Zweifel, die Faust's Seele bewegen, ausgesprochen, wie steigert sich der Kampf des Innern bis zum Uebermenschlichen — da ertönt der Gesang der Engel, den uns zwar der Meister nicht gibt, aber er drückt im Adagio die Gefühle aus, die Faust nach Anhörung desselben durchströmen. Wir rufen mit ihm:

„O tönet fort, ihr süssen Himmelslieder!"

wir fühlen, wie er sagen kann

„Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder!"

Doch die Dämonen kehren in sein Herz zurück, und der Schluss der Sonate wirkt in gleich erschütternder Weise, wie Faust's Worte:

„Fluch sei der Hoffnung! Fluch dem Glauben,
„Und Fluch vor allen der Geduld!"

Beethoven's Symphonien.

Mehr als über die Sonaten, ist über Beethoven's Symphonien gesprochen und geschrieben worden. Sogar einzelne Zeitgenossen erkannten schon das Tiefe und Erhabene darin, vielleicht keiner mehr als Hoffmann, dessen Aufsatz: „Ueber Beethoven's Instrumentalmusik" wohl mit zu dem Schönsten und Wohlthuendsten gehört, was es in dieser Art gibt. Es ist, als wäre alles Grelle, Dämonische, was sonst in Hoffmann's Darstellungsweise durchblickt, vor der Erhabenheit des besprochenen Gegenstandes verschwunden, und indem er sagt: „der Beethoven'sche Genius bleibt ernst und feierlich." Es ist als meinte der Meister, man könne von tiefen, geheimnissvollen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erhoben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen herrlichen Worten reden," gibt er zu erkennen, wie tief ihn der Gegenstand, worüber er spricht, berührt hat.

Es sei mir erlaubt, in Folgendem, mit Benutzung dessen, was von Hoffmann, Mosengeil u. A. schon über einzelne Symphonien geschrieben worden, einen Versuch zu machen, die poetische Idee, die jeder einzelnen Symphonie zum Grunde liegt, anzugeben und weiter auszuführen.

Sie zerfallen auch in drei Abtheilungen.

Erste Abtheilung.

Symphonien, wo der Meister, nach Art seiner Vorgänger, besonders Haydn's und Mozart's (wie in den Sonaten), im Allgemeinen dem ersten Satz einen feurigen, prächtigen, dem zweiten einen sanften und zarten, dem dritten einen scherzenden, naiv neckenden, dem vierten einen heitern, anmuthigen, fröhlichen Character gegeben hat.

Die erste in Cdur, die zweite in Ddur, die vierte in Bdur, die siebente in Adur, die achte in Fdur gehören dahin.

In der ersten in C dur nähert sich Beethoven am Meisten den Haydn'schen (die alle dem Haupteindruck nach sich ziemlich gleichen) — doch ist es mehr das Aeussere, Formelle. Die Motive und Ausführung derselben sind schon schwungreicher. Am Auffallendsten tritt dies im Scherzo hervor, das ganz in der eigenthümlichen Manier gehalten ist, wodurch sich die in den folgenden Symphonien mehr und mehr auszeichnen, darum auch lange Zeit die Scherzi, wenn von Beethoven's Symphonien die Rede war, allein mit dem Prädicat „originell" beehrt wurden.

Die zweite in D dur ist in allen einzelnen Theilen in einem grössern Massstab angelegt und ausgeführt. Von dem ersten Satz kann man mit Recht sagen, dass er einen glänzenden und prächtigen Character hat. Der zweite drückt alle die sanftern und zärteren Empfindungen des Herzens mit einer Tiefe und Innigkeit aus, dass man wohl fühlt, wie hier die Musik die Poesie überflügelt, denn gewiss kein Wort, kein Bild, kein Gedanke würde das Gemüth so ergreifen. Alles, was der Mensch in den glücklichen Tagen der Jugend sehnsuchtsvoll hoffend und liebend träumt, wird hier angeregt und ausgedrückt, nur vorübergehend sind die Andeutungen trüber Vorstellungen, immer bricht der klare Himmel einer rosigen Zukunft wieder durch.

Das Scherzo ist am Kürzesten gehalten, es schwebt flüchtig, wie den letzten Satz vorbereitend, vorüber. Dieser aber wirkt so lebensvoll, so freudig, wie selten einer, vielleicht den letzten in der A dur-Symphonie ausgenommen — von allen Seiten strömen Empfindungen der Freude und Lust ausdrückende Gedanken zusammen, bald in einzelnen Tönen, bald in der Höhe, oder der gesangreichen Mitte, oder von dem ganzen Orchester erfasst, und dahinflutend gewaltig, titanisch, als sollte die Brust vor Uebermasse der Freude zerspringen.

Die vierte in B dur könnte man die Frühlings-Symphonie nennen, denn in ähnlicher Weise, wie die Natur bei ihrem Erwachen, wirken die musikalischen Gedanken dieser Symphonie. — Empfindung und Gefühl werden eigenthümlich frisch und belebend angeregt. Wie electrisirt gleich das erste Thema, das so überraschend hereinstürzt. Die syncopirte Melodie am Schluss des ersten Theils, der Uebergang im zweiten Theil zum Thema (ausgezeichnet durch die Steigerung, vielleicht einzig), so wie das Ende desselben erhöhen die Begeisterung mehr und mehr. Das Adagio vergegenwärtigt uns alle Reize, alle süssen Schauer einer Frühlingsnacht, wo Himmel und Erde mit dem über sie ausgebreiteten Zauber das Herz auf geheimnissvolle Weise bewegen und ergreifen; — unendliche Sehnsucht spricht sich in der Hauptmelodie aus, vorzugsweise am Schluss, wo sie wie aus der Ferne noch einmal herüberklingt.

Aus dem Scherzo weht uns „frischer Waldgeruch" entgegen; Alles lebt und regt sich, bald ruhiger, bald aufstürmend, Hörner ertönen, und die freundlichsten Bilder fliegen vor dem innern Auge vorüber.

des zweiten Thema's aus, welches ganz die Empfindung eines vom innigsten Dankgefühl bewegten Herzens ausdrückt.

Die siebente in A dur führt uns in grossartigen Umrissen die verschiedenen Aeusserungen der Freude einer grossen Gesammtheit vorüber. Man hat dies auf eine bestimmte freudige Handlung des Lebens, auf eine Hochzeit, beziehen wollen, ein allerdings nicht ganz unpassender Vorwurf, wenn man nicht auch hier, statt sich daran zu erinnern, dass die Musik nur den geistigen Eindruck einer solchen Festlichkeit wiedergeben soll, an das Körperliche, Wirkliche dabei gedacht, und rhythmische und melodische Wendungen sich herausgesucht, die mit einer grobsinnlichen Handlung Aehnlichkeit haben. — Es ist aber etwas so Hohes, Ideales darin, dass man sich das Ganze als das Vorüberführen einer Reihe von Darstellungen eines grossen Geisterfestes denken kann.

Die Einleitung versetzt uns in einen Zustand der Ruhe, des Erwartens. — Alles ist in festlicher Stimmung, gespannt auf Das was kommen soll, — da beginnt zuerst eine Flöte, rhythmisch den Grundton der Fröhlichkeit angebend, die dann erhebend und hinreissend sich entfaltet.

Feierlich beginnt das Allegretto — die Geister sind ermattet von der gewaltigen Aufregung — aber nach und nach ertönen immer mehr Stimmen, in innigen, ergreifenden Melodien innere, heilige Freude aussprechend, bis endlich alle einstimmen, allmälig aber wieder in die anfängliche Ruhe versinken.

Dann erheben sie sich wieder (im Scherzo), um aufzujauchzen in hohem Entzücken, das nur manchmal (bei dem Eintritt des Trio's) gemildert erscheint. Hier schwebt eine besänftigende Melodie hervor, die sich aber stets muss bald verdrängen lassen; noch zuletzt fangen die Hörner wiederholt damit an — aber wie Zauberschläge wirken die Schlusstacte, Alles verschwindet, stieht auseinander.

Und so eröffnet sich der colossale Geisterreigen, wie man den letzten Satz wohl nennen kann — in der Welt zerstreut scheinen die Geister herumzuschweben, und doch alle von einer mächtigen, unsichtbaren Hand zusammengehalten, und ihre Bewegung geregelt, welcher Gedanke sich besonders beim Orgelpunct kurz vor dem Schluss aufdrängt. — Bei der Ausführung des letztern möchte man wünschen, es könnte ein mächtiges Orgel-Pedal noch angewendet werden, um ihn desto imponirender hervorzuheben.

Die achte in F dur hat ähnliche Grundlagen wie die siebente, doch sind die Umrisse nicht so grossartig, wie denn auch die beiden Mittelsätze durch ungewöhnliche Kürze auffallen. Der letzte aber kann sich wieder mit jedem andern messen, sowohl was Anlage als Ausführung betrifft. Er ist so lebendig, so heiter gehalten, dass man unwillkürlich davon fortgerissen wird. Er athmet Haydn's Fröhlichkeit in der grösstmöglichen Steigerung.

trägt aber auch das Adagio sehr zart, gefällig und einschmeichelnd vor; Cramer beherrscht wohl nicht so viele Schwierigkeiten, hat aber ein ausserst nettes und sauberes Spiel in allem, was er vorträgt, und noch besonders etwas Seltsames, Eigenes, Pikantes in seinem Spiel, das sich augenblicklich empfinden, aber nicht durch Worte schildern lasst. Dussek ist auf einer Reise durch Deutschland nach Bohmen, wo er seine Aeltern noch einmal sehen will*). Clementi ist jezt auch auf Reisen durch Russland, Deutschland und Frankreich, mit Field, einem Zoglinge von ihm, der verspricht, der erste Klavierspieler in der Welt zu werden. Ich nehme hier Gelegenheit, einem über diesen Meister in Deutschland verbreiteten Irrthume zu widersprechen. „Clem. ist ein grosser Virtuos, ein grosser Komponist, aber ein schmuziger Geizhals" — das hatte ich überall gehört und auch wohl gelesen. Desto mehr erstaunte ich, als ich diesen Mann selber kennen lernte. Der erste und zweyte Satz jenes Ausspruchs ist allerdings gegründet; man kann hinzusetzen: Clem. ist ein feiner Kopf, ein kluger Weltmann und auch ein mechanisches Genie: aber der dritte Satz ist ungegründet. Dass er die Vortheile seiner vormaligen Lage, da er Privatunterricht gab, benuzte, wird ihm hoffentlich Niemand verdenken; dass er sich ein sehr ansehnliches Vermögen erwarb, dass er jezt eine Instrumentenfabrik**), Musikhandlung — kurz, das ausgedehnteste Etablissement dieser Art in London besizt, welches alles umfasst, was zum Musikfache gehört, und auf einen sehr hohen Geldwerth angeschlagen werden könnte — dass er dies jezt hat, alles im Grossen übersiehet und dirigirt, das alles selbst erworben hat — das verdient Achtung; dass er das wirklich Glanzende seiner Lage so zum Vortheil der guten Sache der Kunst benuzt, mit solchem Anstand selbst geniesst und so viele Andere geniessen lasst (sein Haus ist immer ein Sammelplatz hiesiger und fremder Künstler und Kunstliebhaber von wahren Vorzügen) —: das verdient Dank. Er spielt seit geraumer Zeit nicht mehr öffentlich, viel weniger giebt er Unterricht: aber er schlägt nicht leicht einer Gesellschaft, der es die Mühe lohnt vorzuspielen, diese Gefälligkeit ab.

Andere sehr gute Klavierspieler sind: Field, jener Schüler Clementi's; Hullmandel, ein Deutscher aus Milano, der auch seiner Schicksale wegen merkwürdig ist***), Küffner aus Regensburg, Charles Burney, der Sohn des berühmten Kritikers und Historiographen, und Athwood, in Diensten des Prinzen von Wallis. Unter den Virtuosinnen nenne ich hier nur Mad. Dussek, die Gattin des obengenannten Virtuosen, die zugleich vortrefflich Harfe spielt; Mad. Della Valle, ebenfalls zugleich Harfenspielerin, M. Pool und M. Park.

*) Unsre Leser haben über ihn aus Prag und Leipzig Nachrichten erhalten. Er gab überall Beweise, dass er auch das Lob vollkommen verdiene, das ihm der Verf., ausser seiner Virtuosität, beylegt.

d. Redakt.

**) Ehedem unter der Firma: Longmann et Broderip, nachher Longmann et Clementi und jezt: Clementi et Co. Sie liefert, ohne allen Widerspruch, die trefflichsten Instrumente in der Welt, die von Clementi's mechanischem Kopf und Kunsterfahrung veredelt, aber freylich auch die kostbarsten sind.

d. Verf.

***) Er ging nach Frankreich, erheyrathete und erwarb sich ein sehr grosses Vermögen und machte ein glänzendes Haus, bis die Revolution ausbrach, gegen welche er so heftigen Antheil nahm, dass er entfliehen und seine ganze Habe zurücklassen musste — auch wollte, und lieber in London von musik. Unterricht leben, als seine politischen Meynungen gefangen nehmen.

d. Verf.

Recension.

Carl Eccrs: Sonate pour le Pianoforte seul. Wien, Haslinger. 1 Fl. 30 kr.

Die Sonatenform gehört der vergangenen Zeit an, sie ist es, welche Beethoven zur höchsten Vollkommenheit brachte und — wir möchten fast sagen — beschloss. Seitdem lebt sie nur noch in den Symphonien fort, und da nur noch, weil dieselbe den Zuhörern gegenüber im Gebrauch ist; einzelne Ausnahmen von grossen Geistern schliessen wir freilich hiervon aus, denn sie schreiben aus innerem Drange ihre grossartigen Ideen in grossartige Werke. Für das Orchester wird die Sonatenform jedoch für immer bestehen, denn es gibt keine vollkommenere, keine, die dem fertigen Künstler zur Entwickelung seiner Ideen günstiger wäre. Aber die zahllosen Compositionen für das Pianoforte haben bei der weiten Verbreitung dieses Lieblingsinstrumentes dieselbe gänzlich verdrängt, an ihre Stelle sind eine Unzahl Variationen, Rondo's, Capricen, Etuden u. s. w. getreten, und nur der Musiker von Fach spielt noch dergleichen. Den meisten kunstgeübten Dilettanten ist schon der Name Sonate abschreckend (wir sprechen aus Erfahrung), altväterisch und steif, sie vermuthen in einem derartigen Werke nichts Gutes, nicht Solches, womit sie glänzen, sich belehrt machen können. O! wüssten Diese und Alle, die solche Gedanken hegen, die herrlichen Schöpfungen Beethoven's, Hummel's, Weber's von der rechten Seite aufzulassen, wie ganz anders würden sie urtheilen.

Jede Woche hat ihre Zeit, so auch die Claviersonate, darum kümmert sich aber mancher tüchtige Künstler nicht, er schreibt noch Sonaten, sogar Giquen und Fugen, und er findet auch Leute, die sich noch dafür interessiren, obwohl deren Zahl klein ist.

Freilich ist die Sonate und selbst die Fuge modernisirt worden (sprachen wir eben von der Sonatenform im Allgemeinen, so meinten wir damit die aus drei und vier Sätzen bestehenden Tonwerke, welche unter dem Namen Sonate bekannt sind. Hier wollen wir damit sowohl das eben genannte Ganze, als den Bau der in ihm, ausser dem Scherzo und Rondo, enthaltenen Sätze, wie der erste, zweite, häufig auch des Finales statt des Rondo's, welche wir sonatensatzförmige nennen, bezeichnet haben), und das nicht zum Nachtheil dieser Formen. Wir haben dabei aber nur die Werke eines Mendelssohn, Schumann, Bennett im Sinne, denn dergleichen Künstler, welche wie die genannten theils schon das Höchste in der Kunst geleistet, theils zu der Hoffnung berechtigt haben, diesem Ziele fortwährend zu folgen, können, in welcher Gestalt es auch sei, nur Vorzügliches liefern.

Man verzeihe uns diese Abschweifung, von der wir nun wieder zu dem vorliegenden Werke zurückkehren; sehen wir, was uns hier geboten wird. Diese Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro molto C, Adagio C, Allegro agitato $\frac{6}{8}$, und geht aus E moll, der Mittelsatz aus C dur. Der erste Satz beginnt mit diesem Motiv:

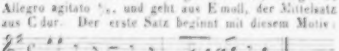

im Unisono, woraus, mit einer getragenen Melodie abwechselnd, eine Art Introduction entsteht, nach welcher System 6 der eigentliche Sonatensatz beginnt. Ein bewegtes Motiv liegt dem ersten Thema desselben zum Grunde, eine fortdauernde Triolenfigur unterhält diese Erregung und führt zu dem zweiten Thema in der Parallele G dur, welches im Gegensatz zum ersten nun beruhigend auftritt, worauf wieder eine Triolenfigur, unterbrochen von einer Melodie mit syncopirtem Basse in Beethoven-Manier, oder von eingestreuten Gängen, die Oberhand gewinnt und den ersten Theil in der gewöhnlichen Modulationsart beschliesst. Der zweite Theil bringt zuerst das Introductionsmotiv, welches meist in sinnvoller Weise im Basse durchgeführt wird; nur können wir uns nicht recht mit dem Seite 8 darüber gebauten Gängen befreunden. Seite 9 erscheint dasselbe über einem Orgelpunkte auf der Dominante von D dur und führt in diese Tonart, worin man erwartet *ff* das zweite Thema mit figurirtem Basse auftritt. So glänzend diese Anwendung ist, so unpassend tritt sie uns aber hier entgegen; die Dominante des Grundtons, auf welche es hinausgeht, um das erste Thema wieder einzuführen, konnte auf andere Art herbeigeschafft werden. Durch das vorzeitige Hörenlassen des zweiten Thema's, zumal auf diese Weise, wird die Wirkung desselben bei seinem Wiedererscheinen nach dem ersten Thema geschwächt. Es ist Seite 11 nach E dur transponirt in der ursprünglichen Gestalt zu finden, hier war der Ort, ihm wenigstens theilweise, vielleicht von Tact 13 an, den figurirten Bass unterzustellen und mit der Seite 9 angedeuteten Veränderung und Figurirung der Oberstimme fortzuführen. Hierzu hatte der Tonsetzer Gelegenheit, da er sich ohnedem bis zur Transposition der nach dem zweiten Thema noch übrig bleibenden Masse des ersten Theiles, in einem Zwischensatze von 1½ Seiten bewegt, welcher nur die abgenutzte Triolenfigur, die in der oben erwähnten Masse so schon wiederkommt, und Seite 12 — 13 eine gewöhnliche Anwendung des Motivs vom ersten Thema bringt. Hierbei konnte nun vorzüglich die Grundtonart Dur, so wie eine auf sie bezügliche Modulationsordnung benutzt werden, und sich das Stück von Seite 12, System 4, Tact 4, an, wieder in Moll versenken und wie nun folgt den ersten Satz beschliessen.

Der zweite Satz (Adagio) beginnt mit einem Motiv von zwei Tacten, welches als Grundthema durchaus beibehalten wird. Der Gedanke, dieses Thema als Fugato wenigstens durch die erste Hälfte des Satzes beizubehalten, lag dem Componisten nahe, er hat ihn zu Anfang gehabt, warum verliess er diesen Weg? es war dann immer noch Zeit, alles Das, was er in diesem Satze geschrieben hat, nachzubringen, da derselbe keine bestimmte Form hat, sondern sich fantasieartig bewegt. Dadurch hätte er mehr Reiz erhalten und überdies im bessern Verhältniss zum ersten Satze gestanden; jener ist 12 und dieser 2 Seiten lang. Wir messen zwar die Güte eines Satzes nicht nach der Elle, aber eine grössere Ausbreitung war hier möglich und wünschenswerth. — Ungern vermissen wir in einer grösser angelegten Sonate das Scherzo, eine Form, in welcher der Componist seine Geschicklichkeit und sein Talent recht beweisen kann.

und dieses in Bezug auf Harmonie, Melodie, Rhythmus, geistreiche Combinationen u. s. w.

Auch hier fehlt ein solches und es folgt dem kurzen Adagio gleich der Schlusssatz (Allegro agitato). Derselbe ist in Rondoform geschrieben, beginnt mit einem schwungvollen Thema im Hauptione (E-moll), und modulirt angenügend nach der Parallele zum zweiten Thema. Dieses selbst und die Tonart der Parallele sind zu lang festgehalten, so wie das nun wieder folgende erste Thema zu unbedeutend hingestellt, überdem das zweite Thema in der Folge kaum wieder zu erkennen und die Modulationsordnung verfehlt.

Schon vom Adagio an ist eine Verflachung der Idee und der Satzweise merkbar und erstreckt sich bis zum Schlusse. Mit Stellen wie Seite 5, System 4, Tact 3 und 4 (ebenso Seite 11 in der Transposition), Seite 15, System 3, Tact 3—4, System 6, Tact 2—3, Seite 19, System 4 im Basse, können wir uns in orthographischer Hinsicht nicht befreunden. Ueberhaupt finden wir durch's Ganze das Unisono in verschiedener Gestalt auffällig angewendet, was dem Werke das Aussehen einer arrangirten Orchestercomposition gibt, auch lässt die zu häufige Zweistimmigkeit dasselbe mager erscheinen. Wir wollen mit diesen Bemerkungen keineswegs das Werk getadelt, sondern dem Componisten einige Winke für die Folge gegeben haben, mit dem Wunsche, bei seinem lobenswerthen Streben dieselben künftig zu beachten.

H. Sch—g.

Nachrichten.

Moskau, im Mai 1843. Deutsches Theater. Der Huld unseres kunstliebenden Monarchen verdanken wir den Besuch des deutschen kaiserlichen Opernpersonals im verflossenen Winter. Se. Exc. der Geheimerath und Ritter, Generaldirector alles kaiserl. Theater, Herr v. *Gedeonow* führte die Gesellschaft selbst herüber und leitete mit Liebe und wahrem Eifer vom Monat September 1842 bis zum Weihnachtsfeste werkthätig die Vorstellungen, die an ausserer Pracht nichts zu wünschen übrig liessen. Mit der Oper Robert der Teufel wurde begonnen, und das grosse Theater war von der ersten bis zur letzten Vorstellung stets zahlreich besucht. Die Gesellschaft spielte bis zu den grossen Fasten, Ende Februar 1843, zwei bis drei Mal wöchentlich, und gewann eine Einnahme von 242,000 Rubel B. A. — Eine eigentliche Recension von mehr als 50 Vorstellungen zu liefern, das würde zu weit führen, — nur eine zusammenfassende Relation theile ich mit von dem, was beifällig aufgenommen worden ist. Der meisten Wiederholungen erfreute sich: Die Jüdin von *Halevy*, die wohl an 18—20 Vorstellungen erlebt hat. Nächst dieser waren: Carl der Kühne (Wilhelm Tell) von *Rossini*, Fenella (die Stumme von Portici), Norma, Der Freischütz, sogenannte Cassenstücke. Weniger Wiederholungen fanden Statt von den Opern: Don Juan, Otello, Jacob und seine Söhne, Lucrezia Borgia, [illegible] Figaro, Der Barbier von Sevilla, Der Liebestrank, Die Hugenotten, Die Vestalin, Die Zauberflöte, Fra Diavolo, Die weisse Frau, Die Schweizerfamilie, Die Nachtwandlerin, Die Puritaner, Die Montecchi und Capuleti, Die Italienerin in Algier, Die Diebische Elster, Die Belagerung von Corinth, Die Stumme von Portici, Die Regimentstochter, Die Hochzeit des Figaro

die gehörige künstlerische Ausbildung, sein Tenor eignet sich mehr für heroische, weniger für die sentimentalen Partieen. Als Melchthal (Tell), Jude (die Jüdin), trat er stets unter rauschendem Beifall auf. — Herr *Bayer*, im Besitz einer angenehmen Gestalt, musikalischer Bildung und einer für zweite Tenorpartieen brauchbaren Stimme, würde noch mehr leisten mit diesen Mitteln, wenn ihn künstlerische Leidenschaft beseelte. — Herr *Hornike*, zweite und dritte Tenorpartieen, bewegt sich mit Leichtigkeit und sucht durch Spiel zu ersetzen, was ihm an Stimme abgeht. — Herr *Wiedemann*, kleine Tenorpartieen, gewandter Schauspieler. — Herr *Versing*, erster Bass, eine angenehme Erscheinung in ersten Partieen. Er besitzt ein köstliches Geschenk der Natur, eine sonore, umfangreiche, schöne Stimme, einfachen, künstlosen Vortrag, wohlthuend und von bedeutender Wirkung in Rollen, wie z. B. Jacob (Jacob und seine Söhne), seiner Glanzpartie! Durch alle seine schönen Mittel ist er in dieser Rolle unübertrefflich; ferner: Cardinal (Die Jüdin), Tell, Oberpriester (Norma und Vestalin) u. s. w. — Herr *Rieter*, ein junger Mann, gleichfalls im Besitz einer tüchtigen Bassstimme, die einer geschmackvollen Ausbildung zu pflegen werth ist, und der in zweiten Partieen immer gern gehört wurde. — Herr *Knüpfer* und Herr *Becker*, Bässe, brauchbare Sänger in zweiten und dritten Partieen. Der Buffo fehlte und der Barbier von Sevilla litt gewaltig an diesem bedeutenden Mangel. Das sämmtliche Chorpersonal machten durch ihre guten Stimmen sowohl, als besonders durch die lebendige Theilnahme an der Handlung einen höchst erfreulichen Eindruck auf das Publicum. — Die äussere Ausstattung war, wie gesagt, prachtvoll, unter den Decorationen befanden sich Arbeiten von dem berühmten *Gropius*, aber auch von hiesigen ausgezeichneten Malern wie Herr *Schönian*; das brillante Ballet wurde durch einige Petersburger Solisten unterstützt. — Man kann ohne Uebertreibung und ohne Prädilection sagen, die deutsche Oper wurde nicht nur von dem deutschen, auch von dem russischen Publicum mit wahrem Enthusiasmus fast bei jeder Vorstellung empfangen und zuletzt in derselben Aufregung entlassen und mit dem Wunsche begleitet, sie bald wiederzusehen. Es wurden Sänger und Sängerinnen in den Hauptrollen stets mit stürmischem Beifall empfangen und hervorgerufen; in den Schlussvorstellungen wurde der Kapellmeister Herr *Lieller* mehrmal und zuletzt das sämmtliche Chorpersonal stürmisch gerufen. —

Saison der Concerte in den grossen Fasten. Im grossen Saale der adligen Gesellschaft überraschte der Kapellmeister des russisch kaiserl. Theaters Herr *J. Johannis* die Musikfreunde zuerst mit *Haydn's* Stabat mater. Trotz allen Vorwurfs der Big-ersten, dass das Werk nicht im reinen Kirchenstyl gehalten sei, wird doch jedes Gemüth bezaubert durch den Liebreiz der schönen Melodieen, durch die Kürstheit und Kraft, Mannichfaltigkeit der Gedanken und Harmonieen, dass Viele um mich herum mit Entzücken ausriefen: „es ist ein Schatz der poetischen Ergiessung des grossen Meisters!“ Warum auch soll der Mensch seinen Gott nicht auch in lieblichen Melodieen anbeten? Warum der Südländer nicht anders als der Nordländer? — Ein Engländer will Walzer aus seinen schönen Melodieen verfertigt haben? desto besser! lassen sich nicht die colossalen Shakespearetragödieen in leichte Operntexte umwandeln? Das Publicum war entzückt, und verliess den Saal mit der angenehmen Hoffnung, bald die zweite Aufführung des Werks zu hören. Es fehlten dem Concertgeber die Orchesterstimmen, und so machten zwei Fortepiano's und abwechselnd die Physharmonica die Begleitung. Die Singstimmen traten deutlich hervor und machten einen sehr angenehmen Eindruck. Das grandiose Portament des Herrn *Versing* (Bass), der sanfte Tenor des Herrn *Bantischew*, die Damen *Leonow* (Sopran), *Michailowa* (Alt) befriedigten durch den schmucklosen, edlen Vortrag das Auditorium. Die Chöre waren gut eingeübt und beeifert für die beste Wirkung des Kunstwerks. Man las das Wohlgefallen in Aller Augen, und „ach, wie schön!“ hupfelten viele weibliche Stimmen. Am Schlusse lohnte ein Beifallssturm dem Meister, der das Werk erschaffen, und dem, der es zu unserm Genusse zur Aufführung gebracht. Die Einleitung zu diesem Concerte machte *C. M. v. Weber's* Ouverture zur Euryanthe, den Schluss desselben *Beethoven's* Symphonie: Die Schlacht bei Vittoria. Beide Werke wurden von dem wackern Künstlerverein des Kaiserl. Theaterorchesters, unter der Leitung des musikbegeisterten *J. Johannis*, mit Präcision und Energie ausgeführt. — Wiederholt wurde bald darauf die herrliche Tondichtung: Stabat mater für eine wohlthätige Anstalt verwaister Kinder bei vollem Hause durch die hiesigen Musikfreunde, und zwar mit Begleitung des vollständigen Orchesters. Unter den Solostimmen zeichnete sich die Gräfin *Tolstoi* durch seelenvollen Vortrag, Fräul. *Soimonow* durch ihre schöne, kunstgeübte Sopranstimme und das Fräul. *Eurenow* durch ihren weichen, lieblichen Mezzosopran vortheilhaft aus. Daneben standen Bass und Tenor in keinem Verhältniss zu den Herren *Versing* und *Bantischew*. Das Quartett, ohne Orchesterbegleitung, in der zweiten Abtheilung, war in Gefahr, Fiasco zu machen. Die Chöre gingen vortrefflich. Als Lenker des Ganzen fehlte Herr *J. Johannis*. — Der Professor des königl. Conservatoriums in Brüssel und erster Clarinettist Herr *Joseph Blaes* hat in zwei ziemlich besuchten Concerten, durch seinen schönen Ton, seinen geschmackvollen Vortrag einiger Fantasiestücke und der Tyrolienne (Favorit der Mad. *Malibran*) und durch sein herzudringendes Echo das Publicum entzückt. Nicht minder erfreute sich die ausgezeichnete Sängerin Dem. *Elise Meerti* von Brüssel durch ihre wohlthuende Stimme und ihren kunstgebildeten Vortrag des allgemeinen Beifalls, und zu bedauern war, dass auch sie sich keiner reichen Einnahme zu erfreuen hatte. — Dagegen gab Herr *Rubini* drei Concerte im grossen Saale der adligen Gesellschaft und eins im grossen Theater bei vollem Hause und bei erhöhten Preisen. Wenn ich nun gegen die Ritter des modernen Geschmacks stossen sollte, so muss ich mich auf ihren Unwillen gefasst machen, aber ich kann nicht anders als gerad heraussagen, der mechanisch künstliche Gesang des Herrn *Rubini* hat mir nicht gefallen. Er besitzt keinen stellenweisen und reinen Umfang der Tenorbruststimme mehr, und wo ihm

dieser abgeht, da falsetirt er mit einer allerdings seltenen Virtuosität. Es ist aber ein Unterschied zwischen dem Virtuosen und dem Künstler. Der Erstere strebt nach Fertigkeit, Gewandtheit in der Behandlung der Kunstmittel und des physischen Vermögens, der Letztere nach dem reinen seelenvollen Ausdruck, und in diesem liegt der Zauber der Musik. Unsere Classiker haben stets die Natur der Menschenstimme in ihren Tondichtungen berücksichtigt und sie nie überschritten, so *Mozart* in seiner schönen Tenorarie im Don Juan: „*E mio tesoro intanto.*“ — Auch diese Arie trug Herr *Rubini* in einem Concerte vor, aber keineswegs war die Production geeignet, seine Stimme und Methode in ein vortheilhaftes Licht zu stellen. *Donizetti* und *Persiani* sagen ihm weit besser zu. Herr *Rubini* ist beschäftigt nach St. Petersburg zurückgekehrt, um dort, wie es heisst, mit Hilfe der deutschen und russischen Opernsänger italienische Vorstellungen zu geben. —

(Beschluss folgt.)

Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Insel Sardinien.

Cagliari. Mit Herrn Nicolai's Templario begann die Stagione in dieser Hauptstadt zur Belustigung der Zuhörer. Die hübsche Prima Donna Librandi (eine Deutsche) war in der Rolle der Rebecca vorzüglich; es fehlt ihr blos eine sehr gute Aussprache. Ihr würdiger College, Tenor Mugnai, der hoffen lässt, theilte mit ihr den Beifall. Die Bassisten Righini, Fiorio nebst der Gamarra thaten ihr Mögliches. In der nachher gegebenen Regina di Golconda von Donizetti sang abermals die hier schon bekannte Tassini nebst dem ebenfalls bekannten Buffo Rivarola. Einen weit glänzendern Empfang fand darauf, wie natürlich, Rossini's Barbiere di Siviglia, worin Herr Fiorio den D. Basilio, Rivarola den D. Bartolo, Mugnai den Figaro, und die Tassini die Rosina machte. Noch mehr als der sogenannte immer blühende Barbiere gefiel Auber's Muta di Portici.

Sassari. Donizetti's Lucrezia Borgia fand anfänglich theilweise Beifall, namentlich das Duett zwischen der Prima Donna Sonderegger und Tenor Ferrari, die Cavatine des Bassisten Avignone, die Stretta des Terzetts; in den folgenden Vorstellungen, die sich auf ein Dutzend belaufen mögen, nahm auch dieser Beifall ab. Den nachher gegebenen Prigione di Edimburgo ging es nicht viel besser, weil der Buffo Grandi unwohl war. In Donizetti's Roberto d'Evreux gab es keinen Buffo mehr, derowegen auch die Theatergeschäfte besser gingen. Im Ganzen gefiel der Bassist am Meisten.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Drei Opern-Fiasco's, ein Opern-Fantasma, die zwei ersten jetzt lebenden Die wackere Frezzolini und etwa Tenor Guasco ausgenommen, war die De Giuli, wie bereits im vorigen Berichte erwähnt, auch in dieser Stagione nicht das geglaubte Mirakel; sie machte einiges Aufsehen in der einzigen Oper Nabucodonosor von Verdi, in der sie auch künftigen Frühling in Wien singen wird. Den französischen Bassisten Derivis kennen die Leser bereits als gar nichts Superlatives, dasselbe gilt vom Bassisten De Bassini, von der Altistin Albini und dem Tenor Severi mit einer distonirenden starken Stimme. Nimmt man nun an, wie es auch wirklich ist, dass besagter Operninstitutsmus durch eine unerklärliche sehr starke Partei der Personen bereits entstanden, für den Musikkenner blos historisch existirt, so hatte Letzterer im Grunde für seine 100 Zwanziger (33⅓ Augsb. Gulden) als Stagione-Abonnementstestate keinen andern eigentlichen Genuss als benannte beide Tänzerinnen, oder besser zu sagen: die einzige classische Taglioni. — Die Stagione begann mit *Ricci's (Federico)* neuer Oper *Vallombra*, einem armseligen Product, das einen verdienten Fiasco gemacht hat und mit genauer Noth drei oder vier Mal gegeben wurde. Donizetti's Lucrezia Borgia, der Frezzolini Steckenpferd, hält einstweilen heraus. Rossini's Assedio di Corinto, worin die De Giuli, die Albini Adam, Tenor Severi und Bassist Derivis sangen, machte einen zweiten Fiasco; Einer gab der Musik, ein Anderer den Sängern, ein Dritter beiden zugleich Schuld. Bald nach diesen Begebnissen ging Herrn *Verdi's* neue Oper: *I Lombardi alla prima Crociata* mit einem beispiellosen Fanatismus in die Scene, während die wahren Kenner, Dilettanti und Nichtitaliener, in der ganzen Musik, eben so wie im Nabucodonosor, dem sie doch bei Weitem nachsteht, nichts Besonderes, aber wenig Gesang und viel Lärm gefunden. Das Buch, worin Vatermord und andere Greuel der heutigen Oper vorkommen, hat 13, sage dreizehn, Gebete aufzuweisen. Diese Blätter (1840, No. 6) haben die erste Oper des Herrn Verdi gehörig gewürdigt, mehr ist von ihm jetzt nicht zu sagen, als dass seine neue Oper in melodischer Hinsicht bedeutend verloren hat; ein in ihr vorkommendes auf der Scene gesungenes Ave Maria ist wahrhaftig erbärmlich. Dass die Lombardi, gegen welche Normand, ohne den Ton ten des Mailänder Carnevals 1843 zu verletzen, was zu sagen wagte, die meisten Vorstellungen der Stagione gehabt, kann man sich denken. Die letzte Oper, neu für Mailand, war die von Herrn Meriani 1837 zu Paris für die Grisi, Rubini und Lablache componirte Ildegonda, in welcher hier die Rolle des Rubini für die Altstimme eingerichtet wurde. Herr Meriani hat während seines langen Aufenthaltes zu Paris ganz andere Musik gehört als in Italien, und so manches Treffliche der deutschen Schule eingesogen, das in seiner Ildegonda den Eingeweihten ersprickt. Das etwas matte, auch nicht gut vorgetragene Ganze musste um so mehr unterliegen, als es nach Herrn Verdi's Lombardi auf die Bühne kam, mit welcher Oper es aber, um die Frezzolini, welcher Herr Verdi gar viel verdanken muss, ruhen zu lassen, aus Noth abgewechselt.

Buffo Cambiagio die Hauptzierden waren, wiederholten *Il Segno di Primavera*, Columella, *I due Sergenti*. Eine ältere hier unbekannte zu Neapel von Ricci componirte Opera buffa: *Il diavolo condannato a prender moglie*, machte einen respectablen Fiasco. Rossini's bereits total ausgestorbener weltberühmter Tancredi ging einige Mal bei aller warmen Winterwitterung kalt über die Bretter. Ganz zuletzt fand eine neue Oper von Herrn *Mazzucato*, *Luigi V., Re di Francia*, starken Beifall. Referent konnte sie zufälligerweise nicht hören.

Im hiesigen Conservatorium wurde am 2. Januar vom Mailänder sehr reichen, jungen Duca *Giulio Litta* eine neue Oper, *Bianca di Santa Flora*, theils von Zöglingen benannten Instituts, theils von ausübenden Künstlern ebenfalls mit starkem Beifall gegeben. Es heisst allgemein, man werde Ostern *Händel's* Messias daselbst aufführen.

Im grossen Theater gab die *Albertazzi* einmal vor leeren Bänken eine musikalische Academie. Der weltberühmte hier geborene Mandolinspieler *Pietro Vimercati*, der Paganini auf seinem Instrumente, der wenigstens einmal bereits Europa durchreist, liess sich zwei Mal in den Zwischenacten im Theater Re auf seinem Instrumente hören, und erregte allgemeine Bewunderung. Heute gibt er eine musikalische Academie im Redoutensaale. Er versicherte mich, nie mehr nach Italien zurückzukehren und wahrscheinlich für immer in England zu verbleiben.

Como. Rossini's Barbiere di Siviglia eröffnete den Carneval sehr frohlich. Die Montecchielli gab die Rosina recht brav, und wählte zur Arie am Clavier eine aus Pacini's *Niobe*, mit welcher auch Rubini, die Pasta und Duprez glänzten. Tati mit angenehmer Stimme machte den Almaviva, Herr Dal Vivo den Figaro ziemlich gewandt, und Herr Fianchi den D. Bartolo. Auch Donizetti's Regina di Golconda, mit ungeheurem Abstand vom Barbiere, machte Glück. Eine Letizia Borgognoni betrat die Bühne zum ersten Mal in Coppola's Nina pazza per amore und fand Aufmunterung. Die Cenerentola beschloss die Stagione eben so frohlich als sie angefangen.

Parma. Pacini's Saffo, für deren Rolle der Brambilla (Erminia) kräfte wohl nicht hinreichten, fand keine gute Aufnahme. Weit besser ging Ricci's Scaramuccia, worin die Brambilla die Sandrina, die Benetti den Contino, Leoni den Tomaso, Malvezzi den Lelio, Giorza den Scaramuccia und Botturi den Domenico machte.

Cremona. Eine neue Oper von Maestro *Valier*, *Lucrezia degli Obizzi* betitelt, verunglückte; in der zweiten Vorstellung musste zur Hälfte des zweiten Actes der Vorhang herabgelassen, darauf das Theater geschlossen werden. Am 17. Januar wurde es mit den Puritani eröffnet, worin Tenor Bianchi, der anfänglich nicht gefiel, eben so wie die Vernhet stark, und die Bassisten Mignani und Panzini ziemlich applaudirt wurden. Den 1. Februar gab man Donizetti's Gemma di Vergy mit gutem Erfolge, deren zweiter Act zuletzt mit dem zweiten Act des Nuovo Figaro von Ricci gegeben wurde.

Bergamo. Pacini's Saffo mit der D'Alberti, der Tantalora, dem Tenor Paterni und Professor Giordani machte kein besonderes Glück. Mercadante's Vestale, worin die brave Matthey, die Tantalora, Paterni und Guscetti sangen, ging es der Musik wegen nicht viel besser. Darauf versuchte man wieder die Saffo, da sie aber noch weniger Billette machte, so dachte man an das Ex duobus malis minus eligendum und gab wieder die Vestale. Am 9. Februar hatte die D'Alberti ihr Benefiziat mit Ricci's Gazza ladra, worin sie das Rondo aus Donizetti's Betly einlegte und stark beklatscht wurde. Den 18. hatte Paterni sein Benefiziat mit Donizetti's Gemma di Vergy, worin die Matthey in der Titelrolle sich vielen Beifall erwarb.

Brescia. Meyerbeer's mit grosser Ungeduld erwartetes und seiner Wichtigkeit wegen bis zum 1. Januar verspätetes Roberto il Diavolo fand die glänzendste Aufnahme und übertraf alle Erwartung; man betrachtete ihn als eine Riesenoper, die er allerdings im Vergleich mit den Pigmäen der heutigen italienischen Oper ist. Die beiden Damen Gambardella und Rusmini machten sich Ehre, desgleichen Herr Del Pesce als Bertram; selbst der Anfängertenor fand Beifall. Dass für die Tänze gut gesorgt wurde, macht schon der Umstand begreiflich, dass Balletmeister Morosini Impresario der Stagione war; er wurde hervorgerufen. Kurz, Meyerbeer's Musik wurde zuletzt als sublim erklärt. Zum Benefic der Rusmini wurde am 31. Januar die Oper La Fanciulla di Castelgandolfo vom hier geborenen Dichter und — auch — Maestro Temistocle Solera, mit einem vaterländischen Furore. Die Leser kenner bereits Herrn Solera und dessen Fanciulla. — Donizetti's Gemma di Vergy beschloss die Stagione.

Mantua. Die Bortolotti, die Santolini, Tenor Deval und Professor Corelli bildeten ein gutes Ensemble, und Pacini's Saffo, worin die Chöre frohlich distonirten, fand theilweise ziemlich starken Applaus. Herr Deval, mit all seiner schwachen Stimme, glänzte hierauf in Mercadante's Giuramento, der auch mehr als die Saffo und der nachher gegebene Donizetti'sche Marino Faliero (Cossellı's einstiges Steckenpferd) gefallen hat.

Verona (Teatro Filarmonico). In Mercadante's Giuramento machte sich die Goldberg abermals grosse Ehre, und wurde oft hervorgerufen. Der gute Tenor Milesi, dem etwas mehr Leben im Gesange zu wünschen ist, war nach ihr der Beginstigteste. Mindern Applaus erhielten die Beltrami-Barozzi und der mässliche Bassist de la Vigne, den bald Herr Memi ablöste. Herrn Noni's Marescialla d'Ancre hat bei allem guten Willen der Goldberg und des Milesi einen Fiasco davon getragen. Donizetti's Anna Bolena, worin die Goldberg die Titelrolle trefflich, die Tirelli, die Barozzi, Milesi und Memi die übrigen Rollen mehr oder weniger gut gaben, war natürlicherweise darauf sehr vollkommen. Die Benefizvorstellung der Goldberg war ein glanzendes Fest, es regneten unter andern vielen minuter sehr lange Lobgedichte auf sie. Herrn *Graffigna's* neue Oper *Eleonora di S. Bonifazio*, wiewohl eine moderne Poverta, wurde am 11. März stark beklatscht, wozu die Goldberg und Milesi das Meiste beitrugen.

Vicenza. Donizetti's Gemma di Vergy mit der Goggi, dem Tenor Caggiati und Bassisten Torre, und Mercadante's Vestale, worin auch die Poppi wirkte, erfreuten sich beide einer sehr guten Aufnahme. Die Prima

Donna war die Begünstigteste. Francesca da Rimini, vom hier geborenen Maestro Canneti neu componirt, erregte einen vaterländischen Fanatismus. Aus begreiflicher Ursachen loben öffentliche Blätter die Musik ganz ausserordentlich; sie gewellt sich aber blos zu ihren übrigen Schwestern mittlerer Grösse.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In Hannover wird man ein neues Schauspielhaus bauen, das in vier Jahren fertig sein soll.

Der junge Mecklenburgische Componist von *Flotow* ist jetzt in Paris, um eine von ihm componirte Oper: „Comeus" auf der Opéra comique zur Darstellung zu bringen.

In Brüssel hat ein Herr *Brenning*, der sich mit grossem Eifer dem Studium des neu erfundenen Instrumentes „Harmonica-Piano" widmet, ein Concert auf demselben mit allgemeinem Beifalle gegeben. Die Erfindung wurde in Wien gemacht und besteht in der Verbindung der Harmonica mit dem Pianoforte, und zwar so, dass man facultativ bald das eine bald das andere Instrument in Bewegung setzen oder auch beide zu einer höchst lieblichen Harmonie vereinigen kann. Herr *Brenning*, früher Clavierspieler, hat auch mehrere wirksame Compositionen für das Harmonica-Piano geschrieben.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien
und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 13. bis 19. Juni d. J.

Bach, N. G., Amusement de Salon p. le Pfte. Op. 12. Bonn, Simrock. 2 Fr. 25 Cent.

Beethoven, L. v., Sonata p. il Pfte ed un Violino oblig. Op. 47. Nouv. Edit. Ebend. 6 Fr.

Beyer, F., 30 Leçons récréatives agreables et brill. p. le Pfte. Op. 62. Liv. 1. 2. Ebend. à 3 Fr.

Chaulieu, C., Le Progressif op. le Pfte. 36 Etudes. Ebd. 3 Fr. 50 Ct.

Czerny, C., 12 Rond. suisses p. le Pfte. Op. 695. No. 1—12. Ebend. à 1 Fr. 50 Cent.

Dohler, Th., Turco-Transscription. Melodie de l'Opéra: Il Turco paraphrasés. Op. 45. No. 4. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Duvernoy, J. B., Ecole du Mecanisme. 15 Etudes p. le Pfte comp. express. pour precéder celles de la Velocité de Czerny. Op. 120. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Euchhausen, H., Festmarsch f. d. Pfte. Op. 62. Hannover, Bachmann. 17½ Ngr.

Gerold, F., Grosser Festmarsch f. Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

— Sammlung v. Marschen f. d. Pfte. No. 7. 12. Ebend. à 5 Ngr.

— Favorit-Tyrolienne f. d. Pfte. Ebend. 2½ Ngr.

Goetschy, J., Mignardises, 12 pet. Morceaux fac. et doigtiées p. Pfte. Op. 25. No. 1. 2. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cet.

Händel, Chorstimmen zum Orat.: Samson. Ebend. 4 Fr.

Hiller, F., 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 26. Ebend. 3 Fr.

Hohmstedt, F., 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 8. Heft 1. 2. Cassel, Appel. à ⅓ Thlr.

Kullak, Th., 1ter gr. Fant. sur: La fille du régiment p. le Pfte. Op. 13. Berlin, Schlesinger. 25 Sgr.

Kunze, G., Tänze a. d. Oper: Der Wildschütz f. d. Pfte. Op. 44. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Lemoine, H., Pet. Récréat. music. p. le Pfte. Choix de 48 Morceaux. No. 1. 2. 3. Bonn, Simrock. à 2 Fr. 50 Cet.

Louis, N., Duo conc. p. Pfte et Vlon. Op. 124. Bonn, Simrock. 3 Fr.

— Variat. brill. s. le Code noir à 4 mains. Op. 126. Ebd. 3 Fr. 50 Cet.

Marschner, H., Festspiel z. Vermählungsfeier d. Kronpr. v. Hannover f. Gesang u. Pfte. Op. 122. Hannover, Bachmann. 1 Thlr. 25 Ngr.

— Daraus einzeln No. 2. Arie f. Tenor m. Chor. No. 3. Festmarsch No. 3. Lied f. Bariton. Ebend. à ⅞ Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 8 Lieder ohne Worte m. Gesang v. Christern. Bonn, Simrock. 4 Fr.

Mozart, W. A., Figaros Hochzeit. Kl.-Auszz. Berlin, Weidlé. Sub. Pr. 1 Thr.

— Potp. a. d. Entführung f. d. Pfte. Leipz., Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— Potpourri a. Idomeneo f. d. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Neubauer, F., 3 Gesänge f. Sopr. u. Pfte. Hannover, Bachmann. 10 Ngr.

Quidant, Im., Fragment musical p. le Pfte. Bonn, Simrock. 1 Fr.

Ravina, H., And. Allegro et Prestissimo. 3 Capr. p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 3 Fr. 50 Cet.

— Valse brill. à 4 mains. Op. 7. Ebend. 3 Fr.

Rosellen, H., Fant. brill. s. Semiramide p. le Pfte. Ebd. 3 Fr. 50 Cet.

Rossini, Potpourri a. d. Barbier v. Sevilla f. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— Potpourri a. Otello f. Pfte. Ebend. 20 Ngr.

Schumacher, C., Fant. s. la Chatte metamorphosée en femme à 4 mains. Op. 52. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cet.

Vogler, F., Die Parade kommt! Geschwindmarsch, No. 2, f. Pfte. Op. 22. Landsberg, Vogler u. Klein. 2½ Sgr.

Voss, C., Entr'acte-ment, Rhapsodie de Conc. p. le Pfte. Op. 33. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12½ Ngr.

— Morceau de Conc. Var. s. un thème fav. p. le Pfte. Op. 47. Ebd. 20 Ngr.

Weber, C. M. v., Ouv. z. Abu Hassan f. Orch. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Wenzel, E., 3 Märsche f. d. Pfte 12 Ngr. einzeln à 5 Ngr. Hannover, Bachmann.

Ankündigungen.

Von dem berühmten Clavier-Virtuosen **Fr. Liszt** sind folgende Compositionen in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Fantaisie sur la Tyrolienne de la Fiancée. 20 Sgr.

Beethoven's 6 geistliche Lieder von *Gellert*, für Pianoforte übertragen in einem Bande geheftet. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Dieselben einzeln zu 8 bis 12 Sgr.

Rondeau fantastique sur le thème espagnol: „Ei Contrabandista." 1 Thlr.

Schubert's 4 geistliche Lieder für Pianoforte übertragen in einem Bande. 1 Thlr. 10 Sgr.

— Dieselben einzeln zu 8 bis 12 Sgr.

Barcarole vénetienne für Gesang und Piano. 8 Sgr.

Beethoven, gr. Septuor. Op. 20. transcr. p. Piano. 1 Thlr. 10 Sgr.

Grande Fantaisie sur des thèmes de l'Opera „Somnambula." 1 Thlr. 5 Sgr.

Obige Werke zeichnen sich durch Eleganz und Correctheit aus.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Stelle - Gesuch.

Ein junger Mann, welcher grundliche Studien in der Musik gemacht und bei ausgezeichneten Lehrern sich ausgebildet hat, sucht in einem Orchester Anstellung als Violinist. Derselbe kann in jeder einschlagenden Beziehung genügende Zeugnisse, von anerkannten Autoritäten der Kunst, sowohl über Brauchbarkeit an der von ihm gewünschten Stelle, als über Fleiss und sittlichen Werth aufweisen. Zu näherer Auskunft ertheilet sich die

Schuberth'sche Musikalien-Handlung in Stuttgart.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Juni. **№ 26.** 1843.

Inhalt: Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien (Beschluss). — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Celle. Aus Arnstadt. Aus Moskau (Beschluss). Aus Rudolstadt. Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien. Aus Rostock. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Characteristik der Beethoven'schen Sonaten und Symphonien.

(Beschluss.)

Zweite Abtheilung.

Symphonien, wo Beethoven selbst durch Ueberschriften die zum Grunde liegende poetische Idee angedeutet hat.

1) *Die Eroica.*

Der erste Satz führt das Leben eines Helden in allen Abstufungen an dem geistigen Auge vorüber — seine Triumphe, seine geistigen Kämpfe; auch die zarteren Regungen des Herzens, und dann, wie sein Ruhm, sein Name auf Aller Lippen schwebt, wie er von Allen gepriesen wird. Dieses Feiern, Bewundern ist am Schönsten im Schluss ausgedrückt, wo die Thema's im gewaltigsten Zusammenklang erscheinen, wie er nur je gedacht worden.

Der Trauermarsch weckt auf erschütternde Weise alle Gedanken, die bei dem Tode eines grossen Mannes den denkenden und fühlenden Menschen bewegen. Wir sind durchdrungen von der Vorstellung der Nichtigkeit alles Irdischen, wir hören die Donner der Ewigkeit über die Gräber rollen, wir fühlen, wie der Held fest dem Tod entgegen sah, was besonders in der Durchführung nach dem Dur, durch die frei und kühn eintretenden Dissonanzen, glücklich angedeutet ist. Dann steigert die Klage sich mehr und mehr, bis sie sich gleichsam in der höchsten Leidenschaft überschreit, — da tritt auf einmal tröstend und beruhigend die Melodie in As-dur ein, die Klagen werden ruhiger, nur hier und da vernimmt man noch ein leises Schluchzen. Und so endigt dann Alles — Alles verhallt, wie jeder Laut der Erde endlich verhallen muss — nur das geschmückte Grab bleibt nun verlassen in der Einsamkeit zurück.

Das Scherzo führt uns heitere Scenen aus dem Leben des Helden vor — Freude und Lust umgeben ihn, er zieht hinaus in den grünen Wald, Hörner erschallen, erst zur Jagdlust auffordernd, dann mit ihrem Zauberklang Sehnsucht und Liebe erweckend. — Vielleicht würde Beethoven mit dem Trauermarsch geschlossen haben, wenn er schon damals gewagt, die herkömmliche Folge zu verlassen, wie er es in der neunten gethan. So ist der Uebergang vom Trauermarsch zum Scherzo etwas zu frappant.

Das Finale kann man als einen Hymnus zum Preise des Helden betrachten — einzelne Stimmen treten auf, geben die Weise an, in die endlich Alle einfallen. Sehr schön spricht sich in dem Andante vor dem Schluss die Liebe und Zuneigung, das Durchdrungensein von der hohen Gesinnung des Helden, der Alle mit dem Höchsten, was die Menschheit erreichen kann, mit Freiheit und den Segnungen des Friedens beglücken will, sich selbst und seinen Ehrgeiz ganz in den Hintergrund stellt, aus. Wenn es begründet ist, dass Beethoven damals Napoleon als Ideal eines solchen Helden bewunderte, so kann man aus dieser Stelle sehen, mit welcher Wärme der Empfindung sein für alles Hohe so begeistertes und empfängliches Gemüth Napoleon verehrt hat. — In der Wiederholung der Motive aus den ersten Sätzen liegt etwas Grosses — ein Durchkreuzen der Empfindungen wird dadurch erreicht, wie es der Dichter, da er die Gedanken muss auf einander folgen lassen, nie hervorbringen kann.

2) *Die Pastoral-Symphonie.*

Ihretwegen ist Beethoven von den Aesthetikern seiner Zeit vielfach angefeindet worden, vielleicht aber durch Nichts genügender gerechtfertigt, als durch Folgendes, was eine geistreiche französische Dame in einem Briefe an Meyerbeer darüber sagt: „Bis es einst Licht wird, bleibe ich überzeugt, dass die schönste aller Künste sämmtliche feine Abstufungen des Gefühls und sämmtliche Phasen der Leidenschaft darzustellen im Stande ist. Mit Ausnahme metaphysischer Erörterungen, und nach diesen trage ich für mein Theil kein Verlangen, kann die Musik Alles ausdrücken. Die Schilderungen der Natur-Scenen finden in ihr ideale Farben und Linien, die zwar weder genau noch ausgeführt, aber eben deshalb um so allgemeiner und poetischer sind. Ist Beethoven's Pastoral-Symphonie nicht viel herrlicher und umfassender, als die schönsten gemalten Landschaften, und öffnet sie nicht der Phantasie die bezaubernsten Aussichten, ein ganzes Engadin- oder Meissner-Thal, ein ganzes irdisches Paradies, in welchem die Seele sich emporschwingt, die unbegrenzten Horizonte, die sich unaufhörlich vor ihr aufthun, weit hinter sich zurücklässt und vorüberfliegt an Gewittern heraufzieht, ausbricht und sich beruhigt, wo die Sonne den Regen von den Blättern trinkt, wo die Lerche die

feuchten Flügel schüttelt, wo das beengte Herz sich ausdehnt, die gepresste Brust sich erweitert, wo Geist und Körper sich neu beleben, und, mit der Natur sich verschmelzend, in eine wonnige Ruhe zurücksinken."

Ich füge noch von Mosengeil eine poetische Darstellung der vorherrschenden Empfindungen in der Pastoral-Symphonie im Auszug bei, voraussetzend, dass sie vielen Lesern nicht uninteressant sein wird, vielleicht auch weniger allgemein bekannt geworden ist.

Der Dichter selbst kündigt den ersten Act an: „Das Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande." Das einfache Lied der Schalmeien, der kunstlose, weitschallende Freudenruf des Alpenborns zieht zu uns her über die stille, sommerlich blühende Flur — das Echo trägt jene Klänge bald stark, bald leise nachhallend, durch die ganze Dichtung hin, und hält den Hörer auf dem heiligen Boden, wohin ihn der Dichter gehoben hat, bis zum Ende fest. Er wird mit ihm heimisch auf diesen blumenreichen Matten, er sieht die blühenden fröhlichen Gestalten, die sie beleben, nahe und fern, jetzt einzeln, jetzt in trauter Vereinigung vorüberwandeln, und ist glücklich mit ihnen.

In der Scene am Bach ruht der Dichter, den begeisterten Blick bald in das tiefe, reine Blau des Himmels versenkt, bald an den Blumen weidend, die sich dem leichten Lüftchen neigen, bald auf den Büschen, womit sich der sanft murmelnde Bach kühlt. In den ununterbrochenen Wogen und Wellen, worin Saiten- und Blasinstrumente mit einander wechseln, ist ein entzückender Reichthum von Tönen vernehmbar. Hier und da tönt eine liebliche Melodie durch, doch vorherrschend sind die süssen Kehlen der Vögel. Sie zwitschern und girren durch die Büsche flatternd und spielend; am Boden lockt die Wachtel, aus der Höhe tönt das Trillern der aufsteigenden Lerche zurück, der Nachtigall schmelzender Flötenlaut und des Kukuks zweitöniger Ruf.

Das Scherzo stellt das Naive der Freudigkeit unverkünstelter kräftiger Naturen herrlich dar. Aber mitten in der Freude tritt ein bisher unbemerkt gebliebenes Gewitter über den Bergen hervor. Wir hören die zuckenden Blitze zischen, den stürzenden Regen rauschen, den Sturmwind durch Klüfte und Wälder heulen und pfeifen, die kräftigen Donnerschläge, die immer häufiger fallen — doch schnell zieht das Wetter vorüber, die leisen Paukenwirbel deuten an, wie es in der Ferne verhallt.

Bald hören wir wieder die befreundeten Töne des Alpenhornes. Sie eröffnen den letzten Satz: „Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" überschrieben. Sie schallen durch den ganzen dankenden Gesang bis an's herzerhebende Ende des Stückes.

Die Kunst der Behandlung und Vertheilung der Partieen kann sich nirgends glänzender kund thun als hier! Die Tiefe des Gefühls und Zartheit des Ausdrucks, womit der Künstler diese Freude bezeichnet, die sich von jener, welche in den frühern Scenen herrscht, durch die Beimischung des frommen Dankes unterscheidet, — die

5) *Die neunte mit Schillers Ode an die Freude.*

Unter allen Empfindungen des menschlichen Herzens bot die Freude, verschieden nach den Quellen, denen sie entspringt, dem Meister den reichsten Stoff zu seinen Compositionen. Ihr wollte er besonders huldigen — sie begeisterte ihn zu dem Riesenwerke, zu der neunten Symphonie. In neuer Stufenfolge ordnete er die verschiedenen Sätze: die Freude erscheint erst in ihrer irdischen, ja dämonischen Beimischung im ersten Allegro, in rein menschlicher Weise im Scherzo, vergeistigt im Adagio, das ganz in einer Art und Weise gehalten ist, die den Stimmungen entspricht, in welchen der Mensch, vergessend alles Sinnliche, sich ganz dem Höhern hingibt, und entzückt die reinste Wonne eines verklärten Daseins trinkt.

Die passende Einleitung zum Hymnus zu finden, hat Beethoven viel Nachdenken verursacht, bis die jetzt vor uns liegende von ihm angenommen worden.

Unheimlich, als sollten die Geister der Finsternis heraufbeschworen werden, beginnt das Finale. Die Bässe in den Recitativen scheinen zu fragen, wo die wahre für das Menschenherz sich eignende Freude zu suchen sei, in welcher Weise ihr Lob am Genügendsten könne gesungen werden. Darauf schweben wie Geistergestalten die Thema's der ersten Sätze an uns vorüber, aber der Meister findet in ihnen nicht, was er ausdrücken will. Endlich erscheint die Melodie, die ihm genügt — erst ergreifen sie die Bässe, dann mehr und mehr Instrumente, bis das ganze Orchester einfällt. — Vorübergehend kehren Zweifel und unheimliche Gedanken zurück, — bald werden sie verdrängt durch die eintretende Menschenstimme, welche singt: „O Freunde, nicht diese Töne, sondern andere und freudenvollere." Kein irdischer Misslaut soll das unbedingte Feiern der Himmelstochter mehr stören. Und nun wagt die Seele in einem Meer von allen Arten der Freude — die des Menschen am Menschen, die des Gatten, des Freundes (wie der Dichter es angedeutet) wird ausgesprochen; am Tiefsten und Bedeutendsten die hohe, heilige, im Gedanken an den Unendlichen, Ewigen, entstehende, vorzüglich bei den Worten:

Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

Heilige Schauer machen die Menschenbrust erbeben, und wir glauben die Nähe des HERRN zu fühlen, gleich dem Propheten, als Sturm, Erdbeben, Feuer, zuletzt ein stilles sanftes Sausen an ihm vorübergingen, indem er den Berg Gottes betrat. — Dann kehren aber wie verklärt die ersten sanften Empfindungen mit immer mehr Innigkeit und Erhebung zurück, bis das Ganze in der ausserordentlichsten Steigerung in dem höchsten Jubel schliesst.

Dritte Abtheilung.

Die C moll - Symphonie.

aber doch, geröstet und gestärkt von Oben, sich Bahn bricht, und durch alle Hindernisse hindurch zum freudigsten Hochgefühl, zum Siege gelangt — das Auge sieht den Himmel offen; gleich einem blendenden Lichtstrahl von Jenseits tritt das Finale ein, begeisternd, entzückend, beseligend. Es sind keine frappanten Modulationen, keine gesuchten Zusammenstellungen, aber eine Grösse in der Einfachheit, die das ganze Wesen des Menschen erschüttert — man möchte Alles mit fortreissen, hineinziehen in die höchste Begeisterung, die Schwingen regen, um hinaufzuschweben in das Reich der Herrlichkeit. — Beethoven hat selbst von der Hauptfigur des ersten Satzes gesagt: „So pocht das Schicksal an die Pforte!“ und dadurch Aufschluss über die Idee, die ihn bei der Ausführung geleitet, gegeben. Dunkel und ahnungsvoll erscheint das Verhängniss, dringt dann herein, den Sterblichen zum Kampf fortreissend; nur hier und da gelingt es ihm, sich darüber zu erheben, er ahnt, dass ihm Hilfe kommen werde (vorzüglich im Andante con moto ausgesprochen) — aber auf's Neue beängstigt es ihn, erdrückt ihn fast, bis er erwattet hinsinkt — da schwinden die Geister der Tiefe, ein neues Leben beginnt, es wird — Licht!

Ich wüsste nicht, womit ich besser schliessen könnte, als mit Hoffmann's Worten: „Das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von einem Gefühl unnennbarer, ahnungsvoller Sehnsucht tief und innig ergriffen, und bis zum Schlussaccord, ja noch in den Momenten nach demselben, wird er nicht heraustreten können aus dem wunderbaren Geisterreich, wo Schmerz und Lust, in Tonen gestaltet, ihn umfingen.“

Möge dies Wenige begabte Geister anregen, dieses Feld weiter zu bebauen, damit die herrlichen Schöpfungen des verklärten Meisters immer mehr Herzen verständlich und zugänglich werden, damit die Gemüther, die dem Ewigen und Ueberirdischen sich zuneigen, die ein höheres Leben ahnen, an den Meisterwerken ihr Gefühl stärken und befestigen können. Vielleicht wird uns auch einst ein Mann erweckt, der das, was in Tönen zu uns gesprochen, in geweihten Worten andeuten kann.

Recensionen.

Für Pianoforte allein.

E. M. Feigerl: 12 Etudes. Wien, Haslinger. 2 Fl.

Etuden gibt es in der neueren Zeit sehr viele, Henselt und Chopin haben Concertsätzen diesen Namen gegeben, die natürlicherweise nicht zur Uebung geschrieben sind. Bertini hat im Fache der Etude einen Vorrath geliefert, der vom Anfang bis zur vollkommenen Ausbildung zureicht.

Die Etuden von Feigerl, welche wir hier vor uns haben, sind keine Virtuosenstückchen, ja nicht einmal Sätze von besonderer Schwierigkeit, aber sie haben einen höheren Werth, als viele ihres Gleichen, die meist nur den Zweck haben, die Fingerfertigkeit zu erhöhen, während hier Finger- und Geschmacksbildung verbunden erscheinen, und sind in dieser Hinsicht, so wie in der Schwierigkeit der Ausführung, den Cramer'schen zu die Seite zu setzen. Jede dieser Etuden ist Musik, ja bei mancher scheinen dem Componisten die Lieder ohne Worte des berühmten Mannes vorgeschwebt zu haben, dem diese Sammlung gewidmet ist. Besonders haben uns die Sätze No. 3, 4, 6, 8, 10, 11 gefallen; in dem ganzen Werke offenbart sich der rechte Künstler, und wir sehen mit Vergnügen anderen Arbeiten dieses Mannes entgegen.

W. St. Bennett: Rondo piacevole. Op. 25. Leipzig, Kistner. 15 Ngr.

Schon seit längerer Zeit folgen wir den Arbeiten des Componisten vorliegenden Rondo's mit Interesse. Sie tragen stets das Gepräge einer ächten Künstlerschaft, man sah aus ihnen, dass es dem Künstler Ernst mit seiner Kunst sei, dass er ihren hohen Werth begriffen habe. Auch das angezeigte Rondo verleugnet dieses Gepräge nicht, ein schöner, klarer Bau, abgerundete, süsse, innige Melodie, edle Harmonie, das sind die Vorzüge Bennett'scher und auch dieser Composition.

Wir haben daher nur nöthig, seine Verehrer auf das Erscheinen dieses neuen Werkes aufmerksam zu machen, und versprechen ihnen zum Voraus einen wahren Genuss.

Seite 6, System 6, ist der Bass- für den Violinschlüssel zu setzen, im Uebrigen ist die Ausgabe der Art, wie wir sie von dieser thätigen Verlagshandlung gewohnt sind.

H. Sch—g.

Nachrichten.

Berlin, den 2. Juni 1843. Auch der meistens kalte und dann nasse Mai brachte uns noch viele Musikgenüsse verschiedener Art. Am werthvollsten waren und sind noch fortwährend die Gastrollen der, als trefflich allgemein anerkannten Sängerin Frau *von Hasselt-Barth* aus Wien, welche als Norma zuerst, dann als Giulietta in den Capuletti und Montecchi mit steigendem Beifall auftrat, als Valentine in den Hugenotten (3 Mal), Mathilde in Wilhelm Tell, und vorzüglich als Donna Anna in Don Juan (2 Mal) die ehrendste Anerkennung und Auszeichnung fand, welche eben so sehr dem künstlerisch vollendeten Gesange, als dem dramatischen Darstellungstalent der Künstlerin galt, das selbst der Leistung der berühmten *Schröder-Devrient* in der Rolle der Valentine nichts nachgab und im Gesange den Vorzug der leichten, reinen Höhe und Gesangfertigkeit in allen möglichen Nüancen hatte. Die Intonation, Tonbildung, Coloratur, die Trillerketten, chromatischen Tonläufe u. s. w. werden auf das Vollendetste ausgeführt, jedoch nie im Uebermasse angewandt, sondern stets im Geiste der Composition, und mit Berücksichtigung des dramatischen Ausdrucks. Frau *v. Hasselt-Barth* zeigte ausserdem noch ihre Meisterschaft im getragenen und Bravourge-

sange, indem sie die erste, glänzend dramatische Scene aus *Donizetti's* Belisario, demnächst die selten gehörte Arie der Constanze aus *Mozart's* Entführung aus dem Serail, Act 1, das treffliche Adagio in G moll, mit dem schönsten Portament und elegischem Ausdruck, darauf auch die grosse Bravourarie: „Martern aller Arten" und die nicht minder hochliegende, anstrengende erste Arie der Königin der Nacht aus der Zauberflöte mit der grössten Sicherheit und Kunstfertigkeit vortrug. Zunächst wird Frau *v. Hasselt-Barth* die Prinzessin in Robert der Teufel und Herr *Haitzinger* den Robert als Gastrolle geben. Die lange vom Repertoir entfernte Oper wird von dem berühmten Componisten *Meyerbeer* selbst geleitet und eingeübt.

Dem. *Tuczek* hat uns leider auf längere Zeit verlassen, nachdem sie zuletzt als Amine in der Nachtwandlerin aufgetreten war, welche Rolle sie, wie die Marie in der Tochter des Regiments, wiederholt in Prag mit lebhaftem Beifall aufgeführt hat. Der Tenorist Herr *Pfister* aus Wien hat den Elvino, Sever, Don Ottavio und in vorerwähnter dramatisch musikalischen Abendunterhaltung die Arien des Belmonte: „So soll ich dich denn sehen" und des Tamino: „Dies Bildniss" u. s. w. mit wohlklingender Bruststimme, jedoch theilweise noch mangelhafter Kunstbildung, im Ganzen mit Beifall gesungen. — Ein neues Ballet: Gisela oder die Willy's, mit interessanter Musik von *Adam*, hat den Freunden des Tanzes Vergnügen gewährt. Dem. *Marx* hat in der Oper Norma die Adalgisa, in den Hugenotten die Margarethe und in Don Juan die Elvira mit grossem Fleiss einstudirt und recht gelungen durchgeführt, obgleich die sehr florirte Partie der Margarethe der in der Höhe etwas scharfen Stimme der Sängerin manche Schwierigkeiten darbot. Auch im Spiel befriedigte dieselbe alle billigen Ansprüche.

Auch an Concerten, musikalischen Soiréen und Matinéen fehlte es nicht. Am grossartigsten, wenn gleich nicht in allen Theilen ausgezeichnet, war die Aufführung von *Haydn's* Jahreszeiten am Busstage im königl. Opernhause. Dem. *Marx*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche* sangen die Soli genügend und zum Theil vorzüglich, auch der Chor that sein Möglichstes, war indess gegen die starke Orchesterbesetzung zu schwach, und dem Ensemble mangelte zuweilen geistiges Leben. Die zu wohlthätigem Zweck veranstaltete Aufführung war übrigens nur sparsam besucht, da man doch auch neue Werke kennen zu lernen wünscht, und die Jahreszeiten vergangenen Winter bereits von der Singacademie sehr gut ausgeführt waren. Eine bereits ziemlich passirte italienische Sängerin, Signora *Montani* aus Venedig, liess sich mit einer Arie von *Donizetti* und in zwei Duetten von *Rossini* und *Bellini*, mit Herrn *Pfister* und Mad. *Vincent-Ost* gesungen, mit Beifall hören, der mehr ihrer Gesangmethode als Stimme galt. Mad. *Vincent* (früher als Dem. *Ost* bei der königl. Hofbühne zu Stuttgart) ist im Besitz einer nicht starken, doch recht angenehmen Sopranstimme, und zeigte ihre bedeutende Höhe auch im meistens gelungenen Vortrage der zweiten Arie der Königin der Nacht. — Der Hofs Pianist Herr

Samson, unter Mitwirkung der Damen *Hähnel*, *v. Hasselt-Barth*, wie der Herren *Mantius* und *Zschiesche*, sehr gelungen zu wohlthätigem Zweck auf. Ein französischer Tenorist, *Mr. Wartel*, zeichnete sich durch den Vortrag deutscher Liedercompositionen von *Beethoven* und *Fr. Schubert* z. B. der Adelaide und des Erlkönigs aus, welche indess durch die französische Uebersetzung und den pathetischen Vortrag ihren Character und an Gemüthlichkeit verloren. Mad. *Wartel* zeigte sich als fertige und einsichtsvolle Pianistin im Vortrage der Sonathe Pathetique von *Beethoven*. Auch führte dieselbe das Andante mit Variationen der A moll-Sonate von *Beethoven* für Pianoforte und Violine, vom Herrn KM. *Leopold Ganz* vorzüglich begleitet, zuletzt noch eine Fantasie eigener Composition auf Motive aus den Hugenotten mit Geschmack und lebhaftem Beifall aus. — Der junge Pianist *Michel Angelo Russo* hatte auch noch ein Abschiedsconcert veranstaltet, in welchem sich die Guitarrevirtuosin *Ninna Morra* und eine junge, angehende Sängerin Dem. *Steinau* hören liessen. Ueber den talentvollen Pianisten habe ich mich schon öfter belobend geäussert, und kann dies Urtheil auch diesmal nur bestätigen. Seine Composition: „Rimembranze di Bellini" wird bei A. M. Schlesinger im Stich erscheinen. *Russo* wollte von hier nach Dresden abreisen, wo ihm eine günstige Aufnahme gewiss bevorsteht. Noch ein Guitarrevirtuos Herr *Stanislaus Szczepanowski* hat ganz allein eine Matinée durch seine Solovorträge ausgefüllt und Beifall erhalten, so unvollkommen auch das Instrument ist.

Interessant war auch die Vereinigung der Berliner *Zelter*'schen mit der Potsdamer Liedertafel zu einem Diner mit Gesang im Saale des englischen Hauses. Im Juni wird eine gleiche Reunion in Potsdam stattfinden.

Die italienische Operngesellschaft hat mit Don Giovanni und Belisario ihre Vorstellungen beschlossen, welche erst im October d. J. mit ganz neuen Mitgliedern beginnen sollen. Die Theaterfreunde sind unzufrieden, dass der Eigenthümer und Director des Königsstädtischen Theaters nicht den allgemeinen Wunsch berücksichtigt hat, Signora *Assandri*, welche hier sehr beliebt und königl. Kammersängerin ist, auf's Neue zu gewinnen, da derselbe selbst und allein die Entreprise der italienischen Oper übernimmt. Es fanden deshalb in den beiden letzten Vorstellungen sehr tumultuarische Demonstrationen von Seiten des aufgeregten, parteinehmenden Publicums Statt, welche die Grenze des Anstandes weit überschritten. Die Vorstellung des Belisario wurde besonders im zweiten und dritten Act durch tobenden Beifall und Hervorruf der Damen *Assandri* und *Zoja*, wie der Sänger *Gardoni* und *Zucconi*, endlich des Kapellmeisters *Quattrini* und des Impresario *Bocca*, häufig unterbrochen. Blumen, Kränze und Gedichte wurden im Ueberfluss auf die Bühne geworfen, „Hier bleiben," der Name des Eigenthümers wiederholt gerufen u. s. w. Demungeachtet wird Alles beim Alten bleiben, und am 1. Juni das Königsstädtische Theater gänzlich geschlossen. — Nach den beendeten Gastrollen der Frau *v. Hasselt-Barth* soll

Auf andern Instrumenten zeichnen sich Folgende aus:

Violin: der berühmte, wackere, und allgemein-geschätzte Salomon, von welchem, als Musikdirektor, ich in der Folge sprechen werde; Viotti, wenn man diesen noch hier anführen darf, da er nicht für immer in London lebt; Schöner, ein Schweizer; Franz Cramer, der Sohn; Mountain und Marain. Lezterer ist ein ausgezeichneter, leidenschaftlicher Mensch, und so ist auch sein Spiel und seine Komposition — heftig, zuweilen wüst und wild, aber voller Geist, Kraft und Originalität. Er ist auch Virtuos auf der Harfe, und seine Concertante für Harfe und Pianofort ist vielleicht das beste, was in dieser Art für das erstere Instrument geschrieben worden ist.

Viola: Shield, hat auch Kompositionen herausgegeben.

Violoncell: Cervetto, Grosdel, Linley, Damon.

Violon: Dragonetti, ein in seiner Art vielleicht einziger Mann. Er behandelt sein Instrument mit einer Festigkeit und Kraft, ohne Widrigkeit, wie man es nur wünschen kann; aber auch mit Leichtigkeit und Galanterie, die mir noch nirgends vorgekommen ist. Ich will es nicht scherzhaft, sondern ganz dürr hingenommen wissen, wenn ich sage, er spielt Viotti'sche Violinkonzerte auf dem Violon, wenn er will und es gilt.

Flöte: Ash, ein Irrländer, Gräff, der auch mehreres für das Pianoforte geschrieben hat; Monzani —

Hoboe: die zwey Brüder Park, Harrington, ein Italiener von Geburt —

Fagott: Holmes — vortrefflich.

Horn: die zwey Brüder Leander, ganz vorzügliche Virtuosen auf ihrem Instrument —

Trompete: Hyde, dieser berühmte Mann und Trompeter vielleicht ohne gleichen —

Harfe: ausser den obengenannten Marain, Mad. Dussek u. a. die berühmte Mad. Krumbholz, Wittwe des berühmten Harfenkomponisten dieses Namens, ohne allen Streit die erste Harfenspielerin der Welt. Es ist kaum zu begreifen, was sie auf ihrem Instrumente für Schwierigkeiten spielend überwindet: doch darin kommen ihr vielleicht Andere bey; aber ihre Behandlung der Harfe im Zarten und Sanften, wo ihre Finger die Saiten in der grössten Fertigkeit nur wie ein leiser Wind berühren, wo sie gebundene Sätze des Andante so herrlich vorträgt — der Himmel mag wissen, wie sie das zwingt — darin ist sie gewiss einzig. Die Krumbholzischen Konzerte für die Harfe sind bekannt und gehören unter die besten, die für dies Instrument geschrieben sind.

Vorzügliche Singmeister sind: Cimadoro, Ferrari, Athwood, (Organist an der St. Paulskirche,) Mazzinghi, Bianchi, (nicht der ehemals in Deutschland, jezt in Paris lebende,) alle auch mehr oder weniger berühmte Komponisten für den Gesang, deren einige bekanntlich auch sehr gute Opern geschrieben haben.

Komponisten habe ich schon genannt, andere werde ich in der Folge zu nennen bekommen. Clementi's, Dusseks und Cramers Musik für das Klavier ist auch in Deutschland berühmt und hochgeschäzt.

Ich komme nun auf die Konzerte, wo ich zugleich die Direktoren, Sänger und Virtuosen, die sich auszeichnen, nennen will — nur nennen für diesmal.

Das Opern-Konzert im Saale des Opernhauses zu Haymarket, giebt zwölf Aufführungen jährlich, vom Februar an jede Woche Eine, das Ganze wird durch Subscription zusammengebracht. Salomon, dieser eben so vortreffliche Geiger, als geschickte Anführer und rechtschaffne Mann, ist hier Musikdirektor. Man erinnert sich auch wohl in Deutschland noch dass Salomon vor etwa

Herr MD. *Julius Schneider Mendelssohn's* Paulus zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche auf. So beginnt also auch der wärmere Juni mit interessanten Kunstgenüssen.

Celle. Bei der feierlichen Einweihung des neuen Gymnasialgebäudes am 6. Mai d. J. wurden von dem Sängerchore des Gymnasiums und dem hiesigen Lehrergesangvereine unter der Direction des Gesanglehrers und Organisten *H. W. Stolze* folgende Gesangstücke zur allgemeinen Zufriedenheit und Erbauung producirt: Zu Anfange, Choral: „Bis hieher hat uns Gott gebracht," vierstimmig ohne Begleitung, dann der 100. Psalm: „Jauchzet dem Herrn alle Welt," für den vierstimmigen Männerchor und drei Solostimmen mit Orchesterbegleitung, eigens dazu von *Stolze* componirt. Zwischen den Reden folgten: „Veni creator spiritus," nach der uralten, aus dem fünften Jahrhundert stammenden Melodie, für den vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung gesetzt von *Stolze*. Dann der Chor: „Hoch thut euch auf ihr Thore der Welt" von *B. Klein* mit Orchesterbegleitung von *Stolze*. Das Halleluja aus dem Messias von *Händel* und der Choral: Nun danket alle Gott machten den Beschluss. Das Orchester, welches beim Eingang in den Festsaal: „God save the King" spielte, bestand aus drei Trompeten, Pauken, drei Posaunen und Basshorn und begleitete die trefflich gewählten Gesangstücke auf das Effectvollste.

Am dritten Pfingsttage fand das zweite Gesangfest der Lehrergesangvereine von Celle und Beedenbostel im Hannoverschen in Beedenbostel unter der Leitung des MD. *H. W. Stolze* Statt. Die in zwei Abtheilungen recht wacker vorgetragenen 20 vierstimmigen Chorgesänge, welche mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurden, zeugten von den besten Fortschritten dieser noch jungen Vereine. Von Chorälen kamen vor: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," componirt von *Georg Joseph* 1690. „Jesu meines Lebens Leben" u. s. w. mit dem Texte: Menschen weis' und gut erziehen u. s. w., componirt von *Joh. Schop* 1640, und „Nun lasst uns Gott, dem Herren," componirt von Dr. *Nic. Selnecker* † 1592, von *Stolze* arrangirt. Von grösseren Gesangstücken die Motetten: „Schmecket und sehet, wie freundlich der Herr ist" u. s. w., componirt von *Rinck*, „Gott ist getreu" von *Hering*, „Hoch thut euch auf" von *B. Klein*, und der 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn, alle Welt," componirt von *Stolze*. Von kleinen Liedern und Gesängen: Compositionen von *L. v. Beethoven, Call, Enkhausen, Kreutzer, Maurer, Nägeli, Reichardt, Schnabel, Silcher, Stolze* und *Stunz*. Bei dem gemeinschaftlichen Festmahle, wobei auch Gäste Theil nahmen, wurden mehrere hierzu passende Gesänge vorgetragen, und sinnreiche Toaste verbreiteten allgemein Heiterkeit und Frohsinn.

Arnstadt. Obwohl in diesen Blättern hin und wieder einzelne Aufsätze, musikalische Aufführungen in unserer Stadt betreffend, erschienen, so fehlte doch bis jetzt noch immer Etwas, das von dem Standpuncte, auf welchem die Musik sich hierselbst befindet, überhaupt einen vollständigen Ueberblick gewährte; man gestatte Referenten daher, kürzlich darüber mitzutheilen.

Was die geistliche Musik betrifft, so ist dieselbe leider, wie an vielen andern Orten, der weltlichen untergeordnet. Besondere Anstalten zur Förderung derselben gibt es ausser dem Gymnasium von Staatswegen keine, und nur dem ausserordentlichen Eifer unseres würdigen Herrn Cantor *Stade*, der zugleich Gesanglehrer am genannten Gymnasium ist, haben wir seit längerer Zeit das Bestehen eines Gesangvereins (gemischter Chor), einer Liedertafel (Männer-Chor), und nur ihm die Gelegenheit zu verdanken, grössere geistliche Werke, als: die Schöpfung, die Jahreszeiten, das verlorne Paradies, die sieben Worte des Erlösers, den Tod Jesu u. s. w. zu hören. Wenn gleich Herr Cantor *Stade* nun auch rastlos bemüht ist, diese Anstalten immer mehr zu heben und den Sinn für religiöse Musik fort und fort zu wecken, so wird er dennoch in Folge der vielen Hindernisse, — dahin gehören die spärlich zugemessenen Singstunden am Gymnasium *), die seit einigen Jahren im Gesangverein überhand genommene Opernwuth, Mangel an Theilnahme bei Aufführungen geistlicher Musik — nie das gewünschte Ziel erreichen; und so werden wir von der eigentlich die Herzen bildenden und erhebenden geistlichen Musik immer weniger und zuletzt keine mehr hören. Ja wer irgend noch für Höheres begeistert ist, dem muss es wehe thun, die Kirchenmusik, diesen gewiss unentbehrlichen Theil des christlichen Gottesdienstes, auch hier immer mehr verdrängt zu sehen, und von dem Gesangvereine, dessen Tendenz ist, nur Stücke ernsten Inhalts vorzutragen, gegen die Statuten mangelhaft besetzte Opern, und zwar, wenn nicht eben Herr Stadtmusikus *Harras* aus besonderer Güte die Begleitung derselben durch sein Corps übernimmt, bei Clavierbegleitung zu hören.

Ueber den Gesang und das Orgelspiel in den Kirchen lässt sich nicht viel Erhebliches mittheilen, da Herr Cantor *Stade* an der Hauptkirche ohne einen Organisten von Beruf und Bildung bei der daselbst sich befindenden schlechten Orgel nie nach Wunsch wirken kann, und Herr Organist *Stade* an der Marktkirche bei ermangelnder Unterstützung eines tüchtigen Cantors stets zu wenig Einfluss auf seine Gemeine haben wird. Ueberhaupt muss das Orgelspiel in den Kirchen immer mehr sinken, so lange die Behörden nicht der Ueberzeugung werden, dass zu einem guten Organisten, einem guten Cantor eben so viel gehört, als zu einem tüchtigen Juristen und

*) Dem Einwande Vorgebeugt, dass ja den Schülern des Gymnasiums dadurch Gelegenheit zur Fortbildung im Gesange gegeben würde, dass sie dem hier jede Woche zweimal ausgeübten Chore, in welchem vierstimmige Motetten und Chore geistlicher Musik in den Strassen umher gesungen werden, beitreten könnten, wird erwidert, dass nur dann dieser Chor eine Bildungsanstalt für Gesang genannt werden könnte, wenn statt der alten papageimässig angelernten Motetten von Zeit zu Zeit neuere oder auch ältere gediegene und noch unbekannte geistliche Musikstücke von Noten abgesungen würden. Was ferner die Contrede betrifft, so kann diese, da sie blos religiöse Lieder nach dem Gedächtnisse singt, noch weniger als der Chor eine Bildungsanstalt für Gesang genannt werden.

Theologen, und dass mithin, es sei einer Cantor oder Organist, derselbe nur dann seinen Beruf gehörig erfüllen kann, wenn man ihn nach Verdienst kräftigst unterstützt.

Besser steht es jedoch, wie schon oben angedeutet wurde, um die weltliche Musik bei uns.

Durch den seit einigen Jahren als Stadtmusikus hier angestellten ausgezeichneten Violinspieler Herrn *Herras*, einen Schüler *Spohr's*, welcher fortwährend nicht nur ein bedeutend starkes Musikcorps unterhält, sondern dasselbe durch seine eifrige und umsichtige Direction auch auf einen Standpunct versetzt hat, dass es mehr einer kleinen Capelle gleicht, ist uns Gelegenheit gegeben, die grössten Meisterwerke für Instrumentalmusik in möglichster Vollendung zu hören, was auch der ehrenvolle öftere Ruf seines Corps in's Ausland, so wie die ihm jetzt zu Theil gewordene hohe Gnade, dasselbe auf die Zeit der Anwesenheit unseres allverehrten Landesherrn, des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, dessen Capelle einverleibt zu sehen, bestätigt.

Noch erlaubt sich Referent schliesslich über das hier anwesende fürstliche Hoftheater einige Worte.

Wie überall wurden früher auch hier mehr französische und italienische als deutsche Opern gegeben, doch scheint die Einrichtung dieses Jahr eine andere zu sein; denn schon die fünfte Vorstellung brachte uns gestern, am 8. Mai, die neue deutsche Oper „Golo und Genovefa" von *L. Huth*. Wenn es überhaupt ein schönes Zeichen der Zeit genannt werden muss, dass trotz der vielen Hindernisse, die der deutschen Oper entgegentreten, es noch immer Männer gibt, die denselben muthig die Stirn bieten und aus Liebe zur Aufrechthaltung ächt deutscher Kunst nicht Zeit noch Mühe scheuen, derselben ihre Kräfte zu widmen, so können auch wir uns hier freuen, dass uns nicht allein das Glück zu Theil wurde, durch Anstellung Herrn *Louis Huth's* als Hofconcertmeister bei der hier anwesenden fürstl. Schwarzburg-Sondershausischen Hofcapelle, diese Oper unter den Componisten eigener tüchtigen Leitung zu hören, sondern auch die Aussicht eröffnet worden ist, mehr deutsche Opern aufgeführt zu sehen. Hinsichtlich obiger Oper versucht Referent davon so viel und so gut als möglich wiederzugeben, was ein treues Gedächtniss auf einmaliges Anhören behielt. Der vollständige Titel derselben ist, wie ihn der Zettel gab: Golo und Genovefa, romantische Oper in drei Acten nach *Tieck's* „Genovefa" für die Bühne bearbeitet von *C. A. Görner*, Musik vom fürstl. Hofconcertmeister *L. Huth*. Als handelnde Personen erscheinen: Siegfried, Pfalzgraf im Trierlande; Genovefa, seine Gemahlin; Golo, Siegfried's Stallmeister; Ritter Cuno, Vetter des Pfalzgrafen; Drago, ein Edelknecht; Benno, Golo's Diener; Gertrud, Genovefa's Dienerin; Dietrich, ein alter Schäfer; Else, seine Tochter; Heinrich, ein Schäfer, ihr Bräutigam; ein Hochzeitbitter, welche Personen, unterstützt von Rittern, Knappen, Jägern, Schäfern und Schäferinnen, Dienern und Dienerinnen theils in einfachen, Doppelchören, Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. w. zusammen, theils recitirend oder in Romanzen u. s. w. einzeln wirksam auftreten. Treu bleibend dem Charakter der Geschichte Genovefa's, welcher mehr ernst als freudig auf uns wirkt, und erst dann zu wahrhaft himmlischer Freude begeistert, als man sieht, wie endlich die Tugend über Alles siegt, hat Herr *Huth* seine Aufgabe meisterlich gelöst, was sich auch durch einen ungetheilten Beifall bestätigte, und obwohl ihm einige Unkundige an dieser Oper aussetzten, als ermangele sie theilweise der Originalität, so bedenke man wohl, dass es keine leichte Aufgabe war, in den Geist vergangener Jahrhunderte einzudringen, und vergesse nicht, dass jener Vorwurf eben nur Einzelnheiten betreffen möchte, die Oper, als ein Ganzes betrachtet, sich aber durch herrliche Chöre, ergreifende Romanzen, gutangelegte Quartette, characterisirende Duo's, eine richtige Declamation in den Recitativen und vor Allem durch effectvolle nicht überladene Instrumentation auszeichnet, und gewiss noch nachhaltiger auf die Zuhörer gewirkt haben würde, wenn der Componist statt der düstern, die Gemüther umstimmenden Scene (E moll), in welcher Golo mit Tod und Leben kämpfend ermattet niedersinkt, jenen zur Freude und zum Entzücken bewegenden Moment, wo sich die früher so glücklichen Gatten, Siegfried und Genovefa, wiederfinden, zum Schluss gewählt hätte. Und so haben wir nur noch den Wunsch, dass diese Oper nicht wie viele andere deutschen Ursprungs dem Staube unterliege, sondern bald eine grössere Aufnahme finden möge.

Moskau. (Beschluss.) Zum Besten des schwererkrankten, beliebten und geachteten Componisten und Clavierspielers Herrn *G. Gebel* hatte ein edler Gönner des Künstlers, ein Mann aus der Elite des Adels, ein Concert arrangirt, darin die kunstliebenden edeln Fräulein *Tolstoi*, *Soimonow*, Frau v. *Rubinin*, die Herren *Ermow*, *Rubini* und *Negri* sangen. Eine Symphonie von *Beethoven*, köstlich ausgeführt, leitete das Concert ein. Es folgten, nächst den Gesangpiecen aus Lucia di Lammermoor, ein Instrumentalsextett von *G. Gebel*, ausgeführt durch die Virtuosen *Frackmann* (Fortepiano), *Rudelsky*, *Kremar*, *Grülow*, *Marcou*, *Hebristow*; eine Ouverture von dem Kapellmeister *J. Johannis* mit rauschendem Beifall; der Componist wurde gerufen. Zum Schluss ein Doppelquintett von *G. Gebel*, ausgeführt von den Herren *J. Johannis*, *Schepin*, *Amadow*, *Ortner*, *Rudelsky*, *Grülow*, *Marcou*, *Schmidt*, *Socolow*, *Rosino*. Wie brav beide Werke *Gebel's* auch immer ausgeführt wurden, so verlor sich in dem grossen Saale und in dem gemischten zahlreichen Publicum alle Nüancirung, und — Melodie und Harmonie ging in dem Gerausch der grossentheils unaufmerksamen Hörer unter. Es soll eine Einnahme von 6 — 7000 Rubel B. A. für die arme Familie gewonnen worden sein. Dank den Gönnern und Kunstfreunden! — Wenige Tage nach diesem Benefiz erfuhren die Theilnehmer mit Betrübniss, dass *Gebel* an den schweren viermonatlichen Leiden in seinem 58. Jahre für immer entschlafen sei. — *G. Gebel* ist aus Breslau gebürtig, hat hier seit 35 Jahren gelebt und rastlos für den bessern Musikgeschmack gewirkt. Als Clavierspieler und Theoretiker gab er in den besten Häusern Unterricht zu 10 Rubel die Stunde und war als Meiste-

seiner Kunst hochgeachtet. Er lebte, wie jeder wahre Künstler, mehr für den Himmel als für die Erde. Das Gold war nicht sein Gott. Wenn ihn ein poetischer Gedanke überraschte, da vergass er oft wochenlang zu unterrichten; er setzte sich an seinen Schreibtisch, um seine Gedanken zu Papier zu bringen, unbekümmert, ob ihm die Arbeit den versäumten Unterrichtslohn ersetzen werde. Der strenge Moralist wird hier freilich ausrufen: er hätte lieber für Frau und acht Kinder arbeiten, als seiner nutzlosen Laune leben sollen. Aber es muss ja auch Menschen geben, die das Einmaleins nicht kennen und nie lernen. *Mozart* und *Schiller* verstanden es auch nicht. Wenn es solche Käuze nicht gegeben und noch ferner gäbe, so wäre es ja auf dem lauten, kalten Börsenmarkte des Lebens nicht auszuhalten. *Gebel* also componirte Ouverturen, Quartette, Quintette, Sextette und noch im vorigen Jahre sogar eine Oper: „Columbus," Text von einem russischen Dichter, davon der erste Act fertig und recht brav gearbeitet sein soll, wie Kenner versichern. Vor einem auserlesenen Kreise von Kunstkennern und Kunstliebhabern gab er früher, auf Subscription, in den Wintermonaten einen Cyclus von seinen, auch anderer Meister, Arbeiten: Quartette und Quintette, und gewährte auf diese Weise dem andächtigen Hörer manchen schönen Genuss, indem er dadurch den Sinn für das wahrhaft Schöne aufregte. Die Theilnehmer an diesen Soiréen erinnern sich dieser angenehmen Stunden mit Vergnügen. Seine Quintette sind liebliche Tonspiele. Aber sie verlangen eine eigene Auffassung, die nicht dem Spieler überlassen wird. Er fordert von diesem Correctheit, eine gewisse sanguinische Keckheit, die nicht jeder Natur gegeben ist, und eine stets angemessene Gemüthsstimmung. *Gebel* gibt den Instrumenten nicht nur schöne Solostellen, er legt die Schönheit mehr in die Harmonie, darum ist seine Musik, wenn auch auf andere Weise, nicht minder schwierig, und es gehört keine geringe Geistesbildung des Virtuosen dazu, allen Forderungen zu genügen. Die harmonische Zusammenwirkung aller Spieler, wie wir sie hier zu hören Gelegenheit hatten, abwechselnd in der ersten Violine, durch die Herren *J. Johannis* und *Crassi*, *Amadow*, zweite Violine, *Grülow*, Viola, *Schmidt*, Violoncello, gewährten eben jenen Reiz des Genusses.

Der Jüngling *Rubinstein*, der sogenannte kleine *Lizst*, besuchte hier seine Eltern und wurde aufgefordert, ein Concert zu geben. Virtuosen von Ruf geben deren gewöhnlich mehrere, und so beschloss ich, das zweite zu besuchen, das aber nicht Statt fand. Die Nachricht hatte sich plötzlich verbreitet, das Kunstmeteor *Lizst* sei in Petersburg und werde bald auch hier sein. Die Spannung war gross, und das mochte wohl auch nachtheilig auf den Erfolg einer zahlreichen Versammlung bei dem Concert des jungen *Rubinstein* gewirkt haben. Der Concertgeber soll durch seltene mechanische Fertigkeit, Reinheit des Spiels im Vortrag *Lizst*'scher, *Thalberg*'scher Stücke, und in Nachahmung der Meister Erstaunliches geleistet und dem Rufe entsprochen haben, der ihm voranging. Die Nachricht schlug also dieses Mal nicht in Täuschung um. „*Lizst* ist da! *Lizst* ist da!" hörte man überall. Am 25. April gab nun der schon seit lange sehnsüchtig erwartete *Franz Lizst* sein erstes Concert (die fernern am 27. und 29. April, den 2., 9. und 12. Mai), und wir müssen gestehen, dass auch uns sein geistreiches Spiel hingerissen hat zu Lust und Schmerz. Seine Fantasieen sind glühend schwärmerisch, und mit einer wahrhaft zauberischen Technik beherrscht er die Harmonie der Töne, und haucht so dem kalten Materiale, das eben nicht geeignet scheint, die Persönlichkeit des Künstlers geltend zu machen, dennoch seine gefühlvolle Seele und sein Leben ein. Mit einer vollendeten Meisterschaft zeichnet er die feinsten Scalen der Seelenzustände, fasst er das Menschenleben im Kampfe mit seinen Leidenschaften, mit seinem Himmel und seiner Hölle auf, und sein gebildeter poetischer Geist gibt uns immer ein gerundetes dramatisches Ganze, wenn auch in engen Räumen. Solchen Eindruck machten auch auf uns die Fantasie aus dem Don Juan, Robert dem Teufel, seine Uebertragungen der *Schubert*'schen Lieder und einige Reminiscenzen aus den neuern Opern. Auch wir begreifen jetzt den Enthusiasmus, mit dem *Lizst* als Künstler und als Mensch im schönsten Vereine die ganze Welt bezauberte; ein ächtes Kind seiner Zeit, mussten die Bewegungen derselben, die tausend Stimmen der Freiheit und Humanität in seinem für alles Schöne und Gute empfänglichen Herzen auch tausendfaltig widerhallen in freien fesssellosen Accorden. Auch hier feierte er die gerechten Triumphe der Kunst und Humanität; seine eigenen Concerte sowohl, als auch die, mit denen er andere Künstler unterstützte, wurden mit stürmischem Beifall aufgenommen. Wir sehen in *Lizst* einen eben so grossartigen Künstler als Menschen, vereinigt mit einem wissenschaftlich gebildeten Geist, einem empfänglichen und edlen Herzen, mit einem poetisch schwärmenden Gemüthe, mit den vollendetsten und gründlichsten musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, der seine Genialität bewährt hat durch die Richtigkeit und Schärfe charactervoller Seelenzeichnungen, durch ihre geistreiche Auffassung und Combination, durch einen freiern genialen Harmoniebau, durch sein eigenthümliches den Gesang begleitendes geistreiches Zwischenspiel und Accompagnement, und endlich durch seine auf eine fast übermenschliche Höhe geführte Technik, die in allen nur denkbaren Abstufungen vom leisesten Hauche der Liebe bis zum erschütternden Sturme der Leidenschaft sich bewegt, die sich aber dennoch immer nur als untergeordnetes Mittel zu seinen Zwecken zeigt.

Jede neue Idee oder Bahn hat von je her verschiedene Urtheile hervorgerufen, je nach dem eigenen Massstabe der Höhe und Tiefe des Kritikers. Der grösste Theil des gebildeten Europa's hat *Lizst* vergöttert, wohl fühlend, dass seine Technik von einem eminenten Geiste belebt ist. Wie gern wir nun in den Enthusiasmus der Welt einstimmen, uns freuend, dass nicht erst der Leichenstein uns sagen muss, was wir zu schätzen versäumt haben, so können wir doch eine Besorgniss für die Zukunft *Lizst's*, eben aus Verehrung für ihn, nicht unterdrücken. An einen so hochbegabten Künstler müssen wir die Anforderung, die die Welt mit Recht an ihn machen darf, höher stellen, als sie bis jetzt durch *Lizst*

erreicht ist — warum bewegt er sich nur in fremdem Eigenthume? warum gibt er uns nichts Selbstgeschaffenes, Bleibenderes, als die flüchtigen Reminiscenzen des Zeitgeschmacks es sind und sein können? Wir wissen wohl, dass die fremden Themata durch *Liszt* eine neue schöpferische Wiedergeburt erfahren, und dass z. B. bei einer dramatischen Bearbeitung eines Stoffes es nicht nur auf die Erfindung eines Thema's ankommt, sondern die geistreiche Auffassung und künstlerische Bearbeitung desselben erst den Meister macht; aber eben, dass wir so schöne selbstgeschaffene, grossartige Formen und Ideen in so engen flüchtigen Kreisen sich bewegen sehen und nichts Selbständiges, Ganzes erhalten, das setzt uns in Erstaunen, weil wir es von einer so genialen Erscheinung, wie *Liszt*, wohl erwarten könnten, dass er sein Ideal des Schönen, das mit seinen Begriffen von Gott und Welt im Einklange steht, auch in grossartigen freien Schöpfungen der Mit- und Nachwelt überliefert; denn ein Künstler und Mensch von solcher Grösse darf nicht nur dem Zeitgeschmacke huldigen, er muss über ihm stehen!! — *F. G.*

Rudolstadt. Am 31. Mai, als dem Sterbetage *Joseph Haydn's*, hatten wir hier einen wahrhaft grossartigen musikalischen Genuss, indem die für diesen Tag angekündigte Aufführung der *Haydn'schen* Schöpfung in einer Vollendung ausgeführt wurde, wie dieses gewiss in den grössten Städten Deutschlands in höherem Grade nicht der Fall gewesen ist.

Mad. *Pabst* aus Erfurt, welche die Partie des Gabriel und der Eva gab, erfreute besonders durch den Umfang ihrer Stimme und die grosse Leichtigkeit, mit welcher sie die schwierigsten Passagen ausführte. Als vorzüglich gelungen ist zu bezeichnen die Arie: „Nun beut die Flur das frische Grün," und das Duett: „Holde Gattin" u. s. w.

Herr *Flintzer* aus Weimar, welcher den Uriel sang, entzückte hauptsächlichlich durch seine herrliche, volle Stimme und durch seinen edlen und würdevollen Vortrag. Seine Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan" liess nichts zu wünschen übrig.

Herr *Wagner* aus Arnstadt, welcher den Raphael und Adam übernommen hatte, ergötzte vor Allem durch die angenehme Kraft seiner Stimme, welche sich sogleich in seiner ersten Arie: „Rollend in schäumenden Wellen" u. s. w. auf das Erfreulichste kund gab.

Eben so brav gingen die Chöre, welche grösstentheils durch blose Musikliebhaber, unter welchen namentlich viele Damen des Adels und höheren bürgerlichen Standes, ausgeführt wurden. Besonders bewährten die Chöre: „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes" und „Vollendet ist das grosse Werk" mit dem schönen Mittelsatze: „Zu dir, o Herr!" u. s. w. von Neuem ihre Wunderwirkung.

Die fürstliche Kapelle setzte ihrem alten Ruhm die Krone auf.

Der grösste Dank und die grösste Anerkennung gebührt aber unstreitig dem Herrn Kapellmeister *Friedrich Müller*, von welchem nicht blos die Idee dieses hohen musikalischen Festes ausging, sondern der auch das Werk mit wahrhaft bewundernswerther Liebe und Ausdauer vorbereitet und unter dessen würdiger Leitung es so vollendet hervortrat.

Möge das so erwünschte Gelingen seines schönen Werkes und die ungetheilte Anerkennung seines grossen Verdienstes um dasselbe ihm der würdigste Lohn und ein Beweggrund mehr sein, auf dem so mühevollen, für die höhere Bildung aber so förderlichen Wege unermüdet fortzuschreiten.

Auch war es eine erfreuliche Erscheinung, dass das Meisterwerk seine alte Anziehungskraft von Neuem bethätigte, indem es namentlich aus der Umgegend eine gewaltige Anzahl junger und alter Verehrer herbeigezogen, so dass auch die Wittwencasse der fürstlichen Capelle, zu deren Besten die Aufführung Statt fand, mit der Einnahme zufrieden zu sein alle Ursache hatte. *J. E.*

Carnevals- und Fastenopern in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Novigo. Erst Ende Januars eröffnete Donizetti's Gemma das Theater mit ziemlich gutem Erfolge. Die Tramontani mit hübschem Sopran erwarb sich in der Titelrolle den meisten Beifall; etwas minder nach ihr Tenor Ferrari und Bassist Gherardini. Gegen Ende Februars betrat die Giulietta Morandi in Donizetti's Elisir zum ersten Mal die Bühne, und fand starke Aufmunterung, besonders in ihrem Duette mit Herrn Tedeschi, welcher den Dulcamara machte; auch Herr Ferrari wurde oft applaudirt.

Padua. Die bekannte Sängerin Tavola trug hier in Bellini's Capuleti als Romeo und selbst in Mercadante's Vestale die Palme davon. Die Zmyoschi und Tenor Monti waren in der ersten Oper ihre würdigen Begleiter. In der Vestale hatte sie zur Seite die Poppi, Tenor Caggiati und Bassisten Torre von Vicenza.

Venedig (Teatro alla Fenice). Die Löwe hat hier mehr als irgendwo in Italien gefallen, sogar in der hier ganz durchgefallenen Linda di Chamouny von Donizetti, die er aus Vorsicht in Paris mit neuen Stücken versehen hat. Weder die Imoda noch Borioni und Scalese erregten das mindeste Interesse. Verdi's Nabucodonosor, über welchen der hiesige witzige Zeitungsschreiber anfänglich spöttelte, zog in der Folge bedeutend an. Bellini's Beatrice di Tenda mit der Löwe, der Granchi, Borioni und Badiali gefiel noch mehr. Wegen Unpässlichkeit des hier geborenen Maestro *Ferrari*, und aus lauter Neugierde, wurde am 27. Februar d. J. die erste Hälfte, oder $^2/_3$ der neuen Oper *Gli ultimi giorni di Suli* mit wenigem, am 21. März aber, gerade ganz zu Ende der Stagione, alle fünf Acte mit ausserordentlichem Beifall gegeben; Maestro und Sänger wurden nach jedem Acte hervorgerufen; die Löwe und Badiali waren die am meisten Beklatschten, nach ihnen Borioni und die Granchi. Die Musik hat, ohne Eigenheiten, mehrere hübsche Stücke. Die Oper selbst wurde bis zum 24.

fortgesetzt. Einige Tage vorher, den 6. März nämlich, gab man Donizetti's Maria Padilla, worin kaum die zwei Duetten zwischen der Löwe und Badiali und der Löwe und Granchi gefielen.

Die vortheilhaft bekannten beiden Künstler Mad. *Bishop* als Sängerin und Herr *Bochsa* als Harfenspieler gaben hier zwei musikalische Academieen, und fanden eben so wie in ihren zu Ferrara, Verona und Padua gegebenen starken Beifall.

Die *Löwe*, die hier so sehr gefallen, wurde bereits für nächsten Carneval und Fasten 1844 für's hiesige grosse Theater engagirt. Künftigen Herbst singt sie auf dem Bologneser Theater.

(Teatro S. Samuele.) Hier wurden Ricci's Esposti und Rossini's Cenerentola und Barbiere di Siviglia, worin die Triulzi, Tenor Cosma, Buffo Luzio Popone und Bassist Botticelli wirkten, mit ziemlichem Beifall gegeben.

(Teatro S. Benedetto.) Ricci's Chiara di Rosenberg mit der Grassi, Pozzolini, Rigamonti, so so.

Triest. Mozart's Don Juan, leider nicht am Besten. Die Salvini, die Tizzoni au wai geschrien. Professor Ferlotti = D. Giovanni, fast au wai geschrien; die übrigen: die Abbadia = Zerlina, Rovere = Leporello, Musich = Don Ottavio leidlich; Donatelli und Ferlini .... Weit besser ging Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin besonders die Abbadia und Ferlotti sich Beifall erwarben. In Donizetti's Elisir d'amore war Buffo Rovere der Held, aber auch die Salvini und Tenor Musich sammelten Lorbeeren. Minder gefiel Donizetti's Regina di Golconda. In Paccini's Saffo triumphirte die Abbadia am Meisten. Nicolai's Templario beschloss endlich die Stagione gut.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern 1843 in Italien.

Vor Allem nachträglich zur Statistik der vorigen Herbstopern zwei neue gegen Ende der Stagione zu Neapel gegebene, und zwar im Teatro Nuovo: Il Castello degl' Invalidi, von Maestro Graviller, und im Teatro Fenice: Arsano a rummore pe lu vuolo de lu palme (im Neapolitaner Dialect) del Maestro Tauro, die gefallen hat. Hieraus ergäben sich für vorigen Herbst 11 neue Opern (wovon 5 allein in Neapel), und für's Jahr 1842, im Ganzen, 45 neue Opern.

Ueber 80 Theater waren vorigen Carneval der Oper eröffnet; hiervon kommen auf's Königreich Beider Sizilien ungefähr 12, auf den Kirchenstaat 19, auf's Lombardisch-Venetianische Königreich 18, auf Piemont, Sardinien und Genua 16, auf Toscana 10, auf die Herzogthümer Modena 5, Parma 2, Lucca 1.

Im Carneval und Fasten wurden in Allem 24 neue Opern componirt. Hiervon kommen auf Mailand 4 (Vallombra, I Lombardi alla prima Crociata, Luigi V. Re di Francia, Bianca di Santafiore), auf Neapel 4 (Guglielmo Colmar, Miniere di Freiberg, Panduri, La Dama con la maschera di morte), auf Palermo 3 (Maria degli Albizzi, Maria d'Inghilterra, Sara la pazza scozzese, die noch zu geben ist); auf folgende Städte überall eine: Turin (Il Reggente), Genua (Virginia), Modena (Galeotto Manfredi), Piacenza (Ruy Blas), Parma (Ester d'Engaddi), Florenz (I Ciarlatani), Velletri (Ser Mercantonio), Spoleto (Romilda ed Ezzelinda), Urbino (Marco Visconti), Cremona (Lucrezia degli Obizzi), Vicenza (Francesca da Rimini), Venedig (Gli ultimi giorni di Suli), Verona (Eleonora di S. Bonifazio).

7, sage sieben, neue Maestri sind entstanden (*Banchi, Bracciaccio, Besanzon, Gotti, Litta* (Herzog), *Mazzetti, Valier*).

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 59! (bekannten) Theatern, und zwar Gemma di Vergy auf 14; Elisir d'amore 10; Regina di Golconda und Lucrezia Borgia, jede auf 7; Belisario, Roberto d'Evreux und Marino Faliero, jede auf 6; Lucia di Lammermoor auf 5; Torquato Tasso, Anna Bolena, Linda di Chamounix, jede auf 3; Furioso, Ajo nell' imbarazzo, Adelia, Maria Stuarda, Maria Rudenz, Maria Padilla, Betly, jede auf 1.

Bellini auf 22: Beatrice di Tenda auf 9; Puritani auf 6; Capuleti auf 4; Sonnambula und Norma, jede auf 3; Straniera 1.

Ricci (Luigi) auf 18: Chi dura vince auf 8; Esposti und Nuovo Figaro, jede auf 3; Chiara und Scaramuccia, jede auf 2; Orfanella und Diavolo condannato a prender moglie, jede auf 1.

Rossini auf 15: Barbiere di Siviglia auf 8; Turco in Italia auf 3; Otello und Cenerentola, jede auf 2; Matilde Shabran auf 1.

Mercadante auf 12: Vestale und Giuramento, jede auf 3; Bravo, Illustri Rivali, jede auf 1.

Pacini auf 9: Saffo 8; Fidanzata Corsa und Uomo del Mistero, jede auf 1.

Nicolai auf 7 (Templario), *Ricci (Fed.)* auf 5 (Prigione di Edimburgo), *Coppola* auf 4 (Nina), *Verdi* auf 3 (Nabucodonosor), *Meyerbeer* 2 (Roberto il diavolo), *Speranze* auf 2 (Due Figaro), *Auber, Coccia, Halevy, Mozart, Nini, Weber*, jeder auf 1 (Muta di Portici, Caterina di Guisa, Regina di Cipro, D. Giovanni, Marescalla d'Ancre, Bersagliere).

Hieraus erstünde ungefähr folgendes Verhältniss:

Donizetti	=	20,
Bellini	=	7,
Ricci	=	6,
Rossini	=	5,
Mercadante	=	4,
Pacini	=	3 u. s. w.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien.

Athen. Im December und Januar Donizetti's Roberto d'Evreux und Bellini's Beatrice mit der Del Pino, der Micciarelli-Marconi, Tenor Zilioli und Bassist Araldi; in der zweiten Hälfte Februars Ricci's Chi dura vince mit den beiden Buffi Ferlini und Desiro fanden sämmtlich Beifall.

Constantinopel. Die Geschäfte der italienischen Gesellschaft gehen überhaupt schlecht. Rossini's Cenerentola, in welcher ausser der beliebten Thevenard auch

Tenor Ferrari sich vortheilhaft auszuzeichnen, half einigermaassen heraus.

Smyrna. Die Prima Donna Riva-Giunti fand zu Anfang des Jahres abermals gute Aufnahme in Donizetti's Elisir d'amore.

Odessa. Herr Julien, Impresario des hiesigen italienischen Theaters, hat so eben (März) den dermaligen Theatersensalen zu Bologna Tenor Pietro Gentile (der drei Jahre auf diesem Theater sang) beauftragt, eine doppel-italienische Theatergesellschaft, einen Musik-, Orchester und Chordirector, Theatermaler, Choristen, Maschinisten, Schneider u. s. w. hierher zu senden.

Oran (Nordafrica). Hier wurden seit verwichenem Herbste bereits folgende sechs italienische Opern mit Erfolg gegeben: von Rossini, Italiana in Algeri, Barbiere di Siviglia, Torvaldo e Dorliska; von Donizetti Elisir d'amore, Furioso, Torquato Tasso.

Lissabon. Den ersten Act ausgenommen, hat hier Donizetti's Favorita im Ganzen sehr gefallen, ganz besonders die Boldrini, Ferretti, Constantini und Maggiorotti. Am 15. Februar gab man dessen Martiri, die weit mehr Beifall fanden.

Madrid. Am 1. Februar debütirte im Teatro del Circo di Barilli-Patti in Donizetti's Marino Faliero. Bassist Ancona machte die Titelrolle; Beide, sammt den Herren Sinico und Olivieri, fanden Applaus.

Granada. Drei Donizetti'sche Opern. Im Marino Faliero debütirte der französische Bassist Jourdan mit ziemlichem Glück. Ihm zur Seite sangen die italienische Prima Donna Di Franco und der spanische Tenor Cuanue, und fanden Beifall. Im Elisir d'amore erwarb sich ausser Benannten der spanische Buffo Calonge als Dulcamara besonderen Applaus. Nebst dem Belisario gab man noch eine neue spanische Oper: *Evellada, o la Sacerdotisa de los Galios*, vom Maestro Don *Josè Antonio de Martes*, die Furore machte.

Zaragoza. Die für Madrid vom spanischen Maestro Carnicer componirte Oper Ipermestra erregte hier Fanatismus, besonders das sogenannte Finale (mehrstimmiger Satz vor der letzten Strette). Hieran nahm die Prima Donna Rocca (Titelrolle) Theil. Donizetti's Fausta machte Fiasco, dessen Gemma hingegen gefiel besonders.

Italienische Opern durchstreifen vorigen Carneval Südfrankreich in allen Richtungen, und der Maestro *Bassini* aus Mailand fand in Toulouse mit seiner neuen Oper: *Elzire, ou les Arabes*, starken Beifall.

Die unterzeichnete Direction macht hierdurch bekannt, dass vom 12. bis zum 18. Juli d. J. das

vierte norddeutsche Musikfest

hierselbst stattfinden wird.

Es werden vier Concerte, zwei geistliche und zwei weltliche, erstere beide am 14. und 17. in der St. Marienkirche, letztere beide am 15. und 18. im Schauspielhause gegeben werden. Es kommen zur Aufführung:

1) In den beiden geistlichen Concerten der Judas Maccabäus von *Händel*, die Symphonie-Cantate von *Mendelssohn-Bartholdy*, der 42. Psalm von demselben, so wie mehrere Solovorträge aus dem Messias und der Schöpfung.

2) In den beiden weltlichen Concerten, ausser den Solovorträgen der mitwirkenden Künstlerinnen und Künstler, die Symphonie aus D dur von *Beethoven*, die Symphonie aus C dur von *Schubert*, die Ouverturen zur Iphigenia in Aulis, zum Freischütz, zum Vampyr und die Festouverture von *Marschner*.

Die beiden geistlichen Concerte werden vom Herrn Kapellmeister Ritter Dr. *Marschner* aus Hannover, die weltlichen von den Herren Kapellmeister *Pott* aus Oldenburg und Musikdirector *Weber* aus Rostock dirigirt werden. Die Solovorträge haben übernommen:

1) Für die Gesangpartieen Frau Kapellmeisterin *Marschner*, Frau Hofsängerin *Hahn* aus Neustrelitz, Fräul. *Schlegel* aus Schwerin, Fräul. *Schloss* aus Leipzig, Herr Musikdirector *Wolff* aus Halberstadt, Herr *Zschiesche* aus Berlin, Herr *Dettmer* aus Dresden und Herr *Kiel* aus Schwerin.

2) Als Instrumentalisten die Herren Kapellmeister *Pott*, Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfurt a. M. und Kammermusikus *Zimmermann* aus Berlin für die Violine; Kammermusikus *Kummer* aus Dresden für das Violoncell; Kammermusikus *Heinemeyer* aus Hannover für die Flöte; Kammermusikus *Rotte* aus Dresden für die Clarinette; Kammermusikus *Schmidbach* aus Hannover für das Fagott; Hofmusikus *Freibier* aus Schwerin für die Posaune; Fräul. *F. Stal*, gegenwärtig in Paris, für das Pianoforte.

Ein ausführliches Concertprogramm nebst Angabe der Eintrittspreise zu den Aufführungen und Proben, so wie der Zeitpuncte, von welchem an Einlasskarten zu haben sind, wird möglichst bald bekannt gemacht werden.

Rostock, den 7. Juni 1843.

Die Direction des General-Comité für das vierte norddeutsche Musikfest.

Feuilleton.

Am 25. Juni starb in Dresden an Nervenschlage *Friedrich Kind*, der Dichter des Freischützen, 73 Jahre alt. — Am 5. Juni starb der Musikdirector und Stadtcantor *Johann Gottlieb Engel* zu Gera.

Mich. Hauser aus Pressburg gab am 15. Mai in Schwerin sein ersten Violinconcert. Seit lange her hat hier kein Künstler so *Furore* gemacht, als dieser Meister. Selbst *Ernst* riss das Publicum nicht so hin, als *Hauser*.

Oesterreichischen Blättern zufolge besteht in Detmold eine Oper, wie man sie in einem so kleinen Orte nicht erwarten sollte. Die Prima Donna Mad. *Krüger-Fürth* ist nicht ausgezeichnet, desto besser ist die zweite Sängerin Dem. *Marpurg*, der Bassist *Sextelmann*, der Buffo *Fürth*, der Tenor *Schloss* ist gut. Ein sehr tüchtiger Orchesterdirigent ist Herr *Kistenmaly*.

Es ist nunmehr entschieden, dass Dr. *Schmidt* von Ostern 1844 an die Direction des Leipziger Stadttheaters übernimmt. Bekanntlich ist er Redacteur der bei Otto Wigand daselbst erscheinenden, weit verbreiteten medicinischen Jahrbücher, früher war er selbst Schauspieler, eben so wie seine Gattin, in der Bühnenwelt als Dem. *Hoff* gesehätzt. Alles lässt erwarten, dem seiner seiner Leitung das Leipziger Bühnenwesen einen neuen Aufschwung nehmen wird.

Das steyermärkische ständische Theater zu Grätz kommt mit Ostern 1844 zur Erledigung und soll von da an auf zwei Jahre

anderweit verpachtet werden. Die Bedingungen sind vortheilhaft: ein Pachtzins wird nicht gezahlt, das bedeutende Inventarium wird unentgeltlich überlassen, verschiedene Gerechtsame werden dem Unternehmer ebenfalls unentgeltlich verliehen u. s. w. Bis zum 15. Juli d. J. sind die Gesuche bei dem ständischen Ausschusse in Grätz anzubringen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 20. *bis* 26. *Juni d. J.*

Abenheim, J., Lied z. d. Schausp.: Der Liebe Zauber f. Mezzo-Sopr. od. Bass m. Pfte od. Harfe. Op. 10. Stuttgart, Kunz. 18 Kr.

Andre, A., Potp. f. Pfte. No. 22. Halevy, Guido et Ginevra. No. 23. Donizetti, La fille du régiment. Offenbach, Andre. à 45 Kr.

Apollo. Ouv. et Opéras fav. arr. p. 2 Viens p. J. G. Busch. No. 35. Meyerbeer, Potp. a. Robert d. Teufel. No. 36. Lortzing, Czaar. No. 37. Bellini, Somnambula. Ebend. à 54 Kr.

Baumeister, F. A., Zeitbilder. Walzer f. Pfte. Op. 2. Ebend. 54 Kr.

Baumann, G., Andante u. Rondo üb. Themata a. Zampa f. Vcell m. Orch. Op. 2. Ebend. 3 Fl. 18 Kr.

— Dasselbe m. Pfte. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Heymann, 3 Lieder f. 2 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Jansa, L., Wegweiser v. Fr. Schubert nach Fr. Liszt's Bearbeitung f. Violine u. Pfte. Op. 62. Wien, Haslinger. 3 Fl. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

— Dasselbe f. Vcell u. Pfte. Ebend. 3 Fl. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

— Dasselbe f. Flöte u. Pfte. Ebd. 3 Fl. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

— Schwanengesang v. Fr. Schubert nach Fr. Liszt's Bearbeitung f. Violine u. Pfte. Op. 63. Wien, Haslinger. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

Jansa, L., Dasselbe f. Vcell u. Pfte. Ebend. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

— Dasselbe f. Flöte u. Pfte. Ebend. 3 Fl. 15 Kr. Einzeln No. 1—10. à 24—30 Kr.

Kayser, H. E., Divert. mod. p. Pfte et Vlon. Op. 4. No. 4. 5. Hamburg, Cranz. à 25 Ngr.

Mozart, W. A., Don Juan f. Flöte, Violine u. Guit. arr. v. Witt. Offenbach, Andre. 6 Fl.

Neumann, H., Schweizer-Serenade f. Clar. u. Guit. Op. 29. Ebendaselbst. 36 Kr.

Orpheus. Ouv. et Opéras fav. arr. p. 2 Flütes. No. 37. Potp. a. Norma v. Bellini. No. 38. Lucia di Lammermoor v. Donizetti. No. 40. Robert d. Teufel v. Meyerbeer (1 Fl. 3 Kr.). No. 42. Somnambula v. Bellini. Ebend. à 54 Kr.

Sprier, W., Stimmen des Lebens in evangel. Liedern f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 43. No. 2. 3. Ebend. à 30—36 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Ole Bull's Violin-Compositionen

erscheinen, mit Eigenthumsrecht für alle Länder, in unserm Verlage, und ediren wir von dem gefeierten Virtuosen zunächst:

Adagio religioso, für Violine mit grossem Orchester. Op. 1.
— — mit Pianoforte-Begleitung und beigefügter Orchester-Partitur (zum Dirigiren).
Nocturne, für Violine mit kleinem Orchester. Op. 2.
— — mit Pianoforte-Begleitung und beigefügter Orchester-Partitur (zum Dirigiren).
Fantasie und Variationen über ein Thema aus Mantecchi und Capuleti, für Violine mit grossem Orchester. Op. 3.
— — mit Pianoforte-Begleitung und beigefügter Orchester-Partitur (zum Dirigiren).

Binnen Kurzem kommt unter die Presse:
Siciliana und Tarantelle, für Violine mit Orchester oder Piano.

Auf diese Werke, welche noch vor der Abreise Ole Bull's nach Amerika die Presse verlassen, nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen Bestellungen an.

Ein Kritiker sagt treffend: Ole Bull's Vorzüge vor allen übrigen Violin-Virtuosen sind stark hervortretend. Er ist der Erfinder des vierstimmigen Spiels, er besitzt ein noch von Niemand, weder vor noch nach Paganini, erreichtes Staccato, welches, von ihm hinauf und herunter verbunden, so zu sagen, ohne Ende scheint; eine gleiche Vollkommenheit hat sein Arpeggio in allen nur erdenklichen Stricharten, endlich seine Melodieen in Octaven und Decimen sind Leistungen, deren Aufführung dem Musiker vom Fach noch als unauflösliche Räthsel erscheinen.

Was Ole Bull als Componist leistet, bethätigt er in obigen, seine ganze Individualität enthaltenden herrlichen Compositionen, deren Partitur wir zur Durchsicht gehabt haben und die uns zu einem Urtheil veranlassen und befähigen. Was wir darin sahen, ist durchaus correct, reich an Erfindung, genial in Auffassung und Anlage, glänzend instrumentirt. Seine Melodieen sind voller Reiz, Geschmack und Lieblichkeit, bezeugend für Herz und Gemüth, ja ergreifend. Diejenigen nun, welche voreilig Ole Bull alles Compositionstalent und musikalische Wissen abgesprochen haben, erhalten jetzt starke Widerlegung.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Es ist neu erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Musikalische Dynamik

oder

die Lehre vom Vortrage in der Musik.

Ein

Lehr-, Hand- und Hülfsbuch für Alle, die auf irgend eine Weise praktisch Musik treiben, Künstler oder Dilettanten, Sänger oder Instrumentalisten, Lehrer und Schüler,

von

Gustav Schilling.

Gr. 8. Cassel, *J. C. Krieger*'sche Buchhandlung. 1843. brosch. (24 Bog.) 1 Thlr. 20 Sgr. = 1 Thlr. 25 Sgr.

Als die beste Empfehlung für dieses Werk möge das Urtheil eines *der competentesten Richter, unseres berühmten Spohr*, dienen:

☞ „Das *Schilling*'sche Buch „*die Lehre vom Vortrage in der „Musik*," habe ich mit *grossem Interesse* gelesen und mich „seines *reichen und umfassenden Inhalts gefreut*. Bei der „Dürftigkeit, waren *bisher alle*, mir bekannt gewordenen, „musikalischen Lehrbücher *im Vergleich* zum *Vortrage* über„*haupt*, so *ist es ein längst gefühltes Bedürfniss*, das, was sich über „den musikalischen Vortrag in Worten lehren lässt, *in ge„ordneter Folge zusammengestellt zu sehen. Das ist hier mit „Geschick und Umsicht geschehen*, und es wird daher das „Werk nicht nur *allen Musikstrebenden von grossem Nutzen* „sein können, sondern auch zu weiterer Bearbeitung dieses „*bisher ganz vernachlässigten Theiles der Musiklehre weiter* „*anregen*."

Dr. Louis Spohr.

Anzeige für Sing-Academieen und deutsche Gesang-Vereine.

Die seit einer Reihe von Jahren in unserm Verlage erschienene Sammlung

Klassischer Werke älterer und neuerer Kirchenmusik

in ausgesetzten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscriptions-Preisen hat sich zwar fortwährend vielfacher Theilnahme zu erfreuen und es darf mit Recht vorausgesetzt werden, dass ihr Vorhandensein keinem deutschen Gesang-Vereine im Allgemeinen unbekannt geblieben sein werde. Demohnerachtet dürfte es nicht überflüssig erscheinen, wenn von der bis zur 29. Lieferung erschienenen Sammlung nachstehendes Verzeichniss bekannt gemacht und dabei zwar Folgendes berichtet wird:

Die Ausgabe ist höchst correct und deutlich gestochen und in dem bei hiesiger Sing-Academie gebräuchlichen quer Octavformate gedruckt. Die Subscriptionspreise sind nur halb so hoch, als die gewöhnlichen Ladenpreise der deutsch-n gedruckten Musikalien und können durch Abschriften nicht so wohlfeil hergestellt werden. Alle Lieferungen ausser No. 5 und 15 sind im G- oder Violinschlüssel ausgesetzt und mit Ausnahme von No. 19 sämmtlich für Männer- und Frauenstimmen. Zu Aufführungen sind nicht blos vollständige Exemplare, sondern von jeder einzelnen Stimme jede beliebige Anzahl zu haben. Die Sammlung wird fortgesetzt.

Verzeichniss.

Lief. 1. *Handel*, Samson. 11 Musikbogen. Preis 1½ Thlr.
— 2. *Mozart*, Hymne: „Preis dir Gottheit.“ 3 Bogen. ½ Thlr.
— 3. *Bach, Joh. Seb.*, Der 149. Psalm: „Singet dem Herrn.“ 11 Bogen. 1½ Thlr.
— 4. *Durante*, Magnificat. 5 Bogen. ⅔ Thlr.
— 5. *Mozart*, De profundis. 4 Bogen. ⅔ Thlr.
— 6. — Requiem. 8 Bogen. 1 Thlr.
— 7. *Handel*, Saul. 11 Bogen. 1½ Thlr.
— 8. — Das Alexanderfest. 8 Bogen. 1 Thlr.
— 9. — Judas Maccabäus. 11 Bogen. 1½ Thlr.
— 10. *Beethoven*, Christus am Oelberg. 10 Bogen. 1⅓ Thlr.
— 11. *Graun*, Der Tod Jesu. 7 Bogen. ⅔ Thlr.
— 12. *Handel*, Das Dettinger Te Deum. 15 Bogen. 1½ Thlr.
— 13. *Bach, Joh. Seb.*, Die grosse Passion nach dem Evangelium Johannis. 12 Bogen. 1 Thlr.
— 14. *Haydn*, Die Schöpfung. 11 Bogen. 1½ Thlr.
— 15. *Handel*, Josua. 12 Bogen. 1 Thlr.
— 16. *Haydn*, Die Jahreszeiten. 15 Bogen. 1½ Thlr.
— 17. *Handel*, Der Messias. 15 Bogen. 1½ Thlr.
— 18. *Schneider, Fr.*, Hymne: „Jehovah, dir frohlockt der König.“ 4 Bogen. ½ Thlr.
— 19. *Hasse*, Miserere für 2 Sopr.- u. 2 Alttstimmen. 4 B. ½ Thlr.
— 20. *Klein, Bernh.*, Magnificat. 3 Bogen. ½ Thlr.
— 21. *Handel*, Psalm: „O preist den Herrn mit Einem Mund.“ 6 Bogen. ½ Thlr.
— 22. — Joseph. 12 Bogen. 1 Thlr.
— 23. *Zingarelli*, Christus factus est pro nobis et Miserere. 4 Bogen. ½ Thlr.
— 24. *Reissiger, C. G.*, Hymne: „Auf, singt Jehova ein Lied.“ 1½ Bogen. ½ Thlr.
— 25. *Haydn, Jos.*, Te Deum. 4 Bogen. ½ Thlr.
— 26. *Caldara*, Crucifixus für 16 Stimmen. 4 Bogen. ½ Thlr.
— 27. *Haydn*, Die Worte des Erlösers am Kreuz. 8 Bog. ⅔ Thlr.
— 28. *Handel*, Theodora. Oratorium. 15 Bogen. 1½ Thlr.
— 29. *Bach, Joh. Seb.*, Kirchengesänge (für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung, wovon die Partitur ebenfalls gedruckt zu haben). No. 1 u. 2. No. 1. „Nimm was dein ist und gehe hin.“ No. 2. „Himmelskönig, sei willkommen.“ 7 Bogen. Preis beider ⅔ Thlr.

Diese Werke sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen auf Bestellung zu haben.

Berlin, im Juni 1843.

Trautwein & Comp.

So eben ist bei **A. E. Fischer** in Hanau erschienen und durch alle Buchhandlungen über Leipzig von Herrn *Ed. Kummer* zu beziehen:

Zweite vermehrte Auflage.

Jacob, *Der Festtagssänger*, eine Sammlung von Figuralgesängen für alle Feste des christlichen Kirchenjahres. Enthaltend Gesänge für Advent, Christnacht, Sylvesterfeier, Neujahr, Charfreitag, Ostern, Buss- und Bettag, Himmelfahrt, Pfingsten, Trinitatis, Michaelis, Aerndte- und Todtenfest. Erster Theil. Pr. 15 Sgr.

Der Lebhafte Beifall, dessen sich die erste Auflage erfreute, die binnen wenigen Monaten ganz vergriffen wurde, sichert auch dieser zweiten *vermehrten* und *verbesserten* Auflage eine lebhafte Theilnahme.

Jacob, *Der Festtagssänger*. Eine Sammlung von Figuralgesängen oder sogenannten Arien und kleinen Chören, für alle Feste des christlichen Kirchenjahres. Enthaltend Gesänge für Taufe, Confirmation, Abendmahl, Copulation, Kirchen- und Orgelweihe, Reformationsfest, Bibelpredigt, Einführung eines Religionslehrers, Feier des 18. Octobers und Geburtsfeier des Landesfürsten. Zweiter Theil. 15 Sgr.

Um den zahlreich eingegangenen Wünschen zu genügen, hat sich der Herausgeber entschlossen, diesem zweiten Theil des Festtagssängers folgen zu lassen, dem die günstigste Aufnahme seines Vorgängers gewiss einen gleich günstigen Empfang bereitet hat, was auch die bereits erschienenen Beurtheilungen beweisen.

Jacob, *Zwei Copulations-Arien* für vier Singstimmen, mit willkürlicher Orgel- und Orchesterbegleitung. Preis 5 Sgr.

Bei **F. A. Helm** in Halberstadt sind erschienen:

Preussische Festlieder für eine und vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Ferd. Banke*. 15ter Werk. Preis 1 Thlr.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt sind so eben erschienen:

Körner's Praludienbuch. Enthaltend leichte und kurze Choralvorspiele in allen nur möglichen Formen, namentlich: Trio's und ausgeführte Choräle, wobei der Cantus firmus im Sopran, Tenor oder Bass, bei vierstimmigem im Alt liegt, harmonische, thematische, figurirte und canonische Tonstücke, Fughetten und Fugen, deren Stoff die Anfangszeilen der Choralmelodien bilden. Mit Beiträgen von *A. Theile, J. G. Töpfer, R. W. Stolze, W. Hedenus* u. A. Lief. 1. 7. Sgr. = 6 Sgr.

Körner's Orgelfreund. 3. Bd. Heft 2 u. 3. à 5 Sgr. = 4 Sgr.

Der Orgelfreund hat durch seine originelle Idee eine so allgemeine Verbreitung erlangt, dass es wohl wenige Organisten und Seminarlehrer geben wird, die sich dessen nicht vorzugsweise beim Orgelunterrichte und beim öffentlichen Gottesdienste bedienen sollten.

Töpfer's allgemeines und vollständiges Choralbuch. Lief. 1. à 7. Sgr. = 6 Sgr.

Prospecte über diese Werke sind in allen *Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen* gratis zu erhalten.

Organistengesuch.

Die Stelle eines Organisten in Winterthur (Kanton Zürich) ist neu zu besetzen: das fixe jährliche Einkommen beträgt 350 Fl. Zürich Valuta oder 360 schweizer Franken oder 385 Fl. R. V. Bewerber um diese Stelle sind eingeladen, ihre Meldung unter Einsendung ihrer Zeugnisse, bis den 31. Juli dieses Jahres schriftlich an Herrn Stadtpräsidenten *A. Künzli* in Winterthur gelangen zu lassen, der ihnen über die näheren Bedingungen und über die Zeit der Prüfung die nöthige Auskunft ertheilen wird.

Winterthur, den 7. Juni 1843.

(*L. S.*) Im Auftrage des Stadtrathes:
E. Roller, Rathssubstitut.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juli. **№ 27.** 1843.

Inhalt: „Musikkünstler-Verein“. — *Recension.* — *Nachrichten.* Wiener Musikleben. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

„*Musikkünstler-Verein.*“

(Association des Artistes musiciens.)

In Paris hat sich ein Verein zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien gebildet. Zur ausführlichern Bekanntmachung des Zweckes und der Einrichtung dieses nicht für Frankreich allein, sondern für alle Länder bestimmten wohlthätigen Institutes theilen wir in Folgendem die uns zugesendeten, auch in deutscher Sprache gedruckten Statuten desselben mit.

Statuten des Vereins.

Capitel I.

Gegenstand der Gesellschaft.

Art. 1. Unter allen Musikkünstlern wird, durch gegenwärtige Statuten, ein Verein gebildet.

Art. 2. Als Zweck hat dieser Verein die Gründung einer Hilfscasse, zum Vortheil der diesem Vereine angehörigen Personen. Man wird in der Folge ausmitteln, auf welcher Basis, je nachdem sie am vortheilhaftesten von der Erfahrung erwiesen, eine Pensionscasse kann gegründet werden, mit der Bestimmung, das Loos der Künstler zu verbessern und für die Zukunft zu sichern. Der Verein wird zudem, die Hilfs- und Pensionscasse abgerechnet, jeden seiner Mitglieder mit allen in seiner Macht stehenden Mitteln und in allen Umständen, wo seine Zwischenkunft als nöthig erachtet, zu Hilfe kommen, sei's zur Verbesserung seiner Lage, sei's zur Vertheidigung seiner Rechte.

Art. 3. Können an diesem Vereine Theil nehmen: 1) Alle ausübenden und zurückgezogenen französischen Musikkünstler; 2) Alle ausländischen Musiker; 3) Alle Musikliebhaber (Dilettanten). Um Mitglied des Vereins zu sein, muss jede Person: 1) vom Comité angenommen worden sein; 2) ihren Beitritt zu gegenwärtigen Statuten unterschreiben, sei's durch Bescheinigung des Gegenwärtigen zu Ende, sei's in der Form, welche später durch das Comité bestimmt werden wird; 3) pünctlich die weiter unten folgende Gebühr entrichten. Durch die Thatsache allein seiner Genehmhaltung gegenwärtiger Statuten wird jeder Theilnehmer angesehen als habe er, zum Profit der Hilfscasse, die Anweisung bis auf eine gewisse schuldige Summe auf seine Bezahlung acceptirt und dem Comité die volle Erlaubniss gegeben, directe und auf blose Quittung, bei allen Administrationen, diese Summe seines monatlichen Beitrags beziehen zu lassen. Wenn durch irgend eine Ursache das Comité diese Summe nicht beziehen kann, so wird das Mitglied des Vereines, welches seine Verpflichtung nicht erfüllt, mit Recht und Fug der Vortheile der Gesellschaft für verlustig erklärt, und die von ihm früher entrichteten Summen verbleiben unveränderlich der Hilfscasse. Obgleich mit Fug und Recht jeder der Bezahlung sich unterziehen muss und dieselbe als Princip besteht, so wird, dessen ungeachtet, das Comité die Falle berücksichtigen, welche ein Mitglied des Vereines gehindert, pünctlich seine Gebühr zu entrichten, und es allein wird darüber verfügen, ob dieses Mitglied in seine vorigen Rechte wieder eintreten kann, oder ob es für immer derselben verlustig bleibt.

Capitel II.

Wesen des Vereins.

Art. 4. Nur die Mitglieder des Vereines haben Recht auf seine Vortheile. In seltenen und ausnahmlichen Fällen blos, worüber das Comité allein bestimmt, kann es, und nur als temporäre Hilfe, arme, nicht zu dem Vereine gehörende Künstler, oder die Wittwe und die Kinder eines in der Armuth gestorbenen Künstlers an denselben Vortheilen Theil nehmen lassen.

Art. 5. Der Verein nimmt den Namen: *Musikkünstler-Verein.* (Association des Artistes musiciens.)

Art. 6. Der Sitz des Vereins ist einstweilen bei dem Baron Taylor, dem lebenslänglichen Präsidenten des Vereins, Rue de Bondy, 54, zu Paris. Das Comité wird darüber verfügen, ob es zweckdienlich, diesen Sitz anders und wohin zu verlegen, je nach den Bedürfnissen, der Entwickelung und Ausdehnung der Gesellschaft.

Art. 7. Seinem Wesen nach ist die Dauer der Gesellschaft unbegränzt. Weil sie zum speciellen Zweck die Unterstützung hat, so handelt es sich nur um eine Geldvertheilung, welche der Sorge eines alljährlich zu ernennenden Comités anvertraut wird, und die sich so fortpflanzen soll, ohne dass in irgend einem Falle, oder unter irgend einem Vorwande, eine Liquidation des Capitals angenommen wird, welches fortfahren soll Masse zu bilden und dessen Zinsen allein, entweder ganz oder theilweise, zur Unterstützung verwendet werden können.

Art. 8. Die Gesellschaft ist eine rein civile Gesellschaft; je nach ihrer Ausdehnung nur und der ihr bevorstehenden Wichtigkeit wird man über die Zweckmässigkeit abstimmen, sie in eine anonyme Gesellschaft umzuwandeln. Das Comité wird immer hierüber abutheilen und es ist und bleibt befugt, je nach Umstand und Nutzen, Schritte und Forderungen zu machen.

Art. 9. Als Princip gibt die Hilfscasse keine Darleihen. Wer um Hilfe nachsucht, muss sich, ohne Unterschied, an Einen der Mitglieder der Gesellschaft wenden. Das Gesuch muss schriftlich verfasst werden. Es wird dem Comité vorgelegt und in der nachsten Sitzung besprochen.

Capitel III.

Gesellschaftscapital.

Art. 10. Das Gesellschaftscapital besteht: 1) Aus einem monatlichen Beitrag, welchen jedes Mitglied des Vereines vom 1. — 10. jedes Monats in die Gesellschaftscasse entrichten muss. Dieser Beitrag beläuft sich, monatlich, auf 50 Centimes; er muss von jedem Mitgliede, sei's im Sitze der Gesellschaft, sei's in die Hände des hierzu verordneten Agenten hinterlegt werden. Die Quittung jedes Beitrags der Casse wird, entweder auf dem Rande des Beitragblattes, welches zu diesem Zweck für jedes Theater eingerichtet wird, angemerkt, oder durch individuelle Empfangsscheine, oder auch durch Zustellung von Mitgliederkarten. Sollten andere Verfügungen zu treffen sein, so wird das Comité darüber bestimmen. 2) Aus freiwilligen Gaben, Legaten, Benefizconcerten, und überhaupt aus allen anderen Einkünften, welche das Comité, sowohl in als ausser dem Vereine, bewirken kann. 3) Aus dem Ueberschuss der der Gesellschaft angehörigen Capitalzinsen, auf die Ausgaben im Laufe des Jahres gemacht, welchen Ueberschuss das Comité sonach wie die übrigen Capitale des Vereins anlegen soll.

Art. 11. Alle Einkünfte der Gesellschaft werden in Renten auf den Staat umgewandelt. Die Interessen der rückständigen Schulden an Zinsen, welche aus den der Gesellschaft angehörigen Capitalen entstehen, sind zur Verfügung des Comité's gestellt, welches niemals, in keinem Fall und unter keinem Vorwand, das Capital derselben veräussern kann. Das Comité ist und bleibt jedoch bevollmächtigt, monatlich über eine Summe von 50 Franken zu verfügen, bis zum Tage wo der Verein es bis zu einer Rente von 600 Franken gebracht hat. Wenn während des Laufes eines Jahres das Comité nach den eingegangenen Einkünften und den Beiträgen des Vereins dafür hielte, es sei eine mehr als ausreichende Summe zum Bedürfniss der Hilfscasse vorhanden, ohne dass die Summe bedeutend genug sie auf Renten zu legen, welche zudem das Missliche hätten, unveräusserlich zu werden, und die also der Hilfeleistung hinderud entgegen stehen könnte, kann das Comité diesen Ueberschuss bei der Sparcasse (Caisse d'epargnes) anlegen, und davon einen Empfangschein im Namen des Vereins fordern. Diese Anwendung hat zum Zweck, zur Verfügung des Comité vorgebeugt werden kann, ohne dass darunter die Interessen der Gesellschaft Noth leiden.

Capitel IV.

Generalversammlungen.

Art. 12. Die Generalversammlung wird jedes Jahr zusammenberufen. Sie besteht aus allen denjenigen, welche den Vereinsact unterzeichnet und aus denen die ihre Theilnahme übersendet haben. Diese Zusammenkunft fällt in die ersten vierzehn Tage des Monats December. Sie kann auch, je nach dem Urtheile des Comité's, in sonstigen, ausserordentlichen Fällen, berufen werden. Die erste Generalversammlung findet in den ersten vierzehn Tagen des Monats December 1843 statt. Man wird, je nach der Wahl des Comité's, in einem politischen und in einem musikalischen Journal, die alljährige Versammlung, wie auch die allfallsigen Zusammenkunfte im Laufe des Jahres, zur öffentlichen Kenntniss bringen. Durch diese Bekanntmachung, und ohne andere Formalitaten, sind die Theilnehmer giltig benachrichtigt. Die Generalversammlung hat Statt und nimmt ihre Verhandlungen vor, welches auch die Zahl der anwesenden Mitglieder sei. Uebrigens wird das Comité alle sonstigen Mittel der Oeffentlichkeit benutzen, die ihm dienlich scheinen. Die Generalversammlung besetzt die ledig gewordenen Stellen des Comité's, das aus fünfundvierzig Mitgliedern besteht, wovon dreissig wenigstens Componisten oder ausübende Musikkünstler sein müssen. In der jährlichen Generalversammlung des Monats December wird der fünfte Theil dieses Comité's erneuert. Das Loos bestimmt die austretenden Mitglieder, welche immer wieder gewählt werden können. Die Berathschlagungen werden geheim abgestimmt mit relativer Stimmenmehrheit. Der Präsident des ausübenden Comité's ist mit Recht Präsident der Generalversammlung. Der Präsident, die Vice-Präsidenten und die Secretaire des Comité's üben dieselben Functionen in den Generalversammlungen aus.

Capitel V.

Comité der Gesellschaft.

Art. 13. Das Comité besteht: 1) Aus dem Baron Taylor, welcher, als Gründer und dem Wunsche der übrigen Gründer gemäss, mit Recht lebenslänglicher Präsident des Comité's ist und bleibt. 2) Aus fünfundvierzig erwählten Mitgliedern, wie weiter oben gesagt. Das Comité wählt gleich nach seiner Bildung und in der nachfolgenden Zusammenkunft, unter seinen Mitgliedern, vier Vicepräsidenten und vier Secretaire. Das Comité vereinigt sich je monatlich einmal. Es kann ausserge wöhnlich versammelt werden, so oft es der Präsident für gut erachtet, oder wenn diese Convocation von drei Mitgliedern begehrt wird. Das Comité bestimmt nach der einfachen Mehrzahl. Im Falle der Gleichheit hat die Stimme des Präsidenten das Vorrecht. Das Comité wird berufen: Um abzustimmen über Aufnahmsfragen über Hilfeforderungen, über alle zu nehmenden Maassregeln im Interesse des Vereins. Das Comité übernimmt auch Alles was der guten Ordnung und der Verwaltung der Gesell-

zwölf Jahren Haydn hieher zu kommen veranlasste, unter der Bedingung, dass er, gegen ein grosses Honorar, für jedes dieser Konzerte eine neue Sinfonie schrieb, die Salomon allein behalten, jährlich aufführen, und dadurch seinem Institut ein Uebergewicht über die ähnlichen Unternehmungen geben wollte. Haydn schrieb zu diesem Behuf die jezt — man kann wohl sagen, in der ganzen gebildeten Welt bekannten 12 Sinfonien aus London, die seine lezten, und von denen verschiedene bey weitem seine vortrefflichsten sind. Eine andere Unternehmung (The Professional Concert) setzte sich der Salomonischen dadurch entgegen, dass sie Pleyln, Haydns Schüler, unter ähnlichen Verhältnissen kommen liess. Der Lehrer benahm sich sehr anständig gegen den Schüler, der mit ihm rivalisirte. Salomons Konzert würde durch jene Opposition nicht beträchtlich gelitten haben. Nachdem aber jene Sinfonien im Stich herausgekommen waren, und das Oppositionskonzert sie auch gab, verlor das Salomonische zu viel, um ferner bestehen zu können. Dem gewöhnlichen Lauf der Dinge nach siegt bey zwey Streitenden der dritte; so auch hier. Es gewann dabey das hier genannte Opernkonzert und befestigte sich durch Salomons Beytritt. Es wird hier grosse Instrumental- und Vokalmusik gegeben, und unter lezterer sind auch Stücke mit italienischem Text.

Harrisons Vokalkonzert. Es wird alle Donnerstage den Winter hindurch in Willis's Rooms St. James gegeben, und die aufgeführten Gesangstücke haben nur englischen Text. Nicht nur dadurch unterscheidet und hält es sich sehr gut, sondern noch mehr dadurch, dass es sich nach einer gewissen Nationalliebhaberey bequemt. Den orthodoxen Engländern, und zwar nicht nur den für Musik nicht besonders gebildeten, sondern auch den meisten der gebildeten, gehet nämlich nichts, über ihre Catches und Clees — Kanons und Gesellschaftslieder, von denen man eine so ungeheure Menge, neue und alte, zum Theil uralte, und unter diesen so viele ganz vortreffliche und in dem weiten Gebiete der Tonkunst durchaus einzig stehende besizt. Sie sind grösstentheils drey- u. vierstimmig gesezt, sind allgemein bekannt, meistens selbst im Munde des gemeinen Mannes, und werden fast bey allen Mahlen, und oft sehr anständig und genau ausgeführt. Sie enthalten auch die Pointen der englischen Volksopern, und sichern ihr Glück *). Von den vorzüglichsten dieser Lieder werden nun immer einige in Harrisons Konzerten, und vortrefflich gesungen, und die Würkung, welche durch die ebenfalls dem Volke bekannten Chöre der Tragodien der Griechen hervorgebracht wurde, kann kaum stärker gewesen seyn, als die Würkung, die mancher solche Gesang auf das Auditorium macht.

Das berühmte und in der Welt einzige Konzert zur Erhaltung der alten Musik, (Concert of ancient Music) auch the Kings-Concert genannt, wird in demselben Opernsaale, wie No. 1., gegeben. Franz Cramer ist jezt Musikdirektor. Die rühmliche Verfassung dieser Anstalt ist bekannt, so wie auch, dass Händel hier noch immer der alte erschende Gott bleibt, dessen Werke man ganz, wie sie geschrieben worden, aufführt. Bekannt ist auch, dass sich durch Tradition die alte, kräftige Weise des Vortrags solcher Kompositionen, besonders unter den Instrumentisten, erhalten hat. Doch klagen manche Alte, dass sie jezt denn doch nicht mehr ganz dieselbe sey, wie ehemals, und schmälen des-

*) Der freylich nur in England berühmte und sehr gefeyerte Komponist vieler dieser Nationalopern, Dr. Arnold, ist seit zwey Monaten gestorben.

d. Verf.

mit der Einnahme der Beiträge und mit der Art und Weise wie man dazu gelangt; mit der Organisation in untern Verhältnissen, je nachdem sich der Verein ausdehnt; mit den Zinsen und mit der Ernennung und Bezahlung der Personen, welche man sich genöthigt fände bei dem Werke anzustellen, mit dessen Gründung man sich abgibt. Und endlich mit der Verwaltung der Gelder in Bezug der Capitalszinsen, die zur Unterstützung verwendet werden sollen; mit der Austheilung derselben und mit dem auf Rentenanlegen des Geldes, welches im Laufe des Jahres weder weggegeben noch vertheilt worden. Das Comité wird, im Falle, eines oder zwei seiner Mitglieder mit den Rapporten beauftragen, welche die Angelegenheiten der Gesellschaft benöthigten, sei's mit der öffentlichen Behörde, sei's mit Vorstehern irgend einer Unternehmung, was den Musikern von Interesse sein könnte und mit allen Administrationen, wie mit dem Schatz, der Sparcasse (Caisse d'épargnes) u. s. w. In diesem Falle reicht eine collective Bevollmächtigung, von allen oder von der Mehrzahl wenigstens der Mitglieder des Comité's unterschrieben, aus. Da die Functionen des Comité's blos dienstwillig sind, und weder Verwaltung noch Verantwortung nach sich ziehen, durch die einzige Thatsache der jährlichen Generalversammlung und der Ernennung des neuen Comité's, sind und bleiben alle Austretenden, mit vollem Recht, jeder Verantwortlichkeit ledig ohne irgend einen Abschluss wie er auch sei. Wegen seiner Particularordnung hat das Comité ein besonderes Reglement, welchem jedes seiner Mitglieder unterworfen ist. Tritt eines oder mehrere Mitglieder des Comité's aus, sei's durch Demission, sei's durch Sterbefall, so wird es, nach Gutdünken, die Lücken füllen und die neuerwählten Mitglieder treten an Ort und Stelle der Abgegangenen.

Capitel VI.

Art. 14. Wenn im Bestehen der Gesellschaft die Erfahrung zu Modificationen gegenwärtiger Statuten nöthigte, so hat das Comité allein das Recht, diese Modificationen anzubringen, welche sodann, durch die Approbation der absoluten Mehrzahl der Mitglieder des Comité's, zu den gegenwärtigen Statuten gehören, und nur beim Notar des Vereins als Original hinterlegt werden müssen, durch einen Act, von allen Comitémitgliedern unterschrieben. Alle diese Modificationen können erst dann zu Statuten erhoben werden, wenn sie dem Judicatsconsilium vorgelegt und durch es für gut erfunden, wovon auf dem Register der Deliberationen des Comité's Meldung geschehen soll.

Capitel VII.

Judicats-Consilium.

Art. 15. Die Gesellschaft umgibt sich mit einem Judicats-Consilium, welches das Comité ernennt und welches besteht aus: 1) Einem Notare. 2) Aus zwei Anwälten bei dem Civiltribunal erster Instanz. 3) Aus einem Anwalt des königlichen Gerichtshofes. 4) Aus vier Advocaten des königlichen Gerichtshofes. 5) Aus zwei Advocaten bei dem Handelstribunal.

Aus folgenden Mitgliedern, welche alle unterzeichnet, besteht heute das Comité: Die Herren 1) Baron *Taylor*, lebenslänglicher Präsident. 2) *Tulou*, *Habeneck*, *Girard*, *Auber*, Vicepräsidenten. 3) *A. Generay*, *Meifred*, *Maurice Bourges*, *A. Bureau*, Secretaire. 4) *Schiltz*, *Berton*, *Halevy*, *Meyerbeer*, *Dauverné*, *Gouffé*, *Hormille*, *C. de Bez*, *Fessy*, *Battanchon*, *Kastner*, *Thorus*, *A. Adam*, *Carafa*, *E. Monnais*, *Tilman aine*, *Doche*, *Guenet*, *Nargeot*, *Rousselot*, *Mercadier*, *Crosilles*, *Demouy*, *H. Herz*, *Tolbecque*, *Martinez de la Rosa*, *Onslow*, *Thalberg*, *Berlioz*, *Schlesinger*, *Troupenas*, *Bochsa*, *Liszt*.

Judicats-Consilium.

Die Herren *Bonnaire*, Notar. *Guidon*, Anwalt erster Instanz. *Ramond de la Croisette*, Anwalt erster Instanz. *Dufour*, Anwalt des königlichen Gerichtshofes. *Paillet*, Advocat beim königlichen Gerichtshofe. *Jd. Crémieux*, Advocat beim königlichen Gerichtshofe. *Thibault*, Advocat (Agree). *Landre Lefebvre*, Advocat (Agree). *Dutmont*, Advocat (Agree).

Bemerkung. Alle Documente und Briefe an wie auch die Gelder der Beiträge müssen an Herrn *Thibaut*, den Generalagenten von Boucherat, No. 34, France, adressirt werden.

Recension.

Für Orgel.

H. Küster: 48 leichte Orgelpraludien in den gebräuchlichsten Tonarten für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande u. s. w. Op. 4. Berlin, Carl Paez. 1 Thlr.

Der Verfasser dieser Präludien sagt in seinem Vorworte selbst, dass ihrer eine Unzahl und darunter anerkannt werthvolle existiren, welche Manchem die seinigen überflüssig erscheinen lassen möchten; und dennoch glaube er dem Wunsche vieler Organisten entgegen zu kommen. Das Werk sei vornehmlich für Organisten in kleinen Städten und auf dem Lande bestimmt, und solle mehr zu Liedern im Allgemeinen als zu bestimmten Choralmelodieen charactermässige Präludien bringen, die bei möglichster Kürze und Fasslichkeit leicht ausführbar, und ohne in's Weltliche oder Triviale zu fallen, dem Standpuncte der heutigen Musik angemessen wären.

Herr Küster theilt seine 47 Präludien in fünf Classen: 1) ihrem Character nach, je nachdem sie Demuth, Erhebung oder Freudigkeit ausdrücken, welches lobenswerth ist. 2) In solche, die zu bestimmten Gesängen geschrieben sind. 3) Ihrer mehr oder weniger leichten Ausführbarkeit nach. 4) In solche, die auch ohne Pedal gespielt werden können, 5) in Präludien, welche auch als Postludien gespielt werden können, und gibt für jede Tonart drei Stück, in den Tonarten C dur, G dur, D, Es und B dur, als den am Häufigsten vorkommenden aber 4 — 6. Viele erschienene Präludien- und andere Sammlungen für die Orgel enthalten nur zum Theil Gutes, Brauchbares, viele darin enthaltene Tonstücke sind zum gottesdienstlichen Gebrauche theils zu lang, theils zu kurz oder nichtssagend.

Eine gute Praludiensammlung wäre auch jetzt noch sehr erwunscht, wir würden aber noch grössere Ansprüche als an die Küster'sche machen. Diese müsste nämlich in den gebräuchlichsten Tonarten allemal einige grossere ausgeführte charactermässige Präludien enthalten, die zur Eröffnung des Gottesdienstes brauchbar und vorzugsweise gut contrapunctisch gearbeitet wären, während die übrigen kleiner und leichter gehalten sein könnten. Die Küster'schen Präludien gehören der letzterwähnten Art an, und sind, bis auf einige, wohlklingend und ihrem Zwecke entsprechend.

Das Präludium No. 26 will uns mit seinen Figuren und abgerissenen Accorden, bei solcher Kürze, nicht gefallen; desgleichen die Choralfiguration No. 31, welche blosses Laufwerk ist und sich in ihrer Einförmigkeit, besonders zwischen den Strophen, zu dünn zusammt.

Das 41. Präludium trifft der Vorwurf des 26., nur in anderer Art; waren uns dort die Figuren im Wege, so sind es hier die abgerissenen Accorde, welche es zum gottesdienstlichen Gebrauche ganz unfähig machen. Auch No. 43 will uns nicht zusagen; der Verfasser verneide in der Folge alle die einstimmigen Gänge und abgerissenen Accorde, welche wir in den angeführten vier Präludien zu tadeln haben: dergleichen gehört nicht hierher; der einstimmige Einsatz, in so gedrängter Form wie diese Präludien, muss entweder eine gute Nachahmung oder ein Fugato nach sich ziehen, nicht aber über eine kurze Nachahmung, wenn dieselbe in eine zweite Stimme kommt, müssen gleich wieder Accorde gebaut werden, wie in No. 43. Die übrigen Präludien sind recht brauchbar und zu empfehlen. *H. Sch—e.*

Nachrichten.

Wiener Musikleben. Eine Reihe empfindlicher Anfälle nöthigte mich, den Bericht über das hiesige Musiktreiben, länger als ich gewünscht, hinauszuschieben. Der gegenwärtige wird daher möglichst gedrängt das Wichtigste des laufenden Jahres umfassen, während die künftigen, so Gott will, in angemessenern Abschnitten sich demselben anschliessen sollen.

Indem ich aber die Feder zu diesem Berichte ansetze, komme ich mir wie ein Mensch vor, der unter Schutthaufen nach classischen Kostbarkeiten gräbt. Ach Gott! was wird doch das Jahr hindurch von Dilettanten wie von Brotkünstlern nicht Alles zusammengestrichen, geklopft, geblasen und geschrieen unter dem Deckmantel der Kunst, die sich zehn Mal das grobe Bettlerkleid gefallen lassen muss, bevor sie einmal wieder den königlichen Leib mit dem vollen Glanze des Purpurs schmückt! — Doch wer dürfte trotz dem an der ewig jungen Triebkraft des wahrhaft Schönen, so im öffentlichen als im Privatkunstleben, je zweifeln? Windet sich ja immer und immer wieder neues Blütenleben aus dem wuchernden Unkrautgestrüppe hervor, wenige, in welchen es Gesetz, blos edlen Tonmeistern auf dem häuslichen Kunstaltare zu opfern. Ja bildet sie sogar junge Gemüther, die für die unvergänglichen Gebilde des Genie's so sehr entbrennen, dass sie, einseitig werdend, den Werken *Beethoven's* und *Schubert's* ausschliesslich huldigen. Wie schon pflanzt sich aber in solchen Empfänglichen die reine Kunstempfindung auf die nächsten Generationen fort! wie ungerecht daher die Anklage, die gegen unsere Zeit wegen allgemeiner Verflachung des Geschmackes so häufig erhoben wird, entkräftet auch durch hundertfältige Beweise von Begeisterung ganzer Zuhörermassen, wenn Grosses zugleich in schöner und würdevoller äusserer Fassung gebracht wird. — Jener Kunstandachtigkeit schroff gegenüber steht freilich der Sinnenglaube des gewöhnlichen Concert-, Theater- und Soireenlebens, welcher moderne Bonbonerien, bald aus dem Munde süsse'nder oder wuthentbrannter Sänger, bald aus dem Klanggetümmel abmühender Clavier- und Virtuosenfantasieen — eigentlich Fantasmagorieen — hervorquellend, als ravissante Delicen der Kunst anpreist. Allein selbst diese Freude ist weit unschadlicher, als gramliche Vollkommenheitseiferer zugeben wollen. Alle Kunst, alles Wissen ist an sich Sonne, nur als Erscheinung in 100 und abermal 100 Strahlen- und Schattenspielen sich entwickelnd. Sie hört aber darum nicht auf, die Königin des Lichtes zu bleiben, weil wir sie jetzt halb, jetzt ganz unverschleiert erblicken; ja selbst wenn dichte Nebel des Wahnes sie umhüllen, ahnen wir noch mit freudigem Bewusstsein ihre Majestät. Suchen und erstreben daher nur wir immer das Bessere, und erklären dem Unkundigen oder Irregehenden ohne Eigenliebe und Spottlust, was ihm zu wissen Noth. Will er nicht hören oder nicht begreifen, nun so vergällen wir ihm seine Freude nicht; er ergötze sich in seiner Weise mit dem holden Tonspiele. Ist ja die liebliche Musik ein Garten, in welchem Jeder eben seine Lieblingsblume sucht und — pflückt. Am Ende ist der allein der wirklich Betrogene, der sich heuchlerisch zu einem ihm aufgenöthigten Genusse zwingt, beklagenswerth gleich demjenigen, dem es gänzlich Nacht gebieben in seinem Innern, dessen Ohr verschlossen dem süssen Beben der Klänge für immer. —

Das was man heutzutage als ein Ereigniss in der Kunst zu bezeichnen pflegt, war die Aufführung der neunten Symphonie im dritten philharmonischen Concerte, dieses Jupiters im *Beethoven*'schen Olympe. Wer je von den Geschmacksstinden der Wiener, von einer *Strauss-Lanner*-Oberherrschaft in Oesterreich faselte, der hätte Zeuge sein sollen, wie schon die Proben in freudeglänzenden Zuhörern und Zuhörerinnen, welche in Partituren und Clavierauszügen dem Riesengange folgten, die edelste Begeisterung hervorriefen. Die Aufführung dieser Symphonie war, dem Ausspruche der ältesten Musiker zufolge, das Vollendetste, was man in dieser Art je in Wien zu hören bekam, und der Enthusiasmus ein unbeschreiblicher. Dem grossen Meister,

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05429/090

durfte diese blos ahnen, und schwebte, ach, solcher Ahnungen voll, hinüber in das Reich der ewigen Vollkommenheit. Der Name *Beethoven's* klang von 1000 Lippen, wie er in 1000 und 1000 Herzen Oesterreichs lebt. *Nicolai's* ausgezeichnetes Dirigententalent, sein edler Eifer, seine Begeisterung für den grossen Tonmeister haben, unterstützt von der Tüchtigkeit des Orchesterdirectors und Professors *Hellmesberger*, ein Unternehmen zu Stande gebracht, das Epoche macht in der Kunstgeschichte unserer Residenz und von nachhaltiger Wirkung sein wird, indem es nicht nur das höhere Verstandniss der *Beethoven*'schen Orchesterwerke auf das Genussreichste befördert, somit den Geschmack veredelt, sondern auch das Maass der executorischen Vollkommenheit potenzirt. Aber auch das Orchesterpersonale und die Solosänger des Kärnthnerthortheaters Mad. *v. Haszelt-Barth*, Fräul. *Diehl* und die Herren *Staudl* und *Kraus* nebst dem Opernchore erwarben sich die gerechteste Anerkennung für die virtuose Ausführung, welche sowohl eigener Ehrgeiz, als der beseelende Feuereifer *Nicolai's* hervorgerufen hatte. Als Ausfüllungsnummern wurden in diesem philharmonischen Concerte der Opfermarsch und Chor aus *Beethoven's* Festspiel: „Die Ruinen von Athen" gegeben; ein Tonstück, das hier regelmässig wiederholt werden muss. Auch die Talente der Fräul. *Lutzer* und *Mayer* waren in Anspruch genommen, durch den Vortrag des Duettes: „Ah guarda sorella" aus „Cosi fan tutte." — Dieses wahre Tonfest wirkte so electrisirend auf das Publicum und beschäftigte es — was in dieser so geräuschvollen Residenz viel sagen will — mehrere Tage hindurch so sehr, dass es kurz darauf als Erinnerungsfeier an den Sterbetag *Beethoven's* wiederholt und zwar diesmal mit einem Prologe von *Saphir*, äusserst wirksam vorgetragen vom talentvollen Schauspieler *Fröhlich*, eröffnet wurde. Dieser bedeutsame Tag erregte nun vollends einen wahren *Beethoven*-Enthusiasmus, der in häuslichen Kreisen sowohl, als an öffentlichen Versammlungsorten in Chören, Beethovenklängen, Jubeltoasten, begeisterter Rede u. s. w. aus tiefergriffener Seele quellend, den lebendigsten Ausdruck fand. Am Morgen dieses allen Kunstfreunden unvergesslichen Tages wurden am Grabe des grossen Todten auf dem Währinger Friedhofe Chöre gesungen, Gedichte gesprochen und dessen Grabstein mit einem frischduftenden Lorbeerkranze geschmückt. In diese glühende Erinnerungsfeier stürmte die Natur, nicht Beethovenisch zwar, mit allen Unwettern eines erzürnten Frühlings; doch das hinderte nicht, dem Nachbarn des venerirten Tonmeisters in der kühlen Erde und im Himmel, unserm letzten vaterländischen Sterne, dem edlen, biedern *Franz Schubert* eine Thräne der Liebe zu weihen, auch dem wackern Meister *Seyfried*, der sich unweit der Beiden sein Plätzchen bestellte, im Geiste die deutsche Hand zu schütteln.

Sich anschliessend an die philharmonischen Concerte in Tendenz und Form sind die Concerts spirituels, von den Herren *Holz*, *Titze* und Freiherrn *v. Lannoi* bereits mehr als zehn Jahre wacker geleitet, welche jährlich in vier Concerten eine Gallerie der trefflichsten älteren und neueren Meisterstücke den Freunden classischer Musik vorführen. Diesem rührigen Institute bleibt das Verdienst, manches ältere Tonstück der Vergessenheit entrissen, manches neuere zum bessern Verstandniss erhoben, manches neueste zuerst zur Aufführung gebracht zu haben. Ihm verdankt man namentlich die Früchte *Spohr*'scher Productivität, und es ware nun auch Zeit, die Muse *Mendelssohn-Bartholdy's* in das Bereich seiner Wirksamkeit zu ziehen. Meistens wird das Publicum auch mit der Freude überrascht, anwesende Virtuosen im Vortrage classischer Compositionen bewundern zu können, wozu die Fastenzeit, die zu den Spirituels bestimmt, sich fast immer günstig erweist. Obgleich theilweise die Kräfte des Hofopernorchesters, und wo es nöthig, die namhaftesten Solisten aufgeboten werden, machte man dennoch dieser trefflichen Anstalt von mancher Seite den Vorwurf einer nicht hinreichend gelungenen Aufführung, und zwar nicht ohne Grund, wenn man die Sache selbst, doch mit Unrecht, wenn man das Wesen einer, auf geringe Privatkräfte basirten, also auch von manchen gebieterischen Verhältnissen abhängigen Unternehmung im Auge behält. Indessen haben die philharmonischen Concerte der executorischen Vollkommenheit einen so mächtigen Ruck vorwärts gegeben, dass, ohne die Balance zu verlieren, füglich auch die Spirituels in dieser Beziehung nicht zurückbleiben können und es künftighin gewiss auch nicht werden.

Eine Uebersicht der im diesjährigen Cyclus aufgeführten Piecen wird den Geist und die Wirksamkeit dieser äusserst beliebten, von der Elite des musikalischen Publikums cultivirten Concerte am Besten veranschaulichen. Symphonieen und Ouverturen: von *Beethoven* in F (No. 8), die Pastorale und die Ouverture zu Coriolan, — von *Mozart* in Ddur, — von *Spohr* die Doppelsymphonie: „Irdisches und Göttliches im Menschenleben." — Musica sacra: die Cantate: „Christus am Oelberge" von *Beethoven*, — Litanei von *Cherubini* (Manuscript), — Chöre aus dem Oratorium: „Das Gesetz des alten Bundes" von Ritter *Neukomm*, — Chor (Pignus futurae gloriae) von *Mich. Haydn*, — Offertorium (Ave Maria) vom Ritter *Donizetti*. — Concerte und Kammerstyl: Clavierconcert von *Seb. Bach* (Prof. *Fuchhof*), — Fantasie für Pianoforte mit Orchester, Solo und Chorstimmen von *Beethoven* (*Ewers*), — Septett von Ebendemselben (*Vieuxtemps*, den Violinpart).

Die *Spohr*'sche Doppelsymphonie wurde allgemein als ein Werk deutscher Gesinnung und Kunsttendenz voll der geistreichsten harmonischen Combinationen, sinnigen Instrumentalpartieen, und überraschend schönen Einzelnheiten in Conception und Darstellung gewürdigt, und das Andante vor Allem ausgezeichnet, ohne dass sie jedoch jenen erhebenden, die Seele mit grossen, glühenden Gedanken und Empfindungen erfüllenden Totaleindruck gemacht hätte, den das an *Beethoven* gewöhnte Publicum der erhabensten aller Instrumentalschöpfungen zumuthet. — *Spohr's* polyphonischer Ueberschwang ist so gross und seine contrapunctische Kraft wieder so zügeind, dass er wohl auch der Mann wäre, eine drei-, ja vierchörige Symphonie zur Bewunderung aller Kenner hinzustellen. Allein hiesse dies nicht, seinem Hippogryph die Schwingen binden, und sich zum Sclaven des berech-

nenden Verstandes machen, wo es gilt, beinahe alle Fesseln abschüttelnd wolkenwärts zu fliegen? Wie theuer ist doch der Name *Spohr* jedem deutschen Herzen, und wie so ganz wäre er mit seiner edlen Urdeutschheit der Mann, sein Volk zu begeistern, klänge seine Tonsprache weniger mystisch, griffe sie mehr in hellen Naturaccorden aus. Ich möchte dies vorzüglich auf die Symphonie bezogen wissen, die, wie mir dünkt, im Gebiete der reinen Tonkunst die Stelle des Drama's vertritt, also bei unscheinbarer Kunst, in einfach grossen Zügen an's Herz der Masse schlagen muss, ungefähr wie es bei *Händel* der Fall, wenn sie ihren grossen Instrumentalzweck ganz erfüllen will. Indessen Heil der Kunst, die einen *Spohr* gross gezogen, einen Meister, der im geheimnissvollen Reiche der Töne genug des Verborgenen aufgethan, und Heil dem Volke auch, das eine solche Kunst besitzt! — Mancher wird sich darüber wundern, in der Reihe classischer deutscher Meister den Namen *Donizetti* zu finden. Es ist eine Artigkeit, die man dem jetzigen Hofcomponisten und Kammercapellmeister erzeigte, voilà tout. Uebrigens braucht das Concert spirituel sich dieses „Ave Maria" so wenig zu schämen, als die k. k. Hofcapelle des blos mit Violen und Violoncellen begleiteten „Miserere," das für diese geschrieben, Ihrer Majestät der regierenden Kaiserin vom Componisten überreicht, und am Charfreitage daselbst aufgeführt wurde. *Donizetti*, in der Schule des würdigen *Simon Mayr* gebildet, weiss den Kirchenstyl sehr wohl vom Theaterstyl zu unterscheiden, und die ihn characterisirende Klarheit und Anmuth der Stimmführung leistet ihm auch in dieser Gattung sehr gute Dienste. Ich werde auf *Donizetti's* Stellung und Wirken bei einer andern Gelegenheit zurückkommen.

Die Gesellschaft der Tonkünstler führte an zwei nacheinanderfolgenden Abenden im k. k. Hofburgtheater mit mancherlei Kürzungen den „Messias" auf. Oberleitung: Hofvicecapellmeister *Assmayr*, Leitung am Clavire: Domcapellmeister *Gänsbacher*, Chordirigent: Herr *Titze*. Solopartien die Dem. *Kaiser* — die erkrankte Opernsängerin *Mayer* schnell zu ersetzen genöthigt — die brave Altistin *Schwarz*, die Herren *Lutz* und *Hölzl*. Chöre und Orchester wirkten mit Eifer. Das „Halleluja" musste, wie immer, wiederholt werden; doch vermisste man die höhere Weihe und Vollendung, was abermals dem Mangel an hinreichenden Proben zuzuschreiben ist. Nicht oft genug kann man es wiederholen, dass ältere, dem Geschmack entfremdete Meisterwerke dieser Art nur nach gehörigen, ein harmonisch-lebendig Ganzes herausbildenden Vorstudien zur Oeffentlichkeit gelangen sollten, und dies schon der guten Sache wegen; denn nur zu sehr ist das Gros des Publicums geneigt, eine Wirkungslosigkeit, die nur von einer mangelhaften Aufführung des Werkes herrührt, auf die Jahreszahl seiner Entstehung zu schieben. Das bei tüchtigen Musikern so beliebte: „'s wird schon gehen" oft blos nach einer und zwar nicht immer vollständigen Probe behält zwar manchmal wider alle Erwartung Recht, doch schlägt es, bei sublimern Werken in der Regel viel lieber zum falschen Propheten um. So unantastbar jene Bedingung und so gegründet auch alle dahin gehörigen Verwürfe, so muss andererseits billigerweise dennoch wieder berücksichtigt werden, dass das musikalische Gedränge unserer Residenz, besonders im Frühjahre, wo bei hochgehender Musikflut eine Concertwelle die andere verschlingt, allzugross ist, als dass Zeit zu ruhigen und erschöpfenden Vorbereitungen sich immer gewinnen liesse; wobei noch wohl zu bedenken kommt, dass, bei aller Ueberfülle an ausübenden Kräften, der Succes der verlässlichen und mobilen Fachmusiker im Verhältniss zur Masse, dennoch nur durch eine zu so vielen schwierigen Aufführungen kaum ausreichende Anzahl repräsentirt sein dürfte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde brachte nebst mehreren Solo- und Chorvorträgen in den beiden letztern der vier grossen Concerte, die sie jährlich veranstaltet, die C-Symphonie von *Beethoven*, die D moll von *Preyer* und Abbé *Vogler's* interessante Ouverture zu „Samori." Der fürstl. Fürstenberg'sche Kammermusikus *Braun* trug ein Potpourri von *Horen* auf dem Fagotte äusserst wirksam vor, und die Treffliches versprechenden kleinen Söhne des Professors *Hellmesberger* spielten ein Concertant für zwei Violinen von *F. C. Fuchs* so fertig, rein und ausdrucksvoll, dass sie im reichen Violinistennachwuchs, der sich in den Schulen des genannten Meisters und des Professors *Böhm* namentlich in den kleinen, oder doch sehr jungen Bravourspielern *Minkus*, *Joachim*, *Schimon*, *Bauer* u. a. m. zu guten Virtuosen heranbildet, schon jetzt eine ehrenvolle Stellung behaupten.

Unter einer Masse von Academien, Concerten, Soireen, Abendunterhaltungen u. s. w., die theils Speculation, theils Wohlthätigkeit in's Leben riefen, und in welchen abermals hundert Bekanntheiten und hundert Obscuritäten ihre Bahn liefen, erwähne ich noch eines jährlich wiederkehrenden Privatconcertes, nicht so sehr wegen seiner interessanten Zusammenstellung, die gewöhnlich das Vorzüglichste vereinigt, was die Saison eben bietet, als wegen des keineswegs virtuosisirenden Concertgebers. Es ist dies der Sohn des verstorbenen Domcapellmeisters *F. X. Göggl* zu Linz, der sich viele Jahre mit einer unvollendet hinterlassenen umfassenden Arbeit „Geschichte der musikalischen Instrumente" beschäftigte, Herr *Franz Göggl*, gegenwärtig Archivar und Expedient der „Gesellschaft der Musikfreunde," Inhaber und Leiter eines musikalischen Auskunftsbureau's, Arrangeur der Concerte fremder Virtuosen, Regens Chori in der Pauliner-Kirche und Mehreres noch, was ein unbezwinglicher Unternehmungseifer sich selbst aufbürdet — kurz, ein Mann, der im Violinschlüssel geboren, im Bassschlüssel seine Tage beschliessen wird, und der als ein in allen musikalischen Angelegenheiten wohl orientirter, thätiger und äusserst redlicher Geschäftsagent in diesen Blättern längst ein Wörtchen guter Anempfehlung verdient hätte.

(Beschluss folgt.)

Zur Berichtigung.

An No. 22 der Allgem. musikal. Zeitung befindet sich am Schluss ein kleiner Feuilletonartikel aus Copenhagen, der vordem schon in einem andern Blatte gestan-

den, und in jedem Satze einen Irrthum enthält. Ich erlaube mir als Augenzeuge den Artikel in Folgendem zu berichtigen.

Als ich mit *Ernst* und *Dühler* in Copenhagen ankam, hatte Herr *Ole Bull* schon zwei Concerte in der königl. Reitschule und im Verein mit einem Hautboistenchore, das die Lücken zwischen seinen Solostücken mit *Strauss*- und *Lanner*'schen Tänzen ausfüllte, gegeben. Das Haus fasst zum Höchsten 3000, aber nicht 6000 Menschen. Herr *Bull* spielte zu sehr niedrigen Preisen und nur Sonntags; diese beiden ersten Concerte waren demnach allerdings stark besucht gewesen, wie man uns mittheilte. Nach unserer Ankunft und *Ernst*'s erstem Concert, wozu das Hoftheater der Christiansburg bewilligt wurde, wobei die Preise dreifach höher, als in den *Ole Bull*'schen Concerten, und alle Plätze bis auf wenige vollständig besetzt waren — (das Haus kann 1000 Thlr. eintragen und *Ernst*'s erstes Concert brachte 800 Thlr. ein) — wollte Herr *Ole Bull* eine Quartettunterhaltung geben; Herr *Ole Bull* liess sie aber aus Mangel an Theilnahme absagen. Darauf gab er, wieder am Sonntag, in der Reitschule mit der Militärmusik zu den alten billigen Preisen (à 15 Ngr.) ein Concert, das sehr schwach besucht war, und reiste nach Kiel und Hamburg ab. Im Uebrigen fand Herr *Ole Bull* vollkommen den Beifall, den er verdient; dass er „stürmisch" war, konnten wir nicht bemerken.

Die Herren *Ernst* und *Dühler* gaben nun abwechselnd acht Concerte in dem oben bezeichneten Theater zu Preisen von 2 und 1 dänische Thaler, die vor der Elite und dem bemittelten Publicum wohl besucht sein und mehr als „Beifall" eintragen mussten, weil sie sonst nicht in dieser Zahl zu Stande gekommen wären. Um auch dem weniger bemittelten Theile des Publicums entgegen zu kommen, gab jetzt *Ernst* auch in der Reitschule, erst allein, dann mit *Dühler* Concert, wobei die königliche Capelle mitwirkte und die Preise für die höhere Classe des Publicums erhöht waren, z. B. 600 Sperrsitze à 2 dänische Thaler. Das Concert mit *Dühler*, wobei auch der Tenorist Herr *Breiting* mitwirkte, war, wie man dort versicherte, das bedeutendste, das je in Copenhagen stattgefunden. Die Unkosten betrugen 660 Thaler, die reine Einnahme 1400 Thlr. Darauf, weil der ungeheure Raum für Pianofortespiel überhaupt ganz ungeeignet war, vereinigten sich *Dühler* und *Ernst* zu Soiréen im Salon des Hôtel d'Angleterre, wo beide, ohne andere Mitwirkung, Sonaten von *Beethoven*, *Mozart*, und Stücke von *Sebastian Bach*, ausserdem auch moderne Solosachen vortrugen.

Diese Soiréen fanden die grösste Theilnahme, und es war der Plan, vier bis sechs zu geben, als am Tage, wo die dritte stattfinden sollte, die Nachricht vom Tode des Vaters von *Dühler* eintraf, worauf die Soirée abgesagt wurde und *Dühler* nach Lucca zu seiner Familie abreiste. Hiernach ist somit jener Artikel zu berichtigen, der auch noch darin irrthümlich, dass von einem Geburtstage *Ernst*'s die Rede ist, während es der Namenstag *Dühler*'s war, der mit einer Aubade comique von *Ole Bull*, *Ernst*, mit und einigen einheimischen Künstlern eingeleitet wurde.

Die Wahrheit obiger Berichtigungen verbürgend, berufe ich mich namentlich auf die Herren Musikalienhändler *Lose* und Commerzienrath *Olsen*, welche die Arrangements leiteten.

Berlin, den 10. Juni 1843.

F. S. Truhn.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 27. Juni bis 2. Juli d. J.

Bunck, C., 2 Duetten f. 2 Singst. m. Pfte. Op. 30. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

Beethoven, L. v., Marche funèbre de la Sinf. héroique p. le Pfte p. Fr. Lizzt. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.

Benoni, G., Rom. Der stille Schmerz, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 15 Kr.

Bertini, H., Serenata. Capr. p. le Pfte sur Don Pasquale. Op. 46. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

— La Gymnastique des doigts, préparat. à l'Etude du Piano. Exercice journal. et indispensable. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

Burgmüller, F., 50 Erheiterungen f. d. Pfte. Ausw. reizend. Melodien im leichten Styl m. Fingersatz. Cah. 1, 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. à 15 Ngr.

— Der kleine Dilettant am Pfte. 4 Rondino's über Lieder v. Krebs No. 2, 3. à. à 10 Ngr.

Carpentier, Bagatelle du Coide noir p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

Chotek, F. X., Rondo à l'Hongroise p. le Pfte à 4 mains. Op. 60. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Czerny, C., Nocturne à 4 mains. Op. 647. Ebend. 30 Kr.

— Pet. Fant. p. le Pfte. Op. 822. No. 9, 10. Ebend. à 30 Kr.

Dühler, Th., Tarantelle. Op. 39, arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.

— Ballade, Op. 41, arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.

— Gr. Fant., Op. 43, arr. à 4 mains. Ebend. 2 Fl.

— 6 Melodies p. le Pfte comp. et transcrites. Op. 44. No. 1 – 6. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Dorgerloch, A., Le Baiser. Rom. sans paroles p. le Pfte. Op. 24. Ebend. 45 Kr.

Eimer, C., Introd., Var. u. Polon. f. d. einfache Waldhorn mit Orch. Op. 9. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 2 Thlr.

— Dasselbe m. Pfte. Ebend. 1 Thlr.

Esser, H., Ouv. a. Thomas Riquiqui f. d. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Hackel, A., 3 Nocturnes f. 4 Singst. m. Pfte. Op. 76. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Hartmann, 8 Skizzen f. d. Pfte. Op. 31. Heft. 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. 20 Ngr.

Haydn, J., 45ste Quatuor, Op. 76, No. 1, part. Nouv. edit. Berlin, Trautwein et Comp. Subscr.-Pr. 15 Ngr.

Herz, H., Le Tremolo a. un thème de Beethoven p. le Pfte. Op. 132 Mainz, Schott. 1 Fl. 36 Kr.

— Polon. favorite de Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebend. 18 Kr.

Hindle, J., Elegie p. Vcelle av. Pfte. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Hunten, F., Fant. brill. à 4 mains s. 2 motifs de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot. Op. 125. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., L'Echo! Scherzo brill. p. Pfte. Wien, Mechetti. 1 Fl.

— Le même à 4 mains. Ebend. 45 Kr.

Krebs, C., Bergmannslied f. 1 Singst. m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp. 7½ Ngr.

Kuffner, J., Airs fav. de l'Opéra. Le Duc d'Olonne arr. p. Clar. 36 Kr. p. Guit. 45 Kr. Mainz, Schott.

Kuhlau, Th., Fant. de Conc. s. Preciosa p. le Pfte. Op. 14. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Latitia-Ball-Tänze f. Pfte f. 1843 v. Küstner u. Raymond. Breslau, Schuhmann. 5 Sgr.

Lentz, Fr., Ge. Fant. s. la Tyr. de la Fiancée p. le Pfte. Hamburg, Schuberth et Comp. 25 Ngr.

— Rondo Fant. sur un Thème espagnol El Contrabandista p. le Pfte. Ebend. 1 Thlr.

Melchert, J., Liederkranz f. 1 Singst. m. Pfte. enth. 4 Gesänge. Op. 3. Ebend. 15 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 17 Variat. serieuses, Op. 54, arr. à 4 m. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

Mescheles, J., 2 Etuden p. le Pfte. Op. 105. Ebend. 1 Fl.

Nicolai, G., 2 Rom. Der nächtl. Ritter. — Das Schiffkein, f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 12. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

Panthe, L., Blauer Montag-Galopp f. d. Pfte. Bresl., Schuhmann. 5 Sgr.

Philipp, B. E., Champagner Apotheose f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 7 Sgr.

Plachy, W., Fant. s. la Favorite et Maria Padilla p. le Pfte. Op. 95. No. 17. 18. Wien, Mechetti. à 20 Kr.

— Bouquetière musicale. Meind. fav. transcrites p. le Pfte. Op. 97. No. 5. Cavat. a. Otello. Ebend. 30 Kr.

Raymond, E., Ge. Fant. sur Anna Bolena p. Vlon av. Pfte. Op. 26. Breslau, Schuhmann. 17½ Ngr.

— 2 Lieder ohne Worte f. d. Pianoforte. Op. 29. Ebend. 7½ Sgr.

Salomon, S., 6 Lieder für 1 Singst. m. Pfte, Op. 4, deutsch u. dänisch. Hamburg, Schuberth u. Comp. 20 Ngr.

— 6 Dichtungen f. Gesang u. Pfte. Op. 5. Ebend. 15 Ngr.

— Dramat. Gesänge a. d. Troubadour v. E. Brunnow m. Pfte. Op. 6. Ebend. 20 Ngr.

Sauerwein, F., Air patriotique p. le Pfte. Op. 2. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister am Pianoforte. Op. 301. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr., m. Beilage d. Schuberth schen musikal. Fremdwörterbuche.

Schubert, P., Air tyrol. var. p. le Pfte. Op. 33. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Air tyrolien. var. p. le Pfte. Op. 34. Ebend. 1 Fl.

Schuberth, C., 4 Elégies p. Vcelle et Pfte. Op. 10. Hamburg, Schuberth et Comp. 25 Ngr.

Strauss, J., Die Lustwandler, Walzer, Op. 146, f. Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 V. u. B. 1 Fl., f. V. u. Pfte. f. Fl. u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Fl., f. Contan à 20 Kr., f. Gast. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Tänzchen, das, im Hause. Samml. d. neuest. Tänze im leichten Arrangement f. d. Pfte. No. 1—8. Breslau, Schuhmann. Subscr. Preis à 2½ — 5 Sgr.

Taubert, W., Fant. f. d. Pfte. Op. 54. Wien, Mechetti. 1 Fl. 15 Kr.

Teschmann, A., Ariette: La Richesse. Die Frage, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 15 Kr. (Aurora No. 301.)

Text zur Oper: Des Teufels Antheil, nach d. Franz. d. Scribe, v. H. Bürnstein u. C. Gollmick u. Musik v. Auber. Mainz, Schott. 24 Kr.

Töpfer, J. C., Allgem. u. vollst. Choralbuch zunächst z. Dresdner Weimar. u. Erfurter Gesangbuche. 1ste Lief. Erfurt, Körner. 7½ Sgr.

Vallweiler, C., Marche héroique. Morceau de Bravoure p. le Pfte. Op. 7. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.

Wedemann, FF., Prakt. Orgelmagazin. 4 Lief. Weimar, Voigt. 1 Thlr.

Wilmers, R., Ge. Fant. s. la Melancolie de Prume p. le Pfte. Op. 9. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Wolff, Ed., Fant., Var. et Final s. la Reine de Chypre p. le Pfte. Op. 6. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **Friedr. Schulthess** in Zürich sind so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Sammlung

zwei-, drei- und vierstimmiger Lieder für Gymnasien und höhere Bürgerschulen

von

W. Krauskopf.

1. Heft, drei- und vierstimmige Lieder enthaltend. Quer 8. broch. Preis 28 ßl. oder 7 Sgr.

2. Heft, drei- u. vierstimmige Lieder enthaltend. Pr. 28 ßl. od. 7 Sgr.

3. Heft, zweistimmige Lieder für Privatschulen enthaltend. Preis 16 ßl. oder 4 Sgr.

Handbuch

beim Unterricht im Gesange für Lehrer und Lernende

von

W. Krauskopf.

8. broch. 36 ßl. oder 9 Sgr.

Mit Eigenthumsrecht erscheint binnen kurzem in unserm Verlage:

Franz Liszt. Petite Valse favorite pour Piano.

Louis Spohr. 5e Trio für Piano, Violine u. Vcelle. Op. 124

Leopoldine Blahetka. Capriccio. Op. 47. für Piano.

Louis Schuberth (Capellmeister), Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 22.

— — 2e Quartett für Piano, Violine, Viola u. Vcelle. Op. 52.

— — Bibliothek für meine Kinder. 4e Serie für Pianoforte solo.

2e Serie für das Zusammenspiel à 4 ms. u. m. Begleitung.

Ferner erscheint von demselben Componisten unter nachfolgendem Titel:

Gründlicher Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst, aufgezeichnet nach eigenen Erfahrungen von *Louis Schuberth* in 2 Bänden. 1e Theil: Generalbasslehre. 2e Theil: Instrumentirung, Formenlehre, Contrapunkt, Fuge und Canon. (Preis etwa 2 Thlr.)

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheinen bis zum 15. Juli mit Eigenthumsrecht:

Hünten, Franz., Les Bords du Rhin. Grande Valse brillante pour Pianoforte à quatre mains. Op. 120.

Moscheles, Ign., Don Pasquale. Fantaisie brillante sur des Thèmes favoris de cet Opéra de Donizetti pour Pianoforte.

Veit, W. H., 3ième Quintetto p. 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 13.

In der Hofmusikalienhandlung von **C. Bachmann** in Hannover erschien so eben und ist zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen:

Caledon. 8 Motherwells Lieder übersetzt von H. J. Heine für Sopran oder Tenor und Piano componirt und Fräul. Minna Schrieckel, königl. Hannov. Hofopernsängerin, zugeeignet von Dr. *Heinrich Marschner*. Op. 125. Heft 1. Preis 1 Thlr.

Zur Nachricht.

Das seit einigen Monaten von Erfurt und dessen Umgebung ausgehende, allgemein verbreitete Gerücht, dass ich an einem Schlagflusse todt sei, ist ganz grundlos, da ich mich seither bis jetzt bei meinem Aufenthalt in Arnstadt und Gotha gesund und wohl befunden habe.

Da sich nun die nämliche Kunde aufs Neue behauptet und sogar die *Thüringische Zeitung* vor wenigen Tagen meldet: ich sei bei Erfurt todt gefunden, so erkläre ich das Gerede im Publikum für abscheuliche Lügen und bemerke, dass ich erst 4 *Jahre* hindurch Erfurt und dessen Terrain betreten und jeden Tag mein Pensum von Arbeit vollführt habe.

Arnstadt, den 25. Juni 1845.

H. Böhner, Componist und Virtuos.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juli. **№ 28.** 1843.

Inhalt: Etwas über die in der katholischen Kirche gebräuchlichen Choralbücher. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Wiener Musikleben (Beschluss.) Aus Strassburg. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neu erschienener Musikalien. — *Anzeigungen.*

Etwas über die in der katholischen Kirche gebräuchlichen Choralbücher.

Den aufmerksamen Lesern der Allgem. Musikal. Zeitung (No. 21 und 22) wird es nicht entgangen sein, dass Herr Fétis dem Herrn Riesewetter gegenüber behauptet, der berühmte Codex von St. Gallen könne, weil kein Antiphonar sondern Graduale, auch keine Copie des viel besprochenen Antiphonars S. Gregor's d. Gr. sein, und dass hinwiederum Herr Riesewetter diese Ansicht auf's Entschiedenste zu bekämpfen sucht. Zur angemessenen Würdigung der beiderseitigen Ansichten möchte es deshalb vielleicht zweckdienlich sein, den hierauf bezüglichen kirchlichen Sprachgebrauch etwas näher zu erörtern.

Antiphonarium oder Antiphonale nannte man früher, wie dieses auch der gelehrte D. Pietro Alfieri *) zugesteht, die Sammlung der bei dem Gottesdienst überhaupt gebräuchlichen Gesänge, machten sie nun auf das Messopfer, das canonische Officium oder irgend eine andere liturgische Function Bezug haben. Deshalb wurde auch die Sammlung des heil. Gregor d. Gr., gewiss nicht die erste der Art, Antiphonarium, häufiger jedoch und von den Biographen des h. Papstes ausschliesslich Antiphonarius cento **) oder auch blos Cento genannt, eben weil dieses Buch nach dem Berichte des Johannes Diaconus ***) (lib. II, c. 1, n. 6 de vita S. Gregorii Papae) nur eine fleissige Zusammenstellung der besten vorhandenen Kirchengesänge enthielt. Dass dieses Buch wirklich mehr als das in den sogenannten Antiphonaren Enthaltene, nämlich auch das in sich fasste, was man jetzt in den Gradualen findet, erhellt schon aus dem ersten Gesangstücke desselben: Ad te levavi animam meam, dem Anfange des Introitus für den ersten Adventsonntag, woraus zugleich hervorgeht, dass der h. Gregor seine Chorale nach der auch jetzt noch üblichen, dem Kirchenjahre angemessenen Ordnung zusammengestellt hatte. In späteren Zeiten wurden die Gesänge, die früher das Antiphonarium enthielt, in zwei Bücher vertheilt, nämlich in das Graduale und Antiphonale, und es findet sich diese Vertheilung in allen bis zur Zeit der Tridentinischen Kirchenversammlung hinaufreichenden, noch vorhandenen Choralbüchern.

Das Graduale hat seinen Namen von dem Gesange, welcher in der Zeit zwischen der Epistel und dem Evangelium auf den zum Ambo führenden Stufen (in gradibus ambonis) gesungen wurde, und es enthält dieses Buch in seiner jetzigen Gestalt alle bei der heil. Messe von dem Chore vorzutragende Gesänge, als da sind: der Introitus, das Kyrie und Gloria, das Graduale und Alleluja, den Tractus, die Sequenz, das Credo, Offertorium und Sanctus, die Communio und das Agnus Dei. Es zerfällt in zwei Haupttheile, nämlich in das Proprium de tempore und in das Proprium de Sanctis. Ausser den auf Pergament geschriebenen, oft mit schönen Initialen gezierten Exemplaren des Graduale, wie sie sich noch hier und da in einzelnen Kathedralen oder grossen Bibliotheken vorfinden, verdient besonders erwähnt zu werden die erste, nach kostbaren Manuscripten gedruckte Ausgabe, welche folgenden Titel führt: Gloria Christo Domino Amen. Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae integrum et completum tam de tempore quam de sanctis juxta ritum missalis novi ex decreto sacrosancti Concilii Tridentini restituti, et Pii V. Pontificis maximi jussu editi, nunc primum accuratissime impressum summaque diligentia tam in textu quam in cantu emendatum. Cum Kyriali modulationes omnes continente, quibus in ipsis, Hymno Angelico ac symbolo decantandis romana utitur ecclesia. 1539. Venetiis ex officina Petri Lichtenstein. latine: luculus lapis, Patricii Agrippinensis. Auf der letzten Seite steht: Anno Christi Redemptoris 1580. Sodann verdient erwähnt zu werden die in Deutschland sehr wenig bekannte Ausgabe: Graduale de tempore juxta ritum sacrosanctae romanae Ecclesiae cum cantu Pauli V. jussu reformato. Cum privilegio. Romae ex Typographia Medicaea. Anno 1614. Der zweite Band führt den Titel: Graduale de Sanctis juxta ritum etc. Romae, 1615. Von diesem eleganten Druck, welchem, wie vielen späteren Ausgaben, die von Palestrina und Guidetti in vereinter Kraft veranstalteten Arbeiten zu

*) S. Saggio storico teorico pratico del canto Gregoriano e Romano, operetta del padre D. Pietro Alfieri, Roma, tipografia delle belle arti, 1835.

**) Cento, von dem griech. κέντρων, italienisch centone, bedeutet: Flick- und Stückwerk; in der Poesie: ein aus mehreren Dichtern oder Gedichten zusammengetragenes Gedicht; in der neueren Musik: ein aus mehreren Musikstücken zusammengesetztes Instrumentalstück.

***) Der sonst so gründliche Antony nennt ihn in seinem Lehrbuche des Gregorianischen Kirchengesanges verthümlich Joh. Damascenus.

Grunde gelegt worden, sind nach Alfieri's Angabe selbst in Rom nur noch wenige Exemplare (alcune copie) vorfindlich. Die gewöhnlichen in Deutschland gebräuchlichen, nicht selten sehr unkorrecten Chorexemplare des Graduale sind zumeist in Frankreich oder Belgien gedruckt. Als ein Auszug aus demselben, der jedoch manches moderne, oft sehr triviale Machwerk enthält, ist das sogenannte Kyriale Luxemburgense anzusehen, worin nur verschiedene Melodieen des Kyrie, Gloria u. s. w. und neue Cantilenen enthalten sind.

Antelang und das Antiphonale, welches wohl auch Responsoriale genannt wird, so enthält dieses in seiner jetzigen Fassung die bei den kanonischen Tagzeiten gewöhnlichen Gesänge, nämlich die Antiphonen sammt den betreffenden Psalmentonationen, die Responsorien und Hymnen, welche letzteren auch oft in einem eigenen Hymnarium enthalten sind. Seit die prächtig geschriebenen Exemplare des Antiphonale immer seltener werden und die einzelnen Pergamentblätter zur Ausbesserung der schadhaften Orgelbälge dienen, gebraucht man in den Chören meistens die französischen, belgischen und seltener die deutschen Ausgaben, von denen auch kleine Handausgaben und Auszüge, z. B. das Officium defunctorum, mehrfach veranstaltet worden.

Ausser den genannten Choralbüchern enthält auch noch das Missale diejenigen Gesänge mit Noten versehen, welche vom fungirenden Priester selbst theils nur angestimmt, theils auch ganz gesungen werden. Zur Bequemlichkeit hat man einzelne Theile des Missale, namentlich die Gesänge für die Hebdomada sancta (Charwoche) und aus diesen wieder die Passionen, welche sonst nur nach allgemeinen Regeln gesungen werden, mit vollständigen Noten besonders abgedruckt. Ausserdem sind in den einzelnen Diöcesan-Ritualen die bei den feierlichen Benedictionen, Begräbnissen, Processionen und andern aussergewöhnlichen liturgischen Handlungen vorgeschriebenen Sangweisen enthalten *).

Es genüge diese kleine Andeutung, um künftigen Missverständnissen und Verwechselungen beim Besprechen des katholischen Choralgesanges vorzubeugen.

Coblenz. *J. A. Dommermuth*, Kaplan zu Liebfrauen.

*) Beim Schlusse dieser Zeilen erhält Referent in dem Archiv für theolog. Literatur (Jahrg. 1843, 4. Heft, Regensburg bei Manz) den Anfang einer Kritik der Lehre vom röm. Choralgesange von Fr. Jos. Vilsecker, worin unter der noch günstigsten Andeutung, wie Herr Vilsecker die Geschichte der europäisch-abendländischen Musik von Kiesewetter ausgeplündert hat, schätzenswerthe Notizen über den röm. Choralgesang und seine Literatur enthalten sind, so dass wir uns schon zum Voraus auf die Fortsetzung desselben freuen.

Recension.

Liedpaintner: Kriegerische Jubel-Ouverture zur Feier 25jähriger Regierung König's Wilhelm von Würtemberg, für das grosse Orchester; Op. 109. — Preis der Partitur 4 Thlr.; für das grosse Orchester (soll wohl heissen: Orchester-Stimmen): 5 Thlr. Berlin, bei A. M. Schlesinger.

L. Tieck bemerkte kürzlich bei Herausgabe der Gedichte K. Förster's, dass er so viele Gelegenheitsgedichte geschrieben habe, und wollte diese überhaupt nicht als wahre Poesie gelten lassen. Th. Hell nahm aber mit Recht den Dichter wie das Princip in Schutz, dass eine äussere, momentane Veranlassung zu einem Kunstwerke demselben durchaus nichts von seinem Werthe entziehe, wenn nur der schaffende Genius eben so bereitwillig wie der Künstler dem Rufe des Augenblicks folge. — Ob ein freundlicher Strahl der Morgensonne, ob ein ferner tönender Abendklang, ob ein Paar vorüberblitzende schöne Augen, ob die unwillkürliche Erinnerung an eine erhabene Persönlichkeit, an ein vieljähriges, heilbringendes Wirken dem Künstler den Griffel in die Hand geben, oder ob diese Erinnerungen und Anregungen von Andern ihm zugeführt werden, ist fast gleich; nur die rege, begeisterte Empfänglichkeit für den Ruf, für den Stoff ist unerlässliche Bedingung. Wird diese erfüllt, und gelingt so das aufgetragene Werk, dann nennt es Gelegenheitsstück, oder freies Geschenk der Muse: es ist ein Kunstwerk; die Veranlassung verweht, aber das Kunstwerk bleibt. Goethe's schönste Lieder sind Gelegenheitsdichtungen; Weber's Jubelouverture wurde in speciellem Auftrag componirt, aber der Genius vernahm den Ruf, und zündete die heilige Flamme der Begeisterung in der Brust des Künstlers. — Gebt also nur immer euern Dichtern, euern Künstlern Gelegenheit zu schönen, feierlichen Werken! Sie huldigen gern dem Grossen, dem Edlen, dem Schönen, und feiern es freudig in Farben und Marmor, in Worten und Tönen! —

Und eine schöne, erhabene Feier war es in der That, die unsern trefflichen Meister Liedpaintner zu dem vorliegenden Werke aufrief, und wahrlich nicht invita Minerva! Der edle König Wilhelm von Würtemberg, der bei jener grossartigen Feier auf eine reiche, würdige Lebensperiode zurückblickte, bezeichnete diese selbst würdevoll, durch eine wahrhaft königliche Handlung, durch jene vielgepriesene unbedingte Amnestie, deren Erinnerung in der jüngsten Zeit durch eine neue, grossmüthige Handlung in ähnlichem Sinne lebhaft angeregt wurde. Wie allgemein dem edlen, heldenmüthigen König zu jener Zeit die begeisterten Stimmen des In- und Auslandes huldigten, ist bekannt; aber besonders wohlthuend und erfreulich ist es, dass auch die Künste einem solchen Feste ihre hohe Weihe verleihen, und so heissen wir denn das vorliegende, preisende und preiswürdige Werk in doppeltem Sinne willkommen.

Es beginnt mit einem Andante maestoso, $^4_4$, F dur. — Aus dem leise aufwogenden Anfangstacte entwickelt sich schon im nächsten durch ein rasches Crescendo ein hochaufjauchzender Jubelruf. Nun bildet das feiernde „God save the King" den Grundstoff des trefflich gehaltenen Einleitungssatzes. Diese merkwürdige, wahrhaft grossartige Melodie ist jetzt fast cosmopolitisch geworden, und in der That können wir uns kaum eine Weise denken, die in so gedrungener Form, bei so ruhig erhabenem Schritt, so logisch gesteigertem Periodenbau Alles in sich vereinte, was man bei einer Melodie in Anspruch nimmt, die Grosses und Erhabenes in einfacher, eindringlicher

Weise schildern und feiern soll. — Wenn auch diese Melodie, die wohl überhaupt als die am Weitesten verbreitete und gekannte bezeichnet werden muss, bereits von einer ganzen Reihe Componisten, namentlich in Ouverturen auf verschiedene Weise benutzt wurde, so müssen wir dennoch die Wahl des verehrten Meisters vollkommen billigen. Auch enthält diese Kraftmelodie so viel inneres Leben und ist, nach vielfacher Behandlung und Ausbeutung, noch immer so reicher Harmoniewendungen werth und fähig, dass sie gewiss stets neu erscheinen wird, wenn sie ein Meister wie Lindpaintner auf die Capelle bringt. — Die Behandlung der vielbesprochenen, vielgesungenen und doch noch lange nicht ausgesungenen Melodie, deren sie sich nun hier zu erfreuen hat, ist vortrefflich. — Ein Althorn, begleitet von drei Posaunen, führt durchgängig in milder fast frommer Haltung die Melodie ein, und zwar immer nur in Abtheilungen von zwei Tacten (zu welcher Gliederung sie sich so trefflich eignet), worauf das volle Orchester jedes Mal in demselben Rhythmus antwortet. Nach den ersten zwei Tacten geschieht dies, sehr sprechend, mit dem an die Spitze des Werkes gestellten Gedanken, den wir als aufjauchzenden Jubelruf bezeichneten. Nach den folgenden, einzelnen Fragmenten des grossartigen Liedes ergreift das Quartett eine sehr reiche, wirksame Figur, während die sämmtlichen Blasinstrumente, in kräftigen Accenten einen imposanten Gegensatz dazu bilden. So erscheint nach und nach das ganze Feierlied in ungesuchter, aber edler, würdevoller Harmonie, und jede Unterbrechung ist durch neue, bedeutende Färbung bezeichnet und gesondert. — Nach zwei episodischen Tacten der weichen Blasinstrumente tritt überraschend das God save the King, in seinen zwei ersten Tacten, in Des dur ein, diesmal kräftig beantwortet von den beiden F-Trompeten (à piston, was bei Aufführung der Instrumente nicht bemerkt ist). Da der Componist die Trompeten so intoniren lässt:

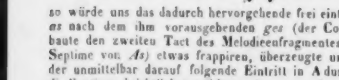

so würde uns das dadurch hervorgehende frei eintretende *as* nach dem ihm vorausgehenden *ges* (der Componist baute den zweiten Tact des Melodieeinfragmentes auf die Septime von *As*) etwas frappiren, überzeugte uns nicht der unmittelbar darauf folgende Eintritt in A dur, dass die Septime absichtlich gewählt wurde, um, enharmonisch als *fis* gedacht, das Harte der fremden Harmoniewendung zu mildern. Solcher Züge finden sich in Lindpaintner's Werken sehr viele, und sie verdienen gewiss die Beachtung und Hervorhebung einer sorgfältigen Kritik, die sich nicht in blosen Phrasen ergehen will. Nach einer geistvollen Wiederholung und Steigerung dieses Gedankens schliesst der interessante erste Einleitungssatz, und es erscheint nun ein sehr aufgeregtes Allegro, das eine heroische, jeden Widerstand besiegende Manifestation ausspricht. So kurz dieser Satz ist, so gedrungen und wirksam tritt er hervor, und schliesst mit kräftigen Accenten in der Dominante der Hauptonart, worauf denn der eigentliche Kern des bedeutenden Werkes erscheint. Es ist dies ein Allegro vivace, F dur, $^6_8$. Man würde sich sehr irren, wollte man voraussetzen, dass dieses Allegro sich nun sogleich in einer imposanten, heroischen Gestalt zeigen werde. Es tritt im Gegentheil fast spielend vor uns hin, indem die erste Violine nach einem heitern Motiv zu suchen scheint, das sie denn auch bald findet, und nun in gemüthlicher, anmuthiger Weise entfaltet. Hier vergessen wir eine geraume Zeit, dass der Componist seine Jubelouverture eine kriegerische genannt hat. Nur eine sanfte Fröhlichkeit, eine bewusstvolle, wir möchten sagen eine ländliche oder civile Freude athmet das graziöse Thema, dessen zweite Hälfte bei dem Eintritte der Blasinstrumente einen fast naiven Character trägt. Auch trennt sich der Componist nicht so bald von seinem anmuthigen Gedanken, der mit gar freundlichen episodischen Ausschmückungen oft, aber ohne zu ermüden, wiederholt und geistreich gewendet wird. Dabei erscheint nun die Kunst der Instrumentirung, in welcher unser Meister wohl von Wenigen erreicht wird, im schönsten Lichte; nicht etwa, weil grosse Anstrengungen gemacht werden, sondern weil eben in der Farbengebung Alles so gar leicht und natürlich hervortritt. Mit einem kräftigen, stark markirten neuen Thema strömt endlich das volle Orchester zusammen. Nachdem der Satz wirkungsvoll nach G moll geführt ist, treten uns ganz ungesucht, aber sehr überraschend wieder die zwei ersten Tacte des God save the King entgegen, und erscheinen geschickt in den Satz verwebt in verschiedenen Harmonieen, als interessante Reminiscenz. Nach einem, in Form und Stellung sehr wirksamen Unisono des Quartetts, durch markirte Einschnitte des ganzen übrigen Orchesters noch mehr hervorgehoben, leiten drei günstig gruppirte Tacte, durch das Althorn, drei Posaunen und Pauken ausgeführt, den sehr sangbaren Mittelsatz ein, dem gleich bei seinem Eintritt durch die stakkirte Begleitung der Altviolen ein reges Leben verliehen wird. Bei dem darauf eintretenden glänzenden Tuttisatze heben sich gegen die belebte Figur der Violinen und die kräftige Haltung des übrigen Orchesters die selbstständigen markigen Bässe höchst wirksam hervor. An das kriegerische Element des Werkes werden wir im Verlauf dieses Satzes lebhaft erinnert, wo bei dem Inganno nach As dur die Trompeten in dieser Tonart, und gleich darauf, nach der enharmonischen Verwechselung, in E dur und so successiv in C und A ihren Ruf ertönen lassen, während das Quartett seiner Figur treu bleibt, und das übrige Orchester mit kräftigen Accenten den Rhythmus scharf bezeichnet. So wird bei lebhafter, immer bedeutsamer, zuweilen höchst eigenthümlicher Modulation der Schluss des ersten Theiles herbeigeführt. Die zweite Abtheilung ist, der Structur wie dem Gedanken nach, der ersten ganz ähnlich. Auch hier macht sich, bei dem wirkungsvollen Trugschlusse (hier nach Des dur) das kriegerische Princip durch die oben bezeichneten Trompetenklänge geltend; auch hier tritt, in motivirter Transposition, die Reminiscenz des in der Einleitung so schön ausgesprochenen God save the King wohlthuend hervor. Schon glaubt man, dass, nachdem der Satz vollkommen cadenzirt mit einer kräftigen Modulation, die in C in ein pomphaftes, vier Tacte dauerndes Unisono ausgeht, der Schluss des Werkes

wegen auf die neue Musik voll vieler „kleinen Noten“ —

Die Oratorien. Dies ist ebenfalls eine preiswürdige Anstalt. Hier gehet der vornehmste und der gemeine Engländer mit wahrer Feyerlichkeit und Andacht, recht eigentlich um sich zu erbauen, hin. Die Anhörung der Oratorien ersezt ihm den Mangel an anderer guten Kirchenmusik, und den Meisten auch den Mangel an religiösen Versammlungen, die ihnen genügen könnten, überhaupt. Diese meist geistlichen Musiken werden in Coventgarden, während der Fastenwochen, alle Mittwochen und Freytage gegeben. Ashley ist Musikdirektor. Zu diesem Institut vereinigen sich die vorzüglichsten Sängerinnen, Sänger und Instrumentisten der Stadt. Hier gab man voriges Jahr Mozarts Requiem. So unvollkommen die Ausführung desselben im Ganzen war, so wenige unter den Zuhörern, vielleicht auch unter den Musikern seyn mochten, die dem unsterblichen Mozart hier ganz folgen konnten: so machte doch die Macht und Gewalt einiger, und die herzzerschmelzende Innigkeit anderer Sätze dieses Werks, auf das die Deutschen stolz seyn und das sie immer und immer wiederholen sollten, auf die Anwesenden grossen Eindruck.

Von dem Konzert des Vauxhall, das vom May bis September öffentlich gegeben wird, lesen Sie in allen Beschreibungen von Londons Herrlichkeiten. Es wird hier meistens Instrumentalmusik gegeben, und Virtuosen aller Art, fremde und einheimische, lassen sich hören.

Als Anhang erwähne ich noch die allerdings erwähnenswerthen sogenannten Meetings (Zusammenberufungen) in den grössern Provinzialstädten. Die reichen und splendiden Musikfreunde dieser Städte wollen nämlich auch nicht dahinten bleiben und zuweilen ein grosses Musikfest haben, wie London. Eine Anzahl von Unternehmern (Stewars) tritt also zusammen, errichtet eine Subscription, wo es selten an grossen Summen fehlt, und verschreibt nun, oft unter den glänzendsten Bedingungen, die grössten und berühmtesten Künstler und Virtuosen aus der Hauptstadt, so dass man nicht selten Aufführungen zu Stande bringt, die sich mit den glänzendsten in London messen können. Eine solche Aufführung ist nun ein wahres Musik-Fest: denn von allen Orten der Gegend strömen erwartungs- und freudenvolle Menschen herbey, unter welchen sich die gewichtigen Landgutsbesitzer gar nicht schlecht ausnehmen. Viele Freunde der Tonkunst oder auch nur der anständigen Volkslustbarkeit selbst aus London ziehen ebenfalls dahin, und so entstehet daraus ein Band, das nicht nur die Musiker und Musikliebhaber aller grossen Städte, sondern auch eine beträchtliche Anzahl des gebildeten Theils der Nation überhaupt, einander näher bringt. Diese Veranstaltungen abgerechnet, ist von der Musik der Provinzialstädte nicht eben viel Rühmliches zu sagen.

Was nun die Sängerinnen, Sänger und Virtuosen betrift, die in jenen londner Konzerten auftreten: so sind von den leztern die vorzüglichsten schon oben genannt, und von den erstern sind manche Namen ebenfalls schon bey anderer Gelegenheit angegeben worden. Sehr selten wird eine Person ausschliesslich für Ein Institut engagirt: sie stehen vielmehr, zum Vortheil der Kunst, in einem gemeinschaftlichen Verkehr, nach welchem eins das andere unterstützt — was um so nöthiger ist, da es sonst an Subjekten fehlen würde. Folgende Sängerinnen und Sänger sind die ausgezeichnetsten:

Sopran. (Kastraten hat man jezt gar nicht und würde sie auch kaum dulden, da sie, seit Hogarth und andern Satyrikern, Lächerlichmachung und Verachtung drückt.) Die Damen: Billington (von der Oper — berühmt und berüchtiget, über deren allerdings sehr beträchtlichen Werth als Künstlerin ich in Ihren Blattern (4ter Jahrgang, 21stes Stück,

nahe sei, als das Orchester mit jenem Unisono plötzlich abbricht und Militärtrommeln in einem gewaltigen vier Tacte anhaltenden Wirbel eine neue Scene ankündigen. Trompeten in C und F schliessen sich mit lebhaftem Geschmetter ihren Kriegsgefährten an, während das Quartett mit einem schwirrenden Unisono in C die Basis bildet. Wie im Sturmschritt steigt nun das Orchester, bei fortwährendem Kriegsgetön, durch die chromatische Tonleiter empor, bis es mit dem glücklich erkämpften Fmoll einen neuen, grossen Satz beginnt, den der Componist mit „$^4_4$, Allegro impetuoso, Battaglia" bezeichnet. Nun erst finden wir die Benennung: kriegerische Jubelouverture vollkommen gerechtfertigt, denn Alles, was bisher an den militärischen Character erinnerte, war nur Andeutung. Hier rollt der Künstler ein völliges Schlachtgemälde vor uns auf, und zwar mit kecken, starken Zügen und in lebhaften Farben. Die Orchestermassen sind mit fester Hand gruppirt, und wenn auch die eigentlichen musikalischen Ideen und Figuren wohl Alle schon in ähnlicher Beziehung vorgekommen sind, so machen sie doch auch in der vorliegenden Zusammenstellung die beabsichtigte drastische Wirkung. Ganz besonders effectuirend durch Harmonie und Instrumentirung, wie durch rhythmische Structur sind namentlich die neun letzten Tacte dieses Kampfgemäldes, ehe der Triumph- und Siegesmarsch eintritt. Eine kurze, kräftige Intrade von sämmtlichen Blech- und Militärinstrumenten im Tempo maestoso kündigt diesen Fest- und Triumphmarsch an, den der Componist mit: molto vivace, und noch speciell als „Doublir-Marsch" bezeichnet. Diese genaue Bezeichnung erscheint auch wirklich nothwendig, wenn der Marsch im Sinne des Componisten ausgeführt werden soll, denn nach dem ersten Anblick scheinen Form und Idee desselben mehr eine feierliche, würdevolle Bewegung zu verlangen, als der Doublirmarsch bedingt. Der Marsch besteht aus vier Theilen nebst Coda. Den Gedanken nach nicht eben neu und ergreifend (im dritten und vierten Theil wohl selbst etwas zu gewöhnlich), ist er mehr auf Massenwirkung angelegt, und diese wird er vollständig erreichen. Die Coda führt durch ein rasch modulirendes Unisono zu dem Quart-Sexten-Accord von C, und mit dem Eintritt dieses Accordes spricht das ganze, imposante Orchester im Fortissimo nunmehr die grandiose Melodie aus, die wir wohl nicht mit Unrecht eine cosmopolitische nannten. Die Art und Weise, wie hier der Componist Melodie und Begleitung vertheilt und geordnet hat, müssen wir als höchst bedeutsam und wirkungsreich bezeichnen. Schon dass die fünf ersten Tacte auf den Orgelpunct C erbaut sind, während kräftige, ungewöhnliche Harmonieen die grandiose Melodie umwogen, macht eine spannende, imposante Wirkung, und die gewählte, vorherrschende Sextolenfigur verleiht dem Ganzen eine ungemeine, schimmernde Lebendigkeit. Nur in den letzten Tacten dieser Paraphrase erinnert die Behandlungsart wohl etwas an die Ausstattung und an die Ornamente, die C. M. v. Weber dieser Melodie in seiner Jubelouverture gegeben hat, was unser trefflicher Meister wohl leicht hätte umgehen können. Mit dem Schlusse der Melodie tritt noch einmal der $^4_4$-Tact ein; piano beginnend wächst das Orchester rasch zum Fortissimo an, und mit einer energischen, rauschenden Schlussformel endet das umfangreiche jedenfalls interessante beifallswürdige Werk, das sich vorzüglich zur Aufführung bei festlichen Veranlassungen eignen dürfte, und wo man überhaupt über bedeutende Orchestermassen zu gebieten hat, auf welche es unverkennbar berechnet ist. —

Zweckmässig und beachtenswerth sind in dieser Beziehung die beigefügten Winke über die Anwendung der Tutti Blasinstrumente, des Althornes, der Pauken u. s. w. — Die Ausführung dieses Werkes bietet einem guten Orchester durchaus keine erhebliche Schwierigkeit dar. Nur in der Introduction wird das Quartett bei den reichen Figuren Gewandtheit und Uebereinstimmung zu leisten haben, ohne dass jedoch Unpracticables von ihm gefordert wird; was bei einem so kundigen Meister wohl auch nicht anzunehmen ist.

Wenn bedeutende Orchester sich gewiss bald und mit dem sichersten Erfolge dieses Werkes bemächtigen werden, so dürfte dasselbe auch vorzugsweise sich zu einem Arrangement für Militärmusik eignen, die ja bekanntlich in der neuesten Epoche einen so bedeutenden Aufschwung genommen hat. Mit Sorgfalt arrangirt, wird diese Ouverture, von einem starken Militärchor ausgeführt, sicher eine grossartige Wirkung machen. — Dem Referenten lag bei dieser Besprechung nur die Ausgabe der Partitur des Werkes vor; diese aber ist schön, deutlich und correct gestochen. *Al.*

Nachrichten.

Wiener Musikleben. (Beschluss.) Von den Concerten jener Institute, welchen die höhere Tonkunst Ziel und Bestimmung, führe ich den Leser zu andern, die in der Regel zwar minder einflussreich als jene sind, doch entschieden gewichtiger als die hochtrabenden, meistens hohlen, mattherzigen Philippiken der Virtuosen par excellence, ihrer Natur nach mehr oder weniger wirkliche Kunstbedeutung haben. Ich meine die Concerte, in denen uns etwas Ursprüngliches, Hervorgebrachtes, Geschaffenes vorgeführt wird, und bei welchen das Wohl und Wehe der Kunst nicht von einem Staccato, von einem Triller, von einem zehnfingerigen Kanonenaccorde abhängt, sondern die Muse ohne Schnürleib und Modetoilette in liebenswürdiger Freiheit einhergeht. Im vorhinein bedingt beim Schaffenden schon das höhere Streben unsere Anerkennung, und nur ausgesprochene Talentlosigkeit, unedle Gesinnung, wo nicht gar Anmassung müssen hier den Beistand der Kritik verwirken. Diese sollte wenigstens ihren ganzen Einfluss aufbieten, wo es sich darum handelt, den bescheidenen Componisten, der von der Virtuosendespotie zurückgedrängt, sich ohnehin nur schwer und meist mit Opfern durchzuarbeiten vermag, hilfreich in den Vordergrund zu stellen. Wollte Gott, die Journalsliteraten fingen einmal wieder an, den Enthusiasmus für wandernde Fingerhelden einzudämmen, das Publicum auf den Unterschied zwischen Künstlern und Virtuosen aufmerksam zu machen, und letztere, wenn nicht hervorstechende, musterhafte Origi-

nalität vorhanden, in die ihnen gebührenden Schranken zurückzuweisen, anstatt die Mechanik, mit etwas weniges Innerlichkeit und Geschmack versetzt, zu einer Höhe hinaufzuschreiben, auf welcher sie sich, der wahren Kunst gegenüber, durchaus nicht behaupten kann. Gewiss trägt gerade diese freigebige Apotheosirung, die von der Journalkritik der Ausübung gezollt wird, nicht wenig dazu bei, dem Geschmacke an flüchtigen, sinneschmeichelnden Genüssen eine Art rationeller Stütze zu geben, zum Nachtheile für das schaffende Princip, das hier von der Fürsprache dort von der Theilnahme nur karg bedacht, schüchtern und verzagt den Triumphzügen nachzieht, womit die vergötterte Macht der Ausübung ihre dunkelvolle Siegesbahn von Stadt zu Stadt, von Land zu Land bezeichnet. — Beginnen wir gleich mit einem Manne der europäisch celebrirt wird, obgleich ihn gerade Oesterreich, dem er doch angehört, weniger als er es verdient, zu nennen pflegt:

Siegmund Ritter *von Neukomm*. Vom Mozartfeste aus begab sich dieser würdige Componist hierher und that, was er in den heterogensten Chancen des Lebens nicht lassen konnte, er — componirte. Man ehrte seine Anwesenheit durch die Aufführung einer grossen doppelchörigen Vocalmesse, eines Regina coeli u. a. m. aus seiner Feder, in der Kirche, und anderer Compositionen, worunter sein grosses Guttenberg-Te Deum, im Concertsaale, letzteres bei Gelegenheit einer von der Gesellschaft der Musikfreunde veranstalteten grossen Academie. *Neukomm*, fast etwas fremd geworden unserer von andern Harmonieen durchströmten Zeit, ragt, ein kräftiger Zweig der *Haydn*'schen Schule, aus einer vergangenen Periode in unsere Gegenwart herein. Allein hört man ihn nur öfter, gibt man sich dieser klaren, besonnenen, nach edler Popularität strebenden Musik mit vertrauender Seele hin, so füllt sein vollendeter Styl freudig aus, er gemuthet uns Freund, Tröster, Besänftiger, wenn ich so sagen darf. Wahrlich, solch ein Styl thut uns zuweilen Noth, damit wir von so mancher hervorgezwängten Kunstarbeit, die uns mitschwitzen macht, ausruhen unter dem wohligen Schatten einfacher Tonschönheit. Die Natur in der Kunst ist ein gar selteuer Gast geworden. Doppelter Willkommen ihm, wenn er, meist ein stiller, in sich schauender Wanderer, in unsern geräuschvollen Räumen einkehrt.

Capellmeister *Otto Nicolai*, uns durch energische Leitung der Oper wie durch die glänzende Wiederbelebung der philharmonischen Concerte doppelt werth geworden, lieferte in einem, unter Mitwirkung der Kräfte der Hofopernbühne auch executorisch trefflichen Vocal- und Instrumentalconcerte Proben eines so unzweifelhaften Compositionsvermögens, unterstützt von eben so gründlichen als umfassenden Studien des Tonsatzes, dass wir schnlichst einem deutschen Bühnenwerke von ihm entgegensehen. Das reichhaltige Programm dieses Concertes umschloss Werke des Kirchen-, Theater- und Kammerstyles und befriedigte Kenner und Laien in gleichem Maasse. Während einerseits *Nicolai's* Templario noch immer eine Repertoiroper auf den italienischen Bühnen bildet, zeigte er sich hier andererseits wieder als sehr gewandt in Handhabung strenger Formen, widerlegt also höchst ehrenvoll jene Stimmen, die ihm, als Deutschen, modern italienische Schreibart zum Vorwurfe machen. Er hat diese angewendet, wo es an Ort und Stelle war, und wird die deutsche Bühne gewiss in dem ihr eigenthümlichen Geist zu behandeln wissen. Was ihm in den Arbeiten für diese sehr gut zu Statten kommen muss, ist die Fertigkeit im cantablen Styl, den er dem mehrjährigen wohlbenutzten Aufenthalte in Italien verdankt. Ein künstlerischer Vorzug, der gar manchem, sonst achtenswerthen deutschen Componisten von Herzen zu wünschen wäre.

August Walter aus Stuttgart, ein talentvoller, nach gediegenen Vorbildern arbeitender junger Componist, musste die Nachmittagsstunden eines Sonntags zu Hilfe nehmen, um nur zu einem Concerte zu gelangen, das ihm Geld kostete. Sagt' ich's nicht, dass die Triller- und Arpeggienmacher ihre Pulpenarme um alle Börsen, alle Erholungsstunden, allen Enthusiasmus zu schlingen wissen, und den höher Strebenden Thüre und Thor zum Ruhm und Erwerb zu verschliessen drohen? *Walter* hat ein interessantes Octett geschrieben. Vielleicht wird irgend ein mitleidiger Verleger sich entschliessen, es ohne Honorar zu stechen. Unseliger Jünger der Kunst! wer hiess dich auch deine Zeit mit Setzkunst oder Partituren vertändeln, anstatt 8 bis 10 Stunden täglich auf einem nützlichen Instrumente regelmässig hin- und herzufahren und das Facit deiner Kunsteroberungen in Fantasien ohne Fantasie und Etuden ohne Studium der Welt vorzulegen? Ausser dem Octette hörten wir auch den ersten Satz eines Streichquartettes und mehrere Lieder. Schöne, deutsche Innerlichkeit, Klarheit der Darstellung, Gefühl für den Wohllaut, correcte und geschmackvolle Benutzung der Kunstmittel bezeichnen die Compositionen *Walter's*. Sein Streben ist ein schönes, seine Compositionsfähigkeit für den so vernachlässigten bessern Kammerstyl eine beachtenswerthe. Beides wurde nach Verdienst gewürdigt.

Joseph Geiger, der vor einigen Jahren mit der Oper Wlasta im Kärnthnerthortheater debütirt hatte und Publicum wie Kritik nur zum Theil auf seine Seite zu bringen vermochte, erschien in einem zu wohlthatigen Zwecken gegebenen Concerte mit einem Kyrie, Sanctus, Gloria und einem Psalm: „O Deus, ego amo te" aus einer dem Könige der Franzosen gewidmeten Messe. *Geiger* gibt sich viele Mühe, als bedeutender Componist zu gelten. Im Kirchenstyle zeigt er sich gefügiger als im Theaterstyle und in der Nachahmung heimischer denn in der Erfindung. In demselben Concerte brachte man auch einen Psalm von *Benedetto Marcello* zur Aufführung, und zwar gerade einen der schwächsten, so dem Publicum die Wahl lassend, an welcher Musik es weniger Geschmack finde.

Joachim Hoffmann, Musiklehrer, producirte in seinem diesjährigen Concerte abermals mehrere seiner Orchestercompositionen. Sie bestanden in einem Scherzo, einem concertanten Presto und in dem Fragmente aus einer Fantasie. Ein Sextett desselben Tonsetzers für Pianoforte, Oboe, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabass gab dessen Sohn *Julius* Gelegenheit, sich als braven Pianisten zu zeigen. Der Geist dieser Composition ist ein zahmer, ordnungsliebender, der Alles, nur keine

Neuerung befürchten lässt. Er erinnert etwas an *Chamisso's* Zopflied:

„Er dreht sich links, er dreht sich rechts,
„Er thut nichts Gut's, er thut nichts Schlecht's."

Indessen der Mann hat mit seiner Musik nur zeitliche Zwecke, erinnert nämlich regelmässig jedes Jahr durch sie die Lernbegierigen, dass bei ihm Hilfe zu finden sei; wer wird also da auch noch hart in's Gericht gehen? Solch ein *Joachim Hoffmann*, wäre seine Musik auch wirklich schlecht, wie sie es doch nicht ist, nützt überdies, wenn er das Jahr hindurch auch nur drei jungen Leuten einige Harmonie- und Partiturkenntniss beigebracht hat, der Kunst mehr, als zehn noch so famose Plaisirmacher mit ihren Concerten.

Ein gar trübseliges Bild von Mangel an ästhetischer Bildung bei ziemlicher Metierpraktik, von Ueberschätzung der Kraft bei übrigens nicht unbeträchtlichen Vorstudien lieferte die Aufführung eines vom noch ganz jugendlichen *Dominik Pinkes* componirten Oratoriums, betitelt: Maria, in welchem es sich um nichts Geringeres, als um die Lebens- und Leidensgeschichte Maria's und des Gottessohnes selbst handelt. Man sehe nur die Ueberschriften der neun Abschnitte, die in zwei unaufhörlichen Theilen zusammengedrängt sind: die Verkündigung, — Maria Heimsuchung, — Christi Geburt, — die Weisen aus dem Morgenlande, — die Flucht nach Egypten, — Jesu Jugend, Jesus im Tempel, — Christi Tod und Auferstehung, — Maria Himmelfahrt; Himmel! da möchte man ja gleich selbst auf und davon fahren! ich hätte lieber gleich das ganze neue Testament in Musik gesetzt. Selbst der grosse *Händel* hat bei aller Ueberfülle an Erfindung in den meisten seiner Oratorien das Hauptinteresse allezeit nur in einigen Scenen zu concentriren getrachtet, um seinem Gegenstande nur ja die dramatische Eindringlichkeit zu sichern. Verräth aber schon die Wahl des höchst langweiligen, mit poetischen Floskeln überladenen Buches hinlänglich den Mangel an richtigem Tact, so fehlt es überdies der Musik an aller Frische der Darstellung, an richtiger Hervorhebung der wichtigen Partieen, an Rundung, Geschmack, Empfindung und rhythmischer Mannichfaltigkeit der Formen, mit einem Worte an künstlerischer Bewältigung des Stoffes, bei dem es, in unserer Zeit wenigstens, mit psalmodistischem Schleudrian, academischer Trockenheit und einzelnen, modern sein sollenden Sprüngen nimmermehr abgethan ist. Uebrigens wäre es unbillig, Herrn *Finkes*, dem Manches in der Masse seiner Nummern gelungen, alles Talent für diese ernste Gattung abzusprechen; vielmehr verdient sein ernstes Streben Lob und Aufmunterung. Nur verschaffe er sich vor Allem einen richtigern Blick in die Zeit, für die er schreibt, lautere an neueren gediegenen Werken dieses Genre's seinen Geschmack und mache sich doch ja einigermaassen mit der musikalischen Aesthetik bekannt.

Strassburg. Sonntag, den 30. April, machte die französische Theaterdirection den Schluss des Theater-Jahres mit der ersten Darstellung von Richard Löwenherz mit der ergänzten Instrumentirung von *Adam*. Die Oper sprach um so mehr an, da man sie seit vielen Jahren nicht mehr in ihrer alten Gestalt gehört hatte. Director *Provence* hat für das kommende Theaterjahr die Verlängerung seiner Concession erhalten, wagt es aber nicht, die Bühne vor dem Monat September zu eröffnen. Man spricht nur von zwei Mitgliedern der Gesellschaft, die beibehalten wären.

Indessen hatten wir bis jetzt Gelegenheit, uns in vollem Maasse an Concertmusik zu ergötzen. Den Anfang machte der hiesige Clavierlehrer Herr *Leybach*, welcher am 8. März in dem grossen Foyer des Theaters, auf Einladung, seine zahlreichen Schüler hören liess, worunter sich namhafte Talente befinden. Er selbst spielte mit vieler Auszeichnung die Composition von *Herz* La Violette mit Quintettbegleitung, und ein grosses Duett mit Violinbegleitung, durch Herrn *Schwäderle* ausgeführt, über Motive aus der Oper: Les diamants de la couronne.

Am 28. März liess sich ein blinder Basssänger Herr *Schweitzer* hören; er sang blos mit Clavierbegleitung Lieder von *Schubert*, *Keller* und *Kreutzer*, die Geisterbeschwörung aus Robert, und die bekannte Romanze aus den Puritanern. Er besitzt ein starkes Organ, und singt mit Gefühl, das sich nach dem Sinn der Worte höchst leidenschaftlich steigert. Ausser einigen in Dilettanten gut gesungenen Männerquartetten, und einem herrlichen Violinquartett von *Fesca*, hörten wir Variationen von *Czerny* auf dem Pianoforte mit grosser Auszeichnung, Fertigkeit und Geschmack vortragen von Dem. *Wachenthaler*, welche nur zu selten auftritt.

Gleichzeitig mit diesem Concerte liess sich in dem Foyer des Theaters eine Dem. *Cornette*, Schülerin des Conservatoriums, auf dem Pianoforte hören. Sie spielte mit grosser Fertigkeit ein Concert von *Hies*, den Gruss an den Rhein, Etuden von *Döhler*, ein Duett mit dem Violinspieler *Schwäderle* von *Osborne* und *Ernst* u. s. w. Das Theaterpersonal gab mehrere bekannte Gesangscenen zum Besten.

Am 5. April liess sich Fräul. *Henriette Nissen*, Mitglied der italienischen Oper in Paris, vor zahlreichen Zuhörern unter enthusiastischem Beifall hören. Ihre glockenreine, metallreiche Stimme, ihr trefflicher Vortrag in jeder Gattung von Gesang entzückten alle Anwesenden. Sie sang einen Bittgesang aus *Händel's* Alexanderfest, das bekannte Quartett aus *Rossini's* Stabat mater, die Scene aus der Sonnambula, worin sie die geschmackvollsten Fioriturен anbrachte, ein Duett, Sopran und Alt, aus dem Stabat mater, und ein Notturno aus Don Pasquale, zweistimmig mit Tenor. Ausgezeichnet spielten in diesem Concert Herr *Jauch*, Sohn, mit Herrn *Schwäderle* ein Pianoforte- und Violinduett von *Benedict* und *Beriot*; Beide ernteten lauten Beifall.

Ende April liess sich *Tamburini* in einem besondern Concert, dann wieder am 6. und 7. Mai in zwei Concerten, welche die Singacademie in dem Theatergebäude zum Besten der Opfer auf Guadeloupe und der hiesigen Armen veranstaltet hatte — hören. Der Zulauf in das erste war so gross, dass Referent so wie viele Personen keine Plätze fanden. In den beiden letzten sehr ergiebigen Concerten wurde gegeben: 1) Ouverture aus der Belagerung von Corinth; der Einleitungs-

cher zum 42. Psalm von *Meadelssohn-Bartholdy*, und das vollständige Stabat mater von *Rossini*, worin *Tamburini* die Bassparthie übernommen hatte. Der Ausdruck und die Würde, die er in seinen Vortrag legte, lässt sich nur fühlen. 2) Symphonie in A von *Beethoven*; Duett aus der Gazza ladra, gesungen von einer Dilettantin und *Tamburini*; Andante und russisches Rondo von *Berlioz* von dem Violinspieler *Schwäderle* mit grosser Virtuosität vorgetragen; Finale des ersten Acts der Semiramide, — *Tamburini* die Bassparthie; Ouverture aus Oberon von *Weber*; Männerchor durch etwa dreissig Sänger ausgeführt; das Concertstück von *Weber*, mit vollendeter Virtuosität vorgetragen auf dem Pianoforte von einer Dilettantin; Bufforie aus dem Barbiere di Siviglia, Largo al factotum ... durch *Tamburini*, der alsdann noch mehrere komische Lieder zum Besten gab, worauf ein Regen von Blumensträussen von allen Seiten über ihn herfiel. Den Beschluss machte das Gebet aus Moses. Der bedeutende Chor, unterstützt von dem colossalen Orchester, welches Herr *Hurter* dirigirte, machte bei der durchaus tadellosen Aufführung die ergreifendste Wirkung; dem beharrlichen Streben der Singacademie verdanken wir hauptsächlich das neue Leben, wodurch der seit Jahren erschlaffte musikalische Sinn wieder erweckt wird.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir noch eines andern Singvereins gedenken, welcher sich streng an gediegene Werke hält und am 12. Mai den ersten Theil des Oratoriums: Paulus, von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, auf Einladung zu Gehör brachte. An der Spitze dieses Vereins steht der achtbare Pianofortespieler, und jetziger Organist bei der Neuen-Kirche, *Stern*, welcher die Leistungen, wovon wir reden, mit Sachkenntniss, Genauigkeit und uneigennütziger Hingebung befördert.

Endlich sei hier noch einer Neuerung gedacht, welche die seit zwölf Jahren bestehende Gesellschaft der Hilfscasse zur Unterstützung verarmter Musiker, ihrer Wittwen und Waisen eingeführt hat, und welche darin besteht, den jährlichen Bericht über die Lage des Vereins, vor der Versammlung der Mitglieder dieser Gesellschaft, mit einer musikalischen Aufführung zu verbinden. Hierzu wurde diesmal ein Sextuor von *Mayseder* gewählt, welches Herr *Schwäderle* mit seiner bekannten Virtuosität spielte, und eine Symphonie in D für volles Orchester von *Pleyel*, der sie als Capellmeister in Strassburg componirte, nach einem von Herrn *Berg* gesprochenen historischen Bericht. Die Theilnahme des Publicums, dessen Gegenwart durch musikalische Leistungen gereizt wird, kann der Anstalt nur förderlich sein.

Feuilleton.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung theilt folgende Aeusserungen *Rossini's*, der jetzt wieder in Paris eingetroffen ist, über *Halevy's* Cael VI. mit. Ein Freund fragte ihn in der Vorstellung dieser Oper: Comment trouvez-vous cela? Mais, antwortete *Rossini*, c'est la fin du monde. Alors, erwiderte Jener, il nous faudra donner quelque chose de mieux. Moi? rief *Rossini*, merci! On n'a *chanté* à Paris, je ne veux pas être *cru* par Mad. *Stoltz*. — *Spontini* ist ebenfalls in Paris und soll sein Portefeuille voll Opern und Messen haben. — *Kreutzer*, *Meyerbeer*, *Donizetti* werden im August dort erwartet; *Ricci* ist nach Italien zurückgekehrt. *Donizetti* bringt drei neue Opern mit: „Maria von Rohan," „Herzog von Alba," „Sebastian von Bragenza"; die erstere für Wien, die beiden letztern für Paris selbst componirt.

Am 5. Juni wurde in Cassel bei überfülltem Hause des königlich sächsischen Capellmeisters *Richard Wagner* neueste Oper: „Der fliegende Holländer" aufgeführt. Die Vorstellung (obwohl von Seiten der Sänger als des Orchesters war vortrefflich, der Beifall entschieden. — Dasselbe Resultat wird von Riga aus gemeldet, wo die Oper am 3. und 5. Juni aufgeführt wurde.

Zur Feier der Enthüllung des dem König Friedrich August III. im Zwinger zu Dresden errichteten Denkmals, am 7. Juni, wurden von den vereinigten Sängern des Orpheus und der Liedertafel zwei eigens zu diesem Zwecke componirte Männerchöre, der eine von *C. G. Reissiger*, der andere von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, aufgeführt.

Am 10. und 11. Juni feierten die Liedertafeln von der Elbe (Magdeburg, Dessau, Cöthen, Halle u. s. w.) in Verbindung mit den Leipziger Liedertafeln ein Gesangfest zu Leipzig, und zwar am ersten Tage im Saale des dasigen Schützenhauses, am zweiten im Rosenthale und dem daran stossenden Dorfe Gohlis.

Am 4. Juni fand unter Capellmeister *Reissiger's* Leitung zu Aachen die Eröffnung des diesjährigen niederrheinischen Musikfestes Statt (s. diese Blätter S. 397). *Durante's* Magnificat, *Mozart's* G-moll-Symphonie, *Händel's* Samson wurden meisterhaft aufgeführt; 465 Sänger und 133 Instrumentisten wirkten mit. Die Solopartieen waren besetzt durch die Damen *Sophie Schlosser* aus Cöln, *Betty Fischer* aus Darmstadt, Mad. *Müller* aus Braunschweig, und durch die Herren *Tichatschek* aus Dresden, *Pischek* aus Frankfurt am Main.

Die Schwestern *Milanollo* sollen in Wien aus ihrem daselbst gegebenen Concerten eine Einnahme von 15—20,000 Fl. Conv.-M. gezogen haben.

Der in der Theaterwelt nicht unbekannte Herr *J. A. Blume*, bisher in Frankfurt am Main wohnhaft, wird die Direction des Theaters in Bern übernehmen.

Der bekannte Musiker *Landsberg* in Rom (ein geborener Schlesier) hat von der dasigen Accademia di Ste Cecilia das Diplom eines Professore maestro di musica erhalten, den auszeichnendsten Titel eines italienischen Künstlers.

Nachdem der Bildhauer *Hähnel* in Dresden dem Beethoven-Comité zu Bonn angezeigt, dass der Modell der Statue vollendet sei und zu der contractlich bedungenen Besichtigung durch Sachverständige bereit stehe, fand diese Besichtigung durch den vom Comité dazu deputirten Professor *Rietz* aus Berlin und den von *Hähnel* selbst benannten Professor *Hettenhof* zu Dresden Statt. Beide erklärten das Modell für in jeder Hinsicht vollkommen gelungen und bestätigten so das schon von *Schadow* in Düsseldorf gefällte Urtheil, wonach dies Monument einen der ausgezeichnetsten der neueren Zeit sein wird. Der Bildhauer *Imhof* hatte eine in seinem Besitze befindliche Larve von *Beethoven's* Gesicht, sechs Jahre vor dessen Tode genommen, mit dankenswerther Gefälligkeit an *Hähnel* zur Benutzung überlassen, wodurch dann die vollständigste Porträtähnlichkeit erreicht und so dem Ganzen ein Hauptinteresse mehr verliehen ist. Die Aufstellung und Einweihung desselben wird bestimmt im Sommer 1844 Statt finden.

Die Herzogin von Nemours hat die Widmung eines Heften Lieder von dem österreichischen Tonsetzer *Marschner* angenommen und demselben dafür, nebst einem werthvollen Geschenk, ein sehr schmeichelhaftes Schreiben übersendet.

Rathinka Heinefetter ist in Lille als Prima Donna engagirt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 4. bis 10. Juli d. J.

Adam, Musique sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Suite 1—3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.

Burmann, H., Andante et Var. p. la Clar. av. Pfte. Op. 37. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 1 Fl. 12 Kr.

Beriot, C. de, 5ème Air varié transcrit p. le Violle av. Orch. p. Buckmühl. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

— 3ème Concerto p. le Vlon. Op. 44, av. Orch. 9 Fl. 36 Kr., av. Quat. 4 Fl. 48 Kr., av. Pfte 3 Fl. 36 Kr. Ebend.

Bochsa, C., La Bajadère. Chansonette av. Pfte ou Goit. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 36 Kr.

Brunner, C. F., Leuchte Var. f. d. Pfte. Op. 39. No. 1—3. Leipzig, Kiesew. à 10 Ngr.

C., F. W., Schillers Abendlied. Lied f. Sopr. m. Pfte u. Violl. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.

— Der Fischerknabe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.

Cherubini, L., Ouv. z. Wasserträger f. 2 Flügel zu 8 Händen arr. v. G. M. Schmidt. 1 Thlr.

Cramer, H., An Sie. Lied f. 1 Mezzosopr. od. Bassst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

— Potpourri a. d. Nachtlager in Granada f. Pfte. Ebend. 54 Kr.

Drouet, L., Conc. à la Cour. 12 per. Fantasien f. d. Flöte m. Pfte. No. 1—3. Frankfurt, Dunst. 1 Fl. 12 Kr.

Durner, J., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 15 Ngr.

Hahn, J. C. W., Son. f. d. Pfte. Op. 13. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.

— 6 zweist. Lieder m. einf. Pianofortebegl. Op. 14. Ebend. 54 Kr.

Henselt, A., Cavat. et Barcarole de Glinka transcrites p. le Pfte. Op. 13. No. 3, 4. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Herz, H., 4ème Concerto p. le Pfte. Op. 131, av. Orch. 8 Fl. 24 Kr., av. le 2d Piano 4 Fl. 12 Kr. Mainz, Schott.

Herz, J., Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 37. Ebend. 54 Kr.

Kempf, F. A., 3 vierst. Männergesänge. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.

Kunstmann, J. G., Nachtwächter-Weisheit. Musikal. Scherz f. Männergesang m. Pfte. Ebend. 7½ Ngr.

Labitzky, J., Leinate's Klänge. Walzer. Op. 92, f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. d. Pfte. zu 4 Händen 7½ Ngr., im leichten Style 10 Ngr., f. 1 Flöte 5 Ngr. Leipzig, Hofmeister. Prag, Hoffmann.

Lemoine, H., Les deux frères. 2 pet. Rondos à 4 mains. Op. 43. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Lemoine, H., Bagat. s. le Diable amour. p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Levi, S., Schule d. Technik od. d. Weg auf d. Pianof. zu einer gediegenen u. glänzenden Virtuosität zu gelangen. 1ᵉʳ Werk. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 4 Fl. 12 Kr.

Lindpaintner, P., Rom. Ach mein Herz ist stets bei dir! f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 112. Ebend. 27 Kr.

Marschner, H., Lied a. d. Templer. Der weiblichen Schönheit, f. Bariton. Leipzig, Hofmeister. 5 Ngr.

Mayer, C., Variat. brill. sur une marche fav. du Sultan Mahommed p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 20 Ngr.

Meisfeuel, A., Lied: Was tönt durch Wald u. Auen, f. Solo- u. Chorst. m. Pfte. Op. 109. Ebend. 15 Ngr.

Potpourri's nach Melodien beliebt. Opern zu 4 Händen. No. 26. Donizetti, die Tochter d. Regimente. No. 27. Lortzing, der Wildschütz. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 22½ Ngr.

Potpourri's f. d. Pfte ob. Themen beliebter Opern. No. 75. Nicolai, Conciellon. No. 92. Adam, d. Königv. Yvetot. Ebend. à 20 Ngr.

Rheinländer, die. Sammt. beliebt. Polkas u. s. w. f. d. Pfte. No. 30—35. 38. Mainz, Schott. à 18 Kr.

Rinck, C. H., Sammlung v. Vor-, Nach- u. Zwischen-Spielen f. d. Orgel. Op. 1. Liv. 1. Neue Ausg. Ebend. 36 Kr.

Rosenhain, J., Variat. brill. sur Belisario p. le Pfte. Op. 29. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.

— Gr. Valse de Concert p. le Pfte. Op. 34. Mainz, Schott. 1 Fl. 24 Kr.

Rummel, J., Div. sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Ebd. 1 Fl. 12 Kr.

— Grand Galop à 4 mains sur le 51ème du régiment. Ebend. 45 Kr.

Scaramella, Introd. u. Var. f. Violine, Op. 10, m. Quartettbegl. 1 Fl. 24 Kr., m. Pfte 1 Fl. 24 Kr. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung.

Schmitt, A., Huldigung d. Tonkunst. Festcantate. Rhein.-Ausg. Ebendaselbst. 1 Fl. 3 Kr.

Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium in Partitur. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Thlr.

— Dasselbe d. Orchesterstimmen. Ebend. 12 Thlr.

Stettmeyer, L., Introd. et Variat. brill. p. la Flûte av. Pfte. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 2 Fl. 24 Kr.

Stolze, H. W., Wanderung durch den Thüringer Wald. 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 44. Leipzig, Klemm. 25 Ngr.

Weber, F. A., Morceau de Salon. Valse champêtre de Rellstab variée p. le Pfte. Op. 14. Leipzig, Hofmeister. 17½ Ngr.

Wolff, E., Fleurs de Salon, No. 4, Bagatelle p. le Pfte. Op. 62. Mainz, Schott. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **Orell, Füssli & Comp.** in Zürich ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Deutsche Messgesänge

für Sopran, Alt, Tenor und Bass

(Chorlieder)

mit Berücksichtigung eines kleinen Stimmumfanges, für Bürgerschulen, Gymnasien und kleinere Singvereine

von

C. Leopold Böhm.

Partitur zugleich Orgelbegleitungsstimme. 8 Sgr = 30 Kr. rhn.
Jedes einzelne Stimmheft à 2 Sgr. = 9 Kr.

Organistengesuch.

Die Stelle eines Organisten in Winterthur (Kanton Zürich) ist neu zu besetzen: das fixe jährliche Einkommen beträgt 350 Fl. Zürich Valuta oder 560 schweizer Franken oder 385 Fl. R. V. Bewerber um diese Stelle sind eingeladen, ihre Meldung unter Einsendung ihrer Zeugnisse, bis den 31. Juli dieses Jahres schriftlich an Herrn Stadtpräsidenten *A. Künzli* in Winterthur gelangen zu lassen, der ihnen über die näheren Bedingungen und über die Zeit der Prüfung die nöthige Auskunft ertheilen wird.

Winterthur, den 7. Juni 1843.

(L. S.) Im Auftrage des Stadtrathes:
E. Holler, Rathssubstitut.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juli. **№ 29.** 1843.

Inhalt: Etwas über die österreichische Volkshymne von Joseph Haydn. — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Prag. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Etwas über die österreichische Volkshymne von Joseph Haydn).*

Der eben so geistreiche als fleissige Organist und Musikliterat zu Leipzig Herr *Carl Ferdinand Becker* schaltet der dort erscheinenden Allgem. musikal. Zeitung: „Winke für allerlei Leser" ein, deren viele richtig verstanden und günstig aufgenommen zu werden verdienen.

Der XIII. dieser Winke (in No. 24 der erwähnten Zeitung im vorigen Jahre) spricht über die österreichische Nationalhymne, und vindicirt die Melodie derselben für den Tonsetzer *Joseph Haydn*, gegen die Behauptung der Italiener, welche sie ihrem *Zingarelli* zuzuschreiben sehr geneigt scheinen.

Ich habe Herrn *Becker's* Aufsatz mit vielem Vergnügen gelesen, und die wahre Theilnahme, welche der geehrte Verfasser an dem von unserem Vater *Haydn* gedichteten Volksliede nimmt, innig mitempfunden. Ich nehme daher jenen Wink freundlich auf, und betrachte ihn als eine günstige Veranlassung, Folgendes darüber zu berichten.

Die schöne, in Oesterreichs Landen allüberall hochgefeierte, und auch schon längst im Auslande beliebt gewordene Melodie ist wirklich von *Joseph Haydn*, obschon es auffällt, dass die Biographen desselben vergessen haben, von der Art ihrer Entstehung am rechten Orte etwas Ausführliches und Genügendes mitzutheilen. Sie berühren, wo von den letzten Lebens- und Leidenstagen des grossen Mannes die Rede ist, nur so obenhin, dass *Haydn* des Liedes Schöpfer sei. Seit jener Zeit aber haben Kunstsinn und Vaterlandsliebe diesem Gesange längst einen solchen Erfolg gesichert, dass er bei allen öffentlichen, das hochgeehrte Kaiserhaus betreffenden festlichen Gelegenheiten noch heutzutage, wenn auch nach einem veränderten Texte, mit gleichem Enthusiasmus theils abgesungen, theils von den dabei erscheinenden Musikbanden auch instrumentalisch vorgetragen wird.

Der Artikel: „Zingarelli" in Dr. *Gustav Schilling's* Universal-Lexicon der Tonkunst lässt es auch noch unentschieden, ob die Musik zu unserer Volkshymne von *Joseph Haydn* sei, oder nicht. Die darauf bezügliche Stelle lautet so:

„Die Italiener schreiben *Zingarelli* auch die österreichische Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser" zu, welche ihm aber Wiener Blätter streitig machen, und *Haydn's* Recht auf dieses Tonstück vertreten. Es entspann sich darüber eine weitläufige Polemik (?) zwischen dem Mailänder „Cosmorama teatrale" und dem Wiener „Wanderer"; und jenes liess einmal folgendes Titelblatt abdrucken: „Gott erhalte Franz den Kaiser! Dio salvi l'Imperatore Francesco! Inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da *Giuseppe de Carpani* nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal Sign. *Nicola Zingarelli*. A Vienna, presso Artaria e Comp." — und bemerkte dazu: „Nach diesem authentischen Actenstücke, welches wir zu unserer Rechtfertigung in den Händen haben, fügen wir nur noch hinzu, dass diese Hymne für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung von 2 Floten, 2 Violinen, 2 Hörnern, Viola und Bass componirt wurde." — *Gerber* gibt das Jahr 1798 als das Jahr der Entstehung der Hymne an. — Das Mailänder Cosmorama hätte besser gethan, wenn es wenigstens die Melodie jener Composition nach ihrem Titelblatte auch hätte abdrucken lassen, um zu beweisen, dass die Melodie von *Zingarelli* auch dieselbe ist, welche der Oesterreicher als seine liebste Nationalmelodie singt."

So weit das *Schilling*'sche Lexicon. — Ich erlaube mir nun, diesen Artikel durch folgende Bemerkungen und Angaben zu berichtigen.

Die in den Nummern 24 und 33 des Mailänder „Cosmorama teatrale" (einer Beilage zum „Cosmorama pittorico") vom Jahre 1837, und in der Nummer 182 der *Wiener* Zeitschrift: „Der Wanderer" von demselben Jahre verhandelte Angelegenheit war nichts weniger, als eine weitläufige Polemik. — Die Nummer 24 des italienischen Blattes lieferte nämlich eine biographische Skizze des kurz vorher verstorbenen Tonsetzers *Nicolo Zingarelli*, und führte unter den Werken dieses Künstlers auch die Composition des österreichischen Volksliedes auf. Die Nummer 128 des „Wanderers" gibt eine deutsche Uebersetzung dieses Artikels, mit der beigefügten Anmerkung, dass das „Cosmorama" im Punkte des österreichischen Volksliedes im Irrthume sei. Darauf schrieb nun das italienische Blatt in der Nummer 33 eine kurze Entgegnung, in welcher der bereits oben angeführte vollständige Titel der *Zingarelli*'schen Composition, als vermeintlicher authentischer Beweis, geliefert wurde.

Somit war die Sache abgemacht; denn es hatte sich,

*) Auf den Wunsch des geehrten Verfassers aus der Allgemeinen Wiener Musikzeitung aufgenommen.

nach gepflogener Einsicht eines Exemplars des bei Artaria und Comp. erschienenen Werkes, hinlänglich herausgestellt, dass die Musik, welche *Zingarelli* auf die von *G. Carpani* verfertigte italienische Uebersetzung des deutschen Volksliedes componirt hatte, eine von der *Haydn*'schen in Werth und Wesen himmelweit verschiedene sei.

Um aber diesen Umstand gänzlich ausser allen Zweifel zu setzen, theile ich nicht nur den ersten Entwurf der *Haydn*'schen Melodie zum österreichischen Volksliede, sondern auch die *Zingarelli*'sche, welche das „Cosmorama" seinem Aufsatze beizudrucken vergass, an diesem Orte, als Beilage, mit.

1) Der erste Entwurf der *Haydn*'schen Melodie nach dessen Autograph.

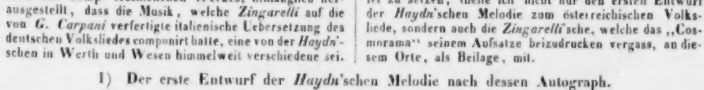

Die folgende Verbesserung findet man auf demselben Blatte notirt:

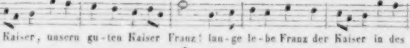

2) Die *Zingarelli*'sche Melodie mit Hinweglassung der Instrumente.

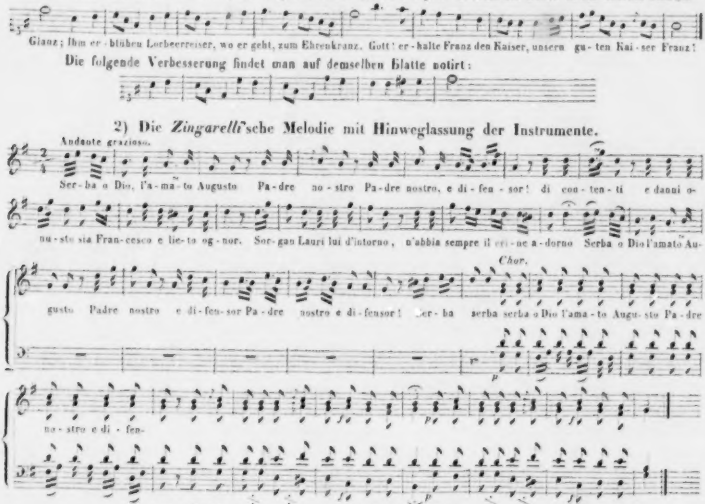

Haydn's Entwurf hat im Original alle vier Textstrophen; ich füge, zur Ersparung des Raumes, nur die erste hinzu.

Bei *Zingarelli's* Gesange, welcher nach einem Ritornelle von acht Tacten anfängt, habe ich die Instrumentalbegleitung aus dem Grunde hinweggelassen, weil es sich hier lediglich darum handelt, die Verschiedenheit zwischen beiden Singweisen dem Kenner vor Augen zu legen.

Was die Veranlassung des herrlichen Liedes betrifft, so glaube ich folgenden Muthmaassungen Raum geben zu dürfen.

Haydn hatte in England den schönen brittischen Nationalgesang: „God save the King" kennen gelernt und das brittische Reich um ein Lied beneidet, wodurch es seinem Herrscher in festlichen Zeiten öffentlich seine Verehrung, Liebe und Anhänglichkeit zu zollen Gelegenheit fand.

Als der Vater der Tonkunst wieder nach seinem geliebten Wien zurückgekehrt war, theilte er dem ächten Freunde, Kenner, Unterstützer und Anreger so manches Guten und Grossen in Kunst und Wissenschaft, dem Freiherrn *van Swieten*, Präfecten der k. k. Hofbibliothek, der damals zugleich an der Spitze des vom hohen Adel unterhaltenen Concert spirituel stand und *Haydn's* ganz besonderer Gönner war, sehr wahrscheinlich seine Bemerkungen darüber sammt dem Wunsche,

mit, Oesterreich möge doch auch einen ähnlichen Nationalgesang besitzen, wodurch es in den Stand gesetzt würde, seinem geliebten Landesvater eine gleiche Verehrung zu zollen. Auch konnte derselbe in dem damaligen Kampfe mit dem überrheinischen Dränger als ein edles Mittel dienen, die Herzen der Oesterreicher zu einem noch höhern Grade der Liebe für Fürst und Vaterland zu entflammen, und die Schaar der aufgerufenen, freiwilligen Kämpfer, welche durch ein allgemeines Aufgebot versammelt wurde, noch namhaft mehren und zum Streite begeistern.

Der Freiherr *van Swieten* mochte dieserwegen wohl mit Sr. Excellenz dem damaligen k. k. niederösterreichischen Regierungspräsidenten Herrn *Franz* Grafen *von Saurau* zu rechter Zeit seine Rücksprache genommen haben; und so trat denn ein Gesang in's Leben, welcher nicht minder, wie *Haydn's* grössere Kunstschöpfungen, die Krone der Unsterblichkeit errungen hat.

Factisch ist es, dass die Einführung einer Volkshymne beschlossen wurde, und dass der genannte hochsinnige Herr Graf den Dichter *Lorenz Leopold Haschka* ersuchte, den Text zu entwerfen, und unserem *Haydn* den Auftrag ertheilte, denselben in Musik zu setzen.

Im Januar des Jahres 1797 war die Doppelaufgabe gelöst, und der öffentliche Absang des Liedes für das Geburtsfest der Majestät angeordnet. Am 28. Januar erhielt die Composition vom Herrn Grafen *von Saurau* das Imprimatur, und *Haydn* musste sie so schnell wie möglich, dem Drucke übergeben, damit noch vor dem Herannahen jenes Geburtsfestes eine hinlängliche Anzahl von Abdrücken in alle Provinzen des Reichs versendet werden konnte.

Die ganze Angelegenheit wurde indess so geheim abgethan, dass der Kaiser davon nicht das Mindeste erfuhr und im Schauspielhause auf das Angenehmste überrascht wurde.

In der Nummer 15 der Wiener Zeitung vom Jahre 1797 liest man nun folgende Stelle:

„Bei dem am 12. d. M. (Februar) eingefallenen Geburtsfeste unsers glorreich herrschenden Kaisers haben allhier sowohl, als in sämmtlichen k. k. Erbstaaten, die getreuen Unterthanen, gleichsam wetteifernd, neue Beweise ihrer Liebe, Ehrfurcht und Verehrung gegen den gütigen Monarchen und das durchlauchtigste Erzhaus, an den Tag gelegt. Nach den verschiedentlich eingesendeten Berichten war dieser Tag allenthalben in dem gesammten Umfange der k. k. Erbstaaten ein Tag der Feier, des Jubels und Entzückens, voll heisser Segenswünsche für den theuern Landesvater. Diese Empfindungen äusserten sich insbesondere, als hier in allen Schauspielhäusern das von Herrn *Haschka* verfasste, und von dem berühmtesten Tonsetzer unserer Zeit, Herrn *Haydn*, in Musik gesetzte Nationallied: „Gott erhalte den Kaiser!“ von dem Orchester angestimmt wurde, und den regen Gefühlen aller Herzen gleichsam die Bahn öffnete. Sie brachen in lauten Jubel aus, als Se. Majestät selbst in der Loge erschienen, und Ihre Rührung auf das huldvollste zu erkennen gaben.“ „Gleich festlich war dieser Tag in allen Städten der Monarchie.“ — „Eben dieses Lied, in welsche Verse gebracht, wurde zu Triest in dem prächtig beleuchteten Schauspielhause, und in Gegenwart Sr. k. Hoheit des Erzherzogs *Ferdinand* und seiner Durchlauchtigsten Gemahlin abgesungen.“

Haydn empfing für seine Bemühungen nicht nur ein ansehnliches Geschenk, sondern auch das Bildniss seines Kaisers zur Belohnung, wofür er in folgenden einfachen Zeilen seinen Dank abstattete:

„*Excellenz!*“

„Eine solche Ueberraschung und so viel Gnade, besonders über das Bild meines guten Monarchen, habe ich in Betracht meines kleinen Talents noch nie erlebt. Ich danke Euer Excellenz von Herzen und bin erbötig, in allen Fällen Euer Excellenz zu dienen. Bis 11 Uhr werde ich den Abdruck überbringen.

Euer Excellenz

unterthänigster, gehorsamster Diener

Joseph Haydn.“

Nebst dem obigen Zeitungsartikel, und dem so eben angeführten autographen Schreiben, bewahrt die k. k. Hofbibliothek noch folgende Hauptbeweise für die Aechtheit des *Hayda*'schen Volksliedes, und zwar sämmtlich in des Tonsetzers eigener Handschrift, als:

a) Den ersten Entwurf, wie ihn die Beilage wiedergibt.

b) Dasselbe Volkslied, für Gesang mit Clavierbegleitung.

c) Dasselbe, in reinerer Abschrift, mit dem bereits erwähnten, vom Herrn Grafen *von Saurau* unterfertigten Imprimatur vom 28. Januar 1797.

d) Dasselbe Lied, für das ganze Orchester in Partitur gesetzt, ebenfalls mit der Jahreszahl 1797 und des Tonsetzers Namen versehen; und

e) Die vier bekannten, wunderherrlichen, für das Streichquartett gesetzten Veränderungen über dieses Volkslied, auch in Partitur.

Zählt man nun die von Herrn *Becker* angegebenen Beweise noch zu den meinen, so wird es mehr als hinreichend sein, um darzuthun, dass weder *Zingarelli*, noch irgend ein anderer Tonmeister, sondern nur unser grosser *Haydn* der Schöpfer der österreichischen Nationalhymne sei, und dass endlich auch kein anderer, als er selbst, seine Melodie, und zwar in derselben Zeit, für ein vollstimmiges Orchester gesetzt hat.

Eben so kann mit Bestimmtheit gesagt werden, dass der besprochene Nationalgesang zuerst bei Artaria und Comp., später jedoch zu Augsburg in Druck erschien. Ein Jahr darauf wurde *Zingarelli's* Musik dazu in Auflagstimmen veröffentlicht.

Schlüsslich dient dem übelunterrichteten Correspondenten eines hiesigen Blattes noch zur Nachricht, dass der Originalentwurf des besprochenen Volksliedes nicht erst vor Kurzem in der k. k. Hofbibliothek entdeckt worden ist, sondern dass diese hohe Anstalt denselben, sammt allen andern aufgeführten Autographen, durch die Munificenz Sr. Excellenz ihres jetzigen hochgesinnten Herrn Präfecten, bereits seit 14 Jahren besitzt, mithin eben so lange kennt und als heilige Reliquien zu schätzen weiss.

Anton Schmid, Scriptor der k. k. Hofbibliothek.

Recension.

Der Wildschütz oder die Stimme der Natur; komische Oper in drei Acten; — Musik von *A. Lortzing*. — Vollständiger Clavier-Auszug von *F. L. Schubert*. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Preis 6 Thlr.

Lortzing hat sich so überraschend schnell einen so wohlklingenden, populären Namen, einen so heitern Ruf erworben, und zwar namentlich durch seine beiden komischen Opern: Czaar und Zimmermann und Die beiden Schützen*), dass sich fast unwillkürlich die Frage aufdrängt: Wodurch hat er so schnell und fast ohne Opposition auf das vielköpfige Ungeheuer, Publicum, gewirkt, und was ist wohl der eigentliche Nerv und Reiz seines Wesens und jener beiden Werke? — Wir glauben es mit wenigen Worten sagen zu können: Gemüthlichkeit und natürliche Heiterkeit characterisiren vor Allem diese beiden mit allgemeiner, freudiger Zustimmung aufgenommenen Werke, und dass er diese überall willkommenen und doch so seltenen Gottesgaben mit so vieler Leichtigkeit, mit so einfachen Mitteln, und so anspruchlos und unvorbereitet geltend machte, entschied sein Glück und seinen Beruf für die, fast verwaiste, deutsche komische Oper. Nicht das Unerhörte, Staunenerregende ist es, was seinen Werken Bahn macht, sondern etwas viel Freundlicheres, Dauernderes; jene gute, gesunde Laune, jene drollige Natürlichkeit, an der rechten Stelle durch einfach-wahres Gefühl veredelt — das öffnet ihm und seinen heitern Schöpfungen Bühnen, Ohren und Herzen.

Indem das deutsche Opernpublicum die Werke des deutschen Componisten mit so freundlicher Gerechtigkeit aufnahm (es übt diese Gerechtigkeit nicht immer!), hat es sich zugleich stillschweigend von einem tiefgewurzelten Vorurtheile losgesagt. Man war nämlich bisher fest überzeugt: aus einem bereits auf der Bühne heimischen recitirenden Drama könne nun und nimmer ein guter Operntext gebildet werden. Der Bürgermeister von Saardam gilt seit langer Zeit als ein allgemein accreditirtes, gutes Lustspiel, und dennoch ist es Lortzing gelungen, eine höchst wirksame Oper daraus zu schaffen. Auch die vorliegende Oper kannte aus dem Stoff eines allgemein bekannten, wenn auch moralisch oft angefeindeten Lustspieles des immer noch unersetzten Kotzebue, und dennoch prognosticiren wir auch dieser Oper einen glücklichen Erfolg, wenn gleich die musikalischen Elemente nicht so günstig und häufig aus dem Stoff hervorgeben, wie z. B. im Czaar und Zimmermann. — Ueberlassen wir es getrost Andern, über die Zulässigkeit, Moralität und sonstige Bedenklichkeiten des Stoffes quaestionis zu debattiren: Lortzing wird immer die Wirkung und die Lacher auf seiner Seite haben; auch muss man gestehen, dass die Bearbeitung und Metamorphosirung Geschick und Bühnenkunde verräth. Freilich nimmt die Oper fast noch mehr das Schauspielertalent als die Gesangfähigkeit in Anspruch; — wird aber beiden Forderungen Genüge geleistet, so kann und wird die Wirkung nicht ausbleiben, was jetzt schon durch die bisher erfolgten Aufführungen dieser Oper erfreulich bestätigt wird, und „so hat auch uns nicht getäuscht die Stimme der Natur!" Sollen wir indess diese unsere Vorrede mit einem recht aufrichtigen Wunsche schliessen, so möge ein freundliches Geschick dem werthen Componisten nunmehr einen recht frischen, heitern, ursprünglichen Stoff schenken, an dem er sein schönes Talent, seine ganze Eigenthümlichkeit vollständig entfalten könne! —

Betrachten wir nun die einzelnen Theile des heitern Gebildes, woraus sich dann wie von selbst ein allgemeines Urtheil ergeben wird.

Die Ouverture beginnt mit einem Moderato molto e maestoso ($^4_4$, Ddur), das vermöge seines ausgibigen Thema's einer viel umfassenderen Ausführung werth und fähig gewesen wäre, wenn der Componist es nicht vorgezogen hätte, sich in Bezug auf Zweck und Stellung der Ouverture prägnanter Kürze zu befleissigen, was wir ganz recht und billig finden. Eine belebte Figur der Violinen leitet hierauf das leicht und anmuthig gehaltene Allegro ($^6_4$) ein, das recht geschickt und harmlos den Character der komischen Oper bezeichnet. Als der Satz nach der Dominante geführt ist, tritt im veränderten Rhythmus ($^2_4$), aber ohne Veränderung der Bewegung der Mittelsatz ein, der trotz seiner Anspruchlosigkeit sich sehr gefällig und durch die veränderte Figur recht wirksam zeigt. Nachdem der $^6_4$-Rhythmus wieder aufgenommen ist, werden die einzelnen Ideen des Allegrosatzes, und zwar recht gewandt, durch einen ganzen Kreis von Modulationen geführt, und ungezwungen, in gutem Zusammenhange, mit einander verwebt, wobei man mit ziemlicher Sicherheit die Wahl der Instrumentirung wahrnehmen kann, durch welche der Componist dem Satze Farbe und Mannichfaltigkeit verlieh. Die ganze Auseinandersetzung bis zu dem Momente, wo während einer Fermate ein Schuss gehört wird (wahrscheinlich von der Bühne), ist recht wacker gearbeitet, und die imitatorische Behandlung steht dem Satze wohl, ohne ihn zu drücken und zu ernst zu gestalten. — Bald darauf kehrt nun (in der Tonica) der heitere Mittelsatz mit seinem veränderten Rhythmus zurück, der mit einer Fermate schliesst und dann den Gedanken des ersten Allegro wieder aufnimmt. Hier hat uns das Abbrechen und Wiederaufnehmen, wie es nun eben geschieht, etwas gestört; ein unmittelbarer Uebergang zur vorigen Bewegung wäre unstreitig dem Ganzen förderlicher gewesen. Mit erhöhter Lebendigkeit eilt nun die Ouverture dem Schlusse zu, der in seiner Stretta, durch nochmaliges Aufnehmen des gedrängten Rhythmus, eine recht freundliche und angenehm aufregende Wirkung macht.

Ein Contretanz, mit absichtlich antikem Zuschnitte ($^2_4$, Dmoll), eröffnet die Scene. (Da wir wohl mit Recht annehmen, dass der wackere Componist die antike Form

*) Es erscheint etwas auffallend, dass von seinen Opern: Das Fischerstechen, Hans Sachs und Casanowa in Vergleich zu den beiden oben genannten so wenig die Rede ist. — Referent lernte (durch den Clavierauszug) Hans Sachs kennen, und muss auch aufmerksamer Durchsicht gestehen, dass ihm dies Werk keineswegs schwächer erscheint, als die beiden vielgenannten Opern desselben Componisten. Vielleicht hat die Darstellung, namentlich was Casanowa betrifft, ihre Schwierigkeiten. Es steht aber zu hoffen, dass auch jene Werke durchdringen an günstiger Stimmung für den Componisten fehlt es wahrlich nicht. *Anm. des Red.*

nicht auch auf die Modulation der ersten Reprise nach A moll ausgedehnt wissen will, so wollen wir vermittelnd bemerken, dass das *fis* im siebenten Tacte *gis* heissen muss.) Nun beginnt ein harmloser, aber belebter, fröhlicher Chor der Landleute ($^6_8$, B dur), ganz ohne Prätension, zu leichter Ausführbarkeit hingestellt, wie es sein muss. — Die leise Erinnerung zu vermeiden, welche die ersten zwei Tacte an den Eingangschor des Adamischen Postillons wecken könnten, wäre dem Componisten, der gar nicht nöthig hat, sich mit transrhenanischen Federn zu schmücken, gewiss ein Leichtes gewesen. Die Unterbrechungen durch Baculus und Gretchen sind drollig und drastisch, und geben gleich Kunde von dem etwas precären Liebesglück des präsumtiven Paares.

Nach Wiederholung des hübschen Chores, der trotz seiner Leichtigkeit doch sehr wirksam gruppirt ist und zu nüancirtem Vortrage Gelegenheit bietet, kommt ein Gast auf den vernünftigen Einfall (der freilich in den modernen Opernintroductionen fast stereotyp geworden ist), „ein fideles Lied mit Chor" vorzuschlagen. Herr Baculus, dem einige gut angebrachte Schmeicheleien das Herz bewegen, ist gleich bereit dazu, und — Herr Lortzing auch; denn hier ist er wirklich ganz in seinem eigentlichen Elemente. (Seine burleske Cantate im dritten Acte von Czaar und Zimmermann halten wir, ohne Einschränkung, für ein wahres Meisterstück.) Auch hier pulsirt und schäumt sogleich seine komische Ader.

Baculus wählt, ganz analog, das unerschöpfliche, ihm so nahe liegende ABC zum Grundstoff seines Liedes. Wohl gibt es schon mehrere, auch recht drollige und witzige Paraphrasen dieser Fundgrube aller geistigen Bildung; aber unser Baculus hat es doch verstanden, der Sache eine neue Seite abzugewinnen. Das Lied gestaltet sich ganz ungezwungen zu einer possirlichen Abhandlung über die Ehe, und wird, auch nur leidlich vorgetragen, überall grosse Heiterkeit erregen. Die zweite Strophe singt Gretchen, die dasselbe Thema aus ihrem Gesichtspuncte behandelt und vorzüglich mit ihrem, besonders günstig hingestellten: X, Y, Z u. s. w. Glück machen wird; nicht zu vergessen den Refrain des Chores mit seinem ironisch-drastischen W, W, W, und wie Prosit! klingenden TZ! Kurz, es ist ein Lied, das allein schon geeignet ist, eine gute Stimmung im Parterre hervorzubringen. —

Ein Schreiben des Grafen an Baculus unterbricht die heitere Scene. Die Botschaft scheint nicht eben erfreulicher Art zu sein, doch zeigt er seinen Gästen eine heitere Miene, gibt dem empfangenen Wischer die Deutung einer gewünschten Schulreform, bittet die guten Leute, sich nicht stören zu lassen, und ladet sie zum fröhlichen Mahle in der Behausung des Nachbars ein. Sie folgen gern dem freundlichen Winke und gehen unter Wiederholung des ersten Chores ab.

Baculus und Gretchen bleiben zurück. Es folgt nun ein sehr ausführliches Duett. Gretchen soll zum Grafen auf's Schloss gehen, um den Erzürnten zu begütigen. Kaum willigt sie aber ein, so ahnt er noch grösseres Unheil von der Mission als von seinem unglücklichen Schuss. Sie schmollt, er bittet um Verzeihung wegen seines schlimmen Verdachtes; als aber der verhängnissvolle Gang auf's Schloss wieder angeregt wird, verweigert er auf's Neue hartnäckig seine Zustimmung. In gerechtem Unmuthe sagt sie ihm nun nicht eben erfreuliche Dinge, und verlässt ihn in grosser Aufregung. Das ist der gedrängte Inhalt einer Controverse, aus welcher Lortzing mit vieler Geschicklichkeit und leichter Hand ein allerliebstes, ansprechendes komisches Duett geformt hat, das beiden Individualitäten vollkommen angemessen und der wirksamen Ausführung ungemein günstig ist. — Zwar würde es der hübschen Piece Vortheil gebracht haben, wenn der Componist statt einiger gar zu gewöhnlichen, matten Formeln (namentlich in den dialogisirten Stellen) etwas pikantere, frischere gewählt hätte — als Ganzes aber verdient das heitere Stück nur Lob. — Es ist namentlich in recht gutem Zusammenhange gehalten, und der wechselnde Rhythmus ($^2_4$ und $^6_8$) bewährt es bei seiner Ausdehnung vor Monotonie. Es wäre leicht, viele glückliche Einzelnheiten hervorzuheben; wir wollen indess nur als besonders wirksam die salbungsvolle Stelle bezeichnen, wo Baculus in einem gar rührenden Cantabile Gretchen zu Gemüthe führt, welchen wohlthätigen Einfluss er schon auf ihre früheste Jugend ausgeübt, und mit welcher nachhaltigen Sanftmuth er ihr, der schwer capirenden, das ABC eingezankt (ist wohl ein Druckfehler und muss drastischer heissen: eingepaukt) habe! — Seine Rührung schwillt mehr und mehr an, und überwältigt ihn fast; endlich, als ihm die classischen Worte auf die Lippen kommen: „Denkst du daran?" verwandelt oder verliert sich Melodie und Rhythmus unwillkürlich in die emphatische Schlusszeile des durch den „alten Feldherrn" und auch sonst berühmt gewordenen Liedes: Denkst du daran? u. s. w. Die Wirkung dieses köstlichen, unerwartet hereinbrechenden Einfalls muss von der Bühne herab wirklich unwiderstehlich sein!

Mit No. 3, einem heitern, liedförmigen Arietten, tritt die lebensfrohe Baronin (und zwar in Männerkleidung) auf, und preist, da ihre Ehe nicht eben zu den glücklichen gehörte, mit Wärme den Wittwenstand, lässt aber zugleich ahnen, dass sie nicht unerbittlich sein werde, wenn etwa — der Rechte kommen sollte! —

Das gefällige Thema dieses leichtbeschwingten Glaubensbekenntnisses lernten wir schon als heitern Mittelsatz in der Ouverture kennen; in seinem Verlaufe mit hübschen Episoden ausgestattet, wirkt seine Wiederkehr immer erfreulich. — Da, wo die junge Wittwe sich das Bild einer glücklichen Ehe malt, wird der Gesang viel inniger, die Harmonie edler und wärmer, wodurch das kleine Stück an Reiz und Mannichfaltigkeit gewinnt, und die letzte Wiederkehr des ersten Thema's doppelt wirksam erscheint. —

Leicht und mit einer gewissen Eleganz vorgetragen (die Ausführung bietet durchaus keine Schwierigkeit dar), wird diese fröhlich dahinfliessende Arie eben so am Pianoforte, wie auf der Bühne, zumal in der kecken Maske Glück machen.

Es folgt nun (No. 4) ein Quartett zwischen der Baronin, Nanette (dem Kammermädchen), Gretchen und Baculus. — Es handelt sich darin um eine neue Verkleidung der Baronin, die sich erbietet, als Pseudo-Gret-

S. 339, folgg.) einen Aufsatz finde, an dem ich nichts zu berichtigen, und dem ich nichts von Bedeutung zuzusetzen weiss) — Mara, (die, wie Sie wissen, jezt in Paris ist, wo sie aber nicht das Glück macht, das sie erwartet hat, indem man sich dort noch zu lebhaft an das erinnert, was sie ehemals war, und sich nicht, wie hier, an das Abnehmen ihrer Stimme allmählig gewöhnt hat —) Dussek, die oben als Klavier- und Harfenspielerin genannte Gattin des Virtuosen; Harrison, Pool, Park, Storace, (von der italienischen Oper,) Mountain, (vom englischen Theater,) — Namen, die zum Theil auch schon oben vorgekommen sind.

Eigentliche auszeichnenswerthe Altstimmen sind mir leider auch hier nicht vorgekommen. Es scheint, als ob man jezt diesen Vorzug nicht nur in Deutschland, sondern überall, den Italienern einräumen wollte — gewiss nicht zum Vortheil der Kunst.

Tenor. Die Herren: Viganoni, (von der italienischen Oper, ein vortrefflicher Sänger, der im jezt verwichnen Sommer auf dem italienischen Operntheater in Paris so ausserordentliches Glück gemacht hat,) Braham, (ein Jude, vom englischen Theater, ebenfalls ein ganz vortrefflicher Tenorist, ja einer der vorzüglichsten, die ich in Italien, England, Frankreich und Deutschland gehört habe —) Cimadoro, Bianchi, (die oben als Lehrer des Gesanges und gute Komponisten genannt sind,) Harrison, (der Direktor des Konzerts No. 2.) Kelly und Inkleton, vom englischen Theater.

Bariton. Barthelemann.

Bass. Morelli und Rovedino, von der italienischen Oper, sehr brav.

Hiermit sey mein erster Bericht geschlossen. Ich habe schon oben versprochen, Zusätze und weitere Ausführung manches Einzelnen in der Folge zu liefern. Da sich auch nur Ein Fach, das der Beobachter übersehen will, in einer Stadt von mehr als drey deutschen Meilen und von mehr als einer Million Einwohnern, gewiss nicht leicht ganz übersehen lässt: so werde ich auch in der Folge berichtigen, wenn sich ja, ohngeachtet meiner Sorgsamkeit, ein Irrthum eingeschlichen haben sollte. Dass keine bedeutenden eingeschlichen sind, dafür stehe ich. Wenn ich von den hiesigen Opern sprechen werde, was sich nicht so ganz in der Kürze wird abthun lassen, bekomme ich auch noch die Namen verschiedner bedeutenden Künstler zu nennen, die nicht in den Konzerten aufzutreten pflegen u. s. f.

Dresden, d. 4. Dec. Penelli soll auf Lebenszeit engagirt seyn. Dafür danken wir dem, der ihn so engagirte, und wer dazu beytrug. Auch ein neuer Buffo soll kommen. Unsers schazbaren Par.s neue Oper: i fuor usciti, hat durch jede Vorstellung immer neuen und vermehrten Beyfall gefunden. Sie ist gewiss eins der angenehmsten Produkte italienischer Künstler in Deutschland. Einzelnes anzuführen würde unnöthig seyn. Die Ausführung war so vortrefflich, als sie sich von der Vereinigung der besten Subjekte, und unter der Direktion des Komponisten erwarten liess. Jezt wird Cesare von Salieri wiederholt, und vor jener neuen, haben wir den Essigkrämer, den Iffland's Spiel in Deutschland zu Ehren gebracht hat, als Oper, mit Musik von dem Hrn. Meyer gehört, der in Italien jezt Glück macht, der es gewagt hat eine Lodoiska (eine Ilias nach dem Homer) zu schreiben, und der sich um die Kunstfreunde in Italien und die besten deutschen Künstler dadurch verdient macht, dass er ganze Seiten aus den Werken der leztern abschreibt und für sein Eigenthum ausgiebt. So stehn z. B. in diesem Essigkrämer Stellen von 10, 12 Takten aus Arien von Mozarts Titus. Manche angenehme Melodieen und einen hübschen Fluss des Gesanges kann man ihm aber nicht absprechen.

---

chen bei dem gestrengen Herrn Grafen ein gutes Wort für den dilettirenden Wildschützen Baculus einzulegen.

Das muntere Stück, wie recht und billig, mehr im leichten Parlando gehalten, bringt nicht eben neue Ideen und Wendungen, würde sogar hier und da durch einige musikalische Pointen gewonnen haben; aber es entwickelt sich so rasch und natürlich, dass man einen etwas gesteigerten Aufschwung nicht eben sehr vermisst. — Eine kleine Bemerkung möchte indess hier nicht überflüssig sein. Herr Lortzing zeichnet sich in seinen Compositionen unleugbar durch sein Bestreben, oder vielmehr durch seine Gabe, natürlich zu sein und leicht zu produciren, sehr vortheilhaft aus; wir möchten ihn aber bitten, diesen verführerischen Eigenschaften nicht allzusehr zu vertrauen, sondern zuweilen, mitten in den glücklichen Schöpfungsmomenten, die Feder niederzulegen, um durch prüfendes Beschauen des Geschaffenen sich vor jener Selbstgenügsamkeit, jenem „Sich-gehen-lassen" zu bewahren; Beides ist eben so bedenklich, wie jene quälende Selbstkritelei, die bei jedem Tact fragt: Bin ich hier auch originell? Wird man dies auch geistreich finden? Wird es Eindruck machen? — Rasch hingeworfen, wie es der Genius gebietet, und dann mit sinnender Ruhe überschaut — so gedeiht das Werk! Wenn wir nun auch Einzelnem in diesem Quartett unsere volle Zustimmung versagen müssen, so gestehen wir dafür um so freudiger, dass uns das Ganze, als solches, wegen seines guten Zusammenhanges und seines verständigen Planes sehr befriedigt hat. Ja, wir glauben, gerade in diesem Stück (wie auch in mehreren der folgenden mehrstimmigen Sätze) einen bedeutenden Fortschritt des talentvollen Componisten in der Formation des Ensemble zu erkennen. Namentlich hebt sich die (am Schluss wiederkehrende) Stelle:

„Muth gefasst! Hoffentlich glückt der Spass!"

durch Nettigkeit und Anmuth sehr günstig hervor; jede Stimme verfolgt dabei ihren eigenen Weg, bis ihre Vereinigung am Schlusse natürlich und wünschenswerth erscheint.

No. 5. Nach einer ziemlich ausführlichen Orchestereinleitung (deren Wirkung vorzüglich aus der Instrumentirung sich ergeben dürfte) folgt ein heiterer, frischer Jagdchor, der ziemlich glücklich die Scylla der stereotypen, alltäglichen Jagdklänge, wie die Charybdis des Situationswidrigen und Gesuchten vermeidet. — Die beiden darin mitwirkenden Stimmen des Barons und des Grafen treten in der zweiten Hälfte dieses Gesanges besonders vortheilhaft und selbständig hervor, ohne die liedförmige Einfachheit des Ganzen zu stören. Dem Referenten wollte es scheinen, als verlange das rhythmische Gefühl die Wiederholung der zwei Schlusstacte des: „Trara!" — so, dass diese zwei Tacte das erste Mal piano, das zweite Mal, vielleicht mit einer Steigerung der Melodie, fortissimo ausgeführt würden.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. Der treffliche *Vieuxtemps* hat uns nur noch mit einem Concerte erfreut, worin er den ersten Satz des *Mayseder*'schen Es dur-Sextettes, eine Fantasie von eigener Composition, das Andante und Rondo aus seinem E dur-Concerte und *Beriot's* Tremolo vortrug; doch haben wir die Hoffnung, ihn auf der Rückreise noch in mehreren musikalischen Kunstausstellungen bewundern zu können. *Vieuxtemps* kam vor neun Jahren als Knabe zu uns, war aber damals seinen Jahren so sehr vorausgeeilt, dass ein alter Practiker von ihm sagte: „*Vieuxtemps* wird entweder ein Stern erster Grösse, oder er bleibt plötzlich stehen, oder geht rückwärts, wie es sehr oft bei so frühreifen Talenten der Fall ist"; zum Glück für seine schöne Kunst ist das Erste eingetroffen, und noch an der Grenze der Jünglingsjahre kehrte er als vollendeter Künstler in der schönsten und edelsten Bedeutung des Wortes zurück, bei dem wir nicht recht entscheiden können, ob wir mehr die technische oder die ästhetische Durchbildung, die ausserordentliche Virtuosität, die gleichsam spielende Besiegung der riesenhaftesten Schwierigkeiten, die Reinheit, Klarheit und Nettigkeit oder den Gesang und die Seele, das Gemüth und Gefühl bewundern sollen, welche dem Werth seiner Eigenschaften noch so sehr steigern, so wie das Letztere dadurch erhöht wird, dass es nie in jene solche Sentimentalität ausartet, womit so manche Virtuosen unserer Zeit kokettiren. Seine geistreichen und trefflichen Compositionen enthalten allerdings die ungeheuersten Difficultäten, die nur ein Meister überwinden kann, doch zeichnen sie sich vor den Arbeiten anderer aussbender Künstler dadurch vortheilhaft aus, dass sie eines Theils nicht eben auf die eigene künstlerische Individualität berechnet sind, andertheils nicht als die Gebieter des Ganzen dastehen, sondern stets durch eine innere Nothwendigkeit an ihre Stelle gebettet zu sein scheinen. Die Aufnahme dieses zweiten Concertes war eben so enthusiastisch als das erste Mal, und alle Freunde der Kunst sehen der Rückkehr des Künstlers sehnsuchtsvoll entgegen.

Dem. *Francilla Pixis* (welche gegenwärtig nach Italien zurückgekehrt ist) sang zwei deutsche Lieder: Trockne Blumen von *Schubert* und Liebesreigen von *Bauck*, dann ein wundervolles Lied im Neapolitanischen Dialect, und den Rataplan der unvergesslichen *Malibran*. Der Liedervortrag der Dem. *Pixis* ist voll Gemüth und Poesie, doch vielleicht etwas zu dramatisch, und wir begreifen nunmehr, warum die Künstlerin lieber auf der Bühne als im Concert singt, dessen Nummern ihrem grossen Talent weniger Spielraum zu seiner Entfaltung darbieten.

Dem. *Tucsek*, königl. preussische Hofoperasängerin, eröffnete ihren sehr erfreulichen Gastrollencyclus mit der Tochter des Regiments — die sie dreimal singen musste — setzte denselben in der Nachtwandlerin, Theophila in den Krondiamanten und Angela im schwarzen Domino (ihr Benefice) fort, und beschloss ihn mit einer Reprise der Nachtwandlerin.

Dem. *Tucsek* besitzt nicht allein eine sehr angenehme sympathetische Stimme, sondern hat bereits eine bedeutende Höhe der Virtuosität erworben und verbindet mit hinreissend schönem Vortrage eine seltene Bravour in allen Arten des musikalischen Schmuckes, Geschmack,

Grazie und ein treffliches Spiel. In der Marie dürfte Dem. *Grosser* wohl den Vorzug der grössern Wahrheit ansprechen, da aber in der neuen Oper der Sänger nicht gehalten werden kann, es mit der Treue der Characteristik strenger zu nehmen als der Componist, so darf die Kritik wohl hier schon ein Auge zudrücken und als Entschädigung dafür die glanzvolle Bravour annehmen, womit sie die ganze Partie, insbesondere aber das schöne Terzett am Pianoforte ausschmückte; das: „Heil dir mein Vaterland!“ erfordert eine Energie der Stimme, in welcher wohl wenige deutsche Sängerinnen Dem. *Grosser* erreichen dürften. Dem. *Tuczek* ersparte sich (wie in der Schlussarie der Nachtwandlerin) die erste Repetition, und that wohl daran, da das ungenügsame Publicum ohnedies immer eine Wiederholung verlangt. In noch glänzenderem Lichte zeigte sich uns Dem. *Tuczek* als Nachtwandlerin, wie denn überhaupt die neue italienische Oper mit ihren zierlichen Fioriturен ihre Haupttendenz zu sein scheint *). In den Krondiamanten bot ihr nur der zweite Act einen hinreichenden Spielraum für ihre Gesangsweise dar, und sie sang sowohl das Bolerorduett mit Mad. *Podhorsky* als die Variationsarie — eigentlich eine brillante Gesangetude — mit einer Bravour, Eleganz und Geschmack, wie man sie selten vereinigt findet. Ihre schwächste Leistung war die Angela, wo sie uns einestheils etwas leidend vorkam, anderntheils bietet ihr die Rolle weniger Gelegenheit zur Entfaltung ihrer Virtuosität dar, und — drittens war sie im vollen Sinne des Wortes furchtbar umgeben, denn ausser Mad. *Podhorsky* und Herrn *Kunz* (der aber so viel wie nichts zu singen hat) war das gesammte übrige Personale stimmlos! **)

*) Die Tochter des Regiments, wenn gleich von *Donizetti*, neigt sich doch augenscheinlich dem französischen Genre zu.

**) Ein hiesiger — Referent ?! meint: die Worte, welche die genialle *Malibran* in Bezug auf die *Sontag* gesagt, könnten mit Recht auf Dem. *Tuczek* angewandt werden, doch hütete er sich die Worte anzuführen, wahrscheinlich um sich Sprach- und Schreibfehler zu ersparen? — Jene verhängnissvollen Worte hiessen: „Elle est grande dans son genre, mais son genre est petit!“ Doch zufällig war es die *Catalani*, welche diese Worte über die *Sontag* im Anfang ihrer französischen Carriere aussprach; der *Malibran* hätte das kaum einfallen können, da sie noch die Zerline im Don Juan gab, als jene schon die Donna Anna sang!

Mad. *Stöckl-Heinefetter* hat noch die Jessonda, Antonina im Belisar (wiederholt), Alaide in der Unbekannten und Amalie in der Ballnacht gesungen, und mit dem Sextus im Titus ihr zweites interessantes Gastspiel geschlossen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In Cöln wird eine „niederrheinische Musikschule“ errichtet, zu deren Bestem nach Beendigung des zu Aachen gehaltenen diesjährigen niederrheinischen Musikfesten ein grosses Concert in Cöln Statt fand; die dort gegenwärtigen fremden Künstler, u. A. auch *Reisiger*, nahmen auch hieran thätigen Antheil. — In Würtemberg hat sich ein Verein zur Verbesserung der katholischen Kirchenmusik gebildet, an dessen Spitze der Bischof von Rottenburg steht.

In Marienburg, im grossen Rempter, ist auch ein Musikfest gefeiert worden unter Leitung des Musikdirectors *Siimann*. Dem Letzteren verlieh der König von Preussen, welcher dem Feste beigewohnt hatte, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Den 12. Juni ist das seit dem 26. Mai geschlossen gewesene Theater zu Frankfurt am Main neu decorirt und vollständig restaurirt wieder eröffnet worden. *Gropius* aus Berlin hat die Arbeiten geleitet, und über die Eleganz und den ausgezeichneten Geschmack, womit dies bewirkt wurde, herrscht nur eine Stimme. Auch Gasbeleuchtung hat das Theater erhalten.

Im Blindeninstitut zu Paris wurde von den Zöglingen desselben ein Concert gegeben, worin auch die früher aus der Anstalt Entlassenen mitwirkten. Das Orchester, unter Leitung eines Blinden, führte eine Symphonie von *Haydn* und eine Ouverture auf. Die Genauigkeit und Reinheit, womit diese Unglücklichen spielten, fand die allgemeinste Bewunderung. Auch der Flügel, der die Solospieler begleitete, war von einem blinden Instrumentenmacher (*Montal*) verfertigt, der an dem Mechanismus selbst bedeutende Verbesserungen von seiner Erfindung angebracht hat.

Zu den neuerdings viel genannten und gerühmten Virtuosen gehören auch die Violinisten *J. Böie* aus Altona und *G. Kiesewetter* aus Hannover, der sich auf Kosten seines Königs jetzt nach Paris begibt. — Ferner der Violoncellist *Bernhard Cossmann* aus Dessau, Schüler *Th. Müller's* in Braunschweig und *Kummer's* in Dresden, seit drei Jahren in Paris.

Carriere aussprach; der *Malibran* hätte das kaum einfallen können, da sie noch die Zerline im Don Juan gab, als jene schon die Donna Anna sang!

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 11. *bis* 17. *Juli d. J.*

Adam, A., Ouverture de l'Opéra: Le fiol d'Yvetot à grand Orchestre. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 3 Thlr.

Baldeneecker, J. D., Potp. a. d. Königin v. Cypern f. Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 1 Fl. 12 Kr.

— Potp. a. Czaar u. Zimmermann und Brauer v. Preston zu 4 Händen. Ebend. à 1 Fl. 30 Kr.

Bouquet de Bal. Neuest. beliebter Tänze f. Pfte. No. 13—17. Magdeburg, Heinrichshofen. à 5 Sgr.

Chopin, F., 4 Mazurkas, Op. 30, arr. à 4 mains. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

Damcke, B., Frühlingsglaube f. 1 Alt- od. Basssst. f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Berlin, Paez. à 10 Sgr.

Dauxe, R., Vergiss mein nicht-Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Ebd. 15 Sgr.

Duvernoy, J. B., Fantaisie mignonne sur Beatrice di Tenda p. le Pfte. Op. 121. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12 Ngr.

Franz, R., 12 Gesänge f. Sopr. m. Pfte. Op. 1. Heft 1. 2. Leipzig, Whistling. à 25 Ngr.

Haizinger u. Gassner, Lehrgang bei dem Gesangunterricht in Musikschulen. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 1 Fl. 30 Kr.

— — Wandtafeln dazu in 4 Blättern. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Kalliwoda, J. W., Introd. et Rondo p. le Pfte à 4 mains. Op. 123. Ebd. 2 Fl. 42 Kr.

Keller, C., 6 Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 49. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

Kirner, W., Der Orgelfreund. 3r Bd. 1s Heft. Erfurt, Körner. 15 Sgr.

— Präludien-Buch. 1s Liefer. Ebend. 7½ Sgr.

Krug, Fr., Erlkönig f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcell od. Clar. Op. 12. Carlsruhe, Creuzbauer u. Nöldeke. 54 Kr.

— Ermunterung f. 1 Singstimme m. Pfte u. Vcell od. Horn. Op. 13. Ebend. 54 Kr.

Lortzing, A., Ouvert. a. d. Wildschütz zu 4 Händen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.
Marschner, H., Geschiedene Liebe f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 120. Carlsruhe, Creuzbauer. 24 Kr.
Marxsen, E., 6 Tafellieder f. 4stimmigen Männerchor. Op. 50. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
Meyer, C., Gr. Concerto p. le Pfte av. Orch. Op. 70. Berlin, Paez. 4 Thlr. 15 Sgr.
— La Tarantella. Gr. Etude p. le Pfte. Op. 74. Ebend. 25 Sgr.
— Sonates p. le Pfte. No. 1. Ebend. 10 Sgr.
Rebling, G., 5 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen. 20 Sgr.
Ries, F., Fantasie f. d. Pfte nach Schillers Resignation. Op. 109. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 22½ Ngr.
Schumann, R., Frauenliebe u. Leben. 8 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 42. Leipzig, Whistling. 1 Thlr.
Stehlknecht, E. A. J., 3 Chansons p. le Vcelle av. Pfte. Op. 5. Magdeburg, Heinrichshofen. 12 Sgr.
Truhn, H., Si sempre o cara! Duetto p. Sopr. e Tenor con Pfte. Op. 51. Berlin, Paez. 20 Ngr.
Wachsmann, J. J., Leichte zweist. Lieder f. Schulen. 5ᵉ Heft. Magdeburg, Heinrichshofen. 5 Sgr.
— Samml. v. Gesängen m. Pfte. No. 1. 3 leichte Duette. Op. 10. 7½ Sgr. No. 2. Lieder. Op. 11. 5 Sgr. Ebend.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr. Ngr.
Adam, A., Messique sur l'Opera Le Roi d'Yvetot p. le Piano. No. 1. 2. 3. à	— 20
— — Potpourri für das Pianoforte nach Themen der Oper: Der König von Yvetot	— 20
Baudissin, Comtesse **de**, Feuilles d'Album pour le Piano complet	2 —
— — Le même No. 1. Romance de Spohr, transcrite	— 7½
2. 3 Etudes	— 15
3. 3 Nocturnes	— 15
4. Grande Valse brillante	— 15
5. 2 Mazourkas	— 10
6. 6 Melodies sans paroles	— 15
Beethoven, L. v., Grande Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 69. Nouv. Edit.	1 10
— — Sextuor pour 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons. Op. 71. arr. pour le Piano à 4 mains	1 —
Boom, J. van, Grand Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 6	2 15
Bonlacelli, G., Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen nach Themen der Oper: Die Tochter des Regiments	— 25
Dürrner, J., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 3	— 20
— — 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 4.	— 15
Duvernoy, J. B., Ecole du Mécanisme. 15 Etudes pour le Piano composées expressement pour precéder celles de la Velocité de Czerny. Op. 120	1 10
Elsner, C., Introduction, Variationen und Polonaise für das einfache Waldhorn mit Begleitung des Orchesters. Op. 9	2 —
— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte	1 —
Hünten, Fr., Fantaisie brillante sur deux motifs de l'Opéra „Le Roi d'Yvetot d'Adam pour le Piano à 4 mains. Op. 125	1 —
Kittl, J. F., Jagd-Symphonie, No. 2, für Orchester, Op. 9, für das Pianoforte zu 4 Händen arr.	1 15
Kunze, G., Tanze. Walzer, Galopp und Schottisch nach beliebten Themen der Oper: Der Wildschütz von Lortzing, für das Pianoforte. Op. 44	— 15
Lortzing, G., Potpourri für das Pianoforte zu 4 Händen nach Themen der Oper Der Wildschütz	— 25
Mendelssohn-Bartholdy, F., Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 13 pour le Piano à 4 mains. Nouv. Edit.	1 20
— — Lobgesang. Eine Symphonie-Cantate nach Worten der heiligen Schrift für das Pianoforte zu 2 Händen eingerichtet	3 —
Moscheles, J., Grandes Variations sur la marche d'Alexandre. Op. 52 p. le Piano à 4 m. Nouv. Edit.	1 10
Mozart, W. A., Potpourri nach Themen der Oper: Die Entführung, für das Pianoforte	— 20
— — Potpourri nach Themen der Oper: Idomeneo, für das Pianoforte	— 20
Nicolo, Isouard, Potpourri nach Themen der Oper: Joconde, für das Pianoforte	— 20
— — Potpourri aus Cendrillon, für das Pianoforte	— 20
Onslow, G., 2ᵐᵉ grande Sonate. F moll, pour le Piano, à 4 mains. Op. 22. Nouv. Edit.	1 10
Rossini, Potpourris nach Themen der Opern: Der Barbier von Sevilla, für das Pianoforte	— 20
Die Belagerung von Corinth, für das Pianoforte	— 20
Moses in Egypten, für das Pianoforte	— 20
Otello, für das Pianoforte	— 20
Semiramis, für das Pianoforte	— 20
Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium in 2 Abtheilungen. Partitur	15 —
— — Dasselbe. Die Orchester-Stimmen	12 —
Thalberg, S., Grand Caprice sur des motifs de l'Opéra Charles VI. de Halevy pour le Piano. Op. 48	1 —
Verzeichniss einer Sammlung alphab. und chronol. geordneter musikalischer Schriften, als Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik, zum Drucke befördert von dem Besitzer der Sammlung, C. F. Becker	— 7½
Voss, C., Etuocement. Rhapsodie de Concert, pour le Piano. Op. 55	— 12½
— — Morceau de Concert. Variations sur un theme favori pour le Piano. Op. 47	— 20

Im Verlage von **Carl Paez** in Berlin sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Mayer, Charles, La Tarantella, grande Etude pour Piano. Op. 74. Preis 25 Sgr.
Truhn, H., „Si sempre o cara." Duett für Sopran und Tenor mit Pianoforte. Op. 51. ital. u. deutsch. Pr. 20 Sgr.
Damcke, B., Frühlingsglaube von Uhland für Alt oder Bass mit Pianoforte. Preis 10 Sgr.
— — Dasselbe für Sopran oder Tenor. Preis 10 Sgr.

In demselben Verlage erscheinen in Kurzem:

Mayer, Charles, Première Valse Etude pour Piano.
Truhn, H., Prinzess Ilse, Poesie von Heine, für eine Sopranstimme mit Pianoforte.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in meinem Verlage sofort:
Elisir d'amore (Der Liebestrank). Oper von *Donizetti*. Vollständiger Klavierauszug mit italienischem und deutschem Text.
Bestellungen werden in allen soliden Musikalienhandlungen angenommen. Wien, im Juni 1843.

Pietro Mechetti qm. Carlo.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juli. № 30. 1843.

Inhalt: Ueber die Familie Bach. — *Recension.* — *Nachrichten.* Das grosse Männergesangfest zu Dresden. Aus Naumburg a. d. S. Aus Prag. (Beschluss.) Aus Torgau. Das Musikfest zu Marienburg. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber die Familie Bach.

Eine genealogische Mittheilung von *Kawaczyński.*

Der Name *Bach* hat in der musikalischen Welt einen so guten Klang, und die Tonwerke, welche aus der Familie dieses Namens hervorgingen, sind, zum Theil, für Jeden, dem ein tieferes Studium der Musik zur Lebensaufgabe geworden, von so hohem Interesse, dass es nicht unangemessen und der Tendenz dieser Blätter vollkommen gemäss erscheint, die Genealogie dieser merkwürdigen Familie, welche sich Jahrhunderte lang durch so viele tüchtige Musiker auszeichnete, ihrem Ursprung und ihrer Verzweigung nach möglichst genau kennen zu lernen. Zwar fehlt es nicht an ziemlich instructiven Nachrichten über diesen Tonkünstlerstamm, und sowohl in einigen unserer musikalischen Encyclopädien, wie auch in dieser Zeitung, welche (Jahrgang 1823) eine umständliche Genealogie der Bach'schen Familie und deren Stammbaum mittheilte, scheint dieser Gegenstand erschöpfend genug abgehandelt zu sein. Gleichwohl dürfte in den Spalten dieser Blätter die nachträgliche Mittheilung eines *alten Manuscriptes*, welches von dem im Jahr 1695 geborenen *Joh. Lorenz Bach*, Organisten zu Lahm in Franken, herrührt, noch immer um so willkommener erscheinen, als dasselbe manches Berichtigende und noch Neue enthält. Es fand sich dasselbe kürzlich unter den Papieren des Herrn Pfarrer *Ferrich* zu Seidmannsdorf bei Coburg (eines Urenkels des gedachten J. L. Bach) vor, und seiner Güte verdanken die Leser die genau genommene Abschrift jener bereits sehr verblichenen und stellenweise kaum leserlichen alten Handschrift. Auch ein gemalter Stammbaum der Bach'schen Familie aus jener Zeit fand sich bei diesem Documente vor. Da derselbe aber, wie aus dem Manuscripte selbst hervorgeht, nicht ganz richtig ist, so dürfte jener Stammbaum, welcher dem Jahrgang 1823 dieser Zeitung beigegeben worden, dem Leser ein weit genügenderer Leitfaden bei Durchlesung nachstehender Mittheilung werden, als dieser. Die Nummern freilich werden nicht ganz stimmen. Indem nun Einsender darauf hinweist, hält er es für das Beste, jenes alte Manuscript in treuer Abschrift, mit den Bemerkungen des gedachten Herrn Besitzers, folgen zu lassen, und hofft (die Vergleichung dieser Handschrift mit früher bekannten Genealogieen der Bach'schen Familie den Geschichtsfreunden selbst überlassend) der musikalisch-gebildeten Welt keine unwillkommene Mittheilung gemacht zu haben.

Kawaczyński.

Ursprung der musikalischen Bach'schen Familie.

1) Vitus Bach, ein Weissbäcker in Ungarn, hat im 16. Saeculo der lutherischen Religion halben aus Ungarn entweichen müssen, ist dannenhero, nachdem er seine Güter, so viel es sich hat wollen thun lassen, zu Gelde gemacht, in Deutschland gezogen und da er in Thüringen genugsame Sicherheit vor die lutherische Religion gefunden, hat er sich in Wechmar, nahe bei Gotha, niedergelassen und seine Bäckersprofession fortgetrieben. Er hat sein meistes Vergnügen an einem Cytrinigen (sic) gehabt, welches er auch mit in die Mühle genommen und unter währendem Mahlen darauf gespielt. Es muss doch hübsch zusammengeklungen, wiewohl er doch dabei den Tact sich hat imprimiren lernen. Und dieses ist gleichsam der Anfang zur Musik bei seinen Nachkommen gewesen.

2) Johannes Bach, des vorigen Sohn, hat anfänglich die Bäckerprofession ergriffen, weilen er aber eine sonderliche Zuneigung zur Musik gehabt, so hat ihn der Stadtpfeifer in Gotha zu sich in die Lehre genommen. Zu der Zeit hat das alte Schloss Brunnenstein noch gestanden und hat sein Lehrherr damaligem Gebrauch nach auf dem Schlossthurm gewohnt, bei welchem er auch nach ausgestandenen Lehrjahren noch einige Zeit in Condition gewesen. Nach Zerstörung des Schlosses aber, so Ao. 15 (Löcke) geschehen und da auch mittelst der Zeit sein Vater Veit gestorben, hat er sich nach Wechmar gesetzet, allda Jungfer Anna Schmiedin, eines Gastwirths Tochter aus Wechmar geheirathet und des Vaters Güter in Besitz genommen. Seit seinem Hiersein ist er öfters nach Gotha, Arnstadt, Erfurth, Eisenach, Schmalkalden und Suhl, um denen dasigen Stadtmusicis zu helfen, verschrieben worden. Starb 1626 in damalig grassirender Contagionszeit; sein Weib aber lebte noch nach dessen Tod 9 Jahr als Wittib und starb 1635.

3) Dessen Bruder — — Bach ist ein Teppichmacher worden und hat 3 Söhne gehabt, so die Musik erlernet und welche der damaligst regierende Graf zu Schwarzburg-Arnstadt auf seine Unkosten nach Italien hat reisen lassen, um die Musik besser zu excoliren.

Unter diesen dreien Brüdern ist der jüngste durch einen Unfall blind und der blinde Jonas genannt worden und von welchem man damaligst viel Abentheuerliches gesprochen hat. Da nun dieser unverheirathet verstorben, so stammen vermuthlich von dessen andern 2 Brüdern die Namens- und Geschlechtsverwandten her, so ehedem in Mechterstadt (zwischen Eisenach und Gotha lieget) und der Orten herum gewohnet.

Der Ao. 173. in Meiningen verstorbene Capellmeister Johann Ludwig Bach, dessen seliger Vater Jacob Bach Cantor in der Ruhl gewesen, war von diesem Stamme, ingleichen der vor etlichen Jahren gestorbene Domcantor zu Braunschweig, Stephan Bach, dessen Bruder — — Bach Priester in Lähnstadt ohnweit Weimar war. Es sollen auch von diesem Geschlechtsnamen einige Inwohner unter deren Herrn von Seebach Herrschaften, besonders in Oepffershausen, sich befinden, ob aber solche von jetzterwähnter Nebenlinie abstammen, ist unbekannt.

4) Johannes Bach, ältester Sohn des sub No. 2 erwähnten Hans Bachens, ist in Wechmar geboren Ao. 1604 d. 26. Nov. Da nun sein Vater, Hans Bach, wenn er an obgenannte Oerter ist verlangt worden, ihn vielfältig mitgenommen, so hat einsmals der alte Stadtpfeifer in Suhl, Hoffmann genannt, ihn persuadirt, seinen Sohn ihm in die Lehre zu geben, welches auch geschehen und hat er sich daselbst 5 Jahre als Lehrknabe und 2 Jahr als Geselle aufgehalten. Von Suhl hat er sich nach Schweinfurth gewendet, allwo er Organist worden. Ao. 1635 ist er nach Erfurth als Director derer Raths-Musikanten berufen worden, wohin er sich auch begeben und nach etlichen Jahren hat er auch den Organistendienst ad praedicat. zugleich mitbekommen; starb 1673; hat sich 2 Mal verehelicht, als 1) mit Jungfer Barbara Hoffmännin, seines lieben Lehrherrn Tochter und mit derselben ein todtes Söhnlein gezeugt, welcher todten Frucht die Mutter eine halbe Stunde darauf nachgefolget. 2) Mit Jungfer Hedewig Lämmerhirtin, Herrn Valentin Lämmerhirtens, Rathsverwandten in Erfurth Jungfr. Tochter und hat mit selbiger folgende sub No. 7. 8. 9 Söhne gezeugt.

5) Christoph Bach, mittlerer Sohn des sub No. 2 berührten Hans Bachens, ist gleichfalls geboren zu Wechmar Ao. 1613 d. 19. April; erlernte gleichfalls musicam instrumentalem; war anfänglich fürstlicher Bedienter am Weimarischen Hof; bekam hernach unter der Erfurthischen und dann zuletzt unter der Arnstädtischen musikalischen Compagnie Bestallung, allwo er auch Ao. 1661, den 12. Sept., verstorben; war verehelichet mit Jungfer Maria Magdalena Grablerin, gebürtig aus Wettin in Sachsen. *NB.* Mit welcher er die sub No. 10. 11 und 12 folgenden 3 Söhne zeugte. *NB.* Verstarb 24 Tage nach ihres sel. Mannes Christophori Tode, d. 6. Octobr. 1661 in Arnstadt.

6) Heinrich Bach, dritter Sohn des sub No. 2 gedachten Hanns Bachens; war gleich seinem mittleren Bruder, Christoph, in der Compagnie zu Arnstadt und hatte darbei den Stadt-Organistendienst. Ist gleichfalls in Wechmar geboren Ao. 1615 d. 16. Dec. Starb zu Arnstadt Ao. 1692. War verheirathet mit Jungfer Eva Hoffmännin aus Suhl, vermuthlich einer Schwester der sub No. 4 gedachten Barbara Hoffmännin.

7) Johann Christian Bach, der älteste Sohn von Johann Bachen sub No. 4, ward in Erfurth geboren 1640. Starb daselbst als Director derer Rathsmusikanten Ao. 1682. Dessen 2 Söhne folgen sub No. 16 und 17.

8) Johann Egydius Bach, der andere Sohn von Johann Bachen sub No. 4, war geboren zu Erfurth 1645. Starb daselbst als Director derer Rathsmusikanten und Organist zur Michaeliskirche Ao. 1717. Dessen 2 Söhne folgen sub No. 18 und 19.

9) Johann Nicolaus Bach, dritter Sohn von Johann Bachen sub No. 4, wurde Jung zu Erfurth 1653. War ein sehr guter Viole da Gambiste und in der Rathscompagnie daselbst. Starb an der Pest 1682 und hinterliess einen Posthumum, Johann Nicolaus sub No. 20.

10) Georg Christoph Bach, war der erste Sohn von Christoph Bachen sub No. 5, geboren 1641 d. 6. Sept., wurde als Cantor nach Schweinfurth berufen und starb daselbst Ao. 1697 d. 24. April. Dessen Söhne folgen sub No. 21.

11) Johann Ambrosius Bach, zweiter Sohn Christoph Bachens No. 5, war Hof- und Stadtmusicus in Eisenach. Ist geboren 1645 d. 22. Febr. Starb in Eisenach Ao. 1695. War verehelicht mit Jfr. Elisabetha Lämmerhirtin, Herrn Valentin Lämmerhirtens E. E. Rathsverwandten in Erfurth Jungfr. Tochter. Zeugete mit selbiger 8 Kinder, als 6 Söhne und 2 Töchter, da von denen Söhnen 4 unverheirathet gestorben, wie auch die jüngste Tochter, 3 Söhne aber und die älteste Tochter haben die Aeltern überlebet und sich verehelicht, wie folgt sub No. 22. 23 und 24.

12) Johann Christoph Bach, vorigen Ambrosii Zwillingsbruder und Christoph Bachens dritter Sohn, war Hof- und Stadtmusicus in Arnstadt. Zeugete mit Jfr. Martha Elisabetha Eisentrautin, Herrn Franz Eisentrauts gewesenen (Lücke) in Ordruff Jfr. Tochter folgende sub No. 25 und 26 benannte 2 Söhne.

13) Johann Christoph Bach, erster Sohn von Heinrich Bachen sub No. 6, war geboren zu Arnstadt Ao. (Lücke). Starb zu Eisenach als Hof- und Stadtorganist 1703. War ein profonder Componist. Zeugete mit seinem Weibe, Frau (Lücke) geborenen Wiedemannin, Stadtschreibers zu Arnstadt ältesten Tochter die sub No. 27. 28. 29 und 30 folgenden 4 Söhne.

14) Johann Michael Bach, Heinrich Bachs sub No. 6 anderer Sohn, ist gleichfalls zu Arnstadt geboren Ao. (Lücke) war Stadtschreiber und Organist im Amte Gehren. War gleich seinem älteren Bruder ein habiler Componist. Hinterliess nach seinem Tode eine Wittib, weil. Herrn Stadtschreibers Wiedemanns von Arnstadt zweiter Tochter und mit solcher 4 unversorgte Töchter, aber keinen Sohn.

15) Johann Günther Bach, dritter Sohn Heinrich Bachs sub No. 6, sublevirte seinen Vater, war ein guter Musicus und geschickter Verfertiger verschiedener neu inventirter musikalischen Instrumente. Starb ohne männliche Erben Ao. 16...

16) Johann Jacob Bach, ältester Sohn von Johann Christian Bachen sub No. 7, geboren in Erfurth 1668. Starb unverheirathet als Hausmanns Geselle beim sel. Johann Ambrosius Bachen in Eisenach 1692.

17) Johann Christoph Bach, Johann Christian Bachens sub No. 7 zweiter Sohn. War geboren in Erfurth 1673. Starb in Gehren als Cantor 1727. Seine Kinder folgen sub No. 31. 32 und 33.

18) Johann Bernhard Bach, ältester Sohn von Joh. Egydio Bachen sub No. 8. Ist in Erfurth Ao. 1676 geboren. Lebet noch anjetzo (*Ao.* 1735) als Cammermusicus und Organist in Eisenach. Succedirte Joh. Christ. Bachen sub No. 13. Dessen einziger Sohn folget sub No. 34.

19) Johann Christoph Bach, der zweite Sohn von Joh. Egydio Bachen sub No. 8. Ist in Erfurth geboren 1685. Stehet jetzo als Director derer Rathsmusikanten in Erfurth. Dessen Söhne folgen sub No. 35. 36 und 37.

20) Johann Nicolaus Bach, ein Posthumus des sub No. 9 gedachten Joh. Nic. Bachens, wurde ein Chirurgus und wohnet jetzo 10 Meilen hinter Königsberg in Preussen im Amte (Lücke) hat aber das ganze Haus voll Kinder.

21) Johann Valentin Bach, ein Sohn Georg Christoph Bachs sub No. 10, geboren Ao. 1669 d. 6. Januar Nachmittags um 3 Uhr. Ao. 1694 d. 1. Mai in Schweinfurth als Stadtmusicus angenommen und allda verstorben Ao. 1720 d. 12. August. Dessen Söhne folgen sub No. 38. 39 und 40.

22) Johann Christoph Bach, ältester Sohn von Johann Ambrosio Bachen sub No. 11, ward geboren in Eisenach Ao. 1671. Starb in Ordruff als Organist und Schulcollega 1721 d. 22. Februar.

23) Johann Jacob Bach, zweiter Sohn von Joh. Ambrosio Bachen sub No. 11, ward in Eisenach geboren Ao. 1682. Lernte die Stadtpfeiffer-Kunst bei seines sel. Vaters Successore, Herrn Heinrich Hallen, kam nach einigen Jahren, als Ao. 1704 in königl. Schwedische Kriegsdienste als Hautboiste (ein Wort ist verwischt) die Fatalität mit seinem gnädigsten Könige Carolo dem 12ten nach der unglücklichen Pultavaischen Bataille das türkische Bendern zu erreichen, allwo er in die 8 bis 9 Jahr bei seinem Könige ausgehalten und sodann ein Jahr vor des Königes Retour die Gnade genossen, als königlicher Cammer- und Hofmusicus nach Stockholm in Ruhe zu gehen, allwo er auch Ao. 17.. gestorben, keine Leibeserben hinterlassen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Der Wildschütz oder die Stimme der Natur; komische Oper in drei Acten; — Musik von *A. Lortzing*.

(Beschluss.)

Das erste Finale, No. 6, beginnt mit einem Chor der Landleute, die mit lautem Danke für den Festgeber sich nach Haus begeben wollen. Der Eintritt des Grafen und des Barons hält sie zurück. — Gretchen scheint die beiden Cavaliere rasch zu interessiren; selbst der Baron vergisst seinen „Weltschmerz" bei ihrem Anblick, und die Eifersucht des Schulmonarchen erscheint ganz motivirt. Diese verschiedenen Situationen und Regungen sind nun vom Componisten recht geschickt und ansprechend gehalten. Referent hat in diesen Blättern, bei Beurtheilung einer französischen komischen Oper, die Eigenthümlichkeit der französischen Operncomponisten hervorgehoben, die Fortführung solcher dialogisirter Scenen vorzugsweise dem Orchester zu übertragen und die handelnden Personen fast durchgängig in melodielosem Parlando zu halten, welche Methode namentlich für das leichte Verständniss gewiss Manches für sich hat. Hier nun zeigt sich wieder die deutsche Gewissenhaftigkeit, indem unser Componist zwar nicht versäumt, den Faden der fortzuführenden Handlung im Orchester anzuknüpfen, aber dabei doch nicht vergisst, die handelnden, singenden Personen auch melodisch zu bedenken, was ihm auch recht gut gelingt; nur zuweilen wünscht man auch in diesen Scenen den Gedanken etwas mehr Frische und Bedeutsamkeit; besonders macht es sich der Componist mit den Schlussformeln oft gar zu leicht. —

Sehr gut motivirt und vorzüglich rhythmisch wirksam behandelt ist das Ensemble: Allegro molto vivace, ♯, G dur, wo sich Solostimmen und Chor Pianissimo im Unisono meditirend über die Situation aussprechen, wozu denn der volle und kraftig hingestellte C dur-Accord einen um so wirksameren und wahrhaft dramatischen Gegensatz bildet. Hier ist die anspruchslose Natürlichkeit, das Vertrauen auf die Wirkung einfacher Mittel ganz am rechten Platz; auch muss es als ein guter Gedanke bezeichnet werden, dass der Componist das Motiv des reflectirenden Unisono aus dem Anfange dieses Satzes nochmals in einzelnen Stimmen hervorteten lässt, während die übrigen schon den Schluss vorbereiten.

Mit dem neuen Tempo (un poco moderato) und der veränderten Tonart (Es dur) tritt die nun als Gretchen verkleidete Baronin auf. Ihr Erscheinen setzt sogleich die reizbaren Herren in Flammen, und die musikalische Kundgebung dieses schnellen Eindrucks ist dem Componisten vortrefflich gelungen, bis auf die wieder gar zu zahme Schlussformel:

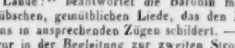

Die Frage der beiden Herren: „Mädchen, sprich, bist du vom Lande?" beantwortet die Baronin mit einem wunderhübschen, gemüthlichen Liede, das den Reiz des Landliebens in ansprechenden Zügen schildert. — Die belebte Figur in der Begleitung zur zweiten Strophe hebt diese besonders günstig hervor. Wenn am Schlusse dieser Strophe, durch das Hinzutreten des Barons, dem sich Gretchen, der Graf und Baculus anschliessen, vielleicht der Baronin der Applaus für den Vortrag des gefälligen, dankbaren Liedes geschmälert werden sollte, so mag sie das immerhin beklagen; wir, im Interesse der Kunst, freuen uns aufrichtig, dass der wackre Componist dem Liede durch einen so gelungenen Ensemblezusatz einen so gar lieben und gewinnenden Schluss gegeben hat. Er entwickelt sich ganz ungesucht und kunstgerecht aus dem Liede selbst und mit Berücksichtigung der verschiedenen Individualitäten, und das ganze Finale er-

hält durch dieses Moment einen wohlthuenden Ruhepunct, eine gewisse Bedeutung, die durch den Zutritt des Chores noch erhöht wird. Gegen die harmonische Einführung desselben möchten wir indess, mit Erlaubniss des trefflichen Componisten, protestiren! Die Solostimmen cadenziren nämlich förmlich nach Es dur, so dass der Dreiklang dieses Accordes auf das erste Viertel des Schlusstactes fällt, und zwar mit oben liegender Terz; nun tritt der Chor, schon mit dem zweiten Viertel desselben Tactes, ohne Weiteres mit dem harten Dreiklange von *H*, mit oben liegender Quinte ein, was, abgesehen von der Schwierigkeit der Intonation, trotz des vorgeschriebenen Pianissimo, doch immer als Härte erscheinen wird. — Diese Bedenklichkeiten wären ungemein leicht, und wahrscheinlich zu erhöhter Wirkung des Satzes, zu heben gewesen, hätte es dem lieben Maestro nur gefallen wollen, die Solostimmen das erste Mal nach Es moll, und bei der Wiederholung durch einen Trugschluss nach Ces dur zu leiten, wo dann durch die enharmonische Verwechselung die Harmonie die schönste Glätte und Frische erhalten haben würde. — Diese an sich nicht erhebliche Ausstellung abgerechnet, rufen wir dem anmuthigen Satze nochmals ein lebhaftes Bravo! nach.

Es würde zu weit führen, wollten wir den ganzen Verlauf dieses Finale in so ausführlicher Weise besprechen, wie es uns bisher passend und bezeichnend erschien. Es sei daher nur noch des gefälligen Motivs (Adur, $^6_8$) erwähnt, mit welchem der Graf die Landleute zu seinem morgenden Geburtsfeste einladet, welchen ansprechenden Gedanken sodann der Chor in der Unterdominante mit fröhlicher Zustimmung wiederholt. Auch dem darauf folgenden Mosso, $^2_4$, fehlt es nicht an Frische und Lebendigkeit; die harmonische Steigerung am Schlusse würden wir unbedingt rühmen müssen, wenn der Componist in dem Quartsextenaccorde statt der grossen Sexte die kleine gewählt hätte. Die Modulation wäre dadurch viel weicher und fliessender geworden, indem dann die betreffenden Singstimmen ungestört ihr *e* auszuhalten hätten und nicht, wie es nun nothwendig wird, unmittelbar nach einander: *e*, *eis*, *e*, intoniren müssten. — Auf diesen an sich schon lebhaft wirkenden Satz, der einen vollständigen Schluss gebildet haben würde, folgt noch eine kräftig potenzirte Stretta, in welcher Chor- und Solostimmen zu selbständiger, wie vereinter Wirkung gruppirt sind, und welche dem ganzen Finale den Stempel des Gelungenen aufdrückt.

Der zweite Act beginnt mit einer kurzen Einleitung, deren Ideen auf theatralische Momente des Werkes hindeuten. Es folgt eine rasch vorübergehende Scene (Pancratius und Chor). Sie wirkt eben so durch ihre prägnante Kürze, wie durch die aus ihr hervortretende unbewusste Ironie (die Singenden preisen das Vorlesertalent der Gräfin), was besonders durch den drolligen Schluss: „Schade!“ recht treffend bezeichnet wird. —

No. 8. Duett und Arie. — Schon die Situation ist recht pikant: Der Baron, seiner mit Sophokleomanie behafteten Schwester gegenüber, die er mit forcirter Huldigung mystificirt. Dazwischen das uns schon lieb gewordene, sanft von aussen hereinklingende Lied der Baronin: „Auf dem Lande will ich bleiben,“ — kur-, eine wahrhaft dramatische Situation, von dem Componisten trefflich aufgefasst. — Die ironisch-leidenschaftliche Apostrophe des Barons ist eben so gut gedacht, als das unwillkürliche Ausströmen seiner wahren Empfindung, wo er sich und seine Rolle auf Augenblicke vergisst, sie dann flüchtig wieder aufnimmt, um nach einem neuen, von aussen hereinklingenden Fragmente des anziehenden Liedes wieder in leidenschaftlicher Freude aufzujubeln. Die zuletzt so eng zusammengedrängte Doppelrolle, mit dem geschickt verwebten: „Ach, ach!“ — muss einem guten Sänger und gewandten Darsteller eine willkommene, dankbare Aufgabe sein! —

No. 9. Quintett. Der Ausdehnung nach eine der grössten Nummern der Oper, und was zunächst Styl und Haltung betrifft, wohl auch unbedenklich eine der besten. Hier bestätigt es sich noch mehr, dass der talentbegabte Componist an Stetigkeit des Styls und Bewältigung des Ensemblesatzes seit der Composition von Czaar und Zimmermann bedeutend und erfreulich fortgeschritten sei. — Dass die erste Abtheilung dieses Satzes, wo er als Terzett erscheint (Allegro vivace, $^4_4$), weniger den Gedanken nach, als in Bezug auf Styl und Fortführung, leise an Boieldieu, namentlich an das musterhafte Terzett des zweiten Actes der weissen Dame erinnert, soll und wird dem Verdienste des wackern Lortzing nicht Eintrag thun. Wollten nur manche andere, zum Theil hochgepriesene Operncomponisten die Trefflichkeit des Boieldieu'schen Opernstyls, und vor Allem seine Klarheit und Characteristik erkennen und nachahmen, die eben so weit entfernt ist von flacher Leerheit als von hohlem Lärm! — Aber freilich gehören zu einem klaren, edlen Styl auch edle, wahre und sinnvolle Gedanken, und manches dämmernde und brausende Opernensemble würde in leeres Nichts zerstieben, wollte man dasselbe seiner blendenden Beiwerke entkleiden. —

Mit dem Eintritt des Barons, und später des Pseudo-Gretchens gewinnt Handlung und Musik ein noch bewegteres Leben. Namentlich ist die mit Mosso bezeichnete Stelle (Seite 101 des Clav.-Ausz.) recht glücklich erfunden und mit vielen hübschen Zügen ausgestattet. — Einen Lobspruch verdient Herr Lortzing überhaupt und fast durchgängig: er wird nie langweilig, und weiss zur rechten Zeit zu enden, und Referent ist überzeugt, dass der tödtliche Rothstift der Opernregie gerade in seinen Opern die wenigsten Opfer fordert. — Nachdem nun nach vergeblichem Sträuben der Baronin der unvermeidliche Beglaubigungskuss vorüber ist, wobei die darauf folgende Exclamation des Orchesters wohl weniger den Wonneschauer des Empfängers als den Widerwillen der Geberin bezeichnen soll, beginnt die oben erwähnte Cabaletta wieder, und zwar diesmal Forte und im Unisono, und schliesst nach einer zweckmässigen Steigerung kurz und bündig.

Es folgt nun unter No. 10 ein Duett zwischen der Baronin und dem Baron, der unter schon schwankendem Widerstreben der Baronin Alles aufbietet, um ihre Liebe und selbst ihre Hand zu gewinnen.

Es will dem Referenten scheinen, als habe dem Componisten im Eingange dieses Duettes die gewohnte Leichtigkeit, der milde Fluss der Gedanken nicht gleich

zu Gebote gestanden. Es kommen wohl auch einige gar zu unschuldige, auf einer andern Flur geheimte Ideen darin vor, wie z. B. bei den Worten: „Der Herr ist gar zu vornehm mir." — Auch hätte die an sich gute und die Leidenschaftlichkeit des drängenden Liebhabers treffend bezeichnende Harmonie durch das Vorhergehende besser motivirt erscheinen müssen. So aber widerstreit der harte Dreiklang von Fis nach dem unmittelbar vorhergehenden Gmoll dem Gefühl, und es mildert die Härte der Harmoniefolge kaum, dass der Componist den Gesang ohne Begleitung eintreten lässt. Mit dem „un poco più mosso," wo beide Stimmen sich vereinigen, geht ein viel frischeres Leben und eine eigenthümliche Regung durch das Ganze; nicht allein ist die Duettform recht günstig festgehalten, sondern es haben auch die Ideen und ihre Verbindung jenes Gefällige, Wahre, was für die glückliche Conception des Ganzen spricht, und was hier, nach einer vorhergegangenen Entbehrung um so erfrischender wirkt. Nun: Quandoquidem bonus dormitat Lortzingus. — Der Wiederkehr dieses belobten a due (nach einem musikalischen Dialog, der indess hier schon viel pikanter wiedergegeben ist), dem wir übrigens gern nochmals begegnen, dürfte ein etwas gesteigerter und erweiterter Schluss eben so günstig, als den Sängern wünschenswerth sein. —

No. 11. Quintett; — Billardscene. So wie das Verdienst, eine Versteigerung zuerst (und wie so trefflich!) in Musik gesetzt zu haben, wohl unbestritten Boieldieu zugesprochen werden muss, so dürfte auch unser wackerer Lortzing sich den Ruhm erworben haben, zuerst eine Billardpartie dramatisch-musikalisch dargestellt zu haben; denn eine solche bildet wirklich die Unterlage und den Stoff dieses Quintetts, das sicher von der besten Wirkung sein wird, wenn es recht präcis ausgeführt wird; aber dazu gehört in Bezug auf die sehr complicirte auf rasche Momente angewiesene theatralische Handlung sehr viel. Es ist daher dem bühnenkundigen Componisten sehr zum Lobe anzurechnen, dass er die schwierige Situation musikalisch so leicht aufgefasst und daher auch so leicht fasslich gemacht hat. —

Stoff und Plan der ganzen Handlung sind so klar und günstig dargelegt, der drastisch-wirkende Baculus mit seinem imponirenden cantus firmus: Wach' auf, mein Herz, und singe! ist eine so köstliche Theaterfigur, dass der Effect sich wie von selbst ergibt, wenn sich nur Alles leicht und gewandt neben einander bewegt. Mit Recht hat der Componist den leitenden Faden Anfangs dem Orchester gegeben, und die Singstimmen, da zunächst Alles auf klare Verständlichkeit ankommt, nur im Parlando gehalten. Die früher schon ausgesprochene Bemerkung, dass der Componist in seinen Schlussformeln zuweilen sich zu sehr gehen lasse, sei hier nur deswegen wiederholt, um die vorhergehende zu bestätigen; hier gilt sie zunächst der Stelle: — „sei mein Streben, sei mein Plan!"

Der unerwartete Einsatz des mehr schlaflustigen, als gesangfreudigen Baculus wirkt von der Bühne herab gewiss colossal. (Sollte wohl den Dualis des Dichters und Componisten bei der Einführung des Chorals nicht eine satyrisch-parodirende Regung geleitet haben? Es wollte Referenten wirklich so scheinen, und er dürfte wohl Ideengenossen finden: jedenfalls sei es fern von ihm, dem lieben Satyr darob zu zürnen!) — Im Verlaufe des Quintetts tritt, neben manchen andern gelungenen Einzelnheiten, besonders freundlich die Stelle hervor, wo der Baron die Abwesenheit des Grafen benutzt, um der verweinten Schulmeisterbraut emphatisch seine heisse Liebe zu versichern, und noch mehr der Moment, wo Baculus in veränderter Tonart seinen Choral als Basis zu dem Gesange der Uebrigen erdröhnen lässt. — Auch der Graf, der den Baron mit List zu entfernen wusste, will die Gunst des Augenblicks benutzen, und strömt sein Gefühl in einer kurzen, heissen Apostrophe aus, indem er dazu, in passender Tonart, das Motiv des Barons benutzt. — Recht gut ist auch die Zurückführung der Harmonie bei den Worten: „Einer fährt den Andern an!" — Nun werden die Herren etwas hitzig. Mit dem Verlöschen der Lampe, durch die Musik gut bezeichnet, entsteht eine grosse Verwirrung, die durch einen Commentar des Orchesters begleitet und bezeichnet wird. Wenn die im (beigefügten) Libretto genau beschriebene, sehr complicirte Scene genau und glücklich ausgeführt wird, was indess keine leichte Aufgabe ist, so muss sie einen höchst komischen Eindruck machen. — Es folgt nun ein ziemlich ausführliches Ensemble, das der Componist blos mit Con moto bezeichnet. Wir rathen aber, da die Handlung nunmehr zum Stillstand gekommen ist, und bei solchen reflectirenden Momenten sich sehr leicht nachtheilige Longueurs gestalten, das Tempo sehr belebt zu nehmen, wo sich dann das Ganze sehr ergötzlich erweisen wird, zumal da der Componist schon durch Mannichfaltigkeit der Form, wie durch eine sehr animirte Orchesterbegleitung dem Ganzen leichte Schwingen gab. Die etwas absonderliche Form des Mosso am Schlusse zu den Worten: „Darum müssen beide ohne Säumen" mit ihrem, durch die Generalpause ergänzten Rhythmus mag sich selbst vertheidigen; eigenthümlich wirkt sie gewiss. — Durch das „gute Nacht!" vermeidet der Componist glücklich die Klippe eines gewöhnlichen Schlusses, und er darf sich in Summa überzeugt halten, ein recht wackeres Ensembleстück geschaffen zu haben.

Hätten wir auch nicht bereits durch die Fama vernommen, dass die nun folgende Buffoarie No. 12 ihrem Reproducenten auf der Leipziger Bühne grossen Beifall gebracht habe, wir würden sie doch unbedingt als ein höchst gelungenes Characterstück bezeichnen. — Der Baron, in seiner unbezähmbaren Leidenschaft, bietet dem saubern Baculus die Summe von 5000 Thalern für die Abtretung seiner (vermeintlichen) Braut, und diese 5000 Thaler begeistern ihn nur zu einem Ausbruch ungemessener Freude, die sich in diesem Jubelliede Luft macht. Das komische Pathos ist hier ungemein glücklich geschildert. Der Dichter hat dem Componisten (wahrscheinlich sind sie sehr intim!) so vortrefflich vorgearbeitet, und dieser die dankbare Aufgabe so vollständig gelöst, dass jeder auch nur erträgliche Komiker sich mit diesem Triumphgesange einen glänzenden Success sichern muss. Da mag dem vom Sonnenstich des Glückes getroffenen Baculus Alles verzeiht, so wird selbst die drollige Gewaltthätigkeit, mit der er „seines Glückes Statatatatatum"

behandelt, die allgemeinste Approbation finden. — Der Mittelsatz dieser Arie (molto moderato, As dur), in welchem er, in eigner Ueberschätzung, über die Möglichkeit reflectirt, Gretchen könne aus zu grosser Zärtlichkeit für ihn seinen Entsagungsplan vernichten, schildert wirklich trefflich diese besorgliche Meditation, und nachdem er in seiner Herzensangst sich sogar an das Publicum mit der Frage gewendet, was in sothanem Falle zu thun sei, bricht er (im Allegro deciso, F dur), nach einem hohnlachenden Unisonotriller des Orchesters, in die resoluten Worte aus: „Kann Alles nichts helfen, ich schlage sie los!“ wobei der überstürzende Triolenrhythmus ihm trefflich zu Statten kommt. — Auch bei der Erwägung der Pläne, was wohl mit der ungeheuren Summe zu beginnen sei? wird der Character der Bussarie consequent festgehalten. Der Zauberklang: „5000 Thaler!“ durchdringt ihn nun auf's Neue mächtig und begeisternd. Höchst bezeichnend dargestellt durch die Musik ist die Steigerung der Adjectiva zu diesem Zauberworte bis zu dem Culminationspuncte: „famös!“ — Die nun folgende gedrängte und burleske Reimflut rauscht fast betäubend vorüber, und mit den komisch-erhabenen Worten: „Beschlossen ist's im Weltenplan: Ich werd' ein hochberühmter Mann!“ geht der freudetrunkene Sänger (nach Vorschrift) rasch und aufgeblasen ab, gewiss aber nur, um vom Publicum jubelnd wieder hervorgerufen zu werden, wofür er sich dann bei Herrn Lortzing geziemend bedanken mag! — Ein höchst günstiger Actschluss ist jedenfalls das Resultat dieser trefflichen komischen Scene.

Die Partie des Grafen würde hinsichtlich des Gesanges wirklich zu unbedeutend erscheinen, wäre sie nicht durch eine brillante Arie bereichert worden, und so ist es ganz in der Ordnung, dass der einzige Moment, wo sie placirt werden konnte (der Anfang des dritten Actes), dazu benutzt wurde. Es beginnt nun dieser dritte Act mit einer ziemlich imposanten Einleitung (das Motiv ist dasselbe, was den Anfang der Ouverture bildet — es lebe die Gedankenoeconomie!); worauf nach einem kurzen Recitativ, dessen Inhalt etwas nüchtern erscheint, eine recht dankbare Aria alla Polacca folgt, die sich ein guter Bariton leicht und glücklich aneignen wird. Sie athmet, wie ihr Wortlaut, nur Heiterkeit und Lebenslust, und hat in ihrem Gefolge gar manche freundliche Wendungen und Episoden. Die gar zu dissonirenden Vorhalte bei der Stelle:

Kommt auf meinen Wegen
Mir etwas entgegen
Was die Freude stört —

haben wirklich für den Referenten und wohl auch für Andere etwas, das die Freude stört, und in diesem Sinne hat doch wohl der wohllautliebende Lortzing die Gedanken commentiren wollen. Die leichte Wunde heilt indess bald wieder, und auf recht sprechende, anmuthige Weise wird das erste Thema wieder eingeführt. In Bezug auf den nun folgenden, an sich recht gemüthlichen Mittelsatz: „Hübsche Mädchen, hübsche Frauen“ will Referent hier eine, vielleicht nicht ganz überflüssige Bemerkung einschalten: Herr Lortzing liebt es offenbar, den eigentlichen Liederstyl in seinen dramatischen Compositionen anzuwenden, und es ist dies vielleicht ein Grund, weshalb sie so rasch populär geworden sind. Geschieht dies nur vorübergehend, und nur episodisch, und nimmt dieser Styl an einer Stelle nicht zu viel Raum ein, so wollen wir ihn in der heitern Oper zuweilen gern begrüssen. Wird er aber zu häufig, und namentlich strophenartig angewandt, so dass der ganze Gliederbau etwas Enges und Monotones erhält, so wird sich das Gefühl bald nach einer Erweiterung der Form, nach einem umfassenderen Gedanken sehnen, als die abgeschlossenen Grenzen eines Liedes sie bedingen. Ist es nun nicht vielleicht individuelle Ansicht des Referenten, so möchte er behaupten, dass der in Rede stehende Mittelsatz, dem es übrigens durchaus nicht an Anmuth fehlt, allzusehr die Beschränktheit der Liedform und jene Gleichheit des rhythmischen Baues an sich trage, während doch das Gedicht fast unwillkürlich zu einer mehr hervortretenden, ausgebildeteren Cantilene, und also zu einem verlängerten und abwechselnden Rhythmus aufzufordern scheint. Es dürfte hier zugleich nicht unpassend erscheinen, daran zu erinnern, wie unvergleichbar grösser die Mannichfaltigkeit der musikalischen Rhythmen, dem Rhythmus der Verse gegenüber, sei! Bleiben wir bei der sechszeiligen Strophe stehen, die uns zu dieser Excursion veranlasste; sie heisst:

Hübsche Mädchen, hübsche Frauen,
kann ich Euch nur immer schauen:
Holde Sterne meines Lebens,
Ihr seht nie, nein, nie vergebens!
Doch durch Liebe nicht allein
Zieht die Freude bei mir ein!

Unser Componist hat nun sämmtlichen Verszeilen diesen Rhythmus gegeben: 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮

namentlich gebührt der geschickten Fortführung, dem guten Zusammenhange alles Lob. — Die wiederkehrende Ausweichung in diesem Ensemble nach G dur (die Hauptt onart des Musikstückes ist G moll) bewahrt das Ganze vor Schwerfälligkeit und jener Ernsthaftigkeit, die der Unmuth des Barons leicht dem Ganzen mittheilen könnte. Der drollige und ungesuchte nahe Zusammenstoss der drei Reime: Gut, Muth, Blut! wird seine Wirkung nicht verfehlen.

So sind wir denn an das letzte Finale (No. 16) gekommen, in welchem alle Täuschung aufhört und der Knoten sich löst. — Man weiss schon, dass bei solchen Erklärungen und Auseinandersetzungen nur die allernothwendigsten Worte, nur die unentbehrlichsten Töne sich geltend machen können, will man das Publicum nicht ungeduldig machen. Kurz und bündig, das ist das Rechte, und so geht es auch hier mit raschen Schritten der Entwickelung zu. Der ironische Anklang und Widerhall der „Stimme der Natur" wird wohl überall Heiterkeit erregen, wenn sie in der rechten Weise betont wird. (Eine kleine musikalische Pointe wäre diesem vielsinnigen Refrain vielleicht noch förderlicher gewesen: so ist es mehr dem individuellen Ausdruck überlassen.) — Bei der feurigen Apostrophe der gracisirenden Gräfin: „Harmon, geliebter Bruder! O wie selig fühl' ich mich!" wäre es dem musikalisch witzigen Lortzing gewiss nicht schwer geworden, sie durch eine vielleicht der musikalischen Antike entnommene Phrase zu charakterisiren, was dann auch der Replik des Grafen zu Gute gekommen wäre. Da der Componist nach dieser Erwiederung, die in A moll schliesst, allerdings etwas eilig sein musste, wollte er für seinen darauf folgenden wunderhübschen vierstimmigen Satz nun einmal As dur gewinnen, so dürfen wir wohl kaum mit ihm darüber rechten, dass er durch einen Staatsstreich, durch ein Alles niederwerfendes Unisono sich der nothwendigen Septime in Es bemächtigte. — Die vier singenden Personen reflectiren in diesem melodisch und harmonisch ausgezeichneten Satze über den Begriff von: schuldbewusst und schuldlos. Sie thun dies in so wohllautender Weise, dass man gern geneigt ist, etwaige Zweifel an ihrer Schuldlosigkeit zu unterdrücken. Im Anfange ganz ohne Begleitung, erhält später der Gesang durch einige episodische Unterbrechungen des Orchesters einen wohlthuenden Haltpunct und gesteigertes Interesse. Die scheinbar unbewusste Ironie, die aus dieser Meditation hervorblickt, hätte der Componist gewiss recht wirksam durch die etwas nüancirten Unterbrechungen und Beantwortungen des Orchesters bezeichnen können. Die zu kleinen Gruppen gestaltete Form des Ganzen würde sich solchen Einschaltungen besonders günstig gezeigt haben. Doch ist der Satz auch ohne weitere Zuthat trefflich und gewiss von ausgezeichneter Wirkung.

Es folgt nun ein passender, wohl absichtlich etwas derb gehaltener Chor der Landleute, worauf dann die etwa noch nöthigen Erklärungen in geziemender, musikalisch analoger Weise gegeben werden. Die liebe Schuljugend macht noch specielles Glück durch einige familiäre Ausrufungen, wie: „Unser Bruder, unsre Schwester lebe hoch!" vorzüglich aber durch die zweistimmige Chorsupplik, die ein so schweres Gewicht auf ihren lieben Schulmeister legt, dass ihm der Graf gern verzeiht. Nach förmlicher Amnestie für den dilettirenden Wilddieb schliesst ein fröhlicher Chor, dessen Motiv wir schon in der Ouvertüre vernehmen, das heitere Werk, das auf's Neue Zeugniss gibt für das bedeutende leicht ansprechende Talent des wackern Componisten, und bei sorgsamer und entsprechender Darstellung überall gefallen wird.

Unsere ausführliche Besprechung dieses neuesten Werkes des bei allen namhaften Bühnen und also bei dem grossen Publicum bereits ehrenvoll accreditirten Componisten beweist schon durch die genaues Eingehen, dass wir ihn hochschätzen und uns seiner schönen Erfolge aufrichtig freuen. Sein entschiedenes Talent für die leichte und anmuthige Kunstgattung der komischen Oper liegt unverhüllt vor uns, und wir schöpfen aus seiner ergiebigen Productivität die gegründete Hoffnung, dass wir noch gar manches schöne und freundliche Werk von ihm erwarten dürfen. — Da wir von vielen Seiten die Anspruchlosigkeit und Bescheidenheit des wackern Künstlers rühmen hörten, so sind wir um so weniger besorgt, er möchte die Bemerkungen, Ausstellungen und Winke, die wir im Verlaufe dieser beurtheilenden Anzeige zu erkennen gaben, nicht im rechten Sinne nehmen. Sie tragen ja wohl sämmtlich den Stempel jener unparteiischen, aber wohlwollenden, Anschauung, und (wir dürfen es wohl sagen) jener achten Kunstliebe, die ein offenbares und bedeutendes Talent so gern in voller Klarheit strahlen sehen möchte, und deshalb mit prüfendem Blick die Schwachen aufsucht und bezeichnet, welche die volle Wirkung des Kunstwerkes beeinträchtigen. — Möge daher der freudige Beifall des Publicums den trefflichen Künstler nicht unempfänglich machen für die Winke einer besonnenen und motivirten Kritik! Möge das Glück und des Componisten eigene umsichtige Wahl ihm recht günstigen Stoff für seine heitern Gebilde zuführen, und möge die ihm eigenthümliche Leichtigkeit, mit der er producirt, ihn nicht zur Uebereilung, zur Flachheit verleiten — dann sind wir überzeugt, dass sein rasch erworbener Ruf kein vorübergehender sein wird. — Mit freudiger Theilnahme wollen dann auch wir jedes neue Werk von ihm begrüssen, das unsern Erwartungen entspricht.

Der Clavierauszug dieses Werkes, das gewiss bald auf den meisten Bühnen heimisch sein wird, ist mit Umsicht und Geschicklichkeit ausgearbeitet; die Begleitung wirksam und doch leicht ausführbar. Der Stich ist schön, und auch, bis auf einige leicht zu verbessernde Versehen, correct. — Das beigefügte Libretto ist eine gewiss allseitig willkommene Zugabe, und wird besonders den Theaterdirectionen von Nutzen sein. *Al.*

Nachrichten.

Das grosse Männergesangfest zu Dresden

ist am 6. und 7. Juli auf glänzende Weise gefeiert worden. Ueber tausend Sänger, und 32 Gesangvereine nahmen daran Theil; letztere waren ausser den vier Dres-

Ueber die musikal. Beylage No. III.

Dieses leztere Urtheil bestätigt die artige Cavatine, von diesem Komponisten gesezt, und von dem bekannten Guitarrenspieler, Luigi Fortunato in Neapel, für die Guitarre arrangirt. Das kleine Lied hat in Italien Ruf erhalten und ist zur Mode des Tags geworden vornehmlich durch den hinreissenden Vortrag der reizenden Sängerin, Sgra Gafforini, von welcher schon in diesen Blattern gesprochen worden. Eine Uebersetzung geben wir darum nicht, weil dergleichen Stücke, wie auf italienische Weise, so auch mit italienischen Worten gesungen seyn wollen.

d. Redakt.

Anekdote.

Schubart pflegte ehemals in Ludwigsburg sehr oft das Bierhaus zu besuchen, wo zugleich für die Gaste ein Carousel eingerichtet war. Schubart fand Anfangs Geschmack an diesem Spiel; weil er aber ein sehr kurzes Gesicht hatte, so geschahe es sehr oft, dass er sich an der Maschine, aus welcher die Ringe gestochen wurden, die Hand verstauchte und ganze Fetzen Haut von derselben riss. So blessirte er sich eines Abends kurz vorher, ehe er in eine adeliche Gesellschaft gehen sollte, wohin er eingeladen war, um auf dem Flügel zu spielen. Schubart kam, erzahlte seine Fatalitat und entschuldigte sich gegen die Dame des Hauses, dass er heute unmöglich spielen konnte. Diese, etwas ärgerlich, sagte zu ihm: Sie sollten doch wissen, dass Sie der Himmel zu keinem Carousclritter bestimmt hat. — Meine Bestimmung, erwiederte Schubart, geht durch Sie jezt blos dahin, Ihre Gesellschaft zu amusiren, und daran soll es nicht fehlen. Schubart sezte sich nun in die Mitte der Gäste, leerte eine Caraffe nach der andern aus und sein Witz ergoss sich Schlag auf Schlag, so dass die Anwesenden vor Lachen oft kaum zu Athem kommen konnten. — Aber es ist doch Schade, Herr Schubart, sagte noch einmal die Dame, dass wir heute auf dem Klavier nichts von Ihnen hören können. — Schubart richtete sich hierauf von seinem Sessel auf, nahm zwey volle Gläser und stiess sie an einander, indem er sagte: „Hier ist ja auch Harmonie! Heute diese; morgen eine andere! —"

Kurze Anzeige.

XIV Variations sur un Air connu pour le Pianoforte, composées par L. A. C. Siebigk. Op. VI. Chez Breitkopf et Härtel. à Leipsic. (Preis 8 Groschen.)

Sie sind über ein Thema, das schon Wranitzky für die Violin, und besser, bearbeitet hat, und zeichnen sich durch nichts aus, als durch einige Mannichfaltigkeit, durch beygesezte Applikatur, wo schwierigere Stellen eintreten, und durch Wohlfeilheit, bey schönem Stich und gutem Papier.

(Hierzu die musikal. Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

denser Vereinen Orpheus, Liedertafel, Singacademie, Arion — aus Meissen, Oschatz, Strehla, Dippoldiswalde, Chemnitz, Borna, Burgstädt, Schlettau, Herzogswalde, Waldheim, Leissnig, Rochlitz, Hainichen, Wurzen, Rosswein, Zittau, Grossschönau, Reichenau, Alt- und Neu-Gersdorf, Neusalze, Bautzen, Löbau, Königsbrück, Bischofswerda, Neustadt bei Stolpen, Radeberg, Seifersdorf. Ausserdem hatten sich natürlich manche einzelne Sänger aus anderen Orten angeschlossen; selbst aus Halberstadt waren die Directoren der dasigen Liedertafel erschienen.

Am ersten Tage, den 6. Juli, wurde in der Frauenkirche das grosse Festconcert vor einem höchst zahlreichen Publicum aufgeführt. Es bestand aus folgenden Stücken: Choral (Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!). Requiem von *L. Cherubini*. Jehovah, die frohlockt der König, Hymne für zwei vierstimmige Männerchöre von *Friedrich Schneider*, welcher sein Werk selbst dirigirte. Ein König ist der Herr, Hymne nach dem 97. Psalm von *Hohlfeldt* bearbeitet, componirt und dirigirt von *Reissiger*. Das Liebesmahl der Apostel, eine Art Oratorium, gedichtet und componirt von *Richard Wagner*. — Der Eindruck, welchen diese Gesänge auf die Zuhörer hervorbrachten, war ein sehr bedeutender; die Ausführung war, wenn man die Schwierigkeit, solche Massen zu leiten, berücksichtigt, sehr gelungen zu nennen.

Der zweite Tag war einer Sängerfahrt nach dem an der Elbe liegenden Dorfe Blasewitz (bekanntlich dem Geburtsorte *Naumann's*) gewidmet; man hatte dort einen Wiesenfleck von 70,000 Quadratellen Raum für Sänger und Hörer eingerichtet. Zehn grosse Schiffe, bunt bewimpelt, trugen die einzelnen Abtheilungen dahin; vor der Abfahrt wurden einige gemeinschaftliche Gesänge von *Stuns*, *Marschner*, *Zöllner*, *Müller*, *Gebauer* vorgetragen. In Blasewitz angelangt, ordnete sich die Masse, und es begannen nach einem einfachen Mahle die Wettgesänge der einzelnen Chöre unter einander, eingeleitet durch „das deutsche Lied" von *Kalliwoda* und „Jägers Lust" von *Reissiger*. Eine zahllose Menschenmenge lauschte den Klängen. Nachdem *Otto's* Vaterlandslied und *Lenz'* Bundeslied den Beschluss gemacht, erfolgte nach 6 Uhr die Rückfahrt nach Dresden. Bei der Elbbrücke angekommen, liessen die Sänger noch einmal mehrere gemeinschaftliche Gesänge erschallen: „Sängers Abschied" von *Carl Maria v. Weber* schloss den Reigen, und die Theilnehmer begaben sich nun in das Hôtel de Pologne zu einem fröhlichen Abendessen.

Das ganze Fest war erhebend und erfreulich, durch keinen Unfall gestört, und Alles war darin einstimmig, dass nicht nur die äusserlichen Anordnungen und Vorbereitungen, sondern auch die Gesangaufführungen selbst die des vorigen Jahres bei Weitem hinter sich zurücklassen.

Naumburg a. d. S. Am 5. Juli fand hier die Aufführung des Oratoriums „Paulus" von Dr. *Mendelssohn-Bartholdy* in der dasigen ganz dafür geeigneten Domkirche Statt. Dem unermüdlichen Eifer des wackeren Musikdirectors *Otto Claudius* war es gelungen, zu einer würdigen Darstellung des grossartigen Meisterwerkes die besten Mittel aus nächster Umgebung zu gewinnen. Mit seinem wohlgeübten Gymnasialsingchore, mit Hilfe mehrerer Dilettantenvereine aus Naumburg und der Umgegend war es ihm möglich geworden, einen Sängerchor zusammenzubringen, der unter seiner Leitung in der That Würdiges leistete. Erwägt man die Schwierigkeit für einen Musikdirector, der in einer Provinzialstadt wie Naumburg nur erst die Mittel zu gewinnen hat, ehe er und oft mit unsäglicher Mühe dieselben zu einem möglich vollkommenen Zusammenwirken bringen kann, so musste man in der vortrefflichen Aufführung des „Paulus" die höchst befriedigende Lösung seiner schwierigen Aufgabe erblicken. Für die Solopartieen waren auswärtige bewährte Künstler und Künstlerinnen gewonnen worden; für Sopran Mad. *Bünau-Grabau* aus Leipzig, für Alt Fräulein *v. Löhlöffel-Löwensprung* aus Weissenfels, für Tenor Herr *Flinzer* aus Weimar, und für Bass Herr *Pögner* aus Leipzig. Madame *Bünau-Grabau* mit ihrer klangreichen Stimme und ihrem seelenvollen Vortrage stand oben an, und nicht viel weniger gelungen wurden die übrigen Solopartieen ausgeführt. Herr *Flinzer* sang namentlich die Cavatine „Sei getreu bis in den Tod" u. s. w. mit schönstem Ausdruck zu allgemeiner Befriedigung; Fräulein *v. Löhlöffel* besitzt eine sehr durchdringende und äusserst biegsame und angenehme Stimme; Herr *Pögner* bewährte seinen alten Ruf. Eine plötzlich eintretende Heiserkeit nöthigte Herrn *Pögner*, eine Aenderung in seiner Partie eintreten und das Duett „Denn also hat uns der Herr geboten" u. s. w. wegfallen zu lassen. Dessen ungeachtet trug er zur Verherrlichung des Ganzen wesentlich bei, und besonders war sein Vortrag der ersten Partieen sehr ergreifend. Zugleich war es erfreulich, den Eifer der Damen und Herren zu bemerken, mit welchem dieselben bemüht waren, die Aufführung der Chöre so vollkommen und präcis als nur möglich herzustellen. Die Instrumentalpartieen genügten ebenfalls, und hierbei müssen wir das Verdienst des Herrn Stadtmusikus *Schäfer* anerkennen. Der Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" u. s. w. wurde von den Instrumenten ausgezeichnet executirt. Zu dem regen Eifer der Sänger und Instrumentalisten kam noch die vortreffliche Direction des MD. *Claudius*. Man sah ihm an, wie er ganz durchdrungen war von der Schönheit der herrlichen Composition, und wie er, mit der kleinsten Einzelheit vertraut, dieselbe überall wirksam zu machen wusste. — Unter den zahlreichen Zuhörern befand sich auch die Gräfin *Rossi (Henriette Sontag)*, die nicht unterliess, zu ihrer nächsten Umgebung ihre Freude über die gelungene Aufführung und die exacte Direction des Musikdirectors *Claudius* auszusprechen. Wir hoffen, dass Herr *Claudius* dieser vollständig befriedigenden Aufführung bald wieder eine andere folgen lasse, und wir können dieser Hoffnung um so mehr Raum geben, als sich in Naumburg ein Comité zur Beförderung aufzuführender geistlicher Musiken gebildet hat, an dessen Spitze der Chef-Präsident Dr. *Nestler* nebst mehreren andern hochgestellten Beamten steht, und dessen Wirksamkeit offenbar für die ganze Umgegend nur wohlthätig sein muss. *M. K—s.*

Prag. (Beschluss.) Im Belisar gastirten mit Mad. *Stöckl-Heinefetter* noch Herr und Mad. *Bigl* als Alamir und Irene, und die Letztere, welche minder befangen schien als das erste Mal, erregte noch schönere Hoffnungen; Herr *Bigl* dürfte ein recht brauchbarer zweiter Tenor sein, für Glanzpartieen, wie Alamir, reicht bei ihm weder Gesangkunst noch Stimmfond aus, und das berühmte: „Trema Bisanzio!“ ging fast ganz verloren. Wie die Antonina, liegt auch die Alaide der Mad. *Stöckl-Heinefetter* zu hoch, und die Transponirung in die tiefern Töne bringt in den Ensemblestücken immer manche Inconvenienzen mit sich; für Herrn *Emminger* war jene günstig, wenn gleich die Partie des Arthur dadurch beinahe zum Tenorbarton wurde, doch nicht so für Herrn *Kunz*, der überdiess an diesem Abende ganz heiser war. Mad. *Bigl* gab die Isoletta, für welche ihre Coloratur jedoch noch nicht ausreicht. Obigen Uebelstand abgerechnet, gab Mad. *Stöckl-Heinefetter* die Alaide trefflich, im Spiel mitunter nur zu feurig, und wirkte mit ihrer grossen Stimme auf die imposanteste Weise. Amalie ist bekanntlich eine der besten Particen dieser ausgezeichneten Künstlerin, Herzog Olaf und Adverson seufzten nach andern Repräsentanten ihrer Firma!! Titus war eine der trefflichsten Leistungen unserer Oper seit längerer Zeit; Herr *Strakaty* war immer ein wackerer Publius, und Herrn *Emminger* sagt die tiefer liegende Partie des Protagonisten sehr zu. Dem *Grosser* sang die Vitellia gut und kräftig, nur die Lage der Arie: „Non piu de' fiori“ sagt ihr nicht ganz zu. Mad. *Podhorsky* ist ein Annius wie ihn wenige Bühnen aufzuweisen haben werden, und auch Dem. *Rokert*, die überhaupt im Vortrage *Mozart*'scher Musik sehr glücklich ist, erschien als Servilia in geistigerem Lichte, als noch je in der ersten Oper. Wenn wir den werthen Gast zuletzt nennen, so geschieht das, um das „finis coronat opus“ aufrecht zu erhalten, denn der Sextus ist eine wahrhaft merkwürdige Leistung der Mad. *Stöckl-Heinefetter*, die nur gesehen, bewundert und gefühlt — nicht geschildert werden will.

Auf dem böhmischen Theater gab Mad. *Springer* die Stimme von Portici, Herr *Mayer* den *Spohr*'schen Faust zum Benefice. Die erstere Wahl kam uns nicht eben sehr zweckmässig vor, da die wackere Tänzerin Mad. *Springer* nie in so ungünstigem Licht erscheint, als eben in der Partie der Fenella. Vortheilhafter zeigte sich Herr *Mayer* als Masaniello in der Stummen, und Graf Zbinko im Faust, wenn gleich noch bei mancher Nummer (zumal in dem grossen Duett mit Pietro — Herrn *Stepan*) mehr Politur des Gesanges zu wünschen wäre. Den Mephistopheles, hier Baruch genannt, gab in der ersten Vorstellung des Faust Herr *Strakaty*, der ihn wohl gut singt, doch ist seine Stimme zu weich für diese spröde Partie. Später übernahm ihn Herr *Stepan*, dessen Individualität sich besser dafür eignet; er leistete, was man mit Billigkeit von einem Anfänger verlangen kann. Herr *Prokop* erschien als Faust, was Spiel und Gesang betrifft, in gleich günstigem Lichte. Dem. *Tonner* sang die Particen der Isabella und Angelina (so heisst die Kunigunde im böhmischen Faust) mit guter Schule und angenehmer, wenn gleich noch immer ziemlich schwacher Stimme. Als Roschen debütirte Dem. *Negedly*, die durch eine recht hübsche frische Stimme gute Hoffnungen erregt.

Die Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen hat in seiner letzten Sitzung Herrn *J. F. Kittl* zum Director des Conservatoriums der Musik an die Stelle des verstorbenen Director *Weber* ernannt. Die Hoffnungen, die man auf diese Wahl begründet, sind bedeutend, aber Herr *Kittl* ist auch der Mann dazu, sie zu erfüllen. Auch sind die erledigten Lehrstellen der Violine und Clarinette mit den Herren *Mildner* und *Pixaroczwitz* (beides ehemalige Zöglinge des Instituts) genügend und zweckmässig besetzt worden.

Von der interessanten Sammlung böhmischer Volkslieder, herausgegeben von *Erben*, ist bereits das zweite Bändchen erschienen. Es übertrifft noch an Reichhaltigkeit das erste, und enthält 196 Lieder, so dass die Zahl der Volkslieder in beiden Bändchen nun schon 345 beträgt. Ein drittes Bändchen, das noch im Laufe dieses Jahres erscheinen soll, wird die erste Sammlung schliessen; aber auch zu einer zweiten Sammlung, die sich Herr *Erben* vorbehält, wird der unberechenbare Liederschatz unseres Volkes ein überreiches Material bieten.

Dreischock's brillante und dankbare Variationen für die linke Hand allein, welche ihm im Sturmschritt die Bewunderung der Pariser erobertan, sind jetzt hier bei Hoffmann erschienen. Der Schwierigkeiten findet selbst ein tüchtiger Clavierspieler in diesen Variationen sehr bedeutende, aber gerade deswegen lassen sie sich mit bestem Fuge für das Studium anempfehlen. Als Composition betrachtet, zeichnen sich die Variationen für die linke Hand durch klaren, regelrechten Bau, durch einen entschiedenen Sinn für Wohlklang aus, es ist in ihnen keine Spur von dem wüsten, abenteuerreissenden Tongewirre, welches sich in andern modern-brillanten Clavierachen wie ein Walpurgisspuk ausnimmt. Dennoch aber möchten wir noch mehr Gewicht auf ihren etudenmässigen Character legen. Gewiss wird jeder Clavierspieler sie zur methodischen letzten Ausbildung der linken Hand mit dem entschiedensten Nutzen gebrauchen.

Torgau. Am 24. Mai a. c. gab Herr *Rudolph Lange*, Seminarlehrer in Grosstreben, zum Besten der Kleinkinder-Bewahrungsanstalt in Torgau ein Orgelconcert in der hiesigen Stadtkirche und brachte darin zur Aufführung: 1) Grosse Fuge mit Präludium (C moll) von *Sebastian Bach*. 2) Choral: O Haupt voll Blut und Wunden u. s. w. für Posaune und Orgel von *Wilhelm Bach*. 3) Fuge mit Präludium (E moll) von *Seb. Bach*. 4) Grosse Fuge mit Präludium (G moll) von *Seb. Bach*. 5) Choral mit Variationen von dem Concertgeber. 6) Adagio für Flote und Orgel von *Becker*. 7) Freie Fantasie.

Es ist höchst erfreulich, wenn Virtuosen auf dem Fortepiano, deren einer unbestritten Herr *Lange* ist, zugleich auch Virtuosen auf der Orgel sind, und dadurch die Kunst des Orgelspiels, diese alte, echt deutsche Kunst, ihre würdigen Vertreter findet. Und zu diesen ist Herr *Lange* mit Recht zu zählen. Die Auswahl der Musikstücke und ihre Ausführung im Allgemeinen war vortrefflich; desto unbedeutender und ge-

ringer die Theilnahme des Publicums, dessen Sinn für ernste und erhabene Musik immer mehr und mehr zu verschwinden scheint. Da wir nie einen ähnlichen Genuss gehabt hatten, so war es uns so dankenswerther, dass uns von Herrn *Lange* ein solcher auf der Orgel bereitet wurde, und wir wünschen aufrichtig, dass sein Talent für diese Kunst in der musikalischen Welt nicht übersehen werden möge.

Das Musikfest zu Marienburg,
am 5. Juni 1843.

(Eingesandt.)

Selten hat ein musikalisches Unternehmen ein so grosses und allgemeines Interesse erregt, als das am 5. Juni im Convent-Rempter des Marienburger Schlosses gefeierte Fest. Es war jedenfalls eine kühne Idee, ein solches von einem zwanzig Meilen entfernt liegenden Orte aus zu veranstalten, einzustudiren und dann mit einem gegen hundert Personen starken aus Damen und Herren bestehenden Personal nach dem Orte, wo das Fest gefeiert werden sollte, zu Wasser und zu Lande zu reisen, die musikalischen Kräfte aus den Städten der Umgegend an sich zu ziehen, und diese alle zu einer grossartigen Wirkung, zu einem innigen Zusammenhang zu vereinigen. Erwägt man alle diese mit einem so grossen Unternehmen verbundenen Schwierigkeiten, und sieht man zugleich auf den glänzenden Erfolg, so überzeugt man sich, dass kein Unbefangener dem Veranstalter seine Bewunderung versagen kann. Aus Marienburg vom 6. Juni schreibt man: „Einen unvergesslichen, einen hochherrlichen Tag haben wir erlebt, ein Fest, dessen strahlende, erhebende Grösse die Herzen aller Theilnehmer mit hoher Freude erfüllen musste: ja, wahrlich, in der alten Marienburg reicher, bedeutsamer Geschichte glänzt das Pfingstfest 1843 als hellleuchtender Stern, umstrahlt von königlicher Huld und geschmückt mit den Blüten der holden Kunst.“ Wahrlich, diese mit Begeisterung geschriebenen Worte geziemen einem Feste, welches in seiner Ausführung wie in seiner Wirkung zu den seltenen Erscheinungen gehört, und von unberechenbaren Folgen sein kann. Da wir seit seinem ersten Entstehen dem Gegenstande eine besondere Aufmerksamkeit widmeten, so können wir den Lesern einen genauen Bericht erstatten, den wir in möglichst gedrängter Kürze und mit Anziehung einiger Notizen versuchen wollen. Der Unternehmer des ersten Ostpreussischen Musikfestes, unser Universitätsmusikdirector *Sämann*, dem Königsberg die Kenntniss *Händel*'scher und *Bach*'scher Werke verdankt, unternahm, um die ersten Anstalten für das beabsichtigte Fest zu treffen, im April d. J. seine erste Reise nach Marienburg und in die Umgegend, nach Danzig, Marienwerder u. s. w. Er vereinigte in diesen Städten die einflussreichsten Männer zu einem Comité, gewann die musikalischen Coryphäen, und leitete, zurückgekehrt, in Königsberg die Proben mit seinem Singverein, der, mit dem Vortrage *Händel*'scher Werke vertraut, den Stamm der ganzen Unternehmung bildete. Ausserdem besorgte er die auf die technische Einrichtung bezüglichen Anordnungen, führte die sämmtliche Correspondenz, und entwarf den Plan zum Aufbau des Orchesters. Dies letztere und mehrere andere Vorkehrungen nöthigten ihn, in der Zwischenzeit einige Male nach Marienburg zu reisen, wo er, wie in Elbing, jedesmal Proben abhielt und die Sänger mit der Auffassung im Sinne des Tondichters bekannt machte. Die Nachricht, dass der König beim Fest erscheinen würde, rief ihn zu neuer Thätigkeit auf, indem die Composition eines Grusses an den König und einer Abendmusik nothwendig wurden. So gerüstet und gehörig vorbereitet führte er am 3. Juni das Königsberger Musikpersonal, gegen hundert Personen, über das Haff mit dem Dampfschiff nach Elbing, und von da mit Extrapostchaisen nach Marienburg, wo die Ankommenden bei den gastlichen Einwohnern Aufnahme fanden. Das herrliche Wetter hatte diese Fahrt sehr begünstigt, und erhielt sich während des ganzen Festes. Mit den an dem Orte erschienenen Dilettanten und Musikern bestand das Personal aus 70 Sopran-, 31 Alt-, 43 Tenor- und C. Basstimmen, und einem Orchester von 63 Musikern, darunter 24 Violinen, 10 Bratschen, 8 Violoncells, 4 Contrabässen. Der Klang, den solche Tonmassen in diesen wundervollen, durch die Räumlichkeit ihres Baues Erstaunen erregenden Wölbungen hervorbrachten, war mächtig und über alle Beschreibung erhaben. Wie richtig, wie präcis, wie sehr dem Geiste der aufzuführenden Musikschöpfungen angemessen der Dirigent diese sämmtlichen unter seiner Leitung gewesenen Vocal- und Instrumentalkräfte zu bilden und zu bestimmen wusste, bewährten schon die am Tage der Ankunft, am 4. Juni d. J., Vormittags 11 Uhr und Nachmittags um 4 Uhr gehaltenen Generalproben. Sänger und Musiker und Zuhörer wurden schon in diesen Stunden von der kunstvollen Macht der Chöre, von der Schönheit der Solostimmen begeistert. Aber dieser Eindruck wurde gesteigert, als der grosse Convent-Rempter des Marienburger Schlosses, das Local des Festes, gänzlich besetzt, und durch diese Füllung eines weiten hochgewölbten Raumes der in seinen Wölbungen sonst so starke Widerklang völlig verschwunden war. Unstreitig ist diese Localität massenhaften Darstellungen der Tonkunst besonders günstig. Aber dieser glückliche Umstand, wie sehr wurde er durch die zweckmässige Einrichtung und Stellung aller der vielfachen Vocal- und Instrumentalkräfte erhöht.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Zu dem „Musikkünstler-Verein,“ dessen Statuten in Nr. 27 d. Bl. mitgetheilt worden, haben allein die Pariser Künstler bereits ein Capital von 100,000 Fr. zusammengebracht. *Liszt* u. A. gab 1000 Franken.

Der junge Hofmusikus *Kalb* in München hat eine Oper „Die Sulioten“ componirt, worüber Kenner, welche die Partitur sahen, sehr günstig urtheilen.

Der bekannte italienische Sänger *Salvatori*, welcher zur Herstellung seiner Gesundheit nach Havanna gegangen war, ist wieder im vollen Besitze seiner herrlichen Stimme und macht jetzt in Madrid Furore, namentlich als Marino Faliero und als Belisario. (Letzterer Rolle ist eigens für ihn geschrieben worden.)

In Frankfurt a. M. hat sich der *Neeb*'sche Gesangverein mit der Liedertafel vereinigt; *Neeb* ist zum Director erwählt worden. — Es bestehen nunmehr in Frankfort drei Männergesangvereine: die Liedertafel, der Orpheus, der Liederkranz.

Die deutsche Operngesellschaft unter Leitung des Herrn *Hehl* hat in Metz eine Reihe Vorstellungen mit glänzendem Erfolge gegeben. Die tüchtigsten Mitglieder sind Mad. *Ernst-Seidler* für ernste, Dem. *Reuss* für zweite Solopartieen, und der Tenorist *Ferretti*. Musikdirector war Herr *Carl Kaibel*, welcher aber jetzt als Regisseur nach Cöln abgegangen ist; an seine Stelle wurde Herr Musikdirector *Fischer* (früher in Aachen) engagirt. — Die Gesellschaft wollte nach Dijon, Besançon und dann nach Lyon gehen.

Pfarrer *Sprüngli* in Zürich hat zu Gunsten des neugestifteten eidgenössischen Sängervereines eine Sammlung von Männergesängen herausgegeben, unter Mitwirkung von deutschen und schweizerischen Componisten. Von 55 derselben sind neue, noch nirgend gedruckte Männergesänge eingesendet und in die Sammlung aufgenommen worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 11. *bis* 17. *Juli d. J.*

Auber, D. F. E., Ouvert. de l'Opéra: La Part du Diable à gr. Orch. Mainz, Schott. 4 Fl. 30 Kr.

— 2 Polkas a. d. Krondiamanten f. d. Pfte. No. 543. 544. Ebd. à 8 Kr.

Baldenecker, E., Der sterbende Krieger. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 36 Kr.

Bertini, H., 30 Préludes p. le Pfte. Op. 141. No. 1. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

Burgmüller, Fr., Faut. et Rondo pastoral p. le Pfte sur un Air suisse fav. Op. 79. Ebend. 1 Fl. 24 Kr.

Campagnoli, B., 6 Duos pour 2 Violons faciles et progressifs pour l'utilité des jeunes Amateurs. Op. 14. Nouv. Edit. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Choix de Romances franç. et d'Ariettes ital. av. Pfte. No. 235 v. Cheret. No. 276 v. Panseron. No. 281ª v. Ciccarelli. No. 288 v. Huth. No. 291 v. Massini. Berlin, Schlesinger. à 5 — 10 Sgr.

Cusent, P., Galop infernal du jugement dernier p. le Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Danse, R., Vergiss mein nicht. Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Berlin, Paez. 15 Sgr.

Dessauer, J., Lieder u. Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. No. 8. Ich denke dein. No. 9. Verschwiegenheit. No. 10. Ich möchte sterben. Der Bandit f. Bass deutsch u. franz. Berlin, Schlesinger. à 10—12½ Sgr.

Donizetti, L'Elisir d'amore. Der Liebestrank. Kl.-A. einzeln No. 1—17. Ebend. à 5 Sgr. — 1 Thlr.

Esser, H., Thomas Bigotini od. d. polit. Heirath, einzeln No. 1—6. Mainz, Schott. à 18—54 Kr.

Fuchs, R., Das Mümchen, Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 54 Kr.

Gressler, F. A., 3 kleine u. leichte Rondos f. d. Pfte. Op. 11. Cassel, Gerlach. 12½ Sgr.

— Leichte u. gefäll. Var. f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 12½ Sgr.

Gumbert, F., 6 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 2. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

Heller, J., Priska-Galopp f. d. Pfte. Op. 12. Mainz, Schott. 27 Kr.

— Marsch f. d. Pfte. Op. 13. Ebend. 18 Kr.

Heller, St., Fant. p. le Pfte. Op. 31. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Bolero p. le Pfte. Op. 32. Ebend. 17½ Sgr.

Helsted, C., 6 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Kliegl, A. H., Grosser Galopp f. d. Pfte. Op. 11. Mainz, Schott. 27 Kr.

Kullak, Th., Transcriptions fac. p. l. Pfte. No. 3. 4. 5. Berlin, Schlesinger. à 15 Sgr.

Leblache, L., Ottava di Torquato Tasso p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.

— Torquato Tasso. Dich bet' ich an, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 18 Kr.

Lindblad, A., Trio p. Pfte, Violon et Viola. Op. 10. Ebd. 4 Fl. 12 Kr.

Liszt, F., Il m'aimait tant. Er liebte mich so sehr, f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.

Lukres, C., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Berl., Schlesinger. 20 Sgr.

Nagels, H. G., Chorlieder f. Kirche u. Schule. 7ᵗᵉ Heft. Part. u. Stimmen. Zürich, Nägeli.

Rubini, G., Infelice. Der Unglückliche. Ariette f. 1 Singst. m. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

— Malek-Adhel. Melodie f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 18 Kr.

Schaeffer, A., Heitere Lieder f. 4stimm. Männergesang. Op. 8. Heft 2. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Stern, J., 4 Lieder f. 1 Sopr. od. Tenorst. m. Pfte. Op. 17. Ebd. 20 Sgr.

Wielhorski, J. de, Chant sans paroles. Morceau fantast. gr. Valse mélancolique p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 20 Sgr.

Wolff, E., Souv. de Weber. 2 Fant. p. le Pfte. Op. 70. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Wolff, E., et *H. Vieuxtemps*, Gr. Duo sur le Duc d'Olonne p. le Violon et Pfte. Op. 76 u. 13. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von

C. A. Klemm in Leipzig.

Brünner, C. T., Op. 42. Practische Pianoforteschule. Vollständig in 3 Abtheilungen. à 1 Thlr.

— — Op. 45. Jugendlust. Leichte Tänze mit Fingersatz für Pianoforte. Heft 1—7. à 7½ Ngr.

— — 6 Contretänze aus *Belisar* und schottischer Walzer aus *Czaar und Zimmermann* für Pianoforte. 7½ Ngr.

— — Op. 59. Leichte Variationen über 8 gefällige Opernthemas für Pianoforte. No. 1. Nachtwandlerin. No. 2. Lucrezia Borgia. No. 3. Parisina. à 10 Ngr.

Cherubini, Ouv. zum Wasserträger für zwei Flügel auf acht Hände. 1 Thlr.

Dotzauer, Op. 166. Heures de Loisir. 12 Pièces brill. pour 2 Violoncelles. 1 Thlr.

Fischer, F., Op. 5. Ständchen für eine Singstimme mit Pianoforte. 12½ Ngr.

Kempt, F. A., 3 vierstimmige Männergesänge. 15 Ngr.

Kunstmann, J. G., Nachtwachter-Weisheit. Musikalischer Scherz für Männergesang (Solo-Bass, Terzett und Chor) mit Pianoforte. 22½ Ngr.

M., Op. 1. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 15 Ngr.

Minoja, Ambr., 24 leichte Solfeggi für eine Altstimme mit Pianoforte. Heft I. II. à 1 Thlr.

Stolze, H. W., Op. 47. Wanderung durch den Thüringer Wald. 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 25 Ngr.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Klavierfreund

ein progressiver Klavierunterricht für Kinder

von

Heinrich Wohlfahrt.

Drei Hefte in 4. Brochirt. Preis 1¼ Thlr.
Jedes Heft einzeln ½ Thlr.

Von demselben Verfasser, in demselben Verlage:

Kinderklavierschule.

Preis 1 Thlr.

Neue Gesänge mit Pianoforte.

Franz, R., Op. 4. Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor. Heft 1. 2. à ⅔ Thlr.

Schumann, Dr. R., Op. 42. Frauenliebe und Leben, von *A. von Chamisso.* Acht Lieder. 1 Thlr.

Leipzig. **F. Whistling.**

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von

Adolph Nagel in Hannover.

Böttger, G., Marien-Walzer für Pianoforte. 12 Ggr.
Burgmüller, F., Souvenir de Bellini. Morceau élegant. für Pianoforte. Oeuv. 27. No. 1. Cavat. de Norma. 6 Ggr.
Ellissen, C. W., Furioso-Walzer für Pfte. Op. 12. 8 Ggr.
Enckhausen, H., Die frühen Gräber. Ode von Klopstock, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 37. 8 Ggr.
— — Elementar-Unterricht im Handspielen. Pianofortespiel. Op. 38. 1ᵉ Heft. Kleine Uebungsstücke mit stillstehender Hand. 6 Ggr.
— — 2ᵉ Heft. Uebungsstücke mit zufälligen Versetzungszeichen, im Umfange der natürlichen Lage der 3 Finger, der 8 Töne und, eine Octave wenig überschreitend. 12 Ggr.
— — 3ᵉ Heft. Grössere Uebungsstücke, mit Anwendung des Bass-Schlüssels auch im Diastant. 14 Ggr.
— — 4ᵉ Heft. Leichte und brill. Variat. über ein Thema von Rovelli. 12 Ggr.
— — Religiöse Ges. f. 4 Männerst. 1ᵉ Heft. 39ᵉ Werk. 16 Ggr.
— — 3ᵉ Rondo giocoso für Pianoforte. Op. 60. 14 Ggr.
Gantzert, B., Der 8ᵉ Psalm, metrisch bearbeitet von Minna Witte, für 4 Männerstimmen. 20 Ggr.
Georg, L., Aurora-Galopp für Pianoforte. 4 Ggr.
— — Erinnerung an Marienspring. Walzer für Pfte. 8 Ggr.
Hattendorf, F., Beliebte Tänze für Pianoforte. No. 1. Schlittenfahrt-Galopp. 4 Ggr.
— — No. 2. Mariens Einzug-Galopp. 4 Ggr.
— — No. 3. Die Fackelträger-Galopp. 4 Ggr.
Hille, C. E., Rondo giocoso über den Bauern-Hochzeits-Marsch aus Hans Heiling für Pianoforte. Op. 1. 12 Ggr.
Kiel, Aug., Lied von G. Nicolai: Sich die Schwalben, mit Pianoforte. 4 Ggr.
— — Festmarsch bei Schliessung des Grundstein-Gewölbes des Hermanns-Denkmals, Op. 44, zu 2 Händen. 6 Ggr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 8 Ggr.
— — 3 Gedichte mit Pianoforte und Violl. Op. 42. 16 Ggr.
— — Elegie für Clar. mit Pianoforte. Op. 43. 10 Ggr.
Könemann, F. v., Die Fensterscheibe. Lied mit Pfte. 4 Ggr.
Kossmaly, Carl, 6 Gesänge von Goethe, Uhland, W. Müller und R. Burns, mit Pianoforte. 3ᵉ Heft. 1 Thlr.
Kulenkamp, G. C., Rondino über 2 Motive aus Cäsar und Zimmermann für Pianoforte. Op. 37. 10 Ggr.
Lätitia, Enthaltend Tänze und Märsche für Pianoforte. No. 24 bis 30. à 4 Ggr.
Marschner, H., Frühlingsliebe von Fr. Rückert mit Pianoforte. 2ᵉ Heft. 115ᵉ Werk. 1 Thlr. 4 Ggr. Einzeln: No. 1. Wenn ein Wort die Liebste. 5 Ggr. No. 2. Liebst du mich, o Liebster? 6 Ggr. No. 3. Lüfte die ihr scherzet. 5 Ggr. No. 4. Der Himmel hat eine Thräne geweint. 7 Ggr. No. 5. Beseeligt sein. 6 Ggr. No. 6. Grasmückchen. 5 Ggr. No. 7. Liebster deine Worte stehlen. 7 Ggr.
Sauerbrey, J. W. C. C., Das Sträussehen. Vier leichte Walzer für Pianoforte zu 4 Handen. Op. 20. 10 Ggr.
Schacht, Th., Walzer: No. 18. 24. à 8 Ggr.
— — Galopp: No. 16—19, 23, 25—29. à 4 Ggr.
— — Schottische Tänze: No. 20. 30. à 4 Ggr.
— — Tyroler- (Jägerschottische) Tänze: No. 20, 22. à 4 Ggr. (Für Orchester sind diese Tänze durch die Verlagshandlung in Abschrift zu beziehen.)

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von

N. Simrock in Bonn.

(Der Franc zu 8 Sgr. preuss. Cour. oder 28 Kreutzer rhein.)

	Fr. Cnt.
Bach, N. G., Op. 42. Amusement de Salon pour Piano sur une nouvelle Cracovienne	2 25
Beyer, Ferd., Op. 62. 30 leçons récréatives sur des motifs favoris pour Piano. Liv. 1 et 2 à	3 —
Chaulieu, C. Le progressenr, 50 Etudes p. le Piano.	3 50
Czerny, Ch., Op. 695. 12 Rondeaux Suisses. No. 1. Lausanne, 2. Bâle, 3. Berne, 4. Lac de Lucerne, 5. Lac de Constance, 6. Genève, 7. Mont St. Gothard, 8. Mont blanc, 9. Mont St. Bernard, 10. Neuchatel, 11. Zürich, 12. Turin, pour le Piano. No. 1—12 à	1 50
Gamme des tons les tons pour le Piano	— 50
„ „ „ pour le Piano	— 75
Goetschy, J., Mignardises, 12 pet. morceaux faciles et doigtés. Op. 23. Liv. 1 et 2 à	2 50
Händel, Chorstimmen zum Oratorium: Samson	4 —
Hiller, Ferd., 6 Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 96	5 —
Lemoine, Hy., Pet. Recreations musicales p. le Piano, choix de 48 morceaux doigtés. No. 1. 2. 3 à	2 50
Louis, N., Op. 124. Souvenir du code noir, Duo pour Piano et Violon	5 —
— — Op. 126. Variat. brill. sur Le code noir à 4 m.	3 50
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 6 Lieder ohne Worte mit entsprechender Dichtung für Gesang und Pianoforte von Christern	4 —
Quidant. Fragment musical pour le Piano	1 —
Ravina, Hy., Op. 6. 3 Caprices, Andante, Allegro et Prestissimo pour le Piano	3 50
— — Op. 7. Walse brill. pour Piano à 4 mains	3 —
Rosellen, Hy., Op. 32. Fantaisie brill. sur Semiramide de Rossini pour Piano	3 50
Schwencke, Ch., Op. 32. Fantaisie à 4 mains, motifs de la Chatte metamorph. en femme	2 50
Spohr, L., Die vollst. Orchester-Stimmen zu dessen Oratorium: Die letzten Dinge, geschrieben. Nette 14 Thlr. preuss. Cour.	gegen baar
— — Für jede Doppelstimme der Violine 1ᵉ, 2ᵉ, Alt, Violoncell und Bass — 28 Sgr.	
Weber, C. M. v., Ouverture für Orchester a. d. Oper: Abu Hassan	9 —
Beethoven, L. v., Op. 47. Gr. Sonate concertante pour le Piano et Violon. Neue Auflage (hoch Format).	6 —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. № 31. 1843.

Inhalt: Ueber die Familie Bach. (Beschluss.) — *Recension.* — *Nachrichten:* Das Musikfest zu Marienburg. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber die Familie Bach.

(Beschluss.)

24) **Johann Sebastian Bach**, Joh. Ambrosii Bachens jüngster Sohn, ist geboren in Eisenach Ao. 1685 d. 21. Martii, ward 1) Hofmusicus in Weimar bei Herzog Johann Ernsten Ao. 1703; 2) Organist in der neuen Kirche zu Arnstadt 1704; 3) Organist zu St. Blasii Kirche in Mühlhausen 1707; 4) Cammer- und Hoforganist zu Weimar 1708; 5) An eben diesem Hofe Ao. 17.. Concertmeister; zugleich 6) Capellmeister und Director derer Cammer-Musiquen am Hochfürstl. Anhalt-Köthischen Hofe Ao. 1717; 7) wurde von der Ao. 1723 als Director Chori musici und Cantor an der Thomasschule nacher Leipzig vociret, ist zugleich von Haus aus Capellmeister von Weissenfels und Köthen, wie auch königl. Pohln. Hof-Compositeur. Dessen Familie folget No. 46 seqq. *Starb* 1750 *d.* 28. *Julii an einem Schlagflusse in Leipzig.* (*NB.* Letztere Worte sind im Originale mit anderer Dinte geschrieben.)

25) **Johann Ernst Bach**, erster Sohn Johann Christoph Bachens, natus 1683 d. 5. Aug. sub No. 12, ist Organist in Arnstadt an der Oberkirche. Dessen Kinder folgen sub No. (Lücke).

26) **Johann Christoph Bach**, zweiter Sohn Johann Christoph Bachens, lebet in Planckenhayn (sic) und nähret sich mit einem Materialistenkram, ist zwar verheirathet, aber nicht beerbet, natus 1689 d. 12. Sept.

27) **Johann Nicolaus Bach**, dermaliger Senior aller noch lebenden Bachen, ist ältester Sohn von Johann Christoph Bach sub No. 13. Ist Organist sowohl bei der Universität als Stadtkirche in Jena. Ward 1669 im October geboren.

28) **Johann Christoph Bach**, zweiter Sohn von Johann Christoph Bachen sub No. 13, ist auch der Musik zugethan, hat sich aber niemalen zu einer Function begeben, sondern sein meistes Plaisir in Reisen gesuchet.

29) **Johann Friedrich Bach**, war dritter Sohn von Johann Christoph Bach sub No. 13. Starb 172. (nicht ausgeschrieben) als Successor Organista J. S. Bachens der Blasii Kirche in Mühlhausen und zwar unbeerbet.

30) **Johann Michael Bach**, vierter Sohn von Johann Christoph Bachen sub No. 13. Erlernte die Orgel-Machers-Kunst, ist aber nach diesem in die Nordländer gereist und nicht wieder retourniret, dass man also keine weitere Nachricht von ihm hat.

31) **Johann Samuel Bach**, ältester Sohn des sub No. 17 erwähnten J. C. Bachens, starb in Sondershausen als Musicus.

32) **Johann Christian Bach**, zweiter Sohn des J. C. Bachens No. 17. War gleichfalls ein Musicus. Starb in Sondershausen frühzeitig, wie sein Bruder.

(Aus der folgenden Nummer ist ein Stückchen Papier mit einem Theile der Schrift herausgerissen. Aus der Vergleichung mit dem gemalten Stammbaume, der jedoch von No. 22 an hinsichtlich der Reihenfolge der Nummern mit dieser Beschreibung nicht mehr übereinstimmt, obgleich derselbe von einerlei Hand beschrieben worden zu sein scheint, ergibt sich, dass der Name „Johann Günther“ gemeint sei.)

33) **Johann Günther Bach**, dritter Sohn J. C. Bachens No. 17. Ist ein guter Tenorist. Stehet jetzt noch als Schul-Collega bei der Kauffmanns-Gemeinde i (Lücke).

34) **Johann Ernst Bach**, einziger Sohn des sub No. 18 gedachten Johann Bernhard Bachens, ist geboren 1722. Wird nebst denen studiis der Musik gleichfalls obliegen.

35) **Johann Friedrich Bach**, ältester Sohn des sub No. 19 erwähnten J. C. Bachs, ist Schulmeister in Andisleben.

36) **Johann Egydius Bach**, anderer Sohn J. C. Bachs sub No. 19, ist Schulmeister in grossen Munra.

37) **Wilhelm Hieronymus Bach**, J. C. Bachs No. 19 dritter Sohn.

38) *Johann Lorenz Bach, Johann Valentin Bachs No.* 21, *ältester Sohn, ist Organist zu Lahm in Franken, geboren zu Schweinfurth d.* 10. *Sept.* 1695. (Dessen Leichenstein war noch jetzt zu sehen (1842) im Gottesacker zu Lahm im Itzgrunde. Bemerkung des Abschreibers.)

39) **Johann Elias Bach**, Joh. Val. Bachs No. 21 anderer Sohn, geboren zu Schweinfurth den 12. Februar 1705 früh um 3 Uhr. Studios. Theol. *Starb als Cantor und Inspector zu Schweinfurth* 1755 *d.* 30. *Nov.* (Derselbe soll unter mehreren Kindern einen Sohn hinterlassen haben, der Pfarrer in Schweinfurt gewesen ist. Bemerkung des Abschreibers.)

40) **Johann Heinrich Bach**, Joh. Val. Bachs No. 21 dritter Sohn, ist sehr jung gestorben.

41) Tobias Friedrich Bach, Johann Christoph Bachs No. 22 (im gemalten Stammbaum No. 24. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn, ist Cantor in Udestadt ohnweit Erfurth, geboren 1695 d. 21. Julii.

42) Johann Bernhard Bach, jetzt erwähnten J. C. Bachs No. 22 zweiter Sohn, succedirte seinem seligen Vater als Organist in Ordruff, geboren 1700 *d.* 24. *Nov. Starb* 1743 *d.* 12. *Junii.*

43) Joh. Christoph Bach, dritter Sohn J. C. Bachs No. 22, ist Cantor und Schul-Collega in Ordruff, geboren 1702 *d.* 12. *Nov. Starb d.* 2. *Nov.* 1756.

44) Johann Heinrich Bach, vierter Sohn J. C. Bachs No. 22. Stehet in Diensten bei den Herren Grafen von Hohenloh als Musicus und Cantor in Oehringen. Ist geboren 1707.

45) Johann Andreas Bach, fünfter Sohn J. C. Bachs No. 22. Ist in fürstl. Gothaischen Militar-Diensten als Hautboiste, geboren 1713 *d.* 7. *Sept. Ist anjetzo Organist in Ordruff.*

46) Wilhelm Friedemann Bach, Joh. Seb. Bachs No. 24 (im gemalt. Stamm. No. 26. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn, ist pro tempore Organist an der Sophienkirche in Dresden, geboren 1710 d. 22. Nov.

47) Carl Philipp Emanuel Bach, zweiter Sohn J. S. Bachs No. 24. Lebet in Frankfurt an der Oder p. t. als Studiosus und informiret auf dem Clavier. Geboren den 14. Martii 1714. (Von fremder Hand ist eingeschaltet: „ist Capellmeister in Berlin gewesen, ging von Berlin nach Hamburg, wurde daselbst d. 3. Nov. Musikdirector, starb zu Hamburg d. 15. Dec. 1788 Nachts um 10 Uhr.“)

48) Johann Gottfried Bernhard Bach, dritter Sohn J. S. Bachs sub No. 24. Ist Organist in Mühlhausen an der Marien- oder Oberkirche. Geboren den 11. Maji 1715.

49) Gottfried Heinrich Bach, vierter Sohn J. S. Bachs sub No. 24. Ist geboren d. 26. Febr. Ao. 1724. Incliniret gleichfalls zur Musik, in specie zum Clavier.

50) Johann Christoph Friedrich Bach, fünfter Sohn J. S. Bachs No. 24. Ist geboren d. 21. Junii 1732.

51) Johann Christian Bach, sechster Sohn sub No. 24. Nat. 1735 d. 5. Sept.

52) Johann Christoph Bach, Joh. Nic. Bachs sub No. 27 (im gemalten Stammbaume No. 28. Bemerk. des Abschreibers.) ältester Sohn.

53) Johann Christian Bach, Joh. Nic. Bachs sub No. 27 zweiter Sohn.

54) Johann Heinrich Bach, Johann Christoph Bachs sub No. 28 einziger Sohn. (Die letzte Zeile kann nicht vollständig gelesen werden.)

Vorstehende, die Bach'sche Familie betreffende biographische Notizen sind von meinem Urgrossvater, dem sub No. 38 aufgeführten Johann Lorenz Bach gesammelt und niedergeschrieben worden. Gegenwärtige Abschrift ist von dem Originale unmittelbar genommen und nach deren Anfertigung nochmals sorgfältig verglichen, die Orthographie aber nicht durchgängig beibehalten worden. Aus der Sammlung selbst geht hervor, dass dieselbe (*cf.* sub No. 18) im Jahre 1735 niedergeschrieben worden ist, und die verschiedenartige Färbung der Dinte, mit welcher die Nachträge geschrieben sind — im Druck sind dieselben an der *Cursivschrift* kenntlich — könnten etwa als eine Bestätigung dieser Angabe angesehen werden. Auffallend aber ist es, dass der gemalte, von derselben mit wohlbekannten Hand meines seligen Urgrossvaters beschriebene Stammbaum von vorstehender Sammlung bald in der Reihenfolge der Nummern und zwar von No. 22 an, bald in der Abstammung (der sechste Sohn des Joh. Sebast. Bach ist nicht als von diesem, sondern als von Joh. Nic. Bach abstammend aufgeführt) abweicht. Eine genauere Vergleichung macht jedoch die Vermuthung sehr wahrscheinlich, dass dem gemalten Stammbaume die fragliche Sammlung biographischer Notizen ganz allein zu Grunde gelegen, dass aber der Maler die Zweige mitunter unrichtig angesetzt und dann der Schreiber sich geholfen habe, so gut es eben gehen wollte. Nachrichtlich.

Joh. Georg Wilh. Ferrich.

Abschrift von Abschrift.

(Dieser Auszug ist von anderer, meines seligen Vaters Hand, geschrieben.)

Joh. Gottfried Walther's, fürstl. Sächs. Hofmusici und Organisten an der Haupt-Pfarr-kirche zu St. Petri und Pauli in Weimar, musikalisches Lexicon. Leipzig, verlegts Wolfgang Deer 1732. Pag. 63. 64.

1) Joh. Bernhard Bach (*cf. No.* 18 *in der Sammlung biographischen Notizen*), Herrn Agidii Bach's gewesenen ältesten Rathsmusici zu Erffurth, älterer Sohn, geboren Ao. 1676 d. 23. Nov., wurde erstlich daselbst an der Kaufmanns-Kirche Organist, kam 1699 in dergl. Function nach Magdeburg und Ao. 1703 nach Eisenach, allwo er als fürstlicher Cammer-Musicus noch stehet.

2) Joh. Christoph Bach (*cf. No.* 13), ein 38 Jahr lang gewesener Organist zu Eisenach und Vater der dreien Brüder, näml. des Jenaischen Organisten Herrn Joh. Niclas (*cf. No.* 27), welcher Ao. 1669 d. 10. October geboren worden, 1695 in nur besagter Stadt zu diesem Dienste gelanget und insonderheit wegen seiner verfertigten Claviere bekannt ist: des bishero in Rotterdam, jetzo aber in Engelland sich befindenden Musici, welcher Johann Christoph (*No.* 28) heisset und auf dem Clavier informirt, sich auch eine geraume Zeit vorhero in Erffurth und Hamburg aufgehalten hat; und des Mühlhäusischen Organisten an der St. Blasii-Kirche Namens Johann Friedrich (*No.* 29), welcher Ao. 1730 verstorben ist; hat verschiedene feine Clavier-, insonderheit aber dergl. Vocal-Stücke gesetzt, so aber nicht gedruckt worden sind. Ist Ao. 1703 d. 31. Mart. im 60. Jahr seines Alters gestorben.

3) Johann Michael Bach (*No.* 14), ersterührten Johann Christoph zu Eisenach Bruder, gewesener Organist und Stadtschreiber zu Gehren, einem Flecken und Amt am Thüringer Walde, Herrn Johann Sebastian Bachs erster Schwiegervater, hat sehr viele Kirchenstücke, starke Sonaten und Clavierssachen gesetzt, wovon aber gleichfalls nichts gedruckt worden ist.

4) Joh. Sebastian Bach (*No. 24*), Herrn Johann Ambrosii Bachs, gewesenen Hof- und Raths-Musici zu Eisenach Sohn, geboren daselbst Ao. 1685 d. 21. Martii, hat bei seinem ältesten Bruder, Herrn Johann Christoph Bachens (*No. 22*), gewesenen Organisten und Schul-Collegen zu Ordruff die ersten Principia auf dem Clavier erlernet; wurde erst zu Arnstadt 1703 an der neuen Kirche und 1707 zu Mühlhausen an der St. Blasii-Kirche Organist; kam 1708 nach Weimar, wurde hieselbst hochfürstl. Cammer-Musicus und Hof-Organist, 1714 Concert-Meister; 1717 zu Cöthen hochfürstl. Capell-Meister und 1723, nach des sel. Herrn Kuhnauers Tode, Music-Director in Leipzig, auch hochfürstl. Sachs. Weissenfelsischer Capell-Meister. Von seinen vortrefflichen Clavierſachen sind in Kupfer herausgekommen: 1726 eine Partita aus B dur, unter dem Titul Clavier-Uebung, bestehend in Praeludien, Allemanden u. s. w. Dieser ist gefolgt die zweite aus C moll, die dritte aus A moll, die vierte aus D dur, die fünfte aus G dur und die sechste aus E moll, womit vermuthlich das Opus sich geendigt. Die Bachische Familie soll aus Ungarn herstammen und Alle, die diesen Namen geführt haben, sollen, so viel man weiss, der Music zugethan gewesen sein, welches vielleicht daher kommt, dass sogar auch die Buchstaben B A C H in ihrer Ordnung melodisch sind. (Diese Remarque hat den Leipziger Herrn Bachen zum Erfinder.)

Recension.

Deutsche Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und Herrn *Tichatzchek* zugeeignet von *J. Stern*. Op. 14. Heft 1 u. 2. Berlin, bei Trautwein u. Comp. à $^{1}/_{3}$ Thlr.

Beide Hefte enthalten sieben Gesänge, fast alle von H. Heine gedichtet; nur No. 3 (Fittue's Klage von Stieglitz) und No. 5 („An Sie" von Rückert) machen eine Ausnahme. Heine ist gewiss ein ächter Dichter, der manch köstliches, auch wahrhaft musikalisches Lied gesungen hat; aber fünf Gesänge von ihm in einer Sammlung zu geben, halten wir doch für bedenklich, und fürchten, dass, die Hand auf's Herz, noch gar Viele unserer Meinung beitreten werden. — Die Heine'schen Gesänge und Lieder (streng genommen hat er nur sehr wenige eigentliche Lieder geschrieben) sind fast alle in so eigenthümliches Gewand gekleidet, sind bei aller Tiefe des Gefühls, bei aller Ueppigkeit der Phantasie, oft so spitzig und witzig, dass sie der musikalischen Illustration sich nicht eben sehr fügsam zeigen.

Die Schwierigkeit der Auf- und Zusammenfassung der Heine'schen Gedichte für musikalische Behandlung liegt zum Theil darin, dass sie mehr eine Reihe von Vorstellungen und Bildern, als einen abgeschlossenen Kreis bilden, woher es denn auch kommen mag, dass nur wenige seiner Lieder und Gedichte durch eine bestimmte Ueberschrift bezeichnet sind, und auch bezeichnet werden können, und nur die Anfangsworte der Gedichte als Unterscheidungszeichen gelten. Auch kann Referent nicht umhin zu gestehen, dass er nur sehr wenige Compositionen Heine'scher Gedichte kennt, die ihn ganz befriedigen; Schubert war der Hochbegabten Einer, dessen Genius dem kühnen und launenhaften Fluge der dichterischen Phantasie zu folgen vermochte. Dieser geniale, schmerzlich vermisste Künstler erkannte sehr wohl, dass es sich bei der musikalischen Behandlung der Heine'schen Gedichte vorzüglich auch darum handele, ihnen eine möglichst abgerundete Form und jene Abgeschlossenheit zu geben, die auch die glücklichsten Gedanken zusammenhalten muss, wenn sie als Ganzes wirken, und nicht als blose Skizzen und Einfälle umherflattern sollen. — Es gehört nur ein untergeordnetes Talent dazu, einzelne Gedanken, Bilder und Empfindungen musikalisch, selbst in leidlichem Zusammenhange darzustellen; ihnen aber, ausser treffender, ansprechender Melodie, auch jene künstlerische Abrundung zu geben, die es möglich macht, das Lied, den Gesang als ein Ganzes in sich aufzunehmen und zu bewahren, — das ist eine Aufgabe, die nicht Vielen gelingt. —

Der Componist der vorliegenden Gesänge besitzt unläugbar ein schönes und ausgibiges Talent, auch ist sein Bestreben unverkennbar, die Gedankenstrahlen zu einem Brennpunct zu fixiren; aber es ist doch immer mehr das Einzelne, was uns, oft recht freundlich und gewinnend, aus diesen sieben Gesängen anspricht; — eine vollständige, geistige und künstlerische Genüge, jene innere, unwillkürliche Beistimmung haben wir nur selten dabei empfunden, und immer wollte es uns scheinen, als habe das Vielgestaltige, Flackernde des Gedichts die ruhigbeschauliche Auffassung, die Concentrirung desselben erschwert.

Betrachten wir nun die einzelnen Gesänge etwas näher! No. 1. „Und wüssten's die Blumen, die kleinen." — Eine kurze, etwas ungefügige Einleitung deutet den nicht ungünstigen Hauptgedanken des Ganzen an, den der Componist mit einer gewissen Consequenz durchführt, freilich nicht ohne einige recht fühlbare Härten. Der Rhythmus, wie die Form der Begleitung ist ebenfalls fast durchgängig mit strengerm Festhalten durchgeführt worden, wir möchten aber sagen: nicht eben zum Heil des Ganzen, da eine veränderte Form derselben, namentlich bei der Modulation nach A moll, der Wirkung gewiss mehr förderlich gewesen sein dürfte. No. 2. „Liebes, liebes Auge!" — Gewiss ein recht zartes, sinniges Gedicht; aber schon die engverschlungene Gliederung des Periodenbaues, die den klaren Sinn erst am Schlusse jeder Strophe hervortreten lässt, ist eine nicht leicht zu besiegende Schwierigkeit für die Composition. Auch scheint unsern Componisten „das Gewand, das am nächsten ist dem Herzen," etwas in Verlegenheit gesetzt zu haben. Eigenthümlich, aber nicht eben nachahmungswerth ist die Art und Weise, wie der Componist die Wirkung der oft so fliessenden und eindringenden Melodie durch häufige Vorhalte und durch ein fast eigensinniges Festhalten der einmal gewählten Figur der Begleitung beeinträchtigt. Ueberhaupt möchten wir mit dem talentvollen Componisten oft mehr über die zuweilen wirklich störende Begleitung als über die fast immer ansprechende und wohlthuende Melodie rechten. Wir

fügen zum Belege den Schluss dieses zweiten Gesanges hier bei:

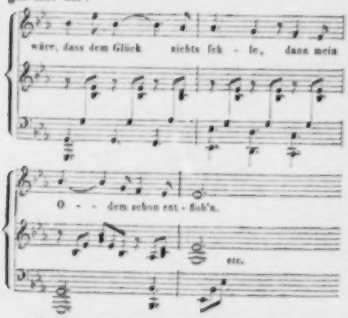

No. 3. „Fittne's Klage," Gedicht aus den „Bildern des Orients," von H. Stieglitz. — Ein leidenschaftlicher Ausbruch von Liebesschmerz, doch ohne dass das Gedicht ein individuelles Interesse erregte und zu einer musikalischen Behandlung aufforderte! Leidenschaftlichkeit kann man auch der Musik zu demselben nicht absprechen: in der Leidenschaft muss sogar die Harmonie sich manche Härte und — Verletzung gefallen lassen, wie z. B. S. 9 im 12.—14. Tacte. Was die Verdoppelung S. 5, Tact 10, betrifft, so können wir sie nicht billigen, wenn auch der Componist sie absichtlich so hingestellt haben sollte! Die Behandlung der Stelle: „O du mein Herzblut, du mein Leben" hebt sich günstig hervor, wenn sie auch schon in ganz anderer Beziehung vorgekommen sein sollte. Die Führung des Basses wäre, mit Rücksicht auf die Melodie, gewiss richtiger und auch wirkungsvoller gewesen, wenn im zweiten und vierten Tacte dieser Stelle, statt des Septimenaccordes von *G*, abwechselnd eine der beiden nächsten Umkehrungen desselben gewählt worden wäre. Dass es übrigens dem Componisten Ernst war, dem Dichter an Wahrheit und Stärke des Ausdrucks gleichzukommen, mag folgende Stelle beweisen:

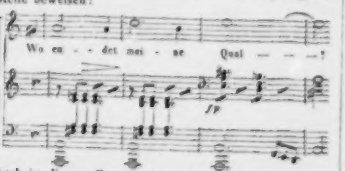

Auch in diesem Gesange herrscht wieder unausgesetzt der Triolenrhythmus der Begleitung. Wir rathen wohlmeinend dem talentvollen Componisten, in der Wahl und Structur seiner Begleitung etwas sorgfältiger zu sein, damit seine Melodieen ihre volle Wirkung machen können.

No. 4. „Auf Flügeln des Gesanges." Eine recht fliessende Cantilene, wenn auch nicht eben neu, doch sehr ansprechend, bildet den rechten Halt und Gegensatz zu der ungemein reichen und belebten Begleitungsfigur, deren fortwährende, sanftwogende Thätigkeit hier vollkommen motivirt und ungemein wirksam erscheint.

Zwei Ausstellungen an dieser ersten Abtheilung des übrigens höchst interessanten Liedes können wir nicht verschweigen: die eine gilt dem Dichter, weil er Gesanges auf den Fluss Ganges reimte; die andere trifft den Componisten wegen der fehlerhaften und doch so leicht zu verbessernden Declamation der Worte: Fort nach den Fluren u. s. w.

Die zweite Strophe, in welcher die „Veilchen kichern und kosen" würden wir als vollkommen gelungen und wahrhaft originell bezeichnen müssen, führte nicht wieder die Begleitung, hier einzig aus der Absicht, sie recht pikant und selbstständig erscheinen zu lassen, einige so fühlbare und störende Härten herbei (namentlich durch die willkürlichste Benutzung der durchgehenden Noten und Vorhalte), dass man des so reizend angelegten Satzes nicht recht froh werden kann, zumal, da neben dem Gewagten und Absonderlichen auch Fehlerhaftes mit emporspraust, wie z. B. S. 14 im dritten Tact, den der Componist noch dazu (in unbewusster Ironie) mit leicht bezeichnet. — Referent getraut sich, mit ganz unveränderter Beibehaltung der Melodie, und selbst mit Benutzung der ursprünglichen Idee der Begleitung, diesem Satze durch wenige Modification eine vollkommen reine und natürliche Form zu geben und zwar zum Vortheil der Wirkung. Er macht diese Aeusserung, die man nicht missverstehen wird, nur in der Absicht, um die Wahrheit zu bestätigen, dass ein an sich trefflicher Gedanke so gut als ungeboren zu betrachten sei, wenn er nicht klar und unverhüllt hingestellt wird. — Recht schön gedacht ist, bis auf eine hier schon gemilderte Härte, die Stelle:

Und in der Forne rauschen
Des heiligen Stromes Well'n.

Der Componist hätte übrigens unbedenklich durch ein hinzugefügtes *e* die „Well'n" flüssiger machen können; die „herbeihüpfenden, klugen Gazell'n" hätten dadurch auch an Leichtigkeit gewonnen, während nun das langgedehnte, einsylbige Wort: Well'n, noch dazu auf zwei Töne vertheilt, etwas Starres angenommen hat. —

Bei den Worten: „Dort wollen wir niedersinken," tritt, sehr richtig gedacht und mit schöner Wirkung, die erste Melodie wieder ein, wozu die Begleitung in einfacher, aber edler Harmonie fortschreitend, mit analoger, sanftes Rauschen bezeichnender Figur die elementarische Basis bildet. Der „selige Traum" ist noch mit einer wirksamen, bezeichnenden Harmonie bedacht, und so schliesst das trotz der besprochenen und enthüllten Mängel sehr interessante und ansprechende Lied gar mild und freundlich.

No. 5. „An Sie, die ich meine," von Rückert. — Ohne Eigenthümlichkeit und geistige Wärme, wenn auch

die etwas kalten, und (sagen wir es nur unumwunden) unmusikalischen Zeilen der Dichtung nicht eben anregten. Dass der Componist, oft ganz unnöthig, ja zuweilen offenbar absichtlich, den Reiz seiner Melodieen durch harte widerstrebende Begleitung trübt, davon liefern gleich die ersten sechs Tacte wieder einen unerfreulichen Beweis. Wozu z. B. die rauh dissonirende Secunde im dritten Tact? Der Quartsexten-Accord wäre offenbar hinreichend und viel wohlthuender gewesen! Wie nett ist, trotz der vollgriffigen Begleitung die Stelle:

Ich will's nicht in (!) dem Auge lesen,
Das einst mein Himmel ist gewesen! —

Und wie unerfreulich und gedehnt der Schluss:

Und sie ein Rückweg ist dahin! —

Freilich muss „einen Theil der Schuld" wohl der Dichter tragen; er replicirt aber wohl mit Recht: Nicht Alles was ich dichtete soll gesungen werden! Sucht nur in meinen Werken! Ihr findet Stoff genug für Sang und Saitenspiel! —

No. 6. „Lieb Liebchen, leg's Händchen auf's Herze mein!" Es ist das bekannte, schon von Mehreren in Musik gesetzte Lied vom „hämmernden Zimmermann." — Der Componist hat diesen tragischen Gedanken auf eigenthümliche Weise in Tönen wiederzugeben versucht. Er personificirt nämlich den „hämmernden Zimmermann" durch das fortwährend und markirt anzuschlagende Fis des Basses der Begleitung, so dass alle vorkommenden Harmonieen sich auf diesen Bass beziehen. Das Eigenthümliche liegt besonders noch darin, dass der Bass fortwährend im $^2/_4$-Tact sich bewegt, während die rechte Hand und die Singstimmen den $^3/_4$-Tact festhalten. — Der Gedanke ist gut; nur fürchten wir, dass die consequente Ausführung des widerstrebenden Rhythmus den Dilettanten nicht eben leicht sein werde; gelingt sie aber, so wird der Erfolg nicht fehlen. —

Der Componist hat dieses kleine Stück meist auf H moll-Harmonie gebaut; um nun in dieser Tonart zu cadenziren, hat er sich genöthigt gesehen, zuletzt ein Mal zu dem tragischen Fis auch zugleich das H anzuschlagen. Consequenter und wohl auch wirksamer wäre es gewesen, wenn der Componist die Cadenz nach der Dominante von H geleitet und somit ganz natürlich und in antiker Weise mit Fis dur geschlossen hätte, wo dann das nachschlagende Fis des Basses erst recht seine Wirkung gemacht haben würde. —

No. 7. „An die blaue Himmelsdecke" u. s. w. — Dies ist, extensiv betrachtet, das grösste Stück der Sammlung, intensiv rangirt es mit den übrigen. Es enthält schöne Gedanken, und ist von einer gewissen Wärme durchdrungen, die uns momentan aus demselben anweht; aber der Mangel logischen Zusammenhanges, künstlerischer Formation, zuweilen auch unerlässlicher Correctheit vermindert leider ihren Werth. — Wie reich und brillant auch die Begleitung dem Auge erscheint, die unser Componist seinen Gesängen gibt, wie schön sie auch oft einzelnen Gedanken sich anschmiegt, wir sprechen es doch mit voller Ueberzeugung aus: Sie hindert und stört die oft so schön erfundenen Melodieen des talentreichen Künstlers, statt sie zu tragen und zu heben. — Er mache den Versuch und befreie nur einen Gesang dieser Sammlung von jenen gerügten Härten und Fesseln, und rein und wohlthuend, wie von einem Druck erlöst, wird die Melodie dahinströmen. *Al.*

Nachrichten.

Das Musikfest zu Marienburg.

(Beschluss.)

Ein Referent erwähnt in No. 68 des Danziger Dampfboots dieses grosse Verdienst. Er sagt: „Rechts von dem Eingange, etwa das eine Viertel des Saales einnehmend, war das Orchester erbaut, dessen übersichtliche und zweckmässige Anordnung lobend anerkannt werden muss; rechts vom Dirigenten Sopran und Tenor, links Alt und Bass, in der Mitte, auf den Dirigenten spitz zulaufend, die Streich-, und hinten, hinter Tenor und Bass, die Blasinstrumente, eine Anordnung, welche, die angemessenste Verschmelzung der Töne herbeiführend, auf das Gelungene der Aufführung für den Zuhörer die günstigste Wirkung übte." Diese Darstellung, obgleich sie viel Wesentliches hervorhebt, bedarf einer Ergänzung. Die äussere Fluchtlinie des Orchesters bildete einen Halbcirkel, so, dass der Platz des Dirigenten zurückgezogen, die äusseren Spitzen des Orchesters vorspringend, also concav waren. Hierdurch gewann der Dirigent den Vortheil, dass er sämmtliche Mitwirkende so, wie diese ihn selbst, in's Auge fassen konnte. Hinter dem Dirigenten befanden sich vier Pulte mit einem doppelten Solostreichquartett, zwei erste Geiger, zwei Violoncells, rechts von diesen zwei Bratschen, links zwei Violinen II, hinter den Violoncells zwei Contrabässe, die beiden andern auf den Flügeln; die ersten Geigen neben Sopran und Tenor, die zweiten Geigen neben Alt und Bass sich fortziehend; hinter den beiden Contrabässen in der Mitte auf einer Erhöhung die übrigen Violoncelle; und den innern Raum zwischen Violinen, Violoncellen und Contrabässen füllten zu beiden Seiten die Bratschen, so dass man überall das vollständige Quartett zu hören bekam. Ganz hinten aber, links auf Erhöhungen, waren die Holzblasinstrumente, Posaunen- und Janitscharenmusik, rechts die Hörner, Trompeten und Pauken angebracht. Das ganze Orchester stieg terrassenförmig in die Höhe, und zwar in der Weise, dass jede nächste Sängerreihe über die andere hinwegsah, damit in solcher freien Stellung die volle Kraft einer jeden Stimme ihre Wirkung äussern konnte. Der Musikdirector *Sämann* hatte diesen Plan selbst entworfen und angeordnet. Die für die Aufführung bestimmten Musikstücke jedoch waren folgende, nämlich für den Vormittag: 1) Das vom Concertgeber in Musik gesetzte Domine salvum fac regem. 2) *Händel's* Alexanderfest mit *Mozart's* Instrumentation; für den Nachmittag: 1) Die Pastoralsymphonie von *Beethoven*. 2) Freie Kunst von *Uhland* und *Sämann*. 3) Scene mit Chören aus Orpheus von *Gluck*. 4) Das Preussenlied für Doppelmännerchor von *Sämann*. 5) Finale des zweiten Acts aus Don Juan von *Mozart* (ital.). 6) Festmarsch und Festgesang. —

No. III.

Beylage zur allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Cavatina.

von Mayer.

Andante.

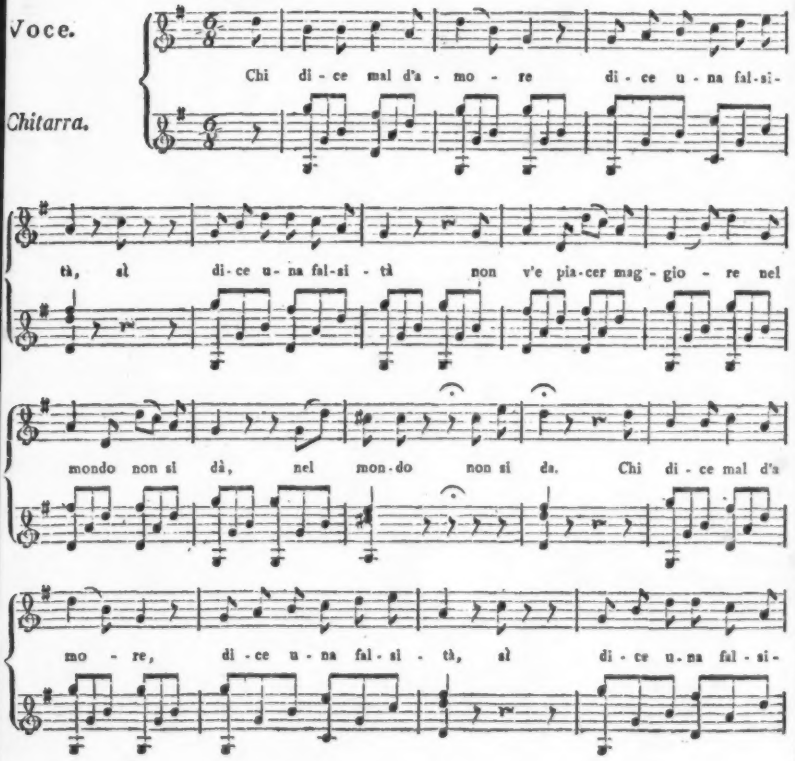

So mit dem hohen Talent vollendeter künstlerischer Einsicht und Praxis vorbereitet, sah man der Ankunft des Königs entgegen, welche um 8 Uhr Abends erfolgte. Bald nach geschehener Vorstellung wurde mit Genehmigung des Königs eine vom Musikdirector *Sämann* componirte Abendmusik unter den Fenstern des königlichen Schlosses gebracht. Der Monarch liess den Componisten zu sich bescheiden und sprach seinen Beifall in huldvollen Worten aus. Unter dem Jubelruf der dichtgeschaarten Volksmenge aber erschien am folgenden Tage Vormittags 11 Uhr der königliche Gast des Festes im Convent-Rempter, und begab sich, von den Mitgliedern des Festcomite's geleitet, auf die für ihn errichtete, festlich decorirte Tribüne. Endlich, als der Befehl zum Anfangen ertheilt war, begann das ernste Fest mit den feierlichen Accorden des „Domine salvum fac regem.“ Die grossartige Macht, die erhabene Heiligkeit dieses ersten Eindrucks ergriff jedes Gemüth. „Wie mit leisen Harmonicatönen,“ sagt ein hiesiges Blatt, „trat der reine C dur-Dreiklang pianissimo ein. Eine schöne Wirkung machte das sanfte Tremolo der Pauken bei dem Worte regem. Die Harmonie wandte sich, nachdem die Wiederholung nach Es dur modulirt hatte, wieder zurück, und nun traten beim dritten Salvum fac regem sämmtliche Sing- und Orchesterstimmen mit der vollen Macht des Klanges ein, worauf dann die Kraft der Stimmen, wie zum leisen Gebete um Erhaltung des geliebten Fürsten sich mildernd, die an den Höchsten gerichtete Bitte mit dem Domine in verhallendem Accorde endigte. Der Eindruck, den dieser Gesang auf die Menge, welche stehend zugehört hatte, hervorbrachte, war gross und imposant. Nicht leicht wird Jemand ungerührt geblieben sein bei dem Gebete um Erhaltung des geliebten Fürsten. Die Einfachheit der feierlichen Musik erhöhte diese Gefühle.“ Es wäre zu wünschen, dass diese, so wie die anderen noch nicht erschienenen Compositionen, vornämlich das Preussenlied, bald dem Druck übergeben würde. Darauf begann das geniale *Händel*'sche Alexanderfest. Die Wirkung dieser geistvollen Darstellung, durch Dirigenten und Mitwirkende im gemeinsamen Einklange, im gegenseitigen Verständniss ihrer musikalischen Kräfte hervorgerufen, war erhaben und herrlich. Sie begründete den Ruhm des Festes, und wird Jedem, dem das Glück seines Genusses zu Theil geworden, unvergesslich bleiben. Der König selbst sprach nach dem Schlusse der Aufführung gegen den Dirigenten seine volle Zufriedenheit mit den Worten, dass er solche Leistungen nicht erwartet hätte, aus, und verlangte die Vorstellung der Solisten. Die Damen *Gamradt*, *Klobsch*, *Giere*, *Sämann*, *Schönlank*, die Herren *Mertens* und *Passarge* wurden präsentirt. Der darauf an der königlichen Mittagstafel herrschende Frohsinn ward durch den Toast des Königs: „Den harmonierreichen Chören, Männern und Frauen, die heute unser Herz entzückt“ und durch den von den Festsängern ausgeführten Gesang des Preussenliedes gehoben. Auf den Wunsch des Monarchen wurde noch der für das Fest gedichtete Schlussgesang angestimmt, welcher mit einem auf den König ausgebrachten Jubelruf schloss. — Gleich vollkommen fiel die Aufführung des Nachmittagconcerts aus. *Beethovens* überaus reiche Pastoralsymphonie wurde vorzüglich gegeben. Das vom Musikdirector *Sämann* componirte Gedicht *Uhland's*: „Singe, wem Gesang gegeben,“ erweckte das wohlthuende und ergreifende Gefühl, dass der Dichter von dem Componisten verstanden worden, und Wort und Tondichtung zu einem vollendeten Ganzen verschmolzen war. Gross war ferner der Eindruck der Chöre und des mit schöner Stimme vom Herrn Justizrath *Rimpler* vorgetragenen Sologesanges aus *Gluck's* Orpheus. Erhaben trat das Finale des unsterblichen Don Juan hervor, und die sämmtlichen Chöre, von solchen Massen mit gleichmässiger Präcision und Fülle vorgetragen, wirkten über alle Beschreibung. Der Festgesang, mit freudigster Begeisterung von der ganzen Versammlung gesungen, machte den Schluss. Wir theilen ihn so, wie er vom Dirigenten des Festes gedichtet worden, mit:

Auf! Singt mit frohem Schall,
Sänger und Hörer all'
Den Schlussgesang,
Dass, wie es uns erfreut,
So auch mit Heiterkeit
In der Marienburg
Ende das Fest.

Dir, Stadt, die uns erfreut,
Liebend mit Gastlichkeit,
Rufen wir Heil!
Frohe Erinnerung
Bleibe so Alt als Jung,
Hoch leb' Marienburg
Hoch, dreimal Hoch!

Heil dir, o Vaterland!
Herr, schütz mit starker Hand
Das Preussenvolk!
Heil Dir, des Volkes Freund!
Dir jauchzen wir vereint,
Jubeln aus voller Brust:
Heil, König, Dir!

Unter den Soli's zeichneten sich Frau Landräthin *Gamradt*, Frau Bauinspector *Klobsch*, Fräul. *Giere*, *Schönlank* und *Sämann*, Herr Opernsänger *Mertens* aus. Der König, welcher der ersten Aufführung mit gespanntester Theilnahme gefolgt war, bezeugte seine Anerkennung unter Anderem auch durch Verleihung der goldenen academischen Verdienstmedaille an den Dirigenten, welche der Monarch demselben nach Aufhebung der Tafel, indem er die Worte huldreichster Zufriedenheit an ihn richtete, selbst überreichte, und trug ihm zugleich auf, sämmtlichen Mitwirkenden seinen Beifall und Dank wissen zu lassen.

So endigte ein Fest, welches sowohl in den Annalen Preussens, als auch in der Geschichte der Musikfeste ewig denkwürdig bleiben wird. Ein Fürst, der Landesvater, macht eine weite und beschwerliche Reise, um einem Feste beizuwohnen, dessen Gegenstand die Verherrlichung der Kunst ist. Wahrlich, eine erhebende und jeden Künstler hoch ehrende Achtung der Kunst, und so viel wir wissen, bis jetzt das erste Beispiel der Art. Und so wurde dieses Fest, mit dem heitersten Strahl einer milden Frühlingssonne vom Himmel begrüsst, durch die beseligende Gegenwart des liebevollsten Beschützers der Kunst und Wissenschaft erhöht, durch das

Bestreben der edelsten künstlerischen Kräfte und eine enthusiastische Empfänglichkeit verherrlicht, ein unvergängliches Denkmal, das die reinste Begeisterung für Kunst und Vaterland ihrem Ideal errichtete.

Feuilleton.

Das grosse schweizerische Musikfest in Zürich ist am 25. und 26. Juni auf erhebende Weise gefeiert worden. Gegen zwanzig wetteifernde Vereine, ungefähr 2000 Sänger, nahmen im Allgemeinen daran Theil, darunter sämmtliche Cantone der deutschen Schweiz. Bei der grossen Aufführung in der Frauenmünsterkirche am ersten Tage, wo sechszehn Vereine Wettgesänge vortrugen, sprachen die Gesänge der Appenzeller am Meisten an; sie wurden, obwohl in der Kirche, rauschend applaudirt. Am zweiten Tage fand das allgemeine Gesangfest Statt. Es folgte darauf die Preisvertheilung; den ersten Preis (einen Freiplatz im Institute des Herrn *Wild* und eine Fahne) erhielt der Sängerchor vom Zürcher See, rechtes Ufer, unterer Kreis; den zweiten (eine Ehrenfahne) der Verein vom Limmatthale; den dritten und vierten (silberne Becher) die Sänger vom Zürcher See, linken Ufer, unterer Kreis, und von Teufen, Canton Appenzell; den fünften und sechsten (25 Exemplare von *Herwegh's* Gedichten und Musikalien) die Vereine von Schaffhausen und vom Zürcher See, linkes Ufer, oberer Kreis. Die Ehrengaben, bestehend in Musikalien, Gedichten u. s. w., erhielten die übrigen wetteifernden Vereine in dieser Reihenfolge: Baden, Chur, Zug, Riesbach bei Zürich, Basel, Aarau, Regensberg, Ehrendingen, Zürcher See rechtes Ufer oberer Kreis, Stäfa, Othmarsingen, Windisch. — Das Sängerfest wird nächstes Jahr in Schaffhausen gefeiert.

Der Akustiker *Kaufmann* aus Dresden hat in Bremen und Hamburg mit seinen Instrumenten enthusiastische Aufnahme gefunden. Es sind deren fünf: Trompeter-Automat, Chordaulodion, Salpinxion, Symphonion, Harmonichord. Der Trompeter-Automat bläst auf einer einfachen Es-Trompete die schwierigsten Sätze. Das Chordaulodion ist ein Flötenwerk mit Clavier. Das Salpingion ist ein Trompetenwerk mit 9 Trompeten und 2 Pauken, welches namentlich *Händel's* Hallelujah mit wahrhafter Majestät vorträgt. Das Symphonion nähert sich dem Chordaulodion, nur dass das Flötenwerk schärfer ist, und enthält, ausser dem Claviere, auch eine vollständige Janitscharenmusik. Bei ihm wie bei dem Chordaulodion ist besonders ein schönes Crescendo und Decrescendo bemerkenswerth. Die Krone von allen *Kaufmann*'schen Instrumenten ist aber das Harmonichord, welches nicht, wie die übrigen, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, sondern von der Hand des Meisters selbst gespielt wird. Es soll eine wahre Sphärenmusik sein und die Mittelstone den Klängen der Aeolsharfe gleichen.

Meyerbeer ist von der königlichen Academie der Musik in London zum Mitglied ernannt worden und hat das diesfallsige Diplom zugesendet erhalten.

Mercadante ist zum Director der königlichen Theater zu Neapel ernannt worden. — Als Professor der Harmonie und Begleitung am Pariser Conservatorium der Musik ist an den pensionirten *Dourlens* Stelle *Felize le Couppey*, — als Professor des Gesanges am Conservatorium in Gent *Baumés-Arnaud* angestellt worden.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 25. *bis* 31. *Juli d. J.*

Beethoven, L. van, Ouvert. No. 2 zu Leonore f. d. Pfte arr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Berckhold, F., Fant. sur the Gipsy's Warning p. le Pfte. Op. 7. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

Bonn, H., Potp. a. Catharina Cornaro v. Lachner f. Orch. Cassino die Musikgesellschaft auf d. Lande. 8te Lief. Ebend. 2 Fl. 42 Kr.

Bornhardt, J. H. C., Kleine Guitarrenschule nebst einem Anhange von Uebungsst. u. Liedern. Neue Ausg. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Besch, F., Contratänze a. d. Regimentstochter f. d. Pfte. (Carneval No. 20.) Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Carulli, F., Neue prakt. Guitarrenschule. Hamburg, Schuberth und Comp. 1 Thlr.

Chopin, F., Celèbre Fant. Op. 43 arr. p. Pfte et Vlon conc. p. C. Lipinski. Hamburg, Schuberth et Comp. 20 Ngr.

Cramer, J. B., Sonv. de 13. Juillet 1842. Pensée fug. et élégiaque p. le Piano. Op. 98. München, Aibl. 36 Kr.

— La Pensée p. le Pfte. No. 11. Ebend. 27 Kr.

— Rondeletto alla Napolitana p. Piano à 4 m. No. 12. Ebend. 45 Kr.

Czerny, R. v., 6 Lieder f. 4 Singst. Op. 3. Heft 1. Berlin, Bote und Bock. 15 Sgr.

Decker, C., Fant. u. Var. üb. Auf Matrosen! d. Pfte. Op. 8. Ebd. 20 Sgr.

Dreyberg, Louise v., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Ebd. 15 Sgr.

L'Echo de l'Opéra ou. Potp. p. le Pfte. No. 18. Belisario de Donizetti. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

Engel, C., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Berl., Bote u. B. 10 Sgr.

Gang'l, J., Die Berliner. Walzer f. Orch. Op. 6. Heft 6. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

— Ton-Mährchen. Walzer f. Orch. Op. 17. Heft 11. Ebd. 1 Thlr. 15 Sgr.

— Derselbe f. d. Pfte. Ebend. 15 Sgr.

Gebirgslieder, 5 beliebte, f. 1 Singst. m. Pfte od. Guit. München, Aibl. 54 Kr.

Gouzy, Th., 2 Etudes p. le Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Grobe, J., 6 Quartettes f. 4 Männerst. Op. 2. 2te Heft. Part. u. Stimm. Nördlingen, Beck'sche Buchhandl. 1 Thlr. 10 Sgr.

Hartmann, J. P. E., 6 Tonstücke in Liederform f. d. Pfte. Op. 37. Heft 1. Hamburg, Schuberth u. Comp. 22½ Sgr.

Haydn, J., Sinfonie in D, No. 6. part. Berlin, Bote u. Bock. geh 1 Thlr. 10 Sgr.

— Quatuor p. 2 V., A. et Vcella. No. 44 Part. Nouv. Edition. Berlin, Trautwein u. Comp. geh. Sub.-Pr. 15 Sgr.

Hunten, F., 4 Rond. p. le Pfte. Op. 30. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

Krebs, C., Miniatur-Liederf. 1 Singst. m. Pfte. Op. 112. Heft 2. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ngr.

— Gr. Fant. sur Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 125. Ebd. 1 Thlr.

Kucken, F., Kriegsgesang f. 4 Männerst. m. Pfte. Part. u. St. Berlin, Bote u. Bock. 12½ Sgr.

Kullak, Th., 2te gr. Fant. sur: La fille du régiment p. le Piano. Op. 16. Ebend. 1 Thlr.

Kunz, E. M., Zwei Rondel. Burlesken f. 4 Männer-u. 2 Zisch-Stimmen. Op. 6. Part. u. St. München, Aibl. 1 Fl. 30 Kr.

Lenz, L., Nachtstück d. Cajüte. 2 Lied. f. 1 Baryt. od. tiefe Sopr.-Stimme m. Pfte u. Vcell od. Waldhorn. Op. 33. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

— Bergklänge. Erinnerung an Rosebeim. 6 volksthümliche Lieder a. d. Oestreich. u. bayer. Hochlande f. 1 Tenor- od. Sopr.-Stimme m. Pfte. Op. 34. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

Leonhardt, J. E., Trio f. Pfte, Violine u. Vcell. Op. 12. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 7½ Ngr.

Liszt, F., Petite Valse favorite p. le Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Marschner, H., 2 Vigilien f. 1 Sopr.- od. Tenor-Stimme m. Pfte. Op. 120. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

Löwe, A., 5 Gesänge m. Pfte. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Mozart, W. A., Fant. et Sonate p. le Pfte. Op. 11. Neue Ausg. Berlin, Paez. 25 Sgr.
— Sonate in C. f. d. Pfte. No. 1. Neue Ausg. Ebend. 10 Sgr.
Oesten, Th., Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
Pentenrieder, X., Banditen-Chor a. d. Nacht zu Palotti f. Pfte zu 4 Händen. München, Aibl. 1 Fl. 3 Kr.
Schmitt, J., Erster Lehrmeister f. d. Pfte. 2ᵉ Kursus. 1ᵉ Heft 20 Ngr. 2ᵉ Heft 22½ Ngr. Hamburg, Schuberth u. Comp.
Sonntag, H., Prakt. Flötenschule, Op. 53, in 4 Cahiers. Cah. 1 22½ Ngr. Cah. 2. 1 Thlr. 5 Ngr. Ebend.
Spohr, L., Sonate conc. p. Pfte et Vcelle. Op. 115. Ebend. 2 Thlr.
Tieksen, O., Unruhe. Gedicht f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 19. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.
Triell, P., Der deutsche Michel. Galopp f. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 7½ Sgr.
— Fanny-Galopp u. Brause, Brambambuli-Galopp m. Gesang f. Orch. Heft 10. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.
— Dieselben f. d. Pfte. Ebend. 4 7½ Sgr.
Voss, C., Elégie de W. Ernst. Transcription p. le Pfte. Op. 51. No. 1. Ebend. 10 Sgr.
Weiss, J., Wanderlieder f. Tenorod. Sopr. m. Pfte. Op. 9. Ebd. 15 Sgr.
Willmers, R., Gr. Variat. de Conc. sur la Marche des Puritains p. le Pfte. Op. 10. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr.
— Nocturne mélodique p. le Pfte. Op. 12. Ebend. 10 Ngr.
Zöllner, A., Der deutsche Männerchor. Leicht ausführb. Originalcompositionen. 4ᵉ Band. 1ᵉ Hälfte. Part. u. Stimmen. Schleusingen, Glaser. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In unserem Verlag ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Liederbuch des **deutschen Volkes.**

Preis 17 *Neugroschen* = 1 *Fl. rhein.*

Einige Freunde und gründliche Kenner des deutschen Gesanges haben diese Sammlung von 1116 alten und neuen Liedern, die in deutschen Landen wirklich gesungen worden sind und gesungen werden, ausgewählt und festgestellt, damit für einen Preis, wie er nur durch eine der grössten Auflagen möglich geworden ist, dieser Liederschatz als ein weltliches Gesangbuch des ganzen deutschen Volkes in vielæ tausend Hände gelange. Den Reichthum des Inhalts wird schon die Anführung der Abschnitte andeuten, unter welche die Sammlung geordnet ist: 1) Kinderlieder, 2) Turn- und Wanderlieder, 3) Studentenlieder, 4) Lieder eines besondern Berufs, 5) Gesellschafts- insbesondere Trinklieder, 6) Zeit-, Natur- und Stimmungslieder, 7) Liebeslieder, 8) Balladen und Romanzen, 9) Vaterlands- und Kriegslieder, 10) Gedächtniss-, Helden- und Ehrenlieder, 11) Scherz- und Schelmlieder, 12) Geistliche Lieder.

Breitkopf & Härtel.

Messieurs *Guyot et Tardif*, negociants à Bruxelles, ont l'honneur d'informer les marchands de musique de l'Allemagne, qu'ils tiennent en magasin des papiers lignés pour musique des formats Royal et Impérial, ils peuvent offrir ces papiers à des prix excessivement avantageux. On s'empressera d'envoyer des echantillons aux marchands qui en feront la demande par écrit. —

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fréd., La péri, Ballet en 2 Actes.
— — Sur toi je veille, melodie.
Batta, A., Souvenir, chant pour Violoncelle et Piano.
De Beriot, Ch., et **E. Wolff**, 6 Duos pour Violon et Piano sur des themes originaux: No. 1. Fantaisie. No. 2. Thème varié. No. 3. Impromptu. No. 4. Fantaisie irland. No. 5. Rondeau. No. 6. Bolero.

Döhler, Th., Souvenir de Naples, Tarantelle pour Piano et Violon. Op. 40.
Lemoine, H., Le roitelet, Quadrille.
— — Bagatelle sur le Roi d'Yvetot.
Pergolese, Sicilienne chantée par Mᵐᵉ. Garcia-Viardot.
Rosellen, H., Decameron, dix morceaux brillants et faciles. Op. 55. No. 1 à 10.
Tulou, 8ᵐᵉ grand Solo pour la Flûte avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 88.
— — Thème varié pour la Flûte avec acc. de Piano. Op. 89.

In der **Creutz'**schen Buchhandlung zu **Magdeburg** erschienen:

Mühling, Aug., (Mus.-Dir. und Org.) Choralbuch, in welchem die gebräuchlichsten Choralmelodieen, sowohl mit Rücksicht auf Orgel- und Clavierspiel, als auf Chorgesang vierstimmig bearbeitet, wie auch mit Bezifferung und einfachen Zwischenspielen versehen sind. 60ᵉ Werk. 2 Thlr.
— — Psalter und Harfe, Lieder von Spitta mit Pianofortebegleitung. Op. 54. 4 Hefte. 2 Thlr. (Einzeln à ½ Thlr.)

Früher erschienen:

Kallenbach's vierstimmiges mit Zwischenspielen versehenes Choralbuch. 2 Thlr.
— — Ausweichungen in alle Dur- und Molltöne, mittelst drei, zwei und eines einzigen Accordes. ¼ Thlr.
Rebling's 3 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 1. ½ Thlr.

So eben erschien in unterzeichneter:

Heydenreich, Chr. Wilh., Der 130. Psalm im Style früherer Zeit für Gesangstimmen. Partitur. 1 Fl. 12 Kr.

Der Herr Verfasser liefert mit diesem 130. Psalm eine würdige Fortsetzung der Reihe seiner anerkannt vorzüglichen Compositionen im Fache der Kirchen-Musik und der Musik im älteren Style überhaupt. Die Verlagshandlung erlaubt sich nur, auf die höchst ehrenvolle Anerkennung, die diesem Werke vom *„deutschen Nationalverein für Musik und ihre Wissenschaft in Stuttgart"* zu Theil wurde, aufmerksam zu machen, und empfiehlt hiermit dasselbe allen Freunden religiöser und ernster Musik bestens.

München, im Juli 1843.

Jos. Aibl'sche Musikhandlung.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Gade, N. W., Sinfonie für das grosse Orchester. Op. 5. 6⅔ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. № 32. 1843.

Inhalt: Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper

kann denen, die den Gegenstand wie einen bis zur Dürre ausgedrückten Schwamm betrachten, leicht anmaasslich scheinen. Wie sehr er aber eine nochmalige Sichtung heische, lehrt besonders der aus einem Buch in's andere sich fortschleppende Irrthum: die erste deutsche Oper, die aus dem Italienischen des Rinuccini in's Deutsche 1627 von Opitz frei übertragene Daphne, sei zuerst 1628 in Dresden aufgeführt worden. Die Vermählung der Kurfürstentochter Sophia Eleonore aber mit dem Hessen-Darmstädtischen Landgrafen George II., bei welcher jene Oper zuerst erschien, geschah nicht 1628, sondern am 14. April (n. St.) 1627, und nicht in Dresden, sondern in Torgau, und zwar im „grossen Saale" des Schlosses Hartenfels, welcher auch ohne Zweifel das Theater für die Daphne war. Das gleichzeitig geschriebene Theatrum Europaeum, welches damals unsere Zeitungen ersetzte, erzählt hierüber im Wesentlichen Folgendes. Am 30. März langte die kurf. Familie mit 600 Mann zu Ross und Fuss, auch mit einigen Kanonen für das Feuerwerk, in Torgau an, und fand hier schon den eingeladenen Ausschuss der Ritterschaft vor, welche durchaus sammetne Krürassröcke mit Goldbesatz, gelbe Federn, vergoldete Degen und Sporen trug. Mit nicht minderm Gepränge hielt am 3. April der Bräutigam seinen Einzug in Leipzig, wo man ihn, so wie die nachfolgenden Herzöge von S. Coburg und S. Eisenach, sehr feierlich einholte. Der Einzug nach Torgau aber geschah erst am 13. April, und wie zahlreich er gewesen, kann man sich daraus vorstellen, dass nicht allein Johann Georgen den neuen Schwiegersohn mit mehr als 1000 Reitern einholte, sondern diesen auch, ausser seinem halben Hofstaate, noch der hessische Landgraf Philipp, der Markgraf Christian aus Baireuth, mehrere Gesandte, Reichsgrafen u. s. w. begleiteten. Auch war im Namen des Kaisers der Herzog Johann Philipp von S. Altenburg beim Feste. Alle diese Namen nennen wir gefliissentlich, weil mit Grunde anzunehmen ist, dass diese Herrschaften nicht blos der ersten deutschen Opernvorstellung beigewohnt, sondern auch Lust zur Nachahmung daraus geschöpft haben. — Nach der Trauung selbst nahm das junge Paar, im Paradebett liegend, die Gratulationen an; es folgten mehrere Reden, die „grosse Aufwartung," und nun wurde eine „treffliche Musica gehalten," welche zwar ohne Zweifel ebenfalls vom anwesenden Capellmeister Schütz gesetzt, nicht aber die Daphne war; diese hat man vielmehr unter den, an den folgenden Abenden gegebenen „vielen Freuden und Ritterspiel, Comödien u. a. Ergötzlichkeiten" zu suchen, weshalb denn auch der Tag ihrer ersten Aufführung sich nicht genau bestimmen lässt. Hätte uns Merian so viel von der Opernvorstellung, als von den Wolfs- und Bärenjagden im Schlosshofe erzählt: gewiss, die Musikfreunde würden ihm dieses jetzt vielen Dank wissen. Jedenfalls aber ist doch nun der alte Irrthum widerlegt, welcher Dresden zum ersten Schauplatze der deutschen Oper machte. Indessen ist allerdings die Daphne später auch in Dresden und an andern Orten gegeben, deshalb aber 1672, dem Texte nach, unter dem Titel: „Die in einen Lorbeer verwandelte Daphne, ein musikalisches Schauspiel," abgedruckt worden.

Die damals ihr gegebene Bezeichnung eines „musikalischen Schauspieles" passt, dünkt uns, vortrefflich zu dem nur aus fünf Scenen, einigen Schäfer- und Nymphenchören, und einem Schlussballet bestehenden Stücke, wogegen die Benennung einer „Oper" nicht ohne Gegner bleiben konnte. Ist doch der Begriff einer „Oper" jedenfalls ein relativer! — Manche wollten ihn selbst auf die im 15. und 16. Jahrhundert in Klöstern und Schulen üblichen geistlich-dramatischen Vorstellungen ausdehnen, sobald nur dabei auch gesungen wurde. Hierher würden dann Beverini's Bekehrung Pauli, welche 1480 oder nach Andern schon 1460 in Rom und als Parodie 1485 in Venedig aufgeführt wurde, ingleichen viele ältere lateinische und deutsche Stücke gehören, von denen uns die Geschichte der deutschen Klöster erzählt; ja, zuletzt könnte man selbst die Responsorien bei den Christmetten u. dergl. m. hierher rechnen. Mit mehrerem Rechte scheint schon die Geschichte des Cornelius Francipani, womit Venedig 1574 die Gegenwart des französischen Königs Heinrich III. feierte, und welche eine „musikalische Tragödie" genannt wurde, hierher zu gehören. Am Richtigsten aber wohl datirt man die Oper von 1585, wo Graf Vernio in Florenz den von ihm selbst, von Malvezzi und Strigio gesetzten „Treuen Freund" aufführen liess; denn dieses Stück bietet ausser Chören und Tänzen auch schon, wie die 1589 hauptsächlich von Caccini gesetzte „Pilgerin," Recitative, als das wesent-

lichste Merkmal der eigentlichen Oper und des Oratoriums. Herr v. Winterfeld, der diesen Gegenstand in seinem Buche über J. Gabrieli ausführlich und vortrefflich beleuchtet, reicht die Palme des Ruhmes, die erste vollständige grosse Oper gesetzt zu haben, dem Peri für seine 1594 in Florenz aufgeführte Daphne, davon die Schütz'sche als Nachahmung zu betrachten ist. Andere, z. B. Gerber, messen diesen Ruhm erst dem Quagliati bei, von welchem auch die älteste der in der königl. Bibliothek zu Dresden verwahrten Opern, die 1623 gedruckte Sfera armoniosa, herrührt. Jedenfalls gebührt dem grossen Monteverde der Ruhm, den Begriff der Oper für immer durch seine Meisterwerke festgestellt zu haben.

Wie nun in Italien, so lassen auch in Deutschland der Oper sich sehr verschiedene Geburtsjahre je nach dem verschiedenen Wortsinne beischreiben. Meint man unter der Oper jede musikalische Dichtung, die als Drama von abwechselnden, auch wohl schon im Duett, im Ensemble, im Chor auftretenden Sängern ausgeführt wird: so kommt sie schon vor mehr als 300 Jahren bei Schulacten (wobei auch die Schüler häufig schon costümirt waren), ja selbst schon vor der Reformation in Klöstern vor; doch waren die Vorstellungen nach ihrem Gegenstande fast nur entweder geistliche oder mythologische, nach ihrer Weise mehr Oratorien, jedoch im Costüme und auf der Bühne vorgetragen. — Mei t man dagegen die vollständige Oper, wie sie Monteverde in Venedig, Lulli in Paris, Scarlatti in Neapel, Caldara in Wien, Theile und Strungk in Hamburg und Leipzig einführten: dann wird auch Schütz's Daphne schwerlich hierher, sondern nur unter die Lieder-,iele gehören; ausserdem ist sie jedenfalls in Torgau, wo es ja am Apparate und Locale dazu fehlte, unter anderen äusseren Verhältnissen auf die Bretter gekommen, als solchen, unter denen allein wir jetzt eine Oper uns vorstellen können. — Weil aber das Recitativ, wie schon erinnert, das Wesentlichste wie zum Oratorium, welches hiernach ebenfalls Schütz's Schöpfung unter den Deutschen ist) so auch zur Oper im engern Wortsinne bleibt: so darf man dennoch die Ehre der ersten deutschen Oper dem Vater Schütz, diesem zweiten Schöpfer aller deutschen Musik, diesem Johannes eines Händel und Bach, nicht entziehen wollen. Seine geistigen Söhne und Enkel waren ja ohnehin die, welche auf seinem Grunde weiter fortbauten.

Minder wesentlich ist bei der Oper die Oeffentlichkeit ihrer Aufführung. Doch wollen wir in dieser Beziehung anführen, dass in Rom zuerst 1600 „Seele und Körper" von Cavaliere, in Padua 1636, in Venedig 1637 die Andromeda von Manelli, in London der „britannische Himmel" von Law gegeben wurde; doch eine vollständige Oper lieferte daselbst erst Davenant 1662 in der „Belagerung von Rhodus," und den Namen einer Oper gab daselbst erst 1674 Grabut seiner Ariadne. In Paris begnügte man sich lange mit italienischen Werken, wie denn noch 1647 daselbst, seinem goldnen Jubelfeste nahe, Peri's Orpheus ausreichen musste. Als älteste französische Oper betrachtet man Corneille's Andromeda, von Cambert componirt. Auch in Copenhagen scheinen es nur Italiens Schöpfungen zu sein, von welchen das 1689 abgebrannte „Opernhaus" den Namen trug.

Wenden wir uns nun ausschliesslich dem heimischen Boden zu, so finden wir Schütz's Daphne (welche ohne Zweifel an verschiedenen Höfen vorgekommen, ohne dass die Musikgeschichte davon Notiz nahm) noch 1698 an jenem zu Weissenfels, und ihrem Texte hat selbst Händel noch einmal 1708 für Hamburg eine neue Musik gegeben. Aufgemuntert durch Schütz's damals bewunderte Composition, dichtete der grosse Opitz 1635 auch die Judith; man weiss aber nicht, ob sie jemals in Musik gesetzt worden. Ueberhaupt konnte eine weite Lücke in der Geschichte des musikalischen Drama's bei dem unseligen Kriege, der erst 1650 seine gänzliche Beendigung zu Nürnberg fand, nicht ausbleiben. Aber noch in demselben Jahre — und wahrscheinlich zur Feier des nun erst gesicherten westphälischen Friedens — führte der Dresdner Hof im Riesensaale des Schlosses*) das Ballet „Paris und Helena" auf. Ob diese Schirmer'sche Dichtung von Schütz oder vom Vicecapellmeister Peranda componirt worden, ist unbekannt. „Ballet" aber hiess damals jedes Singspiel, wobei zugleich im Costüme getanzt wurde, so dass es die heutigen Begriffe des Ballets und der Oper in sich vereinigte. Als Johann George I. 1655 seinen 71. Geburtstag feierte, wurde das Ballet von der „Glückseligkeit" in dessen Familie ausgeführt, und der Text desselben 1657 gedruckt. — Früher schon hatte der Lüneburgische Cantor Jacobi eine Oper geliefert, nämlich 1652 „das freudejauchzende Deutschland," ohne Zweifel zur Aufführung am dortigen Hofe. — Als in Dresden Prinzessin Erdmuth Sophia 1662 dem Brandenburg-Baireuthischen Markgrafen Christian Ernst angetraut wurde, ertönte das Singspiel „Sophia," und 1673 druckte man daselbst den Text zur Oper Jo, zu „Krieg und Liebe," und zu anderen Balleten, welche Dedekind nicht nur gedichtet, sondern ohne Zweifel auch selbst componirt hat. Und wie dieses von „Altaniens werthestem Hirtenknaben Filareto" (1665) notorisch ist, so lässt es sich kaum von dem sogenannten „Operballet" Paris und Helena (1679 **), vom Alarich (mit welchem man die neue Hofbühne 1686 einweihete), vom „fröhlich bewillkomten Frühling und Sommer" (1690), vom Tempel der Liebe (1691), und vom Camillus (1692) bezweifeln. Wenn gleich aber Dedekind selbst seinen „sterbenden Jesus," dessen Text 1668 herauskam, eine „Oper" nennt, so mag dieser doch wohl eher eine Nachahmung der Schütz'schen Versuche im Oratorium gewesen sein.

Nächst Vater Schütz selbst erwarb unstreitig sein trefflicher Schüler Theile um die deutsche Oper sich das grösste Verdienst; denn die von ihm begründete Opern-Anstalt zu Hamburg ward bald das Vorbild für den ganzen Norden. Theile selbst weihete sie 1678 mit „Adam

*) Da dieses Local wohl im nördlichen Deutschland das älteste Operalocal war, so sei hier bemerkt, dass dieser sehr hoch und gross gewesene Saal später Zwischenwände erhielt; die noch jetzt grösste Abtheilung desselben dient nur noch als Durchgangsgemach.

**) Dieses ist von dem 1650 aufgeführten gleichnamigen Ballet zu unterscheiden.

und Eva" ein, setzte im nämlichen Jahre den Orontes, 1681 aber Christi Geburt: vielleicht mehr ein Oratorium, als eine Oper. Grössern Beifall jedoch, als diese, fanden seit 1678 sogleich Strungk's Werke. Bald schrieben hier auch Franck (seit 1679), Fortius oder Förtsch, Conradi, Brenner und der geniale Conrad Composer aus Ungarn, welcher jedoch stark italienisirte. Ungleich wichtiger war für Hamburg und für den ganzen Norden Keiser's Auftreten, mit welchem dort eine glänzende Reihe grosser Meister beginnt. Er debütirte 1694 mit dem „Basilius in Arkadien," und im 17. Jahrhundert noch folgten: Mahomed, Adonis, Irene, der Jahnstempel, Hercules und Hebe, die Wiederkehr der goldnen Zeit, Ismene, Iphigenia, der goldne Apfel, die Macht der Jugend, Endymion, und Phaeton, meist von Postel gedichtet; im 18. Jahrhundert aber war eine so rasche Aufeinanderfolge seiner, meist langen, immer originellen, neuen und mit dem höchsten Beifall gehörten Opern (dazu die Texte gewöhnlich Feind lieferte), dass man noch jetzt von 116 Keiser'schen Theaterwerken die Namen kennt, ausserdem noch mehrere vermuthet. Aber wenige nur sind näher bekannt, weil Keiser's wahrhaft göttliches und an Erfindung vielleicht unerreichtes Genie in gleichem Maasse liederlich, als unerschöpflich war. Viele Partituren verkaufte er als Maculatur *); andere haben Händel und Mattheson verbrannt, um ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plünderung konnten auch Telemann und noch — wie man sicher behaupten will — Mozart sich nicht enthalten. Bis 1702 hatte nun Hamburg schon 101 neue Opern gehört; der göttliche Händel fügte ihnen 1704 seine Almeria, die ohne Unterbrechung dreissig Male hinter einander das Haus füllte, und später noch viele Opern hinzu, bis er nach London sich wendete. Als erste komische Opern der Deutschen kennt man den Don Quixotte von Förtsch (wahrscheinlich in Weber's Geburtsort Eutin geschrieben), und „Stürzebecher und Gödjemichel" von Keiser, diesem „grossen Unbekannten."

Kaum minder wirkte für die Oper der ältere Bruder Krieger, der Reichsbaron Johann Philipp, welcher, ausgebildet besonders in Venedig durch den genialen Leipziger Flüchtling Rosenmüller, durch Pasquini und Bovetta, in seiner Eigenschaft als Capellmeister zu Baireuth, Halle, Weissenfels und Eisenberg die Opernbühnen schuf, durch welche diese vier Städte vor 120 bis 150 Jahr sich hervorthaten. Mit einer Oper wurde 1685 das Schlosstheater in Weissenfels eingeweiht, und 1688 gab man daselbst den „Daniel in der Löwengrube." — Ausserdem blühte noch im 17. Jahrhundert die Oper schon an den Höfen zu Braunschweig, Lüneburg, Altenburg, Rombild (wo man 1695 mit der „flüchtigen Eris" debütirte), Arnstadt und Rudolstadt (wo 1686 die „Saalfeld-Rudolstädtische Lämmervereinbarung" und 1705 die „Klugheit der Obrigkeit in Anordnung des Bierbrauens" unstreitig die Oeconomen besonders mächtig angezogen), in Gera und Naumburg. — Dagegen sind Leipzig erst 1694, Weimar 1697 (mit dem Servius Tullius), Berlin 1706, Darmstadt 1711, und Gotha gar erst 1723 (durch den Musenberg von Stolzel) nachgefolgt. Wohl aber hatte viel früher schon der treffliche Telemann in Gotha und Eisenach Opern für entfernte Theater gesetzt, wie er denn auch für die Leipziger Messoper sehr thätig war. An diese lieferte Strungk seit ihrer Errichtung 1694 schon alljährlich drei Werke aus Dresden: 1695 die Chloris, die Atalanta und die Rosalinde, 1696 Jupiter und Alcmene, Phocas, Pyrrhus und Demetrius. Seit 1696 aber privatisirte Strungk bis zum Tode 1700 in Leipzig, und setzte hier 1697 den Orion, die Zenobia und die Circe, 1698 die Berenice, Alexander, Scipio und Hannibal, 1699 die Agrippina und den Ixion. 1700 noch den Erechtheus, vielleicht auch einige derjenigen Opern, die man erst nach seinem Hinscheiden gegeben. Die Sänger seiner Messopernanstalt, welche sich bis 1720 erhielt, waren meist Studirende, und damals klebte noch keineswegs, wie später, dem öffentlichen Auftreten eine levis nota an. Diese Anstalt, für welche auch Keiser, Händel und Telemann gesetzt haben, übernahm 1700 der bisherige Orchesterdirector Hofmann, zerfiel jedoch bald mit dem Vorstande, welcher nun die musikalische Direction dem jungen genialen Heinichen übertrug. Dieser setzte 1709 dafür „Helena und Paris." 1713 aber in Venedig zwei Opern für den Carneval; denn nächst Händel war er der zweite Deutsche, dessen Hilfe das kunststolze Italien anrief. — Wie nun aber durch Heinichen's Einfluss schon vor Porpora und Hasse in Dresden die deutsche Oper der italienischen wieder gewichen war, so hat auch die Südhälfte Deutschlands so lange der welschen Oper angehangen, dass der Eingang der deutschen dorthin nicht mehr in die Zeit fällt, welche hier zu besprechen mein Vorsatz war.

Albert Schiffner.

*) Jetzt macht eine glückliche Oper schon fast wohlhabend; Keiser erhielt aber für jede nur 50 Thaler, also noch lange nicht so viel, als Mozart.

Recensionen.

Die vielen neuen Erscheinungen, welche tagtäglich die musikalische wie die gelehrte Literatur überfluten, machen es schon an sich der Kritik zur Pflicht, dasjenige, was der Auszeichnung und Anerkennung werth ist, mit aller Sorgfalt auszulesen und durch Wort und Schrift der öffentlichen Kenntnissnahme zu empfehlen; wie viel mehr dann, wenn es sich, wie in diesen Zeilen, um ein Werk handelt, welches sowohl seiner künstlerischen als historischen Tendenz nach nur geeignet ist, bei jedem Kenner und Musikfreund das lebhafteste Interesse zu erwecken.

Wir sprechen hier von der neuesten Kirchencomposition des durch sein im vorigen Jahre erschienenes „Requiem für Gesangstimmen" in öffentlichen Blättern rühmlichst erwähnten *Christian Heydenreich*.

Der Titel des neuen Werkes ist:

Der 130. Psalm im Style früherer Zeit für Gesangstimmen componirt, und Ihrer königl. Hoheit der Frau Kronprinzessin von Baiern gewidmet. (München, bei Jos. Aibl, 1843.)

In demselben Style, wie das schon mehrfach besprochene Requiem, führt uns auch diese Composition in eine längst verklungene Welt von Harmonieen zurück, und macht die Wunder der heiligen Sixtina vor unsern Augen lebendig. — Ein moderner Palästrina! — Welch bedeutungsvolles Zeichen unserer Zeit; einer Zeit, in welcher sich sowohl in musikalischer als socialer Beziehung allenthalben die Extreme berühren. Während auf einer Seite das Virtuosenthum nebst seinem Gefolge die Musik mit Gewalt zwingt, ihre eigene Grenze, die Grenze der Wahrheit und Schönheit zu überschreiten, um sie zur Sclavin einer handwerksmässigen Kunstfertigkeit herabzuwürdigen, führt uns der Verfasser hier in eine Zeitperiode zurück, wo die kaum zum Selbstbewusstsein erwachte Tonkunst von den strengen Regeln des Contrapunctes als heiliges Geheimniss hinter siebenfachen Riegeln verwahrt ist, wo Palästrina's überirdische Chöre uns umwehen, in all' ihrer unantastbaren Reinheit und Abgeschlossenheit.

Um den innern Zusammenhang solch' widerstreitender Erscheinungen klar und deutlich hervortreten zu lassen, bedürfte es mehr Zeit und Raum, als diese kurze Besprechung uns vergönnt. Wir finden hier nur die Wiederholung dessen, was sich durch die Erbauung des Cölner Doms den Eisenbahnen gegenüber im Grossen kund gibt. Eine Uebersicht der ganzen Kunstgeschichte, von den Uranfängen der Musik an bis auf unsere Zeiten, müsste vorausgehen, um zu beweisen, dass der Rücktritt zum Antiken zeitgemäss, aus einer inneren, nicht nur individuellen, sondern allgemeinen Nothwendigkeit hervorgegangen ist. Der Verfasser hat sich über den Standpunct, von welchem aus er sein Werk betrachtet zu sehen wünscht, in der Vorrede zum Requiem selbst ausgesprochen, auf welche wir in dieser Beziehung nur hinweisen dürfen.

Was nun die genannte Composition in Hinsicht auf die künstlerische Ausführung betrifft, so kann man hier nur die öffentliche Beurtheilung des Requiems (in der Europa und Leipziger allgemeinen Musikzeitung) wiederholen. Sie ist in ihrer Art ein Meisterwerk, welches, obschon die strenggehaltenen Formen einer gewissen Kunstperiode an sich tragend, dennoch nicht als Nachahmung erscheint, sondern als freier Ausdruck des in seiner ganzen kindlichen Grossartigkeit wieder lebendig gewordenen Geistes der antiken Musik. Wenn das oft genannte Requiem durch seinen glänzenden, bis zur Vollendung reichenden classischen Styl Bewunderung verdient, so erscheint dagegen der Psalm, bei nicht minder reiner Durchführung, mehr innerlich, gemüthlicher. — Man darf nur die ersten Tacte ansehen (Aus der Tiefe rufe ich Herr zu dir!), um den Seelenlaut des Schmerzes mitzufühlen, welchen dieses seelenvolle Cis moll aus der tiefsten Brust heraufbeschwört. Von herrlicher Wirkung muss auch besonders der letzte Satz sein, wo die Verheissung von oben wie ein Lichtstrahl hereinbricht (Und er wird Israel erlösen von seinen Sünden). — Die klare und grossartige Bewegung der Stimmen würde selbst jenem unsterblichen Meister nicht zur Unehre gereicht haben.

Der Verfasser dieser schönen Composition ist kein Musiker von Fach — kein Virtuose. — Er ist ein baierischer Beamter — Jurist, der neben Actenstaub und Kanzleiwust seine heilige Muse im reinen, treuen Herzen bewahrte, und dem, in der Tiefe von qualvoll drükkenden, kleinlichen Verhältnissen, jenes Cis moll wohl oft in langen Lauten die Seele bewegt haben mag. Sollte man nicht Alles aufbieten, um ein solches Talent, welches durch widrige Umstände aus seiner Bahn gedrängt wurde, zu retten für den Beruf, der hier unzweifelhaft als der einzig wahre erscheint? — Wer Ohren hat zu hören, der höre — und wer ein Herz hat und das Vermögen zu helfen, der helfe!

Wir schliessen mit der Bemerkung, dass Druck und Ausstattung in sauberer Einfachheit dem Inhalt sich anschliessen, und empfehlen jedem Musikfreunde, sich durch eigene Prüfung von dem Werthe dieses interessanten Werkes zu unterrichten, und für die baldige Einführung an geweihter Stätte zu wirken. *F.*

Für das Pianoforte.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec acc. de l'Orchestre comp. par *Charles Mayer* à St. Petersburg. Oeuv. 70. Berlin, chez Ch. Paez. Prix 4½ Thlr. pour le Piano seul 2 Thlr.

Nach einer langen pompösen marschmässigen Einleitung des Orchesters beginnt der Pianofortevirtuos, welcher leider nicht wieder zur Ruhe kommt oder einen hübschen einfachen Gesang hören lässt, sondern in lauter Vollgriffigkeit und Figurenwesen schwärmend sich in schwindelnden Passagen verliert und sich zu Tode zu heizen risquirt. Nur erst am Schlusse des ersten Satzes tritt das Orchester wieder selbständig auf und leitet zum Larghetto ein, das allerdings eine einfache und edle Melodie bringt, aber nur für den kleinen Finger der rechten Hand, während die andern in 32tel Duodecimolen beschäftigt sind. Auch der letzte Satz, Allegro marcia, ist zu anhaltend concertirend für den Spieler, ob er gleich, wie überhaupt das ganze Concert, nicht zu lang ist. Referent hat diesem Concert keinen Geschmack abgewinnen können, eben wegen des beständig vollgriffigen und passagenmässigen Inhalts, welcher letztere auch nicht einmal neu ist. Es thut ihm Leid, diesem Werke eines sehr geschätzten und um die Claviermusik verdienten Componisten kein grösseres Lob geben zu können.

Quatrième Concerto pour le Piano avec acc. d'Orchestre ou d'un second Piano par *Henry Herz*. Op. 131. Mayence, chez les fils de B. Schott. 3 Fl.

Auch dieses Orchesterstück sollte Concertino heissen. Die Einleitung ist 80 Tacte (Allegro moderato) lang, wonach der Spieler sich in der gewöhnlichen Concertform bewegend (Thema, Passage, Gesangstelle und Schlusspassage) schon nach hundert Tacten in einem „Lento e senza tempo, come una improvisazione" zum zweiten Satze übergeht. Nur der letzte Satz „Rondo russe" steht selbständig da. Gesangstellen fehlen überhaupt nicht, und Herr Herz weiss bekanntlich pikant zu

sein. Dass dies Concertino in Pariser Salons effectuiren könne und als Compositionsstück wirklich Verdienste habe, leugnet Referent nicht, aber er meint doch, dass Beethoven, Hummel und andere verstorbene Meister gewaltig den Kopf schütteln würden, wenn sie sähen, welch' Geistes Kinder die meisten jetzigen Concerte sind.

Trio's für Pianoforte, Violine u. Violoncell.

An die Spitze dieser Trio's stellen wir:

L. Spohr's Op. 123. Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. 3⅓ Thlr.

Ist auch die Pianofortestimme nicht immer bequem, so überwindet man dies doch gern für eine so herrliche reizende Musik, für so meisterhafte Arbeit. Da greift zu, ihr Freunde, und labt euch. Spohr ist Referenten seit langer Zeit nicht so innig und jung erschienen, als in diesem zweiten Trio.

Ihm zunächst steht

Marschner's Grand Trio. Op. 121. (No. 3 de Trios.) Leipzig, chez Hofmeister. Pr. 2⅓ Thlr.

Ein kühnes, frisches Werk, brillant für den Pianofortespieler. Weite Griffe und neumodische Passagen sind zwar nicht drinne, aber es ist doch hübsch.

Das Trio von

Louis Wolf (preisgekrönt und herausgegeben von den Vereinen Heidelberg, Mannheim und Speyer). Mannheim, bei Heckel. 2 Thlr.

empfiehlt Referent als ein fliessendes, rundes und leicht ausführbares Werk; Letzteres ist besonders von der Clavierpartie zu sagen, während die Streichinstrumente dankbar und interessant geschrieben sind. Ein Hauptverdienst des Werkes ist die Kürze, es hat durchaus keine Längen, und der zweifelsohne noch junge Componist tritt ohne Prätension auf.

Ein sehr achtungswerthes Talent zeigt *J. Rosenhain* in seinem

Second Grand Trio. Op. 33. Mayence, chez Schott. Pr. 5 Fl. 24 Kr.

nur ist er, namentlich im ersten Satze, nicht von Längen freizusprechen. So Seite 6, 7 und 8. Eben so uninteressant ist Seite 10 und 11. — Uns scheint, der Componist lässt sich manchmal etwas gehen und nimmt seine Kräfte nicht gehörig zusammen. Auch liegt die Violinpartie im ersten Satze meist zu tief. Das Adagio ist schön und voller Gefühl. Das Scherzo ist etwas spielend bis zum Trio, welches originell erscheint. Sehr brav ist der letzte Satz gearbeitet.

Hieran reihen sich noch:

Grand Quatuor pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle par *J. van Boom*. Op. 6. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Hätte der Componist nicht das Trio des dritten Satzes für die Streichinstrumente allein gesetzt, so würde Referent gemeint haben, man könne allenfalls die ganze Begleitung entbehren, so wenig ist hier für dieselbe geschehen. Die Clavierstimme spielt sich recht gut, ist melodisch und brillant. Die Gedanken sind aber ziemlich gewöhnlich und bekannt. 16.

Nachrichten.

Wiener Musikleben. (Nachtrag zu No. 27 u. 28.) Von der Kirchenmusik lässt sich eben auch kein Te Deum laudamus anstimmen. Es schlägt Alles zu sehr in Musikmacherei hinüber und das Gemüth verliert vor lauter musikalischen Uebergängen endlich den Weg, der von den Banden der Sinnlichkeit zur Sphäre der Andacht leitet. Den Chorregenten fehlt es keineswegs an Ehrgeiz, Tüchtiges zu leisten und neben gutem Alten gutes Neues vorzuführen; an nützlichen Kirchenvereinen fehlt es eben so wenig, und so eben ist wieder auf Anregung des früher schon erwähnten thätigen Musikvereinsarchivars *Franz Glöggl* ein neuer unter dem Namen: „Wiener Chorregenten-Verein zur Beförderung der Kirchenmusik und Pensions-Anstalt für ihre Wittwen und Waisen" in's Leben getreten, der, gross angelegt, bei wünschenswerther Theilnahme sich dem bereits jahrelang bestehenden „Verein zur Beförderung ächter Kirchenmusik, insbesondere durch Ausbildung der Lehramtscandidaten zu tüchtigen Chorregenten (auf dem Lande)" erfolgreich anzuschliessen verspricht; allein im Ganzen genommen sind der Fundationen sehr wenige, die Kirchenpatronate wollen auf Anschaffung von Musikalien, Zahlung der Musiker u. s. w. nichts verwenden, daher denn auch die Verleger ihrerseits mit Honorirung und Auflage der ohnehin in's Volumen gehenden Kirchencompositionen zurückhalten. Eine natürliche Folge davon ist, dass in der Regel bedeutendere Meister nur wenig für die Kirche arbeiten, die endlich grösstentheils solchen Componisten anheimfällt, die hier das beste Mittel finden, ihre Arbeiten bekannt zu machen, ohne dabei den lauten Tadel befürchten zu dürfen, den Theater- und und Concertsaal als Vorrecht behaupten. Man hat neue Messen von *Gottfried Preyer*, *B. Randhartinger*, *Adolph Müller*, *Joseph Geiger*, *Gustav Barth*, *Carl Haslinger* u. A. m., also mitunter von talentvollen Männern aufgeführt. Sie enthalten allerdings mehr oder weniger gute Sätze, sind gut singbar, fliessend, verrathen durchgängig den besten Willen; allein im Ganzen genommen, ist doch mehr menschen- als gottgefällige Musik darin, der Geist hat meinethalben mitgearbeitet, doch der heilige Geist gewiss nicht. Uebrigens herrscht, wie schon erwähnt, fast auf allen Kirchenchören ein lobenswerther Eifer, den musikalischen Gottesdienst so würdig und reich als möglich auszustatten, und dies nicht etwa blos in Wien und, dessen tonangebendem Beispiele folgend, in den meisten Provinzhaupt- und Nebenstädten, sondern sogar auf dem Lande, wo man oft auf, ich möchte sagen, rührende Beispiele von eifrigem Zusammenhalten trifft, wo Meister Knieriem, Meister Schreiner, Meister Schmied gar freudig darauf losstreicht, dreinbläst und

mitbrummt, und der als Capellmeister par excellence fungirende Schullehrer seine schweisstriefend abgerichtete Jugend um Gottes Willen zum Singen gebracht hat. Ein Zug, der Oesterreich vielleicht vor allen katholischen Ländern besonders eigen. — Im Innern der Stadt behauptet die k. k. Hofburgcapelle sowohl wegen der vielen trefflichen Werke, die man allda zu hören bekommt, als wegen der Reinheit, Präcision und Nüancirung in der Ausführung, unter allen übrigen Kirchen den ersten Rang. Sie zählt aber auch die ersten Virtuosen der Residenz zu ihren Mitgliedern, und ist überhaupt das einzige musikalische Institut, das vom Hofe honorirt, und man kann wohl sagen, wahrhaft kaiserlich soutenirt wird. Unter den Vorstadtkirchen muss der musikalische Preis der freilich gut unterstützten Carlskirche auf der Wieden, deren Musik unter der Leitung des geschickten Chorregenten *Huprecht* steht, zuerkannt werden. Unter Anderm hörte man daselbst während der diesjährigen Fasten auch die Missa Papae Marcelli und eine andere von *Orlando di Lasso* trefflich aufführen. Ebendaselbst erschien auch der talentvolle Pariser Conservatorist *Ch. Gounod* mit einer hier componirten Vocalmesse, die, obgleich den Styl *Palästrina's* imitirend, doch zu sehr den französischen Romantiker durchscheinen lässt.

Virtuosen. — Wenn man von der Höhe der Kunst aus die Klangthaten dieser von der jüngsten Periode so begünstigten grössten, grossen und kleinern Coriphaen und Coriphächen betrachtet, so erscheinen sie dem Auge höchstens nur wie angenehme Ruhepuncte im erhabenen Rundbilde, das sich dem Blicke öffnet. Nur den wahrhaften Künstlern unter ihnen ist es gegönnt, uns, im Momente ihrer Wirksamkeit, jenes im Kleinen vorzuführen, und das Gemüth, über das blos Sinnliche hinweg, in die Fernen einer romantischen Zauberwelt zu tragen. Doch dazu gehört ein ausserordentlich günstiges Ebenmaass der individuellen Kräfte, ein glückliches Erfassen des Characters der Zeit, und eine von dieser bedingte Schwungkraft des Ausdruckes, mit einem Worte ein Verein von Eigenschaften, wie man sie kaum bei den begabtesten Tonangebern in der Virtuosenwelt antrifft. Der eigentliche Vortheil, den das Gesammtwesen der Kunst aus der Ausübung der Virtuosen zu ziehen vermöchte, besteht nur in Erweiterung der mechanischen Mittel, verbunden mit einer gleichzeitig freiern, beschwingtern Gewalt des Vortrages, und da schmilzt denn freilich die ganze grosse leuchtende Milchstrasse der Virtuosen zu einer gar winzigen Sterngruppe zusammen. Es ist schon sehr viel, wenn Einer nach Temperament, Ausbildung und Richtung irgend einen Ausschnitt der ausübenden Musik, es sei nun in geistiger oder technischer Beziehung, vollkommen repräsentirt; er hat dann wenigstens seinen positiven Werth als integrirender Theil, und hilft in Verbindung mit dem ganzen moralischen Körper den Gang der Virtuosität beschleunigen. Allein die meisten repräsentiren nichts als ihr liebes, an sich unbedeutendes Ich, lassen entweder ihre schalen Fingerkünste, oder ihre bizarre Manier und sonstigen Schwänke prädominiren, streben nach Journalslärm, bauen darauf ihren Ruhmestempel und ihre Börsenballe, gehen wie sie gekommen, um anderwärts ihre alten paar Stückchen wieder von Neuem bewundern zu lassen, mit einem Worte, machen aus der Kunst ein wahres Handwerk, womit sie zwar sich nützen, doch jener Himmelstochter immerdar so fremd bleiben, als ohne künstlerische Beseelung das holzerne Tonwerkzeug es bleibt, dessen sie sich zu ihren Kling- und Schankünsten bedienen. *Chopin, Liszt, Thalberg, Lafont, Beriot, Servais*, — unter den Aelteren *Field, Hummel, Moscheles, Spohr, Lipinsky, Romberg, Mayseder — Paganini's*, des Hauptes der Bewegung in der neuern Virtuosität, nicht zu gedenken — greifen durch künstlerische Selbständigkeit theils geistig, theils technisch in den Gang derselben ein, und schliessen sie, so zu sagen, zu einer Art neuen Kunststyles ab, während die Andern — Männer, die zum Herumschwärmen keinen Beruf, gehören nicht hierher — mit nur wenigen Ausnahmen, sich als grössere oder kleinere Satelliten um Jene herumbewegen, mit deren Lichte leuchten, und es nebstbei an langen, langen Schatten gar nicht fehlen lassen.

Auch Wien, der musikgeschwängerten, wechselsüchtigen Residenz, hat sich, bei allem Bedarf an neuen Aufreizungen, jene Uebersättigung am Genusse der Concertfreuden mitgetheilt, die eine unausbleibliche Folge der sinnlichen Erschöpfung, Monotonie, Gehaltlosigkeit, und jener quantitativ unleidlichen Zudringlichkeit ist, mit welcher das Concertpublicum allenthalben, namentlich das hiesige, heimgesucht wird. Doch hält diese Gleichgiltigkeit die Virtuosen nicht ab, vor leeren, oder durch Freibillets einigermaassen belebten Banken drei, vier, fünf Concerte, ja, je nach der Reputation, die man behaupten will, wohl auch darüber zu geben. Denn setzt man auch aus Eigenem zu, so hat man doch den Vortheil, die Kritik zu beschäftigen, macht à Conto derselben Eisenbahn- und Dampfschiffausflüge in die Provinzstädte, die im glücklichsten Falle das Deficit einigermaassen wieder decken, geht mit dem künstlich erwirkten Ruf wieder fort, pocht anderwärts auf die Anzahl Concerte, die man in Wien geben musste (!) u. s. w. Man ist über diese Manipulationen hier ganz im Reinen, und ergötzt sich an ihnen häufig mehr, als an den Leistungen des Concertgebers selbst, dessen Loos, wenn nicht entschiedene Künstlerschaft vorhanden, um so weniger zu beneiden ist, als bei dem grossen Gedränge der musikalischen Productionen die Ausmittelung passender Concerttage allein schon nicht geringen Schwierigkeiten unterliegt. — Saison hat hier im Laufe dieses Jahres Niemand als das Geschwisterpaar *Milanollo* gemacht, welchem es gelang, eine so ausdauernde Frequenz zu bewirken, wie man sich seit *Paganini* keiner ähnlichen erinnert.

Eduard Pirkhert, ein eben so tüchtiger als bescheidener Pianist, spielte bei mehreren Gelegenheiten aus Gefälligkeit für Andere, und gab endlich, dazu aufgefordert, ein eigenes Concert, worin er jedoch nur den kleinsten Theil mit eigenen Compositionen ausfüllte, dagegen Piecen von *Thalberg, Henselt* und die Oberonouverture, von ihm in England für zwei Pianos eingerichtet, vortrug. *Pirkhert*, ein geborner Steyermärker, ist meines Wissens dermalen der jüngste Pianist aus der Wiener Schule und macht ihr auch nach dem Zeugnisse

des Auslandes alle Ehre. Reinheit des Anschlages, Klarheit der Phrasirung, brillante Fertigkeit zeichnen sein vorherrschend zartes, gefühl- und geschmackvolles Spiel vortheilhaft aus, in welchem jede Note Bedeutung hat. Da er mehr Gefühls- als Humorspieler, so wird er freilich sein Publicum nicht gleich in Allarm versetzen; doch an sich ziehen, zur Mitempfindung stimmen, geistig beschäftigen wird er ganz gewiss, und das ist etwas, was ihm vor vielen seiner Collegen den Vorzug gibt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Carlsruhe ist eine neue Oper, König Enzio, von *A. Schilling*, Musik von *Täglichsbeck*, mit Beifall aufgeführt worden.

Die Academie der Künste zu Berlin hat zu ausserordentlichen Mitgliedern aufgenommen: *Dr. Georg Kastner* in Paris, *Joachim Rossini* in Bologna (jetzt zu Paris), Musikdirector *Schmitt* in Regensburg. Ausserdem wurden zu Ehrenmitgliedern ernannt: *Hofrath Riezewetter* in Wien, und der englische Gesandte zu Berlin, Graf *Westmoreland*, ein geschmackvoller Dilettant und Componist.

Launer in Paris gibt eine vollständige Sammlung von *Beethoven's* Pianoforte-Sonaten (einschliesslich Duo's und Trio's) in 12 Bänden heraus. Der bekannte Pianist und Componist *Ch. Hallé* hat die Durchsicht übernommen. Die Subscribenten erhalten dazu eine Lebensbeschreibung und ein Portrait *Beethoven's*, die hundert ersten aber noch extra eine grosse auf *Beethoven* geschlagene und mit seinem Brustbild gezierte bronzene Medaille.

Dem jetzt ziemlich vergessenen Operncomponisten *Monsigny* (gestorben zu Paris im Januar 1817, 87 Jahre alt) will seine Vaterstadt Fauquembergues (im Pas de Calais) ein Denkmal errichten; ausserdem soll auch die Hauptstrasse, in welcher *Monsigny's* Geburtshaus steht, seinen Namen erhalten.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 1. bis 7. August d. J.

Autmann, P., Introd. et Var. brill. sur la Rom. d'Alexis p. Flûte avec Pfte. Op. 9. Wien, Haslinger. 1 Fl.

— Tägl. Uebungen f. d. Flöte. Op. 40. Ebend. 3 Fl.

Anschütz, C., Deutsche Volkslieder f. 1 Singst. m. Pfte. Lief. 1. Neuwied, Steiner. 15 Ngr.

Auber, D. F. E., Le Part du Diable. Des Teufels Antheil. Klav.-Ausz. Mainz, Schott. 12 Fl. 36 Kr.

Beauplan, A de, Ceux que j'aime. Rom. p. Chant et Pfte. Ebd. 18 Kr.

Bellmann, C. G., Lied f. Deutsche f. vierst. Männerchor. Schleswig, M. Bruhn.

Bendl, C., Röschen-Polka f. d. Pfte. Op. 39. Wien, Haslinger. 20 Kr.

Bertini, H., 50 Préludes p. le Pfte. Op. 141. No. 2. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Blumenthal, J. de, 6 Etudes p. le Violon. Op. 89. Wien, Haslinger. 1 Fl.

Burgmüller, Fr., Sans Amour. Souvenir de la Rom. de Manon. Faut. p. le Pfte. Op. 80. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Cramer, H., Polp. sur la Part du Diable p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Dahler, Th., Rondino villageois p. le Pfte à 4 mains arr. Op. 40. Suite 1. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— Bagatelle p. le Pfte à 4 mains arr. Op. 40. Suite 2. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Ewers, C., Chansons d'amour p. le Pfte. Op. 13. No. 4. Arabie 1 Fl. 15 Kr. No. 5. Suède 1 Fl. No. 6. Russie 45 Kr. Wien, Haslinger.

— Gr. Faut. p. le Pfte. Op. 14. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

— Oriental. Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Ebend. 45 Kr.

— 4 Gedichte f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 17. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

Fahrbach, P., Mailieder. Walzer f. d. Pfte. Op. 48. Ebend. 45 Kr.

Gade, N. W., Sinfonie in C moll f. Orch. Op. 5. Leipzig, Kistner. 6 Thlr. 15 Ngr.

Geraldy, J., Marie. Melodie p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.

Hackel, A., Der Deserteur. Ballade f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 75. Wien, Haslinger. 20 Kr.

Haslinger, C., Frühlingsfantasie f. d. Pfte. Op. 34. Ebd. 1 Fl. 30 Kr.

Hohensky, Ph. v., Helenen-Walzer f. d. Pfte. Op. 29. Ebd. 45 Kr.

Hunten, F., Fantaisie sur 2 thèmes de l'Opéra: Linda di Chamounix p. le Pfte. Op. 126. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

Julliy, F., Lyrische Tonblumen. 4 character. Melodieen f. d. Pfte. Wien, Haslinger. 45 Kr.

— Ungar. Nationalmelodieen f. d. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Kuffner, J., 10 Airs fav. sur Marino Faliero arr. p. la Clarinette et p. la Guitare. Mainz, Schott. à 36 Kr.

Kullak, Th., Deutsche Weisen f. d. Pfte übertragen. No. 1. Wien, Haslinger. 30 Kr.

Lanner, J., Hesperiden-Walzer, Op. 203, f. Orch. 4 Fl., f. 3 Violi. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. Flöte, f. Cashon u. 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., zu 2 Händen 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Lecouppe, H., La fête Alsacienne. Rondoletto p. le Pfte. Op. 42. Mainz, Schott. 54 Kr.

Masset, J. J., Le Mendiant d'amour. Chansonette av. Piano. Ebd. 18 Kr.

Methfessel, A., 4 Salon- u. Concert-Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte als Einlage z. d. Opern: Fra Diavolo. Barbier v. Seville. Zanetta. Schwarzer Domino. Op. 119. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Complet 1 Thlr. 10 Ngr.

— Dasselbe. No. 1. Scene u. Arie z. Fra Diavolo. Ebend. 20 Ngr.

— Dasselbe. No. 2. Cavatine z. Barbier v. Sevilla. Ebend. 10 Ngr.

— Dasselbe. No. 3. Lied z. Zanetta. Ebend. 10 Ngr.

— Dasselbe. No. 4. Couplets z. schwarzen Domino. Ebend. 10 Ngr.

Meyer, L. de, Air de l'Opéra: I Puritani transcrit et varié p. le Pfte. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

— Le Départ et le Retour. 2 Nocturnes p. le Piano. Ebend. 40 Kr.

— Gr. Galop de bravoure p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

— Valses p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

Müller, A., Amphion. Heitere Abendstunden. Samml. gefälliger Tonstücke f. Physharmonica u. Pfte. No. 1. Tirolese 45 Kr. No. 2. Alla spagnuola. 45 Kr. No. 3. Rondo 1 Fl. No. 4. Polp. 54 Kr. No. 5. Ouv. z. Hag. u. s. w. 1 Fl. Ebend.

— Theatral Panorama. Samml. d. bel. Theatergesänge m. Pfte. No. 1—7. Ebend. à 15—30 Kr.

Pacher, J. A., Andante p. le Pfte. Op. 1. Ebend. 45 Kr.

— Fantaisie p. le Pfte. Op. 2. Ebend. 1 Fl.

Puget, L., Le Seigneur et les Hirondelles p. Chant et Piano. Mainz, Schott. 18 Kr.

— La Bénédiction d'un Père p. Chant et Piano. Ebend. 18 Kr.

— Huit Airs d'absence p. Chant et Piano. Ebend. 18 Kr.

Reuling, W. L., Grosses Trio in A f. Pfte, V. u. Vcell. Op. 76. Wien, Haslinger. 5 Fl.

Rosellen, H., Faut. brill. sur Don Pasquale p. Pfte. Op. 53. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Schad, J., Divertissement s. 3er Airs fav. tyrol. p. le Pfte. Op. 16. Ebend. 54 Kr.

Schneider, F., Harzlieder f. 4 Männerst. Op. 99. Part. u. St. Dessau, Aue. 1 Thlr.

Schneider, F., Fantasie üb. Lucrezia Borgia f. d. Pfte. Op. 5. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Titl, A. E., Grosser Jubelfestmarsch f. d. Pfte. Ebend. 30 Kr.

Volckmar, A. F. W., Choralbuch m. Vor- u. Zwischen- u. Nachspielen. 3te u. 4te Liefer. Cassel, Fischer. Subscr.-Pr. à 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

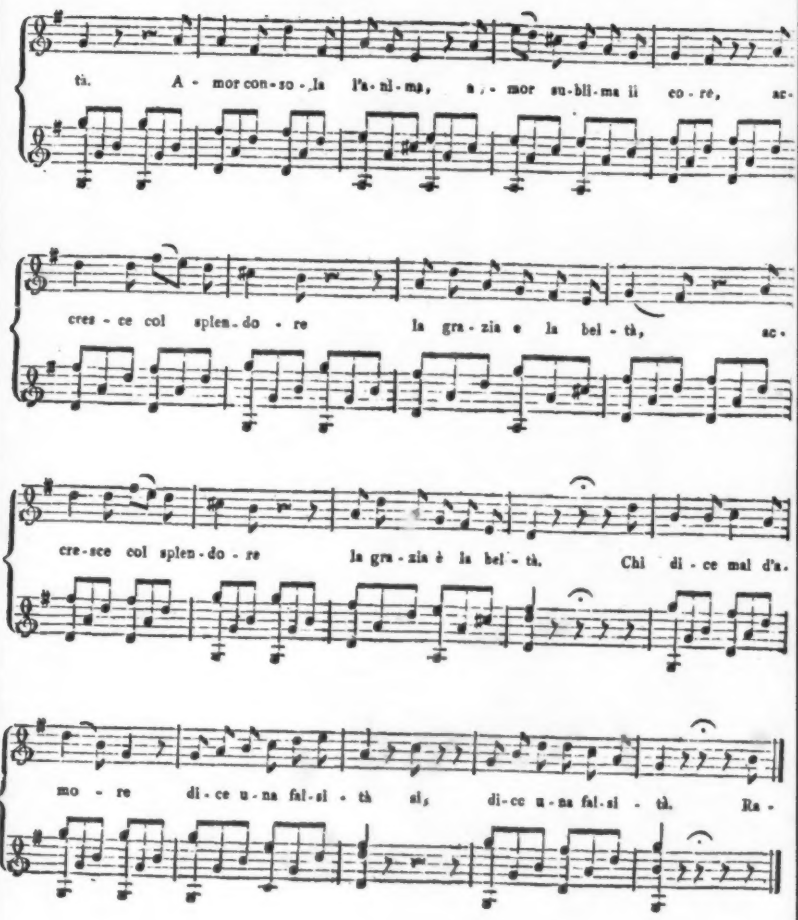
tà. A - mor con-so - la l'a-ni-ma, a - mor su-bli-ma li co - re, ac-
cres - ce col splen-do - re la gra - zia e la bel - tà, ac-
cre-sce col splen-do - re la gra - zia è la bel - tà. Chi di - ce mal d'a-
mo - re di - ce u - na fal-si - tà si; di-ce u - na fal-si - tà. Ra -

Ankündigungen.

Vor vielen Jahren erschienen in unserm Verlag:

Die beliebtesten Arien und Duette

aus dem

Liebestrank — Elisire d'amore

von

Donizetti,

und vor mehreren Monaten:

Der vollständige Clavierauszug mit deutschem und italien. Text. Preis 4 Thlr.

Berlin, im Juni 1843.

Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.

NEUE MUSIKALIEN.

Verlag und Eigenthum von **Joh. Peter Spehr** in Braunschweig.

Alard, Delphin, 60 Etudes pour Violon avec Acc. de second Viol. ad libit. Op. 10. Cah. 1. 90 Ggr.

— — Fantaisie pour Violon avec Acc. de Piano, sur les Thèmes: Anna Boleyn. Op. 11. 1 Thlr. 4 Ggr.

Thalberg, Sigm., Nocturne pour le Piano. 8 Ggr.

Moscheles, Ign., Ballade pour le Piano. 10 Ggr.

Velt, W. H., Rhapsodie pour le Piano. Op. 10. 8 Ggr.

Czerny, C., Mélodie sentimentale et Cadence agitée pour le Piano. Op. 668. 8 Ggr.

Sängerhalle, die deutsche, Sammlung Original-Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. (Fortsetzung.)

No. 41. *Banck, C.*, Um Mitternacht. 6 Ggr.
„ 42. *Benedict, J.*, Frühlingsklage. 8 Ggr.
„ 43. *Curschmann, Fr.*, Die Rose.
Schumann, Rob., Volksliedchen von Rückert. 4 Ggr.
„ 44. *Truhn, Hieronim.*, Lied: „Ach ich denke." 4 Ggr.
„ 45. *Kreutzer, Conr.*, Jägerchor u. Jägerlied. 2 Lieder. 6 Ggr.
„ 46. *Spontini*, Die Blumen. 8 Ggr.
„ 47. *Spohr, L.*, Unterwegs. 4 Ggr.
„ 48. *Rastrelli, J.*, Der Wanderer. 8 Ggr.

So eben ist in unserem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Carulli, Vollst. Guitarren Schule. Neue Ausgabe mit Schubert's musikal. Fremdwörterbuch als Pramir. 4 Thlr.

Chopin, Fr., Tarantelle. Op. 43, arr. für Piano und Violine concert. von C. Lipinski. 16 Ggr.

Hartmann, J. P. E., (Preis-Componist) 6 Tonstücke für Piano. Op. 37. 18 Ggr.

Krebs, C., Fantasie über Themen aus Linda von Chamounix für Pianoforte. 4 Thlr.

— Miniaturlieder mit leichter Pianofortebegl. Heft 2. 12 Ggr.

Leonhard, J. F., (Preis-Componist) Trio for Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 12. 2 Thlr. 6 Ggr.

Liszt, Fr., Petite Valse favorite pour Piano. 8 Ggr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister für Pianoforte. 2ter Cursus. Heft 1. 16 Ggr. Heft 2. 18 Ggr.

Soussmann, H., Pract. Flötenschule. Heft 1. 18 Ggr. Heft 2. 1 Thlr. 6 Ggr.

Spohr, Sonate concert. pour Piano ou Harpe et Violoncelle. Op. 115. 2 Thlr.

Willmers, R., Fantasie über Themas aus den Puritanern für Piano. Op. 10. 1 Thlr.

— — Nocturne melodique für Pianoforte. Op. 12. 8 Ggr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Von Seiten der hochlöblichen Regierungen wird auf Veranlassung Eines Hohen Cultus-Ministerii auf folgende Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspieles,

herausgegeben von Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln. Subscr.-Pr. 1 Thlr.

Für die vorzüglich gelungene Ausarbeitung dieses Werkes bürgen die Urtheile mehrerer berühmten Organisten, welchen das Manuscript zur Prüfung vorgelegen hat, so wie die bereits in den geachtetsten öffentlichen Blättern erschienenen höchst empfehlenden Recensionen.

☞ Da dieses vortreffliche Buch gleich nach seinem Erscheinen in sehr vielen musikalischen Bildungs-Anstalten und Schullehrer-Seminarien eingeführt worden ist, so lassen wir den äusserst billigen Subscriptionspreis von 1 Thlr. noch fortbestehen.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen hierauf an.

Am 2. October d. J. beginnt hieselbst in Kiel die Versteigerung der von dem verstorbenen

Musikdirector C. G. Apel

hinterlassenen sehr bedeutenden und werthvollen *Musikalien-sammlung*, deren Catalog von der hiesigen Musikalienhandlung *Bureau d'Adresses* bereits an alle Musikalien- und Antiquariats-Handlungen versandt ist.

Im Interesse des Publicums erlaubt sich der Unterzeichnete, dasselbe insbesondere auf die grösstentheils alten und werthvollen theoretischen Schriften (Rubrik I), auf die Partituren und Klavierauszüge (Rubrik III, A und B), so wie auf die Rubriken VI, VII und VIII aufmerksam zu machen.

Auctionsaufträge besorgt prompt oben angeführte Handlung und

Kiel, im Juli 1843. **C. F. C[illegible]adener.**

Zur Nachricht.

Da seit einigen Monaten von Erfurt und dessen Umgebung ausgehende, allgemein verbreitete Gerücht, dass ich an einem Schlagflusse todt sei, ist ganz grundlos, da ich mich seither bis jetzt bei meinem Aufenthalt in Arnstadt und Gotha gesund und wohl befunden habe.

Da sich nun die nämliche Kunde auf's Neue behauptet und sogar die *Thüringische Zeitung* vor wenigen Tagen meldet: ich sei bei Erfurt todt gefunden, so erkläre ich das Gerede im Publikum für abscheuliche Lügen, und bemerke, dass ich *seit 1 Jahr* bis jetzt Erfurt und dessen Terrain nicht betreten und jeden Tag mein Pensum von Arbeit vollführt habe.

Da ich jetzt einer Reise beabsichtige, so bitte ich in meiner Abwesenheit von Arnstadt und Gotha briefliche Nachrichten unter Adresse: *Verlags-Comptoir von Dr. Störck* in Gotha und Herrn Organist Stade jun. in Arnstadt an mich gelangen zu lassen.

Arnstadt, im Juli 1843.

J. L. Böhner, Componist und Virtuos.

Messieurs *Guyot et Tordif*, negocians à Bruxelles, ont l'honneur d'informer les marchands de musique de l'Allemagne, qu'ils tiennent en magasin des papiers lignés pour musique des formats Royal et Impérial, ils peuvent offrir ces papiers à des prix excessivement avantageux. On s'empressera d'envoyer des échantillons aux marchands qui en feront la demande par écrit. —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. **№ 33.** 1843.

Inhalt: Für Operncomponisten. — Rossini's Opern. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Frankfurt. Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) Zur Verständigung. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigung.*

Für Operncomponisten.

Da die Klage über Mangel an guten Opernbüchern noch immer ziemlich allgemein ist, so dürfte manchen Operncomponisten die Nachricht willkommen sein, dass sich in dem literarischen Nachlasse des am 25. Juni d. J. verstorbenen Dichters des Freischützen, *Friedrich Kind*, zwei vollständig ausgearbeitete Operbücher befinden; das eine führt den Titel: „Die Unterirdischen," das andere: „Die Braut auf Matavai oder die Südseefahrer" (nach Capitän Bligh und Byron).

Componisten, welche hierauf Rücksicht nehmen wollen, haben sich wegen des Näheren an den Neffen und Schwiegersohn des Verstorbenen, den Adv. Alexander Kind in Leipzig zu wenden, jedoch zugleich eventuell ihre Offerten beizufügen.

Uebrigens sei hierbei noch auf das in diesem Jahre von Friedrich Kind herausgegebene „Freischützbuch" (Leipzig, bei Göschen) aufmerksam gemacht, worin Alles, was in näherer oder entfernterer Beziehung zu dieser Volksoper und ihren Schicksalen steht, zusammengestellt ist. — Die in diesem Werke abgedruckten interessanten Briefe Weber's, auf den Freischütz bezüglich, sind in dem nachgelassenen sehr werthvollen Briefwechsel des verstorbenen Dichters enthalten.

Rossini's Opern.

Die Revue et Gazette musicale de Paris theilt ein Verzeichniss der Rossini'schen Opern nach der Zeitfolge ihrer Aufführung mit, dem wir nachstehende Hauptmomente entnehmen. Zuvor sei bemerkt, dass Rossini, wie bekannt, am 29. Februar 1792 geboren ist, dass er im August 1808 für das Lyceum zu Bologna sein erstes Werk, eine Cantate unter dem Titel: Il Pianto d'armonia schrieb, und dass er seine erste Oper Demetrio e Polibio im folgenden Jahre componirte — sie kam aber erst drei Jahre später zur Aufführung.

Es stehe nun hier das vollständige Verzeichniss von Rossini's Opern.

1810. Herbst: Cambiale di matrimonio (aufgeführt zu Venedig, im Teatro San Mosè).
1811. Herbst: L'equivoco stravagante (Bologna, Teatro del Fondo).
1812. Herbst: Demetrio e Polibio (Rom, Teatro Valle).
— Carneval: L'inganno felice (Venedig, Teatro San Mosè).
— Fasten: Ciro in Babilonia (Ferrara).
— Frühling: La scala di Seta (Venedig, Teatro San Mosè).
— Herbst: La pietra del paragone (Mailand, Scala).
— — L'occasione fa il ladro (Venedig, S. Mosè).
1813. Carneval: Il figlio per Azzardo (ebendaselbst).
— — Tancredi (Venedig, Fenice).
— Sommer: L'Italiana in Algeri (Venedig, S. Benedetto).
1814. Carneval: Aureliano in Palmira (Mailand, Scala).
— Herbst: Il Turco in Italia (ebendas.).
1815. Herbst: Elisabetta (Neapel, S. Carlo).
— Carneval: Sigismondo (Venedig, Fenice).
1816. Carneval: Torvaldo e Dorlisca (Rom, Valle).
— — Il barbiere di Siviglia (Rom, Argentina).
— Sommer: La Gazetta (Neapel, Fiorentini).
— — Otello (Neapel, Fondo).
1817. Carneval: Cenerentola (Rom, Valle).
— Frühling: La gazza ladra (Mailand, Scala).
— Herbst: Armida (Neapel, S. Carlo).
1818. Carneval: Adelaida di Borgogna (Rom, Argentina).
— Fasten: Mosè in Egitto (Neapel, S. Carlo).
— Herbst: Ricciardo e Zoraide (ebendas.).
1819. Fasten: Ermione (ebendas.).
— Frühling: Edoardo e Cristina (Venedig, S. Benedetto).
— Herbst: La donna del lago (Neapel, S. Carlo).
1820. Carneval: Bianca e Faliero (Mailand, Scala).
— — Maometto secondo (Neapel, S. Carlo).
1821. Carneval: Matilde di Shabran (Rom, Apollo).
1822. Winter: Zelmira (Neapel, S. Carlo).
1823. Carneval: Semiramide (Venedig, Fenice).
1825. Sommer: Il viaggio a Rheims (Paris, Théatre Italien).
1826. Herbst: Le siège de Corinthe (Paris, Academie royale de musique).
1827. Fasten: Moisé (ebendas.).
1828. Sommer: Le comte Ory (ebendas.)
1829. — Guillaume Tell (ebendas.).

Recensionen.

Feuilles d'Album par la Comtesse *de Baudissin*. No. 1. Romance de Spohr, transcrite. No. 2. Trois Etudes. No. 3. Trois Nocturnes. No. 4. Grande valse brillante. No. 5. Deux Mazourkas. No. 6. Six Melodies sans paroles. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Die Gräfin Baudissin ist eine unserer besten Clavierviruosinnen und eine vielseitig gebildete Dilettantin. Dass sie ein recht angenehmes Talent zur Composition hat, beweist sie durch die Herausgabe dieser kleinen Compositionen, die zugleich viel Geschmack verrathen. Spohr's Romanze ist sehr gut bearbeitet. Die Etuden sind mit Ausnahme einiger kleinen Härten, die durch Unbehilflichkeit im Moduliren hervorgehen, recht brav. In den übrigen Compositionen guckt Henselt und Chopin u. s. w. manchmal freundlich hervor. Referent hofft, dass diese Sammlung sich recht viele Freunde erwerben, und bei ihnen, als das Werk einer Dilettantin, eben so nachsichtige Beurtheilung finden werde. Sämmtliche Compositionen sind brillant, ohne schwierig zu sein.

Douze Etudes progressives par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 161. Mayence, chez Schott. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Bei der Unmasse von Etuden, die in jedem Jahre erscheinen, sollte man glauben, dass nichts Neues darinne mehr geliefert werden könnte. Die Componisten denken aber anders. Hier erhalten wir wiederum 1) eine Etude für das Untersetzen des Daumens, 2) eine für die wiederholten Noten (ist schon tausendmal dagewesen), 3) eine für das Betonen einzelner Noten, 4) eine um den Fingern Unabhängigkeit zu geben, und so bis zu No. 12, eine jede für bestimmte Zwecke. Dass sie brauchbar sind, dafür bürgt wohl der Name des erfahrenen Verfassers. Referent hat aber nichts Neues daran gefunden.

Ecole du Mécanisme. Douze Etudes pour le Piano composées expressement pour précéder celles de la Velocité de Czerny par *J. B. Duvernoy*. Op. 120. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Auch Herr Duvernoy ist, wenn wir nicht irren, ein bewährter Clavierlehrer. Solche erfahrene Männer erkennen am Allerbesten die Lücken, welche sich für den musikalischen Unterricht in einzelnen Genre's zeigen, und sorgen nun selbst für Ausfüllung dieser Lücken, nicht mehr gebend als dazu nöthig ist. So werden auch diese Etuden ihren Zweck vollkommen erfüllen, und wir dürfen sie den Anfängern mit Recht empfehlen.

Fantaisie brillante pour le Piano à 4 mains sur deux motifs de l'Opéra: „Le Roi d'Yvetot" par *Fr. Hünten*. Op. 125. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Bei dem Mangel an Compositionen für vier Hände wird dieses Stück willkommen sein. Die Monotonie des Thema's zu den Variationen musste wohl einigen Einfluss auf die Variationen äussern; indess ist das Ganze sehr angenehm und freundlich und den Dilettanten zu empfehlen. Schwierig ist die Fantasie keineswegs.

Introduction et Rondeau pour le Piano à 4 mains par *Kalliwoda*. Op. 123. Carlsruhe, chez Creuzbauer. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Auch dieses Stück ist nur für Dilettanten zur Unterhaltung geschrieben und wird seine Wirkung bei ihnen nicht verfehlen. Das Thema zum Rondo ist zwar etwas gewöhnlich in beliebter Oesterreicher-Ländlermanier, aber die Gewandtheit des Componisten interessirt durchgängig. Der Schluss ist sehr effectvoll und das Ganze wenig schwierig.

Grand Caprice pour le Piano sur des motifs de l'Opéra: Charles VI. de *Halevy*, comp. par *S. Thalberg*. Op. 48. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr.

Den vielen Verehrern der Hugenotten- und Don Juan-Fantasieen desselben Verfassers dürfte die blose Anzeige dieses neuen Werkes genügen. Referent gesteht, dass ihn die Thema's von Halevy nicht genug interessirten; doch folgt daraus nicht, dass sie Andern ebenfalls nicht gefallen könnten. Die Caprice ist sehr brillant und steigert sich gegen den Schluss hin beim Allegro marziale und Vivace ausserordentlich. Die Ausgabe ist wieder höchst elegant, sauber und correct.

Allegro Vivace pour le Pianoforte par *Fr. Chopin*. Op. 51. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 20 Ngr.

Ein ganz reizendes Impromptu in der bekannten und beliebten Manier des Verfassers gehalten, im Anfange etwas zerrissen und unstät umherirrend, aber eigenthümlich und anziehend; die Cantilene Esmoll Sostenuto ist sehr schön.

Variations pour la main gauche seule (pour le Piano) par *A. Dreyschock*. Oeuv. 22. Prague, chez J. Hoffmann. Pr. 1 Fl. Conv.-M.

Einem „On dit" zufolge hätte Meister Cramer in Paris geäussert: „A. Dreyschock habe keine linke Hand, weil — er zwei rechte Hände habe." Wollte wohl der erfahrene Meister in diesem Ausspruche einen feinen Tadel durchschimmern lassen? Uns kommen dergleichen Versuche, für die linke Hand Variationen oder ein sich steigerndes Effectstück zu schreiben, unnöthig vor; es schmeckt gar zu sehr nach Charlatanismus und Seiltänzerei. Die linke Hand muss natürlich möglichst ausgebildet und selbständig werden, dazu sind aber andere Uebungen nöthig, als solche Harlekinaden. Für unglückliche Krüppel, die den rechten Arm verloren haben, ist dies eine dankenswerthe Gabe; wir aber danken Gott, dass wir mit zwei Händen spielen können.

Grande Sonate pour le Pianoforte comp. par *Th. Kullak*. Op. 7. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1 Thlr. 6 Gr.

Was für ein böser Geist ist in Herrn Kullak gefahren! Was hat ihm denn so Böses geträumt? Mir

scheint, Beethoven, der zornige Beethoven ist ihm während der Composition dieser Sonate als höhnisch lächelnder Mephisto erschienen, hat sich über den flotten Anlauf (vide die 37 ersten Tacte) bass verwundert, und schlägt Seite 4, Tact 17, mit dem fürchterlichen *e* auf den Tisch, seine gerechte Entrüstung ausdrückend. Weiter mag Referent über den ersten Satz nichts sagen. Schade um so vieles Gute, das Referent anerkennen muss. Herr Kullak hat Talent, viel Feuer, schwelgt in dem besten Vorbilde, das wir haben, missversteht es aber meistens und tritt alle Gesetze der Schönheit mit Füssen. Wie schön und edel ist Einzelnes im Adagio! Wie hübsch rund ist der letzte Satz! Dass er zu sehr beethovenisirt, würde der einzige Tadel daran sein können, wenn der Componist nicht auch hierinne manchmal dem Spieler einen schmerzlichen Rippenstoss verursachte wie S. 22:

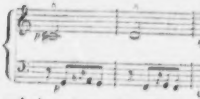

und eben so an anderen Orten. Wir wiederholen, Herr Kullak zeigt viel Talent; eben deswegen müssen wir strenge gegen ihn sein. Mögen wir ihn bald auf geebneteren Wegen wiederfinden; seine Kühnheit ist uns schon recht, aber er gehe nicht zu sehr darauf aus. 16.

Nachrichten.

Berlin, den 2. Juli 1843. Für den regnigen und kühlen Juni wird das musikalische Referat nur sehr dürftig ausfallen, da die königliche Oper sich nach beendeten Gastrollen der Frau *van Hasselt-Barth*, wie der Herren *Haitzinger* und *Pfister* in dem uns einstudirten Robert der Teufel, nur auf Wiederholungen der Ballets Gisela und die Danaiden, wie der Opern Cäsar und Zimmermann, Nachtwandlerin und Fernand Cortez (während des Pferderennens und Wollmarkts) beschränkte. Ueber die neu in Scene gesetzte Oper Faust von *L. Spohr* das Nähere weiter unten. Ausserdem hörten wir (in Privatgesellschaft) den sehr talentvollen Pianisten und Componisten *Siegmund Goldschmidt* aus Prag, und im Königsstädtischen Theater den mit grossem Beifall aufgenommenen Violinvirtuosen *Antonio Bazzini* aus Mailand, zum Theil in eignen, recht originellen Compositionen. Ungarische Tänzer machten daselbst weniger Aufsehen. — In der Garnisonkirche veranstaltete Herr MD. *Jul. Schneider* eine gelungene Aufführung des *Mendelssohn*'schen Oratoriums Paulus zu wohlthätigem Zweck. — Im königl. Theater gefielen drei neue (sogenannte) Genrebilder, eigentlicher dramatische Scenen mit Gesang und Tanz. Drei humoristische Vorlesungen von *Saphir* gewannen gleichfalls den Beifall der Witz- und Lachlustigen, obgleich *Saphir*'s ernste Gedichte noch mehr innern Gehalt haben als seine Wortspiele. Der Gartenbauverein feierte sein 21. Stiftungsfest am 18. Juni durch eine höchst geschmackvolle Ausstellung von Blumen und zeitigen Früchten, wie durch ein mit Gesang verschönetes Festmahl. Auch an Gartenconcerten fehlte es nicht, des ungünstigen Wetters ungeachtet. — Am 28. v. M. wurde nach langen, sorgfältigen Proben *Spohr*'s Faust (welcher vierzehn Jahre hier vom Repertoir verschwunden war) unter Leitung und auf Veranlassung des Herrn GMD. *Meyerbeer* so vorzüglich gegeben, wie es der Componist selbst nur hätte wünschen können. Die beiden Hauptrollen des Faust und Mephistopheles wurden von den Herren *Böttticher* und *Zschiesche* ganz gelungen im Gesange, wie in der Repräsentation und mimischen Darstellung ausgeführt. Den Grafen Hugo sang Herr *Mantius* (der jetzt auf Urlaub nach Hamburg zu Gastrollen reist; statt seiner singt jetzt hier Herr *Schmetzer* aus Braunschweig). Ausgezeichnet wurde von Dem. *Marx* mit wahrem Ausdruck und vielem Feuer gesungen. Da Dem. *Tuczeck* abwesend ist, musste Röschen der öfters erwähnten Dilettantin Mad. *Harchardt* zugetheilt werden, welche — wenn man den Mangel theatralischer Uebung berücksichtigt — sich ihrer nicht leichten Aufgabe meistens befriedigend entledigte. Die Stimme der talentvollen Sängerin ist zwar nur schwach, doch biegsam und meistens rein, nur zuweilen etwas in die Höhe schwebend. Dem. *Marx* steht indess als Künstlerin auf einer höheren Stufe; die Neigung zum Tremuliren ihrer sehr reinen Stimme scheint von zu grosser Anstrengung herzurühren. Den Franz sang Herr *Gehrer*, Dem. *Hahnel* die Partie des Sycorax. Die Nebenrollen wie die Chöre wurden sehr exact ausgeführt. Ueberhaupt war das Ensemble, auch von Seiten des so dommirenden Orchesters vortrefflich, unter der sichern Leitung des umsichtigen Dirigenten, welcher die Feinheiten der schönen, doch sehr complicirten Musik in das volle Licht zu stellen wusste. Die Theilnahme des sehr zahlreichen Publicums war ungemein lebhaft, da auch die Schaulust durch geschmackvolle Scenerie und Tanz befriedigt wurde. Wäre die Dichtung so gelungen, als die Composition ausgezeichnet ist, so würde Faust als ein zweiter Don Juan sich bewähren. So aber ist es nur die bekannte Fabel des Stücks, welche das Interesse an dem romantisch mystischen Sujet noch rege erhält, obgleich die hinzugefügten Episoden und der matte Dialog auch dies bedeutend schwächen. Die grandiose, characteristische Ouverture, die erste Arie des Faust, das beliebte Duett desselben mit Röschen: „Folg' dem Freunde mit Vertrauen," das eben so kunstvolle als dramatisch wirksame Sextett mit Chor, bei dessen Schluss Faust mit seinen Freunden in die Lüfte fährt, die beiden gefühlvollen, nur zu langen Arien der Runigunde, die heroische Scene Hugo's, das originelle, darauf folgende Terzett im ersten Act (in welchem die Violinfiguren, auf der G-Saite ausgeführt, eigenthümlich wirkten), ferner die mystischen Hexen-Chöre des zweiten Acts, Faust's grosse Scene, die bekannte Polonaise beim Hochzeitsfest, endlich Mephistopheles etwas zu wenig infernalische Arie zu Anfang des dritten ziemlich ermattenden Acts, fanden allgemeine Anerkennung, so dass die Bemühung *Meyerbeer*'s den lebhaftesten Dank aller ächten Musikfreunde verdient. Für das grössere Publicum ist nun freilich diese Oper weni-

ger geeignet, da die Dichtung durch den Vergleich mit dem *Goethe*'schen Drama zu sehr verliert, und die Musik zwar nicht der Melodie, doch eigentlicher Volksthümlichkeit entbehrt. Dennoch müsste *Spohr*'s Faust als deutsches Originalmeisterwerk auf dem Repertoir keiner grösseren Bühne fehlen! — Am 30. v. M. wurde Don Juan wieder gegeben, in welcher Oper Frau *v. Fassmann* nach längerer Entfernung von der Bühne als Donna Anna wieder auftrat, und Herr *Schmetzer* den Don Ottavio als Gastrolle gab. Hat gleich die Stimme der genannten Sängerin an Klangstärke verloren, so ist doch ihre reine Intonation, wie ihr edel einfacher Vortrag und dramatischer Ausdruck lobenswerth. In Hinsicht der Kunstfertigkeit ist allerdings der Gesang der Frau *van Hasselt-Barth* weit ausgezeichneter, was besonders in der letzten Arie der Donna Anna bemerkbar wurde. — Herr *Schmetzer* ist ein Tenorist von solchem Ruf, dass es keines [illegible]ern Urtheils über seinen Gesang bedarf. Seine Stim[illegible] eben so rein als klangreich, für lorirten Gesang [illegible]ger geeignet, als für getragenen und declamatorischen. — Der Pianist *Charles Mayer* aus St. Petersburg ist hier angekommen. Auch Mad. *Viardot-Garcia* wird erwartet. Herr GMD. *Meyerbeer* wird noch bis gegen Ende Juli hier verweilen. Der Biograph *Beethoven's*, Musikdirector *Schindler*, ist auch hier anwesend. — Der verdienstvolle Director der Singacademie MD. *Rungenhagen* ist zum Professor bei der königlichen Academie der Künste ernannt, deren musikalischer Abtheilung derselbe schon seit Jahren als Lehrer in der Composition auf die uneigennützigste Weise mit edlem Kunsteifer vorsteht.

Frankfurt. Musik vom 12. Juni bis zum 20. Juli. Vom 28. Mai an wurde unser Haus auf vierzehn Tage der vorzunehmenden Reparaturen wegen geschlossen. Was daher seit meinem letzten Bericht, vom 15. Mai, noch über die Bühne ging, war unbedeutend, da die meisten unserer Sänger auf Urlaub ausgeflogen waren. Mit der Jubelouverture von *Weber*, der das Schauspiel von *Kleist*: Der Prinz von Homburg folgte, wurde also am 12. Juni das von *Gropius* in Berlin sehr geschmackvoll decorirte Haus eröffnet. Man mag uns mit Vergnügen Thaliens Schwelle betreten, und hat auch vor dem Aufrollen des Vorhanges Unterhaltung, wenn man die vielen architectonischen Schönheiten examinirt, womit ohne Ueberladung oder Spielerei Logen, Brüstungen und Plafond geziert sind. Das Ganze gewährt einen wohlthuenden und sanften Anblick, und unser Hauschen mag nun, bei herabgelassenem Vorhange, wohl zu den elegantesten in Deutschland gehören. Die bis dato hinter einander gegebenen Opern waren: Der Barbier, Czaar und Zimmermann, Die wandernden Komödianten, Lucia von Lammermoor, Norma, Titus, Puritaner, Don Juan, Gott und Bajadere (zum ersten Mal), Stumme, Hugenotten, Dorfbarbier und das Nachtlager; das Gesangspiel: Die neue Fanchon; die Posse: Eulenspiegel, und das Quodlibet: Fröhlich. — Fräul. *Zerr* gastirte als Lucia, Zerline und Vitellia und bestätigte das kürzlich über sie ausgesprochene Urtheil vollkommen. Sie ist eine schulgeübte Bravoursängerin ohne feinern Geschmack und poetische Ader. Frau *v. Hasselt-Barth* trat als Norma und Donna Anna auf, enthusiasmirte in vielen Stellen, liess aber im Ganzen kalt. In Fräul. *Albini* und dem Komiker Herrn *Butterweck* haben wir gute Acquisitionen gemacht. Fräul. *Albini* besitzt eine feine Gestalt, spielt mit Feuer und Leben, nicht ohne tiefere Empfindung, und ist sehr brauchbar für zweite Partieen, wohl auch als Soubrette in der Oper. Die Stimme ist rein und angenehm. Herr *Butterweck* ist sehr brav und gefällt. Er ist der erste, der in Bezug auf Humor und Erfindung an *Meisinger* erinnert, obgleich er dessen feinere Auffassung nicht besitzt. Seine Extempora sind treffend und die Couplets passen immer zur Situation. Das Zuviel, das er manchmal thut, mag man der brausenden Jugend verzeihen. Stimme hat Herr *Butterweck* mehr als er braucht, denn sie ist für seinen Bedarf etwas zu dick und leichtere Höhe wäre ihm dienlicher. Er hat trotz der schönen Sommerabende besetzte Häuser gemacht, was viel sagen will. Als Adam, Eulenspiegel und Fröhlich war er ausgezeichnet. *Auber's* Tanzoper: Gott und Bajadere wurde durch den Ballettmeister der Hofbühne zu Stuttgart, Herrn *Martin*, in Scene gesetzt und ein Mal wiederholt. Wir haben hier noch keine graziösere Conversation der Füsse gesehen, als die, welche Herr *Martin*, seine Frau und Fräulein *Marie Rau* mit einander führen, und in der That mag auch der Tanz seine Aesthetik haben. Poetisch aber kann er nicht sein, was auch *d'Arbeau* oder *Noverre* darüber sagen mögen; denn könnte man die Sinnlichkeit, welche der Tanz herausfordert, abstrahiren, was bliebe zurück? Die Schule des Herrn *Martin* gründet sich mehr auf Vollendung plastischer Formen und Stellungen, wie auf drastische Pantomime und Mimik, oder auf equilibristische Kunststücke, worin die Franzosen stets neue Palmen erringen. In allen Verhältnissen edel und anmuthig drückt seine Muse innere Gefühlszustände aus, welches wir immer der Hauptzweck der edlen Tanzkunst zu sein scheint, und ich habe zum ersten Male wahrgenommen, dass man in ihren Bewegungen sowohl eine ernstere Lyrik, als Vergnügen und jubelnde Freiheit legen kann. Wir bewunderten dieses Tänzertrifolium noch in der Stummen von Portici und im Czaar und Zimmermann. Die Bajaderen werden jetzt wohl in Scene gesetzt werden, da ohne sie der unbekannte Gott eine armselige Figur spielt.

Gestern sang eine 19jährige Bravoursängerin mit schöner Figur zur Probe im Theater. Die Stimme ist imposirend, und das Orchester zollte rauschend Beifall. Sie wird nächster Tage auftreten, und dann ein Mehreres. — Fräul. *v. Knoll* fährt fort zu gefallen, nur hüte man sie vor zu hoch liegenden Partieen. Neu einstudirt wird gegenwärtig: Des Teufels Antheil (La part du diable) von *Auber* mit deutscher Uebersetzung nach *Scribe* von *Gollmick*. — Das Vocal- und Instrumental-Concert der Herren Gebrüder *Lewy* aus Wien im Schauspielhause war, trotz der günstigen Erinnerung an deren frühere Concerte, leer. *C. G.*

Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) *Leopold von Mayer*, aus einer hiesigen sehr achtbaren Familie, er-

scheint in der Kunstrichtung gerade als dessen Antipode. Vor einer Reihe von Jahren in den Wiener Soiréen als der famoseste Walzerspieler bekannt und gesucht, liess er seine wissenschaftlichen Studien fahren, machte sich auf und ging stracks nach Russland, wo er sich bald durch seine stupenden Fingerkünste den Namen eines russischen *Liszt* erwarb. Wirklich übertrifft er, nach den dieses Frühjahr hier gegebenen Concerten zu urtheilen, in diesem Puncte alles bisher Gehörte, selbst den „Original-*Liszt*“ nicht ausgenommen. Er ist ein Bravour-Talent ersten Ranges, allein das eigentlich künstlerische Princip ist bei ihm nicht zum Durchbruche gekommen, und wird es wohl auch schwerlich je. Seine fast unglaublichen Forcetouren — beider die Bemerkung, dass er in mehreren seiner Concerte sich gar keiner Ausfüllungsnummern bediente — seine Verdoppelungen, Vielgriffigkeitskünste und pfeilschnelle Geschwindigkeit, verbunden mit einer von unaufhörlichen Wegmissen unbeirrten Sicherheit, sind nicht im Stande, ihn über den Hochpunct eines bis zur ausschweifendsten Bravour gesteigerten Dilettantismus emporzutragen. Er liegt in den prosaischen Banden des Materiellen befangen und das ist Schade. Beispielsweise stattet er die von ihm arrangirte Freischützouverture hie und da mit Gängen aus, an die *Weber* nie gedacht, verballhornt *Schubert's* Erlkönig zu den leichtfertigsten Variationen, und schliesst sein Abschiedsconcert, worin es übrigens an Kränzen und Blumen aus Freundeshand nicht fehlt, mit einer ganzen Partie — *Lanner'scher* Walzer. Wer übrigens das Non plus ultra einer derben, zügellosen, Schwindel erregenden Mechanik kennen lernen will, der lerne diesen Pianisten kennen. Er wird einen Bravour-Jupiter an ihm zu hören bekommen, doch die Musik muss er schon sich selbst mitbringen.

Joseph Braun, fürstlich Fürstenberg'scher Kammermusiker, bei mehreren Gelegenheiten mitwirkend, gab auch ein eigenes Concert auf dem Fagotte. *Braun* ist ein Fagottist ersten Ranges. Die Ausgleichung aller diesem Instrumente innewohnenden Sprödigkeit und ungleichen Tonansprache, nebst dem Besitze eines ungewöhnlichen Grades von Gelaufigkeit, ist es nicht allein, was ihn zum Herrn über dasselbe macht, wohl aber die Weichheit der Behandlung, der melodische Wohllaut, den er ihm einflösst, das sanfte, gesangesähnliche Tragen und Verfliessen der Töne, bei einer fast unmerklichen Respiration. *Braun* erhebt durch alles Dies, wie durch den Geschmack und das aller Affectation fremde Gefühl, den Fagott in die Reihe der Concertinstrumente, und sich selbst zum achten Virtuosen, der um so achtenswerther, je mehr in seinem ganzen Thun und Lassen wahre Durchdrungenheit von dem schönen Zwecke des Künstlers, deutsche Schlichtheit und innigste Kunstverehrung vorherrschend sind. —

Eine Menge anderer Concertgeber wäre noch anzuführen, wenn es sich hier blos um Angabe der Namen handelte. Darüber hinaus aber ist das zu Berichtende weder des Schreibens noch des Lesens werth. Was Wunder auch, dass 130 — 140 Concerte und Academieen mittelmässiges und schlechtes Zeug genug mit sich schleppen? Es sei nur noch eines talentvollen, vielversprechenden Knaben Namens *Leschetitzky* gedacht, der für seine Jahre auf dem Piano Treffliches leistet, wie auch des italienischen Tenoristen *Marras*, der, ohne grössere Stimmmittel zu besitzen, bei schöner Kehlenfertigkeit durch einen weichen, gefühlvollen, einnehmenden Vortrag sich in seinem Concerte beifallige Anerkennung zu verschaffen wusste.

Theresa und *Maria Milanollo*, seit dem Monate April mit wenigen Unterbrechungen hier, wo sie, während ich dieses schreibe, im Kärnthnerthor-Theater in einem neuen Cyclus von Concerten begriffen sind, war es vorbehalten, unserer Concertsaison eigentlichen Schwung zu geben. Das Publicum gerieth über sie in einen ordentlichen Beifallstaumel, der sich grösstentheils auch auf die Kritik erstreckte. Was man bis zum Frühjahre glücklich vermieden hatte, nämlich jene peinlichen Concertfreuden, die erst nach der Oper ihren Anfang nehmen, wurde durch sie veranlasst, und da musste man noch obendrein Gott danken, für's theure Geld ein Billet und ein bescheidenes Plätzchen im Musikvereinssaale zu erhalten. Später setzten die beiden Concertwunder ihre Productionen im k. k. grossen Redoutensaale fort, wo es jedoch um nichts besser herging. So sind nun einmal schon die Wiener, wenn etwas bei ihnen zündet. — Diese Kinder sind übrigens zu bekannt, als dass ich hier ihre Eigenschaften nochmals aufzählen sollte. *Theresa*, das verschlossene, ganz in ihre Geige versunken scheinende 13jährige Mädchen, mit den nächtigen Haaren und dem brennenden Blicke, herrscht mit kindlicher Unbefangenheit über alle Gewandtheits- und Ausdrucksfeeie, die bei Virtuosen vorzüglichen Ranges bisher nur als das Facit eines vieljährigen Studiums und bevorzugten Talentes angesehen wurden; ja ihre mignonhafte Zartheit, pikante Naivetät und seelische Tiefe, verbunden mit dem Zauber ihrer Erscheinung, machen, dass sie in einer eigenthümlichen Wirkung auf den Zuhörer jene noch überflügelt, was vorzüglich vom Adagio gelten mag; eine Musikform, in welcher ihre zarte Blumenseele sich am Herrlichsten entfaltet, da Gesang, ätherisch hinschwebender, Herzen entführender Gesang die eigentliche Sphäre ist, in welcher ihr musikalischer Organismus sich heimisch fühlt. Dazu ist aber auch die Violine vorzugsweise bestimmt, und wer sie blos zur klingenden Rutschbahn für die geheizten Finger oder zum seelenlosen Resonanzkasten für die der declamatorischen Glut bedürfenden Cantabilensätzen macht, kann bei sonstigen lobenswerthen Eigenschaften wohl ein guter Geiger, doch nimmer ein ächter Künstler auf diesem Instrumente genannt werden. Der Schule nach gehört *Theresa* wohl zunächst der französischen und zwar am Meisten der von *Beriot* an, nur dass ihr südliches Musiknaturell jene vornehme Kälte und academische Schwunglosigkeit nicht aufkommen lässt, die wir an diesem Meister in seinem Vortrage bemerkten, und die sich auch seinem Meisterschüler, dem sonst vorzüglichen *Vieuxtemps*, mitgetheilt haben. Auch ihr Repertoir, das nicht kleiner und nicht grösser als das erwachsener Virtuosen, stützt sich auf französische Compositionen, namentlich auf die drei *Beriot*'schen Concerte, wovon das dritte, noch im Manuscripte, ihr gewidmet ist, und auf eine

Fantasie von *Lafont* mit dem Schlummerliede aus der Stummen, das in Wien mit dem Namen *Theresa Milanollo* identisch geworden. Ist diese dagegen ein singender Engel, so ist die allerliebste blondlockige 10jährige Marietta dagegen ein muthwilliges Teufelchen, das mit lieblicher Keckheit und Ungeduld über ihre Piece hinwegeilt, und im kindischen Laufe Gelegenheit genug gibt, sich über den Erfolg des schwesterlichen Unterrichtes, wie das vielversprechende Gelüstigkeitstalent zu verwundern. Obgleich der Vater *Milanollo* mit Concerten — bereits mehr als zwanzig — über die Massen freigebig ist, überhaupt der Poesie dieser Kinder in den Augen des Publicums manchen Abbruch thut, so kann man sich dennoch an ihnen nicht satt sehen und hören. Es scheint als ob die Ueberreizung, die durch die Masse der privilegirten Virtuosen eingetreten, dem Gefallen an einer so anspruchlos-originellen, gleichsam vom Mutterarm der Natur getragenen Erscheinung besonderen Vorschub geleistet hätte. Die lieblichen Wesen haben auch bei Hofe gespielt und erfreuten sich des theilnehmendsten Wohlgefallens der ganzen kaiserlichen Familie. Kaum hatten sie das Josephstädter Theater verlassen, so begannen sie mit ihren Concerten im Kärnthnerthore, dem vierten Locale also, das zum Schauplatze ihrer Virtuositätstriumphe und überreichen Geldbeute gemacht wird. Sie werden wahrscheinlich bis auf dreissig Concerte, vielleicht auch noch drüber kommen. Hört man sie gleich noch immer mit fast ungeschwächtem Interesse an, so machen doch die Anstrengungen und der mercantilische Geist, welchem sie verfallen, einen üblen Eindruck. Unter solchen Umständen muss selbst die begabteste künstlerische Natur sich endlich verflachen. Doch dies gehört ja eben auch zu den unseligen Eigenheiten des Wunderkindertreibens, dieser galvanischen Erregung eines Zeitgeistes, der mit Ungestüm jede Kraft ihre schnellsten Wirkungen abzuringen strebt, um sich aller Vortheile, die die Alles reifende Zeit bringt, schon im Momente zu versichern. —

Ueber die Virtuosen *Wartel*, Mann und Frau, *Ewers*, *Haumann*, *Kullak* und *Vieuxtemps*, welche alle seit meinem frühern Berichte ihre Concerte fortsetzten, habe ich bereits in jenem gesprochen. Glücklicher als *Kullak* war *Vieuxtemps* im Vortrage *Beethoven's*, der dieses Tonmeisters herrliches D dur-Violinconcert wirklich meisterhaft ausführte, sich damit reichlichen Beifall erwarb, es daher auch als Hauptpiece in seinem Abschiedsconcerte wiederholte, während er die Violinpartie des königlichen Quatuors flüchtig, manierirt und ohne Erkenntniss des darin waltenden poetischen Geistes vortrug. — Uebrigens gab dieser Virtuose, wegen des Tadels, der sich gegen ihn erhob, Veranlassung zu einer Journalfehde, in welcher, wie es in solchen Fällen immer zu geschehen pflegt, keine der streitenden Parteien von ihrer einmal ausgesprochenen Meinung zurücktrat, und den Gewinn Niemand zog als das Publicum, das sich dabei belustigte. Ist solch ein Hahnenkampf um Virtuosenruhm und Nichtruhm schon in einer kleinen Stadt possierlich, um wie vieles ist er's dann erst in dem von grossartigern und gewichtigern Musikverhältnissen bewegten Wien! Wer überhaupt, der nicht von blinder Selbstüberschätzung erfüllt ist, wird seine Ansicht über musikalische Dinge, die so vielerlei Deutungen zulassen, für Orakel und Andersgesinnte von musikalischem und kritischem Beruf für Bootier halten? Die Wahrheit bringt man nicht durch Bramarbasiren unter das Publicum; das „Audiatur et altera pars," indem es das sich darbietende Object von entgegengesetzten Seiten beleuchtet, stellt sie weit sicherer und bleibender fest. Wie gleichgiltig ist es endlich der erhabenen, himmlischen Kunst, die doch der ächte Kritiker nicht allein auf der Zunge, sondern auch im Herzen tragen muss, ob ein auf Concerte reisender Geiger oder Clavierspieler, wenn auch wirklich noch so talentvoll, um einige Grade besser oder schlechter spielt! Ohne damit den schätzenswerthen Verdiensten *Vieuxtemps'* zu nahe treten zu wollen, finde ich es dennoch ganz natürlich, wenn ein unbefangener, kunstdurchdrungener Beobachter der oben erwähnten, kleinlichen Papierscharmützel an *Swift's*:

„Bill Bimarel welche Zänkerei
„Um Dudelsack und Dudelei!"

erinnert wird.

Ich glaube, es steht dem Kritiker weit besser zu, die so überhand genommene Virtuoserei, den höheren Kunstinteressen gegenüber, auf ihren wahren Werth zurückzuführen, als für sie seine polemische Lanze einzulegen, wodurch sich das Gewicht nur noch vergrössert, das von der Masse dieser ohnehin allzusehr überschätzten Speculationsmusik, zum Nachtheil für den hervorbringenden Musiker, beigelegt wird. Wem übrigens Unrecht geschieht, der sieht sich endlich schon von selbst durch, denn die öffentliche Meinung, die hier allein den Ausschlag gibt, ist ein weit besserer Kampfgenosse, als der die Vertheidigung übernehmende Ritter, der doch wohl nicht anders, als auf's Ungewisse hin, den Streitgaul besteigen kann. —

(Fortsetzung folgt.)

„Zur Verständigung."

Motto: „Audiatur et altera pars."

Da wir als treuer Leser und Beobachter dieser die musikalischen Interessen energisch vertretenden Zeitschrift längst in Erfahrung gebracht und uns überzeugt haben, dass sie mit grösster Bereitwilligkeit den verschiedenen Ansichten und Meinungen für und gegen eine und dieselbe Sache Platz gibt, so finden wir uns veranlasst, in Folge des namenlosen Referats in No. 24 d. Zeit. aus unserer Stadt Prag manch' gegründete Einwendung laut werden zu lassen. Es ist vor allem Andern die Pflicht eines jeden wahren Musikers und um so mehr eines berufenen unparteiischen Referenten, alles der Beurtheilung Würdige, auf die Vervollkommnung der Musik Einfluss habende und in dieser Hinsicht Ausserordentliche wohl zu beachten, zu prüfen, zu verstehen und allenfalls eine unparteiische, auf Sachkenntniss und Wahrheitsliebe basirte Abhandlung zu entwerfen. —

Der Verfasser jener Correspondenz schreibt dort u. A. von der rühmlichst bekannten Pianistin Dem. *Pauline Riechanz* und von der Musikbildungsanstalt des Herrn *Proksch*, aus welcher diese Künstlerin hervorging. Fol-

gendes: „Dem. *Rischawy*, die uns schon seit vielen Jahren als ein Wunderkind vorgeführt wurde (sie ist erst 15 Jahr alt und hat auf die Benennung eines Wunderkindes nie Anspruch gemacht) und deren kleiner Wuchs dies auch noch lange begünstigen dürfte, ist eine Schülerin des Herrn *Proksch*, von dem man anerkennen muss, dass er seine Zöglinge gründlich unterrichtet; doch ist es eine eigenthümliche Erscheinung, dass alle seine Schüler, deren wir seit einer langen Reihe von Jahren viele hörten und unter denen manche auffallende Talente waren, es nur bis zu einem gewissen mehr oder minderu Rufe der Mittelmässigkeit bringen, über die sie nicht heraus können, und wir fürchten, dass dies auch bei Dem. *Rischawy* der Fall sein könnte.“ (!!)

Diese Unkenntniss der Sache und der Person bedarf nicht vieler Worte um widerlegt zu werden; man sehe nach, in wie vielen Concerten Dem. *Rischawy* das Publicum nicht schon entzückt hat; aus den meisten Badeörtern Böhmens, so wie aus andern Städten, wo dieses wirkliche Wunderkind auftrat, bezeugen die günstigsten Berichte ihr grosses Talent, ihre stupende Virtuosität und ihren tiefdurchdachten seelenvollen Vortrag auf dem Pianoforte. Merkwürdig! sie ist doch der Liebling des Prager Publicums, und unser Altmeister *Tomaschek*, dem man doch wohl ein richtiges gesundes Urtheil zutrauen darf, hat sich über ihre Leistungen sehr anerkennungsvoll ausgesprochen, und nur dieser Herr Referent scheint anderer Ansicht zu sein. Wir haben oft Gelegenheit gehabt, Dem. *Rischawy* genau zu beachten, ihre musikalische Bildung auf dem Piano ist vollendet zu nennen; freilich lässt die Zartheit des Alters noch Einiges an Kraft zu wünschen übrig, was aber natürlich mit jedem Tage immer mehr und mehr verschwinden wird; staunenswerth indessen ist ihre Sicherheit und Fertigkeit im prima-vista Spiel, so dass selbst *Liszt* bei seiner Anwesenheit in Prag, welcher ihr einige schwierige Piecen vorlegte, seine Bewunderung darüber deutlich aussprach, und in dieser Eigenschaft hat sie, wie bekannt, keinen Pianisten in Prag zum Rivalen!

Nachdem wir in Bezug auf Dem. *Rischawy* dargethan haben, wie unkundig der Herr Berichterstatter in der Sache ist, kommen wir zu seiner zweiten Behauptung in Bezug auf die *Proksch*'sche „Musikbildungsanstalt.“ Ueber diese Anstalt waren längst schon alle Stimmen einig; es wäre auch wohl überflüssig, hier für ihre längst erwiesenen Vorzüge (welche neuerdings bei Gelegenheit einer musikalischen Prüfung mit sämmtlichen Zöglingen der Anstalt glänzten) zu streiten, da die Resultate es wohl am Deutlichsten zeigen.

Was nennt wohl der Herr Referent „eine mehr oder mindere Stufe der Mittelmässigkeit?“ So viel wir von den Schülern dieser Anstalt mit Ueberzeugung und voller Zuversicht sagen können, ist, dass sie eine vielseitige musikalische Bildung, welche sie allerdings nicht immer öffentlich zur Schau tragen können, besitzen; was so viel heissen soll, als: sie machen keinen Anspruch auf den Namen Virtuosen, wie so viele andere Kunstjünger unserer Stadt, welche, sobald sie 3—4 Piecen am Clavier herunterspielen können, von der theoretischen Seite der Musik, noch viel weniger von der ästhetischen aber keine Idee haben, sich demohngeachtet gleich mit diesem, leider in seinem Kredit sehr heruntergekommenen Namen benennen, und alsbald von Kunstreisen, Ruhm und noch mehr von Geld (denn dies ist das wahre Motiv, der einzige Magnet zur Kunst bei dieser Art Virtuosen) träumen.

Die *Proksch*'sche Anstalt hat bereits mehrere Zöglinge aufzuweisen, welche auf den Namen Virtuos im strengsten Sinne des Wortes mit Recht Anspruch zu machen haben, was auch das öftere öffentliche glückliche Auftreten dieser solid gebildeten Pianisten zur Genüge bestätiget. Wir erinnern nur an die Namen: *Pius Richter*, *Mary de Baussifet*, *Emmi Finke* u. s. w., aber zu der oben beschriebenen Kategorie gehören die Schüler genannter Anstalt nicht; auch liegt es nicht in dem Plane und der Absicht des umsichtigen Directors dieser Anstalt, sie zur Arroganz und zu der jetzt beschriebenen Art von Virtuosität zu erziehen. Diese Anstalt ist vielmehr ein musikalisches Pädagogium, in welchem die Zöglinge weniger für das öffentliche Virtuosenthum, als vielmehr für die musikalische Pädagogik, d. i. zu guten Musiklehrern, an denen unsere materielle musikalische Zeit eben nicht reich ist, gebildet werden. Die Absicht des Herrn *Proksch* geht dahin, wie bereits gesagt, den Zöglingen eine möglichst vielseitige musikalische Bildung zu geben, die nicht nur den Geist, sondern auch das Herz und überhaupt das intellectuelle Gefühl beschäftiget. Durch so einen Unterricht werden die Schüler im Stande sein, mit vieler Sachkenntniss und sehr treffend in der musikalischen Welt das Gute vom Schlechten, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, ohne dass ihnen der Vorwurf der Pedanterie gemacht werden kann, da noch überdies für eine sehr ausgebreitete Kenntniss der musikalischen Literatur, der neuesten sowohl als der älteren, von Seiten der Anstalt gesorgt wird. —

Es ist uns des Raumes wegen unmöglich, hier ausführlicher über dieses Thema zu reden; doch ist es hoffentlich genug, obwohl kurz, dargethan, wie das musikalische Publicum die pedantische Benennung „Mittelmässigkeit“ zu verstehen hat, und der Herr Referent beherzige wohl, dass es nicht gerathen sei, eine an sich erprobte und wirkungsreiche Anstalt, die sich eines so ausgebreitet günstigen Rufes erfreut, aus was immer für Anlass, vielleicht gar aus Missgunst, so feindselig anzugreifen.

Prag, den 5. August 1843.

Franz Neufeld, Musiklehrer.

Feuilleton.

Der Concertmeister bei dem Königstädtischen Theater in Berlin, Herr *Leon de St. Lubin*, ist von der Congregazione ed Accademia dei Maestri e Professori di musica di Roma sotto la invocazione di S. Cecilia zum Professor ernannt worden.

In Petersburg wird vom October d. J. bis Februar k. J. eine italienische Sängergesellschaft eine Reihe von Opernvorstellungen geben. *Rubini* steht an der Spitze der Unternehmung.

Am 1., 2. und 3. Juli d. J. wurde zu Osnabrück das Gesangfest der vereinigten norddeutschen Liedertafeln fröhlich begangen. Theil daran nahmen ungefähr 220 Sänger, und zwar die Lieder-

tafeln aus Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Detmold, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Minden, Münster, Oldenburg, Hessen-Oldendorf, Rinteln, Salzuflen, Vlotho. Dirigenten waren Musikdirector *Rinder* aus Oldenburg, Domorganist *Klein* aus Osnabrück, *Fleischhauer* aus Minden. Der zweite Festtag brachte in der Marienkirche Folgendes zur Aufführung: Hosianna von *Enckhausen*; Sanctus, Benedictus, Agnus Dei aus einer Messe von *Carl Klein*; Auferstehn von *Bernhard Klein*; Frau Musica. Nächstes Jahr wird das Fest in Hameln gefeiert. — — Unter gleicher Theilnahme und mit erhebender Würde ist am Johannistage das Würtembergische Liederfest zu Tübingen gefeiert worden; 40 Vereine aus 31 Orten, weit über tausend Sänger, waren dazu erschienen, darunter selbst mehrere ausländische, z. B. aus St. Gallen in der Schweiz und aus Hanau in Kurhessen. — Am 9. und 10. Juli fand das grosse Sängerfest in St. Gallen Statt.

Herr *Fétis* hat auf der königlichen Bibliothek zu Brüssel einige interessante musikgeschichtliche Entdeckungen gemacht. Erstens hat er ein Manuscript mit Messen und Motetten von *Dufay*, *Binchois*, einem bis jetzt noch unbekannten Tonsetzer Namens *Jean Plourmel* (ebenfalls gegen Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts), von dem Engländer *Cocke*, *Busnois*, *Le Roy* aufgefunden. Zweitens hat er eine kostbare Handschrift entdeckt, 28 Zoll hoch, 19 Zoll breit, mit der schönsten Schrift und herrlichen Randverzierungen. Leider ist ein Theil davon herausgerissen und zu andern Zwecken verwendet worden; was Herr *Fétis* gerettet hat, enthält eine sechsstimmige Messe von *Josquin de Près*, eine sechsstimmige Messe von *Heinrich Isaak*, dem Capellmeister Kaisers Maximilian I., eine fünfstimmige Messe von *Pierre de la Rue*, Capellmeister zu Antwerpen gegen Ende des 15. Jahrhunderts. — Der Entdecker wird dies Alles in Partitur bringen, hat auch diese Arbeit bei der *Josquin*'schen und *Isaak*'schen Messe bereits vollendet.

Am 9. Juli gab der Musikus *Schünche* in München ein sehr anmuthiges Kinderconcert. Mehr als 300 Kinder, festlich geschmückt (es galt dem Geburtstage der Königin), wirkten mit. Meister gedielen natürlich einfache Lieder, im Chor gesungen; am überraschendsten aber war *Weber*'s Jubelouverture, von sechszehn kleinen Händen auf vier Flügeln ausgeführt.

Thalberg hat sich mit der ältesten Tochter von *Lablache*, Mad. *Buchat*, Wittwe eines französischen Malers, verheirathet. — Fräul. *Elise Meerti* hat sich bereits früher mit dem ausgezeichneten belgischen Clarinettisten *Blaes* vermählt.

Im Jahre 1842 betrugen die Ausgaben an den 15 Theatern von Paris die Summe von 8,000,000 Franken.

Die grosse Oper von Paris hat ein neues Ballet, Namens: Die Peri, mit Musik von *Burgmüller*, mit Beifall gegeben.

Mad. *Pauline Viardot-Garcia*, welche jetzt in Berlin Furore gemacht hat, ist für die Operasaison von 1844 nach Wien engagirt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 8. bis 14. August d. J.

Adam, A., Der König v. Yvetot. Kom. Oper in 3 Aufzügen. Vollständ. Klav.-Ausz. mit deutschem u. franz. Texte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 6 Thlr.

Duvernoy, J. B., Le Roi d'Yvetot. Bagatelle p. le Pfte s. la Chansonette de Béranger, intercalée dans l'Opéra d'Adam. Op. 122. Ebd. 12½ Ngr.

Enckhausen, H., Religiöse Gesänge f. 4 Männerst. Op. 61. Heft 2. Hannover, Nagel. 14 Ggr.

Hattendorf, F., Beliebte Tänze f. d. Pfte. No. 3. Die Fackelträger. Galopp. 4 Ggr. No. 4. Georgen-Walzer. 6 Ggr. Ebend.

Hunten, F., Les bords du Rhin. Gr. Valse brill. p. le Piano à 4 mains. Op. 120. Leipzig, Hofmeister. 20 Ngr.

Klein, J., Die deutsche Siegmesse: „Hier liegt vor deiner Majestät" m. Orgelbegl. 4stimmig ausgesetzt. Cöln, Mathieux. 16 Sgr. n.

Latitia. Eine Sammlung ausgewählter Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 30. 2 Galoppen v. A. Kern u. A. H. Kliegel. Hannover, Nagel. 4 Ggr.

Löwenskiold, E. Baron di, Sogni d'Italia. Improvisazioni caratteristiche per il Pfte. Op. 17. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Lortzing, A., Favorit-Walzer a. d. Oper: Der Wildschütz f. d. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 10 Ngr.

Marschner, H., Trois Pièces faciles et agréables p. le Piano. Op. 77. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.

Moscheles, S., Don Pasquale de G. Donizetti. Fant. brill. s. d. Thèmes favoris de cet Opéra p. le Piano. Ebend. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Dix Quatuors origin. p. 2 Viol., Alto et Veelle arr. p. le Piano à 4 mains p. F. X. Gleichauf. No. 3. Ebend. 25 Ngr.

— Die Zauberflöte. Oper in 2 Aufz. Vollständ. Klav.-Ausz. m. italien. u. deutschem Text. Stereotyp-Ausg. Berlin, Weidle. Subscript.-Pr. 20 Sgr. n.

Rossini, Potpourri a. die diebische Elster, f. d. Pfte. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Schacht, M., Lieblings-Tänze f. d. Pfte. No. 27. Jugendsinn-Galopp. No. 28. Amors-Glöckchen-Galopp. No. 29. Maskeraden-Galopp. No. 30. Schottische Tänze. Hannover, Nagel. à 4 Ggr.

Thalberg, S., Gr. Valses brill. p. le Piano seul arr. p. le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. Op. 47. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

Veit, W. H., Quintetto. No. 4, p. 2 Violons, Alto et 2 Veelles. Op. 20. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 25 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigung.

Für Männerchöre.

Die bei dem grossen Gesangfest zu Schweinfurt vorgetragene und mit ungetheiltem Beifalle aufgenommene Composition:

Das Gebet der Erde

von **A. Zöllner,**

befindet sich abgedruckt im dritten Bande dessen Werken:

„Der deutsche Männerchor"

und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben, so wie auch das von demselben Componisten eben erschienene Gedicht *L. Beckstein's*:

„Die Weinreife"

in 4 Stimmen jede 3½ Sgr. Partitur 10 Sgr.

Schleusingen, den 10. August 1843.

Conrad Glaser.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten August. **№ 34.** 1843.

Inhalt: Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur.

Von Gustav Nauenburg.

Alle neuere Musik, sagt Goethe, wird auf zweierlei Weise behandelt, entweder dass man sie als eine selbständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äussern Sinn geniesst, wie es der Italiener zu thun pflegt, oder dass man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt, und sie dergestalt bearbeitet, dass sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr parteiischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beiden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wohl für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinandergegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramificationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehreren Ländern musste sich diese Trennung zeigen und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleissigen, er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen, er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehen, und das, was dieser an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannichfaltigstem Vortrag bilden kann, auf die glücklichste Weise hervorheben und so das gebildete Ohr seiner Landsleute entzücken. Er wird aber auch dem Vorwurfe nicht entgehen, seinem Texte, da er doch zum Gesang einmal Text haben muss, keineswegs genug gethan zu haben.

Die andere Partei hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen, mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrei des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Componisten werden bei Empfindenden, bei Verständigen ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich geniessen will, ohne an seinem Genuss Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen. Vielleicht lässt sich kein Componist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider Eigenschaften gelungen wäre, doch ist es keine Frage, dass sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse *). Betrachten wir nun von diesem Standpuncte aus die italienische und deutsche Gesangcultur, so ist unzweifelhaft, dass der Culturgang nach beiden Richtungen hin auf wesentlich verschiedenen Vorstudien beruht. Die Gesangkunst zerfällt ganz im Allgemeinen in zwei wesentliche Haupttheile; der erste umfasst die technische Stimmdressur, der zweite verbindet die Poesie mit dem cultivirten Stimmvermögen; der erste Haupttheil, welcher vorzugsweise durch Italiener auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht wurde, ist für den Sänger aller Zeiten und Zonen ein gemeinsamer Kunstboden; denn in jedem Sänger soll das individuelle Stimmvermögen zur möglichsten Vollendung gebracht werden; sind auch nicht zwei Stimmen durchaus gleich organisirt, so tragen sie doch alle den Typus der menschlichen Natur, die eben die gemeinsame und unwandelbare Basis für alle Gesangcultur bildet. Die Instrumentalstudien sind zu allen Zeiten verschieden gewesen, weil die Instrumente zu allen Zeiten verschieden organisirt waren und durch den erfinderischen Menschengeist in ihrer Structur wesentliche Veränderungen erfahren haben; der Pianofortespieler im vorigen Jahrhundert hat mit dem modernen Pianisten der Jetztzeit durchaus nicht einen gleichen Studiengang; der Mechanismus des Instruments bedingt eine verschiedene technische Dressur — nicht so die Stimme; sie ruht auf der unwandelbaren Natur der Menschheit, und so lange der Mensch nicht durch Gottes Fügung in ein ganz anderes Wesen umgestaltet wird, bleibt die menschliche Stimmdressur für alle Zeiten und Zonen auf gleicher Basis; mögen auch die Culturmethoden im Speciellen von einander abweichen, im Allgemeinen und

*) So weit Goethe. *D. Red.*

Allegro.

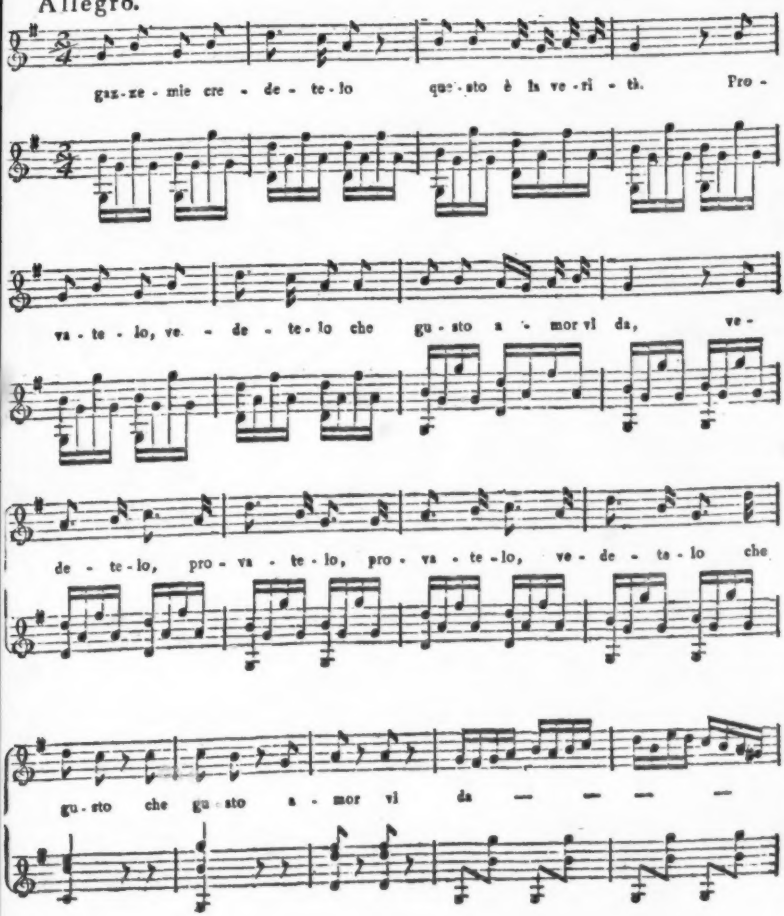
gaz-ze - mie cre - de - te - lo qu - sto è la ve - ri - tà. Pro -
va - te - lo, ve - de - te - lo che gu - sto a - mor vi da, ve -
de - te - lo, pro - va - te - lo, pro - va - te - lo, ve - de - ta - lo che
gu - sto che gu - sto a - mor vi da — — — —

Wesentlichen wird doch derselbe Kunstbodeu auf homogene Weise cultivirt werden müssen. In dieser Beziehung hat denn die alte italienische Gesanglehre für alle Zeiten und Zonen unbestreitbaren Werth und jeder Gesangverständige wird den relativen Werth der ächten italienischen Gesangmethode freudig und gern anerkennen; weit entfernt bin ich aber, zu behaupten (wie dies von den einseitigen Nachtretern der alten Lehre so oft geschieht), dass diese traditionellen „Geheimnisse" (?) — systematisch geordnet ein wissenschaftliches Kunstgebäude bilden, welches in all' seinen Theilen fertig und vollendet dasteht; dass jede Gesanglehre in sich selbst zerfällt, die nicht „in Allem" mit der traditionellen Theorie übereinstimmt! — Die Stimmdressur ist zwar ein wesentlicher Theil der Gesanglehre, er ist aber keineswegs der Inbegriff der ganzen Gesangkunst; die italienische Solfeggirkunst ist nicht das Ziel, sondern nur das Mittel zum Ziele; sie ist nur Hülle; die Sprache ist erst der eigentliche Körper, welcher sich nur in der ätherischen Hülle des beseelten Tonklanges verklärt. Wort und Ton stehen im innigsten Verhältnisse der Wechselwirkung; das Wort vergeistigt den Ton, der Ton aber beseelt erwärmend das Wort. —

In der Vergeistigung der Tonsprache und in der Beseelung der Wortsprache besteht das eigenthümliche Wesen des ästhetischen Gesanges. Die Solfeggirkunst und höhere Vortragskunst sind specifisch verschieden wie Talent und Genie. Darum sagt Rellstab sehr wahr: eine Bravoursängerin wird man durch Talent; ein grosse Sängerin, d. h. eine solche, die Begriff und Ton zu identisiren vermag, nur durch Genie. Durch eine allerdings grosse, aber doch nicht unerklärliche Verirrung ist das Publicum, ja sind sogar die meisten italienischen Sänger der Meinung geworden, jene technische Stimmbildung sei die höhere, ja einzige und ganze Kunst des Sängers (!), da sie doch als — freilich unerlässliche — Elementarkunst ohne alles ästhetischen Werth sein kann; sie messen die Grösse und den Werth eines Sängers fast immer nach der Schwierigkeit der Passagen u. s. w. In früheren Zeiten hat man dies nicht verwechselt; erst jetzt ist man durch die schlechten italienischen Componisten, die ihre Arbeiten so einrichten, dass sie nur auf die Mechanik der Stimme ausgehen, an diesen Irrthum gewöhnt worden. Wenn ein grosser Componist sonst eine Passage schrieb, so hatte sie jedesmal Bedeutung; sie sollte Schmerz, Zorn, Liebe, kurz irgend eine Leidenschaft musikalisch ausdrücken helfen. Es war alsdann nicht genug, dass die Sängerin die dastehenden Noten singen konnte, wie etwa ein Clarinettist sie zu blasen vermöchte, sondern sie musste zugleich in dieser Passage die Bedeutung auffassen und ausdrücken, was freilich die schwierigere Aufgabe, und nicht blos durch verändertes Tempo oder Forte und Piano, oder Staccato und Legato zu ergänzen war. Sie sollte etwas singen was der Componist nicht nur nicht schreiben konnte, sondern was nur aus dem Ganzen seines Werkes zu verstehen, und durch kein anderes Organ als die Singstimme auszuführen war. Hierin lag die Schwierigkeit und diese erneuerte sich bei jeder besondern Note; denn jede musste insbesondere aufgefasst werden, und bei jeder andern Form des Ausdrucks, die der Componist angenommen hatte, musste die Sängerin eine andere Weise ihn wiederzugeben erfinden. Dadurch aber wurde die Gesangkunst auf eine höhere Stufe gestellt, sie rückte in das Gebiet der selbstschaffenden Künste ein. Dies Alles berücksichtigt aber die moderne italienische Gesangkunst nicht. Wer tüchtige Stimmanlage zeigt, der ist zum italienischen Sänger geeignet; mehrjährige Uebungen sind in den Gesangschulen ausschliesslich der Stimmbildung gegeben; der einzige Zweck dieser Studien ist Ausbildung des Tones und möglichste Kehlfertigkeit; die vollbrachte Solfeggirkunst ist die Ausstattung, mit welcher der Schüler entlassen wird. Mit der gebildeten Stimme und den angeeigneten Stimmfertigkeiten ist es nun sein Geschäft, sich die ihm bestimmten Rollen in den Opern nach seiner Stimmlage, Fertigkeit und seinem Geschmack einzurichten und anzueignen. Für moderne italienische Compositionen mag eine so einseitige Ausbildung ausreichen, aber nimmermehr für wahrhaft deutsche Gesangweise. Jede ächt deutsche Kunstnatur fühlt das, aber immer bleibt noch in Deutschland der Gesangunterricht im alten Schlendrian! Zahllose Solfeggien, deren relativen Werth jeder Sachkenner gern anerkennt, werden von Italien und Frankreich in unser deutsches Vaterland herüber gesendet, und den angehenden Sängern von allen Seiten angepriesen; hunderte von Uebungsstunden werden mit diesen endlosen Solfeggirkünsten verbracht, und doch ist Tausend gegen Eins zu wetten, dass die deutsche Gesangcultur bei diesem Bildungsgange fast ganz unberücksichtigt bleibt, dass die italienischen Solfeggien nur eben der italienischen Singweise förderlich werden. Die tägliche Erfahrung bekundet dies ganz unwiderleglich. Der italienische Sänger, ausgestattet mit der vollendetsten Kehlfertigkeit, hat oft weder Sinn noch Verstand für wirklich deutschen Gesangvortrag — man könnte sagen „das liegt nur in dem verschiedenen Sprachidiom" — ich aber meine, das ist keineswegs der Fall — denn welcher welsche Sänger ist als deutscher Sänger jemals berühmt und bewundert worden? wohl aber hat die Kunstgeschichte eine Menge deutscher Sänger aufzuweisen, die in Italien als italienische Operisten Furore machten. Beschwört selbst die alten viel gepriesenen Gesangshelden aus dem Grabe herauf und geht ihnen Sebastian Bach oder andere derartige Meister (die die italienische Gesangmethode nicht zum Massstabe ihrer Vocalcompositionen nehmen) zum Vortrage; ruft jene italienischen Gesangsriesen auf unsere heutigen deutschen Bühnen, wo die Sänger oft in den miserabelsten, unsangbarsten Textunterlagen italienische, deutsche, französische, dänische u. s. w. Vocalpartieen reproduciren müssen, und sie würden sagen, was die italienischen Sänger aller Zeit sagen: „Wir singen nur Gesangpartieen, die nach unserer Methode, in unserm Sinne cantabel und dankbar sind, d. h. in denen wir unsere stereotypen Stimmkünste ad libitum zur Schau stellen können." — Wer es anders weiss — er rede, ich nehme mit Freuden Belehrung an. Es kann freilich nicht in Abrede gestellt werden, dass der grösste Theil deutscher Vocalcomponisten, sonst wie jetzt, unsangbare Melodieen erfinden, die der Kehle widerstreben, wie die

harte Nuss dem Zahne; aber Sebastian Bach mit einem grossen Heere deutscher Meister, die von italienischer Singweise leider wenig wissen und verstehen, sind nun einmal da, sie stehen, abgesehen von ihrer Unsangbarkeit, auf einer solchen Kunsthohe, sind mit unserm Kunststein und Wirken so verwachsen, dass wir sie unmöglich in das Reich der Vergessenheit stürzen können und wollen; wenn sich alle italienisirenden Sänger kalt von Sebastian Bach abwendeten, so würde ich z. B. die Partie des Jesus in der grossen Passion doch für die höchste Aufgabe halten, welche ein deutscher Sänger zu lösen hat. Wehe! rufe ich aber allen Gesanglehrern zu, die unsichern und noch unausgebildeten Sängern derartige Werke einstudiren; wo die Solfeggirkunst aufhört, da fängt erst die deutsche Vortragskunst an. —

(Beschluss folgt.)

Recension.

Ferd. Hiller: Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit deutschem und italienischem Texte (sei Pezzi per canto) mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. Berlin, bei A. M. Schlesinger. Pr. 1½ Thlr.

Um das Titelblatt nicht mit „Sei Pezzi per canto" zu beginnen, und auf diese Weise manche Käufer deutscher Zunge abzuschrecken, hat die Verlagshandlung, gut merkantilisch, die deutsche Bezeichnung an die Spitze gestellt, obgleich die deutschen Textesworte nur als eine übrigens meist gelungene Uebertragung des italienischen Originals erscheinen. — Auch weht uns aus den Melodieen der „Pezzi" eine so milde, sanfte Luft entgegen, die offenbar aus dem Lande kommt, „wo die Citronen blühen," indess der harmonische Theil Zeugniss gibt von deutschem Grund und Boden. — Wir opponiren übrigens dem Müllnerschen Ausspruche: „Nie sollten Nord und Süd sich küssen" auf das Entschiedenste, und sind des Glaubens, dass eine sinnige Vereinigung von Erst und Milde, von Kraft und Anmuth künstlerischen Gebilden einen ganz eigenthümlichen Reiz verleihe; und dieser wohlthuenden Verbindung begegnen wir mit Behagen in diesem Werke eines deutschen Componisten, der aber mit vollen Zügen italienische Luft geathmet hat. — Bezeichnen wir nun die einzelnen Blumen dieses duftenden Strausses etwas näher.

No. 1. Preghiera. Ein einfach edler Gesang, zuweilen von fast leidenschaftlicher Wärme durchdrungen, ohne die religiöse Haltung zu gefährden. Wie schön ist in dieser Beziehung die Stelle: „Con la morte allumen, gran Dio, fa che cessi il mio penar!" Und wie eindringend wirkt, kurz vor dem Schlusse, bei der Wiederholung des: „Nume interno!" die leidenschaftliche Steigerung der Melodie zur None! — Ein ungewöhnlicher, doch ungesuchter analoger Schluss rundet den ganzen, schönen Gesang trefflich ab. —

No. 2. Serenata del Marinaro. Die wogende Begleitung nicht allein bezeichnet Element und Individualität des dichterischen Stoffes; auch das Ganze hat etwas Naturgetreues und Abgeschlossenes. Der Gesang erhebt sich vorzüglich bei den Wendungen nach C- und A dur (die ursprüngliche Tonart des hübschen Liedes ist A moll) zu so frischem Leben und heiterer Anmuth, dass man behaglich mit dem Sänger auf seinem sanften Wellenpfade umherschaukelt. Viele freundliche Züge treten aus dem Ganzen noch besonders wohlthuend hervor. Wie anziehend wirkt z. B. bei der Stelle: „Ah, forse il ciglio languido," bei liegenbleibender Harmonie von C dur, die der Melodie folgende Sexte in der Begleitung, was sich später in A dur wiederholt. Ueberhaupt beweist unser Componist ein ganz vorzügliches Talent in zweckmässiger, nicht überladener, und doch fast immer bezeichnender Begleitung!

No. 3. Canzone popolare: Lucus a non lucendo! Das Populäre liegt wohl nur in dem Gedanken der Dichtung, dass die erste Liebe ihre eigenen, süssen Schmerzen habe. — Populär, auch im bessern Sinne des Wortes, wird dieser Gesang wohl kaum werden, wenn wir auch einige gestvolle zusagende Wendungen nicht verkennen. Manche Fortschreitungen sind hart und unerfreulich. —

No. 4. Alla luna. In der Form des eigentlichen Liedes gehalten, und als solches trefflich. — Der glücklich gewählten Tonart Des dur öffnen sich so interessante nahe und ferne Beziehungen, die der gewandte Harmoniker so glücklich benutzt, dass der kleine Raum der lieblichen Canzonetta sich zu erweitern scheint. — Die Consequenz der Schreibart betreffend wollen wir nur bemerken, dass der Bass im siebenten Tacte offenbar richtiger *Fes* statt *E* heissen müsse.

No. 5. L'invocazione. Eine recht innig empfundene Apostrophe an den verklärten Geist der Geliebten, mit reicher, bebender Begleitung. Die Wendung nach G dur ist eben so richtig motivirt als wirkungsvoll, und die Worte: „ch'io venga in ciel con te" empfangen nun ihre wahre Bedeutung.

No. 6. Il desiderio. Schon die wenigen Tacte der Einleitung sprechen das Gefühl der Sehnsucht wahr und schön aus, und so ist auch das ganze kleine Stück der zuweilen milde, dann auch leidenschaftliche Ausdruck dieser Empfindung. Nach dem lebensvollen Mittelsatze tritt die geschickte Wiedereinführung des Hauptthema's besonders günstig hervor. Das Bestreben des Componisten, seine Schlüsse vom Heerwege des Gewöhnlichen zu entfernen, zeigt sich fast in allen Stücken dieser Sammlung, und auch in diesem „desiderio" mit günstigem Erfolge.

Wir schliessen unsere kurze Besprechung mit dem Wunsche, dass diese von schönem Talent und gebildetem Geschmack zeugende Sammlung recht bald die weite Verbreitung und Anerkennung finden möge, die sie verdient. *Al.*

Nachrichten.

Dresden, den 2. August 1843. Statt eines Berichtes aus Berlin, wo im vergangenen Monat, ausser dem im dritten Act des Otello beendeten Gastspiele des Tenori-

sten *Schmetzer*, und dem Auftreten der berühmten Sängerin *Viardot-Garcia* in zwei dramatisch musikalischen Academieen im königl. Opernhause und einer Soirée im Saale der Singacademie, nichts musikalisch Interessantes vorgekommen ist, theile ich Ihnen Einiges von hier zur Zeit mit, da die Anwesenheit des sehr beliebten Sängers *Moriani* die italienische Oper in neuen Schwung gebracht hat, wogegen aber die deutsche Oper, bei der Entfernung *Tichatschek's* auf längern Urlaub und dem temporairen Verlust der Mad. *Schröder-Devrient* (welche indess im October auf der hiesigen Bühne als Gast wieder auftreten wird), gänzlich feiert.

Seit meinem hiesigen Aufenthalt ist *Moriani* bis jetzt in den *Donizetti*'schen Opern Lucrezia Borgia als Gennaro (2 Mal), Lucia di Lammermoor als Edgardo (3 Mal), Linda di Chamounix als Visconte di Sirval (3 Mal), Belisario als Alamiro mit grossem Beifall als Gast aufgetreten. Die frische, wohlklingende und starke Brusttstimme dieses Tenoristen that besonders wohl im trefflichen Mezza voce. Leider benutzt derselbe nur ofters das Effectmittel, sein Piano bis zur übermässigen Stärke des Tons anwachsen zu lassen, was nicht immer als schön zu bezeichnen ist. Das Falsett wendet *Moriani* nur selten, und dann sehr vorsichtig an. Seine Persönlichkeit ist empfehlend und die mimische Darstellung für einen Sänger genügend. In den genannten Opern sang Mad. *Spatzer-Gentiluomo* die Lucia und Linda sehr angenehm, Dem. *Wüst* die Lucrezia Borgia mit dramatischem Ausdruck. Herr *Wächter* führte die Rolle des Vaters der Linda characteristisch und kräftig durch. Der beliebte Komiker Herr *Haider* sang und spielte den Marchese in Linda mit vieler Gewandtheit, nur fast zu karikirt in der Darstellung. — In der katholischen Hofkirche wurde eine Messe von *Reissiger* in D-moll von gediegener Arbeit und angemessenem Styl vorzüglich ausgeführt, wie überhaupt die königl. Capelle sowohl in der Kirche, als in den Opern höchst Ausgezeichnetes im trefflichen Ensemble leistet. — In der evangelischen Hofkirche zeichnet sich noch fortwährend der verdienstvolle Hoforganist *Johann Schneider* durch sein treffliches, gediegenes Orgelspiel in den Präludien, Fugen und Choralzwischenspielen aus. — Ein italienischer Baritonist Signor *Giabatta*, Academico filarmonico di St. Cecilia in Roma, trat als Gast in der Oper Lucia di Lammermoor als Lord Enrico Asthon wirkungslos auf, da seine Stimme nur schwach und wenig sonor war. Desto mehr erfreute *Moriani's* seelenvoller Gesang als Edgardo, besonders in der Sterbescene im dritten Act. Am 29. Juli wurde Belisario im Ganzen vorzüglich gegeben. Signor *Zezi* führte die anstrengende Titelrolle in den beiden ersten Acten gelungen durch, im dritten wurde er durch plötzliche Heiserkeit behindert. Die Antonina sang Dem. *Wüst* mit leidenschaftlichem Ausdruck und kunstgeübt, wenn auch nicht mit der vollendeten Fertigkeit einer von *Hasselt*. Die Partie der Irene führte Dem. *Thiele*, eine junge, talentvolle Sängerin von angenehmer Stimme, besonders im zweiten Act die gemüthvollen Scenen mit dem blinden Vater, recht gelungen durch. Den Alamiro sang Signor *Moriani* vortrefflich, insonderere die glänzende Arie im dritten Act: „Trema Bizanzio," nach welcher der enthusiastische Beifall kaum enden wollte. Es wird nun Lucrezia Borgia noch wiederholt und dann die neue Oper Rolla von *Ricci* gegeben werden, worüber künftig das Nähere. Diese Woche hat das Volksfest auf der Vogelwiese den Vorzug vor allen Kunstleistungen, besonders da die Witterung solches begünstigt. *J. P. S.*

Hamburg, im Juli. Der April-Monat war reich an Concertaufführungen. Der Concerte von *Ernst* und *Döhler* ist in meinem letzten Berichte schon gedacht und so habe ich nur noch folgende zu erwähnen. Am Montage in der Charwoche veranstaltete Capellmeister *Krebs* ein Concert im Colosseum, welches sich sowohl durch die grossartige Besetzung des Orchesters — es war 120 Personen stark — als durch die treffliche Exécutirung der drei Ouvertüren zu Egmont, Olympia und Tell auszeichnete. Die Gesangvorträge in demselben waren schwach. Ein Duett aus Ferdinand Cortez, von Frl. *Jenedé* und Herrn *Wurda* gesungen, wurde durch Schuld der Sängerin total umgeworfen. *Beethoven's* vollständige Musik zu Egmont mit der Declamation von *Mosengeil* war die Hauptnummer des Concerts. Allgemein ward aber bedauert, dass keine Symphonie ausgeführt wurde, zumal die vorzüglichsten hiesigen musikalischen Kräfte im Orchester versammelt waren. — Zum Besten des Kirchenbaues fand am Charfreitage ein Concert im Stadttheater statt, wozu *Rossini's* Stabat mater ausgewählt worden war. In unserer Arrangements-liebenden Zeit — Lieder mit Worten werden zu Liedern ohne Worte und Lieder ohne Worte sogar zu Liedern mit Worten umgewandelt — könnte es leicht kommen, dass dieses Stabat mater in eine komische Oper metamorphosirt würde, wozu eigentlich nur ein gewandter Librettoverfertiger erforderlich ist. Die Aufführung desselben allhier war durchweg misslathen, dass sie kaum mit einer guten Primavistaprobe verglichen werden kann. — In der Michaeliskirche wurde nach *Mendelssohn's* Paulus wiederum zur Aufführung gebracht, und zwar unter Leitung des Herrn *Grund* und zum Besten der hiesigen Warteschule. Die Ausführung stand im Allgemeinen den früheren hier gehörten noch. Theilweise waren Chor und Orchester zu schwach — letzteres hätte mindestens doppelt so viele Streichinstrumente enthalten müssen — theils hatte man sich auch manche Auslassungen erlaubt. Die Unkosten eines solchen sogenannten Wohlthätigkeitsconcerts betragen gewöhnlich zwischen 1500 bis 2000 Mark Courant, wofür sich doch wohl eine in allen Theilen gute Aufführung erzielen lassen sollte, zumal der Singchor bei solchen Gelegenheiten keine Kosten verursacht. — Ein Violinvirtuos, Herr *Hauser* aus Wien, gab eine Soirée musicale und spielte nachdem ein Mal im Theater in den Zwischenacten. Er zeigte sich als ein sehr tüchtiger und gewandter Spieler. Die übertreibenden Anpreisungen aber in öffentlichen Blättern, die ihn ohne Weiteres den ersten Virtuosen der Jetztzeit nannten, können seinem Auftreten nur schaden. — Für die im sächsischen Erzgebirge Leidenden ward auch noch von Herrn *Otten* ein Concert mit glänzendem pecuniären Erfolg veranstaltet. Wir machten darin die Bekanntschaft

von *Mendelssohn's* dritter Symphonie in A minore. Ausserdem brachte das Programm die Coriolan-Ouverture, *Beethoven's* Marsch zu dem Schauspiel: Die Ruinen von Athen, Serenade von *Paer* und den zweiten Act von *Gluck's* Orpheus. Man sieht, dass die Auswahl kunstsinnig und interessant war und die Ausführung bot nicht minder manches Erfreuliche. Die Symphonie von *Mendelssohn* ist ein anziehendes Werk, welches man beim öfteren Hören immer lieber gewinnen wird. — Da ich gerade über Concerte berichte, so will ich hier zugleich noch das von *Fr. Liszt* im Stadttheater erwähnen. Herr *Liszt* überraschte uns mit demselben am 26. Juni auf seiner Durchreise von Petersburg nach dem Rheine, an dessen Ufern er die Sommermonate zu verleben gedenkt. Von seinen Vorträgen war die Ausführung seiner Don Juan-Fantasie ganz ausgezeichnet und gehört diese zu seinen gelungensten Leistungen. Sein Begleiter Herr *Ciabatta*, italienischer Baritonist und Mitglied der Academia filarmonica zu Rom, sang mehrere Pieces von *Mercadante* und *Donizetti* zwischen den Solovorträgen, konnte aber, obgleich *Liszt* selbst am Piano begleitete, keinen günstigen Eindruck hervorbringen. — *Ernst*, *Ole Bull* und *Döhler* sind hier auch wiederum auf einige Tage gewesen, ohne sich aber öffentlich hören zu lassen. *Ole Bull* beabsichtiget diesen Sommer sich nach Nordamerica einzuschiffen. *Fanny Elsler's* Triumphzüge allda werden noch manchen Künstler zur Fahrt nach den jenseitigen Küsten des atlantischen Oceans verlocken! —

Das Theater war in den letzten Monaten sehr reich an Gästen, arm aber an guten Aufführungen. Jetzt sind es bereits sieben volle Monate, dass kein neues Werk zur Darstellung gekommen ist! Das Repertoir leidet an einer bis früher nie gekannten Einförmigkeit. *Donizetti* und *Auber* kommen am Häufigsten vor, zuweilen auch *Meyerbeer*. Zur guten Besetzung einer deutschen Oper reicht aber das jetzige Personal auch nicht aus. — Im April gaben italienische Sänger, die Herren *Montresor*, *Paltrinieri*, *Ferrari*, *Torre* und *Rocca*, einige Scenen aus *Rossini*'schen und *Bellini*'schen Opern in Costüm in den Zwischenacten des Schauspiels und erwarben sich Beifall. Herr *Ferrari* besitzt eine schöne Tenorstimme, welche aber noch sehr geschult werden muss. Herr *Montresor* zeigte, dass er früher wohl einer der besseren italienischen Sänger gewesen ist. *Paltrinieri* ist ein braver Baritonist, *Torre* und *Rocca* sind hingegen ganz und gar Invaliden. — Mit vielem Eclat wurde eine aus 25 Personen bestehende französische Operngesellschaft unter Direction von *Armand* und *Hébert-Massy* angekündigt. Von den verheissenen zwölf Vorstellungen kamen aber aus Mangel an Beifall nur sechs zu Stande. Diese waren die Krondiamanten und der schwarze Domino von *Auber*, die weisse Frau von *Boieldieu*, die Alpenhütte von *Adam*, und die Regimentstochter von *Donizetti*. Ausserdem kamen noch einige Vaudevilles zur Aufführung. Mad. *Hébert-Massy*, die Prima-Donna, ist das einzige Mitglied der Gesellschaft, welches Beachtung verdient. Die Stimme derselben ist freilich schon passirt, sie besitzt aber einen kunstgerechten, gebildeten Vortrag in ächt französischer, leichter und graciöser Manier. Der Tenorist Herr *Bonnamy* hat eine so schwache und dünne Stimme, dass sein Gesang im Ensemble, selbst bei Pianissimobegleitung des Orchesters, völlig unhörbar ist. Alle übrigen Mitglieder der Gesellschaft sind nur Schauspieler und zwar zweiten und dritten Ranges. Das hiesige Chorpersonal hatte bei diesen Vorstellungen die Aufgabe, die mit deutschem Text früher einstudirten Chöre französisch zu singen, wobei denn auch manches Unverständliche zu Gehör kam! — Eine junge Hamburgerin, Fräul. *Beer*, machte als Vitellia in *Mozart's* Titus ihren ersten theatralischen Versuch und zwar mit entschiedenem Glücke. Sie ist bis jetzt allein Schülerin von Mad. *Cornet* und macht ihrer Lehrerin Ehre. Die Stimme ist ein umfangreicher Mezzosopran von schöner Klangfarbe. — Herr *Emmerich* vom Stadttheater in Bremen und Herr *Maarder* von Carlsruhe gastirten in *Méhul's* Joseph, Ersterer als Jacob mit einigem Beifall, Letzterer als Simeon ohne Beifall. — Herr *Brassin* vom Mannheimer Stadttheater sang drei Mal, nämlich den Caspar im Freischützen, den Don Juan und den Belcoeur im Liebestrank, ohne Anklang zu finden. Derselbe hat einen frischen, sonoren Bariton, ist aber als dramatischer Sänger noch Anfänger. — Herr *Raps*, Tenorist, und Herr *Wrede*, Baritonist, beide vom Rigaer Theater, sind nach Beendigung ihres Gastspiels allhier engagirt worden. Herr *Raps* ist in kleinen zweiten Partieen ein sehr brauchbares Mitglied. Herr *Wrede* wird aber sich wohl nie die Gunst des Publicums erwerben können, da seine Leistungen zu untergeordneter Natur sind. — Das Gastspiel des Fräul. *Capitain* aus Frankfurt begann unter höchst günstigen Auspicien mit der Valentine in den Hugenotten. Die folgenden Rollen aber wurden durch stetige Unpässlichkeit des Fräul. *Capitain* sehr beeinträchtigt. Im Robert der Teufel musste sie sogar nach dem ersten Acte wieder abtreten. Nichtsdestoweniger verdienten und fanden ihre Leistungen vielen Beifall. Fräul. *Capitain* ist eine vortreffliche dramatische Sängerin, die auch in der Darstellung Ausgezeichnetes leistet. Die Stimme, obgleich nicht stark, aber sonor, ist tüchtig gebildet und der Vortrag zeugt von geläutertem Geschmack. Allgemein wünscht man, dass sie baldigst Hamburg wieder mit ihrem Besuche erfreuen möge. — Augenblicklich gastirt hier Herr *E. Mantius* aus Berlin. Er ist bereits im Tell, Liebestrank, im schwarzen Domino und in der Nachtwandlerin aufgetreten und zwar mit gleich glänzendem Erfolge wie früher. Es gibt in Deutschland jetzt wohl sehr wenige Sänger, die in der musikalischen Bildung mit *Mantius* auf gleicher Stufe stehen. Nicht allein, dass er im Vortrag italienische von französischer und beide wieder von deutscher Musik stets zu unterscheiden weiss, sondern auch die Eigenthümlichkeiten eines jeden Componisten werden von ihm gewissenhaft beachtet und es ist daher jede seiner Leistungen immer ein abgeschlossenes Ganze. Dabei ist *Mantius* nicht allein ein geist-, sondern auch ein gemüthreicher Sänger. — Das Copenhagener Balletpersonal unter Direction des Herrn *Bournonville* erwirbt sich hier mit seinen Vorstellungen viel Beifall. Bis jetzt sind zwei vollständige Ballete in Scene gegangen: Napoli, und Toreádo. Dem. *Maria*, erste Solotänzerin in Paris, hatte in beiden die Hauptrolle auszuführen. Die Musik dazu von *Helstedt*

und *Gade*, grösstentheils arrangirt, ist sehr geschmackvoll und zeichnet sich besonders durch gute Instrumentation aus. — Von *Ole Bull* werden einige Compositionen bei Schuberth u. Comp. erscheinen, welche im Voraus von der Verlagshandlung sehr belobt und angepriesen werden. Nous verrons!! — —r.

Feuilleton.

In der Nacht vom 18. zum 19. August ist das grosse Opernhaus zu Berlin ein Raub der Flammen geworden. Ausser der Musikaliensammlung konnte fast gar nichts gerettet werden.

Dreyschock hat in London nicht weniger als 15 Concerte gegeben und mußte unsere e molte contante generatet. Er wollte von dort nach Wiesbaden, Baden, Belgien, Holland reisen und im Winter nach Paris zurückkehren. — Gleichzeitig mit ihm fand das Wunderkind *Filtsch*, ebenfalls auf dem Pianoforte, in London den lebhaftesten Beifall.

Gestorben ist ein Mitglied des Comité für den Musikerverein zu Paris (s. d. Bl. No. 27), der junge talentvolle *Demouy*, Vorgeiger an der zweiten Violine im Orchester der komischen Oper.

Auf Anregung des Herrn *Buttée de Tuulmon*, Bibliothekars am Pariser Conservatorium der Musik, hat das historische Comité im französischen Ministerium des Innern beschlossen, alle seit dem Mittelalter bis zu Anfang des 17. Jahrhundert auf den Text des Homme armé componirte Messen zu sammeln und herauszugeben. Sie belaufen sich auf mehr als 300.

Das vierte norddeutsche Musikfest (s. d. Bl. S. 483) ist am 14., 15., 17. und 18. Juli zu Rostock gefeiert worden. Der Sängerchor bestand aus 310, das Orchester aus 150 Personen. *Marschner* und *Pott* dirigirten. Ausser mehreren Symphonieen, Concerten und Ouverturen wurde *Händel's* Judas Makkabäus und *Mendelssohn's* Lobgesang aufgeführt. Solo's sangen die Damen *Marschner*, *Schlegel*, *Schloss* und *Hahn*, — die Herren *Dettmer*, *Wolff*, *Kiel*, *Zschietsche* und *Wiedemann*. — Das fünfte norddeutsche Musikfest wird nächstes Jahr in Altona gefeiert werden.

Bei dem bekannten Streite zwischen *Gluck's* und *Piccini's* Anhängern in Paris berechnete man den Ertrag, den die beiden Opern: *Gluck's* Iphigenie und *Piccini's* Roland in ihren ersten zwölf Vorstellungen gebracht hatten, und es ergab sich für die *Gluck*'sche Oper die Summe von 70,818 Livres 5 Sous, für die *Piccini*'sche die Summe von 69,486 L. 5 S. — *Meyerbeer's* Robert der Teufel soll 1,200 000 Franken eingebracht haben.

Mainzer setzt sein bekanntes Unternehmen, die Kunst des Gesanges als ein allgemein menschliches sittlich-religiöses Bildungsmittel unter die Massen des Volkes einzuführen, auch in England mit dem besten Erfolge fort. Berichte darüber enthält die bis April 1843 von ihm herausgegebene Musical Times and Singing Circular. In London selbst wird die Zahl der Schüler auf 6000 geschätzt; viele bedeutende öffentliche Anstalten haben einzelne Classen errichtet. Fast eben so viel Zöglinge sind in Brighton. Sie gehören den verschiedensten Alters- und Rangstufen an; das Honorar für 4 Stunden monatlich beträgt einen Sixpence (18 Kreuzer). Ununterbrochen erhält *Mainzer* Einladungen aus anderen Städten, um auch in diesen sein Unterrichtssystem einzuführen.

Am 30. Juli fand zu Oberursel das zweite Taunussängerfest eine sehr gemüthliche Feier. — Mehr in's Grossartige fiel das am 1. und 2. August zu Schweinfurt abgehaltene fränkische Männergesangfest, worin 33 Vereine, ungefähr 400 Sänger, thätigen Antheil nahmen. Es war eine besondere Festhalle dazu errichtet worden, welche 2000 Zuhörer fasste.

In *Hähnel's*, des Dresdner Bildhauers, Werkstätte, wird jetzt die *Beethoven*-Statue für den Guss in Nürnberg vorbereitet. Herrlich ist es zu sehen (sagt ein Correspondent der AAZ.), wie der Künstler dem Wilden, Schroffen und Trotzigen der Gesichtszüge des grossen Musikers ein edleres Wesen verleiht durch die innere Bewegung des schaffenden Genius, die er eben zum Ausdrucke gelangen lässt und mit jenem in harmonische Verbindung gebracht hat. Die Reliefs, welche die Seiten des Piedestals schmücken sollen, sind nun auch beendigt: vier Figuren in Medaillons sollen die verschiedenen Richtungen der *Beethoven*'schen Musik bezeichnen. Die erste, für die linke Seite, im Haut-Relief, an der Orgel sitzend, stellt die geistliche Musik dar; die zweite, an der rechten Seite, mit zwei Masken und der Doppelflöte, repräsentirt die dramatische Musik. Die Vorderseite nimmt, Bas-Relief, die Symphonie ein: eine schwebende weibliche Figur, umgeben von vier Knaben in verschiedenen Bewegungen und mit eigenthümlichen Attributen (die vier Theile der Symphonie verstellend). Die vierte Figur ist die Fantasie, auf einer Sphinx reitend, um die Vertrautheit der *Beethoven*'schen Muse mit dem Räthselhaften zu bezeichnen.

Das Oratorium „Moses" von *Marx* wird von dem *Soller*'schen Musikvereine in Erfurt, dem sich zur Mitwirkung bei diesem Werke noch ein bedeutendes Chorpersonal, hauptsächlich durch die Bemühungen des Musikdirector *Gelde*, angeschlossen hat, am 14. October aufgeführt werden. *Marx* wird selbst dirigiren.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 15. bis 21. August d. J.

Adam, A., Rondoletto sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot, p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 12½ Ngr.

Alard, D., 10 Etudes melod. et progr. p. le Violon av. acc. d'un 2e Violon ad libit. Op. 10. Cah. 1. Braunschweig, Spehr. 20 Ggr.

— Fant. p. Violon av. Pfte sur: Anna Boleyn. Op. 11. Ebd. 1 Thlr. 4Ggr.

Albertini, L., L'Adieu du Guerrier. Rom. milit. p. une Voix av. Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Auber, D. F. E., Le Duc d'Olonne. Airs arr. en Harmonie par J. Mohr. Ebend. 10 Fl. 48 Kr.

Bach, J. S., Compositions p. le Pfte sans et av. acc. Edit. nouv. Cah. 9. (Schluss.) Leipzig, Peters. 4 Thlr.

— 3 Hefte Sonaten f. Violine allein. Heft 1. 6 Sonaten. Studio ossia 3 Sonate per il Violino Solo senza Basso. Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

Banck, C., Um Mitternacht v. J. Rückert, f. 1 Sopran- od. Tenorst. m Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.

Beethoven, L. v., Rondeau p. le Pfte tiré du Concerto Op. 73. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 22½ Ngr.

Benedict, J., Frühlingsklage v. A. Lebret f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.

Bertini, H., 50 Preludes p. le Pfte. Suite 3. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Le double Dièze. Rondino-Etude p. le Pfte. Op. 143. Ebendas. 1 Fl. 12 Kr.

Burgmüller, F., Diana. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

— La Montagnarde. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

— La Reine des Fées. Valse brill. p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

Burgmüller, F., Doux Souvenirs d'H. Dugied (Holder Traum schöner Tage). Melodie p. une Voix av. Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

C., B., Souvenir à Ernst. Le Carneval de Venise transcrit p. le Pfte. Copenhagen, Lose et Olsen. 12½ Ngr.

Cäcilia, eine Zeitschrift f. d. musikal. Welt, herausgeg. v. einem Vereine v. Gelehrten, Kunstverständigen u. Künstlern. Bd. 22. Heft 87. Mit Intelligenzblatt u. Musikal. Beilagen. Mainz, Schott.

Chantal, F. X., Petit amusant et non difficile ou Forme de Fantaisie de l'Opéra: Belisario. Op. 63. No. 5. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Petit amusant et non difficile ou Forme de Fant. de l'Opéra: Gemma di Vergy. Op. 69. No. 4. Ebend. 12½ Sgr.

Concone, J., Aprile (Frühling), Notturno à 2 Voci con Pfte. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Curci, J., Le Printemps. L'Été. L'Automne. L'Hiver. Album romant. d'Ariettes, de Nocturnes et de Duos stal. av. Pfte. Cah. 4. Ebd. 2 Fl.

Curschmann, F., Die Rose v. R. Schumann Volksliedchen v. Rückert. 2 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Sgr.

Czerny, C., Melodie sentimentale et Cadence agitée p. le Pfte. Op. 688. Ebend. 8 Sgr.

— Etude générale. Encyclopédie d. Passages brill. p. le Pfte tirées des Oeuvres des Pianistes anciens et modernes recueillies, doigtées et rangées en ordre chronologique. No. 1—4. Wien, Mechetti. à 1 Fl.

Dahler, T., Adieu à Copenhague. Rom. p. Pfte et Violon. Copenhagen, Lose et Olsen. 10 Ngr.

Donizetti, G., La Fille du Régiment (Marie od. d. Regimentstochter). Opéra en 2 Act. arr. à 4 m. p. le Pfte. Mainz, Schott. 7 Fl. 12 Kr.

— Italien. Ouvert. f. d. Pfte zu 4 Handen. No. 2. Assedio di Calais 45 Kr. No. 3. Gemma di Vergy 1 Fl. No. 4. Saccia di Castiglia 30 Kr. Prag, Hoffmann.

— Italien. Ouvert. f. d. Pfte. No. 2. Assedio di Calais 30 Kr. No. 3. Gemma di Vergy 38 Kr. No. 4. Saccia di Castiglia 20 Kr. Ebend.

Dreyschock, A., La Coupe. Chanson à boire p. le Pfte. Op. 25. Mainz, Schott. 45 Kr.

— Morceau de Concert p. le Pfte. Op. 27. Ebend. 2 Fl.

— Six Airs écossais transcrits p. le Pfte en Forme d'Etudes. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Duvernoy, J. B., Bagatelle p. le Pfte sur une Chansonette Napolitaine. Op. 124. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

— Tarentelle de Naples p. le Pfte. Op. 125. Ebend. 15 Ngr.

Esser, H., Schlummerlied u. Sie liebt dich v. K. C. Tenner f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 7. Mainz, Schott. 27 Kr.

— Hoi über v. K. C. Tenner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 27 Kr.

— Mutterseelen allein v. K. C. Tenner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 18 Kr.

— Das Wirthshaus am Rhein v. K. C. Tenner f. 1 Singst. m. Pfte. Ebendaselbst. 18 Kr.

Fillich, C., Premières Pensées music. No. 1. Romance. No. 2. Barcarolle. No. 3. Mazurka) p. le Pfte. Op. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Gade, N. W., Nordiske Tonebilleder. Fantasier for Pfte for 4 Hænder. Op. 4. Copenhagen, Lose u. Olsen. 17½ Ngr.

— Frühlingsblumen. 3 Stücke f. d. Pfte. Ebend. 10 Ngr.

Gesänge, mehrst., a. d. ersten Abtheil. d. Mozart-Albums in Stimmen gedruckt. Von einem Verein berühmt. Meister f. 2 Ten. u. 2 Bassst. Braunschweig, Spehr. 16 Ggr.

Gretry, Une fièvre brulante de Richard Coeur de Lion av. Piano-Accompagnement d'A. Adam. Mainz, Schott. 27 Kr.

Haydn, J., Oeuvres complets. Cah. IV, contenant: No. 1. Sonate in G p. le Pfte. 10 Ngr. No. 2. Sonate in B p. le Pfte. 10 Ngr. No. 3. Sonate in D p. le Pfte. 10 Ngr. No. 4. Sonate in C p. le Pfte. 10 Ngr. No. 5. Sonate in G p. le Pfte av. Violon 20 Ngr. No. 6. Sonate in F p. le Pfte. 10 Ngr. No. 7. Variat. p. le Pfte. 10 Ngr. No. 8. Trio p. Pfte, Flute et Vcelle. 20 Ngr. Neue Edit. Leipzig, Breitkopf et Härtel.

Holler, S., Die Forelle. La Truite de F. Schubert. Caprice brill. p. le Pfte. Op. 33. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Erlkönig. Le Roi des aulnes de F. Schubert. Balladep. le Pfte. Op. 34. Ebend. 17½ Sgr.

— Die Post. La Poste de F. Schubert. Improvisata p. le Pfte. Op. 35. Ebend. 17½ Sgr.

— Lob der Thränen. Eloge des larmes de F. Schubert. Morceau de Salon p. le Pfte. Op. 36. Ebend. 17½ Sgr.

Helmut, E., Musique du Ballet: Le Toréador arr. p. le Pfte. Copenhague, Lose et Olsen. 17½ Ngr.

Hirsch, R., Zapfenstreich v. Gaudy. Musikal. Schwank f. 1 Bosst m. Pfte u. kleiner Trommel. Op. 3. Prag, Hoffmann. 40 Kr.

Hirsch, R., Der Gondelier v. A. v. Sternberg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 21. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Hoven, J., Die zwölfte Stunde. Der Gesang d. Seejungfern. An ein junges Mädchen. Gedichte v. Heine. f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. 2te Ausgabe. Ebend. 30 Kr.

— Schlummerlied a. d. Oper: Turandot f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcelle od. Horn. Mainz, Schott. 54 Kr.

Hunten, F., Quatre Boudoe. No. 1. Ricciardo e Zoraide. 7½ Sgr. No. 2. Le petit Tambour. 7½ Sgr. No. 3. La Cenerentola. 7½ Sgr. No. 4. Le Siège de Corinthe 7½ Sgr. p. le Pfte. Op. 30. Berlin, Schlesinger.

Kiesau, F., 4 Impromptus p. le Pfte. Op. 1. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Kreutzer, C., Jägers Lust u. Jägers Leid v. O. L. B. Wolff. 2 Lieder f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 6 Ggr.

Kuchen, F., Wiegenlied v. Dilia Helena f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass. Aus Op. 33. Partitur u. Stimmen. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Labitzky, J., Romanoff-Quadrille. Op. 93. Für Pfte zu 4 Handen. 35 Kr. Für Pfte allein 30 Kr. Prag, Hoffmann.

— Riquiqui-Galopp. Op. 97. Für Pfte zu 4 Händen 45 Kr. Für Pfte allein 30 Kr. Ebend.

— Druskenki Mazurka f. Pfte. Op. 101. Ebend. 15 Kr.

Liszt, F., Ungarischer Sturm-Marsch f. Pfte zu 4 Handen arr. v. Mockwitz. Seconde Marche hongroise. Berlin, Schlesinger. 22½ Sgr.

Marsch, F., Der schwarze Perlen v. F. Wend f. 1. Singst. m. Pfte. Op. 4. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Moscheles, J., Balladep. le Pfte. Braunschweig, Spehr. 10 Ggr.

Mozart, W. A., Sinf. en Ut majeur (Cdur arr. la Fugue, arr. p. 2 Pftes à 8 m. par F. V. Bonte de Lattenberg. Prag, Hoffmann. 5 Fl. 30 Kr.

Oechsner, A., Nocturne p. le Pfte. Op. 1. Mainz, Schott. 1 Fl.

Parish-Alvars, E., Gr. Fant. et Variat. de bravoure p. la Harpe sur des Motifs italiens. Op. 37. Wien, Mechetti. 1 Fl. 30 Kr.

— Souvenir de Bochsa. Mosaique musicale brill. et facile p. la Harpe. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Pixhbert, L., Trois Airs allem. p. le Pfte. Op. 7. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Plachy, W., Delices d'Opéras d. G. Donizetti. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte s. les Motifs les plus fav. Op. 95. No. 19, 20. Ebd. à 30 Kr.

Rastrelli, J., Der Wanderer v. H. Krieie f. Sopr. od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

Rosellen, H., Variat. non difficiles sur un Motif favori de la Donna del Lago de Rossini. Op. 8. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

— Fant. brill. sur le Ballet: la Vedette p. le Pfte. Op. 22. Ebd. 15 Sgr.

Saurzweg, F., La Jeunesse. Pensée fugitive p. le Pfte. Op. 3. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Shjeka, Ceskych pjesnj pro gedou hlass prowodem Fortepiana. Cjslo 1—4. Prag, Hoffmann. à 12 Kr.

Schad, J., La Gracieuse. Gr. Valse p. le Pfte. Op. 22. Mainz, Schott. 45 Kr.

Schimat, K., Annen-Polka f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Skroup, F., Mutterliebe f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 20 Kr.

— Wanderlieder v. E. Vogl f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 38 Kr.

— Der Waldrechbimmel v. A. Grafen v. Auersperg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Ebend. 30 Kr.

— 3 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 23. Ebend. 34 Kr.

— Rom. a. d. Oper: Udalrich v. Bürenau f. 1 Singst. m. Pfte. Ebd. 20 Kr.

Spohr, L., Unterwegs v. F. Dingelstedt f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Ggr.

Spontini, Die Blumen f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Ebend. 8 Ggr.

Strauss, J., Walhalla-Toaste. Walzer. Op. 147. Für Orch. 3 Fl. 30 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte 45 Kr., f. Flöte u. Pfte 45 Kr., f. Flöte allein 20 Kr., f. Czakan 20 Kr., f. Guitarre 36 Kr., f. Pfte zu 4 Handen 1 Fl. 15 Kr., f. Pfte allein 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Wien, Haslinger.

Swoboda, F. V., České Narodni Tance pro Pfte spořádal. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

Thalberg, S., Nocturne p. le Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

Theimer, P., Eine Thräne v. C. Beck f. 1 Singst. m. Pfte. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Till, A. E., Frage v. Elise Boechini f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 33. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Truhn, H., Lied v. C. Reinhold f. Sopran od. Tenor m. Pfte. Braunschweig, Spehr. 4 Ggr.

Vcel, W. H., Rhapsodie p. le Pfte. Op. 10. Ebend. 8 Ggr.

Vogl, D. G. H., Gebirgs-Ländler (Valses montagnardes) f. d. Pfte zu 4 Handen. Mainz, Schott. 45 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Beim diesjährigen Musikfest zu Liegnitz wurde aufgeführt:

Halleluja von Klopstock.

In Musik gesetzt vom Domkapellmeister

Joseph Schnabel.

Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau. Preis 3 Sgr.

Ferner ist so eben erschienen:

Jubel-Cantate

für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters, zur 100jährigen Kirchenfeier

und zum Gebrauch bei

jeder öffentlichen Sonn- und Festtags-Feier,

jedoch mit Anwendung der ad No. II u. III untergelegten Texte.

Componirt von

Ernst Köhler.

Op. 66. Part. Subscr.-Preis, welcher binnen Kurzem erlischt. 1 Thlr.

Diese Cantate hat bei verschiedenen Aufführungen bereits die ehrenvollste Anerkennung gefunden.

Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Adam, A., Der König von Yvetot (Le Roi d'Yvetot). Komische Oper in 3 Acten. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte	6 –
— — Ouverture daraus für Orchester	3 –
Beethoven, L. v., Ouverture zu Leonore, No. 2, für das Pianoforte	– 20
Campagnoli, B., 6 Duos p. 2 Violons faciles et progressifs p. l'utilité des jeunes Amateurs. Op. 14. N. Edit.	1 10
Chopin, F., 4 Mazourkas arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 50	– 20
Duvernoy, J. B., Fantaisie mignonne sur Beatrice di Tenda de Bellini pour le Piano. Op. 131	– 15
— — Le Roi d'Yvetot. Bagatelle pour le Piano sur la Chansonnette de Béranger, intercalée dans l'Opéra d'Adam. Op. 129	– 12½
Helsted, C., 6 Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 4	– 20
Hünten, F., Fantaisie pour le Piano sur 2 Themes de l'Opera: Linda di Chamounix de Donizetti. Op. 126.	– 20
Kalkbrenner, F., Grande Fantaisie de Bravoure pour le Piano sur le Duo des Cartes de l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy. Op. 163	1 –
Lortzing, A., Ouverture aus der Oper: Der Wildschütz, für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet.	– 20
— — Favorit-Walzer daraus für das Pianoforte	– 10
Marschner, Dr. H., 2 Vigilien von F. D. für 1 Sopran- oder Tenorstimme mit Pianoforte. Op. 130	– 10
Marxsen, E., 6 Tafellieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. Op. 60	1 5
Methfessel, A., 4 Salon- und Concert-Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte als Einlagen zu den Opern: Fra Diavolo. Barbier von Sevilla. Zanetta. Schwarzer Domino. Op. 140. Complet	1 10
— — Dieselben: No. 1. Scene und Arie zu der Oper: Fra Diavolo	– 20
2. Cavatine zu der Oper: Der Barbier von Sevilla	– 10
3. Lied zu der Oper: Zanetta	– 10
4. Couplets zu der Oper: Der schwarze Domino	– 10
Ries, F., Fantasie für das Pianoforte nach Schiller's Gedicht: Resignation. Op. 109. Fantasie No. 7. Neue Ausgabe	– 22½
Rossini, Potpourri nach Themen der Oper: Die diebische Elster, für das Pianoforte.	– 20

Bei **Karl Aue** in Dessau ist so eben erschienen:

Schneider, Dr. Fr., herzogl. Anhalt-Dessauischer Hof-Kapellmeister, Ritter u. s. w., Harmlieder für vier Männerstimmen. Op. 90. 14te Sammlung der Gesänge für Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Jede Stimme wird auch einzeln abgegeben.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Zweites Halbjahr 1843 – 44.

Das Conservatorium bezweckt hauptsächlich: höhere Ausbildung in der Musik, der Unterricht erstreckt sich theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfasst namentlich *Harmonie- und Compositionslehre, Instrumentalspiel* (Clavier, Violine, Orgel, im Solo-, Partitur-, Quartett-, Orchesterspiel u. s. w.), *Gesang* (Solo- und Chorgesang); auch wird durch Vorlesungen über musikalische Literatur, Aesthetik und andere Theile der Musikwissenschaft, so wie in geeigneten Fällen durch Unterricht in der italienischen Sprache für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bieten sich ausserdem dar: die in jedem Jahre stattfindenden Abonnements- oder Gewandhaus-Concerte und die dazu gehörigen Proben, ingleichen Quartett-Unterhaltungen; zu welchen sämmtlichen Zöglingen des Instituts der Zutritt unentgeltlich gestattet sein soll. Auch wird der Besuch der von dem Themaner chore wöchentlich ausgeführten Kirchenmusik und der Vorstellungen der städtischen Oper zur musikalischen Fortbildung beitragen können.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler und ist vierteljährlich pränumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Am bevorstehenden 1. *November* 1843 beginnt ein neuer Cursus des Unterrichts.

Die Aufnahmeprüfung neuer Schüler und Schülerinnen erfolgt in der Zeit vom 23. *bis* 30. *October d. J.*; sie geschieht in der Reihenfolge wie die Anmeldungen bis dahin eingegangen sind; es werden jedoch sämmtliche Angemeldete erscheint, sich um 23. October, Vormittags, im Saale des Gewandhauses vor der Prüfungscommission persönlich einzufinden, wo ihnen dann nähere Bestimmung über die Zeit ihrer Prüfung zugehen soll.

Die Aufnahmeprüfung beschäftigt sich vorzugsweise auch mit Beurtheilung der practischen Leistungen der Angemeldeten, und es haben letztere dahin geeignete, von ihnen bereits *möglichst gut* eingeübte Musikstücke (Clavier-, Violine-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, welche sie, auf Verlangen, vor der Prüfungscommission ausführen sollen. Diejenigen, welche eigene Compositionen oder andere eigene schriftliche musikalische Arbeiten bei der Prüfung berücksichtigt wünschen, werden aufgefordert, dieselben ebenfalls mitzubringen oder noch vorher an das Directorium einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Herrn Dr. *Seyfarth* allhier erfolgen.

Leipzig, den 16. August 1843.

Das Directorium am Conservatorium der Musik.

Grosse Musikalien-Auction in Leipzig.

Das Verzeichniss der von Herrn Musikdirector und Organisten *A. Pohlenz* hinterlassenen ansehnlichen Sammlung von Musikalien und Büchern, welche vom 2. – 10. October d. J. versteigert werden, ist so eben erschienen.

Leipzig, den 14. August 1843.

C. E. Schmidt. vereid. Univ.-Proclam.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten August. № 35. 1843.

Inhalt: Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Aus Leipzig. Aus Weimar. Aus Erfurt. Aus Halle. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Die italienische Solfeggirkunst in ihrer Beziehung zur deutschen Gesangcultur.

(Beschluss.)

Wenn es ausgemacht ist, dass aller menschliche Gesang auf der unwandelbaren Basis der menschlichen Natur ruht, so muss es auch eine unwandelbare Basis für den Kunstgesang aller Zeiten und Völker geben, mögen immerhin auf dem gemeinsamen Kunstterrain die verschiedenartigsten Bäume mit ihren Blüten und Früchten emporwachsen. Die Naturstimme ist blos das rohe Material, welches zum Kunstinstrumente herausgebildet werden muss; selbst bei der allergünstigsten Organisation werden sich in einer unausgebildeten Stimme neben gesunden und überkräftigen Tönen auch kranke, matte, scharfe, kurz für den Kunstgebrauch unanwendbare Töne vorfinden, die der Ausbildung und Verschönerung bedürfen. Soll somit die Stimme für Kunstgesang brauchbar gemacht werden, so müssen die Töne im ganzen Stimmbereich gleiche Klangschönheit erhalten; der angehende Sänger muss ferner alle Intervalle in den verschiedenartigsten Accordverbindungen treffen, alle Töne verschiedenartig modificiren lernen, und Herr der höheren Portament- und Bravourkunst werden.

Dies ist die gemeinsame Basis für jeden kunstvollen Gesang, jeder Sprache und jedes Landes. In dieser Beziehung bleibt die italienische Solfeggirkunst auch für den deutschen Sänger von grossem Werthe; da aber alle italienischen Solfeggien die Eigenthümlichkeiten vieler deutschen Vocalcomponisten ganz unberücksichtigt lassen, so muss nach meinem Dafürhalten das italienische Solfeggienwesen beschränkt werden; ich spreche dies um so unumwundener aus, da schon Pistocchi für italienische Sänger eine solche Beschränkung vorgenommen hat. Der einst so berühmte Farinelli stand schon in der ersten Periode seines Sängerruhms, als er den Gesangmeister Pistocchi besuchte, um sich von ihm ein unumwundenes Urtheil über seine bisherigen Leistungen zu erbitten. Pistocchi sprach: „Die Natur hat Ihnen alle Eigenschaften zu einem Gesangkünstler verliehen; Sie würden bei richtig geleiteten Stimmbildungsstudien jetzt ein wahrhaft grosser Sänger sein.“ — Farinelli hatte keineswegs ein solches Urtheil erwartet; er war aber beseelt von dem Wunsche, das Höchste in seiner Kunst zu leisten, und bat den würdigen Meister, seine Gesangstudien bei ihm fortsetzen zu dürfen. Pistocchi nahm den lernbegierigen Schüler an. Auf einem „einzigen Blatte“ waren die Studien verzeichnet, welche Farinelli mit dem beharrlichsten Fleisse täglich übte. — Nach Verlauf eines Jahres entliess der Meister seinen Schüler mit dem Zeugnisse eines vollendeten Gesangvirtuosen. — „Welche Uebungen mögen wohl auf diesem Blatte verzeichnet gewesen sein?“ — so hat schon Mancher gefragt; ich meine: im Wesentlichen wohl keine anderen, als:

1) Uebungen, welche (bei mündlich erlerntem, richtigem Tonansatze) den Mechanismus der Stimme täglich naturgemäss in Bewegung setzen; denn die Stimme muss täglich eingestimmt und in gehöriger Ordnung erhalten werden;
2) Uebungen, welche die Stimme in allen Tonlagen kräftigen, ausgleichen und ausdehnen, und
3) Uebungen, welche die Stimme geläufig machen.

Langjährige Erfahrung als Sänger und Gesanglehrer hat mich vollkommen überzeugt, dass die von mir bei Breitkopf und Härtel kürzlich herausgegebenen „täglichen Gesangstudien“ (mit einem Vorworte), zweckmässig betrieben, ganz wesentlichen Nutzen bringen; sie bilden das Fundament für alle weitere Solfeggirkunst, und machen einen guten Theil der gewöhnlichen modernen italienischen Solfeggien entbehrlich. Ist der Schüler in allen Transpositionen, in allen Stärkegraden und allen Bewegungsarten Herr dieser täglichen Studien, dann wird er bei bedeutendem Fleisse und erheblichem Talente die kunstreichen Solfeggien der besten Meister mit schnellem Erfolge überwinden lernen; so gekräftigt, wird sein Gesangorgan die Unebenheiten und das Unsangbare vieler deutschen Melodieen erträglich finden, er wird die deutschen Gesangsabnormitäten wohl gar — ich hätte beinahe gesagt — lieb gewinnen, doch das sei ferne!! — Denn wenn unsere deutschen Vocalcomponisten, von denen nur sehr wenige gute Cantabilität respectiren, wüssten, dass die deutschen Sänger Widerstimmigkeiten lieb gewinnen, dann kann man gewiss sicher sein, dass sie gründliche Gesangstudien ganz vernachlässigen! Jeder ächte Instrumentalcomponist muss den Character der Instrumente studirt haben, will er andere wahren Instrumentaleffecte hervorbringen. Ein Componist schreibe für irgend ein Orchesterinstrument eine instrumentwidrige Passage, er muthe ihm Töne zu, die der Spieler nur schlecht herausbringen kann, die nicht in der Tessitur des

Instruments liegen — gleich wird das Verdammungsurtheil über den Componisten gesprochen — und mit Recht. „Der Mann — heisst's — ist ein musikalischer Pfuscher, er will componiren, und versteht nicht die Instrumentation! das sind Clavier- aber keine Clarinettpassagen; die Cantilene liegt für die Violine, aber nicht für die Flote;" kurz — die Composition mag noch so viel Geist und Leben athmen, sie wird verworfen, denn der Mann hat das Seine nicht gelernt, er schreibt unausführbare Sachen! — Hand aufs Herz, ihr deutschen Gesangcomponisten ohne Gesangstudium, wisst ihr, was es heisst: stimmgemäss schreiben? ich antworte: ihr seht den Splitter im fremden Auge, aber den Balken im eignen Auge seht ihr nicht! — Das Genie ist und erscheint nur insofern gross, wiefern es durch Studium gereift ist. Mozart hat unwiderleglich dargethan, dass man auch bei der complicirtesten, geistreichsten und selbst bei massenvoller Instrumentation den Sänger in seinen Rechten lassen könne; jetzt aber würdigt man oft den Sänger zum Instrumente herab. — Unsere vornehmen Vocalcomponisten müssen den guten Cantabilitätsstyl der Italiener sich aneignen, dabei sich aber vor den modernen Auswüchsen desselben hüten, und uns mit ihrem überlegenen Kunstvermögen im guten Style Gutes liefern. Dann wird die Vocalkunst von hier aus neu erblühen, dann wird wohl auch Einer kommen, der in diesem guten Style die verdorbene Dichtungs- und Gesangeinheit auf dem Theater herstellt, wie sie namentlich Mendelssohn-Bartholdy im Oratorium glücklich hergestellt hat. Die alten italienischen Vocalcomponisten waren fast ohne Ausnahme gründlich gebildete Sänger und schrieben stimmgemäss; was Wunder, wenn die damaligen Sänger nach langjährigen Stimmbildungsstudien Kunstwürdiges in ihrer Art leisteten? — Ist der deutsche Solegesang im Sinken, so ist er durch Deutschlands Componisten gleichfalls heruntergebracht; gar Viele reiten hier auf fremdländischen Rossen, und so weiss denn der deutsche Sänger oft nicht, in welchem Sattel er recht und gerecht sitzt. Es rette der Deutsche auch seine Nationalität in der Kunst des Gesanges, er stifte Gesangschulen, damit der angehende Sänger eine solide und gründliche, ruhig erzogene Bildung erhalte. Die italienische Gesangmethode muss eine mehr erweiterte und sichere Basis erhalten, die für die eigentliche Kunst so wichtige Vortragslehre aber zur psychologischen Disciplin erhoben werden, dann wird auch auf deutschem Boden die Gesangkunst neu und kräftig erblühen.

Recensionen.

F. W. Marpurg: Abhandlung von der Fuge. Nach den Grundsätzen und Beispielen der besten in- und ausländischen Meister entworfen. Neu bearbeitet, mit erläuternden Anmerkungen und Beispielen vermehrt von *S. Sechter*, erstem Organisten der k. k. Hofcapelle in Wien. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis: Erster Theil 10 Fl. Zweiter Theil 12 Fl. Conv.-M.

Herr S. Sechter, welchen wir in Kenntniss und Ausübung als einen der ersten Contrapunctisten unserer Zeit zu ehren haben, hat sich durch die neue Ausgabe dieses Werkes ein sehr anerkennungswerthes Verdienst erworben. Marpurg's Abhandlung von der Fuge steht seit vielen Jahren in einem fast unangetasteten guten Rufe. Es ist das ausführlichste Buch über diesen Gegenstand, durch den Text und vorzüglich durch die grosse Menge guter Beispiele gründlich und anschaulich belehrend. Diese letzteren waren aber in der früheren Ausgabe in einem besonderen Hefte enthalten, in engem, veraltetem und ungefälligem Drucke. Herr Sechter hat dieselben in den Text aufgenommen, an den betreffenden Stellen eingeschaltet und so den Leser der Mühe des unbequemen und zerstreuenden Nachsuchens überhoben. Ueberdies verdanken wir aber dem neuen Bearbeiter noch manche ergänzende und berichtigende Bemerkungen, so wie die Verbesserung vieler veralteten oder zu unbestimmten Ausdrücke. Die Schwierigkeiten, welche sich bei der Revision eines so voluminösen Werkes vorfinden, das der Zeit angemessen hergestellt werden soll, ohne im Wesentlichen etwas von seiner Einrichtung zu verlieren, sind immer grösser, als es nach vollbrachter Arbeit scheinen will. Als Anhang erhalten wir eine schätzbare Zugabe in der Analyse der Schlussfuge von Mozart's C dur-Symphonie. Zu bedauern ist allein bei dieser neuen, sehr schönen Edition, dass das Werk durch die Art des Druckes (in Zinn geschlagene Schrift) um so vieles theurer geworden ist. Die letzte Ausgabe von 1806, Leipzig, bei C. F. Peters, kostete 3 Thlr. 20 Gr. Diese neue 22 Fl. Conv.-M. — fast das Vierfache. — Dadurch wird aber die Anzahl derer, die sich das Werk käuflich anschaffen können, sehr verringert. Möge es der kleineren Zahl in seiner neuen Gestalt um so grösseren Nutzen bringen. —n.

Dr. *H. Marschner*: „Verloren." — „Hinaus in die Welt." — „Der Seemann." Gedichte von *Wolfg. Müller*, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 123. Dresden, bei W. Paul. Pr. No. 1. 12½ Ngr. No. 2. 15 Ngr. No. 3. 17½ Ngr.

Es werden uns hier drei Gesänge geboten, die sämmtlich das Streben des trefflichen Componisten nach Charakteristik beurkunden. Die geistvollen, oft wahrhaft ergreifenden Dichtungen sind mit Ernst und Wärme aufgefasst, und meist recht prägnant wiedergegeben. — Sind die drei Compositionen auch nicht von gleichem Werthe, so erregen sie doch, jede in ihrer Weise, ein nicht gewöhnliches Interesse und sind sehr geeignet, dem Componisten neue Freunde zu werben.

No. 1. Verloren. Die gut gedachte Einleitung deutet recht bezeichnend die aufgeregte, ruhelose Stimmung des Sängers an. Dass der Componist die declamatorisch gehaltene Melodie durch den Begleitungsbass verstärken lässt, während die rechte Hand die Harmonie zu führen hat, finden wir vollkommen angemessen; vielleicht würde jedoch ein früheres Abbrechen dieser Begleitungsart noch wirksamer gewesen sein. Auch wäre dem achtzeiligen, ganz gleichen Rhythmus wohl eine Steigerung oder Nüancirung vortheilhaft gewesen, zumal da, nach einem kurzen Zwischenspiel, derselbe Rhythmus mit ganz gleicher

Betonung wiederkehrt. Ungemein wohlthuend ist nach dem schmerzvollen, durch scharf distonirende Begleitung noch verstärkten Ausrufe, und überhaupt nach der schwermüthigen Färbung des Ganzen, die milde, tief empfundene Stelle: „O könnt' ich nur einmal sehen die tiefen, frommen Augen!" Eben so schön declamirt als harmonisch eindringend behandelt, erscheint dieser Satz so naturgetreu und besänftigend, dass man fast wünscht, es hätte dem Componisten gefallen mögen, auch dem nahen Schlusse diesen versöhnenden Character zu geben (was sich psychologisch recht wohl vertheidigen liesse), statt, wie er es nun vorgezogen hat, durch ein wehmüthiges Nachspiel, im Sinne der Einleitung, den Horizont wieder zu verdüstern. Bedeutsam tritt indess dabei noch die geschickt verwebte Erinnerung an die erste declamatorische Stelle des Gesanges hervor: „Ich ruh' nicht in den Nächten!" — ein kleiner, aber recht künstlerischer Zug.

No. 2. „Hinaus in die Welt!" Nach Auffassung, Form und Bewältigung des Stoffes bei Weitem das beste Stück dieser Trilogie. — Dieser kecke, fast übermüthige Cosmopolit, der da laut verkündet:

Ich baue kein Haus, ich säe kein Feld,
Meine Wohnung ist rings die unendliche Welt!
Ich pflanze keine Reben, ich presse keinen Wein —
Der schäumende Becher ist mein, ist mein!

dieser „schnellflüchtige Gast der Minute," wie er sich selbst bezeichnet, tritt wahrhaft lebendig in Tönen vor uns hin. Sein fast zu rauhes Verschmähen der Heimath und die beinahe frivole Art, wie er von Freundschaft und Liebe denkt, hat der Componist, wenn auch nur in leisen Zügen, doch wohlthuend gemildert. In dieser Beziehung tritt vortheilhaft die Stelle hervor, wo bei den Worten: „Durchstreif' ich im hellen, goldsonnigen Strahle" die gesteigerte und doch so milde Begleitung mit dem fast erwünschten Ruhepuncte, selbst wie ein freundlicher Strahl, den Weg des kecken Gesellen erhellt. Dieselbe Genüge empfindet man, wo der Componist sinnig und wirksam die Worte wiederholt: „Fahr' wohl, Bruderherz!" Das Ganze bildet im kleinen Raume ein treffliches Characterstück von rascher, glücklicher Conception und consequent festgehaltener, ansprechender Form. —

Das dritte Characterbild dieser Sammlung: „Der Seemann," ist, dem Raume nach, das ausführlichste, auch unverkennbar mit sinnigem Ernste erfasst und mit rühmlicher Ausdauer durchgeführt, und doch steht es an glücklicher Auffassung, wie an concentrirter Wirkung dem vorhergehenden weit nach. Die Schilderung der Scene, auf der sich die Dichtung bewegt, ist wirksam und ohne jenen stereotypen Wellenschlag der Begleitung im kurzen Vorspiel angedeutet, und eine fortwährend interessante Begleitung hebt und trägt auch die erste Strophe des Gesanges, in welcher der Seemann das „blaue, unendliche Meer begrüsst." Dann aber geht das Gedicht und mit ihm die Composition in's Breite und Weite und das Interesse ermattet. Wir verkennen in dieser oft recht schwunghaften Ausführung das Streben nach Characteristik eben so wenig, als einzelne treffende, geniale Züge, aber die rechte, warme Theilnahme wird dadurch nicht angeregt. Man fühlt sich erst dann behaglich, als die Anfangsstrophe wieder eintritt, welche, einen kleinen Zusatz ausgenommen, unverändert wiederholt wird. Mag nun diese Wiederholung aus der Idee des Dichters hervorgegangen sein, oder sei sie poetische Licenz des Componisten: man heisst sie nach dem Vorhergehenden doppelt willkommen, da sie eben so natürlich den Schluss bildet, wie sie den Anfang bezeichnete.

Wir empfehlen nun diese drei, auch einzeln abgedruckten interessanten Gesänge den Baritonisten (sie sind sämmtlich für männlichen Vortrag berechnet), mit Ueberzeugung, da auch ihr poetischer Inhalt nicht ohne Bedeutung, die Ausführung aber ohne Schwierigkeit ist. *M.*

Nachrichten.

Dresden, im August. Es ist seit meinem Letzten von hier nichts Erhebliches zu berichten, als dass im Concert im Palais des grossen Gartens am 9. d. M. *Beethoven's* B dur-Symphonie unter Direction des Herrn CM. *Reissiger* von der königl. Capelle ausgezeichnet präcis ausgeführt wurde. *Moriani* sang dann eine Arie aus Anna Bolena von *Donizetti* mit vielem Beifall, und *Rossini's* Stabat mater (hier noch neu) machte den Beschluss, ohne sonderlichen Eindruck hervorzubringen. Dem. *Walther* aus Brünn hat als Agathe im Freischützen und Lucrezia Borgia mit Beifall Gastrollen gegeben; ihre Mezzosopranstimme ist klangvoll, die Methode jedoch nicht die beste. Signor *Zucconi*, bisher bei der italienischen Oper der Königsstädtischen Bühne in Berlin, hat hier den Belisario und Alfonso in der Lucrezia Borgia mit Beifall gesungen, obgleich das häufige Tremuliren seiner übrigens starken Baritonstimme anfangs auffiel. Signor *Zesi* ist auf unbestimmten Urlaub, zur Wiederherstellung seiner Gesundheit, nach Italien abgereist. Noch immer werden die drei Opern: Lucia di Lammermoor, Lucrezia Borgia und Belisario bis zum Ueberdruss wiederholt, da *Moriani's* Repertoir fast ganz auf *Donizetti* beschränkt ist. — Die deutsche Oper feiert gänzlich. Der Freischütz und Fra Diavolo wurden nur mittelmässig gegeben, da besonders *Tichatschek* und *Dettmer* vermisst werden. — Im grossen Garten fand ein recht gutes Extraconcert unter Leitung des MD. *Hartung* Statt, in welchem *Spohr's* historische Symphonie und *Lindpaintner's* kriegerische Jubel-Ouverture gut ausgeführt wurden. *J. P. S.*

Leipzig. Am 13. August, Nachmittags 4 Uhr, gab unser *C. F. Becker* in der hiesigen Nicolaikirche zum Besten des Taubstummen-Instituts ein Orgelconcert. Das Programm bestand aus folgenden Stücken: Präludium für zwei Manuale und Pedal von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker*; Fuge (G dur) von *Krebs*, gespielt von demselben; Trio über den Choral: Meinen Jesum lass' ich nicht von *Becker*, gespielt von Fräul. *Louise Ave-Lallemant*; Adagio von *Becker*, gespielt von ihm selbst; freie Veränderungen über einen Choral, von demselben; Fuge von *Eberlin*, gespielt von Fräul. *Lallemant*; Trio über den Choral: Meine Seele erhebt den Herrn von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker*; Adagio für Flöte und Orgel von

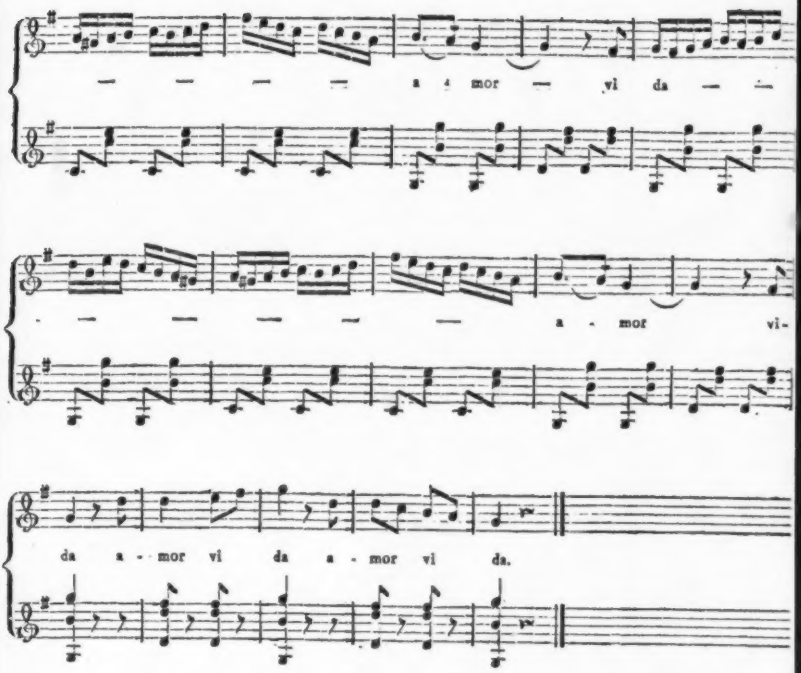
a - mor vi da
a - mor vi-
da a - mor vi da a - mor vi da.

Letzterem, vorgetragen von ihm und Herrn Kammermusikus *C. G. Belcke*; sechsstimmiges Ricercare über das königliche Thema von *J. S. Bach*, gespielt von *Becker* und Fräul. *Lallemant*. —

Ueber den Vortrag des Concertgebers selbst etwas zu sagen, wäre überflüssig; es genügt die Bemerkung, dass er auch hier seine längst und überall anerkannte Meisterschaft bewährte; unter solchen Händen wird das königliche Instrument stets den tiefen Eindruck machen, welchen es auch diesmal auf das zahlreich versammelte Publicum hervorbrachte. Namentlich schien das gemüthlich schöne Adagio für Flöte und Orgel allgemein anzusprechen; Herr *Belcke* trug seine Partie mit jener edlen einfachen Weise vor, welche der Würde des Ortes wie der Composition entsprach.

Ein besonderes Interesse gewährte die Erscheinung des Fräul. *Lallemant*, einer zu schönen Hoffnungen berechtigenden Schülerin des Concertgebers. In dem *Becker*'schen Trio zeigte die talentvolle junge Dame die Weichheit, welche dies treffliche Tonstück erheischt; in der *Eberlin*'schen Fuge und dem *Bach*'schen Ricercare eine Kraft, wie man sie bei dem zarten Geschlecht kaum erwarten dürfte. In der tüchtigen Schule eines solchen Lehrers wird sich Fräul. *Lallemant* gewiss einen ehrenvollen Platz unter den Künstlern zu erringen wissen.

Dem Meister aber sei für den wahrhaft erbaulichen Kunstgenuss, den er durch sein Concert allen Zuhörern bereitet hat, der herzlichste Dank dargebracht! —*e*.

Weimar, im Juli 1843. Vom 18. Februar d. J. an bis zum Schluss der Vorstellungen am 18. Juni fanden im grossherzogl. Hoftheater folgende Aufführungen Statt: Fanchon, Freischütz, Oberon, Zauberflöte, Flucht, zwei Mal, Mary, Max und Michel, Chevalier von St. Georges, Diamant des Geisterkönigs, zwei Mal, Götz von Berlichingen, Lenore, Rückkehr in's Dörfchen, Verschwender, Waise und Mörder, Heimliche Heirath, Liebestrank, zwei Mal, Romeo und Julie, Tochter des Regiments, drei Mal, Brauer von Preston, Feensee, Fra Diavolo, Johann von Paris, Zampa.

Neu waren die Tochter des Regiments, und die Flucht. — Die Flucht, nach dem Französischen frei bearbeitet von Herrn *von Pless*, componirt von dem sehr talentvollen noch ziemlich jungen braven Violinisten der grossherzoglichen Capelle Herrn *Stör*, erhielt ziemlichen Beifall. Das Sujet ist nicht übel, interessirt aber doch nicht genug. Das mag wohl die Hauptursache sein, warum die frische, lebendige, melodiöse und zuweilen brillante Musik nicht grössere Wirkung machte. — Die Tochter des Regiments ist schon auf zu vielen Theatern in Deutschland gegeben, als dass es noch an der Zeit wäre, Viel darüber zu sagen. Es genügt zu bemerken, dass auch hier die leichte, heitere Musik, in der neben vielem leichtfertig Gearbeiteten doch auch recht wackere Sätze vorkommen, sehr ansprach. Lässt es sich an dem Textbuch tadeln, dass es nicht nur leichtfertig, sondern geradezu liederlich gearbeitet ist, und manche sich von selbst darbietende interessante Situationen nicht benutzt, dagegen andere gleichgiltige, völlig fremde gewaltsam herbeigezogen sind, ohne dass man die Ursache deutlich einzusehen vermag, so ist doch auch Eines an ihm zu loben, das sich nur von wenigen neuen französischen Opern sagen lässt, nämlich: es kommt einmal zur Abwechselung gar nichts Obscönes in der Oper vor. Das ist um so mehr lobpreisend hervorzuheben, da es mehrere französische neue Operndichter geradezu darauf anzulegen scheinen, die schöne Gelegenheit, ihre trefflichen Lehren vor vielen Tausenden auskramen und durch Hilfe der Scenerie, lebendigen Handlung und Musik um so eindringlicher zu machen, recht mit Fleiss benutzen, um Religion lächerlich, Sittlichkeit als Kleinkrämerei, und Fürsten als verächtlich oder hassenswerth darzustellen. Wem diese Behauptung hart und schroff erscheint, der vergleiche nur z. B. die Opern: Der Gott und die Bajadère, der Postillon von Lonjumeau, das eherne Pferd — hier und da auch: der Brauer von Preston, der Feensee — Robert der Teufel, und die Hugenotten. — Wenn in einem Buche solche Schändlichkeiten vorgetragen würden, als in diesen Opern, so wäre es wenigstens zweifelhaft, ob es die Censur passirte; ein Buch aber muss schon viel Ruf haben, wenn es Zehntausend lesen sollen, da hingegen eine Oper, die gefällt, leicht von Hunderttausend und oft mehrere Male besucht wird. Unterliegen Operntexte gar keiner Censur?

Hofconcerte gab es nur einige wenige und von fremden Künstlern hörten wir nur den uns schon bekannten ausgezeichneten Clarinettisten Herrn *Bärmann* aus München. — Im März gab das Militärhoboistencorps zwei Concerte für die Armen im Erzgebirge und für die Abgebrannten in Buttstädt, die zahlreich besucht waren und verdienten Beifall fanden. Hervorzuheben waren zwei Männergesänge, ausgeführt von dem Unteroffiziersängercorps, ein Violinconcert von *Beriot*, brav gespielt von Herrn *Hemmann*, und ein sehr brav von Herrn *Springer* aus Frankfurt a. M. geblasenes Bassethornconcert. — Im April gab die Capelle ihr erstes Concert, in dem *Beethoven's* Cmoll-Symphonie und *Haydn's* Abschied-Symphonie (die hier nur Wenigen bekannt war) und mehrere Gesänge von den Sängern des Theaters sehr gut ausgeführt wurden. Das meiste Interesse nahm jedoch, und mit vollem Recht, der junge Violinvirtuos Herr *Bazzini* aus Mailand in Anspruch, der dreimal spielte. Dem Lobe, das ihm von andern Orten her schon in diesen Blättern gespendet wurde, stimmen wir vollkommen bei. — Die berühmte Sängerin Mad. *Hasselt-Barth*, die sich einige Tage bei ihrem Onkel, der hier lebt, aufhielt, sang nicht öffentlich, veranstaltete jedoch eine musikalische Abendunterhaltung im Concertsaale des Stadthauses, zu dem sie nahe an 200 Musiker und Dilettanten einlud. Referent, durch Unwohlsein verhindert, der freundlichen Einladung zu folgen, hörte von Allen, die dort waren, Stimme, Ausdruck, Gewandtheit u. s. w nur loben, ja von mehreren enthusiastisch loben, von Einzelnen doch aber auch bescheidene Zweifel in den Geschmack der zuweilen angewandten neumodigen caricirten Art des Vortrags, die grelle Contraste liebt, da und dort Alles auf die Spitze stellt und selbst Zittern und dort Alles auf die Spitze stellt und selbst Zittern und der Stimme als Ausdrucksmittel nicht verschmäht. — Die berühmten Quartettspieler Gebrüder *Müller* und den

grossen Harfenisten *Parish-Alvars*, die sich fast gleichzeitig einige Tage hier aufhielten, bekamen wir leider nicht zu hören, da die Theaterverhältnisse ihnen keine bequemen Abende zu Concerten frei liessen. — Von neuen Opern für den Herbst ist noch nichts mit Sicherheit zu melden.

Erfurt. Concertbericht vom 1. März bis letzten Mai. Das fünfte Familienconcert des Erfurter Musikvereins brachte die heitere, neckende B dur-Symphonie des ewigjungen *Haydn*, ein Potpourri für Violine von *Spohr* (Herr *Fuckel*), Gesänge von *Spohr* und *Krebs*, und *Beethoven's* hefergreifende Musik zu Egmont. *Mosengeil's* Gedicht, das manchen begründeten Tadel erfahren, das aber nichts destoweniger an vielen Stellen von grosser Wirkung ist, wurde von dem herzogl. Coburgischen Hofschauspieler Herrn v. *Kawaczinski* vortrefflich gesprochen. Die musikalische Ausführung war ebenfalls befriedigend. In Beziehung auf die Zusammenstellung des Programms hätte es wohl angemessen sein dürfen, das Concert, dessen zweiter Theil uns jenes hochernste Drama vor die Seele führen sollte, etwas anders auszustatten, und namentlich durch eine Symphonie ernstern Characters beginnen zu lassen. — Das sechste Concert (am Charfreitage) füllte *Graun's* „Tod Jesu" aus. — Einen seltenen, langersehnten Genuss bot das siebente, in welchem die Gebrüder *Müller* aus Braunschweig drei Quartetten von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* in weitbekannter Weise vortrugen. Den tiefsten und allgemeinsten Eindruck machte *Haydn's* wunderschönes Quartett in B dur. Die Beigaben des Concerts, zwei Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung eines Männerchores von *F. Hiller* („Lebenslust" und „Die Lerchen") sprachen sehr an. Die Sopranpartie wurde von einer jungen Dilettantin mit frischer Stimme, anzuerkennender Fertigkeit und mit jener wohlthuenden Natürlichkeit gesungen, die der Vortrag eines Liedes erheischt. — Der Saal war gefüllt, jedoch weniger, als zu erwarten stand. —

In den drei Soiréen der Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Hiller* wurden, als hier noch nicht öffentlich gehört, vorgetragen: Trio (Op. 11), Sonate (Op. 5 und 26) und Sextett für Blasinstrumente von *Beethoven*, Quartett von *Weber*, Trio (Op. 99) von *Fr. Schubert*. Die letzte Soirée am 22. März deutete durch das von *Goethe's* Freunde *Zelter* so einzig comp[illegible] Lied: „Ueber allen Gipfeln ist Ruh," dem der ewig[illegible] Satz von *Beethoven's* Sonate, Op. 101, voranging, auf den Sterbetag des deutschen Dichterfürsten hin. — Herr *Dietrich* erregte in einigen Compositionen von *Romberg* und *Dotzauer* durch sein Spiel, das immer mehr an Character und Sicherheit gewinnt, so wie der Clarinettist Herr *Knoch* besonders durch seinen schönen Ton die beifälligste Theilnahme. —

In einer Privat-Musik-Aufführung in der hiesigen Kaufmanns-Kirche wurden unter Leitung des Organisten *Ritter* vorzugsweise Gesänge aus *Händel's* Oratorien gesungen. — Nur zwei reisende Künstler Herr *Bassini* und Fräul. *Wetterhahn* gaben in dem angeführten Zeitraume Concerte; Berichterstatter war ihnen beizuwohnen verhindert. — *A. G. R.*

Halle. Der academische Künstler Herr *J. Grüneberg* hierselbst, dessen Vater bekanntlich der Erfinder des „Piano-droit" ist, hat im Anfange dieses Jahres einen Cabinetflügel gebaut, in welchem der sogenannte Leistenkasten durch ein eisernes Gerippe ersetzt worden ist. Auf den Wunsch des Herrn *Grüneberg* nahm ich das Instrument in den letzten Tagen des April in Augenschein; ich fand ein Gehäuse von Holz, der bisherigen Flügelform ganz ähnlich, doch war das Innere, wo sonst Stimmstock, Anhängeplatte, Resonanzboden, hölzerne und eiserne Verspreizungen u. dergl. befindlich — ganz leer. Alle Theile, welche zur Befestigung und Spannung der Saiten dienen, bestanden aus massivem Eisen und bildeten mit dem hölzernen Resonanzboden und der Dämpfung ein isolirtes Ganzes. Dieses eiserne Gerippe mit Saitenbezug, Dämpfung und dem hölzernen Resonanzboden wurde in das Gehäuse hineingelegt, die Claviatur sammt Mechanismus in gewöhnlicher Weise eingeschoben und das Instrument so vollständig fertig.

Die Vortheile dieses neu construirten Pianoforte sind so augenfällig und mannichfach, dass ihr Einfluss auf den bisherigen Pianofortebau wohl schwerlich ausbleiben wird; es sei mir erlaubt, wenigstens einige hervorzuheben. Reparaturen am Resonanzboden, wenn sie hier überhaupt vorkommen können, sind in ganz kurzer Zeit und mit viel weniger Kosten, als bisher, zu bewerkstelligen, da der Resonanzboden in einigen Stunden weggenommen und wieder angeschraubt werden kann, ohne den Saitenbezug in irgend einer Weise zu verletzen. Durch die Trennung des eigentlichen Pianofortekörpers vom Gehäuse ist es ferner möglich, denselben Tonkörper für verschiedene Gehäuse zu benutzen. — Da der Resonanzboden von unten ganz frei liegt, so wird auch mit der Zeit eine vollständige Theorie für den Bau der Resonanzböden gewonnen werden können. Die Einflüsse der Temperatur auf den Saitenbezug und das eiserne Gerippe sind jedenfalls gleichmässiger, die Stimmung ist somit haltbarer, als bei dem bisherigen holzernen Kastenbaue. Aus dieser einfachen Darlegung ergibt sich zugleich die Abweichung von der bisherigen Pianofortefe-Construction. Erreicht der strebsame Künstler in seinem neu-construirten Pianoforte die Klangschönheit der besten Instrumente mit gewöhnlichem Leistenkasten, so zweifle ich nicht, dass seine sinnreichen Veränderungen im Pianofortebaue auch als wirkliche Verbesserungen allgemeine Anerkennung finden werden. *G. Naumburg.*

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. (Teatro Carolino.) Die im vorigen Berichte hinsichtlich der noch zu gebenden neuen Oper *Sara*, *ovvero la pazza della Scozia*, vom Neapolitaner Grafen *Gabrielli*, ausgesprochene Prophezeihung ist eingetroffen. Besagte, am 30. März, also bereits im Frühjahr in die

Scene gegangene Oper fand zwar theilweise von Freunden Beifall, Maestro und Sänger wurden nach dem ersten Act hervorgerufen, allein Alles zusammen gleicht so ziemlich den übrigen vom Grafen componirten zwölf Opern und ungefähr zwanzig Ballets, deren Musik stets zur Armenclasse gehört. Auswärtige Zeitschriften, mitunter deutsche, von einigen inländischen verführt, haben sogleich und ohne Weiteres nach einer langen Posaune gegriffen und die glänzende Aufnahme der Sara in die Welt hineingeschmettert. Das so eben Berichtete und das noch Folgende mögen hinfüro jenen Posaunen zum Sordino dienen. Die eigentliche Aufnahme in der ersten Vorstellung war: Ouverture = kalt, Introduction = lau, Cavatine der Manzocchi (Titelrolle) blos die Cabalette applaudirt nebst Hervorrufen der Sänger und des Maestro. Dasselbe gilt von der Cavatine des Ivanoff (Evano) und dem Duette zwischen der Manzocchi und Bassisten Intom (Douglas), der Cabalette wegen. Finale, eiskalt. Zweiter Act, Silenzio perfetto mit untermischtem Zischen.

Am 5. April hatte die Manzocchi ihr Benefiz mit Pacini's Saffo, und am 8. April endigte die Stagione (welch eine Confusion in den heutigen Witterungs- und Theatralstagioni!) mit dem ersten Acte der Maria d'Inghilterra, ebenfalls von Pacini, und den beiden letzten Acten seiner Saffo. Später wurden die Vorstellungen ersterer Oper fortgesetzt, und die Campobello (eigentlich Baronesse Felicita Kransnopolska Gottesmann, Tochter eines pensionirten polnisch-österreichischen Husarenrittmeisters) sang die Titelrolle mit Beifall. Und so endigte die Impresa des Fürsten von Cutò, die glänzendste, die Siciliens Hauptstadt in ihren Annalen aufzuweisen hat, und die bekanntlich mit vorigem October begann und im April endigte.

Einige Aeusserungen der hiesigen Zeitschrift l'Occhio (das Auge) bei Pacini's Abreise im vorigen Carneval mögen hier nachträglich Platz finden. In einem sehr langen Artikel über seine Maria d'Inghilterra heisst es unter Anderm: „Lebe wohl, Johann Pacini, ein Lebewohl gibt Dir Dein gerührtes Vaterland (er ist bekanntlich in Bellini's Vaterstadt geboren), nur allzukurz durch Deine Gegenwart erfreut, stolz auf einen so grossen Sohn! Mit Bellini schien das musikalische Genie erloschen, doch mit Dir, o Pacini, ist es wieder erwacht; in die Wunder seines Gesanges eingeweiht (ispirandoti ne' portenti del canto di lui), hast du die italienische Melodie vor jedem barbarischen Einfall (barbara invasione) unverletzt bewahrt. Die Saffo, die Fidanzata haben Deinen Namen unter die erhabensten, mit welchem die Ausländer deine Stirne zieren (!), erhoben. Sicilien, gross wegen des Ruhms seiner Söhne, ist stolz, Dich unter ihnen zu zählen u. s. w."

Chieti. In Bellini's Beatrice di Tenda und Mercadante's Emma d'Antiochia hat die Pareps und der brave Bassist Luigi Rinaldini so sehr gefallen, dass sie bereits für künftigen Frühling 1844 engagirt wurden. Tenor Nerozzi und die Comprimaria Bianchini befriedigten Beide.

Neapel. Mit drei neuen Opern — und was will ein solch Ternarium heutzutage sagen! — war die diesjährige Frühlingsstagione ungewöhnlich mager und blass. Der Vorstellungen auf den beiden königl. Theatern waren weniger als sonst; von den älteren Opern gab man Donizetti's Lucia di Lammermoor und Ajo nell' imbarazzo, Mercadante's Giuramento, Coppola's Nina und Pacini's Saffo. In der Nina debütirte die Dabedeilha mit einer voce velata und mässigem Beifall. Glänzend war das erste hiesige Auftreten der Goldberg im Juni im benannten Giuramento und in Pacini's Saffo, bei welcher Gelegenheit eine Neapolitaner Zeitschrift folgende Beschreibung von ihr gibt: Jung, schön, Theatralfigur, sprechende Miene, edle Haltung, elegante Manieren und etwas einförmige Action, tiefes Fühlen wenn sie sich begeistert, ziemlich umfangreicher Mezzosopran, sehr stark in einigen hohen, regelmässig in den mittlern, schön in den tiefen Chorden, gute Schule, wenig Geläufigkeit, ziemlich gute Aussprache. Ihr zur Seite sangen die Tenore Basadonna, Fraschini und der hier beliebte Bassist Coletti; die Altistin Taglioni befriedigte nicht. In der neuen und ersten Oper del Maestro *Vincenzo Battista, Anna la Prie* betitelt, mit einigen modern hübschen Dingerchen, wurden mehrere Stücke, besonders die Gruiz beklatscht, Tamberlik und Benventano öfters applaudirt; überhaupt gefiel die Oper mehr in der Folge. Die zweite neue Oper: *Il Ravvedimento*, Buch von *Salvatore Camerano* und Musik von seinem Bruder *Luigi*, gefiel weit weniger. Die Musik ist schreckbar lärmend und hat beinahe gar nichts Bemerkenswerthes aufzuweisen. In dieser zweiten Oper des Maestro (seine erste hiess bekanntlich I Ciarlatani) wurde bekanntlich um die Wette geschrieen; Fraschini schrie noch mehr als ihm Camerano vorgeschrieben. Eine noch zu gebende Operette: *Una Scena artistica* wurde, wegen Anspielung auf Impresarj, suspendirt. Auf dem Teatro Fondo wurden mitunter mechanische Spiele gegeben.

Das Teatro Nuovo hatte von den älteren Opern: Giuramento (mit der Vilmot, Gualdi, Labocetta), Chiara di Rosenberg, Gemma di Vergy, Scomessa, Lotteria di Vienna, am Meisten die Villana Contessa, worin die Barcelona mit hübscher Figur, einer gewissen Grace und ziemlichem Beifall debütirte. In der Chiara erhielt eine Schinardi (Titelrolle) Aufmunterung, Labocetta sang gut, Fiorsvanti und Casaccia sind bekannt. Die neue Oper *Il Morto e il Vivo*, del Maestro *Ant. Brancaccio*, worin die Vilmot, die Luciani, Tenor Zoboli und Casaccia wirkten, machte Fiasco.

Mad. *Bishop*, die mit Herrn *Bochsa* auch in den hiesigen königl. Theatern zwei Academieen mit Beifall gegeben, wurde auf 2½ Monat engagirt auf denselben zu singen. Sie debütirte bereits nicht sehr glücklich in der Sonnambula, deren Stücke sie ohnehin in den Academien vorträgt; der hier beliebte, schon bis zu Ende Fasten 1848 engagirte Tenor Fraschini trug zu jenem Nichtgelingen seinen Theil bei. Die Bishop singt auch nächsten Herbst und Carneval auf den Theatern Valle und Apollo zu Rom.

Die beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo wurden auf fernere vier Jahre (von Ostern 1844 angefangen bis zu Ende Fasten 1848) an ihren dermaligen Impresario Edouard Guillaume mit einer jährlichen Beisteuer von ungefähr 50,000 Ducati (etwas über 80,000 Augsb. Gulden) verpachtet. Die Tadolini wurde auf zwei

Jahre, Tenor Fraschini, wie gesagt, bis zu Ende der Impresa engagirt, und Mercadante als Musikdirector ernannt. Welch eine grosse Begebenheit letztere Ernennung sei, beweist ein eigener „sehr langer" mit Aeusserung der grössten Freude hierüber im hiesigen Omnibus, einer nicht üblen litterarisch-belletristischen Zeitschrift, erschienener Artikel, wobei unter Neapels Wunder (Pompeji, Ercolano und Pozzuoli) auch das Theater S. Carlo gerechnet wird. Bei Gelegenheit als zu London im so eben vergangenen Frühjahr Pacini's Saffo mit vielem Beifall gegeben worden, macht dasselbe Blatt in einer Note folgende merkwürdige Bemerkung: „Es ist interessant, zu wissen, dass unter den drei Maestri Pacini, Donizetti und Mercadante, in London Pacini, in Wien Donizetti und in Berlin Mercadante als der grösste Meister betrachtet wird; gewiss ist es, dass alle drei wahre Glorien Italiens sind." — Dass der grosse Beifall der Saffo zu London mehr der so eben aus Italien zurückgekehrten Landsmännin Prima Donna Novello (Titelrolle) galt, weiss Herr Torelli, Redacteur des Omnibus, dem auch der Artikel über diese Oper im Londoner Athenäum gewiss unbekannt ist, freilich nicht. Mit Donizetti mag es seine Richtigkeit haben; er ist ja dermalen der allergrösste Maestro auf dem ganzen Erdboden, was wohl selbst der grosse Rossini zugestehen wird. Was aber die jetzt in den Seligkeiten der italienischen Oper sich badenden und herumschwimmenden Berliner zu ihrem, von nur gedachtem Torelli auserkorenen italienisch-musikalischen Gott sagen werden, ist man in der stolzen Parthenope sehr begierig zu wissen.

Kirchenstaat.

Rom. Das Lomb. Venet. Königreich und Piemont abgerechnet, stellte das ganze übrige Italien diesen Frühling das Bild eines wahren Opernmarasmus dar. Ist es Uebersättigung am ewigen modernen Klingklang oder eine andere Ursache: genug, la Capitale del Mondo Cattolico, wie Rom genannt wird, hat sich ausserordentlich verschwenderisch gezeigt, und in ihren Jahrbüchern gewiss keine zweite solche Theatralstagione di primavera aufzuweisen. Gehen wir die dem Singspiel gewidmeten Theater der Reihe nach durch.

(Teatro Metastasio.) Eben so unglaublich als ohne Beispiel hatte dies kleine Theater im diesjährigen Frühling zwei Prime Donne (Jenny Olivier, Adelina Rosetti-Rebussini), zwei Primi Tenori (Filippo Tati, Settimio Malvezzi), zwei Primi Bassi (Giuseppe Rebussini und Giovanni Fiorio), einen Buffo (Gennaro Luzio) und einen Primo Contralto (Giovannina Pozzolini) aufzuweisen, liess zwei neue Opern von zwei bekannten Maestri (*Aspa, Coppola*) componiren, und all das um 12½ Bajocchi (ungefähr 15 Kreuzer) Entrégeld! — Ricci's Opera buffa Scaramuccia, worin die Rollen so vertheilt waren: Sandrina = Olivier, Tommaso = Luzio (die beiden vortheilhaftesten Rollen der Oper), Contino = Pozzolini, Elena = Gerli, Lelio = Malvezzi, Domenico = Fiorio, Scaramuccia = Rebussini, eröffnete fröhlich die Stagione. Der erste Act ist der beste, nach ihm das Duett im zweiten Act zwischen Tommaso und der Sandrina nebst der Schlussarie der letzteren. Am 29. April gab man Herrn *Aspa's* neue Oper: *Paole e Virginia*, die Einige sogar als ein Juste-Milieu zwischen der italienischen und deutschen Schule zu betrachten beliebt, von der aber homöopathisch wenig Ausgezeichnetes zu vermelden ist, mit vielem Beifall. Sie wanderte hierauf, weil man das Teatro Metastasio allzu klein fand, an's Teatro Valle. In der nachfolgenden Norma, wo Frau Olivier und Rebussini, Tati und Fiorio, erkrankte Erstere bald, weswegen man eiligst Donizetti's Elisir d'amore mit Letzterer (so so), dem Malvezzi und Luzio gab. Am 18. Juni ging endlich die neue Opera buffa: *Il Folletto*, von Maestro *Coppola*, in die Scene, worin die Olivier, die Rebussini, die Pozzolini, die Gerli, die Herren Tati, Malvezzi und Luzio wirkten. Diese ursprünglich für Lissabon bestimmte Oper hat Hübsches aufzuweisen. Der erste Act ist der beste, und der zu den besseren der heutigen Maestri gehörige Coppola wurde mehrmals hervorgerufen.

(Teatro Alibert.) Es ist von diesem grössten der hiesigen Theater vor drei Jahren, als es auch verschönert zur Oper verwendet wurde, in der Allg. Mus. Zeit. gesprochen worden. Nach einer dreijährigen Opernpause hatte es diesen Frühling die beiden Prime Donne Amalia Mattioli, Enrichetta Scheggi, Tenor Giuseppe Lucchesi, den Buffo Giuseppe Scheggi, Bassisten Lorenzo Salandri und zwei neue Opern: Entrégeld 10 Bajocchi (ungefähr 12 Kreuzer)! Man erstaune also nicht, wenn es heisst: Hunderte hätten manchmal in diesem grossen Theater keinen Platz gefunden. (Es hat bekanntlich 900 Sitze im Parterre und 6 Galerien, jede mit 36 Logen; in dieser Stagione war es überhaupt nicht nur das Teatro delle Dame — seine gewöhnliche Benennung, — sondern das Teatro alla Moda.) Mit den gegebenen Opern ging es indessen im Allgemeinen nichts weniger als glänzend zu. Ricci's Chi dura vince, mit der Ouvertüre aus Auber's Muta di Portici, fand eine laue Aufnahme. Donizetti's Roberto d'Evreux machte einen Quasi-Fiasco. Nur die neue Oper: *I Pirati* von der hier gebürtigen Signora Maestra *Orsola Aspri nei Conti Cenci-Bolognetti*, kurzweg *Aspri*. Man erstaunt, wie eine Dame einen solchen schrecklichen Lärm habe componiren können oder wollen; man geht stocktaub aus dem Theater; die Sänger mit Scharlachgesichtern und Drosseladern, die zerplatzen möchten, haben zuletzt keinen Athem mehr; es fehlte nur noch ein Orchester von Maestro Berlioz, denn wäre aber auch das herrliche grosse Theater, wie einst Jericho, zusammengestürzt. Bei der zweiten neuen Oper, vom nagelneuen 19jährigen Maestro *Enrico Rolland*, wurde applaudirt und gepfiffen, die armen Virtuosi gingen mit der ganzen Schmierzerei zu Grunde.

Mad. *Bishop*, Sängerin der königl. Concerte zu London, und Herr *Bochsa* (ein Deutscher), erster Harfenist der Königin von England, gaben Ende April und Anfang Mai fünf musikalische Academieen mit Beifall auf dem Teatro Valle. Beide (unlängst auch der Herzog von *Leuchtenberg* und seine Gemahlin) wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia di S. Cecilia ernannt. Die *Bishop*, die so eben in Neapel (s. d.) zum ersten Male die Bühne betrat, ist nächsten Herbst und Carneval

für unsere Theater gewonnen. — Ende April gab auch der bekannte Violinist *Vincenzo Bianchi* eine musikalische Academie im Theater Metastasio.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Medea von Euripides mit weiblichen Chören von *Taubert* ist in Berlin im neuen Palais zu Sanssouci gegeben. Ueber die musikalische Composition sind die Urtheile verschieden, jedoch darin übereinstimmend, dass die Aufgabe sehr schwierig zu lösen gewesen ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 22. bis 28. August d. J.

Barbieri, C. E. de, 2 Romane. L'Amour. La Veuve et l'Enfant du Soldat p. Sopr. ou Ten. av. Pfte. München, Falter et Sohn. 36 Kr.

Bellini, V., Ouverture zu Bianca e Fernando f. Pfte. Braunschweig, Meyer. 6 Ggr.

Beckmühl, R. E., Fant. sur un thème national Styrien p. le Vcelle av. Quat. (20 Ngr.) av. Pfte. (25 Ngr.) Op. 28. Leipzig, Kistner.

Donizetti, G., Ouvert. zu Fausta f. Pfte. Braunschweig, Meyer. 6 Ggr.

— Ouvert. zu Gemma di Vergi f. Pfte. Ebend. 6 Ggr.

Fesca, A., Introd. et gr. Rond. p. le Pfte à 4 mains. Op. 3. Ebd. 1 Thlr.

— Souvenir à Hemelt. 3 Morceaux de Salon p. le Pfte à 4 mains. Op. 7. Ebend. 1 Thlr. 4 Ggr.

— 2de gr. Septuor p. Pfte, Vlon, Htbois, Vla, Cor, Vcelle et Basse. Op. 28. Ebend. 3 Thlr. 16 Ggr.

Fürstenau, A. B., Au die erste Lerche v. C. F. Peters f. 1 Singst. m. Flöte u. Pfte. Op. 139. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Haydn, J., Quart. in G p. 2 V., A. et Vcelle. Part. Nouv. Edit. No. 65. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Ngr. netto.

Kreutzer, C., Der Edelknecht. Oper in 3 Acten. Vollst. Clav.-Auszug. Braunschweig, Meyer. 6 Thlr. 12 Ggr.

— Daraus einzeln: Ouverture. 10 Ggr. No. 2. Recit. u. Duett. 12 Ggr. No. 3. Romanze. 8 Ggr. No. 4. Duettino. 10 Ggr. No. 8. Romanze. 8 Ggr. No. 9. Duett. 12 Ggr. No. 11. Jäger-Chor. 8 Ggr. No. 12. Recit. u. Arie. 8 Ggr. No. 13. Ariette. 8 Ggr. No. 14. Duett. 12 Ggr. No. 17. Romanze. 6 Ggr. No. 18. Terzett. 14 Ggr. No. 19. Duett. 12 Ggr. Ebend.

Koblau, F., Gr. Quart. p. Pfte, Vlon, Alt et Vcelle arr. à 4 mains. Op. 32. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 25 Ngr.

Lederer, J. S., 36 moderne Orgel- u. Clavier-Präludien in 7 Dur-Tonarten zunächst f. Landorganisten z. nützl. Gebrauche u. angenehmen Uebungswechsel melodisch-harmonisch durchgeführt. Op. 14. München, Falter u. Sohn. 1 Fl. 48 Kr.

M(ax), H(ermann) v. Baiern. Marien-Polka f. Pfte. Op. 14. Ebd. 18 Kr.

— Walzer, Ländler, Quadrillen u. Polka f. 1 Flöte eingerichtet v. J. Spath. No. 1 u. 2. à 24 Kr. No. 3—5. à 18 Kr. No. 6. 24 Kr. No. 7 — 10. à 18 Kr. No. 11 u. 12. à 24 Kr. No. 13. 15 Kr. Ebend.

Mozart, W. A., Die Zauberflöte. Oper, f. d. Pfte zu 4 Händen arr. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 2 Thlr. 22½ Ngr. netto.

P., K. B. von, Wehmuth v. Goethe. In die Ferne v. Hiethe. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. München, Falter u. Sohn. 36 Kr.

— Alicen-Polka f. 4 Pfte. Op. 7. Ebend. 18 Kr.

Rossini, J., Aschenbrödel. Oper, f. d. Pfte ohne Text. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Schumacher, C., 3 Gedichte a. d. Frithiofs-Sage v. Tegnér f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 57. Braunschweig, Meyer. 12 Ggr.

— Duop. le Pfte à 4 mains. Op. 58. Ebend. 1 Thlr. 16 Ggr.

— 3 Gedichte f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 59. Ebend. 12 Ggr.

— 6 Divert. en Forme de Marche p. le Pfte à 4 mains. Op. 60. Cah. 1. 2. Ebend. à 1 Thlr.

— 6 Gedichte v. Goethe f. 1 Ten. od. Sopranst. m. Pfte. Op. 61. Heft 1. 2. Ebend. à 10 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Durch alle Buchhandlungen ist zu beziehen:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben von

Johann Julius Seidel,

Organisten an der Kirche zu St. Christophorus in Breslau.

Mit Notenbeispielen und neun Figurentafeln. Subscriptionspreis 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Für die vorzüglich gelungene Ausarbeitung dieses Werkes bürgen die Urtheile mehrerer berühmter Organisten, welchen das Manuscript zur Prüfung vorgelegen hat, so wie die bereits in den geachtetsten öffentlichen Blättern erschienenen höchst empfehlenden Recensionen.

☞ Beurtheilung dieses Buches in *No. 50 des Theologischen Literaturblattes von*

Darmstädter Allgemeinen Kirchenzeitung 1843:

„Ein treffliches Hilfsbuch für Alle, denen die Behandlung, Beaufsichtigung und Wiederherstellung des schönsten aller Kunstwerke obliegt, welches wir allgemeiner Aufmerksamkeit mit Recht auf das beste empfehlen können, nicht als ob wir dafür hielten, dass in älteren und ähnlichen Werken Belehrung und nützliche Erläuterung nicht vorzufinden, sondern in sofern als dort diese im Ganzen mehr zufällig, hier aber in systematisch-treffend abgefasster Ordnung und höchster Deutlichkeit dargeboten, auch überdiess durch wesentliche technische Data entsprechendst vereint und bereichert worden sind. Es ist dies Werk überhaupt gänzlich für klare, feste, bleibende Selbstbelehrung geschaffen, namentlich vermöge einfachen, gründlichen tiefen Eingehens in dasselbe, bei steter Rücksicht auf die neuesten Fortschritte der Orgelbaukunst, so dass wir dem fraglichen, hinsichtlich wesentlichster Brauchbarkeit und Nützlichkeit, ein anderes an die Seite stellen zu können nicht vermochten. Dies von 20 Abtheilungen bestehende Ganze, welches unter Erhärtung vieler und guter Steinbilder, umfassend über das Aeussere der Orgel, die Claviaturen, Register, Canale, Balge u. s. w., auf eine nicht selten neue, überraschende Weise abhandelt, ist auch in Hinsicht auf Druck und Ausstattung nicht minder empfehlenswerth, und machen wir deshalb wiederholt auf dieses vielseitig nützliche Werk Alle, denen es gewidmet ist, zur Benutzung aufmerksam.

Dr. *Rehs.*

Bei **G. Reichardt** in **Eisleben** erschien so eben:

Hopfe, Jul., Protestantische Kirchenmusiken auf alle Feste des Jahres nach den Worten der heil. Schrift, leicht ausführbar und vorzüglich für Kirchen kleinerer Städte und des Landes. No. 1. Musik zum Erndtedankfeste. 1 Thlr. 15 Sgr. — No. 2. Musik zum Weihnachtsfeste ist im Druck.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. № 36. 1843.

Inhalt: Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Das Liederfest zu Molsdorf. Aus Erfurt. Aus Dessau. Aus Arnstadt. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts.

Von C. T. Seifferт, königl. Musikdirector zu Naumburg a. d. S.

Motto: Welch reicher Himmel! Stern bei Stern!
Wer kennet ihre Namen!

Unser Zeitalter ist fast eben so reich an Kritik und Literaturgeschichte, als an Literatur. Und wohl ist es nöthig! Des Stoffes ist so viel geworden, dass es immer schwerer wird, ohne richtige Leitung das wahrhaft Gute und Schöne herauszufinden. Es ist darum wahrhaft erfreulich, dass Männer von bedeutender Bildung wie *Gervinus* (in seiner Geschichte der poetischen National-Literatur), *Schlosser* (in seiner Geschichte des 18. Jahrhunderts) sich damit beschäftigen, frei und gediegen Alles zu besprechen, was die grössten Dichter des Vaterlandes uns gegeben.

Auch in der Musik ist Manches in dieser Hinsicht geschehen, wiewohl es noch an einem umfassenden Werke fehlt, da wir, ausser *Forkel's* unvollendeter Geschichte der Musik, noch keine von einem vaterländischen Schriftsteller besitzen, sondern uns mit Uebersetzungen der Arbeiten von *Burney*, *Busby* und *Fétis* begnügen. *Winterfeld's* Gabrieli und sein Zeitalter, *Kiesewetter's* Forschungen, *Fink's* Geschichte der Oper, *Becker's* Geschichte der Hausmusik u. s. w. sind schätzenswerthe Beiträge.

In unserer Zeit haben die Lieder und Gesänge einen bedeutenden Einfluss gewonnen, ja sind mehr als früher hervorgetreten, da das Gebiet der Oper nicht mehr so erfolgreich bearbeitet wird. Auch eignen sie sich vorzüglich dazu, dem Bedürfniss des Individuums Genüge zu leisten, da sie die geheimsten Fäden des Innern berühren, und die ausgesprochenen Empfindungen und Gemüthszustände näher liegen, also ein leichteres Hineinversetzen zulassen. Wem gab nicht oft das Lied Trost und Beruhigung in bangen, einsamen Stunden, in Tagen innern Leides! wer fühlte da nicht so recht lebendig die Wahrheit jener schönen Worte von *Goethe*:

Da schwebt hervor Musik auf Engelsschwingen,
Verflicht zu Millionen Ton' um Töne,
Des Menschen Wesen durch und durch zu dringen,
Zu überfüllen ihn mit ew'ger Schöne,
Das Auge netzt sich, fühlt im höhern Sehnen
Den Götterwerth der Töne wie der Thränen.

Dazu kommt noch, dass das Gebiet der lyrischen Poesie in neuerer Zeit so ergibig und so vielfach angebaut worden ist, wie früher fast nie, — dass diese Dichtungsart, verbunden mit Tiefe und Innigkeit, vorzüglich dem deutschen Volke eigen, und von seinen besten Dichtern und Musikern mit gleicher Liebe gepflegt worden.

Bei dem reichen Material, was uns geworden, dürfte es nicht uninteressant sein, eine Uebersicht desselben zu erhalten, theils um der Schätze, die Deutschland auch in dieser Art besitzt, sich recht bewusst zu werden, theils um das Auffinden der guten Sachen zu erleichtern; denn des Stoffes ist in den letzten zwanzig Jahren so viel geworden, dass man einst wird fragen, wo man die vielen Kehlen hergenommen, dies Alles zu singen.

Drei Wege sind es vorzüglich, die unsere Liedercomponisten eingeschlagen haben. Auf dem ersten, wo das Gefühl mehr oberflächlich berührt wird, bewegen sich, weil er der leichteste, auch die meisten. Es sind deren so viele, dass man ausrufen möchte:

Verschon' uns, Gott, mit deinem Grimme,
Zuunkönige bekommen Stimme!

Was auf ihm zu Tage gefördert wird, unterscheidet sich von dem andern durch den Mangel des tief romantischen, oder wie man sich, die Romantik auf's Lyrische angewendet, ausdrücken könnte, durch den Mangel höherer Sentimentalität. *Jean Paul* in seiner Vorschule zur Aesthetik bezeichnet dies am Genügendsten, wenn er sagt: „Es ist noch ähnlicher, als ein Gleichniss, wenn man das Romantische das wogende Aussummen einer Saite oder Glocke nennt, in welchem die Tonwoge wie in immer ferneren Weiten verschwimmt und endlich sich verliert in uns selber und, obwohl aussen schon still, nach innen lautet.“ — Meist unterstützt die Begleitung nur die Melodie, oft ist erstere auch characteristisch, doch nie bis zu dem Grade des Genügens, des Erschöpftseins. — Es ist natürlich, dass diese Gattung das grösste Publicum findet, da sie der allgemeinen Fassungskraft am zugänglichsten, da sie keine Vorbereitung, keine Auffassung von Seiten des Verstandes erfordert. Sie schliesst sich am Unmittelbarsten an das Volkslied, wenn gleich dieses an Tiefe und Gehalt weit bedeutender ist. Man nehme übrigens die Art und Weise, wie ich die Liedercomponisten übersichtlich geordnet, mit Nachsicht auf. Die Grenzlinie ist oft schwer zu ziehen, und es kommt vor, dass der Eine oder der Andere Manches geschrieben, was veranlassen könnte, ihn denjenigen, die eine andere Richtung genommen haben, beizuzählen.

Himmel ist wohl in unserm Jahrhundert als Begründer der bezeichneten Weise anzusehen. Leicht und ungezwungen entströmten seinem Innern die Melodieen, ohne gerade auf besondere Tiefe Anspruch zu machen. Es war die Zeit, wo *Lafontaine*, *Mathisson*, *Tiedge* verehrt wurden, deren Poesie ähnlich ist. Diese Weise war zum täglichen Gebrauch und für die Menge am bequemsten, und wird darum, wenn auch variirt, stets wiederkehren. Sachen der Art eignen sich am Besten zum Vortrag in Gesellschaften, während andere, wie das wahre Gebet, nur für die Einsamkeit oder einen Kreis gleichgestimmter Seelen müssen aufbewahrt werden. — *Himmel's* beste Leistungen sind wohl in der Urania von *Tiedge*, wo „Mir auch war ein Leben aufgegangen" und „An die Hoffnung" noch manchen stillen Verehrer findet; — in den Liedern aus des Knaben Wunderhorn, wo das Duett „Die Schäferin und der Jäger" sich auszeichnet. „Die Rückkehr ins Vaterland," „Das Lied an die Rose," „Es kann ja nicht immer so bleiben" werden ebenfalls noch lange sich erhalten. Mit den meisten andern geht es aber wie mit aller Tagesliteratur — sie haben nur für den Augenblick Reiz, gleich Blumen blühen und verschwinden sie, um wieder neuen mit erhöhterer Farbenpracht glänzenden Raum zu geben. Die Namen *Hurka*, *Ambrosch*, *Abeille*, *Harder* und viele andere zu ihrer Zeit gefeierte sind vergessen.

Himmel am nächsten stehen *Methfessel* und *Keller*. Der Erste hat sich in Erfindung und Sammlung von volksthümlichen Melodieen ausgezeichnet und ist durch sein Commersbuch am bekanntesten geworden. Eines seiner besten Lieder ist: „Wie die Nacht mit heil'gem Beben." Noch mehr ist *Keller* im Publicum gedrungen; „Kennst du der Liebe Sehnen," „An die Laute," „Land meiner seligsten Gefühle," „Der Blinde" haben sich viel Beifall erworben.

Was den Genannten zum Theil fehlte, glückliche Wahl der Gedichte, erfasste *Conradin Kreutzer*. Die lyrische Poesie war in dem ersten Jahrzehend niedergehalten worden, hatte sich aber unter dem Druck desto kräftiger entwickelt. *Uhland*, *Rückert*, *Kerner* traten auf, sie waren es, die *Goethe* der Mehrzahl erst verständlicher machten, die auch dem weniger geübten Auge das Auffinden des wirklich Schönen in Ausdrucksweise, in Form erleichterten, und das übermässige Reflectiren, das der wahren lyrischen Poesie so entgegen, glücklich vermieden. — *Kreutzer's* musikalisches Talent, dem Wesen nach *Himmel's* ähnlich, war hierfür, war gerade geeignet, in möglichst populären Weisen *Uhland's* Gedichte der Menge zu versinnlichen. Dazu kam noch, dass dieser Tondichter, mit einer angenehmen Stimme begabt, sie zum Theil (wie es späterhin *Löwe* mit seinen Balladen gethan) hie und da selbst vortrug. „Frühlingsruhe," „In der Ferne," „Der gute Kamerad," sind wohl die besten davon. Die „Sehnsucht" von *Schiller* war und ist noch beliebt, doch kann man die Begleitung hinsichtlich der Harmonie und Figuren etwas arm nennen, und die Composition von *A. Romberg* ist in mehrfacher Hinsicht höher zu stellen. Indess ward durch alle diese Sachen den besseren, die schon da waren, wie denen, die später erschienen, die Bahn gebrochen, wozu die Vervollkommnung des Clavierspiels und die allgemeinere Verbreitung guter Instrumente das Ihrige beitrug. Man vergleiche den Klang eines guten Flügels damaliger Zeit mit dem eines neuern, und man wird zugestehen, dass dies schon beitrug. *Beethoven's* und *Schubert's* Compositionen früher nur zur Hälfte wirksam zu machen. — Nach den Befreiungskriegen bürgerte sich für einige Zeit die Guitarre ein, welche bei der Leichtigkeit, mit der sie zu erlernen, viel Anhänger fand — wohin man sah, gab es Minnesänger; natürlich fehlte es nicht an Compositionen für dieselben: *Keller*, *Blum*, *Bornhardt* u. A. waren unerschöpflich.

Nach *Wilhelm Müller* mehrte sich die Zahl der lyrischen Dichter auf eine überraschende Weise. *Heine*, *Lenau*, *Gustav Schwab*, *Pfitzer*, *Wackernagel*, *Marsano*, *Hoffmann*, *Anastasius Grün*, *J. N. Vogl*, *Seidl*, *Chamisso*, *Stieglitz*, *Kuhlert*, *Kopisch*, *Geibel*, *Freiligrath* und noch viele Andere überschütteten die Welt mit ihren Geistesblüten, ein verwandtes Streben regte sich bei den Musikern, darum die Menge Namen, die nun als Liedercomponisten auftauchen. Mit ziemlich allgemeinem Beifall trat *Reissiger* auf, die Richtung, welche *Kreutzer* eingeschlagen, verfolgend und noch Gehaltreicheres gebend. Zu den wirksamsten gehören die beiden ersten Hefte seiner Lieder für eine Bassstimme; „Rastlose Liebe," „Der Spielmann," „Siehst du dort die Wolken eilen" sind vorzüglich gut. Ueberhaupt scheinen diesem Componisten einfache Lieder am Besten zu gelingen, die ausgeführten Gesänge halten sich nicht immer auf gleicher Höhe der Erfindung und ermangeln solcher musikalischen Ideen, die den Ausdruck genügend wiedergeben. Dazu kommt noch die Menge gleichartiger Compositionen, womit es dem Componisten wie dem Dichter geht. Für das rein Lyrische, wo dasselbe im Individuum in ganzer Kraft und Fülle hervorbricht, und dieses Frühling, Liebe, Sehnsucht, Natur und Aehnliches wieder in anderer Weise, als schon da gewesen, besingt, auf's Neue reizend durch Frische und eigenthümlichen Ausdruck, gibt es nur eine kurze Zeit. Nur selten wird es einen Dichter wie *Goethe* geben, der noch in späteren Jahren die zartesten Gefühle mit der Innigkeit eines Jünglings aussprechen kann; bei minder begabten erscheint es dann mehr als gegebene Form, in der sie sich hergebrachterweise bewegen. — Unter den komischen Liedern hat *Reissiger's* „Vater Noah," unter den sentimentalen „Der Abschiedsabend," „Die Heimath," „Ave Maria" allgemeine Verbreitung gefunden.

Curschmann schliesst sich hinsichtlich der Begleitung sehr an *F. Schubert*, indem er einen bestimmten musikalischen Gedanken darin festhält. Er legt aber mehr sinnlichen Reiz (doch im edleren Sinn des Wortes) hinein, wodurch er die Zuhörer augenblicklich fortreisst. Der Unterschied tritt am Schlagendsten bei dem Gedicht „Ungeduld" hervor, das *Schubert* weit tiefer und sinniger aufgefasst hat. So sehr *Curschmann* durch seine Weise auf die Zeitgenossen gewirkt, ist doch zu befürchten, dass die Nachwelt seiner vergessen wird, da sie in der Wirkung nicht nachhaltig genug sind. Als die vorzüglichsten der Lieder und Gesänge bezeichne ich: „Mein," „Ungeduld," „Willkommen du Gottes Sonne," „Die

stillen Wanderer," „Die Augensterne," „Der Fischer" (Ballade), „Der Schiffer kehrt zu Land zurück," „Meine Ruh' ist hin."

Lachner's reizendes „Waldvöglein" wäre auch hier anzuführen, eben so einige seiner Lieder, wie „Im Mai," „Am Bach" u. s. w.

Banck und *Proch* haben die Aehnlichkeit, dass sie das Dramatisch-Declamatorische vorzüglich lieben, und den erhöhten Affect durch Vorhalte, starkes Accentuiren u. s. w. sichtbarer machen, nur mit dem Unterschiede, dass bei *Banck* viel mehr innere Wahrheit ist, während *Proch* auf der Oberfläche bleibt. Des Letzteren Gesänge haben das Gute, dass sie meist bequem in der Stimme liegen, darum für den Unterricht empfehlenswerth sind. Die Wirkung auf das Gemüth ist aber so schnell vorübergehend, wie man es von Saloncompositionen nur verlangen kann. Im „Erkennen" (anziehend durch das Sujet des Gedichts), „Alpenhorn," „Lebewohl," „Wanderlied," „Wiedersehn," hat dieser Mann sein Bestes gegeben, — er wäre der *Bellini* des Liedes zu nennen. — *Rücken* componirt ähnlich. Seine meisten Gesänge haben etwas Angenehmes, Einschmeichelndes für geneigte Ohren, z. B. „Vöglein mein Bote," „Gruss an sie," „Ach wenn du wärst mein eigen," „Maurisches Ständchen," — so die Duetten: „Ich denke dein," „Barcarole," „In den Thälern laut erschallt." Am gelungensten ist der „Abschied" von *Burns*, obschon der Schluss auch wieder in die triviale Sentimentalität übergeht. Wer die Poesie der Gräfin *Hahn* goutirt, wird dasselbe auch mit *Rücken's* Compositionen thun. — *Banck* erregte zuerst Aufmerksamkeit durch seine Lieder aus Italien und Deutschland, in denen einige sehr wirksame vorkommen, z. B. „Liebessehnsucht," „Rom," „Das Mädchen von Amalfi." In Op. 5, *L. Berger* gewidmet, ist vorzüglich „Der Abschied" und „Säugers Klage" gelungen, ausserdem, ausgezeichnet durch Declamation „Die verlass'ne Braut." *Banck* ist vielfach über seine Manier getadelt worden — vielleicht hat er erkannt, dass ihm nur so es möglich sei, Eigenthümliches zu geben, und „kann auch ein Mohr seine Haut wandeln, oder ein Parder seine Flecken?"; vielleicht hat er das Sinnlose, wie es in den neuern italienischen Gesängen vorkommt, einigermaassen verdeutschen wollen, um dem Publicum, dessen Nerven einmal überreizt worden sind, doch Etwas zu geben, was zu dem Wahren und Edlen zurückführt.

Unter vielen Anderen wären hier noch zu nennen: *Anacker, J. Becker, Benedict, Bärwolf* (Ach wüssten's die Blumen u. s. w. mit Begleitung des Violoncells), *Grimmer, Hackel, Hetsch, Kirsch, Kossmaly* (3 Lieder mit Begleitung, worunter das gelungenste: Komm herbei Tod), *Kalliwoda* (Es rauschen die Wasser u. s. w., Sieh ich in stiller Mitternacht u. s. w.), *Josephine Lang* (wohl die beste unter den Componistinnen), *Lenz, Lindblad* („Auf dem Berge" und einige Volkslieder; sie erregten Aufmerksamkeit durch ihre gesunde Einfachheit in einer Zeit, wo das Outrirte recht an der Tagesordnung war), *Küttl, Krebs* („In der Heimath," für Liebhaber von Gesängen in Tyrolermanier, „Mein Herz ist im Hochland"), *Mangold, Johanne Matthieux, Molique* („Könnt' ich durch Räume fliehn," „Es schläft die See"), *Mühling, J. Otto* (bekannt geworden durch sein Preislied: „In der Ferne," das übrigens, wie alle Preiscompositionen, der Erwartung nicht entspricht), *Pott, Preyer, Ries, Rietz, Speyer, Stern, Truhn* (Wiegenlied der Madonna), *Tiehsen* („Ach wenn ein süsses Gedenken," das beste unter sehr vielen).

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

J. S. Bach: Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une préface par *F. C. Gripenkerl*, Docteur et Professeur etc. a Brunswic. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Prix 4 Thlr.

Vor dieser gegenwärtigen neunten Lieferung der S. Bach'schen Clavierwerke erschien schon die zehnte, Claviersonaten mit Violinbegleitung enthaltend. Sie ist zu ihrer Zeit in diesen Blättern angezeigt worden. Im vorliegenden Bande, welcher bis auf zwei Nummern bisher ungedruckte Stücke enthält, empfangen wir meist Compositionen aus des Meisters früherer Zeit. Herr Professor Gripenkerl in Braunschweig hat in einer diesem Bande beigefügten Vorrede, die sich über Seb. Bach's Leben und Kunstepochen unterrichtend und belehrend ausspricht, die theils bestimmte, theils muthmassliche Entstehungszeit der einzelnen Nummern angegeben. Sie fallen fast alle in die Jahre 1708 bis 1725, die Zeit seines zweiten Aufenthaltes in Weimar bis zu der ersten Zeit seiner Leipziger Wirksamkeit. Haben wir nun dieser letzteren bis an sein Lebensende die vollendetsten und tiefsinnigsten seiner Schöpfungen zu danken, so ist es doch nicht weniger interessant, den grossen Mann auf seinem Wege dahin kennen zu lernen.

Die ältern Componisten ersten Ranges sind in ihren Anfängen schlicht und anspruchslos gewesen. Diese enthalten nicht viel Anderes als was eben in ihrer Zeit gesagt zu werden pflegte, und das Talent zeigt sich bei ihnen mehr in der Leichtigkeit des Ausdrucks und der Gestaltung, als im Bedeutenden und in der Fülle des Inhaltes. So z. B. Haydn, Mozart, Beethoven. Ihre frühesten Compositionen unterscheiden sich fast nicht von denen der Besseren ihrer Zeitgenossen. An sich sind sie dadurch ausgezeichnet, dass wir eben hier von ganz jungen Künstlern vollbringen sehen, wozu die Andern erst der Reife der Jahre und vieler Uebung und Erfahrung bedurften; allein die Eigenthümlichkeit, die Tiefe des Inhaltes führt sich erst später bei ihnen ein und findet dann bei vollkommen vorhandener künstlerischer Fertigkeit keine Mühe, sich sogleich klar und fasslich auszusprechen.

In neuerer Zeit nimmt die Entwickelung des künstlerischen Individuums öfters einen anderen Gang, so dass wir manchen Productionen junger begabter Componisten einen reichen poetischen Gehalt zugestehen müssen, ohne uns an der künstlerischen Darstellung erfreuen

zu können, und diese erst später die Fülle des Stoffes überwinden und beherrschen sehen. — Es müsste von grossem Interesse sein, S. Bach's früheste Compositionen kennen zu lernen, wenn sie auch zu einer Ausgabe für das musikalische Gesammtpublicum sich nicht eignen können. Wie zwischen Beethoven's ersten Claviersonaten (Op. 1, im eilften Jahre geschrieben) und seiner neunten Symphonie, so würden wir dort bis zur Passion Matthäi, oder bis zu der H moll-Messe einen Weg von so ungeheurer Weite durchgangen sehen, dass man eher ein ganz anderes Zeitalter, als verschiedene Puncte eines Menschenlebens darin zu erkennen glauben müsste. Aber so ganz anspruchlos und leicht fliessend können wir uns auch Bach's erste Arbeiten kaum vorstellen; seine tiefsinnige Natur hat vom Anfange einen Reiz im Schwierigen, im schwer zu Ueberwindenden gefunden. Er wurde auch noch später nicht so leicht einig mit sich und seinen Gedanken, besserte und änderte fortwährend an seinen Compositionen, wie es die vielen Varianten in den eigenhändigen Manuscripten derselben Stücke so oft zeigen. — Ein Umstand, welcher die Redaction Bach'scher Werke überaus erschwert. —

Die Compositionen, welche uns der neunte Band dieser Ausgabe bringt, gehören der mittleren Periode, nicht den Jugendjahren, sondern denen des angehenden Mannesalters des Componisten an. Dennoch sind einige davon, die technische Sicherheit abgerechnet, welche in jener Zeit aber nicht so ausschliesslich das Eigenthum der ersten Meister war, als sie es jetzt ist, so weit abstehend von denen seiner Vollendungsperiode, dass für Jemand, der vielleicht nur das temperirte Clavier hätte kennen lernen, derselbe Autor darin kaum vermuthet werden könnte. Wie wenig erinnert z. B. der Fugenanfang der dritten Nummer (S. 35) an S. Bach:

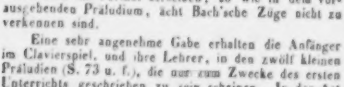

wenn auch im Verlauf derselben, so wie in dem vorausgehenden Präludium, ächt Bach'sche Züge nicht zu verkennen sind.

Eine sehr angenehme Gabe erhalten die Anfänger im Clavierspiel, und ihre Lehrer, in den zwölf kleinen Präludien (S. 73 u. f.), die nur zum Zwecke des ersten Unterrichts geschrieben zu sein scheinen. In der Art und Fassung der zwei- und dreistimmigen Inventionen sind sie bestens geeignet, den jungen Spieler in die polyphonische Spielart einzuführen, sind aber in der Ausübung zum Theil noch leichter als jene, ohne weniger anmuthig zu sein. In No. 3 dieser kleinen Stücke, laut des Vorberichtes nach einer Handschrift P. Kellner's hier aufgenommen, möchte wohl S. 75 im ersten Tact der zweiten Zeile, so wie im ersten Tact der dritten Zeile *a* für *as*, im zweiten Tact der zweiten Zeile im Basse *e* für *es*, im zweiten und vierten Tact der vierten Zeile im Discant *a* für *as*, im fünften desgleichen *h* für *b*, im sechsten *a* für *as* und im zweiten und dritten Tact der fünften Zeile wieder *a* für *as* zu setzen sein. Es ist vielleicht anzunehmen, dass dies Präludium im Originale von S. Bach nur mit *b* und *es* vorgezeichnet war und bei der Hinzufügung des *as* in der Vorzeichnung an diesen sechs Stellen die Auflösung vergessen worden ist. Die Achtung für P. Kellner's Handschrift, der selbst ein tüchtiger Meister war (aber oft nachlässig copirte), hat wohl die Herausgeber, deren Sorgsamkeit und Gewissenhaftigkeit übrigens bei dieser Arbeit nicht genug zu loben ist, abgehalten, sich diese Abänderungen zu erlauben. Es ist gewiss nicht immer leicht, bei zweifelhaften Stellen in S. Bach's Musik mit sich über das Rechte einig zu werden; in letzterem Falle scheint aber die Abänderung keineswegs bedenklich.

Sehr erfreulich ist es, den gegenwärtigen, unter Redaction des Herrn Professor Gripenkerl erschienenen Band weit weniger als die ersten mit Fingersetzung belastet, die bezeichnete aber, so wie die Vortrags- und Tempobezeichnung so zu finden, dass man sich gern einverstanden damit erklären mag. Ueber den Vortrag solcher Musik überhaupt gibt Herr Professor Gripenkerl im Vorbericht sehr beachtenswerthe Andeutungen. —*n.*

Dr. *C. Löwe:* Heilig, heimlich! Gedicht von *F. W. Gubitz*, für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 91. Dresden, bei W. Paul. Pr. 20 Ngr.

Betrachtet man den Anfang dieser Composition:

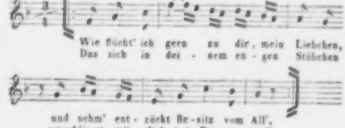

ohne den Namen des Componisten zu kennen, so wird man dabei gewiss am Allerwenigsten an C. Löwe, den Balladencomponisten, denken, und auch die Fortsetzung wird keine Sinnesveränderung herbeiführen, denn gleich darauf folgt diese Stelle:

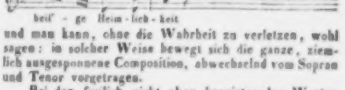

und man kann, ohne die Wahrheit zu verletzen, wohl sagen: in solcher Weise bewegt sich die ganze, ziemlich ausgesponnene Composition, abwechselnd vom Sopran und Tenor vorgetragen.

Bei den freilich nicht eben begeisternden Worten des Gedichtes:

Wir stillen aus uns selbst das Bangen,
Wenn doch herein die Kälte weht! (ach ja!)

Wir feiern dankend im Umfangen,
Dass wir erkannten, was besteht. (!)
Und lässt der Tod sich nicht verschieben (sic!),
Sei uns vereint ein Grab bereit. —

Bei diesen Worten, sagen wir, tritt, nicht ohne Kälte und Zwang, die Duettform ein, und so schliesst, ohne einen hervorstechenden geistigen Zug, das Ganze.

Wir wollen gern zugeben, dass eine gewisse Classe von Dilettanten diese neue Composition des sonst so hochbegabten Componisten mit Freude empfangen und singen wird (sie geht auch, wie man wohl sagt, gut ein und aus); aber eine künstlerische Wirkung kann sie gewiss nicht machen, das ist unsere redliche Ueberzeugung, die wir um so offener aussprechen, da es C. Löwe ist, der uns zu solchem Ausspruch veranlasst. — Wir nehmen also an, dass er dem Verleger zu Gefallen eine recht leichte, populare Arbeit liefern wollte, und hoffen, uns bald an einem geistreichern Producte des trefflichen Mannes, und zumal an seinem angekündigten Oratorium: „Die Festzeiten" zu erholen und zu entschädigen.

J. W. Kalliwoda: Vier Gesänge für eine Basesstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 113. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Pr. 1⅓ Thlr.

No. 1. Der Landwehrmann, Gedicht von Scharrer. Die nicht eben ausgezeichnete Dichtung hat den ehrenwerthen Componisten auch nicht besonders erwärmen können. — Im Eingange der ersten Strophe: Das Feuer zankt auf seinem Heerd, ist wahrscheinlich ein Schreib- oder Druckfehler anzunehmen, und es muss wohl dem Zusammenhange nach richtiger heissen: Das Feuer zuckt auf seinem Heerd. — Der Hahnen am Gewehr ist eben so wenig eine Zierde des Ganzen, wie der matte Schluss:

Er bleibt zuvor zu Gott knieen,
Und dann — auf den Gewehres Lauf!

Der Componist hat dennoch das Seine gethan, ihn zu beleben.

No. 2. Die Leiche des Kriegers, Gedicht von Adalbert vom Thale. Die anspruchlose, aber naturgetreue Dichtung ist vom Componisten in einfach ergreifender Weise, in der analogen Form eines Trauermarsches wiedergegeben. Die Wendung nach As-dur ist besonders innig und von gemüthlicher Wirkung.

No. 3. Des Lootsen Rückkehr, Gedicht von Scharrer. Die Aufregung des Meeres, wie des Seemannes selbst, ist glücklich in der wogenden Begleitung angedeutet, und auch die declamatorisch gehaltene Melodie ist eigenthümlich und wahr. Die Wendung der Harmonie bei den Worten: „Doch schier vor Wehmuth das Herz mir sprang" ist ungemein bezeichnend. — Bei dem glücklich wieder eingeführten ersten Gedanken hätten wir nur gewünscht, dass der Componist bei der Stelle:

„Für müssige Ruh' ist mein Leid zu gross"

die Harmonie etwas gesteigert hätte, was ziemlich nahe lag, und die Wirkung sehr verstärkt haben würde.

No. 4. Das Wanderbuch, ebenfalls von Scharrer gedichtet. Auch etwas Humoristisches — es sei willkommen! Ein munterer Gesell gibt sein Signalement nach dem Wanderbuche in recht launigen Zügen. Durch die freundliche, ansprechende Melodie embellirt sich Gedicht und Gesicht, und so wird der anspruchlose Gesell gewiss überall gut aufgenommen werden. *Al.*

Nachrichten.

Das Liederfest zu Molsdorf.

Das am 16. August im herzogl. Garten zu Molsdorf bei Erfurt gefeierte thüringische Liederfest war als solches sehr brillant zu nennen. Es waren dazu die Liedertafeln von Arnstadt, Ehringsdorf, Eisenach, Erfurt, Georgenthal, Gotha, Stadt-Ilm, Langensalza, Langewiesen, Mühlhausen, Neukirchen, Oberdorff, Plaue, Salzungen, Schmalkalden, Sommerda, Suhl, Waltershausen und Weimar zusammengetreten, deren Mitglieder in Verbindung mit den anwesenden Deputirten anderer Sängerkreise aus entfernteren Gegenden sich auf 600 Individuen belaufen mochten. Der Zusammenfluss der sonstigen Festbesuchenden wurde auf 8— 10,000 angeschlagen, von welchen natürlich nur ein Theil die übermässig reiche Anzahl der gesungenen Lieder, die von den Herren Doctoren *Bechstein*, *Dennhardt* und *Storch* vorgetragenen gespendeten poetischen Festgaben und die trefflichen Aufführungen der zwei tüchtigen Instrumentalmusikchöre aus Erfurt und Langensalza ganz zu- und anzuhören vermochte. — Vom herrlichsten Wetter begünstigt, gewann die Feier in dieser anmuthigen Umgebung, bei einem so grossen Conflux mehr den Character eines anständigfröhlichen Volks- als eines künstlerisch hochgerichteten Musikfestes, indem es durchaus nicht auf Ausführung grösserer Compositionen für Männerstimmen gerichtet war, womit wir indess keineswegs einen Tadel aussprechen wollen. Es würde in der That unzweckmässig gewesen sein, grössere und schwierige Gesangwerke, welche durchaus einen abgeschlossenen Raum verlangen, im Freien aufzuführen — und wer hätte wohl zu diesem schönen Tage, jene anmuthigen Gartenanlagen verlassend, sich, sei es auch in die allerherrlichsten Räume irgend eines Gebäudes eindrängen mögen. — So gab es denn, wie es die Ordner sich gleich anfangs gedacht haben mögen, ein recht sinnig angelegtes, wohl geleitetes, heiter gemüthliches Volksfest, bei welchem Musik und Conversation in ziemlich zwangloser Weise sich durchkreuzten. — Nur in einem Puncte scheinen sich die Festordnen verrechnet zu haben. Der früherhin immer so wolkenschwere Himmel wollte gerade diesmal den, auf einer geschmackvollen verzierten Estrade aufgestellten Sängerschaaren gegen den scharfen Sonnenbrand durchaus keinen Schutz gewähren und sie hatten des Tages Last und Hitze ganz ordentlich zu tragen. — Bei diesen Liederaufführungen würde die namentliche Bezeichnung der verschiedenen Dirigenten von keinem sonderlichen Gewichte sein. Doch wollen wir nicht verschweigen, dass sich unter ihnen ein gewisser, höchst ehrenhafter Dessauer befand, den Alle begrüssen, dem Alle die Hand drücken wollten und dem natürlich, wie auch einigen anderen anwesenden tüchtigen Tonmeistern, manches donnernde Lebehoch gebracht wurde. — So viele Tausende harmlos fröhlicher Menschen zerstreuten sich übrigens

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Decemb. Nº. 13. 1802.

Abhandlung.

In wie fern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik, und einen untadelhaften Zweck der Erholung bey derselben?

Der scharfsinnige Verfasser der geistvollen musikalischen Fragmente in der Musikalischen Zeitung (Sept. 1802.) spricht mit gerechtem Unwillen einige Worte über das der wahren Kunst so verderbliche leidige Dilettantenwesen, welches mehr in Ansehung der Poesie, als der Musik, einige Zeit in Deutschland eingerissen gewesen zu seyn scheint. Ich stimme dem höhern Sinne seiner Worte ganz bey: Es giebt keinen Dilettantismus in der Kunst; man ist entweder Künstler oder man ist es nicht. Allein zur Befriedigung derer, die mit dem Wort Dilettant noch andere Begriffe verbinden, ohne von der wahren Kunst gering zu denken, erlaube ich mir hier einige Bemerkungen, die man zwar auch von selbst leicht machen kann, die mancher aber doch lieber laut zur Sprache gebracht sehen wird. Es giebt sehr achtungswürdige Personen, die sich pflichtmässig einem ernsten nützlichen Berufe widmen, bey welchem Geschmack und Kunst wenig oder gar keinen Einfluss haben; es giebt Geschäftsleute, welche in trockenen Arbeiten einen grossen Theil ihrer Stunden hinbringen. Kurz, es giebt Menschen, die durch ihren Beruf auf einen gewissen Mechanismus der Thätigkeit beschränkt sind, dessen ungeachtet aber nicht nur feine Empfänglichkeit, sondern auch Talent für schöne Kunst besitzen, und zu dieser in den Stunden der Muse gern Zuflucht nehmen, entweder um sich an ihren Produkten zu ergötzen, oder um sie selbst auszuüben. Da sie von der schönen Kunst, welcher sie mehr oder weniger still, oft verborgen, huldigen, nicht, wie man sagt, fait machen, da sie ihr Metier nicht ist, da sie auch, ungeachtet alles Talents und innigen Gefühls, in ihr doch unter dem Gedränge der Berufsgeschäfte nicht immer so schnelle Fortschritte machen, um, wo nicht andern, wenigstens sich selbst einiges Genüge zu leisten, so nennen sie sich mit Bescheidenheit Dilettanten, blose Liebhaber der Kunst, um sich nicht unter den Rang der wirklichen Künstler und Kenner hinaufzustellen. Man erkennt leicht, dass der von sich und andern sogenannte bescheidene Dilettant gar oft mit mehr Recht ein wahrer Künstler und Kunstkenner zu heissen verdienen könne, als der Künstler von Handwerk. Jener huldigt der Kunst nicht, weil er muss, weil äussere Nothwendigkeit ihn zwingt, nicht, weil sie zu seinem äusseren Berufe gehört, sondern aus innerem Trieb, aus unbefangenem Sinn und Geschmack, aus innerem Berufe: hierzu kömmt, dass seine der Kunst geweihte Kraft sich mehr allein aus sich selbst nähren, weniger durch zufällige eitle Rücksichten vom idealischen Wege abgelenkt werden kann, als meistens bey dem Künstler von Profession der Fall ist. Der letztere kommt, wenn er auch zu der edleren Klasse gehört, oft in Versuchungen, dem ächten Kunstsinn untreu zu werden; die zu häufige Ausübung seiner Kunst ermüdet und erschöpft nicht selten seine Kräfte, oder reizt ihn, auf falschen Wegen das Neue zu suchen, und so ins Ge-

gewiss nicht ohne den wärmsten Dank gegen den liberalen Sinn des Fürsten, der so huldreich seine schönen Gartenräume Thüringens hiederreichen Sängerschaaren eröffnet hatte, und nicht ohne dankbare Erinnerung an die Ordner des Festes, deren eifrige Bemühung dem Publicum einen so schönen Tag bereitet hatte. *Peregrin.*

Erfurt. Unter den hiesigen jüngeren Tonmeistern entwickelt Herr Organist *Ritter*, bereits öfter in d. Bl. mit Auszeichnung genannt, unstreitig die ausgezeichnetste Thätigkeit. Nachdem er im October v. J. ein Concert zur hundertjährigen Jubelfeier des Samson veranstaltet hatte, gab er zwei musikalische Aufführungen zur Erinnerung an thüringische Künstler, fünf musikalische Soiréen, worunter eine mit Ausführung seiner zweiten mit grossem Beifalle aufgenommenen Symphonie, während er gegenwärtig bereits mit Ausarbeitung einer dritten beschäftigt ist, und drei geistliche Concerte in der Kaufmannskirche, in welchen letzteren er seinen wohlbegründeten Ruhm als höchst ausgezeichneter Orgelspieler in vollen Masse bewährte. Fast in allen diesen Aufführungen traten manche, zum Theil recht ausgezeichnete Instrumental- und Gesangtalente hervor, wie denn überhaupt Herr *Ritter* Alles aufbot, um seine Concerte so vielseitig genussreich und instructiv als möglich zu machen, wofür sich ihm das musikliebende Publicum bei der in der That seltenen Liberalität, mit welcher er die meisten seiner Kunstgaben zu spenden pflegt, zu um so wärmerem Danke verpflichtet fühlen muss.

Der *Soller*'sche Verein ist unter Leitung des rühmlichst bekannten Musikdirector *Golde* auf's Eifrigste und unter Aufbietung bedeutender Gesangkräfte mit Einstudirung des Oratoriums „Moses“ von Professor *Marx* in Berlin beschäftigt, das schon nach vorläufiger Bekanntschaft in den ersten Proben das lebhafteste Interesse gewährt und dessen Aufführung im October man mit grossen Erwartungen entgegensieht. *K. Stein.*

Dessau. Einer der ausgezeichnetsten Violoncellisten jetziger Zeit ist der Sohn des bekannten Virtuosen *Drechsler* aus Dessau. Aus der tüchtigen Schule seines Vaters hervorgegangen, wurde er als Solospieler in Edinburg engagirt, reiste später nach London und Paris, an welchem letzteren Orte er sehr häufig mit *Franchomme* zusammenspielte. Obgleich *Drechsler* mit der grössten Leichtigkeit die schwersten Passagen überwindet und alle, dem grösseren Theile des Publicums so lieb gewordenen Seiltänzereien in hoher Vollendung ausführen kann, so verschmäht er es doch, gerade diese Seite hervorzuheben. So wie für den Sänger das erste Erforderniss Stimme ist, so muss es für den Instrumentalisten der Ton, der schöne, markige Ton sein. Der junge Künstler genügt diesem Erforderniss im hohen Grade und verbindet damit auch den seelenvollsten Vortrag. Vorzüglich sind es die Franchomme'schen Tonstücke, worinnen er excellirt. Bei solchem Talent und solcher vollendeten Durchbildung konnte ihm auch die Anerkennung aller derer, die ihn bis jetzt gehört haben, und die nicht allein Technik, sondern auch Seele beim Vortrage wünschen, nicht entgehen. Er spielte während seines kurzen Aufenthaltes in Deutschland nur in kleinen Cirkeln und bei Hofe in Dessau. Wir halten es für Pflicht, auf die ausgezeichneten Leistungen des aufstrebenden Künstlers hierdurch aufmerksam zu machen, und würden uns freuen, wenn denselben noch vor seiner Abreise nach London durch Concerte in andern Orten Gelegenheit gegeben würde, das hier Gesagte zu bestätigen. *Dr.*

Arnstadt. In No. 26 dieser Zeitung ist ein Artikel enthalten, der den Standpunct bezeichnen soll, auf welchem Musik und Gesang in unserer Stadt sich befindet. So sehr diese Tendenz Anerkennung verdient, um so mehr hat es uns Leid gethan, dass sich in denselben vielleicht aus einer vorgefassten Meinung für die dabei betheiligten Personen Unrichtigkeiten und Widersprüche eingeschlichen haben. Unterzeichneter erlaubt sich, dieselben ergänzend zu beleuchten.

Unter Anderm sagt der Herr Berichterstatter, dass der Herr Cantor *Stade* rastlos bemüht sei, den Gesangverein zu heben, aber wegen vieler Hindernisse z. B. wegen der in demselben überhand genommenen Opernwuth sein gewünschtes Ziel nie erreiche. Wollte der Herr Verfasser jenen Aufsatzes damit unserm würdigen Cantor *Stade* lobend erwähnen, so hat er wohl nicht gefühlt, dass er denselben hart getadelt hat; denn wer anders soll denn auf die Aufrechthaltung der Statuten sehen, als der Musikdirector des Vereins? Nun sind uns zwar neben den gediegensten Oratorien einige classische Opern in den Winterconcerten zu Ohren gekommen; aber darin erkannten wir noch keine Opernwuth, sondern eine bei der hiesigen Entbehrung unseres Hoftheaters wohlthuende Abwechselung, die sich die Mitglieder des Singvereins in völliger Uebereinstimmung mit dem Musikdirector selbst verschaffen wollten.

Ferner hat der Herr Berichterstatter allerdar darin Unrecht, wenn er behauptet, die Kirchenmusik werde immer mehr verdrängt. Es gab allerdings eine Zeit, wo hier die Kirchenmusik wegen mancherlei zufälliger Umstände zum grossen Verdruss unseres Cantors ganz verschwunden war. Aber gerade in neuerer Zeit, wo unser Stadtmusikchor sich immer mehr hebt, und Gesangverein und Liedertafel beziehentlich Unterstützung bieten, hört man wieder häufiger Kirchenmusik in der Hauptkirche. Wahrscheinlich besucht aber der Herr Berichterstatter aus besonderer Vorliebe für das kunstreiche Spiel des Herrn Organisten *Stade* gewöhnlich die Marktkirche und wünscht nun auch die Kirchenmusiken in jener Kirche zu hören. Das wäre aber doch zu viel hoher Genuss auf einmal.

Endlich ist es uns nicht klar geworden, wie der Cantor auf den Organisten einwirken soll. Wenn der Organist keinen guten Geschmack hat und den Kirchenstyl nicht versteht und beobachtet, so kann auch unserer Ansicht der tüchtigste Cantor nichts wirken, wohl aber umgekehrt kann ein guter Organist sehr kräftig den schwachen Cantor unterstützen.

Dass der Herr Berichterstatter den bisher interimistisch fungirenden Organisten an der Hauptkirche einen

Mann ohne Beruf und Bildung nennt, mag er vor Gott und seinem Gewissen verantworten, aber so viel können wir versichern, dass Gesang und Orgelspiel in der Hauptkirche trotz der allerdings schlechten Orgel und des bescheidenen Organisten uns und Andern mehr zusagen, als in der Marktkirche, wo weder der den Tiefen des Contrapuncts zu fern stehende Vorsänger, noch die ganze christliche Versammlung dem allzukunstvollen Spiele des Herrn Organisten *Stade* zu folgen vermag. Gewiss würde es aber Herr Organist *Stade* sehr übel aufnehmen, wenn sich der Vorsänger seine ungewöhnlichen, von dem gesetzlich eingeführten Choralbuche abweichenden Gänge und häufig angebrachten Trugschlüsse verbitten wollte!

Dietrich Heinz, Redacteur der Thuringia.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Ancona. Eine Sängergesellschaft, vor der man ohne Weiteres den Hut abnehmen kann: die Gabussi, die Buccini, Tenor Roppa, Bassist Ronconi (Sebastiano) und die Patriossi erwarben sich hier mit vollem Rechte die ausgezeichnetste Aufnahme in Paccini's Saffo; Schade nur, dass der herrliche Sänger Ronconi nicht selten distonirt; sein dermalen auf dem Wiener Theater singender Bruder Giorgio, der ihn als Künstler übertrifft, leidet an demselben Uebel, aber in einem minderen Grade. Eine minder gute Aufnahme fand darauf Bellini's Beatrice di Tenda, in welcher Oper die Bartolini die Gabussi ablöste, Roppa und Ronconi die Prinzipalhelden waren. In Herrn Nicolai's Templario sang abermals die Gabussi.

Forli. Die in voriger Rubrik benannte Gesellschaft, die einen Theil der Lanari'schen Sängerschaar ausmachte, gab hier ebenfalls den Templario, die Saffo und Lucrezia Borgia.

Faenza. Um die Hallte Juni gab man hier Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin die Derancourt und der vortheilhaft bekannte Bassist Badiali (Titelrolle) sich vielen, Tenor Ramon und Bassist Peri ziemlichen Beifall erwarben; die Adelaide Ramacini (Gattin des Tänzers dieses Namens) befriedigte als Fenena.

Ravenna. Herrn Nicolai's Templario ging hier unzeitig in die Scene, und konnte erst in der Folge befriedigen. Unter den Sängern war die brave D'Alberti die ausgezeichnetste, etwas minder Tenor Pancani, Bassist Guscetti und die Altistin Cresci. Mercadante's Giuramento gefiel mehr; die D'Alberti und ihr Finalquartett mit Pancani erhielten die Palme.

Cottignola (in der Romagna). Auch hier ein neues Theater und Oper, das aber nicht sehr erfreulich eröffnet wurde. Die ziemlich mittelmässigen Sänger (die Calvori, die Ceccarelli, Tenor Manfredini-Guermani und Bassist Ceccarelli gingen eiligst mit Donizetti's Belisario in die Scene, fanden aber erst nach einigen Vorstellungen Anklang.

Ferrara. Donizetti's von einem grandiosen Journalisten grandios genannte Parisina, mit der Tavola, dem Tenor Borioni und Bassisten Balzar, machte einen bescheidenen Fiasco. Mercadante's Vestale, worin die bekannte Altistin Santolini (Dionilla, in der vorigen Oper sang ihre Schwester als Comprimaria) mitwirkte, fand kaum theilweis Applaus. Die Tavola (aus Mailand) und Santolini (aus Macerata) sind längst bekannte achtbare Künstlerinnen, aber eben darum leider auch sehr abgenutzt. Borioni und Balzar gehört zu den Bessern. Den 31. Mai gab man die neue Oper *Saul* (die zweite) von Maestro *Antonio Peri* aus Rom (Buch von Herrn *Giuliani*, ebenfalls aus Rom). Balzar (idem ein Römer) machte die Titelrolle, die der Micol, Gionata und des David trugen obbenannte Sänger vor. Die nach gewöhnlicher alltaglicher Opernspeise stark riechende meist unbedeutende Musik hat in manchen Stücken, ganz besonders der Protagonist, Furore gemacht. Die Tavola beschuldigte man, sie habe ungern und nachlässig in dieser Oper gesungen; allein Herr Giuliani, der sich überhaupt in seinem nach Alfieri bearbeiteten Buche nicht besonders ausgezeichnet, hat Landsmann Balzar am Meisten vor Augen gehabt, und die Rolle der Micol ziemlich vernachlässigt. Gar bald litt die Theatercasse beträchtlich und man zog die gesangarme Vestale dem Saul vor.

Bologna. (Teatro Communale.) Herrn Malispiero's bereits zu Padua, Rovigo und Lugo mit mehr oder weniger gutem Erfolge gegebene Giovanna I. di Napoli fand nicht viel Anklang mit der Derancourt, den beiden Bassisten Cosselli und Fiori und dem Tenor Ramoni. Beglückter war Donizetti's hier alter bekannter Marino Faliero, Cosselli's Steckenpferd. Donizetti's Convenienze teatrali machten hierauf Fiasco, und nach einigen Wiederholungen des Marino Faliero endigte die nichts weniger als glänzende Stagione am 3. Juni. Im

Teatro della Società del Casino wurden die fürstlichen Sänger Poniatowsky (die Principessa Elisa, ihr Gemahl Carlo, sein Bruder Giuseppe) nebst dem Bassisten Valentini in Donizetti's Linda di Chamounix ungemein beklatscht. Von Rossini ersucht, zum Vortheil seines für verarmte Bologneser Musiker errichteten Wohlthätigkeitsinstitutes zu wirken, sangen sie darauf im Theater Contavalli im Otello (Eintrittspreis ein Römer Scudo — etwas über zwei Augsburger Gulden).

Rossini hat vom König von Griechenland den Ordine del Salvatore erhalten.

Seit langer Zeit hat derselbe, in den letzten Jahren auch der Riese *Donzelli* seine Residenz hier aufgeschlagen; dasselbe thut der vortheilhaft bekannte Tenor *Salvi* aus Genua, der sich hier ein hübsches Haus hat bauen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 9. August feierte der sächsische Hochlandssängerverein (bestehend aus den Vereinen von Neustadt, Hohnstein, Stolpen und Wehlen) in Stolpen sein zweites Gesangfest, wozu sich ihm der Pauliner Sängerverein aus Leipzig und die aus Bischofswerda, Radeberg und Schnitz angeschlossen hatten. Bei der Hauptaufführung in der Kirche wurden unter Leitung des Herrn Cantors Riesten gesungen: Choral Allein Gott in der Höh sei Ehr; Messe von Diabelli; Cantate von Klein. Preis, Lob und Ruhm sei unserm Gott; Hymne von Bernet: Der Herr ist Gott, mit Orgelbegleitung. Gegen 200 Sänger führten diese Tonstücke sehr gelungen aus.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 29. August bis 4. September d. J.

Adam, A., Caprice p. le Pfte sur un Choral Protestant intercalé dans les Huguenots. Op. 100. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Cnt.

Auber, D. F. E., La Part du Diable. Opéra com. Ouv. p. le Pfte av. Viol. ad lib. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Einzelne Numm. m. Pfte. No. 1. Air. 27 Kr. No. 2. Air. 36 Kr. No. 3. Romance. 18 Kr. No. 4. Duo. 36 Kr. No. 5. Romance. 27 Kr. No. 6. Air. 27 Kr. No. 7. Duo. 1 Fl. 12 Kr. No. 8. Romanesca. 27 Kr. No. 9. Couplets. 18 Kr. No. 10. Quatuor. 1 Fl. 3 Kr. No. 11. Duo. 54 Kr. No. 12. Air. 45 Kr. No. 13. Duo. 54 Kr. Ebend.

Bach, J. S., 3 Hefte Sonaten f. Viol. allein. Heft 2. 6 Sonat. — Studio ossia 3 Son. p. il Viol. solo senza Basso. N. Ausg. Lpz. Kistner. 1 Thlr.

Bergson, M., Rom. p. 1 Voix av. Pfte. No. 1. 7½ Sgr. No. 2. 5 Sgr. Berlin, Trautwein.

Bertini, H., 50 Etud. mélod. p. le Pfte. Op. 142. L. 1. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

— Le double Recital. Rond.-Etude p. le Pfte. Op. 144. Ebd. 1 Fl. 21 Kr.

Bitte, J., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 1. Hamburg, Cranz. 12 Ggr.

Brunner, C. F., Récréat. mus. p. la Jeunesse. 6 Rond. et Var. sur des Thèmes fav. ital. p. le Pfte à 4 m. Op. 40. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cnt.

Burde, Jeannette. Deutsche Gesänge v. Uhland f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. No. 1. 10 Sgr. No. 2. 7½ Sgr. Berlin, Trautwein.

Burgmuller, F., Valse et Galop s. l'Opéra: Le Roi d'Yvetot d'A. Adam p. le Pfte. Op. 81. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Sur toi je veille (Schlummre in Frieden) p. Mezzo-Sopr. avec Pfte. Ebend. 27 Kr.

— Regret (Der Scheuerz) p. 1 Voix avec Pfte. Ebend. 18 Kr.

Carpentier, A le, Bacatelle sur l'Opéra: La main de fer d'A. Adam p. le Pfte. Ebend. 45 Kr.

Chollet, L., Var. p. le Pfte sur un Motif de la Sonnambula de Bellini. Op. 24. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Cobelli, C., Trost v. E. Baruem f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 16. Hamburg, Niemeyer. 8 Ggr.

Cramer, H., Potp. s. les Motifs fav. p. le Pfte de l'Opéra: Les Diamans de la Couronne. Belisario. La Favorite. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Czerny, C., Amusem. de la Jeunesse. 6 Ouvert. s. 4 Airs nation. p. le Pfte. Op. 710. No. 1—6. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 50 Cnt.

— 24 Etudes p. le Pfte p. la m. gauche. Op. 718. L. 1—3. Ebend. à 2 Fr.

— Rondeau chinois p. le Pfte. Op. 721. Ebend. 1 Fr. 25 Cnt.

— Fant. brill. s. d. Airs chinois p. le Pfte. Op. 724. Ebd. 2 Fr. 50 Cnt.

— Souv. des soeurs Milanollo. 2 Fant. brill. et non diffic. s. l. Motifs les plus fav. éxecutés p. ces deux jeunes artistes p. le Pfte. Op. 731. No. 1. 2. Ebend. à 2 Fr.

Dohler, F., Fant. brill. sur Beatrice di Tenda de Bellini arr. à 4 mains p. le Pfte. Op. 38. Mainz, Schott. 2 Fl.

— Pet. Fant. sur 2 Motifs de Norma de Bellini p. le Pfte arr. à 4 mains. Op. 40. No. 1. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 4. Ebend. 2 Fl.

Donizetti, G., Le petit Montagnard (Der kleine Alpenknabe) p. 1 Voix avec Pfte. Ebend. 27 Kr.

Durante, F., Magnificat f. 4 Stimm. m. 2 Viol., Vcello, Contrabass u. Orgel. Part. in d. Originalgestalt m. beigefügt. Klav.-Auszz. Berlin, Trautwein. 1 Thlr.

Duvernay, J. B., Fant. et Var. brill. p. le Pfte s. l'Opéra: I Capuleti e i Montecchi de Bellini. Op. 123. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

Echo de l'Opéra ou Collect. d. Potp. brill. arr. p. le Pfte. No. 23. Marie od. d. Regimentstochter v. G. Donizetti. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

Eichler, F. W., Lied d. Vögelein f. 1 Singst., obligt. Viol. et Pfte. Ulm, Stettin. 18 Ggr.

Fecher, J., Polon. br. p. le Pfte à 4 m. Op. 9. Hamb., Niemeyer. 16 Ggr.

Gabrich, W., Saracenen-Quadr. f. d. Pfte. Berlin, Trautwein. 10 Sgr.

Grell, A. E., Pfingstlied v. A. Zeune f. 3 Solo- u. 4 Chorst. m. Pfte od. Harfe. Op. 11. Part. 20 Sgr., 3 Solost. 10 Sgr. Einzelne Chorstimmen à 1½ Sgr. Berlin, Trautwein.

— 3 kurze u. leichte 4stimm. Motetten m. Orgel od. Pfte. Op. 13. Ebd. 20 Sgr., die 4 Stimmen einzeln à 2½ Sgr.

— Seelig sind die Todten f. 4 Solo- u. 4 Chorst. m. Pfte. Op. 18. Ebend. 25 Sgr., einzelne Chorstimmen à 2½ Sgr.

Grell, A. E., Der Herr ist mein Hirte f. 5 Solo- u. 4 Chorst. m. Orgel. Op. 19. Berlin, Trautwein. 22½ Sgr., einzelne Chorstimm. à 2½ Sgr.

— 2 Motetten f. 8 Singst. Op. 22. No. 1. 12½ Sgr. No. 2. 20 Sgr. Ebend.

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 23. Ebend. 15 Sgr.

— Uebungsreihen v. Bornemann f. 4 Männerst. (Solo u. Chor). Op. 24. Ebend. 7½ Sgr., einzelne Stimmen à 1½ Sgr.

— A. v. Chamisso's Canon: Das ist die Noth der schweren Zeit f. 4 Männerst. Op. 25. Ebend. 7½ Sgr., einzelne Stimmen 1½ Sgr.

Hiller, F., Gr. Duo p. Pfte et Vcelle. Op. 22. Bonn, Simrock. 12 Fr.

Hoffe, J., Protestant. Kirchenmus. a. alle Feste d. Jahres u. Werken d. heil. Schrift, leicht ausführbar u. vorzügl. f. Kirchen klein. Städte u. d. Landes. Op. 32. No. 1. Psalm 66 z. Erndtedankfeste. Eisleben, Reichhardt. 1 Thlr. 15 Ngr. netto.

Kayser, H. E., Divertiss. modernes p. Pfte et Viol. s. d. Thèmes fav. des mesil. Oper. Op. 4. No. 3. Belisar de Donizetti. Hamb., Cranz. 20 Ggr.

Klein, C., Missa a 4 Voci (2 Ten. e 2 Bassi). Partit. 4 Fr. Stimmen à Fr. Bonn, Simrock.

Kuchen, F., 3 Gesänge f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Partitur u. Stimmen. Op. 41. Heft 1. 1 Thlr. Heft 2. 20 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Kuffner, J., 67ter Potp. p. Pfte et Flute ou Viol. s. d. Motifs de l'Opéra: Le Duc d'Olonne de D. F. E. Auber. Op. 313. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Kullak, T., Transcript. p. le Pfte seul. Op. 6. No. 8. Maette de Partiei d'Auber. 17½ Sgr. No. 9. Montecchi e Capuleti de Bellini. 17½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

— Transcript. fac. p. le Pfte arr. p. les Elèves p. E. D. Wagner. No. 9. Gemma di Vergy de Donizetti. Ebend. 15 Sgr.

Labitzky, J., Cathariaen-Walzer. Op. 84. Für Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., f. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., f. Pfte allein 15 Ngr. Lpzg., Hofmeister.

Lukrus, C., 4 Gesänge f. 4stimm. Männerchor. Op. 5. Part. u. Stimmen. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Muzas, F., 75 Etudes mélod. et progress. p. le Viol. Op. 36. Suite 1. Etud. spéciales. Suite 2. Etud. brill. Suite 3. Etud. d'artistes. Bonn, Simrock. à 9 Fr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate f. Pfte u. Vcelle. Op. 58. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 10 Ngr.

— Prelud. et Fuga p. le Pfte arr. à 4 m. Mainz, Schott. 1 Fl. 21 Kr.

Mocker, A., Mélodietypol. p. le Pfte var. Op. 58. Bonn, Simrock. 2 Fr.

Mohring, F., 4 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 11. Part. u. Stimm. Berlin, Trautwein. 25 Sgr.

— 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 12. Ebend. 17½ Sgr.

Mozart, W. A., Ouv. a. Op. f. 2 Viol., Vla, Bass, Fl., Clar. u. 2 Hörner, Vcell. Tromp. u. Pauken ad lib. einger. v. H. Bonn. No. 1. Don Juan. München, Aibl. 2 Fl. 24 Kr.

Neithardt, A., 6 Lieder f. 4 Männerst. Op. 126. Heft 1. 2. Partitur u. Stimmen. Berlin, Trautwein. à 20 Sgr., einzelne Stimmen à 3½ Sgr.

Netzer, J., Mein Element v. Ritter Steinbauser v. Treuberg f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 10 Sgr.

Oelschlig, C., Reminisc. de l'Opéra: La Dame blanche de Boieldieu. Duo conc. p. Pfte et Flute (27½ Sgr.) ou Viol. (25 Sgr.) Op. 12. Ebend.

Operntreund, der kleine, Samml. vorzugl. Opern in einer Auswahl der beliebt. Melod., als Handstücke f. d. ersten Unterricht am Pfte, leicht arr. u. m. Fingersatz versehen. No. 1. Meyerbeer. Robert d. Teufel. No. 3. Kreutzer. Nachtlager v. Granada. No. 8. Meyerbeer. Hugenotten. No. 12. Auber. Stumme v. Portici. Hamburg, Niemeyer. à 8 Ggr.

Pernsteiner, M., Litanie Lauretana brevis in A a Canto, Alto, Basso, 2 Coro. et Organo. Op. 21. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr.

— Litan. Laur. brevis in G a Canto, Alto, Basso ad lib. 2 Viol. et Org. Op. 22. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

— Litan. Laur. brevis in F a 4 Voc., 2 Viol., 2 Corn., Violone et Org. Op. 23. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Perne, J. van der, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Hamburg, Niemeyer. 8 Ggr.

— Das Röslein lieb u. fein v. Dr. L. Wihl. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 4 Ggr.

Prudent, E., Duettino p. Pfte seul. Mainz, Schott. 36 Kr.

Tengnagel, J. F. von, Diebstahl. Lied f. Sopr. u. Pfte. Op. 13. Berlin, Trautwein. 5 Sgr.

— Treue Liebe f. Sopran u. Pfte. Op. 14. Ebend. 3 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. № 37. 1843.

Inhalt: Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts. (Beschluss.) — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Die Lieder, Gesänge und Balladen des neunzehnten Jahrhunderts.

(Beschluss.)

Auf dem zweiten Wege begegnen wir namentlich den Musikern, die sich als Harmoniker, oder als Theoretiker und Aesthetiker ausgezeichnet haben, an deren Tonschöpfungen der Verstand gleichen, wenn nicht überwiegenden Antheil genommen. Alles, was die Regel fordert, ist auf das Genaueste beobachtet, strenges Festhalten der Form, richtige, auch das Kleinste beachtende Declamation, Beibehaltung einer characteristischen Figur in der Begleitung, genaues Auffassen und Wiedergeben des Gefühls, welches sich im Text ausspricht; — doch genügt nicht immer die Tiefe der Erfindung. Die Repräsentanten dieser Richtung sind *Reichardt* und *Zelter*, von denen namentlich der Erste etwas arm an Melodie ist, wie in den Xenien auch angedeutet wird:

Dichter, bitte die Muse, vor ihm dein Lied zu bewahren,
Auch dein leichtestes zieht nieder der schwere Gesang.

Seine Leistungen werden immer mehr für den Musiker und Lehrer von Interesse sein, da er Viel und Ausgezeichnetes in der Declamation gethan. Am Meisten gefällt mir „Wanderers Nachtlied"; ich ziehe es dem viel gerühmten „Kennst du das Land" und „Erlkönig" weit vor. — Von *Zelter* ist fast Alles vergessen, wie viel Aufsehen er auch in früherer Zeit besonders dadurch machte, dass er die meisten der *Goethe*'schen Lieder als *Goethe*'s Freund componirte. Bei vieler Wahrheit des Ausdrucks vermisst man doch Innigkeit und Anmuth. Seine Balladencompositionen sind mehr zur Erleichterung des Recitirens eines Gedichtes, oder wie es *Goethe* und *Zelter* im Sinne hatten und der Erstere von dem Sänger *Ehlers* ausführen liess, jeden Vers nach dem Inhalt mit anderem Ausdruck vorzutragen. Jetzt ist man mehr davon zurückgekommen, unsere Zeitgenossen haben nicht mehr die Geduld, acht mächtige Strophen nach einer Melodie abzusingen, wie es sonst mit der Ode an die Freude, der Braut von Corinth u. s. w. geschah. „Der Handschuh," durchcomponirt, hat sich noch als Lieblingsstück tiefer Bassisten erhalten, wie *Zelter* denn Letztere häufiger bedachte, als von neueren Componisten geschieht, obwohl er manchmal wunderlich passende Texte dazu genommen. Man erinnere sich des Liedes: Dir zu eröffnen mein Herz u. s. w., dessen Inhalt Sehnsucht nach dem Geliebten ist, das also eigentlich von einer Sopran- oder Altstimme müsste gesungen werden.

Zwei Componisten sind es vorzugsweise, wo Verstand und Erfindung auf gleicher Höhe stehen, *B. Klein* und *L. Berger*. In einigen von *Klein*'s Liedern werden Musik und Poesie Eins, durchdringen sich auf das Innigste, nicht wie Leib und Seele, sondern wie zwei verwandte Seelen. Das vollendetste in dieser Art ist des Wanderers Nachtlied. Man höre oder singe es so mit rechter Andacht, und man wird wunderbar von der Wahrheit des Ausdrucks ergriffen werden. „Vergangen ist der liebte Tag," „Wie Einer, der im Traume," „Frühlingsahnung" sind auch, jedes in seiner Art, vollendet. *Berger* hat sein Bestes in dem Cyclus „Müllerlieder" niedergelegt, wo das Letzte davon ausgezeichnet ist. Interessant sind die drei Lieder von *Rellstab*, die *Klein* und *Berger* zu gleicher Zeit für Alt componirt haben. Man findet sie in der neuen Ausgabe von *Berger*'s Liedern, die bei Hofmeister erscheint.

Anzuführen sind noch: *Rungenhagen*. *Wiedebein* (Meine Ruh' ist hin), *N. Burgmüller*, *Jähns*, *E. Richter* (Es geht bei gedämpfter Trommel Klang), *Lindpaintner* u. A.

Es wären nun noch die auf dem dritten Wege Wandelnden zu betrachten übrig. Wir sehen auf ihm die Meister, wo die Phantasie vorherrschend waltet, jedoch auf eine solche Weise, dass das rein Verstandige nicht dadurch beeinträchtigt wird. Sie versetzen uns unmittelbar in die erhöhte Stimmung, die sowohl zum Schaffen als zum Wiederempfinden eines Kunstwerks nöthig — der Geist des tief Romantischen weht über ihren Compositionen.

Beethoven können wir als das Haupt derselben ansehen. Er hat uns an Liedern nur wenig gegeben, aber dies Wenige ist ausgezeichnet. Ich bin weit davon entfernt, die Art und Weise seiner Auffassung überall rechtfertigen zu wollen: allein wo der Verstand etwas einzuwenden hat, ist die Abweichung von der Art, dass *Beethoven* wohl sagen konnte (wie einst zu *Ries* bei einem Gespräch über verbotene Quinten, die Letzterer aufgefunden): „Wenn Niemand es erlaubt, so erlaube ich es." Die „Adelaide" ist schon von *Reichardt* getadelt worden, weil sie nicht liedmässig behandelt sei, und doch vergisst man den Tadel beim Anhören, da *Beethoven*

uns all die Bilder, die der Dichter andeutet, lebend hervorzaubert und über das Ganze die Seligkeit des Denkens an die Geliebte ausgegossen ist. Eben so vortrefflich ist „Neue Liebe, neues Leben.“ Die Lieder von *Gellert* wurden schon beim Erscheinen als etwas Ausgezeichnetes begrüsst (Ehre den Zeitgenossen!), von denen auch „Gott, deine Güte,“ „Die Himmel rühmen,“ „An dir allein habe ich gesündigt“ jeder Anforderung entsprechen. — „Kennst du das Land,“ „Wonne der Wehmuth“ erregen den Wunsch, dass *Beethoven* mehr der *Goethe*'schen Lieder hätte componiren mögen; namentlich finde ich das zweite unübertrefflich, ich kann mir wenigstens nicht denken, wie die Süssigkeit des Schmerzes wahrer ausgedrückt werden könnte. „An die entfernte Geliebte,“ ein Liederkreis, ist ein vollendetes Ganze. Wie empfindet man bei jedem den poetischen Hauch, der hindurchweht, wie ist jedes so tief, so innig gedacht, besonders das letzte. — „An die Hoffnung“ ist auch so ganz dem von der ausgesprochenen Empfindung erfüllten Gemüthe entströmt. In der Einleitung die inhaltschweren Fragen, die der Mund des Menschen kaum auszusprechen wagt, dann die Beseitigung aller durch das: „Hoffen soll der Mensch, nicht fragen,“ und endlich die Bitte, dass die Tochter des Himmels möge in die Brust des Sterblichen ziehen, bis zum Schluss, wo noch einmal „o Hoffnung“ auf den hinsterbenden Accord gesungen wird, als sollte der Ton hinübergetragen werden nach dem Jenseits, — Alles ist von der ergreifendsten Wirkung. Wohl tritt es hervor (wie auch in der neunten Symphonie, z. B. bei den Worten: „Ahnest du den Schöpfer, Welt?“), dass *Beethoven* die einzelnen Begriffe oft zu sehr hervorgehoben hat; wenn es in solch ergreifender Weise geschieht, schweigt die Kritik. Es sind das Greuzsteine in der Kunst, die freilich nicht leicht ein Anderer betreten darf, ohne das Gleichgewicht zu verlieren. — Die schottischen Lieder hat *Marx* in seiner Kunst des Gesanges treffend zergliedert, wie dieser Kritiker überhaupt *Beethoven* enthusiastisch verehrt und auch erkennt.

Dem Heros am nächsten steht einer seiner treusten Anhänger und Kunstgenossen *Franz Schubert*, von dem man wohl sagen kann, dass all' das Tiefe, Sinnige in seinen Compositionen noch mehr wird erkannt werden, als schon geschehen, und *Liszt* hat darum grosses Verdienst, dass er durch seine Uebertragungen die 11,000 clavierspielenden Jünglinge und Jungfrauen darauf aufmerksam gemacht. Im Erlkönig, Wanderer, Doppelgänger und einigen andern ist *Schubert* ganz *Beethoven's* Auffassungsweise gefolgt und hat das Höchste erreicht, in manchen, wie „Suleika's Gesang,“ „Sehnsucht“ (beide für Concertsänger geschrieben) weniger. Die Lieder sind meist nur den Sinn des Ganzen im Auge habend gedacht, und demgemäss Melodie und Begleitung letztere fast immer selbständig und das Gedicht im wahren Sinne des Wortes verkörpernd). Ich erwähne als die vorzüglichsten: „Der Wanderer an den Mond,“ „Lied des gefangenen Jägers,“ „Das Wirthshaus,“ „Gute Nacht,“ „Trockne Blumen,“ „Im Abendroth,“ „Ungeduld,“ „Ständchen“ (von *Lizst* nebst dem Lob der Thränen am Besten bearbeitet), „Die Nebensonnen,“ und Mehreres aus *Ossian's* Gesängen. In allen tritt das Hineinversenken in die im Gedicht ausgesprochene Empfindung hervor. Zuhörer, die sie noch nicht kennen, sollte man erst mit den Worten bekannt machen: wo Empfänglichkeit da ist, wird nach mehrmaligem Hören das Verständniss gewiss sich öffnen. Leider werden sie einem grössern Publicum schon wegen der erforderlichen Discretion der Begleitung unzugänglich bleiben, denn der Schmelz der Töne, das mystische Reich des Klanges gehören durchaus dazu, um sie dem Ideal sich näherud auszuführen. Zudem erfordern sie auch oft Stimmen von einem Umfang, wie man ihn selten findet, wie z. B. der Wanderer.

Weber, der Zeit angehörend, wo die Genannten wirkten, muss hier ebenfalls erwähnt werden. Wie er *Beethoven* studirt, weiss Jeder, der genauer mit seinen Geisteswerken bekannt ist; dabei ist Alles bei ihm genau erwogen. Ich erinnere an: „Es stürmt auf der Flur,“ „Meine Lieder, meine Sänge,“ „Unbefangenheit,“ „Was bricht hervor“ und manche seiner Volkslieder. — So hat auch *Marschner* viel Schönes gegeben; die „Wanderlieder“ von *Marschner* sind ausgezeichnet, besonders durch die Declamation, fast zu dramatisch geschrieben; unter den späteren kann man „Maisuna am Brunnen“ und „Melek's Kampfgruss“ hervorheben. — Ferner sei *Spohr's* gedacht, der mit seinen tiefgefühlten Melodieen manches Herz ergriffen. „Frühlingsglaube,“ „Beruhigung,“ „Der erste Kuss,“ „Schlummerlied“ erscheinen mir unter denen, die ich kenne, als die vorzüglichsten.

Unter *Löwe's* Gesängen fanden die Bilder des Orients vielen Beifall. Eins der besten ist die Oasis. Die Begleitung drückt sehr gelungen wonnige Ruhe aus, die an einem solchen Ort auch wohl doppelt süss mag empfunden werden. Heiter und eigenthümlich ist: „Wir lustigen Bürger im grünen Wald.“ — Auch *Taubert* hat manches Gute geliefert („Auf Flügeln des Gesanges,“ „Liebesnähe“). *Schumann* folgt in der Begleitung der Richtung, welche die Besseren der neuen Claviercomponisten wie *Chopin* u. A. genommen haben. Die Ausführung wird dadurch bei manchen Liedern allerdings sehr erschwert, z. B. im Abschied von *Heine*, der durch die Auffassung eine vom Gewöhnlichen ganz abweichende Färbung erhält. Eben so ist es mit: „Mein Herz ist im Hochland,“ sehr innig: „Du meine Seele.“

Mendelssohn ist ebenfalls in *Beethoven's* und *Schubert's* Fussstapfen getreten, und vermöge seines geläuterten Geschmackes hat er fast immer Gutes, oft ausgezeichnet Schönes gegeben, besonders in den letzten Sammlungen, wo er die Cantilene weit mehr berücksichtigt. „Gruss“ von *Heine* (einfach und doch so sinnig), „Sonntagslied,“ „Auf Flügeln des Gesanges,“ „Frühlingslied“ (von *Klingemann*, ausgezeichnet), einige Volkslieder (wie das zweistimmige im Album von Schlesinger, und: „Es ist bestimmt“) waren anzuführen (der Text zu: Es ist bestimmt u. s. w. wurde erst für ein altes Volkslied gehalten, bis sich Freiherr *v. Feuchtersleben* als Dichter zu erkennen gab). Einige („Neue Liebe“ und „Reiselied“ von *Heine*) erinnern an eine Ausdrucksweise des Componisten, die er zuerst in der Ouverture zum Sommernachtstraum wie in kleineren Fantasieen an-

gewandt hat; das Leichte, Luftige, Geisterhafte der Elfen tritt uns daraus entgegen; es gemahnt uns oft, als hätten einige dieser Wesen schon seine Wiege umstanden, um ihm ihre Weisen und Weise zuzuflüstern, da er sie später so oft und so bezeichnend uns vernimmt. Im „Frühlingsblick" von *Lenau* ist in der Begleitung sehr gut das geheimnissvolle Leben und Regen der Natur angedeutet, wie denn *Mendelssohn* sehr geistreich die vom Dichter gegebenen musikalischen Momente benutzt.

Als Balladencomponisten sind *Zumsteeg* und *Löwe* am fruchtbarsten gewesen. Es ist zu bedauern, dass der Erstere in einer Zeit auftrat, wo er, nicht selbstständig genug, weiter keine Vorbilder hatte, — das Durchcomponiren von Balladen war damals etwas Neues. Dann trat ihm auch der Stoff, den er wählte, zu hinderlich in den Weg; erstlich die grosse Länge der *Bürger*'schen Balladen, dann das viele blos Beschreibende darin, — die Fantasie ermüdete, sie konnte nicht durchgängig auf gleicher Höhe bleiben. Nur in den Gauen Deutschlands, wo der Strom der Zeit die alte Behaglichkeit nicht ganz hinweggenommen, findet man noch Musikfreunde, die seine „Lenore," seinen „Carl von Eichenhorst" ganz singen. — *Uhland's* Balladen regten zuerst wieder zum Componiren dieser Gattung von Gedichten an, und *Löwe* that einen glücklichen Wurf mit „Der Wirthin Töchterlein," der sich „Edward," „Oluff," „Das Comitat," „Des Goldschmieds Töchterlein," „Der Pilger von St. Just" würdig anschlossen. Auf die letztere mache ich besonders aufmerksam, sie ist eine der gelungensten, wie denn auch der Stoff vom Dichter glücklich gewählt ist. Einige *Goethe*'sche hat *Löwe* durch die musikalische Auffassung der jüngern Generation wieder in Erinnerung gebracht, z. B. „Hochzeitlied," „Der Sänger" — etwas sehr Verdienstliches, denn der Musiker versetzt uns in die Tage des Dichters zurück, lässt die Poesie als etwas Neugeschaffnes an uns vorübergehen. Haben wir auch Alles gedruckt, so sind die Sachen doch nicht so in Jedermanns Munde, als in der Zeit, wo sie der Dichter zum ersten Mal der Welt bekannt machte. —

Nachfolger hat *Löwe* wenig gehabt; *W. Speyer*, *C. Decker*, *Genast* (Des Hauses letzte Stunde), *Neukomm* (Nächtliche Heerschau), *Reissiger* (Die beiden Grenadiere), *Curschmann* (Der Fischer) sind zu erwähnen. Vortrefflich ist König Odo von *B. Klein*. *Mendelssohn* hatte schon früher die Walpurgisnacht für Chor und Orchester componirt, neuerlich ist dieselbe von ihm überarbeitet und mit vielem Beifall aufgeführt worden. Gewiss ein Feld, auf dem, bei jetzigem verbesserten Concertgeschmack, Verdienstliches zu leisten wäre.

Nicht kann ich schliessen, ohne des Vaterlandes zu denken, das uns so Ausgezeichnetes durch seine begabten Geister darbietet, und wo man mit dem Dichter rufen kann:

O wohl dem hochbeglückten Land,
Wo das ist kleine Gabe!

Recensionen.

Notice des manuscrits autographes de la musique composée par feu *M. — L. — C. — Z. — S. — Cherubini*. Paris, 1843. Prix 1 Fr.

Es ist dieses interessante Heft ein von Cherubini selbst geführtes und in grösster Ordnung und Ausführlichkeit abgefasstes Verzeichniss seiner Compositionen. Mit dem Jahre 1773, dem dreizehnten Cherubini's, beginnend, endigt es erst 1839, drei Jahre vor seinem Tode, umfasst also 56 Jahre aus dem Leben des Componisten. Die Arbeiten seiner letzten Zeit sind von anderer Hand nachgetragen worden; sie bestehen fast nur aus Solfeggien für den Gebrauch des Pariser Conservatoriums.

Der Zweck der Bekanntmachung dieses Catalogs ist zunächst der von der Familie Cherubini's beabsichtigte Verkauf seines musikalischen Nachlasses. In welcher Weise dieser geschehen soll, ist nicht näher bezeichnet. Man wendet sich mit Anfragen an den Herrn Musikverleger Petit (Paris, rue St. Thomas-du-Louvre. No. 15). Das Verzeichniss ist aber auch an sich von Werth und Interesse, insofern es die reiche Productivität Cherubini's vor Augen legt und über die chronologische Ordnung seiner Compositionen authentische Nachricht ertheilt. Es enthält unter 241 Nummern, von denen viele bedeutende Collectionen einzelne kleinere Stücke zusammen fassen, 28 Opern, 16 Messen, 2 Requiem, eine grosse Anzahl Cantaten, Psalmen, Hymnen und anderer Compositionen von grösserem Umfang in jeder Gattung. Dass aber Cherubini das Kleinste wie das Grösste mit gleicher Sorgfalt für die Ausarbeitung behandelte, ist bekannt; nirgends finden sich bei ihm Spuren einer flüchtigen Hand. Sind auch einige seiner späteren Arbeiten nicht immer von der inneren Wärme durchdrungen und von der Originalität, welche in den früheren Compositionen dieses Meisters sich den eigenthümlichen Styl schuf, der so manchem Componisten Vorbild geworden ist: — an technischer Beschaffenheit, an Musterhaftigkeit der Ordnung und Ausführung ist Alles, was wir von Cherubini kennen, in gleich hohem Grade vollendet, und in diesem Betracht muss uns die grosse Menge seiner Werke in Erstaunen setzen.

Die frühen Jugendarbeiten Cherubini's, welche in dem Verzeichniss aufgeführt und noch vorhanden sind, bestehen der Zahl nach grösstentheils in Kirchencompositionen, wenn auch dem Volumen nach Theater- und Kammermusik mit grösserer Bogenzahl bemerkt sind. Es müsste von Interesse sein, sie kennen zu lernen, um zu erfahren, ob auch hier schon jene Liebe und strenge Gewissenhaftigkeit zu fleissiger Ausarbeitung sich gezeigt, wenigstens angekündigt habe, welche in seinen späteren Compositionen den neueren Italiener, an dem wir eine untergeordnetere, oft vernachlässigte Behandlung des harmonischen Theils zu finden gewohnt sind, kaum noch erkennen lassen; — und doch bewahrt eben auch die italienische Natur wieder den harmonisirenden Componisten davor, durch Grübelei in Gesanglosigkeit zu gerathen. Cherubini's Gesangmelodie bleibt allezeit cantabel, so

reich sich auch die Harmonie zu seiner Musik ausbilden mag. Ein anderes Erbgut des Italieners ist ihm der klare, leicht fassliche Periodenbau, man möchte sagen das Architectonische seiner Musik. — Vor Cherubini ist wohl kein Componist so sehr in den characteristischen Ausdruck der einzelnen Momente einer dramatischen Situation eingegangen wie er — wir dürfen hier nur an manche Scenen des Wasserträgers erinnern — aber er vollführt es, ohne der Einheit und dem guten Fortgang des Musikstückes, als solchem, den mindesten Eintrag zu thun, ohne die Musik unmusikalisch werden zu lassen, wie es so leicht und neuerdings so häufig geschieht, wo oft nicht allein das Einzelne der Situation, wo auch die Momente des Gefühls in ihrer Vereinzelung zum Ausdruck gelangen sollen, was aber ganz gegen die Natur der Musik, wie des Gefühles selbst ist. —

Dass Cherubini auch ein so vortrefflicher Instrumentalcomponist war, zeichnet ihn ganz besonders vor seinen Landsleuten aus, von denen es im Durchschnitt nur Wenigen gelungen ist, mit Instrumenten ohne Gesang etwas Genügendes zu produciren, während wir Cherubini's Opernouverturen zu dem Vortrefflichsten zählen müssen, was es in dieser Gattung gibt. Es scheint aber, dass auch hier noch der Bezug auf einen einzuleitenden bestimmten dramatischen Stoff den Componisten zu so vollkommenen Schöpfungen begeistert hatte; indem andere, selbständige Instrumentalwerke, wie seine Quartette, an denen wir die meisterhafte und geistreiche Composition bewundern, so wie seine für London geschriebene Symphonie, an der wir diese voraussetzen dürfen, nicht die allgemeine, unbedingte Anerkennung gefunden haben, wie jene der dramatischen Gesangsmusik zugewendeten Opernouverturen, denen auch im Concertrepertoir seit ihrer Entstehung eine bleibende Stätte gesichert worden ist.

Dem Verzeichnisse von Cherubini's Compositionen geht folgende autobiographische Notiz des Meisters voran.

Marie — Louis — Charles — Zenobi — Salvador — Cherubini.

Geboren zu Florenz den 14. September 1760.

„Ich habe im sechsten Jahre angefangen Musik zu lernen, im neunten die Composition. Mein erster Lehrer war mein Vater Barthelemi Cherubini. Den ersten Compositionsunterricht erhielt ich durch Barthelemi Felici und dessen Sohn Alexander Felici. Nach Beider Tode wurden Pietro Bizzarri und Jos. Castrucci meine Lehrer. Um das Jahr 1777 erhielt ich vom Grossherzog Leopold eine Unterstützung, um meine Studien unter der Leitung des berühmten Jos. Sarti fortzusetzen. Ich habe drei bis vier Jahre seinen Unterricht genossen. Diesem grossen Meister, seiner Lehre und seinem Beispiel danke ich es, mich im Contrapunct und in der dramatischen Composition vervollkommnet zu haben. Er liess mich zu meiner Uebung und zu seiner Erleichterung die Arien für die zweiten Partieen in seinen Opern schreiben. Mein Name ist bei diesen Stücken nicht genannt worden, auch besitze ich keine Abschriften davon; sie sind in den Partituren meines Meisters zerstreut."

Ein Anhang enthält das Verzeichniss eigenhändiger im Nachlasse vorhandener Abschriften Cherubini's, von Werken älterer italienischer Meister. Die Summen der angegebenen Seitenzahlen dieser Copieen beträgt 3166! — Dazu hat der geniale und selbst so productive Mann Zeit und Musse gefunden und hielt sich nicht für zu genial, sie zu seinem Studium darauf zu verwenden. —n.

Nachrichten.

Berlin, den 2. September 1843. Am 19. August verliess ich das schöne Elbflorenz in der Hoffnung, Ihnen von hier aus bald interessante Mittheilungen über grössere dramatisch-musikalische Productionen machen zu können, welche hier mit einem Concert der seitdem auch in Leipzig bewunderten *Viardot-Garcia* in dem schönen Saale der Singacademie (deren Erbauer, der verdienstvolle herzogl. Braunschweig'sche Hof-Baurath *Ottmer* hier am 22. August im 43. Lebensjahre gestorben ist) am 16. v. M. beschlossen waren. Schon auf der Rückreise ereilte mich indess die Trauerkunde von dem in der Nacht vom 18. zum 19. August erfolgten verheerend rapiden Brande des königl. Opernhauses. Dies unter Friedrich II. von *v. Knobelsdorff* 1741—42 erbaute Prachtgebäude, welches in acustischer Hinsicht für Gesang und Klang ganz vollkommen sich bewährte, das seit dem 7. December 1742 über hundert Jahre ein würdiger Musentempel gewesen, und nur in späteren Zeiten zuweilen durch dahin nicht gehörende Vorstellungen aus pecuniären Rücksichten profanirt war (was bis nach *Iffland's* Direction zuvor nie geschah), ist nunmehr ein Opfer des furchtbaren Elements in wenigen Stunden geworden, und dadurch für das nächste Jahr die Möglichkeit entschwunden, grosse Opern und Ballette zur Darstellung zu bringen. Dennoch ist es ein grosses Glück, dass bei dem schwachen Süd-Ostwinde die katholische Kirche, die Schätze der königlichen Bibliothek (in welcher sich jetzt auch eine bedeutende Musikaliensammlung unter specieller Aufsicht des Herrn *Dehn* befindet) und das Palais des Prinzen von Preussen verschont geblieben sind, da sonst, ausser dem unersetzlichen Verluste kostbarer Manuscripte und Autographen, auch leicht noch das Universitätsgebäude und die anstossenden Häuser in der Behrenstrasse und unter den Linden ein Opfer des wüthenden Elements hätten werden können! — Die Partituren und meisten Stimmen der gangbaren Opern befanden sich in dem Theile des Opernhauses, unweit des vordern Einganges Parterre, welchen die über dem Theater zuerst ausgebrochene Flamme zuletzt ergriff, und wovon die äussere Façade und Treppe grossentheils unversehrt geblieben ist. Die Musikalien haben daher fast alle gerettet werden können. Die älteren Werke befanden sich, wie die meisten Decorationen, in abgesonderten Magazinen in der französischen Strasse, und sind daher unversehrt geblieben. Nur die Decorationen zum Feen-See, welche von der letzten Vorstellung noch auf der Bühne sich befanden, so wie die Garderobe des Balletpersonals soll verbrannt sein. Der Wiederaufbau in der unveränderten äussern Form ist von dem König

sogleich befohlen. Man ist jetzt mit dem Aufräumen des Schuttes beschäftigt, und hofft das Gebäude bis zum October 1844 (mithin fast in Jahresfrist) wieder herzustellen. Der innere Umbau war bereits beschlossen, und wird nun jedenfalls zweckmässiger in den Zuschauerräumen ausfallen. Die erste Vorstellung im Opernhause war *Graun's* Oper Cleopatra, die letzte das Ballet: Der Schweizer-Soldat. Die Entstehung des Feuers (eine Stunde nach der Vorstellung, nach 10 Uhr Nachts) ist nicht ermittelt. —

Am 19. August, dem Tage nach dem Brande, war kein Theater. Seit dem 20. v. M. wird hier täglich in dem (seit 1821 benutzten) königl. Schauspielhause, wie in Charlottenburg (Sonntags) und zuweilen in Potsdam gespielt. Ausser *Döring's* sehr anziehendem (jetzt beendetem) Gastspiel sind bis jetzt: Die Lottonummern, Die Tochter des Regiments, Czaar und Zimmermann, und Die Krondiamanten gegeben. Der Orchesterraum ist kleiner und der Klang weniger sonor als im Opernhause, dessen schöner Concertsaal auch verloren ist. Zwei fremde Tänzerinnen Dem. *Ost* aus Stuttgart und Donna *Lola Montez* aus Sevilla haben sich mit Beifall, Letztere in spanischen Nationaltänzen, producirt. — Der Verfasser des beliebten Lustspiels: Doctor Wespe, Herr *Roderich Benedix* veranstaltete am 31. v. M. eine zahlreich besuchte musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung im Saale des Hôtel de Russie. In musikalischer Hinsicht ist nur der schöne Vortrag eines Hornsolo's vom Herrn CM. *Schunke*, der Gesang einer Preghiera von *H. Truhn* von Dem. *Tuczeck*, und eine von Herrn *Damcke* mit Geschmack componirte moderne Pianofortefantasie zu erwähnen, welche derselbe recht fertig und kraftvoll ausführte. Eine neue, gefällige Canzonette von *Truhn*: La Fioraja napolitana musste wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. *Tuczeck*, wie die gestrige Vorstellung des Postillon von Lonjumeau ausfallen. Am 29. v. M. hat die Singacademie das Verdienst des Erbauers ihres freundlichen, wohlklingenden Locals, des verstorbenen *Ottmer*, durch eine eigene Gedächtnissfeier, in Rede und Gesängen bestehend, auszeichnend geehrt. *J. P. S.*

Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) Theater. Ich versparte dieses Capo aller Capo's im social-musikalischen Leben auf zuletzt, weil ich dadurch die Uebersicht der ganzen italienischen Saison gewann, welche mit 1. April beginnt und mit 30. Juni schliesst, also regelmässig drei Monate dauert, während welcher Zeit sie ungleich mehr Novitäten bringt, als die deutsche, die einen Spielraum von neun Monaten hat. Sie kann es aber auch, denn für's Erste ist die leichtfertige Productivität der italienischen Maestri weit grösser, als die der deutschen und französischen Componisten zusammengenommen; für's Zweite sind die italienischen Sänger in den meisten Rollen, die sie geben, bereits eingeschossen, während die Mitglieder unserer deutschen Oper die gemischte Last eines deutschen, italienischen und französischen Repertoirs tragen müssen. Nichtsdestoweniger sollte im eigentlich deutschen Opernfache weit mehr Rührigkeit herrschen und *Gluck*, *Marschner*, *Spohr*, von welchem blos die Jessonda, *Weber*, von welchem blos der gänzlich verwahrloste Freischütz auf dem Repertoir, u. A. m. demselben einverleibt werden. Original deutsche Novitäten hatten wir in der entwichenen deutschen Saison nur zwei, nämlich *Lortzing's* Czaar mit achtzehn, und *Lachner's* Catharina Cornaro mit vier Vorstellungen, beide Werke bereits in früheren Berichten besprochen. Der Reprise des Czaar's sieht man freudig entgegen, während *Lachner's* Werk wohl schwerlich mehr auf dieser Bühne erscheinen wird. Neu in die Scene gesetzt wurde *Cherubini's* Wasserträger, durch Composition und Darstellung einst das Entzücken Wien's, jetzt nur von der *Hasselt* befriedigend ausgeführt, und die meisterhafte Musik — ausser Uebung. Gleiches gilt von der wieder aufgenommenen Vestalin, die nur eine Vorstellung erlebte, da weder Julia noch Licinius ihren Aufgaben gewachsen waren, und man überhaupt mit der Behandlung des grossen, breiten Gesanges auf der Bühne nicht mehr au fait ist. Besser ging es der verdeutschten Lucia von Lammermoor mit der *Lutzer* und *Erl*, so wie sich auch die Reprise der Bestürmung von Corinth nicht als misslungen bewährte. Der Richard Löwenherz arbeitete sich ebenfalls vier Mal glücklich durch. Es gehörte aber schon ein Herz dazu, ihn für den *Gretry*'schen zu halten. Vor ungefähr dreissig Jahren hatte ihn schon Meister *Seyfried* umcomponirt, allein dies hinderte nicht, jetzt abermals Hand daran zu legen. Da wurde denn neuerdings gestützt, herausgenommen, hinzugethan, der Blondel für *Staudigl* zugerichtet u. s. w. Himmel! welche frevelhafte Verstümmelungen stehen doch zuweilen selbst unsern berühmtesten Bühnenwerken bevor, ehe man ihnen die ewige Ruhe gönnt? solch ein kerngesundes Opus sieht sich bei lebendigem Leibe Glied für Glied absterben, und da spricht man noch von Opernunsterblichkeit? Die Oper, das Kind der Zeit, des Geschmackes, ja oft der Laune; ein Werk, das unter den Fesseln des Gedichtes und der Individuen, für die es bestimmt, geboren wird, dem das Vergnügen jedes Einzelnen Aufgabe, dessen Sensationen grösstentheils von den melodischen Formen, harmonischen Combinationen, poetischen und vocalen Geschmacksrichtungen abhängen, wie sie sich fort und fort eben aus der Zeit entwickeln: ein Werk, das im ewigen Kampfe mit dem Reize des Neuen begriffen, das Neuere erstreben muss, und im Neuesten wieder seinen verderblichen Gegner findet, — solch ein Kunstwerk, das, wenn es alt geworden, leider den alten Moden gleichgestellt wird, kann seine Unsterblichkeit einzig und allein nur im Geiste finden, der freilich nimmer abstirbt, mit dessen Studien sich aber auch nur der nach idealen Mustern suchende Kunstjünger und nicht die genusssüchtige vom Neuen fortgerissene Menge befasst. So kommt es denn auch, dass eine Reihe der berühmtesten Namen des vorigen Jahrhunderts sich blos die Erinnerung zu erobern vermochte, während ihr theatralisches Dasein erloschen ist für immer. Noch tauchen die Riesen *Gluck*, *Mozart* und neben ihnen einige Kräfte zweiter Grösse aus der Vergangenheit auf; noch eine, noch zwei, noch drei Generationen — — und auch sie verschlingt das Alles bewältigende Grab der Zeit, die doch ehemals ihren Werken Beifall zugejauchzt. Blos der Same, den diese Geniebegabten ausgestreut im Reiche

des Schönen, wird und kann nicht verloren gehen; wer aber gedenkt in den Fernen der Zukunft der Stammfrucht selbst, die einst Labsal und Entzückung den Lebenden gewesen? — Doch ich wollte erzählen und meditire; der alte, gesunde *Gretry*, den man auf Krücken zu gehen nöthigte, mag's verantworten. — In Allem wurden in der vorigen deutschen Saison, die einen Theil ihres Spielraumes auch an die am Kärnthnerthore agirenden französischen Vaudevillisten abtritt, an 157 Abenden Opern gegeben, wovon 63 Abende für wirklich deutsche Compositionen ausfallen. Unter diesen wieder obenan der himmlische *Mozart* mit 23 Abenden, an welchen die Zauberflöte, Don Juan, Figaro's Hochzeit, und die Entführung — zur Ehre des Publicums sei es gesagt — trotz der vernachlässigten scenischen Ausstattung stets mit verjüngtem Entzücken aufgenommen und angehört werden. Da auch Cosi fan tutte auf unserer Opernbühne heimisch, so fehlten, um die Zahl der sieben dramatischen Weltwunder voll zu machen, uns nur noch Clemenza di Tito und Idomeneo auf dem Repertoire. Vielleicht dürfte es dazu kommen, dass die erstere Oper im nächsten Winter als Benefizvorstellung der um Wiederbelebung deutscher Meisterwerke verdienten v. *Haxelt* in die Scene gebracht wird. Dann freut euch auf's Neue, Mozartianer! wenn einzelne Sängerkräfte nur nicht an ihren sublimen Aufgaben dabei scheitern! —

(Fortsetzung folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. (Teatro alla Pergola.) Es kann vielleicht befremden, dass diesen Frühling in unserm ganzen Grossherzogthum blos dessen einzige Hauptstadt Oper gehabt; allein theils haben die Toscanischen Städte in den beiden schönen Jahreszeiten selten Opern, andererseits schreckt manchen Impresario das heutige Operneinerlei und der Mangel an guten Sängern ab. So wie Beethoven jenseits der Berge Instrumentalmusik, so hat Rossini diesseits der Berge der Oper das Siegel aufgedrückt, und, man sage was man will, nach Beethoven ist keine neue Instrumentalmusikphysiognomie, so wie nach Rossini keine neue Operaphysiognomie mehr entstanden. Unsere wackeren Coryphäen, vor Allen Pacini, nach ihm Mercadante, Donizetti, Ricci und Bellini, haben alle den Rossini'schen Typus nur allzudeutlich angenommen. So lange die sogenannte Tragedia lirica mit ihren Gräueln Interesse erregte, genoss man geduldig das tägliche Brot; nun dies Interesse stark gesunken ist, scheint man sich wieder der in Italien einheimischen Opera buffa hinzuneigen. Sie würde auch im Frühling am zweckmässigsten sein und am Meisten prangen; es entsteht aber die grosse Frage: wo sind die Maestri, die sie schreiben, und die Sänger, die sie vortragen können?... In diesem betrübten Jammerthal verfiel unser wohlbekannter Impresario Lanari auf den Gedanken, Meyerbeer's Roberto il Diavolo zum dritten Mal die Florentiner hören zu lassen, womit er also die schönste aller Jahreszeiten nicht schöner beginnen konnte. Die hiesige Favorit-Prima-Donna Teresa Brambilla erfreute abermals als Alice, Castellan war wie vorhin der willkommene Roberto, Porto ein trefflicher Beltramo, und die Barbieri-Nini, welche die Rolle der Isabella übernahm, erwarb sich besonders in der Cavatine des zweiten und in der Romance des dritten Actes vielen Beifall, den sie sich als Norma, in Bellini's Oper gleichen Namens, worin der Tenor Testa den Pollione machte, ebenfalls erwarb. Der Unterschied zwischen beiden Opern war jedoch, was selbst der hiesige Ricciglitore Fiorentino bemerkt, dass der Robert stets volle und die Norma leere Theater hatte. Nachdem Donizetti's Linda di Chamounix mit der Brambilla, der Buccini, dem Castellan, Porto und Ronconi die Bretter passirt, gab man am 4. Juni eine neue Tragedia lirica, *Il Conte di Lavagna* betitelt, del Maestro *Teodulo Mabellini*, einem Schüler Mercadante's, dessen Leiden gemeinschaftlich er theilt. Als Toscaner (er ist aus Pistoja) fand er um so mehr eine glänzende Aufnahme, die bekanntlich auch seinem Rolla in Turin zu Theil wurde, unlängst zu Mailand aber einen gar argen Fiasco machte. Sein Conte di Lavagna hat Einiges, das man einmal anhören kann, sonst ist er Rolla's leiblicher Bruder.

(Teatro del Cocomero.) Ricci's Chi dura vince hatte noch einen Buffo aus der alten Schule, Ferdinando Lauretti, sammt den leidlichen Virtuosi: der Constantini, Tenor Comassi und Bassisten Luzzi. Die Cassa machte indessen wenig Geschäfte, und da der Operntitel sagt: chi dura vince (wer aushält gewinnt), der Impresario aber deutlich einsah: chi dura perde, so wanderten die Sänger in der zweiten Hälfte Mai's nach dem Teatro Alfieri, wo es etwas besser ging.

(Teatro degli Arrischiati in Piazza Vecchia.) Auf diesem kleinen Theater unterhielt die mit Serio-Stücken zugestutzte Opera buffa Il Ritorno di Columella, worin die Prima Donna Brambilla (Erminia), die Comprimaria Boccomini, die Herren Ferrari, Mondei, Boccomini, Mondei, Profeti wirkten.

Im grossen Saale des Palazzo Vecchio hatte zu Ende Juni die gewöhnliche grosse musikalische Academie Statt. Mehrere vom Maestro Direttore Pietro Romani reicher instrumentirte Stücke aus Haydn's vier Jahreszeiten wurden von einem ungefähr ein halbes Tausend starken Personale Vocalisten und Instrumentisten (Hauptsänger: die Unger-Sabatier, Maestro Ceccherini und Ab. Federighi) nicht vortrefflich gegeben.

Rouland Standiste, ein hier seit langer Zeit sesshafter verdienstvoller Musikliebhaber, ist zum Bedauern Aller den 26. April am Schlagfluss gestorben. Wie aus diesen Blättern längst bekannt, hatte er ein elegantes Theater im eigenen Hause, worin zuweilen Opern, Oratorien u. s. w. gegeben wurden. Ihm verdanken besonders ihre Laufbahn die beiden Prime Donne Forconi und Cosentino, Tenor Pancani und Bassist Bartolini.

Herzogthümer Parma und Modena.

Piacenza. Nachdem Mercadante's gesangarme Vestale mit der Abbadia, der Tizzoni, dem Tenor Mei und Bariton Colmenghi weder kalt noch warm gemacht, griff man nach dem Nabucodonosor del Maestro Verdi, der hier, wiewohl nicht in jenem Grade wie in der Haupt-

stadt, und mit keinen auserlesenen Sängern gegeben, doch im Ganzen — in der Folge — gefallen hat. Die Abbadia ist den Lesern seit Jahren bekannt; ihr nur allzubescheidener Vortrag lässt es zuweilen nicht merken, dass sie, noch sehr jung, bereits fertig ist. Herr Coimenghi ist Anfänger, und von den Uebrigen, auch von Herrn Bianchi als Zaccaria, ist wenig Rühmliches zu sagen.

Am 23. Mai, bei Gelegenheit als die Herzogin den ersten Stein zur neuen Brücke über den Strom Tidone legte, wurde eine neue Cantate: *Il Genio d'Italia* betitelt, von dem an der Mailänder Scala angestellten Maestro *Gio. Bajetti*, gegeben.

Parma. Herrn Verdi's Nabucodonosor hat hier nicht nur wie in Mailand bei seinem Entstehen Furore gemacht, sondern der gegenwärtige in diesem Herzogthume geborene Maestro wurde nicht weniger als dreissig Mal hervorgerufen und gekrönt. Herr Colini (Protagonist) erregte verdienten starken Beifall; seine im Grunde nicht allzuköstliche Bassstimme wird durch Kunst bewundernswerth. Collini ist mit einem Worte ein trefflicher Sänger und Acteur. Die längst fertige, einst wackere Strepponi betrat nach langem Pausiren abermals die Bühne, und fand als wahre Kunstlerin in der Rolle der Abigaille Anerkennung. Tenor Rossi-Guerra mit hübscher Stimme genügte in der wenig bedeutenden Rolle des Ismaele. Miral gab den Zaccaria, eben so gut als in Venedig, und die Albizzati die Fenena leidlich. Die für die Vestale bestimmte Prima Donna Librandi erkrankte und wurde durch die brave Matthey ersetzt, der zur Seite die Fouché, Cuzzani und Colini wirkten; allein diese Oper fand auch diesmal hier keine gute Aufnahme und trat bald dem Nabuco die Scene ab.

Reggio. Die diesjährige Messe versicherte sich Moriani's und seines Hauptsteckenpferdes, Donizetti's Lucia di Lammermoor, welche Oper den Anfang mit einem wahren Triumph feierte. Moriani, das ächte Seitenstück zur seeligen Milder (Beide mit den herrlichsten Stimmen begabt, aber wenig Seele im Gesange und Geläufigkeit), ist in jedem Theater, das ihn nicht oft gehört, einer glänzenden Aufnahme gewiss. Hier hatte er die Maray und den Bassisten Ferri zu Collegen, die also zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft mitwirkten. In der zweiten Hälfte Mai's gab man die neue Oper *Dirce*, mit nicht grossen aber langen Stücken, vom hier gebürtigen Maestro *Achille Peri* (Buch nach *Monti's* Aristodemo). Sie machte einen bescheidenen Furore, ungefähr so als seine vorigen Carneval für Parma geschriebene Oper, mit der sie ganz und gar eng verwandt ist.

(Fortsetzung folgt.

Feuilleton.

Im diesjährigen April starb der Contrabassist *Joseph Benazzi*, Mitglied der Dresdner Capelle. Er stammte aus einer einst hochberühmten Musikerfamilie. Die zu Parma 1700 und 1712 geborenen Brüder *Alexander* und *Hieronymus* glänzten auf Oboe und Fagott in Turin; doch starb Letzterer 1780 in Paris. Der dritte Bruder *Anton* geb. 1714; ging als Oboist nach Dresden, wo dessen erst 12jähriger Sohn *Carl* sich so auszeichnete, dass *Hasse* ihn (1736) in die Capelle aufnahm. Vater und Sohn wendeten sich jedoch bei der Reduction der sächsischen Capelle nach Turin, wo *Anton* 1781 starb. Der vorzüglichste aber auf der Oboe war der vierte (1725 geborene) der Parmesaner Brüder, *Cajetan*, welcher Neapel, Paris und bis zu seinem Tode, 1798, London entzückte, wie dessen Sohn *Franz* schon längst die Pariser. Nach Dresden kam später *Anton's* zweiter Sohn *Franz*, der Lehrer des berühmten *Braun* zu Ludwigslust. Er lebte 1766 bis 1810, und dessen Sohn eben ist der jetzt verstorbene *Joseph*, welcher gegen 1790 geboren wurde. Vor einigen Jahren befand sich unter den preisgekrönten Zöglingen des Pariser Conservatoriums ein Nachkomme des *Cajetan*, *Louis Benazzi*. Er ist fertiger Clavierspieler und zeigt für Vocalcomposition ein vorzügliches Talent.

Berichtigung. Bei der Angabe einiger Stichfehler im neunten Bande von S. Bach's Clavierwerken, im vorigen Stück dieser Zeitung, haben sich fast eben so viel Druck- oder Setzfehler zusammengedrängt, die aber nicht dem Setzer, sondern dem Manuscript zur Last fallen. S. 647, vorletzte Zeile ist zu lesen: *dritte Zeile*, anstatt *zweite Zeile*. S. 648, oben: *im dritten*, anstatt *im fünften*. Das folgende „*im rechten a für as*" ist zu streichen. Im Notenbeispiel S. 647, ist im zweiten und im vierten Tacte in der untersten Stimme 6 für *a* zu setzen, für *Gripenkerl*, so oft der Name vorkommt: *Greipenkerl*.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 29. August bis 4. September d. J.

Adler, J. C., Union-Ball-Ländler f. d. Pfte. Hannov., Bachmann. 2Ggr.

Aiblinger, K., Kirchencomponist f. kl. Stadt- u. Landchöre. No. 3. Missa in G (C. 4 Stogst. m. Orch. u. Orgel), No. 4. Missa in F (f. dt.). Augsburg, Rollmann. à 1Ft.

Aprile. 36 Solfeges progr. (36 fortschr. Singüb.) p. Sopr. ou Ten. avec Piano. Liv. 1. 2. Berlin, Schlesinger. à 1 Thlr.

Bach, J. S., Vierstimm. Kirchengesänge, geordn. u. m. ein. Vorwort begl. v. C. F. Becker. Lief. 1—6. Leipzig, Friese. à 20 Sgr. netto.

— 2 Hefte Sonaten f. Viol. allein. Heft 3. 6 Son. (Studio sonate 3 Son. p. il Viol. solo senza Basso). Leipzig, Kistner. 1 Thlr.

Baldenecker, J. B., Potp. f. d. Pfte a. d. Oper: Marie od. d. Regimentstochter v. Donizetti. Carlsruhe, Creutzbauer. 1 Fl. 12 Kr.

Choix d. Rom. franç. et d'Ariettes ital. av. Pfte. No. 236. André Prière. 5 Sgr. No. 274. Masini Priere. 5 Sgr. No. 277. Labarre. Alice. 5 Sgr. No. 278. Niedermeyer. Je pense à toi. 5 Sgr. No. 289. Westmoreland. Polacca. 12½ Sgr. Berlin, Schlesinger.

Cracoviense danses p. F. Elsler arr. p. le Pfte. Berlin, Poes. 5 Sgr.

Damse, B., Puthönchen-Galopp f. d. Pfte. Op. 6. Ebend. 7½ Sgr.

Damcke, B., La Fontaine. Le feu follet. Deux Marc. de Salon p. le Pfte. Op. 13. No. 1. 15 Sgr. No. 2. 25 Sgr. Ebend.

Dessauer, J., Lieder u. Gesänge m. Pfte (Choix d. Rom. et Airs). Abth. II. No. 5. Aurora (Der Morgenröthe). 10 Sgr. No. 6. La Lontananza (Der Verlassene). 12½ Sgr. No. 7. La Festa (Lebensgenuss). 12½ Sgr. No. 8. La Serenata (Das Ständchen). 10 Sgr. No. 9. L'Amour brisé (Das zerbrochene Bioglein). 10 Sgr. No. 10. La Réverie (Der stille Grund). 7½ Sgr. Ebend.

— Die Pilger (Les Pelerins) f. 2 Männerst. u. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

Dobler, T., Adieu de Schubert arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 45. No. 3. Ebend. 17½ Sgr.

Geisler, H., Krönungs-Marsch z. Jungfr. v. Orleans f. Pfte. 3te Aufl. Hannover, Bachmann. 4 Ggr.

Gerold, J., Samml. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 1. Alexandrinen-Marsch. 6 Ggr. No. 2. Alpenlied. 4 Ggr. No. 4. Friedrichen-Marsch. 6 Ggr. No. 5. Helenen-Marsch. 4 Ggr. Posthorn-Jäger-Schottisch. 2 Ggr. Ebend.

Hackel, A., Zigeunerchor v. J. N. Vogel f. 4 Männerst. No. 1. 2. Carlsruhe, Creutzbauer. 54 Kr.

schraubte, Abenteuerliche, Gekünstelte zu verfallen. Der Künstler von Profession sinkt daher oft tief unter den sogenannten blossen Dilettanten herab; denn so edel und richtig er von seiner Kunst denken mag, so setzen ihn doch schon die mancherley unbilligen Ansprüche des vielköpfigen Publikums an sein Talent aus der unbefangenen Stimmung heraus, welche allein der Ausübung seiner Kunst günstig ist. Er muss sich z. B. mit einem Konzert hören lassen, ob es ihm gleich fast unmöglich fällt, sich gerade jezt in die dazu nöthige Begeisterung zu setzen, oder man verlangt von ihm eine musikalische Komposition, ungeachtet ihm der glückliche Augenblick der poetischen Exaltation jezt noch nicht erschienen ist.

Solche Dilettanten verdienen gewiss alle Hochachtung, welche aus reiner Liebe der Tonkunst ihre Muse widmen, ohne aussere Aufforderung an den Schicksalen derselben Antheil nehmen, sich über ihre Natur und weitere Ausbildung durch Lektüre und Gespräch immer mehr aufklären, und mit Aehnlichgesinnten vereinigen, dieser Kunst gemeinschaftliche Opfer darzubringen. Der Dilettant dieser Art, er liebe im Stillen seine Göttin, oder er verehre sie mit Seinesgleichen im schönen öffentlichen Wetteifer, hegt wahren Künstlersinn, Streben nach Vollkommenheit. Von ihm kann der Professionist viel lernen, vorzüglich vor dem handwerksmässigen Betreiben, vor dem Wegwerfen seiner Kunst, vor Eitelkeit und Prahlerey sich zu bewahren. Freylich ist aber dieser Dilettantismus, welcher nach Virtuosität ringt, wenn er sie nicht schon hat, von der eitlen Stümperey oder Pfuscherey verschieden, welche zwar geradezu auf reelle Bildung Verzicht leistet, sich aber doch in kindischer Nachaffung des Kunstlers und in armseligem Stückwerk genug gefällt, um wohl selbst von Kennern bisweilen Gehör und Geduld zu erwarten. Dann ist es besser das Instrument ganz hinweg zu legen, wo einmal der Mangel an Anlage und Fähigkeit entschieden ist. Die ewige Stümperey (von Anfangern, die im Lernen begriffen sind und sich wohl durch manche schlechte Versuche zum Bessern emporarbeiten können, ist hier nicht die Rede) verdirbt allen noch etwa vorhandenen Geschmack bey denen sowohl, welche sie sich erlauben, als auch bey andern, welche nichts Besseres zu hören Gelegenheit haben und so vielleicht mit Widerwillen gegen eine Kunst erfüllt werden, die ihnen nie in ihrer Würde erschien. Hier ist besser gar nichts, als Etwas, und zwar etwas so Schlechtes, wie der Stümper zu Markte bringt.

Da der Dilettant der Musik (wie jeder andern schönen Kunst) zu sagen pflegt, dass er sich mit dieser Kunst zu erholen oder zu zerstreuen pflege, und der gerühmte Verfasser der schätzbaren musikalischen Fragmente (Sept. 1802) einige missbilligende Blicke auf eine ähnliche Behandlung der Poesie, die er den Deutschen zum Vorwurfe macht, geworfen hat, liegt es mir ganz nahe, über diese verwandte Materie auch einige Bemerkungen beyzufügen. Erholung scheint mir gar nicht schlechthin ein unedler Zweck der Beschäftigung mit der schönen Kunst. Es kömmt hier auf den Begriff von Erholung und von der Bearbeitung der Kunst an. Erholung ist der Anspannung der Kräfte entgegengesezt. Indem aber gewisse Kräfte losgespannt, aus ihrer angestrengten Richtung befreyt werden, können sie gar wohl in eine andere freyere Richtung kommen und auf eine ungezwungenere, vielleicht ihnen selbst und einem höheren Zweck angemessenere Art thätig seyn. Die Losspannung der einen Kraft kann die andern wecken und in lebendige harmonische Thatigkeit setzen. Dies findet zumal mit der Einbildungskraft, als dem eigentlichen Vermögen zur schönen Kunst, Statt. Indem sich der Geist von trocknen ermüdenden Geschäften des Verstandes und Gedächtnisses erholt, giebt er sich dem freyen Spiele der Einbildungskraft hin. Die schöne Kunst will ja aber mit freyer, obgleich nicht regelloser Einbildungskraft bear-

Heinefetter, Sabina, Sehnsucht n. d. Vergangenheit. Rom. f. 1 Singst. m. Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer. 18 Kr.

Hille, E., Rom. v. Fiedge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Hannover, Bachmann. 6 Ggr.

— 3 Rondol. p. le Pfte s. d. Thèmes fav. de le Opéra: Hans Sachs d'A. Loetzing. Op. 4. No. 1—3. Ebend. à 6 Sgr.

Kreutzer, C. Hannover, 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. No. 1. 6 Ggr. No. 2. 10 Ggr. No. 3. 8 Ggr. Ebend.

Krug, F., 2 Duetten f. Sopr. u. Ten. m. Pfte, Viol. u. Vcelle. No. 1. Op. 17. Der Schiffer u. sein Liebchen v. L. Bechstein. No. 18. Op. 18. Wiedersehen v. A. v. Chamisso. Carlsruhe, Creuzbauer. à 2 Fl.

Kullak, T., Transcript. fac. p. le Pfte aec. p. l'Eleves, p. G. D. Wagner. No. 8. Elegie d'Ernst. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Laue, C., Meerfahrt. Ballade v. Freiligrath f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 93. Ebend. 15 Sgr.

Marschner, H., Sehnsucht d. Liebe. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 123. Hannover. Bachmann. 8 Ggr.

— Caledon. N. Motherwell's Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 125. Heft 1. Ebend. 1 Thlr.

— Dies einzeln. No. 1. Entzücken. 8 Ggr. No. 2. Die Stimme d. Liebe. 6 Ggr. No. 3. Ernst fort. 8 Ggr. No. 4. Liebesvertrauen. 6 Ggr. No. 5. Kunde aus dem Feenlande. 6 Ggr. Ebend.

— Rheinweinlied v. H. Herwegh f. 4 Männerst. Ebend. 10 Ggr.

Mayer, C., Fant. et Var. sur d. Motifs de l'Opera. La Vestale de Spontini p. le Viol. av. Orch. (2 Thlr.) ou Pfte (1 Thlr. 10 Sgr.). Op. 11. Berlin, Paez.

Oesten, F., 4 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 5. Ebend. 12½ Sgr.

Puget, L., Rom. de G. Lemoine p. 1 Voix av. Pfte. Lyra française. No. 28. Laisse toi fléchir. No. 29. Fleur de Marie la Gonaleuse. No. 30. Le Bonheur me dimanche. No. 31. Ma sœur défends moi. No. 32. Le Berger de la montagne. No. 34. Prends garde à ton cœur. No. 35. Le major Schlagmann. No. 37. La Chaîne brisée. N. 38. L'horloge et les gens du roi. Mainz, Schott. à 18 Kr.

Rosellen, H., Les Fleurs. Band., Variat. et Divertiss. parsemées dans l'Album p. le Pfte. No. 5, 9, 14, 15, 16, 20. Bonn, Simrock. à 1 Fl.

Rosellen, H., Var. brill. sur une Romance fav. d'Adam p. le Pfte. Op. 7. Berlin, Schlesinger. 17½ Sgr.

— Var. de Concert. p. le Pfte sur une Cavat. fav. de le Sonnambula de Bellini. Op. 10. Ebend. 20 Sgr.

— Cavat. de l'Opéra de Donizetti: Torquato Tasso variée p. le Pfte à 4 mains. Op. 23. Ebend. 22½ Sgr.

Schmitt, J., Bluettes mus. 6 Amus. fac. et facil. s. 4 Motifs fav. des div. Opéras p. le Pfte à 4 m. Op. 312. No. 1—6. Hamb., Niemeyer. à 8 Ggr.

— Amusemens de Salons. 3 Nouv. Noct. p. le Pfte. Op. 320. Hamburg, Cranz. 1 Thlr.

Schulthes, G., Sérénade mêlé. Pièce caract. sur un thème français p. le Pfte. Carlsruhe, Creuzbauer. 24 Kr.

Schuncke, C., 2 Divertissem. Pfte et Viol. ou Vcelle sur d. Thèmes ital. Op. 47. Bonn, Simrock. 3 Fr. 50 Cnt.

Spohr, C., 3 Quartett. f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 6. Carlsruhe, Creuzbauer. 1 Fl.

Tomaschek, W., 3 Gesänge v. Schutt f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 77. Hamburg, Cranz. 14 Ggr.

— Gedichte v. F. v. Schiller f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 85—89. Heft 1—5. Ebend. à 16 Ggr.

— 3 Gesänge f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 92. Ebend. 14 Ggr.

Trenks, H., Ah che mi manca l'anima (Weh' diesem Tag), Duetto per Sopr. e Ten. con Pfte. Op. 32. Berlin, Paez. 20 Sgr.

— La Fioraja napolitana. Das Blumenmädchen. p. Mezzosopr. con Pfte. Op. 63. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Volckmar, A. F. W., Choralbuch m. Vor-, Zwischen- u. Nachspielen nebst geschichtl. Anmerk. Lief. 5. 6. Cassel, Krieger. à 12 Ggr. n.

Weidner, G., 3 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 3te Aufl. Hannover, Woltmann. 8 Ggr.

Wichtl, G., Sehnsucht v. C. Heinemann f. 1 Teno.- od. Sopranst. m. Pfte u. Vcell. Op. 6. Carlsruhe, Creuzbauer. 1 Fl. 30 Kr.

— 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 7. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

Wieprecht, W., Polon. f. Pfte u. Gesang. Berlin, Trautwein. 5 Sgr.

Witte, C., Cäcilien-Galopp v. Schottisch. Sophien-Schottisch für d. Pfte. Hannover, Bachmann. 4 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

So eben ist bei **Fr. Kistner** in Leipzig erschienen:

Sonate
für
Pianoforte und Violoncello
von
F. Mendelssohn-Bartholdy.
Op. 58. Preis 2⅓ Thlr.

In unserm Verlage erschien von dem gefeierten

Pianoforte-Virtuosen R. Willmers

Sehnsucht am Meere. Tongemälde. Op. 8. ⅓ Thlr.
Kenner's Schlachtgebet für Piano allein. ⅓ Thlr.
Fantasie über Preume's „Melancholie." Op. 9. 1¼ Thlr.
Freudvoll und leidvoll für die linke Hand allein. ⅓ Thlr.
Variations de concert über Thema's aus den Puritanern. Op. 10. 1 Thlr.
Nocturne melodique. Op. 13. ⅓ Thlr.

Der bereits im Norden als eminenter Virtuos und tüchtiger Componist gefeierte *Willmers* hat bekanntlich auch in Paris die grösste Sensation erregt; er hat nicht nur alle Kenner und Laien der Weltstadt in Erstaunen gesetzt und entzückt, sondern auch Alles überstrahlt, was sich zur Zeit an Künstlern in Paris befand und vom Conservatorium für seine ausgezeichneten Leistungen die silberne Ehrenmedaille erhalten.

Die Kritik stellt Willmers als Virtuosen zwischen Liszt und Thalberg, aber als Componisten weit höher als Beide.

Eine detaillirte Kritik obiger Werke hier folgen zu lassen, möchte überflüssig erscheinen.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

Im Verlag von **Carl Paez** in Berlin sind so eben erschienen:

Damcke, B., La Fontaine. Le Feu follet, deux morceaux de Salon pour Piano. Op. 13. No. 1. 15 Sgr. No. 2. 25 Sgr.
Moeser, C., Fantaisie et Variat. sur des motifs de l'Opera La Vestale de Spontini, pour Violon avec Orch. Op. 11. 2 Thlr.
— — Idem avec Piano. 1½ Thlr.
Truhn, H., „Ah che mi manca l'anima," Duett für Sopran und Tenor mit Piano. Op. 32. Ital. und deutsch.) 20 Sgr.
Mayer, Charles, Premiere Valse-Etude pour Piano. Op. 69. 10 Sgr.

Im Verlage von **Eck & Comp.** in Cöln erschien so eben mit Eigenthumsrecht:

Panseron, A., Methode de Vocalisation. Neueste, vollständige, theoretisch practische Gesang-Schule für Alt oder Bass der Conservatorien zu Paris, Brüssel und Neapel mit deutschem und französischem Text zum Selbstunterricht vom ersten Anfange bis zur höchsten Ausbildung fortschreitend. 2 Theile in einem Bande. Preis 3 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten September. № 38. 1843.

Inhalt: Ueber die Lebensdauer der berühmtesten Tonsetzer. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber die Lebensdauer der berühmtesten Tonsetzer

kann ich aus meinem chronologischen Verzeichnisse der 1250 bemerkenswerthesten Componisten, und zwar nach deren Anordnung in drei Classen, die hier folgende Uebersicht mittheilen, welche jedoch, um eine unwillkommene Lange zu vermeiden, nur die Tonsetzer vom ersten und zweiten Range enthält. Eine rechtfertigende Darlegung meiner Grundsätze in der Beurtheilung der Meister würde hier zu weit führen, und ich bemerke blos, dass die Leistungen zwar im Allgemeinen, jedoch im Besondern wieder das Zeitalter sowohl, als das erreichte Lebensalter die Kriterien bildeten.

Des Moses Klage (Psalm 90, 10 und 9): „Unser Leben währet 70 Jahre, und wenn es hoch kommt, so ist es Mühe und Arbeit gewesen; denn es fährt schnell dahin, als flögen wir davon; wir bringen unsere Jahre zu, wie ein Geschwätz," erlaubt auch billige Ausnahmen, obwohl die menschliche Schwäche ihren Einfluss nie gänzlich aufgeben wird. Gar viele Künstler — und wir nennen diese eben die Meister vom Range — bieten uns reiche Spenden. Früchte des angestrengten Fleisses, die wir ohne Unbilligkeit nicht zum „Geschwätz" rechnen dürfen. Mancher schuf in wenigen Jahren Weniges, doch desto Herrlicheres; den Andern hob der eiserne Fleiss in späteren Jahren auf denselben Gipfel, den der jung erblichene Aar schon leicht erreicht hatte; wem das Glück blos lächelnd an der Wiege stand, der hörte mehr als eine Generation seinen Ruhm preisen, und deren Zahl ist nicht gross. Endlich sind Einige — wer dächte nicht mit Wehmuth eines Mozart, Pergolesi, Vinci, Weber, Bellini u. A. m.? — welche mit unterdrückter Thräne der Genius begleitete; er wusste es ja: sie würden im Kampfe der schaffenden Gewalt mit der irdischen Schwäche gar bald dem Tode zum Opfer verfallen! Und so verpfändete er mit der doppelten Arbeit ihnen den doppelten Lohn; wenige Meister nur überflügelten selbst nach der Werke Menge einen *Lasso*, einen *Mozart*, aber — diese Herrlichen rieben vor der Zeit sich auf. Anderen gab die Natur ein viel höheres Maass der Ausdauer. Auch *Hasse*, auch *Telemann*, auch *Cavissimi* schrieben alljährlich so viel als *Mozart*, und doch erlebten sie den 83., den 85, ja den 99. Feiertag ihrer Geburt.

Kommen wir auf Moses Klage zurück, so hallt sie noch klagender in unseren Tagen wieder. Die Zeiten, wo das Leben durchschnittlich 70—80 Jahre dauerte, sind nicht mehr, und in das heute noch giltige Deutsch übersetzt muss der Spruch so lauten: wer die Klippen der Kindheit vermieden, der wird durchschnittlich 63, in den gesündesten Gegenden 72 Jahre erreichen *). So im Allgemeinen. Doch die Künste sind auch hierin von der Natur gesegnet, und vor anderen, nebst der Malerei, die liebliche Tonkunst. Dies soll sich im Folgenden rechtfertigen. Auffallend bleibt hierbei der Nachtheil, in welchem — namentlich in Deutschland — hinsichtlich der Lebensdauer der Künstler das 17. Jahrhundert gegen seine Vorgänger nicht allein, nein, auch gegen das 18. gestanden, und nicht leicht sind alle Ursachen dieser sonderbaren Erscheinung auszumitteln. Gewiss aber gehört zu ihnen der unselige 30jährige Krieg, welcher nebst andern Künsten auch der Musik unendlich geschadet, nur im Norden ihr geholfen hat.

Doch nun endlich zum Verzeichnisse selbst, bei welchem wir nicht vergessen wollen, dass viele ältere Meister ihm nothwendig entstehen müssen, weil deren Lebensdauer sich nicht mehr ausmitteln lässt. Es starben aber mit folgender Jahrezahl folgende Meister **):

28 oder 29: *Pergolesi.*
32: Vogel, der geniale Schöpfer des Demophon.
33: *Franz Schubert* und *Bellini.*
35: *Mozart.* Fesca.
36: Augustin von Vallerano.
37: Stradella? Purcell. Süssmayr.
38: Der unübertroffene *Leo.*
39: Bernhard Klein.
40: *Georg Bach? v. Weber.* Herold.
41: *Gallus?* Hermannus Contractus. Gnecco. Nicolo Isouard.
42: *da Vinci.* Carl, Fürst v. Venosa. Rosetti. Zumsteeg. Fuss. Rastrelli.
43: *Marenzio.* Knüpfer. Gomis.

*) Wirklich ist nächst dem 63. Jahre das 72. das gefährlichste, dann erst kommen das 62., das 61., das 73., das 64., das 71. und so abwechselnd weiter. Der Bestätigung geben wir die Todtenlisten mindestens in Mitteleuropa.

**) Meister vom ersten Range zeichnet die Schrift aus. Das Fragezeichen bedeutet die blosse — jedoch nicht blinde — Vermuthung des Lebensalters.

44: Schein? Gebel. Myslivecžek. Wölfl.
45: Gassmann.
46: *Heinichen*, den seine Zeit stets als das dritte Kleeblatt zu Handel und Bach nannte. Frescobaldi. Demantius. Fabricius.
46 oder 47: *Cimarosa*.
47: Albert. J. Chr. Bach. Gresnick.
48: *v. Hasler*.
49: *Michael Haydn*. del Rore. Kimmel. Generali.
50: Michael Praetorius. Schweitzer. Neefe. Ryba. Wolfram.
51: *Sacchini*. Albrigi? Dussek.
52: *Orlando Lasso*. Goudimel. Sonnleithner. P. Wranitzky.
53: Der h. Chrysostomus. Dippold, König von Navarra. Pacelli. Pachbelbel. Marcello. Kuhlau? F. Ries.
54: *Lulli. Méhul*. Feo? Harrer. Habermann. Agricola II. Righini. Andr. Romberg.
55: *Kuhnau. v. Beethoven*. Joseph Schubert. Kunzen. B. A. Weber.
56: Haas. d'Alayrac. Solié. T. M. Eberwein.
57: *Caccini. Durante*. v. Burgk? Wolf. Schwenke. Catel. Morlacchi.
58: *H. Graun*. Oswald v. Wolkenstein.
59: *Boyeldieu. Hummel*. Mured? Calvisius. Blow? Stölzel. Bertoni?
60: *Johann Gabriel? v. Ditterdorf. Neumann. Schulz*. Guidetti. F. Anerio? J. Ch. Bach. Corelli. Seidelmann. Blangini.
61: J. Heermann? v. Mondonville. Ch. Th. Weinlig.
62: *Allegri*. Alfons d. Weise. K. v. Castilien? Obrecht? Paiotta? Segert? Kimmerling. Reichardt. Martin. Berger.
63: J. C. F. Bach. Legrenzi? Asioli. Crusell.
64: *Ockeghem. Schuster*. Crüger. Selle. Zelenka. Fasch. Rud. Kreutzer. Schnabel.
65: *Sebast. Bach. Vogler*. Der h. Ambrosius. Cambert? Pescetti? Knecht. L. Rotzeluch. Bergt. v. Seyfried.
66: *Keiser*. Peranda? Dusi. Schürer. Anfossi. Lenzi? Danzi. Reicha.
67: Scheidt. Contumacci. Ferradini? L. Mozart. Sterkel. Mosca.
68: *Arne*. Perez. Bierey. Weyse.
69: Boethius. Cheller. G. A. Schneider. Witášek.
70: *Palestrina. Benevoli. Jomelli. Schicht*. Heinrich d. Erlauchte, Markgraf zu Meissen. Agricola I.? Mauduit. Polaroli? Bernier. Tuma. Latilla? Sala? Boccherini? J. A. Rotzeluch? Weinlig I. Preindl. Federici? Ladurner.
71: v. *Winter*. Gaforus. v. Kerl? Buxtehude? Conser. Homilius. Vict. Brixi? Soles. Bonfiechi. Baillot. Dionys Weber.
71 oder 72: *Lotti*.
72: *Piccini. Grétry*. Merula? J. G. Graun. Holzbauer. Bernasconi. Krommer.
73: *Willaert*. Luther. Giudice. Sarti.
74: *Eman. Bach. Georg Benda. Wanhall*. Dom. Scarlatti? F. Rebel. Fried. Bach. Pleyl. Zelter. Bernhard Romberg.
75: *Fux? Händel. Paisiello. Salieri*. Glareanus. Bontemps? Kraus. Bertoni? Matter. Siegmund.
76: *Hiller*. Animuccia? v. Krieger. Graupner. Guglielmi. Fioravanti.
77: *Joseph Haydn*.
78: *A. Scarlatti. Theile*. v. Salinas. Gasparini. Campra. Rebel I. Martini.
80: *Valotti*. Herbanus Maurus. Nicl. Heermann? Bernabei I.? Bernhard. Steffani. Vivaldi? Bono. Doles. Albrechtsberger. Clementi. Wenzel Muller.
81: *Rameau*. Nanino? Foggia?
82: *du Fay? Cherubini*. Zarlino. Swelingk? Galuppi.
83: J. Krieger. Mattheson. Schenk.
84: *Hasse*.
85: *Zingarelli*. Stadler.
86: Regnart? Lambert. Telemann. Kittel.
87: *Schütz. v. Gluck*.
88: *Monsigny*. Fenstoli?
89: *Caldara*. J. A. Bernabei. Wagenseil.
91: Child. Perti?
96: *Gossec*.
99: *Carissimi*.
100: *v. Hoffheimer*.

Mit einiger Sicherheit lässt sich noch sagen, dass Biffi jung, dass Clari, v. Astorga, Orsicchio und Monopoli in Mitteljahren gestorben, dass *Guido v. Arezzo, Josquin des Prés* und Pasquino mindestens 60, *Monteverde*, Auerbach, Caffaro und Franz Brixi über 70, dass endlich mit Wahrscheinlichkeit *Adam de la Hale, Berghem*, Philipp de Monte und Lobo mindestens 80, Letzterer wohl über 90 Jahre, erreicht haben.

Alb. Schiffner.

Recensionen.

Dr. *H. Marschner*: Festspiel zur Feier der Vermählung des Kronprinzen von Hannover und der Prinzessin Marie von Altenburg; gedichtet von *A. C. v. Waterford-Perglass*. Vollstand. Clav.-Auszug. Hannover, bei C. Bachmann. Pr. 1 Thlr. 20 Sgr.

Es ist in neuester Zeit mehrmals in interjudices gewesen, welcher Rang unter den Kunstwerken den sogenannten Gelegenheitsgedichten und resp. ihren Compositionen anzuweisen sei. Wir unsererseits haben uns dahin erklärt, dass von der Gelegenheit völlig zu abstrahiren sei, und dass man sich nur an den reellen innern Werth eines Kunstwerkes zu halten habe. Und so empfangen wir auch das Gute und Treffliche in diesem Werke, abgesehen von seiner Veranlassung und Bestimmung. — Der Dichter citirt zwar zu unserer Verwunderung die etwas verletzten Oreaden, Dryaden und Najaden nebst den etwas besser renommirten Herrschaften Amor und Hymen; aber das passt ja ganz vortrefflich zu unserm Rococo-Geschmack, und, was doch die Hauptsache ist, es sind wirklich der Lyrik günstige Personalitäten; was die verehrten Corporationen zu singen und zu sagen haben, ist ganz wohllautend und oft wahrhaft dichterisch, und so hat sich unser Poet, der, obgleich Theaterdirector, doch wohl nur als dilettirender Dichter gelten will,

recht ehrenvoll seines Auftrages entledigt. — Der Componist hat übrigens offenbar seinen Dichter überflügelt, und wirklich ein anmuthiges Kunstwerk geschaffen, das an Ort und Stelle gewiss einen sehr eigenthümlichen Eindruck gemacht haben muss. Den innern Werth wird jeder Unbefangene, selbst nach dem blossen Clavierauszuge, dem Werke zugestehen müssen, und man bedauert nur, dass ein mit solcher Liebe geschaffenes Kunstwerk, seiner Natur und Bestimmung nach, sich nicht die allgemeine Geltung verschaffen kann, die es verdient. Doch es werden ja immerdar hohe und höchste Ehen geschlossen, und so kann das melodiereiche Werkchen, mutatis mutandis, auch noch später seine Wirkung bewähren. — Zunächst können und werden hoffentlich loyale Herzen der beiden verbundenen Länder sich am Pianoforte daran erfreuen. — Bezeichnen wir nur noch flüchtig die einzelnen Bestandtheile des freundlichen Werkchens.

No. 1. Nach einer melodiösen und geschmackvoll gruppirten Einleitung (Es dur, $^4_4$, Andante con moto) folgt in demselben Ton und Tactart ein Chor der Dryaden (dreistimmig für Sopran und Alt), einfach, natürlich und sangbar. — Zu dem in gleicher Bewegung, aber in As dur sich anschliessenden Chor der Oreaden treten nun Tenor- und Bassstimmen. Diese Mischung der Stimmen bleibt auch bei dem Eintritt der Najaden, und es bildet sich nun aus den Ideen des ersten Satzes der volle Chor, gewiss mit der besten Wirkung.

Es folgt eine Tenorarie mit Chor (No. 2) in etwas gewöhnlichem Zuschnitt; auch lächeln uns freundlich einige gute Bekannte an — übrigens sangbar und gefällig.

No. 3. Chor und Musik zur Wandlung der Decoration, im Ganzen frisch und belebt. Ob indess die sehr vorherrschende Orchesterfigur 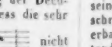 nicht einer glücklicheren hätte weichen sollen, müssen wir dem Urtheil des Componisten überlassen. Uebrigens schliesst sich der Chor ihr recht freundlich an. Die scheinbar etwas zu grosse Ausführlichkeit dieses Chores mag wohl durch die interessanten Erscheinungen auf der Bühne motivirt und vergütet worden sein.

No. 4. Grosser Festmarsch, brillant, auf theatralische Wirkung berechnet, und vorzüglich da, wo sich die Banda auf der Bühne (wahrscheinlich Blechinstrumente) mit dem Orchester vereinigt, gewiss von ergreifendem Eindruck. Einige mild gehaltene, melodiöse Stellen, namentlich im Trio schützen vor Monotonie; kurz, ein recht tüchtiger Marsch, nicht eben genial und hohen Schwunges, aber würdig und klar.

No. 5. Lied und Chor; von einer guten Baritonstimme mit gehörigem Ausdruck vorgetragen, wird es überall Anklang finden, um so mehr, da sein Inhalt ein allgemeiner, selbständiger ist. Ja wir möchten behaupten, dass in diesem Liede der Dichter über dem Componisten stehe. Dass der Chor fast durchgängig unisono gehalten ist, und nur im Cadenztacte vierstimmig erscheint, würde noch mehr zu loben sein, wenn der musikalische Gedanke etwas behutsamer und dem Unisono angemessener wäre. —

Ein kurzes Nachspiel führt unmittelbar zum Finale. Es wird durch einen allgemeinen Chor (Es dur, $^6_4$, Andante grazioso) gebildet, der an sich schon durch seine Milde, wie durch sanften Schwung Eingang finden müsste, wenn er auch nicht durch eine ungemein reiche Orchesterbegleitung voll Grazie und Mannichfaltigkeit beliebt wäre. So krönt denn ein glücklicher, würdiger Schluss das anmuthige Werk.

Julius Rietz: Altdeutscher Schlachtgesang, einstimmig für Männerchor mit Orchester. Op. 12. (Clav.-Auszug.) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

Wir empfingen schon deshalb dies kleine Werk mit besonderer Theilnahme, weil der Componist durch die Anwendung des einstimmigen Chores einem unserer Lieblingsgedanken entgegenkam. Wir sind nämlich überzeugt, dass, an der rechten Stelle angewendet, der einstimmige Männerchor, wohl auch mit der Sopranoctave vereint, die einfach-grossartigste Wirkung hervorzubringen im Stande sei, und hoffen es auch wohl noch zu erleben, den Choral in seinem mächtigen Unisono in unsern Tempeln erschallen zu hören, umwogt von den Harmonien der Orgel, die dann erst in ihrer wahren Grösse erkannt werden wird.

Was nun das vorliegende Werk betrifft, so zeugt nicht nur die ungewöhnliche Form und Wahl des Materials, sondern auch die ganze Auffassung von dem Talente und dem künstlerischen Verstande des Verfassers. Die alterthümliche Fassung breitet sich, wie ein ehrwürdiges Gewand, auch wohl wie eine ritterliche Rüstung, über das Ganze, aber ohne es zu drücken und seinen Gang zu hemmen. — Man glaubt den Eisenschritt der Gewappneten zu vernehmen, und fühlt sich erbaut von dem felsenfesten Vertrauen, dem todverachtenden Muthe, der aus der alterthümlichen Dichtung wie aus der trefflich gedachten Composition uns anspricht. Die Harmonie ist einfach, würdig, mit naher Zusammenstellung der harten und weichen Dreiklänge einherschreitend. — Die Orchesterbegleitung erscheint, nach dem Clavierauszuge, ungemein kräftig und hebend. Bei einer Ausführung, wo man über Massen zu gebieten hat, muss die Wirkung eine ganz ungewöhnliche und imposante sein. *Al.*

Nachrichten.

Prag, im August 1843. Musikalische Prüfung an der autorisirten Musik-Bildungs-Anstalt des Herrn *Jos. Proksch* in Prag. Dieselbe fand den 3., 4. und 5. August l. J. mit sämmtlichen Zöglingen der Anstalt Statt. Das Programm zur Prüfung, einzig und selten in seiner Art, enthielt ausser dem Status und den Bedingungen zur Aufnahme, einen schätzenswerthen und interessanten Aufsatz, betitelt: „Einige Worte über die musikalische Bildung der Jugend," in welchem der treffliche Pädagog in nachdrücklichen Worten und in würdiger Weise sich über Zweck, Umfang und Art des musikalischen Unterrichtes ausspricht. Eltern und Lehrer werden in den wenigen Blättchen des Bemerkenswerthen

in Fülle finden, so dass wir nicht umhin können, einige Puncte anzuführen. Da Musik bei der jetzigen Erziehung ein integrirender Theil zur Bildung der Humanität ist, so erörtert der Herr Verfasser jenes musikalisch-pädagogischen Aufsatzes zuerst die Frage: „Was soll gelernt werden? und wann ist die rechte Zeit für jeden musikalischen Unterricht?“ Bei der Frage: „Was in der Musik gelernt werden soll“ pflegen Viele beim Anfange gleich zu unterscheiden zwischen denen, die blos ihrer Freude oder dem Zwecke allgemeiner humanistischer Bildung nachgehen, zwischen künftigen Männern vom Fach und blosen Dilettanten; da ist vor allem Andern dies arge, allgemein verbreitete Vorurtheil zu beseitigen, dass Jene „gründlich,“ diese hingegen nur „oberflächlich“ oder weniger gründlich unterrichtet zu werden brauchen. Das Legen eines festen Grundes, die strenge Schule darf Keinem erlassen werden, der etwas Tüchtiges lernen soll. Das Schulhaus ist kein Lustgarten, das strenge Lernen kein Wandeln auf Rasenplätzen. Das strenge Lernen, das strenge Ueben! Lebenslänglich zieht der Schüler davon Gewinn, das Gegentheil bestraft sich unausbleiblich. — Die Zeit zum Anfange setzt der Verfasser mit Beginn des siebenten oder achten Jahres in mehrfach erwiesener Beziehung als am geeignetsten an; indessen machen die geistigen und körperlichen Kräfte und äussere Verhältnisse oft Ausnahmen. Jedenfalls muss der Musikunterricht, namentlich der Unterricht im Clavierspiel, soll er dem Kinde förderlich sein, im Allgemeinen unmittelbar nach dem literarischen Unterrichte, sobald das Kind hinlängliche Begriffe von der Sprache und ihren Bestandtheilen und Kenntnisse von den Verhältnissen der Zahlen erhalten hat, beginnen. Und das auch mit Recht, denn bei den kleinen Kindern sind die Hände noch für keine nachtheilige Wirkung gebildet; die Muskeln sind noch leicht biegsam und dehnbar; alle Bewegungen sind schneller, mithin auch die der Finger. Der Wille oder die Aufmerksamkeit wird ebenfalls noch nicht gefesselt durch unnöthige Aeusserlichkeiten; das Gedächtniss ist noch die Hauptkraft der Seele, erleichtert den Unterricht und lässt die Schüler nicht so leicht das Gehörte vergessen. — Um den Zweck der Musikbildung zu erreichen, ist noch für die Unterricht Suchenden unbedingt „die Wahl des Lehrers,“ so wie für diesen die „Lehrmethode“ offenbar ein Gegenstand, welcher vor allen andern die reiflichste Ueberlegung erfordert. Leider geschehen hier die unverzeihlichsten Fehlgriffe, indem viele Eltern und Erzieher meinen, „für den Anfang sei ein geringer Lehrer gut genug!“ Nicht minder ist das irrige Vorurtheil, dass Jeder, der nur einigermaassen gut und fertig „Clavier spielt,“ eben so vortheilhaft als „Lehrer“ sich gestalten und seiner Pflicht vollkommen genügen werde. „So wenig jeder gute Spieler immer auch ein guter Lehrer sein kann, eben so wenig kann jeder gute Lehrer auch immer ein guter Spieler sein.“ Lehrer sind Künstler, Künstler werden geboren, sagt *Diesterweg*! Nichts ist wahrer als dieses; das Genie bahnt sich selbst den Weg, aber das Talent bedarf der Entwickelung. Die kräftigste Anregung erhält es durch die Beobachtung ausgebildeten Lehrtalents während seiner practischen Thätigkeit; aber auch das belebrende Wort kann viel wirken, mehr das gesprochene als das geschriebene. — Der erste Unterricht im Clavierspiel darf nicht blos „mechanisch“ sein, sondern soll vielmehr die „Fähigkeiten des Geistes“ durch das Gehör in Bewegung setzen; vornämlich die Prüfung der Töne und Beurtheilung ihrer Reinheit durch das Gehör, was bei Instrumenten, auf welchen der Ton mehr von der Willkür der Spielenden abhängt, in einem höhern Grade der Fall ist als beim Clavierspiel. — Beim Clavierspiel, wo Alles von der Entwickelung, Hervorbringung und Cultur eines schönen Tones, auf einen wahrhaft schönen, wohlberechneten Anschlag ankommt und zu welchem der Grund nur beim ersten Unterricht, bei der Finger- und Handstellung, bei der Uebung und Kräftigung jedes einzelnen Fingergelenkes auf einem, „allen Modifikationen zusagenden Instrumente“ gelegt werden muss, ist auf die Wahl eines „Pianoforte“ weit mehr Sorgfalt, als es bis jetzt der Fall war, zu wenden. Leider stehen hier viele Eltern und selbst Lehrer in dem Wahne, dass ein altes Clavier zweckmässig und hinlänglich sei für den ersten Unterricht. Diejenigen, welche auf einem guten Instrumente ihre Vorstudien machten, werden durch das elastische Anschwellen der Tasten immer mehr an Deutlichkeit und Leichtigkeit im Anschlage gewinnen und daher auch mehr Stärke und Schnellkraft in die Finger bekommen, während jene, welche auf einem sogenannt gebrauchten oder abgespielten Instrumente zu spielen gewohnt sind, nie oder nur höchst selten, und dann nur mit vieler Mühe, einen guten Anschlag sich aneignen. Allerdings ist zu berücksichtigen, dass das Instrument auf die physische Kraft des Schülers, der sich dessen bedient, berechnet sei. — Sind diese auf den Musikunterricht nachtheilig einwirkenden Uebel berücksichtiget und beseitigt, so ist dann „die Einwirkung der Eltern und Erzieher“ beim Unterrichte von hoher Wichtigkeit und bei Kindern mit mässigen oder schwachen Anlagen „ganz unentbehrlich“ und in Betracht zu ziehen; denn ohne diese mittelbare Einwirkung, „ohne gute häusliche Selbstübung“ ist die Mühe des besten Lehrers fast ganz unnütz, und nur sehr talentvolle, verständige, wirklich lernbegierige Schüler können sich hier allein behelfen; denn diese häusliche Uebung ist eine Bedingung, durch welche die Fortschritte entweder befördert oder aufgehalten werden. —

Der Zweck der in dieser Anstalt beim Clavierspiel beobachteten Methode spricht sich dahin aus, eine Mehrzahl von Kindern, in abgesonderten Classen beiderlei Geschlechts, selbst auch vom zartem Alter, auf eine gründliche und systematische „rationelle“ Weise nach den wissenschaftlichen Grundsätzen der „Pädagogik“ zu unterrichten, ihr Gemüth und ihren Verstand so zu bilden, dass nicht blos fertig gelesene Noten fingerfertig herabgeklimpert, sondern die geschriebene Musik durch kunstgerechten und gefühlvollen Vortrag belebt, der gesunde Geschmack nicht verbätschelt oder durch musikalische Bonbons und Näschereien verdorben und das Erkennen des wahrhaft Schönen so wie das Wohlgefallen an dem Classischen erzeugt und erhalten — damit Geist und Herz erfüllet werde zum Gedeihen der heiligen Kunst. Gemeinsame Unterweisung ist nach den Erfahrungen und

Aussprüchen aller Padagogen dem Privatunterrichte vorzuziehen; durch erstere wird die den Kindern so oft anhängende und im spätern Leben so nachtheilige Schüchternheit beseitigt, und der Wetteifer, die gegenseitige Beurtheilung, die hier in weit grösserem Maasse erforderliche Aufmerksamkeit sind grosse Hebel des gedeihlichen Fortschreitens, wozu noch kommt, dass eine tüchtige Tactfestigkeit sich auf keinem andern Wege als durch häufiges Zusammenspiel erzielen lässt. —

Nach diesen vorausgeschickten allgemeinen Andeutungen über die musikalische Bildung der Jugend wollen wir uns nun zur Prüfung selbst wenden. Die zahlreichen sämmtlichen Zöglinge der Anstalt wurden in zwei Abtheilungen eingetheilt; so zwar, dass die männlichen Zöglinge ihren Prüfungstag den 3. August hatten, die Prüfung der weiblichen Zöglinge hingegen am 4. Statt fand. Ausserdem wurden wieder sowohl die männlichen als weiblichen Zöglinge in verschiedenen Stufen, je nach ihrem Alter, ihren Fähigkeiten und Leistungen, in zwei Hauptclassen eingetheilt, diese wieder in Unterabtheilungen; so dass die Zöglinge der Elementarklasse ihre Prüfungszeit immer Vormittags von 10 — 1 Uhr hatten, die der zweiten, dritten oder höheren Classen immer Nachmittags von 3 — 6 Uhr Statt fand.

Die Prüfungsgegenstände der Elementarclasse (je nach dem Geschlechte, denn die weiblichen Zöglinge behandelten einen andern Gegenstand als die männlichen) waren in drei Abtheilungen eingetheilt und zwar auf folgende Art: Erste Abtheilung. Theoretisch. Allgemeine Musiklehre. Grundbegriffe der Musik. Zweite Abtheilung. Practisch. Einzeln- und Zusammenspiel progressiver Lectionen aus dem Schulbuche. Wir fanden hier das Nothige und Wissenswertheste des Pianofortespiels mit erläuternden Bemerkungen über die eben angewandte Spiel- oder Vortragsart; Lectionen bezüglich auf Geltung der Noten, Pausen, Puncte, Synkopen, Tact und Bewegung; Lectionen mit Tonleitern in verschiedenen Tonarten und Lagen, in graden und ungraden Bewegungen; Lectionen mit Doppelgriffen, im Abstossen oder Binden der Tone oder Wechseln der Finger, Figuren von ungerader Notencintheilung und Tonstücke von verschiedenen Formen mit Andeutungen und Definitionen über die fünf verschiedenen Arten des Vortrags. Bei welchem Zuhörer würde eine so äusserst mannichfaltige Abwechslung nicht Interesse erwecken? um wie viel mehr muss dies nicht beim Kenner der Fall sein? Herr *Proksch* hat in diesem Werke, seiner neuen Schule, für alle Stufen des Unterrichtes, von den ersten Elementen an bis zur Virtuosität so viel, so zweckmässig, mit so viel Geschmack geschrieben, dass Niemand läugnen kann, er habe viel zur Beliebtheit des Clavierspiels beigetragen. Man macht dieser Methode zuweilen den Vorwurf, sie gehe langsam; Referent, selbst Kenner, hat sich zur Genüge vom Gegentheil überzeugt, denn eine gute Methode muss grundlich und sicher, ohne Lücken zum Ziele führen. „Langsam!“ dieses ist der Zauberstab, welcher Wunder thut. Das ist das Geheimniss guter Lehrer — so leicht begreiflich und doch so schwer (Referent spricht aus Erfahrung); denn der Lehrer sehe zuerst weniger auf Schnelligkeit der Bewegungen, als vielmehr auf Deutlichkeit, Leichtigkeit und Sicherheit. Auf dieser Grundlage wird die Volubilität im Spiel sich von selbst entwickeln; Uebungen dagegen, zu früh in's Schnelle getrieben, erzeugen ein steifes und gezwängtes Spiel. Ferner lernt man so reissend schnell, wenn man zu Lehrmeistern hat, die man liebt, und es darf bemerkt werden, dass, je geringer unsere Kenntnisse, ja vielleicht auch unser Talent hinsichtlich anderer Gegenstände, desto leichter unsere Fortschritte in der Musik von Statten gehen, welche gar eine eifersüchtige Beherrscherin der Seele ist! Auch schon die Art und Weise, wie die Zöglinge bei einer öffentlichen Production spielen, entscheidet über die Tüchtigkeit und die Leistungen eines Lehrers. — Die dritte Abtheilung enthielt eine Ausführung kleiner oder grösserer Tonstücke für ein, zwei bis acht Piano's, ausgeführt von mehr oder weniger Zöglingen. Aeusserst überraschend war das präcise Zusammenspiel auf acht Clavieren bei den Ouverturen zu Titus, Don Juan, Egmont und der Occasionalouverture in A von *Händel* in einem besondern Arrangement. — Die höheren Classen behandelten in der Theorie über Harmonielehre, Rhythmik, Melodik, Dynamik. In der Practik: Praludien von *J. S. Bach*, *Kink*; Etuden von *Hummel*, *Cramer*, *Moscheles*, *Kalkbrenner*, *Henselt*; Sonatensätze von *Clementi*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*. Noch verdient bemerkt zu werden das Absingen einiger Kinderlieder im Solo und Chor, ein- oder zweistimmig, ausgeführt von den weiblichen Zöglingen, worunter manche schöne Stimme sich bemerkbar machte. Es ist etwas Herrliches darum, ein Ohr und eine Stimme und ein Herz für Musik zu haben, und es ist ein besonderes Verdienst für die Anstalt, wenn dem Gesange, der Krone des Himmels, dieser Sprache der Engel, sein angestammtes Recht widerfahrt. Wird das Singen auch nicht bis zur Höhe der Virtuosität getrieben, so ist es wenigstens ein treffliches Mittel zur Erweckung und Belebung des Tonsinnes, ja überhaupt des musikalischen Gehörs. Clavierspieler ohne Gesang sind nur halbe Musiker, sie haben nie versucht, die Musik aus sich heraus zu machen. —

Einen besonderen und hohen Kunstgenuss gewährte der dritte Tag, an welchem eine Concertproduction Statt fand, wobei sich blos einige der vorzüglichsten Zöglinge im höhern Vortrage virtuoser Compositionen älterer und neuerer Meister producirten. Die erste Abtheilung enthielt lauter „classische Musik,“ worunter solch gewichtige Namen wie *Gluck*, *Bach*, *Scarlatti*, *Clementi*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn* nicht sobald im Verein angetroffen werden. Leider wird uns der Genuss, solch ausgezeichnete Werke zu hören, nicht vergönnt. Die zweite Abtheilung enthielt nur „moderne Musik.“ Es zeichneten sich aus die Dem. Rehor, Wawra und Resler in einem Concert für drei Piano's von *Proksch*; desgleichen die Herren *Kuns* und *Buwa* in einem Duo von *Pixis*. Im Vortrage der Fantasie aus Czaar und Zimmermann von *H. Cramer* bewährte sich Herr *Caermak* als einen äusserst geschmackvollen und solid gebildeten Pianisten. Ein neunjähriger Pianist in der Person des *Eduard Horn* spielte die ungemein schwierige Fantasie aus den Puritanern in As von *Rosellen* mit staunenswerther Bravour und correcter Ausführung. Er

ward auf eine ruhmliche Weise ausgezeichnet. Nicht minder belohnt mit Beifall wurde Herr *Richter* in einer Fantasie von *L. v. M...*, welcher noch als Zugabe die Katzenfuge von *Scarlatti* spielte. Ein Potpourri für zwei Piano's von C. Czerny spielten die Hrn. *v. Hanisch* und *Forchheimer* correct und gefühlvoll; namentlich zeichnete sich Ersterer durch einen zarten Vortrag und schönen Anschlag aus. Dem. *Tetzeli* spielte recht gelungen das Impromptu über Gott erhalte von *C. Wieck*. Die bekannte Pianistin Dem. *Pauline Hirschawy* producirte sich in einem neuen Concert von *Herz* in E. Op. 131, und erntete nach dem Vortrage desselben rauschenden Beifall.

Franz Neufeld, Musiklehrer.

Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) Der Cartellone unserer italienischen Oper, ein Actenstück von grosser Wichtigkeit, war so schön, so lockend verfasst, dass man sich Mahomet's sieben Himmel versprach. Die liebenswürdige, silberhell schlagende Trillernachtigall *Tadolini* — der letzte, berühmte Sängerspross ling der *Garcia's*, die *Viardot*, der geistvolle, originelle Bariton *Ronconi*, der liebliche, geschmackvolle Gefühlstenor *Salvi*, der stimmbegabte, ausdrucksvolle *Ronconi*, der andere *Varesi*, der naturdrollige einnehmende Buffo *Rovere* prangten darauf. Ausserdem hatte man den vortrefflichen, stimmüppigen Tenor *Guasco*, den sich herrlich entwickelnden jungen Alt die *Alboni*, die stark routinirte Prima Donna seria *de Giuli-Borsi*, den von *Donizetti* aus Paris nach Hesperien verpflanzte Basso profondo *Derivis* u. A. m. der zahlreichen Gesellschaft einverleibt. Kurz, die Zusammenstellung derselben war so vielversprechend, als man es hier, wo man an das Vorzüglichste Italiens gewöhnt, zur Bedingung macht, wenn nicht schon zum voraus über die Stagione das Urtheil gesprochen werden soll. Auch rücksichtlich der Compositionen erwartete man diesmal Wunderdinge. Des jungen *Verdi* in Mailand himmelan gehobener Nabucodonosor, der in Paris ravissant gefundene Don Pasquale, die für diese Saison vom Cavaliere *Donizetti* eigens componirte Seria Maria di Rohan wurden annoncirt; item eine neue Operette betitelt: La Prima Donna von dem unter *Sechter* hier studirenden jungen Bergamaskischen Maestro *Salvi*. Die Reprisen des classischen Barbiere di Sivigha, der fast in's Wiener Blut übergegangenen Linda di Chamounix, der famösen Lucrezia Borgia, der unabweislichen Gemma di Vergy von obigem Componisten par excellence, ferner des etwas zudringlichen, blasirten Corrado di Altamura von *Ricci* und noch etlicher Kostbarkeiten waren zum Hintertreffen bestimmt, um sich nur ja gewiss des Entzückens der Musikresidenz zu bemächtigen. Allein siehe da! es ging, allen diesen colossalen Anstalten zum Trotze, mit dieser Unternehmung, wie es mit allen menschlichen Dingen geht, von welchen es ja heisst: L'uomo propone, il Dio dispone! Die Saison hielt sich mit den meisten früheren in gleicher Waage, will sagen, sie war im Ganzen genommen ziemlich gut, doch nichts weniger als glänzend. Woher sollten auch die besonders günstigen Eindrücke kommen, bei einer gewissen Strenge der Beurtheilung, die wenigstens eben so gross ist, als das Bedürfniss, ein italienisches Theater zu besitzen. Eine Strenge, die theils durch die Rückerinnerung an gediegenere Leistungen der italienischen Kunst, theils durch den Einfluss, den eine gründlichere deutsche Musikbildung auf das Publicum übt, leicht erklärbar erscheint, und die sogar in dem Grade zunimmt, als die ermüdende Monotonie und erquickliche Leichtfertigkeit der meisten neueren Compositionen so wie die elegante Manier ihrtheil und leidige Unnatur der Sängermehrzahl ewig und ewig wiederkehrt. Man prätendirt von den Italienern die Delicen des Gesanges im vollsten Masse, lässt zu diesem Zwecke die berühmtesten mit bedeutenden Kosten kommen, ist dagegen aber auch mit jeder Schwäche, die ihnen anhängt, um so unzufriedener, da man die oft erbärmliche Mache der Composition mit in den Kauf nehmen muss. Wien, den Uebergangspunct aus dem nordischen zum südlichen Musiktemperamente bildend, die ihr, mit wenig Ausnahmen, diesfalls fast überall zu Theil wird. Es will Stimme, fehlerfreie Schule und geschmackvollen Vortrag. Am unerbittlichsten ist man hier gegen Intonationsmängel, ein Gebrechen, das gerade jetzt, bei den herrschenden Stimmforcirungen, leider oft den besten Sänger verunziert. — Nebst dem *Rossini*'schen Barbiere waren es drei *Donizetti*'sche Opern, welche die meiste Theilnahme erweckten. Ich nenne vor Allem die

Linda di Chamounix — der Impuls zu *Donizetti's* Anstellung — welche wegen ihrer höchst melodiösen, gut instrumentirten und theilweise ausdrucksvollen Musik und genussbringenden Ausführung auch dieses Jahr volle Häuser machte, und es wohl im nächsten wieder thun wird. Die *Tadolini*, *Alboni*, der Buffo *Rare* und der Bariton *Varesi* sind bei dieser Oper in der Culmination ihrer Trefflichkeit und fast der ganze zweite Act ist mit Furore gleichbedeutend. Der

Don Pasquale, für Wien neu, eine Buffonerie nach *Goldoni*'schem Stoffe und alttextlichem Singspielzuschnitte, da sie fast aller Chöre entbehrt und sich blos auf die Wirksamkeit ihrer vier singenden Personen beschränkt, zog, obgleich der dem hiesigen Geschmack sich anschmiegende, kluge Componist Manches hier umarbeitete, anfangs weniger an, doch wuchs das Interesse mit jeder Darstellung, und endlich ging diese geschmackvolle, frische, pikante Musik al cielo? nein — aber in's Ohr, und was braucht es im Grunde auch viel mehr? Ungerecht wäre es übrigens, zu behaupten, dass es an geistreichen Zügen in Auffassung und Ausarbeitung fehlte; die Finalscenen des zweiten und ein meisterhaftes Buffoduett für zwei Bässe im dritten Acte bezeugen dieses nur zu deutlich. Die Walzertempi, womit der Don Pasquale reichlich bedacht ist, mögen sich in Paris, wo dieser Tanz nicht volksthümlich, allerdings besser ausnehmen als hier. Ohne den Elisir d'amore in Neuheit der Melodie und Natürlichkeit der Darstellung zu erreichen, muss indessen der etwas prätenziöse Don Pasquale im-

nerhin den besseren Werken *Donizetti's* beigezählt werden. Die Ausführung unter des Componisten persönlicher Leitung durch *Rovere*, *Ronconi*, *Tadolini* und *Salei* war ein Muster von Präcision und kunstfertiger Gestaltung. Das erwähnte Bufloduett ging ad astra. Uebrigens gehört zur Rolle des Pasquale nicht blos Komik, sondern auch eine complette Bassstimme. *Rovere* singt nun zwar auch mit einer hübschen Stimme, was selten ein Buffo, doch wer vermöchte es auch, den unnachahmlichen *Lablache*, auf dessen Spiel- und Gesangesvorzüge diese Rolle berechnet ist, zu ersetzen? —

Das meiste Interesse erweckte die dreiactige tragische Oper Maria di Rohan. Wer nicht geradezu einem blinden Vorurtheile contra *Donizetti* huldigt; wer unbefangen genug ist, dem Schönen von welch immer einer Nationalität und Schule Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der wird zugeben müssen, dass dieses neueste, für die Wiener Hofoper geschriebene Werk *Donizetti's* die Opera seria im bessern Sinne repräsentire, und neben jenen Eigenheiten, die der modernen italienischen Schule vom herrschendem Geschmacke auferlegt sind, auch wieder so vieles Gelungene enthalte, dass es unzweideutig beweist, wie sehr der geschmeidige Maestro sich den Forderungen eines ernster urtheilenden Publicums zu fügen wisse, ohne seine Individualität dabei zum Opfer zu bringen. Dem Lärmgötzen ist nur wenig geschmeichelt, die Instrumentirung einfacher, solider gehalten, und der Gesang den Situationen häufig glücklich angepasst, ohne es jedoch mit den Dilettanten zu verderben. Der Grundton der ganzen Musik, die eine glückliche dramatische Steigerung hervorbringt, ist ein ernsterer und vom richtigen Gefühle des Componisten zeugender. Der Text von *Camerano* behandelt den Stoff des französischen Drama's Un Duell sous Richelieu und es fehlt ihm keineswegs an scenischer Wirksamkeit, wozu wohl auch gelungene Nachbildungen das Ihrige redlich beitragen. Das Finale des ersten Actes — mit Ausschluss des Modearthkels der Schlussstretta — eine Tenorarie und ein Männerduett im zweiten, und fast der ganze, mit dramatischer Lebendigkeit gehaltene dritte Act können als Beleg einer anerkennenswerthen künstlerischen Gesinnung dienen; auch die brav gearbeitete Ouverture, aus welcher das Studium deutscher Meister ersichtlicht, bezeugt dies. Die *Tadolini*, *Ronconi* und *Guasco* trugen durch ihre eminenten Leistungen nicht wenig zur günstigen Aufnahme dieses Werkes bei, und dennoch kann als gewiss angenommen werden, dass eine vorzügliche Prima Donna tragica, was Sign. *Tadolini* nicht ist, die Wirksamkeit desselben noch erhohen würde. Besonders durchgreifend war *Ronconi*, der, abgerechnet das Distoniren und die Kraftüberbietungen, womit er in jeder leidenschaftlichen Situation behaftet, im Gesange und Spiele seinen ihm ganz eigenthümlichen Styl in der vollsten dramatischen Thätigkeit entwickelte. —

Die musterhafteste Ausführung war zugleich der gediegensten Composition in dieser Stagione vorbehalten. Daher bildete denn auch der alte Barbiere di Siviglia die Crème der diesjährigen Genüsse. Man kann der Rosine kaum mehr Glanz, Anmuth, Laune und Discovertura abgewinnen, als Sign. *Garcia-Viardot* es vermochte. Sie ist Herrin des *Rossini*'schen Gesanges wie Wenige, Meisterin des Concertstyles, den sie mit Geist und Genie behandelt. Dazu gebietet sie über einen Stimmumfang von $2^1/_2$ Octaven, der die Klangregionen des Alten und Soprans zugleich umschliesst, und besitzt einen polyglottischen Schatz von allerliebsten Liedern zum Clavière, den sie in der Clavierscene wacker scheinen liess, und der nie aufhörte zu locken. War diese wirklich geniale Sängerin eine entzückende Rosine, so war *Ronconi* ein zwar etwas steifer, eben so wenig durch die Stimme brillirender, doch geistreicher und höchst geschmackvoller Figaro — eine ganz magnifike drollige Figur der Dottore Bartolo des braven mit natürlicher Komik begabten Buffo *Rovere*. *Salei* falsettirte seinen Almaviva gut und spielte ihn fast noch besser. Nur der italienisirte Franzose *Derivis* konnte sich mit seiner Trockenheit in die chargirte Rolle des Basilio nicht schicken. Nichts desto weniger war das Ganze ein Gaudium, dass man darüber alle neuesten Meisterwerke vergass, und mit dem Vorsatze das Opernhaus verliess, den Barbiere und die Liederüberraschungen der *Garcia* das nächste Mal wieder anzuhören.

(Fortsetzung folgt.)

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 5. bis 12. September d. J.

Adam, A., Der König v. Yvetot. Kom. Oper. No. 1. Ariette. 7½ Ngr. No. 2. Lied. 10 Ngr. No. 3. Quartett. 17½ Ngr. No. 4. Lied. 7½ Ngr. No. 5. Quartett. 10 Ngr. No. 6. Duett. 10 Ngr. No. 7. Arie. 7½ Ngr. No. 8. Duett. 10 Ngr. No. 9. Duett. 15 Ngr. No. 10. Duett. 15 Ngr. No. 11. Quartett. 15 Ngr. No. 12. Lied. 5 Ngr. No. 13. Rom. 5 Ngr. No. 14. Lied. 7½ Ngr. No. 15. Arie. 7½ Ngr. Leipzig, Br. u. Härtel.
— Ouvert. daraus f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Almenräder, C., Fagottschule, frz. u. deutsch. Mainz, Schott. 8 Fl. 24 Kr.

Auber, D. F. E., La Part du Diable. Ouv. arr. en Harmonie p. J. Mohr. Ebend. 6 Fl.

Berbiguier, B., 50 Etud. mélod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 2. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.
— Etude et Andante p. le Pfte. Op. 147. Ebend. 1 Fl.

Briccialdi, G., Fant. per Flauto con Pfte sopra i Lindi di Chamounis. Op. 14. Wien, Diabelli et Comp. 1 Fl. 30 Kr.

Burgmüller, Fr., 3 Polkas p. le Pfte. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 45 Kr.

Chopin, F., Mazourka p. le Pfte arr. à 4 mains. Mainz, Schott. 45 Kr.

Cramer, H., Potp. s. Catharina Cornaro p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Diabelli, A., Das häusl. Fest. 6 kleine Prod. Stücke f. d. Jugend f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 172. No. 1—6. Wien, Diabelli u. C. à 45 Kr.
— Concertdanse. Period. Werk f. Pfte u. Viol. conc. Heft 42—44. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.
— Entrepe. Für d. Pfte zu 4 Händen. No. 414—416. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 2 Fl.
— Dass. Werk f. Pfte allein. No. 417—420. 4 Potp. a. Don Pasquale. No. 424—426. 3 Potp. a. Maria di Rohan. Ebend. à 1 Fl.
— Melodicon. Cab. 26 enth. Nabucodonosor. Ebend. 3 Fl. 30 Kr.
— Potp. f. d. Pfte. Heft 35. Don Pasquale. 3 Fl. 30 Kr. Heft 37. Maria di Rohan. 2 Fl. 45 Kr. Ebend.
— Product. im händ. Freundschafts-Zirkel f. d. Flöte m. Pfte. No. 33—35. 3 Potp. a. Nabucodonosor. Ebend. à 1 Fl. 15 Kr.

Donizetti, G., Marie di Rohan. Clav.-Ausz. No. 1ᵉ. Chor. 30 Ngr. No. 1ᵇ. Rec. u. Cavat. 40 Ngr. No. 1ᶜ. Rec. u. Cavat. 30 Ngr. No. 1ᵈ. Cavat. 45 Ngr. No. 2. Rec. u. Cavat. 1 Fl. No. 4. Rec. u. Cavat. 30 Ngr. No. 5. Scene u. Duetto. 1 Fl. No. 6. Finale No. 2. 1 Fl. 15 Ngr. Ebend.

— Ouv. daraus f. 4 Pfte (1 Fl.) u. zu 4 Händen (1 Fl. 45 Kr.) Ebend.

— Don Pasquale. Vollst. Clav.-Ausz. Ebend. 14 Fl.

— Daraus einzeln. No. 1. Introd. 30 Ngr. No. 2. Rom. 30 Kr. No. 3. Cavat. 30 Kr. No. 4. Duetto. 1 Fl. 15 Kr. No. 5. Scene u. Cavat. 45 Kr. No. 6. Duett. 1 Fl. 45 Kr. No. 7. Arie. 50 Kr. No. 8. Terzett. 1 Fl. No. 9. Quartett. 4 Fl. No. 10. Istr. u. Chor. 30 Kr. No. 11. Recit. u. Duett. 1 Fl. 45 Kr. No. 12. Rec. u. Chor. 1 Fl. 15 Kr. No. 13. Duetto. 1 Fl. 45 Kr. No. 14. Serenade. 30 Kr. No. 15. Notturno. 20 Kr. No. 16. Rondo finale. 30 Kr. Ebend.

— Dieselbe f. d. Pfte allein (6 Fl.) u. zu 4 Händen (11 Fl.) Ebend.

— Ouv. daraus f. d. Pfte allein (45 Kr.) u. zu 4 Händen (1 Fl. 15 Kr.) Ebd.

— Gr. Valzer p. Pfte solo (45 Kr.) e 4 mani (1 Fl. 15 Kr.) sopra Mot. della sua Opera: Don Pasquale. Ebend.

Dunerney, J. B., 2 Fant. sur la Part du Diable p. le Pfte. Op. 126. No. 1. Thème var. No. 2. Rondo. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Herz, C., Der kleine Opernfreund u. seine schönsten Erinner. Potp. üb. bel. Opernmel. f. d. Pfte im leicht. Arrang. 2ᵉ Folge. No. 1—3. Dresden, Paul. à 10 Ngr.

Herz, J., 3 Airs de Ballet de l'Opéra: Charles VI. arr. en Rond. brill. p. le Pfte. No. 1—3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 15 Ngr.

Hortelka, J. E., Le Carnaval de Venise avec nouv. Var. p. le Pfl. Op. 50. Wien, Diabelli et Comp. 45 Kr.

Hunten, F., Fant. brill. sur 2 Motifs de l'Opéra: Le Roi d'Yvetot arr. p. le Pfte. Op. 125. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

Kalkbrenner, F., et *Panofka*, Duo p. Pfte et Viol. sur la Juive. Op. 164. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Kalkbrenner, F., Gr. Fant. de Brav. sur le Duo des Cartes de l'Opéra: Charles VI. arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 165. Ebend. 1 Thlr.

Kücken, F., Die sanften Tage v. L. Uhland f. Sopr., Ten., Bass u. Männerchor ad lib. m. Pfte. Op. 43. Dresden, Paul. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kuhnstedt, F., Grad. ad Parn. od. Vorschule zu S. Bach's Clav.-u. Orgelcomp. in Prälud. u. Fugen durch alle Dur- u. Molltonarten f. Orgel u. Pfte. Op. 4. Lief. 6. Mainz, Schott. 48 Kr.

Lemoine, H., Les Rieux. 2 très pet. Rond. p. le Pfte. Op. 44. Ebd. 54 Kr.

Lichmann, J., Amalia. Polka f. d. Pfte. Ebend. 18 Kr.

Liest, F., Vierst. Männerges. No. 1. Rheinweinlied v. Herwegh. No. 2. Studentenlied n. Goethe's Faust. No. 3. Reiterlied v. Herwegh. 1ᵉ Version. No. 4. Dasselbe. 2ᵉ Version. Ebend. à 1 Fl.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass im Freien zu singen. Op. 59. Heft 3. Lpz., Br. u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Meyerbeer, G., Die Hugenotten. Grosse Oper im Clav.-Auszug ohne Finales. Ebend. 5 Thlr.

Musard, A., 2 Quadrilles p. le Pfte sur les Motifs de la Part du Diable. No. 1. 2. Mainz, Schott. à 36 Kr.

— Quadr. sur les Motifs fav. de Don Pasquale. Ebend. 36 Kr.

Nemeth, A., Marsch a. les Martyrs f. d. Pfte. Wien, Diabelli u. C. 15 Kr.

Neuigkeiten f. d. Pfte im elég. Style. Abthl. 5. No. 41. 42. G. Hammer, Le Chant des oiseaux. Etudes No. 1. 2. No. 43. C. F. Hirsch, La Vivacité franç. Quadrille. No. 44. E. Pauer, Ballade. No. 45. Baron Cavalcabo, Nocturne. Op. 27. No. 46. A. Heinrich, Le fin. Caprice caracter. No. 47. C. G. Lickl, Frühlings Ahnung. Chanson sans Paroles. No. 48. 49. Ad. Müller, 2 Rond. üb. Motive a. Chonchon. No. 50. J. Doppler, Rondino üb. Strauss beliebte Donaulieder. Wien, Haslinger. à 30 Kr.

Nouveautés du Jour p. le Salon mus. — Musik. Tags-Neuigk. f. d. Pfte. Cah. 21. L. Rosenfeld, Rond. milit. sur les Motifs de l'Opéra: Nabucodonosor de G. Verdi. Op. 2. Cah. 22. L. Rosenfeld, Intr. et Var. s. un Chœur fav. de même Opéra. Op. 3. Wien, Diabelli u. C. à 45 Kr.

Oschmer, A., Das Fischermädchen v. Heine. Barcarole f. 1 Singst. m. Pfte u. Violle. Op. 4. Mainz, Schott. 45 Kr.

Piermarini, Cours de Chant (Gesang-Schule bestеh. in fortschr. Uebungen) divisé en 2 Parties. Part. 1 en 3 Suites. Suite 1: 50 Etudes progr. 5 Fl. 24 Kr. Suite 2: 10 Etudes en clef d'Ut (Sopran-Schlüssel) 2 Fl. 24 Kr. Suite 3. 50 Exerc. d'une moyenne difficulté. 4 Fl. 30 Kr. Ebd.

Preyer, G., Au meine Laute v. J. N. Vogl f. 1 Singst. m. Pfte (30 Kr.) u. Vcell (45 Kr.) Op. 40. Wien, Diabelli u. Comp.

Proch, H., Lebewohl f. 1 Singst. u. Waldhorn od. Vcell od. Physharm. oblig. m. Pfte. Op. 35. Neue Ausg. Ebend. 1 Fl.

— Die Blumenhändlerin. Lied f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 101. Ebd. 45 Kr.

Prudent, E., Souv. de Beethoven. Gr. Fant. p. le Pfte. Op. 10. Mainz, Schott. 2 Fl.

Reichel, A., Sonate f. d. Pfte. Op. 9. Leipzig, Götz. 1 Thlr. 22½ Ngr.

— 6 vierst. Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 10. Ebend. 1 Thlr. Einzelne Stimmen. à 7 Ngr.

Rinck, C. H., 12 fugirte Nachsp. f. d. Orgel. Op. 68. 13ᵗ Samml. d. Orgelstücke. Neue Ausg. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Schubert, F. L., Sächs. Vaterlandslied v. Dr. E. Böttcher f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 2½ Ngr.

Schumann, R., Quint. f. Pfte, 2 Viol., Viola, Violle. Op. 44. Ebd. 3 Thlr.

Sedlaczek, J., Souv. du Simplom. Faut. p. Flûte avec Pfte. Wien, Diabelli et Comp. 50 Kr.

Sowinski, A., Gr. Etudes de Concert à Sujets développés p. le Pfte. Op. 60. Liv. 1. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

Strauss, J., Sauss-Quadr. Op. 148. Für Orch. 2 Fl. 30 Kr., f. Viol. u. Pfte. 45 Kr., f. Flöte, f. Guit. à 20 Kr., f. Pfte zu 4 Händen. 1 Fl., f. Pfte allein. 30 Kr., im leicht. Style. 30 Kr. Wien, Haslinger.

Thalberg, S., Gr. Caprice s. d. Motifs de l'Opéra: Charles VI. arr. p. le Pfte à 4 m. Op. 48. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Uhlig, Th., Quartett f. 3 Viol., Via u. Vcell. Op. 1. Dresden, Paul. 1 Thlr. 15 Ngr.

Verdi, G., Nabucodonosor. Lyr. Tragédie. Vollst. Clav.-Ausz. m. deutschem u. ital. Texte. Wien, Diabelli. 12 Fl.

— Einzelne Nummern daraus. No. 1. Introd. 50 Kr. No. 2. Rec. u. Cav. 1 Fl. 15 Kr. No. 3. Recit. u. Terzettino. 45 Kr. No. 4. Chor. 30 Kr. No. 5. 1ᵉ Finale. A. Scene u. Marsch. 20 Kr. B. Largo. 1 Fl. 20 Kr. C. Stretto. 1 Fl. 50 Kr. No. 6. Scene u. Aria. 1 Fl. 20 Kr. No. 7. Prechiera. 30 Kr. No. 8. Chor. 45 Kr. No. 9. 2ᵉ Finale. A. Allegro. 30 Kr. B. Canon. 50 Kr. C. Scene u. Duette. 45 Kr. No. 10. Chor. 45 Kr. No. 11. Recit. u. Duett. 1 Fl. 30 Kr. No. 12. Chor. 45 Kr. No. 13. 3ᵉ Finale. 45 Kr. No. 14. Scene u. Arie. 1 Fl. No. 15. Marcia funebre u. Preghiera. 30 Kr. No. 16. 4ᵉ Finale. 1 Fl. 15 Kr. Ebend.

— Ouv. daraus f. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Vogl, J. N., Blätter u. Trauben. Lieder f. heitere Kreise m. Melodieen v. d. vorzügl. Compos. Oestreichs. 2ᵉ Aufl. Wien, Jasper. 1 Fl. u.

— Trommel u. Fahne. Ein Liedercyklus m. Melodieen v. 4. vorzügl. Capellmeistern der k. k. österr. Armee. Ebend. 30 Kr. u.

Wanczura, J., Istr. et Var. p. le Pfte sur un Duo fav. de l'Opéra: Linda di Chamounix de G. Donizetti. Op. 35. Wien, Diabelli et C. 30 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Köcken, F., Op. 43. Die sanften Tage. Gedicht von Uhland für Soprau, Tenor, Bass und Männerchor ad lib. mit Piano. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Herz, Carl, Der kleine Opernfreund und seine schönsten Erinnerungen. Potpourri's über beliebte Opernmelodieen für Piano im leichten Arrangement. Zweite Folge. No. 1. 2. 3. à 10 Ngr.

Uhlig, Th., Op. 1. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello. 1 Thlr. 15 Ngr.

Ich habe zwei italienische Violinen zum Verkauf erhalten, beide sind ganz neu und von gutem Ton, der Preis sehr billig. Adresse: goldener Anker in Leipzig.

Carl Jerwitz, Ballettmeister.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten September. № 39. 1843.

Inhalt: Zur ältern musikalischen Literatur. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Wiener Musik'chen. (Fortsetzung.) Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) Cours de Piano etc. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Zur ältern musikalischen Literatur.

Die folgenden Zeilen wollen einen kleinen Beitrag liefern zu der von Herrn Organisten *Becker* in Leipzig eingeleiteten Zusammenstellung der im 16. und 17. Jahrhundert erschienenen musikalischen Werke. Sie sind entstanden auf einer kleinen Ferienreise, welche ich im Sommer d. J. nach Zwickau unternahm, hauptsächlich in der Absicht, um nachzuforschen, ob nicht die dortige besonders an älteren Literaturwerken reiche Bibliothek auch für die Geschichte der evangelischen Kirchenmusik Ausbeute gewährte. Mit gütigem Wohlwollen nahm der Vorstand derselben, Herr Rector *Hertel* meine Bitte, mir zu diesem Zwecke den Besuch der Bibliothek zu gestatten, auf und überwies mir eine Sammlung von Musikalien, welche vor vielen Jahren schon in das Local derselben gebracht, aber der Bibliothek selbst noch nicht durch Aufzeichnung in dem Catalog einverleibt waren. An eine Benutzung derselben für wissenschaftliche Zwecke war freilich vor der Hand noch nicht zu denken, da die einzelnen Werke erst zusammengestellt und, wenn auch nur oberflächlich, geordnet werden mussten. Es liess sich aber bald übersehen, dass unter vielem Unbedeutenden doch auch manches Werthvolle sich vorfände, und ich fasste den Entschluss, die kurze mir vergönnte Zeit zur Fertigung eines Verzeichnisses der gedruckten Musikalien anzuwenden und die Benutzung derselben auf einen günstigeren Zeitraum zu verschieben. Da ausser den gedruckten Sachen auch noch eine grosse Menge musikalischer Manuscripte vorhanden waren, und der Wunsch entstand, auch diese einigermaassen übersichtlichlich geordnet zu sehen, so konnte ich freilich die einzelnen Werke nicht so genau beschreiben, wie dies in den Mittheilungen des Herrn Organisten *Becker* in dem Jahrgang 1842 der Allgem. Musikal. Zeitung, No. 25 und 26, ferner von einem Ungenannten No. 46 und in dem 82. Hefte der Cäcilia von Herrn *Anton Schmidt* in Wien geschehen ist, allein dieser Mangel mag zu seiner Zeit ergänzt werden — es genüge nun, darauf aufmerksam zu machen, wie manches einer ältereu Periode angehörige Tonwerk noch in Bibliotheken oder Kirchenarchiven zu finden sein würde, wenn man nur suchen wollte. Ueber die Manuscripte vielleicht ein andermal, da es sich hier von Drucksachen handelt. Alle aufgefundenen Musikalien sind aus dem 16. und 17. Jahrhundert; sie konnten demnach sämmtlich hier verzeichnet werden. Die unvollständig vorhandenen sind mit einem Stern bezeichnet; doch hege ich die Hoffnung, dass bei weiterm Nachsuchen noch manches unvollständige Werk wird ergänzt werden können.

Hermann Schulz.

Verzeichniss der auf der Zwickauer Bibliothek befindlichen gedruckten Musikalien.

Bodenschatz, Erh., Florilegium Portense. Lips. 1618.

— — Fl. Port. Pars altera. Lips. 1621. S. Becker, Jahrgang 1842, No. 25.*

Beyleau, Simeonis, genere Galli, Motetta IV. vocum nunquam hactenus impressa, sed nunc primum et ab authore ipso summo ingenio summaque diligentia elucubrata et in lucem hisce typis castigatissime edita. Venetiis ap. Hieron. Scotum. 1544. 4. 20 Gesänge.

Burgk, Joachim a, Sacrae Cantiones plane novae ex veteri et novo testamento in pium ecclesiarum usum compositae studio et opera J. a B. Noribergae in offic. Th. Gerlatzeri. 1573. 20 Ges.*

Cortecoia, Francesco, Libro primo de Madrigali a IV. voci di Fr. Cort. Maestro di Capella dell' Illustrissimo et Excell. Duca Cosimo de Medici. Venetiis ap. Hieronym. Scottum. 1544.

Dulichius, Philippus, Harmoniae aliquot Septenis vocibus compositae Authore. Ph. Dul. Chemnicensi. Stetini. 1593. 5 Gesänge.

— — Quatuor cantiones octonis voce. compositae. Stetini.

Figulus, Wolfgang, Der 111. Psalm mit 5 Stimmen componirt. Wittenberg. 1586.

Freund, Cornelius, Epithalamium musicis numeris donatum. Mulhusi Duringorum. 1568.

Franck, Melchior, Newes Teutsches musikal. fröhliches Convivium mit 4, 5, 6 und 8 Stimmen componirt. Coburgk. 1621.*

— — Newes liebl. musikal. Lustgärtlein mit 5, 6 und 8 Stimmen componirt. Coburgk. 1623.*

Friedrich, Daniel, Bicinia sacra s. Disticha supra evangelia dominicalia et praecipuorum festorum — composita a D. Fr. Cantore Rostockiensi. Rostock. 1623. 86 Ges.

Hammerschmidt, Andreas, Dritter Theil Geistl. u. Weltl. Oden und Madrigal. mit 1, 2, 3, 4 und 5 Stimmen nebst dem Basso Continuo in die Musik vers. Leipzig bei Hönens Erben. 1649.*

beitet seyn. Die Erholungsstunden des geistvollen Geschäftsmannes können für die Kunst sehr fruchtbar seyn, und wenn er sagt, diese diene ihm zur Zerstreuung, so meynt er gerade nicht, dass sie die Kräfte zerstreuen, die Würksamkeit der Gemüthsvermögen vereinzeln solle, welche zur Kunst erfordert werden. Zerstreuung kommt dann nur den auf übertriebene oder einseitige Art angespannten oder auf Einen Punkt zu anhaltend vereinigten Kräften zu. Mit dieser wohlthätigen Zerstreuung der einen ist die Sammlung der andern verbunden, oder die Zerstreuung geschieht nur, um die Kräfte in und zu einer andern Form zu sammeln, zu vereinigen. So, dünkt mich, können diejenigen gerechtfertigt werden, welche nach ermüdenden Geschäften im Genuss und in der Uebung der Tonkunst Erholung und Zerstreuung zu suchen und zu finden behaupten. Freylich ist es nicht zu leugnen, dass die Würde jeder schönen Kunst und namentlich der Musik häufig von denen herabgesetzt und verkannt werde, welche sie zu einem blossen Zerstreuungs- und Erholungsmittel machen, und ihr nur die Stunden schenken, in denen ihre ganze Kraft ermattet, ihre Empfänglichkeit für alles Bestimmte und Regelmässige ganz erschöpft ist. Die Bildung schöner und erhabener Kunstwerke erfordert bekanntlich nicht blos eine leidenschaftliche Hingebung an das Spiel der Fantasie, sondern vielmehr Ueberlegung, planmässige Berechnung, gar manche Sorgfalt und standhaften Fleiss, mithin eine zusammenstimmende Gemüthsthätigkeit, wie sie bey einem blossen tändelnden Spiele nicht rege ist. Wird die Kunst nur den flüchtigen Augenblicken einer Muse überlassen, in welcher der Geist schon ganz erschöpft ist, dann wird weder der Geschmack an dem Genusse der Kunstwerke sich bilden, noch das Genie etwas vorzügliches leisten. Die Ausnahmen sind selten, da das reichhaltige Genie auch gleichsam nur auf der Flucht im Stande war, etwas Vortreffliches hervorzubringen. Darin stimme ich also dem Hrn. Verfasser der musikalischen Fragmente bey, dass eine, in diesem Sinne genommene, geringschätzige Behandlung der schönen Künste, als blosser Spielwerke und leidiger Mittel wider die Langeweile, dem Adel der wahren Kunst höchst verderblich sey. Ich wollte nur denen ein Wort zur Entschuldigung und Rechtfertigung reden, welche viel Achtung für die Kunst hegen, aber zu wenig Muse haben, oder es auch in andrer Hinsicht nicht rathsam finden, ihr mehr, als gewisse Zeiten einer besondern Gemüthsfreyheit zu widmen, und diese Zeiten Stunden der Erholung und Zerstreuung zu nennen pflegen. Mit grösserem Rechte würden sie dieselben freylich oft Stunden der Erhebung und Sammlung, der Stärkung und Veredlung der Seele nennen.

C. Fr. Michaelis.

Apollon, eine Zeitschrift, herausgegeben von Julius Werden, Adolph Werden und Wilhelm Schneider. Ersten Bandes erstes Stück. Penig, bey Dienemann und Comp. 1803. (4¼ Bogen, ¼ Bogen Anzeigen von Verlagsbüchern des Hrn. Dienemann, zwey Blätter Musik. Der Jahrgang von 12 Stücken kostet 6 Thlr, jedes einzelne Stück 16 Gr.)

Die Herren Verff. haben das Januarstück dieses Journals früher herausgegeben, um dem Publikum vor Augen zu legen, was es hier zu erwarten habe. Um diese Absicht der Verff. auch nach unserm Vermögen zu fördern, geben wir hier — keine Recension, unter andern Gründen auch aus dem, weil von der Anwendung der Schellingschen Philosophie auf Musik, was als Hauptzweck des Journals angekündigt war, in diesem Hefte noch nichts zu spüren ist; sondern liefern nur eine Anzeige, wobey wir den Verff. um so mehr zu Willen zu seyn glauben, da wir sie ganz allein das Wort führen lassen, und auch jede Anmerkung un-

Hammerschmidt, Andreas, Chormusik mit 5 und 6 Stimmen mit d. Basso continuo. Fünfter Theil Musikal. Andachten. Leipzig u. Freyberg. 1651. 4. 31 Gesänge. S. Becker, Jahrgang 1842, No. 25. *

Handl, Jacob, Harmoniarum moralium, quibus heroica, facetiae, naturalia, quodlibetiva tum facta fictaque poetica etc. admixta sunt, liber Primus — IV. vocum — nunc primum in lucem editus Pragae, ap. Georg. Wigrinum. 1589. 4. 14 Gesänge. *

— — Harmoniarum moralium liber secundus. Prag. 1590. 19 Gesänge.

— — Harmon. moral. liber tertius. Prag. 1590. 19 Ges.

— — Moralia, V, VI et VIII vocibus concinnata atque tam sertis quam festivis cantibus voluptati humanae accommodata et nunc primum in lucem edita. Norimberg. in offic. Alexandri Theoderici. 1596. 4. 47 Gesänge.

Harnisch, Otho Sigfried, Fasciculus novus selectissimarum cantionum V, VI et plur. vocum singulari industria compositarum, Helmstadii. 1592. 17 Gesänge. *

Hartmann, Heinr., Confortativae sacrae symphoniae. — Coburg, durch Justus Hauck. 1613. 24 Ges. S. Becker, Jahrg. 1842, No. 25.

— — Confort. sacr. symph. — Der andere Theil. Erfurt. 1617. 25 Gesänge. *

Hasler, Casp., Sacrae Symphoniae diversorum excellentissimorum authorum IV, V, VI, VII, VIII, X, XII et XVI vocibus tam vivis quam instrumentalibus accommodatae. Norib. ap. Paul Kaufmann. 1598. 72 Gesänge.

Hasler, Joh. Leo, Sacri concentus IV — XII voc. ed. nov. Augustae Vindel. ap. Valentin. Schönigium. 1601. S. Jahrg. 1842, No. 45.

Haussmann, Valentin, Neue artige u. liebl. Täntze, zum Theil mit Texte, z. Th. ohne Text gesetzt. Nürnberg, Kaufmann. 1606. 46 Gesänge. *

— — Extract aus V. H. fünf Theilen der Teutschen weltl. Lieder v. 92 — 98 ausgegangen. Nürnberg, Kaufmann. 1611. 40 Gesänge. *

Jeep, Johann, Studentengärtleins erster Theil neuer lustiger Weltl. Liedlein mit 3, 4 und 5 Stimmen. Nürnberg. 1621. 17 Gesänge. *

— — Studentengärtleins 2. Theil. Nürnb. 1619. 17 Ges.

Klemmius, Joh. (Oederan. Misnic.), Partitura s. Tabulatura Italica, exhibens XXXVI fugas. Dresdae. 1631. Fol.

Lang, Balthasar, Newe deudsche geistl. u. tröstl. Lieder, gantz liebl. zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen nach Art der Welschen villanellen mit vier Stimmen componirt und in Druck verfertigt durch Balth. L. der Schulen zu Bensen u. Fürstenwalde weiland Musicum u. Cantorem. Wittenberg. 1605. 4. 10 Ges. *

Lassi, Orlandi, Sacrae cantiones vulgo motetta appellatae V voce. tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae; item lectiones novem ex prophetа Job, IV voc. Norimb., Gerlach. 1575. 25 Ges. S. Jahrg. 1842, No. 45. *

Lechner, Leonardus Athesinus, Motectae sacrae, quatuor, V et VI vocum ita compositae, ut non solum viva voce commodissime cantari sed etiam ad omnis generis instrumenta optime adhiberi possint. Addita est in fine Motecta VIII vocum ad duos Choros, eodem Authore. Noribergae, in offic. Cathar. Gerlach. 1576. 4. 31 Ges. *

Lechner, Leonard, Newe teutsche Lieder zu drey Stimmen nach art der Welschen Villanellen. Nürnb., Gerl. 1576. 17 Gesänge. *

Le Maistre, Matthaeus, Liber Primus Sacrarum cantionum quas vulgo Motetts vocant V voc. ab Illustrissimi Principis Saxon. Sacelli Magistro Seniori M. L. M. compositae. Dresdae. 1570. 4. 15 Gesänge.

— — Schöne und auserlesene Deudsche u. Latein. Geistl. Gesenge, auf 3 Stimmen ganz liebl. für die liebe Jugend zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen. Dressden. 1577. 4. 24 Gesänge.

Lindner, Fridericus, Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones (vulgo Italis madrigali et napolitane dicantur) IV, V, VI et plur. voc. continens. Quae ex diversis praestantissimorum Musicorum libellis in Italia excusis decerptae et in gratiam utriusque Musicae studiosorum uni quasi corpori insertae atque in lucem editae sunt studio et opera Fried. Lindneri Lignicensis, liber Primus. Noriberg., Cathar. Gerlach. 1588. 4. 64 Ges.

— — Gemmae musicalis — lib. Secundus. Norib. 1589. 72 Gesänge.

— — Gemmae music. — lib. Tertius. Norib. 1590. 54 Ges.

— — Continuatio Cantionum sacrarum IV — VIII et plur. vocum de festis praecipuis anni a praestantissimis Italiae Musicis nuperrime concinnatarum. Quarum quaedam in Italia separatim editae sunt, quaedam vero plane novae nec usquam typis excusae. Ad nunc in usum scholarum et ecclesiarum Germanicarum in unum corpus redactae studio et opera Fr. L. Norib. Gerl. 1588. 56 Ges.

— — Corollarium Cantionum sacrarum VI — VIII et plur. vocum de festis praecipuis anni. Quarum quaedam antea a praestantissimis nostrae aetatis Musicis in Italia separatim editae sunt, quaedam vero nuperrime concinnatae nec uspiam typis excusae et nunc in unum quasi corpus redactae. Noribergae, Gerlach. 1590. 70 Gesänge.

— — Magnificat, V et IV vocibus a diversis nostrae aetatis musicis composit. Norib. 1591. *

Lüthemann, Paul, Zwo Weihnachtsgesenge mit 5 Stimmen componirt. Alten Stettin. 1597.

— — Zwei Hochzeitslieder mit 5 Stimmen componirt. Alten Stettin. 1599.

— — Cantio V vocum honori nuptiarum etc. composita. Stetini. 1599.

— — Ein christl. Weynachts-Gesangk mit 5 Stimmen componirt. Stettin. 1604.

— — Motettae aliquot VI et V voc. Stettin. 1605.

— — Christl. Trostgesänge aus d. 130. u. 131. Psalm nebst zwo andern christl. Liedlein mit 6 und 4 Stimmen componirt. Stettin. 1606.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

C. Züllner: Zehn Lieder und Gesänge für Männerstimmen, in 2 Heften. 2. Heft. Leipzig, bei Friedlein und Hirsch. Preis 1½ Thlr.

Die Popularität, deren Herr Züllner in der Sängergemeinde sich zu erfreuen hat, ist jedenfalls eine wohl-

verdiente. Er liefert ihr nicht nur treffliche Producte, sondern ist auch, wie wir hören, rühmlich und erfolgreich auf vorzügliche Productionen bedacht. Die Gesänge, welche er der weitverbreiteten Sängergemeinde in vorliegender Sammlung darbietet, sind ganz geeignet, diese Popularität zu bestätigen und zu vergrössern. Herr Zöllner führt seine Sänger, um als ächter Humorist ihnen den Gegensatz von Ernst und Scherz recht fühlbar zu machen, zuerst an ein offenes Grab, indem er in edler, tieffühlender Weise Mahlmann's schönes Lied anstimmt: „Selig sind die Todten!“ — Mit einfachen Mitteln gelingt es ihm, Geist und Gemüth ernst und tröstend anzuregen. Fürwahr, an der Gruft eines lieben Freundes gesungen, muss das schöne Lied einen tiefen Eindruck machen. Wie geschickt und ungesucht ist die Verwandlung von Moll nach Dur für die dritte Strophe benutzt, um den Schmerz der Trennung durch die Hoffnung seligen Wiederfindens zu versüssen! — Eine Augmentation des vorletzten Tactes würde dem Schlusse wohl noch mehr Ruhe und Würde verleihen.

Mit diesem schwarzen aber doch schönen Liede ist nun der Ernst abgethan, und fürder herrscht nur Heiterkeit, Humor und frische Lebenslust!

Das Trinklied: „Der Alte, der die Stunden misst,“ von W. Müller, eröffnet in seiner drolligen Unbefangenheit, mit dem possirlichen Abbrechen am Schlusse, den fröhlichen Reigen, und macht sich heiter Platz. Wir wollen hier gleich einen nicht genug zu lobenden Vorzug der Zöllner'schen Gesänge hervorheben, der sich in dieser Sammlung vorzüglich bemerkbar macht; es ist dies die rhythmische Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit, womit er seine musikalischen Gedanken beflügelt und nach Sinn und Declamation absondert und nüancirt; so hier, wo er das ursprünglich jambische Metrum bei den Worten: „Hatt' er im Glase“ u. s. w. wirksam mit dem Dactylus beginnt, während gleich darauf eine neue rhythmische Gliederung eintritt. Und solcher Züge findet man häufig und fast immer glücklich angewendet in seinen Gesängen.

Goethe's „Vanitas!“ — wie oft auch schon gesungen — erscheint auf's Neue, und zwar in vollkommen ebenbürtiger Tonweise. Dass zuerst nur ein Sänger intonirt, dem dann der Chor beistimmt, verleiht schon dem Ganzen ein reges Leben und Schall und Widerhall. Auch ist der Grundton des Liedes, jener kecke, übermüthige Humor, vortrefflich wiedergegeben. Für gehörige Sonderung des Juchhe! und O weh! ist ebenfalls in rechter Weise gesorgt.

Es folgt nun: „Wer ist unser Mann?“ (Gedicht von C. Friedrich.) Hier zeigt sich der Componist wirklich als vollkommener Beherrscher seines Stoffes; ja er erweitert und potenzirt ihn mit wahrer Meisterschaft. Welch' eine fast dramatische Lebendigkeit in diesem kleinen Gebilde! Wie ungezwungen gestalten und durchdringen sich die verschiedenen Rhythmen! Dazu die kecken Interjectionen und die Selbständigkeit der verschiedenen Stimmen — kurz, eine musikalische Humoreske, wie sie nur das wahre Talent schaffen kann! Und dennoch wird der Preis dieser Sammlung wohl dem letzten Stück derselben, dem „Walzer“ zugesprochen werden. Die mit ausgelassener Laune und Willkür zusammengewürfelten Worte sind nur eben da, um Wesen und Form des lustigen Treibens zu bezeichnen und alle die burlesken Züge zu veranlassen, von denen dies Genrebild in niederländischer Manier völlig strotzt. Einzelnes herauszuheben, würde eher schaden als nützen, denn gerade in dem ungemein glücklichen Gange und Zusammenhange, in der leichten Structur des Ganzen liegt sein eigenthümlicher Reiz. Und nicht allein der glückliche Wurf und die ansprechenden Gedanken und Motive sind es, die diesen gelungenen Scherz auszeichnen. Auch die treffliche Behandlung des Stimmenmaterials, die empirische Sicherheit muss man freudig anerkennen.

Die ganze Sammlung wird überall Eingang finden, der Walzer aber wird Furore machen, wenn er, wohlverstanden, sich einer so anmuthigen und präcisen Ausführung erfreut, wie er sie durchaus in Anspruch nimmt.

J. W. Kalliwoda: Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 114. Carlsruhe, bei Creutzbauer und Noldecke. Preis 1 Thlr. 18 Ggr.

Es ist gewiss keine heilsame Sparsamkeit zu nennen, dass diesen Gesängen keine, wenn auch nur gedrängte Partitur beigegeben ist, und dieser Umstand dürfte der Verbreitung dieser Sammlung nicht eben günstig sein. Zwar sind die Gesänge nicht eben sehr complicirt, und ihre Ausführung scheint leicht, aber diese sowohl, als unsere bescheidene Anzeige wird doch offenbar durch diesen Mangel beeinträchtigt, und ohne die Gewissenhaftigkeit zu verletzen, können wir daher nur sagen, dass die Gesänge da sind, dass sie sämmtlich der heitern und gemüthlichen Gattung angehören, und dass sie, nach einem flüchtigen Ueberblick, ihres wackern Urhebers nicht unwürdig scheinen.

Rigaer Liedertafel, viertes Heft, enthaltend sechs Gesänge für Männerstimmen, in Musik gesetzt von *Bergner, Dorn, Maczewsky, Pohrt, Soederlich* und *Weitzmann.* Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Fr. Kistner. Preis 1½ Thlr.

Sind auch die Namen der eben genannten Componisten (ausser dem wohl accreditirten des trefflichen Dorn) noch ziemlich unbekannt, so müssen wir doch die Beiträge der Mehrzahl als recht beachtenswerth und ansprechend bezeichnen.

Bergner bringt den umfangreichsten Beitrag. Er feiert in einem ausführlichen Gesange, der sich fast zur Cantate erweitert, nach einer recht wackern Dichtung von Thiel, das „Lied“ in seinen vielfachen und schönsten Bezeichnungen. Die Composition enthält manches Gelungene und zeugt von einer gewissen Wärme der Empfindung, die an vielen Stellen recht wohlthuend hervortritt. — Dass 's Fugiren in vierstimmigen Sätze für Männerstimmen seine besondern Schwierigkeiten haben müsse, ergibt sich auch hier, wo der Componist bei der religiösen Beziehung einen Anlauf zur Fuge nimmt. — Im Ganzen macht vorzüglich die Abwechselung der verschiedenen Formen und Rhythmen dieser Composition, wie sie in Folge des Gedichtes hervorgerufen werden,

einen guten Eindruck. — Eine recht sinnige Idee ist es, dass der Componist die Melodie zu den Worten des Anfanges: „Seitdem das Herz“ u. s. w. da wieder benutzt, wo das Wiegenlied erwähnt wird. — Dass dem Hallelujah am Schluss so viel Raum gegeben wird, vermindert wohl eher die Wirkung, statt sie zu heben.

Seuberlich gibt ein kurzes russisches Lied, sogar nur mit russischem Text, das allerdings alle Ingredienzien des russischen Gesanges, so weit wir ihn kennen lernten, zu enthalten scheint, und für die Liedertafeln wenigstens den Reiz des Besondern haben wird.

Dem „Trinkliede für alte Herren“ (von Langbein und Maczewsky) fehlt nach Dichtung und Composition die Spitze; und fünf Strophen! Dabei wird man fühlbar alter — transeat!

Eine recht wackere Humoreske erhalten wir in Pohrt's: „Vorsicht.“ (Es ist nämlich das Lessing'sche Epigramm: Es lassen sich die Grossen im Tode balsamiren u. s. w.) Ist auch die Durchführung nicht so vorzüglich, wie man die Auffassung bezeichnen muss, so hat doch das Ganze eine eigenthümliche Färbung, und die Mischung der antiken Schreibart mit dem modernen Styl ist ziemlich glücklich in Anwendung gebracht. Nur will es uns scheinen, als müsse der moderne Ton schon früher eintreten, nämlich bei den Worten: Mich soll man nicht im Tode balsamiren! — Wird das heitere Stück gut und nüancirt vorgetragen, so verbürgen wir ihm einen erfreulichen Erfolg. —

In Dorn's Beitrag (er wählte dazu den Grafensprung bei Eberstein von Kopisch) erkennt man gleich die feste Künstlerhand und die sichere Bewältigung des Stoffes. — Es konnte in diesem Stück weniger die Melodie, als die declamatorische, compacte Form in Anspruch genommen werden, und diese hat der wackere Componist dem kleinen Epos kräftig aufgeprägt.

Weitzmann singt ein „Lebewohl der Liedertafel“; (Text von Wohlbrück) als Tenor-Solo mit Begleitung der (unvermeidlichen!) Brummstimmen, die wir eigentlich nur dem heitern Genre zugestehen können. — Dieser Abschiednehmende meint es aber mit seiner Wehmuth ganz ernstlich, und sagt sogar am Schlusse, wo vom Wiedersehen die Rede ist: „Ist's hier nicht, sei es dort!“ — Dieses unser individuelles Bedenken abgerechnet, ist das Lied recht hübsch, und hat der Abschiednehmende eine recht weiche, wohlthuende Tenorstimme (für diese ist es günstig berechnet), so darf er auf Mitgefühl rechnen, und manchem seiner brummenden Freunde dürfte ein Zug der Rührung die Festigkeit der geschlossenen Lippen rauben. — Aber, Scherz bei Seite, das Lied ist gut; und da Richtung und Bedürfniss der zahlreichen Liedertafeln so verschieden sind, so wird auch im Allgemeinen sich für jede etwas Zusagendes in dieser Sammlung finden, deren Ausgabe vorzüglich genannt werden muss. *Al.*

Nachrichten.

Wiener Musikleben. (Fortsetzung.) La Prima Donna vom jungen Bergamaskischen Maestro *Salvi* ist für eine Operette zwar etwas prätentiös gemacht, enthält indessen mehrere rührige und ansprechende Nummern, welchen natürlich ein Walzergesang für die Primadonna — neueste Tadolinimode — nicht fehlt. Text unter Null. *Tadolini*, *Salvi* und *Rovere* gefielen; kurz die artige, Talent verrathende Erstlingsarbeit machte einen so vortheilhaften Eindruck, dass der Maestro eine ehrenvolle Scrittura für die nächste Carnevalstagione in Mailand erhielt. Lasst von einem jungen deutschen Musiker 100 Operetten beifällig aufführen, und kein deutscher Theaterdirector wird es riskiren wollen, ihm die Composition einer grössern Oper aufzutragen! —

Somit sind auch die Lichtseiten der diesjährigen Stagione erschöpft, und doch zählen wir erst 4½ Opern, worunter überdies die Linda und der Barbiere keine Novität. Es bleiben nun noch sechs Opern übrig, die theils wenig gefielen, theils entschieden Fiasco machten, und dies entweder aus Verschulden der Sänger oder der Composition oder beider zugleich. Worauf die impresa so sehr baute, der Nabucodonosor von *Verdi*, unter des jungen Maestro persönlicher Leitung, schlug fehl, trotz dem, dass *Ronconi* die Titelrolle meisterhaft gab. Wien und Mailand divergiren überhaupt schon seit Jahren im Operngeschmacke nur allzuhäufig. Was dort Furore macht, wird hier meist kalt aufgenommen, und so umgekehrt. Vielleicht veranlasst das Repertoir der Scala, das fast lauter monotone Tagesmusik zu Gehör bringt und keine ernstlichen Versuche mit den Werken der ältern bessern Schule macht, jene Einseitigkeit des Geschmackes, die hier schon dadurch grossentheils vermieden wird, dass man von Zeit zu Zeit vorzügliche Werke älterer und neuerer Meister, so wie verschiedenartigen Styles zu hören bekommt, was in Verbindung mit einer gewissen populären Musikintelligenz so ziemlich vor Missgriffen schützt. Von der Bühne zur Musa des grosse Publicum geleitet werden. Hört es immer dasselbe, so fängt es an zu glauben, es müsse eben Alles so klingen, wie ihm immer vorgeorgelt wird. In diesen zahllosen Wiederholungen der Werke eines und desselben Meisters, z. B. jetzt *Donizetti's* wie früher *Rossini's* und *Bellini's*, mag es zum Theil wohl auch liegen, dass sich selbst die vorzüglichsten Componisten in Italien so bald überleben, und dass ihre Formen schneller als irgendwo veralten. Doch um auf *Verdi* zu kommen, hat man ihm hier nur ein sehr winziges Talent zugestanden. Enthüllt man dieses vieractige Dramma lyrico, das eine historische Episode des Reiches Juda und einen babylonischen Kronenstreit sehr willkürlich, doch nicht ohne scenisches Geschick behandelt, von dem bestehenden Massenpomp, dem Instrumentenballoh, den Chorevolutionen u. s. w. — so bleibt für das Reinlyrische nichts als ein magrer rinnender, trüber Bächlein der Melodie übrig, dass seine Zuflüsse überdies aus *Rossini*'schen, *Bellini*'schen, *Donizetti*'schen und noch andern Quellen erhält. *Mercadante* hat grösstentheils mit dem Zuschnitt und Aufputz herhalten müssen, und so entstand denn eine eklektische Lärmoper, die, wenn sie die erste ihrer Gattung wäre, wenigstens doch den Vortheil der Neuheit für sich haben würde, so aber, da dieser Mischmaschstyl schon bekannt, auch von Andern mit mehr

Geist und Geschicklichkeit angewendet wurde, nur neues Bedauern über das Schwankende, nach Effecten Haschende, Erfindungsleere der doch eigentlich zum Melodischen auserkornen Maestri Italiens erwecken muss. Da half denn auch das redliche Zusammenwirken der mit der Ausführung beschäftigten Sänger *Ronconi*, *Derivis*, *Severi* (ausgibiger Tenor) und Sängerinnen de *Giuli-Borsi* und *Salvini* nichts; die Armuth an guten musikalischen Gedanken guckte an allen Ecken und Enden hervor. Wenn *Verdi* — nach unserer Meinung — der Opernmusik Italiens nicht blos als Novitätenlieferant nützen soll, so muss er anders, muss er besser werden, nämlich weniger alten Lärm und mehr neue Musik machen. —

La Regina di Golconda — für Wien ebenfalls Novität — eine alte, sehr schwache Opera buffa von *Donizetti*, in welcher man zwischen langweiliger Handlung und eben so langweiliger Musik zu wählen hat, fiel mit den Sängern *Garcia*, *Salvini*, *Varesi*, *Rovere* und *Severi* feierlichst durch. Ein Quartett und eine von der *Garcia* gesungene Romanze sind viel zu gut für diese *Donizetti*'sche Eilpostarbeit, die er wahrscheinlich binnen wenigen Tagen auf Bestellung vollendete. Zum Schlusse klärten sich die Gesichter wieder auf, denn die *Garcia* sang die von *Beriot* für ihre Schwester componirte bekannte Arie: „O dolce incanto" mit aller Bravour und Grazie. —

Corrado di Altamura, eine ernstliche Oper von *Federico Ricci*, die in Italien sich einigen Ruf gemacht hat, uns — die wir indess gar kein Verlangen nach dieser Winsel- und Polteroper tragen — daher zwei Stagioni hintereinander aufgestucht wird. Ein einziges Mauerduett im dritten Acte ausgenommen, hilf Himmel! welche Musiklosigkeit, welcher neu sein sollende Uebelklang! Einen einzigen guten Einfall hatte *Ricci* in dieser Oper: einen Alt zu beschäftigen. Die armen Alti sind, weil ihnen das Schreien meistens schlecht gelingt und die Soprani viel besser dazu taugen, seit *Rossini*, der aus ihren edlen Klängen herrliche Effecte zu ziehen wusste, in Italien sehr vernachlässigt worden; es ist hohe Zeit, dass man sich ihrer wieder anzunehmen anfängt. *Varesi*, *Guasco*, die *Garcia* und *Albani* machten aus der Noth eine Tugend und seufzten und legten los, so oft es in der Composition vorgeschrieben; doch half — die *Garcia* etwas weniger. Auch im Spiele gebehrdete sie sich nicht wie von der Tarantel gestochen, daher sie auch, als nicht geeignet zum modernen Primadonnaheroismus, vom Publicum abgeurtheilt und kalt behandelt wurde. —

Die Somnambula mit der *Garcia*, *Salvi* und *Derivis* behauptete sich in einem soliden — Fiasco. Erstere erdrückte die Amina mit einem solchen Schwall von Rouladen, Fioriturен und Trillern, dass der einfache dramatische Ausdruck sich gar nicht Luft machen konnte. *Salvi* fistulirte nicht immer melodisch und hörbar genug seinen Elvino, und *Derivis* war ein sehr pedantischer Graf. Um das Maass der Sünden voll zu machen, wurde auch ein hier beliebtes Einlagsduett für Sopran und Tenor aus der Feder des Maestro *Tadolini* von den Sängern ausgelassen. Der Himmel möge es ihnen vergeben! —

Gemma di Vergy und Lucrezia Borgia mussten natürlich auch daran. Mit Linda, Maria, Regina, Amina und der Primadonna bilden sie mehr als ein Dutzend Opern, in welcher den Frauen die Titelrolle überlassen wird. Wahrlich! die italienischen Poeti und Maestri scheinen ein grosses Stück auf die Weiber zu halten! — Die *de Giuli-Borsi*, die, nebenher gesagt, mit wenig Stimme und schlechter Coloratur viel Nachahmungstalent, Theaterpraxis und Geschmacksekenntniss verbindet, perorirte und agirte als Protagonistin in obenbenannten Opern wacker. Der Tenor *Guasco* mit einer trefflichen, leider hier meistens voilirt gewesenen Stimme, guter Methode, doch hölzernem Spiele hielt sich besonders als Genuaro trotz *Moriani* — prachttenorlichen Andenkens — in der öffentlichen Gunst, und *Ronconi* und *Varesi* — per se. Die schöne *Albani* machte dabei mit ihrem Brindisi in der Lucrezia Furore, und doch zuckte man über den executorischen Gehalt beider Repriesen bedeutend die Achsel, denn man hat in der Regel mehr Gedächtniss für das Gute als für das Schlechte in der Kunst, und eine *Unger* in ihrer guten, eine *Schaberlochner* in ihrer besten Zeit sind nicht so leicht vergessen. —

(Beschluss folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. (Teatro d'Angennes.) Etwa die Kinder Viareni auf dem Mailänder Teatro Re ausgenommen, denkt man jetzt wenig oder gar nicht mehr an den wirklich oder bugiet kranken Rossini, derwalen in den Händen der Aerzte in der Capitale du monde. Buffo Cambiaggio, zugleich Impresario der gegenwärtigen Stagione in diesem niedlichen Theater, opferte seine bekannten Steckenpferde dem längst bekannten: a Jove principium, und begann seine Stagione mit Donizetti's Don Pasquale. Er selbst machte natürlicherweise die Titelrolle, die Gambardella die Norina, Bassist Corradi-Seti den Dottore und Tenor Mugnai den Ernesto; Alles wetteiferte nach Kräften, und die ersten drei Virtuosi wurden auch ziemlich applaudirt, desto kräftiger ging das Geklatsch an im nachher gegebenen Steckenpferde Cambiaggio's: Il ritorno di Columella, worin die Griffini, die Gambardella, benannter Bassist, Tenor Forti und die beiden Buffi Leoni und Cavisaga wirkten. In dieser ursprünglich zu Neapel von Fioravanti unterm Titel Il ritorno di Pulcinella degli Studj di Padova componirten, von Cambiaggio für Oberitalien eigens eingerichteten Opera buffa ist eigentlich blos der Narrenchor und ein Duett (beide von Fioravanti) die Krone des Ganzen; alles übrige von andern Maestri eingelegte Zeug ist vielmehr seria und langweilt herzlich; man will aber auch die heutigen armen Sänger, die das Buffosingen nicht verstehen, keine schlechte Figur spielen lassen. Um Cambiaggio einige Erholung zu gönnen, liste ihn zuweilen der aus Spanien heimgekehrte Buffo Stanislao Demi im Don Pasquale ab. In der Folge liefen zwei andere Steckenpferde Cambiaggio's über die Scene: Chi dura vince, und Gli esposti, beide del celeberrimo Maestro Luigi Ricci; abermals grosses Geklatsch. Endlich eine neue Opera buffa: *Chi più*

guarda meno vede, del Maestro *Eduardo Bauer*, mit ziemlich lärmender Musik. Beifall fanden mehr oder weniger blos einige Stücke.

Der mehrjährige hiesige Impresario *Giaccone* hat die neue Pachtung der beiden königl. Theater, die auch eine Gesang- und Tanzschule unterhalten muss, abgelehnt, und die Buchhändler Gebrüder *Facale* haben sie auch mit dem neuen magern Bedingnisse angenommen. Wegen der verminderten Beisteuer von Seite der Regierung ist das Entrebillet von 2 auf 2½ Franken vermehrt worden.

Casalmaggiorre. Bei Gelegenheit der Errichtung des Monuments des Königs im verwichenen Frühjahr hatte diese Stadt Oper und Ballet. Donizetti's Gemma di Vergy ging Anfangs wegen Unpässlichkeit des Tenors nicht nach Wunsch; sobald dieser aber von Mailand aus durch Herrn Della Cella ersetzt wurde, hatte sich das Blatt gewendet; die Gazzaniga in der Titelrolle genügte am Meisten, die Carnio als Ida so ziemlich, eben so Bassist Del Pesce. Bellini's Capuleti mit einer vom Maestro Perelli eigens für den Bassisten geschriebenen Arie gefiel nur theilweise, der dritte Act gar nicht. Von benanntem Maestro wurde zur Zeit der Anwesenheit des Kronprinzen und des Duca di Carignano eine neu componirte Gelegenheitscantate gegeben.

Tortona. Herrn Nicolai's Templario gefiel ziemlich. Die Lusignani als Rebecca wurde da Capo a fine beklatscht; die zum ersten Mal die Bühne betretende, Gutes versprechende Bodini stets aufgemuntert; Tenor Paterni sammt den Bassisten Monachesi und Natale, in den Rollen des Vilfredo, Brisno und Cedrico, blieben auch ihrer Seits im Applaus nicht zurück. In Donizetti's Lucrezia Borgia machte die Bodini die Mannerrolle des Orsino. Zur Abwechselung gab man noch Rossini's Stabat mater.

Asti. Die Maresciallà d'Ancre del Maestro Nini machte mit all ihrem tragischen Abschen und ihrer nicht auserlesenen Musik ziemlich Glück; die brave Montacchieli, die starke Stimme des Tenors Castellano waren die Causa proxima, die Remorini und Bassist Righini die Causa remota dieser Begreiflichkeit. Anfangs Juni löste Nicolai's Templario die Maresciallà ab, mit einem crescit eundo Applaus.

(Fortsetzung folgt.)

Cours de Piano

für classische, moderne und Ensemble-Musik eröffnet von *J. B. Cramer* und *J. Rosenhain* in Paris.

Der Cours de Piano, welchen die Herren *J. B. Cramer* und *J. Rosenhain* errichtet haben, hat den Zweck, die Schüler mit den vorzüglichsten Werken für das Piano der verschiedenen Epochen und Schulen bekannt zu machen.

Leider haben viele der jüngeren Pianisten den irrigen Glauben, die Kunst des Clavierspiels bestünde einzig und allein in dem mechanischen Talente, Schwierigkeit auf Schwierigkeit zu häufen; haben sie diese überwunden und ist es ihnen gelungen, eine kleine Anzahl brillanter Tonstücke in den Fingern zu haben, so halten sie ihre künstlerische Ausbildung für vollendet.

Die Herren *Cramer* und *Rosenhain* sind der Ansicht, dass es jetzt, wo die Technik im Clavierspiel so weit gediehen, so sehr Gemeingut geworden, dass sie fast ihren ganzen Nimbus verloren, sehr wünschenswerth sei, den Sinn der Schüler auf den ästhetischen Theil der Kunst zu lenken. Sie halten es für wichtig, sie von dem ausschliesslich materiellen Wege abzudrängen, und vor Allem den Styl, Vortrag und Geschmack zu bilden, und sie zu dem Verständniss der vorzüglichsten Werke unserer grossen Meister zu befähigen, ohne jedoch die Entwickelung des Mechanismus beeinträchtigen zu wollen. Dieser soll nur die ihm gebührende Stelle einnehmen, denn nur dann wird das Ausführungstalent seiner eigenthümlichen Bestimmung entsprechen, wenn es dazu dient, die Eingebungen der Componisten getreu wiederzugeben, und der Mechanismus nicht mehr das Ziel, sondern einzig und allein das Mittel sein wird.

Um zu diesem Resultat zu gelangen und den Fingern Reinheit, Gleichheit und das Brillante des Anschlags zu verleihen, lassen die Herren *Cramer* und *Rosenhain* ihre Schüler die Exercices und Etuden von *Clementi*, *Cramer* (unter der Leitung des Componisten), *Moscheles*, *Chopin*, *Rosenhain* nach der Reihe einstudiren; um den Styl und Geschmack zu bilden, lassen sie die Werke der Componisten aller Epochen wie *Scarlatti*, *Bach*, *Clementi*, *Mozart*, *Hummel*, *Beethoven*, *Weber*, so wie der besten jetzt lebenden Meister ausführen.

Es sind zwei besondere Course, einer für Damen, einer für Männer errichtet.

Von Zeit zu Zeit tragen die Herren *Cramer* und *Rosenhain* vor den vereinigten Schülern eines der hervorragendsten Stücke der verschiedenen Schulen vor, entweder ein Solo oder Duo zu vier Händen oder ein Ensemblestück als Trio, Quartett u. s. w. Durch die Audition der Werke von *Bach*, *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Schubert*, *Mendelssohn* können die Kenntnisse nur erweitert, der Geschmack und das Urtheil nur geläutert werden.

Der zweite Jahrgang des Cours beginnt den 1. November 1843.

Man verbindet sich auf sechs Monate.

Die Personen, die sich einzuschreiben oder die näheren Details zu wissen wünschen, können sich an die Musikverlagshandlung Maurice Schlesinger 97 rue Richelieu in Paris adressiren.

Feuilleton.

Herr Organist *C. F. Becker* in Leipzig ist zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien ernannt worden.

In Weimar wurde am 8. September zum ersten Mal aufgeführt: „Alice oder die Hussiten von Worcesburg." Musik von *Eduard Hummel*. Die Oper enthält neben den Schwächen einen ersten Versuche manches Lobenswerthe. — *Chelard* hat zwei komische Opern vollendet. — *Auch Lobe* ist mit einer Oper fertig. Von demselben erscheint in Kurzem bei B. F. Voigt ein grosses Werk über thematische Arbeit. — Unter den hiesigen Componisten verdiente der Kammermusikus *Th. Müller* (Sohn des bekannten *A. E. Müller*) weiter bekannt und anerkannt zu werden, wegen ei-

ner Orchesterwerke, namentlich seiner trefflich instrumentirten, wirksamen Ouverturen.

Am 1. August beging der Nassauische Lehrergesangverein, bestehend aus den Lehrern der Aemter Diez und Limburg, sein jährliches Gesangfest in Oranienstein; 50 Lehrer nahmen daran Theil.

Der Hofmarschall Freiherr v. *Auffenberg* in Carlsruhe ist zum Intendanten der dasigen Kunstcabinette, der Hofmusik und des Hoftheaters ernannt worden.

Am 10. August wurde, unter angemessenen Feierlichkeiten, woran eine zahlreiche Gesellschaft Theil nahm, der Grundstein zu der grossen Tonhalle gelegt; der Stifter und Director des Volksgesangvereines, Herr *G. A. Gross*, auf dessen Anregung die Erbauung der Tonhalle beschlossen worden war, vollzog die Ceremonie. (Vergl. d. Bl. S. 371 d. Jahrg.)

Die Herren *Danjou* und *Bertini* aus Paris haben kürzlich in der Kirche von Solier-Ville (Var-Departement) eine Orgel gefunden, die im Jahre 1450 erbaut ist. Dies dürfte die älteste Orgel in Frankreich sein, wofür bisher die in dem Orte Genouse bei Paris befindliche gegolten hat.

Hofrath *Kiesewetter* in Wien ist unter dem Namen „Edler vor Wiesenbrunn" in den Adelstand erhoben worden. — Der König der Niederlande hat *Verhulst* zum Director der Hofmusik ernannt.

In Dresden hat *Reeb's* neue Oper: Louis Rolla, unter *Moriani's* Mitwirkung, ziemlichen Beifall gefunden; man rühmt die Musik als leicht und melodisch. — *Morianı* ist zunächst von Dresden nach Pest gegangen.

An der grossen Oper zu Paris (Académie royale de musique) erhält unter Andern die Contralt-Primadonna Mad. *Stoltz* 75,000 Franken jährlichen Gehalt und 100 Franken Spielhonorar für jede Vorstellung; die Sopran-Primadonna Mad. *Dorus-Gras* 60,000 Franken Gehalt und 80 Fr. Spielhonorar; Mad. *Treillet-Nathan* 20,000 Fr. und 50 Fr. Spielhonorar u. s. w.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 18. bis 25. September d. J.

Dahler, T., Les Espagnols. 2 Mélodies de H. Truhn p. le Pfte. Op. 45. No. 3. Le Zingaro. No. 6. L'Hidalgo. Berlin, Schlesinger. 4 Gr. Sgr.

Erk, L., u. W. Greef, Kindergärtchen. Auswahl v. 1- u. 2stimm. Gesängen nebst Gebeten f. d. zartere Jugendalter. Essen, Badeker. 8 Ggr. netto.

Gressler, F. A., Genetische Stufenfolge f. d. pract. Elementarunterricht im Pftespiel m. theor. u. method. Anleitungen. Op. 13. Theil I. Tonscalen. Schulbuchhandl. d. Thür. Lehrervereins. 1 Thlr. 12 Ggr.

Hauer, W., Wiederkehr. Gesang-Studie in Form eines Thema's m. Var. f. Sopr. m. Pfte. Op. 25. Franz. u. deutsch. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 34 Kr.

Haydn, J., Quatuors p. 2 Viol., Vla u. Vcell. Nouv. Ed. No. 46. Partitur. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr.

Jahn, M., Schweizer Volksmelodieen f. stimm. f. Männerst. bearbeitet. Heft 1—4. Ulm, Stettin. 3 Fl. 12 Kr.

Kollmann, J. W., Kriegers Abschied v. Liebchen. Mein Wunsch. Glücklein. 3 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. 34 Kr.

— Dieselben f. Alt od. Bariton. Ebend. 34 Kr.

Krüger, W., Lieder f. d. Pfte übertragen. Op. 6. No. 1—3. Ebend. à 34 Kr.

Kuhner, W., Grosses Potp. üb. spanische National-Tänze f. d. Pfte. Op. 66. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Kullak, T., Transcriptions p. le Pfte seul. Op. 6. No. 7. Edward de Löwe. No. 11. Preciosa de Weber. Berlin, Schlesinger. à 17½ Sgr.

Lehmann, M. F., Blumen-Lieder f. 3 weibl. od. auch Männerstimmen. Berlin, Logier. 7½ Sgr. n.

Liszt, F., Reminiscences de Don Juan. Grande Fant. p. le Pfte. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 20 Sgr.

Minnesänger, der. Samml. auserles. Gesänge m. Guit. No. 1. 27 Kr. No. 2. 18 Kr. No. 3. 27 Kr. No. 4 u. 5 à 18 Kr. No. 6. 27 Kr. No. 7 u. 8. à 18 Kr. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung.

Onslow, G., Quatuor No. 34 p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 65. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 20 Ngr.

Tagliehsbeck, T., Odeon f. Quartett- u. Chor-Gesang ohne Begleitung. Band I. Partitur 2 Fl. 24 Kr. n., die 4 Stimmen 4 Fl. 48 Kr. n. Stuttgart, Göpel.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Prospectus.

An den von mir herausgegebenen **musikalischen Monats-Anzeiger** wird sich vom nächsten Jahre an ein neues Unternehmen knüpfen, unter dem Titel

Musikalisch-kritisches

Repertorium

aller

neuen Erscheinungen im Gebiete

der

Tonkunst.

Ueber den reichen Inhalt derselben beziehe ich mich auf umstehendes Vorwort der Redaction, und bemerke nur, dass die nächsterscheinende *No. 40* des Monatsanzeigers als *Probe* in der neuen Gestalt ausgegeben wird, weil das Werk durch sich selbst sprechen und dem musikalischen Publikum zeigen *soll*, *was* es darin zu erwarten hat.

Vom *Januar 1846* an wird vom Repertorium *monatlich* eine Nummer (circa 4 Bogen stark) erscheinen und soll der Preis (incl. des Anzeigers) für den ganzen Jahrgang von 12 Nummern den Betrag von 4 Thaler nicht übersteigen. *Das Repertorium* ist auch halb- oder vierteljährlich zu beziehen.

Von dem regen Interesse des musikalischen Publikums an dieser Zeitschrift soll es abhangen, ob das *Repertorium* auch für die *beiden letzten Monate 1845* erscheinen wird, weshalb ich um recht *baldige* Bestellungen ergebenst bitte, und würde das letzte Quartal 1845 ½ Thaler kosten.

Probe-Nummern sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben.

Der *Monats-Anzeiger apart* wird auch ferner in der bisherigen Weise à ½ Thaler pr. Jahrgang erscheinen.

Leipzig, im September 1843.

F. Whistling.

Vorwort der Redaction.

Schon lange ist das Bedürfniss nach einem Blatte, das ein sicherer Führer durch die Menge erscheinender Musikalien sei, Allen fühlbar, denn die musikalischen Zeitungen geben der Kritik nur geringen Raum.

Verleger wie Künstler und Kunstfreunde haben aber gleiches Interesse an rascher Besprechung der neuen Produktionen, was bisher nicht möglich war. Und dann, halten wir eine entschiedene Sonderung des Guten vom Schlechten, ein kräftiges Hervorheben des eigenthümlichen und werthvollen Neuen für nothwendig bei diesem Andrange verschiedenartigster Leistungen. Denn bisher mussten die Blicke der Kunstfreunde irre werden, wenn sie auf die Menge des Erscheinenen hinsahen; man griff lediglich nach Sachen, die von einem schon beliebten und bekannten Namen herrührten, und liess andere, bessere Leistungen unbeachtet. So ist viel Schönes, wahrhaft Bedeutendes nicht zu der Anerkennung gelangt, welche es verdiente, und hat nur Wenigen den Genuss gewährt, welchen zu bereiten, es in so reichem Masse ausgestattet war.

Bei diesem Zustande halten wir ein Repertorium, welches eine Anzeige mit gedrängter Besprechung aller erscheinenden musikalischen Werke, und selbst allgemeinen kritischen Aufsätzen, Ueberblicke auf den Gesammtzustand der musikalischen Literatur enthält, für ein nützliches, von Vielen verlangtes Unternehmen, und zu diesem Zweck hat sich eine Gesellschaft von Künstlern gebildet, entschieden in dem Willen, dem Unternehmen einen von ausserlichen Rücksichten so gänzlich unbefangen Character zu geben, wie es, soll das Bemühen nicht ein verfehltes sein, durchaus nothwendig ist. Aber nicht dem Gedruckten allein wird unsere Aufmerksamkeit, unsere Theilnahme gewidmet sein; auch eingesandte Manuscripte, insofern sie wirklich Neues und Eigenthümliches (aber auch nur dann) geben, sollen (natürlich gegen Erstattung der Kosten) besonders besprochen werden, nachdem sie, wenn ihre Beachtenswerthheit es irgend erlaubt, vor Künstlern und Kunstfreunden aufgeführt worden, und sind wir bereit, solcherweise Privat-Concerte zu veranstalten, worin **nur Manuscripte** zu Gehör gebracht würden. Denn in unserer Zeit, wo die schöpferische Begabung ohne Glücksgunst und äussern Schein so schwer, ja selten nur zu fordernden Anerkennung gelangen kann, hat das bescheidene Talent solche Theilnahme nöthiger denn je, und wir werden uns freuen, eine so schöne Aufgabe oft vor uns zu haben. Zu dem Behufe sollen auch neue, ungedruckte, hier und anderwärts aufgeführte bemerkenswerthe Werke im Anhange beurtheilt werden.

Das ist Alles, was wir zu sagen haben. Unser Verfahren mag mehr sprechen. Wir können einzelnen Falle irren, und wer die Schwierigkeiten, die Menge des zu überwältigenden Stoffs erwägt, wird es verzeihlich finden, aber man soll uns nie eine absichtliche Unwahrheit schuld geben dürfen; denn nur die Wahrheit allein, meinen wir, kann allen Theilen wirklich nützen. Man verlange nicht, dass unser Unternehmen sogleich vollendet hervortrete, aber in dem Masse, wie die ihm geschenkte Theilnahme wächst, wird es auch selbst wachsen, und immer mehr ein umfassendes, treues Bild der gesammten Musik-Literatur zu sein streben.

Herrmann Hirschbach.

MUSIKALIEN - NOVA

von

Ernst Goetz in Leipzig.

Werner, Hahn, Lied des Kindes. Aus der Novelle von *Goethe* für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 4. 10 Ngr.

Reichel, G., Grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Vcello. Op. 8. 1 Thlr. 25 Ngr.

— — Sonate für Pianoforte. Op. 9. 1 Thlr. 22½ Ngr.

— — 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 10 Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

— — Die Stimmen besonders. à 7 Ngr.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Sechs vierstimmige Lieder

für

Sopran, Alt, Tenor und Bass

in Freien zu singen

von

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Partitur und Stimmen. Op. 59. Preis 1⅓ Thlr.

Zwei ähnliche Sammlungen von demselben Componisten (Op. 41 und 48) sind früher in unserm Verlag erschienen.

Leipzig, am 15. September 1843.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Adam, A., Ouverture zu der Oper: Der König von Yvetot für das Pianoforte	— 15
— Dieselbe Oper in einzelnen Nummern. No. 1- 15. 15	— 17½
— Rondoletto sur le même opéra pour le Pianoforte	— 2½
Beethoven, L. v., Rondeau pour le Pianoforte tiré du Concerto Op. 73	— 22½
Duvernoy, J. B., Fantaisie et Variations brillantes pour le Pianoforte sur l'Opera: I Capuleti ed i Montecchi de Bellini. Op. 125	— 15
— Bagatelle pour le Pianoforte sur une Chansonette Napolitaine. Op. 124	— 15
— Tarentelle de Naples pour le Pianoforte. Op. 125	— 15
Fürstenau, A. B., An die erste Lerche: für eine Singstimme mit Flöte und Pianoforte. Op. 139	— 15
Haydn, J., Oeuvres complets. Cah. IV. Nouv. Edit.	
No. 1. Sonate pour le Pianoforte in G	— 10
2. - - - - B	— 10
3. - - - - D	— 10
4. - - - - C	— 10
5. - - - avec Violon	— 20
6. - - - in F	— 10
7. Variations pour le Pianoforte	— 10
8. Trio pour Pianoforte, Flûte et Vcelle	— 25
Herz, J., 3 Airs de Ballet de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy arr. en Rond. brill. p. le Pfte. No. 1-3. à	— 15
Hünten, F., Fantaisie brill. sur 2 motifs de l'Opera: Le Roi d'Yvetot d'A. Adam, arr. pour le Pfte. Op. 125.	— 20
Kalkbrenner, F., et Panofka, Duo pour Pfte et Violon sur la Juive de F. Halevy. Op. 164	1 5
— Grande Fantaisie de Bravoure sur le Duo des Cartes de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy, arr. p. le Pfte à 4 mains. Op. 166	1 —
Kuhlau, F., Grand Quatuor pour Pfte, Violon, Alto et Violoncelle arr. pour le Pfte à 4 mains. Op. 52	1 25
Meyerbeer, G., Die Hugenotten. Klavierausszug ohne Finales	5 —
Rinck, C. H., 12 fugirte Nachspiele für die Orgel. Op. 49. 15te Samml. der Orgeltonke. Neue Ausgabe	1 —
Schubert, F. L., Sächsisches Vaterlandslied für eine Singstimme mit Pianoforte	— 2½
Schumann, R., Quintett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 44	3 —
Thalberg, S., Gr. Caprice sur des motifs de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy, arr. pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 48	1 5

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. № 40. 1843.

Inhalt: Zur ältern musikalischen Literatur. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Das helvetische Musikfest in Freiburg. Aus Neustrelitz. Wiener Musikleben. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Zur älteren musikalischen Literatur.

(Beschluss.)

Martinengo, Gabriel, Madrigali a IV voci a misura di breve novamente secondo li toni composti et con perfetto ordine diligentemente posti in luce. Vinegia, appr. Girol. Scotto. 1544. 4.

Meiland, Jacob, Newe ausserlesene Teutsche Liedlein, mit 5 und 4 Stimmen, so beide zu singen und auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen ganz liebl. componirt. Nürnberg, Gerlatz. 1569. 4. 15 Gesänge.

— — Cantiones sacrae V et VI vocum harmonicis numeris in gratiam musicorum compositae et jam primum in lucem editae. Norimb. in offic. haered. Ulrici Neuberi. 1572. 4. 17 Gesänge.

— — Cantiones sacrae V et VI vocum etc. ut supra — jam denuo auctiores multumque quam antea correctiores in lucem editae. Norimb. 1573. 4.

— — Selectae Cantiones V et VI voc. tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu commodissimae. Norimb. Dieter. Gerlach. 1572. 17 Gesänge.

Michael, Rogier, Hochzeits-Gesang. Dressden, Hier. Schütz. 1611. VI vocum.

Molitor, Georgius, Carmen musicum, nuptiis etc. V vocib. compositum. Francfurt. 1585.

Orologio, Alessandro, Il Secondo libro de Madrigali a V, VI, VII voci. Dresdae. 1589. *

Peter, Christoph, Brautlied aus dem 1. cap. d. hohen Lieds. Frankf. a/O. 1661. 8 voc.

Pictorius, Joh. Frederic., Psalmodia Vespertina vinctis aliquot beatissimae Deiparaeque virginis Mariae canticis IV et V vocib. compositis. Monachi, Berg. 1594. *

Profius, Ambrosius, Corollarium Geistl. collectaneorum berühmter Authorum so zu denen bishero unterschiedenen publicirten vier Theilen gehörig und versprochen; Nunmehr sammt beigefügten erraten dieselben zu rekticiren gewähret v. A. P., Organ. in Breslau. Leipzig. 1649. *

Pufferus, Theophilus, Gratulatorium V voc. compositum. 1581.

Ragazzoni, Pietro Paolo, Madrigali a IV voci nuovamente da lui composti et stampati. Vinegia, appr. Girol. Scotto. 1544.

Regnart, Jacob, Kurtzweilige Teutsche Lieder zu drey Stimmen nach Art der Neapolitaner und Welschen Villanellen. Nürnberg, Gerlach. 1576. 22 Gesänge. *

Regnart, Jacob, Aliquot cantiones vulgo Motecta appellatae ex veteri atque novo testamento collectae IV. Norib., Gerlach. 1577. 24 Gesänge. *

Reuschius, Joh., Epitaphia Rhavorum composita. Vitemberg. 1550. 4 Gesänge.

Ricci, Theodorus, Sacrae cantiones, quas vulgo Motecta vocant, V, VI et VIII voc. tum viva voce, tum etiam omnis generis instrumentis cantatu commodissimae, autore Th. R. Brixiano Italo. Norib., Gerlach. 1576. 40 Ges. *

Riemer, Christophorus, Cantio sacra VIII vocum composita. Lips. 1584.

Röbel, Gregor, Arien erster Theil mit 1, 2, 3 Vocalstimmen, 2 Violinen und 2 Violen, sambt einem Generalbass. Dresden. 1646. 4. 19 Gesänge. *

Sale, Francisci, Sacrarum cantionum omnis generis instrumentis musicis et vivae voci accommodatarum hactenusque non editarum liber I. Pragae ap. Georg Nigrin. 1593. 31 Gesänge. *

Scandello, Antonio, El primo libro de la Canzoni napoletane a IV voci, novamente datti in luce. Norib., Ulric. Neuber. 1566. 24 Gesänge. *

— — Newe u. lustige Weltl. deudsche Liedlein mit 4, 5, 6 Stimmen auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen und liebl. zu singen. Dresden. 1570. *

— — Newe schöne auserlesene Geistl. deudsche Lieder mit 5 und 6 Stimmen ganz liebl. zu singen und auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen, Sampt einem Dialogo mit Acht Stimmen. Dressden. 1575. 23 Ges. *

Schäffer, Paul, Melodiarum Biblicarum V vocibus tam vivis quam instrumentalibus attemperatarum nunc primum in lucem edit. Liber Primus. Aut. P. Sch. Musico Instrumentali Reipublicae Guranae Ordinario. Breslae. 1617. 24 Gesänge.

Schröter, Leonard, Newe Weinachtliedlein mit 4 und 8 Stimmen componirt durch L. Sch. der Schulen zu Magdeburg Music. Helmstädt. 1587. 16 Gesänge. *

— — Epithalamii cantilena ex cap. Matthaei XIX, X vocum harmonia composita. Magdeburg 1587.

Seidel, Samuel, Suspiria Musicalia cordis ardentissima ex VII Psalmis poenitentialibus excerpta I et II vocibus cum duobus instrumentis et genuino Basso Generali pro Organo composita a S. S. Glashüttensium Cantore. Freibergae. 1650. 4. 7 Gesänge.

Stoll, Joh., Epithalamii cantilena. VIII voc. Lips. 1596.
— — Dialogus nuptialis, harmonicis VIII voc. numeris ornatus. Jenae. 1608.
— — Epicedia, Grablieder bei dem Leichenbegengniss Johanns, Herz. zu Sachsen. Jena. 1606.
— — Grablied bei Niedersetzung der Leiche des Fürstl. Fräuleins Johanne, Herz. zu Sachsen. Jena. 1609.
— — Epithalamium, ex cantico canticor. desumt. VI voc. ornat. Jena. 1614.
Theodericus, Sixtus, Magnificat VIII tonorum liber Primus. Argentorati. 1535.
Dieterich, Synt., Novum ac insigne opus musicum XXXVI antiphonarum p. S. D. Musicum Constantiensem compositum. Viteberg, impr. p. Georg Rhau. 1541.
Vittoria, Thom. Ludovic. a, Cantiones sacrae IV, V, VI, VIII et XII voc. nunquam antehac in Germania excusae. Dilingae, Joh. Mayer. 1589. 51 Festges.
Vulpius, Melchior, Pars Prima cantionum sacrarum cum VI, VII, VIII et pluribus vocibus concinnatarum. edit. II. correctior. Jenae, Weidner. 1610. 43 Gesänge.
— — Pars Secunda selectissimarum Cantion. sacrar. Erfurt, Wittel. 1611. 37 Gesänge.
— — Opusculum novum selectissimarum cantion. sacrar. cum IV, V, VI, VII et VIII vocibus compositi, atque in lucem editum. Erfurt, Wittel. 1610. 32 Gesänge.
— — Erster Theil deudscher Sonntägl. Evangelien-Sprüche von Advent bis auf Trinit. mit besonderm Fleiss mit 4 Stimmen gesetzt. Jena, Weidner. 1615. 29 Gesänge.
— — Der andere Theil u. s. w. von Trinit. bis Advent. Jena, Weidner. 1617. 26 Gesänge.
Wallisser, Christoph. Thom., Teutscher Psalmen u. Kirchengesäng mit 5 Stimmen, welche nicht allein viva voce, sondern auch auf allerl. Instrumenten füglich zu gebrauchen und dergleichen zuvor niemals in Druck ausgegangen durch Christ. Th. W. Musicum Argentoratens. Nürnberg, Dietrich. 1602. 8 Gesänge. *
— — Ecclesiodiae — das ist Kirchengesäng, nemblich die gebräuchlichsten Psalmen Davids, so nicht allein viva voce, sondern auch zu musikal. Instrumenten christl. zu gebrauchen. Mit 4, 5, 6 Stimmen componirt. Strassburg. 1614. 50 Gesänge. *
Weber, Georg, Geistl. deudscher Lieder und Psalmen aus dem Gesangbüchlein des werden und thewren Mannes D. Mart. Lutheri mit 4 und 8 Stimmen in 2 Chören zu singen componirt und zusammen in Druck verfertigt d. G. W. Cantor u. Music. zu Weissenfels. 1596. 102 figurirte Choräle.

Cantionum sacrarum — vulgo motetta vocant — Quinque vocum ex optimis quibusque Musicis selectarum libri VIII. Lovanii, apud Petrum Phalesium. 1555. 4.
Cantus sacrae symphoniae, diversorum excellentiss. autorum, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XII et XVI tam vocibus quam instrumentis. edit. nova. Norimb. apud Paul Kaufmann. 1598. 4.
Cantus sacrae symphoniae continuatio, div. excell. aut. IV — XII vocibus tam vivis quam instrumentalib. accommodata. Norib., Kaufmann. 1609.
Liber XV Missarum a praestantissimis Musicis compositarum. Norimb., ap. Joh. Petrejum. 1539. 4. IV voc.
Lamentationes Hieremiae prophetae, maxime lugubribus et querulis concentibus Musicis decore undiquaque eruditissime observato compositae a clarissimis nostri seculi musicis: Thom. Crequillon, Joh. Gardano, Petro de la Rue, Antonio Fevino, Claudio de Sermisy et alio quodam incerto autore. Noriberg., Joh. Montan. et Ulric. Neuber. 1549. 41 Gesänge.
Missae Tredecim IV vocum a praestantissimis artificibus compositae cum praefatione Johannis Ottonis, civ. Norimberg. Excus. arte Hieron. Graphii. 1539.
Psalmorum selectorum — Tomus primus. Norib., Petrej. 1538.
— — Tom. secundus. ibid. S. Becker, Jahrg. 1842, 26.
Sacrorum hymnorum liber Primus CXXXIV hymnos continens, ex optimis quibusque Autoribus musicis collectus. Inter quos primi artifices in hac editione sunt Thomas Stoltzer, Henricus Fink, Arnoldus de Bruck et alii quidam. Vitebergae, G. Rhau. 1542. 4.
Tricinia — tum veterum tum recentiorum in arte musica symphonistarum latina, germanica, Brabantica et Gallica antehac typis nunquam excusa, observato in disponendo Tonorum ordine, quo utentibus sint accommodatiora. Wittenberg, G. Rhau. 1542. 4. 90 Gesänge.
Triciniorum Selectissimorum Discantus. Norib., Joh. Montan. et Ulric. Neuber, sine anno. 50 Gesänge.

Ausserdem fand sich neben vielen Fragmenten geistlicher und weltlicher Gesänge auch noch eine Oper Cecrops im Clavierauszug (ohne Titelblatt) und die Partitur der Oper Roland von Lülly, Paris, Fol. vor.

Recensionen.

Das deutsche Lied („Was tönt durch Wald und Aue") für Solostimmen und Chor mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und in Musik gesetzt von *Albert Methfessel*. Op. 109. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Von dem beliebten Gesangcomponisten Alb. Methfessel wird hier das deutsche Lied in deutschem Liede besungen, in Dichtung und Composition gleich frisch und anmuthig. Das Werkchen liegt in zwei verschiedenen Ausgaben vor; zuerst für eine Singstimme mit willkürlichem Chor, sodann für vier Solo- und Chorstimmen, beide mit Pianofortebegleitung. Wenn das Lied schon in der ersten Gestalt von lebhaft erfreulicher Wirkung ist, so wird es ohne Zweifel in der letzteren, durch mannichfaltige Abwechslung des Solo- und Chorgesanges noch an Reiz und Interesse gewinnen. Auf die Bedeutung eines Volksliedes scheint die Composition insofern nicht Anspruch machen zu wollen, als an einigen Stellen die Melodie ihre wesentliche Bestimmung erst in der begleitenden Harmonie findet. Dass sie aber auch unter dieser Bedingung noch sehr melodiös und cantabel bleibt, ist nicht erst zu versichern; dafür bürgt der Name des rühmlich bekannten Liedercomponisten, der, eben auch als Liedersänger in bestem Rufe und Andenken stehend, für die Singstimme nicht leicht etwas setzen wird, was dieser nicht angemessen und günstig wäre. —a.

Louis Spohr: Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Erste Sammlung. Op. 120. Cassel, bei W. Appel. Preis 1 Thlr. 25 Sgr.

Der vierstimmige Männergesang wird von den Componisten so reichlich mit immer neuem Stoff bedacht, dass man den vierstimmigen Gesang mit gemischten Stimmen darüber fast vergisst, und doch hat auch dieser seine eigenthümlichen Reize und Vorzüge. Denn wenn auch das Männerquartett schon durch seine Gedrungtheit eine eigenthümliche Wärme und Innigkeit empfängt, so ist doch auch nicht zu läugnen, dass die Schreibart für diese Gesangesgattung, deren Gebiet wenig über zwei Octaven hinausreicht, auch manches Hemmende und namentlich in der Cadenzirung sogar Ungenügendes darbietet, und dass dem Componisten, schreibt er für das gemischte Quartett, ein bei Weitem grösseres Feld für seine Phantasie sich öffnet. — Kann er dabei noch überdies auf eine doppelte Besetzung rechnen, so steht ihm die wirkungsvolle Abwechselung mit weiblichem und männlichem Quartett zu Gebote, und so lässt sich in dieser gemischten Gattung wirklich viel Schönes leisten.

Wenn nun ein Meister, wie Spohr, der in seiner Weise doch immer einzig dasteht, wenn also unser lieber Meister Ludwig diese eben nicht überreich bedachte Kunstgattung mit einer Gabe beschenkt, so darf man immer mit Gewissheit annehmen, dass Sinnigkeit und Gediegenheit diese Gabe auszeichnen werden; und diese Voraussetzung bewährt sich auch bei dem vorliegenden Werkchen, das der Componist selbst als erstes Heft bezeichnet, und welchem also hoffentlich noch mehrere Hefte folgen werden. Zum Ruhme und zur Beglaubigung der Eigenthümlichkeit Spohr's noch etwas hinzuzufügen, dürfte fast überflüssig erscheinen. Es steht wohl unbestritten fest: Kein Componist der Gegenwart besitzt einen so eigenthümlichen, eben nur ihm gehörigen Styl, Keiner wandelt auf so abgeschlossenen Kunstpfaden, wie Spohr. Mit wenigen Ausnahmen würden seine Compositionen auch ohne Kenntniss seiner Autorschaft, wenn auch nicht von der Menge, doch von den Kunstverständigen als die seinigen erkannt werden durch die scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit, die selbst seine kleineren Werke bezeichnet. — Ob Spohr's eigentlicher Genius sich nicht vielleicht noch freier und leichter bewegen würde, wenn der Künstler, in dem er wohnt und schafft, ihm zuweilen noch unbeschränkteren Flug gestatten wollte, statt ihn dem speculativen Verstande unterzuordnen, lassen wir dahingestellt sein. Wir erfreuen uns der Sinnigkeit seiner Werke, wie sie nun eben aus seiner Individualität hervorgehen. Dass freilich Intention und Wirkung in Kunstleistungen, namentlich bei Werken der Tonkunst nicht immer in gleichem Verhältnisse stehen, dürfte nicht schwer zu beweisen sein, und selbst das kleine Werkchen, das uns zu dieser Betrachtung Veranlassung gab, liefert theilweise einen Beleg dazu.

Die ernste Geistesrichtung des wackern Meisters zeigt sich schon in der Wahl seiner Dichtungen, und statt die hellen, erheiternden Momente derselben hervorzuheben, verdüstert er oft auch diese fast unwillkürlich durch einen kleinen harmonischen Zug, oft durch einen einzigen Ton, wie es in diesem Werke oft geschieht.

Die Sammlung beginnt mit: Sonnenschein, Gedicht von Dräxler-Manfred. Hätte das Gedicht nicht den erkältenden, nicht einmal wahren, unerfreulichen Schluss:

Lenzsonnenschein bannt alle Pein;
Nur Menschenbrust lässt ihn nicht ein!

so würden wir gewiss um ein hebes, wohlthuendes Lied reicher sein. — Nun aber verscheucht diese bittere Anklage alle Freudigkeit, und die düstere Stimmung lässt selbst heitere Veranlassungen, z. B. „Die Rose spriesst im Lenze bald," unbeachtet vorübergehen; auch zieht bei den Worten: „Sei mir gegrüsst, du Azurblau," fast unwillkürlich eine wehmüthige Regung der Harmonie über den melodisch-heitern Gedanken. — Das Ganze aber ist so sinnig und künstlerisch verwebt, dass man diesen „Lenzsonnenschein" lieb gewinnt, obgleich ein leichter Flor seine Wirkung dämpft.

No. 2. Vesper, Gedicht von C. Baron v. Schweitzer. Eine milde Wehmuth tönt aus diesem Gesange, und schon der scharf dissonirende Vorhalt im zweiten Tacte deutet auf die tragische Grundidee des Ganzen hin, obgleich die ersten Zeilen ihrem Sinne nach ein freundlicheres Colorit gestattet hätten. Der „wilde Drang der Gegenwart" ist durch einen wirklichen Drang der Harmonie versinnlicht. Das ist nun eine von den Stellen, wo Intention und Wirkung in ungleichem Verhältnisse erscheinen. Das Stück moduliert sehr viel, und zwar vortrefflich; es werden aber intonationssichere Sänger dabei in Anspruch zu nehmen sein, soll die Harmonie in der Ausführung dem Ohr so deutlich erklingen, wie sie dem Auge in der Partitur erscheint. Wir können es uns nicht versagen, hier den Schluss dieses empfindungsvollen Satzes einzuschalten, da er vorzugsweise geeignet scheint, die eigenthümliche Schreibart des Meisters in prägnanter Weise zu bezeichnen:

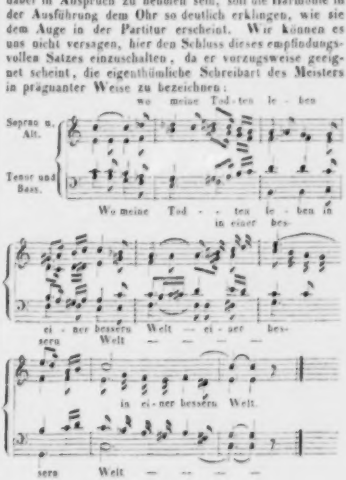

terdrücken wollen. Die einzige erlauben wir uns — aber nur gegen den Setzer und Korrektor: Sie hätten nicht durch Vernachlässigung der Interpuntion, zuweilen auch der Orthographie, und recht oft durch falsche Konstruktion der Worte das Werkchen entstellen sollen. Vielen wird dadurch das Lesen nicht wenig versalzen; ja, die Oppositionsparthey könnte diese Fehler wohl gar den Verff. aufbürden und ausposaunen, diese verstünden nicht einmal grammatisch richtig zu schreiben, und möchten wohl darum alles, was sie Brodwissenschaften nennen, so bitter höhnend wegwerfen.

Inhalt: An Apollon, von J. — Was wir bringen, und über Göthe's also genanntes Vorspiel, von J. — Ueber Friedrich Schlegels Alarkos, von A. (Anfang, die Fortsetzung wird versprochen) — Poesieen — Das Lied von der Glocke von Fr. Schiller, in Musik gesezt von Franz Hurka, eine Recension — Miscellen und Notizen — Die oben angeführten zwey Lieder mit Musik von Schneider.

Das Gedicht an Apollon fängt also an:

In der Vorborgenheit Tiefe, gehüllt im ewigen Dunkel,
Lagen gestaltlos die Keime des Weltalls unter einander,
Niedergesenkt in Schwachheit erwachten so Geister und Körper;
Denn das innere Leben umstrickten gewaltige Massen — —

Apollon bringt Licht und Leben. Eine Zeit lang verlässt zwar er, wie die übrigen Götter,

— den tückischen Wohnplatz der Menschen:

aber endlich:

Unaussprechliche Wort' ertönen in heiligen Liedern,
Welche Klang' und Gebild' und hohe Gefühle versinen
Und das Gemüth erfüllen mit unaussprechlicher Sehnsucht,
Dass es sorschmelzen möcht' im Centrum der ewigen Liebe:
Und ausdehnen sich dann nach unendlichen Räumen des Weltalls.

Woher das?

Ist das nicht deine Kraft, die allzeugende, Phoibos Apollon?
Du, freundlicher Gott
— o weile dem Menschengeschlechte!
— — —
Blicke du liebend herab und erhör' uns, wenn wir dir flehen,
Giess in jegliches Herz aus deinem unendlichen Lichtmeer
Jene belebende Kraft und jene hohe Begeistrung,
Dass wir würdig und wahr verkünden das Lob deiner Gottheit;
Steige zu uns herab, dein Reich es komme hernieder,
Dass in allen Landen geheiliget werde dein Name,
Dein ist, Apollon, das Reich, die Kraft und die Herrlichkeit. Amen!

Mit diesen Worten des Vaterunser beschliesst das Gedicht.

Der Aufsatz: Was wir bringen u. s. w. beginnet also:

„Einige Meilen von der berühmten Stadt Leipzig, dem Sitze des Fleisses und Handels, und einige Stunden von Halle, berühmt wegen des Lehrstuhls, den sich seit langer Zeit die Wissenschaften da errichtet haben sollen, liegt ein kleines und unbedeutendes sächsisches Städtchen mit Namen Lauchstädt. Es war dasselbe sonst wohl nicht minder berühmt, als Leipzig und Halle; denn es sprangen hier aus der Erde heilbringende Quellen hervor, welche Leidende und Kranke von ihren Schmerzen und Uebeln befreyeten und sie gesund machten" —

Der Ort war sonst mehr besucht, ist aber doch auch jezt noch nicht ganz verlassen. „Damit der Geist nicht die nöthige Nahrung entbehre, hatten die Künste sich in ländlicher Einfalt niedergelassen" — Aber „Die Umgebung war zu eng und arm; der hohe Geist, den die Göttinnen aussprechen wollten, wurde beschränkt, so wie in einem kleinen Zimmer

No. 3. Wanderlust, Gedicht von Lyser; das heiterste Stück der Sammlung, und wohl auch das willkommenste. Es weht ein frischer, anmuthiger Hauch darin. Die Rührigkeit und Selbständigkeit der einzelnen Stimmen verleihen dem Liede jene Lebendigkeit, die hier dem Stoffe so angemessen erscheint. Dass die Sehnsucht nach dem Wandern sich zuweilen fast als Wehmuth gestaltet, geht zunächst aus der Eigenthümlichkeit Spohr's hervor, fast jedem Tone seiner Melodieen, oft selbst den durchgehenden Noten eine selbständige Harmonie zu geben, und diese Melodieen überdies bei ihrer Wiederkehr harmonisch verändert erscheinen zu lassen, wo sich denn freilich zuweilen ein Conflict der harmonischen Kunst mit der zu schildernden Empfindung ergibt.

No. 4. An die Sterne, Gedicht von Fr. Spohr. — Ungemein sanft und innig, von rührender Einfachheit, ganz dem friedlichen und friedesuchenden Sinne des Gedichtes angemessen. Dass die Stimmen, einige schön imitirende Stellen abgerechnet, immer gleichmässig fortschreiten, thut dem Gefühl sogar recht wohl.

No. 5. Ergebung, von H. Spener. — Der Sinn frommer Ergebung, den das Gedicht ausspricht, ist eben so den Gedanken wie der Form nach schön und würdig wiedergegeben. Hier tritt der selbständige Gang der vier Stimmen, im Gegensatz zu dem vorigen Gesange, in rechter Weise hervor. Wenn dies Stück die rechte Wirkung machen soll, so muss das Tempo sehr langsam genommen werden. (Die fünfte Note im dritten Tacte der Partitur muss *fis* statt *f* heissen.)

No. 6. Frühlingsgedanken, Gedicht von A. Hagen. — Auch diese „Gedanken" wenden sich, gleich nach dem ziemlich heitern Eingange, dem Ernste zu. Dieser ist aber milder, wohlthuender Art, und diesen Character trägt auch die ganze Composition, die gewiss Vielen recht zusagen wird. Wenn wir uns im Stillen darüber freuten, dass der treffliche Meister den Sinn der mehrmals wiederholten Worte: „Steigt nur in bess're Welt zur Sonne auf" nur durch sanft verklärende Harmonie, statt, wie Manche wohl gethan hätten, durch einen malenden Aufschwung der Melodie bezeichnete, so konnten wir aber auch ein kleines Bedenken über den Ausdruck und die harmonische Behandlung der Stelle: „Viel Knospen, ach! geknickt, vom grimmen Sturm gepflückt" nicht zurückhalten. Uebrigens ist das Lied ungemein graziös und fliessend geschrieben, und wird, bei gehörig nüancirtem Vortrag gewiss eine milde, wohlthuende Wirkung machen. So bleibt uns nur noch übrig, die werthvolle Sammlung den Gesangfreunden mit Wärme zu empfehlen.

Fr. Liszt: Das deutsche Vaterland, Volkslied von *E. M. Arndt*, für vierstimmigen Männergesang, mit Begleitung des grossen Orchesters. Clavierauszug. Berlin, in der Schlesinger'schen Musikalienhandlung.

Dem Referenten ist von der Orchesterbegleitung nichts zu Gesicht gekommen; vielleicht ist diese auch gar nicht im Druck erschienen. Es kann also hier nur von dem Arrangement für Pianoforte die Rede sein, das jedoch einen genügenden Ueberblick gestattet. Die Durchsicht dieses Werkes des vielbesprochenen, excentrischen Künstlers hat den Referenten höchlichst interessirt, denn seine Individualität verläugnet sich auch hier nicht. Geistige Blitze durchzucken dieses merkwürdige Product; ja ganze electrische Entladungen mit Sturm und Hagel und Donnerschlägen toben im wilden Drange durch diesen himmelstürmenden Gesang. Aber dass eines unserer schönsten, deutschen Lieder, dem vielleicht nur die Kürze fehlt, um ein Volkslied im höhern Sinne des Wortes zu sein, dass unser „deutsches Vaterland" zu diesem Procrustesexperimente ausersehen wurde, darüber kann man wohl sein Bedenken haben. Wir sind überzeugt, dass dieser musikalische Ausbruch der Begeisterung, mit einem ausländischen, etwa französischen Text versehen, eine ganz enorme Wirkung hervorbringen würde; — französische Leidenschaftlichkeit und Bravour bis zum Extrem (selbst so etwas von Emeutendrang) — aber ein deutsches Lied?

O nein, o nein! —
Ein deutsches Lied muss — anders sein! —

Die dem schönen Gedichte ohnehin schon etwas ungünstige Breite hat unser Herr Doctor nun noch in's Unendliche ausgedehnt. Nun wird freilich für die Nüancirung der vielen Strophen sehr Viel, oft das Unglaubliche gethan, aber der geistreiche Componist hat, in der Begeisterung für seinen Stoff, gleich im Entwurfe eine geistige Hilfsmacht übersehen, sie heisst: Steigerung! Er bewegt nun schon in den ersten Strophen Himmel und Erde, und muss endlich da, wo die ganze Pracht und Macht der Phantasie sich entfalten sollte, zu Theaterlarm und — Geschrei seine Zuflucht nehmen, wie z. B. in der sechsten Strophe, wo die Tenore folgenden Anlauf nehmen:

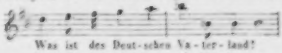

In der achten Strophe steigert sich das *b* sogar zum *h*! Das war nun freilich das Non plus ultra der Stimmen; aber dass die unmittelbar darauf folgende Wiederholung, wie in Ermattung, also erfolgt:

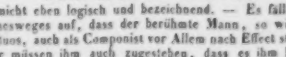

ist nicht eben logisch und bezeichnend. — Es fällt uns keineswegs auf, dass der berühmte Mann, so wie als Virtuos, auch als Componist vor Allem nach Effect strebt. Wir müssen ihm auch zugestehen, dass es ihm Ernst war, seinem Werke einen gewissen Character zu verleihen; aber Characterzüge bilden noch keinen Character! Nun finden sich wirklich Züge von Gemüthlichkeit, Männlichkeit und andern guten Eigenschaften, die der Deutsche gern in Anspruch nimmt, aber sie fügen sich nicht zu einem Ganzen, und Alles steht isolirt. Auch das Bestreben, die verschiedenen Strophen zu individualisiren, und ihre Beziehungen hervorzuheben, ist nicht zu verkennen — aber die Wahl der Mittel möchten wir nicht überall gut heissen. Wenn wir uns z. B. auch über die „brausende Donau" wegsetzen wollen, so ist doch wohl die Characteristik Tyrol's und der Schweiz ein wenig zu nair: es wird fast ein Jodel-Embryo bemerkbar! Auch Oesterreich wird mit dem gemüthlichen

$^2_4$-Tact bedacht. Die pompöse Einkleidung würde wohl ihre Wirkung thun, wäre nur nicht die harmonische Zuthat gar zu gewöhnlich! Was aber mochte wohl der geniale Componist nach dieser heroischen Expectoration mit folgendem sonderbaren Zusatze sagen wollen?

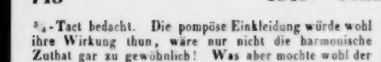

Dass das gute „Schwabenland" sich mit B moll, im Piano, begnügen muss, während „Preussenland" im stolzen B dur und forte voranschreitet, wird hoffentlich keine diplomatischen Differenzen veranlassen. Diese harmonische Zurücksetzung hat wohl nur darin ihren Grund, dass der Tonsetzer durch die dadurch enharmonisch vermittelte Ausweichung nach Fis dur imponiren wollte. An frappanten Modulationen fehlt es überhaupt nicht; die eigenthümlichen und wahrhaft schönen (es finden sich wirklich einige darunter) würden grosse Wirkung machen, wenn der harmonische Bau des Ganzen nur überhaupt fester und sicherer wäre. Nun aber wühlt im melodischen, wie im harmonischen Theile des Werkes eine solche Unruhe, eine fast krampfhafte Leidenschaftlichkeit, dass einzelne lucida intervalla wirkungslos vorübergehen. — Allerdings liegt in dem gehaltvollen Gedichte das Ringen und Streben verschiedener Elemente nach Einheit deutlich ausgeprägt; aber man kann nicht umhin, zu gestehen, dass dem Componisten wohl die Schilderung des Zerspaltenen, und wohl auch der Sehnsucht nach Vereinigung gelungen sei, dass man jedoch das erhebende Gefühl des glücklich errungenen Zieles, der heiss ersehnten Einheit vergebens suche. Das vielgesungene, markige Gedicht bietet schon dadurch dem Componisten erhebliche Schwierigkeiten, dass die verschiedenen Strophen, trotz der festgehaltenen jambischen Form, dennoch eine veränderte musikalische Accentuation bedingen, und dass namentlich die vier letzten Strophen, nach ihrem beantwortenden, feststellenden Sinne, eine ganz andere Behandlung erfordern, als die ersten, wo die Frage vorherrschend war. So fehlte es denn auch hier nicht an störenden Betonungen; mehr als diese verletzten uns indess die nach Opernart behandelten Ausrufungen: Nein! und Ja! — Es ist schwer zu glauben, aber doch wahr: Ein langgedehntes Ja! aller vier Stimmen bildet sogar den Schluss dieses Werkes, das trotz mancher genialen Züge doch bei Weitem mehr durch seine Sonderbarkeit als Gediegenheit Interesse erregt.

Wir aber schliessen diese Anzeige mit dem patriotischen Wunsche, dass das begeisternde Lied des wackern Arndt durch eine einfach kräftige Weise zum wahren Volksliede möge erhoben werden! Reichardt's weitverbreitete Composition verdient gewiss grosses Lob, wenn ihr auch noch Einiges zur Vollendung fehlt. Sie ist fortwährend der Stolz und Schmuck aller Liedertafeln, aber volksmässig ist sie nicht; sie bedingt eine vierstimmige, und, in ihrer zweiten Hälfte, selbst von geübten Sängern, nicht leicht ausführbare Harmonie. Einige andere, die wir kennen (eine theilweis annehmbare rührt von Arndt selbst her), erfüllen ebenfalls nur zum Theil die Ansprüche des Volksthümlichen, und so steht wohl der Preis noch immer zu gewinnen. — Wenn es anmaassend erscheinen müsste, hier etwas über die Auffassung des köstlichen Gedichtes für eine Composition im volksthümlichen Sinne anzudeuten, so dürfte es vielleicht doch nicht überflüssig sein, für den rhythmischen Theil der Composition den $^3_4$- oder $^6_4$-Tact in Vorschlag zu bringen: er bietet offenbar die meisten Vortheile dar; die abweichenden Accente (namentlich in der dritten Zeile) würden leicht durch *thesis* und *arsis* auszugleichen sein, nämlich entweder: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ oder: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩. Referent würde sich ungemein freuen, wenn diese Zeilen einen oder den andern unserer trefflichen Liedercomponisten zu einer Studie dieser Art anregten, und gedenkt, einen eigenen, bescheidenen Versuch demnächst zur Prüfung vorzulegen. *Al.*

Nachrichten.

Das helvetische Musikfest in Freiburg am 24. August 1843.

Der Sammelplatz für schweizerische Künstler und Musikliebhaber zur Ausführung eines grossen Concerts war voriges Jahr bei der Versammlung in Lausanne nach Bern bestimmt worden. Schon von vornherein hätte die Deputation von Bern nicht definitiv angenommen, und es zeigte sich auch bald, dass die Bern'schen politischen und städtischen Conflicte einer Feier der Harmonie so wenig günstig waren, dass man für diesmal es ablehnen musste, die Mitglieder der helvetischen Musikgesellschaft gastlich zu empfangen. Nun regte sich gerade damals ein recht waches musikalisches Leben und Streben in der Stadt Freiburg, so dass dort die Idee aufgefasst wurde, zunächst von den dort lebenden Musikliebhabern, dieses Nationalfest in Freiburg zu feiern; und weil Regierung und Stadtbehörden diesem Wunsche freundlich entgegenkamen, so ward er zum Beschluss erhoben und beim Centralcomité definitiv festgesetzt. Dies ereignete sich in den ersten Frühlingsmonaten, und es darf dieser Umstand um so weniger verschwiegen werden, da die Leistungen des Freiburger Comité's und der dortigen Musikfreunde dadurch um so mehr herausgehoben werden, dass sie nur so wenig Zeit zur Vorbereitung gehabt haben. Zunächst schritt man zur Wahl der aufzuführenden Tonwerke und vereinigte sich auf folgende für das Hauptconcert: Christus am Oelberge von *Beethoven*; die Hymne an die Nacht, mit französischen Worten von *Lamartine*, componirt von *Neukomm*; das Gloria aus der Krönungsmesse von *Cherubini*, und ein Ave Maria für Sopransolo und obligate Clarinette von demselben Componisten. Diese Wahl könnte aus mehreren Rücksichten angefochten werden. Erstens könnte man diese Zusammenstellung ein wenig bunt nennen und der Einheit und eines gewissen Princips ermangelnd. Das Tonwerk *Neukomm's* neben dem Christus am Oelberge von *Beethoven* tritt doch zu sehr in den Hintergrund, weil gerade dieses Stück nicht eine der vorzüglichsten Compositionen dieses Meisters ist. Zweitens sind wohl

alle bessern Musikgesellschaften im Stande, diese Kunstproduction zu executiren; wohingegen es so viele ältere und neuere grosse Oratorien gibt, wozu die Kräfte einer einzelnen Gesellschaft nicht hinreichen, wo es auf Wirkung der Massen abgesehen und berechnet ist, die also entweder ganz oder doch in ihrem völligen Effecte unbekannt bleiben würden für schweizerische Musikfreunde, wenn sie nicht bei solchen Gelegenheiten daran kämen. Drittens muss man bei einem solchen Nationalfeste wohl immer auch einen gewissen Totaleindruck erzielen, ein characteristisches Bleibendes, das man mit fortnimmt und daran man lange zehrt, wenn es seinem Zwecke völlig entsprechen soll. Und dies kann nimmermehr der Fall sein bei so bunter Zusammensetzung. Referent und mit ihm Viele haben dies auch jetzt wieder empfunden. Dagegen lässt sich auch Manches zur Entschuldigung dieser Wahl anführen. Schon durch die kurze Zeit zur Vorbereitung wird diese Wahl erklärlich. Ferner mochten die Herren Freiburger nicht gar zu viel auf auswärtige Unterstützung rechnen und mussten hierbei allerdings vorsichtig sein, weil die verwickelten Zeitverhältnisse und Spaltungen wohl Manchen abhielten, dieses Nationalfest zu besuchen. Endlich ist Freiburg eine Stadt, wo man zur einen Hälfte deutsch, zur andern französisch spricht, und es gibt Bewohner genug, die nicht beider Sprachen mächtig sind. Um beide Theile zu befriedigen, liess sich also kein anderes Auskunftsmittel treffens als in verschiedenartiger Wahl, weshalb auch ganz besonders *Neukomm's* Hymne gewählt worden sein mag, die einen so schönen französischen Text hat.

In Bezug auf die Mittel zu einer solchen Aufführung ist die Stadt Freiburg vor allen übrigen Schweizerstädten dieser Grösse ausgezeichnet und begünstigt; ganz besonders was das Instrumentalorchester betrifft. Nicht nur finden sich hier recht wackere Dilettanten; es ist besonders ein ganz tüchtiger Orchesterkern vorhanden in den 22 Professoren der Musik, die im Pensionat der Jesuiten angestellt sind, und die sammt und sonders gern ihre mitunter ausgezeichneten Talente herleihen. Auch besteht in dieser Stadt ein recht wackerer Verein für Männergesang. Freilich an Sopran- und Altstimmen ward nun der Mangel um so empfindlicher, je besser die Instrumente und die Männerstimmen besetzt werden konnten, und es war wirklich wunderbar, dass dieses Missverhältniss sich nicht mehr fühlbar machte bei der Ausführung selbst. Bekanntlich kommen von auswärts fast nur Männer, und somit müssen die Sängerinnen meist aus der Stadt genommen werden. Dieses ansehnliche Personal nun ward von Herrn Organisten *Vogt*, der zugleich Professor am Pensionat ist, vorgeübt und einstudirt, bis dann zu Anfang des Monats Juli Herr *Mascheck*, der auch zur Direction dieses Musikfestes berufen worden war, herbeikam, um zu ergänzen und zu vollenden. In der kleinen, aber nicht nur geschichtlich, sondern auch durch regen Sinn für Bildung des Geistes ausgezeichneten Stadt Murten, die zum Canton Freiburg zählt, hatte der dortige Director und Professor der Musik Herr *Eugen Petzold* aus Leipzig ein recht wackeres Häuflein von Sängern und Sängerinnen wohl geübt und sie dem Ganzen zugeführt, von denen vorzüglich die letzteren sehr willkommen waren. Auch Bern, Neuenburg und Lausanne hatten einige von diesen willkommenen Gästen geliefert. Hierzu nun die Mitglieder der Musikgesellschaft aus allen Cantonen fast der ganzen Schweiz, so gab dies eine Masse von beiläufig 500 auszubenden Gliedern, von denen zwei gute Drittel dem Vocal-, das dritte wenig kleinere dem Instrumentalorchester angehörte. Die Aufführung fand in der Kirche der Franciscaner statt, die freilich nicht ganz dazu geeignet ist. An und für sich schon nicht allzugross, ist sie verhältnissmässig zu ihrer Länge sehr schmal, und ganz besonders eng und schmal ist der Chor, wo die Estrade für das Orchester aufgebaut war. Da nun der Chor nicht zureichte, um das ganze Personal unterzubringen, sondern nur den Instrumentalchor und die Sopran- und Altstimmen fasste, so war Tenor und Bass ausserhalb des Chores dergestalt aufgestellt, dass sie vom Orchester ganz getrennt waren. Nicht ganz zweckmässig war es auch vielleicht, dass die Contrabässe und Violoncelle nur auf beiden Seiten, nicht auch einige in der Mitte aufgestellt waren, ja es wäre sogar nicht unehen gewesen, einige bis in die Sängerreihen hineinrücken zu lassen. Es war überhaupt Schade, dass nur 10 von den 16 angemeldeten Bassen eingetroffen waren, und noch unangenehmer, wenn auch nicht immer ganz zu vermeiden ist es, wenn einzelne Mitwirkende sich während der Aufführung entfernen, wenn auch um zu hören, weil dann Lücken und durch dieselben Ungleichheiten entstehen. Der Stand des Directors war zu entfernt und ein wenig hoch, da es den Solosängern ziemlich schwer wurde, bis zu ihm hinaufzusehen. Ueberhaupt liegt es in der Localität, dass der Stand aller einzelnen Mitwirkenden sehr eng und unbequem war, während es doch hier und da noch manche leere Reihe gab. Ueber hat sich fast noch immer herausgestellt, dass bei Weitem mehr Mitglieder sich anmelden lassen, als ankommen, und selbst viele Angekommene nicht mitwirken. Wo es also so sehr beschränkten Raum gibt, da sollte man nicht zu ängstlich darauf achten, dass acht oder zehn mehr oder weniger placirt werden, wohl aber mit der äussersten Strenge darauf halten, dass eines jeden Stand angemessen und ungenirt sei. Dazu müssen durchaus die Männer vom Fache sehr Sorge tragen, weil im Gegentheil Unlust erweckt wird und Störungen unvermeidlich sind. Unmusikalische Personen können aber nicht wissen, wie viel Raum ein Violinspieler oder ein Posaunist nöthig hat, um sein Instrument bequem spielen zu können.

Die Solosänger für den Sopran waren: 1) Mad. *Mascheck*, Frau des Directors. Ihre Stimme ist hell und rein, spricht aber nicht allgemein an, weil sie daneben etwas Scharfes, Spitziges hat. Sie gebietet über einen ziemlichen Umfang; aber von $\bar{c}$ an tritt ein Stimmregister ein, dessen tiefe Töne noch stark und kräftig sind, aber zu nahe an den grellen Alt grenzen. Ueber ihre Methode lässt sich nicht viel sagen, weil ihr Gesang mehr auf Imitation verschiedener Sänger zu beruhen scheint, als auf einer eigenthümlichen und selbständigen Schule. Im Vortrage geht ihr wohl die nöthige Ruhe ab. Dass sie dass Französische nicht gut ausspricht, kann man ihr wohl nicht zum Vorwurf machen, aber

auch das Deutsche spricht sie nicht immer deutlich und rein aus *). 2) Fräul. v. *Rupplin* aus Constanz, eine junge Künstlerin von grossem Talente. Ihre Stimme hat einen äusserst angenehmen und natürlichen Timbre und nur in den mittlern Tönen wird sie in etwa drei Tönen schöllernd. Sie intonirt sehr rein und auch in der Höhe besitzt sie grosse Stärke und Kraft ohne jenes angestrengte Schreien und ängstliche Quicken, das man so häufig findet. Sie trug die Rouladen mit Leichtigkeit und vieler Deutlichkeit vor, und ihr Triller ist wirklich ausgezeichnet. Ihre Aussprache ist ziemlich deutlich, doch nicht ganz rein, und der Vortrag edel, natürlich gefühlvoll. 3) Fräulein *Sutorius*, eine junge Dilettantin aus Freiburg, sang das Terzett aus der Hymne von *Neukomm* mit. Ihre Stimme war offenbar zu schwach, auch fehlt ihr noch diejenige Schule, die über die ersten Schwierigkeiten hinausgeht. Doch macht sie auch keinen Anspruch auf den Titel einer Künstlerin und zeigte sich bei Uebernahme dieser Partie wohl mehr gefällig gegen andere Rücksichten. Die Tenorsolo's sang 4) Herr *Mengis*, ein junger Arzt vom Leukerbade im Canton Wallis, der im vorigen Jahre durch Zureden vieler seiner Bewunderer beim Concert in Lausanne seinen bisherigen Beruf aufgab, um in Paris die Künstlerlaufbahn zu betreten. Unleugbar ist er dazu berufen, denn er hat eine ausgezeichnet schöne Tenorstimme, die immer seltener werden, und dabei entschiedenes Talent. Dass dies der Fall sein muss, geht schon daraus hervor, dass die gewiss competenten Richter in Paris sich seiner gern annahmen und ihm alle nur mögliche Sorge und Rücksicht angedeihen lassen. Mit grossen Erwartungen hat man ihn hier empfangen: vielleicht waren sie zu gross, so dass sie nicht völlig befriedigt werden konnten. Nach unserm Urtheil hat er in der Pariser Schule zwei entschiedene Vorzüge gewonnen, einmal eine recht deutliche und reine Aussprache, und sodann eine grössere Simplicität im Vortrage. Seine Stimme aber hatte an jenem Schmelze, an jener Frische, an jenem Glanze verloren, die wir im vorigen Jahre bewunderten. Dies kann von der Ermüdung herrühren, die nicht nur von der Reise, sondern auch von den vielen ermüdenden Proben und von dem unnützen Singen in Gesellschaften und Familiencirkeln herrühren konnte. Herr *Mengis* begeht noch immer den grossen Fehler, in allen Proben mit der ganzen Gewalt seiner Stimme zu singen und vermöge seiner genüthlichen Bereitwilligkeit allen Einladungen zum Singen nachzugeben. Dies thun Künstler gewöhnlich nicht, und es ist gewiss nicht Ungefälligkeit oder Laune, wenn sie es unterlassen, sondern eine weise und lobliche Sparsamkeit. Auch sonst theilt er seine Stimme nicht recht ein, sondern wendet oft eine übermässige Kraftanstrengung an, wobei er dem Effecte schadet und sogar die Grenzen des Gesanges überschreitet. Ganz besonders müsste man aber beklagen, wenn er seine reine Intonation ebenfalls verloren hätte; denn während des ganzen Concerts detonirte er mehr oder minder bemerkbar. 5) Herr *Guidi* aus Freiburg hatte einige Bassolopartieen übernommen und führte dieselben sehr tüchtig durch, wenn man seine Leistungen nicht mit dem Maassstabe misst, wie man ihn wohl beim Künstler anzulegen berechtigt ist. Seine sonore und umfangreiche Stimme würde bei mehrerer Uebung und mit tüchtiger Schule, die ihm noch abzugehen scheinen, gar sehr gewinnen; auch würde sein Vortrag freier und dem Character des Stücks etwas angemessener werden können, wenn er nicht zu viel Aufmerksamkeit auf Noten und Tact zu verwenden brauchte. Er sprach das Französische sehr deutlich aus, was ein grosser Vorzug genannt werden muss. 6) Herr *Valleton* aus Lausanne, ebenfalls tiefer Bass, mit einer sehr starken Stimme begabt, die er nicht immer völlig in seiner Gewalt hat; in der Höhe ist sie oft unangenehm und unrein. Man hört es seinem Vortrage an, dass er meist an Romanzengesang gewöhnt ist, weil er sich wenig um Tact kümmert und noch weniger um das Verhältniss seiner Stimme zu den übrigen. 7) Herr *Horrer*, Lehrer am Institut von Bouterwek in Wabern bei Bern, sang die Partie des Petrus nicht eben immer zur allgemeinen Befriedigung. Seine Stimme ist nicht sehr stark und klingt meistens gezwungen, auch sein Vortrag ist nicht recht natürlich. Im zweiten Concerte sang er eine Bassarie aus Paulus von *Mendelssohn-Bartholdy*, die um der wunderschönen Composition willen und der vortrefflichen Begleitung halber einen Glanzeffect hervorbrachte. Die Chorführer waren für den Tenor Herr *Vogt* und für den Bass Herr *Eugen Petzold*. Die Chöre selbst wurden trotz der nachtheiligen Aufstellung des Vocalorchesters dennoch meist gut ausgeführt. Die *Neukomm*'sche Hymne ermangelt der kräftigen Chöre, sie sind meist etwas ermüdend geführt. Denn die Worte selbst, wie schön sie auch sind, tragen mehr einen contemplativen Character und passen in so fern nicht gut zu Chören. Es ist darum auch nicht zu verwundern, wenn man nicht eben viel Feuer bei der Execution bemerkte. Desto besser waren die Chöre in *Beethoven's* Werke. Licht und Schatten hätten zwar besser hervorgehoben werden sollen, aber es wurde doch meist brav gesungen und besonders der Schlusschor mit Begeisterung vorgetragen. Beim Orchester waren die Streichinstrumente sehr brav, die Holzinstrumente ebenfalls meist gut und präcis, dahingegen die Messinginstrumente nicht besonders gut mit der rühmlichen Ausnahme der Posaune des Herrn *Kurz*, Musikdirectors in Neuenburg. In einigen Solostellen zeichneten sich auch der Fagott des Herrn *Holtzmüller*, Vater, und die Clarinette seines Sohnes aus, Beide Professoren vom Pensionat. Das gelungenste Stück war ohne Zweifel das Ave maria von *Cherubini*, Sopransolo (Fräul. *v. Rupplin*) mit obligater Clarinette, die von Herrn *Sabon* aus Genf recht brav geblasen wurde. Fast eben so gelungen war die Tenorarie im Christ. am Oelberge, *No.* 1. Am Wenigsten gelungen bezeichnen wir No. 6 aus demselben Werke *).

*) Mad. *Marcheck* hat übrigens die Gewohnheit, sehr beliebig abzuändern, wo die Composition nicht ganz bequem in ihrer Stimme liegt. Mag dies auch mit einzelnen Noten und besonders in Cadenzen nachzulassen sein, so ist dies doch nicht wohl erlaubt, wenn es so gar häufig und mehrere Tacte nach einander vorkommt, so dass es den Character der Composition dermassen alterirt, dass man die Melodie kaum wieder erkennt.

*) Der Triumphmarsch von *Ries* hatte das Ganze eingeleitet und

Bei einem aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzten Orchester ist es nicht zu verwundern, wenn nicht Alles so genau geht und hier und da Fehler vorfallen. Aber es lag wohl auch ein wenig am Directorium. Es ist im Ganzen viel Streit über die Zeitmaasse, und niemals darf man sein individuelles Gefühl als Metronom hinstellen wollen. Es war aber öfter zu bemerken, wie Sänger und Orchester zur richtigen Bewegung mit aller Gewalt hinneigten, und vom Director entweder angehalten oder angetrieben wurden. Ueberhaupt war die Direction des Herrn *Mascheck* weniger gut als früher; er war nicht ruhig und leidenschaftlos genug und erregte in der Generalprobe fast allgemeinen Unwillen. Es mag schwer sein, ein solches Concert zu dirigiren, schwerer als man es denkt, besonders aber schwer ist es in der Schweiz. Wenn sich nun dann gar etwa Leidenschaft oder Parteilichkeit blicken lässt, so hat der Director ganz verloren. Die Generalprobe war völlig verfehlt. Obwohl der Director in der Aufführung krank war, so ging sie dennoch recht leidlich, weil er ruhiger geworden schien und alle Mitwirkende, vom Ehrgefühl angetrieben, ihr Möglichstes thaten.

Am folgenden Tage fand das sogenannte zweite oder kleine Concert statt, und zwar in der gewöhnlichen Weise bunt zusammengesetzt; meist schwach besetzt, bietet es nur Gelegenheit dar, einzelne Künstler und Musikliebhaber zu hören, die sich im Voraus dazu erboten haben. Der beachtenswertheste Künstler unter dieser Zahl war Herr *Knop*, Musikalienhändler in Basel, welcher mit schönem Tone, sicherem Strich, eleganter Freiheit und tüchtiger Fertigkeit eine Scene cantante von *Kummer* meisterhaft vortrug. Es war bemerkenswerth, dass der Effect an verschiedenen Stellen der Kirche ganz verschieden war. Nicht minder machen wir auf den jungen Künstler *Weissmüller*, Sohn, Professor am Freiburger Pensionat, aufmerksam, der ein Clarinettenconcert von *Spohr* mit vortrefflichem Ton und anspruchslosem Vortrage zum Besten gab; und obgleich dieses Stück sehr grosse Schwierigkeiten für das Instrument darbietet, so wurden sie doch von Herrn *Weissmüller* glücklich und so gut überwunden, dass man sie gar nicht vorhanden glaubte. Herr *Rolla*, ein noch sehr junger Künstler, trug ein Violinconcert eigener Composition vor. Er bediente sich dazu keines ausgezeichneten Instrumentes, und auch die Composition war mit zu vielen Schwierigkeiten angehäuft und ermangelte der Feinheit. Diese beiden Umstände mögen wohl dazu beigetragen haben, dass der junge Künstler, ein nicht ganz unglücklicher Nachahmer *Paganini's*, nicht den vollkommensten Applaus davon trug. Seine Fertigkeit verdient Bewunderung, aber in der Kirche gingen viel Feinheiten des Spiels verloren, besonders noch wegen seines schwachen Instruments. — Wir schliessen diesen unsern Bericht mit der Anzeige, dass nächstes Jahr das helvetische Musikfest entweder in Schaffhausen oder Solothurn statthaben wird; indessen wäre es auch möglich, dass es für 1844 ganz ausgesetzt bliebe wegen der Concurrenz mit dem eidsgenössischen Freischiessen in Basel, womit zugleich die vierhundertjährige Jubelfeier der Schlacht bei St. Jacob verbunden sein wird.

Neustrelitz. Unter den mancherlei Festlichkeiten, die in Folge des am 21. Juli erfolgten feierlichen Einzuges unseres Erbgrossherzogs und dessen Gemahlin Statt fanden, nahm die Musik eine Hauptrolle ein. Es wurden grosse Hofconcerte und einzelne scenische Darstellungen aus Opern im Grossherzogl. Schauspielhause veranstaltet, und man hatte sich deshalb zur Vervollständigung unserer musikalischen Kräfte, namentlich des männlichen Gesangpersonals, nach dem nahen Berlin gewandt und den dort gastirenden Tenoristen *Schmetzer*, so wie den dort privatisirenden Bassisten *Zucconi* engagirt. Obgleich nun diese Aufführungen nicht vor ein öffentliches musikalisches Forum gehören, so sei hier dennoch beiläufig so viel gesagt, dass sich beide Herren, besonders Herr *Zucconi*, vollkommener Anerkennung erfreuten. Gleicher Beifall wurde unseren tüchtigen Sängerinnen Mad. *Görner* und Mad. *Hahn* zu Theil.

Den Schlussstein dieser musikalischen Aufführungen bildete eine am 10. August im Saale des Britsh Hôtel öffentlich veranstaltete musikalisch-declamatorische Soirée des Herrn *Charles Voss*, welcher als Componist, Pianofortespieler und Lehrer seines Instrumentes die verdiente Anerkennung geniesst. Der Mitwirkenden waren wenige, aber ihre Theilnahme hatte Gewicht.

Nach glücklich gewählten declamatorischen Vorträgen des Herrn Theaterdirectors *Görner* sang Madame *Görner* mit grossem Beifall Arien aus Anna Bolena und La Zingarella von *Donizetti*. Sie zeigte hierin, wie viel sie im Vortrage characteristischer Gesangpiecen zu leisten vermag. Ganz besondere Freude gewährte es uns aber, unseren würdigen Veteran Herrn Hofconcertmeister *Tomasini*, den tüchtigsten Violinisten, die wesentlichste Stütze unseres Orchesters, als Solospieler mitwirken zu sehen. Er trug mit dem Concertgeber ein grosses Duo für Piano und Violine von *Thalberg* und *de Beriot*, und eine Composition von *Leon de Saint-Lubin* vor. Der junge talentvolle Concertgeber *Ch. Voss* verdankt seinem unermüdlich fortstrebenden Selbstudium in früherer Zeit, später dem zu verschiedenen Zeiten in Berlin genossenen Unterricht bei *C. W. Greulich* und *Louis Berger*, welcher Letztere sich seiner mit grosser Vorliebe bei seinem ersten Eintritt in die musikalische Welt annahm, ihm, sein Talent wohl erkennend, Unterricht in Spiel und Composition ertheilte und ihn mit Rath und That unterstützte, seine jetzige Stufe der Vollendung. Er hat die Compositionen von *Hummel*, *Kalkbrenner*, *Mendelssohn* und *Beethoven* wohl studirt, und so oft ihm bei seiner Theilnahme an einem Concert ein so oft ihm bei seiner Theilnahme an einem Concert ein so vollständiges Orchester zu Gebote steht, versäumt er niemals, einen von den grösseren Meisterwerken dieser Componisten zu Gehör zu bringen. So hat er hier *Mendelssohn's* ausgezeichneter Musik Eingang verschafft, und durch seine oft wiederholten Vorträge dessen herrlichen Gmoll-Concerts eine Begeisterung für diesen grossen Componisten hervorgerufen. Seine Compositionen ge-

ist ziemlich gut, obwohl häufig mit schwankendem Tempo ausgeführt worden. Schade, dass die in diesem Tonwerke so wesentlichen Messinginstrumente zu schwach und oft auch nicht rein waren.

hören zwar dem jetzt modernen Genre an, zeichnen sich aber durch ihren Character und Erfindung und dabei durch ihre vorzügliche Klarheit und Ordnung der Gedanken, so wie durch ihre oft sehr schwierige, dennoch dem Instrumente stets angemessene Technik aus. — Herr *Ch. Voss* gab heute ausser dem schon erwähnten Duo zu Ende der ersten Abtheilung drei kleinere Nummern, nämlich: *a)* Klänge aus der Ferne, Romanze von ihm selbst, *b)* Notturno von *Th. Döhler*, und *c)* den Carneval von Venedig, Impromptu über ein bekanntes von *Paganini* zuerst benutztes Thema. Den Schluss des ganzen Concerts bildete sein unlängst erschienenes Morceau de Concert, Op. 47. Dieses Concertstück ist ein Bravour- und Effectstück erster Classe. Sein Spiel war besonders in diesem und in dem *Döhler*'schen Stück ausgezeichnet.

Unser Opernrepertoir brachte im vorigen Winter während zehn Monaten nur eine einzige Neuigkeit, nämlich Marie, die allerliebste Regimentstochter, die in der Person der Mad. *Gärtner* bei uns zwei Mal mit Erfolg vorüber marschirte und worin diese wiederum als Sängerin excellirte. Möge Herr Theaterdirector *Gärtner*, der das recitirende Schauspiel so reich mit Neuem versorgt, auch die Oper gleich begünstigen und namentlich auch wieder einmal eine deutsche Oper geben! *F. F.*

Wiener Musikleben. (Beschluss.) Ein summarischer Ueberblick zeigt, dass, dem quantitativen Verhältnisse nach, unter 11 Opern für Maestro *Donizetti* allein $^4/_{11}$, für die andern Maestri *Rossini*, *Bellini*, *Verdi*, *Ricci* und den neu auftauchenden *Salvi* zusammen blos $^2/_{11}$ ausfallen. *Mercadante* wurde diesmal ganz ausgeschlossen, und *Rossini* blos mit einer Oper abgefertigt. Hört man nun gleich die bessern Werke des Opernlions *Donizetti* gerne, so ist doch auch wieder nicht zu läugnen, dass ein ansehnlicher Theil des Publicums sich nach grösserer Abwechslung sehnte. — Die Werke *Paisiello's*, *Cimarosa's* und anderer berühmten südlichen Meister scheinen für die Italiener todt; rechnet man doch schon *Rossini* zu den passirten, und thut im Grunde auch gut daran, denn er zählt, seine krausen Figuren abgerechnet, noch zu jenen Componisten, bei welchen man in der Ausführung mit einem gut aufgestutzten Naturalismus nicht auslangt. Das ist es aber gerade, was die Mehrzahl der heutigen italienischen Sänger characterisirt, die Schreien und Säuseln für Gesang, Poltern und Aechzen für Declamation, Trockenheit für Simplicität und Manierirtheit für Gefühl angesehen wissen möchten, und — dies gilt besonders von den Männern — sich kreuzigen, wenn sie eine figurirte Cadenz machen sollen. Trotz dem Allen bleibt Italien, freilich nur in den bessern Bildungsanstalten, Singlehrern und Bühnensängern, noch immer Das, was es war, nämlich die Hochschule des guten und geschmackvollen Gesanges. Eben so wenig wird man diesem Lande, von welchem einst die Tonkunst über ganz Europa ausgegangen, bei allen Verkehrtheiten, denen wir dort begegnen, auch jetzt noch ein hervorragendes Musiktalent, einen instinktmässigen Compositionstrieb für das Vocale streitig machen können. Wie die junge componirende Generation das Mittelmässige und Stylschwankende nachahmt, so würde sie auch das Gute und in sich Consolidirte nachahmen, wenn ein italienisches Compositionsgenie mit fester Hand die Zügel des dortigen Musikwesens ergriffe, das Princip des Melodisch-Characteristischen in sein früheres Recht wieder einsetzte, und eine italienische Zeitoper schaffte, wie sie den Bedingungen der vorgerückten harmonischen und instrumentalen Bereicherungen angemessen ist, ohne dabei die angeerbten nationellen Eigenthümlichkeiten aufzuopfern. Dass Italien so wie Deutschland, das gegenwärtig ebenfalls keinen ausgezeichneten Theatercomponisten aufzuweisen, in einer Uebergangsperiode begriffen, ist ausser allem Zweifel. Achten wir daher die bessern Bestrebungen hier wie dort, und erwarten von der Zeit den Moment einer heilsamen Umwandlung.

Als Schluss meiner Bemerkungen über die diesjährige italienische Stagione möge folgende Recapitulation dienen:

Furore: Il Barbiere di Siviglia. — Beifällig aufgenommen: Maria di Rohan, Don Pasquale, Linda, La Prima Donna. — Schwankende Aufnahme: Gemma di Vergy, Lucrezia Borgia. — *Fiasconc*: Nabucodonosor, Corrado di Altamura. — *Fiasco*: La Sonnambula, La Regina di Golconda.

Garcia-Viardot: Schatzkammer von Tönen, Adel der Schule, Strom von Bravour, der zuweilen auch austritt und Schaden bringt, geniale Frau, geniale Liedersängerin, Königin im Concertsalon — auf der Bühne zur Herrscherin nicht geboren.

Tadolini: ewiger Frühling der Stimme, Ueppigkeit des Klanges, der Fülle und der Formen, italienische Sirenennatur, lebhaft ohne Leidenschaft, glänzend ohne Wärme, frisch ohne Neuheit; richtiges musikalisches Maass, eine *Rahel* unter den italienischen Bravoursoubretten.

De Giuli-Borsi: vergangene Zeit, gewaltsam tragödirter, waghalsiger, dünner Sopran, lückenhafte Geläufigkeitsschule. Treffliche Kennerin der tragischen Drukker, der Gesangsmalicen, des Theaterraumes u. s. w.; effectmachende Prima Donna seria bei Lampenbeleuchtung; beim Lichte betrachtet, hübsch geleimte, kalte Mosaik.

Albani: Alt in Prachtfolio, stählerne Kraft, goldner Klang, jugendliche Schönheit, schwellende Formen, Gefühl und Methode; als talentirte Anfängerin zur Zeit noch wenig savoir faire, doch reif genug für den Neid der Weiber und die Extase der Männer.

Ronconi: höhere Künstlerschaft, Ephor der italienischen Baritone, Hauptrepräsentant eines neuen Geschmackes; tüchtiger Frescomaler mit scharfen, geistvollen Manierirten Eigenthümlichkeiten; eiserues Studium, dämonisches Talent; unwiderstehlich ohne Schönheit der Stimme, des Koepers und des Styles.

Varesi: gelungener Nachdruck *Ronconi's*, auffallend kleines Körperformat, sympathische Baritonhöhe, schönes Portament, bis zur Monotonie angewendet; innere Wärme, mehr lyrisch als dramatisch.

Derivis: Basso profondo, Fleiss ohne Fluss, Kraft ohne Schmelz, schönes Streben, sprödes Vollbringen; Franzose von Geburt, Italiener aus Passion, Engländer an Trockenheit.

(Zu No. 40.)

Sabri: Gefühlstenor, Filigranstyl, geschmackvoller, fertiger Damensinger; befasst sich viel mit der Surrogatstimme Falset, vielleicht auch, um den mässigen Vorrath an Brustlonen zu schonen.

Guasco: blühende, üppige Tenorstimme, Rivale der *Moriani*'schen, wenn sie aus ihren Nebelwolken hervortritt, edlere Männlichkeit, einfache, reine Methode, steifer Acteur.

Rosere: geborner Buffo, schlagende Naturkomik, unverwüstlicher Demokrit, gute Baritonlage, heilsames Mittel gegen Hypochondrie. —

Von der Vorstadtbühne ist in Kurzem zu berichten, dass seit dem Absterben *Raimund's*, den der alte *Wenzel Muller* gar trefflich zu betonen verstand, auch die österreichisch-volksthumliche Bühnenmusik sehr zurückgegangen sei. Die Richtung, die der übrigens talentvolle *Nestroy* genommen, ist der gemüthlichen Liedermusik wenig hold. Die Gemeinheit der Gesinnung und des Ausdruckes, welcher seinen Characteren eigen, der Schwall von Witzen, Wortspielen und Spässen, der ihnen in den Mund gelegt wird, lassen keine gesunde Melodie aufkommen; es läuft dabei Alles auf quodlibetarische, parodistische Effecte hinaus, die man unter zwei, drei oder mehr Stimmen vertheilt und wie natürlich Jodler, Walzer, Galoppen ihr Heissa Hopsasa machen lässt. In neuester Zeit hat man den Mangel an tüchtigen Localpossen durch Bearbeitungen französischer Vaudevilles zu ersetzen gesucht. Die Sache pikirt, allein ob sie sich bei der vorherrschenden Gemüthlichkeit des Oesterreichers wird volksthümlich machen lassen, ist eine andere Frage. Mad. *Brunning-Wohlbrück*, früher in der Josephstadt, neuerlich am Theater an der Wien als Chonchon ihren Ruf begründend, trägt mit ziemlich abgenutzter Stimme recht artig vor und stellt sich ihre Musik durch Einlagen von Chansons u. s. w. häufig selbst zusammen, was bei ihrer Beliebtheit ebenfalls geschmacksverwirrend einwirkt. Kurz, auch da bedarf es eines tüchtigen Eingreifens, um wieder zum früheren Typus eines guten Wiener Volksgesanges zurückzuführen. — Die hervorragendsten Talente für die Singspiele der Vorstadtbühne sind *Emil Titl*, am Josephstädter, und *Adolph Muller*, am Wiedner Theater angestellt. Des Ersteren Musik zum Zauberschleier — in etwa zwei Jahren gegen dreihundert Mal aufgeführt — zur Vermählung vor der Trommel, zum Antheil des Teufels ist sehr gesangvoll, wirksam und, so viel es diese Gattung zulässt, auch characteristisch. Es ist Schade, dass sein schönes Compositionstalent in diesem Wirkungskreise nicht am Platze. *Adolph Muller* befindet sich in der gleichen Stellung. Seine Musik zum vielgegebenen Chonchon hat nicht wenig zur Beliebtheit dieses Stückes beigetragen.

Die deutsche Saison, welche mit 1. Juli ihren Anfang nimmt, ist hinter den Erwartungen, die man von ihr hegte, keineswegs zurückgeblieben. Sie bringt richtig wieder das alte, hundert Mal gehörte da Capo, und es wird eine grosse That sein, wenn im Laufe desselben zwei bis drei wirkliche Novitäten zum Vorschein kommen. Ueberdies werden auch diesen Winter mehrere Monate hindurch französische Vaudevillisten auf dieser Bühne agiren, und das Ballet eine Anzahl von Abenden in Anspruch nehmen. Glückliches Loos der deutschen Oper, die dann Zeit in Ueberfluss findet, auf der Barenhaut über die Wonne des Nichtsthuns zu meditiren!

Von weiblichen Gästen hörten wir Madame *Janik*, Prima Donna am stadtischen Theater zu Lemberg. Eine hübsche, spielroutinirte Frau mit einer ziemlich kräftigen, doch umfangarmen, etwas dumpfen Stimme, von welcher die Lemberger Localblätter besser gesungen haben, als sie selbst es vermag. Ferner Mad. *Palm-Spatzer*, die, unter unsern Augen hervorgewachsen, uns durch ihre gegenwärtigen Leistungen überzeugte, dass sie seit den Paar Jahren ihrer Abwesenheit an Stimme, Körper und Theaterkenntniss gleich zugenommen habe. Bei ihrem erfolgbringenden Nachahmungstalente sollte diese stimmbegabte Sängerin doch ja nur ihre lückenhafte Geläufigkeitsschule zu verbessern trachten, um mit den schwierigen Aufgaben, die sie sich stellt, mehr zu niveau zu kommen. Eine Sign. *Ambrosich*, Prima Donna (?) an der italienischen Oper zu Amsterdam, Schülerin des Mailänder Conservatoriums, mit einem winzigen Sopranstimmchen, entging durch moderne Methode, Geschwindigkeit der Läufe und Triller und die — Nachsicht des Publicums, im Vortrage einiger Opernnummern glücklich dem Fiasco. — Von Männern gastirte der Baritonist *Leithner* von der Hamburger Bühne. Stimme, Vortrag und Präsentation empfehlen ihn und machen sein Engagement wünschenswerth. — Zwei junge, kürzlich aufgetretene Tenoristen Namens *Reichard* und *Reichel* bilden einen brauchbaren Zuwachs des hiesigen Opernpersonals; besonders verspricht Ersterer wegen seines angenehmen, biegsamen und geläufigen Organes, ziemlich geschulten Vortrages und Talent bekundenden Spieles bei ausdauerndem Fleisse ein achtbarer lyrischer Sänger zu werden.

Feuilleton.

Am 9. und 10. August wurde das zehnte pfälzische Musikfest in Landau unter *Franz Lachner's* Leitung gefeiert. Gegen 400 Sänger nahmen daran Theil. Das Hauptwerk am ersten Tage war *Lachner's* Oratorium „Moses"; am zweiten Tage wurden, ausser mehreren Solovorträgen, eine Symphonie von *Lachner*, und *Mendelssohn-Bartholdy's* 23. Psalm, zum Schlusse aber *Händel's* Hallelujah aus dem Messias aufgeführt. Den 11. August fand ein Volksfest Statt. — Die Solovorträge hatten Oberkapellmeister von Carlsruhe, *Lauer*, *Kreutzer* aus Mannheim, die Damen *Fehr* aus Speier, *Kunzel* aus Zweibrücken. — Nächstes Jahr wird das Fest in Zweibrücken gefeiert; vorläufig ist *Mendelssohn's* Paulus zur Aufführung bestimmt, und der Meister sollte eingeladen werden, die Leitung des Festes zu übernehmen.

Der Orgelvirtuose *Ferdinand Vogel* aus Berlin hat in Christiania mit seinen Orgelconcerten viel Glück gemacht, eben so sehr seiner „einzigen" Compositionen, als seiner „grossartigen" Spielart wegen.

Ein sehr gefeiertes junges Gesangstalent, Fräul. *Henriette Nissen*, geborene Schwedin, in Paris gebildet, Schülerin *Garcia's*, macht jetzt in Stockholm Furore.

Auf Veranstaltung des Musikvereines zu Nürnberg, unterstützt von den übrigen dasigen Gesangvereinen und vielen Dilettanten, fuhrte am 27. August *Aloys Schmitt's* neue Oratorium Moses daselbst auf; der Ertrag war für die (Nürnberger) Mozartstiftung bestimmt.

In Frankfurt am Main hat *Auber's* neueste Oper: „Des Teufels Antheil" entschiedenes Glück gemacht. — Auch in Leipzig ist sie mit Beifall gegeben worden.

Die junge Violinspielerin *Hortensia Zirges* aus Leipzig hat in Hamburg mit vielem Beifall Concert gegeben. — Eben so der Virtuos auf demselben Instrumente *Bassini* aus Mailand. Letzterer wollte von Hamburg über Kopenhagen nach St. Petersburg gehen.

Musikdirector *Bernhard Molique* in Stuttgart ist zum Mitgliede der Akademie der Musik Sta. Cecilia in Rom ernannt worden.

Der bekannte Pianist *L. v. Meyer* aus Wien hat von dem türkischen Sultan, vor welchem er sich privatim hören liess, eine kostbare, mit Brillanten besetzte Dose erhalten.

Franz Lachner in München, welcher in Anwesenheit des Kronprinzen Oskar von Schweden und auf dessen Verlangen seine Oper Catharina Cornaro dasselbst aufführte, erhielt von dem Prinzen eine werthvolle Brosche mit Diamanten nebst einem sehr schmeichelhaften Schreiben.

Am 28. August wurde in Aachen zum ersten Male *Heinrich Esser's* komische Oper Riquiqui mit ungetheiltem Beifall aufgeführt, obwohl die Besetzung theilweise nur mittelmässig war. Chöre und Orchester waren trefflich, das Haus gedrängt voll und der Componist wurde am Schlusse der Darstellung gerufen.

Am 29. August fand in Frankfurt am Main auf der Mainlust zum Besten der Mozartstiftung ein Sängerfest Statt, woran sämmtliche Sängervereine, 300 Personen stark, thätigen Antheil nahmen. Gegen 4000 Zuhörer hatten sich eingefunden und das Fest war in jeder Beziehung glänzend, auch hinsichtlich des Ertrages, der sich auf 1000 Fl. belief.

Am 30. August feierten in Tönningen (Schleswig-Holstein) die Liedertafeln aus Friedrichstadt, Heide, Meldorf, Rendsburg, Schleswig, Tönningen, Wasseibüren, zusammen 136 Personen stark, ein schönes Sängerfest. Auch hier erregte *Arndt's* „Was ist das Deutschen Vaterland" den grössten Enthusiasmus der Zuhörer, deren Anzahl gegen 3000 betrug.

Am 4. September starb in London der bekannte treffliche Violoncellist *C. Ashley*, 72 Jahr alt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 26. September bis 2. October d. J.

Adam, A., 6 pet. Airs fac. sur l'Opéra La Part du Diable du D. F. E. Auber p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

Auber, D. F. E., La Part du Diable. Ouvert. arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Bertini, H., L'Impromptu. Rondo-Valse p. Pfte. Op. 145. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

— Duo p. le Pfte à 4 mains sur les Thèmes de la Part du Diable. Op. 148. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Burgmüller, F., Empfindungen an 4. Clavier. 12 charact. Uebungen f. d. Pfte. Op. 73. Abth. 1. 2. Ebend. à 45 Kr.

— La Fête au Couvent. Quadrille p. le Pfte (45 Kr.) et à 4 mains (1 Fl.) Ebend.

Chatelt, F. X., Anthol. musicale. Mus. Blumenlese.) Fant. brill. p. le Pfte sur les Motifs les plus fav. d'Operas nouv. Cah. 18. La fille du Regiment de G. Donizetti. Op. 61. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Chantal, F. X., Nouv. Conftures mus. Recueil de Comp. agreabl. et très fac. sur des Mot. fav. p. le Pfte. Op. 66. Magdeburg, Heinrichshofen. 1 Thlr 15 Sgr.

Counne, L., 12 Fant. fac. p. Flute seule sur les plus jolis motifs de la Part du Diable. Op. 28. Livr 1. 2. Mainz, Schott. à 54 Kr.

Cramer, H., Fant. f. d. Pfte üb. Motive a. Mozart's Don Juan. Op. 22. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Cramer, J. B., La Pensée p. le Pfte. München, Aibl. 36 Kr.

Bühler, T., 50 Etudes de Salon p. le Pfte. Op. 42. Cah. 5. 6. Mainz, Schott. à 2 Fl.

Dreyschock, A., 6 Airs ireland. transcr. p. le Pfte en Forme d'Etudes. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Halevy, F., Karl VI. Gr. Oper in 5 Acten. Daraus: No. 1. Abschiedslied. No. 2. Nationalgesang. à 7½ Ngr. No. 3. Duett. 15 Ngr. No. 4. Duett. 20 Ngr. No. 5. Romanze. 7½ Ngr. No. 6. Arie. 12½ Ngr. No. 9. Villanella. 10 Ngr. No. 7. Ballade. 7½ Ngr. No. 8. Scene u. Arie. 12½ Ngr. No. 9. Lied. 7½ Ngr. No. 10. Duett beim Kartenspiel. 20 Ngr. No. 11. Terzett. 10 Ngr. No. 12. Arie. 12½ Ngr. No. 13. Terzett. 22½ Ngr. No. 13. Ariette. 10 Ngr. No. 14. Cavatine. 7½ Ngr. No. 15. Quartett. 22½ Ngr. No. 15. Gebet. 5 Ngr. No. 16. Scene u. Arie. 15 Ngr. No. 17. Lied. No. 18. Ballade. à 7½ Ngr. No. 19. Gebet. 5 Ngr. No. 20. Scene m. Chor. 15 Ngr. No. 21. Lied. 10 Ngr. No. 22. Arie. 7½ Ngr. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Heydenreich, C. H., Der 150 Psalm in Style früherer Zeit f. Gesang. stimmen. Partitur. München, Aibl. 1 Fl. 12 Kr. netto.

Hoven, J., Sonntag auf dem Meere v. L. A. Frankl f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 24. Wien, Mechetti. 30 Kr.

Kerner, W., Orgelfreund. Band 3. Heft 4. 5. Erfurt, Körner. à 15 Sgr.

Leicht, V., Die Nonne v. J. Mosen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 13. Mainz, Schott. 36 Kr.

— Auf Flügeln des Gesanges von H. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 36 Kr.

Lemoine, H., Bagat. sur d. Motifs de l'Opéra: Les 2 Voleurs de N. Girard p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Nicolo, C., 3 Lieder f. 3 Singst. m. Pfte. Op. 15. Hannov., Nagel. 10 Ggr.

Nicolai, O., Die Thräne v. J. F. Castelli f. 1 Singst. m. Horn od. Vcell u. Pfte. Op. 30. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Panofka, H., Gr. Scene dramat. p. le Viol. av. Pfte. Op. 39. Ebd. 1 Fl.

Perruchi-Alonzi, E., Gr. Fant. p. la Harpe. Op. 61. Ebend. 1 Fl. 15 Kr.

Pernsteiner, M., Missa brevis in D. a Canto, Alto, Ten., Basso, 1 Viol., Vla, Flauto, 2 Corn, Violone con Vcello ad lib. et Organo. Op. 23. München, Aibl. 1 Fl. 30 Kr.

Plachy, W., Delices des Opéras de G. Donizetti. Petites Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 95. No. 21. 22. Wien, Mechetti. à 30 Kr.

Richard Lowenhorn, Oper in 3 Aufz. v. Sedaine. Musik v. Gretry mit neuer Instrumentirung v. Adam. Textbuch. Mainz, Schott. 24 Kr. n.

Rossini, G., Stabat mater transcr. p. Pfte et Viol. p. H. Herz et N. Louis. Ebend. 4. 7. 48 Kr.

Salvi, N., Premières Pensées mus. 5 Ariettes et 1 Duo ital. av. Pfte. Wien, Mechetti. 2 Fl.

— Daraus: No. 1. Il Desiderio. Barcarola. No. 2. L'Incostante. Ballata. No. 3. L'Appuntamento. Tirolese. No. 4. La Sventura. Romanza. No. 5. Preghiera. Romanza. No. 6. L'Invito. Serenata. (Duo.) Ebend. à 30 Kr.

Spohr, L., Sonate f. d. Pfte (2 Fl.) et arr. à 4 mains (2 Fl.) Op. 125. Ebd.

Thalberg, S., Lieder ohne Worte a. denen Gesängen f. d. Pfte gesetzt v. C. Czerny. Heft 3. 6. Ebend. à 1 Fl.

Tulou, J., grand Solo p. la Flûte av. Orch. (3 Fl.) ou Pfte (2 Fl.) Op. 88. Mainz, Schott.

Valckiers, E., Fant. f. d. Flöte m. Pfte üb. Melodieen a. d. Oper: Die Hugenotten v. Meyerbeer. Op. 64. Hannover, Nagel. 14 Ggr.

Wolf, L., Scherzo f. d. Pfte. Wien, Mechetti. 15 Kr.

Wolff, L., 1er grand Quatuor p. Pfte, Viol., Alto et Vcelle. Op. 15. Mainz, Schott. 5 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Anzeige

in Betreff der in unserm Verlage erscheinenden

Partitur-Ausgabe

von

JOSEPH HAYDN'S Violin-Quartetten.

Nachdem von dieser Ausgabe seit Anfang des Jahres 1840 versprochenermassen regelmässig in jedem Monate 1 Quartett ausgegeben worden ist, mithin seitdem bis zum 1. December des laufenden Jahres deren 48 erschienen sein und sich in den Händen der resp. Subscribenten befinden werden, so verbleiben noch 53 zur Herausgabe übrig. Nach bisheriger Einrichtung würde sich diese noch auf eben so viele Monate hinaus erstrecken, und der dafür zu zahlende Subscriptionspreis noch 11 Thaler betragen. Da sich aber unter diesen 53 Quartetten eine Anzahl schwächern Umfangs befindet, so lässt sich vom nächsten Jahre ab die Herausgabe so beschleunigen, dass sie schon bis zur Mitte des Jahres 1845 zu den nachstehenden Subscriptionspreisen und in folgender Ordnung erscheinen können.

Im nächsten Jahre sollen demnach 15 Quartette in 12 Lieferungen für den bisherigen Subscriptionspreis von 4 Thalern, im Jahre 1845 aber die noch übrigen 20 in 6 Lieferungen (von denen 5 die Stärke von Doppel-Heften haben werden) für den Subscriptionspreis von 5 Thalern ausgegeben werden.

Nach Beendigung der Herausgabe dieser schönen, correcten und ältdann allein vollständig vorhandenen Partitur-Ausgabe von

Jos. Haydn's 83 Violin-Quartetten

in 66 Lieferungen (worunter 3 Doppel-Hefte)

wird dieselbe im Subscriptionspreise complet 25 Thaler kosten, und dafür durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen von uns zu beziehen sein, auch wollen wir den Besitzern unvollständiger Exemplare, welche sich dieselbe zu completiren wünschen werden, den Subscriptionspreis für die ihnen fehlenden Nummern auch gewähren. Einzelne Hefte sind jedoch nur im Ladenpreise von resp. 2 Thaler und die Doppel-Hefte à 4 Thaler zu haben.

Berlin, den 1. October 1845.

Trautwein & Comp.

Für Freunde der Tonkunst

erschien so eben im Verlage von **F. H. Köhler** in Stuttgart, und ist in allen Buchhandlungen zu erhalten

Grosses Vokal- und Instrumental-Concert.

Eine musikalische Anthologie.

Herausgegeben von E. Ortlepp.

16 Theile. Preis jedes Bändchens, elegant geheftet, 24 Kr. rhein. oder 7½ Sgr.

Bisher vermisste man gänzlich ein Werk, welches das interessanteste aus dem ganzen Gebiete der Tonkunst in gesteigerter unterhaltender Weise zusammenfasste, und dies war die Veranlassung, eine Art **Musikalisches Universalbuch** zu liefern, welches mit Vermeidung aller trockenen Belehrungen oder Erklärungen das freie geniale Element der herrlichen Kunst auch auf gleiche Art in den Darstellungen walten liesse. Der Inhalt dieser neuen musikalischen Unterhaltungs-Bibliothek besteht daher nur aus gelungenen, oft klassischen Aufsätzen, bespricht die grossen musikalischen Erscheinungen, gibt die merkwürdigsten Aufschlüsse über das Leben grosser Künstler, abwechselnd mit humoristischen Stoffen, geistvollen Sentenzen, Kritiken, Anekdoten, Briefen u. s. w. Es war unser Zweck, hier das *Beste zu geben, was je über Musik geschrieben worden ist*. Jede Seite bietet dem Freund der Tonkunst die interessanteste Unterhaltung; der Reichthum an Material ist so gross und wichtig, dass sich ohne Uebertreibung sagen lässt, dass kein Musiker und Dilettant, oder wer sonst an Musik Interesse nimmt, diese Lektüre entbehren kann, wie am Besten die folgende Uebersicht des Inhaltes einiger Theile darthun wird.

Inhalt des sechsten Bändchens.

1) Don Juan, von E. T. A. Hoffmann. 2) Ries und seine Pianofortecompositionen. 3) Kurzer Abriss von Gluck's Leben. 4) Anekdoten. 5) Aus Fröhlich's Kritik der neunten Symphonie von Beethoven. 6) Anekdoten. 7) Zur Geschichte der Castraten, von Becker. 8) Nachricht von einem gebildeten jungen Mann, von Hoffmann. 9) Drei Briefe von C. M. v. Weber. 10) Etwas über Mozart als dramatischen Compositen, von Sievers. 11) Anekdoten. 12) Seyfried's Freundschaftsverhältniss zu Beethoven. 13) Rationalismus in der Musik, von Nauenburg. 14) Miscelle. 15) Logogryph. 16) Gretry's Leben. 17) Zingarelli. 18) Frech's Lieder-Compositionen. 19) Miscellen.

Inhalt des siebenten Bändchens.

1. Lipinsky, von Saphir. 2) Anekdote. 3) Spontini, von Kahlert. 4) Das Quartett der Gebrüder Müller, von E. Ortlepp. 5) Paganiniana. 6) Bemerkungen über Hummel, von Kahlert. 7) Auber. 8) Drei kleinere Pieces. 9) Aus Goethe's und Zelter's Briefwechsel. 10) Vincenzi Bellini, Novelle von Lyser. 11) Gallerie der berühmtesten Violinisten. 12) Ueber Gluck. 13) Gusikow. 14) Gluck und Klopstock. 15) Rossini. 16) Ein Sänger für dreihundert Gulden. 17) Maria Malibran. 18) Ein Schreiben aus Wien über Liszt. 19) Anekdoten. 20) Der wüthende Heloferne, von Weissflog. 21) Ein musikalisches Original. 22) Ueber die Musik in London. 23) Sardellen.

☞ Man kann die Bände auch einzeln nach und nach à 6 Ggr. oder 24 Kr. beziehen. Abnehmer aller 16 Theile zusammen erhalten bei Baarzahlung als Prämie **Die Volksharfe**, Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen. 6 Theile. Diese Vergünstigung ist jedoch nur vom 1. October bis 31. December 1845 gültig.

Wir versenden eben nachstehende musikalische Novitäten, welche sämmtl bei uns direct, als durch Herrn **Friedrich Hofmeister** in Leipzig zu beziehen sind:

Häser, Wm. Wiederkehr. Gesangstudie für die Sopranstimme, mit leichter Clavierbegleitung. Preis 12 Ggr.

Köhner, Wm., Deutschlands Lieblinge. Potpourri über sämmtliche bekannte spanische Nationaltänze für Clav. Pr. 16 Ggr.

Krüger, Wm., Drei Lieder für das Clavier übertragen. 1) Der Abschied, von *Schubert*. 2) Ach! mein Herz ist stets bei dir! von *Lindpaintner*. 3) Thekla's Gesang aus Wallenstein, von *Abenheim*. Preis 12 Ggr. pr. Heft.

Kalliwoda, J. W., 3 Lieder mit Clav.-Begleitung. 1) Kriegers Abschied vom Liebchen. 2) Mein Wunsch. 3) Glöcklein Für Sopran oder Tenor und Alt oder Bariton. Pr. à 12 Ggr.

Der Minnesänger. Lieder mit leichter Guitarrebegleitung. *Lindpaintner*. Ach! mein Herz ist stets bei dir! 6 Ggr. Ave Maria. 4 Ggr. Gute Nacht. 4 Ggr. *Kalliwoda*. Irregers Abschied vom Liebchen. 4 Ggr. Mein Wunsch. 4 Ggr. *Bochsa* Die Bojadere. 4 Ggr. *Kuhner*. Das Heimweh. 6 Ggr. *Standigl* Der Himmel im Thale. 6 Ggr.

Unter der Presse befinden sich:

Beriot, Bollique's 3 neueste Instrumentalquartette. Op 40

F. C. Fuchs, Horn Concertino mit Orchester. Op. 17

C. Baldenecker, Fantasie et Var. aus Sonnambula. Op. 5

Neukirchner, W. W., Fantasie für Fagott mit Clavier-Begleitung. Op. 6.

Stuttgart, September 1845.

Allgemeine Musikhandlung.

Umstände halber wird die zum 2. *October d. J.* angesetzte **Apel**'sche **Auction** erst am 6. *November d. J.* Statt finden. Kiel, den 20. September 1845.

Bünsow & Grädener.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. № 41. 1843.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dessau. Aus Prag. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Für Pianoforte allein.

1) *Fr. Hünten*: Fantaisie sur deux thèmes de l'Opéra: Linda di Chamounix. Op. 126. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

2) *H. Rosellen*: Fantaisie brillante sur: Don Pasquale. Op. 53. Mainz, Schott's Söhne. 1 Fl. 30 Kr.

3) *Th. Kullak*: 2. grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: La fille du Régiment. Op. 16. Berlin, Bote et Bock. 1 Thlr.

4) *F. Schröter*, Fantasie über Motive aus Lucrezia Borgia. Op. 5. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

5) *C. Haslinger*: Frühlings-Fantasie. Op. 34. Ebendaselbst. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

6) *C. Eccrs*: Grande Fantaisie. Op. 14. Ebendaselbst. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

Die vorliegenden sechs Nummern verheissen uns eben so viel verschiedene Fantasieen, ein Beweis, dass es unseren jetzigen Componisten nicht an Phantasie mangelt, dem äusseren Scheine nach zu urtheilen; mancher hat dem einfachen Worte sogar ein „Grand" vorgesetzt, also gewiss etwas Besonderes zu Tage gefördert. Wir wollen sehen, ob dies bei dem einen oder anderen Werke der Fall ist.

Die Hünten'sche Fantasie ist in des Componisten bekannter und beliebter Weise, in Variationenform, geschrieben. Eine Introduction, Fantasie überschrieben, führt zum Thema, welchem zwei Variationen folgen; ein Adagio con molta espressione, welches in Hüntenschen Compositionen dieser Art selten fehlt und das immer in fremder Tonart steht, konnte eben sowohl mit Variation 3. und das sich diesem anschliessende Allegro marziale mit Finale überschrieben werden. Doch Hünten hat eben wollen eine Fantasie schreiben, d um vermied er dies und machte seine dritte Variation und das Finale fantasieartiger, d. h. weniger vom Thema abhängig. Wie ihm Alles dies gelungen, überlassen wir seinen Freunden zu beurtheilen; wir empfehlen die Fantasie ihrer Durchsicht.

Hunten schrieb seine Fantasie in der Jedem geläufigen Tonart C dur und hatte durch's Ganze den mittleren Spieler vor Augen. Mit Rosellen ist dies nicht der Fall, obwohl er mit dem Genannten die Anordnung seines Werkes gemein hat, nämlich: Introduction, zwei Variationen, Mittelsatz in fremder Tonart und Finale, steckt er doch gleich fünf Be auf, macht grosse Arpeggien, schwarze Wolken mit 10, 12, 15 überschrieben, fahren dann und wann auf, überhaupt geht es, nicht recht bunt, sondern recht schwarz über Ecke, bis nach der zweiten Variation Herr Rosellen einstweilen genug hat, sich erst ben sostenuto Des dur, dann piu lento, versteht sich Canto espressivo, im zarten A dur erholt. Doch die Ruhe ist nur von kurzer Dauer, böse Träume, sonst auch Cadenzen genannt, stören ihn in derselben, treiben ihn fort, er stürmt im Finale Animato und vivo in verschiedenem Tempo nach seiner ersten Weise, endlich winkt das Ziel, noch einige tutta forza Schläge, das Werk ist vollbracht und Herr Rosellen hat das schöne Bewusstsein erlangt, eine Fantasie in Des dur geschrieben zu haben. Diejenigen, die weiter nichts beanspruchen, als ein schmachtendes italienisches Thema und hinterdrein viel Fingerwerk, werden sehr befriedigt diese Fantasie aus der Hand legen.

Herr Kullak bringt uns eine Grande Fantaisie ebenfalls über Opernthemate, wie das nun so einmal gebräuchlich ist. Es geht in derselben sehr Thalberg'sch zu, was von einem Pianisten, der den Titel als solcher an einem Hofe besitzt, nicht anders zu erwarten ist, und werden die mit der modernen Spielweise vertrauten Clavierspieler schon wissen, was das zu sagen hat. Ihnen die Versicherung, dass es in dieser Composition weder an Schwierigkeiten noch an Effectmitteln Mangel hat; Herr Kullak hat reichlich gesorgt. Was dieselbe übrigens, ihrem inneren Gehalte nach, für eine Stufe einnimmt, wollen wir unerörtert lassen, darnach wird jetzt nicht viel gefragt, gibt es doch bedeutende Schwierigkeiten zu überwinden, weiter verlangen ja die meisten Clavierspieler der Jetztzeit nichts.

Die Fantasie von Schröter ist in Hinsicht der Ausführbarkeit mit der Kullak'schen gleich, nur gewandte, geübte Spieler können sich an ihr versuchen; in Hinsicht der Composition steht sie aber höher als jene, es ist darin nicht, wie es so häufig von Fingerkünstlern geschieht, mit den Tonwechselungen auf eine so unbarmherzige Art umgegangen. Ueberhaupt thut es nach Rosellen'scher und Kullak'scher Fantasie wohl, wenn man sieht, dass der Componist vorher wusste, wohin er will, und das nicht dem Zufalle oder seinen Fingern überlässt. Wir empfehlen dieses Werk allen geschickten Pianisten, da sie für ihre Mühe doch Erfolg zu hoffen haben.

der weithin sich dehnende Ton klanglos verhallt.“ — Endlich erbauet man ihnen ein anständigeres Haus. Der Tag der Einweihung kömmt. „In majestätischem Ernste wandelte der Dichter einher, der das Organ war, wodurch die Kunst jene Erwartungerregende Verheissung (in schöner Gestalt zu zeigen, was wir bringen,) ausgesprochen hatte, er schwebte über alle und regierte und ordnete alles. Zuschauend stand dabey der Repräsentant der ewigen Weisheit, wie eine Sonne, mit seinen Nebentrabanten; dabey das ehrwürdige Alterthum, das mit kritischem Scharfsinn untersuchte, prüfte; auch die jetzige Tonkunst hatte aus dem benachbarten Landsitze einen ihrer ersten Lieblinge herbeygelockt. Göthe, Schelling, Wolf und Reichardt verherrlichten das wunderbare und grosse Schauspiel. Hatte man wohl glauben sollen, dass dies kleine Städtchen, das angränzend ist an lauter Nützlichkeit, als an Handel, Gewerbe und elendiglichen Brodwissenschaften, je einen so herrlichen Triumph erleben würde? — Das Uebrige, worauf jene grosse Gestalten hervortraten, und das sich mit dem Grunde eines Gemähldes vergleichen liesse, waren eine Menge vornehmer Fremden und gebildeter Leute, von denen ein Theil bedeutungslos umherpromenirte, ein anderer sich in ehrfurchtsvollem Anschauen jener Gestalten tiefsinnig verlor, noch ein anderer kleiner Theil, wie die Jünger des Herrn, sich ihrem Herrn und Meister anschlossen, und in stummer Demuth hingaben.“ — Es folgt nun der Inhalt des wahrhaft schönen Götheschen Vorspiels mit Bemerkung mehrerer seiner Beziehungen. Die Vff. beschliessen: „Wie unter Verirrte erschien die Kunst, und vielleicht wird sie, wie der Gottessohn, von hier ausgehen in alle Welt und bekehren alle Heiden.“ — Hieran fügen die Verff. eine Erklärung über das, was sie bringen, dem Apollon in dem Apollon. „In wunderbaren Kämpfen lag von jeher die Menschheit verstrickt — in einem abgelegenen Thale musste das Heilige sich einen Zufluchtsort suchen.“ — Doch „es nahen jezt die Zeiten, welche die alten, seit Jahrtausenden aufgehäuften Felsenmassen bekriegen und sich auflehnen werden gegen ein wachsames und bellendes Heer, welches noch muthig die alten Rechte vertheidigen will. Nur dann, wenn das alles zerstört und vertilgt ist, wird wiederkehren die ewige Wahrheit und Schönheit; der Himmel wird sich dann auf Erden herabsenken und die Götter werden unter uns wohnen.“ Jezt folgt die bestimmtere Anwendung auf das Streben der Verff. „Ehe dies aber alles geschehen, duldet es, wenn wir uns bemühen, die einzelnen Gottheiten durch Gebete und ihnen gebührende Geschenke zu uns herabzulocken und ihnen Tempel zu weihen. Der Kunstgeist war das erste Himmlische, welches wir zu uns herabzuziehen versuchten. In drey verwandten Zweigen hat er sich offenbart, im Dichter, Tonkünstler, und bildenden Künstler. Der Dichtkunst erbaueten die wenige Geweihte schon ein Athenäum, die bildenden Künste wollten durch die Propyläen ihre Verehrer in das Allerheiligste führen. Fast die göttlichste aller Künste, die Tonkunst, steht noch verlassen und ohne einen geweihten Platz. Ihr, so wie der Dichtkunst, mit der sie so innig verknüpft ist, weihen wir uns, und Apollon sey der erste der Götter, der zu uns herabsteigen mag. Nur die schönsten Blüthen der Kunst sollen ihm hier in seinem Tempel duften, alles Schlechte und Unheilige soll mit geziemendem Ernste aus seinem Heiligthume verwiesen werden*); nach ihrem Leben

*) S. 53 befindet sich folgendes Sonnet an Franz Hurka.

Wie man so nebenbey Sallat von Gurken
Geniesst, auch wohl besucht den Pfefferküchler;
So soll man lesen auch den Dichter Müchler
Und spiel'n dazu die Melodie'n von Hurken.

Eine Fantasie sonderbarer Art ist die Haslinger'sche. Die Ueberschrift: Frühlings-Fantasie berechtigt zu der Frage: welche Momente der Frühlingszeit werden uns hier geschildert? Ohne Erläuterung kann es sonach gar nicht abgehen, fand sich doch auch Beethoven in seiner Pastoralsymphonie dazu veranlasst; Herr Haslinger gibt aber dieselbe in weit ausgedehnterem Maasse. Er schildert das Erwachen der Natur vom Winterschlafe, das Fliehen der Nordstürme und das Wehen lauer Winde aus dem Süden, das Rieseln des geschmolzenen Schnees von den Bergen (was hier übrigens auch bergauf geschieht, wie ein verehrter Kunstkenner bei anderer Gelegenheit vor Kurzem bemerkte), das Höhersteigen der Sonne, das Mühlengeklapper, das Blühen und Grünen der Fluren, Blumen u. s. w., den muntern Vogelchor (Wachtel und Gukuk, das sind freilich die musikalischsten oder vielmehr zur musikalischen Darstellung tauglichsten Thierchen, was Beethoven wohl wusste), das auf die Weide Ziehen der Heerden, Schmetterlingsfang u. s. w. Dass endlich ein Gewitter nicht fehlen darf (in den Haslinger'schen donnert es nicht blos, sondern es blitzt auch), so wie ein Dankgebet nach demselben, versteht sich von selbst. Aber, Scherz bei Seite, diese Fantasie ist eine gelungene Composition, mit Festigkeit entworfen und durchgeführt und enthält wahrhaft Schönes. Noch lieber wäre sie uns ohne alle Ueberschriften; möge sie recht viele Freunde finden.

Die Evers'sche Fantasie ist, was Einheit im Ganzen anbelangt, die vollendetste unter den Genannten. Eben so verschmäht der Componist mit Recht allen Tonschwall und trachtet dahin, dass sein Werk Musik sei, welches wir auch bei der Haslinger'schen Arbeit lobend anerkennen müssen. Wir würden die genannte Fantasie der Haslinger'schen nicht vorziehen, wenn erstere dadurch, dass sie als ein einziger, gewandt durchgeführter Satz geschrieben ist und daher eine grössere Einheit durch die Themate gleich einem Sonatensatze zulässt, während die andere ihrem Character gemäss in zu viele Theile und Themate zerfällt, die sich nicht so auf einander beziehen können, wie es mit den Thematen eines derartigen Satzes der Fall sein kann, uns nicht mehr anzöge. Als wir vor nicht langer Zeit eine Claviersonate desselben Componisten besprachen, freuten wir uns, obgleich wir Manches an dem Werke auszusetzen hatten, über dessen lobenswerthes Streben, und sahen mit dem Wunsche, dass derselbe den eingeschlagenen Weg weiter verfolgen möge, noch Gelungenerm entgegen. Die in Rede stehende Fantasie hat uns nun mehr befriedigt und die Ueberzeugung verschafft, dass der Tonsetzer noch recht Gutes liefern werde, da sich in seiner Satz- und Schreibweise etwas Bestimmtes ausspricht; nur müssen wir wiederholt, wie bei der Sonate, so auch hier, alle dünnen Stellen wie Seite 7 und 15 die Triolenfigur des Accompagnements, vielleicht gerade eine Lieblingsfigur des Componisten, in der Folge zu vermeiden, denselben nochmals anempfehlen. Somit sei das Werk, welches keine besonderen Schwierigkeiten in der Ausführung bietet, auf's Beste empfohlen.

Leopold de Meyer: Air de l'Opéra: I Puritani, transcrit et varié. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

— — Le départ et le retour. 2 nocturnes. 40 Kr. C.-M.

— — Grand Galop de Bravoure. 45 Kr. C.-M.

— — Valses. 45 Kr. C.-M. Sämmtlich bei T. Haslinger in Wien.

Viele Componisten heutigen Tages suchen in ihren Werken die Art und Weise des einen oder andern Clierheroen der Jetztzeit nachzuahmen, und ist ihr Gesichtskreis häufig so beschränkt, dass sie glauben, nur auf diesem Wege könne das Heil erblühen. Originalität findet man selten, die Heroen haben über der Finger- meist die Geistesbildung vergessen, nur sieht man es manchem Werke von vorn herein an, dass sein Schöpfer nicht wusste, was er that oder thun sollte; die Finger sind gewandt, der Geist träge, be- und gefangen. Nicht die Schwierigkeit allein erhält ein Werk in der Achtung der Künstler und des Publicums, sondern der in ihm wohnende Geist; die Schwierigkeiten müssen sich von selbst, nicht gezwungen machen. O möchten doch Alle, die den Namen eines Componisten verdienen wollen, sich an den Schöpfungen der herrlichen Männer einer längst vergangenen Zeit erstarken; es war eine glückliche, die üppige Blüthe, die jetzt für taub gilt. Keineswegs sind wir ein Feind der sogenannten romantischen Schule; ach, was könnte für Treffliches geleistet werden, wenn unsere auf den höchsten Grad technischer Vollendung gelangte Spielweise mit der Compositionsart der Vergangenheit vereint würde. Doch es gibt in der Gegenwart Tonsetzer, welche, obgleich den ausgesprochenen Wunsch nicht verwirklichen, aber einer vor dem andern, sich in neuen Formen mit Geschick und Glück bewegen. Unter diese gehören vorzugsweise Henselt und Chopin.

In Mendelssohn's Compositionen strahlt uns die ewige Kunst entgegen, sorgsam gepflegt gleich einer köstlichen Pflanze, zur Freude aller wahren Künstler und Kunstkenner. Wir berühren dies blos, weil wir eben von der Gegenwart sprechen, doch wird es uns nicht einfallen, die übrigen Erzeugnisse derselben dagegenzuhalten. Meist sind es Thalberg und Chopin, die Nachahmer finden, Ersterer viele, Letzterer wenige, darum, weil nicht jeder Chopin's Gefühl und Geist besitzt.

Der Componist vorliegender Werke scheint sich Chopin zum Muster gewählt zu haben, dafür zeugen die Walzer und die Nocturnen; der Galopp und die übertragene und variirte Arie sind Liszt's Erfindung, Meyer gibt den Galopp in Liszt'scher, die Variationen durchaus in Chopin'scher Manier wieder.

Sämmtliche Meyer'schen Compositionen haben uns wohlgefallen, besonders die Nocturnen, nur können wir uns nicht erklären, warum der Componist beide zusammengehängt und aus einer Tonart geschrieben hat, und was die regelwidrigen Accordfortschreitungen Seite 7 zu bedeuten haben.

Die Walzer kann Jeder, der Chopin's Mazurka's liebt, unbedenklich dazu legen, der Galop de Bravoure fordert dieselbe Fertigkeit als Liszt's chromatischer Galopp, und wird sich nicht mindern Beifall erwerben.

Die Arie mit Variationen ist, wie wir schon bemerkten, durchaus in Chopin's Manier geschrieben, man sehe z. B. Seite 11, das sind dessen Eigenthümlichkeiten. Doch kann und soll dies kein Vorwurf sein, die Composition ist brillant und effectvoll, und mögen sich tüchtige Spieler daran, so wie an den übrigen versuchen. *H. S—g.*

W. L. Reuling: Grosses Trio in A für Fortepiano, Violine und Violoncell. Op. 76. Wien, bei T. Haslinger. Preis 5 Fl. C.-M.

Wir können dem Leser kein deutlicheres Bild von diesem grossen Trio geben, als wenn wir ihm eine Cantilene und einige Passagen daraus citiren.

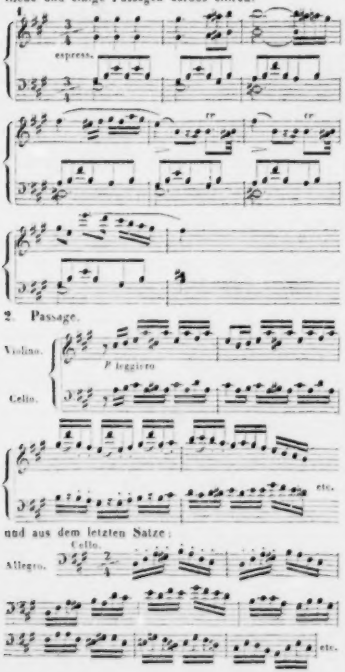

Das Trio zeigt überall eine Meisterhand, die Arbeit ist gut, aber die Absicht des Verfassers, lediglich ein brillantes Salonstück zu schreiben, blickt zu sehr durch, und von Erfindung ist wenig die Rede. Die citirten Stellen beweisen, welchen äusseren Einflüssen er sich hingegeben hat. Die Cantilenen sind nicht neu und edel genug und die verbrauchten Passagen mahnen an eine überstandene Zeit des Virtuosenthums. Referent zweifelt aber keineswegs, dass gerade dieses Trio viele Freunde finden werde. Es wird den beabsichtigten Effect gewiss nicht verfehlen, und ist für alle drei Spieler unterhaltend und dankbar. Der Componist hat ausser einer Menuett noch ein Scherzo beigefügt, so dass das Ganze aus fünf Sätzen besteht.

E. Wolff et *H. Vieuxtemps:* Grand Duo sur les motifs du Duc d'Olonne. Op. 76. — Op. 13. Mayence, chez Schott. Pr. 2 Fl. 24 Kr.

Der Violinspieler wird dieses Stück willkommen heissen, hoffend, endlich einmal den alten Schlendrian verlassen zu sehen, der in derlei Compositionen zur stehenden Manier ausgeartet ist, und wird sich nicht ganz getäuscht finden. Er findet wenigstens einiges Neue. Das Ganze hat, wie alle dergleichen Bearbeitungen, wenig Werth, was seiner Verbreitung eben nicht schaden wird.

E. Wolff: Euriante et Preciosa. Deux Fantaisies. Op. 70. 1 et 2. Mayence, chez Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Themata reihen sich zwar recht gut an einander an, aber — der hässliche Potpourri-Duft, den Referent, namentlich, wenn mit so edlem Stoff, wie die Weber'schen Themata ihn haben, gespielt wird, nicht leiden mag, verschwindet doch nicht ganz. Demohngeachtet heisst Referent diese zwei Hefte willkommen; wenn er auch gestehen muss, dass der Verfasser etwas mehr dafür thun konnte. Beide Piecen sind brillant, aber leicht auszuführen, was wir noch besonders zu ihrer Empfehlung beifügen.

Ch. Krebs: Grande Fantaisie sur des thèmes favoris de l'Opéra: Linda di Chamounix. Op. 125. Hambourg et Leipzig, chez Schuberth et Comp. Pr. 1 Thlr.

H. Willmers: Grandes Variations de Concert sur la Marche des Puritains. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Herr Krebs, der uns schon so manches Gute geliefert, gibt den modernen Clavierspielern die ansprechendsten Melodieen aus Donizetti's Linda, die wegen Mattigkeit des (uns in der neuen Fanchon weit wirksamer gebotenen) Stoffes sich in Deutschland nicht halten dürfte, ob sie gleich um kein Haar besser und schlechter ist als seine frühern Opern. Herr Krebs zeigt, dass er mit den neuesten Claviercomponisten Schritt halten kann, und liefert uns ein dankbares Bravourstück, dem nichts als Einheit fehlt, die bei solchen Potpourri's freilich nicht zu erzielen ist.

Herr H. Willmers thut es in Schwierigkeiten und weiten Sprüngen allen Andern zuvor und schreibt toller

als Liszt u. s. w. Clavierspieler ersten Ranges mögen ja nicht versäumen, diese grossen Variationen zu studiren. Seite 12 und 13 sind etwas dürftig und zeigen von wenig Erfindung. Wir wünschen, dass bei dem beständigen Haschen nach Effecten der Componist nicht ganz verloren gehe.

Beide Ausgaben sind sehr schön und der Stich deutlich.

F. Liszt: Petite Valse favorite pour le Piano. Hambourg et Leipsic, Schuberth et Comp. Pr. $^{7}/_{9}$ Thlr.

Der Titel Valse favorite scheint eine Captatio benevolentiae zu sein. Weiss denn der Verleger schon im Voraus, dass dieser Walzer ein Favoritstück wird? Referent will dieses durchaus nicht bezweifeln und begnügt sich mit der Anzeige dieses Walzers, der sehr reizend und eigenthümlich ist. Tact 10 fehlt im ersten Viertel des Basses der Strich durch der Kopf. Seite 4, Tact 14, klingt aber abscheulich. Man sehe:

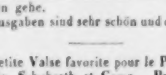

Le Comte *J. Wielhorski*: Grande Valse mélancolique pour le Piano. Op. 6. Berlin, chez Schlesinger. Prix $^{3}/_{4}$ Thlr.

Henselt's und Chopin's Melodieen gucken heraus; Dies mag aber hier ausnahmsweise zur Empfehlung des sehr hübschen Stückes dienen, das ein höchst hebenswürdiger und talentvoller Dilettant veröffentlicht. Der Walzer ist gemüthlich und voller Gefühl. Statt des angegebenen Viervierteltactes muss der $^{3}/_{4}$-Tact stehen. 16.

Nachrichten.

Dessau. Da man in jetziger Zeit von jeder musikalischen Aufführung, wozu sich eine ungewöhnlich grosse Masse von Ausübenden zusammenfindet — gleichviel, ob die zur Production gewählten Musikstücke den grossen Vorbereitungen entsprechend sind oder nicht — ausführliche Berichte erhält, so mag es um so mehr Wunder nehmen, wenn man von einem Orte, in dem so viel für Musik gethan, so viel Musik getrieben und meist Ausgezeichnetes geboten wird, selten nur ein Mal ein kurzes Programm der durch ein vortreffliches Orchester in ungefähr jährlich dreissig Abonnementconcerten ausgeführten Symphonieen, Ouverturen u. s. w. — fast gar nichts aber von den Extraaufführungen, wozu sich zu einem Orchester von 50 Personen noch ein Chor von 150 Sängern gesellt, zu lesen bekommt. Ich kann nicht unterlassen, über eine Ausführung letzterer Art Einiges zu sagen, die sowohl der Wahl der Composition, als auch der sehr gelungenen Ausführung nach besonderer Erwähnung verdient.

In Dessau fand am 13. September in der Schlosskirche, unter Leitung des Hofcapellmeisters Dr. *Schneider*, die Aufführung von dessen Oratorium Pharao Statt.

Obgleich von Vielen behauptet wird, dass das Weltgericht unter den zahlreichen Oratorien, die dieser in der Kunst unermüdliche Mann, neben der grossen Anzahl von Instrumentalwerken, geschrieben hat, obenan stehe, so kann ich, wie so mancher Andere, doch nicht darin übereinstimmen, dass Pharao nicht dieselbe Stufe hinsichtlich seines inneren Kunstwerthes einnehmen sollte, wie jenes Oratorium, so schwer es auch ist, Parallelen überhaupt und vorzüglich da zu ziehen, wie die Sujets so verschieden von einander, wie hier, sind. Ich für meine Person muss gestehen, dass die Worte der zweiten Nummer in dem jüngst aufgeführten Oratorium: „O Herr, warum hast du uns geschlagen mit deinem Grimme u. s. w.," dann die ganze Partie der Mirjam, vorzüglich auch der Rachechor der Egyptier nicht wahrer und schöner hätten ausgedrückt werden können, und dass Nummern, wie die „Freiheit, Vaterland" u. s. w. und der Schlusschor: „Hosianna in der Höhe" zu den schönsten Tonstücken gehören, die wir auf diesem Felde der Musik aufzuweisen haben. Nicht minder erwähne ich noch den eben so wirkungsvollen als kunstreich gearbeiteten Doppelchor, in welchem Empfindungen, wie die der empörten und nach Rache schreienden Egyptier mit denen der in Gott ergebenen Israeliten, nebenbei aber noch die beiden für sich stehenden Charactere des Moses und Pharao zu einem Ganzen vereinigt sind.

Zum schönen Gelingen dieser Aufführung trug nicht wenig die vortheilhafte Besetzung der Solopartieen durch die Damen *Hagedorn* und *Rust* (Sopran) und Frau Dr. *Kurz* (Alt) bei — Herr *Diedicke*, der immer sich gleichbleibende, schöne Tenor, sang die Partie des Moses, und Herr *Krüger* mit seiner umfangreichen, sonoren Bassstimme die des Pharao mit wahrem Ausdruck. Die Leistungen der Capelle sind unter der sicheren Leitung ihres Meisters schon zu bekannt, als dass ich sie noch besonders lobend erwähnen sollte.

Und so schliesse ich denn diesen Bericht mit dem Wunsche, dass das Interesse für das Schöne und Wahre der Kunst in dieser Stadt sich immer so lebendig erhalten, und dass der Mann, der schon seit einer langen Reihe von Jahren so segensreich für sie wirkte, noch in seinen späten Tagen mit derselben Kraft, wie bis zum jetzigen Augenblick, zum Frommen und Nutzen für sie schaffen möge! —r.

Prag. Unsere Oper brachte in der letzten Zeit ein und eine halbe Neuigkeit, denn „Des Adlers Horst," romantisch-komische Oper in drei Acten von *Carl v. Holtei*, Musik vom Capellmeister *Franz Glaser*, können wir mit Recht nur als eine halbe Novität berechnen, da wir selbe schon eine Reihe von Jahren, in der Hauptrolle mit der trefflichen *Lutzer* besetzt, gesehen haben. Die ganze, wenn auch nicht erfreuliche Neuigkeit war „Der Herzog von Olonne," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des Herrn *Scribe* und *Saintine* von *Heinrich Bürstein*, Musik von *Auber*. Bevor wir mit

diesem neuesten Werk des geistvollen *Auber* in's Gericht gehen, wollen wir — aus Dankbarkeit für manche vergnügte Stunde, die uns seine frühern Compositionen gewährten — zuerst den Stoff ein wenig beleuchten, den ihm die Herren *Scribe* und *Saintine* lieferten. Die musikalischen Charactere, welche er hier vorfand, sind erstens ein Grand von Spanien und Herzog mit einem halb spanischen und halb französischen Namen (die erste Hälfte ist von Cervantes geborgt), der etwas Don Juan und sehr viel — Flegel, etwas Wüstling und Spieler, etwas Held und noch mehr Querelleur ist. Er hat ein Bischen Hochverrath getrieben, und möchte gern nach Frankreich entfliehen, wenn er sich nicht fürchtete, man möchte seine Güter confisciren. Da gibt ihm die zweite Hauptperson, ein französischer Chevalier und Officier, den Rath, seiner Gemahlin seine Güter abzutreten. Der Grand war auch noch, bevor der Vorhang aufgezogen worden, im Besitz einer Braut gewesen, zum Unglück aber hatte deren Vater ihm in einem Briefe Vorwürfe über seine liederliche Aufführung gemacht, und jener in einem groben Briefe die ganze Verbindung aufgehoben. Zum Glücke befindet sich auch die dritte Hauptperson, eine junge Spanierin, im Schlosse, deren Vater unter dem Grand dient und eben ein wenig zum Tode verurtheilt worden ist; der Haushofmeister sagt, sie sei schön, und sie muss einwilligen, um dem Papa das Leben zu retten, der Grand führt die verschleierte (warum? — vorlaute Frage, damit die Oper drei Acte haben kann) Braut zum Altare, deren Schleier er eben lüften will, als der Alcade-Mayor mit Gefolge erscheint und ihn im Namen des Königs verhaftet. Im Zwischenact haben die Königlichen die Burg des Granden zerstört, die Spanierin, der Haushofmeister und seine Frau entfliehen als Candidaten der Medicin (?) verkleidet, und jene fällt in die Hände der Franzosen, schon soll sie als Spion gehängt werden, als der Chevalier dazu kommt, sie errettet, und als einige Schüsse den Mediciner in Ohnmacht stürzen, öffnet der Franzose (auf der Bühne) sein Gewand, und entdeckt, dass er ein — Mädchen sei, dem er auch gleich Herz und Hand anbietet, und da eben die Nachricht ankommt, der Grand sei im Gefängniss gestorben, so nimmt sie die dargebotene Gabe ohne Anstand an, aber die Freude soll nicht lange währen, der pfiffige Grand hat durch diesen scheinbaren Tod nur eine wirkliche Flucht bemäntelt, erscheint plötzlich, und der junge Doctor gefällt ihm sehr wohl, dass er ihn anstellen will, und endlich sein Zelt mit ihm theilt. Wie er eingeschlafen ist, will die Spanierin entfliehen, der Franzose, von einem Scharmützel zurückgekehrt, geräth mit dem Grand in Streit, dem er gestanden, dass der Doctor eine Dame sei, und sie wollen sich eben schlagen, als Officiere und Soldaten sie trennen. Der dritte Act spielt zu Buen Retiro, am Hofe des siegreichen Monarchen mit dem Hause Bourbon, die Spanierin ist Ehrendame der Königin und ihr und des Königs erklärter Liebling, die am Hofe macht, was sie will; um ihren Gemahl los zu werden, der sich in sie verliebt hat, befördert sie ihn zum Gesandten nach Rom, wo er vom heiligen Vater die Trennung seiner Ehe bewirkt, wozu nur noch die Unterschrift seiner Gemahlin nöthig ist, welche der Haushofmeister zu verschaffen verspricht, die Spanierin unterzeichnet selbe in Gegenwart ihres Gemahls und des Chevaliers, dem sie allsogleich die Hand reicht zum grossen Schrecken und Verwunderung des geprellten Granden. So sehr dieses Libretto gegen Wahrscheinlichkeit und Consequenz sündigt, ist ihm doch nicht abzusprechen, dass es einige sehr wirksame theatralische Situationen und musikalische Momente enthält, welche *Auber* — insgesammt fallen liess, wie sich denn auch in der ganzen Oper eine beträchtliche artistische Alterschwäche kund gibt, und wenn wir auch in einer *Auber*'schen Oper von heutzutage keine tiefe Characteristik verlangen, so ist man doch gewohnt, ansprechende Motive, eine pikante Instrumentation darin zu finden, aber in dieser Oper tauchen höchstens zwei bis drei Quadrillen auf — ein schwacher Ersatz für drittehalb Stunden Langeweile! *Auber* hat sich in seinem „Schnee," im „Maurer und Schlosser," dem „Concert am Hofe" u. s. w. als tüchtigen Tonsetzer im Boieldieu'schen Genre bewährt, in der „Stummen von Portici" sogar theilweise zur heroischen Oper aufgeschwungen. Von dieser Oper an hat *Auber* eine absteigende Bewegung angenommen, ein sehr musikalisch gebildeter Referent behauptet, es ginge mit ihm nicht Schritt-, sondern Sprungweise, nicht in Stufen, sondern in Terrassen und Abhängen abwärts, „Fra Diavolo" kann sich mit der „Stummen" nicht mehr messen, doch enthält er viel frisches Leben und eine gut gezeichnete komische Figur, Lord Rockburn; Gustav (die Ballnacht) leidet schon an Ideenmangel und Bizarrerie. Im „Schwarzen Domino" endlich tritt die neue Manier *Auber's*, der er seitdem in allen seinen Singspielen folgt, zum ersten Male völlig ausgebildet in ihrer ganzen Nichtigkeit auf. *Auber's* Melodieenvorrath ist zu Ende, er hat mittlerweile *Beethoven* und *C. M. v. Weber* kennen gelernt, und gefunden, dass diese Meister oft durch blose Harmonieeffecte die ungeheuerste Wirkung hervorzubringen wissen. Das hat er sich gemerkt. Seine neueren Cantilenen sind daher insgemein mehr harmonischen als melodischen Ursprungs, d. h. mehr aus den zufälligen höchsten Tönen von (meist bizarren) Harmoniefolgen, als aus dem so recht aus voller Brust singenden Gesang, wie er sich z. B. bei *Mozart*, den alten Italienern, in Volksliedern u. s. f. findet, hervorgegangen. Dabei haben alle neueren *Auber*'schen Motive eine gewisse fade, widerliche Süsslichkeit und Leichtfertigkeit, ja Frivolität im Ausdrucke, welche an die lithographischen Mädchenköpfe von *Grevedon* und *Deveria* mahnt, die uns mit verdrehten Hälsen und Hetärenmienen aus den Auslagskästen der Kunsthandlungen anschielen. Endlich hat sich *Auber*, ächt französisch, entschieden einer Couplets manier zugewendet, die allein schon jenen dramatischen Ausdruck zur Unmöglichkeit macht. Ob Cajus oder Titius liebt oder hasst, fürchtet oder hofft: er wird uns seine Liebe oder seinen Hass, seine Furcht oder Hoffnung in Couplets mittheilen. Soll Cajus mit Caja, oder Titius mit Titia ein Duett singen, so singt le 1 Couplet Er, le 2 Sie, und le 3 Er und Sie. Wo aber diese Coupletsmanier schechterdings nicht anwendbar ist, da besteht *Auber's* dramatischer Styl im Folgenden: Er lässt im Orchester einen Walzer, oder eine Contredanse leiern, wozu die

auf der Bühne stehenden Personen, was sie zu sagen haben, in kurzen Noten parlando hineinwerfen. Am unerträglichsten und jedes feinere Gefühl beleidigend aber wird diese Manier, wenn einmal im Texte eine höhere Rücksicht berührt wird, wenn z. B. eine Preghiera vorkommt. Schon im „Schwarzen Domino," schliesst der erwähnte Referent, ist diese Manier durchaus da, in „Zanetta" ist sie, wo möglich, noch wässeriger, die „Krondiamanten" dünken uns ein non plus ultra, und dennoch ist dieser „Herzog von Olonne" noch ein plus ultra. Eine Nummer ist unbedeutender und flacher als die andern. Eine der auffallendsten ist Bianca's Nachtgebet im Zelte; in übel zusammenhängenden Harmoniefolgen, in welcher die Accorde gleichsam blinde Kuh mit einander spielen, bewegen sich die Bläser, wozu die Violinen ein unendliches kritzelndes Gefidel ausführen, eine Idee, die dem Componisten so sehr gefiel, dass er nicht ermangelte, sie schon in der Ouverture anzubringen. Was wäre aus der Situation zu machen gewesen, wo der Chevalier unter dem Fenster rechts, der Herzog unter dem Fenster links ein Ständchen anstimmt und gleichzeitig die Hofcapelle unter dem Balcone eine Serenade bringt! Ein *Mozart* (nach dem Beispiele der Ballscene im Don Juan), oder *Spohr* (nach dem zweiten Satze der Weihe der Töne) hätte hier drei, zugleich ihre Träger characterisirende Motive erklingen lassen und verbunden; *Auber* fertigt die Sache so schlecht ab als möglich, man muss des Glaubens werden, dass Herzog, Chevalier und Hofcapelle sich früher über das vorzutragende Tonstück verständigt und es mit einander eingeübt haben.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 10. October 1842. Längere Zeit hindurch haben diese Blätter ausführliche Mittheilungen über die hiesigen musikalischen Kunstereignisse nicht gegeben, obgleich Manches vorgekommen ist, was nicht nur erwähnenswerth und auch für weitere Kreise interessant, sondern sogar von wahrhaft künstlerischer Bedeutung sein dürfte. Wir rechnen hierzu vor Allem die Begründung eines Conservatoriums für Musik, das wir der Gnade Sr. Majestät unseres Königs, der kräftigen Mitwirkung *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* und anderer ausgezeichneter Künstler, so wie der thätigen und uneigennützigen Kunstliebe mehrerer hiesigen Kunstfreunde verdanken, und dessen ausserordentlich günstiges Gedeihen zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Seit Ostern d. J. erst besteht diese Bildungsanstalt, und gegen 50 Schüler und Schülerinnen, meist aus dem Auslande, haben schon in dieselbe aufgenommen werden können; Beweis genug, wie sehr, bei der weit verbreiteten Liebe zur Musik, eine solche Anstalt die, mehr als Privatunterricht, gründliche und vielseitige Bildung verspricht, allgemein Bedürfniss geworden ist. Wir gedenken nächstens eine möglichst specielle Darstellung der Verhältnisse und inneren Einrichtung dieses Instituts zu geben, das bestimmt zu sein scheint, weit über die Grenzen unserer Stadt und unseres Landes hinaus auf vielfache Weise zur Förderung der Kunst beizutragen.

Ein anderes, zwar schon sehr altes, aber in seinen Leistungen jugendlich kräftiges Kunstinstitut, das auch im Auslande hochgeachtet wird, ist das Institut unserer Abonnement- oder Gewandhausconcerte. Diese Concerte bilden recht eigentlich den Mittelpunct unseres musikalischen Lebens und Treibens, sowohl durch Vereinigung der besten hiesigen Kunstmittel und des gebildetsten Theiles unseres Publicums, als durch die darin gebotenen Kunstleistungen, welche unter *Mendelssohn-Bartholdy's* mehrjähriger Leitung zu einer seltenen Vollendung herangereift sind. Da *Mendelssohn* durch seine eingegangenen Verbindungen mit Berlin verhindert ist, wie bisher auch in bevorstehender Saison die Leitung dieser Concerte zu übernehmen, so hat die Concertdirection an seine Stelle den als Componist und Virtuos gleich rühmlich bekannten Herrn *Ferd. Hiller* berufen, und wir können ihr wie uns zu dieser umsichtigen Wahl nur Glück wünschen. Ein Institut, wie das unserer Gewandhausconcerte, das in und mit der Gegenwart lebt, aber durch sie für die Zukunft, für Förderung der Kunst wirken soll, bedarf der jugendlich kräftigen Leitung eines Künstlers, der auf der Höhe seiner Zeit steht und durch wahre vielseitige Bildung im Stande ist, auf Veredlung und Fortbildung ihres Geschmacks und Kunstsinnes einzuwirken. So weit wir *Ferdinand Hiller* kennen, dürfen wir hoffen, er werde in *Mendelssohn's* Geist und Sinne die Anstalt leiten; was dieser für die Kunst bei uns in so ausgezeichneter Weise gewirkt hat, wird ihn dabei trefflich unterstützen.

Das erste Abonnement- oder Gewandhausconcert, unter *F. Hiller's* Direction, fand am 1. October Statt: das Repertoir enthielt: Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus Belisario (Sin la tomba) von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Sophie Hagedorn*, herzogl. Dessauischer Kammersängerin. — Concert für Pianoforte (G moll), componirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Scene und Arie aus Oberon (Ocean, du Ungeheuer) von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Hagedorn*. — Lieder ohne Worte für Pianoforte, componirt und vorgetragen von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (B dur, No. 4).

Das Orchester schien in Gegenwart seines Meisters dem neuen Führer zeigen zu wollen, was es vermag, und so erhielten wir in der Ausführung der Ouverture und der Symphonie zwei in jeder Hinsicht ausgezeichnete Orchesterleistungen, wobei wir zugleich Herrn *Heller's* einsichtige und fein beobachtende Leitung rühmend anerkennen müssen.

Fräul. *Hagedorn*, eine gut gebildete Sängerin mit Talent und sehr bedeutenden Stimmmitteln, erfreute sich bereits in einem Abonnementsconcerte des vergangenen Winters des ehrendsten Beifalls unseres Publicums und wurde freundlich aufgenommen; ihre Leistungen erhielten verdiente Anerkennung, würden aber gewiss viel grössere Wirkung hervorgebracht haben, wenn die geehrte Künstlerin nicht durch ein unbegreifliches, wie es scheint ihr zur Gewohnheit gewordenes, Verschleppen der Tempi derselben sehr geschadet hätte. Die Arie von *Donizetti* verlangt durchaus ein lebendiges und kräftiges Tempo, wenn sie wirken soll; nicht weniger die grossartige Scene aus Oberon, die namentlich gegen das

Ende hin zwar nicht übereilt, aber wie unaufhaltsam getrieben werden muss, und die geradezu peinlich wirkt, wenn die Sangerin damit gar nicht vorwärts kommt. Grosse, schöne Stimmen gefallen sich nur gar zu leicht im Verziehen der Tempi, weil sie sich gern überall aufhalten möchten, wo ihnen Gelegenheit zu glanzender Entfaltung des Tones geboten wird; man kann daher nicht oft genug darauf aufmerksam machen, und wir thun es hier um so lieber, weil wir es mit einer sehr begabten und ernst strebenden Künstlerin zu thun haben, deren Leistungen im Uebrigen höchst schätzens- und achtungswerth sind.

Die grösste, eine wirklich begeisternde Wirkung erreichte *Mendelssohn*, der gleich bei seinem Erscheinen enthusiastisch begrüsst wurde, durch sein Clavierspiel; so vollendet und meisterhaft in jeder Hinsicht wie er, spielt Keiner, keiner der gerühmtesten Virtuosen spielt thn nach in gleicher Wirkung. Nicht die ausgezeichnetste Virtuosität allein ist es, die sich Beifall erzwingt und oft zur Bewunderung drängt, der künstlerische Geist hauptsächlich, der alle Leistungen *Mendelssohn's* beseelt, reisst jeden Hörer unwillkürlich mit fort, dringt tief und bleibend in Herz und Gemüth, wenn andere glänzende einseitige Virtuosenleistungen zwar larmende aber flüchtige Triumphe auf leerem Boden feiern. Als *Mendelssohn* mehrere seiner schönen Lieder ohne Worte gespielt hatte, und der Beifall nicht enden wollte, setzte er sich wieder an das Instrument und improvisirte über eines seiner Lieder und die Hauptmotive der eben erst aufgeführten Ouverture zu Euryanthe, so wie der Arie aus Oberon; wir wissen wohl, so zu phantasiren wie er es thut, verdankt man dem Himmel gewiss nicht weniger wie dem Künstler; nur wenige zu allen Zeiten sind so reich begabt gewesen wie er es ist, und wenn viel gegeben, der kann und soll viel leisten; aber wenn wir einerseits die geniale Conception bewundern, die feine und geistvolle Verarbeitung derselben hoch preisen, so müssen wir andererseits die technische Gewandtheit anstaunen, die mit der unfehlbarsten Sicherheit und Meisterschaft Schwierigkeiten ausführt, die eben erst geschaffen wurden, die mit der Ausführung selbst wachsen und oft geeignet waren, für die bedeutendsten Virtuosen ein Gegenstand langer und mühsamer Studien zu sein. *Mendelssohn* wirft das Alles so leicht hin, als müsste und könnte es nur so sein; keinerlei Mühe und Anstrengung wird sicht- oder hörbar, die ganze grosse Kunstleistung strömt natürlich, frisch und unaufhaltsam, ohne ängstliches Haschen nach Effect, ihres Sieges gewiss, der ja auch nie ausbleibt, wenn Natur und Kunst Hand in Hand gehen. Wir haben unser bedachtiges Publicum der Gewandhausconcerte noch nie in solchem Enthusiasmus gesehen, als nach dieser glänzenden Improvisation *Mendelssohn's*; wie diese lebendige Theilnahme den Sinn und die Bildung unseres Publicums ehrt, so möge sie zugleich auch *Mendelssohn* ein Zeichen sein, dass seine künstlerische Wirksamkeit bei uns einen ergebigen Boden gefunden und reiche Früchte getragen hat.

Robert Sch.

Am 1. October starb zu Leipzig, in der Blüthe ihrer Jahre, die treffliche Pianofortespielerin *Charlotte Fink*, Tochter des früheren Redacteurs dieser Blätter.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 3. bis 9. October d. J.

Becker, J., 6 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 32. Heft 1. 2. Partitur u. Stimmen. Leipzig, Klemm. à 12 Ngr.

Berner, F. W., Cavatine, Violoncelle et Pfte. Op. 1. Prag, Hoffmann.

Blasmann, A., An die Entfernte u. Die Sennin v. N. Lenau f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

Brunner, C. F., Kleine Etuden f. d. Pfte f. Kinder geschrieben, die auch keine Octave greifen können u. s. w. Op. 23. Heft 4. Leipzig, Klemm. 10 Ngr.

— Fant. üb. beliebte Mot. a. d. Oper: Die Tochter d. Regiments v. Donizetti f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 44. Ebend. 20 Ngr.

Caecilia. Eine Zeitschrift f. d. musik. Welt herausgeg. v. einem Vereine v. Gelehrten, Kunstverständigen u. Künstlern. Band XXII. Heft 88. Mainz, Schott.

Caravoglia, A., Recueil de Romances ital., franç. et allemand. p. Contralto ou Mezzo-Soprano avec Pfte. No. 5. II Segno. 7½ Ngr. No. 6. L'Ange et la Prisonière. 5 Ngr. Dresden, Meser.

Donizetti, G., Alina, Regina di Golconda. Ouv. f. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Fischer, W., Matrosen-Lied zu Mondscheit v. H. Laube f. 1 Singst. m. Pfte. Dresden, Meser. 5 Ngr.

Hampel, J., Russischer Galopp f. d. Pfte. Op. 2. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Henkelt, A., Rhapsodie p. le Pfte à 6 m. Op. 6. Dresden, Meser. 10 Ngr.

Hirsch, R., Sprüche f. Haus. Sprüche beim Wein. Altdeutsche Sprüche v. L. Halirsch f. Bass m. Pfte. Op. 4. Prag, Hoffmann. 30 Kr.

Hunten, F., Var. sur l'Cavatine favor. de Maria Padilla de Donizetti. Op. 127. No. 1. Faut. brill. sur Nabucodonosor de Verdi. No. 2. p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.

— La Cenerie. Grande Valse ital. de Donizetti arr. p. le Pfte. Ebendaselbst. 10 Ngr.

Huth, F., 6 Gesange f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 29. Lpz., Klemm. 15 Ngr.

Lobitzky, J., Le bal à l'Isle de Sophie. Coll. de Quadr. arr. d'après des Motif. d. Opéras fav. p. le Pfte. No. 8—11. Prag, Hoffmann. à 30 Kr.

Langer, G., Berglied v. H. Bischer f. Tenor m. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

Lavitzki, C., et F. A. Kummer. Recueil mus. ou Choix de Morceaux d'une difficulté progress. p. le Pfte et Vcelle obligé (ou Violon). No. 1. 2. 7½ Ngr. No. 3. 25 Ngr. No. 4. 27½ Ngr. Ebend.

Lichmann, J., Chanson-Polka f. Pfte. Prag, Hoffmann. 15 Kr.

Mortimondy & P., Sapeur zum, nuzdlogich W. Cenbich (f. Gesang u. Pfte). No. 2 et 3 (Fl. u. II. Oddiwej) à 40 Kr. u. 1 Ebend.

Mendelssohn-Bartholdy, F., 6 Lieder m. Pfte. Op. 57. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 22½ Ngr.

Meyer, G., Gebirgs-Klange. 2 beliebte Polkas f. d. Pfte. Dresden, Meser. 7½ Ngr.

Neuberg, W. Ritter v., Bosa-Walzer f. d. Pfte. Op. 3. Prag, Hoffmann. 45 Kr.

Paccini, G., Ivanhoe. Ouvert. f. Pfte (45 Kr.) u. zu 4 Händen (54 Kr.) Ebend.

Reissiger, C. G., Frühlingszeubery. B. Hirsch f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 172. Leipzig, Klemm. 15 Ngr.

Schon, M., Morc. de Salon. Arabesque p. le Viol. avec Pfte. Op. 20. Breslau, Grosser. 15 Ngr.

Schreisser, F. M., 6 Eglogaesp. le Pfte. Op. 7. Cah. I. 2. St. Petersburg, Pitz. à 20 Ngr.

— 3 Pieces caract. p. le Pfte. Op. 11. Ebend. 22½ Ngr.

— Sehnsucht nach d. Vaterlande v. Dr. R. Münzloff f. Bass m. Pfte. Op. 13. Ebend. 10 Ngr.

— 3 Gedichte v. W. Hauff f. Bass m. Pfte. Op. 19. Ebend. 15 Ngr.

Schubert, Fr., 5 Clavierstücke. Aus seinem Nachlasse. Lpzig. Klemm. 1 Thlr. 12 Ngr.

— Dieselben No. 1. Allo moderato. No. 2. Scherzo. à 10 Ngr. No. 3. Adagio. 7½ Ngr. No. 4. Scherzo con Trio. 10 Ngr. No. 5. Allo patetico. 15 Ngr. Ebend.

Skroup, F., Böhmische Lieder m. deutscher Uebers. v. Swoboda f. jede Stimme m. Pfte. Op. 26. No. 1. 15 Kr. No. 2. 20 Kr. No. 3. 38 Kr. No. 4. 20 Kr. Prag, Hoffmann.

Skroup jun., Joh., 2 Jägerlieder f. 4 stimmigen Männerchor. Op. 5. Ebend. 1 Fl.

— Die letzte Reise v. J. L. P. Wolf f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Ebendaselbst. 1 Fl.

Spontini, Vestalin. Ouv. f. 2 Flügel zu 8 Händen. Lpz., Klemm. 1 Thlr.

Trentsetter, Baron v., Der Abschied vom Grabe meiner Konstanze. Larghetto f. d. Pfte. Prag, Hoffmann. 20 Kr.

Vince, Sbírka Českých zpěvů. Redaktor Fr. Skroup. (Mit Mus. Beilagen. L. 1. 2. Ebend. à 30 Kr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen:

Sechs Lieder

mit Begleitung des Pianoforte

von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 57. Preis 25 Ngr.

Drei ähnliche Sammlungen von denselben Componisten (Op. 19, 34, 47) sind früher in unserem Verlage erschienen.

Leipzig, am 7. October 1843.

Breitkopf & Härtel.

So eben ist in unserem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Cobelli, C., Mein Vaterland. Lied mit Pianoforte. 8 Ngr.

— — Liebster Sinn. Lied mit Pianoforte. 8 Ngr.

Franck, C. A., Erstes Trio für Pianoforte, Viola und Violoncelle. Op. 1. No. 1. 2 Thlr. 12 Ngr.

Goldschmidt, S., Sonate für Pianoforte. Op. 3. 1 Thlr. 8 Ngr.

Hauser, N., Morceau de Salon. Op. 6. für Viol., oder Violoncelle oder Horn mit Pianoforte. à 8 Ngr.

— — Variations de Concert. Op. 7. avec Orchester. 2 Thlr.

— — 4^r d. Op. 7. avec Pianoforte. 16 Ngr.

— — Air russe, transcrit pour Violon avec Piano. 6 Ngr.

Japha, L., Fant. et Variat. sur un theme russe pour Piano. Op. 8. 12 Ngr.

Krebs, C., Lieder für Gesang mit Pianoforte. Serie V. No. 5—7. Für Sopran oder Tenor und Alt oder Bariton. à 8 Ngr.

Liszt, Fr., Adagio cantabile, Andante con Variazioni, Menuetto e Scherzo, einzeln aus dem Septuor von Beethoven, für Pianoforte übertragen. à 8 Ngr.

Liszt et **Vollweiler**, 2 sonv. Compositions pour Piano sur l'Opera: Rosalva et Ludmilla de Glinka (Liszt Tschetschenzowsch und Vollweiler Caprice). 1 Thlr. 16 Ngr.

Nicolai, C., Beloozer. Ballade für 1 Singst. mit Pfte. 16 Ngr.

Preis-Duo für Pianoforte und Violine. No. 1. componirt von G. Krug. Subscr.-Preis 1 Thlr. 8 Ngr.

— 4^r d. No. 2. comp. von L. Hetsch. Subscr. Pr. 1 Thlr. 8 Ngr.

Schuberth, L., Bibliothek für meine Kinder. Serie I. Für Pianoforte allein. Heft 1—4. à 8—14 Ngr.

— — Bagatellen für Pianoforte. No. 2. 3 Ngr. No. 3. 6 Ngr.

— — Erstes Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 22. 2 Thlr. 12 Ngr.

Soussmann, Pract. Flötenschule. 5^r H.-B. 1 Thlr. 4 Ngr.

Salomon, S., 6 Lieder für Gesang mit Pfte. Op. 7. 12 Ngr.

— — „Zur Ruh gehören zwei.“ Duett für Sopran und Tenor. Op. 8. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Zauberflöte. Clavierauszug. 1 Thlr. 8 Ngr.

— — Titus. Clavierauszug. 1 Thlr.

Norddeutsche Liedertafel für den 4stimmigen Männergesang. Band 2. Opergesänge arr. 16 Ngr. Band 5. Vom Musikd. Grand. 16 Ngr. Band 7. Vom Org. Riedel. 10 Ngr.

Schuberth & Comp.

NEUE MUSIKALIEN,

im Verlag von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte. Oeuv. compl. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, metronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'execution et accompagnée d'une preface par Mr. le Docteur et Professeur Griepenkerl . . . . . à	1	—
Becker, J., Die Jägerin. Lied aus dem Drama „Der Tannhäuser“ von A. Schnetzler, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle oder Horn. Op. 27.	—	20
— — Fünf dreistimmige Lieder für Mezzo-Sopran oder Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Begleitung des Pianoforte. Op. 30. Heft 1. 2. . . . . à	—	15
Jansa, L., Six Duos p. 2 Viol. Op. 64. No. 1. 2. 5. à	—	20
Kalliwoda, J. W., Ouverture à grande Orchester (C.). Op. 126.	2	15
— — La même, arr. pour Piano à 4 mains	—	25
— — Op. 127. No. 1. Grand Polka	pour le Piano. à	—	10
— — 2. Lieder			
— — Variations concertantes, pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 129.	1	20
Leonhard, J. F., Trois themes variés pour le Piano à 4 mains. Op. 7. No. 1. Chessons des Najades, tiré de l'Opera: Oberon, de Weber. 1	—	
— — 2. Mazurka 1	—	
— — 3. Romance française. „Le tems que je regrette, c'est le tems qui n'est plus“	—	25
Müller, H., Romance pour le Piano seul. Op. 20. . .	—	10
— — Liederklänge für das Pianoforte. Op. 21.	—	10
Spohr, L., Recitativ und Arie: „Der Hölle erlost will ich Segen entringen,“ — „Liebe ist die zarte Blüthe,“ — zur Oper: Faust, Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Für Bariton in F dur; . . . . . à	—	10
— — Für Tenor in As dur;		
Tittel, N., Polonaise pour Violon et Piano. Op. 4. —		20
Wolf, L., Variations pour le Piano, sur un theme de l'Opera: I Puritani, de Bellini. Op. 9.	—	15
— — Impromptu en forme d'Etude, pour le Piano. Op. 17. —		15
— — Sonate pour Piano et Violon. Op. 19.	1	15

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. № 42. 1843.

Inhalt: Das Doubletten-System ist keine neue Erfindung. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Prag. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Das Doubletten-System ist keine neue Erfindung.

Ueber das Doubletten-System oder die Einrichtung, dass man eine Orgelstimme für zwei verschiedene Manuale, also auch ohne Coppelung, doppelt benutzen kann, ist in neuerer und neuester Zeit mehrere Male Erwähnung geschehen; z. B. in der Allgem. Leipziger Musikal. Zeitung, Stück 51, vom 21. December 1836, und in dem vor einiger Zeit in Breslau bei Leuckart erschienenen, dem Schlimbach ähnlichen, nach dem Urtheile verehrungswürdiger Autoritäten sehr nützlichen Handbuche über die Orgel und ihren Bau, Seite 15, als allerneueste Erfindung benannt, der Name des Erfinders aber aus (wie es dort heisst) „nicht zu erörternden Gründen" verschwiegen! — Dass derselbe verschwiegen wurde, liegt wohl daran, weil es doch eine zu gewagte Sache ist, sich auf öffentliche Weise mit fremden Federn zu schmücken, und man leicht befürchten muss, zu einer Zeit, wo es am Empfindlichsten ist, gerupft zu werden. —

Der Name des einzigen Erfinders dieser Einrichtung ist mir ebenfalls nicht bekannt; doch will ich versuchen, zur Ergänzung der Sache selbst Etwas beizutragen.

Im letzten Drittheile des vorigen Saculi erbaute Herr *George Friedrich Grünberg* sen. aus Alt-Stettin in die damalige einzige evangelische Kirche (auch Kreuz- oder Graben-Kirche genannt) zu Posen eine neue Orgel von 11 Registern für das Hauptwerk, 6 Registern für das Oberwerk, darunter 5 Doublettenstimmen sind. — Ferner: im Jahre 1824 erbaute Herr *August Wilhelm Grünberg* jun. aus Alt-Stettin in die Nicolai-Kirche zu Passewalk in Vorpommern ein neues ebenfalls 35stimmiges Werk mit 2 Manualen, welches im Oberwerk ebenfalls 3 Doublettenstimmen hat; bei diesem letztern Werke war ich treuer Mitarbeiter, kenne daher die Freuden und Leiden dieser scheinbaren Vereinfachung ganz genau, da die Ausführung nicht allein meine Arbeit war, sondern da ich selbst mit Herrn *Grünberg* diesen Namen ich mit Verehrung nenne, da er alle Tugenden eines tüchtigen Meisters in sich vereinigte) über diesen Gegenstand viel berathen und erprobt habe. — Es wäre zu wünschen, dass, wenn vielleicht die Herren *Buchholz* und *Marx* in Berlin, oder sonst Männer von Fach, nähere Kunde von dem Erfinder, der auf diese Art die Orgeln simplificirte, hätten, sie dies öffentlich mittheilten, als warum sie hierdurch geheten werden. — In *Silbermann's* Werken fand ich dergleichen nicht; auch dessen Schüler *Hildebrand* hat es nicht angewendet. Es muss daher in die Zeit *Wagner's*, *Marx* sen. und *Migend*, *Buchholz* sen. und *Grünberg* sen. fallen. Dergleichen Irrthümer tauchen häufig aus älterer Zeit auf, wo Berichtigungen unterblieben sind; wir wollen uns doch möglichst dagegen verwahren.

Die Einrichtung dieser Doubletten-Windladen ist folgende: Im ersten Falle sind die Windladen wie gewöhnlich combinirt; es liegt neben der Canzelle des Hauptwerkes die Canzelle zum Oberwerke. Würde nun beim Principal 8 Fuss angefangen, so erklingt dieser im Oberwerke mit dem zweiten *C* auf dessen grosses *C*, also für das Oberwerk ein Principal 4 Fuss u. s. w.; die Windladen müssen nun wegen der Doublettenstimme im Oberwerke um eine Octave länger werden. Ferner sind hierzu erforderlich: durchweg mit Verführungen versehene Windstöcke, welche aus zwei Hälften bestehen. Zu jeder Pfeife (welche zugleich als Doublette benutzt wird) sind im untern Stocke zwei Löcher gebohrt, eins in die Canzelle des Oberwerkes, und eins in die Hauptwerks-Canzelle; diese beiden sind durch eine sogenannte Verführung mit einander verbunden, zur Verhütung des Widerverschleichens aber kleinere Ventilchen von verdoppeltem Leder angebracht (ich machte später die grösseren aus Zinn); in der alten Domkirche zu Camin in Pommern finden sich im Basse Combinationen, wo diese Ventilchen aus Leder schon vorkommen. Registratur, Claviatur und Abstractur ist dieselbe wie bei einem Werke mit wirklichen vollen Stimmen. Es wird also nichts weiter erspart, als für jede Doublette 3 Octaven Pfeifen, wogegen die sehr umständliche Art der zusammengesetzten Pfeifenstöcke viel mehr Zeit kosten und die Windladen länger werden müssen, welches man indess vermeiden kann, wenn man die Doublette gegen das zweite Manual übertönen lässt, z. B. Octave 4 Fuss im Hauptwerke würde Principal 4 Fuss im Oberwerke; Gedeckt 8, Flöte 4, Octave 2 (oder Flautino 2) treten, desgleichen ins Oberwerk.

Nachtheile sind aber: dass so ein Werk mit Doubletten, wie ich aus eigener Erfahrung in Passewalk kennen gelernt habe, höchst schwierig und nie ganz rein zu stimmen ist. — Denn es ist natürlich: jedes Clavier einzeln gespielt, bekommt die Pfeife aus einer Oeffnung

(Canzelle) den Wind, während gekoppelt oder schon in der Octave angehalten, die eine Pfeife (hier das zweite C) aus zwei Canzellen den Wind bekommt, mithin viel höher klingt, als es mit den übrigen gestimmt ist. Auch ferner wird eine nicht combinirte Stimme mit einer combinirten oder Doublettenstimme gekoppelt, diese Doublette aber zugleich im Untermanual gezogen, so klingt die Doublette, welche nun den doppelten Wind erhält, bedeutend höher.

Dies und dann der Mangel an Kraft, weil in der gekoppelten Octave angehalten, immer der mittlere Ton nur einfach klingt, welcher eigentlich binden d. h. kräftig sein soll, ist ein Grund, weshalb ich bei den von mir ausgeführten 30 Neubauten diese Einrichtung nicht angewendet habe, und von dem hochwohllöblichen Kirchencollegio der genannten evangelischen Kirche zu Posen bereits befragt wurde, die Kosten zur Verstärkung durch wirkliche Stimmen und der Reinstimmung jenes genannten Werkes zu veranschlagen.

Nachträglich will ich nur noch bemerken: wie in oben genanntem Handbuche, Seite 15, einer Art von Spannbalgen Erwähnung geschehen, die sich nach allen 4 Seiten öffnen, welche in Kohlo bei Grünberg sich befinden soll. Das Dorf Kohlo liegt aber zwischen Guben und Pforten und dieser Balg befindet sich in Lagau bei Grünberg. — Ferner Seite 196 ist in der Erdmannsdorfer Orgel-Disposition Flötedouce 8′ als nur flüssig bezeichnet, welcher Druckfehler zu berichtigen ist.

Hirschberg in Schlesien.

Buckow, Orgelbaumeister aus Danzig.

Recensionen.

A. Dreyschock: Morceau de Concert pour le Piano avec accompagnem. d'Orchestre. Op. 27. Mayence, Schott.

— — La coupe, chanson à boire pour le Piano. Op. 23. Ebendaselbst.

Die Werke des Herrn Dreyschock treten mit einer Prätension auf, welcher — wir müssen es gestehen — der Inhalt selten entspricht. Für das Instrument enthalten sie viel Schweres, doch wenig Neues und Eigenthümliches. Aesthetisch betrachtet aber vermissen wir nicht nur eine wahrhaft künstlerische Intention und einen gebildeten Geschmack, sondern auch, und vor Allem, eine gründliche Kenntniss des Satzes und der Composition, davon eine grosse Armuth und Unbeholfenheit in harmonischer, modulatorischer und formeller Beziehung die natürlichen Folgen sind.

An diesem Gebrechen leiden auch die vorstehenden Compositionen. Das Concertstück, C-moll, C, Allegro maestoso, hat im Wesentlichen die Form eines ersten Concert-Allegro ohne Mittelsatz, enthält viel Bravour, ist aber in Erfindung und Ausführung ein dürftiges und schwaches Werk. Einzelne gelungene Phrasen und Perioden sind nicht bedeutend genug, um das mangelreiche Ganze zu heben.

Die andere Composition, ein Trinklied ohne Worte(!), hat wenigstens das Verdienst, bei ihrem geringen Werthe nicht so grosse Ansprüche an die Fertigkeit des Ausführenden zu machen.

Von demselben Verfasser liegt uns vor:

Six airs écossais transcrits pour le Piano en forme d'études. Mayence, Schott.

Wie ehemals die Variationen, so sind jetzt Transscriptionen an der Tagesordnung. Wir haben nichts gegen diese Art moderner Einkleidung, wenn sie discret ist und mit feinem Gefühl in das Wesen der zu übertragenden Melodieen eingeht. — Hier sind sechs wilde Blumen des Hochlandes in das, nicht immer sehr geschmackvolle, Gewand von Etuden gehüllt. Einige nehmen sich darin leidlich salonmässig aus, andere will es gar nicht recht passen und man merkt ihnen den Zwang an. Von ihrer Eigenthümlichkeit ist bei dieser Metamorphose wenig übrig geblieben — aber berücksichtigt worden.

E. Pirkhert: Trois airs allemands pour le Piano. Oeuv. 7. Vienne, Mechetti.

Es ist etwas Sinniges, das Gemüth Ansprechendes in diesen kleinen Stücken, obgleich die Composition von noch nicht sehr sicherer Hand zeugt.

Das erste (F-moll) würde sich heben, wenn der Mittelsatz (Des) etwas contrastirender wäre. Am Wenigsten gelungen ist No. 2, G-moll. Es hat etwas Zerflossenes, keinen rechten Hauptpunct. Ueberhaupt sind die vielen Wiederholungen und Transpositionen von je ein und zwei Tacten (sogenannte Rosalien). Das dritte (B dur), ein zweitheiliges Lied, macht eine gute Wirkung, die noch durch einige harmonische Verbesserungen erhöhen würde.

Die Behandlung des Claviers ist sehr geschickt.

Warum nennt Herr Pirkhert, der doch wohl ein Deutscher ist, diese Stücke insbesondere „Airs allemands"?

H. Bertini jeune: 50 Préludes pour le Piano. Op. 141. En trois suites.

— — Le double tierce. Rondino étude. Op. 143. Beide Werke Mainz, bei Schott.

Ein Zweck dieser Präludien ist nicht angegeben. Es sind kleine leichte Sätze von ein oder zwei Seiten, in denen meistens ein kurzes Motiv etudenartig fortgeführt ist. Etwas Besonderes, sich Auszeichnendes haben wir darunter nicht gefunden. Anfängern, die über die Elemente hinweg sind, dürften manche nützlich und angenehm sein. Einige sind gar zu unbedeutende Papierschnitzel. Andere haben in dieser Gestalt etwas zu Vages, Unbestimmtes, um irgend wem zu Nutzen oder Vergnügen gereichen zu können.

Fréd. Burgmüller: Le montagnarde. } Valses brillantes.
— — La reine des Fées. } Mayence, Schott.
— — Diane. }

Die Nonen-Verleiherinnen prangen auf dem Titel der schön lithographirten Noten. Die Feenkönigin hätten wir als solche weder aus dem Bild, noch aus der Musik erkannt. Die Walzer sind leicht zu spielen und klingen gut. Etwas Ausgezeichnetes ist von ihnen

nicht zu melden. Mit dem Beisatz brillant ist man sehr freigebig.

A. Fesca: Souvenir à Henselt. Trois morceaux de Salon pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 7.

— — Introduction et grand Rondeau pour le Piano à 4 mains. Oeuv. 3. Beide bei Meyer in Braunschweig.

Henselt's poetische, üppige Klangfülle scheint in Herrn Fesca eine verwandte Saite berührt zu haben, davon er die Eindrücke hier in seiner Weise reproducirt. Der Character dieser Compositionen ist vorzugsweise sentimental, zu wollüstig-schwärmerischen Klängen geneigt. Ein leicht gestaltendes Talent spricht angenehm an. Hüte sich nur der Componist, sich dadurch zu Flüchtigkeit verleiten zu lassen. Auch seine Empfindungen verlieren sich leicht zu einer gewissen Breite und Süsslichkeit. Eine gedrungene Form, ein planmässig durchdachtes Ganze, ein bestimmteres Hervortreten und Festhalten von Satz und Gegensatz wäre es, was derselbe zu erstreben hätte. Gerade vom wirklichen Talent, und dafür erkennen wir Herrn Fesca, fordern wir, dass es die strengste Kritik an sich selbst lege.

Die trois morceaux sind weit vorzüglicher, als das grand Rondeau, das auch ein etwas früheres Werk ist, in welchem sich die Schwächen, zu denen sich Fesca's Talent hinneigen möchte, schärfer herausstellen. Ersteres Werk aber wird allen Clavierspielern Freude machen, wie es dem Referenten gemacht hat.

Aus der Lehre von harmonischen Fortschreitungen und Stimmenbewegungen scheint sich der Componist nicht viel zu machen, und schreibt Gänge, die wir in keiner Weise zu entschuldigen oder gar schön zu finden wüssten. Darüber findet sich Gelegenheit vielleicht einmal ausführlicher zu reden.

Nachrichten.

Berlin, den 2. October 1843. Die täglichen Vorstellungen im königl. Schauspielhause haben ihren ungestorten Fortgang. Gleichzeitig wurde bisher Sonntags im Schlosstheater zu Charlottenburg und zuweilen auch in Potsdam gespielt. Für die in diesem Monate beginnenden französischen Vorstellungen ist ein kleines Theater im Concertsaale eingerichtet worden. Drei deutsche Meisterwerke sind im September zur sehr gelungenen Ausführung gekommen: Don Juan, Fidelio, Jessonda. Durch die Mitwirkung der Mad. *Köster*, geb. *Schlegel*, in den Gastrollen der Donna Anna, Lenore und Jessonda wurde die Wahl der genannten Opern möglich, und auch die übrige Besetzung nach den vorhandenen Mitteln auf das Beste bewirkt. Dem. *Marx* sang die Elvira und Amazili mit vielem Feuer. Madame *Köster* ist durch ihr tiefes Gefühl, ihre Kunstbildung und einfach edle Vortragsweise ganz für die deutsche Oper geeignet; ihre Sopranstimme ist in den Mitteltönen am wohlklingendsten, in der Höhe zuweilen etwas scharf. Das Portament, wie die Leichtigkeit der Coloratur ist vorzüglich, die Intonation musterhaft rein und die Aussprache deutlich. Mit vorzüglichem Darstellungstalent begabt, bekundet Mad. *Köster* ihren Beruf zur dramatischen Sängerin auf das Unverkennbarste. Als ächte Künstlerin verschmäht dieselbe den falschen Schein, um blendende Effecte, ohne Wahrheit des Ausdrucks, zu suchen. Geschmack und Empfindung begleitet ihren Gesang. Daher steigert sich auch der Beifall bei ihren Kunstleistungen, je mehr man ihre Intentionen erkennt, die auf Schönheit und Wahrheit begründet sind. Donna Anna und Jessonda hat Mad. *Köster* zwei Mal dargestellt. Auch Dem. *Tuczeck* ist als anmuthsvolle Darstellerin der Zerline, wie Herr *Mantius* als Don Ottavio und Nadori rühmlichst zu erwähnen. Weshalb ihm nicht auch die hohe Tenorpartie des Florestan in Fidelio zugetheilt wird, ist nicht wohl einzusehen, da der bisherige ehrenwerthe Inhaber dieser Rolle sich lange genug damit angestrengt hat, auch als Darsteller noch immer Ausgezeichnetes leistet. Den Don Juan gibt Herr *Böticher* jetzt mit weit grösserer Gewandtheit als früher. Leporello sollte indess, als tiefe Bassrolle, doch Herrn *Zschiesche* zugetheilt werden, der nun in dieser Oper gar nicht beschäftigt ist. Ein junger, kürzlich angestellter Bassist von starker, doch noch wenig ausgebildeter Stimme, Herr *Behr*, singt jetzt die schwere Partie des Comthurs in der Geisterscene nur mühsam, nicht kräftig und sicher genug. Diese mystischen Harmonieen der Unterwelt erfordern einen tüchtigen Sänger! — Ausser den drei genannten Opern wurden noch im September gegeben: Die Tochter des Regiments, am 8. v. M. für das Militär nach der ersten grossen Parade, bei Anwesenheit des Kaisers von Russland, welcher indess das Theater nicht besuchte. Ferner wurde aufgeführt: Der Freischütz, durch Mad. *Köster-Schlegel* als Agathe und Herrn *Mantius* als Max ausgezeichnet. Am 17. v. M. dem zweiten grossen Paradetage, wurden auf allerhöchsten Befehl Die Krondiamanten gegeben, zu welcher Vorstellung der grösste Theil der Billette an das Militär vertheilt war.

Die italienischen Opernvorstellungen haben am 16. September auf der am 1. September wieder eröffneten Königsstädtischen Bühne mit *Bellini's* gehaltlosester Oper Beatrice di Tenda begonnen. Die neue Gesellschaft hat Anfangs den grossen Erwartungen nicht ganz entsprochen; nach der Lucia di Lammermor gefällt solche indess etwas mehr. Da Sign. *Laura Assandri* hier sehr beliebt war, so wurde es besonders der Prima Donna assoluta Sign. *Ottavia Malvani* sehr schwer, die Dilettanti zu gewinnen. Die neue Sängerin ist von grosser, hübscher Gestalt, ihre Sopranstimme ist in den Mitteltönen wohlklingend, in der Höhe scharf, jedoch stets rein, die Kunstfertigkeit ausgebildet, der Vortrag leidenschaftlich, für heroische und Bravourpartieen vorzugsweise geeignet, weniger für elegischen und graziösen Ausdruck. Die seconda Donna, Sign. *Peccorini*, hat eine angenehme, jedoch nur schwache Stimme. Der Primo Tenore Sign. *Stella* ist ein Sänger von voller Brust-stimme, besitzt jedoch mehr Kraft als Anmuth. Als Edgardo gefiel derselbe besonders, ohne jedoch *Moriani* zu erreichen. Der primo Basso cantante Sign. *Cleto Capitini* besitzt eine sehr starke Baritonstimme, welche er oft übermässig an-

und Werken sollen hier seine Verehrer und die Orte, wo seine Verehrung geschieht, genannt werden, bald mit prüfendem Ernste, bald im reizenden Gewande des Gespräches soll das innerste Wesen der Kunst in ihren verschiedensten Formen enthüllt werden und die neuesten Forschungen nach Wahrheit sollen auch die Schönheit begründen."

Jetzt beschliesst der Aufruf: „Euch, edle Deutsche, die ihr das Göttliche zuerst geahnet, euch liegt es ob, den Tempel, zu welchem der Grundstein gelegt, und zu dessen Fortbau sich ein Mann gefunden, der, im Vertrauen, dass ihr das edle Streben, die warmen, wonnigen Tage seeliger Götter gern euch herabzuziehen, belohnen werdet, das schwierige Unternehmen gewagt hat *), Euch liegt es ob, Apollons Tempel in Ehren zu halten, damit der Gott zürnend nicht plötzlich wieder vor Euch verschwinde, sondern immerdar in strahlender Glorie unter Euch glänze, Euch lehre die ewige Weisheit und Euch erquicke mit himmlischen Früchten. Du aber, erhabene Gottheit, gieb uns Muth und Stärke, zu bestehen die Anfechtungen der unheiligen und freveluden Sünder! Du hast uns berührt mit deiner himmlischen Weihe, höre nimmer auf herabzugiessen deinen hülfreichen Seegen und allgütig nimm auf das Geschenk, was wir Dir bringen!" —

Sie bringen nun den Anfang der Betrachtungen über den Alarkos — was in unsre Zeitung nicht gehört. Hierauf folgen die Poesieen, nämlich drey Sonnette, von denen wir eines haben abdrucken lassen, und eine kleine Klage.

Hierauf folgt die ausführliche Recension der Musik von Hurka zu Schillers Liede von der Glocke. Dieser Aufsatz leidet keinen Auszug. Ueber Schillers mächtiges Lied liesst man S. 57.: „Was ist nicht alles darin! Schöne moralische Betrachtungen, üppige Gemählde als Episoden, sentimentale Herzensergiessungen, untermischt mit prosaischen Beschreibungen, und was dergleichen noch mehr ist" — Die Miscellen und Notizen enthalten: 1) Betrachtungen über drey musikal. Kompositionen des Gotheschen Liedes: Der Junggesell und der Mühlbach; 2) acht Zeilen über den Unterschied des Christianismus von dem griechischen Mythos, und des modernen Charakters der Kunst von dem antiken; 3) wird in vierzehn Zeilen über Dresden und sein „stier vor sich hinsehendes" Publikum in Hinsicht auf Bildung für Literatur, Dichtkunst, Philosophie, Theater und Musik, der Stab gebrochen. Was den Beschluss macht, ist oben angegeben.

Da trommelt bald der Bass, bald will er murren,
Da ist der Dichter auch so seicht und sprüchleer,
Dass jeder sich drob freut, der so in sich leer
Und gern an Unbedeutsamkeit mag lurken.

Doch da nicht viel bewürkten Büchlers Musen,
So sollte Schiller nun mit seiner Glocken
Zum Mitleid für die Abgebrannten locken.

Dass nur Dein Läuten Dich ins Grab nicht trage:
Dann singe Dir: es war'n mir seel'ge Tage,
Und lull Dich ein an Vater Bacchus Busen.

*) Die Verff. meynen doch hier den Verleger, Hrn. Dienemann, Buchhändler in Penig? Wir wenigstens können die Worte von keinem Andern verstehen.

strengt. Das Debüt einer zweiten prima Donna Sign. *Ranzi*, und noch eines ersten Tenoristen wird erwartet. Die erste italienische Opernvorstellung war durch die Gegenwart des königl. Hofes und vieler fremden hohen Herrschaften z. B. des Kronprinzen von Schweden, Grossherzogs von Weimar und mehrerer ausgezeichnet, und überaus zahlreich (bei erhöheten Preisen) besucht. Die Vorstellungen der Lucia aber hatten das Haus wenig gefüllt, wofür indess lebhafterer Beifall und Hervorruf der Hauptpersonen entschädigte. Zunächst soll Belisario gegeben werden. Wenn diese Einförmigkeit des Opernrepertoirs fortdauert, ist schwerlich auf anhaltende Theilnahme der Musikfreunde zu rechnen. Lucia ist auf Befehl des Königs am 27. v. M. auch in Potsdam zur Aufführung gekommen.

Der Violinist *A. Bazzini* aus Mailand veranstaltete eine musikalische Soirée im Saale der Singacademie, in welcher auch der aus Italien zurückgekehrte (und wieder nach Rom zurückkehrende) Tonkünstler *Carl Eckert* sich auf dem Pianoforte mit einer *Beethoven*'schen Sonate und in drei Characterstücken eigener Composition beifällig hören liess. Herr *Bazzini* trug mit gutem Ton und grosser Fertigkeit ein Concert-Allegro für die Violine von seiner Composition, ein Capriccio ohne Begleitung (mit viel *Paganini*'schen Kunststückchen, als Flageolet, Pizzicato, Arpeggien u. s. w. verbrämt), demnächst das melodische Angelus von *de Beriot*, ein eigenes Rondo (Le Départ) und sogenanntes Souvenir aus Beatrice di Tenda als Fantasie, mit lebhaftem Beifall vor, den auch der Gesang des Herrn *Mantius* und der Dem. *Tuczeck*, nach dem Vortrage einer angenehmen Romanze des Grafen von Westmoreland: „Bel raggio di Luna," wie einer Canzonette (Addio Venezia) und Ariette (La Fioraja) von *H. Truhn* erhielt.

Eine vorzügliche Aufführung des *Haydn*'schen Oratoriums: „Die Schöpfung" ward vom Herrn MD. *Jul. Schneider* in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck veranstaltet. Den Gabriel sang Mad. *Küster-Schlegel* durchaus lobenswerth und anziehend durch einfache Innigkeit des Ausdrucks, den Uriel Herr *Mantius* ungemein schön, Raphael Herr *Zschiesche* kräftig, Adam und Eva Herr *Böttcher* und Dem. *Marx*. Die Chöre wurden von dem *Schneider*'schen Gesanginstitut rein, sicher und mit Ausdruck vorgetragen, und die Instrumentalbegleitung der königl. Capelle liess nichts zu wünschen übrig.

Am 23. v. M. fand eine öffentliche Aufführung der Probearbeiten der Eleven der academischen Schule für musikalische Composition in dem Gemäldeausstellungssaale des Academiegebäudes Statt. Der Gegenstand der Aufgabe war diesmal eine Symphonie in drei Sätzen, zu welchen beikommende Motive gegeben waren:

Motive zur Symphonie.

Erster Satz. Allegro.

Zweiter Satz. Andante. Canto fermo.

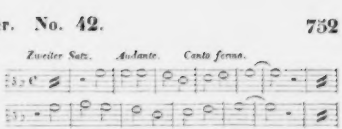

Dritter Satz. Allegro.

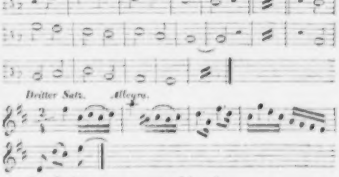

Die Bedingungen waren folgende:

a) Die Symphonie besteht aus drei Sätzen.

b) Für Form und Disposition werden *Mozart's* Arbeiten dieser Gattung als Vorbild genommen.

c) Sie besteht aus Streichinstrumenten, denen, meistens nur als Füllstimmen, Flöten, Oboen oder Clarinetten, Hörner und Fagotts beigegeben werden.

d) Als Tonart der Symphonie ist D dur für ersten und dritten Satz zu wählen; das Andante steht in F dur.

e) Für den ersten und dritten Satz wurden die Motive gegeben; dem Andante liegt ein Canto fermo in der Bratsche zum Grunde, es war also Erfindung der Gedanken dem Componisten bei diesem Satze ganz überlassen worden.

Aus sieben gelieferten Symphonieen sind drei gewählt, um sie mit dazwischen gestellten Gesangstücken zur Ausführung zu bringen.

Die erste Symphonie von *C. Jaquemar* führte die gegebenen Motive, insbesondere des ersten Satzes, zweckmässig durch und zeichnete sich am Meisten durch gesangreiche Melodie über den Canto fermo des Andante aus, welcher Satz auch dem Componisten der zweiten Symphonie *S. Müller* am Besten gelungen war. Nach beiden Symphonieen wurde eine Altarie mit Chor und Orchester von *C. Braun*, und ein Chorgesang zu dem Gedicht von *L. Tieck*: „Waldnacht, Jagdlust" von *J. Hopfe* ausgeführt. Die dritte Symphonie von *W. Herzberg* konnte Referent Geschäfte halber nicht mehr hören; sie wird indess von Kennern als die gelungenste in kunstvoller Durchführung der Motive bezeichnet. — Auch durch diese Musikaufführung bewährte sich der Nutzen der academischen Musikschule in geistiger Bildung ihrer Zöglinge und weiterer Verbreitung technischer Gründlichkeit und reinen Geschmacks in der Tonkunst, die in neuerer Zeit nur zu häufig zu bloser Befriedigung der Sinnenlust missbraucht wird.

(Beschluss folgt.)

Prag. (Fortsetzung.) Die Eigenschaft französischer Opern, welche ihrem Gedeihen auf deutschem Grund und Boden störend entgegen tritt, dass sie nämlich noch mehr

Schauspieler als Sänger zu den Repräsentanten ihres Personals ansprechen, tritt hier mehr als in irgend einer andern Oper dieses Genre's hervor, der Herzog ist eine Rolle von solcher Schwierigkeit, dass ich kaum zwei bis drei deutsche Schauspieler kenne, von welchen ich eine gute Darstellung dieses Characters hoffen könnte. Auch Bianca mit ihrem Gemisch von spanischer Zärtlichkeit und französischem Leichtsinn ist keine leichte dramatische Aufgabe, und nur der Chevalier eine so gewöhnliche Gestalt, dass man sogar hie und da einen Tenoristen finden dürfte, der ihn zu geben im Stande ist. Hier war der Erste (wie mehrere ähnliche Partieen z. B. im „Schwarzen Domino," im „Treuen Schäfer" u. s. w.), Herrn *Kunz* mit seiner riesenkräftigen Stimme und schwachem Darstellungstalent zugefallen, weil er — fast gar nichts zu singen hat. Mad. *Podhorsky* (Bianca) sang sehr brav und würde in ihrer Coloraturarie auch applaudirt worden sein, wenn das Publicum nicht bereits durch das Ganze zu sehr verstimmt gewesen wäre. Dem. *Köckert* (Mariquita) und Herr *Brava* (Munoz) gaben ihre zwei unbedeutenden Partieen recht brav; Herr *Demmer* sollte allmälig die Liebhaberrollen aufgeben, und sich mit komischen Partieen begnügen, worin man es bei seinem Darstellungstalent mit der Stimme nicht so genau nimmt, diesmal verunglückte ihm beinahe Alles. Die Aufnahme war ganz den Verdiensten des Werkes angemessen. Die Oper ging und nimmer kehrt sie wieder! — „Des Adlers Horst" erschien im neuen Theater in der Rosengasse zum ersten Male *), machte aber eben so wenig Glück als früher auf der ständischen Bühne. *Holtei* hat hier eine ziemlich stoffarme *Schopenhauer*'sche Novelle benutzt, die im schottischen Hochland spielt, hat aber weder mit der Transplantation in's Riesengebirge noch mit den dazu neuerfundenen Episoden, wodurch er die Handlung zu der Consistenz einer dreiactigen Oper ausdehnen wollte, einen glücklichen Wurf gethan und die Unwahrscheinlichkeiten und die Inconsequenzen, an welchen schon die Erzählung kränkelte, nur vermehrt und verschlimmert. Wenn man die Sache beim Lichte betrachtet, ist der erste Act nur Exposition, der zweite Act bis zu dem Finale, worin der Adler als erste handelnde Person mit dem Rinde über die Bühne fliegt, auch noch Exposition, und die winzig kleine Handlung, welche darin besteht, dass Rosa auf den Berg klettert, spielt sich lang und langweilig in dem wenn gleich kurzen dritten Acte ab. Abgesehen davon, dass im Riesengebirge gar keine so schauderhaften Felsspitzen und auf dessen Höhe nur Knieholz nicht aber grosse Stämme zu finden sind, die eine Brücke über fürchterliche Abgründe bilden, bedankt sich ein aufmerksamer Beobachter für manche naturhistorische Belehrung, die er durch diese Oper erhalten, und verwundert sich nicht wenig, dass ein Adler, statt sich den kleinen Wurm schmecken zu lassen, denselben einen langen Zwischenact aufhebt, und den kurzen Act hindurch, ganz ungestört von dem Thun und Ringen der geängsteten Mutter, als Schildwache vor seinem Neste sitzt, bis der herrschaftliche Förster Richard die Güte hat, ihn herunter zu schiessen. Der Dichter motivirt das durch eine höchst merkwürdige naturhistorische Notiz, von der bisher kein Naturhistoriker und Ornithologe, weder *Plinius* der Aeltere, noch *Aelianus*, weder *Conrad Gessner* noch *Pontoppidan*, weder *Buffon* noch *Linné*, weder *Cuvier* noch *Oken* etwas wusste, nämlich der Adler (erzählt uns *Cassian*) rührt seine Beute nicht an, so lange sie die Augen offen hat, der Adler muss also, will er nicht auf Carenz gesetzt sein, seine Beute bitten, wie der Mohr in der Zauberflöte den Mond: „O, so mach' die Augen zu!" Die Musik ist gut gearbeitet und meist ziemlich characteristisch und den Worten anpassend, doch reicht das heutzutage nicht hin; Genialität und hervorstechende Ideen sind nicht da.

Den Baudenwirth Renner gab in der ersten Vorstellung Herr *Beckmann* als Gast und wirkte darin mehr als Schauspieler wie als Sänger; in der einzigen Reprise war die Rolle an Herrn *Prokop* gefallen, der sie mit Fleiss und Sorgfalt gab, doch auch nicht viel damit ausrichten konnte. Mad. *Wernau* (Rosa) ist eine gründlich cultivirte Sängerin mit guter Intonation und geschmackvoller Coloratur, nur hat sie einen Fehler, den man bei den Sopranistinnen so häufig findet, dass die Mittellage wenig Kraft hat. Im dritten Act schien Mad. *Wernau* bereits erschöpft. Dem. *Herbst* (Veronica) ist eine Schauspielerin, die man mit dem Singen verschonen sollte: mit dem besten Willen und Fleiss kann sie hier nicht viel wirken. Herrn *Stephan* (Richard) ist ein fleissiges Studium zur Ausbildung seiner kräftigen Stimme anzurathen, vorzüglich hüte er sich aber, selbige über die Massen zu forciren.

Im vortheilhaftesten Lichte erschien Mad. *Wernau* in einem musikalischen Quodlibet als Romeo im ersten Act der „Montecchi und Capuletti." Diese Production brachte uns auch den dritten Act des Otello, ein Concertino für die Clarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Sawerthal*, Orchestermitglied des neuen Theaters, dann: Variationen für die Violine von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Schuster*, ebenfalls Orchestermitglied des neuen Theaters, und eine brillante Concertouverture von *J. F. Kittl*, Director am Conservatorium der Musik, die mit grosser Präcision ausgeführt, mit stürmischem Beifall aufgenommen wurde.

Dem. *Tuczek*, königl. preuss. Hofopernsängerin, hat uns auf ihrer Rückreise nach Berlin noch mit 12 Gastdarstellungen im vollen Sinne des Wortes erfreut, was ihr sowohl der Theaterbesuch als Beifallszeichen und zahllose Hervorrufungen vollkommen bewährt haben müssen. In diesem neuen Cyclus repetirte sie „Die Tochter des Regiments" noch vier Mal, „Die Nachtwandlerin" zwei Mal mit gleich glanzendem Erfolg. Von neuen Partieen sahen wir von Dem. *Tuczek* fünf, nämlich: die Elvira in den Puritanern, die beiden Isabellen in den Ghibellinen und Robert der Teufel, dann im Liebestrank, und Susanne in Figaro. Von diesen schmückte sie besonders Adine und Susanne mit dem ganzen Zauber ihrer Anmuth aus, und bezeigte in der letzten eine so lobenswerthe Pietät für die Massen *Mozart's*, dass sie auch nicht die kleinste Verzierung sich erlaubte, sondern die Partie, Note für Note, so sang, wie er sie geschrieben.

*) Dies neue Theater stellt uns mit Wien gleich, wie auch dasselbe Stück auf fünf verschiedenen Bühnen auch fünf Mal zum ersten Male gegeben wird.

In den Isabellen und Elvira (in letzterer war sie sichtlich unwohl) fehlte es ihrer Coloratur an Energie, wie sie sich denn überhaupt mehr dem leichten, gefälligen und elegischen Genre als dem eigentlich tragischen zuneigt. Wenn man nach ihrer Amine einen Schluss wagen darf, müsste sie als Adalgisa und Giulietta ganz an ihrer Stelle sein. Auf höchst brillante Weise mit einem Gedicht, Kränzen und Blumensträussen gefeiert, schloss Dem. *Tuczek* ihr herrliches Gastspiel in einer ihrer glänzendsten Partieen: Theophila in den Krondiamanten.

In der zweiten Vorstellung der Nachtwandlerin gastirte mit ihr *Stighelli* vom königlichen Stadttheater zu Pesth, der, trotz einer scheinbar grossen Befangenheit, sich doch als tüchtiger Tenorsänger, zumal in den letzten Acten, geltend machte. Herr *Stighelli* sollte noch als Nemorino im Liebestrank mit Dem. *Tuczek* singen, aber eine Unpässlichkeit verhinderte sein ferneres Gastspiel, welches fortgesetzt werden soll, wenn er über Prag in sein neues Engagement nach Hannover reist.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 16. October 1843. Zweites Abonnement- oder Gewandhausconcert, Sonntag, den 8. October. Ouverture zu Medea von *L. Cherubini*. — Scene und Aria aus Ipermestra von *Mercadante*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*, königl. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine (Manuscript), componirt und vorgetragen vom Herrn Concertmeister *F. David*. — Cavatine aus II Templario von *Otto Nicolai*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*. — Variationen über ein Originalthema, componirt und vorgetragen vom Herrn Concertmeister *F. David* (Manuscript). — „Der Himmel im Thale," Lied mit Pianofortebegleitung von *H. Marschner*, gesungen von Mad. *Spatzer-Gentiluomo*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*.

Die Ouverture von *Cherubini* ist kein Effectstück im gewöhnlichen Sinne, aber ein Meisterwerk wie es wenige gibt; nicht reich oder auffallend melodiös in den Violinen, was *Cherubini* bekanntlich überhaupt nicht ist, vielleicht nicht sein wollte, aber edel und geistreich erfunden, mit ungemeiner Kenntniss und sicherer, geschmackvoller Berechnung der beabsichtigten Wirkung gearbeitet, wie es wenige darin *Cherubini* gleich gethan haben. Die Ausführung war sehr gelungen.

Mad. *Spatzer-Gentiluomo* ist uns eine recht interessante Erscheinung gewesen, und obwohl die Künstlerin nicht mit völliger Freiheit über ihre schönen Mittel zu gebieten schien, so hat sie dennoch hinreichend Gelegenheit gegeben, den hohen Grad ihrer technischen Ausbildung sowohl, als ihrer künstlerischen Befähigung im Allgemeinen kennen zu lernen. Wir hätten allerdings wohl gewünscht, sie in anderen werthvolleren Gesangstücken zu hören, denn weder die Scene von *Mercadante* noch die italienisirte Cavatine des ursprünglich deutschen *Nicolai* können auch nur den geringsten Anspruch auf Kunstwerth oder auch nur Originalität machen. Auch für den bedeutendsten, talentbegabtesten Künstler bleibt es aber immer unmöglich, aus einem Werke, das nicht einmal in der Weise wie es uns einmal dasteht, ein eigenthümliches ist, Etwas zu machen, das als wahres, wenn auch nur reproductives Kunsterzeugniss angesehen werden könnte. Der darstellende Künstler steht und fällt mit dem Werke, das er darstellt, und wenn es ihm auch durch den Reichthum seines Talents gelänge, über die Gehaltlosigkeit des darzustellenden Werkes zu täuschen, dafür Interesse zu erregen, so wird dies Interesse doch immer ein scheinbares, vor Allem aber nur ein vorübergehendes sein, und er selbst läuft bei fortgesetzten Versuchen und öfterem Gelingen die grösste Gefahr, zu gleicher Gehaltlosigkeit herabzusinken. Es ist dies in der Kunst nicht anders wie im Leben mit der schlechten Gesellschaft. Man frage bei Sängerinnen und Sängern nur was sie singen, und in den meisten Fällen wird man im Voraus auch wissen wie sie singen. Es war nun zu erwarten, dass Mad. *Spatzer-Gentiluomo* bei den zwei genannten Gesangstücken allen Fleiss auf die technische Ausführung verwenden werde, und wir finden eben darin, dass sie mehr zu geben gar nicht versuchte, einen Beweis für ihr künstlerisches Urtheil und somit überhaupt für ihre künstlerische Befähigung. Es ist diese Anerkennung allerdings nur eine negative, aber wir glauben sie der Künstlerin um so mehr schuldig zu sein, als ihre Vortragsweise, ausgezeichnet als technische Leistung, zugleich durch ihre Freiheit von Manier, durch sichere und dem Gegenstand angemessene geschmackvolle Haltung auf wahren und gebildeten Kunstsinn schliessen liess. Innerlich bedeutender als der Vortrag der beiden Arien war der des Liedes von *Marschner*, was die gelehrte Künstlerin mit Geist und Lebendigkeit, überhaupt wirklich schön sang. Uebrigens erhielten alle ihre Leistungen von Seiten des zahlreich versammelten Publicums grossen Beifall, und wir können hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dass es uns vergönnt sein möge, Mad. *Gentiluomo* bald wieder zu hören, und zwar in Kunstwerken, welche ihr bessere Gelegenheit bieten, ihre schönen Kräfte zu entfalten und damit so zu wirken, wie ihr an anderer Stelle oft schon im hohen Grade gelungen ist.

Ueber Herrn Concertmeisters *David* Leistungen können wir kürzer sein; man weiss allgemein, dass man in Composition und Spiel nur Schönes und Gediegenes von ihm zu erwarten hat. Herr *David* ist Virtuos anderer Art, als man sie sonst häufig zu finden pflegt; ihm ist die Virtuosität nicht Ein und Alles, sie ist ihm nur Mittel zum Zweck, nur ein Mittel zu wirklich künstlerischer Darstellung eines Kunstwerkes; und wenn letzteres, wie dies bei seinen Concertcompositionen meist der Fall ist, nicht blos gemacht ist um den Virtuosen glänzen zu lassen, sondern um im Verein mit diesem eine künstlerische Gesammtwirkung zu erstreben, so hat man auch in der That eine ächte Kunstfreude an solcher Doppelleistung. So ist es uns namentlich diesmal mit dem Concert von Herrn *David* ergangen, das wir für eins seiner besten, vielleicht nicht Concert- oder Solo-, aber Musikstücke halten; uns hat besonders darin die harmonische Verbindung der Solostimme mit dem Ganzen sehr gefallen, wodurch eben die erwähnte Gesammtwirkung erzielt und erreicht wird, die immer so wohl thut; aus diesem Grunde ist uns die an sich zwar sehr kunstvolle, schwierige und brillante Cadenz am Schlusse des ersten Theils

fast störend gewesen, da sie durch ihre Länge und gerade durch das was sie auszeichnet, die Aufmerksamkeit zu sehr auf die Virtuosität des Spielers hinleitet, zugleich aber auch damit von dem Geiste des Werkes selbst, von der künstlerischen Idee desselben abzieht. Von ganz vorzüglicher Wirkung ist das Adagio des Concerts, ein wahres Musterstück in seiner Art; es greift tiefer noch als der letzte Satz brillant zu wirken vermag. Die Variationen sind edel erfunden, sehr fein gemacht, vorzüglich geschickt instrumentirt, aber, wie es uns scheint, nicht effectvoll, d. h. für den Solospieler nicht effectvoll genug. Hier ist es, wo wir die Virtuosität hervortreten wünschen, wo wir gern absehen von höhern Kunstansprüchen, die man sonst macht und bei solchen Künstlern, wie Herr *David*, zu machen gewöhnt ist. Benutzt man die Form der Variationen zu concertirenden Solostücken, so scheint es uns in der Natur der Sache zu liegen, dass die Variirungen hauptsächlich die Darstellung einer reichen Virtuosität bezwecken; Alles was dagegen zu wirken vermag, schadet der Wirkung überhaupt. Wie sehr Herr *David* von unserem Publicum geschätzt und geachtet wird, zeigte der grosse Beifall, mit welchem er gleich bei seinem Erscheinen begrüsst wurde und der noch während seines Spieles, wie nach demselben, auf die lebhafteste Weise oft wiederholte. Lesser Publicum erkennt, wie wir, recht wohl, wie bedeutungsvoll seine ausgezeichnete Wirksamkeit, seine grosse künstlerische Thätigkeit für unser gesammtes Musikwesen ist, und ehrt dieselbe mit uns durch die dankbarste Anerkennung.

Die Sinfonie eroica gehört zu den besten Leistungen unseres Orchesters; wir hatten bereits im vergangenen Jahre Gelegenheit, dies zu rühmen und der Auszeichnung zu gedenken, welche der Ausführung dieser Sinfonie durch unser Orchester unter *Mendelssohn's* Leitung von Seiten unseres Königs zu Theil wurde. Wir freuen uns jetzt, unter Herrn *Hiller's* Direction, eine gleiche Anerkennung aussprechen zu können.

R.

Feuilleton.

Musikdirector *Gassner* in Carlsruhe ist von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates in Wien und von der Academia della Santa Cecilia in Rom zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

An den verstorbenen *Michael Hauber* Stelle (s. d. Bl. S. 432) als Hofcapelldirector zu München ist Dr. *Georg Reindl* gekommen.

Heinrich Dorn erhielt bei seinem Abgange von Riga (bekanntlich geht er an *Conradin Kreutzers* Stelle nach Cöln) von der dasigen Liedertafel, welche ein Abschiedsfest veranstaltet hatte, einen schweren Silberpokal. Dorn war Stifter und zehn Jahre hindurch Leiter dieser Liedergesellschaft.

Die Lehrer aus Nassau und Ems haben am 13. September auf der Rauher Stein bei Nassau ein Sängerfest gefeiert. — Am 20. September fand ein ähnliches Fest auf der Fasanerie bei Wiesbaden Statt, woran 150 Sänger aus den Aemtern Wehen und Wiesbaden Theil nahmen.

Der kleine, auch in diesen Blättern mehrmals erwähnte Pianoforte-Virtuose *C. Filtsch* aus Paris hat von der Königin von England als Zeichen ihrer besonderen Anerkennung eine goldene Kette geschenkt erhalten.

Bei Gelegenheit der diesjährigen Versammlung der Naturforscher in Gratz fand daselbst am 19. September in den Localitäten des Colloreum ein grosses Nationalmusikfest Statt. Nationalmusikbanden des steirischen Oberlandes und Alpensängers nahmen daran Theil, und es waren für den Gesang, für die verschiedenen Tanzmusik, so wie für ausgezeichnete Leistungen auf einzelnen Instrumenten (Geige, Zither, Hackbrett, Schuhplattlpfeife u. s. w.) ansehnliche Preise ausgesetzt. Mehr als 5000 Menschen waren versammengeströmt; Erzherzog Johann vertheilte selbst die Preise.

In Warschau hat eine italienische Operngesellschaft (zum Theil aus den Mitgliedern der vergangenen Berliner bestehend) eine Reihe von Vorstellungen mit vielem Beifall gegeben. Lucrezia Borgia, Otello, Norma, Barbiere di Siviglia bildeten das Repertoir. Die Gesellschaft (worunter die Damen *Lesander*, *Baumann*, *Villa-Bassi*, die Herren *Torri*, *Montresor*, *Castiglione*, *Delcro*, Musikdirector *Quattrini*) wollte von Warschau nach Moskau gehen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 10. bis 16. October d. J.

André, A., Potp. f. d. Pfte a. Opern. Op. 24. No. 19—21, 24. Offenbach, André. à 45 Kr.

Apollo. Ouv. et Opéras favor. arr. p. 2 Violons. Partie II. Nouv. Serie. Potpourris. No. 34. Ebend. 1 Fl. 30 Kr.

Arnold, F. W., Potp. aus den Opern p. Flöte m. Viol. et Guit. No. 1, 2, 3, 5, 7, 8, 13. à 1 Fl. 12 Kr. — 1 Fl. 30 Kr. Ebend.

Auswahl vorzügl. Musik-Werke in gebund. Schreibart v. Meistern alter u. neuer Zeit. Sonnl. II. Lief. 4. Scene dell' Oratorio: Davide nella valle di Terebinto da J. A. Naumann. Berlin, Trautwein u. Comp. Subscr.-Pr. 10 Sgr. n.

Bertini, H., 50 Etudes mélod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 3. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Bordi, W. A. B., Potp. p. 1 Flöte. No. 10, 11. à 27 Kr. No. 12—15. à 18 Kr. No. 16. 27 Kr. Offenbach, André.

Burgmüller, F., Les Plaisirs du jeune âge. Nouv. Récréat. p. le Pfte sur des Thèmes fav. Op. 13. Liv. 1, 2. Ebend. à 1 Fl. 12 Kr.

— La Part du Diable. Valse et Galop p. Pfte. Op. 93. No. 1, 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

— Valse fav. de la Péri p. le Pfte. Ebend. 54 Kr.

Bruyneck, A., Marc. du Concert p. le Pfte av. Orch. Op. 27. Ebend. 1 Fl. 24 Kr.

Fuchs, J. L., Harmonielehre f. Damen. Leipzig, Breitkopf u. Härtel (Petersburg, Pet. Moskau. Lehmbold). 1 Thlr.

— Dasselbe. Französisch. Ebend. 1 Thlr.

Handel, G. F., Judas Maccabäus. Oratorium f. d. Pfte. zu 4 Händen einger. Hamburg, Cranz. 6 Thlr. 16 Ggr.

Henkel, M., Praet. Unterricht f. d. ersten Anfang im Clavierspiel od. 30

leichte u. unterhalt. Tonstücke zu 4 Händen. Heft 2. Offenbach, André. 1 Fl. 30 Kr.

Hugot et **Wunderlich**, Flötenschule. Auszug a. d. grosse Flötenschule des Conservat. d. Mus. in Paris. Liv. 2. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Hunke, Jos., 3 Morceaux p. le Pfte. Op. 8. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Lemoine, H., Bagat. sur l'Opéra: Le Roi d'Yvetot p. le Pfte. Mainz, Schott. 54 Kr.

Löwe, Dr. C., Frauengedanken. Allegorie v. Trinius f. Gesang u. Pfte. Op. 70. Dresden, Paul. 17½ Ngr.

— Die Ueberfahrt. Ballade v. Uhland. No. 1. 10 Ngr. — Die schwarzen Augen. Ballade v. Vogl. No. 2. 20 Ngr., f. Gesang u. Pfte. Op. 94. Ebd.

Melchert, J., Trommetruf f. Bariton oder Alt m. Pfte. Op. 4. Hamburg, Cranz. 6 Sgr.

— Cantilene f. Bar od. Alt m. Pfte. Op. 5. Ebend. 6 Sgr.

— Die Spitzene v. Schmidt v. Lübeck m. Pfte. Op. 6. Ebend. 6 Sgr.

Morceaux favor., petits arr. p. le Pfte a 4 m. No. 5. 24 Kr. No. 7, 14. 19—22. à 12 Kr. No. 23, 24. à 24 Kr. No. 25, 26. à 12 Kr. Offenbach, André.

Mozart, W. A., Ausgew. Lieder m. Pfte. No. 7, 8. Ebend. à 16 Kr.

Orpheus. Ouv. et Opéras favor. arr. p. 2 Flûtes. Partie II. Nouv. Serie. Potpourris. No. 39. 41. Ebend. à 54 Kr.

Prudent, E., L'Harmonielle. Etude p. Pfte. Op. 11. Mainz, Schott. 1 Fl.

Quilling, J. C., Heures de Loisir. 3 Rondinos p. Pfte. Op. 14. Offenbach, André. 36 Kr.

Reisiger, C. G., Ouv. du Melodrame: Yelva arr. p. 2 Pfte à 8 mains. Op. 66. Dresden, Paul. 1 Thlr. 10 Ngr.

Rouillon, H., Fant. et Var. p. Pfte sur 2 Cavat. de l'Opéra: Parisina de Donizetti. Op. 18. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

— Récréat. facil. 2 Cavat. variées p. l. Pfte. Op. 19. Ebd. 1 Fl. 3 Kr.

— Décamérons des jeunes Pianistes. Coll. progr. de Fant., Var. etc. sur les Mélodies élégantes des plus celebres Compositeurs. Op. 35. No. 1—10. Mainz, Schott. à 48 Kr.

Rousseau, Ouv. d'Otello p. le Pfte à 4 m. Offenbach, André. 1 Fl. 12 Kr.

Schedel, R., Deutsche Kriegslieder f. Männerchor. Partitur. 42 Kr. u. Stimmen einzeln à 9 Kr. u. Ebend.

Schelble, J. N., Intimanige Sing-Uebungen. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

Spohr, A., Elegie p. la Clar. avec Orch. 3 Fl., avec Quat. et avec Pfte a 1 Fl. 48 Kr. Op. 178. Mainz, Schott.

Tänze, ausgew., f. 4 Pfte. No. 1, 2, 3. Offenbach, André. à 6 Kr.

Wedemann, W., Profit. Orgelimpromptu enthalt. eine Sammt. d. gangbarsten u. vorzüglichsten Choral-Melodien, Modulat., Vor- u. Nachspiele. Lief. 5. Weimar, Voigt. 15 Sgr. n.

Wilhelm, C., 6 Etudes d'une difficulté moderée p. le Pfte. Op. 7. Offenbach, André. 1 Fl. 3 Kr.

LP Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird erscheinen:

Mose

Oratorium

von

A. B. Marx.

Partitur, Singstimmen und Clavierauszug.

Leipzig, den 17. October 1843.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben folgende Werke erschienen:

F. Halevy, Karl VI. Grosse Oper im Clavierauszug. In einzelnen Nummern. 1—24 à 5—24 Ngr.

F. Hünten, Variations et Fantaisie pour le Piano. Op. 127. No. 1. 2. à 20 Ngr.

— — La Cerita. Grande Valse italienne de Donizetti arrangée pour le Piano. 10 Ngr.

F. Mendelssohn-Bartholdy, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 57. 25 Ngr.

Die berühmteste Composition von

Fr. Liszt.

Gr. Fantasie sur Don Juan pour Piano. Pr. 1½ Thlr. erschien so eben. Ferner dessen

Ungarischer Sturmmarsch arr. für Piano zu 4 Händen. Preis 22½ Ngr.

Durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu haben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

So eben erschienen in unserem Verlage und sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Zwei Preis-Duos für Pianoforte und Violine,

gekrönt vom *Norddeutschen Musikverein* in Hamburg.

No. 1. Duo, componirt von *G. Berg*, gekrönt mit dem ersten Preise. No. 2. Duo, componirt von *L. Heinck*, gekrönt mit dem zweiten Preise. Prachtausgabe mit Partitur. Subscriptionspreis (bis Ende October) à 1½ Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Neue Auflage der drei Preis-Sonaten für Pianoforte, von Pollmaier 1½ Thlr. *Leonhard* 1½ Thlr. *Hartmann* 1½ Thlr., mit einer Prämie von 8 Stahlstich-Portraits für die Subscribenten.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fr., Fantaisie sur des motifs du Poète d'amour. Op. 89.

— — Valse favorite du Poète d'amour.

— — Morceau du ballet: La Péri. No. 1. Pas des chefs. No. 2. Pas des Danseuses. No. 3. Valse favorite. No. 4. Le Réve. No. 5. Pas de deux. No. 6. La Mazurka. No. 7. Pas de trois. No. 8. Pas des Almées. No. 9. Pas de l'Obeille. No. 10. Scène de la Prison.

Dreyschock, A., Le rallia, idylle. Op. 26.

Herz, H., Fantaisie de valse sur des motifs de Don Pasquale. Op. 154.

— — Divertissement sur un motif du ballet: La Péri.

Lemoine, H., Bagatelles sur des motifs du Poète d'amour et de Le part du diable.

Liszt, F., Reminiscences de Norma, grande Fantaisie.

Musard, Souvenir de Lyon, Le royal écossais, Le Poète d'amour, Quadrilles et Galopade.

Raeder, H., Fantaisie brillante sur des motifs de Charles VI. Op. 56.

— — Polkette, grande valse. Op. 67.

Vieuxtemps, H., Ge. Sonate pour Violon et Piano. Op. 14.

Wolff, E., Bolero sur Don Pasquale. Op. 91.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Löwe, C., Frauengedanken. Allegorie von Trinius, für Gesang und Piano. Op. 70. 17½ Ngr.

— Die Ueberfahrt. Ballade von Uhland. Op. 94. No. 1. 10 Ngr.

— — Die schwarzen Augen. Ballade von N. Vogl. Op. 94. No. 2. 20 Ngr.

Reisiger, C. G., Ouverture du Melodrame: Yelva, arrangée pour 2 Pianos à 8 mains par Mockwitz. 1 Thlr. 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. **№ 43.** 1843.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. (Beschluss.) Sommernachtstraum. Aus Prag. (Beschluss.) Frühlingsoperu u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — Aufruf an sämmtliche deutsche Orgelcomponisten zur Preisbewerbung von dem Thüringer Orgel-Verein u. s. w. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

H. Enckhausen: Religiöse Gesänge für vier Männerstimmen. 59. Werk. 1. und 2. Heft. Hannover, in der Hofmusikalienhandlung von A. Nagel. Preis 16 und 18 Ggr.

Es ist jedenfalls zu loben, wenn den Liedertafeln und sonstigen Männergesangvereinen, die mit weltlichen und fröhlichen Gesängen reichlich bedacht sind, zuweilen auch ernster und selbst religiöser Stoff geboten wird, damit sie sich nicht gar zu sehr in das irdische Treiben verlieren. Schon die Abwechselung ist heilsam; auch sind solche ernste Sachen recht wohl geeignet, Tonfestigkeit, Selbständigkeit der einzelnen Stimmen zu befördern, und können überhaupt, bei sorgfältigem Studium, ganz entschieden auf die musikalische Fortbildung wirken. — Herr Enckhausen bietet uns in diesen zwei Heften zwei grössere, ziemlich weit ausgeführte eigene Compositionen, und zwei vierstimmig ausgesetzte Choräle. Die Behandlung der letztern ist nicht eben ausgezeichnet, und selbst nicht ohne harmonische Schwächen; so ist z. B. der erste Abschnitt des Chorals: Meinen Jesum lass ich nicht durchaus kein Muster eines guten vierstimmigen Satzes. —

Die erste der beiden eigenen Compositionen, Hosianna! überschrieben, hält den gebundenen Styl ziemlich fest, ja es wird fast zu viel darin gebunden, auch fehlt es an kirchlichen Vorhalten keineswegs; leider führt aber das Bestreben, kirchlich zu schreiben, den Componisten zuweilen auf trockene Pfade, wo ihn die Phantasie allein lässt. — Begegnet man indess auch Formen, die man oft schon gehört, und Imitationen, wie zu Anfange des Allegro:

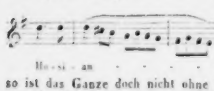

so ist das Ganze doch nicht ohne Würde, und Manches gruppirt sich zu einem ganz stattlichen Effect. Nur hat der Componist mehr und zu sehr in die Breite gearbeitet. Wäre der Bau mehr in die Tiefe gegangen, so würde seine Länge weniger auffallen; wie das Werk nun eben vor uns liegt, müssen wir es durchaus für zu gedehnt erklären. —

Das Wort: Hosianna! ist gewiss noch Sinn und Klang ein schönes, erhabenes, begeisterndes Wort — aber, zu oft wiederholt, verliert es an seiner Würde, zumal wenn es nicht immer in neuem Glanze, in würdevoller Steigerung erscheint. Namentlich wäre ein mehr schwunghafter, edler, kurz ein besserer Schluss, als dieser:

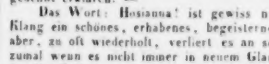

gewiss leicht zu finden gewesen. —

Die zweite Composition, Motetto überschrieben, zeigt allerdings, dass unser Verfasser die Formen, oft wohl mehr die Formeln des Kirchenstyls kennt und sie in eine gewisse Verbindung zu bringen versteht; aber dieses Formenwesen tritt zu absichtlich hervor, und oft muss es den mangelnden Gedanken ersetzen; es ist Alles mehr zufällig als nothwendig, und dann ermangelt oft auch das Einzelne der festen, sichern Hand. Es braucht nicht weiter erörtert zu werden, dass der strenge Styl, und namentlich das Fugiren, schreibt man für vier Männerstimmen, schon wegen des beschränkten Umfanges, grosse Schwierigkeiten bietet, und so fehlt es auch bei unserm Autor nicht an Härten und Uebergriffen. — Die zweite Abtheilung dieser Composition, Andante, F dur, $^6_4$, hat einen etwas mildern, mehr dem Modernen sich nähernden Character, und wir möchten überhaupt annehmen, dass dem Componisten der freie, moderne Styl mehr zusagen müsse, wo schon die Unterlegung der Worte, die häufige Wiederkehr einzelner Phrasen zu den nicht geringen Hemmnissen gehören, die denn auch unser Autor nicht immer glücklich überwunden hat.

Trotz der nicht zu umgehenden Ausstellungen werden diese religiösen Beiträge zum religiösen Männergesange sich Eingang verschaffen und Nutzen stiften. Spannt man die Forderungen an dieselbe nicht zu hoch, so wird der Eindruck, den sie machen, immer ein anständiger, oft recht wohlthuender sein. Der Ausgabe in Stimmen ist, wie dies auch unbedingt nothwendig war, eine ausführliche Partitur beigegeben; die Ausstattung ist einfach, aber gut.

Dr. *Fr. Schneider*: Harzlieder für vier Männerstimmen. 99. Werk. Partitur und Stimmen. Dessau, Verlag von K. Aue. Preis 1 Thlr.

Damit die etwas frappante Bezeichnung: „Harzlieder" nicht etwa den Wirkungskreis dieser werthvollen Sammlung beschränke, sei hier gleich bevorwortet, dass ausser dem ersten Gesange: „Der Geist des Falkensteins" und einer darauf bezüglichen, recht hübschen Vignette auf dem Titelblatte, durchaus kein besonderer Bezug auf den Harz in dem Werkchen zu finden ist, und dass die Gesänge zwar alle recht gut geeignet sind, eine Sängerfahrt nach dem Harz zu beleben und zu schmücken, dass sie aber auch gar wohl in allen andern deutschen Gauen zu grossem Ergötzen gesungen werden können. No. 1. „Der Geist des Falkensteins," Dichtung von Dr. Waldmann, ein kräftiges, dankbares Basssolo, von drei Stimmen mit geschlossnem Munde (vulgo: Brummstimmen) eingeführt und begleitet. Wir sind sonst nicht eben Freund dieser Begleitungsart, und möchten sie eigentlich nur im komischen Genre gelten lassen, gestehen aber, dass sie sich in diesem Stück doch recht gut ausnimmt, indem sie die Individualität des redend eingeführten Geistes günstig hervortreten lässt. — Zwei Strophen, in denen der ganze Chor sich in Worten vernehmen lässt, unterbrechen überdies wirksam die Monotonie, welche die „bocca chiusa" leicht mit sich führt; auch das Axiom am Schlusse des Gesanges: „Ja, deutsches Blut ehrt Lied und Sang, und keusche Minn' und Biederklang," wird, wie recht und billig, von der ganzen Sängergemeinde ausgesprochen. Die Structur des Ganzen zeigt den vielerfahrenen Meister. Das Basssolo, vortrefflich declamirt, bildet mit den drei begleitenden Brummstimmen (bis auf einige Ausnahmen, wo eine gleiche Fortschreitung mit einer der begleitenden Stimmen stattfindet) einen reinen, flüssend geschriebenen vierstimmigen Satz, ohne dass man auch nur die mindeste Beschränkung zu melodischer Freiheit und Frische wahrnimmt. —

No. 2. Das schöne Krummacher'sche Lied: „Auf hoher Alp" ist hier so einfach und würdevoll, im kleinen Raume so schön und angemessen modulirend, wiedergegeben, dass man die Wahrheit und Trefflichkeit des Ganzen schon bei der ersten Strophe empfindet, und bei der zweiten sich auf die dritte freut. Wie einfach und doch wie imposant wirkt nach den ersten Zeilen, von vier mild gehaltenen Solostimmen gesungen, die kräftige Bestätigung des Chores! — Ex ungue leonem! —

No. 3. Diesmal sind wir in dem Falle, den Dichter über den Componisten zu setzen. Dieses Frühlingslied, Mensing heisst sein Dichter, ist nach unserer Meinung, die gewiss nicht einsam bleiben wird, ein kleines Meisterstück, voll Anmuth, Gefühl und Naturtreue! Wie wahr und mit welcher logischen Steigerung aus dem fast naiven Anfange das liebliche, mild dahinfliessende Lied! Wie schön empfunden ist der überraschende und doch so psychologische Schluss! Dieser uns bisher fast unbekannte Dichtername, Mensing, wird gewiss bald einen guten Klang erhalten, wenn ihm mehrere solche Lieder gelingen sollten; schon dieses Frühlingslied werden die Componisten dem wackern Fr. Schneider nicht allein gönnen wollen: Einen kennen wir selbst genau. Die vorliegende Composition ist gefällig und genügend, aber zu den bessern unseres werthen Meisters gehört sie wohl nicht, wenigstens, was die Gesammtauffassung betrifft; der Schluss forderte offenbar einen bedeutendern Gedanken. Auch möchte wohl die fast immer hochgehaltene Oberstimme die Mühe des Ganzen beeinträchtigen. Der Componist könnte zwar entgegnen, dass mehrere Veranlassungen in dem Gedichte vorhanden wären, die einen lebhaften Drang, eine grosse Aufregung bedingen — diesem könnte aber auch ohne jene Extensivität genügt werden.

No. 4. „Wer nicht liebt," ebenfalls von Mensing gedichtet, und wenn auch nicht eigenthümlich und eindringlich, wie das vorhergehende Frühlingslied, doch recht launig und gut versifizirt. Das Gedicht ist für drei Solostimmen componirt, wobei sich der selbständige, nachschlagende Bass vorzüglich geltend macht: erst bei dem spottenden Refrain tritt der volle Chor ein, und diese zweite Hälfte ist auch bei Weitem die pikanteste und wirksamste Partie der ganzen Composition.

No. 5. „Liedertafelexamen"; eine drollige Conjugation des Verbum: Trinken, die grosse Heiterkeit erregen wird, da schon der Wortlaut von drastischer Wirkung ist. Die Composition, declamatorisch betrachtet, ist gut, der Humor könnte wohl etwas frischer sein.

No. 6. „Lied für reisende Liedertafler," von A. Wendt (?). Die Dichtung ist ziemlich matt, und so hebt sich auch die Composition nicht eben über das Niveau des Gewöhnlichen; der Refrain aber ist doch fast zu nüchtern: das Ganze ist wohl nur aufgenommen, um die Zahl zu completiren. — Am Besten gefallen uns die beiden ersten Gesänge, und werden wohl auch überall gefallen; alle aber sind sangbar, und empfehlen sich noch besonders durch leichte Ausführbarkeit. *M.*

Nachrichten.

Leipzig, den 22. October 1843. Drittes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, den 19. October d. J. Erster Theil. Symphonie (in G moll) von *C. L. Drobisch*, Capellmeister in Augsburg (unter Direction des Componisten). — Scene und Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Marie Sachs*. — Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung (H moll) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Fräul. *Julie von Grünberg* aus Petersburg (Schülerin *Adolph Henselts*). — Terzett aus *La villanella rapita* von *W. A. Mozart*, gesungen von Fräul. *Sachs* und den Herren *Langer* und *Pögner*. — Concertino für Bass-Posaune von *C. G. Müller*, vorgetragen von Herrn *Queisser* (Mitglied des Orchesters). — — Zweiter Theil. Ouverture zu Faust von *L. Spohr*. — Introduction und Duett aus dieser Oper, vorgetragen von den Herren *Kindermann* und *Pögner* (Mitgliedern der hiesigen Oper). — Fantasie für Pianoforte solo über russische Themen von *Sig. Thalberg*, vorgetragen von Fräul. *v. Grünberg*. — Terzett und Ballscene aus Faust von *Spohr* (die Soli gesungen von Fräul. *Sachs* und Fräul. *Anton*, so wie von den Herren *Langer*, *Kindermann* und *Pögner*).

Das Repertoir dieses Concertes war ursprünglich einfache, und kürzer; wie am Tage des Concerts durch die Direction angezeigt wurde, hatten jedoch unerwartet Aenderungen vorgenommen werden müssen, und, was in ähnlichen Fällen wohl selten vorkommen mag, das Repertoir war dadurch reicher geworden.

Besonderes Interesse erregte die Symphonie von *C. L. Drobisch*, einem Manne, der, in Leipzig geboren und gebildet, einen Wirkungskreis im Auslande gefunden hat, wie er vorzugsweise seinen Neigungen und Kräften angemessen scheint, und in welchem er zur Verbreitung solider musikalischer Bildung und Förderung der Musik überhaupt, nach dem allgemeinen Urtheile Sachverständiger, wesentlich mit beigetragen hat. Herr Capellmeister *Drobisch* leitet in Augsburg hauptsächlich die Musik an den protestantischen Kirchen; ein solcher Wirkungskreis hat schon an sich eine Hinneigung zur Kirchenmusik ganz natürlich zur Folge, bei Herrn *Drobisch* aber noch um so mehr, da, wie wir uns erinnern, derselbe schon bei Beginn seiner musikalischen Ausbildung sich hauptsächlich mit Kirchenmusik beschäftigte und in solcher auch zuerst in eigenen Compositionen sich versuchte. Wer aber einmal von Jugend auf seinen Sinn auf diese ernste, heilige Gattung der Musik gerichtet, wessen Gemüth, so zu sagen, darin heimisch geworden ist, der findet auch gern darin das Ziel seines Strebens und Wirkens. Wie bekannt, hat Herr *Drobisch* immer sehr fleissig gearbeitet und bereits mehrere umfangreiche Oratorien, Messen, viele Psalmen, Motetten u. s. w. geschrieben, von welchen nicht wenige schon frei uns zur Aufführung gebracht wurden, und die besonders in Süddeutschland dem Componisten eine verbreitete, wohlverdiente Anerkennung verschafft haben. Alle uns bekannte Compositionen des Herrn *Drobisch* zeugen für seine tüchtige musikalische Bildung nicht weniger wie für die solide, verständige Richtung seines Geschmacks. Fremd und, wie es scheint, Feind aller neumodischen Effecthascherei schafft er einfach und natürlich; und wenn auch seine Compositionen sich nicht durch Genialität, nicht durch Reichthum der Erfindung, nicht durch Grossartigkeit der Conception auszeichnen, so sind sie deshalb doch nicht ohne Wirkung; ja es thut ihre Einfachheit und Natürlichkeit fast wohl, weil man zugleich herausfühlt, dass sie das wahre, ungeschminkte Ergebniss eines einfachen und natürlichen Gemüths sind; den mehr fordernden Künstler werden sie aber auch schon deshalb nicht unbefriedigt lassen, weil sie verständig und mit Geschick gemacht sind, weil man überall erkennt, dass der Componist die Musik als eine edle, nur reinem Zwecke dienende Kunst betrachtet und treibt. In dieser allgemeinen Beurtheilung des Strebens und der Leistungen des Herrn *Drobisch* haben wir zugleich unsere Meinung über seine Symphonie ausgesprochen. Sie ist das erste grössere selbständige Orchesterwerk, was wir von ihm kennen lernten, und wir wollen, ohne ausführlich auf die einzelnen Theile desselben einzugehen, was nach einmaligem Hören kaum möglich, vielleicht auch nicht ganz gerecht sein dürfte, hier nur noch eine kurze Uebersicht geben. Der erste Satz (Adagio und Allegro agitato, Gmoll) beginnt mit einer kurzen Einleitung, die eben das ist, was sie sein soll, ohne, wie es sonst zu geschehen pflegt, im Voraus auf die Motive des folgenden Allegro vorzubereiten. Das Allegro zeichnet sich durch kurze, leicht verständliche, wenn auch nicht sehr eindringliche Motive aus, ist fliessend und klar geschrieben und wirkt ziemlich kräftig. Der zweite Satz (Capriccio in Cmoll) hat ein nicht uninteressantes Motiv, ist aber zu kurz, um bedeutenden Eindruck zu machen; seine Kürze scheint uns ausser Verhältniss zu den übrigen Sätzen, und dürfte, da unmittelbar darauf ein sehr langes Adagio folgt, fast das nothwendige Ebenmaass stören, das in den übrigen Stücken verständig beabsichtigt und auch ziemlich erreicht ist. Der dritte Satz (Adagio, Es dur) unstreitig das beste, auch wärmste Stück der Symphonie, nur etwas zu lang gehalten, obwohl gegen das Ende hin die Verbreiterung des $^6_4$-Tacts in $^{12}_8$ von sehr guter Wirkung ist. Wie es uns schien, würde eine Kürzung des Satzes in der Mitte, wo die Wendung nach Moll erfolgt, dem Ganzen sehr förderlich sein. Der Schluss dieses Satzes wird nie ohne tieferen Eindruck bleiben; auch unser Publicum sprach hierbei seine lebhafte Anerkennung aus. Das letzte Stück (Allegro molto vivace, Gdur) spielt sich frisch und leicht weg und bildet zu der Symphonie einen wohl befriedigenden Schluss. In dem ganzen Werke erkennt man den tüchtigen, practisch gebildeten Musiker, ein Verdienst, das nicht immer hoch genug angeschlagen wird. Noch müssen wir die übersichtliche und sichere Direction des Herrn *Drobisch* rühmen, welche dem Orchester das Verständniss seines Werkes erleichterte und zu der schönen Ausführung desselben wesentlich mit beitrug. Am Schlusse der Symphonie wurde dem Componisten allgemeiner Beifall zu Theil.

An die Leistungen des Fräul. v. *Grünberg* darf man einen sehr hohen Maassstab nicht legen; sie ist noch sehr jung, vielleicht erst 16 — 17 Jahr alt und kaum physisch zu solchen Anstrengungen befähigt, als Virtuosität heut zu Tage verlangt, wenn sie auf Auszeichnung wirklich Ansprüche haben soll. Ihr Spiel deutet jedoch auf nicht geringes Talent, auf sorgsamen Unterricht und fleissiges, gewissenhaftes Studium; was Fräul. *v. Grünberg* spielt, spielt sie ordentlich, genau und sicher, wenn auch noch nicht mit jener Leichtigkeit und Unfehlbarkeit, die dafür zeugen, dass der Spieler in technischer Hinsicht seine Leistung nicht nur vollkommen beherrscht, sondern dass sie ihm wirklich zum Spiel geworden ist. So lange die sichere technische Ausführung noch besondere Aufmerksamkeit erfordert, noch Mühe und Anstrengung kostet, bleiben natürlich künstlerische Auffassung und Darstellung so sehr Nebensache, dass davon kaum die Rede sein kann. Es würde daher in dem werdenden Virtuosen den Künstler zugleich mit fördern und heranbilden, wenn man ernstlich dafür besorgt wäre, zu öffentlichen Vorträgen nur solche Stücke zu wählen, die man technisch wirklich und mit Leichtigkeit beherrscht, damit denn doch für künstlerische Darstellung wenigstens eine Möglichkeit geboten wäre. Die meisten neuern Virtuosencompositionen, die Fantasieen über beliebte Themen, die Unmasse von Etuden, Variationen u. dergl. geben aber leider zu viele und verführerische Gelegenheit, den Virtuosen auf Kosten des Künstlers auszubilden, und ge-

rade von den ausgezeichnetsten Virtuosen hört man gewöhnlich am Seltensten eine wirkliche Kunstleistung. Es verdient Anerkennung, dass Fräul. v. *Grünberg* bei ihren Studien schöne und gediegene Kunstwerke nicht ausser Acht lässt, und es ist kein geringes Lob, wenn wir anzuerkennen uns gedrungen fühlen, dass sie das Capriccio von *Mendelssohn* ungleich besser, musikalischer vorgetragen hat, als die Fantasie von *Thalberg*, obwohl sie dieser technisch mächtiger war als jenes. Wenn Fräul. v. *Grünberg* in ihren Studien so fleissig und sorgsam fortfährt, wie sie bisher jedenfalls gewesen sein muss, und nicht durch zu häufiges öffentliches Auftreten, das bei ihrer jetzigen Ausbildung künstlerische Zwecke kaum verfolgen kann, sich zu einer einseitigen Virtuosenroutine zwingt, so glauben wir ihr eine schöne, anerkennungsreiche Zukunft sicher voraussagen zu dürfen. Uebrigens hatte sich Fräul. v. *Grünberg* nach beiden Vorträgen wohlwollender und aufmunternder Theilnahme des Publicums zu erfreuen.

Ueber die Leistungen unseres rühmlich bekannten Virtuosen Herrn *Queisser* haben wir schon öfter uns ausführlich und, wie nicht anders möglich, mit grosser Anerkennung ausgesprochen. Seine Meisterschaft auf der der Virtuosität wenig geneigten Bass-Posaune ist eine so seltene, dass er jetzt kaum einen Nebenbuhler haben dürfte. Seinen Leistungen folgt immer die allgemeinste Anerkennung, und auch diesmal wurde ihm allgemein der lebhafteste Beifall zu Theil.

Was die in diesem Concerte so überaus reichhaltig versorgte Gesangpartie betrifft, so heben wir davon nur das aus, was sich durch gute Ausführung wirklich auszeichnete, und lassen Anderes, das wegen nothwendig gewordener Abänderung des Repertoirs eingeschoben war, und dessen Ausführung daher besondere Rücksicht billig verlangt, unerwähnt. Fräul. *M. Sachs* sang die sehr schöne aber schwierige Scene und Arie von *Mozart* „Mia speranza adorata" (unter den besonders erschienenen Concertarien die erste, gedruckt bei Breitkopf und Härtel mit Orchester- und Clavierbegleitung) recht gut, mit Sicherheit und mit dem Geiste der Composition angemessenem, solidem, ruhigem Vortrage; die junge Sängerin hat nicht unbedeutendes Talent, sehr umfangreiche, wohlklingende, biegsame und leicht ansprechende, aber mehr weiche als gänzende und klangvolle oder starke Stimme; bei fortgesetzten fleissigen und gut geleiteten Studien (sie ist jetzt Schülerin des hiesigen Conservatoriums und war es früher vom verstorbenen MD. *Pohlenz*) dürfte sie bald Ausgezeichnetes leisten. Die Introduction und das Duett aus Faust wurde von den Herren *Rüdermann* und *Pögner* sehr effectvoll vorgetragen. Beide Künstler haben sehr schöne Mittel, gute Ausbildung und erfreuen sich immer der wohlverdienten Achtung und Anerkennung unseres Publikums. Das Terzett von *Mozart*, ein lange bei uns nicht gehörtes, sonst aber sehr viel gesungenes Stück, ist auf grossen Effect nicht berechnet, aber so melodiös, so meisterhaft und graziös gemacht, dass es immer sehr wohlthuenden Eindruck hervorbringt, wenn es mit Geschick vorgetragen wird. Die Ausführung war gut, wenn auch in einigen Theilen nicht so gelungen, als man es für die Wirkung des Ganzen wohl hätte wünschen mögen. Die Ballscene aus Faust, für uns ein wahres Prachtstück und jedenfalls eine der reichsten, kräftigsten und gedrungensten Compositionen *Spohr's*, ging im Allgemeinen angemessen, nur gegen das Ende hin wurde das Tempo etwas unruhig und fast übereilt, was in die Ausführung eine zwar nicht unsichere, aber doch ziemlich ungleiche Haltung brachte. So wurde z. B. die schöne, so characteristisch gezeichnete Partie der Kunigunde in der Stelle: „Wie in einem Zauberkreis, hält es mich in seiner Nähe" ganz ohne alle Intention wiedergegeben und konnte daher die rechte Wirkung nicht machen. Am Besten von allen Stücken aus Faust wurden die meisterhafte Ouverture, die Introduction und das Duett ausgeführt, was denn auch das Publicum durch reichen Beifall dankbar anerkannte.

R. ÷.

Berlin. (Beschluss.) Das königl. Theater brachte am 1. d. M. ganz unerwartet auch *Meyerbeer's* Hugenotten im königl. Schauspielhause wieder zur Aufführung. Ungeachtet der hier ungewöhnlichen Erhöhung der Preise war das ganze Haus gefüllt, welches indess auch nur über 900 Personen fasst, während das Opernhaus bequeme 2000 aufnahm. Mad. *Köster-Schlegel* gab die Valentine als Gastrolle im Ganzen sehr gelungen, wenn auch zuweilen noch etwas mehr leidenschaftlicher Ausdruck anwendbar gewesen wäre, woran man durch die mimisch vortreffliche Darstellung dieser Rolle durch Mad. *Schröder-Devrient* gewöhnt ist, obgleich Letztere darin zuweilen das Maass der Weiblichkeit und des Schönen überschreitet. Als Gesangkünstlerin steht Frau v. *Hasselt-Barth* als Valentine am höchsten. Mad. *Köster* zeichnete sich im Vortrage des Duetts mit Marcel im dritten Act durch Wahrheit des Ausdrucks so aus, dass solche unmittelbar nach dieser Scene gerufen wurde. Auch Herr *Zschiesche* führte seine Rolle so sicher und kraftvoll, als künstlerisch geübt durch. Vorzüglich ist seine Tiefe, deutliche Aussprache und sein voller Triller lobenswerth. Im vierten Act der Oper leistete Mad. *Köster* mit Herrn *Mantius* als Raoul gleich Ausgezeichnetes. Die übrigen Leistungen waren eben so vorzüglich als früher. Den Pagen gab diesmal Dem. *Grünbaum* ganz befriedigend. Die Scenerie war, nach Verhältniss des beschränkten Raumes, zweckmässig geordnet. Decorationen und Orchesterstimmen sind gerettet, was die so baldige Wiederherstellung der Oper möglich machte, welche dennoch sich in Hinsicht der Scenerie und des grossartigen Styls der stark instrumentirten Musik mehr für das Opernhaus eignete, das auch in acustischer Hinsicht weit vortheilhafter für den Klang war. Um indess das schöne Meisterwerk nicht so lange ganz zu entbehren, hat die Intendanz und Regie alles Mögliche aufgeboten, um solches glänzend wieder herzustellen. Allen Mitwirkenden, insbesondere auch dem Orchester, dessen Raum vergrössert war, gebührt gleiche Anerkennung. So hat denn die lyrisch dramatische Musik hier ein werthvolles Seitenstück zu Don Juan, Fidelio und Jessonda wieder gewonnen, und es ist nur zu bedauern, dass die übrigen *Mozart*'schen und *Gluck's* Opern, wie auch *Cherubini's* Wasserträger gänzlich ruhen, ohne dass solche

eine so complicirte Scenerie erforderten. — Die Hugenotten wurden, in Abwesenheit des Componisten, unter Leitung des Herrn CM. *Henning*, von der königl. Capelle und dem Theaterchor mit grosser Sorgfalt, präcis und genau nüancirt ausgeführt. — So haben wir denn auch in der begonnenen Herbstsaison noch manchen Kunstgenuss zu erwarten, der die längeren Abende verkürzen hilft.

Eine Uebersicht der Leistungen der hiesigen Singacademie vom October 1842 bis jetzt wird von allgemeinem Kunstinteresse sein und selbstredend den Nutzen dieses Instituts für die Erhaltung des reinen Geschmacks in der höheren Gesangsmusik darthun. Wir beginnen mit der Vorfeier des Geburtstages des Königs von Preussen am 13. October v. J. Es wurde zu diesem Zweck 1) der 100. Psalm von *A. W. Bach*, 2) Preussens Nationallied: „Heil dir" u. s. w. mit dem untergelegten Text von Dr. *Carl Seidel*, 3) Salvum fac regem von *Hungenhagen*, 4) *Handel's* Te Deum (das Dettinger) ausgeführt. — Zum Besten des Cölner Dombaues wurde eine geistliche Musikaufführung veranstaltet, in welcher 1) der Choral von *Luther*: „Komm heiliger Geist" u. s. w., 2) *Händel's* Utrechter Te Deum, 4) *Rosenmüller's* Jube Domine, 4) *Jomelli's* Confirma me, 5) *Naumann's* Preghiera aus Davide, 6) *Zelter's* Hymnus: „An die Sonne," 7) *Spohr's* Psalm 8. a 8 voci, 8) *Mendelssohn's* Ave Maria, 9. aus *Fasch's* 16stimmiger Messe das Quoniam und die Schlussfuge: „Cum sancto spiritu" vorgetragen wurden. — Zur Feier des Geburtstages der Königin von Preussen, am 13. November v. J., wurde in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck theils a Capella, theils mit Begleitung von Blechinstrumenten 1) die Cantate: „Lobe den Herrn" von *C. F. Hungenhagen*, 2) eine Motette von *Berner*, 3) Arie und Chor aus Samson von *Handel*, 4) der 111. Psalm von *Naumann*, 5) der 8. Psalm von *Spohr*, 6) Choral: „Sei Lob und Ehr" u. s. w. mit Begleitung der Orgel und Blechinstrumente ausgeführt. — Die öffentlichen Winteraufführungen im Saale der Singacademie brachten folgende Meisterwerke zu Gehör: 1) *Handel's* Messias, 2) *Feo's* 9. Psalm und *Cherubini's* Missa in D, 3) *Haydn's* Jahreszeiten, 4) *Spohr's* Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden," 5) *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, 6) der Tod Jesu von *Graun*. — Zur Jubelfeier eines Mitgliedes der Singacademie wurden zwei Cantaten von *Grell* und *Hungenhagen* ausgeführt. — Das Oratorium Samson von *Händel* gelangte noch am 24. Mai d. J. zur Aufführung für wohlthätigen Zweck. — In der Zeit seit Ende April bis October d. J. kamen in den Versammlungen der Singacademie Werke von verstorbenen und lebenden Tonsetzern zur Ausführung. Diese waren: *Joh. Seb. Bach*, *Leonardo Leo*, *Handel*, *Jomelli*, *Caldara*, *Palestrina*, *Graun*, *Stölzel*, *Durante*, *Hasse*, *Naumann*, *Nanini*, *Perti*, *Lotti*, *Canniciari*, *Giorgi*, *Astorga*, *Vittoria*, *Rosenmüller*, *Joseph Haydn*, *Mozart*, *Zelter*, *Fasch*, *Reichardt*, *B. Klein*, *J. P. Schulz*, Fürst *Radziwill*, *Berner*, *Curschmann*, *Schicht*, *A. Romberg*, *Seidel*, *Hiller*, *Fesca*, *Hellwig*, *Hungenhagen*, *Grell*, *Spohr*, *Mendelssohn*, *Reissiger*, *J. P. Schmidt*, *Commer*, Graf v. *Westmoreland* (Lord *Burgherch*), *Horsley*, *Gordigiani*, *E. D. Wagner*, *Jul. Weiss*, *A. W. Bach* u. A. — Die ausgeführten Werke rühren von italienischen, deutschen und englischen Componisten her, und es ergibt sich aus dieser Zusammenstellung, dass den verschiedenen Schulen und Zeiten gleiche Rechte eingeräumt sind. — Ausserdem wurde noch zur Feier des tausendjährigen Bestehens von Deutschland am 8. August d. J. ein Choral von *Zelter*, *Handel's* Dettinger Te Deum, Gross ist der Herr von *Hungenhagen* und *J. Haydn's* Gloria, ferner zur Gedächtnissfeier des verstorbenen herzoglich Braunschweig'schen Hofbaumeisters *Ottmer* ein Requiem von *Zelter*, dessen Motette: „Der Mensch lebt und besteht nur eine kurze Zeit," *Joh. Seb. Bach's* Motette: „Ich lasse dich nicht" u. s. w. und einige Gesänge aus *Haydn's* sieben Worten und *Händel's* Messias vorgetragen. — Wie lehrreich in historischer Hinsicht, und wie nützlich für die Gesangbildung und die edlere Richtung in der Vocalmusik obige Kunstleistungen waren, und wie solche nachhaltig wirken müssen, ergibt sich von selbst.

Hiermit im Zusammenhange steht die Herausgabe classischer Meisterwerke in Singstimmen, welche die Verlagshandlung von Trautwein und Comp. fortsetzt. Auch verdient die Edition der bisher noch ungedruckten Kirchengesänge von *Joh. Seb. Bach* Erwähnung, von denen bereits zwei Hefte in Partitur, mit hinzugefügtem Clavierauszuge von *J. P. Schmidt*, erschienen sind, und deren Fortsetzung zu erwarten ist. — Nicht mindere Theilnahme verdient die vollständige Herausgabe der 83 *J. Haydn'schen* Violinquartette in Partitur, von denen bereits 46 Monatshefte erschienen sind und die noch fehlenden bis zum Jahre 1845 zum Theil in Doppelheften erscheinen sollen. Zum Studium und Nachlesen ist diese Ausgabe höchst schätzbar und werthvoll. —

Mad. *Köster-Schlegel* beschliesst ihre hiesigen Gastrollen leider bereits am 6. d. mit Wiederholung der Leonore in *Beethoven's* Fidelio. Herr *Mantius* singt zum ersten Male den Florestan.

Shakespeare's „Sommernachtstraum" mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* auf der Berliner Bühne.

Berlin, im October 1843. Nachdem *Shakespeare's* wunderbar romantisches Drama: „Ein Sommernachtstraum" nach *A. W. v. Schlegel's* Uebersetzung, mit der geistreichen Musik von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, nach vielfältigen, genauen Proben, unter *Ludwig Tieck's* sorgsamer Leitung am 14. October d. J. im eigens dazu eingerichteten Theater im neuen Palais zu Potsdam, in Gegenwart des königl. Hofes, hoher Gäste und vor einer dazu eingeladenen Anzahl kunstverständiger Zuhörer, mit dem grossten Erfolge zur Darstellung gebracht war, ist dies Meisterwerk auch zu Berlin im königl. Schauspielhause den 18., 19., 20. und 21. d. M., also vier Tage hinter einander, bei übervollem Hause, mit der lebhaftesten Theilnahme aufgeführt worden, und wird sich gewiss noch lange auf dem Repertoir erhalten. Hauptsächlich dürfte dieser fast beispiellose Erfolg der den Geist der

Recension.

XVI deutsche Tänze für das Pianoforte von Vinzenz Maschek, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Es ist gewiss — wenn man ächte Tanzmusik, sowohl in Ansehung der Komposition, als in Ansehung der Ausführung, hören will, muss man sie in Böhmen hören. Den, jeder Art unsrer Tänze angemessensten Charakter, die Einfachheit und gleichsam unbefangene Heiterkeit, die Mannichfaltigkeit, die natürliche und scharfe Bezeichnung der Rhythmen und Accente, wofür diese Musiker auch eine ganz eigene Behandlung des Bogens haben, (und wovon der Tänzer spricht „es hebet,“): diese Eigenschaften treffen wenige so gut, als die Böhmen.

Gegenwärtige Tänze von Hrn. Maschek in Prag sind so eingerichtet, dass sie einzeln gebraucht, aber auch als fortlaufende Suite angesehen werden können, und haben, zu letzterm Zweck, einen weiter ausgeführten, sogenannten Coda. Sie haben übrigens ganz die oben gerühmten Eigenschaften, und wenn man besonders das kennen lernen will, was, ohne in die Augen zu fallen, recht hebt: so sehe man z. B. No. 9. S. 6., und noch mehr No. 14. S. 9. an. Der Nachahmungen von Blasinstrumenten sind gar zu viele, und die Harmonie könnte hin und wieder interessanter seyn, ohne dem Charakter der Leichtigkeit Eintrag zu thun. In No. 1., S. 2., Takt 8., muss der Akkord der linken Hand heissen.

Nachrichten.

Heilbronn. Vor kurzem hatten wir Gelegenheit, die schon von andern gemachte Bemerkung bestätigt zu sehen, dass in den alten Reichsstädten unsers Vaterlands auch für die Tonkunst so manches ganz ausserordentliche Talent, auswärts wenig oder gar nicht bekannt, blühe. Wir hörten in einem Extrakonzert Hrn. Hunzler, aus Nürnberg, einen Waldhornisten, der zuverlässig unter die vorzüglichsten Virtuosen auf diesem Instrumente gehört. Ich fand, dass er in Festigkeit Divernoi in Paris, den ich 1796 in Bern hörte, und in Schönheit des Tons selbst Punto übertraf. Er setzt sich seine Musik selbst, und zeigt auch hier Geschmack, ja auch Originalität. Seine Adagio gingen mir über alles, was ich in dieser Gattung gehört habe. Er hat keinen Virtuosendünkel, liebt die Welt, und ist auch ein angenehmer Gesellschafter.

Berlin, den 7 Dec. Hier haben Sie eine kurze Uebersicht dessen, was im verwichnen Monat in der musik. Welt hier öffentlich vorgegangen. Etwas, das eine ausführlichere Schilderung bedürfte, hat sich nicht begeben. Von Konzerten haben wir, die sogleich zu nennenden abonnirten abgerechnet, nur Eins gehabt, das Hr. Hurka den 28sten Nov. im Logensaal Royal-York gab. Herr H. sang hier unter andern seine Komposition zu Schillers Gedicht, die Glocke, wozu ihm Dem. Willich akkompagnirte. Das Stück erhielt Beyfall, so wie auch das treffliche Spiel auf dem Fortepiano des schon öfter genannten hoffnungsvollen kleinen jüdischen Virtuosen, Liebmann Bar. Dem totalen Mangel an Konzert-Musik, den die Liebhaber um so drückender fühlen, je mehr unsre Hauptstadt ihnen gewähren könnte, suchten zwey, ebenfalls schon sonst genannte Manner, Hr. Kantor Adlung und Hr. Musikd. Bohrer, abzuhelfen. Sie haben zwölf Konzerte angekündigt und damit in der Mitte des vorigen Monats den Anfang gemacht. Eben jener Mangel, und der ausserst wohlfeile Eintrittspreis (der Eintritt zu Einem Konzert kostet den Abonnenten nur acht Groschen) füllteten den Saal noch mehr vielleicht, als die Wahl und Ausführung der Stücke.

Endlich, so wurden auch seit dem 4ten Nov., wie Sie schon aus andern Blattern wis-

romantischen Dichtung so ganz durchdringenden musikalischen Composition, demnächst auch der vorzüglichen Darstellung und Scenerie, wie den grotesk komischen Scenen der Handwerker, zuzuschreiben sein. Schon die phantasiereiche Ouverture versetzt den Zuhörer in die ideale Traumwelt. Der Wechsel von zarten Melodieen mit grossartigen Motiven und sinnigen Anspielungen auf die duftige Elfenscharr, wie auf das niedrige Treiben der gemeinen Welt, ist, obgleich formlos scheinend, dennoch von tiefem Sinn, da alle einzelnen Motive sich später entwickeln, um zur vollständigsten Bedeutung zu gelangen. Welcher gebildete Kunstfreund hatte sich nicht bis gut an diesen Tönen und der wirksamen Instrumentation erfreut! — Leise verhallen die zauberischen Harmonieen, als der erste Act beginnt. Die Bühne stellt einen Saal im Palaste des Theseus vor, nach altenglischer Weise statt der Seitencoulissen mit hohen Vorhängen versehen. In der Mitte des Hintergrundes erhebt sich ein Balcon, von Säulen getragen, mit Treppen von beiden Seiten, welche, wie das ganze Theater, mit grünen Fussteppichen belegt sind. Die zweite Scene geht in der bürgerlichen Wohnung der Handwerker vor, wobei blos die Hintergardine einen kurzen Bühnenraum abtheilt. Die Rollenvertheilung zu dem Festspiel Pyramus und Thisbe wirkt hier ungemein drastisch. Ein Entreact führt den Zuschauer, nach einem höchst originellen Scherzo des Orchesters in die lustige Feenwelt ein. Puck's neckendes Treiben wird von ihm selbst geschildert. Fräul. *Charlotte v. Hagn* gibt diesen liebenswürdigen Kobold mit graziöser Leichtigkeit und köstlichem Humor. Eine ganz eigenthümlich instrumentirte Musik bezeichnet die Erscheinung Oberon's und der Titania mit ihrer Begleitung. Oefters angewandte Zwischenspiele und melodramatische Behandlung beleben die Bühnenwirkung. In der zweiten Scene des mit Bergen, Laubeu und Gebüschen verschenen Waldes (wobei auch die magische Mondscheinbeleuchtung und später die Morgenröthe ungemein effectuirt) wird Titania auf die lieblichste Weise durch das reizende Lied von zwei Elfen und weiblichem Chor in den Schlaf gesungen. Dem. *Marx* und *Grünbaum* führten die Solostimmen sehr zart und angenehm aus. In den zweiten Act ist auch der dritte und vierte der Originaldichtung mit eingezogen, um die Zwischenacte und Verwandlungen zu vermeiden. Die Musik deutet indess die Uebergänge vom Aetherischen zum Volgären vermittelnd an. So bezeichnet die leidenschaftlich bewegte Zwischenmusik nach Hermia's Schlussscene des zweiten Originalactes trefflich die Angst des den Geliebten suchenden, verlassenen Mädchens, bis das Amoll Agitato in Dur übergeht und durch populäre Anklänge die Ankunft der Handwerker bezeichnet. Auch die neckenden Zauberspiele, wie Puck's Verschwinden und Wiederkehr mit der Purpurblume, werden durch die Musik passend angedeutet. Auch den vierten Act (im Original) leitet eine angemessene Zwischenmusik ein, und sanfte, „schlafbeschwörende Musik" ertönt bei der Entzauberung des mit einem Eselskopfe begabten Zettel, und bei der Versöhnung und Entfernung Oberon's mit der Feenkönigin. Waldhörner zeigen die Erscheinen des Theseus und der Hippolyta beim Anbruch des Tages zur Jagd im Walde an. Der dritte (eigentlich fünfte) Aufzug wird durch einen antik einfachen, jedoch höchst grandiosen Festmarsch eingeleitet, der zur Hochzeitfeier der Liebenden im Palaste des Theseus den Zuschauer versetzt. Die spasshafte Tragödie des Zwischenspiels der Büpel beginnt, das Sarkastische erschütternd, nah an die Grenzlinie des Trivialen streifend. Alles beruht hier auf dem gesunden Sinn und der Mässigung der Darsteller. Vorzüglich anerkennenswerth sind in dieser Beziehung Pyramus (Herr *Gern*) und Thisbe (Herr *Krüger*). Höchst originell ist die Trauermusik von einer Clarinette, Fagott u. s. w. beim Tode des Pyramus und des Thisbe. Der Bergamasker Bauerntanz gewährt erheiternde Abwechselung, und ein lieblicher Gesang und Tanz der Elfen beschliesst „lose, leise" das heitere Traumgebild so romantisch duftig mit denselben Tönen, mit denen die Ouverture begonnen hat. —

Der Meister dieser zauberischen Tondichtung und alle Darsteller wurden nach der ersten öffentlichen Vorstellung durch Hervorruf ausgezeichnet. Der Componist hatte indess das Haus bereits verlassen, und wurde durch Fräul. v. *Hagn* entschuldigt. Ehre dem Genius!

J. P. Schmidt.

Prag. (Beschluss.) Endlich haben wir auch Mad. *Viardot-Garcia* gehört, eine Künstlerin, die sich von allen Sängerinnen der Welt am Schnellsten einen europäischen Ruf errungen, wozu freilich auch die „Schwester der sexzigsten *Malibran*" — was z. B. unser Theaterzettel nie beizusetzen vergass, als wusste das Prager musikalische Publicum nicht einmal das — viel beigetragen haben mag. Ja hiesse Eulen nach Athen tragen, wenn ich Ihnen noch ein Langes und Breites von dem ungewöhnlichen Umfang ihrer Stimme (vom kleinen *fis* bis zum dreigestrichenen *es* haben wir sie gehört), der wunderbaren Ausgeglichenheit der dazwischen liegenden Töne, der ungemeinen Ueberwindung von Schwierigkeiten mit der höchsten Leichtigkeit und Sicherheit (wodurch sie sich freilich auch oft verleiten lässt, zu viel zu verzieren und sogar Coloraturen anzubringen, die schon über die Grenzen der Menschenstimme hinaus in das Gebiet der Instrumente schweifen), von der herrlichen Mezzastimme, von den Sprüngen von 10 — 11 Tönen u. s. w. schreiben wollte, die man eigentlich hören muss, um sie zu glauben. Ich beschränke mich daher auf eine historische Darstellung der Leistungen dieser höchst interessanten Erscheinung im Reiche der Gesangskunst. Herr Director *Stöger* hatte Mad. *Viardot-Garcia* für ein Spielhonorar von 1000 Frank für den Abend bewogen. Die Bewohner Prags in drei Vorstellungen mit ihrer Kunst zu erfreuen: es war also natürlich, dass er die Preise erhöhete, weshalb wir jedoch nur an ersten Abende ein volles Haus, an zweiten und dritten viele leere Räume erblickten. — Die Prager haben einmal eine eben so grosse Idiosynkrasie gegen erhöhete Preise, als sie die Vorstellungen im Abonnement lieben! — „Das kann man sich nicht geben und nicht nehmen!"

Mad. *Viardot-Garcia* gab zwei Mal die Rosine im Barbiere di Sevigia, am dritten Abende nur den zwei-

ten Act dieser Oper, wozu uns noch der dritte Act des Otello versprochen war, der jedoch wegen Unpässlichkeit des Herrn *Kunz* sich in ein kleines Concert verwandelte, worin Mad. *Viardot-Garcia* zwei *Rossini*'sche Cavatinen aus dem Tancredi und der Gazza ladra vortrug. Ich muss gestehen, dass ich auf die Desdemona um so begieriger war, als ich noch Allem, was ich von der Künstlerin gehört, mir diese Partie nicht von ihr vorstellen konnte. Mad. *Viardot-Garcia* sang die Rosine ganz ihres Namens und Ruhmes würdig mit einer wahrhaft hinreissenden Virtuosität und unter einem Sturm von Beifall, Hervorrufungen und in der Lehrstunde am Pianoforte auch Wiederholungen (ausserdem scheint sie das Repetiren nicht zu lieben). Wir hörten im Einlagsacken — die Schlussvariationen aus der Cenerentola eingerechnet — am ersten Abend das beliebte Duo: (Le retour des promis) von *Bessauer*, welches wir zuerst durch Mme *Adelaide Kemble* kennen lernten; — die Post von *F. Schubert* und La leçon tyrolienne, welcher sie als Zugabe noch die Cachucha in spanischer Sprache folgen liess. Die Nummern, welche uns der Zettel des zweiten Tages verkundete, waren: 1 Ständchen von *F. Schubert*, 2) Air espagnol, musique de *Garcia*, und 3) Rataplan, chansonnette, musique de Mad. *Malibran*. Im dritten gab sie nebst der gewünschten Wiederholung des Ouvrez! die Cachucha, Leçon tyrolienne, ein deutsches (*Uhland's*: Ich bin vom Berg der Hirtenknabe — ich weiss nicht von wem componirt, da der Zettel dieses Tages blos meldete: Mad. *Viardot-Garcia* wird die Ehre haben, verschiedene Gesangstücke am Pianoforte vorzutragen) und ein spanisches Lied: Yo que soy contrabandista zum Besten, und zeigte sich als Meisterin im Vortrage von Romanzen und Liedern, wobei man die in Frankreich gebildete Sangerin nicht zu hart anklagen muss, wenn sie nicht so tief in den Geist des deutschen Liedes eindringen kann, wie etwa eine *Stöckl-Heinefetter*. Was die dramatische Darstellung der Rosina betrifft, so zeigte uns Mad. *Viardot-Garcia* ein verliebtes pfiffiges spanisches Mädchen, die mitunter allerliebste Minauderien zu Tage brachte, deren erste Liebe der Graf Almaviva nicht zu sein schien, und wenn ich auch glaube, dass Dichter wie Tonsetzer mit ihr zufrieden sein dürften, so haben wir doch in dieser Rolle in *Henriette Sontag* ein Ideal gesehen, welche der Rosina den Reiz der Unschuld hinzufügte, so dass selbst die List, die sie entfaltet, nur eine Inspiration des ersten Erwachens der Liebe zu sein schien. Was die übrige Bezeichnung betrifft, so war es keine kleine Aufgabe, in so kurzer Zeit einige deutsche Sanger in's Italienische zu übersetzen, und würde vielleicht unmöglich geblieben sein, wenn nicht der Gesanglehrer des Conservatoriums Herr *Gordigiani* schon früher mit den Herren *Vogel* und *Stöckl* die Partieen des Bartolo und Almaviva zum Theil einstudirt hätte; doch waren Beide derselben nicht so gewachsen, um sich an der Seite einer solchen Künstlerin behaupten zu können. Besser gelang Herrn *Schüthy* der Basilio. Herr *Kunz* sang den Figaro mit grosser Moderation, wenn gleich seine gewaltige Stimme sich nie zum Figaro eignen zu wollen scheint.

Herr und Mad. *Beckmann* vom Königsstädter Theater in Berlin hörten wir in: Muttersegen oder die neue Fanchon, List und Phlegma, die Wiener in Berlin, Rochus Pumpernickel, *Nestroys* Talisman, Juleri die Putzmacherin, endlich in: die verhängnissvolle Omelette, Vaudeville-Scherz in einem Act frei nach dem Französischen von *Adele Beckmann*, freilich meist nur in Couplets und Potpourri's, deren letztere doch viele brillante und schwierige Stellen enthielten, die wohl für die Stimmbildung ihrer Producenten Zeugniss ablegen können. Herr *Beckmann* ist ein guter Couplet sänger, die er mit Humor und Characteristik vorträgt ohne grosse Stimmmittel und hohere Ansprüche; ein eigenes musikalisches Kunststück machte er in seinem Naute Strumpf im Verhör, wo er nicht allein den ganzen Dialog, sondern auch den musikalischen Theil der Rolle in jener Branntweinheiserkeit vortrug, die ein Hauptattribut des Berliner Eckenstehers ist.

Mad. *Beckmann* hat zwar wenig Jugendfrische der Stimme mehr, aber eine ausgezeichnete Coloratur, und macht zumal in der Mezzavoce grossen Effect.

Mad. *Janik*, grossherzogl. badische Hofsangerin, sahen wir in drei Gastrollen: Norma, Elvira in den Puritanern, und Lucia in der Braut von Lammermoor mit eben nicht sehr glücklichem Erfolge. Mad. *Janik* hat eine ziemlich gute Sopranstimme, doch nicht mehr von besonderer Frische, der — was das Schlimmste ist — eine zweckmässige Ausbildung und Geschmack in der Coloratur fehlt. Ihre Geläufigkeit ist nicht unbedeutend, und besonders gelingt ihr der Triller oft gut, doch wir müssen sagen gelingt, weil sie ihrer Sache durchaus nicht gewiss ist; besonders aber hat sie das Unglück, fast jedesmal, wenn sie eine Stelle recht hübsch colorirt hat, den Effect durch eine darauf folgende Ungeschicklichkeit zu verderben, wozu noch kommt, dass sie den Componisten sehr zu verlassen liebt, und oft Verzierungen anbringt, die veraltet und geschmacklos sind oder auch nur am unrechten Platze stehen. Mit einem Worte, Mad. *Janik* ist eine Prima Donna aus der Provinz, da aber Prag — wenn gleich streng genommen auch nur die Hauptstadt einer Provinz des Kaiserstaates — doch fast alles Grosse in der Kunst gehört, und vieles besessen, und der Residenz seit einem Viertel-Jahrhundert drei ihrer vorzüglichsten Sängerinnen (die *Grünbaum*, *Sontag* und *Lutzer*) geliefert hat, ja jetzt noch zwei ausgezeichnete Sangerinnen ihr Eigenthum nennt, so war es immer ein Wagniss zu nennen, hier in Partieen aufzutreten, die wir von den vorzüglichsten deutschen Künstlerinnen gehört haben. In der Norma gastirte wegen Unpässlichkeit der Mad. *Podhorsky* mit Mad. *Janik* noch Mad. *Bigl* als Adalgisa, was das Uebel noch erhöhte. Mad. *Bigl* betrat vor einigen Monaten zum ersten Male unsere Bühne in *Mercadante's* Schwur, und wurde mit aller Nachsicht aufgenommen, die man Anfangerinnen zu schenken pflegt. Seitdem war Mad. *Bigl* nur noch ein paar Mal beschäftigt gewesen, und das Publicum, welches Fortschritte erwartet zu haben schien und keine bemerkte, kam in so üble Laune, dass es Beide sehr hart behandelte. In den Puritanern hatte Mad. *Janik* die Unvorsichtigkeit, als sie nach der Polonaise gerufen wurde, dem Publicum Empfindlichkeit zu zeigen! — das

misräth oft grossen Künstlerinnen — und nun war sie und die darauffolgende Lucca unwiderruflich verloren.

Die erste Gastdarstellung des Herrn *Räder* vom königl. sächsischen Hoftheater war der Bürgermeister van Bett im Czaar und Zimmermann, auf welchen der Doctor Dulcamara im Liebestrank folgte *). Herr *Räder* ist ein tüchtiger deutscher Sänger, der sich jedoch auch in die italienische Manier hineinzufinden versteht. Wir haben diese beiden Partieen noch nie so gut singen gehört, und wenn etwas sein Verdienst schmälert, so war es eine gewaltige Uebertreibung im van Bett. Dagegen gab er den Dulcamara mit einer so lobenswerthen Modestie der Komik, dass ich die Kälte des Publicums in den trefflich vorgetragenen Nummern des ersten Actes nicht begreifen konnte; doch Herr *Räder* verstand es, die Zuschauer zu erwärmen. Schon das liebliche Duett: „Io son ricco, ta sei bella" wurde wiederholt, und als er nach demselben mit Mad. *Springer* die Cachucha auf drollige Weise tanzte, musste er unter einem wahren Beifallssturm auch diese (wie später das: „La ricetta e il mio vicino") repetiren und sitzt nun fest in der Gunst des Publicums. Mad. *Podhorsky* (Adine) war sehr bei Stimme, und trug diese Partie mit der glänzendsten Virtuosität vor, nicht minder sang Herr *Strakaty* den Belcoure sehr wacker. Herr *Mayer* vom zweiten Theater gab den Nemorino als Gast. Er hat eine Stimme, aus der bei fleissigem Studium viel werden könnte, aber auf dieser Bühne fallen alle seine Fehler, und wie sehr ihm ein guter Singlehrer Noth thut, noch mehr in's Gewicht. Vor Allem aber soll Herr *Mayer* darauf bedacht sein, sich die übertriebenen Gesten, die immer, zumal in der komischen Oper, dem Effect vernichtend entgegentreten, je eher je lieber abzugewöhnen.

Mit Recht fragt die Bohemia bei der Besprechung dieser Aufführung des Liebestrankes: „Warum bleibt die Scene weg, in welcher Nemorino von den Mädchen, die um seine Erbschaft bereits wissen, im strengen Sinne des Wortes mit Liebeswerbungen verfolgt wird?" Sie darf nicht fehlen, denn ohne sie wird die Absicht des Dichters, dass Nemorino selbst an die Wirksamkeit des Liebestrankes glaubt, und somit die wirksamste Pointe in der ganzen Handlung gänzlich vernichtet. Bei Hinweglassungen sollte man wenigstens die Vorsicht brauchen, der Zeitersparniss nicht etwas im Gange des Stückes wesentlich Bedingtes zu opfern.

*) Sowohl diese Partie als der Sergeant Belcoure haben Herrn *Räder* die Wiedereinsetzung in ihre ursprünglichen Namen zu verdanken, sonst heisst bei uns der Marktschreier: Industriepresser, und der Militarist: Schönbartchen (?).

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Vercelli. Erst in der zweiten Hälfte Mai's begann die Stagione mit Donizetti's Figlia del reggimento, welche aus dem Französischen übersetzte Oper gar vielen Beifall fand, wozu vor Allem die Secci-Corsi (Titelrolle) das Meiste beitrug; aber auch der Bassist Mazzetti, Tenor Vietti und die Comprimaria Amalia Rossini liessen sich tüchtig beklatschen und mehrmalen hervorrufen, wiewohl der Tenor erst zum zweiten Mal die Scene betrat, und die artige Rossini erst in Zukunft vielleicht eine artige Sängerin werden kann. Nach Rossini's Barbiere di Siviglia wollte man auch Donizetti's Betly auftischen, Niemand wollte sie aber geniessen.

Intra. Dieses so reizend am Langensee (Lago Maggiore) gelegene Städtchen hatte das Glück, diesen Frühling Donizetti's sogenannte classische Gemma di Vergy zu hören, und wiewohl die Prima Donna Luigia Vaschetti, Tenor Achille Maggi und Bassist Parodi keine classischen Sänger sind, so waren sie doch für dies kleine Theater beinahe eine Pasta, ein Donzelli, ein Galli. Hätte Intra nur ein schöneres Theater, es könnte sich in Betreff der Oper mit mancher Provinzialstadt messen.

Novara. Fortuna war dem schönen Geschlechte in Coppola's Nina nicht günstig. Sonderbar genug machte die Accorsi (Zögling der berühmten Bertinotti) einen ehrlichen Fiasco in der Titelrolle dieser Oper. Tenor Bacchi, Buffo Papa und Bassist De Lorenzi waren weit glücklicher, desgleichen die Bruni (französisch Brun', welche die Accorsi ablöste. Glänzender ging es hierauf in Donizetti's Furioso, worin die Annetta Baumann aus Udine (Zögling des dasigen Instituto Filarmonico) zum ersten Mal die Bühne in der Rolle der Leonora betrat, und zu guten Hoffnungen berechtigt. Sie fand immerwährenden starken Beifall, der auch im reichlichen Masse benanntem Tenor und Buffo sammt dem Bassisten Bastoggi zu Theil wurde.

Genua. Von den zwei letzten Opern des Herrn Verdi: Nabucodonosor und I Lombardi alla prima Crociata, die bekanntlich in ihrem Geburtsorte Mailand einen superlativen Fanatismo erregten, wurde erstere (unstreitig die weit bessere) bereits in einigen andern Städten Italiens, namentlich zu Rom, Neapel, Venedig, Triest, Piacenza, Parma, unlängst auch zu Wien, aber Parma und Piacenza ausgenommen (s. beide Städte — aus begreiflichen Ursachen), mit weit weniger Glück gegeben; die Mailänder ersehen wenigstens hieraus, dass ihre allzugünstige Aufnahme ausgelassen übertrieben war. Die nächste Wirkung der Lombardi alla prima Crociata auf andern Theatern könnte man ohne Weiteres prophezeihen: sed non est hic locus. Hier in Genua hat dieser Nabucodonosor, dem man einige hübsche Stücke, ohne auf grosse Meisterschaft Anspruch zu machen, keineswegs absprechen will, ebenfalls wenig angezogen. Die Hauptpartieen waren folgendermassen vertheilt: Nabuco = Raffaele Ferlotti, Ismaele = Demetrio Mersky, Zaccaria = Luigi Tabellini, Abigaille = Sofia Löwe, Fenena = Elisabetta Gamarra. Die Löwe war unter ihnen die Krone, und wurde nach ihrer Arie in der Seconda Parte drei Mal auf die Scene gerufen; die Uebrigen thaten ihr Mögliches. Auber's Mata di Portici machte Fiasco und dem Nabucodonosor abermals Platz, während man in Eile Bellini's Beatrice di Tenda mit dem Tenor Musich einstudirte, die auch sehr bald mit dem besten Erfolge in die Scene ging. Die hiesige Zeitung sagt bei dieser Gelegenheit unter Anderm: „Ich glaube, es gibt keine Beatrice, die wie die Löwe geeignet sei, das Herz auf eine so köstliche Weise zu entzücken, und so vielen verdienten Beifall erhalten hat. In der ersten Darstellung trug sie ganz allein die Last der Oper. Ferlotti und

Tenor Musich waren Beide unpässlich. Ueberhaupt muss man den guten Erfolg der Oper einzig und allein der Löwe zuschreiben u. s. w.“ Dass übrigens die Gamarra, welche die Rolle der Agnese machte, noch Anfängerin ist, wird hier nebstbei erwähnt. Am 10. Juni gab man endlich die Norma, worin das schöne Geschlecht, die Löwe und die Gamarra, bei allem Wetteifer des Tenors Musich und Bassisten Leonardi, den Sieg davon trug.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Moscheles gab neulich, bei einem kurzen Aufenthalte in Paris, in *Erard's* Concertsalon eine musikalische Unterhaltung, zu der sich auf blos mündliche Einladung ein Auditorium von 400 Personen, die Elite der Pariser Künstler und Liebhaber, eingefunden hatte. *Cramer, Auber, Meyerbeer, Halevy, Adam, Zimmermann, Regli*, von jüngeren ausgezeichneten Musikern *St. Heller, Halle, E. Wolf, A. Bantisky, Rosenhain, Fontana, Frank, M. Allene, Guttmann, Farine* und viele Andere waren gegenwärtig. *Moscheles* spielte gegen drei Stunden und producirte vieles Neue, noch Ungedruckte seiner Compositionen, wobei er des grössten Beifalls dieses ausgewählten Publicums sich zu erfreuen hatte. Nach einem längern Aufenthalte in Boulogne sur mer ist er am 14. dies. nach London zurückgekehrt.

Am 2. October starb zu Merseburg der dasige Musikdirector und Domorganist *Wilhelm Schneider*, 61 Jahr alt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Aufruf

an sämmtliche deutsche Orgelcomponisten zur Preisbewerbung, von dem Thüringer Orgel-Verein zur Beförderung eines würdevollen kirchlichen Orgelspiels.

Nächst Böhmen, mit seiner Hauptstadt Prag, ist Thüringen, mit seiner Hauptstadt Erfurt, das Land, wo Musik von je her herrlich blühte, und insonderheit das Orgelspiel sich einer ruhmvoll hervortretenden Pflege zu erfreuen hatte. Dieser rege Kunstsinn hat sich bis auf die gegenwärtige Zeit glanzvoll bewährt, und es gibt in Deutschland kaum eine Stadt, welche sich in jener Beziehung Erfurt gleichstellen und so viele wahrhaft tüchtige Meister im Orgelspiel aufweisen könnte. Dafür zeugen, abgesehen von den noch lebenden Meistern dieses Faches, über deren Verdienst die Nachwelt rechten wird, die hochgefeierten Namen eines M. Altenburg († 1640), J. Bach († 1675), A. Armsdorff († 1699), Joh. Aegidius Bach († 1717), J. H. Buttstedt († 1727), M. H. Arnold († 1738), J. G. Walther († 1748), J. Bernh. Bach († 1749), F. Adlung († 1762), G. H. Reichardt († 1789), J. L. Kittel († 1809), J. W. Hässler († 1822), M. G. Fischer († 1829), G. Chr. Stolze († 1830), Dr. G. G. Scheibner († 1836), J. J. Müller († 1839) u. A. m., welche sich in technischer wie in wissenschaftlicher Hinsicht eines gleich guten Klanges zu erfreuen haben. Dieser lebhaft empfängliche Sinn für Musik, welcher, von Alters her, in Erfurt waltete, in neuerer Zeit bereits zwei Musikvereine in's Leben gerufen und so manches Talent geweckt und zur Blüthe gebracht hat, ist jetzt auch der Schöpfer eines neuen Vereins geworden, der sich unter dem Namen des „*Thüringischen Orgelvereins*“ ausschliesslich der allseitigen Pflege des Orgelspieles widmen wird. An der Spitze desselben stehen nachbenannte Herren:

1) *L. E. Gebhardt*, Musikdirector, Organist und Musiklehrer am Seminar und Gymnasium zu Erfurt;
2) *E. Heutschel*, Musikdirector und Seminarlehrer zu Weissenfels;
3) *G. C. Hildebrand*, Lehrer und Organist zu Mühlhausen in Thüringen;
4) *G. W. Körner*, Geschäftsführer und Unternehmer des Orgelvereins zu Erfurt;
5) *F. Kühnstedt*, Musikdirector und Seminarlehrer zu Eisenach;
6) *J. G. Meister*, Organist an der Haupt- und Stadtkirche in Hildburghausen;
7) *C. F. Seiffert*, Musikdirector und Organist zu Naumburg;
8) *G. Stobeck*, Musiklehrer am königlichen Seminar in Eisleben;
9) *A. G. Theile* (Theophile), Organist und Mädchenlehrer zu Weissensee;
10) *J. G. Töpfer*, Prof. der Musik am grossherz. Seminar und Organist an der Stadtkirche zu Weimar, und
11) *W. Wedemann*, Hofcantor, Hoforganist und Seminarlehrer zu Weimar.

Der Zweck des Vereins besteht hauptsächlich darin, ein gediegenes, der Würde des Gottesdienstes entsprechendes Orgelspiel möglichst allgemein zu machen, und auch durch gediegene, neue Original-Compositionen hierzu beizutragen. Der „Thüringer Orgelverein“ kündigt daher seine Existenz mit dem Aufrufe an sämmtliche befähigte deutsche Orgelcomponisten hierdurch an, über die Anfangszeilen der allgemein bekannten Choralmelodieen:

„Wer nur den lie-ben Gott lässt wal-ten“ in A moll

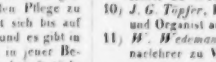

und „Al-lein Gott in der Höh' sei Ehr'“ in G dur

neue, ästhetisch ansprechende, zum kirchlichen Gebrauch passende *Trio's* und *Fugen* mit Einleitung, an den unterzeichneten Geschäftsführer und Unternehmer *portofrei*, oder auf dem Wege des Buchhandels, einzusenden, und es wird, im Namen des Vereins, ein Preis von

„Fünf Ducaten“

für die eingesendete beste, und

„Drei Ducaten“

für die nächst beste Composition über jene Themata unter der Bedingung zugesichert, dass die Herren Preisbewerber das, mit einem Motto versehene, von fremder Hand mundirte Manuscript, welchem ein versiegeltes, mit demselben Motto bezeichnetes, den Namen, Character und Wohnort des Verfassers enthaltendes Couvert beizufügen ist, spätestens bis zum 1. März des nächsten

Jahres 1844 einzureichen haben. Ueber den Werth und die Preiswürdigkeit der eingesendeten Compositionen entscheiden die oben benannten Mitglieder des Vereins, mit Ausnahme des Unternehmers, unter schriftlicher Angabe der Entscheidungsgründe, und es bleibt den Herren Verfassern der nicht gekrönten, unter den eingesandten Arbeiten, das Recht vorbehalten, dieselben, unter genauer Angabe des gewählten Motto's, zurückzufordern. Die zwei gekrönten Compositionen hingegen werden das literarische Eigenthum des Unternehmers, und innerhalb eines Vierteljahres nach erfolgter Entscheidung, in möglichst schöner Ausstattung, dem Publicum vorgelegt, wobei ein jeder der gekrönten Preisbewerber *Zehn Frei-Exemplare* erhält.

Erfurt, im August 1843.

G. Wilh. Körner, Buch-, Kunst- und Musikalienhändler, auch Verfasser des angehenden und des wohlgeübten Organisten, des Präludienbuches, des practischen Organisten, der Fugenschule, des fertigen Orgelspielers, und Redacteur des Orgelfreundes, als Unternehmer und Geschäftsführer des Thüringer Orgelvereins.

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 17. bis 23. October d. J.

Alt, F., Album mus. des jeunes Pianistes. 6 Rondinos p. le Pfte à 4 m. sur les Mot. les plus fav. des Opéras de G. Donizetti. Op. 43. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Adam, A., Mélange sur l'Opéra: La Part du Diable de D. F. E. Auber p. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 12 Kr.

Ahlefeldt, H., Missa Walburga f. Sopr. u. Alt m. Orgel, Bass u. Violle. Cyclus No. 2. Augsburg, Heilmann. 1 Fl. 21 Kr. n.

— 5 Offertorien f. 2 Sopr. m. Orgel, Violle u. Bass. Cyclus No. 8. Ebd. 1 Fl. 21 Kr. n.

Alexanderhan, G. v., 6 Charakterstücke f. d. Pfte. Op. 3. Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr.

Anacker, A. F., Ein Rheinlied: Sachsenlied v. F. Stolle f. Bariton u. Chor m. Pfte. Op. 72. Ebend. 7½ Ngr.

Auber, D. F. E., La Part du Diable. (Des Teufels Antheil) arr. p. Pfte. Mainz, Schott. 1 Fl. 24 Kr.

Bach, J. S., Compos. p. le Pfte sans et avec accomp. Edit. nouv. etc. Oeuvres compl. L. 9). Leipzig, Peters. 4 Thlr.

Becker, J., Die Jagerin. Lied u. d. Drama: Der Tannhauser v. A. Schmetzler f. 1 Singst. m. Pfte u. Violloncl. Hora. Op. 27. Ebd. 20 Ngr.

— 5 dreist. Lieder f. Mezzo-Sopr. od. Alt, Ten. u. Bass m. od. ohne Pfte. Op. 30. Heft 1, 2. Ebend. à 16 Ngr.

Bellet, P. J., 3 Fast. ob. beliebte Lieder f. d. Guit. u. Flöte. Coln, Dunst. 20 Ngr.

Berger, L., Sinfonie in D moll p. Pfte à 4 mains. Op. 42. Oeuvr. compl. Cah. 3.) Leipzig, Hofmeister. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bergson, M., Gr. Marc. de Salon. Trio p. Pfte, Viol. et Violle. Op. 5. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Berger, F., Les Adieux. Das Lebewohl de l'Opéra: Lucie de Lammermoor de Donizetti p. Pfte. Mainz, Schott. 36 Kr.

Bergmüller, F., Galop fav. de l'Opéra: Les Diamans de la Couronne arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 36 Kr.

Eckert, C., 12 Charakterstücke f. d. Pfte. Op. 17. Heft 1, 2. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 22½ Ngr.

Esser, H., Gärtners Sian f. 1 Singst. m. Guit. (Der Sänger am Rhein. No. 1.) Mainz, Schott. 27 Kr.

Fesca, A., Fant. et Var. p. le Pfte à 4 mains sur des Mot. de l'Opéra: La Somnambula de Bellini. Op. 3. Braunschweig, Meyer jun. 1 Thlr.

— 2 Nocturnes p. le Pfte à 4 mains. Op. 10. Ebend. 1 Thlr.

— Premier gr. Trio arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 11. Ebend. 2 Thlr.

— Premier gr. Septuor arr. p. Pfte à 4 mains. Op. 26. Ebend. 2 Thlr.

— 6 Lieder f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Op. 29. Heft 1, 2. Ebd. à 16 Ngr.

— 3 Gest. v. H. Schütz, E. Geibel, C. Schulz f. Bariton m. Pfte. Op. 30. Ebend. 16 Ngr.

Franck, K., Album f. d. Pfte. Op. 5. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 10 Ngr.

Halevy, F., Ouv. zur Oper: Karl VI. f. Pfte. Ebend. 15 Ngr.

Jansa, L., 6 Duos p. 2 Viol. Op. 54. No. 1—3. Lpz., Peters. à 20 Ngr.

Kalkbrenner, J. W., Ouv. solenn. à gr. Orch. Op. 126. Ebd. 2 Thlr. 15 Ngr.

— Dieselbe arr. p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 25 Ngr.

— Grande Polka p. le Pfte. Op. 127. No. 1. Ebend. 10 Ngr.

— Ländler f. d. Pfte. Op. 127. No. 2. Ebend. 10 Ngr.

Kalkbrenner, J. W., Var. de Concert p. Pfte, Viol., Alto et Violle. Op. 129. Leipzig, Peters. 1 Thlr. 20 Ngr.

Kreutzer, A., 2 Mazurkas et Galop p. le Pfte. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 5 Ngr.

— 4 Mazurkas p. le Pfte. Ebend. 5 Ngr.

Labitzky, J., Romanoff-Quadrille f. d. Orch. Op. 93. Leipzig, Hofmeister. 25 Ngr.

— Catharinen-Walzer f. d. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., f. Flöte 5 Ngr., f. d. Pfte zu 4 Händen 20 Ngr., allein 15 Ngr., im leichten Arrang. 10 Ngr. Op. 94. Ebend.

— Riquiqui-Galop f. d. Orch. Op. 97. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.

Leonhard, A. J., 3 Thèmes var. p. le Pfte à 4 mains. Op. 7. No. 1 u. 2 à 1 Thlr. No. 3. 22½ Ngr. Leipzig, Peters.

Lowe, Dr. C., Die Festcantate. Geistl. Orator. in 3 Abth. Op. 66. Part. 10 Fl. 48 Kr. Orchesterstimm. 12 Fl. 36 Kr. Clav.-Ausz. 7 Fl. 12 Kr. Solo- u. Chorst. 6 Fl. Mainz, Schott.

Lucas, N., Rondo sur l'Mot. fav. de Don Pasquale p. le Pfte. Op. 127. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Marks, G. W., 3 Fant. p. le Pfte à 4 m. tirées des Opéras de G. Donizetti. Op. 26. No. 1—3. Leipzig, Hofmeister. 22½ Ngr.

Marschner, H., Tunnellieder f. 1 Mannerst. Op. 46. Part. u. Stimmen. Ebend. 23 Ngr.

Muller, R., Rem. p. le Pfte seul. Op. 20. Leipzig, Peters. 10 Ngr.

— Liebeslage f. d. Pfte. Op. 21. Ebend. 10 Ngr.

Oesthuser, A., Je die Ferne v. Blatkef. 1 Singst. m. Pfte. Op. 3. Mainz, Schott. 27 Kr.

Prudent, E., La Ronde de nuit. Etude p. Pfte. Op. 12. Ebend. 1 Fl.

Rosenhain, J., Das süsse Hass. Ballade v. Kuhlert f. 1 Singst. m. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Schumacher, C., 3 Rondinos p. le Pfte à 4 m. Op. 46. No. 1—3. Braunschweig, Meyer jun. à 12 Ngr.

— Dieselbe p. le Pfte. Op. 48. No. 1—3. Ebend. à 10 Ngr.

— Fant. p. Pfte à 4 mains sur la Valse Philomele d'J. Strauss. Op. 51. Ebend. 16 Ngr.

— Dieselbe p. le Pfte. Op. 51. Ebend. 12 Ngr.

— Le Souvenir. Nocturne p. le Pfte. Op. 64. Ebend. 10 Ngr.

— La Société. La Douceur. La Gaîté. 3 Morc. de Salon p. le Pfte. Op. 65. No. 1. 14 Ngr. No. 2. 10 Ngr. No. 3. 16 Ngr. Ebend.

Spahr, L., Rec. („Der Hölle selbst") u. Arie („Liebe ist die") zur rom. Oper: Faust. Clav.-Ausz. m. deutsch. u. ital. Texte. Für Bariton. od. Tenor. à 10 Ngr.). Leipzig, Peters.

Stolzenberg, F. X., Dein ist mein Herz. Walzer f. d. Pfte. Coln, Dunst. 5 Ngr.

Strauss, J., Die Dämonen. Walzer f. Orch. 2 Fl. 45 Kr., f. 3 Viol. u. Bass 1 Fl., f. Viol. u. Pfte, f. Flöte u. Pfte à 45 Kr., f. 1 Flöte, f. Cavan à 20 Kr., f. Guit. 30 Kr., f. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., allein 45 Kr., im leichten Style 30 Kr. Op. 149. Wien, Haslinger.

Täglichsbeck, T., Deutsche Liederhalle. Altes u. neues Lieder f. Freunde des mehrst. Ges. u. f. häusl. u. gesell. Kreise. Band I. Abth. 1—4. Stuttgart, Göpel. à 1 Fl. 12 Kr. n.

Thalberg, S., Portrait. Mainz, Schott. 48 Kr. n.

Tittel, W., Polon. f. Viol. u. Pfte. Op. 4. Leipzig, Peters. 20 Ngr.
Wolff, L., Var. sur l. Thème de l'Opéra: l'Puritani de V. Bellini p. le Pfte. Op. 9. Ebend. 15 Ngr.
Wolff, L., Impromptu (en Form d'Etude) p. le Pfte. Op. 17. Leipzig, Peters. 15 Ngr.
— Sonate p. Pfte et Viol. Op. 19. Ebend. 1 Thlr. 18 Ngr.

Ankündigungen.

Bei uns ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Sammlung classischer Gesänge *für die Bassstimme* mit Begleitung des Pianoforte. Herausgegeben von *F. H. Eichhoff* (Herausgeber der Thematik, des Gutersohn'schen Jugendfreundes u. s. w.) 96 Seiten quer 4. geh. 25 Sgr. = 1 Fl. 30 kr. rhein. = 1 Fl. 8 kr. C. M.

Inhalt von Handel, Haydn, Mozart, Beethoven und andern classischen Meistern.

Polymelie. Eine Sammlung von Gesang-Duetten und Terzetten mit Pianofortebegleitung. Herausgegeben von *H. A. Pfeiffer*. Zweite Ausgabe. 128 Seiten quer 4. geh. 25 Sgr. = 1 Fl. 30 kr. rhein. = 1 Fl. 15 kr. C. M.

Inhalt von Haydn, Mozart, Beethoven, Pergolesi, Gluck und andern classischen Meistern.

Bielefeld, im October 1845.

Velhagen & Klasing.

Neuer Musikalien-Verlag von Trautwein & Comp. in Berlin.

a) *Gesang.*

Bach, Joh. Seb., Kirchengesänge für Solo- und Chorstimme mit Instrumental-Begleitung. No. 1. „Nimm was dein ist und gehe hin." Part. mit unterlegter Pianoforte-Begleitung von *J. F. Schmidt*. Preis 1 Thlr.

— — Dieselben. Chorstimmen. Subscr.-Preis ⅓ Thlr.

— — Dieselben. No. 2. „Himmelfahrt so wolltkommen." Partit. mit unterlegter Pianoforte-Begleit. von *J. F. Schmidt*. 1⅓ Thlr.

— — Dieselben. Chorstimmen. Subscr.-Preis ⅓ Thlr.

(Diese Ausgabe wird fortgesetzt.)

Bach, C. Ph. E., Recit. und Arie für Bass aus den Israeliten in der Wüste. (S. Auswahl v. Musikwerke. 2. Samml. 5. Lief.)

Calisius, S., Alles Weggeliedt: „*Joseph, lieber Joseph mein*" für 6 Stimmen. 2 Sopr. 1 Ten. u. 3 Bässe. Part. und Stimmen. ⅓ Thlr.

Ciccarelli, A., Desir de plaire. Romance avec Pfte. ⅓ Thlr.

Dammas, H., 4 Duetten für Sopran und Alt mit Pianoforte. Op. 9. ⅔ Thlr.

Greil, A.E., Motette: „*Ach Herr von grosser Güte*" für vier Stimmen (Sopr. Alt. Ten. u. Bass. Op. 20. Part. u. St. ⅔ Thlr.

— Kinderlieder mit Begleitung des Pianoforte (auch ohne diese zu singen). Op. 21. 2 Hefte. à ⅓ Thlr.

Händel, G. F., Recit. u. Duett für Sopr. u. Alt aus The Jews. (S. Auswahl v. Musikw. 2. Samml. 5. Lief.)

Hiemann, D., 12 Lieder für 4 Singst. mit Pfte. 4 Thle.

Liedersaprade. Sammlung ausgewählter Gesänge für 1 Stimme mit Pfte aus Liederheften desselben Verlage einzeln abgedruckt. No. 64—90. No. 64. Curschmann, Heimkehr. ⅓ Thlr. No. 65. Thieben, Das Mädchen von Paros. ⅓ Thlr. No. 65. Mathieux, Der Mullerin Nachbar. Thlr. No. 64. Curschmann, Morgenlied. ⅓ Thlr. No. 65. Huth, Erster Begegnen. ⅓ Thlr. No. 66. Dreberg, L. v., Der Husar. ⅓ Thlr. No. 67. Curschmann, Morgengruss: „Horch, horch" ⅓ Thlr. No. 68. Barnbeck, Liebe. Das erste Veilchen. ⅓ Thlr. No. 69. Rücken, Lieb Liebchen, leg's Handchen. ⅓ Thlr. No. 70. Nicolai, Otto, Mancssion. ⅓ Thlr. No. 71. Curschmann, „Lass tief in dir mich lesen." ⅓ Thlr. No. 72. Thieben, Kinderlied von Ruckert. ⅓ Thlr. No. 73. Ridderstolpe, B. v., Die beiden Quellen. ⅓ Thlr. No. 74. Marschner, Die Tochter Jephta's. ⅓ Thlr. No. 75. Huth, Die Rückkehr. ⅓ Thlr. No. 76. Curschmann, Was rauschelt in den Baumen. ⅓ Thlr. No. 77. Mathieux, Wunsch v. Rupisch. No. 78. Rücken, Curiose Geschichte. ⅓ Thlr. No. 79. Kirlman, An eine Rose. ⅓ Thlr. No. 80. Curschmann, Bild der Nacht ⅓ Thlr. No. 81. Thieben, Erster Gruss. ⅓ Thlr. No. 82. Mathieux, Abreise. ⅓ Thlr. No. 83. Curschmann, Der Waldvogtein Sang. ⅓ Thlr. No. 84. Huth, Standchen. ⅓ Thlr. No. 85. Dreberg, Der Ungenannte. ⅓ Thlr. No. 86. Curschmann, Am Neujahrstage. ⅓ Thlr. No. 87. Thieben, Der Winter von Geibel. ⅓ Thlr. No. 88. Barnbeck, An die Entfernte von Lenau. ⅓ Thlr. No. 89. Rücken, Rückkehr. ⅓ Thlr. No. 90. Curschmann, Nachtlied. ⅓ Thlr.

Naumann, J. A., Scena dell' Oratorio: Davide etc. (S. Auswahl v. Musikwerken u. s. w. 2. Samml. 4. Lief.)

Pergolese, G. B., Stabat mater for 2 Soprane mit Begleitung des Pfte von *J. F. Schmidt*. 1 Thlr.

— Salve Regina etc. (S. Auswahl u. s. w. 2. Samml. 2. Lief.)

Stern, J., Deutsche Gesänge für Sopr. oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. No. 1. 2. *Erstes Heft.* 1) Und wussten's die Blumen v. Heine. 2) Liebes, liebes Auge v. demselben. 3) Fittes's Klage v. Stieglitz. 4) Auf Flügeln des Gesanges v. H. Heine. *Zweites Heft.* 5) An Sie, die ich meine v. Ruckert. 6) Lieb Liebchen, leg's Handchen v. Heine. 7) An die blaue Himmeldecke von demo. Pr. jedes Heftes ⅔ Thlr.

Telchmann, A., Gavotte. Ballata per voce di Soprano coll' acc. di Pianoforte. ⅔ Thlr.

Turbirsch, W., Motette für stimmigen Mannerchor. Gross sind die Werke des Herrn. Op. 5. ⅓ Thlr.

Werke, klassische, alterer und neuerer Kirchenmusik in ausgewählten Chorstimmen und zu wohlfeilen Subscriptionspreisen. 29. Lief. *Buch J. S.*, Kirchengesänge für Solo- u. Chorstimmen. S. unter Bach.) No. 1. 2. 7 Bogen. Subscr.-Pr. ⅓ Thlr.

b) *Instrumentalmusik.*

André, J., 9 Orgelstucke verschiedenen Characters zum Gebrauch beim offentlichen Gottesdienste. Op. 25. (No. 7 der Orgelwerke.) ⅔ Thlr.

Haydn, J., Quatuors pour 2 Vlons, Alto et Violoncelle. Nouv. Ed. en Partition. No. 37—48. Subscr.-Preis für je 12 Nummern 4 Thlr., jede Nummer einzeln ⅓ Thlr.

Krug, G., 3 Quatuors für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 1. No. 2. 1⅓ Thlr.

— 6 Lieder für Pianoforte und Violoncell. Op. 2. 1 Thlr.

Ries, H., Souvenir. Deux Chants pour le Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 19. ⅔ Thlr.

c) *Literatur und Studium der Musik.*

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit. Zur Beförderung des hohern Studiums der Musik unter Aufsicht der musikalischen Section der königl. Akademie der Künste herausgegeben. *Zweite Sammlung*, bestehend in ein-, zwei- u. dreistimmigen Gesangen. *Zweite Lieferung.* Salve Regina von *Pergolese* für eine Altstimme mit Saiten-Instr. Part. *Dritte Lieferung. Handel*, Recit. u. Duett für Sopr. u. Alt aus dem Oratorium: Theodora, mit Saiten-Inst. *Bach, C. Ph. E.*, Recit. u. Arie für Bass aus dem Oratorium: Die Israeliten in der Wüste. *Vierte Lieferung. Naumann*, Scena dell' Oratorio: Davide nella valle di Terebinto, per Basso solo con coro e coll' acc. dell' Orchestra. Part. Subscr.-Preis jeder Lieferung ⅓ Thlr.

Lichtenstein, H., Zur Geschichte der Sing-Akademie in Berlin. Bd. 4. broch. ⅔ Thlr.

d) *Portraits von Musikern.*

A. Rubinstein. Preis ⅓ Thlr.

Die sehr ähnlichen Portraits von

J. S. Bach, Beethoven, Fasch, Gluck, D. Klein, Paganini, Fürst **A. Radziwill, Rungenhagen, Spontini** und **C. M. v. Weber** sind daselbst ebenfalls erschienen und zu haben.

Im Verlage der Unterzeichneten werden nächstens folgende Werke für das Pianoforte von

F. Chopin

mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Ballade. Op. 52.
Polonaise. „ 53.
Scherzo. „ 54.

Leipzig, den 23. October 1843.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig erscheint Mitte December d. J. mit Eigenthumsrecht

Le Carneval de Venise,

(Der Carnaval von Venedig.)

Variations burlesques sur la Canzonette: Cara mamma mia

pour Violon principal

avec Accompagnement de Quatuor et de Contrebasse

par

H. W. Ernst.

Op. 19.

(*Das Andante, welches Herr Ernst gewöhnlich vor dem Carneval vortragt, ist mit der Original-Quartettbegleitung beigefügt.*)

NEUE MUSIKALIEN,

im Verlag von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte. Oeuv. compl. Liv. 9. Edition nouvelle, soigneusement revue, corrigée, métronomisée et doigtée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une preface par Mr. le Docteur et Professeur Griepenkerl	4 —
Becker, J., Die Jagerin. Lied aus dem Drama „Der Tannhauser" von A. Schachtler, für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle oder Horn. Op. 27	— 20
— — Fünf dreistimmige Lieder für Messo-Sopran oder Alt, Tenor und Bass, mit oder ohne Begleitung des Pianoforte. Op. 50. Heft 1. 2 à	— 15
Jansa, L., Six Duos p. 2 Viol. Op. 64. No. 1. 2. 3. à	— 20
Kalliwoda, J. W., Ouverture solennelle (pour grand Orchestre (C.) Op. 126	2 15
— — La reine, arr. pour Piano à 4 mains	— 25
— — Op. 127. No. 1. Grand Polka { pour le Piano. à	— 10
2. Landler {	
— Variations concertantes, pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 129	1 20
Leonhard, J. L., Trois thèmes variés pour le Piano à 4 mains. Op. 7. No. 1. Chanson des Najades, tirée de l'Opéra „Oberon" de Weber.	1 —
2. Menuets	1 —
3. Romance française „Le temps que j'regrette, c'est le temps qui m'est plus"	— 25
— — Op. 8. Fantaisie sur l'Opéra „Le Pré aux Clercs" d'Herold	— 10
Möller, R., Romance pour le Piano seul. Op. 20.	— 10
— — Liederklänge für das Pianoforte. Op. 24	— 10
Spohr, L., Recitativ und Arie: „Der Hölle selbst will sich Segen entringen," — „Liebe ist die zarte Blüthe," — zur Oper „Faust, Clavierauszug mit deutschem und italienischem Text. Für Bariton in F dur { à	— 10
Für Tenor in As dur {	
Tittel, M., Polonaise pour Violon et Piano. Op. 4.	— 20

	Thlr. Ngr.
Wolf, L., Variations pour le Piano, sur un theme de l'Opera „I Puritani, de Bellini. Op. 9	— 15
— — Impromptu en forme d'Etude, pour le Piano. Op. 17. —	15
— — Sonate pour Piano et Violon. Op. 12	1 18

Für Musikfreunde

haben wir zur leichtern Anschaffung des nun vollständig erschienenen

Universal-Lexicon der Tonkunst

bearbeitet von

Fink, Keferstein, Marx, Nauenburg, Rellstab, v. Seyfried, Schnyder von Wartensee, dem Redacteur

G. Schilling,

mit Ergänzungen bis auf die neueste Zeit

von

Dr. F. S. Gassner, *Hofmusikdirector,*

folgende vortheilhafte Bedingungen gestellt:

1) Das Werk kann lieferungsweise bezogen werden. Jede Lieferung von acht Bogen des grossen Lexiconformats kostet jetzt geheftet in Umschlag nur 5 Ngr.

2) Das ganze Werk in sieben Bänden mit ganz vollständigem Register 3500 Bogen oder 56000 Seiten stark mit vielen Notenbeispielen zusammengenommen 5 Thlr. 6 Ngr.

Bei *baarer Zahlung* und Abnahme des ganzen auf einmal wird ausserdem gratis beigelegt

als Prämie:

Die Volksharfe, Sammlung der schönsten Volkslieder aller Nationen, sechs Theile.

Durch die Ergänzungen des Herrn Musikdirectors Dr. Gassner sind alle früher vermissten Biographieen lebender Tonkünstler, der Sänger und Sängerinnen hinzugefügt worden, so wie auch der darin enthaltene, umfassende Artikel: Literatur der Musik eine höchst werthvolle Gabe ist, welche ein besonderes Werk ersetzt. Einzelne Lieferungen werden nicht abgelassen.

☞ Obige Bedingungen sind nur bis Ende 1843 gültig, und nicht rückwirkend.

Buchhandlung von **F. H. Köhler,** Königsstrasse No. 59 in Stuttgart.

Durch Ankauf des ganzen Vorraths bin ich im Stande, den unten bezeichneten *musikalischen* Roman um einen bedeutend ermässigten Preis zu verkaufen, und können es demselben Exemplare durch alle Buchhandlungen Deutschlands bezogen werden:

„König Myss von Fidibus, oder drei Jahre auf der Universität." Wahrheit und Dichtung aus dem Leben eines Künstlers. Ein musikal. Roman von *R. Stein.* 2 Bände in Umschlag geheftet. Ladenpreis 3 Thlr. für 25 Ngr.

Der herrliche Humor, der wie ein Silberbach durch eine anmuthige Gegend, sich durch diesen genial gedichteten Roman schlingt, gehoben durch eleganten Styl, gibt dem Leser, namentlich dem Musiker, eine wahrhaft erquickende Lectüre. Die Charaktere sind keck, kräftig und wahr gezeichnet, das Ganze angenehmlich nach einem wohldurchdachten Plan gearbeitet, der sein Ziel: Erheiterung, Belehrung und Verbreitung origineller Ansichten in Bezug auf Musik, vollkommen erreicht, so dass das Werk denen eines *Dolbery* u. s. w. wohl an die Seite gestellt werden darf.

H. Hanlitz.
Gera.

Die erwartete neue Sendung

Aecht römischer Darmsaiten (Mai-Fabrikat) in allen Stärken ist so eben angekommen in der *Musikalien- und Instrumentenhandlung* von

C. A. Klemm in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. **№ 44.** 1843.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Amsterdam. Aus Lüneburg. Aus Erfurt. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

A. Adam: Der König von Yvetot, komische Oper in drei Acten, frei nach dem Französischen von *Jul. Francke*. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 6 Thlr.

Die ganz absonderlichen Fata dieses Miniatur-Königs von 2000 Unterthanen müssen von der Bühne herab ihre Anziehungskraft und ihre Wirkung auf das Publicum bewähren, und Geschichtsforscher und Geographen mögen Grund und Boden der Handlung untersuchen: uns gefällt dieser lebensfrohe, harmlose Meister Josselin, dieser kleine improvisirte König, ganz wohl; auch geht gar manches Erheiternde und dramatisch Unterhaltende mit ihm und seinen Umgebungen vor. Sein kleines Reich, gäb's dergleichen, würde gewiss nicht eben das beklagenswertheste sein. Im Anfange dachten wir an Ironie; diese aber tritt nur zufällig hervor, und Alle meinen es ganz ernstlich. Das dem Clavierauszug beigefügte Libretto wird jedenfalls Interesse erregen. Wir halten uns an die Composition, und gestehen, dass uns die Durchsicht dieses Werkes viele Freude gemacht hat. Der Componist des populären „Postillon's" zeigt auch hier, dass ihm sein schönes Talent für die komische Oper treu geblieben ist. Anmuthig-klarer Styl, frische, leicht auffzufassende Melodieen, Streben nach Characteristik, und (mit wenigen Ausnahmen) fliessende, oft recht eigenthümliche Harmonie, so wie eine grosse Gewandtheit, namentlich in Rhythmus und Periodenbau, — das sind die Vorzüge, die seine bereits bekannten und beliebten Compositionen auszeichnen, und verhältnissmässig, d. h. mit Berücksichtigung des Stoffes, auch dem vorliegenden Werke eigen sind. Dass das Talent des Componisten ein ungemein flexibles sei, dafür sprechen in diesem Werke mehrere Nummern, die ganz dem ernsthaften, heroischen Style angehören. Ob es von dem Dichter wohlbedacht war, dem gemüthlich-heitern Stück diese ernste Färbung zu geben, namentlich in einer Ausdehnung, wie z. B. in dem (übrigens ausgezeichnetem) Duett zwischen Reginald und Adalbert, wollen wir nicht näher erörtern; jedenfalls hat der Componist bei diesen seriösen Scenen bewiesen, dass ihm sein Genius auch in die Region des Ernsten und Würdevollen gern folgt.

Eine kurze Characteristik der einzelnen Nummern dieses Werkes möge das eben ausgesprochene gefällige Urtheil bestätigen und erhärtern.

Ouverture. — Nach einem gut geführten, ziemlich ernsthaften Andante ($^4_4$, F dur), dessen Grundgedanke ausschliesslich aus weichen und harten Dreiklängen besteht, und dessen Gravität wohl in Beziehung zu den ernsten Scenen der Oper stehen soll, macht das heitere und frisch eintretende Allegro ($^2_4$) mit seinem leicht beschwingten Rhythmus und vorherrschender Synkope einen um so günstigeren Eindruck. Nur das häufige Abbrechen und Wiederzunehmen des Satzes stört etwas. Der in anspruchloser Cantilene und doch mit einer gewissen Wärme sich aussprechende Mittelsatz (in dessen viertem Tacte das *b* der Melodie in *h* zu verbessern ist) bildet in seiner getragenen Weise eben so gegen die vorhergehende Beweglichkeit, wie gegen die darauf folgende Triolenepisode, die zum ersten Thema zurückführt, einen guten Gegensatz. — Im Verfolge des mit Routine fortgeführten Satzes hebt sich kurz vor dem Schlusse eine sehr belebte, obgleich auf einfache Modulation gebaute Figur, wahrscheinlich den Violinen zugetheilt, hervor; dem Schlusse selbst wäre ein erhöheter Aufschwung zu wünschen gewesen. —

No. 1. Ariette für Adalbert (den Liebhaber, Tenor). Ungekünstelt, fliessend und dankbar für den Sänger; das Motiv gehört nicht eben zu den unwiderstehlichen, aber doch gewiss zu den wohlgefälligen.

No. 2. Lied des Helden der Oper, des Meisters Josselin, der bald die Krone von Yvetot zu tragen berufen ist. — Sein ganzes Wesen, sein Humor, wie nicht minder sein Alter (er nennt sich im Dialog selbst einen Graukopf). Alles dies lässt es etwas auffallend erscheinen, dass der Componist seinen Part für den hohen Tenor geschrieben hat; das Motiv dazu liegt wohl in der Pariser Besetzung dieser Rolle. Seine Gesangpartie lässt sich übrigens für die deutschen Aufführungen leicht für einen Bariton punctiren. — Dies frohliche Lied nun ist Josselin's Glaubensbekenntniss und führt ihn günstig ein. Bei einigen Stellen ist die Führung der recht hübschen Melodie dem Orchester überlassen und der Gesang im Parlando gehalten, wodurch gerade die Pointen des Textes recht gut hervortreten. Das Lied hat zwei Strophen, in deren ansprechenden Refrain sodann Jeannette (die recht gut gezeichnete Haushälterin), Margarethe,

Josselin's Tochter, und Adalbert, ihr Geliebter, einstimmen. Die sonst so glatten und graziösen französischen Componisten scheinen es seit einiger Zeit zu lieben, durch eigensinnige Vorhalte und beharrliche Bässe ihre Motive pikant zu machen, und auch unser werther Adam verschmäht zuweilen dieses sehr zweifelhafte Reizmittel nicht; so lässt er hier die ersten Tacte des erwähnten Refrains:

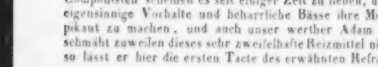

fortwährend mit dem völlig ausgesprochenen Dreiklange von Es dur begleiten!

Als No. 2 folgt ein ziemlich ausführliches Quartett der so eben bezeichneten Personen, frisch und rührig, mit freundlichen Zügen ausgestattet. Jeannette führt die Oberstimme, wie sie überhaupt in der Handlung die hervorstechendste Figur bildet. — Die unerwartete Einwilligung des Vaters in die Verbindung der beiden Liebenden stimmt Alle sehr heiter; so spricht sich denn auch am Schlusse die heiterste Fröhlichkeit aus.

In einem kleinen gefälligen Liede, No. 4, gibt Daniel, der treue Liebhaber Jeannetten's, seine Gefühle für die noch Schwankende zu erkennen und zwar recht schmelzend.

No. 5. Finale des ersten Actes. — Es beginnt mit einem höchst animirten Quartett der uns schon bekannten Hauptpersonen, die sich mit dem besten Humor zu Tische setzen. Der Satz spricht wirklich ächte Heiterkeit aus, und bewirkt sie auch. Vor lauter Lust und Fröhlichkeit entschläft unser lustiger Meister Josselin, der übrigens im Schlafe zu einer Krone kommt, denn die neugierige Jeannette findet in einem gewissen, geheimnissvollen Kästchen die — Krone von Yvetot und zugleich eine testamentarische Verfügung, dass sie in Zukunft Josselin tragen soll. Es trifft sich nun schön, dass so eben von aussen der Chor des Volkes sich mit dem lauten Rufe: Josselin! ankündigt, um, wie Jeannette treffend bemerkt, den Rath Josselin's in Betreff der neuen Königswahl zu vernehmen. Adalbert eilt hinaus, die wichtige Entdeckung zu verkünden. Das kleine Duett, worin die beiden zurückbleibenden Mädchen ihre Freude über die bedeutende Standeserhöhung ausdrücken, ist etwas matt, und liegt auch ein wenig im Streit mit eigensinnigen Bässen. — Im Gegensatze zu seiner Königswürde umschweben den schlummernden Josselin nur Ideen seines behaglichen Bürgerlebens; er wiederholt im Traume sein gemüthliches Lied, was in der Situation eine recht gute Wirkung macht. — Der Chor nahert sich ihm nur in der Stille; der huldigende Zuruf verhallt leise und discret — und so schliesst der erste Act.

Im zweiten Acte tritt, nach einem Chor, dem sich eine fast nur parlando gehaltene Ariette der stolzirenden Jeannette, und ein hübsches Duett zwischen ihr und Daniel anschliesst, zunächst ein grosses, brillantes Duett zwischen Reginald, Comthur der Maltheser, und Adalbert, seinem Neffen, bedeutend in den Vordergrund. Der Comthur sucht auf energische Weise den Neffen zu bewegen, der Liebe zu entsagen und das Kreuz zu nehmen; Adalbert bleibt standhaft.

Dieses Duett (As dur, $^4_4$) ist nach Form und Gedanken ganz im heroischen Style gehalten, und steht fast isolirt in dieser Oper; nur der Mittelsatz (Allegro, $^3_8$, Es dur) erscheint weniger ernsthaft. Das Ganze gehört gewiss zu den effectvollsten Stücken der Oper, und wird zwei guten Sängern höchst willkommen sein; es dürfte sich namentlich zu einem Concertstück vortrefflich eignen. —

In einem ziemlich ausführlichen Ensemble willigt Josselin endlich ein, die Krone von Yvetot anzunehmen. Der Satz ist mit Routine behandelt und im besten Zusammenhange geschrieben; er wird oft von recht wirksamer Harmonie gehoben. Am Schlusse treten im kräftigen Unisono einige Stellen recht bedeutsam hervor.

Es folgt ein Duett, in welchem die hochstrebende Jeannette den guten Josselin zu bewegen sucht, seinem Volke durch einen glänzenden Hofstaat zu imponiren; sie scheitert aber an der Einfachheit des gemüthlichen Herrschers. — Musikalisch wird sich dies Duett mehr durch abwechselnde Formen und leichten Styl als durch bedeutende Motive geltend machen.

Nach einem sehr witksamen, gut gruppirten und durch Anmuth und Gewandtheit sich auszeichnenden Quartett (E dur, $^4_4$), folgt das kurze, zweite Finale, No. 12, in welchem sich Chor und Solostimmen zu kriegerischem Muthe begeistern; denn Reginald droht mit einem Angriff. — Nur Josselin sieht mit Schmerz der blutigen Catastrophe entgegen. — Die Composition nimmt vorzüglich gegen das Ende einen lebhaften Aufschwung, und die Selbständigkeit des Chores bildet gegen die Solostimmen einen theatralisch wirkenden Gegensatz.

Nach einem kurzen, melodiösen Entracte folgt, als No. 14, eine recht freundliche Romanze Adalbert's (B dur, $^6_8$), einfach und gewinnend.

In einem grossen Ensemble (No. 15) erklärt Josselin dem erstaunten Volke, dass er, wie sich's wackern Kämpen zieme, durch einen Zweikampf mit Reginald den Streit entscheiden wolle. — Von welcher Art dieser Zweikampf sein werde, lässt er in einer recht ansprechenden, liedförmigen Schilderung eines alten Königs von Yvetot vernehmen, wodurch er offenbar sich selbst bezeichnet. — Bald erscheint nun auch, kriegerisch angekündigt, sein imposanter Gegner, und manifestirt in einer ungemein schwungvollen Arie seine ritterlichen Gesinnungen wie seine Kampfeslust. — Josselin fordert zunächst eine Besprechung ohne Zeugen; der Chor zieht sich zurück, mit leis gedämpfter Stimme seine Spannung kundgebend. — So schliesst dieser Ensemblesatz, der treffliche Einzelheiten enthält. Die Mittheilungen Josselin's an Reginald waren entscheidend, und enden allen Kampf. Margarethe ist die Tochter des Herrn Malthesercomthurs, und gern willigt er nun in die Verbindung; um die dehors zu retten, wird Margarethe als Nichte des Comthurs proclamirt. Aus diesen Beziehungen nun gestaltet sich das kurze Finale, in welchem namentlich das lebhaft erregte Gefühl Reginald's mit grosser Wärme geschildert wird. — Da nun auch Daniel durch die Hand seiner nunmehr über ihre hoher strebenden Hoffnungen enttäuschten, geliebten Jeannette sich beglückt fühlt, so endet Alles in Lust und Freude. Nachdem nun noch der gemüthliche Duodezkönig sein Regierungsprogramm und

seine sehr plausible Lebensphilosophie verkündet hat, und zwar parlando, damit die Wirkung desto eindringlicher sei, so schliesst mit Wiederholung des uns schon bekannten Refrains und einem recht glücklich placirten Unisono der Chor das ganze Werk, dessen Bühnenerfolg durch eine sehr belebte Darstellung bedingt wird. Es empfiehlt sich aber auch den Dilettanten zu leichter und erfreulicher Ausführung am Pianoforte, wozu ein sehr verständiges und wirksames Arrangement und eine bis auf kleine Mängel sehr gelungene und lobenswerthe Uebertragung das Ihrige beitragen werden.

F. Mendelssohn-Bartholdy: Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen. 3. Heft. (Partitur und Stimmen.) Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Preis 1 Thlr.

Wir würden uns dem Vorwurfe aussetzen, für die Anzeige dieses interessanten Werkes, in Bezug auf seine Bestimmung einen unpassenden Zeitpunct gewählt zu haben, wo nämlich die Saison für den Gesang im Freien entschieden vorüber ist, könnten wir nicht mit gutem Gewissen die Ueberzeugung aussprachen, dass diese lieblichen und geistvollen Gesänge, wenn auch durch ihren Wortlaut für die Ausführung im Grünen und im Freien vorzüglich geeignet (No. 1 opponirt sogar entschieden gegen „der Mauern engen Raum"), doch auch daheim nichts von ihrem Reiz verlieren werden; ihr Wirkungskreis ist also ein sehr ausgebreiteter, wenn es sich auch zeigen sollte, dass bei einigen dieser Lieder die Umgebung sich noch besonders wirksam erweise. — Jedenfalls muss und wird diese Gabe, schon nach ihrem Material betrachtet, als eine willkommene Erscheinung begrüsst werden, da die gesangesfreudige Weiblichkeit, wenn sie auch mit Theilnahme dem Männergesange lauscht, doch auch zuweilen gern mit einstimmt; so wie es uns überhaupt scheint, als wäre der Genuss der Ausübenden zuweilen grösser, als der Zuhörenden.

Wir empfangen also das heitere Werkchen mit freudiger Zustimmung! Möge es viele ebenbürtige im Gefolge haben! Sind die hier gebotenen sechs Gesänge auch nicht von gleichem Gehalte, so nehmen sie doch sämmtlich das Prädicat: geistreich in Anspruch; einige aber gehören zu dem Schönsten, was in so kleinem Rahme geleistet werden kann. — Verweilen wir nun betrachtend bei den einzelnen Gesängen! —

No. 1. „Im Grünen," Gedicht von H. Chezy. — Dies in drei Strophen sich wiederholende Lied enthält nur vierzehn Tacte, aber aus diesen wenigen Tacten weht uns etwas so Wohliges und Beruhigendes an, dass das Behagen sich bei jeder Strophe erneut. Einige minder wohlthuende Vorhalte in den ersten Tacten versöhnt der Zusammenhang. Besonders ist der Schluss eigenthümlich und bezeichnend. — Dame Chezy würden wir unbedingt preisen müssen für ihr anspruchsloses und doch so sinniges Gedicht, hätte es ihr gefallen wollen, für diese zwei Zeilen:

Im Grünen, da geht Alles gut,
Was je das Herz bedrückt,

zwei andere zu substituiren. — Sie darf sich aber sogleich mit einem ziemlich guten Dichter, mit Goethe, trösten, der in seinem nun folgenden, wunderschönen Frühlinge die merkwürdige Inversion: „Saget, seit gestern wie mir geschah" niemals bereut hat.

No. 2. „Frühzeitiger Frühling," Gedicht von Goethe. — Das schöne Gedicht ist mit allen seinen süssen Regungen, mit seinem vor freudigem Staunen überwallenden Gefühl vom Componisten wiedergeboren, und er hat noch den gut benutzten Vortheil vor dem Dichter voraus, dass er da verweilen und den Genuss festhalten und erneuen kann, wo der Dichter mit flüchtigem Wortkuss vorübereilen muss. — Dies schöne Durchfühlen und Ausmalen der reizenden Situation empfinden wir vorzugsweise in der mittleren Abtheilung, wo der Componist, nachdem er die ersten zwei Strophen in gleicher Weise ziemlich rasch und in froher Aufregung ausgeführt hat, die schöne, lebensvolle Strophe: „Unter des Grünen blühender Kraft" — mit innigem Anschmiegen an den köstlichen Ideengang des Dichters, malerisch auffasst und mit eben so viel Wärme als geläutertem Geschmack ausführt. — Schon der neue Rhythmus belebt die mit offenbarer Vorliebe behandelte Scene; dazu kommt die durch Selbständigkeit der einzelnen Stimmen gewonnene Mannigfaltigkeit, wodurch die kleinen, zierlichen Tongruppen möglich werden, die sich so anmuthig und ausdrucksvoll neben einander bewegen. — Um einzelne, besonders gelungene Züge hervorzuheben, deuten wir hier nur auf die Stellen: „Leise Bewegung — schlafender Duft!" — Wie bezeichnend und doch wie ungesucht ist dann, in Bezug auf den Sinn, das Abbrechen dieser Strophe mit dem belebenden Eintritt der folgenden in Verbindung gebracht! — Dass der Componist mit der Schlussstrophe das erste Motiv wieder eintreten lässt, erhöht gerade die Wirkung. Auch verleihen einige neue und gewichtige Harmoniefolgen, wie z. B. bei der Stelle: Heilet, ihr Musen, tragen das Glück! dem wiederkehrenden Satze erhöhtes Interesse, so wie auch die unerwartete Individualisirung des Tenors am Schlusse diesem noch eine eigenthümliche Bedeutung gibt. — Ein treffliches Lied!

No. 3. „Abschied vom Walde," Gedicht von Eichendorff. — Der Sinn des Gedichtes ist schöner als seine Diction, in der uns Manches stört. — Zeigt die musikalische Behandlung auch unverkennbar den verständigen und stoffbeherrschenden Künstler, so fehlt doch der Composition die Frische und Natürlichkeit, welche die andern Lieder dieser Sammlung uns so werth macht. Einige Härten vergütet der ungemein wohlthuende Schluss, wie denn überhaupt die nicht leichte Gunst, eindrucksvoll und eigenthümlich zu schliessen, unserm werthen Meister in nicht gewöhnlichem Grade zuzusprechen ist.

No. 4. „Die Nachtigall," Gedicht von Goethe.

Die Nachtigall, sie war entfernt,
Der Frühling lockt sie wieder;
Was Neues hat sie nicht gelernt —
Singt alte, liebe Lieder!

Aus diesen vier kurzen Zeilen hat Mendelssohn ein wunderliebliches Lied gebildet, das in seiner Einfachheit und Anmuth unwiderstehlich anzieht. Selbst die ungezwungene, wir möchten sagen, elegante Benutzung des Con-

sen werden, bey uns die bey Ihnen so ausgezeichneten und viel beweinten Hussiten vor Naumburg gegeben. Herr v. Kotzebue war gegenwärtig und gedenkt länger in Berlin zu bleiben. Es ist dies der Ort nicht von der Vollendung zu sprechen, in welcher auch hier Iffland, als Viertelsmeister Wolf, seine mimische Kunst in Darstellung des Leidenschaftlichen hervortreten liess, oder auch die vortreffliche Vorstellung der Bertha durch Mad. Meyer zu schildern. Nur über die, diesem Schauspiel so wesentliche Musik lassen Sie mich sagen, dass sie allgemein gefiel, und die Chöre hier eben so aufgenommen wurden, wie Sie dieselben in einem der ersten Stücke des gegenwärtigen Jahrgangs der Mus. Zeitung geschätzt haben, bis auf das Schlusschor vom Hrn. Abt Vogler, das hier weit mehr Beyfall gefunden hat, als in Leipzig. — Hoffentlich liefert der jetzige Monat mehr Ausbeute und Stoff zu einem interessantern Bericht u. s. w.

Anekdote.

Auf einem deutschen Theater sollte Kunzens Winzerfest aufgeführt werden und ein durchreisender Bassist den trunkuen Schulmeister Barthel als Gastrolle geben. Der Sänger, dem zwar jene Eigenschaft des Schulmeisters natürlich war, der aber nichts besass, sie belustigend zu machen, warb sich in den Weinhäusern, wohin ihn seine Neigung führete, Freunde, und diese zerstreueten sich im Parterre, um die Stimme des Publikums zu handhaben und dem Genossen Bravo zuzurufen. Zwey Bekannte, die nicht von jener Zunft waren, trafen sich im Parterre —

„Hoffentlich wird man den armen Sünder auspochen“ —

„Keineswegs; man wird ihm Bravo rufen“ —

„Nicht möglich! Ich versichere Sie, er hat in den Proben abscheulich gesungen und gespielt“ —

„Thut Nichts, glauben Sie mir: ich weiss, wo Barthel Most holt!“ —

Kurze Anzeige.

1) *IV Sonatines pour le Pianoforte avec acc. d'un Violon ad lib., comp. par G. Ferrari. Oeuvr. 27.* à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (1 Thlr.)

2) *Six Sonatines pour le Pianoforte par D. Steibelt.* Ebendaselbst. (1 Thlr.)

Beydes Uebungsstücke für noch nicht weit gekommene Klavierspieler, beyde ohne Gehalt für die Kunst, aber nicht ohne Zweckmässigkeit. Sie sind einander ähnlich, auch in der Manier der Verff., die hin und wieder hübsche, aber etwas verbrauchte Melodieen geben, und die Harmonie gar zu dürftig abspeisen. Ferrari hat überdies zu viele Wiederholungen. Die Violinstimme zu seinen Sonatinen ist so gesetzt, dass der Lehrer dem Schüler durch die Begleitung durchhelfen kann: sie kann aber auch, wenn man keinen Geiger bey der Hand hat, wegbleiben, ohne vermisst zu werden. No. 1. ist auch so eingerichtet, dass sie mit gleicher Vollständigkeit auf einem Instrumente, das bis f, wie auf einem, das bis c gehet, vorgetragen werden kann: sie wird also auch denen dienen, die nicht nur auf dem Pianoforte, sondern zugleich mit ihm spielen mögen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

trapunctes muss dazu beitragen, uns das unschuldvolle Motiv noch näher zu bringen. Hier ist die dreimalige Wiederkehr der einfachen Melodie, unter veränderten Umgebungen, von der schönsten Wirkung, während sich der Umfang des kleinen Gedichtes fast zu erweitern scheint. Der Schluss ist wieder so treffend, als ungewöhnlich.

No. 5. „Ruhethal," Gedicht von Uhland. — Wäre diesem Liede nicht das Loos gefallen, mit einer Frage schliessen zu müssen, so würden wir gewiss das Ganze zu rühmen haben; nun aber ist der Eindruck ein ungenügender, was freilich mehr der Dichtung als der Composition beizumessen. — Der vollkommene Schluss in der Tonica lässt vielleicht die Auslegung zu, dass er die Frage bejahend beantworten solle. — Ein Ausweg hätte sich vielleicht gefunden, hätte die Oberstimme in die Terz resolvirt. — Einige Züge in diesem Liede sind übrigens ungemein zart und sprechend; so z. B. die Stelle: „Frag' ich oft mit Thränen" in ihrer Steigerung nach Cis dur, und ihrer Zurückführung nach D dur und H moll eben so schön gedacht als wirksam.

No. 6. „Jagdlied," Gedicht von Eichendorff. — Zwar vernimmt man in diesem Jagdliede kein Trarah und Hussa; das Lied ist sogar in seinen zwei ersten Strophen ziemlich düster gehalten, und eine gewisse Hast und Unruhe bei ernster Färbung der Harmonie, vorherrschend; plötzlich aber verwandelt sich die Scene, und mit den Worten: „Erquickliche Frische" dringt heiteres, frisches Leben hervor; Rhythmus, Tonart und Melodie, Alles ist erneut und wirkt freudig und erquickend zusammen. Die fast zu lange dauernde, spannende Ungewissheit und Düsterheit erhöht nur den Reiz der Ueberraschung! Solch lebensfrischer Schluss krönt Lied und Werk, das sich gewiss rasch und glücklich Bahn machen wird. — Die Ausführung dieser Lieder bedingt zwar Sorgfalt und feine Schattirung, bietet aber durchaus keine Schwierigkeiten. *M.*

A. André's Fugenlehre.

Der Literatur der musikalischen Theorie steht ein fruchtbringender Zuwachs bevor, den gewiss der literarisch Gebildete dieser Kunst sowohl, als der Componist und practische Musiker mit besonderem Interesse aufnehmen wird. Das angedeutete Werk ist eine in Kürzem bei Joh. André in Offenbach erscheinende Fugenlehre des verstorbenen Hofraths André, als beendigende Fortsetzung des theoretischen Theiles von dessen Lehrbuch der Tonsetzkunst.

Wiewohl die bereits erschienenen Theile genannten Lehrbuches „Harmonielehre, Contrapunct und Canon" sich durch gründliche und umfassende Bearbeitung ihres zu behandelnden Stoffes vor den neuesten Werken ihrer Gattung auszeichnen, des Kunstjüngers Studien mit den besten Erfolgen belohnen und dessen Wissbegierde durch die vielfaltigsten practischen Erfahrungen bereichern, so möchte sich doch die Lehre der Fuge, je weniger gerade in diesem Gebiete der Tonsetzkunst Treffendes und für das Studium Geeignetes zu Tage gefördert wurde, eines besondern Nutzens und des allgemeinen Beifalls zu erfreuen haben.

Bis jetzt fehlte es durchaus noch an einem geläuterten Borne, aus dem sich der Studirende diejenigen Kenntnisse schöpfen konnte, die ihn zur Verfertigung einer geregelten Fuge nach allen Gattungen derselben hin befähigten. „Marpurg's Anleitung zur Fuge," noch heute als erste Autorität geltend, konnte wohl, namentlich bei ihrem Erscheinen, die Aufmerksamkeit der Tonkünstler auf sich ziehen, zudem eine die gefeierte Fuge betreffende, ausführlichere Abhandlung noch mangelte; heutigen Tages entspricht sie aber sowohl in logischer, wie didactischer Beziehung keineswegs mehr den Anforderungen der vorgeschrittenen Zeit. Abgesehen von vielen diesem Werke anklebenden Inconsequenzen und widersprechenden Muthmassungen des Verfassers, erscheinen selbst auch die gegebenen Vorschriften in so ungeläuterter Weise und dem eigentlichen Wesen der Fuge gemäss ungenügend abgefasst, dass es besonders dem Hilfe suchenden Schüler schwer, wenn nicht unmöglich werden muss, diesen gordischen Knoten glücklich zu lösen. Es lässt sich freilich Marpurg's Verdienst nicht leugnen, und doppelt gebührt es ihm, da er eigentlich nur Dilettant war; doch besonders dies letztere ist es auch wieder, was ihn oft so unmusikalisch sprechen lässt.

Auf jedes neue Werk, welches Nutzen verspricht, aufmerksam zu machen, erheischt die Pflicht eines Jeden. Wir glauben daher, da wir bereits Einsicht in die André'sche Fugenlehre nehmen konnten, sie auch mit Recht dringend empfehlen und ihr schon im Voraus das günstigste Horoscop stellen zu dürfen.

Und ohne die Feder der Kritik schon ergreifen zu wollen, die sich ohnehin beim Erscheinen des Werkes mehrseitig spitzen wird, so dürfte die Meinung nicht zu vorzeitig ausgesprochen sein, dass André sich in diesem Werke auch wieder als denkender Forscher und Beurtheiler zeigt, mit Sachkenntniss den betreffenden Stoff handhabt und ordnet, mit Gründlichkeit und Verstand seine Vorschriften zur richtigen Abfassung aller Arten der Fuge mittheilt, so wie mit Parteilosigkeit sich über den Werth oder Unwerth der theoretischen wie practischen Leistungen mancher Autoritäten ausspricht; Letzteres namentlich, um den sich Unterrichtenden zu eigener und weiterer Beurtheilung zu veranlassen. In dieser Hinsicht muss es besonders dem denkenden Leser erwünscht sein, seinen Geist durch eine Menge nützlicher und instructiver Nebenbemerkungen, die sich überdies in diesem Werke vorfinden, angeregt und beschäftigt zu sehen.

Um den Inhalt des Werkes specieller kennen zu lernen, möchte eine kurze Eintheilung desselben, hoffentlich nicht gegen das Interesse der Leser, hier Platz finden dürfen.

Die Einleitung, nachdem in ihr der Begriff von Fuge festgestellt ist, handelt zunächst von deren wahrscheinlichem Ursprung und Benennung als Fuge, wobei historische Citate, so wie die ersten Schriftsteller, die sich schon über diesen Gegenstand aussprechen, angeführt werden.

Das erste Capitel handelt nun von der vierstimmigen Fuge und zwar der erste Abschnitt desselben von der Beschaffenheit und Einrichtung der Fuge im Allgemeinen, und der hiernach veranlassten verschiedenen Benennungen derselben. Im zweiten Abschnitt werden die verschiedenen Hauptiheile der Fuge insbesondere sehr ausführlich behandelt, und zwar lehrt der erste Abschnitt die Einrichtung einer Fuge nach den alten griechischen Tonreihen. Der Verfasser wiederholt hierbei seinen schon in der Harmonielehre ausgesprochenen Vorschlag zu einer Uebereinkunft unter den jetzigen Tonsetzern, jede der authentischen und plagalischen Tonarten auf eine nur ihr eigenthümlich bestimmte Weise zu harmonisiren, und zwar mit Rücksicht auf die vom Verfasser bereits aufgestellten Vorschriften. Freilich würde dadurch manches Dilemma über diesen Punct früher gelöst oder nicht begonnen werden. Der zweite Abschnitt handelt von der Abfassung einer Fuge, welcher ein cantus firmus zum Grunde liegt, so wie der dritte von der Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze, und der vierte Abschnitt von der Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist, z. B. der Gefährte in der Vergrösserung oder Verkleinerung, in der Gegenbewegung, in einer andern Ton- oder Tactart. Eine Sammlung Fugen verschiedenartiger Gattung und von verschiedenen Meistern bilden, zugleich als erklärende ausführlichere Beispiele, einen werthvollen Anhang zum ganzen Werke. Ein wohlgetroffenes Portrait des würdigen Autors ziert dasselbe noch ausserdem.

F. *H. H.*

Nachrichten.

Aus Amsterdam. Am 31. August wurde hier die 14. allgemeine jährliche Versammlung des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst gehalten. Präsident war Herr Professor *Begermann*, Secretär Herr Dr. *Heyn*. In Folge früher ausgeschriebener Preisaufgaben ward einer Hymne für Doppelchor von *J. J. H. Verhulst* der erste Preis zuerkannt. Dieselbe wird im Namen und auf Kosten des Vereins in Druck ausgegeben. Es wurde beschlossen, an die vorzüglichsten Componisten unter den Verdienstmitgliedern des Vereins die Bitte um Mittheilung einer kleineren Vocal- oder Pianofortecomposition ergehen zu lassen; diese Musikstücken sind bestimmt, in einer Sammlung gedruckt und an die Mitglieder des Vereins vertheilt zu werden. Ferner wurde die Gründung eines Fonds zur Unterstützung verarmter und hilfsbedürftiger alter Musiker besprochen. Neue Preisaufgaben zu 300 bis 400 Fl. sind ausgeschrieben worden. Als neue Verdienstmitglieder wurden erwählt: Herr Dr. *Rob. Schumann* und Herr *Ferd. Hiller* in Leipzig, und Herr *J. J. H. Verhulst* in Haag; als neues correspondirendes Mitglied Herr *A. Gathy* in Paris.

Lüneburg, den 10. October 1843. Die Concentrirung des 10. Bundesarmeecorps in unserer Gegend hat unserer guten, alten und stillen Stadt ausser dem Besuch allerhöchster, höchster und hoher Herrschaften nicht nur reichen materiellen Gewinn, sondern durch Herbeiberufung des königl. hannov. Hoftheaters auch Kunstgenüsse gebracht, die uns beschiedenen Lüneburgern sicherlich noch lange in dankbarer Erinnerung bleiben werden, wenn auch weniger durch das „was" — sondern vielmehr dadurch, „wie" es uns geboten wurde. Ort, Zeit und Geschmack der Machthaber mochte wohl auf die Wahl der aufzuführenden Stücke den entschiedensten Einfluss gehabt haben, und so wollen wir deshalb mit der Theaterverwaltung nicht im Geringsten hadern. Die hier zur Aufführung gebrachten Opern — der Barbier von Sevilla, die Nachtwandlerin, Norma (nur theilweise gegeben), der Liebestrank und Lucia von dem jetzt unvermeidlich gewordenen Herrn *Donizetti* waren uns sämmtlich (bis auf letztere, welche sogar in italienischer Sprache gegeben wurde?) sehr wohl bekannt; allein in so vortrefflicher Ausführung (mit Ausschluss des Barbiers, welcher in der Hauptrolle mit zu rohem Spiel dargestellt wurde) waren sie uns noch niemals vor Aug' und Ohr getreten. Fraul. *Schrickel*, die Heroine der hannöverschen Oper, halten wir für eine der vortrefflichsten Sängerinnen unserer Zeit. Ihre wundersehöne, volle und weiche Stimme (von *Bardogni* ausgebildet) ist jedes Ausdrucks fähig, und ihre Methode höchst geschmackvoll und vollendet zu nennen. Mit diesen Vorzügen vereint sie im naiven wie im tragischen Styl ein Spiel, das überall nicht nur strenge Anforderungen befriedigen wird, sondern auch immer einen wohlthuenden Eindruck hervorbringen muss, weil es fern von aller Affectation und Effecthascherei stets auf Wahrheit und Natürlichkeit basirt ist und im schönsten Einklang mit ihrem gemüthvollen Gesange steht. Ihre Kunst im Athmen ist wahrhaft bewundernswerth, und die Deutlichkeit ihrer Aussprache lässt nichts zu wünschen übrig. Leider soll der Cyclus ihrer Rollen, namentlich in deutschen Opern, nur klein sein. Allein die Qualität ihrer Leistungen entschädigt für die geringe Quantität derselben, und ein längeres Weilen an einem so fleissigen deutschen Theater wie das hannoversche (sie sang bisher meist nur in Italien) wird sehr bald dem Mangel ihres Repertoirs abhelfen. — Nächst ihr gefiel am Meisten Herr *Steinmüller* durch schöne (Bariton-) Stimme und Gestalt. Scheint sein Darstellungsvermögen auch nicht sehr bedeutend zu sein, so genügte sein Spiel in den hier gegebenen Rollen des Orovist, Belcore und Anton doch hinlänglich. Schade dass Herr *Steinmüller* beim Singen die Zähne nicht genug öffnet. Die Deutlichkeit der Aussprache leidet hierdurch nicht allein, auch die Fülle und Schönheit des Tones kann sich nicht frei genug entwickeln und runden. Trotz dieser Mängel aber ist Herr *Steinmüller* dennoch ein trefflicher Sänger zu nennen, der jeder Bühne zur Zierde gereichen würde. — Herr *Hellemann* ist ein sehr junger Tenorist, der erst seit Kurzem sich der Bühne gewidmet haben soll. Dessen ungeachtet leistet er schon recht Erfreuliches, und seine Stimme, forcirt er sie nicht, klingt recht weich und angenehm. Freilich genügt er

jetzt nur noch Anspruchen, wie man sie zu einem guten zweiten Tenoristen zu machen pflegt. Allein bleibt er beschränkt und feinig, so steht zu erwarten, dass er sich einst den bessern seines Faches zurechnen werde. Er nahm hier zufällig den ersten Platz ein, weil die Ankunft des Herrn *Stighelli*, des neuen ersten Tenoristen, durch Krankheit verhindert worden ist. — Herr *Bullert* erwies sich in den Rollen des Bartolo und Dulcamara als einen mit guter Stimme und sicher natürlichen Komik begabten Buffo, und eben so sehr sind die Leistungen der Mad. *Clauss* in Rollen alter und komischer Weiber zu loben. Der Chor, mit guten und ausgiebigen Stimmen besetzt, liess nichts zu wünschen übrig, und das vortreffliche Orchester machte unter persönlicher Leitung seines Meisters *Marschner* auch hier seine Meisterschaft geltend, namentlich in Ausführung einiger grossen Ouverturen, welche in einem Concert zur Einleitung einiger Gesangstücke und des Zauberspiels *Ole Bull's* gegeben wurden. Ja, auch dieser Meister des Violinspiels wurde uns durch die Munificenz der hannöverschen Theaterintendanz zugeführt, und wir gestehen eben so gern, dass uns sein Spiel, trotzdem wir es zuletzt in Hamburg gehört, an Festigkeit und Sicherheit, an Eleganz, Ruhe und Gefühl noch zugenommen zu haben scheint. Dagegen scheint er uns als Componist nicht im gleichen Masse fortgeschritten zu sein. Seine neueste hier producirte Composition, eine Siciliana e Tarantella, schien sich in nichts Wesentlichem von seinen früheren zu unterscheiden. Wir fanden sie eben so unzusammenhängend, zerrissen und wie Raketen prasselnd und zerplatzend, als seine Polaca guerriera u. m. a. Ein gemeiniger Mann und Musikkenner soll über *Ole Bull* als Componist gesässert haben: „*Ole Bull* componirt Musik in Stücken, aber keine Musikstücke!" und wir müssen gestehen, niemals ein prägnanteres, gerechteres und pikanteres Urtheil über derlei Musik gehört zu haben, obwohl wir nicht läugnen mögen, dass es der *O. Bull*'schen Musik an melodiösen und interessanten Momenten keineswegs mangelt.

Ein anderer militairisch-musikalischer Genuss ward uns noch durch einen grossen Zapfenstreich, welcher von etwa 800 Militärmusikern und 300 Trommelschlägern auf dem Marktplatze vor dem königl. Palais zur Feier der Ankunft Sr. preuss. Majestät ausgeführt und von dem preussischen Musikmeister *Wieprecht* geleitet wurde. Aber es war kein ganz ungetrübter Genuss, denn die grossen Ensembles wollten nicht recht zusammenklappen, und der Totaleffect gestaltete sich trotz der grossen Massen nicht grandios genug. Auch ward die Wahl der Musikstücke nicht interessant genug gefunden, und das Arrangement des Schlusses, weil ermattend, ziemlich verfehlt genannt. Statt nämlich mit einem grossen brillanten Ensemble zu schliessen, zog jedes Musikchor einzeln mit einem Zapfenstreich auf und davon, wodurch ein monotones Diminuendo entstand, das mit einem sehr unerquicklichen Pianissimo des Effects endete.

Der Musikmeister *Wieprecht* wurde nicht nur sehr reichlich honorirt, sondern auch von dem König von Hannover mit der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft decorirt, der Intendant des königl. Hoftheaters aber, Herr Kammerherr v. *Meding*, für seine trefflichen Arrangements und die brillanten Leistungen seiner Truppen von Seiten des Königs von Preussen mit Verleihung des rothen Adlerordens dritter Classe begnadigt. *F. J.*

Erfurt. Concertbericht vom 1. Juni bis letzten September 1845. — Im achten Concerte des Erfurter Musikvereins erfreuten wir uns vorzugsweise in *Mendelssohn's* A moll-Symphonie und *Cherubini's* Ouverture zu Medea. *F. Hiller's* Abschied, weniger hübsch als seine beiden im vorigen Berichte erwähnten Lieder, „Ob sie meiner wohl gedenkt" von *H. Proch*, eine Fantasie für die Violine von *Ernst*, von Herrn *E. Mollenhauer* nicht nach Erwarten gut gespielt, und endlich einige Pieces für Horn, die die Herren *Mayer* und *Mendrock*, Mitglieder der Schwarzburg-Sondershäusischen Hofcapelle, mit verdientem Beifalle vortrugen, waren die übrigen Theile des Programms. — Drei erste Concert desselben Vereins im neubegonnenen Cyclus wurde durch *Fr. Schneider's* Gegenwart gehoben. Er benutzte seine bei Gelegenheit der Feier der silbernen Hochzeit des Herzogs von Dessau componirte Festouverture, ein Werk, das, wenn auch der bekannten Ouverture über den Dessauer Marsch nachstehend, besonders gegen den schwungvollen Schluss hin, viele interessante und originelle Züge bietet. Die übrigen Nummern des Concerts bestanden aus einer Arie aus den Hugenotten, zwei Pieces für Violoncello (Herr *B. Schneider* aus Dessau), einer Ballade: „Der Deserteur" von *Hackel* (Herr *Wagner* aus Arnstadt, der so vortrefflich, wie noch nie, bei Stimme war), einem Chor von *Fr. Schneider* und der Symphonie von *Mendelssohn*. Durch die baldige Wiederholung des letztgenannten Werkes, nächst *Fr. Schubert's* und *R. Schumann's* Symphonieen das Bedeutendste dieser Gattung in unserer Zeit, hat sich der geehrte Verstand alle Musikfreunde zu lebhaftem Danke verpflichtet. Möchte doch derselbe die möglichst baldige Wiederholung eines dem Publicum noch unbekannten grossen Werkes, das bei einmaligem Hören unmöglich vollkommen verstanden und gewürdigt werden kann, zu einer Art von Observanz machen, und überzeugt sein, dadurch allen Betheiligten einen grossen Dienst zu erweisen! Der Nutzen ist zu offenbar und bedeutend, und der Fall kommt zudem nicht zu oft vor, als dass sich genügende Gegengründe denken liessen. —

Der Organist *Ritter* gab zwei Aufführungen von Orgel- und Gesangmusik, am Todestage *J. S. Bach's* eine (zweite) „Erinnerung an Thüringische Tonkünstler" (*M. Frank*, *Chr. Bach*, *J. S. Bach*, *J. Chr. Kaufmann*) und *Handel's* Oratorium: Samson.

Am 13. September feierte der „Männer-Gesang-Verein in Erfurt" sein erstes Stiftungsfest. Wenn der Vortrag aller hierbei gesungenen Lieder als gut bezeichnet werden muss, so sind noch besonders *Reissiger's* bekanntes Lied: „Des Deutschen Vaterland" und *Bachfeld's* joviale, fast überprofelnde Composition: „Die frohen Zecher" als vorzüglich gelungen hervorzuheben. — *A. G. B.*

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Unsere diesjährige Theatral-Frühlings-Stagione stand im umgekehrten Verhältniss zur diesjährigen in ganz Europa allgemeinen mehr oder weniger anhaltend nassen Frühlingswitterung; weswegen heuer wenige trockene Dinge von ihr zu berichten sind. Hauptsänger waren: die Prima Donna Malvani, Schülerin der berühmten Bertinotti, mit hübschem Sopran und guter Gesangmethode; sie ist noch Anfängerin, sang zum ersten Mal auf der Scala, und gefiel ziemlich. Tenor Corelli (einige Zeit unpässlich, und durch Pocchini, Buffo Napoleone Rossi (item und durch Gaetano Rossi ersetzt), Bassist De Bassini: alle Drei den Lesern d. Bl. als brauchbare Virtuosi bekannt. Den Anfang der Stagione machte Donizetti's Don Pasquale, eine Opera buffa, die er voriges Jahr für Paris componirte, und die kaum gegen das Ende etwas Gemessbares enthält, auch im Ganzen weder kalt noch warm gemacht. Die zweite Oper der Stagione war Donizetti's Furioso, worin der im Genere buffo sehr wenig einheimische De Bassini etwas besser hervortrat. Nachdem Herrn Mabellini's vor drei Jahren zu Turin neucomponirter, mit Beifall gegebener Rolla ganz durchgefallen war, gab man endlich zur Hälfte Juni Ricci's Chiara di Rosenberg, welche mit beiden Donizetti'schen Opern bis Ende der Stagione abwechselte. Wie natürlich, wurde das Theater während derselben sehr wenig besucht.

Anmerkung. Ueber diesen Don Pasquale liest man in den diesjährigen Lieferungen der Pariser Revue de Deux Mondes S. 517 — 526 eine sentimentale Buffonade, mit welcher, um dem Ritter Donizetti die Cour zu machen, die deutschen Meister in einer gewissen Hinsicht in Schatten gestellt werden. Niemand wird leugnen, dass die Italiener zum Buffoschreiben eine besondere Anlage haben, wenn ihr schönerer Himmel, ihr minderes Klima, und die daraus entspringende eigene Lebensweise das Meiste beitragen; es zur einheimischen Characteristik machen und die Deutschen davon beinahe ausschliessen wollen, hiesse die Sache zu weit treiben. Nach benannter Revue hätten die einzigen von ihr angeführten deutschen Meister, Mozart und C. M. v. Weber, Ersterer in seinem Figaro und in der Entführung (?), Letzterer in seinem Abu Hassan nicht den wahren Buffostyl der Italiener entwickelt. Was ist wohl hierauf zu sagen? — Mozart, der drei Mal in Italien gewesen, hätte mit seinem ungeheuren Genie nicht so Buffo schreiben können, als seine einheimischen Maestri Cimarosa, Paesiello u. s. w.?.... Aber nein: er hat Mozartisch buffo geschrieben, dafür hört man auch seinen bald 60 Jahre alten Figaro, D. Giovanni, Così fan tutte noch immer, selbst in Paris und London, während von besagten Maestri keine einzige Opera buffa mehr gegeben wird. Wäre nur der Verfasser jenes Aufsatzes in der Revue vor wenigen Jahren in einer zu Mailand gegebenen musikalischen Academie zugegen gewesen, in welcher zwei Buffi ein Duett von Cimarosa vortrugen, wobei das Auditorium — darunter Rossini — aus Aerger über das verunzierte sehr berühmte Buffostück, vor Lachen bald zerplatzt wäre. — Von Jos. Weigl, der so viele achte italienische Opere buffe geschrieben, von Winter, Wenzel Müller u. A. m. weiss die Revue gar nichts, wählt dafür aber zu ihrem Thema gerade den ärmlichen Don Pasquale, der weder Buffo noch Serio ist. Hat vielleicht gar der übrigens ziemlich alte und schon fertige Lablache (Titelrolle) jene Tirade hervorgebracht? — Diese heutige „Anmerkung" deute man jedoch keineswegs, als wollte sie umgekehrt einigermassen Cimarosa und Paesiello in Schatten stellen. Schreiber dieses, der bereits 33 Jahre in Italien lebt, kennt das Schätzenswerthe der alten italienis hen Schule nur zu gut.

(Teatro Re.) Bei stets vollgefülltem Hause und mit starkem Beifall gaben hier die von ihrem Vater Giuseppe aus Toscana unterrichteten sechs Kinder Vianesi meist Rossini's Barbiere di Siviglia, mitunter dessen Cenerentola, Donizetti's Elisir und Betly. Im Barbiere waren die Rollen so vertheilt: Conte di Almaviva = Alcibiade Vianesi, Don Bartolo = Calisto Vianesi, Rosina = Ida Vianesi, Figaro und Fiorello (beide Rollen) = Augusto Vianesi, Basilio, Berta und Ufficiale (alle drei Rollen, mannlich und weiblich) — Odoardo Vianesi, Soldato = Enrico Vianesi. Nach einer vom Orchester gespielten beliebigen Ouverture wurde die ganze Musik der Oper zur eigentlichen Aufführung vom Vater Giuseppe Vianesi hinter den Coulissen auf dem Pianoforte recht gut begleitet. Diese sechs Kindervirtuosi mögen beiläufig von 6 bis 14 Jahr alt sein, und der älteste, Augusto, der die Hauptbuffopartie macht, ist unstreitig der beste. In Italien, dem heimathlichen Gesanglande, wo die Geistesentwickelung der Kinder, besonders weiblichen Geschlechts, erstaunlich schneller als jenseits der Berge vor sich geht, überraschen dergleichen Erscheinungen wenig oder gar nicht. Hier singt Alles, jung und alt, Kinder und Greise; die Mimik ist den Italienern ganz und gar angeboren, ohne sie kann er fast kein Wort sprechen. Dies vorausgesetzt, kann man einer solchen Vorstellung immer beiwohnen, und sei es auch um einen 6jährigen Don Bartolo zu sehen; die abgerichteten Kinder werden das Ganze immer besser als Naturkinder gehen und es zu etwas mehr als einer Kinderei erheben. Wie es aber mit ihren einförmigen Kinderstimmen, besonders in Gesammtstücken (— wohl besser als der Zwitterausdruck: Ensembletück), wo man Tenor und Bass vermisst — wie es mit der Güte dieser Stimmen, des Gesanges überhaupt aussieht, mögen Andere beurtheilen. Vater Vianesi kann auch, wenn er überall so viele Zuhörer als in Mailand findet, vielleicht eben so reich als der Vater der beiden Schwestern Malanollo werden; ob er aber seine zarten Kinder nicht allzufrühzeitig schon zu Grunde richtet, ist eine andere Frage.

Der Violoncellist *Seligman* (besonders im Adagio brav) und Pianist *Honoré* (ein fertiger Spieler), Beide aus Paris, gaben im April zwei musikalische Academien im Redoutensaal und in der Scala mit vielem Beifall. Eine Französin Namens *Bertucat*, eine treffliche Harfenspielerin, liess sich bei dieser Gelegenheit auf ihrem Instrumente hören und wurde cum omni jure stark applaudirt. Sonderbar genug sucht diese Künstlerin auf ganz anderem Wege ihr Glück und ihren Ruhm. Nachdem sie vorigen Winter in Mailand im Gesang Unterricht erhalten, singt sie jetzt auf dem Theater S. Benedetto in Venedig, darauf in Padua.

Herr *Gambale*, Erfinder der Riforma musicale, erhielt von der hiesigen Società d'Incoraggimento die grosse silberne Ehrenmedaille. Demnalen gibt er nach seiner Methode Herrn *Fenarolli's* Basso numerato (Bezifferter Bass) auf Subscription heraus. Leider findet der Mann in Italien gar keine Aufmunterung (wie lange ist es nicht

mit besagter Medaille hergegangen!) und hat unter seinen Landsleuten fast lauter Gegner.

Von *Handel's* Messias wurde bereits im Frühjahre die zweite Probe im Conservatorium gemacht, aber die eigentliche Aufführung unterblieb. — Ich wohnte dieser zweiten Probe bei, und bekenne, dass man mit einiger Verstärkung des weiblichen Personals dies über hundert Jahre alte aber stets junge Oratorium gewiss leidlich gegeben und dem Institut Ehre gemacht hätte. Die Idee dieser Aufführung wird indess dem Herrn *Vaccaj*, Censor des Conservatoriums, stets nur Ehre gewähren und meinerseits hörte ich nach langen langen Jahren mit wahrem Entzücken, ja Staunen den Colossi-Grossvater unserer deutschen Riesentonsetzer. Alle heutigen Posaunen, Kesselpauken, Trommeln und Bombarden zerfallen in Staub vor einer Kraftharmonie dieses Titans.

Seit diesem Frühling gibt man hier im Saale des Casino de' Nobili, worin jedoch nur der Adel Eintritt hat, jährlich zehn bis zwölf musikalische Akademieen, worin Symphonieen und Ouverturen von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Krommer*, *Romberg*, *Weber*, *Auber*, *Mercadante* u. A., theils von Professori, theils von Dilettanten und Zöglingen des hiesigen Conservatoriums — prima vista vorgetragen.

Pavia. Die Regina di Golconda, alte bekannte arme Opera buffa del Maestro Donizetti, gefiel b'sum der Sänger wegen, die sämmtlich ihre Parten wacker vortrugen, als: die französische Prima Donna Lagrange, der russische junge Tenor Fedor (der zweite jetzt in Italien singende Russe und ein Schüler Rubini's), Buffo Brusoli und Bassist Soarez. Bellini's allgewaltige Beatrice di Tenda musste nach drei Vorstellungen der ohnmächtigen Regina di Golconda die Bühne räumen. Selbst Ricci's famose Chiara di Rosenberg, als dritte Oper der Stagione, musste ihr nach der zweiten Vorstellung Platz machen, und nur aus Noth wechselte zuweilen die Beatrice mit ihr ab, weil der Bariton Crivelli in ihr sang. In ihrem Benefiz spielte die Lagrange auch eine Fantasie von Thalberg auf dem Pianoforte mit Beifall.

Codogno. Die Zenoni vom Mailänder Conservatorium, Tenor Pelosio nebst dem Bassisten Rivarola und Casanova gaben in diesem reichen Marktflecken 17 Vorstellungen von Ricci's Chi dura vince, worin sie sämmtlich in mehreren Stücken reichlichen Applaus erhielten.

Cremona. Die wenigen Vorstellungen der Bellini'schen Opera Beatrice di Tenda und Sonnambula, worin die Tirelli, die zum ersten Mal die Bühne betretende Rolla, Tenor Gaja und Buffo Scapini wirkten, machten wenig Glück.

Brescia. Die sublime Lucia di Lammermoor, del celebre cavaliere Donizetti, beglückte abermals die Zuhörer; die überaus köstliche Musik feierte einen grossen Sieg über die zum Theil nicht sehr köstlichen Sänger (Prima Donna Agostini, Tenor Bonomelli, Bassist Mazzotti u. s. w.). Donizetti's Marino Faliero mit dem Anfängerbassisten Calestani machte Fiasco. In ihrem Benefiz wurde die Agostini mit Sonetten u. s. w. beschenkt, und ihr lithographirtes Bildniss in den Logen vertheilt, die bei dieser Gelegenheit von der hiesigen österreichischen Militärbande vorgetragenen Stücke aus Roberto il Diavolo und Nabucodonosor gefielen dergestalt, dass man sogar ihren Director auf die Scene rief. Nach der Lucia wirkten hier einige Zeit die Kinder Vianesi (s. Mailand, Rubrik: Teatro Re). Darauf gab im Juni eine andere Gesellschaft die Opera buffa Il ritorno di Columella mit ziemlich gutem Erfolge.

Mantua. Eine zahlreiche, grösstentheils gute Sängergesellschaft (die Prime Donne Gramaglia, Tramontani, Borghi, Tenor Ciaffei, Buffo Scalese, Bassisten Bien und Cecconi) begann die Stagione mit den Due Figaro del Maestro Speranza, die sich im Ganzen genommen einer guten Aufnahme erfreute; die Gramaglia, Scalese und Ciaffei waren die Beglücktesten. Dass der Barbiere di Siviglia hierauf weit mehr gefiel, kann man sich leicht denken. Aber Bellini's Puritani, worin die Prime Donne Albani, Ciaffei, Scalese und Bassist Torre wirkten, gefielen sonderbarerweise im Superlative. Musik und Sänger ohne Ausnahme, der Himmel weiss warum. Bei all diesem Comparativus und Superlativus wählte Herr Scalese zu seinem Benefiz den Positivus, id est die Due Figaro, worin seine Tochter Amalia die Tramontani, die als Ines mit ihrem Rondo nicht glücklich war, ablöste und vielen Beifall erhielt. Bei dieser Gelegenheit liess sich auch Herrn Scalese's zweite Tochter auf dem Pianoforte mit Beifall hören. Herr Ciaffei wählte zu seinem Benefiz abermals die Puritani, die auch zum Vortheile der Stadtarmen gegeben wurden. Am 5. Juni machte den Schluss der Stagione der erste Act des Barbiere di Siviglia und die beiden letzten Acte der Puritani. Der Operndurst ward indessen nicht gelöscht, man verfiel allsobald auf einen reichlichen gar köstlichen Nachtisch, den man zehn Tage lang genoss. In Donizetti's Lucrezia Borgia betrat am 13. Juni die von hier gebürtige Pinelle zum ersten Mal die Bühne mit starker Aufmunterung; ihr zur Seite sangen die Gramaglia, Ciaffei und Torre.

Verona (Teatro dell' Accademia Vecchia). Die hübsche Carolina Grassi wurde als Cenerentola tüchtig beklatscht! dem Buffo Franchi wiederfuhr beiläufig dieselbe Ehre, Tenor Lattuada und Bassist Casanova wurden es in einem weit geringeren Grade. Die nämliche Begebenheit hatte nachher Statt im Barbiere di Siviglia, worin Herr Perger den Figaro machte und beide Erstere abermals die grösste Auszeichnung fanden.

Padua. Ricci's für die Demerie vor mehreren Jahren zu Mailand componirter Scaramuccia ist seither natürlicherweise ihr Steckenpferd, worauf sie hier den 27. April zur grossen Zufriedenheit des Auditoriums erschien; die Zanoski, welche den Contino machte, Tenor Baldanza, Frizzi als Tommaso, Torre als Scaramuccia, sämmtlich zur Schaar des Impresario Grafen Gritti aus Venedig gehörig, wurden mehr oder weniger reichlich applaudirt. *Un Torneo a Tolemaide*, Buch und Musik vom neuen Maestro *Miani*, machte einen Fiasco totale.

Schio. Gesellschaft und Oper wie in Verona; anstatt Cenerentola: Chi dura vince, von Ricci.

Venedig (Teatro Fenice). Mercadante's Giuramento mit der Tosi (etwas unpässlich), der braven Vietti, Tenor Deval und Bassisten Capitini: summa summarum wenig Erfreuliches; man gähnte viel, konnte aber vor Lärmen der Trommel und Posaunen nicht einschlafen. Ros-

sini's Barbiere di Siviglia machte mit einem Fiasco solenne dem vorigen im Diminutivo Platz. Wegen eines plötzlichen Falles von der Treppe musste die Tosi ihre Rolle der Prima Donna Polani in Herold's Zampa abtreten, welche Oper, je mehr die Sänger sie zu entzifferu begriffen, desto mehr nahm der Beifall zu.

(Teatro S. Benedetto.) Impresa des Grafen Gritti (s. Padua). Auch hier Mercadante's Giuramento mit der Marziali, der Poppi, Tenor Milesi und Bassisten Bonafous, hat sonderbarerweise gefallen. Bellini's Sonnambula fand eine laue Aufnahme. Die Bertucat (s. Mailand, wo von der musikalischen Academie die Rede ist) ist eine vortreffliche Harfenspielerin; die Rolle der Amina gab sie mit ziemlich hübscher Stimme und guter Gesangmethode eben nicht vortrefflich. Tenor Caggiati kann die Stimme nicht bezähmen; Bassist Gorini so so. In der Lucia sang nachher die Demeric.

Der wackere Pianist *Honoré* aus Paris und die ebenbenannte Harfenistin *Bertucat* erwarben sich hier, ebenso wie zu Mailand, in einer im Saale der Società Apollinea gegebenen musikalischen Academie (Letztere auch mit ihrem Gesange) vielen Beifall.

Triest. Verwichenen Frühling wechselte hier auf dem Theater Mauroner die Comödie mit der Oper ab. In Donizetti's Gemma und Lucia, in Bellini's Straniera sangen die Prima Donna Ranzi nebst Tenor Lavia und Bassisten Fallardi; Alles so so. In Mercadante's Giuramento betrat der neue Tenor Ernesto Cossetta und der neue Bassist Benchich zum ersten Mal die Bühne; abermals so so mit Aufmunterung.

Statistische Nachrichten der Frühlingsopern 1843 in Italien.

Kein Geld, kein Schweizer. Die diesjährige Frühlingsstagione sieht so ziemlich den Pharaonischen sieben magern Kühen ähnlich. Geschrieben wurde freilich, wie sonst, viel; aber was? .... Indess, das allmälige Matterwerden unseres musikalischen Glorienhimmels, wenigstens in Italien, denn in den anderen Regionen, besonders im Norden Europa's, prangt er mehr als je, ist auch im folgenden Schema bemerklich.

Im Ganzen wurden auf ungefähr 45 Theatern Opern gegeben, wovon 17 allein auf das österreichische Italien, 9 auf Piemont und Genua, 8 auf den Kirchenstaat, 3 auf Toscana, 3 auf Parma und Modena, 6 auf's Königreich beider Sizilien kommen.

12, sage zwölf neue Opern wurden componirt; 3 zu Neapel (Anna la Prie, Il Ravvedimento, Il Morto e il Vivo), 4 zu Rom (Paolo e Virginia, I Pirati, Osti non Osti, Il Folletto), eine zu Reggio (Dirce), eine zu Florenz (Il Conte di Lavagna), eine zu Turin (Chi più guarda mal vede), eine zu Ferrara (Saul) und eine zu Padua (Un Torneo a Tolemaide); demnach sind schon in den beiden ersten Stagioni d. J. 36 (!) neue Opern in Italien componirt worden.

Neue Maestri sind drei entstanden: *Battista, Bauer* und *Miani*.

Wiederholte ältere Opern.

Donizetti wurde auf ungefähr 24 Theatern gegeben: Elisir und Lucia, jede auf 4; Gemma di Vergy auf 3; Lucrezia, Furioso, Don Pasquale, jede auf 2; Marino Faliero, Ajo, Convenienze teatrali, Betly, Regina di Golconda, Figlia del Reggimento, jede auf 1.

Bellini ungefähr auf 12: Beatrice auf 4; Norma auf 3; Sonnambula, Puritani, jede auf 2; Capuleti, Pirata, Straniera, jede auf 1.

Ricci auf 10: Chi dura vince auf 4; Chiara auf 8; Scaramuccia auf 2; Esposti auf 1.

Mercadante auf 8: Giuramento, Vestale, jede auf 4; Emma di Antiochia auf 1.

Rossini auf 6: Barbiere auf 5; Cenerentola auf 2; Matilde Shabran auf 1.

Nicolai auf 4: Templario. *Verdi* auf 4: Nabucodonosor. *Pacini* auf 3: Saffo. *Coppola* auf 2: Nina. *Degola, Mabellini, Maliptero, Meyerbeer, Nini, Speranza* u. A., jeder auf 1 (Don Fapirio, Rolla, Giovanna I. di Napoli, Roberto il Diavolo, Marescialla d'Ancre, Due Figaro), überdies der zugestutzte Columella auf 3.

Berichtigung. Im diesjährigen Jahrgange der Allgemeinen Musikal. Zeitung S. 369, Zeile 13, wurde im statistischen Berichte aus Versehen Sibilla anstatt Matilde di Monforte gesetzt.

Kurzgefasste neueste Nachrichten über die italienische Oper ausserhalb Italiens.

Athen. Am 8. Mai endigte die italienische Oper mit dem ersten Act des Barbiere di Siviglia und dem zweiten von Roberto d'Evreux. Die Micciarelli-Marconi wurde auch für's nächste Theatraljahr als Prima Donna assoluta engagirt.

Barcelona. Die neueste Impresa des Herrn Golferis begann diesen Frühling sehr gut mit Donizetti's Gemma di Vergy und Rossini's Gazza ladra, worin die Goggi, die Brambilla (Giuseppina), die Tenore Verger und Gomez und die Bassisten Giordani und Marini wirkten. Die eingetretenen Umstände sind bekannt.

Constantinopel. Auf dem italienischen Theater zu Pera war die Galzerani im Belisario und in den Capuleti und Montecchi die Begünstigte; das Ganze geht übrigens nicht am Besten.

Granada. Ostern wurde das Theater mit Donizetti's Marino Faliero von der Rocca, dem Tenor Bonfigli und Bassisten Lei (Titelrolle) mit Beifall eröffnet. Denselben fand auch Bellini's Beatrice und die famöse Lucrezia Borgia, worin die spanische Prima Donna Campos und der spanische Tenor Unanua sangen; die eingetretenen politischen Umstände machten auch hier einen Strich durch die Rechnung.

Guajaquil (Peru). Auch hier eine italienische Oper. Die Rossi, die Turri-Neumann, Tenor Zambatti, Feretti und Gastaldi haben bereits das hiesige Publicum mit der Norma und dem Barbiere di Siviglia beglückt.

Havanna. Hier passirt die italienische Oper seit der Abreise der Ober(meyer) und des Salvatori nach Europa.

Lima (Peru). Die Gesellschaft von Guajaquil (s. oben) nebst der Prima Donna Corradi-Pantanelli haben sich mit den beiden Donizetti'schen Opern Parisina und Marino Faliero producirt.

Madrid. Die aus den Herren Olona Majquez und Ramos bestehende Impresa von Cadix, Sevilla, Valencia, Zaragoza, Granada hat nach Rückzug des Impresario Colmenares auch die des hiesigen neu hergestellten Teatro del Circo übernommen, einstweilen die Prime Donne Basso-Bario, Villa-Ramos, Garibaldi, die Tenore Sinico, Balestracci, die Bassisten Salvatori, Alba und Santarelli engagirt; später kommen noch hinzu die Grauchi und T. Confortini. Am 17. April wurde die Stagione mit Donizetti's Marino Faliero eröffnet, worin die Basso-Bario und Salvatori am Meisten gefielen. Zwei Tage darauf sang die Villa-Ramos und ihre jüngere Schwester Matilde sammt Balestracci und Santarelli in der Norma. Benannter aus Südamerika ganz gesund zurückgekehrte Bassist Salvatori machte sich besondere Ehre in dem für ihn ursprünglich geschriebenen Belisario von Donizetti. Am 22. Mai triumphirte der Barbiere di Siviglia mit demselben und der Garibaldi. Nächstens eine neue spanische Oper vom spanischen Maestro *Saldon*, und von spanischen Sängern vorgetragen; darauf Bellini's Puritani und Beatrice.

Lissabon. Pacini's Saffo fand auch hier die beste Aufnahme mit der Boldrini, die nun nach ihrer Vaterstadt Bologna zurückgekehrt ist.

Oran (Nordafrika). Nach einem kurzen Aufenthalte in Algier begab sich der Impresario und Buffo Paolo Bellegrandi mit der italienischen Operngesellschaft hierher, und gab mit vielem Glücke fünf Opern (Gemma, Lucia, Prova di un' Opera seria, Chi dura vince, Barbiere) in fünf Vorstellungen (Hauptsänger: die Cadolini und Baruffi, Tenor Marchetti, Bassist Saunier und der Buffo Impresario). Von hier ging die Gesellschaft nach Gibraltar.

Feuilleton.

Von *Fr. Krug* aus Cassel, ehemaligem Mitgliede des Leipziger Stadttheaters, gegenwärtig in Carlsruhe, einem Sänger, der sich durch gründliche musikalische Bildung auszeichnet, ist eine Oper in einem Act: „Die Marquise," den Buch nach dem Französischen, zu mehreren Hofbühnen zur Aufführung angenommen.

Der deutsche Capellmeister *J. Hippert* in London, der seit zwanzig Jahren auf den Ballen des britischen Hofes und Adels das Orchester zu leiten pflegte, hat durch einen Sturz aus dem Wagen seinen Tod gefunden. Er hinterläßt eine Wittwe und fünf Kinder, von denen der älteste Sohn, ein sehr gebildeter Tonkünstler, in die Stelle des Vaters eintritt.

Das diesjährige grosse englische Musikfest zu Birmingham war sehr glänzend; es wirkten dabei unter Andern mit: *Rubini, Formes, Mario, Standigl, Phillipps, Bennett*, die Damen *Novello, Shaw, Rainforth*. Die Hauptwerke, welche zur Aufführung kamen, waren *Händel's* Messias und *Rossini's* Stabat mater; im letzteren sang die *Novello* die Sopranpartie.

Die Generaldirection des Dresdener Hoftheaters macht bekannt, dass vom 1. Januar 1844 an alle bei derselben eingehende Gesuche um Gastrollen und Engagements, wenn binnen drei Wochen — alle dramatischen Arbeiten, wenn binnen vier Wochen keine Antwort ertheilt wird, als abgelehnt zu betrachten sind.

Hector Berlioz und *C. G. Reissiger* sind zu Mitgliedern der Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannt worden.

In Paris fand eine nachgelassene dreiactige Oper von *Monpou*: „Lambert Simnel," Buch von *Scribe* und *Melesville*, im Opéra comique Beifall.

Auch Italien soll nun seine Caterina Cornaro haben! Wie man sagt, schreibt *Donizetti* zum nächsten Carneval eine Oper dieses Namens für das Theater S. Carlo zu Neapel.

Die nach in dieses Blättern erwähnte deutsche Operngesellschaft, welche unter Leitung des Herrn *Held* in Frankreich umherreiste, hat in Dijon, in Dôle, Chalons und zuletzt in Lons in Saulnier (dem Hauptorte des Juradepartements) rauschenden Beifall gefunden. In Dijon erhielt u. A. die Prima Donna Mad. *Ernst-Seidler* in der Abschiedsvorstellung einen goldenen Lorbeerkranz. Ausser ihr excellirten sich aus die Damen *Pouse* und die Herren *Klein* (Tenor), *Freund* (Bass), ein trefflicher Orchesterdirector war Herr *Brandt*. — In Chalons veranstaltete die Gesellschaft dem am 19. September 1841 daselbst gestorbenen Tenoristen *Wagner* eine Todtenfeier, wobei ein Satz (Pia mater) aus *Rossini's* Stabat und eine früher vom Musikdirector *Klein* eigens dazu componirte Trauercantate aufgeführt wurden.

Ein Seidenfabrikant in London, Herr *Wirlemann*, hat *Jacquard's* mechanischen System auf die musikalischen Instrumente angewendet. Den ersten Versuch machte er mit dem Accordion. Ein Pappdeckel, den man wechselt, um andere Melodieen zu haben, wie in den Fabriken, um andere Muster zu bekommen, ersetzt das Talent des Spielers, und mit Hülfe einer Kurbel spielt man — eben so gut als ein geschickter Meister. Herr *Wirlemann*, welcher fünf Jahre seines Lebens darauf verwendete, hat eine Bude errichtet, worin er seine Erfindung öffentlich zeigt.

Der Instrumentenmacher *Sax* in Paris hat ein neues Instrument erfunden und „Saxophone" genannt. Es ist von Kupfer, gegen 3 Fuss lang, kegelförmig, hat 19 Klappen einige bedecken Löcher von 2 Zoll Durchmesser und ein Mundstück dem der Clarinette ähnlich. Der Umfang ist drei Octaven. Der Ton ist voll und kräftig, zart und edel und sehr leicht ansprechend.

Die deutsche Philologen-Versammlung in Cassel hat *Felix Mendelssohn-Bartholdy* zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt, wegen der Verdienste, die er sich um Wiederbelebung des antiken Drama's erwarben.

Der König von Preussen hat seinem Musikdirector *Otto Nicolai*, jetzt ersten Capellmeister am Hofoperntheater in Wien, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Liszt hat in München und Augsburg Concert gegeben. Die Süddeutschen bewunderten ihn, ohne sich zu dem krankhaften Enthusiasmus hinreissen zu lassen, den *Liszt* einigen Norddeutschen einflösste.

In Bremen ist am 16. October das neue Schauspielhaus eingeweiht worden; man gab nach einer Festouverture und einem Prologe *Deinhardstein's* Hans Sachs. Das Aeussere des Gebäudes ist schön, die Ausschmückung glänzend, dagegen will man mit dem inneren Bau nicht recht zufrieden sein.

Es ist nun entschieden, dass Dem. *Maurice*, statt nach Stuttgart, wohin sie sich verpflichtet hatte, zu gehen, definitiv in Berlin bleibt.

Herr Maurice in Hamburg, Director des dasigen „neuen Theaters," verspricht dem Verfasser eines Bühnenwerkes, das wenigstens zwei Stunden spielt, ausser dem nach der ersten Vorstellung zu

zahlenden Honorar, als Beneke, von der achten Aufführung die reine Hälfte der Einnahme nach Abzug der Tageskosten. Dasselbe Benefiz wiederholt sich nach der zwanzigsten, dreissigsten, vierzigsten Darstellung. — Uebrigens gelten die angebotenen Werke, wenn binnen vier Wochen kein Brief die Annahme bestätigt, für abgelehnt.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 24. bis 30. October d. J.

Anonabl, neue, d. beliebt. ital. Opern-Arien m. Pfte (Nuova Raccolta). No. II—15. Berlin, Schlesinger. à 10 – 15 Sgr.

Beethoven, L. de, Adagio cant. Andante con Var., Menuetto e Scherzo separé du grand Septuor, Op. 20, trscr. p. Pfte p. F. Liszt. Hamburg, Schuberth et Comp. à 6 Sgr.

Chants nation. de tous les peuples p. 1 Voix avec Pfte ou Guit. (Sammlg. d. Nation.-Lieder aller Völker). No. 28. 7½ Sgr. No. 30. 5 Sgr. Berlin, Schlesinger.

Choix de Romans franç. et d'Ariettes ital. avec Pfte. No. 246, 285, 290. Ebend. à 5— 15 Sgr.

Czerny, F., Sammlg. d. besten Meisterwerke des 16. — 18. Jahrh. für 4—8 Stimmen. Part. Berlin, Bote u. Bock. 3 Thlr. n.

Crans, A. T., Sonates dramat. p. le Pfte. No. 1. Hamburg, Cranz. 1 Thlr. 8 Sgr.

Czerny, R. de, 6 Lieder f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass. Op. 3. Heft 2. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Damcke, B., 3 Fant. sur des mélod. de Schubert p. l. Pfte. Op. 14. No. 1—3. Berlin, Paez. à 15 Sgr.

Decker, C., 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 6. Neue Auflage. Berlin, Bote u. Bock. 20 Sgr.

— 3 Gesänge f. Bass u. Pfte. Op. 13. Neue Aufl. Ebend. 17½ Sgr.

— In die Ferne f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 14. Ebend. 12½ Sgr.

— Des Goldschmieds Töchterlein. Ballade v. Uhland f. Mezzo-Sopran oder Bariton m. Pfte. Op. 19. Ebend. 15 Sgr.

Engel, D. H., Rondo capr. p. le Pfte. Op. 5. Ebend. 15 Sgr.

Erymann, A., Var. br. p. le Pfte sur Norma. Brest, Leuckart. 15 Sgr.

Franck, C. A., Trio conc. p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 1. No. 1. Hamburg, Schuberth. 1 Thlr. 12 Sgr.

Furstenau, A. B., Rondino sur La fille du Regiment p. Flûte (10 Sgr.) et Pfte. (1 Thlr. 5 Sgr. (Delicos No. 32.) Berlin, Schlesinger.

Gade, N. W., Sonate f. Pfte u. Viol. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Sgr.

Gadecke, H., Lebewohl. Polon. f. Pfte m. Gesang (10 Sgr.), leichtes Arrang. (10 Sgr.) Op. 1. Berlin, Bote et Bock.

Goldschmidt, S., Sonate p. le Pfte. Op. 5. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 8 Sgr.

Gumpy, T., Gondoliera v. Geibel f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 2. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

Gungl, J., Herbst-Blumen. Walzer f. Orch. (1 Thlr. 15 Sgr.) u. f. Pfte. (15 Sgr.) Op. 16. Ebend.

— Die Magyaren. Walzer f. Orch. (1 Thlr. 15 Sgr.) u. f. Pfte. (15 Sgr.) Op. 19. Ebend.

— Ungar. Nation.-Tanz, Op. 19, u. Sirenen-Galopp, Op. 20, f. Orch. Ebend. 1 Thlr. 5 Sgr.

— Dioscuren-Tanz. Pfte. Op. 19. (5 Sgr.) Op. 20. (7½ Sgr.) Ebend.

Hauser, M., Morceau de Salon. Romance p. Viol. av. Pfte. Op. 6. Hamburg, Schubert et Comp. 8 Sgr.

— Dasselbe p. Vcelle ou Cor av. Pfte. Op. 6. Ebend. 8 Sgr.

— Intr. et Var. de Conc. sur des Themes de Donizetti p. Viol. av. Orch. (2 Thlr.) ou Pfte. (16 Sgr.) Op. 7. Ebend.

— Air russe p. le Viol. avec Pfte trouver. Ebend. 6 Sgr.

Haydn, J., Quatuors p. Violon. No. 47. Part. Nouv. Edit. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. n.

Horn, H., Var. p. le Pfte sur 1 Air tyrol. favori. Op. 13. Berlin, Bote et Bock. 20 Sgr.

Hesse, A., Cantate f. Sopr., Alt, Ten., Bass u. Orch. Op. 72. Partit. (2 Thlr.) Chorstimmen. (20 Sgr.) Ebend.

Hopfe, J., Musik z. Weihnachtsfeste f. Chor u. Orch. Op. 33. Partit. (Reichsmusik No. 2.) Kistleben, Reichardt. 1 Thlr. 12 Sgr. n.

Kalkbrenner, F., Rondeau précédé d'une Intr. p. le Pfte. Op. 52. Berlin, Bote et Bock. 15 Sgr.

Kalkbrenner, F., et *Panofka*, Duo p. Pfte et Viol. sur La Reine de Chypre. Op. 167. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Sgr.

Kiel, F. F., Var. fac. p. le Pfte et Vcelle (15 Sgr.), ou Viol. (15 Sgr.) sur La fille du Regiment. Op. 209. Berlin, Paez.

Kohler, E., Jubel-Cantate f. Soli m. Chor u. Orch. Op. 66. Partit. Breslau, Leuckardt. 1 Thlr. 10 Sgr.

Krebs, C., Der betrogte Schäfer f. Sopr. od. Ten. (6 Ggr.), Alt od. Bariton (6 Ggr. m. Pfte. Hamburg, Schuberth u. Comp.

— Die treue Gattin f. Sopr. od. Ten. (5 Ggr.), Alt od. Bariton (5 Ggr.) m. Pfte. Ebend.

— Lagens Rückreise f. Sopr. od. Ten. (8 Ggr.), Alt od. Bariton (8 Ggr.) m. Pfte. Ebend.

Kullak, T., Transcript. fac. p. le Pfte p. G. D. Wagner. No. 6. (10 Sgr.) No. 7. (12 Sgr.) Berlin, Schlesinger.

*Lachner, Polp. f. d. Pfte aus Catharina Cornaro. (No. 62.) Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Sgr.

Leonhardt, A., Glockchen-Galopp f. 4. Pfte. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Liedertafel, norddeutsche, f. 4. vierst. Männerges. Band II u. III (à 18 Sgr. n.) VII. (10 Sgr. n.) Part. u. St. Hamburg, Schuberth u. Comp.

Liszt, F., ctE *Vallweiler*, 2 neue Compos. p. l. Pfte. Ebd. 1 Thlr. 10 Sgr.

Meyer, G., Premiere Valse-Etude p. le Pfte. Op. 69. Berl., Paez. 10 Sgr.

Mozart, W. A., Titus. Oper. Clav.-Ausz. Berlin, Weidle. 15 Sgr. n.

— Dieselbe. Clav.-Ausz. Hamburg, Schuberth u. Comp. 8 Thlr. n.

— Zauberflöte. Oper. Clav.-Ausz. Ebend. 1 Thlr. 8 Sgr. n.

Netzer, J., Die Loreley. Schott Volkssage v. Jenitschka f. 2 Männerst. m. Pfte. Clav. od. Horn. Op. 13. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr.

Nicolai, G., Beisetzer. Ballade v. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 18. Hamburg, Schuberth u. Comp. 16 Sgr.

Panofka, H., Impr. p. le Viol. avec Pfte sur 1 Romance de Comte de Feltre. Op. 39. Wien, Mechetti. 1 Fl.

Pax, C. E., Fant. u. Var. über ein Steyer. Alpenlied f. d. Pfte. Op. 42. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Philipp, P. E., Barcarolische. 2 Lieder v. H. Rosner f. 1 Singst. m. Pfte u. Chor ad lib. Breslau, Leuckart. 7½ Sgr.

— Die kleinen Virtuosen. 2 ganz leichte u. heitere Rondo's f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 15 Sgr.

— Deutschl. 1000 Jahre. 2 Festlieder v. G. Freytag f. 1 Singst. u. Chor m. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

— Philippinchen. Walzer f. d. Pfte zu 4 Händen. Ebend. 10 Sgr.

Pichardt, W., Die Schwärmenden. Walzer f. d. Pfte. Ebend. 10 Sgr.

Pixhbert, E., Quatrième gr. Nocturne p. le Pfte. Op. 8. Wien, Mechetti. 45 Kr.

Plachy, W., Délices des Opéras de G. Donizetti. Pet. Fant. fac. et brill. p. le Pfte. Op. 95. No. 23, 24. Ebend. à 30 Kr.

Potpourris p. le Pfte sur d. Themes fav. des Opéras modernes. No. 23, 27, 33, 34. Berlin, Schlesinger. à 12½ — 22½ Sgr.

Raymond, E., Lützow-Fest-Marsch f. Pfte. Op. 30. Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Recellen, H., et *Lecarbeiller*, Duo et Var. brill. sur 1 Cavat. favor. de Mercadante p. Pfte et Viol. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Recellen, H., 3 Airs de Ballet arr. en Rondeau p. le Pfte. Op. 17. No. 1. Ebend. 15 Sgr.

— Grande Fant. et Var. conc. p. le Pfte à 4 mains sur Norma. Op. 21. Ebend. 1 Thlr.

Saloman, S., 6 Lieder f. Ges. u. Pfte. Op. 7. Hamburg, Schuberth u. Comp. 12 Sgr.

— Zur Ruh' gebieren Zwei. Duett f. Sopran u. Tenor m. Pfte. Op. 8. Ebend. 10 Sgr.

Samuel, v. Märchen d. preuss. Armee in Part. No. 26. (1 Thlr. 27½ Sgr. n.) No. 30. (2 Thlr. 5 Sgr. n.) No. 32. (25 Sgr. n.) Berl., Schlesinger.

Schnabel, C., Grande Fant. brill. p. le Pfte sur des Airs américs. Op. 30. Breslau, Leuckart. 1 Thlr.

Schnabel, J., Hallelujah v. Klopstock f. 4 Männerst. Part. Breslau, Leuckart. 5 Sgr.

Schubert, F., Erhörungszuversicht p. Violon cello u. A. Mitsr. Op. 1. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Schuberth, L., Erstes Quartett f. 2 Viol., Viola u. Vcelle. Op. 22. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 12 Sgr.

— 3 Ungarstücke p. le Pfte. Op. 27. No. 2. (6 Ger.) No. 3. (6 Ger.) Ebd.

— Bibliothek f. meine Kinder. 48stk. 1 f. Pfte allein. Op. 33. Heft 1—4. Ebend. à 8—14 Sgr.

Schumann, G., Grande Fant. p. le Pfte sur Lucrezia Borgia. Op. 3. Berlin, Bote et Bock. 1 Thlr.

Sonntmann, H., Pract. Flötenschule. Op. 53. Cah. 3. Hamburg, Schuberth u. Comp. 1 Thlr. 6 Sgr.

Stern, J., Duettino (Das Wiedersehen) v. Vogl f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 16. Berlin, Bote u. Bock. 15 Sgr.

— Der Spaziergang im Riesengrunde v. Rückert. Duettino f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. Op. 18. Berlin, Paez. 20 Sgr.

— Nur auch Deutschland v. Hoffmann v. Fallersleben f. 1 Singst. m. Pfte (Polyhymnia No. 5.). Berlin, Bote u. Bock. 5 Sgr.

Suese, F. A., Frühlingslied. Duett f. Sopr. u. Alt oder Tenor u. Bass m. Pfte. Op. 4. Berlin, Bote u. Bock. 7½ Sgr.

Tenor-Album f. 1844 f. d. Pfte. Dritter Jahrgang. Ebend. 1 Thlr.

Tenagnel, F. v., 2 Duette f. 2 Sopr. m. Pfte. Op. 16. No. 1, 2. Berlin, Schlesinger. à 10 Sgr.

Thalberg, S., Mélange d'Enregistre p. le Pfte à 4 mains. Op. 1. Ebendaselbst. 25 Sgr.

— Lieder ohne Worte v. freien Gesängen f. d. Pfte gesetzt v. C. Czerny. Heft 7, 8. Wien, Mechetti. à 1 Fl.

Tiehsen, O., La Fiorija. Arietta p. Sopr. con Pfte. Op. 21. Berlin, Bote u. Bock. 10 Sgr.

Trehn, H., Prinzessin' Ilse v. Heine f. Sopr. m. Pfte. Op. 55. Berlin, Paez. 20 Sgr.

Vaez, C., Transcript. p. le Pfte seul. Op. 51. No. 2, 4. Berlin, Bote et Bock. à 15 Sgr.

Wolff, E., 12me Duo brillt. sur Charles VI. p. le Pfte à 4 mains. Op. 86. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.

— Ge Veine p. le Pfte sur le même Opéra. Op. 88. Ebend. 15 Sgr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Für Orgel-, Clavier- und Gesangunterricht.

Wedemann's *Orgelmagazin*, enthaltend die gangbarsten und beliebtesten Choralmelodien mit mehrfach veränderter harmonischer Begleitung, vielen Zwischenspielen und leicht ausführbaren Modulationen, Vor- und Nachspielen und allen Orgeltönen, welche bei Intonationen, bei der Abendmahlsfeier u. s. w. vorkommen. Im Verein mit Kupfer, Hentschel u. A. 3 Lieferungen. Geheftet. 2½ Rthlr. oder 4 Fl. 30 Kr.

Mit der so eben erschienenen fünften Lieferung ist dieses treffliche und höchst brauchbare Orgelwerk beendigt, dessen hoher Werth durch einen ausserordentlichen Absatz und durch die vielen sichtlichen Recensionen erwiesen wird. Siehe Schweiger's Magazin XVII. 6. — Leipziger musikal. Zeitung 1842, No. 45. — Pädagog. Litzig. 1842, No. 10. Ausserdem wurde es in der Weimar. Zeitung, von dem Grossherzogl. Ober-Consistorium allen Organisten, Cantoren u. s. w. des Landes amtlich besonders empfohlen.

— — *Praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht* nach pädagogisch bewährten Grundsätzen mit Berücksichtigung der Fassungskraft auch weniger übrigen Schüler. 6 Hefte. Jedes ½ Rthlr. oder 36 Kr.

— — *Instructive vierhändige Clavierlectionen.* 4 Hefte. Jedes ½ Rthlr. oder 36 Kr.

Wedemann's und **Gressler's** *Erholungsstunden am Clavier.* Leichte, gefällige Handstücke, als Rondo's, Variationen u. s. w. Ein Anhang zu Wedemann's und Gressler's Elementarheften und zu jeder andern Clavierschule. 2 Lieferungen. Jede ½ Rthlr. oder 54 Kr.

Der ausserordentliche Beifall, dessen sich diese sämmtlichen Wedemann'schen Productionen und Sammlungen erfreuten, ist bekannt und veranlasst durch einen oft ganz erstaunlichen Absatz, durch oft wiederholte neue Auflagen (die Gesänge der Unschuld erlebten deren sieben), ganz besonders aber durch die einstimmigen grossen Belobungen in fast allen pädagogisch-musikalischen kritischen Blättern bestätigt.

Wedemann. *100 Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude* mit Begleitung des Claviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. 2 Hefte. Jedes ½ Rthlr. oder 54 Kr.

— — *100 deutsche Volkslieder* mit Clavier. 3 Hefte. Jedes ½ Rthlr. oder 1 Fl. 12 Kr.

— — *Polyhymnia. Ein Quartett-Magazin* ernsten und launigen Inhalts für den Männergesang. Im Verein mit Häser, Rietsch und andern weimar. Componisten. 3 Lieferungen. Jede ½ Rthlr. oder 27 Kr.

Kaye, J. G., *Kleine Clavierschule. Vierte stark vermehrte Auflage.* 4ter Heft. (Theorie.) ½ Rthlr. oder 54 Kr. 2ter Heft. Uebungsstücke.) ½ Rthlr. oder 36 Kr. Schön geheftet.

Diese Schule wurde in der Literaturzeitung für Volksschullehrer und dem Aachener Elementarlehrer Wochenblatt als ganz vorzüglich empfohlen und erfreute sich des Absatzes von 4 starken Auflagen.

Thom. C. F. G., *Ueber Clavierinstrumente*, namentlich Fortepiano's und Flügel, deren Ankauf, Beurtheilung, Behandlung, Erhaltung und Stimmung. Dritte vermehrte Auflage. Mit Abbildungen. ½ Rthlr. oder 1 Fl. 24 Kr.

Schon in erster Auflage als trefflich empfohlen in der Halleschen Literaturzeitung 1837, No. 169.

Löhr, J. F., *10 Vorspiele für die Orgel* in verschiedenen Tonarten. ½ Rthlr. oder 36 Kr.

Grosse, A. W., *2 Choralvorspiele und 5 Fugen für die Orgel.* ½ Rthlr. oder 1 Fl. 30 Kr.

J. N. Hummel gab ihnen das Zeugniss trefflichster Ausarbeitung und grosser Leichtverständlichkeit.

Bachmann, H. L., *36 grösstentheils sehr leichte Vorspiele für die Orgel*, nebst 6 Nachspielen und Privatübungen für den Generalbass. Dritte Auflage. ½ Rthlr. oder 1 Fl. 30 Kr.

Schon durch den Absatz dreier Auflagen hinlänglich empfohlen.

In allen Buchhandlungen zu haben.

Im Verlag von **Carl Paez** in Berlin sind so eben erschienen:

Damcke, B., *Trois Fantaisies pour Piano sur des melodies de Schubert.* Op. 44. No. 1. *Standchen.* No. 2. *Lob der Thranen.* No. 3. *Ave Maria.* à 15 Sgr.

Stern, Jul., Der Spaziergang im Riesengrunde, Duettino für Sopran und Tenor mit Piano. Op. 18. 20 Sgr.

Mercur, Gug., Erlkönig von Schubert. Transcription pour Violon seul. 10 Sgr.

Anzeige für Bühnenvorstände, Musikdirectoren und musikalische Vereine.

Ich offerire gegen ein mässiges Honorar die von mir componirte Oper „Die Ohnheim" im Ganzen und in ihren einzelnen Theilen, Entreacte für grosses und kleines Orchester, Ballettstücke der verschiedensten Art und Arrangements für Musikcorps jeglicher Besetzung.

Schwerin, den 6. October 1843.

P. Lappe, Hofmusikus.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. № 45. 1845.

Inhalt: Idomeneo, Re di Creta etc. von Dr. Lichtenthal. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Mainz. Aus Frankfurt. — A. André's Fugenlehre. (Nachtrag.) — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Idomeneo, Re di Creta, opera eroica in tre atti di *W. A. Mozart*, nach dem heutigen italienischen Operngeschmack fast gänzlich mit *Mozart*'scher Musik neu bearbeitet von Doctor *Lichtenthal* in Mailand.

(Von ihm selbst angezeigt.)

In diesen Blättern habe ich zu seiner Zeit (Jahrg. 1840, No. 45) über meine italienische Uebersetzung der „Entführung aus dem Serail" von Mozart, und deren Bearbeitung nach dem heutigen Operngeschmack genaue Rechenschaft abgelegt, daher kein Wort heute zur Entschuldigung eines ähnlichen Unternehmens; nur so viel sei mir erlaubt zu erwähnen, dass jene Bearbeitung der „Entführung" von sehr achtbaren Meistern, darunter der sel. Ritter v. Seyfried, Anerkennung gefunden. Dass sie bis heute noch nirgends gegeben wurde (und sie war schon im vorigen Carneval-Cartellone für die Mailander Scala angekündigt), ist theils a. a. O. angegeben, theils hat sich der Bearbeiter bisher allzuwenig dafür interessirt.

Jene, welche Mozart's Idomeneo genau kennen, werden bei all' seinem italienischen Originaltext die weit bedenklichere Schwierigkeit einsehen, ihn zu modernisiren. Vor Allem musste das ganze Buch neu umgeschaffen und der ursprüngliche Tenor Idomeneo in einen Bassisten umgewandelt werden, welcher letztere Umstand bei Benutzung der wenigen Gesammtstücke der Originaloper sehr grosse Hindernisse darbot. Indess Fleiss und Geduld überwanden Alles, und das Ergebniss hiervon ist Folgendes.

I.

Beibehalten aus der Originalpartitur des Idomeneo.

Aus dem ersten Act.

1) Ouverture, bis zum Schlussorgelpunct *D* piano, anstatt dessen das Ganze mit Forte in der Tonica, gerade so wie der erste Theil in der Dominante schliesst.
2) Da die so vortrefflich instrumentirten Recitative der Oper grösstentheils in der neuen Bearbeitung benutzt worden sind, so ist von diesen weiter keine Rede mehr.
3) Arie der Ilia in G moll: „Padre, Germani" etc., etwas abgekürzt.
4) Arie der Elettra: „Tutto nel cor vi sento," sammt dem darauffolgenden Chor: „Numi, pietà."
5) Das Allegro der Arie des Idamante in F: „Il padre adorato."
6) Chor in D dur: „Nettuno s'onori," NB. das Allegretto in G weggelassen.

Aus dem zweiten Act.

7) Arie der Ilia: „Se il padre perdei" (etwas abgekürzt und mit einem Mozart'schen Allegro aus später eingelegten Stücken in Don Juan verlängert).
8) Chor: „Placido è il mar."
9) Das Allegro con brio in F des Terzettes zwischen Elettra, Idamante und Idomeneo, zu einem Terzette zwischen Ilia und beiden Letzteren benutzt.
10) Chor: „Qual nuovo terrore."
11) Schlusschor: „Corriamo, fuggiamo."

Aus dem dritten Acte.

12) Das Allegretto ⅜ in A dur des Duetts zwischen Ilia und Idamante zu einem andern Duette zwischen Beiden benutzt (kann aber einer Aenderung unterliegen).
13) Quartett (etwas abgekürzt, — bot grosse Schwierigkeiten dar).
14) Scene des Grosspriesters (abgekürzt).
15) Chor: „O voto tremendo" mit darauffolgendem Adagio in F.
16) Der lange Orakelspruch abgekürzt, oder, nach Belieben, der kürzere.

II.

Neuer Idomeneo, in zwei Acten.

Erster Act.

Erste Scene (Tempel des Neptun). Gefangene Trojaner vor Neptuns Altar. Gebet. Hierauf Ilia, die ihnen alle Hoffnung benimmt, indem sie alle in Sclaverei werden schmachten müssen (folgt ihre Arie: Padre, Germani); der Chor kündigt Idamante's Ankunft an.

Zweite Scene. Idamante, mit Gefolge von Cretensern und Priestern, verkündet der Ilia, dass er den Gefangenen die Freiheit geben werde, dabei hofft er ihre Liebe zu gewinnen; Ilia im Gegentheil betheuert, stets seine Feindin zu bleiben. Hierauf Idamante's Arie: „Non ho colpa," mit Mozart'scher Musik zu einer eingelegten Arie in einer Anfossi'schen Oper. Ihr Hass, sagt er, ändere nicht seine Liebe zu ihr, und er gibt Befehl, den Gefangenen die Ketten zu lösen.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. IX.* 1802.

Anzeige.

Die neue, sehr vermehrte und verbesserte Auflage meiner Klavierschule, nach welcher bisher so häufig gefragt wurde, hat endlich die Presse verlassen, und ist sowohl bey mir selbst, als auch bey meinen Herren Kommissionären wieder für 2 Thlr. 20 Gr. zu bekommen. Nächstdem habe ich nur eben erst ein kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen, nebst zwölf kurzen und grösstentheils sehr leichten Uebungsstücken geschrieben. Der Preis dieses Werkchens ist blos 10 Groschen. Die in beyden Lehrbüchern enthaltenen Notenbeyspiele sind, nach Belieben der Käufer, entweder im C- oder im G-Schlüssel zu haben. Ueber die Klavierschule sage ich gar nichts, da bereits die erste, verhältnissmässig noch sehr unvollkommene, Ausgabe derselben in verschiedenen Schriften, unter andern auch in der musik. Zeitung, mehrmals ungemein ehrenvoll für mich erwähnt, und in Wien — aber äusserst inkorrekt — nachgedruckt worden ist. Das kleine Lehrbuch wird hoffentlich solchen Lernenden, welchen auch der Auszug aus meiner Klavierschule noch zu theuer war, sehr willkommen seyn; denn es enthält in gedrängter Kürze wenigstens das, was jeder Anfänger im Klavierspielen wissen muss.

Halle, im December, 1802.

D. G. Türk, Musikdirektor.

Musik-Ankündigung.

Aufgemuntert durch den Beyfall, den man meinen vor einiger Zeit herausgekommenen Liedern geschenkt hat, und um den wiederholten Wunsch meiner Gönner und Freunde zu befriedigen, bin ich gesonnen, die von mir aufs Klavier in Musik gesetzte Ballade: St. Vollbrecht, von Herrn Schilling, drucken zu lassen. Um mich aber wegen der Kosten zu sichern, schlage ich den Weg der Subscription ein. Meldet sich bis zum Monat März des kommenden Jahres 1803 eine bestimmte Anzahl Subscribenten, so soll der Druck nach vorgängiger öffentlichen Bekanntmachung vor sich gehen, und die Exemplare, wenn man zuvor 1 Thaler für Ein Exemplar an mich postfrey eingesendet, zur Leipziger Ostermesse richtig abgeliefert werden. Wer 6 Exemplare subscribirt, erhält das 7te gratis. Auch werden alle und jede Buchhandlungen gebeten, Subscriptionen anzunehmen.

Johann Willhelm Eckersberg,
Organist an der Kirche zu Neustadt bey Dresden.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Viguerie, B., 8 Sonatines pour le Pianoforte avec Viol. ad lib. 1 Thlr.

Gyrowetz, A., 8eme Notturno pour le Pianoforte av. acc. d'un Viol. ou Fl. et Vlle. 1 Thlr. 8 Gr.

Krommer, Fr., Quartetto per Flauto, Viol., A. et Basso. Op. 30. 1 Thlr. 6 Gr.

Teyber, A., Allemandes p. le Pianof. 12 Gr.

— — Menuettes p. le Pianof. 12 Gr.

Starke, Fr., 12 Variations p. 2 Viol. 8 Gr.

v. Beethoven, Menuettes de la Redoute de Vienne p. 2 Viol. et B. 12 Gr.

— — Allemandes p. 2 Viol. et B. 12 Gr.

Eberl, A., Fantaisie et rondeau pour le Pianoforte. Op. 15. 19 Gr.

Gelinek, Sonate p. le Pianof. tirée de Trio fav. de Viotti. Op. 21. 16 Gr.

— — 12 Allemandes p. le Clav. Op. 20. 10 Gr.

v. Beethoven, 24 Variations sur l'ariette: vieni amore etc. p. le Clavecin. 16 Gr.

Mesmer, M., 8 Variations p. le Pianoforte sur un Chanson Hongrois. 10 Gr.

Rolla, Trattenimento Notturno concertato p. 2 Viol., Vlle e Viola. Op. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Dritte Scene. Elettra, die dies im Hereintreten hört, widersetzt sich diesem Befehle, aber Idamante beharrt darauf, und es geschieht. Unterdessen kommt Arbace mit Cretensern und erzählt das dem Idomeneo auf dem Meere zugestossene Unglück (Andante in G minor aus einem Mozart'schen Pianoforteconcert). Alles schreit nun: man eile, man laufe, die Unglücklichen zu retten (Stretta der in voriger Scene benannten eingelegten Mozart'schen Arie).

(Hier endet die Introduction.)

Vierte Scene. Elettra allein. Sie ahnt den Idomeneo todt, dadurch den in die Sclavin Ilia verliebten Idamante für sie verloren. Arie: „Tutto nel cor mi sento," und Chor: „Numi, pietà."

Fünfte Scene (Meeresufer). Chor der Creteser: „Nettuno s'onori."

Sechste Scene. Idomeneo betritt die Scene, blass, mit zersträubten Haaren und als wäre er vom tiefsten Schmerze durchdrungen. Nach dem Recitativ, in welchem er seinen gemachten Schwur, den er halten muss, beklagt, setzt er sich auf einen Stein und bedeckt sich das Gesicht. Idamante tritt wehklagend über den verlornen Vater auf. — „Aber was sehe ich? einen Menschen der weinet! .... hat er Hilfe nöthig?" — Er naht sich diesem Manne, bietet ihm mitleidsvoll Hilfe an. Idomeneo steht auf, ohne ihm in's Gesicht zu sehen. Schaudernd fragt er, wer er sei? Jener antwortet: Idomeneo sei sein Vater. Idomeneo, anfänglich mit Ausbruch der Freude, aber schnell darauf mit Entsetzen: „Gerechter Himmel!" u. s. w. Idamante (freudig): „Du, mein Vater?" Idomeneo (schmerzhaft): „Ach ja, ich bin es!" Nach einem A due, das Idomeneo's Entsetzen und Idamante's Unruhe über das unerklärliche Betragen des Vaters ausdrückt, rathet ihm Jener, zu fliehen. Idamante aber erklärt, er könnte dies nimmermehr: Idomeneo besteht darauf, ohne dass er den auf die Ursache dringenden Sohn befriedigt, was zu einem abermaligen A due und zur Stretta Anlass gibt. Für diese vom Dichter ganz neu geschaffene, gewiss interessante Scene war nun in der Originalpartitur gar wenig oder gar keine anpassende Musik zu finden. Es wurde mir beinahe Angst und bange, bei andern grossen Meistern Materialien hierzu suchen zu müssen; da fiel mir auf einmal Mozart's so ganz poetische Fantasie in C moll für Pianoforte ein. Diese grösstentheils, ein kleines cantables Andante aus einer seiner Sonaten für Pianoforte und Violine, und das oben unter 5) benannte Allegro aus der Originalpartitur, bilden zusammen die Musik zu diesem Duett, das hoffentlich, gut vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung nicht verfehlen wird.

Siebente Scene (Hafen von Sidon mit segelfertigen Schiffen). Ilia zur Abreise bereit. Originalchor: „Placido è il mar etc."

Achte Scene. Idomeneo, Idamante und Ilia. Idamante will weder den Vater verlassen, noch von Ilia's Reise etwas hören, wiewohl Ersterer auf seinem Verlangen beharrt und Letztere sich ihrem harten Schicksal hingibt. Rührendes Terzett, wozu eine sehr schöne Romanze für Pianoforte von Mozart, ursprünglich in As, hier in G, und das oben unter 9) angedeutete Allegro con brio verwendet wurden.

Neunte Scene. Elettra, Arbace, Volk und Vorige. Erstere, voller Freude, Idomeneo wieder zu erblicken, erschrickt als sie hört, dass Idamante und Ilia abreisen müssen. Bei den Worten Idomeneo's: „Ich befehle es" beginnt ein mehrstimmiger Gesang, wozu die Musik aus dem Andante [illegible], in Es dur in Mozart's G moll-Symphonie entlehnt wurde. Elettra droht hierauf, das Volk gegen Idomeneo aufzuwiegeln.

Zehnte Scene. Auf einmal strömen Leute von allen Seiten herbei. Originalchor: „Qual nuovo terrore." Idomeneo entdeckt Allen sein gemachtes Gelübde. Idamante sagt, er wolle den ergrimmten Gott besänftigen und das Ungeheuer bekämpfen; Alle sind bereit, ihm zu folgen. Originalschlusschor: „Corriamo, fuggiamo etc.," mit einer ganz zuletzt hinzugefügten vom ganzen Orchester ausgehaltenen Note Forte, weil den Act, wie im Original, pianissimo zu enden, bei allem Erheischen des Textes, wenigstens in Italien nicht rathsam war.

Zweiter Act.

Erste Scene (königlicher Garten). Ilia einsam, Liebe schmachtend. Ihre neue Cavatina gebildet wie oben unter 7).

Zweite Scene. Idamante und Ilia. Das Recitativ enthält ihre beiderseitige Liebeserklärung. Ihr Duett bildet das Andante in As dur, hier in A dur, einer Mozart'schen Fantasie in F minor für Pianoforte vierhändig, und das oben unter 12) angedeutete Original-Allegretto in ¾, welches letztere aber, wie gesagt, noch einer Abänderung unterliegen kann.

Dritte Scene (königlicher Palast). Idomeneo und Elettra. Während sie ihm Vorwürfe macht, erscheinen

Vierte Scene. Idamante und Ilia. Idomeneo ist überrascht, Beide noch einmal zu finden. Idamante verspricht endlich, nachzugeben und ihn zu verlassen. Originalquartett (etwas abgekürzt).

Fünfte Scene. Arbace verkündet den Grosspriester mit vielem Volke.

Sechste Scene. Grosspriester, Volk und Vorige. Ziemlich wie im Original, aber abgekürzt; den Chor: O voto tremendo etc. ganz beibehalten. Idomeneo, bereit seinen Sohn zu opfern, hat hier eine Arie mit untermischtem Chor (Andante aus einer Arie der Mozart'schen Freimaurercantate, ein Allegro agitato aus seiner Pianofortesonate in A moll, hier G moll).

Siebente Scene (Tempel des Neptun). Priester, Volk u. s. w. Idomeneo. Das schöne Gebet: Accogli, oh Deo de' mari etc. mit dem darauffolgenden Chor: Vittoria, Vittoria, wie im Original, Ersteres jedoch abgekürzt.

Achte Scene. Arbace, darauf Idamante und Vorige. Arbace verkündet, dass Idamante das Ungeheuer besiegt, was Letzterer bekräftigt. Idomeneo sagt aber, um die Götter zu besänftigen und sein Land von aller Geissel zu befreien, müsse er eines Andern Blut vergiessen. Der Grosspriester erläutert nur allzudeutlich der Götter Willen. Idamante ergibt sich in's grausame Geschick. Sein Recitativ und die darauffolgende Arie bestehen aus den von Mozart in der Folge zum Idomeneo componirten Stücken.

Neunte Scene. Ilia und Elettra herbeieilend und die Vorigen. Ilia gibt vor, ein solches Opfer sei naturwidrig,

und bietet sich selbst an Idamante's Statt zum Opfer an. Auf einmal ertönt der unterirdische Orakelspruch (das lange, abgekürzt, oder das sehr kurze, wie im Original), das Idamante als König und Ilia als dessen Gemahlin ausruft. Elettra, wüthend hierüber, singt mit Verachtung ihre Cavatine (die Musik hierzu aus einer Weigl'schen italienischen Oper entlehnt) und geht ab.

Zehnte und letzte Scene. Idomeneo und Idamante verkünden nun dem Volke den Willen der Götter; Aufjauchzen des Volkes und Schwur dem neuen König (Musik grösstentheils von Mozart; Einiges vom vorbenannten Meister).

War nun Mozart's alter Idomeneo schon seit langer Zeit für die Scene unaufführbar, so kann hoffentlich dieser neue Idomeneo mit einer ausgewählt guten Besetzung der drei Hauptrollen: Ilia (Prima Donna), Idamante (Tenor) und Idomeneo (Bass) einer guten Aufnahme gewiss sein. Die Elettra könnte — im Nothfalle — auch eine sogenannte Comprimaria, der Grossmeister und Arbace sogenannte Altri Bassi, also Sänger zweiten Ranges, doch keine mittelmässige sein.

Kein Wort über die Musik des Idomeneo, die so erstaunlich viel Grosses und Classisches enthält. Das von Mozart in der neuen Bearbeitung Hinzugekommene ersieht man aus dem Berichte selbst, und es ist meist sehr bedeutend. Leider konnte ich, bei all' meiner Bekanntschaft mit Mozart'scher Musik nichts daraus finden für das Gebet, womit die Introduction so ächt theatralisch beginnt; meine Anfrage in Wien hierüber, mit dem Beifügen des Textes selbst, war vergebens. So musste ich eine Preghiera aus Weigl's Cantate: Il Ritorno d'Astrea, ganz dieses Veteranmeisters würdig, dazu benutzen.

Was nun mit der „Neuen Entführung" und dem „Neuen Idomeneo," die beide jeder Theaterdirection gegen ein billiges Honorar zu Gebote stehen, geschieht, muss die Zukunft lehren; jedenfalls hat mir ihre Bearbeitung einen wahren himmlischen Genuss verursacht.

Nachrichten.

Leipzig, den 1. November 1843. Viertes Abonnement- oder Gewandhaus-Concert, Donnerstag, den 26. October. Ouverture von *Macfarren* (neu, Manuscript), unter Direction von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Scene und Arie aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Sophie Hagedorn* aus Dessau. — Concert für Pianoforte (neu, Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Musikdirector *F. Hiller*. — Duett aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Hagedorn* und Herrn *Bruno Neumann*. — Rêverie, Etuden, la danse des fantômes für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn MD. *Hiller*. — Erstes Finale aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, die Soli gesungen von Fräul. *Hagedorn* und *Schulz*, den Herren *Neumann* und *Langer*. — Symphonie von *Niels W. Gade* (unter Direction des Componisten).

Die Ouverture von dem Engländer *Macfarren* ist ein frisches, gut erfundenes, mit vieler Kenntniss gearbeitetes und sehr wirksames Musikstück, das dem Talent und Streben des Componisten überall gleich grosse Anerkennung verschaffen wird, wie es hier allgemein gefunden hat. Bei neuen Werken mehr noch wie bei schon bekannten, ist die Ausführung von wesentlichem Einfluss auf die rechte Würdigung ihres Werthes, und die treffliche Execution der Ouverture unter *Mendelssohn-Bartholdy's* Leitung trug zu der lebendigen Theilnahme des Publicums an derselben nicht wenig bei.

Fräul. *Hagedorn* sang das Recitativ und den ersten Theil der Arie von *Beethoven* sehr gut; weniger gut das Allegro mit seinen so unbeschreiblich schönen, zarten Schattirungen, obwohl gerade hierbei die Künstlerin von ihrer ausgezeichneten, jeder feinen Modulation fähigen Stimme unterstützt wird wie wenig andere Sängerinnen. Der Vortrag wurde hier zu unruhig und schien vielmehr auf äussern Effect berechnet, als für die Totalwirkung nöthig, ja nützlich ist; in letzter Beziehung namentlich hat uns die allzulange Fermate, das Einschieben einer neuen aufhaltenden Periode am Schluss der Arie nicht gefallen; es ist dazu durchaus kein innerer Grund vorhanden. Alles drängt hier so sehr vorwärts zum Schluss, dass dergleichen, auf dem Theater nur zu gewöhnliche, fast verbrauchte Kunstgriffe nicht anders als störend wirken können. *Beethoven* hat allerdings an derselben Stelle, in seiner ersten Bearbeitung dieser Scene, eine fast ganz gleich ausgeführte Fermate angebracht; in der zweiten Bearbeitung ist er aber davon wieder ganz und so weit abgegangen, dass er nur ein kurzes Verweilen daselbst andeutet und die Ausführung dem Geschmack und Gefühl der Sängerin überlässt. In dem Duett aus Belisario und in dem Finale aus Euryanthe hatte Fräul. *Hagedorn* mehrfache Gelegenheit, ihre gute Gesangbildung zu zeigen und sich wohlverdienten lauten Beifall des Publicums zu erwerben; sie wurde in beiden Stücken gut unterstützt durch Herrn *Neumann* (früher am Theater zu Königsberg), der, im Besitz einer zwar nicht sehr kräftigen, aber leicht ansprechenden, wohlklingenden und ziemlich ausgebildeten hohen Bassstimme ist, dabei lebendig vorträgt und so viel Talent verräth, dass man wohl annehmen darf, er werde bei fleissigem Studium bald recht Anerkennungswerthes leisten.

Das Pianoforte-Concert von Herrn MD. *Hiller* ist ein interessantes, sehr fleissig und geschickt gearbeitetes Stück, überhaupt das Werk eines kenntnissreichen Musikers, und hat auch übrigens ungleich höheren Kunstwerth als die meisten neuern Virtuosenstücke, was allerdings bei einem so tüchtigen Künstler besonderer Versicherung kaum noch bedarf. Das Spiel des Herrn *Hiller* hat uns jetzt fast mehr noch gefallen als früher; es ist noch feiner und geschmackvoller geworden, und seine Virtuosität hat sich überhaupt sehr erweitert. Die Ausführung der ziemlich schwierigen Solopartie des Concerts war daher auch durchgängig sehr schön und trug gewiss wesentlich zu der lauten verdienten Anerkennung von Seiten des Publicums bei. Die kleineren Solostücke, welche Herr *Hiller* noch, und zwar auf ausgezeichnete Weise, vortrug, sind mehr Salonstücke, und können im Concertsaale die Wirkung nicht machen, welche sie, wie

wir aus Erfahrung wissen, in kleineren Kreisen immer hervorbringen.

Die Symphonie von *Niels W. Gade* (aus Copenhagen), welche zuerst *Mendelssohn-Bartholdy* in einem der Gewandhaus-Concerte des letztvergangenen Winters bei uns einführte, und die schon damals mit allgemeinem Beifall aufgenommen wurde, hat auch diesmal, unter Direction des Componisten, einen so glänzenden Erfolg gehabt, wie ihn nur die besten Werke verdienen und haben können. Uns ist noch kein Erstlingswerk eines Componisten vorgekommen, das den Stempel wahrhaft grossen Talents so entschieden an der Stirn trüge, wie diese Symphonie; nach ihr zu schliessen, haben wir von Herrn *Gade* nur Ausgezeichnetes, bald vielleicht das Meisterhafteste zu erwarten. Die Symphonie ist bereits im Drucke (bei Friedr. Kistner in Leipzig) erschienen und sie wird gewiss bald weit verbreitet und überall so glänzend aufgenommen sein, wie sie verdient und wie sie bei uns aufgenommen wurde. Wie wir hören, wird Herr *Gade* noch längere Zeit sich bei uns aufhalten, und eine zweite, bis jetzt noch nicht ganz vollendete, Symphonie von ihm zur Aufführung kommen; wir freuen uns im Voraus darauf, und werden dann Gelegenheit nehmen, uns ausführlicher über ihn und seine Compositionen auszusprechen.

Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten des Orchester-Pensions-Fonds, Montag, den 30. November. Allegro giocoso, Concert-Ouverture von *Ferd. Hiller* (neu, Manuscript). — Vocal-Quintetten für eine Sopranstimme und vierstimmigen Männerchor von *F. Hiller*, die Solopartie gesungen von Mad. *Antolka Hiller*. — Concert für drei Flügel von *J. S. Bach*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*, Herrn GMD. *Fel. Mendelssohn-Bartholdy* und Herrn MD. *F. Hiller*. — Cavatine aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Mad. *A. Hiller*. — Fantasie über russische Volkslieder, für Violine mit Chor und Orchester von *Leaff*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Italienische Canzonetten am Pianoforte, gesungen von Mad. *Hiller*. — Ouverture, Gesänge, Zwischenmusiken und Melodramen aus Preciosa von *C. M. v. Weber*. (Das die Musikstücke verbindende Gedicht gesprochen von Mad. *Dessoir*.)

Die neue Ouverture von *Ferd. Hiller* ist ein recht gut gearbeitetes, lebendiges Musikstück, greift aber in seiner Wirkung, trotz mannichfacher geschickt angewendeter Effectmittel, nicht tief genug, um die Hörer sofort für sich zu gewinnen.

Mit ungewöhnlicher Spannung und Erwartung sah man den Gesangleistungen von Mad. *Hiller* entgegen, deren erstmaliges Auftreten in unserer Stadt nicht wenig zu dem so überaus zahlreichen Besuche dieses Concertes mit beigetragen haben mag. Mad. *Hiller* war sichtlich und hörbar so ängstlich und befangen, dass wir ungerecht zu sein befürchten müssten, wollten wir auf Das, was sie bei ihrem ersten Auftreten geleistet hat, ohne Weiteres ein Urtheil darüber begründen, was sie zu leisten, und zwar als Künstlerin zu leisten, vermag. Ihre Stimme ist umfangreich, stark und volltönend und, wie es scheint, gut ausgebildet; in der Cavatine aus Robert der Teufel, einem Effectstück wie es wenige gibt, machte die Kraft ihrer, die Gewalt des Orchesters übertönenden Stimme viele Wirkung; auch in den Canzonetten gelangen ihr einige zartere Partieen recht gut, wie sie denn überhaupt, zumal mit der Cavatine von *Meyerbeer*, sich der lautesten Anerkennung von Seiten des Publicums zu erfreuen hatte. Wir haben vielleicht Gelegenheit, Mad. *Hiller* öfter, und zwar unter Verhältnissen zu hören, die ihr eine völlig freie Entwickelung ihrer, wie es scheint, bedeutenden Kräfte gestatten, und werden dann ihre Leistungen ausführlicher besprechen.

Ueber das Pianoforte-Concert von *Seb. Bach* brauchen wir ausführlich nicht zu sein; wir haben dessen Ausführung gleich trefflich bereits vor einigen Jahren durch dieselben geehrten Künstler gehört, und wie damals, nahm auch diesmal das Publicum an den letzteren vielleicht lebhafteren Antheil als an dem Werke selbst, das unserer Zeit allerdings etwas fern steht.

Herr Concertmeister *David* spielte die interessante Composition von *Leaff* sehr schön und erwarb sich damit allgemeinen und lebhaften Beifall. Ob die Verwendung des Chors am Ende des Stücks dessen Wirkung erhöht, möchten wir fast bezweifeln; als Solo- und Concertstück verliert es dadurch gewiss.

Der Gedanke, *Weber's* herrliche, characteristische Musik zu Preciosa für Concertaufführungen brauchbar zu machen, wie dies durch *Mosengeil* bekanntlich mit *Beethoven's* Musik zu Egmont geschehen ist, verdient alle Anerkennung; es ist die einzig mögliche Art, die einzelnen Musikstücke ordentlich zu geniessen: im Theater treten oft mancherlei Störungen dazwischen, und wir können uns z. B. nicht erinnern, dass die so wundervolle Musik *Beethoven's* zu Egmont, zumal in den Entreacts, von dem Publicum aufmerksam angehört und gewürdigt worden wäre. Da solche Concertaufführungen aber hauptsächlich der Musik wegen eingerichtet werden, so muss diese auch mit aller Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit zur Ausführung kommen; man sollte sich da keinerlei Eingriffe in die Anordnung des Componisten erlauben, nicht von ihm vorgeschriebene Reprisen auslassen und dadurch dem Character einzelner Stücke auf völlig unmusikalische Weise zu nahe treten. Uebrigens war die Ausführung von Seiten des Orchesters sehr schön, und wir haben uns wieder einmal an der frischen, natürlichen Musik recht von Herzen erfreut. *R.* $\frac{1}{2}$.

Mainz. Händel's Alexanderfest — für das Conventgarden-Theater (1736) geschrieben — wurde kürzlich hier aufgeführt. Dieses prächtige Werk bahnte seinem Schöpfer den Weg zum Kirchenstyl, für den er eigentlich geboren war. Diesem Oratorium folgten bekanntlich in kurzen Zwischenräumen Messias, Samson, Judas Maccabäus, Josua, Jephta. Eine Menge Opern, die *Händel* bis in sein 52. Jahr setzte, konnte den Genius nicht hemmen, der in ihm für das Oratorium lebte. Aber eben so wahr mag es auch sein, dass das dramatische Element, worin *Händel* so lange wirkte, grossen Einfluss auf eine erhöhte Spannkraft seiner Feder ausüben mochte, weshalb auch seine Oratorien, bei ihrer Tiefe

und Strenge, mehr Feuer und romantisches Princip haben, als man hinter den strengen Zügen in der Alongenperücke, wie ihn uns jetzt noch zahlreiche Abbildungen vorführen, suchen sollte. Es ist als ein Beweis von den Fortschritten einer allgemeiner werdenden musikalischen Bildung anzusehen, dass ein Dilettantenverein so tief in den Geist einer Composition dringen kann, welche dem Geschmack unserer Zeit entrückt ist. In dieser Beziehung erwirbt sich auch der Director Herr *Esser* unbestreitbar das grösste Verdienst um die drei Vereine (Liedertafel, Damen- und Instrumentalverein), welche bei Gelegenheit grösserer Aufführungen zusammentreten, und die Zeugniss ablegen von dem guten Geist, der sie belebt, und von ihrer Capacität. Die in hoher Lage sich bewegenden und daher schwierig zu intonirenden Solopartieen waren durch Fräul. *Wagner*, Herrn *Abresch* (beide Dilettanten) und durch den braven Bassisten Herrn *Lang* vorzüglich besetzt, und namentlich gebührt ihrem Vortrage das Lob einer edlen und oratorischen Haltung. — Um den herrlichen Saal des alten kurfürstlichen Schlosses zu füllen, war vielleicht die Zeit nicht günstig gewählt — Vormittags von 11 bis 1 —; aber nicht die Masse der Auditoren bestimmt ja den Erfolg einer Aufführung, sondern der Grad der Bildung und Empfänglichkeit Derjenigen, die sich unter allen Umständen gedrungen fühlen, ein solches Meisterwerk mit anzuhören. *C. G.*

Frankfurt. Musik vom 21. Juli bis zum 21. October. Wenn ich so den Berg von Opernzetteln betrachte, der vor mir liegt, so kommen mir ganz sparte Gedanken. Jeder von diesen Zetteln zeigt mir ein Werk an, worin die intelligente Kraft zweier Talente ihre Schätze niedergelegt haben. Ein jedes konnte ein Meister- und Musterwerk sein, woran man mit Ehrfurcht hinaufblickt, gestärkt, gebildet und erhoben. Dichter und Componist wenigstens machten Anspruch an Unsterblichkeit während der Momente begeisterten Schaffens oder der Einbildung. Wie vieler Künste, Wissenschaften und Gewerbe, wie vieler physischen und moralischen Anstrengungen und Opfer bedarf es nicht, bis so verschiedenartige Elemente und Schulen einer Theateranstalt in einandergreifen und zusammenhalten! Welche ungeheure Kluft trennt die erste Idee des Dichters von dem letzten Tactschlage des letzten Finals. Und diese ideale Welt in der realen, diese Kunsterscheinungen worin sich Seelen und Geister nach Gesetzen bewegen, diese Welt voll ungeschaffener so hoch potenzirter Leidenschaften — sie spinnt sich ab vor dem Forum der Uebersättigung und verblichener Phantasie; sie endet wie ein zu Tode gejagter Schmetterling, seines schönsten Blüthenstaubes beraubt. Von Werken, welche anerkannt die Repräsentanten einer neuen Geschmacksrichtung und fortgeschrittener Zeit sind, wie leicht hin und gleichgiltig spricht man darüber, als ob von Puppenspielen die Rede wäre. Wie geringschätzend und oberflächlich geht nicht auch die bessere Kritik, vom Schleudrian der Gewohnheit angesteckt, zu Werke. Gewiss hat doch die geringste der vorliegenden Opern Momente, werth in der Kunstgeschichte genannt zu werden, und folglich auch Stoffe für ein zergliederndes Raisonnement. Und eben so gerechte Ansprüche macht wieder jeder einzelne Darsteller vom Hohenpriester bis zum Laien auf eine seinen Bestrebungen angemessene Würdigung. Wie tief muss ihn daher eine lockere gelegentliche Kritik verletzen, die oft einem gnädig oder unwillig gereichten Almosen gleicht. Wie tiefer noch gänzliches Ignoriren. — Und nur liegt nun ob, von der ganzen Bedeutung meiner Aufgabe erfüllt, über all' das durcheinanderblitzende Gewebe so vieler Kunstschätze zu urtheilen. Ich erschrecke vor ihrer Masse. Zergliederte ich nur eines derselben nach allen Richtungen, wollte ich allen Bestrebungen genug thun, ich würde tief den Kopf in die Hand senken und Folianten ausfüllen müssen. Aber ich weiss auch recht gut, dass nicht minder die Institute ihren Standpunct zur göttlichen Kunst aus den Augen verlieren und das, was ihnen heilig sein soll, zum alltäglichen Gewerbe herabsinkt. Man erdrückt uns mit Genüssen, und bedenkt nicht, dass nur die Seltenheit des Genusses das Vergnügen erhöht. Aber es liegt in der Zeit. Es ist die traurige Wechselwirkung zwischen unseren Theaterinstituten und dem verzogenen grossen Rinde Publicum. Es ist der Mangel an Illusion und Pietät der Theaterbesucher, welche zum Altar nur Stroh und Stoppeln bringen. Aber mitten in dieser gährenden und brausenden Welt der Uebertreibung und des Missbrauchs erscheint in einsamen Stunden doch einmal der Genius der Erkenntniss und mahnt an das Rechte. Es kommen dann Gedanken über uns, die zu dem gewohnten Geschäft nicht passen wollen, und wir empfinden dann tief den Moment, in welchem uns eine Frage an die Götter erlaubt scheint.

Da aber die Götter nicht geantwortet haben, und die Stunde der Schergabe vorübergegangen ist, so geben wir wieder die gewohnten Quintessenzen aus unsern musikalischen Zuständen mit gebührender Ruhe und Unparteilichkeit.

Der Sommer, in welchem gewöhnlich die Künstlerschaaren ausfliegen, um in anderen Zonen sich Lorbeern und Gold zu erbeuten, brachte uns *Wurda* aus Hamburg, *Dettmer* aus Dresden und Fräul. *Rummel*.

Wurda mit seinem edlen Vortrage und seinem ausgezeichneten Spiel ist bekannt. Er gab den Joseph, den Masaniello, Eleazar, Edwin, und erfüllte uns mit Hochachtung für seine Kunst, aber er machte weder Furore noch volle Häuser. Wir wollen nun einmal Stimme, grandiose eisenfeste Stimme, und bedenken nicht, dass dieselbe in der Regel abnimmt, wenn die Kunst ihre Früchte zu spenden erst anfängt. Es ist traurig, dass brillantes Organ und wilder Gesang so oft an die Stelle seelischen Kunstvortrages gesetzt und dafür hingenommen werden. So ist die keine rechte Prima Donna, die sich nicht wie eine verzweifelnde Armida gebehrdet. Feuer kann ja Eisen erweichen, warum nicht auch die wahre Kunst eingewurzelte Vorurtheile? Ich will in meinem Leben nie besser vortragen hören, als *Wurda* es that. Er trifft unmittelbar das Herz, sowohl in der sanfteren Lyrik wie in leidenschaftlicher Extase. Es strömt bei ihm aus dem Innern heraus. Hier und da, z. B. in der Wahnsinnsscene des Masaniello, trägt er wohl zu

stark auf, aber unser Haus ist klein, die Bühne hat fast gar kein Proscenium, der Sänger kann den Musikdirector jeden Augenblick an der Nase fassen; da erscheinen freilich starke Bewegungen eckig und übertrieben. Deshalb wurde auch früher das Spiel der Mad. *Duflot-Maillard* nicht nach den Dimensionen grosser Bühnen beurtheilt.

Dettmer, noch vor einem Jahre der Unsere, gab den Caspar, Toby, Figaro, Marcel und van Bett, machte, noch im besten Andenken stehend, Glück, war aber nie recht disponirt, welches über seine Kunstleistung auch kein durchgreifendes Urtheil gestattet. So viel aber ist gewiss, dass er in Dresden gelernt hat seine Stimme zu mässigen und überhaupt decenter vorzutragen. *Dettmer* hat durch seine Persönlichkeit unendlich viel voraus, und da, wo manche Andere erst durch Kunstleistung versöhnen müssen, hat er schon bei seinem Erscheinen Trümpfe ausgespielt.

Fräul. *Rummel* — eine Tochter des bekannten Componisten und jetzigen Musikdirectors des Wiesbadener Theaters — trat mit grossem Beifall als Amina auf. Sie hat eine einnehmende Gestalt, artiges Spiel, eine blühende reine, wenn auch nicht starke Stimme, und grosse Geläufigkeit. Nur ist ihr Geschmack noch nicht gebildet, obgleich sie direct aus der Schule des Herrn *Lamperti* aus Mailand kommt. Der edle Wein wird hinter der Etikette weder besser noch schlechter. Eben so wenig besticht unser heutiges Publicum das Aushängeschild eines berühmten Namens. Jedenfalls berechtigt Fräul. *Rummel* zu schönen Erwartungen.

Dem. *Reuther*, von Gubr aufgefunden und für unsere Bühne gewonnen, gab als Novize die Agathe, die Alice, die Amina und Donna Anna. Ob eine Anfängerin dergleichen Rollen singen soll oder nicht, wären verzweifelte und unnöthige Fragen. Ein Sänger oder eine Sängerin ist aus einem andern Thone wie der Instrumentalist, der seine Classen absolviren muss, wenn er auch nicht immer classisch ist. Ein Sänger der Letztzeit hat keinen Anfang, aber wohl ein Ende! Das mögen unsere Theaterinstitute — in dieser Beziehung aber wird das Wort Institut zur Ironie — verantworten. Kurz, ein Herr beginnt seine dramatische und zugleich musikalische Laufbahn mit einem Otello oder einen Belisar, eine Dame mit der Amina oder Donna Anna, und wenn sie auf der Bühne stehen, so ist es an uns, die Aufgabe zu lösen, nicht an Das zu denken, was den eigentlichen Sänger ziert, sondern blos auf die Stimme zu horchen. Wir sind bei dem Genuss der Gegenwart Jahrelang auf die Zukunft angewiesen.

Ob Fräul. *Reuther* gerade zum ersten Mal auftrat, weiss ich nicht, zweifle aber fast daran, da ihr Spiel schon von einiger Routine zeugt. Ihre Stimme aber ist eine der voluminösesten, die man hören kann. Reines Glockenmetall, fast zu dick für die Biegsamkeit, weshalb sie für die deutsche Oper am geeignetsten scheint. Die Arien der Anna sang sie mit exemplarischer Kraft und Ausdauer, was viel sagen will. Vernünftig behandelt muss Fräul. *Reuther*, da sie noch sehr jung ist, eine Zierde jeder Oper werden.

Der Gegenwart des auf längere Zeit hier engagirten Gastes Herrn *Walther* aus Wien verdanken wir, dass die bereits abgedroschenen Zauberposseen und Possen *Raimund's* und *Nestroy's* wieder aufgewärmt werden. Leider sinkt das Interesse, das Herr *Walther* bei einem frühern Gastspiel zu erregen wusste, bei jeder neuen Vorstellung.

Die laufenden Opern ohne Gäste, die Messe mit eingerechnet, waren Faust, Tell, Zampa, das Nachtlager, Belisar, Fra Diavolo, Barbier von Sevilla, die wandernden Comödianten, und die Regimentstochter. Neu waren des Teufels Antheil (la part du diable) von *Auber*, nach der Uebersetzung von *Gollmick*, und — Antigone, die alte griechische Tragödie des *Sophocles* mit *Mendelssohn's* Musik. Gibt es in der Dramaturgie zwei entgegengesetzte Pole, so sind es gewiss diese beiden Erzeugnisse. Aber unser Geschmack ist fähig, beide mit gleicher Schärfe des Verstandes und mit gleichem Gefühl des Wohlgefallens zu berühren.

Gestern *Scribe*, heute *Sophocles*, die Dioscuren vor den Pforten mehrerer Jahrtausende, beide ringen um die Palme, und beide erhalten sie. Wir lösen mit leichtem Finger die centnerschweren verrosteten Riegel, welche uns die Vorwelt verschliessen, und ein Blick genügt, um ihre heiligen Hieroglyphen, ihren marmornen Ernst eben so schnell zu würdigen, wie die witzigen, spitzigen, hüpfenden und flitterverbrämten Ausgeburten unserer Zeit. Drei Mal wurden beide Stücke gegeben, hinter und durch einander, und jedesmal bei gedrängt vollem Hause. Nun klage man noch über Einseitigkeit deutscher Repertoire.

Jedenfalls war die Aufführung einer griechischen Tragödie für uns ein Ereigniss. Viele verliessen das Theater mit eben so ungewissen Empfindungen, als sie hineingingen. Andere erwarteten eine Mumie zu erblicken, und fanden eben auch Angriffe auf das Herz und auf den Verstand, wie beim modernen Schauspiel. Wieder Andere kamen, sich zu amüsiren, und mussten sich natürlich langweilen. Die Gelehrten erwarteten vielleicht, dass unsere Schauspieler mit Masken, Vasen (Schallröhren) und auf Stelzfüssen erschienen, und dass die Choreuten mit ihren eisernen Pediculis lärmen würden. Diese fanden sich natürlich getäuscht. Im Ganzen aber hatte die Renovation einer Tragödie, die vor 2200 Jahren zu Athen gespielt wurde, die ungewöhnliche Gestaltung des Theaters, die Orchestra, der bleibende, wandelnde und recitirende Chor, die unveränderte Bühne ohne Aetschlüsse, und die Verbannung des Souffleurkastens, alles Das hatte für ein Publicum des 19. Jahrhunderts den ganzen Reiz der Neuheit. Was aber unter allen Umständen sein Recht auf unsere innigste Theilnahme behaupten musste, war die sinnige Repräsentation unserer von der Bedeutung ihrer Aufgabe tief durchdrungenen Künstler. Viele Stellen, namentlich die melodramatische verfehlten ihre drastischen Wirkungen nicht und rissen zu einem enthusiastischen Beifall hin. Die Kritik über die Darstellung einer Tragödie gehört nicht in den Bereich musikalischer Blätter; und über den Gehalt der *Mendelssohn*'schen Musik sind hier bereits tüchtige Worte gesagt worden. Was das hiesige Urtheil anbelangt, so treffen Wenige das Rechte, indem behauptet wird, die Composition sei sehr antik, und *Mendelssohn* habe die

griechische Musik wieder heraufbeschworen, oder, sie sei zu modern und der Grossartigkeit des *Sophocles*'schen Versbaues nicht angemessen. Solche, die das Gras wachsen hören, verwerfen sie unbedingt. Seine blinden Verehrer aber nennen *Sophocles* und *Mendelssohn* in einem Athem. Schwerlich hat noch jemals eine Musik das Schicksal einer so heterogenen Jury erlebt wie diese. Ich glaube, dass alle diese excentrischen Urtheile ihr Centrum verfehlt haben. Es war unmöglich *Mendelssohn's* Absicht, uns die griechische Musik vorzuführen wie sie war. Für einen solchen Genuss möchten unsere cultivirten Ohren doch wohl nicht mehr passen. *Mendelssohn* konnte nur die Absicht haben, uns für das Verständniss der Antigone, wie sie uns auf heutigen Bühnen vorgeführt werden kann, zu stimmen, uns für ihren Eindruck zu begeistern, kurz, uns einen Totaleindruck dieses Kunstwerks verschaffen zu helfen, wie es eben unsere vorhandenen Mittel gestatteten. Er hat, um diesen Zweck zu erreichen, den Mittelweg zwischen dramatischer und oratorischer Gattung eingeschlagen. Seine Musik liegt daher eben so sehr in dem Bereich unseres Fassungsvermögens und unserer Intelligenz wie die Citate der Tragödie selbst, und Beides, poetisches und musikalisches, Prinzip hat, Hand in Hand gehend, daher auch eine unseren Begriffen angemessene Totalwirkung hervorgebracht. Und dafür sind wir Herrn *Mendelssohn* Dank schuldig. Subtile und spitzfindige Diatriben über die Musik zu einem vorsündfluthlichen Trauerspiel könnten nur zu end- und zwecklosen Meinungsprocessen Anlass geben.

(Beschluss folgt.)

A. André's Fugenlehre. (Nachtrag.)

Im vorigen Stück dieser Zeitung ist Seite 793 das Nachstehende, durch einen Defect des Manuscriptes veranlasst, ausgeblieben und im Verfolg der fünften Zeile einzuschalten.

Im zweiten Abschnitt werden die verschiedenen Haupttheile der Fuge insbesondere sehr ausführlich und kritisch abgehandelt. Der Verfasser bezeichnet als Haupttheile der Fuge:

1) den *Führer* oder das Thema;
2) den *Gefährten* oder die erste Wiederholung des Themas in der nachfolgenden Stimme;
3) die *Gegenharmonie* oder die harmonische Beschaffenheit der das Fugenthema begleitenden Stimme;
4) den *Wiederschlag*, worunter derjenige Einschnitt einer Fuge zu verstehen ist, welcher als solcher durch die beendigte Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten fühlbar wird, und
5) die *Zwischenharmonie*, wodurch die modulationsgemäss abgefassten Verbindungssätze der Wiederschläge bezeichnet werden.

Als noch zu dieser Categorie gehörig rechnet André den *Anhang* zu Führer oder Gefährten, welcher als Verlängerungsmittel der Tonführung an derjenigen Stelle dient, wo die nächstfolgende Stimme als Wiederholung das Thema's nicht unmittelbar eintreten kann. Ferner die *Engführung*, d. i. die zunehmende Annäherung des Gefährten zum Führer, und endlich den *Orgelpunct*, welcher auf der Quinte oder Prime der Tonart gegen das Ende der Fuge hin gemeiniglich eintritt und die wesentlichsten contrapunctischen Figuren der Fuge enthält. Der dritte Abschnitt ist mit *Recapitulation* und *Nachtrag* überschrieben und fasst in gedrängten Umrissen das Vorhergegangene auf einmal auf. Am Schlusse desselben werden dann mehrere bekannte Fugen kritisch analysirt.

Das zweite Capitel behandelt die *dreistimmige Fuge* und spricht sich in seinem ersten Abschnitte über die Einrichtung des ersten Wiederschlages, im zweiten Abschnitte über diejenige der folgenden Wiederschläge aus. Mit klarer Auffassung beweist hier, bei einer dreistimmigen Fuge, der Verfasser die Wichtigkeit der Wahl der Stimmen, damit z. B. bei der Singfuge Führer und Gefährte in demjenigen Tonhöheverhältnisse gegen einander erscheinen, welches durch den Tonumfang der Gesangstimmen bedingt ist; eben so, dass auch die einzelnen Wiederschläge mit Abwechselung und stimmengerecht angewendet werden. Dasselbe ist von den folgenden Capiteln zu sagen, wovon das dritte die *zweistimmige* und das vierte die *fünf-* und *mehrstimmige* Fuge behandelt. Auch hierbei werden Fugen von Meistern als Fux, Bach u. s. w. angeführt. Die bisher angezeigten Capitel gehen von Seite 1 — 152, wo das fünfte Capitel mit der Lehre der *Doppelfuge* beginnt, und nachdem in den verschiedenen Abschnitten auf mehrartige Einrichtungen einer Doppelfuge hingewiesen worden, als: die Verbindung zweier Fugen zu einer Doppelfuge, eine Doppelfuge für zwei Chöre, und wobei wieder passende Fugenbeispiele von Meistern zergliedert werden, die im Verlaufe des ganzen Werkes der Bequemlichkeit halber stets an der betreffenden Stelle des Textes mit beigedruckt sind, so schliesst dasselbe auf S. 194, woselbst im nunmehr beginnenden sechsten Capitel die *Vocal-* und *Instrumentalfuge* bis Seite 232 erörtert wird.

Dies Capitel ist namentlich sehr reichhaltig und mit den lehrreichsten Erfahrungen ausgeschmückt. Die einzelnen Abtheilungen desselben enthalten:

1) die Abfassung einer Fuge für Singstimmen allein. Dabei sind Winke über die Wahl und richtige Anwendung der Textesworte nicht vergessen, wie sich dies vom Meister der Singcomposition nicht anders erwarten lässt.
2) Die Abfassung einer Singfuge mit Orchesterbegleitung. Hierbei handelt es sich zunächst auch darum, mit welchem Erfolge das Orchester gegen den Gesangchor benutzt werden kann, oder wie beide zu vereinigen sind u. s. w.
3) Die Instrumentalfuge. Und zwar:
   a) Die Orchesterfuge, oder eigentlicher die Anwendung der fugirten Schreibart für's Orchester.

André macht bei dieser Tonsetzart auf eine neue musikalische Wirkung aufmerksam, die daraus hervorgehen könnte, dass man die verschiedenartigen Instrumente ihrem natürlichen Tonhöheverhältnisse gemäss etwa wie es die verschiedenen Stimmen der Orgel laufen, behandelte.

   b) Die Quintett- und Quartettfuge.

c) Die Orgelfuge. Eine für Organisten und Tonsetzer dieses Instrumentes interessante Abhandlung.

d) Die Clavierfuge und Fughette.

Das letzte, siebente Capitel, von S. 232 — 260, handelt von der Abfassung besonderer Fugenarten; und zwar lehrt u. s. w. (Siehe S. 793 Zeile 7 bis zum Schluss.)

Feuilleton.

Conradin Kreutzer schreibt eine grosse romantische Oper, wozu ihm *Gaillard* den Text geliefert.

Zu dem historischen Drama Thomas Aniello von *August Ferrenius* (einem talentvollen leider zu früh verstorbenen Frankfurter) hat Noch eine Ouverture und mehrere Melodramen geschrieben. Das Stück, von dem *Börne* selbst sagt, es ihm wehe Shakespeare'scher Geist, ist vor der Hand — trotz der ausgezeichneten Leistung *Reinwa's* — nur mit zweifelhaftem Erfolg aufgenommen worden.

Der junge Violinvirtuos *Jerome Gabrisy* aus St. Petersburg, welcher früher auch in Leipzig mit entschiedenem Beifall sich hören liess, hat in Holland, Dänemark und zuletzt in Hamburg dieselbe ehrenvolle Aufnahme gefunden. Vom König von Holland empfing er als Zeichen der Anerkennung einen Brillantring, von der Königin eine goldene Dose, von der Kronprinzessin von Dänemark ebenfalls einen Brillantring, der Fürst von Schaumburg-Lippe ernannte ihn zu seinem Concertmeister, eine Stelle, welche früher ein Sohn *Sebastian Bach's* bekleidet hat. *Gabrisy* beabsichtigt jetzt eine Kunstreise durch Deutschland, Belgien und Frankreich zu unternehmen.

Dreyschock gibt gegenwärtig in Frankfurt a. M. Concerte.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 31. October bis 6. November d. J.

Alard, D., 10 Etudes melod. et progr. p. le Viol. avec 2e Viol. ad libit. Op. 10. Cah. 2. Braunschweig, Spehr. 20 Ggr.

Burgmüller, F., Opéras modernes en Potp. p. le Pfte. No. 1, 2. Offenbach, André. à 1 Fl.

Cramer, H., Ewig dein v. Matthisson f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. Ebendaselbst. 18 Kr.

Damcke, H., 4 Duette f. Sopr. u. Alt m. Pfte. Op. 9. Berlin, Trautwein u. Comp. 20 Sgr.

Donizetti, Walzer et Polka p. le Pfte sur La fille du Regiment. Offenbach, André. 18 Kr.

Doerner, J., 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 7. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr.

Haydn, J., Sonate in C f. d. Pfte. No. 1. Offenbach, André. 1 Fl.

Krug, G., 3 Quat. f. 2 Viol., Viola u. Vcelle. Op. 1. No. 2. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr. 10 Sgr.

Lieder u. Ges., mehrst., m. u. ohne Instr.-Begl., comp. v. einem Verein berühmter Meister. No. 1—8. Braunschweig, Spehr. à 4—12 Ggr.

Liszt, F., Gaudeamus igitur. Paraphrase f. Pfte. Breslau, Schuhmann. 1 Thlr.

Marxsen, E., Das deutsche Lied v. Dr. G. W. Freudentheil f. 4stimm. Männerchor. Op. 51. No. 3. Part. u. Stimmen. Altona, Wiebe u. Bruckmann. 12 Ggr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Der Blumenkranz. — *Kittl, J. F.*, Romanze. Op. 8. — *Kleinwächter, L.*, Impromptu. Op. 6. — F. d. Pfte. Braunschweig, Spehr. 8 Ggr.

Morceaux, pet. favorit arr. p. le Pfte à 5 mains. Vol. I, II. Offenbach, André. à 1 Fl. 48 Kr.

Perysalesc, G. B., Stabat mater. Vollst. Clav.-Auss. u. d. Orig.-Part. Berlin, Trautwein u. Comp. 1 Thlr.

Proksteiner, M., Vesperae solennes de Beata a Canto, Alto, Ten., Basso con Orch. e Organo. Op. 22. München, Aibl. 3 Fl. 36 Kr.

Rossini, G., Tell. Potp. f. d. Pfte. (Echo No. 24.) Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Romecke, C., Romanze f. Viol. m. Pfte. Op. 3. Altona, Wiebe u. Bruckmann. 8 Ggr.

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 4. Ebend. 12 Ggr.

Sängerhalle, die deutsche. Ausw. vorzügl. Orig.-Lieder u. Gesänge m. Pfte. comp. v. berühmt. Meistern. No. 19. (4 Ggr.) No. 20. (8 Ggr.) Braunschweig, Spehr.

Schmitt, L. A., Ouv. zu Maria Stuart f. d. Pfte zu 4 Händen eingerichtet. Offenbach, André. 1 Fl. 36 Kr.

Schön, M., 12 Lectionen. Leichte, melod. Duettinos f. 2 Viol. Op. 26. Breslau, Schuhmann. 17½ Sgr.

Stoppler, C., 6 Lieder f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Op. 6. Braunschweig, Spehr. 10 Ggr.

Storr, J., Messgesang f. Kinder f. d. 2-, 3- u. 4stimm. Gesang m. u. ohne Orgel. Nördlingen, Beck. 6 Ggr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben erschienen:

Etudes

faciles et progressives pour le Piano

calculées pour donner d'indépendence aux doigts

par

Frédr. Kalkbrenner.

Op. 169.

Zwei Hefte. Preis eines jeden 1 Thlr.

Vorläufige Anzeige.

Bei **Artaria & Comp.** in **Wien** erscheint noch im Laufe Novembers d. J. mit Eigenthumsrecht:

Les Arpéges.

Op. 15.

Neueste Composition von *H. Vieuxtemps.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. № 46. 1843.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — Aufforderung an Herrn Alb. Schiffner in Dresden. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

1) Cours de Chant divisé en deux Parties par le Chev. *Piermarini.* 1re Partie en 3 Suites. (Text französisch und deutsch.) 1re Suite. 30 Etudes progressives. 3 Fl. 24 Kr. 2e Suite. 10 Etudes en clef d'Ut. 2 Fl. 24 Kr. 3e Suite. 30 Exercices d'une moyenne difficulté. 4 Fl. 30 Kr. Mayence etc., chez les fils de B. Schott.

2) 36 Solfeges progressives pour la voix de Soprano ou Tenore composés par *Aprile.* 2 Livraisons. Berlin, chez Ad. Mt. Schlesinger. à 1 Thlr.

3) Douze Etudes speciales pour voix de Soprano composées par *Just. Geraldy.* Deux Suites. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. à 2 Fl. 24 Kr.

4) 24 leichte Solfeggi für die Altstimme von *A. Minoja*, umgearbeitet und herausgegeben von *G. W. Teschner.* 2 Hefte. Leipzig, bei C. Klemm. à 1 Thlr.

5) Solfege d'Artiste, ou complément de l'art de Lecture musicale, contenant 124 Leçons sur toutes les cles et à changement de cles etc. par *A. Panseron*, Professeur de Chant du Conservatoire de Paris. Mayence etc., chez les fils de B. Schott. 18 Fl.

Angezeigt von Gustav Nauenburg.

Wenn der deutsche Virtuos mit und ohne Compositionstalent seine Laufbahn als Componist beginnt, so kann man mit Zuversicht annehmen, er sendet eine Partie Instrumentalstudien in die Welt; für alle Orchesterinstrumente besitzen wir eine Unmasse Schulen, Studien, Exercitien; die Technik der Instrumente ist jetzt theoretisch und practisch zu einer Vervollkommnung gediehen, die man vor 20 bis 30 Jahren nicht kannte, kaum ahnete. Ganz anders verhält es sich aber in Deutschland mit der Cultivirung der menschlichen Stimme! Finden wir in der Instrumentalbeschulung Ueberfluss, so stossen wir in der Gesangcultur auf bittere Armuth; denn nehmen wir einige Solfeggien von Weinlig, Curschmann, F. Schneider, Rungenhagen, Zöllner u. s. w. aus, so ist der deutsche Sänger und Gesanglehrer fast nur auf italienische und französische Vocalstudien hingewiesen; beschränkt er aber seine Beschulung lediglich auf diese fremdländischen Studien, so läuft er auch Gefahr, ächt deutschen Gesang zu vernachlässigen. Deutscher Gesang existirt eben so gewiss, als italienischer, doch müssen wir frei bekennen, dass nur sehr wenige Componisten in Deutschland die Forderungen der höheren Gesangkunst kennen und berücksichtigen; nicht Alles was für eine Menschenstimme componirt ist, kann darum Gesang genannt werden; Gesang im allereigentlichsten Sinne kann nur da statuirt werden, wo die Verbindung der Tonreihen mit den Wortreihen wirklich stimmgemäss ist, d. h. wo die Composition durch einen gründlich beschulten Sänger ohne physisches und psychisches Missbehagen und ohne widernatürlichen Zwang des Stimmorganes reproducirt werden kann; stimmwidrig ist aber Alles, was das beschulte Organ nach gründlicher Uebung entweder gar nicht glatt und deutlich herausbringt, oder was ohne klaren Klang und schönen Glanz nur gleichsam nebelhaft und verschleiert vor die Seele des Zuhörers tritt. In diesem Sinne sind sehr viele deutsche Gesangcomponisten der alten und neuen Zeit nichts weniger als musterhaft, und selbst viele in anderer Rücksicht verehrungswürdige Tonmeister stehen im Betreff der wahren Cantabilität weit unter dem gewöhnlichsten italienischen Solfeggirkünstler. Wäre das menschliche Stimmorgan ein kaufbares Instrument wie die Geige, ruhte es nicht auf der unwandelbaren Natur der menschlichen Organisation, könnte der Sänger ohne Schaden des Organes seine Studien mit eisernem Fleisse und unausgesetzter Beharrlichkeit betreiben, dann wären die deutschen Componisten zu entschuldigen, dann könnten sie mit Recht sagen: „der Sänger ist Virtuose, so gut wie der Geiger, und der überwindet jetzt Schwierigkeiten, die man früher für Unmöglichkeiten hielt!“ — Ganz recht — aber die Herren bedenken eben nicht, was der gewöhnlichste Italiener weiss und in der Gesangcomposition berücksichtigt: der Gesangvirtuose soll nur in so weit mit dem modernen Instrumentalvirtuosen weiter schreiten, als es die Natur und Structur seines Organes gestattet; er kann sich niemals in die schwindelnde Höhe der Instrumentalvirtuosität erheben, und der Natur der Sache nach müssen die Leistungen der Menschenstimme, auch diejenigen einer Catalani, Sontag u. s. w., weit hinter den Leistungen der Bravourinstrumente, wie z. B. der Violine bleiben. Wenn das die deutschen sogenannten Gesangcomponisten einsehen und begreifen wollten, so würde der daraus erwachsende Vortheil ihnen selbst zu Gute kommen, denn sie würden ohnfehlbar mit gründ-

lichen Gesangstudien und weit überwiegendem Kunstvermögen die seichten Italiener der modernen Zeit aus dem Felde schlagen, sie würden Herr der deutschen Bühne werden, und damit wäre, wenn nicht Alles, doch sehr Viel gewonnen. Wie kommt es denn, dass die mittelmässigsten neueren italienischen Componisten Pacini, Vaccai, Mercadante, Donizetti, schwache Abkömmlen des schwachen Bellini, an musikalischer Popularität die neuen deutschen Tonsetzer so unendlich übertreffen? — Wie kommt es, dass Italien, Frankreich, England, Spanien, Portugal, nicht minder Deutschland, ja selbst Amerika jene Componisten feiern, während ein Weber, Marschner, Spohr u. A. über die Grenzen ihres Vaterlandes vielleicht gar nicht bekannt wären, hätten nicht in der neuern Zeit einige speculative Theaterunternehmer Frankreich und England mit deutschen Operngesellschaften besucht? — Wie kommt es, dass die italienischen Opern in allen Sprachen, die neu-deutschen fast einzig und allein im Originaltext und im lieben Vaterlande gesungen werden? — Die Anhänger der italienischen Gesangschule antworten nicht mit Unrecht: „die Italiener haben Gesang, die meisten neu-deutschen Componisten nicht"; oder mit andern Worten: die Cantilenen der italienischen Gesänge ruhen auf der allgemeinen Basis der menschlichen Gesangcultur, sie gehen leicht und ohne Zwang vom Munde, und finden auch so leicht den Weg zum Herzen des Hörers; und dies ist nur daraus erklärbar: der italienische Gesangcomponist ist entweder Sänger ex professo, oder er hat in den Gesangconservatorien seine Fundamentalbildung erhalten; seine Melodieen tragen den Typus der Stimme, weil die Stimmbildung in Italien weit allgemeiner verbreitet ist, als in Deutschland, wo die Instrumentalmusik stets vorherrschend cultivirt worden ist, wo jeder Componist gewissermaassen Virtuos auf einem Instrumente sein muss; darum spiegelt sich denn in der Regel der Typus des Instruments, welches der Componist cultivirt, in seinen Vocalcompositionen ab; so sind Weber's Cantilenen vorherrschend claviermässig, Spohr's Arien violinartig u. s. w. Es kann nicht der Zweck dieser Anzeige sein, diesen Gegenstand ausführlicher zu beleuchten; so viel steht jedenfalls unabweisbar fest, dass die meisten deutschen Vocalcomponisten gründliche Gesangstudien vernachlässigen, dass es nur sehr wenige der Mühe für werth achteten, practische Studien für angehende Sänger zu componiren; ja es wäre bei der jetzigen Lage der Dinge beklagenswerth, wenn die deutschen Componisten auf einmal ohne gediegene Vorstudien „Solfeggien" herausklauben wollten, weil sie meinen: der deutsche Contrapunctist müsse Alles machen können! — Dem ist aber nicht so; es verbleibe Jedem sein Verdienst. Mag sich die Gesangcultur nach den verschiedensten Seiten hin ausbilden, mag die moderne Gesangvirtuosität der Italiener ihre grossen Schwächen haben, mag man ihre jetzt weit berühmten Componisten verachten und verschmähen — die italienischen Stimmbildungsstudien der guten Meister behalten für alle Zeiten und Zonen unbestreitbaren Werth, denn sie ruhen auf der unwandelbaren Basis des menschlichen Stimmorganismus; die italienischen Gesangschulen und anderweiten Studien vollenden aber keineswegs den Bildungsweg des deutschen Sängers, sie erschöpfen durchaus nicht die Anforderungen, welche wir an einen deutschen Sänger machen müssen; wohl aber sind die italienischen Solfeggien für die eigentliche Stimmdressur und Klangbildung höchst schätzbare Materialien, die jeder angehende Sänger cum grano salis zu seinem Nutzen verwenden wird.

Wir wenden uns nun zu den bereits oben angeführten Gesangstudien von *Piermarini*. Der Verfasser nennt sich Exdirector des Conservatoriums zu Madrid, und ist wahrscheinlich derselbe Piermarini, welcher früher von Italien aus als Sänger gerühmt worden ist. In einem Vorworte gibt er uns die Quintessenz seiner Gesangtheorie, die wir hier, mit einigen kritischen Bemerkungen versehen, in Kürze mittheilen wollen.

Nachdem der Verfasser sich über die Wichtigkeit gründlicher Gesangstudien etwas unlogisch expectorirt, und den gänzlichen Verfall unserer Kunst beklagt, die natürlich durch sein Werk vom Abgrunde des Verderbens errettet werden kann, stellt er die nöthigen Eigenschaften eines Sängers in folgender Ordnung auf: 1) Stimme, 2) Kunst und 3) Genie; ohne Zweifel muss das Genie den zweiten, die Kunst aber den dritten Platz einnehmen, denn Stimme und Genie sind angeboren und erhalten erst in der Kunstbildung ihre Vollendung. — „Die Stimme." „Frankreich ist (eben so Deutschland) an guten Stimmen reich, trotz der irrthümlich ziemlich allgemein verbreiteten entgegengesetzten Meinung; allein man muss die Stimmen zu leiten und zu schonen verstehen, jeder ihren eigenthümlichen Character lassen, sie nicht entstellen und entarten, wie dies so häufig geschieht; denn darin liegt das Uebel."

Sehr wahr! — Wir würden namentlich in Deutschland einen weit grösseren Stimmenreichthum haben, wenn ein grosser Theil der Organe nicht schon in der Jugend durch gänzliche Unbildung oder Verbildung zerstört würde. Zwar wird jetzt in ganz Deutschland der Gesang im Schulunterrichte betrieben, aber leider wird die eigentliche Klangbildung und Elementarbeschulung ganz ausser Acht gelassen, die Jugend lernt einzelne Gesänge; sie sie wird in Treffübungen gebildet, bleibt aber nur Mittel zum Zwecke, d. h. man ist nicht eben bemüht, die Stimmanlage, als solche zur möglichen Vollendung zu bringen, vielmehr dient der Gesang nur zur Erbeiterung bei festlichen und unfestlichen Schulangelegenheiten; die Gesänge werden zu besondern Zwecken eingeübt, die Schüler müssen in einen verhältnissmässigen Chor vertheilt werden, Soprane und Alte werden ohne gründliche Stimmprüfung hier und dort nach Bedürfniss verbraucht, und da ist es denn sehr natürlich, dass namentlich die im Alte benutzten Stimmen gar nicht zur Entwickelung und Reife gelangen können, weil sie sich vorherrschend in einem unbequem liegenden Tonbereiche bewegen. Wird die jugendliche Stimme nicht nach jeder Richtung hin befestigt, bewegt sie sich in den ausder Richtung hin zuführenden Liedern und Gesängen mehr oder weniger in einer tiefen oder hohen Region, so muss sie vor der in einer tiefen oder hohen Region, so muss sie vor der Zeit wankend, matt und dumpf werden; tritt nun die Zeit wankend, matt und dumpf werden; tritt nun die Mutationsperiode ein, wo die Stimme zur eigentlichen Kräftigung gelangen soll, so ist durch das blose mehr-

stimmige Liedersingen beim Alte das höhere, beim Sopran gewöhnlich das tiefere Register unausgebildet geblieben, das vorherrschend benutzte aber bereits abgesungen, überreizt und darum klanglos; an eine Ausgleichung der Stimme ist dann oft nicht mehr zu denken! — Der Verfasser gibt nun für jede Stimme den eigentlichen Mittelpunct der Vocalionleiter an, von welchem aus die Stimme in ihrem ganzen Umfange gleich sorgfältig gebildet werden muss. Mit der Tenorstimme, meint er, ist es am Schwierigsten; sie muss nicht nur im ganzen Umfange geübt werden, sondern verlangt auch noch ganz besondere Aufmerksamkeit und Sorgfalt im Betreff der Bildung, Entwickelung und Einheit der Verschmelzung der verschiedenen Register, der Brust-, Kopf- und Falsettstimme, welche Piermarini gemischte Stimme nennt. Die Tenor- und Bassstimmen wird der Verfasser noch später besonders berücksichtigen. Bei Frauenstimmen sei man sehr besorgt, ihnen Stärke in den tieferen Tönen zu geben, doch darf dies nach des Recensenten Ansicht nur nicht auf Kosten der mittlern und höheren Töne geschehen. Die matten Töne dürfen überhaupt nur in so weit verstärkt werden, als klarer Klang wahrgenommen wird; ich verweise in dieser Beziehung auf das Vorwort zu meinen „täglichen Gesangstudien.“ — Die beste Zeit für die mechanische Arbeit der Stimme ist nach Piermarini's Meinung der frühe Morgen, sobald man aufgestanden; allgemein bin möchte ich das nicht, wenigstens nicht für deutsche Sänger annehmen; das Organ ist in unserm Klima gleich nach dem Aufstehen mehr oder weniger verschleimt; der Schleim darf aber nicht gewaltsam weggeräuspert, sondern nur weggesungen werden; dies erreicht man aber viel leichter, wenn man die Stimme täglich erst durch einige Accordklänge in Bewegung setzt und zwar mit gewöhnlicher Sprechtonstärke, dann langausgehaltene Schwelltöne singt und endlich Uebungen vornimmt, welche die klar und klangvoll gewordene Stimme mobil machen. Jedenfalls ist im nördlichen Klima der Morgen für Bildung der tieferen und mittleren Töne am geeignetsten; in den späteren Morgen- und früheren Abendstunden fallen die höheren Töne am Leichtesten in die Stimme, wie denn überhaupt das Organ in dieser Zeit am belebtesten und regsamsten ist, ja es gibt namentlich Theatersänger, die nur am Abend die Stimme vollkommen beherrschen können. Mit Recht warnt der Verfasser vor Uebermaass und Missbrauch in Allem, selbst im Ueben. Dritthalb Stunden täglich und in drei oder vier Zeitpuncte abgetheilt, sind genügend. Recensent möchte nicht gerade ein so bestimmtes Maass feststellen, da die körperliche Constitution und sorgfältige Routine hier wesentlich mit in Berücksichtigung genommen werden müssen. — Was Piermarini über „Kunst“ und „Genie“ im Allgemeinen sagt, ist zu oberflächlich, als dass wir hier darauf näher eingehen sollten, und zwar können wir diese Puncte um so eher unberücksichtigt lassen, da der Deutsche sich längst hierüber gründlicher und vollständiger expectorirt hat. Sehr beherzigenswerth sind aber seine Bemerkungen über musikalische Erziehung und Bildung, die leider auch auf Deutschland vollkommene Anwendung finden, denn es ist nur zu wahr, dass sich seit mehreren Jahren ein wirklich trauriges System musikalischer Erziehung eingeschlichen hat; — ob aus Speculation? ob aus Unwissenheit? wir wollen die wahre Ursache nicht ergründen; allein man kann sich leicht von dem Unvermögen, von der Fruchtlosigkeit, selbst von der Gefahr der modernen Gesangmethode überzeugen; man betrachte nur, zu welchem Grade von Mittelmässigkeit die meisten Bühnen gesunken sind. Und wie könnte es anders sein? — Gleich nach einigen Monaten Studien der Anfangsgründe des Solfeggirens legt man den Schülern Partieen vor, die sie auswendig lernen, die sie declamiren, mehr oder minder stark, besser oder schlechter, und schleppt sie dann auf die Bühne; da lernen denn Einige ihr Unvermögen kennen, Andere verlieren die Stimme, welche gute Studien, Gewohnheit und die Zeit zu solcher Anstrengung nicht vorbereitet und tauglich gemacht haben. Alle Künste verlangen beharrliche ausdauernde Studien, und die Kunst des Gesanges vielleicht mehr, als jede andere.

Die nach dem Vorworte folgenden „Vorbemerkungen“ können wir übergehen, da sie dem angehenden Sänger nichts wesentlich Neues sagen. Wir wenden uns jetzt zum practischen Theile, können uns aber hier kurz fassen, da fast sämmtliche oben angeführte Gesangmeister auf dem in Italien gangbaren Wege wandeln. Die drei ersten Hefte Solfeggien bekunden deutlich, dass Piermarini jedenfalls ein erfahrener Sangmeister ist, der natürlich nur den italienischen Sänger im Auge hat; sämmtliche Uebungen sind stimmgemäss, sie schreiten zweckmässig vom Leichtern zum Schwererern, sind aber für deutsche Gesangbildung in vielfacher Beziehung unzureichend; sollen Solfeggien vorzugweise Klangbildungsübungen sein, so kann dieser Zweck ohne Zweifel auf weit kürzerm Wege erreicht werden; sollen Solfeggien blose Treffübungen sein, so wird der Schüler durch die Accordlehre verbunden mit der Trefflehre ebenfalls schneller zum Ziele geführt werden können; sollen aber Solfeggien Das für den Gesang sein, was z. B. die neueren Pianofortestudien für das künstlerische Virtuosenspiel sind, dann reichen die gewöhnlichen italienischen Solfeggien für den deutschen Sänger keineswegs aus, denn sie bewegen sich fast ohne Ausnahme nur in den leichtesten Intervallen, und sind namentlich in rhythmischer Beziehung höchst ungenügend; sie stehen vorherrschend nur in den gewöhnlichsten, gangbarsten Tonarten.

Gleiches gilt von *Aprile's* Solfeggien, die hier nur in neuem Gewande erscheinen; sie sind wohl längst in den Händen aller Gesanglehrer. In mehrfacher Beziehung weichen aber *Geraldy's* „Douze Etudes speciales“ von den vorhergehenden ab, sie berücksichtigen nämlich vorzugsweise den fioriten Gesang, vernachlässigen aber sehr mit Unrecht den canto spianato auf eine auffallende Weise. Die erste Etude: Uebung in Triolen. No. 2. Scalen- und Trillerverbindungen. No. 3. Uebung für wiederholte Noten. No. 4. Uebung für chromatische Tonleitern. No. 5. Uebung syncopirter Noten. No. 6. Uebung der Harpeggien. No. 7. Uebung für kurzes oder schnelles Athemholen. No. 8. Uebung des Doppelschlages, Mordents, der Acciacatur und anderer kleinen Verzierungsnoten. No. 9. Uebung des kleinen und grossen Secundenintervalls. No. 10. Triller mit und ohne Vor-

Callus, Die Geisterbeschwörung der 3 Hexen aus Macbeth, ein Terzett, f. Klav. 8 Gr.

Gellinger, 12 Variations sur l'air: Ey du lieber Augustin u. s. w. pour 2 Violons et Basse. Op. 3. 11 Gr.

Kapavsky, J., 9 Variations sur une Polonoise de l'Op. Lodoiska. 12 Gr.

Cherubini, Duett aus Lodoiska fürs Klavier arr. 10 Gr.

— — Terzett, ebendaraus. 8 Gr.

— — Quartett, ebendaraus. 6 Gr.

Gelina, (Mederitsch) 3 Quatuors ou Fantaisies pour 2 Viol., A. et Vlle. Op. 6. Liv. 1. 2 Thlr.

Forster, E. A., Trio pour le Fortépiano, Violon et Vlle. Op. 18. No. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

Gleith, C., 3 Duos p. 2 Fl. Op. 78. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Quatuors pour Flûte, Clarinette, Basson et Cor de chasse. Op. 66. 2 Thlr.

Gimarosa, 8 Duettini à 2 Sopr. con accomp. di Cembalo. 1 Thlr. 8 Gr.

Forster, E. A., 10 Variazioni per il Gembalo. 11 Gr.

— — 2 Sonate per il Clavicembalo. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.

Gelinek, 8 Variations pour le Pianof. sur un Air russe. No. 22. 11 Gr.

Cramer, J. B., Variations pour le Pianoforte sur l'air: On dit qu' à quinze ans etc. 8 Gr.

Cucconi, Fr., 6 Gesänge mit Begleitung des Klaviers oder einer Guitarre. 1 Thlr.

Clementi, M., 3 Sonate per il Cembalo. Op. 37. 1 Thlr. 16 Gr.

Haydn, J., 3 gr. Duos dialogués et concertants pour 2 Violons. Op. 53. 1 Thlr. 16 Gr.

Mestrino, Caprices ou étude du Violon. 1 Thlr.

Cartini, Caprices ou étude de Violon. 1 Thlr.

Ferrari, G. G., 6 Ducttini coll' acc. di Cembalo. 1 Thlr.

Cherubini, Ouvert. aus der Oper: Lodoiska fürs Klavier. 10 Gr.

Salie, J. F., 12 Variations p. la Fl. av. Violon, A. et Vlle. Op. 2. 22 Gr.

Schel, J., 9 Variations p. le Pianof. sur un thème de Paisiello. No. 2. 11 Gr.

Sel, P., 6 Polonoises pour 2 Violons, Viola et Vlle. 3eme Part. 16 Gr.

Hänsel, P., Thème varié pour la Fl. av. acc. de 2 Viol. et Vlle. 16 Gr.

Steibelt, 3 Sonates d' une difficulté progressive p. le Pianof. av. Violon ad libit. Op. 53. 1 Thlr. 8 Gr.

Hurka, 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre. 12 Gr.

Bornhardt, Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen unserer Opern für die Bass- oder Alt-Stimme mit Begl. der Guitarre. 1ss Heft. 1 Thlr.

— — — do — für die Diskant- oder Tenor-Stimme. 1 Thlr.

Willing, J., L., 3 kleine und leichte Violin-Duetten zum Elementarunterricht. 2r Theil. Op. 16. 12 Gr.

Méhul, Ouvert. du Ballet de Paris à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Cherubini, Ouvert. de la Medée en Sinf. 1 Thlr. 12 Gr.

Gretry, Ouvert. d'Elisa en Sinf. 1 Thlr. 12 Gr.

Ouvert. et Airs du Ballet de Telemaque arr. p. le Pianoforte avec Violon par H. N. Guenin fils. 1 Thlr. 12 Gr.

— do — du Ballet de Psiché arr. p. le Pianof. av. V. arr. p. Körner. 1 Thlr. 12 Gr.

Demar, S., Pot-Pourri arrangé en Trio p. Piano, Viol. et Vlle. 1 Thlr. 12 Gr.

Paer, F., Camilla, Opera ridotta in Quintetti per 2 Viol., 2 A. et Basso per Mr. Spangel. 2 Thlr. 8 Gr.

Winter, P., 3 Quintetti p. 2 Viol., 2 A. et Vlle. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Marchand, Marche des Marseillois variée pour le Pianof. 10 Gr.

Knecht, J. H., 48 Klaviervorspiele durch alle Tonarten für Anfänger und Geübtere. 1 Thlr. 4 Gr.

Fladt, A., petits Airs arrang. pour deux Flageolets. Liv. 1. 10 Gr.

Danzi, F., 3 Quatuors pour 2 Viol., A. et Vlle. Op. 7. 2 Thlr. 3 Gr.

Cannabich, C., Pot-Pourri p. 2 Viol. conc. avec acc. de 2 Viol., A., B., 2 Fl., 2 Hauth., 2 Cors, 2 Tromp. et gr. Tambour. Op. 7. 2 Thlr. 8 Gr.

— — gr. Sinfonie à plusieurs instruments. Op. 8. 3 Thlr.

— — Concert pour Violon princip. avec accomp. Op. 9. 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

bereitung. No. 11. Tonziehen, Tonschwellen und Portamento. No. 12. Abgestossene Töne und Läufe. — Man sieht schon aus diesen einfachen Ueberschriften, dass der Verfasser nicht auf methodische Weise verfährt, doch muss man zugestehen, dass sämmtliche Etudes auch als Tonstücke originell sind, die von keiner modernen Bravoursängerin ignorirt werden dürfen, denn sie bieten wirklich neue Stimmeffecte dar. Der Verfasser, als Sänger rühmlich bekannt, ist jetzt Professor des Gesanges am Conservatorium zu Brüssel. —

Mainzer's 24 leichte Solfeggien, herausgegeben von *Teschner* in Berlin, sind in jeder Beziehung für Bildung der Altstimme empfehlenswerth. Möge der Herausgeber bald eine neue Folge erscheinen lassen und auch zweistimmige Uebungen, an denen eben kein Ueberfluss ist, herausgeben. —

Wir wenden uns endlich zum letzten und bedeutendsten Werke des Professor *Panseron*: Solfège d'Artiste. Jeder deutsche Sänger kennt hoffentlich des Verfassers anderweite Solfeggien, und namentlich verdienen dessen zweistimmige Solfeggien in den Händen aller Gesanglehrer zu sein. Das vorliegende, 227 Seiten starke Werk leitet der hochachtbare Verfasser folgendermassen ein: „J'ai l'intention dans cet ouvrage de terminer l'éducation du Solfégien. Ce complement contiendra donc une série de leçons progressives pour chaque clé, sur melodies vocales et souvent d'un style tragique, pour eviter les phrases trop faciles à retenir, et pour forcer l'elevé de lire avec ses yeux et non pas à l'aide de son organisation ou de l'oreille. Lorsque l'on sait toutes les cles, on est en état de lire toute espèce de musique, pour toutes les voix ou tous les instruments, et de se rendre compte d'un partition. Ce Solfège se compose de 30 Leçons sur la clé de sol, formant la continuation de l'A, B, C musical, ainsi que de la suite de l'A, B, C, et du solfége à 2 voix; de 12 ou 15 leçons progressives sur la clé de Fa 4me ligne faisant aussi suite aux mêmes solfeges; de 15 leçons sur la cle d'Ut 1re ligne avec l'exposition d'un système nouveau pour faciliter l'étude des nouvelles clé; de 12 leçons sur la clé d'ut 4me ligne; de 12 leçons sur la clé d'Ut 3me ligne; de 12 leçons sur la clé d'Ut 2de ligne; de 12 leçons sur la clé de Fa 3me ligne; et de 20 leçons a changement de clés." — Die Absicht des Verfassers liegt somit hier klar zu Tage; ist das Werk aus wirklicher Kunstüberzeugung erwachsen, so verdient der Herr Panseron jedenfalls unsere wärmste Hochachtung; doch bezweifle ich, dass ein Sänger seine theoretisch-practische Vollendung aus diesem weitschichtigen Werke entnehmen wird und kann; es enthält neben sehr viel Brauchbarem auch sehr viel Ueberflüssiges und allgemein Bekanntes; die deutsche Lehrmethodik steht bereits auf einer höheren Culturstufe, und namentlich wird sich der angehende Musicus mit der Feder in der Hand in viel kürzerer Zeit mit den verschiedenen Notenschlüsseln vertraut machen können. Die respective Verlagshandlung scheint auch nicht gerade die Herausgabe des Werks für Deutschland bestimmt zu haben, denn sie hat gegen ihre Gewohnheit dem französischen Texte keine deutsche Uebersetzung beigefügt. Wer Panseron's in so vielfacher Beziehung überaus schätzbare Solfeggienwerke zu seiner künstlerischen Ausbildung lediglich und allein benutzen wollte, der würde jedenfalls eine sehr einseitige Bildung erhalten, denn es ist ja schlechthin unmöglich, dass ein Künstler alle Gesangformen und Style beherrscht. Der hochachtbare Verfasser hat in seinem Fache ein Seitenstück zu Hummel's riesenhafter Pianoforteschule geliefert; Hummel war zwar ein in sich vollendeter Pianofortevirtuos, er hat aber das Pianofortespiel eben so wenig als Panseron die Gesangkunst zur höchsten Vollendung gebracht. Goethe's Wort tritt hier recht eigentlich in Anwendung:

„Erkenne, Freund, was er geleistet hat,
Und dann erkenne, was er leisten wollte;
Dann wird er dir erst nützlich sein.
Du wirst nicht Alles neben ihm vergessen;
Die Tugend wohnt in keinem Maas allein;
Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen."

„Der Mann ist vielfach gross, — — — —
Du kannst dich lang an seinen Werken üben;
Nur lerne bald erkennen, was ihm fehlt."

Mögen denn die deutschen Sänger immer mehr zu der Ueberzeugung gelangen, dass die italienische Solfeggirkunst nimmermehr die ächte deutsche Sangeskunst vollenden kann, denn diese ist eine Tonverklärung der deutschen Poesie, die eben nur in deutscher Bildung blüht und schöne Früchte treibt; wohl aber enthält die italienische Solfeggirkunst in ihrem ganzen Umfange die Ur- und Fundamentallehre für die Stimmbildung aller Völker und Zeiten und es kann Niemand einen andern Grund legen, er ruhe denn, wie hier, auf der unwandelbaren Anlage der allgemein menschlichen Organisation.

Nachrichten.

Leipzig, den 12. November 1843. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. Donnerstag, den 2. November. Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven* (C dur, No. 3. — Scene und Arie von *L. v. Beethoven* (Ah! perfido), gesungen von Miss *Birch* aus London. — Concertino in Form einer Gesangscene für Violoncell von *Kummer*, vorgetragen von Herrn *W. Metzner*, herzoglich Meiningischem Kammermusicus. — Arie von *Marliani* (Stanca di più combattere), gesungen von Miss *Birch*. — Adagio und Variationen für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Metzner*. — Symphonie von *W. A. Mozart* (C dur mit der Schlussfuge).

Die Ouverture (No. 3) zu Leonore, bekanntlich von der, erst im vorigen Jahre (bei Breitkopf und Härtel) erschienenen, Ouverture No. 2 die zweite, aber früher gedruckte, Bearbeitung, ist vielleicht die grossartigste und wirksamste aller Ouverturen; wir ziehen sie, was namentlich ihre dramatische Anlage und Wirkung betrifft, wenigstens den andern Ouverturen *Beethoven's* zu Leonore und Fidelio vor, obgleich diese eben auch Meisterwerke ersten Ranges sind. Seit einigen Jahren gehört die Ausführung dieser Ouverture zu den besten, glänzendsten, wir möchten auch sagen geistig bedeutend-

sten Leistungen unseres Orchesters; es gibt wenige Orchesterwerke, in welchen die geistige Fähigkeit eines Orchesters so sehr in Frage käme, so entschieden bemerkbar würde, als in dieser Ouverture; bei ihr handelt es sich nicht blos um eine tüchtige Mechanik, um sichere und schöne Ausführung der hier allerdings grossen technischen Schwierigkeiten; nicht blos um gleichmässig gute Beobachtung der vorgeschriebenen *p.* und *f.* u. dergl. m.; hier muss Jeder an seinem Platze, der Dirigent vor Allen ein fein fühlender, für poetische Gebilde empfänglicher und geistigen Aufschwungs fähiger Künstler sein, um die Intention des Componisten in sich aufzunehmen, durch dessen Dichtung angeregt, erwärmt, begeistert zu werden, und so erst ganz befähigt zu sein, Das lebendig, wahr und überzeugend darzustellen, was *Beethoven* empfunden, gedacht und gewollt hat. Es ist in der That wunderbar, in welchen grossartigen Umrissen, mit welcher Wahrheit und mit wie hinreissender Wirkung *Beethoven* die Poesie des ganzen Stücks und dessen Hauptmomente in der Ouverture zur Anschauung gebracht hat. Man erinnere sich nur an den Culminationspunct desselben, an das grosse Quartett, und in diesem an den erschütternden Moment, in welchem, nachdem Gefahr und Angst auf den höchsten Grad gesteigert sind, der Rettung verkündende Trompetenstoss erklingt. In die Ouverture ist diese Stelle des Quartetts der Hauptsache nach genau so aufgenommen, wie sie im Quartett gezeichnet ist; in diesem aber wirken zugleich so viele und so ausserordentliche Mittel, wie die bis zur höchsten Spannung gedrängte Handlung des Stücks, Gesang und Spiel der handelnden Personen u. s. w., dass die Orchesterpartie immer nur als eine unterstützende, nur als eine untergeordnete erscheint und angesehen werden kann. Anders ist dies jedoch in der Ouverture; hier soll und muss das Orchester allein wirken; es soll allein, z. B. in der erwähnten Stelle aus dem Quartett, eine deutliche Ahnung wenigstens, eine geistige Anschauung des gewaltigen und einflussreichen Moments geben, da es natürlich diesen selbst lebendig darzustellen weder soll noch vermag. Da muss denn nothwendig das ganze Colorit der Ausführung dieser Orchesterpartie eine viel höhere, wärmere Färbung erhalten, als in dem Quartett selbst, um so möglichst Das zu ersetzen, was in diesem Gesang und Handlung bewirken; sie muss, so zu sagen, Geist und Seele haben, es muss sich aus ihr heraushören lassen, dass die Intention des Componisten verstanden ist und mitgefühlt wird. Nur eine solche Ausführung allein ist eine wirkliche Kunstleistung, denn sie hat geistigen Werth, und nur eine solche Ausführung allein vermag ein Kunstwerk würdig darzustellen und das rechte, lebendige Verständniss desselben bei den Hörern herbeizuführen. Es ist nur zum Theil wahr, wenn man, wie oft geschieht, behauptet, im Orchester habe jeder Mitwirkende an seinem Platze nur seine Noten richtig zu spielen, unbekümmert um Das, was sich der Componist gedacht, oder um Das, was man den Geist eines Stücks nennt; jeder wahre Künstler wird uns Recht geben, wenn wir behaupten, sein Spiel, sein Vortrag, ja seine Tonfarbe richte sich, auch wenn er im Orchester spielt, unwillkürlich aus innerem Drange nach dem Geiste und Character des Werkes, das er ausführen hilft; nur darin weicht hierbei das Orchesterspiel vom Solospiel ab, dass jeder Orchesterspieler seine Auffassung des Werkes mit der des Dirigenten nothwendig in Einklang zu bringen suchen muss, weil nur dadurch allein ein harmonisches Ganzes herbeigeführt werden kann. Hieraus geht aber hervor, wie wichtig und einflussreich die Stellung des Dirigenten ist, und um so mehr, wenn er an der Spitze eines Orchesters steht, das, wie unser Orchester, von wahrem Künstlergeiste beseelt ist, das mit Ernst und Eifer das Höchste zu erstreben sucht, und das bisher von einem so hochbegabten Künstler wie *Mendelssohn-Bartholdy* geleitet wurde. Unter ihm haben die Leistungen unseres Orchester eben jenen hohen geistigen Werth erlangt, den man kennen und mitempfinden muss, wenn man ihn wahrhaft schätzen und beachten will. Wie erinnern nur an die Ausführungen der Symphonieen von *Mozart*, *Haydn* oder *Beethoven*, an *C. M. v. Weber's* und *Mendelssohn's* Ouverturen, an die Ouverture *Beethoven's*, von welcher eben hier die Rede ist, und die sämmtlich unter ihm nach und nach künstlerisch so gehoben worden sind, dass sie auf einer Höhe standen, wie sie nur selten erreicht werden dürfte. Seine tief eingreifende, Alles fördernde Leitung wird bei unserm trefflichen Orchester gewiss noch lange fühlbar nachwirken; die Ausführung der genannten *Beethoven'schen* Ouverture war auch diesmal im Ganzen recht gut und erhielt allgemeine Anerkennung.

Schon zwei Mal hat unser Gewandhaus-Concert Sängerinnen aus England in Deutschland eingeführt, die allgemein als Künstlerinnen von grosser Bedeutung anerkannt worden sind. Sowohl Miss *Clara Novello* als Mistress *Alfred Shaw* aus London debütirten zuerst in unserm Gewandhaus-Concert und begründeten hier den grossen Ruf, der ihnen später unbestritten geblieben ist. Wir freuen uns jetzt in Miss *Birch* eine Künstlerin von gleichem Talent und gleichem Verdienst dem musikalischen Deutschland vorführen zu können. Es mag vielleicht wenige Sängerinnen geben, denen die Natur eine gleich schöne Stimme geschenkt hat; ihr Ton ist so rein und klar, so leicht ansprechend, wohlthuend und metallreich, so fest, kräftig und bestimmt, dabei aber auch so weich und elastisch, dass wir in der That in ihm Alles in sehr hohem Grade finden, was man nur irgend von einem vollkommen schönen Ton erwarten und verlangen kann. Wäre nicht zuweilen, wenn auch nur selten, eine nicht durchaus scharfe und sichere Intonation bemerkbar, so würden wir den Ton an sich ohne Weiteres für ganz vollkommen schön erklären müssen; diese Schwäche der Intonation ist übrigens nur sehr unbedeutend und würde bei einer andern Stimme, deren Ton weniger klar, weniger fest und bestimmt ausgeprägt, weniger klangvoll ist, kaum bemerkt werden, wenigstens gewiss nicht auffallend sein, sondern von der Breite oder Umschleierung des Tones leicht übertragen werden. Bei diesen natürlichen Vorzügen der Stimme, zu welchen noch ein bedeutender Umfang und grosse Gleichheit des Tones in allen Lagen kommt, wirkt die treffliche Ausbildung derselben, in Verbindung mit der guten musikalischen Bildung der Miss *Birch* überhaupt zu einem so schönen

Ganzen, dass ein wahrhaft wohlthuender und genussreicher Eindruck bei den Gesangleistungen derselben niemals und bei Niemand, wenigstens bei Denen nicht ausbleiben kann, deren Geschmack solid gebildet, gesund und natürlich, nicht durch geistlose Manier und unkünstlerische Effecthascherei irre geleitet und verdorben ist.

Die grossartige Scene und Arie von *Beethoven* trug Miss *Birch* sehr schön vor, ohne alle unnütze Verzierung, einfach und edel, wie Character und Styl der Composition es verlangen; nur im ersten Adagio der Arie hätten wir das Tempo weniger langsam und schleppend gewünscht, was aber nicht Schuld der Sängerin zu sein schien. Was wir bei Miss *Novella* und Miss *Shaw* bereits mit grosser Freude zu bemerken Gelegenheit hatten, finden wir auch bei Miss *Birch* wieder, nämlich Vorliebe für wirklich werthvolle Compositionen und Solidität in deren Vortrage. Eigenschaften, die allerdings in unmittelbarer und nothwendigster Verbindung stehen, die aber leider bei deutschen Sängerinnen immer seltener gefunden werden. Keiner der genannten Künstlerinnen ist, so weit wir sie zu hören Gelegenheit hatten, je eingefallen, eine Arie von *Mozart*, *Beethoven* oder *Haydn* u. dergl. mit modischen Zierrathen zu verbrämen, und wenn sie zuweilen, was jedoch äusserst selten vorkommt, ihrem Gesang und Vortrag einen Schmuck beigeben wollen, so geschieht dies immer am rechten Ort, immer in einer dem Geist und Style des Stücks angemessenen, geschmackvollen Weise. Diese grosse Achtung vor der Sache und die dadurch herbeigeführte persönliche Anspruchlosigkeit und Selbstverläugnung bei dem Vortrage verbürgen aber immer am Sichersten wahre Kunstleistungen, und wenn manche aus solcher Gesinnung hervorgegangene Leistungen anfangs, wie alles Schöne und Edle, der grossen nur durch starke Reizmittel anzuregenden Menge nicht gefallen, sondern kalt und seelenlos erscheinen wollen, sie dringen doch endlich überall durch, dringen um so tiefer und fesseln um so bleibender. Wie der Vortrag der *Beethoven*'schen Arie durch Geist und Solidität, so war die Ausführung der Arie von *Martiani* ausgezeichnet durch feine, geschmackvoll gewählte Verzierungen, durch leichte, graziöse Coloratur, was vorzugsweise bei dem Vortrage neuitalienischer Gesangstücke verlangt wird. So verschieden beide Gesangstücke im Character und Styl sind, so verschieden war auch der Vortrag, ein Vorzug, der nicht hoch genug geschätzt werden kann. Dass solche treffliche Leistungen bei unserm gebildeten Publicum allgemein die grösste Anerkennung gefunden, bedarf nicht erst weiterer Versicherung.

Herr *W. Metzner*, welcher bereits vor zwei Jahren hier gehört wurde und damals wie jetzt sich verdienten Beifalls zu erfreuen hatte, besitzt kräftigen, gesunden Ton und bereits sehr vorgeschrittene Fertigkeit; man hört aus seinem Spiel heraus, dass er entschiedenes Talent hat und befähigt ist, bald sehr Ausgezeichnetes zu leisten. Für seine Studien sowohl, als für öffentliche Vorträge möchten wir ihm eben eine recht strenge und gute Auswahl in den Compositionen anrathen, es wird dies seine Ausbildung wie seine Anerkennung gewiss wesentlich fördern. So schwache Stücke, wie z. B. die Gesangscene von *Kummer*, muss ein guter Musiker nicht wählen; zum Studium nicht, weil sie, obwohl vielleicht nützlich zur Ausbildung der Technik, den Geschmack verderben; zu öffentlichem Vortrag nicht, weil sie den Hörer langweilen und dadurch die Anerkennung schwächen, welche der Solospieler verdient. Die eigene Composition des Herrn *Metzner* war interessanter als diese Gesangscene und erhielt daher auch mehr Beifall.

Was die Symphonie von *Mozart* betrifft, welche unbedingt eines der grossartigsten und genialsten Orchesterwerke ist, so können wir der Ausführung derselben, unter Herrn MD. *Hiller*'s Leitung, unsere Anerkennung nicht versagen, denn obwohl die Tempi im Ganzen etwas zu langsam waren, Auffassung und Vortrag überhaupt frischer und lebendiger hätten sein können, so war doch Fleiss und Sorgfalt nirgends zu verkennen; sind diese aber vorhanden, so ist ein Misslingen hier gar nicht zu befürchten. *R.* ÷.

Frankfurt. (Beschluss.) Des Teufels Antheil ist die Normaloper allen dramatischen Unsinns, der je existirte, aber sie führt auch den Beweis, wie sehr die mechanische Fertigkeit und die Handgriffe des Scenenbaues auch die lockersten, unmotivirtesten Stoffe liebenswürdig machen können. *Scribe* weiss unsere Aufmerksamkeit durch immer neue und frappante Bilder so zu fesseln, dass wir über das Plaisir, das wir gewinnen, den Verlust des Edlen und wahrhaft Schönen gar nicht bemerken. Beachtenswerth ist, dass unser *Chrudimsky* als Rafael d'Estuniga ein nicht in ihm gesuchtes Spieltalent entwickelte und deshalb viel zum Succès der Oper beitrug. Vorbereitet wird jetzt die neue Oper von *Aloys Schmitt*, das Osterfest, wozu *Cäsar Heigel* den Text geschrieben. Die Oper erfordert so viel scenischen Aufwand, dass einige Tausende daran verwendet werden sollen. *Gehr* ist selbst nach Zürich gereist, um eine Orgel zu besehen, welche für diesen Zweck angekauft wird. Die Oper Riquiqui wird vor einer zweckmässigeren Besetzung nicht wieder gegeben werden. Axur steht auf dem Repertoir.

Concerte hatten wir, ausser den musikalischen Einschiebseln von Ouverturen und Gesängen, bei Gelegenheit der *Sophir*'schen Vorlesungen, nur zwei. Das erstere gab Mad. *Duflot-Maillard* und Herr *Léon* (erster Bassist vom königlichen Theater zu Brüssel). Das zweite die Miss *Anna Laidlaw*, Pianistin to her Majesty the Queen of Hannover. Beide Concerte hatten trotz der hochstehenden Namen nur kleine Auditorien. So weit sich auch Miss *Laidlaw* über das Niveau der Claviervirtuosität erhebt und so gerecht ihre Ansprüche auf vollwichtige Anerkennung in jeder Beziehung sind, so wird sie doch Noth haben durchzugreifen. Die Concertzeit ist vorbei. Grosse Virtuosen sind nicht mehr selten. Die Bahnen sind nach allen Richtungen hin gebrochen. Ueberhaupt ist ja das Concert jetzt in die Oper verpflanzt. Wer Arien und Scenen in Costüm, mit Spiel begleitet, umgeben von allen Zaubern der Bühnenwelt, hören kann, wird sich bedenken, das Doppelte auszugeben, um vor einem nackten Flügel mit zwei Lichtern zu sitzen und vereinsamte Gesänge zu hören. Was die Instrumental-

virtuosität anbelangt, so ist, wie gesagt, die Spitze darin schon umgebogen, und wir finden in der luxuriösen Behandlung der Opernorchester, wie in der reichen Symphonie mehr Vergnügen und Belehrung, als in dem, was im Concert isolirt erscheint. Der Clavierspieler — wenn er nicht gerade ein Phänomen ist — kann sich nur noch im discreten Accompagnement, im brillanten vom Blatte Spielen, und im Partituren-Lesen Achtung und Theilnahme verschaffen. Ich könnte Hunderte nennen, die von ihrem Strahlentempel des Virtuosenruhms herabgekommen sind, oft „mit lächerlichem Falle," wie *Schiller* sagt, und am Ende froh sein mussten, wenn sie sich bei kleinen Kindern im A B C abmühen konnten.

Aber wozu ferner einen Spiegel vorhalten, der nur Düsteres rückstrahlt? Deshalb zu etwas Heiterem! *Liszt* und *Dreyschock* waren hier, ohne Concerte zu geben. Es ist wenigstens neu, auf Virtuosen zu stossen, die sich nichts daraus machen, sei es aus Verzweiflung oder aus künstlerischem Uebermuth. Mit *Liszt* und *Pischek* war ich bei Speier zusammen. Die Kunstgenüsse ex faustibus sind doch immer die freiesten und ächtesten. *Liszt* schaumte von Humor und Lebenslust über, er spielte und sang, und in Allem lag ein Geist, der sich weit über blosses Virtuosenthum erstreckt. Unter Anderm begleitete er die *Esser*'sche Ballade: des Sängers Fluch prima vista zu *Pischeks* Vortrag, und ich musste die riesenhaft poetische Auffassung zur gleichzeitig vollendeten Darstellung bewundern. *Liszt* gibt jetzt in München Concerte und wird im November wieder hier sein. Dann mehr über ihn, denn es möchte jetzt interessanter sein als je ihn zu beobachten, da er — eine Oper componiren wird.

Um einen Genuss ernsterer Art sind wir im Laufe des Sommers gekommen, da es Herrn *Friedrich Sachs* (Organist-Vicar an der St. Catharinenkirche) nicht gelingen wollte, ein Orgelconcert zu geben. Es ist lange her, dass wir wackere Orgelspieler, unter diesen *Vogel*, *Kellner*, *Petsch*, *Lux*, *Böhner* und *Mendelssohn*, gehört haben, und es wäre vielen erwünscht gewesen, sich einmal wieder an der königlichen Orgel zu erheben. Es liegt freilich etwas Entweihendes in der Idee, aus dem Tempel Gottes einen Concertsaal zu machen, allein da der Zweck ein mildthätiger sein sollte (Herr *Sachs* wollte den Ertrag den Armen erlassen), so hätte wohl die Kunst duren die Kirche gehen dürfen. Leider bietet sich dem Orgelspieler kein anderer Ort dar, und wenn in allen Staaten dieselben Bedenklichkeiten herrschten, so würde es bald völlig aus sein mit der ohnehin gesunkenen Kunst des Orgelspiels. Da der junge talentvolle Mann in Mainz und Homburg ebenfalls abgewiesen wurde, und in der ganzen Umgegend sonst keine Orgel von Bedeutung existirt, so ist er seiner liebsten Hoffnungen beraubt.

So eben komme ich aus einer musikalischen Morgenunterhaltung, die *C. André* zu Ehren der Anwesenheit seines Schwagers *Streicher* und dessen Neffen *Pauer* von Wien gab, und wo wie gewöhnlich die Elite der hiesigen Musikfreunde beisammen war. *Pauer* ist ein ächtes Talent, und obgleich erst 17 Jahre alt, trägt er in seinen Leistungen bereits den Stempel des geborenen Musikers an sich. Er spielte das *Mendelssohn*'sche Clavierconcert aus Dmoll mit Quartettbegleitung und mehrere Capricen und Bagatellen seiner Composition. Sein Spiel erinnert sehr an das *Mozart's*, d. h. des Sohnes, dessen Schüler er auch ist. *Sechter* ist sein Lehrer in der Composition. Seine ausgebildete Technik wird sich vor keiner excentrischen Composition der neueren Schreibart scheuen, aber es scheint, er wendet sie nur zur Dienerin solider, und ich möchte sagen, musikalischer Compositionen an, denn leider todtet die neueste Technik oft allen Begriff von Musik. Jedenfalls ist sein Beruf zum Componisten unverkennbar. Nächsten Freitag wird Herr *Pauer* zum Besten unserer Mozartstiftung ein Concert geben und dann ein weiteres. *C. G.*

Aufforderung an Herrn Albert Schiffner in Dresden.

Es ist ein alter Sittenspruch, aus einer Zeit, wo man die dem Andenken der Verstorbenen schuldige Pietät lehrte und bekannte: „De mortuis non nisi bene!"

Allerdings legt Derjenige immer wenigstens einen Mangel an Zartgefühl an den Tag, der sich darin gefällt, die Schwächen eines Verstorbenen an das Tageslicht zu ziehen. In welchem Lichte soll uns aber das Verfahren eines Mannes erscheinen, der keinen Anstoss findet, den guten Ruf im Leben unbescholtener, von ihren Zeitgenossen einst geachteter, von den Nachkommen hochgeehrter Personen durch Andichtung wirklich schlechter Handlungen zu verunglimpfen?

Ein solcher Vorwurf aber trifft Herrn *Albert Schiffner*, der neulich in der Leipziger Allgem. Musikal. Zeitung No. 32 d. J. in einem Aufsatze „Zur Geschichte der deutschen Oper," bei der Gelegenheit, wo er von den Opern des geschichtlich berühmt gewordenen fruchtbaren dramatischen Tonsetzers *Reinhart Keiser* gesprochen, sich folgendermaassen vernehmen lassen: „Aber wenige nur (von Keiser's genannten 116 Theaterwerken) sind näher bekannt, weil Keiser's wahrhaft göttliches (!) und an Erfindung vielleicht unerreichtes Genie in gleichem Maasse liederlich (!) als unerschöpflich war. Viele Partituren verkaufte er als Maculatur; andere haben *Matthesun* und *Handel* verbrannt, um ihren Diebstahl an Keiser zu verbergen. Solcher Plünderung konnten auch *Telemann*, und noch — wie man sicher behaupten will — *Mozart* sich nicht enthalten."

Nicht also eines an Keiser verübten blossen Plagiats werden Handel, Matthesun, Telemann und Mozart beschuldigt (eine solche Beschuldigung wäre, als an und für sich eine Absurdität, kaum geeignet, ernstlich gerügt zu werden), ein schändlicher Betrug, ein wirklicher Diebstahl ist es, dessen Herr Albert Schiffner dieselben zeiht; ein complicirter Diebstahl, mit Vertilgung des Geisteserzeugnisses eines Kunstgenossen, zugleich mit einem an der Nachwelt begangenen Raub.

Wenn nun jene grossen Todten, deren Namen hier öffentlich, in einer weit verbreiteten geschätzten Zeitschrift, an den Pranger der Gegenwart und der Zukunft gestellt werden, gegen jene ehrenrührige Anschuldigung sich selbst nicht rechtfertigen können, so liegt es den jetzt lebenden Verehrern derselben als eine

Pflicht der Pietät ob, deren Andenken vor Verläumdung zu bewahren.

Leicht möchte dies eine gewandtere Feder als die meinige unternehmen können; allein Jemand muss in ähnlichen Fällen den ersten Schritt thun. Indem nun ich, in dem Kreise, in dem ich lebe, als ein entschiedener Verehrer des grossen *Händel* und des nicht minder grossen *Mozart*, so wie als ein eifriger Sammler ihrer Werke auf alle Diejenigen, was auf deren Leben und Wirken Bezug haben kann, genugsam bekannt bin, so halte ich mich mit allem Grund unmittelbar berufen, ihre Sache zu der meinigen zu machen; wozu ich überdies, was Mozart betrifft, von dessen hier lebendem Sohne insbesondere ermächtigt bin, und fordere daher den Verfasser jenes Aufsatzes hiermit auf, seine gegen die oben genannten vier berühmten Todten vorgebrachten Anklagen — und zwar in eben derselben Zeitschrift, worin er solche vorzubringen sich nicht gescheut — durch Angabe seiner Quellen und etwaigen Gewährsmänner zu rechtfertigen.

Ich will ihm billiger Weise dazu die Frist bis zum Ablauf dieses Jahres einräumen, nach deren fruchtlosem Verlauf sein Urtheil, und das ihm zukommende Prädicat, als ausgesprochen vor der ganzen Welt anzusehen sein würde.

Wien, im October 1843.

Aloys Fuchs, Mitglied der k. k. Hofcapelle.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 7. bis 13. November d. J.

Auber, D. F. E., La Part du Diable (des Teufels Antheil), Opéra arr. p. le Pfte à 4 mains. Mainz, Schott. 2 Fl. 12 Kr.

Bazzini, A., Transcript. et Paraphr. p. le Viol. avec Pfte. Op. 17. No. 1. Berlin, Schlesinger. 20 Sgr.

Beriot, C. de, 6 Duos p. 2 Viol. arr. de l'Op. 17. L. 1—3. Ebd. à 20 Sgr.

Bertini, H., 50 Etudes mélod. p. le Pfte. Op. 142. Liv. 4, 5. Mainz, Schott. à 1 Fl. 48 Kr.

Bischoff, A., Johann v. Paris. Oper f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. n.

Burgmüller, F., Fleurs mélod. p. le Pfte. Op. 82. Suite 1—4. Mainz, Schott. à 1 Fl. 30 Kr.

Carreno, M., Fant. p. la Gaïté, sur: La Part du Diable. Op. 73. Ebendaselbst. 45 Kr.

Cherubini, L., Der Wasserträger. Op. f. d. Pfte allein. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 1 Thlr. 7½ Ngr. n.

Dahler, F., Voix l'agile barcarolle. Barcarole transcr. p. le Pfte. Op. 36. No. 1. Mainz, Schott. 45 Kr.

Dreyschock, A., La Vallée. 12 Illes p. Pfte. Op. 26. Ebend. 45 Kr.

Farrel, A., Mes Chers Adieux p. 1 Flûte. 24 Kr.; et avec Guit. 45 Kr.) de: La Part du Diable arr. Ebend.

Gumbert, F., 3 Lieder f. Bass m. Pfte. Op. 3. Berl. Schlesinger. 15 Sgr.

— Gr. Polonaise. Lebewohl v. Godeke. Polon. m. Gesang über 1 russ. Nationallied f. Pfte. Op. 4. Ebend. 7½ Sgr.

Herrmann, G., Var. brill. p. le Pfte sur: Il Crociato. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Hünerl, A. A., Les Avant-coureurs. Exercices cont. 24 Canons p. le Pfte. Suite 1, 2. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

Kücken, F., Hans u. Verene f. 1 Singst. m. Pfte. Aus Op. 36 arr. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.

Lanner, J., Almacks-Tänze. Walzer f. d. Orch. (4 Fl.), 3 Viol. u. Bass (1 Fl.), Viol. u. Pfte, Flöte u. Pfte (à 45 Kr.), Flöte, Cornet (à 20 Kr.), Guit. (30 Kr.), f. Pfte zu 4 Händen (1 Fl. 15 Kr.), allein (45 Kr.), im leichten Style (30 Kr.). Op. 203. Wien, Haslinger.

— Minuten-Spiele. Grosses Potp. f. d. Pfte. Op. 208. Ebd. 2 Fl. 30 Kr.

Lecarpentier, A., Scène et Ronde sur: Don Pasquale p. Pfte. Op. 72. Mainz, Schott. 1 Fl.

— Cavat. de même Opéra var. p. Pfte. Op. 73. Ebend. 45 Kr.

Lemoine, H., Nagut. p. le Pfte sur: La Part du Diable. Ebend. 54 Kr.

Lust, F., Anglesin dalbiondo cein (Englein du), Romances p. Tenore e Pfte. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— Marche du Supplice de l'Episode de la vie d'un artiste de H. Berlioz p. le Pfte à 4 mains. Ebend. 10 Sgr.

— Il m'aimait tout. Melodie transcr. p. le Pfte. Mainz, Schott. 45 Kr.

Lyre française p. 1 Voix av. Pfte. No. 43, 53, 54. (3 Romances de Mlle L. Puget.) Ebend. à 15 Kr.

Mozart, W. A., Die Entführung a. d. Serail. Oper im vollst. und Clav.-Auss. m. ital. u. deutsch. Text. Berlin, Weidle. Sbscr.-Pr. 22 Sgr. n.

— Titus. Oper f. d. Pfte zu 4 Händen. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 2 Thlr. 7½ Ngr. n.

Rosellen, H., Fant. brill. sur: Charles VI. p. Pfte. Op. 56. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

— Ronde-Valse p. Pfte sur Folletta, Chanson. de Thys. Op. 57. Ebendaselbst. 1 Fl. 12 Kr.

Sammlung v. Ouvert. zu beliebten Opern f. d. Pfte zu 4 Händen. No. 59 — 62. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. à 5 Ngr.

Dieselben f. d. Pfte allein. No. 59—62. Ebend. à 2½ Ngr.

Sammlung v. Potp. v. beliebten Opern älterer u. neuerer Zeit f. d. Pfte allein. No. 3—8. Ebend. à 10 Ngr.

Schaffer, A., 4 Lieder v. H. Heine, Gruppe, Pelkmann f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Schneider, Dr. F., 6 Lieder f. 4stimm. Männerchor. Op. 100. Part. u. Stimmen. Dresden, Paul. 25 Ngr.

Speyer, W., Die Stille v. J. v. Eichendorff f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 46. Mainz, Schott. 27 Kr.

— Die Einsame v. A. Schubmacher f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 47. Ebendaselbst. 27 Kr.

Thalberg, S., Graziosa. Romance sans paroles p. le Pfte arr. à 4 mains. Ebend. 45 Kr.

Thibault, A., Gr. Fant. Var. et Finale sur 1 Thème orig. Ebd. 1 Fl. 48 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** erscheint den 1. December mit Eigenthumsrecht:

Hoschelas, Ign., Mélange pour Pianoforte, sur la Serenade et d'autres Airs favoris de l'Opéra: Don Pasquale de *Donizetti*.

Angehende Sänger und Sängerinnen, welche bei Unterzeichnetem im nächsten Jahre einen vollständigen Gesang-Cursus beginnen wollen, mögen sich über die näheren Bedingungen mündlich oder schriftlich mit einigen.

Halle an der Saale. **Gustav Naumburg.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten November. № 47. 1843.

Inhalt: *Literarische Notizen.* — *Nachrichten:* Aus Mailand. Aus Paris. Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Cassel. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Literarische Notizen.

(Von Mailänder Correspondenten mitgetheilt.)

Herr *Joseph Mainzer*, der sich in England mit seinem Musikunterrichte und Massengesange (Singing for the million) sehr verdient gemacht, der ihn in den Armenschulen umsonst ertheilt, sich aber von jedem Schüler monatlich — für vier Stunden — nicht mehr als Sixpence (ungefähr 15 Kreuzer) bezahlen lässt, gab bereits voriges Jahr im Druck heraus: *Mainzer's* Musical Times and Singing Circular: a Journal of Litterature, Criticism and Intelligence connected with the art, and the advocate of popular musical introduction. London, 1842. — Diese Musical Times waren die Fortsetzung eines früher erschienenen Mainzer'schen Blattes: „National Singing Circular," enthielten Vieles aus einer andern musikalischen Monatsschrift: *Mainzer's* Musical Athenaeum, or Nature and Art, Music and Musicians of Germany, Italy, France, England, and other parts of Europe," und haben nach einer zehnmonatlichen Existenz (Juli 1842 bis April 1843) aufgehört, sollen aber durch eine Auswahl guter Musikstücke mit unterlegtem Texte in Monatsheften ersetzt werden. — Von seinem oben erwähnten Massengesange ist bereits die achte Auflage erschienen: Singing for the million, a practical course of musical instruction adapted from its pleasing simplicity and rapid effect to render Musical Reading and Singing familiar to all ages, capacities and conditions. Eight Edition. 1842. — In diesem Jahr 1843 veröffentlichte Herr Mainzer seine Musical Grammar, enthaltend: A Grammar of Melodie and a Grammar of Harmony.

J. M. G. Itard, ehemaliger Médicin en chef des königl. Taubstummeninstituts: Traité des maladies de l'oreille et de l'audition. Edition II. considerablement augmentée. Paris, Mequignon-Marvis fils, 1842, zwei Bände in 8.

Interessant in Rücksicht der Abnormität des Gehörs.

Metodo completo de Piano, por *Pedro Albeniz*. Madrid, 1843. Wird von der Iberia Musical, No. 31, vom vorigen 13. August sehr gelobt. Herr Albeniz ist Lehrer am Madrider Conservatorio nacional de Musica y Declamacion. Seine Pianofortesschule ist in drei Theile abgetheilt. Der erste ist elementar, der zweite, nach *Herz* bearbeitet, enthält Scalen, Harpeggien und kleine leichte Stücke, der dritte Uebungen über Doppelnoten, Octavengänge u. s. w.

Benannte Iberia Musical, eine quasi-musikalische Zeitung, entstand zu Madrid vorigen Jahr 1842, nachdem die vorausgegangene Revista musical mit der dritten Nummer das Zeitliche verliess. El Artista Madrileno und El Orfeon Andaluz, welcher Letztere zu Sevilla herauskam, existiren auch nicht mehr. Die Iberia Musical wünscht, der Tod möge sie erst nach 1843 Jahren abholen.

Le Convenienze teatrali. Analisi della condizione presente del teatro musicale italiano. Di *A. Ferrary*. *Bodigoni*. Milano, Redaelli 1843. 36 Seiten in 8. (Auf Kosten des Verfassers.)

Das Ganze bespricht den heutigen Verfall der Oper, aus längst in diesen Blättern so oft berührten Ursachen, und ist nur der Vorläufer zu einer andern Schrift, die der Verfasser zur Reform des italienisch musikalischen Theaters in der Arbeit hat. Bei der Klage über fehlerhafte Behandlung des Originaltextes durch die Maestri citirt er, sonderbar genug, vorzugsweise *Donizetti* und *Ricci*, nebstbei sogar eine Stelle aus *Meyerbeer's* Robert le Diable.

Ristabilimento del Canto e della Musica ecclesiastica. Considerazioni scritte in occasione de' moltiplici reclami contro gli abusi insorti in varie chiese d'Italia e di Francia, e che servono di risposta alla quistione sul canto detto dai Francesi *Faux-Bordon*, adoperato nelle esequie di S. A. R. il Duca d'Orléans in Parigi, ed ai dileggiamenti pubblicati dal sig. Didron contro i Riti di Roma. Opera di *Pietro Alfieri*, prete romano, maestro compositore di musica sacra, precettore di canto gregoriano nel venerabil collegio della nazione inglese. Roma, Tipografia delle belle arti, 1843, 130 Seiten in 8.

Der durch seinen Saggio sopra il Canto Gregoriani, seine Accompagnamenti de' Tuoni ecclesiastici, seine Uebersetzung des Traité d'Harmonie von *Catel* und mehrere Kirchencompositionen bekannte Verfasser setzt in der Einleitung sus einander, wie schon seit Mose's Zeiten der Gesang zur Verherrlichung Gottes gebraucht wurde, die in der Folge in der Kirchenmusik stattgefun-

denen Reformen und Missbräuche; nebenher vertheidigt er *Rossini* gegen die in neuester Zeit auf das Stabat mater gemachten Ausfälle, und meint, wenn er es für die Kirche componirt hätte, würde er auch die wahre Kirchenmusik der alten Italiener geschrieben haben (?). Der erste Theil handelt vom Canto Gregoriano, von der Orgel und den Kirchentönen, den Missbräuchen im Orgelspiel, vom sogenannten Falso Bordone (mit Widerlegung der Behauptungen des im Titel angezeigten Herrn Ordoni); der Schluss gibt eine Anzeige der berühmtesten Kirchencomponisten. Der zweite Theil beschäftigt sich mit dem gegenwärtigen Zustand der Kirchenmusik in Rom, ihren Missbräuchen, mit den Orchesterinstrumenten (die in der Kirche nur bei Oratorien, sonst nie gebraucht werden sollen); hierauf folgen Winke über das Componiren der Kirchenmusik, über die Stellung der Cantorien in den Kirchen, über die Mittel, die heutige ausgeartete Kirchenmusik auf rechte Wege zu führen. Der Verfasser will übrigens von der Fuge, mit ihrer blos auskramenden contrapunctischen Gelehrsamkeit, in der Kirche, wo man das Gemüth zur Andacht erwecken muss, nichts wissen. Da wo dermalen auf den Plätzen im Vorabend des Festes eines Heiligen profane Musik gespielt wird, sollte man Lobgesänge auf diesen Heiligen singen.

Diese Ansicht des mir bis heute noch nicht zugekommenen Buches ist aus dem im Giornale Arcadico von Rom und in der Gazz. mus. di Milano hierüber Gesagten kurz angegeben. Wird auch diese *Alfieri*'sche Schrift der heutigen in Italien im Allgemeinen ganz herabgesunkenen Kirchenmusik nicht aufhelfen, so dürfte sie doch in historischer Hinsicht nicht ganz uninteressant sein.

Messa da Requiem, a quattro voci reali, dedicata alla sua cara terra natale la Sicilia, da *Giovanni Pacini*, Maestro Direttore della Reale Cappella di S. A. R. il Serenissimo Infante Duca di Lucca, e Direttore del Regio Istituto Musicale di detta città. Milano, Ricordi (Juli, 1843). Partitur (Violini, Viole, Flauti, Oboe, Clarinetti, Corni, Trombe, Fagotti, Tromboni, Singquartett, Violoncelli, Contrabassi, mit unten beigefügtem Auszug für die Orgel. 132 Seiten in Fol. Preis 24 Franken.

Es ist hier der Ort nicht, über dies Requiem umständlich zu sprechen, also nur einige Worte im Allgemeinen. *Pacini*, allerdächster und erster Apostel *Rossini*'s, nach ihm unter all' seinen Collegen des melodisch originellste, gerieth nach einer gemachten ziemlich glänzenden Epoche ganz in Vergessenheit, kam aber, mit soliden musikalischen Studien ausgerüstet, in diesen Jahren wieder triumphirend auf die Scene hervor. Seither hat er auch manche für Italien schätzbare Kirchencompositionen, darunter besonders eine Messe mit acht Realstimmen componirt, die zwar weder durch hervorstechende Züge von Originalität und Neuheit, noch durch contrapunctische Künste sich auszeichnen, aber einen gewissen Zuschnitt der leichtern Kirchenmusik besserer italienischer Meister haben, und weit kirchlicher als *Rossini*'s Stabat mater und *Mercadante*'s Sieben Worte des Erlösers sind. Das Gesagte passt ebenfalls auf sein neuestes Requiem. Das Cantabile und Imitationen sind darin vorherrschend, und will man das, was wir Deutschen von achter Kirchenmusik fordern, nicht als strenges Gesetz ansehen, nun so lässt es sich italienisch hübsch anhören.

Nachrichten.

Mailand, den 11. November 1843. Die beiden in Deutschland rühmlich bekannten Schwestern *Teresa* und *Marietta Milanollo*, die um die Hälfte des künftigen Decembers in Leipzig Concerte zu geben gedenken, haben sich diese Woche zwei Mal im hiesigen grossen Theater alla Scala hören lassen und eine sehr glänzende Aufnahme gefunden. Bekanntlich sind sie aus Savigliano in Piemont. Die 14 Jahre alte *Teresa* (die *Marietta*, 11 Jahre alt, ist ihre Schülerin) hat mehrere Violinlectionen von *Lafont*, *Habeneck* und de *Beriot* erhalten. Ihr Spiel und die von ihnen vorgetragenen Stücke gehören auch allermeist der französischen Schule an. Das sich daraus ergebende brillante Ganze von diesen beiden liebenswürdigen Künstlerinnen vorgetragen, ergötzt nicht allein im hohen Grade, sondern eine solche grosse Kunstfertigkeit in ihrem zarten Alter, der etwas kühne Vortrag der jüngern *Marietta*, ganz besonders aber die an unsern herrlichen Spohr erinnernde ruhige Haltung im Spiele erregen in der That Erstaunen. Uebermorgen gedenken sie eine dritte Academie zu geben, darauf aber unmittelbar über Venedig und Inspruck nach Berlin, Leipzig und Dresden zu gehen.

Paris. Ein französisches Blatt enthält den folgenden Artikel, die im Feuilleton des 43. Stücke dieser Zeitung erwähnte musikalische Unterhaltung betreffend, welche *Moscheles* vor Kurzem in Paris vor einem Auditorium von Künstlern und Kunstfreunden im *Erard*'schen Saale veranstaltete. *Moscheles* hat nach dieser Unterhaltung kein öffentliches Concert gegeben, hat auch nicht die Absicht gehabt, ein solches in Paris zu geben, er war in Frankreich auf einer Erholungsreise begriffen.

Feuilleton du Messager du 9. Oct. 1843. *Moscheles* ist vor Kurzem hier angelangt. Es ist gegen zwanzig Jahre, dass *Moscheles* für den ersten Pianisten der Welt galt. Eines Tages, inmitten seines Ruhmes, zog er sich zurück. Er kam nach England, wohin sein Ruf ihm vorangegangen war. Dort ward *Moscheles* ein Löwe in aller Energie des englischen Ausdrucks. *Liszt*, *Thalberg*, *Chopin* besuchten London auf ihrer künstlerischen Pilgrimschaft; London schenkte ihnen Beifall, aber liess sie weiter ziehen und bewahrte seinen *Moscheles* mit heiligender Verehrung. Paris empfing indessen von Jahr zu Jahr die Etüden des berühmten Componisten und zählte ihn unter die Künstler ersten Ranges. *Moscheles* ist nun hier, hat aber noch kein öffentliches Concert gegeben. Er fürchtet vielleicht für seinen alten Ruhm. Zwanzig Jahre! es ist eine ganze Generation, welche in der Kunstwelt vorübergegangen

ist. Der Künstler, welcher nach zwanzig Jahren wiederkehrt, erstaunt fast, seine Zeit überlebt zu haben. Die ihn jung gekannt, sind vor ihm alt geworden. Die ihm den Beifall schenkten, sind in das Geschäftsleben übergegangen, die Geschäfte haben sie in Beschlag genommen, den Freuden der Kunst entzogen. Die Knaben sind Männer geworden, sind an die Stellen der Väter getreten. Sie sind jetzt das Publicum. Sie bestimmen den Zeitgeschmack und die Mode. — Was ist jetzt Geschmack, was ist Mode? — Darüber beunruhigt man sich und fragt sich selbst, ob es nicht besser sei, den erlangten Namen zu bewahren im legalen Andenken, als seine Titel und Würden einer neuen Revision zu unterwerfen und seinen alten Ruhm den neuen Ansichten Preis zu geben.

Kann man demnach bei allem Bewusstsein des Verdienstes dennoch Grund haben, das blinde Urtheil der Menge nicht herausfordern zu wollen, so ist deshalb noch keiner vorhanden, dem verständigen ebenbürtiger Genossen auszuweichen. *Moscheles* hat von einem Auditorium solcher Auserwählten gehört sein wollen. Eines Morgens hat Alles, was Paris von Musikern, von Pianisten, von ausgezeichneten Dilettanten in sich fasst, Eintritt in den Salon d'Erard gefunden. Es war kein Concert, es war keine Matinée musicale. Einige Banke um das Piano gestellt, erwarteten eine kleine Zahl von Zuhörern. Für die, welche nach und nach in zunehmender Zahl sich einfanden, brachte der Diener Sessel hinzu, der Pianist lässt sich vor dem prachtvollen Instrument nieder; seine Finger gleiten über die Tasten. Es gab eine tiefe Stille, man empfand ein eigenes gegenseitiges Misstrauen zwischen dem Künstler und dem Auditorium — sie beobachteten sich — der Künstler lauschte der Aufmerksamkeit seiner Zuhörer, diese erforschten in's Kleinste Spiel und Composition des Künstlers. Indessen wurde nach und nach die Aufmerksamkeit weniger gespannt, sie ging zu einem lebendigen Interesse über; nun erscholl der Beifall. Der einschmeichelnde Reiz einer zarten Ausführung hatte sich den Weg durch das Ohr zum Herzen gebahnt.

Moscheles gewinnt die Hörer hauptsächlich durch die vollendete Meisterschaft und die Grazie seiner Detailausführung. Sein Instrument ist kein Orchester, er lässt nicht die ganze Kraft gelten, welche dieser harmonievolle Bau in sich schliesst. Seine Hand gleitet mit Leichtigkeit darüber hin und streut eine unendliche Saat geflügelter Töne aus. Bei ihm singt das Instrument mehr als dass es die Symphonie nachahme; es zwitschert (gazouille) noch mehr als es singt. Diese Leichtigkeit der Behandlung schliesst aber bei *Moscheles* weder die Präcision noch die Kraft aus. Er hat es bewiesen in dem Musikstück „Homage à Händel" für zwei Piano's, welches er mit *Hallé* hören liess, dessen energischer Rhythmus das ganze Auditorium begeisterte. Er hat es ferner dargethan in den Capricen, in der freien Phantasie, womit er diese höchst interessante Sitzung beschlossen hat. Der berühmte Künstler darf sich jetzt sagen, dass es ihm zum zweiten Male gelungen ist, seinen Ruhm zu erringen. In der Meinung der Künstler war er der vollendete Pianist geblieben. Noch ein Concert, aber nun ein öffentliches, und er ist auch für die Menge, welche den Ruhm nicht bestimmt, aber ihn verbreitet, wieder geworden, was er einer früheren Zeit war: ein hellglänzender Name, ein Künstler ersten Ranges — *Moscheles* endlich in seiner wiedergeborenen Berühmtheit.

Leipzig, den 20. November 1843. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. November. Ouvertüre zu Olympia von *Spontini*. — Scene und Arie aus Così fan tutte von *Mozart*, gesungen von Miss *Birch*. — Grand Divertissement für die Flöte von *Kalliwoda*, vorgetragen von Herrn *Carl Gruneer* (Mitglied des Concert-Orchesters). — Arie von *Nic. Pacini* (I soave e bel contento), gesungen von Miss *Birch*. — Adagio und Rondo für die Violine von *de Beriot*, vorgetragen von *Fried. Weissenborn* (Mitglied des Concert-Orchesters). — Feierlicher Marsch mit Chor aus *Kotzebue's* Ruinen von Athen von *L. v. Beethoven*. — Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppelsymphonie für zwei Orchester von *L. Spohr*.

Die Ouvertüre von *Spontini*, obgleich sie Niemand für ein classisches Stück, für ein Erzeugniss ächten Kunststrebens halten wird, ist dennoch ein Beweis nicht unbedeutenden Talents, das aber leider eine nur zu einseitige Richtung genommen und darin zu manchem Verderbniss der Kunst neuerer Zeit nicht wenig beigetragen hat. Die Ausführung war gut und erhielt Beifall.

Miss *Birch* trug ihre beiden Arien, besonders aber die von *Pacini* sehr schön vor und erwarb sich die allgemeinste Anerkennung. Wenn sie mit der Scene und Arie von *Mozart* (Ei parte, senti) so tiefe Wirkung nicht hervorbrachte, als man von der herrlichen Composition sowohl als von dem charaktervollen Vortrage erwarten durfte, so lag dies wieder, wie leider schon einmal bemerkt werden musste, an den zu langsamen und schleppenden Tempi, an dem nicht eingreifend und sicher genug der Sängerin folgenden Accompagnement im Recitative u. s. w.; eine Bemerkung, die uns um so unangenehmer berührt hat, als wir zeither fast immer Gelegenheit hatten, die Trefflichkeit unseres Orchesters gerade in dieser Hinsicht kennen und schätzen zu lernen. Es mag wenig Orchester geben, die im Accompagnement gleich geübt, gleich sicher und einer geschickten Leitung gleich willig sind, wie unser Orchester, und wie sehr eine gute Begleitung den Vortrag und seine Wirkung fördert, braucht nicht weiterer Versicherung.

Unser in jeder Hinsicht sehr achtungswerther erster Flötist des Orchesters, Herr *Carl Gruneer*, bewährte wie immer seine gute technische und musikalische Ausbildung, und obgleich ein Flötenconcert nicht immer zu den sehr anregenden Kunstgenüssen gehört, unser Publicum aber namentlich dafür wenig Vorliebe hat, so erhielt dennoch die rühmenswerthe Leistung des Herrn *Gruneer* die vollste Anerkennung.

Herr *F. Weissenborn*, ein talentvoller und bewährter Schüler unseres trefflichen Concertmeisters *David*, spielte das Adagio und Rondo aus einem Concert von *de Beriot* mit nicht geringer Fertigkeit und Sicherheit, auch schon ziemlich frei und selbständig im Vortrage.

eine Eigenschaft, die künstlerisch mehr verspricht, als die glücklichste Ueberwindung der grössten technischen Schwierigkeiten ohne hervortretende Eigenthümlichkeit in Auffassung und Vortrag. Wir glauben daher der Ueberzeugung sein zu dürfen, dass, wenn Herr *Weissenborn* sich eine tiefer gehende musikalische Ausbildung ernstlich angelegen sein lässt, sie gute Früchte bringen und er bald zu einem recht tüchtigen Künstler heranreifen werde.

Der Marsch mit Chor von *Beethoven* wurde im Ganzen gut ausgeführt, würde aber gewiss kräftig und wirklich grossartig, wie sein Character ist, gewirkt haben, wenn die in der Anlage und dem Ausbau der Composition so überaus schöne Steigerung nicht durch zu langsames Tempo zu sehr in die Breite gezogen worden wäre. Geist und Styl des Stücks bedingen allerdings ein ziemlich ernstes, feierliches Zeitmaass, allein man muss sich hüten, darin zu weit zu gehen, denn nichts hindert die lebendige Wirkung mehr, als ein Verschleppen der Tempi; es ist gefährlicher noch als ein Uebertreiben, welches übrigens in der practischen Ausführung gar leicht seine natürlichen Grenzen findet. Eine gleiche Erinnerung möchten wir auch in Bezug auf die Ausführung der Doppelsymphonie von *Spohr* machen, die im Allgemeinen eben auch frischer und lebendiger hätte sein können, und bei welcher, namentlich in der Einleitung des ersten Satzes, ein etwas bewegteres Zeitmaass gewiss recht wohlthuend gewesen sein würde. Es ist allerdings richtig, dass die Schreibart *Spohr's* grosse Vorsicht hierin nöthig macht und man sich bei seinen Compositionen vor einem zu schnellen Tempo am Meisten zu hüten hat; ein kräftiges, lebendiges Zeitmaass wird aber aus gleichem Grunde und um so mehr bei ihnen nothwendig, weil sie ausserdem leicht ermüdend wirken, und man ihnen nur gar zu gern Monotonie in Erfindung und Verarbeitung vorwirft, ein Vorwurf, welcher durch eine frische, vorwärtsdrängende Ausführung wenigstens sehr gemindert werden könnte. Ueber den Geist und künstlerischen Werth dieser Doppelsymphonie haben wir uns bereits früher, als dieselbe in einem unserer Gewandhaus-Concerte noch als Manuscript aufgeführt wurde, ausgesprochen und brauchen daher jetzt nichts weiter hinzuzufügen. *Spohr* zeigt sich in jedem seiner Werke als Meister ersten Ranges, wenn auch nicht alle auf gleicher künstlerischen Höhe stehen und stehen können. *R.* ÷.

Berlin, den 1. November 1843. Die königl. Bühne beeiferte sich im October d. J., den Verlust des Opernhauses durch werthvolle, sogar grosse Opernaufführungen im Schauspielhause temporär zu ersetzen. So wurden selbst *Meyerbeer's* Hugenotten, des beschränkten Bühnenraumes ungeachtet, mit Geschmack in Scene gesetzt, und nur die Erscheinung der Margarethe zu Pferde blieb zweckmässig aus. Mad. *Köster-Schlegel* gab die Valentine und Leonore im Fidelio als letzte Gastrollen mit Gefühl und richtigem Ausdruck, wenn gleich ihre Stimme keine zu grosse Anstrengung duldet. Ein Engagement dieser Sängerin ist nicht zu Stande gekommen, dagegen soll Dem. *Marx* auf längere Zeit gewonnen sein, was bei der vielseitigen Brauchbarkeit dieser Künstlerin für das Opernrepertoir wünschenswerth war. Eine eigentlich erste Sängerin fehlt indess noch immer. Bei der Wiederholung der Hugenotten gab Dem. *Marx* die Valentine recht gelungen, und ein neuer Tenorist, Herr *Ditt* vom Stadttheater zu Breslau, trat als Raoul mit Beifall auf. Der junge Sänger ist im Besitz einer kräftigen Brusttstimme, von Umfang in der Höhe und gutem Portament. Auch durch vortheilhafte Gestalt ist derselbe zu Heldenrollen wohl geeignet, nur fehlt noch die gehörige Ausbildung in gründlicher Schule, ein besserer Tonansatz und Verbindung der Kopf- mit der Brststimme. Wie es heisst, soll dieser Tenorist hier auf ein halbes Jahr vorläufig engagirt sein, wo er an den Herren *Bader* und *Mantius* für mimische Darstellung und dramatischen Gesang die besten Vorbilder findet. — Das Geburtsfest des Königs von Preussen wurde durch eine Rede von Dr. *Fr. Förster* und die erste öffentliche Aufführung der Tragödie Medea von *Euripides*, nach der Uebersetzung von *Donner* und *Bothe*, gefeiert, welche indess im Allgemeinen weniger, als Antigone von *Sophocles*, ansprach, obgleich Mad. *Crelinger* ihre tragische Kraft und Grösse als Medea im hohen Grade geltend machte. Die schwere Aufgabe, zu diesem Trauerspiele blos weibliche Chöre in Musik zu setzen, hat der königl. Musikdirector Herr *Taubert* glücklich gelöst, wenn man überdies den wenig lyrischen Text berücksichtigt. Ganz angemessen hat sich der Componist häufig mit melodramatischer Behandlung des Gedichts geholfen, auch durch den Wechsel von Solo- und Chorstimmen Leben in die Tondichtung gebracht, welche dennoch keinen nachhaltig tiefen Eindruck bewirken konnte. Zu billigen ist es noch, dass Herr *Taubert* die moderne Instrumentation möglichst beschränkte und einfach hielt, um nicht in zu grellen Contrast gegen das antike Drama zu stehen. — Die königl. Academie der Künste feierte (wie auch die Universität und Academie der Wissenschaften) des Königs Geburtsfest durch eine öffentliche Sitzung im Saale der Singacademie. Eine Cantate mit Chor- und Solostimmen (von Dem. *Tuczeck*, *Hoffkuntz*, und den Herren *Mantius* und *Böttticher* ausgeführt) von *L. Rellstab* gedichtet und *W. Taubert*, als ordentlichem Mitgliede der Academie, componirt, eröffnete die Feier. Hierauf folgte ein Vortrag des Secretärs der Academie, deren Wirken schildernd; demnächst ein Symphoniesatz von *C. Lührss*, am Schlusse seines academischen Cursus, und zuletzt *Händel's* prachtvolles Halleluja aus dessen Messias. Die *Taubert'sche* Composition war im Styl würdig und besonders durch die melodischen Soli ausgezeichnet, auch effectvoll instrumentirt. Eben so wirksam war die Benutzung des preussischen Volksliedes: Heil dir im Friedenskranz zum allgemeinen Schlusschor. — Die Königsstädtische Bühne feierte den 15. October durch eine Cantate in italienischer Sprache, von dem Capellmeister der italienischen Operngesellschaft Signor *Bussola*, einem angeblichen Schüler *Donizetti's*, in Musik gesetzt und von den italienischen Sängern vorgetragen. Hierauf folgte die wenig beliebte Oper: Chiara di Rosenberg von *Ricci*. Der Concurrenz mit dem königl. Theater wegen konnte Referent letzterer Vorstellung

nicht beiwohnen. Die genannte Oper hatte derselbe bereits früher gehört, und kann sein Votum nur dahin abgeben, dass die Buffopartie darin sowohl von dem Componisten, als Darsteller des Michelotto, Sign. *Simone Grandi*, Primo Buffo Comico, am Gelungensten ausgeführt wurde. Die übrigen Musikstücke der Opera semiseria sind *Rossini* und *Donizetti* nachgebildet, und erheben sich nicht über das Gewöhnliche, ja sie greenzen zuweilen an Leerheit und Trivialität. Dennoch fehlt es auch diesem Tonsetzer nicht an Melodie, und einige Gesänge der Chiara (Signora *Malvani*), wie des Mörders Montalbano (Sign. *Capitini*), sind von guter Wirkung. Nur überbietet dieser Sänger die Stärke seiner sonoren Barytonstimme oft auf höchst unangenehme Weise in dem beschränkten Bühnenraume. Der zweite Primo Tenore, Sign. *Bianchi*, schien noch an den Folgen seiner Krankheit zu leiden, da seine, übrigens reine Stimme ungemein schwach klang, so dass die Partie des Marchese di Valmore ohne Wirkung blieb. Signora *Malvani* hat jetzt bereits mehr Theilnahme gewonnen. Die zweite Prima Donna, Signora *Ranzi* hat bis jetzt nur die Antonina in Belisario mit massigem Erfolge gesungen, da die angesetzte Vorstellung der Norma, wegen abermaliger Krankheit des Sign. *Bianchi*, nicht Statt finden konnte. Dagegen ist der Barbiere di Siviglia von *Rossini* wieder mit gutem Erfolg in Scene gesetzt, und es haben darin am Meisten die Komiker *Panzini* als Basilio und *Grandi* als Bartolo effectuirt, jedoch auch Signora *Malvani* als Rosina und Sign. *Ferrari Stella* als Almaviva Beifall gefunden. — Die königl. Bühne brachte uns auch *Gluck's* Iphigenia in Tauris wieder zu Gehör, in welcher Oper Frau v. *Fassmann* nach längerer Ruhe mit Beifall wieder auftrat, auch die Herren *Bader* und *Mantius* als Orest und Pylades auf's Neue den lebhaftesten Eindruck erregten. Nur *Thoas* war leider nicht bei Stimme. Uebrigens wurde das herrliche Meisterwerk durchaus würdig ausgeführt. Ueber *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* ist besonders berichtet, und daher nur noch zu bemerken, dass dieses romantische Drama am 14. October zuerst vor dem königlichen Hofe im neuen Palais zu Sanssouci, hier demnächst am 18., 19., 20., 21., 26., 28., 31. v. M. und 1. d. M., mithin acht Mal in kurzer Zeit bei überfülltem Hause, mit der lebhaftesten Theilnahme gegeben ist, und gewiss noch oft gegeben werden wird, da das Begehren nach dieser Vorstellung, bei dem grossen Andrange der Theaterfreunde, noch immer nicht genügend erfüllt werden kann. So anziehend wirkt ächte Poesie, in genauestem Verein mit der Tonkunst und Scenerie. In Hinsicht des Zwischenspieles der Handwerker ist noch zu bemerken, dass Alle, namentlich auch Herr *L. Schneider* als Prologus (Peter Squenz) ganz ihren Doppelrollen genügen. Selbst der brüllende Löwe (Herr *Räthling*), Mondschein und Wand sind hiervon nicht ausgenommen. — *Donizetti's* Tochter des Regiments und *Lortzing's* Czaar und Zimmermann gehören fortwährend zu den stehenden und beliebten Opern des Repertoirs, welches nun auch durch eine hier noch neue komische Oper des Letztern bereichert ist. Der Wildschütz oder die Stimme der Natur, nach *Kotzebue's* Lustspiel: Der Rehbock von dem Componisten vermuthlich selbst mit vielem Geschick bearbeitet, ward am 24. v. M. zum ersten Male gegeben, und hat, vorzüglich des pikanten und belustigenden Sujet's wegen, so gefallen, dass bei der Wiederholung am 29. v. M. die Billette sogleich vergriffen waren. Die Musik ist in *Lortzing's* gewöhnlicher Weise, leicht, melodiös und gut instrumentirt, wenn auch nicht neu und eigenthümlich erfunden, dennoch wirksam und ansprechend. Für das am Meisten dramatische Musikstück hält Referent die Billardscene im zweiten Act, an das effectvolle Sextett im zweiten Act von Czaar und Zimmermann erinnernd. Die vorzügliche Besetzung der Rollen trug auch wesentlich zum Erfolge der Vorstellung bei. Dem. *Tuczeck* repräsentirte die als junger Student und Bäuerin verkleidete Baronin eben so anziehend, als sie die Gesangpartie graziös ausführte. Mad. *Valentini* liess im Gesange freilich den Mangel an Klang der Stimme bedauern, stellte indess die Gräfin mit ihrer Gracomanie sehr ergötzlich dar; eben so befriedigend im Spiel und ausgezeichnet im Gesange gab Herr *Mantius* den vom Weltschmerz geplagten, verliebten Baron. Eine höchst komische Figur war Herr *Blume* als Baculus, an den Schulmeister in *Kotzebue's* Dorf im Gebirge mit angenehmer Musik von *Weigl* erinnernd. Auch Dem. *Grünbaum* war ein recht nettes Gretchen, welche vom Bearbeiter aus Discretion zur Braut transformirt ist, welche doch eher noch für 5000 Rthlr. abgetreten werden kann, als Bakel's Frau im Lustspiel. Den Grafen spielte Herr *Böttticher* mit vielem Anstand und Galanterie, und sang seine Polonaisenarie mit ansprechender Leichtigkeit. Auch die Nebenrollen wurden gut ausgeführt. Das Publicum blieb vom zweiten Act an fast fortwährend im Lachen. Der erste Act dehnt sich zu sehr, wie überhaupt Gesangtext und Dialog zu breit ist und der Abkürzung bedarf. — Auch das Nachtlager in Granada, Oper nach dem Schauspiele von *Fr. Kind*, mit Musik von *Conradin Kreutzer*, welche hier zum ersten Male im vorigen Sommer gegeben wurde, ist mit Beifall wiederholt. Der erste, fast ganz lyrische Act enthebt zu sehr der Handlung, der zweite aber gewinnt dramatisches Interesse. Am vorzüglichsten ist die Leistung des Herrn *Böttticher* als Jäger (Prinz) in dieser Oper. Dem. *Marx* führt den Gesang der Gabriele empfindungsvoll aus, überladet solchen indess durch oft unzeitige Verzierungen, besonders Triller, welche die Sängerin meistens an sich gut, nur in der Höhe etwas scharf und nicht immer rein ausführt. Herr *Ditt* intonirte als Gomez anfangs zu tief, sang indess die nicht eben sehr bedeutende Tenorrolle besser im zweiten Act. — Auch Concerte haben im vergangenen Monat bereits einige Statt gefunden. Als ausgezeichneter Flötenvirtuose zeigte sich Herr *Briccialdi*, sowohl was gesangreichen Ton und Vortrag, als grosse Fertigkeit in abgestossenen und gebundenen Passagen, Sprüngen, Sicherheit des Ansatzes, Doppelzunge und reine Intonation betrifft. Auch als Componist für sein Instrument zeigte Herr *Briccialdi* Geschmack, Eigenthümlichkeit und Instrumentalkenntniss. Besonders ist sein Concertino für die Flöte in Es dur keine gewöhnliche Passagen- und Melodiencompilation, auch die Zusammenstellung der Instrumente, z. B. Harfe, Hörner

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Decemb. Nº. 14. 1802.

Abhandlung.

Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung.

Von Hans Georg Nägeli.

Vorerinnerung.

Sehr gern machen wir von gegenwärtigem Versuch des würdigen Schweizers Gebrauch, nicht nur privatim für diejenigen Mitarbeiter an dieser Zeitung, welche der Aufsatz zunächst angehet, sondern auch öffentlich — so selten es geschehen mag, dass ein Institut die strengern Forderungen, die Andere an dasselbe machen, den Lesern vorlegt, sie dadurch in den Stand setzt, bald zu finden, wie weit man noch vom Vollkommnen entfernet sey, und so den Tadlern ihr Geschäft erleichtert. Was der Verf. hier von Recensenten verlangt, unterschreiben wir ganz — einige Nebendinge abgerechnet, die aber zu wenig Einfluss auf die Hauptsache haben, als dass wir hier darüber sprechen sollten. Dasselbe haben auch wir von jeher gewünscht. In den bey Errichtung dieses Journals öffentlich vorgelegten Plan durften wir diese genauern Bestimmungen nicht aufnehmen, weil sie zu sehr in das Einzelne gehen, und weil wir damit — der Verf. kennet die Musiker, und wird uns darum recht geben — die meisten Mitarbeiter abgeschreckt haben würden. Sollten aber so Manche, die wir einluden, dem Fache beyzutreten, von welchem hier die Rede ist, die Briefe aufsteigen, die wir ihnen geschrieben: so würde Hr. N. finden, dass wir sie auf denselben Standpunkt zu erheben beflissen gewesen sind, den Er angiebt. Wir glaubten nur ihnen fasslicher zu seyn, und unsern Zweck leichter zu erreichen, wenn wir sie auf dem Wege dahin leiteten, dessen Grundriss wir hier kürzlich anzudeuten uns kein Bedenken machen. Wer über eine musikalische Komposition gründlich urtheilen will, schrieben wir, hat vorerst zu untersuchen, ob das Stück ein Kunstwerk, oder zu einem besondern Behuf — als blosses Uebungsstück für Lehrlinge u. dergl. — geschrieben seyn soll. Beym Letztern kann nur von Zweckmässigkeit die Frage seyn. Beym Erstern muss man über folgende Hauptpunkte sicher seyn:

1) Ueber den Sinn und Geist des Werks — Hier lässt sich nichts demonstriren und eigentlich beweisen: man kann in der Kunst überall vom Sinn nur zum Sinn sprechen —

2) Ueber die Mittel, durch welche der Künstler diesen Geist auszusprechen bemühet gewesen ist — Hier ist nicht nur Erläuterung, sondern auch Erweis, Vorschlag zur bessern Erreichung des Zwecks u. s. w. möglich —

3) Ueber die Grammatik — wohin nicht nur gehört, was man Reinheit der Schreibart nennet, sondern auch Deklamation der Worte bey Gesangstücken, alles was zweckmässige und richtige Behandlung angehet — Hierüber lässt sich geradezu entscheiden.

Haben nun die Recensenten diesen Grundsätzen nicht überall nachkommen können oder mögen, so ist das nicht unsre Schuld; doch wird man schwerlich uns Recensionen anführen können, worin nicht wenigstens Einer dieser Forderungen einiges Genüge geschehen wäre. Wie nun die Lage der Sache jetzt noch ist, mussten wir ja wohl zufrieden seyn. So wie es aber nothwendig und heilsam ist, dem moralischen Menschen das Ideal sittlicher Güte immer von neuem vorzuführen, so ist es gut, dem Kunstrichter die strengsten Forderungen, die man an ihn zu machen berechtiget ist, öfters vorzuhalten; und darum lassen wir den Verf. öffentlich sprechen. Möchten alle, die bisher für die musikalische Kritik gearbeitet haben, sich ernstlich bestreben, diesen Forderungen nachzukommen! möchten Andere, die ihnen Genüge leisten könnten, aber bisher sich zurückgezogen, der guten Sache ihren Beytritt nicht länger versagen! möchten aber auch die Leser, wie sie Schwächen und Fehltritte des moralischen Men-

und Flöte, oft recht sinnig und wirksam. — Im kleinen Saale der Singacademie fand am 1. v. M. eine musikalische Matinée Statt, in welcher sich der tüchtige Violinist Herr *Carl Hering* mit einem Concertino eigener Composition hören liess, und von dem Eleven der Academie der Künste *H. Küster* die Ouverture und erste Scene aus dessen idyllischer Operette: Die Doppelhochzeit ausgeführt wurde, welche von Talent und Kenntniss zeugt. Fast noch höhern Werth hatte eine Arie aus dessen Oratorium Judith. Eine Symphonie von *August Conradi* machte den Schluss dieser Unterhaltung für eingeladene Zuhörer. — Der ehemalige Zögling der Kunstacademie Herr *Carl Eckert*, welcher von seiner Bildungsreise zurückgekehrt war, und sich wieder nach Rom begibt, legte in einer Soirée rühmliche Beweise seines Talents und seiner künstlerischen Fortschritte als Componist, Violin- und Pianofortevirtuose dar. Am Meisten dürfte derselbe ein reines, seelenvolles Violinspiel mit Erfolg zu cultiviren haben, da schon eine der drei Kunstbestrebungen vollkommen sowohl die Zeit, als Jugendkräfte in Anspruch nimmt. Als Componist hat Herr *Eckert* sich auch in allen Gattungen versucht und bis jetzt in Gesangstücken das Meiste geleistet. Auch in der erwähnten Soirée trug derselbe den ersten Satz und das Scherzo eines von ihm selbst componirten Pianofortetrio's vor, welches im Allegro ernst und gut gehalten war, im Scherzo indess die meiste Eigenthümlichkeit geltend machte. Auf der Violine führte Herr *Eckert* eine schwere Fantasie von *Artot* und das beliebte Tremolo von *de Beriot* sehr rein, mit gutem Ton und fertig aus. — Zum Besten der *Malmène*'schen Knaben-Beschäftigungs-Anstalt fand eine Aufführung geistlicher Gesänge mit Orgelbegleitung in der Garnisonkirche, wegen der Concurrenz mit dem Sommernachtstraum bei geringer Theilnahme, Statt, obgleich die Auswahl der Compositionen von *Mendelssohn*, *Meyerbeer*, *Haydn*, *Mozart* und *B. Klein* reichhaltig genug war. — Im Concertsaale des königl. Schauspielhauses ist jetzt drei Mal wöchentlich französisches Theater. Sonntags werden deutsche Lustspiele im Saale und Opern im Schauspielhause gleichzeitig gegeben. Auch in Potsdam finden wöchentlich Vorstellungen Statt. Der Bau des Opernhauses schreitet unausgesetzt vor. Rege Benutzung aller Kräfte ist nicht zu verkennen.

Am 30. v. M. war das erste Abonnement-Concert des *J. Schneider*'schen Gesanginstituts. Es kam darin 1) das Magnificat von *F. Durante* mit Orchesterbegleitung, 2) der 128. Psalm von *L. Spohr*, vom Herrn MD. *Schneider* wirksam instrumentirt, 2) Herbst und Winter aus *J. Haydn*'s Jahreszeiten zur recht gelungenen Ausführung. — Die Singacademie beginnt ihre Winterconcerte am 22. d. M. mit *Händel*'s Alexanderfest und wird auch das Geburtsfest der Königin am 13. November durch eine geistliche Musikaufführung in der Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck feiern. Auch sind mehrere Concerte für diesen Monat bereits angekündigt, z. B. von dem Flötenvirtuosen *Briccialdi*. So verspricht denn die beginnende Wintersaison manchen interessanten Kunstgenuss, da auch die Symphoniesoiréen der königlichen Capelle am 29. d. M. beginnen sollen.

Cassel. Im Laufe des Septembers kamen bei uns fast ausschliesslich ältere vorzügliche Opern zu Gehör, von denen wir unter Anderm Joconde, den Wasserträger, Don Juan, die Zauberflöte erwähnen, deren Aufführung recht befriedigend war. In der am 23. erfolgten Aufführung der Zauberflöte debutirte als Pamina Fräul. *Miller* vom Stadttheater zu St. Gallen als Gast. War auch ihre musikalische Auffassung dieser Partie nicht die tiefste und kunstschönste, so erfreute uns doch die Sängerin durch ihre jugendlich frische, kräftige, metallvolle und umfangreiche Stimme. Ihr Stimmfond scheint uns eben so reichhaltig als dauerhaft. Dagegen steht die Formation ihrer Töne mit der Quantität insbesondere des ihr für die mittlere und höhere Region zu Gebote stehenden Klangstoffes bis jetzt noch nicht in dem geeignetsten Verhältniss, und sie wird gewiss bei zweckmässig fortgesetzter Ausbildung ihrer Mittel diese mit noch grösserem Vortheil benutzen lernen. Nachdem Fräul. *Miller* als Gabriele im Nachtlager mit Beifall aufgetreten war, ist sie für unsere Bühne engagirt worden. — Am 12. October fand bei überfülltem Hause die erste Aufführung der komischen Oper Czaar und Zimmermann von *A. Lortzing* statt. Die in einzelnen Partieen recht gelungene Darstellung war von dem allgemeinsten und lebhaftesten Beifall begleitet. Allgemein wird es bei uns — wie wohl überall, wo das Werk zur Production gelangt ist — anerkannt, dass *Lortzing* sich dadurch ein unbestreitbar grosses Verdienst um die deutsche Bühne erworben hat, indem wir es nicht vermögen, in der neueren Zeit ein Werk dieser leichteren Gattung von einem deutschen Meister dem hier angeführten in musikalischer Hinsicht gleichzustellen. Die Composition des für die komische Oper geeigneten Stoffes finden wir eben so wohl characteristisch als acht musikalisch. Zeichnet sich die Musik auch nicht gerade durch Neuheit der Gedanken aus, so herrscht doch überall eine dem Sujet vollkommen entsprechende Leichtigkeit und Natürlichkeit, alle Tonstücke haben eine technisch gute, abgerundete Form, die Instrumentation ist einfach und characteristisch und der Gesang bequem ausführbar. Es ist nicht mehr an der Zeit, auf die einzelnen Nummern dieses Werkes, das schon so oft in musikalischen Blättern Gegenstand der Besprechung gewesen ist, einzugehen, und wir schliessen darum unser Referat über dasselbe mit der Bemerkung, dass während der Aufführung Fräul. *Eder* (Marie), und die Herren *Birnbaum* (van Bett), *Biberhofer* (Czaar) und *Derska* (Marquis) vom Publicum ausgezeichnet wurden. Am 2. October, an welchem Tage der Verein der deutschen Philologen und Schulmänner hier in dem Saale des Abendvereins seine erste Sitzung hielt, kam in demselben Locale zu Ehren der gelehrten Gäste *Sophocles*' Antigone in der deutschen Uebersetzung von *Böckh**) und mit der Composition der Chöre von *Mendelssohn-Bartholdy* zum ersten Male zur Aufführung. Obgleich die dazu gewählten Darstellungsmittel insofern beschränkt genannt werden können, als die Dichtung vorgelesen und die Musik im Clavierauszug aufge-

*) Der Text des Chores doch wohl nach der Uebersetzung von *Donner*. *D. Red.*

führt wurde, so war doch die Aufführung eine sehr gelungene und effectvolle. Um dieselbe machte sich als Lector Herr Hofrath *Niemeyer* verdient. Die Direction der Musik hatte Herr Capellmeister *Spohr* übernommen. Die Chöre wurden von den Mitgliedern des Cäcilienvereins und der Singacademie ausgeführt. Was die Composition selbst anlangt, so gewährt dieselbe uns ein hohes Interesse, indem sie uns der grossartigen Dichtung des *Sophocles* in hohem Grade angemessen erscheint, und wir darin abermals einen Beweis von dem seltenen Grade der geistigen Bildung, der tiefen Erfassung und kunstschönen Darstellung des verehrten Tonmeisters erkennen. Dem Vernehmen nach wird nächstens eine zweite Aufführung des Werkes veranstaltet werden. *O. K.*

Feuilleton.

Friedrich Buschmann in Hamburg, dessen Vater bekanntlich das Torpedino erfand, hat gegenwärtig eine Physharmonika nach einer neuen eigenthümlichen Construction vollendet, wodurch dieses sonst etwas schwierig zu behandelnde Instrument für jede Concertmusik anwendbar wird, ganz Ausserordentliches aber als Begleitung des Gesanges leistet.

Zu der S. 804 dieser Blätter erwähnten Eröffnung des neuen Theaters in Bremen ist nachträglich noch zu bemerken, dass die erste in dem neuen Gebäude aufgeführte Oper *Spohr's* Jessonda war.

In Königsberg wollte man, unter dem Protectorate des Oberpräsidenten *Bötticher*, eine grosse musikalische Academie errichten, um darin die vereinzelten musikalischen Kräfte der Stadt für grosse Aufführungen zu vereinigen. Unternehmer waren Dr. *Zander* und Musikdirector *Sobolewski*; eine Commission von fünf Mitgliedern entwarf die Statuten, bei Berathung der letzteren trafen jedoch mehrfache Zerwürfnisse ein, welche das Scheitern der ganzen Unternehmung befürchten lassen.

In Frankfurt a. M. hat ein junger Pianist aus Wien, *Ernst Pauer*, Schüler von *Mosard* (Sohn) und *Seechter*, ein Concert zum Besten der Mozartstiftung gegeben und sich als vielversprechendes Talent bewährt. — Der Violinist *Pruume* (der also wieder gestorben noch wahnsinnig geworden ist, wie mehrere Blätter meldeten) hat daselbst mit grossem Beifall Concerte gegeben.

Liszt hat in München auch zwei für sich selbst gegebenen Concerten zwei Mal zu wohlthätigen Zwecken gespielt, das letzte Mal im Theater zum Besten der in Griechenland bedrängten Deutschen. Das Haus war übervoll, der Beifall übergross, und der Reinertrag gegen 1200 Fl.

Die Herren *Biday* und *Petrequin* in Paris erklären den Mechanismus der Fistelstimme auf folgende Weise: Um einen Fistelton hervorzubringen, sagen sie, wird die Stimmritze in einen Zustand versetzt, wobei die Stimmritzenbänder nicht mehr nach Art eines Mundstückes vibriren können. Ihr Umfang stellt nämlich das Mundloch einer Flöte dar, und wie bei Instrumenten dieser Art wird der Ton nicht durch Vibriren der Oeffnung am Mundstücke, sondern durch Vibriren der Luft gegen diese hervorgebracht. Nur bei dieser Annahme ist es möglich, sich die verschiedenen Nüancen des Fisteltones zu erklären, wie z. B. seinen hellen Klang, seine scharfe Begrenzung, die Leichtigkeit und die wenige Anstrengung, welche zu seinem Hervorbringen nöthig ist, sein vollkommenes Fehlen bei Bassnoten (?), die Unmöglichkeit, eine sehr hohe Note durch einen Brustton hervorzubringen, ohne dasser den Fistelton annähme, in dem Moment, wo man ihn verstärken will u. s. w. — Nimmt man zwischen die Lippen das Mundstück eines Fagottes oder einer Oboe, und entlockt ihm auf die gewöhnliche Weise einen Ton, so wird man ohne Mühe finden, dass die hervorgebrachten Töne durch ihren Klang vollkommen die Töne der Brust darstellen. Aendert man darauf die Lage der Lippen nicht, sondern führt, ohne im Blasen sich zu unterbrechen, eine anatomische Pincette oder ähnliche Zange ein, so dass ihre beiden Arme an den Seitentheilen sich anlegen, so bemerkt man in demselben Moment eine Veränderung in dem Tone. Früher voll und vibrirend, wird er plötzlich scharf und pfeifend. Dieses ist der Uebergang der Töne eines Mundstückes zu den Flötentönen, vom Brustton zur Fistel; denn die Uebereinstimmung zwischen diesem vitalen und mechanischen Phänomen ist so deutlich, die Vergleichung so treffend, dass man unwillkürlich darauf kommt. (Fortsetzung Not.)

Aus Berlin wird gemeldet: Der Neu des Opernhauses schreitet unter Oberaufsicht des Generalintendanten der Hofmusik Grafen v. *Redern* und unter Leitung des Hofbauraths *Langhans* ungemein rasch vorwärts; gegenwärtig wird sogar Abends bei Lampenlicht gearbeitet. Man hofft am 13. November das Gebäude schon zu richten. Im Frühjahr müssen Maurer und Zimmerleute ihre Arbeit schon beendet haben, und am 15. October künftigen Jahres, dem Geburtstage des Königs, soll die Einweihung erfolgen.

Von den 360—370 Zeitschriften, welche in Paris erscheinen, verbreiten sich 11 über musikalische Gegenstände; die bedeutendsten darunter sind bekanntlich die Schlesinger'sche Revue et Gazette musicale, und die France musicale der Gebrüder Escudier — jene mehr für das deutsche Element in der Musik, diese mehr für das eigentlich französische Musikwesen kämpfend.

Musard, der Pariser *Strauss*, hat sich mit einer jährlichen Rente von 80,000 Franken auf seine Villa bei Paris zurückgezogen, bloss die zwölf Maskenbälle der grossen Oper wird er noch gegen das enorme Honorar von 15,000 Franken dirigiren.

Die Gesangvereine am Taunus entwickeln ein immer regeres Leben. So fand am 29. October in Bockenheim ein heiteres Gesangfest Statt, wozu die braven Vereine, 200 Sänger an der Zahl, unter Leitung des Bockenheimer Directors Herrn *Ser. Thrll* nahmen. — Die Liedertafel zu Wetzlar, unter Leitung des Herrn *Grumbach*, besteht erst seit einem Jahre (sie feierte am 29. October ihr Stiftungsfest), soll aber bereits Ausgezeichnetes leisten.

Liszt's Oper soll bereits grösstentheils fertig sein, das Buch ist von *Georges Sand* und aus ihrem neuesten Roman „Consuelo" entnommen. Der Tenorist wird in Paris erwartet und die Oper soll zum Frühjahr in die Scene gehen.

Ein deutscher Tenorist *Ritscher*, welcher in den ersten Salons von Paris viel Aufsehen erregt und grossen Beifall gefunden hatte, ist vor Kurzem verhaftet worden, und zwar aus einer Anklage wegen ausübender Taschendiebstahl. Indessen soll Alles für seine völlige Unschuld sprechen und dabei ein völlig freisprechendes Erkenntniss zu erwarten sein.

Die nordamerikanischen Buchhändler haben sich mit einer Bittschrift an den Congress gewendet, worin sie auf Festsetzung eines literarischen Eigenthums und auf energischen Schutz desselben auch für ausländische Werke dringen. Jedenfalls würde sich dieser Schutz auch auf musikalische Werke erstrecken, obwohl dieselben dabei nicht ausdrücklich erwähnt sind.

Am 25. October ist in Petersburg die italienische Bühne auf dem grossen Nationaltheater mit *Bellini's* Piraten eröffnet worden. Das Haus war gedrängt voll, trotz der hohen Abonnementspreise (für 40 Vorstellungen, worin 8 Opern gegeben werden, kostet eine Loge des ersten Ranges 800, des Beletage 1000, Lehnstühle der ersten drei Reihen 320 und 240 Silberrubel); den grössten Enthusiasmus erregte *Tamburini*.

In Paris ist der Prospectus eines neuen deutschen Journals ausgegeben worden, welches den Titel führt: „Vorwärts! Pariser Signale aus Kunst, Wissenschaft, Literatur, Theater, Musik und gesellignem Leben." Es erscheint davon wöchentlich zweimal ein ganzer Bogen, und der jährliche Preis ist 24 Franken.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien
und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 14. bis 20. November d. J.

Chopin, F., Ballade p. le Pfte. Op. 52. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr.
— Polonaise p. le Pfte. Op. 53. Ebend. 1 Thlr.
— Scherzo p. le Pfte. Op. 54. Ebend. 1 Thlr. 5 Ngr.
Döhler, Th., Gr. Valse brill. p. le Pfte. Op. 47. Ebend. 1 Thlr.
Freyse-Senff, E., Deutsche Lieder v. H. Heine. Musen u. Relikt. f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 2. Christiania, Dahl. 18 Sgr. n.
Gebler, E. F., Trauer-Cantate f. 4 stimm. Chor u. Solo u. Orch. od. Orgel. Op. 7. Partitur. Grünberg, Levysohn. 1 Thlr. n.
Kalkbrenner, F., et Panofka, Duo p. Pfte et Viol. sur: La Favorite. Op. 166. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
Kalkbrenner, F., Etudes fac. et progr. p. le Pfte. Op. 169. No. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.
Kayser, H. E., Divert. mod. p. Pfte et Viol. sur: Elisire d'amore. Op. 4. Cah. 4. Hamburg, Cranz. 20 Sgr.
Kiesner, W., Orgelfreund. Band 3. Heft 6. Erfurt, Kiesner. 15 Sgr.
— Präludien-Buch. Lief. 2. Ebend. 15 Sgr.
Mozart, W. A., Symphonieen f. Orch. No. 1 in B. No. 2 in G moll. No. 3 in Es. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 2 Thlr. 15 Ngr.
Reissiger, F. A., Les fleurs du Printemps. 6 Valses p. le Pfte. Op. 50. Christiania, Dahl. 18 Sgr. n.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Mozart's Symphonieen
in Auflegestimmen.

Zu den in unserm Verlage erschienenen Partituren der Mozart'schen Symphonieen erscheinen nunmehr auch die Auflegestimmen in einer wohlausgestatteten und correcten Ausgabe. No. 1 (D dur), No. 2 (G moll) und No. 3 (Es dur) sind bereits ausgegeben und kosten jede 2 Thlr.

Leipzig, den 20. November 1845.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben folgende Werke erschienen:

	Thlr.	Sgr.
Chopin, F., Ballade pour le Piano. Op. 52	1	—
— — Polonaise pour le Piano. Op. 53	1	—
— — Scherzo pour le Piano. Op. 54	1	5
Döhler, Th., 2me Grande Valse brillante pour le Piano. Op. 47	1	—
Dürner, J., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. No. 1. Wer ist ein Mann? No. 2. Jucheh! Jucheh! Blümelein. No. 3. Wie ist es möglich dass. No. 4. Der Schnee, der gestern noch in Flocken vom Himmel fiel. No. 5. Wenn man beim Wein sitzt. No. 6. Das Lied vom Wein ist leicht und klein. Partitur und Stimmen	1	—
Eckert, C., 12 Charakterstücke für das Pianoforte. Op. 17. Heft 1, 2 à	—	25
Franck, E., Album für das Pianoforte. Op. 5	1	10
Gade, N. W., Sonate für das Pianoforte und Violine. Op. 6	1	20
Halevy, F., Ouverture zur Oper: Rarl VI. für das Pianoforte	—	15
Kalkbrenner, F., Etudes faciles et progressives pour le Piano calculées de l'indépendance aux doigts. Op. 169. No. 1, 2 à	1	—
Kalkbrenner et **Panofka**, Duo pour Piano et Violon sur l'Opera: La Reine de Chypre de F. Halevy. Op. 167	1	5
— — Duo pour Piano et Violon sur l'Opera: La Favorite de Donizetti. Op. 166	1	5
Kratzer, A., 2 Mazurkas et Galop pour le Piano	—	5
— — 4 Mazurkas pour le Piano	—	5
Lochner, Potpourri nach Themen der Oper: Catharina Cornaro für das Pianoforte. No. 62 der Sammlung von Potpourris	—	20
Wolff, E., 15me grand Duo brillant sur l'Opéra: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano à 4 mains. Op. 86.	1	—
— — Grande Valse sur Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Op. 88	—	15

Nächstens erscheint in demselben Verlage mit Eigenthumsrecht:

Wolff, Ed., L'art de l'expression. 24 Etudes faciles pour le Piano. Op. 90.

Im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **C. Bachmann** in **Hannover** erscheint am 24. December mit Eigenthumsrecht gleichzeitig mit der Pariser und Londoner Ausgabe

Introduction, Caprices et Finale
sur un Thème favori de l'Opéra: Il Pirata, pour
Violon principal
avec accompagnement d'Orchestre, ou de Quatuor ou de Piano
composée par
H. W. Ernst.
Oeuvr. 19.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*d. Guttentag*) in Berlin, breite Strasse, No. 8, ist so eben erschienen:

Taubert, W., Chöre zur Medea des Euripides. Op. 37. Clav.-Auszug. Preis 2½ Thlr.
— — Introduction zur Medea für Pianoforte à 2 mains. 7½ Sgr.
— — Bilanz aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben aus des Knaben Wunderhorn u. A., mit Begleitung des Pianoforte. Op. 36. Preis 25 Sgr.
— — Gruss an Schlesien. 5 Lieder in schlesischer Mundart von Hoffmann, Viol. und Geisheim mit Begleitung des Pianoforte. Op. 39. Preis 15 Sgr.

Diese Lieder sind für den Sänger belohnend, und für die Gesellschaft erheiternd. Für ihren musikalischen Werth bürgt der Name des Autors.

Concerte in Cöln am Rhein.

Die unterzeichnete Direction wird im Laufe dieses Winters sechs Abonnement-Concerte unter Leitung des städtischen Musikdirectors Herrn *Heinrich Dorn* veranstalten.

Künstler von Ruf im Vocal- oder Instrumental-Fache, welche während jener Zeit unsere Gegend besuchen und in einem dieser Concerte mitzuwirken wünschen sollten, belieben sich deshalb unter Angabe ihrer Bedingungen frühzeitig an unser Mitglied Herrn *Johann Maria Farina*, gegenüber dem Julichs-Platz, zu wenden.

Cöln, am 1. November 1845.

Die zeitige Direction der Concert-Gesellschaft.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten November. № 48. 1843.

Inhalt: *Literarische Notizen.* — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Die musikalische Vorfeier des Geburtsfestes des Königs von Preussen zu Erfurt. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Literarische Notizen.

(Vom Mailänder Correspondenten mitgetheilt.)

Notazione stenografica musicale inventata dal Maestro *Gaspare Romano*. Milano (1842), Autore. 4 Seiten Querfolio im Stich. (In diesem Jahr 1843 Einiges nach dieser Stenographie, darunter ein Galopp von *Liszt*, von demselben Verfasser herausgegeben.)

Intorno allo scrivere la Musica. Lettera di *Bartolomeo Montanello a Marco Becafichi*. Milano, Ricordi, 1843. 28 Seiten in 8. mit einer Erläuterungstabelle. (NB. Der wahre Name des Verfassers ist *Girolamo Calvi*, aus Bergamo.)

Joseph Raymond: Essai de simplification musicographique, avec un précis analitique des principaux systèmes de notation musicale proposés depuis le 19. Siècle. Paris, Latte, 1843. 4 Bog. in gr. 8. mit zwei Kupfertafeln.

Conventionelle Zeichen, Chiffern für die allgemein angenommene Notenschrift zu erfinden, ist eben nicht schwer; man hat deren von je her nicht wenige vorgeschlagen, aber man kehrte sich nicht daran. Dasselbe Schicksal traf schon bei ihrem Entstehen jene der angezeigten Herren Romano, Calvi und Raymond (im Vorbeigehen gesagt, die von Herrn Calvi ist fast hebräischen Drucklettern ähnlich). Eine ganz andere Sache ist es, wenn eine vorgeschlagene Notenschrift reelle und vielfältige Vortheile gewährt, wie Gambale's in diesen Blättern mehrmals besprochene Riforma musicale. Ihr Nutzen ist einleuchtend und unbestreitbar; wird sie aber nicht von Regierungen oder auf andere Weise kräftig unterstützt, so steht ihr leider nach ihres Erfinders Tod das Loos aller Andern bevor.

Catalogo delle opere musicali del celebre maestro cavaliere *Francesco Morlacchi*. Perugia (Juli 1843, in 8.

Dieser von Herrn Antonio Mezzanotte herausgegebene gedruckte Catalog enthält alle Compositionen des verstorbenen Capellmeisters Morlacchi, die sich zugleich theils im Original, theils in der Copie in dessen Vaterstadt Perugia befinden. Er ist in zwei Theile abgetheilt, deren erster die Kirchenmusik, der zweite die Theater- und Kammermusik begreift. Il Ritratto war die erste Oper, die Morlacchi zu Verona, 23 Jahr alt, componirt hat.

Rossini e Bellini. Risposta ad uno scritto pubblicato a Palermo. Dissertazione analitica e paragonata sulle opere de' due maestri. Cenno storico degli antichi compositori. Osservazioni sull' entità musicale de' Maestri Italiani de' nostri giorni. Del cav. *di Ferrer*, istruttore pubblico della città di Napoli. Faenza, presso Montanari e Marabini, 1843. 51 S. in 12.

Es ist zu seiner Zeit in diesen Blättern des Federkriegs Erwähnung geschehen, welchen die Schrift des Herrn Liborio Musumeci, betitelt: Parallelo fra i due maestri Rossini e Bellini erweckt hat. Der Verfasser, ein Sizilianer und Bellini's Fanatiker, wurde damals als ein Monomaniacus betrachtet. Wie nun Herr Ferrer nach Jahren die Sache abermals aufwärmt, ist schwer zu begreifen. Die auf Titelblatt angekündigten Zugaben zur Risposta sind wahrlich höchst unbedeutend. Das Ganze dreht sich darauf herum: Bellini halte mit Rossini keinen Vergleich aus, er habe blos zwei Meisterstücke geschrieben: den Pirata und die Straniera, die gewissermaassen Mozart's verführerische Reize, Weber's tiefe Einsicht und Gluck's Pathetisches athmen; seine nachherigen Opern seien Wiederholungen der letztern, überhaupt monoton; überdies habe er zuweilen in der Characteristik und in der Behandlung der Worte Böcke gemacht. Unsinnig sei der Vergleich, den man zwischen Bellini und Pacini und gar (zu Messina) zwischen Bellini und Meyerbeer machen wollte. Nun folgen dürftige Bemerkungen über die Maestri Caraffa (anfänglich Scudiere an Murat's Hofe), Donizetti, Mercadante, Pacini und Costa (Letzterer Neapolitaner, dermalen Director der italienischen Oper zu London). Ohne eben beiden Ersteren grosses Lob zu ertheilen, heisst es von Mercadante, er hätte besser gethan, Kirchenmusik, als für's Theater zu schreiben; Pacini verstehe sich trefflich auf Cabaletten. Zuletzt wird über Rossini's Verdienst (dem Carpani nachgeschrieben) gesprochen. Sonderbar genug findet der Verfasser in Rossini's Opern, namentlich in der Donna del Lago, im Wilhelm Tell und Barbiere di Siviglia die Localfarbe so trefflich von ihm beobachtet (im Barbiere di Siviglia doch wohl überall nur nicht in Spanien); nun erst in dessen Stabat mater, das eben so original (?) als erhaben (!) ist.

Lo Stabat mater di Rossini, giudicato dalla Stampa periodica francese, italiana, ossia Raccolta de' migliori

articoli artistici pubblicati dal giornalismo delle due Nazioni sovra tal argomento. Milano, Ricordi, 1843 in 8.

Ein italienisches Journal stellte die Frage auf, warum diese Schrift blos die Urtheile der französischen und italienischen, und kein einziges der deutschen Presse über Rossini's Stabat mater gedruckt hat? .... Antwort: weil auch kein einziges der teutonischen Presse günstig hierüber lautet.

Contemporary Musical Composers. (Gleichzeitige Tonsetzer.) *A. F. Lindblad.*

Unter dieser Aufschrift enthält das Londoner Athenaeum, No. 801, S. 220, im Wesentlichen Folgendes: Wenige, glauben wir, werden nicht zugeben, dass musikalische Schöpfung in Europa in einem Aufschubzustand (State of suspense), dem der Erschöpfung sich befindet. Die italienische, deutsche und französische Schule haben Niemanden jünger als Mendelssohn aufzuzeigen. Rossini schweigt eigensinnig (capriciously). — Meyerbeer im Glanze seines Renommé's ist vorsichtig und zurückhaltend. — Spohr bemüht sich das Malerische im Dramatischen zu vollenden (achieve), und Auber ist noch picant mehr durch's Wiederholen als durch Mannichfaltigkeit. Dies ist nun der Augenblick, in ferneren Orten als die bis jetzt betretenen (beaten tracts) des Continents verdienstliche Werke und Autoren von Individualität zu suchen. Mehr als eine Anzeige hat uns nordwärts eingeladen. Der Russe Gebel, welcher die Kammermusik bereichert, beginnt seine Bahn in unsern auserlesenen Zirkeln. Obwohl der obbenannte Schwede nur ein Liedercomponist sei, so verdient doch das Anziehende und die Individualität seiner Compositionen eine eigene Notiz.

Die bezeichnenden Züge der italienischen, deutschen und französischen Liedercomposition muss Jeder, der den Bau der Vocalmusik untersucht, einsehen. Der Italiener verlangt Fluss und Annehmlichkeit; beim Deutschen ist der Sänger untergeordnet; in der französischen Romanze herrscht das Picante vor. Man könnte behaupten, damit ein Lied vollkommen sei, müsse es italienische Melodie, deutsche intellectuelle Solidität und französischen Esprit vereinigen. Es existiren nur wenige Muster von dieser seltenen Manufacture (sic): Schubert's Ave Maria, Rossini's Marinari und Halevy's Romanze in Guido et Ginevra.

Herrn Lindblad's Musik ist uns willkommen, weil sie weder den italienischen noch deutschen und französischen, sondern ihren eigenen Character besitzt. Worin er besteht, ist etwas schwer zu definiren; aber der Leser kann sich ihn einigermassen begreiflich machen, wenn er die schwedischen und russischen Melodieen kennt. Ersterer hat bereits vor mehreren Jahren zu Berlin den „Nordensaal" herausgegeben, der sehr interessant und eben so wesentlich als die Steyrer Ländler und das Tyrolerjodeln ist. So sein „Klosterraub," Lied von Nelken, und die zwei Nummern Lieder, die wir vor uns haben. Sie haben mehr Ton als die gleichzeitigen deutschen und weniger Gemeinsätze als die italienischen, keine solche unvocalische Progressionen und zu ausgearbeitete (over-elaborate) Begleitung als die französischen Lieder. Herr Lindblad hat unter Zelter zu Berlin studirt.

Recensionen.

Fr. Rücken: Die sanften Tage, Gedicht von *L. Uhland*, für Sopran, Tenor und Bass und Männerchor ad lib., mit Begleitung des Pianoforte. Op. 43. Dresden, bei W. Paul. Preis 1⅓ Thlr.

Wo sich drei Stimmen der in der Ueberschrift bezeichneten Gattung zusammenfinden, die, mit gutem Klange gesegnet, sich mehr für ruhig getragenen Gesang als brillante Rouladen eignen, da werden diese sanften Tage (Referent mag nicht entscheiden, ob Uhland dieses kleine Gedicht wirklich so benannt hat) mit dem schönsten Behagen genossen werden. — Die Form des Canons ist glücklich gewählt, um, nach einem kurzen, angemessenen Vorspiel den Eintritt der Stimmen vortheilhaft zu gestalten und dem anmuthigen Motiv Eingang zu verschaffen. Wo der Sopran die Führung der Melodie übernimmt, tritt der (sehr zurückgehaltene und einfach behandelte) Männerchor hinzu. Der Componist bezeichnet auf dem Titelblatte diesen Chor etwas auffallend als willkürlich (ad libitum), da er doch, gleich nach seinem ersten, blos begleitenden Eintritt, völlig selbständig, ohne die Solostimmen, ja selbst mit neuen Worten, die erst dann von den Solostimmen wiederholt werden, erscheint. Vielleicht ist dies ad libitum mehr mercantilisch als künstlerisch gemeint. Unserer Ansicht nach würde die Ausführung der hübschen Composition durch das Wegfallen des Chores bedeutend an Reiz und Wirkung verlieren, wenn auch seine Haltung nicht immer gleich lobenswerth ist, der Form nach zuweilen an die Opernchöre der Welschen, namentlich *Bellini's* erinnert, auch wohl in seinen Fortschreitungen hier und da zu viel Anhänglichkeit an die Solostimmen zeigt, wie z. B. Seite 11 im vierten und fünften Tacte. Was die Behandlung des Gedichts überhaupt betrifft, so lässt sich nicht läugnen, dass der Hauptgedanke gefällig und wohlthuend hervortritt, und Form und Colorit dem Ganzen angemessen erscheinen. — Die öftere Wiederholung der Worte: „Ich bin so hold den sanften Tagen" stört Anfangs weniger, ja sie erscheint sogar ziemlich motivirt; als dieselben Worte aber später immer auf's Neue wiederkehren, so dass diese vier ersten Zeilen, mit Ausnahme einer vierzeiligen Episode, den ganzen Inhalt der ziemlich ausgesponnenen Composition ausmachen, da nehmen die sanften Tage unwillkürlich noch eine — andere Eigenschaft an. Wir wollen nicht verkennen, dass der Componist sich bemüht hat, diese häufige Wiederholungen durch neue Wendungen und mancherlei Gruppirungen zu beschönigen; der Wortlaut bleibt dennoch immer derselbe. Einige dieser Bestrebungen, die Worte neu erscheinen zu lassen, sind wohl nicht ganz glücklich zu nennen, auch bleibt bei Stellung und Betonung Manches zu wünschen übrig. Dass der Componist dem Dichter (in der dritten Zeile) durch das müssige „so" einen Dactylus in seine loyalen Jamben hineinpracticirt,

wie es scheint, um der Dehnung auf „Himmel“ zu entgehen, mag als Licenz gelten, obgleich die dadurch entstehende Zusammenstellung: „so blaulich“ nicht eben vorzüglich ist; wenn aber späterhin willkürlich bald von sanften Tagen, und bald darauf vom sanften Tag die Rede ist, so dürfte dieser Uebergriff doch kaum zu billigen sein, zumal da der (wahrscheinliche) Zweck, zuweilen mit einer männlichen Endung statt der weiblichen zu schliessen, leicht auf andere Weise erreicht werden konnte. Wenn wir unbefangen diese kleinen Mangel bezeichneten, so gestehen wir um so lieber, dass sie von den Vorzügen, ja Schönheiten des Ganzen bei Weitem überwogen werden, und fügen hinzu, dass wir diesen „sanften Tagen“ überall die günstigste Aufnahme prognosticiren.

D. F. E. Auber: La Part du diable (Des Teufels Antheil), komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen des *Scribe* für die deutsche Bühne bearbeitet von *H. Börnstein* und *Carl Gollmick*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 12 Fl. 30 Kr.

Da es bei den neuen Operngebilden, die uns von jenseits des Rheins überfluthen, nun durchaus nicht mehr auf strenge Characteristik, logischen Zusammenhang, Wahrscheinlichkeit und — Möglichkeit ankommt, und ein lebendiger Dialog und picante Situation die völlig genügenden Bestandtheile eines Libretto bilden, so müssen wir dem vorliegenden Opernsujet diese Eigenschaften in hohem Grade zusprechen. Die beiden Rollen des Rafael und besonders die des Carlo Broschi sind gewiss zu den dankbarsten zu zählen, und Carlo wie Rafael erscheinen in Situationen, die wirklich originell sind und zu den picantesten der komischen Oper gehören. Der Dialog in dieser Oper ist prädominirend, aber er ist fast immer interessant und so gewürzt, wie die theatralischen Gourmands es nur immer wünschen können. Wäre es Auber gelungen, auch seiner Musik dieses Interesse und diese Würze zu verleihen — mit andern Worten: wäre ihm dieses Opernbuch in jener glücklichen, geistesfrischen Periode geboten worden, wo er den Fra Diavolo, die Braut componirte, so wären wir höchst wahrscheinlich um eine treffliche komische Oper reicher. Der Genius der Gegenwart scheint ihm aber nicht mehr seine volle Gunst zu schenken, denn wir müssen es unumwunden gestehen: dies neueste Werk zeigt von allen seinen Vorzügen, die wir an Auber früher so freudig anerkannten, fast nur — Routine! — Man könnte überhaupt versucht werden, seine neueren Opern als Lebensläufe in absteigender Linie zu bezeichnen, so sehr vermisst man in ihnen Nerv und Lebensfrische. Wenn uns sonst freundliche, oft unwiderstehliche Gedanken und Melodieen in rascher Folge aus seinen heitern Werken entgegenkamen, so müssen wir jetzt lange, und oft vergebich ihrer Erscheinung harren, bisweilen sogar eine Phrase, eine Figur für eine Melodie hinnehmen. Das sind allerdings unerfreuliche Betrachtungen, aber das zu besprechende Werk ruft sie unwillkürlich hervor.

Betrachten wir nun das Ganze, mit Einschluss der Ouverture aus nur 15 Musikstücken bestehend, etwas näher.

Die Ouverture hat ganz entschieden Form und Wesen eines Potpourri; an Abwechselung fehlt es diesem durchaus nicht, denn es ändert acht Mal die Farbe, d. h. Tempo und Motiv. Doch ist die Wirkung dieser Ouverture gewiss eine nicht ungünstige, wenn auch nicht eben hinreissende. Den Reiz der Mannichfaltigkeit hat sie gewiss, und die Stretta am Schlusse ist frisch und lebendig gehalten.

No. 1. Tenorarie (Rafael). Fliessende Cantilene, aber ohne alle Eigenthümlichkeit. Die harmonischen Rückungen, die dieser Arie noch einiges Colorit verleihen, sind nur leider schon von Auber selbst, wie von andern gebraucht worden, und wirken daher nur zweifelhaft. Wie wenig nun auch diese Cavatine Hervorstechendes und Einnehmendes hat, sie gehört dennoch wegen ihrer Sangbarkeit und einer gewissen Weichheit zu den Stücken der Oper, die noch die beste Wirkung machen; sie bedingt vorzüglich ein gutes Portament.

No. 2. Scene und Arie von Carlo Broschi (Sopran). Das sentimental gehaltene Andante (Es dur, $^6_8$) ist sehr matt, und wo das Gewöhnliche vermieden werden soll, erscheint es gezwungen. Mit dem Eintritt des Allegro moderato, As dur, wird die Sentimentalität beseitigt, und nun gewinnt auch das Ganze etwas mehr Wärme und Gesundheit. Ist auch die Form dieses Allegro — ach, wie oft! schon in ganz anderen Beziehungen vorgekommen, erfrischt das Ganze auch mehr durch seine anregenden Rhythmen, als durch neue gewinnende Motive, so ist es doch wohl geeignet, dem ersten Auftritt des Carlo Broschi Interesse zu verleihen. Die Solfeggie am Ende bietet in ihrer frappanten Modulation einige Schwierigkeiten, wird aber, gut und gewandt vorgetragen, ihre Wirkung auf das Publicum nicht verfehlen.

No. 3. Eine ganz farblose Romanze Casilden's von zwei ganz gleichen Strophen; einfach bis zur Grenze des Einfältigen. — Auch das darauf folgende Duett, No. 4, zwischen Carlo und Casilde nimmt keinen höhern Flug, und einige Stellen in demselben sind noch überdies so starr und kalt, dass man sich fragen muss, wie Auber sie bei der Durchsicht sanctioniren konnte?

No. 5. Scene, Romanze und Trio. — Das Motiv dieser Romanze bildet nun eigentlich den Hebel der ganzen Oper; es soll als Davidsharfe tönen, die das tiefe Seelenleiden des düstern, heftig bewegten Königs mildert. An eine Melodie von solcher Bedeutung, die bei ihrem ersten Erscheinen, wie bei ihrer jedesmaligen Wiederkehr electrisiren soll, kann man mit Recht hohe Ansprüche machen, und der Componist bedurfte dazu recht eigentlich der Gunst des Genius, wenn dieses Lied einen so unwiderstehlichen Zauber üben sollte, dass die plötzliche Wirkung auf das Gemüth des Königs auch dem Zuhörer als natürlich und nothwendig erscheint. Nun enthält das Lied wohl eine einfache, gefällige Cantilene, aber durchaus nicht jenen unwiderstehlichen Reiz, der durch sich selbst wirkt, und die Sängerin muss mit einer sehr wohlklingenden Stimme innigs Gefühl verbinden, wenn die Wirkung nur einigermaassen der bedeutungsvollen Situation entsprechen soll. Die wenn auch nur begleitenden Stimmen des Königspaares sind doch geeignet, den Schluss des Liedes bedeutsamer zu machen.

Der Eindruck des Ganzen kann also ein recht günstiger sein; unfehlbar durch das Werk an sich ist er aber keineswegs, und der Componist hätte viel mehr für diese Scene thun können und müssen. An einen kurzen, ziemlich indifferenten Jagdchor schliesst sich unmittelbar die Beschwörungsscene, in welcher Rafael den Asmodeus zu schleuniger Hilfe herbeiruft, da es ihm auf solidem Wege durchaus nicht glücken will. Auch hier muss der Sänger aus eigenen Mitteln das Beste hinzuthun, wobei ihn freilich die Situation selbst kräftig unterstützt. Die Auffassung dieser Scene von Seiten des Componisten ist im Ganzen schwankend und ohne Eigenthümlichkeit; besser gestaltet sich die Sache, wo Carlo als vermeintlicher Asmodeus hinzutritt, und in anspruchlosem, getragenen Gesange einen recht wirksamen Gegensatz zu der heftigen Aufregung des mystificirten Rafael bildet. Dies gilt jedoch nur von dem Andante dieses ziemlich weit ausgeführten Duetts, das in seinem weitern Verlauf, im Vergleich mit der höchst piquanten Situation, wo der eigentliche Teufelscontract abgeschlossen wird, ziemlich trocken erscheint. — Das ist nun wieder eines von den Musikstücken, die Meister Auber vor etwa zwei Decennien mit weit mehr Reiz und Nerv ausgestattet haben würde. Die Stretta dieses Duetts, das zugleich den Schluss des ersten Actes bildet, ist glücklicherweise noch ziemlich belebt, und gibt zuletzt den Sängern noch erwünschte Veranlassung zu einer Doppelcadenz, die nicht unbenutzt bleiben wird.

Der zweite Act beginnt nach kurzer Einleitung mit einem sanft dahin fliessenden Chor, der etwas an den berühmten Gebetchor in der Stummen erinnert. Der König schlummert in einem Lehnstuhl. Bei seinem Erwachen mahnt ihn der Grossinquisitor, die Predigt nicht zu versäumen; die Königin aber wünscht das Bessere: er möge dem Staatsrathe präsidiren! Ein Lied von Carlo, das den König sehr interessirt, hält ihn glücklicherweise so lange zurück, bis es zu spät zur Predigt ist. Wir gönnen der guten Sache gern diesen Erfolg, gestehen aber aufrichtig, dass wir eine leidliche Predigt diesem burlesken, flachen Pasticcio unbedingt vorgezogen haben würden.

No. 8. Chor und Spielscene; leicht und gewandt hingestellt, aber ohne characteristische, geniale Auffassung. Namentlich hätten wir Rafaels wiederkehrenden Liede mehr Schwung und Eigenthümlichkeit wünschen mögen.

No. 9. Quartett. Ein gutes Ensemblestück, das besonders durch seinen milden, versöhnenden Schluss einen ungemein wohlthuenden Eindruck hinterlässt. Vorzüglich eindringend wirkt der sehr einfach gehaltene vierstimmige Satz (G dur) ohne Begleitung, an dessen Schluss der kräftige Eintritt des Orchesters auf den Sextenaccord von *H* doppelt glänzend hervortritt.

Das darauf folgende Duett (Casilde und Rafael) ist melodisch und graziös geschrieben; wären nur die Motive etwas eigenthümlicher! Fast alle aber tragen den Familienstempel, und erinnern wohl auch sonst noch an einige gute Freunde und Nachbarn. Dennoch wird das Duett in einer guten Ausführung sich vortheilhaft geltend machen, wozu besonders die feurige Stretta das Ihrige beiträgt.

No. 11. Zweites Finale. — Rafael, vom Zorne des Königs, und, was noch mehr sagen will, von der Inquisition bedroht, behält doch sein unerschütterliches Vertrauen auf die Macht Carlo's, und dieser bewährt sie vollständig. Statt den Feuertod zu erleiden, wird Rafael durch Carlo's Einfluss zum Obersten der Garde ernannt, und wieder ist es die wohlbekannte Romanze, welche den geheimen Zauber übt. — In diesem Finale, das so grosse Aufregung bedingt, ist abermals dem Orchester die bedeutendste Rolle übertragen, und Solostimmen sowohl, als Chöre bewegen sich fast immer in declamatorischer Weise. Könnte man zuweilen durch die Farblosigkeit und Indifferenz vieler Stellen dieser Oper zu der Conjectur veranlasst werden, als habe der vielbeschäftigte Meister (wohl nicht ohne Beispiel) einem gewandten Schüler die Feder überlassen, so würde doch diese Vermuthung in gegenwärtigem Finale wohl am Wenigsten ihre Anwendung finden; nicht als ob wir dasselbe für besonders gelungen erklären wollten, sondern weil die Eigenthümlichkeit der Auber'schen Schreibart an mehreren Stellen so unverkennbar hervortritt, dass wir sie an ganz anderen Orten, vorzüglich in der Stummen, nach Form, Harmonie und Gedanken, in unverkennbarer Aehnlichkeit wiederfinden. Wir wollen nur in dieser Beziehung auf den Chor der Inquisitoren und Soldaten hindeuten! —

Das mysteriöse Lied Carlo's beschwört auch hier den Sturm, und rettet seinen Schützling; auch wirkt es in der That hier schon durch seine Stellung und milde Bewegung, im Gegensatze zu der leidenschaftlichen Aufregung der Andern. Die Stretta des Finale bedingt übrigens für den Part Carlo's, der die Melodie ausschliesslich zu führen hat, eine ungemein ausgiebige und durchgreifende Stimme, wenn sie nicht in der starken Begleitung untergehen soll. Im günstigen Falle aber hat die Sängerin Gelegenheit, sich als siegendes Princip geltend zu machen.

Den dritten Act eröffnet eine Arie Carlo's, die in ihrer ersten Hälfte (Andante, A dur) ziemlich anspruchlos auftritt, später aber, im Allegro (F dur), bedeutend an Interesse und Wärme gewinnt. Das Gefühl froher Hoffnung, das Carlo beseelt, ist im Gesange, wie in der ungemein anregenden Begleitung glücklich ausgedrückt.

Die nun folgende Situation gehört unläugbar zu den drolligsten, piquantesten und wirksamsten in ihrer Weise: Casilde soll nämlich im Auftrage Carlo's Rafael glauben machen, als sei Asmodeus gegenwärtig, um alle Ansprüche Rafael's zu theilen. Leider bleibt hier abermals die Composition weit hinter der Situation zurück! — Die wenn auch etwas zu breite Einleitung des Orchesters (G moll) deutet recht gut die sinnende Vorbereitung Casilden's an, dann beginnt im Allegro (Es dur, $^6/_8$) das eigentliche Duett, worin zuerst Casilde ihren Plan in kurzen Parlando vernehmen lässt. Das Auskunftsmittel des Parlando wendet der Componist, wie überhaupt, auch hier häufig an, und so gehen die wirklich interessanten Momente allerdings rasch und leicht, aber auch ohne Eindruck vorüber. Es ist wirklich zu verwundern, aber auch zu beklagen, dass unserm mit so trefflichem musikalischen Witz und Humor begabten Auber hier nicht

mehr Feinheit und Laune zu Gebote stand: dies Duett hätte in der That ein Glanzpunct der Oper werden können; nun ist die Situation allerdings eine sogenannte unverwüstliche, aber der Antheil des — musikalischen Genius ist fürwahr ein sehr geringer!

Das letzte Finale, in welchem von dem Dichter Alles zum erwünschten Ziele geführt wird, ist eigentlich musikalisch nur deshalb noch zu erwähnen, weil, wie wohl zu erwarten stand, der rothe Faden der durch das Ganze durchschimmernden entscheidenden Melodie noch einige Male, und zwar in recht ansprechender Weise zum Vorschein kommt, und namentlich da, wo das bekannte Motiv von dem Geschwisterpaare als Duett vorgetragen wird, eine vorzügliche Wirkung macht. — Der König, wie es scheint, ganz von seinem Trübsinn geheilt, beglückt Rafael noch mit einer hohen Würde, bei welcher Gelegenheit noch einige gute Einfälle über des Teufels Antheil vorkommen. — Dass der Componist hier am Schlusse den armen Carlo, wie das Publicum wieder nur mit einem kurzen Parlando abfertigt, wo sich eine so günstige Gelegenheit zu einem melodischen Abschied zeigte, ist doch wohl ein gar zu summarisches Verfahren! — So steht denn unser Urtheil fest, dass, trotz der nicht ungünstigen Aufnahme, die diesem Werke an einigen Orten zu Theil wurde, der Antheil des Componisten an dieser Oper der bei Weitem geringere ist. Lassen wir überhaupt die Reihe seiner neuern Opern an unserer Erinnerung vorübergehen, so können wir uns nicht verhehlen, dass die neuesten zugleich die schwächsten sind. Namentlich vermissen wir in etwa dreien seiner neuern Schöpfungen jene reizende Frische und Natürlichkeit, die ihn früher uns so liebenswürdig, ja hinreissend erscheinen liessen; Eigenschaften, die ja der anmuthigen komischen Oper fast unerlässlich sind. Wir glauben daher kaum zu irren, wenn wir annehmen, dass wir von Auber wohl eher noch eine gute ernsthafte Oper, als eine gelungene komische zu erwarten haben dürften. *M.*

Nachrichten.

Die musikalische Vorfeier des Geburtsfestes des Königs von Preussen, am 11. und 14. October, durch Aufführung der Oratorien „Paulus“ und „Mose“ zu Erfurt.

Unsere Leser wissen bereits aus früheren, in der Allgem. Musikal. Zeitung gegebenen Berichten, wie reich schon seit einer langen Reihe von Jahren das Geburtsfest des Königs in Erfurt durch grössere Musikaufführungen verherrlicht worde. Das diesjährige war in dieser Beziehung das interessanteste von allen, welchen Referent seit 1831 beigewohnt hat, denn es brachte am 11. October, als Festgabe des Erfurt'schen Musikvereins, unter Leitung des Musikdirectors Herrn *Kotzschau*, dessen Verdienste als Componist und Dirigent schon öfter in diesem Blatte mit Auszeichnung erwähnt worden, die der Hauptsache nach wohlgelungene, vorzüglich durch die trefflichen Leistungen des Weimar'schen Kammersängers Herrn *Götze* (Tenor) ausgezeichnete Aufführung des Paulus, und am 14. d. M. von Seiten des *Soller*'schen Musikvereins die des neuen Oratoriums Mose von *A. B. Marx*, beide in der Predigerkirche, vor einem, trotz der höchst ungünstigen Witterung, vorzüglich am letzten Musiktage sehr zahlreich versammelten Publicum.

Das erstgenannte, bereits an so vielen Orten aufgeführte, auch in Erfurt wiederholt gegebene, und so vielfach besprochene Werk dürfen wir seiner hervorragenden musikalischen Schönheit nach als zu allgemein bekannt voraussetzen, um hier auf eine ausführlichere Würdigung desselben einzugehen. Das Oratorium Mose aber, bisher, ausser in Erfurt, erst an zwei Orten, nämlich in Breslau und in Neustrelitz, zur Darstellung gelangt, ist in der That eine zu wahrhaft neue, eigenthümliche und interessante Erscheinung, als dass wir nicht, auch nach der ausführlichen historisch-ästhetischen Würdigung desselben durch Herrn von *Alvensleben* (in der neuen Leipziger Zeitschrift für Musik), so wir der mehr auf das eigentlich Technische eingehenden des Herrn Musikdirector *Moscevius* in Breslau *) (in der Allgem. Musikal. Zeitung), obgleich Beide nur Weniges zu bemerken übrig gelassen, hier doch noch ein paar Worte über das Werk im Allgemeinen und seine Aufführung in Erfurt insonderheit uns erlauben sollten.

Dass das Oratorium Mose durch und durch dramatisch angelegt sei und zwar mit so entschiedener Absichtlichkeit und so ausgezeichneter Gewandtheit, wie es bisher, unseres Wissens, bei keinem anderen grösseren Werke dieser Art der Fall gewesen; dass es reich an den herrlichsten und erhabensten, so wie an den erschütterndsten Effecten, reich an höchst ansprechenden Solopartieen (einige derselben, wie die des Aaron, des Mose, der Mirjam und der Königin werden gewiss bald allgemein am Pianoforte sich geltend machen), reich an kräftigen, tüchtig gearbeiteten Chören sei; dass in ihm überall eine frisch pulsirende Lebenskraft sich herausstelle, durch welche man vom Anfange bis zum Ende in theilnehmender Erregung erhalten wird; dass man es hier mit einem, eine neue Bahn einschlagenden Werke zu thun habe, welches endlich einmal mit kräftiger, kühner Hand ein vollgerüttelt und überflüssig Maass von oratorischem Schlendrian umgestossen, um sogleich durch frische That das Bessere dafür einzusetzen; — das Alles ist von den genannten und anderen Berichterstattern, z. B. im Piloten, im Freihafen u. s. w. bereits hinlänglich angedeutet und zum Theil ausführlich erörtert worden.

Allein, was uns in diesem Werke als Hauptsache gilt, ist: dass sich in ihm eine durch und durch gesunde, kernhaft ausgereifte, dem ergriffenen gewaltigen Stoffe vollkommen gewachsene, poetisch tiefe Natur offenbart, deren zum Theil schachtartig verborgenen Spuren, so weit als möglich, nachzudringen, uns während der letzten Proben, welchen wir, nach vorläufiger Bekanntschaft mit der Partitur, beiwohnten, und während der Aufführung selbst, den lebhaftesten Kunstgenuss bereitet hat und noch lange bereiten wird.

*) Seit der Breslauer Aufführung hat der Verfasser, der Partitur zu Folge, bedeutende Aenderungen vorgenommen.

Meisterhaft insonderheit erscheint uns die Exposition dieses Oratoriums. Einige zwar, und wenn wir nicht irren, auch Herr v. *Alvensleben*, haben den ersten Chor, obgleich er alsbald lebenskräftig mitten in die Sache hineinführt, zu breit angelegt gefunden; allein es möchte doch wohl zu bedenken sein, dass sich der träge Coloss eines ganzen zahlreichen Volksstammes nicht sogleich mit einigen wenigen, wenn auch noch so scharf hingeworfenen Notenpinselstrichen von den Fleischtöpfen Egypten's hinweg, in die Wüste, unter feindliche Völker hinaustreiben lässt. Es muss da ein lange genährter, tiefer, gewaltiger Groll als Zündstoff sich aufhäufen, bevor Alles zur Catastrophe reif wird, welche hier im Mose, nachdem sie eben in jenem mit ächt künstlerischer Berechnung angelegten Chore, der aus der Tiefe heraus aufgährt, gleich wie ein von der Windsbraut bewegtes Meer, ihre volle Basis gefunden, durch Edle und Unedle gezeitigt und durch pharaonischen Uebermuthstaumel beschleunigt, Schlag für Schlag, unaufhaltsam herzurücken, um nach schweren Ungewittern ihren Ausgangspunkt zu erreichen.

Eben so tüchtig wie der Hauptsache nach die Anlage des Ganzen, hat der Griffel des Meisters die Zeichnung der verschiedenen in seinem Werke auftretenden einzelnen Charactere entworfen und durchgeführt.

Das jüdische Hirtenvolk in seinem cholerischen und doch immer die edelsten Keime kräftig in sich fortnährenden Logestüm; die Egypter in ihrer eitlen, grossprahlerischen Aufgeblasenheit und herrschsüchtigen Unrechtes; Mirjam, die hehre, vom tiefsten Schmerz um ihr Volk durchzitterte und doch auch wieder von den holden Sternen des Gottvertrauens und der Hoffnung zu himmlischer Freudigkeit erweckte Jungfrau; Aaron, der sich in den heftigsten Stürmen auf den ihnen anerreichbaren Höhen ächter begeisterungsvoller Frömmigkeit haltende Jehovahdiener; Mose, der kernhafte, hohe, entzündliche Naturmensch, der im Säuseln der Frühlingslüfte, wie im Gewitterstorme die ihn zur Befreiung seines Volks bald mild, bald donnernd mahnenden Naturstimmen der Elohim vernimmt; Pharao, der durch Ueppigkeit ausgebrannte, bald dahin bald dorthin sich neigende, und endlich durch eigene trotzige Herrscherblindheit gebrochene Rohrzweig, den vergebens die edelherzige, von südlicher Liebesglut durchströmte, schmeichelnd bittende Genossin des Thrones, vergebens die prophetisch warnende Stimme der königlichen Aeltermutter vom Abgrunde des Verderbens zurückzuziehen sucht — alle diese und andere untergeordnetere Charactere lässt der poetische Genius unseres Tondichters, in sicherer Haltung eines jeden, zu einem so reichbewegten, ergreifenden, stets die Aufmerksamkeit fesselnden, organischen Ganzen zusammentreten, wie es sonst im Bereiche des biblisch-historischen Oratoriums fast vergebens gesucht werden möchte.

Wollten dabei unsere Leser, welche den Verfasser des Mose bisher nur als Theoretiker kannten, vielleicht dem Vorurtheile Raum geben, als sei dieses Werk ein Product starrer phantasieloser Reflexion, eine todte Musterkarte technischer Formen, so würden sie ihm das grösste Unrecht thun; zwar fehlt es diesem Oratorium, da wo sie am rechten Orte hervortreten konnten, durchaus nicht an in technischer Hinsicht sehr interessanten Partieen, welche es Jedermann hinlänglich beweisen werden, dass der Meister, was er lehret, auch tüchtig zu schreiben versteht; allein es machen sich dabei so viele ausgezeichnet schöne und augenblicklich auch den empfänglichen Künstler ansprechende Scenen geltend, dass wohl nicht leicht irgend Jemand dieses Oratorium hören wird, ohne bald nach dieser bald nach jener Seite hin hohe Befriedigung gefunden zu haben.

Ergreifend schön und erhebend ist, abgesehen von vielen anderen trefflichen Einzelnheiten, Aarons vom Posaunenchor getragener Abendgottesdienst; ist Moses Frühlingsgesang in der Wüste und die sich daran knüpfende Theophanie, in deren Behandlung der Verfasser die vorhandenen Klippen höchst glücklich vermieden hat; ist die Scene am Gestade des aufwogenden Meeres; ist der Chor der Israeliten: „Sie sind niedergestürzt und gefallen, wir aber stehen aufgerichtet" u. s. w. (am Schlusse der zweiten Abtheilung); ist ferner die Eröffnung der dritten, der Chor des in die Wüste pilgernden Volks; ist der Siegeschor seiner Streiter: „So müssen alle Feinde fallen" u. s. w.; ist die Partie des Mose: „Die Herrlichkeit Gottes gehet auf über mir" u. s. w.; ist die köstliche Partie der begeisterungsvoll in die schönere Zukunft hinausblickenden Scherin Mirjam, welche, so wie der ganz eigene Abschluss oder vielmehr Nichtabschluss des Ganzen, klar darauf hindeutet, dass wir es in diesem Oratorium doch nur erst mit einem Hauptstheile eines noch grösseren Ganzen zu thun haben, welches sich in seinem weiteren Verlaufe nicht nur auf das alte, sondern auch auf das neue Testament erstrecken dürfte. Wäre dies nicht die Absicht des Verfassers, so würde er sicherlich am Schlusse in Text und Musik sich anders gewendet haben.

Der Text, in welchem sich der Verfasser da und dort vielleicht zu streng an einzelne Ausdrücke der Bibel gebunden hat, ist übrigens so geschickt, als kräftig zusammengestellt. Die Ueberschriften der drei Abtheilungen: „Die Berufung," „Das Gericht," „Der Bund," führen eben so kurz als klar in den Kern einer jeden ein. Im übrigen hätten wir nur an wenigen Stellen Abänderungen des Textes in Vorschlag zu bringen. Im Opferreigen der Egypter: „All' herbei! Frohlocket und jauchzet dem Hort unsers Heils" würden wir, anstatt dieser letzten, sonst nur von Jehovah gebrauchten Formel, lieber eine andere setzen. Im zweiten Theile würden wir aus der uralten Mutter des jungen Königs lieber eine Aeltermutter machen. Am Schlusse derselben Abtheilung, wo das Herbeikommen der nachsetzenden Egypter doch allzuflüchtig und kurz angedeutet erscheint, würde ein Chor dieser selbst, wie etwa: „Wehe! die Tiefen toben! Die Wasser fallen über uns" u. s. w. vielleicht die Katastrophe noch dramatisch-klarer und schärfer herausgestellt haben; wobei wir zugleich bemerken wollen, dass sich an dieser Stelle, wie an einigen anderen, in das in Erfurt ausgegebene Textbuch einige Errata eingeschlichen haben mögen. So wird wahrscheinlich Seite 19 desselben über den Worten: „Ach, wie toben die Heiden!" u. s. w. stehen müssen: das

Volk. Im Schlusschore desselben (S. 261) vermissten wir im Textbuche die doch im Gesange (durch eine Tripelfuge) so kräftig hervorgehobenen Worte: „Er hat fürwahr eine herrliche That gethan!“

Auf eine tiefer in's Einzelne eingehende Besprechung des Textes können und wollen wir in diesem überhaupt nur auf Andeutungen angelegten Berichte uns nicht einlassen.

Die Instrumentirung des Werks ist reich, ja nach unserem, freilich etwas rigoristischen Ansichten von dieser Sache überhaupt, an manchen Stellen wohl etwas zu reich gehalten und der verehrungswürdige Verfasser scheint uns in diesem Puncte nicht völlig über den Luxus der Zeit erhoben zu stehen. — So gross die Zahl neuer interessanter, ja oft wahrhaft schlagender Instrumentaleffecte ist, welche er in voller Klarheit und Durchsichtigkeit bietet, so erscheinen uns doch, vorzüglich im zweiten Theile, an manchen Stellen die aufgebotenen Tonmassen zu überwältigend, um überall dem Ohr ein klares Verständniss der sich hier mit so stürmischen Gewalten einander drängenden und reibenden dramatischen Lebenskräfte zu vergönnen. Da wir indess bereits so manches Andere, uns anfangs als misslich Erscheinende bei zunehmender Bekanntschaft mit dem Werke gerechtfertigt fanden — eine Erfahrung, welche vielfach auch von Anderen gemacht worden ist — so gestehen wir gern, dass wir uns auch im Betreff des letzten Punctes geirrt haben könnten, indem wegen Beschränktheit des Chorraums das — beiläufig sich auf 280 bis 90 Individuen belaufende — Gesang- und Orchesterpersonale nicht eine so vollkommen acustisch-zweckmässige Aufstellung gewinnen konnte, als dass wir jetzt schon ein auf ganz sichere Beobachtung gegründetes Urtheil über die Klarheit oder Unklarheit aller einzelnen Partieen uns beimessen könnten. Indess verlangen wir gewiss nicht mit Unrecht (was freilich auch andere hochberühmte Meister der neueren Zeit durchaus nicht überall geleistet) von jedem Musikwerke, welcher Art es auch sein möge, selbst auch im höchsten Sturme aufwogender Lebenskräfte, volle künstlerische Klarheit für den anschauenden Sinn. Wo diese, selbst auch für das geübtere Ohr, aufhört, da hat, unseres Bedünkens, auch die Musik als Kunst ein Ende, und da beginnt für uns das Gebiet des technischen Gelärmes und Getöses.

Wie weit diese Bemerkung auch einzelne Partieen des Mose trifft, wagen wir, nach dieser einen Aufführung, noch nicht mit Bestimmtheit zu entscheiden, werden indess, so lange wir eine Feder zu rühren vermögen, nicht aufhören, zumal der aufblühenden Kunstjüngerwelt zuzurufen: Igitur Carthago delenda est! d. h. verdolmetschet: Pereat die überwuchernde Ueppigkeit und alle zu dicke Farbenauftragung in der Instrumentirungskunst und Vivat Meister *Gluck* und die goldene Mittelstrasse!

Nach Dem, was wir oben über die ausgezeichnete Tüchtigkeit und Schönheit des Oratoriums Mose bemerkt hatten, wird es unsere Leser, vorzüglich wenn sie Erfurts Kunstsinn und warme Musikliebe bereits näher kennen, nicht Wunder nehmen, wenn wir versichern, dass dort das Werk, zumal von den unmittelbar bei der Aufführung thätigen musikalischen Corporationen (denn ausser dem *Soller*'schen wirkte dabei auch der noch jugendliche *Ritter*'sche Gesangverein, mehrere Liedertafeln, Choristen u. s. w.) mit einer Lust und Liebe ergriffen wurde, welche sich von Probe zu Probe zum lebhaftesten Enthusiasmus steigerte, der, Dank sei es dem bei dieser Gelegenheit alle disponiblen Musikkräfte so thätig aufbietenden Eifer des verehrlichen Vorstandes vom *Soller*'schen Vereine und den beharrlichen Anstrengungen des die mühsamen Vorübungen so wie die ersten Proben mit ausgezeichneter Gewandtheit und Einsicht leitenden Musikdirectors Herrn *Golde*, zu einem höchst erfreulichen Resultate führte. Die Hauptproben so wie die Aufführung dirigirte der Autor selbst. So ging denn das, wenn auch nicht übermässige, doch immer bedeutende Schwierigkeiten bietende Werk — in seiner Aufführung einer der glänzendsten Lichtpuncte in Erfurts musikalischer Chronik bildend, wenige einzelne Unebenheiten abgerechnet, wie sie bei so grossen Aufführungen niemals ganz zu vermeiden sind, rund und glatt weg, und es war nur zu beklagen, dass, während einzelne Solopartieen ausgezeichnet tüchtig vorgetragen wurden, andere, bei so überaus gesangfeindlicher Witterung, nicht so kräftig hervortreten konnten, wie wir sie auch in den Proben vernommen hatten.

Sämmtliche Solo- und Chorpartieen schienen uns übrigens so stimmengemäss und sanghar gehalten, als man es von dem Verfasser der „Gesanglehre“ wohl mit Recht erwarten mag, wie denn die Hauptschwierigkeit dieses Oratoriums mehr in der richtigen Auffassung seiner dramatischen Anlage und Bedeutung, als in unerhörten Anforderungen an Sänger und Instrumentisten in technischer Hinsicht beruht, und an jedem Orte überwunden werden kann, wo man etwa *Händel*'sche, *Schneider*'sche und *Mendelssohn*'sche Werke mit günstigem Erfolge gegeben hat. Eine gelungene Aufführung des Mose, von welcher man sich übrigens einen ganz unzweifelhaften Erfolg selbst auch beim grösseren Publicum versprechen darf, wird sich indess immer vorzüglich durch das Vorhandensein eines tüchtigen, mit Geist in die Intentionen des Verfassers eingehenden, sie würdig auffassenden und Schritt vor Schritt den Einübenden vergegenwärtigenden Dirigenten bedingt zeigen.

Der Eindruck des Werkes in Erfurt war übrigens ein so günstiger, dass das Verlangen nach einer alsbaldigen Wiederholung desselben, welche indess anderer sich in diesen Tagen zusammendrängender Festlichkeiten wegen nicht Statt finden konnte, sich allenthalben vielfach vernehmen liess.

Am Abend nach der Aufführung wurde der Autor von Deputationen der dabei thätig gewesenen musikalischen Körperschaften mit Glückwünschen und Danksagungen, in Poesie und Prosa, auf's Wärmste begrüsst. Die talentvolle Sängerin der Mirjam überreichte ihm, ein Gedicht recitirend, einen Lorbeerkranz, zu welchem späterhin ein silberner, geschmackvoll gearbeiteter, zierlich vergoldeter Tactirstab sich gesellte. Nach jenen Huldigungen wurde er noch durch ein von Herrn Musikdirector *Golde* für Chor und volle Harmoniemusik trefflich gesetztes Lied überrascht, worauf ein sehr zahlreich

schen bey redlichem Streben nach dem Vollkommenen mit Nachsicht und Hoffnung aufnehmen — so auch hier über diejenigen urtheilen, die, bey gleichem Streben, dennoch vom Ziele noch weit entfernet sind.

d. Redakt.

Wissenschaft und Kunst kann durch ein litterarisch-artistisches Institut nur dann namhaft befördert werden, wenn dessen Mitarbeiter bey hinlänglicher künstlerischer Erfahrenheit in ihren wissenschaftlichen Einsichten und Absichten mit einander übereinstimmen, oder Uebereinstimmung suchen. Soll auf diesem Wege Wissenschaft der Kunst, das Höchste, so weit es möglich ist, erreicht werden, so wird noch weit mehr von ihnen gefordert. Ausser der Voraussetzung, dass sie einerseits die Elemente und Materialien, und andrerseits die Produkte und Objekte der Kunst sowohl naturhistorisch als psychologisch genau kennen, wird erfordert, dass sie die Principien und den Endzweck der Kunst überhaupt verstehen. Ja, sie müssen darüber nothwendig einverstanden seyn. Wären sie es noch nicht, so müssen sie suchen, sich unter einander zu verständigen.

Dass eine solche Verständigung bisher bey den Mitarbeitern der musikalischen Zeitung noch nicht Statt gefunden hat, liegt am Tage. Selbst in dem dieser Zeitschrift vorausgeschickten Plane ist dasjenige bey weitem nicht bestimmt genug ausgesprochen, was sich bey der Redaktion ein solches Einverständnis voraussetzen liesse, und die Mitarbeiter auf eine solche Verständigung führen müsste. Dies gereicht übrigens keineswegs der Redaktion zum Tadel. Genug, dass für einmal Beförderung der Kunst und der Wissenschaft der Kunst überhaupt das Ziel ihres Strebens ist; genug, dass sie hier allen Kräften des Genies und der Spekulation freyen Spielraum lässt. Sollte mehr von ihr gefordert werden dürfen, so müssen die Ansprüche in den Beyträgen sich erst geltend machen.

Der Inhalt dieser Zeitschrift zerfällt in zwey Hauptheile, den historischen und den philosophischen. Von dem historischen soll hier nicht die Rede seyn. Was diese Zeitschrift als Zeitung leistet, ist gut, vielumfassend, reichhaltig, und schon deswegen interessant. Freylich müsste die Zeitung, als solche, noch unendlich viel an Interesse gewinnen, wenn philosophischer Sinn die Referenten leitete, nur das Merkwürdigste und Ruhmwürdigste in diesem fruchtbaren Gebiete von Erscheinungen und Ereignissen gehörig auszuheben.

Der philosophische Theil dieser Zeitung kann hinwiederum in zwey Hauptabtheilungen zerfallt werden, indem man das Spekulative von dem Kritischen trennt. So setzen wir hier die Spekulation der Kritik entgegen. Wenn die Spekulanten Principien der Beurtheilung aufsuchen, so suchen hingegen die Kritiker nach Principien zu urtheilen. Von den Spekulanten kann mithin keine Verständigung gefordert werden, in demjenigen Sinne, in welchem sie von den Kritikern gefordert werden kann. Man kann sich allenfalls verständigen, worüber man zunächst spekuliren wolle; kann allenfalls ausmachen, welches die dringlichsten Gegenstände der Spekulation seyen, und diese an die Tagesordnung bringen. Keineswegs aber kann man Vorschriften geben, wie spekulirt werden müsse. Die Vernunft eines Jeden soll das einzige regulative Princip seines Verfahrens seyn. Ja, der Spekulations-Geist kann nur in einem freyen Spiele sich würksam und fruchtbar zeigen.

Ganz anders verhält es sich mit der Kritik. Hier kommt es allerdings auf das wie an. Zwar könnte man auch etwas kritisiren, das überhaupt keiner Kritik werth wäre; (das wegen seiner Formlosigkeit — wie man zu sagen pflegt — unter aller Kritik läge) oder man könnte etwas kritisiren wollen, das sich seiner Natur nach nicht kritisiren lässt; (das wohl gar wegen der absoluten Unbestimmtheit

besuchtes Festmahl die Feier des Tages beschloss, welche, wie sie in dem Referenten unverlöschbare Eindrücke freudig dankbarer Empfindungen gegen den Schöpfer eines neuen Ehrendenkmals deutsch-tüchtigen Kunstfleisses und gegen die ehrenwerthen Corporationen, welche es zuerst in Thüringen zur Anschauung gebracht, zurückgelassen hat, so vielleicht auch bei unseren Lesern das Verlangen erweckt oder gereift haben wird, recht bald zur eigenen Anschauung jenes Meisterwerks zu gelangen, welches, wie wir hören, die Verlagshandlung d. Bl. in Partitur und Clavierauszug zu veröffentlichen im Begriff ist.

Dr. *Keferstein.*

Feuilleton.

Der Generalintendant der königl. Schauspiele in Berlin Herr v. *Küstner* hat seine Entlassung eingegeben; man zweifelt jedoch, ob sie angenommen wird. Beeinträchtigung in dem ihm anfangs angesicherten freien Wirkungskreise soll ihn zu diesem Schritte bewogen haben. — Die grossen Concerte, so wie die Productionen der zahlreichen fremden Tonkünstler werden diesen Winter meist in die Säle der Singeakademie verlegt werden, wo auch ein Cyclus von sechs Symphonieconcerten, ausgeführt von den Mitgliedern der königl. Capelle, zum Besten der Stiftung der Wittwen und Waisen der Mitglieder des königlichen Orchesters angekündigt ist.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 21. *bis* 28. *November d. J.*

Baldenecker, C., Gr. Fant. et Var. p. le Pfte sur: Sonnambula. Op. 3. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. 1 Fl. 30 Kr.

Berrat, C. de, Coll. de Duos conc. p. Viol. et Pfte. Liv. 34—36 (cont. E. Wolff, Op. 86, et C. de Beriot, Op. 45, 6 Morc. de Salon, No. 1—3). Mainz, Schott. à 1 Fl. 12 Kr.

Burgmüller, F., Valse fav. du Puits d'amour p. le Pfte. Ebend. 18 Kr.

Dohler, T., 6 an Ruscelletto. Melodie transcr. p. le Pfte. Op. 36. No. 2. Ebend. 36 Kr.

Donizetti, G., Ouv. d. Oper: Die Favoritin f. 2 Viol. Berlin, Schlesinger. 12½ Sgr.

Dreyschock, A., 6 Airs anglais transcr. p. le Pfte en Forme d'Etudes. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Eisner, C., Scene u. Arie f. d. chromat. Horn m. Orch. (1 Thlr. 16 Sgr.) oder Pfte (20 Sgr.). Op. 10. Leipzig, Kistner.

Fücks, F. C., Concert p. le Cor cromat. avec Orch. Op. 17. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 3 Fl. 54 Kr.

Gordigiani, G., 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Gumbert, F., Lebewohl v. Gildeke. Polon. m. Gesang über 1 russ. Nationallied f. d. Orch. (25 Sgr.), (Pfte u. Viol. od. Flöte (10 Sgr.). Op. 4. Berlin, Schlesinger.

Henselt, A., Cav. et Barcar. de Glinka p. le Pfte à 4 mains. Op. 13. No. 3 et 4. Ebend. 22½ Sgr.

Herz, H., Duo Pacquale. Fant. de Salon p. le Pfte. Op. 134. Mainz, Schott. 2 Fl.

— Polon. fav. de: Linda di Chamounix p. le Pfte arr. à 4 mains. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Kleyel, A. H., Casimir-Walzer f. d. Pfte. Op. 15. Ebend. 45 Kr.

— Marien-Walzer f. d. Pfte. Op. 18. Ebend. 45 Kr.

Kucken, F., Gr. Polon. avec chant ad libit. p. Pfte et Viol. ou Flûte. Op. 38. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.

Kullak, T., Comp. ou Transcript. arr. p. Pfte à 4 mains. No. 6. Finale de Lucrezia Borgia. Ebend. 20 Sgr.

Mengel, J., 3 Ges. f. Sopr. od. Ten. m. Pfte. No. 1. Erfurt, Knick. 7½ Sgr.

Molique, B., 3 Quat. p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 18. No. 1—3. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. à 3 Fl. 18 Kr.

Orpheus. Samml. v. Liedern u. Ges. f. 4 Männerst. Band X oder neue Folge Band II. Part. (1½ Sgr.) u. Stimmen (1 Thlr.). Leipzig, Friedlein u. Hirsch.

Parish-Alvars, E., Ricord. di Besuate. Mel. sans paroles p. la Harpe. Op. 69. Stuttgart, Allgem. Musik-Handlung. 36 Kr.

Pergolese, Sicilienne p. 1 Voix avec Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Rietz, J., 9 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 15. Lpz., Kistner. 25 Ngr.

Rosellen, H., Fant. p. Pfte sur: Parisina. Op. 18. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

— Morc. de Conc. sur 2 Cavat. fav. de Donizetti. Gr. Var. di bravura p. le Pfte. Op. 22. Ebend. 20 Sgr.

Sänger, der, am Rhein. Samml. beliebt. Ges. m. Guit. No. 2—5. Mainz, Schott. à 18—27 Kr.

Samml. v. Cavallerie-Märschen in Part. No. 24, 27—29. Berlin, Schlesinger. à 1—1½ Thlr.

Taylichsbeck, F., Orpheon. Album f. Ges. u. Pfte in Orig.-Comp. d. berühmt. deutschen Tons. Band I. Stuttgart, Göpel. 3 Fl. 24 Kr. n.

Verny, J. du, Pensée fugit. p. le Pfte. Op. 19. Lpz., Kistner. 7½ Ngr.

— Morc. de Salon. Rêverie p. le Pfte. Op. 20. Ebend. 15 Ngr.

Vogel, A., Satan de M. C. Lagache p. Basse avec Pfte. Mainz, Schott. 27 Kr.

Weber, C. M. de, Ouv. en Part. de: Freischütz. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 15 Sgr.

Wolff, E., et *A. Batta*, Gr. Duo p. Pfte et Vcelle sur: Lucrezia Borgia. Mainz, Schott. 2 Fl. 24 Kr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

In unserm Verlag erscheint demnächst mit Eigenthumsrecht:

Jäger sen., **Franz.** Lied: „Ihre Augen." Op. 30. mit Pianofortebegleitung. Preis 16 Sr. oder 4 Ggr.

Krüger, Wilh., Fantasie über Themas aus Lucrezia Borgia. Op. 7. für Pianoforte. Preis 1 Fl. 12 Kr. oder 16 Ggr.

Mollique, Bernh., Sechs deutsche Lieder. Zweite Sammlung. Op. 25. mit Pianofortebegleitung.

No. 4. *Erinnerung.* No. 5. *Zu dir.* No. 3. *Warum so ferne.* Preis 16 Ggr. oder 1 Fl. 12 Kr.

No. 4. *Stindchen.* No. 5. *Es ist bestimmt in Gottes Rath.* No. 6. *Fuge nicht.* Preis 16 Ggr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Stuttgart, den 14. November 1843.

Allgemeine Musikhandlung.

Eine ächte, trefflich erhaltene Stradivari-Violine aus dem Nachlasse des Herrn *Clemenz* in Berlin ist für 90 bis 100 Friedrichsd'or zu verkaufen. Berlin, Leipziger Strasse, No. 100, 2 Treppen bei der verwittw. Frau Geh. Cabinets-Secretär *Nowack.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. № 49. 1843.

Inhalt: Das Oratorium. Eine Vorlesung von Dr. G. A. Keferstein. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Breslau. Aus Cassel. Aus Prag. Aus Leipzig. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Das Oratorium.

Eine Vorlesung,

am 15. October, als am Geburtsfeste Sr. Majestät des Königs von Preussen Friedrich Wilhelm IV. vor der Academie der Wissenschaften zu Erfurt gehalten

von

Dr. *G. A. Keferstein*,
als correspondirendem Mitgliede derselben.

Vorbemerkung.

Durch ein Zusammentreffen von allerlei günstigen Umständen schon vom früheren Knabenalter an mit einer ziemlichen Anzahl jetzt zum Theil ganz verschollener Oratorien aus dem vorigen Jahrhundert bekannt geworden, und späterhin den bei Weitem grössten Theil der in diesem Jahrhundert hervorgetretenen kennen lernend, fühlte ich schon vor längerer Zeit das Ungenügende, weil Unwahre und Unbelebte dieser Form, wie sie sich etwa seit hundert Jahren herausgebildet hatte; wagte es indess erst in einer 1832 entworfenen und 1834 in einzelnen Bruchstücken der „Cäcilia" übergebenen *) und 1838 in 2 Bänden (Gera, bei Scherbarth) vollständig erschienenen musikalischen Kunstnovelle „König Mys von Fidibus" betitelt **), auf jene Mängel hinzudeuten. In der nachfolgenden Vorlesung habe ich nun, so weit es nur eben jetzt, im Drange amtlicher Arbeiten, möglich war, theils eine historische Begründung, theils eine schärfere Bestimmung, theils eine weitere Auseinandersetzung jener früheren fragmentarischen Andeutungen zu geben und zugleich eine neue Begriffsbestimmung des Oratoriums aufzustellen versucht. Wolle der geneigte Leser das hier Dargebotene einer unparteiischen Prüfung würdigen, dabei aber nicht unbeachtet lassen, dass ich selbst die bereits vor zehn Jahren beiläufig aufgenommene Untersuchung auch hier noch nicht als völlig abgeschlossen ansehen kann.

*) Cäcilia, Bd. 16, S. 195 u. ff.
**) Bd. 2, S. 412 u. ff.

Vorlesung.

Nach so vielen ausgezeichneten Vorträgen, welche ich seit zwölf oder dreizehn Jahren in diesem erleuchteten Kreise vernommen, würde ich, ungeachtet der grossen Nachsicht, welche vor zwei Jahren meinem Versuche „Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik" zu Theil wurde, es nicht gewagt haben, schon wieder und zumal an einem so hochfestlichen Tage, als actives Mitglied der hochlöblichen Academie der Wissenschaften aufzutreten, wenn nicht eine besonders interessante Erscheinung auf dem Gebiete der Tonkunst mich zu dieser abermaligen Usurpation des Sprecheramtes getrieben hätte. Ich meine das gestern zu unserer Anschauung gelangte Oratorium „Mose" von Herrn Professor Dr. *Marx*, Musikdirector an der Universität zu Berlin, welcher, nachdem er sich durch Herausgabe der einst fast verschollenen Meisterwerke eines *Sebastian Bach*, durch energische Thätigkeit für die musikalische Journalistik und Verfassung trefflicher Werke über Gesang-, Musik- und Compositionslehre bereits früher schon eine über Deutschland hinausreichende Anerkennung gesichert, neuerdings auch, eben durch jene Meisterschöpfung, den Ruhm eines „Bahn brechenden Tondichters" auf jenem Gebiete sich errungen hat; — denn als ein, eine neue Bahn brechendes und sie mit Glück betretendes Werk ist in der That das Oratorium „Mose" einstimmig von allen Kunstrichtern bezeichnet worden, welche bisher darüber ausführlicher geschrieben haben.

Solche neue, eigenthümlich gestaltete Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst aber finden in der Regel ihre Opposition; bald durch jene Trägheit und Indolenz, welche schwer, auch nur um einen Zoll breit, über einen einmal angenommenen Gesichtskreis hinauszubringen ist, bald durch die überall thätige Betriebsamkeit des Neides und der Missgunst jener Unwürdigen, welche stets nur das Eigene aufkommen lassen mögen; bald auch durch jene blinde Lobhudelei, welche in unserer Zeit, so oft das Mittelmässige wie das wahrhaft Tüchtige gleich sehr hervorhebend, nicht selten die Vorsichtigeren an dem wirklich Preiswürdigen irre macht und zu ungerechtem Misstrauen dagegen veranlasst.

So wird auch wohl das Oratorium „Mose" dem gemeinschaftlichen Geschick fast aller wahrhaft neuen und eigenthümlichen Leistungen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft: dem des Missverständnisses, der Verkleinerung und Anfeindung, schwerlich entgehen. Um aber einen sicheren Standpunct zur Beurtheilung dieser, jedenfalls höchst interessanten und allgemein beachtungswerthen Kunstschöpfung zu gewinnen, wird es nöthig

sein, dass man einen historisch-kritischen Ueberblick der Oratorienform in ihrer bisherigen Entwickelung überhaupt zu gewinnen suche, und eben für einen Versuch dieser Art erbitte ich mir jetzt das geneigte Ohr dieser hochansehnlichen Versammlung.

Alle wichtigeren und umfassenderen Kunstformen laufen in ihrer Genesis auf so unscheinbare, tiefverhüllte Keime zurück, dass es schwer, ja fast unmöglich ist, zu einer vollständigen und sicheren Ergründung ihrer Geschichte, bis auf die ersten Anfänge hinaus, zu gelangen. Das gilt auch von der Oratorienform. Es war diese Gestaltung — ein Hauptzweig am mächtigen Baume der europäisch abendländischen Musik — wenigstens einzelnen Grundzügen nach, bereits längst vorhanden, bevor der Name entstand, mit welchem man sie seit etwa 200 Jahren zu bezeichnen gewohnt wurde.

Der unwiderstehliche Trieb der menschlichen Natur, das Menschenleben in seinen mannichfaltigen Regungen, Anschauungen und Erscheinungen durch die Kunst zu reproduciren, erzeugte schon frühzeitig unter den christlichen Völkern das Streben, die hervorragendsten Thatsachen und Begebenheiten der heiligen Geschichte dramatisch zu vergegenwärtigen, zu welchem Zwecke denn auch die Musik ihre sich mehr und mehr entfaltenden Kräfte leihen musste. Die ersten Spuren solcher religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen, durch welche der Clerus dem Volke die heidnischen Mysterien und Festspiele zu ersetzen und dasselbe von den letzteren abzuziehen suchte, reichen, wie dies aus grösseren kirchenhistorischen und archäologischen Werken zu ersehen ist, tief in's christliche Alterthum zurück.

Schon *Ephraem* der Syrer († 378) dichtete einen ziemlich weit ausgesponnenen Wechselgesang zwischen der Jungfrau Maria und den Magiern, der vielleicht nach der Weise der alten kirchlichen Antiphonieen vorgetragen wurde. Waren aber nur erst solche Schritte geschehen, so konnte man leicht allmälig zu jenen complicirteren musikalisch-dramatischen Vorstellungen vordringen, wie sie, zum Theil mit heidnischen Zügen vermischt, schon frühzeitig am Neujahrsfeste, in der Carnavalszeit und an den hohen Festen gar oft und vielfach in's Leben traten. Ungefähr dasselbe deutet auch *von Blankenburg* in seinen Zusätzen zu *Sulzer's* allgemeiner Theorie der schönen Künste an, indem er, seinem französischen Gewährsmanne *Menestrier**) folgend, im zweiten Theile seiner Ergänzungen zu *Sulzer*, S. 481, bemerkt: „Im Grunde sind die Oratorien sehr alt, und wenn man will, eine Fortsetzung der Mysterien. — Diese Mysterien selbst schreiben sich von den christlichen Pilgern her, welche sehr frühzeitig nach dem gelobten Lande und anderen heiligen Orten wallfahrteten. Sie verfertigten auf ihren Reisen Gesänge, worin sie von dem Leben und dem Tode des Sohnes Gottes oder vom jüngsten Gerichte handelten. Diese Gesänge waren zwar nicht sonderlich ausgearbeitet; allein die Melodie und die Einfalt der damaligen Zeiten machte sie pathetisch. Sie besangen auch die Wunderwerke der Heiligen, die Martern derselben und gewisse Fabeln, welchen das abergläubische Volk den Namen „Erscheinungen" beilegte. Uebrigens reisten sie haufenweise zusammen und sangen ihre Gesänge auf den Strassen und öffentlichen Plätzen." So weit *von Blankenburg*. Hierbei möchte indess zu erinnern sein, dass jene Pilgrime wohl beiläufig als Verfasser und Sänger geistlicher Hymnen, Legenden u. s. w. auftreten, aber wohl schwerlich auf ihren weiten und mühseligen Wanderungen zur Verfertigung und scenischen Darstellung umfassender dramatischer Dichtungen, mit Gesang und Instrumentalmusik verbunden, Zeit und Gelegenheit finden mochten, wie sie gleichwohl, zahlreichen Zeugnissen zufolge, schon im Mittelalter gebräuchlich waren und oft genug, wiewohl vergebens, um häufiger Missbräuche willen, von strengeren Päpsten und Kirchenobern verboten wurden.

Es ist vielmehr anzunehmen, dass solche Versuche im religiös-dramatischen Fache, welche nicht blos mit Gesang und Instrumentalmusik, sondern oft auch mit Tanz, pantomimischen Darstellungen und Mummereien verbunden waren und wirklich sceuisch aufgeführt wurden, in wohlbemittelten, nach solchem Zeitvertreibe lüsternen Klöstern, in welchen sich doch immer noch einige Bekanntschaft mit dem alten classischen Drama der Griechen und Römer forterhielt, so wie durch die Cantores und geordneten Singchöre reich dotirter Cathedralen ihre fleissigste Pflege, ihren ergibigsten Anbau gefunden haben.

Diese geistlichen Musikdramen, lateinisch Ludi, französisch geradezu Comédies, italienisch Laudi spirituali geheissen, und nach Maassgabe ihrer besonderen Tendenz und ihres Hauptinhalts auch wohl Figurae, Tropi, Fausti, Vangeli (Evangelien) und Exempli genannt, waren im Mittelalter so allgemein üblich, dass sie an keinem hohen Feste fehlen durften. Gar bald aber trat die Gewalt des Volkshumors in's Spiel, und so arteten diese religiösen Musikdramen bereits im 14. und 15. Jahrhundert vielfach in jene zum Theil possenhaften, üppigen und lasciven Darstellungen aus, welche unter den Namen der Kirchmess- und Fastnachtsspiele, der Passionsaufzüge, des Osterlachens, der Narren- und Eselsfeste u. s. w. in der christlichen Kirchen- und Sittengeschichte eben nicht die erfreulichste Rolle spielen.

Es kamen dabei freilich mitunter gar tolle Dinge zum Vorschein.

So führt z. B. Herr Dr. *Fink* in Leipzig in seiner schätzbaren Schrift: „Wesen und Geschichte der Oper" *) aus einer alten französischen Vorstellung der Auferstehungsgeschichte Jesu folgende von ihm, wie er ausdrücklich bemerkt, treu übersetzte Scene an:

„Gott Vater schläft. Ein Engel weckt ihn auf und spricht:

„Ewiger Vater, wirst Du nicht roth?
„Des Unrechts solltest Dich schämen fürwahr!
„Dein sehr geliebter Sohn ist todt,
„Und Du schläfst wie ein Betrunkener gar!"
„Gott Vater: Ist er todt?"
„Engel: Auf mein ehrlich Gesicht!"
„Gott Vater: Hohl mich der Teufel, das wusst ich nicht!"

*) In dessen Werke: „Représentations en Musique anciennes et modernes. Paris, 1681."

*) Leipzig, bei Wigand, 1838.

Solche und ähnliche, zuweilen wirklich unsinnige Reimereien erscheinen allerdings beim ersten Blicke als tief verletzend, ja empörend; allein man darf nicht vergessen, dass jene freilich oft sehr tollen Festspiele mit ihrem Tanz und scenischen Mummenschanz, eben so, wie die humoristischen Verzierungen der alten grossen Dombaumeister, welche oft gar wundersam feiste Mönchsgesichter und gewisse Thierköpfe zu den ergötzlichsten Arabesken verbanden und häufig die allerseltsamsten Larven und verzerrtesten Frazzen aus den Knäufen ihrer Pfeiler und Säulen und aus den Gebinden ihrer Gewölberibben, gleichsam hühnend herniederschauen liessen, wohl eher auf eine gesunde, die Thorheit und Unvernunft der Zeit derb verspottende Kraft im Volke, als auf einen so totalen Sittenverfall in jener Zeit schliessen lassen, wie ihn manche Kirchenhistoriker annehmen. Indem der Volkshumor durch solche Spiele, wie die eben bezeichneten, den Verfall der Kirche und die Entartung ihrer Diener zur Zielscheibe des Spottes machte, brach er besseren Zeiten die Bahn, welche übrigens gewiss nimmer herbeigekommen sein würden, wenn sich nicht im Volke stets ein tüchtiger und gesunder Kern vorterhalten hätte.

Wurden übrigens jene geistlichen Dramen und Festspiele da und dort von strengeren Kirchenoberen aus den kirchlichen Räumen verbannt, so flohen sie auf die beweglichen Theater der Joculatores oder Jongleurs, oder in besondere Räume und Gebäude, wie man denn schon im Jahre 1313 zu Paris ein besonderes Local für die geistlichen Comödien errichtet haben soll, in welchem die Hauptereignisse aus dem Leben Jesu, mit Gesang und Tänzen verbunden, zur dramatischen Darstellung gelangten; wobei indes zu bemerken ist, dass man unter diesen Tänzen nicht etwa jene rasenden Galops, Rutscher und Walzer unserer Zeit, sondern die modesten und anstandsvollen Tanzbewegungen der älteren Zeit sich vorzustellen hat.

So wurde auch im Jahre 1480 auf einem beweglichen Theater zu Rom ein geistliches Musik-Drama La conversione di S. Paolo aufgeführt.

In Deutschland soll dagegen schon um das Jahr 1538 ein Leipziger Componist Namens *Galliculus*, auch als musikalischer Schriftsteller bekannt, ein eigentliches Oratorium verfasst haben.

In der Periode, welche wir bisher im flüchtigen Ueberblicke durchlaufen haben, war das Oratorium, wie man bereits bemerkt haben wird, im Grunde weiter nichts, als eine Art geistlicher Operette. Beide, Oratorium und Operette (denn eigentliche, völlig durchcomponirte Opern kamen erst am Ende des 16. Jahrhunderts in Italien auf), waren, dem musikalischen Style nach, wenig oder gar nicht von einander geschieden, weshalb sich denn auch in jener Zeit die Geschichte beider kaum von einander abgesondert behandeln lässt. Die Oratorien dieser Zeit, wenn man rohe Anfänge mit diesem hohen Namen beehren will, waren theils versifizirte heilige Erzählungen mit Tanz und festlichen Aufzügen locker verbunden, theils wirkliche dramatisch-scenische Darstellungen, der biblischen Geschichte oder auch dem Legenden- und heiligen Sagenkreise entnommen, in welche eingeflochtene Chor- und Sologesänge Abwechselung brachten. Es trat darin gewöhnlich als Hauptperson ein besonderer Erzähler auf, welcher die Zuhörer mit der dargestellten Begebenheit, Zeit, Ort und sonstigen Umständen bekannt machte, und welcher, wenn er seinen Text nicht geradezu sprach, ihn, weil damals das eigentliche Recitativ noch nicht aufgekommen war, doch nur etwa in der Weise singen konnte, welche in der Kirche von alter Zeit her beim Vortrage der Evangelien und Episteln üblich, unter dem Namen des „choraliter Lesens" auch noch bis in unser Jahrhundert hinein in manchen evangelischen Kirchen gebräuchlich blieb und in welcher vielleicht der Grundstein unseres Recitativs zu suchen ist.

Der dabei übliche Gesang war natürlich von der Beschaffenheit, wie es die allmälige Ausbildung der Tonkunst mit sich brachte. Bald legte man beliebten Volksmelodieen geistliche Texte unter und brachte sie so bei jenen geistlichen Dramen in Anwendung; bald bediente man sich dabei der in der Kirche gebräuchlichen Hymnen, und nach Erfindung der künstlichen contrapunctischen Satzarten, welche zuerst durch niederländische Meister in Italien, Frankreich und Deutschland verbreitet wurden, kamen auch diese in Gebrauch, so wie es, bis zur Ausbildung eines eigentlichen Opernstyls, auch bei der Oper der Fall war; wie denn auch späterhin noch beide, Oratorium und Oper, bei Herausbildung der in ihnen in Anwendung kommenden Formen, noch lange in steter Wechselwirkung blieben. Die Ausbildung beider aber erfolgte so allmälig und durch so viele einzelne Meister, dass es fast unmöglich erscheint, mit Bestimmtheit zu sagen: in diesem oder jenem Jahre wurde das Oratorium völlig Das, was es in unserer Zeit ist.

So ist die aus *Sulzer's* Theorie der schönen Künste unendlich oft nachgeschriebene und auch von *Castil-Blaze* in seinem Buche: De l'Opéra en France *) ausgesprochene, allein bereits ausführlicher von Herrn Dr. *Fink* in seinem, in der *Ersch-* und *Gruber'schen* Encyclopädie befindlichen Artikel über das „Oratorium" widerlegte Behauptung: dass der späterhin durch Verwendung Ludwigs XIII. canonisirte (in der Kirchengeschichte als eifriger Ketzerfeind bekannte) *Philipp von Neri*, der 1574 (nach Anderen 1575) in Rom eine geistliche, auf besondere Erbauung der Gläubigen durch religiöse Zusprache, Gebet und Musik berechnete Congregation stiftete, welche von ihrem Betsaale (lateinisch Oratorium) den Namen der Väter des Oratoriums erhielt, schon 1540, oder nach Anderen 1548, der Erfinder des eigentlichen Oratoriums geworden sei, als antiquirt zu betrachten, und wohl dahin zu berichtigen, dass der heil. *Philipp von Neri*, wie es bereits vor ihm auch schon von Anderen geschehen war, geistliche Dramen, in einfachster dialogischer Form, wie z. B. „Christus und die Samariterin," „Tobias und der Engel," und dramatisirte Allegorieen, wie: „Glaube und Reue," entweder selbst dichtete oder von Anderen dichten, sie in damals üblicher Weise mit Musik ausstatten, und Anfangs in der seiner Congregation eingeräumten Kirche, späterhin in seinem besonderen Oratorium (Betsaale) aufführen liess.

*) Paris, 1820.

Da sich in der Folge die Congregation des heil. *Neri* († 1595) nicht nur in Italien, sondern vorzüglich auch in Frankreich ziemlich weit verbreitete und sich an vielen Orten ihre Oratorien einrichtete, in welchen jene religiös-dramatisch-musikalischen Darstellungen sich öfter wiederholten, so wurde auf die letzteren selbst allmälig der Name der Orte übertragen, da sie am Häufigsten stattfanden; ein Gebrauch, der, wiewohl er schon früher im Volke üblich gewesen sein mag, zuerst durch die geistlichen Gedichte des Franciscaners *Balducci* († 1645) literarisch sich nachweisen lässt, wobei wir zugleich bemerken wollen, dass um dieselbe Zeit der italienische Dichter *Arcola Spagna* dadurch eine anfangs sehr missfällige, allein von ihm in einem besonderen, seinen Gedichten beigefügten Discorso dogmatico gerechtfertigte Neuerung in die bisher übliche Form brachte, dass er in seinem Oratorium Debora (um 1656) die Person des Erzählers, welche den Zuhörern die Istoria oder den Testo mittheilen musste, wegliess und dadurch dieser Form eine mehr dramatische Richtung verlieh.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Niels Wilhelm Gade: Symphonie für das grosse Orchester. Op. 5. Leipzig, bei Kistner; Copenhagen, bei Lose und Olsen. Preis 6⅔ Rthlr.

Das Gebiet der Symphonie ist für den deutschen Musiker von grösster Wichtigkeit, da dem Deutschen die selbständige Cultur desselben von den übrigen europäischen Völkern, die nun einmal nicht mehr umhin können Beethoven's gewaltige Schöpfungskraft anzuerkennen, zugestanden wird. Vergeblich hat Berlioz in Deutschland gesucht mit den Tonmeistern dieses Landes um den Kranz zu ringen. Der Deutsche, so gern in anderen Gattungen der Musik gegen fremdes Beispiel nachgibig, will hier dem Franzosen keine Zugeständnisse machen. Aber um so wichtiger ist, dass, was als Symphonie auftritt, kein bloses äusserliches, blos quantitativ mächtiges Tongehäude sei, kein durch Instrumentation erhobenes Werk des Quartett- oder Sonatenstyls, sondern, dass die aufgebotene Tonmacht dem Inhalte der Ideen gemäss, und umgekehrt dieser so bedeutend sei, dass es zu seiner Darstellung, jene grossen Mittel aufzubieten, sich der Mühe verlohne. Was die wichtige Kunst der Instrumentation, wenn sie mit Fertigkeit ausgeübt wird, für gewaltige Wirkungen hervorbringen kann, freilich mehr blendender als nachhaltiger Art, beweisen jetzt unzählige Beispiele in der musikalischen Literatur. Bei dem Werke eines jungen Componisten ist die Beherzigung dieser Erfahrungen Seiten der Critik doppelt wichtig; sie führen darauf, dass Inhalt und äussere Darstellung des Inhalts auseinandergehalten und in ihrem gegenseitigen Verhältnisse geprüft werden müssen.

Die Symphonie von Gade, dessen Talent bereits die bekannte Preisouverture der musikalischen Welt dargethan hat, documentirt dieses Talent abermals. Um den allgemeinen Eindruck, den sie gewährt, zuerst zu bezeichnen: sie zeigt uns sogar Keime einer noch nicht zum vollständigen Ausdrucke gelangten Eigenthümlichkeit, wir sagen Keime, denn noch ist unverkennbar, an welche Tondichter unserer Zeit er sich anlehnt. Ein solcher historischer Zusammenhang mit Bestehendem wird in den Erstlingsarbeiten auch des Begabtesten zu bemerken sein. Einen sehr grossen Theil der Wirkung nun dürfen wir auf die äusserst geschickte, oft überraschende Zusammenstellung der Instrumente, jenen geheimnissvollen symphonischen Reiz, der wie die Farbenpracht bei dem Bilde unwiderstehlich gefangen nimmt, schieben. Diese Wirkung ist das characteristische Moment der modernen musikalischen Kunstepoche und geht aus einem tiefen Zuge des germanischen Gemüths hervor. Wir müssen sogleich hinzufügen, dass mit dem Wegfallen dieses Instrumentenreizes ein grosser Theil des Werthes der Gedanken selbst eingebüsst wäre, z. B. bei der Darstellung eines Satzes im Clavierauszuge. Ganz so ergeht es manchen Gemälden, deren Composition zu verlieren scheint, wenn sie im Kupferstich reproducirt werden. Hiernach zu fragen, haben wir nicht einmal ein Recht, da eine Symphonie als solche, und nicht darnach, wie sie sich bei vereinfachten Mitteln ausnimmt, zu beurtheilen ist. Es bleibt nur Dies stehen, dass die Wirkung der Motive an den Instrumentenreiz selbst wesentlich geknüpft ist. Wir gehen zur näheren Betrachtung des Baues über.

Ein Tempo moderato beginnt, ⁴⁄₄ C moll, das Streichquartett geheimnissvoll, von Hörnern, Clarinetten, Fagotten, Oboen und Flöten allmälig unterstützt. Eine Introduction baut sich auf, deren Zweck wir erst im weiteren Verlaufe kennen lernen. Der Hauptsatz, Allegro energico, ⁴⁄₄, tritt mit einem Motiv von unstreitig mehr rhythmischem als melodischem Werthe auf:

die ganze Macht des neueren Instrumentales entfaltet sich, vier Hörner, drei Posaunen, Tuba, auch, um die Lichter schärfer aufzusetzen, Flauto piccolo. Das Thema selbst lässt dadurch, dass die Anfangsnoten oft als Auftact gebraucht werden, oder wenigstens als schlechter Tactheil mannichfache Verschiebungen zu, welche den lebendigen, stürmischen Character des Ganzen sehr erhöhen. Ein zweiter Gedanke von unbefangenerem, mehr spielendem Wesen sieht so aus:

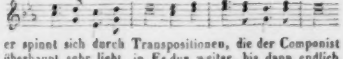

er spinnt sich durch Transpositionen, die der Componist überhaupt sehr liebt, in Es dur weiter, bis dann endlich dieses Es dur sich als Schluss des ersten Theils fixirt. Jetzt wird die Introduction, der wir schon gedachten, unerwartet wieder aufgenommen, und anstatt eines sonst wohl üblichen Mittelsatzes, von contrapunctischer Arbeit, verwandt. Dabei stellt sich ein naher Bezug des Grundgedankens der Introduction mit jenem zweiten des Allegro's heraus. Tempo primo tritt mit C moll wieder ein, und ist dem ersten Theil des Allegro's ganz analog

gehalten. Der Schluss ist keck abgerissen. Ueberblicken wir nun den ganzen zurückgelegten Satz nochmals, so kommen wir darauf, dass sein Gepräge nicht das eines Symphoniesatzes, sondern bei Weitem mehr das einer Ouverture ist. Die rhythmische Prägnanz erhält am Meisten das Interesse daran. An Franz Schubert sind wir mehrfach gemahnt worden.

Der zweite Satz, ein Scherzo quasi Presto, bringt lustiges Leben, sonnenhellen Tag, C dur, $^6_8$. Es beginnt, wie sehr viele Opernfinale's, bei zusammenströmender Volksmasse mit einem Crescendo auf C als Grundbass, worauf der Schluss:

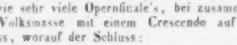

fortissimo mit dem Sextquartenaccorde eintretend, sich wunderlich genug macht. Bald merkt man, dass man sich in der Welt des Humors bewegt, dass Etwas von Shakespeare'schem Märchentreiben vorgeht. Die Romantik mit ihren Wundergestalten lässt sich in dem Tempo meno Allegro bemerken, worin die Blasinstrumente gleichsam eine Erzählung vortragen, das Streichquartett dazu die Randverzierungen in phantastischen Sprüngen liefert. Die Besetzung der ersten Violine muss stark sein, denn die Stimme tritt hier sogar getheilt auf. — Das Andante, F, welches nun folgt, ist ein sehr melodiöses, klares Musikstück, das besonders mit grosser Sorgfalt instrumentirt, an Schattirungen des Klanges reich, weniger aber durch Erfindung ausgezeichnet ist. Die Melodie reisst, wie man zu sagen pflegt, nie ab, ohne jedoch einzeln, gelöst, selbständig aus dem Ganzen herauszutreten; das Ganze ist aber mehr melodisch, als Melodie. Manche Effecte, z. B. der des Violoncells gegen das Ende des Stücks, sind wahrhaft reizend. Der eigenthümlichste Satz des ganzen Werks ist der letzte. Molto Allegro con fuoco, C dur, $^4_4$-Tact. Das erste Hauptthema, obgleich an sich wenig bedeutend, wirkt sogleich durch die Massenhaftigkeit, womit es auftritt, mit grosser Gewalt. Die in einzelnen Accorden zusammengehaltenen Massen tragen dann einen Cantus firmus, der einem Hymnus ähnlich, vielleicht gar ein Volkslied ist. Er lautet:

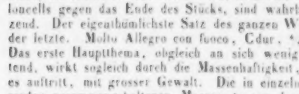

und bildet, wie uns geschienen hat, die Spitze, das Ziel, wonach die ganze Symphonie zugestrebt hat.

Dies ungefähr sind die schwachen Lineamente des Ganges, welchen das Werk befolgt, so ziemlich auch immer die Darstellung durch Worte in dieser Hinsicht ausfallen mag. Wir gelangen zu einem Gesammturtheile. Jenes symphonische Talent, welches wir im Allgemeinen als ein von musikalischem oder tondichterischem überhaupt zu unterscheidendes bezeichneten, besitzt der junge Componist, den wir mit Freuden begrüssen, unstreitig. Allein wir müssen hinzufügen, wir nehmen überall mehr den Ausdruck des Talents, als den der Meisterschaft wahr. Dies begründet sich am Meisten durch die Art und Weise, wie der Componist seine Themata benutzt. Sie ist nicht so beschaffen, dass, wenn das Werk im Clavierauszuge dargestellt würde, sich eine ganz befriedigende Wirkung ergeben würde, und doch ist unstreitig dieses Experiment eben ein trefflicher Probierstein. Der Werth des musikalischen Gedankens, der von seinem Instrumentenschmuck entkleidet ist, wird deutlicher, denn gerade das sinnliche Material, welches besticht, bleibt nun weg, und besticht also nicht mehr. Der Umriss, die Zeichnung, Gliederung des Ganzen lässt sich dann als solche, frei von äusserer Zuthat, beurtheilen, und der Clavierauszug wird gerade eben so sehr als der Kupferstich eines Gemäldes zur Prüfung des geistigen Werthes dienen. Die feineren Wirkungen des Contrapunctes treten dann in ihr volles Licht, die Entwickelung der Form aus dem Keime wird einer schärferen Critik ausgesetzt. Gade nun hat die Durchführung seiner Gedanken auf dem Wege der contrapunctischen Verbindung einzelner cantabler Tonreihen weit weniger, als durch andere Mittel, namentlich das der Transposition, nämlich die rasche modulatorische Versetzung seines Thema's in eine verwandte Tonart, bewerkstelligt. Auch hierdurch lässt sich, wie unzählige Beispiele der ersten Meister darthun, symphonischer Fluss erreichen, insbesondere haben Beethoven, Weber, Franz Schubert damit ausserordentliche Wirkungen zu Stande gebracht. Nur soll man nicht vergessen, dass jene contrapunctische Gewandtheit, aus älteren Schulen der Tonkunst entlehnt, eine ewige Stütze bietet, eine Sicherheit in der Ausarbeitung des glücklich Erfundenen, die, wir möchten sagen, in Augenblicken der ruhenden Erfindungskraft ihre wohlthätige Hilfe nicht versagt. Wie viel gerade durch die Selbständigkeit seiner einzelnen Stimmen Mendelssohn wirkt, wie interessant das scheinbar ganz Geringfügige unter seinen Händen wird, welchem Musiker brauchen wir dies erst zu sagen! Auch in denjenigen seiner Werke, deren Motive nicht neu genannt werden können, zeigt sich in der kunstvollen und doch nirgends pedantischen oder gesuchten Verschlingung der einzelnen Stimmen, welche neben oder nach einander das Motiv übernehmen, die Hand des Meisters, und liefert erspriessliche Muster für den jungen redenden Künstler. — Diese Bemerkungen würden wir gar nicht einmal erst ausgesprochen haben, wenn nicht die Ansicht uns leitete, dass Gade's Talent für die Symphonie ein durchaus nicht gewöhnliches sei, dem wir aber eine innere Verfestigung, jene sichere Hand noch wünschen müssen, welche allein den Kranz der Meisterschaft in aller Kunst erringt. *A. K.*

Nachrichten.

Breslau, Ende November. — Die hiesige Oper hat durch allerhand Unfälle grosse Veränderungen erlebt, die man beklagenswerth nennen muss. Die erste Sängerin Dem. *Spatzer* hat geheirathet und damit zugleich sich auf den Standpunct der Weigerung hinsichtlich weiterer Erfüllung ihres Contracts begeben. Zwar ist ein

Process eingeleitet; doch was hilft dies? das Publicum entbehrt eines der bedeutendsten jetzt lebenden Gesangtalente, wofür die neu engagirte Dem. *Caradori* aus Lemberg, mit hoher biegsamer Stimme, im neuen italienischen Genre wohl verwendbar, keinen genügenden Ersatz bietet. Die zweite erste Sängerin Dem. *Hedwig Schulze* hat wegen eines beginnenden Brustleidens die theatralische Laufbahn gänzlich verlassen. An die Stelle des Tenoristen *Ditt* ist *Mertens* aus Riga getreten, auch noch ein zweiter für Heldenpartieen, Herr *Francke*, engagirt worden. Die Basse *Prawitt*, *Hirsch*, *Rieger* und *Haimer* sind gut. Von Novitäten sind *Lortzing's* Wildschütz und *Donizetti's* Linda di Chamounix erschienen, die beide gefallen haben. Unter den bis jetzt gegebenen Concerten war eines zum Vortheil der Mutter eines jüngst verstorbenen talentvollen Schauspieler *Reder* von dem ganzen Theaterpersonale veranstaltete das am Meisten und zwar glänzend besuchte. Die lange nicht gehörte *Spatzer* sang darin, was wohl von allem Dargebotenen die mächtigste Anziehungskraft übte. Die Symphonieaufführungen des Künstlervereins, welche auf Abonnement Statt zu finden pflegen, sind wegen geringen Ausfalles desselben für den laufenden Winter aufgegeben worden, was Allen, die sich für mehr als den flüchtigen Kram der Solomusik interessiren, sehr betrübend ist. Mehrere polnische Virtuosen haben in den letzten Wochen Concerte, oder vielmehr Matinées gegeben, deren Einrichtung billiger zu machen ist. Der beste darunter war Herr *Rossowsky*, Violoncellist aus Lemberg, ein noch nicht zu Ruf gelangter talentvoller Künstler, welchem auf seiner europäischen Kunstreise Erfolg nicht allein zu wünschen, sondern auch zu prophezeihen ist. Zu erwähnen ist noch, dass sich zu den vielen musikalischen Vereinen der Stadt ein neuer gefunden hat, die philharmonische Gesellschaft, welche Concerte gibt, worin auch Dilettanten mitwirken. Die Leitung hat der hiesige frühere Concertmeister des Theaters, seit Kurzem königl. Musikdirector, Herr *M. Schön*. Eine Lehrerin des Gesanges aus Prag, Mad. *Marochetti*, hat sich hierselbst niedergelassen, deren Wirksamkeit hier ein weites Feld finden kann, wenn sie sich bewährt.

Cassel, im November 1843. Unsere Concertsaison scheint diesmal mannichfachere Abwechselung, als gewöhnlich, darbieten zu wollen. Selbst unsere Opernsängerinnen, die Fräul. *Löw* und *Eder*, welche am 6. ein Concert veranstalteten, beschränkten ihre Leistungen nicht auf die Wirksamkeit ihrer Stimmmittel, sondern gaben uns auch auf andere Weise Gelegenheit, ihr Talent zu würdigen. Fräul. *Löw* zeigte sich als Virtuosin auf der Harfe, und Fräul. *Eder* als solche auf dem Pianoforte, und zwar wirkten die beiden Damen vereinigt in einem Duo für Harfe und Pianoforte von *Herz*, und versöhnten uns durch gelungene Ausführung mit manchen Schwächen der Composition. Der Vortrag der beiden Damen zeichnete sich im Allgemeinen durch Geschmack und Eleganz rühmlich aus. Fräul. *Löw* erfreute uns ausserdem noch durch den Vortrag des zweiten Concertes von *Bochsa*. Obwohl die Composition unserer Meinung nach den Bedürfnissen der Gegenwart nicht ganz entspricht und bei Weitem noch nicht geeignet ist, das Instrument in seinem hellsten Glanze strahlen zu lassen, so verschaffte sie doch der Virtuosin Gelegenheit, zu zeigen, wie sehr sie ihr Instrument zu beherrschen weiss und in welchem Grade sie, mit den Eigenschaften desselben vertraut, seine Vorzüge geltend zu machen versteht. Die Gesangstücke, welche zur Production kamen, waren eine Arie von *Malibran*, die Adelaide von *Beethoven*, und das Terzett des ersten Acts aus Zemire und Azor von *Spohr*, die erste und letzte Piece von Fräul. *Eder*, die zweite von Herrn *Derska* vorzüglich gesungen. Die Ausführung der Ouverture zu Tell von *Rossini* und einer Ouverture in C von *Beethoven* waren befriedigend. — Am 13. gab der junge Violinvirtuos und erster Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt a. M. *Jean Joseph Bott* aus Cassel, im hiesigen Hoftheater, und zwar bei überfülltem Hause, ein Concert, in welchem wir Gelegenheit hatten, das Talent des jungen Künstlers, der sich unter *Spohr's* Leitung gebildet hat, zu würdigen. Es ist uns um so erfreulicher, die Leistungen desselben als überaus vortrefflich bezeichnen zu können, da der Kunstjünger unseres Wissens schon seit seiner Kindheit unermüdlich nach dem höchsten Ziele gestrebt hat und von seinem Vater, einem Mitglied der hiesigen Hofcapelle, der dem Knaben den ersten Unterricht auf der Violine ertheilte, mit vieler Sorgfalt geleitet worden ist. Die Concertpiecen, welche *Bott* vortrug, waren ein Concertino in A dur und eine grosse Polonaise von *Spohr*, Variationen von *Vieuxtemps* und ein Concertstück in Form einer Gesangscene von seiner eigenen Composition. Wir vermögen nicht eines von diesen Concertstücken als im Vortrag mehr oder minder gelungen zu bezeichnen, sondern können nur versichern, dass uns die Ausführung aller vom Concertgeber vorgetragenen Tonstücke gleich vortrefflich erschien. Der Vortrag zeichnet sich vornämlich durch Präcision, Reinheit und seltene Kraft und Fülle des Tones höchst vortheilhaft aus. *Bott* hat sich in seinem Spiele — insbesondere in der Art, den Ton zu formiren und zu modificiren, seinem Meister in so hohem Grade genähert, dass, wenn gleich seine gegenwärtigen Leistungen schon grossen Anforderungen entsprechen, wir in seinen künftigen etwas Ausserordentliches erwarten dürfen. Der junge Virtuose lässt uns überdies aus mehreren seiner Compositionen, welche in seinem Concert zur Aufführung kamen, erkennen, dass er sich mit *Spohr*'schen Partituren vorzugsweise vertraut gemacht hat und willig auch die Maximen seines Meisters beim Componiren befolgt. Ausser der erwähnten Concertpiece von *Bott* hörten wir eine Ouverture und eine Arie für Bariton von seiner Composition, welche von Herrn *Biberhofer* vorgetragen wurde. Die hier angeführten Tonstücke des talentreichen Virtuosen erscheinen uns als das Resultat eines achtungswerthen Studiums, berechtigen aber noch nicht, dem Künstler den Beruf eines Componisten in gleich hohem Grade wie den eines Virtuosen zuzusprechen. Die darin enthaltenen Gedanken sind geordnet und erinnern in jedem Moment an *Spohr*'sche Tonsatzformen; die Instrumentation ist insbesondere der *Spohr*'schen sehr ähnlich. Der junge

Tonsetzer, welcher seine Ausbildung im Contrapunct dem Unterrichte *M. Hauptmann's* verdankt, hat nun durch diese Arbeiten auch einen schätzbaren Beweis seiner Tüchtigkeit in der Behandlung der instrumentalen Mittel des Orchesters abgelegt und darf es, von diesem Standpuncte technischer Bildung aus, bei künftigen Compositionen unbedenklich wagen, freier aus sich selbst herauszutreten und sich bei seinem musikalischen Denken von den allgemeineren und höheren Kunstgesetzen leiten zu lassen, welche die classischen Tonmeister befolgt haben. Alle Productionen des talentvollen Künstlers wurden mit der freudigsten Theilnahme von dem zahlreichen Publicum begrüsst und *Bott* wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Unterstützt wurde der Concertgeber durch die Damen *Löw* und *Miller* und die Herren *Tiwendell* und *Föppel*. Die Fräulein *Löw* und *Miller* sangen mit Herrn *Föppel* ein Terzett aus „Sargin" von *Paer*, dessen Ausführung aber nicht ansprechen wollte und auch nicht in Hinsicht auf alle Mitwirkenden eine befriedigende genannt werden dürfte. Herr *Tiwendell* aus London gab uns einen evidenten Beweis seines höchst schätzbaren Talentes durch den befriedigenden Vortrag zweier Solo-Piecen auf dem Piano, nämlich eines Andante von *Thalberg* und eines Nocturne von *Döhler*. Die gegenwärtigen Leistungen des talentreichen Pianisten berechtigen in der That für die Zukunft zu den schönsten Erwartungen. *O. K.*

Prag. Endlich hat unsere Oper wieder einmal eine Neuigkeit gebracht. Zum Vortheile des Herrn *Joseph Emminger* erschien nämlich zum ersten Male (unter der Leitung des Compositeurs) „Mara", romantische Oper mit Tanz in 3 Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Joseph Netzer*, dessen Erstlingswerk diese Oper ist. Um nicht ungerecht gegen den noch jungen Tonsetzer zu sein, müssen wir die Beurtheilung seines Werkes mit dem Libretto beginnen, das ihm geboten wurde. Ich habe von *Otto Prechtler*, einem wackern lyrischen Dichter, zwei Dramen gesehen („Perdita" in Prag und „Issendiar" in Wien), welche beiden sich mehr zum Genre der Oper als des recitirenden Dramas hinneigen, und gestehe, meine Erwartungen auf einen Operatext von diesem Dichter waren eben so freudig, als ich mich schmerzlich getäuscht fand. Hier finden wir einen jungen Spanier, den Sohn eines Edelhofbesitzers Cornaro — also eben nicht viel Vornehmes — Manuel genannt, in die junge Zigeunerin Mara entbrannt, der er in den Wald nachfolgt, und von dem Hauptling der Horde, Torald, gastlich aufgenommen wird. Torald ist gleichfalls in Mara verliebt, die ihm ganz ehrlich gesteht, sie könne ihn nicht lieben. Als er sie nun im nächtlichen Rendezvous mit Manuel findet, ruft er die Horde zusammen und bedroht das Leben des Nebenbuhlers, der, von Mara mit ihrem Leibe bedeckt, entflieht, um seinem Vater seine Liebe zu einem Mädchen zu gestehen, „dessen Stamm", wie er sehr naiv bekennt, „der Vater nicht liebe". Auf des Vaters Frage gesteht er, es sei eine Zigeunerin, worüber dieser sich höchst entrüstet gebehrdet; denn er hat seinem Sohne eine andere Braut ausgesucht, eine Verwandte, Ines, und durch den Fluch des Vaters eingeschüchtert, willigt Manuel ein. Der Zigeunerin wird ein Beutel mit Geld zugeschickt mit dem Bedeuten, sogleich das Land zu verlassen. Nun ist die Reihe des Nachgehens in Mara, die im Sturm und Ungewitter an der Thüre des Hochzeithauses anklopft. Cornaro selbst kommt, ihr zu öffnen; er überhäuft sie, wie er ihren Namen hört, mit Schmähungen und kehrt ins Haus zurück, während sie in Ohnmacht fällt. Torald, der ihr wieder nachgegangen ist, schwört Rache, schiesst ein Pistol in's Fenster ab und wird gebunden und in Haft gebracht. Im dritten Act beginnt der Hochzeitszug in eine einsame Waldcapelle; Mara, hinter einem Monumente des Kirchhofs verborgen, sieht zu, während die Horde Cornaro's Haus in Brand steckt, der zurückkehrende Hochzeitszug zerstreut sich beim Anblick der Feuersbrunst, Ines fällt diesmal in Ohnmacht, und als Manuel zurückkommt, findet er seine Braut von Mara's Dolch bedroht; als Ines erwacht, will sie für ihn streiten, er will für sie sterben, was bei seiner mehrmals bewiesenen Feigheit schon an die Parodie grenzt, zum Glück scheint „Mara" die „Norma" gesehen zu haben, und stösst endlich, um der Geschichte ein Ende zu machen, den Dolch in die eigene Brust. Torald kommt nun aus dem brennenden Hause, um sich über seine sterbende Geliebte niederzubeugen. Das Ganze ist eine Preciosa-Geschichte mit unnöthig tragischem Ende, kein Character, keine aus dem Ganzen hervorgehende musikalische Situation, sondern höchstens einige romanhaft an den Haaren herbeigezogene Unglücksmomente und Comödien-Spectakel. Ohne zu läugnen, dass *Netzer's* erste Oper noch manche Mängel habe, möchte ich doch aus diesen nicht gerne ein abfälliges Urtheil über sein musikalisch-dramatisches Talent fällen, sondern meine, wer mit diesem Libretto, das doch so ganz und gar nicht geeignet ist, einen Tonsetzer zu begeistern, so Viel leistete, von dem lässt sich in der Folge unter günstigen Auspicien mehr und sogar Viel erwarten. Schon jetzt ist *Netzer* Herr über das Orchester, wie Wenige, und seine Instrumentation nicht blendend und gesucht, sondern höchst gediegen und zweckmässig und voll dramatischen Ausdrucks. Seine Composition ist durchaus characteristisch und meistens auch melodios; wo dieses nicht der Fall ist, war es aber eben das gewissenhafte Verfolgen des Stoffes, der ihm mitunter unübersteigliche Hindernisse in den Weg legte. An den meisten Stellen hat der Tonsetzer das Libretto zur Poesie erhoben, so viel dies nur immer möglich war, und die Anzahl der ansprechenden Nuancen ist grösser als wir seit längerer Zeit in einer neuen Oper fanden; vorzüglich schon gearbeitet sind die Ensemblestücke, die Introduction, das erste und zweite Finale, der Hochzeitschor u. s. w. Ich werde, wenn ich die Oper mehrmals gesehen, noch auf die Einzelnheiten derselben zurückkommen. Wenn von der Production die Rede ist, so muss zuerst Dem. *Grosser* (Mara) erwähnt werden, welche Partie eine grosse Forderung an innere und äussere Mittel der Sängerin macht, und Dem. *Grosser* legte hier wieder einen herrlichen Beweis von ihren rapiden Fortschritten ab, da man wohl behaupten kann,

dass sie in dieser Rolle nicht viele deutsche Sängerinnen erreichen, noch weniger überbieten dürften. Auch Hr. *Kunz* gab den Torald ausgezeichnet. Mad. *Podhorsky* (Ines) und Hr. *Strakaty* (Cornaro) hatten wenig Spielraum für ihre Kunst, und Hr. *Emminger* (Manuel) war den Anforderungen des Compositeurs an den Tenoristen nicht gewachsen. Chor und Orchester liessen Manches zu wünschen übrig, gleichwohl war die Aufnahme glänzend, die meisten Musikstücke wurden rauschend applaudirt, und in den drei ersten Vorstellungen (die zweite fand zum Benefiz der Dem. *Grosser* Statt) nach jedem Acte Tonsetzer und Sänger hervorgerufen. Endlich wird wieder Hoffnung, dass sich eine neue Oper auf dem Repertoir erhalten werde.

Ein höchst erfreulicher musikalischer Gast war uns *B. Molique*, dessen Kunst wir in fünf Concerten (viermal im Theater und in dem 1. Abonnements-Concert der Mitglieder des Theater-Orchesters) zu bewundern Gelegenheit hatten. Ich habe Ihnen bei der ersten Anwesenheit des Herrn *Molique* meine Ansichten über seine grossen Vorzüge ausführlich mitgetheilt, und da Herr *Molique* schon damals ein so grosser Künstler war, dass in seiner Spielweise, wie in seinen Compositionen keine wesentliche Veränderung vorgegangen, so genügt es, summarisch anzuführen, mit welchen Piecen er uns erfreut, und wie selbe aufgenommen wurden. Wir hörten von ihm das zweite (A dur), dritte (D moll), vierte (D dur), und fünfte Concert (A moll), Manuscript, welches dem Vernehmen nach bei Jos. Hoffmann im Verlag erscheinen wird), das letztere zweimal, dann die Phantasien über Schweizerlieder, österreichische Volkslieder und über Themen aus Norma, und die Variationen über ein russisches Volkslied. Alle diese Nummern wurden mit enthusiastischem Beifall aufgenommen und der treffliche Virtuose zahllos hervorgerufen, doch war das Haus kein Mal so gefüllt, als es seine Leistungen wohl verdient hätten; es scheint überhaupt, als ob keinem Violinspieler das Glück zu Prag mehr so hold lacheln wollte, als Ole Bull.

Noch muss ich Ihnen Bericht über einige musikalische Debuts auf unserer Bühne erstatten, durch welche wir drei mehr und minder hoffnungsvolle Gesangs-Anfängerinnen kennen gelernt haben. Die erste derselben war Dem. *Sidonie Senger*, welche in der so über alle Massen beliebten Tochter des Regiments ihren ersten Versuch wagte, der im vollen Sinne des Wortes gelungen genannt werden kann. Dem. *Senger* hat eine graziose schlanke Gestalt und angenehme Physiognomie, eine nicht sehr volle und starke, doch liebliche, ziemlich gleiche und biegsame Stimme, reine Intonation, dabei auch Ausdruck, Gemüth und Humor, und wird bei weiterer Ausbildung sich meist ganz für jugendliche Coloraturpartieen wie Adina und Rosine u. s. w. eignen. Trotz der natürlichen Befangenheit einer Anfängerin, welche nach so bedeutenden Vorgängerinnen als die Dem. *Grosser* und *Tuczek* eine bedeutende Partie durchführen soll, benahm sich Dem. *Senger* sehr gewandt und anständig. Von den beiden erwähnten Darstellerinnen der Maria scheint sie sich Dem. *Tuczek* zum Vorbilde genommen zu haben, welche auch ihrer Individualität homogener ist, als die mehr energische Auffassung der Dem. *Grosser*. Dem. *Senger* wurde vom Publicum freundlich empfangen und wiederholt hervorgerufen, was nur gebilligt werden kann, da sie im Gesang und Spiel weit mehr leistete, als man von einer Anfängerin zu fordern und zu erwarten berechtigt ist. Auch was die Trommel betrifft, ging sie von dem Beispiele der Dem. *Grosser* ab, und wenn ein hiesiger Referent behauptet, sie habe in dem Trommel-Solo Dem. *Tuczek* übertroffen, so kann ich mich damit nicht einverstanden erklären, glaube aber auch, dass das Pianoforte-Terzett von Dem. *Tuczek* jenem militärischen Concertante an Wichtigkeit nicht nachstehen dürfte. Die übrige Besetzung war die gewöhnliche, nur gab wegen Krankheit des Herrn *Preisinger* Herr *Brava* den Sulpice, wodurch der musikalische Theil der Rolle nur gewinnen konnte. Der zweite Versuch der Dem. *Senger* war die Giulietta in den „Montechi und Capuletti", deren Erfolg minder günstig war, da eines Theils ihre Stimme etwas umflort erschien, dazu kam, dass Mad. *Janik* (deren Gastrollen man schon beendet glaubte) den Romeo gab und in dieser Partie, die durchaus nicht in ihrer Stimme liegt, das Publicum schon in der Sortita in üble Laune brachte.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 27. November 1843. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, am 16. Novbr. Militär-Symphonie von *Jos. Haydn*. — Recitativ und Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Miss *Birch*. — Fantasie über Motive aus Otello für die Violine componirt von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Erstes Finale aus Oberon von *C. M. v. Weber*. Recit — Miss *Birch*, Fatime — Fräul. *Sachs*. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Einleitung (Chor der Waffenschmiede) aus der Oper: „Das Käthchen von Heilbronn" von *J. Haven* (neu). — Serenade für Pianoforte mit Orchester von *F. Mendelssohn-Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Carl Reinecke* aus Altona. — Spanische Serenade von *Burgmüller* und schottisches Lied mit Pianofortebegleitung, gesungen von Miss *Birch*.

Ein nicht genug zu rühmender Vorzug des Repertoirs unserer Gewandhaus-Concerte war von je her die stete und consequente Wiedervorführung mehrerer Meisterwerke der Kunst älterer und neuerer Zeit, oder wenn man lieber will, aller Kunstepochen. Wir erhalten kein Concert, das uns nicht neben Erzeugnissen der Gegenwart, deren Wahl nicht immer aus der Ueberzeugung von ihrem wirklich grossen Kunstwerthe hervorgegangen sein mag und sein kann, zugleich als Spiegelbilder oder Gegensätze gleichsam möglichst gleichartige Meister- und Musterwerke brächte, aus deren Zusammenstellung und Vergleichung Künstler sowohl wie Publicum einen zwar hohen, gewiss aber den richtigsten Standpunct zu einer künstlerischen Beurtheilung gewinnen können und gewinnen. Solche und ähnliche Absichten scheinen, wie eine jahrelange Erfahrung und sorgfältige Beobachtung uns vermuthen lässt, zu den geheimen Artikeln oder Grundsätzen des musikalischen Theiles unserer Concertdirection zu gehören, und es ist nicht zu leugnen, dass

sie der Kunst, dem Concertinstitut und dessen Publicum sehr förderlich gewesen sind. Volleudeter in sich, als die Symphonieen *J. Haydn's*, die grösseren nämlich, es sind, mögen wenige Orchesterwerke sein, die Symphonieen *Mozart's* und *Beethoven's* nicht ausgenommen, obgleich diese vor jenen im Allgemeinen eine grossartigere Conception und Ausführung, wenn auch leiztere zum Theil nur durch Anwendung reicherer Mittel, voraus haben. An Reichthum, Genialität und Kühnheit der Erfindung, der melodischen wie harmonischen, wird *Haydn* überhaupt von Keinem übertroffen, von Wenigen nur erreicht, und in Allem wird er ein Muster bleiben für alle Zeiten. Die Ausführung der genannten Militärsymphonie, einer der bekanntesten des grossen Meisters, war im Ganzen recht lobenswerth und erhielt vielen Beifall.

Miss *Birch* sang die Arie aus der Schöpfung „Nun beut die Flur das frische Grün" mit englischem Text, so schön, so wohlthuend in jedem Tone, so ruhig und solid im Vortrage, dass es eine Freude war, ihr zuzuhören; sie hat das grosse Verdienst, alle ihre Leistungen leicht und natürlich scheinen zu lassen; man sieht oder hört nie auch nur eine geringe Anstrengung, die Töne klingen leicht an, auch in den höchsten Lagen, sie sind immer und überall elastisch, klar und vollkommen ausgeprägt; das Athemholen, vielleicht die schwierigste Kunst beim Singen, wird nie, auch in den complicirtesten lang ausgesponnenen Passagen nicht, bemerkbar, so dass man in der That eine vollkommenere Ton- und Gesangbildung kaum verlangen kann, als Miss *Birch* sie nach allen Seiten hin besitzt. Wäre ihr Vortrag, mitunter wenigstens, etwas wärmer und lebendiger, etwas weniger ruhig und gemessen, obgleich sie Leizteres zugleich vor manchen Verirrungen und Geschmacklosigkeiten vieler Sänger und Sängerinnen bewahren mag, wir würden keinen Augenblick zögern, sie in jeder Hinsicht als Muster- und Meistersängerin zu empfehlen. Bei etwas mehr Energie im Vortrage würde sich vielleicht auch das schon erwähnte Detoniren, das zuweilen, wenn auch selten, und dann in nicht zu hohem Grade, vorkommt, ganz verlieren; wir haben es wenigstens in solchen Partieen, welche die geehrte Künstlerin unwillkürlich frischer und lebhafter als sie es gewöhnlich thut, vortrug, gar nicht bemerkt, wie z. B. in dem ersten Finale aus Oberon, in welchem Miss *Birch* die Partie der Rezia, und zwar mit deutschem Text, so vortrefflich sang, wie wenig deutsche Sängerinnen es ihr nachsingen dürften. In den ruhiger gehaltenen Liedern dagegen, welche Miss *Birch* am Schlusse des Concertes, wenn auch im Ganzen sehr schön und mit grösster Wirkung vortrug, war das Detoniren zuweilen wieder bemerkbar und gewiss nur aus dem eben von uns angegebenen Grunde. Wir würden bei den vielen hohen Verdiensten, welche die Leistungen der geehrten Künstlerin unbestritten haben, auf solche scheinbar sehr unbedeutende Mängel nicht wiederholt zurückkommen, wenn wir nicht der Ueberzeugung wären, dass dieselben durch einige aufmerksame Sorgfalt bald ganz vermieden werden und die Leistungen dadurch zugleich eine solche Vollkommenheit erreichen könnten, wie sie heut zu Tage nicht häufig vorkommen dürfte.

Herr *J. Joachim* aus Wien, Schüler des Violinvirtuosen Herrn *Böhm* daselbst, und erst 13 bis 14 Jahr alt, ist eine höchst interessante Erscheinung, nicht nur in Rücksicht auf das ausgezeichnete Talent, das sich in seinen Leistungen vielfach und ganz entschieden ausspricht, sondern auch der trefflichen Schule und Bildung wegen, von denen sein Spiel unverkennbar Zeugniss gibt. Es muss eine Freude sein, einen so talentvollen Schüler zu unterrichten, es gereicht aber auch dem Lehrer zu grosser Ehre, ein schönes Talent so geleitet und frühzeitig schon so weit gebracht zu haben, dass baldige Erreichung hoher Meisterschaft kaum bezweifelt werden darf. Wie wir hören, wird sich Herr *Joachim* längere Zeit hier aufhalten, um unter Leitung der Herren *Hauptmann*, *David* u. s. w. sich musikalisch ferner auszubilden; bleibt seine Gesinnung so natürlich und anspruchlos wie sie jetzt ist, sein Fleiss so emsig und sorgsam wie er bisher gewesen sein muss, so hat man von ihm wohl mehr noch als einen grossen Virtuosen, man hat gewiss einen bedeutenden Künstler zu erwarten. Möge unsere Hoffnung nicht unerfüllt bleiben. Dass übrigens die Leistung des Herrn *Joachim* von Seiten des Publicums mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurde, bedarf nach alledem nicht weiterer Versicherung.

Nicht ganz gleichen Erfolgs hatte sich Herr *Reinecke* aus Altona zu erfreuen, obwohl auch seiner Leistung manches Lobenswerthe nicht abgesprochen werden kann. Er spielte die Serenade für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *F. Mendelssohn*, eine Composition, die zwar sehr schön und wirksam ist, leiztieres aber vollständig nur dann sein kann, wenn sie technisch und musikalisch vollkommen gut ausgeführt wird; Beides ist aber sehr schwer und erfordert grosse, in hohem Grade ausgebildete Gräfte. Wir loben an Herrn *Reinecke*, dass er zu seinem öffentlichen Vortrage eine gute, werthvolle Composition gewählt hat, denn nichts ist unerquicklicher als die Fantasieen, Variationen u. s. w. für Pianoforte solo über beliebte Themen aus Opern, womit uns die Virtuosen seit Jahren zum Uebermasse heimgesucht haben; können aber mit seiner Ausführung dieser Composition nicht ganz zufrieden sein, weil sie in technischer Hinsicht, namentlich was Deutlichkeit, Sicherheit und Correctheit des Spiels betrifft, zu wünschen übrig liess, und in dessen Folge natürlich von künstlerischer Auffassung, von geistig belebtem Vortrage kaum die Rede sein konnte; was überhaupt immer der Fall sein wird, wenn der Künstler den technischen Theil seiner Leistung nicht vollkommen und mit Leichtigkeit beherrscht. Wir verkennen übrigens dabei durchaus nicht, dass Herr *Reinecke* schon viele Fertigkeit und, wie es scheint, schon ziemlich gute musikalische Ausbildung besitzt. Das Gute aber, was wir bei ihm finden, hat uns um so mehr angeregt, ihn auf Das, was ihm noch fehlt, oder auf Das, was anders und besser sein sollte und könnte, aufmerksam zu machen.

Eine sehr vorzügliche Leistung unseres Orchesters war die Ausführung der Ouvertüre zu Oberon; sie musste auf Verlangen wiederholt werden und, wie das nicht selten zu geschehen pflegt, die Wiederholung war noch trefflicher als die erste Ausführung; namentlich waren

seiner Form — wegen seiner unvergleichbaren Idealität — über aller Kritik läge). Vorausgesetzt aber, dass der gewählte Gegenstand wirklich ein Gegenstand der Kritik sey, so kommt dann allerdings auf das Verfahren unendlich viel an. Denn eine Kritik, die sogar manches Wahre und Treffende enthielte, in einer fehlerhaften Form, wäre immerhin eine schlechte Kritik.

Wer nicht blos seine Meynung sagen, sondern wirklich kritisiren will, muss zuförderst sein Urtheil motiviren. Hat er es richtig motivirt, so ist sein Urtheil wenigstens konsequent. Dies genügt aber nicht. Denn es könnte konsequent seyn, und dennoch falsch. Gesetzt indess, es wäre konsequent, und wahr, so genügt dies abermals noch nicht. Denn es könnte nur für das urtheilende Individuum, als solches, Wahrheit enthalten, für Andre aber nicht. Gesetzt endlich, es würde auch von Andern wahr befunden, so liegt auch darin noch keine gänzliche Genugthuung, weil das Zusammentreffen der Urtheile Mehrerer immerhin blosser Zufall seyn könnte. Nur dann ist das Urtheil durchaus befriedigend, wenn es aus einem als absolut gültig erwiesenen, anerkannten Princip entspringt.

Die absolute Gültigkeit, die Allgemein-Gültigkeit eines Princips wird erwiesen, indem man die Nothwendigkeit der Annahme aus der Beschaffenheit der menschlichen Natur ableitet.

Ein solches Princip muss jedem einzelnen Urtheile, und jeder Beurtheilung eines jeden Gegenstandes, welcher Gegenstand der Kritik seyn soll, zum Grunde liegen.

Wir haben aber noch kein solches Princip, kein Kriterium, gültig und geltend für alle Objekte und Produkte der Kunst.

Eben so wenig haben wir ein besonderes Kriterium für die Objekte und Produkte der Tonkunst.

So entsteht nun unsre Verlegenheit.

Jedes Mannichfaltige reizt den Anschauenden zum Urtheilen, besonders ein Mannigfaltiges der Kunst, d. h. ein Mannigfaltiges für Vorstellung und Empfindung zugleich. Ist es dabey noch zu betrachten als ein Mannigfaltiges für Vernunftzwecke (Zwecke der Menschenbildung und der Wechselwürkung freyer Wesen), so muss es die Urtheilskraft in volle Thätigkeit setzen. So verhält es sich mit der Tonkunst. Man will die mannigfaltigen, durch die Mannigfaltigkeiten der Tonkunst erweckten und genährten Empfindungen, Vorstellungen, Ideen endlich zum Bewusstseyn erheben, mit dem Verstande festhalten, mit der Vernunft benutzen. Dazu kommt noch das Bedürfnis und der Genuss der Mittheilung. Man will die Gegenstände der Kunst und der Schönheit mit allem, was an ihnen haftet, so gerne mitwahrgenommen und mitempfunden wissen. Dann muss hier besonders die schnelle Verallgemeinerung dieser Kunst in unsern Tagen, und das Zusammentreffen so vieler fruchtbarer Genies, die ihr Gebiet täglich mit neuen Schöpfungen bereichern, den Geist, besonders den kritischen Geist, wecken. Wir sind erwacht in einer neuen Welt voll der herrlichsten Bildungen. Wir fühlen nun das Bedürfnis, uns darin zu orientiren, den Standpunkt aufzusuchen, von welchem aus wir Alles nach allen Seiten überschauen, mittheilen und ermessen können.

Was wir zunächst zu thun haben, ist dieses: Wir müssen unsere Urtheile zusammentragen, vergleichen, berichtigen, zur Allgemeinheit steigern, in wissenschaftliche Sätze einkleiden.

Wollen wir aber hier nicht blos unser nächstes Bedürfnis befriedigen, nicht blos die Urtheilskraft in diesem Gebiete üben, nicht blos uns einander auf diese Weise mittheilen — wollen wir wirklich auf Befriedigung jenes höhern Bedürfnisses, jener nothwendigen Verständigung, der Bedingung unsers gemeinsamen

die Tempi lebendiger und bestimmter, die ganze Auffassung noch frischer und kräftiger; wie sehr aber dadurch die Wirkung so glänzender Stücke, wie die Ouverturen *Weber's* sind, gefördert wird, weiss jeder Sachverständige und bedarf nicht ausführlicher Erörterungen.

Achtes Abonnement-Concert, Donnerstag, den 30. November. Festouverture von *Friedrich Schneider* (neu, Manuscript). — Recitativ und Arie aus Faust von *Spohr*, gesungen von Miss *Birch*. — Concertante für zwei Clarinetten von *W. Gabrich* (neu), vorgetragen von den Herren *A.* und *G. Gareis* (königl. preuss. Kammerm. aus Berlin). — Meeresstille und glückliche Fahrt von *L. v. Beethoven*. — Caprice für Pianoforte solo von *S. Thalberg* über Motive aus der „Sonnambula," vorgetragen von Herrn *Goldschmidt* aus Prag. — Arie aus Sigismondo von *Rossini*, gesungen von Miss *Birch*. — Fantasie für Clarinette mit Pianoforte von *C. Baermann* (neu), vorgetragen von Herrn *Gustav Gareis*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (A dur, No. 7).

Wenn wir mit einiger Verlegenheit über den Erfolg der neuen Ouverture *Friedrich Schneider's* berichten, so liegt der Grund nicht darin, dass wir sagen müssen, sie schien das Publicum wenig angesprochen zu haben, denn dies kann jedem neuen Werke, dem bedeutendsten in der Regel am Leichtesten, widerfahren, sondern weil wir gestehen müssen, dass wir dasselbe für so werthvoll und interessant nicht halten können, als man zu erwarten berechtigt und als überhaupt nothwendig sein dürfte, um auf grössere Theilnahme oder tiefere Wirkung Anspruch machen zu können. Es will dies einem so berühmten Meister wie *Friedrich Schneider* gegenüber nicht wenig sagen, und wir läugnen nicht, dass wir nur ungern ein solches Urtheil hier aussprechen, obwohl es uns immer darum zu thun war und sein wird, überall und unter allen Verhältnissen Dies zu sagen, was wir nach unserer innersten Ueberzeugung für wahr und recht halten. Wir sehen ganz davon ab, dass diese Ouverture sich durch Erfindung weder in melodischer noch harmonischer Hinsicht auszeichnet, denn die Bezeichnung „Festouverture" gibt an die Hand, dass hier von einem Gelegenheitsstück die Rede ist, und bei näherer Betrachtung der Composition erkennt man auch sofort, dass ihr bestimmte Themen oder Motive zu Grunde gelegt wurden, die in naher Beziehung zu dem Feste stehen, welches gefeiert werden sollte, und welche harmonisch so einfach, klar und verständlich als möglich vor- und durchzuführen, dem Componisten wahrscheinlich durch Verhältnisse geboten war, die nicht unberührt bleiben durften. Die Einleitung der Ouverture bringt ganz einfach in den Blasinstrumenten den Choral: „Herr Gott ich danke herzlich dir," und das Ende des Allegro derselben oder vielmehr der Schluss der Ouverture enthält die Melodie des sogenannten „alten Dessauer" und des englischen und deutschen Volksliedes: „God save the king" u. s. w. Das sind denn allerdings ziemlich heterogene Dinge und man wird uns gewiss Recht geben, wenn wir z. B. den alten Dessauer für ziemlich unvereinbar sowohl mit dem Choral als mit dem Volksliede halten. Da jedoch, wo der alte Dessauer Marsch im Stande ist, edle und grossartige Erinnerungen und Gefühle zu wecken, mag dies vielleicht anders scheinen; der musikalische Character desselben aber, der unverträglich und überall sich gleich ist, widerstrebt, unserm Gefühle nach, einer Verbindung mit dem Chorale und dem schönen Volksliede gänzlich. Es ist nun zwar die Verbindung desselben mit dem Chorale in dieser Ouverture nicht eine unmittelbare, denn der Choral steht zu Anfang und der Dessauer am Ende; aber dass ein und dasselbe Stück mit einem Choral beginnen und mit dem alten Dessauer schliessen kann, bleibt für uns schon eine ganz unästhetische Sache; unmittelbar verbunden ist der letztere nur mit dem Volksliede und zwar am Schlusse der Ouverture; es scheint uns dies jedoch nicht weniger dem guten Geschmack zuwider, und versichern dürfen wir, dass es jedenfalls gute Wirkung nicht macht. Dies unsere unmassgebliche Meinung über die Anlage und den ästhetischen Gehalt der Ouverture. Dass ein Meister wie *F. Schneider* musikalisch zu arbeiten verstehe, wer möchte daran zweifeln? gleichwohl zeichnet sich die Ouverture auch in dieser Hinsicht nicht besonders aus, sondern scheint eben gelegentlich und flüchtig gearbeitet zu sein. Wir führen zum Beweise hier folgende Stelle an, die sich zweimal auf ganz gleiche Weise, nur in anderer Lage, wiederholt:

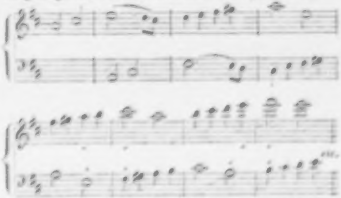

Wenn wir hierzu bemerken, dass diese canonische Führung allein in dem Streichquartett ganz kahl hingestellt, von keiner harmonischen Ausfüllung gedeckt ist, so wird man sich die Wirkung, welche sie macht, ohne weitere Erörterung, leicht denken können. Dass solche kleine Uebereilung, ja, dass ein solches nicht vorzüglich gelungenes Stück, wie uns diese Ouverture scheint, den grossen, wohlerworbenen Ruhm eines Meisters wie *F. Schneider* nicht beeinträchtigen kann, versteht sich von selbst; den jüngeren strebenden Künstlern gegenüber, die gewohnt sind auf die Erzeugnisse solcher Meister wie auf nachahmungswerthe Musterwerke zu sehen, hatten wir jedoch die Verpflichtung, darauf aufmerksam zu machen, dass einer ernsten Prüfung Alles unterliegen müsse. Je berühmter aber der Meister ist, desto strenger muss die Kritik sein, und wir dürfen daher hoffen, dass man in unserer ausführlichen Besprechung dieser Ouverture einen Beweis der grossen Achtung zu erkennen geneigt ist, welche wir dem geehrten Componisten immer bewahren werden.

Die Gesangsleistungen der Miss *Birch* waren diesmal eben so ausgezeichnet wie früher; sie sang die schöne Arie aus Faust von *Spohr* (in B dur) mit italie-

nischem Text und in den sehr schwierigen Passagen des Allegro so glatt und leicht, überhaupt technisch so vollkommen, dass wir unsere aufrichtige Anerkennung ihr nicht versagen können. Die schon etwas veraltete Arie aus Sigismondo von *Rossini* wusste sie durch geschmackvolle Verzierungen, die in jedem neu italienischen Gesangstücke leicht anzubringen und fast unumgänglich nothwendig sind, interessant zu machen und erwarb sich hiermit gleich allgemeinen Beifall wie mit der Ausführung der Scene aus Faust.

Wir hatten schon früher Gelegenheit, uns über die trefflichen Leistungen der Herren *Gareis*, königl. preuss. Kammermusiker aus Berlin, auszusprechen, als sie vor einigen Jahren in einem unserer Gewandhaus-Concerte sich hören liessen. Wie damals müssen wir auch jetzt die schöne, solide Ausbildung beider Virtuosen rühmen; wir müssen wiederholt den gesunden, musikalisch gebildeten Geschmack anerkennen, welcher in ihren Leistungen nach allen Seiten hin sich ausspricht, und wir thun dies um so lieber, weil wir es leider heut zu Tage, bei dem leeren Treiben der Virtuosenmenge, nur selten thun können. Obwohl beide Künstler so grosse Fertigkeit, so ausgebildete Virtuosität überhaupt besitzen, dass es ihnen wohl möglich wäre, sogenannte Virtuoseneffecte für das grosse Publicum anzubringen und auszuführen, so halten sie sich dennoch von solch eitlen Künsteleien gänzlich fern und sind mit Freuden bemüht, schöne Kunstleistungen, im wahren Sinne des Worts, zu bieten. Dass, und wie es ihnen gelingt, haben wir schon früher ausgesprochen, und unser Publicum hat seine Anerkennung durch lauten Beifall zu erkennen gegeben. Auch die Wahl der ausgeführten Compositionen müssen wir loben; namentlich ist die Concertante von *W. Gährich* ein sehr tüchtiges, mit vieler Kenntniss geschriebenes Stück, eine Composion, die mehr sein soll und auch wirklich ist, als ein Effectstück. Es ist sehr beissig und kenntnissreich, nur vielleicht etwas zu schwierig instrumentirt; dankbarer für die Solospieler würde es jedenfalls sein, wenn es lichter und klarer, nicht so sehr complicirt in der Motiven und deren Verbindung gearbeitet wäre.

Weniger gut als die obengenannten Künstler hatte Herr *Goldschmidt* aus Prag gewählt; obwohl wir an grosser Fertigkeit seines Spiels, überhaupt an dessen tüchtiger Virtuosität nicht zweifeln wollen, so haben uns doch seine Leistungen hiervon nicht vollkommen überzeugen können. Wir sind geneigt, dies weniger ihm als der Composition zur Last zu legen, die so ungemein schwierig und dabei so einzig und allein auf Spieleffect berechnet ist, dass sie nur in höchster Vollendung ausgeführt grössere Wirkung hervorzubringen vermag. Wir haben sie von *Thalberg* selbst gehört und darin nicht ihn als Componisten, sondern nur als grossen Virtuosen bewundert und bewundern können. Hätte Herr *Goldschmidt* ein anderes Stück vorgetragen, wir wollen gern glauben, dass er dann viel grössere Wirkung hervorgebracht, seine Künstlerfertigkeit bedeutendere Anerkennung erhalten haben würde, als es so möglich war.

Meeresstille und glückliche Fahrt von *Beethoven*, ein besonders in der Einleitung treffliches Stück, wurde von unserem Orchester und dem Chor der Thomaner recht gut ausgeführt.

Die *A dur*-Symphonie, eine der ausgezeichnetsten Leistungen unseres Orchesters, gelang unter Leitung Herrn MD. *Hiller's* im Ganzen sehr gut, ganz vorzüglich jedoch der letzte Satz, welcher ungemein frisch und lebendig vorgetragen wurde. Die ersten drei Sätze und namentlich das Scherzo wurden jedoch in zu langsamem Tempo genommen, was immer nachtheilig ist und was z. B. in dem Scherzo wirklich unangenehm wirkte. Abgesehen hiervon ging die Symphonie aber vortrefflich und erhielt grossen Beifall. *R.* +.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 29. November bis 5. December d. J.

Bauch, C., Rhein-Schifferreigen. Liebesabschied. Volksl. f. 2 Singst. m. Pfte. Op. 51. Hamburg, Schuberth u. Com. 12 Ggr.

Bazzini, A., Var. brill. et Finale sur Sonnambule p. le Viol. avec Orch. (2 Thle. 10 Ngr. (ou Pfte. 25 Ngr.) Op. 3. Leipzig, Br. u. Härtel.

Berlioz, H., Mus. Reise in Deutschland. Leipzig, Friedlein u. Hirsch. 22½ Ngr. n.

Beyer, F., La Renaissance. Petites fleurs de Salon. 3 Mélod. de Le Dominoneir p. le Pfte. Op. 49. No. 1—3. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.

Blahetka, L., Capriccio p. le Pfte. Op. 48. Hamburg, Schuberth et Comp. 12 Ggr.

Borkowski, R. E., Un bouquet d'immortelles. Fant. sur d. mot. fav. des Opéras de W. A. Mozart p. le Vcelle avec Pfte. Op. 29. Ebd. 18 Ggr.

Bott, J., 12 Unterhalt.-Stücke f. Guit. u. Flöte. Op. 63. Cöln, Dunst. 12½ Sgr.

Briccialdi, G., Ballabile di Concerto p. Flauto con Orch. (1 Thle. 20 Ggr.) ou Pfte. (1 Thlr. 4 Ggr.) Op. 15. Hannover, Bachmann.

Brunner, C. F., Delices mus. p. l. Eleves avanc. 8 Rond. et Var. sur d. Themes fav. p. le Pfte. Op. 41. No. 1—8. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.

Bull, O., Adagio relig. p. Viol. avec Orch. Op. 1. Hamburg, Schuberth et Comp. 1 Thlr. 16 Ggr.

Bull, O., Noct. p. Viol. avec Orch. Op. 2. Ebend. 18 Ggr.

— Faut. et Var. de Brav. sur l Theme de Bellini p. Viol. av. Orch. Op. 3. Ebend. 2 Thle. 16 Ggr.

Burgmüller, F., 50 Erbeit. f. Pftespieler. Ausw. reiz. Melod. im leicht. Style. Fingersetz. Cah. 3, 4. Ebend. à 12 Ggr.

Choix de Rom. franç. et d'Ariettes ital. avec Pfte. No. 309. Berlin, Schlesinger. 5 Sgr.

Curry, R. de, 3 Lieder v. Kletke, Heine u. Uhland f. Mezzo-Sopr. mit Pfte. Op. 4. Berlin, Paez. 10 Sgr.

Czerny, C., Panorama bel. Melod. aller Nat. als Rond., Var., kl. Fantasien u. v. w. im leicht. brill. Style f. d. Pfte. Op. 729. No. 1—6. Hannover, Bachmann. à 8 u. 10 Ggr.

Danse, R., Samml. d. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 2, 4. Berlin, Paez. à 5 Sgr.

Damcke, B., Elégie de H. W. Ernst transc. p. le Pfte. Ebend. 15 Sgr.

Enckhausen, H., Des Pfte-Spielers erste Studien. Leichte u. melod. Tonst. in zunehm. schwier. Folge. Op. 63. Heft 1. (8 Ggr.) Heft 2. (10 Ggr.) Hannover, Nagel.

Forde, W., 12 Mélod. ital. p. Pfte et Flûte. No. 1—12. Bonn, Simrock. à 1 Fr.

Georg, L., Sieben Gal. f. d. Pfte. Hannover, Nagel. 4 Ggr.
Gerold, J., Samml. bel. Tänze u. Märsche f. d. Pfte. No. 14. (2 Ggr.) No. 15—20. à 4 Ggr.) Hannover, Bachmann.
Gomien, L., Souv. d. l. Normandie. Morc. brill. p. le Pfte sur la Rom. de F. Bérat. Bonn, Simrock. 1 Fr. 50 Ct.
Gressler, F. A., 12 Mél. choix avec lutr., Var. et Rond. progr. et doigt. p. le Pfte à l'usage d. jeunes cleves et amat. Op. 14. No. 1—12. Bonn, Simrock. à 1 Fr. 25 Ct.
Gumbert, F., Palou. m. Ges. über l'euss. Nationallied f. Pfte zu 4 Händen. Op. 4. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
Haydn, J., Part. des Quat. Nouv. Ed. No. 48. Berlin, Trautwein et Comp. 15 Sgr. n.
Heller, S., Etudes mélod. p. l. Pfte. Op. 16. Liv. 1—4. Berlin, Schlesinger. à 22½ Sgr.
Hertel, P. L., Tänze f. d. Pfte. Heft 1. Berlin, Paez. 10 Sgr.
Hetsch, L., Grosses Duo f. Viol. u. Pfte. Hamb., Schuberth u. C. 2 Thlr.
Hosen, J., Die Rheinfahrt v. H. Heine f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 27. Berlin, Schlesinger. 10 Sgr.
Hunten, W., Mosaique. 4 Suites de Mélang. des Morc. de Charles VI. p. le Pfte. Suite 1—4. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 20 Ngr.
Kalt, J. F., 3 Ges. f. 1 Singst. u. Pfte. Op. 16. Berl., Schlesinger. 15 Sgr.
Kiesbe, C., Die blaue Schleife v. Arnold f. Sopr. od. Ten. (8 Ggr.) Alt od. Bass (8 Ggr.) m. Pfte. Op. 59. Hamburg, Schuberth u. Comp.
Kronprinz v. Hannover, 4 Lieder v. J. G. Seidel f. 1 Singst. m. Pfte. Hannover, Nagel. 1 Thlr. 6 Ggr.
Krug, C., Gr. Duo f. Pfte u. Viol. Op. 3. Hamb., Schuberth u. C. 2 Thlr.
Kuhn, E., Rond. p. le Pfte sur Cath. Cornaro. Op. 5. Bonn, Simrock. 2 Fr. 50 Ct.
Lanner's Nachlass. Walzer f. d. Pfte. H. 1. Wien, Haslinger. 1 Fl.
Liszt, F., Buch d. Lied. m. Pfte. Bd. I. Berl., Schlesinger. 2 Thlr. 22½ Sgr.
Marschner, H., Junge Lieder v. W. Müller f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Op. 126. Hannover, Nagel. 1 Thlr. 4 Ggr.
— Lieder von O. v. Carlsberg, W. Müller u. Carlopago f. Bar. od. Alt. m. Pfte. Op. 127. Hannover, Bachmann. 20 Ggr.
Marschner, H., 2 Lieder f. d. 10. Armee-Corps d. deutsch. Bundes-Heeres. Clav.-Ausz. (8 Ggr., die 6 Singst. à 6 Ggr.) Hannover, Nagel.
Neuland, W., Sen. Germ. Faut. p. Pfte et Guit. Op. 29. Bonn, Simrock. 3 Fr. 50 Cnt.
Ravina, H., Morc. de Concert p. Pfte seul. Op. 8. Ebend. 3 Fr.
— Gr. Duo sur Euryanthe p. le Pfte à 4 mains. Op. 9. Ebend. 5 Fr.
Romberg, C., Les Alpes. Noct. sur le Cor des Alpes p. Pfte et Vcelle ou Viol. Op. 20. Berlin, Paez. 1 Thlr.
Salomon, S., Compos. f. Ges. m. Pfte. Op. 11. Hamburg, Schuberth u. Comp. 8 Ggr.
Samml. preuss. Cavall.-Märsche. No. 25. (25 Sgr. n.) No. 31. (1 Thlr. 15 Sgr. n.) Berlin, Schlesinger.
Schuberth, C., Faut. ou Capr. sur: Les Puritains p. le Vcelle av. Orch. (2 Thlr. 6 Ggr.) ou Pfte. (1 Thlr.) Op. 16. Hamb., Schuberth et C.
Schuberth, L., 2ème gr. Quat. p. Pfte, Viol., Viola et Vcelle. Op. 32. Ebend. 3 Thlr.
— Bibliothek f. meine Kinder. Abth. II. f. d. Zusammensp. Heft 1—4. Ebend. à 20 Ggr. — 1 Thlr. 4 Ggr.
Sion, Samml. class. geistl. Ges. f. Alt u. Pfte. No. 42. Berlin, Schlesinger. 7½ Sgr.
Spohr, L., Pfte-Trios. No. 3. Op. 124. Hamburg, Schuberth u. Comp. 2 Thlr. 12 Ggr.
Strauss, J., Künstler-Ball-Tänze f. Orch. 2 Fl. 30 Kr.), 3 Viol. u. Bass (1 Fl.), Viol. u. Pfte, Flöte u. Pfte (à 45 Kr.), Flöte, Czakan (à 20 Kr.), Guit. (30 Kr.), f. d. Pfte zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr.), allein (45 Kr., im leicht. Style 30 Kr.) Op. 150. Wien, Haslinger.
Taglichsbeck, T., Odeon f. Quartett- u. Chor-Ges. ohne Begl. Partit. Heft 7. Stimmen Heft 13 u. 14. Stuttgart, Göpel. à 7½ Sgr. n.
Truhn, H., Schwanenlied v. F. Freih. v. Eichendorff. 4 Männerst. Op. 56. Berlin, Paez. 10 Sgr.
— Frühlings-Lieder v. Oerssand v. F. Freih. v. Eichendorff. 1 Singst. m. Pfte. Op. 59. Hamburg, Schuberth u. Comp. 15 Ggr.
Valentiner, C., Sur le loc. Noct. p. le Pfte. Op. 6. Ebend. 10 Ggr.
— Tarantelle p. le Pfte. Op. 10. Ebend. 14 Ggr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig werden nachstens erscheinen:

Hünten, Fr., *Les Emeraudes*, Grande Valse brillante et Maladie de Mercedante variée pour le Piano. Op. 128.
— *Les Topazes*, Grande Valse brillante et Trois exercices mécaniques pour le Piano. Op. 129.
Wolff, Ed., *L'Art de l'expression*. 34 Etudes faciles et progressives pour le Piano. Oeuv. 90.

Die musikalisch-pädagogische Zeitschrift:

Euterpe,

redigirt von *E. Hentschel, E. Erk* und *Jacob*, bringe ich beim Beginne des vierten Jahrgangs in Erinnerung. Der sehr billige Preis für den Jahrgang ist 1 Thlr.

Verlag von **Wilh. Körner** in Erfurt.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau (Ring No. 39) ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Erster Lehrmeister
für den praktischen Violinunterricht
in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten von
Moritz Schön,
königl. preuss. Musik-Direktor.
Op. 22. In drei Lieferungen, jede 20 Sgr.
Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Musik-Direktor *Schön* ist als Violin-Virtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

In **J. A. Schlosser's** Buchhandlung in Augsburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Musikalisches Conversations-Handlexikon,
enthaltend die vollständige Erklärung aller musicalischen Realien, wie zugleich die Biographien aller um die Tonkunst auf irgend verdienter, oder sich darin auszeichnender Personen, Componisten, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller u. s. w. und zwar von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, wie aller Länder und Völker. Bearbeitet und herausgeg. von Hofrath **Dr. Gustav Schilling.** 2 Bde. gr. 8. **Zweite Aufl.** 3 Fl. od. 1 Thlr. 16 Ggr. Velin-Pap. 5 Fl. 36 Kr. od. 3 Thlr.

Welches wichtige Werk wir damit bieten, sagt der Titel, so wie für die Gediegenheit, Gründlichkeit und Vollständigkeit der Ausarbeitung der Name des als Musikgelehrten längst schon rühmlichst bekannten Verfassers sowohl, als das schnelle Vergreifen der 1. Auflage hinlänglich bürgt.

Aechte romanische Saiten,
in ganz frischer und vorzüglicher Qualität, erhielt ich so eben aus einer der ersten Fabriken Roms und bitte die respect. Herren Consumenten, sich durch einen kleinen Versuch von der Güte derselben gefälligst zu überzeugen.
E. F. Leede, Musikalienhandlung in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. № 50. 1845.

Inhalt: Das Oratorium. Eine Vorlesung von Dr. G. A. Keferstein. (Fortsetzung.) — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Prag. (Beschluss.) Sommersaison der Oper in Italien. — *Feuilleton.* — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Das Oratorium.

(Fortsetzung.)

Doch wir haben uns hier einen kleinen historischen Sprung in die Mitte des 17. Jahrhunderts erlaubt, der uns zu einem Rückschritte in das Ende des 16. nöthigt.

Nachdem schon im letzten Decennium desselben durch das Zusammenwirken talentvoller und geistreicher Kunstfreunde und Tonmeister wie eines *Giovanni Bardi* aus dem gräflichen Hause von Vernio, des florentinischen Edlen *Jacopo Corsi*, des Dichters *Ottavio Rinuccini*, so wie der Musiker *Jacopo Peri*, *Emilio de' Cavalieri* und des gefälligen Canzonetten- und Sonettensängers *Giulio Caccini*, in Florenz ein sehr eifriges Streben nach reicherer und freierer Herausbildung der so vielfach durch einen steifen Contrapunct gefesselten und des eigentlichen melodischen und dramatischen Reizes entbehrenden Gesangsmusik überhaupt hervorgetreten war, zeigte sich bereits im Jahr 1600 ein in dem damals aufgekommenen, neuen Style (stile rappresentativo, parlante oder auch recitativo) gehaltenes allegorisch-moralisches Musikdrama unter dem Titel: Dell' anima e del corpo, das älteste bis jetzt bekannte gedruckte Werk, welches über die damalige Einrichtung der erst später sogenannten Oratorienform nähere Aufschlüsse gibt. Gedichtet von *Laura Guidiccioni* *) und in Musik gesetzt von dem edlen Römer *Emilio de' Cavalieri*, kam dieses ganz durchcomponirte, jedoch nur aus Recitativen und einfach gehaltenen Chören bestehende, indess noch immer mit Tänzen, scenischen Aufzügen und Gruppirungen verbundene und von den damals üblichen Instrumenten begleitete, allegorische Drama, in dem Oratorio der Kirche della Vallicella zu Rom, auf einer daselbst errichteten Bühne, mit Decorationen, durch wirklich agirende Personen, zur Aufführung **). *Guidotti*, der Herausgeber dieses Werkes, spricht davon in der Zueignungsschrift an den Cardinal *Aldobrandini* als von „einer ganz besonderen neuen Composition nach Art jenes Styls, welcher in den dramatischen Vorstellungen der alten Griechen und Römer so grosse Wirkungen hervorgebracht haben soll," während doch im Grunde nur die strengen Fesseln der damals herrschenden gelehrten Kunstmusik gesprengt und nur geringe Schritte erst zum Anbau einer freieren Melodie geschehen waren.

Obgleich in der Folge das Oratorium mehr und mehr von der Oper sich absonderte und dem theatralischen Luxus entsagte, so zog es doch die schönsten und edelsten Formen, welche die Hand genialer Meister allmälig in jener herausbildete, z. B. die Arie, das Duett u. a. m. in seinen Bereich hinüber, ohne dabei die seiner heiligen Würde und religiösen Tendenz besonders entsprechenden strengeren Formen zu vernachlässigen.

Indess war Italien, bei aller Pflege, welche es im 17. und auch noch im 18. Jahrhundert dem Oratorium angedeihen liess, dennoch nicht das Land, in welchem dasselbe zu seiner höchsten und reichsten Entwickelung gelangen sollte. Jenes Land wurde bald zu glücklich im Anbau der Oper, um sich der schwierigen und von dem grossen Haufen des Volks weit weniger belohnenden Arbeit, welche die höhere Ausbildung des Oratoriums erforderte, mit Ausdauer zu unterziehen, und kein einziges Werk, welches dort in diesem Fache entstanden ist, hat sich jetzt noch, ausserhalb Italiens, einer practischen Geltung zu rühmen. Indess wollen wir, bevor wir Italien ganz verlassen, wenigstens noch einige der berühmteren italienischen Oratoriendichter und Componisten anführen.

Zu den Ersteren gehört *Malutesta Strinati*, der seinen „Santo Adriano," wie es nach und nach üblich wurde, in mehrere Acte theilte. *Ces. Grazzini* (der heil. Georg), *Lelio Orsini* († 1696), *Francisco di Lemene* († 1704), *Tommaso Ceva* († 1737), *Antonio Bergamani*, *Girolamo Gigli*, *Antonio Bernardoni* (Le due passione, poemetti dramatici benannt), *Francisco Manzoni*, *Claudio Pasquini*, *Apostolo Zeno* (Azione sacra), *Pietro Metastasio* u. A. m.

Zu den vorzüglicheren Componisten gehörten: *Scarlatti*, *Steffani*, *Stradella*, *Clari*, *Pistocchi*, *Biffi*, *Chardieri*, *Amadori*, *Jomelli*, *Sacchini* u. A. m. In neuester Zeit fand das Oratorium in Italien, so viel mir bekannt geworden, keinen sonderlichen Anbau mehr. Es drangen vielmehr dort, im vorigen Jahrhundert, manche deutsche Oratorienwerke ein, wie es auch noch in unseren Tagen mit *Haydn's* Schöpfung der Fall war.

*) Vergl. Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges von *R. G. Kiesewetter*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1841. S. 44 und 47.

**) Scenen und Chöre daraus finden sich in *Burney*: History of Music und im oben angeführten *Kiesewetter*'schen Werke mitgetheilt.

Die Verdienste der Franzosen um die Ausbildung des Oratoriums in musikalischer Hinsicht sind kaum der ausführlicheren Erwähnung werth. Sie liessen Italiener und Deutsche für sich arbeiten.

England hat als Oratoriendichter *Pope*, *Arbuthnoth*, *Humphrey*, *Milton* u. A. aufzuweisen, deren Gedichte zum Theil der grosse deutsche Meister *Händel* und späterhin ein *Joseph Haydn* componirte.

Die Namen unserer älteren deutschen Oratoriendichter sind grösstentheils verschollen. Im Allgemeinen mag einstweilen die Anführung folgender genügen: *Patzke* (Tod Abels), *Schiebler* (Israel in der Wüste), *Zacharia*, *Ahlers*, *Brockes*, *Blum* (Hiskias), *Ramler* (Tod Jesu), *van Swieten* (Die Schöpfung), *Schmidt von Phiseldeck*, *Niemeyer*, (*Baggesen*,) *Ruchlitz*, *Apel*, *Anger*, *Krebs*, *Marées*, *Grote*, *Giesebrecht*.

Sehr gross ist die Zahl deutscher Oratoriencomponisten, von welchen übrigens viele theils aus der heil. Schrift, theils aus grösseren Dichtungen sich selbst ihre Texte zusammensetzten. Wir wollen hier nur einige namhaft machen. Den höchsten Rang behaupteten bisher immer noch *Bach*, *Händel* und *Haydn*. Namentlich hatten sich die Werke der beiden Letzteren (und dies ist ja noch immer der Fall) auch beim grösseren Publicum eines so allgemeinen und andauernden, ja sich immer noch steigernden Beifalls zu erfreuen, wie er sonst nur wenigen Meistern in diesem Fache zu Theil geworden ist. Ausser diesen Kunstheroen nennen wir *Telemann* (den productivsten von allen), *Kayser*, *Hasse*, *Strungk*, *Mattheson*, *Friedrich Ludwig*, *Johann Paul* und *Adolph Carl Kunzen*, *Schulz*, *Rolle*, *Doles*, *Schuster*, *Naumann*, *Schicht*, *Ehregott* und *Theodor Weinlig*, *Graun*, *Schreyer*, *Pepusch*, *Mozart*, *Beethoven*, *Winter*, *Weigl*, *Peissl*, *Neukomm*, *Bergt*, *Clussing*, *Fr. Schneider*, *Klein*, *Spohr*, *Lindpaintner*, *Ries*, *Löwe*, *Mendelssohn* und *Marx* *).

Um nun aber für die Beurtheilung der zum Theil sehr verschiedenartigen Werke so vieler Meister einen richtigen Massstab zu gewinnen, werden wir zunächst einen ganz anderen Standpunct der Betrachtung einzunehmen haben, als es bei *Sulzer* der Fall war, dessen Theorie über das Oratorium, so einseitig und ungenügend sie beim ersten Blicke erscheinen muss, dennoch auch jetzt noch von Manchen festgehalten wird, und zu vielfachen Missgriffen der Oratoriendichter und Componisten Anlass gegeben hat, wie denn überhaupt seine Theorie der schönen Künste im musikalischen Fache, in welchem er freilich auch Manches durch Andere arbeiten liess, keineswegs als eine zuverlässige Führerin gelten kann.

Sulzer behauptet: „Das Oratorium ist ein mit Musik aufgeführtes, geistliches, aber durchaus lyrisches und kurzes Drama, zum gottesdienstlichen Gebrauche, bei hohen Feiertagen. Die Benennung des lyrischen Drama zeigt an, dass hier keine sich allmälig entwickelnde Handlung mit Anschlägen, Intriken und durch einander laufenden Unternehmungen statthabe, wie in dem für das Schauspiel verfertigten Drama." —

*) Hier wie oben bei den Italienern haben wir die Namen angeführt, wie sie uns eben einfielen, und sie keineswegs chronistisch geordnet aufgestellt.

„Das Oratorium nimmt verschiedene Personen an, die von einem erhabenen Gegenstande der Religion, dessen Feier begangen wird, stark gerührt werden und ihre Empfindungen darüber bald einzeln, bald vereinigt, auf sehr nachdrückliche Weise äussern." —

„Der Stoff des Oratoriums ist allemal eine sehr bekannte Sache, deren Andenken das Fest gewidmet ist. Folglich kann er durchaus lyrisch behandelt werden, weil hier weder Dialog, noch Erzählungen, noch Nachrichten von dem was vorgeht, nöthig sind. Dialogische Reden haben da gar nicht Statt, weil sie sich für die Musik gar nicht schicken, die weder Begriffe noch Gedanken, sondern Empfindungen schildert. Also muss der Dichter im Oratorium den epischen und gewöhnlichen dramatischen Vortrag gänzlich vermeiden, und wo er etwas erzählen, oder einen Gegenstand schildern will, es im lyrischen Tone thun."

Wenn diese theoretische Erörterung *Sulzer's*, welche kaum auf einzelne rein gottesdienstliche Oratorien aus früherer Zeit anwendbar, fast so viele schiefe und unrichtige Behauptungen, als Sätze aufstellt, richtig wäre, so würde man in der That über eine bedeutende Anzahl gerade der trefflichsten Oratorienwerke den Stab brechen oder sie ihres Namens unwerth erklären müssen. Da es aber einer gesunden Aesthetik niemals in den Sinn kommen kann, irgend einen frisch und kräftig entfalteten Kunstzweig voll reicher Blüten und Früchte, wenn er sich nicht nach dem Spalier der Theorie eines wenn auch noch so berühmten Kunstrichters biegen lassen will, ohne Weiteres zu stutzen oder wohl gar ganz abzuhauen, so wird man es uns nicht verargen, wenn wir uns lieber den reichen Baum des Oratoriums bewahren und dagegen das dürre, knappe und wurmstichige Spalier der *Sulzer*'schen Theorie in's Feuer werfen mögen.

Ihr zu Folge soll das Oratorium ein Drama sein. — Ganz richtig! In älterer Zeit war es sogar, wie wir gesehen, ein wirklich theatralisches Drama. Wenn aber *Sulzer* „die allmälig sich entwickelnde Handlung," deren Darstellung ja auch, in einem grossen Bereiche, dem reinen Musikworte, ohne theatralische Hilfsmittel zugänglich ist; wenn er ferner alle Action und Reaction, alle Knotenschürzung und Lösung daraus verbannt wissen will, wo bleibt dann das Drama? Ist nicht ein solches Drama, wie *Sulzer* es will, am Ende so gut, wie ein Messer ohne Heft und Klinge? Bleibt dann dem Oratorium noch etwas Anderes übrig, als das Gebiet nebulöser und schwebender Reflexion, welche, von Schattenpersonen getragen, wenn auch noch so lyrisch, ja gerade wenn recht hoch lyrisch gehalten, kein Mensch auf längere Dauer zu ertragen vermag?

Sulzer scheint dies auch selbst gefühlt zu haben, denn sein Oratorium soll nur ein „kurzes" Drama sein.

Allein lässt sich denn ein grosser, vielumfassender Gegenstand so kurzweg über das Knie brechen? *Händel* vermochte z. B. seinen „Messias" nicht so kurz abzuthun. Sein grosser Gegenstand erforderte vielmehr eine breite Anlage. Aber gehört nicht eine eisenfest lyrische Natur dazu, um dieses umfangreiche, sich fast durchaus im Gebiete lyrischer Reflexion haltende Oratorium in einem Zuge ohne Abspannung durchzuhören?

Wir behaupten zuversichtlich, dass alle Oratorien, welche nach dem Recepte der *Sulzer*'schen Theorie gedichtet und geschrieben sind, weil sie des ächten dramatischen Lebensmarkes ermangeln, früher oder später der Vergessenheit verfallen müssen, wie es denn in der That auch schon bei sehr vielen der Fall gewesen, und wie denn selbst auch der Messias nur dann noch seine volle Anerkennung findet, wenn man etwa nur eine einzelne Abtheilung desselben auf einmal gibt *).

Ferner statuirt *Sulzer* nur ein eigentlich kirchliches für den gottesdienstlichen Gebrauch an den hohen Festtagen bestimmtes Oratorium. Es gibt allerdings viele, zumal ältere Werke dieser Art, welche, wie z. B. die des gewaltigen musikalischen Dompredigers *Seb. Bach* durchaus für diesen Zweck berechnet sind; allein während die *Bach*'schen Werke wieder in anderer Hinsicht über die *Sulzer*'sche Theorie hinausdringen, gibt es wenigstens eben so viele Oratorien, welche weder für den Cultus geeignet, noch dafür bestimmt sind, obgleich sie sich um biblische oder andere religios geschichtliche Facta drehen; wie es denn auch nicht an Oratorien fehlt, welche sich, wie z. B. *Handel*'s Alexanderfest, geradezu auf rein weltlichem Gebiete bewegen. Eine ausführlichere Geschichte des Oratoriums würde in letzterer Beziehung gar manches Interessante zu besprechen finden.

Eben so unstatthaft ist die Anforderung *Sulzer*'s, dass der Stoff des Oratoriums stets ein „sehr bekannter" sein müsse, dass darin nichts oder doch nur „lyrisch" erzählt werden und kein Dialog vorkommen dürfe.

Jene erste Anforderung hängt mit der, dass das Oratorium die eigentliche Entwickelung lebensvoller Handlung entbehren solle, genau zusammen, denn allerdings möchte wohl ein solches Drama weit eher geeignet sein, selbst auch sehr bekannte Gegenstände durch lyrischen Schwebel zu verdunkeln, als einen weniger bekannten Gegenstand zu klarer, lebensvoller Anschauung zu bringen. — Absolut Unbekanntes kann überhaupt nicht Gegenstand künstlerischer Darstellung sein. Wollte man aber den Kreis des Oratoriums lediglich auf sehr bekannte Gegenstände einschränken, so hiesse dies in ihm gerade den schönsten Triumph der Kunst, als Offenbarerin des Verborgeneren, vernichten, dasselbe auf bereits tausendfältig ausgetretene Gemeinplätze verstossen, es des Reizes steter Neuheit in Stoff und Form berauben, und es, ohne allen Grund, in Fesseln schlagen, welche die Freiheit der Kunst, wenn es nicht bereits geschehen wäre, alsbald zersprengen müsste.

Dass *Sulzer* ein Feind des Erzählens im Oratorium ist, vergeben wir ihm eher. Nichts ist langweiliger, als ein Drama, und folglich auch ein Oratorium, in welchem anstatt (wenn auch nur durch's Wort) gehandelt, blos, wenn auch lyrisch, erzählt wird. Es sind in dieser Hinsicht, in älterer, neuerer und neuester Zeit allerdings die sonderbarsten Missgriffe vorgekommen. Allein abgesehen davon, dass es für das Oratorium, im Dienste des Cultus, doch wohl zweckmässig sein kann (wie es z. B. *Seb. Bach* gethan), an den Bericht eines ruhig erzählenden Evangelisten, aus der Erzählung selbst sich ergebende, mit organischer Nothwendigkeit aus ihr hervordringende dramatische Lebensmomente zu knüpfen, welche zuletzt in ihrer Gesammtheit einen tiefen Eindruck, eine warme Bewegung des Gemüthes für das Heiligste erzeugen können — kann doch wohl auch jedem nicht für den Cultus berechneten Oratorium eine interessante, erzählende Partie, zu rechter Zeit und am rechten Orte angebracht, von so grosser dramatischer Wirkung sein, dass man sehr thöricht handeln würde, wenn man sich dieses Kunstmittels schlechthin berauben wollte. Die ächte Meisterschaft in der Kunstwelt beruht ja eben darin, dass man alle ihre Mittel, unter der Herrschaft der Idee, zu rechter Zeit, am rechten Orte, im rechten Maasse zu benutzen verstehe.

Wenn aber das Oratorium seine dramatische Lebenskraft nicht nur behaupten, sondern auch, wie es sehr zu wünschen ist, noch weiter ausdehnen soll, so wird man natürlich auch den Dialog — d. h. hier das Duett nicht nur, sondern auch das Terzett u. s. w. zu dulden haben. Gerade im Duett, Terzett und Quartett wird ächte Meisterschaft am Reichsten und Herrlichsten sich bewähren, indem es ja bekanntlich in der Musik ein weit Grösseres, aber auch Schwierigeres ist, mit einzelnen unter sich verschiedenen Individuen, als mit ganzen, in sich einigen Chormassen zu operiren.

(Beschluss folgt.)

*) Eine fast vollständige, tüchtige Aufführung dieses in musikalischer Hinsicht so ausgezeichneten Meisterwerks, welcher wir vorigen Jahr beiwohnten, liess ein sonst sehr gebildetes und erregbares Publicum auffallend kalt.

Recension.

G. Fr. Handel: Ouverturen. In Partitur, mit einem Vorwort von *C. F. Becker*. Erste Lieferung. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

In unserer Zeit kommt es nicht selten vor, Tonwerke einer längst vergangenen Kunstperiode in neuem Gewande wieder vorgeführt zu sehen. Es ist dies ein Beweis, dass es in der Gegenwart noch einen, wenn auch kleinen Theil Derjenigen gibt, welche die Kunstproducte der Vergangenheit zu würdigen verstehen und sie mehr und mehr zu veröffentlichen trachten.

Noch gibt es Künstler- und tüchtige Dilettanten, die sich an Tonwerken, welche über ein Jahrhundert ausgefochten bestanden haben und fort und fort bestehen werden, erfreuen und stärken; je desto lieber und theurer müssen uns diese sein, desto mehr müssen wir sie verehren als die Zeugnisse des geschiedenen Meister, je weniger wir Aehnliches zu erwarten haben, wohl vielleicht in anderer Art eben so Tüchtiges, aber nicht in dieser Eigenthümlichkeit; wir meinen die polyphone, contrapunctische Schreibweise, die diesem Zeitalter allein angehört, nicht als Originalität eines Tonsetzers anzusehen ist; es war das contrapunctische Zeitalter, das goldene möchten wir es nennen, ein Handel und Bach schufen in ihm ihre unsterblichen Werke und brachten ihrer Kunst willig jedes Opfer. Doch, lassen wir alle Vergleiche über die Vor- und Jetztzeit; wer seiner Individualität nach sich gedrungen fühlt, sich mit den Wer-

ken der Vergangenheit vertraut zu machen, ja wer sich schon damit vertraut gemacht hat, wird mehr und mehr die Gewissheit erlangen, dass uns dieselbe wahrhafte Schätze überliefert hat, und nichts Vortheilhafteres kann es für den ausübenden Künstler geben, als das Verständniss und die Liebe zu denselben: sie schützen ihn gegen alle äusseren Einflüsse und festigen und sichern seine Laufbahn.

Unter den Männern der Jetztzeit, die mit der klarsten Einsicht in die Kunstproducte der Vergangenheit auch die tiefste Kenntniss der Geschichte der Tonkunst verbinden, steht der uns so werthe Herr Becker oben an. Mit welchem Kennerblick und mit welcher Sicherheit bewegt er sich auf diesem Gebiete! Wie trefflich zusammengestellt übergab er uns vor nicht langer Zeit die Sammlung der Bach'schen Kirchengesänge! Hier sehen wir wieder Werke, welche sich nur noch in wenigen Händen befinden, durch seine Umsicht der Vergessenheit entrissen und allen Künstlern und Kunstfreunden zum Genuss vorgeführt.

Das Vorwort, welches Herr Becker zu den Händel'schen Ouverturen gibt, enthält so viel Werthvolles, dass wir uns über den fraglichen Gegenstand nicht treffender aussprechen könnten, als es dort geschehen ist, und wir ziehen daher vor, dessen eigene Worte hier anzuführen. Es heisst darin unter Anderm: „Schon das historische Interesse kommt hier in Betracht und zieht den Verehrer der Kunst zu diesen Werken hin. Wer wünschte nicht zu wissen, wie die Ouverture eines so fruchtbaren dramatischen Componisten, der schon in den frühesten Jünglingsjahren (1704) auf dem deutschen Theater zu Hamburg mehrere Opern mit allgemeiner Anerkennung dirigirte, in Italien (1708) mit den berühmtesten Heroen der Kunst um die Palme streit, dem stolzen Albion (1710) die eigentliche Oper zuführte, und dort nach und nach mehr als zwanzig musikalische Dramen schuf, gestaltet war und welche Form er ihr zu geben wusste? Wer suchte nicht gern aus den Ouverturen selbst zu ergründen, was die Kritiker der früheren Zeit zu dem Geständniss veranlasste, mehrfach zu versichern: „dass Händel in seinen Ouverturen ein Original zu nennen sei, der Styl desselben ihm allein zugehöre, und er nicht mit irgend einem Meister vor seiner Zeit verglichen werden könne." Während der Ausführung einer jeden scheint es, als ob Wissenschaft und Erfindung mit einander um den Preis gewetteifert hätten. (Händel's Lebensbeschreibung von S. Mattheson, 1761, S. 149 u. f.) Wer wollte endlich nicht erfahren, worin sich diese Werke so auszeichnen, dass z. B. die Ouverture zu Esther (No. 1 der Sammlung) gewählt wurde, mit ihr das grosse Musikfest zu Händel's Ehren in der Westmünsterabtei zu London (den 26. Mai 1784) zu eröffnen und zu schmücken (Burney's Nachrichten, S. 23), dass ein Mozart sie der strengsten Nachahmung, selbst ihrer äussern Form nach, für würdig hielt, und sich daran mehrfach versuchte? (Ouvert. dans le style de G. F. Händel, œuvres complettes de W. A. Mozart (Breitkopf und Härtel'sche Ausgabe), Cah. VI, S. 96—103.) So erwünscht es ist, durch die Herausgabe einer grossen Anzahl Händel'scher Ouverturen dem Freunde der Geschichte der Tonkunst in jeder Hinsicht entgegenzukommen, so dürfte jener Gewinn noch bei Weitem höher anzuschlagen sein, welchen der aufmerksame und lernbegierige Kunstjünger bei sorgfältiger Untersuchung dieser köstlichen Werke zu erwarten hat. Hier bietet sich ihm eine reine, lautere Quelle, seinen Geschmack sowohl, als auch seine schon erworbenen Kenntnisse in der Melodie und Harmonie zu verfeinern und zu bereichern. Welcher kräftige, schöpferische Geist rief diese alt ihrem Umfange nach kleinen, jedoch ihrem [illegible]ren Gehalte nach wahrhaft bedeutenden Tonstücke [illegible]s Dasein! Wie frisch und lebendig, prächtig und [illegible]rd, gediegen und erhaben, hier heiter und munter, dort ernst und majestätisch tritt dieses oder jenes derselben Dem entgegen, der sich so ganz in sie hinein zu versenken vermag! Wie sangbar, unschuldig, wahr und rein ist Händel's Melodie! Und seine Harmonieen, wie so grossartig und geläutert, streng und doch sich stets dem Gesange innig anschmiegend! Wer war einem J. S. Bach bis auf diesen Tag als tiefsinniger Contrapunctist näher gestellt als Handel, und wo bietet sich eine günstigere Gelegenheit, ihn als solchen zu belauschen, als hier, wo Wissenschaft mit der Erfindung den ehrenvollsten Kampf besteht."

Mit Recht nennt Herr Becker das Studium dieser Ouverturen, so wie das der Chöre in den Oratorien, das gründlichste Studium des polyphonen Satzes, hier gibt es zu forschen, zu lernen, durch dasselbe verwahrt man sich gegen alle Anfechtung von aussen.

Die Partituren dieser Ouverturen sehen freilich gegen unsere jetzigen sehr einfach aus. Zwei Violinen und ein Basso continuo, ersterer durch Oboen, welche jedoch dann und wann ihren eigenen Weg gehen, letzterer durch ein Fagott verdoppelt, so wie eine Viola, bald mit dem Basse und zwei Violinen oder manchmal auch selbständig gehend, bilden das ganze Orchester. Und wie Grosses wird durch dieses kleine Orchester ausgeführt! Hier kommt die Instrumentation gar nicht in Betracht, in unserer Zeit kann Vortreffliches durch gewandte Benutzung des Charakters der Instrumente, der Vortragsmanieren u. s. w. erlangt werden, dieses Alles ist hier umsonst, eine Händel'sche Ouverture, mag sie von lauter Blas- oder Saiteninstrumenten ausgeführt werden, macht immer denselben Effect, einen Tafeldruck, majestätisch, prächtig oder erhaben, munter u. s. w. Doch besonders sind diese Werke für unser grosses Orchester wohl einzurichten, es müsste aber der sich damit Befassende ein mit Händel'scher Musik ganz vertrauter Mann sein, der das Kleinste darin von der allein richtigen Seite aufzufassen geschickt wäre.

Die vorliegende erste Lieferung der Sammlung enthält die Ouverturen zu Esther, Acis, Porus, Parthenope. Unter diesen steht die erstere in ihrer Grossartigkeit oben an; und was birgt sie in ihrer Mitte, welche vortreffliche Fuge beschliesst sie! Letztere ist ebenein ganz eigenthümlich behandelt, gleich die Antwort in der zweiten Violine geschieht in der Umkehrung, welche Form auch später im Basse wieder erscheint. Die Zwischensätze, theils als Solosätze für die Oboe oder in den Geigen enthalten, sind ganz neu und für sich bestehend und haben mit dem Thema der Fuge durchaus nichts ge-

mein. Auch die zweite Ouverture entwickelt nach einem Andante in einem Fugato viel Leben, und auch hier treten die Oboen in den Episoden nach einer mehrmaligen höchst geistreichen Benutzung eines Theiles des bewegten Thema's jedesmal im Contrast zu demselben, mit einer ruhigen klaren Melodie hervor.

Die dritte Ouverture bringt nach einem Largo in einem Allegro wieder eine köstliche Fugenarbeit. Dieselbe hat den Character der Gigue und bekommt im Verlaut durch das schwungvolle lebendige Thema

einen unwiderstehlichen Reiz, der sich nur empfinden, schwach beschreiben lasst. Haben wir beim Durchlesen der Handel'schen Partituren öfters uns die Wirkung des grossen Orchesters vergegenwärtigt, so war es bei diesem Satze vorzugsweise auf S. 21, wo das Motiv *a* des Thema's zwei Tacte hindurch im Unisono in den Streichinstrumenten erklingt, während die Oboen in einem eigenen Gange darüber wegstürmen, bis der Bass das Thema von *b* an zu Ende bringt. Dies ist einer der eigenthümlichen Züge, die sich in Menge in diesen köstlichen Werken vorfinden. So wieder in der vierten Ouverture; in dem Allegro nach der Einleitung setzt die erste Violine ohne Verdoppelung der Oboen ein Thema ein, welches dann von diesen nebst der zweiten Violine im Einklange wiederholt und dann erst vom Bass fugenmässig in der Quinte beantwortet wird. Unter den vielen Schönheiten, die ein geübtes Auge bei sorgfältiger Prüfung vorfindet, verdient die Form und Schreibweise, welche uns in diesen Ouverturen entgegentritt, noch besonders erwähnt zu werden, und dürfte eine Vergleichung mit unserer jetzigen Form und Schreibweise am Platze sein. Händel's Ouverturen zerfallen gewöhnlich in mehrere, unter sich aber wohl zusammenhängende Sätze, in welchen ein Motiv oder kurzes Thema fugenmässig oder frei polyphon durchgeführt wird.

Unsere jetzigen grösseren Sätze, gleichviel ob mit oder ohne Einleitung, stellen aber erstlich zwei grössere Themate in der Exposition fest, welche dann in der Entwickelung durchgeführt werden. Finden sich nun diese beiden Hauptgedanken (meist in periodischer Form) in Mozart'scher Composition durch viele, ebenfalls meist periodische Nebengedanken verbunden, welche freilich die Hauptthemate nicht so klar heraustreten lassen, so haben die grossen Componisten nach Mozart dahin getrachtet, ihre beiden Hauptthemate weniger mit periodischen Melodieen, als mit Sätzen und Gängen zu verbinden, wodurch sie ein grösseres Interesse für dieselben erlangen, was wir z. B. bei Beethoven finden. In der neuesten Zeit ist es Mendelssohn, welcher in seinen Ouverturen Vergangenheit und Gegenwart auf's Trefflichste zu verbinden versteht. Man betrachte nur die ersten Themate seiner Sommernachtstraum- und Hebriden-Ouverturen, sie bestehen aus einem blos sich wiederholenden Motiv, welches, zumal bei letzterer, trotz der grossen Kürze desselben, doch Stoff genug zur interessantesten Durchführung gibt. Insofern nähert sich Mendelssohn wieder der Vergangenheit, dass er aus anscheinend Kleinem so Grosses entstehen lässt. Auf eine grössere Vergleichung können wir hier nicht eingehen; wer vermöge seines Talents und seiner Kenntnisse sich gedrungen und befähigt fühlt, die Composition im Fach der Ouverturen aus neuerer Zeit, von Mozart bis auf Mendelssohn, zu studiren, wird finden, dass in ihnen bei gleicher Form doch die grösste Verschiedenheit obwaltet, am Meisten bei den Mendelssohn'schen Musterarbeiten. Und wie sollte man nun nicht begierig sein, diesem Studium auch das der Handel'schen Ouverturen beizufügen? Ja, wir müssen es uns zur Bedingung machen, das Studium derselben, es muss geschehen, nur durch ausdauerndes Ringen und Streben ist es bei allem Talent möglich, unsere Kunst von allen Seiten kennen zu lernen, denn:

Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinct allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen:
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts; eh' man was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

Darum Dank dem wackeren Manne, welcher uns diese trefflichen Werke auf's Neue vorführt *); mögen sie sich der regsten Theilnahme erfreuen und allen Kunstlern und Kunstjüngern theuer und werth für immer bleiben. *H. Sch — g.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Nachdem Dem. *Seeger* die Marie noch drei Mal wiederholt hatte, erschien sie zum ersten Male als engagirtes Mitglied in der Hauptrolle von Mary, Max und Michel, komische Oper in einem Act. Musik von *Carl Blum*, bezeichnet dieses *von* auch zugleich den Dichter? — sowohl dieser als der Compositeur dürften an diesem Abende mit dem Prager Publicum nicht sehr zufrieden gewesen sein, welches in den letzten Scenen eine drohende Stellung annahm, und Dem. *Seeger* mag es immerhin als ersten Beweis der Gunst der Prager Musikliebhaber annehmen, dass die Sache ohne Sturm abging. Der Stoff dieser komischen Oper ist eben so dürftig als uninteressant. Ein Michel will Mary gern heirathen (die aber auch eine gute Partie sein muss, denn als später die Soldaten ravagiren, bringen sie aus dem Keller der Bäuerin sogar — Champagnerflaschen) und bringt, durch einen anonymen Brief mystificirt, ihr schon den Heirathscontract, aber Mary will anders, und lacht ihn aus; da aber eben Soldaten kommen und Michel sich in der Desperation anwerben lässt, wird ihr Kieselherz gerührt, sie sagt, *er* sei ihr Mann, küsst ihn auf des Soldaten Max Commando und präsentirt — als dieser noch mehr Beweise haben will, den von ihr unterschriebenen Ehecontract; doch meint sie, dieser verpflichte sie zu nichts, da er nur durch die Unterschrift ihres Bruders und Vormundes Giltigkeit erlangt, aber —

*) Den Freunden classischer Musik sind dieselben in einem gelungenen, von C. F. Becker besorgten Clavierarrangement, in derselben Verlagshandlung erschienen, sehr zu empfehlen.

siehe da, der Soldat unterschreibt den Contract, denn es ist ihr Bruder, der sich mit Schwester und Schwager einen Spass gemacht hat, und — o erfolgt mit der Hochzeit das erwünschte Ende der Oper. Die Oper hat sehr wenig Melodieen, und umsonst sucht der Compositeur diesen Mangel durch gelungene Instrumentaleffecte zu bedecken. Wenn, wie behauptet wird, diese Oper in Berlin und Breslau sich auf dem Repertoir erhalten, so müssen da und dort alle drei darin beschäftigten Personen meisterhaft gespielt haben; hier überraschte Dem. *Senger* als Mary auf die angenehmste Weise durch die geistreiche und humoristische Darstellung einer Rolle, die sie noch von keiner routinirten Sängerin gesehen, folglich auch sich selbst geschaffen hatte; doch die beiden Herren spielten ungewöhnlich schlecht. Die beiden folgenden Debutantinnen waren Schülerinnen unserer trefflichen Mad. *Podhorsky*, die ersten, welche sie der Welt vorführt. Fräul. *v. Grünwald*, die zuerst als Agathe im Freischütz und dann als Giulietta in den Montecchi und Capuletti die heissen Bretter betrat, hat eine weiche runde Stimme von beträchtlichem Umfange, sie umfasst beinahe die ganze zweigestrichene Octave, und diese Chorden so wie die tiefere Lage hat insbesondere einen bedeutenden Wohlklang, dagegen ist die obere Hälfte der eingestrichenen Octave schwächer, was sich jedoch bei ihrer Jugend noch ganz ausgleichen wird. Sie hat einen reinen Anschlag, ganz reine Intonation, so lange die Stimme nicht fatiguirt ist, in welchem Falle sie etwas zu hoch wird, und ein hübsches Portamento di voce. Die Coloratur wird mit der Zeit noch fliessender werden. Agathe war auf jeden Fall keine glückliche Wahl, da diese Partie eine besondere Energie im Vortrage verlangt, wenn sie nicht ihre Bedeutendheit verlieren soll. Giulietta eignet sich etwas besser für die Debütantin, dagegen schien sie an diesem zweiten Abend nicht so gut disponirt und war ziemlich unrein in der Intonation. Sehr wacker sang Fräul. *v. Grünwald* neulich in einem der *Molique*'schen Concerte die zweite Arie der Donna Anna im Don Juan. Fräul. *Maicasy* erschien nur als Concertsängerin. Ihre Meisterin gab nämlich zu ihrem Benefice ein grosses musikalisch-dramatisches Potpourri, worin Fräulein *Maicasy* mit derselben das Duett der Desdemona und Emilia aus Otello und eine grosse — ziemlich bizarre — Arie aus der Oper: Maria di Rohan von *Donizetti* vortrug. Fräul. *Maicasy* verbindet mit einen ächt musikalischen und declamatorisch-richtigen Vortrag reine Intonation und treffliche Coloratur, eine umfangreiche und äusserst kräftige, wenn gleich jetzt noch etwas scharfe Stimme, welcher daher, um dieselbe abzuschleifen, viel Uebung anzurathen ist.

Wenn es schon an und für sich sonderbar genug ist, dass eine Prima Donna zu ihrem Benefice statt einer Oper ein Potpourri gibt, so war überdies das diesmalige so unglücklich zusammengestellt, dass das Haus viel minder gefüllt war, als bei dem Magnet einer jungen und reizenden Debütantin zu erwarten stand, welche bisher nur das eigentliche Concertpublicum kennen gelernt hatte.

Ein Herr und eine Dame, Lustspiel in zwei Acten von *Carl Blum*, frei nach einem Vaudeville des *Xavier*, bildete die erste Abtheilung dieses Quodlibets, und in der zweiten hörten wir, nebst den erwähnten beiden Gesangpiecen, noch eine Scene und Arie mit Chor aus der Oper: Antonio Grimaldi (Marino Faliero) von *Donizetti*, sehr brav vorgetragen von Herrn *Kuns* und dem Chorpersonale, und sahen — o Schrecken! nebst einer komischen Scene aus der Posse: Tarockerl — ! — sogar ein Pas de deux, Krakowianka, polnisch ländlicher Nationaltanz, arrangirt von Herrn *H. Caldi*, ausgeführt von Madame *Springer* und Herrn *Caldi*. Mad. *Podhorski* hat ihr Publicum noch nie so unbefriedigt entlassen, als an diesem Abende. Das vorläufige Programm hatte ein Duett aus Linda di Chamounix angekündigt, wo ist das geblieben?

Donizetti's Maria die Tochter des Regiments ist von *J. Pozitrka* in's Böhmische übersetzt und zum Vortheile der Dem. *F. Böckert* zum ersten Male aufgeführt worden. Die Beneficiantin spielte und trommelte allerliebst, und bewies auch im Gesange ihr fleissiges Studium durch erfreulichen Fortschritt. Sie wurde ohne Ende hervorgerufen und mit Kränzen und Bouquets gefeiert, doch zeigte schon die erste Reprise ein leeres Haus. Ist das böhmisch-musikalische Publicum mehr classisch als das deutsche? — Ihren Umgebungen lässt sich nicht viel Gutes nachsagen. Herr *Mayer* sang den Tonio allerdings mit besserer Stimme als Herr *Demmer*, kann aber durchaus nicht von seinem gespreizten Wesen lassen, das stets an den Helden einer herumziehenden Truppe mahnt. Dem. *Nina Herbst* (Marquise) und ihr Haushofmeister (Herr *Rauska*) waren so larmoyant, dass man fürchtete, sie möchten im Gefühl zerfliessen, und Herr *Prokop* (Sulpice) wusste sich durchaus in diese soldatische Natur nicht hineinzufinden.

Die Verlobung vor der Trommel oder Regimentstambour und Marketenderin, romantisch-komisches Gemälde mit Gesang und Tanz in drei Acten, frei nach dem Französischen bearbeitet von *F. Told*, Musik von *E. Titl*, Capellmeister des k. k. privil. Josephstädter Theaters, welche in deutscher Sprache auf dem zweiten Theater gegeben wurde, hat ziemlich missfallen.

Die hiesige Tonkünstler-Gesellschaft gab unter Mitwirkung der Mitglieder des Cäcilienvereins im gräflich *Waldstein*'schen Saale zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts die vier Jahreszeiten, Oratorium nach *Thomson*, in Musik gesetzt von *Joseph Haydn*, und der überfüllte Saal bewies, dass das musikalische Publicum mit der Wahl dieses lange nicht gehörten Oratoriums vollkommen einverstanden war. Die Besetzung der Solopartieen war folgende: Simon ein Pächter, *Herr Strakaty*, Hanne dessen Tochter, Fräul. *B. Maicasy* (Ehrenmitglied der Tonkünstler-Gesellschaft), Lucas ein junger Bauer, Herr *Emminger*. Um die Leitung der Proben und der Production hat sich Herr Capellmeister *Skraup*, wie es die Präcision des Ganzen bewies, ein grosses Verdienst erworben, und es ist bekannt, wie vorzüglich die Herren *Strakaty* und *Emminger* im Vortrage dieses Musikgenre's sind. Aber auch Fräul. *Maicasy* machte in demselben ihre jugendkräftige Stimme, ihre schöne Coloratur und glockenreine Intonation auf die schönste Weise geltend, und in ihrem Duett mit Herrn *Emminger*: „Ihr Schönen aus der Stadt, kommt her!" wurden Beide bei jedem Ruhepuncte durch schallenden

Beifall ausgezeichnet. Auch die Chöre und das Orchester gingen energisch und präcis und der Beifall blieb sich durch alle Nummern gleich.

Im ersten Concerte des Cäcilienvereins hörten wir nebst einer Hymne von *Schicht*, das Trio, Op. 119, von *Spohr* und einen neuen böhmischen Männerchor von *J. N. Skroup*, dessen Wiederholung verlangt wurde; die zweite Abtheilung des Concertes bildete der zweite Theil von *Händel's* unübertrefflichem Messias mit einer in Chören, Solostimmen und Orchesterbegleitung sehr wackern Ausführung. Die Dem. *Bergauer* und *Müller* sangen ihre Soli ausgezeichnet gut, und besonders trug Herr *Schültky* die imposante Arie: „Warum empören sich die Heiden?" mit trefflicher Auffassung vor (überhaupt wäre zu wünschen, dass dieser junge Sänger auch auf der Bühne mehr zu ernsten Partieen verwendet würde, wohin sein Talent vorzüglich gerichtet scheint).

Im Platteissaale ist eine Subscription auf drei Concerte zur Unterstützung alter und unfähig gewordener Mitglieder des Orchesterpersonals im königl. ständischen Theater zu Prag eröffnet worden, in welchen die Werke ausgezeichneter Tondichter (wobei insbesondere auf die Symphonie Rücksicht genommen wird), von den Orchestermitgliedern des ständischen Theaters executirt, geboten werden. Die Subscription ist ziemlich zahlreich zahlreich ausgefallen, und man scheint theilnehmend einzusehen — wie wohl vorauszusetzen war — welch ein trauriges Loos die alten kranken oder gebrechlichen und darum erwerbsunfähigen Orchestermitglieder des ständischen Theaters erwartet, indem keine Unterstützungsanstalt zu deren Gunsten besteht. Das erste Abonnementconcert brachte zuvörderst die Ouverture No. 2 in C, zur Oper Leonore (Fidelio) von *L. v. Beethoven*. Die Geschichte dieser Ouverture könnte wahrlich beinahe den Stoff zu einem Buche darbieten. Es ist bekannt, dass *Beethoven* nicht weniger als vier Ouverturen zu seinem Fidelio, früher Leonore genannt, geschrieben hat. Die erste, gleichfalls in C dur (als Opus 138 herausgegeben), genügte den strengen Anforderungen einiger seiner Freunde nicht, worauf er diese zweite schrieb, sie wurde im Theater an der Wien gegeben, war jedoch so wenig für die Blasinstrumente des dortigen Orchesters berechnet, dass dadurch ihr Effect verloren ging. Die dritte ist die bekannte grosse Ouverture in C dur, die vierte endlich diejenige in E dur, welche den Titel Ouverture zu Fidelio führt, die gegenwärtige Ouverture ist die frühere Bearbeitung der dritten, von dieser aber in mehreren Theilen wesentlich verschieden, und dadurch von selbstständigem Interesse. Leider zeigte die Partitur eine Lücke. Dr. *Felix Mendelssohn-Bartholdy* hat dieselbe zum Zweck der Aufführung im Leipziger Abonnementconcert durch eine entsprechende Stelle aus der dritten Ouverture ausgefüllt, und diese Ergänzung ist in der Partitur aufgenommen worden. Ein hiesiger Referent sagt darüber: „Ist die Ouverture No. 3, an und für sich betrachtet, unter allen vieren die vollendetste und herrlichste, so ist No. 2 ganz gewiss als Einleitung der Oper die passendste und dramatischste, ja sie hat in letzterer Beziehung ihres Gleichen nicht. Man höre diese gleichsam in Kerkernacht und Schauer gehüllte Einleitung, aus der plötzlich das wundervolle, muthige Allegrothema, erst piano von den Violoncells vorgetragen, dann immer kühner hervortritt, man höre die Kämpfe, durch welche sich dies Thema (zwischendurch von Florestan's Klagegesang unterbrochen) durchwindet, man höre, wie der Character des Ganzen immer drohender und finsterer wird, bis zu jenem schrecklichen Fortissimo, wo Alles dem Verderben entgegenzueilen scheint, und nun unerwartet das Rettungssignal, die Trompetenfanfare! Zweifelnd, und gleichsam aufhorchend antworten die übrigen Instrumente kurz mit dem Allegrothema. Abermalige Trompetenfanfare. Aber noch beklommene Zweifel der Brust. Ist Rettung da oder nicht? Aus den, so zu sagen, den Athem zurückhaltenden Generalpausen, den dumpfen, einzelnen Horn- und Fagottklängen, donnert plötzlich der ungeheuerste Jubel los — ja, Rettung ist da!" Diese Deutung drängt sich jedem Hörer von selbst auf und rechtfertigt den obigen Ausspruch, doch dürfte man diesem trefflichen musikalischen Prolog wohl den Vorwurf machen, dass er zu chronologisch die Momente und Zustände ankündigt, statt den Inhalt im Ganzen und Grossen aufzufassen. Auf die Ouverture, in welcher das Prager Orchester seinen alten Ruhm bewährte, folgte: fünftes Concert in A moll, für die Violine (Manuscript), componirt und gespielt von Herrn *Bernard Molique*, königl. würtembergischen Concertmeister, dessen ausgezeichneter Kunstleistungen ich schon früher gedachte. Die Verlobungshymne für drei Solostimmen und Chor aus der Oper Medea von *L. Cherubini* trug Herr *Strakaty* mit dem Chor sehr würdig vor, und das Ende gut Alles gut! rechtfertigte eine sehr präcise Production der grossartigen Symphonie in G moll, von *W. A. Mozart*.

Sommerstagione der Oper in Italien.

Königreich Beider Sizilien.

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Die vom hiesigen Secundär-Teatro Nuovo in diesen letzten Jahren eingeführte Academie-Oper, in welcher dem Publicum blos die zur Zeit am Meisten gouterten Stücke verschiedener neuen Opern als Leckerbissen aufgetischt werden, ist bereits nach den beiden königl. Theatern verpflanzt, und nahm diesen Sommer beinahe die Hälfte der Vorstellungen ein; die übrigen bestanden in ganzen oder zwei Acten verschiedener Opern. Die meisten, versteht sich, waren von Donizetti, als: die Lucia di Lammermoor, Maria Padilla, die magere Adelia, Elisir und Ajo nell' imbarazzo; überdies Pacini's Fidanzata Corsa und Saffo, Mercadante's Giuramento (am Meisten gegeben), Raimondi's Ventaglio und Rossini's Cenerentola. Herrn Coen's (von Rossini eigens hierher empfohlen) unlängst für Bologna componirter Antonio Foscarini wurde kaum ein paar Mal, etwas mehr Herrn Batista's Anna la Prie gegeben, und die neue Oper *Adolfo di Gerval, ossia i Montanari scozzesi*, vom neuen Maestro *Aurelio Bruno*, ist ganz durchgefallen.

Die *Goldberg* sang in vier Opern, im Giuramento, Antonio Foscarini, in der Saffo und Maria Padilla, und

kunstwissenschaftlichen Fortschreitens ausgehen, so müssen wir vorerst Regeln aufstellen, nach welchen wir unsere Urtheile zusammentragen, vergleichen, steigern, begründen und erweisen.

Solche Regeln sollen hier aufgestellt werden, wo möglich zugleich mit den Belegen und Beweisen, dass sie die rechten und unentbehrlichen sind. In wie weit sie dann von den Recensenten dieser Zeitung als solche erkannt werden, in so weit können sie ihnen künftighin zur Norm dienen.

Die Recensenten dieser Zeitung sind aber bisher auch schon — wenigstens zum Theil — nach Regeln verfahren, und wenn auch jeder seine eignen haben mag, so dürften sie doch in ihrem Verfahren manches mit einander gemein haben. Vielleicht haben sie sogar — wenigstens einige von ihnen — mancherley Regeln der Beurtheilung stillschweigend, als bekannt und anerkannt, vorausgesetzt. Der Grund hiervon mag in dem dermaligen Zustande der Kunst und der Wissenschaft der Kunst liegen. Diesen Zustand haben wir zuförderst zu untersuchen, wenn wir wirklich besondere, noch nicht beobachtete und dennoch nothwendige Regeln aufstellen, und dabey zugleich untersuchen wollen, was an den bisher befolgten zweckmässig oder unstatthaft, wahr oder falsch ist.

Man kann auf zwey verschiedenen Wegen auf Wissenschaft der Kunst ausgehen. Entweder: man kann von den Elementen ausgehen und bis zu ihren Bildungen (Produkten) hinaufsteigen; oder: man kann von den wahrgenommenen Würkungen der Kunst ausgehen, und sonach das Wesen der Kunst zu bestimmen suchen. Dort geht man aus dem Gebiete der Physik, hier aus dem der Psychologie in das Gebiet der Kunst über. Es muss genau untersucht werden, mit welchem Erfolge man dieses und jenes bisher gethan hat.

Die Naturphilosophen mussten in ihren Untersuchungen auch auf die Phänomene des Schalles treffen. Wollten sie sich diese erklären, so mussten sie nothwendig bis auf das Entstehen der Töne, ja bis auf die Bedingung ihres Entstehens zurückgehen. Auf diesem Wege lernten sie die Elemente und Materialien der Tonkunst kennen, und zur künstlichen und künstlerischen Hervorbringung mannigfaltiger Töne benutzen. Man machte akustische Experimente. So wie man diese nach Regeln vor sich gehen liess, und nach Regeln erfolgen sah, suchte man die Verhältnisse der Töne physikalisch und mathematisch zu bestimmen, jenes durch Klassifikation der tönenden Körper, dieses durch Berechnung der Schwingungen der Saiten in bestimmten Zeitmomenten. Es gelang. Man konnte endlich die Tonverhältnisse durch Berechnung und Ausmessung genau bestimmen. Dadurch erhielt die Tonkunst die erste Basis ihrer wissenschaftlichen Begründung.

Sobald man mit Bestimmung der Tonverhältnisse im Reinen war, konnte man auch Regeln festsetzen für die künstlerische Hervorbringung und Verbindung mannigfaltiger Töne zu einem musikalischen Ganzen. Durch Aufstellung und Zusammenstellung vieler allgemeinen und besondern Regeln entstand allmählig eine Methode, die sogenannte Kunst des reinen Satzes.

Diese Methode nun — in welche freylich auch manches Zufällige, nicht mathematisch Erweisliche, überhaupt manches Fremdartige als nothwendig aufgenommen ward (welches genau zu untersuchen wir einer besondern Gelegenheit vorbehalten) ist seither unter uns zum förmlichen Codex geworden. Künstler und Kunstrichter bequemen sich darnach. Sie befolgen und beobachten beynahe ausschliessend die darin enthaltenen Gesetze und Verbote. So hat z. B. das Gesetz der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen, das Verbot der Oktaven und Quinten, immer seine Autorität, und die Abweichungen gelten nur als Abweichungen von der Regel. Selbst die Einführung der so-

hat stets gefallen, wiewohl der Giuramento und Saffo so ziemlich langweilten, und der Ant. Foscarini theilweis auch ausgezischt wurde. In der Maria Padilla (mit der Goldberg, der Gruiz, Tenor Basadonna und Bassisten Coletti) wollte man mit der rühmlich bekannten Tadolini Vergleiche machen; allein der hiesige Omnibus stellte „mit Erlaubniss des Publicums" folgende sehr richtige Bemerkung auf. „Da, wo es sich in jener Titelrolle um den verblümten Gesang (canto fiorito) handelt, sang die Tadolini besser; den ganzen sentimentalen Theil (tutta la parte di sentimento) gab die Goldberg besser; woraus folgt, dass die Tadolini ihre Stimme besser spielen liess, die Goldberg aber mehr Philosophie und eine bessere Action zeigte." Es ist bemerkenswerth, dass besagtes Blatt diese seine Behauptung auch mit Beispielen streng beweist. In diesen Blatte war übrigens schon öfters die Rede davon, dass weder die Tadolini noch Moriani die Zuhörer mit ihrem Gesange erwärmen. In der Fidanzata Corsa sprach die Bishop etwas mehr als in der Sonnambula an, im Elisir gar nicht; das Theater war leer.

Die *David*, die, wie bereits gemeldet, nach ihrer Vaterstadt Bergamo zurückzukehren gesonnen war, hat nach einer viermonatlichen Ruhe ihre Gesundheit wieder hergestellt. Für's Teatro Fondo gewonnen, trat sie mit den Herren Tamberlik, Beneventano und Salvetti in der Cenerentola auf. Ihr Empfang war glänzend, und sie gefiel immer mehr. Bassist Beneventano, der immer dazu lacht, wenn er ausgepfiffen wird, hat in dieser Oper ordentlich geheult. Im Ventaglio debütirte die Barcellona, ihr zur Seite wirkten die Gualdi, Tenor Remorini nebst den Bassisten Tauro und Ceci. Debütantin und Remorini machten ihre Sache am Besten. In Ajo nell' imbarazzo sang die eben abgereiste Dabedeihe.

Herr Maestro *Battista*, welcher benannte Anna la Prie in der vorigen Stagione nicht allein umsonst componirt, sondern auch aus seinem eigenen Beutel für deren Aufführung 14 Ducati (ungefähr 25 augsb. Gulden) zugesetzt hat, bekam den Auftrag, eine andere neue Oper für die königl. Theater zu schreiben; er verlangte aber billigerweise ein Honorarium, und die Zukunft wird lehren, ob er eine Scrittura gemacht oder nicht. Die dermaligen zahlreichen Maestri und Sänger in Italien machen überhaupt, im Allgemeinen für sich, nichts weniger als eine tröstliche Figur. Gewisse Gratismaestri verschwinden entweder im Entstehen, oder nach zwei davongetragenen Fiaschi; ein anderer etwas länger lebender Theil componirt für nichts oder für ein mehr oder weniger mageres Honorarium; die sehr wenigen gut bezahlten sind: Donizetti, Verdi, Mercadante, Pacini, die beiden Ricci, die zwei Ersteren am Allermeisten; ja Herr Verdi kann nach seinen beiden Furori auf der Scala die Saiten sehr hoch spannen, wie es einst Bellini gethan. Mit den Sängern, von denen zuweilen ebenfalls so manche gratis singen müssen, geht es zwar weit besser, und zwischen ihnen und den Maestri hält der Vergleich gar nicht aus, aber ihre Existenz ist auch in der heutigen ermüdenden modernen Oper sehr bald zu Ende. Wohl denjenigen, die so glücklich waren, in ihrer kurzen Laufbahn von Plutus begünstigt worden zu sein!

(Teatro Nuovo.) Dies Theater gab im Sommer, ausser sehr wenigen Pastetenopern, am Allermeisten Donizetti's Don Pasquale, worin die hübsche Rebussini mit einem artigen Stimmchen debütirte, Tenor Labocetta, Buffo Fioravanti und Bassist Coletti (Protagonist) mitwirkten; die Tenorarie im zweiten und dessen Romanze im dritten Acte abgerechnet, machte Alles Furore. Ferner die Opera buffa im alten Style, Le due Gemelle, vom verstorbenen Maestro Gagliardi, worin die Luciana und die Gualdi beide Titelrollen sehr gut gaben und nebst dem Buffo Casacci oft applaudirt und hervorgerufen wurden. Die minder gegebenen älteren Opern waren: Donizetti's Elisir, Campanello und Gemma di Vergy, Ricci's Chiara und Due Figaro, Bellini's Beatrice, Raimondi's Ventaglio u. A. m. Herrn *Fioravanti's* neue Opera buffa: *Il Notaro d'Ubeda*, hat eine leichte, wenig anziehende Musik, sehr viele Note e parole, und, auch des schlechten Buches wegen, nicht gefallen.

Die beiden Schwestern *Adelaide* und *Chiara Gualdi* wurden auch für's dritte Jahr, Erstere für die königl. Theater und Letztere (Altistin) für das Teatro Nuovo engagirt.

Man spricht von zwei neu für die königl. Theater zu componirenden Opern, eine von *Donizetti* (wo wird der Mann zuletzt Federn genug hernehmen?) und eine andere vom hier gebürtigen Maestro *Salvatore Sarmiento*. — Man sagt, *Pacini* sei von einem Theatersensalen engagirt worden, „mehrere" neue Opern für London und Berlin zu componiren, ferner sei er zu demselben Zweck von *Rubini* eingeladen, nach Petersburg zu kommen. — Ein Journal bemerkt überdies, *Mercadante* sei ebenfalls gesonnen, den glühenden Süden mit dem eisigen Norden zu vertauschen. Also eine förmliche Maestrowanderung im Gange. Die armen Hyperboreer können sich nun an Hesperiens Musik recht sehr erwärmen und einige Grade zum musikalischen Nordpol weiter vordringen.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Valle). In Erwartung einer schrecklichen Sündflut von Opern, Sängern und Tänzern für nächsten Herbst, die von einer ähnlichen, aber noch grösseren darauffolgenden im Carneval überschwemmt werden soll, löschte man im Juli anfänglich seinen quälenden Operndurst mit der neuen Tragedia lirica *Gismonda da Mendristo* von einem — ach Gott! — neuen Maestro, Namens *Giovanni di Paolis* aus Genua, Zögling der Bologneser Musikschule. Der junge Mann hatte das Vergnügen, von vielen Freunden beklatscht, und von einer bologneser Zeitschrift stark gelobt zu werden, während seine hectische Oper mit genauer Noth drei oder viermal über die Bretter schlich, und man sogleich nach einem wahren Labsal, nach Donizetti's weit und breit, südlich und nördlich angebeteter Gemma di Vergy die Hände ausstreckte. In ihr sangen die brave Anfängerin Stefenone, die Gerli, der wackere Tenor Malvezzi, Bassist Fiorio, und der die Bühne zum ersten Mal betretende, hier gebürtige Bassist Mona (mit keiner vorzüglichen Stimme und sehr befangen); in Ersterer die Olivier, die Rebussini, Malvezzi und Rebussini.

Fermo. Mercadante's Giuramento hat hier als Musik Fiasco gemacht; die Derancourt, die Vietti, Tenor Baldanza und Bassist Caliari fanden Applaus. Donizetti's Lucrezia Borgia war weit glücklicher.

Macerata. In der Lucrezia Borgia, bekanntlich einem der schönsten Diamanten des steinreichen Operajuweliers Ritters Donizetti, ragte die brave De Alberti in der Titelrolle über ihre Mitsänger: die Santolini (ziemlich abgenutzt), Tenor Ciaffei und den Bassisten Cuturi hervor; Ciaffei stand ihr indessen am nächsten. Eines guten Erfolgs erfreute sich nachher ebenfalls Mercadante's Giuramento.

Perugia. Die beiden lobenswerthen Sängerinnen Forconi und Bertrand, Tenor Paganini, und der ebenfalls lobenswerthe Bassist Rinaldini erwarben sich vielen Beifall in Pacini's Saffo. Unwillkommen waren darauf, bei allem Kraftaufwand der Sänger, Mercadante's Normanni a Parigi. Mitten im Jammer kam die famose Tanzerin Cerrito und verscheuchte als Silfide alle Qual.

Lugo. Anfangs September wurde zur Zeit der hiesigen Fiera die unlängst vom Maestro Peri für Reggio componirte Oper Dirce — bei allem Lärmschlagen der Journale — mit getheiltem Beifall gegeben; die ohne Weiteres braven Sänger waren: die Boldrini, Tenor Musich und Bassist Constantini.

Sinigaglia. Während der diesjährigen grossen Messe fand im hiesigen Teatro Fenice eine Wetteiferjagd zwischen Furore, Delirio, Entusiasmo und Fanatismo Statt. Lanari, Impresario; die gefeierte Frezzolini, Prima Donna; ihr Gatte Poggi, nach langer Zeit wieder die Bühne betretend, erster Tenor; sein Flügelmann Tenor Castellan; Porto war der Bassist, überdies die Prima Donna Barbieri. Mercadante's Bravo, worin sämmtliche Sänger eingebürgert waren, begann nur gedachte Jagd in einem mässigen Tempo, die darauf in Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata, von ihm selbst in die Scene gesetzt und für Herrn Poggi mit einer hypersüssen Cabalette bereichert, wahrhaft zur Wuth überging. Wie vielmal Sänger und Maestro hervorgerufen, hatte Niemand die Geduld zu zählen.

San Severino. Vor ihrem Auftreten in Perugia (s. d.) zeichnete sich hier die Bertrand nebst der Cosatti in Mercadante's Vestale besonders aus.

Imola. Die Constantini, Tenor Sangiorgi, der vortheilhaft bekannte Buffo Lauretti und Bassist Valentini wirkten vortheilhaft zusammen in Ricci's Esposti, welche Oper die Zuhörer nicht wenig belustigte. Da Bellini's Sonnambula den Sonno, zu Deutsch Schlaf, erregte, so gab man wieder die Esposti, womit auch die kurze Stagione endigte.

Cento. Die Constantini trug in Coppola's Nina die Palme davon; der erfahrene Buffo Lauretti erhielt eine gute Portion Beifall, etwas weniger Bassist Gherardini und Tenor Ferrari, welcher den unpässlichen Scalari ablöste.

Bologna. Die Löwe, welche im Herbste als Prima Donna auf dem hiesigen grossen Theater singen sollte, wurde wegen einer ihr zugestossenen Krankheit durch die Strepponi ersetzt.

Rossini wird zu Ende Septembers aus Paris hier zurückerwartet.

Die Prima Donna Albina Stella ist aus Neuyork, wo sie sich während zwölf Jahre musikalisch beschäftigt aufhielt, in dieser ihrer Vaterstadt im besten Wohlsein angekommen.

Elena Viganò, Tochter des sehr berühmten, vor ungefähr zwanzig Jahren verstorbenen Balletmeisters *Salvatore Viganò*, die sich in den letzten Jahren mit Gesangunterricht in Paris und London abgab, befindet sich ebenfalls seit August hier.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Cortona. Die Lucia di Lammermoor und die Sonnambula erregten hier ein wahres Gaudium. Die in diesen Opern ausser den gewöhnlichen Honneurs, mit Blumensträussen, Sonetten, Zuckerwerk, Beleuchtung u. s. w. beglückten Sänger waren: die Lucia Novelli, Tenor Albertini und Bassist Pieri.

Siena. Eine halbe Compagnie der Lanari'schen Sängerschaar (die Raffaelli, die Altistin Buccini, Tenor Corelli, Bassist Salandri u. s. w.) begann hier die Stagione mit Pacini's Saffo (hier neu), deren Musik anfänglich kein besonderes Gefallen erregte, in der Folge jedoch etwas mehr ansprach, und die Sänger fanden in mehreren Stücken mehr oder weniger Beifall. Eine verhältnissmässig minder günstige Aufnahme fand Mercadante's Giuramento, worin blos das Duett zwischen der Prima Donna und Corelli (das beste Stück der Oper) stark beklatscht wurde.

*Auf dem Teatro de' Rozzi machte Fioravanti's Coju*melle mit den beiden Damen Torelli (Ginevra und Clotilde), dem Buffo Profeti und Bassisten Marianini ziemlich Glück.

Livorno. Die hiesige Cartell- (Haupt-) Stagione des Jahres ward am 4. Juli mit der Oper Vannina d'Ornano, vom hier gebürtigen Maestro Campana, eröffnet. Drei der vorzüglichsten aus der Lanari'schen Sängerschaar: die Brambilla (Teresina), Tenor Roppa und Ronconi (Sebastiano) wirkten darin als erfahrene Künstler, und ernteten reichlichen Applaus, der ihnen ebenfalls in der nachher gegebenen Oper Virginia del Maestro Nini nicht fehlte.

Lucca. Aus Sinigaglia auf ihrem 30 Ellen langen Steckenpferd, der Lucrezia Borgia, del celebre Cavaliere Donizetti, kam die Frezzolini auf unsere Bühne mit einem Veni, Vidi, Vici angeritten. Sie und ihr Gatte, Tenor Poggi, machten ohne Weiteres Fanatismo. Bassist Colini, mit der für ihn nicht sehr vortheilhaften Rolle, nahm einigen Antheil daran, und wurde mit Beiden nach den Acten auf die Scene gerufen. Eine hübsche Altistin, Anfängerin, Namens Angri aus Griechenland, machte den Orsino leidlich. Principe Giuseppe Poniatowsky aus Florenz, der bekanntlich schon die beiden Opern Giovanna di Procida und Don Desiderio geschrieben, componirte für diese Gesellschaft eine dritte: Ruy Blas, die in der ersten Hälfte Septembers in die Scene ging. Herr Poggi machte die Titelrolle, seine Gattin Frezzolini die Donna Sol, und Herr Colini den Salustio. An Beifall und Hervorrufen war kein Mangel.

Zum Anfang des diesjährigen hier stattfindenden fünften Congresses der italienischen Naturforscher wurde

(Le No. 50).

Cäcilia. Eine Zeitschr. f. d. musikal. Welt. Band 23. Heft 89. Mainz, Schott.

Cramer, H., Pstp. dr. Robert le Diable p. Pfte. Ebend. 54 Kr.

Dahler, T., Souv. de Naples. Tarentelle p. Pfte et Viol. Op. 46. Ebend. 2 Fl. 24 Kr.

Gade, N. W., Sinf. f. gr. Orch. arr. f. d. Pfte zu 4 Händen. Op. 5. Leipzig, Kistner. 3 Thlr. 5 Ngr.

Gadecke, H., Lebewohl. Polon. m. Ges. f. Orch. Op. 1. Berlin, Bote u. Bock. 1 Thlr. 7½ Sgr.

Gungl, J., Bel. Galopp. Walzer, Polon. u. Mauroecks f. Orch. Heft 15. Ebend. 1 Thlr. 15 Sgr.

— Mazurka p. Pfte. Op. 21. Ebend. 5 Sgr.

— Carnevals-Traum-Galopp. Op. 22. Ebend. 10 Sgr.

Herz, H., Divert. p. Pfte d'après: La Péri. Mainz, Schott. 1 Fl.

Kliegl, X. H., Paulinen-Galopp f. d. Pfte. Op. 12. Ebend. 36 Kr.

— Regen-Walzer f. d. Pfte. Op. 16. Ebend. 36 Kr.

Körner, G. W., Der Orgelfreund. Bd. II. Erfurt, Körner. 1 Thlr. n.

— Der Orgelfreund. Bd. IV. Heft 1. Ebend. 15 Sgr.

— Präludien-Buch. Lief 3. Ebend. 7½ Sgr.

Kuffner, J., 68ste Pstp. p. Pfte et Flûte ou Viol. sur: Marino Faliero. Op. 316. Mainz, Schott. 1 Fl. 48 Kr.

Kunze, G., Cäcilien-Gal. f. Pfte. Op. 43. Leipzig, Whistling. 7½ Ngr.

— Schott. Walzer aus: Des Teufels Antheil f. Pfte. Op. 45. Ebend. 7½ Ngr.

Laberre, T., Je ne sais que t'aimer de M. A. Gourdin p. 1 Voix avec Pfte. Mainz, Schott. 18 Kr.

Lubin, Leon de Saint, Fant. sur: Lucia di Lammermoor. Morc. de Conc. et de Salon p. le Viol. seul. Op. 46. Leipzig, Kistner. 10 Ngr.

Mohque, B., 6 deutsche Lieder m. Pfte. Op. 23. No. 1—3, 4—6. Stuttgart, Allgem. Musikhandl. à 1 Fl. 12 Kr.

Pstp. f. d. Pfte. No. 95. Halevy, Karl VI. Leipzig, Br. u. Härtel. 20 Ngr.

Prudent, E., Don Pasquale. Quat. varié p. le Pfte. Op. 13. Mainz, Schott. 1 Fl. 30 Kr.

Rheinländer, die. Heitere Chor-Ges. u. Quart. f. Männerst. Heft 4. Ebend. 54 Kr.

— Samml. bel. Polkas, Galoppen u. s. w. f. d. Pfte. No. 41—44, 49, 50. Ebend. à 18 Kr.

Ricci, F., Tante io t'adoro (Wie ich dich liebe). Air p. Barit. av. Pfte. Ebend. 45 Kr.

Schladebach, J., 7 Lieder u. Ges. m. Pfte. Op. 12. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 20 Ngr.

Schumann, Clara, 6 Lieder m. Pfte. Op. 13. Ebend. 20 Ngr.

Schumann, R., Romanzen u. Balladen f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 45. H. 1. Leipzig, Whistling. 20 Ngr.

Taglichsbeck, T., Orpheus. Album f. Ges. u. Pfte. Band II. Stuttgart, Göpel. 3 Fl. 24 Kr. n.

Vimee. Samml. höhm. Ges. Heft 3, 4. Prag, Hoffmann. à 30 Kr. n.

Wolff, E., Bolero sur: Don Pasquale p. Pfte. Op. 81. Mainz, Schott. 1 Fl.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch **Breitkopf & Härtel** in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Neue Kirchen-Musikalien.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Hymnus: „Pange lingua"

für vier Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, Orgel und Contrabass von **Bernard Hahn.** Preis 20 Sgr.

Das bereits rühmlichst anerkannte Compositions-Talent des Herrn Dom-Kapellmeisters *Hahn* hat sich auch in obigem, im edelsten Kirchenstyle geschriebenen Werkchen auf das Glänzendste bewährt. Dieser Hymnus wird namentlich den Kirchen auf dem Lande wegen seiner leichten Ausführbarkeit mit geringen Mitteln sehr willkommen sein.

Früher erschienen:

Hahn, B., *Graduale:* „Diffusa est gratia." *Offertorium:* „Gloria et honore coronasti eum." Für vier Solo- und vier Chorstimmen. 10 Sgr.

— — *Graduale:* „Adjutor in opportunitatibus." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. *Offertorium:* „Jesus dulcis memoria." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten in B und 2 Horn in Stimmen. 10 Sgr.

Schnabel, Joseph, Hallelujah (von Klopstock). Für vier Singstimmen. (Aus dem *Nachlasse* des hochgeschätzten Kirchencomponisten.) 5 Sgr.

In unserm Verlage ist *heute* mit Eigenthumsrecht erschienen:

H. Vieuxtemps.

„Les Arpèges." Caprice pour le Violon avec Accomp. de Violoncelle obligé et d'Orchestre. Op. 45. 3 Fl. 30 Kr., ou de Piano. 2 Fl. 30 Kr.

Wien, den 15. November 1845.

Artaria & Comp.

Bei **J. Willkowski** in Lemberg erscheint:

J. C. Kessler, *Ständchen.* Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op.

Dieses treffliche Lied wird jedem Freund des Gesanges will kommen sein.

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalien-Handlungen zu erhalten:

Musikalische Reise in Deutschland.

In Briefen an seine Freunde in Paris

von

Hector Berlioz.

Aus dem Französischen.

Gr. 12. Geheftet ¾ Thlr.

Leipzig, im November 1845.

Friedlein & Hirsch.

Im Verlage von **Carl Göpel** in Stuttgart ist so eben erschienen und durch alle Buch-, Musik- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes auf Bestellung zu beziehen:

Dr. *Heinrich Marschner.*

königl. hannov. Hofkapellmeister. Gemalt von *Reichmann*, in Stahl gestochen von *Carl Mayer.* (Mit Fac-Simile.)

Dr. *Louis Spohr.*

kurfürstl. hess. Hofkapellmeister. Gemalt von *Benz*, in Stahl gestochen von *Carl Mayer.* (Mit Fac-Simile.)

Jedes dieser Portraits in Quarto auf chines. Papier 20 Sgr. oder 1 Fl. (Die Subscribenten auf *„Orpheus"* Album für Gesang u. s. w., 1. u. 2. Band, erhalten die Portraits als Geschenk der Verlagshandlung.)

Die hier gelieferten Portraits sind nach Gemälden, welche sich im Besitze der berühmten Tonkünstler selbst befinden und als die einzig ähnlichen von denselben anerkannt worden, mit solchem Fleisse und solcher Vollendung in Stahl gestochen, dass sie auch in dieser Beziehung alle sonst vorhandenen Portraits weit hinter sich zurücklassen.

Eine von *Erard Frères* in Paris erst vor einigen Jahren gebaute Harfe soll billig verkauft werden; sie hat acht Pedale, ist reich vergoldet und ganz gut gehalten. Rauflustige erfahren das Nähere in der

Klatmer'schen Musikhandlung in Leipzig.

Im Verlag der Unterzeichneten wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Ein Sommernachtstraum

von Shakespeare.

Musik von

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, am 12. December 1843.

Breitkopf & Härtel.

Anzeige für Theaterdirectionen.

Die unterzeichnete k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung macht hiermit bekannt, dass sie das ausschliessende Eigenthums- und Verlagsrecht der von

Herrn **Gaetano Donizetti**

für Paris componirten und mit dem ausserordentlichsten Beifalle aufgenommenen Oper:

Don Sebastian von Portugal

mit deutschem und italienischem Texte, für ganz Deutschland an sich gebracht habe, weshalb auch die gedruckten Bühnendirectionen die Partitur dieser Oper *auf rechtmässigem Wege einzig* und allein nur von der Unterzeichneten beziehen können.

Wien, den 1. December 1843.

Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

Im Januar 1844 erscheint:

Jahrbuch für Musik.

Vollständiges

Verzeichniss

der

im Jahre 1843 erschienenen

Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten und der Texte bei Gesangcompositionen.

Zweiter Jahrgang.

Herausgegeben

von

Barthold Senff.

Preis ⅓ Thlr.

Wir bringen unsere Zeitschrift:

SIGNALE

für die

musikalische Welt,

bei Beginn des zweiten Jahrgangs in Erinnerung; *Inhalt und Preis* berechtigen dieses Journal, nicht nur bei der *musikalischen*, sondern bei *aller Welt* eingeführt zu werden. Wöchentlich erscheint eine Nummer in Gross-Octav auf feinem Velinpapier, der Preis für den ganzen Jahrgang ist 1½ Thlr.

Leipzig.

Expedition der Signale
für die musikalische Welt.

Bei **Albert Baumann** in *Marienwerder* ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Alberti, C. E. R., *Die Musik in Kirche und Schule.* Ein Beitrag zur christlichen Erziehungswissenschaft. gr. 8. 1843. broschirt. Preis 10 Sgr.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen sind.

Bazzini. Transcription de Norma „Casta diva" pour Violon et Piano. Op. 47. ¼ Thlr.

Beriot. 6 Duos p. 2 Violons. Op. 47 et 48. 3 Livr. à ½ Thlr.

Bertini. Choix de Romances No. 246. Dessauer, Gretchen ⅓ Thlr. No. 285. Monpou, Gastibelza 3 Sgr.

— No. 290. Westmorland, Aria di Fedra per Alto ½ Thlr. No. 309. Rossi, Ton âme 3 Sgr.

Döhler. Les Espagnols p. Piano. Op. 45. No. 3 et 6 à ½ Thlr.

Donizetti. La Favorita mit ital. u. deutsch. Text. 3 Arien à ⅓ Thlr.

— Ouverture de la Favorita per 2 Violini 12½ Ngr.

Fürstenau. Les délices de l'Opéra p. Flûte et Piano No. 39. Donizetti. Die Tochter des Regim. Op. 404 1¼ Thlr. dito für Flöte allein 12½ Sgr.

Gumbert. Lebewohl-Polonaise. Op. 4. No. I. f. Orchester 25 Sgr. No. 3. f. Piano 7½ Sgr. No. 4. zu 4 Händen 10 Sgr. No. 5. f. Piano u. Violine oder Flöte 10 Sgr. 3 Lieder f. Bass. Op. 3 ⅓ Thlr.

Heller. Etudes mélodiques p. Piano. Op. 16. 4 Livr. à ½ Thlr.

Henselt. Ad., Cavatine et Barcarole de Glinka p. Piano à 4 ms. Op. 45. ½ Thlr.

Hoven. Die Rheinfahrt f. eine Singstimme u. Piano. Op. 27. ⅓ Thlr.

Kittl. 3 Gesänge f. eine Singstimme. Op. 16. ⅓ Thlr.

Köchen. Hans und Verene f. eine Singstimme u. Piano. Aus Op. 36. 7½ Sgr.

— Polonaise mit Gesang f. Piano u. Violine oder Flöte 10 Sgr. f. Violine allein 5 Sgr.

Kullak. Transcriptions p. Piano Op. 6. No. 7. Edward. No. 11. Preciosa. à 17½ Sgr.

— Transcriptions faciles p. Piano. No. 6. Oberon 10 Sgr. No. 7. Marie 12½ Sgr.

— Compositions ou Transcriptions p. Piano à 4 m. No. 6. Lucrezia Borgia ⅓ Thlr.

Liszt. Buch der Lieder mit Begleit. des Piano Bd. I. mit Portrait 2½ Thlr.

— Angiolin — Englein für Tenor. ⅓ Thlr. Marche du supplice p. Piano à 4 ms. 10 Sgr.

Sammlung der Nationallieder No. 38. Der rothe Sarafan. 7½ Sgr. 39 Ger. No. 38 A. Das Dreigespann, russisch u. deutsch 5 Sgr.

Patpourris p. Piano No. 23. Lucrezia Borgia par Chwatal 12 Gr. No. 33. Marie p. Chwatal 12½ Sgr. No. 34. Richard Löwenherz v. Gretry, v. Hunten ⅓ Thlr.

Roselles. Duo sur Cavatine fav. de Mercadante p. Piano et Violon. Op. 9. 1 Thlr. p. Piano: 5 Airs de ballet Op. 17. No. 1. La fête ⅓ Thlr. Fantasie sur Parisina. Op. 18. ⅓ Thlr.

— Morceau de Concert. Op. 22. 16 Gr. Gr. Fantaisie s. Norma p. Piano. à 4 ms. Op. 21. 1 Th.

Sammlung der k. preuss. Marsche für Cavallerie-Musik in Partitur. No. 24. Richard Löwenherz 1 Th. 6 Gr. No. 25. Sultan Mamuth II 20 Gr. No. 26. Garde-du-Corps 1½ Thlr. No. 27. Brennus 1 Thlr. No. 28. Einholungsmarsch 1 Thlr. No. 29. Weisse Rose 1½ Thlr. Nr. 30. 2ter Husaren-Reg. 2 Thlr. 4 Gr. No. 31. v. Danckelmann 1½ Thlr. No. 32. 10ter Husaren-Reg. 20 Gr. No. 33 Giselle 1½ Thlr.

Schäffer. Die Spinnerin etc. 4 Lieder f. eine Singst. u. Piano. Op. 9. ⅓ Thlr.

Sloman. No. 42. Pergolese, Siciliana per Alto e Piano. 7½ Sgr., dito für Sopran 7½ Sgr.

Tengnagel. 2 Duette f. 2 Soprane u. Piano, Op. 16. à 10 Sgr.

Thalberg. Sig., Mélange d'Harpanthe p. Piano à 4 ms. ⅓ Thlr.

Weber, C. M. v., Ouverture zum Freischütz in Partitur 1½ Thlr.

Portrait von **Döhler, Henselt, Liszt, Leop. Tuczek.** gr. Fol. à ⅓ Thlr., auf chin. Papier à 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten December. № 51. 1843.

Inhalt: Das Oratorium. Eine Vorlesung von Dr. G. A. Keferstein. (Beschluss.) — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Leipzig. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Das Oratorium.

(Beschluss.)

Es muss auffallend erscheinen, dass ein sonst so kenntniss- und geistvoller Aesthetiker, wie *Sulzer* es war, gerade in Betreff des Oratoriums auf so einseitige Ansichten verfallen konnte; allein es möchte dies vielleicht daraus zu erklären sein, dass man, nachdem früherhin das Oratorium mit der Oper so zu sagen Hand in Hand erwachsen war, und sich sogar ihres theatralischen Schaugepränges bedient hatte, späterhin, nachdem sich beide von einander geschieden hatten, im rigoristisch-puritanischen Eifer auf das entgegengesetzte Extrem verfiel, und, anstatt sich mit der, wie es scheint, noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts *) nicht vollständig geschehenen, allein doch endlich erfolgten Emancipation des Oratoriums vom Theater begnügen zu wollen, dasselbe, um es nur der Oper so unähnlich wie möglich zu machen, aller eigentlichen dramatischen Lebenskraft, Wärme und Wahrheit berauben und es völlig in das Gebiet der Lyrik bannen zu müssen glaubte; eine Ansicht, welche sich, so grundlos sie war, dennoch um so leichter festsetzen und auf längere Zeit behaupten konnte, je eifriger ihr von vielen Componisten des vorigen Jahrhunderts, z. B. auch von *Hasse* u. A. und späterhin von manchen Redactionen vielgelesener Journale, wie z. B. auch von dem verehrungswürdigen *Rochlitz* gehuldiget wurde. *Rochlitz* selbst dichtete ein Oratorium („Die letzten Dinge"), welches, obgleich der *Sulzer*'schen Theorie völlig genügend und von Meister *Spohr* mit der herrlichsten lyrischen Musik ausgestattet, dennoch, wegen seines gänzlichen Mangels an dramatischer Klarheit und Lebenskraft, nicht zu so allgemeiner, dauernder Anerkennung gelangen konnte, wie sie die in vielen einzelnen Partieen wirklich himmlisch schöne Musik verdient hätte.

So ging es auch vielen anderen älteren *) und neueren Werken dieser Art. Fragt man aber, wie es gekommen, dass sich z. B. die Werke eines *Händel* und *Haydn* so lange in einer ungeschmälerten, ja steigenden Gunst beim Publicum halten konnten, so hat dies unstreitig darin seinen Grund, dass, wenn auch nicht die Texte dieser Meister, doch ihre Musik ein wahrhaft frisches, gesundes, dramatisches Leben athmet, welches sie oft da, wo sie es bei ihren Dichtern nicht vorfanden, durch die Kraft ihres Genie's, wenigstens theilweise, zu erzeugen wussten.

Wunderbar ist die geniale Kraft, mit welcher *Haydn*, freilich zu grossem Verdrusse aller ächten Sulzeriuner, in der Schöpfung sein Gedicht so durch und durch dramatisch zu beleben gewusst hat, dass das Chaos, Engel und Menschen und alle Creaturen in der Luft, auf Erden, im Meer und in allen Tiefen in reichster Lebensentwickelung ihre Rollen abspielen.

Einzelne neuere Dichter und Componisten ahnten wohl, was dem Oratorium, dem so vielfach in einem todten Schlendrian versumpften, Noth war, allein aus Furcht vor dem Popanz einer von Haus aus todtgeborenen Theorie wagten sie nicht, es mit muthiger Consequenz zu ergreifen! — Die vorzüglichsten unter den *Schneider*'schen Oratorien brachten bereits zahlreiche erfreuliche Spuren warmer, dramatischer Bewegung, weshalb sie sich auch noch fortwährend in der Gunst des Publicums erhalten.

Näher und schärfer indess an die Idee des Oratoriums, als wirkliches, reines Musikdrama gefasst, trat zuerst practisch Herr Professor *Giesebrecht* in Stettin

*) Einen Beweis für diese Annahme glaube ich vor Kurzem erst in den „Kleinen Schriften" des in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts blühenden, für seine Zeit sehr erleuchteten, geistvollen Baron von *Loen* gefunden zu haben, welcher nach Anhörung eines *Telemann*'schen Passions-Oratoriums (wo? und wann? ist nicht gesagt) im vierten Bande unter Anderem Folgendes bemerkt: „Mein Herr! stellen Sie sich einmal die gestrige Versammlung vor. Unsere Schönen zeigten sich hier in einem glänzenden Aufzug. Sie liessen alle ihre Reizungen spielen, unsere geputzte junge Herren schienen sich auf diesem bunten Schauplatz alle Mühe zu geben, ihre Blicke auf sich zu ziehen, sie leuchteten in die Nähe und Ferne. Man redete einander in die Ohren: man spöttelte, man sprach von allerhand Dingen; der eine strich hier- der andere dorthin u. s. w. u. s. w. Es ist schwer, fährt er dann weiter fort, das Leiden Christi dramatisch darzustellen, ohne den zärtlichen Pflichten der Ehrerbietung gegen die Religion dabei zu nahe zu treten. Die Redensarten der sich dabei besprechenden Personen, die Singweisen und das ganze theatralische Wesen, schicken sich nicht für einen so heiligen Umstand. — — — Will man ja das sogenannte Passionsoratorium aufführen, so thue man solches mit gesetzmässiger Andacht in der Kirche und lasse alle theatralische Vorstellung dabei hinweg."

*) Es liegt in den in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geschaffenen Oratorien ein wahrer Schatz von köstlicher Musik verborgen — aber wer kennt ihn unter den Jüngeren? Man sollte darauf denken, ihn wenigstens theilweise zu heben.

(1835 und 1836), wiewohl im engeren Bereiche, in seinen beiden von Meister *Löwe* so geistreich componirten Vocaloratorien für Männerstimmen: „Die eherne Schlange" und „Die Apostel von Philippi" heran, während es Herrn Professor *Marx* vorbehalten blieb, durch seinen „Mose" das Oratorium aus der egyptischen Gefangenschaft falscher Theoremen vollends zu befreien und es in eine Richtung zu bringen, in welcher es sich nunmehr frei, reich und herrlich fortentwickeln kann.

Versuchen wir nun, am Schlusse dieser Andeutungen, die Aufstellung einer, wo möglich, haltbareren Theorie des Oratoriums.

Es ist uns:

„die künstlerisch klare, vollgenügend lebenskräftige, dramatische Vergegenwärtigung einer gewichtvoll ansprechenden Idee, in ihrer Bewegung vom thatsächlichen Werden zur Vollendung, durch das Mittel des reinen Musikwortes, ohne Intention auf theatralische Darstellung und ohne Nothwendigkeit derselben zur Erzielung des vollen Eindrucks."

Alle Gegenstände, welche ihrer Natur nach nur durch wirklich scenisch-theatralische Darstellung ihre volle, künstlerische Wirkung hervorbringen können, liegen ausserhalb des Oratorium-Bereichs, für welchen übrigens, abgesehen von den besonderen durch die Bedeutung des Oratoriums als Musik-Drama bedingten Modificationen in Anlage und Aufbau, im Allgemeinen die Grundregeln des Drama überhaupt in Geltung stehen, welches bekanntlich das lyrische Element keineswegs ausschliesst.

Factisch hat sich bereits längst schon das Oratorium in drei Hauptzweige zertheilt.

Den ersten bildet das neuerdings leider gar nicht mehr angebaute, kirchlich-gottesdienstliche, d. h. unmittelbar für den Cultus berechnete Oratorium. Es ist ganz, was es sein soll, wenn es seinen kirchlich-gottesdienstlichen Zwecken gehörig entspricht; kann sich aber, da es nur durch den Cultus seine Bedeutung gewinnt, nicht auf dem Felde völlig freier Kunstübung bewegen.

Den zweiten bildet das zwar nicht unmittelbar für den Cultus berechnete, aber doch insofern religiöse Oratorium, weil es entweder seinen Inhalt geradezu aus der heiligen Schrift oder aus der heiligen Sage und Geschichte entlehnt, oder doch sonst vorzugsweise eine religiöse Tendenz verfolgt. Dieser Zweig hat bis auf die neuesten Zeiten herein den reichsten Anbau gefunden, und wird nur durch nöthige Rücksichten gegen die Kirche besonders modificirt, aus deren Urkunden und sonstigen Lebensquellen es schöpft. Vielfach in Berührung steht dieser Zweig mit dem

Dritten, welchen das weltliche, sich ausserhalb der Kirche und ihrer Urkunden, ganz frei, bewegende Oratorium bildet. Ihm steht das Universum offen. Es kann eine jede grosse sonst geeignete Idee ergreifen, welche die Weltgeschichte bietet, und so beschränkt die Pflege war, die ihm bisher zu Theil wurde, so unermesslich gross ist der Spielraum, welchen es noch auszufüllen hat, und auf dessen Gebiete einst ein musikalischer *Shakespeare* sich die reichsten Lorbeern pflücken dürfte.

Für alle drei Gattungen des Oratoriums gilt ein Hauptverbot: das der Langweiligkeit, wogegen sie, bei Todesstrafe der Vergessenheit, so interessant, belebt und erweckend, als nur möglich, sein müssen.

Notorisch langweilig aber wird und muss stets ein Oratorium sein, welches sich, ohne Verfolgung einer klaren Hauptidee, in vagen Räumen verliert, und in einer Lyrik umherschwebelt ohne festen Lebenskern des Handelns, Wirkens und Strebens aus der Wahrheit des gesunden oder doch wenigstens des begreiflichen Denkens, Fühlens und Empfindens heraus.

Notorisch langweilig muss das Oratorium sein, wenn es das Haupt-Interesse durch Nebeninteressen abschwächt; wenn es fromme Erregungen des Gemüthes, anstatt sie aus der Tiefe der Seele heraus zu erzeugen, ohne Weiteres machen und erzwingen, gleichsam ernten will, wo es nicht gesäet hat, und wenn es sich in langen und breiten Tiraden erschöpft *), welche mit der Haupthandlung in keinem organischen Zusammenhange stehen.

Notorisch langweilig wird und muss ein Oratorium sein, wenn es, anstatt Personen und Charactere, nur zerfliessende Schattenbilder aufstellt und Helden bringt, ohne sie in ihrer Thatkraft zu zeigen; Helden, welche man in solcher Zeichnung gar nicht anerkennen würde, wenn nicht von ihnen, etwa in recitativischen Berichterstattungen, viel Rühmens gemacht würde und wenn sie nicht überhaupt in der Geschichte viel grösser und herrlicher daständen, als in diesem oder jenem schief angelegten, und gleich wie mit Blindheit geschlagen, zwischen grossen Personen und Ereignissen umhertappenden Oratorienwerke **).

Notorisch langweilig muss endlich ein Oratorium sein, wenn es dem Anschauenden zumuthet, sich einmal über das andere, in die verschiedenartigsten Gemüthsbewegungen zu stürzen, ohne sie vorher gehörig motivirt zu haben.

Aus diesen negativen Andeutungen, welche leider nur durch zu viele Warnungsexempel, aus zum Theil sehr berühmten Werken entlehnt, belegt werden könnten, ergibt sich nun aber von selbst das von dem Oratoriendichter und Componisten, als wesentlich nothwendig, Festzuhaltende und Anzustrebende. Es ist nicht leicht zu erreichen, allein eben diese Schwierigkeit wird tüchtige deutsche Meister nicht abschrecken, sondern vielmehr ermuntern, auf dem von Professor *Marx* mit so glücklichem Erfolge betretenen Wege rüstig weiter zu streben und vorzüglich auch dem fast öde daliegenden weltlichen Oratorium ihre Kräfte zu widmen.

Das Oratorium verlangt nicht jenen verschwenderischen Aufwand der Oper, die in unserer Zeit oft so grosse Geldkräfte verschlingt; es verlangt nicht mit Geld aufzuwiegende Theatersänger und Sängerinnen, die zugleich grosse Mimen sein sollen; es verlangt nicht kost-

*) Unsere älteren Meister waren in diesem Puncte ungemein stark. Ganze Acte ihrer Oratorien drehten sich, wie ein Kreisel, auf dem engsten Puncte herum. Sie haben uns, dünkt mich, eine Warnungstafel aufgestellt?!

**) Auch in dieser Beziehung haben unsere guten Alten merkwürdige Missgriffe gethan, von welchen auch geistreiche Männer, wie *Händel*, *Hasse* u. A. nicht freizusprechen sind.

bare Decorationen nebst Zubehör. Nein, es verlangt in seiner allmälig so glücklich errungenen Emancipation von der Bühne nur — und Das ist denn freilich auch nicht so gar wenig — gewandte, die gute Sache klar durchschauende und für sie begeisterungsvoll erglühte Dichter und Componisten, wohlgeübte, gemüthvolle Sänger, kräftige Chöre und als Uebungsorte seine Kirchen oder Säle.

Das Oratorium kann auch da gut und tüchtig bestehen, wo nicht einmal an eine schlechthesetzte Oper zu denken ist, während jetzt eine wirklich trefflich ausgestattete kaum unter dem ungeheuersten Aufwande zu gewinnen und zu erhalten ist. Es kann sich durch die Gesangübungen der Kindheit und Jugend, wie der reiferen Jahre, gleich fruchtreich erhebend, erweckend und belebend hindurch bewegen, ohne die Uebenden selbst, auch nur im Entferntesten, in physischer *) oder moralischer Hinsicht, mit Schaden und Verderben zu bedrohen; denn so viele Opern es gibt, welche, wenn es Consequenz im Leben gäbe, das Gesetz aller christlichen Staaten geradezu an den Pranger schlagen müsste, so wenig ist mir doch, selbst auch im Fache des rein weltlichen oder sich demselben annähernden Oratorium, irgend ein Werk bekannt, von welchem auch nur der geringste Nachtheil für Religion und Sittlichkeit zu befürchten wäre. Es kann daher nur höchst wünschenswerth erscheinen, dass das Oratorium fort und fort die wärmste Pflege, den eifrigsten Anbau, den kräftigsten Schutz gewinne, und diesem Wunsch, ja diese Hoffnung spricht man gewiss nicht vergebens in einem Lande aus, dessen König als hocherleuchteter, geistreicher Gönner und Beschützer der Wissenschaften und Künste, neben so reichbegabten Dichtern, auch so ausgezeichnete Componisten im Fache des Oratorium um seinen Thron versammelt hat.

Es lebe der König!

Nachtrag.

Nachdem vorstehende Vorlesung bereits an die verehrliche Redaction eingesendet war, wurde der Verfasser noch mit folgenden für die ältere Geschichte des Oratoriums sehr wichtigen und beachtungswerthen Schriften bekannt: 1) Mystères inédits du XV. siecle, publiés pour la premiere fois par *Achille Jubinal*, d'après le manuscrit unique de la bibliothèque de St. Geneviève. 2 Vol. Paris 1840—41. 2) Mystère de *St. Crespin* et St. *Crépinien*, publié pour la première fois, d'après un manuscrit conservé aux archives du royaume, par *Dessailles* et *Charbaille*. Paris, 1842. 3) Etudes sur les mystères dramatiques et sur divers manuscrits de *Gerson*. Par Onésime Leroy. Paris, 1840.

Indem wir es uns vorbehalten, aus diesen sehr interessante Aufklärungen darbietenden Werken späterhin bei anderer Gelegenheit Auszüge mitzutheilen, sei hier für's Erste nur bemerkt, dass die von uns bestrittene *Menestrier-Blankenburg*'sche Ansicht, welche die ersten Keime des Oratoriums auf gewisse musikalisch-dramatische Darstellungen der Pilgrime zurückführt, auch durch jene Schriften auf's Vollständigste erledigt wird. Sehr beachtenswerth für die Geschichte des älteren Oratoriums ist nicht minder auch ein uns ebenfalls neuerdings erst zu Händen gekommener Aufsatz von Herrn Dr. *Fink*, der sich in *Illgen's* kirchenhistorischer Zeitschrift befindet.

Schlüsslich können wir nicht umhin, den Wunsch auszusprechen, dass sich die Aufmerksamkeit der Herren Musikhistoriker, welchen die handschriftlichen Sammlungen reicher Bibliotheken zu Gebote stehen, auf eine tiefere historische Erforschung des deutschen Oratoriums in der Vor-*Händel*'schen Zeit hinlenken möge; so wie wir zugleich insonderheit an Herrn *C. F. Becker* in Leipzig hiermit die freundliche Bitte ergehen lassen, bei einem etwaigen zweiten Nachtrage zu seinem verdienstvollen Literaturwerke den Schriften über das Oratoriumwesen oder über das geistliche Drama einen besonderen Abschnitt widmen zu wollen.

Dr. *Keferstein*.

*) Freilich muss man auch im Oratorium, um die Stimmen der Sänger zu schonen, sich wieder einer einfacheren Instrumentirung befleissigen.

Recension.

Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Der Frau *Livia Frege*, geb. *Gerhard*, zugeeignet. Op. 57. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Ein neues Liederheft Mendelssohn's wird den Gesangfreunden nur eine sehr erfreuliche Gabe sein können. In dem gegenwärtigen empfangen sie eine Reihe Lieder, die wir zu den besten des Componisten zählen müssen. Wie in den späteren Compositionen Mendelssohn's überhaupt eine bestimmte, ruhiger waltende, abgeklärte Eigenthümlichkeit sich zu erkennen gibt, die eine ausgebildete Sprache spricht, nicht mehr um neu zu erfindende Ausdrücke bemüht ist und die Gedanken nun um so klarer und leichtfasslicher mitzutheilen vermag: so finden wir auch in diesen Liedern jene erfreuliche Ruhe und Anmuth der Darstellung wieder, die bei aller leidenschaftlichen Bewegtheit, welche der Gegenstand veranlassen kann, sich allezeit künstlerisch heiter zu bewahren weiss.

Weit entfernt, die Schönheit mancher früheren beliebten Gesänge Mendelssohn's weniger anerkennen zu wollen, so ist uns die gegenwärtige Sammlung, um einer gewissen Anspruchslosigkeit im Ganzen, doch vorzüglich lieb und werth, und wir möchten darum auch nicht Ein Stück entbehren. Nach Geschmack und Neigung werden auch hier die Liebhaber sich das Eine und Andere zu Lieblingen auswählen, wie wir es schon bei der ersten Bekanntschaft dieser Lieder unter vereinten Musikfreunden erfahren; eben so ergab sich aber auch, dass jedes der Lieder seine Freunde fand und Jeder auch gern in des Andern andere Neigung einzustimmen bereit war. Sollten wir die unsere auszusprechen haben, so erklärt sie sich zuerst für das zweite und vierte der Lieder — das Hirtenlied: „O Winter schlimmer Winter" von Uhland, und das Rheinische Volkslied: „Von allen schönen Kindern" — denn aber auch recht gern für die Uebrigen alle.

Die Rigoristen in der musikalischen Declamation, Wort- und Sylbenbetonung werden in diesen Gesän-

gen zuweilen Anstoss finden, — vielleicht im ersten Gesangstacte schon. — Wir haben von Componisten geringeren Grades Lieder mit der subtilsten Wortaccentuation. Sie sind dadurch zu keiner grösseren Beliebtheit gelangt. Die Componisten höherer Ordnung lassen meist die Melodie an sich, in ihrer Verbindung mit der Phrase des Textes und der musikalischen Stimmung des Ganzen, mehr gelten als die gewissenhafte Betonung jeder einzelnen Sylbe. Sie setzen die Worte in Musik, nicht wie, nach dem technischen Ausdrucke, der Uhrmacher eine Uhr in Oel setzt, wobei er jedes Zäpfchen des Räderwerkes sorgsam mit einem Tröpfchen Oel zu betupfen hat, sondern wie man den Fisch in's Wasser setzt. — Sie setzen die Worte aus dem trockenen Verstandeselement in das flüssige Gefühlselement der Töne; die Wortphrase in eine melodische. — Wie es aber dem Componisten nachzusehen ist, wenn er bei seinen Gesangsmelodieen sich nicht jedesmal durch grammaticalische Bedingungen hat bestimmen lassen, so bleibt es dagegen für den Sänger um so unerlässlicher, im Tonsatze den Wortsatz, in der Musik die Sprache, eine musikalische Sprache rein wieder herzustellen. Eine Aufgabe, die, wie so manche andere, wo es Widersprechendes zu vereinigen gelten kann, am Besten — dem Genie zu lösen gelingen wird. Eine Schröder-Devrient, Garcia-Viardot, Livia Frege, werden durch kleine Unebenheiten in der musikalischen Textbehandlung nicht leicht gehindert, dem Ausdruck der Worte bis in die feinsten Nüancen, in rhetorischer wie in poetischer Bedeutung, auf das Erschöpfendste Genüge zu leisten. Die Aufgabe wird dann sein, dem Wortaccent und die Betonung der Melodie, wie diese als musikalische an sich sie erfordert, nicht sowohl in Einklang, als vielmehr Beides in seiner eigenen Geltung zum Ausdruck zu bringen. Es verhält sich hier, wie mit den logischen und metrischen Accenten im antiken Vers; der geschichte Leser wird die einen und andern beobachten, ohne in seinem Vortrage etwas Widerstreitendes empfinden zu lassen. — *a.*

Nachrichten.

Berlin, den 2. December 1843. Der November war an musikalischen Productionen überreich. Zuerst von den Concerten. Am 8. v. M. gab der früher bereits erwähnte vorzügliche Flötist *Briccialdi* eine musikalische Soirée im Saale des Hôtel de Russie, und liess sich darin mit einem Flöten-Solo von *Tulou*, der für die Flöte eingerichteten Elegie von *Ernst*, sodann mit zwei eigenen Compositionen in der beliebten modernen Weise, mit Beifall hören. Sein schöner, weicher Ton und cantabler Vortrag ist besonders lobenswerth, wenn gleich auch seine Fertigkeit bedeutend ist. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* bereicherten die Unterhaltung durch den angenehmen Vortrag einer hübschen Romanze: „Autore" von *Dessauer*, des *Rossini*'schen Duetts: „Mira la bianca luna" und zweier gefühlvollen Lieder von *Ferd. Gumbert*: *a*) „Täuschung." *b*) „Ob ich dich liebe?" Am 13. November, dem Geburtstage der Königin von Preussen (welcher übrigens nicht gefeiert wurde, da es der Todestag der verewigten Mutter ihrer Majestät ist), fand in der Garnisonkirche, zum Besten mehrerer Klein-Kinder-Bewahr-Anstalten, in den Abendstunden eine Aufführung geistlicher Musik Statt, welche so zahlreich besucht, dass die geräumige, festlich erleuchtete Kirche überfüllt war. Von den Musikstücken ist besonders das gehaltvolle 6stimmige Magnificat von *B. Klein* zu erwähnen, welches von Mitgliedern der Singacademie ausdrucksvoll in den Chören und Soli's ausgeführt wurde, und theilweise von dem Herrn MD. *Wieprecht* mit Begleitung von Blechinstrumenten versehen war. Ein „Gloria patri" von *Palestrina*, das „Vater Unser" von *Fesca*, der 119. Psalm von *Fasch*, ein fünfstimmiges Offertorium von *Nicolo Jomelli* und ein sanftes Agnus Dei von *Rungenhagen*, sämmtlich a Capella gesungen, machten eine sehr angenehme Wirkung. Auf starken Effect berechnet war eine Toccata für Orgel und Blechinstrumente (wobei erstere sehr gedeckt wurde), von *F. Geyer* componirt, und das mächtige „Halleluja" aus *Händel's* Messias, mit Begleitung von Blechinstrumenten von *Ed. Grell* versehen. Ein Schauspieler vom Königsstädtischen Theater, Herr *Hänsel*, liess sich als Violinspieler beifällig in einem eigenen Concerte hören. Die vorzüglichen Clarinettisten Herren Gebrüder *Gareis* hatten im Saale der Singacademie ein recht interessantes Concert zum Besten ihrer Schwester, Wittwe *Schlegel*, veranstaltet, deren Mann vor Kurzem auf grausame Weise im Schlafe von seinem Lehrling ermordet ward. Die königl. Capelle unterstützte ihre Collegen auf rühmliche Weise, und führte, unter Leitung der Herren CM. *Henning* und CM. *Ries*, die erhabene Coriolan-Ouverture von *Beethoven* mit ungemeinem Feuer präcis aus. Die beiden Concertgeber trugen, Herr *Albert Gareis* ein sehr wirksames Concertino für die Clarinette von *Lindpaintner*, Herr *Gustav Gareis* neue (nur zu lange) Variationen von *Carl Baermann*, ferner eine Concertante für zwei Clarinetten von *Gährich*, mit schönem Ton, fertig und geschmackvoll vor. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* verschönten die Unterhaltung in ihrer gefälligen Weise durch den Gesang einer Arie im *Rossini*'schen Styl, aus der italienischen Oper: La Fedra vom Grafen *v. Westmorland* (Lord *Burghersh*) und der Cavatine der Isabelle aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*. Die Herren *Mantius* und *Böttcher* trugen ein melodisches Duett für Tenor und Bass: „Die Loreley" von *Joseph Netzer*, mit obligater Clarinette und Pianobegleitung vor, und der Pianist *G. Schumann* führte eine Fantasie (eigentlicher Variationen mit einer Einleitung) fertig und mit schönem Anschlage auf dem Pianoforte aus. — Auch zwei Concerte von Tanzmusik alla Strauss sind von der Musikgesellschaft des Herrn *Gungl*, welche in *Sommer's* Salon vor dem Potsdamer Thore fast täglich Unterhaltungsmusik ausführt, im Hôtel de Russie gegeben und haben ihr Publicum völlig befriedigt. Die Kunst kann dabei weiter nicht gewinnen, indess — Jedem das Seine! — Im Königsstädtischen Theater hat ein Violinist Herr Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfort a. M. drei Concerte mit steigendem Beifall gegeben, welchen Referent Krankheits halber nicht beiwohnen konnte. Die solide und reine

Vortragsweise dieses Künstlers hat allgemeine Anerkennung gefunden. Es ist ein Uebelstand, dass den Concertgebern nur das einzige (freilich sehr wohlklingende) Local der Singacademie, und auch dies nur an den Tagen zu Gebote steht, wenn die Gesellschaft solches nicht selbst für ihre Singübungen und Concerte bedarf. Der Concertsaal im königl. Schauspielhause (welcher 1200 Personen fasst, dagegen der Saal der Singacademie kaum 500) wird zum französischen Theater benutzt, und die königl. Theaterintendanz hat unbedingt allen Virtuosen den Gebrauch des einzigen deutschen Schauspiel- und Opernlocals für diesen Winter entzogen. — Ein neuer, jedoch kleiner Saal ist im Hôtel du Nord unter den Linden für Soiréen u. s. w. hinzugekommen. Der *Zimmermann*'sche Quartettverein wird solchen nächstens benutzen. — Nachträglich ist noch bei dem *Gareis*'schen Concerte eine effectvolle Fantasie für die Violine von *David* zu erwähnen, welche Herr CM. *Ries* mit grosser Reinheit und Eleganz sehr fertig vortrug. — Die Singacademie feierte den Cäcilientag (22. November) durch die grossartige Aufführung des *Handel*'schen Alexanderfestes in ihrem ersten Abonnementconcert. Imponirend und ausdrucksvoll waren die herrlichen Chöre z. B. das Lob des Bacchus, die Klage über den Fall der Perser, das Lob der Tonkunst, und der Schlussgesang zum Preise der Erfinderin der Orgel und des griechischen Sängers Timotheus. Die Sopransoli wurden von Frau v. *Fassmann* und Fräul. v. *Borke*, Tenor und Bass von den Herren *Mantius* und *Zschiesche* edel und characteristisch vorgetragen, insbesondere die rührende Sopranarie: „Er sang den Perser, gut und gross." — Den würdigsten Beschluss der Kunstleistungen im November machte die erste Symphonien-Soirée der königl. Capelle, zum Besten ihrer Wittwencasse, am 29. v. M. im Saale der Singacademie, welcher kaum die Zuhörer fassen konnte. Unter der eben so feurigen, als sinnigen Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* wurde von dem trefflichen Orchester, die Herren CM. *Ries*, *Leopold* und *Moritz Gans* an der Spitze, *Haydn*'s ewig jugendfrische Bdur-Symphonie, *Mozart*'s unübertroffene Ouverture zur Zauberflöte und *Beethoven*'s glutvolle Adur-Symphonie, ausserdem noch dessen Pianoforte-Concert in Esdur in jeder Hinsicht vollkommen schön ausgeführt. Herr MD. *Taubert* trug die Solopartie dieses symphonischen Concertes mit eben so viel Zartheit als fertig und kraftvoll vor. Der lebhafteste Beifall begleitete alle diese ächten Kunstleistungen, auf deren baldige Erneuerung sich alle Theilnehmer im Voraus freuen, wie dies bei Ihren Gewandhausconcerten der Fall ist. — Denselben Abend liess sich eine italienische Sängerin Signora *Virginia Giorgi-Cook*, eine geborene Römerin von jugendlich schöner Gestalt, im Königsstädtischen Theater in einzelnen Scenen im Costüme mit Beifall hören. Da Referent indess der Symphonie-Soirée beiwohnte, so kann derselbe über das Talent und die Ausbildung der genannten Sängerin nichts weiter berichten, als dass auch die Beurtheilungen für sie günstig lauten, und dass sie eine Schülerin von *Bordogni* in Paris ist, was schon als besondere Empfehlung gilt.

Das königliche Theater hat im November noch drei Mal den Sommernachtstraum bei vollem Hause wiederholt, ein Mal die Hugenotten mit Herrn *Ditt* als Raoul und drei Mal den Wildschütz. Norma wurde zwei Mal mit gutem Erfolge gegeben. Dem. *Marx* und *Tuczeck* sangen die Norma und Adalgisa ganz befriedigend, grösstentheils auch Herr *Ditt* den Sever, bis auf einige unreine Intonation. Die beabsichtigte Vorstellung des Fernand Cortez kam, wegen Heiserkeit des Herrn *Bader*, nicht zu Stande. Dagegen wurde Medea von *Euripides* mit den Chören von *Taubert* wiederholt. Die angesetzte Vorstellung der Antigone fiel aus. — Am 19. v. M. wurde zur Feier des Namenstages der Königin Elisabeth in den Morgenstunden der Kranz mit deren Namenszuge auf den Vordergiebel des neuen Opernhausdaches mit den üblichen Feierlichkeiten aufgesetzt, und Abends im Schauspielhause, nach einer Festrede, die neue fein-komische Oper Carlo Broschi von *Scribe* und *Auber* mit vielem Beifall gegeben, worauf wohl weniger die ziemlich gewöhnliche Musik, als das interessante, wenn gleich unwahrscheinliche Sujet und die vorzügliche Darstellung Antheil haben, ohne dass solche des Teufels Antheil begründete. Da die Oper auch in Leipzig gegeben ist, so beschränke ich mich auf die Bemerkung, dass die Damen *Tuczeck* und *Marx* als Carlo Broschi (Farinelli) und seine Schwester Casilda, und Herr *Mantius* als Rafael die amusante Operette grösstentheils durch ihr Spiel und schönen Gesang unterhaltend machen, wozu denn auch die Komik des Herrn *Blume* als Gil Vargas noch beiträgt. Herr *Devrient* als Ferdinand VI. genügt nur von Seiten seiner Darstellung; als Sänger ist derselbe zu sehr aus der Uebung, da dieser denkende Künstler sich seit Jahren ausschliesslich für das recitirende Drama entschieden hat. Indess war die Besetzung der Rolle des tiefsinnigen Königs allerdings sehr schwierig. Am Meisten gefiel das erste Duett Carlo's mit Casilda, dann Carlo's Romanze, dessen Duett mit Rafael am Schlusse des ersten Acts, Carlo's Lied und das Duett von Casilda mit Rafael im zweiten Act. Der von Herrn *Carl Blum* für Dem. *Marx* eingelegte, hübsche Bolero war nur zu lang und zu sehr fiorirt, so dass derselbe die Handlung aufhielt, jedoch Beifall fand, da Dem. *Marx* dies Gesangstück kunstfertig, wenn auch nicht ganz ohne Anstrengung vortrug. Die Oper ist jetzt drei Mal bei vollem Hause gegeben. Morgen soll auch *Mozart*'s Belmonte und Constanze (welche Oper seit zwölf Jahren ruht) mit Herrn *Mantius* und Dem. *Marx* wieder in Scene gesetzt werden. — Herr Capellmeister *Möser* beabsichtigt, *Haydn*'s vier Jahreszeiten aufzuführen. — Der Pianist *Gustav Füller*, Schüler des CM. *Mohs*, hat am 1. d. eine musikalische Soirée veranstaltet. — Am 3. d. gaben die Herren *J. Remmers* (Violinist, und *G. Schumann* (Pianist) ein gemeinschaftliches Concert, worüber das Nähere im Decemberbericht, wie über das zweite Abonnementconcert des *J. Schneider*'schen Gesanginstituts am 4. d. M. und die zweite Symphonie-Soirée der königl. Capelle am 6. d. M.

Leipzig, den 19. December 1843. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donners-

genannten freyen Schreibart liess nur Licenzen zu zum Behuf der Erweiterung und Verallgemeinerung der Kunst. Keineswegs aber sollten durch jene Katastrophe die Schranken der Methode vernichtet werden; sie wurden es auch nicht, sie wurden nur überschritten.

In wiefern also hier schon Verständigung statt gefunden hat, in sofern kann der Kunstrichter (der Recensent) nach den in jener Methode enthaltenen Regeln, Gesetzen und Verboten, ohne sie auch nur aussprechen zu dürfen, sein Urtheil fällen. Er ist sicher, verstanden zu werden. (Man könnte allenfalls hier einwenden, es gebe verschiedene Methoden, Anleitungen zur Komposition, und es komme darauf an, nach welcher dieser oder jener Künstler oder Kunstrichter verfahre. Allein diese Anleitungen alle stimmen in der That in der Hauptsache überein. Sie unterscheiden sich nur ungefähr so, wie die verschiedenen Grammatiken oder Orthographieen einer und ebenderselben Sprache, die in die nämliche Epoche fallen; und die spätern unterscheiden sich von den frühern nur durch Erweiterung.) Hier hat er einen Standpunkt der Beurtheilung, aus welchem er den methodischen Gehalt eines Tonkunstwerks (Tonstücks) bestimmen kann. Diesen Standpunkt nennen wir den Standpunkt der Methode.

Wir suchen nun einen andern Standpunkt auf. Der entgegengesezte Weg, auf welchem man nach Wissenschaft der Tonkunst ausgeht, ist dieser: Man schliesst aus den wahrgenommenen Würkungen auf das Wesen der Kunst, aus den allgemeinen Würkungen auf das Wesen der Kunst überhaupt, aus der besondern auf die specielle Beschaffenheit ihrer verschiedenen Produkte. So fand man, dass die Musik überhaupt, dass alle Musik das Empfindungsvermögen in Bewegung sezt; fand, dass mannigfaltige Töne und Tonverbindungen, mannigfaltige Bewegungen im Gemüthe hervorbringen. Sonach sollte die Musik in besonderm Sinne die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen — populär ausgedrükt: die Sprache des Herzens, seyn. Sonach soll jedes besondere Tonkunst-Produkt irgend einen besondern Charakter haben, irgend eine bestimmte Gemüthsstimmung erwecken.

Hier hätte der Kritiker einen Standpunkt der Beurtheilung. Wir wollen ihn den pathologischen nennen, weil nach diesem der pathetische Gehalt eines Tonstücks bestimmt werden soll.

Hier kann er aber keineswegs, wie oben, verfahren. Denn wenn man auch jenes Theorem: die Musik ist Sprache des Herzens, noch nie eigentlich bestritten hat; so ist man hingegen auch noch nicht davon zu Folgerungen, Anwendungen, Regeln dergestalt fortgeschritten, dass ein allgemeines Einverständnis hatte statt finden können. Man hat uns noch nie gesagt und gezeigt, dass und warum diese oder jene Töne, Tonreihen, Akkorde, Modulationen u. s. w. diese oder jene Empfindung oder Empfindungsweise erwecken, und erwecken müssen. Wir haben weder Muster noch Beyspiele. Haydn's Werk, die sieben Worte des Erlösers — die ursprüngliche Instrumental-Komposition nämlich — ist nicht minder ein verunglückter Versuch, als Voglers brouillerie entre mari et femme, oder irgend ein andres musikalisches Charakterstück.

Von diesem Standpunkte aus können mithin für einmal keine kritischen Urtheile, keine förmlichen Kritiken, sondern nur Reflexionen und Raisonnements geliefert werden. Der Kunstrichter (der Recensent, urtheilt hier nur als Individuum. Sollte er als Kritiker urtheilen wollen, so müsste er erst sein neuerfundenes Kriterium vorausschicken und dessen Gültigkeit unmittelbar in der Anwendung erweisen.

Man kann ferner ein Kunstwerk beurtheilen, in Hinsicht auf den Zeitpunkt, in welchen es fällt, und darnach seinen Werth bestimmen.

tag, am 7. December. Symphonie (F dur) von *Kalliwoda* (neu, Manuscript) unter Direction des Componisten. — Recitativ und Arie aus Teodora von *Händel*, gesungen von Miss *Birch*. — Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Riefstahl* aus Frankfurt am Main. — Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus Don Giovanni von *Mozart*, gesungen von Miss *Birch*. — Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Riefstahl*. — Introduction aus der Belagerung von Corinth von *Rossini*. (Die Soli gesungen von den Herren *Schmidt*, *Kindermann* und *Langer*.)

Herr Capellmeister *Kalliwoda* gehört als Componist und Virtuos zu den Künstlern, deren Leistungen unser Publicum seit Jahren schon mit vieler Vorliebe entgegenkommt. Hauptsächlich waren es seine ersten Symphonieen, auf deren Kunstwerth und Erfolg sich die Achtung und der Ruf Herrn *Kalliwoda's* als Componist begründeten, und wenn auch einige spätere Werke desselben, wie seiner Zeit in diesen Blättern unverhohlen ausgesprochen worden ist, weniger den Ansprüchen genügten, welche man zu machen gewohnt und berechtigt war, so liess sich doch aus ihnen leicht erkennen, dass Das, was ihnen fehlte, was in ihnen anders und besser hätte sein sollen, nicht ein Mangel des Könnens, sondern mehr des Wollens sein mochte; oder mit anderen Worten: dass Herr *Kalliwoda* in diesen Compositionen nicht Das gab, was er mit seinem schönen Talent hätte geben können und in immer höheren Grade hätte geben sollen. Auch auf tüchtige und sehr begabte Künstler üben Verhältnisse und Umgebungen Einfluss aus, wie auf jeden andern Menschen, und man macht leider nicht selten die Erfahrung, dass Componisten, ihrer innern bessern Richtung und Ueberzeugung entgegen, in ihren Compositionen zu sehr darauf Rücksicht nehmen, was der grossen Menge und Denen gefällt, für welche sie unmittelbar schreiben. Das fördert nun natürlich weder den Künstler noch seine Werke, und wenn hierbei nicht ein wirklich bedeutendes Talent in Frage ist, kann man darauf rechnen, dass dasselbe bald ganz verloren sein werde. Wir freuen uns daher um so mehr, aus dieser neuen Symphonie *Kalliwoda's* die Ueberzeugung gewonnen zu haben, dass er jetzt wieder bemüht ist, seinen Werken wahrhaft künstlerische Bedeutung zu geben, und wenn wir die Ausarbeitung der Symphonie auch hin und wieder etwas gedrängter, oder weniger breit, die Erfindung im Ganzen etwas origineller und eigenthümlicher wünschen möchten, so müssen wir doch gestehen, dass dieses Werk im Allgemeinen vorzugsweise höheren Kunstanforderungen entspricht und geeignet ist, die Achtung vor dem Talent und Streben des Componisten auf jede Weise zu erhöhen. Wir hoffen die Symphonie bald gedruckt zu sehen, und finden wohl dann Gelegenheit, ausführlicher und specieller darüber zu urtheilen, als uns jetzt nach nur einmaligem Anhören derselben möglich ist. Die Ausführung war sehr gelungen und alle Stücke wurden mit grossem Beifall aufgenommen.

Miss *Birch* erwarb sich besonders durch den Vortrag der *Händel*'schen, uns bisher noch unbekannten, Arie die grösste Anerkennung; die Composition ist höchst einfach, an und für sich auch nicht eben von tieferer musikalischer Bedeutung, wirkt aber dennoch, gut vorgetragen, vortrefflich, und wir müssen gestehen, dass wir die Ausführung derselben für eine der schönsten Leistungen von Miss *Birch* halten. In Auffassung und Ausführung der *Händel*'schen Solosgesangstücke stehen überhaupt die englischen Sänger und Sängerinnen den unsrigen, welche langweilig, steif und geschmacklos sehr häufig für classisch zu halten scheinen, in der Regel weit voran, und gewissermassen durch Tradition scheint bei den englischen Künstlern der Vortrag *Händel*'scher Compositionen festgestellt zu sein; wenigstens haben wir in den Leistungen der *Novello*, *Shaw* und Miss *Birch* hierin eine sehr nahe Verwandtschaft gefunden. Auch die schöne Arie aus Don Juan „Non mi dir bell' idol mio" sang Miss *Birch* vortrefflich und mit allgemeinem Beifall.

Sehr interessant ist es uns gewesen, Herrn Concertmeister *Riefstahl* in seinen Leistungen kennen zu lernen; seine Virtuosität ist ausgezeichnet in jeder Hinsicht, sein Ton kräftig und schön, sein Vortrag solid und, nur Weniges ausgenommen, geschmackvoll; von seinen Compositionen, die im Allgemeinen gut erfunden und geschickt gemacht sind, hat uns der erste Theil des Concertino am Besten gefallen, am Wenigsten der letzte Satz desselben und die Variationen, denn beide sind nicht geschmackvoll genug, und erinnern in dieser Hinsicht an eine Zeit, die zum Glück, bei uns wenigstens, vorüber ist. Auch, scheint uns, sollte ein Künstler wie Herr *Riefstahl* das bekannte Tremolo von *de Beriot* nicht auf eine so mechanische Weise imitiren, wie dies am Schluss seiner Variationen geschehen ist; es liegt nichts Künstlerisches in solcher Nachahmung, und das thut uns leid bei einem Künstler zu finden, der, wie Herr *Riefstahl*, bei ernstem, tüchtigem Sinn und Streben, auch gewiss recht Tüchtiges leisten könnte. Uebrigens erwarb sich Herr *Riefstahl* durch sein Spiel die allgemeinste und sehr verdiente Anerkennung des zahlreich versammelten Publicums.

Die bekannte schöne Ouverture *Mendelssohn's*, Meeresstille und glückliche Fahrt, ging, mit Ausnahme der ersten einleitenden Tacte des Allegro, in welchen der Vortrag der Hörner besondere Aufmerksamkeit und Rücksicht erfordert, sehr gut und erhielt den lebhaftesten Beifall.

Die frische, kräftige Introduction aus der Belagerung von Corinth von *Rossini*, in den Chören durch einen starken, sicheren Männerchor besetzt, in den Soli's gehoben durch den schönen Vortrag der Herren *Schmidt* und *Kindermann*, von welchen namentlich Ersterer die Recitative ausgezeichnet sang, beschloss das interessante Concert und machte gute Wirkung.

Zehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 14. December 1843. Ouverture von *Ferd. Hiller* (D moll). — Recitativ und Arie aus Judas Maccabäus von *Händel*, gesungen von Miss *Birch*. — Concert für Pianoforte von *W. A. Mozart* (D moll), vorgetragen von Herrn Musikdirector *F. Hiller*. — Cavatine aus der Oper Fallstaff von *Balfe*, ge-

sungen von Miss *Birch*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (No. 2, D dur).

Unser König beehrte das Concert mit seiner Gegenwart. —

Die Ouverture Herrn *Hiller's* ist ein lebendiges, gut gearbeitetes Stück, wurde vortrefflich ausgeführt und hat uns recht wohl gefallen.

Leider war Miss *Birch* durch nicht unbedeutendes Unwohlsein an dem freien Gebrauch und der vollkommenen Entfaltung ihrer so schönen Mittel etwas behindert, und obwohl ihre Leistungen sich immer noch sehr auszeichneten, den Beifall des Königs und des Publicums sich auch in hohem Grade erwarben, so hätten sie doch eben noch vorzüglicher, noch vollendeter, namentlich in technischer Hinsicht, sein können. Die Arie von *Händel*, für englische Sängerinnen, wie uns *Clara Novello* gezeigt hat, ein Effectstück ohne Gleichen, trug auch Miss *Birch* gut und sehr interessant vor; allein es fehlte der Ausführung an Sicherheit und Ruhe, und dadurch zugleich an den feinen geschmackvollen Schattirungen, durch welche die geehrte Künstlerin sonst ihren Vortrag so anziehend und wohlthuend zu machen vermag. Besser gelang ihr die Ausführung der Cavatine von *W. Balfe*, eines unbedeutenden in neuerem italienischen Geschmack geschriebenen Stücks, das allerdings weder geistige Auffassung zulässt, noch, von einer so durchgebildeten Künstlerin wie Miss *Birch*, besondere Aufmerksamkeit und Anstrengung erfordert.

Das allbekannte schöne, grossartige D moll-Concert von *Mozart* wurde durch Herrn Musikdirector *Hiller* im Ganzen recht gut, im Adagio sehr ausgezeichnet, vorgetragen und brachte demselben grossen Beifall; auch die im ersten und letzten Satz eingelegten Cadenzen waren interessant erfunden; am Meisten hat uns die Cadenz im ersten Satze, welche sich durch gute Wahl, Combination und Durchführung der Motive mehr als die Cadenz im letzten Satze auszeichnete, gefallen, wie denn auch die Ausführung der zwei ersten Sätze des Concertes gelungener war, als die des letzten Satzes. Im Allgemeinen aber hatte die ganze Leistung den Character einer wirklichen Kunstleistung; eine Anerkennung, die wir gegen Herrn *Hiller* um so lieber aussprechen, als sie uns überhaupt als die erste Bedingung bei Würdigung eines Künstlers gilt.

Die Ausführung der Symphonie von *Beethoven* war eine der gelungensten dieses Winters; namentlich haben wir uns über die frischen, lebendigen Tempi gefreut, durch welche die Wirkung ungemein gefördert wurde.

Wir beabsichtigen nächstens in diesen Blättern eine ausführliche Uebersicht der Einrichtungen und Leistungen unseres Conservatoriums zu geben, welches so eben einen Abdruck seiner Statuten u. s. w. veröffentlicht hat; das schöne Institut gedeiht über alle Erwartung und wird gewiss bald nicht allein für das Kunstleben unserer Stadt, sondern für die Kunst überhaupt von grossem Erfolg sein. *R. L.*

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 13. bis 19. December d. J.

Ernst, H. W., Le Carneval de Venise p. le Viol. princ. avec Quat. et Contre-Basse ou Pfte. Op. 18. 1 Thlr 5 Ngr., arrang. p. Pfte seul 26 Ngr. Leipzig, Nistner.

Hänsel, A., Casino- u. Gesellschafts-Tänze. 16ter Jahrg. f. d. Pfte. Op. 53. Dresden, Meser. 15 Ngr.

Hunten, F., Les Emeraudes. No. 1. Gr. Valse brill. No. 2. Mélod. de Mercadante var. p. le Pfte. Op. 128. No. 1, 2. Leipzig Breitkopf u. Härtel. à 15 Ngr.

— Les Topazes. No. 1. Gr. Valse brill. No. 2. 3 Rêveries melanc. p. le Pfte. Op. 129. No. 1, 2. Ebend. à 15 Ngr.

Jaeger sen., F., Ihre Augen. Lied f. Alt od. Bariton m. Pfte. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 15 Kr.

Krüger, G., Fant. p. le Pfte sur Lucrezia Borgia. Op. 7. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. 54 Kr.

Mozart, W. A., Così fan tutte. Kom. Oper. Vollst. Clav.-Ausz. Berlin, Weidle. 1 Thlr. n.

— Idomeneo. Oper. Vollst. Clav.-Ausz. Ebend. 25 Sgr.

Potp. f. d. Pfte über Themen beliebter Opern. No. 60—96. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. à 20 Ngr.

Richter, A., Bouquet de Fleurs. Rapsodies p. le Pfte. Op. 2. Cah. 1. Dresden, Meser. 12½ Ngr.

Rode, F. von, 6 Lieder a. Spitta's Psalter u. Harfe f. Ten. od. Sopr. m. Pfte. Hamburg, Cranz. 14 Sgr.

Sammlung beliebter Ballmusik im neuesten Geschmack f. d. Pfte. No. 12, 13. Dresden, Meser. à 10 Ngr.

☞ Sämmtliche vorstehende Werke sind durch Breitkopf & Härtel in Leipzig zu beziehen.

Ankündigungen.

Mit Eigenthumsrecht erscheinen binnen Kurzem:

Döhler, Th., Les Espagnole, Op. 45, pour Piano à 4 mains.

Heller, Steph., 75 Etudes pour le Piano en 3 Livres. Op. 45, 46, 47. Die ersten 25 Etuden, Op. 45, dienen als Einleitung zu den bekannten und sehr geschätzten Etudes mélodiques Op. 46. Die beiden folgenden, Op. 46, 47, bilden eine Fortsetzung des Op. 46.

Heuser, Geburtstags- und Weihnachtsmusik für Piano und sechs Kinderinstrumente nebst Gesang von Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 2.

Moscheles & Fétis. Erster und zweiter praktischer Theil der Methode des Pianofortespiels, verfasst von *Th. Kullack*. 6 Lieferungen.

Reinecke, C. G., Second Trio non difficile pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 275.

Berlin. **Schlesinger'**sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlag der Unterzeichneten werden folgende Musikwerke mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Ein Sommernachtstraum

von Shakespeare.

Musik von

F. Mendelssohn-Bartholdy.

Clavierauszug und Stimmen.

Zweite Symphonie

für Orchester

von

N. W. Gade.

Stimmen und Clavierauszug.

Das Paradies und die Peri.

(Gedicht nach Thomas Moore.)

Musik von

R. Schumann.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Das Liebesmahl der Apostel,

eine biblische Scene

für Männerstimmen und grosses Orchester

von

Richard Wagner.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

M O S C.

Oratorium von

A. B. Marx.

Partitur, Clavierauszug und Stimmen.

Leipzig, am 18. December 1843.

Breitkopf & Härtel.

Für Gesang-Vereine.

Bei **F. C. Leuchart** in **Breslau** sind so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs Lieder

für vierstimmigen Männergesang,

componirt und Deutschlands Liedertafeln freundlichst zugeeignet von

Moritz Ernemann.

Op. 16. Partitur und Stimmen. Preis $1\frac{1}{3}$ Rthlr.

Inhalt: Rheinweinlied von Herwegh. — Gebet vor der Schlacht von Th. Körner. — Vendas von Gaudy. — Soldatenlied von Kopisch. — Das Lied von den Jahren. — Die Vogelscheuche.

Zweckmässig gewählte Texte heitren und ernsten Inhalts von einem unserer begabtesten Liedercomponisten in Musik gesetzt, werden hiermit den zahlreichen Liedertafeln und Gesangvereinen zur geneigten Berücksichtigung angelegentlichst empfohlen. Die diesen Liedern bereits zu Theil gewordene allseitige Anerkennung ist der sprechendste Beweis für ihre Gediegenheit und Brauchbarkeit.

Für Gesangvereine und Liedertafeln.

In unserem Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Orpheus.

Sammlung von Liedern und Gesängen für vier Männerstimmen.

Neunter und zehnter Band.

(Der neuen Folge Band 1 und 2.)

Herausgegeben von

Carl Zöllner.

Taschenformat.

Jeder Band in vier Stimmheften ..... 1 Thlr.
Die zweizeilige Partitur zu jedem Bande ..... $\frac{5}{6}$ "

Diese beiden Bände enthalten zusammen:

siebenzig Lieder

von siebenundzwanzig verschiedenen Componisten.

Die mit dem achten Bande geschlossene *Erste Folge* des *Orpheus* enthält *zweihundertsiebenzig* der beliebtesten Compositionen für den vierstimmigen Gesang und kostet davon ebenfalls:

jeder Band in vier Stimmheften ..... 1 Thlr.
die zweizeilige Partitur zu jedem Bande ..... $\frac{5}{6}$ "
das Register über die ersten acht Bände ..... $\frac{1}{6}$ "

Bei Abnahme von sechs Exemplaren eines Bandes auf einmal wird ein Freiexemplar gegeben.

Leipzig, im November 1843.

Friedlein & Hirsch.

Durch jede solide Buch- und Musikalienhandlung sind zu beziehen:

Körner, W., Orgelfreund. Band 1—5. 1 Thlr.
— — Präludienbuch. Lieferung 1—3. à $\frac{1}{2}$ Thlr.
Töpfer, J. G., Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile. 2 Thlr.

Diese Werke befinden sich vorzugsweise alle guten Seminarlehrer, Organisten u. s. w., sowohl beim Orgelunterrichte als in der Kirche, und ist daher die beste Empfehlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Etudes très faciles à 4 mains. Op. 149.
— — Etudes faciles à 4 mains. Op. 150.
— — Fantaisie brillante sur Marie di Rohan. Op. 151.
Burgmüller, Fr., Valse sur le Desert eur.
— — Valse sur Marie di Rohan. Op. 85.
Donizetti, Miserere et Ave Maria.
— — Lenore, romance.
Duvernoy, Fantaisie à 4 mains sur la Peri. Op. 150.
Les eclairs. Six Galops d'A. Adam.
Herz, H., La Polka, avec introd. et finale. Op. 155.
— — Fantaisie brill. sur la Part du diable. Op. 156.
Hünten, W., Morceau de Piano.
La lutrec magique, collection de 20 valses de Burgmüller, Dohler, Herz, Rosellen etc.
Musard, Les fêtes du chateau d'Eu, album de 6 quadrilles.
Osborne, La chasse, caprice sur la Part du diable. Op. 49.
Rosellen, H., Douze Etudes brillantes. Op. 60.
— — 2 Divertissemens sur la Peri. Op. 64. No. 1 et 2.
— — Les italiens, contredanses brillantes et variées. Op. 62.
Les Soupirs, album de chant de la France musicale.
Thomas, Mina ou le menage à trois, opera comique en 3 actes
Wolff, E., Boléro sur Maria di Rohan. Op. 91.
— — Divertissement à 4 mains sur Maria di Rohan. Op. 92.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten December. № 52. 1843.

Inhalt: Ueber die berühmte Missa Papae Marcelli von G. Pierluigi da Palestrina. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Weimar. Sommersaison der Oper in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien. Aus Leipzig. Das Paradies und die Peri. Zum Titelkupfer. — Verzeichniss neuerschienener Musikalien. — *Ankündigungen.*

Ueber die berühmte Missa Papae Marcelli von G. Pierluigi da Palestrina, und dessen Wirksamkeit.

(Mitgetheilt von J. F. Schmidt.)

Nach des kunstgelehrten *Abbate Giuseppe Baini*, Sängers und Directors der päpstlichen Capelle in Rom, „Memorie storico-critiche," welche von *Franz Sales Kandler* zu einem gehaltvollen Werke „Ueber das Leben und die Werke des *G. Pierluigi da Palestrina*, genannt der Fürst der Musik (Principe della Musica)" benutzt sind, das von dem k. k. Hofrath *R. G. v. Kiesewetter* nach *Kandler's* Ableben herausgegeben, und mit einem Vorwort und historisch-kritischen Anmerkungen versehen ist, wurde die von *Giovanni Pierluigi da Palestrina* (einem Schüler von *Claudio Goudimel*) auf den ausdrücklichen Auftrag des Cardinals *Carl Borromaeus* (nachmals des Heiligen), nebst zwei andern Messen, in G. nach dem achten Kirchentone für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Basse componirte dritte, sechsstimmige Messe am 28. April 1565 (nicht 1555) zum ersten Male von sämmtlichen päpstlichen Sängern im Palast des Cardinals *Vitelozzo*, Mitgliedes der vom Papst Pius IV. zur Verbesserung der Kirchenmusik ernannten Congregation von acht Cardinälen, öffentlich aber zuerst am 19. Juni 1565 in der Sixtinischen Capelle im Vatican, bei dem vom Cardinal *Borromaeus* abgehaltenen feierlichen Hochamte, in Gegenwart des Papstes, mit höchster Anerkennung ausgeführt. Der allgemeine Beifall, welcher diesem Meisterwerk zu Theil wurde, bestimmte den Papst Pius IV., den damals pensionirten Capellsänger *Pierluigi* durch ein Motu proprio zum Tonsetzer (Compositore) der päpstlichen Capelle mit 11 Scudi monatlichem Gehalt zu ernennen. Die Nachfolger des verstorbenen Papstes Pius IV. bestätigten *Pierluigi* in diesem, für den grossen Meister eigens fundirten Amte; ein Umstand, der für die Kirchenmusik von den wichtigsten Folgen war. — In Folge einer Aufforderung des Cardinals *Francesco Pacecco*, Protectors Spaniens bei dem päpstlichen Stuhle, widmete *Pierluigi* die vorerwähnte berühmte Messe unter dem Titel: „Papae Marcelli" (aus Dankbarkeit gegen den früh verstorbenen Papst Marcellus II.) nach einer Notiz auf einem alten Titelblatte der Partitur im päpstlichen Archive (deren Originalmanuscript bei der Invasion der Franzosen leider verloren gegangen sein soll) dem Könige von Spanien, Philipp II. (also nicht dem bereits verstorbenen Papst Marcellus II.). — Unter dem Titel: „Joannis Petri Aloysii Praenestini Missarum liber secundus. Romae. Anno Domini 1567." ist diese Messe, nebst vier vierstimmigen und zwei fünfstimmigen Messen im Druck erschienen. Eine neue Auflage von diesem Bande wurde im Jahre 1598 von *Gardano* in Venedig herausgegeben. — Am 1. April 1571 trat *Pierluigi*, in *G. Animuccia's* Stelle, zum zweiten Male als Capellmeister der Vaticanischen Hauptkirche zu St. Peter ein, indem er sein Amt als Compositore beibehielt, und überdies noch die Stelle des verstorbenen *G. Animuccia* im Dienste des heil. *Filippo Neri*, Gründers der „Väter vom Oratorium," übernahm. — Gleich hohen Werth mit der Missa Papae Marcelli hat die am 15. August 1585 in der Kirche Santa Maria Maggiore zu Rom aufgeführte sechsstimmige Messe „Assumta est Maria," deren Benedictus besonders gerühmt wird; ferner das achtstimmige Stabat mater, welches, nebst andern classischen Kirchengesängen, am 10. December 1822 bei der Anwesenheit des verewigten Königs Friedrich Wilhelm III. von Preussen zu Rom im Quirinalpalaste della consulta mit allgemeiner Bewunderung von den Sängern der päpstlichen Capelle ausgeführt wurde. Der feinfühlende Monarch äusserte sich darüber gegen *Baini* (welchem die grosse goldene Kunstdenkmünze zu Theil wurde): „Er (der König) habe in Hermodalle zu Theil wurde): „Er (der König) habe in allen vorgetragenen Musikstücken die Höhe der Kunstvollendung bewundert, in diesem Stabat mater aber fesste ihn Wahrheit und Natur." — Nach der Dedication dieses Meisterwerkes und einer Sammlung von Motetten an den Papst Gregor XIV. erhielt *Pierluigi* vom März 1591 ab als Tonsetzer ein erhöhetes Gehalt von monatlich 24 (statt bisher 11) Scudi, die ihm auch bis zu seinem Ende (den 2. Februar 1594, leider also kaum drei Jahre) verblieben sind, nachdem er die frühere Zeit in Sorge und Kummer verlebt hatte.

Die merkwürdige Missa Papae Marcelli wird auf Befehl des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen jetzt von dem neu gebildeten liturgischen Domchore zu Berlin eingeübt, um mit deutsch untergelegtem, biblischem Text in der königl. Capelle zu Charlottenburg und im Dome zu Berlin beim Gottesdienst gesungen zu werden.

Die Ausführung dürfte grosse Schwierigkeiten darbieten, welche indess durch Eifer und Bekanntschaft wohl zu beseitigen sein mögen. *J. P. S.*

Recension.

Solo- und Chorgesänge zu *Marcello's* Psalmen, nach *Giustiniani's* Dichtung in's Deutsche übertragen von Dr. *C. Grüneisen*; bearbeitet und instrumentirt von *P. Lindpaintner*, Partitur und Clavier-Auszug. Stuttgart, bei G. A. Zumsteeg. Preis 4 Thlr.

Es verdient freudige Anerkennung, dass der treffliche Lindpaintner, dem wir diese Bearbeitung verdanken, durch dieselbe das Andenken eines Meisters und eines Werkes bei uns erneuert, würdig der Bewunderung aller Zeiten, wenn ihm auch manche Einschränkungen die Classicität streitig machen sollten. — Ueber hundert Jahre schon ruht der wackere Meister im Grabe, und noch immer ergötzen sich viele, für einfach Schönes empfängliche Herzen an seinen Werken, und namentlich an seinen Psalmen, einem Gesammtwerke, das fast identisch mit seinem Namen geworden ist. — Freilich kann unsere Zeit vor lauter Fortschritten kaum zu Rückblicken kommen; wem indess die Geschichte der Musik und ihre hervorragenden Erscheinungen nicht fremd geblieben sind, der muss sich erinnern, welchen grossen Eindruck Marcello's Psalmen in den verschiedensten Ländern und Zeiträumen hervorgebracht haben, was übrigens schon durch die Uebersetzung des italienischen Textes in mehrere Sprachen, wie durch wiederholte Ausgaben des Werkes bestätigt wird. So begrüssen wir denn mit Dank und Freude diese, zwölf Psalmen enthaltende, Auswahl, die schon durch Grüneisen's meist treffliche Uebersetzung, bis auf wenige Ausnahmen sorgfältig und passend untergelegt, eigenthümlichen Werth erhält. Und nun, instrumentirt von eines Lindpaintner's, in dieser Beziehung anerkanntesten Meisterschaft, werden uns diese Psalmen fürwahr noch viel näher gebracht, und scheinen sich unter der sichern und doch von Pietät geleiteten Behandlung zu erweitern. Sie bilden nun in der neuen Gestaltung einen so schönen, würdevollen Beitrag zur Kirchenmusik, dass wir sie, namentlich in dieser Hinsicht, den Kirchenbehörden und Musikdirectoren mit Wärme und Ueberzeugung empfehlen.

Eine nähere Besprechung der zwölf hier mitgetheilten Psalmen wird, nebst der Bezeichnung ihres individuellen Werthes, zugleich die Mannichfaltigkeit der verschiedenen Stücke dieser interessanten Anthologie hervorheben, welche Eigenschaft durch die geschickte Benutzung und Mischung so verschiedenartiger Instrumente noch besonders günstig hervortritt. — Wir sind überzeugt, dass diese Art der Instrumentirung von Kirchenmusiken (wenigstens theilweise) selbst den strengen Zeloten Thibaut versöhnt haben würde, der (in seinem Werke: Ueber Reinheit der Tonkunst) die Behauptung aufstellte, die Kunst, zweckmässig für die Kirche zu instrumentiren, sei in der neueren Zeit gänzlich in Verfall gerathen, und kühn genug hinzufügte: Mozart habe zwar, indem er Oratorien von Händel instrumentirte, Genie bewiesen, aber Händel habe er zu Grabe getragen, und den ganzen Character des Stückes aufgehoben!! — Doch nun zu unserm Werke!

No. 1. (Psalm 17.) Alt-Solo mit Chor (ohne Sopran), begleitet von zwei Waldhörnern, einem Bassethorn, einem Fagott und Violoncello; ausserdem (und dies gilt von sämmtlichen Stücken) eine noch Ripieno-Basse, nämlich Violoncello und Contra-Basse, und ein vollständiger Clavierauszug beigefügt, welcher letztere zugleich als Orgelstimme gelten kann. — Die Composition ist einfach, würdevoll, wenig moduliernd, von ruhigschönem Eindruck. Die Begleitung des Bassethorns, obgleich nur mit der führenden Singstimme sich bewegend, wird dennoch, zumal in der Betheiligung zum Fagott und Violoncello höchst ansprechend wirken.

No. 2. (Psalm 7.) Alt-Solo, begleitet von zwei Altvioline, Violoncello und Contra-Bass. — Trägt diesen Stück auch einige Spuren des Alterthümlichen, wohl auch des Veralteten (was gerade in den Arien jener Zeit am Bemerklichsten hervortritt), so interessirt doch das Ganze, zuerst durch eine gewisse Milde, und dann, im Allegro maestoso durch Würde und declamatorische Kraft; die Begleitung ist sehr markant und entsprechend.

No. 3. (Psalm 26.) Chor und Solostimmen (ohne Alt), begleitet wie der vorige Psalm. Sopran und Tenor tragen zuerst das einfach-innige, aber festen Vertrauen aussprechende Motiv vor, das alsdann vom (dreistimmigen) Chor um so wirksamer wiederholt wird. So geschieht es auch mit der Fortsetzung der Gedanken, der eben so einfach und schön, wie er begann, sich abrundet.

No. 4. (Psalm 42.) Bass-Arie, begleitet (ausser den Bässen) von zwei Hörnern, zwei Fagotten und Pauken, was eine Zusammenstellung bildet, die eine ganz eigenthümliche Wirkung herbeiführt. Der ernste Sinn des Ganzen spricht sich gleich in den Anfangsworten aus: Einst vom erhab'nen Throne, Gott, wirst du richten! — Dieser feierliche Ernst ist nun in der Composition würdig und ergreifend ausgeprägt. Der Gesang schreitet in ungemein kräftiger Weise sicher; einzelne einschneidende, markige Accente und austönende Ruhepuncte sind eben sowohl dem Sinne, wie dem Sänger vortheilhaft. Dabei ist die, schon oben als eigenthümlich bezeichnete, wenn auch äusserst einfach construirte Instrumentalbegleitung von Meister Lindpaintner so sinnreich und glücklich verwendet (wie beispielsweise wirken z. B. an einigen Stellen die Pauken!), dass man sich schon bei dem Anblicke der Partitur ergriffen fühlt; von einer gelegenen, imposanten Bassstimme einfach-würdig vorgetragen und angemessen begleitet, muss das Ganze den entschiedensten Eindruck machen. — Im Allegro moderato gestaltet sich der Satz noch Wortfest und Ausdruck viel belebter und freudiger; da werden denn den Sänger auch einige jener rollenden, aberthümlichen Passagen zugetheilt, die wir gerade nicht für unsere Zeit zurückrufen möchten, die hier aber ziemlich angemessen erscheinen, zumal da sie sehr sacht gehalten sind.

No. 5. (Psalm 18.) Chor: Allegro maestoso, C-dur; eines der imposantesten Stücke der ganzen Samm-

lung, das denn der wackere Bearbeiter auch mit der ganzen Pracht des grossen Orchesters bekleidet hat; selbst Posaunen fehlen nicht. So tritt denn dieser Psalm wahrhaft glanzvoll vor uns auf, und fast zu schnell rauscht er vorüber, was um so fühlbarer wird, da die Keime zu schonster Entfaltung und Ausbreitung in seinen Motiven enthalten sind. So wirkt denn die Wiederholung des ersten Satzes, nach der als Trio geformten, in A moll gehaltenen zweiten Hälfte, um so erfreulicher und befriedigender.

No. 6. (Psalm 41.) Duett für zwei Soprane; die Begleitung bilden zwei A-Clarinetten, Fagotte und Violoncelli. Die Stimmenführung ist trefflich, und das Ganze voll Milde und Wohllaut. An einigen Stellen ist indess die Unterlegung der Worte nicht ohne Zwang geschehen, wodurch, zumal bei dem gebundenen Styl des Gesanges, nicht selten eine störende Accentuation veranlasst wurde. Durch Aufhebung einiger Ligaturen, die der Bearbeiter wohl aus Pietät nicht antasten wollte, hätte dieser Uebelstand, ohne Nachtheil für die Haltung des Ganzen, leicht beseitigt werden können.

No. 7. (Psalm 32.) für drei Solostimmen und Chor (ohne Alt), begleitet von zwei Hörnern, zwei Fagotten und vier Altviolen. Ein wahrhaft reizender Satz; gläubiges Vertrauen und religiöse Ruhe spricht aus jedem Gedanken. — Die Abwechselung der Solostimmen mit dem Chor, erhöht durch die weiche, anschmiegende Begleitung — Alles wirkt im schönsten Verein, um einen wahrhaft frommen Eindruck hervorzubringen. Hier tritt besonders wohlthuend die Wirkung der Altstimme als Melodieführer hervor.

No. 8. (Psalm 33.) Stimmengattung wie bei dem vorigen Psalm; begleitet ist dies Stück von zwei Clarinetten, Bassethörnern, Waldhörnern und Fagotten. Fast alle Eigenschaften, die das vorige Stück so anziehend machten, finden sich auch in diesem vereint; Vielen wird dasselbe vielleicht noch anregender und gemüthvoller erscheinen; so wahr und gewinnend spricht es die Seelenruhe und Zufriedenheit des Christen aus. — Etwas auffallend und nicht ganz genügend schien uns die mehrmals wiederkehrende Stimmenführung:

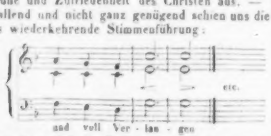

während nämlich der Orchesterbass nach C geht und entschieden schliesst. —

No. 9. (Psalm 30.) Terzett für Alt, Tenor und Bass; zwei Violinen und zwei Violoncelli begleiten. — Ein einfach-schönes Gebet, auf Wellen des Wohllautes sanft dahinfliessend; einige treffliche Imitationen treten darin vortheilhaft hervor.

No. 10. (Psalm 32.) Vierstimmiger Chor mit abwechselnden Solostimmen, wieder vom ganzen Orchester begleitet, wie No. 5, aber von entschieden geringerem Gehalte. Wir vermissen sogar an einigen Stellen jene edle Würde, die in den andern Psalmen selbst dann noch vorwaltet, wenn der Gesang sich zu freudiger Bewegung belebt. — Bei unserer grossen Vorliebe für das Werk im Allgemeinen müssen wir doch offen gestehen, dass Eintheilung, Rhythmus und Gedanken dieses Psalms allzusehr das Gepräge eines noch überdies gewöhnlichen Liedes tragen, als dass wir ihn den übrigen auch nur entfernt gleichstellen könnten. Im Eingange stört in der Uebersetzung eben so der Ausdruck: „allzeit fertige Barmherzigkeit," wie die schwankende Declamation von gewärtigen. Unbeschadet unserer grossen Achtung gegen den trefflichen Bearbeiter und Herausgeber, können wir doch den Wunsch nicht unterdrücken, er möge die glänzende Orchesterbegleitung einem werthvollern Psalme (der sich gewiss leicht wählen liess) zugewendet haben!

No. 11. (Psalm 20.) Duett für Sopran und Bass; die Begleitung bilden drei Violoncelle und Contra-Bass. Ein einfach-schöner Erguss wahren, religiösen Gefühls, die Schwächen des vorhergehenden Psalms vollständig vergütend. Wie ungezwungen und doch so ausdrucksvoll folgen und ergänzen sich imitirend gleich Anfangs die Stimmen! — Es folgt dann ein kurzes Recitativ des Soprans, an welches sich mehrere, ungemein characteristische Soli der beiden Stimmen anschliessen, worauf der wiederholte imitirende Duettsatz das liebliche Ganze beschliesst, das durch das höchst zweckmässige, mit wahrer Meisterschaft vertheilte Accompagnement eine würdige Zierde und treffendes Colorit empfängt.

No. 12. Chor, begleitet vom vollen Orchester. Finis coronat opus! Fürwahr, ein würdiger Schluss des trefflichen Werkes. In vollen, feierlich langsamen Accorden (Lento, Adur, C) beginnen choralmässig die Blasinstrumente, einherschreitend in breiten Rhythmen, die durch die fortgesetzten, consequent durchgeführten Einschnitte des Quartetts einen äusserst belebten, wirkungsvollen Gegensatz erhalten. Schon im dritten Tact treten Alt und Sopran unisono im Rhythmus der Blasinstrumente hinzu, und dann in demselben Verhältniss Tenor und Bass, so zwar, dass der ganze Chor Anfangs nur einen imposanten Zweigesang bildet, worauf dann der Eintritt der vierstimmigen Harmonie um so kräftiger erscheint. So bewegt sich in edler, consequenter Haltung und analoger würdevoller Modulation der erste Satz bis zu einer lang ausklingenden Fermate in der Tonica. Wenn dem nun folgenden als Fuge angelegten Satze (Allegro moderato, Ddur, $^{4}_{4}$) unleughar noch Manches fehlt, um als strenge Fuge bezeichnet zu werden, so lässt sich doch nicht läugnen, dass er einen sehr interessanten Torso bildet, in dessen Conception in der That alle Bedingungen eines gediegenen Ganzen vorhanden sind. — Auffallend ist es allerdings, dass manche, sogar sehr nahe liegende Veranlassungen zur Erweiterung und Gestaltung der Fuge vom Autor unbeachtet blieben; so behauptet, um nur Eines hervorzuheben, gegen das Ende des Satzes der Comes allein das Feld, wo gerade der Dux sich vollkommen geltend machen konnte und sollte. — Abstrahirt man indess von dem Begriff einer Fuge im ganzen Umfange des Wortes, so wird ein Fugato übrig bleiben, das in seiner Gedrängtheit und in seinem lebendigen Gange einen bedeutenden Eindruck macht, und mancher steifen Fuge, die alle

Regeln erfüllt, aber Geist und Herz kalt lässt, vorzuziehen ist.

So ergibt sich denn aus unserer Besprechung, deren Ausführlichkeit wir hoffentlich nicht zu entschuldigen brauchen, das Resultat: Wir sind durch Lindpaintner's rühmlichen Eifer und künstlerische Befähigung um ein Werk reicher geworden, dass wir, nach seiner Gattung und Beziehung betrachtet, als höchst vorzüglich bezeichnen müssen, und welches die Beachtung aller wahren Kunstfreunde mit Recht in Anspruch nimmt. — Die Ausgabe der Partitur ist anständig und correct; der Preis (wenigstens für eine weite Verbreitung) wohl etwas zu theuer. *M.*

Nachrichten.

Weimar, im November 1843. Das grossherzogl. Hoftheater wurde, wie gewöhnlich, im Anfange des Monats September wieder eröffnet und gab im September und October folgende Vorstellungen: Alor, drei Mal; Rückkehr in's Dörfchen; Liebestrank, zwei Mal; Lucrezia Borgia; Nachtwandlerin; Puritaner; Romeo und Julie; Tochter des Regiments, zwei Mal; Zum treuen Schäfer; Weisse Dame; Hinko. — In dem kurzen Zeitraume von zwei Monaten hatten wir also drei Opern von *Donizetti*, drei von *Bellini*, eine von *Adam*, eine von *Boieldieu*, eine deutsche Oper, ein deutsches Vaudeville und ein deutsches Stück mit deutscher Musik. — Alor, eine grosse heroische Oper von einer hiesigen Dichterin, componirt von *Eduard Hummel*, dem ältesten Sohne des verstorbenen *J. N. Hummel*, erhielt nur in einzelnen Sätzen Beifall. Die Dichtung enthält viele schöne Verse, aber dem Ganzen fehlt Handlung und Interesse. Die Musik hat einige hübsche Sätze, aber sie ermattet an Breite der Wiederholungen und an ihrem Stoffe selbst. Auffallend ist die Verschiedenheit mehrerer Stücke unter sich. Während das eine recht angenehme Melodieen und nicht uninteressante Harmonieen bietet, nach Character nicht ohne Gelingen strebt, und dramatisch wird, sind andere kalt und monoton. Dieser Umstand wird erklärt, wenn es wahr ist, dass Herr *Hummel* mehrere Jahre an der Oper gearbeitet hat. — Fräul. v. *Ottenburg* gab drei Gastrollen: Romeo und Julie (Julie), Liebestrank, Puritaner, und zwei Debütrollen: Nachtwandlerin, Barbier von Sevilla. Ihre erste Rolle (Julie) war auf dem Theaterzettel als erster theatralischer Versuch bezeichnet — war aber eine Leistung, wie man sie von der angehenden Sängerin nicht verlangen, kaum erwarten konnte. In allen fünf Rollen erfreute sie sich eines auszeichnenden Beifalls. Fräul. v. *Ottenburg*, kaum 18 Jahr alt, besitzt durch Stimme, Kenntniss der Musik, Figur und gewandtes Spiel reiche Mittel. Als Sängerin hat sie eine tüchtige Schule gemacht, ist aber in ihrem Eifer vielleicht nur zu fleissig gewesen, daher ihre Stimme in den hohern Tönen etwas angegriffen ist und nicht das Jugendliche, Frische hat, was sie ihren Jahren nach haben müsste, und in den tiefern und mittleren Tönen auch wirklich hat. Wir wünschen und hoffen, dass dieser Uebelstand nur vorübergehend sein möge, und bitten die brave Künstlerin um ihres eigenen Besten willen, das Zittern der Stimme ganz und gar zu lassen, da es nach und nach auf die ganze Stimme höchst schädlich einwirkt. Mögen doch alle passirte Sänger diese Zittermethode für ein Mittel des Ausdrucks ausgeben, dem Unbefangenen erscheint sie nur als eine alberne, tolle Mode, oder als jämmerlicher Nothbehelf. Wer die Töne festhalten kann, überlasse das Zittern alten abgelebten Personen.

In Zwischenacten hörten wir den trefflichen Hornisten Herrn Kammermusikus *Mayer* aus Sondershausen — und die eilfjährige *Henriette Zick* aus Zeitz, die durch ihr Spiel (Variationen von *Herz* und Fantasie von *Thalberg*) bewies, dass sie Talent und Gefühl besitze, um nach Höherem als blos nach Besiegung mechanischer Schwierigkeiten streben zu können, der aber ihr Lehrer Manches zumuthet, was jetzt noch ihre Kräfte übersteigt, und was nothwendig das Kind niederdrücken muss. Sie erhielt im Theater und in einem eigenen Concerte vom Publicum ermunternden Beifall.

Im Anfang des Octobers war zum Besten des bedürftigen Kirchendirars in der Hauptkirche ein Concert, das mehrere Gesangstücke und Orgelsätze von ausgezeichnet schöner und grosser Wirkung zu Gehör brachte. Da man Vergleiche mit den im Jahr 1840 und 1841 stattgefundenen, für unsere Kräfte grossartigen Aufführungen des Paulus vermeiden musste, indem jetzt die damaligen Mittel nicht zu haben waren, so wählte man Gesänge für Männerstimmen mit Begleitung der Orgel und zum Theil der Messinginstrumente. Die aufgeführten Stücke waren folgende: Hoch thut euch auf u. s. w. und Auferstehn von *Bernhard Klein*, Meine Seele hanget an Gott nach *Fasch*, Jauchzet dem Herrn alle Welt von *Stölzel*, Ode von *Klopstock*, dem Unendlichen von *A. F. Häser*, und Halleluja aus *Händel's* Messias von *Töpfer* bearbeitet. Abwechselnd spielte Herr Professor *Töpfer*, unser ausgezeichneter Orgelspieler, zwei Fantasieen seiner Composition, ein Trio, ein Quartett mit Choral, eine Fuge von *J. S. Bach* und *Rink's* God save the king mit Variationen — wie herrlich aber der als theoretischer und practischer Künstler hochstehende, als Mensch verehrungswürdige Mann spielte, ist kaum mit Worten deutlich zu machen. Die Wirkung seines Spiels, besonders in den beiden Fantasieen und den Variationen von *Rink*, war gross und wahrhaft ergreifend. Es ist wirklich zu bedauern, dass der nur allzubescheidene Mann blos in Weimar nach Verdienst anerkannt, und nicht auch anderwärts so wie er es verdient, gewürdigt ist. Wenn er sich zu einer Kunstreise entschliessen könnte, so würde man ihn überall, wo er spielte, einen sehr ehrenvollen Platz unter den grössten Orgelvirtuosen Deutschlands zuerkennen. — Die oben genannten Gesänge wurden von 24 Sängern (dem kleinen Chor, die Solo auf dem Orgelchore, und von 96 Chorsängern, die gleich getheilt zu beiden Seiten des Orgelchors auf dem Emporkirchen aufgestellt waren, unter *Häser's* Direction sehr lobenswerth in jeder Beziehung ausgeführt. Die beiden Sätze von *B. Klein* machten nur mässige Wirkung, aber das sanfte, tiefgefühlte Meine Seele hanget an Gott

und das einfach kräftige Jauchzet dem Herrn mit Orgel und Messinginstrumenten (beide, wie es scheint, nicht von *Stölzel* und nach *Fasch*, sondern von einem Dilettanten, oder wahrscheinlicher von einer Dilettantin, die sich zu nennen nur durch besondere Rücksichten abgehalten werden kann) rührten und erfreuten auf ausgezeichnete Weise. Die Ode von *Klopstock* Dem Unendlichen von *A. F. Hiser*, mit Orgel und Messinginstrumenten war von grosser Wirkung. Erhabene, kräftige Stellen wechseln, wie der Text es vorschreibt, mit sanften, und eine tüchtige Fuge Halleluja seinem Namen, denn er ist hoch erhaben (zwar nicht zur Ode gehörend, aber zum Schluss in musikalischer Beziehung gut gewählt) beschliesst würdig das Ganze. Den Schluss des Concerts machte *Handel's* berühmtes Halleluja aus dem Messias, von Herrn Professor *Töpfer* für Männerstimmen und Orgel so vortrefflich bearbeitet, dass manche Zuhörer dieser Form fast den Vorzug vor dem Original zuerkannten. — Die nächste Zeit wird uns manches Interessante bringen. Wir werden in einem Kircheuconcerte, welches einige der kürzlich aufgeführten Gesänge und Orgelsachen wiederholen wird, den Concertmeister Herrn *Sommer* von Berlin auf seinem von ihm erfundenen Messinginstrumente Euphonion hören. — Mad. *Schröder-Devrient* wird mehrere Gastvorstellungen geben, und Herr CM. *Lizst* wird mehrere Mal öffentlich spielen. Von neuen Opern nennt man Lucia Lammermoor von *Donizetti*, Hans Heiling von *Marschner*, Frauenemancipation von *Chelard* und (doch nicht mit Gewissheit) einige andere.

Sommerstagione der Oper in Italien.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Während ihres zwanzigtägigen hiesigen Aufenthalts gaben die aus Ihrer Zeitung bereits bekannten Kinder Vianesi auf dem Theater D'Angennes ihre gewöhnlichen Opern: Barbiere di Siviglia (am Meisten), Cenerentola, Elisir und Betly, mit Beifall, der in den ersten Vorstellungen am stärksten war.

Auf dem Theaterchen Gerbino hörte man mit grossem Vergnügen nicht grosse Sänger in Rossini's Cenerentola, Ricci's Prigioni, Herold's Zampa und Donizetti's Torquato Tasso.

Biella. Die Sonderegger (singt mit zu viel anima), die Huber (leidlich), Tenor Pelosio, Bassist Lodetti und Buffo Tasca waren die Recensänger dieses Städtchens, das am 22. Juli sein kleines Theater mit der Lucrezia Borgia eröffnete. Die ziemlich mittelmässigen Virtuosi erwarben sich im hohen Maasse die Gunst des zahlreich herbeigeeilten Publicums und wurden selbst mehrmals hervorgerufen. Eine minder günstige Aufnahme fand am 6. August Ricci's Opera buffa Esposti, worin Herr Tasca ebenfalls mitwirkte. Diese Sänger schienen auch wenig geeignet, Bellini's sogenannte himmlische Gesänge vorzutragen, weswegen seine Sonnambula als dritte Oper einen starken Fiascogeruch im Theater verbreitete.

Mondovi. Eine etwas bessere Gesellschaft als die der vorigen Rubrik: die Corbetta, die Sarassio, Tenor Tommasi (zugleich Impresario), Bassist Bruscoli und Buffo Zambelli, gaben in der zweiten Hälfte August die beiden Donizetti'schen Opern Roberto d'Evreux und Regina di Golconda mit Glück.

Pinerolo. Die mit guten Anlagen zu ihrem Berufe versehene Prima Donna Carolina Grassi war sowohl in Ricci's Chi dura vince als in Rossini's Barbiere di Siviglia die Beglückteste. Der alte Buffo Belaret machte seine Rollen als erfahrner Virtuoso, und Bassist Mazzetti war besonders als Figaro wacker. Donizetti's Figlia del Reggimento gefiel ebenfalls.

Arona. Dies erste piemontesische Grenzstädtchen am rechten Ufer des Lago maggiore feierte vor dem Ende des Sommers die Eröffnung seines neuen Theaters mit Donizetti's Figlia del Reggimento. Die Gesellschaft war dieselbe des Theaters Re zu Mailand (s. d.). Der Jubel war unbeschreiblich. Nachher gab man Don Pasquale als eodem Maestro mit einem Jubel No. 2.

Stradella. Ohne noch von Cuneo und Vercelli zu reden, welche beide Städte an Fioravanti's Columella (ursprünglich Pulcinella) sich ergötzt haben, sei noch erwähnt, dass sogar dieser piemontesische Schlussort am Po, hart an der Grenze des Lombardisch-Venetianischen Königreichs, seine Oper und die Tizzoni, Prima Donna aus dem Mailänder Conservatorium, hatte.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro Re). Der Umstand, dass die hübsche 18jährige Angiolina Zoja, Mezzosopran, mit einer lebendigen und allerliebsten Action die Titelrolle in Donizetti's Figlia del Reggimento gab, darin die Flöte so gut zu gebrauchen und den Tambur so trefflich zu schlagen verstand, war Ursache, dass diese Operette unter den in dieser Stagione gegebenen Opern am Meisten gefallen hat, und auch am Meisten gegeben wurde. Die Comprimaria Lega, Tenor Antonelli und Bassist Paltrinieri werden durch die Zoja, die als Sängerin eben nicht vortrefflich genannt werden kann, so zu sagen im Hintergrund gestellt. Letztere hat auch wegen des Gelingens ihres Debüts sehr bald mehrere neue vortheilhafte Scritture für andere Theater gemacht. Weder Rossini's Barbiere di Siviglia, noch Coppola's Nina pazza per amore, worin der Buffo Cambiaggi (zugleich Impresario), in letzterer auch der brave Tenor Malvezzi mitwirkte, konnten sich nach dieser Figlia del Reggimento kaum ein paar Mal auf der Scene erhalten, ein Beweis, dass die Zoja weder die Rosina noch die Nina genügend zu geben verstand. Zuletzt suchte man Fioravanti's, Sohn, Opera buffa: La Dama e il Zoccolajo, verstümmelt, sodann nach Manier der Neapolitaner Theater eine Art Academie, in est zusammengeraffte Leckerbissen aus verschiedenen neuesten Opern zu geben, aber Alles war unnütz: Donizetti, oder besser zu sagen, die Regimentstochter Zoja blies Alles, darunter sich selbst, wie Kartenhäuser übern Haufen.

(Teatro Carcano.) Hier gab man drei Mal Fioravanti's Villanella rapita. Sänger waren: die Lanzi, die Biscottini, Tenor Zoni, Buffo Papa, die Bassisten Natale und Parmigiani.

Der rühmlich bekannte Tenor *Domenico Reina*, geboren zu Lugano in der italienischen Schweiz, ist hier 29. Juli, 46 Jahre alt gestorben.

Como. Diese durch ihren berühmten See bekannte Stadt begann die Stagione mit Herrn Nicolai's Templario nicht am Besten, weil der junge russische Tenor Fedor (ein halber Zögling Rubini's) unpässlich auftrat; es ging jedoch bald besser, und die Sänger (die Gazzaniga und Abizzati, benannter Tenor und die Bassisten Luisa und Catalano) waren mit ihrer Aufnahme nicht unzufrieden. Weit mehr gefiel darauf die Opera buffa Columella, worin Tenor Jacobelli sang und die Gazzaniga sich besonders die Gunst der Zuhörer erwarb. Im September gab man noch Herrn Verdi's Nabucodonosor, worin abermals Herr Fedor sang; es war das Finis coronat opus. — Ronconi (Giorgio, der Bessere von den beiden Brüdern dieses Namens), der den Sommer auf dem hiesigen See zubrachte, sang im Benefiz des Herrn Fedor; man denke sich den stürmischen Beifall.

Bergamo. Donizetti's Fausta (Hauptsänger: die Tadolini, Tenor Guasco, Bassist Ferri) begann die hiesige Messe mit einem ehrwürdigen Fiasco, worin die Sänger die wenigste Schuld hatten. Dessen Anna Boleyn ging besser.

Brescia. Die hiesige, der Bergamasker vorausgehende Fiera eröffnete das Theater mit Herrn Verdi's Nabucodonosor glänzend. Die De Giuli feierte in der für sie ursprünglich geschriebenen Rolle Abigaille einen wahren Triumph. Herr De Bassini (Titelrolle), Herr Corradi-Seti als Zaccaria, eben so Tenor Severi mit seiner starken Stimme trugen das Ihrige zur besten Aufnahme der Oper bei. Donizetti's Lucrezia Borgia mit der De Giuli, der Altistin Ravina, dem Tenor Gardoni (beide Letztere mit hübschen Stimmen) und den Bassisten De Bassini, konnte unmöglich missfallen.

Cremona. Während in Triest, Venedig, Padua, Brescia, Florenz (zu drei verschiedenen Malen) bereits Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Glück die Bühne passirt, die berühmte Mailänder Scala davon nichts wissen mag, dafür stets das ewige tägliche Brot auftischt, wurde dieser Roberto auch hier Anfangs September zum ersten Mal gegeben. Natürlicherweise begriff man sogleich die Musik nicht ganz, weswegen der mehr oder minder starke Applaus nur theilweise Statt fand; in der Folge hat er auch hier, wie in benannten Städten, immer mehr gefallen. In der hiesigen Zeitung ist über diese Oper ein ausserordentlich langer Artikel erschienen. Ich will einmal versuchen, Ihnen das Wesentlichste davon hierherzusetzen.

„Diese Blätter hatten nie mit einem Spectakel von solcher Wichtigkeit und mit einem so schweren Artikel zu thun als bei diesem schönen und erhabenen Werke des Verfassers des Crociato und der Ugonotti. Gross war die Erwartung, gross die Schwierigkeit, den Roberto in einer Provinzialstadt zu geben, und doch ist er mit einem Glanze, Aufwand und Maschinismus in die Szene gesetzt, wie man es nur von einem Theater ersten Ranges erwarten kann. Welcher ist aber der Werth dieser wunderbaren Oper? welche Aufnahme fand sie bei uns? .. Die Verständigen hiessen sie willkommen, die Liebhaber zollten ihr eine kalte Bewunderung, die Meisten nennen sie schön, um nicht ganz Europa zu widersprechen; gibt es auch einen, der sie verachtet? wir wissen es nicht."

„Mit jedem Augenblick blitzt Originalität, Weisheit und Eingebung (ispirazione) in diesem Roberto hervor. Die beiden ersteren bemerkt jeder; an der dritten könnte wohl Jemand zweifeln, je nachdem man das Wort Ispirazione versteht. Der Componist hatte hier ein grosses dramatisches Gedicht vor sich, in welchem die Theile dem riesenhaften Ganzen in grandiosen Formen angepasst werden mussten; daher auch die grösseren Stücke dieser Oper mit den Formen, Cabaletten unserer heutigen Oper ganz und gar nichts zu thun hatten; fast verhalten sich Beide wie Metastasio zu Schiller und Shakespeare, und sind wir durch das Liebliche der Ersteren entzückt, sollen wir nicht durch das ungeheure Genie beider Letzteren tief gerührt und erschüttert werden?"

„Der vom Componisten behandelte Gegenstand, der Kampf zwischen Himmel und Hölle, dem guten und bösen Genius, die Art wie ihn der Dichter ausgeführt, erforderte seiner Natur nach die vom Ersteren hierzu gebrauchten musikalischen Formen; er musste aus dem lyrischen, tragischen und epischen Character einen einzigen schaffen (bei dieser Gelegenheit wird denn überhaupt den grossen Schöpfungen der Ultramontaner das Wort gesprochen, dabei aber, um nicht der Gloria della Musica italiana zu nahe zu treten, ihr recht viele, mitunter verbrauchte Schönheiten gesagt, wie z. B. der reine Himmel Italiens, die sovrana armonia einer schönen Natur, die angenehme wollüstige Sprache, der angeborene Gesang, der die verschiedensten Völker beherrscht, von den Nebeln der Themse bis zum Eise der Newa u. s. w.)."

„Im Roberto gibt es vielerlei Schönheiten, die jeden Geschmack befriedigen können: Melodie, Harmonie, Originalität, Kunst, Instrumentation legen hier ihre Schätze aus. Wollen wir bei alldem nicht behaupten, dass unsere Musik ganz nach dieser sich zu modeln habe, so wird doch wohl Niemand leugnen können, dass diese an Schönheiten aller Art, an Originalität und Erfindung so reiche Composition auch auf dem italienischen Theater festlich aufgenommen zu werden verdient, und da der Einformigkeit unserer so in die Seele dringenden Melodie das Triviale sehr nahe steht (hört! hört!), so scheint es rathsam, dass uns dann und wann diese Wunder der ernsthaften Wissenschaft dargeboten werden, die Gemüther des Volkes zu bilden, damit sie sich nicht so leicht mit gewissem künstlichen Schmutz und abgeschmackten Sinnlichkeiten nicht weniger moderner Opern zufrieden stellen (educando gli animi del popolo, affinchè non così facilmente si rimanga contenti a certe artistiche bruttare ed insipide melensaggini di non poche opere moderne). Die grossen Künstler sind selten; machen wir ihnen ein freundliches Gesicht, aus was immer für Land sie kommen. Das Vorurtheil gegen fremde Literatur ist dahin; warum nicht auch in Betreff der Musik? es kann zum Vortheil gereichen u. s. w."

Die Krone der Sänger war die Matthey (Isabella), die besonders die Romanze im vierten Act künstlich vortrug. Die Belloni (Alice), Tenor Della Cella (Roberto),

Bassist Anconi (Beltramo) fanden in mehren einzelnen Gesammtstücken verdienten Beifall. Die Decorationen waren hübsch. Das Maschinenwesen ging gut und die Tänze trefflich. — NB. etwas ganz Neues, wenigstens für hier. Das Ballet in den Zwischenacten: il Genio dell'aria, endigt mit einem eigens dafür vom hiesigen Maestro Manas componirten Chor; also Tanz in der Oper, und Gesang im Ballet. Cremona hat seit vielen Jahren keinen so grossen Spectakel gehabt. Mercadante's Giuramento gefiel ebenfalls.

Vicenza. Hauptsänger: Prima donna assoluta Pixis, Tenore assoluto Milesi und Basso assoluto Ferlotti; Graf Gritti aus Venedig Impresario. Zur ersten Oper gab man die von Herrn Noni vorigen Carneval für Genua componirte Virginia, über deren Musik zu seiner Zeit in d. Bl. gar wenig Rühmliches gesagt und jetzt bestätigt wird. Decrescit eundo. Hier hat sie weniger als in ihrem Geburtsort, in Rom, eben jetzt, gar nicht gefallen. Die Pixis (Titelrolle), Milesi (Icilio) und Ferlotti (Appio) fanden Applaus und wurden sammt dem eigens hierher gekommenen Maestro, um seine Oper in Scene zu setzen, mehrmals hervorgerufen. Die Pixis machte sich vorzüglich in der letzten Scene Ehre, und war, besonders als Actrice, ausgezeichnet in der Titelrolle der für sie ursprünglich zu Neapel componirten, nach der Virginia gegebenen Saffo, worin die Gramaglia mitwirkte. Auch die Francesca di Rimini des hier gebürtigen Maestro Canetti ging über die Bretter.

Padua. Die Abbadia debütirte hier Anfangs Juli in Donizetti's Torquato Tasso, und erntete darin mit dem Bassisten Colini (Titelrolle) den meisten Beifall ein. Dass die noch sehr junge, mit sehr viel Anima singende Abbadia beinahe ganz fertig ist, wissen die Leser bereits. In dem darauffolgenden Nabucodonosor von Verdi löste die Hallez die Abbadia ab, und fand ebenfalls Anerkennung, desgleichen Tenor Salvi, die Bassisten Colini und Rodas; die Musik gefiel indess nur theilweise. In der ursprünglich für Salvi vorigen Carneval zu Turin componirten Oper: il Reggente, sang abermals die Abbadia — unpässlich —, ihr zur Seite die Rusmini-Solera, die Tirelli, Salvi und Colini. Beide Letzteren retteten sich einigermassen; die sehr lärmende Musik wollte gar nicht gefallen. Um den heutigen köstlichen Opernsaft länger zu schlürfen, wurde die diesjährige, hier sogenannte Stagione del Santo (des heil. Anton, im Juni) bis zum 12. August (Gott steh' einem bei!) verlängert. Colini nahm bereits seinen Abschied am 6. Ihn ersetzte Bassist Torre. Schliesslich gab man die neue Oper Genio e sventura (eigentlich der schon von mehreren andern Maestri componirte Michelangelo e Rolla). Buch und Musik vom Herrn Solera, den die Leser längst, mithin auch seine jetzige neue Oper, ohne etwas über sie zu sagen, kennen.

Belluno. Die Gabbi, die hier zum zweitenmal sang, und im Genere buffo leidlich ist, gefiel abermals in Ricci's Chi dura vince, worin Tenor Cosma, Buffo Steffanoni, Bassist Mazza zum Gelingen des Ganzen beitrugen. Die aus Triest hieher berufene alte bekannte Demeric machte hierauf Fanatismo in Ricci's Scaramuccia. Mit der neuen Oper Osti non Osti, vom neuen Maestro Lauro Cormanini, hatte die Gabbi ihr Benefiz zum Schlusse der Stagione. Die Musik dieser Oper ruht bereits zur Seite ihrer Schwestermutter.

Triest (Teatro Mauroner). Triumph auf Triumph. Ricci's Chiara (Prima Donna Berio, Tenor Lavia, Buffo Torri, Bassist Benedi) erregte Enthusiasmus; Ricci's Scaramuccia (P. D. Demeric, Cigoli, T. Cossetti, Bu. Torri, Bs. Dall' Asta) machte Fanatismo. Die Demeric, die ihre Rolle, seitdem der Scaramuz für sie zu Mailand componirt wurde, vielleicht tausendmal heruntergesungen hat, ist ihres Geliogens, wiewohl schon im Abnehmen, immer sicher. Ricci's Chi dura vince, worin auch der Buffo Pozzesi wirkte, siegte ebenfalls, und der seit mehreren Jahren hier als Domcapellmeister residirende Luigi Ricci wird über diese seinen drei Kindern geschenkte Aufmerksamkeit keine kleine Freude empfunden haben.

Im grossen Theater erhielten die beiden Schwestern Milanollo, wie gewöhnlich, in ihren Concerten rauschenden Beifall. — Im Teatro Filarmonico liess sich der Pianist Sartori in zwei Academien auf seinem Instrumente mit dem besten Erfolge hören.

Die auch hier beglückten Kinder Vianesi haben ihr Repertorium mit dem Columella bereichert.

Die weit minder interessanten Opernnachrichten dieser Stagione einiger anderer Städte des Königreichs, wie von Cenedа, Este, Lendinara, Monza, Sacile, Tiene, Udine, Verona, Villafranca werden, auch um häufige Wiederholungen zu vermeiden, übergangen.

Statistische Uebersicht der Opern der Sommerstagione in Italien.

Im Ganzen wurden verwichenen Sommer auf beiläufig 50 Theatern Opern gegeben (also mehr als im Frühling!). Hievon kommen auf's Lombard.-Venet. Königreich allein 20, auf's Königreich Piemont und Genua 9, ebensoviel auf den Kirchenstaat, 6 auf's Königreich beider Sicilien, 3 auf Toscana, 1 auf jedes der Herzogthümer Modena, Parma, Lucca.

Sechs neue Opern wurden componirt: 2 in Neapel (Adolfo di Gerval, il Notaro d'Ubeda), 1 zu Rom (Giamondo da Mendrisio), 1 zu Lucca (Ruy Blas), 1 zu Belluno (Osti non Osti), 1 zu Padua (Genio e sventura).

Vier neue Maestri sind entstanden (Gio. de Paolis, Lauro Cormanini, Emilio Bruno, Carlo Grassi. Letzterer in Barcelona).

Wiederholte ältere Opern.

Donizetti wurde auf 22 Theatern gegeben: die Lucrezia und Elisir, jede auf fünf; Lucia, D. Pasquale, Figlia del Regim., jede auf 3; Regina di Golconda auf 2; Rob. d'Evreux, Torq. Tasso, Betly, Ajo, Anna Bolena, Adelia, Linda, M. Padilla, jede auf 1.

Mercadante auf 13: Giuramento 8, Vestale 2; Bravo, Reggente, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 9: Chi dura vince 5, Esposti, Chiara, Scaramuccia, jede auf 2.

Rossini auf 7: Barbiere auf 5, Cenerentola u. Matilde di Sh., jede auf 1.

Fioravanti (Sohn) auf 7: Columella (Pulcinella) auf 6, la dama e il Zoccolajo 1.

Zu dem Ende kann man die verschiedenen Epochen der Tonkunst, ihrer Formen und Fächer durchlaufen; untersuchen, in welches Fach das vorliegende Kunstwerk, zu welcher Schule sein Autor gehöre, an welchen seiner Vorgänger derselbe sich anschliesse; ob derselbe sich eine beschränkte oder eine viel umfassende, eine beynahe erschöpfte oder eine neue Kunstform gewählt; ob er in mehreren Formen seine Kräfte versucht, und mit welchem Erfolge. Man kann ihn mit sich selbst, seine spätern Werke mit den frühern vergleichen, und darnach seine Progressivität beurtheilen u. s. w.

Hier haben wir einen dritten. den historischen, eigentlich historisch-philosophischen Standpunkt. Von diesem aus wird der temporäre Werth eines Tonstücks bestimmt. Hier kann der Kunstrichter allerdings gewisse Fakta und Data aus der Tonkunst-Geschichte als bekannt voraussetzen, z. B. die zwey Haupt-Epochen der strengen und der freyen Schreibart, die Formen der Fuge, der Sonate u. s. w. Mit der Verständigung hat es hier eben keine Noth. Auf dem Boden der Erfahrung, gemeinsamer geschichtlicher Erfahrung, versteht man sich leicht.

Die bisherige Erörterung dieser drey Standpunkte giebt uns wesentlichen Aufschluss über den dermaligen Zustand der Wissenschaft der Tonkunst.

Ausser den Regeln, die man innerhalb der Gränzen dieser besondern Kunst zusammengetragen und angewandt hatte, trug man auch noch andere aus dem Gebiete andrer einzelner Künste, oder aus der allgemeinen Sphäre der Kunst überhaupt, auf unser Gebiet über. Was wir durch dieses Uebertragen der Hauptsache nach, gewonnen haben, muss untersucht und erörtert werden.

Es sind gewisse Regeln aus der Theorie der Kunst überhaupt, die man als gültig und geltend für alle Kunstprodukte längst zu Gesetzen erhoben hat. Sie gründen sich auf die gedoppelte Forderung, dass jedes Kunstwerk bey der höchsten Mannichfaltigkeit seiner Theile den möglichsten Zusammenhang haben müsse. Hieraus gehen folgende Gesetze hervor: das Gesetz der Stetigkeit, das Gesetz der Steigerung, das Gesetz des Kontrastes. Nach dem Gesetze der Stetigkeit wird in den rhythmischen, melodischen und harmonischen Verhältnissen (den Fortschreitungen, Figuren und Akkorden) eine durchgeführte Aehnlichkeit, Verwandschaft, Kontinuität — nach dem Gesetze des Kontrastes wird eine mannigfaltige Abwechslung, und Vermengung der Theile (der geschwinden und langsamen, kürzern und längern Sätze, der Gänge und Sprünge, der Konsonanzen und Dissonanzen) gesucht und gefordert, so, dass selbst bey der höchsten Mannigfaltigkeit ein gegründetes, anschauliches, in allen seinen Theilen motivirtes Ganzes entsteht. Nach dem Gesetze der Steigerung (welches eigentlich aus dem Gebiete der Dichtkunst, nicht der bildenden — in das unsrige übertragen worden) wird verlangt, dass im Verfolge eines Tonstücks, in der Aufführung, Fortführung, die Mannichfaltigkeit, Bedeutsamkeit, Reichhaltigkeit allmählig sich vermehre, demnach besondere frappante Wendungen erst in spätern Zeitmomenten eintreffen, und weiterhin die gehäuften Darstellungen erst gegen das Ende einen förmlichen, fühlbaren Schlussfall machen.

Diese Gesetze sind so allgemein geltend, und seit so langem her — denn ihrer Strenge haben wir die ältesten und bündigsten Tonkunstprodukte, die sogenannten Ricercaten, zu verdanken — dass hier nicht leicht Missverständnisse stattfinden können.

Hier hätte nun der Kunstrichter einen vierten Standpunkt der Beurtheilung, den wir den architektonischen nennen wollen. Diesen haben wir aber nur zum Behuf unsrer gegenwärtigen Untersuchung ausgehoben. Fernerhin können wir ihn übergehen. Denn es findet schon vom Standpunkte der Methode aus auch eine architektonische Schätzung statt. So ist z. B. in Marpurgs

Bellini auf 6: Sonnambula auf 4, Norma auf 1.
Pacini auf 6: Saffo 5, Fidanzata Corsa 1.
Verdi auf 5: Nabucodonosor 3, Lombardi 2.
Coppola auf 3: Nina. — *Raimondi* auf 2, Ventaglio. — *Battista, Campana, Canetti Cuen, Fioravanti* (Vater), *Gagliardi, Meyerbeer, Nicolai, Nini, Savi* etc. jeder auf 1 (Anna la Prie, Vannina, Franc. da Rimini, Ant. Foscarini, Villanella rapita, Due Gemelle, Rob. il Diavolo, Templario, Virginia, Dirce).

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

Algier. Hier hat sich eine philharmonische Academie gebildet, woran mehrere italienische Virtuosi Theil nehmen.

Barcelona (Teatro Santa Cruz). Am 12. Juli wurde hier die neue Oper il Proscritto di Altemburgo vom ganz neuen Maestro Carlo Grassi mit Beifall gegeben, der meist den Sängern (der Brambilla, dem Tenor Verger und Bassisten Marini) galt. Das Buch selbst ist nichts Anderes als Morlacchi's Tebaldo ed Isolina mit einem andern Titel; die Musik voll Reminiscenzen. Dies ist das Urtheil eines Artikels der zu Madrid erscheinenden Iberia Musical. Italienische Blätter erhoben diese Oper in Himmel, und prophezeihten, sie werde nächstens eine Wanderschaft durch ganz Europa antreten. Ein Journal erstattete hierüber seinen Bericht sogar unter der Rubrik Santa Cruz, als wäre sie in der südamerikanischen Stadt dieses Namens gegeben worden! (S. obige Rubrik.) Ein anderes meint, der Maestro Grassi sei blos ein Hoboist der Barceloner Theater. Nun ja, jetzt kann wohl Alles Opern schreiben. Am 5. August gab man Hrn. Nini's Marescalla d'Ancre. Die darauf stattgefundenen politischen Begebenheiten sind bekannt.

Gibraltar. Die Norma hat hier sehr gefallen; hätte sie nur bessere Sänger gehabt. Es waren die Prime Donne Cadolini und Baraffi, Tenor Marchetti und Bassist Saunier.

Madrid (Teatro del Circo). Die durch politische Umstände unterbrochenen Vorstellungen der italienischen Oper nahmen gegen Ende August ihren Anfang mit Donizetti's Favorita, worin die Garibaldi, die Herren Marchetti, Alba und Santarelli wirkten. Die Musik sprach ganz und gar nicht an; man fand sie aus andern Opern desselben Maestro zusammengeflickt, die Tänze überdies einförmig und abgeschmackt (monotonos, insulsos). So die hiesige Iberia Musical. Am 4. September gab man in Gegenwart der jungen Königin Isabella Bellini's Puritani, wobei, eben dieser Gegenwart wegen, der Beifall den Sängern auf ein anderes Mal aufgespart wurde. In der Folge wiederholte man Marino Faliero und Saffo.

Die in den literarischen Notizen angezeigte eingegangene hiesige musikalische Zeitschrift Anfion Matritense ist unter der Benennung la Filarmonia auferstanden. — In der 25. Nr. dieses Anfion M., vom vorigen 25. Juni, das mir so eben in die Hände kommt, liest man unter andern, dass ein deutscher Künstler, Namens Daniel Mechlenburger, sich im Liceo de Salamanca mit dem Vortrage einer Bassarie aus Lucia di Lammermoor „*innumerables aplausos*" erworben habe.

Malaga. Von den in der so eben beendigten Stagione gegebenen 12 Opern gefielen am Meisten Donizetti's Lucrezia Borgia und Maria Stuarda, Bellini's Beatrice und Puritani, und Hrn. Eslava's Tregua di Tolomaide. Es sangen darin: die Rocca, die Campos, die Tenore Bonfigli und Unsone, die Bassisten Speck und Lei.

Odessa. Hier gab man unlängst die Anna Bolena, worin die Fanny Leon die ausgezeichnetste war.

Sevilla (August). Der spanische Maestro Hilario Eslava ist hier angekommen, um seine neue Oper: Don Pedro il Crudele in die Scene zu setzen. Es ist dies seine dritte Oper (die zweite s. Rubrik *Malaga*; die erste, ni erro, hiess il Solidario).

Leipzig. Am 2. December fand im hiesigen Gewandhaussaale die erste, am 11. die zweite Aufführung des neuen Werkes von *Robert Schumann* „Das Paradies und die Peri" statt. Der grosse Reichthum an Schönheiten erster Ordnung, die blühende Eigenthümlichkeit dieser Composition werden noch zu ausführlicherer Besprechung den willkommenen Anlass geben; wir unternehmen heut, am Jahresschlusse der Zeitung, nur, im Allgemeinen darüber zu berichten, da unser verehrter Correspondent für die hiesigen musikalischen Aufführungen sich diesmal nur auf Mittheilungen über die Abonnements-Concerte beschränken zu wollen scheint. *Schumann's* Werk ist aber unbestritten die interessanteste musikalische Erscheinung dieser ersten Winterhälfte gewesen. Der Componist hat ihm keinen Gattungsnamen geben wollen, er wollte es nicht Cantate, nicht Oratorium nennen. So eigenthümlicher Art der Inhalt der Dichtung auch ist, so dürfte es doch der Gattung weltlicher Oratorien, zu denen wir die Jahreszeiten, das Alexandersfest und andere Werke dieser Art, episch-dramatischer Anlage, rechnen würden, beizuordnen sein. Von den geistlichen Oratorien schliesst sich dieses Werk aber nur aus, in sofern es keinen biblischen, oder keinen christlich-religiösen Gegenstand zum Inhalt hat. Es ist ein orientalisch-religiöses Oratorium. Das Paradies und die Peri, als eine der Erzählungen in *Th. Moore's Lalla Rukh* bekannt, ist eine Dichtung von jener reinen und tiefen Weihe, von einer sittlichen Verklärung, wie sie die morgenländische Poesie in mancher ihrer Productionen, unter denen wir nur an die Sakuntala erinnern wollen, so erhebend und reinigend empfinden lässt. Das Gedicht, fast wörtlich beibehalten, hat sich durch seine innere und äussere Beschaffenheit und Eintheilung im Ganzen vortrefflich für eine solche musikalische Composition herstellen lassen, es bedurfte zur Einschaltung von Chören, und der technischen Forderungen wegen, nur geringer Abänderungen und Zusätze. Wie verkennen aber die Schwierigkeit der Aufgabe für den Componisten nicht, einen so Naturschilderungen so reichen Inhalt musikalisch zu fassen und in Gestalt zu bringen. In dieser Lotos- und Palmen-Poesie steht das beseelte Wesen noch nicht der Natur gegenüber und für sich, es lebt in und mit ihr; sie ist ihm eine heilige Umgebung. Der Poet hat aber Worte und Bilder, ihr Aeus-

seres uns vorzuführen. Diese fehlen dem Tondichter, er vermag nur die Empfindung, welche die Gegenstände erregen, auszudrücken. Bei alle dem glauben wir doch, dass *Rob. Schumann* für seine sinnig tiefe und zarte Muse keinen günstigeren Gegenstand erwählen konnte, als diese blühende, von poetischer Schönheit glänzende Dichtung, so wie diese Dichtung in ihm den geeignetsten Componisten fand. Diese gegenseitige Hingebung ist es vor Allem, die das Ganze so anziehend wirken lässt. Dazu ist es die erste grosse umfangreiche Composition des Künstlers; in vollem Zuge drückt sich das Walten einer üppigen Schöpfungskraft darin aus. Schon die erste Aufführung erfreute die Zuhörer durch die überraschende Anmuth der neuen Erscheinung, in der zweiten war es das Wiedererscheinen einer geliebten Gestalt. Der melodische Reichthum brachte den Hörern ihre schon befreundeten Lieblinge wieder — was, bei Künstlers Reife, mit wahrer Liebe in der Musik geschaffen wird, ist allezeit reich an Melodie — auch hier sind Melodien, die man behält, die uns nicht wieder verlassen, die wieder gehört uns altbekannt dünken, weil sie einmal recht empfunden waren. —

Wir haben schon mehreremal wahrzunehmen Gelegenheit gefunden, wie leicht *Rob. Schumann* sich einer für ihn neuen Compositionsgattung zu befreunden weiss. So viel uns bekannt, ist diese Arbeit die erste dieser Art, und hier wie in seinen ersten Quartetten, in seiner ersten Symphonie, zeigt er sich sogleich als fertiger Meister, allen technischen Anforderungen vollkommen gewachsen. Die wirkungsvolle Behandlung des Orchesters, des Chores scheint eine von ihm längst geübte, auf viele Erfahrung gegründete zu sein. Wie er es empfunden, so stellt sich's in der Ausführung dar, weil es den darstellenden Mitteln angemessen empfunden ist. — Aber eben dies halten wir für eine bezeichnende Eigenschaft des wahren Künstlers. — Wie es viele Dramen gibt, die sich besser lesen als aufführen lassen, so haben wir Lieder mit Worten, die als Lieder ohne Worte ihre bessere Wirkung ausüben, Chor- und Orchestersätze, die aller Einübung spröd widerstehen und erst am Clavier zu Verständniss und Klarheit gelangen. Viele Componisten kommen durch die Erfahrungen eines ganzen Künstlerlebens nicht zur Einsicht dessen, was das Stylgemässe einer Gattung ist; der Auserwählte bedarf der langen Erfahrung nicht, er geht, ohne durch Umwege dahin gekommen zu sein, vom Rechten aus. — Wir wollen das nicht blinden Kunstinstinct nennen; es ist der klar sehende, auf das Wesentliche gerichtete Geist. Es kann ausser technischer Ungeübtheit nur Befangenheit in Nebendingen und kleinliche Liebhaberei für Unwesentliches sein, was zu unzweckmässigen und ungeeigneten Mitteln greifen lässt, dem ächten Talent geben sich die wirksamen von selbst in die Hand.

Wir sollten anstatt dieser allgemeinen Bemerkungen vielleicht lieber etwas näher Bezeichnendes über das in Rede stehende Werk mittheilen, eine Beschreibung desselben, seines Ganzen, seiner Theile geben, vieles Einzelne loben, über Einiges unser Bedenken äussern; — dies Alles scheint uns nicht versäumt, wenn es später, nach dem Erscheinen des Werkes, in der vollständigen Ausgabe, geschieht, wie sie von der Verlagshandlung dieser Blätter angezeigt und demnächst zu erwarten ist. Dem musikalischen Publicum unsrer Stadt bleibt bis dahin die Musik der Peri in lieber lebhafter Erinnerung. Auch in Dresden, wo sie vor Kurzem aufgeführt wurde, ist öffentlichen Nachrichten zufolge der Erfolg ein ganz entschieden günstiger gewesen, und kann bei so vielen Vorzügen nicht wohl ein anderer sein. Beide Aufführungen in Leipzig waren trefflich gelungen und zeugten von der Liebe, mit welcher das Werk sämmtliche Theilnehmer erfüllt hatte. Unter den Solosängern zeichneten sich Frau Dr. *Frege*, deren Theilnahme mit besonderem Dank anzuerkennen ist, als Peri, und Herr *H. Schmitt* in der bedeutenden Tenorpartie, die einen des dramatischen Vortrags kundigen Sänger verlangt, vorzüglich aus. Die Partie der Peri wird nicht leicht schöner ausgeführt werden können. Das Orchester und die Chöre liessen nichts zu wünschen übrig; letztere treten nicht zu häufig ein; namentlich dürfte im dritten Theile, bei den meist in langsamem Tempo sich bewegenden Sologesängen, eine Unterbrechung durch Choreintritte die gute Wirkung des Ganzen noch erhöht haben. Wie mannigfaltig nach Situation und Character der Componist die Chormasse zu behandeln versteht, ist besonders erfreulich zu bemerken; um so mehr macht sich das Verlangen dem Chore öfter zu begegnen geltend, der bei jedesmaligem Eintritte von so bedeutend schöner Wirkung ist.

—n.

Das Paradies und die Peri *).

Dichtung aus Lalla Rukh von *Th. Moore*, Musik von *R. Schumann*, aufgeführt am 2. und 11. December in Leipzig.

Ohne einem auf das Werk näher eingehenden Berichte vorgreifen zu wollen, nehmen wir Gelegenheit, über sein Wesen und seine Stellung und Bedeutung in der Reihe der musikalischen Erscheinungen zu sprechen. Fast von allen Tagesblättern, die seine Aufführung besprachen, wird es kurzhin „Oratorium" genannt. Wenn aber nicht blos die ohngefähre äussere Form, sondern auch, und vor Allem, Styl und Tendenz die Gattung eines Kunstwerks bestimmen, so wird hier der Bedeutung des Wortes Oratorium eine Ausdehnung gegeben, die weder auf seine geschichtliche Entstehung, noch auf den zeitherigen Gebrauch sich stützen kann. Es liegt hier offenbar ein Werk vor, das in Stoff, Auffassung, Styl, Gestaltung der einzelnen Theile, entschieden vom Wesen des Oratoriums abweicht. Eine Anwendung der Gattung für nichtkirchliche Stoffe ist wohl öfter versucht, die derartigen Werke aber, von *Handel* (Alexanderfest), *Haydn* (Jahreszeiten), *Winter*, *Schuster* (Lob der Musik) wurzeln theils durch Beimischung religiöser Elemente, theils durch ihre ganze äussere Haltung zu sichtlich im Boden des Oratoriums, um eine eigene Gattung zu begründen. In kleinerem Maassstabe hat sich ein entschiedeneres Hervortreten anderer Tendenzen neuerer Zeit mehrfach kund gegeben, schon der

*) Wir lassen diesen zweiten von geschätzter Hand eingegangenen Artikel über denselben Gegenstand um so lieber folgen als er eine Andeutung des Gedichtinhaltes gibt. *D. Red.*

enge Rahmen aber, der eine ausgreifende Entfaltung neuer Formen und Mittel ablehnt, konnte nicht die Begründung einer neuen Gattung beanspruchen, wie sie in dem in Rede stehenden Werke in voller Entwickelung ausgesprochen ist. Möge man nun auf dieselbe den Namen Oratorium ausdehnen, oder einen neuen finden, wir wollten nicht am Worte mäkeln, sondern auf das besondere Wesen des Werks hinweisen, zu welchem Zwecke wir noch eine gedrängte Uebersicht des Gedichtes und der Musik nach den Eindrücken zweier Aufführungen geben, indess ein genaueres Eingehen auf technische Einzelnheiten einer Besprechung des Werks beim Erscheinen im Druck anheim fallen muss. Nach der orientalischen Sage sind die Peri's ätherische Wesen, die eines kleinen Fehltritts halber aus dem Paradies verbannt wurden. Einer dieses Geschlechts, von Sehnsucht nach dem verschlossenen Paradies erfüllt, wird die Weisung, sie sei der Schuld entladen, wenn sie des Himmels liebste Gabe brächte. Sie bringt nun erst einen Tropfen vom Blute eines für das Vaterland gefallenen Jünglings, dann „der reinsten Liebe Seufzer," den letzten Hauch einer in Liebe freiwillig mit dem Geliebten sterbenden Jungfrau. Allein „viel heiliger muss die Gabe sein, die sie zum Thor des Lichts lässt ein." Die Reuethräne eines gebesserten Sünders endlich öffnet ihr die Pforte des ersehnten Paradieses. Das Gedicht, äusserst zart und reizend, bildet eine Episode in Lalla Rukh und bietet in seiner phantasiereichen Ausführung der Musik ein weites Feld zu Entfaltung ihrer schönsten Zauberkräfte. Den Componisten aber liess sein bester Genius nach diesem Stoffe greifen. Der besondere Zauber, der milde, weiche, doch warme Farbenton des Ganzen, von dem sich einzelne schärfere Lichter und Schatten um so lebhafter abheben, ist in der Musik so wahr, als in eigenthümlicher Beleuchtung abgespiegelt. Vorzugsweise lebhaft wirkten die Sologesänge der Peri, der sterbenden Jungfrau, des reuigen Sünders, ein Quartett, das von der Götterpracht Indiens singt, dann die Chöre der Nilgeister, der Peri's, die der Schwester in den Himmel folgen wollen, der Schlusschor des zweiten Theils und vor Allem der jubelnde Schlussgesang der Peri und des Chors der Seeligen. — Beide Aufführungen wurden vom Componisten geleitet. Die Partie der Peri wurde von einer durch Talent und Kunstbildung ausgezeichneten Dilettantin, die übrigen Hauptpartieen von unserer vormaligen vielverdienten Concertsängerin Mad. *Bünau* und den Herren *Schmidt* und *Kindermann* ausgeführt. Sehr erwünscht kam bei eingetretener Verlegenheit in der ersten Aufführung die bereitwillige Aushilfe des zufällig anwesenden, als Componist unter dem Namen *Haven* bekannten österreichischen Staatsbeamten Herrn *Vesque v. Püttlingen*. Die Gesammtausführung war wohlgerundet und des schönen Werkes würdig, das ein Land urbar macht, auf dem noch reiche Ernten zu hoffen sind. *O. L.*

Zum Titelkupfer.

Franz Liszt, dessen Portrait wir an die Spitze dieses Jahrganges unserer Zeitung stellen, wie er selbst sich an die Spitze des gesammten modernen Virtuosenthums gestellt hat, wurde geboren am 22. October 1811 zu Raiding, einem Dorfe in der ungarischen Gespannschaft Oedenburg. Sein Vater, *Adam Liszt*, Beamter des Fürsten Esterhazy, war sehr musikalisch und stand in vertrauten Verhältnissen mit den grossen Tonkünstlern, welche nach Eisenstadt in die fürstliche Capelle kamen, namentlich mit *Haydn* und *Hummel*. Er selbst begann den musikalischen Unterricht seines einzigen Sohnes, als dieser sechs Jahre alt war; nach drei Jahren trat *Franz* in Oedenburg öffentlich auf (mit dem Es dur-Concert von *Ries* und einer freien Fantasie) und gab dann ein glänzendes Concert in Pressburg, in Folge dessen zwei ungarische Grafen ihm einen Jahrgehalt von 600 Fl. Conv.-Münze auf sechs Jahre aussetzten. Nun, 1821, konnte er in Wien seine weitere Bildung verfolgen: *Czerny* unterrichtete ihn im Pianofortespiel, *Salieri* in der Composition. Bald nach einem bei *Beethoven* gemachten Besuche *(Schindler* stellte den angehenden Künstler dem vollendeten vor) gab er einige öffentliche Concerte mit glänzendem Erfolg und reiste über München und Stuttgart nach Paris, wo er namentlich bei *Reicha* Contrapunct studirte (die Aufnahme in's Conservatorium wurde ihm, dem Ausländer, verweigert). Zwei Reisen nach England und eine durch die französischen Departements fallen in jene Zeit, während welcher er unter Andern auch eine kleine Oper: „Don Sancho oder das Schloss der Liebe" componirte, die auf dem Theater der Academie royale mehrmals mit Beifall gegeben ward. 1827 ging er seiner Gesundheit wegen nach Boulogne, wo sein Vater starb, der ihm überall leitend, rathend, belehrend zur Seite gestanden (später liess sich seine Mutter, auf des Sohnes Bitten, in Paris nieder). — *Liszt* erwarb sich indessen auch in anderen Wissenschaften tüchtige Kenntnisse, überstand manche psychologische Krise und ging 1833 nach der Schweiz, dann nach Italien. Die Früchte dieser Reise erscheinen unter dem Titel: „Album d'un voyageur." Nach mehreren Reisen und nachdem er 1837 in Paris eine Art Kampf (jedoch mehr Federkrieg) mit *Thalberg* bestanden — vergl. Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1837, S. 106, 329, 395, 562 — begann er seine Reisen nach Deutschland und anderen Ländern auszudehnen, und nun erst wurde sein Ruhm ganz allgemein. Zuerst fand er 1839 im Vaterlande eine begeisterte Aufnahme (in Pesth beschenkten ihn die Vornehmen des Landes mit einem Ehrensabel); Wien, Prag, Leipzig, Dresden, die Rheingegend hörten und bewunderten ihn. Um *Beethoven's* Denkmal in Bonn erwarb er sich bedeutende Verdienste, theils durch Concerte zum Besten desselben, theils durch die Uebernahme der noch fehlenden Kosten; er wurde deshalb zum Mitgliede des Comité's ernannt (vergl. diese Bl. 1839, S. 906, 1840, S. 798, 1841, S. 535). — Eine deutsche Universität ertheilte ihm das Diplom als Doctor der Musik. London, Paris, Petersburg, Copenhagen, Frankfurt, Berlin waren die Stätten seiner Triumphe; namentlich gab er in letzterer Stadt unter dem überschwänglichsten Enthusiasmus zwölf Concerte. Der Grossherzog von Sachsen-Weimar (*Liszt* hatte in Weimar zugleich mit *Rubini* Concerte gegeben) ernannte ihn zum Ritter des

weissen Falkenordens und zum Capellmeister in ausserordentlichem Dienst; der Herzog von Coburg ertheilte ihm den Ernestinischen Hausorden. Zum zweiten Male war er mit *Döhler* in Berlin und ging von da über Breslau, Posen, Warschau nach Moskau. — Den letzten Sommer verlebte er grösstentheils auf der reizenden Rheininsel Nonnenwörth, machte im Herbste eine Reise nach München, Augsburg, Nürnberg, Stuttgart und wird den Winter theilweise in Weimar zubringen. Kürzlich hat ihn der Fürst von Hohenzollern-Hechingen zum Hofrath ernannt und ihm das Ehrenzeichen seines Hausordens ertheilt.

Liszt's Compositionen bestehen grösstentheils in Bearbeitungen fremder Tonwerke; Umschreibungen *Beethoven'scher* und *Schubert'scher* Lieder; Uebertragungen *Beethoven'scher* Symphonieen, Fantasieen über Opernthemen, Etuden, Paraphrasen u. dergl.; die Zeitungen sprechen jetzt auch von einer Oper, nach *Georges Sand's* neuestem Roman Consuelo, welche ziemlich fertig sein und bald in Paris zur Aufführung gelangen soll.

Druckfehler in dem Erfurt'schen Musikberichte in No. 48.

Seite 867 i. d. M. lies statt holden: hellen Sternen. — Ebendaselbst in der letzten Zeile setze man hinter thun einen Punct. — S. 868, Z. 7 v. o. lies statt Künstler: Laien. — S. 869, Z. 14 v. o., lies statt erhoben: erhaben. — Ebendaselbst, Z. 20 u. 21 v. o., lies: der sich hier mit so stürmischer Gewalt an einander u. s. w. — S. 870, Z. 17 v. o., lies statt einer: einen. — Ebendaselbst Z. 24 v. o. ist „auch" zu streichen.

Redacteur: *M. Hauptmann.*

Verzeichniss neuerschienener Musikalien

und auf Musik bezüglicher Werke.

Eingegangen vom 20. bis 26. December d. J.

Aiblinger, K., Kirchenmusik f. kleinere Stadt- u. Landchöre. No. 5. Augsburg, Kollmann. 1 Thlr. 16 Ggr. n.

Andre, A., Lehrbuch d. Tonsetzkunst. Bd. II. Abth. 3. Lehre d. Fuge. Offenbach, André. 3 Fl. 24 Kr. n.

Andre, J., Theor.-pract. Orgelschule. Lief. 1. Ebend. 1 Fl. 48 Kr. n.

Apollo. Ouv. et Operas fav. arr. p. 2 Viol. No. 41. Ebend. 54 Kr.

Arnold, F. W., Potp. aus d. Motifs d. Operas modernes p. Flöte (ou Viol.) et Guit. No. 6. Ebend. 1 Fl. 21 Kr.

Bierey, G. B., Kyrie u. Gloria f. 2 Chöre u. Orch. Partit. Nachgelass. Werk. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

Bode, L., Requiem f. 4 Singst. u. Orch. Op. 10. München, Falter. 3 Fl. 18 Kr.

Choix d. Romances franc. et d'Ariettes ital. No. 310. (5 Sgr. No. 311. (10 Sgr.) Berlin, Schlesinger.

Curschmann, F., Die Elfenkönigin v. Matthisson f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass aus Op. 2. Ebend. 10 Sgr.

Dohler, T., Transcript. p. Pfte à 4 mains. Op. 45. No. 4—6. Ebend. à 17½—20 Sgr.

Duvernoy, J. B., La Mère Michel. Elegie mor. p. le Pfte à 4 mains. Op. 127. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

Ernst, H. W., Elegie. Chant p. le Viol. av. Pfte. Op. 10. Copenhagen, Lose et Olsen. 15 Ngr.

Gumbert, F., Ob ich dich liebe f. 1 Bar.- od. Alt-Stimme m. Pfte oder Guit. Aus Op. 2. Berlin, Schlesinger. 5 Ngr.

Heller, St., Fant. sur Charles VI. p. le Pfte. Op. 37. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 20 Ngr.

Hesse, G., Geburtstag- u. Weihnachtmusik f. Gesang, Pfte u. 6 Kinderinstrumente. Op. 2. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr.

Hoven, J., Phyllis u. Tircis v. Herder. Duett f. Sopr. u. Ten. m. Pfte. Op. 29. Ebend. 15 Sgr.

Kalkbrenner, F., et Panofka, Duo p. Pfte et Viol. sur: Charles VI. Op. 168. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Kuhlau, F., Militair Sürge Marsch arr. f. Pfte. Copenhagen, Lose u. Olsen. 2½ Ngr.

Kummer, C., Méth. p. la Flûte. Op. 106. Offenb., André. 1 Fl. 36 Kr. n.

Kunkel, F. J., 12 vierst. Lieder f. d. Männerchor. Op. 16. Darmstadt, Jonghaus. 36 Kr. n.

Lenz, L., 12 Gedichte v. F. Rückert f. 1 Singst. m. Pfte u. Vcello. Op. 36. Abth. 1, 2. München, Falter. à 3 Fl. 27 Kr.

Liszt, F., Gr. Fant. Reminiscences de Don Juan p. le Pfte à 4 mains. Berlin, Schlesinger. 1 Thlr. 20 Sgr.

Löwenbiolm, H. v., Bon u. Chor m. Pfte. Copenh., Lose u. Olsen. 5 Ngr.

Lutz, W., Lied v. A. Vogtherr f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 11. Offenbach, André. 36 Kr.

M. H., Redouten-Polka f. Pfte. Op. 15. München, Falter. 18 Kr.

— Die Landbewohner. Walzer f. d. Pfte. Op. 16. Ebend. 54 Kr.

Moscheles, J., Tägl. Studien über d. harmon. Scalen z. Uebung in den verschiedensten Rhythmen f. d. Pfte. Op. 107., Heft 1, 2. Leipzig, Kistner. à 2 Thlr.

Mozart, W. A., 10 Violinquartetten nebst d. Fuge in Partit. No. 1, 2. Offenbach, André. 1 Fl. 24 Kr. n.

P. K. H. v., Lieder-Kranz aus F. v. Kobells Gedichten f. 1 Singst. m. Pfte. Op. 9. München, Falter. 1 Fl. 48 Kr.

Pauer, E., 3 Romanzen f. d. Pfte. Op. 6. Offenbach, André. 54 Kr.

Redler, G., Rondoletto sur Charles VI. p. le Pfte. Op. 50. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 15 Ngr.

Rode, P., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 1. Offenbach, André. 1 Fl. 48 Kr.

Schmitt, J., Var. p. le Pfte à 4 mains. Op. 30. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

Schumann, R., Andante u. Var. f. 2 Pfte. Op. 46. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Thalberg, S., Romance sans Paroles p. le Pfte à 4 mains. Op. 36. No. 6. Berlin, Schlesinger. 15 Sgr.

Wolff, E., L'Art de l'Expression. 24 Etudes fac. et progr. p. le Pfte. Op. 90. Livr. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.

Dieses Verzeichniss wird vor der Hand nicht fortgesetzt.

Ankündigungen.

In **J. A. Schlosser's** Buchhandlung in Augsburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Musikalisches Conversations-Handlexikon,

enthaltend die vollständige Erklärung aller musikalischen Realien, wie zugleich die Biographien aller um die Tonkunst nur irgend verdienter, oder sich darin ausgezeichneter Personen, Componisten, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller u. s. w. und zwar von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, wie aller Länder und Völker. Bearbeitet und herausgeg. von Hofrath **Dr. Gustav Schilling.** 2 Bde. gr. 8. **Zweite Aufl.** 3 Fl. od. 4 Thlr. 16 Ggr. Velin-Pap. 5 Fl. 36 Kr. od. 2 Thlr.

Welches wichtige Werk wir damit bieten, sagt der Titel, so wie für die Gediegenheit, Grundlichkeit und Vollständigkeit der Ausarbeitung der Name des als Musikgelehrten längst schon rühmlichst bekannten Verfassers sowohl, als das schnelle Vergreifen der 1. Auflage hinlänglich bürgt.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden.

Blassmann, Ad., An die Entfernte. *Die Sennerin.* Zwei Lieder mit Begleitung des Piano. 7½ Ngr.

Ciccarelli, A., Recueil de Romances italiennes, françoises et allemandes pour Contralto ou Mezzo-Sopran. No. 3. Il Sogno: „Sognai tra verdi Salici." 7½ Ngr.

— — Dr No. 6. L'ange et la prisonnière. 5 Ngr.

Fischer, W., Matrosenlied zu Mondaldeehi oder die Abenteurer, Tragödie von H. Laube mit Begleit. des Piano. *Zweite Auflage.* 5 Ngr.

Hänsel, A., Casino- und Gesellschafts-Tänze für Piano (auf das Jahr 1844). XVI. Jahrg. Op. 55. 15 Ngr.

— — Lied-Walzer für Piano. 10 Ngr.

Henselt, A., Rhapsodie, Op. 4, arr. à 4 mains par *F. Mockwitz*. 10 Ngr.

Laschk, C., et **F. A. Kummer**, Récréation musicale ou Choix de morceaux d'une difficulté progressive pour Piano et Violoncelle, ou Violon à l'usage des amateurs. No. 4. Fantaisie sur des airs de la muette de Portici. 27½ Ngr.

— — Dr No. 2. Divertissement sur des airs polonais. 25 Ngr.

— — Dr No. 4. Reminiscences de Linda di Chamounix. 27½ Ngr. (No. 4 und 2 neue corrigirte Ausgabe.)

Liszt, F., Canzone napolitana. Notturno pour Piano. 18 Ngr.

Lully, J. B., J. A. Hasse und **J. C. Fischer**, Drei Favorit-Menuetten, componirt in den Jahren 1646, 1730 und 1778 für Piano. 7½ Ngr.

Meyer, G., Vaterlands-Galopp für Piano. 7½ Ngr.

— — Dresdner Harmonie-Galopp für Piano. 7½ Ngr.

— — Gebirgs-Klänge. Zwei beliebte Polkas für Piano. 7½ Ngr.

Reissiger, C. G., Gesänge und Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano. Op. 84. 149. 150. 149. *Zweite Auflage* in einzelnen Nummern. à 5, 5, 6 und 7½ Ngr.

Richter, A., Bouquet de fleurs. Rapsodies pour Piano. Oe. 2. Cah. I. 12½ Ngr.

Rohm, C., Française nach beliebten Motiven der Oper: *Der fliegende Holländer* von *Richard Wagner* für Piano. 10 Ngr.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn am Rhein.

Adam, A., Op. 100. Caprice sur le Choral protestant des Huguenots pour le Piano. 2 Fr. 50 Cnt.

Bach, J. S., Motette No. 1, der 149. Psalm, in ausgesetzten Stimmen. 4 Fr.

Beyer, Ferd., Op. 49. La renaissance. Petites Fleurs de Salon. Trois Melodies de l'Opéra: Le Domino noir pour Piano. No. 1. Rond. Aragonais. No. 2. Romance variée. No. 3. Rond. à la Valse. à 4 Fr. 25 Cnt.

Brunner, C. T., Op. 40. Récréations musicales p. la Jeunesse. 6 Rondeaux et Variat. à 4 ms. No. 1. Lucia di Lammermoor. No. 2. Ugo di Perigi. No. 3. La Somnambula. No. 4. Il Bravo. No. 5. Le Postillon de Lonjumeau. No. 6. Lucrezia Borgia. à 1 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 41. Délices musicales pour les Elèves avancés. Rond. et Variat. p. Piano. No. 1. Somnambula. No. 2. Anna Bolena. No. 3. Bellisario. No. 4. Armida. No. 5. Il Bravo. No. 6. Normа. No. 7. La fille du regiment. No. 8. Anna Bolena. à 1 Fr. 25 Cnt.

Collet, L., Op. 23. Variat. p. Piano: Somnambula. 2 Fr.

Czerny, Ch., Op. 740. Amusemens de la Jeunesse. 6 Ouvert. p. Piano. No. 1. sur des airs Italiens. No. 2. s. d. airs Allemands. No. 3. s. d. airs Français. No. 4. s. d. airs Anglais. No. 5. s. d. airs Ecossais. No. 6. s. d. airs Irlandais. à 1 Fr. 50 Cnt.

— — Op. 740. 24 Etudes p. la main gauche. No. 1, 2, 3. à 2 Fr.

— — Op. 741. Rondo Chinois p. Piano. 1 Fr. 25 Cnt.

— — Op. 744. Fant. brill. sur d. airs Chinois p. Piano. 2 Fr. 50 Ct.

— — Op. 751. Souvenir des soeurs Milanollo. 2 Fantaisies brill. p. Piano. No. 1. Teresa. No. 2. Maria. à 2 Fr.

Forde, W., 12 Mélodies italiennes p. Piano et Flûte. No. 1. Mille sospiri. No. 2. Deh, non voler. No. 3. Come l'aurette. No. 4. Stanco di pascolar. No. 5. Qual suono. No. 6. Prendemi teco. No. 7. Non giova il sospirer. No. 8. Vuone al mio bene. No. 9. Al dolce guidami. No. 10. A torto ti lagni. No. 11. E verzosa si la rosa. No. 12. La verginella. à 1 Fr.

Gouilon, L., Souvenir de la Normandie p. Piano. 1 Fr. 50 Cnt.

Gressler, F. A., Op. 14. 12 Melodies choisies av. Introd., Variat. et Rond. p. Piano. No. 1. Var. Willkommen. No. 2. Rond. Silvana de Weber. No. 3. Var. O Strassburg. No. 4. Rond. Sicilienne de Joc. No. 5. Var. Guter Mond. No. 6. Rond. Palaces. Abu Hass. No. 7. Auf ihr Brüder. No. 8. Rond. Oberon de Weber. No. 9. Var. Mozart v. Auber. No. 10. Rond. Alla turca de Mozart. No. 11. Var. Marie de Herold. No. 12. Rond. Milit. Pianeze de Auber. à 1 Fr. 25 Cnt.

Hiller, Ferd., Op. 22. Gr. Duo p. Piano et Violoncelle (sur forte Rechnung). 12 Fr.

Klein, C., Messe für 2 Tenore u. 2 Bässe ohne Begleitung. Partitur. 4 Fr.

— — Dieselbe in Stimmen. 4 Fr.

Kuhn, F., Op. 5. Rondo p. Piano sur un thème: Cathérine Cornaro. 2 Fr. 50 Cnt.

Mazas, F., Op. 36. 75 Etudes mélodiques et progress. p. Violon. 1re Suite. Etudes speciales. 9 Fr.

— — 2e Suite. Etudes brillantes. 9 Fr.

— — 3e Suite. Etudes d'Artistes. 9 Fr.

Hocker, A., Op. 38. Melodie tyrolienne var. p. Piano. 2 Fr.

Neuland, W., Op. 29. Souvenir germanique. Fant. p. Piano et Guitarre. 3 Fr. 50 Cnt.

Ravina, H., Op. 8. Morceau de Conc. p. Piano seul. 3 Fr.

— — Op. 9. Grand Duo à 4 mains Eucienthe. 3 Fr.

Rosellen, H., Les fleurs de l'Album p. Piano. No. 3. La Rosede. No. 9. L'Iris. No. 15. La Rose blanche. No. 14. L'Hortensia. No. 16. Le bouton d'or. No. 20. Le Lys. à 1 Fr.

Schwencke, Ch., Op. 47. 2 Divert. p. Piano av. Violon ou Violoncelle. 3 Fr. 50 Cnt.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1844 ihren 46ten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 27. December 1843.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

F. CHOPIN.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SECHS UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Friedrich Chopin.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.

1844.

INHALT

des

sechsundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1844.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Dorn, H., Original oder Bearbeitung? (Ueber Händels Jephta u. s. w.) S. 545.
Ein Blick auf Weimars Kunstleben. S. 161.
Ein Brief von Joseph Haydn. S. 143.
Einige Worte über den Einfluss der Musik. S. 361.
Geissler, C., Beschreibung der neuen grossen Orgel in der Stiftskirche zu Ossegg in Böhmen u. s. w. S. 217.
Kahlert, Dr. A., Zur musikalischen Litteratur. S. 281.
Kossmaly, C., Ueber Robert Schumanns Clavier-compositionen. S. 1.
— Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten." S. 481.
Mosewius, Sebastian Bach's Choralgesänge und Cantaten. S. 105. 377. 466. 593.
Musikalische Zustände in Paris. S. 433.
Naumburg, G., Die neuen Liedercomponisten. S. 745.
Paul Heinlein, ein Componist des 17. Jahrhunderts. S. 249.
Wilke, Bemerkungen über Herrn Buchow's Aufsatz: „Das Doublettensystem ist keine neue Erfindung." S. 81.
Zur Geschichte des Männergesanges. S. 49.

II. Nekrolog.

Häser, Aug. Ferd., Musikdirektor in Weimar. S. 849.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Banister, Henry J., Domestic Music for the wealthy, or a Plea for the arts and its progress. S. 833.
Becker, C. F., Evangelisches Choralbuch. S. 177.
Crivelli, Art of singing, with alteration and new solfeggios for the cultivation of the Bass voice. S. 852.
Farini, Pellegrino, Lettera sopra la Musica. S. 853.
Ferrari, A., Progetto di Riforme de' Teatri musicali italiani. S. 833.
Fürstenau, A. B., Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung. S. 713.
Gambale, Emanuele, I Bassi numerati di Fedele Fenaroli. S. 853.
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Clavierspiel. S. 822.
Knuhel, F. J., Kleine Musiklehre. S. 817.
Lobe, J. C., Compositionslehre. S. 647.
Oulibichoff, Alex., Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un apercu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse de principales oeuvres de Mozart. S. 282.
Seidel, J. J., Die Orgel und ihr Bau. S. 21.
Sul Tarantismo. Sento di una Memoria del dottor Luigi Ventura da Trani. S. 853.
The Book of scottish Songs. S. 853.
Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Nach einem in Paris von Savart gehaltenen Vortrage ins Deutsche übertragen. S. 123.
Wallbridge, A., The sequential System of musical notion, an entirely new Method of writing Music. S. 852.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Blumenthal, Jos. v., Vater unser, für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Violinen, 3 Violoncello, Contrabass, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. Op. 90. Part. u. St. S. 694.
Greil, A. B., Pfingstlied für 5 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 11. S. 222.
— Selig sind die Todten, für 4 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 18. S. 222.
— Der Herr ist mein Hirte, für 3 Solo- u. 4 Chorstimmen. Op. 19. S. 222.
— 3 kurze u. leichte 4stimmige Motetten: „Herr neige Deine Ohren." „Herr, Deine Güte reicht so weit," und „Lobe den Herrn, meine Seele." Op. 13. S. 223.
— 2 Motetten für 8 Singstimmen: „Herr, lehre mich thun," und: „Lasset uns unter einander lieben." Op. 22. S. 223.
— „Barmherzig und gnädig" u. s. w., 4stimmig mit Orchester. Op. 26. Cl.-Ausz. u. Singst. S. 834.
— Der 95. Psalm, 4stimmig mit Orchester. Op. 27. Cl.-Ausz. u. Singst. S. 834.
— Fünf 6stimmige Kirchengesänge nebst einigen 4stimmigen Antworten auf jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Op. 32. Part. u. Singst. S. 834.
— Evangelische Festgraduale. 11 6stimmige Motetten für die Kirchenfeste. Op. 33. 3 Hefte. Part. u. St. S. 834.
— Drei 4stimmige Motetten. Op. 34. Part. u. St. S. 834.
Hopfe, J., Protestantische Kirchenmusiken auf alle Feste des Jahres. S. 221.
Löwe, Dr. C., Die Festzeiten, Geistliches Oratorium in 3 Abtheilungen. Op. 66. Part. u. Cl.-Ausz. S. 577.
Marx, A. B., Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift. Cl.-Ausz. S. 657.
Spohr, L., Der Fall Babylons. Oratorium in 2 Abtheilungen nach dem Englischen des Prof. Taylor von Fr. Oetker. Part. u. Cl. Ausz. S. 513.

b) Oper etc.

Donizetti, G., Don Pasquale, komische Oper in 3 Acten, nach dem Italienischen übersetzt von H. Proch. Vollst. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 166.
— Maria di Rohan, tragische Oper in 3 Acten, nach dem Italienischen von Ruppelwieser. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 778.

Esser, H., Thomas Riquiqui oder die politische Heirath, komische Oper in 3 Acten, nach dem Französischen bearbeitet von C. Gollmick. Vollst. Cl.-Ausz. Mainz, bei B. Schotts Söhnen. S. 3.

Halevy, Carl VI, grosse Oper in 5 Acten, nach dem Französischen von Casimir u. Germ. Delavigne. Vollst. Cl.-Ausz. mit deutschem u. französ. Texte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. S. 780.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zum Sommernachtstraum von Shakespeare. Vierhändiger Cl.-Ausz. vom Componisten. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Op. 61. S. 614.

Taubert, W., Chöre zur Medea des Euripides. Op. 57. Cl.-Ausz. Berlin, bei Trautwein. S. 793.

Verdi, G., Nabucodonosor, lyrische Tragödie in 4 Acten, gedichtet von Temistocle Solera, übersetzt von H. Proch. Vollst. Cl.-Ausz. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. S. 265.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Banck, C., 2 Duetten: „Im Herbst" von Heine, und: „In der Nacht" von Lenau, für 2 Singst. mit Begleitung des Pianoforte. Op. 30. S. 27.

Beer, J., Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 6. S. 126.

Blätter und Trauben, Lieder von Joh. N. Vogl, mit Melodieen von den vorzüglichsten Componisten Oestreichs. S. 40.

Brunner, C. T., 4 stimmige Lieder für Sopran, Tenor u. Bass mit Begl. des Pfte. Op. 42. S. 439.

Dammas, Heilmuth, 3 Duette für Sopran u. Alt mit Begl. des Pfte. Op. 8. S. 439.

Ernst und Scherz, Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln. Nr. 1. 7 Lieder von C. Kreutzer, Fr. Schneider, H. Truhn, A. Zöllner, V. E. Becker und A. Neithardt. S. 437.

— Nr. 2. 6 Lieder von A. Neithardt, C. Kreutzer, A. Zöllner u. H. Truhn. S. 765.

Gantzert, Berthold, 6 Lieder für 4 Männerstimmen. S. 764.

Grell, A. E., Urfonsteraias, Gedicht von Bornemann, für 4 Männerstimmen. Op. 24. S. 224.

— A. v. Chamisso's Canon. Das ist die Noth der schweren Zeit, für 4 Männerstimmen. S. 224.

Hackel, A., Zigeunerlieder von N. Vogl, für Männerstimmen. Nr. 1 u. 2. S. 224.

Häser, W., 6 stimmige Lieder schwäbischer Dichter für Männerstimmen. Op. 20. S. 126.

Hath, Louis, Lieder für Männerstimmen. 2 Cah. S. 763.

Kalliwoda, W., 4 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 124. S. 438. 582.

Keller, C., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 49. S. 126.

Kempt, F. A., 3 stimmige Männergesänge. S. 203.

Kohl, R., 44 Mutter-, Rose- und Spiellieder von Fr. Fröbel, 2stimmig gesetzt. S. 487.

Rossmaly, C., 6 Lieder. (Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft XVIII.) Op. 10. S. 126.

Krug, Fr., Der Schiffer und sein Liebchen, von L. Bechstein, und Wiedersehen, von A. v. Chamisso, 2 Duetten für Sopran und Tenor, mit Begl. des Pfte, Violine und Violoncello. Op. 17 u. 18. 2 Hefte. S. 26.

Kücken, Fr., 5 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 41. S. 201.

Kunstmann, J. G., Nachtwächterweisheit, für Männerstimmen. S. 202.

Lachner, Fr., 3 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 71. S. 126.

Lührss, C., 4 Gesänge für 4stimmigen Männerchor. Op. 5. S. 288.

Marschner, Dr. H., Rheinweinlied von G. Herwegh, für 4 Männerstimmen. S. 224.

Marschner, A. E., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 15. S. 762.

Marx, A. B., Nahid und Omar, eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte. S. 329.

Marxsen, Ed., 6 Tafellieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. S. 126.

Melchior, J., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 2 Hefte. S. 438.

Methfessel, A., Die Rheinländer. Heitere Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen. Heft VII. S. 764.

Möhring, Ferd., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 11. S. 224.

Molitor, L., Eine Liederkranzprobe, Burleske für Männerchor. S. 438.

Neithardt, A., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 2 Hefte. Op. 126. S. 224.

Otto, Fr., Letzte Lieder, für 4 Männerstimmen. S. 126.

Reibling, G., 5 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. 8. 126.

Reichel, A., 6 4stimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 10. Nr. 2. S. 236.

Reissiger, C. G., Männerchorgesänge und Quartetten. Op. 176. 2te Sammlung. Heft 1. S. 581.

Schäffer, Aug., Heitere Lieder für 4stimmigen Männergesang. Op. 8. Heft 3. S. 580.

— — — Heft 4 und 5. S. 764.

Schneider, Dr. F., 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 100. S. 270.

Speier, W., Liebesfrühling von Fr. Rückert, für Sopran und Tenor. Mit Begleitung des Pfte. Op. 48. S. 410.

— Gesänge für Männerchor. Op. 44. Nr. 2. S. 764.

Stolze, H. W., Wanderung durch den thüringer Wald von L. Bechstein, für 4 Männerstimmen. Op. 47. S. 236.

Truhn, H., Duett für Sopran und Tenor: „Ah, che mi manca l'anima." Op. 32. S. 88.

Wichtl, G., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. S. 224.

Zöllner, A., Liebe. Religiöser Chorgesang von Hoffmann von Fallersleben, für Männerchor mit Begleit. von 2 Hörnern und 2 Posaunen ad libitum. S. 763.

Zöllner, C., Nachklänge der Liebe, 5 Gesänge für 4 Männerstimmen. S. 762.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Anacker, A. F., 6 geistliche Lieder für eine Bariton- oder Altstimme, mit Begleit. des Pfte., und 2 Chorale. Op. 26. S. 698.

Banck, C., 5 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 32. S. 27.

— 6 Lieder von Otto A. Banck, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 33. S. 697.

Bergson, M., 2 Romanzen. S. 347.

Brandenburg, Ferd., Ein Ton voll süssen Klanges, Lied für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte und Violoncello (oder Horn). Op. 13. S. 699.

Burgmüller, Fr., Dous souvenir. Mélodie. Paroles d'Hippolyte Dugied, mit französischem und deutschem Texte. S. 37.

Comer, Fr., 6 Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 33. S. 698.

Cramer, H., „Du," Gedicht von C. Bode, mit Begl. des Pfte. S. 433.

Dessauer, Lieder und Gesänge. 4 Nummern. S. 87.

Driesberg, Louise von, 6 Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleit. des Pfte. Op. 5. S. 70.

Engel, C., 3 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 5. S. 88.

Esser, H., „Hol' über," Gedicht von Tenner, mit Begleit. des Pfte. S. 37.

— „Mutterseelenallein," Lied von Tenner, mit Begl. des Pfte. S. 37.

— Schlummerlied und „Sie liebt Dich," gedichtet von Tenner, mit Begleit. des Pfte. S. 37.

Evers, C., Orientalische Bilder, mit Begleit. des Pfte. Op. 15. S. 86.

— 4 Gedichte von N. Lenau. Op. 17. S. 86.

Franz, R., 12 Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pfte. Op. 1. 2 Hefte. S. 90.

Grell, A. E., 6 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 23. S. 26.

Gumbert, Ferd., 6 Lieder für Sopran und Tenor mit Begleit. des Pfte. Op. 2. S. 69.

Häser, C., 3 Lieder mit Begleit. des Pfte. Op. 6. S. 700.

Habe, W., Lied des Kindes, von Goethe, mit Begleit. des Pfte. Op. 1. S. 85.

Helstedt, C., 6 Gesänge mit Begleit. des Pfte. Op. 1. S. 70.

Hiller, F., 6 Gesänge mit deutschem und italienischem Texte u. Begleit. des Pianof. Op. 23. 2 Hefte. S. 700.

Abhandlung von der Fuge das Gesez der Steigerung in diesen Worten ausgesprochen: „Die „Disposition muss so gemacht werden, dass „die grössten Kunststücke zulezt bleiben, und „die kleinern vorhergehen, damit der Anfang zwar gut, das Mittel aber noch besser, „und das Ende vortrefflich sey."

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

List gegen List. Eine Operette von L. F. Bretzner, in Musik gesezt von A. Bergt. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Hrn. Bergts Name wird, wie er verdient, den Freunden eines angenehmen deutschen Gesanges immer bekannter, und je treuer und sorgfältiger Herr B. den mit Glück gewählten Weg weiter verfolgen wird, je mehr Freunde wird er seinen Arbeiten sammlen. Gegenwärtige Operette, mag sie nun ein früheres Produkt seyn, oder mag der Komponist absichtlich, seinem Texte zu gefallen, sich mehr gesenkt haben — sie stehet niedriger, als seine Terzetten oder die Oper, Laura und Fernando: aber den Platz, den sie einnehmen will, füllt sie gar nicht übel aus. Das Stück ist nämlich eine möglichst in Karikatur getriebene Farçe, und darum hat auch der Komponist sich ohngefähr an Dittersdorf, in den besten seiner bekannten Opern, angeschlossen. Von anderer Seite ist aber das Werkchen ein eigener Versuch des Dichters und Musikers: es hat gar keinen Dialog, sondern ist ganz in Aktion und Gesang gesezt — gleicht demnach einem einsigen weit ausgeführten und sehr mannichfaltigen Finale, in welches aber auch Arien, Romanzen, Duetten u. s. w. gezogen sind. Wie, wenn dieser Gedanke weiter um sich griffe, und wir Deutschen, sonderbar genug, durch die Hinterthür herein bekämen, was wir — übereilt, aus Nachahmung der Franzosen, und aus Mangel gut recitirender Sänger — zum Hauptthor hinausgetrieben haben — eine Oper nämlich, ganz in Musik gesezt? Der vorliegende Versuch kömmt dadurch der Sitte entgegen, dass er keine Recitative, nur einzelne recitativisch zu behandelnde Stellen hat: das möchte sich nun wohl schwerlich bey grössern Opern ausführen lassen, und könnte es ausgeführt werden, so würde des gemessenen Gesanges zu viel seyn. Dem sey nun, und werde auch, wie ihm wolle, (ausführlich über die Sache zu sprechen, wäre hier nicht an seinem Orte —) so muss man diesem Versuch, als einer geschickt ausgeführten Probe, eine gute Aufnahme, und den denkenden Musikern Aufmerksame wünschen, die Acht haben und unpartheyisch referiren, was das Stück auf dem Theater würkt. Es ist sehr leicht, selbst auf Privattheatern — aufzuführen, da es nur vier Personen, und nur Eine starke Rolle, die, des komischen Alten, hat, auch gar keinen Theaterapparat verlangt. Beym Gebrauch am Pianoforte ist es, jener Eigenheiten wegen, um so belustigender, da man das ganze Stück aufführen muss. Wer sich nicht ziert, und auch über das Gemeine lachen mag, wenn es nur lustig gestellt ist, wird mit dem Dichter oft zufrieden seyn; und mit noch mehr Vergnügen in dem Musiker das unter den Deutschen etwas seltene Talent, der possirlichen musikalischen Laune, entdecken — wenn es auch nicht so oft, als man es wünschen möchte, zum Vorschein kömmt. Es gehört gewiss viel Unempfindlichkeit oder vorsätzliche Verhärtung und Ziererey dazu, wenn man nicht lachen soll bey Stellen, (auch nur beym Klavier gesungen) wie: das saubere Liebeslied $\frac{6}{8}$ Takt, S. 22., S. 33 folg.) oder „Er soll mir Recht verschaffen! Und will er nicht — nun gut! — gut! — so lass' er's bleiben!" — oder S. 44 Z. 7., das „Heucheley" — in der Musik; S. 51. das „schon wieder" u. s. w. Der Stellen, wo der alte Narr durch Falsettimme seine Frau kopiren muss,

Hoven, J., 5 Gesänge von O. Prechtler und Göthe. Op. 30. S. 345.
— Sonntag auf dem Meere, mit Begleit. des Pianof. Op. 24. S. 584.
Lachner, Fr., 3 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 76. S. 552.
— 3 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 77. S. 552.
Leicht, Vinc., Die Nonne, Gedicht von J. Mosen mit Begleit. des Pianof. Op. 13. S. 38.
— „Auf Flügeln des Gesanges," Gedicht von Heine, mit Begleit. des Pianof. Op. 14. S. 38.
Lenz, Leop., 12 Gedichte von Fr. Rückert, mit Piano und obligatem Violoncello. Op. 36. Nr. 1—6. für Sopran oder Tenor. Nr. 7—12. für Alt oder Bariton. S. 346.
Liebe, Louis, 6 Gedichte von Fr. Ludwig, mit Begl. des Pianof. Op. 2. S. 698.
— „Schwinge, Lüftchen," Gedicht von Fr. Ludwig, mit Begleit. des Piano u. Violoncello. S. 698.
Löwe, C., Meerfahrt, Ballade von Freiligrath, mit Begleit. des Pianof. Op. 93. S. 694.
Lübsen, C., 6 Lieder mit Begleit. des Piano. Op. 6. S. 699.
Marschner, Dr. H., Caledon. N. Motherwells Lieder, übersetzt von Heinze, für Sopran oder Tenor und Piano. Op. 125. Heft. 1. S. 24.
— 2 Vigilien für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 120. S. 85.
— Junge Lieder von Wolfgang Müller, für eine Tenor- oder Sopranstimme. Op. 120. S. 583.
Matthieux, J., 6 Lieder mit Piano. Op. 18. S. 699.
Melchert, J., Was willst Du mehr, Lied für Sopran oder Tenor mit Begleit. des Pianof. Op. 12. S. 693.
— Die Entdeckungsreise, für Tenor mit Pianof. Op. 14. S. 693.
Möhring, Ferd., 5 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 12. S. 23.
Müser, C., 3 Lieder. Op. 14. S. 346.
Molique, B., 6 deutsche Lieder mit Begleit. des Piano. Op. 23. 2te Sammlung der Lieder. S. 583.
Neithardt, A., 2 Lieder mit Begl. des Piano. Op. 129. S. 345.
Netzer, J., Mein Element, von Ritter von Treuberg. Mit Pianof. Op. 14. S. 90.
Nicolai, G., Der nächtliche Ritter, und: das Schifflein, 2 Romanzen von Uhland, mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 89.
— Des Seilers Tochter, Ballade von Ferrand, mit Begl. des Pianof. Op. 14. S. 89.
— Der Liebe Lust und Leid, Liederkranz von Gentzel, mit Begl. des Pianof. Op. 19. S. 89.
Oechsner, A., In die Ferne, Gedicht von Rietke, mit Begl. des Pianof. Op. 3. S. 38.
— Das Fischermädchen, Gedicht von Heine, mit Begl. des Pianof. u. Violoncello. Op. 4. S. 38.
— 3 Lieder mit Begl. des Piano. Op. 2. S. 452.
Reissiger, C. G., 3 komische Lieder für Bariton oder Bass (mit Chor ad libitum) mit Begl. des Piano. Op. 172 b. S. 345.
Rosenhain, J., Das öde Haus, Ballade von Kahlert, mit Begl. des Pianof. S. 38.
Schladebach, J., 7 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 12. S. 203.
Schumann, Clara, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. Op. 13. S. 234.
Schwencke, C., 6 Gedichte von Goethe, für Tenor oder Sopran, mit Begl. des Pianof. Op. 61. 2 Hefte. S. 25.
— 3 Gedichte aus der Frithiofs-Sage, für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pianof. Op. 57. S. 25.
— 3 Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 59. S. 69.
Speier, W., Die Stille, Gedicht von M. v. Eichendorff, mit Begl. des Pianof. Op. 46. S. 37.
— Die Einsame, Gedicht von Schuhmacher, mit Begl. des Pfte. Op. 47. S. 37.
Standigl, J., 6 Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begl. des Pianof. Op. 20. S. 71.
Stern, J., 4 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begl. des Pianof. Op. 17. S. 109.
Tiehsen, O., 6 Gedichte von Uhland, Mosen, Brentano u. s. w. Op. 22. S. 347.
Tomaschek, Gedichte von Schiller. Op. 85—89. 5 Hefte. S. 111.
— 3 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 92. S. 111.
— 3 Gesänge von Schutt, mit Begl. des Pianof. Op. 77. S. 111.

Trommel und Fahne. Ein Liedercyclus, von Joh. N. Vogl, mit Melodieen von den vorzüglichsten Capellmeistern der k. k. österreich. Armee. S. 26.
Truhn, H., Das Blumenmädchen, für Mezzosopran und Pianof. Op. 63. S. 88.
— Prinzessin Ilse, Gedicht von Heine, für eine Sopranstimme mit Begl. des Piano. Op. 55. S. 597.
Veit, W. H., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. Op. 21. S. 598.
Weiss, J., Wunderlieder, für eine Sopran- oder Tenorstimme. Op. 9. S. 70.
Wichtl, G., Sehnsucht, von C. Heinemann, für eine Tenor- oder Sopranstimme mit Begleit. des Pianof. und Violoncello. Op. 6. S. 255.

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen und Ouverturen für Orchester.

Berlin, Grande Ouverture triomphale à grand Orchestre. Op. 66. S. 691.
Müller, Fr., Deuxième Symphonie pour grand Orchestre. Op. 54. S. 729.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Händel, G., 4ième Concert pour le Piano ou Orgue avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basses et 2 Hautbois, redigé par Mortier de Fontaine. S. 568.
Ole Bull, Fantaisie et Variations de bravoure sur un thème de Bellini, pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 3. S. 735.

c) Kammermusik.

aa) Für mehrere Instrumente.

Briccialdi, G., Il primo Amore, Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement de Piano. S. 729.
Gade, N. W., Sonate für Pianof. und Violine. Op. 6. S. 151.
Kalkbrenner et Panofka, Duo pour Pianof. et Violon sur Charles VI. Op. 168. S. 287.
Lachner, Fr., 3 Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75. 76. 77. S. 873.
Leonhardt, J. E., 2 Sonaten für Pianof. und Violine. Op. 10. Nr. 1. S. 689.
Lüschhorn et Griebel, Grand Duo pour Pianof. et Violoncelle ou Violon sur la fille du Régiment. S. 287.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sonate für Pianof. u. Violoncello. Op. 58. S. 149.
Molique, B., 3 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 18. S. 233.
— Duo concertant pour Piano et Violon. Op. 20. S. 733.
Nottebohm, G., Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4. S. 733.
Schubert, L., Grand Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 32. S. 287.
Schumann, R., Quintett für Pianof., 2 Violinen, Viola u. Violoncello. Op. 44. S. 148.
Spohr, L., 3ième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 124. S. 150.
Thalberg et Panofka, Grand Duo pour Piano et Violon sur Beatrice di Tenda. Op. 49. S. 287.
Wolff et Vieuxtemps, Grande Fantaisie pour Piano et Violon sur Oberon. Op. 89 et 14. S. 287.

bb) Für ein Instrument.

a) Für Orgel.

Grell, A. E., 36 kurze und leichte 4stimmige Orgelpräludien. Op. 29. S. 277.
Jäger, J., 12 leichte Vorspiele u. s. w. für die Orgel. Heft 2. S. 658.
Hersog, J. C., Praktisches Hülfsbuch für Organisten. Op. 10. 8 Hefte. S. 658.
Zundel, J., 2 Orgelfugen mit 3 Subjecten. Op. 4. S. 658.

β) Für Pianoforte.

aa) Zu zwei Händen.

Alvensleben, G. v., 6 Charakterstücke. Op. 3. S. 53.
Beethoven, L. v., Christus am Oelberge, für Pianof. ohne Worte von C. Czerny. S. 692.
Bertini, H., 50 Etudes mélodiques. Op. 142. Livr. 1 et 2. S. 22.
— Le double hémol, Rondino-Etude. Op. 144. S. 22.
— Etude et Andante. Op. 147. S. 22.
— L'impromptu, Rondo-valse. Op. 145. S. 53.
— Fantaisie brillante sur Marie de Rohan. Op. 131. S. 304.
Beyer, F., Bouquet de mélodies de Lucia di Lammermoor. Op. 42. S. 304.
— La fête au couvent. S. 53.
Burgmüller, Fr., Empfindungen am Clavier. 12 Uebungen. Op. 73. S. 53.
Chopin, F., 3 Mazurkas. Op. 56. S. 829.
— 2 Nocturnes. Op. 55. S. 820.
Cranz, A. F., Sonates dramatiques. Nr. 1. S. 53.
— Sonates dramatiques. Nr. 2. S. 689.
Damcke, Berthold, La fontaine, le feu follet, 2 morceaux de salon. Op. 13. Cah. 1 et 2. S. 40.
— La demande. Allegro caractéristique. Op. 18. S. 568.
Deichert, Musicalische Empfindungen während des Gebrauchs der Kaltwasserkur in Wolfsanger. S. 693.
Döhler, Th., 50 Etudes de Salon. Op. 42. Cah. 4. S. 23.
— Fantaisie sur Sappho de Pacini. Op. 49. S. 661.
— Fantaisie sur la Favorite. Op. 51. S. 734.
— Reine. 9ième et 10ème Nocturne. Op. 52. Nr. 1—3. S. 734.
Duvernoy, J. B., Fantaisie sur Foilette. Op. 131. S. 661.
— Les roses de Noël, Valses. Op. 132. S. 661.
Eduer, J. N., Rondo pastorale. Op. 3. S. 662.
Engel, D. H., Rondo capriccioso. Op. 3. S. 126.
Evers, C., 3ième Sonate. Op. 22. S. 732.
Fesca, A., Hommages aux Dames. Op. 35. S. 735.
— Le Désir. Morceau de Salon. Op. 36. S. 735.
— Introd. et Rondo espagnol. Op. 34. S. 735.
Goldschmidt, S., Sonate. Op. 5. S. 53.
Golinelli, Steff., Dodici studj. Op. 15. S. 365.
Gouppes, Felix de, 12 Etudes expressives. S. 734.
Gungl, Mädchenträume, Walzer. S. 695.
Heller, St., Morceaux de Salon. Etudes mélodiques. Op. 16. S. 53.
— Fantaisie sur Charles VI. Op. 37. S. 304.
— 25 leichte, melodieuse Uebungstücke. Op. 45. Livr. 1—3. S. 313.
— Impromptus et 2 Caprices sur des mélodies favorites de Reber. Op. 29. S. 735.
Herz, 3 Divertissemens sur Dom Sébastien. Op. 139. S. 304.
— H., Grande Fantaisie sur un motif de Linda di Chamounix. Op. 138. S. 569.
Hiller, F., 3 Morceaux de Salon. Op. 29. S. 568.
Hunten, Fr., Variations sur Maria Padilla. S. 53.
— Fantaisie brillante sur Nabucodonosor. Op. 127. S. 53.
— La Cerrito. Valse italienne. S. 53.
— Les Dolices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux Nr. 1 et 2 Op. 130. S. 304.
— Rose et Bleuet. 2 Airs variés. Op. 131. S. 304.
Kalkbrenner, Fr., Fantaisie brillante sur la romance: Le lit de la vierge. Op. 170. S. 569.
— Souvenirs de la Sirène. Fantaisie. Op. 180. S. 569.
Köhler, L., Compositions de Salon (sans parules) modernes et caractéristiques. Op. 1. S. 570.
Kullack, Th., Morceaux de Salon (Portefeuille de Musique). Op. 20. 5 Cah. S. 552.
— Transcriptions, Egmont. Op. 6. S. 696.
— Première grande Fantaisie sur Marie la fille du régiment. Op. 13. S. 696.
— Fantaisie de Concert sur Preciosa. Op. 14. S. 696.
Liszt, F., Reminiscences de Norma. S. 304.
— Heroischer Marsch in ungarischem Styl. S. 695.
Löwe, C., Biblische Bilder. Op. 96. 3 Hefte. S. 551.

Lührss, C., Deutsche Lieder für Piano allein. S. 696.
Lysberg, Ch. H. de, Barcarolle. Op. 7. S. 660.
— Andante. Op. 12. S. 660.
— 6 Romances sans paroles. Op. 15. S. 660.
Mayer, Ch., Le tremolo. Grande étude. Op. 61. Nr. 2. S. 566.
— 2 grandes études de concert. Op. 73. S. 566.
Melchert, J., 2 Morceaux de Salon. Op. 11. S. 661.
Meyer, Leop. de, Valses brillantes. S. 766.
Müller, R., Nocturno. Op. 15. S. 570.
— Fantaisie sur Lucia di Lammermoor. Op. 22. S. 570.
Oesten, Th., Variations brillantes avec Finale alla Mazurka sur un thème italien. Op. 8. S. 567.
Pacher, J. A., 3 Etudes de Salon. Op. 3. S. 765.
Pirkhert, Ed., 6 Mélodies. Op. 9. S. 571.
Prudent, E., L'Hirondelle. Etude. Op. 11. S. 53.
— Souvenirs de Schubert sur la Sérénade. Op. 14. S. 734.
Raff, J., 3 Pièces caractéristiques. Op. 2. S. 566.
— Scherzo. Op. 3. S. 566.
— Fantaisie brillante. Op. 4. S. 566.
— 4 Galops brillants. Op. 5. S. 566.
— Fantaisie et Variations brillantes. Op. 6. S. 566.
Roeckel, Ed., Deux Caprices. Op. 3. S. 639.
— Rêveries. Op. 6. S. 639.
— 2 Romances. Op. 7. S. 639.
— 2 Sérénades. Op. 11. S. 734.
Rosellen, H., Décameron des jeunes Pianistes. Op. 55. Nr. 1—10. S. 53.
— Fantaisie sur Charles VI. Op. 56. S. 53.
— Rondo valse. Op. 57. S. 53.
— 12 Etudes brillantes. Op. 60. 2 Suites. S. 453.
Schliebner, A., Sonate. Op. 1. S. 662.
Schmitt, J., Amusemens de salon. 3 nouvelles nocturnes. Op. 320 S. 61.
Schreiner, F. M., 6 Eclogues. Op. 7. S. 304.
Schubert, Fr., 5 Clavierstücke. S. 168.
Sowinski, A., Grandes Etudes de concert à sujets développés Op. 60. S. 23.
Spohr, L., Sonate. Op. 125. S. 131.
Thalberg, S., Grande Fantaisie sur Lucrezia Borgia. Op. 59. S. 569.
— Grande Fantaisie sur Semiramide. Op. 51. S. 569.
Vast, C., Le Gondolier. Op. 56. S. 303.
— Fantaisie elég. sur la Sirène. Op. 59. S. 734.
— Morceau burlesque de Salon. Op. 54. S. 735.
— Concertstück in Form des Concertino. S. 821.
Wichmann, H., Sonate. Op. 1. S. 767.
Wielhorski, Joseph Comte, 2 Nocturnes. Op. 11. S. 552.
— Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate. Op. 13. S. 765.
— 3ième Impromptu. Op. 14. S. 765.
Wolff, E., Grande Valse sur Charles VI. Op. 88. S. 53.
— L'art de l'expression. 24 études faciles et progress. Op. 90. Liv. 1 et 2. S. 313.
— Boléro. Op. 93. S. 569.
— Grande Valse originale. Op. 87. S. 569.
— Grand Caprice sur Dom Sébastien. Op. 99. S. 569.
— 8 nouvelles Polkas favorites. 2 Livr. S. 570.

γδ) Zu vier Händen.

Bertini, H., Duo sur la Part du diable. Op. 148. S. 53.
Burgmüller, Fr., La fête au couvent. S. 53.
Duvernoy, J. B., Une pensée de Bellini. Variations. Op. 129. S. 661.
Fesca, A., Se que de Bal, morceau de Salon. Op. 14. S. 766.
— La Mélancolie, pièce caractéristique. Op. 15. S. 767.
— Fantaisie et variations sur Le cor des Alpes. Op. 17. S. 767.
Moscheles, J., Tägliche Studien. Op. 107. Heft 1 u. 2. S. 313.
Schumann, R., Andante und Variationen für 2 Pianof. Op. 46. S. 303.
Schmeuke, C., 6 Divertissemens en forme de marches. Op. 60. Cah. 1 et 2. S. 39.
Wolff, E., Grand Duo brillant sur Charles VI. Op. 86. S. 53.
— Duo brillant. Op. 96. S. 569.
— Fantaisie sur Dom Sébastien. Op. 98. S. 569.

γγ) Zu acht Händen.

Beethoven, L. v., Ouverture zur Oper Leonore (Nr. 3.), zu 8 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. S. 692.
— Ouverture zur Oper Fidelio, zu 8 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. S. 768.

γ) Für Violine.

Bach, Seb., 6 Sonaten für die Violine allein, herausgegeben von F. David. 3 Hefte. S. 169.

IV. Correspondenz.

Berlin. S. 75. 172. 241. 315. 366. 442. 445. 489. 491. 752. 822. 859. 860.
Braunschweig. S. 735.
Breslau. S. 191.
Cassel. S. 209. 321. 663. 799.
Cöln. S. 275. 386.
Darmstadt. S. 641.
Dresden. S. 27. 440. 650.
Erfurt. S. 192. 796.
Frankfurt. S. 136. 411. 473. 719. 748.
Genua (Herzogthum mit Grafschaft Nizza). S. 116. 372. 524. 827.
Gent. S. 534.
Görlitz. S. 883.
Göttingen. S. 289. 701.
Hamburg. S. 57. 474. 652. 704.
Italienische Opern ausserhalb Italien. S. 207. 357. 881.
Kirchenstaat. S. 193. 353. 507. 809.
Königsberg. S. 185. 493.
Leipzig. S. 9. 41. 59. 72. 97. 129. 134. 152. 169. 226. 256. 309. 385. 553. 584. 667. 682. 706. 741. 754. 753. 769. 786. 804. 823. 842. 863. 867. 883.
Lemberg. S. 239.
Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 99. 388. 525. 828.
London. S. 405. 454. 502.
Modena und Parma (Herzogthümer). S. 142. 368. 523. 812.
Nordhausen. S. 460.
Paris. S. 324. 424. 433. 574. 585.
Petersburg. S. 332.
Piemont (Königreich). S. 116. 369. 524. 827.
Posen. S. 454.
Prag. S. 91. 260. 347. 456. 517. 598. 837. 877.
Rudolstadt. S. 663.
Salzburg. S. 673.
Sardinien (Insel). S. 141. 372.
Sicilien (Königreich beider). S. 196. 337. 505. 808.
Strassburg. S. 631.
Toscana (Grossherzogthum). S. 174. 357. 521. 811.
Weimar. S. 161. 243. 290.
Wien. S. 14. 634.
Zürich. S. 653.

V. Miscellen.

Academie der Künste in Berlin, Musikaufführungen derselben. S. 491.
Aguilar, Componist und Pianist aus London (in Frankfurt). S. 428.
Association des Artistes-Musiciens in Paris. S. 213.
Bazzini, Antonio, Violinist (in Leipzig). S. 808. 826. 868.
Becker, C. F., dessen Orgelconcerte in Leipzig. S. 201. 758.
Beförderungen und Anstellungen: Bader S. 743. Damcke S. 622. Dreyschock S. 80. Dürrner S. 830. Freiherr von Freyz S. 118. Halevy S. 158. Hermann S. 814. Hesse S. 772. Hullah S. 118. Hummel Sohn S. 620. 830. Lvoff S. 80. Pensionirender S. 772. Preyer S. 463. Rütter S. 543. Inaconi S. 104. Rubini S. 326. Thomas S. 772.
Berlioz, Hector (in Paris). S. 137. Dessen Riesenconcert. S. 586.
Birch, Miss, Sängerin (in Leipzig). S. 12. 43. 60. 72. 73. (in Weimar S. 292. (in Berlin) S. 317.
Bott, J. J., Violinist (in Leipzig). S. 60.
Brendel, dessen Vorlesungen in Leipzig. S. 385.
Briccialdi, Flötist (in Prag). S. 96.
Burchardt, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 98. 129.
Ciabatta, Sänger (in Leipzig). S. 43.
Cöln, Summarischer Bericht über die dasigen musikalischen Kräfte und deren Leistungen im Winterhalbjahre 1843—44. S. 306.
Conservatorium der Musik in Leipzig. S. 734.
Dessane, dessen Erfindung des Melophon. S. 80. 446.
Dommusikverein in Salzburg, dessen Festconcert. S. 673.
Dreyschock, Pianist (in Frankfurt). S. 140.
Ehrenbezeugungen: Becker S. 80. Belcke S. 176. Berlin S. 846. Berlioz S. 430. Commer S. 262. 321. Donizetti S. 462. Dreyschock S. 494. Ernst S. 870. Evers S. 120. Franck S. 141. Gläser S. 846. Gungl S. 814. Kalkbrenner S. 686. Körner S. 543. Kopisch S. 262. Lindpaintner S. 198. Nicolai S. 544. Panseron S. 103. Pauer S. 686. Reissiger S. 559. Rungenhagen S. 886. Schneider S. 464. Spontini S. 886. Stockenschmidt S. 672. Taglichsbeck S. 230. Westmoreland, Graf von, S. 118.
Ernst, Violinist (in Leipzig). S. 786. 808. 866.
Euphonion, erfunden von Sommer in Weimar. S. 32.
Evers, Pianist (in Prag). S. 96.
Fassmann-Seckendorff, Frau von, Sängerin (in Leipzig). S. 707.
Festoper, die neue, und die Eröffnung des neuen Opernhauses in Berlin. S. 860.
Fischer-Achten, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 770. 826.
Geburtsfest des Königs von Preussen, dessen musikalische Feier in Erfurt. S. 796.
Göttingen, Concert daselbst bei der Hauptversammlung des Gustav-Adolph-Vereines. S. 701.
Goldschmidt, Pianist (in Berlin). S. 172.
Gundy, Sänger (in Frankfurt). S. 473.
Härtinger, Sänger (in Berlin). S. 189. 256.
Hellmesberger, Brüder (in Frankfurt). S. 723.
Herder, J. G., dessen Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar. S. 618.
Inaugurationsfest in Darmstadt. S. 641.
Joachim, J., Violinist (in Leipzig). S. 74.
Italien, Carneval- und Fastenopern. S. 337. Frühlingssaison S. 505. Herbstopern S. 99. Sommersaison S. 784.
Italienische Oper in Berlin. S. 753.
Kalliwoda, Violinist (in Leipzig). S. 13.
Kaufmann, Akustiker (in Berlin). S. 367. 442.
Königsberg, Musikaufführungen bei dem Universitäts-Jubelfeste daselbst. S. 742.
Leipzig, Concerte der Euterpe. S. 256. Uebersicht der in den Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1843—44 aufgeführten Musikstücke. S. 373. Verzeichniss der von der neuen Theaterdirection angestellten Sänger und Sängerinnen. S. 553. Stadttheater. S. 667. 863.
Leschetitzky, Pianist (in Prag). S. 841. 877.
Lincoln, Miss, Sängerin (in Leipzig). S. 867. 884.
Liszt (in Weimar) S. 163. 243. 292. (in Paris) S. 324.
Litolff, Pianist (in Leipzig). S. 826.
Lvoff, Violinist (in Dresden). S. 440.
Maeass, Fräul., Sängerin (in Leipzig). S. 132. 171.
Mahl, Dr. Moritz, in Lemberg. S. 238.
Marx, Fräul., Sängerin (in Leipzig). S. 226.
Meyer, Leop. von, Pianist (in Frankfurt). S. 748.
Milanollo, Schwestern, (in Leipzig) S. 134. 153. (in Prag) S. 273. (in Berlin) S. 315. 366. (in Hamburg) S. 678.
Moralt, Brüder, (in Leipzig). S. 45.
Moriani, Sänger, (in Leipzig) S. 41. (in Prag) S. 91. (in Berlin) S. 259. (in Hamburg) S. 476.
Mortier de Fontaine, Herr u. Mad., (in Berlin) S. 241. 317. (in Leipzig) S. 741. 771. 788. 804. 825. 843. (in Prag) S. 840.
Moscheles, Mendelssohn-Bartholdy und Ernst, deren Concert in London. S. 454.

Mozartstiftung in Frankfurt. S. 830.
Musikfeste: Schullehrergesangfest in Beedenbostel. S. 416. Gesangfest in Bernhofen. S. 726. Schullehrergesangfest in Bielefeld. S. 46. Gesangfest in Bockenem. S. 709. Schullehrergesangfest in Büren. S. 46. Musikfest in Coln. S. 446. Gesangfest in Darmstadt. S. 726. in Freising. S. 527. Wettgesangfest in Gent. S. 526. 534. 560. Lieder- und Turnfest in Gmünd. S. 462. Liederfest des Thüringer Sängerbundes in Gotha. S. 602. Schullehrergesangfest in Hagen. S. 46. Norddeutsches Liederfest in Hameln. S. 527. Gesangfest in Johannisgorgenstadt. S. 640. Das erste Badische Sängerfest in Karlsruhe. S. 726. Schweizerisches Musikfest in Grenzlingen. S. 510. Musikfest in Lübeck. S. 527. Gesangfest in Meissen. S. 371. Sängerfest der Nassauischen Lehrer. S. 726. Sängerfest in Nordenrad. S. 620. Gesangfest der Constantia in Nordhausen. S. 460. Musikfest in Paris. S. 380. 388. Sängerfest in Rüdelheim. S. 726. in Schleswig. S. 589. Gesangfest in Schwarzenbeck. S. 580. in Unterbarmen. S. 726. Schullehrergesangfest in Warendorf. S. 46. Gesangfest in Wertheim. S. 726. Musikfest in Zülpich. S. 655. in Zweibrücken. S. 590.
Musikwerke (vermischte), in Nachrichten besprochen: Commer, Fr., Der Zauberring, Cantate (in Berlin) S. 318. Gade, N. W., Concertouverture (in Leipzig) S. 806. 844. Hartmann, P. E., Ouvertüre zu Hakon Jarl (in Leipzig) S. 741. Mendelssohn-Bartholdy, F., Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraum (in Leipzig) S. 10. (in Hamburg) S. 475. Musik zur Antigone (in Cassel) S. 663. Müller, Th., Ouverture (in Leipzig) S. 97. Schumann, Rob., Das Paradies und die Peri (in Dresden) S. 28. Skraup, J. N., Trio für Pianof., Violine und Violoncello (in Prag) S. 94.
Naumann, dessen Denkmal in Blasewitz. S. 264.
Neureuther, Fräul., Sängerin (in Posen). S. 443.
Nissen, Fräul., Sängerin (in Dresden). S. 651.
Ole Bull (in Hamburg). S. 57.
Opern, in Nachrichten besprochen: Auber, Des Teufels Antheil (in Prag) S. 261. (in Hamburg) S. 474. Die Sirene (in Paris) S. 424. (in Leipzig) S. 864. Benedict, J., Die Braute von Venedig (in London) S. 403. Donizetti, Linda di Chamounix (in Prag) S. 456. Dorn, H., Der Schuffe von Paris (in Leipzig) S. 681. Lindpaintner, P., Die sicilianische Vesper (in Cassel) S. 209. Lortzing, A., Der Wildschütz (in Prag) S. 260. (in Frankfurt) S. 412. (in Cassel) S. 800. Die beiden Schützen (in Cassel) S. 336. Meyerbeer, Ein Feldlager in Schlesien (in Berlin) S. 860. Mozart, Die Zauberflöte (in Berlin) S. 443. Netzer, J., Mara (in Leipzig) S. 682. (in Cassel) S. 684. (in Berlin) S. 732. Nicolai, O., Il Templario (in Berlin) S. 732. Schmitt, Al., Das Osterfest zu Paderborn (in Frankfurt) S. 138. Seidelmann, Das Fest zu Kenilworth (in Breslau) S. 192. Verdi, G., Nabucodonosor (in Berlin) S. 732. Wagner, R., Der fliegende Holländer (in Berlin) S. 187. Cola Rienzi (in Hamburg) S. 474.
Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen: Assmayr, J., 2 Psalmen (in Wien) S. 31. Handel, Hercules (in Wien) S. 30. Judas Macchabäus (in Berlin) S. 242. Jephta (in Dresden) S. 307. Messias (in Cassel) S. 336. Haydn, Die Schöpfung (in Wien) S. 29. Hiller, F., Die Zerstörung Jerusalems (in Leipzig) S. 169. (in Berlin) S. 173. Kittl, Grosse Messe in D dur (in Prag) S. 827. Mendelssohn-Bartholdy, Paulus (in Prag) S. 333. Mozart, Requem (in Leipzig) S. 309. Spohr, Der Fall Babylons (in Braunschweig) S. 733. (in Leipzig) S. 768.
Palmsonntagsconcert in Dresden. S. 306.
Paltrinieri, Sänger (in Berlin). S. 414.

Paris, Abgaben der dasigen Theater an die Armen. S. 102. Die Industrieausstellung daselbst in Bezug auf musikalische Gegenstände. S. 726.
Pauer, E., Pianist (in Frankfurt). S. 135.
Pellegrini, Sänger (in Berlin) S. 414.
Pischek, Sänger (in Prag) S. 855.
Preisausschreiben des Musikvereins in Mannheim. S. 829.
Prume, Violinist (in Frankfurt) S. 134. (in Cassel) S. 228. (in Berlin) S. 823.
Rietz, J., Violoncellist (in Leipzig). S. 133.
Roeckel, E., Pianist (in Leipzig). S. 98.
Rosenhain, J., Pianist (in Frankfurt). S. 135.
Rosetti, Fräul., Sängerin (in Leipzig) S. 42. 91. (in Berlin) S. 476.
Scharfner, Pianist (in Leipzig). S. 884.
Schmidt, J. F., Biographische Notizen über denselben. S. 724.
Schmitt, Aloys (in Cassel). S. 335.
Schrader-Devrient, Mad., (in Königsberg) S. 187. (in Berlin) S. 258. (in Weimar) S. 291.
Schumann, Dr. Rob. und dessen Gattin (in Königsberg). S. 189. (in St. Petersburg) S. 332. (in Leipzig) S. 843. 868.
Schwarz, Fräul., Sängerin (in Prag). S. 92.
Servais, Violoncellist (in Berlin) S. 173. 241. (in Leipzig) S. 309.
Singakademie in Berlin. S. 77. 318.
Sollersscher Verein in Erfurt. S. 798.
Spatzer, Gentiluomo, Mad., Sängerin (in Leipzig). S. 683.
Stighelli, Sänger (in Berlin) S. 414.
Symphonieen, in Nachrichten besprochen: Assmayr, J., Symphonie in B dur (in Wien) S. 31. Beethoven, Pastoralsymphonie (in Dresden) s. 308. Gade, N. W., 1ste Symphonie (in Cassel) S. 322. (in Leipzig) S. 885. 2te Symphonie (in Leipzig) S. 66. Hesse, A., 6te Symphonie in E in Breslau) S. 193. (in Cassel) S. 334. Kittl, J. F., Jagdsymphonie (in Prag) S. 349. Kuhmstedt, 2te Symphonie (in Cassel) S. 323. Rietz, J., Symphonie in G moll (in Leipzig) S. 130. Spohr, L., Historische Symphonie (in Prag) S. 93.
Symphoniesoireen in Berlin. S. 76. 172. 242. 319. 859.
Täglichsbeck, Violinist (in Prag). S. 93.
Tantièmen der dramatischen Autoren, Bestimmungen darüber in Wien und Berlin. S. 325.
The Handel Society in London. S. 502.
Thorwaldsens Ehrenfeier in Berlin. S. 445.
Tichatschek, Sänger (in Hamburg). S. 57.
Tonhalle in Hamburg. S. 653.
Todesfälle: Baini, Director der päpstlichen Capelle in Rom. S. 446. 508. Bender, Orchesterchef in Antwerpen. S. 687. Berton, Opercomponist und Professor in Paris. S. 376. Blum, C., Opernregisseur in Berlin. S. 491. Clarke, W., Organist in Worcester. S. 463. Campagnoli, Sänger in Padua. S. 846. Becker, von, Generalmajor, in Mainz. S. 494. Eichhorn, Violinist und Kammermusikus in Coburg. S. 464. Eunicke, Sänger in Berlin. S. 760. Gansbacher, Hofcapellmeister in Wien. S. 344. Häser, Musikdirector in Weimar. S. 760. Hausmann, Violoncellist in Berlin. S. 104. Kistner, F., Musikalienhändler in Leipzig. S. 886. Kluge, Geh. Medicinalrath in Berlin. S. 446. Mazzanghi, Graf, Componist in England. S. 398. Mosel, J. F. Edler von, Hofrath u. s. w. in Wien. S. 296. Mozart, Musikdirector in Lemberg. S. 889. Settori, Pianist in Dresden. S. 246. Schmid, Holzarbeit und Chordirector in München. S. 846. Zopfler, Violoncellist in Berlin. S. 198. Weber, Sohn des C. M. von, Maler in Dresden. S. 813. Witt, Harfenspieler in London. S. 430.
Weber's, C. M. v., Asche. S. 196. 463. 544. 813.
Willmers, R., Pianist (in Hamburg. S. 59. (in Leipzig) S. 152. 170. (in Berlin) S. 317. (in Cassel) S. 802.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. № 1. 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Wiener Musikleben. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

Von C. Kossmaly.

„Den lauten Markt mag Momus unterhalten,
„Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten."

In jeder Kunst erlangt das Aeusserliche, Oberflächliche immer eher Beachtung, gewinnt das Leichte, Herkömmliche schneller Eingang und dringt früher zu einer gewissen Geltung und Anerkennung durch, als das wirklich Gediegene und Eigenthümliche. So auch in der Musik: — Der Componist, der sich der eben vorherrschenden Geschmacksrichtung zu bemächtigen, sie in sich aufzunehmen weiss, und die momentan beliebte Weise glücklich anzuschlagen versteht, der es ferner nicht verschmäht, seine Denk- und Empfindungsweise den Anforderungen der launischen Mode, den wetterwendischen Wünschen und Gelüsten der Menge unterzuordnen und zu accommodiren und dem Götzen des Tages zu huldigen; — ein Solcher wird immer eher sich eines verlobenden Resultats zu erfreuen haben, und seine Bestrebungen von Erfolg und Ruf begleitet sehen, als der vor Allem nach Ursprünglichkeit, Natur und Wahrheit strebende Tonkünstler, der — das Herkömmliche, die Stereotype zugleich fürchtend und verachtend, — stets nur aus eigner Machtvollkommenheit, aus eignen Mitteln und Kräften, und von wirklicher, innerer Nothwendigkeit getrieben, schaffen, kurz, der in sich selbst beruhen und auf sich selbst gestellt sein will.

Es ist dies eine alte, längst Tradition gewordene Wahrheit, wofür die Kunstgeschichte aller Zeiten und aller Länder hinlängliche, bestätigende Belege enthält.

Keinesweges ist jedoch von dieser Erscheinung gerade auf besondere ästhetische Verwilderung, auf eine grössere Entartung des Geschmacks irgend einer Kunstepoche zu schliessen, sondern die Sache geht vielmehr ganz natürlich zu und ist aus gewissen Gründen, die wir hier zu erörtern versuchen wollen, leicht erklärlich.

Das Alltägliche und Herkömmliche, das Mittelmässige, was, *à la portée de tout le monde* und gleich allgemein verständlich und zugänglich, sich mit seinem gefchmeidigen Allerweltscharacter, seiner verschwommenen Jedermanns-Physiognomie und mit jener, der Mittelmässigkeit immer eigenen Leichtigkeit und Gewandtheit (Eigenschaften, die dem Genie selbst oftmals fehlen, eben weil es von Haus aus mehr und schwerere geistige Fracht mit sich führt) präsentirt, findet immer und überall gleich offene Thüren und Ohren; sein Verständniss erfordert keine besondere Anstrengung, kein Kopfzerbrechen; es bedarf dazu keines bedeutenden geistigen Aufwandes; wir werden dadurch nicht aus unserer Bequemlichkeit aufgerüttelt, während dies bei einer durchaus neuen und originellen, dem tiefsten Born der Individualität entquollenen Kunstschöpfung in hohem Grade der Fall, wo die Leute anfangs noch gar nicht recht wissen, woran sie sind, und wo gerade das Neue und Ungewohnte der Erscheinung sie scheu und befangen macht; je eigenthümlicher die letztere, in desto grösserer Verlegenheit befinden sie sich, wie sie dieselbe aufzunehmen haben, und wie sie's mit deren Würdigung halten sollen, weil ihnen eben noch alle geistige Handhabe für die richtige Auffassung des betreffenden Kunstwerks fehlt, und sie noch keinen passenden Massstab für dessen wirklichen Werth besitzen.

Man erinnere sich z. B. nur an die unschlüssige, durchaus nicht günstige Aufnahme einer Iphigenie, oder der Zauberflöte, des Don Juan, Figaro, an den zweifelhaften, keineswegs allgemeinen Erfolg von *Beethoven's* Fidelio, den Symphonieen, von *C. M. v. Weber's* Euryanthe u. s. w.

Doch nach und nach verschwindet diese Unschlüssigkeit im Publicum; allgemach geht in immer mehreren Köpfen das Licht der Erkenntniss des Bessern auf; die Nebel unverdienten Dunkels, in welchem der Unverstand der Menge ein solches Werk schmachten liess, zerreissen alle vor den Strahlen der Wahrheit und des unwiderleglich für sich sprechenden Verdienstes.

Jener Zeitpunct der richtigen und gerechten Würdigung und Anerkennung — sollte er auch hin und wieder sich einmal später, als in der sonst gewohnten Frist, einstellen — ganz bleibt er nie aus; allem wahrhaft Vortrefflichen, sei es auch bislang noch so verborgen und unbekannt gewesen, schlägt einmal seine Stunde; jeder künstlerischen Vollendung, Grösse oder Schönheit, jedem noch so feinen, tiefsinnig-genialischen Zuge ist in irgend einer wahlverwandten Menschenbrust sein Echo, irgendwo im Leben und in der Welt eine sympathetisch mitklingende und mitfühlende Seele beschieden, oft da, wo es am Wenigsten zu vermuthen stand, und wo selbst die entferntesten Ahnungen nicht hinreichten.

Ein Gleiches lässt sich, ohne besondere Sehergabe, auch den *Schumann*'schen Claviercompositionen prophezeihen, mit denen es, in Bezug auf ihre zeitweilige Wür-

digung, seine ähnliche Bewandniss hat. — Auch sie sind, ungeachtet ihres, sie auszeichnenden, bedeutenden musikalischen Werthes, bis jetzt nur in einem kleinen, wenn auch gewählten, kunstsinnigen Kreise bekannt und anerkannt; das eigentliche grosse Publicum ist bisher ziemlich unberührt davon geblieben: bis in's Volk selbst, in die Massen zu dringen, ist ihnen noch nicht gelungen, während gleichzeitig so manche hohle, äusserlich aufgestutzte Mittelmässigkeit auf gut Jericho'isch als ein Ausbund von Trefflichkeit ausposaunt wurde, und sich eine gewisse, wenn auch nur vorübergehende Celebrität erwarb.

Aus diesen und ähnlichen Gründen, — zu denen sich noch der Umstand gesellt, dass über *Schumann's* musikalische Leistungen noch eigentlich nichts Ausführliches, sondern nur hin und wieder einzelne flüchtige Andeutungen erschienen, — finden wir uns bewogen, unsere Ansichten und Ueberzeugungen davon in einem grösseren, selbständigen Artikel öffentlich niederzulegen, und indem wir dadurch zunächst dem von je her uns leitenden Princip werkthätige Genüge leisten: stets das Rechte und Aechte, wo es sich findet, fördern zu helfen und nach Verdienst hervorzuheben, wird es uns selbst keine geringe Genugthuung gewähren, durch unsere unumwundene Besprechung zugleich den ersten Impuls zur Verwirklichung unserer vorhin ausgesprochenen Prophezeihung gegeben zu haben, welche letztere nur denen zu gewagt und problematisch erscheinen kann, die nicht über die Entwickelungsprocesse menschlichen Kunstgeistes im Allgemeinen, über den Bildungs-gang aller Zeiten und und über die intellectuellen Fortschrittsphasen der Massen aus der Geschichte sich aufgeklärt haben.

Werfen wir, um vor allen Dingen den sowohl kritisch als historisch richtigen Standpunct für den betreffenden Gegenstand zu gewinnen, einen Blick zurück auf die musikalischen Zustände der letzten 10—15 Jahre, auf die in diesem Zeitraum vorwiegende Richtung, so wie auf die hervorragendsten Erscheinungen oder Errungenschaften im Gebiete der Kunst, so stellt sich im Allgemeinen folgendes Resultat heraus. Einerseits: Uebertriebene Begünstigung der mechanischen Fertigkeit, Vorliebe für das Executive, Practische, eine übermässig gepflegte und ausgebildete Virtuosität, eine allen Grenzen und Hindernissen trotzende, alle frühere bekannte Schwierigkeiten weit überflügelnde Bravour, mit einem Wort eine auf den höchsten Culminationspunct der Vollendung getriebene, wahrhaft staunenerregende Technik.

Andererseits hingegen: Eine mehr oder minder bedeutende Ebbe der eigentlichen geistigen Production, ein allmäliges Zurücktreten und Versiechen des einst so voll und mächtig einherbrausenden Gedanken-stromes, des eigentlichen, schöpferkräftigen Elements, kurz: der Mangel an genialen, ursprünglichen Naturen, das Verschwinden selbständiger Originalgeister.

Wir verkennen keineswegs die mannichfachen Vortheile einer immer mehr sich vervollkommenden und erweiternden Technik; wir wissen das Verdienst der mit Mass und Ziel cultivirten mechanischen Fertigkeit, die grossen Vorzüge einer fortwährend zunehmenden Virtuosität sehr wohl zu würdigen; dadurch, dass sie eine immer grössere Vollendung und Sicherheit in der Ausführung, eine immer mehr unumschränkte Herrschaft über die materiellen Ausdrucksmittel bewerkstelligt, muss sich nothwendig der Ideenkreis des Componisten erweitern, muss der Letztere — in dem Masse, als des sogenannten „Unpracticablen, Unausführbaren" immer weniger wird und die eigentliche „Schwierigkeit" mehr und mehr verschwindet — von selbst auf ganz fremde, eigenthümliche Bahnen gelenkt, durch die grössere, äussere Freiheit und Leichtigkeit und durch den Reichthum der ihm zu Gebote stehenden Kräfte zu ganz neuen, kühnen und überraschenden Combinationen angeregt und zu immer höheren Zumuthungen an die Executanten ermuthigt werden.

Nur das Uebermass, die Uebertreibung ist es, wogegen wir eifern, — gegen jene Virtuosität, die in sich selbst schon den höchsten und einzigen Entzweck der Kunst erblickt, da doch alle Virtuosität nur immer Mittel ist und bleiben, und dem höhern Vortrag — der Seele und dem geistigen Ausdruck in der Musik — dienstbar sein soll. Das neue Virtuosenthum will jedoch das Verhältniss umkehren, wie aus den sogenannten Compositionen dieser Gattung deutlich wahrzunehmen, von deren geistiger Verflachung, deren sittlicher Durftigkeit und Frugalität man mit *Shakespeare* sagen kann: „Sie enthalten eine unendliche Menge Nichts. — Ihre vernünftigen Gedanken sind wie zwei Weizenkörner in zwei Scheffeln Spreu versteckt; ihr sucht den ganzen Tag, bis ihr sie findet, und wenn ihr sie gefunden, so verlohnen sie das Suchen nicht" —

Nach dieser, nicht zu umgehenden Abschweifung ist nochmals zu bemerken, dass wir obige Darstellung der neueren und neuesten Musikzustände und Verhältnisse nur im Allgemeinen angewandt wissen wollen: Ausnahmen — einzelne hoher und edler Strebende — gibt und gab es von je her immer und hat es auch in unserer in Rede stehenden Epoche gegeben.

Diese Einzelnen vermochten jedoch gegen die allgemeine Manie, gegen die Missbräuche und Uebertreibungen der Virtuosität im Ganzen, nur wenig auszurichten; auch war ihnen nicht immer hinlängliche, prägnante Eigenthümlichkeit, ihrem Talent nicht genug imponirende geistige Kraft eigen, um dem herrschenden Geschmack oder richtiger: Ungeschmack entschieden entgegentreten und ihm eine andere, mehr innerliche Richtung gebieterisch zudringen zu können.

Unter so bewandten Umständen will es schon immer viel heissen, sich nicht nur immer oben, sondern auch selbst noch stets in eigner Strömung erhalten zu haben.

Dieses Verdienst muss den Clavier-compositionen *R. Schumann's* durchgehends und zwar in einem ungewöhnlichen Grade zuerkannt werden. Obwohl grossten Theils Zeitgenossen der eben bezeichneten, überpractischen, äusserlichen Richtung, welche — beiläufig bemerkt — nachgerade immer mehr in's Oberflächliche, Alltägliche und Blasirte auszuarten droht, sind sie doch von den Einflüssen derselben, von den Einwirkungen jener luxuriösen, Geist- und Gedanken-tödtenden Virtuosität unberührt geblieben; eher könnte man ihnen den entgegengesetzten Fehler vorwerfen, obwohl dies nur halb und halb und in einem gewissen Sinne ein Fehler zu nennen, da derselbe eigentlich aus einem Vorzug entspringt. „Man behaup-

tet, dass einige Tugenden und Untugenden von einem Vater und zwei Müttern wären," sagt v. *Hippel*. — — So viel ist gewiss, dass Subalternköpfe nie in den hier gemeinten Fehler verfallen können. — — —

Wir gedenken übrigens nochmals auf diesen Punct zurückzukommen, und uns dann deutlicher und ausführlicher darüber auszulassen.

Da es nicht unsere Absicht sein kann, eine vollständige, kritische Zergliederung jedes einzelnen Opus zu liefern, sondern wir vorläufig nur beabsichtigen, zu näherer Bekanntschaft mit dem Componisten anzuregen, und die Aufmerksamkeit mehr auf dessen Leistungen hinzulenken, so wollen wir hauptsächlich nur jene Arbeiten *Schumann's* näher in's Auge fassen, welche durch hervorstechende Eigenthümlichkeit, durch scharfe characteristische Züge — nach unserer Ansicht — sich besonders auszeichnen, weil gerade an jene Eigenschaften am Ersten sich interessante, ästhetisch- wie kunstphilosophisch-wichtige Erörterungen knüpfen lassen; weil sie die reichlichste Ausbeute von allerhand Folgerungen und Entdeckungen im Gebiete der Tonkunst überhaupt verstatten, und somit zu wesentlichen Bereicherungen und Erweiterungen der Kunsterkenntniss führen können, und weil schliesslich jene Compositionen, eben ihrer entschiedenern Physiognomie wegen, eher zu einem bestimmten und treffenden Urtheil gelangen lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Thomas Riquiqui, oder die politische Heirath, komische Oper in drei Acten, nach dem Französischen bearbeitet von *C. Gollmick*, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. Vollständiger Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 9 Fl.

Eine neue Oper von einem deutschen Componisten muss und wird, in Betracht der jetzigen Operanzustande, schon an sich als ein interessantes Ereigniss betrachtet werden. Dazu kommt, dass dies Werk als das Debut eines, wie wir vernehmen, noch sehr jungen Mannes erscheint, und so nahm denn Referent den in Rede stehenden Clavierauszug mit der besten Gesinnung zur Hand. Die Durchsicht des beigefügten Libretto ergab eine Rettungsgeschichte aus der Zeit der französischen Revolution, von dem talentvollen jetzt besonders thätigen *Gollmick* zwar recht geschickt übertragen, aber ursprünglich keines der besseren Producte der oft so glücklichen französischen Operndichter. Wahrhaft komischen Stoff und eigentliche *vis comica* enthält nun vollends das Buch in höchst sparsamer Vertheilung; Barnabe, der Lehrjunge (er singt übrigens schon Bass!), ist die einzige wirklich komische Figur, und die Art, wie er den Begriff der französischen Revolution auffasst und zur Anschauung bringt, erscheint oft drollig und belustigend genug. Die Handlung selbst ist nicht ohne Geschicklichkeit hingestellt, allein eine wirkliche Theilnahme für die handelnden Personen und eine bis zur Catastrophe gesteigerte Spannung vermag sie nicht zu erregen. Die Versification ist leicht, ungezwungen und vorzüglich rhythmisch recht günstig für die Composition. Einige Harten, so wie manches Unklare in der Diction hätte der gewandte deutsche Bearbeiter, der wirklich entschiedenes Talent für dies Genre zeigt, leicht verbessern können.

Betrachten wir nun, was unser junger Componist aus diesem Stoffe gebildet hat, so tritt uns zunächst eine nicht gewöhnliche Leichtigkeit in Handhabung der Form günstig entgegen, was bei einem Op. 10, wie diese Oper bezeichnet ist, schon etwas sagen will. Auch müssen wir es als bemerkenswerth hervorheben, dass der Componist eine nicht gewöhnliche Gewandtheit in Form und Führung des Ensemblesatzes zeigt, in welcher Beziehung zunächst No. 3, 4, 14 zu erwähnen sein dürften. Ohne übrigens die einzelnen ansprechenden Melodieen und originellen Wendungen zu verkennen, die das Werk uns bringt, müssen wir doch der Wahrheit gemäss erklären, dass Eigenthümlichkeit der Erfindung, gewinnende Melodik und prägnante Characteristik nicht eben die starken Seiten unseres jungen Maestro zu sein scheinen, insofern nämlich ein Urtheil darüber aus dem vorliegenden Werke hervorgeht. Es ist ihm offenbar nicht schwer geworden, das Werk zu schaffen; der Genius hat ihn nicht gestört, er hat ihn aber auch nicht eben kräftig unterstützt. Vereinigen sich aber bei einem künftigen Werke glücklicher Stoff, günstige Stimmung und prüfende Besonnenheit, so dürfen wir gewiss auf etwas Treffliches von dem begabten Künstler hoffen!

Beginnen wir nun die kurze Spezialrevue!

Die Ouverture kündigt sich mit einem leidenschaftlich aufgeregten Motiv an (Allegro molto, A moll, $^6_8$), worauf, nach einer Generalpause von zwei Tacten, derselbe Gedanke, frappant genug! nach G moll transponirt, und eben so decidirt nach B dur geleitet wird, um in dieser Tonart (Andante sostenuto, $^4_4$) ein Motiv aus der Oper erklingen zu lassen. In fliessender, aber für den Zweck wohl zu düster gehaltener Harmonieenfolge wird der Satz nun auf die Dominante von A zurückgeführt, worauf, abermals in A moll und in der ersten Bewegung, ein zwar lebhaft aufregender, aber doch mehr ernst als heiter gehaltener Allegrosatz folgt, der von einem kurzen Allegretto in E dur, mit freundlichem, aber gewöhnlichem Motiv unterbrochen, sich, zwar etwas nüancirt, aber doch immer auf A moll basirt, in der vorigen Weise ziemlich breit entwickelt. Endlich behauptet, mit Wiedereinführung des erwähnten Allegro-Motivs, nunmehr förmlich wohlthuend, das heitere A dur seine Herrschaft bis zum lebhaften, effectvollen Schlusse. — Bilden wir nun aus diesen einzelnen Bemerkungen ein Gesammturtheil über diese Ouverture, so müssen wir sie als eine Composition bezeichnen, die zwar eine geschickte Hand verräth, doch ohne eigentlichen geistigen Nerv sich darstellt, leicht und fasslich vorüberrauschend, ohne Sensation zu machen. Die etwas düstere Färbung wird freilich durch die rasche Bewegung minder fühlbar werden, auch ist, wie wir oben erwähnten, der Ernst fast vorherrschend in dieser komischen Oper, doch wäre eine weniger düstere Einleitung dem Ganzen gewiss vortheilhafter gewesen.

No. 1. Lied des Schusterlehrlings Barnabé. — Die analogen Standes- und Handwerkslieder sind in den Opern

französischen Ursprungs fast unerlässlich geworden, und gelingen sie so gut, dass sie, wie z. B. im Postillon von Lonjumeau oder im Maurer und Schlosser, eine Art Pointe der Oper bilden, so werden sie überall willkommen sein. Das vorliegende Schusterlied tritt mit einer gewissen Derbheit und Ungezwungenheit auf, die ihm nicht übel steht. Es ist ziemlich declamatorisch gehalten, und überlässt mehr dem Orchester die Führung der Melodie. Bei einem solchen Liede kommt es vorzüglich auf einen glücklichen, populären Refrain an; der hier gewählte ist natürlich, aber nicht frisch und eigenthümlich genug, um raschen Anklang zu finden.

No. 2. Lied des (Meisters) Riquiqui; sangbar und gemüthlich, aber ohne hervorstechende, gewinnende Züge; das Motiv des Refrains lernten wir bereits in der Ouverture kennen.

No. 3. Quintett. — Dies Ensemblestück zeugt in der That von der Geschicklichkeit des Componisten; die Führung ist höchst lobenswerth, und eine gewisse Consequenz in Ton und Haltung verleiht dem Ganzen etwas Festes und Abgeschlossenes. Besonders günstig hebt sich die Cantilene des Riquiqui hervor, so wie der wirkungsvolle Ensemblesatz am Schlusse. Kleine Declamationsschwächen wären leicht zu verbessern gewesen.

No. 4. Sextett (Allegro moderato, $^6_4$, D moll). Auch dies Sextett bestätigt unsere gute Meinung von dem Talente des Componisten für den Ensemblesatz. Theatralisch möchte indess dieses an sich trefflich gehaltene Sextett wohl einige Kürzungen wünschenswerth machen, um so mehr, da die Handlung völlig stillsteht, und die Singenden sich noch überdies gegenseitig zur Eile und zur Hastung auffordern. An die Tenorhöhe des Meisters Riquiqui werden an einigen Stellen bedeutende Ansprüche gemacht. — Der Schluss erscheint wohl etwas zu matt.

No. 5. Lied; verschiedene Ansichten von dem Beutz einer — Equipage; anspruchlos und natürlich, durch eine belebte Begleitung gehoben; die Coda macht sich vorzugsweise geltend.

No. 6. Finale. In diesem Finale wird man kaum an die komische Oper erinnert. Amalie, von den Revolutionsmännern verfolgt, stürzt herein; Riquiqui kann sie nur durch den herosch-genialen Einfall retten, sie als seine Braut zu proclamiren. — Auch dieses Finale gibt Zeugniss von dem Talente und der Routine des Componisten. Die Stretta in C dur (bisher war C moll vorherrschend) nimmt einen lebhaften, und, recht erwünscht, auch ziemlich heitern Character an; nur die etwas extravagante Solfeggie des Meisters Riquiqui hat uns in mehrfacher Beziehung gestört. —

Zweiter Act. Nach einem kurzen, ziemlich lugubren Entreact in G moll das Motiv ist aus der bald folgenden Baritonarie des Chevalier genommen; folgt eine ebenfalls düster gehaltene Arietie der Jacqueline in derselben Tonart. Der Sinn des Liedchens hätte offenbar eine weit freundlichere Composition und mehr eine naive und treuherzige Auffassung verdient und gefordert. Auch ist die Melodie etwas ungelenk, und nur die Begleitung besitzt einiges Leben.

Das darauf folgende Duett zwischen Jacqueline und Barnabé, No. 8, ist heiterer, frischer, doch konnte die Steigerung der glänzenden Verheissungen, die der verliebte Revolutionär seiner präsumtiven Gemahlin macht, noch weit wirksamer dargestellt sein; auch findet man sich nicht überall von der declamatorischen Behandlung der Worte befriedigt; so ist z. B. die dreimalige Wiederholung des gedehnten:

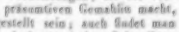

unschön und wäre doch so leicht zu verbessern gewesen.

Das unmittelbar sich anschliessende Duett, No. 9, zwischen Riquiqui und Amalie, worin er ihr die Gründe für seine Scheinehe darlegt und sie über ihre zu spielende Rolle instruirt, ist mit Geschicklichkeit entworfen und ausgeführt, und enthält recht ansprechende Züge. An einigen Stellen wäre indess eine mehr heitere Färbung dem Ganzen wohl erspriesslicher gewesen, wie es denn überhaupt scheint, als begünstige der Componist die Molltonarten zuweilen auf Kosten der Wirkung und des Sinnes.

No. 10. Grosse Arie der Prima Donna, ziemlich herkömmlich gehalten; die Preghiera ist recht innig empfunden, nur würde auch in einer weniger fremden Tonart, als der gewählten (Ges dur), ihre Wirkung machen. Da das Colorit dieser Arie wieder sehr düster erscheint, so wäre es recht gut, dass der Dichter zuletzt noch einen Hoffnungsstrahl aufgehen liess, der dem Componisten zu einem wohlthuenden, versöhnenden Schlusse Veranlassung gab. (Die Dehnung auf „glücklich" ist aber nicht besonders glücklich.)

Der Spottchor, No. 11, ist derb und drastisch; einige pikante Züge wären ihm aber dennoch zu gönnen gewesen, wozu der Text passenden Stoff bot. Ueberhaupt scheint unser junger Componist seinem Humor noch nicht recht zu vertrauen, und so streift er oft wohl an eine unerfreuliche Nüchternheit, da es ihm doch, wie wir glauben, weder an Laune noch an Geist fehlt.

Die folgende Scene und Arie des Chevalier ist als Einlage bezeichnet, und also wohl auf den Wunsch des Baritonisten, der gern in einer Arie glänzen wollte, nachcomponirt. Sie ist in der That nicht undankbar zu nennen; die Cantilene des Andante, wie das feurige Allegro geben einem guten Sänger erwünschte Veranlassung, Herzen und Hände in Bewegung zu setzen.

Aus einem nun folgenden, besonders durch gute Führung sich auszeichnenden Ensemble, in welchem sich recht wirksam die glücklich eingeführte Reminiscenz: „Mein lieber, guter Riquiqui," hervorhebt, entwickelt sich eine recht lebensfrische Romanze mit Chor, die Entstehung des Namens Riquiqui schildernd, ein kleines, aber gewiss eines der gelungensten und wirksamsten Stücke der ganzen Oper.

Auch das darauffolgende Terzett, No. 14 (E dur, $^2_4$), hat eine wohlthuende Frische, einen gesicherten Bau, und wirkt durch seine prägnante Kürze nur um so eindringender.

Auch das Nachspiel ist trefflich, und das Entschlummern des Riquiqui geschieht unter recht passender und sprechender Musikbegleitung.

Dritter Act. Zuerst eine kurze, heitere und belebte Einleitung, dann folgt ein eben so heiteres, allerliebstes Liedchen der Jacqueline, das recht ungezwungen in ein Duettino mit Barnabé übergeht. Das Ganze ist eben so

geschickt geformt als im Styl der komischen Oper gehalten; die ungesuchte, wirksame Verbindung beider Themen und Stimmen am Schlusse lobt sich selbst.

Auch die leicht und natürlich dahinfliessende Ariette, No. 16, zeugt von einer geschickten Handhabung der Form, und entwickelt einige recht ansprechende Züge gesunden Humors; die kleine Episode ist trefflich mit dem Hauptgedanken verbunden.

No. 17. Quartettino. Die leidenschaftliche Aufregung bei dem Wiedersehen der Heimath ist gut ausgedrückt; der Eintritt der begleitenden Stimmen, und die consequent festgehaltene Figur in der Orchesterbegleitung unterstützen die hervortretende Individualität wirkungsvoll. Bei der Wiederholung des Hauptgedankens wäre es indess dem Ganzen wohl vortheilhafter gewesen, die begleitenden Stimmen gleich mit der Oberstimme eintreten zu lassen, vielleicht nachschlagend und durch einige harmonische Nuancen gehoben. Uebrigens verdient die kurze Piece nur Lob.

No. 18. Ein munterer Chor, den wiederkehrenden Riquiqui zu begrüssen. Die selbständige und doch dem Gesange sich gut anschliessende, lebensfrische Orchesterbegleitung wird ihn bei der Aufführung doppelt anziehend machen.

Die liedförmige Arie des Riquiqui, No. 19, ist aber nicht eben ein glücklicher Wurf. — Die Motive ermangeln der Frische; die längst nicht mehr neue Modulation nach der Unterterz mit ihrem enharmonischen Gefolge, so wie die liegenbleibenden Bässe hätte eine einzige glückliche Melodie überflüssig gemacht.

No. 20. Duett und Quartett. — Amalie und der Chevalier finden sich wieder; ihre Freude ist mit Wärme und Wahrheit wiedergegeben. Wo der Satz sich zum Quartett gestaltet, tritt mit einer neuen Bewegung ein sehr belebtes Motiv ein; es soll uns freuen, wenn bei dieser Veranlassung das Theaterpublicum durch Ideenassociation nicht an eine beliebte Rossini'sche Ouverture erinnert wird.

No. 21. Finale. Rasch und gewandt, aber ohne bemerkenswerthe Züge wird die Handlung musikalisch zum Ende geführt. Auf die Frage, wie der Zauber heisse, der Meister Riquiqui so glücklich und fröhlich mache? antwortet er mit dem Motiv seines früher schon erwähnten Liedes: Arbeit und Frohsinn u. s. w., das hier freilich entschiedener wirken würde, wenn es frischer und eigenthümlicher wäre. — Der Chor gibt eine allgemeine Zustimmung und der Vorhang fällt.

Können wir nun auch das Debüt des jungen Componisten nicht für vollständig gelungen erklären, so beweist es doch jedenfalls sein nicht gewöhnliches Talent, dem gewiss noch Treffliches gelingen wird. *Ll.*

Nachrichten.

Leipzig, den 2. Januar 1844. Unserem zeitherigen Theaterunternehmer, Herrn Director *Ringelhardt*, kann man wenigstens die Anerkennung nicht versagen, dass er stets bemüht gewesen ist, alle neue bedeutende Kunsterscheinungen dem Publicum möglichst bald vorzuführen. Zuerst nach dem Hoftheater von Berlin hat unser Stadttheater Darstellungen der Antigone und jetzt den Sommernachtstraume mit Musik von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* gebracht; Beides Kunsterscheinungen, die auf Besprechung in diesen Blättern um so grössere Ansprüche haben, als der musikalische Theil derselben ein sehr wesentlicher, ja von solcher Bedeutung ist, dass man wohl annehmen kann, es dürfte ohne denselben eine Darstellung dieser Werke auf der Bühne gar nicht unternommen worden sein. Wir beabsichtigen mit diesen Bemerkungen durchaus nicht einen Zweifel an der classischen Schönheit dieser Dichtungen auszusprechen; aber bei dem jetzigen allgemeinen Zustande der deutschen Bühnen, bei dem Kunstsinne und der Kunstbildung ihrer Directionen und Künstler, bei den künstlerischen Bestrebungen Beider und bei der hierdurch herbeigeführten Geschmacksrichtung des Publicums dürfte es allerdings ein gewagtes Unternehmen sein, Darstellungen solcher Dichtungen zu versuchen, ohne dabei zugleich ein so wirksames Hilfsmittel, wie die Musik es ist, in Anspruch zu nehmen und dadurch das Interesse des Publicums zu fesseln, seinen Sinn zu läutern und das Verständniss des Werkes selbst erleichtern zu helfen. Die Aufführung des Sommernachtstraumes auf unserer Bühne (am 30. und 31. v. M.) hat uns hiervon einen recht deutlichen Beweis gegeben. Eine so meisterhafte, so reizend poetische Schöpfung, wie diese Dichtung *Shakespeares*, die unserer Zeit nur deshalb entrückt und fremd scheint, weil sie so unendlich hoch über allen dramatischen Erzeugnissen derselben steht, erfordert, wenn sie auch von dem Publicum eben Nichts als gesunden und natürlichen Sinn verlangt, selbst in der Darstellung der kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Rollen, tüchtige, wahrhaft gebildete Künstler; es kommt viel weniger darauf an, wie sie sonst in Scene gesetzt wird, ob hierbei die Einrichtung der alten englischen Bühne berücksichtigt ist, oder ob man sich der jetzigen viel reicheren und practischeren Bühnentechnik bedient; denn dies sind durchaus unwesentliche Rücksichten, die man der Curiosität wegen, oder aus historischem Interesse wohl nehmen kann, aber der Wirkung des Stückes wegen durchaus nicht zu nehmen hat. Der Sommernachtstraum wurde uns angekündigt: „in Scene gesetzt von *Tieck*," was wohl darauf hindeuten sollte, dass die Darstellung auf dem Hoftheater zu Berlin, bei welcher *Tieck* vorzugsweise thätig gewesen sein soll, zum Muster genommen sei. Wir sind aber der Meinung, dass die Thätigkeit *Tieck's* sich dort gewiss vielmehr auf die künstlerische Auffassung und Ausführung der Dichtung durch die darstellenden Künstler, als auf die Anwendung der Scenerie erstreckt haben dürfte, die man immerhin und überall einem gebildeten Begisseur, einem tüchtigen Maschinisten und einem nicht gar zu ökonomischen Theaterunternehmer überlassen kann und mag. In jeder Hinsicht wäre nun allerdings der Darstellung auf unserem Theater eine wirksame Beihilfe gar sehr zu wünschen gewesen. Wir haben es jedoch hier weniger hiermit, als mit der Musik zu thun. In der musikalischen Welt ist die Ouverture *Mendelssohn's* zum Sommernachtstraum, unstreitig eine seiner genialsten und poesievollsten Schöpfungen, bekannt und geschätzt genug, um jedes Weitere darüber hier nunöthig zu machen; aus dieser Ouver-

ture ist, wie die Aeste und Zweige aus dem Stamme eines Baumes, die ganze übrige Musik zum Sommernachtstraum gleichsam herausgewachsen; wie aber die Ouverture auf bewundernswürdige Weise alle einzelnen Theile, die wesentlichen Elemente der Dichtung in sich concentrirt und mit allem poetischen Zauber in Tönen klar und verständlich vorführt, lernt man jetzt erst würdigen, da man das Ganze in seiner Vollendung vor sich sieht. Die Musik ausser der Ouverture besteht aus Entreacts, die jedoch meist unmittelbar in die Darstellung eingreifen, aus melodramatischen Sätzen, besonders während der verschiedenen Verzauberungen, aus Elfenliedern, Chören und Tänzen und aus anderen, mehrere einzelne Situationen der Dichtung, wie z. B. die Scenen der Handwerker u. dergl., characteristisch begleitenden Musikstücken. Wer den reichen, bunten Inhalt der Dichtung kennt, wird daraus auf den Reichthum der Musik schliessen können; wie conform diese aber der Dichtung ist, wie innig sie sich ihr anschliesst, wie sehr sie den Zauber derselben erhöht und erhält, so dass sie als fast nothwendig und unentbehrlich, als die Illusion des Ganzen erst recht vollendend erscheint, das lässt sich durch Worte nicht überzeugend genug darstellen, das muss man selbst hören und mitfühlen. Wir kennen keine Musik, die characteristischer, poetischer, geistreicher und feiner wäre, als diese Musik zum Sommernachtstraum, und zwar in allen Sätzen und Einzelnheiten, von der Ouverture bis zur letzten Elfenscene am Schlusse, wo der so ausserordentlich schöne Schluss der Ouverture wiederklingt; sie ist so ganz aus einem Guss, wie in *einem* glücklichen Momente geschaffen; und wie bewundernswürdig das, wenn man bedenkt, dass die Ouverture bereits vor 18 Jahren, alles Uebrige aber erst jetzt geschrieben wurde. Wir können und wollen jetzt auf Einzelnheiten nicht eingehen, da wir nach einmaligem Hören nur über den Totaleindruck zu berichten vermögen und einer baldigen Veröffentlichung der Musik entgegen sehen dürfen; sagen wollen wir nur noch, dass die Ausführung der Musik, besonders von Seiten des Orchesters, dem allerdings eine grosse Aufgabe gegeben ist, trefflich war in jeder Hinsicht; ganz vorzügliche Anerkennung hierbei sind wir der ausgezeichneten Direction des Herrn Musikdirectors *Bach* schuldig, eines Mannes, der im wahren Sinne und in der gewichtigsten Bedeutung des Wortes ein Künstler genannt zu werden verdient. Es mag nicht viele Theatermusikdirectoren geben, die in ihrem schwierigen, oft geist- und zeittödtenden Berufe mit gleicher Sorgsamkeit und fleissigen Gewissenhaftigkeit arbeiten; wenige nur aber gibt es, die es mit gleich ausgezeichneten Kräften, mit gleich tüchtiger, solider Kunstbildung vermögen, davon hat uns mehrjährige Kenntnissnahme der Leistungen Herrn *Bach's* die innigste Ueberzeugung gegeben, und wir beklagen aufrichtig, dass, wie wir hören, die uns bald bevorstehende neue Theaterunternehmung sich seiner Mitwirkung nicht erfreuen wird, und wir daher einen Künstler vielleicht ganz aus unserer Stadt scheiden sehen müssen, der seinem Wirkungskreise wahrhaft förderlich und eine Zierde gewesen ist, und für dessen Verlust nur sehr schwer ein genügender Ersatz gefunden werden dürfte.

Eilftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, am 1. Januar 1844. Der 9. Psalm von *Fesca* für Chor, Soli und Orchester. — Ouverture von *L. van Beethoven* (C dur, Op. 124). — Arie von *Händel*, „Holy, holy, Lord God Almighty," gesungen von Miss *Birch*. — Introduction und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen vom Herrn Capellmeister *Kalliwoda*. — Cavatine aus der Oper Semiramide, gesungen von Miss *Birch*. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur).

Es ist eine alte löbliche Gewohnheit, das Concert am Neujahrstage mit einer kirchlichen Musik zu eröffnen, wodurch dasselbe eine erhöhte, ernstere Bedeutung erhält und als besondere Feier des festlichen Tages erscheint. Die Wahl des Psalms von *Fesca* (bei Fr. Hofmeister in Druck erschienen) können wir nur billigen; die Composition ist das, was sie sein soll, der Ausdruck frommen Gefühls und religiöser Gesinnung, nicht grossartig oder genial erfunden, aber gut gearbeitet und im Ganzen ihrem Zwecke entsprechend. Die Ausführung war zu loben und besonders zeichnete sich Miss *Birch* durch recht angemessenen Vortrag des nicht unbedeutenden Sopransolo's vortheilhaft aus.

Die Ouverture von *Beethoven*, in Conception, Styl und Arbeit allen seinen übrigen Orchesterwerken wenig ähnlich, und deshalb vielleicht weniger allgemein, als diese, verehrt und aufgeführt, hat für uns hohes Interesse, theils dieser interessanten Eigenthümlichkeit wegen, theils in Rücksicht auf den unbestreitbaren grossen Kunstwerth, der ihr an und für sich inwohnt. Sie ist ein Werk, das in jeder Hinsicht und nach allen Seiten hin die wunderbare schöpferische Kraft, hauptsächlich aber den ernsten, edlen Sinn *Beethoven's* unverkennbar darthut. Wir wünschten, dass man überall die Ouverture so fleissig und mit Vorliebe zur Aufführung brächte, wie dies in unsern Gewandhausconcerten geschieht, und sind überzeugt, sie würde dann immer und bei jedem gebildeten Publicum die Anerkennung und Theilnahme sich erringen, welche unser Publicum lange schon ihr bewiesen und fortwährend erhalten hat.

Miss *Birch* trug beide Arien, besonders aber die von *Händel* sehr schön vor; es ist ein eigener, unbeschreiblicher Zauber in ihrer Stimme, wenn sie *Händel*'sche Compositionen, hauptsächlich so frommen und erhabenen Characters, wie dieses „Holy, holy" singt; die ganze Auffassung und Behandlung des Stücks wirkt eigenthümlich, der Vortrag ist, namentlich was das Tempo und den rhythmischen Theil betrifft, so frei, dass mancher ängstliche und bedenkliche Musiker wohl daran Anstoss nehmen möchte, wenn nicht die Wirkung hiervon so tief und unwiderstehlich wäre, dass man gern jede pedantische Kritik bei Seite stellt. Eines jedoch müssen wir bei der diesmaligen Aufführung der *Händel*'schen Arie entschieden missbilligen, ohne jedoch damit der Miss *Birch* direct einen Vorwurf machen zu wollen. *Händel* hat bekanntlich sehr viele Sologesangstücke in seinen Oratorien u. dergl. grossentheils ohne weitere ausgeführte Begleitung und nur mit einem bezifferten Bass geschrieben; jeder gebildete Musiker weiss, dass dieser bezifferte Bass, gewöhnlich durch *Händel* selbst auf der Orgel, bei der jedesmaligen Aufführung frei harmonisirt wurde; es ist

sind zu viele; (es ist ein Irrthum, wahrscheinlich des Abschreibers, wenn S. 35 folg. die Personen: Erich, Röschen, abwechselnd beygedruckt sind, da doch jener alles singen und diese nur nachahmen muss —) und an einigen Stellen lässt der Komponist den Gesang gar zu bequem hinschlendern, wie S. 52 fg., wo Einem Dittersdorfs: Lass uns den Wein probiren u. s. w. einfällt.

Oberon, ein pantomimischer Tanz, komponirt und Sr. Hochfürstl. Durchlaucht, dem Erbprinzen von Meklenburg-Schwerin u. s. w. unterthänigst gewidmet, von Friedrich Heine, herzogl. meklenb.-schwerinischem Kammermusikus. Klavierauszug. Hamburg, bey Joh. Aug. Böhme. (Pr. 4 Mark.)

Ein eben so hübsch entworfenes, als ausgeführtes Werkchen, das allen Liebhabern charakteristischer Tänze Vergnügen machen wird. Der Verf. hat sich schon durch Kompositionen anderer Art mit Ehren hervorgethan, und bestätigt die gute Meynung, die das Publikum von ihm gefasst hat, durch gegenwärtige Arbeit noch mehr. Das Werkchen beginnet mit einem Marsch, voller sogenannter Fanfaren, woran sich eine muntere Introduktion schliesst. Nun beginnen die Tänze Oberons, Titania's, der Elfen, Hüons, Rezia's, der Ritter, der Mönche und Nonnen, Almansors mit seinen Mohren u. s. w., nach deren Beendigung das Ganze mit einem Finale beschlossen wird, an dessen Schluss der Verf., zum Abzug, wieder zur Einleitung zurückkehrt. Die Melodieen sind angenehm, und haben meistens einen Anstrich von Neuheit, die Harmonie ist sehr gut behandelt — interessant, ohne prétentiös und gekünstelt zu werden. Jede der verschiednen Partien der Tänzer, hat Musik, die ihrem Charakter angemessen ist, und, wo es sich thun liess, etwas Nationales. Vorzüglich wohlgerathen ist die langausgeführte Scene der allgemeinen Tanzwuth beym Ertönen von Oberons Horn, S. 15–19., und die kürzere, sanfte Scene der Elfen und Genien, S. 21. folg. Die Musik zum Tanze der Mönche und Nonnen, S. 8., könnte noch alterthümlicher und erbaulicher seyn, als sie der Verfasser geschrieben hat. Es erleichtert das Verstehen des Werkchens und vermehrt den Genuss daran sehr, dass die Stellen aus Wielands Oberon beygesetzt sind, worauf sich die Musik bezieht und die von den Tanzenden ausgeführt werden. So sollte man es beym Herausgeben aller Ballets und charakteristischen Tänze machen.

Es ist zu bedauern, dass diese lobenswürdige Arbeit in die Hände eines unwissenden oder nachlässigen Korrektors gefallen und so voll von Stichfehlern ist, dass wir deren Aufzählung den nöthigen weiten Raum nicht überlassen können, sondern den Liebhabern nur rathen müssen, sich ihre Exemplare von einem verständigen Musiker durchsehen zu lassen, wenn es ihnen an Kenntnissen, es selbst zu korrigiren, fehlt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

aber zugleich eine eben so bekannte und ausgemachte Sache, dass eine Harmonieausführung nothwendig erfolgen muss und man nicht die Singstimme allein und lediglich durch die leeren Bassnoten begleitet wie in der Luft herumirren lassen darf. Wir haben früher schon oft in unseren Concerten, namentlich durch englische Sängerinnen, Gelegenheit gehabt, dergleichen Gesangstücke zu hören, wobei *Mendelssohn* immer die beziffierten Bässe entweder selbst frei, und zwar auf höchst interessante Weise, auf dem Pianoforte harmonisirte, oder die Harmonie auf Blasinstrumenten u. s. w. durch das Orchester ausführen liess. Weder von der einen noch anderen Musikausführung war aber diesmal die Rede. Man liess Miss *Birch* nur von den einfachen Bassnoten begleitet den grössten Theil der Arie singen, wodurch das Ganze wie ein Skelett hingestellt wurde, so dass nur durch den vollendet schönen Vortrag der geehrten Künstlerin theilweise dem unangenehmen Eindrucke begegnet werden konnte, den ein solchen Verfahren auf jeden nur einigermaassen musikalischen Zuhörer nothwendig machen muss. Die Cavatine von *Rossini* sang Miss *Birch* fein und geschmackvoll, doch nicht so schön und bedeutend wie die *Händel*'sche Arie, was allerdings in der Sache selbst, d. h. in der Composition seinen natürlichen Grund haben mag.

Herr Capellmeister *Kalliwoda* erfreute uns durch den Vortrag einer seiner Violincompositionen; die Wahl hätte vielleicht für ihn als Virtuosen vortheilhafter getroffen werden können, da das gewählte Stück nicht zu den dankbarsten und brillantesten Virtuosencompositionen *Kalliwoda's* gehört, indess haben wir überhaupt an dem, was nur einseitig das Virtuosenwesen berücksichtigt, nur auf ausserordentlichen Effect hinarbeitet, wenig Freude, auch schätzen wir Herrn *Kalliwoda* als Künstler im Allgemeinen viel zu hoch, als dass bei seinen Kunstleistungen für uns mehr oder weniger Effect durch Virtuosenkunststücke sehr in Frage kommen könnte. Herr *Kalliwoda* hat immer auch als Geiger zu unsern Lieblingen gehört; man hört aus seinem Spiel immer und überall den talentvollen tüchtigen Künstler heraus; sein Ton ist voll und schön, von seltener Elasticität und Klarheit, seine Virtuosität so ausgezeichnet, dass man nie in Zweifel sein kann, er besitze Alles, um, wenn er wollte, bald keinem der grössten Virtuosen an glänzender Ausführung technischer Schwierigkeiten nachzustehen. Seine äussere Stellung, sein innerer Beruf zu Besserem, vielleicht auch eine natürliche Aengstlichkeit, die wir immer bei seinem öffentlichen Auftreten bemerkt haben, halten ihn jedoch ab, die Virtuosenlaufbahn so zu betreten, dass er diejenige Routine im Solospiel zu erlangen vermöchte, welche allein ein sicheres Gelingen aller technischen Wagnisse möglich macht. Er verliert dabei nichts und der musikalischen Welt ist dadurch vielleicht ein Künstler erhalten worden, der zum Nutzen und zur Förderung der Kunst Besseres leisten kann, als Virtuosentriumphe schaffen können und werden. Das Publicum empfing Herrn *Kalliwoda* bei seinem Auftreten und dankte ihm für seine Leistung mit dem allgemeinsten und lebendigsten Beifall.

Die Ausführung der Symphonie von *Franz Schubert* war im Ganzen sehr gut; über die Grossartigkeit und Genialität des Werkes selbst bedarf es keines Wortes weiter; auch unser Publicum war von demselben wieder tief und wahrhaft ergriffen und sprach seine grosse Theilnahme nach jedem einzelnen Satze auf das Lebhafteste aus. *R.* †.

Wiener Musikleben. Grossen Anstrengungen folgt ein anhaltender Schlaf. Unser Musikleben rieb sich zwar noch vor Kurzem ein klein wenig die Augen, als wollte es, eingedenk seiner grossen Herculesarbeiten, noch immer nicht recht daran; allein das half Alles nichts, es musste. Der grosse Musikmarkt unserer Residenz — nur ungerne bediene ich mich des vulgären, doch nicht unpassenden Ausdruckes — braucht Jahr aus Jahr ein so und so viel spirituelle und materielle Kunstartikel, so und so viel ganze und halbe Berühmtheiten und Wunder, so und so viel grosste, grosse und kleine Concerte, Opern, Sänger und Virtuosen, — mit einem Worte das Publicum braucht sein gewisses Quantum Musikentzücken und Musikspectakel zur vergnügten Existenz; das muss herbeigeschafft werden. Nun, daran, Gottlob, fehlt es denn auch ganz und gar nicht; wir könnten sogar mit dem, was alljährlich an unabgesetzten Vorräthen aufgespeichert wird, einen ganz hübschen überseeischen Handel treiben, Factoreien errichten, Zucker und Kaffee dafür eintauschen — um welche, nebenher gesagt, hier beständig viel Nachfrage — denn gross ist die Zahl der Kaufenden, um wie Vieles grösser aber noch die der Verkäufer. Ach Gott! das ist ja ein Musiksegen, dass man oft nicht weiss, wohin damit!

Theater. — Der Portier des Opernhauses öffnet und schliesst es Tag für Tag; man kommt und geht, und hört wieder und hört noch, und immer — keine neue deutsche Oper. Sie wird uns endlich so heilig werden, wie den Juden der Messias, der auch nicht kommen will. Doch halt, — die Regimentstochter und Lucrezia Borgia wurden ja verdeutscht gegeben; ist das etwa nicht auch ein Stückchen von einer Erlösung? Marie, die Regimentstochter, von der *Lutzer* gegeben, hört und sieht sich allerliebst an. Sie legt eine Weichheit und Empfindsamkeit in ihre Noten, dass die bärtigen Väter des Regiments, gleich Ulysses, Wachs in die Ohren stopfen müssten, um ihr nicht auf Schritt und Tritt überall nachzulaufen. Nebstdem trommelt sie auch ein Solo, trotz manchem modernen Claviergenie. *Erl* als Tonio und *Schober* als Sulpice machen ihre Sache nicht schlecht; die Militärchöre thun ebenfalls das Ihre, Capellmeister *Proch* hat zum Ueberflusse für *Schober* auch noch ein gefühlvolles Liedchen hineincomponirt, das sich gut anhört. Die Direction ist zufrieden und die Leute sind es auch, was braucht es mehr! NB. Als Curiosum muss angeführt werden, dass diese Oper vor mehreren Jahren, mit der originellen *Gabussi*, von den Italienern hier gegeben, Fiasco machte. Lucrezia Borgia, die zweite entwälschte Oper, gefällt da Capo, und nicht etwa weil Gennaro saftlos, Orsini schwerfällig, der Duca manierirt und Gubetta plump gegeben wird, sondern wegen der vortrefflichen Protagonistin Mad. *Stöckl-Heinefetter*, als grossartige, feurige, kunstvolle Darstellerin ihrer schwierigen Partie. Diese Künstlerin muss sich in unserer stimmarmen Zeit

ordentlich erst ihr Publicum ziehen; was Wunder auch! man ist die h.lb und ganz derangirten Organe so gewohnt worden, dass solch ein voller, prächtiger Orgelton anfangs frappiren, ja manchen Nervenschwachen vielleicht sogar erschrecken muss. Das ist endlich wieder eine jener Stimmen, welche die Natur nur bei sehr guter Laune verleiht. Wohllaut, Reinheit, Vollkraft, Biegsamkeit, Umfang, dies Eigenschaften eines Organes, dem sich gegenwärtig, wo es gerade in seiner Culmination, in Deutschland vielleicht kein zweites an die Seite ste'len lässt. Dabei hat Mad. *Stöckl* an Kehlenfertigkeit bedeutend gewonnen, trägt das Meiste ächt künstlerisch vor und ist eine tüchtige Actrice. Durch die Lucrezia, in welcher sie sich der *Unger* rücksichtlich der Repräsentation gleichstellt, rücksichtlich der Stimme aber, wie natürlich, diese Diva zurückdrängt, ist das hiesige Publicum für diesen grandiosen Sopran erst recht warm, und der Wunsch, ihn zu besitzen, ein allgemeiner geworden. Vorläufig ist Mad. *Stöckl* für mehrere Monate hier acquirirt, was bei der anhaltenden Kränklichkeit der Mad. *Hasselt-Barth* für die hiesige Oper ein sehr glücklicher Wurf. Ihr Fidelio, ihre Valentine, Norma, Sara u. s. w. interessiren ebenfalls sehr. Wird diese Künstlerin ihre Partieen musikalisch feiner ausarbeiten, überhaupt mit den Subtilitäten des hiesigen Geschmackes sich mehr befreunden, so stehen ihr noch genug auszeichnende Erfolge bevor. Um übrigens der strengeren Kritik zu genügen, müsste sie ihren Gebilden nebstdem mehr ächt künstlerische Totalität verleihen, anstatt sich gewisse Gipfelpuncte des Effectes zu fixiren, um welche her andere Scenen gleichsam nur als Staffagen gruppirt werden, was nothwendig zu dem Kunstvergehen führt, das die Theatersprache mit dem Ausdrucke: das „absichtliche Fallenlassen" bezeichnet. Ein Verfahren, das freilich selbst von den namhaftesten Grössen der Opernbühne in Anwendung gebracht wird, doch darum nicht aufhört, vor dem Richterstuhle der Kunst als ein sehr unstatthaftes gänzlich verworfen zu werden.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das Theater in Würzburg ist durch Ankauf des Magistrats zum Eigenthume der Stadt geworden. Die neu gebildete Gesellschaft ist namentlich in der Oper sehr zufriedenstellend. Mad. *Hammermeister* ist die Prima Donna, Dem. *Baum* Soubrette, Herr *Bauschauer* erster Tenor, erster Bass Herr *Pichon*; Capellmeister Herr *Fischer*.

Liszt ist in Stuttgart, zuerst bei Hofe, dann öffentlich aufgetreten und hat denselben Beifall gefunden, wie kürzlich in Augsburg und München. Unter Anderen gab er ein Concert lediglich für die Lehrer und Schüler des Gymnasiums, dessen Ertrag zu einer Schulstiftung bestimmt ist.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden erscheinen:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Lucrezia Borgia.

Op. 50.

Fantaisie pour le Piano

sur

Semiramide.

Op. 51.

Leipzig, den 1. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Unterzeichneter setzt deutsche Theaterdirectionen in Kenntniss, dass die von ihm nach Roger und Voetz in's Deutsche übersetzte freiactige komische Oper: *Don Pasquale* von Donizetti — am 3. Januar v. J. zum ersten Mal in der italienischen Oper gegeben, und seitdem eine Lieblingsoper der Pariser — bei ihm zu beziehen ist. Darauf Reflectirende erhalten den in Paris gestochenen, zum Dirigiren eingerichteten Clavierauszug mit unterlegtem deutschem Texte, die gestochenen Orchesterstimmen, das vollständige Buch, die Costümes-Blätter und Mise en Scène zu einem sehr annehmbaren Preise.

Carl Gollmick in Frankfurt a. M.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Dotzauer. Op. 168. Six gr. Etudes p. Violoncelle. 1⅓ Ngr.

Haydn. 44ième Quat. arr. p. Pfte à 4 mains par *Gleichauf*. Op. 20. No. 2. in C. 20 Ngr.

Löwe, Op. 69. v. *Gerstenbergk's* nachgelassene Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. 22½ Ngr.

Methfessel, E., Op. 7. 3ième Fantaisie p. Hautbois av. 2 Viol., Alto, Vcelle et Basse. 1 Thlr. av. Pfte. 20 Ngr.

Moscheles. Melange sur la Serenade et Airs de Don Pasquale de *Donizetti* p. Pfte. 20 Ngr.

Mozart. Dix Quatuors p. Viol. arr. pour Pfte à 4 mains par *Gleichauf*. No. 4. in Es. 25 Ngr.

Rosenhain, Op. 40. Fantasia appassionata. Gr. Duo p. 2 Pftes ou Harpe et Pfte. 1 Thlr. 3 Ngr.

— — Idem en Duo p. Pfte à 4 mains. 1 Thlr.

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Kleine Harmonielehre

für Dilettanten.

Oder:

Anweisung zur leichten Erlernung der Kunst, eine Melodie mit Pianoforte, Guitarre, Harfe oder mehren verschiedenen Instrumenten zu accompagniren.

Nach dem Französischen bearbeitet von

Jul. Becker.

Gr. 8. Geheftet. ¾ Thlr.

Leipzig, im November 1843.

Friedlein & Hirsch.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Universitäts-
Bibliothek

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. **№ 2.** 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Wiener Musikleben. Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

(Fortsetzung.)

In allen Claviercompositionen *Schumann's* macht sich ein stetes Streben nach Eigenthümlichkeit, Originalität in Form und Inhalt bemerklich, ob auch das Erstere nicht immer von gleich glücklichem Erfolge begleitet erscheint und letzterer oft keineswegs erquicklich genannt werden kann. So sind die gewaltigen, nachhaltigen Eindrücke des Studiums classischer Muster, z. B. *Seb. Bach's, Beethoven's*, bei *Schumann* gar nicht zu verkennen; so kann man zuweilen auch sogar Neuere, wie z. B. *Fr. Schubert, F. Mendelssohn-Bartholdy, Chopin* u. s. w. deutlich bei ihm heraushören.

Nur ist, wie sich beinahe von selbst versteht, hier nicht sowohl von eigentlichen, speciellen Reminiscenzen, von geflissentlicher, sclavischer Nachahmung, als vielmehr von dem in ähnlichem Ton und verwandtem Geist Geschaffenen die Rede — ein Unterschied, der leider nur zu oft von einseitigen, beschränkten, so wie von vorsätzlich befangenen und parteiischen Kritikern übersehen wird.

Was die von *Schumann* immer erstrebte Originalität betrifft, so wirkt es mitunter recht störend, die Absicht: überall neu und frappant zu sein und stets etwas Aussergewöhnliches zu bringen, allzudeutlich hervortreten zu hören; noch mehr verstimmt es uns jedoch, wenn jenes Streben zuweilen in blose Sucht nach befremdenden, unerhörten Wendungen und Effecten, in völlig ungeniessbare Bizarrerie ausartet. Erstlich geht durch solch vorbereitetes, berechnetes Wesen die gottgegebene geistige Spontaneität, die glückliche Unbefangenheit, kurz, jener unaussprechliche Naivetätszauber völlig verloren, worin gerade der höchste Reiz jedes ächten Kunstwerkes beruht, und zweitens wird die reine, ruhige, künstlerische Schönheit dadurch fortwährend beeinträchtigt.

Namentlich ist dies bei den einer früheren Periode angehörigen Stücken der Fall, welche fast alle an Verworrenheit und Ueberladung leiden; und wenn nach *Novalis'* Ausspruche die letztern Eigenschaften fast immer mit Gewissheit auf Ideenfülle, auf bedeutenden, wenn auch zur Zeit noch ungeordneten geistigen Reichthum schliessen lassen, so sagt doch derselbe Dichter u. a. O., dass man das Künstliche gewöhnlich besser verstehe, als das Natürliche, und dass mehr Geist zum Einfachen, als zum Complicirten, aber weniger Talent gehöre. — —

Nun lässt sich annehmen, dass *Schumann* vielleicht gerade, um desto entschiedenere Reaction gegen das Alltägliche, Philiströse zu bilden, und aus oppositionellem Geiste und Uebermuth oder Unmuth gegen das seichte, frivole und zerfahrene Virtuosenunwesen im Allgemeinen, manchmal des Guten zu viel gethan, des Kernigen, Gedrungenen und Inhaltschweren zu viel auf einmal und es zu stark aufgetragen, so dass man oft Mühe hat, sich durchzuarbeiten, und man, wie eingeschlossen in einen dichten, wildverwachsenen Wald, nur mit genauer Noth, alle Augenblicke durch mächtige Baumstämme oder knorriges Wurzelwerk aufgehalten, bald von gewaltigem Schlingkraut gehemmt und von Dornen zerfetzt, sich durchzuschlagen vermag. —

Aber auch noch ein anderer Grund lässt sich, als bei den gerügten Eigenschaften besonders obwaltend, mit Wahrscheinlichkeit voraussetzen, den wir hier im Vorbeigehen flüchtig berühren wollen. —

Seit *L. v. Beethoven's* übermächtiger, titanenhafter Erscheinung, seit bald darauf *C. M. v. Weber's* seelen- und charaktervolle Weisen erklungen, und nachdem die edeln, überirdischen Zauber ausstrahlenden Gebilde des herrlichen, reich und hochbegabten *Fr. Schubert*, und *F. Mendelssohn's* ächt poetische und geistreiche Ouverturen, Meteoren gleich am musikalischen Horizont aufgestiegen, ist es unter den Kunstkritikern und musikalischen Aesthetikern Mode oder Ton geworden, von einer „romantischen Musik par excellence" als von einem, erst in neuerer Zeit der Tonkunst erworbenen und fortzucultivirenden Felde zu sprechen. —

„Musikalische Romantik" — man glaubte Wunder, welch seltenen Fisch aus dem musikalischen Terminologieen-Teiche man da gefangen, während man doch eigentlich nur einen absonderlich und hoch tönenden Namen, ein neues Schlagwort ausfindig gemacht hatte für Etwas, was wir der Sache nach — wenn auch in einigen Tondichtern minder, als in anderen vorwiegend — schon längst besessen. Oder umweht uns etwa nicht auch schon bei *Seb. Bach* (vergl. seine beiden „Passionen," H moll-Messe, die Claviercompositionen), bei *Händel's* Oratorien (Saul, Samson, Jephta, Semele u. s. w.) — des Don Juan und der Zauberflöte gar nicht erst zu erwähnen — jener wunderbare überirdische Zauber, jener mu-

sikalisch-romantische Geist, der uns später aus den gewaltigen Symphonieen, aus dem Freischütz und der Euryanthe, so wie aus den eben so tief empfundenen als gedachten Liedern und aus dem „Sommernachtstraum“ und der „Fingalshöhle“ der genannten Meister entgegenströmt?

Dem sei nun, wie ihm wolle; genug, in Folge jener, jedenfalls einseitigen, zu ausschliesslichen und darum irrigen Ansicht, bei welcher zugleich der Begriff „Musikalische Romantik“ selbst auf die äusserste Spitze getrieben und allzusehr in's Willkührliche, Excentrische, Formlose überschroben erscheint, traten gerade die bedeutendsten, meist versprechenden jüngern Kräfte zu einem förmlichen Bunde zusammen, zu dessen ersten Bedingungen und Verpflichtungen es u. A. gehörte: das, was man an „romantischer“ Willkühr, Ungebundenheit und Ueberspanntheit früher versäumt — so zu sagen: den rückständigen Antheil daran — getreulich und redlichst nachzuholen, indem man sich gegenseitig mit Hand und Mund gelobte, jederzeit so bizarr, so wunderlich, so mystisch-tiefsinnig und so ausbündig genial, als nur immer irgend möglich, sein zu wollen.

Ausserdem gehörte noch dazu, dass man zu jeder beliebigen Stunde von den seltensten Wahrnehmungen, von den edelsten, kostbarsten Empfindungen überfloss, alle Augenblicke die tiefsinnigsten Dinge, die ausgesuchtesten Maximen und Kunstwahrheiten in Petto hatte und fortwährend die feinsten, subtilsten Ueberschwänglichkeiten, womit man, wie mit Rechenpfennigen, um sich warf, für einander in Bereitschaft hielt. Zugleich wurde — wie sich von selbst versteht — es immer so eingerichtet und Sorge dafür getragen, dass alle diese Herrlichkeiten auch immer zu gehöriger Oeffentlichkeit gelangten.

Dies nannte man: neue Romantik, sich selbst aber: die Entdecker, Propheten und Spender des neuen Lichts, die romantisch-privilegirten Neu-Romantiker von Gottes Gnaden. —

Von einer starken, wenn auch nur vorübergehenden Hinneigung zu dieser sogenannten „neu-romantischen Schule“ dürfte auch unser Autor heimgesucht worden sein, und indem wir hier nochmals auf die bereits erwähnten, einer frühern Periode angehörigen, Stücke zurückkommen, wollen wir zur Begründung unserer Behauptung und als veranschaulichende Belege für dieselbe die betreffenden, vorzugsweise jenen Einfluss verrathenden Compositionen namhaft machen.

Zu diesen zählen wir z. B.:

Allegro in H. Op. 8. Leipzig, bei Friese.
Etudes symphoniques. Op. 13. Wien, bei Haslinger.
Concert sans Orchestre. Op. 14. Ebendaselbst.
Pianoforte-Sonate. Op. 15. Leipzig, bei Friese.
Fantasie. Op. 17. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Manches Eigenthümliche, Gediegene und Tiefgedachte ist in diesen jugendlichen Schöpfungen enthalten; manche, ungewöhnliche Begabung verrathende Schönheiten und einzelne treffliche Züge sind darin niedergelegt, und besonders blitzt uns aus den beiden letzten Productionen (Op. 15 und 17) manch edles Gestein entgegen; aber noch ist es unverarbeitet, noch nicht von den umhüllenden Schlacken gereinigt und mit gröbern, unedlern Erdstoffen und Erzen noch zu stark versetzt.

Neben der schon getadelten, fast durchgängig beibehaltenen Ueberladung und Verworrenheit findet man auf jeder Seite Schwierigkeiten vom ersten und bedrohlichsten Caliber ohne Noth und dermassen gehäuft, dass selbst der tüchtigste, geübteste Spieler, wenn er nicht zu den eigentlichen Virtuosen von Profession, zu den *Liszt's*, *Thalberg's* rangirt, davor zurückschrecken und an einer nur einigermassen genügenden Ausführung derselben verzweifeln muss.

Die reichlichste Ausbeute von üppig wuchernden, höchst unerquicklichen Auswüchsen neuromantischer Hypergenialität liefert unstreitig die „Fantasie für Pianoforte,“ *Liszt* zugeeignet. Das Excentrische, Willkührliche, das Unbestimmte und Zerflossene lässt sich kaum noch weiter treiben — die vor Allem so beliebte Ueberschwänglichkeit artet hier zuweilen in Schwulst und complette Unverständlichkeit aus, so wie das Streben nach Originalität hin und wieder in Ueberspanntheit und Unnatur sich verliert. Es gemahnt uns — um uns eines Gleichnisses zu bedienen — der Componist wie ein reicher, vornehmer Mann, der, um in aristocratischer Ueberhebung sich jedem Zuspruch unzugänglich zu machen, sich selbstsüchtig und eigensinnig vor der Welt absperrt, rings um sein Territorium tiefe Gräben, gewaltige, hohe Dornenhecken ziehen und Schreckschüsse und Fussangeln legen lässt und sich dermassen verschanzt und verpallisadirt, dass die Leute wohl entmuthigt werden müssen, seine nähere Bekanntschaft zu machen. Als einzelne erfreuliche Ausnahmen sind die „Davidsbündlertänze“ und die „Carnevalsscenen“ zu bezeichnen. — Die ersteren, mehr skizzenhaft hingeworfene, als ausgeführte Characterstücke, zeichnen sich dessen ungeachtet durch Mannichfaltigkeit und Eigenthümlichkeit in Haltung und Ton aus, eben so die letzteren, geistvoll und interessant behandelte „musikalische Genrebilder,“ aus denen ein gewisses *je ne sais quoi* von ächt französischem Esprit voll epigrammatischer Spitzen und witziger Widerhäkchen hervorblitzt. Toll und bunt geht es darin her; ein ächtes, keck-phantastisches Maskengewühl, voll Launen und Intriguen. — Aber aus dem wilden, chaotisch sich durch einander treibenden Gedränge, zwischen den, wie Champagnerbläschen flüchtig aufsteigenden Klängen des Uebermuths und der Lust dringt — rührend und überraschend — zuweilen ein einzelner, wie verlorner Ton zarter, süsser Innigkeit und humoristischer Genüge und Stetigkeit an unser Ohr.

Geht man *Schumann's* Claviercompositionen der Reihenfolge nach durch, so ist es interessant, wahrzunehmen, wie der Componist nach und nach an Einfachheit gewinnt und sich mehr und mehr zu geistiger Selbständigkeit durcharbeitet. Allgemach tritt das eigentliche Naturell des Componisten selbst, seine musikalische Subjectivität immer reiner, bestimmter und schärfer hervor, so wie sich in der Behandlung der Motive grössere Leichtigkeit und bewusste Sicherheit bemerklich macht; es verschwindet jene störende und unbequeme Schwerfälligkeit, weil der Componist sich aller überflüssigen Bagage, alles zufälligen Nebenwerks zu entäussern sucht und sich

nur auf das Wesentliche und Unumgängliche beschränkt; während er im Anfang immer so schwer schrieb, dass — nach *Börne's* Ausdruck — „die Achse unter ihm zusammenzubrechen drohte," kann man sich hier schon mit minderer Fähigkeit ihm anvertrauen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Die Orgel und ihr Bau. Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und Freunde der Orgel und des Orgelspiels, von *Johann Julius Seidel*, Organisten an der Kirche St. Christophori in Breslau. Mit Notenbeispielen und zehn Figurentafeln. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1844.

Der ersten Ausgabe des Buches: „Die Orgel und ihr Bau, von Seidel," wurde nicht nur in dem theologischen Literaturblatte zur Darmstädter Allgemeinen Kirchenzeitung, No. 50, vom Jahr 1843, ferner in der Aachener Zeitung, No. 189, des Jahres 1843, so wie im katholischen Jugendbildner vom August, 8ö. Heft, 1843, und in No. 217 der Oberrheinischen Zeitung und in noch verschiedenen anderen periodischen Schriften, sondern auch von mir, in No. 16 dieser Zeitschrift (1843), rühmlichst gedacht, dessen Nützlichkeit und sorgfaltig durchdachte Bearbeitung anerkannt, und deshalb, theils von hohen Behörden, theils von mehreren anderen Sachverständigen den Cantoren, Lehrern und Musikstudirenden, ganz insbesondere aber den angehenden und schon im Amte befindlichen Organisten zum Studium anempfohlen.

Da nun hiermit, so wie durch die baldige Erscheinung der zweiten Auflage desselben, der Werth des Buches hinlänglich documentirt worden ist, so bleibt mir hier nur noch übrig, meine Ansichten über die Verbesserungen und die Vermehrung der zweiten Auflage des hier in Rede stehenden Buches mitzutheilen.

Es ist damit nicht, wie es mit der sogenannten verbesserten und vermehrten zweiten Auflage des theoretisch-practischen Handbuches der Orgelbaukunst, von Kützing, der Fall, die im vorigen Jahre von den Herren Buchhändlern feilgeboten wurde und in welcher der hier Unterschriebene keine Verbesserungen und nur auf dem Titelblatte die einzige Vermehrung, nämlich: „zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe" fand.

Herr Seidel hat, wie von ihm nicht anders zu erwarten war, Das gegeben, was er auf dem Titelblatte zu geben verspricht; denn, obgleich der Herr Verfasser in den Ausdrucken sich vielfacher Zusammenziehungen bedient hat und hierdurch schon für manche Zusätze Raum gewonnen war, ist doch der Umfang des Werkes von 210 auf 289 Seiten gestiegen; es ist überdies mit zehn Orgeldispositionen, durch ein reichhaltiges Verzeichniss der Orgelstimmen, durch Angabe mehrerer verschiedener Koppelarten, durch mehrere lehrreiche und nützliche Bemerkungen, so wie durch eine Tafel mit zwölf Figuren, welche der Herr Verfasser selbst entworfen und die mehrere zum Regierwerke einer Orgel gehörende Theile sehr klar veranschaulichen, vermehrt und verbessert worden.

Die hinzugekommenen Bemerkungen und werthvollen Zusätze haben die Bedeutung der hier in Rede stehenden Auflage so sehr erhöht, dass kaum zu bezweifeln ist, es werden nicht nur viele von den Besitzern der ersteren Ausgabe und die einen Thaler nicht anzusehen haben, sich auch die hier besprochene zweite Ausgabe noch anschaffen, sondern es wird auch, in vielleicht nicht langer Zeit, wenn nur erst der wahre Werth des Buches durch mehr allseitigen Absatz anerkannt ist, noch eine dritte Ausgabe nöthig werden.

Schliesslich erlaube ich mir noch, dem Drange meines Herzens folgend, den Wunsch hier zu äussern: dass dies vortreffliche Werk hohe Behörden, so wie Kirchenpatrone und Gemeinen, denen an einem tüchtigen Organisten und an einem eben so tüchtigen und fleissigen Lehrer im Fortepianospiel gelegen ist, veranlassen möge, dem Herrn Verfasser, welchen ich selbst im verflossenen Monate August zu Breslau als Beides, so wie als einen daselbst allgemein hochgeachteten und höchst anspruchslosen Mann kennen zu lernen das Vergnügen hatte, einen sorgenfreieren und grösseren Wirkungskreis, als es sein jetziger ist, zu eröffnen und ihm so Gelegenheit zu geben, sein so reiches und schönes Talent der Wissenschaft und Kunst zu weihen.

Wilke.

Studien für das Pianoforte.

Bertini: 50 Etudes melodiques. Op. 142. Liv. 1 et 2.
— Le Double bémol, Rondino-Etude. Op. 144.
— Etude et Andante. Op. 147. Sämmtlich bei Schott's Söhnen in Mainz.

Es ist anzuerkennen, dass Bertini's Compositionen im Allgemeinen sehr wohlklingend und melodiös sind, dass er die schönsten Tonlagen des Instruments vortrefflich zu benutzen versteht; auch ist seinen bessern Werken eine edle, schwungreiche Sentimentalität nicht abzusprechen. Eine gediegene Ausführung dagegen, ein tüchtiges Ganze erwartet man von diesem Componisten vergebens, dazu fehlt ihm tieferes Studium und kritische Gewissenhaftigkeit. Ueberdies hat sich derselbe einer bequemen, schnell fertigen Manier ergeben, und verflacht durch eine Unzahl Kleinigkeiten, die nur für geringe, ephemere Bedürfnisse berechnet sind, mehr und mehr die Eigenschaften seines Talents, von denen noch etwas Gutes zu hoffen gewesen wäre.

Die *etudes melodiques*, davon die beiden ersten Lieferungen No. 1 — 20 enthalten, bestehen aus kleinen Tonbildern, Characterskizzen, Imitationen von Gesangformen und ähnlichen kurzen, leicht hingeworfenen Sätzen, unter denen sich manches recht Hübsche befindet, aber auch Vieles, wo ein nur einigermassen sorgsam prüfender Blick leicht hätte abgerundeter, geschmackvoller gestalten können. Bertini scheint es zu machen, wie ein gewisser vielschreibender Dichter, den ich einmal sagen hörte, dass er nie etwas an seinen Werken ändere oder corrigire. Wenn man's merkt, ist das kein Ruhm.

Melodisch sind diese Stücke, den Namen Etudes führen sie aber uneigentlich, denn es tritt darin kein besonderer Uebungszweck deutlich hervor.

Das ganze Werk ist als für die Jugend bestimmt zu betrachten, zu deren Ergötzlichkeit auch die mitunter allzunaiven Titel der einzelnen Nummern bestimmt scheinen.

Zur Entwickelung eines tonreichen Spieles sind Bertini'sche Werke überhaupt mit Nutzen zu gebrauchen und für diesen Zweck mag auch das vorliegende zu geeigneter Auswahl berücksichtigt werden.

Die beiden folgenden Opera gehören zu denen, welche in ihrer flüchtigen, nachlässigen Fassung nur den Musikalienmarkt füllen und jede künstlerische Intention des Componisten verläugnen.

Das sogenannte Rondino-étude ist weder das eine noch das andere, sondern ein unzusammenhängender Zusammenhang, der einem Walzer am ähnlichsten sieht, — ein Aggregat von Walzer-Phrasen, die ohne Ordnung und deutliche Absonderung in einander verfliessen. — Um den Titel (Double Bemol) zu rechtfertigen, hat sich der Verfasser Mühe gegeben, einige Doppel-B anzubringen.

Die Etude, Op. 147, zur Uebung des Schnellers und ruhigen Abnehmens und Einsetzens der Hände, hat eine gewöhnliche Figur, und ist in der Harmonie und Fattura ausserst trivial und fade. Das darauf folgende Andante besteht aus einer Melodie in E dur, welche nach einem bewegteren Mittelsatz in E moll mit etwas lebhafterer Begleitung wiederholt wird. — Der erste Theil der Melodie (16 Tacte) ist das einzige Gute am ganzen Werke. Der Mittelsatz ist weniger als schülerhaft. Es ist unbegreiflich, wie ein Musiker, wie Bertini, so etwas Erbärmliches als Op. 147 in die Welt schicken kann.

---

50 Etudes de Salon par *Th. Dühler*. Op. 42. Cahier 4. Mayence, chez Schott et fils.

Das Heft enthält die Nummern 26—31 der Sammlung. Döhler's Weise ist leicht, gefällig, fliessend, nicht ohne feine graziöse Wendungen. So auch diese Studien, welche ausserdem nicht zu schwer sind und sehr gut in den Fingern liegen, weshalb sie sich zur Gewinnung eines eleganten, klaren Spieles besonders eignen. Die Studie in Cis moll ist interessant erfunden, und hat den doppelten Zweck, 1) die Selbständigkeit der Finger der rechten Hand zu befördern, und 2) zwei Noten gegen drei gleichmässig zu spielen. Um Letzteres zu erreichen, empfiehlt der Componist folgende, in Zahlen ausgeführte, Eintheilung: $\frac{1}{1}, \frac{2}{1}$ 3. deren practischen Nutzen, in langsamem Zeitmaasse, wir nicht in Zweifel ziehen, die aber freilich in ähnlicher Weise, wie z. B. bei 3 gegen 4, nicht weiter anwendbar ist.

Unter den übrigen ist No. 30 ein sehr artiges, eigenthümliches kleines Stück.

Die erste Studie des Heftes hat eine gleiche Figur und Tendenz, wie Chopin's Op. 25, 1. Vergleicht man Beide, so wird freilich die Wahl nicht schwanken.

Grandes Etudes de concert à sujets développés par *Albert Sowinski*. Op. 60. Ebend.

Diese Studien enthalten, wie die meisten derartigen Virtuosencompositionen, gute Ideen, glänzend ausgestattet, einen gewissen kühnen Wurf, viel Klangeffect; leiden dagegen ebenfalls an Unbestimmtheit der Form, planloser Modulation und einzelnen Unsicherheiten des Satzes. — Betrachten wir gleich die erste in As. Ein schönes Motiv beginnt — aber schon im vierten Tact sitzt der Componist fest, findet für seine Idee nicht den rechten Ausdruck, verlässt gewaltsam die Stimmenführung, und bringt nur eine matte Fortsetzung des Gedankens zu Stande. An solchen Knoten prüft sich die Geschicklichkeit des Tonsetzers. Aus dem erwähnten Motiv ist eine Periode gebildet, die im zehnten Tacte in As schliesst. Darauf wird dasselbe fünfzehn Tacte fortgeführt, von Cmoll aus durch viele Tonarten modulirend, bis sich in Es dur jene Periode wiederholt, um gleich darauf in der Haupttonart eben so repetirt und zum Schluss erweitert zu werden. In dieser Aneinanderfügung ist aber weder Plan noch Logik, und daran gebricht es mehr oder weniger auch den übrigen Studien.

Die Durchführung der Motive, welche der Componist auf dem Titel besonders bemerkt, ist mehr ein äusserliches Festhalten des Thema, eine Fortsetzung der Figur von Tact zu Tact, Phrase zu Phrase, als eine geistige Bearbeitung, weshalb denn auch dadurch oft Monotonie entsteht.

Die Aufgaben der einzelnen Studien sind: 1) Ausdehnung der Hände; 2) doppelte Noten (eine unergiebige, trockene Figur); 3) Triller (trille brisé); 4) gesangvolles Spiel; 5) Uebung für die linke Hand allein; 6) Abgestossene und gebundene Octaven. Dem Spieler bieten dieselben sattsam Gelegenheit, zu üben und zu glänzen, und durch geschicktes Vortrag wird er manche Unvollkommenheiten derselben verschleiern können. Es ist aber ein Uebel, wenn die darstellende Kunst zur Heblerin der Schwächen des Dichters werden muss.

Lieder.

Caledon. *N. Motherwells* Lieder, übersetzt von *H. J. Heinze*, für Sopran oder Tenor und Piano componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 125. Heft I. Hannover, bei C. Bachmann. Preis 1 Thlr.

Nicht ohne sehr günstiges Vorurtheil hat Recensent dieses neue Liederheft des geehrten Verfassers in die Hand genommen und gesteht mit Vergnügen, auch hier die ergiebige Erfindungskraft und die gereifte Feder desselben überall bewährt gefunden zu haben, während es sonst keineswegs zu den seltenen Vorkommnissen gehört, dass einmal beliebt gewordene Componisten, auf die Festigkeit ihres Ruhmes bauend, sich da und dort — ein wenig gehen lassen und selbst auch weniger Tüchtiges, nur flüchtig Hingeworfenes in's Publicum bringen. Kein einziges der hier gebotenen Lieder ist des Verfassers unwürdig. Gleich das erste, „Entzücken" überschrieben, ist sehr ansprechend und für den Sänger vorzüglich belohnend. No. 2. „Die Stimme der Liebe," durch eine sinnig erfundene Begleitungsfigur eigenthümlich colorirt, überragt es aber an Tiefe der Empfindung. No. 3. „Er

ist fort!" ist sehr, vielleicht zu leidenschaftlich düster gehalten, indem manche Züge im Texte eine mildere Farbengebung motiviren dürften. Doch wollen wir darüber mit dem Verfasser nicht rechten, zumal wenn er, wie es uns wahrscheinlich dünkt, dieses Lied mit dem folgenden vierten: „Liebesvertrauen" in einem gewissen psychologischen Zusammenhange gedacht und aufgefasst hätte. Das fünfte Lied: „Kinder aus dem Elfenlande" ist elfenhaft leicht und unheimlich gehalten, also gut, verlangt aber einen besonders feinen und gewandten Vortrag, wenn ihm Genüge geschehen soll. — Die Ausstattung ist loblich.

---

1) Sechs Gedichte von *Goethe*, in Musik gesetzt für eine Tenor- oder Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Schwencke*. 61. Werk. 2 Hefte. Braunschweig, bei Meyer. à 10 Ggr.

2) Drei Gedichte aus der Frithiofs-Sage, von *Tegner*, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Schwencke*. 57. Werk. Ebend. Preis 12 Ggr.

Der Herr Verfasser dieser Lieder ist bereits als gewandter und talentvoller Componist zu bekannt, als dass er noch einer besonderen Einführung und Empfehlung beim Publicum bedürfte. Vorzüglich gut scheint ihm das Anmuthig-Graziose, das leicht hingeworfene Scherzhafte und Humoristisch-komische zu gelingen, für welches Fach die dahin einschlagenden Lieder und Gesänge in den zwei erstgenannten Heften ein so glückliches Talent verrathen, dass wir in der That wünschen möchten, es für die komische Oper in Thätigkeit zu sehen, deren Styl vorzüglich in No. 6 („Dortchen" aus Goethe's „Fischerin") sehr gut getroffen ist. Der Verfasser hat hier gezeigt, wie geschickt er es verstanden hat, zwischen den Zeilen seines Dichters zu lesen, indem er gerade da, wo das Dortchen seinen grossen Entschluss ausspricht: „Aber ich will auch nicht länger" u. s. w. mit feinem Tacte, durch die musikalische Behandlung dieser heroischen Stelle darauf hingewiesen hat, dass es der kleinen Amazone um die Sache der Emancipation doch nicht der rechte volle Ernst sei. Auch in den übrigen Liedern finden sich feine, oder sonst tüchtige Züge von glücklicher Erfindungskraft und gereifter Kunstreflexion; allein das „Freudvoll und Leidvoll" möchte doch wohl eine Iliade *post Homerum* sein. Da nimmt uns der Verfasser einen viel zu schweren gelehrten Anlauf; eine Bemerkung, welche zum Theil auch die Lieder aus der Frithiofs-Sage treffen möchte, deren harmonische Tiefe und Kraft wir übrigens durchaus nicht verkennen. No. 2 derselben „Frithiof's Fahrt auf dem Meere" vorzüglich heben wir als eine tüchtige, jedoch über die Liedform in's Balladenmässige hinausstrebende Arbeit hervor. Dass beide Sammlungen einer näheren Bekanntschaft mit ihnen würdig sind, glauben wir hinlänglich angedeutet zu haben. — Die Ausstattung ist anständig.

Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Ferd. Möhring*. Op. 12. Berlin, bei Trautwein. Preis $\frac{7}{12}$ Thlr.

Der deutsche Eichenhain hat nicht Ursache, sich über Mangel an Singvögeln zu beklagen. Da machen wir schon wieder wenigstens die erste practische Bekanntschaft mit einem neuen und zwar sogleich in Op. 12. — Das ist uns sehr fatal. — Aber nicht etwa die Bekanntschaft, sondern dass wir sie nicht früher gemacht; denn ein Lied in diesem Hefte „Sehnsucht nach Norden," von Geibel, ist sehr ansprechend. Auch „Der April" von demselben Dichter, so wie Heine's „Mädchen mit dem rothen Mündchen" hat sein Gutes, wiewohl der April — was am Ende in der Ordnung — sogleich beim Anfange etwas keck modulirt. In dem „Fahr wohl!" hat uns der Verfasser zu wenig auf belebte Declamation gedacht. Das „Unter den dunklen Linden" ist uns nicht einfach und ungesucht genug. — Stich und Papier sauber.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *A. E. Grell*. Op. 23. Berlin, bei Trautwein. Preis $\frac{7}{12}$ Thlr.

Diese Lieder sind sämmtlich in einem heiter ansprechenden Volkston gehalten und empfehlen sich durch hübsche Ausstattung.

Trommel und Fahne. Ein Liedercyclus, enthaltend: die kleine Marketenderin, von *Joh. N. Vogl*, mit Melodieen von den vorzüglichsten Capellmeistern der k. k. östreichischen Armee. 32 S. in 8. Wien, 1843, bei Jasper.

Eine recht dankenswerthe Gabe des fruchtbaren Dichters; den Volkston anschlagend, und doch nicht in's Gemeine versinkend, vielmehr wohl dazu geeignet, dergleichen zu verdrängen und den Gesang stehender Heere, wenn er nichts Höheres berühren soll, unschuldig genug zu beschäftigen. Nur fürchten wir fast, dass der Verfasser gegen die überwiegende Mehrzahl der Marketenderinnen deutscher Zunge einen schweren Stand bekommen werde, indem sie leicht seine artigen Liederchen für eine böswillige Persifflage ihrer weltbekannten Tugendhaftigkeit ansehen könnten, während jeder Unbefangene sich freuen muss, dass nun dieser ehrsame Stand endlich auch seine Dichterblumen gefunden hat. Die grösstentheils recht guten, ja zum Theil wirklich frisch erfundenen dem Texte eingedruckten Melodieen machen das Werkchen doppelt angenehm, und wir müssen hochgestellten Militärs zur Anschaffung dieser kleinen gedruckten Ideal-Marketenderin und zur Einführung in ihre Regimenter um so ernstlicher rathen, je seltener sie in Natura zu finden sein möchte. — Das artig ausgestattete Büchlein bringt sie *in effigie*.

Der Schiffer und sein Liebchen, Gedicht von *L. Bechstein*, und Wiedersehn, Gedicht von *A. v. Chamisso*, zwei Duetten für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, der Violine und des Violoncello, componirt von *Friedrich Krug*. Op. 17 und 18. II Hefte. Carlsruhe, bei Kreuzbauer. à 1 Thlr. 2 Ggr.

Zwei recht ansprechende Compositionen, welche, leicht ausführbar, wie sie es sind, zumal in engern ge-

selligen Kreisen eine angenehme Unterhaltung bereiten werden; die ausgedruckten Stimmen, zweckmässig eingerichtet, werden sie sehr erleichtern. Die Ausstattung ist sehr sauber und splendid, aber die Noten sind doch allzuschwindsüchtig zart!

---

1) Zwei Duetten. „Im Herbst" von *H. Heine* und „In der Nacht" von *N. Lenau*. Für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *C. Banck*. Op. 30. Hamburg und Leipzig, Schuberth u. Comp. Preis ⅓ Thlr.

2) Fünf Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Op. 32. Ebend. Preis ⅓ Thlr.

Was uns die Compositionen des Herrn Verfassers immer werth gemacht hat — eine gesunde, sichere Behandlung der Stimme, das müssen wir auch diesen nachrühmen, in welchen übrigens die ihm zur Manier gewordene übermässig lange Dehnung einzelner Sylben und Worte auf einem Tone, welche uns stets auch beim Vortrage durch die trefflichsten Stimmen als etwas Gesuchtes und Unnatürliches missfallen hat, so wie die ihm ebenfalls eigene, bis zum Missfälligen gehäufte Wiederholung einzelner Phrasen und Worte immer noch da und dort zu finden ist. Wir können diese Dehnungen und Wiederholungen, in solchem Uebermaasse gebraucht, nicht billigen. Jene heben zu geflissentlich den materiellen Ton hervor, und diese verflüchtigen die Bedeutung des Worts und machen seine poetische Kraft oft völlig zu nichte. Haben wir Unrecht, so wolle uns der Verfasser, den wir als denkenden Künstler achten, eines Bessern belehren. Uebrigens ist er als Liedercomponist zu bekannt und zu beliebt, als dass wir es für nöthig erachten könnten, das Publicum von den Vorzügen und Mängeln seines Styls hier noch weiter zu unterrichten. Nur das sei noch bemerkt, dass die fünf Lieder zu den originellsten und geistreichsten gehören, welche wir von ihm nicht nur, sondern auch von vielen anderen beliebten Liedercomponisten der Gegenwart kennen. Aber auch hier finden sich harmonische Härten und Eckigkeiten, wie man sie einem deutschen Componisten nicht gern verzeiht.

Dr. *Hefferstein*.

Nachrichten.

Dresden. Wir sind gewohnt, am 23. December alljährlich ein Concert im Opernhause zu hören, welches von den Mitgliedern unserer Hofbuhne und der vortrefflichen Capelle ausgeführt wird und bestimmt ist, zu Unterstützung der hiesigen Stadtarmen beizutragen. So viel auch stets geschieht, diese Concerte durch Wahl interessanter Musikstücke, so wie durch sorgsame Ausführung derselben und Mitwirkung der besten Kräfte anziehend zu machen und so den vorgesetzten edlen Zweck möglichst zu fördern, so bringt es schon die Zeit — so unmittelbar vor dem Weihnachtsfeste — mit sich, dass diese Concerte stets nur sehr spärlich besucht werden. Um so erfreulicher war es dieses Mal zu bemerken, dass das Haus nach Verhältniss wohlbesetzt war; auch der König und die Königin, die ganze königliche Familie, so wie die zufällig anwesende Herzogin von Cambridge hatten sich dazu eingefunden.

Das Concert selbst wurde mit *C. M. v. Weber's* unvergleichlich schöner Ouverture zu Oberon eröffnet, und es ist wohl kaum nöthig, zu erwähnen, dass dieselbe von unserer Capelle, die durch die grosse Zahl der sie bildenden Virtuosen eben so berühmt ist, als sie durch ihr herrliches Zusammenspiel sich seit Jahren die glänzendste Anerkennung zu gewinnen und zu erhalten wusste, auf das Vortrefflichste ausgeführt wurde. Capellmeister *Reissiger* dirigirte dieselbe mit der an ihm gewohnten Gewandtheit und Präcision, würdig des dahingeschiedenen Meisters, der vor ihm an gleichem Platze stand und dem wir so viele herrliche Schöpfungen verdanken.

Den Hauptheil des Concerts aber bildete Dr. *Robert Schumann's* neuestes und zugleich grösstes Werk: „Das Paradies und die Peri" nach der Dichtung von *Thomas Moore* aus dessen Lalla-Rukh. Das Werk ist bei Ihnen in Leipzig bereits zwei Mal, wie wir hören, mit grösstem Beifalle gegeben worden, und wir freuen uns wahrhaft, aussprechen zu können, dass dasselbe auch bei uns von dem Publicum, das die Elite der hiesigen Musikfreunde in sich fasste, mit dem lebhaftesten Applaus aufgenommen worden ist. Ueberall war die gespannteste Aufmerksamkeit, das grösste Interesse an dem Werke sichtbar, und so wie einzelne Nummern besonderen Anklang, der laut sich geltend machte, fanden, so sprach sich am Schlusse jedes einzelnen Theiles die Stimmung der Versammelten in lautschallendem Beifall aus.

Ohne hier näher auf das interessante Werk und seine einzelnen Schönheiten eingehen zu wollen und zu können, müssen wir diese Anerkennung eine vollkommen gerechte, dem Componisten in solcher Allgemeinheit nur zu lange vorenthaltene, nennen. Die herrliche, hochpoetische Dichtung *Thomas Moore's* bot demselben in der Verschiedenartigkeit ihrer einzelnen Theile die schönste Gelegenheit, sein Talent zu bewähren, und das hat er denn auch auf die entschiedenste und glänzendste Weise gethan, so dass wir nicht zweifeln, es werde sein schönes Werk bald überall gegeben und mit gleichem Enthusiasmus aufgenommen werden, wie hier und bei Ihnen.

Hierzu dürfte schon die eigenthümliche Gattung der Composition selbst beitragen, die sich durch ihre völlig neue Form, zwischen Oper und Oratorium innestehend, obschon im Wesentlichen mehr dem Letzteren sich nähernd, namentlich zu Aufführungen in Concerten eignet, und, da sie eben nur die gewöhnlichen, überall zu findenden Mittel für ihre Ausführung erfordert, auch nicht übermässige Schwierigkeiten dabei bietet, eben so allen Singacademieen und grösseren Privatzirkeln willkommen sein wird und zu empfehlen ist.

Die Aufführung war, trotz dem, dass das Ganze in wenig Tagen einstudirt werden musste, eine sehr gelungene zu nennen, und wir fühlen uns gedrungen, namentlich die Leistungen der Fräul. *Wüst* (Peri) und *Babnigg*, so wie der Herren *Bielwiski* und *Mitterwurzer* hervor-

zuheben. Zu bedauern war nur, dass die Chöre nicht stärker besetzt waren, als durch das gewöhnliche Operchorpersonal, so wie wir es nicht eine glückliche Anordnung nennen können, dass das Orchester hinter den Sängern amphitheatralisch auf der Bühne aufgestellt war, wodurch die Sänger zu sehr gedeckt werden, auch zu viel Ton in den Coulissen verloren geht, was bei der Grösse unseres herrlichen Opernhauses namentlich schadete. Unserer Meinung nach wäre der Effect ein ungleich schönerer, das Verhältniss des Orchesters zu den Sängern ein weit richtigeres gewesen, wenn die Capelle ihren gewohnten Platz inne gehabt hätte.

Herr Dr. *Schumann* dirigirte selbst sein schönes Werk, das uns hoffentlich bald zum zweiten Male vorgeführt wird. Dies ist der Wunsch der zahlreichen Verehrer, die er sich dadurch bei uns gewonnen.

Wiener Musikleben. (Beschluss.) Die erste originaldeutsche Novität des Kärnthnerthortheaters, in welcher eine ziemlich gute französische Schauspielergesellschaft auch diesen Winter sich's recht bequem macht, soll eine Oper vom Capellmeister *Nicolai* sein, von welcher die Sage geht, dass sie eigentlich italienischer Herkunft sei. Es wird sich bald zeigen, ob die Sage oder die Oper ächt.

Das philharmonische Concert brachte unter der Leitung dieses wahrhaft begabten Dirigenten die Sinfonia eroica und *Mendelssohn-Bartholdy's* Ouverture zum Sommernachtstraum nebst einem Duette aus *Sacchini's* Oedipe à Colonne und Arien aus Titus und Così fan tutte, unter Mitwirkung *Staudigl's* und der *Lutzer*, *Heinefetter* und *Mayer*. Diese Concerte bleiben stets die Krone aller hiesigen Musikaufführungen. Ein aus lauter Künstlern bestehendes Orchester, das durch seinen Chef zu allen Feinheiten eines eben so geist- als geschmackvollen Vortrages geleitet wird — eine Reihe der gewissenhaftesten Proben, während welcher das ganze Tonwerk mit allen geistigen und technischen Specialitäten sich jedem Einzelnen tief einprägt — eine exquisite Zuhörerschaft, vertraut mit dem Geiste des Classischen, feinfühlend und zum Enthusiasmus geneigt, — wahrlich solch ein, der schönsten Kunstweihe entsprossenes Concert fällt schwer in die Wagschale der hiesigen Musikzustände. Der grosse *Beethoven!* ach, er musste heimgehen, ohne auch nur eine seiner meistens übereilt eingeübten Symphonieen in dieser strahlenden Vollendung zu hören. Doch der verehrte Meister, der den Paulus schuf, lebt; er lebt und wirkt und schafft zum Heile der Kunst. Hätte er gehört, wie seine von zauberischer Romantik umhauchten Tongestalten hier vorüberrauschen, wie seine Partitur als süsses, reizend verschlungenes, sinnvolles Traumleben von dieser Tonbühne ausgeht, ja hätte er auch nur die schwirrende Elfenfigur der getheilten Violinen so ausführen gehört, — gewiss, seine herrliche Schöpfung, die man hier so sehr liebgewonnen, würde ihn in diesem Augenblicke doppelt gefreut haben. —

Das diesjährige Musikfest brachte in wiederholten Aufführungen *Haydn's* Schöpfung, wie gewöhnlich mit mehr als tausend Individuen. Es ist zweifelhaft, was grösser war, ob die Liebe, mit der dieses geist- und gemüthvolle Meisterwerk gegeben, oder die, mit der es von der entzückten Menge empfangen wurde; dass aber *Staudigl*, der in der Partie des Raphael das Vollendetste lieferte, was der Oratoriengesang bieten kann, ja dass er in mehreren Stellen Thränen der Rührung entlockte, ist Thatsache. Die Tenorpartie wurde vom Hofopernsänger *Kraus* mit richtigem Eingehen in das Wesen dieses Styls ausgeführt und seine ungewöhnlich gleich timbrirte, markvolle, sonore Stimme bob auch die tieferen Lagen, in welchen sich sein Part häufig bewegt, vortheilhaft hervor. Den Sopran sang Frau *v. Hasek*, eine Kunstfreundin, begabt mit allen Eigenschaften, die zur würdigen Lösung einer solchen Aufgabe erforderlich sind, und dies will wahrhaftig nicht wenig sagen, zumal in einem so colossalen Raume, als der von der kaiserl. Reitschule gebotene; vielleicht das imposanteste und grösste Local, in welchem Musikaufführungen Statt finden. — Mehrere Nummern mussten wiederholt werden, man schwamm in diesen vertraulichen, das Herz ausfüllenden Melodieen, wie in Fluten des Entzückens. Das Meisterwerk, zu dessen Einübung nicht mehr als zwei Proben erforderlich waren, hatte in *Schmiedl*, unterstützt von den Professoren *Hellmesberger* und *Fischhof* und dem Vereinsmitgliede *Krall*, einen bewährten Musikfestdirigenten; da fehlte auch nicht ein Zug von einiger Bedeutung. Es mag dies zugleich einen Maassstab für die Masse, Qualität und Beweglichkeit der hiesigen ausübenden Kräfte geben. Ein Aufruf — ein animirendes Werk — ein verlässlicher Dirigent — etliche Proben, von welchen höchstens eine vollständig genannt werden kann — und im Nu steht eines der grandiosesten Musikfeste da, hervorgezaubert aus den Mitteln einer musikalischen Bevölkerung, die in gewohnten Linien fortwogend, einige Stunden vor- und nachher kaum davon spricht. Ein Musikfest, zu dem anderwärts von allen Seiten Contingente geliefert werden müssen, dessen Abhaltung ein Ereigniss, das selbst fernen Kreisen seine Bewegung mittheilt, wird hier gleich einem Walzenspielwerke aufgezogen, und läuft auch wie ein solches wieder ab. Ehe man sich es versieht, steht eine kleine Armee Kunstfähiger auf den Beinen und gewinnt eine musikalische Schlacht, ohne Aufhebens, ohne Vorbericht und mit wenig Nachberichten. Man musicirt entzückt, hört entzückt an, verlässt entzückt den Saal und — — liest im Nachhausegehen, was Abends die Theater bringen. Aufmerksame und unbefangene Beobachter werden mir in der Behauptung gewiss beipflichten, dass die ganze hiesige — von der „Gesellschaft der Musikfreunde" eifrig in Schwung gebrachte — Musikfestaffaire zu den characteristischsten Zügen im Wiener Musikleben gehöre.

Der „Wiener Chorregentenverein" gab mit mehreren hundert Individuen „Hercules," Cantate in drei Abtheilungen von *Händel* (1744). Es ist dies die letzte der Bearbeitungen aus der erprobten Feder des geehrten Tonveteranen Hofrath *v. Mosel*. Bürgschaft genug für die Sachkenntniss, den Geschmack und die Schonung des Originals, mit welchen das ganze Werk uns näher gerückt wurde. Nur wenig hatte der Herr Bearbeiter aus der Oper „Semele" desselben Tonsetzers (1743) in die Can-

tate herübergenommen. Bei alledem vermochte das Werk nicht die Wirkung der andern *Händel*'schen Oratorien hervorzubringen. Einmal ist die Handlung zu wenig dramatisch, da sie eigentlich nur das Ende des Helden, von der eifersüchtigen Dejanira herbeigeführt, behandelt, und den Chören blos reflectirende Stimmungen zuweist; dann laborirt aber auch ein grosser Theil der Musik an einer Steifheit, Kälte und Monotonie, mit welcher selbst die wärmsten Verehrer *Händel's*, deren Zahl hier erheblich, sich nicht befreunden können. Doch hat „Hercules" wieder viele Partieen, namentlich in der dritten Abtheilung, von solch deutscher Urkraft, Wahrheit und ergreifendem Ausdrucke aufzuweisen, dass, meines Erachtens, dieses, *Händel's* jedenfalls würdige, Tonwerk, bei gehörigen Kürzungen, den Freunden dieser classischen Musikgattung immerhin höchst willkommen sein müsste. — Zur Ausführung ist ein Solegesangquartett von virtuoser Durchbildung erforderlich. Hier war es durch *Staudigl*, den Gesangdilettanten *Bettinger* und die Hofopernsängerinnen *van Hasselt-Barth* und *Dichl* besetzt. Das schwierige Tonwerk, durch dessen Wahl die Unternehmer jedenfalls eine schöne Kunstintention bewiesen, ging unter Leitung *Schmiedel's* so gut zusammen, als die dürftigen Proben es nur immer gestatteten. — Der k. k. Hof-Vicecapellmeister Herr *Ignaz Assmayr* veranstaltete auch in diesem Herbste eine musikalische Academie, worin er eine neue Symphonie (B dur), zwei Psalmen und zwei Nummern aus dem Oratorium „Das Gelübde," sämmtliche Piecen von eigener Composition, aufführen liess. *Assmayr* ist ein gereifter, kenntnissreicher Componist von umfassendem Partiturstudium. Er weiss für jeden Vorwurf gute Formen, gute Mittel und gute Effecte zu wählen, und hält sich, seiner künstlerischen Thätigkeit nach, nur an grössere, meistens kirchliche Aufgaben. Oben angeführte Stücke, von entsprechenden Kräften ausgeführt und von ihm selbst dirigirt, fanden in diesem Sinne denn auch beifällige Anerkennung.

Von den Concerten, welche den Soloinstrumenten gewidmet, machten sich bisher blos die des hier anwesenden 13jährigen Pianisten *Carl Filtsch* höchst vortheilhaft bemerkbar, über welchen ich in meinem Nächsten berichten werde.

Feuilleton.

Am 1. December wurde zu der Pariser komischen Oper zum ersten Male mit vielem Beifall gegeben: L'esclave de Camoens, Musik von dem jungen aus Mecklenburg gebürtigen Componisten *Flotow*.

Concertmeister *Sommer* in Weimar hat daselbst ein neuerfundenes Instrument producirt, Namens Euphonion. Es machte durch seinen Wohlklang, ähnlich einer Posaune, doch zweifach stärker als diese, einen sehr angenehmen Eindruck, namentlich mit Begleitung der Orgel (durch Herrn Professor *Töpfer*).

Der Kostenanschlag für das in Hannover zu erbauende neue Theater beträgt 600,000 Thlr. Die Forderung soll den nächstens zusammentretenden Landständen vorgelegt werden.

Ankündigungen.

Im Verlag der Unterzeichneten werden nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Trois Divertissements

pour le Piano

sur Dom Sébastien de Donizetti

par

Henri Herz.

Op. 139.

Leipzig, den 10. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **F. Klistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Ueber den Bau der Geige

und anderer Saiteninstrumente.

Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Academie des Sciences in Paris von Savart gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen.

15 Ngr.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch Herrn **Fr. Klistner** in Leipzig zu beziehen:

Döhler, Th., Adieu à Copenhague. Romance pour Pianoforte et Violon. 12½ Ngr.

Ernst, H. V., Le Carneval de Venise, arrangé pour le Pianoforte seul par B. C. 12½ Ngr.

— — Elegie. Chant pour le Violon avec Piano. Edition nouv. et corrigée p. l'auteur av. Portrait. 15 Ngr.

Gade, N. W., Frühlingsblumen. 5 Stücke für das Pianoforte. Op. 2. 10 Ngr.

— — Nordiske Tonebilleder. Fantasieen für das Pianoforte zu 4 Händen. Op. 4. 17½ Ngr.

Gade et **Heisted, Ed.,** Le Torrador. Ballet arr. p. le Pfte. 17½ Ngr.

Lövenskjold, H. v., Romance med Chor og Pfte. 5 Ngr.

Lumbye, Wilhelmine-Polka pour le Pianoforte. 4 Ngr.

— — Militair-Polka für das Pianoforte. 4 Ngr.

Svenska Sånger (Schwedische Gesänge) v. Lindblad u. Gejer med Pianoforte-Accomp. 5 Ngr.

Unter der Presse befindet sich:

Bazzini, L'Etoile. Romance avec Acc. du Piano.

Döhler, Adieu à Copenhague. Romance arr. pour le Piano à 4 mains.

Dötsch, Otto, Matrosen. Romance med Pianoforte.

Gade, N. W., Agnete og Havmanden. Lyrisk Drama af Andersen. Clavier-Udtog. Op. 5.

— — Skandinavische Volksgesänge, harmon. bearbeitet für's Pianoforte allein.

Gurlitt, C., 6 Gesänge mit Pianoforte Acc.

Lövenskjold, H. v., Gesänge aus der Oper Hulon i Hulsfjeld mit Pianoforte Acc.

Lumbye, Sechs Tivoli-Tänze für's Pianoforte.

Polyhymnia. Sammlung von Liedern für 4 Männerstimmen von skandinavischen Componisten. 1ste Heft.

Copenhagen, im December 1843.

C. C. Lose & Olsen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N*r. *X.* 1802.

Anzeige

Steinische Klavier-Instrumente betreffend.

Unterzeichneter benachrichtiget hiermit das Publikum, dass seine Gattin, geborne Nannette Stein, in Zukunft unter ihrem eigenen Namen, die Verfertigung von Klavier-Instrumenten besorgt. Sie glaubt es der Kunst und ihrer eigenen Ehre schuldig zu seyn, ihren Arbeiten diejenige Vollkommenheit zu geben, welche den strengsten Forderungen der Kenner entspricht.

Die Musikhandlung der Herren Breitkopf und Härtel wird den alleinigen Verschliess der Nannette-Steinischen Fortepianos für Leipzig übernehmen, und die Liebhaber, welche sich nicht direkte an uns wenden wollen, können versichert seyn, dass alle Instrumente mit der Aufschrift:

Nannette Streicher, geborne Stein

in der Musikhandlung der Hrn. Breitkopf und Härtel, (da man die grösste Sorgfalt im Ein- und Auspacken und der übrigen Behandlung voraussetzen darf) eben so beschaffen sind, wie sie unsre Werkstätte den hiesigen Abnehmern liefert.

Wien, den 15ten Dec. 1802.

Andreas Streicher,
Tonkünstler.

Da Unterzeichnete, nachdem sie bey den berühmtesten Meistern und 15 Jahre hindurch bey dem Herrn Kirst in Potsdam gearbeitet, sich hieselbst etablirt, und für eigene Rechnung, Flöten, Fagots, Klarinetten, Hautbois und Bassethorn, so wie überhaupt alle Arten von Blasinstrumenten aus Holz verfertigen werden, auch mit diesen Arbeiten, welche von den bewährtesten Kennern mit Beyfall aufgenommen worden, bereits den Anfang gemacht haben, so machen sie solches hierdurch bekannt und erbitten sich die geneigten Aufträge der Herren Musiker und Musikfreunde. Sie versprechen, indem sie sich bestreben werden, die höchst mögliche Vollkommenheit jeder Art dieser Instrumente zu erreichen, jedem Auftrage prompt und auf die billigste Weise zu genügen; und, ohne bey dem Mechanischen der Kunst stehen zu bleiben, jede neue Erfindung und die Winke sachkundiger Männer zu benutzen, um in diesem so schwierigen Fache, so viel möglich, jeden Wunsch zu befriedigen.

Grisling et Schlott.

Berlin, in der Leipziger-Strasse No. 16.

Dass die von den Herren Grisling et Schlott für uns verfertigten Blasinstrumente sowohl in Ansehung ihres Tons, äussern Eleganz als auch innern sorgfältigen Bearbeitung und seltenen Vollkommenheit, unseren völligen Beyfall erhalten haben, bezeugen wir hierdurch der Wahrheit gemäss, und tragen kein Bedenken, diese erfahrnen Künstler den Musikern und Freunden der Tonkunst angelegentlichst zu empfehlen.

Ritter, Fagotist Tausch, Klarinettist Westenholz, Hautboist	Kammermusici bey der königl. Kapelle.
König, Flautenist Gröbenschütz, Flautenist	Musici beym königl. Nationaltheater.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Doisy, 3 Duos conc. arr. pour Guitarre et Flûte. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Trios, Musique de Haydn, Mozart, Kozeluch et Pleyel arr. p. Guitarre, Violon et Alto. 1 Thlr. 21 Gr.

Vanderhagen, A., 36 Preludes et points d'Orgue pour la Clarinette. 18 Gr.

Valerne, B., Ouverture en Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 19. 1 Thlr. 6 Gr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. № 3. 1844.

Inhalt: Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen.

(Beschluss.)

Hier muss nun der „Kinderscenen" — Op. 15, Leipzig, bei Breitkopf und Hartel — gedacht werden, welche unstreitig zu *Schumann's* besten Leistungen in diesem Genre gehören, und worüber wir uns etwas ausführlicher zu äussern gedenken. Vermöge einer halb prophetischen und halb poetischen Intuition und jener vorzugsweise nur der objectiven Anschauung eigenen geistigen Geschmeidigkeit ist es dem Componisten hier gelungen, sich dergestalt in einzelne Stimmungen, Zustände und hervortretende Momente der Kinderwelt zu versenken und sich derselben in einem Grade musikalisch zu bemächtigen, dass ein inniges Gemüth sich davon im Innersten ergriffen und auf's Lebhafteste angesprochen fühlen muss. Wodurch ist diese ungewöhnliche Wirkung hervorgebracht, wodurch wird der Zuhörer in eine so vollkommene Illusion versetzt? Durch die Wahrheit der Schilderung, durch die Naturtreue des Colorits; dadurch, dass der Tondichter ganz in seinem Gegenstande aufgegangen ist, sich ganz und gar in ihn hinein oder vielmehr zurück gelebt und zurück empfunden, mit einem Wort: dass er den lieblich naiven, in süsser Sorglosigkeit aufquellenden, ächt kindlichen Ton auf's Glücklichste getroffen hat.

Diese „Kinderscenen" beweisen am Einleuchtendsten, dass auch in engern Raum, in die Grenzen einer bestimmten Form sich Bedeutsames und Characteristisches drängen lässt; dass es dazu nicht gerade immer nöthig, der wild und planlos schweifenden Phantasie den Zügel schiessen zu lassen, und sich dem Zufall, der Willkür in die Arme zu werfen. Gerade überlegene Kunstgeister fühlen sich oft von einer Art edeln und feineren Stolzes gestachelt, und setzen eine Ehre darein, sich der Herrschaft gewisser Gesetze und Regeln willig zu unterwerfen; denn sie sehen sehr wohl ein, dass es ja gerade desto ruhmvoller, und ihr Verdienst ihren Triumph nur erhöht, bei oder trotz aller Achtung formeller Grenzen und Fesseln doch Grosses und Eigenthümliches geleistet zu haben. —

Auch der „Arabeske," Op. 18, und des „Blumenstücks," Op. 19, muss lobend gedacht werden, welche Arbeiten sich indess mehr durch melodischen Fluss, durch Klarheit und Fasslichkeit und durch ihre liederartige Haltung, als durch besondere Originalität bemerklich machen. — Letztere wird durch eine hin und wieder hervortretende Familienähnlichkeit mit *Mendelssohn's* „Liedern ohne Worte" und *J. Field's* Notturnen und Romanzen einigermaassen beeinträchtigt. Das Weiche, Schwärmerische, der zarte, lyrische, fast weibliche Character der *Field*'schen Cantilene klingt unverkennbar aus beiden Stücken uns an; doch wird man von dieser Aehnlichkeit eben nicht unangenehm berührt; vielmehr wirkt sie dadurch höchst wohlthuend, dass *Schumann* ihr noch einen Vorzug beizugesellen wusste, der dem Engländer stets fremd geblieben und der ihn weit über *J. Field* erhebt; und zwar gründet sich diese Ueberlegenheit auf den Umstand, dass in Hinsicht auf harmonische Ausstattung und sonstige Zuthat in Figuren und Begleitungsformen sich Alles ungleich gediegener, voller und mannichfaltiger gestaltet, kurz künstlerisch bewusster, fertiger erscheint, als es bei *J. Field* jemals der Fall ist, wo so manches Lose, unsicher und unwillkürlich Zusammengestellte beinahe auf eine Dilettantenhand schliessen lässt.

Selbständiger und bedeutender ist jedenfalls die „Humoreske" (Wien, bei Pietro Mechetti) und die „G moll-Sonate" (Leipzig, bei Breitkopf und Hartel), welche beide wir unbedenklich als die bedeutendsten, die Glanzstücke der ganzen, des Gediegenen und Eigenthümlichen so viel enthaltenden Sammlung glauben bezeichnen zu dürfen. — In der „Humoreske" ist es die grosse Mannichfaltigkeit in Innalt und Form, der stete und rasche, obwohl immer natürliche und ungezwungene Wechsel der verschiedenartigsten Bilder, Vorstellungen und Empfindungen, der phantastisch und traumhaft durcheinanderwogenden und verdämmernden Erscheinungen, wodurch das Interesse von Anfang bis zu Ende nicht nur wach erhalten, sondern fortwährend immer gesteigert wird. —

Es wird immer eine der schwierigsten Aufgaben für den Aesthetiker bleiben, die musikalische Wirkung durch Worte auszudrücken — das Unbeschreibliche, Geistigste durch Umschreibungen zu erklären und zu versinnlichen; — das Sinnigste, Feinste und Gewiegteste, was er in diesem Falle auch immer vorbringen mag, wird und muss neben der Sache selbst immer unvollkommen, dürftig, kalt und gezwungen erscheinen. — — Doch soll uns dies nicht abhalten, wenigstens einen Versuch zu machen, den eigenthümlichen Eindruck, den die „Humo-

reske" bei uns hervortrieb, — wäre es auch nur halb und halb und ungefähr — zu schildern; sollte diese Schilderung auch immer eine rein subjective, ganz und gar dem individuellen Gefühl entspringende sein und wir uns selbst bei unserer Auslegung zuweilen etwas von den eigentlichen Intentionen des Componisten entfernen, so wollen wir uns darüber mit dem allgemeinen Loose der Commentatoren beruhigen, die oft Manches, was der Künstler, in der Fülle der Gefühle und im Feuer und Aufschwung der Begeisterung, seinem Werke, sich selbst unbewusst, einverleibte — scharfsinnig herausfinden, dagegen aber auch sich Manches, was der Erstere mit voller Bewusstheit und bestimmter Intention hineintrug, entgehen lassen. Ueberdies sind ja mehrere, verschiedene Auffassungen ein und desselben Werkes gar wohl denkbar, und jede einzelne kann, vom individuellen Standpuncte des Auffassenden aus, im hohen Grade verständig, entsprechend und scharfsinnig sein, kann — so zu sagen — irgend ein neues Thor der Verständniss eröffnen und den Schlüssel zu bisher noch verborgenen Geheimnissen des Geistes liefern, worauf unter Andern auch *Novalis* hinzudeuten scheint, wenn er irgendwo sagt: „dass ein Werk desto interessanter und ein ächter Ausfluss der Persönlichkeit ist, je mehr Veranlassungen, Bedeutungen, mehrfaches Interesse, mehr Seiten, überhaupt je mehr Arten, verstanden und geliebt zu werden, es hat." Dies scheint uns gerade bei der mehrerwähnten Composition der Fall zu sein. — Wenn wir daher ohne weitere Umschweife bekennen, dass wir uns daraus mit einer ganz eigenthümlichen, herben, aber kräftigenden Frische, wie von reiner Bergluft angeweht fühlten, bald wieder von stürzenden Waldbächen in jugendlich frischem Ungestüm uns umbraust vermeinten; wenn wir hinzufügen, dass ein eigenes, schauerlich süsses Gefühl von Kraft, von geistiger Fülle und Gesundheit dieser „Humoreske" inne zu wohnen scheint, das sich nach und nach dem Zuhörer mittheilt, und ihn allmälig mit einer so vollkommenen, seligen und tiefen Befriedigung erfüllt, wie nur dem innersten, geheimsten Born des Gemüths entquollene Weisen und ächte, ordentrückte Begeisterung sie zu Wege zu bringen vermögen, — so glauben wir damit die Wahrheit eben nicht verfehlt zu haben, sondern ihr vielmehr — wenn auch auf eigene Weise — ziemlich nahe gekommen zu sein. —

Noch reichlichere Ausbeute für die Besprechung und bedeutendern Stoff zu allerhand Erörterungen und abenteuerlichen Auslegungen würde die G-moll-Sonate darbieten; wir wollen uns jedoch auf die Erwähnung des Umstandes beschränken, dass der Componist hier sich der bestehenden, vorgefundenen Sonatenform bedient und diese fast durchgehends consequent festgehalten hat.

Was bereits bei den „Kinderscenen" in Bezug auf Beobachtung gewisser Schranken und Kunstgesetze gesagt wurde, findet auch auf die „Humoreske" und „G moll-Sonate" wiederholte Anwendung, nur ist zu unterscheiden, dass in den beiden letztern Compositionen Plan und Anlage ungleich ausgedehnter und bedeutender, dass die Formen und Dimensionen entwickelter und grösser sind und Alles hier ausgeführter, durchgearbeiteter (während dort mehr skizzenhaft und flüchtig angedeutet) erscheint, überhaupt ein höherer und kühnerer Gedankenflug sich darin offenbaret.

Noch sind die „Nachtstücke." Op. 23, Wien, bei *Mechetti*, zu erwähnen, die in ihrer rhapsodischen, willkürlichen Zusammenstellung etwas Improvisatorisches, etwas, wie dem Augenblick, der zufälligen Laune Abgenommenes an sich tragen. —

Ferner der „Faschingsschwank aus Wien." Op. 26. Ein Seitenstück zu den Carnevalsscenen; wenigstens findet man ganz die bunte Abwechselung, die heitere, vergnüglich übersprudelnde Laune darin wieder. — An allen Enden humoristisches Wetterleuchten; von allen Seiten fahren die Raketen des Witzes und lustigen Uebermuths in die Höhe, umzischen uns die Sprühteufel schalkischen Spottes und des ausgelassensten Muthwillens, z. B. Seite 7 und 8—9, wo unter Andern das altväterische, auch in den Carnevalsscenen auftauchende, ächt spiessbürgerliche und philiströse Motiv: „Als der Grossvater die Grossmutter nahm" — einen grotesken Contrast herbeiführt und eine ächt komische Rococowirkung hervorbringt. Das musikalisch Gehaltreichste dieser Fantasiebilder ist unstreitig das Intermezzo No. 4, das uns von der ganzen Sammlung am Meisten zusagte. — Wie indess ein so finsterer Gesell, so ein Störenfried und ächter Bruder Griesgram, der aus seinem Es moll-Visier unheimlich und drohend genug hervorblickt, sich in die heitere Umgebung verlieren und in diese fröhliche Gesellschaft gerathen konnte, ist in der That nicht wohl abzusehen. — Der rauhe, ernste und strenge Ton, vor dem plötzlich alle Lust und Heiterkeit zum Tode erstarren muss, ist jedenfalls für einen „Schwank" nicht passend. Ist es erst glücklich überstanden, dieses „Intermezzo," so athmet man hoch und frei auf, als fühle man sich von einem bösen Zauber erlöst und möchte ihm nachrufen, was *Shakespeare* den Orlando zu Maitre Jacques*) sagen lässt: „Ich freue mich über euren Abschied: Gott befohlen, guter Monsieur Melancholie!" —

Hiermit wollen wir denn unser Thema einstweilen als erledigt betrachten und die Verhandlungen darüber beschliessen. Ob es uns gelungen, uns dabei jener Objectivität im Urtheil und jener Unbefangenheit zu bemächtigen, welche bei Erforschung und Entdeckung der Wahrheit in allen Dingen unerlässlich ist, und ohne welche selbst der noch so erleuchtete Kunstkritiker nie etwas allgemein Giltiges und durchaus Erschöpfendes wird zu liefern vermögen, dies bleibe fremder Einsicht zu entscheiden überlassen; indess dürfen wir immerhin versichern, fortwährend unser Augenmerk darauf gerichtet und überall nach Kräften und mit bestem Willen mindestens darnach gestrebt zu haben, so dass mit Wissen und Absicht gewiss Nichts in unsere Arbeit übergegangen ist, was durch zu individuellen Anstrich, oder durch einen Beigeschmack von Privatvorurtheil und persönlicher Vorliebe die Unparteilichkeit und somit die Wahrheit und Competenz unserer Aussprüche verdächtigen oder bezweifeln lassen könnte. Ob diese letztern auch zuweilen tadelnd ausgefallen, und zu welchen Ausstellungen wir uns auch hin und wieder veranlasst ge-

*) „Wie es Euch gefällt."

funden haben mögen, so viel ist gewiss und lässt sich als Gesammtresultat vorliegender Erörterung feststellen, dass *Schumann's* Clavier-compositionen den merkwürdigen, bedeutenden Kunsterscheinungen der Gegenwart beizuzählen sind, welche durchweg sich durch ein edles, hohes Streben auszeichnen und manche Keime einer neuen Zeit in sich schliessen.

Wie alles Tiefe und Tüchtige, wie alles Ernste und Innerlichsteigene werden auch sie erst mit der Zeit und nicht ohne Mühe in's grosse Publicum dringen und nur langsam zu weiterer Verbreitung und Anerkennung gelangen, dann aber desto sicherer auf tonkünstlerische Richtung überhaupt, wie auf das musikalische Denken insbesondere, eine nachhaltige Wirkung ausüben. — Vorliegender Versuch, zu allgemeiner Theilnahme und erhöhter Aufmerksamkeit für die in Rede stehenden Compositionen anzuregen — wie früh oder spät auch er sich eines Erfolgs zu erfreuen haben möchte — in uns lebt die Ueberzeugung, dem wahren Interesse, überhaupt der Sache der Kunst dadurch einen wesentlichen und fordernden Dienst geleistet zu haben. —

Recensionen.

Doux souvenirs (Holder Traum schöner Tage). Mélodie. Paroles *d'Hippolite Dugied*, Musique de *Fr. Burgmüller*. Mit französischem und deutschem Texte. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

So wie fast alle Lieder dieses Componisten, so hat auch dieses artige alla Polacca gehaltene, ohne gerade tief und originell zu sein, etwas Frisches und Gefälliges. Es ist, wie auf dem Titelblatte nicht bemerkt worden, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte gesetzt.

1) Hol über, Gedicht von *Tenner*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

2) Mutterseelenallein, Lied von demselben für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Ebendaselbst. Preis 18 Kr.

3) Schlummerlied und Sie liebt dich, Gedichte von demselben, für eine Singstimme u. s. w., componirt von demselben. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

Diese Lieder schliessen sich der Zahl der besseren an. Sie sind sämmtlich in einem leichten, reinen und runden Guss entworfen und sauber ausgeführt, und zeugen von einem achtbaren, wohl cultivirten Talente. Originell und dabei doch gefällig ist vorzüglich das „Mutterseelenallein" und das „Schlummerlied". Beide haben uns vorzüglich angesprochen.

1) Die Stille, Gedicht von *Max v. Eichendorff*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *W. Speier*. Op. 46. Ebend. Pr. 27 Kr.

2) Die Einsame, Gedicht von *Schuhmacher*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *W. Speier*. Op. 47. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Der Componist hat aus diesen, eben nicht vorzüglichen Gedichten mehr zu machen gewusst, als wir's für möglich gehalten hätten, und seinen Texten viel Ehre angethan. „Die Stille" hat Recensent mit Vergnügen wiederholt gehört. Schade um die hübsche Musik zu so unbedeutendem Texte!

Das öde Haus, Ballade von *Kahlert*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. Rosenhain*. Ebendaselbst. Preis 45 Kr.

Herr Dr. Löwe in Stettin hat durch seine geistreichen Balladen den Componisten, die sich in dieses Fach wagen, einen sehr schweren Stand gemacht. — — Obgleich es dieser Rosenhain'schen Ballade nicht an einzelnen guten Zügen fehlt, so hat doch der Verfasser, nach unserem Gefühl, durchaus nicht den rechten Balladenton getroffen und sein sonst achtbares Talent scheint uns nicht für dieses Genre geeignet zu sein. Es kommt Alles zu gesucht, oder wie man sagt: zu gemacht heraus. Es fehlt dem Werke die innere sichere Haltung, der ächt künstlerische Fluss und Guss. Dazu möchte es selbst einem geistvollen und gewandten Sänger schwer fallen, etwas Rechtes aus dieser Ballade zu machen und sich damit Beifall zu erwerben. — Es thut uns leid, dieses strenge Urtheil aussprechen zu müssen. Aber wir können nicht gegen unser Kunstgewissen urtheilen. —

1) In die Ferne, Gedicht von *Bletke*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *A. Oechsner*. Op. 3. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

2) Das Fischermädchen, Gedicht von *Heine*. Barcarole für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello, von demselben. Op. 4. Ebend. Pr. 45 Kr.

Wenn der Verfasser sich überall, zumal in No. 1, einer natürlichen Declamation befleissigt hätte, so würden wir über diese Compositionen, die ersten, die wir von ihm kennen gelernt, ein unbedingtes Lob aussprechen können. No. 2 kennen wir schon in einer ziemlichen Menge von Compositionen. Doch haben wir auch diese mit Interesse gehört und die Zugabe des obligaten Violoncello ist ein guter Gedanke.

1) Die Nonne, Gedicht von *J. v. Mosen*, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Vincenz Leicht*. Op. 13. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

2) Auf Flügeln des Gesanges, Gedicht von *Heine*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von demselben. Op. 14. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

An des Verfassers Stelle hätten wir das widrige Gedicht No. 1 nicht componirt. Sollte es aber doch geschehen, so musste es die Färbung verzeiflungsvoller Bitterkeit erhalten und tragisch gefasst werden. No. 2 ist ganz artig componirt, allein es fehlt das südliche Colorit. Alle diese Lieder sind sehr splendid ausgestattet und, blos die Speier'schen ausgenommen, mit zum Theil recht artigen Steindrücken geziert.

Six Divertissemens en forme de marches pour le Piano (Pianoforte) a 4 mains, composes par *Ch. Schwenke*. Oeuv. 60. Cah. 1 et 2. Braunschweig, bei Meyer jun. Preis a 1 Thlr.

Wer diese Divertissements auf sein Pianofortepult bekommt, lasse sich nur nicht etwa, wie es beinahe uns selbst geschehen wäre, sogleich durch den Anfang des ersten vom Weiterspielen abschrecken. Recensent bereitt nicht, wie dem Verfasser, der sogleich im Trio jenes ersten Stückes, so wie in allen folgenden, so feine picante und zum Theil schöne und edle Gedanken bringt, jene, nach unserem Dafürhalten ziemlich unerquickliche Partie entschlüpfen konnte. Im Übrigen aber kann man sich von diesen Divertissements, wenn man sich die Mühe giebt, die rechten Tempi für sie aufzufinden und den eigenthümlichen Intentionen des Verfassers nachzudringen, weit mehr, als — ein Divertissement versprechen. Wer indess kühne, halsbrechende Turnübungen für die Finger, wer das Pfefferkuchenwerk modischen Passagenwustes begehrt, der findet hier seine Rechnung nicht.

Schliesslich erlauben wir uns noch an den Herrn Verfasser, dessen eigenthümliche Erfindungskraft und dessen Reichthum an interessanten melodischen und harmonischen Wendungen und Effecten wir achtungsvoll anerkennen, die Frage: Warum ist die herkömmliche, in einigen dieser Divertissements mit Geist und Geschick durchbrochene Marschform, der zu Folge man auf das Trio (wozu überhaupt noch diese, ganz bedeutungslos gewordene Benennung!) die kahle Wiederholung des ersten Satzes eintreten lässt, dennoch in anderen beibehalten worden? Es scheint uns vor dem Forum einer gesunden Aesthetik unstatthaft, dass man in solcher Weise den Anfang auch wieder zum Ende mache. Wo bleibt da die lebensvoll sich steigernde Progression der Gedankenentwickelung? — Nach unserer Ueberzeugung muss, wenn in die Marschform Geist und Leben, Sinn und Bedeutung kommen soll, auf den Mittelsatz (Trio) ein, die in dem ersten vorherrschende Stimmung noch steigernder Schlusssatz folgen. Die kahle Rückkehr des ersten erscheint uns matt, unbelebt, unkünstlerisch, unerquicklich. Der Herr Verfasser hat dies wohl auch gefühlt, allein nicht überall, mit strenger Consequenz, praetisch geltend gemacht —

Eine von ihm gebrauchte und in einer besonderen Anmerkung erörterte „Quintenfolge" (Cah. 2, S. 8) erscheint auch unserem Ohr, bei discretem Vortrage, nicht sonderlich anstössig, allein doch immer nur, unter höherer Nothwendigkeit der Idee, statthaft. Man sehe die Sache selbst und entscheide darüber.

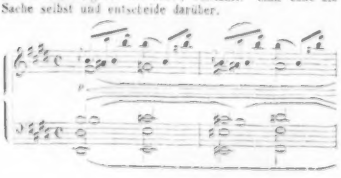

Die äussere Ausstattung des Werkes ist elegant. Es verlangt zwar keine Bravourspieler, allein doch sehr aufmerksame.

Blätter und Trauben, Lieder für heitere Kreise von *Joh. N. Vogl*, mit Melodieen von den vorzüglichsten Componisten Oestreichs. Zweite Auflage. 124 S. 8. Wien, bei Jasper 1843.

Der fleissige Sänger bietet hier 61 Lieder, sämmtlich mit grösstentheils mehrstimmigen Tonweisen versehen. Frohen Zechern eine empfehlenswerthe Gabe. Dass nicht alle Lieder und Weisen in diesem artigen Hefte gleich neu, eigenthümlich und ansprechend sind, kann, bei einem schon so vielfach behandelten Gegenstande, nicht zum Vorwurfe gereichen. Es ist vielmehr zu bewundern, dass der Dichter auf einem so ausgebeuteten Felde immer noch seine frischen Blüthen zu brechen gewusst hat, wie denn gar manche dieser Trinklieder in der That von höherem dichterischen Werthe sind, während sich wiederum die meisten durch glücklich erfundene Tonweisen auszeichnen, unter deren Verfassern indess auch manche nicht Oesterreich angehörende Namen vorkommen. Dass nicht nur der Character und Aufenthaltsort der Componisten, sondern auch Ort, Jahr und Datum ihrer Geburt angegeben sind, giebt der Sammlung noch einen besonderen literarischen Werth, welche sich übrigens den Beifall, den sie bereits in ihrer ersten Auflage gefunden, auch, in noch weiterem Kreise, in der vorliegenden zweiten erwerben wird. Die Ausstattung ist des gefeierten Dichters und seiner hier gebotenen Gaben würdig.

La fontaine. Le feu follet. Deux morceaux de Salon pour le Piano(forte), composés par *Berthold Damcke*. Oeuv. 13. Cah. 1. 15 Sgr. Cah. 2. 25 Sgr. Berlin, bei Paez.

Es ist sehr lobenswerth, dass der Herr Verfasser nicht, so wie so viele Andere, in's Blaue hineincomponirt, sondern nach Ausprägung poetischer Ideen gestrebt und dieselben durch jene Ueberschriften: „La fontaine" und „Le feu follet" angedeutet hat. So weiss man doch gleich, was er gewollt und erstrebt hat, und kann mit Sicherheit darüber entscheiden, wie es ihm gelungen ist, seine Intentionen zu erreichen. Unserer Quellentheorie nach ist aber seine „Fontaine" nicht sowohl eine Quelle, als vielmehr eine sehr ansprechende Scene an einem sanft zwischen schattigen blumenreichen Ufern dahingleitenden Strome. Für das enge geheimnissvolle Arbeiten, Sprudeln und Murmeln einer Quelle ist uns die von ihm ge-

brauchte sanft wogende, und in dieser Hinsicht sehr malerische Bassfigur zu breit und zu mächtig. Damit stellen wir übrigens keineswegs in Abrede, dass diese Arbeit ein recht freundliches, geistvolles Naturbild gebe.

Die wunderbaren Schauer eines Irrlichtanzes scheint der Verfasser noch nicht selbst erlebt zu haben. Er würde sonst gewiss dem „Feu follet" eine andere, unheimlichere, grausigere Färbung gegeben haben, als sie die an und für sich sehr brav durchgeführte Triolenfigur bietet. Uebrigens ist das tief Schauerliche, Schleichende und dann wieder seltsam Hüpfende, das aus tiefer Nacht Heraufblinkende eines Irrlichts ein sehr ergiebiger Gegenstand für einen musikalischen Landschafter, den man indess, wie alle anderen aus der Natur gegriffenen, nur nach tüchtigem Studium ihres geheimnissvollen Lebens treffen kann. An und für sich bieten beide Hefte wohlgeübten Spielern eine interessante Unterhaltung. Ausstattung splendid.

Amusemens de salon. Trois nouvelles nocturnes pour le Pianoforte par *Jacques Schmitt*. Oeuv. 320. Hamburg, bei Kranz. Preis 1 Thlr.

Ansprechende Themen, frei in Thalberg'scher Manier variirt, also ganz für den „Salon" geschaffen. Wir zweifeln nicht, dass der Verfasser damit dort sein Glück machen werde. *K.*

Nachrichten.

Leipzig, den 16. Januar 1844. Am 3. Januar d. J. gab im Saale des Gewandhauses Herr *Napoleone Moriani*, unterstützt von einem Fräul. *Rosetti* und einem Herrn *Ciabatta*, eine musikalische Abendunterhaltung, in welcher, blos mit Pianofortebegleitung, folgende Stücke ausgeführt wurden: Terzett aus Lucrezia Borgia, gesungen von Fräul. *Rosetti* und den Herren *Moriani* und *Ciabatta*. — Romanze von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Moriani*. — Introduction und Variationen über ein Lied „Das Lob der Thränen," von *Fr. Schubert*, componirt von *F. David*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Cavatine aus der Oper „Rolla." von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Rosetti*. — Duetto buffo aus Don Pasquale von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Ciabatta*. — Arie aus dem Piraten von *Bellini*, gesungen von Herrn *Moriani*. — Zwei Lieder, gesungen von Herrn *Ciabatta*. — Duett aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Ciabatta*. — Duett aus Linda di Chamouny von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Rosetti* und Herrn *Moriani*.

Wir wissen nicht, ob Herr *Moriani* in Italien, seinem Vaterlande, als Gesangkünstler hoch gestellt und geschätzt wird; in Deutschland hat er sich, hauptsächlich durch seine wiederholten Gastdarstellungen auf dem Theater zu Dresden, enthusiastische Anerkennung und grossen Ruf erworben, ja so entschiedenes Aufsehen erregt, dass wir mit Recht Ungewöhnliches erwarten und bedeutende Ansprüche an seine Leistungen machen durften. Als ganz vorzüglich, von seltener Schönheit, Kraft und Frische ist uns immer seine Stimme gerühmt worden, während man seine Gesangbildung nicht selten einseitig, nur auf die neueste italienische Opernmusik geschult, den Anforderungen, welche man überhaupt an einen durchgebildeten italienischen Gesangkünstler zu machen gewohnt ist, nicht entsprechend finden wollte. Aus eigener Ueberzeugung können wir jetzt dem letzten Urtheile nicht widersprechen, und dem Lobe der Stimme nicht ganz beistimmen. Es ist nicht zu leugnen, man hört Herrn *Moriani's* Stimme an, dass sie schön war, man hat immer noch ein tüchtiges Material vor sich, allein Frische und jede schöne, gewinnende Eigenthümlichkeit der Jugend sind nicht mehr da; es ist nicht mehr Wohllaut in jedem Tone, nicht mehr die natürliche Macht im Klange, die, oft ohne Absicht und Verdienst des Sängers, unwiderstehlich wirkt, die tief in's Herz dringt, auch wenn sie nicht vom Herzen kommt. Unter solchen Verhältnissen tritt nun Das, was man bisher in der Geschmacksrichtung der Leistungen des Herrn *Moriani* als eine zu einseitige Ausbildung für die neuesten italienischen Opern-compositionen erkannte, überhaupt als ein Mangel der Gesangbildung im Allgemeinen hervor. Es scheint in Italien nicht besser, als in Deutschland, zu sein, und die italienischen Sänger scheinen eben auch nur Das zu lernen, was sie für die Opern brauchen, die gerade jetzt auf der Bühne besonders gelten und heimisch sind. Die Italiener haben hierbei allerdings viel leichteres Spiel, als wir Deutsche, denn sie singen und brauchen nur italienische Musik, während wir die Musik aller Welt singen und brauchen, wenigstens zu brauchen glauben. Seit nicht mehr *Rossini's* Coloraturen- und Guirlanden-Arien die italienischen Theater beherrschen, sondern *Bellini's* durchsichtige noten- und passagenarme Sentimentalität durch *Donizetti's* nachgeformte Opernlegion darauf heimisch geworden ist, scheinen sich auch die italienischen Sänger nur wenig um Volubilität der Stimme, um Coloratur u. dergl. zu kümmern; die einzige und immer wiederkehrende sogenannte Ausschmückung ihres Gesanges, ja auch Das, was sie vielleicht Vortrag nennen mögen, besteht in einem aus Frankreich erhaltenen grellen Schattiren durch Forte und Piano, und in einem sauselnden, leicht hingehauchten Mezza voce. In solcher Art zu singen ist Herr *Moriani* ein Muster; ein gutes Muster deshalb, weil er nichts übertreibt, weil er Maass hält überall, weil er der an sich armen Vortragsweise durch gute Oeconomie Interesse zu gewinnen und sie dadurch weniger unleidlich zu machen weiss, als sie ausserdem ist und sein muss. Es giebt vielleicht keine Manier in der Kunst, die nicht ursprünglich wenigstens etwas wirklich Interessantes oder Gutes für sich anführen könnte, von dem sie eben ausgeartet ist; und Herrn *Moriani* muss man das Zugniss geben, dass er die eben geschilderte Gesangmanier theilweise interessant zu machen, namentlich aber, dass er sich von den Extravaganzen derselben ziemlich frei zu halten weiss, obwohl er über die Manier selbst sich nicht zu erheben vermag, oder wenigstens es niemals versucht. Wie weit in technischer Hinsicht die Gesangbildung Herrn *Moriani's* reicht, lässt sich in dieser Art zu singen gar nicht beurtheilen; wir haben eine gute Tonbildung, ein ziemlich gutes nur nicht ganz leichtes Portamento, gute Vocalisation, aber nicht die geringste Coloratur, nicht

eine Spur von Triller, ja kaum einen Doppelschlag oder dergleichen von ihm gehört; über künstlerische Auffassung, Intention, Vortrag kann natürlich bei einem solchen Repertoir, wo ein Gesangstück immer nur eine schlechte Variation des anderen ist, gar nicht weiter gesprochen werden. Es ist überhaupt eine schwere Aufgabe, solche Musik einen ganzen Abend hindurch im Concert, und zwar nur vom Pianoforte begleitet, mit anhören zu müssen. Auf der Bühne, für welche dergleichen Musik gemacht ist, greift so Vieles zusammen, und der Zuschauer tritt gewöhnlich mit dem Zuhörer in so nahe Verbindung und Wechselwirkung, dass man am Ende nicht weiss, von wo der Effect ausgegangen und bei wem er eigentlich erreicht worden ist. Im Concert aber, wo man eben Nichts hat, als die Musik und ihren Sänger, da weiss man nur gar zu gut, was keinen Effect macht oder gemacht hat.

Fräul. *Rosetti* ist eine noch jugendliche Sängerin, mit zwar umfangreicher, klangvoller, aber sonst unbedeutender Stimme; ihre Ausbildung ist, was Coloratur, Triller u. dergl. betrifft, gut, im Uebrigen aber geschmack- und geistlos.

Herr *Ciabatta* besitzt einen angenehmen Bariton, aber noch sehr wenig Ausbildung, und ist fast nur als schwacher Dilettant zu betrachten. In dem Buffo-Duett aus Don Pasquale von *Donizetti*, das er mit Fräul. *Rosetti* sang, war er übrigens recht lobenswerth; das Duett aus Figaro von *Mozart* „Crudel, perche," ebenfalls mit Fräul. *Rosetti* gesungen, war dagegen von beiden Seiten eine sehr schwache Leistung. Unter den Liedern, welche Herr *Ciabatta* sang, befand sich eines von *Felix Mendelssohn-Bartholdy* („Venetianisches Gondellied," No. 5 aus dem neuesten Heft Op. 57, aus H moll nach A oder As moll transponirt), das zwar viel zu langsam im Tempo und gar zu sentimental im Vortrage genommen, aber sonst, und zwar mit deutschem Text, recht gut gesungen wurde. Ueberhaupt dürfte Herr *Ciabatta*, bei recht fleissiger und guter Ausbildung, ein angenehmer und brauchbarer Sänger werden, da er zumal eine sehr gewinnende Persönlichkeit besitzt.

Das einzige wirklich Interessante, ja sehr Ausgezeichnete in dem ganzen Concert war ein Kinderspiel, das Violinspiel nämlich des jungen *Joseph Joachim* aus Wien, welcher Variationen von *F. David* über „Das Lob der Thränen" von *Fr. Schubert*, ebenfalls mit Pianofortebegleitung so gelungen vortrug, dass ihm wiederholt der allgemeinste und lebhafteste Beifall zu Theil wurde. —

Zwölftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 11. Januar 1844. Symphonie von *W. A. Mozart* (G moll). — Recitativ und Arie mit obligatem Pianoforte von *W. A. Mozart*, gesungen von Miss *Birch*, das Pianoforte gespielt von Herrn MD. *Hiller*. — Adagio für Waldhorn von *Lübeck*, vorgetragen von Herrn *A. Moralt*, königl. baier. Kammermus. aus München. — „Agnus Dei" von *L. Cherubini* (nach dem Originalmanuscript und zum ersten Male). — Fantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt*, königl. baier. Kammermusikus aus München. — Cavatine aus der Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Miss *Birch*. — Ouverture und Introduction aus „Wilhelm Tell" von *Rossini*.

Die Ausführung der Chöre in diesem Concerte hatte eine bedeutende Anzahl hiesiger Dilettanten übernommen. Wir haben schon öfter ausgesprochen, wie reich und glücklich Leipzig in dieser Hinsicht ist, wie leicht und schnell es hier möglich wird, grossartige und wirklich vortreffliche Gesangaufführungen zu machen, namentlich seitdem unter und durch *F. Mendelssohn* ein so frisches, erhöhtes Streben, eine so edle Richtung in die hier so allgemein verbreitete Kunstliebe gebracht worden ist. Es mag gewiss sehr selten gefunden werden, dass, wie in unseren Gewandhausconcerten, das Concertpublicum in sich selbst so reiche und kunstgebildete musikalische Mittel vereinigt und jederzeit aus Liebe zur Kunst gern geneigt ist, Musikaufführungen, für die es bezahlt, noch selbstthätig auf das Wirksamste zu unterstützen. Wir wissen recht wohl, dass, wie die Sache, so das Publicum, vorausgesetzt, dass es so gebildet ist wie das unserige, nur dabei gewinnen können; aber selten sind solche Erfahrungen dennoch gewiss und für uns und unsere Kunstfreunde nur desto ehrenvoller.

Die beiden Stücke, zu deren Ausführung Dilettanten mitwirkten, waren: das Agnus Dei von *Cherubini* und die Introduction zu Wilhelm Tell von *Rossini*; beide in ihrer Art vortrefflich. das Agnus Dei aber noch besonders dadurch interessant, dass es, so viel uns bekannt, bis jetzt noch nicht im Drucke erschienen ist. Hier wurde es nach einem Manuscripte aufgeführt, das Herr MD. *Hiller* noch von *Cherubini* selbst als Geschenk erhalten hat. Es besteht aus zwei Sätzen, dem Agnus Dei (in C-Tact in G moll) und dem Dona nobis ($^{6}/_{8}$-Tact in G dur), letzterer besonders schön in canonischer Führung der Stimmen, und vorzugsweise interessant durch eine äusserst complicirte, dabei aber auf die meisterhafteste Weise gemachte harmonische Modulation. In der Introduction zu Wilhelm Tell blieb das Quartett mit der für deutsche Tenore kaum ausführbaren hohen Partie des „Fischers" aus, wogegen nichts zu sagen ist, da die Wirkung des Ganzen durch Weglassung dieser eingeschobenen Episode, im Concert wenigstens, durchaus nichts verliert. Die Ausführung war durchgängig sehr lobenswerth und vorzüglich schon spielte das Orchester die Ouverture, welche, trotz mancher Schwächen, doch sehr viel Eigenthümliches hat und jedenfalls das beste Orchesterstück ist, was *Rossini* überhaupt geschrieben haben mag.

Miss *Birch* gelang diesmal am Meisten der Vortrag der Cavatine von *Bellini*, in welcher sie allen Zauber ihrer schönen Stimme entfaltete, zwar etwas zu freigebig mit Trillern, Ritardando u. dergl. war, Alles aber, ja selbst die Triller, die sonst nicht immer ganz vollkommen sind, so meisterlich ausführte, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Weniger ausgezeichnet, obwohl in Auffassung und Styl sehr vorzüglich, war die Ausführung der schönen Arie von *Mozart*, bei welcher ein feineres Zusammengehen der Gesang- und Pianofortepartie zu wünschen blieb. Miss *Birch* erfreut sich mit Recht immer grösserer Theilnahme unseres Publicums und ihre diesmaligen Leistungen wurden wieder mit dem lebendigsten Beifall aufgenommen.

Von den Herren Gebrüdern *Moralt* aus München haben wir bereits vor zwei oder drei Jahren den Violinvirtuosen Herrn *P. Moralt* in einem unserer Gewandhaus-Concerte gehört und damals mit verdienter Anerkennung uns über seine Leistungen ausgesprochen. Er hat jedenfalls seitdem in seiner Ausbildung Fortschritte gemacht: er spielt nicht nur fertiger, sondern freier, eleganter; auch sein Ton hat gewonnen und seine Vortragsweise ist ausgeprägter und solider geworden; obwohl seine Compositionen hiermit gleichen Schritt zu halten scheinen, so geht ihnen doch höherer Kunstwerth zur Zeit noch ab, der auch in solchen Virtuosenstücken und Concertvariationen, wie die Fantasie Herrn *Moralt's*, nicht so ganz ausser Acht gelassen werden sollte. Herr *A. Moralt* hatte in dem Adagio von *Lübeck* keine Gelegenheit, seine Ausbildung und Fertigkeit auf dem Waldhorn zu zeigen; sein Ton ist weich und ziemlich sonor, doch nicht eben stark und kräftig. Es thut uns leid, mehr nicht über ihn sagen zu können; die Bemerkung aber fügen wir noch bei, dass beide Künstler, hauptsächlich aber Herr *P. Moralt*, sich vieler Anerkennung von Seiten unseres Publicums zu erfreuen hatten.

Die so ausserordentlich schöne, in hohem Grade poetische G moll-Symphone von *Mozart*, mit welcher das Concert eröffnet wurde und mit welcher wir diesen Bericht schliessen, ging gut, doch nicht so fein und zart, sie war nicht so vollendet in Auffassung und Vortrag, wie wir sie schon in unseren Gewandhausconcerten gehört haben. Einige Nachlässigkeit, vielleicht auch Unglück (denn man muss hier sehr vorsichtig urtheilen, um nicht ungerecht zu werden) der Horn-Bläser wirkte störend. Wir sollten meinen, es müsste solchen unangenehmen Unfertigkeiten durch Achtsamkeit und Fleiss fast für immer begegnet werden können. *R. †.*

Feuilleton.

In Madrid erscheinen jetzt drei musikalische Zeitschriften: der Aufion Madrileñse, die Iberia musical und La Filarmonia.

Strauss will mit seinem Orchester eine Reise nach Danzig, Königsberg, Riga, Petersburg und Moskau machen.

Die junge talentvolle Sängerin Frl. *Grünberg*, aus Leipzig gebürtig, früher bei dem herzoglich Anhalt-Bernburg'schen Hoftheater angestellt, ist bei der Dresdner Bühne engagirt worden.

Die Leitung der Opernmusik am Darmstädter Hoftheater, welche bisher lediglich dem Herrn Hofcapellmeister *Mangold* oblag, wird derselbe in Zukunft mit dem Herrn Hofcapellmeister *Thomas* theilen.

Die in der preuss. Provinz Westphalen bestehenden vier Schullehrergesangfeste sind auch im vorigen Jahre gefeiert worden, und zwar zu Warendorf am 6. September mit 128 Sängern, unter Leitung des Schullehrers Herrn *Heitmann* aus Münster; zu Büren am 27. September, mit ungefähr 200 Sängern, unter Leitung des Seminarlehrers Herrn *Hunsamp*; zu Bielefeld am 28. September, mit 180 Sängern, unter Leitung des Seminarlehrers Herrn *Engelhardt* aus Soest. Die vorgetragenen Gesangstücke, Chorale, Motetten und andere kirchliche Chorgesänge und Lieder, meist classische Werke, waren nach einer durchgehenden leitenden Idee geordnet und unter einander verbunden. Die Aufführungen gestalteten durchgängig dem zahlreich versammelten Publicum zur wahren Erbauung.

Das neue Theater in Hamburg, von Herrn *Maurice*, dem Eigenthümer desselben, Thalia-Theater genannt, hat von musikalischen Werken bis jetzt nur Possen und Vaudeville's mit Gesang zur Aufführung gebracht. Für Opern-Dichter und Componisten scheint also diese Thalia keine Hoffnungen darzubieten.

Mad. *Schröder-Devrient* ist, wie man versichert, für drei Wintermonate in Berlin, dann aber wieder für eine Reihe von Jahren in Dresden engagirt.

In Weimar ist ein jugendliches Talent, Frl. v. *Ottenburg* aus Prag, am dasigen Hoftheater angestellt worden. Sie ist eine Schülerin von der *Sandrini*, der *Lutzer* und dem Capellmeister *Nicolai* in Wien, und man verspricht sich für die Zukunft Bedeutendes von ihr.

Mendelssohn's Oratorium Paulus ist von Herrn *Maurice Bourgee* in's Französische und vom Marchese *Domenico Capranica* in's Italienische übersetzt worden.

Miss *Clara Novello* hat sich zu London mit dem aus Ferma im Kirchenstaate gebürtigen Grafen *Giglucci* vermählt und England verlassen, um sich nach dem Festlande zu begeben.

Donizetti's Don Sebastian ist in Paris durchgefallen, seine Maria di Rohan (ursprünglich für Wien geschrieben) hat jedoch den Tag darauf Beifall gefunden.

Ankündigungen.

Kunst-Anzeige.

Nach dem Lebenden, im Jahr 1841 nach der Natur und in natürlicher Grösse von *A. v. Kloeber* gezeichneten und in dessen Atelier 1842 lithographirten, ähnlichsten

Brustbilde Beethoven's

ist jetzt unter Aufsicht des genannten Künstlers eine getreue und höchst gelungene verkleinerte lithographirte Ausgabe erschienen, die auf chinesischem Papier à 1 Thaler, und in gewöhnlichem Abdruck à ½ Thaler von uns und durch alle Buch-, Kunst- und Musikalienhandlungen zu beziehen ist. Den zahlreichen Verehrern Beethoven's dürfen wir dies sprechend ähnliche, auch in der Lithographie sehr gelungene Bild um so mehr empfehlen, als der Preis desselben billig gestellt ist, und auch die geringen Kosten des Einrahmens die Anschaffung sehr erleichtern. Die Original-Ausgabe in natürlicher Grösse, welcher eben dadurch ihr natürlicher Werth gesichert bleibt, ist fortwährend für 1½ Thaler von uns im Handel zu beziehen.

Berlin, im Januar 1844.

Trautwein & Comp.

In unserm Verlage erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Otto, Franz, *Letzte Lieder*, componirt für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Früher erschien bei uns:

Otto, Franz, *Sechs Lieder für vier Männerstimmen*. Op. 20. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Zöllner, Carl, *Zehn Lieder und Gesänge für vier Männerstimmen*. In 2 Heften. Partitur u. Stimmen. Jedes Heft 1½ Thlr.

Leipzig, im November 1843.

Friedlein & Hirsch.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Ngr.
Bazzini, A., Variations brillantes et Finale sur un theme de la Sonnambule de Bellini, pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 3.	2	10
— — Les mêmes avec accomp. de Piano.	—	25
— — Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 14.	4	—
— — Le même avec accomp. de Piano.	2	—
Blevey, G. B., lyrtic und Gloria für 2 Chöre und Orchester, in Partitur.	4	20
Duvernoy, J. B., La Mère Michel ou Episode de la vie d'un Chat. Elegie musicale pour le Piano à 4 mains. Op. 127.	—	15
Franz, R., Schlußlieder von N. Lenau. No. 1. Auf geheimen Waldes Pfade. No. 2. Drohen geht die Sonne scheiden. No. 3. Trübe wird's, die Wolken jagen. No. 4. Sonnenuntergang. Schwarze Wolken ziehen. No. 5. Auf dem Teich, dem regungslosen. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 2.	—	15
Halevy, F., Potpourri nach Themen der Oper: Karl VI. für das Pianoforte. (No. 95 d. Samml. v. Potp.).	—	20
Heller, St., Fantaisie sur la Romance: En respect mon amour se change, de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Op. 57.	—	20
Herold, F., Potpourri nach Themen der Oper: Zampa. Für das Pianoforte. (No. 60 d. Samml. v. Potpourris.)	—	20
Herz, J., 5 Airs de Ballet de l'Opera: Charles VI. de Halevy, arranges en Rondeaux pour le Piano à 4 mains. Op. 59. No. 1. La Pavanne. No. 2. La Mascarade. No. 3. La Bouffee.	2	— 20
Hünten, Fr., Les Emeraudes, pour le Piano. No. 1. Grande Valse brillante. No. 2. Melodie de Mereadante variee. Op. 128.	2	— 15
— — Les Topazes, pour le Piano. No. 1. Grande Valse brillante. No. 2. Trois Reveries melancoliques. Romances sans paroles. Op. 129.	2	— 15
Hünten, W., Mosaique, 4 Suites de Melanges des morceaux de l'Opera: Charles VI. de F. Halevy pour le Piano. Suite 1 — 4.	8	— 20
Kalkbrenner, F. et Panofka, Duo sur l'Opera: Charles VI. pour Piano et Violon. Op. 163.	1	5
Kedler, G., Rondoletto sur un motif de Charles VI. pour le Piano. Op. 30.	—	15
Schumann, Clara, 6 Lieder. No. 1. Ich stand in dunklen Träumen, von Heine. No. 2. Sie liebten sich beide, von Heine. No. 3. Liebeszauber. Die Liebe saß als Nachtigall, von Geibel. No. 4. Der Mond kommt still gegangen, von Geibel. No. 5. Ich hab' in deinem Auge, von Rückert. No. 6. Die stille Lotosblume, von Geibel. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 13.	—	20
Schumann, R., Andante und Variationen für zwei Pianoforten. Op. 46.	4	5
Schladebach, J., 7 Lieder und Gesänge. No. 1. Abschied. Schöne Wiege meiner Leiden, von Heine. No. 2. Lyda's Traum. Leise flüstert's in den Zweigen, von Lyser. No. 3. Standchen. Wenn Abend kommt, von Lyser. No. 4. Dann denke an ihn. Du leuchtest in holder Lieblichkeit, von Jäger. No. 5. Irrstern. Nachtigall, Nachtigall, gieb mir deine Flügel, von Wackernagel. No. 6. Ewig nah. Bin ich auch fern von dir, von J. S. No. 7. Abschiedsgruß. Dir, du Theure, ganz ergeben, von J. S. Für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 42.	—	20
Spohr, L., Potpourri nach Themen der Oper: Le mire und Azor, für das Pianoforte. (No. 96 d. Sammlung von Potpourris.)	—	20
Wolff, E., L'Art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progressives pour le Piano ou introduction à celles Op. 60 et 25, de Fr. Chopin, et Op. 20 et 50, de l'Auteur. Op. 90. Lie. 1, 2.	4	—

Im Verlag der Unterzeichneten werden nächstens folgende Werke von

Fr. Hünten

mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Op. 130. **Les délices des jeunes Pianistes.** Quatre petits rondeaux p. le Pianoforte.

No. 1. La Chasse, theme de C. Kreutzer.
" 2. La Valse, de Fr. Hunten.
" 3. La Polonaise, theme de Rossini.
" 4. La Marche, theme de Meyerbeer.

Op. 131. **Rose et Bleuet.** Deux airs varies pour le Piano.

No. 1. Air Suisse.
" 2. Air Allemand.

Leipzig, den 15. Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Friedrich Fleischer** in Leipzig erschien so eben:

C. F. Becker,
Organist zu St. Nicolai in Leipzig.

Evangelisches Choralbuch,

138 vierstimmige Choräle mit Berücksichtigung der neuen Leipziger Gesangbücher.
4. Preis 2 Thaler.

Vollständiges Choralmelodienbuch

zu dem neuen Leipziger Gesangbuche
zum Gebrauche in Kirchen und Schulen
Preis 5 Ngr.

Im Januar 1844 erscheint die erste Lieferung von

Körner, W., Postludienbuch.
— — Der vollkommene Organist.
— — Musikalisches Brevier zum Orgelfreund.
— — Der Cantor und Organist, oder: Album für Gesang und Orgelspiel. Sammlung von Orgelstücken aller Gattung, nebst Kirchengesängen, als: Choräle, Psalmen, Hymnen, Motetten u. s. w. Mit Originalbeiträgen der berühmtesten und beliebtesten Gesang- und Orgelcomponisten.

Erfurt, den 2. Januar 1844.

W. Körner.

Unterzeichneter setzt deutsche Theaterdirectionen in Kenntniss, dass die von ihm nach Roger und Veste in's Deutsche übersetzte dreiactige komische Oper: *Don Pasquale* von Donizetti — am 3. Januar v. J. zum ersten Mal in der italienischen Oper gegeben, und seitdem eine Lieblingsoper der Pariser — bei ihm zu beziehen ist. Darauf Reflectirende erhalten den in Paris gestochenen, zum Dirigiren eingerichteten Clavierauszug mit unterlegtem deutschem Texte, die gestochenen Orchesterstimmen, das vollständige Buch, die Costumes-Blätter und Mise en Scene zu einem sehr annehmbaren Preise.

Carl Guillmick, in Frankfurt a. M.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Januar. № 4. 1844.

Inhalt: Zur Geschichte des Männergesanges. — Recensionen. — Nachrichten. Aus Hamburg. Aus Leipzig. — Ankündigungen.

Zur Geschichte des Männergesanges.

Seit die Meistersänger aufgehört, geschah ausser der Kirche wenig mehr für gemeinschaftlichen Gesang. Die Fürsten liessen sich in ihren Hofopern und Concerten von Wälschen unterhalten (wie sich's jetzt, dem Kreislauf der Dinge gemäss, wiederholt) — in grossen Städten hörte das Volk zu, in kleinern begnügte es sich mit Currende und Chor, mit Neujahr- und Gregoriussingen. Die Studenten übten ihre Commerslieder, meist unisono, nur mit beliebiger zweiter Stimme; aus ihren Kreisen wurden in den damals abgeschlossenen der Familie die besseren Melodieen und Lieder übertragen — z. „Bekranzt mit Laub," „Vom hoh'n Olymp," „Gaudeamus," „Des Jahres letzte Stunde," „Lasst die Politiker nur sprechen" und so viele andere bekamen Bürgerrecht; man sang sie so ehrbar lustig, wie es *Iffland* in seinen Jägern auf's Beste anschaulich gemacht hat. In den Bürgerhäusern blieb das geistliche Lied vorherrschend; das Volkslied war wieder in die Hände der untern Classen gefallen.

Unter dem Druck der Jahre 1806 — 13 erwachte das Volksbewusstsein; man fing an, sich zu erinnern, dass Alles, was deutscher Zunge sich bediene, auch zu Deutschland gehöre; Männer wie *Arndt* dachten, was sie später begeistert sangen: dass nicht Pommerland, nicht Preusseuland, nicht Baierland, nicht Steierland, sondern:

„So weit die deutsche Zunge klingt
Und Gott im Himmel Lieder singt —"

des Deutschen Vaterland zu nennen sei. Und nicht blieb das lebendige Interesse dafür blos in den Händen der Dichter, wie zur Zeit *Wolframs von Eschenbach, Ulrichs von Hutten, Daniel Schubart's* —, nein, es durchdrang Hohe und Niedrige, Arme und Reiche, Adel und Bürgerthum —, es führte die Menschen zusammen. Als Deutsche fühlten sie das Bedürfniss, nicht allein zu sprechen, sondern auch zu singen.

An zwei Orten bildeten sich zuerst Vereine für Männergesang, in Berlin unter *Zelter*, in Zürich unter *Nägeli*, an dem einen entsprungen aus der Singacademie, an dem andern aus der Gesangschule, die *Nägeli* errichtet. Allgemeiner aber wurde die Sache erst nach 1814, als die Zeit „stand mitten in zwischen der rastlosen Heldenthätigkeit und dem ernsten Niedersetzen und Arbeiten des Geistes," als die Gemüther auf's Höchste bewegt wurden durch das Gefühl, einem Vaterlande anzugehören. Erst waren es noch die Kriegslieder, die namentlich *Körner* in begeisterter Stimmung gesungen, die *Weber* gleich glücklich in Musik gesetzt, ja die noch jetzt als Muster musikalisch frischer Erfindung und guter Declamation gelten. Sie wirkten um so mehr, als die meisten der damaligen Sänger wohl selbst zu Felde gezogen waren und beim Wiederholen der Lieder sich in die Tage des Handelns lebhaft und gern zurückversetzten; später wurden auch die Lieder von *Arndt, Schenkendorf* u. a. patriotischen Dichtern öfters componirt und gesungen. In der stillen Zeit von der Wartburgsfeier bis zur Julirevolution trat darin eine Unterbrechung ein, man nahm vorzugsweise zu Trink- und Liebesliedern seine Zuflucht (wahrscheinlich ist in dieser Periode auch der Gebrauch der Brummstimmen entstanden). Wo zuerst gebrummt worden, ist ungewiss — vielleicht in Berlin und Potsdam, denn da hat das Brummen den günstigsten Boden gefunden und ist am Meisten und Sorgsamsten cultivirt worden —

„man thut von Tag zu Tag sich gar
drin starken und fortweiten."

Endlich ward man es überdrüssig, immer zu singen: „Du schwäbisches Mädchen," „Holde Liebe," „Holde Freundschaft," „Schlummre sanft," „Schlaf wohl auf weichem Flaum," „Alles liebt und paart sich wieder," „Speisezettel," „Gewerbausstellung," „Zauberflötenouverture." (Alles ward und wird noch zum Theil mit einer rührenden Hingebung, wie sie nur dem Deutschen möglich, exercirt; man fragt nicht, was man singt, — man singt; die rührende Naivität unserer Vorväter, die freilich zum Theil anderer Art war *), kommt immer wieder zum Vorschein.) *Silcher* erwarb sich das Verdienst, die Schätze des Volksliedes zum Gemeingut zu machen, indem er nicht allein bekannte Volksmelodieen vierstimmig setzte, sondern auch mit vielem Glück neue dichtete, wie z. B. „Die Lorelev," „In einem kühlen Grunde," „Klosterfräulein." *Kreutzer* wählte sich vor-

*) Der ehrliche Cantor *Nicolaus Hermann* zweifelte nicht, dass die Engel ihren himmlischen Contrapunct und Musik in ihren Capellen und Chören hätten, dass ein Organist und Lautenist hier auch dort seine Orgel und Laute spielen werde, dass ein Jeder werde allein und zusammen auf vier oder fünf Stimmen sortiiren und singen können, und dabei keine Confusion und Fehler, was jetzt manchen Musikus nervös mache, mehr Statt haben werde

zugsweise *Uhland's* Gedichte. — Einen neuen Schwung bekam auch die Sache durch *Bernhard Klein*, der seine Kraft, seine Begeisterung vorzüglich dem religiösen Männergesang (in den Jahren 1824—29) zuwandte. Veranlassung gab ihm seine Stellung als Universitätsmusikdirector in Berlin; zu den Uebungen wurden nicht allein Studenten, sondern auch die Zöglinge des Instituts für Kirchenmusik veranlasst. Die Seminarien, wo vorzugsweise ernster Gesang gepflegt wurde, verbreiteten besonders *Klein's* Motetten, und bei den Männergesangfesten, die zuerst in Schlesien und Sachsen entstanden, wurden meist Chöre von *Klein* vorgetragen. — Später schrieben *Fr. Schneider*, *Reissiger*, *Stolze* Hymnen zu diesem Zweck, *Löwe* sogar Oratorien.

Alle die besseren Lieder waren aber in den Jahren von 1831—39 wieder vergessen worden — wenigstens bei den gewöhnlichen Liedertafeln; die Gesangfeste in Schlesien und Sachsen regten nur vorübergehend etwas Ernsteres an, hörten auch zum Theil aus Mangel an Theilnahme bald wieder auf. Da erklang das Rheinlied: „Sie sollen ihn nicht haben," — Hunderte componirten es, Tausende sangen es, und mit ihm wurde *Arndt's* „Was ist des Deutschen Vaterland" u. s. w. wie durch ein Zauberwort wieder hervorgerufen und zwar nach *G. Reichardt's* Composition (die unter den vorhandenen bis jetzt die beste und kräftigste geblieben ist, obschon das Ohe in der Mitte bei dem Uebergange von Es nach C meist schmerzlich getroffen wird). — Mehrere jüngere Dichter sangen mit neuer Begeisterung von den Freuden und Leiden des Vaterlandes und regten die Theilnahme dafür allgemeiner an. *Hoffmann von Fallersleben*, dessen Jugend noch in das erste Stadium neuen Aufschwungs deutscher Nation fällt, sprach in „Deutschland über Alles," „Treue Liebe bis zum Grabe," „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" seine innige Verehrung des Vaterlandes, in dem „Ewigen Demagogen" die Vorliebe für neues, lebensfrische Wirken aus. *Herwegh*, noch im ersten Jugendfeuer, dichtete den „Protest," das „Rheinweinlied" (von *Liszt* zur Qual der Liedertafeln componirt), den „Aufruf," das „Reiterlied" u. s. w. Mancher der jüngeren Tonsetzer versuchte sich an diesen Liedern, und wenn auch noch keine der dazu erfundenen Weisen allgemein geworden ist, so haben sie doch in verschiedenen Kreisen angeregt. — Wo man keine derartige Poesie haben wollte, setzte man sich wenigstens kräftige Worte zusammen, wie z. B.:

„Deutsches Land, du schönes Land!
Stark durch deutscher Treue Band.
Wenn der wilde Sturme brausen,
Wenn der Schlachten Wetter sausen,
Daure fest in deutscher Treu,
Bleibe einig, bleibe frei!"

Unsere bewegliche Zeit hat Vieles schon wieder in den Hintergrund geschoben; die friedlichen Elemente, als da sind: Liebe, Wein, Frühling, Examen (der Liedertafler — von *Fr. Schneider* mit rechter Ueberzeugung geschrieben), verziert mit den Bildern von Blüthenduft, Blumenpracht, Turteltauben, „die Geliebte, im Bettchen von Engeln bewacht," — sind wieder an den Tagesstimmen, in Leipzig und Dresden artige Trinklieder, wie z. B.:

„'s ist doch närrisch, wenn wie eben
Nur vom Wein einmal gesappt,
Dass der Hut so wunderbarlich
Gleich nach einer Seite kippt. —"

wo die begleitenden Stimmen begeistert kip, kip, kip, kip singen. Indess das Gute hat sich doch so verbreitet, dass dergleichen Auswüchsen nur ein kleiner Kreis Geschmack abgewinnen wird.

Auch auf dem Theater wurde der Männerchor mehr und mehr cultivirt. Noch zu Anfang des Jahrhunderts brauchte man ihn in der Oper nur dreistimmig (wie im Wasserträger, Joseph in Egypten, Cortez — *Beethoven's* Chor der Gefangenen in Fidelio steht vielleicht für seine Zeit einzig da) — jetzt überall wenigstens vierstimmig — *Mendelssohn* in den Chören zur Antigone oft achtstimmig. — Leider werden nun, da diese Compositionsgattung immer höher ausgebildet wird, der guten Tenorstimmen immer weniger. Bei den Männergesangfesten hört man selten frische, kräftige Stimmen, oder wenn auch eine da ist, wird sie durch viele heisere und krächzende so bedeckt, dass sie sich nicht bemerkbar machen kann. Von mehreren Seiten haben sich schon Stimmen gegen das „Zuviel" erhoben, allein der Eifer, einmal erwacht, kann nicht leicht die nöthige Beschränkung eintreten lassen. Am Meisten schaden sich die Sänger wohl bei den Festen der Liedertafeln, wo zugleich Speis- und Traukopfer gebracht werden und die in der Regel in Trinkgelage mit Geschrei und Tabaksdampf ausarten.

Die meiste Verbreitung hat der Männergesang in Schwaben und Franken gefunden — in dem Vaterlande der deutschen Lyriker, dem Hauptsitze der Minne- und Meistersänger. Fast jede Stadt, ja jedes grössere Dorf hat seinen Liederkranz (wie die Liedertafeln dort genannt werden). Hier ist der eigenthümliche Fall vorgekommen, dass die letzten der Meistersänger ihr Eigenthum dem Liederkranze vermacht. In Ulm hatten nämlich die Meistersänger ihre Schaustube auf dem Rathhause noch bis zum Untergange der Reichsverfassung, wo sie Jahrhunderte lang jeden Sonntag „Schule" gesungen und dazu das Publicum durch Aushängung und Oeffnung der „Schultafel" eingeladen. Später setzten sie ihre Uebungen in der „Herberge" fort. 1836 waren noch zwölf, meist alte Männer; 1839 waren sie bis auf vier zusammengeschmolzen, die eben noch hinreichten, das „ehrbare Gewerk" (so hiess die Benennung des Vereins) vorzustellen. Die Lieder waren meist von geringem Gehalt, einige der Weisen oder Töne, obwohl selten schön und anmuthig, doch künstlich, und es ist zu bewundern, wie sie sich durch blose Tradition erhalten. — Nach der Urkunde, unterzeichnet von dem Gewerk der letzten deutschen, der Ulm'schen Meistersänger (dem Büchsen-, Schlüssel-, Werk- und Kronmeister), soll die Schultafel mit den Originalgemälden der Fahne, sammt Fahne und den dazu gehörigen alten Kleinodien, desgleichen der Lade, den Tabulaturen, Schul- und Liederbüchern, dem Liederkranze zu Ulm, als dem natürlichen Nachfolger

Steibelt, D.; 12 Bacchanales p. le Fortépiano avec acc. de Tambourin ad lib. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Catayes, 3 Sonates p. la Harpe avec acc. de Viol. ad lib. Op. 21. 1 Thlr. 12 Gr.

Münts-Berger, J. le j., 3 gr. Duos dial. et concertants, extr. des oeuvres de Pleyel, et arr. pour Viol. et Vlle. Liv. 1. 2. 3 Thlr.

Gebauer, F., 12 Airs variés, tirés des mistères d'Isis etc. en Trio pour Clarinette, Cor et Basson. L. 1. 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Kleeberg, C. G., deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Fortepiano. 18 Gr.

Vermischte Tänze für 2 Viol. u. Bass. 12 Heft. 10 Gr.
Dieselben für 1 Flöte. 6 Gr.
Dieselben für 1 Violine. 6 Gr.
Dieselben für das Klavier. 12 Heft. 8 Gr.

Allgemeines deutsches, französisches und italienisches Theater-Journal für das Fortepiano bearbeitet. No. 1–2. à 16 Gr. 1 Thlr. 8 Gr.

Martin, V., 6 Canoni à 3 voci col accompagnamento di Cembalo. 1 Thlr.

Wessely, J., 10 Variations pour Cor et Violon principal 2 Viol., A., 2 Hautb., 2 Cors et Basse. Op. 15. 1 Thlr.

Willing, J. C., 12 Walzes à 4 mains p. le Pianof. 12 Gr.

Toulouse, P., étude de Guitarre ou trois grandes Sonates et Variations p. cet inst. av. acc. d' Alto. 2 Thlr.

Pleyel, J., 18 Ecossoises für das Pianoforte. 1 u. 2 Th. à 8 Gr. 16 Gr.

Magazin für die Guitarre. 3r Th. 1 Thlr. 8 Gr.

Kirmair, 4 thèmes variés pour le Pianof. Part. 3. 21 Gr.

Zoncada, G., 6 Ariettes italiennes av. accomp. de Pianof. 21 Gr.

Hoffmeister, 3 Duos p. 2 Fl. trav. Op. 24. L. 2. 1 Thlr. 18 Gr.

Rancke, H., 3 Marches p. 2 Clarin., 2 Cors, 2 Fagots, pet. Clarin., pet. Fl. et Tromp., gr. Caisse, Cimbales et Serpent. 1 Thlr. 4 Gr.

Veichtner, A., 3 Quatuors pour 2 Violons, A. et Vlle. Op. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

Wilms, J. W., Trio p. le Pianof. av. Fl. et Vlle. Op. 6. 1 Thlr. 4 Gr.

Schönebeck, Concert p. Violoncelle princip. avec acc. Op. 6. 2 Thlr. 8 Gr.

Méhul, Ouvert. de Bion p. le Pianof. avec acc. de Viol. et Vlle. 21 Gr.

André, J., die Weiber von Weinsberg. Klavierauszug 12 Gr.

Süssmair, Duett aus Solimann II. Klavierauszug mit Begl. d' Orch. in Stimmen. 1 Thlr.

Hoffmann, P. C., Andantes, Adagio et Larghetto tir. des 6 gr. Concertos de Mozart Op. 8a. et amplifiés dans la partie du Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Pièces favorites de l'Oratoire la Création arr. p. le Pianof. av. Viol. ad lib. 1 Thlr. 8 Gr.

André, J., 6 Walzes fürs Klavier. 10 Sammlung. 8 Gr.

Brandl, J., Sinf. conc. p. Viol. et Vlle ou Viola, av. acc. de gr. Orch. Op. 20. 3 Thlr.

Wranitzky, A., 4 Quintetten für 1 Viol., 2 Viola u. 2 Vlle. Op. 8. 3 Thlr.

Viotti, J. B., 3 Duos p. 2 Vlles. Op. 30. 1 Thlr. 8 Gr.

Andre, A., 6 Walzer für 2 Viol., Bass, Piccolfl., 2 Klar., 2 Hörner und Trompete. 1e Samml. 16 Gr.

— — Dieselben für 2 Viol. und Bass. 10 Gr.

Döring, J. F. S., vollständiges Görlitzer Choral melodienbuch in Buchstaben vierstimmig gesetzt. 1 Thlr.

Florschütz, C., gr. Sonate pour le Pianof. 16 Gr.

Gebauer, M. J., 6 Duos p. 2 Violons à l'usage des Commençans. Op. 10. 1 Thlr.

Hoyer, A., Concert pour la Guitarre avec acc. de 2 Viol., A. et Basse. Op. 16. 1 Thlr.

Mozart, Ouverture de l' Opéra Così fan tutte arr. p. Guitarre et Viol. 8 Gr.

3 Romances de différens auteurs av. acc. de Guitarre. 16 Gr.

Martin, 6 Ariettes, paroles ital. et allemandes, acc. du Pianof. ou de la Guitarre. 16 Gr.

Bach, Seb., 3 Sonate per il Violino solo senza Basso. 1 Thlr. 14 Gr.

Crescentini, J., 6 Ariettes, paroles ital. et allemandes acc. de Pianof. ou de la Guitarre. 16 Gr.

Hänsel, P., 6 Polonoises pour 2 Violons et Vcelle. 3e Part. 12 Gr.

— — Thème varié pour la Fl. avec 2 Viol. et Vlle. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

die Fahne von Einem der Ihrigen, so lange sie nicht ganz ausgestorben, an Festzügen neben der des Liederkranzes tragen zu lassen.

(Beschluss folgt.

Recensionen.

Für Pianoforte zu zwei und vier Händen.

1) *E. Prudent*: L'hirondelle, Etude. Op. 11. Mainz, Schott's Söhne. Preis 1 Fl.

2) *H. Rosellen*: Decameron des jeunes Pianistes. Op. 55. No. 1—10. Ebendaselbst. Jede Nummer einzeln 48 Kr., zusammen 7 Fl. 12 Kr.

3) — —: Fantaisie sur l'Opéra: Charles VI. Op. 56. Ebendaselbst. 1 Fl. 30 Kr.

4) — —: Rondo Valse. Op. 57. Ebend. 1 Fl. 12 Kr.

5) *Fr. Hünten*: Var. sur une Cavatine de l'Opéra: Maria Padilla.

— —: Fantaisie brill. sur l'Opéra: Nabucodonosor. Op. 127. No. 1, 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 20 Ngr.

6) — —: La Cerrito. Valse italienne. Ebend. 10 Ngr.

7) *E. Wolff*: Grand Duo brill. sur l'Opéra: Charles VI. pour le Piano à 4 mains. Op. 86. Ebend. 1 Thlr.

8) — —: Grand Valse sur Charles VI. Op. 88. Ebendaselbst. 15 Ngr.

9) *Fr. Burgmüller*: La fête au couvent. Quadrille à 2 et à 4 mains. Mainz, Schott's Söhne. Pr. à 2 mains 45 Kr., à 4 mains 1 Fl. 12 Kr.

10) — —: Empfindungen am Clavier. 12 characteristische Uebungen. Op. 73, in zwei Abtheilungen. Ebendaselbst. Jede Abtheilung 45 Kr.

11) *H. Bertini*: L'Impromptu, Rondo valse. Op. 145. Ebendaselbst. 1 Fl. 21 Kr.

12) — —: Duo à 4 mains sur des themes de l'Opéra: La part du diable. Op. 148. Ebend. 1 Fl. 48 Kr.

13) *A. F. Cranz*: Sonates dramatiques. Hamburg, A. Cranz. No. 1. 1 Thlr. 8 Ggr.

14) *S. Goldschmidt*: Sonate. Op. 5. Hamburg, Schuberth und Comp. Preis 1½ Thlr.

15) *G. v. Alvensleben*: Vier Characterstücke. Op. 3. Leipzig, F. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

16) *Stephan Heller*: Morceaux de Salon. Etudes melodiques. Op. 16. Berlin, A. M. Schlesinger. 4 Lieferungen. à ½ Thlr.

Eine Menge Neuigkeiten, Werke verschiedener Componisten, liegen zur Besprechung vor uns, deren Durchsicht uns theils unangenehm, theil freudig berührte, insofern sie Schlechtes, Mittelmässiges und Gutes enthielten, oder Erzeugnisse unkünstlerischen oder künstlerischen Geistes waren.

Sehen wir, wessen Werke unter den angeführten der einen oder andern Classe angehören.

Die Etude von Prudent ist eine so geistlose Arbeit, wie deren uns jetzt so häufig aufgetischt werden. Der Tonsetzer hat wollen Etwas schreiben und wusste nicht gleich was, er verfiel endlich auf den Namen Etude und suchte darin einen oder den andern Bekannten nachzuahmen. Dass hier vorzugsweise der Schwalbenflug gemalt wurde, versteht sich nach dem Titel von selbst, und diese Erfindung ist Prudent's Geiste allein zuzuschreiben; aber in welch trauriger Gestalt zeigt sich dieser Geist in harmonischer Hinsicht! Das Stück geht aus Es dur, man darf aber blos auf den tonischen Dreiklang und den Dominantaccord nebst einigen Tacten in der Unterdominante und Parallele gefasst sein. Wie mögen die frühern Werke aussehen? vielleicht ist da blos ein einziger Accord angewandt zu finden! —

Rosellen giebt in seinem Decameron das 55. Opus in 10 Nummern. Dies würde ein sehr respectables Opus sein, wenn Alles, was darin steht, aus Rosellen's Kopfe entsprungen wäre. Die Aufschriften der einzelnen Hefte: Motifs de — Donizetti — Rossini — Adam — Mercadante — belehren uns jedoch, dass dem nicht so ist, sondern dass das Opus aus den Ideen dieser Herren in mannichfacher Gestalt zusammengesetzt wurde; ja, diese reichten noch nicht einmal aus, und so vergreift sich Rosellen noch an den Werken der Geweihten der Kunst, Weber, Spohr, sogar Beethoven. Es kostete ihm aber gewiss viel Mühe, deren göttliche Melodieen in diese Niedrigkeit herabzuziehen, da sich dieselben für dergleichen Fabricat gar nicht fügen wollen und immer, wie Oel auf dem Wasser, obenauf schwimmen.

Doch was kümmert das Rosellen? er braucht Melodieen; nächstens wird er sich an Bach versuchen, wir freuen uns zum Voraus auf diesen Genuss. Möchte doch dieses uns zum Voraus auf diesen Genuss. Möchte doch die Zeit musikalischer Trübsal bald einmal ihr Ende erreicht haben! Was das 56. und 57. Opus unter No. 3 und 4 betrifft, so machen diese dasselbe Gesicht, wie das 55., nämlich Alles ist wieder über die Ideen Anderer verfertigt.

Wie jede Sache in der Welt, können die Rosellen'schen Arbeiten doch auch etwas Gutes an sich haben. Und worin besteht dies? In den vielen durchzuspielenden Noten, welche nicht ohne Einfluss für die Finger sein dürften, auf der andern Seite wird aber dem Geschmacke, der Schüler zumal, so zugesetzt, dass der wenige Vortheil der Fingerübung gegen den vielen Nachtheil, welcher der Geschmacksbildung zugefügt wird, nicht mehr in Anschlag gebracht werden kann. —

Hünten's Manier ist zu bekannt und zu oft darüber gesprochen worden, als dass Neues zu sagen nöthig wäre. Es ist genug, seine Verehrer auf die drei neuen Werke aufmerksam zu machen, sie werden ihnen willkommen sein. Hünten wählt nie geschmacklos, verarbeitet nicht Alles, was ihm vor die Hand kommt; daher klingen seine Arbeiten auch stets um Vieles besser und sind viel schwungbafter, als die mancher seiner Collegen. —

Die Wolff'schen Werke stehen, obgleich sie ebenfalls über Opernthemate geschrieben sind, in der Behandlung des Stoffes und ihrer Ausführbarkeit nach weit über den vorhergenannten. Der Walzer erinnert an Chopin's Compositionen dieses Namens und dürfte sich, so wie das Duo brillant, Freunde erwerben. Beide Stücke fordern geübte Spieler. —

Burgmüller's Fête au couvent ist eine für Familiencirkel passende Kleinigkeit, in Klöstern wird man sie

ohnedem nicht tanzen, obgleich uns die Titelvignette tanzende Kinder in einem Klosterraume in Umgebung von Nonnen zeigt. —

Die Empfindungen am Clavier unter No. 10 sind Sätze, welche unsern ganzen Beifall erhalten und zu Burgmuller's besten Compositionen gehören. Die zwei Abtheilungen enthalten deren zwölf und heissen, da sie zum Unterricht bestimmt sind: Uebungen.

Die Verleger haben bei der Ausstattung dieses Werkes sich sehr stiefmütterlich benommen: findet man doch auf den Titeln sehr unbedeutender moderner Musikalien riesige Buchstaben, die einen die Gattung des Stücks und den Componisten in weiter Entfernung entdecken lassen. Dieses Werkchen wird guten Absatz finden und es wäre deshalb sehr zu wünschen, dass es mit der Zeit ein grosseres Format bekame. —

Bertini's Compositionen haben sich schon seit langer Zeit bei allen tüchtigen Clavierspielern eingebürgert, und das mit Recht. Im Fach der Etude hat er wahrhaft Vorzügliches geliefert und die meisten seiner Compositionen haben auch für den Musiker Interesse. Wird Bertini dann und wann ja verarbeit oder ermacht, irgend eine Gelegenheitscomposition über Opernthemate zu schreiben, so erscheint seine Arbeit doch eine ganz andere, als die musikalischer Handwerker. Beide vorliegende Werke bestätigen auf's Neue das Gesagte. Das Impromptu kann als schöne Etude den Capricen — oder den charakteristischen Etuden desselben Componisten einverleibt werden, und tüchtige Clavierspieler werden es willkommen heissen; das Duo ist leichter ausführbar und nicht uninteressant. —

Mitten zwischen Arrangement und eigener Composition stehen die Sonates dramatiques von Cranz. Arrangement sind sie, sofern sie, wie die vorliegende No. 1, aus fremden Ideen bestehen. Genannte Nummer ist aus Motiven der Oper Don Juan zusammengesetzt und da in derselben die Mozart'schen Ideen mit Recht überwiegen, so konnte man eine solche Sonate auch für eine eigene Mozart'sche Composition annehmen, zumal wenn die Zusammenstellung mit so viel Glück geschah, wie es hier der Fall ist. Die vorliegende Sonate ist, weit entfernt vom Potpourri, ein sauber gearbeitetes Musikstück dieses Namens, dessen Bestandtheile Mozart'sche Melodieen ausmachen. Man kann das Unternehmen ein glückliches nennen und die erste geschmackvoll ausgestattete Lieferung macht die Fortsetzung wünschenswerth. Mögen diese und die folgenden wohl aufgenommen werden! dies ist unser Wunsch. —

Eigene Compositionen machen sich unter den Alles überströmenden Arrangements jetzt so rar, dass man begierig nach einer jeden derselben greift.

Um wie viel mehr muss dies aber geschehen, wenn es das Werk eines Componisten betrifft, von dem man schon Gutes gehört und geschen hat.

So war es der Fall mit der Goldschmidt'schen Sonate. Zeigte sich uns der Componist vor Kurzem auf dem Felde der modernen Musik, — wir meinen seine Etuden, — so tritt er uns hier in einer der Vorzugsseiten

Die Sonate besteht aus drei Sätzen: Allegro — Andante — Allegro assai — Der erste Satz ist in Auffassung und Durchführung der gelungenste derselben, frisch und kerngesund; mit wahrem Vergnügen haben wir ihn gespielt. Dem Mittelsatze hätten wir vielleicht etwas mehr Ausbreitung gewünscht; es war ein glücklicher Gedanke des Componisten, die Tonart des Satzes, Des dur, im Verlauf in Cis moll zu verwechseln, wodurch interessantere Tonreihen, als bei den Be-Tönen in's Spiel kommen, doch befangen dieselben dann eine grössere Ausbreitung, um dann eine plötzliche oder allmälige Annäherung an die Grundtonart zu erlangen. Der Componist hält sich jedoch hierbei blos, und wie es denn nicht anders sein konnte, eine Wendung nach der Parallele E dur abgerechnet, in Cis moll auf, und geht hierauf sogleich wieder zum ersten Thema über. Aber auch in dieser Gestalt ist der Satz befriedigend.

Dem letzten Satze hätten wir ein schwungvolleres Thema und nicht zu häufige Rückkehr auf einzelne Motive gewünscht; im Uebrigen ist auch er, wie seine Vorgänger, mit Gewandtheit und Nettigkeit geschrieben. Möge der junge Tonsetzer auf dem gewählten, wirklichen Kunstwege rüstig fortschreiten, eine freudige Zukunft versprechen wir ihm dann; möge das feste Wollen, Vorzügliches zu leisten und Mitarbeiter an dem Erhalten der ächten Kunst zu sein, Anerkennung und Belohnung finden!

Einige Druckfehler hätten können vermieden werden, z. B. im Andante finden sich auf der ersten Seite anstatt fünf *b* blos deren vier verzeichnet; im letzten Allegro, S. 27, Tact 9, ist in der Begleitung ges zu nehmen. —

Gleich willkommen heissen wir die Characterstücke von Alvensleben; es spricht sich darin ebenfalls der Sinn für das Edle und Gute aus; dass doch unsere jungen Künstler bei ihrem öffentlichen Auftreten alle diesen Vorsatz fassen fassen möchten, um immer mehr dafür zu wirken, dass die flachen und nüchternen Fabrikarbeiten mehr und mehr verdrängt würden. No. 1, 2 und 4 gefallen uns in ihrer Düsterheit ganz besonders. No. 3 würde sich in anderer Umgebung vortheilhafter ausnehmen, hier wird es durch dieselbe verdeckt. Hieraus ist auch der Character des Impromptu schuld; stände es an seiner Stelle gleich den anderen Sätzen ausgeführter Dur-Satz, so würde jeder der Sätze, die man beim Spiel zusammenstellte, einer den andern mehr heben. Für sich genommen ist jedoch das Impromptu ein eben so schätzenswerther Satz, als die übrigen. Seite 7, von System 3 zu, befindet sich eine befremdliche Fortschreitung. —

Die Etuden von Heller werden auf dem Titel melodische genannt, es muss demnach auch melodische geben, was auch in der That der Fall ist, nicht blos bei den Etuden, welche vorzugsweise zur Uebung bestimmt sind, sondern auch bei denen, die dem Salon angehören.

Die in Rede stehenden Tonstücke dieses Namens sind für den Salon geschrieben, der Ausdruck Etude konnte auch mit einem andern vertauscht werden oder eben so gut ganz wegfallen, da sie der Titel ebenfalls Morceaux de Salon nennt. Die vier Hefte der Sammlung enthalten

vorbergenannten Werke, einen tüchtigen Künstler. Mit Freuden führen wir sie dem musikalischen Publicum zu; sie sind nicht eitler Virtuosenkram, sondern wahre Musikstücke.

Am Meisten haben uns die No. 1, 5, 8, 10, 11, 13, 15, 16, 18 gefallen. Die No. 14 und 15 könnten eben so gut Lied heissen und sind es mehr, als die so benannten No. 4 und 12. No. 16 ist dagegen ein wirkliches Lied nach Mendelssohn's Vorbilde.

Wir empfehlen diese Etuden, wie die beiden vor ihnen genannten Werke allen Musikfreunden zur grossen Beachtung und wünschen schliesslich, von diesen trefflichen Künstlern bald wieder zu hören.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Hamburg, im December 1843. Seit meinem letzten Berichte sind bereits fünf Monate verflossen und ich will daher, um den Raum Ihres hochgeschätzten Blattes nicht auf ungebührliche Weise in Anspruch zu nehmen, in Folgendem nur eine gedrängt kurze Uebersicht der musikalischen Vorkommnisse allhier geben. Im August und September machte ich eine Erholungsreise, kann also über diese Monate nicht berichten. Herr *Tichatschek* aus Dresden hat während der Zeit gastirt und soll besonders glänzende Triumphe gefeiert haben als „Raoul" in den Hugenotten, „Masaniello," und „Eleazar" in der Jüdin von *Halevy*. Auch ein junger Tenorist aus Hannover, Herr *Wiedemann*, soll sich durch seine hübsche Stimme recht viel Beifall erworben haben. Die übrigen Gaste in diesen beiden Monaten sind gewesen: Herr *Stritt*, herzogl. Nassauischer Sänger, Fräul. *Walter* von Brünn, und Herr *Brassin* von Mannheim. Herr *Stritt* fand wenig Beifall; Fräul. *Walter* soll eine hübsche, aber noch wenig gebildete Stimme besitzen und als „Romeo" sehr beifallig aufgenommen worden sein. Herr *Brassin* ist für Herrn *Wrede* als Baritonist engagirt worden. Seine musikalische Bildung ist aber noch so mangelhaft, dass derselbe sich wohl eben so wenig, wie sein Vorgänger, hier lange wird halten können. Eine neue Operette von *Louis Maurer*: „Die Mullerin von Marly" hat geringen Anwerth gefunden und ward nur zwei oder drei Mal gegeben. Der Violinvirtuos *Bazzini* aus Mailand soll mit grossem Beifall zwei Concerte im Theater gegeben haben. Besonders wird die Ausführung des Quartetts aus den Puritanern auf der Violine allein gerühmt. Er ist von hier nach Kopenhagen abgereist. — Im October gastirte hier die gefeierte *Fanny Elsler* und fesselte natürlicherweise die ganze Aufmerksamkeit des Publicums. Sie trat im Ganzen elf Mal auf, stets bei überfülltem Hause und bei fast auf das Doppelte erhöhten Preisen. Die grossten Triumphe feierte diese Künstlerin in dem Ballet-Divertissement: „Des Malers Traumbild" als „Blanca d'Oviedo" und als „Gisela" in dem gleichnamigen Ballet mit der hübschen Musik von *Adam*. Ihr letztes Auftreten fand zum Benefizantheile des Chorpersonals Statt. — Herr *Ole Bull* gab am 10. October ein Concert im Stadttheater und ist sodann nach Amerika abgereist. Das Concert war nur spärlich besucht, der Beifall aber sehr lebhaft. *Ole Bull* ist in seiner Geschmacksrichtung derselbe geblieben, und da diese hinlänglich bekannt und gewürdigt worden ist, so will ich mich hier jeder weitern Bemerkung darüber enthalten. Was aber seine Fortschritte in der Composition betrifft, worüber in letzter Zeit von einer gewissen Seite her so viel gefabelt wurde, so muss ich in dieser Hinsicht doch erwähnen, dass er in dem obbenannten Concerte eine neue Piece vortrug — Siciliano e Tarantelle — und diese ein höchst unbedeutendes Machwerk ist, wobei die Castagnetten in der Begleitung eine Hauptrolle spielen sollen. Am Tage vor dem Concerte machte *Ole Bull* dem hiesigen Orchester-Pensionsfonds ein Geschenk von 30 Dukaten. — Den 26. ward unter Leitung des Herr *Otter Schneider's* Oratorium „Das Weltgericht" in der grossen Michaeliskirche zum Besten des Waisenhauses aufgeführt. Die Chore waren gut einstudirt und Mad. *Cornet* zeichnete sich in dem Vortrage einiger Soli besonders aus. Das Concert war nur schwach besucht, fand aber so vielen Antheil, dass eine Wiederholung desselben am 8. November im Apollosaale — ebenfalls zu einem wohlthätigen Zwecke — möglich wurde, und es erwarb sich diese gleichfalls reichlichen Beifall. — Im Theater liessen sich zwei Gaste hören: Fräul. *Köhler* von Riga, und Mad. *Janik* aus Lemberg. Erstere sang die „Donna Anna" im Don Juan und die „Königin der Nacht" in der Zauberflöte und bewährte sich als eine gut geschulte, talentbegabte Sangerin, die für Bühnen zweiten Ranges stets eine sehr erfreuliche Acquisition sein wird. Mad. *Janik* wurde mit grossem Pomp angekündigt und sogar die deutsche *Malibran* genannt, machte aber als „Norma" fast Fiasco. Dem Gesange dieser Dame fehlt Schule und Geschmack und sie scheint ihre Fähigkeiten selbst sehr zu überschätzen. — Im November begann Fräul. *Ecorr*, königl. Würtembergische Kammersangerin, ihr Gastspiel mit dem glanzendsten Erfolge, sang im December noch einen zweiten Cyclus Gastrollen und ward sodann auf den einstimmigen Wunsch des Publicums engagirt. Sie erhält eine jährliche Gage von 12,000 Mark Courant, nebst zwei Monaten Urlaub. Fräul. *Ecorr* ist als Gast aufgetreten in Norma (zwei Mal), Lucrezia, Puritanern, sodann als „Donna Anna" im Don Juan, „Sextus" im Titus, „Valentine" in den Hugenotten, „Desdemona" im Otello, und „Romeo," und zeigte in diesen verschiedenartigen Partieen sich durchweg als eine ausgezeichnete Künstlerin. Die Stimme hat viel Schmelz und ist in vortrefflicher italienischer Schule gebildet. In allen ihren Leistungen ist eine gewisse geniale Auffassung zu gewahren, welche von einem tiefdenkenden Gemüthe ausgeht und ihrem Gesange den seelenvollsten Ausdruck leiht. Auch in der Darstellung leistet diese Sangerin das Aussergewöhnliche, wobei ihr schönes, jugendliches Aeussere natürlich auch auf's Vortheilhafteste einwirkt und einwirken muss. — Neu gingen in Scene die Opern: „Der Feensee" von *Auber* und „Der Wildschütz" von *Lortzing*. Erstere ist in den Partieen der „Zoila" und des „Albert" vom Capellmeister *Krebs* fast ganz umcomponirt, wodurch besonders die Sopranpartie viel bedeutsamer geworden ist. Die Musik gehört bekannt-

lich zu *Auber's* schwächsten Productionen und hat sich hier auch keinen Beifall erworben. Die glänzende Ausstattung hierselbst zieht aber noch immer die Menge an, so dass sie bis jetzt neun Mal bei vollem Hause gegeben worden ist. — *Lortzing's* Oper hat eine sehr beifällige Aufnahme gefunden und füllt fortwährend das Haus, so dass sie wohl bald die Tantieme erhalten wird, welches dann die erste sein wird, welche die Theaterdirection von der Oper zu zahlen gelobt hat. Herr *Bast* ist als „Schulmeister" ausserordentlich brav und erhält jedesmal lebhaften Beifall. Die Arie zum Schlusse des zweiten Acts muss er gewöhnlich repetiren. — Von Concerten ist noch zu erwähnen: die des Pianisten *Willmers* im Apollosaale und Stadttheater, eines von dem Violoncellisten *d'Arien*, ein Orgelconcert von *Hepworth*, einem jungen Engländer, Schüler des hiesigen Organisten *Hattelfeldt*, und die Aufführung der „Schöpfung" zum Besten eines hiesigen Musiklehrers. Herrn *Willmers* Technik ist in der That ausserordentlich und möchte der *Liszt*'schen Bravour wenig nachstehen. Als Componist steht Herr *Willmers* aber bis jetzt auf keiner bedeutenden Stufe, obgleich seine Compositionen ein sehr ehrenwerthes Talent verrathen. Beide Concerte waren bedeutend schwach besucht. Das Concert im Stadttheater hatte kaum hundert Hörer versammelt! Später spielte Herr *Willmers* noch zwei Mal im zweiten Theater vor einem zahlreicheren Publicum. Uebertriebene Lobhudeleien von unvernünftigen Freunden haben ihm in der Meinung des Publicums sehr viel geschadet, da man ja leider oft den Künstler entgelten lässt, was die Tactlosigkeit und Beschränktheit der sogenannten Freunde verschuldet haben. — Das Orgelconcert von *Hepworth* gereichte dem Talente des Concertgebers und seines Lehrers zur Ehre. *Bach*, *Handel* und *Rink* waren die Hauptbestandtheile des Programms. Grosses Interesse erregten zwei Violinsoli von *Spohr* mit Orgelbegleitung, welche von Herrn *v. Königslöw* ausgeführt wurden. Derselbe ist ein junger Mann von etwa 17 Jahren und berechtigt zu den erfreulichsten Hoffnungen für die Zukunft. Ein hiesiger Kritiker bemerkte über sein Spiel: „Der Ton des Herrn *v. Königslöw* ist voll und rund, die Bogenführung solid, die Intonation fest und rein und der Vortrag zeugte durchweg von verständiger Auffassung der Composition" — ein Urtheil, welchem ich freudig beistimme. — Die Ausführung der „Schöpfung" war theilweise interessant, besonders durch die von Herrn *Wurda* und Mad. *Cornet* gesungenen Soli. Die übrigen Soli, so wie die Chöre, liessen aber sehr zu wünschen übrig. — Herr *Hofherr* hat für diesen Winter statt der gewöhnlichen acht nur vier Quartettunterhaltungen angekündigt, von denen zwei bereits stattgefunden haben. Auch werden diesen Winter nur zwei „philharmonische Concerte" gegeben werden; das erste im Februar. Im Theater werden die Opern: „Des Teufels Antheil" von *Auber* und „Rienzi" von *Wagner* vorbereitet. *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" mit *Mendelssohn's* Musik steht auch in Aussicht und man ist besonders auf letztere sehr gespannt. —*r*.

Leipzig, den 23. Januar 1844. Dreizehntes Abonnair 1844. Ouverture zum Freischütz von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus dem Freischütz, gesungen von Miss *Birch*. — Sonst und Jetzt. Concertino für die Violine von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *Jean Joseph Bott* aus Cassel (ersterm Beneficiaten der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main). — Cavatine von *Pacini*, gesungen von Miss *Birch*. — Variationen über ein Thema aus dem Piraten von *Bellini*, für die Violine componirt von *Vieuxtemps*, vorgetragen von Herrn *Bott*. — Fantasie für die Flöte von *A. B. Fürstenau*, vorgetragen von dessen Schüler, dem blinden Herrn *Raimund Nietzsche* aus Dresden. — Symphonie von *Niels W. Gade*, No. 2, Edur (neu, zum ersten Male), unter Direction des Componisten.

In Abwesenheit des Herrn MD. *Hiller* hatte Herr Concertmeister *F. David* die Leitung der einzelnen Musikstücke, mit eben erwähnter Ausnahme der Symphonie von *Gade*, übernommen, und da wir oft schon Gelegenheit hatten, die Sorgfalt und Umsicht seiner Direction kennen zu lernen und öffentlich zu rühmen, so bedarf es jetzt kaum noch der Versicherung, dass die Ausführung sämmtlicher Stücke, hauptsächlich aber der Ouverture zum Freischütz, sehr effectvoll war und wirkte. —

Es ist eine interessante Erscheinung, dass englische Künstler und Künstlerinnen in der Regel weit leichter und besser als Künstler anderer Nationen deutsche Musik auffassen und ausführen, und dadurch zugleich eine ernstere, solidere Richtung ihres Kunstsinnes und Strebens beweisen. Bei Miss *Birch* müssen wir sogar die Ausführung deutscher Musik, wie z. B. der Arien von *Mozart*, zu ihren besten Kunstleistungen zählen, während die Ausführung italienischer Compositionen ihr, in der Regel, weniger ausgezeichnet gelingt. Auch die bekannte grosse Scene und Arie aus dem Freischütz, welche Miss *Birch* mit deutschem Text sang, war grossentheils eine sehr ausgezeichnete Leistung, in manchen Theilen — besonders im Recitativ und der ersten Cantilene, also in der eigentlichen Scene — so vortrefflich, dass gar manche deutsche Sängerin sich daran ein Muster nehmen könnte. Nur mit der Auffassung und dem Vortrage des letzten Allegro können wir uns nicht ganz einverstanden erklären, es wurde zu süss und weich, fast tändelnd wie ein italienisches Rondo vorgetragen, da es doch die höchste Steigerung leidenschaftlicher Sehnsucht ist und sein soll. Wahrscheinlich hatte sich die geehrte Künstlerin durch die, allerdings nicht recht treffenden Textworte „Süss entzückt entgegen ihm" irre leiten lassen über den eigentlichen Character des Stücks, den sie jedoch am Schlusse herauszufühlen schien und daher dort auch mit grösserer Wärme und Innigkeit vortrug. Die Wirkung auf das Publicum war tief und bedeutend und der Beifall daher auch sehr gross. Die Cavatine von *Pacini* sang Miss *Birch* recht gut, weniger bunt und reich mit Trillern u. s. w. geschmückt, als sie es sonst zu thun pflegt, was wir nur loben können und überhaupt anrathen möchten, da man mit dergleichen Zugaben nicht vorsichtig und sparsam genug sein kann.

Interessant ist es uns gewesen, Herrn *Jean Joseph Bott* aus Cassel kennen zu lernen. Er ist noch jung,

und der erste Beneficiat der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main. Ueber diese schöne Stiftung, deren Zweck in der musikalischen Welt hinreichend bekannt und gewürdigt ist, brauchen wir hier nichts weiter zu sagen; wir haben es lediglich mit den Leistungen Dessen zu thun, der so glücklich war, durch sein Talent zuerst die Theilnahme und Unterstützung dieses Instituts zu erringen. Ein Schüler *Spohr's* bleibt sehr leicht länger Schüler, als die Schüler manches anderen Lehrers; es mag dies wohl an der Grösse des Meisters liegen, die auf den Schüler nach allen Seiten hin so gewaltig einwirkt, dass er später selbständig wird, als er ausserdem vielleicht geworden sein würde. Die Eigenthümlichkeiten *Spohr's* sind überdies so verführerisch und prägen sich namentlich seinen Schülern so tief ein, dass man oft nur schwer zu beurtheilen vermag, ob die Leistungen derselben blos reproductiv, oder ob sie productiv zugleich sind. In dem Spiele des Herrn *Bott* findet man Alles wieder, was die *Spohr'sche* Schule Treffliches zu bieten vermag: grossen schönen Ton, ausgezeichnete Bogenführung, Solidität in Allem. Dabei ist die Ausbildung Herrn *Bott's* schon in einem hohen Grade vorgeschritten; und wenn auch von Meisterschaft nirgends noch die Rede sein kann, so hört man aus seinem Spiele doch den künftigen guten Meister schon heraus; den Meister in der Technik wenigstens, denn in anderer künstlerischer Hinsicht lässt sich aus so jugendlichen Virtuosenleistungen überhaupt kein sicheres Prognosticon stellen, bei Herrn *Bott* aber deshalb um so weniger, weil seine ganze Kunstbildung bis jetzt nur eine gegebene, nicht eine aus ihm selbst herausgearbeitete ist, hauptsächlich aber auch, weil das Kunstleben, in welchem er sich bisher bewegt hat, wohl nicht weitgreifend genug, nicht alle bedeutenden künstlerischen Erscheinungen der Zeit vorführend gewesen sein mag. Wir schliessen Das aus dem Vergleiche der beiden Leistungen, welche uns Herr *Bott* in diesem Concerte gab; die Composition von *Spohr* hat er sehr gut und ohne allen Vergleich besser als die Variationen von *Vieuxtemps* gespielt, aus deren Vortrage man ganz deutlich sah, dass ihm die neuere Virtuosität ihrem innern und äussern Wesen nach fast völlig fremd geblieben sein muss. Wir sind nun weit entfernt, dem jetzigen Virtuosenwesen, so weit es ein Unsen geworden ist, irgendwie das Wort reden zu wollen; es hat jedoch neben vielem Verwerflichen auch gar manches Treffliche, das als ein Fortschritt betrachtet werden darf und an dem sich, namentlich bei Zusammenstellung des Guten jeder Schule und jeder Zeit, der Geschmack und das Urtheil eines Künstlers zu bilden vermag. Bei der trefflichen Leitung und der sichern Grundlage, welche die Kunstbildung des Herrn *Bott* durch *Spohr* erhalten hat, müssen wir dringend wünschen, dass er an irgend einem musikalisch wirklich bedeutenden Orte, d. h. an einem Orte, der ihm Gelegenheit bietet, alle bedeutenden Kunsterscheinungen unmittelbar durch eigene Anschauung kennen zu lernen, längere Zeit seinen Aufenthalt nehmen möchte. Er würde dann selbständiger, mehr mit eigener Kraft an seiner Ausbildung arbeiten und diese dadurch mehr fördern und vielseitiger sein Talent entwickeln, als es ausserdem möglich sein dürfte. Eine Kunstreise, wie sie Herr *Bott* unternehmen zu wollen scheint, und berührte sie auch die bedeutendsten Orte, brächte sie ihn auch mit den berühmtesten Kunstnotabilitäten in kürzere oder längere Verbindung, kann einen sehr wohlthätigen Einfluss auf ihn schon deshalb nicht haben, weil die Eindrücke, welche er erhält, zu plötzlich und flüchtig, daher blos vorübergehend sein werden, seine eigenen Leistungen aber, um deren Producirung es ihm jetzt hauptsächlich zu thun ist, dabei, einige Routine mehr oder weniger abgerechnet, in ihrem innern Wesen ziemlich unverändert bleiben dürften. Es würde, im besten Falle, immer nur eine Entwickelung und Fortbildung in der engen Bahn erfolgen die ihm bisher angewiesen wurde, nicht aber ein wirkliches Fortschreiten auf einem Wege möglich sein, den er aus eigener Kraft und nach eigenem Urtheil gewählt und eingeschlagen hätte. Wir haben uns über Herrn *Bott* hier ausführlicher ausgesprochen, nicht nur weil wir an seinem Talent Interesse nehmen, sondern auch weil uns die künstlerische Zukunft des ersten Schutzlings eines so trefflichen Instituts, wie die Mozartstiftung ist, wahrhaft am Herzen liegt. — Die Aufnahme des Herrn *Bott* von Seiten unseres Publicums war sehr wohlwollend, würde aber gewiss glänzender gewesen sein, wenn er zu seinem ersten Auftreten nicht ein Stück gewählt hätte, das in seiner ironischen oder sarcastischen Tendenz dem Erfolg des ausführenden Virtuosen allzusehr vernachlässigt, ja geradezu erschwert.

Wenn die Kunst im Geleite des Unglücks auftritt, wird man ihren Leistungen gern auch dann eine wohlwollende Theilnahme und Anerkennung schenken, wenn sie strengeren Anforderungen der Kritik nicht entsprechen sollten; das Flötenspiel des blinden Herrn *Nietzsche* verdiente aber den lauten Beifall wirklich, den es erhielt. Es ist auch in der That bewundernswerth, zu welcher tüchtigen Ausbildung in der Technik sowohl wie im Vortrage es derselbe trotz seiner Blindheit gebracht hat, und wenn man bedenkt, dass Herr *Nietzsche* blind geboren wurde, so sind seine Leistungen gewiss ein unwiderlegliches Zeugniss bedeutenden Talents, das ihm der Himmel zum Trost in seinem Unglück gegeben zu haben scheint und zu dem wir ihm von Herzen Glück wünschen.

Von wahrhaft künstlerischer Bedeutung war die neue Symphonie von *Niels W. Gade*, ein Werk, das unbestritten zu den werthvollsten Compositionen gehört, welche die neueste Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat. Wir haben über den grossen Erfolg berichtet, welchen die erste Symphonie Herrn *Gade's*, in der vorjährigen Concertsaison unter *Mendelssohn's* und in diesem Winter unter des Componisten eigener Leitung hatte, und welche demselben die Hochachtung aller Künstler, die regste Theilnahme unseres Publicums wie im Sturme erzog; das grosse, entschiedene Talent, was uns in dieser ersten Symphonie in jugendlicher Kraft und mit einer seltenen Beherrschung aller Kunstmittel entgegentrat, finden wir in der zweiten Symphonie wieder, nur tiefer, inniger und grossartiger noch in seinen poetischen Gebilden, gemessener, zarter und feiner noch in deren Zeichnung und vor Allem künstlerischer, meisterhafter in der musikalischen Ausführung und Arbeit. In letzterer Hinsicht hauptsächlich stellen wir

die zweite Symphonie höher noch als die erste, obgleich diese an schlagender, augenblicklicher Wirkung jene übertreffen dürfte, was indess eine natürliche Folge der tiefern Innerlichkeit, der grösseren künstlerischen Bedeutung der zweiten Symphonie, keineswegs ein Tadel derselben ist oder sein kann. Es weht ein eigenthümlicher Geist in *Gade's* Compositionen, ursprünglich und originell in Allem, was und wie er es giebt; dabei so natürlich und klar in seinen Intentionen, so sicher und kräftig in den beabsichtigten Wirkungen, wie es eben nur eine wahrhaft ausgezeichnete geistige Kraft vermag. Auch diese zweite Symphonie erscheint sehr bald im Druck — bei Breitkopf und Härtel — und alle Freunde ächter Kunst werden sich an dem trefflichen Werke erfreuen, wie wir und alle hiesigen Kunstfreunde durch dasselbe erfreut worden sind. Als ganz besonders ausgezeichnet müssen wir hierbei noch das Directionstalent des Herrn *Gade* erwähnen; es ist nicht die grosse Sicherheit und Umsicht allein, mit welcher er das Orchester führt, zu rühmen: er besitzt eine eigene, seltene Gabe, ähnlich der unvergleichlichen Gabe *Mendelssohn's*, der Ausführung eines Werkes ohne grosse und auffallende Mühe das rechte Verständniss, den rechten Geist desselben aufzuprägen, die poetische Stimmung hineinzubringen, die das Werk haben soll, und durch welche allein es erst zu vollkommener Darstellung und Wirkung gelangen kann. Wie wenig Dies durch eine technisch tadellose Ausführung allein erreicht werden kann, weiss jeder Sachverständige.

Die Ausführung der Symphonie war vortrefflich in jeder Hinsicht; der Beifall des Publicums gross und allgemein. Herr *Gade* wird uns jetzt verlassen, um auf einige Zeit nach Paris, Italien u. s. w. zu gehen. Möge er recht bald wieder Gelegenheit geben, uns seines ausgezeichneten Talents erfreuen zu können! *R. F.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 45. Jugendlust. Leichte Tänze für Pianoforte. Heft 1—3. à 7½ Ngr.

Conrad, Ed. (Bertholdi, G.), Komisches Lied „'s ist Alles vorbei" mit Pianoforte. 5 Ngr.

Dürrner, J., Op. 5. 6 Lieder von R. Burns für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Ngr.

— — Op. 6. Duettino für 2 Sopr. mit Pfte u. Vcelle. 10 Ngr.

— — Op. 8. No. 1. Seemann's Abreise für Bass mit Pianoforte und Violoncelle. 15 Ngr.

— — Op. 8. No. 2. Begrabene Liebe f. Bass m. Pfte u. Vcelle. 10 Ngr.

— — Op. 9. 3 Lieder für Bariton mit Pianoforte. 20 Ngr.

Jäger-Militair-Marsch, sehr beliebter, für Pfte auf 4 Hände. 4 Ngr.

Köhler, Gust., Polonaise aus *Donizetti's* Tochter des Regiments für Pianoforte. 5 Ngr.

Kunze, Gust., 6 Contretänze aus *Auber's* Teufels Antheil für Pianoforte. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Op. 38. Sinfonie in Es, arr. für 2 Pianofortes auf 8 Hände. 2 Thlr. 10 Ngr.

Reisiger, C. G., Op. 172. 3 komische Lieder für Bass mit Pianoforte. 17½ Ngr.

Schützen-Militairmarsch, sehr beliebter, für Pianoforte. 2½ Ngr.

Simon, Herrm., 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. 20 Ngr.

In **J. A. Schlosser's** Buchhandlung in Augsburg ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Musikalisches Conversations-Handlexikon, enthaltend die vollständige Erklärung aller musikalischen Realien, wie zugleich die Biographien aller um die Tonkunst nur irgend verdienter, oder sich darin ausgezeichneter Personen, Componisten, Virtuosen, Sänger, Schriftsteller u. s. w. und zwar von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten, wie aller Länder und Völker. Bearbeitet und herausgegeben von Hofrath **Dr. Gustav Schilling.** 2 Bde. gr. 8. **Zweite Aufl.** 5 Fl. od. 1 Thlr. 16 Ggr. Velin Pap. 3 Fl. 36 Kr. od. 2 Thlr.

Welches wichtige Werk wir damit bieten, sagt der Titel, so wie für die Gediegenheit, Grundlichkeit und Vollständigkeit der Ausarbeitung der Name des als Musikgelehrten längst schon rühmlichst bekannten Verfassers sowohl, als das schnelle Vergreifen der 1. Auflage hinlänglich bürgt.

Bei uns erschien No. 1 der neuen

Berliner musikalischen Zeitung,

redigirt von *C. Gaillard*. Preis jährlich 5 Thlr. Alle Wochen eine Nummer. — Musikalienprämie für Berlin Abonnenten-Concerte. Alle Buch- und Musikalienhandlungen, so wie die Postämter nehmen Bestellungen an.

C. A. Challier & Comp. in Berlin.

So eben ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Ant. André's Lehrbuch der Tonsetzkunst.

II. Band. 3. Abtheilung.

Lehre der Fuge.

Preis mit dem Portrait des Verfassers 3 Fl. 24 Kr. = 2 Thlr.

Die früheren Bände enthielten:

Lehre der Harmonie ..... 2½ Thlr.
Lehre des Contrapunkts ..... 2 „
Lehre des Canons ..... 2½ „
Offenbach a. M., im Januar 1844.

Joh. André.

Gesuch.

Bei dem städtischen Festschiessen Musikcorps in Halle an der Saale wird ein tüchtiger erster Clarinettist unter annehmbaren Bedingungen gesucht. Nähere Auskunft hierzu ertheilt

F. Sturm in Halle, No. 286.

Nachricht, die Musikschule zu Dessau betreffend.

Verschiedene Gründe veranlassen mich, die seit 1829 von mir geführte musikalische Lehranstalt mit Ende März dieses Jahres gänzlich zu schliessen.

Dessau, den 17. Januar 1844.

Friedrich Schneider.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Januar. № 5. 1844.

Inhalt: Zur Geschichte des Männergesangs. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Zur Geschichte des Männergesanges.

(Beschluss.)

Der grössere Hang zur Geselligkeit, der den Bewohnern südlicherer Gegenden eigen, lässt es auch erklären, wie die jährlichen Zusammenkünfte in der Schweiz, im Würtembergischen u. s. w. so zahlreich besucht werden. Dazu kommt, dass man dort überhaupt noch mehr Vorliebe für einfache Kunstformen hat, die Zustände sind noch naiver, frischer. — In Norddeutschland versammelten sich zuerst die Lehrer; es blieb aber bei einigen Versuchen in der Mark, in Weissenfels und Jena; nur in Schlesien, in Westphalen und am Rhein hat man es fortgesetzt. — Die Liedertafeln von Leipzig, Halle, Magdeburg, Dessau, Barby, Cöthen und Zerbst kommen jährlich gegen Pfingsten zusammen, um sich gegenseitig anzusingen. — In Dresden versuchte man der Sache dadurch mehr Halt zu geben, dass den einen Tag religiöse Gesänge, den andern weltliche ausgeführt wurden. Doch scheinen Zerwürfnisse dies Unternehmen rückgängig zu machen. Vielen Anklang hat der „Thüringer Sängerbund," in Erfurt gestiftet, gefunden. Er versammelt sich jährlich an einem passenden Ort, in einer schönen Landschaft gelegen. Und die letztere gehört dazu; sie vervollständigt, sie ergänzt das Unvollkommene, was z. B. in der Monotonie des Männergesanges, in dem Verfliegen des Tones im Freien (darum bei so grossen Massen das unbefriedigende Resultat hinsichtlich der Kraft) liegt. Da scheint es, als würden die Harmonieen bis zu den fernen Bergen fortgetragen, — Waldesnacht, Waldesdunkel treten uns lebendig entgegen, wir fühlen die Wahrheit der Worte:

„Aus dem Boden ist's gedrungen,
Vogel haben's nachgesungen,
Von den Zweigen klingt es dort,
Lüfte tragen's weiter fort."

Möge es mir noch erlaubt sein, anzuführen, was unsere Tondichter uns für den Männergesang gegeben.

Für Chöre geistlichen Inhalts sorgte zuerst *Bernhard Klein*. Er sollte den Sinn für ernste Musik wecken und fand wenig Stoff vor. Die Gesänge von 1813 waren verklungen (seine Wirksamkeit begann in den trüben stillen Jahren von 1822—26); so übertrug er die innere Gluth der Begeisterung auf das religiöse Element, und schuf unermüdet, so dass nach und nach die zahlreichen, jetzt allgemein verbreiteten Hymnen entstanden, die gewiss überall, wo das Edlere, Höhere in der Musik gesucht wird, nie in Vergessenheit gerathen werden. — Am thätigsten war nächst ihm *Berner* in Breslau, dessen 150. Psalm vielen Anklang gefunden hat. Ausserdem schrieb er Motetten, Chorale und viele kleinere Chöre (zunächst für das Breslauer Seminar). — *Friedrich Schneider*, *Reissiger*, *E. Richter*, *Stolze*, *Rinck*, *A. W. Bach*, *Neidhardt* u. A. lieferten auch Manches; in *Löwe* ging so weit, ganze Oratorien, wie „Die eherne Schlange" und „Die Apostel zu Philippi" zu schreiben (wo aber Monotonie nicht zu vermeiden ist). Er blieb nicht ohne Nachfolger — *Wagner* lieferte vorigen Sommer „Das Abendmahl des Herrn" für das Dresdner Gesangfest. Immer ist es anzuerkennen, wenn talentvolle Männer geneigt sind, Massen, werden sie einmal zusammengerufen, auch mit etwas zu versehen, was Ernst und Aufmerksamkeit für längere Zeit in Anspruch nimmt.

Des weltlichen Liedes nahmen sich Anfangs *Zelter* und *Nageli* am Meisten an — ein paar Männer, die den Chorgesang unter den Dilettanten mit am Ersten angeregt haben. Für *Zelter* war der Männergesang Erholung nach den Geschäften des Tages und dem ernsten Treiben in der Singacademie; er schrieb also meist Trinklieder, von denen einige, wie z. B.: „Sanct Paulus war ein Medicus," zu den gelungensten ihrer Art gehören; auch bei launigen Sachen, wie „Die Frühlingsmusikanten" u. a. traf er den Nagel auf den Kopf. — *Nägeli* suchte auf das Volk zu wirken, den Sinn für höhere Interessen in ihm zu erwecken. So entstand sein: „Kennt ihr das Land, so wunderschön in seiner Eichen grünem Kranz," „Holde Eintracht," „Das Lied vom Rhein," und manches andere. Vaterlandsliebe athmende Lied — Sind auch seine Compositionen nicht begeisternd, so spricht sich doch in allen ein tüchtiges, ernstes Streben aus. — Für den gewöhnlichen Bedarf schrieben *Call*, *Blum* und *Eisenhofer*, zu ihren meist trivialen Productionen auch triviale Texte nehmend. *Blum's* Notturno: „Singet der Nacht ein stilles Lied" u. s. w. hat sich noch erhalten (es zeichnet sich, wie die meisten Sachen von *Blum*, dadurch aus, dass es sehr stimmwirksam ist); *Eisenhofer's* Schlummerlieder und Ständchen sind dagegen alle glücklicherweise vergessen. — *Weber* gab nicht allein Bedeutendes in „Leyer und Schwert," auch in den Opern wirkte er auf die Masse. Wen hat nicht der Jägerchor

aus Euryanthe durch die Kraft, — „Singet dem Gesang zu Ehren“ u. s. w. durch die Innigkeit und Gemüthlichkeit erfreut? Ihm zur Seite ging *Kreutzer*, der die herrlichen Lieder *Uhland's* in aller Weise dem Volk zugänglich machte. „Die Märznacht,“ „Die Capelle,“ „Schafers Sonntagslied“ zeichnen sich aus; unter den Quartetten eins: „Abendfeier.“ Gedicht von *Hessemer*, besonders in der zweiten Hälfte sehr wirksam und klangvoll gesetzt. — *Berner's* „Studentengruss“ fällt auch in diese Zeit. Ein anderes, „Der Genius der Ruhe,“ ist weniger bekannt, so wie das vortreffliche Arrangement von: „Wie sie so sanft ruhn.“ — *Fr. Schneider* war unerschöpflich in Trinkliedern, von denen nur zwei allgemeiner bekannt geworden: „Lasset die Freud“ u. s. w. und: „Jetzt schwingen wir den Hut.“ Viele andere, z. B. „Der Demagog,“ „Das Paradies,“ „Contrapunct“ u. s. w. sind vergessen. In seinen neuesten Harzliedern ist ein Liedertafelexamen, in dem die Schüler „trinken“ recht energisch conjugiren. — Unter den ernsten ist: „Als mein Leben voll Blumen“ u. s. w. sehr tief gefühlt. — *Spohr's* elegische Weise spricht sich vorzüglich in dem „Gute Nacht“ aus; von überraschend kräftiger Wirkung ist dagegen sein: „Auf und lasst die Fahnen fliegen,“ „Dem Schnee, dem Regen,“ zur gelungenen Ausführung fast zu schwer. — In diese Periode gehören noch: *Berger*, *Fink*, *Fesca*, *B. Klein* („Des Menschen Seele gleichet dem Wasser“), *Kuhlau*, *Lindpaintner*, *Mühling*, *Methfessel*, *Neidhardt*, *Panny* („Rheinlied“), *Pohlenz*, *Rungenhagen*, *Rex* („Die Maikafer,“ eins der ältesten mit Brummstimmen, und dasjenige, wo der Gebrauch derselben noch einigen Sinn hat), *Schnyder von Wartensee*, *Sutor*, *Seyfried*, *Schartlich* (Beförderer des Brummens), *Werner* (Soldatenlied: „Lustig in den Kampf,“ und das Volkslied: „Soh ein Knab ein Röslein stehn“). — Auch von *Bergt*, *Flemming*, *Winter* („Im Arm der Liebe“), *B. A. Weber* („Rasch tritt der Tod“) hat sich noch Manches erhalten, wie auch ein Trinklied („Das Glas gefüllt, der Nordwind brullt“) von *M. Haydn*.

Besonders muss noch *Silcher* erwähnt werden, der Volkslieder herausgab. Ein ausserordentlich glücklicher Tact hat ihn dabei geleitet. Nicht allein sind die Harmonieen dem Character des Volksliedes angemessen, die Stimmführung einfach und bequem, dass sie selbst von geringeren Kräften können genügend ausgeführt werden, auch die Auswahl ist so glücklich. Ich will nur einige hervorheben, da die Sammlung gewiss in den Händen aller wahren Freunde des Mannergesanges ist, und zwar: „So viel Sterne,“ „Morgenroth,“ „Die Schildwacht,“ „In einem kühlen Grunde“ (auch die Poesie so schön), „Loreley,“ „Das Klosterfraulein,“ „Abschied“ u. s. w.

Nach der Rheinliedsperiode ward die Zahl der Componisten Legion — jeder Liedertafeldirigent bereitete Stoff zum Singen. Doch interessirten sich auch die ersten Tondichter der Gegenwart dafür. *Mendelssohn's* „Der Jäger Abschied“ wird überall mit vieler Liebe gesungen, so Mehreres von *Marschner*, z. B. Liedesfreiheit, „Burger ist jeder Sohn.“ Aus früherer Zeit existiren viele Trinklieder von *Marschner*, z. B. „Was perlet im Glase“ u. s. w., „Tunnelfestlied,“ „Im Herbst da muss man allgemeinen Anklang finden, namentlich bei grössern Versammlungen.

Für Liebes- und Trinklieder (vorzugsweise) sorgten *Banck*, *Chwatal* („Nacht, o Nacht“), *S. W. Dehn* (Scherzlied von *Lessing*), *Dorn*, *Elsner*, *Girschner* („Gute Nacht,“ sehr weichlich), *Hetsch* (15 Chore mit leichten Weisen und guten Texten), *Kunz*, *Kücken*, *Lorenz*, *Metz*, *Mangold*, *F. Otto* („Klage“), *J. Otto* („Die Wette,“ „Trinklied“), *Philipp* (liefert alle Arten Trinklieder, in den verschiedensten Stadien der Weinseligkeit zu gebrauchen), *C. G. Reissiger* („Blucher am Rhein“), *A. Reissiger* („Die rothe Nase“), *E. Richter* („Der Husar von 1813,“ etwas zu sehr trompetend), *S. Seiffert*, *Skroup*, *J. Strauss* („Kriegers Schwur“), *Taubert* (der auch neuerlich Chore zur Medea geschrieben), *Truhn*, *Taglichsbeck* (seine Sammlung: Deutsche Liederhalle, ist sehr empfehlenswerth), *Veit*, *Ziegler*, *Zöllner* („Ilelda, Wein her“ u. s. w., — viel im trivial komischen Genre). — *G. Reichardt* hat ausser „Des Deutschen Vaterland“ ein gutes sentimentales gegeben: „Das Bild der Rose,“ so suss, wie Honig von Hybla; — *Adam* mehrere von *Herwegh*, unter denen „Das Rheinlied“ kräftig wirkt; — *Kunkel* „Mein Vaterland“ von *Hoffmann von Fallersleben*.

Mögen unsere deutschen Dichter und Componisten fortfahren, einen Theil ihrer Kräfte dem Vaterlande zu widmen, um das Volk für dasselbe, für seine höchsten und heiligsten Interessen zu begeistern. Der Deutsche kann noch wenig sprechen — aber singen kann er, und das muss ihm vorläufig vieles Andere ersetzen. Darum ist es aber auch wünschenswerth, dass der Geschmack sich immer mehr reinige; dass man zwar Liebes-, Scherz- und Trinklieder singe, sie aber nicht zur Hauptsache mache, nicht dem plumpen Witz huldige, der darauf fusst, dass man einer Nation angehöre, die am Meisten trinken könne. — Je mehr eine gewisse geistige Bildung auch die Musiker erreichen, die besonders ihre Kräfte dem Liede zuwenden, je seltener werden wohl dann die Missgeburten werden, an denen jetzt der unmusikalische Laie noch so viel Geschmack findet. — „In der jetzigen Zeit, nicht der Volkerwanderung nach Aussen, sondern der Volkerregungen nach Innen, wo Welttheile einander bewegen und ein Land um das andere zum Vaterlande reift, wird auch der Dichter mit fortgezogen, und wenigstens das Herz will mit schlagen helfen. Wahrlich! man kann nicht anders, und ich achte keinen Mann, der sich jetzt blos der Kunst zuwendet, ohne die Kunst selbst gegen die Zeit zu kehren,“ — so sprach *Jean Paul* vor 30 Jahren, und ich denke, auch jetzt noch können diese herrlichen Worte ihre Anwendung finden.

Recensionen.

Liederschau.

Wäre das schöne Wort des trefflichen Seume:
Wo man singt, da lass dich ruhig nieder!
Böse Menschen haben keine Lieder.

liebtes Deutschland fürwahr ein Paradies sein: Lieder giebt es bei uns in Hülle und Fülle. Eine vergleichende moralisch-musikalische Statistik wäre vielleicht geeignet, den Einfluss des Gesanges auf die Moral und also auch auf wahres Glück näher zu bestimmen. — Als Beweis, wie fruchtbar das schöne Feld der Lieder sich auch in der neuesten Ernte erweist, mag gegenwärtige kurze Liederschau gelten. Wir nehmen aus dem reichen, uns dargebotenen Füllhorne die mannichfaltigen bunten Blumen, wie sie uns, eine nach der andern, der Zufall in die Hand führt, um sie, mit kurzer Bezeichnung ihrer Individualität, zur Erleichterung der Anschauung und beliebiger Auswahl den Gesangesfreunden zu Nutz und Frommen vorzulegen.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, von *Ferd. Gumbert*. Op. 2. Berlin, bei Schlesinger. Preis 17½ Sgr.

Ein anmuthig duftendes, kleines Bouquet, um so freundlicher von uns begrüsst, da es erst die zweite Gabe ist, die der sinnige Gärtner uns bietet. Mögen nur die folgenden, bei fortgesetzter, noch sorgsamerer Pflege, dieselbe Frische und gesunde Natur bewahren, welche wir an diesen anspruchlosen Liedesblumen so anziehend finden. Hier und da scheint es uns, als habe das Bestreben, die gewöhnlichen Schlussformen zu umgehen, den Componisten zu einigen gesuchten und wohl auch unpassenden Wendungen veranlasst. Wir erkennen recht wohl die Schwierigkeit, gut und neu zu schliessen, ziehen aber doch einen natürlichen, wenn auch nicht durch Neuheit überraschenden Schluss einem gezwungenen bei Weitem vor. Jedes der sechs hier gebotenen Lieder hat etwas mehr oder minder Anziehendes; indess wird das erste, Herlossohn's schönes Gedicht: „Ob ich dich liebe!" wohl überall den meisten Anklang, den schnellsten Eingang finden. Der Componist lässt, zu allerdings wohlthuender Erweiterung der Schlussperioden, eine Zeile wiederholen, die aber keinen abgeschlossenen Sinn giebt: dieser kleine Uebelstand hätte sich bei schärferer Prüfung wohl vermeiden lassen; sonst ist das Lied schön empfunden und trefflich gesungen. — Was wir über diese anmuthige Erstlingsgabe sonst noch auf dem Herzen hätten, sprechen wir gern sogleich aus: wir haben aber noch einen weiten Weg zu wandeln, und finden uns wohl bald wieder mit dem talentvollen Debütanten zusammen. — Also auf Wiedersehen!

Drei Gedichte, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Schwencke*. 30. Werk. Braunschweig, bei G. M. Meyer. Preis 12 Ggr.

Drei gut gedachte Compositionen, mit fast zu grosser Sorgfalt in Nachbildung der einzelnen Wendungen des Gedichtes behandelt. Wir lieben wohl recht sehr eine sprechende und schildernde Begleitung — hier ist indess in dieser Beziehung wohl zu viel gethan. Die Gedichte sind gewiss von wahrem, poetischem Gehalte; aber für musikalische Behandlung geeignet, und um sich angend daran zu ergötzen, möchten wir eigentlich nur das erste: „Hoffe, liebes Herz!" erklären. — Der gewandte Harmoniker, wie der denkende Künstler, der reiflich über seine Aufgabe meditirt, bewährt sich hier überall. Die zuweilen etwas störende Trennung der Perioden und manche ungefügige Gliederung im dritten Gesange müssen wir wohl mehr dem Dichter (oder dem Uebersetzer), als dem Componisten zur Last legen.

Sechs Lieder für Sopran oder Tenor, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Louise v. Drieberg*. (Aus ihrem Nachlasse.) Op. 5. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ½ Thlr.

Diese anspruchlosen, einfachen Lieder sind wohl mehr bestimmt und geeignet, ein Erinnerungszeichen für die Freunde der Heimgegangenen zu bilden, als durch ihren intensiven Kunstwerth sich geltend zu machen. — Einige sind übrigens recht sangbar, wie No. 1 und 3, und werden sich, in ihrer Weise, auch abgesehen von persönlichem Interesse, Freunde und vorzüglich Freundinnen erwerben. Für das Posthorn, No. 4, hätte sich aber gewiss in dem Nachlasse ein etwas bedeutenderes Stück gefunden, das hier aufgenommene ist doch wohl gar zu matt und farblos, und die Dilettantin verräth sich namentlich durch den mangelhaften Rhythmus, der ihr auch in den andern Gesängen nicht recht gehorchen will.

Sechs Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Carl Helstedt*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Dies Opus 1 giebt offenbar Zeugniss von dem Talente und dem Berufe des jungen Sängers. — Er scheint übrigens durchaus nicht gesonnen zu sein, auf der breiten Heerstrasse zu wandeln, denn fast aus jedem der sechs Gesänge klingt uns etwas Ursprüngliches und Eigenthümliches entgegen. Ja er greift wohl zuweilen, zumal was die begleitende Harmonie betrifft, fast zu keck in die Saiten, wobei denn auch oft Härten, ja selbst Misstöne zum Vorschein kommen, die der Gang der Melodie keineswegs bedingt. Der Componist scheint phantastische Gebilde der Poesie vorzugsweise zu seinen musikalischen Illustrationen zu wählen, und doch möchten wir ihm den gutgemeinten Rath geben, sein Talent zunächst lieber an dem eigentlich Lyrischen zu versuchen, bis sein Styl sich regelt und erstarkt. Auch gestehen wir offen, dass uns in dieser Beziehung das erste einfache Lied: Frühlingsglaube, ungleich lieber ist, als die mit vielem Aufwande von Mitteln ausgestattete altdeutsche Ballade, No. 4. Jedenfalls erscheint uns diese Erstlingsgabe sehr beachtenswerth.

Wanderlieder, gedichtet von *G. Tieck*, für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Weiss*. Op. 9. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 15 Sgr.

Diese vier Wanderlieder sind so frisch und natürlich hingesungen, dass man sie bei aller Einfachheit bald lieb gewinnt und mit ihnen vertraut wird. Schon die Dichtung zieht durch ihren harmlosen Gang und gemüthliche Naturtreue unwillkürlich an, und bildet so ihren

Ueberschriften: Abschied, Wand'rers Gruss, Heimkehr, Wiedersehen, ein kleines Drama, während doch jedes der vier Lieder für sich bestehen kann. Der Abschied wird mit leichtem Herzen genommen, denn bebendes Vertrauen erleichtert ihn; und so athmet auch der Gesang nur Liebe und Hoffnung. Das gewählte Motiv ist so anmuthig und gewinnend, und wird durch die trostende Episode (Liebchens Thränen zu trocknen) so günstig hervorgehoben, dass man das hübsche Lied fast zu kurz findet. Auch Form und Ton von No. 2, Wand'rers Gruss, sind gefällig, und man muss nur bedauern, dass der Dichter nicht auf eine bessere Schlusspointe oder mindestens auf eine bessere Diction bedacht war, die dann auch dem Gesange zu gut kommen musste. Das dritte Lied, Heimkehr, spricht in unverkünstelter Melodie, analog begleitet, recht freundlich das Gefühl sehnender Hoffnung aus. Die widerstrebende Declamation in dem Refrain der zweiten Strophe kann und wird von dem Sänger leicht verbessert werden. Im vierten Liede: Wiedersehen, lässt der Componist recht sinnig und sehr wirksam das Motiv des „Abschiedes" wieder anklingen, wodurch sich das kurze Drama günstig abrundet. Die neue Zuthat ist nicht minder passend und ansprechend. — Mit einem ungemein fröhlichen, aufregenden Nachspiele, einem maskirten Walzer nicht unähnlich, schliesst das kleine, anmuthige Werkchen, das leicht sein Publicum finden dürfte.

Sechs Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jos. Staudigl*. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Wir waren darauf gefasst, in diesen Liedern den gefeierten Sängern, den die allgemeine Stimme als den Ersten seines Faches bezeichnet, zunächst nur den schimmernden Abglanz seiner Individualität als ausübender Künstler, mit Darlegung der vollendeten Ausbildung seiner umfangreichen Stimme zu erblicken, und finden nun zu unserer Ueberraschung, aber auch zu geistiger Befriedigung, dass uns der treffliche Künstler, statt den Erwarteten, sechs ungemein einfache, gut gedachte und gelungene Gesänge bietet, die jeder nur einigermassen gebildete Sänger sich mit Theilnahme und Genuss aneignen und mit bestem Erfolge ausführen wird. Die drei ersten Gedichte (sämmtlich von Franki) haben das Meer zum Gegenstande; man konnte annehmen, dass der gleiche Stoff etwas Monotones im Gefolge haben werde; Dem ist aber nicht so. — Das Interesse an den Gesängen erhöht sich sogar im Verfolge, wozu denn die characteristische, nüancirte und immer consequent durchgeführte, im dritten Liede wirklich originelle Begleitung wesentlich beiträgt. Dass der Gesang bei aller Einfachheit dennoch höchst ansprechend und fliessend erscheint, wollen wir noch besonders hinzufügen, obgleich es bei einem Sänger von solcher Bedeutung vorausgesetzt werden kann. — No. 4. „Das Süsseste und Schwerste," von Baltenkron. Das Gedicht spricht einen schönen Gedanken in prägnanter Kürze trefflich aus, und der Componist giebt ihn glücklich wieder. In diesem Gesange ist übrigens schon deutlicher, aber es geschieht in so naturgetreuer, ungesuchter Weise, dass man durch die Absicht nicht verstimmt wird. Dem Eintritt der Melodie hätten wir wohl eine gefälligere Biegung gewünscht; das drei Mal angeschlagene *f* hat etwas Starres, das durch die mildernde Begleitung nicht ganz vergütet wird. — No. 5. Seinen geläuterten Geschmack bewährt der Componist schon durch die Wahl seiner Dichtungen: „Der Himmel im Thal" von Reinick ist wieder ein treffliches Gedicht, dessen naiv-sentimentale Färbung ungemein wohlthuend wirkt und in jeder Beziehung glücklich vom Componisten wiedergegeben wird. — No. 6. An die Nacht, von W. v. Schemnitz. Einfach und edel in Melodie und Harmonie. Wir würden die fast resignirende Einfachheit noch williger anerkennen, wäre nur der Rhythmus nicht gar zu einförmig; wenigstens würde eine etwas belebtere Bewegung in der Begleitung der zweiten Hälfte die Monotonie günstig unterbrochen haben. Es gehört, wie das Lied nun vor uns liegt, gewiss eine sehr sonore Stimme, ein sehr inniger Vortrag dazu, um diesem Liede Geltung zu verschaffen, das nicht eben verfehlt, doch gewiss das schwächste der ganzen Sammlung ist.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 30. Januar 1844. Fünfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Januar. Frühlingsgruss, Concertouverture von *Sigismund Goldschmidt* (zum ersten Male, Manuscript). — „La Partenza," Scene und Arie von *Ferd. Hiller*, gesungen von Miss *Birch* (zum ersten Male, Manuscript). — Concertino für die Oboe von *J. W. Kalliwoda*, vorgetragen von Herrn *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Cavatine aus „La Donna del Lago" von *Rossini*, gesungen von Miss *Birch*. — „Die Weihe der Töne," Gedicht von *Pfeiffer*, in Form einer Symphonie componirt von *L. Spohr*.

Die Ouverture von *Goldschmidt* (Ddur) ist eine achtungswerthe Arbeit nach guten Mustern. Die Motive derselben sind weder neu und eigenthümlich, noch besonders geschmackvoll, wie z. B. das erste und Hauptmotiv des Allegro; die Verarbeitung derselben ist jedoch geschickt und oft sehr wirksam durch sorgsame und kenntnissreiche Instrumentirung. Die Ouverture macht überhaupt in ihrer Totalität recht guten Eindruck, wenn auch derselbe Dem nicht ganz entsprechend sein dürfte, was der Componist, nach dem Titel „Frühlingsgruss" damit beabsichtigt zu haben scheint. Die Ausführung war sehr lobenswerth und die Theilnahme des Publicums eine günstige.

Miss *Birch* erwarb sich vorzüglich mit der Cavatine von *Rossini* sehr grossen und anhaltenden Beifall, obwohl sie die Scene und Arie von *Hiller* im Grunde noch besser vortrug. Letztere ist ein wohl angelegtes und durchdachtes, ordentlich und fleissig gearbeitetes Musikstück, fesselt aber weder Ohr noch Herz stark genug,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. No. 15. 1803.

NACHRICHTEN.

Musik in Leipzig.

Michael bis Neujahr.

Wir fahren auch dies Jahr fort eine Uebersicht dessen zu geben, was in Leipzig für Musik gethan wird, unbesorgt, wie man es auslege, und überzeugt, dergleichen unpartheyische Darstellungen haben, ausser einigem historischen Interesse, am Ende sicher einen wohlthätigen Einfluss auf die gute Sache. Worüber wir zu anderer Zeit ausführlich gewesen sind, übergehen wir hier, oder berühren es nur ganz kurz.

Unter den Werken, die in den Hauptkirchen aufgeführt wurden, sind besonders auszeichnenswerth die vortrefflichen Messen von J. Haydn, eine sehr angenehme von Winter; ein recht schönes Te Deum laudamus von jenem Meister, das, mit einer kräftigen deutschen Unterlegung vom Hrn. Prof. Clodius in L., so eben herausgekommen ist, und die Kantaten von Seb. Bach, von denen wir in der Folge zu sprechen haben.

Konzerte. Das wöchentliche im Saale des Gewandhauses war dieses Vierteljahr mehr besucht, als je, und gab einen erfreulichen Beleg, dass das Publikum, hier und überall, wenn man es nur genug achtet, ihm anhaltend das Beste zu reichen, dafür empfänglich wird und gern entbehrt, was ihm nur für den Moment schmeicheln könnte. Hr. Musikd. Schicht und Hr. Konzertm. Campagnoli hatten nämlich dafür gesorgt, dass man, fast ohne alle Ausnahme, nur ausgezeichnet gute Kompositionen zu hören bekam, und gaben, mit vollkommnem Recht, den Grundsatz auf, nur immer das Fremdeste aufzulegen, wobey aber nicht vergessen wurde, auch vom Neuen das Beste ins Publikum einzuführen. Wiederholungen vorzüglicher Werke von Mozart, Haydn, Salieri, Righini, Winter, Paer und mehrern Andern, wurden mit erneuetem Vergnügen gehört. Unter dem, was zuerst dieses Vierteljahr hier bekannt wurde, nennen wir nur einige schöne Scenen aus Paers Achilles; eine Messe von Jos. Haydn, (Kyrie D moll) die vortreffliche, doch auch einige allzutheatralische Sätze hat; der, nun auch im Druck erschienene Sturm von demselben Meister, den, obschon er eine sehr frühe Arbeit zu seyn scheint und der Komponist einzelne Ideen in spätern Werken weiter verarbeitet hat, doch gewiss Niemand ohne Wohlgefallen hören wird; ein Te Deum laudamus von Bergt, mit angenehmen und brillanten Stücken, doch nicht seine vorzüglichste Arbeit; eine Scene von Gürlich in Berlin, gut und reich, doch zum Theil für den Effekt allzureich und allzulang gehalten; einige treffliche Ouverturen von Winter, und recht wackere Sinfonien von Cannabich und Krommer. Von Wiederholungen grösserer Gesangstücke können wir nicht unterlassen für die so wohlgelungenen der Jahreszeiten und des zweychörigen Heilig von Ph. Em. Bach, dieses erhabnen Monuments, das sich der grosse Mann gesezt hat und das alle seine übrigen, obschon sehr schätzbaren Arbeiten für den Gesang, in Schatten stellt — zu danken.

Unter so manchen Verbesserungen, welche

und macht dort vielleicht grösseren Eindruck; sie ist breit angelegt und lang, fast zu lang ausgeführt, sehr stark instrumentirt und sonst ganz dramatisch gehalten. Möglich auch, dass die gar zu volle Instrumentirung, durch welche die Singstimme sehr gedeckt wurde, der Wirkung einigen Eintrag gethan hat.

Unser erster Oboist des Concertorchesters, Herr *Diethe*, dessen tüchtige Leistungen wir schon öfter zu rühmen Gelegenheit hatten, zeichnete sich durch den sehr gelungenen Vortrag eines recht ansprechenden Concertstücks von *Kalliwoda* aus und erhielt allgemeinen, sehr lebhaften Beifall. Sowohl der Ton, als die Fertigkeit und der Vortrag des Herrn *Diethe* sind sehr vorzüglich, und unser Orchester hat alle Ursache, sich über den Besitz eines solchen Künstlers zu freuen, der, bei rüstigem Fortschreiten, bald nur wenige seines Gleichen haben dürfte.

Obwohl wir, vielleicht aus früher und besonderer Vorliebe, die Symphonie in Cmoll von *Spohr* fast noch höher stellen, als „Die Weihe der Töne," so ist doch ohne alle Frage diese letztere eine der grossartigsten und tief empfundensten Symphonieen des geehrten Meisters. Wir sind seit Jahren gewohnt, gerade diese in vieler Hinsicht sehr schwierige Symphonie besonders schön ausgeführt zu hören, vielleicht weil wirklich bedeutende Kräfte immer mit der Schwierigkeit ihrer Aufgabe wachsen, vielleicht auch, weil die Symphonie hochgeachtet und von dem Publicum stets mit Wärme aufgenommen ist. Auch die diesmalige Ausführung war sehr gut und erhielt nach jedem einzelnen Satze Beifall.

Am 29. Januar gab Miss *Birch* im Saale des Gewandhauses ihr Abschiedsconcert.

Die ausgezeichneten Leistungen der trefflichen Künstlerin, wie nicht weniger ihr liebenswürdiges, bescheidenes Benehmen haben ihr die Gunst unseres Publicums in hohem Grade erworben; das Concert war daher auch sehr zahlreich besucht, und Miss *Birch* wurde bei ihrem Auftreten mit Applaus empfangen, eine Auszeichnung, mit welcher man hier ausserordentlich sparsam ist. Das Repertoir bestand in: Ouverture zum Wasserträger von *L. Cherubini*. — Arie von *Marliani*, gesungen von Miss *Birch*. — Concert für die Violine, in Form einer Gesangscene componirt von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Arie aus der Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Miss *Birch*. — Ouverture zu Fidelio von *L. v. Beethoven* (No. 4, Edur). — Englische und schottische Nationallieder, am Pianoforte gesungen von Miss *Birch*. — Hommage à Händel, Duo für zwei Pianoforte von *J. Moscheles*, vorgetragen von Fräul. *Constanze Jacobi* und Herrn MD. *Hiller*. — Variationen von *Rode*, gesungen von Miss *Birch*. —

Mit alleiniger Ausnahme der Nationallieder, können wir die Wahl der Gesangstücke nicht loben, obwohl sie der geehrten Künstlerin sehr gute Gelegenheit boten, ihre Virtuosität zu zeigen; diese ist es aber durchaus nicht allein, worauf der eigenthümliche Kunstwerth einer Leistung beruht, und wir hätten daher wohl wünschen mögen, dass Miss *Birch* noch einmal alle ihre schönen Kräfte in dem Vortrage eines würdigen Gesangstücks concentrirt und uns dadurch eine Kunstleistung geboten hätte, wie wir sie vielleicht nicht so bald wieder haben dürften. Technisch am ausgezeichnetsten und in der That ganz vortrefflich war die Ausführung der Arie von *Marliani* und der Variationen von *Rode*; letztere sind bekanntlich Violinvariationen, die, wenn sie gesungen nicht geradezu unangenehm wirken sollen, in höchster technischer Vollendung ausgeführt werden müssen. Wir geben nun allerdings auf dergleichen Kunststückchen, denn etwas Anderes ist es nicht, nicht viel, halten aber die Mühe, welche man auf das Studium solcher Sachen verwendet, deshalb nicht für verloren, weil doch immer eine Ausbildung damit verbunden ist, die bei dem Vortrage besserer Dinge gar sehr von Nutzen sein kann. Wer solche Künsteleien gut auszuführen vermag, besitzt jedenfalls eine bedeutende technische Fertigkeit und dadurch zugleich das Mittel, sich im Vortrage bedeutender Kunstwerke ganz dem geistigen Werthe derselben ungestört und ungehindert zuwenden zu können. — Vortrefflich in jeder Hinsicht war der Vortrag der Lieder, welche Miss *Birch* mit solcher Innigkeit, mit so viel natürlichem Gefühl sang, dass eine bedeutende Wirkung nicht ausbleiben konnte. Eines nur möchten wir anders wünschen, gewiss zum Vortheil der Lieder wie des Vortrags; Miss *Birch* verzieht nämlich das Tempo leicht allzusehr, so sehr, dass der Rhythmus, bekanntlich ein nicht unbedeutendes Element namentlich der schottischen Nationallieder, ja sogar die Melodieen ziemlich unkenntlich werden und verloren gehen, oder zum Wenigsten nicht so deutlich und ausgeprägt hervortreten, wie es zur klaren Auffassung derselben nothwendig ist. Nun liegt aber gerade in diesen Eigenschaften, in Melodie und Rhythmus, das Eigenthümliche solcher Lieder, und Reiz wie Wirkung gehen verloren, wenn diese Eigenthümlichkeiten nicht bestimmt und leicht fasslich heraustreten. Kleine Verzierungen, wenn sie den Gang und Fluss der Melodie nicht stören, die prägnante Wirkung des Rhythmus nicht aufheben, schaden viel weniger, ja können sogar ein wirklicher Schmuck des Liedes sein und seine Wirkung erhöhen helfen; nur versteht sich, dass auch hierin Maass und Geschmack eine strenge Kritik führen müssen. Dass alle Leistungen der Miss *Birch* mit grossem, entschiedenem Beifalle aufgenommen worden, bedarf nach so vielen Erfolgen, wie die geehrte Künstlerin bereits hier gehabt hat, kaum noch weiterer Versicherung. Wie wir, sicht unser Publicum sie ungern scheiden, und immer wird ihr ein ehrendes Andenken bei uns gesichert bleiben.

Ueber die Leistungen des jungen *Jos. Joachim* aus Wien haben wir bereits, wie verdient, sehr rühmend berichtet; was wir früher von ihm hörten, waren reine Virtuosensachen, Stücke, in welchen es hauptsächlich auf Producirung einer glänzenden Technik, weniger auf Darstellung einer künstlerischen Idee, überhaupt nicht auf eine Kunstleistung im höheren Sinne abgesehen ist. Wir konnten daher mit Bestimmtheit auch nur sagen, dass seine technische Ausbildung sehr ausgezeichnet und bereits so vorgeschritten sei, dass man in ihm einen Virtuosen ersten Ranges sicher und bald zu erwarten habe; in anderer, ächt künstlerischer Hinsicht gab uns der innere Character seiner Leistungen, die Richtung seines Geschmacks in deren Vortrage, einigen Anhalt zu der Hoffnung, dass ihm ächtes Talent, ein tüchtiger Kunstsinn innewohne, die

wohl verhüten könnten, dass der Künstler im Virtuosen untergehe. Jetzt, nach dem Vortrage der Gesangscene von *Spohr*, einer zwar sehr dankbaren, aber im Uebrigen auch so bedeutenden Composition, dass sie selbst für erfahrene und sehr ausgebildete Künstler eine schwere Aufgabe bleibt, halten wir uns für berechtiget, von dem jungen *Joachim* das Bedeutendste zu erwarten. Er hat das Stück mit so klarem, richtigem Verständniss, mit so vielem und gutem Sinn und Geschmack vorgetragen, wie es nur wahrhaft bedeutendes Talent vermag. Möchte diesem Talente die ruhige, solide Ausbildung fortwährend zu Theil werden, die ihm jetzt so forderlich gewesen ist und durch welche allein es einem hohen und schönen Ziele zugeführt werden kann!

Das Duo für zwei Pianoforte von *Moscheles* wurde von Fräul. *Jacobi* und Herrn MD. *Hiller* sehr gut vorgetragen und erhielt vielen Beifall. Fräul. *Jacobi* ist eine sehr talentvolle Schülerin des hiesigen Conservatoriums und hat als solche hauptsächlich im Clavierspiel bereits den Unterricht *Mendelssohn's* und *Rob. Schumann's* genossen. Nach ihrer heutigen Leistung zu urtheilen, die vielleicht die erste öffentliche, für uns aber jedenfalls die erste war, wird ihr Spiel mehr fein und graziös, als kräftig und grossartig, sicher aber in seiner Art sehr ausgezeichnet werden. Bei der vielseitigen und gründlichen musikalischen Ausbildung, die das Conservatorium verspricht, darf man in Fräul. *Jacobi* eine bedeutende Künstlerin erwarten und ihr eine ehrenvolle Zukunft voraussagen. Die beiden Pianoforte-Flügel waren mit der Tastatur unmittelbar neben einander gestellt, eine Stellung, welche das Zusammenspiel allerdings sehr erleichtert, der Gesammtwirkung aber nachtheilig ist, weil sich die Partieen der Instrumente nicht genug von einander scheiden, ein Instrument das andere deckt und dadurch Unklarheit herbeigeführt wird. Alle diese Uebelstände werden vermieden, wenn die Instrumente gewissermaassen in einander, d. h. so gestellt werden, dass die Tastaturen derselben einander gegenüber stehen und die Spieler sich *vis-à-vis* sitzen.

Die Ausführung der beiden Ouverturen von *Cherubini* und *Beethoven* war sehr lobenswerth, das Concert im Ganzen zwar nicht von grosser künstlerischer Bedeutung, aber doch interessant und unterhaltend. *B.* †.

Berlin, den 4. Januar 1844. So wäre denn mit dem gelind nassen December auch wieder das für die Tonkunst in hiesiger Residenz in mancher Beziehung wichtige Jahr 1843 beendet, und wir sehen neuen Hoffnungen, bei dem rasch vorschreitenden Neubaue des königl. Opernhauses, der Anwesenheit des für die evangelische Kirchen- und höhere Instrumentalmusik thätig wirksamen GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* und der Wiederkehr des um die königl. Oper hochverdienten GMD. *Meyerbeer*, entgegen. Mögen diese erneuerten Hoffnungen zum Nutzen wahrer Kunst in Erfüllung gehen.

Wir beginnen nachstehenden Bericht mit den übermässig sich anhäufenden Concerten. Ein junger Pianist, *Gustav Fuller*, Schüler des KM. *Mohr*, begann die Reihefolge derselben am [illegible] mit einem Concerte, worin derselbe das Andante und Rondo russe des zweiten Violinconcerts von *de Beriot*, Souvenir de Bellini von *Artot*, und zuletzt Variationen von *Paganini* auf die italienische Canzonette: „O mamma mia cara“ mit lebhaftem Beifall, eben so rein und geistreich, als seelenvoll und kunstfertig im modernen Geschmack vortrug. Jedenfalls ist *Remmert* zu den ersten Violinvirtuosen neuester Zeit zu zählen. Herr *Schumann* trug die *Beethoven*'sche D moll-Sonate sehr fertig, in fast zu rapidem Zeitmaasse, vor, und liess uns eine recht geschmackvolle Fantasie in neuerer Weise, auf Motive aus Lucrezia Borgia, gut ausgeführt, nur mit Schwierigkeiten überhäuft, hören. Im zweiten Abonnementconcerte des *J. Schneider*'schen Gesang-Instituts wurde *J. Haydn's* Missa No. 3 in D, ein Psalm von der Composition eines Dilettanten *D. M. Frankel*, a Capella, und *F. L. Kunzen's* gediegenes „Halleluja der Schöpfung“ im Ganzen gelungen ausgeführt. Den meisten Eindruck bewirkte die schöne *Haydn*'sche Composition. Im nächsten Concerte soll *Cherubini's* Requiem zur Aufführung kommen.

Den grossten Kunstgenuss gewährten die beiden Symphonieconcerte der königl. Capelle. In der zweiten Soirée wurden unter der feurigen, umsichtigen Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* die schone Es dur-Symphonie von *Mozart*, die Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber* und die B dur-Symphonie von *Beethoven* durchaus vollkommen ausgeführt. Nach der ersten Symphonie trug der Musikdirector *B. Molique* aus Stuttgart sein fünftes Violinconcert, eine vorzügliche Composition, mit der diesem Meister eigenthümlichen Solidität, Eleganz und vollendeten Kunstfertigkeit vor. Die dritte Soiree brachte uns *Haydn's* lebensfrische D dur-Symphonie, das von Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* mit bewundernswerther Energie und Rapidität, eben so geschmackvoll, als fertig vorgetragene, erfindungsreiche und characteristische Pianofortecoucert in G moll von seiner eigenen Composition, ferner *Cherubini's* Ouverture zu Elisa und *Beethoven's* grossartige C moll-Symphonie, unter Leitung des Herrn MD. *Taubert* vortrefflich ausgeführt. Der Andrang zu dieser Soiree war so gross, dass noch Stehplätze an der Casse ausgegeben werden mussten, da das Abonnement längst geschlossen ist. — Auch drei Soiréen von Tanzmusik haben im Hôtel de Russie unter *Gungl's* Leitung seiner Steiermärkschen Musikgesellschaft Statt gefunden, welche gleichfalls ihr Publicum fanden. — Aechten Kunstgenuss gewährten zwei Quartettunterhaltungen der Herren *Zimmermann* und seiner Kunstgenossen. In denselben wurden die Quartette von *Onslow* in A dur, *Haydn* in B und F dur, von *Mozart* in D moll, und endlich von *Beethoven* in G und C dur mit der Schlussfuge, letzteres ganz besonders gelungen, ausgeführt. Die vier Spieler dringen immer tiefer in den Geist der classischen Compositionen ein, und vereinen sich mehr und mehr im Ensemble und den feineren Nüancirungen des Vortrages. Seitdem die *Müser*'schen Soiréen aufgehört haben, gewährt der *Zimmermann*'sche Quartettverein allein

Die Singacademie führte in ihrem zweiten Abonnementconcerte vier Vocalcompositionen sehr gelungen aus. Die erste a Capella war die kunstreiche Motette des Grossmeisters der Tonkunst *Joh. Seb. Bach*: „Ich lasse dich nicht" für zwei Chöre. 2) Der 95. Psalm von *Ed. Grell* mit Orchesterbegleitung, besonders melodisch und in würdigem, wenn gleich modernem Styl gehalten. 3) Ein kurzes Oratorium: „Die Enthauptung Johannis" von *E. Sobolewski* (Musikdirector zu Königsberg in Preussen). Dem Referenten schien dies meistens werthvolle Werk nur ein Theil eines grossern Ganzen zu sein und deshalb eines innern Zusammenhanges, wie des Gesammteindruckes zu entbehren. Ein Männerchor der Johannesjünger begann kräftig und ausdrucksvoll, schloss jedoch bei den Worten: „Lasst uns zerreissen ihre Bande" nicht energisch genug ab. Die Arie des Johannes mit hinzutretendem Chor ist recht gelungen, die in moderner Weise die Tenorarie begleitende obligate Violine hingegen nicht ganz zum Oratoriensityl passend. Einige Chöre sind ausdrucksvoll und gut modulirt. Eine gewisse Monotonie des Ganzen liess indess einen nachhaltigen Eindruck nicht zu, so anerkennungswerth auch das Streben des Tonsetzers nach Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks in dieser Composition ist, welche nur zu wenig melodischen Reiz enthält. Die Ausführung, unter persönlicher Leitung des anwesenden Componisten, war besonders von Seiten der Chöre gelungen. 4) Der 42. Psalm von *Mendelssohn-Bartholdy*, welcher hierauf folgte, ist ein zu anerkannt gediegenes Werk, reich an Erfindung, edel im Ausdruck und wirksam instrumentirt, als dass es einer weiteren Auseinandersetzung der vielen Schönheiten desselben bedürfte. Die Ausführung war durchaus lobenswerth und von allgemein ergreifender Wirkung. — Am 9. December führte der pensionirte Capellmeister *C. Möser* zu seinem Vortheile *J. Haydn's* „Jahreszeiten" unter Mitwirkung der königl. Capelle im Saale der Singacademie, von Seiten der Instrumentalbegleitung und der Chöre recht gelungen auf. Die Sopranolopartie hatte, statt der Damen *Tuczeck* und *Marx*, Frau *v. Fassmann* gefällig übernommen, und trug solche einfach und ansprechend, Herr *Böttcher* die Bassolopartie ausgezeichnet sicher, rein und kräftig vor. Leider war der Tenorist sehr unsicher, was öfter die Wirkung der Ensemble's störte. Es ist zu beklagen, wenn ein so gunstig begabter Sänger sich nicht zeitig der musikalischen Ausbildung befleissigt. Das unvergänglich schöne Oratorium wurde übrigens mit grosser Theilnahme aufgenommen. Eben so anziehend war das von dem Herrn MD. *Molique* veranstaltete eigene Concert, in welchem derselbe sein vortrefflich componirtes drittes Violinconcert mit vollendeter Virtuosität, später eine Fantasie über Schweizerlieder höchst elegant und kunstfertig, mit schönem, gesangreichem Ton ausführte, auch die von dem Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* meisterhaft vorgetragene Pianofortesonate von *Beethoven* in A moll eben so vorzüglich mit der Violine begleitete. Das ganze Concert bestand aus lauter classischen, wohl gewählten Musikstücken, wie die Ouverturen zu Fidelio und Oberon, Arie aus Alceste von *Gluck*, von Frau *v. Fassmann*, Arie aus Paulus, von Dem. *Tuczeck*, und das liebliche Blumenduett aus *Spohr's* Jessonda, von Frau *v. Fassmann* und Dem. *Tuczeck* gesungen. In einer von Dem. *Laura Ernst* veranstalteten musikalisch-declamatorischen Soirée wirkte, ausser hiesigen Künstlern, auch der noch hier anwesende Violinvirtuos CM. *Riefstahl* mit. — So war denn im December in der That des musikalisch Guten fast zu viel! — Um so sparsamer waren die Leistungen der königl. Oper, welche ausser der neu in Scene gesetzten, seit zwölf Jahren ruhenden Oper Belmonte und Constanze von *Mozart*, nur Wiederholungen des „Wildschütz" (drei Mal) und „Carlo Broschi" (fünf Mal) lieferte. Belmonte wurde von Herrn *Mantius* recht gefühlvoll und künstlerisch gebildet gesungen. Leider blieb indess die schönste Arie: „Wenn der Freude Thränen fliessen" aus Dem. *Marx* sang die hohe Partie der Constanze, besonders die Coloraturenarie: „Martern aller Arten" mit vielem Fleiss, nicht ohne Anstrengung, doch im Ganzen recht gelungen. Die schöne Arie: „Ach! ich liebte" u. s. w. verlor etwas an Frische durch die Transposition. Die tief gefühlte Adagio-Arie in G moll (welche Frau von *Hasselt-Barth* so meisterhaft vortrug) blieb aus. Osmin wurde von Herrn *Zschiesche* (obgleich das erste Mal ungünstig disponirt) gut gesungen. Die Darstellung, wie die des Pedrillo, welcher, statt des Herrn *Bader*, von Herrn *Heinrich* gegeben wurde, erfordert noch mehr Humor. Sehr gut war Blondchen durch Dem. *Tuczeck* in jeder Hinsicht besetzt. Obgleich das Stück veraltet und einförmig ist, auch grosse Ensemblegesänge fehlen, interessirte dennoch der Zauber *Mozart'*scher Melodieen und die schöne Instrumentation die Musikfreunde ungemein. Der „Sommernachtstraum" wurde zwei Mal wiederholt. Am ersten Weihnachtstage wurde Don Juan im königl. Theater deutsch, im Königstädtischen Don Giovanni italienisch gleichzeitig gegeben und letztere Vorstellung zwei Mal wiederholt. Signora *Malvani* konnte den Vergleich mit Frau *v. Fassmann* als Donna Anna recht wohl bestehen, und übertraf Letztere selbst in Gelaufigkeit der Coloraturen und Wärme des Gefühls, obgleich die deutsche Donna Anna als eine edle Duldenn erscheint. Beide Arien sang Signora *Malvani* einen Ton tiefer, wodurch die Characteristik (besonders der ersten Arie) leidet. Donna Elvira wird von Dem. *Marx* vorzuglicher gesungen; Signora *Hansi* ist zwar kunstgebildet, ihre Stimme indess etwas scharf. Dem. *Tuczeck* ist als Zerline eine überaus liebliche Erscheinung. Der deutsche Don Juan, Herr *Böttcher*, ist in Gesang und Darstellung vorzüglich. Bei Signor *Capitini* findet nur die erste Eigenschaft Statt. Leporello würde von Signor *Carossi* recht gut gegeben werden, wenn der Buffo nicht etwas zu stark vorträte. Ottavio wird von Herrn *Mantius* noch kunstgebildeter, als von Signor *Stella* gesungen, dessen Tenor übrigens stark unl wohlklingend ist. Uebrigens werden die bei der deutschen Oper wegbleibenden unbegleiteten Recitative wie die Arien der Elvira (die kleinere im *Händel*'schen Styl), des Masetto und Leporello (nach dem Sextett) von den Italienern gesungen. Die reichen Instrumentalpartieen werden sowohl von der königl. Capelle, als, nach Verhältniss der Mittel, auch von dem Orchester des Königstädtischen Theaters, unter Leitung der Herren *Bazzola* und *St. Lubin*, be-

friedigend ausgeführt. Einige Tempi nehmen beide Dirigenten zu langsam, wie Signor *Buzzola* auch einige Pieçen übereilte. — Am Todes- und Begräbnisstage (d. h. der feierlichen Abführung der Leiche) des Königs von Holland wurde das Konigl. Theater auf allerhöchsten Befehl geschlossen. Nächstens soll *R. Wagner's* „Fliegender Holländer" gegeben werden, an welcher Oper den December über studirt ist. Der Componist, wie auch *Meyerbeer* und Mad. *Schröder-Devrient* werden erwartet. — In der Hof- und Domkirche ist seit dem Weihnachtsfeste eine neue Ordnung des Gottesdienstes eingeführt. Am ersten Festtage begann derselbe mit einem Psalm a Capella, von der Composition des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, vom neu organisirten Domchore gesungen. Diesem schloss sich der Chor aus *Händel's* Messias: „Uns ist ein Kind geboren" u. s. w. mit voller Orchesterbegleitung ergreifend an. (Ein Theil der konigl. Capelle ist für diesen ausserordentlichen Dienst mit Besoldung besonders angestellt.) Demnachst folgte der Gesang der Gemeinde, von der Orgel und den Instrumenten begleitet. Ausser den liturgischen Gesangen und Responsorien sang dann nach der Predigt die Gemeinde und der Chor noch das „Herr Gott, dich loben wir!" und schloss nach dem Segen mit Amen. So erbaulich nun diese Ordnung des Gottesdienstes auch ist, so wird der musikalische Theil desselben dadurch doch etwas zerstückelt, und es ist deshalb zu hoffen, dass künftig — wie es in Leipzig beim musikalischen Gottesdienste geschieht — ganze, wenn auch kürzere Gesangstücke ausgeführt werden, da es an Motetten, Psalmen und andern Kirchenmusiken von *Joh. Seb. Bach*, *Händel* u. A. nicht fehlt. — Capellmeister *R. Wagner* ist bereits hier angekommen, um den letzten Proben des „Fliegenden Holländers" und der Aufführung beizuwohnen. — Der Pianist *Goldschmidt* aus Prag hat am 3. d. ein sehr besuchtes Concert veranstaltet, und sich darin mit dem *C. M. v. Weber*'schen Pianoforteconcert in Es dur, eigenen Etuden und einer Caprice von *Thalberg* mit allgemeinem Beifall hören lassen. Auch als sinniger Componist machte sich Herr *Goldschmidt* durch eine recht wirksame Ouverture, „Frühlingsgruss" bezeichnet, geltend.

Feuilleton.

Das Regensburger Theater hat sich unter der Leitung des neuen Directors Herrn *Ferdinand Böder*, welcher früher dem Hoftheater zu Meiningen und dem Stadttheater zu Bamberg vorstand, sehr gehoben. Die Hauptmitglieder der Oper sind: Fräul. *Meyrat*, erste Sängerin, Fräul. *Mittermayr*, eine talentvolle Anfängerin, Herr *Hirschberg*, erster Tenor, mit schöner Stimme und guter Schule, Herr *Richard*, der rühmlich bekannte Bassist und Bassbuffo, Herr *Messinger*, Tenorbuffo.

Schwanthaler in München hat *Liszt's* Bildniss in Medaillenform gefertigt, es giebt die Züge des Künstlers mit grösster Treue und Schönheit wieder.

Unter den jüngst gehaltenen wissenschaftlichen Vorträgen im Museum zu München fand auch eine Vorlesung über Geschichte der Musik vom Professor *Schafhäutl* Statt, wobei derselbe einzelne Tonwerke als Belege seiner Darstellung aufführen liess. So wurde eine Reihenfolge Gesänge vom alttestamentlichen Psalm und vom griechischen Chorgesang an bis auf die Leistungen der Gegenwart vorgeführt, aus denen die allmalige Weiterbildung des Musiksystems deutlich in die Sinne fiel.

Der Violoncellist Herr *Franchomme* in Paris hat eines der berühmtesten Instrumente, das früher dem gefeierten *Duport* angehörige Stradivarius-Violoncell, für 22,000 Franken käuflich an sich gebracht.

Der Gesangverein „Harmonie" zu Darmstadt feierte jüngst die Enthüllung und Einweihung der neuen Vereinsfahne durch ein entsprechendes Fest. — Ebendaselbst hat Herr *Louis Dressoir* aus Paris sein neues Blas- und Bogeninstrument „Melophon" hören lassen und damit vielen Beifall geerntet. (Vergl. über dies Instrument Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1841, S. 501, und Jahrgang 1842, S. 436.)

Herr Organist *Becker* in Leipzig hat von der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen für Uebersendung seines so eben bei Fr. Fleischer in Leipzig erschienenen „Evangelischen Choralbuches" ein Danksagungsschreiben und einen Stock mit einem Knopfe von bedeutendem Werthe erhalten.

Der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha hat den Capellmeistern *Lindpaintner* in Stuttgart und *Schneider* in Dessau den Ernestinischen Hausorden verliehen.

Dreyschock ist vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt zum Hofcapellmeister ernannt worden. — Der Kaiser von Russland hat den als Violinvirtuos und Componist bekannten Obersten *Alexis Lwoff*, mit Belassung desselben in seinen bisherigen Chargen und als Dirigent der kaiserlichen Hauscapelle, zum Generalmajor befördert.

Ankündigungen.

Im Verlag der Unterzeichneten ist erschienen:

Liederbuch des deutschen Volkes.

Eine Sammlung von 1116 ausgewählten Liedern, unter 12 Rubriken geordnet. 1) Kinderlieder. 2) Turn- und Wanderlieder. 3) Studentenlieder. 4) Berufslieder. 5) Gesellschaftslieder. 6) Zeit-, Natur- und Stimmungslieder. 7) Liebeslieder. 8) Balladen und Romanzen. 9) Vaterlandslieder. 10) Gedächtniss-, Helden- und Ehrenlieder. 11) Scherz- und Schelmenlieder. 12) Geistliche Lieder. Broschirt. Preis 17 Ngr. oder 1 Fl. rhein.

Leipzig, Januar 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der **Ch. Fr. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Bildniss

des grossherzogl. Badischen Hofmusikdirectors

Dr. F. S. Gassner.

Preis: Schwarz ..... 30 Kr. = 8 Ggr.
Chinesisch Papier ..... 40 „ = 10 „

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. № 6. 1844.

Inhalt: Bemerkungen über die Mittheilung des Orgelbaumeisters Herrn *Buckow* in No. 42 d. Z. v. vor. J. u. s. w. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Aus Leipzig. Herbstopern in Italien u. s. w. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Bemerkungen

über die Mittheilung des Orgelbaumeisters Herrn *Buckow*, in No. 42 dieser Zeitung, vom 18. October v. J., unter der Aufschrift: „Das Doublettensystem ist keine neue Erfindung.“

Der Orgelbaumeister Herr *Buckow* aus Hirschberg giebt in vorgenannter Mittheilung den Lesern dieser Zeitschrift dankenswerthe Nachricht über zwei Arten von Koppelungen, nach welchen ein Pfeifenchor einer Orgelstimme von zwei Manualen zugleich, ohne durch einen Koppelzug verbunden zu werden, gespielt werden kann; oder, mit anderen Worten: wie zwei Manuale aus einer Windlade einerlei Pfeifenchöre spielen können; oder auch: dass ein Manual seine Stimmen aus einem zweiten Manuale entlehnt, und fordert zur Namensbekanntmachung des Erfinders dieser Einrichtung auf, glaubt aber auch die Zeit dieser Erfindung in die Jahre versetzen zu können, in welchen die Orgelbauer *Buchholz* sen., Brüder *Wagener*, *Marx* sen., *Miegend* und *Grüneberg* aus Stettin lebten.

Wenn mir gleich der Name des Erfinders dieser Einrichtung in keinem Buche vorkam, so muss ich dennoch die von Herrn *Buckow* muthmasslich angegebene Zeit der hier in Rede stehenden Erfindung aus folgendem Grunde bestreiten, und sie viel weiter noch, als angegeben wurde, hinaussetzen, weil die vorgenannten Orgelbaumeister sämmtlich noch theils gegen das Ende des vorigen, theils im Anfange des jetzigen Jahrhunderts lebten, nach *Adlung* aber, wie ich hernach noch näher bezeichnen werde, diese Erfindung schon im Jahre 1649 bekannt war. Ferner sagt *Werkmeister* in seiner erweiterten und verbesserten Orgelprobe (herausgekommen zu Quedlinburg und Aschersleben, bei Gottlob Ernesti und Struntz, im Jahre 1716, Seite 42 und 43) buchstäblich darüber Folgendes:

„Dass auch Etliche Beliebung zu solchen Registraturen haben, *da man eine Stimme im Pedal und Manual insonderheit allein brauchen kann*, ist auch nicht allemahl rathsam, denn es bezeuget die Erfahrung, dass es nicht allemahl geräth, und ofte falsch klinget, bevorab in Schnarrwerken, aus den Ursachen, wenn der Zufluss des Windes nicht gleich ist (?), oder wenn der Wind in denen Winkeln noch stosset (?), oder von einem Orte weiter als vom andern zu den Pfeifen geführt wird (?) und dannenhero seine aequalität verlieret. Derohalben ist besser, man gebe jeder Stimme ihr sonderliches Register, oder *überlege es vorher genau, ob man es also haben könne*, damit die Arbeit nicht vergebens geschehe, *alsdann ist es ein fein Compendium vor arme Kirchen, die nicht viel grosse Stimmen bezahlen können*, dieses pfleget gemeiniglich in grossen Stimmen zu geschehen, auch machen die so gegenannten *Fladder-Klappen* in denen *Springladen* oftmahls Ungelegenheit.“

Hiernach war also diese Koppelart zur Zeit der Springladen, welche man schon im 15. Jahrhunderte arbeitete, bekannt.

Die älteste mir bekannt gewordene Nachricht über die Anwendung dieser Doublettenart giebt *Adlung* in seiner Musica mechanica Organoedi, Theil I, S. 226, wo es heisst:

„*Ludwig Compenius* *) erbaute im Jahre 1649 eine Orgel für die Hauptkirche der Prediger in Erfurt, an der er aus dem Rückpositive derselben, Trompete 8′ und Schalmey 4′ für das Pedal durch eigene Register entlehnte.“

Hiernach muss also die Zeit dieser Erfindung wenigstens bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts hinausgeschoben werden **).

Herr *Buckow* sagt ferner in seiner vorgenannten Mittheilung, nachdem er die Einrichtung einer Doublettenwindlade beschrieben und den Vortheil der dabei stattfindenden Gelderspariss bemerkt hat:

„Nachtheile sind aber: dass so ein Werk mit Doubletten, wie ich aus eigener Erfahrung aus Pasewalk kennen gelernt habe, höchst schwierig und nie ganz rein

*) *Walther* und *Gerber* nennen ihn *Compenius*.

**) Da es aus den vorhinerwähnten Worten *Werkmeisters* klar hervorgeht, dass zu seiner Zeit (er wurde 1645 geboren) schon die Pedaltöne aus den Pfeifen des Manuales entlehnt wurden, so benutze ich die Gelegenheit, zur Ehre der Wahrheit und zur Berichtigung der Orgelgeschichte, dass zu widerrufen, was ich vor mehreren Jahren, meiner damaligen Ansicht nach, in dieser Zeitschrift in Beziehung auf die Koppelung des Pedales mit dem Manuale sagte, — nämlich: dass, wenn gleich diese Art von Koppelung eine schon sehr alte Erfindung sei, dennoch dem Abte *Vogler* das Verdienst bleibe, der Erste gewesen sein, der sie zur Verbindung des Pedales mit dem Manuale benutzt habe (*Vogler's* Wirken für den Orgelbau begann erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts).

zu stimmen ist. — Denn es ist natürlich: jedes Clavier einzeln gespielt, bekommt die Pfeife aus *einer Oeffnung* (Canzelle) den Wind, während gekoppelt oder schon in der Octave angehalten, die eine Pfeife (hier das zweite C) *aus zwei Canzellen den Wind bekommt, mithin viel höher klingt*, als es mit den übrigen gestimmt ist. Auch ferner: wird eine nicht combinirte Stimme mit einer combinirten oder Doublettenstimme gekoppelt, diese Doublette aber zugleich im Untermanual gezogen, so klingt die Doublette, *welche nun den doppelten Wind erhält*, bedeutend höher."

Wenn ich gleich den Herrn *Buckow* im verflossenen Sommer v. J. aus seinen in Schlesien gelieferten Meisterwerken nicht nur als tüchtigen Practiker, sondern auch aus den mit ihm gepflogenen Unterhaltungen über den Orgelbau als einen in seiner Kunst wissenschaftlich gebildeten und hochachtbaren Mann kennen lernte, so kann ich dennoch dieser seiner hier geäusserten Ansicht: — dass der Ton einer Pfeife höher wird, wenn ihr der Wind aus zwei Windführungen, als wenn er ihr nur aus einer solchen zufliesst, — nicht beitreten, glaube vielmehr, sie zum Wohle der guten Sache, wie folgt, bestreiten zu müssen.

Ich behaupte, dass, wenn die zwei Windführungen, von denen hier die Rede ist, gleich und hinlänglich weit sind, die nöthige Qualität des Windes, welche zur richtigen Ansprache der Pfeife nöthig, abgewogen, die Pfeife regelrecht intonirt worden ist, der Wind ohne Störung, d. h. weder geschwächt noch verstärkt, zu ihr hinfliesst, der Ton derselben, gleich viel, ob ihr der Wind durch eine Windführung oder durch beide zugeführt wird, in vollkommen gleicher Höhe bleiben muss, weil das Höher- oder Tieferwerden eines Tones nicht durch die Quantität, sondern einzig und allein durch die Qualität des Windes bewirkt werden kann.

Wäre dem nicht also, so müsste ja jeder angehaltene und nur durch einen Blasebalg erzeugte Ton oder Accord beim Hinzutreten mehrerer Bälge immer mehr und mehr erhöht werden, was doch, wie allgemein bekannt ist und an jeder Orgel bewiesen werden kann, nicht der Fall ist.

Da das, was ich hier niedergelegt, unumstössliche Wahrheit ist, so nehme ich an, dass Herr *Buckow* in jener Zeit, als er zu Pasewalk die Doublettenwindladen gearbeitet hatte, von der Richtigkeit seiner Ansicht durchdrungen war, nämlich: dass die Ursache der gehörten ungleichen Tonhöhe einer und eben derselben Pfeife durch vermehrten Wind entstehe, dass er, als ihm die Einrichtung der Doublettenwindlade deshalb nicht zweckmässig erschien, bis hierher diese Angelegenheit nicht weiter verfolgte, seine frühere Ansicht seinem Gedächtnisse treu geblieben war und er sie so den Lesern dieser Zeitschrift als richtig mittheilte.

Hätte Herr *Buckow* zu jener Zeit den Grund der Tonveränderung gefunden, so würde er nicht auf den Gedanken gekommen sein, dass sie durch doppelten Windzufluss erzeugt werde, und gewiss, er hätte ihn schon damals meisterhaft gehoben. Ich bin überzeugt, dass, wenn Herr *Buckow* jetzt dergleichen Windladen zu arbeiten hätte, er sie bei seiner erreichten Meisterschaft so vollendet regelrecht arbeiten würde, dass er diese Erfindung lieb gewänne, und sie gewiss da anbrächte, wo sie anzubringen zweckmässig ist. Ihre Zweckmässigkeit beweisen mir einige zwanzig Orgeln, die so unter meiner Oberleitung erbaut wurden.

Der Grund vom Abweichen des Tones einer Doublettenpfeife, wodurch die reine Stimmung einer Orgel allerdings sehr erschwert, ja fast unmöglich gemacht wird, liegt nicht in der Vermehrung des Windes, sondern in der Ungleichheit der Contraventile, was ich mit Folgendem beweisen zu können glaube:

1) befand sich noch vor vier Jahren in der hiesigen Klosterkirche eine mit einer Doublettenwindlade versehene Orgel, aus der zwei Manuale, bei freier Registrirung, spielten. Dies Werk spielte ich sehr oft, und zwar gewiss stets mit grosser Aufmerksamkeit, aber niemals hörte ich (die Orgel war kurz vor meinem Amtsantritte sehr rein gestimmt worden) eine Erhöhung oder Verstimmung irgend eines Tones, obgleich ich schon zu jener Zeit die durch beide verwandte Manualtasten angegebenen Töne mit denen verglich, welche ich durch den Anschlag einzelner Manualtasten erhielt; folglich mussten die Contraventile, welche auf der unteren Hälfte des Pfeifenstockes liegen, durchaus regelrecht gearbeitet sein.

2) Es befindet sich noch jetzt in der hiesigen Pfarrkirche eine von *Buchholz* sen. vor ungefähr 38 Jahren erbaute Orgel, deren Pedal nur den einzigen Pfeifenchor, Posaune 32', für sich allein hat und die übrigen Pedalstimmen (18 an der Zahl) aus drei Doublettenwindladen entlehnt. Wenn ich diese Orgel gleich seit 34 Jahren spielte, sie folglich genau kenne, mir aber nie ein erhöhter, aber wohl hier und da ein um ein Weniges vertiefter Ton vorgekommen war, so ging ich dennoch sogleich nach Durchlesung des hier besprochenen Aufsatzes zu derselben und experimentirte darauf folgendermassen: ich zog zuerst Rohrflöte 8', sowohl im Manual, als auch im Pedal an, untersuchte sowohl sämmtliche Töne der zwei tiefsten Manualoctaven, als auch die des Pedals, verglich sie nicht nur bei einzelnen Anschlägen, sondern auch bei Anschlägen mit beiden verwandten Tasten zugleich, fand aber keinen erhöhten Ton, wohl aber, dass die Tone *D* und *G* im Pedale ein wenig tiefer, als ihre verwandten Manualtone (*D* und *G*), klangen.

Da ich hiervon den Grund nur einzig und allein in den Contraventilen, die *Walther* „Fladder-Klappen" nennt, vermuthete, so trug ich die Pfeifen dieser Stimmen ab, öffnete den Pfeifenstock und fand, dass die letzteren Contraventile (Herr *Buckow arbeitete sie aus Zinn*), die zu den beiden Pedaltönen *D* und *G* gehörten, ein wenig stärker und härter, als ihre verwandten Contraventile, welche zu ihren verwandten Manualtönen führen, waren, sich folglich nicht vollkommen so hoch, als jene öffnen konnten, daher sie den Wind um ein Weniges geschwächt zu den Pfeifen führten, die daher im Pedale tiefer als im Manuale ansprachen. Hierauf löste ich die beiden genannten Pedalventile vom Stocke ab, leimte an ihre Stelle leichtere hin, die vollkommen durch den Orgelwind geöffnet wurden, und als der Leim hinlänglich trocken war, brachte ich den Pfeifenstock wieder an seine Stelle, trug sein Pfeifenchor darauf und er-

hielt sowohl bei wechselseitigem Anschlage der Pedal- und Manualtasten *D* und *G*, als auch beim Zusammenschlage derselben, durchaus weder Vertiefung noch Erhöhung der Töne, sondern vollkommene Tongleichheit derselben.

Schliesslich empfehle ich, diese Erfindung überall da zu benutzen, wo 1) die Kirche nicht sehr feucht ist (in feuchten Kirchen könnten die Contraventile, welche am Zweckmässigsten aus Leder verfertigt werden, Feuchtigkeit anziehen, in welchem Falle sie beim Wiedereintrocknen hart würden und sich dann nicht so vollkommen, als zur richtigen Ansprache der Pfeifen nöthig ist, öffnen würden); 2) wo es an Raum zur Lagerung einer Pedalwindlade fehlt, und 3) wo durchaus Geld erspart werden muss, welche Ersparung aus Entlehnung der Manualpfeifen für's Pedal hervorgeht.

Neu-Ruppin. *Wilke.*

Recensionen.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

Lied des Kindes (aus der Novelle *Goethe's*) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Werner Hahn*. Op. 1. Leipzig, bei E. Götz. Preis 10 Ngr.

Dass der Debütant gerade dieses Lied aus der fast verschollenen Novelle Goethe's aufgestöbert hat, können wir nicht eben ein Glück nennen. Auch hat der Componist offenbar nicht recht gewusst, wie das (nur durch den Zusammenhang Bedeutung gewinnende) Lied an- und aufzufassen sei. Die unstate Begleitung soll nun das Beste thun. Ob übrigens an mehreren Stellen die gleiche Fortschreitung der Melodie mit dem Basse absichtlich geschah, wollen wir für's Erste dem musikalischen Gewissen des Componisten anheimstellen. Möge er für sein zweites Werk von einer recht glücklichen Textwahl begünstigt werden!

Zwei Vigilien von *F. D.* für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 120. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 10 Ngr.

Man hat ein begründetes Recht, von dem Manne, der uns diese neue Gabe reicht, Etwas zu erwarten, das Geist und geübte Kunst verräth, wenn auch nicht Alles, was ein guter Künstler schafft, die höchste Weihe des Genius empfangen kann. Diese beiden empfindungsvollen und sangbaren Vigilien nun zeigen jedenfalls den geistvollen, routinirten Componisten; wenn sie sich auch nicht als höhere Inspirationen kund geben, so entwickeln sie doch so viele schöne und ansprechende Züge, dass man eine scharf ausgeprägte Characteristik weniger vermisst. — Den Wunsch nach einem eigenthümlichern Schlusse konnten wir in beiden Stücken kaum unterdrücken. Wir wissen es wohl, dass solche Schlusse, wie sie der Componist hier wählte, den Dilettanten vorzüglich willkommen sind; aber sie sind doch auch empfänglich und dankbar für einen recht ergreifenden, sinnigen Schluss. — Ohne hemmende Schwierigkeiten bieten diese Vigilien einer wohllautenden Stimme die schönste Veranlassung, sich geltend zu machen; die Begleitung ist nur im zweiten Gesange hervortretend, erhöht aber auch die Wirkung bedeutend.

Orientalische Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Evers*. Op. 15. Wien, bei T. Haslinger. Preis 45 Kr. Conv.-M.

— —: Vier Gedichte von *Lenau*. Op. 17. Ebendaselbst. Preis 1 Fl.

Herr Evers hat es in der That verstanden, den orientalischen Liedern eine gewisse Wärme und eigenthümliches Colorit zu geben; nur ist es ihm weniger gelungen, seinen Conceptionen jene Rundung und Abgeschlossenheit zu verleihen, die jedem Kunstgebilde, und vorzugsweise dem Liede, erst die wahre Bedeutung sichern. Die beste Auffassung, und auch wohl die sicherste Haltung müssen wir dem ersten Gesange, „Das Hindumädchen," nachrühmen. Der Wechsel von Tonart und Bewegung ist dem Ganzen vortheilhaft und erscheint auch verständig motivirt. — Wenn wir im Allgemeinen uns mit dem harmonischen Bau einverstanden erklären, so schliesst das doch nicht aus, dass eine etwas schärfere Feile wohl auch hier und da Manches richtiger und wirksamer gestalten könnte; so wäre z. B. im 13. Tacte der Melodie, bei den Worten: flüstert der u. s. w. *cis* statt *c* gewiss viel wohlthuender.

Wollte der Componist in dem zweiten Liede („Allah giebt Licht in Nächten") durchaus den gemischten Rhythmus von $^2/_4$ und $^3/_4$ anwenden (er erscheint uns nicht motivirt), so hätte er auch weiter gehen und überhaupt alle daraus hervorgehende Declamationsvortheile benutzen müssen. Die Stelle: Allah giebt Trost in Noth, ist melodisch eben so gezwungen, als harmonisch incorrect; das Bestreben, piquant zu sein, hat den Autor auf Irrpfade geleitet. — In der Betonung, wie im Periodenbau ist der Componist nicht immer glücklich, was in „Der Mohrin Gesange," wie im „Dankliede" an mehreren Stellen recht fühlbar wird. — Möge der talentvolle Componist sich nur nicht durch Streben nach Originalität seiner wahren, offenbar begabten Künstlernatur entfremden lassen — dann wird er ganz gewiss noch Vortreffliches schaffen.

Auch in den Compositionen der vier Gedichte von Lenau entdecken wir, neben Spuren von schönem Talente, manches Gesuchte und Verfehlte. Das erste Lied: „Einsamkeit" überschrieben, hätte unvermisst in der Einsamkeit bleiben können! — Wie starr und gesucht ist der Anfang dieses Liedes, und als es, etwa im 16. Tacte, in Fluss kommt, wie matt und gewöhnlich fliesst es dahin! Hat man sich kaum über die störende Trennung der Periode, die den Gedanken unterbricht, beruhigt, so erneut und verstärkt der misslungene, gedehnte Schluss die unmuthige Stimmung. Herr Evers kann viel Besseres geben, darum hatte er diese Einsamkeit sich selber überlassen sollen! — Einen merkwürdigen, aber sehr erfreulichen Gegensatz zu diesem verfehlten Liede bildet das letzte dieser Sammlung: „Die Thräne," ein Gesang,

der so weich und ausdrucksvoll, recht aus dem Herzen stammend, so mild und doch so ergreifend dahinströmt, und Alles vergütet, was uns an der „Einsamkeit" und und wohl auch an den andern Liedern störte. Herr Evers lasse nur sein natürliches Gefühl walten, und er wird uns wahrhaft schöne Lieder geben können. —

Lieder und Gesänge, Musik von *Dessauer*. Berlin, bei Schlesinger.

Es liegen uns von diesen Gesängen, die einer umfassendern Sammlung angehören, vier Nummern zur Besprechung vor, die alle in der bekannten, ansprechenden, zuweilen etwas stark französirenden Weise geschrieben sind, welche diesem routinirten und talentvollen Gesangcomponisten charakterisirt. Interessant sind sie sämmtlich, nur dass sie nach Form und Inhalt mehr oder minder anziehend erscheinen. Als den gelungensten und ansprechendsten dieser vier Gesänge bezeichnen wir das Lied vom sterbenden Schwan: in seiner ruhigen Einfachheit berührt es sanft und wohlthuend das Gemüth, bei höchst angemessener Form und Haltung. „Il masnadiere siciliano" (Der sicilianische Bandit, mit beigefügter Uebersetzung von Grünbaum) für eine Bassstimme. Eine (wohl nur mercantilische) Anmerkung besagt: dies Stück sei von Lablache in vielen Concerten gesungen worden. Wir wollen es gern glauben; denn eine ausgiebige Bassstimme kann sich trefflich geltend machen mit diesem Charakterstück, das eben so gut geeignet ist, den declamatorischen, wie den getragenen Gesang glänzen zu lassen. —

Auch Goethe's schönes Lied: „Ich denke dein!" finden wir hier, und zugleich die untergelegte französische Nachbildung von Borel; ja es hat ganz den Anschein, als habe der Componist seine Melodie ursprünglich für die französischen Verse bestimmt und das deutsche Original erst später seiner Composition accommodirt. Für diese allerdings auffallende Erscheinung sprechen mehrere sonderbare Wiederholungen, Aenderungen und — Entstellungen: so heisst es z. B. „wenn auf dem fernen Wege, auf fernem Wege der Staub — der Staub sich hebt." Aus dem einfachen „Wand'rer" Goethe's wird ein „müder Wand'rer" u. s. w. — Nicht minder undeutsch und unsre Conjectur bestätigend sind auch viele Stellen declamirt; wir geben einige zum Besten:

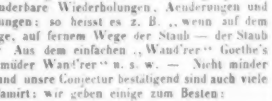

Mais, liebwerther deutscher Herr Dessauer, das ist in der That nicht schön von Ihnen, und eher hatte sich wohl Monsieur Borel einige Accommodations gefallen lassen können, als unser Goethe diese Transscription erdulden musste! — Dass der Componist diese .... Pièce vorzüglich in harmonischer Beziehung so besonders sorgfältig

Das vierte Lied („Sans le nommer") ist ächt französischen Ursprungs (mit deutscher Uebersetzung von Grünbaum), gefällig, mehr declamirt als gesungen, aber ohne eigentlichen Nerv und Reiz. Dass der sonst so umsichtige Uebersetzer dem Sänger mehrmals zumuthet, das Wort: „Pflicht" auf das hohe *a* auszusprechen, ist wirklich eine — harte Pflicht! Die vollständige Sammlung dieser Gesänge (nach dem Titelblatte enthält sie 21 Nummern) verdient jedenfalls die Aufmerksamkeit des gesangliebenden Publicums.

---

1) „Das Blumenmädchen" (La floraja napolitana) für Mezzo-Sopran und Pianoforte (mit italienischem und deutschem Text), Op. 63, und
2) „Ah, che mi manca l'anima." Duett für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte (mit deutschem und italienischem Texte). Op. 52. Beide componirt von *Truhn*. Im Verlage von Schlesinger in Berlin.

Beide Stücke wurden, wie wir vernehmen, bereits in den Concerten zu Berlin mit günstigem Erfolge ausgeführt; namentlich soll die Floraja, von Mad. Viardot-Garcia gesungen, bedeutend effectuirt haben. Dies ist in der That eine recht interessante Composition, mit Geist und Leben aufgefasst, und gewiss geeignet, bei guter Ausführung lebhaft zu interessiren. Die Sängerin hat hier Gelegenheit, eine lebhaft aufgeregte Vortragsweise, wie nicht minder ihre Gewandtheit in Fiorituren und mancherlei Vorzüge der italienischen Methode geltend zu machen. Doch bedarf sie dazu eines ziemlich geübten und zugleich folgsamen Begleiters, wenn das Ganze den rechten Eindruck machen soll. Schon die einleitenden und verbindenden Ritornelle müssen sehr lebhaft und zugleich fein nüancirt vorgetragen werden. Auch das (ziemlich weit ausgeführte) Duett ist geübten Sängern mit Recht zu empfehlen. Der Componist hat es wohl verstanden, nicht allein einzelne Züge dieses Duettes, sondern wirklich die ganze Physiognomie desselben nach moderner italienischer Weise zu gestalten; dass es bei dieser Gestaltung nicht ganz ohne individuelle Aehnlichkeiten und Reminiscenzen abgehen konnte, ist leicht zu begreifen und zu verzeihen. Gewiss ist es, dass dies Duett, wenn es nicht durch mangelhafte oder auch durch mühselige Ausführung beeinträchtigt wird, ein höchst unterhaltendes, dankbares Salon- oder Concertstück bildet. — Wie sehr übrigens der Componist bedacht gewesen ist, durch allerlei Mittel dem Ganzen eine wohlthätige Abwechselung zu verleihen, so wird es doch wohl kaum dem Vorwurfe einer zu grossen Ausdehnung entgehen können: einige der Wirkung vortheilhafte Kürzungen würden sich ungesucht ergeben. Der harmonische Antheil an dem Ganzen ist nicht unbedeutend; nur ist manche Wendung, statt nach des Componisten Absicht piquant zu erscheinen, scharf geworden, so z. B. S. 14 im dritten und vierten Tacte (den Druckfehler *a* statt *h* gar nicht mitgerechnet). Der zweite Tact auf S. 9 ist sogar ziemlich problematisch. Jedoch das Ganze interessirt und wird gefallen.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Engel*. Op. 5. Berlin, bei Bote und

Wir wollen abwarten, wie die künftigen musikalischen Gaben des uns noch unbekannten Autors sich zeigen werden! In den vorliegenden drei Gesängen scheint wenigstens die Leichtigkeit des Hervorbringens nicht documentirt zu sein: sie sind mehr gemacht als empfangen; eine zu absichtliche, und nicht immer glückliche Begleitung hemmt, statt zu heben.

1) „Der nächtliche Ritter," und „Das Schifflein," zwei Romanzen von *Uhland*. Op. 12. Preis $\frac{1}{4}$ Thlr.
2) „Des Seilers Tochter," Ballade von *Ferrand*. Op. 14. Preis $\frac{1}{3}$ Thlr., und
3) „Der Liebe Lust und Leid," Liederkranz von *Gentzel*. Op. 19. Preis 14 Ggr. — Sämmtlich componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *G. Nicolai*. Im Verlag von Schuberth und Comp. in Hamburg.

„Der nächtliche Ritter" nahm uns schon durch sein monotones Vorspiel gegen sich ein, und seine nähere Bekanntschaft war nicht geeignet, uns für ihn zu interessiren. Die Romanze verlässt nur da den Weg des Alltäglichen, wo sie incorrect und wunderlich wird. Statt jedes andern Beweises beschaue man sich nur die Stelle auf S. 5; da heisst es nach den Worten: „wo mein Herz in Lieb' entglühte" (langes Zwischenspiel! dann)

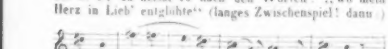

und von welcher haarsträubenden Harmonie wird der Theure begleitet! Nun das gewaltsam zurückführende Nachspiel, das selbst nach dem corrigirten Stichfehler im letzten Tacte (*a* statt *h*) nicht an Reiz gewinnt! — Alle Absonderlichkeiten hervorzuheben, welche in der Composition der zweiten Romanze: „Das Schifflein" sich bemerkbar machen, würde zu weit führen; die Selbstanschauung der etwa Lusttragenden wird reiche Beute finden: wir wollen nur bei der nicht allein unpassenden, nein, förmlich widersprechenden Begleitung stehen bleiben, welche das leise Dahingleiten des Schiffleins bezeichnen soll. Vergütete nur eine glückliche, treffende Auffassung des Ganzen die einzelnen Schwächen, so würden wir uns kaum darüber beklagen; aber, wenige Momente abgerechnet, die wir als gelungen bezeichnen könnten, sind weder Motive, noch Rhythmus und Gruppirung geeignet, Interesse und Wohlgefallen zu erregen.

Wenn wir die Ballade „Des Seilers Tochter" auch nicht für vollkommen gelungen erklären können (es stört uns Manches darin, was sich nicht eben scheu verbirgt), so ist doch nicht zu leugnen, dass Ton und Haltung bei Weitem glücklicher getroffen sind, als in den beiden Romanzen.

Des kleinen Liederkranzes haben wir auch nicht recht froh werden können; statt frischer, gesunder Melodieen kurze, abgebrochene Phrasen ohne geistigen Zusammenhang. Zuweilen treten einzelne wirklich glückliche Züge, Spuren wirklichen Talentes hervor; Alles aber zerflattert ohne Halt und Eindruck. Im Rhythmus und Harmonie grosse Nonchalance, die sehr an den Dilettantismus erinnert. — Manche dieser Lieder liessen sich mit leichter Mühe vortheilhaft umgestalten; geschickte Sänger mögen den Versuch machen!

Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte componirt von *Robert Franz* Op. 1. 2 Hefte. Leipzig, bei F. Whistling. Preis jedes Heftes $\frac{2}{3}$ Thlr.

Ein interessantes Opus 1! Nicht, als ob wir dadurch um zwölf vollkommen schöne Lieder reicher geworden wären, aber Talent und wahren Beruf erblicken wir unverkennbar in dieser recht beachtenswerthen Erstlingsgabe. Wir wurden nach manchem Kennzeichen, das diese Gesänge tragen, fast annehmen müssen, dass dies erste Werk ein langbedachtes und jetzt erst der Oeffentlichkeit übergebenes sei (um wenigstens andeutend das: *nonum prematur in annum* zu bewahren), gehörten nicht die Dichtungen fast ausschliesslich der Neuzeit an, und trügen nicht die Compositionen selbst in anderer Beziehung unleugbar die Spuren der allerneuesten, hochromantischen Zeit. Wenn wir bevorworten, dass diese Gesänge jedenfalls diejenigen Kunstfreunde interessiren werden, die mit Freude und Theilnahme der Entfaltung einer künstlerischen Natur folgen, so dürfte aber auch die Voraussetzung sich bewähren, dass der Componist der vorliegenden Gesänge für's Erste nicht auf Popularität, selbst im bessern Sinne nicht, wird rechnen dürfen. Nicht allein, dass diese zwölf Gesänge fast ausschliesslich dem tiefsten Ernste angehören, einige sogar förmliche Nachtstücke bilden, so scheint auch die Geistesrichtung des Componisten überhaupt sich mehr zu dunkeln, mystischen Pfaden, als zu sonniger Helle hinzuneigen; das geht nicht nur aus der Wahl seiner Gedichte hervor, die fast alle ein trübes Colorit tragen; selbst die heitern, gemüthlichen Dichtungen, wie z. B. Hoffmann's fröhliches „Tanzlied im Mai" bleibt, trotz des spielenden, hüpfenden Rhythmus, nicht frei von einigen verdüsternden Zügen. — Das „Schlummerlied" wurden wir unbedingt als schön und vollständig gelungen bezeichnen müssen, erdrückte nicht fast die Begleitung die einfachanmuthige Melodie. Wir schätzen eine sinnige, hebende Begleitung ungemein: das Talent der feinen Nüancirung kann sich darin fast noch mehr bewähren, als in Bildung der Melodie; — wenn aber, wie es hier geschieht, der Gesang allzusehr in Schatten gestellt wird, dann können wir darin nur eine Verschwendung erblicken, würde sie auch noch so geistreich ausgeübt. Hier nun erscheint überalles diese Begleitung so anspruchsvoll und so schwierig, — ja ein wahrer Wald von Kreuzen starrt uns entgegen, — dass das arme Veilchen der Melodie ganz davon erdrückt wird. Dieser offen ausgesprochenen Herzensmeinung fügen wir nun um so freudiger die Versicherung hinzu, dass die Durchsicht des besprochenen Werkes uns wahres Interesse gewährt hat, und dass wir von dem Talente des Componisten für die Zukunft das Beste erwarten, zumal wenn er, an rechter Stelle, bei der Farbengebung auch helle und heitere Töne nicht verschmäht. Seine Befähigung ist unverkennbar.

„Mein Element," Gedicht von Ritter v. *Treuberg*, für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt von *Jos. Netzer*. Op. 14. Berlin, bei Trautwein. Pr. 10 Sgr.

Der Componist hat sich bekanntlich durch seine Oper „Mara" (in Wien) einen ziemlich günstigen Ruf erworben, den diese Kleinigkeit nicht eben schmälern, aber auch nicht fördern wird. — Routine ist wohl die hervorstechendste Eigenschaft des anspruchlosen Gesanges; wir wollen also abwarten, bis wir den Autor in seinem eigenthümlichen Elemente erblicken. — Die Wahl des Gedichtes ist nicht eben eine glückliche zu nennen; namentlich ist das Bild vom „Wohlenden Warme" nicht sehr ansprechend, und dürfte den Sänger in einige Verlegenheit bringen; diesem wird dagegen der Schluss mehr zusagen, als dem Beurtheiler; überraschen wird er Niemand.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag, im Januar 1844. Unsere Oper hat seit der „Mara" keine Novität gebracht, und fristet ihr Dasein nebst einigen Gastrollen und Debüts durch das magere Repertoir von „Aschenbrödel," „Opferfest," „Zweikampf" u. s. w.

In den drei Gastdarstellungen des Herrn *Napoleone Moriani*, Kammersangers des Kaisers von Oesterreich und des Grossherzogs von Toscana, der Dem. *Giuseppina Rosetti* und des Herrn *Giov. Battista Ciabatta* hörten wir in den Zwischenacten von „Vor hundert Jahren," „Erste Liebe oder Jugenderinnerungen" und „Ein Herr und eine Dame" einige mehr und minder interessante italienische Operafragmente. Eine ganze Oper wäre dem Publicum gewiss lieber gewesen, um den berühmten Künstler in einer Totalität als dramatischen Sänger kennen zu lernen. Hier bekamen wir von ihm nur eine Ahnung in den letzten Scenen des zweiten Actes aus „Lucrezia Borgia" und den beiden grossen Scenen des zweiten Actes aus „Roberto Devereux" und „Lucia di Lammermoor." Auch für die Direction, welche den fremden Künstlern ein hohes Honorar zahlen musste, würde sich der Erfolg wahrscheinlich lucrativer gezeigt haben, denn leider zeigte nur der erste Abend ein wohlbesetztes — noch nicht sehr volles Haus.

Herr *Moriani* besitzt eine schöne und, was mehr sagen will, edle, vorzüglich in den mittlern und höheren Chorden ausgezeichnete Brust-stimme, wenn diese gleich ihren Johannistag überlebt zu haben scheint. Seine Methode ist im vollen Sinne des Wortes vollendet zu nennen, und sein Gesang erfreut eben so sehr durch Klarheit und Deutlichkeit, Geschmack und Grazie, als durch Ausdruck und Gefühl. Ganz trefflich ist seine Mezza-voce, und die Falsette, worin so viele Tenoristen ihr höchstes Heil suchen, scheint er zu verschmähen. Dem. *Rosetti* ist eine wohlgeschulte Sängerin mit sehr scharfer Stimme, die vielleicht mehr gefallen haben würde, wenn sie nicht an *Moriani's* Seite erschienen wäre. Herr *Ciabatta* hat eine Stimme, mit welcher man auch bei dem fleissigsten Studium nicht viel wirken kann. Die interessanteste Nummer nebst den obengenannten Piecen war: Duett aus Anna Bolena (Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti*), zwei Piecen von *Mercadante*, Quartett aus „Il Giuramento" und Duett aus „Gabriella di Vergi" sprachen gar nicht an. Eine neue Erscheinung für uns war eine Cavatine und ein Duett aus *Donizetti's* „Linda di Chamoun" (Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti*), eine recht piquante etwas capriciöse Composition, welche gefiel und mit Mitten Concert wiederholt wurde.

Herren *Damcke* vom Hamburger Stadttheater sahen wir bisher in drei Gastdarstellungen, Nadori in „Jessonda," Gennaro in „Lucrezia Borgia" und Elvin in der „Nachtwandlerin." Herr *Damcke* besitzt nicht allein eine schöne jugendfrische und schon bedeutend ausgebildete Stimme, sondern er versteht zugleich mit Gefühl und Ausdruck zu singen und vereiniget eine angenehme Bühnengestalt mit einem recht lebendigen und zweckmässigen Spiel. Seine Aufnahme von Seiten des Publicums war mit vollem Recht glänzend zu nennen. Dem Vernehmen nach ist Herr *Damcke* bereits engagirt und gewiss eine sehr erfreuliche Acquisition für unsere Bühne.

In der Nachtwandlerin machte Fräul. *v. Grünwald* ihren dritten theatralischen Versuch als Amine, welche aber für ihre Individualität eben nicht besonders passte.

Dem. *Therese Schwarz* aus Wien erschien in zwei Concerten im Theater mit einem wahrhaft brillanten Erfolge. Sie erfreut sich nicht allein einer wunderschönen ziemlich umfangreichen Contraltstimme, sondern hat diese bereits vielseitig nach der edelsten italienischen Methode cultivirt, und weder Vortrag noch die treffliche Coloratur mahnen an die Anfängerin, sondern lassen uns nur eine vollkommen gebildete Sängerin der neuen Schule hören. Dem. *Schwarz* sang im ersten Concert eine Arie aus der Oper: „Il Giuramento" von *Mercadante*, dann „Elfengesang," Ballade von *Ernst v. Schulze*, in Musik gesetzt von *Randhartinger*, und zum Schlusse: Arie mit Chor aus der „Italienerin in Algier" von *Rossini*; im zweiten Concerte hörten wir von ihr eine Arie aus „Donna Caritea" von *Mercadante*, Lied „Warum?" Gedicht von *Ludwig Rochstein*, Musik von *Julie Baroni-Cavalcabo*, und Duett aus der Oper: „Semiramide" von *Rossini*, mit Herrn *Kunz*. Alle diese Nummern wurden mit eben so stürmischem, als verdientem Beifall aufgenommen. Wie wir hören, ist auch Dem. *Schwarz* für unsere Bühne gewonnen und soll nächstens als Maffio Orsini in der „Lucrezia Borgia" debütiren. Herr *Stoger* scheint ernstlich darauf bedacht, die Oper wieder auf den Punct zu erheben, den sie einnehmen muss, wenn das Prager Theater grünen und blühen soll. Herrn *Neuendorf*, fürstlich Schwarzburgischen Hofoperusänger, sahen wir nur einmal als Gennaro in der „Lucrezia Borgia" und — verlangten keine nähere Bekanntschaft.

Zum Vortheile des Herrn *Johann N. Mayr* erschien in böhmischer Sprache zum ersten Male *Rossini's* „Belagerung von Koriath," worin Herr *Kunz* den Mahomet als Gast gab; die Oper machte ein volles Haus, erlebte aber keine Reprise. *Rossini's* Werke erfordern grössere Kräfte.

In dem Prager localen Feenmährchen: „Ein Traumleben, oder Schuster, Postillon und Lord" von *F. G. Sch.* trat ein neuer Compositeur auf: *L. Stiasny*, ehemaliger

diesem Konzert zu Theil wurden, sind vornehmlich folgende anzuführen. Es treten jezt, ausser Mad. Schicht, auch andere Sängerinnen und Sänger öfters auf. Dem. Haser und Herr Haser, ihr Bruder, (jezt Mitglied der Operngesellschaft, von dem wir schon zu anderer Zeit mit Lobe haben sprechen können,) wurden sehr gern gehört. Die Stimme der Erstern ist zwar für einen so grossen Saal jezt noch etwas zu schwach, aber sehr angenehm und immer rein; auch verdient ihr Fleiss und ihr sicherer Vortrag mit Lob erwähnt zu werden. Hrn. Häsers Stimme hat sich auf dem Theater noch mehr ausgesungen, ist stärker geworden, ohne an ihrer Annehmlichkeit zu verlieren, und hat eine ungemeine Gewandheit in Passagen, Kolloraturen und Verzierungen gewonnen, die aber diesen Sänger verleitet, des Guten zuweilen zu viel zu thun. Es ist eins der ersten Erfordernisse des wahren Künstlers, abzusondern, in welchem Styl und Charakter die Stücke geschrieben sind, welche er vorträgt. Wer z. B. eine Charakterarie von Mozart vortragen wollte, wie eine von Paisiello, würde nicht weniger fehlen, als der Schauspieler, der den Wallenstein und Figaro auf ähnliche Weise geben wollte. Was hier vortrefflich war, ist eben darum dort desto tadelnswerther. Es lässt sich von Herrn H.s Talent, Fleiss und Liebe zu seiner Kunst erwarten, er werde sich durch diese Bemerkung nicht verschüchtern lassen, sondern veranlasst werden, einen Irrweg zu vermeiden, auf welchen das Bewusstseyn dessen, was man vermag, und der laute Beyfall der ungebildeten Menge einen jungen Künstler nur allzuleicht verleiten können. — Man erwartet auch so eben die Sängerin, Dem. Boheim aus Berlin, eine Zöglingin Righini's, die in den Konzerten des folgenden Vierteljahrs und auch in der Oper auftreten wird. — Auch das ist Gewinn für das Konzert, dass Herr Barth, Klarinettist aus der dessauischen Kapelle, (welcher im 10ten Stück dieses Jahrgangs mit gebührendem Lobe genannt worden) als Mitglied des Orchesters engagirt ist. Sein guter Ton auf diesem Instrumente und seine ungemeine Fertigkeit werden ihn immer Beyfall finden lassen. — Endlich so ist auch zum Vortheil — nicht nur dieser Anstalt und des hiesigen Publikums, sondern oft auch derer fremden Virtuosen, welche wirklich etwas Vorzügliches leisten, entschieden worden, dass der vordem ihnen versagte grosse Saal ihnen jezt überlassen wird, jedoch unter dem Vorbehalt, dass sie erst in dem wöchentlichen Konzerte auftreten. Gedenken sie dann ein besonderes Konzert zu geben, so erhalten sie dafür den Saal ohne Bezahlung der Kosten; wollen sie nur in dem wöchentlichen Konzert sich hören lassen, so bekommen sie eine anständige, und dem, was sie leisten, angemessene Vergütung, wobey sie aller, sonst unumgänglichen Weitläufigkeiten überhoben, auch, wenn nicht eine zufällige Konkurrenz stattfindet, sich über einige Tage aufzuhalten, nicht genöthigt sind. So werden die hiesigen Künstler nicht in die Ruhe eingewiegt, und das Publikum nicht an die Einseitigkeit und kleinliche Vorliebe gewöhnt, welche gar zu leicht überhandnehmen, wo fremde Talente sich hervorzuthun nicht Gelegenheit haben; nichtsbedeutende Strichvögel werden abgehalten und die Freunde der Musik sind vor ihren oft so zudringlichen Anmuthungen sichergestellt; vorzüglichen Künstlern aber bleibt, ausser der Gerechtigkeit, die man ihnen wiederfahren lässt, auch noch ein baarer Gewinn, der, wenn auch nicht glänzend, denn doch so anständig ist, als er an einem Orte, wie L., mit Billigkeit erwartet werden kann.

Von fremden Virtuosen, die sich hier, und zum Theil auch hernach in besondern Konzerten hören liessen, sind die Herren Craelius, Gugel und Mora, und Mad. Buschmann, die nicht engagirt ist, da ihre Heiserkeit nicht vorübergehend war — schon im 4ten, und die Hrn. Reinicke, Fischer, Dussik, und Dem. Fischer, im 10ten Stücke genannt. Seitdem hörten wir noch Hrn. Musikd. Backofen aus Nürnberg. Mit seinem vorzüglichen Harfen-

diese Gattung zu haben scheint. Er verschmäht es zwar eben so wenig, sich fremde Melodieen anzueignen, als unsere neuen seriosen Compositeurs, doch geschieht es mit viel Geschick und jugendlicher Frische und Heiterkeit.

Das zweite Abonnementconcert zum Vortheile des Theaterorchesters brachte zuvörderst die Ouverture in D von *Joh. Fr. Kittl*, Director des Conservatoriums der Musik in Prag (gewidmet Ihrer Majestät der Kaiserin Mutter), eine edelgedachte und geistreich durchgeführte, vorzüglich aber durch die herrliche Instrumentation ausgezeichnete Tondichtung, welche uns nur bedauern lässt, dass die gegenwärtige Stellung zur Prager Tonkunst dem tüchtigen Meister weniger Musse vergönnt, uns mit ähnlichen Werken zu beschenken. Die Production war präcis, der Beifall stürmisch.

Der böhmische Vocalchor: „Czeska wlast" von *J. Strauss* musste abermals repetirt werden. Auf die treffliche achtstimmige Harmonie in C-moll von *W. A. Mozart* folgte zum Beschlusse die historische Symphonie im Styl und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte von *L. Spohr*. (Erster Satz: *Bach - Händel*'sche Periode 1720. — Adagio: *Haydn - Mozart*'sche Periode 1780. — Scherzo: *Beethoven*'sche Periode 1810. — Finale: Allerneueste Periode 1840.) Wenn gleich dieses letztere Werk in einer trefflichen Aufführung hier lebhaften Beifall erregte, so ist die Wahl des Vorwurfs auf jeden Fall ein Missgriff zu nennen, der an den meisten Orten, wo die Symphonie gegeben wurde, Opposition gefunden hat. *Spohr* gehört gewiss unter diejenigen Tonkünstler, die am Wenigsten ihre Individualität verleugnen und sich gleichsam in eine andere Natur hineinversenken können. So ist in der ersten (gelungensten) Periode die Instrumentation modern; die zweite wäre trefflich zu nennen, wenn sie nicht *Mozart* repräsentiren sollte; *Beethoven* ist eine von *Spohr* gar zu verschiedene Natur, als dass es diesem hätte gelingen können, ihn zu copiren; der letzte Satz ist eine treffende Satyre der neuen Musik, und enthaltet mehr Humor, als man bei *Spohr* zu finden gewohnt ist. Der Referent der „Bohemia" sagt über die Wahl dieses Stoffes: „Wann hat man einen Maler gesehen, der zugleich *Albrecht Dürer*, *Raphael*, *Michel Angelo* und ausserdem noch Parodist der schlechten Manier seiner Zeit gewesen wäre, wenn nicht etwa den kostlichen *Eulenbock* in der *Tieck*'schen Novelle, mit dem der herrliche Meister *Spohr* sich doch nicht wird in Paralelle setzen wollen? Wenn sich ein Dichter hinsetzte, um erst das Buch Hiob, dann die Oden des Pindar, dann den König Lear zu schreiben, und zuletzt noch einige weltschmerz'sche Lieder zu singen, so könnte man ihm, ehe er noch die Feder ergreift, zurufen: „Freund, du willst Unmögliches!" — Im dritten Abonnement-Concert folgte auf die bekannte und beliebte Ouverture zu „Oberon" von *C. M. v. Weber* ein Concertino für das Violoncell von *Kummer*, trefflich vorgetragen von Herrn Professor *Bühnert*, der am Schlusse hervorgerufen wurde. Der darauf folgende Chor aus der grossen Litanei von *Mozart*: „Viaticum in Domino morientium, miserere nobis, pignus futurae gloriae, miserere nobis," war eine Novität für uns, die wir mit Vergnügen begrüssten. Er ist ein grossartiges Meisterstück und zumal gehört die Fuge: „Pignus futurae gloriae" zu dem Höchsten in dieser Gattung. Ein treffliches finis coronat opus bildete die Symphonie in C-moll von *L. v. Beethoven*.

In dem zweiten Concert des Cäcilienvereins, das mit *Spohr's* 128. Psalm eröffnet wurde, war eine Neuigkeit ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von Herrn *J. N. Skraup*, welcher am Schlusse einstimmig hervorgerufen wurde. Ein gediegener Kenner der Kunst hebt dieses Trio als die gelungenste von allen Compositionen hervor, die wir bisher noch von Herrn *Skraup* gehört haben. Klarheit und Fasslichkeit in Idee und Form zeichnen es vortheilhaft aus. Der erste Satz (Allegro moderato, E-moll, $\frac{4}{4}$) ist über ein sehr interessantes Motiv gebaut, das, anfänglich von den drei Instrumenten im Einklange vorgetragen, später zu anziehenden Combinationen Gelegenheit giebt. Sehr gelungen und vielleicht unter allen vier Sätzen der beste ist das Scherzo (Allegro molto e vivace, E-moll, $\frac{3}{4}$). Es ist melodisch und rhythmisch sehr anmuthig, und voll eines gewissen sanft neckenden Humors. An eine Romanze (Larghetto, E-dur, $\frac{3}{4}$), in welcher, wie billig, das melodische Element vorwaltet, schliesst sich ein rasches und viel intensive Kraft entwickelndes Finale (Allegro vivace, E-moll, $\frac{2}{4}$). Die Ausführung war sehr brav. Herr *Deutsch* fand Gelegenheit, die Fertigkeit, den ungemein schönen Anschlag und die Eleganz, die ihn auszeichnen, geltend zu machen. Herr Professor *Moldauer* und Herr *Tuscher* wirkten mit Lust und Liebe mit. Auch diese drei Herrn wurden nach vollem Verdienste gerufen. Von Gesangstücken hörten wir noch drei geistliche Lieder und einen Jagdchor im Quartett von *Mendelssohn-Bartholdy* und ein gemüthliches Lied von *Rücken*.

Das dritte Concert, mit dem Gloria aus *Spohr's* Vocalmesse eröffnet, brachte abermals ein Trio von *Beethoven* (Op. 1, No. 2), eine solid gearbeitete Pianofortesonate von Herrn *Deutsch*, auch von ihm vorgetragen, und mehrere Gesangstücke von *Lachner*, *Rücken* und *Rink*.

In dem Concert zum Vortheil dürftiger Hörer der Technik debütirte eine Schülerin der Madame *Caravoglia-Sandrini*. Dem. *Claudius* (die wir schon im vorigen Jahre als angenehme Harfenspielerin kennen gelernt hatten), zuerst als Sängerin mit der Cavatine der Mathilde aus „Wilhelm Tell." Dem. *Claudius* hat ausgezeichnet schöne Mittel, und leistet für die kurze Zeit, die sie bisher dem Gesangstudium geweiht hat, so Ausgezeichnetes, dass sie zu den erfreulichsten Hoffnungen für ihre Zukunft berechtiget. Zwei Chöre von *Lachner* und *J. N. Skraup*, eine Fantasie für das Violoncello von *Schubert*, mit Auszeichnung vorgetragen vom Professor *Bühnert*, und ein neues Lied von *J. N. Skraup* bildeten die übrigen Nummern dieses Concertes.

Die musicalische Academie zum Vortheile des St. Barthelomäi-Armenhauses wurde nach der Ouverture zur Oper „Faust" von *L. Spohr* eröffnet mit: „St. Martin," Legende statt eines Prologs, verfasst von Herrn Professor *Swoboda*, trefflich gesprochen von Mad. *Binder*. Neu war dem Publicum das Duett aus der Oper: „Linda di Chamounix" von *Donizetti*, vorgetragen von den Herrn *Kuns* und *Strakaty*, welches mit rauschendem Beifalle

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05430/091

begrüsst wurde. Dem. *Schwarz* sang eine Arie von *Pacini* mit glänzender Virtuosität, und wirkte nebst Dem. *Claudius* und den Herren *Mayer*, *Strakaty*, *Axt* und *Burian* in dem Ave Maria für vier Singstimmen, Physharmonika und Harfe, componirt von *J. N. Skraup*, mit. Herr *Damcke* sollte Tamino's Arie aus der „Zauberflöte" singen, welche, seiner Unpässlichkeit wegen, Herr *Eminger* vortrug. Concertante's waren: Variationen für das chromatische Waldhorn, componirt und vorgetragen von Herrn *Gottwald*, absolvirtem Zögling des Prager Conservatoriums, und Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Raym. Dreyschock* (bei ihm scheint man den Zusatz: „absolvirter Zögling des Conservatoriums" nicht mehr für nöthig zu halten), worin der junge Künstler sowohl durch Composition als Vortrag auf das Angenehmste überraschte und bewies, dass er mit löblichem Eifer vorwärts strebt. Die „Bohemia" sagt über ihn: „Der Künstler stand da wie ein junger Held, und spielte auch so." Das Concert selbst ist sehr brav componirt, und dabei eine eigensinnige Anhäufung aller erdenklichen Schwierigkeiten; wenn es einmal nicht in Doppelgriffen geht, so geschieht das gleichsam nur zur Erholung, und dann ist es noch immer halsbrechend. Den Beschluss machte ein Chor von *Schicht*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins.

Die Quartett-Soiréen der Herren *Mildner*, *Bartak*, *Wirth* und *Bühnert* (ehemals *Pixis*) im gräflich *Clam*'schen Palais waren heuer nicht minder erfreulich durch ein ganz merkwürdiges Zusammenspiel, Wahl und präcise Ausführung, als im vorigen Jahre, und wurden auch eben so fleissig besucht. Wir hörten in diesen drei Soiréen zwei Quartetten von *Haydn* (B dur und F dur), zwei von *Beethoven* (Es dur und E moll), eines von *Spohr* (A moll), eines von *Veit* (G moll, das erste Werk dieses jungen Künstlers, welches ihm sogleich das Bürgerrecht in diesem Genre erworben hat), eines von *Fesca* (B dur) und ein Quintett von *Mozart* (Es dur).

Von fremden Concertspielern lernten wir in der letzten Zeit drei kennen: Herrn *Th. Täglichsbeck*, fürstlich Hohenzollern-Hechingen'schen Hofcapellmeister, den bekannten Pianisten *Carl Eccrs*, und den Flötenheros *Giulio Briccialdi*.

Das Concert des Herrn *Täglichsbeck* fand im Theater Statt und schloss sich der Vorstellung von *Bayards* „Vorleserin" an. Es begann mit einer Symphonie in D dur von Herrn *Th. Täglichsbeck*, worauf ein Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von demselben, folgte, und nach dem „Wanderer" von *Schubert*, vorgetragen von den Herrn *Strakaty* und *J. N. Skraup*, machten Variationen für die Violine über ein Steierisches Volkslied von dem Concertgeber den Schluss des Ganzen. Herr *Täglichsbeck* ist ein sorgfältig geschulter, solider, ächt deutscher Compositeur mit ernster Erfindungsgabe und wohldurchdachter Instrumentation, die für den Geschmack der Zeit nur etwas reicher sein dürfte. Die Symphonie hat nur einen Fehler: dass sie etwas zu lang ist. Herr *Täglichsbeck* gleicht den Dichtern, die wohl zu reden wissen, sich aber gar zu gerne hören. Auch als ausübender Virtuose beweist Herr *Täglichsbeck* bedeutendes Studium, und muss unter die schätzbaren Künstler, wenn auch nicht unter die blendenden Heroen seines Faches, gezählt werden.

Es dürfte nicht leicht eine Schwierigkeit auf dem capriciösen Pianoforte zu erfinden sein, welche Herr *Eccrs* nicht mit Leichtigkeit, Sicherheit und Reinheit durchzuführen im Stande wäre; doch ist seine Bravour fern von aller Coquetterie, er giebt den Schmuck, aber er giebt ihn als Schmuck, nicht als Hauptsache, und den Kunstfreund interessiren bei diesem Künstler weit mehr der Geist und die Seele, der Ausdruck und Geschmack, in welchen Eigenschaften er wenige Nebenbuhler haben dürfte. Herr *Eccrs* eröffnete sein erstes Concert mit einer Sonate in Es von seiner eigenen Composition, von welcher insbesondere das Andante ungemein ansprach. Von seinen Chansons d'Amour hörten wir noch: Provence (das schönste der Motive), Styrie und Hongrie. In den dritten (wie nicht minder in der Schlussetude) bewies Herr *Eccrs* eine Virtuosität im Octavenspiele, worin er, nach dem Ausspruch hiesiger Kunstkenner, nur an *Liszt* und *Dreyschock* ein Paar Rivalen haben dürfte. Diese Chansons sind reizend gedacht und mit vielem Geist durchgeführt, wie überhaupt Herr *Eccrs* unter die vorzüglicheru Compositeurs für sein Instrument gehört. Zum Schlusse spielte Herr *Eccrs* eine Fuge, A moll, von *Joh. Seb. Bach* und ein Presto von *Domenico Scarlatti*, welches er wiederholen musste, und, nebst der obenerwähnten Octavenetude, noch als Zugabe ein brillantes Scherzo gleichfalls von seiner eigenen Composition. Die Zwischenräume der Concertstücke füllte die wackere Schülerin der Mad. *Caravoglia-Sandrini*, Dem. *Bergauer*, mit einem rührenden Liede von Director *J. Fr. Kittl*: „Des Waldes Zuruf" und einer recht artigen Canzonette aus: „La zingara." Auf dem Zettel stand: von *Thalberg*, was mir aber nicht ganz wahrscheinlich ist. Im zweiten Concert spielte Herr *Eccrs* lauter eigene Compositionen mit Ausnahme des *Scarlatti*'schen Presto, das er, mit der Octavenetude am Schlusse als Zugabe vortrug: 1) Sonate in G moll. 2) noch ein Paar Chansons d'Amour, Mauresque und Allemagne, welche jedoch nicht so sehr ansprachen. 3) Preghiera, eine wundersehöne Composition mit einem merkwürdigen Tremolo, und auf eine Weise ausgeführt, die als Norm für dieses Genre aufgestellt werden kann, und 4) Jours sereins, jours d'orage No. 3, 4. Fräul. *Wander v. Grünwald* sang die: „Abfahrt des Corsaren" von *Kittl* und ein Lied von *Löwe*: „Hinaus, Hinauf, Hinab."

Auch Herr *Giulio Briccialdi* gab zwei Concerte, in deren erstem er eine Fantasie aus der „Nachtwandlerin," Elegie von *Ernst*, von dem Concertgeber für die Flöte eingerichtet, und eine grosse Fantasie aus den „Hugenotten" vortrug. Das zweite Concert brachte nebst zwei Compositionen des Concertgebers, beides Fantasieen über Motive aus „Linda di Chamounix" und die Schlussarie aus „Lucia di Lammermoor," noch Flötenvariationen von *Frisch*. Herr *Briccialdi* ist nicht allein Herr seines Instrumentes, wie Wenige, sondern vereinigt damit das seltene Verdienst, dessen Gebiet auf eine höchst erfreuliche Weise erweitert und demselben erhöhte Energie des Tones verliehen zu haben, ohne die Zartheit und Weiche zu vermindern. Mit Geist, Seele und Gemüth verbindet

er übrigens eine seltene Virtuosität, und das Verdienst, welches wir oben Herrn *Evers* nachrühmten, nie damit zu coquettiren und zu prunken, muss auch Herrn *Briccialdi* zugestanden werden. Seine Compositionen sind gediegend und vollkommen zweckmässig für den erweiterten Spielraum seines Instruments. Auf diese drei Instrumentalvirtuosen folgte noch ein Sänger, der Baritonist *Setti* aus Bologna, welcher im kleinen Saale der Sophieen-Insel ein Privatconcert veranstaltete. Herr *Setti*, welcher diesen Tag nicht im vollen Besitze seiner Mittel zu sein schien (wenigstens haben wir ihn vor einem Jahre besser singen gehört), sang vier Nummern: 1) Cavatina nell' Opera: „Il Bravo" di *Mercadante*. — 2) Romanza nell' Opera: „Beatrice di Tenda" di *V. Bellini*. — 3) Duetto nell' Opera: „Marino Faliero" di *G. Donizetti* mit Fräul. *R.*, Schülerin des Professors *Gordigiani*, und 4) Duetto buffo nell' Opera: „Chiara di Rosenberg" di *F. Ricci* mit Professor *Gordigiani*, welcher Letztere ausserdem noch ein *Rückert*'sches Lied von seiner eigenen Composition mit seiner herrlichen Methode, Geist und Gefühl vortrug. Die interessantesten Nummern des Concertes waren jedoch: Aria nell' Opera: „Linda di Chamounix" di *G. Donizetti* von Fräul. *R.*, und ein Duettino comico (Worte nach einer Scene aus *Georg Sand's* „Consuelo") von *Gior. Gordigiani*, von derselben mit dem Compositeur gesungen. Dieses kleine Duett, welches mit einer überströmenden Fülle von Humor, mit Geist und Character ausgestattet ist, gehört gewiss unter die erfreulichsten Blüthen der höheren komischen Musik, und wird hoffentlich bald in einem grösseren Hörerkreise vorgetragen werden. Was Fräul. *R.* betrifft, so ist sie zwar noch Anfängerin, dürfte aber bei ihrer schönen jugendfrischen Stimme, trefflichem Vortrag, Feuer und Geist eine schnelle Carriere zu erwarten haben.

Leider waren meist alle diese Concerte so reich an überströmendem Beifall, aber so schwach besucht, dass man das alte italienische: „Molt' onore ma pochi contanti" auf dieselbe anwenden konnte. Der Embarras de richesse an Concerten und der stets wachsende Dilettantismus drohen die Musiklocale der Prager nach und nach zu ersticken, und bald wird kein Virtuose es mehr wagen wollen, hier für sein Geld Concerte zu geben *).

Leipzig, den 5. Februar 1844. Fünfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 1. Februar. Ouverture von *Theodor Müller* (grossherzogl. Weimarischem Kammermusiker), zum ersten Male, Manuscript. — Arie und Scene aus Jessonda von *Spohr*, gesungen von Mad. *Marie Burchardt* aus Berlin. — Concertino für das Fagott von *L. Maurer*, vorgetragen von Herrn *Weissenborn* (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Mad. *Burchardt*. — Concertstück für das Pianoforte von *C. Maria v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Eduard Röckel* aus London. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (C moll, No. 5).

*) Das Resultat eines hiesigen Concertes war 14 Kr., und dabei wünschte sich der Concertgeber noch Glück, weil er gefürchtet hatte, eine bedeutende Summe noch nachzahlen zu müssen.

Die Ouverture von *Theodor Müller* ist das erste Orchesterwerk, das wir von diesem Componisten kennen lernten, aber jedenfalls ein Werk, das ihm zur Ehre gereicht und ihm die Achtung gebildeter Künstler sichert, wenn es auch nicht eben geeignet ist, das grossere Publicum sofort lebhaft zu interessiren und dessen lauten Beifall zu erwerben. Letzteres findet seine Begründung darin, dass die Composition sich weniger durch Erfindung, weniger durch besonders gefällige oder interessante Motive, als durch geschickte und geschmackvolle Arbeit auszeichnet. Im Ganzen liegt der Ouverture ein tüchtiger Sinn, eine gute, dem Trivialen abholde Tendenz zum Grunde: man hört überall das Streben nach ächt künstlerischer Wirkung heraus, und wenn die Kräfte dem Willen entsprechen, so werden sie auch durch Uebung sich steigern, und spätere Werke des Componisten dürften vielleicht Alles das ausreichend bieten, was bei dieser Ouverture jetzt noch als ein Mangel sich herausstellt. Die Ausführung derselben war sehr gut.

Eine nicht uninteressante Erscheinung waren die Gesangleistungen der Mad. *Marie Burchardt* aus Berlin. Wir begegnen dieser Sängerin zum ersten Male und wissen nicht, ob und wie dieselbe sich bereits in öffentlichen Leistungen gezeigt und bekannt gemacht hat. Auf der Bühne scheint sie nicht thätig gewesen zu sein, das hört man aus ihrem Gesange, denn alle die guten und bösen Eigenschaften fehlen, welche Theaterroutine zu verschaffen vermag. Die Stimme der Mad. *Burchardt* ist wohlklingend, nicht stark, aber umfangreich, leicht ansprechend und biegsam, hat aber an Frische und Elasticität schon verloren und scheint überhaupt durch übermässige Anstrengung gelitten zu haben. Eine Folge der letzteren ist die nicht immer ganz reine Intonation, die selbst in den Mitteltönen, wenn diese stark und kraftig gesungen werden sollen, leicht etwas zu hoch wird. Die Ausbildung der Stimme ist aber recht gut, ziemlich gleichmässig in allen Stimmlagen, die Vocalisation offen und klar und die Aussprache im Ganzen sehr zu loben. Der Vortrag zeugt von musikalischer, überhaupt von besserer geistiger Bildung, könnte aber allerdings lebendiger, innerlich bedeutender sein: von einem höheren poetischen Schwunge ist noch weniger die Rede. Vorzugsweise lobenswerth trug Mad. *Burchardt* die Recitative beider Scenen, den Adagio-Schlusssatz der Arie von *Spohr*, so wie das schwierige Allegro der Arie von *Mozart* vor, und erwarb sich überhaupt mit ihren Leistungen anerkennende Theilnahme des Publicums.

Wenn Herr *Weissenborn* zu seinem Solovortrage ein besseres Stück gewählt hätte, würden die nicht geringen Vorzüge seiner Virtuosität und seines Vortrags gewiss noch lebendigeren Beifall erhalten haben, als sie obnedies schon erhielten. Herr *Weissenborn* ist zwar nur zweiter Fagottist unseres Concertorchesters, nicht wenige Orchester könnten sich jedoch Glück wünschen, wenn sie einen so tüchtigen Virtuosen auf dem ersten Platze hätten.

Wir haben schon früher Gelegenheit gehabt, uns über die schätzenswerthen Leistungen des Herrn *Eduard Röckel* ausführlich und mit Anerkennung auszusprechen, als er vor einigen Jahren in einem unserer Gewandhaus-

(Zu No. 8.)

concerte sich hören liess. Sein Spiel ist seitdem fertiger und hauptsächlich noch musikalischer geworden; namentlich in letzterer Hinsicht verdient sein Vortrag des schönen Concertstücks von *C. M. v. Weber* nicht wenig Lob, und wir möchten fast nur das zu schnelle Tempo des letzten Satzes tadeln, durch dessen, leider heut zu Tage Mode gewordene, Uebertreibung die Ausführung der Pianofortepartie undeutlich wurde und an Wirkung sehr verlor. Ueberhaupt müssen wir Herrn *Rückel*, bei gar manchen schönen Eigenthümlichkeiten seines Spiels, anrathen, auf eine kräftige, deutliche und klare Ausführung schneller Passagen vorzügliche Aufmerksamkeit zu verwenden; wahrscheinlich ist er mehr an das Salon-spiel, das Spielen in kleineren Räumen gewöhnt, welches allerdings eine duftige, leicht hingeworfene Ausführung zulässt, ja oft gerade dadurch besonders interessant wird. Das Spielen in grossen Sälen und namentlich mit Orchesterbegleitung erfordert dagegen viel kräftigeren Anschlag u. dergl.; namentlich aber muss auf die deutliche, in jedem einzelnen Tone besonders ausgeprägte Ausführung schneller Passagen grosse Rücksicht genommen werden. Wenn Herr *Rückel* viel öffentlich spielt, wird er das leicht selbst finden und sich gewiss sehr bald zu eigen machen. Das Publicum schenkte übrigens seiner Leistung verdienten Beifall.

Die Ausführung der grandiosen C-moll-Symphonie war im Ganzen sehr gut, besonders gelungen das Adagio, wogegen wir in dem prächtigen Schlusssatze ein etwas bewegteres Tempo, ein kräftigeres, frischeres Colorit in der Auffassung und Darstellung gewünscht hätten. Der Schluss der Symphonie ist überhaupt in seiner grossartigen Anlage etwas breit und lang ausgeführt, und ein nicht recht lebendiges, energisches Tempo kann hier leichter als anderswo schleppend werden, was der kräftigen Wirkung des Satzes sehr nachtheilig werden muss.

R. †.

Herbstopern in Italien u. s. w.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Sänger- und Opernreichthum der neuern Zeit, d. h. Armuth an allen Ecken; so wenigstens in Italien. Prime Donne und Comprimarie hatten wir 7, Primi Tenori und sogenannte Altri Primi 4, Prime Bassi und Altri abermals 4; vier der Ersten: die De Giuli, Albini, Colleoni und Gambaro, zwei der Andern: Ferretti und Gardoni, nebst den beiden Bassisten De Bassini und Latour waren die besten, sämmtlich sind sie aber Sänger zweiten Ranges, wie überhaupt, sehr wenige ausgenommen, die ganze dermalige bedeutende Schaar der italienischen Ersten Sänger die sich über 1000 beläuft (Referent hat sie alle aufnotirt), eigentlich Comprimarj, oder zweiten Ranges sind. Ferretti, der zehn Jahre auf S. Carlo zu Lissabon sang, zeichnet sich besonders durch kräftige Stimme aus, ist also ein Scalasänger; Gardoni, für grosse Theater wohl zu schwach, hat eine ziemlich gute Gesangmethode, seiner Stimme fehlt es aber an Reinheit. Die Stagione begann mit Donizetti's Favorita, worin Ferretti, für Mailand neu, am Meisten interessirte, die zum Theil verstümmelte Musik kaum hier und da, die Albini wenig, noch weniger Bassist Fedrighini und Bariton Latour. Mit der Gambaro wurde die unwillkommene Elena da Feltre von ihrem Schwager Mercadante aufgetischt, eine Oper, der die Fiasco's ganz und gar nicht fremd sind; einer ihrer Acte gesellte sich bald zum vierten Act der Favorita, oder zweiten und dritten Act der Beatrice di Tenda. Die Finsterniss der Oper suchte man indess mit der Lucia di Lammermoor aufzuhellen, worin die De Giuli, benannter Gardoni und De Bassini, in Mangel etwas Bessern, die ganze Stagione heraushalfen, weil Donizetti's Oper weit mehr, als die vor- und nachher gegebenen, gefiel. Bellini's unmittelbar darauf wiederholte Beatrice da Tenda mit der Colleoni verunglückte, meist der Protagonistin wegen. Es folgten dann 3, sage drei neue Opern: die *Anelda di Messina*, del Maestro *Edoardo Vera*; die *Lara*, von Maestro *Matteo Salvi*, und *L'Assedio di Brescia*, von Maestro *Giovanni Bajetti*, die sämmtlich, im strengsten Sinne, einen bescheidenen Fiasco gemacht, wiewohl es bei ihnen an Handeklatschen und Hervorrufen, was besonders heut zu Tage in den meisten ähnlichen Fällen hier zu Land nichts sagen will, keineswegs fehlte; jede von ihnen erlebte kaum aus Noth fünf bis sechs Vorstellungen. Herr Vera, Dilettant, von Paris kommend, ist der Sohn der einst rühmlich bekannten, mit einem Advocaten dieses Namens in Rom verheiratheten Häser; seine Musik ist ziemlich melodisch, ohne Eigenheit, und im Ganzen matt, bei allem Instrumentallärm. Von Herrn Salvi, einem Bergamasker, der unter Mayr im Vaterlande, unter Sechter zu Wien die Musik studirt, überdies von seinem Landsmanne Donizetti besonders protegirt wird, hatte man sich Manches erwartet, wurde aber in seinen Erwartungen getäuscht, und es ist besser, abzuwarten, was dieser Maestro in Zukunft liefern wird. Herr Merelli, Impresario der Scala, ebenfalls dessen Landsmann, hat ihn einstweilen für den Carneval 1845 engagirt; das Honorarium ist aber unbekannt. Herr Bajetti, Impresario der Scala, ganz und gar mit allen einheimischen Opern vertraut, zupfte aus den besten Partituren überall etwas heraus, componirte meist damit seinen Assedio, vergass dabei das tüchtige Prugela der grossen Trommel sogar in einer in dieser Oper vorkommenden geheimen Verschwörung nicht, und wurde von Freunden nicht wenig beklatscht.

Dieser melancholische Reichthum an Opern, Sängern und Kesseltrommeln wurde durch die beiden allerliebsten Schwestern *Milanollo* im November ganz besonders erheitert. Mit ihrem Erscheinen auf der Bühne ging am grossen, aber finstern musikalischen Horizonte der Scala die Sonne und Nebensonne auf. Beide Künstlerinnen entfalteten in ihrem Spiele Kunstfertigkeit und Gefühl, die mit Berücksichtigung ihres Geschlechts und zarten Alters doppelt überraschten; nun der schmachtende Vortrag der Lehrerin *Teresa*, der lebendige, etwas kühne ihrer Schwester *Marietta*, Alles zusammen wirkte auf die Zuhörer, wie ein Electromagnetismus; Beifallssturm, oftmaliges Hervorrufen, Bis, Gedichte, Kronen waren hier an der wahren Tagesordnung, und so haben denn die *Milanollo's* auf der Scala acht Concerte gegeben; etwas Uner-

hörtes für Instrumentalconcertgeber in Italien. Hätten sie nicht ihre Reise nach Deutschland antreten müssen, sie wären so bald von hier nicht weggekommen. Die Leser dieser Blätter wurden bereits im November vorläufig von ihren beiden ersten hiesigen Academieen, zugleich aber davon in Kenntniss gesetzt, dass sie um die Hälfte December in Leipzig einzutreffen gedenken; wenn das aber, wie nicht zu zweifeln ist, auf ihrer Durchreise in Verona, Venedig u. s. w. derselbe Fall ist, so werden sie wohl viel später in Sachsen eintreffen.

Im Theater Canobbiana liess sich am 20. December der Knabe *Alfredo Jael* aus Triest auf dem Pianoforte mit Beifall hören. Man sagt, er besitze für sein zartes Alter grosse Geschicklichkeit auf diesem Instrumente. Von einem andern sogenannten Wunderkinde, von der 9jährigen *Michellina Bellotta* aus Palermo heisst es, sie überrasche in Neapel als Pianistin.

Dem *Francillo Pizzi*, die künftigen Carneval auf dem Theater zu Genoa singt, wurde hier zu Ende November in der Kirche S. Fedele mit dem Cavaliere *di S. Onofrio* de' Marchesi del Castillo aus Palermo, der von guter Familie sein soll, vermählt. Ihr Adoptivvater ist nach Paris abgereist.

Varese. Dieses in einer reizenden Gegend, nahe bei Mailand gelegene Grenzstädtchen, wo die vornehme Welt der lombardischen Hauptstadt ihre Herbstvilleggiatura aufschlägt, bei welcher Gelegenheit Oper und Ballet stets Gesellschaft leisten, unterhielt heuer seine willkommenen Gäste mit der wohlbekannten Lucrezia Borgia. Die Protagonistin Garzaniga, Tenor Santi und der exotische Bassist Stefano di Broglio (de Breus) waren für unser kleines Theater gewiss grosse Helden. Weniger beglückt war Fioravanti's in Oberitalien verstümmelter, allenthalben mit Beifall aufgenommener Columella (ursprünglich Pulcinella), worin Herr Franchi die Titelrolle machte.

Pavia. Der arme vergessene Rossini hat denn doch wieder gefallen. Sein Barbiere di Siviglia, welcher in der heutigen Glanzepoche der Oper seinen ehemaligen blendenden Glanz fast gänzlich verloren hat und von der modernen Schnurrbartgeneration nur allenfalls noch geduldet wird, erregte hier, von der Agostini, der Annoni, dem Tenor Pelosio, den beiden Buffi Guiddo und Terri vorgetragen, eine allgemeine Fröhlichkeit, die sich darauf in Donizetti's Figlia del reggimento nur theilweis kund gab, indem der Vergleich ganz und gar nicht ausblieb, wiewohl Jemand die possierliche Bemerkung machte, Rossini sei antikclassisch und Donizetti moderclassisch.

Codogno. Dieser reiche Marktflecken hatte so gut seine Assoluti, wie die erste Stadt, und zwar die Prima Donna De Ponti, Tenor Bozzetti, Bassisten Antoni, Bariton Colmenghi, Buffo Leoni, sämmtlich assoluti; überdies noch ein Ballet. Die Ponti, aus dem Mailänder Conservatorium, und Tenor Bozzetti können etwas werden; die übrigen sind alte Bekannte. Mit Bellini's Puritani und Donizetti's Elisir d'amore waren beide, Zuhörer und Sänger, zufrieden.

Casalmaggiore. Die aus ihrem leichten Schlafe abermals wachgewordene Gemma di Vergy, del Cavaliere Donizetti, hat sich diesen Herbst hierher verirrt. Die Brissen, Tenor Olivieri und Bassist Casanova hielten sich so wacker in dieser Oper, dass sogar der Impresario und der Maler auf die Bühne gerufen wurde. Nachdem die Gesellschaft das Auditorium auch mit dem Barbiere di Siviglia erfreut, ist sie nach Guastalla im Modenesischen abgereist.

Castiglione delle Stiviere (reicher Marktflecken im Mantuanischen). Das hiesige neuerbaute Theater wurde am 7. October mit Herrn Nini's allzumagerer Virginia glänzend eröffnet, wozu ohne Weiteres die Sänger, die wackere Matthey, Tenor Baldanzi und Bassist Superchi das Allermeiste beigetragen haben, weil die Musik an sich sehr wenig sagt. Superchi machte sich ebenfalls Ehre in Donizetti's Belisario, worin auch die Altistin Clory Morandi (eine Wienerin, wahrer Name unbekannt) mit hübscher umfangreicher Stimme als Irene vortheilhaft mitwirkte. Abermals ein Beispiel, dass selbst Marktflecken in Italien schöne, grosse, elegante Theater und Opere serie geben können. Dass zuweilen auch berühmte Sänger und Tänzer ersten Ranges in diesen Orten wirken, hat vor nicht langer Zeit der Marktflecken Soresina bewiesen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Pariser Journale veröffentlichten eine Zusammenstellung der ungeheuren Abgaben, welche die Theater an die Armencasse zu Paris zu zahlen haben. Während eines Zeitraums von 35 Jahren zahlte unter Andern die grosse Oper (Académie royale de musique) 2,573,000, die komische Oper 2,060,000, die italienische Oper während der letzten 25 Jahre 951,000 Franken, nämlich:

Jahre:	Opéra:	Opéra comique:	Italien. Oper:
1807 — 1811	293,000	334,000	—
1812 — 1816	303,000	337,000	—
1817 — 1821	282,000	323,000	113,000
1822 — 1826	314,000	306,000	170,000
1827 — 1831	309,000	243,000	178,000
1832 — 1836	400,000	215,000	224,000
1837 — 1841	572,000	302,000	315,000

Die Abgaben, mithin auch die Einnahmen, haben sich also seit 30 Jahren in der grossen Oper fast verdoppelt, in der komischen aber vermindert, in der italienischen Oper sind sie seit 25 Jahren fast auf's Dreifache gestiegen.

In Copenhagen spielt seit dem 1. November v. J. eine italienische Operngesellschaft unter Leitung des Herrn *Marcoux*. Hauptmitglieder sind die Damen *Forconi* und *Marzioli*, die Herren *Rossi*, *Pattroniere*, *Torri*, *Prefetti*.

Wie die Revue musicale de Paris sagt, lauten die Namen der sieben Töne der Tonleiter im Chinesischen folgendermassen: ce (C), yu (D), pien-kung (E), kung (F), seang (G), kio (A), pien-ce (B).

Die Harmonie-Gesellschaft in London hat ihre Winter-Concerte mit *Händel's* Debora eröffnet, einem noch nie mit so riesigen (?) aufgeführten Oratorium, welches auf alle Hörer den lebhaftesten Eindruck machte.

Seb. Bach's grosse Passion ist, mit französischer Uebersetzung von *Maurice Bourges*, bei Schlesinger in Paris erschienen.

Der Pariser Cassationshof hat eine Entscheidung des dasigen königlichen Gerichtshofes bestätigt, wonach das Eigenthum dramatischer Werke 10 Jahre lang nach dem Tode des Verfassers den Erben desselben verbleibt.

Heinrich Bishop hat seine Stelle als Professor der Musik am Edinburger Conservatorium niedergelegt.

In Paris gefiel auf dem italienischen Theater die neue ernste Oper: *Il Fantasma*. Musik von *Persiani*, dem Gatten der bekannten Sängerin dieses Namens.

In Paris ist ein Comité zusammengetreten, um *Rossini* daselbst eine Statue zu errichten und zu diesem Zwecke eine Subscription zu eröffnen. Die Statue soll entweder unter den Peristyl der grossen Oper, oder in das Foyer derselben kommen.

Panseron ist zum Mitgliede der philharmonischen Gesellschaft in Rom ernannt worden.

In dem zu einer antiken griechischen Bühne umgeformten Circus Franconi zu Paris soll *Euripides'* Medea aufgeführt werden; *Hector Berlioz* schreibt dazu die Musik.

Nächsten August soll in Meissen ein grosses Männergesangfest gefeiert werden, das mehrere Tage dauern wird. Es hat sich ein Comité gebildet, welches die Vorbereitungen dazu trifft und bei dem die Anmeldungen zur Theilnahme an dem Feste zu bewirken sind.

In Frankfurt am Main ist eine neue ernste Oper von *Hugo Schmitt*: „Das Osterfest zu Petersburg" mit Beifall gegeben worden. Der Musik wird mehr dramatische und harmonische Tüchtigkeit, als Melodie und originelle Erfindung beigelegt.

Am 26. December v. J. starb in Berlin der mehr als achtzigjährige Kammermusiker *Hausmann*, seiner Zeit berühmt als Violoncellist und Lehrer auf diesem Instrumente.

Ole Bull ist jetzt in Nordamerika und hat zu New-York mit stürmischem Beifall Concerte gegeben.

Der seit vielen Jahren in Frankfurt am Main wirkende ausgezeichnete Gesangslehrer *Felix Hanssen* ist als Professor des Gesanges an das Mailänder Conservatorium der Musik berufen worden.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Trois Divertissements
sur Don Sébastien
pour le Piano
par
Henri Herz.
Op. 139. Liv. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

Nächstens erscheinen eben so:

Duo brillant pour le Piano, sur *Mina* d'Ambr. Thomas par *Ed. Wolff*. Op. 97.

L'Andalouse. Troisième grande Valse originale par *Ed. Wolff*. Op. 98.

Leipzig, den 3. Februar 1844.

Breitkopf & Härtel.

C. M. v. Weber's
Ouverturen in Partitur
zu den Opern Oberon und Freischütz, so wie die Jubel-Ouverture à 4/3 — 4/3 Thlr. (Subscriptionspreis à 1 — 1/3 Thlr.) sind *jetzt* mit Eigenthumsrecht erschienen. Früher erschienen:

Mozart's
sieben Opern-Ouverturen in Partitur.
Subscr.-Preis complet in einem Bande 5/3 Thlr., einzeln à 1 Thlr.
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu haben.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **Johann Peter Spehr** in Braunschweig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Mara,
grosse romantische Oper in drei Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Joseph Netzer*, Capellmeister am Stadttheater in Leipzig, im vollständigen Clavier-Auszuge vom Componisten. Die einzelnen Stücke, so wie die üblichen Arrangements, folgen sogleich nach.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Die erste Walpurgisnacht.
Ballade von Goethe für Chor und Orchester
componirt von
Felix Mendelssohn-Bartholdy.
Op. 60.
Clavierauszug 4 Thlr. Singstimmen 2½ Thlr.
(*Partitur und Orchesterstimmen erscheinen Anfangs März d. J.*)

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden erscheint mit Eigenthumsrecht im vollständigen Clavierauszuge und allen übrigen gebräuchlichen Arrangements:

Rienzi,
der letzte der Tribunen,
grosse tragische Oper in fünf Acten,
und:
Der fliegende Holländer,
romantische Oper in drei Aufzügen,
von
Richard Wagner.

Im Verlag von **Carl Paez** in Berlin sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Löschhorn et **Griebel.** Grand Duo pour Piano et Violoncelle sur des motifs de l'Opera: La fille du Regiment de Donizetti. 1⅔ Thlr.
— — *idem* pour Piano et Violon. 1⅔ Thlr.
Mayer, Charles, Seconde Valse-Etude pour Piano. Op. 71. 7½ Sgr.
Gabrielski, W., Trois Divertissements progress. et brill. pour Piano et Flûte. Op. 107. Liv. 1. 20 Sgr.
Truhn, H., Lord Lochinvar, humoristische Ballade nach Walter Scott von Wolfgang Müller, für eine Baustimme m. Piano. Op. 57. 20 Sgr.
Mäser, C., Drei Lieder von Dilia Helena, für eine Singstimme mit Piano. Op. 14. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. № 7. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Berichtigung in Italien u. s. w. Fortsetzung. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

Mitgetheilt von *Moswius* *).

Der wahre Kunstrichter folgert keine Regeln aus seinem Geschmacke, sondern hat seinen Geschmack nach den Regeln gebildet, welche die Natur der Sache erfordert. *Lessing.*

Es ist schon öfters angedeutet und wiederholt auf das Bestimmteste ausgesprochen worden: dass die von *Phil. Em. Bach* herausgegebenen Choralgesänge *Seb. Bach's* nicht für die Leitung des Gemeindegesanges harmonisirt und bearbeitet wurden. Nichts desto weniger findet sich bei Beurtheilungen *Bach'scher* Kirchencompositionen der früher von Abt *Vogler* und von *Carl Maria v. Weber* für ihr Urtheil über die Bearbeitung *Bach'scher* Chorale genommene Standpunct immer wieder beibehalten; ja man geht sogar noch weiter und verwirft, einseitig nur den nächsten Zweck des Chorales für den kirchlichen Gebrauch im Auge behaltend, die ganze künstlerische Form der in Rede stehenden Bearbeitungen als choralwidrig und unkirchlich. Allerdings leitet die Vorrede selbst, welche *Phil. Em. Bach* der Choralsammlung vordrucken liess, zum Verkennen des eigentlichen Zweckes dieser Gesänge, ihres Verhältnisses zur Kirche und zum Gottesdienste und legt den Grund zur Voraussetzung einer Absicht, welche unser Meister bei dem Entwurfe seiner Choralgesänge nie gehabt hat, nie haben konnte. *Phil. Em. Bach* verspricht nämlich in dieser Sammlung ein *vollständiges Choralbuch* zu liefern, freilich, wie ausdrücklich gesagt wird, nicht zu kirchlichem Zwecke, sondern „für Kenner der Harmonie, für Lernbegierige in der Setzkunst, um Muster für fliessende Mittelstimmen zu geben, den Anfang in der Composition, statt mit dem steifen Contrapuncte, mit Chorälen zu machen.“

*) Die nachfolgenden, schon im Jahre 1812 geschriebenen Aufsätze waren ursprünglich zur Begleitung einer Ausgabe *Bach'scher* Choralgesänge mit unterlegten dazu gehörigen Textesworten bestimmt. Die *Becker'sche* Ausgabe der Chorale hat jene berücksichtigte überflüssig gemacht. Das hier umständlich Erörterte ist dort in der Vorrede ebenfalls besprochen worden und hat weitere Auseinandersetzungen zur Folge gehabt. Dennoch hoffe ich, durch Veröffentlichung dieser nun eingekürzten und theilweise veränderten Artikel auf *Seb. Bach's* Cantaten und Choralgesänge nicht nur von Neuem aufmerksam, sondern auch zugleich die *Becker'sche* Ausgabe der Gesänge noch gemeinnütziger zu machen. *Der Verfasser.*

Beiläufig wird zu erfahren, dass sämmtliche Chorale von *Bach* für vier Singstimmen gesetzt waren und der den Tenor zuweilen überschreitende Bass wird dadurch entschuldigt, dass der Verfasser jederzeit ein verbindendes Instrument zur Begleitung mitgespielt habe. Ueber die ursprüngliche Bestimmung dieser Gesänge schweigt die Vorrede, und es bleibt Jedem überlassen, das Nächste anzunehmen, die Chorale seien zu und für sich, wie sie nach ihren Ueberschriften uns vorliegen, harmonisirt und die mehrmalige harmonische Bearbeitung eines und desselben Chorals (wie finden einige sechs, ja sieben Mal verschieden harmonisirt) sei eben nur als ein Beispiel vielfach möglicher technischer Behandlung entworfen. Zwar bemerkt schon *Seb. Bach's* Biograph *Forkel* bei Erwähnung dieser durch *Phil. Em. Bach* herausgegebenen vierstimmigen Choralgesänge: „*dass sie meistens aus der Verfasserer Kirchenfahrgängen genommen sind.*“ Nichts desto weniger enthält auch die Allgem. Musikal. Zeitung in No. 28 des zwölften Jahrgangs (1810) neben der halbrichtigen Bemerkung: „*Bach* schrieb diese Chorale nicht, dass davon bei der Gemeinde Gebrauch gemacht werden sollte,“ ohne weitere Prüfung die durchaus unrichtige: „jene vierstimmigen Chorale schrieb *Bach* einzeln und gelegentlich theils für die Thomaner, damit sie dieselben bei Privatveranlassungen (Neujahrsingen u. dergl.) in Gesang ausführen möchten, theils für *seine Schüler in der Composition*, damit sie diesen als Beispiel und Muster dienen sollten.“ — Weiter findet sich in den ersten zwanzig Jahrgängen der Allgem. Musikal. Zeitung laut seines allgemeinen Registers keine Erwähnung dieser Choralgesänge. Erst mit dem Hervortreten der Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäus wurde die richtige Einsicht in das Wesen dieser Gesänge gegeben. *A. B. Marx* hat sich mehrfach und eben so umfassend, als ein inniges Verständniss der *Bach'schen* Werke offenbarend, in den die Aufführung der Passions-Musik einleitenden Abhandlungen, wie sie in der Berliner musikal. Zeitung erschienen, darüber ausgesprochen. In dieser, wie in der bald darauf im Verlage der geachteten Trautwein'schen Musikhandlung erschienenen Passionsmusik nach dem Evangelium Johannis liegt die Absicht und der Zweck der verschiedenen Bearbeitungen dieser Chorale deutlich zu Tage. Die bei Simrock erschienenen, von *Marx* herausgegebenen sechs Kirchencantaten enthalten ebenfalls Choralgesänge, in gleicher

Weise, wie in der Passionsmusik angewendet. Da sich nun diese mit in jene Sammlung aufgenommen befinden, so lässt ein Vergleich ihrer Form und Harmonisirung mit den übrigen der Sammlung die Entstehung wie die Bedeutsamkeit jedes einzelnen von ihnen ebenfalls voraussetzen. Schon die vier in der Matthäus-Passion enthaltenen verschiedenen Bearbeitungen der Melodie zu: „O Haupt voll Blut und Wunden," von welchen drei ihren Character auf's Vollständigste umgestalten, zeigen deutlich, dass sie eben dadurch mit dem ganzen Werke auf das Innigste verschmolzen, wesentliche Theile dessen geworden sind, und dass, wie schätzenswerthe Beispiele sie auch immer für die harmonische Behandlung des Chorals an sich sein mögen, sie ausser dem Zusammenhange mit dem Werke betrachtet, aus ihrer Sphäre gerissen, ihres eigentlichen Wesens entkleidet und falscher Beurtheilung Preis gegeben sind. Wenn die Choralgesänge einen und denselben Gesang in verschiedenen Tonversetzungen enthalten, wenn diese, obgleich unter einer und derselben Ueberschrift, nicht nur durch die Versetzung, sondern auch durch kleine Abänderungen der Melodie in der Hauptstimme, vorzüglich aber durch ganz auffallende, mit den durch die Ueberschrift angedeuteten Textesversen in gar keine Beziehung zu bringende harmonisch bedeutungsvolle Behandlung sich von einander unterscheiden, so müsste man doch wohl voraussetzen, dass nicht blose Willkür oder der Zufall allein, sondern eine besondere Veranlassung zu solcher mit Consequenz durchgeführten Absichtlichkeit geleitet haben müsse. Und kennte man nichts weiter von den Choralgesängen, als die fünf Bearbeitungen zum *Gerhard*'schen herrlichen Liede: „O Haupt voll Blut und Wunden," so müsste eine Vergleichung dieser mit den einzelnen Textesstrophen nicht nur auf den richtigen Weg, sondern auch weit eher zur Bewunderung und gefühltesten Anerkennung der tiefen Auffassung des Textgehaltes durch *Seb. Bach*, als zu einem Vergleiche mit einem hirngespinnstischen, angeblich in Altgriechenland erwachsenen Choralsystem geleitet haben. Doch wie schon erwähnt, ist der Herausgeber der Choralgesänge selbst nicht ohne Schuld an diesen entstandenen Irrthümern. Ausser der Vorrede leiten auch die Ueberschriften der einzelnen Gesänge dahin, welche grösstentheils nur die Lieder bezeichnen, zu welchen die Melodieen ursprünglich gesetzt wurden, ohne alle Rücksicht darauf, zu welchen nach der Melodie jener Lieder gesungenen Dichtungen, geschweige denn zu welchen Textesstrophen aus ihnen *Seb. Bach* sie angewendet hat. So steht z. B. der Choral: „*Befiehl du deine Wege*," wie wir ihn in der Matthäus-Passion finden, unter No. 87 der Choralgesänge, Ausgabe von 1784, mit der Ueberschrift: „O Haupt voll Blut und Wunden," was allenfalls noch zu rechtfertigen wäre, da die unter No. 78 der Sammlung stehende Bearbeitung dieses Chorals zu den Textesstrophen: „Ich will hier bei dir stehen" und „Erkenne mich mein Hüter" nur in einigen Zügen von jener abweicht. Wenn wir aber unter No. 338 den Busschoral: „*Ich armer Mensch, ich armer Sünder steh' hier vor Gottes Strafgericht*" mit der Ueberschrift: „*Wer nur den lieben Gott lässt walten*" finden, so ist es unmöglich, die Bearbeitung mit irgend einer Strophe des Liedes in Einklang zu bringen. Denn selbst ihre Beziehung auf die zweite Strophe des Liedes: „Was helfen uns die schweren Sorgen" wäre unzulässig, da jene Bearbeitung allenfalls den schwer gefühlten Druck des Kummers und der Sorge, niemals aber den Trost in Leid und Traurigkeit anschaulich und fühlbar machen kann. Man urtheile selbst.

Schlusschoral aus der Cantate zum eilften Sonntag nach Trinitatis:

„Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird."

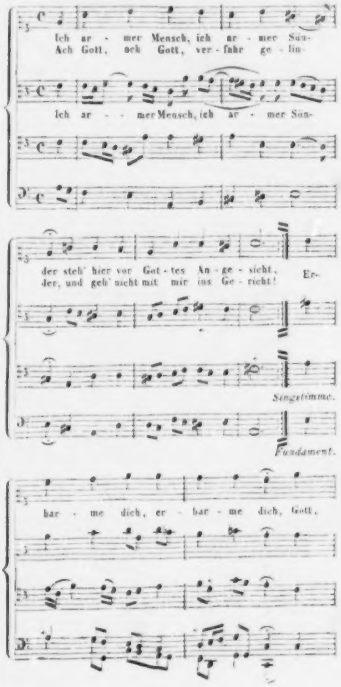

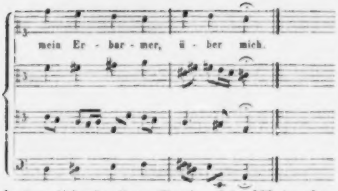

In dem Abdrucke dieses Chorals, Seite 196 der oftgenannten Sammlung, finden sich nachstehende Varianten, Tact 4 im Alt *f*, Tact 5 im Tenor *c*:

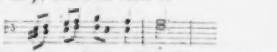

Da meine Abschrift nicht dem *Bach*'schen Autographen entnommen ist, so bleiben diese beiden Töne unverbürgt. Im ersten und zweiten Tacte des zweiten Theiles fehlt die Singstimme im Bass, an deren Stelle steht der Fundamentalbass, in Folge dessen der Tenor verändert ist in:

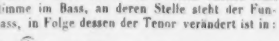

Wir werden Gelegenheit finden, auf diese Cantate zurückzukommen. —

Diese wenigen Beispiele allein zeigen auf das Deutlichste, dass die in Rede stehenden Choralbearbeitungen weder zur Begleitung des Gemeingesanges bestimmt waren, noch überhaupt dazu gebraucht werden können, da die beweglichen aus dem speciellen Sinn- und Wortausdruck hervorgehenden Mittelstimmen, selbst die Grundstimme, bei der Führung des Volksgesanges ganz im Gegentheile denselben geradezu stören und verwirren würden, statt ihn zu regeln und zu leiten.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

Vier Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Stern*. Op. 17. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

„Erstes Begegnen," Poesie von Dingelstedt (Bruchstück aus seinem Gedichte: Die letzte Liebe). Wie ist nur Herr Stern gerade auf diese ganz vereinzelte Episode gekommen, um sie in Musik zu setzen? Gewiss wird der Dichter selbst dadurch überrascht, da wir von ihm so viele schöne, wahrhaft lyrische, selbstständige Gedichte besitzen, die zur Composition anregen, während dies Fragment so matt und farblos erscheint. So hat denn auch die Phantasie des Componisten sich nicht daran erwärmen können. Gesellt sich nun zu solcher Apathie noch fehlerhafte Declamation, wie z. B.:

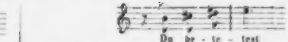

so ist das Resultat wohl kaum zweifelhaft, und das nicht glückliche Bestreben des Componisten, den fragenden Schluss des Gedichtes wiederzugeben, vollendet erst recht den Eindruck des Fragmentarischen und Ungenügenden. Wie frisch und behaglich angeregt fühlt man sich dagegen durch das folgende Lied: „Morgen marschiren wir!" (von Hoffmann von Fallersleben). Es schreitet in seinem kecken Marschrhythmus ungemein natürlich und abgeschlossen einher, und nimmt gerade so viel von dem Volkston an, als es braucht, um populär zu sein, ohne verbraucht zu erscheinen. Zu bedauern ist es nur, dass der Componist, offenbar aus dem Bestreben, durch etwas Besonderes den natürlichen Gang des Ganzen zu unterbrechen, in dem übrigens so ansprechenden Refrain (und zwar im fünften Tacte, S. 5) durch eine förmlich widerwärtige Härte dem günstigen Eindrucke schadet! Dass Herr Stern den Dämpfer eines *pp.* auf seine Kühnheit setzt, ändert wenig.

Auch der Auffassung des dritten Liedes: „Die Thräne" von H. Heine, geben wir unsere Zustimmung. Das einfach-schöne, sanft klagende Gedicht regt durch seine weiche, gut geführte Melodie, wie überhaupt durch Ton und Haltung die rechte Empfindung an. In Folge der übrigens gut motivirten Harmoniewendung nach F dur (S. 10 im achten Tact) würde es gewiss wohlthuender sein, wenn auch im neunten Tact das *b* statt des *h* noch vorwaltete, so dass der Quintsextenaccord erst mit dem letzten Viertel einträte.

Das vierte dieser Lieder (nach einem Gedicht von Rückert) bewegt sich in einer nicht eben hervorstechenden, aber recht wohlthuenden Cantilene, und hinterlässt einen sehr freundlichen Eindruck. Die wirklich störende Dehnung auf:

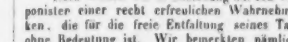

wie leicht wäre sie zu vermeiden gewesen!

Noch wollen wir in Beziehung auf den werthen Componisten einer recht erfreulichen Wahrnehmung gedenken, die für die freie Entfaltung seines Talentes nicht ohne Bedeutung ist. Wir bemerkten nämlich in dieser Sammlung mit wahrer Freude, dass seine Begleitungsweise viel sorgsamer und — einfacher geworden ist, als wir sie in einem früheren Werke fanden. Sei es nun, dass durch unsere freundliche Mahnung, oder durch eigene bessere Ueberzeugung diese günstige Metamorphose bewirkt wurde: wir freuen uns aufrichtig darüber. — Der Erfolg ist unverkennbar! —

Im Begriff, unsere cursorische Liederschau zu beschliessen, werden wir noch an eine sehr werthe künstlerische Individualität erinnert, der wir zu unserm Bedauern in der neuesten Zeit so selten auf dem Felde der musikalischen Production begegneten: wir meinen den ehrenwerthen Tomaschek in Prag, von dem uns nun wieder eine ganze Reihe von Gesangwerken zur Anzeige

spiel erfreuete er nur einige Privatgesellschaften; im öffentlichen Konzerte gab er ein von ihm sehr brav gesetztes Quintett mit obligatem Bassethorn, und einige andere Stücke für dies Instrument, das er mit vieler Delikatesse zu behandeln weiss. — Der kais. kön. Hoftrompeter, Hr. Weidinger aus Wien, gab uns Gelegenheit, seine bedeutende Erfindung zur Vervollkommnung der Trompete (worüber schon in diesen und andern Blättern, doch nicht bestimmt genug, gesprochen worden,) selbst zu urtheilen, und zugleich sein meisterhaftes Spiel zu bewundern. Dass Hr. W. alle halben Töne, die im Umfang des Instruments liegen, beherrscht, und zwar so, dass er Läufer durch dieselben macht, ist vollkommen gegründet; auch ist die von uns, bey Gelegenheit der ersten Nachricht über diese Erfindung geäusserte Besorgnis, es möchte dies Instrument dadurch vielleicht an seinem pompösen Charakter verlohren haben, durch seine öffentlich gegebenen Proben vollkommen widerlegt. Das Instrument hat noch seinen vollen durchdringenden Ton, aber zugleich einen so sanften und zarten, dass man ihn auf einer Klarinette nicht weicher anzugeben im Stande ist. Man wird sich davon schon dadurch überzeugen, dass Hr. W., ausser einem Konzert und mehrern andern konzertirenden Stücken, ein (recht brav geschriebenes) Trio für Pianoforte, Violin und Trompete, von Hummel in Wien, vollkommen glücklich, und seine Solostellen eben so zart, als jene beyden Instrumente, ausführte. Das Crescendo und Decrescendo, die klare, bis in das Mark eindringende Höhe, besonders wo Hr. W. sich mehr innerhalb der dem Instrumente natürlichen Tonart hielt, sind ganz unvergleichlich, und, im wörtlichen Sinn, unerhört. Wie vieles davon der neuen Erfindung und wie vieles dem geschickten Virtuosen gebühre, können wir nicht entscheiden, da er die nähere Kenntnis seines Instruments jezt noch für sich behält. Auf jeden Fall verdient Hr. W. vielen Beyfall und seine Erfindung alle Aufmerksamkeit. — Der verdienstvolle Hr. D. Chladni aus Wittenberg endlich gab einer Gesellschaft Liebhaber mehrere der auffallendsten seiner akustischen Experimente zu bewundern und machte zugleich hier den Anfang, die neue Erfindung seines unermüdlichen Kopfs, seinen Klavicylinder, bekannter zu machen. Die innere Struktur und den geheimern Mechanismus dieses ausserst angenehmen neuen Instruments behält sich Hr. Chl., wie von seinem Euphon, so auch hier, bis auf weiteres, bevor. Sein Klavicylinder ist wohl eins der einfachsten Tasteninstrumente, und, ohngeachtet es den Umfang gewöhnlicher Klaviere hat, so kompendiös und dauerhaft, dass er es auf seinen damit nun anzustellenden Reisen im Kasten des Sitzes seines Wagens bey sich führt. Der Ton, besonders in den mittlern und höhern Oktaven, ist äusserst angenehm, lässt sich, durch verstärkten Druck, bis zu einer bedeutenden Kraft erheben, und durch verringerten, zu einem schönen Piano vermindern. Er hat etwas ganz Eigenes, das sich nur allenfalls mit dem Tone von Klarinetten und Hoboen, gut geblasen und in der Ferne gehört, einigermassen vergleichen lässt. Die Behandlung macht besondern Unterricht gar nicht nöthig, und verlangt vom Klavierspieler nur einige Uebung. Die Behandlung des Tritts ist wie bey der Harmonika. Herr Chl. trägt auf seinem Instrumente auch rasche und galante Allegrosätze vor; aber am schönsten nehmen sich Andante und schnellere Sätze in gebundenem Styl aus. Die hassesche Overtura aus Santa Elena und andere fugirte Stücke gewährten Allen einen seltenen Genuss. Einigen Unvollkommenheiten des Instruments, besonders in der Tiefe, wird dieser scharfsinnige und unermüdliche Mann gewiss mit der Zeit noch abzuhelfen wissen.

Die übrigen Konzerte — das monatliche im Beygangschen Museum, und das wöchentliche auf der Thomasschule, erhalten sich sehr anständig. Ein wahres Verdienst hat sich Herr Musikd. Müller in den lestern dadurch erworben, dass er den reichen Schatz der Kirchen-

und kurzen Besprechung vorliegen, die sämmtlich bei A. Cranz in Hamburg (und zwar in höchst sorgfältiger, geschmackvoller Ausgabe) erschienen sind; nämlich:

Gedichte von *Friedrich von Schiller*, in Musik gesetzt und den Manen des Dichters gewidmet von *W. Tomaschek*. Op. 85—89. Fünf Hefte. Preis jedes Heftes 16 Ggr.

Ferner:

Drei Gesänge, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 92. Preis 14 Ggr., und

Drei Gesänge, gedichtet von *Schutt*, componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. Preis 14 Ggr.

Fünf Hefte von Schiller's Gedichten! Gewiss eine seltene Erscheinung! — Jeder trägt Schiller's Namen im Herzen, oder doch auf den Lippen; er ist Deutschlands Stolz —; ja, es gab und giebt noch Viele, die ihn über Goethe erheben: und doch, der schönste Lohn des Dichters, das beneidenswerthe Glück, getragen auf den Wellen der Melodie, im Munde des Volkes fortzuleben, wie unverhältnissmässig karg wurden sie gerade Ihm zu Theil, dessen Herz ungleich feuriger schlug für sein Vaterland, als — manches andere grosse Dichterherz! — Wenn es sich nicht läugnen lässt, dass viele seiner Gedichte durch ihre vorherrschende Reflexion, durch eine gewisse rhetorische Breite der musikalischen Behandlung nicht durchaus günstig sind, so sind sie dagegen durch ihre Gedankenfülle, durch erhabene, rein menschliche Gesinnung, durch den Zauber ihrer überzeugenden Wahrheit vor vielen andern geeignet, mit Sang und Klang durch's deutsche Vaterland zu ziehen und Sinn und Herz zu stärken. — Zum Unmuth aber steigert sich die Wahrnehmung dieser auffallenden Vernachlässigung, wenn man bedenkt, an welche unerfreuliche, oft ungenieẞbare Dichtungen zuweilen die Componisten ihre Melodieen verschwenden!

Wir ehren und loben daher die Pietät des trefflichen Tomaschek, der durch seine Melodieen Schiller's Namen in lyrischer Beziehung seiner Nation wieder in's Gedächtniss ruft, und sind überzeugt, dass er dadurch viele Herzen erfreuen wird. Auch dürfte sein Beispiel nicht ohne Folgen bleiben. —

Was nun die Auswahl und die musikalische Behandlung der hier gebotenen Gesänge betrifft, so wollen wir nur im Allgemeinen erwähnen, dass diese fünf Hefte vierzehn nach Form und Inhalt sehr verschiedene Compositionen enthalten und einen Climax bilden, von dem einfachen Liede: „Das Mädchen aus der Fremde" bis zu dem fast zur Cantate erweiterten „Frühlingsliede," für drei Solostimmen und abwechselnden Chor.

Sinniger Ernst und ruhiges, gefälliges Abspiegeln der edeln, gefühlvollen Dichtungen characterisiren diese Compositionen vorzugsweise; würden Einige darin den Schimmer (oder zuweilen wohl auch den Firniss) der neuesten Schule, vorzüglich in Hinsicht auf den Gesang, vermissen, so wollen wir ihnen nicht widersprechen; sie werden dann aber so gerecht sein, sich durch die wahrhaft gemüthliche Auffassung, durch die seltene Correctheit und durch eine gewisse Innerlichkeit, die auf diesen Gesängen ruht, entschädigt zu finden. Wir wollen nicht genaue Forschungen darüber anstellen, ob dieser Gesangcyclus, dieser Erinnerungskranz für den grossen Dichter, nicht schon vor Jahren entstand; wir wollen auch nicht eigensinnig darauf bestehen, dass Alles gut und neu und schwunghaft sei, was er uns bringt — wir würden sogar Einiges bezeichnen können, das ohne Nachtheil für den vollen Werth des Ganzen einen gefälligern, nun ja, geschmackvolleren Zuschnitt nicht verschmäht haben würde. — Wir wollen nicht verschweigen, dass gleich das erste Lied: „Das Geheimniss" sich nur sträubend in die Form einer Melodie, einer Betonungsweise fügt; wie wir denn überhaupt nicht unempfindlich gegen einzelne Schwächen dieses umfassenden Werkes sind. Dennoch begrüssen wir diese reiche Gabe mit Dank und Freude, und empfehlen sie allen Gesangesfreunden, und dem Kreise Derer noch besonders, die durch die angedeuteten Restrictionen sich nicht verstimmen lassen.

Haben wir uns in der Voraussetzung nicht geirrt, dass mehrere Compositionen der Schiller'schen Gedichte einer frühern Periode angehören, so sprechen in der That die beiden andern oben bezeichneten kleinen Liedersammlungen schon durch ihren Gegensatz für unsere Conjectur.

Jedes der zwei Hefte enthält drei Gesänge, und jedes derselben athmet frisches geistiges Leben. — Auch das durch die etwas dubiöse Preisertheilung berühmt gewordene Lied findet sich unter ihnen, und dürfte wohl den bessern Compositionen dieses Gedichtes vollkommen ebenbürtig sein. — Auch das vielbesungene „Hochland" beschenkt Tomaschek mit einer Melodie, und zwar mit einer recht ansprechenden.

Unter den drei Gesängen nach Dichtungen von Schutt heben wir, vorzüglich wegen der zarten und geschmackvollen Behandlung und Ausführung, „Das letzte Lied der Nachtigall" hervor, das ohne Ziererei und ohne Uebertreibung die Situation so schön bezeichnet und überhaupt in Melodie und Begleitung so trefflich harmonirt, dass man sich wahrhaft daran erfreuen kann. —

Uns aber sei es erlaubt, diese Liederschau mit einer kurzen Apostrophe zu schliessen, die vielleicht hier nicht unpassend erscheinen dürfte:

Wohlan, ihr deutschen Lieder, strömt hin durch's weite Land,
Und schlingt um Deutschlands Gauen der Eintracht festes Band!
Dringt tief in edle Herzen, pflanzt hohes Streben fort!
Tönt laut vor Königsthronen, und schirmt der Freiheit Hort!
Es sollen unsre Lieder dem Edlen nur sich weih'n,
Und rein, wie deutsche Lieder, auch deutsche Herzen sein!

Al.

Nachrichten.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Verona (Teatro Filarmonico). Donizetti's Don Pasquale befriedigte als Musik nicht sehr; der Buffo Rovere (Protagonist). Bassist Marcheli genügten, und die Prima Donna Zecchini.... In Donizetti's Elisir ging es ganz an-

ders; nebst den benannten Rovere und Marchelli wirkte die brave Boccabadati (Augusta) und Tenor Ciaffei: Zuhörer und Sänger waren vergnügt und die Theatercasse lustig. Donizetti's dritte Oper: La Figlia del reggimento, machte einen abscheulichen Fiasco, zog mit einer langen Nase ab und machte schnell dem Elisir Platz. In der nachher gegebenen vierten Donizetti'schen Oper, der Regina di Golconda, erwarb sich die Boccabadati (Titelrolle) und Rovere besondern Beifall. Da die Boccabadati Ende Novembers, eingegangener Verpflichtungen wegen, abreisen musste, debütirte die Caterina Delci (die mehrere Monate von der berühmten Pasta Unterricht genossen) in den noch gegebenen wenigen Vorstellungen des Barbiere di Siviglia zur Zufriedenheit der Zuhörer.

Auf ihrer Durchreise nach Deutschland gaben hier die rühmlich bekannten Schwestern *Milanollo*, *Teresa* und *Marietta*, mehrere Concerte mit ausserordentlichem Beifall.

Vicenza (Teatro Bericó). Il ritorno di Pulcinella dagli studj di Padova, vor wenigen Jahren von Fioravanti Sohn zu Neapel componirt und seither stets mit Beifall gegeben, hat eine ursprünglich ächte Buffomusik und neapolitanische Physiognomie (sie ist dialogisirt im neapolitanischen Dialect); in Oberitalien wurde ihr blos der Narrenchor (worin Narren im Narrenhause die Ouverture aus Rossini's Semiramide ächt komisch vortragen) und ein sehr hübsches Terzett gelassen, alles Uebrige gehört allerliebsten andern Maestri moderni an, deren Stücke zu jenen den begnadigten von Fioravanti, wie die Faust auf's Auge passen. Pulcinella in Columella umgewandelt, ist statt einer Opera buffa eine abgeschmackte Pastete geworden, die ohne die beiden Originalstücke ganz ungenieszbar sein würde. So war es denn auch hier mit diesem Columella, nach dem man so sehr lechzte, im November der Fall. Die Sänger: die Agostini und Grini, Buffo Cini (Protagonist), Tenor Goja, Bassist Monachesi u. s. w. thaten ihr Mögliches, aber ausser benannten beiden Stücken interessirte alles Uebrige der Oper wenig. Donizetti's Gemma di Vergy gab hierauf benannten Virtuosi weit mehr Gelegenheit, sich hervorzuthun. Mit dem Barbiere di Siviglia schloss die Stagione fröhlich.

Padua. Spät, den 31. October, begann hier die Stagione mit Donizetti's Don Pasquale, ziemlich gut; einheimische und exotische Sänger (die Leva, Tenor Paulin, Buffo Luzio und Bassist Bonafous) wetteiferten mit einander, aber die Leva trug den Preis davon. Sonderbar wurde die beabsichtigte und so sehr gewünschte lustige Figlia del reggimento nicht gegeben, dafür aber dessen trauriger Marino Faliero mit der Beltrami-Barozzi und einem anfänglichen Fiasco, der sich in der Folge kaum erholte.

Treviso. Eine traurige Scene fand hier am 28. October, der ersten Vorstellung von Verdi's Nabucodonosor, Statt. Die Belloni = Abigaille, die Dall' Argine = Fenena, Herr Biacchi = Nabucco, Eugenio Santi = Zaccaria, nebst dem Tenor Rossi-Guerra erfreuten sich sämmtlich eines ziemlichen Beifalls, als im Augenblicke, in welchem der Blitz dem Nabucco die Krone entreissen soll, Herr Biacchi sich allzusehr dem Eisendrath nahte; der Blitz traf ihn heftig am Kopfe und stürzte ihn verwundet zu Boden, worauf schnell der Vorhang herabgelassen, die Oper geendigt und auf einige Tage verschoben werden musste, weil eine der zwei Wunden, die der Sänger durch jenen Zufall davon trug, ernsthafter Natur war. Herr Santi übernahm hierauf die Rolle des Nabucco, Bassist Selva jene des Zaccaria, und schon am 1. November wurde die Oper wieder gegeben, Herr Biacchi auch bald hergestellt. Nachdem man einstweilen um die Hälfte desselben Monats Bellini's Capuleti mit der Franceschini-Rossi gab, trat Herr Biacchi den 21. abermals als Nabucco zur grössten Freude der Zuhörer auf. In dem zu Anfang Decembers gegebenen Bravo von Mercadante fanden die Sänger nur theilweise Applaus.

Venedig (Teatro S. Luca). Donizetti's Elisir d'amore mit ziemlich gutem Winde, aber die Mannschaft (die Mazza, Tenor Bertolasi, Visanetti und Manari) machten leider eine sehr kurze Fahrt; die Kinder Visanesi lösten sie ab und producirten sich in dem mit zwei Stücken aus der Chiara di Rosenberg geflickten Columella (s. Vicenza) ab.

(Teatro S. Samuele.) Mit sehr mässigem Entrégeld unterhielt man sich ziemlich langweilig bei Donizetti's Marino Faliero, in welchem die Gabbi als Elena die Begünstigte, Roddas (Titelrolle) nicht bei Stimme war, die Herren Penso (Israele), Tenor Cosma kaum genügten. In Pacini's Saffo, worin die Gabbi, die Adelaide Cecconi, Cosma und Roddas die Hauptstützen waren, ging es viel besser. Herrn Galli's nachher wiederholter Varbach fand wenig Anklang, und man tappte sogleich nach der Beatrice di Tenda!

(Teatro S. Benedetto.) Donizetti's Figlia del Reggimento mit der Zoja, der Lega, Tenor Malvezzi und Bassisten Soarez, fand, obgleich die Zoja noch dazu einen Walzer aus Fioravanti's Zoeroloja einlegte, nicht jene Aufnahme als in Mailand; die Sänger, besonders die Zoja, befriedigten indessen. Buffo Cambiaggio erschien hierauf auf einem seiner Steckenpferde, auf Columella, worin ausser Herrn Soarez eine gewisse Giordano (angenommener Name) debütirte, und Bassist Beneich, Buffo Demi und Tenor Zufiani mitwirkten, Cambiaggio aber natürlicherweise der Held des grossen Festes war. Coppola's einst so siegreiche Nina pazza per amore wurde nach einmaligem Erscheinen sogleich von der Figlia del Reggimento (welche Zoja doch ebenfalls die Nina machte!) aus der Scene verjagt, weil der allerliebste und gar köstliche Rataplan mit der zarten Tambourbegleitung allein weit mehr ergötzte. Um der armen Zoja Ruhe zu gönnen, gab man Anfangs December den so sehr gewünschten, schon in seinen Kinderjahren weltberühmten Don Pasquale, del Maestro Donizetti, worin jedoch der Part für die Zoja zugestutzt werden musste. Der hiesige, sonst gescheidte Zeitungsschreiber ist ganz entzückt über die Musik dieses Don Pasquale. *Habeat sibi!* — Auf ihrer Durchreise nach Deutschland wurde den beiden Schwestern *Milanollo* auch hier in ihren gegebenen Concerten die glänzendste Aufnahme zu Theil.

Triest (Teatro grande). Den Anfang der Stagione machte Donizetti's Linda di Chamounix, mit der Tadolini, der Bendini, dem Tenor Guasco, den Bassisten Varesi und Derivis, für welche grösstentheils diese Oper

vorigen Jahr zu Wien componirt wurde. Die Musik sprach hier gar wenig an, weil man sie als altenzugelehrt betrachtete, die Sänger wurden theilweise applaudirt; inländische Zeitschriften behaupten indessen, sie haben in der Folge Enthusiasmus erregt! — Eben dieses Enthusiasmus wegen gab man bald Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata, deren Musik in Mailand vorigen Carneval einen Hyper-Fanatismus erregte, hier aber der Linda mit einem zweiten Fiasco nachhinkte; die Sänger — man höre! — so sagt der hiesige Osservatore Triestino, fanden jedoch darin mehr Beifall, wiewohl die Musik monoton lärme und eine Carricatur des Nabucodonosor sei. Der hier anwesende Mercadante stutzte indessen seinen im vorigen Carneval zu Turin neu componirten, ungünstig aufgenommenen Reggente für die Sänger zu und setzte ihn selbst in die Scene; er machte einen dritten Fiasco, so dass der Maestro, der in der ersten Vorstellung am Clavier sass, in der zweiten es wohl bleiben liess, und nach der dritten reiste er nach Neapel ab. Dass er bei alldem auf die Scene gerufen, dass Zeitschriften, darunter die Gazzetta teatrale napolitana vom 28. November, von einer glänzenden Aufnahme sprechen, sagt gar nichts, und es wäre sehr zu wünschen, dass deutsche Journale nicht so unbedingt unsere einheimischen abschreiben möchten. Selbst in Italien muss man bei der Auffassung dieser Urtheile sehr behutsam sein und ihre Quelle reiflich erwägen. In diesem Reggente betrat zum ersten Mal die Bühne eine Spanierin aus Barcelona, Namens Amalia Muños, die ihre musikalische Bildung in Mailand erhalten, und für ihre Kunst manches Vortheilhafte besitzt; ihrer Rolle in jener Oper war sie aber nicht gewachsen.

Um die Theater des Königreichs zu vervollständigen, folgen hier noch kürzlich:

Chiari. Eine Adeodata Lasagna, socia della ducale Accad. Filarmonica di Parma, Fanny Farre, Tenor Santini und Bassist Cecconi wagten hier die Anna Bolena zu geben, fanden aber reichlichen Applaus.

Feltre. Die wohlbekannte Demeric, Tenor Miraglia, die Bassisten Selingardi und Roldas erfreuten die Zuhörer mit Donizetti's Gemma di Vergy.

Görz. In derselben Oper und in Ricci's Scaramuz wirkten hier die Gramaglia, benannter Miraglia und Bassist Gorin.

Mantua. Die Gesellschaft von Vicenza — die Agostini abgerechnet, anstatt welcher die Wanderer sang — gab hier, bevor sie nach dieser Stadt ging, Ricci's Esposti und den Colonnella, letztern mit einer sehr bescheidenen Aufnahme (s. Vicenza). In

Montagnana, wo die Sacconi, Tenor Bertolasi und auch die Bassisten Torre und Manari wirkten, ging es in Donizetti's Marino Faliero, der Prima Donna wegen, nicht gut, besser darauf in Bellini's Puritani mit der Giovanelli-Biava.

Este. Die längst fertige Almerinda Manzocchi producirte sich hier in der Anna Bolena und Saffo.

Palmanova. Dieselben Sänger und Oper wie in Feltre.

Rovigo. Eine ziemlich gute Gesellschaft: die Hallen, die Rusmini-Solera, Tenor Milesi und Bassist Fiori, war so kühn, zwei Mercadante'sche Opern zu geben: den Giuramento und die Vestale, woron ersterer beifällig aufgenommen wurde, letztere aber Fiasco machte.

Viadana ergötzte sich zum Theil an Donizetti's Marino Faliero, worin die Marchesini, Tenor Bonomelli und die Bassisten Natale und Dall' Asta wirkten.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Grafschaft Nizza.

Turin (Teatro Carignano). Hauptsänger: die Abbadia und Caremoli-Crivelli, die Tenore Mirate und Meccus, Bassisten Crivelli und Bigo. Verdi's Nabucodonosor begann die Stagione mit 7. Fiasco. Die Freunde des Herrn Verdi, die nicht begreifen können, wie dessen Nabucco und Lombardi, die beide zu Mailand einen grossen Furore gemacht, anderwärts scheitern können, geben einzig und allein die Schuld dem, dass die anderwärtigen Theater weit kleiner sind und bei Weitem die Massen der grossen Mailänder Scala nicht aufzuweisen haben. Ihnen hierauf etwas zu entgegnen, wäre ganz und gar unnütz, weil sie es auch mit dem besten Willen nicht verstehen würden; schweigt ja selbst der schlaue Rossini, man möchte sagen mit hermetisch geschlossenen Lippen, über so manche miraculöse Erscheinung der neuesten Oper. Und so ging denn auch schon am 9. September die miraculöse Lucia di Lammermoor von Donizetti in die Scene, worin die Corini die leider in ihrer frühesten Jugend schon abgenutzte Abbadia ablöste und Alles, besonders in der Folge, weit besser ging. Die vorigen Carneval zu Palermo mit so lärmendem Beifall gegebene und mit eben so vielen lärmenden Lobeserhebungen von einheimischen und ihren ausländischen Nachschreibern ausposaunte neue Oper *Maria d'Inghilterra* von *Pacini* ist hier durchgefallen, wurde aber aus Noth fünf Mal gegeben. Nichtturiner Zeitschriften haben abermals ihre gute Aufnahme in die Welt ausgeschickt; ja, die Neapolitaner Theaterzeitung vom 28. November d. J. drückt sich hierüber wörtlich so aus: „Maria d'Inghilterra von Maestro Pacini wurde über allen Glauben ein sehr glücklicher Empfang zu Theil (*esito felicissimo al di là di ogni credere*); diese Oper wird die ganze Welt durchwandeln, wie die Saffo, die Fidanzata Corsa, die in einem Jahre (also! die Saffo ist weit alter) von unsterblichen Pacini geschriebenen Meisterwerke." Dieser fast verrückten, vielleicht im Krater des Vesuvs niedergeschriebenen Notiz möge die etwas harte Aeusserung über diese Oper vom hiesigen Messaggiere Torinese zur Seite stehen. „Wem könnte je ehrlist es unter andern in diesem Blatte) die Grille in den Kopf kommen sein, diesen kraftaufwand der verhärteten Pacini'schen Phantasie (*sforzo dell' incallita fantasia paciniana*) auf die Scene zu bringen! Diese Maria d'Inghilterra, Schwester des Duca d'Alba, der in Venedig einen solennen Fiasco gemacht! ... Gewiss ist es, dass Impresario, Sänger und die Zuhörer den Fall der Oper, noch bevor man den Vorhang aufzog, voraussahen ... Die lobenswerthen Stellen, gewisse Walzermelodieen, passen weder der Rolle, noch ihrer respectiven, schrecklichen Situation an; gewisse einförmige lange Adagi erregten Gähnen; der Missbrauch der Trompeten giebt dem Ganzen einen lärmenden Cha-

racter. Die Abbadia hatte keinen Athem mehr, bevor sie noch ihre Finalarie sang. Tags darauf musste man wieder die Lucia geben u. s. w." — Schliesslich gab man noch die Gemma di Vergy; Aufnahme so so.

Die Schwestern *Milanollo*, die hier mit ihrem trefflichen Spiele Lorbeern einernteten, gaben im obigen Theater eine Benefizacademie zum Vortheil des Pio Instituto di Mendicità, also für's Institut zur Aufnahme der Bettler. Die Einnahme war 610 Franken und 40 Centimes; das fromme Institut bekam aber nach Abzug aller Spesen blos 58 Franken und 7 Centimes. Der hiesige Messaggiere Torinese, No. 44, vom 4. November, giebt hierüber genaue Rechnung:

Einnahme 275 Billetts im Parterre à 2 Fr.	— C.	550 Fr.	— C.
37 oberste Gallerie à — -	80 -	38 -	40 -
10 auf dem Amfiteatro à — -	20 -	2 -	— -
Summa:		610 Fr.	40 C.
Ausgaben:		552 -	33 -
Nettobetrag für's Institut:		58 Fr.	7 C.

Hierbei specificirt jenes Blatt die gesammten Ausgaben als:

Der Impresario ein Fünftheil	122 Fr.	8 C.
Orchester	222 -	— -
Beleuchtung, Druckerei, Maschinist, Portier, Aussager, Zettelaustheiler, Militarwache, Pianoforte, kleine Ankündigungen, Kutscher u. s. w., jeder so und so viel	208 -	25 -
Zusammen:	552 Fr.	33 C.

Savigliano. Auf ihrer Durchreise haben die berühmten Schwestern *Milanollo* in diesem ihrem Geburtsorte zu wohlthätigen Zwecken eine musikalische Academie gegeben. Den Beifall kann man sich denken.

Die Prima Donna Saraxin, Tenor Tomasi, die Buffi Brusoni und Zambelli producirten sich mit gutem Erfolge in der Cenerentola und in Coppola's Nina pazza per amore.

Mondovi. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in Savigliano.

Alba. Die Signore Foccosi und Anfossi, die Signori Franceschini, Maggi und Miliara fanden im Ganzen eine schmeichelhafte Aufnahme im Scaramuccia, besonders die schon ältliche Foccosi, die beinahe einen Fanatismo machte. Hinstendrein kamen bald Anna Bolena und Elisir, beide Opern del Maestro Donizetti, wobei es sogar Blumen und Gedichte regnete. Wegen Austreten des Tenore musste das Theater einige Tage geschlossen bleiben.

Tortona. Sowohl in Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo als in Donizetti's Lucia di Lammermoor fand die wackere Prima Donna Tizzoni und Bassist Bastogi-Mangani allgemeine Anerkennung und ungetheilten Beifall. Die Comprimaria Corvetti und Tenor Zoni genugten.

Asti. Donizetti's Figlia del Reggimento, von der hübschen Carolina Grassi, dem Tenor Vergani und Bassisten Mazzetti vorgetragen, belustigte das Auditorium ungemein, obgleich bei alldem die Musik nur zum Theil anzog. Ricci's Chi dura vince, worin Buffo Hilaret sich ebenfalls hervorthat, desgleichen Rossini's Barbiere di Siviglia, waren noch glücklicher.

Pinerolo. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in der vorigen Rubrik.

Alessandria. Herrn Nicolai's Templario fand hier Anfangs eine sehr laue Aufnahme. Von der Musik hiess es, sie sei ein Gemisch von Plagiat, Classischem, Romantischem und Originalität; der Maestro habe keinen Muth, sich allein in die musikalische Arena zu werfen; er sollte weder dem Metaphysiker Mercadante, noch dem zügellosen Donizetti Unterthan sein, und will er je Nachahmer sein, so folge er Rossini und Bellini. — Die bekannte gute, aber, wie so viele ihrer Kunstverwandtinnen, durch die moderne Lärmoper abgenutzte Sängerin Tavola, Tenor Zoboli und die Bassisten Meini und Locchini bewährten sich indessen als gute Practiker, die Oper zog auch in der Folge etwas mehr an. In der Saffo, welche die Tavola nebst dem dritten Act von Vaccai zu Bellini's Capuleti als Benefizvorstellung wählte, ging es weit besser.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, 14. Februar. Der Bericht über die Concerte der letztverflossenen Woche, namentlich auch über die der Schwestern *Milanollo*, welche sich bereits drei Mal im hiesigen Theater haben hören lassen, konnte für diesen Stück der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nicht erlangt werden und wird daher im nächsten Stück nachfolgen.

Feuilleton.

Lobe's neue Oper: „Königin und Pächter" von dem Freiherrn v. *Bodenstedt* nach dem interessanten Lustspiel: „Carl XII. auf Rügen" bearbeitet, wird in Weimar zur baldigen Aufführung vorbereitet.

Marx in Berlin hat zu *Tieck's* „Rothkäppchen" eine allerliebste Musik geliefert.

John Hullah ist zum Professor der Gesangmusik am königlichen Collegium zu London ernannt worden.

Zum Theaterintendanten in München, an die Stelle des Grafen v. *Yrsch*, ist Freiherr v. *Frays*, bisheriger Infanterie-Major, früher Gensdarmeriehauptmann, ernannt worden.

Das österreichische Conservatorium der Musik zu Wien hat den Grafen v. *Westmoreland*, englischen Gesandten in Berlin, zum Ehrenmitgliede ernannt.

Heinrich Marschner hat eine neue Oper: „Kaiser Adolph von Nassau" vollendet. Buch von *Heribert Rau*. Sie soll nächstens in Hannover aufgeführt werden.

Haleny's „Guido und Ginevra" ist in Wien, glänzend ausgestattet, mit vielem Beifall über die Bretter gegangen. Fräul. *Lutzer* und *Staudigl* waren unter den Darstellern besonders ausgezeichnet.

In dem wissenschaftlichen Vereine zu Berlin hielt am 6. Januar der Custos der königl. Bibliothek Herr *S. W. Dehn* eine Vorlesung, worin er eine chronologische Uebersicht zur Geschichte des weltlichen Gesanges und der Oper gab.

Am 7. Januar wurde in Berlin *Richard Wagner's* Oper: „Der fliegende Holländer" mit Beifall gegeben. Componist und Darsteller wurden gerufen.

In Palermo ist *Pacini* durch öffentliche Subscription in dem

öffentlichen Garten Villa Giulia ein sehr schönes Denkmal errichtet worden.

Burgschmiet in Nürnberg hat den Guss der für Bonn bestimmten *Beethovenstatue* begonnen. Der Kopf ist bereits gegossen und vortrefflich gelungen.

Auber arbeitet an einer neuen Oper: „Die Sirene."

Der jetzt in Hamburg anwesende Pianofortespieler *Ehrer* hat von dem Könige von Dänemark, als Anerkennung für eine demselben gewidmete grosse Sonate in Es, eine Brustnadel mit Brillanten geschenkt erhalten.

Im Jahre 1843 kamen in Paris 178 neue Theaterstücke zur Aufführung, darunter in der grossen Oper 3, in der komischen Oper 7, im italienischen Theater 5.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Auber, D. F. E., Potpourri nach Themen der Oper: Des Teufels Antheil, für das Pianoforte. (No. 97 der Sammlung von Potpourris.)	— 20
Dejazet, E., Melodie et Rondo militaire tirés de l'Opera: Charles VI., pour le Piano. Op. 29	— 15
Duverney, J. B., Musée d'Italie. 6 Tableaux pour le Piano. No. 1. L'Esquisse, Variations sur theme de Bellini. No. 2. La Sépia. Rondo sur theme de Rossini. No. 3. L'Aquarelle, Variations sur theme de Bellini. No. 4. Le Pastel, Divertissement sur theme de Donizetti. No. 5. La Gouache, Variations sur theme de Rossini. No. 6. La Miniature, Rondo sur theme de Mercadante. Op. 128. à	— 10
Halevy, F., Karl VI. (Charles VI.) Grosse Oper in fünf Acten nach dem Französischen von Casimir und Germain Delavigne, im vollstand. Klavierauszug französisch und deutsch	12 —
— — Potpourri nach Themen der Oper: Karl VI., für das Pianoforte zu 4 Handen. (No. 28 d. Samml. v. Potp.)	— 25
Heller, St., Caprice brillante sur „avec la douce chansonette" de l'Opera: Charles VI. pour le Piano. Op. 38.	— 15
Herz, H., 3 Divertissements sur des airs de Ballet de Dom Sebastien de Donizetti pour le Piano. Op. 139. No. 1—3 à	— 25
Hünten, Fr., Les Délices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux. No. 1. La Chasse, thème de Kreutzer. No. 2. La Valse originale. No. 3. La Polonaise, theme de Rossini. No. 4. La Marche, thème de Mercadante pour le Piano. Op. 130. Liv. 1. 2 à	— 20
— — Rose et Bleuet. 2 Airs variés. No. 1. Air suisse. No. 2. Air allemand pour le Piano. Op. 151. No. 1. 2. à	— 20
Lecarpentier, A., 36 et 37me Bagatelle sur des motifs de Charles VI. pour le Piano à	— 12½
Lortzing, A., Der Wildschutz oder die Stimme der Natur. Komische Oper in drei Acten für das Pianoforte allein ohne Worte	4 —
Schubert, P., Variations brillantes et non difficiles sur le Chant national de Charles VI. p. le Piano. Op. 39.	— 20
Stamaty, C., Souvenirs de Charles VI. pour le Piano. Op. 40	— 20
Textbuch zur Oper: Karl VI. von Casimir und Germain Delavigne. Musik von F. Halevy	n. — 15

Am 2. April a. c. erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Felix Mendelssohn-Bartholdy

Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte.

Op. 62.

Fünftes Heft.

Bonn, den 8. Februar 1844.

N. Simrock.

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Bronislaus-Walzer

von

Jos. Labitzky.

95. Werk.

Für das Pianoforte 45 Kr., zu 4 Händen 1 Fl. 15 Kr., für das Orchester 2 Fl. 30 Kr.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt *die höhere Ausbildung in der Musik.* Der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfasst namentlich: *Harmonie-* und *Compositions-Lehre, Instrumentenspiel* (Pianoforte, Violine, Orgel) und *Gesang* (Solo- und Chorgesang; auch wird durch Vorlesungen über Geschichte der Musik, Aesthetik, musikalische Literatur u. s. w. so wie für diejenigen, welche sich dem höhern Solo-Gesange widmen, durch Unterricht in der italienischen Sprache, für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bietet sich ferner dem strebsamen Theilnahme an den in jedem Winterhalbjahre stattfindenden, auch im Auslande berühmten, Abonnements- oder Gewandhaus-Concerten und den dazu gehörigen Proben, so wie an den Quartett-Unterhaltungen dar.

Das Honorar für den *gesammten* Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler und ist vierteljährlich pränumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Zu Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus sämmtlicher Lehrfächer, zu welchem neue Schüler eintreten können. Es haben diejenigen sich baldigst bei dem unterzeichneten Directorium in frankirten Briefen zu melden, und im Fall sie die zur Aufnahme erforderlichen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzen, sich zur rechten Zeit hier einzufinden, um an der *am 9. April d. J. stattfindenden Aufnahme-Prüfung* Theil zu nehmen. Zu dieser Prüfung haben die Angemeldeten gesiegelte, von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Violin-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission auszuführen. Diejenigen, welche sich bereits in eigenen Compositionen versucht haben, haben dieselben ebenfalls mitzubringen, oder vorher einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten, von welchem auch der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts zu erhalten ist. Auf dem Wege des Buchhandels kann man diesen Prospectus durch die Buchhandlung des Herrn *Joh. Andr. Barth*, und die Musikalienhandlungen der Herren *Breitkopf u. Härtel* und des Herrn *Friedrich Kistner*, sammtlich in Leipzig, erhalten.

Leipzig, im Februar 1844.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Februar. № 8. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankundigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

Ein grosser Theil der in der Ausgabe von *Phil. Em. Bach* enthaltenen Choralgesänge findet sich in den mir bekannt gewordenen Kirchencantaten von *Joh. Seb. Bach* in gleicher, mindestens ähnlicher Weise, wie in den beiden durch den Druck bekannt gewordenen Passionsmusiken und in den sechs von *Marx* herausgegebenen Cantaten vor. Da sie sich in der Behandlung wenig von den nicht näher nachzuweisenden unterscheiden, so kann angenommen werden, dass auch diese ursprünglich der bekanntlich grossen Anzahl von Kirchencantaten *Seb. Bach's* in gleicher Weise wie jene angehören, mithin die *Phil. Em. Bach'sche* Choralsammlung nie im eigentlichen Sinne des Wortes ein Choralbuch hat werden können, dass daher der an ein solches zu machende Maassstab bei Beurtheilung der einzelnen Bearbeitungen nicht angelegt werden darf, mithin alle aus diesem Gesichtspuncte gemachten Forderungen an selbiges und daraus gefolgerten Beurtheilungen als ungenügend und auf falscher Voraussetzung beruhend in sich zusammenfallen. Dagegen lässt sich mit Bestimmtheit aussprechen: die ganze Sammlung von Choralgesängen, wie sie uns in 370 Nummern vorliegt, hat *Phil. Em. Bach* aus seines Vaters Kirchencantaten zusammengetragen. Sie sind sämmtlich zur Ausführung durch vier Singstimmen, theils mit unterstützender, theils auch mit *obligater*, in der Sammlung beseitigter, Orchesterbegleitung geschrieben und zu ganz bestimmten, mit grosser Sorgfalt aus evangelischen Kirchenliedern gewählten Textesstrophen mit grösster Berücksichtigung, Belebung und Auseinandersetzung dieser Textesworte harmonisirt und bearbeitet, wie eben die Gemeine, welche in ihnen repräsentirt wird, am Anfange, im Fortgange oder am Schlusse der Cantaten zur Contemplation oder zu lyrischem Erguss angeregt, an den bezüglichen Stellen gedacht werden kann. Es leuchtet demnach ein, dass diese Gesänge ohne Verbindung mit dem ihnen ursprünglich untergelegten Texte unverständlich bleiben müssen und dass ihnen ohne diese der eigentliche Kern fehlt. Ausserdem stehen sie mit den Cantaten, denen sie entnommen sind, grösstentheils in dem innigsten Zusammenhange. Sie bilden in ihnen recht eigentlich den Volkschor, wie er den Moment des gewonnenen Bewusstseins in voller Subjectivität zur lyrischen Aussprache desselben benutzt und dadurch gewissermaassen selbst handelnd bei dem Gottesdienste erscheint. Als Beispiel mögen die Choräle in der Passionsmusik dienen, unter welchen vor allen in den Gesängen: „Erkenne mich mein Hüter," „Ich bin's ich sollte büssen" und „Wenn ich einmal soll scheiden," ungeachtet einer und derselben Hauptmelodie, ein nicht allein auf höherer oder tieferer Tonlage beruhender innerer Unterschied sich auch dem nur halb aufmerksamen Zuhörer fast von selbst aufdrängen muss. Zur Darstellung dieser Momente gewonnener Selbständigkeit genügte unserem Meister die alte, auf alleiniger, harmonischer Grundlage ruhende Form der Bearbeitung nicht. Er bedurfte einer auch selbständigen freieren Entfaltung der Stimmen, welche, ohne den engen Rahmen des Cantus firmus auszudehnen oder zu überschreiten, den Moment im melodischen Ausdrucke zu bezeichnen im Stande waren, und so entstand die ganz eigenthümliche Form, die wir an diesen Gesängen wahrnehmen und welche eigentlich als eine engere Durchführung des Chorals betrachtet werden könnte, in genauer Unterscheidung des einfachen, in gleichem Contrapuncte gesetzten und des mit ganz freien Begleitungsstimmen erweitert durchgeführten Chorals. Wir finden den Hauptgesang in der Oberstimme beibehalten, den lyrischen oder den Ausdruck tieferer Betrachtung der Textesworte aber melodisch meistentheils vorzugsweise dem Tenor zugetheilt, wiewohl der Bass und Alt nicht leer davon bleibt. Den characteristischen Zusammenbang mit den Stellen, in welchen sie sich in den Cantaten schliessen, finden wir in der Wahl der Tonversetzungen und in der harmonischen Behandlung. So steht in der Passionsmusik die Bearbeitung des „Erkenne mich mein Hüter" in hellem Edur, „Ich will hier bei dir stehen" in Esdur, „Befiehl du deine Wege" in Ddur, „O Haupt voll Blut und Wunden" in Fdur, und endlich erst: „Wenn ich einmal soll scheiden" in unversetzter phrygischer Tonart, mit beibehaltenem phrygischem Schlusse, der hier schon dadurch allein um so bedeutungsvoller wird und um so mächtiger wirkt, da er den ersten Bearbeitungen fehlt, welche alle im milden hellen Dur enden; wie schon die kleine Abänderung des Cantus firmus in der zweiten Zeile des zweiten Theiles durch die Wiederholung des äolischen Grundtones und den dadurch herbeigeführten Schluss mit der kleinen Terz sich eigenthümlich und characteristisch von jenen ersten Bearbeitungen unter-

scheidet. Aehnliches findet sich bei: „Ich bin's, ich sollte büssen" und: „Wer hat dich so geschlagen," in welchen Bearbeitungen jene in As, diese in F steht. Wenn die Wahl der Tonarten also keine zufällige, sondern zunächst äusserlich schon durch den Zusammenbang mit dem ganzen Werke bedingt ist, so zeigt sich auch für sie eine innere Nothwendigkeit, und abgesehen von dieser geht die Wahl der Harmonie, wie die ausdrucksvolle Stimmenführung nicht allein aus der besonderen Berücksichtigung des Textes hervor, sondern weiset auch den innigsten Zusammenhang mit den Tonstücken, denen sie sich anschliessen, nach, wie wir solches schon aus diesen wenigen Beispielen und selbst aus den in gleicher Tonart stehenden beiden Bearbeitungen derselben Choralmelodie zu: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?" und „Wie wunderbarlich ist doch diese Strafe" sehen können. In gleichem Verhältnisse stehen nun auch die übrigen Gesänge zu den Cantaten, denen sie entnommen sind, und nur mit ihrer Beziehung zu diesen können sie recht genossen und gewürdigt werden. Mir liegt ausser den beiden Passionsmusiken und den gedruckten Motetten und Cantaten eine Sammlung von 134 Kirchencantaten von *Joh. Seb. Bach* vor *), aus welchen ich die Choräle mit denen in der gedruckten Sammlung verglichen und deren ihnen ursprünglich angehörige Texte ich nachzuweisen die Absicht habe. Da ausser den von *A. B. Marx* herausgegebenen Cantaten keine weiter allgemein bekannt geworden, diese auch nicht zu häufig verbreitet sind, so wenden wir uns zunächst zu diesen, wodurch wir, nach gegebener Anschauung einiger von ihnen, ihren Werth im Allgemeinen, wie für die jetzige Zeit und zugleich das Verhältniss einzelner Choralgesänge zu ihnen deutlicher erkennen werden.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Academie des Sciences in Paris von *Savart* gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen. Leipzig, bei Fr. Kistner. 1844.

Eine kleine, aber sehr interessante und lehrreiche Schrift, die bestens zu empfehlen ist.

Wenn die deutsche Intelligenz in abstractem Forschen und Wissen im Allgemeinen den Vorrang zu behaupten weiss vor Franzosen, Engländern und Italienern, und eben die Wissenschaft der Wissenschaft, die Philosophie, nur in deutschem Boden wurzelt, so ist dagegen auch anzuerkennen, wie die Gelehrten jener andern Nationen mit ihren Forschungen vom äusseren Leben, von der practischen Anwendung sich weniger entfernen, als die Deutschen. Was bei ihnen Philosophie heisst, werden wir nicht immer so nennen wollen: es hat oft eine reale Grundlage und realen Zweck, um den sich die Philosophie nicht zu kümmern braucht; es bildet aber eine Vermittlung zwischen abstracter Wissenschaft und wissenschaftloser Empirie, zwischen Theorie und Praxis, wo es nicht fehlen kann, dass diese letztere leicht zu besserem und schnellerem Gedeihen gelangt, als da, wo sie auf Versuche und Erfahrung allein angewiesen ist.

In der vorliegenden Schrift theilt Herr Savart eine Reihe acustischer Beobachtungen mit, welche sich auf den Bau der Violine und ihr verwandter Saiteninstrumente beziehen. Untersuchungen über die acustischen Functionen der verschiedenen einzelnen Theile dieser Instrumente und ihre Wirkung zum Ganzen. Bei Instrumenten, die einen Resonanzkörper haben, welcher zu allen Tönen derselbe bleibt, in welchem jeder Klang seinen mitklingenden finden soll, kann von mathematisch genauer Bestimmung, von eigentlicher Berechnung der Verhältnisse seiner Theile nicht wohl die Rede sein; diese kann nur bei einfachen Bedingungen Statt finden; hier handelt es sich mehr darum, den Klang im Allgemeinen zu befördern, ihm nichts Hinderndes in den Weg zu legen, einen Körper herzustellen, welcher der Resonanz in den ungefähr bestimmten Grenzen eines Tonumfanges der günstigste sei. Hierzu ist die qualitative und quantitative Beschaffenheit jedes einzelnen Theiles, so wie der Lufthinhalt des ganzen Körpers von Belang, ohne dass, der combinirten Bedingungen wegen, eine mathematisch scharfe Bestimmung dabei auszuüben wäre. Es ist aber deshalb nicht weniger nützlich, die einfachen Bedingungen zu kennen, unter welchen die Klangwirkung in ihrer grössten Freiheit erfolgen kann, zu wissen, was sie fördert und was sie hindert; und darüber geben die hier mitgetheilten theoretisch-practischen Untersuchungen die beste Aufklärung.

Der Bau der Violine, ihr Hauptkörper, der Hals, die Schnecke, der Steg mit seinen Ausschnitten, die innere eigenthümliche Einrichtung mit Balken und Stimme, Alles scheint so eigen zufällig, dem Aeussern nach aus dem Zeitgeschmack sich herschreibend, das Innere, Balken und Stimme, leicht ersetzlich durch irgend eine andere Vorrichtung, die einfacher und symmetrisch sich herstellen liesse; — und doch zeigten alle Versuche, an der jetzigen, seit mehreren Jahrhunderten bestehenden Beschaffenheit etwas abzuändern, dass eben diese, bis in's Kleinste, bis auf die Ausschnitte des Steges, welche man, wie vieles Andere am Instrument, der Zeichnung nach für veraltete Verzierungen halten könnte, die leicht mit modernerem und geschmackvolleren zu vertauschen sein dürften, dass sie die einzige sei, mit welcher das Instrument in vorzüglicher Güte bestehen kann.

Wenn aber auch, wie es in gegenwärtiger Schrift geschieht, von der Nothwendigkeit eines jeden Theils, in mehr oder weniger bestimmter Gestalt und Lage, die genügendste Erklärung gegeben werden kann, nachdem durch unzählige abändernde Versuche das Zweckmässige der bestehenden Einrichtung deutlich geworden ist: so bleibt es doch nicht weniger bewundernswerth, wie man eben blos empirisch zu so vollkommener und unverbes-

*) Durch freundliche Mittheilung der Herren *Hauser*, Dr. *Mendelssohn-Bartholdy*, MD. *Rungenhagen* und anderer Freunde ist es mir gelungen, für die Bibliothek des königl. academischen Instituts für Kirchenmusik einen Jahrgang von *Bach's* Kirchencantaten *vollständig* zusammenzustellen, und gegenwärtig bin ich auch in der Sammlung des zweiten Jahrganges schon bedeutend vorgeschritten.

serlicher Zusammensetzung hat gelangen können, so dass seit langer als hundert Jahren dem Verfertiger neuer Instrumente nichts übrig bleibt, als die vorhandenen Muster zu studiren, um sie so genau als möglich nachzubilden. Während fast alle übrigen Tonwerkzeuge noch täglich neue Verbesserungen erhalten, das neuere Instrument dem ehemaligen in vielen Fällen kaum noch zu vergleichen ist, dienen die Geigen der alten Meister noch heute unsern geschicktesten Arbeitern zum Muster, denen es kaum in den Sinn kommt, etwas Besseres zu fertigen, als wir es aus den Zeiten der Amati, Stradivari, Guarneri und vor Allem aus den Händen dieser berühmten Cremoneser selbst noch besitzen; ihr Streben geht vielmehr nur dahin, es diesen Alten in Fülle, Gleichheit und leichter Ansprache des Klanges so nahe als möglich zu bringen. Wie gut Dies in neuerer Zeit auch mehreren französischen und einigen deutschen Geigenmachern gelungen ist, aus deren Werkstätten in der That vortreffliche Instrumente hervorgehen, so wird den Solospieler dennoch nur der Besitz einer ächten alten Violine ganz zufrieden stellen können; denn eben das Alter scheint hier auch eine durch kein Mittel zu ersetzende Bedingung vollendeter Güte zu sein.

Die Kunst des Instrumentmachers besteht aber hier nicht in der Fertigung neuer Instrumente allein; die Reparatur, die Herstellung und Verbesserung älterer nach neuerm Bedürfniss, oder wenn sie durch Verwahrlosung oder ungeschickte Behandlung in Unordnung gerathen sind, verlangt nicht weniger den talentvollen und erfahrenen Arbeiter, und die geschicktesten unter ihnen erfreuen sich eines eben so verbreiteten Rufes, als die Verfertiger guter neuer Geigen. Es kann sein, dass solche, durch eigenes Nachdenken, durch Gefühl und Practik zu ihrem Geschäft befähigte Männer in einer Schrift wie die gegenwärtige wenig zu unmittelbarer Nutzanwendung Dienendes zu finden glauben werden. Viele der hier dargelegten Untersuchungen und ihre bedeutenden Resultate müssen aber auch für sie von Interesse sein, und eben wo die Sicherheit des Handwerkes schon vorhanden ist, kann eine theoretische Beleuchtung des Gegenstandes der practischen Ausübung recht förderlich werden, indem sie viele vereinzelte Erfahrungen zur Kenntniss zusammenzufassen und manchen Widerspruch zu erklären die Mittel an die Hand giebt.

Man hat hier auch nicht eine abstract theoretisch entwickelte Abhandlung zu erwarten, die sich an Untersuchungen der Geige, an einem aus so mannichfaltigen Theilen bestehenden Klangkörper, auch schwerer ergeben würde; die Untersuchungen sind aber mit wissenschaftlicher Kenntniss unternommen und durchgeführt, und darum führen sie zu Aufschlüssen, die ohne diese Bedingung nicht erlangt werden können, wozu noch eine eigene Kunst des Experimentirens kommen muss, wie sie nur dem geübten Physiker eigen ist.

Der Ausdruck ist zuweilen nicht ganz deutlich; ob dieser Mangel an solchen Stellen der Uebersetzung, oder einer Unklarheit des Originals zuzuschreiben ist, können wir aus ersterer allein nicht beurtheilen. Die allgemeine Kenntniss der fremden und eigenen Sprache reicht bei solchen Uebertragungen nicht immer aus, sie erfordern zugleich das volle Verständniss der Sache in allen ihren technischen Einzelheiten.

Composition für Pianoforte.

Rondo capriccioso pour le Pianoforte, composé et dédié à son ami *Fréd. Ed. Wilsing* par *Dav. Herm. Engel*. Op. 5. Berlin, chez Ed. Bote et Bock. Pr. ⅓ Thlr.

Der Verfasser dieser durchdachten und anspruchslosen Arbeit, welcher zu Berlin als thätiger, gewissenhafter und geschickter Musiklehrer lebt, giebt uns hier seine erste Composition für Fortepiano, welche er für Spieler von mittlerer Fingerfertigkeit bestimmte, denen sie auch besonders zu empfehlen ist. Sein Name wurde früher schon durch seine Compositionen für Orgel rühmlich bekannt, und es ist bei seinem Streben nach möglichster Vollkommenheit zu erwarten, dass er sich auf dem hier betretenen Felde auch ebenfalls einen gleich guten Namen erwerben werde.

Vierstimmige Lieder.

Wie überhaupt beim Liede, so fordern wir vorzüglich bei den vierstimmigen, bei aller Kunstgemässheit, ein einfaches, natürliches Gepräge. Ist diese Aufgabe, besonders bei dem monotonen männerstimmigen Gesange, keine leichte, so ist das Talent um so mehr zu schätzen, welches jenes Erforderniss zu erfüllen weiss, ja selbst das Streben schätzenswerth, diese Aufgabe zu lösen. Der Standpunct, von welchem aus wir die folgenden Liederhefte beurtheilen wollen, soll uns aber nicht verleiten, der Meinung zu huldigen, als hielten wir eine künstliche Gestaltung für manche Lieder nicht für sachgemäss, da ja auch in solchen Liedern, wie so viele Beispiele darthun, der lebendige Geist, bei natürlicher Entwickelung des Künstlichen, seine Herrschaft behalten wird.

Die Liederhefte, die uns zur Beurtheilung vorliegen, sind folgende:

1) *Fr. Otto:* Letzte Lieder für 4 Männerstimmen. Leipzig, Friedlein und Hirsch. Preis 1 Thlr.
2) *C. Keller:* Sechs Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 49. Carlsruhe, Creuzbauer und Nöldeke. Pr. 1 Thlr.
3) *G. Bebling:* Fünf Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. Magdeburg, Heinrichshofen. Pr. ⅔ Thlr.
4) *Ed. Marxsen:* Sechs Tafellieder für 4stimmigen Männerchor. Op. 50. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.
5) *C. Kossmaly:* Sechs Lieder (Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft XVIII.). Op. 10. Leipzig, Fr. Hofmeister. Preis 25 Ngr.
6) *Fr. Lachner:* Drei Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 71. Rudolstadt, G. Müller. Preis 1 Fl. 30 Kr.
7) *J. Beer*, Vier Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 6. Ebendaselbst. Preis 1 Fl.
8) *W. Häser:* Sechs 4stimmige Lieder schwäbischer Dichter für Männerstimmen. Op. 20. Stuttgart, Allgem. Musikhandlung. Preis 1 Thlr.

No. 1 ist das Vermächtniss eines Geschiedenen, der sich durch seine Gesänge viele Freunde erworben. Mo-

gen dieselben sich an der letzten Gabe des talentvollen Componisten, die an Werth den übrigen nicht nachsteht, erfreuen, und somit empfehlen wir diese Sammlung. Sie enthält: „Der Flug der Liebe," „Wenn ich ein Vöglein wär'," „Jagdlied" von E. Brinckmann, „Auf dem Berge" von E. v. Houwald, „Der Todtengräber," „Todesbild" von Scheuzler.

Die Ansprüche, die wir in Bezug auf Einfachheit an das Lied machten, erfüllen die Gesänge No. 2 in zu weitem Maasse. Hier ist Nichts, was auch nur im Entferntesten vom gewohnten Wege abführen könnte, keine Wiese, kein frisches Grün, kein Blümchen zur Seite. Nun, Manche lieben die platte Chaussée, wir unserer Seits halten es mit dem frischen Grün. Das Heft enthält: 1) „Der Abend," 2) „Das blaue Wunder," 3) „Frühlingsgesang," 4) „Der Wanderer Trost," 5) „An Wina," 6) „Das Mädchen am Fenster." Die Ausgabe ist schön. Dass aber der Partitur kein Text hinzugefügt ist, können wir nicht loben.

Frischer, interessanter erscheinen uns die Lieder von No. 3. Der, nach der Opuszahl zu schliessen, junge Componist verräth ein tüchtiges Streben; ihm wird die Brust voller, wenn er singt, und so lässt sich manches Gute von ihm erwarten, wenn er das Unbedeutende, das Gewöhnliche auszuscheiden noch erlernt. Stellen, wie z. B. im dritten Liede:

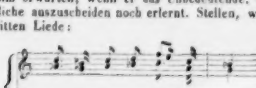

haben wir oft gehört; bei anderem Neuen möchten wir eine bessere Abrundung wünschen. Dies Wenige hätten wir im Allgemeinen über das Heft zu erwähnen. Es enthält folgende Lieder: „Morgengruss" von Eichendorff, „Seelendrang," „Frühlingslied" von W. Müller, „Reiselied" von Elise Grube, „Abschied vom Wald" von Vogl. Der Partitur ist Text beigedruckt.

Der Humor ist nicht Jedermann's Sache; doch möchten wir Den nicht tadeln, welcher sich dieses Lebenselixir zu erringen sucht. In Sachen der Kunst ist das freilich etwas Anderes; hier erhält Alles eine höhere Bedeutung. Das Bestreben, Heiterkeit zu schaffen, welches sich in den Liedern von No. 4 (meistens Trinklieder) ausspricht, möchte wohl nicht die beabsichtigte Wirkung hervorbringen. Wie das Gesuchte immer die Wirkung verfehlt, so scheint uns besonders der erfolgreiche Scherz einer natürlichen Entfaltung zu bedürfen. Doch, da es misslich bleibt, ein Urtheil über die Wirkung eines Kunstwerkes, namentlich eines humoristischen, abgeben zu wollen, bescheiden wir uns gern, wenn die offen ausgesprochene Ansicht über die vorliegenden Lieder nicht die richtige sein sollte. Das schön gedruckte Heft enthält: „Vanitas vanitatum vanitas" von Goethe, „Ein Unterschied" von H. Hoffmann, „Punschlied" von Schiller, „Den Noah mag ich leiden" von L. Wihl, „Trinklied" von Hoffmann von Fallersleben, „Trinklied anderer Art" von Griepenkerl.

Die Lieder in No. 5 gehören der neuesten Zeit an. Dass sie theilweise unseren oben ausgesprochenen Ansichten von Lieder nicht entsprechen, sagen wir unverhohlen. Die Romantik, deren gute Früchte wir niemals verkennen werden, scheint in der Musik länger aushalten zu wollen, als in der Poesie, wo nachgerade dieselbe als einseitig erkannt zu werden anfangt. Schüttelte sie mit heftigem Ungestüme den alten Schlendrian aus seiner behaglichen Ruhe, so ist ihr die Welt zu Danke verpflichtet; ob sie selbst den Keim des Todes in sich trägt, oder das auflodernde Jugendfeuer mässigend zu solider Existenz sich bequemen wird, kann Niemand im Voraus bestimmen. Wir unserer Seits hoffen, dass sich etwas Gutes aus ihr entfalten werde. Jedenfalls aber betrachten wir sie als Uebergangsperiode. Weniger noch, als in Instrumentalsätzen, können wir uns nach unsern Grundsätzen ihr im vierstimmigen Liede bequemen. Dass die vorliegenden Lieder viel Vortreffliches enthalten, wollen wir freudig anerkennen; als Beleg unserer Ansicht verweisen wir vorzüglich auf das erste Lied, „Sonnenuntergang" von Byron, besonders von Zeile 3 der Partitur an. Einfacher gehalten ist No. 2 „Wonniges Sehnen" von H. v. Chezy; weniger aber No. 3 „Ihr Bildniss" von H. Heine, und No. 4 „An den Abendstern." No. 5. „Wandrers Nachtlied" von Goethe, viel componirt, edel gehalten, die Schlusstacte gesucht. Als gelungenstes halten wir No. 6 „Du bist die Ruh'" von Rückert, mit Ausnahme des Strophenschlusses, der uns nur am Ende befriedigt. Wir empfehlen diese Lieder den Sängerkreisen, die ihre Freude an Lösung schwieriger Aufgaben finden, ganz vorzüglich.

Die Sammlungen No. 6 und 7 sind ohne Partitur erschienen, wir müssen uns daher mit deren Liederaufzählung begnügen. No. 6 enthält: 1) „Die Elemente der Liebe" von Seidl, 2) „Nachtstille" von Seidl, und 3) „Der Frühling" von Koch. Man sollte die Lieder eines so berühmten Componisten nicht ohne Partitur erscheinen lassen. No. 7 enthält: „In der Ferne" von Wolf, „Pilgerlied" von demselben, „Bergmannslied" und „Des Jägers Heimath" von Hoffmann von Fallersleben.

Wir möchten den anspruchslosen Liedern von No. 8 nicht gern wehe thun, und doch müssen wir gestehen, dass uns hier Bekannte aus früherer Zeit zu begegnen scheinen. Es geht uns hier, die wir uns in gegenwärtige Zeit hineingelebt haben, wie Dem, der, nach langer Zeit aus der Fremde zurückkehrend, das nationale Gepräge seiner frühern Heimath plötzlich gewahrt. Wir hätten in formeller Beziehung an den Liedern Nichts zu tadeln, ein paar zu sehr in die Augen fallende Quinten in den Aussenstimmen ausgenommen. Alles ist so rein, so ordentlich abgeschlossen, ja schlicht, keine aufregende Modulation, keine Tiefsinnigkeit, keine rhythmische Unebenheit; — alle benutzten Harmoniefolgen sind seit langer Zeit Gemeingut geworden, die Texte theils lang bekannt; und mag dies in den Augen Mancher als Tadel erscheinen, so glauben wir doch die Behauptung aufstellen zu können, dass diese schlichten Lieder in ihrer Natürlichkeit gegen manche schwülstige Composition eine grössere Wirkung hervorzubringen vermögen. Das Heft enthält: „An den Gesang" von G. Schwab, „Schlum-

merlied" von G. Schlotterbeck, „Sängers Wanderlied" von demselben, „Des Hirten Winterlied" von Uhland, „Abendfeier" von Matthisson, und „Nähe der Geliebten" von J. Kerner. 1.

Nachrichten.

Leipzig, den 20. Februar 1844. Sechszehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 8. Februar. Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Scene und Arie aus Idomeneo von *Mozart* („Estinto è Idomeneo"), gesungen von Madame *Maria Burchardt* aus Berlin. — Introduction und Variationen für die Clarinette von *Kalliwoda* (neu), vorgetragen von Herrn *Heinze* jun. (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Titus („Parto") von *Mozart*, gesungen von Mad. *Burchardt*. — Adagio und Rondo für die Violine von *de Beriot*, vorgetragen von Herrn *Martin Beseth* aus Rotterdam. — Symphonie in G moll von *Jul. Rietz* (zum ersten Mal, Manuscript). Unter Direction des Componisten.

Die gelungene Ausführung der Ouverture zur Zauberflöte, eines wahren Meister- und Musterstücks, eröffnete würdig das Concert, in welchem diesmal *Mozart* mehr als gewöhnlich und zwar in Compositionen aus drei seiner Opern vorgeführt wurde. Die Arie aus Idomeneo, obwohl trefflich als Composition, eignet sich nicht zum Vortrage in Concerten, weil sie ganz dramatisch gedacht und berechnet ist und nur in Verbindung mit der scenischen Darstellung ihre volle Wirkung haben kann. Dies mag wohl auch Ursache, dass Mad. *Burchardt* damit wenig Erfolg hatte, denn die Ausführung war sonst lobenswerth, wenigstens künstlerisch nicht unbedeutender, als der Vortrag der Arie aus Titus, welche allerdings brillanter ist und der Sängerin hauptsächlich viel mehr Gelegenheit giebt, durch leichter wirkende Mittel, durch Entfaltung bedeutender technischer Ge[illegible]ngfertigkeit u. dgl. das Publicum zu interessiren und zu gewinnen. Wir haben unserem früheren ausführlichen Berichte über die Leistungen der Mad. *Burchardt* nur hinzuzufügen, dass die Ausführung der Arie aus Titus mit vielem Beifall aufgenommen wurde.

Herr *Heinze* jun., ein schätzenswerthes Mitglied unseres Orchesters, hat uns schon öfters Beweise seines Talents und seiner tüchtigen Ausbildung gegeben, die zu den besten Hoffnungen berechtigen; er besitzt schöne Mittel, um sich als Virtuos seines Instruments auszuzeichnen, und wenn nicht, was leider häufig geschieht, der Virtuos in seinen glücklichen Erfolgen das einzige Streben und Ziel eines Künstlers zu finden glaubt, so dürfen wir in Herrn *Heinze* einen achtungswerthen Künstler um so mehr erwarten, als unsere so günstigen musikalischen Verhältnisse jungen, ernst strebenden Talenten reiche Gelegenheit zu vielseitiger künstlerischen Ausbildung darbieten. Die Ausführung der recht dankbaren Composition von *Kalliwoda* war übrigens, zumal in einigen Variationen, ausgezeichnet, und Herr *Heinze* erwarb sich wiederholt den lebhaftesten Applaus.

Herr *M. Beseth*, Schüler unseres Concertmeisters Herrn *David* und, wie wir hören, im hiesigen Conservatorium aufgenommen, macht seiner Schule nicht wenig Ehre; der Character seines Spiels ist sehr solid und ein Beweis, dass die ganze künstlerische Ausbildung des jungen, talentvollen Mannes in guter Richtung geleitet wird. Auch in technischer Hinsicht war seine Leistung recht lobenswerth, im Adagio jedoch vorzüglicher noch, als im Rondo, wie denn überhaupt zu einer leichten, graziosen Ausführung derartiger Virtuosenstücke nicht blos bedeutende Fertigkeit, die Herr *Beseth* allerdings schon besitzt, sondern auch viele Routine im öffentlich Spielen gehört, die man natürlich nur mit der Zeit erlangen kann. Möge Herr *Beseth* auf dem eingeschlagenen Wege mit gleichem Fleisse und gleicher Sorgfalt seine weitere Ausbildung verfolgen, an schönem Erfolge kann und wird es seinem Streben dann nie fehlen. Das Publicum ehrte die Leistung des Herrn *Beseth* durch lauten Beifall.

Das meiste Interesse in diesem Concerte war der neuen Symphonie von *Julius Rietz*, Musikdirector in Düsseldorf, zugewendet, deren Direction der geehrte Componist selbst übernommen hatte. Wir haben seit den letztern Jahren schon mehrere bedeutende Werke, und unter denselben einige Ouverturen des Herrn *Rietz* in unseren Gewandhausconcerten wiederholt gehört, durch die wir überzeugt worden sind, dass derselbe den tüchtigsten, gebildetsten Künstlern unserer Zeit ohne Widerrede beigezählt werden muss. Was er giebt, bekundet stets eine edle Richtung, einen feinen Geschmack, eine tiefe, mit dem Besten und Schönsten der Kunst innig vertraute Kenntniss, eine sichere, gewandte Beherrschung des Stoffs und der Form, wie alles Dies vereint nur bei wirklich bedeutenden, der Meisterschaft bald und unaufhaltsam entgegenreifenden Talenten gefunden wird. In seiner Art zu erfinden und zu arbeiten, ja in dem ganzen Character seiner Tondichtungen, schliesst sich Herr *Rietz* sehr *Mendelssohn* an, ohne jedoch dadurch Eigenthümlichkeit der Gedanken, Originalität überhaupt aufzugeben. Auch diese neue Symphonie giebt hiervon Zeugniss; sie hat neben Manchem, was von entschiedener Vorliebe für den Geist und Sinn *Mendelssohn's* zeugt, noch so vieles Eigenthümliche, so Bedeutendes, was man nur selbst schaffen, nicht Anderen nacherfinden kann, dass sie vollkommen geeignet ist, die Achtung vor dem Talente und der Kenntniss des Herrn *Rietz* zu erhöhen und die Hoffnung immer fester zu begründen, welche wir oben schon aussprachen und nach welcher wir Herrn *Rietz* bald in der ersten Reihe der jetzt lebenden deutschen Componisten erwarten dürfen. Wir geben hier nur eine kurze Uebersicht der Symphonie, da ein tieferes und ausführlicheres Eindringen in dieselben ohne Einsicht in die Partitur nicht möglich ist und nicht erwartet werden kann. Der erste Satz (Allegro, $^4/_4$, G moll) ist von sehr lebendigem, aufgeregtem, leidenschaftlich bewegtem Character; ihm folgt ein Adagio ($^3/_4$, Es dur), sehr melodiös, mit vortrefflicher Stimmführung und Instrumentirung; die Art der Ausarbeitung giebt ihm fast den Character eines Liedes ohne Worte, denn überall treten die gesangreichen Motive so sehr hervor, dass sie das Interesse der Hörer ungetheilt in Anspruch nehmen; eine Eigenthümlichkeit,

kantaten seines grossen Vorfahren an dieser Schule, des unvergesslichen Sebastian Bach, aus der Verborgenheit hervorrief und mehrere davon in diesem Konzert, (einige auch in den Kirchen) aufführte. Sehr wenige, auch von den gründlichsten Kennern der Werke Bachs wissen von diesen seinen Arbeiten, ausser vom Horensagen. Ihre Anzahl, alle von Bachs eigner Hand in der Bibliothek der Schule, steigt über hundert. Niemand, der mit diesen erhabenen und tiefen Produkten des grössten Kontrapunktisten der Welt nicht bekannt ist, kann sagen, dass er ihn genug kenne, indem er eben hier sein Eigenstes, Vorzüglichstes, und gleichsam die Quintessenz seines Geistes niederlegte. Durch sie wird zugleich das von Flachen oder nicht Unterrichteten immer wiederholte Urtheil: Bach sey der grösste musikal. Rechenmeister gewesen, aber auch weiter nichts — am sichersten widerlegt: denn sie enthalten zugleich so innige und ausdrucksvolle Stücke, (besonders im Erhabenen, und wehmüthig-Trauernden) dass noch nicht Ein Zuhörer, auch wenn er, ohne alle gelehrte Kenntnis der Harmonie, nur ein offenes Herz mitbrachte, nicht dadurch wäre ergriffen worden. Nach vormaliger Sitte liegen ihnen oft alte Chorale zu Grunde, wo denn auch nicht selten die Texte, bey Allen, die ihr Inneres nicht bis zu solchem Wasser auf- und abgeklärt haben, dass es durch jeden harten Ausdruck, jedes unzarte Bild getrübt wird — zur Verstärkung des rechten Effekts beytragen. Wer unter den bisher aufgeführten Kantaten, z. B. die, über „O Ewigkeit, du Donnerwort" — oder über „Mache dich mein Geist bereit" — nur Einmal gut ausführen gehört hat, vergisst, wenigstens die Hauptsätze, in seinem Leben nicht, und ist um ein edles Besitzthum reicher. Wir werden wenigstens Einen Satz in der Folge als musikal. Beylage abdrucken lassen, um die Aufmerksamkeit mehr auf diese Werke zu richten, die man in ihren Eigenheiten aller Art den Poesieen der ältesten Italiener, besonders denen des Dante, an die Seite stellen könnte. —

Die vor kurzem errichtete Singakademie, die ihren Ursprung zunächst der Bemühung des Hrn. Kaufm. Limburgers verdankt, und unter der Direktion des Hrn. Schicht wöchentliche Uebungen hält, organisirt und befestiget sich immer mehr, und wird, wenn noch Mehrere dieser sehr guten Anstalt beytreten, vom besten Einfluss sowohl auf die Bildung für guten Gesang, als auf die Berichtigung des Geschmacks und Belebung einer aufrichtigen Kunstliebe seyn.

Die Oper hat, seit einem Jahre, keine Veränderung erlitten, ausser dass der schätzbare Tenorist, Hr. Zeibig, abgegangen, und, wie oben bemerkt worden, Hr. Haser engagirt worden ist. Man muss der Gesellschaft nachsagen, dass sie fast immer thut, was sie vermag, um die zu gebenden Stücke anständig aufzuführen, und es weniger empfinden zu lassen, dass verschiedne der Hauptfächer denn doch unbesetzt sind. Die Direktion hat bisher den Weg eingeschlagen, worauf dem Kunstliebhaber, wenn er nicht hohe Ansprüche macht, zuweilen ein wahrhaft angenehmer Genuss geboten wird, und auch die Kasse einer Gesellschaft bestehen kann, die, aus Nachgiebigkeit gegen gewisse Verhältnisse und nicht zum Vergnügen vieler Leipziger, von allen Hauptmessen ausgeschlossen wird. Man giebt nämlich nicht selten sehr gute Opern und mit aller Anstrengung, ohngeachtet man im voraus weiss, es wird nichts dabey gewonnen; und spielt andere male Stücke, wie sie eben jetzt die Menge will, zunächst für die Kasse. Wenn man mehr verlangt, muss man mehr dagegen leisten. Wiederholungen schon sonst hier aufgeführter guter und schlechter Opern übergehen wir, und führen nur die an, die dies Vierteljahr zuerst gegeben wurden. Die Brüder als Nebenbuhler, (fratelli rivali) eine längstbekannte treffliche Musik von Winter, an ein miserables Gedicht (sit venia verbo) verschleudert. Es lässt sich an dieser Musik nur etwas aussetzen, dass sie manches Guten zu viel hat — zu viel Licht bey zu wenig Schatten, und zu viel

die, wenn sie geistreich und geschickt, wie hier, behandelt ist, jedenfalls ein wahrer Vorzug genannt werden muss und dem Zwecke, welcher schon der Form wegen mit einem Adagio gewöhnlich beabsichtigt wird, gewiss am Meisten entspricht. Der dritte Satz ist ein sehr characteristisches und ausserordentlich fein gezeichnetes Scherzo (Allegro, $^{3}/_{4}$, G moll), dessen melodiöses Motiv an das Hauptmotiv des Adagio erinnert und oft Gelegenheit zu höchst interessanter Ueberleitung in das erste Thema des Scherzo giebt. Der vierte Satz endlich (Allegro appassionato, $^{2}/_{2}$, G moll) ist kräftig und energisch gehalten, sowohl in den Motiven selbst, als in der Verarbeitung; in der Mitte des Satzes tritt eine sehr characteristische Melodie ein, die gut wirkt, aber vielleicht noch bedeutender wirken würde, wenn sie etwas länger festgehalten und ausgeführt wäre, nicht gar zu bald in blosen Figuren verloren ginge; sie wird jedoch noch zu einer schönen, breiten Ausarbeitung in den Blasinstrumenten mit benutzt und hilft hauptsächlich hierdurch die Wirkung des ganzen Satzes erhöhen. Gegen das Ende hin verändert sich das Tempo in $^{4}/_{4}$, der Character wird gross und erhaben und dadurch ein Schluss herbeigeführt, der nirgends ohne sehr bedeutenden Effect bleiben wird. Wäre der letzte Satz im Ganzen etwas kürzer gefasst, so möchten wir ihn fast für den gelungensten und wirkungsvollsten erklären. Die ganze Symphonie ist jedenfalls ein Werk von wahrhaft künstlerischer Bedeutung; unter der trefflichen Leitung des Componisten war die Ausführung sehr vorzüglich und die Aufnahme von Seiten des Publicums ausserordentlich glänzend; jeder einzelne Theil erhielt den lebhaftesten Beifall, und dem gefeierten Componisten wird unser Publicum stets die vollste Hochachtung bewahren.

Siebenzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 15. Februar. Symphonie von *W. A. Mozart* (Es dur). — Arie aus „I Montecchi" von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Bertha Macnay* aus Prag (Schülerin von Mad. *Podhorsky*, geborner *Comet*). — Fantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn MD. *Jul. Rietz*. — Scene und Arie aus „Il Crociato" von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Macnay*. — Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von den Herren *Ferd. Hiller*, *F. David* und *Jul. Rietz*. — Chor von *Jos. Haydn* „Des Staubes eitle Sorgen" („Insanae et vanae curae") (D moll). — Fest-Ouverture von *Jul. Rietz* (A dur). Unter Direction des Componisten.

Die Symphonieen *Jos. Haydn's* und *Mozart's* werden immer die unwandelbaren Grundsäulen der deutschen, ja der ganzen Instrumentalmusik überhaupt bleiben; sie haben zuerst derselben einen gewaltigen Aufschwung gegeben und sie zugleich auf so hohen Gipfel erhoben, dass es für alle Zeiten schwer sein wird, sie in solcher Höhe zu erhalten. Unter den Symphonieen *Mozart's* ist die Es dur-Symphonie eine der bedeutendsten in Gehalt und Form, ja sie gehört intensiv zu den schönsten musikalischen Kunstwerken, die wir überhaupt besitzen; wir erinnern hierbei nur an das kostbare Andante, das gewiss in seiner Art fast unvergleichlich dasteht; nicht weniger vielleicht auch die Menuett, die so naiv und characteristisch gehalten, dabei so überaus fein und zierlich gemacht ist, wie es nur ein vollendetes Meisterstück sein kann. Beide Sätze verloren bei der diesmaligen Aufführung jedoch ausserordentlich durch das völlige Vergreifen der Tempi, die so langsam, so dem musikalischen Geiste und der innern Technik der Composition unangemessen genommen wurden, dass wir es ganz unbegreiflich finden, wie ein musikalischer Sinn, zumal mit einem Orchester an der Seite, das zu einer geistigen Auffassung und Ausführung auf so ausgezeichnete Weise heraufgebildet worden ist, den Irrthum nicht sofort fühlen und erkennen konnte. Im Uebrigen war die Ausführung der Symphonie gut und erhielt Beifall.

Eine junge talentvolle Sängerin, Fräul. *Macnay*, schien in diesem Concerte ihr erstes öffentliches Debut zu machen; wenigstens ist sie gewiss nur sehr selten noch öffentlich aufgetreten, denn ihre Aengstlichkeit und Befangenheit war, selbst mit Rücksicht auf ihre grosse Jugend — sie ist noch nicht 17 Jahr alt — so gross, wie sie bei Sängerinnen mit auch nur einiger Routine kaum vorkommen dürfte. Wir können und dürfen daher auch ihren Leistungen mit strenger Kritik nicht begegnen, oder müssen wenigstens bei derselben die Hindernisse immer berücksichtigen, welche der jungen Künstlerin die freie Benutzung und Entfaltung ihrer Mittel nicht gestatteten. Dass diese Mittel schön und bedeutend sind in jeder Hinsicht, darüber kann kein Zweifel sein. Die Stimme ist umfangreich, zwar nicht sehr stark und kraftig — sie hat noch nicht Fülle genug, die sie wohl noch erhalten kann — aber wohlklingend, klar und rein, biegsam und leicht ansprechend in allen Lagen, dabei so volubil, dass die schwierigsten Coloraturen ihr ohne Mühe gelingen; es liegt in ihrem Tone zwar noch kein ausgeprägter Character, was bei der grossen Jugend der Sangerin sehr natürlich und begreiflich ist, aber der Ton klingt warm und geht zum Herzen, wenn er auch vielleicht noch nicht aus dem Herzen kommt. Die Ausbildung ist zwar durchaus noch nicht eine vollendete, aber in ihren Grundlagen eine sehr gute, und so weit sie vorgeschritten ist, eine verständig und geschmackvoll geleitete; wir wüssten an der Tonbildung, an der Respiration, am Portamento, an der Coloratur fast Nichts zu rügen, so weit dies nämlich die Art, nicht den Grad der Bildung derselben betrifft. Nur die Aussprache ist nicht immer ganz rein und klar, und namentlich in den tieferen Lagen der Stimme die Vocalisation nicht ganz offen, was jedoch vielleicht von einem zu starken Pressen und Drucken des Tones, um ihn scheinbar stärker und voller zu machen, herrührt, einem sehr schädlichen Hülfsmittel, vor dessen Anwendung junge Sänger und Sängerinnen nicht ernstlich genug gewarnt werden können, weil es nicht nur die freie Entwickelung und Ausbildung des Tones hindert, sondern dem Stimmorgane selbst geradezu nachtheilig ist. Wir können nicht leugnen, dass wir an der Ausbildung des Fräul. *Macnay*, neben der Rücksicht auf ihr schönes Talent, auch noch deshalb besonderes Interesse nehmen, weil wir ihre Lehrerin, Mad. *Podhorsky* in Prag, als tüchtige Künstlerin kennen, weil wir dieselbe früher, als Dem. *Comet*, in denselben Concerten als Sängerin mit grossem Vergnügen gehört haben,

in welchen jetzt ihre Schülerin die Erinnerung an die gefeierte Lehrerin wieder auffrischt. Es sind viele Jahre seit jener Zeit verflossen, und doch nur Weniges ist in der Kunst und den Leistungen der Künstler anders geworden. Wenn wir nicht irren, erhielt Mad. *Podhorsky* ihren Unterricht von einer Schülerin des alten *Hiller*, ehemaligen Cantors an der hiesigen Thomasschule, einer gewissen *Podleska*, welche später im Verein mit ihren zwei Schwestern ihrem Lehrer das Denkmal errichten liess, das hier unmittelbar neben unserer Thomasschule aufgestellt ist. Wenn man hiernach die Schule, aus welcher Fräul. *Macasy* hervorgegangen, historisch verfolgen wollte, so würde man sie eigentlich eine Leipziger Schule nennen müssen. Seit jener Zeit, in welche diese Erinnerungen fallen, ist nun allerdings hier gar Manches anders und uns Vieles besser geworden, worüber wir uns wahrhaft erfreuen können, was wir aber hier nicht weiter berühren wollen. — Was die Ausführung der beiden Arien durch Fräul. *Macasy* betrifft, so gelang die Arie von *Meyerbeer* ungleich besser, als die von *Bellini*, welche letztere übrigens zum Concertvortrage sich wenig eignet, da sie durchaus auf dramatischen Effect berechnet ist; überdies intonirte Fräul. *Macasy* in dieser Arie nicht rein, wie sie denn überhaupt aus grosser Aengstlichkeit zu manchen Uebertreibungen verführt zu werden schien. Die Arie von *Meyerbeer* sang sie dagegen recht gut, besonders in den Recitativen mit guter Auffassung, feiner Declamation, überhaupt mit richtigem Sinn; das letzte Allegro war nicht leicht und graziös genug in der Coloratur, was aber vielleicht mit durch das zu langsame Tempo herbeigeführt wurde, welches allerdings die Ausführung erschweren musste. Das Publicum nahm Fräul. *Macasy* freundlich auf und lohnte besonders ihre zweite Leistung mit vielem Applaus.

Dass ein so bedeutender Künstler wie Herr *Julius Rietz*, wenn er zugleich Virtuos ist, auch hier nur Ausgezeichnetes leisten werde, versteht sich wohl von selbst. Sein Ton ist voll, kräftig und elastisch, seine Fertigkeit sehr ausgebildet, und wenn er auch nicht durch Ueberwindung ausserordentlicher Schwierigkeiten, überhaupt nicht durch reine Virtuoseneffecte blendet oder zu blenden sucht, so erfreut er um so mehr durch schönes, geist- und gemüthvolles, ächt künstlerisches Spiel, das immer wohlthut und immer gern gehört wird, während man anderes Virtuosenwesen bald genug zum Ueberdruss hat. Zur Entfaltung der schönen Eigenthümlichkeiten seines Spiels gab ihm besonders der gesangreiche Theil, die Adagiosätze seiner recht interessanten, nur fast etwas zu langen Composition und das Tripel-Concert von *Beethoven*, welches von ihm und den Herren *Hiller* und *David* sehr gut und mit grossem Beifall ausgeführt wurde. Gelegenheit, und wir können nicht leugnen, dass wir einen solchen Künstler gar gern den unsrigen nennen möchten. Wie sehr auch unser Publicum den Werth und die Verdienste solcher Künstler erkennt, zeigte die grosse Theilnahme, welche es allen Leistungen des Herrn *Rietz* schenkte, und in diesem Concerte besonders der laute Beifall, mit welchem es die treffliche Ouverture desselben, die unter seiner ausgezeichneten Leitung sehr vorzüglich ausgeführt wurde, aufnahm.

Der Chor von *Jos. Hayda*, ein Meisterstück sonder Gleichen, machte, wie immer, grosse und tiefe Wirkung. *R.* +.

Leipzig, den 19. Februar. Seit einer langen Reihe von Jahren sind wir hier in Leipzig daran gewöhnt, dass nicht leicht ein Künstler von einiger Bedeutung auf seiner Rundreise durch die Länder, in denen er sich Lorbeeren zu erwerben gedenkt, an unserer Stadt vorübergeht, ohne auch uns Proben seines Talents, seiner Leistungen zu geben. Der längst bewährte rege Kunstsinn, der sich hier namentlich in den letzten zehn Jahren nicht nur über weitere Kreise verbreitet, sondern vorzüglich auch seiner Richtung nach erhoben und veredelt hat, befähigt und berechtigt unser Publicum dazu, mit zu geniessen und mit zu urtheilen. — So sah man hier auch den Productionen der beiden Schwestern *Milanollo* mit Ungeduld entgegen. Der von denselben uns bereits für den December v. J. zugedachte Besuch wurde, wie bereits in diesen Blättern bei Gelegenheit der Besprechung ihres Auftretens in Mailand richtig prophezeiht worden war, durch den grossen Beifall, den die anmuthigen Schwestern auf ihrer Reise von Italien nach dem nördlicheren Deutschland überall gefunden hatten, und durch welchen sie zu längerem Verweilen an diesem und jenem Orte bewogen worden waren, verzögert, und in dessen Folge trafen sie erst zu Anfang Februars hier ein.

Am 7., 10, und 12. dieses Monats liessen sie sich im hiesigen Theater hören. Warum dies nicht in dem bekanntlich der Musik so günstigen Saale des Gewandhauses geschah, vermag Referent nicht zu sagen, wohl aber, dass es ihm und gewiss dem grösseren Theile des Publicums lieber gewesen wäre, wenn man den letzteren gewählt hätte. Denn einmal kann es nicht fehlen, dass der Bau unseres Theaters, überhaupt wohl eines jeden, für das Solospiel niemals vortheilhaft, im Gegentheile hindernd und den Eindruck schwächend sein muss. Der Spieler steht da gewöhnlich — es war dies auch in den beiden letzten der erwähnten Concerte der Fall — isolirt von dem viel tiefer befindlichen, ihn begleitenden Orchester oben auf der Bühne, ein grosser Theil der Tonfülle seines Instruments geht in den Coulissen und Soffiten verloren, selbst die Gallerieen und Logen verursachen eine Brechung des Tones, welche dem Klange nur nachtheilig ist. Und dann die Vereinigung der Productionen eines Virtuosen mit einer oder mehreren, wenn auch kurzen, dramatischen Aufführungen, wie sie hier Statt fand, muss nothwendig, wenn sie auch nicht gerade die ersteren in den Genitiv stellt, doch das Interesse des Hörers durch die ihm zugleich aufgedrungene Qualität eines Zuschauers theilen; wenigstens gesteht Referent offen, dass ihm in Theatercoucerten häufig die für ungestörten musikalischen Kunstgenuss geeignete Stimmung gefehlt hat, der er sich im Concertsaale so gern hingiebt.

Dass dessen ungeachtet der Eindruck, den das Schwesternpaar *Milanollo* bei dem zahlreich versammelten Publicum hervorbrachte, ein so tiefer und schöner war, kann und muss daher unbedingt nur für die Vorzüglichkeit ihrer Leistungen sprechen. Und in der That handelt

es sich hier nicht um das Anstaunen von sogenannten Wunderkindern, — welchen, beiläufig gesagt, unser Leipzig niemals einen besonderen Geschmack abgewonnen hat, — sondern um die Würdigung ausgezeichneter Talente, die bei der Jugend der damit Begabten nur um so lebhaftere Bewunderung verdienen.

Das Spiel beider Schwestern zeugt vor Allem von einer guten und soliden Vorbildung in Bezug auf die Behandlung der Geige, eines Instruments, welches wir, mit höchst seltener Ausnahme, nur in den Händen des männlichen Geschlechts zu erblicken gewohnt sind. Dass die Aeltere, *Therese*, in Ton, Fertigkeit, Sicherheit und Vortrag ihre jüngere Schwester *Marie* bei Weitem übertrifft, ist natürliche Folge der Altersverschiedenheit, ihrer jedenfalls längeren Uebung und ihrer gerade auf derjenigen Stufe des Alters, auf welcher sie steht, bereits mehr entwickelten Selbständigkeit des Gefühls. Zur vermeintlichen Vermehrung der Merkwürdigkeit hat man behauptet, *Therese* zähle erst 13 und *Marie* 11 Jahre; wir schätzen sie vielmehr Jene 16, Diese 14 Jahre, und denken, dadurch weder ihrem Ruhme, noch ihrem wahren Verdienste zu nahe zu treten; was an ihnen, an ihrem Spiele und Vortrage gefällt und entzückt, das würde, wenigstens uns, eben so gefallen und entzücken, wenn Beide 10 Jahre älter wären. Mehrfach hatten wir schon früher von der Characterverschiedenheit gehört und gelesen, welche sich in den Productionen der Schwestern erkennen lasse; man schilderte *Theresen* als die Repräsentantin des Ernstes, des melancholischen Temperaments, der elegischen Stimmung, *Marien* dagegen als Verkünderin des leichten Humors, des Frohsinns. Dieser Unterschied ist uns keineswegs so auff lend, wenigstens nicht als ein im Character begründeter, erschienen. Die Verschiedenheit ist unläugbar da, aber sie mag nach unserm Dafürhalten eben mehr in der grössern und geringern musikalischen und künstlerischen Ausbildung, in dem verschiedenen Alter und — zum grossen Theile — wohl auch in der Wahl der Musikstücke ihren Grund haben. *Therese* versteht ihrer Violine einen wunderbar vollen, runden und schönen Ton zu entlocken, ihr Bogenstrich ist breit und gross, ihr Vortrag edel und verständig, und ihre wirklich erstaunenswerthe Sicherheit giebt ihr eine Ruhe und Besonnenheit, die den Hörer, eben weil sie ihn selbst ruhig geniessen lässt, einem tieferen Verständnisse ihres ganzen Spieles zugänglich macht. Dazu die Erscheinung der Virtuosin selbst, in der man eine schon fast erblühte Jungfrau sieht, bei der wenigstens das Jungfräuliche vor dem Kindlichen die Oberhand gewinnt, und endlich der Umstand, dass *Therese* sich besonders in gross angelegten, mehr auf einen grossartigen und gemessenen Vortrag berechneten Compositionen producirt, — alles Dies giebt ihr jenen Anstrich des tieferen Ernstes, den man ihrem Character unterzulegen wohl zu geneigt gewesen ist. — Bei *Marien* auf der anderen Seite finden wir allerdings ebenfalls einen schönen Ton, anmuthige und graziöse Bogenführung, einen feinen und guten Vortrag, aber der geringere Grad, in welchem wir Dies bei ihr entdecken, das rein Kindliche, welches ihr Aeusseres zeigt, und die Vorführung grösstentheils von Werken einer, nicht technisch leichteren, aber ihrer Tendenz und ihrem Character nach leichter gehaltenen Art, z. B. concertirenden Polonaisen, den letzten Sätzen von Concerten, zeigt sie uns als ein fröhliches, naiv und keck in die Welt blickendes Kind, dem es mehr darum zu thun ist, seine Aufgabe geschickt zu lösen und sich den Dank des Publicums zu erwerben, als einen tieferen Eindruck zu erregen.

Dass dieses Schwesternpaar in der That eine höchst interessante Erscheinung ist, die gewiss ihres Gleichen nicht hat, ist nach dem Gesagten erklärlich, und gewiss wird Jeder, der die *Milanollo's* einmal hörte, noch oft und mit Freuden sich des Kunstgenusses erinnern, den ihm ihr Spiel bereitete. Allen ihren Leistungen wurde der verdiente Beifall im vollsten Maasse zu Theil, und namentlich war ein bei uns seltener vorkommendes mehrmaliges Hervorrufen ein sprechendes Zeichen der Gunst, in welche sich die jungen Künstlerinnen bei unserm Publicum zu setzen gewusst haben.

Was die Compositionen anlangt, welche in den erwähnten drei Concerten zu Gehör gebracht wurden (rücksichtlich der ausfüllenden Gesangpiecen genüge hier die anerkennende Erwähnung der dadurch von einigen Mitgliedern unserer Oper den Concertgeberinnen geleisteten Unterstützung), so waren dies das erste und das dritte Concert von *de Beriot*, das vierte Concert von *Vieuxtemps*, eine Polonaise und Variationen von *Meyseder*, Variationen von *Artot* und von *Lafont*, und ein Duo von *Dancla*; sie gehören also sämmtlich der neueren Zeit an und huldigen mehr oder weniger dem Salongeschmacke. Wenn wir den Wunsch aussprechen, die Schwestern möchten uns auch einmal das Werk eines älteren Meisters, wie *Rode*, *Spohr* u. s. w. hören lassen, so soll darin nicht ein Tadel jener Auswahl liegen, sondern dadurch die Ueberzeugung kund gegeben werden, dass wir sie dem würdigen Vortrage auch classischer Kunsterzeugnisse für gewachsen halten.

In wenigen Tagen werden die anmuthigen jugendlichen Künstlerinnen ein viertes Concert, und zwar, wie wir hören, im hiesigen Gewandhause geben, und wir, so wie alle Kunstfreunde, dadurch eine willkommene Gelegenheit erhalten, uns an ihrer seltenen Begabung wiederholt zu erfreuen. 22.

Frankfurt. Musik vom 22. October bis 22. Januar 1844. Coursive Opern, die immer bereit liegen, ohne weitere Vorbereitung bald hier bald da hineingeworfen zu werden, Lücken auszufüllen, aus Verlegenheiten zu reissen u. s. w. sind Freischütz, *Zampa*, das Nachtlager, Czaar und Zimmermann, *Donizetti's* Liebestrank, Joseph in Egypten, Norma, Otello, Die Nachtwandlerin, wohl auch Faust, Aschenbrödel und sogar Robert. Des Teufels Antheil und die Regimentstochter machen immer volle Häuser. Ob es aber Recht ist, dergleichen Opern quasi im Negligé vorzuführen, und gehen zu lassen, wie sie eben gehen, wobei gewöhnlich der Chor und das Scenenwesen die parties honteuses sind, ob eigentlich nicht jede Aufführung eine wohlpräparirte Musterdarstellung sein sollte, und mit welchem Recht ältere Opern, die ihre Schuldigkeit gethan haben, von der Gewohnheit als Stief-

kinder behandelt werden dürfen — das sind Fragen, die man wohl an alle Theater richten kann. Dennoch geben mir gerade diese Opern Stoff zu folgenden Betrachtungen. Fräul. *Rudersdorf* gab in ihren italienischen Partieen Gelegenheit, Das zu bestätigen, was der Kenner an ihr schätzt und tadelt. Mit edler Persönlichkeit, vielseitig intelligenter Bildung, physischer Ausdauer und vortrefflichen Mitteln ausgestattet, wäre Fräul. *Rudersdorf* berufen, eine Zierde der italienischen Oper zu werden. Allein, mag es ein verkehrter Geschmack, mag es Resultat einer vernachlässigten Methode sein, — der Gesang des Fräul. *Rudersdorf* ist zu sehr auf Effect berechnet, um wirklich schön genannt werden zu können. Dieses wurde nie tiefer empfunden, als gerade jetzt, da sie, von wiederholten Indispositionen genesen, sich der ganzen Kraft ihrer organischen Mittel bedienen kann. Indem diese Sängerin auf der einen Seite den Beifall des grösseren Publicums geniesst, werden Kenner nur bedauern, dass ein so schönes Talent, worin poetische Intentionen unverkennbar sind, solchen Weg eingeschlagen. Oder wer möchte diesen ewig wilden Schlag des Passagenwesens, diese verwegene, geräuschvolle und dabei keineswegs geregelte Art der Coloratur, die endlosen, ohne Ursache überall angebrachten, oft schulwidrigen Triller, die häufig gegen das Gesetz der Harmonie geschmacklose Cadenzirung, die Bildung unedler, fast communer Schreitöne, die falsche Verbindung der Brust- mit den Mitteltönen — was endlich Spiel anbelangt, ein Outriren, das nicht selten an Caricatur streift und in so grellem Widerspruch steht mit der zarten Bildung des Körpers und den feinen Gesichtszügen — wer möchte dieses Alles entschuldigen? Nur die Hochachtung vor so vielen hervorstechenden Gaben und vor so manchem schönen Gelingen konnte mich veranlassen, diesen Tadel um so mehr auszusprechen, da Fräul. *Rudersdorf* durch das unbedingte Lob ihrer Umgebungen, die nur keine musikalische Kritik haben, auf Abwege gerathen ist, welche sie in der Nähe unserer *Kritiky*, — ich rede hier von gründlicher Schulbildung und musikalischem Geschmack — leicht hätte vermeiden können. Da uns diese Sängerin verlassen wird, so möge ihr dieser wohlgemeinte Fingerzeig nützlich werden.

In Bezug auf Fräul. *Capitain* dürfte es allerdings gut sein, wenn ihrer bisher überhäuften Beschäftigung Schranken gesetzt würden. Diese Sorge für die Gesundheit ihres Organs wird uns diese beliebte Sängerin nur desto länger erhalten. Aber dass sie Partieen, wie Röschen im Faust und Aschenbrödel, abgiebt, ist ein Verstoss gegen das Gefühl des ganzen Publicums, wenn auch Fräul. v. *Knoll* in Besitz dieser Partie gekommen ist. Fräul. v. *Knoll* ist ein artiges Talent und geniesst die allgemeine Gunst — aber diese Gunst, der Anfängerin und persönlichen Vorzügen gezollt, dürfte sich *zu-a-ris* unverhältnissmässigen Prätensionen doch verringern. Gerade Das, was solche Partieen erfordern, und worin Fräul. *Capitain* sich auszeichnet, ist eine höhere poetische Auffassung, und die daraus resultirende Ruhe eines edeln und immer sichern Vortrags. Was wäre die Kunst, wenn der Wille Zeit und Schule überspringen könnte, wie der kühne Reiter eine Barriere? Fräul. v. *Knoll* ist im Besitz eines klangreichen, aber sehr dicken Organs, weshalb ihren Tönen noch die Verbindung unter einander fehlt, das schöne Legato, ohne welches kein Adel des Ausdrucks, den solche Partieen bedingen, möglich ist.

Aus demselben Grunde ist auch nicht zu billigen, dass Fräul. *Reuther* die Alice übernommen hat. Sie hat zwar ein Volumen in der Kehle, wie Wenige, kann aber bis jetzt noch nicht in die Fusstapfen einer Collegin treten, die zur Blüthe deutscher Sängerinnen gezählt werden darf.

Neu einstudirt war Axur, hat aber nicht besonders gezogen, obgleich sich Alles vereinigt hat, der Composition Ehre zu machen. Das Recept zu dieser Musik ist verloren gegangen und mit ihm unser Geschmack daran. Vielleicht auch sind unsere Kehlen in dem Grade, wie unsere Ohren, verwöhnt und aus dem Geleise jener anspruchslosen einfachen Gesangsweise gekommen, wie sie zur Zeit *Mozart's en vogue* war. Jetzt läuft Alles auf Virtuosität hinaus; sonst war die dramatische Composition auf gesunde Natur des Organs, Anmuth des Vortrags und unmittelbaren Gefühlsausdruck basirt. Die Bildung einer registerfreien Stimme und fesselfreier Uebergänge gehörte zur Hauptsache. Es erfordert diese Weise aber nicht minder ihr Studium. Nichts desto weniger war die Aufführung eine lobenswerthe, wenn auch nicht in allen Einzelnheiten. Die Oper wurde zweimal gegeben, und wird hoffentlich nicht liegen bleiben; das hiesse den Geschmack nicht hinaufziehen. Des Herrn *Conradi*, der den Axur zu seinem Benefize gab, geschah in diesen Blättern nur wenig Erwähnung. War es ein Fehler, so kann ich ihn mit gutem Gewissen bei dieser Veranlassung wieder gut machen; denn er gab diese Partie mit Liebe und Fleiss. Dieser Bassist besitzt eine durchaus schöne, starke, sonore und biegsame Stimme, und dabei eine Persönlichkeit, die sich keiner Partie, wo Männlichkeit dominiren muss, zu schämen braucht. So sind deshalb der Caspar, Sulpiz, Mephistopheles, Bertram, van Bett und ähnliche, sehr gelungene Partieen. Im Ganzen möchten Herrn *Conradi's* Repräsentationen durch grössere Energie in Spiel und Vortrag, und durch deutlichere Aussprache gewinnen. Energie bedingt an und für sich Bewegung, wodurch denn auch das Schleppen und Nachzügeln hinter dem Orchester — eine leider über Hand nehmende Grippe bei den Sängern — sich vermindern wird.

Ebenfalls renovirt waren: Der lustige Schuster von *Paisiello*, wo unser Komiker *Hassel* in seinem Esse ist, und der Calif von Bagdad, der für *Pischeck's* Bariton doch etwas zu hoch liegt. In Darstellungen verschmitzter Buffoniaden, wie Dulcamara, Andiol (Falschmünzer) u. s. w. erfordern, ist unser *Wiegand* an seiner Stelle. Aber auch der Wasserträger und selbst Jacob (in Joseph in Egypten) gehören zu seinen hervorstechenden Leistungen. Seine metallvolle Stimme hat sich noch auf ihrem Höhepunct erhalten.

Ganz neu war das Osterfest zu Paderborn von *Aloys Schmitt*, wozu Dr. *Cäsar Heigel* das Libretto gedichtet. Da ich mir vorbehalte, über dieses Werk einen detaillirten Bericht zu geben, so genüge einstweilen die Nachricht, dass die Oper hier mit einem Pomp und einer Sorgfalt in Scene gesetzt wurde, als wenn sie in's Deutsche übersetzt direct aus Paris gekommen wäre. Sie wurde

zwei Mal bei gedrängt vollem Hause und gesteigertem Beifall gegeben. Zum dritten Mal (als zum Benefiz für den Componisten) waren wieder alle Logen genommen; aus der Umgegend kamen Viele, sie zu hören, und diese Vorstellung würde wohl für ihre Haltbarkeit auf unserer Bühne entscheidend gewesen sein, wenn sie wirklich Statt gefunden hätte. Aber die Feindin aller Operndirectionen, die Meuchelmörderin emporblühender Cassen, aber auch zugleich die Reserve- und Hilfsagentin der Sänger, das herumwandelnde Gespenst, das überall und nirgends ist — mit einem Wort, die Dame Heiserkeit — überraschte unsern wackern *Pischeck* mit einem seltenen Besuch und so musste die Oper noch am Mittage abgesagt werden. Dass die Oper ihre Widersacher und ihre unbedingten Panegyriker hat, dass sich Coterieen und Parteien bilden, versteht sich von selbst. *Guhr* aber hätte das grosse Capital so vieler artistischen Kräfte und das der kostbaren Zeit wohl nicht an diese Oper gesetzt, wenn sie nicht aus hochst achtbaren Elementen bestände. Sein Aufsatz darüber in No. 7 des Frankfurter Conversationsblattes verdient grosse Beachtung. Er sucht darzuthun, dass sich ein Musikdirector auch auf den Standpunct eines unparteiischen Zuhörers setzen kann. *Guhr*, wie er selbst sagt, nahm blos die Erfahrung des Directors zu Hilfe, da eben sie ihm die Vortheile verschafft, in den innern Kern der Composition zu dringen. In seiner interessanten Einleitung sagt er unter andern folgende memorable Worte: „Jedes Land zeugt seine hohen Talente, Frankreich, das sich in glänzend romantisch und bizarr abentheuerlichen Bildern gefällt, Italien, das eigentliche Land der Kehle, und unser Vaterland, der Boden, worauf Gemüthstiefe und erhabene Schwärmerei am Schönsten blühen. Deshalb sei man nicht einseitig und engherzig, und pflege jede Bühne das Gute aller Länder so gut sie kann. Hauptsächlich aber vergesse Deutschlands Bühne ihre Söhne nicht, und ziehe nicht gewaltsam den ausländischen Geschmack in unsere Regionen herüber. Schon allzusehr trägt die deutsche Bühne die leichten Früchte des Südens, obgleich sie mit jedem Jahre unschmackhafter werden. — Möchten deswegen die Träger und Beförderer vaterländischer musikalischer Bildung sich brüderlich die Hand reichen; an ihnen ist es, das Publicum von dem kläglichen Druck der Ausländerei zu retten, von welcher der Deutsche so schwer sich erlöst, obgleich ihn schon oft ihr bitterer Fluch getroffen! — Es verbinde die deutschen Musikdirectoren nur ein fester Wille (ich verstehe darunter nicht ein gewisses Monopol, um ihre eigenen Werke unter einander aufzuführen), und bald werden sie den ergiebigen Boden unserer Bühne vom Schlamm gereinigt sehen, der ihn leider umzieht, seit *Martin Opitz* das erste italienische Singspiel in deutsche Reime brachte. Hat der deutsche Componist Hoffnung, die Früchte seiner sauern Bestrebungen auch zu geniessen, dann wird auch seine Phantasie zu einem hellern Licht erwachen, Freude und Begeisterung werden seine Brust der Morgenröthe einer Anerkennung öffnen, und seine Melodieen nur anmuthiger, freier, leichter und reicher Gemüth und Herz berühren. Aber der Druck, unter welchem noch die meisten Talente Deutschlands nach Emancipation schmachten, ist in der That nicht geeignet, ihren Hang zur Elegie in eine heitere Lyrik zu verwandeln.“

Ich werde in der nächsten Zeit, die Partitur vor Augen, die Oper — jedenfalls eine merkwürdige Erscheinung im Gebiete der deutschen dramatischen Literatur — nach ihren wesentlichen Richtungen zu besprechen suchen.

Friedrich's Gesang-Schauspiel „Die neue Fanchon“ ist noch immer unser Steckenpferd und macht volle Häuser. Vorzüglich ist Mad. *Frühauf* (Chonchon), deren Gesangstalent und Vortrag bei klangvoller Stimme schon in einer musikalischen Zeitung Erwähnung verdient, weil das Cultiviren des Gesangs bei Schauspielern bekanntlich eine schwierige Sache ist. Ein Umstand, der Mad. *Frühauf* unter Liedersängerinnen einen Ehrenplatz einräumen dürfte, ist der, dass schon wackere Componisten, namentlich *Ferdinand Hiller*, Lieder für sie componirt haben. Um nicht ungerecht zu scheinen, geschehe bei dieser Gelegenheit des Fräul. *Albini* Erwähnung, welche der niedlichste Bataplan ist, der jemals sein Lied zur Trommel mit dem liebenswürdigsten Uebermuth vorgetragen hat. Der Komiker *Wallner*, welcher mehrere Monate hier ununterbrochen gastirte, hat sich durch die Einführung des Lieder-*Drama's* (er nennt es ein Lebensbild mit Gesang) Treff-König, Musik von *Proch* und *Baldenecker*, wie durch die *Nestroy*'sche Posse: Die beiden Nachtwandler neuen Credit erworben. Er gastirt gegenwärtig in Hamburg.

Ich schliesse meinen Operubericht mit der betrübenden Neuigkeit, dass uns *Pischeck* im Mai verlassen und nach Stuttgart übersiedeln wird. Er macht uns mit jeder neuen Partie, die er singt, den bevorstehenden Verlust nur empfindlicher.

Die bedeutendsten Concerte waren im Schauspielhause: zuerst *Alexander Dreyschock*, der grosse Sensation erregte. Er spielte zwei Mal in Theilung mit der Theatercasse und gab ein Concert zum Besten der hiesigen Mozartstiftung, wofür ihm unser Liederkranz das Ehrendiplom übersandte. Seine immense Virtuosität, die Forçe seiner linken Hand, sein Octavenspiel, seine Art auf dem Clavier zu singen, seine Compositionen, dabei seine Reisen *), seine Jugend und gentile Persönlichkeit bei Humor und anspruchlosem Wesen, haben ihm Interesse bei allen Classen, namentlich beim schönen Geschlecht, erworben. Ob er über *Thalberg*, *Liszt* und *Chopin* steht, oder dieser Clavierheroen Eigenschaften in sich vereinigt (wie viele Journale ihm das Compliment machen), habe ich nicht untersucht, weil mir von je her dergleichen Entdeckungsreisen fruchtlos schienen. Das ist aber gewiss, dass *Dreyschock* bei gründlicher musikalischer Bildung und Geschmack eine Technik ausübt, die von Keinem seiner Zeitgenossen übertroffen wird. Eine fast durchgehend elegische Stimmung, die in seinen grösseren Compositionen herrscht, z. B. in seiner gediegenen D moll-Sonate, in dem gewaltigen C moll-Concert und in der etwas rhapsodischen Militärfantasie, so wie das Aufthürmen von Schwierigkeiten (den Giganten der Mythe gleich, die durch übereinander gewälzte Berge den Himmel erobern wollten!) möchte ich vermeiden, wenig-

*) Die Frankfurter Didaskalia No. 306 vom vorigen Jahr giebt Umrisse seiner Biographie.

stens vermindert wissen. Enthusiasmus aber erregte er in den Städten der Umgegend, Mainz, Hanau, Darmstadt und Offenbach, deren Publicum ihn mit Fêten, Kränzen und Sonetten überschüttete.

(Beschluss folgt.)

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Novara. Die Mancini-Bola, Tenor Tommasini und Bassist Luisa liessen sich oft ohne alle Ursache tüchtig beklatschen in der himmlischen Gemma di Vergy del Cavaliere Donizetti. Für diese Stadt waren es sogar mehr als gute Sänger. In den darauf gegebenen Prigioni di Edimburgo, del Maestro Federico Ricci, kam auch die ganz unbekannte Virtuosa Virginia Dragoni hinzu, welche die Rolle der Ida so so machte; Opern und Sänger gingen, wie man in Italien zu sagen pflegt, *al cielo. Prosit!*

Genua. Die Anfangs verunglückten Opera buffa: *Chi più guarda, meno vede*, del Maestro *Bauer*, nebst der ebenfalls verunglückten Sonnambula folgte die neue, sehr magere Opera buffa *Osti non osti*, del Maestro *Perelli*, in der blos einige Stücke besonders applaudirt wurden. Sänger waren: die Tirelli, Tenor Caggiati, Bassist Corradi-Setti (beide mit mächtigen Stimmen) und Buffo Scheggi. Der famose Don Pasquale, von dem Alles bezaubernden Maestro, in welchem die Griffini die Tirelli ersetzte, erregte Enthusiasmus. Aber: *sic transit gloria mundi!* der Don Pasquale wurde gar bald wieder vergessen durch Herrn Fed. Ricci's Prigione di Edimburgo, worin die Griffini die Giovanna, die Tirelli die Ida trefflich, Herr Scheggi den Tom nicht sehr trefflich, Tenor Caggiati den Giorgio — kalt gab, wiewohl aber die Oper ungemein gefiel. Herr Caggiati wählte auch zu seinem nachherigen Benefiz Don Pasquale und andere Stücke.

Chiavari. Die in Oberitalien dermalige Tagesoper, Fioravanti's erbärmlich verstümmelter Pulcinella (hier Columella) dal ritorno degli studj di Padova, eröffnete hier die Stagione; die Bergognini, Buffo Borelli und Bassist Righini unter den Sängern, der ursprüngliche Narrenchor sammt dem Terzette der drei Bassisten in der Musik, zogen am Meisten an. Donizetti's Regina di Golconda zog hierauf mit einem ehrlichen Fiasco ab; Tenor Personi machte jedoch darin mehr Figur, als im Columella. Etwas glücklicher war Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Pusterla die Sara machte. Im Barbiere di Siviglia war die Bertuzzi-Ronconi die Prima Donna, unter den übrigen aber nicht die Beste.

Nizza. Die einige Zeit durch die französische Oper hier verdrängte italienische Oper hielt ihren Einzug mit der Cenerentola des so gräulich vergessenen Rossini. Die Sänger: die Malugani, Tenor Cristofani, Buffo Picchi und Bassist Smith thaten, was sie nur konnten, um sich der Zuhörer Gunst zu erwerben. Mercadante's Elisa e Claudio, dieser Opera buffa vom alten guten Schlage, waren die unbedeutenden Sänger weniger gewachsen.

Insel Sardinien.

Cagliari. Verdi's Nabucodonosor, worin die Lusignani, die Duffò, Tenor Magnai und die beiden Bassisten Mazzotti und Fonti wirkten, fand hier die beste Aufnahme. Musik und Sänger gefielen hier um die Wette. Bellini's Sonnambula machte als altmodische Musik Fiasco. Mit der Opera buffa Columella (s. Vicenza), worin die Tassini sang und Herr Michelini den unpässlichen Tenor ersetzte, ging es wieder besser; der Narrenchor und das Terzett der drei Bassisten erregten sogar Fanatismus; die Tassini und Buffo Rivarola waren die Begünstigten. Auch Donizetti's Roberto d'Evreux ging nicht übel, allein das Finis coronat opus war Rivarola's Benefiz: Rossini's Barbiere di Siviglia.

Sassari. Diese zweite Hauptstadt der Insel Sardinien begann die Stagione mit Mercadante's Giuramento. Die dieser Oper wenig gewachsenen Sänger: die Lanzi-Bruni, die Altistin De Velo, Tenor Bozzolini und Bassist Loglio erhielten aber eine ziemliche Portion Beifall. Weit mehr ergötzte der wohlbekannte Columella, und Donizetti's Figlia del Reggimento gab besonders der Prima Donna Gelegenheit, sich hier vorzuthun. Aber der Barbiere di Siviglia, worin Cipriani den Don Bartolo, Righi den Don Basilio machte, steckte alles Vorhergegangene in den Sack.

Herzogthümer Modena und Parma.

Guastalla. Dieselbe Gesellschaft und Oper wie in Casalmaggiore (s. d.).

Finale. Hier labte man sich eine kurze Zeit an Bellini's Beatrice di Tenda und Ricci's Chi dura vince, worin die Zagnoli und die Bonetti, Tenor Bignami und Bassist Battaglini die Zuhörer möglichst unterhielten.

Modena. Donizetti's Don Pasquale bekräftigte hier nur zum Theil seine Berühmtheit, der Tenor Gumirato etwa abgerechnet, waren die übrigen Sänger: die Montecchielli, Buffo Napoleone Rossi und Bassist Nulli gar nicht übel. Eine ähnliche halb gute Aufnahme fand dessen Figlia di Reggimento, worin sich die Prima Donna in der nicht sehr leichten Titelrolle besondere Ehre erwarb, auch Herr Gumirato etwas besser hervortrat.

Parma. Bei Gelegenheit des Namensfestes der Herzogin wurde den 12. December Abends bei Hofe eine grosse musicalische Academie gegeben, worin ausser den Gesangstücken die braven Künstler *Golinelli* (Pianist), *Bottesini* (Contrabassist) auf ihren Instrumenten, Orchesterdirector *De Giovanni* eine neue von ihm componirte Fantasie für's ganze Orchester, Herr *Marini* auf der Flöte und die Signora *Cecilia Aini* auf der Harfe sich mit Beifall hören liessen.

Einem Bologneser Blatte zufolge verlässt die *Hallen* das Theater und heirathet den hiesigen Maestro *Pietro Torrigiani*, der voriges Jahr zu Bologna die Sibilla componirt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die Revue musicale de Paris hat im Jahre 1844 ein verschönertes mit Illustrationen verziertes Gewand angelegt und verspricht ihren Abonnenten als Beilage zu No. 1 300 musikalische Facsimile's, zu No. 2 einen Diable rouge, Album von 25 Wal-

zern, zu No. 3 eine Romanze von Dem. *Lia Duport*, zu No. 4 die Portraits der Herren *Meyerbeer, Rossini, Halevy, Auber, Spontini, Onslow, Donizetti, Mendelssohn* und *Berlioz*. Ferner sollen die Abonnenten am 1. und 15. jedes Monats ein Musikstück und ausserdem 52 Zeichnungen von *Gavarni* erhalten. Endlich wird ihnen auch noch eine Reihe von Concerten versprochen.

Das grosse englische Musikfest findet dies Jahr in Oxford Statt und zwar im Juni. Die Leitung hat Sir *Henry Bishop* übernommen.

Eine neue Oper von *Balfe*: The Bohemian girl, ist in London mit vielem Beifall gegeben worden. — Letzteren fand auch, wie die englischen Hofjournale versichern, eine vom Prinzen *Albert* componirte und in der Schlosscapelle zu Windsor aufgeführte Kirchenmusik.

Der Pianist *César August Franck* in Paris hat vom König der Belgier für drei Trio's, die er ihm gewidmet, die grosse goldene Medaille erhalten.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Klatner** in Leipzig erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Erste Sinfonie

für grosses Orchester in G moll

von

Julius Rietz.

Op. 13.

Concert

für Violoncell in E dur mit Orchester oder Pianoforte

von

Julius Rietz.

Op. 16.

In meinem Verlage erscheinen

Beethoven's Werke am Pianoforte,

in einer eleganten und correcten Ausgabe in hohem Format und in Zinndruck zu höchst billigen Subscriptionspreisen:

1. *Abtheilung.* Sonates solos. 7 Thlr. 4 Ngr.
2. *Abtheilung.* Variations. 3 Thlr. 10 Ngr.
3. *Abtheilung.* Piano a 4 mains. 4 Thlr. 10 Ngr.
4. *Abtheilung.* Sonates avec accomp. 7 Thlr. 28 Ngr.
5. *Abtheilung.* Trios. Quatuor. Quintuor. 4 Thlr. 8 Ngr.

Für die ganze Sammlung 24 Thlr.

Specielle Subscriptionsanzeigen sind in allen Musikalienhandlungen gratis zu haben.

Bonn, im Januar 1844.

N. Simrock.

Bei **J. G. Häcker** in Chemnitz ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Elementarunterricht für Violinspieler,

oder

Anleitung auf der Violine bald sicher und rein greifen zu lernen,

verfasst von

Louis Kindscher.

Gesanglehrer am Gymnasium und Musiklehrer am Seminar in Dessau.

Preis 1½ Thlr.

Der Verfasser hat in diesem Werke keineswegs Abschriften längst bekannter Regeln geliefert, sondern eine *ganz neue* und *eigenthümliche* Methode aufgestellt, durch deren Anwendung der angedeutete Zweck *sicherer, leichter* und *in weit kürzerer Zeit* erreicht wird, als es nach den bekannten Lehrmethoden möglich ist.

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Pianist

oder

die Kunst des Clavierspiels

in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Clavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten,

von

Gustav Schilling.

Preis 2 Thlr.

Osterode im Februar 1844.

A. Sorge.

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag sind erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Ungarische Kammertänze

für das Pianoforte.

No. 1. Rozsavölgyi. Körtanez. 36 Kr.
„ 2. — Körtanez. 36 Kr.
„ 3. Travnyk. Körtanez. 36 Kr.

Verkauf einer Musikalienhandlung.

Da meine fortdauernde Kränklichkeit mir nicht erlaubt, meiner *Sortiments-Handlung* die nöthige Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu widmen, so beabsichtige ich, solche zu verkaufen, und mich allein auf mein *Verlags-Geschäft* zu beschränken. Reelle Käufer wollen sich mündlich oder schriftlich direct an mich wenden.

Berlin, den 15. Februar 1844.

Carl Paez.

Zu verkaufen.

Die Erben weiland Herrn Stadtcantors *Bottlicher* in Göttingen beabsichtigen, denen musikalischen Nachlass — bestehend in einer grossen Sammlung meist noch ungedruckter Compositionen für die Kirche, als: Oratorien, gr. Passions-Musiken, Psalme, Cantaten u. s. w. von *Bach, Händel, Graun, Kirbs, Homilius, Telemann, Kellner, Gessel* u. s. w. über 400 Nummern — im Ganzen zu verkaufen. Ein ausführliches Verzeichniss dieser Musiken ist bei dem Unterzeichneten zur Einsicht niedergelegt und sind bei demselben Abschriften davon zu erlangen.

Welsa, Organist an der Stadtkirche zu Göttingen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Februar. № 9. 1844.

Inhalt: Ein Brief von Joseph Haydn. — *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Brief von Joseph Haydn.

Zum richtigen Verständniss des nachfolgenden Briefes von *Joseph Haydn*, — in dem sich des unsterblichen Meisters tiefe, innige Gemüthlichkeit so recht herzlich ausdrückt und gleichsam in klaren Worten das ausspricht, was jede Note seiner Werke uns in die Seele klingt, — möchte es nothwendig und nicht ganz ohne Interesse sein, die Veranlassung desselben kurz zu erzählen und ein flüchtiges Bild von dem kleinen musikalischen Cirkel zu geben, an den jene Zeilen gerichtet sind.

In dem Städtchen Bergen auf der Insel Rügen hatten sich zu Anfang dieses Jahrhunderts einige begeisterte Freunde der geistigsten aller Künste, der Musik, um so inniger zu einem engen, aus gleichgesinnten Mitgliedern bestehenden Kreise vereint, je unerbittlicher die Umstände ihnen den Genuss versagten, den einzelne berühmte Kunstvirtuosen oder grössere Kunstinstitute den Musikfreunden in grösseren Städten gewähren, und der in solchen fast zum Bedürfniss jedes Gebildeten geworden ist. — Wenn somit jenem kleinen Vereine, der sich weder mit dem Namen „Academie" brüstete, noch selbst den bescheidenern eines „Gesangvereins" in Anspruch nahm, sondern der eben nichts weiter sein wollte, als eine gemüthliche Gesellschaft von Musikfreunden, die ausser Anregung zur Kunst und ihrer Ausübung ganz abging, so landen doch seine Mitglieder die reichste Nahrung für ihre Liebe zur Musik in ihrem eigenen Innern, und Herz und Gemüth, nicht aber ein durch öfteres Anhören grosser Kunstfertigkeit, oft Künstelei, verwöhntes Ohr, oder ein durch die musikalischen Auswüchse der Zeit blasirter Geschmack, legten den Maassstab an ihre Kunstgenüsse. — Welcher Componist also hätte bei ihnen wohl mehr Eingang finden, sie inniger beglücken und erfreuen können, als *Joseph Haydn* mit seiner innigen, einfachen und ruhigen Würde, seinem lieblichen Ernst und dann wieder mit seinem gemüthlichen, sprudelnden Humor, wer anders als dieser „Greis mit dem Herzen eines Kindes und dem Kopf eines Mannes?" *Beethoven* mit seinem kühnen, sich eine ganz eigene Bahn brechenden Genius, mit seinen himmelanstürmenden Schöpfungen konnte ihnen zum Theil schon aus dem Umstande nicht so zugänglich sein, weil ihnen kein einziges Orchesterinstrument zu Gebote stand; *Mozart's* Opernmusik forderte dagegen wieder zu viel Gesangausbildung; *Gluck* war zu jener Zeit Dilettanten wenig zugänglich: so blieb *Haydn* ihr Alles, ihr Abgott. —

Es war an einem Winterabende, dass der kleine Verein, der sich stets in der Wohnung des Assessors Dr. *K.* versammelte, und dessen musikalische Leitung der Cantor *D.* übernommen hatte, mit besonderer Spannung dem „Beginnen der Musik" entgegen harrte. *Haydn's* „Schöpfung" hatte in der Brust von vielen Tausenden neue Saiten des entzückten Gefühls in mächtige Schwingungen gesetzt, hatte die ganze musikalische Welt electrisirt, — heute sollte sie zum ersten Male auch diesem engen Kreise vorgeführt werden. Wahre Begeisterung musst nicht die eigenen schwachen Kräfte, sieht nur ein schönes Ziel vor sich: wer hätte da an den Mangel der Chorsänger, an das altmodische, doch damals allerdings wohl weniger, als jetzt, anstössige Flötenfortepiano denken und daran mäkeln sollen? — Was bedarf es der Erzählung, wie jenes Werk, selbst nur durch so bescheidene Mittel vorgeführt, auf die Zuhörer und Sänger wirkte! Das ist wahre Musik, die rein durch ihren innern Werth eine überwältigende Macht ausübt, welche nimmer aus der Seele weicht! —

Die Versammlung war in der wohlthuendsten Stimmung, als der begeisterte *K.* sein volles Glas erhob und dem Schöpfer dankte für die Wonne eines solchen Genusses; lauter, einstimmig zusagender Jubel aber erscholl, als er hinzufügte: „Wir sind nur Laien in der Kunst, und unser Urtheil würde in der Welt wohl wenig gelten; aber das Herz haben wir doch auf der rechten Stelle, und wer uns das so tief, zu so reinem Glücke bewegt, wie *Haydn* es eben durch sein unsterbliches Werk gethan, der ist unser Wohlthäter, dem sind wir Dank schuldig, und — er wird ihn nicht verschmähen. Ja, meine Freunde! wir wollen dieses überwallende Gefühl des innigsten Dankes jenem grossen Manne einfach und wahr schreiben, wie wir es empfinden; gewiss, es muss ihn freuen, so viele Menschen beglückt zu haben, denn ein wahrhaft grosser ist auch immer zugleich ein guter Mensch." —

Der Brief wurde sogleich aufgesetzt und von den beiden Gründern des kleinen Vereins im Namen Aller

unterzeichnet; Niemand hoffte oder dachte auch nur auf Antwort; man war zufrieden, einer innern Stimme, die Alle zu jenem Schreiben veranlasst hatte, genug gethan zu haben; — da erschien *Haydn's* Antwort, Zeilen, die fortan als ein Heiligthum bewahrt wurden. In dem alten Flötenfortepiano war der Aufbewahrungsplatz für diesen merkwürdigen Brief, und da ist er mir denn als Kind gezeigt worden, wenn mein lieber freundlicher Gönner mit dem silberweissen Haar noch in seinem 70. Jahre die Arie: „Mit Würd' und Hoheit angethan," schwach und leise zitternd, aber mit demselben begeisterten Gefühl sang, wie vielleicht an jenem ersten Abende, und mein Vater ihn, wie damals begleitete, und Beiden in Erinnerung an die Vergangenheit und ihre Begeisterung die Thränen in die Augen traten. Der liebe Greis ruht längst in der Erde, der Brief erbte auf meinen Vater, an den er ja mit gerichtet war, und dieser schenkte ihn mir, als ich ihm durch die That bewies, dass ich seine Grundsätze in der Kunst auch zu den meinigen gemacht habe. —

Möchte diese einfache aber wahre Angabe der Ursache des hier folgenden Briefes, vor Allem aber der Brief selbst manchem Verehrer für wahre, das Herz ergreifende Musik die Ueberzeugung befestigen, dass Werke, welche eine solche Wirkung auf das menschliche Gemüth machen, und die aus so reinem, innerem Kunsttriebe herstammen, niemals durch seichtes und fades Ohrengekitzel der heutigen fremdländischen Musik verdrängt werden können.

Meine Herren!

Es war für mich eine wahrhaft angenehme Ueberraschung aus einer Gegend ein so schmeichelhaftes Schreiben zu erhalten, wohin ich nie wähnen konnte, dass die Werke meines geringen Talentes dringen würden. Wenn ich nun aber sehe, dass mein Name bei Ihnen nicht nur bekannt, sondern meine Werke auch mit Beifalle und Vergnügen ausgeführt werden, so gehen dadurch die heissesten Wünsche meines Herzens in Erfüllung: von einer jeden Nation, zu welcher meine Arbeiten gelangen würden, als nicht ganz unwürdiger Priester dieser heiligen Kunst beurtheilt zu werden. Sie scheinen mich über diesen Punkt von Seite Ihres Vaterlandes zu beruhigen, noch mehr, Sie geben mir die susseste Ueberzeugung, die der ausgiebigste Trost in den Stunden meines bereits sinkenden Alters ist, dass ich öfters die beneidenswerthe Quelle bin, aus welcher Sie, und so manche für herzliche Empfindung empfängliche Familie in häuslicher Stille — ihr Vergnügen — ihre Zufriedenheit schöpfet. Wie beseligend ist nicht dieser Gedanke für mich! — Oh, wenn ich mit Hindernissen aller Art rang, die sich meinen Arbeiten entgegen stämmten, wenn oft die Kräfte meines Geistes und Körpers sanken, und mir es schwer ward, in der angetretenen Laufbahn auszuharren, — da flüsterte mir ein geheimes Gefühl zu: „Es giebt hienieden so Wenige der frohen und zufriedenen Menschen, überall verfolgt sie Kummer und Sorge, vielleicht wird deine Arbeit bisweilen eine Quelle, aus welcher der Sorgenvolle oder der von Geschäften lastende Mann auf einige Augenblicke seine Ruhe und seine Erholung schöpfet." Diess war dann ein mächtiger Beweggrund vorwärts zu streben, und diess ist die Ursache, dass ich auch noch itzt mit seelenvoller Heiterkeit auf die Arbeiten zurückblicke, die ich eine so lange Reihe von Jahren mit ununterbrochener Anstrengung und Mühe auf diese Kunst verwendet habe. Uebrigens dank' ich Ihnen aus vollem Herzen für ihre gütigen Gesinnungen, und bitte mir es zu vergeben, wenn meine Antwort etwas spät erfolgt: Gebrechlichkeit die unzertrennliche Gefährtin eines 70jährigen Greises und unaufschiebbare Arbeiten raubten mir bisher dieses Vergnügen. Vielleicht gönnt mir die Natur noch diese Freude, für Sie noch ein kleines Denkmal zu verfertigen, aus welchem Sie die Empfindungen eines bereits allmählig hinsterbenden Greises erkennen mögen, der auch nach seinem Tode in einem so schönen Zirkel noch gerne fortzuleben wünschte, von welchem Sie ein so herrliches Gemälde entwarfen. Ich habe die Ehre mit vollkommenster Hochachtung zu seyn

Wien, den 22. 7br. 1802.

Ganz gehorsamster Diener
Joseph Haydn.

Recensionen.

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

R. Schumann: Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncelle. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Op. 44. 3 Thlr.

Die bedeutende Reihe von Compositionen dieses Künstlers, welche bereits der musikalischen Welt vorliegt, liefert das Bild einer von vorn herein reich begabten Natur, welche zuerst vor der eigenen Fülle und vor dem Zwiespalte zwischen poetischen und rein musikalischen Anforderungen nicht zur Ruhe gelangen konnte, allmälig aber sich immer mehr abklärt und dabei dennoch, wozu wir Glück wünschen, seine Tiefe bewahrt. Unter seinen nächsten Vorgängern wäre F. Schubert wohl als der zu bezeichnen, für welchen er die meiste Sympathie dargelegt. Von Meistern ersten Ranges sind es Beethoven und Bach. Die norddeutsche Natur Schumann's bemächtigt sich nämlich jenes tiefsinnigen Verschlingens, Ueberbauens der einzelnen, fest geführten Stimmen, welche Bach's grosses Vermächtniss war, und vereint damit jene auf einzelnen Intervallen träumerisch lauschende Beschaulichkeit, wie jene durchaus humoristische Beweglichkeit des Gefühls, für welche Beethoven die Geltung in der musikalischen Literatur erobert hat. Diese humoristische Weltansicht entspricht Schumann's innerstem Wesen, wofür das Scherzo dieses Quintetts mit seinen beiden sehr originellen Trio's als Beispiel dienen kann. Mit Schubert hat Schumann die Vorliebe und die Erfindungskraft für buntes, oft reizendes Figurenspiel gemein. Schon die Themata seiner Instrumentalstücke haben mehr von diesem figurirten, als von dem cantablen Character, der in der Mozart'schen Schule heimisch ist. Das vorliegende Quintett hat ausser

dem erwähnten Scherzo (dem dritten Satze) noch drei andere Sätze, wovon das erste Allegro und das Finale (Es) in einer nahen Verwandtschaft stehen. Das interessante Thema des ersten Satzes wird nämlich im letzten, oft mit einer an die besten Meister erinnernden Gewandtheit, benutzt, und wo nicht maassgebend, doch oft gleichsam scherzend in das übrige freie Tonspiel verwebt. Der zweite Satz, Marsch mit bewegtem Alternativ, ist der ruhigste, durchaus würdig und edel empfunden. Das Ganze unterscheidet sich mächtig von den Werken einer früheren Periode Schumann's durch Sicherheit, Besonnenheit in der Verwendung aller Mittel, aber auch von vielen Erscheinungen der Gegenwart überhaupt durch Wärme des Gefühls, durch poetische Fülle.

F. Mendelssohn-Bartholdy: Sonate für Pianoforte und Violoncell. Op. 58. Leipzig, Kistner. 2 Thlr. 10 Ngr.

Der anerkannte Meister hat bereits früher die Zusammenstellung von Clavier und Violoncell zum Vortrage einer Sonate mit grossem Erfolge benutzt; dieselbe ist seinem Style in der That mehr, als manche andere Zusammenstellung angemessen, denn das der Cantabilität so ausgezeichnet günstige Violoncello wird für den liedmässigen Character, den fast alle Melodieen Mendelssohn's an sich tragen, immer ein ungemein passendes Organ abgeben. Wer weiss es nicht, wie wirkungsvoll der Componist in seinen Orchesterstücken das Instrument, dessen Bedeutung für die moderne Musik Weber unmittelbar vor ihm hervorgehoben hat, zu verwenden weiss? Bei Mendelssohn versteht sich Glätte, Eleganz in allem Formellen von selbst; Zwang ist in seiner Schreibart niemals wahrzunehmen; auch, wo die Erfindungskraft weniger hervortritt, weiss er auf andere Weise das Interesse des Hörers zu beschäftigen. Er zeichnet sich oft weniger durch melodischen Reichthum, als durch den Reichthum von Verhältnissen aus, in welche er die einzelnen in Bewegung gesetzten Stimmen zu einander zu bringen weiss. Seine Melodieen sehen einander ähnlich, denn sie quellen alle aus einer ruhigen Weltanschauung, die zuweilen von einer mysteriösen Schwärmerei einen leisen Anflug bekommt. Die Fluth der Leidenschaft aber stört selten jenen contemplativen Character. Dies lässt sich nun auf diese Sonate vollkommen anwenden, deren Motive weniger entschiedenen Character haben, von jener liedmässigen Ruhe sich nicht gern trennen. Der erste Satz und das Scherzo sind nach unserer Ansicht am wenigsten frisch; das Finale hat uns am Besten gefallen. Die Behandlung der Clavierpartie zeigt, dass der Componist auf die Effecte, welche die neuere Zeit dem Instrumente abgelauscht hat und die sich ohne bedeutende Zumuthung an Virtuosität anwenden lassen, kein besonderes Gewicht legt. Er bleibt seinen Passagen und Figuren sehr treu. Vortrefflich machen sich die gebrochenen Accorde, welche die Introduction zum letzten Satze eröffnen; die Wahl der verdoppelten Intervalle verräth allein schon den feinen Kenner des Instruments, wie wir denn, wollten wir auf Detail eingehen, gar Vieles anführen könnten, das ihn verräth; darauf einzugehen ist auch nicht nöthig, da sich überall erfahrene Spieler gern mit diesem Werke beschäftigen werden, und selbst Dilettanten in der Solidität, welche ihnen in demselben entgegentritt, unstreitig zu ihrer höheren musikalischen Fortbildung ein weit bedeutenderes Mittel gewinnen, als ihnen der virtuosenmässige Zuschnitt der meisten gegenwärtig erscheinenden Duo's gewähren kann.

Troisième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle par *L. Spohr*. Op. 124. Hambourg, Schubert et Comp. Preis 2½ Thlr.

Der Tonsetzer, welchen man jetzt den Nestor der deutschen Tonkunst nennen kann, beschämt durch seine rüstige Thätigkeit manches junge Talent, das sich in kleinen Aufgaben, einzelnen hingeworfenen Melodieen, mit allenfalls einem kleinen figurirten Mittelsatze, der die Wiederholung der Melodie einleitet und dadurch die ganze Arbeit bequem macht, zersplittert. Spohr fährt fort, grössere Formen mit seiner gewohnten Sicherheit hinzustellen. An eine Aenderung seiner Schreibart ist dabei natürlich nicht mehr zu denken, vielmehr wird er schon nach den ersten Tacten an diesem und jenem chromatischen Fortschritte leicht erkennbar. Seine Themata verläugnen ihre Stammverwandtschaft nicht, und dennoch muss man ihn um einen Vorzug, den er freilich schon so oft bewährt hat, stets von Neuem beneiden, nämlich um die Fähigkeit, das Ganze immer wie aus einem Gusse geformt erscheinen zu lassen. Die Disposition, die harmonischen Grundpfeiler jedes Musikstücks von ihm sind mit jener mathematischen Sicherheit besorgt, welche das ganze Stück immer leicht übersichtlich machen, und erhalten trotz der fortwährend wechselnden Schatten, die um seine Melodieen fliegen, jene Durchsichtigkeit und Klarheit, worin der letzte consequente Nachfolger von Mozart stets erkennbar sein wird. Gegenwärtig hat Spohr das Pianoforte fleissiger, als in früherer Zeit, bedacht, ja, er scheint das Instrument, das er früher nur begleitend anwandte, lieber gewonnen zu haben. Dass man ihn dennoch nicht allerwärts auf die Wünsche des Clavierspielers Bedacht nehmend findet, dass Manches mit leichter Aenderung weit claviermässiger gemacht werden könnte, ist natürlich, denn jedes Instrument hat seine Launen, die besonders studirt sein wollen. Wir müssen dies aber erwähnen, weil das Trio als „concertirend" bezeichnet ist, und diese Bezeichnung besondere Ansprüche an die Techniker begründet, welche Virtuosen sein müssen, wenn sie dem geforderten Effect genügen sollen. Das Ganze hat vier Sätze. Der erste leidet an der bei Spohr oft bemerkten Aehnlichkeit und nahen Verwandtschaft der beiden zusammengewobenen Motive. Schön ist das Thema zu den Variationen (Andante, F dur), so zu sagen von altem Schlage, breit und gediegen, die Variationen selbst in bekanntem Style, übrigens sehr brillant. Scherzo in Dmoll zeigt im Trio (D dur) in den Clavierstimmen ganz violinmässige Passagen, die im raschen Tempo sich schwer reinlich ausführen lassen werden; für die linke Hand, die meist nur Verdoppelungen hat, ist Vereinfachung leicht möglich und rathsam. Das Finale (Presto) hat rhythmischen Reiz, viel Leben, doch wenig Melodie. Das Trio ist, wie bereits bemerkt, schwer zu spielen, und zwar

Arien. Doch wird der leste Tadel gegründeter seyn, wenn man ihn ausdrückt: wir haben in Deutschland zu wenig vorzügliche Sänger, um in so vielen Arien Genüge zu leisten. Diese Oper wurde mit grösstem Fleiss, ganz vollständig (fast auf allen andern Theatern beschneidet man sie) gegeben; die Ensembles gingen sehr gut, das Orchester spielte vortrefflich, und Mad. Spengler, und die Herren Häser, Neffzer und Krebs thaten im Gesang, was sie vermochten, und mehr als ihnen von denen, die in der Oper nur sehen wollen, verdankt wurde. Die vereitelten Ränke, (trame deluse) von Cimarosa, eine seiner frühesten Opern, die allerdings dem spätern Matimonio segretto keineswegs an die Seite gesezt werden kann, aber doch eine angenehme, unterhaltende und immer heitere Musik hat. Das Gedicht ist freylich nicht viel werth, wird aber durch die Rollen des männlichen und weiblichen Avantüriers über dem Wasser erhalten, und diese sind auch vom Komponisten vorzüglich gut behandelt, so wie sie von Mad. Spengler und Hrn. Häser gut gesungen und nicht übel gespielt wurden. — Der Kopf ohne Mann, wie es ausdrücklich heisst: „nach der Geistergeschichte ganz frey bearbeitet" — eines der ärgsten Marionettenspiele von einem der Wiener Vorstädtetheater. Dass es wirklich im Grunde ein Marionettenspiel ist, wäre so schlimm eben nicht, wenn es nur wirklich belustigend, und nicht Einiges darin gar ekelhaft wäre. Dem Stücke muss durch Maschinerie und Dekorationen aufgeholfen werden; da nun diese hier nicht ausgezeichnet sind, jene aber keineswegs gut ist, so hatte es fallen müssen, wenn es nicht Musik von Wolfl hatte, die zum Theil wohl flüchtig hingeworfen, worin aber auch Mehreres sehr gut, und Einiges, besonders das zweyte Finale, wirklich schön ist. Dauernden Beyfall konnte es aber dessen ungeachtet hier nicht, und wird ihn schwerlich irgendwo finden; weshalb wir uns enthalten, diese noch wenig bekannte Musik im Einzelnen durchzugehen, und nur noch anmerken, dass das muntere, fast immer neue Spiel des schon sonst gerühmten Herrn H. Wagners sich in dieser, wie in mehrern andern Opern, sehr vortheilhaft auszeichnete. Gehet Hr. W. noch einige Jahre so vorwärts, wie er seit einigen Jahren gegangen ist, so gehört er ganz gewiss zu den besten Komikern auf den jetzigen deutschen Operntheatern. Er mischt sich selbst nie in seine Rollen, (er ist ein ernsthafter, bedächtiger, stiller Mann,) sondern ist immer ganz, was er darzustellen hat; auch gelingt es ihm schon, wo ihn die Dichter leiten, die komischen Personen streng zu sondern und nichts von der einen auf die andere überzutragen. So ist er durchaus ein Anderer als Micheli im Wasserträger, als Vater in der heimlichen Heyrath, als Schosser im Blumenmädchen, als Wirth im Tyroler u. s. w. und fährt er so fort im Studie.. seiner Kunst und in Aufmerksamkeit auf sich selbst, so wird es ihm gelingen, mannichfaltig und doch bestimmt auch da zu seyn, wo er durch das Vorgeschriebene nicht so geleitet wird. Den Papageno vergreift er ganz. Er ist auch hier konsequent, aber im Irrthum. Und wenn dies gegen ihn in dieser Rolle entscheidet, so ist es doch auch ein Beleg für das, was wir an ihm gerühmt haben. — Ein anderes Dekorations- und Maschinenstück ist die Teufelsmühle, vom Marinellischen Theater in Wien, mit Musik von Wenzel Müller. Es ist ein Seitenstück zum Donauweibchen, und ebenfalls nach einer Volkssage, die, wie dort, an sich sehr interessant, aber auch in der Ausführung des Dichters eben so verdorben ist. Gerade die wirklich schauderhafte Pointe der Fabel ist durch eine Menge ungeschickt geordneter Nebendinge so versteckt, dass sie wohl dem grössten Theil der Zuschauer versteckt bleibt. Ueber Müllers Musik ist nichts zu sagen, als dass er sich selbst ganz treu geblieben ist. Hr. Musikd. Bierey hatte ihr durch einige eingelegte Stücke zu Ehren helfen wollen. Der Kanon war ihm vorzüglich schön gelungen. Das Maschinenwesen ging auch hier nicht gut; nur die formliche Himmel-

für alle Mitwirkende; der Geiger muss in Spohr's Spielart genau eingeweiht sein.

Sonate für das Pianoforte von *L. Spohr*. Op. 125. Wien, bei Mechetti. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

Das Wesentlichste, was auch diese Sonate angeht, ist bereits oben bei Gelegenheit des Trio's erwähnt worden, nämlich jene allgemeinen Sätze, die Spohr's neueste Arbeiten immer wieder treffen. Acht Tacte hat man gespielt, und die vorgehaltenen chromatischen Töne, die harmonische Beweglichkeit, der dreitheilige Tact verrathen den Componisten. Edel in der Form ist auch hier jeder einzelne Satz, trefflich gerundet, klar übersichtlich geordnet. Frische Gedanken vermissen wir, namentlich gesangmässige; dafür giebt es einzelne ganz überraschende Wendungen der Harmonie, geschickte Melismen. Tonart und Tactart der einzelnen Sätze aufzuzählen, ist unnöthig. Die Sonate ist Mendelssohn gewidmet, ein schönes Zeichen künstlerischer Achtung. Mühe, claviermässig zu schreiben, hat Spohr sich unstreitig hier vorzugsweise gegeben; und dennoch ist das Ganze schwerer, als Thalberg oder Chopin, zu spielen, denn bekanntlich rächt sich bei Spohr jede kleine Unreinheit am Ganzen nur allzuhart. Man kann leicht den Quartettstyl in dieser Composition wiederfinden, und wird dann meinen, dass Vieles, z. B. die sehr gefühlvolle Romanze in A moll, für das Streichquartett ausgeschrieben erst ihre wahre Wirkung machen werden.

Sonate für Pianoforte und Violine von *N. W. Gade*. Op. 6. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

Ein heiteres, äusserst liebenswürdiges Musikstück! Der Componist, bereits durch grössere Werke bestens empfohlen, ist eine poetische Natur, erfüllt von einer gewissen schwärmerischen Anschauung, die bei Söhnen des Nordens häufig angetroffen wird. Seine Verwandtschaft mit deutschen Tonmeistern war bei seiner ersten Symphonie leicht erkennbar, und doch daneben etwas Eigenthümliches, das sich Luft sucht, und das der vorurtheilsfreie Critiker durch eine gewisse Divination überall, wo es sich zeigt, leichter, als durch Grübelei, welche ihm nur den Standpunct verrückt, herausfinden wird. Auch die Schnelligkeit, womit er seine Productionen einander folgen lässt, verräth, dass er viel auf dem Herzen und der Welt anzuvertrauen habe. Die vorliegende Sonate beginnt mit einem behende im $^6_8$-Tact dahinflatternden Allegro, A dur, das uns besonders in der festgehaltenen Clavierfigur an Mendelssohn erinnert hat. Von gutem Effect ist das an der Stelle, wo man die Dominante, E dur, erwartet, mit E moll auftretende zweite Thema, das sich aber natürlich von selbst nach E dur zuletzt hinleitet, und eben so im zweiten Theil die Parallelstelle zwischen A moll und A dur. Von kindlich einfachem Character ist das Andante, romanzenähnlich (F dur). Es schliesst zwar selbstständig ab, wird aber durch eine rhapsodische Figur gleichsam recitativisch mit dem folgenden Stücke verbunden. Dieses Finale halten wir für das Originellste vom Ganzen. Es tritt in A moll mit nicht gewöhnlichem Thema auf. A moll bleibt auch die leitende Tonart, die natürlich C dur und A dur als Gegensätze fordert. Hier herrscht viel Freiheit, viel Phantasie. Zuletzt nimmt A moll noch einen Anlauf, sich zur Herrscherin zu machen, bis A dur dennoch, obgleich durch plagalischen Schluss herbeigeführt, sein Recht behauptet. Das Musikstück hat Manches, das man sonderbar nennen könnte, und das den Humor der Jugend verräth. Auf Gade darf man gute Hoffnungen setzen; möge er für Gesang fleissig zu schreiben nicht versäumen, damit er über der Freude an Instrumentaleffecten nicht auf Abwege gerathe.

Nachrichten.

Leipzig, den 27. Februar 1844. Achtzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 22. Februar. Ouverture zu Coriolan von *L. v. Beethoven*. — Arie aus den Puritanern von *Bellini*, gesungen von Fräulein *Marie Sachs* („Qui la voce sua soave"). — „Ein Sommertag in Norwegen." Fantasie für Pianoforte mit Orchester, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers* aus Copenhagen. — „La tempesta," Chor mit Orchester von *Joseph Haydn*. — „Sehnsucht am Meere." — „Serenata eroica" für die linke Hand allein. — „La Pompa di Festa." Heroische Etude, sämmtlich für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *B. Willmers*. — Symphonie (in A moll) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*.

Wegen Erkrankung des Fräul. *B. Macary*, welche in diesem Concerte wiederholt auftreten sollte, war eine Abänderung des ursprünglichen Repertoirs nothwendig geworden; daher kam wohl auch die allerdings ziemlich unpassende Zusammenstellung der *Bellini*'schen Arie mit der ernsten, grossartigen Ouverture zu Coriolan von *Beethoven*; früher war Recitativ und Arie der Susanna (in F dur) dafür angesetzt, mithin eine würdigere Aufeinanderfolge beabsichtigt gewesen. Fräul. *Sachs* hatte bei solchen Verhältnissen immerhin einen ziemlich schwierigen Stand; denn obwohl anderwärts das für *Bellini* schwärmende Publicum noch nicht eben vermindert zu sein scheint, so bot doch bei uns die alte Zuneigung sehr nachgelassen, und am Allerwenigsten findet man sich erbaut, auf eine Composition wie die Coriolan-Ouverture, eine *Bellini*'sche Arie hören zu müssen. Dessen ungeachtet erwarb sich Fräul. *Sachs* durch ihre recht angenehme und fertige Ausführung lebendige Anerkennung. Es ist nicht zu leugnen, dass Fräul. *Sachs* in ihrer Ausbildung sehr bedeutende Fortschritte macht; nur möchten wir ihr rathen, sich nicht unverhältnissmässig schwere Aufgaben zu stellen, bei welchen leicht die Solidität der Ausführung und damit zugleich die Ausbildung selbst leidet. —

Sehr grossen Beifall erhielt Herr *Rudolph Willmers*, der unbezweifelt den bedeutendsten Pianofortevirtuosen unserer Zeit beigezählt werden muss. Sein Anschlag ist vortrefflich, und der Ton dadurch so elastisch, klar und bestimmt zugleich, dass auch in den schwierigsten und schnellsten Passagen mit ungewöhnlicher Deutlichkeit jede kleine Note unterschieden und gehört wird. Dabei ist die Fertigkeit des Herrn *Willmers* in der That

so gross, wie sie nur wenigen Virtuosen eigen sein dürfte; die grössten Schwierigkeiten erscheinen unter seinen Händen wie leichte Spielereien, und da Herr *Willmers* nicht, wie leider berühmte Virtuosen oft thun, auf dem Instrumente herum tobt und rast, nicht fortwährend den Dämpfer aufgehoben hält oder sich am Instrumente sichtlich halb ohnmächtig arbeitet, sondern wirklich Clavier spielt, so macht auch sein Spiel einen angenehmen, erfreulichen Eindruck und lässt sich geniessen. Nur mit den Compositionen des Herrn *Willmers* können wir nicht einverstanden sein; es ist kaum glaublich, was die ambulanten Virtuosen, vor Allen aber die Claviervirtuosen, dem Publicum zumuthen. Wir haben zwar in dieser Hinsicht schon viele Erfahrungen machen und gar Manches als musikalische Composition hinnehmen müssen, was kaum Musik genannt werden konnte; zu beklagen bleibt es aber doch immer, wenn bei so trefflicher technischer Ausbildung, wie sie Herr *Willmers* besitzt, die musikalische Bildung so vernachlässigt erscheint. Dass ein Virtuos, der sich ein Stück schreibt, um seine Virtuosität geltend zu machen, Nachsicht verdient, wenn er hierbei die strengsten Kunstforderungen nicht immer im Auge behält, versteht sich von selbst; allein ein Stück zu schreiben z. B. wie die sogenannte heroische Etude „La Pompa di Festa," welche Herr *Willmers* zuletzt spielte, musste eigentlich einem Musiker geradezu unmöglich sein. Es kann wirklich kaum etwas Geistloseres geben, und doch müssen wir leider bekennen, dass gerade dieses Stück von unserem Publicum am Meisten und so sehr applaudirt wurde, dass sich Herr *Willmers* veranlasst fand, es wiederholt vorzutragen. Es ist eine eigene Sache mit dem Beifall und der Theilnahme des Publicums; wird ihm Etwas geboten, das auf irgend eine Weise wirklich ganz ausgezeichnet, gewissermaassen über die Critik hinaus ist, so verliert es auch sofort jedes Urtheil; es giebt sich ungebunden und rücksichtslos dem Genusse dessen hin, was ihm eben vortrefflich geboten wird, und lässt alles Andere unbeachtet bei Seite liegen. So war es auch hier mit den Leistungen des Herrn *Willmers*. Das Publicum staunte über dessen Virtuosität und erfreute sich derselben, überhörte aber dabei gänzlich, was ihm dabei zugleich als Musik geboten wurde. Nur ein Stück, die Serenata eroica für die linke Hand allein, war interessant, besonders für seinen Zweck interessant und sehr geschickt gemacht. Herr *Willmers* wird noch ein eigenes Concert veranstalten, nach welchem wir Gelegenheit nehmen werden, weiter über ihn zu berichten.

Die Ausführung der schönen und allerdings schwierigen Symphonie von *Mendelssohn-Bartholdy* war nicht so, wie man es von einem Orchester, das noch vor kaum einem Jahre gerade diese Symphonie so überaus vortrefflich spielte, hätte erwarten dürfen. Die Tempi wichen im Ganzen zu sehr von denen ab, an welche das Orchester unter *Mendelssohn's* eigener Leitung gewöhnt worden war; dies machte die ganze Ausführung unruhig, unsicher und feine Nüancirung geradezu unmöglich. Wir beklagen das um so mehr, als *Mendelssohn* zufällig anwesend war und dieser Ausführung seinen Werkes beiwohnte.

Am Montag, den 26. Februar, gaben die Schwestern *Milanollo* im Saale des Gewandhauses ihr Abschiedsconcert, das, obgleich ihr viertes Concert seit ihrer Anwesenheit in Leipzig, sehr besucht war und den beiden jungen Künstlerinnen wiederholt den grössten Beifall brachte. Der sonore Gewandhaussaal vermag allerdings die Vorzüge ihres Spieles mehr herauszustellen, als dies auf der Bühne eines Theaters möglich ist, wo die Coulissen dem Tone wie der Wirkung einer feineren Ausführung sehr nachtheilig sind; es lassen sich hier aber auch die Schwächen leichter noch erkennen, und so hat sich denn als Gesammturtheil immer fester gestellt, dass von vollendeten Kunstleistungen bei beiden Schwestern, bei der jüngeren natürlich viel weniger noch als bei der älteren, zwar nicht die Rede sein könne, dass die Erscheinung Beider aber, in Hinsicht ihres Talents sowohl, als ihrer Ausbildung, eine höchst seltene, auch künstlerisch so interessante und bedeutende sei, wie es wenige jemals gegeben haben dürfte. In diesem Concerte wurden nicht weniger, als sieben verschiedene und sehr bedeutende Solostücke von den beiden Schwestern vorgetragen; wenn man nun weiss, dass diese sieben Solostücke an demselben Tage Vormittags probirt, mithin an einem Tage binnen wenigen Stunden vierzehn Solostücke von den beiden Kindern gespielt und mit aller nur möglichen Anstrengung und Aufregung gespielt werden mussten, so kann man zu rechter Freude und zu ruhigem Genusse dabei nicht kommen. Man vermag sich eines innigen Bedauerns und Mitleids nicht zu erwehren, und kann die Verantwortlichkeit nicht vergessen, welche Diejenigen auf sich laden, denen allerdings zunächst das Wohl und Glück ihrer Kinder am Herzen liegen sollte. *R.* †.

Frankfurt (Beschluss.) Der Violinist *Prume* spielte ebenfalls zwei Mal im Schauspielhause, konnte aber jenes romantische Interesse nicht wieder erringen, welches sein erstes Erscheinen, wie aus den Wolken herab, einflösste. Damals ein Jüngling mit schwärmerischen Augen und seiner Melancholie — man wusste nicht, woher er kam —, verschwand er meteorisch wie er auftauchte, wurde für wahnsinnig, für todt gehalten, und erscheint nun plötzlich wieder wie durch den Wink einer Fee in dem Kreise seiner früheren Bewunderer. Aber der Jüngling steht mit einem Male an den Grenzen des männlichen Alters, der Schnurrbart und etwas Embonpoint geben ihm einen bürgerlichen Pli, der etwas prosaisch die Blumen von der Erinnerung abstreift — dazu sind seine Augen mehr auf die Violine wie zum Himmel gerichtet — also ein Geiger, wie schon viele da standen. Was Wunder, dass der Nimbus des Idealen im Preise gesunken ist, und wir es blos mit dem Virtuosen zu thun hatten, der recht schön, rein und nett spielt, aber den Vergleich mit einem *Beriot* und *Molique* doch nicht aushält. Selbst seine: „Melancholie" (die, unter uns gesagt, eigentlich keine Melancholie ist) war mit einem Male irdisch geworden, und so kam es, dass *Prume* kein drittes Concert mehr gab, und, wenn auch von Achtung begleitet, doch im Ganzen ohne viel Aufhebens wieder verschwand. Ja, ja! Neuheit und Nimbus sind gewaltige Protectoren. Sie verführen unser Gefühl und Urtheil, ohne dass wir es selbst wissen. *Paganini* war steht erhaben über beide. Er bedurfte ihrer nicht. *Paganini* hätte auch ohne seine phan-

tastische Persönlichkeit denselben Zauber ausgeübt. Die *Milanollo's*? das ist eine Gewissensfrage. Ich, wie jeder Andere, war hingerissen von dieser Erscheinung, unfähig, das Secirmesser der Critik anzusetzen. Allein würde das Spiel dieser Kinder, namentlich *Theresen's*, — das Enthusiasten ohne Weiteres neben oder gar über die ersten Meister stellten — würde es denselben Enthusiasmus, dasselbe Urtheil ohne die Erscheinung, als bloses Kunsterzeugniss genommen, hervorgerufen haben?

Auch *Ernst Pauer* aus Wien unterstützte die Mozartstiftung durch ein Concert im Saale des Weidenbusches. Ich habe diesen jungen kaum achtzehnjährigen Pianisten bereits früher angedeutet. Er ist nicht blos Clavierspieler, er ist zum Künstler geboren, wovon seine Compositionen Zeugniss ablegen, die fühlbar aus dem innern Drängen des Genius entstanden sind. Obgleich er seinen Pegasus tüchtig zu tummeln versteht auf der Rennbahn der Tasten, so macht er doch keine englischen Reiterkünste darauf, bekennt sich also nicht, wenigstens jetzt noch nicht, zur Richtung unserer Techniker, die mit dem Ungeheuern kosen. Es scheint vielmehr, er werde die vergessene Methode eines *Clementi*, *Field*, *Klengel* oder *Ries* wieder hervorrufen. Jedenfalls dominirt der Drang, zu schaffen, zu sehr in ihm, als dass er sich blos dem Virtuosenthum hingeben sollte. Ein paar Tage, in *Pauer's* und *Streicher's* (seines Vetters) Gesellschaft zugebracht, haben diese Meinung in mir erzeugt, und täuscht mich nicht Alles, so wird *Pauer* einst ein sehr tüchtiger Componist werden. Er hat in seinem ganzen Wesen Aehnliches mit *Esser*, obgleich dieser bereits selbständiger seine Künstlerbahn betreten hat.

Der Soirée des Melophonisten Herrn *Dessane* konnte ich nicht beiwohnen. Grösstentheils hielten mich die Anpreisungen zurück, womit der Zettel angefüllt war. Ich habe überhaupt kein Vertrauen zu diesen neuen Erfindungen, die auf der einen Seite allerdings dem menschlichen Geiste Ehre machen, aber auf der andern sich als unpractisch bewähren. Sie erzeugen nur momentanes Interesse, welches mit dem letzten Tone des Instruments verstummt. Selbst Herrn Professor *Kaufmann's* acustisches Orchester erregt Bewunderung, aber kein Schönheitsgefühl. Es ist eine complicirte Ironie auf das, was es vorstellen soll.

Eine eigene Art von Concerten bilden hier verschiedene Regimentsmusikchöre in den Restaurationen. Sie führen Charivari's, Amalien-Polka's, Melanges, Potpourri's, Giganten-Galop's, Ermunterungs-Walzer, Ouverturen, ja sogar Symphonieen auf und zählen mitunter tüchtige Mitglieder. Stimmung und Satz sind gewöhnlich gut gehalten, und die Harmonie ist verständig gesetzt. Wer unter dem nervenerschütternden Andrang dieser Töne in einem Saale speisen mag, wird sich köstlich amusiren. Es werden gedruckte Zettel von diesen „Grossen Concerten" ausgegeben und angeklebt; folglich gehören sie der Oeffentlichkeit an.

Am 28. November vorigen Jahres war die erste Soirée des Pianisten *Eduard Rosenhain*, im Geschmack der früheren *Riefstahl*'schen Matinées, worin das Quartett mit dem Lied abwechselte. In dieser Soirée wurde ein Trio von *Mendelssohn* (Dmoll) und eines von *Beethoven* (Cdur) vorgetragen, worin sich der junge Pianist als seiner Aufgabe gewachsen auswies. Er spielt mit Geschmack und richtigem Feuer. Er wurde von dem wackern Violinisten Herrn *Eliason* unterstützt. Da seitdem aber keine zweite Soirée Statt fand, fürchten wir, dass jene erste auch die einzige gewesen ist. Ein neues Beispiel, dass unsere hervorragenden Museen, worin sich alle Gattungen musikalischer Productionen, von der gigantischen Symphonie an bis zur französischen Romanzette herab, vereinigen, alle andern Concerte, heissen sie wie sie wollen, überflüssig machen.

Ueber die sieben Museen vom 27. October bis zum 19. Januar d. J. ausführlichen Bericht zu geben, würde zu weit führen. Es ist mir hauptsächlich darum zu thun, den Leser des Auslandes auf einen Standpunct der Beurtheilung zu führen, in wie fern die Tendenz dieser Museen, und die darin herrschende Analogie zu loben oder zu tadeln sei. Der Leser habe hier eine tabellarische Uebersicht, welche ihm dieses Urtheil erleichtert.

Symphonieen: 1) *Mendelssohn's* neueste (A moll) zum ersten Male. 2) Sinfonia appassionata von *Al. Schmitt* (F moll) zum ersten Male. 3) *Beethoven's* grosse (A dur). 4) Desselben (C moll). 5) Erinnerung an *Jos. Haydn* von *Schnyder von Wartensee*. 6) Die Pastorale (diese beiden an einem Abend). 7) Die Eroica, und 8) die neueste von *Heinrich Esser*, Festsymphonie (Es dur) zum ersten Male (im Theater wiederholt).

Ouverturen: 1) Sommernachtstraum. 2) Aus Zamori von *Vogler*. 3) Meeresstille. 4) Fingalshöhle.

Concerte und *Concert-Vortrage*: 1) Clav.-Conc. von *Mozart* (A dur), gespielt von *K. Reiss*, einem Schüler *Hom's*. 2) Erstes Allegro aus dem Violin-Concert von *Beriot*, gespielt von dem jungen *Aloys Baldenecker*. 3) Fantasie für die Oboe, vorgetragen von Herrn *Reuther* (grossherzogl. bad. Hofmusikus). 4) Concert héroique, componirt und gespielt von *Prume*. 5) Clavier-Concert von *Beethoven* (C moll), gespielt von *Ludw. Richter*. 6) Erster Satz aus *Hummel's* A moll-Concert, gespielt von Fräul. *Padjera*. 7) Clavier-Concert von *Al. Schmitt* (D moll), gespielt von des Componisten Sohn. 8) Concert von *Vieuxtemps*, vorgetragen von dem jungen *Max Waldhauser*.

Arien: 1) Von *Beethoven* Scena ed Aria „Ah perfido" (C dur), von *Guhr* instrumentirt, vorgetragen von Fräul. *Reuther*. 2) Sopran-Arie mit obligatem Fagott von den Geschwistern *Heariette* und *Gustav Döring*.

Lieder zum Clavier (alle von *Guhr* accompagnirt) sangen Fräul. *Capitain*: von *Preyer*, *Krebs*, *Gollmick* und *Schober*. Fräul. v. *Knoll*: „Das Hochland" von *Mascheck* mit obligater Violinbegleitung, vorgetragen von *Gollmick* Sohn, eines von einem Ungenannten, und das „Ave Maria" von *Kücken*. Fräul. *Reuther*: das „Ave Maria" von *Cherubini*. Herr *Pischek*: von *W. Speyer* „Der Einsame," „Die Stille" und „Die Tragödie," Lied in drei Abtheilungen von *Kücken*. Herr *Conradi*: „Der Renegat" von *Donizetti* (nach *Gollmick's* Uebersetzung).

Duetten sangen: Fräul. *Capitain* und *Krotky*, zwei von *Gabussi*; Fräul. *Capitain* und Herr *Pischek* „Liebesfrühling" von *W. Speye* (Gedicht von *Rückert*) und einen persischen Wechselgesang.

Herr *Baison* endlich sprach zu *Weber's* Musik mit ganzem Orchester *Schiller's* „Gang nach dem Eisenhammer.“

So weit der musikalische Theil dieser Museen, nach und zwischen poetischen Vorträgen der Damen *Frühauf*, *Hofman*, *Albini*, und lehrreichen Abhandlungen des Herrn *Baison* (aus *Shakespeare* und *Calderon*); *Theodor Creitznach* (die Meistersänger in der Zeit der deutschen Reformation); *Carl Schneider* (über die provençalische Poesie und die Troubadours von Dr. *Sattler*), und von dem Autor selbst gelesen.

Auch wem die Entstehung, die Schicksale und Kämpfe dieser Anstalt nicht bekannt sind, und wer ihre Sitzungen mit unbefangener, oder mit der Miene des Critikers besucht, wird eingestehen müssen, dass deutsche Wissenschaft und Kunst an ihr eine treue Pflegerin haben; dass sie aber eben jetzt in ihrem Zenith steht, kann nur Der beurtheilen, der ihren Schritten gefolgt ist. Jedenfalls ist sie der Boden, worauf die Symphonie emporblüht, wo das anspruchlose Verdienst aufgemuntert und an das Licht befördert wird. *Guhr* hat darin mehr Tact und Energie, als es sich mit seinem Theater-Orchester-Directorat verträgt. Darüber ein Weiteres in einer Characteristik des Frankfurter Orchesters, die ich unter der Feder habe.

Ich kann diesen Artikel nicht schliessen, ohne die Hoffnung auszusprechen, dass in den beiden obengenannten jungen Virtuosen *Aloys Baldenecker* und *Max Waldhäuser* zwei tüchtige Geiger emporwachsen werden. Wo wirkliches Talent, wie hier augenscheinlich, vorhanden, bedarf es zur vollendeten Entwicklung wohl des Auslandes nicht, und in unserm deutschen Vaterlande, das in allen Fachern der Kunst und Wissenschaft seine Meister erzeugte, wird wohl auch hier des gesunden Nahrungsstoffes zu finden sein. *A. Baldenecker*, fast noch ein Kind, hat seinen eigenen Onkel zum Lehrmeister, der selbst ein tüchtiger Geiger ist, wenn er auch nicht selbst mehr auf dem Forum eines Virtuosenthums steht, wie es unsere gesteigerten Zeitansprüche verlangen. Den jungen *Waldhäuser*, vielleicht in einem Alter von 15 Jahren (dabei spielt er seine tüchtige Clavier-Etude, und macht seinen Contrapunct durch), unterrichtet *Guhr* mit grosser Liebe. Dieser Umstand allein mag für des Knaben wirkliches Talent Garantie leisten. *C. G.*

Feuilleton.

Während des vergangenen Jahres wurden in Paris neue Opern aufgeführt: in der Academie royale 2, nämlich *Halevy's* Carl VI. und *Donizetti's* Don Sebastian; ausserdem noch die Peri, ein pantomimisches Ballet mit Musik von *Burgmüller*; — in den komischen Oper 7, nämlich: Des Teufels Antheil von *Auber*, Die beiden Schäferinnen von *Boulanger*, Der Brunnen der Liebe von *Balfe*, Angelica und Medor von *Thomas*, Lambert Simnel von *Monpou*, vollendet von *Adam*, Mina oder die Doppelwirthschaft von *Thomas*, Der Sclave Camoens', von *Flotow*; — im italienischen Theater 4: Don Pasquale von *Donizetti*, Taube Rieg (Pigeon vole) von *Castilblaise*, Maria di Roban von *Donizetti*, Il Fantasma von *Persiani*.

Die Academie der schönen Künste in Paris hat *Halevy* zum Vicepräsidenten ernannt. Präsident ist der Baron *Desnoyers*.

Im ersten diesmaligen Concerte des Pariser Conservatoriums der Musik (den 14. Januar) kamen zur Aufführung: *Mendelssohn's* Symphonie in A moll, Sanctus und Benedictus aus *Haydn's* B dur-Messe, Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen von *Beethoven* (musste wiederholt werden), Symphonie von *Haydn* in A dur.

Am 17. Januar fand in Hamburg eine öffentliche Prüfung der Zöglinge des *Jülich*'schen Blinden-Instituts Statt, die vorzüglich auch in musikalischer Hinsicht interessant war. Die Zöglinge führten verschiedene Gesang- und Instrumentalstücke sehr gelungen aus; den Preis im Pianofortespiel trug auch diesmal die bereits bekannte, auch in diesen Blättern erwähnte *Pauline Brunz* davon, namentlich in *Herz's* Variationen über ein Thema aus Wilhelm Tell.

Der junge Violinvirtuos und Componist *Carl Eckert* aus Berlin, welcher sich in Rom aufhält und daselbst an den alle Freitage Statt findenden musikalischen Soiréen des Herrn *Landsberg* thätigen Antheil nimmt, hat eine Reihe von Concerten im Saale des Palastes Caffarelli eröffnet. Theilnahme und Beifall waren gross.

In Danzig hat eine neue Feenoper in drei Aufzügen, „Maja und Alpino,“ Buch von *Ed. Gehe*, Musik von dem dortigen Musikdirector und Organisten *F. W. Markull*, vielen Beifall gefunden, der Componist wurde nach den beiden ersten Aufführungen des Werkes gerufen. — Uebrigens ist es dasselbe Buch, welches der verstorbene Bürgermeister zu Teplitz, *Wolfram*, schon früher componirt hatte.

Dreyschock hat den Ertrag eines in Darmstadt gegebenen Concertes, 228 Fl. 53 Kr., den aus Griechenland in Armuth zurückgekehrten Deutschen gewidmet.

Ankündigungen.

Unterricht in der musikalischen Composition.

Nicht *zwei* Schüler, geschweige denn mehrere, fand ich bis jetzt, die mit ganz gleichem Talent und *Begeisterungsvermögen* begabt gewesen waren. Deshalb habe ich während dem dreijährigen Bestehen meines Instituts jeden einzeln unterrichtet. Diese Erfahrung bestimmt mich, es auch in der Folge so fortzuführen. Die Resultate, die ich durch solchen Einzelunterricht und meine nicht aus Lehrbüchern geschöpfte, sondern aus dem Bildungsgang der grössten Meister abstrahirte Unterrichtsmethode nun bereits errungen, setzen mich in den Stand, jedem Schüler, der mit Talent, Lern- und beharrlicher Arbeitslust zu mir kommt, in *zweijährigem* Cursus alles theoretische Wissen und alles technische und ästhetische Bilden so vollständig mitzutheilen, als nöthig ist, um sich selbst weiter fortbilden zu können. Denn zum Meister einer Kunst macht jeder nur sich selbst. Die Beweise, dass ich nicht zu viel verspreche, liegen in Arbeiten meiner Schüler vor, welche ich gegen portofreie Zurücksendung auf Verlangen vorzulegen gern erbötig bin. Zugleich bemerke ich, dass die sich anmeldenden Schüler Wohnung, Kost u. s. w. gegen billige Bedingungen bei mir finden können und mögen die Angehörigen der sorgfältigsten Ueberwachung meiner Schutzlinge sich versichert halten. Anmeldungen erbitte ich mir bald, da ich vor der Hand nur wenige Schüler noch annehmen kann, und meine häuslichen Anordnungen darnach treffen muss. Schliesslich erlaube ich mir auf einen Theil meiner Compositionslehre aufmerksam zu machen, der die thematische Arbeit nebst Formenlehre behandelt und zu Ostern oder kurz nachher bei *B. F. Voigt* in Weimar erscheinen wird.

Weimar, im Februar 1844. **J. C. Lobe.**

Am 7. März erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

S. Thalberg
Fantaisie pour le Piano
sur
Semiramide.
Op. 51. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferner am 10. März:

S. Thalberg
Fantaisie pour le Piano
sur
Lucrezia Borgia.
Op. 50. Preis 1 Thlr.

Etwas später werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Ed. Wolff: Bolero pour le Piano sur Mina. Op. 93.
— — Fantaisie pour le Piano à quatre mains sur Dom Sebastien. Op. 98.
— — Grand Caprice pour le Piano sur Dom Sebastien. Op. 99.

Zu kirchlichen Feierlichkeiten eignet sich ganz vorzüglich die so eben erschienene

Jubel-Cantate
für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters
zur 400jährigen Kirchenfeier und zum Gebrauch bei jeder öffentlichen Sonn- und Festtags-Feier, componirt von *Ernst Köhler*. Op. 60. 1½ Rthlr.

Diese nach ihrer Aufführung als ganz vorzüglich gelungene Composition anerkannte Cantate empfehlen wir den Herren Cantoren zur *baldigen* geneigten Anschaffung. Zu ähnlichen Zwecken sehr geeignet ist die rühmlichst bekannte

Fest-Cantate: „Gott ist der Herr!"
für 4 Singstimmen und Orchester. Componirt für die Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf von *T. J. Pachaly*. Sr. Majestät dem jetzt regierenden Könige von Preussen gewidmet. — Subscriptionspreis 1 Rthlr.

Der Werth dieses vortrefflichen Werkes ist allgemein bekannt und es darf nur noch erwähnt werden, dass diese Cantate auch mit geringen Mitteln leicht aufführbar ist.

Ferner empfehlen wir die bei uns von *Pachaly* erschienenen Werke:

Christnachts-Cantate für 4 Singstimmen und 2 Violinen, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Horn, mit Orgelbegleitung, componirt von *T. J. Pachaly*. Op. 10. Preis 1 Rthlr. und die rühmlichst bekannte

Oster-Cantate: „*Unendlich groß ist Gottes Huld und Macht.*" Für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung, componirt von *T. J. Pachaly*. Nebst einem am Schlusse beigefügten, leicht unterzulegenden Texte, zum Gebrauch bei anderen kirchlichen Feierlichkeiten. Op. 8. Preis 1 Rthlr.

Ausserdem ist noch erschienen:

Fest-Cantate: „*Meine Zeit steht in Deinen Händen.*" für 4 Singstimmen und Orchester in Musik gesetzt von *Wilh. Klingeberg*, Cantor an der Hauptkirche zu St. Petri und Musik-Director in Görlitz. Op. 16. Preis 1 Rthlr. 5 Sgr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen darauf an.

Die Verlagshandlung **F. E. C. Leuckart.**

Bei **Friedr. Kistner** in Leipzig erscheint Anfang März d. J. *mit Eigenthumsrecht*:

J. Moscheles.
Deux Fantaisies brillantes pour Piano sur des Airs favoris de l'Opera: „Le Bohemienne" de *Balfe*. Op. 108. No. 1, 2.

Für Musikfreunde.
Von dem bereits ausführlich angekündigten

musikalisch-kritischen Repertorium
aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst,
herausgegeben durch einen Verein von Künstlern,
redigirt von
Hermann Hirschbach,

welches nicht nur alle erscheinenden Musikalien u. s. w., und in seinem reichen Feuilleton neue, ungedruckte, hier und anderwärts aufgeführte bemerkenswerthe Werke anzeigt und bespricht, sondern auch allgemeine Aufsätze und musikalische Beilagen enthält, und das gesammte Musikleben in Betrachtung zieht, ist so eben das *erste Heft* erschienen, worin auch *mehrere bisher ungedruckte Skizzen von Beethoven.*

Preis für den Jahrgang von zwölf Heften 4 Thlr. (auch ¼- und ½jährlich zu beziehen)

Ferner ist erschienen das erste Heft vom

Monats-Anzeiger aller Musikalien,
so wie Schriften über Musik, Portraits von Componisten u. s. w.
welche im Jahre 1844 erscheinen,
alphabetisch geordnet von
F. Whistling.
Preis ½ Thlr.

Bei Abnahme von mindestens 25 *Exemplaren* tritt ein *sehr ermässigter Partiepreis* ein. Probenummern stehen zu Diensten.

Leipzig, Februar 1844.

F. Whistling.

Vortheilhaftes Anerbieten.
Von jetzt an erlasse ich und sind durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mozart's
sämmtliche Original-Clavierwerke
in 28 Heften, bisheriger Ladenpreis 1 Thlr. 18 Sgr. per Heft, complet 44 Thlr. 24 Sgr.,
zum herabgesetzten Preise
von 16 Sgr. für jedes Heft, oder 14 Thlr. 28 Sgr. für die ganze Sammlung.

Der gedruckte Bogen kostet bei dieser Preisherabsetzung nur 1 Sgr. 2 Pfennige.

Besondere Inhalts-Verzeichnisse werden auf Verlangen gratis ausgegeben.

Bonn, im Januar 1844.

N. Simrock.

Dringende Aufforderung.
Der rühmlich bekannte Violinvirtuose **Joseph Gehring** (ehemals in Wien), von dem ich seit dem Jahre 1836 ohne Nachricht bin, wolle mir — da ich ihm sehr wichtige Mittheilungen zu machen habe — seinen Aufenthaltsort anzeigen. Sollten übrigens Kunstgenossen oder Freunde *Gehring's glaubhafte* Kunde von seinem etwa erfolgten Ableben zu geben vermögen, so bitte ich solche an mich gelangen zu lassen, damit ich im letzteren Falle) meine Eröffnungen an *Gehring's* Hinterbliebene machen kann.

Carlsruhe, im Februar 1844.

Dr. F. S. Gassner,
Grossherzoglich Badischer Hofmusikdirector.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. № 10. 1844.

Inhalt: Ein Blick auf Weimars Musikleben. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Blick auf Weimars Musikleben.

Liszt hat seit einigen Wochen als weimarischer Capellmeister fungirt, und bereits mehrere Concerte bei Hof und im Theater dirigirt. Für die hiesigen Musikfreunde jedenfalls ein interessantes Ereigniss und eine Anregung zu mancherlei Fragen und Betrachtungen. Wird sein Hiersein Folgen haben auf unser Musiktreiben, und welche? Dies führt auf eine Vorfrage: wie stand es bis jetzt um dasselbe?

Wir hatten seit *Amalia's* Zeit bis auf den heutigen Tag, was einer Stadt ein interessantes Musikleben bereiten kann: ununterbrochene Gunst unserer Fürsten, eine gutbesetzte Capelle, Theater, bedeutende Männer als Capellmeister, Kirchen-, Stadt- und Militärmusik, ausgezeichnete Dilettanten und Sinn für Musik überhaupt im grossen Publicum. Bei alle dem ist die Musikgeschichte dieser ganzen Periode eine ziemlich unerfreuliche, weil einseitige.

Das Vorherrschende bei uns war und ist die Oper. Unter *Carl August* hatte sie durch einen glücklichen Verein seltener Gesangmittel ihre Glanzepoche; doch bietet sie auch jetzt des Erfreulichen und Anziehenden noch genug. — Sehr im Nachtheil dagegen standen die anderen Zweige der Tonkunst, namentlich die reine Instrumentalmusik. Auf 120 Theatervorstellungen jährlich kamen nur zwei öffentliche Concerte im Theater, zum Besten des Capell-Wittwen-Pensionsfonds, und diese erst seit wenigen Jahren auf Anregung unseres verehrten Intendanten und *Hummel's*. Erschienen fremde Künstler, so spielten sie meist in Hofconcerten, die natürlich dem grossen Publicum nicht zugänglich sein konnten, oder sie traten im Theater in den Zwischenacten auf. Daher sind die Meisterwerke der Instrumentalmusik bei uns theils sehr selten, viele davon noch gar nicht zu Gehör gekommen. Eben so ist es mit der Quartettmusik, deren reicher Schatz, für das Publicum wenigstens, zum grössten Theile noch ungenossen vorliegt. Auch die Kirchenmusik kann, obgleich die Capelle an Fest- und Geburtstagen mitzuwirken verbunden ist, nur wenig leisten, da die Chormittel spärlich und selbst der Raum zu grösseren Aufführungen beschränkt ist.

Schöne Ausnahmen, wie z. B. die zweimalige Aufführung des Paulus unter *Mendelssohn's* eigener Direction, haben uns wohl von Zeit zu Zeit erfreut; im Ganzen genommen aber war unsere Capelle nur Dienerin der Oper, und nebenher pomphafte Begleiterin des Gespräches in den Zwischenacten des Schauspiels. Denn wie der Canarienvogel zu schmettern anfängt, sobald Musik in seinen Käfig tönt, so der grössere Theil des Publicums im Theater, wenn die Entreacts beginnen. Da diese Erscheinung, beiläufig gesagt, in allen Theatern dieselbe ist, so sehe ich die Zeit kommen, wo die Musik als überflüssig in den Zwischenacten ganz bei Seite geschoben wird. Welche Wirkung muss dann das ausgeruhte Ohr bei der Oper empfinden! —

Diese eben besprochenen Umstände konnten für die höhere und allgemeinere Musikbildung unserer Stadt nicht besonders ersprieslich sein und mussten in manchem Musikfreunde eine Leere empfinden lassen. Die Meisterwerke der Instrumentalmusik, *Beethoven's* Symphonieen z. B., sind doch etwas Anderes, als die meisten neufranzösischen und italienischen Opern. Wenn diese eine oberflächlich angenehme Stimmung, so bringen jene uns Ahnungen eines höheren Seins, und regen das Edelste und Tiefste in der Menschennatur auf. Viele verlangen von der Musik nicht mehr, als sinnlich angenehme Bilder: man soll ihnen das nicht verargen und sie ihnen nicht entziehen. Aber der musikalisch höher Gebildete und nach höheren Kunstgenüssen Verlangende will doch auch nicht darben. Die Aufgabe wäre in dieser Beziehung für jede Stadt, ein billiges Verhältniss herzustellen, wie es z. B. in Leipzig existirt durch die Gewandhausconcerte, die, obwohl zum grössten Theil von demselben Orchester besetzt, das in dem Theater beschäftigt ist, doch ein für sich bestehendes selbständiges Institut bilden, in welchem alle die herrlichsten Instrumentalschöpfungen unserer grössten älteren und neueren Meister in glänzendem Reigen an den dafür empfänglichen Geistern vorüberziehen.

Soll sich aber ein solches Kunstleben vollständig entfalten, so gehört vor Allem ein Verein seltener Eigenschaften in dem Dirigenten dazu. Von ihm hängt ab oder soll abhängen die Wahl der Kunstwerke sowohl, als die vollkommenste Darstellung derselben. Das Erste bedingt eine umfassende Kenntniss der besten Werke aller Kunstbranchen, aller Zeiten und aller Meister, und zugleich den reinsten und universellsten Kunstgeschmack; denn eine einseitige Neigung in letzterer Beziehung würde einseitigen Kunstcultus hervorbringen. Hinsichtlich der Darstellung durch die Ausführenden muss er den Geist, die

Poesie der Kunstwerke auf's Tiefste erfassen können. Dies bedingt eine ausserordentliche und zu jeder Zeit bei ihm erregbare Gefühlsempfänglichkeit und poetische Stimmung des Gemüths. Es muss die Begeisterung, welche in den Momenten des Schaffens in dem Schöpfer des Werkes flammte, bei der Aufführung desselben sich in dem Dirigenten eben so flammend reproduciren, und er muss zugleich die Kunst verstehen, sie als ein belebendes Fluidum in die ausführende Masse überströmen zu lassen. Flammende Begeisterung soll in ihm glühen und — doch zugleich kälteste Beherrschung seiner selbst, der wüthenden Brandung des Meeres ähnlich in vielen Fällen und dem Fels, der ihr widersteht. Dabei muss er die vollständigste Instrumentalkenntniss besitzen, um nicht, wie einst ein Berliner Dirigent und Componist, groß zu werden über das aussenbleibende Contra-Fa des Fagotts, welches zu damaliger Zeit darauf noch gar nicht zu haben war. Das feinste Gehör muss er besitzen, um das leiseste, versteckteste Verbrechen gegen reine Stimmung und exacte Ausführung zu entdecken, denn jede überhörte Sünde raubt ihm ein Stückchen Autorität! Und was weiter noch Alles wird von ihm gefordert, wenn er die Idee eines ächten Capellmeisters erfüllen soll! Geistesgegenwart für Unglücksfälle, wenn z. B. eine Sängerin stecken bleibt oder plötzlich mit dem Tacte durchgeht; Menschenkenntniss und daraus fliessende Menschenbehandlungskunst, und zwar die schwierigste darunter: Künstlerbehandlungskunst. Er muss für jede Arroganz, woher sie tönen mag, den rechten Dämpfer bei der Hand haben. Sprachkenntnisse, denn er bekommt es mit Künstlern vieler Nationen zu thun. Die Kunst, durch ein Blitzwort auf die Masse zu wirken, die zuweilen gern schlafen geht. Die Kunst, sich klar, kurz und bestimmt auszudrücken, und bei jedem Falle mit den wenigsten Gedankenschlägen den Nagel auf den Kopf zu treffen. Endlich muss er die Liebe und Achtung seiner Untergebenen besitzen, und, weil er an der Spitze steht, auch wirklich eine Spitze an Kunst und Intelligenz sein.

Liszt ist den Meisten nur als Claviervirtuos bekannt, und als solcher für den Ersten jetzt lebenden erklärt. Natürlich, dass sich Mancher für dieses peinliche Verbrechen durch nachträgliche Abers zu rächen sucht. Jedermann will das Ausserordentliche: die Meisten wollen es aber zugleich nach dem kleinen Gedankenspinngewebe ihres gewöhnlichen Köpfchens, und denken nicht an den abgeschmackten Widerspruch, der darin liegt. Wo wäre ein originaler Geist, wenn er es Jedem recht machen wollte! *Liszt* ist, als Virtuos *Liszt*, ein wunderbares Phänomen. Wer an ihm mäkeln will, der begreift die Natur nicht in ihren ausserordentlichen Schöpfungen.

Aber *Liszt* ist mehr, als bloser Virtuos, und davon ist weniger bekannt. Wer ihn z. B. noch nicht prima vista hat spielen hören und sehen, der wird meine Beschreibung davon für enthusiastische Uebertreibung halten, und doch ist kein Jota davon unwahr. Nicht allein fahren die verwickeltsten Notenfiguren der modernsten Pianofortemusik durch sein Wunderauge blitzschnell in höchster technischer Vollendung in seine Finger, nicht blos erfasst sein Geist, was davon der Componist in die Noten gebannt haben mag: mit eben so unbegreiflicher Leichtigkeit verwandelt sich die stärkste Partitur unter seinen Händen zum möglichst vollständigen Clavierauszuge. Dabei hat er ein fabelhaftes Gedächtniss. Die besten Werke vieler Meister wohnen bis auf die kleinste Note sicher darin, und springen vollständig heraus, wann und wo es ihm beliebt. Daher namentlich die für einen Dirigenten wichtige Gabe, ein einmal gefasstes Tempo zu jeder Zeit auf's Genaueste in derselben Weise wiedergeben zu können. Dazu kommt eine äusserst vielseitige geistige Bildung, so wie eine unbegreifliche physische und psychische Ausdauer, die ihm in künstlerischer Hinsicht zu unternehmen möglich machen, was die Meisten bleiben lassen müssen.

Sein Eintreten in unser Musikleben konnte demnach nur die erfreulichsten Hoffnungen erwecken, und sie haben bereits angefangen sich zu realisiren. *Liszt* hat ein tiefes Verständniss aller der Werke gezeigt, die er bis jetzt in mehreren Concerten dirigirt. Namentlich hat er die *Beethoven*'schen Symphonieen meist in langsameren Tempo's genommen, als wir sie früher gehört, und mit überraschendem Gewinn für die Wirkung. Er besitzt die Hauptgabe des ächten Dirigenten, den Geist des Werkes in vollem Glanze aufleuchten zu lassen. Jede feinste Nüance versteht er allen Ausführenden erkennbar in seinen Bewegungen auszuprägen, ohne in carikirtes Herumfahren auszuarten. Sein bewegliches, alle Gefühle abspiegelndes Antlitz verdollmetscht die Freuden und Leiden der Töne, und sein energisch herumblitzendes Auge muss jede Capelle zu ungewohnter Thatkraft entzünden. *Liszt* ist die verkörperte Musikseele. Hell wie eine Sonne strahlt er sich aus, und wer in ihre Nähe kommt, fühlt sich erleuchtet und erwärmt. Sein Einfluss auf das weimarische Musikleben kann und wird ein günstiger und fördernder sein, und wie rein eine solche Hoffnung das Herz erfreut, so regt sie es auch an, bei dieser Gelegenheit nachträglich auf einige Mängel aufmerksam zu machen, die nicht blos in Weimar, sondern fast an allen Orten sich aufdrängen, wo Concerte bestehen.

Darunter wäre zuerst zu rechnen die zu grosse Länge fast aller Concerte. Unter zehn Programms geben neun mehr, als gut ist. Die Schönheit, die sich vor dem gesättigten Sinn zeigt, hat sich umsonst bemüht, und diese Demüthigung wird manchem herrlichen Tonwerke wirklich bereitet. Der Reiz der Töne consumirt die Nerven am Schnellsten, und bringt unfehlbar Erschlaffung hervor, wenn er übertrieben wird. Einmal hat auch *Liszt* diese Erfahrung aus den Augen verloren und fünf grosse Stücke, worunter eine ganze *Beethoven*'sche Symphonie und das C moll-Concert von demselben Componisten sich befanden, ohne Unterbrechung hinter einander gegeben. Lieber zu wenig als zu viel! Im ersteren Falle kommt der Appetit um so eher wieder, im letzteren fürchtet sich wenigstens die Schwächeren vor Anstrengung beim Geniesse.

Sodann wäre es endlich an der Zeit, aus den Concerten nicht die Sänger, wohl aber ihre italienischen Opernfetzen zu verbannen, wenigstens in solchen Städten, wo ein stehendes Theater existirt. Welchen Genuss kann es gewähren, eine unzählige Male in der Oper gehörte Arie nun auch wieder im Concert zu vernehmen!

Haben wir nicht die grosse Summe herrlicher deutscher Lieder und Gesänge, die sich täglich noch vermehrt? Man hat gesehen, welchen Eindruck *Liszt's* Lied aus Nonnenwerth, von dem Sänger *Götz* gefühlvoll vorgetragen, blos von dem Pianoforte begleitet, auf das ganze Publicum hervorgebracht hat. Es wurde stürmisch da Capo verlangt, und der Applaus wollte kein Ende nehmen. Durch solche am Clavier gesungene Lieder kommen drei Vortheile: erhöhtes Interesse durch das Gedicht, glänzendes Hervortreten der Singstimme, und wohlthuender Contrast gegen die vollstimmigen Orchesterwerke.

Endlich darf auch nicht unbemerkt bleiben, dass die Aufstellung des Orchesters auf unserer Bühne, wie sie bis jetzt besteht, der Wirkung der Werke grossen Schaden bringt, da alle Effecte, wie von einem grossen Sordin bedeckt, nur dumpf herausklingen. Eine andere Vorrichtung, wodurch eine bessere Resonanz gewonnen würde, sind Wünsche, die die Mehrzahl des Publicums fortwährend ausspricht, und deren Berücksichtigung gewiss dankbar anerkannt werden würde. Denn man darf es sagen, weil es wahr ist: der Sinn unseres Publicums für Musik ist gesund, und wenn ihm was Rechtes in guter Ausführung geboten wird, so fehlt es an warmer Theilnahme hier durchaus nicht. So erregen z. B. die Symphonieen jedes Mal eine grosse Spannung und tiefe Aufmerksamkeit in dem ganzen Zuhörerkreise, und der nicht von Einzelnen gemachte, sondern allgemein ausbrechende stürmische Applaus nach jedem Satze beweist die Empfänglichkeit für die höheren und höchsten Kunstproductionen zur Genüge. Auch herrscht über *Liszt's* Hiersein eine durchaus freudige Stimmung im ganzen Publicum, und eine dankbare für den Hof, der uns diesen jugendlichen und belebenden Feuergeist gewonnen.

Recensionen.

Don Pasquale, komische Oper in drei Acten: nach dem Italienischen übersetzt von *H. Proch*, Musik von *Donizetti*. Vollständiger Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis 14 Fl. Conv.-Münze.

Donizetti ist unläugbar ein höchst bedeutendes brillantes Talent von fast unglaublicher Productionskraft. Feierte er auch seine glänzendsten Triumphe bis jetzt in der Opera buffa oder semi-seria, so hat er doch zahlreiche Beweise gegeben, dass ihm später wohl auch ernste Werke gelingen werden. Sein „Liebestrank," seine „Regimentstochter" muss jeder Vorurtheilsfreie als glückliche, wirkungsvolle Werke in ihrem Genre anerkennen. Freilich stört in dieser, wie in allen seinen Werken, den tiefer Blickenden nur gar zu häufig jene leichtfertige Eile, jener Mangel an Consistenz (das Publicum lässt sich weniger dadurch stören); dagegen spricht aus ihnen jene Willigkeit der Musengunst, es weht uns daraus jene anmuthige Frische an, die einen höchst wohlthuenden Gegensatz bildet zu so manchem mit grosser Sorgfalt und höchstem Aufwande von Meditation gearbeiteten Werke. Fern sei es von uns, jener leichtfertigen, fabrikmässigen Compositionsweise das Wort zu reden — wie Vieles auch Donizetti zu seiner Entschuldigung anzuführen haben mag —; wir wollen nur seine entschiedene Befähigung vertheidigen, und Gerechtigkeit gegen sein Talent, ja sein Genie in Anspruch nehmen, die ihm so oft verweigert wird. Wenn wir mit einigem Rechte annehmen können, dass seine jetzigen Beziehungen zu Deutschland nicht ohne Einfluss auf seine Ansichten und Bestrebungen bleiben werden, so dürfte sich wohl das erfreuliche Resultat ergeben, dass die gemässigte Hast seiner Production ihm Zeit lassen werde zu jener künstlerischen Ruhe und Besonnenheit, in welcher es ihm sicher gelingen wird, durch vollkommen gereifte Werke auch seine entschiedensten Gegner zu versöhnen. —

Die Intrigue der oben genannten Oper ist nichts weniger als neu und überraschend. Aus dem raisonnirenden Personen-Verzeichniss, das der Uebersetzer, Herr *H. Proch*, treulich wiedergiebt, lernen wir die handelnden Personen ganz genau kennen, und namentlich wird die Rolle der Norina, die hier bezeichnet wird als „eine junge Wittwe, von feurigem Temperament, ungeduldig bei Widersprüchen, doch aufrichtig und freundlich," schon durch diese Bezeichnung das Interesse und die Wünsche der Sängerinnen erregen. — Es handelt sich ganz einfach darum, dass Don Pasquale (sein Signalement lautet: „ein alter Junggeselle, wirthschaftlich, leichtgläubig, im Ganzen genommen von gutem Character") durch eine Intrigue von seiner Liebe zu Norina geheilt wird und zwar zu Gunsten seines Neffen, wobei denn der schlaue Dottore Malatesta, „wohlhabend, kurzweilig, unternehmend, Arzt und Freund vom Onkel und Neffen," das Beste thut.

Diese vier Hauptrollen (es erscheint ausserdem nur noch ein Notar von ganz untergeordneter Bedeutung) gehören sämmtlich zu den dankbaren, und der Componist hat sie auch fast gleichmässig ausgestattet, nur dass Norina, schon ihrer Stellung und Zeichnung nach, wohl am glänzendsten erscheint. Der Styl der ganzen Oper ist wohl am Meisten dem des „Liebestrankes" analog; zuweilen tritt die Aehnlichkeit sogar ziemlich frappant hervor. Fehlt nun auch der vorliegenden Oper der eigenthümliche Reiz der Handlung und namentlich die Abwechselung der Situationen, durch die sich der „Liebestrank" geltend macht, so dürfte doch auch dieser Don Pasquale Glück auf denjenigen deutschen Bühnen machen, die ein so ausgezeichnetes Sängerquartett besitzen, wie es diese Oper in Anspruch nimmt. —

Die Ouverture wird man füglich mit dem Prädicat: zweckmässig bezeichnen können: wirksam ist sie gewiss, und das sehr heitere, gefällige Hauptmotiv ist glücklich aus Norina's Arie, einer sehr ansprechenden Nummer, entlehnt. Von der Gewandtheit des Componisten, so wie von seinem unläugbaren Talent, günstig und effectvoll für die Singstimmen zu schreiben, zeugen fast alle Musikstücke dieser Oper; wir heben jedoch einige vorzüglich gelungene noch besonders hervor.

No. 2. Romanze des Dottore (Des dur, $\frac{4}{4}$), reizende Cantilene, auf einfach-schöne Harmonie gebaut; ein gut geschulter Bariton mit leicht ansprechender Höhe wird in dieser Cavatine sich glänzend bewähren können.

Im Duett zwischen Ernesto und Don Pasquale (No. 4) hebt sich vorzüglich der Mittelsatz (As dur, $^2/_4$) günstig hervor, der namentlich dem Tenor, besitzt er gutes Portamento, höchst willkommen sein muss. Auch im folgenden Satze dominirt der getragene Gesang des Tenors, der durch die im Parlando gehaltene Individualität des Don Pasquale noch besonders hervorgehoben wird.

No. 5. Scene und Cavatine der Norina; ein höchst ansprechendes Musikstück, eben so wohlthuend im anmuthigen Andante (G dur, $^6/_8$), wie im launigen, zierlichen Allegretto (B dur, $^3/_4$). Besonders ist es der zweite Satz, der durch seinen bezeichnenden Rhythmus, durch sein glücklich erfundenes Motiv und überhaupt durch Form und Führung gefällig wirkt und der Sangerin Gelegenheit giebt, ihr Licht leuchten zu lassen. Durch das Inganno nach Es dur (gegen das Ende des Satzes) wird eine sehr brillante, reich und eigenthümlich colorirte Gesangstelle herbeigeführt; die bei dieser Veranlassung so greil zu Tage liegende Quintenfortschreitung wäre durch Verdoppelung der Terz so leicht zu umgehen gewesen, während sie nun mindestens das Auge stark verletzt.

Der erste Act schliesst mit einem grossen Duett (Norina und Don Pasquale), einem brillanten Musikstück, das durch Mannichfaltigkeit in der Form, durch eine gewisse Frische der Gedanken, wie durch Ausführlichkeit ohne störende Breite, als eine der hervorstechendsten Nummern gelten kann.

Auch die darauffolgende Tenorarie (F moll und Des dur) hat, fast sentimental gehalten, schone Momente und ist überhaupt gut geführt. Auf eine hohe Tenorlage berechnet, wird sie, mit Leichtigkeit ausgeführt, einen höchst vortheilhaften Eindruck machen.

Nach einem Terzett von gewöhnlicher Zusammensetzung, in welchem Norina dominirend erscheint, folgt alsbald das zweite Finale, das einige gut angelegte und sehr wirksame Ensembleſätze entwickelt; belebt wird die Situation besonders durch die fingirte Metamorphose Norina's, die sich dem Don Pasquale in einem Lichte zeigt, das ihm die Ehe mit ihr als eine Hölle erscheinen lässt, was eben der Humor von der Sache und Zweck der Intrigue ist.

Im dritten Acte hebt sich noch ein lebhaftes, launiges und characteristisches Duett zwischen Norina und Don Pasquale hervor, welches besonders der Ersteren volle Gelegenheit giebt, ihr Talent für leicht bewegliche Darstellung, wie für chargirten Gesang zu erproben. Aber wahrhaft reizend ist die Serenade No. 14, die Ernesto singt, vom Chor höchst wirksam begleitet. Das liebliche, sangreiche Motiv, die einfache und doch am rechten Orte gesteigerte Harmonie, der freundliche Rhythmus im Verein mit der gut gruppirten Begleitung des Chores: Alles vereint sich, um dies anmuthige Stück zu einer Lieblingsspieçe zu machen.

Auch das unmittelbar darauf folgende Notturno (Norina und Ernesto, A dur, $^{12}/_8$) hat melodischen Reiz und vereint die beiden Stimmen auf die günstigste Weise. Im Rondo finale glänzt wieder Norina, und verabschiedet sich vortheilhaft vom Publicum. —

Sollen wir ein Resultat aussprechen, so glauben wir nicht zu irren, wenn wir dieser Oper einen günstigen Erfolg auf guten deutschen Bühnen prognosticiren; gewiss aber wird sie geübten Dilettanten zur Ausführung am Pianoforte höchst willkommen sein. Clavierauszug und Uebersetzung sind im Ganzen zweckmässig und zu loben. *M.*

Musik für Pianoforte mit Begleitung.

Fünf Clavierstücke von *Franz Schubert.* 1) Allegro moderato $^1/_3$ Thlr. 2) Scherzo $^1/_3$ Thlr. 3) Adagio $^1/_4$ Thlr. 4) Scherzo $^1/_3$ Thlr. 5) Allegro patetico $^1/_3$ Thlr. Leipzig, bei Klemm.

Auf diesen aus Schubert's Nachlasse herausgegebenen Sachen ist die Bemerkung zu lesen: „Unzweifelhaft als ächt verbürgte rechtmässig erworbene Compositionen," und wir sind weit entfernt, den mindesten Zweifel in diese Aechtheit zu setzen. Wer sich mit Schubert näher vertraut gemacht hat, wird vielmehr ihn hier sogleich wiedererkennen. Zu viel Eigenthümliches hatte der bedeutende Tonsetzer, welcher sich unter andern Verhältnissen, die ihn vor Zersplitterung bewahrt, und bei längerem Leben (denn erst zwischen 30 und 40 Jahren pflegt die Reife des Deutschen zu beginnen) wohl noch anders, als man denkt, entwickelt hätte; zu viel Einzelheiten, ja selbst eine gewisse Sorglosigkeit um manches Practische, Technische bekunden ihn; dennoch mag unter seinem Nachlasse gar Vieles sein, das der Vergessenheit mehr, als diese vielleicht aus früher Zeit stammenden Stücke des fruchtbaren Meisters, entrissen zu werden verdiente. Es kommen gewaltige Härten vor, die auch als Curiosa weniger, denn als Flecken betrachtet werden müssen, z. B. im Scherzo No. 2. E dur, das in der ganzen Behandlung Schubert verräth. Tact 7 und 8. Man höre:

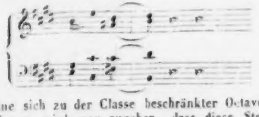

und ohne sich zu der Classe beschränkter Octavenjäger zu schlagen, wird man zugeben, dass diese Stelle das Ohr zerreisst. Auch ist hier von keinem Druckfehler die Rede, denn die Stelle kehrt bei der Repetition später ganz eben so übelklingend wieder, und dennoch brauchen wir nicht erst darauf aufmerksam zu machen, dass sie, ohne der Melodie Eintrag zu thun, ungemein leicht zu corrigiren gewesen wäre. Betrachtet man alle diese fünf Stücke vergleichend, so ergiebt sich ein gewisser Zusammenhang, der sie als Theile eines Ganzen, einer Sonate etwa, erscheinen lässt. Die beiden Allegro's wenigstens können Anfang und Ende einer solchen ganz gut vorstellen. Als Beitrag zur Vervollständigung der Schubert'schen Werke, von denen noch unzählige, besonders Lieder, im Besitze von Privatpersonen sich befinden, sollen uns denn auch diese Clavierstücke willkommen sein, denn nur bei unbedeutenden Talenten ist es genügend, allein ihre besten Arbeiten zu kennen; bei den bedeutenden ist

auch das, was eine niedere Stufe ihres Entwickelungsganges bezeichnet, wenigstens historisch wichtig.

Sechs Sonaten für die Violine allein von *Johann Sebastian Bach*, herausgegeben von *Ferd. David*. 3 Hefte. Neue Ausgabe. Leipzig, bei Kistner. Zusammen 3 Thlr.

Zum Gebrauche bei dem Conservatorium der Musik in Leipzig bestimmt, sind diese vortrefflichen Arbeiten des Vaters deutscher Tonkunst von David mit Fingersatz, Bogenstrichen und anderen näheren Bezeichnungen des Vortrages versehen worden; jedoch um Derer willen, welche das Werk sich selbst bezeichnen wollen und durch jene angegebenen Hilfsmittel in ihrer freien Ausübung sich beeinträchtigt halten könnten, ist der Originaltext, nach der Originalhandschrift zu Berlin genau revidirt, fortlaufend daruntergesetzt. Ueber die Sonaten selbst, über ihre tiefsinnigen Combinationen, über die Zweckmässigkeit ihres Studiums für alle, selbst die weit vorgerückten Violinspieler noch etwas zu sagen, ist fast überflüssig, denn gründliche Musiker sind über den künstlerischen und höheren pädagogischen Werth derselben längst einverstanden. Möge das grosse Publicum namentlich eine Ueberzeugung aus der auch ihm nun erleichterten Kenntnissnahme schöpfen, eine Ueberzeugung, welche mit jedem Werke der alten Meister, das man kennen lernt, neu befestigt wird. Man pflegt zu meinen, dass die Kunst, wenigstens insofern sie Virtuosität betrifft, vor den alten Zeiten weit voraus sei, und, wenn auch die contrapunctische, polyphonische Geschicklichkeit der Alten von den Neueren nicht erreicht werde, dass doch die technische, richtiger die mechanische, Geschicklichkeit grosse Fortschritte gemacht habe. Diese Ansicht wird grossentheils widerlegt, wenn man Bach'sche Compositionen derjenigen Gattung, wozu auch diese Sonaten gehören, genau prüft. Welche Fülle von Schwierigkeiten haben die Violinspieler überwunden, für welche er schrieb! Es sind andere allerdings in diesen Sarabanden, Couranten, Fugen u. s. w., als in unseren Concertino's und Fantasieen, aber sie sind bedeutender, reichhaltiger, phantastischer verschlungen. Ein Fülle der Figurirung, gegen welche unsere heutigen Virtuosen nicht aufkommen, liegt zu Tage und beweiset, dass ohne Kenntnissnahme von historischen Denkmalen früherer Zeiten die Ausbildung sowohl in allgemein künstlerischer, als auch selbst in mechanischer Hinsicht allezeit lückenhaft bleiben müsse.

Nachrichten.

Leipzig, den 6. März 1844. Am 29. Februar fand im Saale des Gewandhauses das alljährliche Concert zum Besten der hiesigen Armen Statt, das ziemlich zahlreich besucht war und in welchem „Die Zerstörung Jerusalems," Oratorium, gedichtet von Dr. *Steinheim*, componirt von *Ferd.* Hiller, unter Leitung des Componisten zur Aufführung kam. Dergleichen Aufführungen, zumal wenn wohlthätige Zwecke damit in Verbindung gebracht sind, erfreuen sich immer der Mitwirkung hiesiger Dilettanten und Künstler, und so nahm auch diesmal eine grosse Anzahl derselben an der Ausführung Theil, und trug dadurch zum Gelingen des Ganzen nicht wenig bei. Die Soli wurden gesungen von Fräul. *B. Macasy* aus Prag, Fräul. *Bamberg* vom hiesigen Theater, Frau MD. *Hauptmann*, den Herren *Nilo* aus Düsseldorf und *Kindermann*, Mitglied der hiesigen Oper, welcher Letztere die Partie des Jeremias, die Hauptpartie des Oratoriums, übernommen hatte und vortrefflich ausführte. Auch die Damen sangen recht gut, und wenn die Tenorpartie besser besetzt gewesen wäre, könnte über den Vortrag der Soli durchgängig nur Gutes berichtet werden. Einige kleine Unsicherheiten abgerechnet, war die ganze Aufführung eine sehr gelungene und verschaffte dem Componisten wie den Ausführenden lebhaften und verdienten Beifall der Zuhörer. Das Werk selbst enthält gar manches Schöne, besonders in den Chören, von welchen sich wiederum die sanfteren mehr, als die kräftigen, d. h. die auf glänzenden Effect berechneten, durch Erfindung sowohl als durch Arbeit auszeichnen. Kenntniss und tüchtige Arbeit findet man überhaupt fast überall, und wenn dies Oratorium nun auch nicht eben ein Kunstwerk ersten Ranges ist, so bleibt es doch immer ein sehr ehrenwerthes und bietet den Kunstfreunden ungleich mehr Interesse, als gar manche Erscheinungen in der Kunst, die grösseres Aufsehen machen, aber auch bald wieder gänzlicher Vergessenheit anheim fallen. Wenn Herr *Hiller* dem Wege treu bleibt, den er in diesem Werke eingeschlagen hat, wenn sein Talent ergiebig genug ist, den Gehalt seiner Leistungen mit den durch Uebung wachsenden Kenntnissen und Kräften zu steigern, so hat man alle Ursache, von ihm Ausgezeichnetes zu erwarten. Bei der soliden Kunstrichtung, die sich durchgängig in diesem Oratorium kund giebt, ist eine Hinneigung zu dem verflachenden Geschmack der neuesten Zeit, zu der geistlosen Effecthascherei, die sich in ihr breit macht, wohl kaum zu befürchten, denn auch in den glänzendsten Erfolgen weiss tüchtiger Sinn immer das Wahre von dem Falschen, das Aechte von dem Unächten zu unterscheiden.

Am 5. März gab Herr *Rudolph Willmers* im Saale des Gewandhauses ein eigenes Concert; das Repertoir bestand aus: Ouverture zur Vestalin. — Concert für Pianoforte von *Beethoven* (Es dur), vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Arie aus Anna Bolena von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Macasy*. — Fantasie für Pianoforte solo über die Melancolie von *Prume*, componirt und vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Arie von *Kreutzer*, gesungen von Fräul. *Anna Simon*. — Grosse Fantasie über Themen aus Robert der Teufel, für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Willmers*. — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Macasy*. — Tarantella furiosa und Nordische Nationalmelodieen für Pianoforte solo, componirt und arrangirt von Herrn *Willmers*.

Was wir über Herrn *Willmers* bereits nach seinem ersten Auftreten berichteten, ist durch seine wiederholten Leistungen in jeder Hinsicht bestätigt worden. Seine Virtuosität gehört zu den bedeutendsten, angenehmsten und geniessbarsten, die wir je hier gehört haben; überall wird und muss sie ihm ungetheilte und grosse Anerkennung bringen. Seine Compositionen dagegen sind von alle

fahrt der Mad. Wagner, am Ende des Stücks, nahm sich wirklich gut aus. Von Seiten des Spiels war aller Fleiss auf eine gute Vorstellung gewendet worden, und es war ganz recht, dass die komischen Personen (Herr und Mad. Herrmann, er als Kasperle, Herr Krebs, als Wirthsbursche u. s. w.) in diesem ganz nationalen Stück auch im nationalen Dialekt sprachen, und möglichst im nationalen Geschmack handelten. — Das Ständchen, ein neues Intermezzo mit Musik von Bergt, für Eine Person. Es ist, besonders für einen deutschen Musiker, keine Kleinigkeit, mit einem solchen Produkt, nach Cimarosa, Paisiello u. a. hervorzutreten; und für einen Sänger ebenfalls keine, sein Publikum allein ein Ständchen zu unterhalten, besonders wenn dies Publikum, wie das hiesige, den feinen und höchstpossierlichen Bianchi so oft gesehen hat, und auch seinen nicht ganz unglücklichen Nachahmer, Ellmenreich. Dennoch gelang es Hrn. Bergt und Hrn. Häser lauten Beyfall zu finden; und in der That ist auch die Musik recht hübsch, nur nicht leicht-sinnig und pikant genug, und auch Hrn. Häsers Spiel war nicht übel, sein Gesang aber recht schön. — Die Oper, Elise oder die Reise auf den St. Bernhardtsberg, in zwey Akten, mit Musik von Cherubini, beschloss die Reihe der Neuigkeiten dieses Vierteljahrs auf eine sehr ehrenvolle Weise. Auch dieses ist ein so vortreffliches Werk des grossen Künstlers, und, so viel uns bekannt, ausser Berlin noch auf kein deutsches Theater gebracht, dass wir es für Schuldigkeit halten, länger dabey zu verweilen — nicht etwa um den Leuten einzudemonstriren, sie müssen Geschmack daran finden, auch wenn dies hier und da verfangen konnte: sondern um die Theaterdirektionen auf dies Produkt aufmerksam zu machen, und vielleicht Manchem den Genuss desselben zu erhöhen und zu erleichtern. Das Gedicht hat eine etwas zu dürftige Fabel, der ganze erste Akt ist nur expositio rei; doch ist das Ganze verständig geführt und durch episodisch behandelte Nebendinge belebt. Das Stück enthält im Grunde nur Eine grosse Situation, zu welcher alles Andere nur hinleitet. Ein junger Mahler liebt die einzige Tochter eines vornehmen Hauses mit aller Gluth seiner leidenschaftlichen Seele. Er findet Gegenliebe. Aber die Familie widersteht der Vereinigung der Liebenden. Er muss entfliehen und flüchtet sich und seinen heftigen Schmerz auf die einsamen Eisberge der Schweiz. Der alte würdige Prior des Klosters, dessen fromme Väter zum Retten der in den Schluchten des Bernhardts verunglückten Reisenden bestellt sind, findet ihn und nimmt wie ein Vater sich seiner an. Der junge Mensch erfährt, seine Geliebte sey vermählt. In Verzweiflung will er sich von dem Eisfelsen stürzen. Sie hat aber nur erst zu einer Vermählung gezwungen werden sollen, da der Tod sie frey macht. Sie reiset ihrem Geliebten nach; kömmt verschmachtet und selbst dem Tode nahe eben an, da sich mehrere Umstände vereinigen, es wahrscheinlich zu machen, der Liebende habe seinen verzweifelten Entschluss ausführt. Aber der Prior hat ihn mit Gewalt zurückgehalten. (Von hier verschlingen sich die einzelnen Partien zu jener Hauptsituation, wo eine Menge Dinge zusammengebracht werden, den Zuschauer zu spannen, und wozu Cherub. zwey Ensembles geschrieben hat, die ihm allgemeine Hochachtung erwerben müssten, wenn er auch der Welt nichts weiter geschenkt hatte.) Man sucht ihn auf. Ein Gewittersturm erhebt sich. Alle sind, wegen der herabstürzenden Lawinen u. dgl., in Todesgefahr. Die Liebenden entdecken einander auf entfernten Felsenspitzen. Der Geliebte stürzt sich in augenscheinliche Gefahr, um zu seiner Freundin zu eilen. Da rollt eine Lawine herab und reisst ihn in den Abgrund. Elise sinkt mit dem Worte des Jammers hin: Mort, avec des soupçons! Da eilen die frommen Väter und Klosterleute herbey. Nach manchen vergeblichen Versuchen retten sie ihn auf die aus vielen Reisebeschreibungen bekannte Weise und vereinigen die Liebenden. Das ist das Skelett des Stücks.

dem gerade das Gegentheil: sie enthalten nichts, als lose an einander gereihte Spieleffecte, ja diese sind oft noch so zusammengestellt, dass nicht einmal eine Steigerung des Effects möglich wird. Gewöhnlich besteht jedes Stück aus Variationen über irgend ein Thema; ist nun eine besonders wirksame Spielfigur in der Tonart des Thema's vielleicht weniger spielbar, so wird ohne Weiteres die hierzu bequemere Tonart genommen, so dass man in demselben Stücke solcher Verwechselungen mehrere und ohne irgend eine innere musikalische Verbindung zu hören bekommt. Die Fantasie über die Melancolie von *Prume* beginnt, wenn wir nicht irren, in H und endigt in G. Ein trivialeres, geschmackloseres Stück, als die Fantasie über Themen aus Robert, kann es kaum geben, und es ist wahrhaft zu beklagen, dass Herr *Willmers* über den Virtuosen den Musiker oder Künstler doch gar zu sehr aus den Augen verloren zu haben scheint. Der Vortrag solcher Sachen schadet übrigens auch der Wirkung der Virtuosität, zumal da die Stücke in der Regel viel zu lang sind. Nur die zwei letzten Compositionen, die Tarantella burlesca und die für Pianoforte arrangirten Nationalmelodieen, bieten mehr Interesse und sind zum Theil wirklich musikalische Sachen. Dass ein Virtuos, der für sich solche Dinge schreibt, eine *Beethoven*'sche Composition kaum mit wahrhaft künstlerischer Auffassung vortragen vermöge, kann man immerhin voraussetzen, ohne Irrthum befürchten zu müssen; und so müssen wir auch bekennen, dass Herr *Willmers* das Concert von *Beethoven* zwar technisch recht gut gespielt, in anderer Hinsicht aber geradezu unbedeutend vorgetragen hat. Wir wünschen aufrichtig, dass so schöne kraftе nicht durch so einseitige geschmacklose Richtung für die Kunst ganz verloren gehen mögen. Was ist denn solcher nichtige Virtuosenruhm, wenn von wahrer Kunst dabei nicht die Rede sein kann? Das Publicum fühlt gar bald die geistige Leere solcher Leistungen heraus, und was es einige Zeit hindurch anstaunte und bewunderte, eilt dann unaufhaltsam gänzlicher Vergessenheit entgegen. Beispiele hierzu liegen nahe und sind nicht selten. Herr *Willmers* beginnt erst eine Künstlerlaufbahn und wir haben es daher für unsere Pflicht, vielleicht auch für nicht nutzlos gehalten, ihn vor Abwegen, die er schon betreten hat, ernstlich zu warnen. Dass die ausgezeichnete Virtuosität des Herrn *Willmers* übrigens wiederholt den allgemeinsten und lebhaftesten Beifall erhielt, bedarf nicht weiterer Versicherung.

Fräul. *Macasy* sang die Arie von *Donizetti*, nicht weniger die Lieder mit Pianofortebegleitung recht gut, und wir haben uns auf's Neue von ihrem schönen Talente überzeugt, wiederholen aber den Wunsch, dass die junge Sängerin hauptsächlich auch für ihre solide musikalische Ausbildung bedacht sein möge, durch welche allein es ihr gelingen kann, eine Künstlerin im wahren Sinne des Wortes zu werden. Was ihr an Gesangbildung noch fehlt (wir haben uns früher ausführlich darüber ausgesprochen), kann die gute Gesangschule, welche sie geniesst, wohl noch herbeiführen; die musikalische Richtung jedoch, welcher sie, der Wahl und dem Vortrage ihrer Gesangstücke nach zu urtheilen, bisher gefolgt ist, wird ihrer künstlerischen Ausbildung gewiss nicht forderlich sein. Das Publicum schenkte sämmtlichen Leistungen des Fräul. *Macasy* sehr vielen und allgemeinen Beifall.

Von besonderem Interesse war uns das erste Debüt von Fräul. *Simon*, einer jungen hiesigen Sängerin, die nicht ohne Talent und deren Ausbildung schon ziemlich vorgeschritten zu sein scheint. Das erste Auftreten ist immer nur wie eine Probe zu betrachten und kann niemals als Maassstab zur Beurtheilung von Kräften und Mitteln dienen, deren Entfaltung durch die hierbei so sehr natürliche Befangenheit nothwendig sehr gehemmt sein muss. Ueberdies hatte Fräul. *Simon* auch eine nicht eben vortheilhafte Wahl mit der Arie von *Kreutzer* getroffen, die durch unverhältnissmässig starke Instrumentirung die Stimme sehr deckt und durch stete anliegende Begleitung derselben den feinen Vortrag erschwert. Dennoch war die Leistung unter den angeführten Verhältnissen befriedigend und erfreute sich vieler Theilnahme.

R.

Berlin, den 1. Februar 1844. Ueberreich an musikalischen Aufführungen, unter denen sich besonders eine neue Oper und ein neues Oratorium auszeichneten, war auch der Januar d. J. Ueber die beiden neuen Werke behalte ich mir das Nähere im Verfolg dieses Berichts vor, und beginne zunächst mit den Concerten und musikalischen Soireen. Am 3. v. M. hatte der talentvolle Pianist *Sigmund Goldschmidt* aus Prag ein interessantes Concert veranstaltet, welches durch eine gut erfundene, wirksam instrumentirte Ouverture von seiner Composition („Frühlingsgruss" bezeichnet) eröffnet wurde. Herr *Goldschmidt* spielte hierauf das schöne Pianoforte-Concert von *C. M. v. Weber* in Es dur zwar fertig und ausdrucksvoll, doch nicht ganz mit der Energie und Rapidität, wie wir diese geistreiche Composition ehemals von dem genialen Tonsetzer selbst ausführen hörten. Vielleicht war der schwer zu spielende Flügel daran Schuld. Das Adagio dagegen trug Herr *Goldschmidt* sehr zart und gesangreich vor, und entwickelte demnächst in seinen Etuden, wie in der schweren Caprice von *Thalberg* auf Motive aus *Bellini's* Somnambula, den ganzen Umfang seiner bedeutenden Virtuosität. Eine Curiosität in diesem Concert war die Ouverture zu der seit 1817 hier nicht gegebenen Oper Undine von *E. T. A. Hoffmann*, welche jetzt jedoch fast nur noch historischen Werth hatte.

Am 10. und 24. v. M. fanden die vierte und fünfte Symphoniesoirée der königl. Capelle mit gleich lebhafter Theilnahme Statt. Die erstere leitete Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, die andere Herr MD. *Taubert*. Es wurden darin die Symphonieen in F und C dur von *Beethoven*, die grosse C dur-Symphonie mit dem fugirten Rondo von *Mozart*, *Haydn's* D dur-Symphonie, wie die Ouverturen zu Figaro's Hochzeit von *Mozart*, von *C. M. v. Weber* zu: „Der Beherrscher der Geister" und „Oberon," gleich vorzüglich ausgeführt. Herr CM. *Ries* trug das achte Violinconcert (die Gesangscene) von *L. Spohr*, ganz dieses Meisters würdig, rein, mit schönem Ton und Ausdruck, nicht minder fertig, als geschmack-

voll und mit allgemeinem Beifall vor. Ein zweiter Cyclus dieser geistreichen Aufführungen wird nächstens erwartet und begehrt.

Die *Zimmermann*'schen Quartettsoiréen sind Krankheit halber längere Zeit ausgesetzt gewesen. Doch fand am 29. v. M. die Ausführung eines Quartetts von *J. Haydn*, des *Mendelssohn*'schen Es dur-Quartetts und des schönen Quartetts von *Beethoven* No. 3 in D dur auf vorzügliche Weise Statt. — Am 19. v. M. gab der ausgezeichnete Violoncellvirtuos *Servais* aus Brüssel sein erstes Concert in dem zum Theater umgewandelten Saale des königl. Schauspielhauses mit grosser Theilnahme und lebhaftem Beifall. Referent hat demselben wegen Krankheit nicht beiwohnen können, ist dafür indess durch das zweite Concert dieses eminenten Künstlers reichlich entschädigt worden. Der Ton des Herrn *Servais*, seine seelenvolle, gesangreiche Vortragsweise, wie seine grosse Fertigkeit in allen Beziehungen des Violoncellspiels, erheben diesen Virtuosen zu den ersten seiner Zeitgenossen. Auch seine Compositionen sind voll Leben und Geist, oft zum Elegischen sich hinneigend, wie auch sein zartes, gefühlvolles und feuriges Spiel. Herr *Servais* trug sein drittes Concert in H moll, besonders das melodische Adagio in G vortrefflich, und mit Benutzung aller Vorzüge seines Instruments in der hohen, wie in der tiefen und mittlern Tonlage, durchaus vollkommen schön vor. Fast noch mehr sprach seine Caprice auf die *Lafont*'sche Romanze „Une Larme," ferner „La Romanesca," Air de danse aus dem 16. Jahrhundert, und zuletzt eine Fantasie-Polonaise eigener Composition an. Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Hürtinger* sangen in diesem Concert Arien und ein Duett aus *Spohr's* Jessonda und *Mozart's* Titus. Für den Klang der Töne ist der Saal in der jetzigen Gestalt nicht günstig, und der Saal der Singacademie in acustischer Hinsicht der für Musik geeignetste. Herr *Servais* veranstaltete darin sein drittes Concert am 4. d. M. — Am 17. v. M. wurde im dritten Abonnement-Concerte der Singacademie zum ersten Male das sorgsam eingeübte, grosse Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" von *Ferdinand Hiller*, unter des Componisten umsichtiger Leitung, mit nachhaltiger Wirkung ausgeführt. Obgleich das an Erfindung reiche Werk fast zu sehr ausgedehnt ist (da es drei Stunden dauert), so wird dennoch das Interesse dafür durch die trefflichen Chöre und characteristischen Sologesänge im zweiten Theile noch höher gesteigert. Schon der Anfangschor der Israeliten im ersten Theile: „Wie heilig und hehr sind deine Hallen" u. s. w. machte einen imposanten Eindruck. Der Contrast der Festgesänge der Götzendiener Zedekia's mit den wahrhaft frommen Lob- und Klagegesängen der Israeliten ist von grosser Wirkung. Die Instrumentation ist allerdings in moderner Weise oft stark, doch nicht überladen. Sehr gefühlvoll und characteristisch sind die Sologesänge durchgeführt, auch wurden solche eben so eindringlich vorgetragen. Besonders gelungen ist dem Tonsetzer die Bariton- und Basspartie des Jeremias, dessen Warnung und Prophezeihung von ungemeiner Wahrheit des Ausdrucks zeugt. Herr *Böttcher* sang diese Soli höchst lobenswerth, wie auch Herr *Mantius* den Zedekia und Achiram treffend characterisirte. Frau v. *Fassmann* sang die Sopranpartie der Chamital, eine Altistin von klangvoller Stimme die Hanna und Mad. *Burchardt* die israelitische Jungfrau. Melodisch und gemüthvoll wurde besonders das Duett von Achiram und Hanna gefunden. Auch die Arie der Chamital: „Mit diesen Düften steige unser Lied empor" sprach mit dem folgenden Chor allgemein durch rhythmische Haltung und Originalität der Erfindung an. Die Zerstörung Jerusalem's wird in dem Chor: „Das Entsetzen bricht herein" u. s. w. auf ergreifende Weise, fast dramatisch geschildert. Der Schlusschor verbindet Hoheit und Kraft mit der Kunst der Fuge. Kurz — das ganze Oratorium bewährt den erfahrenen, vielseitig gebildeten und erfindungsreichen Componisten, welcher hier die ehrenvollste Anerkennung fand, mit grosser Umsicht die Orchesterproben sehr genau leitete und auch der Aufführung rühmlichst vorstand. Auch im persönlichen Umgange hat sich Herr MD. *Hiller* so vortheilhaft gezeigt, dass nur sein zu kurzer Aufenthalt von einer Woche bedauert wurde. — Am 29. v. M. wurde im Abonnement-Concerte des *Schneider*'schen Gesanginstituts ein gediegenes Requiem von *L. Cherubini*, vorzüglich vom sorgfältig eingeübten Chor gelungen, demnächst eine recht gelungene Motette für die Altstimme mit Chor, von der Composition des fleissigen und talentvollen Kammermusikers *C. Braun*, der zugleich Eleve der königl. Academie der Künste in der Composition ist und den Nutzen dieser wenig unterstützten Lehranstalt auf's Neue bewährt, zuletzt der bekannte schöne Psalm 42 von *F. Mendelssohn-Bartholdy* mit lebhafter Theilnahme ausgeführt.

(Beschluss folgt).

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Hätte dies schöne Land diesen Herbst nicht einmal als Neuigkeit Verdi's Lombardi — und was wollen auch diese sagen! — mit der Frezzolini gehabt: es wäre da beinahe eine völlige musikalische Finsterniss gewesen. Mit allem Ueberfluss an Sängern, alten und neuen Opern im Lombardisch-Venetianischen Königreiche, im Kirchenstaat und im Königreich beider Sicilien steckte man zwar bis über dem Kopfe in einem musikalischen Deficit; aber dieser herrliche Garten Mittelitaliens setzte ihm vollends die Krone auf. Sonderbar stand Toscana in Hinsicht der theoretischen und practischen Musik von je her jedem andern grossern Lande Italiens nach. Hätte es nicht die Entstehung der Oper aufzuweisen, so würde es mit seiner musikalischen Geschichte äusserst kümmerlich aussehen. Noch jetzt, während anderwärts auf der Halbinsel in nicht wenigen Dörfern und Marktflecken Opern gegeben und stets neue elegante Theater errichtet werden, ist dies in Toscana äusserst selten oder gar nicht der Fall. Warum nun gerade hier die Musik hinter den übrigen Künsten zurückblieb, während z. B. in Neapel, dem Kirchenstaat, in der Lombardei und im Venetianischen dies nicht der Fall war, verdiente wohl die Aufmerksamkeit der Musikgelehrten; hier mag dieser Gegenstand bei

der Armuth der diesjährigen musikalischen Herbststagione blos berührt werden.

Florenz (Teatro alla Pergola). Eine diesem ersten hiesigen Theater wenig entsprechende Sängergesellschaft: die Bartolini-Raffaelli, Tenor Castellan (der Beste) und Bassist Salandri, machte den Anfang mit dem schon zum sechsten Male auf der Pergola gegebenen Roberto d'Evreux von Donizetti, eben nicht glänzend. — Post nubila Phoebus: Herrn Verdi's Lombardi alla prima Crociata mit der Frezzolini, ihrem Gatten, Tenor Poggi, Tenor Lucchesi und Bassisten Colini machten Furore. Nach zehn Vorstellungen folgte ein zweiter in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Anfängerin Ricci die Agnese, Tenor Lucchesi per interim den Orombello machte, und Colini sich als wackerer Künstler bewährte. Bald nach diesem Steckenpferde No. 2 der Frezzolini kehrte man wieder zu den Lombardi zurück. Zu ihrem Benefiz wählte die Frezzolini ihr Steckenpferd No. 1, die Lucrezia Borgia; es war ein Wonnebad für die Zuhörer.

(Teatro de' Solleciti in Borgo Ognissanti.) Kleines Theater, nicht grosse Sänger: eine Prima Donna Sasso, eine Anfängerin Adelaide Miniati, Tenor Remorini (hübscher Gesang) und Bassist Chimischi liessen sich von einem ziemlich starken Auditorium in Donizetti's Belisario nicht wenig applaudiren. Einen Quasi-Fiasco machten hierauf Bellini's Puritani, worin Herr Guscetti als Riccardo wirkte; in der Folge zog das Ganze etwas mehr an. Nach sechs Vorstellungen der Norma, worin die Polani die Titelrolle übernahm, gab man abermals die Puritani, und die Sasso erregte auf diesem Theater denselben Fanatismo, wie die Frezzolini auf der Pergola! Sie wählte auch diese Oper zu ihrem Benefiz, und machte gute Geschäfte. Schliesslich gab hier die Gesellschaft von Poggio a Cajano (s. weiter unten) Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Figlia del Reggimento mit demselben guten Erfolge.

(Teatro degli Arrischiati in Piazza Vecchia.) Eine etwas bessere Gesellschaft als die vorige: die Tramontani, die Comprimaria Gamarra, Tenor Regli und Bassist Dal Vivo eröffneten die Stagione mit der alten langweiligen Ines de Castro del Maestro Persiani, die nur theilweis Anklang fand. Eine weit bessere Aufnahme fanden Bellini's Puritani.

Dühler gab um die Hälfte November mit vielem Beifalle eine musikalische Academie im Hôtel d'Italie, olim Palazzo Murat.

Die *Barbieri-Nini* wurde zur Kammersängerin des Grossherzogs ernannt, eine Ehre, die bis jetzt nur der *Unger* und *Morlani* zu Theil wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die italienische Oper in Petersburg macht gute Geschäfte; namentlich gefallen die in Berlin so beliebt gewordene Signora *Assandri* und — des Namens halber — *Bubini*. — Auch in Copenhagen hat sich die italienische Oper den Beifall des Publicums zu erringen gewusst; namentlich gefällt dort Signora *Secci-Corsi*. Signora *Forconi* hat von der Königin von Dänemark ein Brillantgeschmeide zum Geschenk erhalten.

In Riga ist eine neue Oper von dem Musikdirector *Eduard Tauwitz* zu Breslau, Namens Brademante, Buch von *Drobisch*, mit Beifall gegeben worden.

Der Posaunist *Belcke* aus Berlin, welcher in Paris eine glänzende Aufnahme gefunden, hat vom dasigen Conservatorium der Musik die silberne Ehrenmedaille erhalten. Er ist bereits wieder nach Deutschland zurückgekehrt.

Thalberg hat nun auch in Palermo grosse Triumphe gefeiert.

Ankündigungen.

Heute ist in unserem Verlage erschienen:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Semiramide.

Op. 51. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Ferner erscheint am 15. März:

S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano

sur

Lucrezia Borgia.

Op. 50. Preis 1 Thlr.

was wir zur Berichtigung unserer Ankündigung in No. 9 d. Bl. hiermit anzeigen.

Leipzig, 6. März 1844.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von

Fr. Hofmeister in Leipzig.

Burgmüller, Norb., Op. 44. 4^r Quartett for 2 Violinen, Alto und Violoncello. 1 Thlr. 25 Ngr.

Heuselt, A., Si oiseau j'étais. Etude de Concert, transcrite p. Viol. seul ou avec accomp. de Pfte) par *B. de Hungodi*. 10 Ngr.

Marschner, H., 2 Arien und ein Duett neu componirt zu der Oper: Hans Heiling (bei Gelegenheit der Aufführung auf dem Hoftheater in Wien). No. 8^a. Scene und Arie for Sopran: „Einst war so tiefer Friede mir im Herzen." 10 Ngr. No. 17^a. Gr. Scene, Gesang in der Capelle und Arie (Bariton): „Ha, ihr glaubt euch schon am Ziel." 10 Ngr. No. 10^a. Duett (Sopran und Tenor): „Nun bist du mein." 17½ Ngr.

Mayer, C., Op. 61. No. 2. Le Tremolo. Gr. Etude pour Pianoforte. 12½ Ngr.

Müller, Jul., Tabaks-Cantate, ein musikalischer Scherz für Männerstimmen. Part. u. Stimmen. 2e Auflage. 25 Ngr.

Möller, Fr., Op. 34. 2e Symphonie à gr. Orchestre. 4 Thlr. 10 Ngr.

Taubert, W., Op. 61. 8 Lieder von R. Burns für eine Singstimme mit Pianoforte. 1e Heft 17½ Ngr. 2e Heft 15 Ngr.

Wodulekl, T., Op. 5. Impromptu p. Pianoforte. 17½ Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. № 11. 1844.

Inhalt: C. F. Becker's Evangelisches Choralbuch. — *Nachrichten.* Aus Königsberg. Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Breslau. Aus Erfurt. Herbstopern in Italien u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

C. F. Becker: Evangelisches Choralbuch. 138 vierstimmige Choräle mit genauester Berücksichtigung des neuen Leipziger Gesangbuchs. Leipzig, Friedr. Fleischer.

Ein neues Gesangbuch wird in der Kürze der protestantischen Gemeinde unserer Stadt übergeben, dessen Ausgabe zu veranstalten gewiss Jeder unseren geistlichen Behörden Dank wissen wird, der sich mit dem Inhalte desselben vertraut gemacht hat, sofern dieser nämlich von dem des noch in Händen habenden Gesangbuchs abweicht, und sowohl die alten Lieder in ihrer ursprünglichen Kraft und Würde, so wie die neu hinzugekommenen der Heiligkeit des Ortes, für welchen sie bestimmt sind, nicht minder entsprechend erscheinen lässt. Dies näher zu erörtern, sei einer andern Feder überlassen, da hier nur von dem Choralbuche in seinem Verhältniss zu dem Gesangbuche und dem Kirchengesange die Rede sein soll. In dem 16. und 17. Jahrhundert stand der Gesang der protestantischen Gemeinden auf einer sehr hohen, wohl gar der höchsten Stufe, eine Folge der Pflege, die man ihm in Kirche und Haus angedeihen liess. Von da ab hat sich aber unser Kirchengesang nach und nach so verflacht und ist so zurückgekommen, dass eine Verbesserung damit vorzunehmen, wahrhaft noth thut. Fand in den eben bemerkten Zeiträumen ein guter Kirchengesang Statt, so war das hauptsächlich eine Folge der häuslichen religiösen Beschäftigung mit den frommen Weisen, welche sich ein- oder vierstimmig in die Gesangbücher eingedruckt befanden, so dass jedes Gemeindeglied die seiner Stimmhöhe angemessene Partie singen konnte, wodurch dann ein sehr schöner, richtiger Gemeindegesang entstehen musste. Ueberhaupt war es die Vocalmusik, welcher die berühmten Tonsetzer der damaligen Zeit ihre Kräfte zuwandten, und daher behielt dieselbe auch im häuslichen Kreise die Oberhand. Unser grosser Reformator Luther selbst beschäftigte sich viel mit ihr. In seinem Hause wurden im Verein geschickter Sänger geistliche Motetten aufgeführt, von denen er die seines Freundes, des baierschen Capellmeisters Senfl, besonders liebte; ausserdem sang er mit seinen Hausgenossen fast jeden Abend ein einfaches Lied.

Diese Liebe zu den geistlichen Gesängen musste nun ohne Zweifel auch auf den Choral übergehen, und hier ist es wieder Luther, welcher als Tonsetzer und Verbesserer desselben gleich gross dasteht. Seine Melodieen zu den eigenen geistlichen Liedern sind wahre Meisterstücke und drücken ganz deren Character aus. Wem bewegte nicht die heroische Melodie zu dem Liede „Ein' feste Burg" das Herz? Sieht Luther in dieser Hinsicht nicht noch jetzt, wie zu seiner Zeit, als einer der grossten Tonkünstler da, welcher die Glaubensfreudigkeit seines Liedes gleich gewaltig in seiner Melodie ausspricht?

Das Gesangbuch, welches Luther 1524 herauszugeben begann, bestand anfänglich nur aus drei Bogen, welche noch dazu einzeln gedruckt wurden und das Ganze enthielt acht Lieder, zu welchen aber nur fünf Melodieen gesungen wurden. Diese Lieder- und Melodieensammlung vermehrte sich aber nach und nach bedeutend, indem Luther nicht nur eine grosse Anzahl eigener, sondern auch fremder Gesänge darin aufnahm. Den ersten Ausgaben derselben, welche Georg Rhaw, Joh. Walther und Bapst in Leipzig veranstalteten, folgten nach Luther's Tode (1546) noch die in Nürnberg 1558, in Dresden 1593, in Eisleben 1598, und mehrere andere nach.

Führte nun, wie schon bemerkt, das Beisammensein der Lieder und Melodieen in einem Buche den wahrhaften Kirchengesang herbei, so musste dieser mehr und mehr wieder sinken, so wie man der Gemeinde die Melodieen entzog und sie ganz abhängig von der Orgel und dem Sängerchore machte. Bis zum Jahre 1682 fanden die ein- und mehrstimmigen Gesangbücher der berühmten Manner Calvisius, Schein, Vopelius Anwendung; nachher aber, wie durch neue Gesangbücher die frühere Mitwirkung der Gemeinde, der blosen Liedertexte wegen, nicht mehr möglich war, artete der Kirchengesang im 18. Jahrhundert hier wie anderwärts nach und nach aus, und nur der in der ersten Hälfte des gedachten Jahrhunderts noch allgemein anzutreffende religiöse Sinn und die häusliche Pflege des Choralgesanges, so wie der Chor der Thomasschüler, welcher bis auf den heutigen Tag die Choräle vierstimmig singt, vermochten in unserer Stadt in Etwas dagegen zu wirken. Die Choralbücher, welche man von da ab benutzte, hatten mit den Liederbüchern nichts gemein, waren nach ihren Titeln allgemeine (Doles 1785, Hiller 1793, Schicht 1818). Von den genannten fand das Hiller'sche bis jetzt in unseren Kirchen Anwendung, weil eben nichts Selbständigeres vorhanden war und man sich damit begnügen musste.

Weit entfernt, den in anderer Hinsicht so verdienstvollen Männern Hiller und Schicht nahe treten zu wol-

len, so ging doch des Ersteren Choralbuche, neben anderen später anzuführenden Gründen, die Einigkeit mit unserem Gesangbuche ab; das des Letzteren war aus noch anderen Ursachen gar nicht anwendbar. Der lebhafte Antheil, den man in der neueren Zeit an der Verbesserung des Kirchengesanges genommen hat, ist auch in unserer Stadt nicht ohne Folgen geblieben, und die zeit einer Reihe von Jahren betriebene Verfassung eines neuen Liederbuches bedingte auch die eines durchaus mit ihm conform gehenden Melodieenbuches. Der würdige Verfasser des letzteren, unser rühmlich bekannter Organist C. F. Becker, bekennt in seiner Vorrede, dass er die Zusammenstellung des neuen Choralbuchs als die schönste Kunstaufgabe seines Lebens betrachtet und dass ihn dieser Gedanke während der Beschäftigung beseelt und bis zur Vollendung gekräftigt habe. Ein Mann seiner Einsicht in die frühesten Zustände der Musik überhaupt und des Kirchengesanges insbesondere, der seine schönsten Kräfte diesem Studium widmete und einer von den Wenigen ist, die eine so ausgezeichnete Bibliothek von Musikwerken früherer Jahrhunderte besitzen, konnte sie als solche betrachten und gewiss auch mit allen zu Gebote stehenden Hülfsmitteln zu Ende führen.

Und doch steigt ihm nach Vollendung der schwierigen Aufgabe der Zweifel auf, ob er für jedes Lied die geeignetste Melodie gewählt habe, da nach seiner Ansicht die grundliche Kenntniss der Theorie und Geschichte der Musik, ein langjähriges Studium der Hymnologie, der Besitz der trefflichsten musikalischen Hilfsmittel, eine fast zwanzigjährige Anstellung in der Kirche und ein stetes Beobachten des Gemeindegesanges nicht allein ausreiche, sondern die Kritik, der ästhetische Sinn und das Gefühl die einzigen und besten Leiter für das Wahre und Richtige seien. Dem sei, wie ihm wolle, — neben dem ästhetischen Sinn und Gefühl, das Richtige im Einzelnen zu treffen, scheinen mir die vorhergenannten Eigenschaften eben so wichtig, ja noch wichtiger für die Anordnung des Ganzen zu sein. Eben diese Eigenschaften gingen Hiller und Schicht ab. Beide gaben ihre Choralbücher nach dem Stande der Musik ihrer Zeit, und je mehr sich unsere Harmonie mit der Zeit erweiterte, desto fühlbarer wurde deren unpassende Anwendung auf die Choralbehandlung. Die einfachen, frommen Weisen mit Harmonieprunk zu umgeben, ja die Eitelkeit, sich als geschickten Harmoniker hierbei herauszustellen, Beides ist höchst verwerflich. Aus Becker's Choralbehandlung geht hervor, dass er dieselbe vom richtigen Standpuncte aus erfasste; das Wort zeitgemäss findet bei ihm, jedoch in ganz anderem Sinne, als bei Hiller und Schicht, Anwendung. Hier soll es nicht, wie bei Diesen, die Harmonisirung der Melodieen im Geiste unserer Zeit (und wie würden sie sich da vollends ausnehmen?) bedeuten, sondern das unserer Zeit vorbehaltene Erkennen des Wahren, die Bewahrung des Heiligen, das mit der Welt nichts gemein haben soll. Und daher finden wir uns in Becker's Harmonieen den tiefen Ernst, das Göttliche wieder vorgeführt, was die Harmonieen des 16. und 17. Jahrhunderts, als der Blüthezeit des evangelischen Choralgesanges, über die ehrwürdigen Melodieen verbreiteten. Doch darf man darin nicht ein bloses Nachahmen finden, sondern es ergiebt sich daraus des Meisters höchste Vertrautheit mit der edeln und einfachen Schreibweise der Künstler der genannten Jahrhunderte; und womit man sich so mit voller Liebe jahrelang beschäftigt hat, das wirkt endlich auch auf die eigenen Erzeugnisse; der Styl des grossen Tonmeisters, den sich ein Künstler zu seinem Vorbilde auserkoren, geht mit der Zeit in den seinigen über.

Das Hiller'sche Choralbuch, welches 1793 erschien, wurde dem 1796 in unseren Stadtkirchen eingeführten Gesangbuche angepasst und es finden sich daher Dinge vor, welche auf diese Weise nicht anders zu erwarten sind.

Erstlich ist nicht darauf Rücksicht genommen worden, wie eine Melodie zum Character des Liedes sich eignete; daher finden wir so häufig zwischen der Melodie und dem Liede die grössten Widersprüche. Wie viel Lieder erhebenden, erfreulichen Inhalts wurden nicht nach der Melodie: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" oder: „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" gesungen. Statt der ersteren düstern Moll-Melodie, No. 89 des alten Choralbuches, pflegte man häufig die 90., „O grosser Gott du reines Wesen" zu verwenden, doch da dieselbe in einigen Gemeinden der Stadt nicht allbekannt war, wurde die 89 für alle Lieder dieses Metrums genommen, was bei einigen 90 Liedern des alten Gesangbuches der Fall war. Lieder, wie z. B. No. 166, 180, 452, 508, 837, so wie andere mit eigener Melodie überschriebene, konnten theils wegen des nicht Zutreffens, theils wegen des gar nicht Vorhandenseins einer Melodie nicht gesungen werden; und wollen wir auf die Widersprüche eines Liedes mit der Melodie zurückkommen, so findet sich der schlagendste Beweis in No. 803 beim Tode eines Landesherrn, welches Lied nach der Melodie: „Nun freut euch lieben Christen," so wie in No. 169 ein jubelvolles Osterlied, dessen vierter Vers anfängt: „Preiset ihn, den Ueberwinder" u. s. w., welches nach der Melodie: „Ach was soll ich Sünder machen" gesungen werden soll. Diesen Uebelständen ist in unserm neuen Choralbuche abgeholfen worden. Alle Melodieen passen genau zum Metrum und Character des Liedtextes. Das von Hiller angewandte Abkürzungssystem konnte häufig zu grossen Irrungen Anlass geben, man betrachte nur z. B. No. 51 seines Choralbuchs, so wie „Herr Gott dich loben wir," wo drei- und sechsfache Repetitionen vorkommen. Irrungen sind nach dem Becker'schen Buche nicht mehr möglich, indem sich alle Melodieen ausgedruckt vorfinden und die mehr für den Schülerchor bestimmten Gesänge, wie das genannte „Herr Gott," welche sich im Anhange befinden, sogar mit dem Texte versehen sind.

Anstatt dass früher für manches Lied sich 4—5 bekannte Melodieen vorfanden, worunter der Organist nach seinem Geschmacke wählen konnte, ist ihm jetzt keine Wahl mehr gelassen, indem für jedes Lied nur eine, die ihm entsprechende, Melodie vorgezeichnet ist. Wie angenehm muss es aber auch der Gemeinde sein, vorher zu wissen, welche Melodie gesungen wird, und durch dieses strenge Beibehalten ist es dann leicht möglich, selbst entfremdete Melodieen eingänglich zu machen. Die Herren Geistlichen sind jetzt in den Stand gesetzt, jedes Lied, welches zu ihrer Predigt passt, wählen zu können, ohne

sich durch das Unbekannte einer Melodie abhalten zu lassen. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Choräle, die im neuen Choralbuche stehen, auch wirklich gehört würden; jetzt ist es möglich, der Gemeinde auch fremde Melodieen beizubringen, da unser ganzer Kirchengesang in dieser Hinsicht eine Umgestaltung erlebt, was bei Fortbenutzung des alten Choral- und Gesangbuches nach fast fünfzigjährigem Gebrauche nicht möglich sein würde, weil Alles zu tief wurzelt. Nun aber, wo Jedermann begierig auf die neuen Liedertexte und die dazu gehörigen Melodieen ist, bedarf es ganz kurzer Zeit, um auch ganz neue Melodieen einzuführen.

Das neue Choralbuch enthält allgemein bekannte und fremde Melodieen, unter welche letztere alte, vergessene und die vom Verfasser selbst componirten gehören.

Die selbst entworfenen wurden nöthig, wo keine bekannte oder fremde für Character und Metrum passen wollte, und stehen dieselben an Würde anderen nicht nach, wie aus diesem Chorale, einem der kleinsten, zu ersehen ist, welcher auch zugleich als Beleg der oben besprochenen Harmonisirungsweise dienen kann.

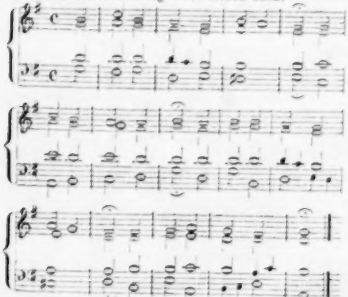

so ging der Verfasser doch damit sehr vorsichtig zu Werke.

So wurde z. B. zum Confirmationsliede No. 627 die Melodie: „Komm heiliger Geist" gewählt, und obgleich wegen dessen Metrum in der vierten Zeile der Melodie ein Tact wegbleiben muss, so zog sie der Verfasser, da sich keine passende alte ermitteln liess, doch der eigenen Composition vor, da es eine sehr missliche Sache ist, eine ganz fremde Melodie zu einem Liede zu nehmen, welches blos alle Jahre einmal gesungen wird. Würde also der Benutzung aller Melodieen nichts entgegenstehen, so sei hier aber noch von den Umständen gesprochen, welche zumal den bekannten ein fremdes Ansehen geben können. Gleich No. 1 des Choralbuchs: „Ach Gott und Herr" wurde bis jetzt so gesungen:

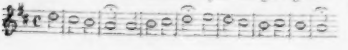

und wird auch zu No. 273 des Gesangbuches so beibehalten; für No. 142 setzte der Verfasser diese Melodie dem Liedcharacter gemäss, aber rein dorisch ohne Cis, ausser beim Strophenschluss:

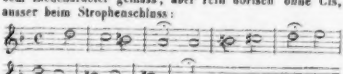

was vom Anfang an etwas befremden dürfte. Die einer Melodie untergesetzte Harmonie kann dieselbe so verändert erscheinen lassen, dass die Gemeinde eine Veränderung in der ersteren vermuthet.

Seit ungefähr acht Wochen habe ich bei Benutzung des neuen Choralbuchs zu Liedern des alten Gesangbuches in meiner Kirche dies zu bemerken Gelegenheit gehabt. Wenn der Organist streng auf die vorgeschriebene Harmonie hält, was er meiner Ansicht nach der Gemeinde schuldig ist, zumal bei Strophenenssätzen, so prägt sich diese dem Gehör mit der Zeit eben so ein, als die Melodie selbst. Seit beinahe fünfzig Jahren hört man in der Kirche zu der Melodie: „Nun ruhen alle Wälder" folgende Harmonie:

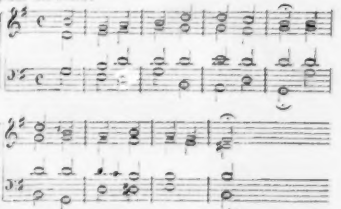

Die zweite Strophe schliesst mit dem Dominantdreiklang von E moll und die dritte setzt mit dem tonischen Dreiklange dieser Tonart ein. Nach der neuen Harmonisirung geschieht der Schluss der zweiten Strophe auf dem Dominantdreiklange von G dur und der Anfang der dritten auf dem tonischen Dreiklange dieser Tonart. Schon gegen den Schluss der zweiten Strophe bin ist die Hinneigung zum Dominantendreiklang von E nach der ersten Harmonisirung so in Aller Ohren, dass die jetzige Behandlung beim erstmaligen Hören befremden muss; doch nach dem Spielen einiger Verse bemerkte ich, dass man sich sowohl hieran, als auch an alle abweichenden Harmonieen und Modulationen des neuen Buches bald gewöhnen werde. Die Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" schloss nach Hiller's Harmonisirung in der ersten Strophe:

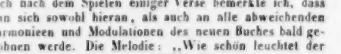

mit der Harmonie C und die zweite begann wieder in dieser Tonart; nach der neuen Weise geschieht der Schluss der ersten und der Anfang der zweiten Strophe in F dur, und dem ersten Strophenschlusse geht der kräftige B-Drei-

klang voraus. In dieser Melodie wird man besonders die Würde der alten Harmonisirungsweise erkennen. Mochte man doch aber von nun an recht auf die Orgel und den Sängerchor hören! Welch' ganz entstellter Gesang ist mir schon zur vierten Strophe der Melodie: „O Gott du frommer Gott" vorgekommen, wie beharrlich singt man in der Melodie: „Meinen Jesum lass ich nicht" die zweite Strophe:

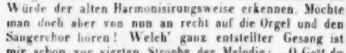

anstatt:

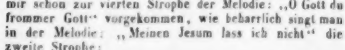

u. s. w., in der Melodie: „Herr wie du willst" zu Anfang der sechsten Strophe immer h anstatt gis, ohne sich an die Orgel zu kehren.

Wie verunstaltet man häufig die Melodie: „Lobt Gott ihr Christen" in der zweiten und dritten Strophe:

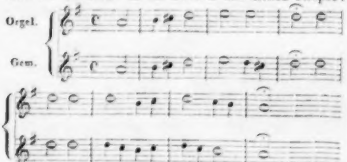

desgleichen die erste Strophe der Melodie: „Freu dich sehr o meine Seele"

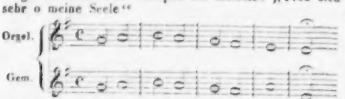

wo bei der vorletzten Note der Organist die Unterdominante von G und bei der letzten den G-Dreiklang hören lässt. Die Gemeinde kehrt sich hieran aber nicht, sondern verlangt nach ihrem Gesange einen Schluss in D dur, wo dann das vorhergehende A mit dem durch die Quarte verzögerten Dominantdreiklange zu besetzen wäre.

Welch' lästiger Zusammenklang muss da nicht aus Gesang und Orgelspiel entstehen! Vielmal erfasst aber auch die Gemeinde das Richtige und der Verfasser hat dieses durch jahrelange Erfahrung bestätigte, begründete Abweichen einer Melodie in seinem Werke aufgenommen. So z. B. in der fünften und sechsten Strophe der Melodie: „Dir, dir Jehovah" No. 26 des Choralbuches, in der letzten Strophe der Melodie: „O grosser Gott" No. 96 des Choralbuches, in der ersten Strophe der Melodie: „Wachet auf":

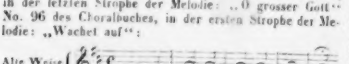

es ist auch nichts peinigender für die Gemeinde, als die vier a des zweiten und dritten Tactes zu singen. Wenn nun noch ausserdem manche Melodie ihrer bisherigen Sangweise nach in Etwas verändert erscheinen sollte, so schreibe man das nicht der Willkür des Verfassers zu, sondern nehme in dieser Veränderung die Originalschrift an; denn im Hiller'schen Buche befindet sich manche durchgehende Note in einer Melodie, welche theils gar nicht hineingehört, theils auf falschem Tacttheile steht. Dahin gehören die Melodieen: „Aus meines Herzens Grunde" erste und sechste Strophe, — „Herr wie du willst" zweite Strophe, — „Schmücke dich o liebe Seele" erste Strophe, — „Warum sollt ich mich denn grämen" letzte Strophe, — welche hier gegen früher ganz verändert ist, wo sie unbegreiflicher Weise in der Parallele der Grundtonart schloss und hier im Grundtone selbst.

Es bleibt nun nur noch übrig, einige Worte über die Anordnung des Choralbuches selbst, so wie über die Ausführung der Choräle Seitens des Organisten anzuführen. Alle Choräle befinden sich in alphabetischer Ordnung (die alphabetische Ordnung ist in vieler Hinsicht der von Hiller benutzten metrischen vorzuziehen) vollständig ausgedruckt und mit dem Namen des Componisten, oder wenn dieser nicht immer zu ermitteln war, mit der Angabe des Jahrhunderts, dem sie angehören, versehen vor, und es sind deren 132. In einem Anhange giebt der Verfasser diejenigen geistlichen Gesänge, welche mehr für den Schülerchor, als für die Gemeinde, bestimmt sind. Hierher gehören z. B. „Herr Gott dich loben wir," die Litaney u. s. w., welche Gesänge sämmtlich mit Text versehen und vollständig ausgedruckt sind. Das Vater unser und die Worte des Abendmahls von der Composition des Verfassers, wie Beides seit längerer Zeit schon in der Nicolaikirche gesungen wird und durch Begleitung der Orgel immer einen tiefen Eindruck auf die Versammlung hervorbrachte, bilden den Schluss des ganzen Buches. Da unsere Stadtorgeln, wie es schon bei einigen der Fall ist, mit der Zeit alle in der jetzt üblichen Instrumentalstimmung, dem Kammerton, stehen werden, so nahm der Verfasser bei Melodieen, deren Character es zumal entsprach, darauf Rücksicht und setzte sie einen, manchmal sogar zwei und drei Töne höher. Die Organisten, deren Orgeln noch die alte Stimmung, die im Chorton, haben, müssen da nun freilich transponiren, da diese um einen Ton höher steht, als die Kammertonstimmung, und erlaube ich mir darüber meine bei Benutzung des Buches gemachten Erfahrungen mitzutheilen: Choräle, die das zweigestrichene *f* als höchsten Ton haben, brauchen nicht transponirt zu werden, wenn derselbe nicht zu Anfang, dann nicht zu oft und in Umgebung der unter ihm liegenden Töne erscheint. Choräle, die das zweigestrichene *fis* nur einmal als höchsten Ton bringen, können bleiben; man sang diesen Ton schon bisher in der Melodie: „Wachet auf," welche man wegen der Tiefe des Anfanges auch nicht weiter herabrücken konnte. Kommt aber das *fis* wiederholend und in Umgebung seiner hohen Töne vor, so muss allemal transponirt werden, z. B. in der Melodie: „Nun danket alle Gott." Ueber Choräle, die gar das zweigestrichene *g* erfordern, ist nach dem Bemerkten nichts weiter zu erwähnen, in allen diesen Fällen ist Transposition nöthig,

weil sonst der Gesang wegen zu grosser Anstrengung der Stimme oder Unerreichbarkeit dieser Höhe verstummen müsste.

Somit sei dieses schöne Werk, welches mit dem Gesangbuche ein einiges Ganze bildet, gleich den Choral- und Gesangbüchern der früheren Zeit, der Theilnahme aller Derer empfohlen, die Liebe zur Kirche und Sinn für wahrhaften Choralgesang hegen. Möge der verehrte Herr Verfasser Belohnung für seine Leistungen in der Anerkennung finden, die man ihm hier und anderwärts zu zollen nicht versagen wird.

Leipzig. *Hermann Schellenberg.*

Nachrichten.

Königsberg. Herr Dr. *Robert Schumann* und dessen Gattin (*Clara Wieck*) haben uns so eben verlassen, und ich beeile mich, Ihnen den günstigen Eindruck zu schildern, den das ausgezeichnete Spiel dieser Virtuosin hier hervorbrachte. Die Ansicht, dass Mad. *Schumann* unter den bekannten Claviervirtuosinnen ersten Ranges die hervorragendste Künstlerin sei, war allgemein. Ich für meine Person möchte sie die Königin des Clavierspiels nennen, so sehr beherrschte sie das Instrument und ihre Kunst, nicht allein durch die bewundernswürdigste Fertigkeit, sondern mehr noch durch einen gewissen Adel des Spiels, durch graziösen Zauber, welche sich nirgends, selbst nicht in den schwierigsten Aufgaben, verleugneten. Es konnte nicht fehlen, dass man hier, wo man *Liszt* hörte, mit Vergleichungen bei der Hand war, und ein Gefallen daran fand, seine Meinung darnach zu modeln; allein mit Unrecht. Beide Personen, seltene Phänomene, sind jedoch sehr verschieden. *Liszt* reisst durch eine die Schranken des Möglichen fast überbietende, wildstürmende Bravour zum Staunen hin; *Clara Schumann* hingegen rührt durch Grazie und Anmuth. Daher die Erscheinung, dass die Letztere Kenner und Liebhaber in gleichem Grade entzückte, während der Erstere im Allgemeinen überwiegend mehr bei Laien Beifall fand. Ihnen imponirte die Körperanstrengung, das flatternde Haupthaar, die auf- und niederwogenden Hände, das Rauschen der Hämmer, Dinge, bei deren Wahrnehmung nur die Thatkraft der äussern Sinne beansprucht wird; doch der sanfte Reiz, den ein zartes, seelenvolles Spiel hervorbringt, verlangt vom Hörer mehr, verlangt Tiefe des Gemüths, verlangt die Fähigkeit, ihn zu erkennen, zu verstehen und in stillem Entzücken mitzuempfinden. — Unter den Stücken, welche in den beiden sehr besuchten Concerten, am 2. und 3. Februar, vorgetragen wurden, erregten das bekannte Concertstück von *C. M. v. Weber* in F, Gondel- und Frühlingslied von *Mendelssohn*, Capriccio von *Scarlatti*, Sonate (D moll) von *Beethoven*, Mazurek von *Chopin*, und besonders Fantasie über Themen aus Moses von *Thalberg* den meisten Enthusiasmus. Die Arpeggien in letzterm, ein wahrhaft reizendes Säuseln, welches die Hauptmelodie umspielt, zu schildern, geht über jeden Wortausdruck. Diese Art der Behandlung hörte Referent in solcher Vollendung ausgeführt von Mad. *Clara Schumann* zum ersten Male. Unter den wenigen uns dargebotenen Compositionen der Concertgeberin und ihres Gatten zeichnete sich das Lied: „Der Nussbaum" von *Rob. Schumann* aus, welches Referent als trefflich zu bezeichnen nicht umhin kann. Beide reisten am 4. Februar über Tilsit nach Riga und Petersburg, wo neue Lorbeern die Künstlerin erwarten. — Unter andern Künstlern, die uns früher besuchten, nenne ich die Herren *Lund* und *Molique*. Der Erstere, ein junger Däne, in Deutschland noch wenig bekannt, verdient jedoch alle Aufmerksamkeit. Er steht, obwohl erst 21 Jahr alt, bereits auf einer hohern Stufe der Ausbildung. Von seinem Fleisse ist zu erwarten, dass er sich dereinst den grössten Virtuosen wird anreihen können. Herr *Lund* erschien im December v. J. und liess sich seitdem in mehreren Concerten mit Beifall hören. Sein Ziel ist ebenfalls Petersburg, wohin er am 22. Januar von hier abging. Noch während seines Hierseins traf der Hofconcertmeister *Molique* ein, wie bekannt, als Componist und Virtuose gleich ausgezeichnet. Ueber sein höchst gediegenes Spiel etwas zu sagen, dürfte überflüssig sein, da sein Name von europäischem Rufe ist. In zwei sehr besuchten Concerten, am 20. und 24. Januar, erwarb er sich den lautesten und allgemeinsten Beifall. Auch er ist nach Petersburg abgegangen, und wird daselbst die Zahl der Virtuosen vermehren, welche in der Fastenzeit die Russen mit ihrer Kunst zu speisen gedenken. — Was die sonstigen Productionen des verwichenen Jahres betrifft, so erwähnen wir zuerst Herrn *Kotzolt*, der uns in mehreren besuchten Soiréen durch seinen schönen Gesang erfreute. Er besitzt eine wohltönende und wacker ausgebildete Bassstimme, im Umfange von mehr als zwei Octaven; sein Vortrag bekundet eine vortreffliche Schule. Dies bewies er, wie in seinen Soiréen, so auch in der Aufführung des Faust vom Fürsten *Radziwill*, welche durch den hiesigen Universitäts-Musik-Director *Sämann* um diese Zeit veranstaltet wurde, und in welcher Herr *Kotzolt* die Basspartieen übernommen hatte. Die Theilnahme an dieser Composition war so ausgedehnt, dass, wie bei früheren Aufführungen, auch diesmal eine Wiederholung gewünscht und diese unter gesteigertem Beifall ausgeführt wurde. — Das grossartigste Unternehmen des vorigen Jahres, das vom MD. *Sämann* zu Marienburg veranstaltete Musikfest, übergehe ich, da Ihr Blatt einen von anderer Feder aufgezeichneten, ausführlichern Bericht, als diese Zeilen gestatten, bereits geliefert hat. — Durch Herrn MD. *Riehl* wurde in gewohnter Weise am Charfreitage der Tod Jesu von *Graun* gegeben. Diese Aufführung wurde vorzugsweise von den Verehrern dieser Musik zahlreich besucht und beifällig aufgenommen. Die Aufführung mehrerer anderer Kirchenmusiken, welche mit Orchesterbegleitung componirt sind, mit Orgelbegleitung, hätte Herr *Riehl* wohl besser unterlassen. — Die Herren *Gervais* und *Sobolewski* arrangirten jeder einen Cyclus von Soiréen. An Herrn *Gervais* ist anzuerkennen, dass er einem gewissen Grundsatze treu blieb, nämlich dem, nur Modernes und zwar Zusammenpassendes vorzuführen. Dies können wir von Herrn *Sobolewski* nicht rühmen, dessen Soiréen ein Gemisch der heterogensten Dinge enthielten, eine wahre Satyre auf die Musik. Im Herbst führte Herr *Kahle* „Die sieben Schläfer" von

Löwe auf. Schon früher von Herrn MD. *Riehl* hier gegeben, erweckte dieses Werk keine besondere Theilnahme; es hatte jetzt dasselbe Schicksal. Bessere Hoffnungen erregte die durch Herrn *Sobolewski* angekündigte Aufführung des Oratoriums: „Cacilie" von *Rungenhagen*. Leider wurden sie nicht erfüllt. Die Compositionen dieses Meisters gehören zu den solidesten der neuern Zeit. Nur mit Entrüstung können wir daher der Aufführung jenes Werkes gedenken. Gern möchten wir Herrn *Sobolewski* wegen des winzigen Orchesters von etwa vier Violinen, zwei Bratschen, zwei Violoncellos u. s. f., welches meistens durch Dilettanten besetzt war, entschuldigen, da das Theaterorchester nicht immer zu haben ist; allein die ganze Aufführung erschien so sehr übereilt, dass wir nicht umhin können, ein solches Verfahren ernstlich zu rügen. Gern erkennen wir lobend an, dass die durch Herrn *Sobolewski* aufgeführten Chöre zur Antigone von *Mendelssohn* ungleich besser geübt waren, als in dem *Rungenhagen*'schen Werke. Allein eine Vorlesung über die Musik der alten Griechen hätte Herr *Sobolewski* den Hörern erlassen sollen.

In Hinsicht unserer Theaterverhältnisse ist noch zu berichten, dass der jetzige Director *Tietz* bis jetzt, wie man zu sagen pflegt, gute Geschäfte machte. Die Hauptmitglieder der Oper sind: Dem. *Sack*, erster Sopran, eine recht brave Sängerin mit guter Schule. Dem. *Haller*, zweite Sängerin mit schöner Stimme, besonders für getragenen Gesang. Mad. *Pohlmann-Cressner* mit noch recht angenehmer Stimme und vortrefflicher Schule, Herr *Grünbaum*, erster Tenor, mit zwar nicht sehr hoher aber ziemlich angenehmer Stimme und guter Schule. Ein tüchtiger Bass fehlt, da Herr *Boschi* mit ziemlich guter Stimme entschieden Bariton ist. Vorzüglich günstig war der Direction das Erscheinen der Mad. *Schröder-Devrient*, welche in fünfzehn Vorstellungen Haus und Casse füllte. Sie trat als Desdemona, Donna Anna (ein Mal), als Romeo, Norma, Emmeline, Fidelio, Rezia und Lucrezia Borgia (zwei Mal) und — man muss es gesehen haben, um es zu glauben — als Fenela in der Stummen von Portici auf. Die letzte Partie abgerechnet, welche einer Sängerin von solchem Rufe nicht würdig erscheinen dürfte, waren die übrigen Darstellungen ausgezeichnet; der Ton ihrer Stimme war selbst in den höchsten Lagen, wenn gleich nicht ohne Anstrengung gebildet, noch immer wohltonend, der Vortrag und Ausdruck edel und wahr und die Verbindung ihres schönen dramatischen Gesanges mit dem vollendetsten Spiele meisterhaft. Möchte uns bald ein ähnlicher Genuss werden!

Berlin. (Beschluss.) Die königliche Oper eröffnete das neue Jahr mit dem trefflichen Don Juan, wie die Königsstädtische Bühne mit Don Giovanni. Am 7. und 9. Januar d. J. wurde die im December v. J. hier sehr sorgsam eingeübte Oper: „Der fliegende Holländer," von dem königl. sächsischen Hofcapellmeister *Richard Wagner* nach der bekannten Erzählung des Capitän *Marryat* gedichtet und in Musik gesetzt, auf der königlichen Bühne, unter Leitung des Componisten, zum ersten Male gegeben und am 9. d. wiederholt.

Bei der grossen Theilnahme, welche sowohl diese Oper, als *Wagner's* „Rienzi" bekanntlich in Dresden gefunden hat, war die Erwartung auf das neue Werk sehr gespannt und das Schauspielhaus fast überfüllt. Nach der den Seesturm vorbereitenden, anhaltend stark instrumentirten und viel modulirenden Ouverture waren die Zuhörer noch zu überrascht und betäubt, um ein bestimmtes Urtheil über den musikalischen Werth der complicirten Composition abgeben zu können. Auch die sehr dramatische Introduction mit den characteristisch originellen Matrosenchören führte noch zu keinem zuverlässigen Resultat. Nach der Arie des Holländers, welchen Herr *Böttticher* vortrefflich sang und darstellte, blieb ehrende Anerkennung nicht aus, eben so auch bei der folgenden, nur zu wortreichen Scene mit Daland, dem norwegischen Seefahrer, von Herrn *Zschiesche* ganz im derben Character des Nordländers gegeben, energisch und sehr deutlich in der Aussprache gesungen. Die neue von *Gerst* sehr effectvoll aufgestellte Meerdecoration mit zwei Segelschiffen imponirte bei der nur mässigen Breite und Tiefe der Bühne um so mehr. Im zweiten Act gefiel das Spinnerlied der Mädchen und Senta's Ballade, von Dem. *Marx* mit ergreifendem Ausdruck gesungen. Das folgende Duett von Senta und Erik (Herr *Mantius*) gewährte einen wohlthuenden Ruhepunct auf die vorigen Gemüthsaufregungen des Schauerlich-Phantastischen. Auch Daland's Bassarie machte gute Wirkung. Am Höchsten steigerte sich diese indess bei dem ungemein schönen Duett und Terzett von Senta, dem Holländer und Daland, nach welchem Dem. *Marx*, die Herren *Böttticher* und *Zschiesche*, mit dem verdienstvollen Tonsetzer Herrn Capellmeister *Wagner* (wie auch nach beendeter Oper) gerufen wurden. Der nach Wahrheit des Ausdrucks und Characteristik mit Erfolg strebende Componist hat in der That in den Gesängen des Holländers und der Senta ächt dramatische Höhe erreicht. Nur in der Modulation und Instrumentirung überbietet der originelle, kenntnissreiche Componist sich öfter. Auch hat seine Composition, welche viel schöne Melodieen, nur zu vereinzelt enthält, deshalb nicht Abschnitte genug, weil meistens die gewohnte Form der Musikstücke vermieden wird, wie z. B. die Recitative, welche durch declamatorische Gesangstücke ersetzt werden. Wenn die Blechinstrumente übrigens oft zu sehr hervortraten, so ist billig zu berücksichtigen, dass solche in dem kleineren Raume des Schauspielhauses die schwächer besetzten Saiteninstrumente decken mussten, wie dies auch jetzt in andern, stark instrumentirten Opern neuerer Zeit geschieht. Im dritten Act besonders war die Stärke der Matrosenchöre in der Instrumentation zu vorherrschend. Ein Contrast von Gesang ohne Begleitung würde hier (besonders im mysteriösen Geisterchor) sehr von Wirkung sein. Erik's Cavatine ist ein sehr angenehmes Gesangstück. Der tragische Schluss, Senta's Tod in den Wellen, wie die Verklärung des liebenden Paares, effectvirte ungemein, und war dem romantischen Character der Oper angemessen, welche so vorzüglich, wie hier, ausgeführt, auf allen den Bühnen Glück machen wird, wo man nicht zu sehr durch den üppigen Reiz italienischer Melodieen verweichlicht ist, und einen kräftigen Geistesgenuss ertragen kann. Auch

nach der zweiten Vorstellung wurde der Componist mit den Hauptdarstellern gerufen. Derselbe hat Berlin bereits am 10. d. wieder verlassen. „Rienzi" hoffen wir künftig im neuen Opernhause zu hören, dessen Bau bereits bedeutend vorgeschritten ist.

Das nicht gewöhnliche Talent des vielseitig gebildeten Tondichters verdiente und fand sonach auch hier, wie in Dresden, auszeichnende Anerkennung. Uebrigens rechtfertigt die schauerlich-düstere Handlung des „fliegenden Holländers" meistens auch das Excentrische der musikalischen Composition, deren geistiger Werth unverkennbar ist.

In *Meyerbeer's* „Hugenotten" gab Herr *Härtinger* vom königlichen Hoftheater zu München den Raoul drei Mal, demnächst den Sever in Norma, Otello (besonders gelungen) und Florestan in Fidelio zwei Mal mit vielem Beifall. Die Brust-stimme dieses Tenoristen ist stark austönend, rein und umfangreich, in der Gesangmethode jedoch noch nicht völlig ausgebildet, daher der Tonansatz zuweilen etwas rauh, auch die Kopfstimme nicht genug mit der wohlklingenden Brust-stimme verbunden wird. Im Mezza voce ist der, auch durch seine Persönlichkeit für Heldenrollen in der Oper wohl geeignete Sänger vorzüglich; in der Stärke dagegen übernimmt er sich öfters, was besonders im kleineren Raume des Schauspielhauses keine gute Wirkung macht, wenn es auch oft Applaus erzwingt. Mad. *Schröder-Devrient* ist als Valentine in den „Hugenotten" bis jetzt zwei Mal mit besonders günstigem Erfolge, ausserdem als Desdemona in Otello mit weniger Glück, den dritten Act ausgenommen, ferner als Leonore in Fidelio mit grosser Sensation, wie als Romeo in den „Montecchi und Capuletti" mit ungemeinem Erfolge aufgetreten, in welcher (zu hohen Preisen gegebenen) Oper Herr *Härtinger* den Tebaldo und Dem. *Tucseck* die Giulietta sangen. — „Carlo Broschi" und „Der Wildschütz" sind im Januar nur ein Mal bei vollem Hause wiederholt worden.

Die italienische Oper hat durch die Gastrollen des berühmten *Moriani* einen neuen Aufschwung gewonnen. Derselbe debütirte bis jetzt als Gennaro in Lucrezia Borgia zwei Mal, als Alamir in Belisario und Edgardo in Lucia di Lammermoor, besonders in letzterer Oper mit grossem Beifall, der indess doch nicht dem Enthusiasmus der Dresdner im vergangenen Sommer gleich kam. *Moriani* wird noch einige Zeit hier verweilen.

Ein eigenthümliches Ereigniss war das plötzliche Verbot des vom Gesammtpersonale der königl. Schauspiele mit Allerhöchster Genehmigung für den 22. Januar veranstalteten musikalisch-declamatorischen Academie zu wohlthätigem Zweck. Im zweiten Theile dieser Academie sollten die im nachstehenden Programm bezeichneten Nationallieder, durch einleitende Gedichte verbunden, gesungen werden. Vermuthlich muss hier eines oder mehrere der Lieder oder Gedichte anstössig befunden worden sein. Da indess das Programm die Censur passirt hatte, so hatte doch jedenfalls eine Weglassung einzelner Stücke, oder das Verbot des ganzen Concertes früher geschehen können, als denselben Nachmittag durch Anzeigen an den Strassenecken, welche Wenige bei dem Regen- und Schneewetter gelesen hatten, und daher sorglos nach dem Concertsaale wanderten oder fuhren, um so mehr, als die Zeitungen anzeigten, dass das Concert bestimmt Statt finde. Die Damen, welche die Wagen bereits verlassen hatten, litten besonders durch diese Surprise. Das Entréegeld wurde übrigens, bei Ablieferung der Billette, zurückerstattet.

Herr General-Musik-Director *Meyerbeer* hat bis jetzt noch keine Oper dirigirt, sondern dies dem Herrn CM. *Henning* überlassen. Es heisst, dass der berühmte Tonsetzer an Augenschwäche leidet. Ob sonstige Gründe seiner Zurückgezogenheit vorwalten, ist nicht bekannt. Doch wäre seine einflussreiche Wirksamkeit bei der königl. Oper eben so wünschenswerth, als sich diese Seitens des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* bei den Symphonie-Soireen der königl. Capelle zum Gedeihen der Instrumentalmusik bereits bewährt hat.

Der Pianist Herr *Mortier de Fontaine* giebt mit seiner Gattin am 2. d. M. ein Concert, in welchem derselbe das Pianoforte-Concert in G-moll von *Mendelssohn-Bartholdy* und ein *Handel*'sches Clavier-Concert vortragen, und Mad. *Mortier de Fontaine* eine Arie aus der Oper Mitrane vom Abbé *Francesco Rossi* (im Jahre 1686 componirt), auch eine Scene aus *Gluck's* Orfeo ed Euridice singen wird. Das Nähere hierüber künftig.

Erster Theil. (Gesang- und Instrumentalspiegen der anwesenden Virtuosen.) — *Zweiter Theil.* Anthologie der europäischen National-Lieder, durch einleitende Gedichte von *W. v. Merckel, H. v. Mühler, O. Guldemeister, H. Smidt* und *L. Schneider* verbunden, und zusammengestellt von *L. Schneider.* Für grosses Orchester eingerichtet von dem königl. Musikdirector Herrn *Taubert.* Ausgeführt von dem Gesammtpersonale der königl. Schauspiele. 1) Einleitung in die Anthologie der Nationallieder, gedichtet von *H. v. Mühler.* 2) Einleitung zu dem französischen Nationallied, gedichtet von *H. Smidt.* „Vive Henri quatre!" gesungen von den Herren *Mantius, Bader, Ditt, Heinrich, Beer, Michler, Böttticher, Blume.* 3) Einleitung zur Marseillaise, gedichtet von *L. Schneider.* „Die Marseillaise," gesungen von Herrn *Zschiesche* und dem Chor. 4) Einleitung zu der russischen Volkshymne, gedichtet von *L. Schneider.* „Gott sei des Czaaren Schutz," gesungen von den Herren *Mantius, Bader, Blume* und *Böttticher.* 5) Einleitung zu der portugiesischen Kaiser-Hymne, gedichtet von *L. Schneider.* „Hör es, Vaterland und König!" gesungen von Herrn *Böttticher* und dem Chor. 6) Einleitung zu der spanischen Riego-Hymne, gedichtet von *O. Guldemeister.* „Riego-Hymne," gesungen von den Herren *Bader, Böttticher* und dem Chor. 7) Einleitung zu dem englischen Volkslied, gedichtet von *H. Smidt.* „Rule Britannia," gesungen von Frl. *Tucseck* und dem Chor. 8) Einleitung in das holländische Nationallied, gedichtet von *H. Smidt.* „Wem Nederland sch Blut in d'Adern bleest," gesungen von Frau v. *Fassmann.* 9) Einleitung in das schwedische Nationallied, gedichtet von *O. Guldemeister.* „König Carl Johann," gesungen von Herrn *Ditt* und dem Chor. 10) Einleitung in das dänische Nationallied, gedichtet von *H. Smidt.* „Held Christian stand am hohen Mast," gesungen von Frl. *Marx* und Chor. 11) Einleitung in das deutsche Nationallied, gedichtet von *H. Smidt.* „Prinz Eugen der tapfre Ritter," gesungen von den Herren *Mantius, Bader, Michler, Böttticher* und dem Chor. 12) Einleitung zu Lützow's wilder Jagd, gedichtet von *L. Schneider.* „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein," gesungen von den sämmtlichen Sängern der königl. Oper. 13) Einleitung zu dem österreichischen Nationallied, gedichtet von *H. Smidt.* „Gott erhalte Franz den Kaiser," gesungen von Herrn *Mantius* und dem Chor. 14) Einleitung zur preussischen Volkshymne, gedichtet von *W. v. Merckel.* „Borussia," componirt von *Spontini*, gesungen von den Damen v. *Fassmann, Marx, Tucseck, Hoffmann, Forber* und dem ganzen Personal der königl. Oper.

Nebendinge — die Lieder der Führer, den Zug der glücklichen Savoyarden u. s. w. übergehen wir. Aus dem nicht unverständigen aber kalten Stück hat erst der Komponist, so weit es möglich war, ein poetisches Werk gemacht. Sein ist nicht nur alle Charakterisirung, alle Bestimmtheit, alle Ausführung der Situationen, sondern Alles, wodurch dieser Stoff über eine gemeine historische Thatsache gehoben wird. Elise, Florindo und der Prior sind nun anziehende Gestalten. Alle Ensemble's, so ganz verschieden sie von einander sind, sind trefflich; sind, jedes in seiner Art, befriedigend, und doch zugleich immer zu jenen Hauptscenen treibend. Die grössern Arien (diese Oper hat deren für mehrere Personen) sind gut, doch zum Theil etwas überladen. Man siehet, dass sie der Komponist für Franzosen hat schreiben müssen, die denn doch mehr schreyen, als singen, und ihrer Aktion, vom vollen Orchester unterstützt, das auszudrücken überlassen, was der Italiener durch seinen Gesang allein zu erreichen bemühet ist. Wer der geheimern Geschichte des Ganges des Geistes grosser Künstler nachgehet, wie sie sich denn doch in ihren Hauptwerken ausprägt: der wird finden, Cherubini müsse diese Oper zwischen der Medea und Les deux journées geschrieben haben. Historische Beweise haben wir nicht dafür; wir glauben aber unsrer Sache gewiss genug seyn zu dürfen, das „müsse" nicht wegzustreichen. Das Ganze hat nicht ganz die harmonische Haltung und Uebereinstimmung aller Theile, das ganzliche Zurücktreten der Persönlichkeit des Künstlers hinter sein Werk, wie jene zuletztgenannte Oper; (die darum Allen, ohne Ausnahme, Etwas seyn muss, aber nur Wenigen das, was sie eigentlich ist —) man findet eine Vorliebe nicht nur für alles Pathetische, sondern hin und wieder auch für das Wilde, Schneidende, Schauderhafte, so dass zuweilen wirklich der kühne Geist des Künstlers über dem Theater zu schweben scheint. So ähnelt das Stück den Werken der neuesten französischen Mahler. Es kann Niemand, als ein grosser Mann, ein solches Produkt so ausführen, wie hier Cherubini (und in der Mahlerey, David,) gethan hat: aber es bezeichnet zu bestimmt neben dem grossen Manne auch den Mann dieser Nation, dieser Zeit, und eben jezt auf dieser Stufe seiner eigenen Vervollkommnung. Dieser Ansicht des Ganzen fügen wir für andere unsrer Leser noch einige Hindeutungen auf einzelnes Vorzügliche bey. Auch diese Overtura ist ein mächtiges Instrumentalstück, kräftig, aber auch wild und rauh, wie die Gegend des St. Bernhardts. Das erste, einfache, feyerliche und fromme Chor der Mönche, die aus dem Kloster ziehen, die Wanderer, die ihrer Hülfe bedürfen, aufzusuchen, darf jedem, der ein Herz hat, nur genannt werden. Es ist vom Komponisten weiter ausgeführt, besonders sind die musikal. Hauptideen dem Zuhörer noch näher ans Herz gelegt und unvermerkt tiefer ins Gedächtnis gespielt, als die Worte oder die Situation an sich es nothwendig machten. Dazu hatte Cherub. seine guten Ursachen. Wir werden sie sogleich finden. Das schöne Gemählde des klaren Abends, das von so ruhigheiterer Musik dargestellt wird, thut sehr wohl und macht den Schluss, wo das Chor zu der vorigen Feyerlichkeit zurückkehrt, noch tiefer eindringend *). Die höchst seltsame Musik zu dem Gesange des Treibers der Maulthiere

*) Es ist bey anderer Gelegenheit gedacht worden, wie man in den Werken grosser Musiker zuweilen in einem einzigen, kleinen, unbedeutend scheinenden Zuge, den, wenn er nun gefunden, jeder gar leicht nachmacht, den tiefen, originellen Geist plötzlich vor Augen bekömmt. Es stehe von vielen Beyspielen, die wir aus dieser Oper anführen könnten, nur das Eine hier, weil es sich in zwey Takten anschaulich machen lässt. Es ist aus der auf jenes Chor folgenden Arie, die wir, wie vieles, übergehen. Florindo betrachtet die rauhen Felsen, die um ihn her aufgethürmt liegen. Er bricht ab, und gedenkt dann

Aus *Breslau*. (Januar.) In der letzten Zeit sind einige grössere Compositionen hiesiger Tonsetzer gegeben worden, welche in dieser Zeitung erwähnt zu werden verdienen. Zuerst eine neue Oper des Capellmeisters am hiesigen Theater *E. Seidelmann*: „Das Fest zu Kenilworth." Der bekannte Roman bietet für die Oper insofern kein günstiges Motiv, als Emmy, die Heldin, als unschuldiges Opfer fällt, was leicht bei dem Zuschauer Indignation erwecken kann. Der Dichter lässt sie daher gerettet werden, und zwar durch Elfen, unter deren Schutz er sie von vorn herein stellt. Für Abwechslung ist gesorgt, und das Ganze nur eher zu bunt gehalten. Dem Componisten aber könnte noch viel wirksamer in die Hände gearbeitet sein. Die Musik zeigt Erfahrung, Fleiss und Geschicklichkeit, entbehrt aber einer gewissen Einheit des Styls, was bei einem fortdauernd mit Einstudiren von Werken des verschiedensten Styles beschäftigten Tonkünstler nicht befremden kann. So begegnen uns denn wohl Anklänge aus diesem und jenem Tonmeister; dies schliesst nicht aus, anzuerkennen, dass Musikstücke von freier, frischer Gestaltung, glückliche Würfe, die entscheidende Wirkung thun, nicht fehlen. Diese Nummern hier einzeln zu bezeichnen, wäre fruchtlos; nur so viel, dass der dritte Act sehr viel dramatische Lebendigkeit in der Musik offenbart, dass die Elfenchöre, auch einige heitere Lieder, allgemein gefallen haben. Ueberhaupt hat die Oper, die binnen Kurzem vier Mal gegeben worden ist, Beifall erhalten.

Ferner haben wir von zwei neuen Symphonieen hiesiger Componisten, die beide in den Concerten der deutschen Gesellschaft gegeben worden sind, zu berichten. *A. Hesse* hat seine sechste Symphonie (E moll) aufgeführt, welche uns einen Fortschritt in der Entwickelung dieses in Deutschland bereits allgemein bekannten Componisten zu bezeichnen scheint, womit wir einen nicht blos äusseren, sondern inneren Fortschritt meinen, denn kenntnissvolle und gewandte Schreibart hat er längst bewährt. Er hat die Form diesmal nicht mehr blos mit mathematischer Genauigkeit, sondern mit Freiheit behandelt, und die ihm eigenthümliche scharfe Gliederung jedes einzelnen Theiles in lebendigeren Fluss gebracht. Wir halten übrigens den zweiten Satz, ein mit einem Allegretto verwebtes Andante, und den letzten, der in ungemein frischem Schwunge bei contrapunctischer Freiheit sich vorwärts bewegt, für die trefflichsten Theile des Ganzen.

Durch viele Gesangcompositionen, namentlich viele vierstimmige Männergesänge, kleinere Kirchensachen ist *Ernst Richter*, Lehrer am hiesigen evangelischen Schullehrerseminar, seit Jahren bekannt. Gegenwärtig ist er auch mit einer Symphonie hervorgetreten, welche zwar noch einige Spuren des ersten Schrittes auf der neuen Bahn an sich trägt, doch sich durch edle Einfachheit des Styls und manche Schönheit empfiehlt; insbesondere finden wir den ersten Satz sehr gelungen, während der letzte sich die Gunst eines grossen Hörerkreises schneller zu erwerben geeignet ist.

Von auswärtigen Virtuosen haben sich Wenige bis jetzt hier eingefunden. Ziemlich viel Glück hat der junge Violoncellist *di Dio* aus Berlin gemacht, der in der That talentvoll, sich mit der modernen Behandlung seines Instruments bestens bekannt gemacht hat. Etwas seltenere Anwendung des Schleifens der Töne, wie des Tempo rubato, ist ihm anzurathen.

Erfurt. Concertbericht vom 1. October bis letzten December 1843. — In Folge von manchertei Umständen habe ich diesmal nur über wenige der in dem angegebenen Zeitraume stattgehabten Concerte zu berichten. Die zur Geburtstagsfeier unseres Königs veranstalteten grösseren Musikaufführungen haben bereits in No. 48 des vorigen Jahrganges d. Bl. eine ausführliche Beurtheilung durch einen anerkannten Kunstrichter gefunden, und es dürfte überflussig, wenn nicht anmaassend erscheinen, dem noch Etwas hinzufügen zu wollen. Nur der Berichtigung eines kleinen Irrthums wäre hier wohl, um etwaige Missverständnisse zu vermeiden, der Raum zu gönnen. Nicht der „*Ritter*'sche Gesang-Verein" — der Herr Berichterstatter versteht hierunter wohl den Singchor, welchen der Organist *Ritter* leitet — hat als solcher bei der Aufführung des Oratoriums „Mose" von *Marx* mitgewirkt, sondern nur eine Anzahl seiner Mitglieder, zu deren Erleichterung das genannte Institut seine eigenen Uebungen bis nach Aufführung des „Mose" aussetzte. — Ueber die lebhafte Theilnahme, welche *Haydn's* Symphonie in D dur erregte, so wie über die hauptsächlich in Folge seiner ungünstigen Stellung geringere Wirkung eines Psalms von *Spohr* („Unendlicher") im dritten Concerte des Erfurter Musikvereines kann ich eben so wenig aus eigener Anschauung berichten, wie über *Prâne's*, in einem Localblatte warm belobtes Spiel und über die allgemein als ausgezeichnet geschilderte Executirung der Freischützouverture unter des Musikdirectors *Golde* Direction. — Die Herren *Dietrich*, *Habermann* und *Ritter* gaben drei in der gewohnten Weise ausgestattete Soireen. In der letzten fand die fürstl. rudolstädtische Kammersängerin Fräul. *Schreck* durch den Vortrag einiger Lieder grossen Beifall. Man rühmt an der Sängerin die sorgfaltige Ausbildung des angenehmen Organs, das wirklich wunderschone Piano in den mittlern Tönen, die richtige Auffassung und lebensvolle Darstellung der vorzutragenden Compositionen. — Die 11jährige Pianistin *Henriette Zick* aus Zeitz liess sich in einem besondern Concerte mit Variationen von *Herz*, mit einer Etude: „Orage, tu ne saurais m'abattre!" von *Hensell*, dem „Erlkönig" von *Liszt* und der Mosen-Fantasie von *Thalberg* hören. Sie spielte die genugsam bekannten Compositionen, was die Fertigkeit betrifft, correct; die Ausdauer der zarten Hände war Erstaunen erregend. Einen eigenthümlichen geistig-musikalischen Genuss kann man bei dergleichen Gelegenheiten nicht beanspruchen. — Die drei Gebrüder *Mollenhauer* traten in zwei Concerten auf. Die Leistungen der beiden jüngeren Brüder erschienen, mit den frühern verglichen, nicht gesteigert, vielleicht sogar etwas zurückgegangen, während der ältere im Spiel wie in der Composition vielseitige Proben eines wirklichen musikalischen Talentes zeigte.

A. G. R.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Fortsetzung.)

Poggio a Cajano. Während der Villeggiatura des Grossherzogs im October wurden auf dem hiesigen Theater drei Opern: Chi dura vince von Ricci, La Figlia del reggimento von Donizetti, und Elisa e Claudio von Mercadante gegeben, worin die Brambilla, die Bigazzi, Tenor Paglieri und die Bassisten Boccornini und Dal Vivo vielen Beifall fanden. Die Brambilla (Erminia) hat eine angenehme geläufige Sopranstimme; Paglieri taugt mehr für's Serio.

San Sepolcro. Bei Gelegenheit des hiesigen jährlich stattfindenden grossen Festes wurden die zwei Donizetti'schen Opern Belisario und Gemma di Vergy, nebst Rossini's Italiana in Algeri, gegeben. Unter den Sängern waren Tenor Comassi und Bassist Luzzi die ausgezeichnetesten; etwas minder die Vecchi und die Comprimaria Cajani.

Livorno. Donizetti's Roberto d'Evreux verunglückte, der Musik, zum Theil auch der Sänger wegen. Die Bartolini-Raffaelli als Elisabetta behagte gar wenig; die Della Noce gefiel noch weniger als Sara, auch darum, weil sie keine ausserordentliche Schönheit ist; Bassist Salandri genügte kaum; der Einzige, der sich rettete, war der Tenor Musich. Die magere Dirce vom jungen Maestro Peri gefiel mehr, als der Roberto, dem sie sehr weit nachsteht; auch diesmal trug Herr Musich die Palme davon. In Pacini's Saffo thaten sich die Bartolini und Salandri noch mehr hervor, wurden aber vom Tenor überragt, und da die Buccini die Rolle der Cleomene übernahm, so konnte man sagen: *Finis coronat opus.*

Butì. Dieser reiche Flecken hat diesen Herbst ein neues elegantes Theater mit Donizetti's Elisir d'amore eröffnet. Hauptsänger waren die Ciotti-Grossoni, die Alles entzückte; die Comprimaria Cararesi, Tenor Bigazzi und Bassist Pelliccia.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo, vulgo Teatro Tordinona). Anfang ziemlich gut, die ganze Mitte nicht, Ende ausgelassen gut. Nachdem Donizetti's Lucrezia Borgia (hier unter dem Namen Elisa da Fosco) mit der Barbieri-Nini, der Sbiscia, dem Tenor Roppa und Bassisten Ronconi (Seb.) genügend die Bretter passirte, lösten die Brambilla und die Patriossi benannte beide Damen ab, und wurden mit Roppa, Ronconi und Fallar in Nini's ein Jahr alter Virginia aufgeopfert. Diese Künstler singen ohne Weiteres brav, aber die von den Journalen zu seiner Zeit so hochgepriesene Musik dieser Oper wurde hier als etwas gar Mittelmässiges, durch Lärm Betäubendes ohne die mindeste Neuheit gefunden. Sowohl die Virginia als die nachher gegebene Norma (in welcher die Barbieri und Cignozzi wirkten) erlebte in Allem vier Vorstellungen; in Bellini's Oper wurden diesmal mehr die Decorationen applaudirt! Mit besonderer Pracht und Luxus ging am 10. October, der Himmel mag es wissen, warum, Donizetti's nirgends ansprechende Maria di Rudenz in die Scene. Die Brambilla sang etwas ermüdet, Ronconi war unpässlich, und der einzige Roppa hieb sich durch. Besser ging es Anfangs November in Marino Faliero, von demselben Maestro, in welcher Titelrolle Ronconi wie gewöhnlich trefflich sang und hübsch distonirte. Um die Hälfte desselben Monats gab man, den vorigen Carneval für Florenz von Herrn Mabellini componirten, und hier von ihm selbst in die Scene gesetzten Conte di Lavagna, o la congiura di Fiesco (nach Schiller), worin die Brambilla, die Barbieri, die Patriossi, Roppa (Titelrolle) und Porto wirkten. An Herausrufen und Klatschen fehlte es keineswegs, die Oper selbst hat indessen kein sonderliches Behagen erregt. Ja, ein sehr langer, „Tosi" unterzeichneter Artikel in der Rivista Romana giebt dem Maestro sogar eine lange Lection, wie er sich beim Componiren seiner Opern zu verhalten habe. Und damit man auch in Deutschland sehe, welche Weisheit unsere Opernartikelschreiber predigen, mag hier eine Stelle aus jenem Aufsatze Platz finden. Diese lautet wie folgt: „Niemand mehr als Rossini kannte die Geheimnisse der wahren Harmonie (Dank für die im November 1843 zu Rom niedergeschriebene nageineue Neuigkeit). So wie der Pesareser (d. h. Rossini) Herr, ja Souverain dieses Geheimnisses gewesen ist, so war auch (man höre!), wie die Kenner behaupten, Mozart's brillante Seele (*anima brioza*) ein mächtiger Herr (*possente signore*) davon." — Die zu Ende Novembers endlich gegebene „prachtvolle" neue Oper *Bonifazio de' Geremei*, del principe *Giuseppe Poniatowsky*, worin die Brambilla, Roppa, Ronconi, Porto und Fallar sangen, und in Allem 250 Personen wirkten, erregte einen Fanatismo in der dritten Potenz. Was dieser Maestro musikalisch zu leisten vermag, wissen die Leser längst. Indess lässt sich die Recapitulation der mit so vielem Pomp in allen Zeitschriften angekündigten Herbstsaison auf diesem Theater mit folgenden Worten zusammenfassen. Sie war, versteht sich für die Hellsehenden und Hellhörenden, erbärmlich, wie alle dermaligen Stagioni in ganz Italien; sie hat aber sehr geräuschvoll geendet, und was das Geräusch in der heutigen italienischen Oper bedeutet, ist weltbekannt. Am Meisten zu beweinen sind dabei Hesperiens Kinder, die mit ihrer glücklichen Gesanganlage noch immer die trefflichsten Sänger liefern würden, durch die heutige Opernindustrie aber nicht die nöthige Ausbildung erhalten, sehr bald zu Grunde gerichtet werden, und schon in ihrer zarten Jugend als Sängergreise dastehen.

(Teatro Alibert.) Mit der berühmten Tänzerin Cerrito war auf diesem Theater stets Sonnenaufgang, der jederzeit schnell zum Zenith stieg; vor und nach war es stets in der Oper Morgen- und Abenddämmerung. Mercadante's Vestale begann mit einem Fiasco; die Gabussi glänzte nicht in der Titelrolle, Balzar passte seinem Part nicht an, Buffo Scalese gab den Flaminio und Tenor Borioni vermochte keine Wunder hervorzubringen. Pacini's in Neapel in den Himmel erhobene, von ihm selbst auf seiner Durchreise nach Palermo hier in die Scene gesetzte Fidanzata Corsa hatte am ersten Abend ein zahlreiches Auditorium, wovon ein Theil zuweilen der Oper und dem Bassisten Balzar einigen Beifall schenkten; dieser spärliche Applaus und die Zahl der Zuhörer nahm schnell ab, und die Musik der Oper gefiel gar nicht. Die Schuld der Calamität geben Einige dem Tenor Donati

(Zu No. 11.)

(der den unpässlichen Borioni ersetzte), der Seconda Donna und dem Orchester. Bei Anwesenheit des Duc d'Aumale wurden mehrere Scenen von Pacini's Saffo gegeben, der Tänzer Saint-Leon liess sich mit einem Violinconcert hören und beklatschen, und in einem von eben diesem Tänzer-Concertisten und Balletmeister componirten neuen Ballette: Il Lago delle Fate, liess sich die Cerrito bewundern und in den Himmel erheben. Rossini's Assedio di Corinto, worin Balzar den Maometo, die Schieroni die Pamira, Borioni den Cleomene, Scalese den Ievo gab, die Olivieri Neocle's Rolle übernahm, ging so: desgleichen Rossini's Barbiere di Siviglia — auf dem Teatro Valle — mit der Gabussi und den Herren Borioni, Balzar, Scalese und Valentini.

Die hiesige Accademia di S. Cecilia hat zu ihren Ehrenmitgliedern ernannt: den Grafen *Spaur*, Gouverneur der Lombardei; den Baron *Torresani*, Polizeidirector in Mailand; die Prime Donne *Brambilla (Teresa)* und *Stefanone*, den Bassisten *Del Riccio* und die — Tänzerin Cerrito.

Lugo. Rossini lässt jetzt das Haus seines von hier gebürtigen Vaters Giuseppe, in der Via Lumagni No. 580, das in der Ueberschwemmung des Jahres 1842 ganz zu Grunde ging, auf eigene Kosten weit solider aufbauen.

Medicina. In diesem in der Provinz Bologna gelegenen reichen Flecken gaben homöopathische Sänger (die Allain, Tenor Mamini, Bassist Chiusuri und der Buffo Grandi) Donizetti's Elisir mit dem besten Erfolge.

Bagnacavallo. Die vorherbenannten Virtuosi, mit der Casentino anstatt der Allain, gaben hier den Elisir und die Lucia Donizetti's mit noch besserm Erfolge.

Perugia. Hier langweilte man sich diesen Herbst ohne Oper so gewaltig, dass sich einige Professori und Dilettanti ganz zu Ende der Stagione entschlossen, eine Oper zu geben, versteht sich von — Rossini? ach nein, er ist beinahe vergessen! also von dem stets unvergesslichen Donizetti, und zwar seine noch weit unvergesslichere Gemma di Vergy. Die Prima Donna hiess Zenobia Papini; nach dem hiesigen Osservatore del Trasimeno hat der „grosse" Pacini viel Gutes von ihr prophezeiht. Tenor war Herr Luigi Bernabei und der Bassist Herr Emilio Cosi. Die Zuhörer glaubten sich im Elysium.

Bologna. Sänger und Tänzer in ziemlich grosser Anzahl. Die Damen hiessen Strepponi, Corbucci, Ramacini, Gandaglia (kaum die Erste, noch vor wenigen Jahren eine gute Sängerin, nun durch die heutige leidige Lärmoper zu Grunde gerichtet, bemerkenswerth); Tenore Fraschini und Dei; Bassisten Badiali (recht brav), Catari u. s. w. Den 7. October wurde das Theater Comunale mit Herrn Verdi's Nabucodonosor eröffnet. Man fand in der Musik dieser in Mailand, ihrem Geburtsorte, mit so lautem Beifall gegebenen Oper gar wenig Neues und viel Lärmendes, sogar in den Recitativen; nur einige Stücke erfreuten sich des Beifalls. Donizetti's Roberto d'Evreux machte hierauf einen grossen Fiasco, und nach der dritten Vorstellung gab man zwei Acte des Nabucco und Einiges aus dem Roberto, also eine Pastete. Am 4. November folgte die Lucia, worin die Maray die Titelrolle übernahm. Sie hat diese bereits in Rom mit Poggi und Badiali, in Neapel mit Fraschini und Cartagenova, in Livorno mit Castellan und Porto, in Siena mit Roppa und Ronconi (Seb.), in Faenza mit Ivanoff und Tamburini, in Ancona mit Ivanoff und Ronconi, in Reggio mit Moriani und Ferri gesungen, könnte sie also selbst im Schlafe vortragen. Die Lucia ward gewissermaassen die Lieblingsoper der Stagione, wurde auch wohl mit dem Nabucco zusammen, jede Oper zur Hälfte, gegeben. Am 25. November wiederholte man Bellini's Pirata, abermals mit der Strepponi, aber mit keinem guten Erfolge.

Bei seiner Ankunft allhier aus Paris wurde *Rossini* am 3. October von den sämmtlichen Professori des Liceo Musicale bewillkommnet.

Die Harfenkünstlerin *Apollonie Bertucat* gab im Privattheater der Principessa Donna Maria Malvezzi Hercolani eine musikalische Academie und erregte mit ihrem trefflichen Spiele allgemein starken Beifall.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Mit Donizetti's Roberto d'Evreux wurde am 4. October die Stagione gar nicht glänzend eröffnet. Die brave Bortolotti und Bassist Torre waren die ziemlich Begünstigten, minder Tenor Pancani und die Austin gar nicht. In Pacini's von ihm selbst in die Scene gesetzter Fidanzata Corsa, worin nebst den drei Ersteren noch Tenor Mei und Bassist Valli wirkten, ging es viel besser; der Maestro war auch ganz müde vor lauter Hervorrufen und Sammeln der ihm zugeworfenen Blumenkränze und Sträusse. Seine am 28. November mit der Bortolotti, der Austin, Pancani, Valli und Torre in die Scene gegangene neue Oper *Medea* fand in der ersten Vorstellung nur theilweise Applaus, der in der zweiten zum Fanatism und in der dritten zum Delirium anwuchs. Hatte Pacini nicht schnell nach Neapel gehen müssen, um auf dem Teatro Nuovo dasselbst seine neue Oper *Luisella* schnell in die Scene zu setzen, darauf wieder schnell nach Mailand zu gehen, um auch da in der Scala mit seiner alten und neuen Oper thätig zu sein: wer weiss, was hier noch Alles entstanden wäre! Diese Schnelligkeiten haben aber zugleich auf die Zuhörer gewirkt, die, wie einheimische Blätter sagen, die erhabene und tiefgedachte Musik dieser Medea anfänglich nicht ganz begriffen, schon in der zweiten Vorstellung aber mit Blitzesschnelle in sie gedrungen sind.

Messina. Beim wahren Lichte betrachtet waren unsere drei Opern drei magere Vergleichungsstufen. Die Armenia als Norma, der ängst fertige Tenor Genero — o weh! Pacini's Fidanzata Corsa mit der Armenia, den beiden Tenoren Genero. Scesino (einem Anfänger) und dem Bassisten Scappini, kaum leidlich. Nun gar Donizetti's Don Pasquale, mit der Armenia, Genero, den beiden Bassisten Rossi und Scappini: der war doch mit all' seiner Magerkeit der Superlativus der Stagione.

Catania. Erst um die Hälfte Novembers wurde hier die Herbststagione und zwar mit Donizetti's Linda di Chamounix eröffnet, worin sich die Parepa-Archibugi, Tenor Nerozzi und Bassist Cappelli besonders auszeichneten.

Reggio (in Calabrien) erfreute sich, wohlgemerkt für hier, einer der besten und zahlreichen Gesellschaft.

Die Eponina Bruni, die Luigia Lombardi - De Baillou (Mezzosopran); die Tenore Raffaele d'Andrea, Camillo Giuliani; Bassist Gaetano de Baillou (Gatte der Lombardi, auch Impresario) und Buffo Giuseppe Remorini, waren die Hauptsänger, unter welchen die Bruni (Brun, eine Französin) und De Baillou als die besten betrachtet werden, und die auf anschlicheren Theatern nicht übel figuriren könnten. Pacini's Saffo und Bellini's Norma waren die gegebenen Opern. Sonderbar machte Erstere hier wenig Glück, und ein hiesiges Blatt unterstand sich sogar, über sie Folgendes zu sagen: „Bald werden den studirten Accorden der Saffo von Pacini, ihren gesuchten Harmonieen, Tonarten mit einem Walde von Been in der Vorzeichnung, ihrer schwierigen Instrumentation im Verhältniss zum Gesange, die breiten (*larghe*) und anziehenden Melodieen von Bellini's Norma folgen." Die Norma hat auch ohne Weiteres viel mehr Glück gemacht.

Foggia. Eine neue Prima Donna assoluta, Enrichetta Servoli, mit einigen guten Anlagen zur Kunst, betrat hier in Donizetti's Maria di Rudenz die Bühne, gefiel ziemlich, machte aber darauf in dessen Betly sogar Furore. Hauptadjutanten waren: Tenor Pompejano und Bassist Leopoldo Cammerano.

Bari. Die Prima Donna Beretti, Comprimaria Villa, Tenor Mazza, die Bassisten Anito und Laboranis nebst Buffo Villa producirten sich hier in Donizetti's Lucia, Rossini's Barbiere, Bellini's Sonnambula und Mercadante's Briganti. Einiges in der Lucia wurde von der Beretti nicht übel vorgetragen, sonst ging, aufrichtig gesprochen, alles schlecht, und langweilte die Zuhörer ausserordentlich.

Lanciano. Pacini's Saffo und Mercadante's Giuramento gingen mit der Chimerli, dem Tenor Cenni, Bassisten D'Arco, und noch anderen sogenannten Virtuosi, für diesen Ort, mit besonderem Glück über die Breter.

Neapel (königliche Theater S. Carlo und Fondo). Aeltere Opern wurden auf beiden Theatern im Herbste wiederholt, von Donizetti: Maria Padilla (am Allermeisten!), Linda di Chamounix, Elisir; von Bellini: die Norma und Puritani; von Rossini: Barbiere und Cenerentola; von Lillo: die Osteria di Andujar (oft); überdies zuweilen, nach dem Muster des Teatro Nuovo, Pasteten aufgetischt, z. B. ein Act aus dieser, einer aus jener Oper, nebst einigen Stücken aus verschiedenen Opern u. s. w. Die Goldberg gefiel stets allgemein, bei alldem ging es einer Oper, in der sie wirkte, nicht am Besten. Herrn Nicolai's Templario (hier unter dem Titel Teodosia, mit welcher die Stagione eröffnet wurde), worin nebst ihr die Geniz, Tenor Tamberlik, Bassist Coletti und Bassist Arati wirkten, machte einen kleinen Fiasco. Mad. Bishop, die im Barbiere di Siviglia und in den Puritani gar nicht gefiel, wurde in der Linda di Chamounix ausgelacht. Die beliebtesten Sänger sind: Bassist Coletti, Tenor Basadonna (gute Schule, aber fertig) und die Goldberg, die auch im Buffo als Actrice in der Osteria di Andujar Ehre einlegte und, nach dem Ausdrucke eines hiesigen öffentlichen Blattes, Alles überraschte. — Neu waren: auf S. Carlo (12. December) die Oper *Costanza d'Arragona*, vom Maestro *Sarmiento*, mit einer verdienten, sehr lauen Aufnahme; auf dem Teatro Fondo die erste Oper vom Maestro *Dermine Majo*, Zögling des hiesigen Conservatoriums, *Mattia d'Inealide* betitelt, mit einer buffo-seria, leichten, dabei einformigen Musik, die ebenfalls einen hübschen Fiasco einsteckte.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am 15. Januar starb zu Downside bei Bath der vormals beliebte Tonsetzer *Graf Mazzinghi*, geb. 1765, aus einer alten toscanischen Familie. Georg IV. übertrug ihm unter Anderen die Leitung der englischen Hofconcerte. Ausser England sind seine zahlreichen Compositionen (Opern, Lieder u. s. w.) wohl meist vergessen.

Graf *Czernin* zu Wien ist auf sein Ansuchen von der Oberdirection über das Hofburgtheater enthoben worden. Sein Nachfolger ist der Landgraf von Fürstenberg. Herr v. *Holbein* bleibt in der Stellung eines technischen Directors auf seinem Platze, hat jedoch jedes Mal die Genehmigung der Oberdirection einzuholen.

Nach dem baierischen Regierungsblatte hat der König von Baiern der von Dr. *Franz Liszt* durch die Sammlung von 1500 Fl. beabsichtigten Gründung eines freien Freiplatzes in der königlichen Bildenhauerschaftungsanstalt zu München die Genehmigung ertheilt, mit der Bestimmung, dass der Theilfreiplatz, unter Vorbehalt des landesherrlichen Verleihungsrechtes, der Liszt'sche benannt werde.

Die katholische Geistlichkeit der Moorfields-Chapel zu London hat sich gegen die Wittwe *Carl Maria's v. Weber* erboten, die Asche *Weber's* auf ihre, der Geistlichkeit, Kosten nach Dresden zu schaffen. Bekanntlich wurde diese Sache vor mehreren Jahren in Dresden angeregt, und der dasige Liederkranz gab zu diesem Behufe ein Concert, dessen Ertrag sich auf 600 Thlr. belief. Letztere können nun den Stamm für eine Sammlung zu *Weber's* Denkmal bilden.

Ein Verein von Verehrern der neulich plötzlich todtgesagten *Catalani* hat so eben ihr Portrait von einem florentinischen Meister in Kupfer stechen lassen und viele tausend Abdrücke davon in alle Welt versandt. Von Rom sollte der ausgezeichnete Medailleur *Girometti* auf die Villa zu Prato bei Florenz, wo die Künstlerin lebt, reisen, um ihr nach der Natur genommenes Bildniss durch Denkmünzen zu verewigen.

Am 14. Februar feierte Capellmeister *Lindpaintner* zu Stuttgart sein 25jähriges Dienstjubiläum. Im Theater fand eine festliche Aufführung von Scenen aus seinen Opern (Vampyr, Genovefa, sicilianische Vesper) und dem Ballet Danaus Statt, der König ertheilte ihm den wurtembergischen Kronenorden und damit zugleich den Adel; die Hofcapelle gab ihm ein Festmahl, wobei sie ihm einen silbernen Pocal überreichte. Ausserdem hatte man ihm zu Ehren noch von anderen Seiten her Festlichkeiten veranstaltet.

In Dresden wurde zum Besten der Naumann-Stiftung ein Concert gegeben, welches besonders durch *Liszt's* Theilnahme Glanz erhielt. Die Einnahme belief sich auf 1300 Thlr.

In Berlin starb der bekannte treffliche Violoncellist Kammermusikus *Töpfer*.

Die „königliche Gesellschaft der Musiker" zu London, welche vor bereits 100 Jahren zur Unterstützung armer Musiker gegründet wurde, hat im Laufe des Jahres 1843 die Summe von 2300 Pfund Sterling als Unterstützung an hilfsbedürftige Musiker vertheilt.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Häfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage

von

140 (jetzt **144**) **Choralmelodien,**

nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommunionsgesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze*, Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung höchster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung desselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Chorälen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partieen, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Kullak, Theodore, Portefeuille de Musique. Morceaux de Salon pour le Piano. **Op. 20.** compl. 5 Thlr.

Daraus einzeln:

1) *La Coquette.* Pièce characteristique. 15 Sgr.
2) *a Mount.* Nocturne. 15 Sgr.
3) *Gavotte.* 12½ Sgr.
4) *a Naples.* Suite de quatre pièces italiennes.
   a) Barcarolle. c) Devant l'église. } 1 Thlr. 5 Sgr.
   b) Serenade. d) Tarantelle.
   Tarantelle einzeln 20 Sgr.
5) *Trois Chansonnettes.* 20 Sgr.

Von Seiten der hochlöblichen Regierungen wird auf Veranlassung Eines Hohen Cultus Ministerii auf folgende Schrift ganz besonders aufmerksam gemacht:

Die Orgel und ihr Bau.

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels, herausgegeben vom Organisten

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und neun Figuren-Tafeln.

Zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage.

Verlag von **F. E. C. Leuckart.**

☞ Subscriptionspreis Ein Thaler.

„Wenn ein *Mendelssohn Bartholdy* in einem Briefe an den Verf., der mir vorliegt, schreibt, dass er „das Buch mit grossem Interesse und mit wahrer Belehrung gelesen," und dem Verf. dankt, dass er mit so viel Sorgfalt, Deutlichkeit und Vollständigkeit einen so wichtigen Gegenstand allgemein zugänglich gemacht habe; wenn der Veteran Dr. *Rels* im theolog. Literatur-Blatt zur allgemeinen Kirchenzeitung sagt, dass er dem fraglichen Werke hinsichtlich seiner wesentlichsten Brauchbarkeit und Natürlichkeit ein anderes an die Seite stellen zu können nicht vermeide; wenn in der „Leipziger Musik-Zeitung" und der von Hentschel redigirten „Euterpe," die Herren Musikdirectoren *F. Wilke* und *C. T. Seiffert* und in dem Bedenken Volksschullehrer *Hesse* und *Kistler* die Arbeit schon vor dem Drucke kennen lernten und anpriesen; wenn endlich die Kenner der Sache, die Seminar-Musiklehrer *Richter* und *Schnabel*, das Buch ihren Seminar-Zöglingen, denen immer nur gediegene Sachen zu empfehlen werden dürfen, in die Hände desselben zu bringen bemüht waren; wenn — meine ich — solche Principal-Stimmen für das Werk reden: so bedarf es von meiner Seite keines empfehlenden Wortes, sondern nur der Hinweisung auf die Schrift" — sagt der als pädagogischer Schriftsteller so rühmlich bekannte Herr Oberlehrer *Schulz* in seiner *Schlesischen Schullehrer-Zeitung* 1845 No. 46. — ☞ *Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen auf dieses, jedem Organisten unentbehrliche, Handbuch an.*

In meinem Verlage ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Pianist

oder

die Kunst des Clavierspiels

in ihrem Gesammtumfange theoretisch-praktisch dargestellt.

Ein Lehr- und Handbuch für Alle, welche Clavier spielen und diese Kunst lehren oder lernen, jedoch mit besonderer Rücksicht auf Dilettanten,

von

Gustav Schilling.

Preis 2 Thlr.

Osterode, im Februar 1844.

A. Sorge.

So eben erschien im Verlag von **C. Bachmann** in Hannover:

Caprice sur un motif du Deserteur de Monsigny pour le Piano par *Stephen Heller.* Oeuv. 31. 12½ Ngr.

Verkauf einer Musikalienhandlung.

Da meine fortdauernde Kränklichkeit mir nicht erlaubt, meiner *Sortiments-Handlung* die nöthige Aufmerksamkeit und Thätigkeit zu widmen, so beabsichtige ich, solche zu verkaufen, und mich allein auf mein *Verlags-Geschäft* zu beschränken. Reelle Käufer wollen sich mündlich oder schriftlich direct an mich wenden.

Berlin, den 15. Februar 1844.

Carl Paez.

Mit Gegenwärtigem zeige ich ergebenst an, dass der sämmtliche Verlag des Herrn *F. A. Mompour* in Bonn auf mich übergegangen ist und bitte nur von mir oder dem bisherigen Kommissionair bezogen zu werden.

Elberfeld, im Februar 1844.

F. W. Arnold.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März. № 12. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Herbstangers in Italien u. s. w. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten ausserhalb Italiens. Aus Cassel. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Fr. Rücken.* Op. 41. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1½ Thlr.

Diese fünf Gesänge bilden eine interessante und willkommene Bereicherung des gemischten vierstimmigen Gesanges; wir empfehlen sie mit wahrer Freude allen Sängerkreisen, die sich gern mit Gutem und Neuem beschäftigen.

An der Spitze dieser Sammlung steht das sinnvolle Gedicht H. Heine's vom „Träumenden Fichtenbaum"; es ist für Solostimmen und Chor componirt, mit lebhafter Phantasie aufgefasst und mit grosser Sorgfalt ausgeführt. Herr Rücken hat aus den wenigen, aber gedankenreichen Worten des Dichters ein sehr interessantes kleines Drama gebildet, das bei sorgsamer Ausführung, die vorzüglich eine sichere Intonation und zarte Nüancirung bedingt, gewiss einen ungewöhnlichen Eindruck machen wird. — Obgleich im vierten Tacte der zweite Bass, sowohl nach der Partitur, als in der betreffenden Stimme, ausdrücklich *ces* zu singen hat, so erklären wir dies dennoch für einen Stichfehler, oder für ein Versehen im Manuscript, und reclamiren dafür *c*, während wir entgegengesetzt zwei Tacte später dem ersten Bass lieber *ces* statt *c* gegönnt hätten. — Sind wir übrigens auch nicht durchaus mit der Stimmenführung vollkommen einverstanden, so müssen wir doch im Ganzen die Harmoniefolge als edel und fliessend bezeichnen; eine glückliche Mannichfaltigkeit in so engem Raume zeichnet das Ganze noch besonders aus. — Im zweiten Gesange wird der Mai gepriesen, und zwar in recht ansprechender, gemüthlicher Weise. Da lebt und webt Alles in erfrischender Heiterkeit, steigert sich vom ruhigen Behagen bis zum hellen Jubel — kurz, ein gar liebes, gelungenes Stück! — Das dritte Lied, „Die Heimath," ist voll Innigkeit und hochst sanghar. — Wenn sein vorherrschendes Motiv nicht eben durch Neuheit und Eigenthümlichkeit sich auszeichnet, so gestaltet es sich doch durch Hilfe einer eben so edeln als trefflich geführten Harmonie ungemein anmuthig und gemüthvoll. — Dem vierten Liede dieser Sammlung: „Neue Gedanken" lässt sich nichts Besonderes nachrühmen. — Dagegen wird das letzte: „Auf der Berge grünem Saume" unbedingt und wohl überhaupt vor allen andern Liedern der Sammlung am Meisten ansprechen. Der Componist hat es, wie er selbst beifügt, nach einer Melodie seiner Operette: „Die Flucht nach der Schweiz" für fünfstimmigen Gesang arrangirt, und es bildet in dieser Form ein höchst liebliches, bei aller Einfachheit ungemein anziehendes Gesangstück. Es bewährt sich bei diesem Liede auf's Neue, wie viel auf einen glücklichen Gedanken ankommt, der sich dann leicht und ungezwungen erweitern und modificiren lässt. Der heitere und gut gruppirte Refrain erhöht den guten Eindruck des anmuthigen Ganzen, das in seiner Anspruchslosigkeit um so sicherer gefällt und gewiss viele Freunde gewinnen wird.

Nachtwächter-Weisheit; ein musikalischer Scherz für Männerstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. G. Kunstmann.* Clavier-Auszug und Singstimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Pr. 22½ Ngr.

Ein musikalischer Beitrag zur Emancipation der Frauen! — Drei junge Herren, wahrscheinlich Studenten, kehren in guter Laune aus einer Abendgesellschaft zurück, und wollen ihr Mäthchen an dem Nachtwächter kühlen. Sie richten also sogestalt die Frage an ihn: weshalb denn seit Menschengedenken, und auch jetzt noch in unserem Zeitalter des Fortschrittes, bei der classischen Apostrophe: Hört ihr Herren, lasst Euch sagen u. s. w. nicht auch die Frauen erwähnt würden? Darauf entgegnet der weise Mann: Das würde doch nichts helfen, denn (hört! hört!) „die Frauen liessen sich nichts sagen!" — Diese Pointe ist nun zu einem harmlosen musikalischen Scherze benutzt, der in gewissen Kreisen Heiterkeit erregen und nicht ohne Beifall bleiben wird; es muss ja (nach Goethe) auch solche Käuze geben. Vor längerer Zeit tauchten mehrere solche, der dramatischen Form sich näherade Humoresken auf, von denen einige sich sehr populär gemacht haben. Wir wissen aus eigener Erfahrung, wie dankbar solche musikalische Scherze aufgenommen werden, fehlt ihnen nur die rechte Würze nicht. — Das vorliegende kleine Drama macht bescheidene Ansprüche, und wird sie erfüllen; dass aber in diesem heitern Genre bei Weitem Bedeutenderes geleistet werden kann, ist nicht zu verkennen. — Die Ausführung ist ohne Schwierigkeit; die Ausstattung elegant und selbst durch eine Titelvignette gehoben.

Drei vierstimmige Männergesänge, componirt von *F. A. Kempf*. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 15 Ngr.

Den Styl und die ganze naive Art und Weise dieser drei Männergesänge in kurzen Umrissen zu schildern, würde in der That keine leichte Aufgabe sein; selbst Beispiele würden nicht genügen: im Zusammenhange müssen sie empfunden und genossen werden. Manche Stellen sprechen offenbar für ein gutes, biederes Herz des Componisten; aber zu einem guten vierstimmigen Gesange gehört bekanntlich etwas mehr. — Einfache Lieder für eine Singstimme würden dem Gesichtspuncte und dem Talente des Verfassers gewiss mehr zusagen. — Für die naive und — ungewöhnliche Stimmenführung möge das Beispiel zeugen, welches die zwei letzten Tacte darbieten:

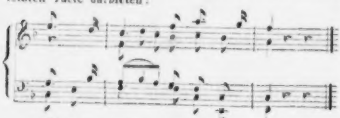

Sieben Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Schladebach*. Op. 12. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Wenn Referent bekennen muss, dass er mit diesem Opus 12 zuerst die Bekanntschaft des Componisten macht, so fügt er mit gleicher Aufrichtigkeit hinzu, dass ihm diese Bekanntschaft eine sehr erfreuliche ist. Schon nach Sinn und Form bietet diese Sammlung eine wohlthuende Mannichfaltigkeit dar, die um so erfreulicher erscheint, da keines der sieben Lieder ohne Eigenthümlichkeit ist; eine Eigenschaft, der wir, wohl mit Recht, bei allen neuen Erscheinungen am Liebsten begegnen. Die Dichtungen sind mit Umsicht und glücklichem Urtheil gewählt, und interessiren schon durch ihren Wortlaut. Trügt die Namenschiffre nicht, so sind die beiden letzten Lieder dieser Sammlung zugleich auch Dichtungen des Componisten, und eignen sich in der That durch Diction und Rhythmus sehr gut zur musikalischen Behandlung. Bezeichnen wir nun die einzelnen Lieder etwas näher

No. 1. „Abschied," von H. Heine. Dieser, über die Liedform hinausgehende Gesang hat, schon der Dichtung nach, eine ziemlich düstere Färbung, doch ist es dem Componisten recht wohl gelungen, die einzelnen Lichtblicke mildernd und dem Eindrucke des Ganzen günstig hervortreten zu lassen. Innige Empfindung, lebhaft aufgeregtes Gefühl durchdringt die ganze Composition, die mit Wärme und Treue sich der Dichtung anschmiegt. Das Bestreben des Componisten, auch der Begleitung eine selbständige und sprechende Haltung zu geben, ist unverkennbar; zuweilen tritt aber diese Absicht zu deutlich hervor, und hat auch wohl einige Härten im Gefolge, die leicht beseitigt werden konnten. Der talentvolle Componist wird ohne specielle Hindeutung leicht finden können, was wir meinen. Die mehrmals vorkommende Fortschreitung der verdeckten Quinten in den äussern Stimmen zu Anfange des Vorspiels, wie später in andern Tonarten hat uns wirklich gestört. Sie muss dem Ganzen zu Liebe entfernt werden, und kann es leicht.

No. 2. „Lyda's Traum," von J. Lyser; ein anmuthiges, gefälliges Lied, melodisch und rhythmisch gleich ansprechend, und durch eine sehr unterstützende, bezeichnende Begleitung gehoben. Im zweiten und vierten Tacte auf Seite 7 möchten wir statt der nicht gut gewählten melismatischen Verzierung mit dem nachschlagenden Viertel einen einfachen Accent wünschen. Die harmonische Rückung vom sechsten zum siebenten Tact hat etwas Ungenügendes, ja Unbehagliches, nicht minder die lange Dehnung auf „Brust" und „sagt." Das ausserdem sehr hübsche Lied wird sicher durch eine sehr nahe liegende Verbesserung dieser Stelle gewinnen.

No. 3. „Ständchen," von J. Lyser. — Frisch und natürlich, viel und doch fliessend modulirend, kurz ein Ständchen, das dem Sänger wie dem Liebchen, dem es gebracht wird, nur Freude machen wird. Beiläufig: der Componist nimmt es mit den durchgehenden Noten und Vorhalten der Begleitung nicht immer sehr genau, was zuweilen nicht ohne Beeinträchtigung der Melodie geschieht. Tact fünf und sechs auf Seite 9 würde einem ernsthaften Angriffe wohl kaum begegnen können. Uebrigens hat das Lied unsere volle Gunst erworben, und wird eben so gern gesungen als gehört werden.

No. 4. „Dann denke an Ihn!" von W. Jäger. — Innig und das Gemüth anregend nimmt dies Lied gegen die Mitte, namentlich durch den eigenthümlichen und eindringlichen Harmonieenschwung, eine so milde Wärme an, dass man sich bei der Wiederkehr dieses Momentes jedesmal neu angeregt fühlt. Im zweiten Tact der letzten Zeile scheint in der Melodie das vermittelnde *a* zu fehlen.

No. 5. „Irrstern," von W. Wackernagel. Das Gedicht ist ungemein zart gedacht und auch im musikgünstigen Rhythmus gehalten. Schade, dass die dritte Strophe, zumal in ihrer zweiten Hälfte, nicht so sinnlar ist, wie die zwei ersten. Der Componist hat das Lied im Ganzen recht sinnig aufgefasst; nur hat er sich offenbar zu sehr dem Einflusse der ersten) Nachtigallenstrophe hingegeben, was besonders in der dritten Strophe fühlbar wird. — Das Lied liegt für die Singstimme sehr hoch; wir geben aber den Sängern die erprobte Versicherung, dass es nichts an seinem Reize verliert, wenn man es nach G dur transponirt.

No. 6. „Ewig nah!" von J. S. — Schwunghaft und lebensfrisch, in Bezug auf Harmonie nichts weniger, als alltäglich, zuweilen sogar an das Auffallende streifend (z. B. Tact 8—9). Blos um unser kritisches Gewissen zu bewähren, wollen wir nicht verschweigen, dass die ersten Tacte der Melodie eine lebhafte Erinnerung in uns angeregt haben. Schlummert sie bei Andern ruhig fort, so wollen wir sie nicht werken.

No. 7. „Abschiedsgruss," von J. S. — Herr S. nimmt auf recht gewinnende Weise Abschied von seinem Publicum; dieser Abschiedsgruss sichert ihm ein freundliches Andenken. — Schon dass die einfach gemüthlichen

Worte des Liedes eine allgemeine Beziehung haben, dass Männlein und Fräulein sich dieselben aneignen können, ist ein gar nicht unbedeutender Anspruch auf Popularität; und dann hat auch das Ganze in Worten und Tönen so etwas anspruchlos Gutmüthiges und Herziges, dass man bald mit ihm sympathisirt. Aber eben, weil uns das Lied so gefällt, wollen wir einige Wünsche nicht unterdrücken, die gewiss zu seinem Besten dienen. Das Nachspiel der ersten Abtheilung würde durch Kürzung gewinnen, zumal da es dem Character des Liedes nicht völlig analog erscheint. Einige kleine Härten und auffallende Verdoppelungen hätte eine etwas schärfere Durchsicht wohl beseitigen können. Bei der Fermate (gegen das Ende) hätte die figurirte Begleitung das *des* der Septime nicht sogleich anschlagen sollen; das später eintretretende syncopirte *d* der Melodie widerstrebt der feindlichen Nähe: wirksamer und natürlicher wäre für die drei ersten Achtel der figurirte Dreiklang, für die drei letzten eine aufwärts gehende Terzenbegleitung gewesen. — Nun aber sind wir am Ende mit unseren Ausstellungen, und loben das bei Weitem vorherrschende Gute des Liedes, wie der ganzen Sammlung, indem wir den Wunsch hinzufügen, dem werthen Componisten bald wieder zu begegnen. *M.*

Nachrichten.

Herbstopern in Italien u. s. w.

(Beschluss.)

Neapel (Teatro Nuovo). Hier ging es, wenigstens durch grosse Abwechselung, weit lustiger zu. Von Donizetti wiederholte man die Linda (am Allermeisten), Don Pasquale, Gemma di Vergy, Campanello; von anderen Maestri: Barbiere di Siviglia, Cenerentola (oft), Ventaglio, Due Gemelle, Giuramento, Bugiardo vertitero, Marito disperato, Lotteria di Vienna, Modista raggiratrice, Scomessa, Miniere di Freiberg, nebst den daraus entstandenen grossen und kleinen mannichfaltigen Pastetenopern. Virtuosi, mitunter gar nicht zu verachtende, waren: die Damen David (die nächstens nach Oberitalien zurückgeht), Vilmot, Rebussini, Gualdi; die Tenore Laudamus, Zilioli, Zoboli; Fioravanti, Casaccia (Beide brave Buffos) und Bassisten Coletti (Antonio, Bruder des auf S. Carlo so beliebten Bassisten Filippo) sammt Laborcita. Zu bemerken ist, dass Donizetti's Linda di Chamounix und Don Pasquale auf diesem kleinen Theater weit besser gegeben wurden, als auf beiden königlichen Theatern. In der Cenerentola betrat die Favanti (eine Engländerin), in Gegenwart des Hofes, vieler vornehmen Einheimischen und Fremden, darunter Thalberg und Lablache, zum ersten Male die Bühne. Sie ist jung und hübsch, hat eine starke ziemlich geläufige Altstimme bis zum zweigestrichenen *A*, die Mittelchorden die besten, eine leidlich gute Methode, sang im Ganzen befriedigend (schien von Lablache gute Winke bekommen zu haben), fand viel Beifall (nach dem zuerst vom Hof gegebenen, wie dies hier Sitte ist), der in der zweiten Vorstellung noch stärker war, und sie wurde auch hervorgerufen. Die einst famöse Modista raggiratrice von Paesiello, die vor 50 Jahren die Neapolitaner entzückte, langweilte sie jetzt herzlich. Der hiesige Omnibus meint: der einförmige Styl, die Gesänge ohne hohen Flug (*slancio*) und Colorit, überhaupt die Monotonie in den Stimmen und im Accompagnement, also das Entgegengesetzte des heutigen Genre, sei Schuld daran; wahrscheinlich werde in 50 Jahren (welch eine schreckliche Ewigkeit!) der heutige musikalische Lärm noch mehr degoutiren (*disgustare*), als die alte Einfachheit. — Neu waren: 1) *Riccardo Moor*, erste Oper von Maestro *Francesco Gallo*, die Fiasco gemacht; es ist von ihr nichts Lobliches zu vermelden. 2) *Luisetta, o la Cantatrice del Molo di Napoli* (13. December), von dem in grösster Eile mit Lorbeeren aus Palermo (s. d.) hier angekommenen *Pacini*; die Oper hat einiges Hübsche, der Maestro wurde fünfzehn Mal auf die Scene gerufen und ging darauf in grösster Eile nach Mailand.

Thalberg (in Gesellschaft seines Schwiegervaters *Lablache* hier in Neapel) erregte in dieser Hauptstadt, wie gewöhnlich, Bewunderung und rauschenden Beifall in den von ihm gegebenen musikalischen Academieen, worin er besonders in einer Fantasie über Rossini's Mosè, einer über Bellini's Sonnambula und in einem Studio in Amoll Fanatismo erregte.

Vom Ende des künftigen Carnevals 1844 angefangen bis zum 20. September, bleiben die beiden königlichen Theater, die während dieser Zeit ausgebessert werden, geschlossen; Fondo soll noch im März offen bleiben.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

65 Theater öffneten vorigen Herbst der Oper ihre Pforten, hiervon das Lombardisch-Venetianische Königreich 23, das Königreich Beider Sizilien 10, der Kirchenstaat 9, Piemont, Nizza und Sardinien 12, Toscana 8, Modena 3.

Zehn neue Opern wurden componirt: vier zu Neapel (Mattia l'Invalido, Costanza d'Arragona, Riccardo Moor, Luisetta) (s. S. 196), drei zu Mailand (Anelda, Lara, Assedio di Brescia), eine zu Palermo (Medea), eine zu Rom (Bonifazio de' Geremei), und eine zu Genua (Osti non osti).

Drei neue Maestri sind entstanden (*Dermino Majo, Matteo Salvi* und *Edoardo Vera*).

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 48 Theatern: Gemma di Vergy auf 9; Elisir, Don Pasquale, Figlia del reggimento, jede auf 8; Lucia di Lammermoor auf 6; Linda di Chamounix, Roberto d'Evreux, jede auf 5; Marino Faliero, Lucrezia Borgia, Belisario, jede auf 3; Regina di Golconda, Anna Bolena, Maria Rudenz, jede auf 2; Maria Padilla, Favorita, Betly, Campanello, jede auf 1.

Bellini auf 15: Puritani, Norma, jede auf 5; Beatrice auf 3; Pirata, Sonnambula, jede auf 1.

Rossini auf 12: Barbiere di Siviglia auf 9, Cenerentola auf 3, Italiana in Algeri, Assedio di Corinto, jede auf 1.

Mercadante auf 10: Giuramento auf 3; Vestale, Elisa e Claudio, jede auf 2; Bravo, Briganti, Reggente, jede auf 1.

Pacini auf 8: Saffo auf 5, Fidanzata Corsa auf 3, Maria d'Inghilterra auf 1.

Verdi auf 7: Nabucodonosor auf 4, Lombardi auf 3.

Fioravanti auf 6: Columella.

Ricci (Luigi) auf 5: Chi dura vince auf 4, Esposti auf 1.

Coppola auf 4: Nina.

Ricci (Federico) auf 3: Prigione di Edimburgo.

Nicolai, Nini. Jeder auf 2: Templario, Virginia.

Ueberdies wurden noch Opern gegeben von *Lillo, Mabellini, Persiani, Paisiello, Raimondi* und wenigen Andern, von Jedem eine.

Jährliche Uebersicht der neuen Opern und neuen Maestri von 1843.

Der Carneval brachte	neue	Opern	24,	neue	Maestri	7.
„ Frühling	„	„	„	12,	„	„	3.
„ Sommer	„	„	„	6,	„	„	4.
„ Herbst	„	„	„	10,	„	„	3.
Jährliche Totalsumme von	1843:	52,	„	„	17.
„	„	„	1842:	43,	„	„	11.
„	„	„	1841:	51,	„	„	21.
„	„	„	1840:	35,	„	„	11.
„	„	„	1839:	37,	„	„	18.
„	„	„	1838:	44,	„	„	15.

Gesammtzahl der letzten 6 Jahre: 262, neue Maestri 93.

Somit im Durchschnitte jährlich genau 42 neue Opern und 15½ neue Maestri.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Spanien.

Cordova. Am 1. December gab man die Norma, worin die Señora Milla die Titelrolle, die Señora Santo Domingo die Adalgisa sangen und nebst dem Tenor Belmonte und Bassisten Lorade keine kleine Ernte Beifall davon trugen. Dasselbe gilt von dem am 4. December gegebenen Barbiere di Siviglia.

Coruña, im December. Die in der zweiten Hälfte Octobers mit einem vollständigen Siege gegebene neue Oper *Rosamunda en Ravenna*, del profesor *Francisco Porcell*, wurde seither mit demselben Erfolge wiederholt. Herr *Porcell* hat bereits eine andere Oper: *El Trovador*, componirt. Die Aquiló befriedigte besonders in Bellini's Capuleti; Herr Gerli, ihr Gatte, ist an diesem Theater als Bassist und Componist engagirt.

Valencia. Die Politik hat hier in den verwichenen Monaten die Oper verdrängt. Einstweilen wurden in den Zwischenacten der Comödie einzelne Stücke aus italienischen Opern vorgetragen, worin die Prima Donna Marietta Albini besonders glänzte. Im November gesellte sich Tenor Gomez und Bassist Aliona zu ihr, und man gab die Norma und Capuleti, worin auch ihre Tochter mitwirkte, ziemlich befriedigend.

Barcelona. Während dem hiesigen im Herbste stattgehabten Bombardement hatte die auf das französische Dampfschiff Asmodé geflüchtete italienische Sängergesellschaft eine Art musikalische Academie daselbst gegeben. Bassist Marini war nach Mailand zurückgekehrt, wo er im Carneval 1844 auf der Scala singt.

Sevilla. Die im vorigen Berichte unter der Rubrik Malaga angezeigte Sängergesellschaft gab hier Rossini's Mosè mit Glück. Besonders gefiel Tenor Unanue (starke, etwas Kehlstimme) und Herr Lei, ein erfahrener Bassist, der den Mosè sang. In der zweiten Hälfte Novembers erregte Donizetti's Linda di Chamounix Fanatismus. Die Rocca (Titelrolle) machte Furore; Tenor Bonfigli und Bassist Speck (im Spanischen der italienischen Verstümmelung Speck nachgeschrieben) gefielen sehr.

Madrid. Rossini's Mosè Nuovo mit den drei Prime Donne Basso-Borio, Granchi, Plañol, den Bassisten Alba und Reguer (majestätischer Spanier, machte die Titelrolle) sammt Tenor Sinico (missbraucht das Falsett) fand nur theilweise Applaus; das Ganze glich mehr einer Parodie. Die Villó-Ramos machte sich bemerklich als Norma, und nach sehr langen Proben ging auch gegen die Hälfte Decembers Linda di Chamounix von Donizetti, mit der Villó-Ramos, der Plañol, Tenor Sinico und den Bassisten Salvatori und Reguer, in die Scene, zog aber wenig an.

Herr *Basilio Basily* (Sohn des Capellmeisters *Francesco Basily* an der Peterskirche zu Rom), der seit mehreren Jahren hier im Gesange Unterricht ertheilt, erhielt das Kreuz „de Isabel la Catolica" (Iberia Musical, No. 41, 22. October 1843).

Die unlängst hier erschienene zweite Sammlung der Bildnisse berühmter musikalischer Künstler enthält: die *Colbran (Rossini's* Gattin), *Liszt, De Beriot, Galli, Meyerbeer, Soriano Fuentes* Vater.

Seit dem 15. October 1843 erscheint hier eine *Gaceta literaria y musical de España*, die sechs Mal monatlich ausgegeben wird. In ihrem Prospectus versichert sie, thätige und fleissige Mitarbeiter in Wien, London, Paris, Mailand, Berlin u. s. w. zu haben, überhaupt viel Interessantes und Originalnovellen zu liefern. Die vor mir liegenden Nummern bis 15. December sind weder in literarischer, am Allerwenigsten in musikalischer Hinsicht interessant; von jenen thätigen und fleissigen Correspondenten ist kein Wort darin; das Ganze hat mehr einen belletristischen Anstrich und steht der Iberia Musical ziemlich nach. — Für's Ausland kostet das Trimester 24 Realen (ungefähr 6 Franken).

Andere ausseritalienische Länder.

Lissabon. Die Lucia di Lammermoor, mit welcher die neue Impresa des Cav. Porto die Herbststagione eröffnete, verunglückte beinahe. Weit besser ging der Belisario, worin besonders Botelli (Titelrolle), die Prima Donna Carmen und Tenor Paterni starken Beifall erhielten. Alle hiesige Zeitschriften (ich hatte wenigstens sechs in Händen) waren mit starken Lobeserhebungen über die Rossi-Caccia voll, die als Anna Bolena einen grossen Triumph feierte. Diese Künstlerin hatte vorher in dem Opéra comique zu Paris gesungen.

Corfu. Die Costa, die Cuzzani, Tenor Forti und Bassist Pellegrini machten Glück in der Saffo, Cenerentola und Lucrezia Borgia; die Costa gefiel am Meisten.

Am 2. December beglückte der Don Pasquale mit dem Buffo Cavisago; die Cuzzani trillerte aber zu viel.

Smyrna. Die neue Gesellschaft begann hier ihre Leistungen im November mit Donizetti's Roberto d'Evreux, worin der bereits hier bekannte Bergamasker Bassist Gianì den meisten Beifall erhielt; ihm zur Seite wirkten die Prime Donne Garofoli, Genna und Tenor Montanari.

Athen. Von October bis December passirten hier drei Donizetti'sche Opern, die Lucrezia Borgia, die Lucia, die Anna Bolena, die Bühne. Die Mattioli (Amalia), Tenor Simonelli und Bassist Zucchini waren die gefeiertesten Namen. Man wollte nächstens die Norma oder die Beatrice di Tenda geben.

Constantinopel. Die Fanti in der Straniera und die Righini in der Chiara di Rosenberg, nebst dem Tenor Lanzoni, dem Buffo Lipparini und Bassisten Parmigiani fanden mässigen Applaus.

Bucharest. Hauptsänger: die Galzerani-Battaggia, die Logli, Tenor Battaggia, Bassist Santi und Buffo Giorgi, wie auch die gegebenen Opern (Norma, Barbiere di Siviglia, Belisario) gefielen ohne Weiteres.

Zara. Ungeachtet aller Leistungen der Signore Mazza, Gerli, der Signori Cervati, Bastogi und Lodetti zog Mercadante's Vestale nur wenig an. Als Furioso in der Donizetti'schen Oper gleiches Namens machte sich Herr Bastogi Ehre, desgleichen Herr Tasca als Caidamà. Seine Figlia del reggimento machte dem Furioso abermals Platz.

Lugano (italienische Schweiz). Auf dem hiesigen October-Jahrmarkt gab man Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Casanova, die Dragoni, Tenor Lattuada und Bassist Parodi ungetheilten Beifall erhielten.

Cassel, im Januar 1844. — Unser Opernrepertoir ist wieder mit einer schätzbaren Novität bereichert worden. *Lindpaintner's* neueste Oper: „Die sicilianische Vesper" — Text von *Heribert Rau* — ist am 1. d. M. hier zum ersten Mal in Scene gegangen und hat seitdem zwei Aufführungen erlebt, von denen jedoch keine vollkommen geeignet war, das Publicum zum klaren Verständnisse des Werkes zu führen. Dem Libretto fehlt es nicht an wohl zusammengefügten dramatischen Effecten. Wir erwähnen namentlich die Verschwörung des Johann von Procida gegen Carl von Anjou; die Entdeckung der verborgen gehaltenen Gräfin Fondi, nach deren Besitze Carl strebt; die Trennung der Gräfin von ihrem Gatten; die Erinnerung an die Schreckensgestalt des enthaupteten Conradin von Schwaben, welche die Gemahlin Fondi's in dem geängstigten Gewissen Carl's hervorruft, da sie seinen Liebesanträgen ausgesetzt ist und ihren Gemahl im Kerker weiss; die Befreiung Fondi's durch die reuige Aurelia, welche sich durch Liebesworte zum Verrath der Verborgenheit der Gräfin bewegen liess; die Abfahrt der Flotte des Königs bei dessen Rückkehr nach Neapel; die gewaltsame Entfernung des verschleierten Weibes inmitten der Procession; das Ertönen der schauerlichen Vesperglocke und der damit beginnende Sturm des Aufruhrs und Gemetzels; und endlich die Befreiung Siciliens, verbunden mit der Beglückung des geliebten gräflichen Paares. Was die Composition betrifft, so dürfen zwar nicht alle Nummern derselben in dem nämlichen Grade phantasiereich, melodiehaltig, schwungvoll und originell genannt werden, jedoch bekunden alle eine so hochst schätzbare Einsicht des erfahrenen Musikers, ein so erfreuliches Streben nach Einfachheit und Singbarkeit der Melodie, so viel Klarheit und Fasslichkeit der Harmonie, Angemessenheit und Mannichfaltigkeit der Instrumentation, dass schon um dieser, mehr äusserlichen Vorzüge willen das Werk sich einer zuneh menden Theilnahme von Seiten des Publicums zu erfreuen haben wird. Den Gesangpartieen gereicht es zum besonderen Vortheil, dass dieselben nirgends durch obligate Passagen von einzelnen, beliebten Instrumenten verdunkelt, oder wohl gar durch die ganze Instrumentenmasse völlig erdrückt werden, was bei neueren Compositionen nicht selten der Fall ist. *Lindpaintner* gehört zu den wenigen deutschen Operncomponisten, welche in dieser Hinsicht das rechte Maass zu treffen und zu halten wissen. Dagegen ist es für die Composition keineswegs vortheilhaft, dass nicht alle Sätze in einer gleich vollendeten und fein und wieder — namentlich überall da, wo es die Form des Textes gestattet — mehr symmetrischen Form erscheinen. Die Schuld davon trägt indess, dem Vernehmen nach, der Componist nicht so oft, als man glauben sollte, indem die Isolirung mancher Tonsätze durch die mit dem Musikwerke vor dessen Aufführung vorgenommenen mehrfachen Abkürzungen und Aenderungen entstanden ist. Wenn wir auch voraussetzen dürfen, dass dieselben mit sachkundiger Einsicht und nach reiflicher Ueberlegung, ja selbst zum Theil mit Bewilligung des Componisten gemacht worden, und überdies noch aus der dankenswerthen Besorgniss hervorgegangen sind, dass die Oper, vollständig aufgeführt, zu lange spielen würde, so gereicht doch unserer Meinung nach die Ausschliessung von Tonsätzen, sofern diese nicht eine ganze Nummer, sondern nur einen Theil derselben trifft, dem Musikstücke zum wesentlichen Nachtheil, vorausgesetzt, dass die ursprüngliche Form des Tonwerkes unlodelhaft war, was ja wohl bei den Tonschöpfungen eines jeden gebildeten und erfahrenen Musikers ausser Zweifel steht. Es ist darum angelegentlich zu wünschen, dass die Verfasser von Opernbüchern denselben einen bei Weitem minder grossen Ueberfluss an Worten, als dies gewöhnlich der Fall ist, zu Theil werden lassen, da ein solcher wohl dem Componisten die Bearbeitung erschweren kann, für die Composition aber meist wenig fruchtbringend, wenn nicht gar nachtheilig ist. Aber auch die Componisten könnten vorsichtiger in der Wahl der Textbücher sein und den Dichtern zeigen, worauf es bei der Erschaffung eines Tonstückes — insbesondere in Hinsicht auf eine vollendetere tonische Form — vornämlich ankommt. Dann würden manche Uebelstände gehoben werden. *Lindpaintner* hat jedoch seinen Text musikalisch so gut zu verwenden gewusst, dass selbst trotz der oben erwähnten Abkürzungen, wenn auch einzelne Tonsätze weniger entwickelt, in einem mehr lockeren Zusammenhang und in einer weniger geschlossenen Form, als andere, erscheinen, gleichwohl keine auffallenden Sprünge merklich werden. Wiederholte Aufführungen werden uns mit dem Tonwerke, in welchem wir, nebenbei gesagt, in dem ersten,

mit ihren Schellen und Klingeln und Glocken, entgehet Niemand, auch dem Harthörigsten nicht. Florindo's grosse Scene: Partir, partir etc. ist ein Bravourstück des Komponisten, Sängers und Orchesters. Das Finale des ersten Akts fängt mit dem Eintritt der Nacht feyerlich an. In Florindo's Herzen fasset jener schreckliche Entschluss tiefer Wurzel, und der Prior will ihn ahndend nicht verlassen. Dies ganze Finale hat in allen seinen äusserst mannichfaltigen Theilen, ganz vortreffliche Stücke. Das Läuten der Betglocke im Kloster, das hier nicht nur überhaupt höher spannen soll, sondern dadurch eine Hauptsache wird, dass der Prior ihrentwegen fort muss — hat darum der Komponist nicht dem Theatermeister überlassen. Die Glocke muss in A gestimmt seyn; wie Cher. geschrieben hat — so frey, als habe er an dies A nicht zu denken gehabt, und das doch so harmonisch unausgesezt mitklingt und nun wesentlich auch zur Musik gehört, ohngefähr achtzig Takte hindurch —: das muss man nur bey ihm hören. Elisens Annäherung und Situation wird, ehe man die Wanderin erblickt, schön durch das Hornsolo vorbereitet; und da sie endlich erschöpft hinsinkt und es um sie geschehen scheint: wie herzerquickend ertönt da die Musik des frommen Gesanges der rettenden Mönche, mit welchem sich die Oper anfing und welche eben darum der sinnige Komponist dort den Zuhörern so nahe ans Herz legte! Und da sie ihr die erste Hülfe gebracht haben, der schöne Gesang aller: Venes dans ces lieux solitaires etc. mit der glücklichen Führung aller Singstimmen! Hieran schliesst sich ein heiterer Kanon, während der Zug mit Elisen nach dem Kloster aufsteigt, und damit endigt sich der erste Akt sehr ruhig und sanft. Den zweyten eröffnet ein froher Zug Savoyarden. Diese ganze, vom Komponisten gut ausgeführte Musik, so wie Elisens Arie mit der obligaten Hoboe, (die Hr. Maurer sehr schön vortrug,) übergehen wir, und kommen gleich auf die Ensembles, welche zusammengenommen die oben angegebne Hauptsituation des Stücks ausmachen, und wozu auch Cherubini alle seine Mannichfaltigkeit, Tiefe und Kraft verwendet hat. Aber eben darum kann man hier wohl dem Sinne vertrauen, den die Natur in Alle gelegt hat, und den diese Musik gewiss anregt, wenn man ihr nur Aufmerksamkeit schenken will, und nicht mit leerem Kopfe und mattem Herzen dasist. Auf einige Meisterzüge, die sich durch Worte begreiflich machen lassen, wollen wir nur die verweisen, welche die Oper oft genug hören, um auch die Details verfolgen zu können. Wo Florindo den Entschluss, sich hinabzustürzen, ausführen will, ergreift ihn plözlich das Gewissen; er schaudert zurück und ruft: Ciel! sauve-moi le crime! Dies sagt er ad libitum also:

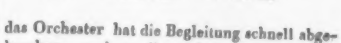

das Orchester hat die Begleitung schnell abgebrochen, und an dieser Stelle fallen plözlich vier Waldhörner in diesem gehaltenen

---

das Glücks seiner Liebe. Den Uebergang von jener Stimmung in diese mahlen die Blasinstrumente allein

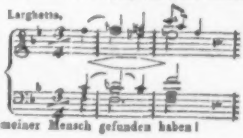

durch diesen Gang: Das ist sehr natürlich? Ja wohl; aber es würde es nie ein gemeiner Mensch gefunden haben!

zweiten und vierten Acte die ansprechendsten und melodiereichsten Tonstücke fanden, vertrauter machen und zum genauern Verständniss des Werkes beitragen. Die beiden stattgefundenen haben uns nicht befriedigen können. Namentlich war die Auffassung der einzelnen Partieen nicht bestimmt, die Ausführung nicht genau und verständlich genug. Es erschien uns Alles nur eingelernt, nicht durchgelebt. Die Leistungen des Herrn *Biberhofer* (Carl von Anjou) und *Foppel* (Johann von Procida) waren jedoch in mehrfacher Hinsicht lobenswerth.

Die Abonnement-Concerte, welche von den Mitgliedern der Hofcapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds alljährlich während des Winters im Hoftheater veranstaltet werden, haben am 6. December v. J. begonnen. In dem ersten dieser Concerte kamen folgende Tonwerke zu Gehör: 1) Ouverture: „Nachklänge von Ossian" von *Gade*. Diese uns bisher noch unbekannte Composition, welche viel Schönes zum Genusse darbietet und insbesondere ein höchst lobenswerthes, ächt künstlerisches Streben nicht verkennen lässt, würde von Seiten aller Mitwirkenden sehr sorgfältig und geschmackvoll ausgeführt und vom Publicum beifällig aufgenommen. 2) Zwei Gesangpiecen von *Bellini*, vorgetragen von Fräul. *Eder*. War auch die Zusammenstellung der beiden Stücke ungeschickt und durchaus nicht motivirt, so verdient doch die Ausführung lobende Anerkennung. 3) Sechstes Violinconcert von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *J. J. Bott*. Der Vortrag des jungen Virtuosen befriedigte uns vorzugsweise in den beiden ersten herrlichen Sätzen der Composition. 4) Arie aus „Joseph" von *Mehul*, vorgetragen von Herrn *Hüdrich*. Die Ausführung dieses einfachen Tonstückes liess viel zu wünschen übrig, da der Sänger zwar schätzbare Mittel besitzt, dieselben aber keineswegs zu verwenden weiss. 5) Fantasie für Clarinette von *Reissiger*, geblasen von Herrn *Holzappel*. Der Vortrag des Solisten zeichnete sich durch Genauigkeit und Festigkeit des Spieles vortheilhaft aus, entbehrte aber nur gar zu oft der Nuancen, deren das tonreiche Instrument in so hohem, fast unnachahmlichem Grade fähig ist. 6) Vierte Symphonie (B dur) von *Beethoven*. Dieselbe gehört zwar bekanntlich nicht zu den grossartigsten des in dieser Musikgattung als Muster vorleuchtenden Tonmeisters, jedoch erscheint sie in Hinsicht auf Inhalt und Form reich und vollendet und bis auf den kleinsten Gedanken hin tonisch motivirt. Ein Werk mit solchen Eigenschaften übt einen hohen Grad von Anziehungskraft auf das hiesige musikalische Publicum aus, dem namentlich *Beethoven*'sche Symphonieen selten zum Genusse dargeboten werden, indem die Anzahl der bei uns veranstalteten Abonnement-Concerte in der Regel nur gering ist und andere Meisterwerke dieser Gattung auch bedacht werden. Die Ausführung der Symphonie war, einige wenige Störungen abgerechnet, vortrefflich.

Das zweite Abonnement-Concert, welches am 3. Januar Statt hatte, wurde mit einer für uns neuen Ouverture von *Müller* zu Weissensee eröffnet, deren Ausführung eine gelungene genannt zu werden verdient. Das Tonstück selbst zeichnet sich in Hinsicht auf Inhalt und Form des Allegrosatzes, welchem ein langsamerer als Introduction vorhergeht, vortheilhaft aus. Dieser ist jedoch weniger tonisch motivirt und gerundet, als der eben erwähnte, ihm nachfolgende Hauptsatz des Werkes. Die instrumentale Einkleidung der contrapunctisch gut verwendeten Gedanken des Hauptsatzes ist im Allgemeinen zwar befriedigend, jedoch erscheinen uns einzelne, den Geigen in der höheren Tonlage gegebene Passagen, welche durch die Blasinstrumente zweckmässig gedeckt worden sind, nicht bequem genug ausführbar. In Hinsicht auf die Tonsatzform des Hauptsatzes bemerken wir ausserdem noch, dass bei einem übrigens wohlthuenden Festhalten des durch das Hauptmotiv angeregten Rhythmus doch der an einzelnen Stellen etwas einförmige Tonsatz durch das Hinzufügen neuer — und zwar kleinerer und bewegterer — Tonfiguren noch um Vieles an Lebendigkeit und musikalischem Reiz gewonnen haben würde. In Betreff des einleitenden Satzes in der langsamen Bewegung gestehen wir, dass der Uebertritt vom Dur- zum Moll-Geschlecht mit dem choralmässigen Motiv uns in Instrumentalstücken, in welchen nicht, wie in Gesangstücken durch den Text, ein äusserer Nothigungsgrund dargeboten ist, nicht ansprechen will. Schon oft hat man in classischen Tonwerken die entschieden bessere Wirkung der umgekehrten Folge von der Moll- zur gleichnamigen Dur-Tonart erfahren. Doch ist die eine oder andere Wirkung noch nicht genügend erklärt worden, und dürfte ihren Grund, unserer Meinung nach, in einem anderen, als dem bisher angenommenen Princip des Moll-Accordes haben. Hiervon abgesehen, giebt das Werk einen erfreulichen Beweis von dem schätzbaren Talent, gebildeten Geschmack und den achtungswerthen Kenntnissen des Componisten, dessen fernere Productionen uns Erfreuliches erwarten lassen. — Die zweite Nummer des Concertes bestand in einer Arie aus „Belisario" von *Donizetti*, welche an sich nur einen geringen musikalischen Werth besitzt und zunächst durch eine gute Ausführung dem Zuhörer Interesse zu gewähren vermag. Fräul. *Löw* war um eine solche bemüht; ihr Vortrag wurde indess durch eine dunklere Färbung und häufigere wie auch auffallendere Schattirung einzelner Stellen an Lebhaftigkeit des Ausdrucks gewonnen haben. Die Töne der Sängerin erschienen übrigens durchgängig wohlgebildet und wirkten im Klange nachhaltig. — Darauf trug Herr *Weidemüller Spohr*'s neuntes Violinconcert vor. Wir zählen dieses Tonstück zu den schwierigsten Concerten des Tonmeisters und säumen darum länger nicht, Herrn *Weidemüller*'s höchst schätzbare Fertigkeit anzuerkennen, weil uns in Hinsicht auf den mechanischen Vortrag nichts zu wünschen übrig blieb. Der ästhetische Vortrag war dagegen von dem fleissigen Virtuosen zu wenig berücksichtigt worden, denn der Künstler verhielt sich bei der Darstellung des von ihm gewählten Tongebildes zu passiv, er reproducirte zu wenig aus sich selbst und eben darum vermochte uns sein Spiel nicht in dem erwünschten Grade zu erwärmen und zu beleben. — Die nun folgende Nummer war eine Arie aus *Mozart*'s „Figaro," welche von Herrn *Dorska* mit mehr Sicherheit als Delicatesse ausgeführt wurde. Der Sänger hätte sich bei dem Vortrage dieses Tonstückes mehr Zeit lassen und seinem Gefühle mehr Raum geben dürfen. — Zum Schlusse des ersten Theiles hörten wir Introduction und

Variationen über ein Duo aus *Mozart's* „Don Juan" für Pianoforte von *Chopin*, vorgetragen von Herrn *Deichert*. Dieses Concertstück bietet bekanntlich der Schwierigkeiten für den Vortragenden nicht wenige dar. Wenn auch die Ueberwindung derselben dem jungen Pianisten zum Lobe gereicht, so gebricht es seinem Spiel im Allgemeinen noch an Glätte und Eleganz und insbesondere bei der Sonderung der mit einander gleichzeitig fortschreitenden Passagen von verschiedenem Character an Deutlichkeit. Zur befriedigenden Ausführung solcher Tonfiguren, wie sie *Chopin* in diesem seinen Tonwerke oft in rapidester Bewegung vor unserem Ohre vorübereilen lässt, ist, wenn die Tendenz des Componisten vollkommen erkannt werden soll, die Selbstständigkeit nicht nur jeder Hand, sondern auch jedes einzelnen Fingers erforderlich, indem in diesem Tonwerke bekanntlich die Ausführung von ungleichartigen Tonfiguren, welche zwar eine gleiche Deutlichkeit, aber einen ganz verschiedenen Ausdruck erheischen, oft sogar einer Hand allein anvertraut worden sind. Uebrigens mögen wir gern manches minder Gelungene bei Executirung dieser Composition einiger Befangenheit zuschreiben, deren sich wohl selten ein Virtuose bei seinem ersten Auftreten gänzlich zu erwehren im Stande sein möchte. — Den zweiten Theil des Concerts bildete *Spohr's* Symphonie: „Die Weihe der Töne," ein Werk, an dem wir uns schon oft zu erfreuen Gelegenheit hatten und dessen zweiter, dritter und vierter Satz, namentlich sowohl von Seiten des Inhaltes, als rücksichtlich der Form, ausgezeichnete Schönheiten enthält, welche wir hier wohl als dem gebildeten musikalischen Publicum bereits bekannt voraussetzen dürfen. Leider war gerade die Ausführung des zweiten, dritten und vierten Satzes weniger befriedigend, als die des ersten. In zweiten vermissten wir die bei früheren Aufführungen gewohnte Präcision im Zusammenspiel und die nöthige Delicatesse bei dem Vortrag der eben so sinnig erfundenen, als zart instrumentirten Hauptmotive. Im dritten hätten manche Eintritte in den Blasinstrumenten fester und energischer sein dürfen, und im vierten wäre bei dem Eintritte der Blasinstrumente nach dem Pauken-Solo mehr Genauigkeit und Zartheit zu wünschen gewesen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die unter dem Namen „Association des Artistes-Musiciens" im vorigen Jahre in Paris gebildete Gesellschaft zur Unterstützung verarmter Musiker und ihrer Familien, deren Statuten S. 480 des vorigen Jahrganges dieser Blätter mitgetheilt wurden, hielt am 31. Januar ihre erste jährliche Hauptversammlung, unter dem Vorsitze des Barons *Taylor*, des Gründers der Gesellschaft. Secretär *Genevay* trug den Rechenschaftsbericht vor, aus welchem sich ergab, dass sich die Einnahme des Vereins im Jahre 1843 auf 12,383 Franken belief, theils durch die regelmässigen Beiträge der Mitglieder, theils durch ausserordentliche Schenkungen, theils durch den Ertrag eines Concertes. Von jener Summe sind 10,000 und einige hundert Franken in Staatsrenten zinsbar angelegt; der Ueberschuss ist theils zur statutengemässen Unterstützung von Musikern, theils zur Bestreitung der nothwendigen Unkosten verwandt worden. —

Den Statuten gemäss hatten neun Mitglieder des Comité auszuscheiden (ein Antrag auf gänzliche Erneuerung des gesammten Comité's fiel durch); das Loos traf die Herren *Bechem, Berlioz, Caraffa, Girard, Edow Montaux, Nargeot, Spontini, Tolbecque, Zimmermann*. Diese wurden sämmtlich wieder gewählt, mit Ausnahme des Herrn *Nargeot*, an dessen Statt die Wahl auf den bekannten Pianofortefabrikanten *Erard* fiel. Letzterer schenkte dem Verein einen Flügel seiner Fabrik, ein anderes Comitemitglied Gyrowetz ein Geschenk von 1000 Musikstücken bei. Diese und jenes Instrument werden nun zum Vortheile der Gesellschaft verlooset, das Loos kostet einen Franc.

Die Gesellschaft, deren Existenz und Weiterverbreitung gesichert ist, zählt jetzt über 1100 Mitglieder, viele davon auch ausserhalb Frankreichs.

Das diesjährige Musikfest des pfälzischen Musikvereins wird am 31. Juli und 1. August in Zweibrücken unter *Mendelssohn's* Leitung gefeiert. Zur Aufführung kommen folgende Musikstücke: Erster Tag: *Mendelssohn's* Oratorium Paulus. Zweiter Tag: Die Symphonie von *Beethoven*; Bundeslied von *Marschner*; Die erste Walpurgisnacht von *Goethe* und *Mendelssohn*.

Das zweite Concert des Pariser Conservatoriums der Musik brachte folgende Stücke zur Aufführung: *Mozart's* Symphonie aus C dur (mit der Schlussfuge). — Mezzocantile und glückliche Fahrt von *Beethoven* (scheint nicht sehr angesprochen zu haben). — Concertante für die Flöte von *Tulou*, gebiasen von *Dorus*. — Motette von *Mozart*: Ne pulvis et cinis etc. — D dur-Symphonie von *Beethoven*.

Conradin Kreutzer ist in Paris eingetroffen, um sein Nachtlager zu Granada als Una notte a Granada auf dem dasigen italienischen Theater in Scene zu setzen.

Adam's neueste Oper „Cagliostro," Buch von *Scribe*, scheint in Paris keine glänzende Aufnahme gefunden zu haben. — Dagegen gefielen die neuen Opern Ladislaus Hunyadi, von dem Capellmeister *Franz Erkel* zu Pesth; Carl XII. oder der Bürgermeister von Zirkow, von dem Comiker *Hahmann* zu Memel.

Castelli erzählt in den Grenzboten, dass ihm die Verfertigung des Buches der „Schweizer-Familie," welches sechs Auflagen erlebte, und obwohl die Oper an allen Bühnen unzählige Male aufgeführt wurde — in Allem nur acht Gulden Conv.-M. eingetragen habe.

Ankündigungen.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Gottentag*) ist erschienen:

Fink, Dav., *Psalm*: „*Der Herr ist König*" für Männergesang. Partitur 5 Sgr. (Solo und Chor). Preis der Chorstimmen 10 Sgr.

Greil, A. F., Op. 26. „*Barmherzig und gnädig*" vierstimmig (mit Begleitung von 2 Viol., Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, Viola, Violoncelle und Contrabass). Preis des Clavierauszugs 27½ Sgr. Preis jeder einzelnen Singstimme 5 Sgr. Preis der 10 Instr.-Stimmen 1 Thlr. 24 Sgr.

Lauer, A. Bdl., *Quartetto a Canone per voci di Sopr., Alto, Ten. e Basso coll' accomp. di Pianoforte*. Preis 15 Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 86. *Klänge aus der Kinderwelt*. 12 Lieder von Hoffmann von Fallersleben, aus den Knaben Wunderhorn u. A. mit Pianofortebegleitung. Preis 25 Sgr.

— — *Ouverture zur Medea pour Pianoforte*. Preis 7½ Sgr.

Wichmann, Herrmann, *Sonate f. Pfte.* Op. 1. Pr. 25 Sgr.

Händel's
viertes Pianoforte-Concert in Fdur,

welches Herr *Martier de Fontaine* in seinen Concerten in Paris, Berlin, Cöln, u. s. w. mit allgemeinem Beifall vorgetragen hat, ist unter der Presse.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

NEUE MUSIKALIEN

bei **C. F. Peters,** Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Becker, Jul., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Clavierauszug vom Componisten. Op. 34.	2	20
NB. Die Instrumental-Begleitung sowohl in Partitur als Stimmen ist in correcter Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.		
Dürrner, J., Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 10. Compl.	1	—
— — Dieselben einzeln:		
No. 1. Leid und Freud'	—	5
„ 2. Frühlingsmorgen	—	7½
„ 3. Lied von R. Burns	—	7½
„ 4. Klage und Bitte	—	7½
„ 5. Des Vogels Freude	—	7½
„ 6. Liebesheimath	—	5
„ 7. Ave Marie	—	7½
„ 8. Liebe		
Hauptmann, M., Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Neue Auflage.	—	45
Hünten, Fr., Variations sur trois airs italiens pour le Piano à 4 mains. Op. 65.		
No. 1. La Zaira		
„ 2. La Niobe	à —	22½
„ 3. La Norma		
Janus, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle. Oeuv. 65. No. 1, 2, 3. à	1	10
Kalliwoda, J. W., Première Conversation ou Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après la Concertante pour deux Violons. Op. 30.	1	7½
— — Deuxième Conversation ou Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après les Variations brill. pour Violon avec Orchestre. Op. 18.	—	20
— Introduction et Variations pour Clarinette avec Orchestre. Op. 120.	1	20
— Le même avec Piano.	—	20
— — Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 150.	3	—
— — Deux Marches militaires pour Piano.	—	7½
Kugler, Rich., Trio facile et agréable pour Piano, Violon et Alto. Oeuv.	—	25
Lemcke, H., Variations brill. sur un thème de Niobe pour le Piano. Oeuv. 24.	—	17½
— — Trois Mazurkas brillantes pour Piano. Oeuv. 25.	—	10
Müller, Rob., Nocturne pour Piano seul. Oeuv. 15.	—	12½
— — Fantaisie pour Piano sur Lucia di Lammermoor de Donizetti. Oeuv. 22.	1	—
Reissiger, C. G., Sixième Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 173.	3	—

Bei **Berra & Hoffmann** in Prag ist ganz neu erschienen:

Zweite Novo-Sendung.

Labitzky, J., Donau Walzer. Op. 85, für das Pfte. 45 Kr.
— — Derselbe zu 4 Händen. 1 Fl.
— — Derselbe für Orchester. 2 Fl. 30 Kr.

Lichnann, Jos., Morisni Walzer für d. Pfte. Op. 23. 45 Kr.

Abendroth, Th., Drei Gedichte von *Ad. Schritt* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 30 Kr.

Netzer, Jos., Das letzte Lied. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 13ᵗᵉ Werk. 30 Kr.

Tomaschek, W. J., Rapsodies p. Piano. Oeuv. 110. 1 Fl.

Veit, W. H., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21ˢᵗ Werk. 1 Fl. 15 Kr.

Dieselben einzeln:

No. 1. Und wüsstens die Blumen von *Heine.* 20 Kr.
„ 2. Ständchen von *F. Rueckert.* 20 Kr.
„ 3. In die Fremde von *Freiherrn v. Eichendorf.* 20 Kr
„ 4. Triolett von *J. Tandler.* 15 Kr.
„ 5. Intermezzo von *J* Freiherrn *v. Eichendorf.* 15 Kr.
„ 6. Am Abende von *Rueckert.* 20 Kr.

Veit, W. H., Fantasie-Stück, No. 1, f. d. Pfte. 22ˢᵗ Werk. 45 Kr.

Prochaska, Joh., Prager Locomotive. Drei Polka für das Pianoforte. 30 Kr.

— — Senegalis Galopp (No. 445). 15 Kr.

Wenesky, P. M., Frohsinn auf dem Lande. Drei Polka für das Pianoforte. 20 Kr.

Kraus, A., Hamburger Polka für das Pfte. No. 124. 15 Kr.

Wunsch, F. K., Veronika Polka für d. Pfte. No. 126. 15 Kr.

— — Stern Galopp für das Pianoforte. No. 127. 15 Kr.

— — Adler Polka für das Pianoforte. No 128. 15 Kr.

— — Freundschafts Polka für das Pianoforte. No. 130. 15 Kr.

Ehestens erscheint:

Labitzky, Jos., Neuer Immergrün Galopp, 99ᵉʳ Werk, für das Pianoforte, zu 4 Händen und für Orchester.

Anzeige für Bühnen-Directionen!

Obschon die Gefertigten bei Ankauf der Partitur der von Herrn *Caj. Donizetti* componirten Oper: „Don Pasquale" das erlangte Eigenthumsrecht derselben für Deutschland in den öffentlichen Blättern angezeigt haben, so ist doch in der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung No. 1. vom 3. Januar 1844 die Oper „Don Pasquale" in einer deutschen Uebersetzung von Herrn *Carl Gollmick* in Frankfurt a. M. den Bühnen-Directionen angeboten worden.

Nachdem nun der hohe Bundestag die Verfasser musikalischer Compositionen und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung im deutschen Bundesgebiete mit Beschluss vom 22. April 1841 in Schutz zu nehmen geruhte, so erlauben sich die Gefertigten den geehrten Bühnen-Directionen bekannt zu machen, dass dieselben den §. 4. der obigen hohen Verordnung, zufolge dessen nebst dem nach den Landesgesetzen zu leistenden vollen Schadenersatze stets und für jeden Fall der ganze Betrag der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung ohne Abzug der auf dieselben verwendeten Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem andern den Gegenstand der Aufführung gemacht hat, in Beschlag zu nehmen, gegen obige auf die Beeinträchtigung ihres Eigenthumsrechtes gegründete Speculation in der ganzen Ausdehnung in Anspruch zu nehmen, und bei jeder ohne ihre ausdrückliche Einwilligung erfolgten Vorstellung dieser Oper in Anwendung zu bringen entschlossen sind.

Uebrigens sind die Gefertigten bereit, den geehrten Bühnen-Directionen die Partitur der Oper: „Don Pasquale" mit deutscher Uebersetzung von *Heinrich Proch* auf rechtmässigem Wege unter den billigsten Bedingungen zu überlassen.

Wien, den 19. Februar 1844.

A. Diabelli & Comp.

Erklärung.

Ich bestätige hiermit, dass die Herren *A. Diabelli & Comp.* in Wien das Eigenthumsrecht der Partitur der von mir componirten Oper „Don Pasquale" von Herrn *Johann Biczwik*, an welchen ich diese Partitur für Italien und Deutschland eigenthümlich überlassen habe, zufolge des von mir mitgefertigten Vertrages d. d. Wien, den 20. Juni 1843, für Deutschland erkauft haben, und dass demzufolge die Herren *A. Diabelli & Comp.* in ganz Deutschland als die alleinigen rechtmässigen Eigenthümer der Partitur der von mir componirten Oper „Don Pasquale" zu betrachten sind.

Wien, den 17. Februar 1844.

Gaetano Donizetti.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. **№ 13.** 1844.

Inhalt: Beschreibung der vor zwei Jahren erbauten grossen Orgel in der Stiftskirche zu Osseg in Böhmen u. s. w. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Cassel. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beschreibung

der vor zwei Jahren erbauten grossen Orgel in der Stiftskirche zu Osseg in Böhmen, nebst biographischer Notiz über deren Erbauer und einigen allgemeinen und beurtheilenden Bemerkungen.

Unterzeichneter, den eine Ferienreise im Sommer vorigen Jahres nach Böhmen führte und der dabei Osseg berührte, verwendete einen Tag mit dem grössten Interesse zur Durchsicht des eben genannten herrlichen Werkes und zum Spiele auf demselben. Der dortige Subprior sowohl, als der Cisterzienser-Ordens-Priester *Athanasius Bernhard*, als Regens Chori, waren so freundlich und gefällig, mir nicht nur die Gestattung allenthalben angedeihen zu lassen, sondern mir in Allem selbst hilfreiche Hand zu leisten und nicht minder mich auf Dieses und Jenes aufmerksam zu machen. Das Werk ist mir so interessant erschienen und in seiner Einrichtung dabei in so Manchem vom Bisherigen abweichend, dass ich es nicht für überflüssig halte, dem grössern musikalischen Publicum darüber einige Mittheilungen zu machen.

Es mag die Disposition dieses Werkes vorausgehen, die ich in ihrer Genauigkeit eben genanntem Pater *A. Bernhard* hauptsächlich verdanke.

I. *Disposition.*

A. *Haupt-Manual.*

1) Principal 16 Fuss von Holz vom Orgelbauer Bourdon*), Brummbass, genannt), 6½ Zoll weit mensurirt; spricht leicht an und hat einen vollen runden Ton.
2) Principal 8 Fuss vom feinsten Zinn, mit nur ½ Zusatz, 5½ Zoll weit; Ton voll, streichartig.
3) Quintadena 16 Fuss 8 Zoll, bebärtet; die Quinte nur sanft anschlagend, wegen seiner reinen gleichen Intonation ausgezeichnet.
4) Gemshorn 8 Fuss, 3½ Zoll weit; hornartig, aber sanft singend.
5) Flöte 8 Fuss, 4½ Zoll weit; äusserst rein und gleich im Tone.
6) Salicional 8 Fuss, 4½ Zoll weit, bebärtet; ein wegen seiner Lieblichkeit und leichten Ansprache besonders auszuzeichnendes Register.
7) Spitzflöte 8 Fuss, am Labium 5½ Zoll weit; das sanfteste Register in der Orgel.
8) Quintadena 8 Fuss, 4 Zoll weit; sehr rein intonirt.
9) Octava 4 Fuss, 3½ Zoll weit; ist mehr singend, als scharf.
10) Bassethorn 4 Fuss offen von Zinn, 4 Zoll weit, bebärtet; hat einen vollen säuselnden, hornartigen Ton.
11) Quinte 3 Fuss, 2½ Zoll weit.
12) Superoctav 2 Fuss, 2½ Zoll weit, bebärtet; Klangfarbe wie Bassethorn 4 Fuss.
13) Rauschquint 2 Fuss 4fach *Cggc*, repetirt in der vierten Octave.
14) Mixtur 2 Fuss 5fach *Ccgcc*, repetirt in der dritten Octave.
15) Cornett 2 Fuss 6fach *Cgcegc*, repetirt in der zweiten Octave.

B. *Brustwerk.*

1) Principal 8 Fuss offen, 5 Zoll weit; von sanfter streichartiger Intonation, ein vorzügliches Register, besonders geeignet zur Bezeichnung einer frommen hingebenden Stimmung.
2) Flöte 8 Fuss offen, 4½ Zoll weit, von der Manual-Flöte durch Mensur und sanfteren Ton verschieden.
3) Gedact (lieblich) 8 Fuss von Holz, 3 Zoll weit; das weichste Register der Orgel, ganz rein intonirt.
4) Bourdon 8 Fuss von hartem Holze, 4 Zoll weit; ganz sanft in die Quinte tönend, eine prächtige Füllstimme.
5) Octava 4 Fuss, 3½ Zoll weit; hell und kräftig.
6) Fugara 4 Fuss, 2½ Zoll weit; sehr sanft.
7) Flote 4 Fuss, 2½ Zoll weit; schön intonirt.
8) Quinte 3 Fuss, 2½ Zoll weit.
9) Superoctav 2 Fuss von Zinn, 2 Zoll weit.
10) Mixtur 1½ Fuss 3fach *Gcegc*, offen; repetirt in der dritten Octave.
11) Cymbel 1 Fuss *Cgc* 3fach; repetirt in der zweiten Octave.

C. *Pedal.*

1) Principal 16 Fuss von Zinn, 10 Zoll weit (das tiefste C wiegt 125 ℔.).
2) Subbass 32 Fuss von Holz, 11½ Zoll weit; in der ersten Octave gedeckt, bebärtet der leichtern Ansprache wegen.
3) Violonbass 16 Fuss von Holz, 9½ Zoll weit; voll, durchgreifend.
4) Principalbass 8 Fuss offen, von Zinn, 6 Zoll weit.
5) Octavbass 8 Fuss von Holz, 5½ Zoll weit.
6) Posaune 8 Fuss, ein Rohrwerk mit zinnernen Schallbechern 9 Zoll weit.
7) Quintbass 12 Fuss von Holz, 7 Zoll weit.
8) Mixtur von 4 bis 2 Fuss, *Cegc* 4fach von Zinn, in der Octave gedeckt.

II. *Bemerkungen zur Disposition.*

a Anzahl der Pfeifen:
α) Hauptmanual, 1377, auf eine Taste 27.
β) Brustwerk: 867, auf eine Taste 17.
γ) Pedal: 243, auf eine Taste 11.

b) Vorbereitete Verstärkung: Noch ein Positiv (zu einem dritten Manual) einzustellen in die Füllungen des Hauptkörpers von sieben Stimmen: 1) Geigen-Principal 8 Fuss. 2) Copula major. 3) Copula minor. 4) Octava 4 Fuss. 5) Quinta 3 Fuss. 6) Superoctava 2 Fuss. 7) Mixtur 1½ Fuss, 4fach: *gegc*.
Im Pedale ist für eine Posaune 16 Fuss vorbereitet.

c) Klangfarbe der Orgel.
Dass der Character dieser Orgel vorherrschend weich, zart, aber auch ernst, erhaben und kraftvoll ist, deutet schon die

*) Ganz können wir uns mit den Namen nicht einverstehen, da man unter Bourdon doch wohl mehr eine Gedacktstimme versteht. *Der Verf.*

mitgetheilte Disposition an, vollkommen einstimmen wird aber jeder Kenner, der die Freude hatte, sie in den hauptsächlichsten Nuancen zu hören.

III. *Aeussere Beschaffenheit.*

a) Orgelkörper.

Der Hauptkörper für's Manual und Pedal ist 33 Schuh 6 Zoll hoch, 26 Schuh breit, 7 Schuh 2 Zoll tief, füllt die ganze Wölbung der Kirche aus und ist in fünf Pfeifenthürme getheilt; Pedal-Principal 16 Fuss und Manual-Principal 8 Fuss im Prospecte.

Die Manual- und Pedal-Windlade, jede 6 Schuh lang, 1 Schuh 3 Zoll breit und 7 Zoll tief.

Der Körper des Brustwerks besteht aus drei Pfeifenthürmen, wovon jeder der zwei Seitenthürme 10 Fuss hoch ist, und hat im Prospecte Principal 8 Fuss; die Windlade ist 9 Schuh lang und 3 Schuh breit.

b) Die sechs grossen Balge sind Spanobälge, jeder 12 Schuh lang und 6 Schuh breit und haben gegen 280 Druck.

c) Windstärke: Nach der Windwaage 30 Grade.

d) Kosten: Die Orgel kostet, Alles eingerechnet, 8180 Gulden 36 Kreuzer Conv.-Münze.

IV. *Biographische Notiz des Erbauers.*

Der Erbauer dieser Orgel, *Franz Feller* (geb. 1785 und gestorben 1843 am 1. Juni), war von seinem Vater zum Schneiderhandwerk bestimmt, lernte aber nebenbei Musik und wurde als Singknabe auf dem Chore seines Geburtsortes (Königswalde unweit Tetschen) verwendet. Wundersam von den Tönen der Orgel ergriffen, fing er schon als 12jähriger Knabe an, ganze Octaven von Holzpfeifen zusammenzustellen. Von seinem Vater und Lehrmeister wegen seiner Vernachlässigung des Schneiderhandwerks oft hart gezüchtigt, wusste er sich im — Holzstosse seines Vaters eine geheime Werkstatte zu bereiten, wo er unbemerkt in Nebenstunden seiner Lieblingsbeschäftigung nachhing. — Hier suchte er ein kleines Orgelwerk schon in seinem 14. Jahre zu Stande zu bringen, wo ihn besonders die Anlage und Einrichtung der Windlade, deren er noch keine gesehen, in grosse Verlegenheit setzte. Doch Nachdenken überwand die Schwierigkeit, und es gelang ihm, ein Werkchen von zwei Holzstimmen und drei Octaven zu Stande zu bringen, welches so eingerichtet war, dass, während er mit der einen Hand spielte, er mittelst einer Kurbel durch die andere Hand den Blasebalg in Bewegung erhielt. In seinem 18. Lebensjahre etablirte er sich als Schneidermeister in seinem Geburtsorte und verwandte alle übrigen Groschen, um sich die zum Orgelbaue nöthigen Werkzeuge und Requisiten herbeizuschaffen. Noch in demselben Jahre arbeitete er ein Werk von drei Zinnstimmen, einer Holzstimme und einem achtfüssigen Pedalsatze, das der Wohlgelungenheit wegen die Gemeinde von Niedergrund für ihr Kirchlein erkaufte. In den Jahren 1809—1813 that er Kriegsdienste als Bandist, wodurch sich seine Kenntnisse in der Musik bedeutend erweiterten. In Folge der Schlacht bei Kulm wurden in der Gegend mehrere Orgeln zerstört, und das war nun die eigentliche Veranlassung, dass sich *Feller* seit 1817 ganz allein dem Orgelbaue zuwandte, und seit dieser Zeit hat er 36 theils kleinere theils grössere Werke erbaut, die alle Beifall fanden. Seine Stärke zeigt sich in den Arbeiten im Flötenwerke; hier hat er es zur Meisterschaft gebracht.

So viel von einem Manne, den wahrhaft künstlerische Begeisterung und Genie unter seinen Zeitgenossen gewiss auszeichnen und den die Nachwelt gewiss immer in Ehren halten wird.

Seine Söhne treten in die Fusstapfen ihres Vaters, und es können die Gebrüder *Feller* mit Recht dem Publicum empfohlen werden; es sind zwar einfache, in ihrer Kunst aber ausgezeichnete Leute, welche solid und schön arbeiten, und, was nicht weniger werthvoll ist, gewissenhaft sind, Vorzüge, die sie vor Manchem ihrer Kunstgenossen auszeichnen. *Franz* besonders, der älteste von ihnen, ist ein Mann von wahrer künstlerischer Begeisterung, von seinem verstorbenen Vater von Jugend auf zu den feinsten und schwierigsten Arbeiten verwendet, in seinem Fache vielseitig gebildet und erfahren, ein junger Mann, der mit noch mehr Geist das Werk seines Vaters fortsetzt und auf den Bahnen mit demselben Rechte stolz sein kann, als Sachsen auf seinen *Jahn*, *Jehmlich* und neuerlichst *Göthel*.

V. *Allgemeine beurtheilende Bemerkungen.*

Soll ich mich vorerst noch über die Wahl der Stimmen beurtheilend aussprechen, so kann man sich mit ihr vollkommen einverstanden erklären und muss einen etwaigen Tadel, als hätte die 16füssige Principalstimme von Zinn in's Manual gestellt werden müssen, völlig zurückweisen, da die 16füssige Holzstimme, die *Feller* in's Manual gearbeitet hat, in Bezug auf Tonfülle und Reinheit des Klanges dem Principal 16 Fuss von Zinn nicht nur ganz gleich kommt, sondern die zwar sehr fleissig und gut gearbeitete Pedalstimme in mancher Hinsicht noch übertrifft. Denn da dieser Holzprincipal nicht im Prospecte ist, so konnte er bebärtet werden, wodurch die feinste und gleichste Ansprache erzielt wurde, — während Pedalprincipal 16 Fuss von Zinn unbebärtet bleiben musste, mithin in Bezug der Ansprache dem jetzigen Manualprincipale nothwendig nachsteht. Ich lasse mich namentlich über diesen Punct des Weiteren deswegen aus, um auf ihn ausdrücklich aufmerksam zu machen, wenn man in die Lage kommen sollte, ein ähnliches Werk zu disponiren, und bitte deshalb, diese meine Bemerkungen einer sorgsamen, aber ruhigen und unparteiischen Prüfung zu unterwerfen. Eine grosse Prospectstimme, meine ich (so abweichend es auch vom jetzigen Gebrauche ist), wird für's Manual immer ihr Missliches haben, während sie als Pedalstimme für die Pfundnoten des Grundbasses vollkommen geeignet bleibt. So viel zur Vertheidigung der Disposition *Feller's*. Was ich daran geändert wünschte, wäre etwa Dieses: Ich würde Quintgeton 16 Fuss in's zweite Manual disponirt und statt dieser Stimme für's Hauptmanual Grossgedact 8 Fuss bestimmt haben, aus folgenden Gründen. Principal 16 Fuss von Holz bebärtet, dürfte kräftig genug sein, um einem Manual, wie das dieser Orgel ist, seinen männlichen feierlichen Character zu geben, während das Brustwerk durch Quintgeton 16 Fuss, wie man sich durch die Koppel vollkommen überzeugen kann, ungemein an Ernst, Fülle und Nachdruck gewinnt, ja selbst zur Ausführung grossartiger Fugen und anderer grösserer Orgelsachen geeignet wird, während es jetzt doch im Vergleiche gegen das Hauptmanual

nur ein Knabe ist; durch Quintgeton 16 Fuss würde es zum kräftigen Jüngling herangereift sein, der munter und freudig seine Stimme erhebt, und der Abstand zwischen ihm und dem Hauptmanuale wäre zwar immer noch bedeutend, aber doch nicht so wie jetzt. Ferner würde ich mir im Pedale noch Gedactbass 16 Fuss disponirt haben, um die so schönen und wahrhaft singenden 8 Fuss-Stimmen dieses Orgelwerkes im Einzelspiele mehr wirken lassen zu können, da der muntere Violon 16 Fuss und der ernste gravitätische Principal 16 Fuss zu solchem Spiel, wie ich es meine, doch immer weniger geeignet sind.

Noch möchte zu bemerken sein, dass sämmtliche Conducte der Prospectpfeifen von Zinn gearbeitet sind, und sämmtliche Zinnpfeifen von gleichem Metalle, nämlich von feinem Graupner Zinn mit nur $\frac{1}{4}$ Zusatz. Bekanntlich aber steht das Graupner Zinn in noch höherem, wenigstens gleichem Werthe mit dem Englischen; es ist daher das Orgelmetall durchaus sehr fein, da man ein 12lothiges Berliner Probezinn schon für ein gutes und feines hält, das Metall dieser Orgel aber beinahe durchaus 14lothig ist.

Zschopau, im Februar 1844.

Carl Geissler, C.

Recensionen.

Protestantische Kirchenmusiken, auf alle Feste des Jahres, nach (den) Worten der heiligen Schrift, leicht ausführbar und vorzüglich für Kirchen kleiner Städte und des Landes. No. 1. Musik zum Erndte-Dankfeste, componirt von *Julius Hopfe*. Op. 32. Kl. Fol. Eisleben, bei G. Reichardt. Preis 1½ Thlr.

Wirklich gute, d. h. wahrhaft kirchliche, und dabei leicht ausführbare Kirchenmusiken, geeignet zur Aufführung durch die in der Regel sehr beschränkten Mittel kleiner Städte und grösserer Landgemeinden (bei den kleineren sollte man die, nach unseren Erfahrungen, fast immer höchst erbärmliche und die Andacht nur störende Kirchenmusik lieber gar nicht mehr statuiren), sind eben noch nicht viele vorhanden, wenigstens nicht im Drucke, und von diesem Gesichtspuncte aus können wir das Unternehmen des Verfassers nur willkommen heissen. Indess wird er, wenn es ihm mit dauerndem Erfolge gelingen soll, bei den etwa nachfolgenden Arbeiten die Haupterfordernisse einer guten Kirchenmusik: Kraft, Tiefe und einfache Grösse des religiösen Gefühls, bei möglichster Gedrungenheit der Form, noch ernstlicher anzustreben haben, als es noch bei diesem Werke der Fall gewesen. Wir sagen nicht, dass vorliegende Cantate des religiösen Aufschwunges ermangle, oder dass sie in einem zu prunkvoll-weltlichen, oder, in melodischer Weise, süsslich frömmelnden Style gehalten sei. Nur vermissen wir noch jene höhere Weihe religiöser Begeisterung, durch welche die besten Werke dieser Art das Gemüth unwillkürlich der Welt entrücken, um es in das Allerheiligste der Religion einzuführen. Der Text vorliegender Cantate ist aus Psalmenstellen wohl zusammengesetzt. Sie besteht aus drei, in technischer Hinsicht der Hauptsache nach wohlgerathenen Sätzen, nämlich einem Chore, Allegro C-Tact, in C dur, einer ansprechenden, gut in der Stimme liegenden Tenorarie, Andante, C-Tact, F dur, und einer Schlussfuge, Allegro C-Tact, C dur, von welcher wir uns, so weit ein Urtheil aus der Partitur möglich ist, keinen sonderlich schwunghaft erhebenden Eindruck versprechen können. Das Thema ist gut erfunden, auch genügt Anfangs die Ausführung; allein da, wo die Begeisterung höher steigen sollte, lässt unser Autor die Schwingen sinken. Bei diesen Bemerkungen haben wir freilich ein Ideal im Auge gehabt, welches selten erreicht worden, weshalb sie denn auch den Verfasser nicht abschrecken, sondern nur zum rüstigen Weiterstreben ermuntern sollen. — Die leicht gehaltene Instrumentirung erfordert, nebst dem Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen (oder Clarinetten), zwei Fagotte, zwei Trompeten, zwei Hörner und Pauken. — Auf Oboen und Fagotte hatte der Verfasser, für kleinere Orte schreibend, nicht rechnen, dagegen aber durch Beifügung einer zweckmässig eingerichteten Orgelstimme auf Deckung der etwa ausfallenden Stimmen im Orchester bedacht sein sollen. — Die Ausstattung ist nett, der Preis billig.

1) Pfingstlied von *August Zeune*, in Musik gesetzt für fünf Solo- und vier Chorstimmen mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe von *A. E. Grell*. Op. 11. Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur 20 Sgr.; der fünf Solostimmen 10 Sgr.; jeder einzelnen Chorstimme 1½ Sgr.

2) Selig sind die Todten, für vier Solo- und vier Chorstimmen von *A. E. Grell*. Clavierauszug. Op. 18. Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.

3) Der Herr ist mein Hirte, für fünf Solo- und vier Chorstimmen, mit Begleitung der Orgel von *A. E. Grell*. Op. 19. Ebendaselbst. Preis 22½ Sgr.

Erfreuliche Gaben des achtbaren Componisten, mit welchem man sich gewiss überall befreunden wird, wo die zu ihrer Aufführung erforderliche Anzahl von guten festen Stimmen vorhanden ist, an welche im Uebrigen der Verfasser nur sehr mässige Anforderungen macht. — Dem für die Kirche nicht bestimmten oder doch nicht wohl geeigneten „Pfingstlied“ möchte, vorzüglich im Andante, grössere Belebtheit und Mannichfaltigkeit der Declamation zu wünschen sein. No. 2 und 3 sind dankenswerthe Gaben für die Kirche. In der letzteren hat uns vorzüglich der dritte Satz: „Ich freue mich und bin fröhlich in dir“ sehr angesprochen, wie sich denn überhaupt der Verfasser mit Glück auf dem Felde der Kirchencomposition bewegt. Minder gelungen erscheint uns der erste Satz in derselben Nummer, in welchem uns die sehr langen Dehnungen auf „mangeln“ und „Wasser“ nicht zusagen wollen. Solche Dehnungen beeinträchtigen stets die Klarheit des Textwortes. Wenn man eine Stimme, noch dazu im $\frac{6}{8}$-Tacte, sieben ganze Tacte lang auf der Sylbe „man“ sich bewegen lässt, bis endlich im achten das Wort „mangeln“ seine zweite Sylbe findet, so will uns das durchaus nicht zusagen. Sollen wir unter zwei Uebeln das kleinste erwählen, so mögen wir eher eine öftere Wiederholung, als die zu lange Dehnung eines

Wortes leiden, bei welcher es in unnatürlicher Weise auseinandergezogen wird. Wir wissen wohl, dass zuweilen sehr berühmte und grosse Componisten solches gethan haben; allein es fragt sich immer, ob sie Recht daran gethan? Uns ist ein solches Verfahren immer als ein Missbrauch, ja als eine Misshandlung des Wortes erschienen, welches dabei zum leeren Schalle herabgewürdigt wird. Diese kleinen Ausstellungen können und sollen übrigens den sonstigen Werth dieser verdienstvollen Werke keineswegs in den Schatten stellen.

Drei kurze und leichte vierstimmige Motetten: „Herr neige deine Ohren" u. s. w., „Herr deine Güte reicht so weit" u. s. w. und „Lobe den Herrn meine Seele" u. s. w. mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte von *A. E. Grell*. Op. 13. Berlin, bei Trautwein. Preis der Partitur 20 Sgr., jede Stimme einzeln 2½ Sgr.

Diese überaus leicht und einfach gehaltenen und dabei doch ansprechenden Motetten können wir auf das Zuversichtlichste den Singchören auf dem Lande und allen sonst weniger geübten anempfehlen, und sie dürfen sich von denselben, bei fleissiger Aufführung, welche durchaus keinen Schwierigkeiten unterliegt, sicherlich einen weit erbaulicheren Eindruck versprechen, als von dem oft so kläglichen Abstümpern grösserer und schwererer Werke, welchen ihre Kräfte nicht gewachsen sind. Wir ersuchen den Herrn Verfasser recht angelegentlich, die grosse Zahl weniger geübter Chöre bald wieder durch ähnliche Gaben seiner schatzbaren Feder zu bedenken. — Die Ausstattung ist gut, allein der Preis könnte billiger gestellt sein.

Zwei Motetten. No. 1. „Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen" u. s. w. No. 2. „Lasset uns unter einander lieben" u. s. w. für acht Singstimmen von *A. E. Grell*. Op. 22. Berlin, bei Trautwein. No. 1. Preis 12½ Sgr. No. 2. Preis 20 Sgr.

So ungemein reich auch, insonderheit im vorigen Jahrhundert durch einen Seb. Bach und seine weit verzweigte Schule, das Feld der Motette angebaut worden (sehr vieles aus ihr hervorgegangene Treffliche ruht vorzüglich in Thüringen noch ungedruckt), so hat uns doch die Beschäftigung mit den obigen Compositionen, welche eine gereifte Feder beurkunden, sehr erfreut, indem in denselben ein kerngesunder, religiöser Geist webet, der in ernst würdiger Form sich ausspricht. Die Stelle in der zweiten Motette:

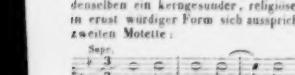

bei welcher der erste Chor in allen Stimmen sich in derselben Rhythmik bewegt, und welche der zweite in gleicher Weise wiederholt, scheint uns nicht gut declamirt zu sein. Ausstattung schön. Der Preis könnte auch hier billiger gestellt sein.

Lieder für vier Männerstimmen.

1) Sechs Lieder, componirt für vier Männerstimmen von *A. Neithardt*. Op. 126. Heft 1: Sängers Nachtfeier, von *Uhland*; An die Laute, von *Basil*; Bedenklichkeit, von *v. Mühler*. Heft 2: Ergo bibamus, von *Goethe*; Der Unschlüssige, von *Bernh. Brach*; Kleidermacher-Muth. Lexiconformat. Berlin, bei Trautwein. à Heft, Partitur und Stimmen, 20 Sgr., jede Stimme einzeln 3¼ Sgr.

2) Vier Gesänge. 1) Der Schweizer; 2) Gute Nacht, von *E. Geibel*; 3) Ade, von *M. Arndt*; 4) Der Lindenbaum, für vier Männerstimmen, componirt von *Ferdinand Möhring*. Op. 11. Lexiconformat. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 25 Sgr.

3) Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, von *G. Wichtl*, fürstl. Hohenzollern-Hechingen'schen Kammermusikus. Op. 7. Lexiconformat. Carlsruhe, bei W. Creuzbauer. Preis 1 Thlr. 8 Sgr.

4) Urlinsteuss, Gedicht von *Bornemann*, für vier Männerstimmen (Solo und Chor) von *A. E. Grell*. Op. 24. Lexiconformat. Berlin, bei Trautwein. Preis 7½ Sgr., jede Stimme einzeln 1¼ Sgr.

5) *A. v. Chamisso's* Canon: Das ist die Noth der schweren Zeit! componirt für vier Männerstimmen von *A. E. Grell*. Op. 24. Ebendaselbst.

6) Zigeunerlieder von *Nep. Vogl*, componirt für Männerstimmen von *Ant. Hackel*. No. 1 und 2. Carlsruhe, bei W. Creuzbauer. Preis 12 Sgr.

7) Rheinweinlied von *G. Herwegh*, für vier Männerstimmen componirt und zum Besten des Hermann-Denkmals herausgegeben von Dr. *Heinrich Marschner*. Gr. Fol. Leipzig, in Commission bei Fr. Hofmeister. Preis 12½ Sgr.

Durch fast zahllose Bäche und Bächlein, welche unsere Herren Componisten in den Strom des vierstimmigen Männergesanges fliessen lassen, wird derselbe zwar immer breiter, allein nicht gerade überall tiefer. Es tritt dabei so Manches hervor, das ohne empfindlichen Verlust für die musikalische Literatur recht wohl innerhalb der engeren Kreise, welchen es seinen Ursprung verdankte, seinen Lebenscursus hätte beginnen — und beschliessen mögen. Aber ein Jeder, der wohl oder übel ein wenig Singen und Notenschreiben gelernt, will flugs auch vierstimmig componiren! Dafür hat man denn als Recensent nur zu oft die gewiss nicht neidenswerthe Freude, so mancherlei verbrauchte Griffe in der melodischen und harmonischen Wendung des vierstimmigen Männergesanges bis zur Ungebühr wiederholt zu sehen. — Es ist wahr: unser deutscher Eichenhain hat jetzt einen horrenden Ueberfluss an Singvögeln; allein fast bei jedem Schritte stosst man auf einen, wenn auch nicht nachbetenden, doch nachpfeifenden Gimpel — nur selten aber auf einen ächten frischen Capitalschläger, der kühn und frohlich aus der Brust herausingt, wie ihm selbst just der Schnabel gewachsen ist.

Wir freuen uns, versichern zu können, von obiger Gimpelei in den hier anzuzeigenden Werken theils nur sehr geringe, theils gar keine, theils Spuren vom Ge-

gentheile — einem kräftigen, frischen Erfindungsgeiste — entdeckt zu haben.

1) Man kennt bereits hinlänglich den Verfasser von Op. 126. Er singt stets frisch und glatt weg, wie man's an der Liedertafel liebt, hat artige Einfälle, gefällige Wendungen in Melodie und Harmonik und schreibt mit runder, gewandter Feder, die sich noch keineswegs erschöpft hat.

2) Herr Möhring hat leider nicht alle seine Texte consequent-richtig und tüchtig ausgewählt. „Der Schweizer" scheint uns zur vierstimmigen Behandlung nicht wohl geeignet. Dieses Gedicht ist schon für eine Stimme schwer zu treffen, noch schwerer für vier! Die „Gute Nacht!" und „Den Lindenbaum" haben wir mit Vergnügen gehört. In der Partitur finden sich einige Stichfehler, doch leicht zu verbessernde.

3) Auch in dieser Sammlung befinden sich einige Gedichte, welche sich zur vierstimmigen Behandlung nicht recht schicken wollen. Wir wetten darauf, dass sie der ganz artig schreibende Verfasser bei näherer Prüfung selbst erkennt. — Der „Schiffergesang" ist allenfalls auf einen Fluss, aber nicht auf das „Meer" hinausgedacht und durchempfunden. — Die „Abendfahrt" möchten wir wohl einmal durch recht hohe tüchtige Tenore nebst Zubehör auf dem Rheine hören!

4) Ein hochst origineller Scherz voll tiefen musikalischen Humors. Unvergleichlich prächtig, wenn Alles mit gehörigem Pathos und ungeheurem Ernste vorgetragen wird. Da soll mir Einer kommen und noch den tiefen Humor der Musik wegleugnen wollen. Freilich ist die Sache schon lange da — und nur in den Aesthetiken fehlt sie noch.

5) Ein interessantes Seitenstück zum vorigen; nur muss man dabei (wo möglich) etwas Weniges die Augen verdrehen und singen, als wolle man vor desperater Frömmigkeit — mit Jean Paul zu reden — „des Teufels werden." —

6) Ob die Herren Zigeuner — die veritablen nämlich — wirklich so schön singen und moduliren, wie Herr Hackel es ihnen in den Mund legt, bezweifeln wir stark. Wir fürchten, er habe sie zu sehr civilisirt. Legte man diesen hübschen Compositionen andere, ganz passende Texte unter, so würden sie nichts weniger, als eben Zigeunerlieder sein.

7) Da haben wir eine No. 7, allein es ist keine böse, sondern eine heilige. — Zwar hat der sonst so geistreiche und kernige Dichter hier seine poetische Traube ein wenig zu breit ausgekeltert; allein die Composition ist kräftig und ihrer hohen Bestimmung für „das Hermannsdenkmal" eben so würdig, wie der ächte, poetische Most in dem Gedichte, bei dessen Gesang man leicht einige müssige Verse weglassen kann.

Sämmtliche hier angezeigte Musikstücke sind hübsch ausgestattet. Nur die Carlsruher Noten haben etwas Schwindsüchtiges und für das Auge Unbequemes, abgesehen davon, dass sie auch, wenigstens in den vorliegenden Exemplaren, zu blass erscheinen. Man ist da offenbar gegen Leipzig, Berlin, Mainz u. s. O. zurückgeblieben. *K.*

Nachrichten.

Leipsig, den 26. März 1844. Neunzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 14. März. Ouverture zu Iphigenie von *Gluck*. — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr* („Die stille Nacht entweicht"), gesungen von Fräul. *Pauline Marx*, königl. preuss. Hofopernsängerin aus Berlin. — Concertino für die Flöte, componirt und vorgetragen von Herrn *W. Hauke* (Mitglied des Orchesters). — Scene und Arie aus Lucia di Lammermoor von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *P. Marx*. — Introduction und Variationen über ein Thema aus der Oper „Die Tochter des Regiments," componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Sachse* (Mitglied des Orchesters). — Ouverture, Gesänge und Entreacts zu *Goethe's* Egmont, von *L. v. Beethoven* (das die Musikstücke verbindende Gedicht von *Mosengeil* gesprochen von Mad. *Dessoir*, die Gesänge vorgetragen von Fräul. *Marx*).

Die grossartige Ouverture von *Gluck* ist ein unvergängliches Meisterwerk und immer von bedeutendster Wirkung; interessant ist der von *Mozart* der Ouverture, die, wie bekannt, ursprünglich unmittelbar in die Oper überleitet, beigefügte Schluss, so ganz im Styl und Geist der Composition, dass der Uebergang von *Gluck* zu *Mozart* kaum, wenigstens nur in der etwas volleren und feineren Instrumentirung, bemerkt wird. Die Ausführung war gut und die Wirkung auf das Publicum sehr lebendig.

Fräul. *Pauline Marx*, welche in mehreren Gastdarstellungen auf unserem Theater sich allgemeine Anerkennung erworben hat, auch aus früherer Zeit durch ihre Leistungen in mehreren Gewandhaus-Concerten unserem Publicum werth ist, erfreute uns diesmal besonders durch den Vortrag der schönen Scene und Arie aus Faust, einer Composition, deren Ausführung sehr schwierig ist, aber auch einer Sängerin treffliche Gelegenheit bietet, sich nach allen Seiten hin als Künstlerin zu zeigen. Das durch und durch dramatische Becitativ ist keine leichte Aufgabe und selten noch haben wir diese Aufgabe, selbst von bedeutenden Sängerinnen, so glücklich gelöst gesehen, als dies Fräul. *Marx* gelang. Es ist nicht zu leugnen, dramatische Sänger und Sängerinnen kann nur die Bühne bilden; auch die beste andere Ausbildung reicht hierzu allein nicht aus. Wenn nun auch dem Concertvortrage engere Grenzen gesteckt sind, als dem Vortrage auf der Bühne bei der lebendigen Darstellung eines Kunstwerkes, so darf der Ausführung eines solchen Werkes doch dramatisches Leben nicht ganz fehlen, wenn die beabsichtigte Wirkung wenigstens einigermaassen erreicht werden soll. Fräul. *Marx* traf mit vielem Geschick das rechte Maass in ihrem Vortrage, und da die Ausführung auch übrigens, trotz der sehr bedeutenden technischen Schwierigkeiten, vorzüglich war, so konnte die ganze Leistung, als eine gelungene wirkliche Kunstleistung, nicht ohne entschiedene Wirkung bleiben. Der Beifall war daher gross und allgemein, lebhafter und ungetheilter, als nach dem Vortrage der Scene und Arie aus Lucia von *Donizetti*, welche Fräul. *Marx* allerdings mit seltener Fertigkeit, mit ausserordentlicher Volubilität und Sicherheit in den Coloraturen, aber mit letzteren, mit langen

Trillern u. dergl. so überladen ausführte, dass wir kaum zu begreifen vermögen, wie eine so gebildete Künstlerin sich so geschmacklos verirren kann. Hin und wieder mag dergleichem wohl einem Theile, vielleicht dem grösseren Theile des Publicums gefallen, aber schon ist es gewiss nicht.

Zwei sehr tüchtige Mitglieder unseres Concertorchesters, die Herren *W. Hauke* und *Sachse* erwarben sich durch ihre Compositionen nicht weniger, wie durch die ausgezeichnete Virtuosität ihres Spieles grossen Beifall. Es ist heut zu Tage wirklich selten, dass Virtuosen sich selbst zu ihren Vorträgen gute Stücke schreiben; wir haben in dieser Hinsicht schon Erfahrungen machen müssen, die kaum zu ertragen waren. Um so lieber und dankbarer erkennen wir es öffentlich an, dass unsere hiesigen Künstler und namentlich die Mitglieder unseres Orchesters, wenn sie mit eigenen Compositionen hervortreten, auch immer etwas Ordentliches, Tüchtiges bringen. Wir finden hierin einen Beweis für die tüchtige und gut geleitete Künstlbildung unserer Orchestermitglieder, welche die hauptsächlichste Stütze unseres ganzen, in seinen Leistungen so ausgezeichneten und in seinen Wirkungen so wohlthätigen Kunstlebens seit mehreren Jahren schon geworden sind. Solchen Künstlern fehlt nie der rechte Ernst und Geist in ihrem Berufe, und sind diese nur vorhanden, so kommen Gelingen und Freude von selber. Ein Beleg dafür war die Ausführung der *Beethoven*'schen Musik zu Egmont, nach unserem Gefühl und Urtheil einer der genialsten und wirkungsvollsten Schöpfungen des grossen Meisters. Im Theater kann diese Musik fast nie ungestört genossen werden, und es war daher gewiss ein sehr glücklicher Gedanke, durch die Hauptmomente der Dichtung vorführende, die einzelnen Musikstücke verbindende Worte ein gewissermaassen in sich abgeschlossenes Ganze zu bilden, und so, bei Aufführung der Musik in Concerten, ein Verständniss derselben unmittelbar herbeizuführen, das ausserdem immer nur Wenigen möglich gewesen sein würde. Wie trefflich dies *Mosengeil* gelungen, ist bekannt; auch *Grillparzer* hat später, als *Mosengeil*, eine ähnliche Bearbeitung unternommen, ist jedoch, unserm Urtheil nach, weniger glücklich als dieser gewesen. Mad. *Dessoir* löste ihre schwierige Aufgabe vorzüglich, auch Fräul. *Marx* trug die Gesangstücke recht gut vor, und wir hatten uns daher wieder eines wahrhaft hohen Kunstgenusses zu erfreuen.

Das zwanzigste und letzte Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses fand Donnerstag, den 21. März, Statt und enthielt: Ouverture zur Fingals-Höhle (Die Hebriden) von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*. — Arie aus der Sonnambula von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Marx*. — Concert für die Violine (E moll), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Arie aus der Zauberflöte von *Mozart*, gesungen von Herrn *Ernst Koch*, fürstl. schwarzb.-sondersh. Kammersänger. — „Ob ich dich liebe," Lied von *Gumbert*, und die Tarantella von *Rossini* mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Marx*. — Symphonie pastorale (No. 6) von *L. v. Beethoven*. —

Es hat uns leid gethan, dass Fräul. *Marx* bei ihrem diesmaligen Auftreten nicht wenigstens ein bedeutendes Stück gewählt hatte; mit einer oft gesungenen, ziemlich werthlosen *Bellini*'schen Arie und ein Paar Liedern sollte eine Sängerin einem Publicum gegenüber, das ächte Kunstleistungen liebt und dankbar zu schätzen weiss, nicht auftreten, schon ihres eigenen Vortheils wegen, wenn sie auch andere künstlerische Rücksichten unbeachtet lassen wollte. Ueberdies war der Vortrag der *Bellini*'schen Arie auch nicht eben sehr geschmackvoll, wenn wir gleich der grossen Gewandtheit und Sicherheit, womit sie ausgeführt wurde, volle Anerkennung zollen müssen. Die Tarantella von *Rossini* erfordert mehr Grazie und Leichtigkeit, als Fräul. *Marx* dabei zeigen konnte; dennoch erwarb sie sich damit so grossen Beifall, dass sie sich bewogen fand, dieselbe zu wiederholen. Am Besten und wirklich sehr schön sang Fräul. *Marx* das recht wirksame Lied von *Gumbert*. Wir begegnen diesem Componisten zum ersten Mal, und müssen dieses Begegnen ein recht erfreuliches nennen; die Composition des Liedes ist voll natürlicher, warmer Empfindung und nicht ohne Geschmack gemacht. —

Wie gross die Achtung und Theilnahme ist, welche unser Concertmeister Herr *David* hier allgemein geniesst, zeigte der lebhafte Beifall, mit welchem derselbe gleich bei seinem Auftreten begrüsst wurde. Er spielte sein schönes E moll-Concert so meisterhaft, dass er vom Beifall oft unterbrochen wurde. Besonders trefflich war der Vortrag des gesangreichen Mittelsatzes, eines Adagio, das den wirksamsten Violincompositionen, die wir überhaupt besitzen, an die Seite zu stellen ist. So lange wir einen solchen Künstler an der Spitze unseres Orchesters wissen, können wir wegen Fortdauer der Vorzüglichkeit desselben ziemlich unbesorgt sein. Diese Ueberzeugung scheint auch unser Publicum zu theilen, und nimmt gern Gelegenheit, seine Gesinnung öffentlich auszusprechen.

Eine interessante und überraschende Erscheinung war die Leistung des Herrn *Koch*, eines noch jungen Tenoristen mit umfangreicher, schöner, kräftiger Stimme, und mit einer so guten, soliden Ausbildung, wie heut zu Tage nicht eben häufig gefunden werden dürfte. Er sang die Arie aus der Zauberflöte „Dies Bildniss ist bezaubernd schön," einfach und natürlich, mit warmer Empfindung und erwarb sich allgemeinen Beifall. Bei der grossen Seltenheit schöner und gut gebildeter Tenore machen wir jede Bühnendirection auf Herrn *Koch* aufmerksam; er wird für jede eine sehr brauchbare und kann vielleicht bald eine glänzende Acquisition sein.

Die Ausführung der Ouverture und der Pastoralsymphonie war im Ganzen eine sehr gelungene, und beendete würdig eine Reihe von Kunstgenüssen, für die wir allen Mitwirkenden dankbar verpflichtet sind. Wir schliessen diesen Bericht über das letzte Gewandhaus-Concert dieses Winters mit dem aufrichtigen Wunsche für das Gedeihen des trefflichen Instituts, auf das wir mit Recht stolz sein können, das nicht nur eine Zierde unserer Stadt, sondern auch ein wahres Förderungsmittel der Kunst geworden ist, und das in seiner Dauer, seinen Leistungen und seiner Wirksamkeit überhaupt kaum irgendwo seines Gleichen haben dürfte. *R.* ½.

Cassel. (Beschluss.) Am 5. gab der Violinvirtuos *Fr. Prume* ein mässig besuchtes Concert, in welchem er

nur Tonstücke von seiner eigenen Composition vortrug, und zwar im ersten Theil ein Concerto heroique, bestehend aus drei Sätzen, im zweiten eine grosse Polonaise und das Pastorale: „La Melancolie " Wenn auch keine der hier angeführten Concertpiecen uns ein höheres musikalisches Interesse gewährte, so waren doch alle geeignet, uns mit den Vorzügen und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers bekannt zu machen. Dieselben bestehen nicht so sehr in einer steten Nuancirung der Tongänge und Modificirung der Töne seines Instrumentes, als vielmehr in einer höchst befriedigenden Reinheit, Festigkeit und Egalität derselben, welche wir namentlich in den Doppelgriffen, bei dem oft wiederkehrenden und oft anhaltenden mehrstimmigen Spiele zu bewundern hatten. Wir unseres Theils mögen übrigens das Geständniss nicht zurückhalten, dass uns die hier genannten Eigenschaften, in solcher Vollkommenheit wahrgenommen und so geschickt angewendet, wohl überraschen, aber, sobald der Reiz, welchen insbesondere die Neuheit des Gebrauchs auf uns ausübt, entschwunden ist, nicht mehr an den Künstler zu fesseln vermögen. Nicht immer hat uns die stereotype Egalität der Töne angesprochen, sondern sogar bisweilen beunruhigt, wo sie auf Kosten des wohlthuenden allmäligen An- und Abschwellens und der befriedigenden Modificirung einzelner Töne und Passagen sich erhielt. Und so meinen wir, müsste es bei dem aufmerksamen Verfolgen des übrigens ausgezeichneten Violinspiels des Herrn *Prume* jedem Kunstfreunde ergangen sein, der vernommen hat, welcher mannichfachen Schattirung und Abstufung der Ton der Geige in den Händen anderer ausgezeichneter Virtuosen, und insbesondere, welcher seltenen Veredelung derselbe in den Händen unseres allgemein verehrten *Spohr* fähig ist. Ja, wem dieser Hochgenuss vergönnt ward, der wird zu all' den Pizzicato-, Tremolo-, Arpeggio- u. dergl. Kunststückchen, welche für die Kunst selbst keinen Werth haben, und durch deren Anwendung sich jeder Künstler herabsetzt, im Augenblick ihres Erscheinens nur lächeln können, und bei deren häufiger Wiederkehr sich unwillig davon abwenden, weil sie ja alsdann aufhören, frappant zu sein. Einen zu anhaltenden Gebrauch von einigen solcher Manieren, die *Prume* bei seinen schätzenswerthen Leistungen für immer verschmähen sollte, machte er insbesondere in seiner Melancolie, in welcher dieselben um so auffallender hervortraten, weil das musikalische Hauptmotiv keinen genügenden tonischen Fortgang hat und darum die Composition modulatorisch einförmig erscheint. Uebrigens hatten sich die Leistungen des Herrn *Prume* der verdienten beifälligen Anerkennung zu erfreuen und der Künstler wurde am Schlusse des Concertes stürmisch gerufen. Unterstützt wurde der Concertgeber durch Fraul. *Eder*, die eine Arie mit Orchesterbegleitung, und Herrn *Streller*, der ein Lied mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello vortrug. Der erste Theil des Concertes wurde mit der Ouverture zu „Euryanthe" von *Weber* und der zweite mit der Ouverture zu „Faniska" von *Cherubini* eröffnet. Die Ausführung dieser beiden Tonwerke von Seiten des Orchesters war sehr exact.

In dem am 24. stattgefundenen dritten Abonnement-Concerte gelangten folgende Werke zur Production: 1) Ouverture zu *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn-Bartholdy*. 2) Arie aus *Bellini's* „Nachtwandlerin," gesungen von Fräul. *Lieber*. 3) Concert für die Clarinette von *Maurer*, geblasen von Herrn *Bährmann*. 4) Arie aus „Figaro" von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Lieber*. 5) Concert für die Violine von *de Beriot*, gespielt von Herrn *Hilf*. 6) Dritte Symphonie (Eroica) von *Beethoven*.

Es ist uns höchst erfreulich, die Ausführung der Ouverture von *Mendelssohn* eine sehr gelungene und die der Symphonie von *Beethoven* eine wahrhaft ausgezeichnete nennen zu können. Ein so schönes Ensemble, wie insbesondere bei der Ausführung der drei ersten Symphoniesätze, erinnern wir uns nur selten gehört zu haben. Jeder Mitwirkende schien die Tendenz des Tonheroen *Beethoven* nach Kräften zu erfassen bemüht und von Begeisterung für den unsterblichen Symphoniecomponisten wahrhaft durchdrungen zu sein, ohne sich jemals von solch achtungswerther Begeisterung bei der Darstellung des einzelnen Stimmpartes so weit führen zu lassen, dass durch ein zu starkes Hervorheben des Einzelnen das vollkommen harmonische, ästhetisch schöne Zusammenwirken gestört worden wäre. Die bei der Aufführung der beiden genannten Orchesterwerke betheiligt gewesenen Capellmitglieder dürfen sich, von Seiten des kunstliebenden Publicums, des freundlichsten Andenkens an die beiden rühmlichen Leistungen versichert halten. Die Ausführung der beiden Gesangstücke von Fräul. *Lieber* hat uns dagegen nicht erfreuen können; selbst das nachsichtigste Publicum würde die Leistungen dieser Sängerin als sehr schwache bezeichnen müssen. Herr *Bährmann* liess uns bei dem Vortrage des Concertstückes für die Clarinette gerade nicht die feinste Behandlung seines Instrumentes wahrnehmen. Sein Ton hätte bisweilen bei der nämlichen Kraft weniger hart, seine Uebergänge hätten weniger schroff, seine Schattirungen weniger grell sein dürfen. Schliesslich gedenken wir noch mit Vergnügen des gelungenen Vortrags des *Beriot*'schen Concertstückes von Herrn *Hilf*. Sein Spiel zeichnete sich durch Reinheit, Kraft und Fülle des Tones, wie auch durch Präcision, angemessene Nuancirung und Lebendigkeit des Ausdrucks lobenswerth aus. Nur an einzelnen Stellen erschien uns der Vortrag der französischen Composition zu breit, oder vielmehr die gewählte Strichart zu auffallend der deutschen Schule entnommen. Der übrigens sehr schätzenswerthen Leistung des Virtuosen wurde die allgemeinste und lebhafteste Anerkennung zu Theil.

O. K.

Feuilleton.

In Manchester besteht eine deutsche Liedertafel, welche vor drei Jahren gebildet wurde und am 10. Februar ihr Stiftungsfest auf eine die Sänger wie die Hörer gleich erfreuende Weise durch eine Art Musikfest feierte.

Clara Schumann hat auch in Riga und Mitau mehrere Concerte mit glänzendem Erfolge gegeben.

Hofcapellmeister *Töpfer* hat von dem Fürsten von Hohenzollern-Hechingen das Ehrenzeichen dritter Classe des Hohenzollern'schen Hausordens erhalten.

Akkord ein: Die Würkung ist einzig, wie der Gedanke des Künstlers. Nun der eintretende Orkan —! Zu den schrecklichsten Partien hat der Komponist, wie sein Ahnherr, Gluck, bey ähnlichen Veranlassungen, ganz neue Modulationen ersonnen, mit welchen freylich wohl der Harmoniker, wenn er die Musik nur auf dem Papier siehet, unzufrieden seyn kann — (dahin gehört folgender Gang: 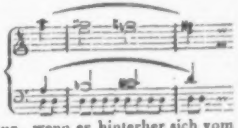

Aber gewiss nur, wenn er hinterher sich vom Ganzen abgezogen hat und ruhig reflektirt. Musik, besonders theatralische, ist aber zunächst eben so wenig für stille Reflexion, als sie zunächst für das Lesen ist. Nur behüte uns der Himmel vor ungeschickten Nachahmern! Die Erwartung, während die frommen Väter den in den Abgrund gerissenen Florindo zu retten bemühet sind, und die der Komponist mit kühnem Selbstgefühl so lange hinhält und immer höher spannt, bis endlich Hoffnung, dann Rettung und nun allgemeine Freude erscheint, (das frohe Chor, B dur, zwey Viertelakt, ist ganz vortrefflich begleitet!) und nun das Ganze nur mit einem kurzen frohen Schlusschor beschlossen wird —: dies alles wird immer als ein Muster dramatischer Musik vorgelegt werden können.

Sollten unsre Leser finden, dass wir zu lang über dies Werk geworden wären, so wollen wir den Vorwurf hier gern tragen. Etwas darüber zu sagen war unsre Schuldigkeit, und mit drey Zeilen ein solches Kunstwerk abzufertigen, vermögen wir nicht. Eine anständige Darstellung desselben zu liefern, hatte die Theaterdirektion keine Kosten gespart, und das Orchester spielte, besonders bey der zweyten Vorstellung, meisterhaft. Alle Mitglieder desselben hatten sich in Lust und Liebe zu diesem Werk vereinigt, und das Stück, so weit dies zum Gelingen der Ausführung nöthig ist, studirt — denn studirt wollen alle Hauptstimmen seyn, und mit einigen flüchtigen Proben ist es hier, auch bey dem geschicktesten Orchester, wirklich nicht gethan. Den Sängern und Schauspielern gelang die erste Vorstellung weit weniger, als die zweyte. Der darum nicht vortheilhafte erste Eindruck, der bey sehr hochgespannten Erwartungen um so würksamer seyn musste, und der Mangel fast an aller Handlung im ersten Akt, sind, glauben wir, Ursache an der Kälte, welche die Ueberzahl im Publikum gegen dies vorzügliche Produkt bewies, und die bey öftern Vorstellungen hoffentlich verschwinden wird, wenn sie ausfallen, wie die zweyte, aber der Prior männlicher und würdiger auftritt, Florindo anwendet, was er vermag, um nicht nur gut zu singen, (was er wirklich that,) sondern auch gut zu sprechen und vortheilhaft sich darzustellen, und endlich Germain munterer und gewandter ist.

Paris den 16ten Dec. Die Neuigkeiten sind diesen Monat so unbeträchtlich gewesen, als den vorigen; mithin wird auch mein Bericht so unbedeutend, als der vorige — aber auch eben so kurz. Die Masse gährt noch immer, nur nicht braussend; der feine Paisiello hält sich ganz still. Die besten Vorstellungen des grossen Operntheaters waren Wiederholungen der Zauberflöte und des Tamerlan; auf dem Theater Feydeau wiederholt man, ausser Kleinigkeiten, die besten Stücke von Cherubini und Mehül, (Eine artige Neuigkeit erwähne ich sogleich,) die italien. Oper wiederholt immerfort ohngefähr 4 Hauptwerke von Cimarosa und Paisiello, und von andern Theatern, wo Opern gegeben werden, kann keine Rede seyn. Jenes hübsche neue Stück heisst: Michel Angelo. Es

Ankündigungen.

Anzeige für Gesang-Vereine.

In unserm Verlage sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Reissiger, C. G., Hymne nach dem 97. Psalm „*Ein Lobgesang ist der Herr*" For volles Männerchor ohne Begleitung. Op. 174. Partitur ⅓ Thlr. Stimmen im Subscriptionspreis ⅓ Thlr.

— — Hymne, nach dem 23. Psalm „Gott sorgt für mich." Für vollen Männerchor ohne Begleitung. Op. 177. Partitur ⅓ Thlr. Stimmen im Subscriptionspreis ⅓ Thlr.

Seithardt, A., Motette: „Dankt dem Herrn" von A. H. Niemeyer. For Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 150. Partitur und Stimmen ⅔ Thlr.

Die einzelnen Stimmen sind in jeder beliebigen Anzahl zu haben.

Im Stich befindet sich und erscheint im Laufe nächsten Monats:

Schneider, Dr. Fr., Der 67. Psalm. Für doppelten Männerchor mit Begleitung von Blas-Instrumenten. Op. 102. Partitur 1 Thlr. Singstimmen im Subscriptionspreis ⅓ Thlr.

Ferner werden wir auch zu **Bernh. Klein's** unter dem Gesammt-Titel: „*Geistliche Musik*" bisher blos in Partitur bei uns erschienenen Compositionen von *Agnus Dei. Ave Maria, sechs Responsorien, Pater noster, Miserere* und *Stabat mater* die Singstimmen in wohlfeilen Subscriptionspreisen herausgeben.

Berlin, im März 1844.

Trautwein & Comp.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu haben sind:

Bach, J. S., Preludio e Fuga (D moll) p. Pfte. ⅓ Thlr.

Beierlaidt, Elegie der Ernst p. Flöte av. Piano. ⅓ Thlr.

Cholx de Romances avec Piano. 7 No. ⅓ Thlr. *Dessauer,* Asile. — Auf Flügeln des Gesanges. *Ronzi,* La Manola. *Hoven,* Barcarola. ⅓ Thlr. *Westmorland,* Bel raggio. *Labarre,* Fille d'Otaiti. *Manni,* Une fleur. *Moupou,* Les flots.

Curschmann, Fr., Elfenkönigin f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass. ⅓ Thlr.

Döhler, Th., Torneo. Transcription p. Piano à 4 mains. ⅔ Thlr. Le Zingaro, L'Hidalgo p. Piano à 4 mains. Op. 45. No. 3, 6. à ⅓ Thlr.

Fontana, Rêveries. Marche funèbre et L'Inquiétude p. Piano. 2 Livr. à ⅓ Thlr.

Fürstenau, Delices No. 53. *Auber,* Teufels Antheil. (C. *Bocchi.* Part du diable, p. Flöte et Piano. ⅓ Thlr. Op. 140. dito pour Flöte seule ⅓ Thlr.

Gumbert, Ob ich dich liebe f. Alt. ⅓ Thlr. 6 Lieder. Op. 6. Thlr. Lebewohl-Polon. f. Violine od. Flote. ⅓ Thlr.

Händel, Arie aus Rinaldo f. Sopran, von Mad. Garcia. Variiret gesungen (Bacciotta No. 46). ⅓ Thlr.

Heller, 25 leichte melodische U[illegible]stücke f. Piano. Op. 45. 3 Livr. à ⅓ Thlr.

Heuser, Geburtstags- od. Weihnachtslied mit f. Gesang, Piano u. 6 Rinderinstrumente. Partitur u. [illegible]ogen. 4 Thlr.

Hoven, Phyllis und Tirsis. Duett f. Sopran u. Tenor od. Alt. Op. 29. ⅔ Thlr. 3 Gesänge f. Sopran od. Tenor. Op. 30. ⅓ Thlr.

— — Der Abendhimmel f. Tenor od. Bariton m. Begl. des Piano u. Waldhorn od. Veelle. Op. 32. ⅓ Thlr.

Kullak, Transcriptions faciles p. Piano. No. 10. Montecchi e Capuleti. ⅓ Thlr. No. 11. La Favorita. ⅓ Thlr. No. 12. La Prière. Das Gebet. ⅓ Thlr.

Kullak, Fantaisie s. Marie, die Tochter des Regiments, p. Piano à 4 mains. ⅓ Thlr.

Liszt, Buch der Lieder f. eine Stimme mit Piano, enthält: Die Loreley. Am Rhein. Mignon. König von Thule. Der du von dem Himmel bist. à ⅓ Thlr.

— — Gr. Fantaisie s. Don Juan p. Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Louis, Fantaisie dramatique p. Piano et Violon sur mélodies de Schubert. Op. 75. 1 Thlr.

Mendelssohn-Bartholdy, Allegro p. le Piano seul, tiré du 2e Quatuor p. F. de Trauguagel. ⅓ Thlr.

Moscheles et **Kullak,** Poetischer Theil der Methode des Pianofortespiels. 5 Lief. net. à ⅓ Thlr.

Pergolese, Sicilians per Soprano con Quatuor ⅓ Thlr. con Pianoforte ⅓ Thlr. dito p. Alto ⅓ Thlr.

Potpourri p. Piano. No. 36. *Auber, C. Bocchi,* des Teufels Antheil (Part du diable) p. *Chantal.* ⅓ Thlr.

Puget, L., Album de 12 Romances pour 1844. — 12 neue in den Pariser Soiréen u. Concertes beliebte Romanzen f. eine Singst. m. Piano (franz. u. deutsch. Text) Vole mon coeur. — Fliege hin, Rêve d'un page etc. à ⅓ — ⅔ Thlr.

Reissiger, 2e Trio brillant et non difficile p. Piano, Violon et Veelle. Op. 175. 2 Thlr.

— — Mannerchorgesange f. frohe Liedertafler. Op. 176. Heft 4. (Nur in Deutschland. Das Heidelberger Fass u. s. w.) Partitur u. Stimmen. 1 Thlr.

Rosellen, Nouv. Album de L. Puget Lieder ohne Worte p. Piano. 1⅓ Thlr.

— — 5 Airs de Ballet p. Piano. Op. 17. No. 2. Bacchanale. No. 3. Pas et Valse de Fanny Elsler. à ⅔ Thlr.

Schäffer, A., Die Eisenbahn, heiteres Lied f. 4 Mannerstimmen. Op. 8. No. 3. Partitur u. Stimmen. ⅓ Thlr.

Stern, Liebst du um Schonheit, f. Tenor mit obligat. Violoncelle u. Piano. Op. 21. ⅓ Thlr.

Thalberg, Romance sans paroles p. Piano à 4 mains. Op. 36. No. 6. ⅔ Thlr.

Weber, C. M. v., Ouvertures du Freischütz et d'Oberon p. 2 Pianos à 8 mains p. G. M. Schmidt. à 1⅓ Thlr. Ouverture zu Oberon in Partitur. 1⅓ Thlr.

Alle neuen und älteren **Opern** im vollst. Clavierauszug mit deutschem und Originaltext, ferner im 2- u. 4händigen Clavierauszug halten wir vorräthig. *Aus unserem Verlag empfehlen wir*

Auber, Stumme v. Portici, netto 4 Thlr. Die Braut 3 Thlr.

Bellini, First, Unbekannte, Nachtwandlerin a 2 Thlr.

Boieldieu, Johann v. Paris, Weisse Dame ohne Finale à 2⅓ — 3⅓ Thlr.

Catel, Bajaderen, *Fiorwenn,* Dorfsangerin à 3 Thlr.

Curschmann, Abdul u. Eginich 3 Thlr.

Donizetti, Liebestrank 4 Thlr. Favoritin 7⅓ Thlr.

Gluck, Iphigenia, Armide, Orpheus à 2⅔ Thlr.

Grétry, Richard Löwenherz 3⅓ Thlr. Oedip v. *Sacchini* 3⅓ Thlr.

Halevy, Judin 8 Thlr. Guitarrero 3⅓ Thlr. Der Blitz 6⅔ Thlr. Ludovic 6⅔ Thlr. Königin v. Cypern 8⅓ Thlr.

Herold, Marie, Zampa ohne Finale a 2⅓ u. 4⅓ Thlr.

Rücken, Die Flucht nach der Schweiz 4⅓ Thlr.

Meyerbeer, Robert der Teufel, dito arr. v. *Diabelli* 2⅓ Thlr. Emma v. Roxburg 6 Thlr.

Mozart, 7 Opern in Pracht u. billigen Ausgaben a 3⅓ Sgr.

Spohr, Pietro v. Abano, Alchymist à 6⅔ Thlr.

Spontini, Vestalin 3⅓ Thlr. Olympia, Normabal 7 Thlr.

Weber, Oberon, Freischütz, Sylvana a 6⅔ Thlr. Preciosa 4⅓ Thlr. Ouverture u. alle Gesänge à 3 — 20 Sgr.

Stoll. Sammlung von 42 classischen geistlichen Arien für die *Altstimme* mit Pianofortebegleit. von *Pergolese, Jomelli, Hasse, Bertini, Lotti, Durante, Marcello, Bach, Handel, Naumann* u. s. w. Herausgegeben vom Musikdirector *Klage.* à 3 — 10 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. № 14. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Lemberg. Aus Berlin. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, comp. par *B. Molique.* Oeuv. 18. Stuttgart, Bureau général de Musique. Preis 1 Thlr. 20 Ggr.

Während in vielen andern Fächern der musikalischen Composition eine wahre Ueberflutung Statt findet (wir erinnern nur an den fast undurchdringlichen Liederwald und an die „rudis indigestaque moles" der Pianofortemusik), kann man eine der schönsten Gattungen der Tongebilde, das Quartett für Streichinstrumente, verhältnissmässig fast als vernachlässigt bezeichnen, und doch ist es nicht zu leugnen, dass die Ausbildung des Quartettvortrages gerade in der neuesten Zeit sich eben so erfreulich in Quantität als Qualität gesteigert hat. Auch das Interesse der Hörenden scheint keineswegs vermindert, wenn auch der grössere und eigentliche Genuss wohl immer den Ausführenden zu Theil wird.

Eine neue Erscheinung auf diesem Gebiete muss also schon durch sich selbst Interesse erregen, und geht sie von einem so trefflichen Künstler aus, wie sich Molique den ächten Kunstfreunden bewährt hat, so wird sich zu dem Interesse noch ein günstiges Vorurtheil gesellen, das denn auch durch das vorliegende Werk vollkommen begründet erscheint. — Was die künstlerische Individualität unseres Autors betrifft, so hat in der neuesten Zeit sein öffentliches Auftreten in Berlin Veranlassung gegeben, ihn als einen Repräsentanten der Classicität, im Gegensatze zur Romantik, zu bezeichnen. Wir wollen es hier nicht näher untersuchen, inwiefern diese Bezeichnung treffend und namentlich auf Molique anwendbar sein möchte, da sie wohl nur zunächst durch sein Violinspiel veranlasst wurde, sind aber der Meinung, dass diese Quartetten wirklich sich besonders auszeichnen durch ein gewisses künstlerisches Bewusstsein und jene Klarheit der Gedanken und Gediegenheit der Form, wodurch sie sich allerdings mehr dem Classischen, als dem Romantischen nähern. Auch dürfte der Antheil der schaffenden Phantasie, wie sie die heutige Romantik in Anspruch nimmt, nicht eben der prävalirende an diesem Werke sein, während der sinnige und formkundige Bildner, von richtigem und edlem Gefühl durchdrungen, jedem einzelnen Gedanken sein Recht verleiht und Alles in geistigem Zusammenhange erscheinen lässt. Das sichtbare Bestreben, kein Motiv, sei es auch noch so kurz, unerörtert vorübergehen zu lassen, giebt scheinbar dem Werke, betrachtet man es in seinen einzelnen Theilen, etwas Kaltes und Trockenes: aber die Ungezwungenheit, mit der die Gedanken gewendet und von den verschiedenen Stimmen zur Fortführung aufgenommen werden, der harmonische Fluss, in welchem sich die, wenn auch nicht immer neuen und frappanten, doch nie unbedeutenden Ideen bewegen, kurz: der geschickte und gediegene Bau des Ganzen macht jenen Einwurf verschwinden.

Was diesen Quartetten vorzüglich nachgerühmt werden muss, und doch wohl unbestritten ein Haupterforderniss eines wahren Quartetts bleiben wird, ist die fast unausgesetzt durchgeführte Selbständigkeit der vier Stimmen, so, dass die Mittelstimmen nur in den unvermeidlichen Fällen und im natürlichen Zusammenhange des Satzes als Füllung erscheinen. Die Oberstimme prädominirt, wie sich's ziemt, und oft höchst glänzend, aber ohne im Mindesten den Character des Gemeinsamen aufzuheben. — Da diese drei Quartetten fast mit gleich künstlerischem Geiste entworfen und mit rühmlichem Fleisse und gleicher Sauberkeit ausgearbeitet sind, so würde es uns schwer fallen, zu bestimmen, welchem von ihnen der Preis zu reichen sein möchte. Verschiedene Individualitäten werden sich auch verschiedene Lieblinge wählen; es wird sich dann bei dieser Wahl zeigen, ob die einzelnen Ausstellungen, die wir nach genauer Prüfung des Werkes nicht zurückhalten konnten, begründet erscheinen. — Gestehen wollen wir im Voraus, dass uns das zweite Quartett (A moll) vorzüglich angesprochen hat, und bezeichnen es zuerst in einigen Umrissen. Der erste Satz ist vortrefflich gedacht und construirt, und nimmt durch seine wohlthuende, gleichmässig vertheilte Lebendigkeit das Interesse fortwährend in Anspruch. Ungemein schön erfunden, und von wahrer Innigkeit und Anmuth durchwebt ist das sehr ausgeführte, aber keineswegs ermüdende Andante. Als eine günstig hervortretende Eigenthümlichkeit unseres werthen Autors erscheint uns hauptsächlich das meist gelungene Streben, durch die Mannichfaltigkeit seiner Gedankenformen die so leicht entstehende Monotonie zu entfernen, was vorzüglich in dem auf einerlei Tonstoff angewiesenen Quartettstyle von nicht geringer Bedeutung ist. Da nun Molique in der That eine grosse Gewandtheit besitzt, diese verschiedenen Gedankenformen mit einander zu verbinden und in geistreicher

Weise neu zu gestalten, wie es ungemein ansprechend in diesem Andante geschieht, so wird die geistige Aufmerksamkeit zugleich gespannt und belohnt. Auch der Menuettsatz (ein eigentliches Scherzo hat Molique in keinem der drei Quartetten gegeben) ist, bei aller Anspruchslosigkeit, mit der er auftritt, sehr gut erfunden und rundet sich wohlgefällig ab; wahrhaft graziös ist das Trio. Das launige, mit besonderer Leichtigkeit und doch im besten Zusammenhange geschriebene Finale vollendet den guten Eindruck des gelungenen Ganzen.

Das erste Quartett ist in Fdur geschrieben und enthält viel Schönes und nicht selten Eigenthümliches. Dem ersten Satze mangelt vielleicht nur ein etwas extensiverer Hauptgedanke, um noch befriedigender zu wirken. Intensivität kann man weder dem Hauptgedanken, noch dem Mittelsatze, noch selbst den Episoden absprechen, aber sie sind sämmtlich so kurz geformt, dass trotz ihrer geschickten Verwendung und Umgestaltung das weit ausgeführte Allegro doch unwillkürlich etwas Musivisches annimmt, wenn man auch gestehen muss, dass dem Componisten mit seinen kurzen Sätzen eine lange Unterhaltung nicht misslungen sei. Das Andante (Bdur, $^2_4$, ist ein hochst freundlicher, melodioser Satz, fliessend und in schöner Symmetrie gehalten. Mit reichen Figuren ausgestattet, erhebt es sich zuweilen zum Schwunghaften, wobei treffliche harmonische Combinationen hervortreten. Der Menuettsatz zeigt nichts Eigenthümliches. Wir bemerkten schon früher, dass der Componist es verschmäht habe, seinen Quartetten ein eigentliches Scherzo anzureihen, und fügen hinzu, dass wir ein solches Characterbild hier formlich vermissten. Ein frisches und bewegtes Leben athmet das letzte Allegro. Eine so heitere und immer trefflich motivirte Abwechselung bietet fast kein anderer Satz in sämmtlichen drei Quartetten. Vorzüglich ist es die Ausarbeitung, ja man darf sagen: die Ausstattung des zweiten Theils, durch welche Molique seine Meisterschaft bewährt. Wie leicht und behaglich schaukeln sich die anmuthigen Ideen auf den immer wechselnden Wellen der Harmonie! Bei sorgsamer Ausführung, die, ganz ohne eigentliche Schwierigkeit, nur auf genaues Ensemble und discrete Nüancirung Ansprüche macht, wird dies lebensvolle Stück eine vortreffliche Wirkung machen.

Das erste Allegro des dritten Quartetts imponirt vorzüglich durch seine brillante Färbung und durch einen glücklichen Schwung der Gedanken. Die Ausarbeitung des zweiten Theils muss als ausgezeichnet gerühmt werden. Die in der ersten Abtheilung ausgesprochenen Ideen erscheinen hier in so glücklicher und kunstreicher Verbindung, und doch so klar und ohne Zwang hingestellt, dass man bei der endlichen Entwickelung und bei dem Wiedereintritt des kräftigen Hauptgedankens eine wahre Geistesbefriedigung empfindet. Das Thema des Andante müssen wir jedoch als matt bezeichnen, und wie denn der Erfolg eines Satzes fast immer auf einem glücklichen, bildsamen Hauptgedanken beruht, so wirkt hier der Mangel eines interessanten, stoffhaltigen Motivs nachtheilig und ermattend auf den ganzen Satz ein. Zwar erhebt er sich später zu etwas mehr gesteigertem Leben, und bringt einige schöne harmonische Wendungen, aber das höhere Interesse vermag er kaum anzuregen. Namentlich entbehrt man jenes eigenthümliche und behagliche Gefühl, das man sonst wohl bei der unerwarteten Wiederkehr des glücklichen Hauptgedankens empfindet: hier z. B., nach dem kurzen Orgelpunkte am Schlusse des Andante lässt uns das Thema völlig kalt. Auch das Menuetto erhebt sich keineswegs über das Gewöhnliche und wird sehr kurz abgefertigt. Das Finale ist wieder mit Sicherheit entworfen, und mit grosser Routine ausgeführt, und namentlich wahrt sich dies im zweiten Theile, der durch glückliche Verbindung und geistreiche Verbindung der früher angeregten Ideen sich vortheilhaft auszeichnet.

Die Ausführung sämmtlicher drei Quartette ist, nach dem jetzigen Standpuncte, wirklich leicht zu nennen, und selbst die erste Stimme wird einen nicht ungeübten Dilettanten kaum in Verlegenheit setzen; von einem wahren Kunstlerquartett vorgetragen, werden sie, obgleich von allem Modeflimmer frei, gewiss den schönsten Eindruck machen, und sind ohne Zweifel als eine wahre Bereicherung der Quartettmusik zu betrachten.

Sechs vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Ad. Reichel*. Op. 10. No. 2. Leipzig, bei Ernst Götz. Preis 1 Thlr.

Die drei ersten Gesänge sind bei Weitem die schwächsten dieser Sammlung, namentlich ist das vielfältig componirte und abgesungene Lied, nach dem Italienischen, von Goethe: „O gieb vom weichen Pfühle“ u. s. w. mit seinem schläfrigen Refrain: „Schlafe, was willst Du mehr?“ in dieser neuen musikalischen Illustration durchaus nicht geeignet, ein neues Interesse anzuregen. Einige Harmoniefolgen sind in der That von einer Wirkung, dass sie eher die Schlummernde zu erwecken, als sanft einzulullen im Stande wären; z. B.:

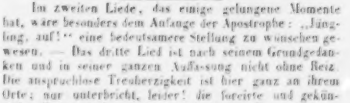

Im zweiten Liede, das einige gelungene Momente hat, wäre besonders dem Anfange der Apostrophe: „Jüngling, auf!“ eine bedeutsamere Stellung zu wünschen gewesen. — Das dritte Lied ist nach seinem Grundgedanken und in seiner ganzen Auffassung nicht ohne Reiz. Die anspruchslose Treuherzigkeit ist hier ganz an ihrem Orte; nur unterbricht, leider! die forcirte und gekünstelte Harmonie im neunten und zehnten Tacte sehr storend die ruhig-einfache Haltung des Ganzen. Am Schlusse erscheint sie noch gesteigert durch den gewaltsamen Anlauf, den die Melodie nimmt. Diese Art, harmonisch zu begleiten, gehört freilich ursprünglich und ganz eigenthümlich einem sehr verehrten Meister; dieser bietet aber doch in der That viel Schöneres zur Nachahmung, und dann kommt wohl auch sehr viel auf Ort und Zusammenhang an.

Das vierte Lied, Ballade überschrieben (das treffliche Gedicht ist von Arndt), müssen wir nach Form und Haltung als das gelungenste der ganzen Sammlung bezeichnen. Mit Uebereinstimmung, deutlich articulirt und in

mässigem Tempo vorgetragen, wird es seine Wirkung nicht verfehlen.

Auch das fünfte Lied: „Feldeinwärts flog ein Vögelein" hat etwas recht Gemüthliches, und wird überall gern gesungen werden. Für Mannichfaltigkeit in der Form, wie für die Declamation wäre es vielleicht vortheilhaft gewesen, wenn der Componist bei dem ersten Eintritt der Worte: „Weit, weit flieg' ich noch heut'!" die Singstimmen nicht zugleich, sondern imitirend eingeführt hätte. Doch auch so, wie es nun eben ist, macht das Lied einen höchst gefälligen Eindruck und spricht für die Befähigung des Componisten.

No. 6. Tischlied, — Fischlied, gedichtet von A. Seebeck. Der Componist hat diesen scherzhaften Stoff ziemlich glücklich ausgebeutet. Das Bestreben, das Ganze möglichst lebendig zu gestalten, und namentlich den vier Stimmen eine gewisse, handelnde Selbständigkeit zu verleihen, ist lobend anzuerkennen, wenn auch an einigen Stellen die Ausführung mit dem Streben nicht gleichen Schritt hält. Ob der Eintritt des Unisono in C dur nicht als Reminiscenz angesprochen werden dürfte, lassen wir unentschieden. Der Gedanke wirkt übrigens hier an Ort und Stelle und zumal in seinem didactischen Ernste recht gut. Wir empfehlen dem Componisten eine strengere Sichtung dessen, was er der Oeffentlichkeit übergeben will, und erwarten von seiner Unbefangenheit, dass er uns diese Erinnerung einst danken wird.

Wanderung durch den thüringer Wald; sechs Lieder von *L. Bechstein*, für vier Männerstimmen componirt von *H. W. Stolze* in Celle. Op. 47. No. 27 der Gesangstücke, No. 11 der Männergesänge. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei C. A. Klemm. Preis 25 Ngr.

Wir kennen von dem Autor des vorliegenden Werkes fast ausschliesslich nur geistliche Compositionen, unter welchen mehrere die beste Anerkennung gefunden haben und sie auch verdienen. Diese profanen Lieder sprechen ebenfalls das Gemüth freundlich an, und zeichnen sich im Ganzen durch sinnige Auffassung und vorzüglich durch eine vollkommene Correctheit aus. Auch die Dichtungen haben, obgleich nicht alle von gleichem Interesse und, poetischen Werth. Die beiden letzten Zeilen des ersten Liedes, Dolmar überschrieben, hätte der sonst so correcte Dichter wohl leicht ansprechender gestalten können; sie heissen: „Wanderlust freit (befreit) aus Stubenqualm und Dust (sic!), schwellt die Mannesbrust!" Die Composition ist zwar nicht eben ausgezeichnet, doch regt sie an, und wird bei dem Beginn einer Sängerfahrt von Wirkung sein.

No. 2. Im Walde; ein sehr ansprechendes Lied. Das Ganze athmet wirklich ein Gefühl jener behaglichen Waldeinsamkeit, wie sie uns Tieck so werth gemacht hat. Melodie und Harmonie bewegen sich in angemessener, ruhig wohlthuender Weise. Nur in der letzten Zeile hat die Führung des Basses etwas Ungefügiges und Steifes, was denn auch den Schluss weniger befriedigend erscheinen lässt.

No. 3. Die drei Steine (nämlich: Friedenstein, Lobenstein und Altenstein in Thüringen). — Localschilderungen, Namensanführungen u. dergl. haben immer etwas der Composition Widerstrebendes; so auch hier. Das Lied hat, trotz seiner ziemlich mannichfaltigen Modulation, doch etwas Indifferentes. Die veränderte Harmonie bei der Wiederkehr des ersten Motivs, das wir obuedies nicht eben loben können, ist keineswegs eine glückliche zu nennen; namentlich fehlt dem Basse die natürliche, freie Bewegung.

No. 4 ist ein fröhliches Trinklied, leicht fasslich und bequem auszuführen, jedoch ohne geistigen Nerv und bezeichnenden Character.

Das Ständchen No. 5 tritt, wenn auch nicht ohne Anmuth, doch wohl ein wenig zu einfach und anspruchlos auf; der Bass hat wirklich etwas Phlegmatisches; einige harmonische Würze wäre dem Ganzen gewiss recht vortheilhaft gewesen, das übrigens recht hübsch geschrieben ist. Je nun! eine milde Sommernacht, etwas Mondschein und eine recht sorgsame Ausführung werden wohl das Fehlende ersetzen.

Die Heimkehr, No. 6, schliesst den kleinen Liederkranz. Der Componist lässt hier, recht gut motivirt, in Form und Gedanken das erste Lied wieder anklingen. Der sehr ernste Schluss erscheint fast unerwartet. — Ein kurzer, ermuthigender Zuspruz des Dichters wäre dem Componisten gewiss willkommen, wie der Wirkung ohne Zweifel sehr vortheilhaft gewesen. *Al.*

Nachrichten.

Auch ein Dilettant.

Welche schöne Talente der heutige Dilettantismus in der Musik aufzuweisen hat, ist so bekannt und schon so vielfach bemerkt worden, dass man darüber nichts weiter zu sagen hat, als: wir wissen es schon. Um so erfreulicher ist es, wenn wieder ein im Verborgenen aufgegangenes Genie der Musikwelt übergeben wird, noch mehr, wenn das erste Auftauchen desselben anerkannt und wohl gar gefeiert wird. — So las ich kürzlich beim Nachsuchen eines Artikels in einem der früheren Jahrgänge von *Schilling's* Jahrbüchern (1840, No. 3) eine ganz kurze Miscelle, Dilettantismus betreffend, wo es unter Anderm heisst:

„In Padua lebt jetzt ein Doctor der Rechte Namens *Moritz Mahl*, welcher eine Kunstfertigkeit auf der Violine besitzen soll, die selbst mit der eines *Paganini* in Vergleich gestellt werden darf. So berichten wenigstens öffentliche Blätter, und wir glauben es um so lieber, als Herr *Mahl* nur Dilettant ist und bleiben will."

Der Name *Mahl*, Dr. jur., fiel mir auf; ich war lange schon mit einem hiesigen Dr. jur. gleichen Namens, Mitglied des galizischen Musikvereins, bekannt, von dem ich ebenfalls wusste, er sei ein tüchtiger Geiger, den ich jedoch noch niemals Solo gehört hatte. Es muss ein gutes Zeichen sein, dachte ich, wenn man sich über das Spiel eines Musikers heut' zu Tage, wo man so viele Virtuosen hört, so ausspricht, wie in jenem Blatte geschieht, und ich versäumte nicht, meinen Freund *Mahl* bei nächster Gelegenheit auf jene Stelle aufmerksam zu

machen, wo ich denn erfuhr, dass er derselbe sei, welcher in Padua gespielt habe und von dem die Rede sei. Später überzeugte ich mich hiervon auch aus andern Blättern, die er gesammelt hatte, musste auch aus den verschiedenen Gedichten, womit man ihn in Padua gefeiert, und aus andern Zeichen der Anerkennung schliessen, dass dieselbe ungewöhnlich gewesen sein müsse. Um so mehr freute ich mich auf Gelegenheit, ihn allein spielen zu hören, die sich mir nunmehr in seiner Behausung oft geboten hat, oft genug, um ein Urtheil über ihn abgeben zu können. *Mahl* ist unbestrittener Virtuos und Künstler; Virtuos, — denn er spielt sein Instrument mit unglaublicher Leichtigkeit und überwindet die grössten Schwierigkeiten so fertig und correct, dass man bewundern muss, wie ein Mensch, der Musik doch nur aus Liebhaberei neben seinem Hauptgeschäft betreibt, es dahin hat bringen können; Künstler, — weil er den Character seines Instruments durchaus erkannt hat und dadurch alle Leidenschaften in der Seele des Hörers zu wecken versteht. So im weichen, schmelzenden Adagio, wenn sich der Sturm des Gemüths gelegt hat und die Seele in sanften, getragenen Tönen sich erholt oder im Gebet sich erhebt; so im rastlosen Allegro, im hüpfenden Pizzicato, wenn der Bogen in eilenden Sprüngen über die Saiten fliegt. Im Flageolet und in chromatischen Läufen hat *Mahl* eine Fertigkeit und Sicherheit, die ihres Gleichen sucht; auch die Kunststücke, die man bei weltberühmten Virtuosen angestaunt, sind ihm bekannt und geläufig, und er lässt dieselben vor Freunden zu seinem und der Zuhörer Amusement gerne hören, wenn gerade der Wunsch sich äussert. — Was aber noch mehr sagen will, *Mahl* ist auch ein tüchtiger Theoretiker und glücklicher Componist. Seine Compositionen, die neu und originell sind und von denen eine wohl noch bis Ostern erscheinen wird („Fantaisie et Variations sur des themes de l'Opera: Les Huguenots"), müssen, ich zweifle nicht, grosses Furore machen (sind sogar schon im Manuscript von manchem guten Freund benützt worden) und werden gewiss jedem Violinspieler willkommen sein. Sie werden zur Characteristik seines Spiels vor den Augen Derer, die ihn nicht hören können, Einiges beitragen und überhaupt eine Einsicht in die Talente dieses Mannes gestatten. Vorläufig sei Dies über ihn genug; seine Werke werden weiter sprechen. —

Bei dieser Gelegenheit sei auch eine kleine Skizze überhaupt über das hiesige Musikleben im letzten Jahre eingeschaltet. Wir können diesmal nicht klagen. Fremde und einheimische Virtuosen haben uns reichlich bedacht, an Concerten, besonders im Anfange des vorigen Jahres und in der neuesten Zeit, war kein Mangel, und dazwischen stellte der galizische Musikverein durch seine öffentlichen Uebungen eine regelmässige Verbindung her. Zuerst waren es die Herren *Hemmerz* und *Gust. Schumann*, welche, von Kieff kommend, — Ersterer auf der Violine, Letzterer auf dem Piano, — mehrere Concerte gaben und vielen Beifall fanden. Doch wurde ihnen, durch das Dazwischenkommen *Leop. v. Meyer's*, welcher ebenfalls — und mehrere Male sogar zur selben Stunde — auftrat, ein Theil des Publicums entzogen. Die Ersteren stehen hier noch in gutem Andenken, und man hofft, dass sie bald wieder einmal zu uns kommen. *Meyer* war auf seiner Reise nach Wien und Constantinopel und hat sich kürzlich auf seiner Rückreise persönlich wieder in Erinnerung gebracht. Doch schien die Sympathie für ihn etwas nachgelassen zu haben, denn die zwei Concerte, welche er gab, die freilich wieder unglücklicherweise mit mehreren anderen zusammenfielen, waren weniger gefüllt und er ging diesmal fast spurlos vorüber. — Im Sommer besuchte uns auf einem Abstecher *Vieuxtemps*, welcher hier ebenfalls den grossen Beifall fand, der ihm überall gezollt wird. Doch wird hier zu Lande der Landsmann *C. Lipinski*, welcher uns eben verlassen hat, immer Numero Eins bleiben. War das nicht eine Freude und ein Drängen um den gefeierten Mann! — Kaum aus dem Wagen gestiegen, brachten ihm die Sänger des Musikvereins bei Fackelschein ihr Willkommen. Seine Concerte waren bei verdoppelten Preisen gedrängt voll und jede Nummer mit stürmischen Beifall gekrönt. Beim Abschiedsconcert, welches er zum Besten der hiesigen Armenhäuser gab, warf man ihm Bouquets und einen Lorbeerkranz zu. — Unser wackerer *J. C. Kessler* wirkte sowohl in denen *Lipinski's*, als auch in andern Concerten öfters mit und fand, wie immer, die grösste Anerkennung. Namentlich macht dessen neuestes Opus: „Ständchen, Op. 41, Lied mit Pianoforte," welches kürzlich bei J. Millikowski hier im Druck erschienen ist, und welches von ihm selbst und Herrn *Heinr. Ruff* herrlich vorgetragen wird, ungewöhnliches Aufsehen und verdient wirklich alles Lob. Ohne Zweifel ist es unter den heutigen Liedern eines der besten und der Anerkennung werth, die ihm überall werden muss. — In der letzten Zeit traten auch die hiesigen Herren *Jackowski* (Flöte) und *Serwaczyński* (Violine) öffentlich auf und fanden Beifall. — Der galizische Musikverein unter der Direction des Dr. jur. *Piątkowski* (ebenfalls Dilettant) brachte in diesem Jahre auch wieder manches Tüchtige, worunter besonders hervorzuheben sind: *Hiller's* „Zerstörung von Jerusalem," — der erste Theil des „Paulus," und *Haydn's* „Schöpfung." — Der Aufführung der letzteren war Einsender beizuwohnen verhindert, doch soll, nach Dem, was man darüber gehört, die Ausführung durchaus gelungen zu nennen sein, was man auch von der der andern Werke sagen kann. — Es ist erfreulich, dass dieses Institut nur Gediegenes begünstigt und auf diese Weise dem hiesigen, im Allgemeinen etwas verflachten Musiksinn zu Hilfe zu kommen sucht. — Die Oper, in deren Personal im vergangenen Jahre vielerlei Veränderungen vorgingen, war durch die Gäste Mad. *Pirscher* und Mad. *Stöckl-Heisefetter* eine Zeitlang im Schwung erhalten. Ausserdem wurde in diesem Fache nur Mittelmässiges geleistet. Doch ist dieses nur Fehler der Direction, welche nicht im Stande ist, wackere Individuen längere Zeit zu behalten, weshalb denn die Hauptrollen stets mit Anfängern und die Nebenrollen schlecht besetzt sind, — des dünnen Chor's nicht zu gedenken. Daher kommt es denn auch, dass selbst gastirende Künstler gar vereinzelt dastehen, und ihre Kraft und ihre Gaben, in Ermangelung des Ensemble, nicht so entwickeln können, als sie dessen fähig sind. Dieser Zustand ist um so mehr zu bedauern,

als die Oper eine brave Capelle besitzt. Möchte doch die Direction den Zweck einer hiesigen tüchtigen Oper nicht verkennen, und Sorge tragen, dass sie nicht mit fremdem Schimmer die eigenen Schwächen zu bedecken brauche. —

Lemberg, im Januar 1844. *Johannes.*

Berlin, den 3. März 1844. Nicht minder musikreich, als der Januar, war auch der Februar d. J. Durch wahren Kunstwerth ausgezeichnet waren die Concerte der Herren *Mortier de Fontaine*, *Servais* und *Nehrlich*, wie die Aufführung des *Händel*'schen Oratoriums: „Judas Maccabäus" von der Singacademie. Der erstgenannte Pianist trug das *Mendelssohn*'sche G moll-Concert für Pianoforte und reiche Orchesterbegleitung, wenn auch nicht so geistig durchdrungen, als der Componist selbst, doch mit vielem Feuer, und besonders das schöne Adagio recht ausdrucksvoll vor. Vielleicht behinderte das schwer zu behandelnde Instrument den kunstgebildeten Pianisten, noch mehr Kraftaufwand im Anschlage geltend zu machen. Für die linke Hand allein trug derselbe die „Sérénade d'un Troubadour" von *Willmers* mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vor. Eben so auch die A moll-Etude von *Thalberg*. Interessant war es, ein Cembalo-Concert (in F dur) von *Händel* kennen zu lernen, dessen Instrumentalcompositionen wenig bekannt und dem Geschmacke der damaligen Zeit angemessen sind, wenn sie auch nicht die Tiefe von *Joh. Seb. Bach's* harmonischen Combinationen erreichen. Zum Schluss trug Herr *Mortier de Fontaine* auch noch eine moderne Fantasie von *Franz Liszt* auf ein Thema aus der Oper Niobe mit Rapidität, Energie und Geschmack vor, und bewies sonach gleiche Kunstbildung in der classisch älteren, wie in der neuern Instrumentalmusik. Eben so vielseitig zeigte sich Madame *Mortier de Fontaine* als Sängerin. Mit einer nicht starken, jedoch wohlklingenden Mezzosopranstimme begabt, trug die benannte Künstlerin zuerst eine historisch interessante Arie aus der Oper Mitrane, im Jahre 1686 von *Francesco Rossi* componirt (für jene Zeit glänzend genug, und im Andante recht melodisch), später die grosse Scene des Orfeo im zweiten Act der *Gluck*'schen Oper, und ein Duett aus *Rossini's* Semiramide, rein, mit Geschmack und schönem Portament vor. Dem. *Tucseck* sang, ausser in gedachtem Duett, auch das reizende Ave Maria von *Fr. Schubert* sehr gefühlvoll. Da nun auch zwei Ouverturen, von *Gluck* (zu Iphigenia in Aulis) und *C. M. v. Weber* (zum Beherrscher der Geister), die beiden Abtheilungen des Concerts eröffneten, so war solches zu den gehaltvollsten dieser Saison zu zählen. Gleichwohl war es nicht so zahlreich besucht, als das dritte und letzte Concert des Violoncellvirtuosen *François Servais* am 4. v. M. im Saale der Singacademie, welcher für den Klang viel günstiger als der Theater-Concertsaal im königl. Schauspielhause ist. Der in Ton, Leichtigkeit der Bogenführung, Geschmack und Fertigkeit excellirende Violoncellist wiederholte auf Begehren den Vortrag seines dritten Concerts, welches auch hinsichtlich der Composition, durch Eigenthümlichkeit der Erfindung und wirksame Instrumentation, ausgezeichnet ist. Demnächst trug Herr *Servais* eine Fantasie für das Violoncell von eigener Composition: „Souvenir de Spa" bezeichnet, und eine Caprice auf Motive aus dem „Barbier von Sevilla," besonders letztere mit höchster Vollendung und enthusiastischem Beifall, vor. Eine junge Sängerin, Dem. *Krahmer*, welche zwei Arien von *Rossini* mit Geläufigkeit und guter Sopranstimme vortrug, erhielt ebenfalls ermunternden Beifall. — Der königl. Kammermusiker *W. Nehrlich*, als vorzüglicher Clarinettist längst anerkannt, hatte eine recht unterhaltende musikalische Soirée veranstaltet, welche mit einer wirksamen Ouverture zu einer komischen Oper des Grafen *von Westmoreland* (Lord *Burgersh*) eröffnet wurde. Der Concertgeber trug ein werthvolles Concertino für die Clarinette, und mit dem Pianisten *Löschhorn* Adagio und Rondo einer Sonate für Pianoforte und Clarinette von *C. M. v. Weber* (für den Componisten und seinen Freund *Barmann* den Vater geschrieben), endlich auch ein Divertissement für die Clarinette, mit vorzüglich vollem Ton, rein, sicher, geschmackvoll und fertig, mit vielem Beifall vor. Der Violoncellist *Julius Griebel* führte mit Herrn *Löschhorn* ein Duo für Violoncell und Piano sehr ansprechend aus. Auch verschönten die Damen *Schröder-Devrient*, *Tucseck* und *Neumann*, wie die Herren *Böttticher* und *Gern*, die Unterhaltung durch Gesang und Declamation.

Das *Händel*'sche Oratorium „Judas Maccabäus" wurde sowohl von Seiten der Chöre, als der Solostimmen vorzüglich gut ausgeführt. Letztere waren an mehrere Sänger und Sängerinnen vertheilt, unter denen sich die Damen *Krahmer*, v. *Berke*, *Burchardt*, *Caspari* und *Aug. Löwe*, wie die Herren *Mantius* (Judas), *Zschiesche* u. A. m. vortheilhaft bemerkbar machten. Das herrliche Meisterwerk bewährte auch diesmal den erhebendsten Eindruck.

Für die Abonnenten der „Neuen Berliner Musikalischen Zeitung," welche hier unter Redaction des Herrn *C. Gaillard* bei Challier und Comp. seit Kurzem erscheint und mehr auf Unterhaltung und Mannichfaltigkeit berechnet, als wissenschaftliche Kunsttendenz zu haben scheint (insofern sich aus den bisher erschienenen fünf Nummern darüber urtheilen lässt), war am 19. v. M. im *Jagor*'schen Saale ein Gratisconcert veranstaltet, in welchem besonders jüngere Talente sich producirten, wie der Pianist *Emil Pfaffe* und der Violinist *Würst* (Schüler des Herrn CM. *Ries*); Frau *Vincent-Ost* und Dem. *Schulz*, wie auch Herr *Fischer* trugen einige Gesänge vor, so dass die Unterhaltung viel Abwechselung gewährte und die Uneigennützigkeit der Veranstalter allgemein anerkannt wurde.

In der sechsten Sinfonie-Soirée der königl. Capelle, zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds, wurde die sogenannte Sinfonie militaire von *Haydn* in G dur, mit dem Andante in C mit türkischer Musik, die Ouverture zum „Wasserträger" von *Cherubini* und *Beethoven's* Pastoralsymphonie vortrefflich ausgeführt. Ausserdem trug der Herr MD. *Taubert* sein erstes Pianoforteconcert, eine recht interessante Composition, mit der Solidität, Eleganz und Fertigkeit vor, welche an diesem Künstler längst geschätzt wird. Sehr wesentlich wirkte hierbei auch die Orchesterbegleitung mit, welche unter Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy* sehr

exact ausgeführt wurde. Der zweite Cyclus dieser Soiréen wurde, bei sehr vermehrter Theilnahme, am 28. v. M. mit der Veränderung begonnen, dass ausser der *Hayda*'schen G dur-Symphonie (mit dem Paukenschlage im Andante), der C dur-Ouverture zu *Beethoven's* Leonore (Fidelio) und der kleineren *Mozart*'schen Symphonie in D dur, auch zwei Arien, nämlich die Scene: „Ah, perfide!" von *Beethoven* und *Handel's* Arie: „Holy, holy!" von der hier anwesenden Miss *Birch* rein, angenehm und mit schönem Vortrage gesungen wurden. Da nun auch Herr CM. *Moritz Ganz* sein fünftes Concert in drei Sätzen auf dem Violoncell mit gewohnter Virtuosität vollständig vortrug, so erhielt diese Soirée ganz den Character eines so vorzüglich besetzten Concertes, wie es ihre berühmten Gewandhaus Concerte sind. Die Zuhörer konnten dabei nur gewinnen, da ihnen das Wesentliche, die Symphonieen der classischen Meister, nicht entzogen wurden.

(Beschluss folgt)

Weimar. Das am 7. Januar im hiesigen grossherzogl. Theater gegebene Hof-Capell-Concert (zum Besten des Wittwenfonds) war vorzüglich insofern ein sehr interessantes zu nennen, als es Gelegenheit bot, Herrn Capellmeister *Fr. Liszt* nicht nur mehrfach zu hören, sondern ihn auch als Dirigenten zu beobachten. In letzter Hinsicht erwarb er sich, bei Aufführung der *Beethoven*'schen C moll-Symphonie, nicht nur den lebhaftesten Applaus von Seiten des Publicums, sondern auch den fast unbedingten Beifall der Kenner. Unsere Hofcapelle wirkte unter seiner durchaus klaren, umsichtigen und geistvollen Leitung mit unverkennbarer Lust und Liebe und mit einem Erfolge, der ihren althewährten Ruhm auf's Neue sicher stellte. Sie zeigte bei dieser Gelegenheit, wie wahrhaft Tüchtiges und Ausgezeichnetes sie zu leisten vermag, wenn sie sich aus einer gewissen, in der letzten Zeit nicht unbemerkt gebliebenen Lethargie aufrafft, und wie tief ihr die Werke eines *Beethoven* in Fleisch und Blut und fast in alle ihre Glieder verwachsen sind.

Wir hatten früher öfter gehört und gelesen, dass unser als Claviervirtuos so hoch gefeierter *Liszt* beim Dirigiren ein gar hitziger Herr, und, in einem gewissen Sinne, ein recht schlimmer Marschall Vorwärts sei; allein bei Aufführung der C moll-Symphonie bemerkten wir davon, abgesehen von zweiten Satze derselben, welcher nach unserer Ueberzeugung etwas zu rasch genommen und dadurch aus seinen poetischen Schwerpuncten herausgehoben wurde, nicht die geringste Spur. Sein Feuergeist dämpfte sich vielmehr dabei zu ächt künstlerischer Ruhe und Besonnenheit, ohne an Kraft und Lebendigkeit zu verlieren. Wenn Herr *Fr. Liszt* diese Ruhe und Sicherheit auch in der Oper bewährt und sie mit jener Geduld und Ausdauer verbindet, welche zum Einstudiren neuer Werke erforderlich ist (wir möchten wohl einmal die neunte in Weimar noch nie gegebene Symphonie *Beethoven's* unter seiner Direction hören!), so können wir uns nur darauf freuen, ihn öfter an der Spitze einer Capelle zu sehen, welche freilich Meister in sich begreift, die auch gar tüchtig den Commandostab zu führen verstehen.

Liszt's Feldherrntugenden haben uns, wir gestehen es, auf's Freudigste überrascht! Allein er bereitete uns auch noch eine zweite angenehme Ueberraschung, nämlich *Hummel's* gediegen prachtvolles H moll-Concert — das einst vom Verfasser selbst immer nur im Schweisse seines Angesichts vorgetragene, allein von unserm Hexenmeister just wie ein leichtes Spielwerk hingeworfene. — In der That: diese Virtuosität grenzt schier an das Unglaubliche! Wer hätte es vor zwanzig und einigen Jahren, als dieses Concert entstanden war, für möglich gehalten, dass der letzte Satz desselben jemals in einem solchen Tempo gespielt werden könne? *Hummel* selbst vermochte, bei seinem Embonpoint, seinen Intentionen darin nicht vollständig practisch zu genügen. Der grenzenlosen Gewandtheit eines *Liszt* blieb es vorbehalten, jenen Satz in seine vollen Rechte einzusetzen. Damit wollen wir indess nicht gesagt haben, dass er jenes Concert durchaus im Sinne und Geiste des Schöpfers gegeben habe. *Hummel* selbst brauchte beim Vortrage desselben das Pedal wenig oder gar nicht; Herr *Fr. Liszt* brauchte es ziemlich oft, ja für jene krystallhelle Klarheit und Durchsichtigkeit im Vortrage, welche *Hummel's* Hauptvorzug war, zu oft. *Hummel's* Spiel hatte stets etwas Herzgesundes, geschmackvoll Bemessenes, während wir die *Liszt*'sche Vortragsweise jenes Concertes von einem gewissen fremdartig outrirten Wesen nicht ganz freisprechen können, wobei wir aber zugleich gestehen müssen, dass Herr *Fr. Liszt* überall, wo er den ächten Künstler nicht dem nach Knalleffecten haschenden Virtuosen hintenansetzte, unübertrefflich schön und mit höherer, glühenderer Wärme der Empfindung und des Ausdrucks spielte, als es in der Regel bei dem ruhigen *Hummel* der Fall zu sein pflegt. — Dagegen kamen uns die Hände unseres in manchen Stücken ganz unvergleichlichen Meisters zuweilen vor, wie ein Paar noch nicht völlig gebändigte Zaubertrosse, welche, das Gebiss zwischen die Zähne nehmend, plötzlich allerlei tolle Seitensprünge machten — ein Streich, der unserem Meister auch beim Accompagnement des achtbaren Tenoristen Herrn *Pantaleoni* begegnete, der einige unbedeutende italienische Sächlein ganz brav und mit besonderer Gewandtheit in Benutzung der Falsettstimme vortrug. Das Accompagnement machte sich dabei, auf Unkosten des Sängers, zu glänzend, zu keck, zu vorlaut. —

Doch wir sind mit unserem Schelten noch nicht fertig. Mit einer sogenannten Fantasie über *La ci darem la mano* aus *Don Juan* hat uns Herr *Liszt* so fürchterlich gepeinigt, dass wir sicherlich Reissaus gemacht hätten, wenn's ohne Eclat möglich gewesen wäre. Es ist wahr, unser Hexenmeister entwickelte dabei eine ganz horrible Fertigkeit — aber bewahre uns forthin der Himmel vor solcher Musik, mit welcher man allenfalls den Teufel aus der Hölle herausjagen könnte! — Herr *Liszt* ist wie ein feuerspeiender Aetna, der alle die herrlichen Haine und Thäler und goldenen Auen, welche sein himmelanstrebender Gipfel beherrscht, zuweilen mit wilden, wüsten, Alles verheerenden Lavaströmen überschüttet. — Da hat alle ächte Kunst, aller gesunde Geschmack bei ihm

ein Ende. Er greift dann nur nach verzerrten Fratzen und Larven und spielt, von Musen und Grazien verlassen, mit scheusslichen Ungethümen.

Einem Manne, der eine *Beethoven*'sche Symphonie so tief und tüchtig zu fassen vermag, können solche Verirrungen nicht aus den Tiefen der Seele herauswachsen; allein bei seiner grossen Berühmtheit, bei so grossen, ja eminenten Talenten hat er doch wahrlich nicht mehr nöthig, dem Publicum, zumal einem hochgebildeten, solche musikalische Teufeleien und Taschenspielerstücke an den Kopf zu werfen! — Aber wir hoffen: seine bessere Natur wird nun bald, ausreifend, in einem tüchtigen Hautungsprocess diese Larven von sich stossen und als ein herrlicher Falter frei und kühn, gross und schön seine Schwingen entfalten! Wo nicht: so werden gar bald dem Publicum über das Falsche und Verwerfliche in seiner Richtung die Augen aufgehen und man wird dann leicht auch gegen das wirklich Grosse und Eminente ungerecht werden, welches ihm in technischer Hinsicht die strengste Kritik nicht absprechen kann.

Den übrigen Theil unseres Berichts können wir kurz abthun. Fräul. v. *Ottenburg*, neuerdings für unsere Oper gewonnen, trug die grosse Arie der Donna Anna aus Don Juan zwar mit metallreicher, aber noch nicht völlig durchgebildeter Stimme vor.

Eine sogenannte „Fantasie" für Orchester vom Capellmeister Herrn *Chelard* nahm sich nach *Beethoven* und *Hummel* nicht sonderlich zu ihrem Vortheil aus. Ueberhaupt scheint uns der Verfasser als Componist für das Orchester nicht eben sehr glücklich zu sein. Das Concert war, bei sehr übler Witterung, sehr besucht. Herr Capellmeister *Lüstner* wurde mit dem lebhaftesten Applaus empfangen und mehrfach gerufen. *N.*

Feuilleton.

Das königl. sächs. hohe Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichts zu Dresden hat in Folge eines von einem Sachverständigen abgegebenen Gutachtens sowohl den „Orgelfreund" als auch das „Präludirbuch," redigirt von *H. Kirner*, allen vaterländischen Seminarien, Organisten und Cantoren angelegentlichst empfohlen und deren Ankauf für die Seminarien zur Benutzung beim Unterrichte im Orgelspiele angeordnet.

Frau von *Hasselt-Barth* in Wien hatte am Erlaubniss nachgesucht, *Mozart* auf dem Kirchhofe, wo er bestattet liegt, eine Grabstätte setzen zu dürfen; in Folge dessen wurde der Gedenkstein am 30. Januar in der Kirche bei den Paulanern, wo zugleich *Mozart*'s Requiem aufgeführt ward, feierlich eingeweiht. Auf grauem Marmor befindet sich die goldene Inschrift: „Jung, gross, spät erkannt, nie erreicht." Ueber dieser Inschrift soll das medaillonförmige Portrait des grossen Todten angebracht werden.

Am 2. März wurde eine Oper von dem bekannten Engländer *Hatton*, Capellmeister der Königin Victoria, Namens „Pascal Bruno" in Wien auf dem Kärnthnerthortheater aufgeführt; sie sprach nicht sehr an, obwohl manches Schöne darin sein soll.

In Dresden starb der italienische Pianofortevirtuos *Sattori*.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Höfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage
von
140 (jetzt **144**) **Choralmelodien.**
nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommuniongesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze*, Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung hochster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung desselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Choralen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partien, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*A. Guttentag*) ist erschienen:

Durante, Francesco. Magnificat. Vollständige Partitur in der Originalgestalt mit beigefügtem Clavier Auszug. Preis 4 Thlr. — — Die Chorstimmen einzeln. Subscriptionspreis 2½ Sgr.

Nach dieser Ausgabe wurde das Magnificat bei dem grossen Aachener Musikfeste ausgeführt.

Grell, A. E., Op. 11. Pfingstlied für 5 Solostimmen (2 Sopr., Alt, Ten. u. Bass) und 4 Chorstimmen mit Begleitung des Pfte oder der Harfe. Preis der Partitur 20 Sgr., der 5 Solostimmen 10 Sgr. und jeder einzelnen Chorstimme 1½ Sgr.

— — Op. 14. „Urbanstrauss," ged. v. Bornemann f. 4 Männerst. (Solo u. Chor.) Pr. 7½ Sgr., jede Stimme einzeln 1½ Sgr.

Geyer, Vlad., Op. 7. Drei Lieder v. Herm. Bliehe (No. 1 Lebenslied. 2. Die Musikantenbraut. 3. Die Ausgewanderten) für 4 Männerst. Pr. 25 Sgr., jede Stimme einzeln 5½ Sgr.

Neithardt, A., Op. 126. Heft I u. 2. Sechs Lieder für 4 Männerst. Heft I: a) Sangers Nachtfeier. b) An die Laute. c) Bedenklichkeit. Heft II. a) Erge bihamus. b) Der Unschlüssige. c) Liebidermacher-Muth. Preis eines jeden Heftes: Partitur à St. 20 Sgr., jede Stimme einzeln 3½ Sgr.

Bergson, Th., Romances (der Signora Laura Assandri gewidmet). No. 1. „Je t'aime encore." Ich liebte dein. Pr. 7½ Sgr. No. 2. „La harpe brise." Die zerbrochene Harfe. Pr. 5 Sgr.

Möhring, Ferd., Op. 12. Fünf Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pfte. No. 1. Im April, von Geibel. No. 2. Lied v. Heine „Mädchen mit dem rothen Mündchen." No. 3. Fahr wohl, v. Geibel. No. 4. Sehnsucht nach Norden, v. Geibel. No. 5. Unter den dunklen Linden, v. C. Casperi. Preis 17½ Sgr.

Oelschlig, Charles, Op. 12. Reminiscences de l'Opera: La Dame blanche. Duo concertant p. Pian. et Flûte ou Violon. Pr. Piano et Fl. 22½ Sgr. Piano et Viol. 25 Sgr.

Gährich, W., Sarcenen Quadrille für Pianoforte. 10 Sgr. Partitur 1 Thlr. 5 Sgr.

Unter der Presse befindet sich:

Berlioz, Hect., *Grand traité d'Instrumentation et d'Orchestration modernes.* Mit franz. und deutschem Text. gr. Fol. Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Le fil de la Vierge.
Fantaisie brillante pour le Piano
par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 170. Preis 1 Thlr.

Ferner werden eben so erscheinen:

Grande Fantaisie
pour le Piano
sur Linda di Chamounix de Donizetti
par
Henri Herz.
Op. 158.

24 Improvisations
en forme d'Etudes
pour le Piano
par
Ed. Wolff.
Op. 100.

Leipzig, 2. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Adam. Potpourri nach Themen der Oper: Der König von Yvetot, für das Pianoforte zu 4 Händen (No. 29 der Sammlung von Potpourris)	— 25
Beethoven, L. v. Arie des Pizarro mit Chor aus Fidelio, für 1 Basstimme mit Begleitung des Pianoforte. (Nachgelassenes Werk.)	— 12½
Franz, R. 6 Gesänge für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5	— 25
Halevy, F. Karl VI. Grosse Oper, im vollständigen Clavierauszuge. Ohne Worte	6 —
Kalkbrenner, F. Fantaisie et Variations brillantes sur l'Opera: Le Roi d'Yvetot, arr. à 4 mains. Op. 165.	1 —
Lecarpentier, A. Divertissement sur des motifs de Charles VI. pour le Piano à 4 mains. Op. 79	— 12½
Lemoch, J. 3 Mazurkas pour le Piano	— 15
Marx, A. B. Mose. Oratorium, im Clavierauszuge.	7 —
— — Dasselbe, die Chorstimmen	5 10
Thalberg, S. Fantaisie sur l'Opera: Lucrezia Borgia de Donizetti, pour le Piano. Op. 50	1 —
— — Fantaisie sur l'Opera: Semiramide de Rossini, pour le Piano. Op. 51	1 10
Waitz, Th. Sonate in F moll für das Pianoforte	1 20
Wielhorski, Jos. 3 Nocturnes p. Piano. Op. 11.	— 15
— — Ballade pour le Piano. Op. 12	— 12½

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A. Cagliostro, Opera comique en 3 Actes.
Burgmüller, Fr., Fantaisie et Valse sur Lambert Simnel. Op. 98.
De Beriot, Ch., 4ter Concerto avec Acc. d'Orchestre ou de Piano.
De Beriot, et Wolff, E., 6 Duos brillants sur des motifs originaux pour Piano et Violon.
Döhler, Th., 2 Fantaisies de Salon sur Sabatedanseuse. Op. 40. No. 1 et 2.
Liszt, F., Feuilles d'Album.
Masini, F., Album 1844.
Pernhart, G., 6 Fantaisies, Opera scenicorio in tre atti.
Osborne, G. A., Souvenir de Concert sur Dom Sébastien.
Prudent, P., Grand Trio de Guillaume Tell, transcrit.
— — 3 Ballades sans paroles.
— — Souvenirs de Schubert, Fantaisie sur la Serenade. Op. 14.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Mos. Op. 65.
— — Fantaisie de Concert sur Dom Sébastien. Op. 64.
Toulou, Fantaisie sur les Diamants de la Couronne. Op. 90.
— — 2ter grand Solo. Op. 94.
Wolff, E., Divertissem. à 4 mains sur Maria di Rohan. Op. 92.
— — Nouvelle. Op. 94.
— — Le mélancolie et l'espoir, 2 morceaux de Salon. Op. 95.

NEUE MUSIKALIEN

bei **C. F. Peters,** Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr. Ngr
Becker, Jul., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen für Solo- und Chorstimmen mit Begleitung des Orchesters oder Pianoforte. Clavierauszug vom Componisten. Op. 34	2 20
NB. Die Instrumental-Begleitung sowohl in Partitur als Stimmen ist zu correctter Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.	
Dürrner, J., Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. Compl.	1 —
— — Dieselben einzeln:	
No. 1. Leid und Freud	— 5
„ 2. Frühlingsmorgen	— 7½
„ 3. Lied von R. Burns	— 7½
„ 4. Klage und Bitte	— 7½
„ 5. Des Vogels Freude	— 7½
„ 6. Liebesheimath	— 5
„ 7. Ave Maria	— 7½
„ 8. Liebe	
Hauptmann, M., Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. Neue Auflage	— 15
Hünten, Fr., Variations sur trois airs italiens pour le Piano à 4 mains. Op. 63.	
No. 1. La Lizza	
„ 2. La Niche }	2 — 22½
„ 3. La Norma	
Janon, L., Trois Quatuors pour deux Violons, Viole et Violoncelle. Oeuv. 65. No. 1, 2, 3	4 10
Kalliwoda, J. W., Premiere Conversation en Pie sodette à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après la Composition pour deux Violons. Op. 209	1 7½
— — Deuxieme Conversation en Pianoforte à 4 mains, arrang. par H. Enke d'après les Variations brill. pour Violon avec Orchestre. Op. 18	— 20
— — Introduction et Variations pour Clarinette avec Orchestre. Op. 126	1 20
— — Le même avec Piano	— 20
— — Second grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 250	3 —
— — Deux Marches militaires pour Piano	— 7½
Kugler, Rich., Trois facile et agreable pour Piano, Violon et Alto. Oeuv. 1	— 25
Lemcke, H., Variations brill. sur un thème de Nicht pour le Piano. Oeuv. 24	— 17½
— — Trois Mazurkas brillantes pour Piano. Oeuv. 25.	— 10
Müller, Rob., Nocturne pour Piano seul. Oeuv. 15.	— 12½
— — Fantaisie pour Piano sur Lucie de Lammermoor de Donizetti. Oeuv. 22	1 —
Reinsiger, C. G., Sixième Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 175	3 —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. № 15. 1844.

Inhalt: Paul Heinlein, ein Componist des 17. Jahrhunderts. — Recensionen. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Berlin. Beschluss.) Aus Prag. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Paul Heinlein,
ein Componist des 17. Jahrhunderts.

Erfreulich ist das in unserer Zeit belebtere Streben, den Gang, welchen die Tonkunst in ihrer Entwickelung nahm, historisch zu verfolgen und die Zeiträume, auf welchen schon darum, weil die Producte dieser Kunst, nicht von Stein und Farbe festgehalten, zum grossen Theil verloren gegangen sind, manches Dunkel ruht, durch Benutzung jedes noch vorhandenen Documents aufzuhellen. Hierbei erscheint es eben so verdienstlich, wie gerecht, namentlich auch das Andenken Derer zu erneuern, welche, wenn auch vereinzelt, doch zu dem Fortgange des Ganzen beigetragen haben und bei einem oft verkannten Verdienste unter den Künstlern einen ehrenwerthen Namen behaupten. Jede besonders betrachtete Individualität, jede Würdigung eines im Stillen Wirkenden oder Vergessenen macht einen Beitrag zur Geschichte der Kunst aus. Unsere sogenannten Universallexica reichen da nicht hin. Sie enthalten eine Unzahl leerer Notizen und Namen, welche den Geschichtsforscher nicht befriedigen, anderen Lesern kein Interesse gewähren; denn es wird dabei nicht anschaulich, was ein Künstler, welcher eben nicht als ein Epochemachender bezeichnet werden kann, dennoch wirklich geleistet hat. Die geschichtlichen Darstellungen der Poesie geben Proben eines jeden Dichters, die Geschichte der bildenden Kunst wird von Kupfertafeln begleitet; bei der Tonkunst sollen die blosen Namen der Musikstücke, welche der Mann geliefert hat, Alles vertreten. Dankbar müssen daher die Verdienste, welche sich *Rochlitz*, *Becker* u. A. dadurch erwarben, indem sie Werke der Vergessenheit entrissen und ihre geschichtlichen Forschungen durch Belege im Abdruck einzelner Musikstücke lehrreich machten, anerkannt werden. Nur dann erst, wenn dies bis zu einer gewissen Vollständigkeit durchgeführt sein wird, kann eine gründliche Geschichte der Musik, die ja nicht blos auf die hervortretenden Reformatoren sich beschränken soll, möglich werden. Möchte daher das Interesse des kunstliebenden Publicums möglich machen, dass die Zahl solcher Sammlungen sich erhöhte, oder sogar ein grösseres Werk, sei es in lexicalischer oder geschichtlicher Form, erscheinen könnte, in welchem bei jedem namhaft gemachten Künstler auch eine zum Erweise seiner Leistung und seines Verdienstes hinreichende Probe beigegeben würde. Dies wäre eine wahrhaft instructive und lebendige Geschichte. In derselben würde dann mancher Name zum Vorschein kommen, der bis dahin entweder ungekannt oder nicht genug gewürdigt war.

Diese Betrachtungen führen mich auf einen Musiker, dessen Andenken zu erneuern der Mühe lohnt. Würden mehrere ähnliche Beiträge über vergessene Tonkünstler in dieser Zeitung niedergelegt, so erwüchse schon daraus mit der Zeit eine brauchbare Materialiensammlung, und den Lesern würde durch beigefügte Proben aus den Werken derselben eine sicher willkommene Gabe dargeboten.

Nürnberg war die Vaterstadt des Mannes, von welchem ich spreche, in einer Zeit, wo jede Art der schönen Kunst dort eine Freistatt gefunden hatte. Zwar ging die glanzvolle Epoche, in welche Nürnbergs Blüthe fällt, voraus, und einem früheren Jahrhunderte gehörten die Werke von *Albrecht Dürer* und dessen Schülern, von *Hans Sachs* und *Pfinzing* an; der dreissigjährige Krieg hatte den grossartigen Welthandel erschüttert, den bis zum höchsten Reichthum gesteigerten Wohlstand niedergedrückt; seine Folgen, eine ungeheure auf die Stadt gefallene Schuldenlast, versagten den Behörden, auf das Gedeihen der Künste unterstützend einzuwirken; dennoch gebrach es nicht an Mannern, die auf dem einmal urbar gemachten Boden fortbauten. Neben den Erfindern auf dem Gebiet der Mechanik standen die Familien der *Sandrart*, *Daniel Preisler* und Andere als ausgezeichnete Maler; auch die Tonkunst ermangelte nicht der sorgsamen Pflege. Ein für jene Zeit reich ausgestatteter Musikchor wurde von der Stadt erhalten und unter den Directoren, Stadtmusici genannt, zeichneten sich *Gabriel Schütz* (ein Virtuos der Viola da Gamba, gest. 1710) und dessen Sohn *Jacob Balthasar Schütz* (gest. 1709) aus. *Heinrich Schwemmer* war ausgezeichneter Lehrer des Gesangs, *Georg Caspar Wecker* der Lehrer tüchtiger Schüler im Clavierspiel und in der Composition. Vorzüglich aber thaten sich kunstgerechte Meister des Orgelspiels hervor. Der Magistrat war namentlich bedacht, die Stellen an den Kirchen zu St. Sebaldus und St. Egidius (welche später ein Brand zerstörte) würdigen Künstlern zu verleihen. Unter den an der St. Sebaldskirche angestellten Organisten erwarb der genannte *Wecker* (dessen *Prinz* in s. Satyrischen Componisten 3. Thl. S. 226 rühmend gedenkt) einen durch ganz Deutschland verbrei-

ist eins von denen, welche berühmte Personen aus der Vorzeit auf das Theater bringen und sich auf Anekdoten aus ihrem Leben gründen, und hat Musik von dem jungen Italiener Nicolo, die wirklich sehr angenehm, leicht, gefällig, zart, ausdrucksvoll — ohngefähr im Charakter von Paisiello, ist. Das Erste hat mit Recht sie vielen Beyfall finden lassen; das Leste wird, wie vorauszusehen, verursachen, dass sie von gewissen Leuten und gewissen Journalen bis zum Himmel erhoben werden wird. Das Gedicht hat einige allerliebste Situationen. Petro Perugino hat eine Tochter. Sie liebt heimlich den Schüler ihres Vaters, Michel Angelo, und wird von ihm geliebt. Dieser wird berufen — nach Neapel, denk' ich. Während seiner Abwesenheit stirbt P. P., und hinterlasst sein Hauptwerk, der Sieg Michaels über den höllischen Drachen, unvollendet. Einen seiner Freunde setzt er zum Vormund der Tochter, und bestimmt diese dem, der jenes Werk am würdigsten vollenden würde. Der Vormund verliebt sich in die Mündel. Um sie von ihrer Liebe loszureissen, soll M. A. gestorben seyn; um sie zu gewinnen, pinselt er an dem Gemählde. M. A. kömmt aber heimlich zurück, lasst sich bey ihm als Farbenreiber in Dienst nehmen, und reibt, was jener unnütz verschwendet. (Hier giebt es nun sehr hübsche Situationen und ein recht schönes Ensemble beym Komponisten.) Während einer Abwesenheit des Meisters macht der Farbenreiber das Bild fertig, und, wie sichs versteht, so vortrefflich, dass er von Allen den Preis und die Tochter zugestanden bekömmt. Das kleine Stück würde auf den deutschen Theatern gewiss sehr gefallen, wo man über dem Gesang das Spiel nicht vergisst. — Der vortheilhaft bekannte Theaterdichter, Düval, (Verf. des Gefangenen, den Della Maria komponirte, und vieler ähnlicher hübscher Stücke,) gehet ebenfalls nach Russland. Unser trefflicher Rode hat feyerlich Abschied vom Publikum genommen, indem er sich in einem, ihm zu Ehren angestellten Konzert im Theater Louvois hören liess. In der Ankündigung, wo es ausdrücklich hiess: zum lestenmal vor seiner Abreise — wird er jedoch noch angeführt als „erster Violinist bey der Privatmusik des ersten Konsuls" — Des ausserst geschickten deutschen Mechanikers, Hrn. Schnell, neuerfundenes Instrument, das hier jedermann bezauberte *) und das er Ancmocorde nennet, hat ein reicher Privatmann, Robertson, gekauft, und wird es nach London schaffen. — Heute gab der Bürger Desperes, Organist an der Hauptkirche Notre-Dame ein Orgelkonzert, das mit den bekannten Voglerschen einige Aehnlichkeit haben sollte, und wo der Virtuos ebenfalls alte Gesänge mit ihren ursprünglichen Melodieen und Harmonieen gab. Es kam aber nicht eben viel heraus. —

Dresden, den 28 Dec. Drey Konzerte, die die Kapelle gegeben hat, verdienen wohl angeführt zu werden. Im ersten wurde die Schöpfung wiederholt, und die Ausführung war, sowohl von Seiten des Gesanges als der Instrumente, recht gut. Von dem, was in den folgenden gegeben wurde, führe ich nur das Vorzügliche an, und übergehe die alltäglichen „o sposa, crude stelle, o Numi" von Zingarelli u. dgl. Beethovens berühmte Sinfonie, die von Genie und Gelehrsamkeit in gleichem Masse zeugt. Sie gefiel auch hier ungemein; der erste Satz vielleicht am meisten, der dritte am wenigsten. Das Septett von demselben Meister gefiel allerdings auch, man setzte es aber doch der

*) Eine genügende Beschreibung und Geschichte dieser Erfindung, die mehr Aufmerksamkeit und Unterstützung verdiente, als sie in Deutschland gefunden hat, ist, nebst einer Zeichnung des Instruments, im ersten Jahrgange dieser Zeitung gegeben worden.

d. Redakt.

teten Ruf. Seines Vorgängers Andenken mögen folgende Zeilen in Erinnerung bringen.

Paul Heinlein oder *Heinlein* war am 11. April 1626 zu Nürnberg geboren. Die Angabe, sein Vater sei der zu Nürnberg 1663 verstorbene Arzt und Braunschweigische Medicinalrath *Sebastian Hainlein* gewesen, beruht auf einer wahrscheinlichen Combination, da *Johann Carl*, 1651 geboren, ein Arzt zu Nürnberg, als Enkel *Sebastians* benannt wird. Früh schon trat in *Paul* ein entschiedenes Talent für Musik hervor, welchem von Seiten der Eltern jede Förderung der Ausbildung zu Theil geworden zu sein scheint. Er ward von den geschicktesten Meistern unterrichtet und in wenigen Jahren hatte er im Spiel geblasener Instrumente und des Claviers, so wie im Gesang bewundernswürdige Fortschritte gemacht. Sich noch weiter auszubilden, wanderte er im zwanzigsten Jahre nach Linz und nach München. Im Jahr 1647 reiste er nach Italien, und benutzte drei Jahre hindurch den Unterricht ausgezeichneter Meister, namentlich in der Composition. Zu den Seinigen im Jahr 1649 zurückgekehrt, zog er durch mehrfache öffentliche Proben seiner ausgezeichneten Kunstfertigkeit die allgemeine Achtung auf sich. Nach kurzer Zeit ertheilte der Stadtrath ihm die Stelle eines „Musicus." Im Jahr 1655 wurde ihm die Stelle des Organisten an der Kirche zu St. Egidius übertragen, wie er im folgenden Jahre die „Direction des chori musici" an der Frauenkirche übernahm. Seine rege Thätigkeit und die Berühmtheit seines Namens erhob ihn 1658 zu der Stelle eines ersten Organisten an der Sebalduskirche. Er starb am 6. August 1686. Sein würdiger Nachfolger war der vorher genannte *Caspar Wecker*, nach dessen Tode, 1695, der als Componist ausgezeichnete *Johann Pachelbel* von Gotha berufen wurde.

Heinlein wird von seinen Zeitgenossen als der fertigste Orgelspieler gerühmt, besonders aber bemerkt, „dass er auf dem Clavier mit wenig spürsamer Bewegung der Finger und Hände auf das Fertigste spielte." Vielzählig waren seine Compositionen für Orgel und für Clavier, Toccaten, Fantasieen, Fugen, Ricercaren. Obgleich schon seit 1533 in Nürnberg eine besondere durch *Johann Otto* errichtete Musikalien-Verlagshandlung bestand, scheint doch von *Heinlein's* Instrumental-Compositionen Nichts im Druck erschienen zu sein. Nur zwei Werke für Gesang waren bisher bekannt. „Zwei musicalische Stücke, welche dem Edlen, Ehrenvesten und Hochgelahrten Herrn *Joh. Georg Fabricio* u. s. w. als er den 27. October 1659 seinen ersten actum Notariatus publici begangen zu freundlicher Glückwünschung und sonderbarem Gefallen a Canto solo con 2 Violini et Basso contin. seind componirt, offerirt und musicirt von *Paul Hainlein*. Nürnberg in 4." Der Text des Gesanges ist lateinisch und von *Fabricius* gedichtet. Das zweite Werk war zu der Begräbnissfeier des berühmten Theologen und Predigers an der Sebalduskirche *Johann Michael Dilherr* bestimmt. Kaum werden aber ausser Nürnberg hiervon noch Exemplare gefunden werden. Doch führt der Name *Dilherr's* auf ein drittes Werk, welches uns nicht allein *Heinlein's* Kunst, sondern auch die Art damaliger Liedercompositionen kennen lehrt, schon in dieser Hinsicht nicht ohne Interesse.

Dilherr, einer der gefeiertsten Theologen seiner Zeit (er starb den 8. April 1669), welcher mit einer umfassenden Kenntniss der Theologie, Philosophie und Sprachen (er war bis zum Jahr 1642 Professor der Eloquenz, der Geschichte und Poesie und der Theologie zu Jena) ein grosses Talent der Kanzelberedsamkeit verband, war ein für das Schöne in Kunst und Natur hochbegeisterter Mann. Seine lateinischen Programme enthielten meistens Gedichte, wie in seinen Erbauungsschriften und Predigten, die nach ihrer Zeit beurtheilt werden müssen, das Phantasiereiche und Gefühlvolle vorherrscht. Der Musik wandte er eine vorzügliche Neigung zu und förderte sie als Kenner. Am 30. Mai 1643 hielt er zur Verherrlichung dieser Kunst einen feierlichen Act, und liess, nachdem er eine Rede *de ortu et progressu, usu et abusu musicae* gesprochen hatte, eine, wie die alte Nachricht besagt, solenne Musik aufführen. Sehr thätig als Schriftsteller, gab er im Jahr 1657 das mit grossem Beifall aufgenommene Buch heraus: „Christliche Betrachtungen des glänzenden Himmels, flüchtigen Zeit- und nichtigen Weltlaufs." Nürnberg, bei Wolfgang d. J. (Eine zweite Ausgabe erschien 1712.) Den Betrachtungen über die Gestirne und die Naturerscheinungen der Jahreszeiten fügte der sinnreiche Mann eine dreifache Zugabe bei: Kupfer, Lieder und deren Composition, „denn," sagt er, „es muss nicht nur der Schriftsteller, sondern auch der Poet, Musicus und Maler einander in den Sattel helfen;" die Entwürfe zu den Kupfern und die Lieder sind von einem Ungenannten. Die Gedichte gehören zum Theil in eine Sammlung des Vorzüglichsten aus jener Zeit; „die Lieder über die zwölf Monate aber sind gesetzet von *Paul. Heinlein*, Organisten zu St. Egidien." Sie können uns also über dieses Componisten Behandlung Zeugniss geben. Eine blos wörtliche Angabe dessen, was darin geleistet, führt zu keiner anschaulichen Kenntniss; es müssen Proben vorgelegt werden. Ich lasse den Text eines wahrhaft schönen Gedichts vorausgehen

Lied des Weinmonats.

Jauchzet, ihr Winzer, alle zugleich.
Unsere Trauben werden nun weich,
Reifende Reben schenken uns ein,
Heissen, die trauren, fröhlicher sein,
Füllend die leeren Keller mit Wein.

Noah legt' erst saftige Feser,
Lehrte die Hacker, warbe die Leser,
Presste der Reiter lieblichen Saft,
Welcher den Herzen giebet die Kraft,
Sorgen und Kummer ferne wegschafft.

Lobt und liebet den herrlichen Most,
Welcher versüsst die niedliche Rost,
Aber doch hält im Trinken das Ziel,
Weilen des Weines zu wenig und viel
Leichtlich verderbt das lustigste Spiel.

Weinen ist unser Leben ohne Wein,
Einsam und ohne Freunde zu sein.
Freunde sind gleich dem freudigen Mahl,
Welche man kieset in schwerer Zahl,
Mittelst des Weins mit offener Wahl.

Jauchzet, ihr Liebsten, alle zugleich!
Trinken macht oft die Aermsten reich;
Jeder ist edel, voller Verstand,
Jeder rühmt seine Güter und Land,
Weilen ihn hält der Trunkenheit Band.

Brauchet nun recht und mässig den Trank:
Saget dem Höchsten herzlichen Dank,
Welcher uns giebet freudigen Muth
Speiset uns mit der Kelterpress Blut.
Lobet Gott der alls Gutes uns thut.

Dies Lied hat *Heinlein* also componirt. Ich gebe die Copie in unserer Notenschrift, da das Original die alten quadrirten Notenzeichen hat und das Tactzeichen 3 nicht allein ¾-Tact, sondern auch ⁶/₄-Tact bezeichnete.

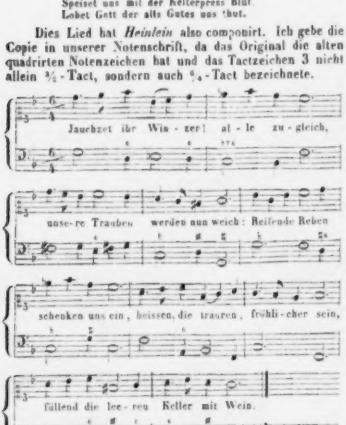

Nicht nöthig ist es, hier auf die Eigenthümlichkeit des musikalischen Satzes, wie ihn die Zeit noch beibehielt, aufmerksam zu machen. Leicht auch wird man zugestehen, dass die Frische und das Ausdrucksvolle der Melodie, die keineswegs von der Harmonie beherrscht wird, sondern selbständig sich auf eine markirte Weise bewegt, für jene Zeit, wo man in den Liedercompositionen so viel Hartes und Steifes findet, einer Auszeichnung werth ist. Das Lied kann uns auch heutigen Tages nur erfreuen, und darum sei noch ein zweites beigegeben. Wohl wären alle zwölf des erneuerten Druckes werth.

Lied des Wintermonats.

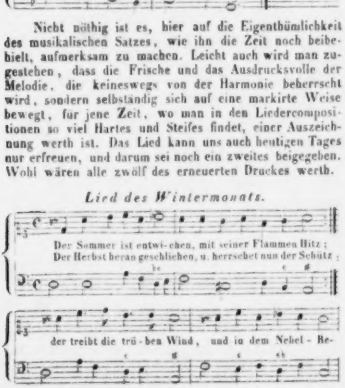

F. H.

Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Clara Schumann*. Op. 13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Die berühmte Virtuosin bietet hier den Gesangesfreunden eine recht freundliche, willkommene Gabe, einen anmuthig duftenden Blumenkranz. Seine Farben sind nicht blendend und schimmernd, aber ein sinnig-milder Ernst spricht aus den einzelnen Blumen, die uns immer lieber werden, je näher und länger wir sie anschauen.

Schon die Wahl der Dichtung deutet darauf hin, dass diese Gesänge mehr der stillen Beschaulichkeit, als dem lauten Markte gewidmet sind. Die Gedichte (von Heine, Rückert, Geibel) sind ungemein zart gehalten, es weht aus ihnen der süsse Duft der wahren Poesie, und die Künstlerin hat sie mit gleicher Zartheit aufgefasst und in Tönen wiedergegeben. Sie erregen auf recht freundliche Weise das Interesse, obgleich weder Melodie noch sonstiges lebhaftes Colorit besonders und ungewöhnlich hervortreten. Eine gewisse Innerlichkeit aber macht sie uns werth, und diese wirkt, vorzüglich bei längerem Verweilen, höchst wohlthuend auf das Gemüth. Die Lieder haben vielleicht nach Sinn und Form eine zu merklich hervortretende Aehnlichkeit mit einander, was vorzüglich bemerkbar wird, betrachtet oder singt man sie im Zusammenhange, wobei namentlich eine gewisse festgehaltene Art der Begleitung jene Aehnlichkeit bestärkt; lässt man sie aber einzeln an sich vorübergehen, so gewinnen sie an Reiz und behaupten ihre Individualität.

Am abgeschlossensten, wir möchten auch wohl sagen am sprechendsten erscheint uns das zweite Lied: „Sie liebten sich Beide" (von Heine); das ausführlichste ist das dritte („Liebeszauber" von E. Geibel), das, wenn wir nicht irren, bereits in einem Album für Gesang von R. Hirsch erschien. Dies letztere Lied dürfte gewinnen, wenn die Begleitung weniger consequent durchgeführt wäre. Die ununterbrochene Triolenfigur ermüdet fast. Gedanken und Führung des Ganzen müssen wir als vorzüglich bezeichnen. — Das sechste Lied dieser Sammlung: „Die stille Lotosblume" würden wir noch höher stellen, wenn es von einigen sehr fühlbaren Härten der Begleitung befreit werden könnte, wie sie z. B. der zwölfte Tact enthält. Wir möchten es ein Uebermaass der Innigkeit nennen, welche die treffliche Künstlerin dem Ausdrucke vermittelst der Begleitung verleihen will; gewiss aber ist es, dass eine Milderung dieser scharfen Dissonanzen dem Eindrucke des sonst so ansprechenden und schön empfundenen Ganzen sehr förderlich sein würde. — Der räthselhafte, fragende Schluss dieses Lie-

des muss sich selbst vertheidigen; bei den Rigoristen wird er kaum Gnade finden. — In Summa: das hier mit wahrer Theilnahme, wenn auch nur flüchtig besprochene Liederheft ist schon an sich selbst ein interessantes, wird aber durch die individuelle Beziehung auf die producirende Künstlerin, die durch ihr seltenes Reproductionstalent so berühmt ist, doppelt anziehend.

Sehnsucht von *C. Heisemann*, declamatorischer Gesang für eine Tenor- oder Sopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte und des Violoncells, componirt von *G. Wichtl*. Op. 6. Carlsruhe, bei Creuzbauer und Noldecke. Preis 20 Ggr.

Der Autor bezeichnet dies Musikstück (das sich recht gut für die Ausführung in Concerten eignet) als declamatorischen Gesang, und allerdings ist die Stimme mehr declamatorisch, als im Cantabile gehalten; doch tritt der getragene Gesang an rechter Stelle um so wirksamer hervor, und macht sich vorzüglich in der zweiten Hälfte des Ganzen geltend, wo die Tonart sich nach A dur wendet, wie es denn auch in dieser Tonart mit ziemlich lebhafter Aufregung schliesst. Das Violoncello ist in gutem Verhältniss zur Singstimme und überhaupt recht zweckmässig und wirksam behandelt. Ueberhaupt ist die Auffassung des Gedichts verständig, und obgleich das Ganze von ziemlicher Ausdehnung ist, so nimmt doch eine gewisse Regsamkeit und vorzüglich eine zweckmässige Abwechselung das Interesse fortwährend in Anspruch. Nur ist der Componist zuweilen nicht ganz glücklich in der Form seiner Wiederholungen, so z. B. bei der drei Mal wiederkehrenden Stelle:

Wo jede Blüthe welk und schaurig
Vom bleichen (?) Raum der Freude fällt.

Weder mit Ausdruck noch Steigerung können wir uns befreunden; dazu kommt, dass die angeführten Zeilen nicht einmal einen vollständigen Gedanken bilden, indem sie sich auf Vorhergehendes beziehen, der schwülstigen Diction und der verfehlten Metapher des Gedichts nicht zu gedenken. — Den Schluss des Ganzen behandelt der Componist förmlich als Arie mit obligatem Violoncell, wobei allerdings eine gute Tenorstimme, gleich seinem Begleiter, sich recht günstig zeigen kann. Doch hat diese Ausbreitung der Form, leider! nur durch eine fast unleidliche Wiederholung derselben Worte geschehen können, so, dass diese zwei Schlusszeilen:

Wo dann zum Frieden aufgenommen,
Mein Aug' das Ew'ge rein erblickt,

den ausschliesslichen Inhalt von 40, sage vierzig Tacten bilden, die auch überdies in ihrem Zusammenhange mit dem Vorigen als Frage erscheinen! — Wir würden diesen Uebelstand nicht so ausführlich und entschieden gerügt haben, glaubten wir nicht, ein beachtenswerthes Talent bei dem noch wenig bekannten Componisten wahrzunehmen, das vor solchen Missgriffen gewarnt werden muss. *M.*

Nachrichten.

Leipzig. Concerte des Musikvereins „Euterpe." Bereits ist die musikalische Saison auch für Leipzig beendigt, der Cyclus der grossen Concerte im Gewandhaussaale, so wie der dort ebenfalls gehaltenen Soiréen ist geschlossen, die Abende, die man den fremden Künstlern gewidmet, kürzt der Frühling mehr und mehr, und die Muse der Tonkunst sucht nothgedrungen in den Gartenconcerten ein Asyl, das sie mit Beginn des Winters froh über das aufgehobene Exil verlässt, um wieder in ihre geweihten Hallen einzuziehen. Auch die Concerte der Euterpe sind beendigt, und es dürfte am Schlusse derselben ein übersichtlicher Rückblick auf die diesjährigen Leistungen dieses Vereines um so zweckmässiger erscheinen, als er mit dieser Saison sein 20jähriges Wiegenfest gefeiert hat.

Unter den beschränktesten Verhältnissen trat die Euterpe in's Leben, die anfänglich eine sehr geringe Anzahl von Künstlern und Dilettanten in einem kleinen Locale (eine Zeit lang diente sogar ein Gewächshaus als Musiksalon) vereinigte. Der warmen Kunstbegeisterung und dem beharrlichen und thatkräftigen Streben der noch an der Spitze stehenden Directoren und einiger Mitglieder gelang es, dem Vereine allmälig die Theilnahme eines grösseren Kreises von Mitgliedern zuzuwenden, die, ohne als Musiker unmittelbar zu wirken, seine Interessen noch mittelbar förderten. Mit der Zeit schlossen sich mehr und mehr Künstler an, und gegenwärtig besteht das Orchester nur aus Musikern von Fach, grossen Theils dem Orchester des Gewandhausconcertes, des Theaters und dem Stadtmusikchore angehörig. Als Musikdirectoren standen dem Verein zuerst *Reichardt*, ein Künstler, dessen Enthusiasmus bei seiner sonstigen Tüchtigkeit hier einen schönen Wirkungskreis fand, und nach ihm der als Symphoniecomponist bekannte Musikdirector *C. G. Müller* vor, unter dessen eben so trefflicher als umsichtiger Leitung der Verein zu jener Höhe gebildet ward, auf der ihn nachher der Musikdirector *Verhulst* zu behaupten und zu befestigen wusste. Gegenwärtig ist Herrn *Gebhard v. Alvensleben* das musikalische Zepter anvertraut, einem Künstler, der durch mehrere Compositionen sich die Anerkennung seiner Kunstgenossen erworben, und auf dessen jugendkräftiges Streben der Verein schöne Hoffnungen bauen darf. Der jetzige Concertmeister ist der als Posaunist überall bekannte und hier noch ausserdem als tüchtiger Musiker geachtete Herr *Queisser*. — Wie bisher, so hat auch in dieser Saison die Euterpe ihre musikalischen Interessen nach einer Richtung hin vertreten, die ihren Zwecken und ihrem besondern Wirkungskreise gemäss zwar nicht mit den der grossen Concerte parallel läuft, aber doch nicht ohne Einfluss auf das musikalische Leben Leipzigs im Allgemeinen ist.

Es würde eine ausführliche Besprechung der in dieser Saison vorgeführten Leistungen zu weit führen, weshalb wir uns nur auf einen kurzen Ueberblick beschränken zu müssen glauben, um so mehr, als den einzelnen Concerten bereits anderwärts Berichte gewidmet worden sind. Ausser in dem letzten ist in jedem der zehn Con-

certe eine Symphonie aufgeführt worden, und zwar *Beethoven's* F dur- und B dur-Symphonieen, *Mozart's* Symphonie in G moll, *Haydn's* in C moll, *Kalliwoda's* in H moll, und *Spohr's* Symphonie: Weihe der Töne. Neu waren *Gade's* erste Symphonie, so wie *G. v. Alvensleben's* in G moll (schon früher erwähnt) und *Dürrner's* Symphonie, das Werk eines entschiedenen Talentes, das, gereift unter gründlichen Studien, dem Componisten Ehre erworben. In dem letzten Concerte führte Herr *Ferd. Brandenburg* sein musikalisch-dramatisches Tongemälde in drei Abtheilungen: „Die Mahr von den drei Inseln: Corsika, Elba und Helena," nach einem Gedichte von *Ludw. Erfurt* componirt, auf, und das Publicum dankte ihm mit den lebhaftesten Beifallsäusserungen.

Unter den vierzehn Ouverturen, theils von *Beethoven* (Leonore No. 2 und Coriolan), theils von *M. v. Weber* (Oberon und Euryanthe), *Mendelssohn-Bartholdy* (Fingalshöhle), *Mozart* (Entführung), *Cherubini* (Medea), *Spontini* (Vestalin), *Berlioz* (Lear), heben wir als neu hervor: eine Ouverture von *C. Conrad*, die Dioscuren betitelt, und zwei von dem Musikdirector *G. v. Alvensleben*, nämlich Concertouverture in D moll und Festouverture E dur. Sie sind sämmtlich wirksam und reich instrumentirt, und letztere macht sich, den etwas zu lang ausgesponnenen Schluss abgerechnet, namentlich durch schöne Anordnung und durch ein frisches Colorit geltend.

Den Ouverturen reihen wir nächst dem Marsche aus *Beethoven's* Ruinen von Athen die Soli für Blasinstrumente an, in denen die Herren *Landgraf* (Rondo für Clarinette von *M. von Weber*), *Mohlfeldt* (Concert für Flöte von *Fürstenau*), *Faulmann* (Divertissement für Oboe, eigene bemerkenswerthe Composition), *E. Pfund* (Variationen für die Oboe von *Griebel*) und Herr *Queisser* mit seinem Schüler, Herrn *Ockenbeck* aus Schweden, in einer Fantasie für zwei Posaunen von *Tiede* auftraten. Herr *Queisser* errang noch ausserdem durch den Vortrag der Fantasie für Posaune mit Orchester und Chor, einer schönen Composition *C. G. Müller's*, wie stets, rauschenden Applaus.

Soli für Streichinstrumente führten die Herren *B. Meyer* (Violinconcert eigner Composition, und Variationen von *Gabrielsky*), *Weissenborn* (Adagio und Rondo von *de Beriot* und Violin-Fantasie von *Vieuxtemps*), *Winter* (Variationen für Violoncello von *Kummer*) und Herr *Grabau* (Concertstück für Violoncello von *Kummer*) aus. So vollendet der Vortrag Herrn *Grabau's*, so unreif war die Ausführung des Violinconcerts von *de Beriot* durch *Hortensia Zirges*.

Als Pianisten zeigten sich Herr *Dörffel* (Pianoforteconcert von *Mendelssohn-Bartholdy*), Herr *Reinecke*, ein junger, talentvoller Künstler, welcher ein gut componirtes Capriccio für Pianoforte und Orchester von sich und ein Concertstück von *Weber* spielte, und Fräul. *Ulrike Wohlfahrt*, die durch ihren decenten und durchgeistigten Vortrag der *Thalberg'*schen Fantasie über Themen aus Moses lebhaften Beifall fand.

Die vielen Gesangstücke betreffend, welche ebenfalls in diesem Semester zu Gehör gebracht wurden, so führten dieselben Fräul. *Bamberg*, Fräul. *Queisser*, Fräul. *Sachs*, Fräul. *Simon* und der philharmonische Sängerverein aus. Fräul. *Bamberg* trug drei Arien, und zwar aus Fidelio, Oberon und Hans Heiling, so wie sechs Lieder vor, Fräul. *Queisser* ebenfalls Arien aus Freischütz, Belisar und Norma, so wie zwei Lieder, und Fräul. *Sachs* desgleichen Arien aus Puritaner, Faust und *Haydn's* Schöpfung, nebst fünf Liedern; Fräul. *Simon* sang eine Arie aus Don Juan und zwei Lieder. — Nächst genannten Sängerinnen, denen das Publicum durch reichen Applaus dankte, unterstützte der philharmonische Sängerverein den Musikverein Euterpe durch Aufführung zweier Männerquartette, eines Duetts mit Chor aus Cortez, eines Duetts aus den Puritanern, und zweier Chöre aus der Oper Rienzi von *Conrad*, der, obgleich nicht Musiker von Beruf, doch zahlreiche Arbeiten in den Concerten der Euterpe zu Gehör gebracht hat.

Dies der gedrängte Ueberblick der Leistungen, über deren mehrere, namentlich die Ausführung einiger Symphonieen und Ouverturen betreffend, Referent um so lieber ein Urtheil ausgesprochen hätte, als er sich eher die Gelegenheit zum Tadel, als zum Lobe entgehen lässt: und letztere ward ihm gerade mehrfach geboten! Doch *sapienti sat!* — — r —

Berlin. (Beschluss.) In den beiden Quartett-Unterhaltungen der Herren *Zimmermann* und Genossen wurden *Haydn's* G moll-Quartett, *Beethoven's* A dur- und Es dur-Quartett (No. 10), ein Quintett von *Onslow* (Es dur), *Mozart's* D dur-Quartett und das D moll-Quartett von *Fr. Schubert* so allgemein ansprechend ausgeführt, dass man eine Fortsetzung dieser geistreichen Soiréen um so mehr wünscht, als solche hier jetzt die einzige Gelegenheit darbieten, so trefflich im Ensemble eingeübte Violin-Quartette zu hören. Ein Concert, worin sich ein körperlich sehr bemitleidenswerther Musiker auf einem neu erfundenen, jedoch wenig practischen Instrumente, der Metalloboe (von sehr dünnem, scharfem Tone) hören liess, ist nur deshalb zu erwähnen, weil die Frauen *v. Fassmann* und *Schröder-Devrient* darin edelmüthig hübsche Lieder vortrugen, und ein vielversprechender junger Violinist Herr *C. Steffens*, Schüler des Herrn CM. *Möser*, sich mit sehr gut ausgeführten Variationen von *de Beriot* beifällig hören liess. Selbst in einigen Gymnasien, z. B. dem Friedrichswerder'schen Gymnasium, fanden musikalische Abendunterhaltungen Statt, in welchen Instrumentalmusikstücke und Gesänge, z. B. der „Frühling" aus *Haydn's* „Jahreszeiten," von den Schülern der ersten Singeclasse ausgeführt wurden. Auch die Eleven der königl. Academie der Künste hatten für eingeladene Zuhörer eine musikalische Matinée veranstaltet, in welcher sie eigene Gesangscompositionen, auch zwei Sätze eines Quintett's für Streichinstrumente von *W. Hersberg* ausführten. —

Bei der königl. Oper setzten Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Härtinger* ihre Gastspiele fort. Otello und Fidelio wurden wiederholt. In *Bellini's* Norma sang die zeither wenig beschäftigte Dem. *Marx* die Titelrolle, und Herr *Härtinger* den Sever. Carlo Broschi wurde zwei Mal, der „Wildschütz" einmal wiederholt. *Meyerbeer's* „Robert der Teufel" wurde, nach sorgfältigen

Proben, unter Leitung des Herrn MD. *Taubert* ganz vorzüglich gelungen zwei Mal mit lebhafter Theilnahme gegeben. Herr *Hartinger* beschloss mit dem Robert, zu welcher Rolle seine Stimme, Darstellungsweise und Gestalt besonders geeignet ist, seine Gastspiele mit dem günstigsten Erfolge. Man hofft auf dessen bleibende Anstellung um so mehr, als die Unterhandlungen mit *Tichatscheck* ohne Erfolg geblieben sind. Auch das Engagement des so vorzüglichen Sängers *Pischek* ist unterblieben, dagegen wird noch ein dritter Bassist, Herr *Krause*, aus München erwartet, welcher eher entbehrlich erscheint, als eine erste Sängerin und ein Heldentenor, wie wir solchen früher so ausgezeichnet an *Bader* besassen. Um auf „Robert der Teufel" zurückzukommen, so erregte es Anfangs Verwunderung, dass Mad. *Schröder-Devrient* die hoch liegende Gesangpartie und die ihrer Persönlichkeit jetzt weniger zusagende Rolle der jugendlichen Alice übernehmen wollte; indess hatte der anwesende Componist manche Stelle der Sängerin accommodirt, und in der Scene des dritten Acts mit Bertram, den Herr *Böttcher* eben so vorzüglich singt, als mit dämonischer Ironie treffend darstellt, wie im fünften Act, riss die Künstlerin durch Mimik und Plastik ihrer trefflichen Darstellung zu allgemeinem Enthusiasmus hin. Dem. *Tuczeck* dagegen excellirte im kunstfertigen Gesange als Prinzessin Isabelle. Am Meisten effectuirte ihre Cavatine: „Gnade, Gnade!" im vierten Act, nach welchem Dem. *Tuczeck* und Herr *Härtinger* gerufen wurden. Auch Raimbaut wurde von Herrn *Mantius* künstlerisch schön gesungen, besonders das Duett mit Bertram im dritten Act. Für den beschränkten Bühnenraum im Schauspielhause war eine neue Decoration zu der infernalischen Geisterscene des dritten Acts angefertigt, welche durch die Beleuchtung ungemein effectuirte. So gewährte die vielbesprochene, stets mit Vergnügen wieder gehörte Oper neuen Reiz, der sich seit 1832 für dieselbe hier in stets gleich hohem Grade erhalten hat. Mad. *Schröder-Devrient* hat noch die Agathe im „Freischütz," besonders in der grossen Arie des zweiten Acts, durch innigen Ausdruck einnehmend, eben so wahr und ergreifend (jedoch weniger allgemein ansprechend) die träumerische Senta in *R. Wagner's* „Fliegenden Holländer" zwei Mal gegeben. Am 1. d. M. wiederholte die noch dem März über hier verweilende Sängerin den Romeo, eine ihrer vorzüglichsten Kunstleistungen, mit lebhafter Theilnahme. Heute wiederholt dieselbe die Gastrolle der Leonore in Fidelio. — Die italienische Oper der Königsstädtischen Bühne wurde durch *Moriani's* Gastspiele neu belebt. Am Meisten zeßet der gefühlvolle Sänger als Edgardo in der „Lucia di Lammermoor," mit welcher Rolle er seine Gastrollen schloss, nachdem er noch den Pollione in „Norma" und den Arturo in den „Puritanern" gesungen hatte. Signora *Bendini*, eine frische, jugendliche Mezzosopran-Sängerin, hat, ausser den Orsini in der „Lucrezia Borgia," auch den Romeo (weniger genügend) und die Rosina im „Barbiere di Siviglia" mit Beifall gesungen. — *Liszt* wird in diesen Tagen hier erwartet; wie es heisst, zum Stiftungsfeste der Männergesang-Academie. GMD. *Meyerbeer*, welcher sich von der Operuverwaltung für jetzt zurückgezogen hält, soll mit der Composition eines Festspiels zur Eröffnung des neuen Opernhauses beauftragt sein. — Im recitirenden Drama gewähren *Dürings* Gastrollen einen höchst anziehenden Genuss. — Das Schwesternpaar *Therese* und *Marie Milanollo* sind hier angekommen und geben heute ihr erstes Concert im Saale der Singacademie zu resp. 2 Thlr. (für numerirte Sitze) und 1 Thlr. Entrée. — Gestern wurde zu dem neu in Scene gesetzten Singspiel: „Mary, Max und Michel" von *Carl Blum*, ein neues Ballet von *Taglioni*: „Die Liebes-Insel" mit Musik von *Gährich* zum ersten Male gegeben, worüber das Nähere im Märzbericht.

Prag. Zwei Benefizien brachten uns zwei neue Opern, eine deutsche und eine französische. Wir sahen nämlich zum Vortheile der Dem. *Grosser* zum ersten Male: „Der Wildschütz, oder die Stimme der Natur," komische Oper in drei Acten nach *Kotzebue* frei bearbeitet, Musik von *Albert Lortzing*, und zum Vortheile der Dem. *Rückert*: „Des Teufels Antheil," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des *Scribe*, Musik von *Auber*. Beide Opern gehören nach der technischen Sprache des Theaters unter die Spieloper, kein Wunder, wenn sie hier keine genügende Darstellung finden konnten. Wenn in der Oper nur gesungen werden soll, so haben wir jetzt einige Stimmen, die man gern hört; wenn es aber darauf ankommt, Charactere durchzuführen, piquante und komische Momente und Situationen zu motiviren und darzustellen — da haben wir fast gar kein Personale, und wenn auch weder der „Wildschütz," noch der „Teufels Antheil" als Musteropern ihrer Gattung aufgestellt werden können, so ist doch die geringe Theilnahme, die sie erregten, grösstentheils Schuld der Darsteller. *Lortzing* hat in seinen „Beiden Schützen," noch mehr im „Czaar und Zimmermann," bewiesen, mit welchem Geschick er weniger bekannte Lustspielstoffe für die komische Oper zu benutzen weiss; wir haben ihn aber schon beim „Hans Sachs" darauf aufmerksam gemacht, wie schwierig diese Procedur durch den Umstand werde, dass der Stoff allgemein bekannt und gleichsam in Blut und Leben des Publicums übergegangen sei. Dieser Umstand tritt bei dem älteren Theile der Zuschauer auch am Rehbock ein, und in Bezug auf das jugendliche Publicum hat sich *Lortzing* eines Fehlers schuldig gemacht, den wir dem bühnenkundigen Kenner des Publicums nicht zugetraut hätten. Wenn nämlich ein Lustspielstoff für eine Oper benutzt werden soll, so muss nothwendig die Intrigue vereinfacht werden, um der Musik den gehörigen Raum zu ihrer Entfaltung darzubieten. Im Gegentheile hat Herr *Lortzing* dem „Rehbock" noch neue Motive hinzugefügt: die Grämomanie der Gräfin und den Weltschmerz des Barons. Das erste Motiv dürfte vielleicht jetzt, in der Saison des *Sophocles*, in einem Lustspiele, wo man es mit geistreicher Ironie durchführen könnte, wirksam sein, der letztere ist — man darf nicht sagen Rococo, weil diese Mode zwar in den letzten Zügen liegt, aber noch nicht todt ist, — doch *hors de saison*, oder besser zu sagen: *mauvais genre*, und seine Einführung ist auf jeden Fall verfehlt, selbst im Lustspiel, wo diese Art von Gestalten, wenn auch selten, doch aber hie und

da einen Darsteller findet. Die Billardscene (die selbst *Kotzebue* hinter eine Seitenthüre verlegte) ist wirksam, aber so indecent, dass sie ihr Exequatur wohl nur dem Mangel an Phantasie des Censors verdankt. Dass der Dichter der Oper dem Grafen und Baron schon im ersten Acte die Bekanntschaft des falschen Gretchens verschaffte, gewährte auch dem Componisten ein vollstimmiges Finale, doch ist nicht zu läugnen, dass dieser Umstand die Spitze aller Situationen des zweiten abstumpft und das Interesse des Ganzen wesentlich schmälert. Die Musik ist eben kein ausserordentliches Werk, ja sie bleibt im Gesammteindruck selbst weit hinter dem „Czaar und Zimmermann" zurück, doch ist sie, von „Hans Sachs" an gezählt, wieder ein Vorschritt und enthält manche gelungene, characteristische und mit frischem Humor ausgestattete Nummer. Die Ouverture ist sehr schwach, dagegen die Introduction voll munterer Laune, und das A B C-Duett würde wirksamer sein, wenn es weniger in die Länge gezogen wäre. Sowohl die Sortita der Baronin, als das Lob des Landlebens sind frisch und melodiös. Im zweiten und dritten Acte finden wir mehrere interessante Pieces, leider aber auch manche, welche den günstigen Effect wieder zerstören, den jene hervorbrachten. Ein wahres „Ende gut Alles gut!" bildet das humoristische Finale mit dem deutungsvollen Refrain:

Es hat mich nicht getäuscht
Die Stimme der Natur,

welches beinahe an das:

Ja, ich bin klug und weise
Und mich betrügt man nicht,

des „Czaar und Zimmermann" erinnert. Was die Darstellung betrifft, war der Schulmeister — eigentlich die Hauptperson der Oper — Herrn *Brara* zu gefallen, der eine recht gesunde kräftige Stimme, doch keineswegs jene brillante vis comica besitzt, auf welche *Lortzing* bei seinem Baculus Anspruch macht. Herrn *Kuns* (Graf) war ein für ihn unauflösliches Problem zugefallen, einen aimable Roué darzustellen. Auch die Gräfin (Mad. *Podhorsky*), welche gar nichts zu singen hat (?), schien sich nicht in ihre Aufgabe gefunden zu haben, und Herr *Damke* (Baron) liess uns eben so wenig von den Gefühlen seines zärtlichen Herzens, als von seinem überflüssigen Weltschmerz merken. Dem *Grosser* (Baronin) und Dem. *Senger* (Nanette) zogen sich ziemlich gut aus der Affaire, und die einzige der mitwirkenden Personen, deren Leistung man als genügend erkennen muss, war Dem. *Rückert* als Gretchen. Die Reprise, zum Vortheile des Herrn *Franz Brara* aufgeführt, zeigte ein leeres Haus, dagegen schien die dritte Production ein grösseres Interesse im Publicum zu erregen. — Wir wollen sehen, wie es weiter geht.

„Des Teufels Antheil" möchten wir unter *Scribe's* geistreichste Arbeiten zählen, doch ist das Ganze für eine Oper wohl etwas zu complicirt, was vielleicht in Frankreich minder schwer in's Gewicht fällt; in ganz Deutschland hätte der Stoff, als Intriguenlustspiel behandelt, wo es möglich und leicht gewesen wäre, alle Fäden dieses weitläufigen Gewebes deutlich und klar auszuspinnen, wahrscheinlich mehr Effect gemacht, und man würde auch diesem, wie der Oper, die mancherlei Unwahrscheinlichkeiten gerne verziehen haben. Der Compositeur hat, trotz einigen recht interessanten Nummern, leider wieder gezeigt, dass er auf dem Rückwege begriffen sei. Schon die Ouverture ist nichtssagend, und der ganze erste Act hat, was durch die Exposition der überreichen Handlung bedingt wird, nur eine Nummer von musikalischer Bedeutendheit, das Wiegenlied von Carlo Broschi's Mutter, das, höchst melodiös, sich auf geistreiche Weise wie ein goldener Faden durch die ganze Oper hindurchschlingt; ein Stückchen Jagdchor, das sich Carlo's Gesange anfügt, wird — sonderbar genug — hinter der Scene gesungen. Der zweite und in musikalischer Hinsicht beste Act bringt zuvörderst Carlo's munteres Liedchen (das, zur Wiederholung verlangt, ein komisches *Qui pro quo* erzeugte). Auch das Quartett ohne Begleitung zwischen König und Königin, Carlo und Casilde, und das lebendige Duett von Rafael mit Casilde sind recht gelungene Musikstücke, vorzüglich aber erfreut das trefflich gearbeitete Finale diesem Acte ein bedeutendes Interesse. Wieder ärmer in Quantität und Qualität der Musiknummern ist der dritte Act, worin abermals das Finale, ohne jenem des zweiten gleich zu kommen, doch den Glanzpunct bildet. Das letzte Duett zwischen Rafael und Casilde ist von *Scribe* höchst geistreich und humoristisch angelegt, doch folgte der Compositeur der Intention des Dichters nur mit schwachem Erfolge, und so ist dasselbe mehr eine Aufgabe für die Schauspieler, als für die Sänger geworden. Bei der Prager Aufführung trat der Mangel an darstellenden Talenten dem Erfolge mit doppelter Schwierigkeit entgegen. König und Königin sind ein Paar schwere, höchst undankbare Rollen, die noch dazu wenig zu singen haben, und weder Herr *Strakaty* noch Mad. *Podhorsky* standen hier an ihrem Platze. Auch Rafael fordert hier mehr mimisches Talent und Humor, als Herr *Damke* entfaltete. Am Besten hielten sich Dem. *Senger* (Casilde) und Herr *Preisinger* (Gil Vargas). Die Benefiziantin (Carlo Broschi) entfaltete ein recht lebendiges, doch für diesen geistreichen Abentheurer zu wenig geniales Spiel, und wenn sie gleich in der sehr dankbaren Rolle viel Beifall, Hervorruf und Repetition erntete, so war doch bei ihr, wie bei Allen, der Fall, dass Spiel und Gesang einander wechselweise verdunkelten und der Erfolg ein sehr zweifelhafter war.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die „Frösche" des *Aristophanes* sind nun auch öffentlich im Concertsaale des Schauspielhauses zu Berlin mit *H. Conradi's* Musik aufgeführt worden; das Stück selbst wurde von *August Boeckh* vorgetragen. Der Erfolg scheint zweifelhaft gewesen zu sein. — Der Componist erhielt jedoch eben so wie der Verleger vom König von Preussen eine goldene Dose.

Moriani und die ihn begleitende Sign. *Rosetti* haben in Hamburg eine Reihe von Gastrollen mit glänzendem Beifalle gegeben.

Auber's neueste Oper: „Die Sirene," Buch von *Scribe*, ist am 26. März in Paris mit vielem Beifall zum ersten Male aufgeführt worden.

Frau *Köster - Schlegel* ist als Prima Donna am Breslauer Theater an der Stelle der abgegangenen Frau *Palm - Spatzer* angestellt worden.

In Frankfurt am Main hat der Bassbuffo Herr *Hassel* den Bartolo in *Rossini's* Barbier von Sevilla neulich zum hundertsten Male gegeben.

Ebendaselbst wurde *Cherubini's* Medea nach langer Pause wieder einmal auf die Bühne gebracht. Fräul. *Hester* sang die Medea; die übrigen Hauptrollen wurden von Fräul. *Capitain* und den Herren *Pischek*, *Chrudimsky*, *Conrad* trefflich gegeben. Der Eindruck, den die meisterhafte Musik auf den gebildeteren Theil des Publicums hervorbrachte, war tief und gewaltig.

In Folge des von *Liszt* für das *Naumann's*-Denkmal gegebenen Concertes wird der Bau dieses Denkmals, zu dem bereits vor Jahren der Grundstein gelegt wurde, im Monat April begonnen werden. Bekanntlich wird es in *Naumann's* Geburtsorte, dem Dorfe Blasewitz bei Dresden, errichtet und besteht aus einer Capelle und einem Schulgebäude für die Blasewitzer Dorfjugend.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird die neue dreiactige Oper:

Die Sirene

von

Auber

im vollständigen Clavierauszuge und den üblichen Arrangements erscheinen.

Leipzig, 10. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erschien so eben:

Grande Fantaisie

pour le Piano

sur un motif de Linda di Chomounix

composée par

Henri Herz.

Op. 138. Preis 1 Thlr.

Fantaisie brillante

pour le Piano

sur la Romance Le fil de la Vierge

composée par

Fréd. Kalkbrenner.

Op. 170. Preis 1 Thlr.

Mose

Oratorium aus der heiligen Schrift

von

Adolph Bernhard Marx.

Clavierauszug ..... Preis 7 Thlr. — Ngr.
Chorstimmen ..... - 3 - 10 -

Leipzig, 10. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritte, bis zum Anfange des Jahres 1844 ergänzte Auflage.

Das Werk zerfällt in drei Abtheilungen, und werden Bestellungen sowohl aufs Ganze als auch auf jede Abtheilung einzeln angenommen. Nämlich 1) Pianofortemusik in 3 Heften. 2) Instrumentalmusik (mit Ausnahme der Pianofortemusik) in 2 Heften. 3) Gesangmusik in 3 Heften.

Monatlich wird ein Heft von 8 Bogen (in hoch Quart) ausgegeben. Preis per Heft 20 Ngr., auf Schreibpapier 1 Thlr.

Drei Hefte (Pianoforte mit Begleitung zu 4 Händen und Solostücke für das Pianoforte 4—6 enthaltend) sind bereits erschienen.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Greil, A. E., Op. 19. „Der Herr ist mein Hirte" für 3 Solo- und 4 Chorstimmen mit Begleitung der Orgel. Part. 22½ Sgr., jede einzelne Chorstimme 2 Sgr.

— — Op. 22. Zwei Motetten für 8 Singstimmen. No. 1. „Herr lehre mich thun nach deinem Wohlgefallen." Preis 12½ Sgr. No. 2. „Lasset uns unter einander lieben." Preis 20 Sgr.

Netzer, Jos., Op. 14. „Mein Element" (dem Herrn Ed. Mantius gewidmet) f. eine Singst. mit Begl. des Pfte. Pr. 10 Sgr.

Stewert, H., Sieben Gedichte von Rückert etc. Pr. 12½ Sgr.

Tenzinger, Fab. v., Op. 15. Diebstahl. Pr. 3 Sgr.

— — Op. 14. Treue Liebe. Pr. 3 Sgr.

Wieprecht, W., Polonaise für Pfte. mit Gesang. Pr. 3 Sgr.

Bei **C. F. Kecht** in Berlin ist so eben erschienen und in allen *Musikalien-* und *Buchhandlungen* zu haben:

Die Kunst,

in einer Stunde

auf dem Accordion

oder der Zieh-Harmonika

ohne Lehrer und ohne Notenkenntniss ein Stück spielen zu lernen.

Nebst einem Anhange

von 50 *leichten und bekannten Musikstücken, als: Chorälen, Weihnachts-, Schul-, Jugend-, Soldaten-, Gesellschafts- und Volksliedern, und aller Arten Tänze und Märsche.*

Für das Accordion eingerichtet und herausgegeben

von

Friedrich Büdiger,

Musiklehrer, erster theoretisch-praktischer Lehrer des Accordions.

Zweite verbesserte und vermehrte Auflage.

Geheftet. Preis 15 Sgr. oder ⅘ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. № 16. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* (Aus Prag. Beschluss.) Aus Cöln. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Nabucodonosor (Nebucadnezar), lyrische Tragödie in vier Acten, gedichtet von *Temistocle Solera*, übersetzt von *H. Proch*, Musik von *Gius. Verdi*. Vollständiger Clavier-Auszug mit deutschem und italienischem Texte. Wien, bei A. Diabelli u. Comp. Preis 12 Fl. C.-M.

Eine Lanze zu brechen für die Zulässigkeit oder die dramatische Wirkung dieses grandiosen Stoffes, entnommen aus dem altehrwürdigen Weltbuche, der Bibel, ist nicht unser Beruf. So viel aber sei zu sagen vergönnt, dass in dieser lyrischen Tragödie Momente erscheinen, die, um einige analoge Beziehung in Rücksicht des Stoffes zu erwähnen, den ergreifendsten Scenen in Mehul's Joseph und Rossini's Moses an die Seite zu stellen sind. — Was aber die Composition des uns zum ersten Male nahe tretenden Maestro Verdi betrifft, so stehen wir nicht an, sie zu den hervorragendsten dramatischen Compositionen der neueren Italiener zu zählen.

Die Ouverture soll uns nicht aufhalten, obgleich auch in ihr ein gewisser kräftiger Nerv zu erkennen ist. Die Introduction (Allegro masso, E moll) beginnt mit wenigen, aber kräftigen Tacten des Orchesters, in scharf einschneidenden Modulationen, worauf alsbald ein kurzer, sehr aufgeregter Chor der Hebräer folgt: ein angstvoller Aufschrei zum Himmel, drohende Gefahr abzuwenden. Die Priester vereinigen sich nun in einem Unisono von Basstimmen zu einem innigen Gebete, das bittend und sanft in G dur anhebt, dann aber immer lebhafter und zugleich vertrauensvoller zu einem höchst begeisterten Aufschwunge sich steigert, wirksam nach E dur modulirend. Mit dem Eintritte dieser Tonart beginnt nun, in trefflichem Gegensatze zu dem Unisono der Männerstimmen, ein dreistimmiger Gesang der Jungfrauen und Kinder, den wir als ganz vorzüglich bezeichnen müssen. Die Melodie ist höchst einfach, und bewegt sich nur in kleinen Intervallen, wird aber von wahrhaft edler, ergreifender Harmonie getragen. Die Begleitung erscheint nach dem Clavierauszuge reich instrumentirt, wobei die Harfe ganz eigenthümlich hervortreten wird. Der nun folgende Eintritt des vollen Chores, der die Idee des Frauenchores aufnimmt, geschieht fortissimo und mit imposanter Kraft der Orchesterbegleitung. Gegen den Schluss verstärkt sich die Wirkung durch einige kraftvoll gesteigerte, für die massenhafte Ausführung trefflich berechnete Harmonieen, und so muss unbezweifelt diese energische, wahrhaft würdig gehaltene Introduction einen ausgezeichneten Eindruck machen und Interesse für das ganze Werk erregen. — Nun tritt der Prophet Zacharias mit einer grossen Arie auf, in welcher er den Hebräern Muth einspricht. Da es nicht eben oft geschieht, dass Propheten auf der Bühne singend eingeführt werden, und der Meyerbeer'sche noch immer schweigt, so muss man es dem Componisten schon gestatten, seinen Prototyp sich selbst zu schaffen, und wir sagen nur, dass diese grosse Scene und Arie nicht ohne Würde ist und von den Sängern gewiss für höchst dankbar erklärt werden wird. Im Verlaufe des Ganzen machen sich freilich sehr moderne Formen und Gedanken bemerklich; doch muss man gestehen, dass diese unleugbar sehr effectvolle Arie, vorzüglich bei Hinzutritt des Chores, eine edle, würdevolle Haltung behauptet.

In der folgenden Scene, die durch das Erscheinen der welt- und bibelberühmten Abigail vorzüglich belebt wird, entwickelt der Componist ein sehr bedeutendes Talent durch ergreifende Schilderungen verschiedenartiger Leidenschaften. Abigail kündigt sich höchst imposant und dramatisch wirkungsvoll an, indem sie sich, racheglühend und von leidenschaftlicher Eifersucht angeregt, zwischen Ismael und Fenena wirft, die sich eben ewige Treue schwuren. Ein sehr zusammengedrängtes, und deshalb desto eindringender wirkendes Terzett beschliesst diese Scene, worin Abigail prädominirt, deren Partie übrigens für einen sehr bedeutenden Umfang der Stimme berechnet ist.

Ein sehr aufgeregter Chor, den immer neue Massen verstärken, kündigt den gefürchteten Eintritt des Nebucadnezar in den Tempel an. Idee, Form und Führung dieses ausgezeichneten Chores sprechen eben so günstig für das Streben des Componisten nach Characteristik, wie für sein eigenthümliches Talent, seine Ideen klar und wirksam, ohne Herbeiziehung gewaltsamer Mittel auszudrücken. — Jeder neue Eintritt der verschiedenen Chorabtheilungen steigert den Eindruck des Ganzen, und die feurig-belebte Begleitung des Orchesters verleiht, wie die angemessene, kräftige Harmonie, der ganzen Scene etwas ungemein Aufregendes und wahrhaft Dramatisches.

Während eines kurzen, energischen Marsches füllt sich der Tempel mit babylonischen Kriegern, und Nebu-

cadnezar selbst tritt ein. Es folgt nun ein ausführlicher, wirklich grossartig angelegter Ensemblesatz (H dur, 3/4), in welchem Verdi vollgültiges Zeugniss giebt von seinem in der That bedeutenden Talente. Dieses Musikstück darf sich den besten ähnlichen Ensemblesätzen, wie wir namentlich Rossini einige eminente verdanken, an die Seite stellen; ja es dürften ihm wohl selbst mehrere andere Opernecelebritäten ohne Widerstreben adoptiren. Vortheilhafte Gruppirung der Singstimmen, effectvolle, oft wahrhaft kühne Harmonieen, feste Hand in der Bewältigung der Massen, — kurz, Alles vereinigt sich, um dies Ensemblestück nicht allein zu einem wahren Glanzpuncte der Oper zu machen, sondern auch überhaupt in die Reihe vorzüglicher Musikstücke zu stellen, und wir sind überzeugt, dass es bei guter Ausführung von hinreissender Wirkung sein muss. Referent hofft, diese Lobsprüche von der Bühne herab gerechtfertigt zu sehen. Es sei jedoch bemerkt, dass wir zunächst von dem Andante in H dur sprechen; das folgende Allegro ist, trotz mancher einzelnen trefflichen Züge, dennoch nicht geeignet, den guten Eindruck des Vorhergehenden zu befestigen, noch weniger zu steigern. Effect wird es indess gewiss machen, doch mehr einen rauschenden, als tiefen.

Der zweite Act beginnt mit einer grossen Scene und Arie der Abigail, später von dem Chore der Priester des Belus begleitet. Auch diese Scene kann man gelungen nennen; sie hat Nerv und Feuer, wenn auch nicht eben hervorragende Eigenthümlichkeit. — Nach einer sehr sangbaren Preghiera des Zacharias folgt ein originell gedachtes Musikstück, nämlich ein Chor der Leviten, die Ismael, der seinen Treubruch entschuldigen will, mit Vorwürfen überhaufen. Der Chor ist durchgängig im Unisono für Basstimmen geschrieben; Ismael's bittende, zuletzt fast verzweifelnde Accente dazwischen regen die Leidenschaftlichkeit des Chores nur noch mehr auf: eine Scene von eigenthümlicher, wahrhaft theatralischer Wirkung.

Nun nimmt zunächst ein höchst glücklich construirter vierstimmiger Canon das Interesse in Anspruch. Seine Zusammensetzung ist so vortheilhaft, dass die einzelnen Theile allen vier Stimmen (zwei Soprane, Tenor und Bass) gleich zusagend erscheinen. Jeder Eintritt des ersten Motivs wird auf andere, immer passende und wirksam gesteigerte Weise begleitet. Nach consequenter Durchführung treten bei der Cadenz der letzten Abtheilung die übrigen Solostimmen, wie der ganze Chor mit dem unisono und fortissimo ausgesprochenen Canon hinzu, was in der That von höchst ergreifender Wirkung sein muss, da der musikalische Gedanke des Canons an sich sehr einfach und also dem Unisono vorzüglich günstig ist. Von hier bis zum Schluss bildet der Satz sich fast zum Doppelchor aus, der mit einer lang ausgehaltenen Fermate auf der Tonica höchst energisch schliesst.

Nach einigen minder bedeutenden Nummern tritt ein grandioses, sehr ausgeführtes Duett zwischen Abigail und Nebucadnezar um so bedeutsamer hervor. Die wechselnden Gefühle, welche durch die ungemein spannende Situation herbeigeführt werden, sind fast durchgängig mit geistiger Kraft auf glückliche bezeichnende Weise in der Composition ausgedruckt, und, was wir besonders hervorheben müssen, fast ganz ohne jene lästigen, gewöhnlichen Tiraden eines modernen Bravourduetts. Mit diesem heroischen, declamatorisch ausgezeichnet behandelten Duett schliesst der zweite Act so effectvoll, dass man ein eigentliches Finale kaum vermissen wird. Aus dem folgenden Chor der Israeliten (No. 12) tönt ein milder Zug der Sehnsucht nach der Heimath. Er ist, etwas auffallend, in Fis dur geschrieben, und beginnt, bei gedämpften Stimmen, mit einem Unisono, das der Componist überhaupt sehr zu lieben scheint; doch möchten wir ihm dabei wohl das: *ne quid nimis!* zu bedenken geben. Indess muss man gestehen, dass alsdann der polyphonische Eintritt des vollen Chores an rechter Stelle, durch den Sinn der Worte vollständig motivirt, von doppelt schöner Wirkung ist. Im dritten Finale hat Nebucadnezar noch eine weit und breit ausgeführte Scene und Arie mit Chor. Es werden hier grosse und hohe Ansprüche an den Sänger gemacht; werden sie aber erfüllt, so ist der Erfolg gewiss nicht zweifelhaft. Im Laufe dieser Oper hat der Componist meist glücklich die Klippe der Reminiscenz umschifft (die unvermeidlichen, conventionellen Phrasen ausgenommen); in dieser Nummer hat er es indess nicht verschmäht, seinem fruchtbaren Landsmanne Donizetti sein Compliment zu machen; namentlich geschieht dies ohrenfällig in dem Allegro (As dur), dessen Zuschnitt und Motiv Diesem unleugbar angehören.

Wir dürften noch dem vielen wirklich Schönen und Characteristischen in dieser Oper annehmen, dass der Componist dem Ausdrucke der so bedeutungsvollen religiösen Sinnesänderung Nebucadnezar's auch bedeutungsvolle, angemessene Töne verleihen würde, müssen aber gestehen, dass sie sich nicht über das Alltägliche erheben. Ein gleich darauffolgender Chor hingegen hat Schwung und Character. Auch Abigail kommt zur bessern Einsicht, flieht mit schmerzvollen Accenten zur Gottheit: „non maledire a me!“ — und stirbt. „Caddè!“ ruft der bestürzte Chor, und Zacharias schliesst allein die Oper mit dem Ausrufe: „Servendo a Jehova sarai de' regi il Re!“ Dieser einfache, ungewöhnliche Schluss wird gewiss, von passender Gruppirung gehoben, von grosser dramatischer Wirkung sein! — Auf den italienischen Bühnen macht das Werk bereits die Runde, und wie es scheint, mit bestem Success. Erwarten wir nun, ob es auch die Feuerprobe der deutschen Operbühnen bestehen wird! — Die Einrichtung des Clavierauszuges müssen wir im Ganzen als zweckmässig rühmen; die Uebersetzung ist oft sehr frei, ist aber dem Gesange meist günstig. Durch den oft höchst splendiden, oder richtiger: sehr weitläufigen Druck ist der Preis, wohl zum Nachtheile des Werkes, unverhältnissmässig gesteigert worden — eine Erscheinung, der wir in neuerer Zeit häufig begegnen, die aber gewiss keine erfreuliche genannt werden kann.

Vier Gesänge für vierstimmigen Männerchor, componirt von *Carl Lührss*. Op. 5. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Preis 1 Thlr.

Diese vier Gesänge haben folgende Ueberschriften: „Protest,“ „Rheinweinlied,“ „Reiterlied,“ „Leicht Ge-

päck"; so viel wir wissen, sind sie sämmtlich von Herwegh gedichtet. Dass der Name des Dichters überall nicht genannt ist, finden wir etwas auffallend, können aber diese Unterlassung, wenn sie auch vielleicht durch örtliche Rücksichten motivirt werden sollte, keineswegs billigen — Was nun die Composition dieser Gedichte betrifft, die sämmtlich etwas excentrischer Natur sind, so ist nicht zu leugnen, dass die Auffassung im Allgemeinen von Talent zeugt, und dass eine gewisse Frische, ein jugendlich-kräftiges Streben, das zuweilen an rechter Stelle selbst zur Keckheit wird, in jedem der einzelnen Gesänge sich mehr oder minder geltend machen. So ist der „Protest" in der That recht glücklich angelegt, und nur in Bezug auf consequente Durchführung vermisst man feste Hand; auch könnte die Declamation hier und da wohl noch bezeichnender sein, z. B. bei der Stelle: „So sing' doch ich, ihr Herren: nein!" u. s. w., wo überhaupt für die zweckmässigere Gruppirung der Perioden noch Manches hätte geschehen können. Hingegen müssen wir die unmittelbar darauf folgende Stelle: „Der deutsche Rhein kann freier sein," wobei die ungezwungene Benutzung der enharmonischen Verwechselung, namentlich bei ihrer Zurückführung, recht bezeichnend erscheint, als wahrhaft gelungen anerkennen — Wenn wir uns übrigens recht erinnern, so sagt die Dichtung ursprünglich: „Der deutsche Rhein könnt' freier sein," was offenbar treffender die ironische Färbung bezeichnet, die dem Dichter vorschwebte; die kleine Härte des apostrophirten Wortes kommt dabei kaum in Betracht.

Das kecke Reiterlied: „Die bange Nacht ist nun herum" enthält in engem Raume einen so gedrängten, gedankenschweren Stoff, so entschiedene Gegensätze, dass es wohl auch grosseren, geübteren Componisten als schwierige Aufgabe erscheinen dürfte, das Ganze, mit Berücksichtigung des heterogenen Ideenganges, in eine compacte, und zugleich ansprechende Form zu bringen. So können wir denn auch mit dem besten Willen in der vorliegenden Composition nur einzelne Züge als treffend bezeichnen. Bei der Gesammtauffassung hat dem Componisten unleugbar ein dem Ganzen analoger Typus vorgeschwebt, aber die Mittelglieder wollen sich dem Ganzen nicht fügen, das nun etwas Schwankendes, Zerfliessendes erhält, was denn auch die Totalwirkung beeinträchtigt. Von nicht gewöhnlichem Talent zeugt übrigens die Composition dieses energischen, phantastischen Reiterliedes unverkennbar, und einige harmonische Wendungen können wir als ganz ausgezeichnet hervorheben.

Des schwunghaften Rheinweinliedes: „Wo solch ein Feuer noch gedeiht" hat sich der Componist weit sicherer, weit glücklicher bemächtigt; die verschiedenen Strophen fügen sich der festgehaltenen Liedform willig und ohne Störung. Das Ganze ist auf eine massenhafte Ausführung berechnet, und wird bei einer solchen, die noch dazu ganz ohne Schwierigkeit geschehen kann, von energischer, nachhaltiger Wirkung sein. Die Declamation ist, trotz dem, dass sämmtliche fünf Strophen in *einer* Form gebracht werden mussten, meist bezeichnend und wirksam. Der fehlerhafte Accent in der vierten Strophe: „Frisch in die Schlacht!" kann leicht durch Thesis statt Arsis berichtigt werden. Widerstrebender erschien uns aber die unangemessene Dehnung der männlichen Reime in den ersten Zeilen:

Wo solch ein Feuer noch gedeiht,
Und solch ein Weis noch Flammen speit',

diese Dehnung wurde höchstens der Ironie der dritten Strophe zusagen.

Das vierte Lied: „Ich bin ein freier Mann" macht wieder ziemlich hohe Ansprüche an den Componisten, da es sich auch hier um Mannichfaltigkeit in der Einheit handelt. Indess ist es diesmal dem Componisten weit besser, als in dem Reiterliede, gelungen, diese Aufgabe zu lösen. Der Grundgedanke ist entsprechend, und die als Mittelsätze behandelten Strophen, deren Sinn allerdings eine besondere Behandlung bedingte, so wie die im Laufe des Ganzen vorkommenden Nuancen und Erweiterungen stören die Einheit und die Haltung des Gesanges durchaus nicht, sondern lassen im Gegentheil den Hauptgedanken nur noch wirksamer hervortreten. Nur will uns die Unisonostelle zu den Worten:

Indess aus Moder, Sturz und Wettern
Sein gold'nes Loos sich Mancher zieht —

als blose Abfertigung bedünken, und darf wohl überhaupt nicht als glücklicher Gedanke bezeichnet werden. Wie nun selten ein Unglück allein erscheint, so „spielt" auch gleich darauf der Componist nicht glücklich „mit den leichten Rosenblättern" der Dichtung, und die Transposition des gar zu bekannten Gedankens verstärkt noch den ungünstigen Eindruck. — Die Schlussstrophe ist durch manche geistige Zuthat belebt und überhaupt recht günstig und ansprechend gruppirt; nur die unbequeme Auflösung des Quintsextenaccordes auf: „Beichthum" hat uns gestört. — Im Ganzen bestätigt indess auch dieses Lied die vortheilhafte Meinung von der Befähigung des uns bisher unbekannt gebliebenen Componisten, der dies Werk erst als sein fünftes bezeichnet, und wir dürfen bei fortgesetzten ernsten Studien und vermehrter Routine gewiss noch Treffliches von ihm erwarten.

Sechs Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt von Dr. *Fr. Schneider*, Op. 100. Partitur und Stimmen. Dresden, bei W. Paul. Preis 25 Ngr.

Diese Lieder zeichnen sich vorzugsweise durch eine eigenthümliche, prägnante Kürze aus, die ihre Auffassung ungemein erleichtert und sie ganz eigentlich zu ächten Liedern stempelt. Sie sind sämmtlich sehr anregend und belebend, wenn auch dies belebende Princip mehr in Bezug auf Rhythmus und Declamation, als in schwunghaften Gedanken sich hervorthut. Das bewährt sich fast in jedem einzelnen der sechs Lieder, vorzüglich aber in dem ersten, dritten, fünften und sechsten. Das erste Lied: „Hinaus, hinein, hindurch, hinauf!" — erscheint in der ersten Strophe, trotz seines feurigen Rhythmus, etwas kalt, was wohl zunächst Schuld der Dichtung ist. Mit jeder Strophe aber wächst das Interesse, und der Totaleindruck ist ein sehr edler, der selbst die etwas schwülstige Diction des übrigens schön empfundenen Gedichts vergessen macht. Die letzte Note des ersten Tenors im neunten Tacte soll wohl *fis* statt *d*

Sinfonie bey weitem nach. Es wurde von den churfürstl. Kammermusikern sehr gut ausgeführt. Die Klarinettstimme kann wohl nicht zarter und schöner vorgetragen werden, als vom ältern Roth geschah. Ein Violinkonzert vom Pariser Rode wurde ebenfalls sehr brav gespielt; doch hatte es zu viele Seiltänzereyen, und der Virtuos wagte zu viel, als dass es immer hatte gelingen und ungestörten Genuss gewähren können. Scene und Aria von Benelli gesezt und gesungen, war in beyden Hinsichten nicht vorzüglich. Ein Duett von Paer war sehr gut geschrieben und wurde auch sehr gut gesungen.

Braunschweig, den 20sten December. Wir haben diesen Winter ein feststehendes und in vielem Betracht vortreffliches Konzert. Hr. le Gaye, hiesiger französischer Musikdirektor und adjungirter Kapellmeister des Herzogs, ein eben so geschickter Direktor, als vortrefflicher Klavierspieler, hat es errichtet und führt es an. Der Hof unterstüzt ihn, und ist gegenwärtig; das Publikum nimmt lebhaften Antheil. Das Konsert wird im prächtigen herzogl. Redoutensal gehalten. Die Kapelle ist engagirt u. s. w. Kurz, es vereinigt sich alles von aussen, das Institut zu erheben und fest zu begründen. Den 18ten wurde es mit der bekannten Haydnschen militairischen Sinfonie eröffnet. Man könnte fragen, warum gerade mit dieser einen besondern Zweck verfolgenden? Madame le Gaye, die Gattin des Direktors, und als Dem. Schäfer mit Recht sehr vortheilhaft bekannt und beliebt, sang einige Arien (eine von Weigl, und eine von Mozart) recht sehr brav; ihr Gemahl spielte mit allgemeinem und ebenfalls verdienten Beyfall ein Konsert auf dem Pianoforte von Dussek. Den 2ten Theil eröffnete die energische Overtura Mozarts zur Clemenza di Tito, und das Ganze wurde mit einem schönen Quintett von Cimarosa beschlossen. Alles, bis auf Einiges in der ersten Sinfonie, ging sehr gut zusammen. Man darf hoffen, dass dies Institut nicht wenig beytragen werde, unsere Musiker zum — harmonischen Einklange zu vereinigen, die gebildetern Freunde der Tonkunst, die sich seit geraumer Zeit zum Theil zurückgezogen hatten, wieder zu sammlen und zu gewinnen, und auch den ungebildeten Theil des Publikums für bessere Produktionen allmählig empfänglich zu machen.

Stettin, den 20 Decemb. Gern theilte ich Ihnen einige musikalische Notizen aus dieser Gegend mit; aber sie sind jezt daran zu dürftig. Wir haben sogar diesen Winter nicht einmal stehende öffentliche Konzerte, weil es uns an Blasinstrumentisten fehlt, die uns sonst der Krieg in Menge zuwandte, also der Frieden wahrscheinlich wieder in das südlichere, musikalisch-fruchtbarere Deutschland zurückgeführt hat. Unter den reisenden Virtuosen, die sich seit kurzem hier hören liessen, hat Herr Dornaus (der Hornist) nicht den Beyfall gefunden, den er — nach der Zeitung — anderwärts erhielt. Man fand sein Spiel zwar richtig, aber nicht excellirend, und besonders den zu oft wiederholten Spass mit dem Echo (ob er es gleich reiner exekutirt, als andere) schon zu verbraucht. Grössere Sensation machte neulich der Violinist Hr. Seidler aus der königl. Kapelle in Berlin. Er verdient sie auch in der That wegen seines schönen vollen Tons, seiner zwar nicht übergrossen, aber doch hinreichenden Fertigkeit, und seines geschmackvollen Vortrags. Auch ist er — was man von wenigen Virtuosen auf der Violine sagen kann — ein ausserst braver, eben so sicherer als diskreter Quartettspieler. — Unser Theater gewährt uns nicht den mindesten musikalischen Genuss, den man nur erträglich nennen könnte. Es fehlt da nichts mehr, als — alles, Gesang und Orchester sind unter aller Kritik. Eine gewisse Madame Toskani (so nennt sie sich wenigstens hier) verbindet als so genannte Bravour-Sängerin mit einer widerlichen Stimme gewaltig viel Prätensionen, die man ihr aber zu ihrem grössten Aerger nicht zugestehen will. Ob es bald besser werden

heissen, da sich für die Octavenfortschreitung mit dem ersten Basse kein Grund denken lässt.

No. 2. „Mag auch die Liebe weinen," von Krummacher. Das Ganze besteht nur aus acht, noch dazu höchst anspruchlosen Tacten. Fehlt ihm auch nun ein eigenthümlich ergreifender Gedanke, so athmet das kleine Lied doch eine gewisse Milde und Innigkeit, die bei übereinstimmendem Vortrage gewiss recht gewinnend hervortreten. Der Schluss hätte vielleicht durch eine kleine Steigerung gehoben werden können, wäre sie auch nur in einer rhythmischen Augmentation erschienen. Der zweistimmige Eintritt der vier Stimmen bei dem Fortissimo im vierten Tact ist ungenügend; wir nehmen wohl nicht mit Unrecht an, dass ein Unisoneinsatz auf *as* gemeint sei.

No. 3. „Auf der Wanderung," von Hoffmann von Fallersleben. Die Vorzüge dieses heitern Liedes bestehen wohl zunächst in einer anerkennenswerthen Selbständigkeit der vier Stimmen und kräftiger Declamation; der melodische Theil ist nicht hervorstechend.

No. 4. Das bereits oft componirte Lied von Schmidt von Lübeck: „Von allen Ländern in der Welt." Wir können hier die Bemerkung nicht unterdrücken, dass der werthe Componist fast durchgängig Texte zu seinen Männergesängen wählt, die bereits, und oft schon mehrfach, ja zuweilen vor langer Zeit in Musik gesetzt wurden. Wenn man im Allgemeinen anerkennen muss, dass er meist werthvolle und sangbare Dichtungen aufsucht, so lässt sich doch auch Manches gegen dies Verfahren einwenden. Nicht allein, dass oft eine frühere Composition derselben Dichtung, stehe sie auch der neuern an Werthe nach, das Recht und den Vortheil der Erstgeburt geltend macht, so dürfte es sich auch fast immer bewähren, dass man einer neuen Composition eines, namentlich schon oft componirten Liedes selten das volle Interesse zuwendet, wenn man sie nicht gar mit einem gewissen Missbehagen aufnimmt. Die vorliegende neue Composition dieses ältern, aber kräftigen Liedes, das glücklich den tiefen Ernst der Gesinnung mit heiterm Humor verbindet, dürfte kaum geeignet sein, mehrere bekannte und gern gesungene Melodieen desselben zu verdrängen. Am Wenigsten glücklich scheint uns der Anfang dieser Weise. Weder mit dem Uebergange aus dem Unisono in den gewählten Dreiklang, noch mit der unmotivirten Fermate können wir uns befreunden. Dass der vom Componisten angenommene Rhythmus überdies für sämmtliche Strophen den überwiegenden Accent:

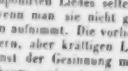

in der Welt

bedingt, dürfte dem Ganzen auch nicht förderlich sein. Noch einige andere Schwächen, die sich später zeigen, veranlassen uns, dies Lied durchaus nicht zu den besseren eines Meisters zu zählen, der gerade in dieser Gattung wahrhafte Musterwerke schuf.

No. 5. „Waldnacht, Jagdlust!" von L. Tieck. Wie natürlich und geschickt aufgefasst diese Composition auch erscheint, dem Referenten erklingt in der Erinnerung eine frühere Melodie von Breidenstein (ebenfalls für vier Männerstimmen), durch welche die heutige beeinträchtigt wird, wenn gleich Referent seinen lieben Fr. Schneider recht gut von Herrn Breidenstein zu unterscheiden vermag.

Indess wird auch die hier in Rede stehende Waldnacht ihre Freunde finden, da sie wirklich etwas von Waldesduft und Jagdlust an sich trägt und das Ganze, ich möchte sagen: gefällig costümirt ist.

No. 6. „Deutschland, stehe fest!" (Der Dichter verdiente wohl, genannt zu werden: es ist der treffliche Göttling in Jena!) Auch dies kräftige Lied ist, namentlich durch die Turngemeinden, für die es zunächst bestimmt war, in ganz Deutschland verbreitet, und wird nach verschiedenen Weisen gesungen. Das Gedicht ist so kerngesund und nervenstarkend, dass wir die hier gebotene neue Melodie schon deswegen willkommen heissen, weil sie die köstliche Dichtung wieder in Anregung bringt. Auch ist sie in der That geeignet, die ernsten, inhaltschweren Worte und Gedanken in Herz und Sinn zu prägen; sie ist trefflich declamirt, und athmet Würde und Kraft, welche letztere indess im dritten Tacte wohl fast zur Härte wird. Der erste Tenor hat mit einigen Unbequemlichkeiten zu kämpfen, weshalb es wohl rathsam sein dürfte, das Lied um einen ganzen oder halben Ton tiefer zu nehmen; es wird kaum dadurch verlieren. — Wir empfehlen die Sammlung den deutschen Männerchören auf's Beste. *M.*

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Herr *Damke* trat in der Rolle des Gennaro zum ersten Male als neu engagirten Mitglied auf, und wurde eben so freundlich und beifallig begrüsst, als in seinen Gastrollen. An demselben Abende brachte uns „Lucrezia Borgia" noch ein zweites Debut. Nämlich Dem. *Schwarz*, deren wir in unserem letzten Bericht schon als einer Concertsängerin mit überraschend schönen Stimmmitteln und gediegener Ausbildung erwähnten. Dieselbe machte in der Rolle des Maffio Orsini zum ersten Male einen Versuch in der Oper, der unter die geglücktesten gerechnet werden muss, deren wir uns erinnern. Abgerechnet, dass wir hier zum ersten Male diese Partie in der Stimmlage singen hörten, für welche sie geschrieben ist, und dass Dem. *Schwarz* dieselbe mit acht italienischer Methode vortrug, so war ihr erster Versuch auch in mimischer Hinsicht merkwürdig, da die Debütantin in keinen der entgegengesetzten Fehler der Anfänger — das zu Viel und zu Wenig — verfiel. Sie hatte den Character richtig und treffend aufgefasst, und spielte mit einer Ruhe und Sicherheit, Lebendigkeit und Würde, als wäre sie schon seit Jahren auf den verhängnissvollen Brettern heimisch; daher konnte ihr auch ein glänzender Erfolg nicht fehlen. Vom zahlreich versammelten Publicum lebhaft begrüsst, wurde sie schon nach der Erzählung in der Introduction, welche sie mit dramatischem Leben vortrug, stürmisch beklatscht, und sie wusste sich diese günstige Stimmung des Publicums nicht nur durch die ganze Oper zu erhalten, sondern die Theilnahme steigerte sich nach dem Trinklied — von dem man schon die Wiederholung der ersten Strophe tosend verlangte und

vergessen zu haben schien, dass es eine zweite habe, — zum Enthusiasmus. Ueberhaupt sprach die ganze Oper so sehr an, dass auch die beiden folgenden Productionen derselben ein ganz gleiches Resultat des Beifalls und Besuches darboten. Nachdem wir eine Oper, worin nur eine Stimme zu hören war (*Donizetti's* Marie), über vierzig Mal mit Theilnahme angehört haben, so ist es wohl kein Wunder, dass es dem Publicum wohlthat, an einem Abende vier jugendkräftige Stimmen (die Dem. *Grosser* und *Schwarz* und die Herren *Kunz* und *Damke*) zu vernehmen.

Die zweite Antrittsrolle des Herrn *Damke* war Tonio in „Marie, oder die Tochter des Regiments," welche ihm aber minder, als seine früheren Partieen gelang; auch hier, wie im „Wildschützen" und „Des Teufels Antheil," fehlte die muntere Laune, welche den jungen Gebirgsbewohner characterisiren soll.

Die böhmische Oper im zweiten Theater brachte: „Der lustige Schuster oder: So zahmt man böse Weiber," komisches Singspiel in zwei Aufzügen nach dem Italienischen „Le donne cambiate" übersetzt von *Joh. Nep. Stepanek*, die Musik von *Paer*, worin vorzüglich Dem. *Rokert* als Schusterin excellirte, und zum Vortheile des Oberpersonals: „Der Thespisgarten oder: Ein Schelm thut mehr als er kann," grosses musikalisch dramatisches Quodlibet in zwei Abtheilungen, in welchem Mad. *Podhorsky*, Herr *Kunz* und Herr *Gordigiani* aus besonderer Gefälligkeit mitwirkten. Herr *Kunz* sang nämlich die Arie des Mahomet aus *Rossini's* „Belagerung von Corinth," Mad. *Podhorsky* eine Scene aus „Der Schweizerfamilie," und Herr *Gordigiani* das Lied mit Chor aus *Federico Ricci's* „Prigione di Edimburgo."

Die beiden Violinvirtuosinnen *Theresa* und *Maria Milanollo*, die wir nicht Wunderkinder nennen wollen, weil sie von den gewöhnlichen Attributen dieser Menschengattung nichts an sich haben, erfreuten sich auch hier desselben Erfolges, der ihnen wohl nirgend fehlen wird. Das kunstreiche Schwesterpaar ist in der That eine so frappante als interessante Erscheinung, dass es kein Wunder ist, wenn dasselbe einen Referenten, der nur einigermaassen zum Enthusiasten inclinirt, zu Hyperbeln verleitet. So kühn und phantastisch waren die Lobpreisungen aus Wien, dass sie beinahe Misstrauen in die Künstlerinnen erregten und diesmal die ungewöhnliche Folge hatten, dass ruhigere Kunstliebhaber zu viel von der Summe des Lobes abzogen und daher durch das vorhandene Schöne auf das Angenehmste überrascht wurden. Auch der Referent unserer „Bohemia" hat einige Anlage zum Kunstenthusiasten, wo er sich von wahrhaft Ausgezeichnetem bewegt fühlt, und nachdem er die Frage gestellt hat, woher der ungeheuere Erfolg der beiden jungen Violinspielerinnen komme? meint er endlich: „Wenn jener Gotterstrahl, mit welchem der Schöpfer einzelne Bevorzugte, die das wahrhafte „Salz der Erde" sein sollen, ausstattet, jener Gotterstrahl, der sich im Prisma der Sinnenwelt gar wunderbar bricht, so dass uns seine äussere Erscheinung als Gemälde, als Bauwerk, als Gedicht, als Tonwerk (oder dessen Aufführung) manifestirt, wenn das Genie sich uns zeigt, so bringen wir ihm unwillkürlich unsere Huldigung dar. Wenn wir aber jenen Gotteshauch in den Seelen zweier Mädchen so gewaltig wirken sehen, zweier Mädchen, deren eine eben nur an der Grenze zwischen Kind und Jungfrau steht, die andere aber entschieden noch Kind ist, wenn wir sehen, wie sie in einem Alter, wo andere ihres Geschlechtes noch mit Puppen spielen, mit Leichtigkeit Das leisten, wonach Viele, selbst Begabte, ihr ganzes Leben lang vergeblich ringen, so ist das geradezu überwältigend." *Theresa* und *Maria Milanollo* haben hier sieben Concerte (das letzte zum Besten des Pensionsinstituts für die Orchestermitglieder der ständischen Bühne) gegeben, das erste im Saale der Sophien-Insel und fünf Mal im Theater. *Theresa* eröffnete das erste Concert mit einem Maestoso aus dem dritten *Beriot*'schen Violinconcert, worauf sie noch eine *Lafont*'sche Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici" und ein „Souvenir de Bellini" von *Artot* allein, und mit ihrer Schwester *Maria* ein Duo concertante von *Dancla* vortrug. *Maria* (Schülerin ihrer Schwester *Theresa*, welche auch alle ihre Leistungen überwacht und leitet) gab überdies Variationen brillantes von *Mayseder* zum Besten, und diese Nummern genügten, um das grosse, bereits glänzend ausgebildete Talent beider Schwestern kennen und würdigen zu lernen. Wenn *Theresa* mit einer Virtuosität, die zu erringen bei manchem geschätzten Künstler*) ein Lebensalter nicht hinreicht, eine treffliche Bogenführung, Kühnheit und Sicherheit in Läufern und Doppelgriffen, Trillern und dem wunderbarsten Staccato eben so viel Seele, als Gemüth und Geist vereinigt, so reisst sie mit dem einfachen Gesang ihres Instruments eben so zur Bewunderung als zum Mitgefühl hin. Diese Eigenschaften wurden in allen ihren Leistungen bemerkbar, besonders aber verkündete sich in dem *Artot*'schen Souvenir und dem Vortrag des Schlummerliedes eine überirdisch rührende Milde und Süsse, und eine Beinheit, wie des Tons, so wie des Gefühls. *Maria's* Spiel hat einen ganz verschiedenen Character, nicht jene sentimentale Vollendung, dagegen eine überraschende Energie des Vortrags, die sich besonders in kühnen, glänzenden Passagen, Arpeggien, Trillern und Staccato's zu gefallen scheint. Vor Allem überraschte bei der übrigens so verschiedenen Individualität beider Schwestern das Zusammenspiel in dem Duo von *Dancla*, das nicht vollkommener gedacht werden kann. Der Componist hat darin einige Stellen angebracht, worin die Violinen in Octaven und endlich gar im Einklange spielten. An diesen Stellen wird nun auch das geübteste Ohr nicht im Stande sein, an etwas Anderem, als etwa an der erhobten Klangfülle zu erkennen, dass es nicht eine Violine ist, so ganz genau trifft Intonation, Tonstärke, Strich und Vortragsweise zusammen. Im zweiten Concerte (um die Mittagsstunde im Theater, welches auch der Erzherzog Stephan besuchte) wurde die Fantasie über die „Stumme" und das Duo von *Dancla* wiederholt, und das dritte brachte nur zwei neue Nummern, nämlich: „Maestoso" des vierten Concertes von *Vieuxtemps*, vorgetragen von *Theresa*, und „Adagio und Rondo" aus dem nämlichen Con-

*) Wir enthalten uns aller Parallelen mit *Paganini* und anderen Heroen der Violine, da Vergleiche in der Kunst nie zu einem sichern Resultate führen und nur dazu dienen, die Leser misstrauisch zu machen oder irre zu leiten.

cert, gespielt von *Maria Milanollo*. Die übrigen Concerte enthielten nebst mehreren Wiederholungen noch manche erfreuliche Composition von *Beriot*, *Mayseder*, *Vieuxtemps* und *Humann*, und die beiden jungen Künstlerinnen konnten mit dem vollen Bewusstsein abreisen, dass das musikliebende Publicum Prags sich noch keineswegs an den Genüssen ihrer Kunst gesättigt habe, sondern ihrer einstigen Wiederkehr mit Vergnügen entgegensehen wird.

Herr *Joseph Braun* (fürstl. Fürstenberg'scher Kammermusikus) gab im kleinen Saale der Sophieninsel ein Privatconcert, welches zwar nur eine kleine Zahl von Kunstfreunden versammelte, doch nicht von geringem Interesse war. Herr *Braun* behandelt sein schwieriges Instrument (den Fagott) mit eben so viel Virtuosität, als Geschmack, und beweist schon dadurch, wie sehr er die Grenzen und Mittel des Fagottes kennt und beherrscht, dass er denselben so viel als möglich in seinem eigentlichen Bereiche, der Tenorlage, zu erhalten strebt. Auch die tiefen Töne sind kräftig, und Herr *Braun* versteht es, die gefahrdrohende Mittellage auf gewandte Weise mit den hohen und tiefen Tönen auszugleichen. Die Nummern, welche wir von Herrn *Braun* hörten, waren sämmtlich von seiner eigenen Composition, nämlich: Souvenir de Donaueschingen, Concertino No. 1: — „Adelaide," von *L. v. Beethoven* (was mir kein ganz glücklicher Versuch schien, obwohl der Vortrag musterhaft war, aber der Fagott ist doch keine Menschenstimme), und endlich: Dramatische Skizze zu einer Cantilene von *Bellini*.

In diesen Tagen haben wir das erste Conservatoriumsconcert zu erwarten, welches dadurch ein besonderes Interesse erhalten dürfte, das, wie die „Bohemia" meldet, Director *Kittl* von der Direction des Vereins zur Beförderung der Tonkunst den amtlichen Auftrag erhalten hat, als erste Ensemblenummer eine seiner Compositionen zur Aufführung zu bringen, wozu er seine Jagdsymphonie erwählte. Das erste Concert, welches Director *Kittl* im Conservatorium dirigirt, kann nicht ehrenvoller und sinnreicher eröffnet werden, als mit einer seiner Compositionen, die bereits den Kreislauf durch ganz Deutschland und bis Paris gemacht. In der That gehört *Kittl* unter die seltenen Beispiele von Männern, die, ohne auf finanzielle Rücksichten zu achten, nur den Interessen der Kunst leben, der sie ihr Dasein geweiht haben. Noch im Uebergang vom Jünglinge zum Mann, wie er die juristischen Studien vollendet, hatte *Kittl* die Wahl, als Nachfolger seines Vaters, fürstl. Schwarzenberg'schen Oberamtmanns, eine einträgliche Stelle zu übernehmen, aber der Beruf in seinem Innern liess sich durch pecuniare Vortheile nicht irren, er blieb ihm getreu, und während seine Erfolge als Componist und Pianist, wie der Ruf an eine Stelle, nach welcher so manche musikalische Notabilitäten strebten, sein Benehmen rechtfertigte, müssen selbst seine sogenannten practischen Freunde eingestehen, dass *Kittl* vollkommen Recht hatte, und dass die Kunst und er durch seine Standhaftigkeit gewonnen haben.

Cöln, im April 1844. Weil in diesen Blättern nur ausserst selten Berichte über den Stand der Musik am Niederrhein und in Cöln sich vorfinden, mögen einige Notizen über die diesjährigen Winterconcerte gestattet sein, und zwar um so mehr, als seit dem vorigen Herbste Herr *Heinrich Dorn* (früher in Königsberg und Riga) als städtischer Capellmeister fungirt, und dadurch die hiesigen musikalischen Kräfte einen neuen Vereinigungspunct und die Aufführungen einen neuen Aufschwung erhalten haben. Ausser verschiedenen Concerten zu wohlthätigen Zwecken, und abgesehen von der Oper, welche sich eines guten Rufs erfreut, hatte in dem verflossenen Winter das sogenannte Cölner Quartett (bestehend aus den Herren *Hartmann*, *Derkum*, *Fr. Weber* und *B. Breuer*) sieben Abendunterhaltungen zur grossen Befriedigung der Liebhaber der Instrumentalmusik veranstaltet. Sechs grössere Concerte wurden von der seit langen Jahren bestehenden Concertgesellschaft gegeben, die als die wichtigern musikalischen Aufführungen zu einer nähern Besprechung geeignet erscheinen. Diese Gesellschaft besteht aus Dilettanten, wobei jedoch selbstredend der grössere Theil des Orchesters aus besoldeten Musikern gebildet ist; der Chor ist ziemlich zahlreich, und es mag die Andeutung genügen, dass am Sopran gewöhnlich 34 bis 37 Sängerinnen mitwirken; auch das Orchester hat eine übereinstimmende Stärke, nämlich bei Symphonieen und Ouverturen fünf Pulte Violino 1 und so fort. In jedem Concerte wurde durchschnittlich eine Symphonie und eine Ouverture zur Aufführung gebracht, und zwar in dem verflossenen Winter folgende Symphonieen: No. 8 in Fdur von *Beethoven*; Gmoll von *Mozart*; die Weihe der Töne von *L. Spohr*, welche als eine hier noch nicht gehörte und wegen ihrer grossartigen Anlage und der Schönheit mancher Details ein besonderes Interesse erregte; Symphonie No. 2 in Cmoll von *F. Ries*; No. 7 in Adur von *Beethoven*, und in dem letzten Concerte eine neue Symphonie in Ddur von dem städtischen Capellmeister, welche sich vielfachen Beifalls zu erfreuen hatte.

An Ouverturen wurden aufgeführt: zur Iphigenie in Aulis von *Gluck*, zu Omar und Leila von *Fesca*, zu Coriolan von *Beethoven*, zur Jungfrau von Orleans von dem hierselbst wohnenden Tonsetzer *Joseph Klein* (Bruder von *Bernh. Klein*), Concert-Ouverture von *W. H. Veit*, Op. 17, und zu Idomeneo von *Mozart*.

Ersichtlich ist, dass das Orchester in den Winterconcerten eine genugsame Beschäftigung gefunden hat, und glaubt Einsender dieses, dass das hiesige Orchester einer lobenden Anerkennung seiner Wirksamkeit würdig ist.

An Instrumentalsolo's sind unsere Concerte fast arm gewesen, denn ausser zwei Violinsolo's, ausgeführt von unserm sehr tüchtigen ersten Violinisten Herrn *Hartmann*, und einem Concerte für Oboe, vorgetragen von Herrn *Otto Spindler* aus Aachen, haben wir in den sechs Concerten keine weitern Solo's gehört; übrigens ist auch Cöln nicht eine Stadt, wo Virtuosen reichliche Ernte zu finden gewohnt sind; ja selbst *Liszt* hat vor zwei Jahren nur ein laueres Interesse erwecken können.

Aus dem beigefügten Verzeichnisse der Vocalsachen, wie sie in den verschiedenen Concerten zur Aufführung gekommen sind, lässt sich entnehmen, dass auch dem Chor Gelegenheit gegeben worden ist, seine Tüchtigkeit zu erproben. Bei der Auswahl scheint das Bestreben vorgelegen zu haben, solche Piecen vorzuführen, denen einestheils der Name von classischen Musikwerken nicht

abgesprochen werden kann, die andertheils aber nicht so ernster Natur sind, um nicht auch ein grösseres Publicum anzusprechen. 1) Finale des ersten Actes aus Titus von *Mozart*, 2) *Milton's* Morgengesang - Cantate von *Reichardt*, 3) Finale des ersten Actes aus dem unterbrochenen Opferfest von *Winter*, 4) Stabat mater von *Rossini*. Wenn dieses Musikstück auch nicht den Namen eines classischen Werkes nach dem gewöhnlichen Sprachgebrauche verdienen mag, weil der ernste Kirchentext vielfach in Melodieen eingekleidet ist, die nur für eine Oper passend erscheinen, so ist die Composition in anderer Beziehung so überdacht und so effectvoll, dass dieses Tonwerk noch häufig als zu Concertaufführungen geeignet angesehen werden wird. Die Ausführung war nicht exact und nicht zu vergleichen mit der Darstellung, welche der hiesige Theaterdirector am 4. April unter Mitwirkung von vier seiner sehr tüchtigen Solisten veranstaltet hatte. An Vocalsachen wurden weiter zur Aufführung gebracht: 5) Christus am Oelberge von *Beethoven*, 6) Terzett und zweites Finale aus der Vestalin von *Spontini*, und zuletzt die No. 1 — 16 aus Paulus von *Mendelssohn*; sodann noch folgende Solo's: Arie „Nun beut die Flur" aus der Schöpfung von *Haydn*, die Sopranarie aus Fidelio von *Beethoven*, eine Bassarie aus der Oper „Der Schöffe in Paris" von *H. Dorn*, Recitativ und Arie für Sopran aus dem Oratorium Wittekind von *Mangold*, nebst einem Choral, zuletzt Scene und Duett aus der Oper „Oedipus auf Colonos" von *Sacchini*.

Was die Leistungen des Chors betrifft, so finden sich in demselben viele tüchtige Sänger und Sängerinnen, und wenn auch, wie dies bei Dilettantenvereinen überall der Fall sein wird, ganz schwache Subjecte mit unterlaufen, so ist die Zahl der tüchtigern so überwiegend, dass die schwierigsten Musikstücke mit wenigen Proben aufgeführt werden können, z. B. das zweite Finale aus der Vestalin, neunstimmig, mit einer Chor- und einer Orchesterprobe. Wünsche bleiben hier allerdings noch übrig: so kann der Sopran in der Höhe nicht recht vorankommen, wie dies am Niederrhein leider vielfach der Fall ist; auch hätte dem Chor beim Einstudiren mehr zugemuthet werden können, z. B. ein strengeres Beobachten der vorgeschriebenen Zeichen und ein tieferes Eingehen in den Character der Musikstücke, was bei einem Chor, der aus gebildeten Personen besteht, das Hauptaugenmerk sein sollte. Was uns hier fehlt, ist zweierlei: eine tüchtige Concertsängerin (hoher Sopran) und ein Gesanglehrer oder Lehrerin. Dem ersteren Bedürfnisse soll abgeholfen werden, denn, wie verlautet, soll zum künftigen Winter eine Concertsängerin engagirt werden. Was den Wunsch der Ausdehnung der Unterrichtsmittel betrifft, so zweifelt Einsender dieses nicht daran, dass eine Gesanglehrerin, vorausgesetzt, dass sie eine gute Schule hat, sich in Cöln bald eine befriedigende, vielleicht eine reichliche Existenz verschaffen könnte. — Um zu dem diesjährigen Concerte zurückzukommen, so haben verschiedene Dilettanten mit grosser Gefälligkeit und Beifall Solo's übernommen, und in zwei Concerten haben wir mit Vergnügen eine in Darmstadt wohlbekannte Concertsängerin gehört, welche auf geschehene Einladung bereitwillig herübergekommen ist. Dies ist auch die Ursache, weshalb unter den obenverzeichneten Vocalpiecen sich verhältnissmässig so viele Sopranarien vorfinden.

Jetzt, unmittelbar nach Beendigung der Winterconcerte, beginnen die Proben für das niederrheinische Musikfest, welches zu Pfingsten in Cöln gefeiert werden wird. Das Programm enthält nur classische Tonwerke, und bei den grossen Mitteln, die Cöln und die verbündeten Städte besitzen, lässt sich grosser Genuss für Musikfreunde vorhersagen.

Feuilleton.

Der bisherige Director des Mainzer Theaters Herr *Remie* hat die Leitung der dasigen Bühne auf fernere drei Jahre, nämlich bis September 1847, übernommen. Zugleich hat er mit dem Eigenthümer des Londoner Operntheaters am Strand einen Vertrag über 40 im nächsten Sommer dort zu gebende deutsche Opernvorstellungen (im Abonnement) abgeschlossen, wozu noch mehrere Benefize ausser Abonnement kommen. Das genannte Theater ist kleiner, als die von Drurylane und Coventgarden, auf denen *Schumann* in früheren Jahren Opernvorstellungen gab.

Frau Dr. *Clara Schumann* hat in St. Petersburg mit grössem Beifall vier Concerte gegeben, sich ausserdem bei Hofe hören lassen, und überhaupt vielfaltige Anerkennung und Ehrenbezeigung erfahren. Wir hoffen unsern Lesern bald einen ausführlichen Bericht darüber geben zu können. In diesem Augenblick befindet sich die Künstlerin mit ihrem Gatten muthmasslich bereits in Moskau; den Rückweg gedenken sie über Schweden und Dänemark zu nehmen.

Ankündigungen.

Bei **Herra & Hoffmann** in Prag ist neu erschienen:

Dritte Nova-Sendung.

Lablitzky, J., Neuer immergrün-Galopp. 99. Werk, für das Pianoforte. 50 Kr.

— — Dasselbe zu 4 Händen. 45 Kr.

— — Dasselbe für Orchester. 2 Fl.

Velt. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25. Werk. 45 Kr.

Prochaska, Joh., Heimaths-Rosen. Walzer für das Pianoforte. 45 Kr.

Liehmann, Jos., Veilchen-Kranz. Drei Polka für das Pianoforte. 21. Werk. 30 Kr.

Dietrich, F., Camelien. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.

Budinsky, F., Erinnerung an Kamenitz. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.

Guttmannsthal, W. C., Patriotenklange. Zwei Polka und ein Galopp für das Pianoforte. 30 Kr.

Ringelsberg, M., Faschings-Funken. Zwei Polka und ein Galopp. 20 kr.

Im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo**, k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, erscheint in Kurze mit Eigenthumsrecht:

Valse brillante pour le Piano sur un Motif de l'Opéra: *Dom Sebastien*, de *C. Donizetti*, par *Jacques Herz*. Oeuv. 41.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Materialien

für das mechanische Clavierspiel

in einer vollständigen und geordneten Sammlung

herausgegeben von

Julius Knorr.

Brochirt. Preis 2½ Thlr.

Vor Kurzem erschienen:

Tägliche Gesangstudien

für alle Stimmen

von

G. Vauenburg.

Preis 10 Ngr.

Wir erlauben uns, Lehrer und Lernende auf diese beiden Werke besonders aufmerksam zu machen.

Leipzig, 15. April 1844.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der **Höfer**'schen Buchdruckerei in Zwickau ist erschienen die

zweite vermehrte Auflage

von

140 (jetzt 144) Choralmelodien,

nach Hiller in Partitur gesetzt, nebst Kommuniongesängen und Responsorien zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien, Gesangvereine, Bürgerschulen und Posaunenchöre. Herausgegeben von *H. B. Schulze*, Cantor und Musikdirector in Zwickau. 11½ Bogen auf besonders starkes Canzleipapier. Preis 20 Ngr.

Für die Zweckmässigkeit und Brauchbarkeit dieses Choralbuches sprechen die Empfehlung höchster Behörde und der schnelle Absatz der ersten Auflage durch Einführung derselben in verschiedenen Seminarien, Kirchen und Schulen. Durch Vermehrung von drei Schicht'schen Choralen und der Litanei ist das Werk noch brauchbarer geworden.

Um die Einführung desselben zu erleichtern, wird jedem, der sich direct an die Verlagshandlung wendet, besonders in Partieen, ein bedeutender Rabatt zugesichert.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Cantica sacra. Sammlung geistlicher Gesänge für eine Sopranstimme aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, herausgegeben von *Fr. Commer*. Subscriptions-Preis 1 Thlr. 22½ Sgr.

No. 1. *Handel*, aus einer Cantate: „Ach Herr, mich armen Sünder." 5 Sgr.
2. *Hasse*, Miserere: Tibi soli peccavi. 5 Sgr.
3. *dº dº* Quoniam si voluisses. 5 Sgr.
4. *Jo. Lotti*, Psalm 50: Asperges me. 5 Sgr.
5. *dº dº* Libera me de sanguinibus. 5 Sgr.
6. *J. Haydn*, Stabat mater: Quis non posset. 7½ Sgr.
7. *Leo*, Psalm 110: Tecum principium. 5 Sgr.
8. *Durante*, Lamentationes Jeremiae: Populi facti sumus. 5 Sgr.
9. *dº dº dº* Mulieres in Sion. 5 Sgr.
10. *Astorga*, Stabat mater: Sancta mater istud agas. 5 Sgr.
11. *Gesius*, Te deum laudamus: Tu ad liberandum. 7½ Sgr.
12. *dº dº dº dº* Dignare domine die. 7½ Sgr.
13. *Handel*, Oratorium Joseph: Du mannigfalt den armen Fremdling. 5 Sgr.
14. *J. S. Bach*, Messe: Qui tollis peccata. 7½ Sgr.
15. *Handel*, Psalm 27: Es ist der Herr. 5 Sgr.
16. *Jomelli*, Motette: Deo patri sit gloria. 5 Sgr.
17. *Handel*, Psalm 95: Erhebet hoch den Herrn. 5 Sgr.
18. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste: „Warum verliessen wir." 5 Sgr.
19. *Handel*, Psalm 54: Rein mach das Herz mir. 5 Sgr.
20. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste: „Wie nah' war uns der Tod." 7½ Sgr.
21. *Handel*, Psalm 89: Wohl, ach wohl, o Herr. 5 Sgr.
22. *Leo*, Ave maris stella: Virgo singularis. 5 Sgr.
23. *C. Ph. E. Bach*, Oratorium die Israeliten in der Wüste: „Benedeiuswerth, die ihren Sohn." 7½ Sgr.
24. *Hasse*, Te deum: Judex crederis esse. 7½ Sgr.
25. *Handel*, aus einem Psalm: Gott Deine Gnade. 5 Sgr.
26. *Jomelli*, Offertorium: Discerne causam meam. 7½ Sgr.

☞ Nicht ungelesen zu lassen!

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt sind erschienen:

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, redigirt von *E. Hentschel*. Jahrgang I—3. à 1 Thlr.

Körner, W., *Der Orgelfreund d. Vor-* und Nachspiele, Trio's, Fugen u. s. w. Bd. I—4. à 1 Thlr.

— — *Preludienbuch.* 1 Bd. in 12 Heften. 3 Thlr.

— — *Postludienbuch.* 1ª Heft. ½ Thlr.

— — *Der vollkommene Organist.* Mustersammlung der verschiedenartigsten Orgelcompositionen [älterer und neuerer Zeit. 1 Heft. ½ Thlr.

— — *Der Cantor und Organist*, oder Album für Gesang und Orgelspiel. 1ª Heft. ½ Thlr.

Töpfer, J. G., Allgemeines und vollständiges Choralbuch. Compl. in 15 Lieferungen 3½ Thlr.

Urania. Musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde, für Belehrung und Unterhaltung, redigirt von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*. Der Jahrgang zu ½ Thlr.

Diese Werke und Seminaristen, Schullehrern, Organisten und Cantoren nicht genug zu empfehlen.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt sind so eben erschienen:

Lachner, F., Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 76. (An die Geliebte. — Die allein! — Ich hab' eine alte Muhme.) 1 Fl.

— — Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. (Die nickende Mutter. — Kehr' ein bei mir! — Am Bache!) 1 Fl.

Müller, F., Concertino pour Violoncelle avec Accompagnement de l'Orchestre. Op. 35. 3 Fl.

— — Idem avec Accompagnement de Pianoforte. 1 Fl. 36 Kr.

Die königlich bayrische Hofmusik-Intendanz beeehrt hier mit, dass die von dem hiesigen Bürger und Mechanikus Herrn *Knocke* an die königliche Hofmusik-Intendanz zur Prüfung des Jahres 1842 gelieferten mit einer von ihm erfundenen und ausgeführten mechanischen Vorrichtung zur möglichst schnellen Umstimmung versehenen Pauken manuche seit zwei Jahren bei aller Vorstellungen im königlichen Hoftheater gebraucht worden sind und auf diese Construction sich praktisch als auch zweckmässig und dauerhaft erwiesen habe, dass diese Instrumente sowohl in Beziehung auf Schnelligkeit des Umstimmens, als auf Schönheit, Kraft und Fülle und eben so auf Reinheit des Tones vollkommen gelungen genannt, sohin allen grossen Orchestern empfohlen werden können.

München, den 7. Februar 1844.

(*L. S.*) Freiherr **v. Poissl**, königl. Hoftheaterintendant
v. Spengel, Theater-Oekonomie-Rath.
Franz Lachner, königl. Hofcapellmeister
Aug. Knocke, Mechanikus.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten April. № 17. 1844.

Inhalt: Zur musikalischen Literatur. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Göttingen. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Zur musikalischen Literatur.

Von Dr. August Kahlert.

Wenn man über die Art, wie die Wissenschaft dem Tonkünstler am Meisten Hilfe leisten könne, sich häufig vereinigt hat, indem bedeutende Meister überhaupt mit Lächeln und Kopfschütteln von dem Nutzen sprechen, den theoretische Untersuchungen ihnen gewähren, und gern auf den alten Satz, dass das Genie sich nicht nach Regeln richtet, sondern sie selbst giebt, berufen, so wird man doch ziemlich allgemein zugeben, dass kritische Untersuchungen der Tonwerke nicht unserer, sondern früherer Perioden dem künstlerischen Bewusstsein der Gegenwart förderlich sind. Lehrbücher der Composition sind, wie alle wissenschaftlichen Systeme, gar so sehr vom Zeitgeiste abhängig, der in den Lehrern selbst die Täuschung hervorbringt, Das, was eben ihrer Individualität entspricht, auch für die allgemeine Wahrheit zu halten. Die Untersuchung aber, die an Gegebenes sich anschliesst und davon zu den höheren Lehrsätzen selbst aufsteigt, kommt nicht allein zu Resultaten, die auf festerer Grundlage ruhen, sondern sie behält auch eben deswegen den Werth längerer Brauchbarkeit. Ich erinnere nur an *Lessing's* „Laokoon," der heute noch mit derselben Frische, wie 1768, wirkt, weil dort die ästhetischen Grundsätze an bestimmten vorhandenen Kunstwerken entwickelt, davon hergeleitet werden, während unzählige Compendien und Systeme der Aesthetik seit jener Zeit erschienen und wie Rauch vergangen sind. Die Tonkünstler gleichfalls werden aus ächt kritischer Behandlung der Geschichte ihrer Kunst, aus der Analyse der Persönlichkeit sowohl, als einzelner Werke gerade früherer, nicht lebender Meister immer noch am Meisten lernen. Und in dieser Hinsicht sind wir nicht reich an würdigen Arbeiten. Den Einen, der dergleichen versuchen, fehlt theoretische Kenntniss, den Andern geschichtliche, den Dritten philosophische. Es muss Viel beisammen sein, wenn eine solche Arbeit neben und mit dem unsterblichen Tonwerke bestehen soll. Mit Vergnügen bezeichne ich als eine solche, die diese mannichfachen Vorzüge in sich vereinigt, folgendes interessante Werk, das, da es im fernen Auslande erschienen ist, sonst wohl in Deutschland leicht unbekannter bleiben möchte, als es unstreitig verdient:

Nouvelle Biographie de Mozart, suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales oeuvres de *Mozart*, par *Alexandre Oulibicheff*, membre honoraire de la société philharmonique de St. Petersbourg. III volumes. 8. Moscou, de l'imprimerie d'Auguste Semen 1843. — Vol. I. cont. 318 pages, Vol. II. 378 pages, Vol. III. 478 pages.

Der Verfasser dieses Werks, Russe von Geburt, ist in Dresden erzogen, und hat deutsche Kunst und Literatur, wie deutschen Sinn, genau kennen und lieben gelernt. Die Bahn des Diplomaten, zu der er erzogen und herangebildet war, wies ihm allmälig eine Menge von Geschäften an, welche ihm gleichwohl Zeit liessen, seiner Lieblingsneigung, der zur Musik, ausdauernden Fleiss zu widmen und das Beste, das diese Kunst hervorgebracht hat, kennen zu lernen. Seit 1830 nun hat er sich nach dem Innern von Russland zurückgezogen, wo er, im Gouvernement Nischnei-Nowgorod, bald in der Stadt dieses Namens, bald auf seinen grossen Gütern in bedeutenden Verhältnissen lebt. In jener Stadt, an den Ufern der Wolga, wo ein jährlicher Weltmarkt stattfindet, auf dem Asien und Europa einander die Hände reichen, hat sein Eifer und seine Beharrlichkeit ein musikalisches Leben hervorgerufen, wovon dort bis dahin keine Spur war. Er hat ein Quartett zusammengebracht, das alle Werke der Classiker vorträgt, und dies ist wieder die Wurzel eines Orchesters geworden, das allmälig die Symphonieen derselben einstudirt hat und Theilnahme unter den Zuhörern gewinnt. Als einen Musiker, der durch ausgezeichnetes Talent der Direction ihm dabei wesentliche Dienste leiste, rühmt er Herrn *Kindt* (wahrscheinlich ein Deutscher). Die Schilderung aller dieser Verhältnisse geschieht in der Vorrede mit liebenswürdiger Bescheidenheit, die ungeachtet alles Feuers, aller ächt poetischen Begeisterung, die ihm oft bei seinen Schilderungen die Farben leiht, in dem ganzen Werke sichtbar bleibt. Indem die Entstehungsgeschichte dieser Biographie *Mozart's* geschildert wird, bekennt er selbst, dass er bei dieser mehr als zehnjährigen Arbeit gelernt, mit seinem Stoffe gewachsen sei, und was er zuerst übermüthig gleichsam als Kinderspiel übernommen, zuletzt als eine fast die Kräfte des Einzelnen übersteigende Aufgabe erkannt habe. Dieses Bestreben, überall die Wahrheit zu finden, das hohle Gerede zu vermeiden, das die gewöhnliche Sprache der Dilettanten und leider auch der künst-

lerischen Journalistik ist, dieser Sinn, eine einzelne Erscheinung in der Kunstwelt durchaus nicht anders, als in ihrem causalen Zusammenhange mit vorhergegangenen und nachfolgenden aufzufassen, dies zeichnet ihn rühmlich aus, und giebt seinem umfangreichen Buche literarische Bedeutung. So viel einzelne treffliche Abhandlungen in Deutschland über *Mozart* und einzelne Werke dieses Meisters geschrieben worden, so trage ich doch kein Bedenken, zu behaupten, dass wir bis jetzt kein deutsches Werk über diesen Gegenstand besitzen, welches dem jenes zugleich mit künstlerischem Talente und philosophischem Scharfblicke begabten Russen irgend gleichkäme. Dass er die Sprache der vornehmen Welt in Europa, die französische, gewählt hat, ist wohl natürlich, denn er will sich eben mit ganz Europa und nicht mit deutschen Lesecirkeln unterhalten und in Ideenverkehr setzen.

Die Veranlassung zu dem Werke hat *Nissen's* bekannte Lebensgeschichte *Mozart's* gegeben. Anfänglich hatte der Plan, dieses an Thatsachen so reiche Buch auf's Neue und in geschmackvollerer Form zu bearbeiten, wie es schien, keine grossen Schwierigkeiten. Bald aber zeigte sich, dass ein nach den letzten Gründen des grossen Einflusses, den *Mozart* geübt hat, forschender Geist sich dem Stoffe gegenüber einen ganz andern Standpunct suchen müsse, als *Nissen*, der nichts als Compilation geliefert hat, der auf höhere Ideen, auf Darlegung des inneren Zusammenhanges ganz verzichtet. So wurde denn vor allen Dingen nöthig, das Verhältniss *Mozart's* zu allen andern grossen Tonmeistern festzustellen, und dies bedingte das Eindringen in die an so vielen Stellen verwickelte Geschichte der ganzen Tonkunst. Kritik der einzelnen Werke *Mozart's* endlich hat *Nissen* gar nicht geliefert, sondern ist nur bemüht gewesen, bei jedem einzelnen verschiedene Urtheile darüber zu sammeln und neben einander abzudrucken, wodurch ihm die Mühe, selbst zu richten und seinen Spruch zu motiviren, erspart blieb.

Die Grundansicht, wovon *Oulibicheff* ausgegangen ist, und welche in allen Theilen seiner Arbeit hindurchscheint, ist nun vor allen Dingen zu entwickeln; sie stellt sich nicht als vorgefasste Meinung, die dem Stoffe angepasst worden, heraus, sondern als Resultat seines vieljährigen Studiums. Mit aufrichtiger Freude habe ich hier zu bemerken, dass es dieselbe ist, die ich vor mehreren Jahren in einer in der Vierteljahrschrift: „Die Jahreszeiten" abgedruckten Abhandlung: „Gegenwart und Zukunft der Tonkunst" auszuführen bemüht gewesen bin, und, da dieselbe schwerlich bis nach Nischnei-Nowgorod gekommen ist, so ist dieses Zusammentreffen zweier durch mehrere hundert Meilen von einander getrennten Personen in einem Puncte wohl eine Art von Zeugniss für die Richtigkeit der Ansicht. Dieselbe beruht nämlich darin, dass zwei Gegensätze in dem weltgeschichtlichen Verlaufe der Tonkunst sich mit einander zu versöhnen gestrebt haben, was ihnen aber erst in und mit *Mozart* gelungen ist. Dem Zwecke jener meiner Abhandlung gemäss hatte ich darzuthun mich bemüht, dass nach *Mozart* die Kunst wieder in jene beiden divergirenden Richtungen zerfallen sei; davon hat *Oulibicheff*, seiner Aufgabe nach, keine Notiz zu nehmen, sondern die nähere Erkenntniss *Mozart's*, als eben des wahrsten und vollständigsten Repräsentanten der Tonkunst, tritt dann als Thema auf; die Gegensätze selbst sind von uns Beiden auch einigermaassen verschieden aufgefasst worden. Er sagt (II, S. 206): „Die Musik theilt sich in die der Natur und der Kunst; jene beruht auf dem Instinct des Accordes, diese auf erworbener Kenntniss der Harmonie. Die Musik im Naturzustande giebt es und hat es gegeben zu allen Zeiten und überall; den Anfang der Kunstmässigkeit kann man erst mit dem 16. Jahrhundert zugeben. Zwei Kräfte giebt es seitdem, die jede ihr Recht behaupten, Melodie und Contrapunct. Der Reichthum jeder derselben ist gewaltig. Die That *Mozart's* hat darin bestanden, dass er beide Forderungen in gleichem Maasse befriedigte." Diese Ansicht *Oulibicheff's* beruht zuletzt auf dem ewigen Gegensatze der Sinnlichkeit und des Geistes, und ist eben wegen dieses Fundaments gar nicht zu widerlegen. Ich habe in jener meiner Abhandlung den Gegensatz in der Musik aus dem Grundcharacter der germanischen und romanischen Völker herzuleiten gesucht, und mich darauf gestützt, dass die Unterschiede der religiösen Weltanschauung den in der Kunst nach sich ziehen. Der Protestantismus ist abstracter, der Katholicismus sinnlicher in seiner Gottesverehrung, daher stammt der gleichmässige ruhige Fortschritt aller einzelnen Stimmen eines Accords bei Palästrina, ein Bild der Unwandelbarkeit, daher der Knäuel von Durchgängen in denen des *Seb. Bach*, ein Bild der verschiedenartigsten Mitthätigkeit aller Einzelnen zu einem Ziele; erkennt doch *Oulibicheff* selbst diese Bedeutung *Bach's* an (Th. II. S. 140). Wo mehr Sinnlichkeit in der Kunst, da herrscht die Objectivität, wo mehr geistige Thätigkeit, die Subjectivität; daher kommt, dass, wie ich wenigstens behaupte, bei *Bach*'scher Musik der Ausführende selbst noch grösseren Genuss, als der Zuhörer, hat. Bei italienischen Meistern ist der umgekehrte Fall. Doch alle diese Ansichten sind hier nicht weiter zu verfolgen, vielmehr müssen wir zu dem schätzbaren Werke, das dazu Veranlassung gab, zurück.

Die Eintheilung desselben ist folgende: der erste Band fullt die äussere Lebensgeschichte *Mozart's*, wobei alle bekannten Thatsachen sorgfältig beachtet und benutzt sind. Der Vortrag ist vortrefflich: in ungemein lebhafter Schilderung rollt der Verfasser die ganze Bildungsgeschichte, die wechselnden Schicksale, die Veranlassungen zu den berühmtesten Compositionen vor unserm Blicke auf. Die Quellen, woraus er geschöpft hat, sind die allgemein bekannten; die Eintheilung in eine Reihe von Abschnitten ist nicht nach äusserlichen Ereignissen, sondern nach hervortretenden Bildungsmomenten des Meisters getroffen. Man sieht, dass eben die innere Bildung desselben, sein Wachsthum und Reifen der Punct ist, worauf der Darsteller sein Augenmerk gerichtet hat; diese Art der Darstellung ist aus der Anschauung hervorgegangen, welche der Biograph von der weltgeschichtlichen Bedeutung seines Helden sich erworben hat, eine Anschauung, die, hier nur angedeutet, in den folgenden beiden Banden erst vollständig zu Tage kommt. Der erste Band bildet ein lebenswarmes interessantes Gemälde, eine

anziehende Lectüre, er war die nothwendige Grundlage alles Folgenden, ist auch zuerst entstanden; den wahren und eigenthümlichen Werth des Buchs hat man aber nicht nach ihm, sondern nach dem Hauptzwecke des Verfassers, der in den folgenden Theilen sich enthüllt, einer philosophischen Kritik der *Mozart*'schen Kunstwerke, zu beurtheilen, denn im ersten hat er nur fremde Forschungen verarbeitet. —

Diese Kritik nun begründet der Verfasser sehr richtig durch eine Prüfung des musikalischen Vorrathes, welchen *Mozart*, als er zu schaffen begann, vorfand, und füllt mit dieser Prüfung den grossten Theil des zweiten Bandes; er liefert hier eine kurze, gedrängte philosophische Geschichte der Tonkunst, worin er mit Benutzung *Forkel's*, *Burney's*, *Kiesewetter's* verfahren ist, die Werke der älteren Meister selbst fleissig zu Rathe gezogen hat, und sich, was das Urtheil betrifft, sehr selbständig beweist. Indem er von der Idee, dass alles vor *Mozart* Geleistete lediglich Diesen vorbereitet habe, ausgeht, stellt er *Mozart* selbst als einen Gottgesandten dar, der den Gipfel aller musikalischen Leistungen der Welt bezeichnet; sie sind nur das Fussgestell oder die erhabene Säule, die ihn zu tragen bestimmt war. Man sieht, der Begriff persönlichen Verdienstes ist hier durch den einer geschichtlichen Nothwendigkeit ersetzt, wonach *Mozart* die Erfüllung einer gottlichen Offenbarung wird, das Phänomen des göttlichen Willens im Augenblicke, da die Menschheit reif war, denselben zu vernehmen. Der bereits oben gegebenen Andeutung gemäss, geht unser Geschichtschreiber von folgenden Sätzen aus: Die Musik ist doppelt in ihrem Wesen, sie hat eine natürliche und eine geistige Seite. Jene Naturmusik ist so alt, als die Welt, dem Menschen eben so wesentlich, als die Sprache; die andere hat man Jahrhunderte lang gesucht, ohne sie finden zu können. Die Forschungen über musikalische Kunst in der Zeit des Griechenthums, überhaupt in der vorchristlichen Zeit, werden als leere Conjecturen ohne Nutzen verworfen. Die einfache Naturmusik ist der Dreiklang, und das Wohlgefallen daran nur Befriedigung einer physischen Forderung des Menschen; dies ist der Boden für die künstlerische Bearbeitung. Wenn *Forkel* den alten Griechen als einen Vorzug eine gewisse rhythmische Vollendung zuspricht, welche wir entbehren, so stimmt *Oulibicheff* mit ihm gern überein, und wird durch Beobachtung der Zigeuner, die er in Nowgorod vielfach zu beobachten Gelegenheit gehabt, darin bestärkt; ihre Musik hat wenig Ton, mehr Schlag und Schall zum Material, prägnanten und mannichfachen Rhythmus, den sie genau mit Körperbewegungen unterstützen, und der sich bis zu einem gewissen Wahnsinn, einer Art von Verzückung steigert; er schliesst sehr richtig, dass der Rhythmus ein untergeordnetes Element der Tonkunst sei, während deren geistige Ausbildung eben von der des Tones und dessen naturgemässen Beziehungen ausgehen musste. Die Geschichte der Harmonie, mit der der christlichen Kirche verknüpft, wird nun im Abrisse gegeben. Ueber die schüchternen Versuche und Anfänge des *Hucbald* und *Guido v. Arezzo*, namentlich den Unterschied, ob blanke Quinten oder Quarten in ihren Fortschritten besser klingen; äussert er sich ironisch; die späteren Entdeckungen des *Franco von Cöln* u. A., betreffend die Unterschiede vollkommener und unvollkommener Intervalle, der divergirenden Bewegung einzelner Stimmen, deren verschiedene rhythmische Qualität u. s. w., führen ihn zu dem Ausspruche, dass es Schade gewesen, dass die Theoretiker vor den Practikern gekommen seien. Diese Behauptung ist nur scheinbar richtig. Die Theorie hat sich auch damals nach der Praxis gerichtet, die eben auch nicht mehr für den theoretischen Forscher darbot. Endlich im 14. Jahrhundert kommt es zu Kunsterzeugnissen; er führt jenes Fragment einer Messe von *Machaud* (1364) an, und findet es auffallend, dass die Kunst vom Zusammengesetzten zum Einfachen, vom canonischen Contrapunct zur Harmonie, von da erst zur Melodie gegangen ist, während sie bei der Melodie, wie er meint, hatte anfangen können. Hierauf muss ich entgegnen, dass die Melodie nichts fertig Vorgefundenes war, sondern allmälig erst in die Welt hineingekommen ist. Die Natur, behauptet er, lehre die Melodie, die Kunst möge sie dieselbe begleiten, stützen oder mit andern verbinden lehren. Dies ist gleichfalls nur scheinbar; denn die Natur liefert keine Melodie, der Mensch erzeugt sie, und zwar aus dem innern Vorrath harmonischer Beziehungen, die er in seiner Seele hat. Die Melodie ist ein Resultat, ein aus harmonischen und rhythmischen Elementen entstandenes Ding. In den bildenden Künsten hat man das Gegentheil. Die Natur stellt fertige Werke als Muster hin, in der Musik muss der Mensch sich die Muster erst machen, und sich von Muster zu Muster fortbilden; der Maler kann jeden Augenblick auf die Natur zurückgehen, sich Raths erholen, der Musiker kann dies nur aus Kunstwerken.

In der weiteren Darstellung weist der Verfasser unter Anderem nach, dass die Kunst des Contrapuncts erst, als man den sogenannten Cantus firmus gefunden, etwas höhere Bedeutung erhalten habe. Wie er denn immer auf Melodie, als Wesen der Musik, mit Recht hält, so findet er darin den Gewinn, dass alle Stimmen sich an eine einzelne als Hauptsache, die sie gleichsam respectiren, halten. Er nennt *Josquin de Près* mit Verehrung, einen Mann mit einem Januskopfe, der die Liste der blossen Notenrechenmeister schliesse und die der Componisten beginne. Die Kunst der Composition wurde durch ihn nicht davor behütet, ein eitles Spiel des Verstandes zu bleiben. Die späteren Anhänger der Schule, welcher auch *Josquin* angehörte, nämlich der niederländischen, oder der des *Ockenheim*, verfielen in ganz bedeutungslose Spielerei, und werden hier Seiltänzer genannt. *Winterfeld's* Werk über *Gabrieli* scheint dem Verfasser nicht bekannt geworden zu sein. Die merkwürdige venetianische Schule des *Willaert* in ihrer Eigenthümlichkeit wird nicht geschildert. Bei der Reorganisation des Kirchengesanges durch *Palästrina* hält er sich länger auf und stellt ihn in ein Verhältniss, das dem, welches *Mozart* seiner Zeit einnahm, ähnlich ist; er sieht in ihm einen Erretter des melodischen Elements. Die weitere Fortbildung, die weltliche Musik, die Entstehung der Oper werden interessant geschildert, eben so die Entstehung der grosseren Kunstformen, namentlich der auf die Principien des Gegensatzes gegründeten Fuge.

Als der Verfasser auf die deutschen Componisten zu reden kommt, auf *Händel* und *Bach*, weicht er von den Urtheilen mancher deutschen Theoretiker ab. Er urtheilt als Ausländer, ohne patriotische Vorliebe, die er *Forkel'n* bei seiner Biographie *Bach's* vorwirft, er schliesst sich dem Urtheile *Burney's* an, und hebt hervor, dass die Lebensverhältnisse beider Meister ihren Styl bedingt haben, daher Jener, der Operncomponist, mehr nach Aussen, Dieser, der Mann der Kirche, mehr nach Innen sich entfaltete. Nur dass *S. Bach*, wie *Forkel* sagt, der grösste Tondichter (nicht Tonsetzer) gewesen sein solle, dies, bekennt er, sei ihm unbegreiflich. Ich muss ihm zweierlei hierauf erwidern, einmal, dass, wenn er *Bach* eben so gründlich, als z. B. *Mozart*, studirt hätte, er vielleicht in jenem Meister Vieles, das ihm entgangen ist, gefunden hätte, dann aber, dass, um *Bach* zu bewundern, man nur überhaupt Musiker zu sein braucht, um ihn zu lieben, man ein Deutscher sein muss. Der wahre Werth eines alten Italieners wird auch am Leichtesten vom Italiener selbst gefasst. *Handel* liebte die Italiener, *Bach* nicht; *Handel* vermittelte, Dieser trennte die Nationalitäten; Jener ist für Europa, was *Bach* zunächst für Deutschland, ein Verhältniss, das bei *Mozart* und *Beethoven* sich wiederholt. *Oulibicheff* sieht in *Bach* den tiefsinnigen Meister des Contrapuncts, einen Verwandten des *Josquin de Près*, eine Analogie, die von den Franzosen neuerlich mehrmals ausgesprochen worden ist; er bemerkt ganz richtig, dass in *S. Bach's* Cantate: „Eine feste Burg" nichts eigentlich veraltet sei, aber er wird bitter, wenn er hinzusetzt, es sei auch niemals etwas jung darin gewesen, er habe für sich geschrieben, und schwerlich irgend Jemand gleichermassen, als sich selbst, entzückt; mit einem Worte, er ist ihm zu abstract, zu wenig sinnlich, daher er ihn lieber lesen, als hören will. Dies hindert ihn nicht, einzelne Theile der Passion nach dem *Matthäus* aufrichtigst als unverwelkliche Stücke anzuerkennen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Quartetts und Duos für Pianoforte.

1) *Schubert, L.*: Gr. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 32. Hamburg, Schuberth et Comp. 3 Thlr.

2) *Löschhorn* et *Griebel*: Gr. Duo pour Piano et Violoncelle ou Violon sur des motifs de l'Opéra: La fille du Regiment. Berlin, C. Paez. 1½ Thlr.

3) *Thalberg* et *Panofka*: Gr. Duo pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opéra: Beatrice di Tenda. Op. 49. Wien, Mechetti. 2 Fl. C. M.

4) *Wolff* et *Vieuxtemps*: Gr. Fantaisie pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opéra: Oberon. Op. 89 und 14. Mainz, Schott's Söhne. 2 Fl. 42 Kr.

5) *Kalkbrenner* et *Panofka*: Duo pour Piano et Violon sur l'Opéra: Charles VI. Op. 168. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Im Fache der Quartettmusik ist es seltener, so geistlosen Erzeugnissen zu begegnen, wie sich in andern Fächern der musikalischen Literatur immer Gelegenheit dazu bietet; die jetzt so beliebten Fantasieen über bekannte Melodieen haben sich glücklicher Weise noch nicht darin heimisch gemacht; die Ursache davon ist einfach die: dass sich Fantasiencomponisten gestehen müssen, kaum für Pianoforte allein etwas zusammenzubringen, geschweige denn für Pianoforte und mehrere Instrumente, von denen keines durchaus untergeordnet erscheinen soll.

Aber auch von anderer Seite ist dem Schlechten der Eingang gewehrt, nämlich von Seiten der Verleger; denn es muss schon etwas Besonderes sein, wenn sich diese zur Herausgabe eines umfangreichen und nur von einer kleinen Zahl begehrten Werkes verstehen sollen.

Das Schubert'sche Quartett, nach dem Titel das zweite, hat uns recht zufrieden gestellt; in Hinsicht der Composition bekundet sich der tüchtige Musiker. Der erste Satz ist in Behandlung des Stoffes, in der Fortspinnung des zweiten Theils und dem darin eingeführten neuen interessanten Motiv, welches zwischen der Repetition des ersten und Transposition des zweiten Thema's nochmals geschickt angewendet wurde, der bedeutendste. Das Scherzo belehrt uns auf's Neue, dass nicht in jeder Sonate, Symphonie, Quartett u. s. w. ein derartiger Satz am Platze ist; es erscheint häufig wie hineingeschneit, ohne dass seine Umgebung ein solches bedinge, und wirkt dann mehr störend.

Das Scherzo ist daher auch hier etwas trocken ausgefallen, doch entschädigt das Adagio und das lebendige Finale reichlich. In Anschung der Benutzung der Instrumente tritt zwar das Pianoforte seinem Leistungsvermögen gemäss überwiegend hervor, doch sind die übrigen keineswegs kümmerlich oder als blose Begleiter behandelt, man sieht, dass der Componist wohl mit ihnen umzugehen wusste, indem er sie hier und da ihrer Eigenthümlichkeit nach hervortreten lässt; die Ausführbarkeit des Ganzen fordert, ausser im Finale, keine besondere Technik. Wir wünschen dieser mit anzuerkennendem Fleiss ausgeführten Composition die Aufmerksamkeit, welche sie schon um der guten Sache willen verdient.

Accordfortschreitungen wie S. 7, System 2 und fort, stechen uns zwar nicht mehr so in die Augen, als es früher der Fall war, indem man sich an eine kalte, dürftige Regel nicht mehr bindet, sondern den Verstand in bedenklichen Fällen mit Recht entscheiden lässt; doch muss man eben dazu genügende Veranlassung haben.

Die saubere Ausstattung des Werkes macht einige leicht zu verbessernde Druckfehler (S. 7, System 3, wo der Violinschlüssel für den Bassschlüssel, S. 13, System 2, im vorletzten Tact, wo im Basse das 𝄪 vor *f* anstatt vor *e*, S. 18, wo im dritten Tact vor *h* ein *b* zu setzen ist) gern vergessen. —

Von den Duos lässt sich in Betracht ihres künstlerischen Werthes nicht viel zu ihrem Vortheile sagen. In diesem Fache der musikalischen Literatur läuft schon mehr Mittelgut unter, als in den oben bemerkten, zumal die Fantasie es ist, welche, wie in der blosen Pianofortemusik, das Feld bebauptet. Auch sämmtliche Duos ge-

hören zu den Erzeugnissen des Tages, sind Fantasieen über Opernthemen, und selbst in diesem dürftigen Gewande müssen dieselben noch magerer erscheinen, als die Compositionen gleichen Schlages für Pianoforte solo, weil hier meist zwei Bearbeiter für einen Gegenstand zusammentreten und die wenige, in der Solocomposition ja noch anzutreffende Einheit auf diese Weise vollends verschwinden muss.

Wie fangen es aber die Componisten solcher Duos an, dieselben zusammenzubringen? Das Verfahren ist ein sehr einfaches. — A wählt mit B die ihnen zusagenden Themen einer Oper aus; hierauf schreibt jeder, unter steter brüderlicher Besprechung, die Solopartieen für sein Instrument; ist dieses geschehen, so helfen sich beide Theile auf's Freundschaftlichste aus, indem die noch fehlenden Noten des Zusammenspiels wegen dazugesetzt werden, und das Duo ist fertig.

Ein Unterschied besteht allerdings noch zwischen einem und dem andern derartigen Tonstücke, nämlich der: dass das eine vielleicht etwas geschickter, als das andere geschrieben ist und mehr Routine seines Bearbeiters bekundet. Unter diese gehören von unsern Duos die unter No. 3, 4 und 5. Das Duo von Löschhorn und Griebel ist von Seiten des Violoncellisten mit Geschick und für die Ausführung mit Sorgsamkeit verfasst, der Clavierspieler zeigt sich aber oft zu sehr als Neuling in der Composition und lässt, wie z. B. in der dritten Variation, welche ganz das Gesicht von Henselt's Etude, Op. 3, macht, den Ersteren manchmal kaum zu Worte kommen; übrigens sind schlechte Zusammenklänge und durch übel gestellte Figuration unbefriedigende Accordauflösungen nicht selten anzutreffen.

Druckfehler sind uns einige vorgekommen: S. 5, System 3, Tact 3 und fort, S. 6, System 2, Tact 2, S. 9, System 2, Tact 1.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Göttingen. Den 28. Februar d. J. wurde hier in festlich erleuchteter Universitätskirche des unsterblichen *Graun's* herrliche Cantate: Der Tod Jesu, nachdem dieselbe beinahe 25 Jahre geruhet hatte, mit Begleitung der Orgel und mit starkbesetztem Orchester unter der Direction des Dr. *Heinroth* wieder aufgeführt und zwar mit einigen Abänderungen des Textes sowohl, als der Musik.

Vergleichen wir die Ausgaben der lyrischen Gedichte *Rammler's* von 1772 und 1801, in welchen sich diese Cantate befindet, so bemerken wir schon darin ausserordentlich viel Verschiedenheiten, noch mehr aber in dem Texte, welchen *Graun* componirt hat. In der Ausgabe von 1772 steht nach den Worten: „O, wacht und betet, meine Brüder," ein Terzett, welches nicht nur in der Ausgabe von 1801, sondern auch in *Graun's* Composition fehlt; dagegen vermissen wir in der frühern Ausgabe an dieser Stelle die Arie: „Ein Gebet um neue Stärke" u. s. w. Nach dieser Arie folgt in beiden Editionen ein Chor: „Herr, höre die Stimme unsers Flehens" u. s. w., welchen *Graun* nicht aufgenommen hat; dagegen tritt nach dem Chore: „Unsre Seele ist gebeuget" u. s. w. in genannten Ausgaben der Choral: „Ich will von meiner Missethat" u. s. w. nicht ein, und merkwürdig genug fehlt in beiden auch die meisterhafte Doppelfuge: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" u. s. w. In der Ausgabe von 1772 vermissen wir den Chor: „Freuet euch alle, ihr Frommen" u. s. w. und wir lesen an dessen Stelle einen ganz andern, welcher mit den Worten beginnt: „Gelobet sei der Herr" u. s. w. Weggelassen ist in beiden Ausgaben der Choral: „Wie herrlich ist die neue Welt" u. s. w. — Es würde zu weit führen, alle Varianten in einzelnen Ausdrücken hier namhaft zu machen. Der Text, welcher der Composition von *Graun* zum Grunde liegt, ist nun da, wo es nöthig war, nach den beiden Ausgaben von 1772 und 1801 abgeändert worden.

In der Musik sind Choräle, Chöre und Recitative durchaus unverändert geblieben und nur durch eine unserer Zeit angemessene Instrumentation bereichert worden, da *Graun* das Werk blos für die Orgel und das Quartett schrieb; die wenigen von ihm beigefügten Blasinstrumente sind mehr ad libitum zu betrachten. Alle Arien und das alleinige Duett, für den Zeitgeschmack zu weit ausgesponnen, hörten wir etwas abgekürzt, indem die Hauptideen näher an einander traten, und zwar so, dass der Zusammenhang nicht gestört wurde. Bekanntlich ist unsere Kammerstimmung gegen die, welche zu *Graun's* Zeiten gebräuchlich war, um mehr als einen halben Ton hinaufgerückt; sollte nun das Werk in seiner ursprünglichen Tonhöhe erscheinen, so musste dasselbe nach Umständen theils um einen halben, theils um einen ganzen Ton tiefer transponirt werden, welches fast bei allen Nummern geschah. Die Cantate spielte mit obenerwähnten Abkürzungen der Arien gerade zwei Stunden, und das Publicum äusserte sich über die zeitgemässe Ausstattung sowohl, als über die Aufführung selbst sehr zufrieden.

Weimar, im März 1844. Von Anfang November 1843 bis Mitte Februar 1844 hatten wir so viel Interessantes in Musik, als vielleicht noch nie in einem so kurzen Zeitraume. Denn im Theater gab Mad. *Schröder-Devrient* neun Gastdarstellungen, Herr CM. Dr. *Liszt* veranstaltete und leitete vier Capellconcerte und vier Hofconcerte, in denen allen er auch spielte; der Hofpianist Herr *Krüger* von Stuttgart spielte im Theater und bei Hofe, an beiden Orten sangen Miss *Birch* und Herr *Pantaleoni*, in Zwischenacten und im Capellconcert Dem. *Kunth* (Mitglied des Theaters in Brüssel), drei Gastdarstellungen gab der Tenorist Herr *Eberius* vom Hoftheater in Ballenstädt, und ein Naturs änger Herr *F. J. Ezkens* kam auch einmal wieder an die Reihe. Die beiden Opern „Der Herzog von Olonne" von *Auber* und „Hans Heiling" von *Marschner* waren zur Aufführung am 2. und 16. Februar (den Geburtstagen des Grossherzogs und der Grossherzogin) bestimmt, Hans Heiling wurde jedoch bis zur völligen Genesung der Grossherzogin verschoben.

wird — denn dem Direktor des Theaters fehlt es nicht an gutem Willen — steht dahin.

Stuttgardt. — Noch immer steht man in der Erwartung, auf wen das Loos bey der Wiederbesetzung unserer Kapellmeisterstelle fallen werde. Hr. Abeille, dem indessen der Charakter eines Konzertmeisters beygelegt worden, hat auch zu den Kreuzfahrern von Kotzebue die Zwischenmusik neuerlich komponirt. Dieses Schauspiel wurde mit vieler Pracht und unter allgemeinem Beyfall gegeben. Ein Tempel von vielfarbigem lakiertem Blech, für den der Herzog Karl einst 30000 Fl. bezahlte, und ein Zimmer im Kloster, das unter der Direktion des Hrn. Prof. Heideloff neu gemahlt wurde, erhöhten den Glanz der Dekorationen zum Entzücken, wozu noch insbesondere die arganischen Lampen des Herrn Hofmechanikus und Optikus Tiedemann sehr vieles beytrugen.

Seitdem das kleine Schauspielhaus ein Raub der Flamme wurde, wurde an bequemerer Einrichtung im Innern des grossen Opernhauses bisher unausgesezt gearbeitet. Die Garderobe besizt bereits wieder einen ansehnlichen Vorrath an theatralischen Kleidungen, und wird glänzender, als sie vorhin war. Auch hat der herzogliche Kirchenrath zur Anschaffung neuer Instrumente für das Orchester 1500 Fl. verwilliget.

Mit vielem Vergnügen theilen wir unsern Lesern die so eben eingehende zuverlässige Nachricht aus Paris vom 26sten Dec. mit, welche das nun entschiedene Schicksal des musikal. Konservatoriums enthält.

„Auf eine Auflösung dieser vortrefflichen Anstalt war es von der Regierung gar nicht abgesehen, wohl aber auf eine Säuberung und festere Begründung. Bey der Errichtung des Instituts wollte man, im ersten Enthusiasmus, Alles leisten, und hat eben darum verhältnismässig so Weniges geleistet. Nun ist die Zahl der Lehrer auf die Hälfte, von 80 auf 40, herabgesezt, und dies wird dem ganzen Körper eine dauerhaftere Konstitution geben. Die besten Professoren bleiben nun alle. Nur Kreutzer gehet auf 3 Monate nach London und Rode auf 4 nach Petersburg, und zwar lezterer über Berlin und vielleicht auch über Leipzig. Cherubini, Mehül, Kreutzer, Rode, Nicolo, Lesueur und Boieldieu haben sich zu einem Musikverlag verbunden. Sie sind wohl sämmtlich Männer, die über dem Handel die Kunst nicht hintansezen werden. Die nun noch weggehen, geben keine Lücke, wenigstens keine, die nicht leicht ausgefüllt werden könnte. Cherubini gehet vielleicht auf einige Zeit nach Wien, um dort für die Oper thätig zu seyn; dagegen hat man jezt wieder Hoffnung, Vater Haydn von dortaus hierher kommen zu sehen. Beydes ist aber doch noch im weiten Felde. Eine so eben hier angekommene Schilderung der hiesigen Theater in einer bekannten deutschen Zeitung mag der liebe Gott dem Verfasser vergeben." —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Die Vorstellungen im Theater waren folgende: Armida, Fidelio, Iphigenia in Tauris, Saalnixe (erster Theil), Titus, Egmont, Faust zwei Mal, Leonore, Pfefferrösel zwei Mal, Preciosa, Rückkehr ins Dörfchen, Scheibentoni zwei Mal, Waise und Mörder, Wallensteins Lager, Wiener in Berlin, Barbier von Sevilla, Lucrezia Borgia, Otello, Romeo und Julie, Tochter des Regiments zwei Mal, Blaubart, Herzog von Olonne zwei Mal, Johann von Paris, Weisse Dame, und an einem Abende (die bestimmte Vorstellung konnte eines plötzlichen Hindernisses wegen nicht Statt finden) gab man „Dramatische Bilder," nämlich: den ersten Act der Schweizerfamilie, den zweiten der Lucrezia Borgia und den vierten der Montecchi und Capuletti. Neu war: „Der Herzog von Olonne" von *Auber*, ein leichter, loser Text mit fader, flacher Musik. Wie der Componist des Maurers und der Stummen sich so erniedrigen konnte, einen Herzog von Olonne unter seinem Namen erscheinen zu lassen, wird einem ehrliebenden Deutschen schwer zu begreifen. Der Franzose hat's gethan, hat das Honorar in der Tasche und kümmert sich um Weiteres nicht. Herr *Auber* hat uns schon oft getäuscht, es wäre endlich Zeit, sich nicht mehr täuschen zu lassen.

Die neun Vorstellungen der Mad. *Schröder-Devrient* waren: Armida, Blaubart, Fidelio, Iphigenia in Tauris, Lucrezia Borgia, Otello, Romeo und Julie, Titus, und die oben genannten Dramatischen Bilder. Die Künstlerin hat einen zu weit verbreiteten grossen Ruf, als dass es nöthig wäre, über ihre trefflichen Leistungen in's Einzelne zu gehen. Es genügt, zu bemerken, dass sie auch diesmal, wie schon früher, in allen ihren Darstellungen die vollste Anerkennung fand, besonders aber als Lucrezia Borgia und als Marie im Blaubart das Publicum hinriss. Ihre vielen enthusiastischen Verehrer fanden zwischen ihren jetzigen und früheren Leistungen keinen Unterschied — die ruhigern Beurtheiler fanden jedoch einige Verschiedenheit, weniger in der Kraft und im Klang der Stimme, als in der weniger leichten Ansprache der Töne, besonders der höhern, was sich durch öfteres bemerkbares, nicht selten hörbares Athemnehmen kund that — auch leider in der Intonation. Der Vortrag war seelenvoll wie immer, und das Spiel meisterhaft, hier und da, z. B. im Blaubart, vielleicht zu scharf und grell. Es mag sein, dass man dergleichen jetzt schöner findet und mehr applaudirt, als früher, und als es recht ist — eine Künstlerin aber, wie Mad. *Schröder-Devrient* bedarf keiner Künstelei. Wenn Referent bekennt, dass er zwar unter die wahren Verehrer der Mad. *Schröder-Devrient* gehört, doch nicht zu den enthusiastisch blinden, so mag es ihm wohl frei stehen, seine Meinung offen dahin auszusprechen, dass Mad. *Schröder-Devrient* noch jetzt im Gesange weit mehr leistet, als man nach so vielen Jahren ihrer dramatischen Laufbahn, in denen sie die grössten, anstrengendsten Gesangpartieen mit Aufwendung aller körperlichen und geistigen Kraft ausführte, billiger Weise verlangen, ja nur erwarten kann, dass aber dennoch Jeder, dem der herrliche Name der grossen Künstlerin werth ist, wünschen muss, sie möge bald, eher, als sie dazu gezwungen ist, den Gesang aufgeben und sich dem recitirenden Trauer- und Schauspiele zuwenden. Sie wird gewiss auch dort Triumphe feiern. — Madame *Schröder-Devrient* sang auch bei Hofe in einem kleinern Cirkel am Flügel, und in einem von ihr zum Besten des Frauenvereins veranstalteten Kirchenconcert, in dem sie von dem Tenoristen Herrn *Götze*, der Capelle und Herrn Professor *Töpfer* unterstützt wurde, der, wie vorauszusehen war, das meiste Interesse für sein ausgezeichnetes Orgelspiel in Anspruch nahm.

Herr *Eberius* sang in der Tochter des Regiments, Johann von Paris und der weissen Dame. Er ist von der Natur zwar nicht reich, doch auch nicht so kärglich ausgestattet, dass er nicht ein recht brauchbarer Sänger und Schauspieler werden könnte, hat aber zu wenig Schule und allgemeine Bildung und verstösst daher zu oft gegen feinere Sitte und Anstand. Das war vorzüglich im Johann von Paris der Fall, einer Rolle, deren Feinheiten nur wenige Sänger begreifen. Wir wünschen, Herr *Eberius* möge nachholen, was ihm fehlt; in seinen Jahren ist das noch recht wohl möglich.

Miss *Birch*, die im Theater in Zwischenacten und auch bei Hofe sang, fand die lebhafteste Anerkennung ihrer trefflichen Leistungen. Ihr schulgerechter und schöner Gesang (der Triller wird vielleicht noch besser) gewährte allen Zuhörern grossen Vergnügen. Eins wünschen wir der liebenswürdigen Künstlerin in höherm Grade, nämlich Rundung in den jetzt etwas herausgestossenen Passagen, vorzüglich aber mehr Feuer und Leben in ihrem übrigens höchst lobenswerthen Vortrage. Vielleicht gelingt es ihr bei ihrer Jugend, in dieser Hinsicht auch die andern englischen Sängerinnen zu übertreffen, die wir seit einigen Jahren hörten, wenn nicht etwa dieser Mangel an südlichem Feuer nationell ist.

Dem. *Kunth*, Mitglied des königl. Theaters in Brüssel, und ein Signor *Pantaleoni* sangen unter *Liszt's* Schutze und durch ihn empfohlen in Zwischenacten, im Capellconcert, ja ich glaube, sogar bei Hofe. Dem. *Kunth* ist noch jung, nicht ohne Anlage und von der Natur nicht vernachlässigt, kann daher noch recht brav werden, wenn sie gründlicher studirt. Herr *Pantaleoni*, mit einer eigenen Stimme, die keine Tenorstimme und auch kein Alt ist, gefällt sich sehr im rohen Falsett bis in die Region des hohen Sopran's, und singt Alles mit solchem charlatanmässig imponirenden Vortrage, dass man wohl nicht, er halt sich für einen grossen Sänger. Wir Anderen sind anderer Meinung.

Der Natursänger Herr *F. J. Eskens* mit einer ziemlich guten Stimme und einem Falsett, besser, als das des Herrn *Pantaleoni*, lasst sich in seinen Liedern und in der Nachahmung mehrerer Instrumente schon einmal mit anhören. Auf eine etwas weniger natürliche Begleitung mit der Guitarre sollte der gute Mann doch bedacht sein.

Herr Dr. *Fr. Liszt*, grossherzogl. sächs. Capellmeister im ausserordentlichen Dienste, wurde schon Anfang October erwartet, kam aber erst einige Tage vor Weihnachten und blieb bis zum 18. Februar 1844. Sein ausserordentlicher Dienst bestand darin, dass er mehrere Capellconcerte (im Theater) und Hofconcerte anordnete, dirigirte und in ihnen spielte. Durch das Gerücht, er werde seinen Dienst mit der Aufführung von drei grossen Werken eigener Composition, nämlich einer Symphonie,

einer Hymne und eines Concerts antreten, waren die Erwartungen auf's Höchste gespannt. Leider wurden sie getäuscht, da Herr CM. *Liszt* wenig Neues und nichts Grosses von seiner Composition zu Gehör brachte. Er schien es diesmal mehr auf's Dirigiren und auf die Ausführung von Werken Anderer angelegt zu haben. Er spielte *Hummel's* Concert in H moll, *Hummel's* Sextett, *C. M. v. Weber's* Concert in F, *Thalberg's* Fantasie über Themen aus den Hugenotten mit Violine (Herr *Stör*), und von seiner Composition die Fantasie über zwei Themen aus Don Juan, Tarantella, Mazurka, Polacca, Hexameron u. dergl. — Unter seiner Leitung wurden aufgeführt: von *Beethoven* Symphonie in C moll, Sinfonia eroica, Symphonie in A dur, Musik zu Egmont, Ouverture zu Fidelio, von *C. M. v. Weber* Ouverture zu Oberon und die Jubelouverture, von *Lobe* Ouverture zu den Flibustiern, von *Berlioz* Ouverture zu Lear, ein Satz aus *Schubert's* Symphonie in C dur, eine (schwächliche) Ouverture von *Lambert* — mehrere Gesangstücke von *Mozart*, *Mercadante*, *Donizetti*, *M. Eberwein*, *Bellini*, *Rossini*, *Auber*, *Liszt* (zwei deutsche Lieder), gesungen von den Damen *Ottenburg*, *Kunth* und den Herren *Pantaleoni*, *Götze*, *Genast* und *Höfer*. Von Instrumentalsachen wurden noch zu Gehör gebracht: die Orchester-Fantasie von *Chelard* (schon früher mit Beifall gegeben), *Beethoven's* Concert in C moll, sehr brav gespielt von dem königl. würtemberg. Hofpianisten Herrn *Krüger*, eine Fantasie für Violoncell von Herrn Kammermusikus *Apel*, eine Fantasie für die Violine (über Themen aus der Tochter des Regiments), sehr beifällig aufgenommen, und Variationen für die Trompete von Herrn Kammermusikus *Sachse*, mit enthusiastischem Beifalle belohnt. — Herr CM. *Liszt* machte von hier Ausflüge nach Jena, Rudolstadt, Erfurt, Gotha, an welchen Orten er Concerte für wohlthätige Zwecke gab. So viel Referent weiss, begnügte sich Herr *Liszt* auch hier mit der ehrenden Auszeichnung, die ihm von Seiten des Hofes und des Publicums zu Theil ward, und verzichtete auf alle äusseren Vortheile. — Ueber seine Leistungen als Virtuos ausführlich und im Einzelnen zu sprechen, würde sehr überflüssig sein, da sein Spiel hinreichend bekannt ist; dass er aber ältere, gediegene Compositionen anderer Componisten ausführte, verdient unsern besten Dank, so wie, dass er mehrere treffliche Orchesterstücke zu Gehör brachte. Ein öffentliches Blatt berichtet, Herr Dr. *Liszt* habe hier vor leeren Banken gespielt, sei kalt behandelt worden und habe sich mit seinem Dirigiren wenig Ehre eingelegt. Diese Nachrichten sind völlig unwahr. Alle Concerte waren sehr zahlreich besucht, und Herr Dr. *Liszt* wurde bei jedem Auftreten und Abtreten lebhaft applaudirt. Dass diesmal (Herr Dr. *Liszt* war zum dritten Mal seit zwei Jahren hier) nicht der Enthusiasmus des ersten Males stattfand, ist wohl sehr natürlich, da die ganze Art seines Spiels, seine staunenerregende Fertigkeit und Gewandtheit, seine Kühnheit und Keckheit, seine Leichtigkeit und Sicherheit in Ueberwindung grosser Schwierigkeiten, die Vollendung der Nuancirung des Tons vom leisesten *pp* bis zum donnernden *ff*, das Piquante und Originelle im Vortrag, besonders seiner eigenen Compositionen, die mit ihren Eigenheiten ihm eben wohl stehen — nothwendig die ersten Male hinreissen oder imponiren müssen, später aber unmöglich erwärmen können. Was endlich die Art der Direction anlangt, so möchte wohl die Meinung der Einen: sie sei ganz vortrefflich, eben so unrichtig sein, als die der Anderen: sie sei durchaus verfehlt, und auch hier, wie oft, die Wahrheit in der Mitte liegen. Herr Dr. *Liszt* scheint bis jetzt nur selten dirigirt zu haben, wie sich aus der grossen Verschiedenheit zwischen seiner Direction in den ersten Tagen seines hiesigen Aufenthalts, und der in der letzten Zeit sehr deutlich ergiebt. Anfänglich nämlich sorgte er viel weniger für bestimmtes, scharfes Angeben und Festhalten des Tactes oder steten, gleichmässiges Anhalten und Fortgehen (*tritard.* und *string.*), als vielmehr für Andeutung des Vortrags im Einzelnen durch Hilfe des Tactstocks und durch verschiedene Bewegungen des Kopfes und des ganzen Körpers, später mochte dies mehr in den Proben Statt gefunden haben, und das Aeussere, so zu sagen, Mechanische des Dirigirens machte sich mehr bei der Aufführung geltend. An Feuer und Leben fehlt es Herrn *Liszt* nicht, als Dirigent hat er dessen nur zu viel, und lässt sich davon zuweilen mehr hinreissen, als eben recht ist. Da er alle Werke, die er aufführt, durch und durch kennt, so ist in Hinsicht der Auffassung die Direction immer interessant, oft originell, was auch Der zugeben muss, der eine etwas verschiedene Ansicht des Werkes haben möchte. Referent glaubt, dass Herrn *Liszt* zu einem guten Dirigenten nur die Ruhe fehle. Wir wünschen und hoffen, dass er diese errungen haben möge, wenn er wieder nach Weimar kommen wird; er wird dann durch sie auch in den Proben sich als Dirigent und als Mensch die Achtung gewinnen, die man dem grossen Virtuosen so gern zollt. Möchten wir dann auch einige bedeutende Compositionen von ihm hören, die nicht allein dem Virtuosen, sondern auch dem Capellmeister Ehre bringen.

Feuilleton.

Der Pianofortevirtuos *Leopold v. Meyer*, welcher anfangs in Constantinopel so bedeutendes Aufsehen erregte und unter Anderm ein Concert zum Besten der Armen gab, das, trotz der dort üblichen niedrigen Eintrittspreise, 18,000 Piaster einbrachte, hat in der Moldau, Walachei und Galizien denselben allgemeinen Beifall erhalten und wird im Laufe dieses Jahres seine Kunstreise auch durch Deutschland fortsetzen. In Wien hat er bereits Furore gemacht.

Zur Leitung des diesjährigen Schweizer-Musikfestes in Solothurn ist *Schnyder* von *Wartensee* berufen worden.

Zur dreihundertjährigen Geburtsfeier *Tasso's*, welche am 13. März in Turin festlich begangen ward, wurde eine vom Grafen *Marchetti* gedichtete, von *Rossini* neu componirte Cantate aufgeführt; sie fand solch enthusiastischen Beifall, dass sie drei Mal gesungen werden musste. — Personen, die dem Pesareser Orpheus näher stehen, wollen wissen, dass *Rossini* in seiner Zurückgezogenheit an einer grossen Oper in fünf Aufzügen arbeite, welche die Jungfrau von Orleans zum Gegenstande hat. Diese Oper soll sein musikalisches Vermächtniss bilden.

Am 8. April wurde in Weimar *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit *Mendelssohn-Bartholdy's* Musik zum ersten Male glänzend aufgeführt.

Das diesjährige grosse rheinische Musikfest wird zu Cöln im Gürzenichsaale unter des Königl. Musikdirectors *Heinrich Dorn* Leitung gefeiert werden. Die zur Aufführung bestimmten Hauptwerke sind: *Händel's* Oratorium Jephta, *Beethoven's* grosse Messe, eine Symphonie von *Mozart*, eine Festcantate von *Dorn*.

Das Programm zu dem Männergesangfeste, welches am 7. und 8. August d. J. in Meissen gefeiert werden soll (s. d. Bl. S. 103) enthält folgende Musikstücke: Am ersten Tage geistliche Musik (im Dome): Choral. — Psalm: „Der Herr ist Gott," von *Berner*. — Hymne: „Gott sorgt für mich," von *Heinziger* (eigens für das Fest componirt). — Hymne: „Wo ist, so weit die Schöpfung reicht," von *Weinhardt*. — Motette: „Ich danke dem Herrn," von *Bernh. Klein*. — Psalm: „Gott sei uns gnädig," von *Friedrich Schneider* (eigens für das Fest componirt). — Am zweiten Tage findet ein Zug nach dem nahen Buschbade und dessen Umgebungen Statt, wobei weltliche Gesänge vorgetragen werden. Am Abend dieses Tages ist Festmahl. — Die Leitung der Aufführungen haben übernommen: Capellmeister *Friedrich Schneider* aus Dessau, Capellmeister *C. G. Reissiger* aus Dresden, Musikdirector *Hartmann* zu Meissen.

Am 21. März wurde *Richard Wagner's* „Cola Rienzi" in Hamburg unter Leitung des Componisten selbst zum ersten Male aufgeführt und machte allgemein bedeutenden Eindruck.

Am Charfreitage wurde in Dresden unter Leitung des dortigen Musikdirectors *Julius Otto* ein von demselben neu componirtes Oratorium: „Des Heilands letzte Worte" aufgeführt und beifällig aufgenommen.

Am 8. April starb in Wien der Hofrath *Ignaz Franz* Edler von *Mosel*, 72 Jahr alt, an Lungenlähmung. Seine Verdienste als Tondichter, musikalischer Schriftsteller und Kritiker, so wie namentlich auch als Bearbeiter der *Händel*'schen Oratorien sind bekannt. Früher war er Vicedirector des Burgtheaters, zuletzt erster Custos an der kaiserlichen Hofbibliothek.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Die erste Walpurgisnacht.

Ballade von Goethe für Chor und Orchester

componirt von

Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Op. 60.

Partitur gebunden	7½ Thlr.
Orchester-Stimmen	7 "
Singstimmen	2½ "
Clavier-Auszug	4 "

J. Moscheles.

Deux Fantaisies brillantes pour Piano sur des Airs favoris de l'Opera: „La Bohemienne" de **Balfe.** Op. 108. No. 1, 2. Preis 20 Sgr. und 25 Sgr.

Bei **Joh. André** in Offenbach sind erschienen:

Mozart's Sonaten für Pianoforte. 3 Thlr. 20 Sgr.
— Variationen, Rondo's u. s. w. für Pianoforte. 2 Thlr.
— vierhändige Clavierwerke. 3 Thlr. 6 Sgr.
— Sonaten für Pianoforte und Violine. 6 Thlr. 20 Sgr.
— 10 Violinquartetten in Partitur. 4 Thlr.
— Das Schönste aus seinen Opern für Pianoforte. 4 Thlr. 12 Sgr.
— Erste Anthologie aus seinen Sonaten für Pfte. 2 Thlr. 9 Sgr.

Ausführliche Prospectus sind in allen Buch- und Musikalienhandlungen gratis zu haben.

Neue brillante Pianoforte-Compositionen

im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

Schnabel, C., Grande Fantaisie brillante pour le Pianoforte sur d'airs americains. Dediée à Mr. le Docteur **François Liszt.** Op. 30. 1 Thlr.

Gewandte Clavierspieler werden nicht bald ein Musikstück finden, welches zum öffentlichen Vortrage besser geeignet wäre, als Schnabel's Fantasie über amerikanische Lieder. Selbst dem berühmtesten aller Clavierspieler, Herrn Dr. Liszt, hat dieselbe so gefallen, dass er sie in mehreren Concerten selbst vorgetragen hat. Vor vielen ähnlichen Werken grosser Clavierspieler hat Schnabel's Fantasie noch den Vorzug, dass die technischen Schwierigkeiten nicht unüberwindlich sind.

Ferner erschienen so eben

Ergmann, A., Variations brillantes pour le Pianoforte sur un thème de l'Opera: Norma de Bellini. 15 Sgr.
Karzkowski, Eugene, Mysteres de la Danse. Trois Mazurcs pour Pianoforte. 5 Sgr. Diese Mazurka's sind ansprechende originelleben, welche jemals erschienen.

Bestellungen nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen an.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Grell, A. E., Op. 37. *Der 95. Psalm*, vierstimmig (mit Begleitung von 2 Viol., Violoncelle, Contrabass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fag., 2 Trompeten und Pauke und ad libit. 3 Posaunen). Preis des Clav.-Ausz. 1 Thlr. Preis jeder Singstimme 2 Sgr. Preis der 15 Instrumentalstimmen 1 Thlr. 7½ Sgr.
Taubert, W., Op. 37. *Chöre zur Medea des Euripides*. Clavier-Auszug. Preis 2 Thlr. 10 Sgr.

☞ Die Chöre zur Medea werden auch einzeln gegeben.

Grell, A. E., Op. 38. *Lieder für die Jugend* mit Begl. des Pianoforte. 2 Hefte à 5 Sgr. Subscriptions-Preis.

(Besonders wichtig für Schulanstalten.)

Wichmann, Herrmann. *Nocturne, Etude et Mazurka.* Trois pièces pour le Piano. Op. 2. 12½ Sgr.

Verkauf von zwei Cremoneser Geigen.

Eine von *Antonius Stradivarius*, welche wegen ihres lieblichen starken gesangvollen Tones und leichter Ansprache sich besonders zum Concertspiel eignet, in ihren ursprünglichen Theilen erhalten, unverändert, wie sie des Meisters Hand gefertigt, so wie eine von *Nicolaus Amati*, welche einen wohlklingenden schönen Ton, auch leichte Ansprache, gut erhalten, aber nicht den ursprünglichen Hals mehr hat. — Erstere ist zu dem Preise von 600 Thlr. Gold, und die zweite zu 100 Thlr. Courant, bei Unterzeichnetem zu kaufen, und können Kaufliebhaber diese Instrumente durch Sicherstellung der Kaufsumme und Probe erhalten. Auch kann ich den geehrten Herren Musikern meine neuen, der *Stradivari* nachgemachten Geigen, gut im Tone und in der Spielart, bestens empfehlen. Indirecte Bestellungen wird Herr Buchhandler *Helm* hierselbst an mich zu befördern die Güte haben.

Halberstadt. **A. Nordmann,** Instrumentenmacher.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Mai. № 18. 1844.

Inhalt: Zur musikalischen Literatur. (Beschluss.) — Recensionen. — Nachrichten. Aus Halle, das Palmsonntagsconcert in Dresden betreffend. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Zur musikalischen Literatur.

(Beschluss.)

Es wird mir schwer, mich in der Auswahl der trefflichen und überaus naturwahren Bemerkungen des Verfassers im weitern Verlaufe seiner historischen Skizze zu beschränken. Er hält sich an die Erscheinung, dass Volksmusik der für gebildete Welt, d. h. musikalisch erzogene Leute, immer entgegengesetzt gewesen sei. Er verlangt von demjenigen Meister, der den Ruhm des grössten für sich in Anspruch nehmen soll, dass alle Menschen an ihm einen Gewinn haben. Er weist nach, dass die Theoretiker oder Aesthetiker *Batteux*, *Forkel*, *Rousseau*, *Marpurg* diese Universalität, das heilige Wesen der Kunst einseitig angeschaut, also verkannt haben. Die Differenz der Vocal- und Instrumentalmusik, eben so wichtig als die der Melodie und Harmonie, kommt ferner zur Sprache, und die einzelnen historischen Ereignisse des 18. Jahrhunderts werden darnach aufgefasst. *Gluck* im Kampfe mit *Piccini*, *Haydn* als der Vater einer nicht blos deutschen, sondern europäischen Instrumentalmusik sind in lebenswahren Zügen geschildert. Endlich tritt nun der Held des Buchs, *Mozart*, auf, der mit dem schönen Beinamen eines Erben aller Jahrhunderte, in dem sich die Naturmusik mit der Kunstmusik vereinigt, gekrönt wird. Er übt alle Combinationen von Tönen mit siegender Leichtigkeit, aber mit steter Beachtung des Wohlklanges, d. i. der ewigen Naturgesetze, aus, er gestattet den Ausdruck des Characters nur bis zur Grenze der Schönheit, er ist mannichfaltig in jedem seiner Kunstwerke, aber jedes, das grösste wie das kleinste, ist eine Einheit. Der Verfasser kommt zu dem Resultate, dass die *Mozart* vorhergegangenen Tonmeister streng genommen entweder Melodisten oder Contrapunctisten gewesen sind, *Mozart* aber der wahre Musiker für alle Völker ist. Unter den vielen Thatsachen, die angeführt sind, um dies in's rechte Licht zu stellen, ist jene nicht unwichtig, dass ziemlich alle ihm vorhergegangenen Meister ihren Ruhm bei Lebzeiten erhalten haben, *Mozart* aber verkannt gestorben ist und der spätern Zeit erst in seiner Grösse erschien. Er lebte von kärglichem Verdienste, ohne Besoldung, aber desto freier für seinen Beruf.

Eine Abhandlung über den allgemeinen Character *Mozart*'scher Werke leitet die Betrachtung und analytische Untersuchung der einzelnen ein; sie ist an Beobachtungen reich, die zu dem Ende, die göttliche Begeisterung in all' seinem Wirken darzuthun, gesammelt sind. Der Verfasser geht so weit, dass er die Handschrift *Mozart's* mit der *Beethoven's* vergleicht, und jene sauber, vollendet, diese kaum zu entziffern, undeutlich findet; Jener schuf aus dem Ganzen, Dieser jagte, so wird kühn genug behauptet, dem Neuen, Unerwarteten nach. *Beethoven* wird mit grösster Achtung behandelt, aber seine Abweichung von der Bahn des Schönen in das Gebiet des Bizarren wird scharf getadelt; denn *Oulibicheff* sieht eben darin, dass *Beethoven* und *Bach*, nach seiner Ansicht, das Ohr zuweilen misshandelt hätten, den Beweis für einen geringeren Beruf, als der *Mozart's* gewesen sei. Gegenwärtig werden Viele sein Urtheil falsch nennen, aber die Geistreichen *gerade*, welche dies thun werden, sollen nicht vergessen, dass, um *Mozart* ganz zu würdigen, man eine lange Reihe von Jahren hindurch in der Zurückgezogenheit von literarischem Geschrei, von einem die Nerven reizenden complicirten Leben sich in den Meister versenken muss, wie unser Autor es gethan hat. — Die Analyse der *Mozart*'schen Werke, unstreitig der werthvollste und trefflichste Theil des ganzen erfreulichen Buches, umfasst sie sämmtlich, mit Ausschluss der Compositionen für das Pianoforte, weil diese als Concertmusik die Ansprüche der Virtuosität, die seitdem fortgeschritten, nicht mehr befriedigen. Ich muss diesen Mangel beklagen. Die *Mozart*'schen Clavierconcerte sind bekanntlich über Symphonieen mit einer Principalstimme zu nennen, als für solche Musikstücke, die auf Virtuosität berechnet wären, zu halten. Auch ist für *Mozart's* ganzen künstlerischen Character der Umstand, dass er als Clavierspieler excellirte, von grosser Wichtigkeit. — Doch, wir wenden uns zu dem, was der Verfasser uns bietet, und finden darin eine Reihe eigenthümlicher, selbständiger Untersuchungen. Von Gewicht ist, dass bei jedem Werke die Situation des Lebens, die Stimmung, worin der Meister es verfasste, berücksichtigt werden, ein Verfahren acht wissenschaftlicher Art, geeignet, eine Menge von Journalschwatzern zu beschämen.

Den Anfang macht „Idomeneo." Der vierundzwanzigjährige *Mozart*, bereits ein ausgezeichneter Musiker, aber noch weit entfernt davon, an einen Wettkampf mit den Meistern *Gluck* und *Haydn* denken zu können, wurde, nach der Ansicht des Verfassers, durch die Liebe emancipirt. *Aloysia Weber*, deren Schwester *Constanze* er

später heirathete, bezauberte ihn durch die Schönheit ihrer Stimme. Die Veranlassung, für München eine Oper zu schreiben, war ihm willkommen, und das mit vieler Unsicherheit zusammengestellte Gedicht des Abbé *Varesco* war ihm sogleich daher ganz recht. Die Fehler dieses mit epischer Breite versehenen Operntextes haben Schuld, dass die Oper ausser München wenig gegeben worden ist. Im Style sieht man den Einfluss *Gluck's*, dessen Werke *Mozart* in Paris kennen gelernt hatte, aber das Gedicht hemmt den jungen Componisten; 26 Nummern zeigt die Partitur, die Recitative nicht gerechnet, aber wenig Ensemblestücke, meistens Arien, Chöre und Märsche. Doch indem das Gedicht den Bedürfnissen des disponiblen Gesangpersonals entgegenkam, den Pfad Dessen, was das Herkommen verlangte, nicht verliess, mag es auch *Mozart's* augenblicklichen Erfolg erleichtert haben, ja, es half den Tonkünstler erziehen, indem es die herkömmlichen Formen ihm noch anzuwenden vergönnte, damit er allmalig sich daraus durch seine innere Kraft befreie. Nun geht der Verfasser in die einzelnen Musikstücke ein, sondert sie in drei Classen, die von *Gluck'*schem Einflusse berührten, die italienischen Formen nachfolgenden, die endlich, die bereits den originellen Character des Componisten verrathen, wozu fast der ganze dritte Act gerechnet wird. *Mozart* schrieb bekanntlich an seinen Vater: „In dieser Oper ist für jeden Geschmack Musik." *Oulibicheff* führt die Arie des Arbace, No. 22, mit Quartett als ein veraltetes, den Antiquitätenfreunden zu Liebe gemachtes Stück an, und vergleicht sie mit der bekannten Arie im Don Juan, der der Elvira im *Händel*'schen Style, die er, obgleich der Kenner sie loben muss, bei der Aufführung wegzulassen rath. Die Ouverture mag dem Publicum von 1781 seltsam genug vorgekommen sein, denn sie weicht bereits in Instrumentation und Harmonie von dem damals Üblichen vollständig ab, aber die zehn Jahre jüngere Ouverture zu Titus spricht den heldenmässigen Character ungleich vollendeter aus. Der Verfasser tadelt übrigens einige einzelne harmonische Härten in dem Werke, die er anführt, und worüber ich hier nicht mit ihm streiten kann. Wenn er aber als Grund angiebt, dass *Mozart* ein Bewunderer *Bach's* gewesen und ihm nachgeahmt habe, so ist dies wohl zu viel gesagt. Er hat zwar das wohltemperirte Clavier als Kind kennen gelernt, aber erst später in Leipzig (1789) mehr von *Bach* in die Hände bekommen und mit Freuden begrüsst. Die *Mozart*'sche Art, zu moduliren, ist eine eigenthümliche, die sich ihre Wege selbst brach, und die zuerst sich an keine Härten stiess. Der Wunsch, dass Idomeneo, wenn auch nicht auf der Bühne, doch im Concertsaale häufiger, als geschieht, in's Gedächtniss gerufen werde, ist gewiss gerecht. — Unmittelbar an diese Oper schliesst sich die Betrachtung des in München geschriebenen „Misericordias Domini," des ersten Kirchenstücks, worin *Mozart* unabhängig von den Forderungen, die früher der Bischof von Salzburg an seine Kirchenmusik machte, sich bewegen konnte. Obgleich dieses nur aus einer Nummer bestehende Stück von geringem Umfange ist, wird es dennoch für einen unzweideutigen Beweis der Reife gehalten, welche *Mozart* damals erreicht hatte. Der Verfasser hebt technische Vorzüge, einzelne Stellen, die das Originalgenie verrathen, hervor, ja, er findet dies im Gebrauche oft einer einzelnen Note, z. B.:

„Hier," so bemerkt er, „ist das *gis* in den Gesangstimmen ein Blitz des Genius. Unterdrückt es, und die Modulation zwischen Cmoll und Dmoll ist nicht mehr auszuhalten, die Quinten mit dem Grundbasse sind dann ohrzerreissend, aber dieses *gis*, das die Natur eines Chamäleons an sich trägt, macht Alles gut!" — Ich kann mit ihm in der Bewunderung dieses merkwürdigen Beispieles eines durch ein ganz einfaches Mittel hervorgebrachten Effects nur übereinstimmen. Diese Note ist in der That ganz *Bach*'scher Natur, und mag den Italienern (wenigstens 1780) sehr missfallen haben. *Mozart* hielt diese Composition, wobei die Instrumente nur begleitend, nicht obligat auftreten, selbst sehr hoch. — Die demnächst folgende Abhandlung über *Mozart*, als Improvisator und Virtuos, enthält fast nur bekannte Bemerkungen, und dient hier nur, die Vielseitigkeit des Mannes anschaulich zu machen, der in jedem einzelnen Style seiner Kunst deren Wesen als Hauptsache festhielt. — Die „Entführung aus dem Serail" beschliesst diesen zweiten Band. Belmonte ist *Mozart*, der glückliche Bräutigam selbst, der, während er die Oper schrieb, heirathete. Von diesem Gedanken geht alles Uebrige aus. Der Humor, in *Mozart's* Persönlichkeit ein ewiger Zug, findet in Osmin, dem trefflichsten und individuellsten komischen Character, den, ausser Leporello, er geschaffen hat, seinen Repräsentanten. Die ganze Oper ist mit dem grundlichsten Fleisse auseinandergesetzt, die conventionellen Bravourarien der Constanze, für die Sängerin *Cavalieri* geschrieben, die beiden Nebenrollen. Alles ist mit grosser Liebe studirt. Die Hauptsache, dass die Oper nebst der Zauberflöte die einzige ist, die *Mozart* auf deutschen Text componirte, und dass beide daher zusammengehören, wenn man alle Werke des Meisters gruppiren will, wie Idomeneo und Titus, und dann wieder Figaro und Cosi fan tutte, zwei Paare bilden, so dass Don Juan endlich den Gipfel der ganzen Pyramide bildet, dies Alles ergiebt sich aus der lehrreichen, von allem Pedantismus freien, von ächter, gegenwärtig höchst seltenen Begeisterung dictirten Skizze. Es ist unmöglich, ohne wörtliche Uebersetzung ein vollständiges Bild von dieser Wärme der Darstellung zu geben, und auch dann müsste mit Vorsicht verfahren werden. Der Verfasser denkt unstreitig leichter in französischer, als in deutscher Sprache, so genau er diese versteht; sollte Jemand, und es ist mein Wunsch, dass dies geschehen möge, diese Uebersetzung wagen, so würde er den treffenden Effect vieler einzelnen Beiwörter wiederzugeben Mühe haben. Wenn auch

nicht das ganze Werk zu übertragen Veranlassung ist, so verdienten es wahrlich diese Analysen der einzelnen Opern, und wenn mir einst Zeit und Musse es verstatten, so möchte ich es selbst nicht aufgeben, in Ermangelung eines andern der Arbeit gewachsenen Schriftstellers dies zu übernehmen.

Von dem dritten Bande in gedrängter Form zu berichten, gebietet um so mehr der für diese Zeitschrift gestattete Raum, da er höchst reichhaltig ist. Er wird mit den Quartetten für Streichinstrumente, die *Haydn* gewidmet sind, eröffnet. *Mozart* ist 27 Jahr, und die mit Idomeneo begonnene Lebensperiode, die nun drei Jahre umfasst, schliesst ab. Er tritt in die seiner vollendeten Meisterschaft. Der Grundgedanke, wovon ausgegangen wird, ist der Unterschied zwischen Quartettstyl und Symphoniestyl; eben so sehr muss die Vorliebe für ein einzelnes Concertinstrument, dem die andern nur dienen, unterdrückt werden. Jenes nennt der Verfasser dramatischen Effect, dieses wäre der erste Schritt in das Virtuosengebiet. Die Wahl der Motive ist das erste Merkmal des begabten Quartettcomponisten. Es ist unvermeidlich, hierbei nicht auf *Beethoven* einen Blick zu werfen, und der Verfasser thut dies, unbesorgt um das Nasenrümpfen derer, welche jetzt die Geistreichen sein wollen. Seine Ansicht, — und man kann sie nicht ganz widerlegen, — ist die, dass *Beethoven* überall den symphonischen Styl angewandt habe, der aber dem Wesen des Quartetts ein fremder sei. Er erkennt an, dass für unsere Zeit *Beethoven* wirksamer, sogar fasslicher sei, als *Mozart*, aber er behauptet, dies werde vorübergehen. Eben so, meint er, habe vor fünfzig Jahren *Haydn* geherrscht; diesen Meister schlägt er wohl nicht nach vollem Werthe an, denn er hat unstreitig einen für alle Zeiten brauchbaren Gedankenreichthum; *Mozart* nun gehöre nicht jener, noch unserer Zeit, sondern allen Zeiten: *„Chomme de toutes les époques ne pouvoit être l'homme d'aucune époque en particulier.“* Was der Verfasser über die Bedeutung des Geistreichen in der Musik sagt, enthält viel Wahres. Es ist gar keine Frage, dass, je geistreicher die Menschen, desto unmusikalischer sie werden; gleichwohl ist das Wort „geistreich“ Mode. Nun, sagt er, meine Herren Kritiker, wissen Sie denn, dass es eben so wenig geistreiche Musik, als geistreiche Gefühle, Regungen und Leidenschaften giebt? Was reine Musik ist, wird durch solch' ein Lob beleidigt. Die ganze Anwendung des Geistreichen in der Musik besteht in der glücklichen Anwendung und Beziehung eines Tonstücks oder eines Theils desselben auf Begriffe, also auf ein Programm. Auch *Mozart* ist in dieser Beziehung geistreich, wo es erlaubt ist, z. B. bei der Tonmalerei des Orchesters zu einzelnen Dingen, die Osmin nicht ausspricht. Als ein Muster des Geistreichen führt er weiter das bekannte Terzett aus Figaro zwischen dem Grafen, Susannen und Basil an. Doch ist, nach meiner Meinung, der Begriff des Geistreichen (anders wenigstens lässt sich das Wort „spirituel“ nicht übersetzen) nicht erschöpfend gegeben. *Haydn* z. B. ist sehr oft geistreich, während er fast niemals leidenschaftlich wird, zu nennen, und doch ächt musikalisch. Das Geistreiche in der Musik läuft erst dann Gefahr, geradezu unmusikalisch zu werden, wenn der Componist — kurz gesagt — zu sehr an die Worte denkt, deren Sinn er ausdrücken will, anstatt von ihrem Sinne so inspirirt zu sein, dass er blos in Tönen denkt. In Worten und in Tönen denken, ist einmal zweierlei. Nur die Macht der Phantasie füllt diese Kluft aus. — Nach jener Abhandlung folgen nun ähnliche über Figaro, Don Juan, die Quintette, die Symphonieen, die kleinen Gesangstücke mit Piano, die überarbeiteten *Händel*'schen vier Oratorien, Cosi fan Tutte, Zauberflöte, eine besondere Untersuchung über die Ouverture zu dieser Oper, endlich über das Requiem. In allen ist mit derselben Gründlichkeit verfahren; es sind manche bedeutende Winke darin enthalten, besonders über die Verwandtschaft einzelner einander fernliegender Musikstücke; z. B. weist er eine solche zwischen der Arie des Idomeneo: „Padri germani,“ der der Constanze „Traurigkeit“ und der der Pamina: „Ach, ich fühl's“ nach. Die Ouverture zur Zauberflöte giebt Gelegenheit, das Wesen der Concertouverture von der dramatischen zu sichten, und die letzte wieder in die einzutheilen, welche sich den allgemeinen Eindruck und Grundcharacter der Oper festzuhalten beschränkt, und in jene, welche einzelne Themata derselben aufnimmt, um den Zusammenhang mit dem Werke in's vollste Licht zu setzen. Die Ouverture zur Zauberflöte, welche mehr die allgemeine, als die besondere Bedeutung dieser ganzen Oper zum Inhalte hat, wird von Niemand für weniger, als ein originelles und durchaus vollendetes Kunstwerk gehalten werden; nur darin, dass der Verfasser behauptet, sie sei so eigenthümlich, dass Niemand sie nachzuahmen versucht habe, darin ist er zu weit gegangen. Die Ouverture zu „Alruna“ von *Spohr* ist eine Copie jenes Werkes. Als der Verfasser auf das Requiem zu reden kommt, geräth er in jenen Zorn gegen *Gottfried Weber*, den er schon am Ende des ersten Bandes geäussert hat. Die ganze Quelle der Angriffe *Weber's* gegen das Requiem ist ihm verdächtig, wie sie es vielen Andern, die jenen Streit vom Jahre 1827 verfolgt haben, sein muss. Die Aehnlichkeit mit einzelnen *Händel*'schen Stücken kann eben so wenig den heiligen und tiefen Ernst des Styl's im *Mozart*'schen Werke um den Ruhm bringen, der eigentliche Ausdruck der Todesahnung und religiöser Demuth zu sein, als die *Sassmeyer*'schen Ergänzungen in höheren ästhetischen Betracht, denn als eine von der musikalischen Welt nur dankbar anzuerkennende Hilfsleistung, zu ziehen sind.

So dürftig dieser Bericht, bei der Fülle von Gedanken, die das Werk von *Oulibicheff* enthält, ausgefallen ist, so würde bei manchen Theilen desselben es nur eher geschadet, als genützt haben, wenn ich hätte Auszüge geben wollen. Der Aufsatz über „Don Juan,“ über „Titus“ u. A. würde geradezu vollständig übersetzt werden müssen, was mich hier zu weit geführt hätte. Um indessen ein kleines Bild von der psychologischen Feinheit zu geben, womit der Verfasser die einzelnen von *Mozart* in Tönen gezeichneten dramatischen Charactere zu schildern weiss, möge noch ein einzelner solcher Character in wortgetreuer Uebersetzung der gegebenen Schilderung hier folgen. Um eine der kürzeren von diesen Skizzen zu wählen, möge die Gräfin aus „Figaro's Hochzeit“ als Beispiel dienen.

„Die Gräfin hat eine Cavatine im zweiten Acte, eine grosse characteristische Arie im dritten, und eine grosse im glänzenden Style im vierten; letztere, auf die Bitte der Sängerin Signora *Storace* componirt, ist zu viel. Die Cavatine „Porgi amor" (Es dur), Larghetto, athmet den süssesten Duft der Zärtlichkeit und Schwermuth. Man muss bedauern, dass dieses reizende Musikstück mit Inbegriff des Ritornells nur vierzig Tacte zählt. „Dove sono i bei momenti" ist eine Arie im grossen Style und vom edelsten Ausdrucke. Die poetische Rückerinnerung an die Flitterwochen, nachdem Rosine bereits lange Jahre vom Wermuthsbecher der Ehe trinken musste, dieses Traumbild verjüngt auf einen Augenblick Rosinens verwelktes Herz. Sie singt ihre Erinnerung in einer Melodie, hellstrahlend wie die Sonne an jenem Tage, wo Lindoro ihr das Ja ablockte, eine so keusche und milde Melodie, wie der erste Liebesgedanke im Herzen einer Jungfrau. Ach, könnte er wiederkehren, jener Frühling des Lebens, der niemals wiederkommt! „Ah, si almen la mia costanza." Nun überlässt sich Rosine den schmeichlerischen Tauschungen eines weiblichen Herzens. Das Andante wird zum Allegro, und die aufsteigende Hoffnung erzeugt eines jener anbetungswürdigen Motive, denen wohl kein Mensch, als höchstens ein Ehemann, widersteht. Hochst anmuthige Figuren der Hoboen und Fagotte antworten in Terzen und Sexten den Wünschen der Gattin oder rufen ihr ermunternd zu; und sollte endlich wirklich noch ein ängstlicher Zweifel in einer Wendung der Gesangstimme angedeutet scheinen, die vom scharfen hohen *A* chromatisch abwärts nach *C* leitet, so verlischt dieser Gedanke schnell in dem triumphirenden Jubel, den der Schluss ausspricht. Ach, arme Rosine, dieser Triumph wird niemals ein anderer sein, als der der göttlichen Kunst, welche dich so edel, so schön und so wurdig eines besseren Schicksals zeichnete."

In gleicher geistvollen Weise sind alle dramatischen Characterе *Mozart's* behandelt und in Worten gemalt. Man erkennt überall einen eben so denkenden Musiker, als einen feinen kenner des menschlichen Herzens in diesen Ergüssen wahrer Begeisterung für die Tonkunst und deren höchsten Beruf. Des fast altzubescheidenen Schlusswortes, womit der Verfasser seine eigene Leistung niedriger anschlägt, als Unzählige an seiner Stelle es gethan haben würden, hatte es nicht bedurft; denn ich trage kein Bedenken, zu behaupten, dass es um die Bearbeitung der Geschichte der Musik weit besser, als es der Fall ist, stehen würde, wenn wir viele solche Werke, wie dieses über *Mozart*, besässen.

Breslau. Dr. *August Kahlert.*

Recensionen.

Für zwei Pianoforte und Pianoforte solo.

1) *R. Schumann:* Andante und Variationen für zwei Pianoforte. Op. 46. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.
2) *Ch. Voss:* Le Goudolier, Barcarole venitienne. Op. 50. Berlin, Bote et Bock. 25 Sgr.
3) *F. M. Schreinzer:* 6 Eglogues. Op. 7. Leipzig, Kistner. 2 Hefte. à ⅔ Thlr.
4) *F. Liszt:* Reminiscences de Norma. Mainz, Schott's Sohne. 2 Fl. 24 Kr.
5) *St. Heller:* Fantaisie sur une Romance de l'Opéra: Charles VI. Op. 37. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.
6) *H. Bertini:* Fantaisie brill. sur des motifs de l'Opéra: Marie de Rohan. Op. 151. Mainz, Schott's Sohne. 1 Fl. 12 Kr.
7) *Herz:* 3 Divertissements sur des Airs de Ballets de: Dom Sebastien. Op. 139. Cah. 1 — 3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 25 Ngr.
8) *F. Hünten:* Les Delices des jeunes Pianistes. 4 Rondeaux. Op. 130. No. 1, 2. Ebendaselbst. à 20 Ngr.
9) — — Rose et Bleuet, 2 Airs variés. Op. 131. No. 1, 2. Ebendaselbst. à 20 Ngr.
10) *F. Beyer:* Bouquet de mélodies de: Lucia di Lammermoor. Op. 42. Mainz, Schott's Söhne. 1 Fl.

Die Variationen von Schumann hörten wir, von dessen Gattin und Mendelssohn gespielt, vor längerer Zeit in einem Concerte. Das Thema derselben, welches etwas sehr Weiches und Inniges ausspricht und sich leicht in dem Gehör festsetzt, würde unstreitig noch mehr an Reiz gewonnen und dadurch die Variationen interessanter gemacht haben, wenn es, wenn wir es recht genau nehmen wollen, nicht aus einem blosen eintactigen, sich wiederholenden Motive, den Schluss des Vordersatzes des ersten und den Anfang des zweiten Theils abgerechnet, bestände. Ein grosser Theil des Publicums, welcher sich nicht so leicht von der Musik, welche mit Wenigem viel sagt, einen Begriff machen kann, fühlt sich freilich von der mit Vielem wenig sagenden Virtuosenmusik mehr angezogen; aber doch giebt es auch einen anderen Theil von Zuhörern, welcher geläuterten Geschmack und durch längeres und aufmerksames Hören ein gewisses Urtheilsvermögen erlangt hat, und dieser ist gewiss auch von dieser Composition angenehm berührt worden.

Wir hören noch die liebliche Stelle:

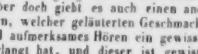

und den zauberischen Vortrag der Spielenden, und freuen uns beim Durchlesen und Durchspielen nun erst recht der gelungenen Arbeit, welche ganz die von Schumann gewohnten Eigenthümlichkeiten enthält. Mögen sich recht Viele am Hören und Spielen derselben erfreuen!

Bei der Voss'schen Barcarole schwebt uns immer das venetianische Gondellied von Mendelssohn (Heft 2 der Lieder ohne Worte) vor. Welchen Character athmet dieses Stück in seiner Kürze und Einfachheit! wie klingt der Triller gleichsam über weite Wasserfläche zu uns herüber! wir fühlen uns dabei in dieses Leben hineinversetzt, von sanften Winden umweht, welche eigenthümliche Töne an unser Ohr tragen, indess wir in Anschauung der uns umgebenden Herrlichkeit versunken sind. Die Voss'sche Barcarole lässt nicht zu solchen Betrachtungen kommen, sie ist ein durch zu viele Repetitionen des schon Dagewesenen lang ausgesponnener Satz,

der seinen Namen nur durch die ¾ rechtfertigt, im Uebrigen aber ganz an ähnliche Producte eines Schunke, Burgmüller u. s. w. erinnert, nur dass die Voss'sche Composition mehr den Clavierkünstler auch bei diesem leichten Stücke erkennen lässt.

Die sechs Eglogues sind das Erzeugniss einer Dame; sollen wir deshalb minder nachsichtig sein? Nein, wir wollen ebenfalls ganz von der Person absehen und nur das Werk derselben vor Augen haben. Den Namen, den diese Stücke führen, haben wir in neuerer Zeit hier und da schon zu bemerken Gelegenheit gehabt; man fühlt Sehnsucht nach neuen Bezeichnungen, und ergreift begierig die neu auf's Tapet gebrachten, wenn auch nicht allemal die Form denselben entspricht.

Das Letztere könnte auch von den Eglogues gelten, und das nur zu ihrem Vortheil; wer wird sich auch aufgelegt fühlen, sechs Hirtenlieder hinter einander weg zu schreiben? und zumal wir hier immer doppelt. Talent spricht sich wohl in den Compositionen aus, einige recht nette Züge kommen in Hinsicht der Rhythmik, Enharmonik und Motivbenutzung zum Vorschein, so dass wir manchmal überrascht wurden, wie in No. 2 und 3; aber zum grossen Theil fanden wir uns hier und da wahrhaft zurückgeschreckt, und konnten nicht umhin, Modulationen, Sätze und Stellen wie No. 1, No. 2 Alternativo Anschluss des zweiten Theils. No. 3 Alternativo Schluss zur Repetition, No. 4 Anschluss des Alternativo und dessen Fortsetzung, No. 5 auf S. 22, 23 und dessen Schluss und Alternativo hässlich zu nennen. Das Alternativo von No. 6:

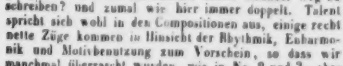

würde jedenfalls auch besser so anfangen:

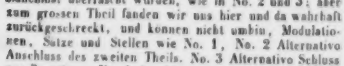

Stellen wie S. 15, System 3, Tact 2 (quintenmässig), S. 19, System 6, Tact 2 (in der Oberstimme *dis* weg, in der Unterstimme *fis* dafür), Tact 3 (♯ vor *cis*), Tact 6 (3 Viertel *e-ais-fisis-e*), S. 25 letzter Tact (*d-e-e-fis-a*), S. 27, System 2, Tact 3 (♯ vor *fis* im Bass bei der Fermate), System 3, Tact 4 (fehlt e in der Oberstimme), S. 29, System 5, Tact 3 (Oberstimme ♯ vor *g*); Tact 4 (Oberstimme *his-gis-gis-fis*) könnten bei einer zweiten Auflage verbessert und noch manches Quinten- und Querstandähnliche weggeschafft werden.

Liszt's Compositionsart ist zu bekannt, als dass wir nöthig hätten, darüber noch Worte zu machen; es reicht genug aus, dass wir seine Verehrer auf das Erscheinen dieser Fantasie aufmerksam machen, welche nach einem im Facsimile beigelegten Briefe des Verfassers an Mad. Pleyel (eine schöne, gewiss bald Nachahmung findende Erfindung) *est toute chargée et surchargée d'arpèges, d'octaves* und anderen jetzigen Nothwendigkeiten. Wir müssen auch in diesen Reminiscenzen, wie in anderen Liszt'schen Werken die ausgezeichnete, ganz eigenthümliche Schreibweise bewundern, der sich andere Virtuosen nur zum Theil bemächtigt haben; doch weiter wüssten wir auch nichts zu sagen.

Obwohl wir schon häufig gegen Fantasieverfertigung über Opernthemata eiferten, so machten wir doch einen Unterschied zwischen den Bearbeitern. Warum sollte ein wirklicher Componist sich auch nicht versucht fühlen, fremde Themen zu verarbeiten, wenn er sie seiner würdig hält? und Beethoven, Weber, Hummel sind uns in derartigen Werken immer noch recht lieb.

Heller's und Bertini's Fantasieen gehören in dieser Beziehung, wenn gleich etwas Speculatives mit durchgucken, zumal die des Ersteren, zu den besseren Erzeugnissen dieses Genre's in der Gegenwart und werden gewandten Spielern willkommen sein.

Unter Denjenigen, die den musikalischen Markt mit Neuigkeiten versehen, ist es Herz, dessen Compositionen von einer gewissen Classe Musikfreibender gern gespielt werden, und auch Hünten hat seine Partei, die er väterlich versorgt. Die Herz'schen drei Divertissements gehören zu dessen leichteren Arbeiten, und No. 1 und 3 klingen recht angenehm. Hünten's Op. 130 enthält in zwei Lieferungen vier Pieçen: La chasse, La valse, La polonaise, La marche, und es dürften sich diese vier recht hübschen Sätzchen eben so verbreiten, wie die vier Rondo's, die er um 100 Opus früher schrieb (Op. 30). Sie heissen: Les délices des jeunes pianistes, und werden, neben Exercitien den jungen Leutchen als Leckerbissen gegeben, recht wohl bekommen.

Dasselbe gilt von Op. 131, welches aus zwei Heftchen Variationen über ein Air suisse und Allemand besteht, das weiter fortgeschrittenen Schülern gegeben werden kann.

Das Bouquet de mélodies aus Lucia di Lammermoor von Beyer ist ein Potpourri, welches die beliebtesten Melodieen dieser Oper in sich fasst; die Zahl der sich mit dieser Musikgattung Beschäftigenden ist gerade nicht klein: sie mögen sich daran ergötzen.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Das Palmsonntagsconcert in Dresden, zum Besten des Unterstützungsfonds für Wittwen und Waisen der königl. Capellisten von verstorbenen *Mortacchi* gegründet, gehört ohne Zweifel zu den grossartigsten Musikaufführungen, welche seit Jahren in Deutschland existiren. Sämmtliche musikalische Kräfte Dresdens treten hier wohl und sorgfältig vorbereitet zu einer gemeinsamen Kunstleistung zusammen. Die erste Abtheilung des Concerts fällt in der Regel ein grösseres Oratorium u. s. w., die zweite eine Symphonie. Die Aufführung findet Statt im Saale des grossen Opernhauses, der vielleicht nahe an 3000 Zuhörer

fassen kann und in der Regel auch fasst. Im diesjährigen Concerte kam das Oratorium Jephta von *Händel* unter *Reissiger's* Leitung, und die Pastoralsymphonie von *Beethoven* unter *Wagner's* Leitung zur Aufführung. Die Solopartieen des Gesanges hatten übernommen: die Damen *Kriete*, *Thiele*, *Babnigg*, die Herren *Tichatschek*, *Bielszyski* und *Wächter*. Die Gesammtausführung geschah durch das Personal der königl. Capelle und des königl. Sängerchores, durch die Mitglieder der *Dreissig*'schen Singacademie, durch die Musikdirectoren *Otto* und *Schurig* und die unter ihrer Leitung stehenden Singchöre, ingleichen durch die Theilnahme der Musikdirectoren *Rohm*, *Markert*, *Hartung* und deren Chöre.

Das Oratorium Jephta gehört jedenfalls zu den grossartigsten Erzeugnissen der *Handel*'schen Muse, doch möchte ich keineswegs annehmen, dass die *Mosel*'schen Bearbeitungen der Werke *Handel's*, so verbreitet sie auch immer sein mögen, stets im Geiste des Componisten gehalten sind; wenn solche Kräfte einmal zusammentreten, da müssen dem Publicum nur Originalwerke in ihrer Reinheit vorgeführt werden, nicht aber willkürliche Verarbeitungen und Bearbeitungen, aus denen das Publicum doch den wahren und ächten *Händel* nimmermehr erkennen kann; ich kenne zwar die Originalpartitur von *Händel's* Jephta nicht, muss aber doch aus guten Gründen annehmen, dass der sonst höchst achtbare *Mosel* im Jephta eben so willkürlich verfahren ist, als im Samson, von welchem Werke ich weiss, dass es von *Mosel* wirklich missbandelt worden ist. Wenn der Verfasser des Werkes: „Ueber Reinheit der Tonkunst" sagt: „Weggelassen sind treffliche Cadre, weggelassen die herrlichsten Arien, Duette, Recitative, umcomponirt ist eines der schönsten Bassstücke, um, wegen des Statt gehabten Ausschneidens anderer Stücke, einen Uebergang zu dem zu finden, was folgt u. s. w." — so sagt er noch zu wenig; *Mosel* hat im Samson sogar die wesentliche Basspartie des Harapha ganz und gar herausgeworfen! — Und nun die modernisirte Instrumentation! Man sagt zwar: die neue Zuthat sei nothig, weil *Händel* so vielfach durch sein meisterhaftes Orgelspiel nachgeholfen habe — ganz recht! aber warum gebraucht man nicht stets bei Ausführung *Händel*'scher Oratorien die Orgel, wenn diese colossalen Meisterwerke erst durch sie ihre volle Fülle und Würde erhalten? — *Händel's* biblische Oratorien sind für die Kirche geschrieben und selbst *Mozart's* instrumentirter Messias kann den Orgeleffect nicht ersetzen. *Sebastian Bach* wird wie ein Heiliger — und mit Recht — verehrt; ihn stellt man in seiner ursprünglichen Gestalt in die moderne Gegenwart — und sein grosser Zeitgenosse *Händel* wird unbarmherzig (ohne vorgeschriebene Orgel) mit moderner Zuthat in den Concertsaal verwiesen und noch dazu verkürzt, verstümmelt und umcomponirt — soll denn etwa der Riese *Händel* in dieser Gestalt unserm grossen Publicum zugänglicher gemacht werden? o! glaubt das nicht! das ist eitel Blendwerk und Selbsttäuschung! — *Händel* bleibt dem wahren Kunstfreunde und Künstler stets anbetungswürdig; Einzelnes von ihm wirkt auch — und namentlich in der Kirche — grossartig und herzerhebend auf die grosse Volksmasse; aber eben die durch flüchtige Reize verwöhnte Masse wird durch ein ganzes Oratorium von *Händel* erdrückt, die Menge sagt: „schön, aber lang — — weilig!" — Will man bei musikfestlichen Gelegenheiten die alten classischen Vocalwerke gegen die neuern classischen Instrumentalwerke stellen, so dächt' ich, wäre es viel zweckmässiger, wenn man fernerhin auch die ewig schönen reinen Vocalcompositionen der früheren Zeit wieder mit unsern Chormassen in's Leben riefe; vielleicht kämen unsere Componisten dann mehrfach zu der Ueberzeugung, dass ein Chor gebildeter Menschenstimmen ohne Instrumentalbegleitung ganz eigenthümliche, mächtige Wirkungen hervorbringen könne, von denen man jetzt nur höchst selten in kleineren Kreisen eine Ahnung erhält. — Bin ich demnach mit der Wahl des modernisirten Jephta für das Palmsonntagsconcert um so weniger einverstanden, da dasselbe Werk schon vor einigen Jahren unter fast gleichen Verhältnissen und Umständen gegeben wurde, so kann ich, von dem Obigen abgesehen, der diesmaligen Ausführung im Allgemeinen nur gebührende Achtung zollen. Die Chöre verdienten unter *Reissiger's* trefflicher Leitung unbedingtes Lob, eben so das Orchester. *Tichatschek's* Jephta hatte künstlerische Haltung; die übrigen Solopartieen wurden meistentheils brav gesungen, doch füllten die Damen *Thiele* und *Babnigg* mit ihren nicht eben grossartigen Stimmen den weiten Saal keineswegs vollständig aus.

Doch nun zur Symphonie! — *Beethoven's* geniales Tongemälde erschien unter *Wagner's* Leitung in einer schönen, ganz eigenthümlichen Beleuchtung; egoistische Musikpedanten werden freilich mit der Wahl der Tempi u. s. w. nicht immer einverstanden sein; aber das ist ja ganz in der Ordnung; jeder Kunstverständige weiss längst, dass ein Musiksatz nicht eine absolut bestimmte Bewegung hat, dass namentlich bei Symphonieen die Quantität der ausführenden Masse, das Concertlocal u. s. w. berücksichtigt werden müssen, und vor allen Dingen, dass *Beethoven* selbst zu verschiedenen Zeiten eine und dieselbe Symphonie mit wesentlich verschiedenen Zeitmaassen bezeichnet hat; wer das nicht weiss oder etwa vergessen hat, den verweise ich auf die Allgem. Musikal. Zeitung 1817, da hat *Beethoven* S. 873 seine Symphonieen selbst metronomisirt; in der Partitur der A dur-Symphonie aber (Wien, bei Haslinger) finden sich ganz andere und wesentlich verschiedene Tempobezeichnungen. Also darüber kein Wort — der Streit wäre ohne Ende! — So viel steht wohl unzweifelhaft fest: der geniale Dirigent war ganz und gar Herr des Kunstwerks; das treffliche Orchester, mit den Intentionen *Wagner's* vollkommen vertraut, vom Geiste der Kunstschöpfung völlig durchdrungen, legte auf's Neue den Beweis zu Tage, dass es nicht nur, wie längst anerkannt, im feinnüancirten Spiele wahrhaft Kunstwürdiges und Musterhaftes leistet, sondern auch gerade im grossartigen Symphonieensemble mit jedem andern deutschen Orchester ruhig in die Schranken treten kann; dabei hat es noch den Vorzug, dass es fast bei allen Instrumenten die renommirtesten Virtuosen aufweist, welche es sehr wohl verstehen, sich in die Gesammtmasse des Orchesterkörpers zu fügen.

Halle. *Gustav Naumburg.*

Leipzig, den 27. April 1844. Wie seit mehreren Jahren, fand auch diesmal am Charfreitage Nachmittags in der Kirche zu St. Paul eine grosse Aufführung geistlicher Musik statt, deren Ertrag zur Errichtung einer Unterstützungscasse für die Wittwen der Orchestermitglieder bestimmt war und welche sich eines zahlreichen Besuchs zu erfreuen hatte. Aufgeführt wurden: das Requiem von *Mozart* und der 42. Psalm von *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, unter Mitwirkung der Singeacademie, einer grossen Anzahl Dilettanten, des Thomanerchors und des Concertorchesters. Die Soli hatten Frau Dr. *Frege*, Frau Musikdirector *Hauptmann* und die Herren *Schmidt* und *Pögner* übernommen; die Leitung des Ganzen war in den Händen des Universitätsmusikdirectors Herrn *F. Richter*, eines talentvollen, tüchtig gebildeten Künstlers, dem seit einiger Zeit die musikalische Direction der Singeacademie übertragen worden ist, welche durch seine energische Wirksamkeit einen neuen, für unser Musikleben gewiss erfreulichen Aufschwung zu nehmen verspricht. Von einer Vereinigung so reicher und ausgezeichneter Mittel lässt sich immer Bedeutendes erwarten. Diese Erwartung ist auch in jeder Hinsicht erfüllt worden. Wir können, ja wollen nicht Einzelnes hervorheben, wenn das Ganze befriedigend ist, wenn alle einzelnen Theile in gleichem Grade zur rechten Wirkung beigetragen haben. Wir begnügen uns damit, hier öffentlich auszusprechen, dass diese Aufführung nicht nur geeignet war, hohe Kunstanforderungen zu befriedigen, sondern auch die Zuhörer wahrhaft zu erbauen, dass mithin in ihr der rechte Geist und Sinn waltete, welcher allen Kunstbestrebungen und Leistungen innewohnen sollte, und durch welche allein ein vollständiges Gelingen herbeigeführt zu werden vermag. Wir sprechen diese Anerkennung mit voller Ueberzeugung, aber auch um so lieber aus, weil wir damit zugleich die Hoffnung verbinden, dass uns so tüchtigen Bestrebungen nur schöne und dauernde Erfolge für die Kunst und unsere Kunstzustände hervorgehen können. Das würde gewiss der beste Dank und Lohn für alle Mitwirkende sein, den wir ihnen auch eben so sehr wünschen, wie sie ihn verdienen. Zu bemerken ist noch nachträglich, dass der Unterstützungsfonds, zu dessen Gründung, wie erwähnt, diese Musikaufführung veranstaltet worden war, nicht mit dem ebenfalls vor Kurzem hier errichteten allgemeinen Pensionsfonds für Musikerwittwen zu verwechseln ist; jener ist ausschliesslich für die Wittwen der wirklichen Mitglieder des Leipziger Kirchen-, Concert- und Theaterorchesters bestimmt, während dieser, wie aus seinen bereits in einigen öffentlichen Blättern abgedruckten vorläufigen Statuten hervorgeht, die Unterstützung von Wittwen aller derjenigen in Deutschland lebenden Musiker, welche dem betreffenden Vereine beitreten und jährliche Beiträge leisten, zum Zwecke hat. —

Am 24. April gab Herr *F. Servais*, Violoncellist aus St. Petersburg, ein Concert im Saale des Gewandhauses. Das Repertoir bestand aus: Concert für Violoncell (erster Satz), componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*. — Romanze aus Faust von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Sachs*. — Souvenir de Spaa, Fantasie für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*. — Grosses Trio von *L. van Beethoven*, für Pianoforte, Violine und Violoncell (B dur, Op. 97), vorgetragen von Herrn GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, Herrn Concertmeister *F. David* und Herrn *Servais*. — Zwei Lieder (von *Gumbert* und *Felix Mendelssohn-Bartholdy*) mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Sachs*. — Fantaisie burlesque über Themen aus dem Carneval von Venedig, componirt und vorgetragen von Herrn *Servais*.

Seit *Bernhard Romberg* ist uns kein Violoncellist, vielleicht nur *Merk* in Wien ausgenommen, bekannt geworden, den wir, was die technische Ausbildung betrifft, mit Herrn *Servais* in Vergleich bringen könnten. In dieser Hinsicht besitzt Herr Servais wirklich Erstaunliches; ihm sind die grössten Schwierigkeiten zu leichtem Spiel geworden, und Alles vollbringt er mit solcher Gewandtheit und Sicherheit, dass der Gedanke an ein mögliches Misslingen gar nicht aufkommen kann. Sein Ton ist nicht gross, aber gesund, klar und wohlklingend, weich, elastisch und durchaus gleichmässig in allen Lagen. Sein Vortrag ist lebendig und interessant, aber mehr piquant, als geistreich, mehr elegant, als warm und seelenvoll. Die grosse Leichtigkeit und Sicherheit, mit welcher Herr *Servais* technische Schwierigkeiten ausführt, die Erfahrung vielleicht, dass äussere Effectmittel auf die grosse Menge meist am Stärksten wirken, scheinen ihn zu einer Coquetterie dem Publicum gegenüber zu verleiten, die sich sogar in auffallenden manierirten Körperbewegungen während des Spiels auf uns nicht wohlthuende Weise äussert und welche auch auf den Character seiner ganzen Leistung nicht ohne nachtheiligen Einfluss geblieben sein dürfte. Wir sind überzeugt, die Leistungen des Herrn *Servais* könnten künstlerisch viel bedeutender, sie würden in ihren Wirkungen auf Künstler und gebildete Kunstfreunde weit tiefer und nachhaltiger sein, wenn sie natürlicher und innerlicher, wenn sie freier wären von Manier, die der wahren Kunst ewig fremd und entgegen sein wird. Möglich wohl, dass der grosse Haufe dann weniger enthusiastisch applaudirte, aber die Stufe, auf welcher Herr *Servais* dabei als Künstler stände, würde eine höhere, eine sehr hohe, und bei den wirklich eminenten Mitteln desselben eine unantastbare sein. Was die Compositionen des Herrn *Servais* betrifft, so sind diese natürlich zumeist auf brillante Spieleffecte berechnet, welche darin auch in ausgezeichneter Weise erreicht werden. Der erste sehr breit angelegte und ausgeführte Concertsatz hat den meisten musikalischen Werth; Souvenir de Spaa ist ein Thema mit lang ausgesponnenen, schwierigen Variationen, und die Fantaisie burlesque eben auch nichts Anderes und ähnlich den bekannten Variationen von *Ernst* für Violine über dasselbe Thema. Uebrigens liess sich über diese Compositionen ein weiter gehendes Urtheil deshalb nicht fällen, weil sie nur mit Quartett, nicht mit vollständiger Orchesterbegleitung ausgeführt wurden. Dass die Leistungen des Herrn *Servais* durchgängig mit dem grössten Beifall aufgenommen worden, bedarf keiner Versicherung.

Herr GMD. *Mendelssohn-Bartholdy*, welcher auf seiner Reise nach England sich einige Tage hier aufhielt, verschaffte uns durch seine Mitwirkung einen so hohen Kunstgenuss, wie wir lange nicht hatten, und wie über-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. N°. 16. 1803.

Abhandlung.

Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung.

(Beschluss s. d. 14ten St. d. Jahrg.)

Wir haben bisher die verschiedenen Punkte aufgesucht, worüber man sich theoretischer Weise verständigen kann und zu verständigen hat. Wir haben solche gefunden, worüber man bereits einverstanden ist, oder sich verstehen kann, sobald man nur will; wir fanden einen — den pathologischen nämlich — worüber man sich bisher noch nicht verständiget hat, wo die Verständigung noch problematisch ist. Es könnte aber im Gebiete der Kunst noch andere Punkte geben, worüber eine theoretische Verständigung durchaus unmöglich wäre, wodurch aber dennoch die Urtheilskraft und das ganze Gemüth unaufhörlich gereizt und beschäftiget würde. So ist es in der That. Genie, Genialität ist das Höchste, was man in der Kunst, an jedem Künstler, in jedem Kunstprodukte sucht. Und dennoch lässt sich das Genialische in der Kunst nicht konstruiren, in Begriffen darstellen, demonstriren. Es würde sofort aufhören genialisch zu seyn, für genialisch zu gelten, wenn es theoretisch bestimmt werden könnte. Man kann darauf, wie auf das Göttliche, nur hindeuten. Es ist dem beschränkten und beschränkenden Verstande unzugänglich. Es kann selbst mit nichts anderm aufgefasst werden, als mit dem, was man genialischen Sinn nennt, den Sinn für das Unendliche.

Eben dieses Genialische, Unendliche, Göttliche, das an den Kunstprodukten überall haftet, ist der Hauptgrund der bisherigen Misgriffe, Misverständnisse, Misshelligkeiten in den wissenschaftlichen Untersuchungen und Erörterungen über Gegenstände der Kunst. Dies ist besonders auffallend in der musikalischen Schriftstellerey. Daher erklärt sich das Ringen nach Autorität da, wo es an wissenschaftlich-begründetem Ansehen gebricht; daher die vielfache Entzweyung, wovon wir beynahe seit einem vollen Jahrhundert her, von Matheson bis auf Vogler, so manches seltsame Beyspiel nachzuweisen haben, wovon auch unsre neueste Literatur, selbst die musikalische Zeitung, nicht ganz frey ist.

Es könnte indess dennoch seyn, dass unter den Merkmalen des Genies und der Genialität einige dem theorisirenden Verstande zugänglich wären. Solche Merkmale wären bisher für Merkmale des Genies gehalten worden, nur deswegen, weil man bisher die theoretische Einsicht in ihr Wesen noch nicht besass hätte.

Dem sey wie ihm wolle — das Genialische reizt, als solches, nichts desto weniger, es reizt nur desto mehr, die Urtheilskraft. Der Kunstrichter ist daher befugt, sein Urtheil auch über die genialischen Merkmale oder Ingredienzien eines Tonkunstwerks auszusprechen. Nur ist dasjenige, was er von diesem Standpunkte aus sagt, lediglich individuell. Man hat sich in unserm Gebiete selbst über die blossen Merkmale der Genialität noch nicht einmal zu verständigen gesucht. Würde man irgend einen regulativen Satz aufstellen wollen,

haupt nur höchst selten geboten werden kann. Wir unternehmen nicht, die Wirkung zu beschreiben, welche die durch und durch meisterhafte Ausführung des herrlichen Bdur-Trio von *Beethoven* allgemein hervorbrachte; es ist dies eine freudige Erhebung, die mitempfunden, mitgenossen werden muss, neben welcher auch nichts Anderes, sei es auch noch so selten und interessant, wenn es nicht auf gleicher Kunsthöhe steht, aufkommen kann. Drei solche Künstler, wie *Mendelssohn*, *David* und *Servais*, denn auch Letzterer war hier im Ganzen vortrefflich, sind allerdings ein ausgezeichneter, sehr seltener Verein, und wir können uns glücklich schätzen, denselben so genossen zu haben.

Auch Fräul. *Sachs* führte ihre Gesangstücke recht gut aus und erhielt vielen Beifall.

Wie wir hören, geht Herr *Servais* von hier unmittelbar nach St. Petersburg zurück; möge die grosse und gerechte Anerkennung, welche er überall in Deutschland gefunden, in der Ferne ihm eine freundliche Erinnerung sein, uns aber die Hoffnung sichern, ihn recht bald wieder hier begrüssen zu können. *R. †.*

Feuilleton.

Stuttgart. Der in der Kunstwelt seit einer Reihe von Jahren rühmlichst bekannte und in diesen Blättern oftmals mit Anerkennung erwähnte Bassist, Königl. Hofsänger *Wilhelm Häser* ist zu Ostern d. J. von dem Könige von Würtemberg unter Bezeugung allerhöchster Zufriedenheit unter ehrenvollen Bedingungen in den Ruhestand versetzt worden.

Am 8. April gab der rühmlich bekannte *Landsberg* zu Rom im Palaste des Herzogs *Caffarelli* sein letztes Concert dieser Saison. *Mozart's* Ave verum, Stücke aus *Mendelssohn's* Paulus, Chöre von *Seb. Bach*, *Händel's* Halleluja u. A. bildeten den ersten Theil; im zweiten Theile wurden Musikstücke aus Oberon, Don Juan, Idomeneo, so wie von *Curschmann*, *Meyerbeer* u. A. aufgeführt. *C. Eckert* und *Ed. Frank*, so wie gegen 80 Römer, für welche die Vocalsätze in's Italienische übersetzt worden waren, nahmen thätigen Antheil; die Zahl der Zuhörer belief sich auf 400 und der Beifall war eben so gross als allgemein.

Die Antigone ist nun auch in Dresden mit *Mendelssohn-Bartholdy's* Musik glänzend in Scene gegangen. — Auch in Paris wird das Stück zur theatralischen Aufführung vorbereitet. (Privatim, mit Pianofortebegleitung, wurde es daselbst bereits von einer Anzahl Dilettanten aufgeführt.)

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben folgende Werke mit Eigenthumsrecht erschienen:

Ein Sommernachtstraum
von
W. Shakspeare
Musik von
F. Mendelssohn Bartholdy.

Vollständiger Clavierauszug (zu vier Händen) vom Componisten. Preis 5 Thlr.

Die Singstimmen zu demselben Werke. Preis 1 Thlr.

Symphonie
No. 2 (E dur)
für Orchester
von
N. W. Gade.

Auflegestimmen ..... 6 Thlr.
Clavierauszug zu vier Händen ..... 2 „

Leipzig, 1. Mai 1844.

Breitkopf & Härtel.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Zelter, C. F., *Zehn Lieder für 4 Männerstimmen.* Heft I. No. 1. Versus memoriales. No. 2. Lob der Musik. No. 3. Die Campanelle. No. 4. Ergo bibamus. No. 5. Drehmann. Preis 4 Thlr. Heft II. No. 6. Beherzigung. No. 7. Hoher Besuch. No. 8. Aus des Knaben Wunderhorn der dritte und vierte Vers. No. 9. Knickerei bleibt frei. No. 10. Lob der Faulheit. Preis 20 Sgr.

Taubert, Wilh., Op. 39. *Gruss an Schlesien.* 5 Lieder in schlesischer Mundart von Hoffmann, Viol und Geisheim für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Preis 15 Sgr.

NEUE MUSIKALIEN
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Battanchon, Op. 3. 2 Melodien pour Violoncelle avec Pianoforte. 17½ Ngr.

Berger, Op. 43. 12 Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. (Sämmtl. Lieder 7. Lief.) 25 Ngr.

Bergson, Op. 40. et **Ew. Müller,** Op. 97. Gr. Duo brillant pour Pianoforte et Clarinette. 1 Thlr.

Haydn, Op. 20. No. 3. 4Sme Quatuor de Viol. arr. pour Pianoforte a 4 Mains par *Gleichauf*. 20 Ngr.

Hiller, Op. 29. 3 Morceaux de Salon pour Pianoforte No. 1. Bolero 20 Ngr. No. 2. Rondeau napolitain 25 Ngr. No. 3. Grande Valse 20 Ngr.

Hünten, Fr., Op. 121. Divertissement (Motif de Roberto Devereux) pour Pianoforte à 4 Mains. 20 Ngr.
Idem pour Pianoforte seul. 15 Ngr.

Mozart, 10 Quatuors de Viol. arr. pour Pianoforte a 4 Mains par *Gleichauf*. No. 5. 25 Ngr.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Portrait
von
N. W. Gade.
Lithographirt von *Kriehuber*.

Auf chinesischem Papier ..... 1 Thlr.
Auf Velinpapier ..... ½ „

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Mai. № 19. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Cassel. Aus Paris. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Etuden für Pianoforte.

1) ***E. Wolff***: L'art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progress. Op. 90. Liv. 1, 2. Leipzig, Breitkopf et Härtel. à 1 Thlr.

2) ***J. Moscheles***: Tägliche Studien zu 4 Händen. Op. 107. Heft 1, 2. Leipzig, Fr. Kistner. à 2 Thlr.

3) ***St. Heller***: 25 leichte melodiöse Uebungsstücke. Op. 45. Liv. 1—3. Berlin, Schlesinger. à ⅓ Thlr.

Eine Unzahl Etuden, Schulen und Studien existiren für unser Lieblingsinstrument, und in Wahrheit müssen wir bekennen, dass unter der grossen Zahl der uns bekannten meist Gelungenes, höchst Brauchbares sich vorfindet.

Wenn gleich in anderen Fächern der Composition eine grosse Verflachung, geistiger Stumpfsinn fühlbar geworden ist, so scheint in diesem Fache, auch bei den Componisten, die diesen Zustand mit herbeiführten, ein besserer Geist gewaltet zu haben. Jetzige Etudenschreiber können fast nichts Neues, nicht Solches, was nicht schon behandelt worden wäre, bringen; es ist aber durch die neuen Erzeugnisse Gelegenheit geboten, für jeden Grad der Ausbildung mehrere Werke an der Hand zu haben, ja manche bisher angewandte mit neueren, mehr für unsere Zeit passenden zu vertauschen.

Wählt der umsichtige Lehrer aus den Werken von Aulagnier, Brunner, Czerny, Duvernoy, Herz, Hünten, Bertini, Rosenhain, Kalkbrenner, Moscheles, Cramer, Hummel, setzt unter den Neueren die von Wolff, Heller, Chopin dazu, so wird vom Anfange bis zur vollkommensten Ausbildung nichts zu wünschen übrig bleiben.

Die Wolff'schen Etuden würden z. B. den Bertini'schen Op. 29 und 32 vorhergehen können. Der Verfasser bezeichnet sie auf dem Titel als Vorläufer von den seinigen Op. 20 und 50, was seine Richtigkeit haben kann, und von Chopin Op. 10 und 25, welches wir nicht unterschreiben würden. Sämmtliche Sätze sind sehr wohlklingend, was bei Uebungen vorzüglich nothwendig ist, sollen dieselben nicht an Trockenheit leiden. S. 14, System 3, ist der erste Tact in der Oberstimme jedenfalls so zu verstehen:

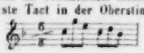

Die vierhändigen Etuden von Moscheles sind das Vorzüglichste, welches in dieser Classe bekannt, da dieselbe überhaupt so spärlich bedacht ist. Sie behandeln vorzugsweise das Scalenspiel, und Moscheles spricht in seiner Vorrede: „Ich habe, seitdem ich zu einiger Erkenntniss in der Kunst gelangt bin (welche liebenswürdige Bescheidenheit im Gegensatze zu manchen hochfahrenden Kunstverwandten!), die so oft ausgesprochene Meinung erfahrener Kunstbrüder und thätiger Meister getheilt, dass eifriges Tonleiter-Spielen und Singen den sichersten Grundstein zur Erlernung irgend eines musikalischen Instruments oder zur Ausbildung der menschlichen Stimmlage giebt." Indem er bemerkt, dass dadurch die natürlichen Schwächen der Finger und Stimmlagen gleichmässig ausgebildet würden, warnt er gleichzeitig vor zu vielem Tonleiter-Spielen und Singen, um durch das Mechanische, Geisttödtende das Seelenvolle, Geisterbebende in der Kunst nicht einzubüssen.

Daher trachtet Moscheles in seinem Werke, das trockene Studium mit bildender Schule zu verbinden. Er lässt zuerst den Schüler die Tonleiter nach gewöhnlicher Weise üben; wenn derselbe sich nun mit ihr einigermassen vertraut gemacht hat, geht er (der Schüler) zu dem ihr folgenden Tonstücke über, welches zwar wieder die Scala enthält, aber indem diese entweder dem Lehrer oder ihm zugetheilt ist, hat er dabei auf Rhythmus, Ausdruck und Accent zu achten, da die vortrefflich gearbeiteten Tonsätze die simple Scala kaum fühlen lassen, wobei der Schüler sich auch an abweichenden Fingersatz gewöhnt, da die Scalen nicht immer im Grundtone anfangen und schliessen.

Der Vortheil dieser Uebung ist ein doppelter: die Finger üben die Leiter im Tonstücke noch fort, indess der Geist des Schülers es nur mit diesem zu thun zu haben glaubt. Moscheles' Hoffnung, auf diese Art die dürre Steppe des Elementarunterrichts für die Lehrer in freundlichere Gegend umgewandelt zu haben, wird sich erfüllen, das Werk wird jedem tüchtigen Lehrer in der Folge unentbehrlich sein, denn man kann dem Schüler von Haus aus nicht förderlicher sein, als durch Zusammenspiel, sei es auch noch so einfach.

Wir bringen, gewiss im Namen Vieler, dem von uns hochgeschätzten Meister unsern gefühltesten Dank für diese seiner würdige Leistung, denn: nur gute Früchte kann solcher Same tragen!

Es war uns schon oft unangenehm, das Wort „facile," „leicht," oder den Ausdruck „für die Jugend" auf Titeln von Tonstücken zu finden; in ersterer Hinsicht wird sich Mancher, der nicht viel Beurtheilungsvermögen besitzt, nach dem blosen Worte sehr getäuscht finden; die andere Bezeichnung ist noch viel verwerflicher und zugleich anstossig, indem es ja auch Uebende und Spielende giebt, die nicht mehr in den Jahren stehen, welche die Verfasser im Auge gehabt zu haben scheinen.

Die Heller'schen Etuden nennen sich auf dem Titel: leichte, melodiose (auch letzteres Wort ist uns zuwider — will man vielleicht nicht melodiose? —), zur Vorbereitung des Studiums von Op. 16, 46, 47 des Verfassers und den Etuden und Compositionen der neuen Schule. Fassen wir das Letztere in's Auge, so kann ein „leicht" in dem Werke sich wohl kund geben; aber es auf dem Titel anzumerken, ist durchaus unnöthig, da es dem Ganzen auf den ersten Blick ein geringschätziges Ansehen giebt, weil darunter nur Anfängergut vermuthet wird. Unsere Etuden sind dies aber durchaus nicht, sondern nach dem Titelzusatze eine der Brücken, die zu den Etuden und Compositionen der neueren Schule führen soll. Sie fordern geubte Spieler, und es ist uns noch keine Sammlung bekannt, welche die jetzigen Spielmanieren so geschickt abhandelte, um hernach zu schwereren modernen Compositionen greifen zu können. Solide Lehrer werden sich mit einem Blicke von der Brauchbarkeit dieser Etuden überzeugen und ihnen mit Vergnügen einen Platz neben oder für bisher in ihrer Schwierigkeit benutzte Bertini-, Kalkbrenner-, Cramer'sche einraümen.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Berlin, den 12. April 1844. Es ist in der That keine ganz leichte Aufgabe, die musikalischen Ereignisse des Monats März möglichst kurz und doch vollständig zu erwähnen. Vorzüglich waren wir mit Concerten überhäuft, indem häufig mehrere an einem Abende zusammentrafen. Allein die auch in Leipzig bewunderten Violinvirtuosinnen *Therese* und *Maria Milanollo* gaben acht Concerte in dem stets gefüllten Saale der Singacademie, wo den Zuhörern sogar Plätze auf der Orchesterestrade eingeraümt werden mussten. Die Leitung dieser Concerte hatte Herr CM. *Ries* übernommen, und führte solche mit vieler Umsicht, Genauigkeit und Ordnung, unter Mitwirkung eines wohl zusammengestellten Orchesters der königlichen Capelle, aus. *Therese Milanollo*, über deren gefühlvoll zarten und vollendet künstlertigen Vortrag nur eine Stimme ist, trug in diesen acht Concerten das treffliche Allegro maestoso aus dem dritten Concert von *de Beriot* (drei Mal), die Fantasie auf Motive aus *Bellini's* Sonnambula von *Artot* (drei Mal), die Fantasie über die Romanze: „De ma Céline" von *Haumann* (fünf Mal) mit dem reizenden Schlummerliede aus *Auber's* „Stumme von Portici," das vortreffliche Maestoso aus dem vierten Concert von *Vieuxtemps* (vier Mal), *Lafont's* gefühlvolle Fantasie auf mehrere Motive aus der „Stummen" (drei Mal), ferner Adagio und Rondo des dritten Concerts von *de Beriot* zwei Mal), Fantasie-Caprice von *Vieuxtemps* (zwei Mal), Variationen von *Ghys* (zwei Mal), das erste Concertino von *de Beriot*, dessen grosses Hmoll-Concert und ein Duo concertant für Pianoforte und Violine von *Benedict* und *de Beriot* (zwei Mal) vor. *Maria Milanollo*, deren keckes, humoristisches Violinspiel ganz ihrem kindlichen Alter angemessen und in wirksamem Contraste mit dem Ernst und tiefen Gefühl ihrer ältern Schwester erscheint, hat uns folgende Musikstücke hören lassen: Adagio und Rondo aus dem vierten Concert von *Vieuxtemps* (drei Mal), Variationen von *Mayseder* (drei Mal) und dessen sechste Polonaise (drei Mal), Variationen von *de Beriot* (vier Mal). Sehr anziehend war das Zusammenspiel beider Schwestern, welche im genauesten Verein ein Duo concertant für zwei Violinen von *Dancla* (vier Mal), ein zweites Duo desselben Componisten mit Orchesterbegleitung, und eine treffliche Etude von *de Beriot* (ohne alle Begleitung, vier Mal) mit schönem Ton, rein, sicher und mit grosser Fertigkeit ausführten. — Ausserdem gaben beide Virtuosinnen noch eine musikalische Soirée (ohne Orchester, mit Quartettbegleitung), in welcher *Therese Milanollo* das erste Allegro eines *Spohr*'schen Quatuor's mit den Herren CM. *Ries*, *Richter* II. und *Griebel*, ganz im Geiste der sinnigen Composition, vortrug, die Fantasie und Variationen von *Ghys* und die Caprice fantastique von *de Beriot* mit ihrer Schwester, wie auch das vorerwähnte Duo für Violine und Pianoforte mit dem Pianisten *Steffensand*, und zum ersten Male das scherzhafte Musikstück von *Paganini* und *Ernst*: „Der Carneval von Venedig," für zwei Violinen sehr wirksam eingerichtet, mit *Maria* in grosser Vollkommenheit vortrug. Letztere wiederholte ausserdem noch die Variations brillantes von *de Beriot*. Am 1. April gaben die Geschwister *Milanollo* das zehnte Concert zum Besten wohlthätiger Anstalten, worüber das Nähere im Aprilbericht. In Frankfurt, Potsdam, Stettin und Brandenburg veranstalteten die Wundermädchen auch Concerte, und haben solche auch hier noch fortgesetzt, ehe sie sich nach Hamburg begaben. Ihre Concerte wurden bisher durch Gesang der Damen *Brahmer* (einer angehenden talentvollen Sopransängerin), *Grodzka*, *Hahnel* und *Hoger*, wie der Herren *Behr*, *Böttticher* und *Zschiesche*, ferner durch declamatorische Vorträge der Damen *Charl. v. Hagn*, *Crelinger*, wie der Herren *Ed. Devrient* und *Döring* verschönt. Die wirksamen Ouverturen vom Baron *C. v. Oertzen* (im strengen Styl), zu dem Opern Figaro und Cost fan tutte von *Mozart*, zu Alruna und Faust von *L. Spohr*, „Die Zauberruthe" von *C. Böhmer*, von *Kalliwoda*, zu Melusine von *Mendelssohn Bartholdy*, zu Leonore (No. 2) und Fidelio von *Beethoven*, zur Oper Alfred von *J. P. Schmidt*, die Concertouverture vom Capellmeister *C. W. Henning*, und zur Oper Omar und Leila von Fesca, gewährten reiche Abwechselung und wurden mit der grössten Präcision ausgeführt. — Die Herren *Moralt*, Mitglieder der königl. baier'schen Hofcapelle zu München, liessen sich im königl. Schauspielhause zu einer sehr ungünstigen Zeit hören. Herr *Theodor Moralt* trug ein Divertissement für Wald-

horn von *Gallay* mit schönem Tone. Herr *Peter Moralt* eine Fantasie für die Violine mit Beifall vor. — Der Pianist *Mortier de Fontaine* gab mit seiner Gattin, einer Sängerin von wohlklingender Mezzosopranstimme, drei mässig besuchte Concerte, in welchen der Virtuos (angeblich ein Schüler von *Liszt*) bedeutende Fertigkeit und musikalische Bildung in Vorträgen älterer und neuester Pianofortecompositionen darlegte, z. B. in dem Es dur-Trio von *Hummel*, Capriccio von *Mendelssohn Bartholdy*, der Fuge in Cis moll von *Joh. Seb. Bach*, dem *Handel*'schen Clavierconcert in F dur (eine seltene Erscheinung!), einem grossen Rondo eigener Composition im modernen Geschmack, dem ersten Satz aus *Hummel*'s A moll-Concert, einer *Chopin*'schen Etude, dem „Liebesgesange" für die linke Hand allein von *Willmers*, und dem Concert von *J. S. Bach* für drei Flügel (mit Fräul. *Anna Römer* aus Wien und Herrn *Steffenhagen*). Mad. *Mortier de Fontaine* trug gleichfalls neuere und alte Gesänge mit Beifall vor, von denen besonders die Psalmen vom Pater *Martini* und von *Marcello* der 18. Psalm: „I cieli immensi" für Altsolo, zwei Tenore und Bass, und *Meyerbeer*'s Terzett aus: „Il Crociato in Egitto," mit Fräul. *Tuczeck* und Miss *Birch* vorgetragen, gefielen. Auch eine Arie aus der Oper Mitrane, 1686 vom Abt *F. Rossi* componirt, war historisch interessant. — Miss *Birch*, welche in mehreren Concerten gefällig mitgewirkt hatte, veranstaltete zwei musikalische Abendunterhaltungen, in welchen sie mehrere italienische Arien, besonders aber das „Holy, holy" von *Handel*, wie auch englische und schottische Gesänge mit vielem Beifall vortrug. Die reine Intonation, klare Sopranstimme und der ungekünstelt angenehme Vortrag dieser Künstlerin geben ihrem Gesange einen ganz eigenthümlichen Reiz, an *Clara Novello* am Meisten erinnernd. — Noch ein bedeutender Pianist, Herr *Rudolph Willmers*, gab zwei Soireen, in welchen derselbe mehrere seiner eigenen, mehr auf Effect berechneten, als gehaltvollen Compositionen (ohne Begleitung), auch eine Etude von *Chopin*, Transcription von *Liszt* und die Cis moll-Sonate und Sonate pathetique von *Beethoven*, mit elastisch schönem Anschlage, tonreich und mit ausgezeichneter Fertigkeit ausführte. Am Besten gelingen Herrn *Willmers* seine eigenen Pianofortesoli, wogegen derselbe den Character der *Beethoven*'schen Sonaten öfters durch Uebereilen verfehlte. Von seinen Compositionen gefielen am Meisten seine Tarantella furiosa, Fantasie auf Motive aus Lucia di Lammermoor und Lucrezia Borgia, besonders aber die „Nordischen National-Melodieen." — Ein junger Pianist, *Julius Hesse*, zeigte in einer eigenen Soirée gute Fähigkeiten und gründliche Methode seines früheren Lehrers, Herrn CM. *Fr. Mohr*. — Ein Violoncellvirtuos, *Samuel Roszowski*, gab nach *Servais*' meisterhaften Vorträgen zwei Soireen, in welchen er eigene Fantasien (die nun einmal unvermeidlich sind, ohne öfters Phantasie zu enthalten) und Variationen, auch eine *B. Romberg*'sche Polacca, mit gesangreichem Ton, zuweilen nur etwas rauhem Ansatze des Bogens, mit Beifall vortrug, welcher dem Künstler besonders lebhaft von den anwesenden Polen gespendet wurde.

Die Academie für Männergesang feierte ihr Stiftungsfest am 9. März, in Anwesenheit ihres dazu von Stettin zurückgekommenen Ehrendirectors Dr. *Fr. Liszt*, durch ein Concert mit vollem Orchester, und ein Souper. In ersterm wurden eine Ouverture zu König Lear von *Flodoard Geyer*, an frappanten Effecten und dramatischen Intentionen reich, ferner mehrere Chorgesänge, als: „Aufersteh'n," Motette von *Bernh. Klein*, „Der Jäger Abschied" von *F. Mendelssohn Bartholdy*, Trinkchor aus *Rossini*'s Graf Ory, und Lützow's wilde Jagd von *C. M. v. Weber*, sehr kräftig und präcis, unter Leitung des Herrn MD. *Wieprecht* ausgeführt. Der zweite Theil wurde mit der jederzeit wirksamen Ouverture zum „Sommernachtstraum" eröffnet, worauf eine Cantate von *Franz Commer*: „Der Zauberring," unter des sinnigen Componisten eigener Leitung, von Solo- und Männerchorstimmen gut ausgeführt wurde. Die Tondichtung hat ihre Verdienste in Hinsicht der Auffassung des Gedichts und effectvollen Instrumentation. Nur ist die Cantate für das einförmige Gedicht zu lang. Auch fiel es auf, dass Kaiser Carl I. einem Tenor zugetheilt war. Der Bischof Turpin (den der Kaiser in Folge des Zauberringes stets mit Liebkosungen verfolgt, bis der Ring in den Rhein versenkt ist) und Eginhard, zwei Basspartieen, wurden von Herrn *Fischer* gesungen. Am Meisten sprachen die Chöre der Harfner und Ritter, wie auch die Romanze Eginhard's an.

Im vierten Abonnementconcerte des *Schneider*'schen Gesanginstituts wurde die früher bereits erwähnte Cantate: „Deutschlands Befreiung" von *Julius Schneider* ausgeführt.

Die Singacademie hatte dies Jahr (ausser der alljährlich am Charfreitage stattfindenden Aufführung der *Graun*'schen Passionscantate „Der Tod Jesu") wieder die Passionsmusik von *Joh. Seb. Bach* nach dem Evangelium des Matthaeus in das Leben gerufen, und führte solche, durch die zweite Abtheilung den Chor sehr verstärkend, auf das Würdigste aus. Besonders wirkte der erste Doppelchor mit dem hinzutretenden Choral: „O Lamm Gottes unschuldig," als Canto fermo, höchst ergreifend. Herr *Mantius* trug die Recitative des Evangelisten, dem Ernst des Gegenstandes angemessen, edel und einfach vor. Auch die Sopran- und Basssoli wurden mit Ausdruck vorgetragen. — Für die Abonnenten der Berliner Musikalischen Zeitung wurde ein zweites Gratisconcert oder vielmehr nur eine musikalische Soirée im *Jagor*'schen Saale auf liberale Weise veranstaltet, und darin, ausser einem Quartett von *Wohlers* und einigen Pianoforte- und Violinvorträgen, eine neue interessante Composition von *A. B. Marx*: „Nahid und Omar." Novelle aus den „Bildern des Orients," von Fräul. *Tuczeck*, Herrn *Mantius*, Fräul. *Krahmer* und mehreren Dilettanten, mit Pianofortebegleitung des geistreichen Componisten, mit vielem Beifall der zahlreichen Zuhörer ausgeführt. Die Gesänge des Omar und der Nahid sind liebeathmend, melodisch und eigenthümlich. Auch der weibliche Gesang der „Lauschenden Feen" ist ungemein zart und duftig. Damit in scharfem Contrast ist der nächtliche Gesang der Omar nachspürenden und ihn endlich tödtenden Mörder, worauf der Schlussgesang der Peri's wieder tröstend und beruhigend wirkt. Der Clavierauszug dieser Novelle ist in

eleganter Ausgabe bei den Herren C. A. Challier u. Comp. hierselbst erschienen, und wird den Gesangfreunden eine angenehme Unterhaltung gewähren. — Die hiesige philharmonische Gesellschaft feierte ihr Jahresfest durch die vorzügliche Ausführung der Ouverture zu Jessonda, eines Potpourri's auf Motive aus dieser Oper von *Spohr*, für Violine und Violoncell (von zwei jungen Musikern vorgetragen), ferner der ersten Symphonie von *F. Mendelssohn Bartholdy* in C moll und *Beethoven's* Ouverture zu Egmont. Da die Gesellschaft, unter Leitung des Herrn CM *Hies*, meistens aus Dilettanten besteht, so war die Präcision und achtsame Nuancirung des Vortrages der wohlgeübten Spieler doppelt schätzbar. — Der Musikaufführung folgte ein splendides Diner, an welchem auch Damen Theil nahmen, und wobei es auch nicht an hübschem Quartettgesange von Männerstimmen fehlte. Auch die anwesende Miss *Birch* erfreute die Gesellschaft durch den Vortrag einiger englischen Lieder, z. B. des Rule Brittannia und God save the king.

Der *Zimmermann*'sche Quartettverein schloss seine diesjährigen Versammlungen mit einem Quartett von *Fesca* in H moll (sinnig und gefühlvoll und den beiden Musterquintetten von *Mozart* in G moll und *Beethoven* in C dur. — Drei Symphoniesoiréen der königl. Capelle erhielten sich in der gesteigerten Theilnahme der Musikfreunde. Es wurden darin ausgeführt: 1) *Haydn's* Es dur-Symphonie, Concertarie von *Mozart*, von Herrn *Zschiesche* gesungen, Arie aus *Spohr's* Faust, und Gebet von *Handel*, von Miss *Birch* gesungen, *Mendelssohn Bartholdy's* Ouverture zur Fingalshöhle, und Sinfonia eroica von *Beethoven*. 2) Symphonie von *Beethoven* in D dur, No. 2. Ouverture zum „Freischütz," *Mozart's* G moll-Symphonie, und Ouverture zu Egmont von *Beethoven*. 3) In der vierten und letzten Soiree: *Mozart's* kleinere D dur-Symphonie, Ouverture zur „Vestalin" von *Spontini*, und endlich *Beethoven's* neunte Symphonie mit dem Schlussgesange: „An die Freude." Dass sämmtliche Meisterwerke unter der Direction der Herren GMD *Mendelssohn Bartholdy* und *Taubert* vortrefflich executirt wurden, bedarf kaum der Erwähnung. So fehlte es denn auch nicht an der lebhaftesten Theilnahme; nur fand die Zulassung von Gesangstücken Opposition, so wie auch der letzte Satz der *Beethoven*'schen Symphonie nicht allgemein ansprach, so gut auch die Soli und Chöre von kunstgebildeten Dilettanten gesungen wurden. Der grosse Instrumentalcomponist hat den Singstimmen, besonders den unbequem hoch liegenden Sopranen, jedenfalls zu viel zugemuthet, als dass die Wirkung vollkommen schön ausfallen konnte. Das erste grossartige Allegro, das humoristische Scherzo und das empfindungsvolle nur zu lange, und von heterogenen Mittelsätzen nicht freie Adagio bewirkte den tiefsten Eindruck. So ausgeführt haben wir wenigstens diese Symphonie hier noch nicht gehört. — Eine nicht minder grossartige Aufführung des *Handel*'schen Oratoriums: „Israel in Egypten" (welches die Singacademie im December 1831 zum ersten, und im Februar 1836 zum zweiten Male aufgeführt hat) fand am 31. März (Palmsonntag) Abends in der erleuchteten Garnisonkirche zu wohlthätigem Zweck, auf Veranstaltung und unter Leitung des Herrn GMD. *Mendelssohn Bartholdy* (der in diesen Tagen nach London abreist, um dortigen grossen Musikaufführungen vorzustehen) auf die würdigste Weise Statt. Die Recitative und weniger hervortretenden Arien und Duette wurden von den Damen *Tuczeck*, *Hähnel* und *Auguste Löwe*, wie von den Herren *Bader*, *Zschiesche* und *Behr*, die sehr bedeutenden Chöre und Doppelchöre von einer grossen Anzahl Dilettanten (meistens Mitglieder der Singacademie) und dem Domchore wohl eingeübt gesungen. Die ganze königliche Capelle wirkte mit. Um die Orgel mit zur Begleitung zu benutzen, war eine besondere amphitheatralische Orchestererhöhung auf und neben dem Orgelchore errichtet, statt dass sonst das Orchester der Orgel gegenüber sich befindet, wie dies bei der Aufführung der *Graun*'schen Passionscantate wieder der Fall war. Ueber das *Handel*'sche, besonders an Tonmalerei und Ausdruck in den Chören reiche Werk noch eine Schilderung zu entwerfen, würde viel zu spät sein, da dies Oratorium seit einem Jahrhundert bereits seinen hohen Werth behauptet hat. Zu läugnen ist es nicht, dass die Orgel, so wirksam und umsichtig angewandt, sehr zum Totaleffect beitrug; dagegen war die blose Begleitung der Recitative von Violoncellen und Bässen zu leer, und ein Flügel würde hier an seiner Stelle gewesen sein, wie sich dies bei den Aufführungen der Singacademie bewährt hat.

Nachdem wir nun endlich die lange Reihe der Concerte durchflogen haben, können wir uns um so kürzer bei den Opernleistungen fassen, welche ziemlich einförmig waren, da der Herr GMD. *Meyerbeer* durchaus keinen Theil an der musikalisch-dramatischen Verwaltung nimmt (nachdem derselbe jedoch sämmtlichen Mitgliedern der königl. Capelle eine verhältnissmässige Gehaltszulage höchsten Orts ausgewirkt hat) und erst mit der Wiedereröffnung des im Neubau rasch vorschreitenden Opernhauses im nächsten Herbst seine Thätigkeit wieder beginnen wird. Jedenfalls fehlt der königl. Bühne noch eine wirklich erste Sängerin und ein Tenorist für die heroischen Rollen.

Mad. *Schröder-Devrient* hat ihre dreimonatlichen Gastspiele im März als Romeo in den „Montecchi und Capuleti" (drei Mal), Valentine in den „Hugenotten" (Herr *Mantius* wieder Raoul), Marie in *Gretry's* Oper Blaubart (zum Benefiz der Mad. *Schröder-Devrient* einmal wenig ansprechend gegeben), Iphigenia in Tauris von *Gluck* fortgesetzt, und mit der Leonore in Fidelio am 30. v. M. beschlossen. Dass die dramatisch grosse Sängerin hier diesmal kältere Aufnahme fand als früher, lag wohl theils an äusseren Umständen und ihrer, allerdings nicht mehr die intensive Tonfülle besitzenden, jedoch immer noch wohllautenden, für declamatorischen Vortrag kunstgebildeten Stimme; besonders aber war die zu lange anhaltende Dauer ihrer Gastspiele, bei der Beschränktheit ihres und des hiesigen Opernrepertoirs, für die Lebhaftigkeit und Frische des Eindrucks wenig günstig.

Ausser den genannten Opern wurde ein neues Ballet: „Die Liebesinsel" von *Taglioni*, mit Musik von *Gährich*, oft wiederholt, auch „Marie, die Tochter des Regiments," unter Mitwirkung des Herrn *Mantius* als Tonio, mit vielem Beifall gegeben. Die Gastspiele des Herrn *Düring*, welcher auch als Jago in Shakspeare's

Otello und als Falstaff in „Heinrich IV.“ aufgetreten ist, füllen stets das Schauspielhaus, wie das kleine Theater im Concertsaale.

Die italienische Oper in der Königstadt hat *Döbler's* Nebelbilder und jetzt *Bosco* zum Succurs requirirt, auch kürzlich *Cimarosa's* Matrimonio segreto wieder in Scene gesetzt. — Am Charfreitage führte die Singeakademie *Graun's* „Tod Jesu“ vortrefflich, mit einem Chore von fast 400 Stimmen, die Königsstädtische Bühne *Rossini's* Stabat mater mit dem italienischen Gesangpersonal wirksam auf. — Herr *Franz Commer*, welcher auch eine Composition zu den im Concertsaale vor eingeladenen Zuhörern von dem Herrn Professor *Kopisch* vorgelesenen „Fröschen“ von *Aristophanes* in angeblich griechisch antiker Weise geliefert hat, ist, in Hinsicht seiner Verdienste um die ältere Gesangmusik, zum Musikdirector ernannt worden. — Die Geschwister *Milanollo* haben, ausser dem zehnten, noch ein eilftes (angeblich letztes) Concert am zweiten Osterfeiertage, den 8. d., bei überfülltem Saale mit gleicher Theilnahme gegeben, und schliessen heute, den 12. d., ihre hiesigen Kunstleistungen mit einem zwölften und Abschiedsconcert. — Bei dem Prinzen *Radziwill* hat in Gegenwart des Hofes eine Privataufführung der Compositionen des verewigten Fürsten *Radziwill* zu *Goethe's* Faust unter Leitung des GMD. *Mendelssohn Bartholdy* Statt gefunden. — Bei Hofe soll auch eine Aufführung von *Tieck's* „Gestiefelten Kater“ Statt finden. — Der Sänger *Pfister* aus Wien ist hier auf ein Jahr engagirt und der CM. *Hiller* sind jetzt hier anwesend. So scheinen uns auch noch im April neue Kunstgenüsse bevorzustehen. Von neuen Opern ist indess keine Rede.

Cassel, im April 1844. Die Zahl unserer Abonnementconcerte, von denen wir das erste, zweite und dritte in diesen Blättern bereits besprochen haben, ist diesmal auf sechs gestiegen. In dem am 7. Februar Statt gefundenen vierten Abonnementconcerte kamen folgende Tonstücke zu Gehör: 1) Ouverture im ernsten Style von *Spohr*. 2) Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Mendelssohn Bartholdy*, gespielt von Herrn *Jatho*. 3) Arie aus der Oper Titus von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Miller*. 4) Variationen für die Trompete von *Koch*, geblasen von Herrn *Bossenberger*. 5) Arie von *Pacini*, gesungen von Fräul. *Löw*. 6) Zwei Etuden für Pianoforte von *Döhler*, gespielt von Herrn *Jatho*. 7) Symphonie (C-moll) von *Niels W. Gade*. — Die Ouverture gehört zu den neueren Instrumentalcompositionen des hoch geschätzten Meisters und trägt nicht minder, als alle früheren, das Gepräge seiner Eigenthümlichkeit. Auch hier zeigt sich wieder Schönheit in der Wahl, Ordnung und Verbindung der Gedanken, Gewandtheit in der Benutzung der Themen, Reinheit und Geschlossenheit der modulatorischen Form und reiche Erfahrung in der Behandlung der Instrumente. Ein Werk mit solchen Eigenschaften hat für gebildete Kunstfreunde ein bleibendes Interesse und dient begabten Kunstjüngern als ein treffliches Musterstück, dessen Form sie analysiren und — so weit sie es vermögen — nachahmen sollten. — Die Pianoforteproductionen zeugten im Allgemeinen von hinlänglicher Begabung und schätzenswerther Fertigkeit des jungen Pianisten. Wie viel — oder wie wenig — Herr *Jatho* sich bei dem Vortrage der Compositionen von *Mendelssohn Bartholdy* und *Döhler* gedacht haben mag, wissen wir zwar nicht, können uns indess mit seiner Auffassungs- und Vortragsweise nicht einverstanden erklären, und sind geneigt, zu glauben, dass ihm nicht sowohl die Fähigkeit, als vielmehr, wie so Manchem, der Schlüssel zum vollkommenen musikalischen Verständnisse fehlt. Sein Spiel anlangend, so ist dasselbe sicher, aber nicht ruhig und besonnen, sondern oft sogar sehr wild und zu wenig nuancirt. Sein Anschlag ist zwar fest, aber sehr hart und bei Weitem nicht tonreich genug. Er schlägt die Töne mehr heraus, als er sie klingen lässt. — Der Vortrag der Arie von Fräul. *Miller* war im Ganzen recht ansprechend und zeichnete sich insbesondere durch Sicherheit der Intonation vortheilhaft aus. Wenn diese Sängerin ihre vortrefflichen Stimmmittel richtig zu verwenden und angemessen zu beherrschen im Stande wäre, so würde sie Ausgezeichnetes leisten. Ihre Töne haben von Natur eine wohlthuende Egalität, dabei Stärke und Fülle, aber sie sind bis jetzt noch unculti\virt und insbesondere zu sehr gedrückt. — Herr *Bossenberger* hatte sich bei dem Vortrage des Concertstückes für die Trompete die Aufgabe gestellt, dasselbe auf einer Trompete ohne Ventile vorzutragen. So achtungswerth es auch an dem Virtuosen erscheint, dass er die Erleichterung, welche der Gebrauch der Ventiltrompete bei Ausführung von Concertstücken gewährt, verschmähte, um uns den schönen, vollendeten, ächt kriegerischen Klang der sogenannten natürlichen Trompete hören zu lassen, gegen welchen der Klang der Ventiltrompete als ein verkümmerter erscheint, so gestehen wir dennoch, dass wir derartige Concertstücke stets mehr schwer, als schön finden. Weder die Trompete noch das Horn — so schön dieselben auch als Füllungsinstrumente neben den übrigen des Orchesters wirken — eignen sich, ihrer Natur nach, zur Darstellung von Passagen, weil die gestopften Töne den offenen, selbst bei der geschicktesten Behandlung, niemals an Stärke und Klangfarbe gleich kommen. Herr *Bossenberger* war übrigens um das Gelingen seiner Variationen rühmlich bemüht und erhielt verdienten Beifall. — Fräul. *Löw* erwarb sich sowohl durch die Wahl der zum Vortrage genommenen Composition, als auch durch deren präcise und geschmackvolle Ausführung beifällige Anerkennung. — Mit vielem Interesse und wahrem Vergnügen haben wir der ersten Aufführung der Symphonie von *Gade* beigewohnt. Das Werk zeichnet sich vor Allem durch ungesuchte Originalität, guten tonischen Fluss, überall angemessene, bisweilen glänzende Instrumentation rühmlich aus. Die Abweichungen in der modulatorischen Form sagen uns nicht zu, weil die thematischen und überhaupt alle tonischen Gegensätze auf den von den classischen Tonmeistern älterer Zeit gebahnten und von denen der neueren wohl noch einzelnen Richtungen hin erweiterten, aber nicht verlassenen Wegen befriedigender für uns sind. Dem zweiten und vierten Satze des Werkes gehen wir vor den übrigen Sätzen desselben den Vorzug.

Das am 1. März stattgehabte fünfte Abonnementconcert wurde mit *Spohr's* zweiter Symphonie in D-moll

eröffnet. Jedes der Motive, welche das Werk enthält, erscheint, so zu sagen, als eine jugendliche, gesunde, lebensvolle Tongestalt, die schon an sich viel Einnehmendes hat, von dem denkenden Kunstfreunde aber mit um so lebhafterem Interesse verfolgt wird, da sie eben *Spohr* in seiner eigenthümlichen Weise fortführt und zu einem rein musikalischen Ziele gelangen lässt. Den Schluss des Concertes bildete die zweite Symphonie von *Rühmstedt*. Wir können nicht umhin, um so mehr unser aufrichtiges Bedauern darüber auszusprechen, dass wir uns mit der Wahl des musikalischen Stoffes und der tonischen Form dieses uns bisher noch unbekannten Werkes nicht einverstanden erklären können, weil uns im Uebrigen diese Production — wie schon manche andere des achtungswerthen Verfassers — als das Resultat reichen Talentes und rühmlichen Fleisses erscheint. Die diesem Tonwerke zum Grunde gelegten Themen gewähren für die Symphoniesatz nicht hinreichendes Interesse, sind für dieselbe zu klein und erscheinen, da es ihnen an melodischer Fortleitung und fliessender Entwickelung gebricht, im Ganzen nur als Rhapsodieen. Durchgängig vorwaltend ist in einer jeden der vier Abtheilungen des Werkes ein Missverhältniss zwischen Stoff und Form; der Stoff ist zu klein, die Form zu gross. Ausserdem erscheint die Stellung der einzelnen Sätze nicht motivirt genug, sondern mehr zufällig. Das ist es eben, was die Einheit oft verletzt, die Uebersicht des Ganzen bisweilen sehr erschwert und das Ebenmaass der einzelnen Theile, die ausserdem zu wenig wirkliche Gegensätze bilden und ungleich mehr harmonische, als melodische Tonverbindungen enthalten, beeinträchtigt. Man sollte meinen, der Componist habe während des Schaffens, bei dem Gedanken an das Zukünftige, das Vergangene oft ganz vergessen, oder etwa eine bestimmte Poesie musikalisch zu verkörpern gesucht. Doch, wie dem auch sei, so ist jedenfalls ein solches Problem nur dann glücklich gelöst, wenn die modulatorischen Grundformen nicht erschüttert und nicht einzelne Tonsätze stückweise aufeinandergeschichtet werden, — wie es uns in der erwähnten Symphonie, namentlich in deren zweitem und viertem Satze, oft vorkommt. Bei derartigen Unternehmungen glauben die Componisten Alles gethan zu haben, wenn sie nur dem Gedankengange der Poesie gefolgt sind und diesem die Tonsetzform selbst untergeordnet haben, und lassen sich dann die Mühe nicht verdriessen, die ausführlichen Worterklärungen ihren Tongemälden beizufügen, die der wahre Musikfreund nur ungern beachtet, weil er eben daraus gar oft deutlich eine totale Verkennung des Wesens der Musik erkennt. Möchte man doch von solchen Missgriffen recht bald zurückkehren und bei dem Erschaffen von reinen Instrumentalcompositionen nicht das musikalische Gesetz dem poetischen unterordnen. Die Instrumentation des *Rühmstedt*'schen Musikwerkes ist zum Theil unpractisch und darum die Ausführung desselben nicht leicht. Das Werk fand, ungeachtet der anerkennenswerthen Bemühungen des Orchesters, nur getheilten Beifall. — Ferner kamen von Instrumentalsätzen zur Ausführung: ein Satz aus einem Concert für Violoncello von *Romberg*, gespielt von Herrn *Knoop*, und Variationen für Posaune von *Rex*, geblasen von Herrn *Dietrich*. Das Spiel des Herrn *Knoop* zeichnete sich durch Sicherheit und Festigkeit des Tones lobenswerth aus, indess hatte sein Vortrag etwas Stabiles, sein Ton etwas Unbiegsames, das sich auf Kosten der auf dem Instrumente möglichen Modification der Töne in den Vordergrund drängte. Wir sind sehr geneigt anzunehmen, dass Herr *Knoop* uns den erwähnten Mangel gar nicht — mindestens bei Weitem nicht in dem Grade — würde haben empfinden lassen, wenn ihm ein besseres Instrument zu Gebote gestanden hätte; das seinige scheint in der That sehr unergiebig zu sein. Herr *Dietrich* hatte mit der Composition für die Posaune nicht die beste Wahl getroffen, auch gelang ihm die Ausführung verschiedener Passagen nicht ganz. — Die zur Production gelangten Gesangstücke bestanden aus einem Duo für Sopran und Tenor aus *Spohr's* „Jessonda" und einer Arie aus *Meyerbeer's* „Robert der Teufel." Den Tenorpart führte Herr *Dorska* in gewohnter Weise aus, den Sopranpart beider Tonstücke trug Fräul. *Christian* aus Stuttgart vor. Die uns bisher noch unbekannte Sängerin wurde von dem Publicum sehr gütig aufgenommen. Sie hat eine gesunde, kräftige, volltönende Stimme, die das Ohr wohlthuend berührt, uns indess so intensiv stark erscheint, dass sie besser für den einfachen, als für den figurirten Gesang zu verwenden sein möchte; denn die Massenhaftigkeit einer Stimme steht bekanntlich mit deren Volubilität allezeit im umgekehrten Verhältnisse. Wir waren weder mit der Wahl der Compositionen — in Rücksicht auf die Individualität der Sängerin — noch mit dem Vortrage derselben vollkommen einverstanden.

(Beschluss folgt.)

Paris, den 17. April 1844. *Liszt* gab gestern ein Concert im italienischen Theater. Wer Paris kennt, weiss auch, was das sagen will, 1) ein Concert Mitte April, d. h. wenn Alles müde ist von Musik und von was für Musik: Italiener, Conservatoire, mit andern Worten *Bellini* und *Beethoven* oder *Grisi* und *Habeneck*, 2) im italienischen Theater, der glattesten Stelle auf dieser Spiegelfläche, und endlich 3) allein!

So ein Handschuh ist den Parisern noch nie hingeworfen worden, den Parisern, die gewöhnlich offensiv sind. Es konnte auch kein Mensch sagen, wie der Kampf ausgehen würde. Denn für *Liszt* würde in Paris ein succès d'estime oder eine Stimme des Mittleids schon ein Fiasco sein.

Ueber sein Spiel könnte ich nur Bekanntes sagen. Lucia, Norma, Don Juan, Sonnambula, Le lac, Ungarische Melodieen, Erlkönig, Galop chromatique, — das steht Alles besser im Gedächtniss unserer Leser, als ich es schreiben könnte.

Nach jedem Stücke drei, vier, fünf Salven; er musste kommen, wieder kommen, sich verneigen und durfte kaum ein paar Minuten zwischen den Stücken pausiren. Am Schlusse regnete es Blumen; nur wenige erreichten die Bühne, die meisten fielen in's Parterre, denn es waren nur schwache schöne Frauenhände, die sie warfen, und es scheint, dass *Liszt* besser von dem Orchester aus die Logen des ersten Ranges trifft, als man aus diesen Logen nach ihm zielt.

Feuilleton.

Von der Intendanz des k. k. Hofburgtheaters in Wien sind unterm 28. Februar d. J. folgende Bestimmungen über die den Autoren dramatischer Werke (Opern werden auf diesem Theater nicht gegeben) zukommenden Antheile an den Einnahmen, welche deren Aufführungen ergeben, veröffentlicht worden.

Der Verfasser eines Originalwerks, es mag noch Manuscript oder bereits gedruckt sein, erhält auf Lebenszeit von der durch die Aufführungen desselben auf dem k. k. Hofburgtheater erlangten Bruttoeinnahme, zu welcher auch der von dem jährlichen Abonnement auf den betreffenden Abend fallende Theil gerechnet wird, 10 Procent, wenn das Stück den ganzen Abend ausfüllt, 6 Procent, wenn ein einactiges Vor- oder Nachspiel erforderlich ist, um den Abend auszufüllen, 3 Procent, wenn es hiezu eines mehractigen Vor- oder Nachspieles bedarf. Dieses Recht geht nach des Verfassers Tode auf dessen Erben über, die es während der nächsten zehn Jahre geniessen. Die Tantiemen werden nebst legalisirten Nachweisungen über die Einnahmen vierteljährlich gegen Quittung und Lehensattest erhoben, können aber weder cedirt noch mit Schuldvermerkungen belastet werden. Die Erben des Verfassers haben sich rücksichtlich des Todestages desselben und ihres Erbrechts zu legitimiren. Ueber drei Jahre nicht erhobene Tantiemen fallen der Unterstützungscasse für verarmte Schauspieler zu. Die Wiederholungen des Stücks bleiben dem Ermessen der k. k. Hofburgtheaterdirection überlassen. Diese Bestimmungen treten mit dem Tage ihrer Bekanntmachung in Wirksamkeit und gelten für die nächsten drei Jahre, nach Verfluss dieser Zeit kann die Direction sie aufheben oder abändern, doch werden, auch wenn dies geschieht, die Antheile der während dieser drei Jahre aufgeführten Werke in vorstehender Weise fortgewährt. Den dramatischen Schriftstellern bleibt es freigestellt, anstatt dieser Tantiemen das übliche Honorar sich zahlen zu lassen; sie haben aber dann gleich bei Einsendung des Werks darauf einen Antrag zu stellen, widrigenfalls angenommen wird, dass sie die festgesetzte Tantième vorziehen. —

Die Berliner Hoftheaterintendanz hat unterm 10. März d. J. eine ähnliche Bekanntmachung erlassen. Nach derselben erhalten die Verfasser von Originalopern (nach deren Tode die Wittwe und die eheliche Descendenz noch zehn Jahre lang von jeder Vorstellung ihres von nun an aufzuführenden Werkes, wenn es den ganzen Abend ausfüllt, 10 Procent, wenn es aber mit einem anderen Stücke zusammen gegeben wird, 5 Procent der Bruttoeinnahme. Von diesem Antheile erhält der Componist $\frac{1}{3}$, der Dichter $\frac{2}{3}$. Unter musikalischen Originalwerken werden hierbei solche verstanden, welche nach einem deutschen Texte componirt sind und auf einer Bühne Deutschlands zuerst zur Aufführung gelangen. Werden die Antheile, welche vierteljährlich zu erheben sind, über drei Jahre nicht erhoben, so fallen sie der Theatercasse anheim. Will der Verfasser die bisher bei Manuscripten übliche Honorarzahlung vorziehen, so muss er sich deshalb besonders erklären. Diese neue Einrichtung gilt vom Tage der Bekanntmachung an vorläufig für die nächsten drei Jahre.

Die Schwestern *Milanollo* haben in Hamburg denselben enthusiastischen Beifall gefunden, welcher ihnen bis jetzt überall zu Theil wurde, wo sie sich hören liessen.

Rubini ist zum Chef der kaiserlich russischen Hofcapelle mit Obersteuerung und 20,000 Rubel jährlichem Gehalt ernannt worden.

Ankündigungen.

Stuttgart. In unserm Verlage ist in letzter und neuester Zeit erschienen, und bei allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes, und durch Herrn *Friede, Hofmeister* in Leipzig zu beziehen:

Alvars, Parish-, Recordanza di Besnate. Melodie ohne Worte für die Harfe. Op. 69. Preis 8 Sgr.

Baldenecker, Cd., Grande Fantaisie et Variat. aus Sonnambula für Pianoforte. Preis 5 Thlr. 20 Sgr.

Bärmann, Heb., Divertissement für die Clarinette mit Orchesterbegleitung. Op. 38. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Boch, Franz, königl. würtemberg'scher Hofmusikus, „So möchte ich begraben sein," Lied mit Begleitung des Pianoforte, des Violoncelle und Horn, für Bariton oder Alt. Preis 12 Sgr. — Dasselbe mit Pianoforte allein. Preis 10 Sgr.

Föchs, F. C., Horn-Concertino mit Orchesterbegleitung. Op. 47. Preis 2 Thlr. 4 Sgr.

Jäger, Franz, „Ihre Augen," Lied mit Piano- oder Guitarrebegleitung. Preis à 4 Sgr.

Krüger, Wm., Fantasie über Themen aus Lucrezia Borgia für Piano. Op. 7. Preis 16 Sgr.

Lindpaintner, P., „Die Fahne weht," Lied mit Begleitung des Piano. Preis 6 Sgr. — — Dasselbe mit Begleitung der Guitarre. Preis 4 Sgr.

Molique, Bernh., 3 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 18. No. 1—3. Preis pro No. 1 Thlr. 20 Sgr. — — 6 deutsche Lieder. Zweite Sammlung. Op. 23. No. 4 Ermunterung. No. 2. Zu dir. No. 3. Warum so ferne. Pr. 16 Sgr. No. 4. Standchen. No. 5. Es ist bestimmt in Gottes Rath. No. 6. Frage nicht. Preis 16 Sgr.

Neukirchner, Wm., Etuden und Capricen für Fagott, als Nachtrag zu seiner Fagott Schule. Op. 5. Pr. 1 Thlr. 12 Sgr. — — Fantasie aus dem Maskenball für Fagott. Op. 6, mit Orchesterbegleitung. Preis 1 Thlr. 16 Sgr.

Allgemeine Musikhandlung.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin (*J. Guttentag*) ist erschienen:

Greil, A. E., Op. 43. Drei kurze und leichte vierstimmige Motetten. 1) „Herr, neige deine Ohren" u. s. w. 2) „Herr deine Güte reicht so weit" u. s. w. 3) „Lobe den Herrn meine Seele" u. s. w. mit Begleitung der Orgel oder des Pianoforte. Preis 20 Sgr.

— — Jede der vier Stimmen einzeln. Preis 2½ Sgr.

— — Op. 48. „Selig sind die Todten" für vier Solo- und vier Chorstimmen. Clav.-Ausz. Preis 25 Sgr.

— — Einzelne Chorstimmen. Preis 2 Sgr.

Hahn, Th., Op. 41. Der 130. Psalm. „Aus der Tiefe ruf ich Herr zu dir" für vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Greil, A. E., Op. 25. A. v. Chamisso's Canon: „Das ist die Noth der schweren Zeit" für vier Männerstimmen. Pr. 7½ Sgr.

— — Jede Stimme. Preis 1½ Sgr.

Möhring, Ferd., Op. 11. Vier Gesänge (No. 1. „Der Schweizer" — No. 2. „Gute Nacht" von Geibel. — No. 3. „Ade" von Arndt. — No. 4. „Der Lindenbaum" für vier Männerstimmen. Preis 25 Sgr.

— — Jede Stimme einzeln. Preis 4½ Sgr.

Bürde, Jeannette, geb. **Milder,** Op. 6. Deutsche Gesänge mit Uhland der Frau Maria von Hasselt Barth gewidmet). No. 1. Das Schloss am Meer. Preis 10 Sgr. No. 2. Die Nonne. Preis 7½ Sgr.

Greil, A. E., Op. 23. Sechs Lieder (No. 1. Muth von W. Muller. „Fliegt der Schnee mir ins Gesicht." No. 2. Fruhlingseinzug von W. Muller. „Die Fenster auf, die Herzen auf." No. 3. Lied der Erdgeister, aus den Schlüsselblumen von L. B. „Wir sitzen im Kühlen." No. 4. Das Bienchen von L. H. „Es fliegt ein Bienchen durch den Hain." No. 5. Abendglocken von S. Vogel. „Wanderer zieht auf fernen Wegen." No. 6. Drei Paare und Einer von Fr. Ruckert. „Du hast zwei Ohren und Einen Mund") für eine Singstimme mit Begl. des Pfte. Pr. 15 Sgr.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Duvernoy, J. B., Une pensée de Bellini. Variations pour le Piano à 4 mains. Op. 129	—	20
— — Fantaisie sur Follette d'A. Thys pour le Piano. Op. 134	—	15
— — Les Roses de Noël. Valses pour le Piano. Op. 139	—	15
Gade, N. W., Zweite Symphonie für Orchester, Op. 10, in E dur	6	—
— Dieselbe arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	2	—
Händel's, G. F., Stammbaum, aufgestellt und erläutert von Carl Ed. Förstemann	—	20
Herz, H., Grande Fantaisie sur un motif de Linda di Chamounix de Donizetti pour le Piano. Op. 156	1	—
Kalkbrenner, F., Fantaisie brillante sur la Romance: Le fil de la Vierge de Soulas pour le Piano. Op. 120	1	—
Knorr, Jul., Materialien für das mechanische Clavierspiel, in einer vollständigen u. geordneten Sammlung	2	15
Lortzing, A., Der Wildschütz oder die Stimme der Natur. Komische Oper in 3 Acten arr. für das Pianoforte zu 4 Händen	6	—
Mendelssohn Bartholdy, F., Ein Sommernachtstraum von Shakspeare. Vierhändiger Clavierauszug vom Componisten. Op. 61	5	—
— — Dasselbe. Die Singstimmen	1	—
Sieber, F., 6 Lieder für eine Alt oder Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4	—	20
— — 6 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5	—	20
Wolff, E., Bolero sur l'Opéra: Mina d'A. Thomas pour le Piano. Op. 93	—	17½
— — Duo brillant sur l'Opéra: Mina d'A. Thomas pour le Piano à 4 mains. Op. 96	—	25
— L'Andalouse. 3e grande Valse originale pour le Piano. Op. 97	—	20
— — Fantaisie sur les plus jolis motifs de Dom Sebastien de Donizetti pour le Piano à 4 mains. Op. 98	—	25
— — Grand Caprice sur des motifs de Dom Sebastien de Donizetti pour le Piano. Op. 99	—	25

Bei **Carl Erhard** in Stuttgart ist erschienen

Theoretisch-praktische Anleitung
zum gemeinschaftlichen
Gesangunterrichte
in Volksschulen und andern Lehranstalten. Nebst 84 ein-, zwei- und dreistimmigen Liedern.
Von
Georg Wichtl.

In 4 Abtheilungen, welche auch einzeln verkauft werden.
Gr. 8. 1843. Geh. Pr. 1 Fl. 12 Kr. oder 16 Ggr.

Eine Beurtheilung dieses Lehrbuchs, von dem königl. würtembergischen Hofcapellmeister *Lindpaintner*, findet man über Volksschulen und Gesanglehranstalten ganz besonders geeignet, da dessen theoretischer Theil, faßlich und in bündiger Kürze dargestellt, im genauesten Zusammenhang steht mit der die Theorie überall begleitenden Praxis, und die ganze Anordnung den stufenweisen Entwickelungsgang des Unterrichts in nothwendiger Folge vorzeichnet." In den Hohenzollern-Hechingen'schen Schulen ist dasselbe gesetzlich eingeführt und hat ausserdem bereits in mehreren anderen Lehranstalten Aufnahme gefunden.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Frühlingslied
für das Pianoforte
von
Ad. Henselt.
Opus 17.

Trois Paraphrases
pour le Piano
sur des motifs de l'Opéra:
Dom Sebastien de C. Donizetti
par
Th. Kullak.

Grande Fantaisie
pour le Piano
sur des motifs de l'Opéra:
Dom Sebastien de C. Donizetti
par
Th. Kullak.
Opus 21.

Wien, im Mai 1844.

Vortheilhaftes Anerbieten für die Herren Cantoren u. s. w.

Nachstehende ganz neue, als die vorzüglichsten anerkannten Cantaten, welche im **Leidenpreise 4 Thlr.** kosten, als:
Pachaly, Fest-Cantate. „Gott ist der Herr" für vier Singstimmen und Orchester — componirt zur Feier der Einweihung der Kirche zu Erdmannsdorf — Sr. Majestät dem Könige Friedr. Wilh. IV. gewidmet. — Ist bei jeder kirchlichen Feierlichkeit anwendbar. 1½ Thlr.
Köhler, E., Jubel-Cantate für vierstimmigen Chor mit Begleitung des Orchesters, zur 100jährigen Kirchenfeier und zum Gebrauch bei jeder öffentlichen Sonn- und Festtagsfeier. Op. 66. 1½ Thlr.
Klingenberg, W., Fest-Cantate. „Meine Zeit steht in Deinen Händen," für vier Singstimmen und Orchester. Op. 46. 1½ Thlr.
lassen wir zusammengenommen für **Zwei Thaler** ab.

Von dem allgemein empfohlenen Werke **„Die Orgel und ihr Bau"** von *Seidel* ist so eben die zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage erschienen. Subscr.-Pr. **Ein Thaler.** Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Ein junger unverheiratheter Musiker, Componist, sucht in einer bedeutenden Stadt die Stelle eines Musikdirectors bei einem Verein für Concert- und Kirchenmusik. Derselbe besitzt, ausser der hierzu erforderlichen Kenntniss und Routine, ein solides Clavierspiel und öffentlichen Vorzeugen (ein Schüler *Hummel's*). Wegen seiner Fähigkeiten im Lehren, wie in seinen Compositionen zufriedenstellt, so ist der Musikdirector Herr *Wilhelm Gruscl*, und der Musikalienhandler Herr *August Cranz* in Hamburg, gern erbötig, darüber genügende Nachricht, so wie über dessen Bedingungen zu geben. Hierauf Reflectirende können in ihren Briefen die Bedingungen gleich mit angehen. —

Das Nähere bei *L. Bennemann*, Hofbuchhändler in Rudolstadt, Fürstenthum Schwarzburg.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von 1798 bis 1820, dito von 1824 bis 1834. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Jahn* in St. Gallen in der Schweiz.

☞ Hierzu Ostermesse-Bericht 1844 von *Breitkopf und Comp.* in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Mai. № 20. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Petersburg. Aus Cassel. (Beschluss.) Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Nabid und Omar, eine Novelle aus den Bildern des Orients erlesen, für Gesang und Pianoforte von *A. B. Marx*. Berlin, bei Challier u. Comp. Preis 2 Thlr.

Der verehrungswürdige Verfasser hat hier eine höchst erfreuliche und dankenswerthe Gabe geboten, welche man als eine wirkliche Bereicherung der musikalischen Literatur zu betrachten hat, indem sie sich nicht wohl in eines der bisher angebauten Felder einreihen lässt. Sie gehört weder in das Gebiet der Oper, noch in das des Oratoriums oder der Cantate, sondern bildet vielmehr ein für sich bestehendes Genre, welches wir, als in ästhetischer Hinsicht vollständig genügend und den Anforderungen, die man an ein Kunstwerk stellen mag, entsprechend, den Musikfreunden zu besonderer Beachtung, den schaffenden Tonmeistern zu weiterem Ausbau angelegentlichst empfehlen müssen. „Novelle" hat der Verfasser dieses Werk genannt; allein es will uns diese Bezeichnung nicht ganz passend erscheinen, wie sie denn auch wohl nur in Ermangelung einer treffenderen gewählt sein mag, die wir, wenigstens in diesem Augenblicke, auch unsererseits nicht vorzuschlagen vermochten. Am Nächsten tritt diese jedenfalls interessante Leistung an die Form des früherhin mehrfach angebauten Liederromans heran (z. B. Robert und Aennchen u. dergl.), über welche sie jedoch insofern hinausgedrungen ist, dass der Verfasser hier das einfache Lied zur Arie ausgedehnt, so auch (wiewohl in beschränktem Bereiche) den Chor herangezogen und überhaupt jene Form beträchtlich erweitert hat.

Der Text ist vom Verfasser aus den unseren Lesern wohl grösstentheils bekannten „Bildern des Orients" von Stieglitz so zusammengestellt, dass er ein in zusammenhängenden, sich gegenseitig ergänzenden Situationen und Lebensbildern sich entwickelndes Ganzes ausmacht, welches bei aller scheinbaren Freiheit und Lockerheit der Gestaltung, in welcher wenigstens für uns ein ganz besonderer Reiz verborgen liegt, dennoch die Klarheit und Vollständigkeit des Eindrucks nicht verfehlt, die wir von einem jeden Kunstwerke, welchen Namen es auch immerhin führen möge, verlangen. — Der Verfasser beginnt mit einer auf das Ganze und die in ihm vorherrschende Stimmung zweckmässig vorbereitenden Einleitung für das Pianoforte, reich an interessanten Modulationen, mit deren näherer Auseinandersetzung wir indess, wohl wissend, dass man solche Erörterungen in der Regel überschlägt, unsere Leser nicht behelligen wollen. Sie beginnt und schliesst in B dur und scheint uns dadurch von der darauffolgenden Arie des Omar (Tenor) in A dur, $^6_8$, zu scharf getrennt. Diese Arie selbst, ausgezeichnet schön instrumentirt (man sieht sich nämlich unwillkürlich genöthigt, sich an die Stelle der Clavierbegleitung Violoncellogesang und Flötenzauber zu substituiren), athmet, wie die meisten übrigen Stücke dieser reizenden Composition, südliche Schwärmerei und Liebesgluth, und bildet, für uns wenigstens, einen der Hauptglanzpuncte des Werkes, welches man durch sie sogleich von vorn herein lieb gewinnen lernt. Weniger, wie sie, aus einem Gusse gearbeitet ist die folgende Nummer, eine Arie der Nabid (der Geliebten Omar's), in welcher der Strom wechselnder Empfindungen den Verfasser vielleicht zu einem allzuhäufigen Wechsel der Tempi u. s. w. veranlasst hat. Wenigstens erfordert der gute Vortrag dieser, in einzelnen Momenten ebenfalls sehr belohnenden Arie ein tiefes Studium für die Sängerin, wenn die zum Theil etwas versteckt liegenden Intentionen des Verfassers, der schon hier, besonders in der Begleitung, auf die Catastrophe der Fabel hinzudeuten scheint, vollständig erreicht werden sollen. Der runde Vortrag derselben erfordert übrigens eine tüchtig durchgebildete Sängerin, welche, wenn sie Stellen wie die folgende, (Allegro con spirito):

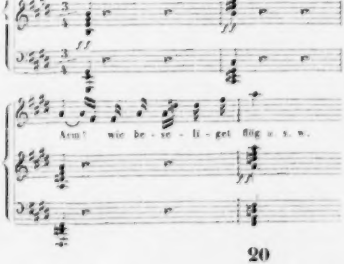

so müsste man das Genialische dem Methodischen entgegensetzen. Sonach würde sich das Tonkunst-Genie unter anderm dadurch offenbaren, dass es in seinen Produkten die Schranken der Methode zu überschreiten, und sofern sie zufällig, willkührlich, durch Autorität eingeführt sind, wirklich zu vernichten strebte.

Den Standpunkt, welchen wir hier aufgefunden haben, von welchem aus die genialische Bedeutsamkeit eines Tonstücks, so weit es möglich ist, aufgesucht und nachgewiesen wird, wollen wir den idealistischen nennen.

Durch Aufsuchung und Erörterung dieser vier Standpunkte der Beurtheilung,

des methodischen,
des pathologischen,
des historischen,
des idealistischen,

haben wir nun die ganze Sphäre beschrieben, den ganzen Gesichtskreis entdeckt, aus welchem alle reinen Tonkunstprodukte kritisch betrachtet, und ausführlich recensirt werden können. Wir wollen diese Standpunkte zusammen den Gesichtskreis der reinen Objektivität nennen.

Es können aber nicht alle Tonkunst-Produkte, als rein objektiv betrachtet, so angeschaut werden als hervorgehend oder hervorgegangen aus dem Gemüthe des Künstlers zufolge seines erwachten blossen Kunsttriebes. Der Künstler kann auf irgend eine besondere Veranlassung hin sich zum produciren anschicken, und nicht nur in die nothwendigen Schranken seiner Kunst treten wollen, sondern nach Willkühr seinem Produkte irgend eine besondere Richtung und Bedeutung, und zwar nicht blos innerhalb, sondern auch ausserhalb den Gränzen seiner Kunst, ja sogar ausserhalb den Gränzen der Kunst überhaupt geben; er kann irgend einen besondern Zweck zur Bildung für die Kunst, oder zur anderweitigen Bildung durch die Kunst sich vorsetzen; er kann den individuellen oder den gesellschaftlichen Menschen durch die Kunst bilden wollen, er kann sogar dem Staat und der Kirche damit dienen.

Sonach theilen wir die Kunstprodukte ein in die reinen und angewandten. Den Gesichtskreis für die rein-musikalischen haben wir bereits beschrieben. Den für die angewandten suchen wir nun ebenfalls zu beschreiben durch Aufstellung neuer Standpunkte. Weil eine ausführliche Erörterung uns hier allzuweit führen würde, so werden diese Standpunkte blos aufgestellt.

Der Künstler dient einem besondern Zwecke innerhalb den Gränzen seiner Kunst, indem er Uebungsstücke verfertiget, und zwar

a) für die Exekution,
b) für die Kontemplation,

Handstücke, progressive Sonaten, Divertissements u. dgl. Pädagogischer Standpunkt.

Der Künstler kann verschiedenen Zwecken dienen ausserhalb den Gränzen seiner besondern Kunst, doch aber innerhalb den Gränzen der Kunst überhaupt. Er kann seinen Produkten z. B. eine mahlerische Bedeutung geben, wenigstens geben wollen, indem er allerley Gegenstände des Gehörsinnes nachahmt, oder überhaupt Gegenstände des Gesichtssinnes, besonders der sichtbaren Bewegung, ihrer Form nach dem Gehör darstellbar, nachbildet, und so der Anschauung bestimmte Bilder vorzuhalten trachtet. Plastisirender Standpunkt.

Der Tonkünstler kann verschiedenen Kunstzwecken dienen, indem er seine Kunst mit einer andern, oder mit mehrern andern verbindet.

Er verbindet seine Kunst zunächst mit der Poesie, und zwar so, dass er seine Kunst entweder der Poesie unter- oder überordnet. Er unterordnet seine Kunst der Poesie, indem er auf besondern musikalischen (Instrumental-) Ge-

glücklich zu bewältigen vermag, sich dann anderer, besser in der Stimme und in den Sprachorganen liegender und doch sehr effectvoller desto mehr erfreuen wird. No. 3. Ein Ständchen des Omar, alla Polacca, mit Mannerchor, etwas an M. v. Weber erinnernd, bildet wiederum eine sehr ansprechende Partie. Ganz vorzüglich hat uns indess No. 4 „Nahid und Omar's Selam" angesprochen, ein kurzes, aber überaus zart und innig gehaltenes Andante con moto, während No. 5 „Omar im Garten," ein feurig belebtes Animato, wiederum in anderer Weise sich geltend macht. Luftig elfenhaft schwebt No. 6, ein Chor „lauschender Feen," Andantino con moto, vorüber. No. 7 „Getäuschtes Erwachen" bietet wiederum eine melodios abgerundete, sehr gefällige Partie Omar's, welche sich überall Freunde erwerben wird. In der beim Vortrage mit besonderer Aufmerksamkeit zu behandelnden No. 8 tritt Kerim (Bass) und seine Rotte, als feindliches Princip in dem kleinen Romane, in characteristischer Zeichnung hervor, während im eingeflochtenen kurzen Duett Nahid den Geliebten, in banger, ahnungsvoller Sorge vor des Vaters Zorne, zum Hinwegeilen drängt, — um ihn, unbewusst, desto rascher den Dolchen des Feindes und seiner Mordgesellen zu überliefern, wiewohl diese Katastrophe selbst in Text und Musik mehr angedeutet, als klar ausgesprochen ist. No. 9 „Heimwärts" ist ein überaus zart hingehauchter Chor der Peri's, welche die der Erdenaacht entrückten Seelen der Liebenden hinauf zum Lichte geleiten und dem Ganzen einen versöhnenden Abschluss geben.

In diesen, bis auf die Katastrophe, leicht und anmuthig vorüberschwebenden Scenen, in welchen der Verfasser das Colorit, welches sein Gegenstand erforderte, fast überall mit dem feinsten Tacte und sicheren Pinselstrichen getroffen hat, haben wir in ihm auf's Neue einen geist- und gemüthvollen Tondichter kennen und verehren gelernt, der sich in diesem Werke, wenn auch nicht in allen einzelnen darin hervortretenden Zügen, doch in vielen, ja in den meisten, als glücklichen Erfinder und überall als bedachtsam reflectirenden Meister bewährte. Dass er sich nicht, frei von dem Einflusse anderer Meister und ihrer Werke, vorzüglich eines Mozart, Beethoven, M. v. Weber, Spohr u. A., überall in vollkommen abgeschlossener Originalität bewegt hat, darüber können und wollen wir nicht mit ihm rechten, denn wir müssten da zugleich mit ihm die genannten Tondichter selbst angreifen, bei welchen auch wohl so manche Anklänge an die Werke ihrer Vorgänger erscheinen.

Ausstellungen haben wir nur wenige zu machen. In No. 1 hätte ein so gewandter Componist Seite 5 unten, beim „Nahid" das Aushalten des hohen *a* auf der Sylbe „hid" wohl leicht vermeiden können. — Eine andere unbequem liegende Stelle haben wir bereits oben näher bezeichnet. Seite 40 fiel uns das „brennende" auf, dessen anstössige Accentuation hier ebenfalls, so wie manche andere kleine Unebenheiten, leicht zu vermeiden gewesen wäre.

Der Vortrag des Werkes, das sich dem Vernehmen nach in Berlin bei wiederholter Aufführung grossen Beifall erworben hat, erfordert einen tüchtigen und geschmackvollen Clavierspieler und eben solch einen Sänger und Sängerin, während der Chor nur einfach besetzt zu sein braucht, weshalb wir das Werk besonders zur Aufführung in Privatconcerten oder sonstigen auserwählten Cirkeln mit der Ueberzeugung empfehlen können, dass es ihnen einen hohen Kunstgenuss bereiten wird. Die äussere Ausstattung ist löblich. Dr. *K.*

Nachrichten.

Aus *Petersburg*, den 11. April 1844. Das edle Künstlerpaar, dessen Besuch alle ächten Kunstfreunde schon längst ersehnten, hat uns nun wieder verlassen; aber der Eindruck, den sie uns brachten, wird nicht so bald verschwinden; es wird ihnen ein frisches, dankbares Andenken bleiben, inmitten alles wüsten Treibens, über all' dieses hallo trügerische Musikwesen hinaus, mit dem auch wir hier ganz überschüttet werden. Möchte es den deutschen Freunden willkommen sein, einen ausführlichen Bericht über *Hobert* und *Clara Schumann's* Erfolg in unserer Stadt zu hören. Wenn ich es ganz kurz vorerst zusammenfassen will, so war er, künstlerisch genommen, eminent und einzig zu nennen, wenn auch äusserlich nicht so glänzend. Die Ursachen des Letzteren sind: Verdorbenheit alles guten Geschmacks und vollkommene Geldbeutelerschöpfung durch die Italiener, zu deren neuen Opern im Herbst 1844 man so eben wieder die unsinnigsten Pränumerationen einsammelt. In den Concerten von Mad. *Schumann* waren Anfangs nur die Leute von selbständigem, nicht zu verderbendem Musikgeschmack anwesend, bis der Enthusiasmus sich dermaassen steigerte, dass sie endlich auch wie *Liszt*, Mad. *Viardot-Garcia* und *Rubini* Mode wurde, wo dann kein *homme poli* mehr sein durfte, der sie nicht gehört hätte. —

Den 3. März gab *Clara Schumann* das erste Concert, das nicht überfüllt war, aber doch von glänzendem Erfolg. Sie spielte *Liszt's* Sachen schöner, als er selbst, und enthusiasmirte besonders durch *Mendelssohn's* Frühlingslied und *Scarlatti's* grosse Etude, welche beide Stücke sie wiederholen musste. Eine *Beethoven'sche* Sonate von ihr zu hören, ist ein seltener Genuss, und er wurde stürmisch anerkannt. — Im philharmonischen Concert zum Besten der Wittwen und Waisen hörten wir wieder zwei Stücke von ihr unvergleichlich ausgeführt. Es war so grenzenloser Applaus zum Schlusse, dass ihr zu Ehren ein Pauken- und Trompetentusch ertönte, der sehr feierlichen Eindruck machte, was hier noch keinem Künstler widerfuhr. Eine öffentliche begeisterte Danksagung und das Diplom als Ehrenmitglied des philharmonischen Vereins für Mad. *Schumann* waren die äusseren Folgen davon. — In ihrem zweiten Concert trug sie unter Andern *Beethoven's* Cismoll-Sonate ganz herrlich und zum allgemeinsten Entzücken vor. Mehrere Werke von *Schumann*, als: sein Quintett und Quartett, hörten wir in Privatcirkeln, auch seine schöne erste Symphonie in einem solchen beim Grafen *Wielhorsky*, gut ausgeführt und feurig aufgenommen. In *Clara's* drittem Concert, den 12.

April, Mittags 2 Uhr, kam sein Quintett auch zur öffentlichen Aufführung mit ausserordentlichem Beifall. Das Publicum war überaus zahlreich und begeistert. Wie spielte sie aber auch! Die *Bach*'schen Fugen und *Beethoven*'s Fmoll-Sonate machten grossen sichtlichen Eindruck. Der Prinz von Oldenburg lud sie einige Tage später zum Rechtsschulconcert ein, wo sie mit ihrer gewohnten Güte zuletzt noch etwas vortrug und die jungen Leute ganz ausser sich vor Entzücken brachte. So steigerte und verbreitete sich ihr Ruhm mit jedem Tage mehr bis zu ihrem Abschiedsconcert. In diesem spielte sie wieder eine Fuge von *Bach*, Concertstück von *Weber*, Lieder von *Fr. Schubert* mit grenzenlosem Beifall. Zum Schluss wurde sie zehn Male hinter einander herausgerufen und das stürmischen Beifalls war kein Ende. Jedenfalls war Mad. *Schumann* der erste und glänzendste Stern der diesjährigen Concertsaison; *so* wird sie auch allgemein anerkannt und wird als solcher noch lange in unser Musikleben leuchten.

Cassel. (Beschluss.) Das am 13. März Statt gehabte sechste Abonnementconcert bot uns meist Neuigkeiten und im Allgemeinen viel Interessantes dar. Eröffnet wurde das Concert mit einer Ouverture von *Hugo Stahle*. Diese musikalische Production berechtigt, als eines der Erstlingswerke eines hiesigen talentvollen Kunstjüngers, zu erfreulichen Erwartungen, indem aus dem Ganzen deutlich hervorgeht, dass es dem jungen Tonsetzer Ernst um das Gute sei, dass er sich mehr, als oberflächliche practische Kenntnisse, zu erwerben bemüht ist und Talent genug besitzt, um dereinst etwas Tuchtiges zu leisten. Form und Stoff des Werkes entsprechen einander bis auf den zweiten Theil des Allegrosatzes, namentlich den modulatorischen Satz vor dem zweiten Eintritte des Thema's, der uns gegen alles Uebrige zu kurz erscheint. Ausserdem fallen einige Stellen — z. B. der Schlusssatz des ersten Theils auf der Dominante — wegen ihrer Durchsichtigkeit in den Mittelstimmen des Streichquartetts gegen andere recht gut formirte Tonsätze auf, die insbesondere contrapunctisch befriedigender verknüpft sind. Diese Art des Gebrauchs der Orchesterinstrumente giebt uns zu der Vermuthung Anlass, dass die Composition zum grössten Theil am Clavier erfunden und dann erst für die Orchesterinstrumente ausgesetzt worden ist. Gegen diese Art des Componirens von Orchesterwerken ist wohl im Allgemeinen nichts einzuwenden, wenn nur allezeit die Natur der Instrumente, welche die Composition in's Leben rufen sollen, genugsam erkannt und bei der Erfindung der Gedanken angemessen berücksichtigt wird. Es enthält jedoch die Ouverture auch manche gut berechnete Effecte, wie denn überhaupt des Guten ungleich mehr, als des Mangelhaften. Die zweite Nummer des Concertes bestand aus dem eilften Violinconcert und die fünfte aus einer Sonate für Harfe und Violine von *Spohr*, der durch die Ausführung des Violinpartes in beiden Piecen dem Publicum nach langer Zeit wieder einmal den hohen Genuss gonnte, das unübertreffliche Spiel des Meisters zu bewundern. Er hatte sich diesmal, wie immer, von Seiten eines ungewöhnlich zahlreichen Concertauditoriums der unzweideutigsten Beweise der höchsten Achtung und des innigsten Dankes zu erfreuen, welche bei der Ausführung der Sonate für Harfe und Violine unsere geschätzte *Harfenvirtuosin*, Fräul. *Löw*, wenn auch nicht in gleichem Grade, mit ihm theilte. Wir unseres Theils können mindestens der Ausführung des Harfenparies nicht unbedingt unsern Beifall geben, wenn wir gleich Einzelnes als gelungen bezeichnen dürfen. Mag es durch die nicht leicht zu überwindenden technischen Schwierigkeiten, oder durch eine nicht vollkommen richtige Auffassung der Composition herbeigeführt worden sein, so war es doch nicht selten störend, dass der Anschlag auf der Harfe zu wenig Modificationen erlitt und gegen das zarte und dennoch tonreiche Violinspiel oft zu hart klang. Da uns Fräul. *Löw* schon bei anderer Gelegenheit gezeigt hat, dass sie ihr Instrument mit Sicherheit und vielem Geschmack zu behandeln weiss, so dürfen wir wohl sicher annehmen, dass ein vollkommen genaues Verständniss der Virtuosin mit dem Componisten hinreichend gewesen sein würde, ein gleichmässigeres und bei Weitem innigeres Zusammenwirken zu erzielen. Als Zwischennummern zwischen den oben genannten Piecen von *Spohr* hörten wir eine Arie von *Donizetti* von Fräul. *Eder* durchaus gewissenhaft und zum Theil geschmackvoll ausführen. Die Leistung der Sängerin wurde von dem Publicum beifällig aufgenommen, uns aber würde sie mehr zum Danke verpflichtet haben, wenn ihre Wahl auf eine weniger gedankenarme Composition gefallen wäre. Ausserdem führte uns Herr Kammermusikus *Schmidt* aus Oldenburg im ersten Theile des Concertes ein Adagio und Rondo für Fagott von *C. M. v. Weber* vor. Der Virtuos behandelte sein Instrument mit Sicherheit und Geschmack; sein Spiel zeichnete sich vorzugsweise durch eine pracise, leichte und gleichmässige Ansprache der Tone vortheilhaft aus. Als einen Missgriff bei dem Vortrage dieses Concertstückes müssen wir die übermässig lange Fermate bezeichnen, welche der Künstler zum Aushalten eines einzigen Tones benutzte, ohne denselben irgend wie zu modificiren. Die zum Vortrage gewählte Composition ist geeignet, die Vorzüge des Fagottes herauszustellen. Schliesslich haben wir noch die sechste Symphonie von *Adolph Hesse* zu erwähnen, welche den zweiten Theil des Concertes ausfüllte. Dass der als trefflicher Organist bekannte *Hesse* zu den fruchtbarsten Componisten der Gegenwart gehört, beweist neben vielen anderen fleissig gearbeiteten Instrumentalstücken auch diese seine sechste Symphone. Dieselbe hat, wie seine früheren derartigen Tonstucke, manche schätzenswerthe Eigenschaften, die schon längst rühmliche Erwähnung gefunden haben. *Hesse* arbeitet bekanntlich fast lediglich nach *Spohr*'schen Formen und benutzt dieses Meisters reiche technische Erfahrung bis auf den Gebrauch der einzelnen Orchesterinstrumente. Aber in der Regel bleibt es in *Hesse*'s Werken bei dieser unbedingten Nachahmung, und wo er dieselbe aufgiebt, ist er im Moment wirklich eigener Erfindung nicht stets glücklich. Auch die vier Sätze dieser Symphonie sind in formeller Hinsicht *Spohr*'schen Tonsatzen sprechend ähnlich. Aber ausser und über diesem eigentlich Technischen und rein Formalen finden wir in diesem Tonwerke nichts Höheres, was das Ganze musikalisch nothwendig machte und allen Theilen desselben

einen mehr innerlichen, wirklich organischen Zusammenhang verliehe. Zunächst scheint uns die im ersten und vierten Satze fast durchgängig massenhafte Instrumentation nicht angemessen, mindestens bietet dieselbe in Hinsicht auf das Colorit zu wenig Abwechselung dar; ferner ist der Wechsel des Tempo's im zweiten Satze, wie auch die im vierten Satze allzuschnell wechselnde Harmonisirung der Cantilene des Mittelsatzes gesucht und die hin und wieder eingeflochtenen Fugensätzchen scheinen mehr nach kurzer Reflexion, als aus innerem Schöpfungsdrange hervorgegangen zu sein. Will man in Instrumentalcompositionen Fugengestalten auftreten lassen, so müssen dieselben wohl im Allgemeinen am Geeignetsten aus dem Thema, als dem Impuls der ganzen Tonschöpfung, gebildet werden und zu Anfang des zweiten Theiles des Tonsatzes die beste Stelle finden. Die Aufführung der Symphonie von Seiten des Orchesters war gelungen.

Ausserdem erfreute uns im Februar *Aloys Schmitt* aus Frankfurt a. M. durch seinen Besuch, und bot uns in einem Concert, welches er am 23. im Hoftheater gab, Gelegenheit, seine in der musikalischen Welt rühmlich bekannten Leistungen als Virtuos und Componist zu würdigen. *Schmitt* gehört bekanntlich der älteren Schule an, und darf wohl gegenwärtig als einer von deren würdigsten Repräsentanten angesehen werden. Sein Anschlag ist in jedem Grade der Stärke und Schwäche angenehm weich, wohlthuend egal und klangreich, sein Spiel solid und geschmackvoll, fliessend und fein nuancirt. Wir hörten von seiner Composition die Sinfonia appassionata, ein Concert für Pianoforte, mit Begleitung des Orchesters, ein Rondo („Erinnerung an Field") für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, und eine freie Fantasie über Themen aus den *Mozart*'schen Opern „Figaro" und „Die Entführung." In einer jeden der hier angeführten Tonschöpfungen des geschätzten Pianisten zeigt sich ein vorherrschend ernstes, ächt künstlerisches und somit im hohen Grade befriedigendes Streben. Besondere Vorzüge derselben sind einheitsvolle und durchaus edle Haltung, wie auch interessante Verwendung der Motive und der dazu gewählten Darstellungsmittel. Dies gilt vorzugsweise von dem zweiten, dritten und vierten Symphoniesatze, welcher letztere besonders effectvoll und am Reichsten ausgestattet ist, und von dem aus drei Abtheilungen bestehenden Pianoforteconcert. Nicht schlagende, aber sehr wohlthuende und wirklich schöne Effecte sucht *Schmitt* sowohl in seinem Vortrage als in seinem Tonsatze zu erzielen, und das gelingt ihm um so sicherer, als er den letzteren, wie seinen Vortrag von dem so häufig erwähnten neuromantischen — in mehrfacher Anwendung geradezu unmusikalischen — Wesen rein erhält, das leider auf so viele schätzbare jüngere musikalische Talente wahrhaft epidemisch influirt. *Schmitt* spielte vor einem kleinen, aber gewählten Publicum, das seine Tendenz zu würdigen vermochte und dem als Virtuos, Componist und Lehrer verdienten Altmeister die aufrichtigste und innigste Verehrung mit freudigem und dankerfülltem Herzen darbrachte. Mit gewohnter Bereitwilligkeit unterstützten Fräul. *Löw* und Herr *Derska* den Concertgeber durch zwei sehr befriedigende Gesangvorträge. Ausserdem kam *Spohr's* Ouverture zum „Alchymisten" zur Aufführung, welche, wie alle übrigen Productionen, gut executirt, bei dem Publicum eine sehr beifällige Aufnahme fand.

Am 9. März ist *Lortzing's* dreiaktige komische Oper „Die beiden Schützen" hier zum ersten Male zur Aufführung gekommen. Dieselbe war zwar von einem weit geringeren Erfolg, als dessen „Czaar und Zimmermann," begleitet, fand jedoch bei dem Publicum um so mehr eine gerechte Anerkennung, als alle Mitwirkenden um das Gelingen der Aufführung nach Kräften bemüht waren. Die Oper enthält weder hervorspringende scenische, noch musikalische Effecte. Die Solosätze bieten wenig melodisch Mannichfaltiges und gemüthlich Ansprechendes, dagegen gewähren die Ensemblestücke mehr Interesse, indem sie vorzugsweise characteristisch sind und sich, wenn auch nicht durch anziehenden melodischen Schwung, doch durch einen dem Gegenstande der Darstellung angemessenen, leichten Fortgang auszeichnen, der, wie die Erfahrung lehrt, nicht leicht zu erhalten ist und allein schon *Lortzing's* höchst bedeutendes Talent und gründliche musikalische Bildung ausser Zweifel setzt. Die Gesangpartieen bieten den Ausführenden zwar keine besonderen Schwierigkeiten, aber auch keine hervorleuchtenden und eigentlich dankbaren Cantilenen. Mit der Auffassung und Ausführung von Seiten unseres Sängerpersonals — mit einigen Ausnahmen, und vorzugsweise abgesehen von Allem, was nicht wesentlich zur Darstellung der Rollen gehörte — erklären wir uns einverstanden.

Am 5. April (Charfreitag) fand, wie alljährlich, in der Hof- und Garnisonkirche die Aufführung einer Kirchenmusik Statt. Wir hatten uns diesmal der dankenswerthen Production des Oratoriums „Der Messias" von *Händel* zu erfreuen, bei welcher unter *Spohr's* Direction die hier bestehenden Gesangvereine (der Cacilienverein, die Singacademie und die Liedertafel), ein Theil des Opernpersonals und die Mitglieder der Hofcapelle mitwirkten. Die Composition wurde nicht in ihrer ursprünglichen Form, sondern mit der *Mozart*'schen Instrumentation gegeben, welche unserer Meinung nach zeitgemäss und mehr, als die *Händel*'sche, geeignet ist, das grossartige Tonwerk, und namentlich die Chöre desselben, in dem weiteren Raume der Kirche glänzend hervorzuheben. Die Solostücke hatten die Damen *Löw* (Sopran) und *Schaub* (Alt), und die Herren *Derska* (Tenor) und *Füppel* (Bass) übernommen, und wir gedenken mit Vergnügen der Ausführung der Piecen für Tenor No. 2 in E dur „Trostet mein Volk," No. 3 „Alle Thale erhöhet" und No. 36 in A moll „Du zerschlägst sie," ferner der Arie für Sopran No. 17 in B dur „Er weidet seine Heerde," wie auch der Solostücke für Bass No. 11 in H moll „Das Volk, so im Dunkeln" und No. 34 in C dur „Warum toben die Heiden." Minder gelungen war die Ausführung der Altpartie, und als ungenügend müssen wir den Vortrag der Arie No. 8 in D dur „O du, der Gutes predigt" bezeichnen. Von den Chören wurden am Besten ausgeführt: No. 19 in G moll „Sieh', das ist Gottes Lamm," No. 23 in F dur „Wie Schafe geh'n," No. 30 in F dur „Hoch thut euch auf," und No. 37 in D dur „Hallelujah," welcher letzte Chor in Hinsicht auf die Wirkung wahrhaft grossartig und mit *Mozart's* mächtiger Instrumentation glänzend und unaussprechlich effectreich hervortrat. Wie hierin, so auch

in dem Chore No. 23 leisteten Sänger und Orchester Vortreffliches; auch zeichnete sich Letzteres in den meisten anderen Nummern rühmlich aus. Was die Ausführung anderer Chorstücke anlangt, so haben wir in den figurirten Sätzen nicht allezeit die gewünschte Wirkung wahrgenommen. Die bewegteren Passagen, welche zum Theil das Gepräge der Zeit an sich tragen, erfordern so viel Gleichheit und Nachhaltigkeit des Klanges, wie man bei den Dilettanten unserer Tage — ja selbst bei den Sängern von Beruf — immer seltener antrifft. Man zieht bei der Darstellung von Gesangstücken gegenwärtig nur zu oft vor, nach den Extremen auszuschweifen, statt nach der rechten Mitte zu zielen und von da aus den Massstab für die Extreme zu nehmen. Diese eben nicht zu vertheidigende Neigung hat namentlich bei dem Solovortrag einen sehr schädlichen Einfluss auf jede ästhetisch musikalische Darstellung. Doch, um wieder auf die Executirung einzelner Chorsätze zurückzukommen, so meinen wir mit Beziehung auf das oben Erwähnte, dass in den Chören No. 18 in B dur „Sein Joch ist sanft," No. 31 in B dur „Gross war die Menge" und No. 35 in C dur „Auf, zerreisset die Bande" wohl etwas mehr hätte geleistet werden können. Der dritte Theil des Oratoriums ist aus uns unbekannten Gründen nicht aufgeführt worden. *O. K.*

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Hat sich der einst leuchtende Stern der schönen Gabussi wirklich verdunkelt? Diese noch junge Sängerin und beste Schülerin der berühmten Bertinotti, aber von den heutigen Massenopern, eben so wie ihre Colleginnen, hart mitgenommen, hat hier in der zum dritten Male gegebenen Saffo von Pacini wenig befriedigt, und es verlautet allgemein, dass sie der Opera seria Lebewohl sagen und auf das ihrem ganzen Wesen mehr zusagende Genere buffo ihr Augenmerk richten will. Bassist Valli, der seinen Part nur ungern singende Tenor Pancani, die Altistin Orlandi, trugen zum Theil das Ihrige zum Falle der Oper bei, deren jedesmalige Vorstellung stets leere Theater hatte. Donizetti's Maria Padilla, in welcher die brave Bertolotti, Tenor Cuzzani, der Anfänger-Bassist Paolo Baraldi, nebst der Comprimaria Combi wirkten, ging es nicht besser, wiewohl die Prima Donna und der Tenor zuweilen beklatscht wurden. Ein einheimisches Blatt meinte auch, die Maria Padilla halte keinen Vergleich aus mit den vorausgegangenen drei Capulavori (Meisterstücken) del sommo Pacini. Dieser wird überhaupt seit vorigem Jahre, in welchem er bekanntlich seine Maria d'Inghilterra und Medea hier componirte, in allen sicilianischen Zeitschriften der Unsterbliche genannt. Beide Opern wechselten hierauf mit Letzterer ab, weil die Medea der Theatercasse weit günstiger war. In Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo, deren Musik wenig gefiel, und worin die Gabussi, die Austin, Tenor Mei und Bassist Torre sangen, that sich die Gabussi weit besser hervor, und erschien darauf im hellen Lichte in Rossini's Barbiere. Ganz zu Ende gab man noch die sünslich weinerlich langweilige Beatrice di Tenda von Bellini und beklatschte meist die Bortolotti.

Es soll eine neue Impresa dieses königlichen Theaters, mit weit vortheilhafteren Bedingungen, gebildet werden. Die Regierung giebt eine jährliche Beisteuer von 17,000 Ducati (ein Ducato ist etwas mehr als 1⅓ Augsburger Gulden), die Pachtung dauert sechs Jahre vom weissen Sonntag (domenica in albis) an; der Impresario muss alle Theaterlasten auf sich nehmen, bis zum 20. September Opere buffe, vom 1. October bis zur Passionswoche Opere serie geben (wobei ihm die jedesmal zu haltende Gesellschaft genau specificirt ist); von ersteren müssen wenigstens drei, von letzteren wenigstens vier wöchentlich, jedes Jahr überdies acht Opern (drei alte, vier für Palermo neue, und eine eigens von einem Maestro siciliano componirte) gegeben werden, das Orchester mit guten Professori besetzt sein u. s. w.

Messina. Mehrere Zeitschriften mögen vom Gange der hiesigen Oper Fröhliches berichten, so viel sie wollen: es sah diesen Carneval gar nicht so fröhlich aus. Die Armenia, eine Sängerin zweiten Ranges, der ganz fertige Tenor Genero, der nicht berühmte Bassist Scapin u. s. w., was hilft da aller Wetteifer? Die Sache wird sehr oft dadurch nur ärger. Man denke sich z. B. nur einen Wetteifer des heute unter den Sängern so allgemeinen Distonirens, wo Einer um einen Viertelton zu tief, der Andere um einen Viertelton zu hoch singt oder schreit (wie das unlängst auf der Scala zu Mailand zwischen Marini und Ferri im famösen Duett der Puritani der Fall war)! Dass es unsern Virtuosi in Pacini's Fidanzata Corsa, in Donizetti's Maria Padilla und Linda di Chamounix dann und wann nicht an Beifall fehlte, ist Alles, was hierüber zu sagen ist.

Catania. Dieser Geburtsort Bellini's und Pacini's fand an Donizetti's Linda di Chamounix keinen Geschmack, applaudirte jedoch die Parepa in der Titelrolle mehr, als den Tenor Nerozzi, die Altistin Cappelli und die Bassisten Cappelli, Tozzoli und Donadio. Während eine andere Gesellschaft Mercadante's Giuramento, worin man blos im dritten Act den köstlichen Canto italiano, sonst aber lauter harmonisches Zeug zu hören glaubte, über die Bretter gehen liess, machte die Parepa darauf in der Norma den beweinten Landsmannes Furore; Alles war wonnetrunken, sogar im Finale des zweiten Actes, wo die singende Prima Donna zugleich weinte. Damit aber das Publicum nicht selbst weinen möge, wechselte man die Norma zuweilen mit Fioravanti's Ritorno di Pulcinella ab (hier in Süditalien im Original), worin die Roudini, die Herren Tarrioli, Tajo, Donadio, Letzterer besonders in der Maskenrolle, sämmtlicher Zuhörer nur zum Theil belustigten, weil man in diese Opera buffa Serj-Stücke von Ritter Donizetti einlegte. Dass aber dessen Maria di Rudenz so gefallen konnte, das gehört zu den sicilianisch-musikalischen Mirakeln.

Caltagirone. Eine auf die Neige gehende Prima Donna Namens Pogetti, eine Comprimaria Grillo, ein Tenor Varrial und ein Bassist Varvaro gaben, für dies Theater ziemlich gut, Donizetti's Lucia di Lammermoor, Rossini's Barbiere di Siviglia und Raimondi's Ventaglio.

Reggio (Calabrien). Herra Nicolai's Templario ging so so; das Ehepaar De Baillou waren die Begünstigtesten.

Catanzaro. In Donizetti's Figlia del Reggimento und Mercadante's Gabriella di Vergy trugen die Prima Donna Adelaide Quattrocchi und der Bassist Luigi de Vita den Sieg davon.

Foggia. Die Servoli erhielt wohl Beifall in Donizetti's Maria di Rudenz, weil sie schön von Person ist und eine schöne Stimme hat, aber weder ihr Gesang, noch ihre Action verdienen das Beiwort: vortrefflich. Pacini's Saffo mit der Sedelmayer und der Campobello (einer Pollin) ging weit besser, desto schlechter Donizetti's Figlia del Reggimento, und desto besser nachher seine Lucia.

Teramo. Die Rosina Bianchini aus Jesi, die Altistin Teodolinda Broglio aus Macerata und Bassist Savino Galli aus Osimo (sämmtlich Nachbarstädte im Kirchenstaat) haben sich hier in der Lucia di Lammermoor und in der Saffo Ehre gemacht.

Chieti in den Abruzzen, zur Römerzeit Teate Arucinorum, bereitet für nächsten Frühling die pompöseste Stagione, welche diese kleine Stadt je gesehen und gehabt: Sänger und Orchester sollen circa 150 Individuen betragen. Der Bassist Giovanni Lauri hat zwei Sängergesellschaften, eine seria und eine buffa, engagirt. Zu ersterer gehoren die Prime Donne Tramontani, Panzarani, die Tenore Nacelli und Stöger, die Bassisten Battaglini und Arduino; zur zweiten: die Carletti, Tenor Damiani, Buffo Donadio und Bassist Carini. Gegeben werden vier Opere serie: Ines di Castro von Persiani, Adelia und Maria di Rudenz von Donizetti, Fidanzata Corsa von Pacini (unter uns gesagt, eine langweiliger, als die andere, die erste am Allermeisten); vier Opere buffe: Le due gemelle, Cenerentola, La Casa di tre artisti, Don Pasquale; überdies am Feste des Schutzheiligen S. Giustino, Rossini's Meisterstück, dessen Stabat mater, das nach der so eben (7. März) von einer einheimischen Zeitschrift gemachten Aeusserung „die ganze Welt entzückt und gerührt hat" (nur Deutschland nicht).

Neapel (königl. Theater S. Carlo und Fondo). Wiederholte ältere Opern: (im Meisten) Fidanzata Corsa, Lucia di Lammermoor, Beatrice di Tenda, Puritani, Giuramento, Osteria di Andujar; (am Mindesten: Norma, Linda di Chamounix, Ventaglio, Anna la Prie, Elisir, 1000 talleri, Dopo mezza notte, Maria Padilla: wohlverstanden, fast nie ganz allein, sondern allermeist zwei oder drei Acte, auch Acte und mehrere einzelne Stücke aus verschiedenen Opern, also eigentliche Pasteten; letztere besonders beim sogenannten Appalto sospeso, bei welcher Gelegenheit die gegebenen Harlekinaden bis nach ½1 Uhr dauerten; vor 12 Uhr gehen bereits mehrere Theaterlampen aus, das Publicum lacht, gähnt, brummt und pfeift. Die Sänger kennen die Leser langst. Unter den Damen ist die Goldberg aus Wien die Beste, die Gruiz, die Altistin Taglioni so so, die Bishop....., der einst sehr gute Tenor Basadonna auf der Neige, Tenor Fraschini = transeat, Bassist Coletti (Filippo) vortrefflich; die Goldberg und Coletti ausgenommen, ist Alles zusammen, Oper und Sänger, in einem beklagenswerthen Zustand auf diesen königlichen Theatern, so wie es bei allem hier und da anscheinenden Glanze in ganz Italien der Fall ist. Die beutige mit ihren Gräuela entstandene Opera terribile (nicht mehr seria) ist in jeder Hinsicht schrecklich; das Buch an und für sich, der grosse Aufwand von Vocal- und Instrumentalmassen in den höchsten Lagen, das babylonische Gewirr von Harmonie und Dissonanzen, das für höhere Musik ganz ausgeartete musikalische Gehör, der Ruin vieler Sänger und Instrumentalisten .... So manche Opera seria ist, im Vergleiche mit dieser Opera terribile, so zu sagen eine buffa geworden, und, beim wahren Lichte betrachtet, mit sehr wenigen Ausnahmen, ist alle beutige italienische Opernmusik — salva venia — eine coquette, perfide, graziose Fäulniss. Meinem theuren Vaterlande, wo sie jetzt weit mehr, als sonst, grassirt, steht noch so manche Freude bevor. Der wieder aufgetauchte Pacini wird wahrscheinlich Berlin nächsten Herbst mit seiner Gegenwart beglücken. Und Verdi? ja, dieser, ausser Wien, in der Teutonia ganz unbekannte Maestro überragt jetzt die sich bereits überlebt habenden Rossini, Bellini und Pacini, ja den Maestro Partout Donizetti. Und wenn letzthin in der Mailänder musikal. Zeitung No. 11, vom 17. März, in einem Artikel über Meyerbeer der Satz aufgestellt wird: Mozart sei der grösste Tonsetzer gewesen, den je die Welt gehabt (der Artikel ist von einem mir ganz unbekannten Deutschen), und gleich unten Jemand in einer Note sagt, er halte vielmehr Rossini dafür (worüber Letzterer gewiss lachen wird), so werden gar Viele jetzt behaupten: nein, Verdi ist es. Sonderbar, selbst jene Italiener, die mit manchen ihrer Mitmenschen jenseits der Alpen behaupten: Haydn und Mozart seien nach Beethoven nicht mehr zum Anhören, sind bei dem Worte „Verdi" voll Respect. Also Deutschland, Aufmerksamkeit und Geduld! (S. übrigens *Venedig*.)

In einem veröffentlichten, aus Paris 5. November 1843 datirten Brief von Donizetti an Mercadante empfiehlt er ihm mit der grössten Wärme die Partitur seiner auf S. Carlo zu gebenden *Caterina Cornaro*. Unter Anderm sagt er: „Nimm darin vor Alles das, was Du im ganzen Sinne des Wortes für nützlich haltst; verlangere, verkleinere, übertrage (*trasporta*), instrumentire, betrachte es als Deine eigene Sache u. s. w." Diese am 18. Januar zum ersten Male gegebene Oper ist indessen verunglückt. Wie war es auch anders möglich? Seit vorigem Frühjahre hat Donizetti seine Maria di Rohan für Wien, darauf seinen Don Sebastiano für Paris, wo er zugleich sehr Vieles in der eben benannten Maria di Rohan für's italienische Theater umarbeitete, die Caterina Cornaro componirt, und Ende October auch bereits beendigt; das heisst die Sache freilich zu weit treiben. Die Neapolitaner Journale haben ihn zwar streng getadelt, Einige schrieben sogar den Fall der Oper dem Umstande zu, dass sie im Norden componirt worden ist, worauf sich Donizetti abermals in einem, zu einen gewissen Ghezzi aus Wien 31. Januar 1844 datirten, in mehreren einheimischen Blättern veröffentlichten Schreiben verantwortet, worin es unter Anderm heisst: „Von Andern machen lassen? — hatte ich vielleicht keine Zeit? schreibe ich nicht mit Leichtigkeit? — Reminiscenzen! Und wer hat keine? Gestohlen! wer stiehlt nicht? Ich wiederhole es, ich habe den Fiasco verdient, aber die Duetten, das Quartett u. s. w." — Eine andere neue

und zweite Oper des Herrn *Battista*: *Margerita d'Arragona* betitelt, beweist, dass dieser Maestro etwas vorwärts geht, wohlverstanden relativ im heutigen Zustande der Oper. Die Goldberg (Titelrolle) und Coletti waren die Begünstigtesten. Eine dritte für Fondo componirte neue Oper *Fenicia*, von dem neuen Maestro *Francesco Chiaramonti*, machte einen solchen schrecklichen Vocal- und Instrumentallarm, dass man namentlich in der Stretta des Finals auf seine Ohren bedacht sein musste; auf dem grossen Theater San Carlo war dieser schreckliche Lärm etwas minder vernehmbar. Im März gab man, mit sehr geringem Erfolge, die hier neue Oper Ettore Fieramosca, ursprünglich vom Maestro Mariano Manzocchi für Spanien componirt.

(Teatro Nuovo.) Sonderbar wurden hier die Opern weit weniger zerrissen gegeben, als auf S. Carlo und Fondo. Von den ältern waren es: (am Meisten) Luisetta, Linda di Chamounix, Scomessa, Notaro d'Ubeda; (am Mindesten) Sordello, Giuramento, Barbiere, Figglia del Reggimento, Ventaglio, Campanello, Marito desperato u. A. *Fioravanti's* neue Oper: *I Zingari*, machte ziemliches Glück. Fioravanti ist hier auch der einzige, der für Pulcinella schreiben kann, welche Maske im Carneval, besonders auf diesem Theater, unentbehrlich ist. Sie hat einige hübsche Stücke; die sogenannten Parlanti sind interessant. Die Sänger dieses Theaters: die Bebussini, Vilmot, Favante, die Herren Labocetta, Zoboli, Casaccia, Fioravanti, Coletti (Domenico), sind aus den vorigen Berichten bekannt. Von der Favante (s. den vorigen Quartalbericht unter dieser Rubrik) ist noch zu bemerken, dass sie eine Engländerin Miss Edwards ist, und künftigen Frühling wahrscheinlich in London singen wird.

(Teatro Fenice.) Hier werden gewöhnlich die Opern von den königlichen Theatern und vom Teatro Nuovo von meist sogenannten Sängern nachgedudelt.

Hiesige Blätter bezeigen ihr Bedauern, dass *Fanny Goldberg*, die angeblich in den Ehestand tritt, der Scene ihr Lebewohl sagt. Sie ist, eben so wie die berühmte *Unger*, eine Wienerin, debütirte in Italien auf der Mailänder Scala im Jahr 1838, worauf sie in Florenz, Turin, Padua, Triest, Verona, Venedig, endlich hier als achtbare Sängerin mit Beifall sang. Sie hat von dem berühmten Sopranisten *Velluti* goldene Lehren erhalten.

Die *Bishop*, deren Contract am 19. Februar endigte, wurde vom 20. Mai an auf andere 9 Monate für die königlichen Theater gewonnen. Einstweilen giebt sie Concerte, und ihr erstes, in Gesellschaft des Harfenisten *Buchsa*, hatte am 6. März auf dem Teatro Fondo Statt, wo sie im Costüm verschiedene Scenen vortrug.

Herr *Pietro Casella*, der viele Jahre am hiesigen Conservatorium als Lehrer des Pianoforte und Accompagnements angestellt war, auch einige Opern zu Neapel, Florenz, Rom und Mailand, überdies viele Kirchenmusik componirt hat, ist vorigen 12. December in sehr hohem Alter gestorben.

Das hiesige Journal Lucifero, welches seit Anfang d. J. viele „Cesare Malpica" unterzeichnete musikalische Artikel seinen Lesern auftischt, erzählt unter andern possirlichen Dingen (wörtlich): „*Jos. Haydn* und *Mozart*, ja *Haydn*, Verfasser der Schöpfung und der Sieben Worte, der unnachahmliche Instrumentalcomponist, *Mozart*, Verfasser der Nozze di Figaro und des Requiems, der Colosss der Kirchenmusik und der Oper, sind aus unserer Schule hervorgegangen: Ersterer als unseres *Porpora* Schüler, der zweite ein Zögling des Conservatorio della Pietà." (!!!) Weiter wird gesagt: „*Beethoven, Haydn's* Schüler, folglich aus der Neapolitaner Schule hervorgegangen, liess, als er sein Te Deum aufführte, Kanonen lösen." (!) Als von *Rossini* gesprochen worden ist, den Neapel, weil er da einige Opern componirt, wenigstens seinen Sohn nennen kann, heisst es auf einmal in einer eigenen §: „Hier wollen wir eine Betrachtung anstellen. Hat *Rossini* eine Revolution in der Musik hervorgebracht? O gewiss, die Urheber davon waren *Haydn* und *Mozart*, Zöglinge von Neapolitaner Meistern. *Mozart*, minder methodisch, als *Haydn*, hatte eine Phantasie voll reicher Bilder, und immer eine heisse; man sieht in ihr die Flamme der Neapolitaner Sonne *(sic)*." Hierauf wird noch Vieles von diesem grossen Genie, von dieser Neapolitaner Pflanze *(pianta uscita dal nostro vivajo)* gesprochen. „*Beethoven*," heisst es weiter, „bildete das Triumvirat. Ein Schüler *Haydn's* (also aus der Neapolitaner Schule), ging er gleichen Schrittes mit seinem Lehrer und mit *Mozart*; vielleicht übertraf er sie an kühnen Combinationen und minderer Abhängigkeit von den strengen Regeln." (NB. In der folgenden Nummer sagt derselbe Verfasser bei Gelegenheit einer unlängst im hiesigen Conservatorium gegebenen musikalischen Academie, wo unter Anderm auch *Beethoven's* D-Symphonie vorgetragen wurde: „Beim ersten Tempo, in der ersten Hallte der Academie, glaubte man, ein Taube habe es gemacht, wie es *Beethoven* auch war; aber die nachfolgenden Andante, Menuett und Finale haben sein Genie und seinen Geschmack beurkundet." „Der grosse Pesareser schmolz diese drei Genie's (man höre!), die aus jenen der Neapolitanischen Meister entstanden sind, in das seinige zusammen, und fügte seine eigenen Eingebungen hinzu. Demnach" (schliesst der Artikel) „wohin Du Dich auch wendest, findest Du die Suprematie der Neapolitaner Schule." (*Espero*, No. 50, 5. 6. 7, vom 17. Januar, 5., 13. und 20. März d. J.)

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Halevy's neueste Oper: „Der Lazzarone," scheint in Paris kein besonderes Glück gemacht zu haben.

Statt der deutschen Oper wird Paris im bevorstehenden Sommer eine spanische Oper haben, wovon man sich bereits Wunderdinge erzählt. Die reizendsten Andalusierinnen sollen in ihrer reichen und malerischen Nationaltracht singen; die Vorstellungen finden im Saale der italienischen Oper Statt und sollen Anfang Mai's beginnen.

Molique hat in Petersburg Furore gemacht; in einem Concerte wurde er neun Male gerufen. Unter andern hatte er zum Besten des dortigen Krankenhauses für arme Kinder ein Concert gegeben und erhielt zum Danke dafür einen prachtvollen silbernen, vergoldeten Pocal mit der Inschrift: *L'hôpital des enfans-pauvres au talent bienfaisant de Mr. Bernard Molique, le 22. Février 1841, Petersbourg.*

In der Protomothek des Capitols zu Rom, der römischen Walhalla, vermisst man noch das Marmorbildniss des Princips della musica, *Palestrina*, jetzt soll ihm nun ein Platz daselbst neben *Marcello*, *Carelli*, *Pasiello* und *Cimarosa* werden. Der um die Kirchenmusik vielfach verdiente Abbate Don *Fortunato Santini* hat bereits sein Portrait durch eine academische Feier nur zahlreichen Theilnehmern inaugurirt, der Bildhauer *Galli* wird es in Marmor ausführen. — Nach vor diesem Acte hatte der König von Preussen *Palestrina's* Büste dort bestellt. (Vergl. den vorigen Jahrgang dieser Blätter, Seite 936.)

Die österreichische Hofopernsängerin Frl. *Jenny Lutzer* zu Wien hat sich mit dem Schriftsteller Hofrath *Dingelstädt* vermählt.

Nach dem Heidelberger Journal wird das Musikfest, welches für dieses Jahr projectirt war, wegen des sehr geringen Erfolges der dazu veranstalteten Subscription nicht Statt finden.

Ankündigungen.

So eben versende ich unter Andern als Neuigkeit:

Netzer, Joseph, Ouverture aus Oper: ***Mara.*** für Pianoforte allein. 10 Sgr.
— — Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen. 18 Sgr.
— — Spanischer National-Tanz und Ballet für Pianoforte aus derselben Oper. 8 Sgr.
— — Hochzeits-Marsch für Pianoforte allein aus dems. Oper. 4 Sgr.
— — Derselbe für Pianoforte zu vier Händen. 6 Sgr.

Braunschweig, den 6. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Bei mir ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Sicherer Schlüssel
zur Kunst der
Clavier-Virtuosität,
oder
die gesammte Technik, d. h. Lehre von der Fingersetzung und dem Fingermechanismus beim Clavierspiele überhaupt
auf
ihre ersten, überall ausreichenden und sicher leitenden Grundsätze zurückgeführt.
Ein unentbehrliches Hand-, Lehr- und Hülfsbuch für alle Clavierspieler, Lehrer und Lernende des Clavierspiels
von
C. Schilling.
Kl. 4. 1 Thlr. 6 Sgr. oder 2 Fl.

Stuttgart. **Hallberger'sche** Verlagshandlung.

Am 1. Juni d. J. erscheint in meinem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Netzer, Joseph, *Mara.* Romantische Oper in drei Acten von Otto Prechtler; im voraus. Clav.-Auszuge vom Componisten.

Braunschweig, den 6. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Neue werthvolle Musikalien,
welche in der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beer, Holländischer Lieblingsgesang. Adolph zu Marien's Grabe, mit deutschem und holländischem Text. ½ Thlr.
Choix de 5 Romances favor. (mit franzos. u. deutsch. Text) par Mlle. Lia Duport. No. 596 — 599. *La rose* (Das Rosenblüthen). — La Fee (Die Fee) par Duport. — La Samaritaine (Die Samariterin). à 5 Sgr.
Donizetti, 4 Rondos faciles p. Piano. Op. 68. No. 1. Marche de Marie (Die Tochter des Regim.) de Donizetti. No. 2. Air de Sicbe de Paris. No. 3. Cortes de Spontini. No. 4. Treffels Antheil. à ½ — ½ Thlr.
Faisst, Lieder u. Balladen f. eine Singstimme. Op. 1. ½ Thlr.
Gumbert, Walzer-Impromptu mit Gesang f. Orchester 17½ Sgr., f. Piano 5 Sgr. Ob ich dich liebe? (Ah! si je t'aime!), dito mit Guitarre à 5 Sgr.
Händel, 6e Concerto p. Piano ou Orgue avec Acc. de l'Orchestre, redig. par Mortier de Fontaine. 1½ Thlr.
Hünten, Franz., 4 Rondinos p. Piano. Op. 24. 12½ Sgr. *Fantaisie* sur la Danse del Lago. Op. 24. ½ Thlr. Thème „An Alexis." Op. 26. ½ Thlr.
Klage, Die Tonleitern der Dur- u. Moll-Tonarten mit Accorden u. Schluss-Cadenzen f. Pfte. 2. rectf. Aufl. ½ Thlr.
Kullak, Transcriptions p. Piano. Op. 6. No. 12. Egmont de Beethoven. ½ Thlr. Air d. l. Favorite p. Piano à 4 ms. ½ Thlr.
Lizst, F., Buch der Lieder f. eine Singst. m. Piano. Bd. II. enth. 6 lyrische Gedichte mit deutsch. u. franz. Text. 2 Thlr.
— — Ballhalow's russischer Galopp für Piano. ½ Thlr.
Louis, Les Plaisirs de la Valse de Strauss p. Piano et Violon concertante. Op. 88. Liv. III. ½ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, Trois Allegros p. Piano. No. 1. tirés du Quatuor, f. et II. pour V. de Tengnagel. à ½ Thlr.
Moscheles, Felix, Kullak, Praetischer Theil der Methode des Pianolortespiels. Lief. 4., 5., 6., zum Gebrauch beim Unterricht ihrer königl. Hoh. der Prinzessinnen Louise u. Anna v. Preussen. Subscr.-Pr. à ½ Thlr. (Ladenpr. à 1 Thlr.)
Puget, Neuest Album de chant p. 1844. — 12 neue in den Pariser Salons beliebte Romancen mit Piano à ½ Thlr., einzeln erschienen à ¼ — ½ Thlr.
Russischer Lieblingsliedl „Komm, o Freund!" f. eine Singstimme u. Piano, mit russ. u. deutschem Text. ½ Thlr.
Schachner, La tempête. Etude pour Piano. Op. 1. ½ Thlr.
Wolff, Ed., 3 neue Polkas livrés p. Piano. 2 Liv. à ½ Thlr.
Weber, C. M. v., Ouverture zum Freischütz in Partitur 1½ Thlr. Früher erschienen die Ouverturen zu Oberon und Jubel-Ouverture in Partitur, für Orchester, für 2 Pianos zu 8 Händen.

Nächstens erscheint mit Eigenthumsrecht:

Liszt's ungarischer Sturmmarsch für das Orchester in Stimmen. — Heroischer Marsch in ungarischem Style für Piano.

Döhler, Th., Grande Fantaisie de Concert sur la Favorite, Opera de Donizetti, pour Piano et à 4 mains.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von 1799 bis 1800, dito von 1824 bis 1854. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Kühn* in St. Gallen in der Schweiz.

Avertissement.

Um etwaige Missverständnisse zu verhüten, bemerke ich meine geehrten Herren Geschäftsfreunde, dass ich nicht meinen Verlag ausgenommt, sondern nur einen Theil und namentlich den ältern, meistens aus Concertmus.-Artikeln bestehenden Theil desselben, an Herrn Chr. Backmann in Hannover, verkauft habe. Der vollständige Catalog meines neuen und neuesten Verlags, welcher nun, mit Ausnahme einiger wenigen Artikel, vorschlüsslich aus Original-Artikeln besteht, wird in diesen Tagen versendet.

Braunschweig, den 8. Mai 1844.

Johann Peter Spehr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Mai. № 21. 1844.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten: Aus Prag. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Fünf Gesänge von *Otto Prechtler* und von *Goethe*: Liebesgruss; Nachtliche Wallfahrt; Aus der Ferne; Abendkühle; Ich wollte in die Ferne gehen, für eine Singstimme und Piano(forte), componirt von *J. Haven*. Op. 30. Berlin, bei Schlesinger. Preis 20 Sgr.

Der Verfasser dieser Lieder, welche durchgehends eine gewandte, geschmackvoll durchgebildete Feder verrathen, hat sich von der breiten, von Hunderten ausgetretenen Strasse trivialer Mittelmässigkeit in anerkennungswerther Weise fern zu halten gewusst, und wir haben wiederholt diese Compositionen mit Interesse und Wohlgefallen gehört. Keine einzige derselben dürfte Diejenigen, welche mit dieser schätzbaren Sammlung sich näher vertraut machen, unbefriedigt lassen. Ganz vorzüglichen und allgemeinen Beifall glauben wir indess dem Gesange No. 3 „Aus der Ferne" versprechen zu dürfen, welcher den trefflichsten sich zureiht, die uns neuerdings bekannt geworden. Die Ausstattung ist löblich.

Drei komische Lieder: 1) Die drei Schneider, von *Herlossohn*, 2) Es bleibt beim Alten, von *Geisheim*, 3) Noah's Testament, von *Grünig* (mit Chor ad libitum) für Bariton oder Bass und Piano(forte), componirt von *C. G. Reissiger*. Op. 172. Leipzig, bei Klemm. No. 1. 7½ Ngr. No. 2. 5 Ngr. No. 3. 5 Ngr.

Diesen anspruchslosen Liedern, auf heitere Unterhaltung in geselligen Kreisen berechnet, dürfen wir bei Liebhabern eines gemüthlichen Scherzes Beifall versprechen, welchen sich vorzüglich „Noah's Testament" erwerben möchte. Dass sie in abgeraunerter Form hervortreten, braucht bei diesem so verdienstvollen Componisten wohl kaum besonders bemerkt zu werden. —

Zwei Lieder: 1) „In den Augen liegt das Herz" und 2) „Ob ich dich liebe" für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *A. Neithardt*. Op. 129. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 12½ Sgr.

Diese Lieder sind in der gewohnten leichten, gefällig ansprechenden Weise des Verfassers geschrieben und werden den Freunden seiner Muse willkommen sein.

Das Mädchen am Grabe. Die weisse Rose. Die gebrochene Blume. Drei Lieder in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Müser*. Op. 14. Berlin, bei Paez. Preis 15 Sgr.

Um unseren verehrten Lesern zu zeigen, was sie von diesen Liedern zu erwarten haben, setzen wir den Anfang des zweiten her:

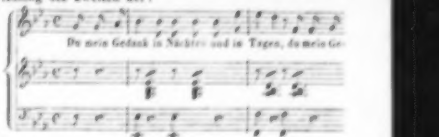

und versichern, dass die übrigen fast eben so originell auf „...streich gehalten sind. —

Zwölf Gedichte von *Fr. Rückert*, für eine Singstimme mit Pianoforte und obligatem (Violon) Cello (auch mit Pianofortebegleitung allein), in Musik gesetzt von *Leopold Lenz*, königl. baier'schem Hofsänger und Regisseur des königl. Hoftheaters. Op. 36. I. Abtheilung. No. 1 — 6 für Sopran oder Tenor, 1 Thlr. 22 Ggr. II. Abtheilung. No. 7 — 12 für Alt oder Bariton, 1 Thlr. 22 Ggr. München, bei Falter und Sohn.

Diese Gesänge mögen sich mit discreter Violoncellobegleitung nicht übel anhören lassen; denn obwohl sie sich nicht durch originelle Kraft, Frische und concise Abrundung der melodischen Erfindung auszeichnen (die Führung der Cantilene hat fast in allen etwas Breites, Vages und Schwebendes), so liegen sie doch gut in der Stimme und stellen der Erfahrung des Verfassers als Sänger ein rühmliches Zeugniss aus. Verstösse gegen die Declamation, wie:

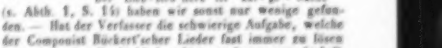

etc.

(s. Abth. 1, S. 14) haben wir sonst nur wenige gefunden. — Hat der Verfasser die schwierige Aufgabe, welche der Componist Rückert'scher Lieder fast immer zu lösen hat, nicht überall glücklich gelöst, so kann man deshalb

nur in so fern mit ihm rechten, als er sich an einen Dichter gewagt, von dessen so zahlreichen, ja fast zahllosen Gedichten verhältnissmässig nur wenige sich wahrhaft componibel zeigen, während oft gerade die herrlichsten und werthvollsten äusserst schwer in die Tonsprache zu übersetzen sind und selbst den talentvollsten Componisten, der sich an sie heranwagt, nur selten einen völlig genügenden Erfolg gewinnen lassen. Ausstattung gut.

Romances: I) „Je l'aime encore" et II) „La harpe brisée, de *M. Bergson*. Berlin, chez Trautwein. No. I. 7½ Sgr. No. II. 5 Sgr.

Diese französischen, mit untergelegtem deutschen Texte versehenen Lieder sind ganz in der beliebten, piquanten Manier der neuesten französischen Modecomponisten geschrieben und dürften bei Freunden derselben sich Beifall erwerben. Namentlich ist No. I eine ansprechende Composition in diesem Genre. Beim Vortrage beider würden wir den französischen dem deutschen Texte vorziehen. Die Ausstattung ist sauber.

Sechs Gedichte von *Uhland, Mosen, Brentano* u. s. w. für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Otto Tiehsen*. Op. 22. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Die meisten dieser, grösstentheils ernsten Lieder müssen wir, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch wohlgelungen nennen. No. 2. „Strom sanft, süsser Afton" (gedichtet von Burns) ist zart und ansprechend und dabei nicht ohne Schwung gehalten. So auch No. 3. „Der Unbenannten" von Uhland. No. 4 etwas steif und schwerfällig, und No. 6 „Der Spinnerin Nachtlied" und „Nachtreise" athmen herben Trennungs- und Sehnsuchtsschmerz. In No. 4. „Andreas Hofer's Tod" von Mosen, ist der Text vom Componisten wohlgetroffen. Bei No. 5 „Der 23. Psalm" will uns die fortlaufende Sechzehntheilfigur nicht zweckmässig erscheinen. Wir hätten an des Verfassers Stelle lieber die Begleitung im gebundenen Style gehalten. Offenbar giebt die gewählte Begleitungsfigur der Composition einen Anstrich von Unruhe, der dem Texte fremd ist. Ausstattung gut. Dr. *K.*

Nachrichten.

Prag. In unserer Oper haben die letzten zwei Monate statt einer Neuigkeit nur einige Unpässlichkeiten sämmtlicher Mitglieder gebracht, und die Vorstellung der „Lucrezia Borgia," womit man den ersten Theaterbesuch des Erzherzogs Carl mit seiner Tochter der Erzherzogin Marie Caroline (welche hier als Aebtissin des Theresianischen Damenstiftes installirt wurde) feierte, schien die Zuhörer mehr in ein Krankenhaus, als in eine Kunstanstalt zu versetzen. Nur der „Blitz" wurde neu in die Scene gesetzt und vor einem sehr vollen Hause freundlichst aufgenommen. Dem. *Grosser* (Henriette) excellirte, wie immer. Herr *Demmer* carikirte seinen Engländer, wie immer. Mad. *Podhorsky* war trefflich bei Stimme und sang die reich colorirte Partie der Mad. Darbel mit frappanter Virtuosität, Herr *Damke* gab den Lionel zum ersten Male und war im Gesange recht lobenswerth, leider aber reicht sein Gefühl, wie sein Antheil an der Situation nie über die Noten hinaus, weshalb er stets in der Recitativoper im vortheilhaftesten Lichte erscheinen wird, und besonders ist er mit der Prosa — deren Studium ihm gar nicht genug empfohlen werden kann — noch immer bedeutend brouillirt, verspricht sich sehr oft, und wird mitunter unverständlich. In dem berühmten Duett, der Hauptnummer des Ganzen, erreichte er seinen Vorgänger nicht, dessen wenige schöne Töne hier gerade Effect machten, und wurde von Dem. *Grosser* sehr verdunkelt.

„Die Montecchi und die Capuletti" wurden zum Vortheile der Dem. *Therese Schwarz* zum fünfzigsten Male gegeben, welche darin den Romeo zum ersten Male sang, und wenn wir offen gestehen, dass diese Leistung einen minder glänzenden Erfolg hatte, als ihr Orsini in der „Lucrezia Borgia," so ist dabei doch nicht zu leugnen, dass diese zweite Rolle als ein bedeutender Fortschritt in dem Künstleben der liebenswürdigen und talentvollen Sängerin anzusehen ist. Maffio Orsini ist eine Altpartie, aus wenigen Nummern bestehend, zu deren genügender Darstellung nur eine hübsche Stimme, ein gebildeter Gesang und eine angenehme Persönlichkeit gehören; überdies hatten wir diese Partie früher nur von einer Künstlerin gehört, deren äussere und innere Individualität nicht dafür passt. Dem. *Schwarz* besitzt alle genannten Mittel im hohen Grade, und überraschte noch dazu durch das schöne Talent, das sie im Spiele zeigte; es ist also leicht zu begreifen, dass sie darin — zumal als erstem Versuch — Furore machen musste. Romeo ist eine umfangreiche Mezzo-Sopran-Partie, und wer nur einige musikalische Kenntniss und Erfahrung hat, weiss, wie gefährlich jedem Künstler solche Rollen sind, deren Umfang nicht von Natur in seiner Kehle liegt, wo er Chorden anschlagen muss, die ihm schwer werden, oder die er durch Transponirung ersetzen muss. Dazu kommt, dass wir den Romeo von mehreren der ersteren Künstlerinnen, namentlich den beiden *Heinefetter*, der *Pixis* und *Schröder-Devrient* *), gesehen haben, und es ist daher Alles, was billiger Weise zu erwarten stand, dass Dem. *Schwarz*, welche in Gesang und Spiel die Rolle wacker durchführte, sich nach solchen Gegenständen der Vergleichung ehrenvoll behauptete und wiederholt mit und ohne Dem. *Grosser* hervorgerufen wurde, welche die Giulietta diesmal schöner und ausdrucksvoller, als je, sang und spielte. Herr *Schatky* hatte statt des erkrankten Herrn *Strakaty* die kleine Rolle des Capulet übernommen, und

*) *Sabine Heinefetter* ist durch rasches und energisches Vortrag der Sortita unübertroffen geblieben, womit sie bei ihrer ersten Erscheinung Publicum und Kritik gleichsam verblüffte und verblendete, und welche die meisten ihrer Nachfolgerinnen in zu langsamem Tempo sangen. Die *Pixis* war im Ganzen am Meisten Italiener, und machte mit einzelnen leidenschaftlichen Stellen Furore, die vor ihr kaum bemerkt worden waren. Die *Schröder-Devrient* konnte den letzten Act frei nach *Bellini* nennen, da sie sich denselben wirklich selbst umschuf.

Herr *Emminger* sang heute den Lorenzo — zumal im ersten Acte — ganz ausgezeichnet. Das Haus war sehr voll und ziemlich erregbar.

Seit Monaten hören wir von der Aufführung der „Linda di Chamounix“ und von einer neuen Mise en scène des *Rossini*'schen „Tell“ reden, aber — es bleibt immer beim Reden!

Im zweiten Theater machte ein Herr *Knopp* seinen ersten theatralischen Versuch als Walter in dem „Geheimniss,“ Singspiel in einem Act, Musik von *Solié*, aus dem Französischen frei übersetzt von *C. Herklots*. Herr *Knopp*, ein Schüler des kunstreichen Tenoristen *Binder*, hat eine metallreiche, jugendliche Bruststimme, die freilich noch weiterer Ausbildung bedarf, derselben aber auch werth und fähig ist, und die er, bei der guten Vorbildung, die er offenbar bereits erhalten, sich auch leicht und bald erwerben dürfte. Was das Spiel betrifft, so spricht Herr *Knopp* sehr gut, und der Anfänger wird nur in den Bewegungen sichtbar. Er erhielt reichen Beifall, den er wahrlich nicht seiner Partie — die undankbar und unmelodiös ist, wie die ganze Oper —, sondern vielmehr seinem Vortrage verdankt. Herr *Feistmantel* gab den Bedienten Thomas sehr brav, und auch Herr *Just* (Hofrath) war im Spiele recht wacker; mit der Stimme will es bei Beiden nicht viel sagen. Dem. *Tonner* (Hofräthin) passte mit ihrer wohlgeschulten, aber kleinen Stimme nicht recht für den weiblichen Otello, den sie darzustellen hatte, dagegen hat Dem. *Negadky* (Angelica) eine kräftige, kerngesunde Stimme, doch ganz ohne künstlerische Ausbildung.

Mad. *Catharine Podhorsky* hat auch zu ihrem böhmischen Benefiz statt einer Oper ein Potpourri (!) gewählt: „Die Wechselbilder, oder jede Minute etwas Anderes,“ worin sie die grosse Arie aus dem „Zweikampf“ vortrug. Ihre Schülerin Fräul. v. *Grünwald* sang die grosse Arie der Giulietta aus den „Montecchi und Capuletti,“ und mit ihrer Lehrerin ein Duett aus „Norma.“ Fragmente aus den Opern: „Das Nachtlager von Granada,“ „Der Pirat,“ „Die Zauberflöte,“ „Der lustige Schuster,“ die Ouverturen zu „Norma,“ zu „Wilhelm Tell,“ und einige Schauspiel- und Possenscenen füllten den übrigen Theil des Abends aus.

Die interessantesten Concerte der Saison sind gewöhnlich die des Conservatoriums der Musik, und in diesem Jahre erhöhete der Umstand, dass Director *Kittl* sein jugendliches Musikcorps zum ersten Male commandirte, die Theilnahme in so hohem Grade, dass wir — trotz der in Prag wenig beliebten Mittagsstunde — seit *Liszt* den Platteissaal nicht so überfüllt gesehen haben, als diesmal.

Auf ausdrückliches Verlangen der Vereinsdirection (so meldete uns der Anschlagzettel) wurde die erste Abtheilung des ersten Concertes mit der so bekannten als beliebten Jagdsymphonie von *J. F. Kittl* eröffnet. Ein schallender Jubelgruss empfing den jungen Capellmeister, als er die Stelle betrat, wo wir seit Jahrzehenden einen Greis zu sehen gewohnt waren, und verkündete gleichsam die Zustimmung aller Musikfreunde zu der glücklichen Wahl der Vereinsdirection. Die geistreiche und lebensvolle Composition wurde, trefflich ausgeführt, mit allem Interesse einer Neuigkeit aufgenommen, und Director *Kittl* am Schlusse stürmisch hervorgerufen. Wenn der Empfang seiner Person galt, so kann er dagegen den Schlussapplaus mit voller Zuversicht seinem Werke und seiner Leitung des Orchesters zuschreiben. Der Referent der „Bohemia“ macht die Bemerkung: Diese Jagdsymphonie sei eigentlich ein Seitenstück zu *Beethoven's* Pastoralsymphonie und habe mit derselben auch die Aehnlichkeit, dass an der Spitze der einzelnen Sätze Ueberschriften stehen — so an jener des ersten: „Aufruf — Beginn der Jagd.“ Auf einen langgehaltenen Trompetenruf folgt ein munterer, von vier Waldhörnern ausgeführter Satz, der bald in ein heftig bewegtes Thema übergeht, welches dem ganzen ersten Allegro zur Grundlage dient. Ist aber der erste Satz ganz und gar reges Leben, so ist dagegen der zweite, wie auch seine Ueberschrift anzeigt, durchaus Ruhe. Sahen wir dort die ganze Jagdgesellschaft in wilder Hast, so sehen wir hier einen einzelnen Jäger, der in einem einsamen, frischen Waldgrunde auf weiches Moos gelagert, träumerisch in den vorüberrieselnden Bach starrt. Dieser Gegensatz ist von der glücklichsten Wirkung, und lässt auch das darauffolgende Scherzo (Gelage, Es dur, $^3/_4$) um so effectvoller erscheinen, bei welchem es so lustig und lebendig hergeht, als es bei einer Jagdmahlzeit nur immer der Fall sein kann. Die Blasinstrumente geben ihre Jagdabenteuer zum Besten, accompagnirt von einigen Verwunderungslauten der Streichinstrumente; vermuthlich wird (wie bei solchen Gelegenheiten immer) etwas aufgeschnitten. Signor Oboe aber wird nach seiner Erzählung von der ganzen Gesellschaft im Tutti fortissimo ausgelacht, was ihn, da er im ersten Satze zwei Mal sehr entschieden entgegengetreten ist, und also das Recht hätte, ein Wort einzureden, sehr kränken muss, um so mehr, da das Auslachen auf dem gellenden kleinen Nonenaccorde von B geschieht. Doch male sich Jeder das hübsche Bild nach Gutdünken aus, wie man sich ja auch bei dem Bauerntanze in der Pastoralsymphonie eine Menge allerliebster Details denken kann. Das Finale schildert den Schluss der Jagd, und ist unter allen vier Sätzen vielleicht der geistreichste und in der Form interessanteste. Ueberhaupt ist an dem ganzen Werke die klare Uebersichtlichkeit der Form, so wie die Sicherheit, mit welcher der Componist auf Das, was er will, so zu sagen, mit drei Schritten losgeht und es mit fester Hand ohne Ceremonieen ergreift, nicht genug zu loben. Die zweite Abtheilung brachte zuvörderst ein Divertimento für die Oboe von *F. A. Kummer*, vorgetragen von *Célestin Müller* (wie bei allen Andern) als erster Versuch, der aber unter die geglücktesten gezählt werden muss, die wir jemals im Institute gehört haben. Herr *C. Müller* hat nicht nur einen schönen Ton und bereits eine bedeutende Virtuosität auf seinem Instrumente erworben, sondern zeichnet sich zugleich durch Geist, Gefühl und Geschmack im Vortrage aus, der bei fleissigem Studium einmal einen grossen Oboisten erwarten lässt. So sehr ich gegen das Hervorrufen der Zöglinge eingenommen bin, welches gewöhnlich mehr die Eitelkeit, als das künstlerische Fortschreiten erweckt, so musste ich doch den reichen Beifall, der dem jugendlichen Oboisten gespendet wurde, nur als verdient anerkennen. In dem — etwas langen — Concertino für die

halt Verzicht thut, und nur durch bestimmte, verhältnissmässige Artikulation der Töne die oratorische Deklamation zur musikalischen erhebt. Er überordnet die Musik der Poesie, indem er eine einzige poetische Phrase durch öftere Wiederholungen einem weitausgedehnten musikalischen Satze zum Substrate dienen lässt.

Der Künstler kann endlich dem höchsten Zwecke der Kunst, in Hinsicht auf die Darstellung, dienen, indem er seine Kunst mit allen übrigen verbindet; durch sein Hinzuthun, indem er so die theatralischen, repräsentativen Würkungen der Kunst erhöhen, vervollständigen hilft, entsteht die Oper.

Den Standpunkt, wo der Künstler durch solche Kunstverbindungen die Würkungen auf das Gemüth zu vermehren und zu vervielfältigen trachtet, wollen wir den ästhetisirenden nennen.

Der Künstler kann endlich, besonders durch Verbindung seiner Kunst mit der Poesie, einem Zwecke ausserhalb der Kunst dienen; einem religiösen durch geistliche Gesänge; einem politischen durch Vaterlandslieder u. s. w. Diesen Standpunkt, wo nicht blos auf Belebung, sondern auf Veredlung des Gemüths hingezielt wird, nennen wir den humanisirenden.

Durch Aufstellung dieser Standpunkte,

des pädagogischen,
des plastisirenden,
des ästhetisirenden,
des humanisirenden,

haben wir den Gesichtskreis der Relativität kürzlich beschrieben, aus welchem alle angewandte Tonkunstwerke beurtheilt werden können.

Es ergehet hier an den Recensenten die Anforderung, dass er das zu recensirende Tonstück aus jedem Gesichtskreis und von jedem aufgestellten Standpunkte aus vorerst für sich betrachte, und uns dann mittheile, was er aus diesem oder jenem Gesichtskreis und von jedem Standpunkte aus gefunden. Dabey kommt aber — wie schon bemerkt — auf die Art der Mittheilung seiner Urtheile, die Form der Kritik, sehr viel an.

Hier kommen wir nun an die eigentliche Lösung unsrer Aufgabe.

Zuvörderst hat der Recensent zu untersuchen, ob er ein reines oder ein angewandtes Kunstwerk vor sich habe. Hat er ein reines Kunstwerk vor sich, so ist wohl der methodische Gehalt das erste, was er davon zu würdigen hat. Hier kann er alle bestehenden Regeln der Setzkunst anwenden, kann untersuchen, ob und wie weit sie befolgt oder verletzt worden sind. Er kann ferner die erwähnten Gesetze der Stetigkeit, der Steigerung und des Kontrastes in Anwendung bringen. Indem er so verfahrt, bestimmt er genau und durchaus den methodischen Gehalt des Tonstücks. Will er die gefundenen Resultate recht anschaulich machen, so kann er dies wohl am besten durch antithetisches Verfahren, indem er dem Methodischen das Genialische entgegensetzt. Entgegensetzen kann er es nur, insofern es den Regeln der Methode entgegenläuft. Dann giebt es allerdings noch andere Merkmale des Genialischen, als z. B. das Originale, das nicht eben gewürdigt werden kann, weil keine Vergleichung statt findet; das der Recensent also blos auszuheben hat. Indem er von Originalität spricht, bahnt er sich den schicklichsten Uebergang zum historischen Standpunkt, auf welchem er orientirt seyn muss, um sagen zu können, was original ist.

Was er vom methodischen und historischen Standpunkt aus sagt, soll er, als Kritiker, bestimmt und aburtheilend aussprechen. Sodann mag er seine individuellen Meinungen, Reflexionen, Raisonnements über dieses Produkt, als solche, nicht als Kritik, hinzusetzen. So mag er auch, als blosses In-

Violine von *Kalliwoda* zeigte *Franz Niemetz* ein hoffnungsvolles Talent, und zeichnete sich besonders durch ein recht nettes Staccato aus. Das einzige Gesangstück des Concertes war: Recitativ und Cavatine aus „Linda di Chamounix" von *Donizetti*, vorgetragen von Fräul. *Anna v. Riese*, welche, obgleich sichtlich unwohl, doch durch jugendlich angenehme Stimme, eleganten Vortrag und zierliche Coloratur erfreute. Den Schluss machte die Concertouverture: „Die Fingalshöhle" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, ein solides, tief gedachtes Werk, wie Alles, was man von dem Tondichter des „Paulus" erwarten kann; doch scheint es, dass man — zumal der Laie — diese Composition öfter hören müsse, um ganz in die Intentionen des Meisters einzugehen. Die Ouverture wurde lau aufgenommen, worüber sich der künstlerische Referent der „Bohemia" etwas erzürnt. „O, meine Prager," ruft er aus, „warum habt ihr mir das gethan? *Mozart* hat freilich gesagt: „Die Böhmen verstehen mich!" und das hat Euch in der musikalischen Welt in gar guten Geruch versetzt, aber bedenkt, dass auch Eau de Cologne noch und noch verduftet. Der geringe Erfolg von *Gluck's* „Iphigenia" im vorigen Jahre, und der geringe Erfolg von *Mendelssohn's* „Fingalshöhle" in diesem, ist für eine Stadt, die im Rufe musikalischer Competenz steht, keine Ehre!"

Das zweite Concert des Musikvereins, welches, um einen grösseren Raum zu gewinnen, im Saale der Sophieninsel abgehalten wurde, erhielt ein erhöhtes Interesse durch den Besuch der Erzherzoge Carl, Stephan und Carl Ferdinand und der Erzherzogin Marie Caroline. Der Referent der „Bohemia" meint, vor dem Sieger von Aspern hätte man eigentlich nur die *Beethoven'sche* „Sinfonia eroica" aufführen sollen.

Das Programm brachte nebst der grossen Symphonie (No. 2 in D dur) von *L. van Beethoven* noch ganz zum Schlusse ein neues Werk, dem ein guter Name vorausging: Ouverture „Nachklänge von Ossian" von *N. W. Gade*, welcher, dem Vernehmen nach, von den Capellmeistern *Friedrich Schneider* in Dessau und *Ludwig Spohr* in Cassel als erwählten Schiedsrichtern, unter zehn eingesandten Compositionen der vom Kopenhagener Musikvereine ausgesetzte Preis von 25 Speciesducaten zuerkannt wurde. Bei der trefflichen Production dieser ausgezeichneten und schwierigen Compositionen meinte man; noch mehr, als das reine Ausspielen, macht den wackern Jünglingen und ihrem Leiter und Lehrer Director *Kittl* das Zusammenspiel, das sich wechselseitig Verstehen, die treffliche Auffassung der Composition Ehre. Die Ouverture von *Gade* theilte ein gleiches Schicksal mit jener von *Mendelssohn*, mehr von den Kennern, als vom Publicum gewürdigt zu werden. Die Concertantes der zweiten Abtheilung waren 1) Concertino für das chromatische Waldhorn von *F. C. Fuchs*, vorgetragen von *Fr. Klima*. — 2) Air varié für die Clarinette von *F. Baer*, vorgetragen von *Stephan Erot* — und 3) Concertante für zwei Violinen von *J. W. Kalliwoda*, vorgetragen von *Johann Petrak* und *Franz Ruiha*. Alle vier Zöglinge gaben erfreuliche Hoffnungen, wenn sie gleich nicht so frappirten, als *C. Müller* im ersten Concert. Der reichste Lohn für sein schönes Kunststreben wurde dem Director *Kittl* dadurch zu Theil, dass ihn der Erzherzog Carl nach dem Concert zu sich berufen liess, um ihm in den freundlichsten Worten seiner Zufriedenheit zu versichern, in welche auch der Erzherzog Stephan einstimmte.

Das Concert zum Besten des Vereins zur Unterstützung der Hausarmen schliesst sich an die Concerte des Conservatoriums an, da dieses demselben das Orchester bietet, welches, die Begleitung der Concertantes und Gesangpiecen ungerechnet, abermals zwei classische Compositionen mit gleichem Erfolge vortrug, nämlich: Symphonie in Es dur von *Mozart*, und die Ouverture zu dem Ballet: „Die Geschöpfe des Prometheus," von *L. van Beethoven*. Director *Kittl*, der nach der Symphonie laut und einstimmig hervorgerufen wurde, hat in der kürzesten Zeit sechs grosse schwierige Tonstücke einstudirt, und zwar mit den Schülern von der Aufnahme 1840, die erst seit den Ferien 1843 die Ensembleübungen frequentiren; man kann ihm daher weder Beifall noch Bewunderung für Dasjenige vorenthalten, was er in wenigen Monaten aus seinen Zöglingen gebildet hat, die mit dem frischen Jugendfeuer zugleich die höchste Präcision, Klarheit, und wo es Noth thut, Massigung vereinigen.

Ausserdem hörten wir in diesem Concerte noch Variationen für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Joseph Czapek*, absolvirtem Zögling des Conservatoriums, in welchen er eine bedeutende Bravour entwickelte. Die Composition hat den gewöhnlichen Fehler, wenn ausübende Virtuosen für sich selbst schreiben: sie ist zu sehr mit Schwierigkeiten überhauft. Ferner ein Sextett von *Onslow*, für Pianoforte, Flöte, Clarinette, Fagott, Horn und Contrabass, vorgetragen von Fräul. *Babette Wimmer* und den Herren *Spanner*, *Pisarzowitz*, *Janatka*, *Gross* und *Hrabic*, und zwei Gesangstücke, Arie aus der Oper: Guido und Ginevra von *Halevy*, gesungen von Fräul. *Emilie Loos*, und (auf vielseitiges Verlangen) des Deutschen Vaterland, Männerchor von *Reichardt*, vorgetragen von den Mitgliedern des Cäcilienvereins. Fräul. *Wimmer* gehört unter die vorzüglicheren Dilettantinnen unserer Stadt, und Fräul. *Loos* zeigte, seit wir sie das letzte Mal hörten, bedeutende Fortschritte. Beide Damen erhielten die reichsten Beifallszeichen.

Das Concert zum Besten des israelitischen Hospitals brachte die beiden Ouverturen zu Egmont und Oberon, sicht verdienten Beifall davontrug. Herr *Damke* bewies in einer *Weber'schen* Arie auf's Neue, dass er vorzüglich in der deutschen Musik heimisch sei. Nach dem virtuosen Vortrage des *Rucken'schen* „Maurischen Standchens" durch Dem. *Schwarz* wollte der Beifall nicht enden, und die junge Künstlerin war so gefällig, sich zum Pianoforte zu setzen und noch den *Mathiran'schen* „Rataplan" mit eigener Begleitung als Zugabe zum Besten zu geben.

Das Programm zu dem Concerte des Cäcilienvereins zur Unterstützung dürftiger Studirender brachte als Prolog die Ouverture, Marsch und Chor zu *Kotzebue's* „Ruinen von Athen" von *L. v. Beethoven*. Diese „Ruinen von Athen" waren ein Festspiel, welches *Kotzebue* zur Eröffnung des Pesther Nationaltheaters schrieb, und worin

er beweist, die Kunst sei nach dem Verfalle von Griechenland und Rom zu den Germaniern und Pannoniern — auf einigen Umwegen! — geflüchtet. Die Ouverture beginnt ausdrucksvoll, verliert aber im Allegro an Haltung und innerem Werth. Dagegen ist der Marsch und Chor ganz vortrefflich. Mit lebhaftem Beifall wurde das „Sanctus und Agnus" aus der Vocalmesse von *Louis Spohr*, für zwei fünfstimmige Chöre und fünfstimmigen Sologesang, aufgenommen, der sich bei „Wanderers Nachtlied," Gedicht von *Goethe*, für Sopran und vierstimmigen Männerchor componirt von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Fräul. *Louise Bergauer*, noch steigerte. In dem trefflichen Concert für Pianoforte in D moll mit Orchesterbegleitung von *Mozart* bewährte sich Herr *Wilh. Deutsch* wieder als ausgezeichneter Pianofortespieler, und von den zwei Liedern für vierstimmigen Männerchor: *a)* „Der Jäger Abschied" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, *b)* Pisén Ceská od Kalliwody musste das Letztere wiederholt werden. Ein wahrhaftes: „Ende gut Alles gut" bildete die Arie aus dem Oratorium „Messias" von *Händel*, vorgetragen von Fräul. *Therese Schwarz*, welche die seltene Eigenschaft hat, classische wie moderne Musik gleich treffend und charactergemäss vorzutragen.

Die hiesige Tonkünstlergesellschaft gab dieses Jahr unter Mitwirkung des Cäcilienvereins im gräflich *Waldstein*'schen Saale mit einem Chor- und Orchesterpersonale von 200 Individuen zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts: „Paulus," grosses Oratorium in zwei Abtheilungen, in Musik gesetzt von *F. Mendelssohn Bartholdy*, zum vierten Male, welches sich so fortwährend in der Gunst des Publicums erhält, dass der ungeheure Saal nicht nur überfüllt war, sondern manche Zuhörer, ohne etwas gehört zu haben, sich wieder entfernen mussten. Die Solopartieen hatten diesmal Mad. *Podhorsky*, Dem. *Schwarz* und die Herren *Emminger*, *Schütky* und *Strakaty* übernommen, und der vollkommenste Success krönte eine Production, die mit den grossartigsten Mitteln unternommen wurde. Was Dem. *Schwarz* betrifft, so bedauerten wir nur, dass der Alt von dem Tondichter so kärglich bedacht worden ist.

Die Schülerin des Conservatoriums Fräul. *Anna v. Riese* ist als erste Sängerin nach Lemberg, zwei andere Schülerinnen dieses Instituts Dem. *Franziska* und *Ludmilla Stolz* (welche während der Stagione di Carnevale zu Triest waren) nach Odessa, und Fräul. *Anna v. Grünwald* nach Brünn engagirt.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom (Teatro d'Apollo). Die zweite in Italien jetzt lebende grösste Sängerin, die Frezzolini (die erste ist die Tadolini, und eine dritte giebt es leider jetzt im bel paese nicht), ihr Gatte, Tenor Poggi, der brave Bassist Badiali, die wackere Olivieri, der hier gebürtige gute Bassist Balzar, die bereits fertige Schieroni, waren die Hauptsänger der Carnevalsstagione, die mit einem Fiasco von Seiten der Musik begann. Die Beatrice di Tenda des grössten der Maestri, des grossen Componisten der Norma, wie die hiesige Rivista Herrn Bellini nennt, fand, bei allem Kunstaufwand der Frezzolini, am ersten Abend eine sehr laue Aufnahme, die auch in den folgenden Vorstellungen, mit allem Hervorrufen der Sänger, der blosen Musik wegen nicht glänzend war. Schon die Norma hat viel Einförmiges aufzuweisen, sie wurde aber hierin von der Beatrice weit, und vollends gar von den Puritani übertroffen. Bellini's schon an sich schmachtende Persönlichkeit nahm, von der Norma angefangen, an musikalischer Müdigkeit in geometrischer Progression zu, und er hat keineswegs die dem Schreiber dieses einst mündlich geäusserte Umwälzung bewährt, die er in der modernen Oper mit der grössten Zuversicht hervorzubringen gedachte. — Herrn Verdi's Nabucodonosor mit der Schieroni, der Olivieri, dem Tenor Vergani, Badiali und Balzar, zog ebenfalls wenig an; die beiden Bassisten ragten indessen über die Uebrigen hervor. Am 24. Januar hatte die Frezzolini ihr Benefiz mit dem zweiten und dritten Acte der Beatrice, und dem zweiten der Lucrezia Borgia (beide Opern ihre Steckenpferde) und wurde dreimal mal hervorgerufen; das ganze Theater war ein Geklatsch, ein Gebeul, ein Gebrüll: welch ein Dreiklang! An Blumenkränzen, Gedichten, Bildnissen u. s. w. fehlte es auch nicht. Nach diesem Gepolter ging sehr bald darauf erst der eigentliche Lärm an. Die Frezzolini machte ihren feierlichen Aufzug auf ihrem dermaligen Favorit-Steckenpferde, auf Verdi's für sie eigens zu Mailand im vorigen Carneval componirten Lombardi alla prima Crociata, welche Oper ohne sie auf anderen Theatern seither kein sonderliches Behagen erregte, hier aber Furore machte und in der die Frezzolini sammt ihrem Gatten Poggi etliche und vierzig Male hervorgerufen wurde. Diese lustige Comödie abgerechnet, gab es auch auf dem

(Teatro Valle) wenig Lustiges, wiewohl inländische und nach ihnen auch ausländische Zeitschriften von dem Fanatism und Enthusiasm aller auf beiden Theatern gegebenen Opern sprechen. Donizetti's Don Pasquale machte Fiasco, und in Fioravanti's erbarmlich verstümmeltem Columella (ursprünglich Pulcinella) gefielen blos die am Leben gelassenen paar Stücke von ihm. Sänger waren: der Buffo Scalese, seine Tochter Amalia, die Cresci, Tenor Corfortini, Bassist Nulli u. s. w., eine an sich leidliche compagnia di virtuosi. Donizetti's Furioso mit der Olivieri fand bei Fortuna keine Gunst.

Die Zöglinge der Singschule des Ospizio Apostolico führten unter der Leitung ihres Lehrers *Angelo Scardavelli* im Carneval mehrere Male die Azione biblica: Il Vitello d'oro (das goldene Kalb) mit Musik aus den Compositionen von Mercadante, Verdi, Ricci (Fed.), Rossi (Lauro), Vera u. A. mit Beifall auf.

Die am 12. März Statt gehabte Prämienvertheilung bei der Congregazione de' Virtuosi al Pantheon, die sogenannte Premiazione Gregoriana, wurde mit dem grössten Pomp begangen, und bei dieser Gelegenheit eine vom Maestro *Gio. De Paolis* componirte Cantate: Vittoria dell' arte cristiana sull' arte pagana aufgeführt. Vom Herrn *De Paolis* wurde bereits vorigen Frühling in d. Bl. bei Gelegenheit seiner Oper Gismonda gesprochen.

In den stets brillanten wöchentlichen musikalischen Unterhaltungen des Herrn *Ludwig Landsberg* liessen sich unter Andern der Pianist *Frank* aus Breslau und der königl. preuss. erste Violinist *Carl Eckert*, wie auch der Violoncellist *Cantinelli* mit starkem Applaus hören. Die Vocalstimmen trugen die Baronin *Fahrmann*, die Signora *Ciabatta* und die Herren *Da Porta*, *Bargellini* und *Bartolucci* zu Aller Befriedigung vor.

Benannter Herr *Eckert* gab am 15. März im Palazzo Odescalchi eine Soirée musicale. Erster Theil: Quintett für zwei Violinen, zwei Violen und Violoncell, componirt von Herrn *Frank*. Männerchor. Studien für Pianoforte, componirt und gespielt von Herrn *Frank*. Elegie für Violine von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. — Zweiter Theil: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Hummel*. Männerchor. Violinconcert von *Beriot*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. Die Blüthe einer ausgewählten zahlreichen Gesellschaft von Einheimischen und Fremden hatte hier Gelegenheit, nicht nur den trefflichen deutschen Violinisten und Pianisten, sondern auch Herrn *Landsberg*, eben so Meister auf der Violine, als auf dem Pianoforte, zu bewundern. Diese schöne Soirée entsprach vollkommen der allgemeinen Erwartung.

Die Damen *Angelina Cignozzi* (s. Florenz) und *Rosalia Bargnani-Campbell* wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia di S. Cecilia ernannt.

Thalberg ist am 17. März aus Neapel hier angekommen und bald nach dem Norden abgereist, mithin das, was die Pariser Revue Musicale vom 24. März über ihn sagt, aus der Luft gegriffen.

Herr *Antonio Lanari*, Sohn des bekannten Impresario *Alessandro*, hat das dem Principe *Aless. Torlonia* gehörige Teatro Argentina, gewöhnlich Apollo genannt, auf acht Jahre gepachtet.

Terni. Für einen deutschen Capellmeister und Componisten müsste es eine unglaubliche, aber eine echte carnevaleske Unterhaltung sein, wollte er, besonders in dieser Stagione, in all' den kleinen Städten eine Operusaison halten, und allen den mangelhaften Orchestern, den erbärmlichen Choren, die meist keine Note lesen können, allen den sonderbaren Sängervereinen, die meist grosse Opere serie vortragen wollen, seine ganze Aufmerksamkeit schenken; welch eine Parodie! Zum Glücke hört man hier und da bei alldem singen, denn der Gesang ist einmal hier zu Land einheimisch. So hat denn auch diese durch den nahe hier gelegenen berühmten Wasserfall bekannte kleine Stadt ihre — zwei Donizetti'sche Opern gehabt: die grosse, unerträgliche Maria di Rudenz und die weit erträglichere Linda di Chamounix. Sänger waren: die beiden Polsdori, Margherita und Carolina; Tenor Pozzolini, die Bassisten Taddei, De Santis und Buffo Mattioli.

Fabriano. Zwei Donizetti'sche Opern. In der Figlia del reggimento waren: die Brambilla (Erminia, s. Pisa), Tenor Comassi und Buffo Marani die ausgezeichneten, vornämlich Erstere, eine leidliche angehende Sängerin. In der Lucrezia Borgia, welche Oper weit mehr gefiel, sang Bassist Gori.

Macerata. Drei Opern von dem bekannten Opernzauberer, Linda di Chamounix, Figlia del reggimento und Betly, wurden hier abscheulich von den Sängern verhunzt; ein nagelneuer Tenor, Namens Girolamo Antonio Ancarani, wurde in seinem Beneflz nicht nur mit Beifall, sondern auch mit Sonetten überhäuft!

Ancona. Donizetti's Linda fand eine bescheidene Aufnahme mit der Cosentino, der Toderi, dem Tenor Soldini, dem Buffo Mancinelli und den beiden Bassisten Manari und Mattoni; desgleichen Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo. In beiden war indessen die Prima Donna die am Meisten applaudirte, und die Zuhörer hatten Recht.

Treja (mit dem Namen Monteccbio gleichlautend, ungefähr zwei Miglien von Loreto). Und auch hier eine Oper! — Man gab Ricci's Chi dura vince, und Coppola's Nina pazza per amore. Die Prima Donna hiess Eloisa Agostinelli, der Tenor Sebastiano Pavoni, Beide aus Fabriano = die einzigen leidlichen; Bassist Luigi Giacobini, ein Dilettant; Chöre, Orchester; basta!

Orvieto. Zahlreiche Freunde applaudirten hier angemein die neue Opera seria: *I Pirati di Cadice*, della Maestra *Ortola Aspri de' Conti* Cenci Bolognetti aus Rom, und aus der Allgem. Musikal. Zeitung so ziemlich bekannt. Der Cresciembeni war ihre Rolle wenig anpassend; desto mehr that sich Tenor Carmelo Della Longa mit schöner und starker Stimme hervor. Der gerade hier anwesende Anfängerbassist Enrico Topai musste einen Andern ersetzen. Buffo Luigi Malagrida war der Beste.

Foligno. Die Ferrarini-Boschieri aus Bologna, eine wenigstens erträgliche Sangerin, der nicht üble Tenor Paulin und die Bassisten Grilloni, Bratti, befriedigten ohne Weiteres in Donizetti's Mariao Faliero; aber die Linda di Chamounix entzückte und die Ferrarini machte fast Furore.

Pesaro. Nachdem Donizetti's Linda Fiasco gemacht, gefielen Pacini's Saffo und Mercadante's Giuramento. Die brave Stellatone (Schülerin der Bertinotti), die feurige Altistin Santolini, der unpässliche Tenor Talesfri und Bassist Coturi thaten ihr Mögliches. In der zweiten Oper debutirte ein neuer Tenor, Giuseppe Spagliardi (sehr befangen) und fand Aufmunterung.

Cesena. Das kleine Theater in Casa Masini wurde mit dem Don Desiderio vom Principe Poniatowsky und zum Theil mit guten Virtuosi: Adelina Calvari, Raffaele Ramani, Pompeo Ceccarelli und Buffo Giuseppe Feslini, bescheiden fröhlich eröffnet. Nach einer kleinen, im Theater Statt gehabten Feuersbrunst wurde es abermale mit Mercadante's Elisa e Claudio lustiger, als zuvor, eröffnet.

Forli. Nebst der Comodie ergötzte das Publicum Donizetti's Gemma di Vergy, worin die hübsche Zagnoli, Tenor Cimino und der Anfängerbariton Carlo Cortesi sich tüchtig beklatschen liessen.

Ravenna. In Donizetti's Figlia del reggimento waren die Polani, Tenor Ramoni und der brave Buffo Lauretti die Glanzpuncte. Der famöse Ratsplan machte das Auditorium vor Entzücken beinahe verrückt. Unglücklicherweise wurde die Polani ganz unvermuthet von den Blattern befallen, und obligt durch die aus Bologna hierher gekommene Dabedeilhe ersetzt. Man gab Ricci's Ortanella di Ginevra mit wenig gutem Erfolge. Zur grossen Freude der Zuhörer betrat die bald hergestellte Polani abermals die Scene in benannter Donizetti'scher Oper.

Ferrara. Dass die heutigen Sänger, verzüglich männlichen Geschlechts, auf die Opera buffa, die sie nicht mehr zu singen verstehen, verächtlich herabblicken, wird Niemanden auffallen: eine hohe oder gar höchste Rolle sagt ihnen mehr zu. Dass aber mancher Stadt hier zu Lande im Carneval die Opera buffa mit Wasserscheu beinahe gleichlastend sei, diese Unheimlichkeit ist wahrhaft sonderbar, noch dazu, wenn die wirkenden Virtuosi zu jener Musikgattung zum Theil geeignet sind. Weder Ricci's Esposti, noch dessen Chi dura vince, mit der braven Leva, dem Tenor Paglieri und den Bassisten Bonafous und Gorin erquickten die Zuhörer, bei allem theilweise den Sangern, besonders der Leva, geschenkten Beifalle. Man seufzte nach der monoton ächzenden und klagenden Beatrice di Tenda del Maestro Bellini. Da aber kaum die Leva in dieser Oper die Hände in Bewegung zu setzen vermochte, verfiel man auf die Tambouroper, auf Donizetti's Figlia del reggimento, die ³/₄ Furore und ³/₄ Fiasco machte. In beiden Opern sang Tenor Sanguirgi mit geringem Erfolge.

Perseceto. Eine neue Prima Donna, Matilde Raimondi aus Bologna, betrat hier zum ersten Male die Bühne im Elisir d'amore und Chi dura vince. Geklatscht wurde recht wacker, aber ...

Budrio. Eine Enrichetta Zani aus Bologna, ein Tenor Gaspare Gamboggi u. s. w. versuchten sich hier in Donizetti's Lucia und Furioso; die Aufnahme war beinahe glänzend, nur wünschte man dem Bassisten Ghirardini, etwas minder barsch zu singen und zu agiren. Chöre, Orchester, Decorationen —.

Bologna (Teatro Comunale). Die D'Alberti, Tenor Malvezzi mit hübscher Stimme, der bekannte Buffo Cambiaggio, Bassist Soarez und Benelli waren ihrer Sache gewiss in Cambiaggio's beiden Steckenpferden: Ricci's Chi dura vince, und Fioravanti's übel zugerichtetem Pulcinella (hier Columella). Letzterer, besonders mit seinen blos geniessbaren am Leben gelassenen zwei Originalnummern, war die Oper der Stagione und füllte am Meisten die Theaterkasse. Einen tragikomischen Ausgang nahm Gnecco's alte Opera buffa: La Prova dell' Opera seria, die gewiss die beiden vorausgegangenen aufwiegt. Wiewohl ebenfalls Cambiaggio's Steckenpferd, erlebte sie blos eine einzige Vorstellung.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro alla Pergola). Die sattsam auf diesem Theater gehörte, ursprünglich hier für die berühmte Unger von Donizetti geschriebene Parisina erregte diesmal gar keinen Gefallen mehr. Die Barbieri-Nini = Titelrolle, Herr Musich = Ugo, Sebastino Ronconi = Azzo (grosser Sänger und grosser Distoniree), Miral = Ernesto, fanden kaum dann und wann einigen Beifall. Verdi's Nabucodonosor, worin Tenor Lucchesi Herrn Musich ablöste, und auch die Cignozzi wirkte, zog weit besser an. Die vorigen Sommer von dem Anfängermaestro Peri für seine Vaterstadt Reggio componirte Oper Direce machte auf der Pergola weder kalt, noch warm. Herr Peri hat sich auch unlängst mit einem Violinquartett versucht, das bei Ricordi in Mailand im Drucke herausgekommen ist, aber nicht gelobt wird. Anfangs März übernahm Herr De Bassini die Titelrolle im Nabucodonosor, und sang darauf ebenfalls in Gesellschaft der Brambilla, der Tenore Reppa und Castellan in Pacini's Fidanzata Corsa, welche Oper eben so, wie nachher die Bianca di Santa Fiora von Herrn Grafen Litta, wenig gefiel.

(Teatro Leopoldo.) Hier geschah ebenfalls der Anfang mit einer Donizetti'schen Oper, und zwar mit der Gemma di Vergy, die mehr Anklang, als seine Parisina auf der Pergola, fand, wozu die hübschen ? men der Bertolini-Raffaelli und des Tenors Caggiati etw Meiste beitrugen; Bassist Valentini-Canuti machte sich durch guten Gesang bemerklich.

(Teatro Goldoni.) Rossini's Cenerentola wurde hier leidlich von der Trinlzi, dem Tenor Zamboni und den Bassisten Tofani und Ferranti gegeben, desgleichen Columella und Elisir d'amore, in welcher letzten Oper der Buffo Luzzi und die Franzosin Bertucat sangen, die aber vielleicht besser thun würde, bei ihrer Harfe zu bleiben, worauf sie Meisterin ist.

Der Grossherzog hat *Mozart's* jüngerem Sohne zu Wien für die ihm überschickte Partitur der von ihm bei Gelegenheit der Errichtung des Monuments seines Vaters zu Salzburg componirten Cantate eine prächtige goldene Medaille zusenden lassen, die auf einer Seite das Brldniss des Grossherzogs, auf der andern Seite die Inschrift: Al maestro W. A. Mozart enthält.

Livorno (Teatro Rossini). Incredibile dictu! Donizetti's Linda di Chamounix, seine Wiener Glaire, diese Linda, welche das schon wankende Vorbestehen der italienischen Oper in jener Hauptstadt befestigte, wurde hier sehr monoton belunden, und mit einem Fiasco nach Hause geschickt. Die Ercolani, die Altistin Angri, Tenor Testa, Bassist Del Riccio und Buffo Boccomini waren freilich von einem viel geringeren Caliber, als jene, für welche ursprünglich diese Oper in Wien geschrieben worden; einiger Beifall fehlte ihnen bei alldem nicht. Einstweilen nahm man seine Zuflucht zu den in Neapel gebräuchlichen Harlequin-Academieopern, d. h. erster Act der Linda, Arie aus Vaccaj's Zadig ed Astartea, Duett aus Mercadante's Elena da Feltre, Arie aus Roberto d'Evreux, Duett aus Chiara di Rosenberg; welch eine heterogene Pastete! Wer von einem solchen Ohrenschmause keine Indigestion bekommt, hat wahrlich einen starken musikalischen Magen. Zum Glücke gab man bald Fioravanti's Columella, der einen Fiasco verdienterweise machte. Mercadante's gesangarme Vestale gefiel mehr, als die Linda und Columella, mit dem sie bald abwechselte, um auch dem Buffo Boccomini sein Recht zu lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der junge, neapolitanische Pianist *Michel Angelo Burmbatte* in Potsdam am 11. Mai der Ehre, sich vor dem Könige und der Königin, so wie vor den Prinzen, hören zu lassen und die schmeichelhaftesten Versicherungen ihrer Zufriedenheit und ihrer Anerkennung seiner Fortschritte zu empfangen. Der junge Virtuose wird nächstens Berlin verlassen und sich von dort nach Breslau begeben.

Der Flötist *Moritz Thiel* aus Berlin liess sich am 26. April im Hoftheater zu Darmstadt hören und befriedigte sowohl durch die Wahl seiner Concertstücke, als auch durch seine Fertigkeit und besonders durch seinen seelenvollen Vortrag; er wurde von dem für die schöne Jahreszeit verhältnissmässig zahlreichen Auditorium mit reichlichem Beifall belohnt.

Bei dem diesjährigen niederrheinischen Musikfest zu Cöln (vgl. diese Blätter S. 295) werden Mad. *Schröder-Devrient*, die Herren *Manns*, *Standigl* und *Erl* mitwirken; dasselbe wird an den beiden Pfingstfeiertagen gehalten werden und dabei ausser *Händel's* Jephta und *Beethoven's* Missa solemnis (D dur), *Mozart's* C dur-Symphonie mit der Schlussfuge und eine Hymne von *Cherubini* zur Aufführung kommen. Der Preis für die Eintrittskarte ist für jeden Tag zu 2 Thlr. festgesetzt (für beide Tage zusammen 3 Thlr.). Dies ist ein wunder Fleck der bisherigen grossen Musikfeste. So lange es nur den Wohlhabenden verstattet ist, daran Theil zu nehmen, können diese Feste ihre Bestimmung durchaus nicht erfüllen.

In Stuttgart soll ein neues Theater nach dem Muster des Dresdener erbaut werden; der König hat dazu eine Summe von 350,000 Fl. ausgesetzt.

Der Professor und Academiker *Schaffhäutl* hielt am 20. April im Museumssaale zu München eine interessante academische Vorlesung über „*Mozart* in Bezug auf seine Vorgänger und Nachfolger." Zu Erläuterung des Vortrags wurden verschiedenartige Musikstücke aufgeführt, so — etwas weit ausholend — ein indisches Lied mit Sanskrittext, welches, den Berichten nach, mit unserer heutigen Melodieführung viel Aehnlichkeit besitzt, ferner eine Arie von *Caldara* mit zwei obligaten Alt- und Tenorposaunen; Stücke aus *Gluck's* Alceste, *Mozart's* Don Juan und Zauberflöte, mehrere kleine Compositionen von *Mozart* und *Beethoven*; dann — des Gegensatzes wegen — eine *Donizetti*'sche Arie, endlich zum Schlusse *Mozart's* Cantate: „Die ihr des unermesslichen Weltall's Schöpfer ehrt," gesungen von *Hörtinger*. *Pentenrieder* leitete das Orchester und begleitete am Pianoforte.

In Paris betrug die Bruttoeinnahme in dem mit Ostern beendeten letzten Theaterjahre an sämmtlichen Theatern zusammen 8,170,000 Fr., zwei Millionen mehr als vor zehn Jahren.

In Paris ist es nicht mehr gestattet, Stücke vom Repertoir der französischen Theater als Opern behandelt auf das Théâtre italien zu bringen, und es dürfen daher auf letzterem mehrere Opern von *Bellini* und *Donizetti* nicht mehr aufgeführt werden. *Scribe* hat jedoch in einem Schreiben an den Director der italienischen Oper denselben ermächtigt, die „Nachtwandlerin" und den „Liebestrank," deren Stoff aus Stücken von ihm entlehnt ist, fortwährend aufzuführen, und sich aller Ansprüche daran begeben.

Ankündigungen.

Wichtige Musikwerke,

welche kürzlich im Verlage von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

erschienen sind.

Mendelssohn Bartholdy, F., *Dritte Symphonie*, in A moll, für Orchester. Op. 56.

In Partitur	Preis 5 Thlr.	— Ngr.
In Stimmen	„ 7 „	15 „
Im Clavierauszuge zu 4 Händen.	„ 3 „	— „

Gade, N. W., *Zweite Symphonie*, in E dur, für Orchester. Op 10.

In Stimmen	Preis 6 Thlr.	
Im Clavierauszuge zu 4 Händen	„ 2	„

Schumann, R., Symphonie für Orchester. Op 38.

In Stimmen	Preis 6 Thlr.	15 Ngr.
Im Clavierauszuge zu 4 Händen.	„ 2 „	10 „

— — Quintett für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell, in Es dur. Op. 44. Preis 3 Thlr.

Spohr, L., *Der Fall Babylons.* Oratorium in zwei Abtheilungen.

Partitur	Preis 15 Thlr.	— Ngr.
Solo- und Chorstimmen	„ 5 „	— „
Orchesterstimmen	„ 12 „	— „
Clavierauszug	„ 6 „	15 „

Marx, A. B., *Mose*, Oratorium aus der heil. Schrift.

Clavierauszug	Preis 7 Thlr.	— Ngr.
Chorstimmen	„ 3 „	10 „

Mendelssohn Bartholdy, F., Musik zu Shakspeares *Sommernachtstraum.*

Vollständiger Clavierauszug (zu 4 Händen) vom Componisten	Preis 5 Thlr.	
Singstimmen	„ 1 „	

Im Verlage von **Ed. Laue** in Aschersleben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Liederbuch für Turner. Herausgegeben von **W. Looff**, Director der höheren Bürgerschule zu Aschersleben. *Mit Melodieen*, grösstentheils vierstimmig gesetzt, versehen von **J. G. Hoyer**, Musikdirector in Aschersleben. 212 Seiten. Geheftet. 10 Sgr.

— — Dasselbe *ohne Melodieen*. Geh. 3½ Sgr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Czerny, C., Die ersten Lectionen im Pianofortespiel. Uebungsstücke, Studien und Preludien in fortschreitender Ordnung mit Fingersatz. Op. 339. Neue Ausgabe in 4 Heften. (Heft 3 und 4 sind neu dazu gekommen.) à 24 Ngr.

— — Musée de la jeunesse pianiste. Collection de 8 morceaux faciles et brillans pour des élèves avancés et sur des thèmes originaux pour le Piano. Op. 750. No. 4 — 8. à 10 Ngr.

Rücken, F., Fleurs de Salon. 6 Melodies transcrites pour Violoncelle et Piano par F. A. Kummer. 1 Thlr.

Reissiger, C. G., Der Zigeunerbube im Norden. Gedicht von Geibel für Gesang und Piano. (Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor in As, für Alt oder Bariton in F.) à 5 Ngr.

Beachtenswerthe Anzeige.

Den Herren Musikalien-Verlegern und Componisten empfiehlt Unterzeichneter seine Notenstecherei, und verspricht bei sauberer Arbeit, die Platte mit Material und Stich für ¼ bis 1 Thlr. zu liefern, je nach der Schwierigkeit der Arbeit und Grösse der Platten. Auch übernimmt er den Druck, und wenn es gewünscht wird, die Correctur gegen billige Vergütigung. Portofreie Aufträge erbittet der Notenstecher

Berlin, Heidereuter Gasse No. 8.

A. Michaelis.

Es wird zum Verkauf angetragen: Musikalische Zeitungen, Jahrgänge von 1798 bis 1820, dito von 1824 bis 1834. Die Jahrgänge eingebunden und im guten Zustande. Zu haben bei *Friedrich Jahn* in St. Gallen in der Schweiz.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Mai. № 22. 1844.

Inhalt: Einige Worte über den Einfluss der Musik. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahr 1843—1844 aufgeführten Musikstücke. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Worte über den Einfluss der Musik.

Was ist es, das sich in uns regt beim Vernehmen eines musikalischen Klanges? was ist es, was gleichsam ein Echo in unserem Innern wiedertönen lässt und sich in Beziehung setzt zu jenem Anregenden, von aussen Kommenden, mit Sympathie Das empfängt, was ihm innerlich verwandt ist? Es ist das innere Leben des Gemüths, das sich in seiner Einzelheit zugleich als ein Glied in der die Gesammtheit verbindenden Kette darstellt, sich keinem Impulse entziehen kann, welcher in stetigem Fortgange die Gesammtheit mit lebendigem Bewusstsein erfüllt. Das innere Gemüthsleben schliesst die Empfänglichkeit in sich für alles Homogene, eine Empfänglichkeit, welche ursprünglich nicht durch die Vorstellung oder das Urtheil vermittelt ist, sondern die eben im Gemüthe selbst und dessen Beschaffenheit wurzelt. Die Vorstellung bezieht sich auf das In- Neben- oder Nacheinandersein des Mannichfaltigen und auf dessen Zusammenfassung zur Einheit, fasst also einen Ausgang, Fortgang und Schluss des Gedankens in sich, womit ein unmittelbares Erfassen ausgeschlossen ist. Das Urtheil stellt sich ausserhalb des Dargebotenen, hat aber die Richtung auf dasselbe hin, und wenn es auch eine gewisse Empfänglichkeit oder Einwirkung als ein Vorangegangenes voraussetzt, so ist doch die obwaltende Thätigkeit gegen das Object gerichtet und durch die Reflexion vermittelt. Wenn wir aber sagen, dass das Gemüthsleben im Gefühle sich offenbart, so möge man nur ja nicht darunter jenes Empfinden oder jene Erregtheit verstehen, welche eher mit dem Namen der sinnlichen Lust, als irgend einem andern bezeichnet zu werden verdient; da ist nicht mehr Gemüthsleben, nicht mehr wahre innerliche Thätigkeit, sondern nur Hingebung und niederes Naturleben. Eine Grenzlinie hier in der Erscheinung zu ziehen, ist immer eine schwierige Sache, da geistiges und sinnliches Dasein so eng zusammenhängen und dabei leicht in der Scheidung beider Gebiete geirrt werden kann. Für sich aber besteht das Eigenthümliche des Gemüthslebens darin, dass es, im Gefühle erfasst, ein Geistiges, und zwar ohne Vermittelung durch den Begriff, zu seinem Eigenthume macht, so dass das von aussen her Gegebene unmittelbar in uns übergeht und geistig lebendig wird. Und darum ist uns die Musik von hoher Bedeutung, weil sie die unmittelbare Leiterin eines geistigen Gutes wird.

Da, wo die Vorstellung oder das Urtheil vermittelt, finden wir kein unmittelbares Uebergehen des Aeussern auf das Innere; hier aber in dem Gebiete, das wir betreten, ist ein unmittelbares Erfassen eines dargebotenen geistigen Daseins, welches gerade deswegen um so ungetrübter in jede einzelne Persönlichkeit eingehen kann. Diese Leichtigkeit und Unmittelbarkeit ist der Grund, weshalb die Musik auf Jeden einwirkt; denn selbst Der, welcher gewöhnlich für unmusikalisch gilt, wird nicht läugnen können, dass ihm ein gewisser Eindruck doch stets zu Theil wurde, wogegen der Andere, welcher sich schon mehr mit Musik beschäftigte, auch die Empfänglichkeit für die Eindrücke derselben in sich gesteigert hat; Jener spürt den Einfluss eines geistigen Elements auf sein Inneres, aber noch ohne sich dessen vollkommen bewusst zu sein, Dieser aber nimmt jenen Einfluss schon in einer Weise auf, dass er sich Rechenschaft davon zu geben vermag. Diese Verschiedenheit ist eine durch psychologische Erfahrung begründete, und es darf keineswegs eine rohe und ungebildete Empfänglichkeit für einen gänzlichen Mangel derselben gehalten werden. Vielmehr müssen wir bekennen, dass der nicht Musiktreibende oft weit musikalischer ist, als Mancher, der die Musik zu seinem Handwerke gemacht hat, und dass in den stillen Weisen, in den innerlichen, unausgesprochenen Melodieen eines Laien (wenn wir hier so sagen dürfen) oft mehr Musik liegt, als in den kühnen Bravourgängen eines Virtuosen. Dort klingt die innere, wenn auch nicht ausgesprochene Musik, die des Schöpfers Gabe ist, hier nicht selten blos Das, was Menschenhände gemacht haben.

Ist es nun die herrschende Kraft der Musik, auf Jeden mehr oder weniger einzuwirken und geistiges Leben darzubieten, so ist sie für jeden Einzelnen und für die Gesammtheit von grosser Bedeutung. Von welcher Gesammtheit aber haben wir hier zu reden? Von keiner andern, als von der des Volkes. Diesen Begriff jedoch fassen wir hier nicht in beschränktem Sinne, und wenden ihn nicht blos auf die unteren oder mittleren Classen der Gesellschaft an, sondern nehmen ihn hier in seiner grössten Allgemeinheit. Der Werth, den die Musik durch ihr unmittelbares Einwirken auf das Innere des Menschen hat, besteht in dem dargebotenen geistigen Elemente und in dessen Kraft, die inneren zur That hinstrebenden Regungen zu durchdringen und zu leiten. Das geistig lebendige Dasein, welches uns in der freien Form

des Schönen entgegentritt, wirkt durch seine Unmittelbarkeit gleichsam wie ein magischer Zauber auf das Innere und giebt ihm eine Beseeligung oder Begeisterung, die das Endliche zum Unendlichen erhebt, das Sinnliche abstreift und den Geist in das Gebiet einer höhern Welt führt. Sie schafft das Bewusstsein, alles Hohe zu besitzen, und, seines Gottes gewiss, in ihm sich geistiger Freiheit über den Schranken des Irdischen zu erfreuen. Diese Erregung aber, bei der wir natürlich die verschiedensten Modificationen oder Stufen zugeben, ist eine unerschöpfliche Quelle des Guten und Edlen. Wer verkennt die Wirkung, welche ein dem Gottesdienste vorangehendes würdiges Musikstück macht? wer hat nicht schon empfunden, dass jene heiligen Töne gleichsam dem folgenden Gottesdienste den Weg bahnen, und durch ursprüngliches Ergreifen des religiösen Gefühls uns jedesmal neu zum Erkennen und Wollen des Guten weihen? Wer kann hier unbeachtet lassen, dass dem Landmann oder dem Handwerker, welchem die Woche unter einförmigen Beschäftigungen verstrich, bei einer solchen Kirchenmusik das Herz warm wird, und dass er für gute Vorsätze eine neue Kraft empfing, wenn deren Ursprung ihm selbst auch verborgen blieb? Eben so können wir nicht übergehen, welchen Segen die Gesangvereine an verschiedenen Orten gestiftet haben, ohne von ihrem socialen Nutzen zu reden, blos durch die denselben als Zweck vorliegende Musik. Denn die Bildung einer solchen Corporation geschieht ja gerade aus dem Grunde, weil man den von der Musik ausströmenden heilsamen Einfluss empfindet, selbst wenn man sich desselben nicht völlig klar bewusst ist. Was er aber hervorbringt, haben wir oben gesehen, nämlich die Beseeligung, die wir im Anschauen des Ideellen empfinden, und die mit Vermittelung der Reflexion erfolgende moralische Kraftigung. Wer sollte diese nicht empfinden beim Anhören, ich möchte sagen, beim Anschauen einer Sinfonia eroica, sollte nicht das vom Künstler vorgezeichnete Heldenideal verfolgen durch die verschiedensten Situationen des Lebens? Wer sollte im Adagio der Cmoll-Symphonie jenen milden Trost und jene sehnsüchtige Hoffnung verkennen und den Einfluss auf sein Inneres bestreiten oder läugnen wollen? Ist nicht jenes Kunstwerk eben so sehr ein Drama, wie die Dichtungen eines *Sophocles* oder eines *Schiller* und *Goethe*? Nehmen wir nicht auch dort ein geistiges Gut mit nach Hause, wie bei dem Anhören eines „Faust" oder „Wallenstein"? Müssen wir aber auch nicht eben so ein Verhältniss zwischen den beiden verschiedenen Einflüssen zugeben, wie es der Unterschied zwischen Ton und Wort uns lehrt? Diesem Einflusse uns hinzugeben und jenes geistige Gut zu erwerben, das muss der Standpunct sein, von dem aus wir auf die Musik hinblicken; deshalb mag, nach seiner Individualität, dem musikalisch Gebildeten eine Symphonie oder ein Oratorium, dem Laien ein Werk einfachern Characters zweckdienlich sein. Die Musik ist demnach ein Mittel der ästhetischen und, wenn auch mittelbar, moralischen Erziehung des Menschen, sowohl jedes Einzelnen, wie auch der Gesammtheit. Nothwendig ist es aber auch, der Gesammtheit des Volkes Das zu bieten, was hier zum Ziele führt, damit nicht etwa statt ästhetischer Bildung — ästhetische Verbildung, und statt moralischer Förderung — Versinnlichung oder sinnliche Weichlichkeit das Resultat sei, wozu alle und neue Zeit leider Belege geben.

Wie wir es einerseits für wahr und richtig halten, dass die Musik ästhetisch und auch moralisch bilde, so müssen wir auch andererseits zugeben, dass durch Missbrauch dieser Kunst eine nachtheilige Wirkung hervorgebracht werde. Was aber ist hier Missbrauch der Kunst?

Da, wo die Musik in das Gebiet des rein Sinnlichen herabgezogen oder zum Handwerk wird, wo aus ihr nicht mehr jene keusche, heilige Idealität hervorblickt, wo formelle Schönheit oder Character mit den plumpen Händen des Handwerks rücksichtslos gemisshandelt wird, oder ein Kitzel der Sinne ihr Ausgangs- und Zielpunct ist, oder wo sie benutzt wird, um nicht für ein Kunstwerk, sondern blos für die Subjectivität einer Vermittelungsperson Bewunderung und Begeisterung zu erwecken, — da ist die Kunst in das Gebiet gezerrt, wo ihr die Göttlichkeit genommen ist und uns als Ersatz dafür das nur Sinnlich-Menschliche dargeboten wird. Was finden wir in den sinnlich-kitzelnden Terzengängen italienischer Opern, oder in den tanzartigen Rhythmen einiger ihrer Ouverturen? Was finden wir in ernsten dramatischen Actionen, in denen uns Melodie und Rhythmus an einen Vergnügungsort zu versetzen suchen, wie eben dort in bekannten italienischen Opern? oder können wir Das Erhebung und geistige Belebung nennen, wenn Dichtung und Musik vereint bei den Abentheuern eines Liebeshelden nur das Glühen niederer Leidenschaften erregen wollen? Doch das zieht an, ja, das schmeichelt der Lust, und das ist angenehm zu empfinden: da läuft man hin und fort und horcht und kommt begeistert heim und glaubt ein grosses Kleinod gefunden zu haben, ohne zu wissen, dass Geist und Gemüth arm und kalt sind, und nur die Sinnlichkeit ihre Triumphe feiert. Wir wollen hier nicht ankämpfen gegen die Musik des Südländers, als sei sie etwas absolut Verdammliches, sondern wir wollen auch ihr ihr Recht lassen; der Süden fühlt anders, als der Norden, ihm erscheint das Ideelle in glühenderen Farben, als uns, aber das ist bei ihm das Naturgemässe, und eben darum ihm subjectiv das Richtige; nur soll nicht die Ueberspannung, welche hier so nahe liegt, auf uns mit übergehen und uns die besonnene geistige Erhebung rauben. Der Nordländer ist mehr der Gefahr ausgesetzt, hier auf den Irrweg zu gerathen, weil gleich nach dem geschehenen Eindrucke bei ihm die Reflexion eintritt und eine bleibende Spur zurücklässt. Wir fragen Die, welche je mit Herz und Seele die Musik im Fidelio, Oberon, Freischütz, Euryanthe, oder Don Juan, Hans Heiling oder Jessonda hörten, ob sie nicht einen Unterschied fühlten zwischen dem Eindruck, den ihnen jene Musik, und dem, welchen ihnen die Musik der neueren italienischen Opern machte: — genug davon; wir wollen diese Gedanken nicht weiter verfolgen, wollen diese moderne Italomanie nicht bekämpfen und manchen süss Traumenden seinem musikalischen Taumel nicht entreissen. Auch wollen wir keine Paränese hinzufügen und Vorschläge machen, da es deren nicht bedarf, weil uns bereits in den Bestrebungen Einzelner und grösserer Gesellschaften eine Garantie für das Morgenroth einer bessern Zukunft gegeben ist.

Recension.

Dodici studj per il Pianoforte, dedicati a *F. Hiller* dal suo amico *Steffano Golinelli*. Op. 15. Milano, pr. Giovanni Ricordi. Libro I. 5 Fr. Libro II. 7 Fr.

Wollte Jemand an der unerschöpflichen Ergiebigkeit der Musik, auch nur in ihrer Rhythmik und in ihrem Figurenwesen, zweifeln, so brauchte man ihn zur Widerlegung nur auf die lange Reihe von Etudes, Exercices, Studj u. s. w. hinzuweisen, welche seit Clementi's und Cramer's trefflichen Arbeiten in diesem Fache erschienen sind. Wenn man schon zuweilen glauben mochte, dieses Feld müsse nunmehr bis zur Erschöpfung ausgebeutet sein, so wird man doch einmal über das andere, bald von dieser, bald von jener Seite her, und nicht selten auf die interessanteste Weise des Irrthums überführt. So gestehen wir, auch durch diese „XII Studj" des Herrn Steffano Golinelli um so angenehmer überrascht worden zu sein, je weniger wir gerade von Italien her, welches bisher verhältnissmässig nur wenige hervorragende Arbeiten auf jenem Gebiete aufzuweisen hatte, eine solche Bereicherung desselben erwarten konnten. Der Verfasser, unverkennbar auf der Höhe der neuesten Claviervirtuosität stehend, bringt in diesem Werke, wenn er auch in manchen einzelnen seiner „Studj," wie z. B. in No. 1, in No. 8 u. e. A., wenigstens den darin ergriffenen und durchgeführten Figuren nach, an bereits öfter Dagewesenes erinnert, dennoch ausserdem so viel Neues und Eigenthümliches, dass wir diese Etudensammlung tüchtig vorgeschrittenen Clavierspielern als eine sehr beachtenswerthe und nicht blos practisch bildende, sondern auch in so fern sehr willkommene Gabe anempfehlen können, als die meisten dieser Stücke — und gerade nicht immer die schwierigsten — bei einem sauberen, sicheren und runden, kurz: bei einem virtuosenmässigen Vortrage, auch auf das grössere Publicum einen sehr günstigen Eindruck hervorbringen dürften. Dabei wollen wir nicht unbemerkt lassen, dass in dieser Sammlung nicht blos für Musikhörer, sondern auch für Schaulustige gesorgt ist, d. h. für solche, welche sich gern durch ein groteskes Durcheinanderwerfen der Hände in entzückungsvolles Staunen setzen lassen; eine Liebhaberei des grossen Publicums, welcher bekanntlich kluge Salonvirtuosen mit geziemender Bereitwilligkeit entgegenzukommen wissen. — Zu einer tüchtigen Durcharbeitung der Hände sind diese Studien, mehr in harmonischer Fülle und Pracht, als läuferartig sich bewegend, sämmtlich wohl geeignet, und einige derselben dürften auch wohl von Clavierspielern ersten Ranges als nicht sogleich beim ersten Anlaufe zu knackende Nüsse erfunden werden. Beide Hände bekommen ihre Aufgaben zu lösen, und keine wird sich darüber zu beklagen haben, dass sie der Verfasser zu leicht angesehen. Dass derselbe nirgends den von ihm selbst gebrauchten Fingersatz angegeben hat, müssen wir tadeln. Wir wissen zwar recht wohl, dass sich, abgesehen von alltäglichen, allgemein feststehenden Dingen, fast jeder Virtuos, nach Massgabe des besonderen Baues seiner Hände, auch seine besondere Applicatur zu bilden pflegt; allein wir achten es doch für zweckmässig, wenn solchen Studien, zumal da, wo der vom Verfasser intendirte Effect auf einer gewissen besonderen Applicatur vorzugsweise beruht, die nöthigen Andeutungen beigefügt werden. Die äussere Ausstattung des Werkes ist in dem uns vorliegenden Exemplare dem Drucke nach nicht so sauber, wie man es von den besseren deutschen und französischen Officinen gewohnt ist.

Dr. *K.*

Nachrichten.

Berlin, den 4. Mai 1844. Endlich ist der holde Mai in voller Blüthenpracht erschienen und mit dem April ist die überreiche Musiksaison beschlossen. Wie bereits erwähnt, gaben die Geschwister *Milanollo* ihr zehntes Concert für die Armen, das eilfte als angeblich letztes, und am 12. v. M. ihr wirklich letztes oder Abschiedsconcert bei überfülltem Saale. Alle drei Concerte enthielten nur Wiederholungen der Musikstücke, welche beide Virtuosinnen bereits öfters ausgeführt hatten. Mit dem für zwei Violinen eingerichteten „Carneval von Venedig" von *Ernst* und dem beliebten „Schlummerliede" in der *Haumann*'schen Fantasie beschlossen die anmuthigen Mädchen ihr schönes Spiel, und wurden von Dr. *Friedrich Förster* und *L. Rellstab* zum Abschiede besungen. Neu waren in dem letzten Concert nur die von Mad. *Burchardt* vorgetragenen Lieder für eine Sopranstimme mit Begleitung von vier Männerstimmen, von dem anwesenden Herrn MD. *Ferd. Hiller* componirt und dirigirt, welche, ohne Begleitung gesungen, durch heitere, populaire Haltung sehr gefielen. — Die *Graun*'sche Passionscantate: „Der Tod Jesu" wurde, wie alljährlich, in der stillen Woche vom Herrn MD. *Jul. Schneider* und der Singacademie, mit vorzüglicher Besetzung der Soli und Chöre, sehr gelungen und mit vieler Theilnahme zwei Mal ausgeführt. — Am 4., 5. und 6. April war das königl. Theater ganz geschlossen.

Am ersten Ostertage wurde „Belmonte und Constanze" im königl. Theater (auf der Königsstädter Bühne *Cimarosa's* „Matrimonio segreto"), ferner „Norma," „Die Tochter des Regiments," „Carlo Broschi," „Der Wildschütz." „Die Nachtwandlerin" (Herr *Pfister* als engagirtes Mitglied — Elwine), „Das Nachtlager von Granada" (Herr *Pfister* — Gomez) wiederholt. Für eingeladene Zuschauer wurde *L. Tieck's* „Gestiefelter Kater" mit dazu arrangirter Musik von *Taubert* gegeben. Die Urtheile darüber waren getheilt. Der königl. hannöver'sche Hofsänger *Stighelli* gab den Lord Arthur in den „Puritanern" und im „Tell" von *Rossini* den Arnold zwei Mal als Gastrolle.

In der Garnisonkirche veranstaltete Herr Professor *Kloss* ein Concert zu mildem Zwecke, worin derselbe sich theils als fertiger Orgelspieler, theils als Dirigent grösserer Gesangstücke und Componist geltend machte. Fräul. *Tuczeck* trug eine Arie aus *Haydn's* „Frühling" und ein schönes Offertorium von *Cherubini* sehr angenehm vor. — In einer musikalischen Matinée zu wohlthätigem Zwecke liess sich eine Sängerin aus Brüssel,

Fräul. *Kunth-Valesi*, mit Beifall hören, der auch oben erwähntem Tenoristen *Stighelli* (mit wohlklingender Bruststimme und schönem Portament) sein Debüt's zu Theil wurde. Ein recht gut erfundenes Pianofortetrio von einem talentvollen jungen Componisten und Violinspieler, *Richard Würst*, gefiel allgemein.

Die Potsdamer und Berliner ältere Liedertafel vereinte sich, unter Leitung ihrer Meister Professor *Rungenhagen* und Musikdirector *Schärtlich*, am 21. v. M. zu einem Festmahle mit Gesang, an welchem auch Damen, z. B. Mad. *Burchardt* und Dem. *Auguste Löwe*, singend und zuhörend, mit eingeladenen Gästen Theil nahmen.

Am 1. d. M. (Busstag) wurde bei fast leerem Hause *Friedrich Schneider's* „Weltgericht" zum Besten des *Spontini*-Fonds im königl. Theater wirksam ausgeführt. — Am 2. d. gab der verdienstvolle Akustiker *Friedrich Kaufmann* eine musikalische Soirée, in welcher derselbe besonders seine neuerfundenen Harmonichord, wie auch das Symphonion, Salpingion (mit lauter Trompeten), Chordaulodion und das Trompeter-Automat mit vielem Beifall, jedoch bei sparsamem Besuche producirte, obgleich Herr *Kaufmann* einige Tage zuvor viele Kunstfreunde eingeladen hatte, um sie seine Instrumente hören zu lassen, für welche bekannte Musikstücke, z. B. die Ouverturen zur „Stummen von Portici" und den „Hugenotten," das „Halleluja" aus *Händel's* „Messias," sehr wirksam eingerichtet sind. Der geschickte Künstler wird noch eine zweite Unterhaltung veranstalten, und dann von seinen Kunstreisen nach seiner Heimath Dresden zurückkehren.

Am 12. Mai soll hier das Jubiläum der *Mozart*'schen „Zauberflöte" durch Aufführung dieser Oper gefeiert werden.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Pisa. Sänger: die Brambilla (Teresa), die Buccini, Tenor Castellan, Bassist Salandri, Impresario Lanari: also Erfreuliches. Das verschönerte, elegante, gut beleuchtete Teatro de' Ravvivati begann die Stagione mit Pacini's Saffo glänzend, und die Brambilla war die Krone; desgleichen in der nachher gegebenen Sonnambula, worin in der Rolle der Lisa ihre hübsche Schwester Laura, mit schönem Sopran, guter Aussprache und Gesangmethode zum ersten Male die Scene betrat. Mercadante's Giuramento ging ebenfalls gut.

Da es von diesen Sängerinnen *Brambilla* mehrere giebt, so mag hier Folgendes bemerkt werden. Vier dieser *Brambilla's* sind in der Nähe von Mailand geboren, gelten aber allgemein als Mailänderinnen: die Altistin *Marietta*, die berühmteste, dermalen auf der Pariser italienischen Oper, ihre obbenannte Schwester *Teresa*, ebenfalls rühmlich bekannt, sodann ihre beiden Schwestern *Annetta* und die eben erwähnte *Laura*. Drei andere Schwestern *Brambilla*, Tochter des Maestro *Paolo* dieses Namens, sind zu Mailand geboren: *Amalia*, einst gute Prima Donna, sang auf italienischen und spanischen Theatern, und ist mit dem italienischen Tenor *Verger* vermählt; die *Emilia* sang in Spanien und heirathete einen reichen Spanier; die *Erminia* betrat seit Kurzem die Bühne, und singt diesen Carneval im Kirchenstaat. Noch giebt es eine Altistin *Carlotta Brambilla*.

Siena. Die famöse Lucia di Lammermoor fand mit der Ciotti-Grossoni, dem Tenor Vietti und Bassisten Barbolini eine kalte Aufnahme. Von den beiden gleich nachher gegebenen Opere buffe: Rossini's Barbiere di Siviglia und Donizetti's Don Pasquale, war Ersterer freilich das Labsal der Stagione; in Beiden wirkte der Buffo Insom.

Die übrigen toscanischen Städte: *Arezzo*, *Cortona*, *Empoli* und *Prato*, wo ebenfalls Opern gegeben wurden, zu erwähnen, lohnt nicht der Mühe.

Lucca. Auch hier, wie in Livorno, sind Donizetti's Linda und *Fioravanti's* Colonella mit zwei respectablen Fiasco's abgetreten. Die schnell herbeigerufene Altistin Bertrand wendete einigermassen das Blatt der Linda; die Prima Donna Gazzaniga, Tenor Ciaffei, und die Bassisten Scheggi und Fallar thaten ihr Mögliches. Besser, als der Columella, ging Donizetti's Don Pasquale, worin der brave Bassist Rinaldini anstatt Fallar sang. In ihrem Benefiz gab die Gazzaniga den ersten Act von Don Pasquale und den letzten der Linda, zwischen beiden eine von der hiesigen Dichterin Amalia Palladini gedichtete, vom hiesigen Maestro Michele Puccini in Musik gesetzte dramatische Action: Giambattista Catani betitelt, von der blos zu sagen ist, dass sie, wahrscheinlich der Palladini zu Liebe, wiederholt wurde.

Herzogthum Modena.

Carpi. Dass die Prima Donna Maria Luigia Vecchi als Beatrice di Tenda in Bellini's Oper dieses Namens hier Fanatismus erregte, darf Niemanden wundern. Tenor Scalari war noch vom vorigen Jahre im hiesigen guten Andenken; in Donizetti's Roberto d'Evreux gab er die Titelrolle, die Vecchi die Elisabetta, ihre Schwester Giovannina die Sara, und Bassist Amadio den Nottingham. Blos einige wenige Stücke machten Furore, und auf die Prima Donna wurde sogar ein pomposes Sonetto gemacht.

Reggio. Der Anfängerinnor Giovanni Solieri aus Bologna (der mit seiner Stimme zu Mariani erinnert und zu guten Hoffnungen berechtigt), die Prima Donna Cattaneo, und die Bassisten Baschieri und Cavalli würden vielleicht in Bellini's Puritani mehr befriedigt haben, wenn die Musik etwas besser angezogen hätte. Donizetti's Torquato Tasso (Cavalli Titelrolle) war auch mit Buffo Merighi nicht glücklicher. Ricci's Chi dura vince, worin Bassist Righi den unpässlich gewordenen Baschieri ersetzte, machte sogar Fiasco.

Modena. Verdi's Nabucodonosor, in welchem die Lagrange, die Comprimaria Carnio, Tenor Fedor (= Wilhelm Becker, ein flotter und halber Schüler Rubini's), Bassist De Bassini wirkten, machte Fiasco; man gab dem Orchester die Schuld! Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura ging es weit ärger, er erlebte blos vier Vorstellungen; einige Stücke der Lagrange, das Tenors Fedor, des Bassisten De Bassini, so wie ein Duett zwischen beiden Letzteren wurden jedoch applaudirt. Die hübsche Altistin Augusta Bothe (aus Preussen) konnte in dieser Oper nicht sehr gefallen. Nach diesem Ungemach gefiel der Nabucco immer mehr und wurde die ganze Stagione gegeben.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamora mit der noch immer guten Sängerin Tavola (auf der Neige), der Fouché, dem Tenor Balestracci und Bassisten Casanova fand eine laue Aufnahme; die Musik dieser Oper hat kaum einige geniessbare Stücke. Donizetti's Lucia fand nur theilweise Applaus, versteht sich die Sänger, denn was die Musik betrifft, ist in ganz Italien nur eine Stimme — wenn auch die eine der Andern nachspricht — sie sei vortrefflich. Le prigioni di Edimburgo (worin der Tenor Luigi Manzocchi vom Mailänder Conservatorium debutirte), abermals von Fed. Ricci und abermals ein Fiasco. Alle drei Fiasco's wechselten bis zu Ende der Stagione mit einander ab.

Parma. Meyerbeer's mit so vielem Aufwande in die Scene gesetzter *Roberto il Diavolo*, worin die Colleoni (fertige, sonst gute Sängerin), die Ponti, Tenor Milesi (ziemlich gut), die Bassisten Derivis, Demi wirkten, fand nicht die gewünschte gute Aufnahme. Bellini's Beatrice ging kaum etwas besser. Kein günstigeres Schicksal hatte Mercadante's Reggente; die rühmlich bekannte Tänzerin Cerrito half heraus.

Die Herzogin hat verwichenen 3. Februar mittelst eigenhändiger Unterschrift den Tänzer und zugleich guten Violinisten *Arthur Saint-Leon* zu ihrem Ehren-Kammer- und Capellvirtuosen ernannt.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Regio). Herrn Verdi's *Lombardi alla prima crociata*, die vorigen Carneval bei ihrem Entstehen zu Mailand so festlich und glänzend auf der Scala gefeiert wurden, weither aber auf anderen italienischen Bühnen mit mehr oder weniger Glück die Bretter passirten, trugen hier ebenfalls einen Fiasco davon. Einige geben die Schuld dem unpässlichen Tenor Gassco; da er aber sogleich durch Herrn Merkas ersetzt wurde und dieser in der Rolle des Oronte so ziemlich befriedigte, so warf man die Schuld auf die Musik, und applaudirte dafür theilweise die Sänger, besonders die allgewaltige Tadolini und den wackern Bassisten Varesi, auch den bald wieder hergestellten Gassco. Die zweite Oper, Giovanna I. di Napoli, die Herr Coppola für Lissabons Theater componirte und hier eigens in die Scene setzte, sog fast gar nicht an. Die Tadolini, Gassco und Varesi wurden dann und wann beklatscht, wohl auch sammt dem Maestro auf die Scene gerufen; das Resultat der ganzen Stagione auf unserem königl. Theater war indessen = Fiasco, wie dies gegenwärtigen Carneval fast allenthalben in Italien der Fall war. Nachst der Zunahme der Fiasco's vermehren sich bei uns jedes Jahr in der kalten Jahreszeit die Unpässlichkeiten und Untauglichkeiten der Sänger, die man zu ersetzen immer bereit sein muss. Es ist höchste Zeit, der heutigen Massenoper ein Libera nos Domine anzustimmen.

Bemerkenswerth ist es indessen, dass, während andere Sänger in dieser Massenoper sämmtlich sehr bald zu Grunde gehen, die Tadolini an Kraft und Geläufigkeit ihrer noch immer reinen Stimme zuzunehmen scheint. Sie ist, kurz gesagt, für die einheimischen grossen Theater die einzige jetzt lebende Sängerin ersten Ranges in Italien. Nach ihr kommt freilich die Frezzolini, die aber bereits ziemlich abgenommen hat; die herrlichen Tacchinardi ist schon seit mehreren Jahren in Paris und London thätig. Hier einige kurze biographische Notizen von unserer Eugenia Tadolini, über welche so manches Unrichtige in auswärtigen musikalischen Blättern berichtet wurde. Sie ist aus Forli in der Romagna und mag jetzt beiläufig 33 Jahr alt sein. Ihr Vater, *Filippo Savorani*, war ein Beamter unter der vorigen französischen und auch unter der päpstlichen Regierung. Von Jugend auf mit einer hübschen und geläufigen Sopranstimme begabt, erhielt sie nach vollendetem Unterricht in den Anfangsgründen der Musik Gesangunterricht bei Herrn Giovanni Tadolini, *Lehrer des schönen Gesanges* zu Bologna, dessen Gattin sie bald wurde, worauf sie sich ganz der Operabühne widmete. Ihre Bahn begann sie mit gutem Erfolge im Carneval 1829-30 zu Parma. Von da ging sie mit ihrem Gatten nach Paris, wo er noch jetzt Director des italienischen Theaters ist, sang daselbst drei Jahre zur Seite der Malibran, der Pasta, des Rubini, Lablache, worauf sie (seitdem von ihrem Manne getrennt) auf den Theatern zu Mailand, Venedig, Padua, Triest, Senigaglia, Florenz, Lucca, Brescia, Genua, Turin, Neapel, Rom, Siena, Reggio, Bergamo sang. In Wien, wo sie nächsten Frühling zum siebenten Male auf dem dasigen italienischen Theater singt, ist sie der Liebling des Publicums, und wurde zur Kammersängerin des Kaisers ernannt.

(Teatro Sutera.) Kein Gerassel, kein Gepolter, kein Geschrei; hier wurde gelacht. Die erste gegebene Opera buffa war eine neue verbesserte Auflage der Casa disabitata, del Maestro Laura Rossi, worin die Riva-Giunti und Buffo Cimi die Palme davon trugen, und Tenor Gaja sammt dem Bassisten Ferrario das Ihrige zur guten Aufnahme der populären Musik beitrugen. Noch fünfzehn Vorstellungen dieser Oper wechselte Donizetti's *Ajo nell' imbarazzo*, worin der Buffo Zambelli den Protagonisten ziemlich gut gab, mit ihr ab. Fioravanti's von Neapel herher verpflanzte neue Oper: *Non tutti i pazzi sono all' ospitale*, fand, auch des wenig interessanten Buches wegen, nur in wenigen Stücken Anklang.

Bei Gelegenheit des unlängst hier Statt gefundenen Säcularfestes von *Torquato Tasso's* Geburtstag wurde unter Anderen auch ein für dieses Fest vom *Grafen Giovanni Marchetti* in Bologna gedichteter, von *Rossini* eigends in Musik gesetzter Chor (nicht Cantate) aufgeführt, der drei Mal wiederholt werden musste.

Savigliano. Rossini lebt so zu sagen heut zu Tage nur noch in seinem Barbiere di Siviglia, der hier und da aus dem Staube hervorgezogen auf einigen Theatern gegeben wird. Hier labte man sich im wahren Sinne des Wortes an der gemüthlichen Musik dieses Barbiere, und die Borgognoni als Rosina, Tenor Personi und der Baritono Fallardi befriedigten am Meisten. Bei alldem lechzten Zuhörer und Sänger nach einer Opera seria; sonderbar genug verfiel man auf Bellini's Straniera und hörte sie geduldig an.

Cuneo. Mercadante's Giuramento mit der Gamboro (Schwägerin des Componisten), der Morandi (einer Wie-

dividuum, den pathologischen Gehalt, den Charakter des Tonstücks, zu bestimmen versuchen. Zumuthen kann man es ihm nicht, weil hier für den Kunstrichter noch keine Principien da sind. Endlich kann er noch hinzufügen, was er etwa auf diese Veranlassung über das Kunstfach zu sagen hat, wohin das beurtheilte Kunstwerk gehört.

Hat aber der Recensent ein angewandtes Kunstwerk vor sich, so soll er dennoch zuerst den reinkünstlichen Gehalt des Werks, wenigstens in einzelnen Bestandtheilen und Beziehungen bestimmen. Erst dann reflektire er auf den Zweck des Künstlers, er untersuche, was für eine Richtung und Bedeutung derselbe seinem Kunstwerke habe geben wollen; er entscheide, wie derselbe seine Aufgabe gelöst habe; wie derselbe z. B. in einem Uebungsstück die Progressivität, zugleich mit Hinsicht auf das besondere Instrument, beobachtet; wie und mit welchen Mitteln derselbe irgend eine besondere Empfindung oder Empfindungsweise ausgedrückt habe, oder habe ausdrücken wollen; wie derselbe in einem Vokalwerke seine Kunst der Poesie beygeordnet, über- oder untergeordnet habe; wie derselbe endlich in einem Operustücke die allgemeine ästhetische Zweckmässigkeit in Verbindung aller Künste beobachtet habe.

Sodann kann der Recensent über die Zweckmässigkeit der Aufgabe entscheiden, er kann untersuchen, ob und in wiefern der Zweck des Künstlers zulässig, verdienstlich, oder unstatthaft und unwürdig war. Dies kann der Recensent theoretischer Weise aus Principien der Kunst überhaupt — die er aber anführen, und so fern sie nicht allgemein anerkannt sind, erweisen muss — entscheiden, oder er kann es auch blos als urtheilendes Individuum sagen.

Wichtig ist es, dass man im Allgemeinen Theorie der Kunst (die auf Erkenntnis der Kunstmittel und Kunstgegenstände ausgeht) von Philosophie der Kunst (welcher es um Benutzung der Kunstmittel und Kunstgegenstände nach Vernunftzwecken zu thun ist) unterscheide; dass man dieses und jenes nicht so häufig vermenge. Da es allgemeine Norm ist und seyn muss, von der Theorie, in diesem Sinne, auszugehen, und zur Philosophie in diesem Sinne, das heisst, zur Praxis, hinzuführen, so gilt diese Regel im Allgemeinen auch für den Recensenten. Dass er immer von der Theorie ausgehe, dafür haben wir durch die bisherigen Vorschriften gesorgt. Dass er aber in jeder Recension unmittelbar auch auf die Vernunftzwecke der Kunst hinfuhre, ist nicht durchaus nothwendig. Er kann auf das Höchste hinzielen, ohne es auszusprechen. Ueberdies, wenn die Theorie gründlich und fasslich ist, ergiebt sich das übrige von selbst. Einzelne Philosopheme der Kunst mag der Recensent der Beurtheilung angewandter Kunstwerke anhängen, weil diese dem grossern Theil des Publikums und dem grössern Theil der Leser dieser Zeitung näher liegen, und weil hier auch indirekte Vortheile erzielt werden, indem man eben bey Beurtheilung unreiner Kunstwerke manche Abgeschmacktheit rügen und manches Vorurtheil bestreiten kann.

Die Form einer Recension, welche auf diese Weise herauskommt, soll aber auch den gehörigen Umfang haben. Kürze, Gedrungtheit, ist das Beste. Ein sentenziöser Styl ziert den Kunstrichter. Einfach, bündig seyen seine Ausdrücke. Er aussere nie mehr Entzücken, wie in den Momenten des unmittelbaren Kunstgenusses. In solchen Momenten recensirt man nicht. Er breche niemals in Exklamationen aus. Dies kleidet ihn schlecht. Besonnenheit gilt hier mehr, als Begeisterung. Er ründe den theoretischen Theil seiner Recension so aus, dass die Requisite dem Leser gleich in die Augen springen.

So wie die Recensenten bestimmte Anforderungen machen an die Künstler, so ist hinwiederum die Redaktion dieser Zeitung

netin), dem Tenor Lavia und Bassisten Walter erfreute sich in wenigen Stücken eines geringern oder stärkeren Beifalls. Weit minder gefiel Nini's Virginia. (Am 18. Januar hatte die Morandi ein ehrenvolles Benefiz mit dem zweiten Acte des Giuramento und dritten der Capuleti von Vaccaj.) Donizetti's Figlia del Reggimento belustigte hierauf Anfangs Februar das Auditorium nach der nichtssagenden Virginia. Die Gambaro mag für diese, in Hinsicht der Oper nach Turin vielleicht wichtigste Stadt in Piemont sogar als respectable Sangerin gelten, was sie aber nicht ist.

Saluzzo. Bellini's einförmige Puritani langweilten hier nur zum Theil, weil die Lasagna-Landi, Tenor Lattuada und die Bassisten Brusco li und Dall' Asta nichts weniger als missfielen. In Ricci's Chiara di Rosenberg herrschte einige Kurzweil: Brusco li (in der Rolle des Michelotto) und Lattuada (als Valmore) waren die Begünstigtesten; die Lasagna war der Titelrolle nicht gewachsen, rettete sich aber schnell darauf in Donizetti's Lucrezia Borgia, worin die Tomasi den Orsino machte.

Ivrea. Eine Tollkühnheit war es beinahe von dem Impresario und Buffo Bellegrandi, Donizetti's grosse Oper Marino Faliero mit der Cagnoli-Lamberti, dem unpässlichen Tenor Forno, den Bassisten Rivoira (für die Titelrolle zu schwach) und Franceschetti (Israele) zu geben. In der dritten Vorstellung musste der Protagonist durch Herrn Carlini — den Contrabassisten des Theaters! —, dieser wieder einstweilen durch Herrn Migliara ersetzt werden, bis Ricci's Chiara di Rosenberg mit der Focosi, dem Tenor Maggi, dem Bassisten Franceschetti und Buffo (Impresario) Bellegrandi in die Scene, und die Sachen viel besser gingen. In der zuletzt gegebenen Norma, mit der Focosi, Cagnoli, dem Maggi und Migliara, war man nicht unzufrieden.

Casalmaggiorrato. Die Rocca-Taglieta (aus der Turiner Singschule), nach ihr Tenor Zoni und der exotische Bassist De Breuil (im Italienischen in Di Broglio verstümmelt) waren hier ausgezeichnet in Ricci's Scaramuccia. In Donizetti's Oliva e Pasquale ragte der Bassist hervor; in Bellini's Sonnambula trug der Tenor den Preis davon; endlich in der Lucia di Lammermoor war die recht brave Sangerin Parodi die allerbravste.

Vercelli. Nach hergestellter Unpässlichkeit ging es der Tirelli immer besser in der Lucrezia Borgia; Bassist Santi gab den Duca recht brav, dem Tenor Landi fehlte es nicht an Beifall, an dem auch die Dossena einigen Antheil nahm. In Rossini's verstümmeltem Assedio di Corinto und in Bellini's Sonnambula, worin die Altistin Biscottini mitwirkte, gingen die Sachen im guten Geleise, worauf die Tirelli und Santi nach Lissabon, für dessen Theater sie gewonnen, abgereist sind.

Novara. Die Lucrezia Borgia mit der Franceschini-Garis, der Baumann (aus Udine), dem Tenor Bozzetti und Bassisten Guscetti, war ein Crescit eundo für sämmtliche Virtuosi, die sich einander in jeder Vorstellung übertrafen. Der nachher gegebene Nuovo Figaro del rinomato Maestro Ricci störte diese ganze Freude; weder Musik noch Sänger, unter ihnen Bassist Parodi, erregten einiges Aufsehen, und man kehrte abermals zur himmlischen Lucrezia zurück, worauf endlich Donizetti's Marino Faliero einen guten halben Fiasco machte.

Herzogthümer Genua und Nizza.

Saxenn. Nachdem die weinerliche Beatrice di Tenda des beweinten Bellini vierzehn Male die Breter passirt hatte, in welcher die Sarazin, die Rho, Tenor Guimrato und Bassist Bastogi-Magnani das Auditorium mehr oder weniger zum Applaudiren rührten, erfreute es Donizetti's Figlia del reggimento, worin Prima Donna mit ihrem Tambourschlagen und der sogenannte Rataplan Alles fanatisirte. In ihrem Duette mit dem Tenor pfropfte sie einige französische Worte ein (die Oper ist, wie bekannt, ursprünglich für's Pariser Theater französisch componirt worden), die ihre gute Wirkung nicht verfehlten. Die Figlia del reggimento wurde bald durch ihre Schwester Lucrezia Borgia verdrängt, die noch mehr als der Tambour und Rataplan gefiel.

Noci. Frohlich begann der Carneval mit Rossini's Barbiere, besonders der schönen Prima Donna Grassi wegen, die auch in der folgenden Figlia del reggimento die Gunst der Zuhörer hatte, worauf dessen Elisir d'amore sonderbarerweise allmodisch befunden wurde und fast durchfiel.

Genua hatte im Ganzen eine löbliche Sängergesellschaft: die Pixis und Boccabadati, die Comprimaria Remorini und Pusterla, Tenor Borioni und Bassisten Orlandi; aber die neue Oper *Ernani*, del Maestro *Mazzucato* (Singlehrer am Mailander Conservatorium), machte Fiasco. Wie es oft hier zu Lande bei Beurtheilung einer zum Theil oder ganz verunglückten Oper von Seite der Profanen oder Viertel-, Drittel- und Halbgelehrten zu gehen pflegt, dass man ihrer gelehrt sein sollenden, aliza künstlichen Musik die Schuld giebt, so war es auch hier der Fall. Unter Andern sagt die hiesige Zeitschrift Espero, die Musik des Ernani sei gelehrt und tiefgedacht, habe aber keine pathetischen singbaren Motive, der zweite Act sei ganz null. Diese Leute eines Bessern zu belehren, ist eben so unnütz als vergeblich, und wenn ihnen nun Jemand vollends sagte: Herr Mazzuccato hat sehr nöthig, bei einem guten Meister eine eigentliche Schule in der Composition zu machen, so könnten sie ihn gar für verrückt halten; darum ist es auch besser, ganz zu schweigen. — Die Pixis und Borioni fanden einigen Beifall. Als ein betrübtes Intermezzo folgte hierauf Pacini's voriges Jahr zu Palermo mit einem Fanatismo aufgenommene Maria d'Inghilterra, hier ganz mit denselben Prime Donne (der Marini und der Clerici) und einem grossen Fasco. Verdi's Lombardi alla prima crociata waren weit glücklicher; die Boccabadati fand verdienten Beifall, der auch der Pixis in Bellini's Capuleti mit dem dritten Act von Vaccaj, als ihrem Benefiz, reichlich gespendet wurde.

Nizza. Die Prime Donne Sacchi, Malugani, Gaziello, Tenor Cristofani, Bassist Smith, Buffo Picchi, sämmtlich Virtuosi von ziemlicher Mittelmässigkeit, gaben Mercadante's Elisa e Claudio und Donizetti's Elisir mit mässigem Beifall.

Insel Sardinien.

Cagliari. Prime Donne: die Lusignani und Tassini, Comprimaria Duffó, Tenore Mugnai und Michelini, Bassisten Mazzotti und Ventura, Buffo Rivarola. Wegen Un-

päßlichkeit der Lusignani konnte Rossini's Semiramide nicht in die Scene gehen; man gab daher zur Noth Fioravanti's Columella mit der Duffo, keineswegs vortrefflich; bald darauf, nach hergestellter Gesundheit der Lusignani, benannte Rossini'sche Oper mit ihr, der Tassini, Mazzotti und Mugnai. Aufnahme so so. In Ricci's Nuovo Figaro, mit der hier beliebten Tassini, den Herren Mugnai, Mazzotti und Rivarola, war sie viel besser; leider wurde die Tassini bald unpäßlich, und durch die Lusignani ersetzt. Die saubere Opera tragica: Marescialla d'Ancre, del Maestro Nini, verdunkelte noch mehr die Carnevalsstagione.

Sassari. Donizetti's Esule di Roma machte einen feierlichen Fiasco; weder behagte die Musik, noch waren die Sänger: die sonst brave Bruni (Bruno), Tenor Murena und Bassist Lolio, dieser Oper gewachsen. Dessen Anna Bolena, worin auch die De Velo und die Comprimaria Stella-Lanzi mitwirkten, ging etwas besser.

(Fortsetzung folgt.)

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahr 1843 — 1844 aufgeführten Musikstücke.

Instrumentalmusik.

1) Symphonieen.

Beethoven: D dur; B dur; Eroica; C moll; A dur; Pastoralsymphonie. — *Drobisch:* G moll (neu). — *Niels W. Gade:* erste; zweite (E dur). — *Haydn:* Militairsymphonie. — *Kalliwoda:* F dur (neu). — *Mendelssohn Bartholdy:* zweite (A moll). — *Mozart:* C dur (mit der Schlussfuge); G moll; Es dur. — *Rietz:* G moll (neu). — *Schubert:* C dur. — *Spohr:* Die Weihe der Tone; Irdisches und Gottliches im Menschenleben.

2) Ouverturen.

Beethoven: Leonore (No. 3); Coriolan; Op. 124; Egmont. — *Cherubini:* Medea. — *Gluck:* Iphigenia. — *Goldschmidt:* Frühlingsgruss (neu). — *Hiller:* Concertouverture (D moll). — *Macfarren:* Concertouverture (neu). — *Mendelssohn Bartholdy:* Meeresstille und glückliche Fahrt; die Hebriden. — *Mozart:* Zauberflote. — *Theod. Müller:* Concertouverture. — *Rietz:* Festouverture. — *Rossini:* Wilhelm Tell. — *Schneider:* Festouverture (neu). — *Spohr:* Faust. — *Spontini:* Olympia. — *Weber:* Freischütz; Euryanthe; Oberon.

3) Stücke für einzelne Instrumente.

a) *Pianoforte.*

Beethoven: Concert für Pianoforte, Violine und Violoncell. — *Heller:* Concert (neu); Rêverie, Etüden, danse des fantômes. — *Mendelssohn Bartholdy:* Concert in G moll; Serenade; Capriccio in H moll; Lieder ohne Worte. — *Mozart:* Concert in D moll. — *Thalberg:* Fantasie über russische Themen; über Sonnambula. — *Weber:* Concertstück. — *Wollmers:* Fantasieen und Etüden.

b) *Violine.*

Beriot: Adagio und Rondo. — *David:* Concert (E moll); desgl. (neu); Variationen. — *Ernst:* Fantasie über Otello. — *Kalliwoda:* Introduction und Variationen. — *Moralt:* Fantasie. — *Riefstahl:* Concertino; Variationen. — *Sachse:* Variationen. — *Spohr:* Concertino Sonst und Jetzt. — *Vieuxtemps:* Variationen.

c) *Violoncell.*

Kummer: Concertino. — *Metzner:* Adagio und Variationen. — *Rietz:* Fantasie.

d) *Flöte.*

Fürstenau: Fantasie. — *Haake:* Concertino. — *Kalliwoda:* Divertissement.

e) *Clarinette.*

Bärmann: Fantasie. — *Gährich:* Concertante für zwei Clarinetten (neu). — *Kalliwoda:* Variationen.

f) *Oboe.*

Kalliwoda: Concertino.

g) *Horn.*

Lübeck: Adagio.

h) *Fagott.*

Maurer: Concertino.

i) *Basspositaune.*

Müller: Concertino.

Gesang.

1) Chöre und mehrstimmige Sätze.

Beethoven: Meeresstille und glückliche Fahrt; Musik zu Egmont; Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen. — *Cherubini:* Agnus Dei. — *Donizetti:* Duett aus Belisar. — *Fesca:* Der 9. Psalm. — *Haydn:* Des Staubes eitle Sorgen; La tempesta. — *Horen:* Einleitung aus dem Käthchen von Heilbronn. — *Mozart:* Terzett aus Vilanella rapita. — *Rossini:* Introduction aus der Belagerung von Corinth und Wilhelm Tell. — *Spohr:* Introduction und Duett, Terzett und Ballscene aus Faust. — *Weber:* Erstes Finale aus Euryanthe; Erstes Finale aus Oberon.

2) Arien und andere einstimmige Sätze.

Balfe: Arie aus Falstaff. — *Beethoven:* Arie aus Fidelio; Ah perfido. — *Bellini:* Arie aus Sonnambula; Montecchi; Puritaner. — *Burgmüller:* Spanische Serenade. — *Donizetti:* Arie aus Belisar; Lucia di Lammermoor. — *Gumbert:* Lied. — *Handel:* Arie aus Theodora; Judas Maccabäus; Holy, holy. — *Haydn:* Arie aus der Schöpfung. — *Hiller:* Arie: La Partenza. — *Marliani:* Arie: Stanca di più combattere. — *Marschner:* Lied: „Der Himmel im Thale.“ — *Mercadante:* Arie aus Ipermestra. — *Meyerbeer:* Arie aus Il crociato. — *Mozart:* Concertarie; Arie: Mia speranza; Arie aus Idomeneo; Tito; Così fan tutte; Don Giovanni; Zauberflote. — *Nicolai:* Arie aus Il templario. — *Pacini:* Zwei Arien. — *Rossini:* Arie aus Sigismondo; Semiramide; Donna del lago; die Tarantella. — Schottisches Lied. —

Spohr: Arie aus Faust; Jessonda. — *Weber*: Arie aus Oberon; Freischütz.

Die Künstler, welche auftraten, waren:

1) Instrumentalmusik.

Martin Bezeth aus Rotterdam (Violine). — *Jean Joseph Bott* aus Cassel (desgl.). — *David* aus Leipzig (desgl.). — *Diethe* aus Leipzig (Oboe). — *A.* und *G. Gareis* aus Berlin (Clarinette). — *Goldschmidt* aus Prag (Pianoforte). — *Greuser* aus Leipzig (Flöte). — Fräul. v. *Grünberg* aus Petersburg (Pianoforte). — *Haake* aus Leipzig (Flöte). — *Heinze* aus Leipzig (Clarinette). — *Hiller* (Pianoforte). — *Jos. Joachim* aus Wien (Violine). — *Kalliwoda* (desgl.). — *Mendelssohn Bartholdy* (Pianoforte). — *Metzner* aus Meiningen (Violoncell). — *A. Moralt* aus München (Horn). — *B. Moralt* (Violine). — *Nitzsche* aus Dresden (Flöte). — *Queisser* aus Leipzig (Bassposaune). — *Reinecke* aus Altona (Pianoforte). — *Riefstahl* aus Frankfurt am Main (Violine). — *Rietz* aus Düsseldorf (Violoncell). — *Sachse* aus Leipzig (Violine). — *Weissenborn* ebendaher (Violine). — *Wissenborn* ebendaher (Fagott). — *Willmers* aus Kopenhagen (Pianoforte).

2) Gesang.

Fräul. *Anton* aus Leipzig. — Fräul. *Birch* aus London. — Mad. *Burchardt* aus Berlin. — Fräul. *Hagedorn* aus Dessau. — Baritonist *Kindermann* aus Leipzig. — Tenorist *Koch* aus Sondershausen. — Tenorist *Langer* aus Leipzig. — Fräul. *Macasy* aus Prag. — Fräul. *Marx* aus Berlin. — Baritonist *Neumann* aus Königsberg. — Bassist *Pögner* aus Leipzig. — Fräul. *Sachs* ebendaher. — Tenorist *Schmidt* ebendaher. — Madame *Spatzer-Gentiluomo* aus Dresden.

Feuilleton.

Am 25. April 1844 wurde in Altona, unter Leitung des Cantor *Petersen*, „Samson," Oratorium von *Händel*, in der lutherischen Hauptkirche aufgeführt. Die Solopartieen waren den ausgezeichnetsten Künstlern und Künstlerinnen des Gesanges zugetheilt, und sämmtliche Chöre wurden mit möglichster Präcision gesungen, so dass diese berühmte Composition in allen Theilen vortrefflich executirt wurde.

Am 27. April fand in München zu Ehren des Erzherzogs *Carl* eine grosse Militärmusikproduction Statt, wobei auf dem Max Josephsplatze die Musikbanden von fünf Regimentern *Beethoven's* Schlacht von Vittoria ausführten.

Der Magistrat zu Wien hat der Kammersängerin Fräul. *Lutzer*, jetzt verehelichten *Dingelstedt*, in Anerkennung der Verdienste, welche sie sich durch mehrjährige Mitwirkung bei den Academieen zum Besten des Bürgerspitalfonds erworben, die grosse goldene Salvator-Medaille verliehen. Aus gleichem Grunde ertheilte der Magistrat dem Violinvirtuosen Herrn *Hellmesberger* das Wiener Bürgerrecht für seine Person.

In Weimar ist eine neue Oper: „Die Secondetten oder die Emancipation der Frauen" von *Chelard* mit Beifall gegeben worden.

In Paris starb der Operncomponist *Berton*, Professor der Composition am Conservatorium der Musik und Mitglied des Instituts. Er gehörte früher zu den beliebtesten Operncomponisten. Montan und Stephanie begründete zuerst seinen Ruf; Aline, Königin von Golconda, Die tiefe Trauer, Rosamunde u. m. A. fanden auch in Deutschland Beifall. Mit *Renntzer* und *Boieldieu* schrieb er zur Krönung Carls X. die Oper Pharamund. — Die Gesellschaft der Artistes-Musiciens hat eine Subscription eröffnet, um ihm auf dem Kirchhofe Père-Lachaise ein Denkmal errichten zu lassen.

Der als Componist für Volks- und Kirchengesang bekannte Musikdirektor *Frans Commer* zu Berlin hat eine Reise nach Holland angetreten, um der Rotterdamer Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in den Niederlanden seinen so eben vollendeten ersten Band der Kirchenstücke niederdeutscher Meister zu überreichen.

Ein Engländer Namens *Aguilar* aus London zog am 8. Mai in Frankfurt am Main ein Concert zum Besten der Mozartstiftung daselbst, worin er unter Anderen mehrere Clavierstücke von *Hummel* vortrug und eine neue Symphonie seiner Composition zur Aufführung brachte.

Auber, dessen neueste Oper: „Die Sirene" in Paris so grossen Beifall findet, hat schon wieder zwei neue Partituren fertig; die eine ist eine komische Oper in drei, die andere eine grosse in fünf Aufzügen, und beide Werke sollen nächsten Winter auf die Bühne kommen. 1820 war er ein junger Mann, der nicht so viel besass, um sich ein gutes Pianoforte kaufen zu können; jetzt besitzt er unter Anderem vier der grössten Häuser in einer der belebtesten Strassen von Paris.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint am 4. Juni mit Eigenthumsrecht

Fantaisie

sur des motifs de l'Opéra:

Sapho de Pacini

composé par

Th. Döhler.

Op. 49. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Noch vor Ende dieses Monats erscheint

Die Sirene.

Oper in drei Acten

von

Auber.

Clavierauszug der einzelnen Stücke.

Leipzig, 21. Mai 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juni. № 23. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Summarischer Bericht über die musikalischen Kräfte von Cöln und deren Leistungen in dem Winterhalbjahr 1843—1844. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung zu No. 7 u. 8.)

Die Kirchencantaten *Seb. Bach's* sind ein Schatz von unermesslichem Werthe. Ungeachtet ihrer oft seltsamen, in veralteter Ausdrucksweise sich ergehenden Textesworte werden sie in Beziehung auf die Wahrheit und Innigkeit ihrer aus der innersten Tiefe eines frommen, gläubigen Gemüthes entquollenen Musik für ewige Zeiten als Muster dastehen. Wem sie sich erschlossen, den stört die Form ihrer Sprache nicht. *Bach* liefert keine Musik neben dem Texte, keine Melodien zum Texte, die ohne diesen durch sich selbst völlig befriedigen, etwa durch ihn nur Erklärung, vor falscher Auffassung sichernde bestimmtere Bedeutung erhalten. Nein, er durchdringt das Wort in seiner geistigen Tiefe, heht durch die Tonkunst seinen Sinn hervor, erklärt es in Tönen zur Offenbarung seines ganzen Inhaltes, wiederholt es, seine Bedeutung verstärkend, erweiternd, betrachtet es in verschiedenem Sinne, mit einem Worte: *Bach's* Kirchenmusik ist eine vollständige Exegese des ihm zum Grunde gelegten Textes. — Für alle seine Schöpfungen scheint *Bach* wie mit einem Schlage die passendste Form gefunden zu haben. Wie kunstreich und mannichfaltig auch immer ihre Ausstattung erscheinen mag, nichts desto weniger ist Alles leicht und mit der grössten Gewandtheit, obwohl deshalb nicht mit geringerer Sorgfalt ausgeführt, und in den Arbeiten seiner späteren Lebensperiode herrscht eine Freiheit im Fluge des Gedankens, dass auch selbst da, wo er in den allerkunstreichsten Formen hervortritt, sich nirgends ein ihn beengender Zwang bemerken lässt. — Mit bewundernswürdiger Lebhaftigkeit wusste er sich stets für die tiefste Auffassung seiner in Musik zu setzenden Texte zu stimmen, und immer stand sogleich das ganze Tonstück in voller Gestaltung vor seinem Geiste. Da ist nirgends etwas Gestücheltes, Gedrechseltes zu entdecken; jeder Ausdrucksweise im vollsten Maasse Herr, hielt er sie unwandelbar fest, wenn er sie einmal als die ihm für seinen Zweck passendste erfasst hatte. Und wie mannichfaltig, wie vielseitig erscheint er, und eben in seinen Gesangcompositionen mit am Allermeisten. Für jedes Gefühl, für jede Empfindung, für jede Anschauung stand ihm der Ausdruck zu Gebote, und er giebt ihn eben so tiefsinnig, als innig und wahr. Jede erneute Veranlassung ihres wiederholten Erwachens führt ihm auch den neuen Ausdruck dafür zu, und diesen immer wieder eben so kunstreich als ungekünstelt. Man könnte fast behaupten, wer seine Schöpfungen in ihrem ganzen Umfange erkannt hat und zu geniessen im Stande ist, der findet bei einiger Beobachtungsgabe nach ihm nichts wesentlich Neues mehr in der Musik. Mindestens ist so viel gewiss, einen grösseren musikalischen Gedankenreichthum hat kein Tondichter, weder vor, noch nach ihm, bekundet, und wenn die grössten Meister unter seinen Nachkommen an dem Style ihrer Werke erkennbar sind, so finden wir auch diesen schon in einzelnen seiner Werke wie eine Verkündigung angedeutet. Er unterscheidet sich von den nach ihm durch die Individualität der Meister ausgeprägten nur dadurch, dass auch in allen seinen Prophetien der *Bach*'sche Geist vorherrschend durchweht. — Doch lässt sich in der mir vorliegenden Sammlung von Cantaten ein sich entwickelnder Bildungsgang des Meisters wohl herausfinden. Obschon aus allen derselbe fromme Sinn, ich möchte sagen dieselbe christliche Einfalt hervorleuchtet, so klebt doch den in einer früheren Periode geschaffenen mitunter etwas Veraltetes, so in der Form, wie im Ausdrucke an. Die späteren zeichnen sich durch jene, in nie veraltender Form ausgeprägte Kraft des Gedankens, durch jene Sicherheit und Klarheit der Auffassung, durch jene eiserne Consequenz der Ausführung aus, welche dem grossten Theile der Werke unseres Meisters eigen sind, und Alle, denen sie sich einmal erschlossen haben, mit nie zu lösenden Fesseln an sich ketten. *Bach* verstand es, wie gesagt, allen Regungen des Gemüthes den *wahrsten* Ausdruck zu geben; dadurch tritt in seinen religiösen Werken seine Subjectivität in den Hintergrund, und er wird der Verkündiger christlicher Gesinnung und Anschauung aller Bekenner des Evangeliums. Er lässt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemüthes erkennen, mit *ihnen* macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äussere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Scherblicke aus den vorliegenden Textesworten *ergeben*, er sucht sie nicht hervor, sie dringen sich *ihm* auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend. Und dies ist der Punct, worin sich seine neueren Kirchencompositionen hauptsächlich von den älteren unterscheiden. — *Sebast. Bach* legt nicht allein Befriedigung, Freude, Wonne und Jubel, Sehnsucht und Wehmuth, Traurigkeit und Schmerz

in den Character seiner Tonstücke, er malt sie auch im Einzelnen aus. Jedes Wort belebt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck. — In der Cantate: „Jesus schläft, was darf ich hoffen," sieht der bekümmerte, verlassene, schwankende Christ den Heiland wirklich schlafen, die Schaar der Andächtigen sich dem Schlummernden behutsam nahen. Wir sehen anderen Ortes das sturmbewegte Meer, so wie die sich thürmenden Wogen; wir schauen den heitern Himmel, wie die wetterschwangeren Wolken sich erheben, sehen am Auferstehungstage des Herrn die im Triumphe sich kreisenden Sterne; *Bach* durchzieht in seinen Gesängen mit uns die ganze Welt, lebt alle Zustände und Verhältnisse mit uns durch, und begleitet uns bis an den Rand unseres offen stehenden Grabes, welches er uns in freudiger Hoffnung und Erwartung eines künftigen, seligen, verklärten Lebens zeigt. — Indem er den bedrängten Christen tröstet, ihn stärkt und ihn auffordert, sich in Gottes Fügungen zu schicken, zeigt er uns wie verstohlen dabei auch das Murren des unzufriedenen Beitragen mit; er bezeichnet daneben Stehen und Gehen, Ruhen und Eilen, das Sicherheben wie Gebeugtwerden in einer fast den ersten Anfängen der Kunst eigenen Naivität. — Und hierin, ohne irgend ein Aufgeben der kleinen Detailmalerei, haben sich seine späteren Arbeiten vor den früheren verklärt. — Sein Denken, Schauen und Fühlen ist sich stets unveränderlich gleich geblieben, doch steht später diese Malerei nicht mehr so vereinzelt da, sie bewegt sich fest eingeschlossen in der melodischen Form, die er seinen Stücken zum Grunde legt, und der Genius lehrte ihn seine Motive so glücklich finden, dass sie in ihrem Kerne schon die Ausdrucksfähigkeit für alles Das enthielten, was er im Verlaufe des Tonstückes in ihm auszusprechen hatte. Es kann ganz dahin gestellt bleiben, ob und welchen Antheil *Seb. Bach* an dem Textesentwurfe der Kirchencantaten, an ihrer äusseren Anordnung genommen hat; die Auffassung, die Gliederung, die poetische Verbindung und Beziehung der Theile zu einander, die Verarbeitung ihres Inhaltes ist sein Werk, und in welcher Weise? — Die Betrachtung zweier Cantaten für das erste Osterfest, einander gegenüber, möge das Nähere andeuten. Wir wählen zuerst die Cantate: „*Der Himmel lacht, die Erde triumphiret.*" Der Meister führt uns, vom Triumphgesange über die Auferstehung des Herrn ausgehend, durch darüber angestellte Betrachtungen, dem Inhalte des Textes gemäss, in seiner gewohnten tiefsinnigen Weise, bis zu Tod und Grab des eigenen Leibes und lehrt uns, nach erweckter Hoffnung und Erwartung eines künftigen beseligten Lebens in Christo, Beides mit Ruhe und Ergebung betrachten und in Sehnsucht erwarten. — Das Tonstück ist fünfstimmig für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass behandelt und ausser dem Quartett mit drei Oboen, drei Trompeten und Pauken begleitet. — Eine „Sonata" benannte Einleitung für das Orchester allein eröffnet feurig und brillant die Festcantate. — Nur das Thema, im Unisono von allen Instrumenten angestimmt, möge hier Platz finden:

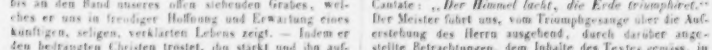

und, mit Uebergehung des Nachweises der kunstreichen und sinnigen Anordnung des Stückes, bemerkt werden, dass in die Durchführung des zweiten und dessen Gegenthema's der Hauptsatz in kurzen Gliederungen von den Trompeten vorgetragen hineintritt und zum Schlusse die bis dahin in freierem Spiele bewegten Stimmen zur Aussprache desselben einmüthigen Gedankens anzieht, mit welchem das Stück begann. Unmittelbar darauf erhebt sich, ebenfalls vom ganzen Orchester begleitet, der erste Chor der Cantate, fünfstimmig:

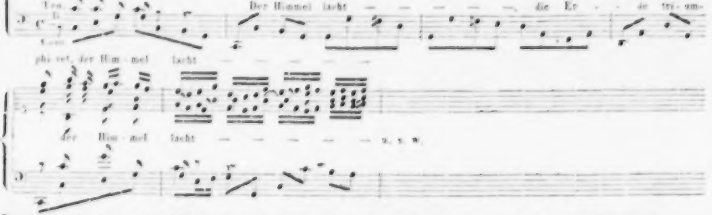
2 Soprani.
Alto.
Tenor.
Basso.
Der Himmel lacht — — —

welches regelmässig in allen fünf Stimmen erscheint, doch nicht weiter durchgeführt wird, sondern nach kurzer Verarbeitung der letzten melismatischen Gänge kräftig abschliesst. Ein Nachspiel nimmt das Thema des ersten Theiles wieder auf. — Hierauf beschreibt ein Recitativ für die Bassstimme die Festlichkeit des Tages näher, und leitet in eine pathetische, vom Fundament allein begleitete Arie ein. Sie ist trefflich declamirt, überhaupt sehr originell; die characteristisch pomphaft majestätische Begleitung hebt den Gesang noch ungemein hervor. — Aehnliches findet sich in *Marcello's* Psalmen.

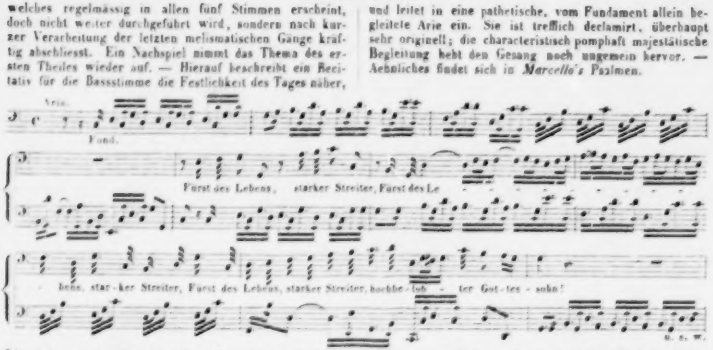

Die Gesänge zum Preise des Siegesfürsten sind hier beendigt. Ein vom Fundamente begleitetes Recitativ des Tenors schildert nun die durch Christi Auferstehung beglaubigte Erwartung eines Lebens mit dem Herrn nach dem Tode; ihm folgt eine Tenorarie: „Adam muss in uns verwesen, soll der neue Mensch genesen, der nach Gott geschaffen ist.“ Mit vorerwähntem Recitative nimmt die Musik einen ruhigern Character an. Die Melodie zu obigem Texte der Arie ist angenehm, ohne jedoch besonders das Gefühl anzuregen; sie giebt allein den didactischen Inhalt wieder. — Dagegen übernimmt die fünfstimmige Begleitung der Saiteninstrumente den bewegteren Ausdruck der freudigen Hoffnung, des beseligend ruhigen Erwartens. — Deshalb hat *Bach* auch nicht das Motiv der Singstimmen zum Ritornelle gewählt, sondern mit guter Absicht die Motive der Begleitung dazu benutzt, und dadurch den Character des Tonstückes schon mit Bezugnahme auf den ferneren Gang der Cantate vollkommen angedeutet:

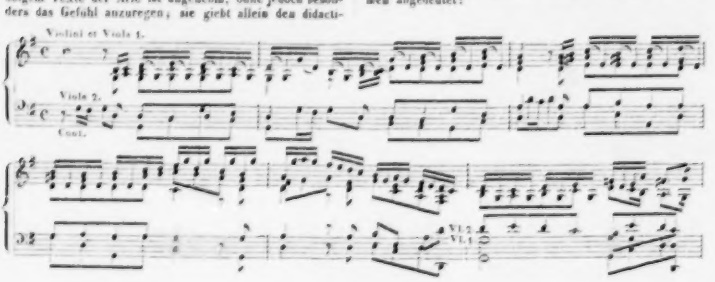

Ein kurzes Recitativ ohne Begleitung, von der Sopranstimme vorgetragen, spricht nun das Bewusstsein des Lebens in Christo aus, und die freudige Zuversicht der Auferstehung mit Christo zur Ehre und Herrlichkeit nach dieser Zeit, wie die Anschauung Gottes in eigenem Fleische. — Wie prophetisch und im Triumphe erhebt sich die Stimme im Schauer dieses freudenvollen Jenseits, der Continuo beendet rhythmisch geordnet das Recitativ. — So gestärkt und erhoben sieht der Christ ruhig dem Tode entgegen, jede Furcht ist entschwunden und hat der *Sehnsucht* nach Auflösung, nach der Verwirklichung des Geschauten Raum gegeben. — Die folgende Arie: „Letzte Stunde brich herein" — schildert dieses freudige Sehnen, malt die fröhliche und getroste Erwartung der endlichen Verwandlung und Erfüllung der durch Christi Auferstehung gewordenen Verheissung. — Und wie vortrefflich hat *Bach* das wieder ausgedrückt! — Das Hauptmotiv, wie es Sopran und Oboe einander imitirend in den ersten vier Tacten geben, ist zu einem Ritornelle von sechzehn Tacten zusammengestellt, hierauf beginnt der Gesang:

Höchst sinnig und bedeutungsvoll lässt *Bach* im achten Tacte, bei den Worten: „Brich herein, mir die Augen zuzudrücken," den Cantus firmus des Chorals: „*Wenn mein Stündlein vorhanden ist*," durch Geigen und Bratschen vorgetragen, eintreten, und im Verfolge des Stückes den ganzen Choral neben der im angenommenen Character fortgehenden Singstimme und deren imitirender Begleitung durch die Oboe ausführen. So wird die folgende, die Cantate abschliessende, letzte Strophe desselben Chorals vorbereitet und kann nun als ein Lied im höheren Chore erklingen; der Grabgesang wird so ohne alle äussere Veränderung in einen Triumphgesang verwandelt, und wie das Tonwerk mit dem *weltlichen* Ausdrucke des Jubels über den Triumph der Erstandenen begonnen, schliesst es jetzt mit Darlegung der Freude und der Zuversicht des Christen in ernstester *kirchlicher* Form:

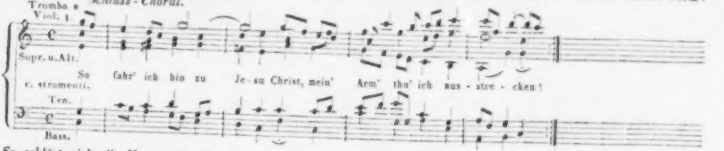

So erklärt sich die Versetzung des Choralschlussverses aus dem tieferen *G* ins hellere *C*, die volle dazu erklingende Instrumentation und die über dem Choral in getragenen Tönen schwebende Melodie der Siegestrompete, als Gegensatz ihres irdisch pomphaften Ausdrucks in der Einleitung. — Zur ersten Choralstrophe und ohne diese Vorbereitung bliebe diese Behandlung des Chorals unbegreiflich.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipsig, den 25. Mai. Am 12., 16. und 1 Mai hielt Herr *Franz Brendel* aus Dresden im Saale des Gewandhauses Vorlesungen über Geschichte der Musik, worüber in Folgendem kurz zu berichten wir um so lieber Veranlassung nehmen, als wir auf einen grösseren Cyclus von Vorlesungen, welche Herr *Brendel* über Geschichte der Musik später einmal hier zu halten beabsichtigt, aufmerksam machen wollen.

Die Gegenstände der beiden ersten Vorlesungen waren *Gluck* und *Beethoven* mit Rückblick auf *Haydn* und *Mozart*, und somit die interessantesten Epochen der Kunstgeschichte neuerer Zeit. Das kräftige Einwirken *Gluck's* auf Verbesserung eines verbildeten Zeitgeschmacks durch Herstellung einer reinen, naturgemässen Melodie, auf Verbannung aller sinnlichen Effecthascherei durch Herstellung eines wahren dramatischen Ausdrucks so erfolgreich, gestaltete sich in dem beredten Vortrage zu einem reichen Stoffe und führte zu Betrachtungen, die, verbunden mit Ausführung einiger Scenen aus dem Opern Orpheus und Alceste, so wie einer Arie aus Iphigenia in Tauris, den Zuhörern grossen Genuss gewährten. Eine vergleichende Characteristik *Haydn's*, *Mozart's* und *Beethoven's* war der Hauptgegenstand der zweiten Vorlesung, in welcher besonders der Einfluss *Beethoven's* auf die neueste Zeit als überwiegend hervorgehoben wurde. Die religiöse, politische Denkweise wurde als Grund ihrer Kunstrichtung geltend gemacht, was namentlich bei *Beethoven* zu mannichfaltigen Bemerkungen Veranlassung gab. Müssen wir hierbei Vergleichungen aus dem Gebiete anderer Künste niemals als völlig genügend und erschöpfend erkennen, so geben wir doch zu, dass sie zur Verständigung für ein gemischtes Publicum viel beitragen, eben so wie kunstphilosophische Bemerkungen dem wissenschaftlich Gebildeten, der dabei nicht zugleich Musiker ist, einen hellern Blick in das Wesen der Tonkunst verschaffen, so weit sich nun eben mit Worten in solcher Kunst Etwas erklären lässt, was nach unserer Ansicht niemals völlig genügend möglich ist. Daher halten wir es für richtig, dass durch Ausführung einiger Tonstücke die eigentliche Erläuterung gegeben wird. Es wurden diesmal Sätze von Tonstücken aus verschiedenen Lebensperioden *Beethoven's* vorgetragen, aus den Sonaten Op. 2, Op. 57 und Op. 111. Fräul. *Lautmann* aus Petersburg spielte dieselben recht brav.

Boten die ersten beiden Vorlesungen dem gebildeten Musiker auch nichts wesentlich Neues, wenn sie auch die Aufmerksamkeit zu fesseln wohl geeignet waren, so dürfte doch besonders die letzte derselben ein allgemeines Interesse zu erregen im Stande gewesen sein. Dieser Vortrag suchte den Einfluss der weltgeschichtlichen Ereignisse auf die Fortbildung und Richtung der Musik in den verschiedenen Kunstperioden zu begründen, und entwickelte zum Schlusse die Tendenz der zu haltenden Vorlesungen. Die allgemeine Characteristik der verschiedenen Schulen, und besonders der letztern Zeit, gewährte einen belehrenden Ueberblick über das Kunstgebiet, und die Bemerkungen über die neuesten Kunstbestrebungen mit prophetischen Folgerungen für die nächste Zukunft waren interessant und zu eigenem Nachdenken anregend. Wollen wir auch jetzt die Ansicht, die Blüthe der Tonkunst sei vorüber, es fehle der neuesten Zeit ein Centralpunct, oder mit andern Worten, jener hochbegabte Geist sei nicht, wie in früherer Zeit, vorhanden, von dem etwas Ersprossliches für die Fortbildung der Tonkunst zu erwarten sei, nicht kritisch beleuchten, so möchten wir doch die Folgerung, die Wissenschaft, die Kritik müsse das Fehlende schaffen, die Prämisse selbst zugegeben, nicht für ganz richtig erkennen. Halten wir das Eingreifen der Wissenschaft zur Fortbildung der Kunst für unbedingt nothwendig, so sind wir doch der Ansicht, dass sie für sich allein, ohne den Alles belebenden göttlichen Funken, nichts vermag, und dass ihre Bestrebungen niemals jenen auf Alles mächtig einwirkenden Geist erregen können. — Wir müssen uns hier mit kurzen Andeutungen begnügen, da unser Bericht kein tieferes Eingehen in diesen reichhaltigen Stoff zulässt. Mit Vergnügen aber sehen wir den zu hoffenden Vorträgen entgegen; sie werden das Ganze überschauen lassen und zu weiterer Entwickelung der ausgesprochenen Ansicht Gelegenheit geben; auf jeden Fall müssen sie bei der gewählten Darstellungsweise für jeden Gebildeten Interesse gewähren. r. —

Summarischer Bericht

über die musikalischen Kräfte von Cöln und deren Leistungen in dem Winterhalbjahre 1843 — 44.

1) *Das Theater*, unter Direction des Herrn *Spielberger*. Erste Sängerinnen: die Damen *Weiselbaum* und *Limbach*. Tenoristen: die Herren *Peretti* und *Wolff*. Baritonist: Herr *Pichon*. Bassisten: die Herren *Formes* und *Ellenberger*. Capellmeister: die Herren *Dorn* und *Reithmeier*. Concertmeister: Herr *Hartmann*. — Das Repertoir bestand, da Herr *Pichon* erst gegen Ostern eintraf, mit Ausnahme der Opern, in welchen die Hauptrolle einen Bariton verlangt (z. B. Templer, Faust, Don Juan) — aus fast allen in Deutschland gangbaren classischen und Modeartikeln. Neu einstudirt wurden: Fidelio, des Teufels Antheil, der Schöffe von Paris, Euryanthe, Don Pasquale.

2) *Die Concertgesellschaft* veranstaltete auch in diesem Winter sechs Concerte. Das Orchester mit Zuziehung von kunstgeübten Dilettanten stellt ein Contingent von beinahe 60 Personen, darunter zehn erste Violinen, acht Violoncelle, fünf Contrabässe u. s. w. Die Chorgesänge und Soli's wurden von Mitgliedern der hiesigen Singacademie und des städtischen Gesangvereines ausgeführt. Fräul. *Fischer* aus Darmstadt, eine tüchtige Sopranistin, war ausnahmsweise für zwei Concerte engagirt. Dirigent: *Heinrich Dorn*. Das Repertoir bot viel Abwechselung und zeugte von einem ehrenwerthen Streben, das Gediegene mit dem Gefälligen zu verbinden. Es wurden executirt Symphoneen: *Beethoven* (F dur und A dur), *Mozart* (G moll), *Spohr* (Weihe der Töne), *Ries* (C moll), *Dorn* (D dur). Ouverturen: *Gluck* (Iphigenia in Aulis), *Fesca* (Omar und Leila), *Beethoven* (Coriolan), *J. Klein*

(Jungfrau von Orleans), *Veit* (Op. 17 in D), *Mozart* (Idomeneo). Von grösseren neuen Werken kam *Rossini's* Stabat mater zur Aufführung. Diese ansprechende Composition wurde später mit brillanter Besetzung der Solopartieen und in Verbindung mit *Beethoven's* C moll-Symphonie noch zwei Mal (am grünen Donnerstage und ersten Osterfeiertage) im Theater zu Gehör gebracht. — Von fremden Virtuosen trat im zweiten Concert Herr *Spindler* aus Aachen auf, ein trefflicher Oboebläser. Von hiesigen Künstlern hörten wir nur Herrn Concertmeister *Hartmann* in der *Spohr*'schen Gesangscene und einem Potpourri von *Kalliwoda*.

3) *Die musikalische Gesellschaft*, ein Instrumentalverein von Dilettanten, vereinigt sich an jedem Sonnabend in Verbindung mit dem grössern Theil des engagirten Orchesters zur Aufführung von Symphonieen und Ouverturen. Dirigent ist der hiesige Musikalienhandler *Almenräder*, zugleich erster Violinist beim Theater.

4) *Der städtische Gesangverein* unter Direction des städtischen Capellmeisters *Dorn*.

5) *Die Singacademie* unter Direction des Domorganisten *Weber*. Beide Gesellschaften verfolgen dieselben Tendenzen in Ausführung ernster, meist kirchlicher Musik. Wöchentlich ein Mal Versammlung.

6) *Die Liedertafel* kommt monatlich ein Mal zusammen. An *Weber's* Stelle wurde für das laufende Jahr Herr *Dorn* zum Liedermeister gewählt.

7) *Der Männergesangverein*, gestiftet von *Fr. Weber*, hält wöchentlich eine Versammlung, worin geistliche Compositionen für mehrstimmigen Männergesang geübt werden. Der Verein veranstaltete auch drei sehr besuchte öffentliche Aufführungen.

8) *Kirchenmusik*. Mit Ausnahme der sonn- und festtäglichen unter Herrn Domcapellmeister *Leibl* executirten Messen, bietet diese Branche hierorts nichts Bemerkenswerthes. Die zwanzig Orgeln in den zwanzig Hauptkirchen Cölns sind ohne Ausnahme unbedeutend.

9) *Quartettmusik*. Das sogenannte rheinische Quartett, bestehend aus den Herren *Hartmann*, *Derkum*, *Weber* und *Breuer*, gab in diesem Winter sieben Abendunterhaltungen, in denen sie sich als tüchtige Spieler bewährten.

10) *Extraconcerte* veranstalteten: der ausgezeichnete Harfenist *Parish-Alvars*; der Pianist *Dreyschock* (drei Mal); seine Virtuosität ist erstaunlich, als Componist aber steht er auf keiner hohen Stufe; der belgische Violinist *Kettenus* in Verbindung mit dem schon genannten Oboebläser *Spindler*; blinde Flötisten und dito Sänger u. s. w.; Musikdirector *Hahles* aus Düren beschloss seine interessanten Vorlesungen mit einem sogenannten historischen Concert, welches verdienten Anklang fand.

11) *Instrumenten-Fabrik*. Höchst ausgezeichnet sind die Leistungen der Herren *Eck* und Comp., deren Concertflügel und Piano's sich ohne Scheu den besten zur Seite stellen dürfen.

12) *Musikalische Kritik*. Vacat.

Gegenwärtig beschäftigt sich das hiesige musikalische Publicum mit den Vorübungen und Vorbereitungen (leider auch Zeitungsplänkeleien) zum 26. niederrheinischen Musikfest, welches zu Pfingsten in Cöln unter Direction unseres städtischen Capellmeisters gefeiert werden soll. Das Programm besteht aus *Handel's* Jephta (nach der englischen Originalpartitur mit Orchester und Orgel), *Beethoven's* Missa in D (in Deutschland die erste ungetheilte Aufführung dieses Riesenwerkes), *Mozart's* Jupitersymphonie in C, und *Cherubini's* Hymnen. —

Ein bereits gedruckter Plan, die hiesigen Instrumentalkräfte unter dem Namen: „Orchesterverein" für immer zu concentriren und das Orchester selbst zu einem städtischen Institut zu erheben, circulirt seit vier Wochen und scheint Theilnahme zu erwecken.

Cöln, den 15. April 1844.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Pracht, verschwenderischer Ueberfluss, Furore und Fiasco wechselten diese Stagione schnell mit einander ab; wobei eine neue Oper nach 72 Stunden, zwei andere neue Opern schon nach drei Stunden ohne allen Pomp in grösster Stille beerdigt wurden. Ein Dutzend Prime Donne, darunter eine einzige ganz vorzüglich; ein halbes Dutzend Tenore, wovon die eine Hälfte wenig, und die andere ...; ein anderes Halbdutzend Bassisten, nämlich fünf mehr oder weniger wackere Distanzen und ein guter Buffo, nebst den Secundärvirtuosi wirkten in 8, sage acht Opern, von denen sechs verunglückten und zwei sich der besten Aufnahme erfreuten. In den gar nicht gelungenen grossen und kleinen Balletten war die berühmte Elsler aus Wien die bekränzte Siegesgöttin.

Pacini's Maria d'Inghilterra, die ihm bekanntlich vorigen Carneval zu Palermo die Krone der Unsterblichkeit von den Palermitanern verschaffte und schon vorigen Herbst in Turin durchfiel, befriedigte auch hier ganz und gar nicht. Da über Pacini's neue Schreibart weiter unten die Rede sein wird, so mag hier blos bemerkt werden, dass der für uns neue Tenor Ivanoff in dieser Oper kaum einiges Aufsehen erregte, er ist zwar ein guter Sänger mit schöner Brust-stimme, aber kalt im Vortrag. Die Mollini vom hiesigen Concertsturm geht mit — für die Scala. Ferlotti ist gar kein Held. Der aus Barcellona zurückgekehrte Bassist Marini, als Distinguer auf der Scala im guten Andenken, debutirte in Donizetti's Marino Faliero, zur Seite der Ile Grisgli und des Tenors Ferretti, aber seine schöne Stimme verlor seither noch mehr an Reinheit, und der Marino Faliero verschwand nach der ersten Vorstellung aus der Scene. Um diese zwei Unfälle ganz zu verwischen, wollte das Schicksal, dass einer spanischen Sängerin Antonia Del Carmen-Montenegro gleich darauf in Bellini's fast verschollener Norma ein sehr glänzender Empfang von Seite der meisten Zuhörer zu Theil wurde. Die Montenegro, aus adeliger Familie zu Cadix im Jahr 1818 geboren, erlernte den Gesang anfänglich bei einem Dilettanten in Madrid. 1841 und 1842 brachte sie in Paris zu und sang da in mehreren Concerten. Vorigen Januar 1843 ging sie mit dem

Maestro Cella nach Amsterdam, und sang auf dem Theater daselbst mit Beifall in der Norma, Lucia, im Barbiere di Siviglia und in den Puritani; hierauf begab sie sich nach Berlin, von wo aus sie eine Scrittura für die Mailänder Scala erhielt. Bei all dem günstigen Empfange auf diesem grossen Theater sind indessen die Urtheile über diese Künstlerin höchst verschieden. Schreiber dieses, der verhindert war, sie gleich anfänglich zu hören, erstaunte, als er nach dem gemachten Furore von unparteiischen, sehr gewichtigen Schiedsrichtern einstimmig die Worte aussprechen hörte: „sie habe Feuer und Seele, sei aber keine Sängerin!“ Wirklich trägt sie in der Norma manche Sachen ergreifend vor, in ihrem Stimmenumfange ist sie aber blos vom ein- bis zum zweigestrichenen *f* am glücklichsten, und hält überhaupt mit den heutigen besten italienischen Sängerinnen, z. B. mit der Tacchinardi, Tadolini, Frezzolini, keinen Vergleich aus. In der Norma sang neben der Montenegro Tenor Ferretti und Bassist Marini; die Adalgisa machte anfänglich die Bellioni, sehr bald darauf die Albani. Nachdem Bellini's Puritani, mit der Moltini, Ivanoff, Marini und Ferri (die ihr famöses Duett um die Wette herunter distonirten), als langweilige Oper zum Glücke nur wenige Male den Zuhörern ein starkes Gähnen abgelockt hatten, und die neue Oper *Sofonisba*, del Maestro *Luigi Petrali* (einem Schüler Mercadante's), nur einen Abend gegeben worden war, wofür der Componist dem Vernehmen nach aus seinem eigenen Beutel hundert Augsburger Gulden der Impresa bezahlt hatte, ging *Pacini's* neue Oper: *L'Ebrea* mit der Montenegro, der Albani (nicht mit der vorbenannten Albani zu verwechseln), den Herren Ivanoff und Marini in die Scene, erhielt sich aber darauf mit Noth in drei Vorstellungen und verschwand sodann gänzlich aus derselben. Pacini, der erste Rossini'sche Apostel, machte zu seiner Zeit Epoche, darauf von den andern Rossini'schen Aposteln Donizetti, Mercadante, Bellini, Ricci verdrängt, eine lange Pause, in welcher er einem ernsthafteren musikalischen Studium sich widmete. Seit seiner Saffo abermals melodramatisch thätig, fehlt es ihm noch jetzt bei seiner 70. Oper, der obigen Ebrea, keineswegs an originellen melodischen Ideen, er schreibt auch viel solider, als ehemals, nur hat er Mercadante's leidigen Fehler angenommen: er erdrückt Sänger und Zuhörer mit Vocal-, Instrumental- und Harmoniemassen. Grosse Meister haben stets mit wenigen, aber am wahren Orte angebrachten Harmonieen die erhabensten Wirkungen hervorgebracht; wozu freilich vor Allem eine treffliche Schule, Studium der musikalischen Classiker, sodann ein eigenes Genie und Talent gehören. Jetzt schlägt man in der Scala beim schrecklichsten Stimmen- und Orchesterlärm ebenfalls recht sanft. Bedenkt man ferner, dass im ganzen Dissonanzenmeer unserer heutigen für hochgelahrt gehaltenen Maestri nicht ihr eigentlicher künstlicher Gebrauch zu finden ist, wie man das z. B. bei einem Meyerbeer, Mendelssohn, bei unserm herrlichen Spohr u. A. jetzt lebenden musikalischen deutschen Heroen auf der Stelle erblickt; dass ein gebundener Styl, der für die Ebengenannten ein Spiel ist, bei Erstern auch in den ernsthaftesten Musiken äusserst kärglich in Miniatur und als ein Noli me tangere betrachtet wird; — so konnte man bei all diesen Harmonieanhäufungen fragen: *Harmonie, que me veux-tu?* (Noch unlängst wurde mir von einem für sehr gelehrt gehaltenen Maestro ein von ihm neu componirtes grosses Kirchenstück gezeigt. Auf meine Bemerkung, dass mir der künstliche Gebrauch der Dissonanzen und der gebundene Styl ganz besonders gefielen, schüttelte er stark den Kopf dazu, und mir fiel dabei die Fabel des Fuchses ein.)

Bis jetzt, das ist bis zu Ende des Carnevals, sah es also auf der Scala nichts weniger als trostlich aus. Von den bisher gegebenen sechs Opern machten fünf Fiasco. Die Norma, der man viel Langweiliges nicht absprechen kann, erhielt sich durch die Montenegro. Unter den Sängern ragte Letztere, ihrer bedeutenden Partei wegen, am Meisten hervor; als sie nach und nach öfters distonirte (zur Scala gehört eine eiserne Brust), nahm auch diese ziemlich ab. Mit der Fastenzeit kamen von den anderwärts geschlossenen Theatern neue Sänger an, und so gab man denn auf der Stelle Donizetti's Linda di Chamounix mit den Damen Tadolini, Albani, dem Tenor Gardoni, den Bassisten Cohini, Fedrighini und Buffo Rovere. Nach aller Schmach und nach Pacini's erdrückenden musikalischen Massen war Donizetti's einfache, sangbare, mitunter wirklich hübsche Musik der Linda, nach dazu von diesen neuen Sängern vorgetragen, ein wahres Labsal. Die seit langer Zeit hier nicht gehörte treffliche, sonst kalte Sängerin Tadolini hat seither mehr Feuer, und dürfte die erste jetzt lebende Prima Donna in Italien sein; ihr reiner umfangreicher, sehr geläufiger Sopran ist eisenfest und sie überwindet grosse Schwierigkeiten mit Leichtigkeit. Jeder der übrigen Sänger verdient Lob, besonders der für uns neue Bassist Cohini, ein Romer, mit hübscher (leider zuweilen Kehl-) Stimme und gutem Gesange. Zu Ende der Stagione gab man zum ersten und letzten Male *Mirecki's* neue Oper *Cornelio Bentivoglio*. Herr Mirecki, ein Pole, der ein Sechziger sein mag, hat bereits vor mehreren Jahren eine Oper in Genua componirt, und wurde sodann Director einer Musikschule in Cracau. Seine angezeigte Oper hat nichts Besonderes aufzuweisen und ist im Ganzen einförmig.

(Teatro Carcano.) Während der Fasten wurde hier Fioravanti's Columella (Pulcinella), Donizetti's Lucia und Torquato Tasso gegeben. Die Prima Donna Agostini und Buffo Borella, der eben so wie Cambiaggio ein Mailänder ist, waren die Besten der Gesellschaft.

Der 10jährige Knabe und fertige Pianofortespieler *Alfred Joel* aus Triest liess sich ein Mal in den Zwischenacten auf der Scala mit vielem Beifalle hören.

Munza, durch eine Eisenbahn mit Mailand verbunden, hatte gewöhnlich nur zur Zeit seines Johannisjahrmarktes Oper; nun prangt sie auch im Carneval auf diesem Theater. Die Geschwister Perger (Prima Donna Johanna und Bassist Ferdinand), die Carletti, Tenor Bonomelli (Letzteren abgerechnet, sämmtlich Anfänger) waren für hier in Donizetti's Roberto d'Evreux, Lucia di Lammermoor und Rossini's Barbiere di Siviglia genügend.

Como. Die Zoja gefiel wohl in Donizetti's Figlia del reggimento, ihrem Steckenpferde; so ziemlich Tenor Bianchi, Buffo Hilaret, weniger Bassist Marchelli (dem die Rolle nicht zusagte), noch weniger die Musik. Ricci's Due Sergenti mit der unpässlichen Wanderer, der Spa-

befugt, bestimmte Anforderungen zu machen an die Recensenten.

Es werden hier die Requisite, worauf die Redaktion zunächst dringen muss, vorläufig angeführt. Die meisten dieser Requisite dürften indess ungeachtet der Vorläufigkeit dieses ganzen Versuchs sofort als Gesetze aufgestellt werden:

1) Man muss im Allgemeinen Theorie der Kunst von Philosophie der Kunst unterscheiden.

2) Man muss nie blosses Raisonnement für Kritik ausgeben wollen.

3) Objektivität muss von Relativität, selbst in einzelnen Theilen des vorliegenden Kunstwerks, unterschieden werden.

4) Wer den methodischen Gehalt eines Kunstwerks schätzen will, muss die Methode, die Kunst des reinen Satzes, verstehen. Wer in Kunstwörtern sprechen will, muss sie nie anders, als im methodologisch eingeführten Sinne nehmen.

5) Wer den pathetischen Gehalt eines Kunstwerks schätzen will, muss seine individuellen Theoreme der Recension vorausschicken, oder auf die Quelle hinweisen, woraus er dieselben geschöpft. Dennoch wird keine Recension angenommen, die eine blos pathologische Schätzung enthält, weil in jeder Recension etwas Theoretisches und zugleich allgemein Anerkanntes enthalten seyn muss.

6) Wer den historischen oder temporären Werth eines Kunstwerks bestimmen will, muss die vorzüglichsten Produkte derjenigen Kunstform desjenigen Kunstfachs kennen, worein das vorliegende Werk gehört.

7) Genialität soll an jedem reinen Kunstwerke gesucht werden. Bey angewandten Kunstwerken, besonders bey pädagogischen, darf wenigstens die Genialität vermisst werden.

8) Wer den pädagogischen Werth eines Kunstwerks bestimmen will, muss das besondere Instrument, wofür das vorliegende Werk gesetzt ist, praktisch verstehen. (Wenn in theoretischen Dingen irgendwo die Autorität der Virtuosen etwas gelten kann, so ist es hier.)

9) Wer ein Vokalwerk recensiren will, muss nicht nur das Wesen der Poesie überhaupt, sondern besonders das Wesen der lyrischen (und lyrisch-dramatischen) Poesie kennen. Er muss auch das Mechanische der Poesie, und ihre mechanische Verbindung mit der Musik verstehen. Recensionen nicht-lyrischer Gesänge werden ausgeschlossen.

10) Wer die ganze ästhetische Zweckmässigkeit und Bedeutsamkeit einer Oper kritisiren will, muss als Theoretiker das Ganze der Kunst überhaupt übersehen, und die Verbundenheit aller einzelnen Künste zu einem Ganzen der Darstellung beurtheilen.

11) Wer ein Kunstwerk, als Beförderungsmittel der Humanität würdigen, mithin dessen Tauglichkeit zu Vernunftzwecken bestimmen will, muss als Kunstphilosoph die Bildungsfähigkeit seines Zeitalters, und die Stufe der ästhetischen Bildung, worauf dasselbe gegenwärtig steht, kennen.

12) Die Redaktion verwirft, was den erwähnten Forderungen auch im Einzelnen kein Genügo leistet. Sie streicht einzelne fehlerhafte Stellen in sonst guten Recensionen aus, wofür sie indess den Recensenten literarisch verantwortlich ist.

Auf solche Weise würde sich dieses Institut allmählig zu einem kunstrichterlichen Tribunal bilden, und Jeder, der in probehaltigen Probestücken von Recensionen seine Titel bey der Redaktion als der konstituirenden Behörde eingabe, hätte darin von Rechtswegen Sitz und Stimme.

nierin Muñoz (ganz Anfängerin) und dem Bassisten Torre; desgleichen Herrn Speranza's Due Figaro mit beiden benannten Prime Donne und Bassisten, deren Musik ebenfalls wenig behagte, fand theilweise von Seiten der Sänger einigen Applaus.

Paris. Hier war der Opernappetit so stark, dass man zwei Theater damit beschäftigte. Im Teatro del Nobile Condominio machte Ricci's (F.) Corrado d'Altamura mit wenig genussbarer Musik den Anfang. Die brave Grisi, die Altistin Brambilla (Carlotta), Tenor Ricci und Bariton Marconi thaten alles Mögliche, um keinen ganzen Fiasco nach Hause zu tragen. In Donizetti's Lucrezia Borgia begann die Dämmerung im Theaterhorizont und es wurde darauf ganz hell in dessen Gemma di Vergy, welche Titelrolle der hier gebürtigen Prima Donna die Palme in die Hand gab.

(Teatro Re.) Die Schwestern Agostini (Rachele und Ersilia), die Tenore Oliviери und Assandri, Bassist Ceccoli hatten die grosse Rathsheit, auf diesem kleinen Theater Mercadante's grosse Oper Bravo mit einem kleinen Orchester zu geben. Sattsam der gewöhnliche Reiz dieser Musik hier ganz vermisst wurde, so machte der Bravo bald dem Colosseum Platz, worin Ruffo Torri die Titelrolle übernahm, und besonders die Studenten der hiesigen Universität ergötzte. Die Agostini (R.) erwarb sich hiermit in ihrem Benefice, als Gemma di Vergy, vielen Beifall. Auch Coppola's Nina mit der Agostini (E.) ging nicht übel.

(Beschluss folgt.)

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene. Komische Oper in drei Acten von E. Scribe. Im Clavierauszuge mit deutschem und französischem Text, in einzelnen Nummern.		
No. 1. Lied für Sopran	—	7½
— 2. Terzett für Sopran und zwei Tenore	—	20
— 3. Lied für Tenor	—	7½
— 4. Quartett für zwei Tenore und zwei Bässe	—	15
— 5. Recitativ und Arie für Tenor	—	15
— 6. Lied für Sopran	—	5
— 7. Duett für Sopran und Tenor	—	20
— 8. Terzett für Sopran, Tenor und Bass	—	20
— 9. Romanze für Sopran	—	5
— 10. Cavatine für Sopran	—	7½
— 11. Chor für zwei Tenore und zwei Bässe	—	7½
— 12. Duett für Sopran und Tenor	—	15
— 13. Arie für Sopran	—	10
— Ouverture zur Oper. Die Sirene für das Pianoforte	—	15
Beethoven, L. van, Chorlied zu Gellerts Oratorium. Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte, eingerichtet von Carl Czerny	9	—
— — Dritte Ouverture zur Oper: Leonore in C. für zwei Pianoforte zu acht Händen eingr. von G. W. Schmidt	1	20
Brielmann, G., Il primo amore. Fantasie pour la Flûte avec accompagnement de Piano. Op. 24	—	20
Döhler, Th., Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opera. Sophie de Pacini. Op. 49	1	10
Fürstenau, A. B., Die Kunst des Flötenspiels, in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt. Op. 65B, cartonirt	3	—
Lecarpentier, A., 2 petits Divertissements pour le Piano. Op. 30. No. 1. Le spectacle à Lucrèce d'A. Lair de Beauvoir. No. 2. Reine de la prière d'A. de Musset	—	10
Ralf, J., 3 Pianoforte-Charakteristiken pour le Piano. Op. 2.	—	20
— — Scherzo pour le Piano. Op. 3.	—	12½
— — Morceau de Salon. Fantaisie brillante pour le Piano sur des motifs de l'Opera: Maria di Rudenz de Donizetti. Op. 4.	—	20
Röckel, F., 2 Capricen pour le Piano. Op. 5	—	10
— — Recreation. Nocturne pour le Piano. Op. 6	—	15
— — Il Lamento e la Consolazione. 2 Romances pour le Piano. Op. 7	—	15

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern älterer und neuerer Zeit. Zweite Sammlung. Siebte Lieferung, oder **Hasse, G. A.,** trio nell' Orat. „La Cadata di Gerico" per il Mezzo-Sopr. con Orch. Partitura. Subscriptionspreis 1 Thlr.

Bach, J. S., Berechnungen für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung. Partitur mit unterlegtem Cl. herr. von *J. P. Schmidt.* Dritte Lieferung. „Bereitet den Herzen der ewige Liebe" 1 Thlr.

Haydn, J., Quatuors pour le Violon en Partition. Edit. complète. No. 49—63. Subscriptionspreis 4 Thlr.

(Bis zur Ostermesse 1845 werden sämmtliche 83 Nummern nebst einem thematischen Register erscheinen. Es ist dies wieder die einzige vorhandene vollständige Ausgabe in Partitur.)

Krug, Gustav, Quatuor für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 1. No. 3. 1½ Thlr.

Im Laufe dieses Jahres erscheinen noch drei Quatuors dieses Componisten unter Op. 2. No. 1—3, im gleichen Verlage.

— — Sechs Lieder für Pianoforte und Violoncell. Op. 7. Zweite Lieferung der Lieder (ohne Worte) für Pfte u. Violle. 1 Thlr.

Lun, A. L., Sängergruss. Fünfundvierzig Lieder verschiedenen Inhalts mit achten deutschen Volksmelodien und neuen Compositionen von *C. Bronsart, Fr. Commer, H. Gehrich, Fel. Geyer, A. E. Grell, H. Hasse, L. Hengst, A. Neithardt* und *W. A. P. Pistorius* für vier-, zwei- und dreistimmigen Gesang in Schulen, wie auch in klösterlichen Sängerchören herausgegeben. Preis 1 Thlr.

Schneider, Dr. Fr., Der 67. Psalm. „Gott sei uns gnädig und segne uns." Für doppelten Männerchor mit Orchesterbegleitung. Op. 102. Partitur 1 Thlr. Die Chorstimmen 7½ Thlr. im Subscriptionspreis. (In dem im August dieses Jahres bevorstehenden grossen Musikfest in Weimar componirt.)

In unserem Verlage sind erschienen und in allen Musikalienhandlungen zu haben:

Haldenecker, Ed., Grande Fantaisie et Variat. sur Soo-ambula for Pianoforte. Op. 3. Preis 20 Ggr.

Lindpaintner, P. v., „Die Pekenscharfe." Lied mit Begleitung des Piano. Preis 6 Ggr.

— — Dasselbe mit Begleitung der Guitarre. Preis 4 Ggr.

Stuttgart. **Allgemeine Musikhandlung.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juni. № 24. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — Nachrichten. Aus London. Concert- und Festangelegenheiten. Aus Italien. (Beschluss.) Aus Frankfurt. — Feuilleton. — Anhang gegen.

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

Betrachten wir dieser Cantate gegenüber eine andere für das erste Osterfest geschriebene: „Christ lag in Todesbanden.“ *Bach* hat den Text des Luther'schen Kirchenliedes ganz unverändert dazu beibehalten, und somit für den Gang und die Gestaltung dieser Ostercantate eine von der vorigen völlig abweichende Aufgabe genommen. Jene führet von der Schilderung der Freude des gesammten Weltalls durch deren nähere Betrachtung zum furchtlosen und ruhigen Blick in das eigene Grab, zur *freudigen* Erwartung endlicher Auflösung und Verwandlung des eigenen Leibes zu die Pforten des Jenseits hin. — Dieser Text verweilt dagegen in steter Betrachtung des Kampfes zwischen Tod und Leben, fasst dessen einzelne Momente ruhig in's Auge und leitet wiederholentlich zum Bewusstsein im Glauben: „Das Leben hat den Sieg errungen, alle Macht und Gewalt ist dem Tode durch die Hinopferung des Heilandes entrissen.“ — Diese Erkenntniss führt zur Glaubensfreudigkeit und zum Jubel- und Preisgesange auf das Fest hin, und so endet diese Festcantate, wie die vorerwähnte begann. — Die ganze Betrachtung verlässt den Kreis der gesammten Menschheit nicht, und tritt nirgends als eine subjective hervor. Deshalb giebt unser grosser Meister folgerecht in seiner Composition niemals den kirchlichen Austruck der Gemeine auf; allen Stücken der Cantate dient gleichmässig der Cantus firmus des Chorals zur Grundlage, den er den Textestrophen gemäss in kunstreichen und mannichfaltigen Bearbeitungen verwendet. Wir müssen uns mit Rücksicht auf diese Blätter das nähere Eingehen auf die einzelnen Stücke dieser unstreitig zu *Bach's* grossartigsten Schöpfungen zu zählenden Cantate versagen, um die ohnehin schon zahlreichen Beispiele nicht noch mehr zu häufen. — Sie ist ausser dem Streichquartett mit einem Cornett und drei Posaunen begleitet, und führt nach einer den Choral andeutenden Einleitung die erste Choralstrophe vierstimmig durch, behandelt die zweite als Duett für Sopran und Alt; die dritte mit figurirter, lebhafter Begleitung der Geigen ist dem Tenor übergeben; die vierte ist eine Durchführung für den Chor, den Cantus firmus im Alt, die übrigen Stimmen führen die Melodie der einzelnen Choralzeilen in der Verkleinerung aus. In der fünften Choralstrophe trägt der Bass den Cantus firmus solo vor, Violinen und Bratschen ahmen ihn in vierstimmigem Satze in der Quinte nach. Die sechste Strophe Duett (Sopran und Alt); die siebente vollstimmiger Schlusschoral, in gewöhnlicher einfacher Haltung. — Wie nun diese besten Cantaten ihrem Inhalte und ihrer Anordnung nach wesentlich von einander unterschieden sind, so ist auch der rein musikalische Theil in keinem Punkte mit einander ähnlich. Bei der jetzt schon weiteren Verbreitung der Orgel- und Claviercompositionen unseres Meisters ist es zu bekannt, dass *Bach* sich nicht leicht wiederholt, und obwohl er seine ihm ganz eigenthümliche Schreibart hat, doch zu keinen stehenden, stets wiederkehrenden Formeln zu erkennen ist. *Bach* ist frei von aller Manier, und die dichterische Mannichfaltigkeit, welche sich so vielseitig in seinen Instrumentalcompositionen offenbaret, findet sich ebenfalls in den Anfangscompositionen und überreich vor, ungeachtet *Bach* fast nur allein für die Kirche geschrieben hat. Seine Gesänge sind wahrhaft von dem heiligen Geiste durchdrungen, und der erweichte und würdigste Sinn bringt sie künstlerisch zur Aussprache. Und dennoch, wie sehr widersprechen sie formell Dem, was die alte Schule gemeinhin Kirchenstyl zu nennen pflegt. Schon die beiden hier näher betrachteten Ostercantaten bezeugen dieses. Indem jene sich grösstentheils in ganz freien Formen bewegt, hält sich diese ganz eng an den gebräuchlichen Kirchengesang der Gemeine, der seiner Natur nach die sich mit ihm vereinigenden Formen beschränkt. Wo aber dies nicht der Fall ist, da lässt sich *Bach* ungehindert gehen, und bedient sich jeder Form, wenn diese nur wahr, erschöpfend und Anschaulichkeit gebend im Ausdrucke ist. — Eben an *Seb. Bach* kann man es recht deutlich erkennen, dass nicht eine oder die andere Schreibart allein auf die Bezeichnung Kirchenstyl Anspruch machen darf, sondern dass eben nur der mit dem Heiligsten und Höchsten erfüllte Geist die Sprache zu reden vermag, welche das Erhabenste anschaulich macht, und dass sich das Niedrige und Unwürdige dann von selbst ausschliesst. — Es ist wohl seltsam, dass fast hundert Jahre vergehen mussten, bevor dies an *Bach* erkannt wurde. Die Theoretiker, welche aus seinen Werken die Norm für den Satz, die Scheidung eines Kirch- und Kammerstyls entwickelten, waren gerade für den tiefen poetischen Sinn seiner Kunstwerke verschlossen geblieben, und schrieben ihren hohen künstlerischen Werth ganz anderen Dingen als diesem zu. — Und dennoch treten uns in einer Menge seiner Kirchengesänge am Allerwohlgemutesten gerade die Beweise entgegen, dass *Bach* sich der verschiedenartigsten Schreibarten bediente, wenn sie ihm das Rechte, Wahre, hier Passendste erschienen. Wie

Baini in *Palestrina* zehn verschiedene Style nachweist, so liesse sich in ähnlicher Weise an *Bach* eine ungleich grössere Anzahl ohne Mühe herausfinden, und wie wir in ihm, im eigentlichen Sinne des Wortes, den Prototypus der evangelischen Kirchenmusik erblicken, so spiegeln sich auch in den von ihm gewählten Formen die Richtungen, welche später die Kunst genommen, unwiderstreitbar ab. — Einige Beispiele mögen das Angedeutete nachweisen. — In der Cantate: „Jesus schläft, was soll ich hoffen" erhebt der Tenor in einem Recitative die Klage über die Bedrängniss der Christen, während der Herr schläft, und knüpft daran die Bitte, ihm in der Gefahr den rechten Weg zu zeigen. Eine kräftige Arie mit Quartettbegleitung: „Die schäumenden Wellen von Belials Bächen," G dur, $^{3}_{8}$-Tact, in feurigem Tempo schildert die Gefahr des Weges. Die Begleitung ist durchweg malerisch; eine rollende Figur in der ersten Geige scheint die Gewässer des Sturzbachs zu bezeichnen; in den kräftigen Rhythmen des Basses zeigt sich ein muthvolles energisches Anstreben, die zweite Geige und die Bratsche geben das Bild eines mühevollen sich Entgegenstemmens. Hier der Anfang der Arie, in der ich etwas *Mozart* Eigenthümliches finde.

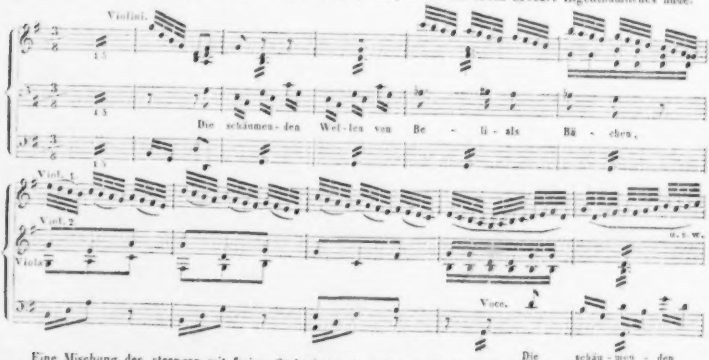

Eine Mischung des strengen mit freiem Style findet sich unter Anderen in der schönen Cantate: „*Herr wie du willst, so schick's mit mir.*" Ich wähle einige Beispiele aus der Bassarie (C moll), welche eine Menge ausdrucksvoller Momente in melodischer und harmonischer Beziehung darbietet.

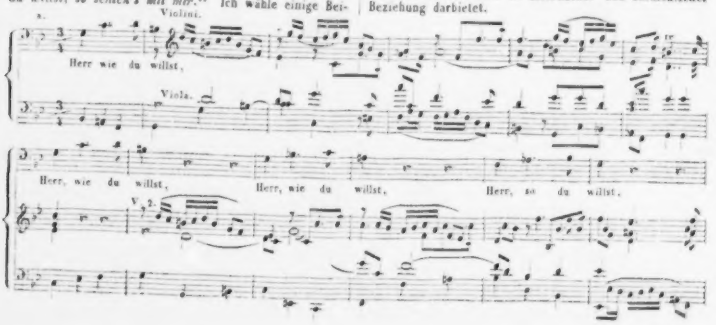

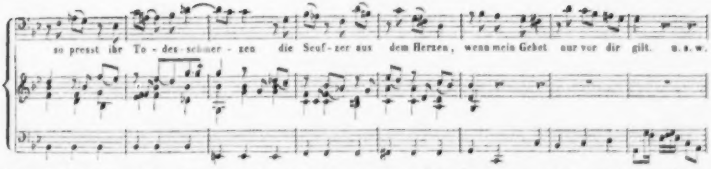

Merkwürdig ist in nachfolgender Stelle noch, neben dem ausdrucksvollen Gesange, die einfache, bei *Bach* ganz ungewöhnliche Begleitung, welche offenbar den Klang der Glocken darstellen soll.

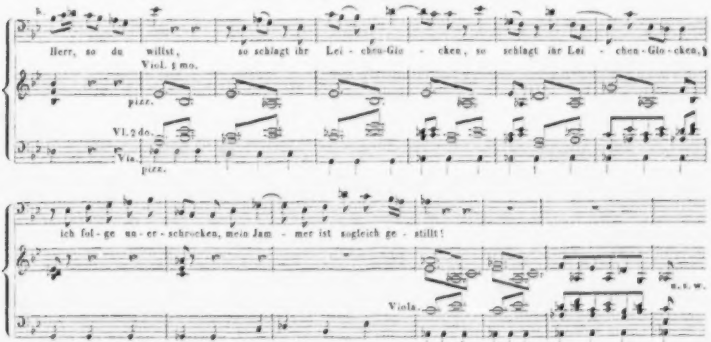

Wenn schon diese wenigen Beispiele das Angedeutete vollständig bestätigen, so dürfen wir doch, selbst mit der Absicht, die Beispiele für diese Blätter nicht ohne Noth zu häufen, noch einige besonders merkwürdige Fälle nicht übergehen. — So befindet sich in der Cantate: „Bedenke Herr, wie es uns gehet" eine Altarie, welche unter *Bach's* Arbeiten höchst auffallend, fast einzig dasteht. — Eine liebliche, anmuthige Cantilene, in höchster Einfachheit harmonisch und melodisch sich entfaltend, die Begleitung im gleichen Contrapunct fast nur in Vierteln, hin und wieder eine kurze Phrase der Singstimme nachahmend, erinnert sie mehr an die mild frommen Gesänge *Jos. Haydn's*, als an den tief kräftigen, selbst im lyrischen Ergusse Energie nicht verläugnenden *Sebastian*. Man wäre versucht, sie für unächt zu halten, wenn nicht die Anordnung der Aufgabe vollkommen entspräche und wir schon in ihm den Künstler erkannt hätten, der wie im prophetischen Geiste Saamenkörner in seinen Werken ausstreute, deren Wachsthum und Blüthe einer späteren Zeit vorbehalten blieb. — Auch zeigt sich am Schlusse des zweiten Theiles der Arie der *Bach*'sche eigenthümliche Stempel. — Uebrigens ist es bekannt, dass *Seb. Bach* mehrere Ausflüge nach Dresden, wo damals *Hasse*, die *Faustina* und mehrere andere grosse Sänger Italiens lebten, gemacht hat. Seine Leichtigkeit im Auffassen und sich Aneignen gehörter Tonstücke bestätigen dessen Biographen einstimmig. *Hasse* baute auf dem Grunde der neueren neapolitanischen Schule fort. Das konnte *Bach* ausnahmsweise mit Hintansetzung seines eigensten Wesens wohl auch einmal unternehmen, und es wäre sogar denkbar, dass *Bach* die ganze vorliegende Cantate, wenn auch nicht für Dresden, doch für die Dresdner geschrieben haben könnte, welche noch heute (im Jahre 1839 geschrieben) ihrer entschiedenen Vorliebe für italienische Musik nicht entsagen können, und selbst unmittelbar nach unseres Meisters grosser Passionsmusik noch einer Symphonie oder einer brillanten Ouverture als Schlusssteines bedürfen. Doch wir kehren zu unserem Pastorale zurück und setzen den Anfang desselben ausführlich hin, wobei noch zu bemerken, dass auch die Behandlung der begleitenden Flöte sich mitunter ganz modern vernehmen lässt.

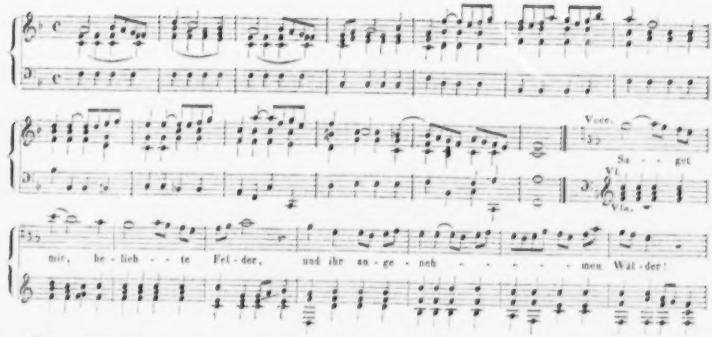

Um die Beispiele verschiedenen Styles mit modernen Anklängen bei grosser sinniger Tiefe zu beendigen, folge noch das Thema eines Duetts mit obligater Oboe aus der Cantate: „Wachet auf, ruft uns die Stimme“:

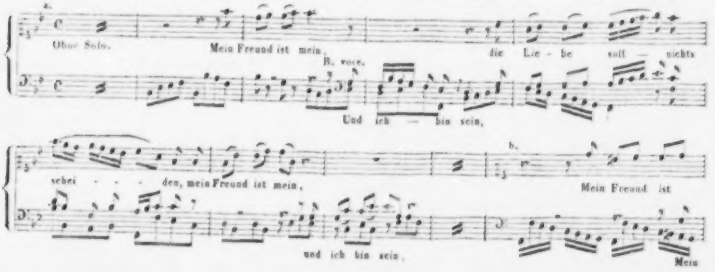

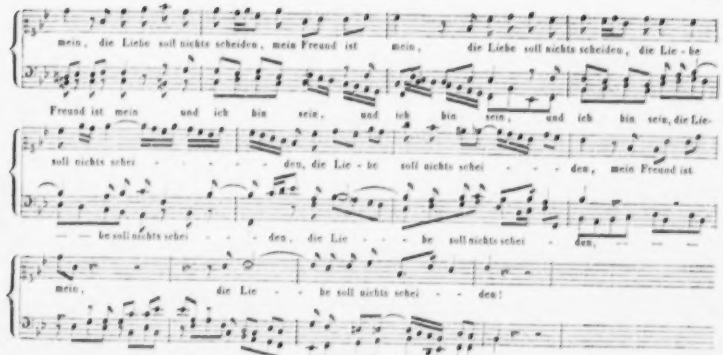

(man betrachte im Beispiel *b* den achten und neunten Tact, wie den Schluss); das einer herrlichen Sopranarie mit obligater Violine, Oboe und Violoncello aus der Cantate: „Also hat Gott die Welt geliebet“:

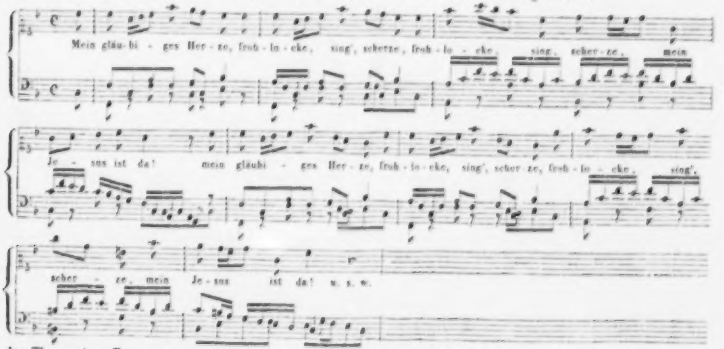

das Thema einer Tenorarie aus: „Herr, wie du willst, so schick's mit mir“:

der Anfang eines Duett's aus: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“:

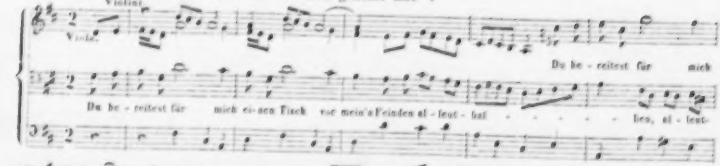

und das Thema einer Tenorarie aus: „Halt' im Gedächtniss Jesum Christ“:

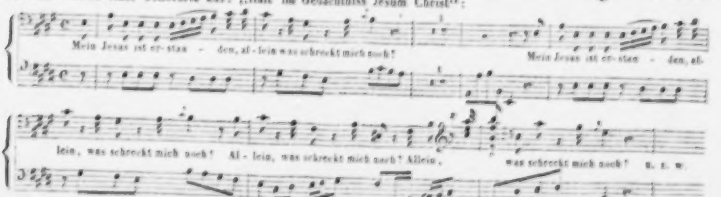

Nach diesen wenigen Andeutungen erklärt es sich, welch eine grosse Masse von unbekanntem Material noch näheren Studien ganz unbenutzt vorliegt, da jede der Cantaten in der Regel ausser einem Einleitungschore und dem Schlusschorale einige Recitative und Arien oder Duett's (diese jedoch seltener) enthält. Sehen wir uns darin um, so begegnen wir manchem uns bei anderer Gelegenheit bekannt Gewordenen, und werden zum Vergleiche des neuen Fundes mit dem Gekannten aufgefordert. — So enthält die mir vorliegende Sammlung mehrere Choralbearbeitungen, wie sie in der bei Breitkopf und Härtel erschienenen Sammlung von Choralvorspielen unverändert stehen. Z. B. gleich das erste der Sammlung über: „Wachet auf, ruft mir die Stimme“ (in der Cantate über denselben Text); Geigen und Bratschen tragen die Oberstimme vor, im Solo Tenor den Cantus firmus mit dem Text: „Zion hört die Wächter singen.“ Desgleichen No. 2: „Meine Seele erhebet den Herrn,“ Duett für Alt und Tenor zum Texte: „Er denket der Barmherzigkeit“; zwei Oboen und Trompete führen den Cantus firmus. — Desgleichen No. 4: „Wer nur den lieben Gott lässt walten,“ ein Duett für den Sopran und Alt zur vierten Strophe: „Er kennt die rechte Freudenfülle;“ den Cantus firmus tragen Geigen und Bratschen vor, und mehrere andere. —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Benedict's Oper „Die Bräute von Venedig" auf dem Drury-Lane-Theater in London.

Die englischen Tagesblätter sprechen sich einstimmig im höchsten Grade günstig über diese Oper und ihren Erfolg im Publicum aus; der folgende Artikel, einer der kürzeren über diesen Gegenstand, ist den: „News of the World" entnommen.

London, den 27. April. Diese längst versprochene Oper wurde vergangenen Montag mit grossem Erfolge aufgeführt. Hohe Erwartungen waren durch des Componisten bekannte Fähigkeiten in den musikalischen Kreisen erregt, und da derselbe sein Talent schon in seiner frühern Oper „Zigeuner's Warnung" bewährt hatte, so war das Haus an jenem Abende fast überfüllt. —

Die erwähnte Oper „Venedig's Bräute" ist eine meisterhafte Composition; sie ist voll kunstreicher Arbeit, reich an neuen und eigenthümlichen Melodieen, und an Motiven, die in höchst einnehmender Art ausgeführt sind; in den Ensemble's und Chören ist eine Breite und Grossartigkeit, wie sie selten in neueren Opern gefunden wird, und die sorgsame und zugleich eigenthümliche Art, mit der sie behandelt sind, verdient das höchste Lob. Es ist bekannt, dass *Benedict* der Lieblingsschüler *Weber's* war, und wir finden in dieser Oper dieselbe Aufmerksamkeit für Instrumentaleffecte, welche jenen Componisten so sehr auszeichnen; alle Hilfsmittel des Orchesters sind vorgeführt, mehrere dieser Effecte sind ungemein gut. Besonders hervorzuheben ist hierin die geistreiche Ouverture, deren Wiederholung verlangt wurde, und die einleitende Musik des zweiten Acts „die Sturmscene." Uebrigens hat der Componist auch Das nicht vernachlässigt, was für die grosse Masse anziehend ist, nämlich Melodieen einzuführen, die das Gedächtniss leicht behält; wir finden in dieser Oper mehrere vortreffliche Stücke, frisch und glänzend, und mehrere der Balladen werden sich anhaltender Popularität erfreuen.

Die erste Ballade, gesungen von Mrs. *Alfred Shaw*, „Oh memory cease to grieve" ist voll Gefühl und Ausdruck; wirkungsreich und brillant ist *Borrani's* Arie „Laugh and woo and flatter," die meisterhaft behandelt und zugleich eine Composition von hohem Werthe ist.

Die gefällige Ballade „Oh now the Summer's Day," von Miss *Romer* vorgetragen, leitet in einen sehr eigenthümlichen Frauenchor ein, der laut da capo verlangt wurde; dieser Chor ist in einem parlanten Styl gehalten, der ganz originell und von überaus guter Wirkung ist.

Dann folgt ein geistreiches Quintett, und *Harrison* singt eine reizende Ballade „If a tear should repose," die sehr beliebt werden wird durch ihre Fülle von Melodie und Gefühl. Das „Madrigal," welches in der folgenden Scene vorkommt, ist eines der herrlichsten Stücke, die wir seit langer Zeit gehört haben. Es wurde bewundernswerth gesungen und fand so lebhaften Beifall, dass es beinahe zum dritten Male verlangt worden wäre.

Im zweiten Act hat Mrs. *Alfred Shaw* einen sehr wirkungsreichen Gesang „The smile that plays on woman's cheek," und *Harrison* eine Ballade „At morn I stood upon the beach," die von besonderer Schönheit und Grazie ist, und welche er in vortrefflichem Style vortrug; dieser Gesang ist eine der vortrefflichsten Nummern der Oper, die reizende Melodie und der Ausdruck in derselben werden sie sicherlich zu einem der populärsten Stücke machen, die seit lange gesungen worden sind.

Ein sehr gefälliges Duett zwischen Miss *Romer* und *Harrison* „Banish all fear" wurde sehr lebhaft beklatscht. Das Finale „Like the fettered bird," von Miss *Romer* gesungen, ist sehr treffend und glänzend und bringt einen sehr wirkungsreichen Schluss hervor.

Wir haben die erwähnten Nummern der Reihe nach genommen, wie sie vorkommen; es bleiben ausserdem noch verschiedene Chöre, Ensemble's und Arien einer besondern Erwähnung als vortrefflicher Compositionen werth, die auch mit grossem und verdientem Beifall aufgenommen wurden. —

Die Handlung ist, so viel wir wissen, aus „*Roger's* Italien" entnommen, und Mr. *Bunn*, der Autor des Buchs, hat die meisten seiner Materialien sehr vorzüglich und poetisch aufgefasst.

Die Oper beginnt in einem erleuchteten Casino, wo Sorranzo (*Borrani*) unter einer heitern Gesellschaft junger venetianischer Nobili sein Glück in der Liebe, wie im Kriege rühmt; er wird von einem arabischen Mädchen Naama in der Verkleidung eines Pagen bedient, die ihn früher aus maurischer Gefangenschaft befreit hat. Sie bringt ihm einen Brief von der lieblichen Francesca (Miss *Romer*), der Braut Alberto's (*W. Harrison*), welche seine Bewerbungen aber mit Verachtung zurückweist.

Er wüthet sehr über dieses Fehlschlagen, schwört ihr tödtliche Rache und eilt, seine Pläne mit Hilfe der ihm verbündeten Piraten in Ausführung zu bringen. Eine glänzende Scene folgt nun, die Vermählung des adriatischen Meeres mit dem Dogen, wobei alle Bräute Venedigs gegenwärtig sind. Die Festlichkeiten schreiten fort, der Ball ist im vollen Gange und alle Vergnügungen auf der höchsten Höhe, als plötzlich Sorranzo an der Spitze der Piraten erscheint und die Galeere mit den Bräuten Venedigs entführt, während die Zuschauer zu sehr überrascht sind, um ihnen folgen zu können.

Der zweite Act zeigt die Insel der Piraten; ein Sturm bricht aus, ein Schiff erscheint und leidet Schiffbruch; die Piraten stürzen heraus und bringen Alberto mit sich, den Naama erkennt. Sie findet Gelegenheit, ihm zu sagen, dass Sorranzo Francesca in einem Kerker des Schlosses gefangen hält, und räth ihm, um Gelegenheit zu Francesca's Befreiung zu bekommen, zur Bande zu treten, worein er auch willigt.

In der nächsten Scene mit doppelter Handlung erblickt man oben die zechenden Piraten, unten die unglückliche Francesca in ihrem Kerker. Durch Francesca's Festigkeit gereizt, entschliesst sich Sorranzo, Gewalt zu gebrauchen. Naama hat inzwischen Alberto durch einen geheimen Gang in den Kerker geführt, als sie aber Sorranzo kommen hört, weicht sie zurück, aus Furcht, entdeckt zu werden. Die Piraten, welche Sorranzo und Naama in heimlichem Gespräch gesehen haben, vermuthen Verrath gegen sie, und folgen ihnen heimlich nach dem Schlosse. Als sie später Naama wieder nach dem geheimen Wege

schleichen sehen, ergreifen sie dieselbe, und dringen in sie, zu gestehen, dass sie Sorranzo behilflich sei, die von ihnen erworbene Beute hinwegzubringen. Sie läugnet dies; da aber ihre Eifersucht durch Sorranzo's Aufmerksamkeiten für Francesca erregt ist und man schon von Ferne die Kanonen der venetianischen Galeeren hört, so verspricht sie den Piraten, ihnen den geheimen Gang zu zeigen. Sie finden Sorranzo, der, als er sich durch Naama verrathen sieht, sie ermorden will, woran er aber verhindert wird. Die Venetianer erobern das Schloss und dringen in den Kerker ein, Sorranzo wird gefangen genommen; Alberto und Francesca erhalten ihre Freiheit wieder.

Die Darsteller verdienen grosses Lob für ihre Anstrengungen.

Mrs. *Shaw* war sehr gut bei Stimme und sang durchgehends vortrefflich; Miss *Romer* schien mit ungewöhnlicher Lust in ihre Rolle einzudringen, und sang kraftig, glänzend und mit lautem Beifall. — *Harrison* sang, wie immer, reizend, mit viel Gefühl und Ausdruck, und *Borrani* hat um so mehr Recht auf eine günstige Beurtheilung, als er seine Rolle kurz zuvor, in Folge von *Stretton's* Krankheit, übernommen hatte. Das Orchester wie die Chöre gingen bewunderungswürdig präcis, die letzteren besonders wurden nie vortheilhafter gehört.

Mr. *Bunn* hat nichts gespart, die Oper glänzend auf die Bühne zu bringen; sie ist unbestritten das glänzendste Stück, was er bis jetzt vorführte. Die Gebrüder *Grieve* haben mehrere sehr schöne Decorationen dazu gemalt. So ist die Scene mit der Ceremonie der Bräute von Venedig ungemein brillant. Die Tänze, Gruppen von Masken, der glänzende Zug des Dogen und der Bräute in ihrem hochzeitlichen Costüme, die Landleute, welche ihre Verehrung bei der Capelle der Madonna darbringen — alles Dies verbindet sich zu einer höchst glänzenden und wirkungsreichen Scene. —

Der Anblick auf die Pirateninsel mit dem ausbrechenden Sturm ist reizend gemalt, und die letzte Scene mit der doppelten Handlung ist sehr sorgsam und effectvoll ausgeführt und vollkommen neu in der Einrichtung, indem das Düstere des Kerkers in der unteren Hälfte der Bühne mit dem Glanze der Decorationen und der Lichter in der oberen sehr wirkungsvoll contrastirt. Schon als Schauspiel allein würde diese Oper grosse Ansprüche auf Erfolg haben. Reicher Applaus begleitete die ganze Oper. *Benedict* wurde bei seinem Eintritt in das Orchester laut begrüsst. Beim Ende des ersten Actes, wie am Schlusse der Oper musste er auf der Bühne erscheinen. Er führte Miss *Romer*, *Harrison* und *Borrani* mit sich. Mrs. *Alfred Shaw* erschien hierauf allein.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Lodi. Mercadante's Giuramento verunglückte. Die gar nicht üble Prima Donna Montucchielli, Tenor Bertolasi und Bassist Righini konnten dem grossen Fiasco nicht entgehen; in der zweiten Vorstellung liess man den ersten Act nicht enden, und das Theater wurde geschlossen. Der aus Mailand schnell hergeholte Tenor De Gattis machte die Sache nicht besser. In Bellini's Beatrice, worin Tenor Rossi-Guerra und die Comprimaria Solari wirkten, ging es viel besser. Mit Donizetti's Figlia del reggimento erwarb sich die Montucchielli noch mehr die Gunst des Publicums. In Ricci's Chiara di Rosenberg sang Herr Bertolasi abermals, desgleichen Buffo Galli (Vinc.), und auch diese Oper ging ziemlich gut.

Crema. Verdi's Nabucodonosor und Fioravanti's Columella fanden auch hier Anklang, wozu die beiden Prime Donne Colla, Bontempi, Tenor Bestoni, Buffo Porella und Bassist Vajro das Ihrige beitrugen.

Cremona. Sänger von geringem Caliber, meist Anfänger: die Gaspani, die Ricca, Tenor Benedetti, Bariton Gnone, Bassist Mitrowich missfielen nicht in Verdi's Nabucodonosor; die Chöre standen der Bande weit nach. Die zum ersten Male auf dieser Bühne singende Prima Donna Truffi erwarb sich hierauf verdienten Beifall in Donizetti's Lucia. Der zum zweiten Male gegebene Roberto il diavolo von Meyerbeer erfreute sich von Seite der Musik abermals der besten Aufnahme; besonders brav war die Truffi = Alice und Mitrovich = Beltramo; die Uebrigen so so.

Bergamo hatte die Gambardella, die Zenoni, die Tenore Bonfigli, Cosetta, den Bassisten Rossi und Buffo Maspes. Mercadante's Bravo, woran benannte Virtuosi ohne Rossi Antheil nahmen, verunglückte wegen Bonfigli's Unpässlichkeit, und ging mit dem ihn ersetzenden Tenor Biacchi nicht viel besser. Willkommen war darauf des Landsmanns Don Pasquale, in dem Herr Rossi mitwirkte und leider Tenor Cosetta unpässlich sang. Herr Biacchi gab Verdi's Nabucodonosor zu seinem Benefiz, worin die Valtorta, Schülerin des Herrn Forini, Singmeisters an Mayr's Musikinstitut, in der Rolle der Fenena viele Aufmunterung erhielt und theilweise das Ganze stark applaudirt wurde.

Brenno und *Gadino.* Der Impresario Tenor Giovannini producirte in diesen beiden volkreichen industriösen Marktflecken der Provinz Bergamo Donizetti's Elisir d'amore, worin im ersten Orte, nebst seiner eigenen Virtuosität, die Vaschetti, Buffo Papa, Bassist Parmigiani die Hauptzierden waren; im zweiten Orte löste die Boliti die Vaschetti, und Di Franco Herrn Papa ab; die Zuhörer waren beglückt.

Brescia. Die Hofmann, Tenor Gardoni, Bassist Fedrighini und Buffo Rovere, keine grossen, aber auch keine kleinen Virtuosi, besonders Letzterer, erhielten in Donizetti's Figlia del reggimento kaum einigen Beifall. In dessen Regina di Golconda, worin die Franceschini-Rossi die unpässliche Hofmann ersetzte, ging es kaum besser.

Mantua begann die Stagione mit Verdi's Nabucodonosor, worin die Pinelli und Mori, Tenor Severi, die Bassisten Constantini (Titelrolle) und Fiori nach Kräften zum guten Erfolge der Oper beitrugen; geschrieen wurde gar nicht selten, was aber als die wahre Seele des schönen Gesanges in der heutigen non plus ultra raffinirten Oper betrachtet wird. Rossini's Assedio di Corinto gehört nicht mehr zu dieser Gattung Opern, daher wurde er bald von Donizetti's Parisina aus der Scene verjagt. Eine andere Gesellschaft (die Zagnoli, Tenor Comassi, die Bassisten Napoleone Rossi und Casanova) gab am 16. März Ricci's Chi dura vince, darauf Donizetti's Elisir mit Glück.

Legnano. Donizetti's Gemma di Vergy wurde mit lauter Anfängern in den Himmel erhoben. Prima Donna war die Rusmini-Solera, Tenor Zuliani und Bassist Gandini; die Rusmini und Gandini sind Beide Zoglinge des Mailänder Conservatoriums und können vielleicht etwas werden; Silingardi gab den Guido. Ricci's Chi dura vince gefiel. Eine Luigia Milanopulo betrat zum ersten Male die Bühne in Donizetti's Figlia del reggimento mit einem schmeichelhaften Empfang.

Verona. Peri's Ester d'Engaddi zog kaum in der Folge an. Die brave Matthey und der gute Bariton Colini waren die Vorzüglichsten; nach ihnen Tenor Vitali und Bassist Del Pesce. In Verdi's Nabucco wirkte vor Allen Colini (Protagonist), sodann die Strepponi (gute, aber fertige Sängerin), die Tizzoni, Tenor Ferrari und obbenannter Bassist (sämmtlich so so); Beifall theilweise. Um die Hälfte Februar gab man abermals Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Beifall. Leider sang Colini nicht darin. Die brave Matthey wurde als Alice stark applaudirt. Die Strepponi machte die Isabelle, Ferrari den Rambaldo, Del Pesce den Bertram, und Vitali die Titelrolle nach Kräften. Die Matthey gab zu ihrem Benefix den dritten Act des Roberto il diavolo und den zweiten der Norma.

Vicenza. Das Theater Eretenio machte schlechte Geschäfte. Die erste Oper Osli non Osli verunglückte ganz. Ricci's Scaramuccia erhielt sich kaum mit der alten Demeric und dem Buffo Pozzesi. In Bellini's Capuleti machte blos der Maler Furore, alles Uebrige war Orrore.

Bassano. Erst am 21. Januar wurde hier das Theater mit Ricci's Chi dura vince eröffnet. Tenor Pelosi und Bassist Monachesi waren die Gefeiertesten, nach ihnen die Prima Donna Sasso; Buffo Magrini war unpässlich. Im Nuovo Figaro wurde er durch den Buffo Dionese, und in den Esposti die Sasso durch die Gabbi ersetzt. Sämmtliche drei Opern del celebre Maestro Ricci erregten kein grosses Gefallen.

Padua. Die Mazzarelli, Tenor Santi und Bassist Manzocchi machten einen superlativen Fiasco mit Donizetti's Maria Stuarda. Schnell gab man Bellini's Beatrice, worin die Mazzarelli die Titelrolle, die Turpini die Agnese, Manzocchi den Filippo und Santi den Orombello machte, und theilweisen Applaus erhielten. Das Einförmige und Traurige dieser Oper wurde durch Donizetti's Figlia del reggimento sehr bald aus dem Theater verscheucht; Herr Luisia löste darin den Bassisten Manzocchi ab. Die Mazzarelli zeigte sich in Ricci's (F.) Prigione di Edimburgo ebenfalls in einem vortheilhaften Lichte.

Venedig (Teatro alla Fenice). Hauptsänger: Prime Donne Löwe und Ober-Rossi (zwei Deutsche), Altistin Vietti; Tenore Conti und Guasco (Letzterer erst in den Fasten) nebst Bettini; Bassisten Superchi, Latour, Meini. Verdi's Lombardi alla prima Crociata machten auch hier anfänglich, wie sein Nabucco, kein Aufsehen; man fand zu viele Aehnlichkeiten zwischen beiden; die Löwe, Superchi und Conti wurden indess oft applaudirt. Pacini's Fidanzata Corsa mit der Ober(mayer), der Vietti und Latour (alle Drei zu den besseren Virtuosi gehörend) verunglückte der Musik wegen. Die Lucrezia Borgia, mit der Löwe (unpässlich?), der Vietti, Tenor Baldanza und Bassisten Meini, befriedigte gar nicht; etwas besser ging die Gemma di Vergy mit der Ober, Bellini und Latour. Die neue Oper *Giuditta*, vom hier gebürtigen Maestro *Leei* (einem Hebräer), wurde aus Noth drei Mal gegeben; man wusste wahrhaftig nicht, ob die Sänger (Löwe, Vietti, Baldanza und Superchi) unpässlich waren, oder ob ihnen die Musik nicht anpasste, denn es wurde erbärmlich dissonirt. Am 9. März ging endlich die so sehnlich erwartete neue Oper *Ernani* von *Verdi* in die Scene (Hauptsänger: die Löwe, der aus Turin angekommene Tenor Guasco, und Superchi), und machte nach und nach Furore. Verdi scheint eben so, wie Rossini, Pacini, Donizetti, Mercadante, Bellini und Ricci, seine eigene Epoche zu machen und nächstens der Abgott der italienischen Oper zu werden, so wie es benannte Herren zu ihrer Zeit waren, obwohl Niemand von ihnen, oder besser zu sagen, Alle zusammen nicht, mit Ersterem ihrem Stammvater einen Vergleich aushalten. Verdi, dem man melodische Originalität nicht absprechen kann, ist ein chemisches (nicht mechanisches) Compositum aus Rossini, Bellini, Donizetti und Mercadante, welchem Letzterm er besonders in Betreff der Massen nachstrebt. In seiner neuesten Oper Ernani neigt er sich mehr zu Bellini hin; das Largo des Finale in der Prima Parte, die Arie des Superchi in der zweiten, ein Chor in der dritten und ein Terzett am Ende sind die schönsten Stücke der Oper. Summa Summarum dieser neueste Modemaestro der italienischen Oper hat eigentlich nichts Eigenes, was seine Musik zur letzten Modewaare stempeln konnte, und steht in dieser Hinsicht hinter Donizetti, Bellini und Mercadante, ist aber stets, vornämlich für Nichtkenner, in melodischer und harmonischer Rücksicht interessant.

(Teatro S. Samuele.) Eine sehr bescheidene Compagnia di Virtuosi gab hier Opere buffe, und begann die Stagione fröhlich mit Rossini's Barbiere di Siviglia. Ricci's Opera: Il diavolo condannato a prender moglie, und Ser Petronio brachten der Theatercasse wenig ein. Auf dem Teatro S. Benedetto machten Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Figlia del reggimento einen Wetteifer-Fiasco.

Triest. Hauptsänger: die Abbadia und Corini, Tenor Mirate, die Bassisten Crivelli, Anconi und Zanchi. Nachdem Donizetti's Gemma di Vergy mit der Abbadia, Mirate und Crivelli, in der Eile, nicht am Besten gegeben, eine laue Aufnahme gefunden, gab man Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Beifall. Der hiesige Osservatore Triestino machte bei dieser Gelegenheit die ausdrucksvolle Bemerkung: „Vorigen Herbst hatten wir die Sänger, diesen Carneval die Oper.“ Der Robert gefiel aber immer mehr mit Zunahme der Gesundheit des Herrn Anconi = Beltramo. Da sowohl Rossini's Guglielmo Tell, als Donizetti's Favorita Fiasco machten, so war der Roberto il diavolo die einzige Oper der Stagione, die, bei aller zum Theil mittelmässigen Execution, sich am Meisten aufrecht erhielt.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern in Italien.

84, sage vierundachtzig Theater öffneten in Italien vorigen Carneval der Oper ihre Pforten. Hiervon das Lom-

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in München.

Nicht nur von dieser Stadt, einem der alten Lieblingssitze der Tonkunst in Deutschland, sondern von diesem ganzen Striche des Reichs, wo sonst die Musik in vollem Glanze und noch mehr in ihrer schönsten Anmuth oft erschien, verlautet seit geraumer Zeit wenig oder nichts im Publikum. Auch in Hinsicht auf diese Kunst hat der leidige Krieg seine feindselige Gewalt bey uns nur allzumächtig ausgeübt, und so manches Andere, was diese Freundin des Menschengeschlechts in ihrem Geschäft, zu erfreuen und zu erheben, störte und nicht so würksam seyn liess, als ehemals, ist kaum zu nennen gegen die Wunden, die jener Feind ihr schlug.

Doch glaube man nicht, dass darum nun der Sinn und die Liebe für Tonkunst bey uns verlöscht, oder auch dass alle Mittel, diesem Sinn und dieser Liebe Genüge zu leisten, zerstört wären. Wo der himmlische Funke einmal angeglommen ist, da kann er wohl verdeckt, verhindert werden, in hellere Flammen auszubrechen: aber verlöschen wird er nie. Und seitdem nun die schlimmsten Hindernisse seines Aufkommens weggeräumt sind, scheint er wieder neu um sich zu greifen. An Mitteln, ihn zu beleben, fehlt es denn doch bey uns nicht: und so wird es Zeit, etwas über die Verhältnisse und Lage der Tonkunst bey uns zu sagen. Ich verweile diesmal bey der churfürstlichen Kapelle, als dem Centrum, wo sich unsre besten Künstler vereinigen, und das den entschiedensten Einfluss auf die Bildung und Leitung des musikliebenden Publikums hat. Man kann der churbayerschen Kapelle den Ruhm, unter die vorzüglichsten zu gehören, noch immer nicht absprechen, ohngeachtet des empfindlichsten Verlustes an mehrern ihrer vorzüglichsten Künstler, die theils nicht mehr leben, theils an auswärtigen Höfen sich befinden. Damit man anschaulicher habe, was wir ehemals besassen, will ich nur folgende nennen, die wir sämmtlich nicht mehr besitzen. Die beyden Virtuosen in der Violin, Friedrich und Franz Eck, deren erster noch weit über seinem Bruder steht — Der Hoboist Lebrun, und seine Gattin, die berühmte Sangerin, deren entschiedenem Kunsttalente selbst das nur für seine Künstler allzueingenommene England gehuldigt hatte. Der bekannte, in Berlin so allgemein beliebte Fagottist Ritter. Der Tenorist Raff, dessen Talente in den gebildetsten Orten von Europa Beyfall einerndteten. Cannabich, Musikdirektor, der sich sowohl durch seine Kompositionen und eine treffliche Direktion, als auch durch seinen männlichen, festen Charakter Liebe und Hochachtung erwarb. Der Basssänger Gern, den jetzt Berlin mit Recht so hochschatzt. Der treffliche Klarinettist Tausch ist ebenfalls in königl. preuss. Diensten u. a. m. Das alles sind denn Männer, deren Verlust schwer zu ersetzen seyn mag. Doch gedeihet auch gegenwärtig das Talent unter dem würdigen Intendanten, dem Hrn. Reichsgrafen von Törring-Seefeld, und jedes Fach hat mehrere und wahre Künstler aufzustellen. Ich will eine kleine Uebersicht von ihnen geben.

Vokalmusik. Die Herren Kapellmeister Winter und Danzy.

Des erstern Werke sind hinlänglich bekannt. Seine neueste, in Paris geschriebene, und mit vielem Beyfalle aufgenommene Oper, Tamerlan, gehört unstreitig unter seine besten Arbeiten. —

Danzy, dessen Werke noch nicht so bekannt sind, als sie es zu seyn verdienen, schrieb bisher für das Theater folgende Opern: 1) Quasimann. 2) Mitternachtsstunde. 3) Kuss, und 4) Elbondokani.

Sängerinnen: Mad. Cannabich, gegenwärtig prima Donna. Ueber sie und ihr Verdienst ist schon vor einigen Jahren in diesen Blättern

bardisch-Venetianische Königreich 23, der Kirchenstaat 18, Piemont mit Inbegriff Sardiniens, Genua's und Nizza's 15, das Königreich Beider Sicilien 12, Toscana 10, Modena 3, Parma 2, Lucca 1.

Eilf neue Opern wurden componirt: 4 zu Neapel (Caterina Cornaro, Margarita d'Aragona, Fenicia, I Zingari), 3 zu Mailand (Sofonisba, Ebrea, Cornelio Bentivoglio), 2 zu Venedig (Giuditta, Ernani), eine zu Genua (Ernani), und eine zu Orvieto (I Pirati di Cadice).

Drei neue Maestri sind entstanden (*Francesco Chiaramonti*, *Luigi Petrali* und *Carlo Pedrotti**).

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 56 (also gerade auf $^2/_3$ der gesammten Theater!): Figlia del reggimento auf 14 (vivano i tamburi!); Linda di Chamounix auf 10; Lucrezia, Lucia, Elisir, jede auf 8; Gemma di Vergy auf 7; Marino Faliero auf 5; Maria Padilla, Don Pasquale, jede auf 4; Torquato Tasso, Maria di Rudenz, jede auf 3; Parisina, Roberto d'Evreux, jede auf 2; Esule, Ajo, Olivo e Pasquale, Anna Bolena, Regina di Golconda, Furioso, Campanello, Betly, Favorita, jede auf 1.

Bellini auf 19: Beatrice 7; Puritani 6; Norma 3; Sonnambula 2; Capuleti, Straniera, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 15: Chi dura 6; Nuovo Figaro 3; Chiara, Esposti, Scaramuccia, jede auf 2; Orfanella, Due Sergenti, Ser Petronio, Il Diavolo u. s. w., jede auf 1.

Mercadante auf 14: Giuramento 6; Bravo, Vestale, Elisa e Claudio, jede auf 2; Gabriella, Reggente, jede auf 1.

Rossini auf 13: Barbiere 8; Assedio di Corinto 2; Cenerentola, Semiramide, Guglielmo Tell, jede auf 1.

Pacini auf 10: Saffo 5, Maria d'Inghilterra, Fidanzata Corsa, jede auf 2; Medea, Luisetta, jede auf 1.

Verdi auf 10: Nabucodonosor 7; Lombardi 4. — *Fioravanti* auf 9: Columella 9; Non tutti i pazzi sono all' ospitale 1. — *Ricci (Federico)* auf 4: Prigione 3; Corrado 2. — *Coppola* auf 3: Nina 2; Giovanna I. auf 1. — *Meyerbeer* auf 4: Roberto il diavolo. — *Raimondi* auf 2: Ventaglio. — *Peri* auf 2: Dirce, Ester, jede auf 1. — *Nini* auf 2: Virginia, Maresciallo, jede auf 1. — *Gnecco*, *Poniatowsky*, *Rossi*, *Speranza* u. A., jede auf 1.

Anmerkung. Die neuesten Nachrichten der italienischen Carnevalsopern ausserhalb Italiens werden mit jenen des Frühlings ebendaher im nächsten Trimestralbericht zusammen mitgetheilt werden.

Frankfurt. Musik vom 23. Januar bis zum 23. Mai 1844. Es waren grosse Anstrengungen nöthig, um unser Opernschiff wohlbehalten durch die Klippen und Brandungen zu führen, gegen die ein solches mehr oder weniger immer zu steuern hat. Hier die Grippe, dort allerlei Sängerexcapricen, da wirkliche Heiserkeiten und Schnupfen, die Balle und aristocratischen Reunions im Winter, und kaum sind die vorüber, die für jeden Theaterdirector so wonnelose Zeit des Wonnemonds! Deshalb würde es ohne die ausserordentliche Thätigkeit *Guhr's* mit der Theatercasse noch schlimmer bestellt gewesen sein, als wirklich der Fall war. Das Schauspiel, — da *Baison* und *C. Schneider* die hiesige Bühne verlassen haben, die vortreffliche *Frühauf* krank darniederliegt, auch Madame *Meck* öfter leidend war, und unsere *Lindner* nicht alle Tage die Antigone oder Phädra spielen kann — musste täglich lavieren, und nicht selten stand eine grosse Oper für ein kleines Lustspiel ein. Im Februar z. B. wurden einmal acht Opern hinter einander ohne Zwischentag gegeben. Dennoch murren im Ganzen genommen die Sänger nicht, helfen heute an der Medea arbeiten, morgen an Rochus Pumpernickel, und singen eben in allen Farben des Styls, so lange noch die Kehlbänder halten wollen. *Aloys Schmitt's* „Osterfest" wurde wiederholt, zog aber nicht, und da die Oper nicht wohl oft mit demselben Pomp gegeben werden kann, so wird sie das Schicksal mit Guido und Ginevra, Martyrern und ähnlichen Pompopern theilen, bei welchen die Bühne besetzter ist als das Parterre. Zum Besten unseres Violinisten *Heinrich Wolff* wurden Scenen aus Robert, Puritaner und Czaar und Zimmermann gegeben, zwischen denen der Virtuos spielte. *Wolff's* Spiel ist schon oft als ein ächt solides, von wahrem Künstlergeist beseeltes gewürdigt worden. Die Opern, welche das tägliche Brot geben, waren: Belisar, Teufels Antheil (für die Armen), Robert, das Nachtlager, der lustige Schuster, Aschenbrödel, Figaro, Herr Rochus Pumpernickel, die Favorite, Barbier von Sevilla (worin unser Komiker *Hassel* den Bartolo zum hundertsten Male gab), Zampa, Czaar und Zimmermann, Don Juan, Freischutz, Tell, Capellmeister von Venedig, Otello, Hugenotten, Montecchi und Capuletti, Lucrezia Borgia, Norma, Regimentstochter, Wasserträger. Die Zauberflöte wurde in Zeit von vier Wochen fünf Mal fast hinter einander gegeben, und zwar mit drei verschiedenen Königinnen. Davon später. Der Schnee von *Auber*, der Kalif, die Entführung, Medea, die weisse Dame und der Postillon von Longjumeau wurden renovirt. *Lortzing's* „Wildschutz," der drei Mal ungemein gefiel und eine Zugoper bleiben wird, war die einzige Novität. *Lortzing* ist eine merkwürdige Erscheinung. Seine Melodieen fliessen ohne Pratention und Zwang munter dahin. Da ist weder Flachheit, noch Prahlgelehrsamkeit. In jeder Nummer ist gesunde Natur und Wahrheit, sprudelt Humor und Witz. Man hört der Musik an, dass ihr Schöpfer zum Componisten geboren ist. Ensemble und Final, wovor sich die Meisten fürchten, sind sein Element; deshalb sind sie auch von *einem* Guss. *Lortzing* componirt nicht im Schweisse seines Angesichts, sondern unter Lächeln. Deshalb auch freuen sich die Sänger und Chore, freut sich der Director und das Orchester von der ersten Violine bis zur Pauke, und freut sich das Publicum. Sein Styl, fliessend, leicht und pikant zugleich, zeigt, dass er sich zu jener schönen Zeit bekennt, da Euterpe noch eine Friedensgöttin war. Seine Musterbilder sind offenbar *Mozart*, *Dittersdorf* und die Italiener jener Kunstperiode, denn er hält die Mitte zwischen Beiden, obgleich manche Melodie mitunter an die neue italienische Manier streift und seine Instrumentation durchaus pittoresker ist. Die heetisch larmoyante, krampfhaft zuckende, und dabei im Weltschmerz tändelnde, oder die coquette und prahlende, in allen Farben schimmernde, oder die schwerschreitende, breite, massenhafte, historisch-gigantische und dabei melodiecnlose hyperromantische

*) Er componirte unlängst zu Amsterdam die neue Oper: La Figlia dell' Arciere. *D. Corresp.*

Schule nehme ein Exempel daran. Hin und wieder sind Längen; auch der Genuss des Guten ermüdet bei überschrittenem Maass, und so mag Herr *Lortzing* künftig den Faden seiner Dichtungen (denn er ist auch Verfasser des Libretto) etwas kürzer spinnen. Zu dem günstigen Erfolge des Wildschützen hat gewiss auch unsere Besetzung beigetragen, denn *Conradi* (Baculus) hat ein so entschiedenes Talent für chargirte Komik, dass schon sein Erscheinen die Lachmuskeln reizt. Eine Grete, so drollig und vollwangig, so naiv-eckig, und lächerlich verschämt, und dabei doch verschmitzt, wie sie Fräul. *Kratky* darstellt, wird nicht leicht übertroffen werden; sie giebt ein herrlich Modell zu einer derben Fulderin, und man muss an der Identität ihrer Person zweifeln, wenn man sie als Clytemnestra gesehen hat. So übermüthig burschikos als mädchenhaft graziös ist Fräul. *Capitain* (Baronin Freymann) in ihrer Doppelmaske als Student und Bäuerin. Dem. *Hoffmann* befindet sich als Gräfin Eberbach ganz in ihrer Sphäre, und den ironischen Spott auf die Manie mit der griechischen Tragödie giebt sie mit wahrhaft ergötzlicher Gespreiztheit. *Caspari* als Kronthal bewegt sich so ungezwungen, als es die seltene Berührung mit der komischen Oper gestattet. *Wiegand* (Eberbach) hat weit mehr Routine darin, und bekundet nebst dem Sänger auch den gewandten Tänzer. Herr *Dichl* gab sein „wie närr'sch" in der That recht närr'sch, und die Episode mit den Schulkindern bob den späten Schluss der Oper zum Glück noch so interessant hervor, dass das Lied wiederholt werden musste. Unter solchem Zusammenwirken konnte der glänzende Erfolg der Oper nicht fehlen, und sie wird unter so günstigen Auspicien mit der Regimentstochter rivalisiren können.

Für die anspruchslose Oper: „Der Schnee" hat man keinen Sinn hier; sie bleibt deshalb wieder liegen. Vielleicht würden sie französische Sänger mehr in Credit bringen. Unser primo uomo Herr *Chrudimsky*, der sie zu seinem Benefiz gab, ist nächst seinen Heldenpartieen, worin seine kräftig jugendliche Stimme das geeignete Feld hat, in Rollen, welche landjunkerisches Gepräge tragen, sehr characteristisch, weil er wenig Kunst dazu bedarf. Dennoch war er nicht im Stande, den Schnee vor dem Verschmelzen zu bewahren.

Fräul. *Reuther* thut sich recht hervor, und scheint sich am Liebsten hochtragischen Partieen, wie Norma und Medea, zuzuwenden, die wohl für ihr Organ, aber noch nicht für ihre Intelligenz passen. Doch ist es ihr Ernst um die Sache, und bleibt ihre treffliche Stimme noch lange gleich kräftig, so wird auch das „von innen heraus" nicht mehr lange ausbleiben. Oefteres Distoniren, namentlich in der Partie der Norma, hat auch ihre besten Verehrer genirt. Nicht so ernst scheint es Fräul. v. *Knoll*, die nur oberflächlich von Rolle zu Rolle flattert und grösstentheils unsicher ist, mit ihrer Kunst zu sein. Sie nimmt nicht guten Rath an, und hätte doch so nöthig, über Ansatz und Biegsamkeit ihres Organs zu wachen, dem die Bildung noch sehr Noth thut. Wir möchten sie wohlwollend vor der Zukunft warnen, die strenger vor Gericht sitzt, als die Gegenwart, die nur der Jugend schmeichelt.

Fräul. *Rudersdorf* (jetzt Frau Doctor *Küchenmeister*) und *Pischek* gaben zum Abschied von Frankfurt, da es immer schwerer wird, lucrative Benefizopern zu finden, einzelne Lieblingsscenen und Bruchstücke. Fräul. *Rudersdorf* verliess uns in der Vollkraft ihres Organs, und mit ihr trat auch Herr *Rudersdorf*, der Sängerin Vater, aus dem Orchester. *Pischek's* nahe Abreise machte in den letzten vierzehn Tagen immer besetzte Häuser. Sein Benefiz, worin man ihm einen Kranz zuwarf, war billiger Weise sehr besucht. Einem Sänger im Zenith seiner Triumphe blüht immer das traurige Loos, verzogen zu werden. Unsere Direction mag daher weniger um den Verlust *Pischek's* trauern, als unsere Damen, denen *Pischek* sich direct in's Herz gesungen. *Pischek* den Hof zu machen, wurde am Ende zu einer Art von Cultus, welchem schon manche edle Natur zur Selbstüberschätzung verleitet hat; und aufrichtig gestanden, es erschien Vielen, sogar seiner eifrigsten Verehrer, die ewig wiederkehrende, süssliche und verduftende Manier, in der sich dieser Sänger zuletzt ganz verlor und die keinem andern Vortrage mehr Gerechtigkeit widerfahren liess, doch etwas monoton. Nachdem er in der letzten Scene des Czaar einige Abschiedscouplets gesungen, und darauf, hervorgerufen, noch einmal Abschied nahm, konnte ein eigens für ihn verfasstes Lied: „Sängers Abschied," das er in einem darauffolgenden Abschiedsconcerte im Theater vortrug, die beabsichtigte Wirkung nicht mehr hervorbringen.

Was im Allgemeinen an der Oper lobend anzuerkennen war, ist ein vortreffliches Ensemble, denn jedes Opernmitglied hat hier einen Grad der Bildung erreicht, der ihm das Anschmiegen an's Ganze leicht macht. Nur hat seit kürzem ein Dämon die Einheit dieses Ensemble in Beziehung auf Vortrag gestört. Ich verstehe darunter ein gewisses Schleppen und willkürliches Fermatisiren, welches am Ende die Harmonie in ihren tiefsten Grundfesten erschüttern muss. Da nun *Pischek*, dessen Stimme fast immer dominirte (auch da, wo sie untergeordnet hätte sein sollen), aus diesem Ensemble getreten, so hängt es jetzt von eines Jeden Willkür und Schönheitssinn ab, den alten harmonischen Guss wieder zu erneuern. Die Rüge, dass der gutbesetzte Alt in unsern im Ganzen so wackern Chören eben deshalb oft zu grell hervortritt und eine sonderbare, fast komische Wirkung hervorbringt, gehört ebenfalls hierher.

Nun zu den Gästen. Zuerst Mad. *Lehmann Rauch*, diese überaus achtbare Sängerin, welche uns durch ihre Glockentöne, wie durch seelenvollen Vortrag edle Genüsse verschaffte. Verstände diese Frau mehr auf Effect zu singen und überhaupt bei Stellen der Leidenschaft mehr Energie zu entfalten, — und das Letztere gehört wahrlich zu den wesentlichsten Attributen der dramatischen Kunst — so würde die allgemeine Achtung, von welcher beim Genuss des wahren Schönen auch der Haufe erfüllt wird, sich viel lauter geäussert haben. Sie sang zwei Mal die Königin der Nacht, die Constanze (Entführung), und die Alice. — Fräul. *Auguste Köhler* von Riga gab ebenfalls zwei Mal die Königin, die Agathe, Isabella, Henriette (Capellmeister von Venedig), die Margarethe (Hugenotten), Julia (Montecchi), und Marie (Regimentstochter). Das Organ dieser Sängerin ist aus dem Stoffe gebildet, wovon der Schöpfer eine *Buonasegla*, *Canabich*, eine *Mara* oder *Sessi* geschaffen. Sie besitzt ganz diese leichte

atherische Höhe, womit sie fast bewusstlos und spielend Partieen singt, woran sich so viele Soprane vergebens abmartern. Dabei ist die Stimme rein, klingend und gleich. Nur fehlt ihr ein gebildeter Geschmack und richtiges Gefühl. Wie ihr Vortrag, ist auch das Spiel frei und routinirt, aber beide entbehren der poetischen Weihe und des rechten Maasses; ist Feuer da, so lodert es in zügellosen Flammen auf und verzehrt die besseren Stoffe. Mitunter giebt sie manch Gelungenes; aber das ist Resultat eines glücklichen Mechanismus der Kehle, nicht aber einer künstlerischen Sinnigkeit; so z. B. kann man die beiden Arien der nächtlichen Königin, die sie in den Originaltonarten und in einem fast verwegen schnellen Tempo vorträgt, nicht sicherer und reiner hören. Gewöhnlich aber sind ihre Rouladen übereilt und verwischt. Die Darstellung der Julie entbehrt des geistigen Princips und die der Agathe einfacher Mädchenhaftigkeit. Die Regimentstochter gehört zu ihren besseren Rollen, denn sie ist wenigstens von einem Guss, allein sie giebt sie zu pagen- oder cadettenhaft, und lässt auch gar keinen edlern Funken durchschimmern, wozu ihr im zweiten Act der Dichter so schöne Gelegenheit giebt. Vortrag und Spiel streifen häufig an's Gemeine. Dennoch, glauben wir, liegt die Möglichkeit einer feineren Ausbildung in ihr. Möchte sie recht bald ihren schlummernden Genius zu Rathe ziehen, und dann einen zweiten höheren Abschnitt ihrer Künstlerbahn beginnen.

Mad. *Schmidtgen* aus Wiesbaden gab den Romeo, die Desdemona, die Antonia und Lucrezia Borgia. Eine schöne junge Frau, mit anmuthigem Spiel, starker Stimme und reiner, aber etwas dünner Höhe. Aber ihre Musik ist nicht sprechend, ihre Plastik nicht wirksam genug. Die Bravour ist brillant und oft recht geregelt, ihr Portament bis *g*, *a* hinauf kräftig und voll — deshalb wurde auch vieles Gelungene mit grossem Beifall gewürdigt. Von Triumphen aber, die diese Sängerin Wiesbadener Berichten nach hier gefeiert haben soll, wissen wir nichts. Mad. *Schmidtgen* gehört zu den Sängerinnen, die im Einzelnen hervorstechende Eigenschaften besitzen, aber im Ganzen kein bleibendes Interesse einflössen. Als Romeo, wobei ihre Figur imponirte, zählte sie die meisten Verehrer. Madame *Schmidtgen* ist bereits wieder abgereist, Fräul. *Köhler* aber wird wohl Fräul. *Hadersdorf* ersetzen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der Pianist *Michel Angelo Rosza* hat am 1. Juni in Breslau mit vielem Beifall ein Concert gegeben.

Das dritte Lehrergesangfest der Vereine von Celle und Bezendorf fand am letzteren Orte den 28. Mai d. J. unter der Direction des Stadt- und Schlossorganisten *H. H. Stolze* Statt. Die Hauptstücke waren der 147. Psalm für zwei vierstimmige Männerchöre, eigens dazu componirt, der 100. Psalm für vierstimmigen Männerchor, ebenfalls von *Stolze* componirt, die Hymnen „Himmel und Erde vergehen" und „Hoch thut euch auf" von *Berneh. Klein*, so wie mehrere Festchorale von *Stolze* arrangirt. Ausserdem wurden noch mehrere Gesänge ernsten und heitern Inhalts von *C. Kreutzer, Reichardt, Lindpaintner, Stunz, Eckhardt* u. A. m. vorgetragen.

In Braunschweig sind zulängst zwei neue deutsche Opern aufgeführt worden. Die erste, ernsten Inhalts: „Pino di Forte," Dichtung von *Griepenkerl*, Musik vom dortigen Capellmeister Georg *Müller*, sprach weniger an, als die andere, komischen Inhalts: „Die Stellvertreter," Buch von *Holland*, Musik vom dortigen Kammermusikus *Werthal*, welche vielen Beifall fand.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fr., Valse brillante du ballet Lady Henriette.
— — Valse sentimentale id.
— — Menuet id.
— — 2 Polka id.
— — Polka dansé à l'opera.
— — Valse et Galop de Mlle de Pourrecaunac.
— — Pas espagnol dansé dans la Péri.
— — Valse populaire de Cogliostro. Op. 87.
— — Tant que l'etoile brille, melodie valse.

Döhler, Th., Souvenir de Naples, Tarentelle, Op. 46, arr. à 2 et à 4 mains.

Dreyschock, A., Grande Sonate. Op. 30.

Herz, H., Les belles du nord. 6 Polka, ornées de 6 beaux dessins. Op. 140. No. 1. La belle Allemande. No. 2. La belle Hongroise. No. 3. La belle Suédoise. No. 4. La belle Moscovite. No. 5. La belle Polonaise. No. 6. La belle Bohémienne.

Sivori, C., La Genoise, Caprice pour Violon et Piano. Op. 4.
— — Variations brill. pour Violon et Piano, sur „Nel cor pon non mi sento." Op. 2.

Servais, F., Souvenir de Spa, Fantaisie pour Violoncelle avec acc. de Quatuor ou de Piano.

Servais, F., Caprice sur des motifs du Comte Ory, pour Violoncelle avec acc. d'un 2e Violoncelle obligé.
— — Fantaisie et Variations brill. sur la Valse favorite „Le desir" pour Violoncelle avec acc. d'orch. ou de Piano.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen:

Der evangelische Kirchengesang

und sein Verhältniss zur

Kunst des Tonsatzes.

Dargestellt von

Carl von Winterfeld.

Mit vielen Musikbeilagen.

Erster Theil:

Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung.

In 4. Brochirt. Preis 12 Thaler.

☞ Der *zweite Theil* dieses wichtigen Werkes ist unter der Presse.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juni. **№ 25.** 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Nachrichten.* Aus Paris. Aus Frankfurt. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

Besonders interessant ist es, den grössten Theil der einzelnen Stücke, aus welchen die beiden Messen (Kyrie und Gloria) in *A* und *G* zusammengestellt sind, in ihrer ursprünglichen Behandlung in den Cantaten wiederzufinden. Meines Wissens ist noch kein ausführlicherer Nachweis darüber bekannt geworden, und er möge, so weit ich es vermag, hier Raum finden. — Das *Kyrie* der *G dur*-Messe findet sich als Einleitungschor in der Cantate: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei" mit einzelnen geringen, durch den veränderten Text bedingten Abänderungen vor. Das Gloria ist der Einleitungschor der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild." Das in den ersten 44 Tacten des Gloria dem Sopran und Alt zwei Mal zugetheilte Solo ist in der Cantate obligaten Hörnern gegeben, und bis zu der in getragenen Tönen einleitenden Stelle der Singstimmen: „Et in terra pax" dient der in bewegteren Rhythmen gestellte Instrumentalsatz als Einleitung. Der Gesang tritt mit den oben die Cantate bezeichnenden Worten, wie im Gloria, nur in einer dem Texte entsprechenden kräftigeren Versetzung ein.

a. *Cantate.*

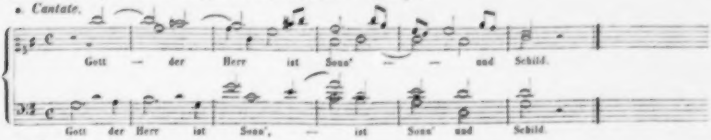

b. *Messe.*

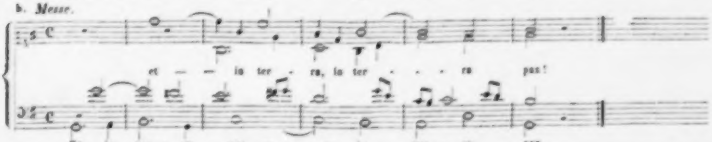

Die Bassarie im „Gratias agimus" ist der vortrefflichen Cantate zum 15. Sonntag nach Trinitatis: „Warum betrübst du dich mein Herz" entnommen, wo sie sich mit dem Texte: „Auf Gott steht meine Zuversicht" vorfindet. Wenn gleich das Gratias der melodischen Führung der Singstimme nirgends widerspricht, so lässt sich doch ein gewisser Zwang des Textes darin entdecken. *Bach* war zwar eigenthümlich tiefsinnig; er zieht aber den mit ihm Vertrauten mit sich fort, ohne dass man ihm widerstreben könnte. Hier möchte ich behaupten, dass nur die Reflexion im Gratias zu einer Verschmelzung zwischen Ton und Wort verhelfen kann, die sich in dem: „Auf Gott allein steht mein Vertrauen" von selbst ergiebt. Das Duett für Sopran und Alt: „Domine Deus" ist gleich dem Gloria ebenfalls in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild" zu finden, wo es Sopran und Bass übertragen ist. Doch hat es hier grössere Abänderungen erfahren. Die Tenorarie mit der Solooboe: „Quoniam tu solus sanctus" steht in der Cantate, in welcher das Kyrie gefunden worden: „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht" mit dem Texte: „Falscher Heuchler Ebenbild," wo sie vom vollen Quartett begleitet ist. —

Noch grösseres Interesse als das vorhergehende, gewährt das Gloria der *A dur*-Messe. Der erste Satz ist aus

einem Basssolo: „Der Friede sei mit euch“ mit Chor: „Wohl mir, Jesus hilft mir kämpfen“ der Pfingstcantate: „Halt im Gedächtniss Jesum Christ“ in der Begleitung Note für Note entnommen; die Singstimmen sind theils in den Motiven umgearbeitet, theils mit neuen bereichert. Das sich zwischen dem Allegrosatze (ganzer Tact) wiederholende Adagio (3/4-Tact „Der Friede sei mit Euch,“ in der Messe das mit zwei Flöten begleitete „et in terra pax“ und „Adoramus te“) hat in der Cantate die dreistimmige Begleitung einer Flöte und zweier Oboe d'Amour. Bewundernswerth ist die Umgestaltung des letzten Adagiosatzes aus dem einfachen Basssolo in das herrliche polyphonische „Gratias agimus“ mit unveränderter Beibehaltung des Instrumentalsatzes. Die Vergleichung beider Sätze ist sehr instructiv; jede Stimme im Gratias ist bekanntlich ein trefflicher, in sich abgerundeter Gesang, der freudig erhabene Dank der zum vollen Bewusstsein des Glaubens gelangten Bekenner des Evangeliums, der Volksgemeine. Gleich grossartig und interessant ist das „Qui tollis peccata mundi“ Sopransolo mit zwei Flöten und dem Continuo (hier Bratschen). In der Cantate: „Siehe zu,“ aus welcher für die G dur-Messe das Kyrie und Quoniam entnommen, steht die Arie in A moll von zwei Jagdoboen und dem Fundament begleitet. Hier ist sie in H moll, die Oboestimmen für die Flöten um eine Octave höher versetzt, das Fundament für die Bratsche desgleichen. Die in gebundener Schreibart begleitenden Stimmen, wie die Grundstimme sind fast durchgängig Note für Note beibehalten und nur in einigen wenigen Tacten findet sich eine geringe Abänderung vor. Die Singstimme ist durchweg umgearbeitet und in beiden Tonstücken gleich ausdrucksvoll. In der Cantate ist der Ausdruck des Stückes christliche Demuth und Bitte um Vergebung der Sünden. Das beifolgende Beispiel enthält den Anfang und einen Theil des Mittelsatzes des erwähnten Stückes.

a. Singstimme aus der A-dur Messe, aus A-moll versetzt.

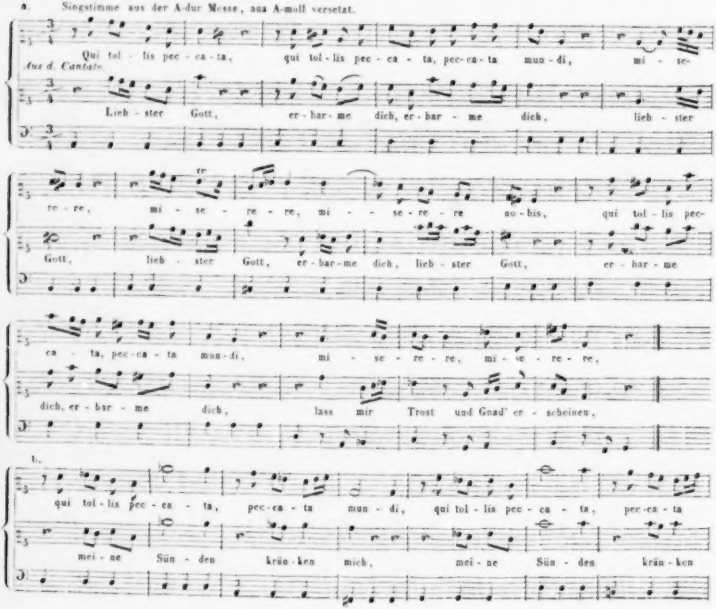

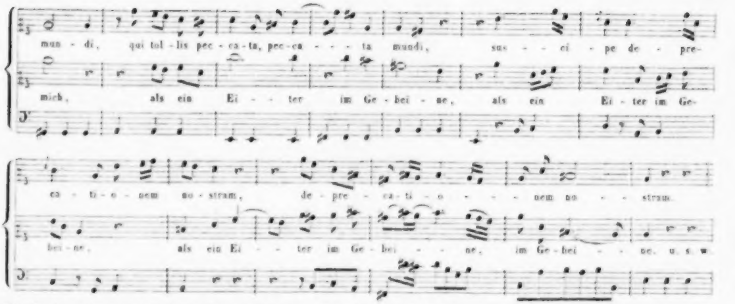

Die Altarie: „Quoniam" findet sich in der Cantate: „Gott der Herr ist Sonn' und Schild," mit obligater Oboe in derselben Tonart; die Instrumentalstimme natürlich eine Octave höher als in der Messe, wo Violinen und Bratschen im Unisono begleiten. —

So viel über die beiden Messen. Es bliebe nun noch übrig, auf einen Hauptbestandtheil dieser Werke, den Choral, und dessen Verwendung darin, aufmerksam zu machen. In welcher Weise die in der gedruckten Sammlung aufgenommenen Chorale in *Bach's* grösseren Kirchengesängen verflochten sind, und dass sie einen wesentlichen integrirenden Theil derselben ausmachen, diejenigen Puncte sind, von welchen des Künstlers religiöse Gemüthsbewegungen ausgingen, oder zu welchen sie durch nähere Betrachtung des zur Aufgabe erwählten Gegenstandes hinführten, ist in dem ersten Abschnitte dieser Zeilen bereits ausführlicher bemerkt worden, und werden wir ihm in dieser Beziehung noch näher treten. — Schon die wenigen gedruckten Werke von *Bach's* Kirchenmusik zeigen uns, wie unser Meister in Bibel und Gesangbuch eingelebt war, und ihm einerseits ein Text, in welchen er sich vertieft hatte, die Melodie eines Chorals als Parallele, andererseits die Melodie einen analogen Text leicht in Erinnerung brachte und anwenden liess. — Seine Choralbearbeitungen sind sehr mannichfaltig; viele Cantaten beginnen mit durchgeführten Chorälen; grösstentheils liegt der feste Gesang in der Oberstimme, die übrigen Stimmen bewegen sich frei, theils in den Choralmelodieen nachgebildeten Formen, theils in freiem, stets ausdrucksvollen, eindringlichen Gesange. Gewöhnlich ist eine lebendige, selbständige, dem Character des Chorals entsprechende Instrumentalbegleitung mit ihnen verbunden, und in vielen findet man eine wiederkehrende feststehende Anordnung. Es ist dieses dieselbe, wie wir sie in der Matthäus-Passion in der herrlichen Bearbeitung des Chorals: „O Mensch, bewein' die Sünde gross" wahrnehmen, in welcher Form uns in den Cantaten eine grosse Menge ähnlicher kostbarer Stücke entgegentreten. Anderen Durchführungen fehlt das Instrumentalspiel, und *Bach* beschränkt sich auf alleinige Benutzung der Singstimmen, auch wohl mit einem Basso Continuo versehen. Hier bildet der Meister gewöhnlich Zeile für Zeile die begleitenden Stimmen dem festen Choralgesange nach; wie in „Christ lag in Todesbanden." Doch auch diese Form genügte ihm noch nicht; wir finden Durchführungen, in denen die begleitenden Stimmen den Cantus firmus Zeile für Zeile in der Verkleinerung fugirt vortragen; die Gegenthemata erscheinen darin ihm nachgebildet; nach dem vollendeten Eintritte sämmtlicher Stimmen breitet sich der Cantus firmus der Oberstimme in gedehnten Klangen aus. Doch auch hier sehen wir den Cantus firmus in verschiedenen Stimmen wechselnd auftreten. Noch eine Eigenthümlichkeit *Bach's* ist es, den Choral zu paraphrasiren; dies geschieht in Chören, wie in Solo's. Und auch diese Behandlung zeigt sich in vielseitiger Weise ausgeführt. — In der Cantate: „Wer nur den lieben Gott lässt walten" tragen zuerst einzelne Stimmen in figurirter Nachbildung die Choralzeile vor, bevor diese selbst vom vollen Chore gesungen wird. In der Cantate: „Warum betrübst du dich, mein Herz" beginnen einzelne Stimmen den Klagegesang in freier melodischer Form, dann tritt erst der Choral ein, der immer wieder durch den Zwischengesang einer Solostimme unterbrochen wird. — Aehnliches geschieht in der Cantate: „Herr wie du willst, so schick's mit mir." Schon der einleitende Instrumentalsatz giebt in einfacher Wiederholung die vier ersten Tone des Cantus firmus, bevor er ganz ausgebildet im Horn erscheint. Nachdem die beiden ersten Zeilen vom Orchester unter fortgesetzter Durcharbeitung des der Begleitung gegebenen Thema's ausgeführt sind, fassen die Singstimmen den Choral auf und tragen ihn vierstimmig vor. Der Choral wird Zeile für Zeile durch Recitative von Solostimmen unterbrochen, während dessen das freie Spiel der Instrumente seinen Fortgang behält und der Anfang des Chorals, an die Worte: „Herr, wie du willst" erinnernd, immer prägnant durchklingt. — In den Solegesängen, welche auf Choräle gebaut sind, lassen sich ebenfalls viele verschiedene Behandlungen wahrnehmen. Die

Singstimme trägt die Choralzeile, nach Maassgabe ihres Inhaltes verziert oder ungeschmückt einfach vor, und ergeht sich dann in recitativischer Form zuweilen im Arioso. Hierzu ein kurzes Beispiel:

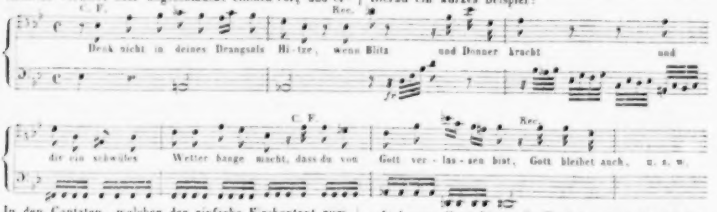

In den Cantaten, welchen der einfache Kirchentext zum Grunde liegt, bildet *Bach* Chöre, Recitative, Arien und Duett's aus der Choralmelodie, und mindestens lässt sich (im Hauptthema immer) ein Anklang an die melodische Form der ersten Zeile, oder auch, wie der Text es ergiebt, einer anderen analogen erkennen, wie in: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," in: „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," und mehreren anderen. Ja die Melodie eines analogen Choraltextes benutzt *Bach* als stärkeres Ausdrucksmittel für seine Tonstücke, wie z. B. den schon oben erwähnten Eintritt der Choralmelodie zu: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist" in der Arie: „Letzte Stunde, tritt herein." Eine ähnliche tiefsinnige Anwendung des Chorals findet sich in der Cantate: „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" (Kirchenmusik, von *Marx* herausgegeben, No. 6). Ueber den in ruhig gemessenem Schritte sich gleichmässig fortbewegenden Fundamentalbass sprechen die drei tieferen Stimmen in *ihren tiefsten Stimmlagen* über den Text: „Es ist der alte Bund, Mensch, du musst sterben," einander imitirend, ein Thema: das *Unvermeidliche, das Gesetz* aus; nach der ersten Durchführung tritt der Sopran allein mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu, komm" ein, die freudige Ergebung des Gläubigen in Gottes Fügungen ausdrückend. Da ertönt, ganz unerwartet, von den bis dahin stummen Gamben und Flöten die Melodie des Chorals: „*Warum betrübst du dich, mein Herz*" und verbindet sich mit dem Gesange. Die tieferen Stimmen ergreifen von Neuem ihren unterbrochenen Satz: „Es ist der alte Bund," in wachsender Freudigkeit schliesst sich ihm der Sopran an; die Melodie der dritten Zeile des erwähnten Chorals klingt trostend in kurzen Absätzen dazwischen, an ihren Text erinnernd: „Vertrau du deinem Herre Gott." Immer schauerlicher ertönt der Ruf: „Mensch, du musst sterben," die Stimmen drängen sich, nicht einzeln schreiten sie mehr neben einander her, sie einigen sich: treibend einander und gedrängt, nehmen sie wie im Kampfe die letzte Kraft zusammen, sich zum ersten Male zur Höhe aufzuschwingen, von welcher sie schleunigst in einen scharf distonirenden Accord hinabsinken, um dann gänzlich zu verstummen. Von den Flöten erklingt dazu die letzte Zeile des Chorals, an dessen Schlusston sich mehrere Male der Oberhalbton in herbem Wechsel wie ersterbend anschliesst, indess der Sopran mit den Worten: „Ja komm, Herr Jesu" die Tonleiter sanft hinabgleitet, leise verhallend die Dissonanz ohne alle Begleitung auflöst, und das Stück auf der Terz *endigt*, ohne es zu *beschliessen*. — Zu welch einer Menge von Bildern und Betrachtungen hier so der Hörer als der Vortragende angeregt wird, bedarf keiner weiteren Auseinandersetzung. — Eben so sinnreich und tiefergreifend tritt der Choral: „Mit Fried und Freud fahr ich dahin" in dem darauf folgenden Stücke ein, nachdem die Altstimme: „In deine Hand', o Herr, befehl' ich meinen Geist" sehnsüchtig verlangend und demüthig ergeben ausgesprochen hat und die Stimme des Trostes, der Erhörung, der Verheissung: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein" sich hören lässt, welche die Gamben in geheimnissvollen Klängen umhüllen. — Die ganze Cantate gehört überhaupt zu den tiefsinnigsten und wirkungsreichsten unter *Bach's* Kirchenmusiken. Aehnliche ergreifende Beziehungen zwischen dem Texte des Chores und den einzelnen Zeilen des dazu eintretenden Chorales finden sich in dem grossen Einleitungschore der Passionsmusik. —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris, Ende Mai. *Opernverhältnisse, Auber's Sirene.* Die überreiche Concertsaison schien diesmal für das etwas magere Opernrepertoir entschädigen zu wollen. Die Academie royale hatte wenig für Erfolge gesorgt, und ihre Ernte war darum auch unbedeutend; hingegen blieb die komische Oper die Lieblingsbühne des Publicums, weil sie die Function des Spieles in einer ihrem Berufe adäquaten Weise erfüllt. Seit jenen denkwürdigen Zeiten, in denen das Partisanenwesen der Musikliebhaber in Paris sich durch erneuerte Veranlassungen immer gegenseitig verdrängte, um die Dictatur des Geschmackes an sich zu reissen, stand das Bouffonenwesen erst dem steifen Cothurn *Rameau's*, später dem Stadium *Gluck's* und so auch dem romantischen Heroenthume *Berton's, Spontini's, Cherubini's* u. s. w. entgegen. *Duni, Monsigny, Philidor* und Andere emanzipirten die französisch-komische Oper auf das Entschiedenste, und das Theater Feydeau, seiner früheren Siege eingedenk, brachte in letz-

terer Zeit Richard Löwenherz und den Deserteur von letzteren Beiden wieder zur Aufführung. Das entschiedene Glück, das diese älteren Werke bei einer neuern Generation machten, lässt vermuthen, dass, wenn die grosse Oper dasselbe thäte, der Erfolg ein ähnlich günstiger wäre. Allein der dort emancipirte Geschmack würde etwas stark in die Enge getrieben werden, wenn er hier gerades Gegentheil in erhabener Einfachheit neben sich hätte, und darum bleibt es der grossen Oper eine gelegene Ausflucht, die Partieen älterer classischer Werke nicht mehr genügend besetzen zu können. Die Componisten des Theaters Feydeau haben sich der Wiederaufführung älterer Opern nicht allein nicht widersetzt, sondern *Adam* hat sogar das Orchester zum „Deserteur" vollstimmiger gesetzt, was ihm denn der selige *Monsigny* verzeihen wolle. Andere, wie *Auber*, haben jene Rivalität an und für sich nicht zu fürchten, und Letzterer beweist immer wieder auf's Neue, dass ihm die längst anerkannte Fülle heiterer Lebenslust im Schaffen seiner Werke noch ungestört innewohnt.

Die „Sirene," sein letztes Werk, macht wieder entschiedenes Glück und gehört zu den frischesten seiner Productionen. Das Libretto, aus der geschickten Hand *Scribe's*, musste, unterhaltend und geistreich wie es ist, selbst ohne Musik seine Wirkung nicht verfehlen. Ohne die Intrigue hier weitläufig erzählen zu wollen, genuge die Bemerkung, dass man sich unter der Sirene keine Mythengestalt, sondern ein halbmodernes schönes Mädchen vorzustellen habe, das von seinem Bruder, einem Schmuggler, seiner wunderbaren Stimme wegen zu Täuschungen und Intriguen gegen die Grenzwächter benutzt wird. Für die Anwendung einer von *Auber* sehr geschickt dargestellten Naturbegabung will ihr Bruder sie aber auch „fürstlich" ausstatten, und am Ende vollführt dies theils seine eigene Machination, theils der Zufall. — Die Ouverture, die zu den besten Tonstücken des Ganzen gehört, bewegt sich in dem längst anerkannten graziösen *Auber*'schen Styl, und namentlich ist der erste Satz, der in ruhigem Tempo mit schöner Harmonie von Blech- und Streichinstrumenten gearbeitet ist, vortrefflich zu nennen. Weniger günstig wirken die hierauf folgenden walzerartigen Bewegungen, wohingegen der Schluss wiederum werthvoll genannt werden muss. Von eigenthümlichem Character sind fast die sämmtlichen Arien, oder, wie der französische Librettendichter sie nennt, Couplet's der Sirene (Zerlina). Die Sopranstimme verlässt hier selbst im Ensemble den Typus einer eigenthümlichen Lieblichkeit nicht, und um das Urtheil über das ganze Werk kurz zusammenzufassen, sagen wir: es ist Leben, und zwar heiteres und geisterfreuendes, in ihm. Das Moment der Bewegung ist dem französischen Geiste überhaupt eigen, und er bringt es in den Stadien des Lebens selbst, wie in denen der Kunst auch wirklich zur Erscheinung. So ist z. B. das erste Couplet (die vom Componisten bestimmte Formbenennung können wir nicht anführen, weil die Partitur noch nicht erschienen ist): „Quand vient l'ombre silencieuse" u. s. w., ungefähr im Character von *Weber's* „Einst träumte meiner sel'gen Base," voll dargestellter Lebendigkeit; eben so das erste Hervortreten der Sirenenstimme, die Anfangs nur von einfachen Violen getragen wird. Zu den besten Stücken gehört ferner eine Arie Scoretto's, des Schmugglers: „Voyez-vous ce sombre nuage" mit klangvoller Instrumentenmalerei; ferner die gleich darauf folgende Cavatine in C dur, die dann durch das Eintreten des Chores zu einem Ensemble-Stücke wird. Mittelpunct des Ganzen ist das grosse an Situationen und musikalischem Ausdrucke reiche Ensemble im zweiten Acte. Der Allgemeinwirkung des Stückes aber ist der Umstand günstig, dass die Partie der Sirene sich bis zum Ende, theils durch das Stück selbst, theils durch die musikalische Behandlung steigert. Die neue Oper *Auber's* ist hier übrigens Cassenstück und ohne Zweifel ein neuer Beleg für das unermüdete Talent des Componisten, der bereits mehr als einmal die Seichtigkeit der hiesigen Opernrepertoire verbütet hat. In Paris muss eine solche Thätigkeit darum noch von doppeltem Interesse sein, weil hier selbst das Vortreffliche, bei der unaufhaltsamen Genusssucht des Publicums, stets der Abwechslung weichen muss. Durch die *Auber*'sche Muse nun kommen zum Mindesten keine monotonen Producte auf die Bühne, die leider gar zu oft im Anscheine von Kunststrenge unverdiente Ansprüche geltend zu machen suchen. Wenn es sich denn einmal von vorn herein nicht um die höheren Kunstinteressen handelt, so ist die Offenbarung des Lebens doch jedenfalls der Strenge des Verstandes und dem damit so häufig verbundenen Mangel an innerem Leben vorzuziehen.

C. D.

Frankfurt. (Beschluss.) Der Tenorist *Breiting* gab den Robert mit Beifall, und Herr *Weitgass* von Freiburg den Iwanow, Fröhlich und Dixon. Die Stimme ist schwach, aber angenehm. Bei dergleichen Spielrollen kommt es mehr auf characteristischen, markirten und sichern Vortrag, als auf schönes Singen an. Da aber Herr *Weitgass* nicht Sänger ist, so möge er sich das Erstere in einem desto höhern Grade aneignen. Persönlichkeit und Spiel sind für sein Fach sehr geeignet, und mit seinen Impromptus erreicht er seinen Zweck; man lacht. Wo er aufgemuntert und warm wird, muss er ein beliebtes Mitglied werden. Fräul. *Sahr* sang auch einmal die Königin der Nacht, und zwar die letzte Arie um eine Terz tiefer. Manchmal ist unser Publicum doch auch gar zu nachsichtig.

Nun ein zeitgemässes Wort über Beifallsbezeigungen. Diese sind auch hier nicht immer die Probe des Verdienstes. Da geht ein armseliger Schachergeist herum und bietet Beifall für ein Geringes feil. Der Fremde, befangen und ängstlich, opfert gern dem Gebrauche, oft auch um Zudringlichkeiten nur los zu werden. Aber nicht allein der secundaire, auch der selbständige Künstler geht nicht selten in diese Falle, und das ist eben so traurig, als lächerlich. Alle Theile wissen, dass sie täuschen und getäuscht werden, und doch thun sie es. Dem ganzen Publicum ist der Grund irgend einer von der Galerie ausgehenden Salve gar wohl bekannt. Der auf diese Art Gefeierte weiss, dass es dem Publicum und seinen Collegen bekannt ist, und doch fühlt er sich in seiner Selbsttäuschung geehrt. Das Publicum nicht minder kennt die Empfindungen des sich Verbeugenden. Eben so gut weiss

jene bezahlte Horde, dass diese Untriebe ein offenes Geheimniss sind, und dennoch scheut sie sich nicht, recht frech darein zu lärmen. Kann es aber einen ärgern Wahnsinn geben? Und doch ist dieses schnöde Princip eines der wichtigsten in der Theaterwelt. Dass durch solche Kunstgriffe Niemand durchdringt, versteht sich von selbst. Das wahre Schöne bedarf ihrer nicht; es bahnt sich den Weg durch alle Parteien und Vorurtheile. Würden alle Mitglieder sich vereinigen, solchen Schachergeist zurückzuweisen, so würde ein freieres Urtheil walten, das dem Kunstpriester, wie dem Kunstlaien zu Gute kommt. Es wird aber noch so weit kommen, dass sich der noble Theil des Publicums von jeder Beifallsbezeigung zurückzieht, und dann schwingt der Geist der Zeit: Missbrauch im frechsten Uebermuthe seine Geissel.

Den theatralischen Theil des Berichtes schliesse ich mit der Nachricht, dass wir für *Pischek* noch keinen Ersatz haben, und dass *Guhr* deshalb eine neue Entdeckungsreise nach Oesterreich und Böhmen unternommen hat. —

Nun zu den Concerten. Im Style jener früher so beifällig aufgenommenen dramatisch-chronologischen Concerte gab *Guhr* eines zu seinem Benefiz am 15. März, aber nicht, wie sonst, in Schulen, sondern in Zeitabschnitte von *Gluck* bis *Berlioz* eingetheilt. Die Ironie in diesen beiden Endpuncten liegt in der Sache.

Die *erste Abtheilung* gab Scenen aus folgenden Opern: 1) Armida, nach vorhergegangener Ouverture (*Gluck*). 2) Schöne Müllerin (*Paisiello*). 3) Zerstörung Jerusalems (*Zingarelli*). 4) Heimliche Ehe (*Cimarosa*). 5) Zemire und Azor — Spiegelscene (*Gretry*). 6) Uthal (*Mehul*).

Die *zweite Abtheilung*: 7) Palmira (*Salieri*). 8) Doctor und Apotheker (*Dittersdorf*). 9) Idomeneo (*Mozart*). 10) Die weisse Frau — zweites Finale (*Boieldieu*). 11) Faniska — Introduction (*Cherubini*). 12) Ouverture aus Leonore (*Beethoven*).

Die *dritte Abtheilung*: 12) Silvana — Ouverture und Ariette (*C. M. v. Weber*). 14) Zemire und Azor — Spiegelscene (*Spohr*). 15) Moses (*Rossini*). 16) Vestalin (*Spontini*). 17) Maurer und Schlosser (*Auber*). 18) Hugenotten — Verschwörungsscene und Finale (*Meyerbeer*), und zum Schluss 19) die Ouverture aus: Die Vehmrichter (*Berlioz*).

Nur wurde, weil die Zeit schon sehr vorgerückt war und Musici wie Sänger, Chor wie Publicum von den heranstürmenden Genüssen bereits abgestumpft zu werden begannen, die grosse Hugenottenscene weggelassen. Der Saal war überfüllt, der Beifall gross, und die Hitze erstickend. *Guhr* hat seinen alten Ruf der Energie, wie geistiger und physischer Spannkraft wieder einmal bewährt. Am Charfreitag wurde *Aloys Schmitt's* Oratorium „Moses" (mit Text von *Wilhelm Kitzer*) im Theater gegeben. Das Haus war leer und der Beifall nur schwach. Es ist ein harter Spruch von Vielen, dass *Schmitt's* Oper: „Das Osterfest" in die Kirche, und das Oratorium „Moses" auf die Bühne gehöre. Jedenfalls haben beide Werke, trotz ihrer grossen Verdienste um Instrumentation und musikalisches Wissen, sich hier überlebt. Am Ostersonntag wurde *Guhr's* chronologisches Concert bei vollem Hause wiederholt.

Noch ein Concert in grösserem Styl zum Besten der Mozartstiftung gab Herr *Aguilar* aus London, ein kaum zwanzigjähriger Künstler und Schüler unseres trefflichen *Schnyder von Wartensee*. In seiner grossen Symphonie (C dur), mit welcher er debütirte, spricht sich Talent, Wissen und Phantasie aus. In ihr liegt die Garantie für glückliches Fortschreiten, sobald die Begeisterung für das Schöne und das glühende Bedürfniss, zu schaffen, sich mehr in Maass und Form schmiegen, und der Geist der Ruhe über dem Vulkan schweben wird. Schwer mag es sein für den Meister, die üppige Jugendkraft zu zügeln, aber *Schnyder* ist ganz der Mann dazu, und so dürfen wir in *Aguilar* einen würdigen Jünger Euterpe's begrüssen. Doch drängten sich mir beim Anhören dieser Symphonie die alten Gedanken wieder auf, nämlich: Woher im jugendlichen Gemüth, wo noch Alles fröhlich und klar aufspringen soll wie Maiknospen, woher dieser überschwängliche Schmerz, diese Todessqual, und dieses finstere Grübeln, das selbst im Scherzo sich kund giebt? Woher dies Chaos von Dissonanzen und Vorhalten? Wie soll der ernste Mann componiren, wenn die Jugend schon auf diese Weise beginnt? Giebt es keinen Frühling mehr in der Musik? und sollte den die Jugend nicht repräsentiren? Aber es will Alles *Spohr* und *Beethoven* sein und den *Berlioz* noch überflügeln; und wir hatten doch auch einen *Haydn* und einen *Mozart*. — Dann trat auch Herr *Aguilar* als Pianist auf; die Wahl machte seinem Geschmacke alle Ehre. Er trug das herrliche Rondo von *Hummel* (A dur) und das *Beethoven*'sche Concert (G dur) vor. Sein Spiel ist solid, aber es entbehrt noch jener poetischen Auffassung und energischen Frische, welche wir nur bei Pianisten nicht vermissen, die mit vollliger Herrschaft über Empfindung und Mittel an öffentliche Triumphe gewöhnt sind. Unser braver Violinist Herr *Eliason* spielte den ersten Satz des *Beethoven*'schen Concerts (D dur) mit edlem, ich möchte sagen, stolzem Vortrage, und mit vollem Tone. Mit zwei Sätzen aus der ersten Symphonie *Schnyder's von Wartensee* (hier schon öfter aufgeführt) begann die zweite Abtheilung, und sechs grosse Chöre, von unserm Liederkranze vorgetragen, schlangen sich durch das Ganze. Dies Concert, ein sehr gehaltvolles, entbehrte für das grössere Publicum dennoch einer freundlichen Beleuchtung. Keine junge Sängerin mit Vergissmeinnichtangen und Rosen im Haar; kein *Pischek* mit Liedern von *Speyer* oder böhmischen Nationalgesängen; keine Variationen über *Donizetti* oder *Lanner*! Herrn *Aguilar* gebührt indessen der Dank der Kenner, und besonders der Mozartstiftung, da er alle bedeutenden Kosten auf sich nahm und dem Institute den reinen Baarertrag überliess.

Der Instrumentalmusikverein gab die Symphonie von *A. Romberg* (Op. 6), ein *Hummel*'sches Clavierconcert, Ouverturen von *Beethoven* und *Guhr*, Violinvariationen von *Beriot*, und kleine Gesänge. Ich konnte dieser Soiree nicht beiwohnen. Kleinere mit Mühe und Qual zusammengebrachte sogenannte grosse Concerte oder Soirées musicales veranstalteten der blinde Flötist *Moritz Thiele* und der Pianist *W. Schulthes*. Letzterer dürfte der musikalischen Welt noch unbekannt sein; früher ausgezeichneter Dilettant, betritt er nun die klippenvolle Bahn des Künstlers. Ein Schritt über diese verhängnissvolle Grenze,

und ein ganz neuer Maassstab der Beurtheilung wird angelegt. Herr *Schulthes* ist vollkommen Herr über seinen Mechanismus, nur ist er in seinen Compositionen zu sehr Nachahmer unserer Modeliteratur. Möge er in einer transcendenteren Richtung seinen eigenen Weg gehen, und niemals seinen Uebertritt zu bereuen haben! Herr *Thiele* wird überall aufmunternde Theilnahme finden. Zum Vortheil unseres nunmehr pensionirten Schauspielsouffleurs, Herrn *Carl Henze*, so wie für eine kranke Waise, veranstaltete *Guhr* Concerte, worin die besten Kräfte unserer Oper wirkten. Auch die zweite und dritte Soirée *Rosenhain's*, von einem gewählten Auditorium besucht, liefen endlich glücklich vom Stapel. Dem bekannten Style treu wechselten Clavierquartetten und Trio's mit Liedern in gewählter Mannichfaltigkeit ab. Unter letzteren zeichnet sich *Neeb's* Ballade „Andreas Hofer" aus. *Conradi* machte heute, wie früher *Pischek*, viel Glück damit. In Zwischenacten hörten wir die Herren Gebrüder *Belcke*. Was diese Künstler auf der Flote, auf Posaune und Tenorhorn leisten, ist bekannt. Es sind Virtuosen im edlen, ich möchte sagen harmonischen Sinne des Worts, um den Contrast mit jener magern, klingelnden Einseitigkeit zu bezeichnen, womit die moderne Schule so prätentiös auftritt. Zu dieser nun bekennt sich der Euphonist Herr *Ferdinand Sommer*, der sich in Scenen aus Robert der Teufel, in Fantasieen aus Norma, in Violinvariationen von *Mayseder* (das Euphonion ist eine Art von neuconstruirtem Ophicleide) und in der Arie des Sarastro sehr exponirte. Das Theaterpublicum zeigte sich so unglaublich langmüthig, dass es um so mehr Pflicht der Kritik wird, die Anmassung des Herrn *Sommer* zurückzudrängen. —

Man wird eingestehen, dass in einer Stadt, wie Frankfurt, die unter 60,000 Einwohnern kaum 8000 zählt, welche thätiges Interesse an Musik nehmen, dass in einer solchen binnen vier Monaten nicht wohl mehr Musik getrieben werden kann. Von den „grossen musikalischen Productionen" der *Heinefetter*'schen Musikgesellschaft unter Leitung des Herrn *Hupp*, auf der Mainlust; über die Vocal- und Instrumentalconcerte des steyer'schen Natursängers *Franz Esken's* im Verein mit dem „rühmlichst bekannten Mainzer Orchester à la Strauss" während der Restaurations; von den Wachtparademärschen, von den tausenderlei ilochgenüssen der Haustonkunst, und endlich von der Drehorgel-, Bergknappen-, Harfen- und Bettelmusik auf allen Gassen während der Messe, von dem Allen will ich jetzt gar nicht reden. Hätte aber meine Feder Ohren und Nerven, ihr würde schon vor der Erinnerung dieser losgelassenen Tonfluthen schwindeln, die ich in der That in mich habe aufnehmen und verdauen müssen. Alles bewundert und beklagt Herrn *Guhr*, der als alleiniger (um nicht zu sagen einziger) Dirigent wie ein zweiter Atlas den grössten Theil dieser Bürde auf seinen Schultern trägt.

Dennoch habe ich noch über die drei letzten Museen zu berichten; die Aufführungen dieses Instituts repräsentiren bekanntlich einen sehr wesentlichen Theil unserer musikalischen Kultur. In diesen Museen wurde aufgeführt: an Symphonieen, die ersten drei Sätze der neunten von *Beethoven* (Dmoll), die neueste von *Mendelssohn* (Amoll) — auf vieles Verlangen wiederholt, — *Beethoven's* Bdur- und *Haydn's* Abschieds-Symphonie. Ouvertüren aus: Le jeune Henry von *Méhul*, und aus *Catel's* Semiramis. Pianoforteconcerte: von *Mozart* aus Es und Cdur, von dem jungen *Gollmick* und *Waldhäuser*, und *Beethoven's* Quintett aus Es für Pianoforte, Hoboe, Clarinette, Fagott und Horn, von *Guhr* vorgetragen. Endlich (ausser den Vorlesungen und declamatorischen Vorträgen) Lieder von *Neeb*, *Esser*, *Speier*, *Eliason*, *Gollmick* und *Schädel*.

Gegenwärtig scheint sich die erschöpfte Natur der musikalischen Productionen in unsern Mauern zu erholen. Fräul. *Capitain*, deren Andenken an ihre Darstellung als Gräfin Armand mir noch lange wohlthun wird, schwimmt den Rhein bis Düsseldorf hinab, das Cölner Musikfest umgehend, und sammelt neue Kräfte zu neuen Leistungen. Unser Sänger-, Orchester- und Chorpersonal ruhet ebenfalls auf seinen Lorbeeren — der Eine wird weicher, der Andere etwas härter liegen — und Alles spannt auf *Guhr's* Zurückkunft. Dann aber soll's wieder losgehen. *C. G.*

Feuilleton.

Die Apollostatue, die das Berliner Opernhaus zieren wird, ist vollendet und soll bald auf der Giebelspitze desselben aufgestellt werden. Sie ist nach dem Apollo Musagetes im Berliner Museum ausgeführt, mithin eine Nachahmung der antiken Statue.

In einem Concert spirituel, welches am 6. April zu Lille in Frankreich gegeben, mit einer Ouverture von *Halevy* eröffnet und mit *Rossini's* Stabat mater geschlossen wurde, kam auch ein Theil einer Symphonie des deutschen Componisten *Emil Steinbühler* aus Frankfurt am Main geburtig zur Aufführung und wurde vortrefflich befunden.

Sophocles' Antigone mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik ist nun in Paris auf dem Odeonstheater zur Aufführung gekommen und hat, den Zeitungsberichten zufolge, einen tiefen, ergreifenden Eindruck hervorgebracht.

Hector Berlioz hat vom König von Preussen für das dem Letzteren gewidmete Werk über Instrumentation eine goldene Dose und eine dergleichen Medaille erhalten.

Tichatschek ist in Dresden auf weitere zehn Jahre, von 1845 bis 1855, mit einem jährlichen Gehalte von 5000 Thlr. und dreimonatlichem Urlaub engagirt worden.

Am 19. April starb in London der Harfenspieler *Witt*.

Soudre, der Erfinder der musikalischen Telephonie, hat von der französischen Regierung den Auftrag erhalten, hundert Trompeter nach seinem System auszubilden, um sie unter die zu militärischen Uebungen nach Metz marschirenden Regimenter zu vertheilen. Diese Regimenter werden mit einander durch das neue Tonsignalsystem correspondiren.

H. Herz in Paris hat ein Flügelpiano von sehr kleinem Format und neuer Construction aufgestellt, zu dessen Prüfung das Institut einen aus den Herren *Auber*, *Carafa*, *Halevy*, *Onslow*, *Spontini* bestehenden Ausschuss ernannte. Der Bericht desselben lautet sehr günstig *).

*) Ein Pianoforte dieser Gattung kann bei den Verlegern der allgemeinen musikalischen Zeitung in Augenschein genommen werden.

von Frankfurt aus gesprochen worden. Mad. Beck, Mad. Reger, und Mad. Elisa Lang.

Die Sänger — Tenoristen: die Hrn. Lasser, Tochtermann, und Schack.

Bassisten: die Hrn. Zonka, Maurer und Muck. Der Erstere hat sich vornehmlich Ruf erworben durch die meisterhaft vorgetragene Rolle des Jupiters in der Oper Castor und Pollux mit der Musik vom Abt Vogler. Maurers ausgezeichneten Talenten hat man überall, schon ehe er zu uns kam, ihr Recht wiederfahren lassen. Unter den neuern Rollen, in welchen er ganz vorzüglich glänzt, nenne ich: Hubert in Camilla, Axur, Micheli in Cherubini's deux journées, und Dichter Braun in der von Maurer selbst in Musik gesetzten Operette: Dies Haus ist zu verkaufen. Muck ist vorzüglich im Komischen beliebt, und auszeichnenswerth ist seine ungemein verständliche Aussprache.

Instrumentalmusik. Klaviermeister: Grätz, ein würdiger Schüler von Haydn und Bertoni; ein Mann, der mit ächtem Kunstgefühle in die tiefsten Geheimnisse der Harmonie dringt, der durch seine vielen, aber noch nicht öffentlich bekannten Werke als ein tiefer Komponist sich kennbar gemacht hat. Unter seine vorzüglichsten Arbeiten gehören: mehrere Messen, im wahren, edlen Kirchenstyle verfasst; ein Oratorium: der Tod Jesu, mit der Poesie von Schubart — voll Sinn, Geist und Ausdruck; das Gespenst mit der Trommel, eine Operette in 2 Aufzügen — Der schlechten Poesie allein muss man es zuschreiben, dass die verdienstliche Arbeit des Künstlers weniger gewürdiget worden, als sie es in den Augen eines jeden Kenners allerdings verdiente. — Adelheid von Veltheim, eine grosse Oper in 3 Aufzügen, die Poesie von Grossmann. Sie mag den einzigen Fehler an sich haben, dass sie wegen der äusserst schwer gesetzten Singstimmen nur für wenige Theater geeignet ist.

Direktor der Instrumentalmusik: Karl Cannabich. Mehrere seiner Arbeiten (er ist Schüler von Grätz) sind bereits durch den Stich bekannt, und die meisten davon mit verdientem Beyfall aufgenommen. Für das Theater schrieb er das Melodram Orphé, voll grosser und erhabener Ideen; überall Licht, aber wenig Schatten. Er ist ein angenehmer, aber kein grosser Violinspieler.

Konzertmeister: Joseph Moralt, ein geschickter Violinspieler. Fertigkeit und Deutlichkeit im Vortrage sind unverkennbare Eigenschaften seines Spiels: aber doch vermisst man an ihm das Grosse, Edle und Imponirende, das Friedrich Eck so unnachahmlich in seine Töne zu legen verstand.

Konzertgeiger: Schemenauer, Bürger, Joh. Bapt. Moralt, und Bohrer.

Orchestergeiger: Joh. Bapt. Geiger, Clemens Blumm, Held, Heiss und Holzbauer.

Flötisten: Metzger — im eigentlichen Sinne des Wortes, Künstler, dessen ausgezeichnetes Talent noch mehreres hoffen lässt, als er jetzt schon leistet.

Hoboisten: Raam — im Tone grösser noch als Lebrun; Flad, sein trefflich gebildeter Schüler.

Bratschisten: Ramlo und Jak. Moralt.

Violoncellisten: Schwarz. Sein Spiel ist voll Kraft und Würde. In seinem Adagio herrscht feine Empfindung und ausdrucksvolles Gefühl. Phil. Moralt. Man hat gegründete Ursache, zu glauben, dass er seinen Lehrer (Schwarz) bald erreichen, oder vielleicht gar noch übertreffen werde. Pet. Legrand. Seine Manier ist artig, aber nicht gross.

Fagottisten: Phil. Ruppert, ein Schüler des Virtuosen Ritter. Schade, dass dieser junge Mann seinen Meister gerade in dem wichtigsten Momente seinerer Ausbildung verlor! —

Violonisten: Marconi und Bohrer — von ungemeiner Kraft des Bogens und Präcision.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Souvenir de la Sirène,

Opéra de D. F. E. Auber.

Fantaisie pour le Piano

par

Fr. Kalkbrenner.

Op. 180.

Leipzig, den 10. Juni 1844.

Breitkopf & Härtel.

Werke zur Theorie und Geschichte der Musik

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Chladni, Lehrbuch der Akustik. Neue Ausgabe mit 12 Kupfern und einem neuen wohlgetroffenen Portrait des Verfassers. 4 Thlr.

— — Beiträge zur praktischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau. 4 Thlr. 20 Ngr.

— — Neue Beiträge zur Akustik, mit 10 Steindrucktafeln. 2 Thlr. 20 Ngr.

Färster, Anleitung zum Generalbass. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Ngr.

Frantz, K. W., Anweisung zum Moduliren für angehende Organisten und Dilettanten der Musik, in Beispielen dargestellt. 22½ Ngr.

Fritz, B., Anweisung, wie man Klaviere, Fortepiano's und Orgeln nach einer mechanischen Art in allen 12 Tönen gleich rein stimmen kann. 3. Auflage. 5 Ngr.

Gambale, E., Die musikalische Reform, ein neues Notirungssystem, aus dem Italienischen übersetzt von *F. A. Häser.* 22½ Ngr.

Griesinger, G. A., Biographische Notizen über *J. Haydn.* 20 Ngr.

Grétry, Versuche über die Musik. 1 Thlr. 15 Ngr.

Häser, Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. 20 Ngr.

Jelensperger, Die Harmonie des 19. Jahrhunderts und die Art sie zu erlernen, aus dem Französischen übersetzt von *F. A. Häser.* 2 Thlr. 15 Ngr.

Kandler, F. S., Ueber das Leben und die Werke des *G. Pierluigi da Palestrina,* nach *Giuseppe Baini,* herausgegeben mit einem Vorworte und mit gelegentlichen Anmerkungen von *R. G. Kiesewetter.* 1 Thlr. 22½ Ngr.

Keferstein, Dr. G. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. 5 Ngr.

Kiesewetter, R. G., Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik. Darstellung ihres Ursprungs, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung, von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsere Zeit. 2 Thlr.

— — Ueber die Musik der neuern Griechen, nebst freien Gedanken über allegyptische und altgriechische Musik. Mit 8 Tafeln. 3 Thlr.

— — Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mit musikalischen Beilagen. 4 Thlr. 15 Ngr.

— — *Guido von Arezzo.* Sein Leben und Wirken. 22½ Ngr.

— — Die Musik der Araber, nach Originalquellen dargestellt. Mit einem Vorworte von dem Freiherrn v. *Hammer-Purgstall.* 3 Thlr.

Lehmann, Anleitung, die Orgel rein und richtig stimmen zu lernen und in guter Stimmung zu erhalten. Nebst einer ausführlichen Beschreibung über den Bau der Orgel, deren wesentlichen Theile und innere Einrichtung. 3 Ngr.

Lisconius, Theorie der Stimme. 15 Ngr.

Marpurg, Anfangsgründe der theoretischen Musik. 15 Ngr.

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Composition, praktisch-theoretisch, zum Selbstunterricht, oder als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Zwei Bände. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. 6 Thlr.

— — Allgemeine Musiklehre. Zweite Auflage. 2 Thlr.

— — Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit. 1 Thlr.

Morigi, A., Abhandlung über den fugirten Contrapunct. 15 Ngr.

Müller, W. C., Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst. Zwei Theile. 3 Thlr.

Petri, J. S., Anleitung zur praktischen Musik. 1 Thlr.

Schicht, J. G., Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System entworfen und mit Beispielen erläutert. 2 Thlr.

Schlimbach, G. C. F., Ueber die Struktur, Erhaltung und Stimmung der Orgel. Dritte Ausgabe. Durchgesehen und vermehrt von *C. F. Becker.* 1 Thlr. 10 Ngr.

Töpfer, J. G., Abhandlung über Saitenbezug der Pianoforte's in Tafel- und Flügelform. 9 Ngr.

Vierling, Versuch einer Anleitung zum Präludiren. 10 Ngr.

Villoteau, Abhandlung über die Musik des alten Egyptens. 20 Ngr.

Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes dargestellt. Erster Theil. netto 12 Thlr.

Zeitung, allgemeine, musikalische. 1ª bis 14ª, 15ª, 14ª Jahrgang à 4 Thlr. 12ª Jahrg. 5 Thlr. 15ª und folgende Jahrgange à 5 Thlr. 10 Ngr.

Register zu den ersten zehn Jahrgängen der allgemeinen musikalischen Zeitung (1798 – 1848) 2 Thlr. Zu den zehn Jahrgängen 1819 – 1828. 1 Thlr. 10 Ngr.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **Friedrich Hofmeister** in Leipzig.

Neue No. 4.

Ancher, Op. 26. 6 geistliche Lieder für Bariton oder Alt mit Pianoforte. 17½ Ngr.

Bauck, Op. 55. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 17½ Ngr.

Geisler, Op. 68. 9 Orgelstücke. 20 Ngr.

Lyaberg, Op. 7. Barcarole pour Pianoforte. 15½ Ngr.

— Op. 10. Andante für Pianoforte. 10 Ngr.

— Op. 15. Quatre Romances pour Pianoforte. 10 Ngr.

Tedesco, Op. 11. Galop de Bravoure pour Pianoforte. 10 Ngr.

Zöllner, Carl, Nachklänge der Liebe. Fünf Gesänge für vier Männerstimmen. 1 Thlr.

Den kleinen Vorrath von:

Geistliche Lieder von Novalis

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung

componirt von

X. Schnyder von Wartensee,

habe ich übernommen und erlasse Exemplare statt des Ladenpreises von 3 Fl. 30 Kr.

zu 1 Fl. 24 Kr. = 24 Sgr. netto.

***Joh. André** in Offenbach a. M.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juni. № 26. 1844.

Inhalt: Musikalische Zustände in Paris. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Aus Berlin. Aus Posen. Aus Rom. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Musikalische Zustände in Paris.

Gedrängte historische Entwickelung des französischen Schönheitsprincipes in der Kunst, als Ursache für den herrschenden Geschmack.

Die Franzosen haben den nationalen Typus in ihren verschiedenen Kunstrichtungen von je her zu erhalten gewusst. Der ihnen eigene Geist des Wirkens nach Aussen gab der Totalität ihrer Lebenskräfte Energie für das Formen practischer Dinge, und die That war bei ihnen vor dem verdichteten Principe da. So stellte sich das französische Volk günstig nach Aussen, und konnte in diesem äusserlichen Bestande sein inneres Gleichgewicht um so eher erhalten, als es seinen Geist weniger nach innen kehrte, um sich auf diese Weise zum allgemeinen Weltzustande zu vermitteln.

Vor dem Eintreten des emancipirten Bewusstseins im französischen Volke befand man sich behaglich und in der eigenen Genusssucht ungestört, indem man den Genuss des absoluten Herrschens der Bourbonischen Linie überliess. So konnte sich die Galanterie von oben herab als ein organisirtes Ganzes geltend machen, und die materiellen Kräfte des Individuums in ihrem Befangensein durch den Genuss dem monarchischen Principe unschädlich bleiben. Diesem Zustande nun muss Eins zum Lobe nachgesagt werden, und zwar die an und für sich zwar kokette, aber dennoch immer edlere Sucht nach *geistigem* Vergnügen. Ludwig XIV. wollte nicht allein den Ruf des tapfersten und galantesten, sondern auch den des geistreichsten Königs der Welt haben, und er hat dies für seine Zeit auch wirklich erreicht.

Die materielle Genusssucht, die in der körperlichen Schöne aufging, führte auf die Reproduction der griechischen Plastik in Frankreich. —

Von Italien her war der mächtige Accord für das Erschaffen einer neuen Kunst, und zwar der musikalisch theatralischen, auch nach Paris gedrungen, und schon vor *Lully*, dem drolligen Küchenjungen und späteren Ritter, Oberintendanten, Capellmeister u. s. w., war die „*nova musica*“ an den Ufern der Seine hörbar worden.

Auch in dieser Kunst hatte das griechische Ideal den haltbaren Stoff hergegeben, und da, wie schon oben erwähnt, geistiges Leben bei all' jenem Aufgehen des Materialismus nicht fehlte, so erhielten die Franzosen auch ein nach griechischen Mustern gebildetes Nationaldrama, das ursprünglich für das „*plaisir*“ des Königs geschrieben wurde. Den poetisch-rhetorischen Werth jener Literatur zu besprechen, gehört nicht hierher, und wir wollen nur für unsere Entwicklung aus ihr denjenigen Schluss ziehen, der uns überhaupt veranlasste, sie hier zu nennen.

Die Franzosen haben nämlich die ihnen aus der oben bereits angeführten Ursache der äussern Richtung ihres Geistes und aus dem daraus entstehenden Mangel an innerem Gemüthsleben eigene Stellung zur Kunst beibehalten. Deren letzte Aufgabe konnten sie darum noch nicht herausfühlen, und da ihnen so die Elemente für das Erkennen der starren Gebundenheit der Verhältnisse, dem verlangenden inneren Ich gegenüber, abgeht, woraus alles Tragische und Dissonirende im Leben überhaupt entspringt, so mussten sie den beschränkten ästhetischen Kreis ihrer sogenannten classischen Literatur überhaupt für den äussersten in der Kunst halten.

Dass sich diese Verblendung nun bis auf den heutigen Tag conservirt, ist für den allgemeinen Zustand der Kunst in Frankreich von um so grösserer Wichtigkeit, als letztere, namentlich aber die musikalische, in Deutschland seither längst in ihren eigentlichen Zenith getreten, und in die Welt des Geniessens übertragen wurde, für deren Mittelpunct von je her Paris galt.

Bevor wir aber auf diesem Standpuncte weiter gehen, wollen wir noch einen Rückblick auf den Entwickelungsgang der Tonkunst in Frankreich werfen, um deren Hervortreten mit dem allgemeinen Bildungsfortgange der Kunst überhaupt zu verknüpfen, und uns so in unser eigentliches Terrain zu werfen.

Lully blieb der musikalische Abgott der Franzosen bis auf *Gluck*. Die Worte: beauté, plaisir, sentiment und dergleichen schöne Ausdrücke, spielten in dem fast an Wahnsinn grenzenden Lobqualm, den man seiner Musik hundert Jahre hindurch spendete, eine grosse Rolle. Es ist ein wahrer Jammer, die Menge „Essai sur la musique, Reflexions sur l'Opéra“ u. s. w., die sich in Brochüren oder phrasenvoller Bücherform aus dem 18. Jahrhundert erhalten, zu lesen, ein Jammer, den Streit mit den Italienern vor und nach *Rameau*, den der *Rameau*isten und *Lully*sten, zu verfolgen. Der französische Esprit machte sich hier, seiner ganzen Spitzfindigkeit und äusserlichen Berührung der Dinge nach, breit. Die Darstellung dieser Zustände soll, da ihre Folgen für das allgemeine Bewusstsein trotz der Hohlheit der Sache selbst

bedeutend wurden, an einem andern Orte Platz finden. Hier genüge nur die Bemerkung, dass mit dem Erscheinen *Gluck's*, das die musikalische Ausprägung des schönen griechischen Ideals zur Folge hatte, den Franzosen, bei all' ihrem an und für sich anerkennungswerthen Enthusiasmus, keine andere Lehre als Niederschlag dieses Wirkens blieb, als: dass das Schöne schön sei und plaisir und sentiment erwecke. Höchst bezeichnend für dieses Kunstevangelium der Franzosen ist *Marmontel's* Urtheil über *Gluck*, dessen Wirken er sich als Protector *Piccini's* überhaupt widersetzte. Nachdem er nämlich zu beweisen suchte, dass *Gluck's* Musik eigentlich nicht schön sei, sagt er: „so will ich denn zugeben, dass *Gluck* der *Shakespeare* der Musik sei, ein *Racine* der Musik ist er aber nicht!" So wie nun die untergeordnete Schönheit jener Literatur den Franzosen die höchste und letzte in der Kunst ist, so beruhte der ungeheure Erfolg *Gluck's* zum Theil auch auf der Composition der *Racine'schen* Iphigenia.

Die Zeit Ludwigs XV. hatte sich, übersatt an sinnlichen Genüssen, dadurch wieder aufzureizen gesucht, dass sie sich den sinnlichen Genuss als selbst in der naiven Natur existirend zu emancipiren suchte. Man schuf eine Schäferwelt und fand in dieser Stoff für die ebenfalls aus Italien herübergegangene *komische* Oper.

Die romantische Characteristik in Frankreich und ihre Folgen.

Auch in der Verfolgung der musikalischen Leistungen Frankreichs von den Zeiten *Gluck's* bis auf die unsrigen werden wir das *characteristische Element*, das in der Kunst zur höchsten und letzten Schönheit umgeschaffen werden soll, jenes Kunstschöne, das die Franzosen für die äussersten Grenzen des Schönen halten, aber von vorn herein schon in sich fasst, nirgends finden. Wo sich das Characteristische in Form des Romantischen in der *Poesie* bei ihnen geltend machte, ward es nicht von einem von Hause aus schönen Individuum repräsentirt, sondern das Characteristische, das ein allgemein Schönes schon in sich enthalten soll, enthielt hier ein hässliches Auseinander. Es ist dies die Poesie *Victor Hugo's*.

Als mit diesem untergeordneten Principe für Schönheit ausgerüstet haben wir die Pariser Welt auch in diesem Augenblicke zu betrachten. Das griechische Kunstideal versandete nach und nach in dem Halbheroenthume der Opern *Mehul's*, *Paers*, *Berton's* u. s. w. und zog eine romantische Form in die musikalisch-theatralische Kunst, die durch ein wie in der Poesie characteristisches Moment erzeugt wurde. Die Romantiker in den verschiedenen Künsten arbeiteten einander unwillkürlich in die Hände. Ich mag hier die Erfolge *Meyerbeer's*, *Halevy's* und Anderer nicht nach dem specifischen Werthe ihrer Werke beleuchten. Für die französische Kunstrichtung selbst, die wir eigentlich hier verlassen, könnte dies um so weniger entscheidend sein, als es Deutsche und nicht Franzosen waren, die jene allgemeine Richtung des Romantischen für ihre Zwecke benutzten. Der gebildete Franzose ist eher noch bei seinem alten Evangelium vom Schönen stehen geblieben. Die Gelegenheit also, die für die Ausdehnung des ganzen Kunstkreises in Frankreich mit dem Hereinziehen des Characteristischen vorhanden war, schlug sich in das gerade Gegentheil ihres erweiternden Principes um. Es wirkte nachtheilig auf die Kunst, weil es das subordinirte Schöne von vorn herein nicht in sich hatte, im Gegentheile aber, wie ich in der Richtung der Poesie bereits erwähnte, das Bizarre, Verschrobene, Hässliche.

Das Abgeschlossensein eines Kreises in der Kunst, wie dies in der Darstellung des griechischen Ideals vorhanden war, kann der Kritik als zurückgelegtes Stadium genügen, insofern in ihm das Schöne zur angemessenen Erscheinung gebracht worden ist. Handelt es sich aber einmal um das Sprengen dieses Kreises, so muss das Gewonnene für das Verdrängte entschädigen. Dies ist möglich, wenn die Elemente, die jenes Ueberschreiten dieses Kreises zu Wege brachten, von Haus aus schöne waren, und inwiefern dies in den Werken *Meyerbeer's* und *Halevy's* der Fall ist, mag Jeder, den die *Natur* des Bewusstseins des Schönen würdig gehalten, selbst erkennen. Denn es würde durchaus unnütz sein, hier mit einer Erklärung vom eigentlichen Wesen des Schönen Diejenigen zur Erkenntniss bringen zu wollen, die von Natur aus keine schönen Seelenkräfte in sich haben. Es ist dies zugleich die Ursache, warum in allen philosophischen Wissenschaften kein Begriff schwankender für die Auffassung hingestellt werden konnte, als der des *Schönen*, da dieser Begriff nur durch das sympathetische Zusammenwirken der erfassenden subjectiven und der zu erfassenden am Objecte vorhandenen Schönheit gewonnen und im Individuum klar werden kann.

Der jetzige Geschmack in Frankreich. — Berlioz.

Die Resultate jenes neuen, im Felde des Bizarren und Verrenkten aufgegangenen Geschmackes liegen vor uns; auf dem Theater kann die Musik überhaupt nur noch dann ihre Existenz geltend machen, wenn sie die Grundpfeiler materiell phantastischer Vorstellung umzieht. Haupteffecte der *Orchestik* sind die äusseren Wirkungen, die die innere durch Harmonie und Melodie zu erzeugenden verdrängt haben.

So steht es mit *der* Musik, die eine analoge Poesie zum Schwesterkusse herbeigerufen; werfen wir nunmehr einen Blick auf die Musik in ihrer *absoluten* Sphäre.

Im Principe der Instrumentalmusik liegt das innere Ertönen des Individuums, das den kämpfenden Process seiner Seelenkräfte selbst zum Vorwurfe für seine Darstellung nimmt. In Deutschland hat die Kunst in diesem ihren äussersten Bereiche das Vollendetste geleistet, was auch bereits, dem Resultate nach, in Frankreich in's allgemeine Bewusstsein getreten ist. Die hohe Verehrung für *Beethoven*, der aber seiner Individualität nach nichts weniger als erkannt ist, beweist dies genugsam. Wie nun aber die schaffenden Herren Tonkünstler der Opernmusik dem Geschmacke eine Richtung zu geben vermochten, so fanden Andere für die Producte ihrer Muse im Componiren von Instrumentalcompositionen ein bequemes Terrain, das in ähnlichen Formen Construirte geltend zu machen, vor.

Hector Berlioz, dessen journalistische Macht als Feuilletonist am Journal des Debats sich den einflussreichsten Männern an der Oper gegenüber dienstbar erwies, conservirt den Zustand des jetzigen Pariser Geschmackes in entschiedenster Weise. Das Maschinenprincip, das diesen Zustänben zu Grunde liegt, macht sich bei aller und jeder Gelegenheit geltend, und *Berlioz* erwies dem jetzigen Geschmacke sogar den ungeheuern Dienst, dass, als vor mehreren Monaten, bei der Wiederaufführung von *Sacchini's* Meisterwerke Oedipe à Colonne der Enthusiasmus älterer Musikverehrer sich hervorthat, er das Feuilleton des Journal des Debats zur Darstellung des Lächerlichen, das der Anerkennung solcher Musik zu Grunde liege, benutzte. Man hatte die Oper seit zwanzig Jahren nicht gegeben, und da sie auf diese Weise einer neuern Generation vorgeführt wurde, zu der sie durch die Kritik hätte vermittelt werden können, so verschwand sie nach einigen Vorstellungen, da die Kritik sie als mit den Meisterstücken der neuern französischen Oper durchaus unvergleichbar erkannte, vom Repertoir. Die ganze Aufführung sollte beweisen, dass das Publicum dergleichen nicht mehr wolle, und man hatte darum auch von vorn herein Nichts für eine angemessene Ausstattung und Besetzung gethan. *Berlioz* selbst hat sich von je her auf den Standpunct gestellt, Uniformen in der Kunst geltend machen zu wollen, und der innere Widerspruch, der sich zwischen seiner schaffenden und seiner kritisirenden Natur kund giebt, besteht darin, dass er auf der einen Seite die höchsten Muster der Form verehrt, selbst aber zu keinem künstlerischen Gestalten seiner eigenen Kräfte gelangen kann.

Was nun diesen Punct anbetrifft, so wird sich im Allgemeinen das Factum herausstellen, dass, wo es an qualitativen Seelenkräften für den gewaltigen Ausdruck fehlt, auch das im Wesen der Kunst bedingte Formelle sich nie herausbilden kann. Was Totalität der Darstellung werden soll, wird zerfliessende Malerei. Nur dem geborenen harmonischen Geiste, der sich, er mag seinen inneren Gehalt im Kampfe mit der seine Willenswelt bedrückenden äusseren Materie noch so sehr auseinanderzerren, das Gleichgewicht der Seele wiederzugeben vermag, kann ein natürliches Crystallisiren des geistigen Extractes gelingen. Die psychologisch-ästhetische Entwickelung des Processes, der selbst bei positiv vorhandenem Genie den Ausschlag für das Schaffen eines wahren Kunstwerkes allein abgeben kann, gedenke ich anderwärtig darzustellen. Hier sei es mir, was diesen Punct anbelangt, nur noch gestattet, dieses Gesetz vom natürlichen Sichbilden der Form, selbst ohne Hilfe des Kunstverstandes, dem Bestande der sogenannten Salon-Musik entgegenzuhalten.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. No. I. Der Schiffer von *Conrad. Kreutzer*. Hoffnung von *Fr. Schneider*. Mailied von *C. Kreutzer*. Rara virtus von *H. Truhn*. Trinklied von *A. Zöllner*. Abschied vom Walde von *F. E. Becker*. An die Güte von *Neithardt*. Schleusingen, bei Glaser. Partitur 6 Sgr., jede Stimme 2½ Sgr.

Die oben genannten Namen bürgen hinlänglich für den Werth dieser Sammlung, von welcher jährlich sechs Hefte erscheinen sollen, und welche sich, in dem vorliegenden wenigstens, bei anständiger Ausstattung durch Wohlfeilheit des Preises empfiehlt. Wir können, wenn die folgenden Hefte diesem ersten an Werth gleich bleiben, diesem Unternehmen nur einen glücklichen Fortgang wünschen, dessen es sicherlich nicht ermangeln wird, wenn die Redaction fortwährend mit gehöriger Strenge bei Sichtung der aufzunehmenden Beiträge zu Werke geht.

Eine Liederkranzprobe. Musikalische Burleske für Männerchor, von *Ludwig Molitor*. Partitur und Stimmen. Mainz, bei Schott's Söhnen. 2 Fl.

Dieser musikalische Scherz ist nicht ohne Laune und Gewandtheit durchgeführt. Dass freilich darin Heiliges und Ernstes als Substrat dienen muss, wird Manchen missfällig sein. An des Verfassers Stelle würden wir der Gesangübung, welche den Mittelpunct bildet, andere Texte untergelegt haben. Wir wissen zwar wohl, dass auch ältere, hochachtbare Componisten, wie z. B. Haydn, das Heilige und Ernste in das Gebiet des Scherzes hereingezogen haben; allein gerade jetzt möchte Solches weniger, denn je, an der Zeit sein.

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von *J. W. Kalliwoda*. Op. 124. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Man muss dem verdienstvollen Verfasser dieser Gesänge um so mehr für diese Gabe seiner Muse Dank wissen, je günstigere Gelegenheit er in ihr selbst auch nur mässig geübten Sängern bietet, sich eines frisch belebten Zusammenwirkens zu erfreuen, zu welchem durchaus nur der gewöhnlichste Umfang der Stimmen erforderlich ist. Uebrigens bedarf ein Werk, das einen solchen Namen an der Stirn trägt, gewiss keiner weiteren Empfehlung. So führen wir nur noch die Ueberschriften der, nur den letzten ausgenommen, in heiterem Tone gehaltenen Gesänge an. Es sind folgende: Lenzverjüngung. Der Abend. Frühlingsfeier. Abendlied. — Wir wünschen, dem geehrten Verfasser bald wieder auf diesem noch keineswegs übermässig bebauten Felde zu begegnen. Er würde sich dadurch, mit Beibehaltung des hier angenommenen Stimmenbereiches, oder doch mit nur geringer Ueberschreitung desselben, um sehr viele engere Musikkreise ein grosses Verdienst erwerben.

Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, nach Dichtungen von *C. Beck*, *Reinick* und *Hebel*, componirt von *Julius Melcher*. 2 Hefte. Berlin, bei Bote und Bock. à ⅔ Thlr.

Diese, so wie die zuvor angezeigten Kalliwoda'schen Gesänge gelten uns als erfreuliches Zeichen für die Emancipation der Liedertafeln von der doch allzu grossen

Tyrannei des Männergesanges. Längst schon wollte es uns, bei gemischten Liedertafeln, d. h. bei solchen, da auch die holdseligen Ehegenossinnen und Töchter der Herren Tenore und Bässe zugegen waren, durchaus nicht gefallen, dass jene blos für Braten und Torte die Rosenlippen öffnen, diese aber allein das grosse Wort führen sollten. Es schien uns dies immer sehr ungalant, und es nimmt uns Wunder, dass dieser Punct nicht bereits öfter schon von emancipationslustigen Schriftstellerinnen scharf aufgestochen worden. Höchst edelmüthig kommen jetzt freundliche Componisten dieselbigen Motionen zuvor, und binnen einigen Jahren hoffen wir wenigstens bei gemischten Liedertafeln (sie sollten es immer sein) den Männer- durch den Naturgesang verdrängt zu sehen. Gesänge, wie die vorliegenden, sind ganz dazu geeignet, den Eintritt einer neuen Liedertafelperiode beschleunigen zu helfen. Nur geringe Ausstellungen können dieses unser beifälliges Urtheil ein wenig mit Schattenstrich zu vermischen. — Gleich in No. 1 „Frühlingsglocken" genannt (wunderschön ist dieses Lied einstimmig von Lehmann componirt) klingt es unserem Ohre etwas lästig, wenn der Verfasser singt: „Es' ein gar lustig Ding. Ei!" Da fehlt der sprachliche Wohllaut. Wenn wir nicht irren, hat ihn der Dichter besser beachtet, indem er schrieb: „Ei gar ein lustig Ding." Gleich darauf wiederholt unser Componist die Worte: „ein gar lustig Ding" unter der Vortragsvorschrift: „ritardando molto." Das will uns durchaus nicht naturgemäss vorkommen, denn man springt nur gar zu gern vivace in den Frühling hinein. Sonst ist das Lied sehr anmuthig gegeben. — In No. 4 „Freude in Ehren" lag dem Componisten eine allerdings schwierige Aufgabe vor. Er hat sie deshalb nicht gelöst, weil er das Lied, anstatt es in seiner Totalität zu erfassen, parcellirt hat. Die Oberstimme ist übrigens in diesen Gesängen prädominirend, während die übrigen fast immer nur begleitend auftreten. Da ist uns nun wieder die Galanterie gegen die liebenswürdigen Sopranistinnen zu weit getrieben! Die Ausstattung löblich.

Vier dreistimmige Lieder: Der Stern und die Rose, Jäger und Jägerin, Sehnsucht, und Die Sennerin und ihr Schatz, für Sopran, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte von *C. T. Brunner*. Op. 42. Hannover, bei Bachmann. Preis 14 Ggr.

Einen eigentlich polyphonisch bewegten Satz hat man in diesen Liedern, einige Anklänge daran abgerechnet, nicht zu suchen; allein sie bewegen sich in ansprechender Haltung, ohne in's Ordinäre zu verfallen — ein Vorwurf, den man etwa nur dem vierten machen könnte, wiewohl es der Verfasser hier nicht wohl vermeiden konnte, an gangbare Formen zu erinnern. Ausstattung gut.

Drei Duette für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und componirt von *Hellmuth Dammas*. Op. 8. Berlin, bei Bote und Bock. Preis ⅔ Thlr.

Recensent mag es gern sehen, wenn Duette, Terzette u. s. w. auch dem Texte nach wirklich darauf angelegt sind, es in Wahrheit zu sein. Ist das nun auch bei den Texten der hier vorliegenden Duette nicht durchgehends der Fall, so sind diese doch in musikalischer Hinsicht so tüchtig gehalten, dass wir sie gewandten und festen Sängerinnen, von welchen hier übrigens nur ein mässiger Umfang der Stimme verlangt wird, mit Zuversicht empfehlen können, was wir hiermit in der Hoffnung thun, dem Verfasser bald wieder auf diesem von ihm mit Glück angebauten Felde zu begegnen. Die Ausstattung ist anständig.

Liebesfrühling, Lied von *Friedr. Rückert*, in Musik gesetzt für Sopran und Tenor mit Begleitung des Pianoforte von *Wilh. Speier*. Op. 48. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 kr.

Durch diese ansprechende Composition hat sich der geschätzte Verfasser um alle duettirenden Liebespaare und solche, die es werden wollen, ein grosses Verdienst erworben. Man wird es gewiss zu schätzen wissen und das vorliegende Duett gewiss überall, wo man eben noch in der Frühlingswonne der Flitterwochen schwelgt, unzählige Male singen. Ob auch noch darüber hinaus? — das ist freilich eine Frage, welche lediglich auf dem fortdauernden harmonischen Einverständnisse der duettirenden Paare beruhen wird, welches wir von ganzem Herzen wünschen.

K—n.

Nachrichten.

Alexis Lvoff in Dresden.

Nachdem der General *Alexis Lvoff* in einem kleineren, aber gewählten Kreise als einen der grössten jetzt lebenden Quartettspieler in Compositionen *Mozart's*, *Beethoven's* und *Reissiger's* sich bewährt hatte, veranstaltete er am 4. Juni in dem von ihm bewohnten Hôtel ein grosses Concert, in welchem ausser einem Adagio für die Violine von *Spohr* nur Compositionen *Lvoff's* aufgeführt wurden, und wodurch wir Gelegenheit fanden, ihn auch als Virtuosen und Componisten zu bewundern.

Gegen vierhundert Personen, unter denen die königl. sächs. Prinzen und Prinzessinnen so wie alle Gesandten sich eingefunden hatten, waren durch Karten dazu geladen, Alles, was Dresden an Kunstnotabilitäten zählt, war zugegen, und der Eindruck, welchen das Concert machte, war ein mächtiger, ausserge wöhnlicher.

Und allerdings ist *Lvoff* eine in jeder Hinsicht ausserordentliche Erscheinung. Hochstehend in gesellschaftlicher Beziehung, zieht ihn doch die Kunst vor Allem an, und zwar nicht jene Kunst, wie sie gewöhnlich in den höheren Kreisen als Unterhaltungsmittel dienend sich geltend macht, sondern jene tiefe, lichte, die allein dem gebornen Künstler sich erschliesst.

Daher fühlt sich denn *Lvoff* auch nie glücklicher, als unter Künstlern, wo er fern von aller Prätension nur als solcher sich giebt und angesehen sein will, und wahrlich, er ist es in höchster Bedeutung des Worts.

Gross als Virtuos, von den bedeutendsten Virtuosen auf seinem Instrumente in mancher Hinsicht als unüber-

troffen anerkannt, finden wir bei ihm, was wir bei der Mehrzahl der heutigen Virtuosen fast ganz vermissen: den tiefen Ernst, das rastlose, aber geregelte Streben, wodurch allein es möglich wird, die Geheimnisse der wahren Kunst zu ergründen, die nur durch anhaltendes Studium und Selbstdenken sich uns offenbaren.

Lroff mit *Berriot*, *Prume*, *Vieuxtemps* vergleichen zu wollen, wäre eben kein grosses Compliment für ihn. Möglich, dass er gleich diesen ausgezeichneten Virtuosen es vermag, alle erdenklichen Schwierigkeiten auszuführen; gewiss, dass er es als dem Character seines Instruments zuwider verschmäht, und eben so gewiss, dass keiner jener Künstler im Quartettspiel sich mit ihm messen kann.

Lroff reiht sich jener kleinen Virtuosenschaar an, welche wir eben deshalb als die grossten Virtuosen bewundern, weil sie in ihrem Spiel nie die Grenzen überspringen, welche die Natur ihres Instruments bedingt; solche Virtuosen waren: *Tartini*, *Rohde*, *Hummel*, solche Virtuosen sind ausser dem Altmeister *Spohr*, *Lipinsky*, der ältere *Muller*, *Serrais*, *Schubert* und *Rolle* in Dresden. *Lroff's* Spielart vermag ich nicht besser zu characterisiren, als wenn ich sage: sie bildet einen Dreiklang der Spielweisen *Spohr's*, *Lipinsky's* und des verstorbenen *Rolle*; denn *Lroff* vereinigt in seinem Spiele *Spohr's* deutsche Kraft und Fülle, *Lipinsky's* slavische Innigkeit und Zartheit, und *Rolla's* Glut und Leidenschaft. Wunderschön ist das reine Ausklingen seines Tones im Adagio, wie es uns in der Piece von *Spohr* entzückte. Als Componist schliesst sich *Lroff* allerdings der neu-italienisch-französischen Schule an, als deren grossten Meister wir *Meyerbeer* betrachten; aber auch hier tritt bei *Lroff* das slavisch-deutsche Element bedeutend hervor, wie z. B. in seiner russischen Volkshymne, der Ouverture zu Bianca und Gualtiero, dem Gebet im zweiten Acte dieser Oper, so wie in den Finales.

Wir hörten an diesem Abend in der ersten Abtheilung aus erwähnter Oper einen Volkschor, ein Duett zwischen Bianca und Sigismund, das erste Finale, ein wunderschönes Trio (Bianca, Gualtiero, Sigismund) und das Finale des zweiten Acts. Die Solopartieen wurden durch Mad. *Heinte*, die Herren *Mitterwurzer*, *Bielezisky* und *Vestre* ausgeführt, die Chöre durch unsern Hoftheaterchor; die Mitglieder unserer Capelle bildeten das Orchester. *Reissiger* dirigirte. — Die Aufstellung des Orchesters war vortrefflich und verdient Nachahmung: alle Streichinstrumente in der Mitte, und auf drei Galerieen rings umher die Blasinstrumente, während die Chöre zu beiden Seiten vor dem Orchester in einem Halbkreise sich befanden. — In der zweiten Abtheilung trug *Lroff* zuerst das schon oben erwähnte Adagio von *Spohr* mit grosster Vollendung vor; sodann spielte er mit unserm *Kummer* sein originelles Divertimento: „Le Duel." Dieses Tonstück liefert den Beweis, dass die Tonmalerei, wie hier, mit Geist angewandt allerdings eines fast bis zur Rede verständlichen Ausdrucks fähig ist; wir versuchten früher in der neuen Zeitschrift eine Erklärung dieses Divertiments; durch das Programm, welches jetzt der Componist selbst gegeben hat, stellt es sich heraus, dass wir unsere Aufgabe fast buchstäblich gelöst haben. Den Beschluss machte die *Volkshymne*, deren Wirkung mächtig war. Das Concert währte 2½ Stunde, die grösste Aufmerksamkeit und enthusiastischer Beifall begleiteten und folgten jeder Nummer; zu bedauern ist es, dass die Kürze der Zeit die Aufführung der zweiten Fantasie über russische Volkslieder, welche das Programm uns verheissen hatte, nicht zuliess; wir hörten diese Composition in einem Berliner Concert: sie ist reich an originellen Zügen, und wir machen alle Virtuosen darauf aufmerksam.

Nachdem das Concert beendigt war, blieben die Künstler, welche darin mitgewirkt hatten, so wie eine Anzahl Kunstfreunde zu einem heitern Nachtmahle versammelt, dass es dabei nicht an Toasten zu Ehren *Lroff's* fehlte, darf wohl nicht erst gesagt werden. *Lroff's* edle Persönlichkeit, sein tiefes, wahres Gefühl, seine Begeisterung für Kunst und Künstler — wie weiss er unsern *Lipinsky* zu würdigen! — seine Anspruchlosigkeit im Verein mit seinem grossen Talent haben ihm alle Herzen gewonnen, und gewiss ist kein Künstler in Dresden, der nicht aufrichtig wünscht: dass *Alexis Lroff* noch oft zu uns zurückkehren und Theil an unserm Streben nehmen möge.

Ueber die Oper: *Bianca und Gualtiero*, welche in Petersburg vor dem versammelten kaiserl. Hofe unter Mitwirkung der *Garcia-Viardot*, *Rubini's* und *Tamburini's* aufgeführt wurde, nächstens ein Mehreres. Der Beifall, welchen diese Oper erhielt, die Urtheile *Mendelssohn's* und *Meyerbeer's* darüber lassen wünschen, dass sie auch auf den deutschen Bühnen zur Aufführung käme. *Lyser.*

Berlin, den 2. Juni 1844. Der Mai wurde, da der jährliche Bettag auf den 1. fiel, mit der im Ganzen gelungenen Aufführung von *Fr. Schneider's* classischem Oratorium: „Das Weltgericht" im königl. Schauspielhause musikalisch eingeweiht. Der Spontini-Fonds wird indess dabei eher Einbusse erlitten, als Gewinn gehabt haben, da an dem schönen Frühlingsabende der Besuch sehr spärsam war. Besuchter war die musikalische Soirée des Akustikers *Friedrich Kaufmann*, welcher das von ihm erfundene Harmonichord, wie seine übrigen Kunstwerke: Symphonion, Chordaulodion und Salpingion mit wohlverdientem Beifall producirte, was auch in den zwei folgenden Soiréen der Fall war. Die schönste Wirkung machte unstreitig das von Herrn *Kaufmann* selbst gespielte Harmonichord, durch die Tonschwingungen des der Harmonika, Orgel und Aeolsharfe ähnlichen Saiteninstruments, welches besonders zu getragenen Tonen, als Chorälen, wie zur Begleitung des Gesanges und der Declamation sehr geeignet ist. Sehr schön nahm sich das Harmonichord auch in Verbindung mit der Pedalharfe, in dem für Herrn *Kaufmann* von *C. M. v. Weber* componirten Concertino aus, wobei Herr *Grimm* den Concertgeber bestens unterstützte. Von den andern Instrumenten sprach das Symphonion, durch Verbindung der Flöten- und Saitentöne, wie durch die grosste Präcision im Tact und Nuancirung des Vortrages, am Meisten an. Aehnlich, doch weniger klangreich wurde das Chordaulodion befunden. Das Salpingion ist von mehreren Trompeten zusam-

mengesetzt, auch mit Pauken versehen, und führt z. B. das *Händel*'sche Halleluja aus dem „Messias" imposant aus. Bei dem Trompetautomat sind die Doppeltöne besonders merkwürdig, welche durch die Luftschwingung auf einer Trompete künstlich hervorgebracht werden. So haben die mechanisch-musikalischen Kunstwerke des erfindungsreichen Herrn *Kaufmann*, der sich in den Arrangements der Musikstücke auch als geschmackvoller und ausübender Künstler zeigte, allgemeine Anerkennung mit Recht gefunden, wenn gleich zu pecuniärem Vortheil (nach den zwölf *Milanollo*-Concerten) die Jahreszeit wenig geeignet war. — Herr Professor *Kloss* hatte noch eine Concertacademie veranstaltet, welche in der ersten Abtheilung aus einem Chor aus *Gluck's* Armide, einer Cantate von *Cherubini*: „Der Frühling," einem Liede von *Fr. Schubert*, und Clarinettsolo des Herrn KM. *Nehrlich* befand. Der Concertgeber repräsentirte dabei das Orchester mit dem Pianoforte. Die zweite Abtheilung soll aus einem historischen Vortrage „Ueber die Musik der Griechen" bestanden haben, wovon indes wenig zu vernehmen gewesen ist. Auch wurden die Proben griechischer Musik als ächt antik bestritten, worüber zu entscheiden Referent sich kein Urtheil anmasst. — *Mozart's* „Zauberflöte," vor funfzig Jahren am 12. Mai 1794 zum ersten Male auf der königl. Bühne dargestellt, feierte am 12. Mai d. J. ihr Jubiläum auf würdige Weise. Den Sarastro sang Herr *Zschiesche*, mit Benutzung seiner wohlklingenden Tiefe der Bassstimme (bis *D*). Da Herr *Mantius* in Coln auf Urlaub war, sang Herr *Pfister* den Tamino recht gelungen. Dem. *Marx* trug die beiden Arien der Königin der Nacht mit Geläufigkeit, Ausdruck und besonders die Staccatostellen in der Höhe (bis *e*) rein und sicher vor; nur störte die mit *Mozart's* Kunstintentionen vertrauteren Zuhörer die Transposition der ersten Arie aus G moll und B dur in Fis moll und A dur (also statt zwei *B* drei Kreuze) und. „Der Hölle Rache" aus dem lugubern D moll (ein *B*) in H moll (mit zwei Kreuzen). Und doch wurde von einem musikalischen Kritiker diese Verlegung der Tonarten als „mit vollstem Recht" geschehen bezeichnet. Lässt sich nicht eher ein oder ein paar Töne der zu hohen Coloratur abändern, als so gänzlich den Character des Gesangstücks vernichten? Sollte der Dirigent dergleichen Willkür den Sängern gestatten? — Dem. *Tuczeck* sang die Pamina, selbst die Arie in G moll: „Ach! ich fühl's" u. s. w. ganz ohne alle Abänderung und mit seelenvoll natürlichem Ausdruck. Wegen Krankheit des Herrn *Blume* hatte Herr *L. Schneider* die Rolle des Papageno übernommen, und führte solche mit vielem Humor durch. Zu einer Improvisation veranlasste den beliebten Komiker die Gegenwart der Damen *Müller-Hellmuth* und *Baranius*, welche in der ersten Vorstellung dieser Oper vor funfzig Jahren die Pamina und Papagena dargestellt hatten. *Lippert* hatte damals den Tamino, und seine Gattin die Königin der Nacht gesungen. — Den Monostatos gab Herr *Fischer*; den ersten Sprecher sang Herr *Behr* ganz angemessen. Auch die drei Damen waren durch die Dem. *Hofkunst*, *Grünbaum* (welche ausserdem noch die Papagena gab) und *Hähnel* bestens besetzt; auch die drei Genien wurden von drei Chorstimmen rein und sicher gesungen, eben so die Priesterchöre. Nur das Glockenspiel wollte nicht recht stimmen und Papageno's Pfeife versagte der fünfte Ton. Dass das Orchester von der herrlichen Ouverture bis zum Schlusschor die Instrumentalpartieen mit höchster Achtsamkeit und Feinheit ausführte, bedarf kaum der Erwähnung.

In zwei Wiederholungen der Oper sang Herr *Pellegrini* aus München den Sarastro mit vollem Ton und sonor, nur im Tonansatz (besonders in höherer Lage) etwas tremulirend. Die Arie: „In diesen heil'gen Hallen" hatte der schätzbare Sänger (ohne Störung) in F dur ½ Ton höher verlegt, da seine Tiefe nur bis *F* ausreicht. Ausserdem hat Herr *Pellegrini* den Grafen Almaviva in *Mozart's*: „Hochzeit des Figaro" zwei Mal mit mehr Anstand als Galanterie, zwei Mal den Osmin in „Belmonte und Constanze" vorzüglich gelungen, und den Marcel in den „Hugenotten" gegeben, welche Rolle ihm weniger zusagt.

Herr *Stighelli* hat mit Wiederholung des Arnold in *Rossini's* Tell seine Gastrollen geschlossen, und die Solotänzerin Dem. *Wagon*, nach einem ihr bewilligten Benefize, die königl. Bühne verlassen, wie dies auch mit Herrn *Ed. Devrient* der Fall war, welcher am 29. Mai als Tasso zum letzten Male aufgetreten ist, und sich nach Dresden als Oberregisseur des königl. Hoftheaters begiebt. — Herr *Döring* hat seine Gastrollen mit Richelieu von *Bulwer* geschlossen, und Dem. *Grünbaum* wird im Juni die königl. Bühne verlassen, nachdem ihr von des Königs Majestät zuvor ein Benefiz bewilligt ist. — Herr *Mantius* ist als Belmonte, Tamino und Raoul bereits wieder aufgetreten. — Herr *Pellegrini* giebt heute den Tell in *Rossini's* Oper als letzte Gastrolle. — Die italienische Oper hat ihre Vorstellungen mit Lucrezia Borgia, Maria, la figlia del Reggimento, und *Fioravanti's* Cantatrici villane beschlossen. In beiden Opern fanden Signora *Malvani* (welche hier ihren Vater durch den Tod verloren hat) und Signor *Grandi* als Sulpizio und Bucefalo verdiente Anerkennung. — Mit dem Juni beginnen auch die Vorstellungen im Schlosstheater zu Charlottenburg wieder, und enden später die des französischen Theaters im Concertsaale, wo auch *Tieck's* „Gestiefelter Kater" für eingeladene Zuschauer (unter denen auch der Dichter und *Oehlenschläger* sich befanden) nochmals wiederholt und *Oehlenschläger* sich befanden) nochmals wiederholt worden ist. — Die zum 8. Juni erwartete Ankunft der Kaiserin von Russland dürfte in Potsdam (bei Hofe) einige ausserordentliche Aufführungen veranlassen. Früher war Faust mit Musik des Fürsten *Radziwill* dazu gewählt, jetzt soll *Racine's* Athalia bestimmt sein. — Der in Paris vom Conservatoire durch Ertheilung einer silbernen Medaille ausgezeichnete Posaunenvirtuos *Fr. Belcke* (der auch in Dresden, Altenburg, Stettin und Danzig mit vielem Beifall Concerte gegeben hat) ist Anfangs Mai von seiner Kunstreise hierher zurückgekehrt. — Der Pianist *Russo* hat hier diesmal kein Concert gegeben, sich jedoch in Potsdam, wie auch Herr *Kaufmann* seine Instrumente, vor dem königl. Hofe hören lassen dürfen.

Der in einer frühern Zeit beliebte italienische Baritonist Signor *Paltrinieri* hat auf der Königsstädtischen Bühne einige Gastrollen, als: den Figaro in *Rossini's* Oper, und den Conte in *Cimarosa's* Matrimonio segreto

mit Beifall gegeben. — Signora *Assandri* ist hier durchgereist, ohne sich hören zu lassen. —

Thorwaldsen's Ehrenfeier in Berlin.

Von der königl. Academie der Künste war eine *Gedächtnissfeier* zu Ehren des unvergesslichen Künstlers *Thorwaldsen* am 1. Juni d. J. in der Singacademie auf höchst würdige Weise für eingeladene Theilnehmer veranstaltet. In der Mitte der Orchestererhöhung war die von *Riss* modellirte colossale Statue des Gefeierten im Hintergrunde aufgestellt und mit dem Lorbeerkranze des Künstlerruhmes im Süden und Norden symbolisch geschmückt. In den beiden Seitennischen bezeichneten Lorbeersträucher und Cypressen den hohen Werth und die Trauer um den Verewigten, der in seinen Kunstgebilden unvergänglich fortlebt. Nach einigen Posaunenaccorden begann die *Festhymne* von *Kopisch* und *Rungenhagen* in erhebendem Chor, zum Preise der Kunst und ihrer Heroen. Die *Gedächtnissrede* des Dr. *Alfred Reumont* schilderte in treffenden Zügen den Anfang und das Fortschreiten des grossen Bildners bis zur Alles überragenden Meisterschaft, seine Vorliebe für die antiken griechischen Kunstwerke und sein einfaches Künstlerleben in der Weltstadt Rom, bis zu seinem unerwarteten Hingange zum ewigen Licht in der Vaterstadt Copenhagen. Diese biographische Skizze war, reich mit kunsthistorischen Bemerkungen versehen, von allgemeinem Interesse.

Der Rede folgte eine ausgeführte Cantate: „Klage" bezeichnet, von *Kopisch* gedichtet und als Chorführer melodramatisch eingeleitet, und von *Taubert* sehr wirksam für zwei Chöre und Solostimmen, mit eigenthümlicher Begleitung von Harfe und Blasinstrumenten in fast antiker Weise in Musik gesetzt. Die Schwierigkeiten des Metrums hat der sinnige Componist glücklich besiegt, und die Wirkung bis zum triumphirenden Schlussgesange erhebend gesteigert, so dass der ergreifende Eindruck allgemein war. Der erste Chor begann:

„Stimmt an, stimmt an den Siegesgesang!"

Der zweite erwiederte:

„Stimmt an die heroische Feier!"

Hierauf vereinten sich beide Chöre zum Ruhme des Kunstheroen im Schlussgesange:

„Lebe der Herrliche
„Ewiges Leben aus!
„Ruhm ist es, rühmen Ihn;
„Rühmet Ihn, krönet Ihn!"

J. P. S.

Posen. Auf einer Kunstreise nach Italien begriffen, traf in voriger Woche eine unserer begabtesten Sängerinnen, die freilich in Deutschland noch wenig bekannt ist, Fräul. *Neureuther*, Prima Donna der kaiserl. Hofoper zu Petersburg, hier ein und erfreute alle hiesigen Musikfreunde durch drei Gastrollen — Norma, Agathe, Rosine (Barbier von Sevilla) —, in denen sie einen Beifall errang, wie er seit langer Zeit keiner gastirenden Sängerin zu Theil geworden ist. Fräul. *Neureuther* hat ihre Kunstlaufbahn in München begonnen, sich aber seitdem im Süden und zuletzt mehrere Jahre in Petersburg aufgehalten, von wo sie die ehrenvollsten Zeugnisse und Empfehlungen — so von *Rubini* an *Meyerbeer*, an die Direction der Scala in Mailand — mitbringt. Ihre Stimme ist von herrlichem Metall und grossem Umfang, die Intonation ist glockenrein und der Vortrag zeugt von gründlichen musikalischen Studien, da sie ihre schönen Stimmmittel mit vollkommener Freiheit beherrscht und immer der Situation gemäss anwendet. Leider gestatteten anderweitige Verbindlichkeiten ihr keinen längeren Aufenthalt bei uns; sie geht über Breslau und Wien nach Italien, und wird erst im nächsten Jahre die Grossstädte Deutschlands besuchen.

Seit einigen Tagen ist der Baritonist Herr *Kindermann* aus Leipzig hier. Er ist bereits einmal aufgetreten als Peter Michailow im Czaar und Zimmermann und hat grossen Beifall gefunden.

In Rom ist der berühmte *Baini*, Director der päpstlichen Capelle, bekanntlich einer der ersten Kenner alter Kirchenmusik und selbst bedeutender Componist, gestorben. Seine reiche musikalische Bibliothek hat er der Casanatensischen Bibliothek vermacht, welche sich im Kloster der Dominicaner von S. Maria sopra Minerva befindet und dem Publicum mit grosser Liberalität täglich zum Gebrauche offen steht. Sonach ist nicht zu fürchten, dass *Baini's* Sammlungen durch seinen Tod dem wissenschaftlichen Gebrauche auf's Neue entzogen werden. *Baini* war geboren in Rom 1775.

Feuilleton.

H. H. Pearson ist zum Professor der Musik an der Universität zu Edinburgh erwählt worden.

Tamburini, der König der Baritonisten, soll bei einem neulich ausgebrochenen Bankerutt des Hauses Cacchi und Comp. 250,000 Franken verloren haben.

Das Musikfest in Cöln (s. d. Bl. S. 295 und 359) ist an den beiden Pfingsttagen würdig gefeiert worden; das Hauptconcert im Gürzenich war jedoch nicht sehr zahlreich besucht. 417 Sänger und Sängerinnen, 167 Instrumentisten nahmen daran Theil. — Unter den übrigen Festlichkeiten zeichnete sich besonders eine Sängerfahrt nach Brühl (auf der Eisenbahn) am Tage nach dem Pfingstfeste aus.

Die grosse *Tonhalle*, welche in Hamburg unter Leitung des Directors des Volksgesangvereines *G. A. Groot* erbaut wird, ist am 25. Mai unter entsprechenden Festlichkeiten gerichtet worden. Das Gebäude soll sehr solid aufgeführt sein und einen imposanten Anblick gewähren.

Der Melophonist *Dessane* aus Paris (s. d. Bl. S. 80) hat vom Könige von Baiern ein Privilegium für Verfertigung dieser Instrumente erhalten und in Nürnberg mit den Herren *Binsfeld* und *Braunstein* eine Fabrik davon errichtet. Das Instrument (in Form einer Guitarre) soll im Tone die Clarinette, Oboe, das Waldhorn und die Orgel nachahmen, vorzüglich im Freien anwendbar und nach *Dessane's* Versicherung durchaus nicht schwer zu erlernen sein. Sein Umfang ist 4½ Octave.

In Berlin starb am 26. Mai der geh. Medic.-Rath Dr. *Kluge*, Director der Charité, einer der gebildetsten Kenner und Freunde der Musik.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Sirene.

Oper in drei Acten

von

D. F. E. Auber.

Clavierauszug der einzelnen Stücke.

No. 1—12. à 5—30 Ngr.

Die Partitur dieser Oper ist ebenfalls durch die Verlagshandlung zu beziehen.

Neue Gesänge für Eine Singstimme mit Pianofortebegleitung

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig, zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

	Ngr.
Dürrner, J., 6 Lieder. Op. 3	20
— — 6 Lieder von R. Burns. Op. 4	20
Eckert, C., 7 Lieder und Gesänge. Op. 43	25
— — Lieder und Gesänge. Op. 45	20
Franck, F., 6 Lieder. Op. 4	20
Franz, R., Schilflieder von Lenau. Op. 2	15
— — Lieder. Op. 3	15
Gelbke, A., 12 deutsche Lieder. Op. 1	25
(George) Kronprinz von Hannover, 4 Lieder	17½
Goethe, W. v., 4 Gesänge. Op. 1	20
Häser, W., 12 deutsche Lieder	20
Hauptmann, 6 deutsche Lieder. Op. 22	20
Helsted, C., 6 Gesänge. Op. 1	20
Jahn, O., 8 Lieder	15
Keller, C., 4 Gesänge. Op. 15	22½
Kielmannsegger, L., 3 deutsche Lieder. Op. 3	15
Kufferath, 6 Lieder von R. Burns. Op. 5	15
Lenz, L., 7 Lieder. Op. 29	22½
— — 3 Gesänge. Op. 30	15
Löwe, C., Legenden für eine Altstimme. Op. 75. 76. à	22½
Marschner, H., Lieder von R. Burns. Op. 107	25
Marxsen, E., 3 Gedichte. Op. 32	17½
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder. Op. 47	25
— — 6 Lieder. Op. 57	25
Meyerbeer, G., 3 deutsche Lieder	20
Reichel, A., 4 Gesänge. Op. 5	15
— — 3 Lieder. Op. 7	15
Reichardt, C. A., 4 Lieder. Op. 6	20
Richter, F. F., 4 Lieder. Op. 9	15
— — 6 Gesänge. Op. 11	25
Rietz, J., 15 Gesänge. Op. 6. 2 Hefte à	22½
Rosenhain, 6 Lieder. Op. 21	15
— — 4 Lieder. Op. 25	10
Schladebach, J., 7 Lieder und Gesänge. Op. 12	20
Schubert, F. L., 4 humoristische Gesänge. Op. 42	20
Schumann, Clara, 6 Lieder. Op. 13	20
Schumann, Rob. u. Clara, 12 Gedichte. Op. 37. No. 1. 2	à 20
Stade, W., Lieder. 1. Heft	20
Stern, J., 6 Gedichte. Op. 10	15
Strehen, E., Nachklänge von Eichendorff. 4 Lieder. Op. 8.	20
Thalberg, S., Der Fischer. Letzter Besuch. 2 Gedichte.	15
Truhn, Liebeslust und Leid. Gedichte von Heine. Op. 18.	17½

Für Musik-Vereine.

Im Verlage von **Jos. Aibl** in München ist erschienen:

8—12stimmige Orchester-Musik.

CASINO,

die Musik-Gesellschaft auf dem Lande,

Sammlung von Potpourri's und Favoritstücken aus den neuesten Opern,

zweckmässig eingerichtet für

zwei Violinen, Bratsche, Bass, Flöte, Clarinette und zwei Hörner; ad libitum Violoncelle, Trompeten und Pauken,

von

Hermann Bonn.

Vorläufig bestehen acht *Lieferungen*, nämlich:

1) **Meyerbeer:** *Die Hugenotten*, Potpourri. Pr. 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
2) **Bellini:** *Norma*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
3) **Kreutzer:** *Das Nachtlager in Granada*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.
4) **Bellini:** *Die Puritaner*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. 36 Kr. rhein. oder 2 Thlr.
5) **Bellini:** *Die Nachtwandlerin*, Favoritstücke. Preis 4 Fl. 12 Kr. rhein. oder 2 Thlr. 8 Ggr.
6) **Adam:** *Der Postillon von Lonjumeau*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. 36 Kr. rhein. oder 2 Thlr.
*) 7) **Pentenrieder:** *Die Nacht zu Palmyra*, Favoritstücke. Preis 3 Fl. rhein. oder 1 Thlr. 16 Ggr.
8) **Lachner:** *Catharina Cornaro*, Potpourri. Preis 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.

*) Von *Philipp Roth* arrangirt.

Ausserdem sind im *gleichen Arrangement* (von *Hermann Bonn*) vorrangigt:

Ouverturen zu Mozart's Opern, als:

1) *Don Juan.* Preis 2 Fl. 24 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 8 Ggr.
2) *Zauberflöte.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
3) *Entführung aus dem Serail.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
4) *Figaro's Hochzeit.* Pr. 2 Fl. 24 Kr. rhn. oder 1 Thlr. 8 Ggr.
5) *Titus.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
6) *Così fan tutte* (Weiberlreue). Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
7) *Idomeneo.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhein. oder 1 Thlr.
8) *Der Schauspieldirector.* Preis 1 Fl. 48 Kr. rhn. oder 1 Thlr.

Ferner:

Ouverture und Favoritstücke aus der Oper: Die Stumme von Portici, von Auber, arrangirt von *P. Roth.* Preis 7 Fl. 12 Kr. rhein. oder 4 Thlr.

Ouverture zu derselben Oper allein, arr. von P. Roth. Pr. 2 Fl. 42 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 12 Ggr.

Ouverture zu der Oper: Die Nacht zu Palmyra, von Pentenrieder, arr. von P. Roth. Preis 3 Fl. rhein. oder 1 Thlr. 16 Ggr.

Ouverture zu der Oper: Zampa, von Herold, arr. von H. Bonn. Preis 2 Fl. 24 Kr. rhein. oder 1 Thlr. 8 Ggr.

Alle soliden Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juli. № 27. 1844.

Inhalt: Musikalische Zustände in Paris. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus London. Aus Prag. Das Gesangfest des Constantia (des Harzsänger-Vereins) zu Nordhausen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Musikalische Zustände in Paris.

(Beschluss.)

Die Salon-Musik.

Salon-Musik haben wir überhaupt erst seit kurzer Zeit. Früher existirte *Kammermusik*, die in ihrer Sphäre insofern Schönes zur Erscheinung bringen konnte, als in dem beschränkten Willenskreise der schaffenden Individuen von Hause aus ein schönes Gleichgewicht der Seele vorhanden war. Die Kammermusik wurde, als sie sich im 16. Jahrhunderte aus dem weltlicher gewordenen Kirchenstyle entwickelte, sowohl dem freiern Ertönen des Ich, als auch der ungebundenen Form zufolge, Mittel für die Emancipation der dramatischen Musik. Später zog man sogar das Concertante mit in ihren Kreis, und so trat sie aus ihrem ursprünglichen Gebiete heraus. Immer aber behielt sie reine Kunstformen als Erscheinungsmittel bei. Zu diesen aber hatte das Fabrikantenwesen von je her einen schlimmen Stand. Es ist eine Consequenz des Frivolen, das überhaupt seit der Prätension der italienischen Castraten in die Musik gekommen ist, dass, ebenso wie der wirkliche Tondichter gezwungen war, den Aufschwung seines Genie's nach dem Willen des Executanten zuzustutzen, das Executantenwesen sich endlich über die Gebühr, namentlich im Salon, geltend machte. Dies Geltendmachen musste ein Mittel haben, zu welchem man die Musik herabsetzte. Die Salon-Musik ist also das Mittel, sich im Salon geltend zu machen, nachdem die Auszeichnung durch weisse Westen, Glacehandschuhe u. s. w. zu gewöhnlich geworden war. Grosser Fortschritt des Geistes, der seine überfliessende Existenz darin zeigt, dass er zum Mittel für die Erreichung eines solchen Zweckes herabgesetzt wurde! In den Salonstücken nun spiegelt sich ab, was ich als Ingredienz des französischen Geistes bereits oben angeführt habe; nur ist die sonst gesunde Idee des Schönen zu einem verwirrten Begriffe herabgesunken, so dass das französische Schönheitsgesetz sich nur noch im Particulären und nicht mehr in der Conception geltend zu machen sucht. Daher hört man die Phrase: „*Il y a de belles choses là-dedans*“ sehr häufig, wenn es sich um ein Urtheil über das Ganze handelt. Gesetzt, die in den sogenannten Salonstücken niedergelegten Empfindungen wären vom Hause aus gesunde und wahre, gesetzt auch, sie gestalteten sich zu natürlich schönen Formen aus und brächten so das subjectiv Innere zur Erscheinung: ihr Verhältniss zur Kunst wäre bei deren jetzigem Standpuncte ein untergeordnetes. Wohin aber sind dergleichen Producte zu zählen, wenn sie irgend eine kranke lyrische Entäusserung in ungebundener phantastischer Form, irgend ein Schmollen unter dem Namen eines Capriccio, sentimentale Tonphrasen in Benennung eines *Lied allemand* oder Rêverie zur Erscheinung bringen?

Ich habe mich oben schon darauf beziehen müssen, wie eine Entwickelung von dergleichen Zuständen in gemessener Ausführlichkeit hier zu weit führen würde, und wir uns daher mehr mit der sachlichen Darstellung der aus ihnen entstandenen Resultate befassen können.

Allgemeine Zustände. — Concertsaison.

Was von den musikalischen Aposteln in Deutschland kein Brot findet oder sich dem Ernste des vaterländischen Urtheils entziehen will, geht nach Paris. Die eben skizzirten Zustände werden vorgefunden, und die Mittelmässigkeit der Individuen kommt nicht in Gefahr, in Kampf mit denselben zu gerathen. Aus den Zuständen selbst aber haben die hiesigen Verleger ihr *Maass* gewonnen, sie wissen genau, was sie verkaufen und was sie nicht verkaufen. Nachdem der musikalische Apostel das Bureau des Verlegers durch die öfteren Visiten genau kennen gelernt und sich so viele journalistische Freunde erworben hat, dass er als ein anderwärts schon gefeierter Componist besprochen wird, nachdem er endlich so und so viel monatliche Steuer für das Aushängen seines Portraits an anderen Musikläden gezahlt hat, erscheint sein Name unter einer gestochenen Etude oder unter einer Rêverie, Fantaisie u. s. w. Am gangbarsten nun sind hier dergleichen Werke, wenn der Componist selbst Virtuos, wo möglich Claviervirtuos ist, und wie es zum guten Tone gehört, das in die Mode Gekommene öffentlich zu hören, so nothwendig ist es für den Salon selbst, Modecompositionen auf den Möbeln liegen zu haben. Betrachten wir nun den Salon als den eigentlichen Mittelpunct des musikalischen Treibens, um uns die Möglichkeit einer so erstaunlichen Masse von Concerten zu erklären. Der Virtuos, der heute öffentlich spielt, wird von Freunden unterstützt, und der Kreis, in welchem er sich bewegt, garantirt ihm immer einen bestimmten Absatz von Billeten. Morgen concertirt der, der gestern unterstützte, übermorgen helfen die Virtuosen von gestern und vorgestern dem con-

Waldhornisten: Die Gebrüder Lang, und die Gebrüder Beck. Leztere sind mit Erlaubnis des churbayerischen Hofes nach Petersburg gereist.

Trompeten: Speth, Murmann, Klyzny und Lorenz Geiger.

Pauken: Kramer.

Nach dieser Uebersicht des Einzelnen werde ich in der Folge wieder zum Allgemeinern zurückkehren, und zu schildern versuchen, was nun durch diese Männer bewürkt wird.

Stuttgardt, den 28sten Dec. 1802. Vorgestern sind 4 neue Geiger für das hiesige Orchester von München eingetroffen, und der Violinist Graff, ein ächter Virtuos auf seinem Instrumente, ist mit 1000 Fl. engagirt. Der Klavierspieler Abeille wurde vorläufig zum Konzertmeister ernannt, und einen Kapellmeister (wie es heisst, Kranz von Weimar oder Hummel von Wien) erwarten wir noch. Das sämmtliche Orchester-Personal erhält Uniform, und der Herzog scheint sich vorgesezt zu haben, seine Churwürde unter andern auch durch ein ausgezeichnet gutes Theater und eine bessere Kapelle zu verherrlichen. — Vohs und seine Frau, von Weimar, und Mlle Bulla mit ihrer Mutter von Frankfurt, sind treffliche Acquisitionen; noch fehlt aber sehr auffallend eine zweyte Sängerin, und ein wahrhaft guter Bassist. Von Iffland, welcher als Direktor hierher kommen sollte, ists wieder stille, und die Berliner werden ihn wohl zu fixiren wissen. Den guten Zumsteeg vermisst man hier sehr, und was ich Ihnen gleich nach dessen Tode schrieb, ist so wahr, dass seitdem keine seiner Opern, auch nicht einmal sein lestes Stück Elbondokani hier aufgeführt wurde. Allem Anscheine nach, werden wir über den Effekt dieser Musik erst vom Auslande belehrt werden müssen.

Mad. Mara ist auf der Reise von Paris durch Deutschland nach Petersburg. Sie hat in Frankfurt a. M. sich öffentlich hören lassen und ausgezeichneten Beyfall gefunden, auch bey denen, die sie vormals, ehe sie nach England ging, gehört hatten.

Kurze Anzeige.

Lob des Weins. Gesellschaftslied von Novalis mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre nebst vollständiger Orchesterbegleitung von I. H. C. Bornhardt. Braunschweig im Musikverlage in der Neuenstrasse. (Preis 4 Gr.)

Der Text enthält die bekannte schöne Biographie des Weins. In einer heitern Gesellschaft, wo man nicht immer Alles sehr genau nimmt, und wo das simpelste Liedchen die Saiten der zur Freude gestimmten Herzen leicht rührt, wird es sich sehr gut ausnehmen, aber auch nur mit Begleitung des Pianoforte, oder noch besser mit vollstimmiger Musik; denn ein Gesellschaftslied für fröhliche Trinker mit Begleitung der Guitarre kommt dem Recens. vor, wie eine Liebeserklärung mit Trompeten und Pauken.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

certirenden Freunde wiederum aus, was so lange dauert, bis die Leute, die eigentlich im Stande sind, die Entrées von 10 bis 15 Franken zu zahlen, mit dem Frühlinge Paris verlassen. Dies bildet die Disciplin des hiesigen Virtuosenthums. Man ist meist allgemein einverstanden, dass seit Jahren keine an Concerten ähnlich reiche Saison stattgefunden. — Die Kunstgeschichte wird jene Thaten nicht nennen, und auch ich mag in einem Organe, das seit einer Reihe von Jahrzehnten für dieselbe eine so wichtige Rolle spielt, keinen Denkspruch für sie niederlegen.

Jene Immortalitäten brauchen an und für sich keine Vermittelung der Kritik. Ich nenne darum kein einziges dieser Concerte. *Eine* Consequenz aber wird die Kunstgeschichte aus diesem Stadium ziehen müssen, und zwar die, dass jenes Treiben, eine Fortsetzung des bereits vor hundert Jahren in Italien schon begonnenen Virtuosenschwindels, die Geschmacksrichtung zur totalen Verwirrung steigerte, woraus denn das ignoriren des Bessern und eine allgemeine Hemmung im eigentlich künstlerischen Wirken sich von selbst ergab.

Sehr natürlich ist es, dass die Organe, die den Werth von dergleichen Zuständen besprechen, sich dieser Zustände selbst als Mittel bedienen. Die in den Pariser Musikzeitungen protegirte Künstlerwelt ist diesen Organen, wie sich von selbst versteht, verpflichtet. Aus freiem Antriebe wird nichts Particuläres besprochen. Sie entäussert sich dieser Pflicht nicht etwa im Abonnement, sondern, da sie meist aus executirenden Kräften besteht, unterstützt sie die Verbreitung dieser Organe dadurch, dass sie für die Vortheile mitwirkt, die man den Abonnenten dieser musikalischen Presse bietet. Die Pariser Musikzeitungen veranstalten nämlich Concerte, in welchen sich das, was in Paris spielt und singt und besprochen wird, hören lässt. Man muss es den Concerten der *Schlesinger*'schen Revue et Gazette musicale zum Lobe nachsagen, dass sie, was äussere Ausführung der Tonstücke anbelangt, meist interessant sind. Die *Escudier*'sche France musicale aber erklärt, einen solchen Ueberfluss von Abonnenten zu haben, dass sie ein und dasselbe Concert zwei Mal, für die in zwei Hälften getheilten Abnehmer der Zeitung, zu geben genöthigt ist. — —

Die Conservatoire-Concerte, Beethoven's Symphonieen, Habeneck, das französische Urtheil über das Schöne.

Bewundernswerth, ja zum Erstaunen ist der hohe Grad von technischer Fertigkeit auf den verschiedenen Instrumenten, der sich in Paris kund giebt. So sehr dies mit der mehrfach schon erwähnten Richtung des französischen Geistes zusammenhängt, so entschieden ist eine solche Wirkung im Ensemble, namentlich wenn sie von dem innersten Geiste des Genie's beherrscht und zum Mittel herabgesetzt wird. Am Meisten macht sich jene Wirkung in den grandiosen Concerten des Conservatoir's, oder richtiger, der Societé des Concerts, geltend. Seit Jahren ist viel, und mitunter vortrefflich, über dieses Institut geschrieben worden, und ich beschränke mich deshalb hier nur auf einige allgemeine Bemerkungen. Die Aufführung der *Beethoven*'schen Symphonieen bildet den Mittelpunct ihres Wirkens, und auch in diesem Jahre hatte fast jede Sitzung eine solche zu ihrem Inhalt. Das aus lauter Virtuosen bestehende Orchester wird von *Habeneck* mit dem Geiste einer in den Inhalt eingedrungenen Auffassung geleitet, so dass in der That eine Wirkung erzeugt wird, die ihres Gleichen sucht. *Habeneck's* wesentliche Verdienste um die Verbreitung classischer Musik in Frankreich sollten im Allgemeinen gebührender anerkannt werden. Indess ist er der Evangelist seines Orchesters, und an Anerkennung im engern Künstlerkreise fehlt es nicht, wie bei einem körperlichen Unfalle, den er vor Kurzem erlitten, in der Theilnahme, die sich zeigte, deutlich zu sehen war. Im Allgemeinen aber werden die Romanzencomponisten häufiger besprochen, als er. Sehen wir auf die Gesammtwirkung *Beethoven*'scher Musik in Frankreich, so bemerken wir wiederum das schon erwähnte Zerstückeln der ästhetischen Interessen, anstatt einer Anerkennung höherer Schönheit in der Conception. Die Franzosen sprechen unaufhörlich von den einzelnen Elementen des Schönen in jenen Symphonieen, vom Grandiosen, Majestätischen, Pittoresken, kurz vom Particularschönen, nie aber von der Individualität *Beethoven's* in ihrem Verhältnisse zur Kunst. Was eine solche Symphonie als Process und Entscheidung einer durch den Kampf mit der äussern Erscheinungswelt in sich erregten grossen Natur bedeute, haben die Franzosen bisher noch nicht erfasst. Die Gründe liegen, ich muss mich immer wieder darauf beziehen, in der äussern Richtung ihres Geistes. Zum Beweise für diese nur theilweise ausgeführten Entwickelungen diene auch das historische Factum, dass die Franzosen keine Symphonieen von Bedeutung, als eigentliches Resultat des absoluten Tonens im Innern des Individuums, aufzuweisen haben.

Die Eröffnung der Conservatoirconcerte geschah diesmal mit der Symphonie *Mendelssohn's* in A moll. Das schöne Werk hatte nur theilweisen Erfolg. Am Meisten gefiel das Scherzo in F dur und das Adagio cantabile in A dur. Eine Wiederholung wäre zu wünschen gewesen. Die *Sophocles*'sche Antigone wird, in's Französische übersetzt, mit den *Mendelssohn*'schen Chören dieser Tage im Odeon zur Aufführung kommen.

Paris, den 15. Mai 1844.

L. *Felix Bamberg.*

Recensionen.

Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. Oechsner.* Op. 2. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

In einer Zeit, in welcher der Lieder bekanntlich so viele gedichtet und componirt werden, dass man sie schier so wenig zu zählen vermag, wie den Sand am Meere (denn bei Weitem die wenigsten werden gedruckt), muss es ausserordentlich schwer fallen, das in nicht geringer Anzahl vorhandene Treffliche, ja vielleicht Unübertreffliche zu überbieten. Man muss daher in der Regel schon zufrieden sein, wenn ein Liedercomponist in einem Hefte nicht lauter Nieten, sondern doch wenigstens einen sichern Gewinn bringt — und Letzteres hat der Verfasser

in No. III „Liebchens Auge" gethan. No. I, „Das Reh" von Uhland, und No. II, „Rast" aus Müllers Winterreise, bilden zwar runde, an und für sich achtbare Musikstücke; allein das erste hätte ein mehr jägermässiges Colorit, das andere eine noch mehr winterlich düstere Farbengebung erhalten sollen. Bei tieferem Eindringen in das Gedicht wird der Verfasser leicht selbst inne werden, dass bei diesem Stürmen und Drängen von Aussen und Innen der „Die Rast" eine blos scheinbare und insofern die Musik zu ruhig bemessen gehalten ist. Das winterlich düster Aufstürmende in dem Gedichte ist die vorherrschende Empfindung, welche der Verfasser hätte schärfer in's Auge fassen und durch eine malerische Begleitungsfigur wiedergeben sollen. Der Verfasser hat unverkennbar über ein ergiebiges Talent zu gebieten, allein er wird sicher um so besser für seinen Ruhm als Liedercomponist sorgen, je tiefer er sich in seine Texte hineinfühlt und je öfter er zu verschiedenen Zeiten die Composition eines und desselben Textes versucht. Selbst den genialsten Componisten sind bekanntlich gerade die schönsten ihrer Lieder keineswegs immer auf den ersten Wurf gelungen. Auch ein Lied lässt sich nicht ohne Geburtswehen schaffen — ja ein Lied gerade am Wenigsten. Die Ausstattung ist löblich.

„Du." Gedicht von *C. Bade*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Heinr. Cramer*. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Pr. 18 Kr.

Ein artiges Gedicht, in artiger anspruchsloser Polacaform gegeben, findet immer seine Freunde, wenn es sich auch nicht durch Tiefe und Innigkeit der Empfindung auszeichnet, welche bei diesem Texte auch nicht einmal wohl anzubringen gewesen wäre. Solche Gedichte können hundert Mal, und immer gleich gut componirt werden — wir möchten sie daher adiaphorische oder musikalisch-unschuldige nennen —; und wer behaupten wollte, Herr Cramer habe das vorliegende nicht so gut, als möglich, componirt, der hat es mit uns zu thun.

12 Etudes brillantes par *H. Rosellen*, composés pour le Piano(forte) dans le style de la Musique moderne de cet instrument. Op. 60. En II Suites, chaque 2 Fl. Complete 3 Fl. 36 Kr. Ebendaselbst.

In der Musikgeschichte dürfte einst in Betreff der Claviermusik unsere neueste Zeit, d. h. die, seit welcher Beethoven und M. von Weber ihren mächtigen und geistreichen Sonatengriffel niedergelegt haben, vorzugsweise die „Etudenperiode" genannt werden. Wir wissen nicht, wie lange diese Zeit der Studien u. s. w. noch dauern, oder welches neue höhere Gebilde dereinst aus ihnen hervorgehen wird; allein so viel ist uns klar: einerseits ist durch sie die Technik des Clavierspiels in einer Weise gefördert worden, welche höchst erfreulich ist, andererseits aber ist es auch wieder eine sehr unerfreuliche Erscheinung, so viele, zum Theil sehr begabte Kunstjünger fort und fort um eine Elementarform sich abmühen zu sehen. Es hat Leute gegeben, welche vor lauter Bäumen den Wald nicht sahen; so kann es geschehen, dass man auch am Ende über dem Etudiren, Studiren u. s. w. ganz und gar das Höchste der Kunst, ja die Kunst überhaupt aus dem Auge verliert. Es ist doch wahrlich nicht mehr Kunst, sondern rein weg musikalisches Kattundruckerlei, wenn ein Clavierspieler beliebige Seiten hindurch eine und dieselbe Figur behandelt; was bei einem Druckmuster die verschiedenen Farben, das sind bei den Etuden die verschiedenartigen Modulationen; das Entzücken, welchen in den Salons ein neues Muster in Seide, Spitzen, Westenzeugen u. dergl. erregt, erweckt ganz sicherlich auch eine melische Etude, und beide theilen, dass wir den Vergleich noch weiter führen, auch mit einander — das Loos baldiger Vergessenheit. — Die vorliegenden Etuden verdienen es jedoch theilweise wenigstens nicht; denn abgesehen davon, dass sie allerdings ganz modisch und auf der Höhe des modernen Clavierspiels gehalten sind, kann doch auch ein bereits sehr tüchtiger Clavierspieler noch Manches durch sie lernen. Zu den wirklich lehrreichen Stücken der Sammlung rechnen wir No. 3, No. 10 (man vergleiche hierbei das Bartlmach'sche Werk zur Uebung der Doppelgriffe und Hummel's Clavierschule) und No. 12. Einige dieser Etuden wird man zu weit ausgesponnen und sehr ermüdend finden; andere erinnern an schon bekannte Formen. Immerhin möge man sich, um nichts Modisches zu versäumen, mit dem sehr schön ausgestatteten Werke bekannt machen. *K.*

Nachrichten.

London, den 3. Juni 1844. Am 1. Juni gab *Moscheles* im Vereine mit *Ernst* und *Mendelssohn Bartholdy* im Hannover-Square ein glänzendes Concert, das eine Umsasse von Zuhörern herbeigelockt hatte. Nicht allein die Vereinigung von drei solchen Künstlern war es, welche das Interesse so rege machte, sondern auch die Nachricht, dass eine neue Ouverture (Manuscript) und eine Orgelfantasie, Beides von *Mendelssohn Bartholdy*, darin zur Aufführung kommen sollte. Beide Stücke liefen jedoch aus: das Programm bestand aus folgenden Nummern, deren Anzahl zugleich einen Begriff von der Ausdehnung eines englischen Concertes giebt.

Erster Theil. 1) Ouverture zu *Shakespeare's* Sommernachtstraum, von *Mendelssohn Bartholdy*, unter Direction des Componisten. — 2) Arie aus der Schöpfung von *Haydn*, gesungen von *Staudigl*. — 3) Concert: Allegro, Adagio und Walzer-Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von *Ernst*. — 4) Ariette: „Arabien, mein Heimathland" aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von *Miss Dolby*. — 5) Grosses Concert für das Pianoforte in E, componirt und gespielt von *Moscheles*. — 6) Ballade: „By the sad sea waves" aus der Oper „Die Braute von Venedig" von *Benedict*, gesungen von *Mrs. Shaw*. — 7) Elegie für die Violine, componirt und gespielt von Ernst. — 8) Arie aus Cagliostro von *Adam*: „C'est un caprice," gesungen von *Mad. Thillon*. — 9) Sonate für Pianoforte und Violine von *Beethoven*, *Kreutzern* gewidmet, gespielt von *Moscheles* und *Ernst*. —

Zweiter Theil. 10) Tripelconcert für drei Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *Johann Sebastian Bach*, vorgetragen von *Mendelssohn Bartholdy*, *Moscheles* und *Thalberg*. — 11) Arie von *Donizetti*: „L'amor suo mi fè," gesungen von Mad. *Caradori-Allan*. — 12) Grosse Caprice über ein Thema aus *Bellini's* Piraten für die Violine mit Orchesterbegleitung, gespielt von Ernst. — 13) Duett aus der diebischen Elster von *Rossini*, gesungen von Mad. *Thillon* und *Staudigl*. — 14) Zwei Concertstücke (neu) und ein Solo mit extemporirtem Schlusse, componirt und gespielt von *Moscheles*. — 15) Deutsche Lieder: „Auf Flügeln des Gesanges" und „Reiselied" von *Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von *Staudigl*. — 16) Französische Ballade, gesungen von Mad. *Thillon*. — 17) Duett von *Donizetti*: „A figlia incauta," gesungen von Mad. *Caradori-Allan* und Mrs. *Shaw*. — 18) Finale für das Orchester von *Mozart*.

Die Ouverture des bei seinem Erscheinen lebhaft begrüssten Meisters *Mendelssohn Bartholdy* wurde, bis auf einige Unsicherheit in den ersten Violingängen, gut und feurig ausgeführt, obwohl der Componist sie ohne Partitur dirigiren musste. — *Staudigl* ist als trefflicher Sänger bekannt; indessen scheint er seiner Stimme bisweilen zu viel zuzumuthen. — Grosser Applaus empfing *Ernst* bei seinem Auftreten. Leider wurde dieser treffliche Künstler nach dem Adagio seines Concerts durch Uebelbefinden im Spiel unterbrochen. — Miss *Dolby* verfehlte den Character der *Weber*'schen Ariette, sie nahm das Zeitmaass viel zu schnell. — *Moscheles* spielte sein schönes Concert, obwohl von *Ernst's* Unfalle heftig erschüttert, mit bewundernswürdiger Reinheit und Eleganz und erntete den gebührenden Beifall, in welchen die anwesenden Pianisten ersten Ranges, wie *Thalberg*, *Döhler*, *Mendelssohn Bartholdy*, *Leopold Meyer*, *Benedict*, Mad. *Dulcken*, *Schultz* u. s. w. von Herzen einstimmten. — Nach dem trefflichen Vortrage der *Benedict*'schen Arie durch Mrs. *Shaw* erschien *Benedict* (der das Concert dirigirte) und entschuldigte Mad. *Thillon*, die wegen Unwohlseins ihre Arie nicht singen könnte. „C'est un caprice," riefen Mehrere, und das Programm hatte einen neuen Stoss erlitten. — Mad. *Caradori-Allan* und Mrs. *Shaw* sangen nun ihr Duett.

Jetzt aber kam der Trost für all' das Missgeschick, der Glanzpunct des ganzen Concertes, das Tripelconcert von *Bach*, ursprünglich für drei Clavichorde mit Begleitung von zwei Geigen, Bratsche und Violoncello geschrieben. *Bach*, der Vater von zweiundzwanzig Kindern, hatte bekanntlich seine älteren Söhne zu tuchtigen Clavierspielern gebildet, und dies gab ihm Veranlassung, Concerte für drei oder vier Claviere zu schreiben, worin er eine grosse Kunst in der Combination entwickelte. Das Tripelconcert erschien hier nicht ganz in der ursprünglichen Form: *Moscheles* hatte eine Orchesterbegleitung beigefügt; die Einleitung und das darauffolgende Adagio war aus dem grossen Concert in D moll, das Finale aus dem Concert in E dur genommen. Im Jahre 1837 hat *Moscheles*, so viel wir wissen zum ersten Male, diese wundervolle Tondichtung aufgeführt; damals spielte er sie mit *Thalberg* und *Benedict*. Diesmal wurde sie auf drei *Erard*'schen Flügeln von *Mendelssohn*, *Thalberg* und *Moscheles* vorgetragen. Es waren glorreiche Momente, in denen sich das Hauptinteresse des ganzen Concertes vereinte; man lauschte mit angehaltenem Athem. Von wem war diese Cadenz? von wem das Thema? was war extemporirt? hat *Mendelssohn* ein Thema beigefügt? diese Fragen beschäftigten das Publicum auf's Lebhafteste. Die erste Cadenz führte *Thalberg* aus; es schien dieselbe zu sein, welche *Moscheles* für das Concert 1837 componirt hatte. *Thalberg's* Kraft und Eleganz war ausserordentlich. *Mendelssohn's* Cadenz war ein kleines Wunder: mit einer unbeschreiblichen Macht warf er sie hin, sein Staccato gab der Passage eine Abrundung und einen Gehalt, die sich kaum begreifen lassen. Der Eindruck war ungeheuer und gab sich durch wiederholte Jubelausbrüche kund. Der langsame Satz wurde von *Thalberg* reizend vorgetragen, welcher zuletzt die bedeutendste Partie hatte. Das Finale, ein heiteres Rondo über ein berühmtes Thema, auf die mannichfaltigste und glänzendste Weise genial durchgeführt, rollte wie ein breiter Strom von Melodie und Harmonie dahin; in der Coda brachten die sechs Hände mit diesem Tonmassen eine wahrhaft electrische Wirkung hervor. Unermesslicher Beifall folgte, und der Ruf um Wiederholung liess sich nicht abweisen. Die Pracht der Musik war mit der ächt künstlerischen und glänzenden Ausführung herrlich gepaart. — Nach *Bach's* Concert überliessen wir das Programm seinem Schicksale.

(Nach der Morning-Post.)

Prag. Zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* sahen wir zum ersten Male „Linda di Chamounix," grosse Oper in drei Abtheilungen von *Gaetano Donizetti*, die deutsche Uebersetzung nach *Gaetano Rossi* von *Heinrich Proch*. „La grâce de Dieu" verfolgte das Publicum schon in allen möglichen Gestalten, als Melodram, Vaudeville u. s. w., die letzte Maske als Oper ist noch die erfreulichste. Das Libretto ist zweckmässig bearbeitet, mit Einsicht vereinfacht, und der Verfasser hat, um eine Einheit des musikalischen Characters zu erhalten, die komischen Elemente bis auf den zur Schürzung des Knotens unentbehrlichen Marquis de Boisfleury ausgeschieden, wodurch freilich das Ganze etwas monoton wurde. Linda von Chamounix besteht aus den Abtheilungen: 1) die Abreise, — 2) Paris, — 3) die Heimkehr, von welchen unstreitig in musikalischer Hinsicht die Abreise die beste ist. Der Zettel meldet: „Die Handlung geht im Jahre 1760 vor sich," und von daher scheint sich auch der Styl des mitgetheilten Programms zu datiren, das überhaupt vollkommen unnütz war, da das Publicum den „Muttersegen" oft genug sah, um den Inhalt besser zu kennen, als der Verfasser des Programms.

Die Oper, die man nach ihrer elegischen Haltung für ein Opus posthumum des sentimentalen *Bellini* halten könnte, ist mit vielem Fleisse gearbeitet, besonders trefflich instrumentirt, und die melodiösen Motive — mit wenigen Ausnahmen — der Situation und Empfindung, wenn auch nicht immer den Standesverhältnissen der singenden Personen angemessen. Den Wahnsinn hat *Donizetti* in der „Anna Bolena" mit mehr Farbe und Wahrheit gezeichnet; freilich ist auch der Wahnsinn einer unglück-

lichen Königin leichter darzustellen, als jener einer Savoyardin. Wenn nun aber auch Linda unstreitig unter *Donizetti's* beste Leistungen gezählt werden muss, so wird sie sich gleichwohl (in Deutschland wenigstens) kaum jemals eine so grosse Popularität beim Publicum erwerben, als z. B. der „Liebestrank" oder „Lucrezia Borgia." Sie hat für die Menge eine zu schwermüthige Haltung, da selbst die Freude der Savoyarden von einer gewissen Wehmuth umflossen ist; sie zählt weniger Motive, welche sich das Publicum leicht merken kann, als etwa „Die Tochter des Regiments" oder „Belisar." Eine Nummer, die gewiss grossen Effect gemacht haben würde, die erste Cavatine der Linda, welche wir zuerst durch Dem. *Rozetti* kennen lernten und nachher von Fräulein *Riese* im Concerte singen hörten, liess Dem. *Grosser* aus, wodurch auch eine fühlbare Lücke in der ersten Abtheilung entstand. Linda ist in der That eine so anstrengende Partie, dass es einer Künstlerin eben nicht zu verdenken ist, wenn sie sich dieselbe etwas zu erleichtern sucht; doch glauben wir, Dem. *Grosser* hätte — besonders in der zweiten Abtheilung — manche minder dankbare Stellen zu streichen gefunden. Die Ouverture ist mehr lang, als bedeutend, einzelne Theile derselben machen sich zu breit und zerreissen das Ganze, das auch keinen grossen Effect hervorbringt. Die Introduction beginnt mit einer hübschen Chorpreghiera hinter der Scene (wie überhaupt in dieser Oper sehr viel gebetet und hinter den Coulissen gesungen wird); hierauf folgt die Scene zwischen dem Pachter und seiner Frau, zu welcher die ziemlich grelle Sortita des Marquis mit Chor keinen angenehmen Contrast bildet. Höchst rührend und ausdrucksvoll ist die Ballade des Pierrotto, die sich wie ein goldener Faden durch die Oper durchschlingt, in der Grundidee aber aus *Pergolese's* Stabat mater entlehnt ist (doch passt sie hierher fast besser, als in jenes geistliche Musikstück), während das Duett zwischen Arthur und Linda im gewöhnlichen italienischen Zuschnitt unter die dankbarsten — der Schluss des Allegro muss jedesmal wiederholt werden — wenn auch nicht eben unter die solidesten und characteristischsten Piecen der Oper gezählt werden muss. In dieselbe Classe gehört auch das lange Duett zwischen Anton und dem Rector in vier Sätzen wie eine Symphonie, dessen Allegro, bedeutend an die Verschwörungsscene in den Hugenotten mahnend, eine Preghiera im — Tempo di marcia (!) enthält. Unstreitig die vortrefflichste Nummer sowohl in Erfindung als Durchführung und zumal in der Instrumentation ist das Finale der ersten Abtheilung, wenn gleich auch dieses stark an einen Chor in *Gluck's* „Orfeo ed Euridice" erinnert. *Donizetti* ist unstreitig ein belesener Compositeur! „Paria" heisst die zweite Abtheilung, die der ersten weit nachsteht, und, weil wir uns in diesem Sünden-Babel befinden, wird auch hier weniger gebetet, als in dem frommen Thale von Chamouny. Hier dürfte das Duett zwischen Linda und Pierrotto das Beste des ganzen Actes sein. In dem Duett zwischen dem Marquis und Linda geht „Lucrezia Borgia" ganz gemüthlich Hand in Hand mit dem „Elisir d'amore," und Arthurs Arie gehört unter das Gewöhnlichste, was die neue italienische Musik hervorgebracht hat. Das ungeheuer fatigante Finale hat sehr schöne Stellen und einen frappanten Schluss, doch ist es für diese Situation zu reich mit Coloraturen ausgestattet, wahrscheinlich eine Folge der grossen Virtuosität der Mad. *Tadolini*, für welche die Linda geschrieben ist. Die dritte Abtheilung hat abermals sehr schöne Einzelnheiten, vorzüglich die zwei frischen und lebendigen Chöre und das Finale.

Linda ist unstreitig eine der schwierigsten Opernrollen, da sie leidenschaftliches Pathos mit einer virtuosen Technik vereint, und Dem. *Grosser* hat sich in ihr eine Bereicherung ihres Repertoirs erworben, die sie kühn und zuversichtlich neben ihre Agathe, Rezia, Alice, Beatrice (Gibellinen), Ginevra und Lucrezia stellen kann. Sie ist gleich trefflich in Gesang und Spiel, indem sie schon im unschuldvollen Liebesglücke der ersten Abtheilung die bange Ahnung hereinschimmern lässt, und in den zierlichen Fioriturен, wie in den Ausbrüchen tödtlichen Schmerzes ihre herrliche Stimme mit gleicher Herrschaft bemeistert. Nach Dem. *Grosser* müssen wir zuvörderst Dem. *Schwarz* (Pierrotto) erwähnen, welche diese kleine aber wichtige Partie mit dem schönsten Schmelz, Gefühl und Ausdruck vortrug. Pierrotto befindet sich eben in der eigenthümlichen Stimmlage der jungen Künstlerin, und zeigt ihr die Bahn, von welcher sie nicht abweichen soll, wenn sie sich gleich nicht so schnell ein grosses Repertoir bilden wird, als manche ihrer enthusiastischen Verehrer wünschen, die ihr sogar den „Otello" zutheilen (!?). Romeo wird sie vor einem solchen Irrwege gewarnt haben, und es dürfte sogar der Erhaltung und Pflege ihrer jugendlichen Stimme sehr zuträglich sein, wenn sie in der ersten Zeit nicht zu viel beschäftigt wird. Die Beneficiantin Mad. *Podhorsky* hatte die ganz unbedeutende Partie der Marthe übernommen, die wohl kaum auf einer zweiten deutschen Bühne eine solche Repräsentantin finden dürfte. Herr *Kunz* (Pachter) moderirte seine gewaltige Stimme mit vielem Glücke, nur in der Fluchscene trägt er manchmal etwas stark auf. Den Rector gab das erste Mal Herr *Schütky* recht wacker, in der Reprise übernahm (als Beneficiant) die Rolle Herr *Strakaty*, für dessen weichere und runde Stimme sie sich besser eignet. Den Marquis stellte Herr *Brava* mit vielem Fleisse vor, und wirkte mit seiner kräftigen Stimme, wenn er gleich in seinem bisherigen Rollenkreise kaum Gelegenheit fand, sich die Feinheit und äussere Noblesse zu erwerben, welche dazu gehört, dieser Partie das möglichste Interesse zu verleihen. Graf Arthur von Sirval erfordert unerlässlich eine jugendfrische Stimme, welche unser musikalisch gebildeter Herr *Emminger* nicht mehr hat. In dem ersten Duett wollte er in der ersten Aufführung à la Moriani singen, und wurde — vollkommen unhörbar. Die Oper gefiel allgemein und Dem. *Grosser* wurde theils allein (nach der zweiten Abtheilung immer drei Mal), theils mit Dem. *Schwarz* und den Herren *Kunz* und *Emminger* unzählige Male hervorgerufen, und das Theater ist bei jeder Wiederholung voll.

Herr *Schütky* wählte zu seinem Benefiz den ersten Act aus den „Puritanern," worin er den Richard gab, der für seine Stimme und Individualität nicht passt. Hierauf folgte der *dritte* Act aus „Lucrezia Borgia," grosse Oper in *zwei* Acten, nebst einem Vorspiele. Das Haus war

leer, wie man bei dem Ueberdrusse an solchen Fragmenten leicht voraussehen konnte.

Heute beginnt Dem. *Löwe* aus Hamburg ihre Gastdarstellungen mit der Agathe im „Freischütz."

Als Nachzügler der diesjährigen Concertsaison kamen noch drei musikalische Productionen: 1) die musikalisch-declamatorische Academie zum Vortheil der Blindenanstalt, worin vom Orchester des Conservatoriums *Kittl's* Jagdsymphonie und *Mendelssohn Bartholdy's* Ossianouverture, nicht minder trefflich vorgetragen, als im Conservatoriumsconcert, wiederholt wurden. Neu war ein Lied von *Uffo Horn*, componirt vom Director *Kittl*, und vorgetragen von Dem. *Schwarz* — ein Künstlertrifolium, welches nur etwas Gutes erwarten liess und darbrachte. 2) Das Abschiedsconcert des wackern *Ernst Neswadba*, der so eben eine Kunstreise angetreten hat; Herr *Neswadba* begann nach der Ouverture zur Oper: „Johann von Paris" von *Boieldieu* mit: „Heimathsklänge" (der Gräfin *Elise Schlick* geweiht), Potpourri über böhmische Motive; dann spielte er noch ein „Souvenir de Vieuxtemps" (Herrn *Anton Grund* gewidmet), Fantaisie caprice für die Violine, und wirkte in den Quartettvariationen über das österreichische Volkslied von *Jos. Haydn* mit. Herr *Neswadba* gehört unter die ausgezeichneten Erscheinungen der Zeit: er ist ein musikalisches Genie, das durch eine seltene Energie und Jugendfrische frappirt und überrascht, und dem eine grosse Zukunft nicht ausbleiben kann, sobald sich das Starke mit dem Zarten verschmolzen haben wird. Zwei andere Instrumentalpiecen waren: Lied ohne Worte für Pedalharfe von *Parish-Alvars*, vorgetragen von Fräul. *Anna Claudius*, und Concertvariationen über ein Thema aus der Oper: „Der Liebestrank" von *Donizetti* für Piano von *A. Henselt*, vorgetragen von Fräul. *Mary Boucsfet de Moricourt*. Fräul. *Bertha Macecay* entfaltete in einer grossen Arie aus der Oper: „Anna Bolena" von *Donizetti* ihre schönen Mittel; doch haben wir, seit wir sie das letzte Mal hörten, keinen Fortschritt von Kunstfertigkeit an ihr entdecken können. Ein wahres Finis coronat opus war das Concert zur Namensfeier der Erzherzogin Sophie im Waldstein'schen Saale, das die Sophieen- und Cäcilienacademie mit vereinten Kräften unter Leitung des provisorischen Directors Herrn *F. Skraup* gab, welches ausschliessend aus Gesangnummern bestand. Jedes dieser Institute hat uns bewiesen, dass seine Chöre wahrhaft beneidenswerth sind, man kann also leicht denken, welche imposante Tonmasse aus diesem Verein bei musterhafter Leitung sich entfaltete. Alle Nummern waren trefflich einstudirt, und der Beifall bildete von einer zur andern ein wahres Crescendo. Das Concert begann mit *Mendelssohn Bartholdy's* energischer „Walpurgisnacht," auf welche ein böhmischer Chor von *Titl*: „Die Einweihung des Salomonischen Tempels" folgte; *Händel's* unerreichtes und unerreichbares „Hallelujah" aus dem „Messias" und ein *Veit*'scher Chor: „Gruss" in böhmischer Sprache mussten wiederholt werden, und das ungeheuer schwierige „Gloria" aus *Spohr's* grosser Messe bildete den erfreulichsten Schluss. Die Solopartieen hatten Dem. *Schwarz* und die Herren *Emminger*, *Schütky* und *Strakaty* übernommen, zu denen sich im Gloria noch Mad. *Podhorsky* gesellte.

Gesangfest der Constantia (des Harzsänger-Vereins) zu Nordhausen am 29., 30. und 31. Mai 1844.

Die edle Kunst des Gesanges hat von je her an den Bewohnern des Harzes und Thüringens vorzugsweise Freunde und Jünger gehabt und, zumal in unserer Zeit der Vereine, ihr bindendes Moment, bei der durch die vielen politischen Grenzen Thüringens und des Harzes ungefährdeten deutschen Gesinnung der Sänger, in zwei grossen Vereinen: dem Thüringer Sängerbunde, welcher in Erfurt seinen Centralpunct hat, und in der Constantia, dem Harzsängerbunde, zur Zeit in Nordhausen wurzelnd, geltend gemacht. Der letztere, als der ältere Verein, fand bereits im Jahre 1838 durch einen Aufruf des Herrn Oberförsters *Brinkmann*, sonst zu Clausthal, jetzt zu Elbingerode, und des Herrn Musikdirectors *Rothe*, sonst zu Clausthal, jetzt zu Oldenburg, seine Begründung und hat bisher, bald in grösserer, bald in beschränkterer Ausdehnung, seine Lebenszeichen in den Sängerfesten auf der Burg Scharzfels 1838 und 1839, zu Nordhausen 1840, Osterode 1841 und Duderstadt 1843 abgegeben. Da jedoch die Constantia bei einem zu lockern Verbande bis dahin ihrem Namen nicht ganz entsprach, so gab bei dem vorjährigen Duderstädter Gesangfeste die dortige Liedertafel den ersten Impuls zu einem festen, organischen Verbande, und die Nordhäuser Liedertafel übernahm es auf allgemeines Andringen, diesen Verband durch statutenmässige Organisation in's Leben zu rufen und in ihren Mauern das erste statutenmässige Gesangfest der Constantia abzuhalten. Ein solches ist nun, nachdem sich die Liedertafeln von Halberstadt, Quedlinburg, Blankenburg, Elbingerode, Clausthal, Zellerfeld, Osterode, Goslar, Herzberg, Lauterberg, Duderstadt, Bleicherode, Ilfeld, Sondershausen, Rossla und Nordhausen zur Constantia fest verbunden, durch deren vereinte Kräfte zu Stande gekommen. Nachdem die Gunst des lieblichen Mai's auch für seine letzten Tage, auf welche das Gesangfest anberaumt war, die Hoffnungen der Sangesbrüder hoch gespannt hatte, trat leider mit dem 28. Mai ein andauerndes Regenwetter ein, das am 29. die heranziehenden auswärtigen Sänger, bei meistens weiten und beschwerlichen Reisen, sehr unangenehm berühren und einen Theil derselben, namentlich von Goslar, Blankenburg, Clausthal und Zellerfeld, ganz zurückhalten musste. Gleichwohl fanden sich am Nachmittage des 29. in Nordhausen 320 Sänger treulich und ihrem Bundesnamen entsprechend zusammen, die unter Kanonendonner und Fahnenflage sich brüderlich begrüssten und alsbald um 4 Uhr zur Generalprobe in der St. Blasiuskirche, in welcher für die Sänger und Instrumentalisten ein eigenes Orchester erbaut war, anschickten. Zur Aufgabe hatte für ihr am folgenden Tage abzuhaltendes grosses Kirchenconcert die Constantia sich folgende Tonstücke gestellt: 1) das von *Giesebrecht* gedichtete, von Dr. *Löwe* componirte und von *Sörgel* instrumentirte Oratorium für Männerstimmen: Die Apostel von Philippi. 2) Die Arie für Bariton aus dem Oratorium: Paulus von *Mendelssohn Bartholdy*: Gott sei mir gnädig u. s. w. 3) Recitativ und Arie für Tenor aus dem

Bekanntlich hatte sich in Dresden ein Comité zum Empfang und zur Bestattung von *Carl Maria von Weber's* Asche gebildet, die von England hierher geschafft werden soll, und zwar auf Kosten der katholischen Geistlichkeit von Moorfield Chapel. Am 10. Juni nun ist *Weber's* ältester Sohn, Ingenieur in preussischen Diensten, nach England gereist, um sich die Gebeine seines Vaters übergeben zu lassen und sie nach Dresden zu geleiten. Nach Beendigung der Trauerfeierlichkeit wird der Comité seine Wirksamkeit auf Errichtung eines Denkmals für *Weber* wenden.

G. Preyer ist zum Director des Conservatoriums der Musik zu Wien ernannt worden.

In Worcester starb der rühmlichst bekannte Organist an der dasigen Kathedrale, *M. Clarke*.

Die bekannte Sängerin *Osmond*, ehemalige Miss *Bruce*, welche mit einer englischen Sängergesellschaft vorigen Sommer nach Calcutta ging, ist daselbst an der Cholera gestorben. Die mit ihr abgegangene Gesellschaft gab nur wenige Vorstellungen in Calcutta und reiste dann weiter nach Bombay.

Friedrich Schneider ist zum Mitgliede des Pariser Conservatoriums der Musik ernannt worden.

In dem ungeheueren Gebäude für die diesjährige Pariser Industrieausstellung soll nach Beendigung derselben ein Riesenmusikfest unter *Hector Berlioz'* Leitung Statt finden. Die deutsche, französische und italienische Schule wird dabei vertreten werden. Der erste Tag ist der edleren Musik bestimmt; am zweiten sollen Modenouverturen, *Strauss*'sche Walzer, Quadrillen, Polka's, Galop's zur Aufführung kommen. Die Chöre, durch Schüler der Volksschulen verstärkt, sollen auf 1200 Personen gebracht werden.

Am 16. Juni starb in Coburg der bekannte Violinist Kammermusikus *Eichhorn*, 22 Jahre alt.

Ankündigungen.

Schulen, Studien, Uebungsstücke
für das
Pianofortespiel
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,
zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Adam, 50 Uebungsstücke von fortschreitender Schwierigkeit (2^r Theil der Pianoforteschule des Conservatoriums der Musik in Paris). 2 Thlr.
— — Auswahl grösserer Uebungsstücke von Bach, Clementi, Handel u. s. w. mit Fingersatz (3^r Theil des Conservatoriums der Musik in Paris). 4 Thlr. 15 Ngr.
Chopin, F., 12 Etuden. Op. 25. Lir. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln à 5 — 12½ Ngr.
Clementi, M., Gradus ad Parnassum ou l'art de jouer le Pianoforte, demontre par des Exercices. Vol. 1. u. 2. à 2 Thlr. 20 Ngr. Vol. 3. 3 Thlr. Complet 8 Thlr. 10 Ngr.
Cramer, J. B., Praktische Pianoforteschule. 4 Thlr. 10 Ngr.
— — Etude en 42 Exercices dans les différents tons, calculés pour faciliter les progrès de ceux, qui se proposent d'étudier cet instrument à fond. Partie 1. 2 Thlr.
— — Suite ou 2me Partie de l'Etude. 2 Thlr.
— — Dulce et Utile, ou 6 pet. Etudes. Op. 55. 1 Thlr. 15 Ngr.
Czerny, C., Aufmunterung zum Fleisse. 24 unterhaltende Uebungsstücke. Op. 685. 4 Hefte. à 1 Thlr. Einzeln No. 1—24. à 7½ Ngr.
Dussek, Pianofortesschule. 1 Thlr.
— — 12 Leçons progress. Liv. 1. 2. à 22½ Ngr.
Duvernoy, J. B., 24 Etudes mélodiques, faciles et doigtées pour les petites mains. Op. 61. Liv. 1. 2. à 25 Ngr.
— — Ecole du mécanisme, 18 Etudes comp. expressement pour précéder celles de la Velocité de Czerny. Op. 120. 1 Thlr. 10 Ngr.
Henselt, A., 12 Etudes de Salon. Op. 5. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln No. 1 — 12. à 5 — 15 Ngr.
Kalkbrenner, F., Etudes faciles et progressives calculées de l'indépendence aux doigts. Op. 169. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.
Kiengel, 48 Leçons progress. Op. 21. Liv. 1. 1 Thlr. Liv. 2. 1 Thlr. 10 Ngr.
Knorr, J., Materialien für das mechanische Klavierspiel, in einer vollständigen und geordneten Sammlung. broch. 2 Thlr. 15 Ngr.
Müller, A. E., Uebungsstücke mit vorgezeichneter Fingersetzung. 1^r Heft. 20 Ngr.
Pauer, 5 Etudes d'une difficulté extrême. 10 Ngr.
Pianofortesschule des Conservatoriums der Musik in Paris herausgegeben von L. Adam in 3 Abtheilungen. 5 Thlr.
Rosenhain, J., 24 Etudes mélodiques. Op. 20. Liv. 1. 2. 3. à 20 Ngr.
Stielhi, Methode ou l'art d'enseigner cet instrument. Französisch und deutsch. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Etude contenant 50 Exercices de différents genres. Liv. 1. 2. à 2 Thlr.
Wielhorski, 2 Etudes. Op. 7. 20 Ngr.
Thalberg, S., 12 Etudes. Op. 26. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 15 Ngr. Einzeln No. 1 — 12. à 7½ — 15½ Ngr.
Wohlfahrt, H., Kinderklavierschule oder musikalisches A, B, C- und Lesebuch für junge Pianofortespieler. 1 Thlr.
— — Der Klavierfreund. Ein progressiver Klavierunterricht für Kinder berechnet, und nach methodischen Grundsätzen seiner Kinderklavierschule bearbeitet. 3 Hefte. à netto 15 Ngr.
Wolff, E., L'art de l'Expression. 24 Etudes faciles et progress. ou introduction à celles Op. 10 et 25 de *Fr.* Chopin et Op. 20 et 50 de l'auteur. Op. 90. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Drei Lieder
für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte
componirt und
Herrn Joseph Derska,
Kurfürstlich Hess. Hof-Opern-Sänger,
freundschaftlichst zugeeignet von
Carl Häser.
Op. 6. Preis 12 Sgr.

Unter der Presse befindet sich von demselben Componisten:

Vier Lieder
für vier Männerstimmen.
Erstes Heft. Preis der Partitur und Stimmen 15 Sgr.
Cassel, im Juni 1844.
J. Luckhardt'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Musik-Anzeige.
In **Helwing**'scher Hofbuchhandlung in Hannover ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:
Stolze, H. W., Der 42. Psalm für den vierstimmigen Männerchor. Op. 56. Partitur 3 Ngr., Stimmen 5 Ngr.
— — 120 Orgelvorspiele zu den bekanntesten Choralmelodieen. Op. 31. 1 Thlr. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juli. № 28. 1844.

Inhalt: Seb. Bach's Choralgesänge und Cantaten. (Fortsetzung u. Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Hamburg. — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's Choral-Gesänge und Cantaten.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Es muss auffallen, dass bei dem grossen Interesse, welches sich unter den jüngeren Künstlern gegenwärtig ziemlich allgemein für *Bach* kund giebt, dessen Kirchenmusiken noch nicht die ihnen gebührende Verbreitung gefunden haben, und dennoch bieten sie, wie oben anzudeuten versucht wurde, so allseitigen Stoff für Studium und Genuss in überreichem Maasse dar. Wie sehr sich auch die Passionsmusik nach dem Matthäus verbreitet hat und durch viele Aufführungen in's Leben gerufen worden ist, die Berichte über Aufführungen *Bach*'scher Cantaten sind selten, und doch ist es eben hauptsächlich *Bach*, welcher Kreisen gebildeter Kunstfreunde Gelegenheit zu fortgesetzter Entwickelung ihrer Kräfte neben stets erneuter geistiger Anregung giebt. — *Bach's* Gesänge sind eben nicht leicht zu singen, und ihre Aufführung mit vollem Orchester bietet allerdings Schwierigkeiten, wenn sie ihre volle Wirkung machen sollen. Die letzteren sind aber nicht unbesieglich, und die Sänger kehren gern zu *Bach's* Werken zurück, wenn sie nur einmal die Weihe von ihm empfangen haben. Ich bin weit davon entfernt, unserer jetzt auch in Deutschland sehr tüchtig ausgebildeten Gesangkunst die Befähigung für unseres Meisters Gesänge abzusprechen; aber selbst wenn das Technische auf ganz schulgemässe Weise, unbeschadet und ohne Anstrengung der Stimmen (namentlich des laute Klage führenden Tenors) überwunden ist, wenn Alles äusserlich correct dasteht, ist der Aufgabe noch keineswegs entsprechend Genüge geleistet. Obwohl es sich ganz von selbst versteht, dass der blos correcte Vortrag eines Gedichts von dem geist- und sinnvollen übertroffen wird, und Jeder, der solchen unternimmt, stets den letzten im Auge hat, so finden wir doch, dass man sich namentlich bei älteren Tonwerken nur zu häufig mit jenem begnügt, und sich eben entsetzlich verwundert, wenn aus den bewegten Tönen nichts sprechen will. — „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen," lässt *Goethe* seinen Dichter im Prolog zum Faust erinnern; diese Warnung ergeht auch an Jeden, der sich unserm Meister naht. Doch „trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor;" aber dieser muss erkannt, dieser begriffen, dieser in Fleisch und Blut gedrungen sein, dann wird er durch sich selbst sprechen können. Die schwarzen Klekse, nach Höhe und Tiefe, nach ihrer Dauer und allenfalls mit abwechselnder Stärke und Schwäche in Töne umgewandelt, thun es nicht allein; ihr Sinn, ihre innere Beziehung zu einander, mit einem Worte, ihr geistiger Gehalt muss gefühlsdurchdrungen aufgefasst sein, wenn sie aussagen sollen, was sie enthalten. — Ohne mich hier auf ein Weiteres einlassen zu wollen, werde nur bemerkt, dass man selten zum Ziele kommen wird, wenn man, ohne mit seinem ganzen Wesen genau vertraute Sänger zu haben, gleich mit vollem Chore an *Bach's* Werke geht, und selbst dann wird die Auffassung der Hauptthemata am Besten durch Vorsingen anzudeuten sein. Auch kann der Ausführende durch Hinzufügung dynamischer Beziehungen, welche bekanntlich allen *Bach*'schen Werken fehlen, unterstützt werden, wobei jedoch alles Chargirte zu vermeiden ist. — Da seine Stimmen alle real, selbständig sind, einen prägnanten melodisch scharf ausgeprägten Inhalt in sich tragen, so ist es am gerathensten, zu jedem neuen Werke zuerst mit den einzelnen Stimmen zu treten; ist jede mit dem Gange der Melodieen und ihrem singgemässen Vortrage vertraut, so macht sich das Zusammensingen von selbst, und jede Uebenheit wird leicht als eine nur scheinbare mit kleinen Wiederholungen beseitigt, wobei das an der einzelnen Stimme gewonnene Interesse sich bald auch auf die übrigen und das Ganze ausdehnt. Dagegen ist das Erfassen des Einzelnen aus dem zuerst gehörten Ganzen bei Weitem schwieriger, und dürfte, statt anzuregen, eine doch nie gleichgestimmte Menge leicht ermüden und von dem eigentlichen Ziele abwenden. — Ein inneres Gesammeltsein ist bei der Ausführung *Bach*'scher Werke unerlässlich nothwendig und jeder einzelne Chorsänger muss neben der vollständigsten Lösung der technischen Aufgabe in dauernder geistiger Thätigkeit dabei beharren. Deshalb werden *Bach*'sche Gesangwerke auch in der vollendetsten technischen Ausführung von nur für diese allein beschulten und angeregten Knaben und Jünglingen nie die eigentliche volle Wirkung machen und, wie wir dies so oft gehört haben, den Zuhörer von dem tiefsinnigsten Werke kalt entlassen. Wollte man einwenden, dass *Bach's* Werke den Ausführenden grösseren Genuss gewähren, als dem Zuhörer, so muss das zugegeben werden; allein dies findet im Grunde bei jeder Musik statt. Ohne geistige Thätigkeit lässt sich ein Kunstwerk weder vortragen, noch durch Hören geniessen, und der Vortragende

kann nie mehr darin geben, als er geistig zu beleben, der Hörer nie mehr geniessen, als er aufzufassen versteht. Dazu müssen Beide sich heranbilden. — Wie gross und segensreich aber nun auch der Einfluss ist, welchen die Wiederbelebung der Gesangwerke unseres Meisters in den gebildeten Kreisen der Gesangvereine und Singacademieen ausübt, so ist es doch vor Allem wünschenswerth, dass sie im evangelischen Deutschland überall wieder an ihren Platz, in die Kirche, treten. Hier ist ihre eigentliche Heimath, und hier nur allein in Verbindung mit der gesammten heiligen Handlung sollen sie das Herz für das Wort der Predigt eröffnen oder ihren Eindruck befestigen. *Berlioz* hat vollkommen Recht, wenn er von der Aufführung der Passionsmusik zu Berlin sagt, sie sei kein Concert, sondern ein Gottesdienst gewesen. Auch eignet sich die äussere Anordnung des grössten Theiles von ihnen mehr für einen kleinen und darum leichter für ihn zu beschwichtenden Chor, als für den grösseren Verein. Ein Paar Flöten oder Oboen, denen eine selbständige Stimme neben dem Chor gegeben ist, werden von einer Sängermasse erdrückt, und doppelte oder vervielfachte Besetzung vermag das ursprüngliche zum Grunde gelegte Verhältniss nicht wieder herzustellen. Es kann hiermit nicht gemeint sein, den so ehrenswerthen Bestrebungen der neuen Kunst für die Kirche Einhalt zu thun oder sie irgend wie zu beschränken; die in glaubensvollem Ausdrucke nie zu übertreffenden Muster evangelischer Kirchenmusik dürfen aber nie ganz daraus verschwinden, sie müssen wieder in ihre vollen Rechte treten, und Aller Blicke wenden sich jetzt vertrauungsvoll auf *Mendelssohn*, dem die ehrenvolle Aufgabe geworden, in der Hauptstadt des preussischen Staates der Tonkunst wieder den ihr so lange entzogenen Platz zu verschaffen. Von ihm, von seinem künstlerischen und verständigen Eingreifen ist das Schicksal der kirchlichen Tonkunst für die ganze Zukunft abhängig. Wir kennen seine Liebe zu *Bach*, sein inniges Verständniss des Meisters, seinen glühenden Eifer, die von ihm als Ausdruck der gesammten evangelischen Christenheit erkannten mächtigen Werke desselben in ihrem Geiste in's Leben zu rufen; ihm haben wir die Wiedererweckung der Matthäuspassion zu verdanken, welche, nachdem sie fast hundert Jahre geruht, Tausende erbaut und beseligt hat — er wird auch weiter für das höchste Gedeihen der Kunst Sorge tragen. — Neben ihm hat die ehrenwerthe Trautwein'sche Kunsthandlung eine Herausgabe *Bach*'scher Cantaten in Partitur und Stimmen begonnen, und es steht noch zu erwarten, dass sie dieselbe in regelmässigen Lieferungen fortsetzen wird. Correctheit, Ausstattung und civiler Preis empfehlen schon an und für sich das Unternehmen. — Doch scheint mir, den Zweck ihrer allgemeinen Wiedereinführung in der Kirche im Auge, dass bei der Auswahl unter der vorhandenen Menge zunächst mehr Rücksicht auf Fasslichkeit und Wirksamkeit der versammelten Gemeine gegenüber, als auf ihre Bedeutsamkeit als Kunstwerk zu nehmen sei. Die Choräle sind jeder Gemeine bekannt, und unter diesen sind wieder viele durch die Melodie und ihrem Texte nach so sehr verbreitet, dass Jedermann ohne Weiteres in ihnen bekannte Anknüpfungspuncte für eigene Betrachtung findet, wie z. B. „Befiehl du deine Wege," „Wer nur den lieben Gott lässt walten," „Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut," „Schmücke dich o liebe Seele," „Gelobet seist du Jesus Christ" und andere mehr, nach den verschiedenen Kirchen- und Festzeiten. Diese und über ähnliche Texte geschriebene Kirchenmusiken *Bach's* dürften, an passenden Sonntagen in Beziehung zur Predigt gebracht, nicht leicht ihre Wirkung verfehlen. Ausser der Beziehung zur Predigt und in unsorgfältigen Ausführungen würde ihre Einführung in die Kirche eher zu widerrathen sein. Vor Allem dürfte man sich hüten, die Arien, bevor sie genauer bekannt sind, durch nicht vorzügliche Sänger vortragen zu lassen, und selbst von diesen wären anfangs alle diejenigen auszuschliessen, welche die Selbstgefälligkeit in sich nicht ertödten können und ausser Stande sind, ihre Gaben im Geiste des Gottesdienstes nach ihrem besten Vermögen zu entfalten. Ich fühle wohl, dass diese Anforderungen rigoristisch erscheinen und unserer Absicht grosse Schwierigkeiten entgegenstehen dürften. Es ist aber nicht die Rede von einem Vergnügen, einem vorübergehenden Kunstgenusse, welchen wir in Aussicht stellen; es gilt eine heilige Sache, die höchste Aufgabe der so geheiligten Kunst, und wo diese Gefahr läuft, ist es rathsamer, jeden möglichen Anstoss zu beseitigen, lieber fortzulassen, was nicht der Würde des Gegenstandes angemessen ausgeführt werden kann, als neu hervortretende Bestrebungen nach dem höchsten Ziele hin vielleicht schon im Keime zu ersticken und jede fernere Blüthe und Frucht für immer unmöglich zu machen. — Die Kirchengesänge *Bach's* enthalten eine grosse Menge der trefflichsten Arien für alle vier Stimmen; ihre Herausgabe in einzelnen Sammlungen, würde sie unternommen, dürfte für das Studium der Kirchensänger, selbst auch wenn sie nicht speciell auf *Bach* allein bezogen würden, höchst erspriesslich sein. Der Tenor ist in ihnen reichlich bedacht. —

Schliesslich gebe ich hier das vollständige Verzeichniss aller *Bach*'schen Cantaten, wie ich sie theils selbst in Händen gehabt, theils in verschiedenen, mir zugänglich gewordenen Sammlungen in den Catalogen vorgefunden habe. Ich habe sie nach den Kirchensonntagen geordnet, und zuletzt diejenigen besonders bezeichnet, denen ich ihre Stelle nicht anweisen konnte. Von einigen unter diesen liessen sich leicht durch die Beziehung ihres Textes auf die Pericopen auch diese auffinden, wozu es mir aber im Augenblicke an Zeit gebricht. — Da diesen Verzeichniss, meines Wissens, zum ersten Male gegeben wird, so steht zu erwarten, dass manche Bezeichnung darin unrichtig sein wird. Ich ersuche jeden Besitzer *Bach*'scher Cantaten, besonders der Autographen, das im nachstehenden Verzeichnisse Unrichtige zu berichtigen, und das Fehlende zu ergänzen, wozu die geehrte Redaction gewiss gerne die Spalten dieser Blätter eröffnen wird. Erst dadurch würde der Zweck dieser Zeilen ganz erfüllt werden, welche nur die Absicht haben, auf die genannten Werke nach Gebühr von Neuem aufmerksam zu machen, und endlich eine vollständige Uebersicht aller Kirchengesänge unseres Altmeisters herbeizuführen. —

Verzeichniss mir bekannt gewordener Cantaten von Joh. Seb. Bach.

Zum ersten Advent.
1) Nun komm der Heiden Heiland.
2) Schwingt freudig euch empor *).
3) Cantata in Dom. Adv. Christi a 4 Voci c. Stromenti, D dur, $\frac{4}{4}$ (Voss'sche Sammlung, 330).

Zum vierten Advent.
Bereitet die Wege.

Feria 1. Nativ. Christi.
1) Uns ist ein Kind geboren.
2) Christen ätzet diesen Tag.
3) Unser Mund sei voll Lachen.
4) Gelobet seist du Jesus Christ.
5) Jauchzet, frohlocket. Oratorium, 6 Theile.

Feria 2. Nativ. Christi.
1) Selig, selig ist der Mann.
2) Ihr seid Gottes Kinder, und wisset es nicht.
3) Christum wir sollen loben schon.

Feria 3. Nativ. Christi.
1) Sehet, welch eine Liebe.
2) Süsser Trost, mein Jesu kommt.
3) Ich freue mich in dir.

Sonntag nach Weihnachten.
1) Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.
2) Tritt auf die Glaubensbahn.

Beschneidung Christi (Neujahr).
1) Jesu nun sei gepreiset.
2) Lobe den Herrn meine Seele.
3) Lobe Zion deinen Gott.
4) Singet dem Herrn ein neues Lied.
5) Herr Gott dich loben alle wir.

Sonntag nach Christi Beschneidung.
Schau, lieber Gott, wie meine Feind'.

Sonntag Epiphanias.
1) Die Könige aus Saba kamen her.
2) Liebster Immanuel, Herzog der Frommen.

Erster Sonntag nach Epiphanias.
1) Liebster Jesu, mein Verlangen.
2) Meinen Jesum lass ich nicht.
3) Mein liebster Jesus ist verloren.

Zweiter Sonntag nach Epiphanias.
Meine Seufzer, meine Thränen.

Dritter Sonntag nach Epiphanias.
1) Alles nur nach Gottes Willen.
2) Herr, wie du willst, so schick's mit mir.
3) Ich steh' mit einem Fuss im Grabe.
4) Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.

Vierter Sonntag nach Epiphanias.
1) Jesus schläft, was soll ich hoffen.
2) Wär' Gott nicht mit mir diese Zeit.

Septuagesima.
1) Nimm was dein ist.
2) Ich bin vergnügt mit meinem Glücke.

Fest Mariae Reinigung.
1) Mit Fried und Freud' ich fahr' dahin.
2) Erfreute Zeit im neuen Bunde.
3) Ich habe genug.
4) Der Friede sei mit dir.
5) Ich lasse dich nicht.

*) Diese Cantate steht in der *Felix Mendelssohn*'schen Sammlung unter dem Titel: Zu Ehren eines Lehrers, und scheint weltlichen Inhaltes. Bei flüchtigem Durchblicke bemerkte ich, dass der Schlusschor eine Gavotte sei.

Sexagesima.
1) Leicht gesinnte Flattergeister.
2) Erhalt uns Herr bei deinem Wort.
3) Weich wie der Regen und Schnee vom Himmel fällt.

Quinquagesima oder Estomihi.
1) Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Nach *Pölchau* Probestück für Leipzig, 1723.)
2) Du wahrer Gott und Davids Sohn.
3) Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott.
4) Sehet wir gehen hinauf.
5) So gehst du denn mein Jesu hin. (Zweifelhaft. Vielleicht von *Christoph Bach*.)

Fest Mariae Verkündigung.
1) Wie schön leuchtet der Morgenstern.
2) Himmelskönig sei willkommen (findet sich auch für Palmarum bezeichnet).

Erstes Osterfest.
1) Der Himmel lacht.
2) Christ lag in Todesbanden.
3) Kommt eilet und laufet. (Oratorium.)
4) So du mit deinem Munde.
5) Denn du wirst meine Seele. (Die beiden letzten für Ostern überhaupt bezeichnet.)

Zweites Osterfest.
Erfreuet euch ihr Herzen.

Drittes Osterfest.
Ein Herz, das seinen Jesum liebet.

Quasimodogeniti.
1) Halt im Gedächtniss Jesum Christ.
2) Am Abend aber desselbigen Tages.

Misericordias Domini.
1) Der Herr ist mein getreuer Hirt.
2) Du Hirte Israel's, höre.
3) Ich bin ein guter Hirt.

Jubilate.
1) Ihr werdet weinen und heulen.
2) Weinen, Klagen.

Cantate.
1) Es ist euch gut, dass ich hingehe.
2) Wo gehest du hin?

Rogate.
1) Bisher habt ihr nichts gebeten.
2) Wahrlich ich sage Euch.

Himmelfahrt.
1) Lobet Gott in seinen Reichen.
2) Auf Christi Himmelfahrt allein.
3) Gott fähret auf mit Jauchzen.
4) Wer da glaubet und getauft wird.

Exaudi.
1) Sie werden euch in den Bann thun (a min.).
2) Sie werden euch in den Bann thun (g. min.), andere Composition.

Pfingsten. Erster Tag.
1) Erschallet, ihr Lieder.
2) Wer mich liebet, wird mein Wort halten.
3) O ewiges Feuer.

Pfingsten. Zweiter Tag.
1) Also hat Gott die Welt geliebet.
2) Erhöhtes Fleisch und Blut. (Scheint weltlich, auch mit dem Text: „Durchlauchtigster Leopold!“)
3) Ich liebe den Höchsten von ganzem Gemüthe. (Mit einem Concerte als Einleitung.)
4) Bleib bei uns, denn es will Abend werden.

Pfingsten. Dritter Tag.
1) Er rufet seinen Schafen mit Namen.
2) Erwünschtes Freudenlicht.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *Nr. XI.* 1803.

Der übereinstimmende Wunsch vieler Flötenliebhaber und Besitzer meiner beyden Sammlungen Flötenvariationen, eine 3te Sammlung als Fortsetzung zu besitzen, hat mich veranlasst, ein 3tes Werk in der Art zu arbeiten, wobey ich alles angewandt habe, das Angenehme mit dem Nützlichen, das Gefällige mit der Kunst zu verbinden. Desgleichen auch 6 progressive Flöten-Duetts, welche ebenfalls künftige Ostern die Presse verlassen werden. Man kann auf jedes Werk mit 16 Gr. sächs. bis Monat März bey mir pränumeriren; weil nachher der Preis 1 Thlr. ist. Sammler erhalten das 7te Exemplar gratis. Briefe werden postfrey erbeten.

Leipzig, im Jan. 1803.

Gottlieb Heinrich Köhler,
Stadtmusikus.

Instruktive Variationen; ein neues wenigstens unbenütztes Hülfsmittel zur leichten Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung von M. Hering, Organist in Oschatz unweit Leipzig. Das Heft 8 Gr.

Druckfehler.

In dem bey Dienemann und Comp. in Penig erschienenen: Der Taucher, Ballade von Schiller, für das Pianoforte gesetzt von F. A. Kanne, welcher nunmehr durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben ist, haben sich wegen Entfernung des Verfassers vom Druckorte folgende Fehler eingeschlichen: Pag. 4. Takt 2 und 3 a anstatt a a. Pag. 5. Takt 14. d statt d e a. Pag. 5. Takt 17 im Basse e a statt e. Pag. 6. Takt 1. soll b vor d in der Vorzeichnung ganz aufgehoben seyn durch ein b Quadrat. Pag. 6. Takt 11 ein gleiches mit b vor a, also g moll Vorzeichnung. Pag. 8. Takt 6 im Text „Und es harrt noch?" Pag. 12. Takt 6. im Basse g statt a. Pag. 13. Takt 2. im Basse g statt a. Pag. 16. im vorletzten Takte c i s statt c. Pag. 16. Takt 14. c i s statt c. Pag. 17. Takt 4, g im Diskante des Akkomp. statt b. Pag. 17. Takt 9 unter dem Worte „Hüllen" a anstatt a a. Pag. 19. Takt 1. Hay statt Heu. Pag. 19. Takt 6 setze unter den Worten „Hülfe so" g i s in der Tiefe hinzu. Pag. 19. Takt 17. heran st. heraus. Pag. 22. Takt 16. c e s statt c.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Förster, E. A., 3 Quatuors pour 2 Violons, A. et Vlle. Op. 21. Liv. 1 2 Thlr. 12 Gr.

— — Sonate p. le Pianof. Op. 22. No. 1. 20 Gr.

Haydn, M., Romance p. un Cor, 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 2. 8 Gr.

Förster, gr. Sonate p. le Pianof. à 4 mains. Op. 24. 1 Thlr. 8 Gr.

Fischer, A., 12 Menuetten für das Pianof. Op. 2. 12 Gr.

— — 12 deutsche Tänze für d. Pianoforte. Op. 2. 11 Gr.

Eberl, A., gr. Sonate p. le Pianof. Op. 16. 2 Thlr.

Clement, Fr., Variations pour le Violon princip., 2 Viol., A., B., 2 Htb. et 2 Cors ad lib. Op. 1. 16 Gr.

de Call, L., Sérénade pour la Guitarre ou Violon, Alto et Vlle. Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

— — Trios p. 3 Fl. Op. 2. No. 1. 12 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Fl. Op. 4. No. 1. 14 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Fl. Op. 1. No. 1. 12 Gr.

— — — do — do — 2. 12 Gr.

— — — do — do — 3. 12 Gr.

v. Beethoven, Quatuor p. 2 Viol., A. et Vlle. arr. d'après une Sonate par l'Auteur. 20 Gr.

— — gr. Sonate p. le Pianof. Op. 28. 1 Thlr. 4 Gr.

Albrechtsberger, G., 6 Fugues p. les Orgues ou le Pianof. Op. 10. 1 Thlr.

Fest Trinitatis.
1) Gelobet sei der Herr.
2) Es ist ein trotzig und verzagt Ding.
3) Höchst erwünschtes Freudenfest. (Nach dem gedruckten Titel und Texte bei Einweihung einer Orgel zu Stünsthal aufgeführt.)

Sonntag 1. nach Trinitatis.
1) O Ewigkeit, du Donnerwort.
2) Brich dem Hungrigen dein Brod.
3) Die Elenden sollen essen.
4) Was hilft den Purpurn Majestät.

Sonntag 2. nach Trinitatis.
1) Schmücke dich, o liebe Seele.
2) Ach Gott vom Himmel, sieh darein.
3) Die Himmel erzählen die Ehre Gottes.
4) Ich glaube, lieber Herr.

Sonntag 3. nach Trinitatis.
Ach Herr, ich armer Sünder.

Johannisfest.
1) Freue dich, erlöste Schaar.
2) Christ unser Herr zum Jordan kam.
3) Ihr Menschen rühmet Gottes Liebe.

Sonntag 4. nach Trinitatis.
1) Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ.
2) Barmherziges Herz der ewigen Liebe.
3) Ein ungefärbt Gemüthe, von deutscher Treu und Güte.
4) O Ewigkeit, du Donnerwort.

Sonntag 5. nach Trinitatis.
1) Wer nur den lieben Gott lässt walten.
2) Siehe, ich will viel Fischer aussenden.
3) In allen meinen Thaten.

Sonntag 6. nach Trinitatis.
1) Es ist das Heil uns kommen her. (Auch für den 14. Sonntag bezeichnet.)
2) Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust.

Marine Heimsuchung.
1) Meine Seele erhebet den Herrn.
2) Herz und Mund und That und Leben.

Sonntag 7. nach Trinitatis.
1) Aergre dich, o Seele, nicht.
2) Es wartet alles auf dich.
3) Was willst du dich betrüben.

Sonntag 8. nach Trinitatis.
1) Wo Gott der Herr nicht bei uns hält.
2) Es ist gesagt, Mensch, was gut ist.
3) Erforsche mich und erfahre.

Sonntag 9. nach Trinitatis.
1) Thue Rechnung, Donnerwort.
2) Was frag' ich nach der Welt.
3) Herr, gehe nicht in's Gericht.

Sonntag 10. nach Trinitatis.
1) Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
2) Nimm von uns Herr, du treuer Gott. (Litanei. (In der *Marx*'schen Ausgabe unvollständig.)
3) Schauet doch und sehet, ob irgend ein.

Sonntag 11. nach Trinitatis.
1) Herr Jesu Christ, du höchstes Gut.
2) Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei wird.

Sonntag 12. nach Trinitatis.
1) Lobe den Herrn, den mächtigen König der Ehren. (Auch zum Johannisfest bezeichnet.)
2) Geist und Seele sind verwirrt.

Sonntag 13. nach Trinitatis.
1) Allein zu dir, Herr Jesu Christ.
2) Ihr die ihr euch nach Christo nennt.
3) Du sollst Gott deinen Herren lieben.
4) Wer sich selbst erhöhet.

Sonntag 14. nach Trinitatis.
1) Jesu, der du meine Seele.
2) Es ist nichts gesundes an meinem Leibe.
3) Wer Dank opfert.

Sonntag 15. nach Trinitatis.
1) Warum betrübst du dich, mein Herz.
2) Was Gott thut, das ist wohlgethan.
3) Jauchzet Gott in allen Landen. (Für alle Zeiten.)

Sonntag 16. nach Trinitatis.
1) Liebster Gott, wann werd' ich sterben. (E dur, soll auch in D dur vorhanden sein mit anderer Instrumentirung.)
2) Komm du süsse Todesstunde.
3) Wer weiss, wie nahe mir mein Ende.
4) Christus der ist mein Leben.

Sonntag 17. nach Trinitatis.
1) Ach, lieben Christen, seid getrost.
2) Wer sich selbst erhöhet.
3) Bringet dem Herrn Ehre.

Sonntag 18. nach Trinitatis.
1) Gott soll allein mein Herze haben.
2) Herr Christ der ein'ge Gottes Sohn.

St. Michaelisfest.
1. Es erhob sich ein Streit.
2) Man singet mit Freuden.
3) Herr Gott dich loben alle wir.
4) Siehe es hat überwunden.

Sonntag 19. nach Trinitatis.
1) Wo soll ich fliehen hin.
2) Ich elender Mensch.
3) Ich will den Kreuzstab tragen.

Sonntag 20. nach Trinitatis.
1) Ich geh' und suche mit Verlangen.
2) Ach, ich sehe jetzt, da ich zur Hochzeit gehe.

Zum Reformationsfeste.
1) Gott der Herr ist Sonn' und Schild.
2) Ein' feste Burg ist unser Gott.

Sonntag 21. nach Trinitatis.
1) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
2) Ich glaube, lieber Herr, hilf.

Sonntag 22. nach Trinitatis.
1) Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
2) Was soll ich aus dir machen.

Sonntag 23. nach Trinitatis.
1) Falsche Welt dir trau ich nicht.
2) Wohl dem, der sich auf seinen Gott.

Sonntag 24. nach Trinitatis.
1) Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
2) Ich warte auf dein Glücke.

Sonntag 25. nach Trinitatis.
1) Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.
2) Es reisset euch ein schrecklich Ende.

Sonntag 26. nach Trinitatis.
Wachet, betet.

Sonntag 27. nach Trinitatis.
Wachet auf, ruft uns die Stimme.

Für alle Zeiten.
Ich hatte viel Bekümmerniss. (Psalm 94.)

Noch befinden sich in einer Privatsammlung zu Berlin dreissig Cantaten für die Sonntage nach Trinitatis, welche nicht einzeln verzeichnet sind, daher es ungewiss bleibt, ob sich darunter einige in obigem Verzeichnisse nicht mit enthaltene vorfinden lassen.

Cantaten ohne nähere Bezeichnung.

1) Psalm: Aus der Tiefe ruf' ich Herr zu dir.
2) Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.
3) O, Jesu Christ, meines Lebens u. s. w.
4) Meine Seele rühmet.
5) Widerstehe doch der Sünde.
6) Lobet den Herrn alle Heiden.
7) Wer fühlet die Pracht. (Die Aechtheit wird bezweifelt.)
8) Nun ist das Heil und die Kraft. (Zweichörig mit Instrumenten. Einzelner Chor.)
9) Der Herr denket an Euch.
10) Mache dich mein Geist bereit.
11) Gedenke, Herr, wie es uns gehet.
12) Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit.
13) Weichet nun betrübte Schatten. (Weltlich.)
14) Dem Gerechten muss das Licht. (Copulations-Cantate.)
15) Christe, du Lamm Gottes. (Chor.)
16) Das ist je gewisslich wahr.
17) Gott der Hoffnung erfülle Euch. (Confirmations-Cantate.)
18) Gott ist unsre Zuversicht, wir vertrauen. (Trauungs-Cantate.)
19) Gott, wie dein Name.
20) Gott, man lobet dich in der Stille. (Concerto auf die Rathswahl zu Leipzig.)
21) Ich habe meine Zuversicht.
22) Lobt ihn mit Herz und Munde.
23) Mein Gott wie lang u. s. w.
24) Nur jedem das Seine.
25) O Wunderkraft der Liebe.
26) Schlage doch gewünschte Stunde. (Altarie mit Glocken, siehe *Forkel's* Leben *Bach's*.)

Nachrichten.

Leipzig. Herr Dr. *R. Schumann* hat die Redaction der neuen Zeitschrift für Musik niedergelegt, und Herr *Oswald Lorenz* dieselbe vom 1. Juli an übernommen.

Frankfurt, den 19. Juni 1844. Gestern war für unsere Oper ein wichtiger Abend, da Herr *Gundy* von Wien zum ersten Male sang, und zwar als Jäger im Nachtlager, eine der besten Partieen *Pischeks*. Aber trotz der Coterie, trotz aller Factionen pro et contra ging des jungen Sängers Talent siegend hervor, und es ist jetzt nur eine Stimme, dass, wenn er gehörige Routine haben und erst einmal warm werden wird, er uns keinen seiner Vorgänger vermissen lässt. *Gundy's* Stimme ist vom edelsten Klang, sein Mezza voce ungemein gefällig, und die ganze Scala trägt vom grossen *A* bis zum eingestrichenen *As* einen und denselben Character. Dabei ist sein Forte voll, und das Piano erreicht den letzten Mann auf der Galerie. Die Höhe ist leicht, frei, ohne geklemmt werden zu müssen, sicher, und die Aussprache sehr deutlich. Uebrigens ist *Gundy* auch ein schöner Mann; das bleibt stets ein offener Empfehlungsbrief.

Dass der Gesangvortrag und das Spiel noch zu wünschen übrig lassen, mag auf Rechnung einer noch unvollendeten Schule, aber auch auf Rechnung der Befangenheit kommen, mit welcher *Gundy* unter solchen Auspicien auftreten musste. Doch ist Frankfurt ganz der Ort, wo er zum Fortschritt gestachelt wird, Uebung und ein tüchtiges Repertoir bekommt. Wenn *Guhr* ihn schult und — zugleich beschützt, so ist der Mann geborgen, und kann, wenn er was Tüchtiges gelernt hat, wie seine Vorgänger auf's hohe Pferd steigen, und sich mit den dankbarsten Gefühlen von der Welt — bei Hofbühnen engagiren lassen. Wir sind das schon so gewohnt, dass wir es nicht anders mehr wissen.

Den historischen Theil zu berühren, so ist *Gundy* tief in Ungarn geboren und von sehr guter Familie. In Pesth hat er vielseitige literarische Bildung erhalten, in Wien unter dem Einfluss eines Italieners studirt, bis der deutsche *Hauser* das Metall seines Organs richtiger bearbeitete. Durch Diesen aufmerksam gemacht, unterhandelte *Guhr* schon längst mit *Gundy*, als *Pischek* die erste Miene machte, fortzugehen, reiste darauf (im Mai) selbst nach Wien und engagirte ihn. *C. G.*

Hamburg, im Juni. *Auber's* komische Oper: Des Teufels Antheil, ging hier im Januar in Scene. Die Musik für sich allein kann wenig Interesse erregen und nur eine in allen Theilen ausgezeichnete Ausführung — die bei den Sängern auch zugleich ein bedeutendes Darstellungstalent erheischt — kann dieser Oper eine günstige Aufnahme verschaffen. Sie fand hier wenig Anklang und ist nur einige Male wiederholt worden. Mad. *Fehringer* — früher Dem. *Withuhn* — leistet als Carlo Anerkennungswerthes. — Mit grosser Spannung sah man *Wagner's*: Cola Rienzi entgegegen, welche im März Statt fand. Die Direction des Stadttheaters hatte für dieses Werk die ausserordentlichsten Mittel aufgeboten. Der Männerchor war mit 50 Personen von den Sängern des Militärs verstärkt, das Orchester war vergrössert und auf der Bühne im dritten Acte noch ein besonderes Orchester von Blechinstrumenten aufgestellt. Auch die äussere Ausstattung — Decorationen, Costüme, Tanz u. s. w. — war sehr splendid. Besonders verdient aber hervorgehoben zu werden, dass der Componist eingeladen wurde, die Hauptproben und ersten Aufführungen seines Werkes persönlich zu leiten, und man also eine der Intention des Tonsetzers möglichst entsprechende Ausführung erwarten durfte. Ueber das Werk selbst sind schon verschiedene, von einander sehr abweichende Stimmen laut geworden. Dass es eine der bedeutendsten Erscheinungen der Gegenwart ist, möchte wohl schwer in Abrede zu stellen sein, wenn man nur Vorurtheil oder Parteilichkeit bei Seite setzen will, so wie auch dass dasselbe auf's Evidenteste des Verfassers Beruf zur dramatischen Composition darthut. *Wagner* hat allerdings dem Zeitgeschmacke Zugeständnisse gemacht, und zwar zuweilen mehr, als recht und billig ist; es ist aber auch nicht zu verkennen, dass sich durchweg ein Streben nach dem Besseren und Edleren in der Kunst herausstellt, und dass er dazu mit den erforderlichen Kenntnissen ausgerüstet ist. Die Musik zu Cola Rienzi ist fast durchgängig schön characteristisch gehalten und besonders in den Chören und einigen Recitativen wahrhaft grossartig. Mit besonderer Vorliebe sind die beiden Partieen des Cola Rienzi und des Adriano behandelt und es ist nur zu bedauern, dass die übrigen Partieen dagegen so stiefmütterlich bedacht worden. Ausführlicheres über diese Oper behalte ich mir vor. Das im nächsten Monat zu erwartende Gastspiel des Herrn *Tichatschek* wird Veranlassung geben, diese Oper mit erneuerter Sorgfalt dem Publicum wieder vorzuführen, da durch diesen mit Recht so hochgefeierten dramatischen

Gesangkünstler die Hauptpartie in derselben wohl erst zu ihrer vollen Bedeutung gelangen wird. Wenn man unserm Herrn *Wurda* auch nachrühmen muss, dass er mit Eifer sein Möglichstes für diese Rolle gethan hat, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass er sie in den Hauptheilen nur ungenügend zu lösen vermochte, theils weil die Partie ihm zu hoch liegt, und sodann, was in derselben ein Haupterforderniss ist, grosse Virtuosität im Vortrag des Recitativs verlangt wird, und letzterer war nie *Wurda's* starke Seite. Besonders gut wurden sämmtliche Chöre ausgeführt, so schwer und anstrengend sie zum Theil auch sind. Hier muss ich noch besonders des Chores der Friedensboten zu Anfange des Acts gedenken. Die Idee ist eben so eigenthümlich und schön, als die Ausführung derselben dem Componisten ausgezeichnet gelungen genannt werden muss. Das Orchester verdient gleichfalls die lobendste Anerkennung. — Die ersten Aufführungen der Oper allhier fanden bei gedrängt vollem Hause unter vielem Beifalle Statt, und es wurden dem Componisten alle üblichen Ehrenbezeugungen, als da sind: Hervorruf u. s. w., im reichen Maasse zu Theil. Die Oper ist bis jetzt nur sechs bis sieben Male gegeben worden, da in letzter Zeit ungünstige Umstände die Vorführung derselben verhinderten. — Eine andere hier neue Oper war Lucia di Lammermoor von *Donizetti*. Die vortreffliche Ausführung verschaffte derselben eine so ausserordentlich günstige Aufnahme, wie man wohl keineswegs erwartet hatte, zumal diese Oper früher hier, bei Anwesenheit der italienischen Operngesellschaft des Signor *Marinelli*, fast durchgefallen war. Dem. *Eeers* ist in der Titelrolle ausgezeichnet und es muss dieser vortrefflichen dramatischen Gesangkünstlerin hauptsächlich zugeschrieben werden, dass die Oper so sehr gefällt. Herr *Wurda* ist als Edgardo ebenfalls zu loben, so wie die übrige Besetzung der Oper zufriedenstellend. — *Blum's* anspruchlose, freundliche Operette: Mary, Max und Michel wurde beifällig aufgenommen, ist bis jetzt aber nicht wiederholt worden. — Wenn auch nicht zum Bereiche der Oper gehörend, so ist hier doch noch der Aufführung des *Shakespeare*'schen Sommernachtstraumes im Theater zu gedenken, und das wegen der genialen Musik von *Mendelssohn*. Ich für meinen Theil muss aufrichtig bekennen, dass mir diese Musik das Liebste ist von Allem, was *Mendelssohn* bis jetzt der Künstwelt geschenkt hat, und dass es mir fast unmöglich erscheint, wie überhaupt die Aufgabe, welche hier dem Tondichter gestellt war, vollkommener zu lösen wäre. Freilich gab es auch hier Leute, die mit gelehrthuender Miene den Kopf schüttelten und die Meinung laut werden liessen, *Mendelssohn* hätte sich in den *Shakespeare*'schen Geist nicht so recht hineindenken können u. s. w.; dagegen waren aber alle — Künstler und Kunstfreunde —, die die Fähigkeit haben, eine solche hochpoetische und tiefdurchdachte Musik, wie die hier in Rede stehende, zu würdigen, von derselben im höchsten Grade entzückt. Die Ausführung war in jeder Hinsicht gelungen zu nennen, und gereichte dem hiesigen Orchester und seinem Leiter zur wahren Ehre, denn sie bewies, dass jeder seine Aufgabe begriffen hatte und sie mit Lust und Liebe zu lösen suchte. —

Von den Opernsängern und Sängerinnen, welche in den letzten Monaten allhier gastirten, verdienen zuerst Herr *Moriani* und Dem. *Rosetti* genannt zu werden. Sie sangen bei erhöhten Preisen und mit glänzendem Beifall vier Mal, nämlich in Lucrezia Borgia und Puritaner, und einzelne Scenen aus Lucia di Lammermoor und Linda di Chamounix. Bei erstgenannten Opern konnte die Mitwirkung des hiesigen Operupersonals, welches deutsch sang, während die Gäste ihre Partieen italienisch ausführten, eben keinen günstigen Eindruck machen. Herr *Lehr* machte jedoch eine rühmliche Ausnahme, und führte seine Rolle, da wo er mit den Gästen zugleich zu wirken hatte, in italienischer Sprache aus. Wenn Herrn *Moriani* auch mit Recht der Vorwurf der Einseitigkeit trifft, so muss man doch jedenfalls ihm einräumen, dass er in seinem Genre Vollendetes leistet und dass er mit seiner Stimme, die freilich schon gewaltig im Abnehmen ist, in Folge seiner trefflichen Gesangmethode noch bewundernswürdig zu effectuiren versteht. Dem. *Rosetti* besitzt zwar viele Kehlenfertigkeit, hat aber nur eine spitze und dünne Stimme und ist als dramatische Sängerin nur unbedeutend. — Herr *Hirsch* vom Breslauer Theater gastirte ohne erheblichen Beifall. Die Stimme ist gut, die Ausbildung aber lückenhaft, und seine Darstellungsweise lässt sehr zu wünschen übrig. — Herr *Gerstel* vom Stuttgarter Hoftheater ist als Buffo engagirt worden, hat aber auch im Schauspiel mitzuwirken. Seine Debütrollen: Doctor Bartolo im Barbier von Sevilla, Leporello im Don Juan, Schlosser im Maurer, Valentin im Verschwender fanden nur getheilten Beifall. Letztere Rolle war ohne Zweifel seine beste Leistung, und es wird Herrn *Gerstel* hoffentlich schon gelingen, sich die Gunst des Publicums zu erwerben. — Herr *Böttcher* von Berlin gab im Mai hier einige Gastrollen — Don Juan, Graf im Figaro, und Caspar im Freischütz — welche aber keinen sonderlichen Anklang fanden. Die Stimme scheint schon sehr im Abnehmen zu sein und sein Vortrag ist nicht frei von Manier. Im Spiele leistet er bekanntlich recht Tüchtiges. — Viel Aufsehen machte Herr *Draxler* aus Wien mit seiner vollen, und in der Höhe besonders schönen Bassstimme, so dass der allgemeine Wunsch laut wurde, ihn für Hamburg gewonnen zu sehen. Auch soll demselben ein Engagementsantrag mit 10,000 *Mk.* oder 4000 preussische Thalern nebst zwei Monaten Urlaub jährlich, gemacht worden sein, welcher aber refusirt wurde. Eine vorzüglich gelungene Leistung war sein Marcel in den Hugenotten. Uebrigens darf man Herrn *Draxler* keinen vollendeten Künstler nennen, wenn gleich seine Leistungen schon sehr bedeutend sind und von grossem Talente zeugen. — Herr *Schmidt* aus Leipzig hat ebenfalls eine Zeit lang gastirt und, wie man sagt, auf Engagement, das aber bis jetzt sich nicht realisirt hat. Im Ganzen fand derselbe eine ehrenvolle Aufnahme. Schade, dass die Stimme sehr im Abnehmen ist, und es ihm daher sehr schwer wird, das hiesige grosse Haus gehörig auszufüllen. Dass Herr *Schmidt* in *Cornet's* frühern Glanzpartieen, die hier noch im lebhaftesten Andenken sind, auftrat, war für sein Gastspiel sehr ungünstig. — Eine Dem. *Löwe* (Hamburgerin) machte als Donna Anna im Don Juan nicht ohne Glück ihren ersten theatralischen Versuch. Die Stimme ist ausgezeichnet schön und umfangreich und in guter Ausbil-

dung begriffen. Sie ist eine Schülerin der hiesigen Gesanglehrerin Dem. *Dellevie* und macht ihrer Lehrerin Ehre. Das Spiel zeugt ebenfalls von hübschem Talent. Auch die in früheren Berichten schon erwähnte Novize Dem. *Beer* ist mit gutem Erfolg als Romeo aufgetreten. — *Lortzing's* Wildschutz ist die erste Oper gewesen, die sich die Tantième erworben hat, welche aber leider nicht bedeutend ausgefallen ist, da das Haus sehr schwach besetzt war. — *Beethoven's* Fidelio ist in Folge des Engagements der Dem. *Ewers* wieder auf's Repertoir gekommen. Mit Ausnahme der Dem. *Ewers*, die in der Titelrolle — wenn gleich sie sie erst hier studirt hat — sehr Bedeutendes leistet, war die Ausführung mangelhaft. Die Oper wurde nur ein Mal wiederholt wegen der Urlaubsreise der Dem. *Ewers*. Jetzt ruht sie leider wieder. — Dem. *Jazedé* ist zu Ostern abgegangen. Die Direction wünschte zwar diese Sängerin zu behalten, ein abgeschlossenes Engagement in Leipzig verhindert aber Dem. *Jazedé*, darauf einzugehen. Jetzt heisst es wieder, sie werde nicht nach Leipzig gehen und von Neuem bei der hiesigen Oper angestellt werden. — Herr *Perlgrund*, ein Tenorist mit einer sehr hübschen Stimme, aber so ungebildet und unmusikalisch in jeder Beziehung, dass er sich stets die gröbsten Versehen zu Schulden kommen liess, ist — wie man es in der Theatersprache zu nennen pflegt — durchgegangen. Weder Direction noch Publicum werden es zu bedauern haben. —

Concerte gab es hier gegen Ostern in grosser Menge. In pecuniärer Hinsicht sind sie fast durchgängig sehr schlecht ausgefallen, und mancher Künstler hat noch bedeutend darauf zahlen müssen. Wegen der grossen Anzahl möge hier nur derer Erwähnung geschehen, die in künstlerischer Hinsicht besonders zu beachten sind. — Statt der gewöhnlichen vier fanden dieses Jahr nur zwei philharmonische Concerte Statt. Es kamen darin zur Aufführung: *Beethoven's* vierte und achte Symphonie; die Ouverturen zu Faust, Wasserträger und Euryanthe; Scherzo und Trio aus einer neuen Symphonie (siehe weiter unten) von v. *Roda*; Gesangvorträge von Dem. *Ewers* und Dem. *Jazedé*, und Solovorträge von dem Violinvirtuosen *Gulomy* und den Pianisten *Friedrich* (siehe unten) und *Behrens*. Letzterer führte *Beethoven's* Clavierconcert in Cmoll aus, eine Aufgabe, der der Executant in keiner Hinsicht gewachsen ist. Sehr tüchtig wurden die Instrumentalsachen ausgeführt, namentlich die Ouverturen. — Der berühmte Violoncellist *Servais* gab zwei leider nur wenig besuchte Concerte, machte aber Furore, wenn gleich es hier auch wieder Philisterseelen gab, die recht viel zu mäkeln hatten. Dass *Servais* als ausübender Künstler zu den Coryphäen seines Instruments zu zählen ist, wird ihm wohl kein Vernünftiger streitig machen wollen und können. Auch als Componist steht er bedeutend über dem modernen Virtuosenthum. — Der Pianist Herr *Carl Ewers* gab mit ehrendster Anerkennung ein Concert, worin er sowohl als ausübender, wie als schaffender Künstler Beweise ausgezeichneter Tüchtigkeit ablegte. — Herr v. *Roda* veranstaltete ein Concert, worin er unter mehreren eigenen Compositionen auch eine neue Symphonie von sich zur Aufführung brachte, woraus das Scherzo schon im ersten philharmonischen Concerte ausgeführt ward. Herr v. *Roda* verräth in der Symphonie ein sehr beachtenswerthes Talent zur Instrumentalcomposition, von dem sich bei höherer Ausbildung Bedeutendes erwarten lässt. Auch als Pianist zeigte er sich in einer Fantasie für zwei Claviere, wenn gleich mit weniger günstigem Erfolge. — Herr *Friedrich*, der sich ein Schüler *Chopin's* nennt, gab zwei Soirées musicales, spielte im philharmonischen und in einigen Privatconcerten und producirte sich zuletzt noch im Thalia-Theater, ohne besondern Beifall zu erringen. Seine Leistungen — mehr Salon- als Concertspiel — zeichneten sich vor denen eines tüchtigen Dilettanten durch nichts aus. Am Meisten gefiel der Vortrag einiger Nocturno's von *Chopin*; dagegen wollte die Ausführung eines Quintetts von *Dussek* und des Concertstücks von *Weber* durchaus nicht ansprechen. — Herr Capellmeister *Krebs* veranstaltete für die Freimaurerloge ein Privatconcert, das überaus stark besucht war und den allgemeinsten Beifall fand. Unter Anderem wurde eine neue Cantate für Männerstimmen von *Krebs* und der erste Satz einer Symphonie von *E. Marxsen* sehr gelungen ausgeführt; ebenfalls *Spontini's* Ouverture zu Olympia, eine Lieblingspiece des Dirigenten. — Herr *Grund* führte in einem Concerte zum Besten des Kirchenbaues sein vor vielen Jahren schon componirtes Oratorium: Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu auf. Es war eine recht gelungene Ausführung, wobei die Mitwirkung der Orgel bei den Chören einen vortrefflichen Effect machte. — Der wohlrenommirte Violinvirtuos Herr *Hemmers* und der Pianist Herr *G. Schumann* von Berlin gaben vereint ein Concert, worin sie sich Beide als tüchtige Künstler zeigten. — Herr Concertmeister *Carl Müller* aus Braunschweig liess sich mehrere Male im Thalia-Theater in den Zwischenacten des Schauspiels hören und bewährte seinen gefeierten Künstlernamen wiederum auf's Beste. — Die Gesellschafter *Milanollo* haben im Stadttheater zehn oder gar eilf Concerte gegeben mit stets gleich glänzendem Erfolge. Die Leistungen dieser so hochbegabten Kinder sind in diesen Blättern schon öfter ausführlich gewürdigt worden, und so will ich nur bemerken, dass sie auch hier diejenige Anerkennung gefunden haben, welche solchen seltenen Erscheinungen in der Kunstwelt gebührt. Wer aber in ihren Leistungen die höchste Vollendung sehen will, der hat in Sachen der Kunst gewiss kein competentes Urtheil. Besonderes Interesse erregte der Vortrag eines Concerts von *Vieuxtemps*, einer Composition, die dem Besten, was für die Violine geschrieben ward, an die Seite zu stellen ist. Vielseitig hörte man aber tadelnde Stimmen, dass die *Milanollo's* sich im Vortrage desselben willkürliche Veränderungen — namentlich Auslassungen — zu Schulden kommen lassen. — In dem Concerte des talentvollen jungen Violinisten v. *Königslöw* kam auch eine Ouverture von *Leonhard* zur Aufführung. Der Componist erwarb sich vor einigen Jahren beim Norddeutschen Preisinstitut für classische Clavircompositionen einen Preis für eine Sonate. Er war zufällig anwesend und dirigirte sein Werk selbst; die Ouverture ist ein schön erfundenes, tüchtig gearbeitetes und mit Geschick instrumentirtes Musikstück, das wohl ein ganzes Dutzend anderer Opernouverturen aufzuwiegen vermag. — —

— — r.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Souvenir de la Sirène.

Fantaisie pour le Piano

par

Fr. Kalkbrenner.

Op. 180. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 10. Juli 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neuere Werke für das Pianoforte
im eleganten Style
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig,
zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Chopin, F., Allegro de Concert. Op. 46. 1 Thlr. 6 Ngr.
— — Ballade. Op. 47. 24 Ngr.
— — 2 Nocturnes. Op. 48. 27 Ngr.
— — Fantaisie. Op. 49. 1 Thlr. 6 Ngr.
— — Ballade. Op. 52. 1 Thlr.
— — Polonaise. Op. 53. 1 Thlr.
— — Scherzo. Op. 54. 1 Thlr. 5 Ngr.

Czerny, C., Fantaisie sur Fidelio. Op. 601. 1 Thlr.

Döhler, Th., 2me grande Valse brillante. Op. 47. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur Sapho de Pacini. Op. 49. 1 Thlr. 10 Ngr.

Eckert, C., 12 Charakterstücke. Op. 47. 2 Hefte. à 25 Ngr.

Frank, E., Album. Op. 5. 1 Thlr. 10 Ngr.

Heller, Fantaisie sur Charles VI. Op. 57. 20 Ngr.
— — Caprice brillante sur Charles VI. Op. 58. 15 Ngr.

Henselt, A., Impromptu. Op. 7. 5 Ngr.
— — Pensée fugitive. Op. 8. 7½ Ngr.
— — Scherzo. Op. 9. 15 Ngr.
— — Romance. Op. 10. 7½ Ngr.
— — Variat. de Concert sur Robert le Diable. Op. 11. 1 Thlr. 10 Ngr.

Herz, H., Grande Fantaisie et Variat. sur: L'Elisire d'amore. Op. 112. 20 Ngr.
— — Gr. Duo brill. sur: L'Elisire d'amore. Op. 115. 20 Ngr.
— — Gr. Fantaisie sur: Linda di Chamounix. Op. 158. 1 Thlr.
— — 5 Divertissemens sur: Dom Sebastien. Op. 159. No. 1. 2. 3. à 25 Ngr.

Hornemann, E., 12 Caprices. Op. 1. Liv. 1—4. à 20 Ngr.

Kalkbrenner, F., La Croisée et l'Esperance. Ronde. Op. 150. 25 Ngr.
— — Variations sur une pensée de Bellini. Op. 151. 25 Ngr.
— — Le Fou. Scene dramatique. Op. 156. 25 Ngr.
— — Pensées fugitives. Op. 158. 25 Ngr.
— — Gr. Fant. et Var. brill. sur: Norma. Op. 140. 1 Thlr.
— — Souvenir de Guido et Ginevra. Fant. brill. Op. 142. 1 Thlr.
— — L'Ange déchu. Grande Fantaisie sur une melodie de A. Vogel. Op. 144. 25 Ngr.
— — Fant. en forme de Rondo sur. Le Lac des Fées. Op. 150. 22½ Ngr.
— — Gr. Fantaisie sur le Car des Alpes de Proch. Op. 147. 25 Ngr.
— — Fant. et Var. brill. sur: Le Roi d'Yvetot. Op. 165. 25 Ngr.
— — Gr. Fant. de Bravoure, sur: Charles VI. Op. 163. 1 Thlr.
— — Fantaisie brill. sur la Romance: Le fil de la Vierge de Semlo. Op. 170. 1 Thlr.

Kalkbrenner, F., La femme du marin. Pensée fugitive. 8 Ngr.

Kufferath, H. F., Capriccio. Op. 1. 22½ Ngr.

Liszt, F., Adelaide de Beethoven arr. 20 Ngr.
— — 5me Sinfonie C moll de Beethoven arr. 2 Thlr.
— — 6me Sinfonie pastorale de Beethoven arr. 2 Thlr.
— — Lieder von Mendelssohn Bartholdy arr. No. 1. Auf Flügeln des Gesanges. 10 Ngr. No. 2. Sonntagslied. 7½ Ngr. No. 3. Reiselied. 12½ Ngr. No. 4. Neue Liebe. 10 Ngr. No. 5. Frühlingslied. 15 Ngr. No. 6. Winterlied. Suleika. 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 2te Concerto D moll. Op. 40. 4 Thlr. 20 Ngr.

Osborne, Fant. brill. sur la Valse des Treize. Op. 32. 22½ Ngr.
— — Fantaisie brill. sur: Le Lac des Fées. Op. 33. 17½ Ngr.

Richter, E. F., 3 Romanzen. Op. 17. 17½ Ngr.

Rosenhain, J., 4 Romances. Op. 14. 17½ Ngr.
— — Morceau de Salon. Romance. Op. 15. 15 Ngr.

Schumann, R., 3 Romanzen. Op. 28. 1 Thlr.

Schunke, L., Variat. conc. sur la Valse funebre de Fr. Schubert. Op. 16. 1 Thlr.

Thalberg, Fantaisie sur: Moise. Op. 33. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Fantaisie sur: Oberon. Op. 37. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Fantaisie sur: Donna del Lago. Op. 40. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Grand Caprice sur: Charles VI. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur: Lucrezia Borgia. Op. 50. 1 Thlr.
— — Fantaisie sur: Semiramide. Op. 51. 1 Thlr. 10 Ngr.

Voss, C., Exaucement. Rhapsodie de Concert. Op. 33. 17½ Ngr.
— — Reminiscenses de Guill. Tell. Fantaisie et Variat. de bravoure. Op. 39. 1 Thlr.
— — Morceau de Concert. Variat. sur un thème fav. Op. 47. 20 Ngr.

Wieck, Clara, Scherzo. Op. 10. 20 Ngr.

Wielhorski (le Comte), 2 Nocturnes. Es moll. Des dur. Op. 11. 15 Ngr.
— — Ballade. B moll. Op. 12. 12½ Ngr.

Wolff, E., Grande Valse sur: Charles VI. Op. 38. 15 Ngr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Franchomme, Aug., Fantaisie sur des Motifs de Semiramide de Rossini pour Violoncelle avec Accompagnement d'Orchestre ou de Pianoforte. Op. 34.

Verkauf einer Cremoneser Amati-Geige.

Eine in hiesiger Gegend seit langer denn 25 Jahren rühmlichst bekannte *Amati-Geige* von ausserordentlich schönem Ton ist mir *für den Nettopreis* von 25 *Stück Louisd'or* zum Verkauf übertragen. Auf einem alten im Innern befindlichen gedruckten Zettel steht: „Nicolaus Amatus Cremonien: Hieronymi filii Antonii Nepos fecit An. 1630." Das Corpus ist 13½ Zoll rhein. lang, unten 7¼ Zoll und oben 6½ Zoll breit. Der Hals ist 9 Zoll lang und ganz neu. Das Aeussere des ganzen Instruments ist gut und dasselbe wohl erhalten. Dazu gehört ein braun polirter verschliessbarer Holzkasten. (Zu verwechseln ist dies Instrument jedoch *nicht* mit der vor einigen Monaten in diesen Blättern für 600 Thlr. in Golde zum Verkauf gestellten *Stradivari-Geige*, im Besitze des hiesigen Instrumentenmachers *Nordmann*.)

Briefe und Gelder erbitte ich mir portofrei.

Halberstadt, im Juli 1844.

F. A. Helm, Buchhändler.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juli. № 29. 1844.

Inhalt: Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten." — *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Musik-Aufführungen der königl. Academie zu Berlin. Aus Königsberg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten."

Von C. Kossmaly.

I.

„J'aime la musique de Paësiello, elle me berce doucement; vos accompagnemens sont trop forts?"
Napoleon zu Cherubini.

„Vous voulez une musique qui ne vous empêche pas de songer aux affaires de l'état."
Cherubini zu Napoleon.

Es gehört mit zu den auffallenden, nicht wohl zu enträthselnden Erscheinungen und Zeichen unserer Zeit, dass sie — während sie doch in manchen andern Dingen dem entschiedensten Materialismus huldigt, während ihr Sinn allen überspannten, des positiven Grundes und Bodens ermangelnden Phantastereien, allem sogenannten idealistischen Wesen abgewandt, und nur auf das Practische, Reelle, Solide gerichtet ist, — in der Kunst, namentlich aber in der Musik, immer noch — merkwürdige Idiosynkrasie! — eine Ueberschätzung und Ueberschwenglichkeit, einen an Wahnsinn grenzenden Enthusiasmus an den Tag legt, der mit der nüchternen, gesunden Vernunft schlechterdings unvereinbar ist und daher auch dem kühlen besonnenen Menschen, der Alles in der Welt nach seinem wirklichen wahren Werth und vom gehörigen Standpunct aus betrachtet, nothwendig lächerlich erscheinen und bemitleidenswerth vorkommen muss.

Aber auch von keiner Kunst sind seit Menschengedenken über ihre Erhabenheit, Würde und Göttlichkeit, über ihre himmlischen Eigenschaften und übernatürlichen Wirkungen irrigere und übertriebenere Begriffe, mehr überschwengliche Hyperbeln verbreitet worden, als gerade über die Musik. — Was ist z. B. von *Shakespeare, Luther* bis auf *Beethoven, Jean Paul, Hoffmann, Bettina**) u. A. nicht Alles über die hohe Bedeutung dieser Kunst gefabelt, geschwärmt und zu Tage gefördert worden: — „Musik sei eine durchaus selbständige, die wunderbarste und geistigste Kunst, indem sie uns auf ihren Schwingen in das Reich des Unaussprechlichen, Uebersinnlichen hinübertrage, in jene Region, die dem beschränkten und beschränkenden Wort ewig unzugänglich und verschlossen sei; sie bleibe es nicht dem Tone, sondern vor seiner Zaubergewalt erschlösse sie all' ihre Wunder und Herrlichkeit; und wo sich die Poesie als unzulänglich erweise, da entfalte und bethätige die Musik erst recht ihre Macht." — Oder ferner: „Musik sei zunächst um ihrer selbst willen da, brauche nicht erst zünftig zu werden, um bürgerliche Autorisation zu erhalten und um sich gleichsam über ihre Berechtigung zum Dasein auszuweisen: — Musik habe keinem andern Nebenzweck dienstbar und lehnspflichtig zu sein, als vor Allem dem, ihre innerste Wesenheit durch das vermittelnde Organ irgend einer musikalischen Menschennatur melodisch-harmonisch auszuströmen, und wenn sie bei den verschiedenartigsten Anlässen, Orten und bei den heterogensten persönlichen Zuständen und Verhältnissen: — in Kirche und Theater, in Frieden und Krieg, bei Held und Hirt, Kind und Greis, in Lust und Leid, in Lieb' und Hass — sich wirksam und mächtig eingreifend erweise, so spräche dies nur für ihre allumfassende Natur, für die Universalität der Musik, nicht aber sei dadurch ihre Bestimmung von Haus aus für Erfüllung irgend eines hier angedeuteten speciellen Zweckes erwiesen." —

In Folge dieser chimärischen Uebertreibungen, deren völlige Unhaltbarkeit und Excentricität zu sehr in die Augen fällt, als dass sie erst erwiesen zu werden brauchte, hat sich bei fast allen Tonkünstlern, namentlich aber bei den selbst producirenden Musikern von nur einiger Bedeutung ein dermaassen starkes Selbstgefühl festgesetzt, hat sich ihrer eine so wichtige Meinung, ein solches Hochgefühl und ein Stolz auf ihre sogenannte „hohe Mission" bemächtigt, dass der gemeine, schlichte Menschenverstand, der, wie gesagt, den Werth jeder Sache nach dem wesentlichen, dadurch erzielten Zweck, nach ihrem nahen und bestimmten Nutzen bemisst, nicht umhin kann, mit Hohn auf solche, den Stempel der Absurdität an sich tragende Verirrungen zu blicken und daran, als an einer schnöden und verwerflichen Ueberhebung über das Niveau des Gewöhnlichen, gerechtes Aergerniss zu nehmen.

Mit, wenn auch noch so gerechter, aber frucht- und thatlos in sich verkochender Entrüstung allein ist aber noch nichts gebessert, lieber gleich dem Uebel selbst muthig auf den Leib gerückt; es müsste wunderlich zugehen, wenn das Gewicht folgender Einwürfe jenes Künst-

*) Freilich gehören fast alle die hier Genannten zur Categorie jener Naturen, die von *Hippel* (s. „Kreuz- und Querzüge" u. s. w.) in der Art bezeichnet, dass bei ihnen „die Phantasie über den Verstand obgesiegt." —

lerhoffahrt und Verblendung nicht in ihren Grundpfeilern zu erschüttern und an der Wurzel anzugreifen vermöchte! —

Vor allen Dingen: wo und wodurch ist denn irgend jemals bewiesen worden, dass, — während in der Welt Alles seinen bestimmten Wirkungskreis angewiesen erhalten hat, irgend einem Zwecke dienstbar sein muss (und zwar werden Werth und Bedeutung jedes Dinges immer je nach der Grösse des erstern und der Wichtigkeit des letztern abgewogen) — die Musik allein dieser Dienstbarkeit, dieses Impost's, dieser Mitbetheiligung an irgend einem Endzweck enthoben sei? — Dies behaupten zu wollen, hiesse ja die Musik für eine stumme, überflüssige Taste in der Weltclaviatur erklären! —

Haben wir somit die Ueberzeugung gewonnen, dass Musik ohne irgend einen bestimmten, sinnlich palpablen Zweck nicht gedacht werden kann, ohne dem Unsinn ein bedeutendes Zugeständniss zu machen, so kann man über die eigentliche Beschaffenheit dieses Zweckes unmöglich lange in Ungewissheit bleiben, sobald man nur der höchst scharfsinnigen, längst über allen Zweifel erhabenen, und bei der Mehrzahl als Evangelium accreditirten Lehre gedenkt, „dass Alles Geschaffene, ja Gott selbst, nur eigentlich um des Meisterwerks der Schöpfung, um des Menschen willen da, und, diesem auf irgend eine Weise zu Gute zu kommen, seine wesentliche und einzige Bestimmung sei.“ — Z. B. Sonne, Mond und Sterne befänden sich ganz gewiss nur deshalb am Himmel, um uns theils zu wärmen, zu leuchten, theils unsern Abenden das benöthigte, romantische Colorit zu verleihen; die Früchte des Feldes und die Thiere des Waldes haben sicherlich weiter keine Bestimmung, als uns zur Nahrung oder Kleidung u. s. w. zu dienen, und alle Fülle und Schätze der Erde sollen zunächst uns frommen und Vortheil bringen, alle Segnungen des Himmels vor allen Dingen immer nur zum Bedarfe, zum Behufe des Menschen, zu seiner Lust und Wohlfahrt abzielen.

In gleicher Weise, wie auf die materielle äussere Welt, muss diese ganz und einzig der Menschheit würdige Ansicht auch auf die Resultate, Ausströmungen und Schätze der innern Welt des Geistes ihre Anwendung finden. In diese letzte Categorie gehört denn, wie jede andere Kunst, auch die Musik; auch sie hat zunächst sich der Menschheit auf irgend eine Weise dienstbar und nützlich zu erweisen; und zwar ist es immer erst dieses Verhältniss zur Welt, diese Beziehung zum und auf den Menschen, die dieser, wie überhaupt jeder Kunst, Berechtigung und Anspruch auf einen gewissen Rang und Werth, überhaupt auf eine wirkliche Bedeutung in der Gesellschaft verschaffen. Was nun diese Bedeutung, so wie die ihr zuzuerkennende Rangstufe betrifft, so werden diese sich am Besten wohl nach einer vorurtheilslosen Würdigung der Beschaffenheit ihrer den Menschen zu leistenden Dienste, und einer nähern Prüfung des eigentlichen, durch sie der Welt erwachsenden Nutzens feststellen lassen.

Es ist uns keineswegs unbekannt, wie diese Nützlichkeitstheorie von einer gewissen Classe von Schwärmern und exaltirten Köpfen angefochten und verlästert wird; wie man von dieser Seite bemüht ist, sie als Ausfluss einer kleinlichen, selbstsüchtigen Denkungsweise, einer prosaisch-gemeinen Philisterseele, überhaupt als Beweis menschlicher Anmassung und Beschränktheit zu verpönen und lächerlich zu machen; — aber auch das Motiv ist uns nicht verborgen, wodurch jene, zu den Künstlern schwörende Partei sich zu ihren, oft leider nur mit zu wohlfeilem Alltagswitz bewerkstelligten Ausfällen aufgestachelt fühlt, es ist die freilich nicht so ganz ungegründete Befürchtung: durch die Vertreter der Utilität könne am Ende den Künstlern jener Nimbus und Glorienschein entrissen werden, der sie bis jetzt in den Augen des Volks in einem höheren Lichte, als privilegirte, bevorzugte Naturen, als geweihte Seher und Hohepriester des Geistes, so zu sagen als *vases d'élection*, aus besserm und feinerm Thon geformt, erscheinen liess, während sie der als prosaisch-nüchtern verschrieene, freilich aber gesunde Menschenverstand in eine etwas untergeordnetere Categorie versetzt und ihre Leistungen nicht tiefer, aber auch nicht höher anschlägt, als sich mit dem ihnen obliegenden und durch sie zu erzielenden Zwecke verträgt. Der eigentliche, wahre Zweck aber aller und jeder Musik ist einzig und allein: Unterhaltung, ist es von je her gewesen und wird es auch immer und ewig sein, womit dieser Kunst durchaus keine so untergeordnete Rolle, keine so unbedeutende Sphäre angewiesen wird, als man im ersten Augenblicke dafür zu halten sich versucht fühlen möchte.

Zuvörderst wolle man doch ja nicht das Umfassende und die Mannichfaltigkeit des Begriffs: „Unterhaltung“ übersehen; hierüber, wie über den Sinn, den wir bei der Musik damit verbinden, möge das Folgende einstweilige Andeutungen geben. Sagen wir z. B.: die Musik soll dem von den Mühseligkeiten des Berufs ermüdeten Geschäftsmann Erholung gewähren, den von der Monotonie des Tagewerks verstimmten Geist sollen ihre lieblich ihn umspielenden Töne in eine süsse Extase, gleichsam in einen holden Wahnsinn versetzen, oder: der von den Anstrengungen der Combination und Abstraction erschöpfte Denker, wie der von den subtilen Spitzfindigkeiten der Metaphysik und den Sophistereien der Dialektik abgespannte Gelehrte, — Beide sollen durch ihre sanfte Macht aus den rauhen und beschwerlichen Regionen des Gedankens in die seligen Gefilde süsser Bewusstlosigkeit entrückt werden, oder: die streng gewaltige Herrschaft der tyrannischen Idee, der tiefe, seelenaufregende, leidenschaftliche Geistesdrang soll vor ihrem Zauberhauche sich in heitergemüthliche, selbstüberlassene Willkür, in angenehme, unbestimmt einherwogende Traumereien auflösen, die Musik soll überhaupt vor Allem das Mittel geistiger Entlastung sein, die Siesta der Seele und der Gedanken befördern helfen und dem Geiste Sordinen aufsetzen, — so haben wir mit alledem noch lange nicht den Begriff: „Unterhaltung“ in der Musik erschöpft oder dessen Bereich überschritten.

Es ist hier noch nicht der Ort und an der Zeit, etwaigen den eben aufgestellten Behauptungen gemachten Einwürfen zu begegnen; daher einstweilen nur die einfache Bemerkung, dass alle Tonsetzer, welche die Aufgabe ihrer Kunst von dem eben angedeuteten Standpuncte der Unterhaltung, des Zeitvertreibs, der Erholung u. s. w.

betrachteten und begriffen, und in diesem Sinne componirten, überall und allezeit die Stimme des Volks für sich gewonnen, die warmste Aufnahme und allgemeinste Anerkennung gefunden haben, und mit Beifall, Dank und Ehren, mit Huldigungen und allen möglichen Vortheilen überschüttet wurden, während dagegen jene Hochmüthigen, welche jene einzig wahre Tendenz der Tonkunst, als unter ihrer Würde, eigensinnig desavouiren und in eitler Verblendung der Musik tiefere Bezüge und mächtigere Motive unterlegen, oder ihr höhere Zwecke, eine selbständige Bedeutung vindiciren wollen, von der Menge immer und ewig übersehen oder doch zurückgesetzt werden, so wie ihre Werke, in denen sie ihre verkehrten Ansichten zu verwirklichen streben, niemals einen grossen allgemeinen Eindruck auf's grosse Publicum hervorbringen, sondern vielmehr mit Kälte und Gleichgiltigkeit von ihm aufgenommen werden, grossentheils unverstanden bleiben und sich vielleicht nur in einem ganz kleinen Kreise eine Art Anklang und Anhang zu verschaffen vermögen.

II.

„Zu viel Noten, lieber *Mozart*!" „Grade so viel als nöthig, Ew. Majestät!"

Bekanntes Gespräch.

— — „Les oreilles des Grands
„sont souvent de grandes oreilles!"

Voltaire à Grétry.

Aus den bereits oben entwickelten einzelnen Pflichten und Obliegenheiten der Tonkunst lassen sich nun ohne Mühe weitere Folgerungen darüber anstellen, wie die Musik eigentlich beschaffen sein müsse, um die ersteren vollkommen erfüllen und ihrem Hauptzweck: dem Menschen Unterhaltung, Erheiterung und Erholung zu gewähren, gehörig entsprechen zu können.

Halten wir uns zunächst an den Begriff selbst: „Unterhaltung" —; er wird uns die beste Auskunft darüber an die Hand geben können: — nämlich es geht von selbst daraus hervor, dass alles Tiefe, alle zu characteristische Haltung und Färbung möglichst vermieden werden muss; dass ferner ein zu entwickelter und zu entschiedener Gedankengang, eine streng logische Disciplin und Folgerechtigkeit nicht zulässig, eine zu reiche und zu volle Melodieenströmung nicht angewandt, sondern vielmehr die grösste Mässigkeit und Oeconomie im Ideenhaushalte, mehr noch, als Einfachheit der äusseren, materiellen Mittel, zu beobachten ist. Dies führt uns nun von selbst auf die merkwürdige, berühmte Aeusserung *Napoleons* zu *Cherubini*; darum merkwürdig, weil daraus hervorgeht, dass dem Kaiser in Bezug auf den jetzt von uns zum ersten Mal angeregten Gegenstand bereits schon damals ähnliche wahlverwandte, wenn auch noch dunkle Ideen vorgeschwebt haben, und weil sich dadurch der tiefe und richtige Blick verräth, den *Napoleon* in das Wesen, die Würde und den wahren Endzweck der Kunst gethan; wenigstens gibt uns sein Ausspruch, welcher uns gewissermassen wie eine Anticipation der hier an den Tag gelegten Maximen vorkommt, hierüber, so wie auch über die Stellung, das eigentliche Verhältniss des Künstlers zur Welt und zum Leben die fruchtbarsten Andeutungen. „Ich habe *Paëtiello's* Musik gern, sie wiegt mich sanft ein; Ihre Begleitungen sind zu stark." Also wohlgemerkt! — Einwiegen, Einschläfen; nicht Aufwecken, Aufregen. In diesen wenigen Worten ist die Aufgabe, aber auch die nicht zu überschreitende Grenze der Musik mit bewunderungswürdiger Feinheit ausgedrückt. *Cherubini's* Antwort darauf beweist, dass er den Kaiser nicht nur missverstanden, sondern vielmehr gar nicht verstanden hat: „Sie wollen eine Musik, die Sie nicht verhindert, an Staatsgeschäfte zu denken!" — Weit vom Ziel! Bleiben wir nur immer bei dem „*bercer doucement*" bei dem „Einwiegen" stehen. Eine Musik, die blos „nicht verhindert," sich dabei noch mit anderen heterogenen Gegenständen, z. B. mit dem voraussichtlichen Steigen oder Fallen der Fünfprocentigen, mit *O'Connell's* Process oder der Königin Pomare zu beschäftigen, oder an das Abends uns erwartende L'hombre, an die verführerischen, indische Contemplation athmenden Entrechats irgend einer „*Goethe* tanzenden" Tänzerin u. s. w. zu denken — eine solche Musik hat ihren Beruf nur höchst unvollkommen erfüllt; ihre Aufgabe besteht vielmehr gerade darin, es gar nicht erst zum Denkprocess kommen zu lassen, einem Process, vor dessen Kosten bekanntlich so Mancher, und zwar aus sehr triftigen Gründen, zurückschreckt.

Man könnte sagen, *Napoleon's* Ausspruch ginge noch einen Schritt über „Unterhaltung" hinaus; indess ist, wie gesagt, dieser Begriff so umfassend, mannichfaltig und relativ, dass sich „Einwiegen, Einschläfern" ganz leicht, und zwar ohne besondern Aufwand von Sophismen und dialectischen Fechterkünsten, dieser Rubrik mit einverleiben lässt. Nicht umsonst reimt sich Orpheus mit Morpheus, — ein mythologischer Wink, der durchaus nicht unberücksichtigt bleiben darf, und uns zu der Schlussfolge anregt: Wie schon die Worte, so können ja auch die Begriffe sich reimen.

Es würde unwahr und zugleich ungerecht sein, behaupten zu wollen, *Paëtiello's* leuchtendes Beispiel sei vereinzelt und unerreicht geblieben; im Gegentheil hat es Viele zu schöner Nacheiferung angefeuert und ist selbst in der Folge übertroffen worden. Wie man nun seine Musik, nach ihrer eigenthümlichen, vom Kaiser characteristisch bezeichneten Wirkung eine narkotische nennen kann, so würden seine Nachfolger, die, wie er, den schönen Beruf der Kunst richtig erkannt und erfüllt haben, zur rühmlichen Unterscheidung von jenen Tonsetzern, die ihn eigensinnig verkennen und künstlich hinaufzuschrauben bemüht sind, füglich als „narkotische Componisten" zu bezeichnen sein.

Die grossen, nambaften Verdienste dieser höchst ehrenwerthen, weit verbreiteten und zahlreichen Classe von Tondichtern werden, obgleich von Seiten der grossen Massen immer allgemein und lebhaft anerkannt und gepriesen, nichts desto weniger von einer böswilligen, gewöhnlich immer zur Gegenpartei gehörigen Kritik hin und wieder hart angegriffen und in Zweifel gestellt; einmal in eine einfach-ruhige und gewissenhafte Erörterung jener Verdienste einzugehen, scheint uns daher schon deshalb angemessen, weil sie vielleicht am Meisten geeignet ist, solche boshafte Verunglimpfungen verstummen zu machen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Vierundvierzig Mutter-, Kose- und Spiellieder zur edeln Pflege des Kindheitlebens, von *Friedrich Fröbel*, zweistimmig in Musik gesetzt von *Robert Kohl*. Blankenburg bei Rudolstadt, Anstalt zur Pflege des Beschäftigungstriebes der Kindheit und Jugend. Pr. 1½ Thlr.

Diese Lieder gehören zu einem grösseren Werke: „Mutter- und Koselieder, Dichtung und Bilder zur edeln Pflege des Kindheitlebens. Ein Familienbuch von *Friedrich Fröbel*," zum Besten des von diesem vortrefflichen Erzieher in Blankenburg gestifteten „deutschen Kindergartens" herausgegeben, welches gewiss, wie es verdient, bald in den Händen jeder edlen deutschen Mutter sein wird. Hier haben wir es nur mit dem musikalischen Theile dieses ausgezeichneten Werkes zu thun, welches unter Anderm auch durch ungefähr ein halbes Hundert sehr schöner und sinnreicher Zeichnungen geschmückt ist.

Wenn es, zumal in neuester Zeit, ungemein schwer ist, die künstlerische Tendenz einer Composition aus den vielen Noten herauszufinden, so stehen hier dem Recensenten glücklicherweise des Componisten (der Erzieher und Mitarbeiter an der allgemeinen deutschen Erziehungsanstalt in Keilhau ist) eigene Worte zu Gebot, die den Zweck dieser Lieder besprechen. Es ist seine feste Ueberzeugung, dass es ungemein wichtig sei, was die Mutter ihrem Säugling vorsingt, und wie die Töne beschaffen sind, die das Kind vernimmt; denn wie wir in demselben die eigentliche Lebensharmonie nur dadurch erwecken können, dass wir es von lauter reinen Lebenswellen umspielen lassen, so können wir auch wiederum in diesen reinen Herzen, ohne dass wir es wollen und wissen, eine Masse unreiner Begierden erwecken durch Ton, Wort und That, von denen wir später gar nicht wissen, woher sie kommen, und die wir dann immer der beliebten Erbsünde zuschreiben. Des Verfassers Ziel war es daher, das Kind in seinen ersten Lebensmomenten von musikalischer Seite richtig zu erfassen, bewusst zu pflegen und harmonisch zu entwickeln. Treue Nachahmung der Sprache der Mutter, getreue Zeichnung der in den Liedchen gegebenen Anschauungen und einfach harmonische Erregung des unschuldig reinen Kinderherzens suchte er zu erstreben. Aber er bezweckte mit diesen Liedern noch Anderes. Mütter sollen durch sie auf ihren eigentlichen Beruf aufmerksam gemacht und für ihn gewonnen werden, anstatt ihren Kindern krankhaft-sentimentale, oft lüsterne Liebeserklärungen, und, leider! in oft eben so krankhaften und wollüstigen Melodieen vorzusingen. Pflegeanstalten frischer Kindheit sollen in ihnen eine neue und edel bildende Nahrung erhalten; dem ersten Unterricht im Gesang sollen sie durch die stets damit verbundene und leicht darzustellende Anschauung förderlich werden.

Dies sind fast ausschliesslich den Componisten eigene Worte, der uns nun in der That eine Sammlung von ächten Kinderliedern gegeben hat; und das ist nichts Leichtes. Dass es sehr schwierig ist, ein guter Kinderschriftsteller zu sein, zeigt uns schon der Umstand, dass bis jetzt Campe und Weise noch nicht übertroffen, ja vielleicht noch nicht einmal erreicht worden sind. Eben so schwer ist es, ein guter Kindercomponist zu sein, wie z. B. Pleyel einer war. Aller Operapomp, aller Virtuosenapparat, alle Sucht, zu glänzen, muss entfernt werden, und beim Schaffen eines Kinderliedchens muss man an kein Publicum, an kein Honorar denken. Unmögliche Bedingungen für Viele. —

Die Melodieen Herrn Kohl's, der immer in der Kinderwelt, sie leitend und bildend, lebt, sind aus kindlichem Gemüthe entquollen, einfach, oft naiv, und lassen meistens den Worten ihr volles Recht widerfahren. Leider glauben viele Liedercomponisten, eine schöne Melodie entschuldige eine schlechte Declamation, und denken nicht daran, dass Beides vereint sein kann, ja, muss. — Als Beispiele, wie Herr Kohl seine Aufgabe gelöst hat, mögen folgende zwei Proben dienen:

No. 10. *Fischlein im Bächlein.*

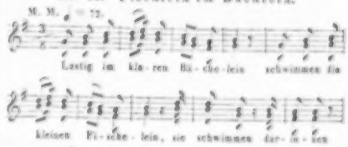

No. 13. *Das Nestchen.*

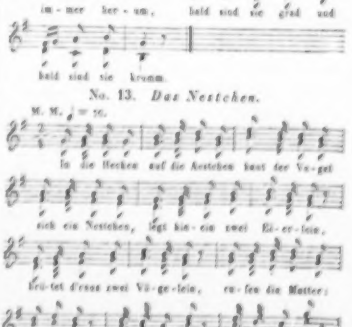

Wenn nun Recensent aus vollem Herzen diese Liedersammlung lobt und empfiehlt, so muss er doch, um gerecht zu sein, und weil es nicht Recensentensitte ist, eine Beurtheilung ohne einigen Tadel zu machen, dem wackern Componisten einige Mängel aufzählen, die er künftig leicht wird vermeiden können.

Erstens ist die Stimmführung nicht überall ganz rein; wie z. B. Seite 7:

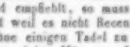

wo, um die schlechte Quintenfolge zu vermeiden, das f_{is} hätte nach g gehen sollen.

Seite 13, wo:

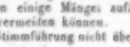

besser so stände:

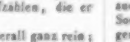

Seite 49:

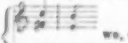

wo die Septime aufwärts geht und zugleich fehlerhafte Quinten entstehen.

Zweitens könnte an einigen wenigen Stellen die Declamation besser sein, wie z. B. Seite 29, No. 31:

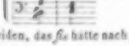

wo der Artikel mit Unrecht auf

des Liedes Schein

die gewichtigste Stelle des Tactes fällt, was leicht auf folgende Weise hätte richtig gemacht werden können:

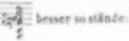

No. 19, Seite 22, fängt in G dur

des Lieb-ten

an, und schliesst in C dur, wodurch das Gesetz der Einheit verletzt ist.

Recensent hat sich bei dieser Sammlung länger verweilt, als man gewöhnlich bei Liedern zu thun pflegt, weil diese Kinderlieder eben so originell sind, als die von dem Dichter derselben zu Grund gelegte pädagogische Tendenz neu und wichtig ist.

Die Ausgabe ist schön, wohlfeil und der berühmten Officin von Johann André in Offenbach, wo sie lithographirt wurde, würdig. Möge sie überall die verdiente gute Aufnahme finden. *S. v. W.*

Nachrichten.

Berlin, den 1. Juli 1844. Wenn gleich die eigentliche musikalische Saison hier mit dem Mai spätestens beendet ist, so hat dennoch auch der meistens kühle und stürmische Juni so manchen interessanten Kunstgenuss dar. Ueber die *Thorwaldsen*-Feier am 1. v. M. in der Singacademie habe ich Ihnen bereits Mittheilung gemacht. Der kunstliebevolle Sänger *Pellegrini* aus München schloss seine Gastrollen als Tell in *Rossini's* Oper mit verdientem Beifalle. Dem. *Tuczeck* trat vor ihrer Urlaubsreise nach Breslau als Marie in der Tochter des Regimentes hier zum letzten Male auf, eben so Dem. *Grünbaum* zum Abschiede von der hiesigen königl. Bühne, in der ihr bewilligten (ziemlich geschmacklos componirten) Quodlibetbenefizvorstellung, welche an einem schönen Abende auch nur mässig besucht war. An die Stelle dieser, für Soubretten- und naive Partieen sehr brauchbaren Sängerin ist eine junge Anfängerin Dem. *Conrad* auf vier Monate engagirt, welche als Aennchen im Freischütz zuerst, sodann als Zerline in Don Juan, Marie in Cäsar und Zimmermann, wie als Margarethe in dem nicht sehr lebhaft aufgenommenen Konig von Yvetot mit Musik von *Adam* auftrat, und einmonatenden Beifall erhielt. Die Singstimme der jungen Sängerin ist angenehm, jedoch schwach und nicht immer ganz rein. Ihr Vortrag ist natürlich und gebildet, das Sprachorgan dagegen unvortheilhaft. In der Darstellung ist Dem. *Conrad*, für zweijährige Uebung auf dem Theater zu Stettin, bereits recht gewandt und frei von Manier. — Auch *Goethe's* Egmont kam durch die einzige Gastdarstellung des erkrankten Herrn *Dahn* aus München mit *Beethoven's* genialer Musik zur Aufführung. — Dem. *Kunth* vom Brüsseler Hoftheater gab die Donna Anna in Don Juan als letzte Gastrolle, nicht überall genügend, jedoch im Einzelnen, z. B. die grosse Scene des ersten Acts, recht gelungen. *Adam's* König von Yvetot würde noch weniger angesprochen haben, wenn die Darstellung nicht grösstentheils so vorzüglich wäre. Herr *Mantius* spielt und singt die Rolle des gemüthlichen Bürgerkönigs eines Duodezstaats ganz vortrefflich, eben so Dem. *Marx* die hochstrebende Haushälterin Jeannette. Herr *Pfister* singt den Adalbert gut, und Herr *Büttcher* repräsentirt den Waldbesorgmuthur würdevoll; auch singt derselbe das zu dem obigen Musikstyl wenig passende grosse Duett mit Adalbert im zweiten Act sehr ausdrucksvoll. Herr *Schneider* carikirt den Müller Daniel recht belustigend, ohne dass man auf Gesang eben grossen Anspruch zu machen berechtigt ist. Die originelle, theilweise indess gedehnte Handlung (mit zu viel Dialog) wird dies Singspiel wohl einige Zeit auf dem Repertoir erhalten, wenn gleich die viele Tanzrhythmen und Auberscho Reminiscenzen enthaltende Musik ziemlich gewöhnlich ist. Einige artige Melodieen und Instrumenteleffecte genügen doch denjenigen Zuhörern nicht, die zu höhern geistigen Genuss gewöhnt sind. Hierin steht für die komische Oper der Deutsche *Lortzing*, bei aller Leichtigkeit der Behandlungsweise, doch viel höher, als der Pariser Componist. Zum Benefiz der vom Hamburger Stadttheater abgegangenen, die Bühne ganz verlassenden Dem. *Bertha Stich*, welche hier zuerst als mimische Künstlerin sich ausgebildet hat, wurde der lange ruhende Sommernachtstraum mit *Mendelssohn's* reizender Musik, bei grosser Gewitterhitze und ganz gefülltem Hause, am 25. v. M. mit lebhafter Theilnahme gegeben. Dem. *Stich* nahm als Puck von dem hiesigen Publicum und der Bühne überhaupt Abschied, da sie sich vermählt. Ausser einer Musikaufführung der königl. Instrumentalmusikschule für eingeladene Zuhörer, unter Leitung deren Vorstandes Capellmeister *Möser*, fand noch ein allerliebstes Dilettantenconcert von Gesangstücken mit Pianofortebegleitung des Herrn *Tiehsen*, auf eine musikalische Matinée zu wohlthätigem Zweck im Saale der Loge zu den drei Weltku-

Albrechtsberger, 6 Präludien für die Orgel oder das Pianof. Op. 12. No. 1.

— — 3 Sextuors pour 2 Viol., 2 A., Vlle et Basso. Op. 13. No. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Sonnenleithner, Chph., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. posth. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Speck, J., Sonate pour le Pianoforte. Op. 4. 14 Gr.

Gelineck, Variations pour le Pianoforte sur l'air: O ma chere musette etc. 10 Gr.

Preindl, J., Fantaisie p. le Pianof. Op. 13. 14 Gr.

Volkert, Fr., Trio p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 1. 22 Gr.

Eberl, A., Variations sur un thême russe pour le Pianof. et Vlle. conc. Op. 17. 14 Gr.

Speck, J., 3 Fugues pour 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 5. 20 Gr.

Doesinger, Fr. Alex., Quintuor p. 2 Viol., 2 Altos et Vlle. Op. 3. No. 1. 1 Thlr. 2 Gr.

— — 3 Duos p. Viol. et Alto. Op. 4. 1 Thlr. 4 Gr.

Morceaux choisis d'Opéras français arr. p. 2 Fl. Cah. 1. 14 Gr.

Ouvertures arrangées p. le Pianof. 22 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quintuors pour 2 Viol., 2 A. et Vlles. Op. 25. No. 1. 2 Thlr. 16 Gr.

Lipavsky, J., 2 gr. Sonate p. le Pianof. av. Viol. Op. 9. 20 Gr.

— — 1 gr. Sonate p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 1 — do — Op. 11. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 6 Polonoises p. le Pianof. Op 13. 12 Gr.

Wölfl, 1er Concerto pour le Fortépiano. Op. 20. 2 Thlr. 6 Gr.

Mestrino, 12 gr. Solos ou études pour le Violon. 3-4 Liv. 2 Thlr.

Kreith, 3 Duos p. 2 Fl. Op. 15. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, J., 3me recueil de rondeaux, airs variés, div. et autres morceaux pour une Clarinette. 16 Gr.

Doisy, 4 Sonatines p. Guitarre et Violon. 2 Thlr.

Steibelt, Sonate périodique p. le Pianof. No. 3. 18 Gr.

Eberl, A., Fantaisie et rondeau pour le Pianoforte. Op. 25. 19 Gr.

Mozart, Quartetto p. le Pianof. avec Violon, A. et Vlle. Op. 100. 1 Thlr. 8 Gr.

v. Beethoven, Var. p. le Pianof. av. Vlle sur le thême: Bey Männern, welche etc. 12 Gr.

Gallus, J., 3 Caprices très faciles p. le Pianof. av. Viol. obl. 1 Thlr.

Cramer, I. B., 2 Sonates p. le Pianoforte. Op. 31. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 6 Duos conc. pour 2 Viol. 1 Thlr. 16 Gr.

Gyrowetz, A., 7me Notturno pour le Pianof. av. Viol. ou Fl. et Vlle. Op. 35. 1 Thlr. 8 Gr.

Rolla, A., 3 Duos p. Viol. et Alto. 1 Thlr. 16 Gr.

Pichl, W., Etude p. le Violon formant 12 Caprices. Op. 46. 2e Partie. 1 Thlr. 8 Gr.

Heine, Fr., Oberon, ein pantomimischer Tanz. Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Regini, Concert p. Fl. 1 Thlr. 20 Gr.

Schneider, G. A., Polonoise pour 2 Fl. principales av. acc. de 2 Viol., 2 Hauth., 2 Cors, A. et Basse. Op. 13. 1 Thlr.

Rieff, Gesänge mit Klavierbegleitung. 3te Sammlung. 19 Gr.

Walther, F. gr. Sonate p. le Pianof. avec acc. d'un Violon et Vlle. obl. Op. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Destouches, gr. Concert pour le Pianof. 2 Thlr.

de La Lance, 2 gr. Trios p. le Pianof. av. Violon et Vlle. obl. Op. 11. 1 Thlr. 20 Gr.

von Engelbrenner, Nina, deutsche, ital. und französische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 16 Gr.

Mayer, L. P., 12 Allemandes p. le Pianof. Op. 6. 12 Gr.

Bornhardt, Arien und Romanzen aus den neuesten Opern für die Flöte, mit willkührlicher Begleitung der 2ten Fl. 1s Heft. 10 Gr.

— — 4 Sonatines pour le Pianof. avec acc. d'un Violon tirées de l'Orat. de Hayda: les Saisons. 1 Thlr.

— — 3 — do — tirées de l'Orat. de Hayda: la Création. 1 Thlr.

Carbonel, N., Pot-Pourri tiré d'Elisca pour le Pianof. av. Viol. 18 Gr.

Ferrari, 6 Ariettes italiennes, Paroles de Metastase. Musique et accomp. de Fortép. 4e recueil. 1 Thlr. 4 Gr.

Bolochi, L., 3 nouvelles Cavatine amoroso acc. de Pianof. 18 Gr.

Devienne, 3 Quat. conc. p. Fl., Viol., Alte et B. 3e Liv. de Quat. 2 Thlr 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

geln für Mitglieder und deren Familien Statt. In letzterm wurden die Ouverturen zu Joseph von *Mehul* und Don Juan von *Mozart* von dem Orchester in *Kroll's* Garten, unter Leitung des thätigen KM. *Gährich* (der jetzt auch die Ballette dirigirt), sehr präcis ausgeführt. Auch liessen sich der Flötenvirtuos *Oelschig*, der Posaunist *Fr. Belcke* und die Clarinettisten *Gareis* in einem Doppelconcerte mit vielem Beifalle hören. Gesang und Declamation bereicherte die angenehme Unterhaltung.

Zum Beschlusse des sehr günstig ausgefallenen Wollmarkts wurde in *Kroll's* glänzendem Locale noch ein Mackenball in den Wintergartensalon's, nebst Illumination und Nachtmusik im Sommergarten (im Freien), unter dem Titel einer „italienischen Nacht" gegeben, welche auch wirklich durch das wärmste Sommerwetter begünstigt wurde. Unter einer Menge von Gartenconcerten zeichnen sich die vom MD. *Wieprecht* zu wohlthätigen Zwecken im Park des Hofjägers veranstalteten grossartigen Musikaufführungen mit Blechinstrumenten, wie die in *Sommer's* Local von *Joseph Gungl*, bei *Günther* von *Johann Gungl*, und im *Mäser'schen* Blumengarten von *Meinberg* (nach *Weller's* Ableben) mit Streichinstrumenten ausgeführten Symphonieen, Ouverturen, Tänze u. s. w. besonders aus. Eben so sind die Concerte unter Leitung des KM. *Gährich* im Königssaale des *Kroll'schen* Wintergartens, wie im Freien, durch Präcision ausgezeichnet. Die italienische Oper und die französische Komödie haben für die Sommerzeit aufgehört. Die Mitglieder der Königsstädtischen Bühne geben auch Vorstellungen im königl. Schlosstheater zu Charlottenburg.

Am 2. Juli ist der als Lustspieldichter und Bearbeiter, wie als Componist von Vaudeville's und Singspielen rühmlichst bekannte königl. Opernregisseur und Hofcompositeur *Carl Blum*, Bruder des Sängers *Heinrich Blum*, plötzlich gestorben. Sein vielseitiges Talent, wie sein humaner Character war allgemein anerkannt und geachtet.

Musikaufführungen der königl. Academie der Künste zu Berlin.

Die königliche Academie der Künste zu Berlin gibt im Laufe des Jahres den Eleven der musikalischen Composition öfters Aufgaben zur Bearbeitung. Eine solche Aufgabe wurde im vorigen Jahre für eine Symphonie in drei Sätzen zu gegebenen Motiven gestellt. Aus den gelieferten Compositionen wurden drei ausgewählt und im vorigen Herbste zur Ausführung gebracht. — In diesem Jahre war die Aufgabe eine geistliche Motette zu gegebenen Worten aus der heiligen Schrift, in drei Sätzen, nämlich einem Chor, Terzett und einer Fuge. Die Chorsätze wurden, der Aufgabe gemäss, für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass, das Terzett für Sopran, Tenor und Bass eingerichtet. Der Orchesterdisposition waren, ausser dem Quartett von Streichinstrumenten, nur zwei Oboen (oder Clarinetten), zwei Hörner und Fagotte zugestanden. Die Erfindung der Motive und Wahl der Tonarten blieb Jedem überlassen. Aus den gelieferten Arbeiten wurden drei gewählt und am 13. Mai d. J. öffentlich zur Ausführung gebracht; zwischen den Gesangwerken wurden Instrumentalsätze, ebenfalls in dieser Schule entstanden, ausgeführt. Das Programm bestand aus: 1) Motette von *C. Jaquemar*: „Danket dem Herrn." 2) Erster Satz eines Septuors von *R. Würst*. 3) Motette von *J. Hopfe*. 4) Marcia funebre von *W. Hersberg*. 5) Motette von *S. Müller*. Diese Compositionen enthielten manches Lobenswerthe und für den Kenner Interessante, um die verschiedene Auffassung der gleichen Worte wahrzunehmen. Für die Studirenden sind solche Concurrenzarbeiten gewiss von wesentlichem Nutzen.

In der öffentlichen Sitzung der königlichen Academie der Künste am 15. Juni d. J. wurde, nach einer einleitenden Rede des Directors, vom Secretär der Academie der Jahresbericht mitgetheilt; dann schritt der Senat zur Prämirung der Kunstschüler in den verschiedenen Fächern, als: Baukunst, Sculptur, Malerei und Musik. Von den drei ersten Gattungen der Kunstbildung waren die vorzüglichsten Arbeiten der Zöglinge ausgestellt. Zwischen den einzelnen Vorträgen des Secretärs wurden die musikalischen Compositionen derselben ausgeführt. Die gewählten Musikstücke waren folgende: 1) Motette für zwei Chöre: „Jauchzet Gott alle Lande" in Fugenform mit vier Subjecten, von *Selmar Müller*. Dies Werk enthält viel Lobenswerthes; die Themata sind gut erfunden und erhöhen den Ausdruck der Worte. 2) Arie mit Chor: „Doch der Herr vergisst die Seinen nicht" von *Carl Braun*. Dass der Componist für die Solopartie den Alt gewählt hat, ist besonders zu loben, da diese Stimme immer noch nicht genug beachtet wird. Von einem Mitgliede der Singacademie ausdrucksvoll vorgetragen, erwarb sich dies Musikstück allgemeine Anerkennung. 3) Instrumentalsatz über die Tonleiter von *C. Jaquemar*; Fleiss, Talent und eine geübte Feder ist in dieser Composition unverkennbar. 4) Das Ständchen: „Was wecken aus dem Traume mich" von *Uhland*, Wechselgesang für Sopran und Alt, von *Richard Würst*. Das oft in Musik gesetzte, schöne Gedicht ist recht glücklich behandelt. Die Erfindung ist nicht gewöhnlich, wenn auch hie und da etwas stärker aufgetragen, als es der zarte Gegenstand wünschen lässt. Im Gebiete der freien Instrumentalmusik leistet der junge Künstler noch Entschiedeneres. 5) Andante aus der zweiten Symphonie von *Julius Hopfe*. Der junge Componist hat schon zwei Kirchenmusiken mit Orchesterbegleitung dem Druck übergeben, welche ehrenwerth zu nennen sind. Das ausgeführte Musikstück ist mit Geschmack nach *Mozart's* Vorbild angeordnet; gute Durchführung und angenehme Gegensätze sichern dieser Composition eine gute Wirkung. 6) Die erste Hälfte des Finale aus *Th. Körner's* Oper: „Die Bergknappen" von *W. Hersberg*. Eine frische Auffassung des Gegenstandes, kräftige Männer- und anmuthige Frauenchöre zeichnen dies dramatische Gesangstück aus, welches einen angenehmen Eindruck bewirkte.

Die Ausführung aller Musikstücke liess Geschicklichkeit und Sorgfalt nicht verkennen, wobei die umsichtige Leitung der Herren Professor *Hungenhagen* und Concertmeister *Ries* besondere Erwähnung verdient.

Von den Eleven der musikalischen Schule erhielten Prämien: 1) *Wilhelm Hersberg* aus Cüstrin die grosse

silberne Medaille mit seinem Namen. Ferner: 2) *Julius Hopfe* aus Schloss Heldrungen, eben diese Medaille. 3) *Selmar Müller* aus Elbingerode, vorzüglich belobt, erhielt *J. S. Bach's* Kirchengesänge und Hefte der „Auswahl vorzüglicher Musikwerke." 4) *Carl Braun* aus Berlin, königl. Kammermusiker, erhielt Werke von *Mozart* und *Haydn*. 5) *Charles Jaquemar* aus Berlin Compositionen von *Caldara*, *Händel*, und Hefte der „Auswahl" u. s. w. 6) *R. Würst* aus Berlin, Werke von *Lotti*, *Jomelli* und Hefte der „Auswahl" u. s. w. 7) *August Pivenburg* aus Labes in Pommern, erhielt *Fasch's* Lieferungen u. s. w.

Die Feierlichkeit, welche gegen 12½ Uhr begann, endete befriedigend um 2 Uhr, und liess auf's Neue anerkennen, dass die Führung und Richtung dieser Musikschule die Talente der jungen Musiker nützlich zu fördern weiss.

Königsberg. Ein hoher Genuss wurde uns am Busstage gewährt, als Herr Musikdirector *Sämann* in der Haberberger Kirche eine musikalische Aufführung veranstaltete, die sich eben so durch den künstlerischen Gehalt der dargebotenen Werke, als durch eine grossartige Darstellung desselben auszeichnete. Zuerst hörten wir eine vom Concertgeber selbst componirte Motette: „Fliesst, ihr Augen," in einfacher Weise gehalten und der Tagesfeier sich anschliessend. Dann spielte Herr *Sämann* mit dem vollen Werke der herrlichen *Casparini*'schen Orgel die wunderbare Emoll-Fuge von *Händel*, ein wahres Meisterstück dieses Componisten. Die Macht der Pedalbässe machte, wenn sie das Thema ergriffen, einen erhabenen Eindruck. Nun folgte das wohl an Jahren, nicht aber an Werth alte doppelchörige: „Jube Domine" von *Rosenmüller*. Diese Composition war hier völlig neu; das Kernige ihres ganzen Wesens steigerte bis zum Schluss ihre wahrhaft überraschende Wirkung. Ein sodann auf der Orgel vom Concertgeber gespieltes Adagio aber, mit den zarteren Labialstimmen ausgeführt, zeichnete sich, wie alle Compositionen dieses Meisters, durch edle Melodieenführung aus, und hob die Schönheit einzelner Register, welche uns Töne vernehmen liessen, die fast den Klängen der Saiteninstrumente glichen, in der Orgel hervor. Der Ruhepunct, welchen dieses Adagio den Gemüthern der Hörer gestattete, beschloss die erste Abtheilung des Concerts sehr angemessen. Hatte es daher schon jetzt befriedigt, so wurde nunmehr das Publicum, welches in der Kirche, obgleich dieselbe am äussersten Ende der Stadt liegt, sehr zahlreich versammelt war, durch das im höchsten Ausdruck schöner Erhabenheit gesungene herrliche „Adoramus" von *Perti* erbaut. Herr *Sämann* gab nur die Anfangsaccorde als Einleitung auf der Orgel an, und stellte sich darauf sofort an die Spitze des Singpersonals. Und nun begann im Pianissimo ohne alle Begleitung der Chor mit reinem Edur-Dreiklange an- und wieder abschwellend. Er mag aus ungefähr 70 bis 80 Sängern bestanden, und der Gesang etwa 25 Minuten gedauert haben. Die Wirkung des schönen Fugensatzes aber: „Quia per sanctam crucem etc.," der ein- und wieder zurücktretenden Stimmen, ihrer Vereinigung am Ende zu dem: „Redemisti mundum" in lange anhaltenden Accorden war die der grossartigsten Erhebung. Und als jetzt nach Beendigung des letzten Tones Herr *Sämann* zur Orgel trat, und den zuletzt gehörten Accord auf ihr wiederholte, — da erreichte ein überrasch tes Staunen aller ergriffenen Gemüther den höchsten Grad: der Chor war auch nicht um ein Comma abgewichen. So rein, wie er den Schlussaccord gesungen hatte, eben so rein gab ihn die Orgel wieder. Die anwesenden Kenner und Dilettanten äusserten eine gleiche Bewunderung dieser so unerwartet herrlichen Lösung einer der schwierigsten Aufgaben. Hierauf spielte Herr *Sämann* die schöne *Bach*'sche Fuge in As, welche den Altvater des Orgelspiels in der Fülle seiner Gediegenheit zeigte. Da uns bereits so viel Grossartiges dargeboten worden, so konnte nur eine leichtere Musik die von der Anspannung des Gemüths und der Einbildungskraft ermüdete Menge noch fesseln. Wir hörten daher die lieblichen Davidiana von *Fasch* sehr zweckmässig zuletzt.

Herr *Sämann* begleitete alle Singstücke (mit Ausnahme des Adoramus, welches, wie bereits erwähnt worden, ohne Begleitung gesungen wurde) und leitete das ganze Concert ohne Mithilfe eines anderen Dirigenten von der Orgel aus, dem Sängerpersonal den Rücken zuwendend. Beweist dieser Umstand die Sicherheit seines Singvereins, so ist zugleich die Ausdauer bei einer ihn selbst so angreifenden, die geistigen und physischen Kräfte in Anspruch nehmenden Aufführung zu bewundern. Möge Herr *Sämann* in seinem wahrhaften und gediegenen Bestreben, dem edleren Geschmacke Edles darzubringen, fortfahren; es wird stets bei einem grossen Theile Empfänglichkeit für das Erhabene und diejenige Anerkennung finden, zu welcher es berechtigt ist.

Feuilleton.

Der durch mancherlei Werke und Bestrebungen auch im Fache der Tonkunst bekannte preussische Generalmajor *C. von Decker* ist in Mainz gestorben.

Adolph Hesse aus Breslau hat am 4. Juni in Paris ein Orgelconcert unter allgemeinem Antheile gegeben. Er spielte auf einer Orgel mit dem neuerfundenen *Barker*'schen Mechanismus, der sich dabei als höchst vortheilhaft erwies. Das Publicum war ein sehr gewähltes, darunter *Adam*, *Auber*, *Berlios*, *Herz*, *Kalkbrenner*, *Panofka*, *Pixis*, *Ambroz. Thomas* u. A. — Auf *Hesse's* Rath wird an der grossen neuen Orgel in der Kirche St. Eustache das eine Pedal abgenommen, doch so, dass durch Koppelung die Pfeifen desselben mit dem zurückbleibenden verbunden werden können.

In Kopenhagen gefiel eine neue dreiactige Oper: „Tordenskiold in Dyrekilen," Buch von *Lyser*, Musik von *Salomon*. — In Brüssel fiel eine neue Oper: „Der Mönch" von *Willent-Bordogni*, Professor am dortigen Conservatorium der Musik, durch.

Der Theater-Neubau in Hannover ist definitiv beschlossen. Der König will die Kosten des Baues aus eigenen Mitteln bestreiten und hat für das neue Schauspielhaus, das sehr prachtvoll werden soll, einen freien Platz an der Georgstrasse gewählt. Der Bauplan ist genehmigt; indessen werden die Arbeiten wohl erst im nächsten Frühjahr beginnen.

Dreyschock hat vom König der Niederlande den Orden der Eichenkrone erhalten.

Der Freiherr *Salomon* von *Rothschild* aus Wien hat bei Gelegenheit eines Besuches in Pesth dem dasigen Nationalmusik-Conservatorium 500 Fl. Conv.-M. und dem Musikvereine 200 Fl. Conv.-Münze zum Geschenk gemacht.

Das Coventgarden-Theater in London steht in Begriffe, seine Räume den Musen für immer zu schliessen. Eine Gesellschaft von Fabrikanten und Kaufleuten wird es ankaufen und die unteren Räume zu einem Bazar, den grossen Schauspielsaal aber zu einem bleibenden Ausstellungsorte für Industriegegenstände umwandeln.

Thüringer Sängerfest.

Mit höchster Genehmigung wird
am 12. August d. J.
in den Umgebungen des herzogl. Lustschlosses Reinhardsbrunnen das zweite Liederfest des Thüringer Sängerbundes stattfinden. Indem deshalb Musikfreunde zur Theilnahme an demselben ergebenst eingeladen werden, wird zugleich bemerkt, dass das Nähere aus dem später erscheinenden Programme zu ersehen sein wird. Bei durchaus ungünstiger Witterung wird das Fest auf den 19. des gedachten Monats verschoben.

Die Liedertafel zu Gotha, als Festcomité.

Ankündigungen.

Neuere vierstimmige Gesänge

im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig, zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Adam, 6 Gesänge für 2 Männerstimmen. 28 Ngr.
Bähr, 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr 3 Ngr.
Blum, C., Die Gewalt des Augenblicks für 4 Männerstimmen mit Chor. Op. 116. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Jucunde. 3 Gesänge für 1 Sopran, 2 Tenore und 2 Bassstimmen. Op. 124. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Dürrner, J., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 7. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Fasch, (Mendelssohniana) 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 25 Ngr.
Hahn, Th., 3 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Hauptmann, „Auf dem See," Gedicht von Goethe für Sopran, Alt, Tenor und Bass solo mit Chor und Pianofortebegleitung. Op. 21. Stimmen. 20 Ngr.
Lenz, L., Vierstimmige Männerchöre. Op. 34. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Löwe, C., 3 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 84. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Marschner, H., 3 Gesänge für 2 Soprane, 2 Tenore und 2 Basse. Op. 55. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
Marxsen, E., 6 Tafellieder für vierstimmigen Männerchor. Op. 30. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 3 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 41. 1ⁿ Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 48. 2ⁿ Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Op. 59. 3ⁿ Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Festgesang für Männerstimmen in Clavierauszuge. 4 Thlr.
Otto, Fr., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 1. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
— — 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 5. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.
Pohlenz, A., 7 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 7. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Richter, E. F., 4 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 12. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Richter, Ernst, Hund und Katzen von Hoffmann von Fallersleben: Mausbätzchen gab ein grossen Fest, für 4 Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 10 Ngr.
— — 3 Hausenlieder von Hoffmann von Fallersleben für Männerstimmen mit Pianoforte. Op. 22. 15 Ngr.
Rietz, J., Altdeutscher Schlachtgesang für einstimmigen Männerchor und Orchester. Op. 13. Im Clavierauszug. 15 Ngr.
Schneider, Fr., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 12ⁿ Sammlung. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.
Schneider, Fr., 6 altdeutsche Lieder für 4 Männerstimmen. 13ⁿ Sammlung. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.
— — 6 Volkslieder für 4 Männerstimmen. 1ⁿ Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Schuster, A., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. 1ⁿ Heft. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Spohr, L., Schill. Gesang für 4 Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 15 Ngr.
Zöllner, C., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der in Deutschland und in den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. Dritte, bis zum Anfange des Jahres 1844 ergänzte Auflage bearbeitet und herausgegeben von *Adolph Hofmeister*. Zweiter Theil. Musik für das Pianoforte, Orgel, Harfe und Harmonica. Hoch 4. 49 Bogen. Fr. 3 Thlr. 10 Ngr., auf Schreibpapier 3 Thlr.

Bei **Adolph Marcus** in Bonn ist so eben erschienen:

Praktische Singschule

enthaltend

methodisch geordnete Uebungen für Stimmbildung, Takt- und Notentreffen, nebst einer Auswahl mehrstimmiger Gesänge für weibliche Stimmen,

verfasst und herausgegeben

von

Dr. H. K. Breidenstein,

Professor der Musik an der Rhein. Friedr. Wilhelms Universität.

Erstes Heft.

Dritte Auflage.

Gross 4. geheftet 15 Sgr.

Diese Singschule ist im speziellen Auftrage des königl. preuss. Cultus-Ministeriums entworfen und von demselben empfohlen. Die Einführung in viele Schulanstalten, welche bereits die dritte Auflage nothwendig gemacht hat, bürgt für die praktische Zweckmässigkeit derselben. —

An dieses Heft schliessen sich in stufenweiser Folge noch vier Hefte an, von denen jedem einzeln zu haben ist; von den drei letzten sind auch die einzelnen Singstimmen apart gedruckt. Eine ausführliche Angabe hierüber findet sich auf dem Umschlage des ersten Heftes.

Gesanglehrer, die sich dieser Singschule bei ihrem Unterrichte bedienen wollen, erhalten ein Exemplar gratis, und werden zu diesem Zwecke gebeten, ihre Adresse der Verlagshandlung oder einer andern Buchhandlung einzusenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juli. № 30. 1844.

Inhalt: Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten.“ Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus London: The Handel Society. Frühlingsopern in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf „Narkotische Componisten.“

(Beschluss.)

III.

„Bei meinem Saitenspiele
„Schlafe, was willst Du mehr?“
Goethe.

Man kann Dichter wie Componisten füglich in zwei Classen eintheilen. Die, welche der ersten Classe angehören, haben ohne Unterschied die Eigenthümlichkeit, dass sie, wie schon *Horaz* vom *Homer* behauptet, „zuweilen schlafen,“ d. h. es tritt bei allen diesen mitunter eine momentane Geistesebbe ein; man kann's immer merken, wenn der Hippogryph verschnauft und wo der Dichter (Componist) sich der Ruhe überliess, um neuen Stoff und Aether zu sammeln. — Wie viel bedeutender und achtungswerther erscheint dagegen die andere Classe! — Statt in schnöder Selbstsucht nur sich selbst dem Schlaf — im *Homer*'schen Sinne — zu überlassen, sind sie vielmehr bemüht, auch ihrem Publicum diese Vergünstigung nach Kräften zuzuwenden. — Noch nicht genug: Ein solcher Autor ist selbst im Stande, sich edelmüthig, mit schöner aufopfernder Hingebung, seines Naturantheils an Schlaf bei der Verfertigung seines Werkes, ganze Nächte durch, völlig zu entäussern, um dies Element desto unzersplitterter in seiner ganzen, unwiderstehlichen Stärke, zur Erquickung und zum Nutzen seiner Leser oder Hörer, seiner Schöpfung einverleiben zu können....

„Bei meinem Saitenspiele
„Schlafe, was willst Du mehr?“

Es bedarf wohl nicht erst einer besondern Erwähnung, dass das hier Aufgestellte, so wie das *Horaz*'sche „*quandoque bonus dormitat Homerus*“ nicht buchstäblich, sondern nur im bildlichen Sinne, allegorisch zu verstehen ist. Es kann uns nicht einfallen, behaupten zu wollen: dass das Werk eines Tonkünstlers unmittelbar narkotischen Einfluss äussern, directen Schlaf bewirken müsse; jedoch aber: dass es zu seinen wesentlichsten und schönsten Pflichten gehört, ja gewissermassen ihm erst zu Berechtigung und Bedeutung in der Gesellschaft, und zu eigentlichem Ansehen verhilft, wenn er im Stande ist, jenen wohlthätigen Zustand durch sein Product mit Glück vorzubereiten und demselben wirksam vorzuarbeiten, indem er seinem Auditorium dadurch Erlösung, Errettung von allem geistigen Zwang, von den strengen Banden und dem Despotismus der Idee, kurz: Gedankenfreiheit, d. h. Befreiung von allen Gedanken, zu verschaffen vermag, welche bekanntlich zu den ersten, unerlässlichen Bedingungen eines guten, soliden Schlafs gehört. Und hier wären wir endlich auf den Standpunct gelangt, von wo aus jedem Unbefangenen, Unparteiischen die grossen, wesentlichen Verdienste des „narkotischen Componisten“ und die unendlichen Vorzüge, die er vor jenen eingebildeten, unpractischen Chimären huldigenden Träumern voraus hat, in die Augen springen müssen.

Wie aber jede Lehre und Behauptung durch Beispiele erst recht einleuchtend gemacht und veranschaulicht wird, so möge es auch uns vergönnt sein, auf einige der vornehmsten Repräsentanten der narkotischen Schule und ihre respectiven Leistungen hier näher einzugehen.

Um, wie recht und billig, mit dem Vaterlande zu beginnen, so erfüllt es uns mit Scham und Niedergeschlagenheit, bekennen zu müssen, dass Deutschland im Verhältnisse gegen das Ausland hierin bedeutend zurücksteht, wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, dass es einige würdige Männer geliefert hat, die den wahren Endzweck ihrer Kunst richtig begriffen und in ihren Werken treulichst verwirklicht haben, und dass selbst hin und wieder von Einigen in dieser Hinsicht Ausgezeichnetes geleistet wurde.

Von älteren Namen erwähnen wir z. B. *Winter*, *Reichardt*, *Zumsteg*, *Gelinek*, *Roseluch*, *Wanhal*, *de Witt*, *Kospoth* u. s. w. Wer wohl erinnerte sich nicht dankbar gerührt und voll freudiger Wehmuth an *Winter*'s „Zieht ihr Krieger nun von dannen,“ dies Non plus ultra überfliessender Gemüthlichkeit, an *Reichardt*'s „Erlkönig“ mit dem ausdrucksvollen, geistreich und genial durchgeführten Rhythmus: 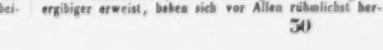 wogegen *Fr. Schubert* und *C. Löwe* ganz kläglich abfallen, oder an *Zumsteg*'s arwen „Ritter Toggenburg,“ wo die ganze homöopathische Sparsamkeit und Frugalität der platonischen Liebe sich gleichsam in der Musik wiederspiegelt. Das waren schöne Zeiten patriarchalischer Einfachheit und kindlicher Genügsamkeit! —

In neuerer Zeit, die sich übrigens hierin ungleich ergibiger erweist, haben sich vor Allen rühmlichst her-

vorgethan die meisten der sogenannten Saloncomponisten, worunter wir die unterschiedlichen Potpourriisten, Arrangeur's, Transscribenten und Virtuosen-Componisten (in neuerer Zeit sind darunter solche zu verstehen, bei denen man immer darüber in einer angenehm spannenden Ungewissheit bleibt, wo eigentlich der Virtuos aufhört und der Componist anfängt), ferner auch jene besonders schätzenswerthen Leute verstehen, die dem sie ersterbenden Bedürfnisse nach „Variations brillantes," „Fantaisies sur des motifs" u. s. w. stets mit so edler, nie erlahmender Ausdauer abhelfen; — dann noch eine nicht ganz unbeträchtliche Zahl von Liedercomponisten, deren Heerführer näher zu bezeichnen wir kaum nöthig haben werden.

Aber die immerhin anerkennungswürdigen Bestrebungen all' dieser Wackeren, wie verschwinden sie sammt und sonders gegen die in diesem Betrachte glänzenden und überaus zahlreichen Leistungen der neuern Franzosen und Italiener! Schlägt ein einziger neuerer italienischer oder französischer Opern- oder Romanzencomponist, in Bezug auf Narkotik, nicht hundert Deutsche siegreich aus dem Felde?! Frankreich weist auf seinen *Adam*, *Thomas* u. s. w., Italien nennt uns seinen *Bellini*, *Donizetti* u. s. w. Hat denn Deutschland etwas nur entfernt diesen Heroen Aehnliches und Ebenbürtiges aufzuweisen?! Von den Italienern erregte u. A. auch *Rossini* durch seine ersten Opern bedeutende Hoffnungen, das *Paesiello'sche* Erbe, jene „*musique bergante*," durch ihn erweitert zu sehen; sie haben sich jedoch später leider nicht bestätigt, da dieser Componist in der Folge so zu sagen seiner Fahne völlig untreu wurde und in „Wilhelm Tell" seinen gänzlichen Abfall kund that. Dagegen hat *Auber*, den man nach seiner „Stummen von Portici" als einen für den wahren Endzweck der Kunst unerrettbar Verlorenen aufzugeben sich bewogen fühlen musste, dieses etwas voreilige Urtheil später durch die That — wir erinnern nur an Zanetta, Les Diamans de la Couronne, Le part du Diable, Le Duc d'Olonne u. s. w. — glänzend zu widerlegen gewusst, so dass wir ihn gegenwärtig in den ersten Reihen der grossen jetzt lebenden narkotischen Componisten erblicken. In Bezug auf *Bellini* und *Donizetti* wird man vielleicht uns den Einwurf machen wollen, dass bei ihnen, — die wir doch gleichsam als die Narkotiker par excellence in der Musik hervorheben wollen, bei denen sich das, was bei *Paesiello* erst noch schwacher Anfang, schüchternster Versuch war, zur vollen Blüthe und Virtuosität entfaltet hat — *Napoleons* Tadel: „*nos accompagnemens sont trop forts*" noch in weit ausgedehnterem Maasse anwendbar sein dürfte. Dass dies jedoch eine unlogische, falsche Schlussfolge wäre, soll sogleich einleuchtend bewiesen werden.

Es ist mehr als wahrscheinlich — ja, *Cherubini's* ziemlich transparente, allen Instrumentalfluxus vermeidende Partituren steigern es zur Gewissheit, — dass *Napoleons* Ausspruch sich nicht sowohl auf das materielle Forte, auf die Ueberbietung der Massen, sondern vielmehr auf die ideelle Ueberladung, die störende Reichhaltigkeit, Selbständigkeit und auf den Gehalt der den Accompagnements einverleibten Gedanken (*Cherubini* war eben ein eingefleischter Antinarkotiker) bezog. Gerade aber in dieser Beziehung haben sich *Bellini* und *Donizetti* meist vorwurfsfrei und makellos erhalten; sie haben diese gefährliche Klippe fast immer glücklich vermieden, und sich dadurch auf den ihnen längst allgemein zuerkannten geistigen Massigkeitspreis die vollgiltigsten Ansprüche erworben. Was ausserdem die, beiden Meistern zuweilen vorgeworfene, allzu häufige Anwendung von Trompeten, Posaunen, gran cassa, banda sul palco u. s. w. betrifft, so lehrt die Erfahrung, dass diese Verstärkungen, weit entfernt, den der Musik obliegenden Endzweck zu verfehlen, diesem vielmehr auf's Trefflichste entsprechen. Diese plötzlichen Explosionen der stärksten Blechinstrumente, diese Trommelwirbel und Kanonaden der „Gran cassa," oft bei scheinbar widersprechenden Veranlassungen angewandt, z. B. bei zarten, elegischen Liebesscenen, während der primo amoroso im süssen Schlummer oder vor seiner Donna auf den Knieen liegt u. s. w., wirken eben durch ihren öfteren Gebrauch weniger erweckend und aufregend, als betäubend und Besinnung raubend, und unterstützen somit wirksam die narkotischen Intentionen des Componisten. Ein so auf einmal mit allen Registern losbrausendes Fortissimo macht das gleich darauf wieder in seine Rechte eintretende, gleich künstlichen Cascaden regelmässig herabtropfende Arpeggio, das süsse, sanft einlullende Einerlei der Begleitung — (in der Regel Accord-brechende Sextolen), wobei „mit Sorgfalt jede Abwechselung vermieden ist" — erst recht angenehm und dessen ganzen Werth empfinden. In dieser Beziehung hat namentlich *Bellini* Grosses, Unerreichbares geleistet. Wiewohl seine meist unter den Antinarkotikern befindlichen Gegner sich nicht entblöden, zu behaupten, seine Begleitungen seien ein wahres Faul- und Lotterbett für den Sänger, so lässt sich doch gar nicht leugnen, wie *sehr Bellini* damit dem Sänger Vorschub geleistet, in die Hände, oder vielmehr in die Kehle gearbeitet hat; man urtheile selbst:

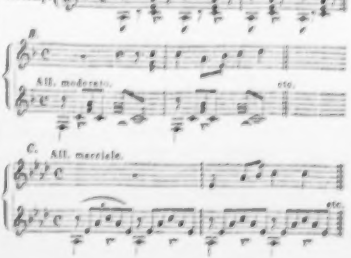

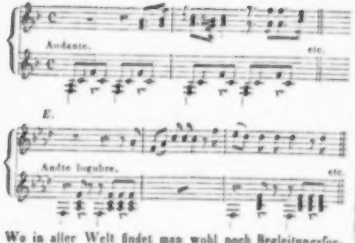

Wo in aller Welt findet man wohl noch Begleitungsformen, die so, wie diese (wir geben übrigens *C* und *D* den Vorzug), dem Gesange Luft und freien Spielraum gönnen und ihm ganz und gar carte blanche lassen? — Da sind keine usurpatorischen, gegen die Singstimme intolerant und heftig ankämpfenden Baszgänge, keine sie beeinträchtigenden Figuren und vom Sänger ablenkenden Instrumentationscoquetterieen, — kurz nichts, was dem „*bercer doucement*" nur im Geringsten hinderlich sein könnte; der vielen sinnigen Halte, Fermaten, 𝄐 nicht einmal zu gedenken, womit er sich ein unsterbliches Verdienst um alle gefühlsüberschwänglichen Sänger und „weichgeschaffenen Seelen" erworben hat. Ob dieses glücklichen Vereines so seltener Vorzüge darf *Bellini* kühn als der erste narkotische Componist, so zu sagen: als ein gesteigerter, ein *Paesiello* in erhöhter Potenz bezeichnet werden, weil er unbestritten seinen musikalischen Ahn *(Paesiello)* in jenem vom Kaiser so wichtig hervorgehobenen Puncte unendlich überflügelt hat. Er wird deshalb, trotz aller widersinnigen und ohnmächtigen Angriffe seiner Gegner, noch lange das Repertoir aller Bühnen ausschliesslich und unumschränkt beherrschen, da seine Macht über Publicum und Sänger zu fest begründet, zu tief gewurzelt ist; denn das erstere wird nicht müde, sich von ihm in einen musikalischen Opiumrausch versetzen zu lassen, und die letzteren weihen ihm schon längst eine fast göttliche Verehrung. — Wer vielleicht hier Uebertreibung wittern will, mag sich von der Wirklichkeit und täglichen Erfahrung eines Bessern belehren lassen. Welchem andern Tondichter noch widmen wohl die Sänger und Sängerinnen dieses gewissenhafte, aufmerksame Studium, diesen heiligen Ernst und diese sich bis auf's Kleinste erstreckende Sorgfalt in der Ausführung? Lassen sie nicht oft die schwelgerische Tafel anderer Componisten — mag künstlerische Ostentation sie auch mit noch so kostbaren Gängen ausgestattet und mit seltenen Ingredienzen gewürzt haben — unberührt, um sich einzig und allein an einfachen sicilianischen Vesperbrot des Maestro von Catania, das ihnen süsse Himmelskost ist, zu erlaben? —

Donizetti, obwohl sich fast in allen seinen Opern (z. B. *Orsini's* Cavatine in Lucrezia Borgia, erster Act, das Duett zwischen Belisar und Irene, zweiter Act, das Duett zwischen Leonor und Alphons in der Favorite, zweiter Act) das redlichste und eifrigste, oft auch vom glücklichsten Erfolge gekrönte Streben kund thut, im Narkotischen sein grosses Vorbild zu erreichen, hat doch im Allgemeinen noch nichts geliefert, was als in dieser Beziehung *Bellini* ebenbürtig genannt werden könnte; seine Melodieen strömen nicht den eigenthümlich betäubenden Duft, jenen warmen, languissanten Hauch aus, wodurch die *Bellini*'schen so unwiderstehlich wirken. Gewiss aber berechtigt *Donizetti* hierin zu den schönsten Erwartungen, und es würde sehr thörig sein, diesem Componisten, der sich gerade in seiner besten Kraft befindet und — wie man zu sagen pflegt — „noch viel Zukunft vor sich hat," die Anwartschaft auf eine nie gesahnte, selbst *Bellini* noch überragende Grösse voreilig absprechen zu wollen. —

Wie viel oder wie wenig überzeugende Kraft dem vorliegenden Versuche, über die eigentliche Bestimmung und das Verdienst der Musik so wie über narkotische Componisten u. s. w. der Welt neue Augen zu öffnen, inne wohne, muss und wird die Erfolg am Besten auszuweisen; inzwischen genügt es uns, einen Gegenstand zur Sprache gebracht zu haben, dem eine gewaltigere, fähigere Feder leicht noch manche neue und interessante Seite der Besprechung abgewinnen dürfte.

Schlüsslich wollen wir zu Nutz und Frommen jener Schwergläubigen, bei denen Wahrheit und bessere Erkenntniss immer langsamer, als bei Anderen, zum Durchbruch kommen, den hier mitgetheilten Argumenten noch eines hinzufügen, indem wir auf den ganz und gar verschiedenen Effect verweisen, den die Compositionen der Narkotiker und der entgegengesetzten Partei in der Wirklichkeit zeitigen.

Man führe nämlich einem Musiker von nur einiger Erudition *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Schubert* u. s. w. vor, so wird er immer mehr hören, und am Ende wieder von vorn anfangen wollen; — lasse man ihn hingegen irgend einen formidabeln, narkotischen Componisten hören, so hat er nach den ersten Paar Tacten schon genug. — Was spricht wohl schlagender für die grosse Genügungsfähigkeit der narkotischen Schule? was vermag wohl besser auch den letzten Bodensatz von Zweifeln an den ausserordentlichen Vorzügen, die der narkotische Componist vor jedem Antinarkotiker voraus hat, zu entfernen? — —

Nachrichten.

The Handel Society.

Unter diesem Titel ist in London seit dem Juli des vergangenen Jahres ein Verein in öffentliche Wirksamkeit getreten, der es unternommen hat, eine vollständige Sammlung der Werke *Händel's* in Druck herauszugeben. Der Verein zählt die vorzüglichsten Künstler Englands zu seinen thätigen Mitgliedern. Mit einem jährlichen vorauszuzahlenden Beitrage von einer Guinee ist jedem In- und Ausländer der Beitritt zu diesem Unternehmen ge-

stattet. Jeder Subscribent erhält für seinen Beitrag ein Exemplar der im Laufe des Jahres erschienenen Werke. Das Volumen des jährlich herauszugebenden wird durch die grössere oder geringere Zahl der Subscribenten bestimmt werden und mit dieser im Verhältnisse stehen, indem jederzeit die ganze Summe der im Jahre eingegangenen Beiträge auf die Förderung des Unternehmens verwendet werden soll. Es wird daher im Interesse eines jeden Theilnehmers selbst liegen, die Vermehrung der Subscribenten zu wünschen und befördern zu helfen, indem ihm dadurch selbst ein Gewinn erwächst. Das Maximum der Subscribentenzahl ist vom Directorium auf ein Tausend gesetzt. Dem Prospectus dieses Unternehmens ist ein Verzeichniss der bis jetzt gewonnenen Theilnehmer beigefügt; es benennt gegen 500 Subscribenten. Verhältnissmässig finden sich unter diesen noch sehr wenig Ausländer; es ist zu erwarten, dass spätere Nachträge dieses Verzeichnisses auch von einer zahlreichen Theilnahme des Auslandes, namentlich der deutschen Musikwelt, an diesem rühmlichen Unternehmen erfreuliche Kunde geben werden.

Von den beiden früheren englischen Ausgaben der Werke *Händel's*, die erste von *Walsh*, die spätere von *Arnold*, kann, wie die Ankündigung dieser neuen besagt, jene, zu *Händel's* Zeiten unternommene, am Wenigsten für vollständig gelten; aber auch bei der zweiten fehlen mehrere der früheren und bedeutende Werke. Beide Ausgaben sind überdies nicht mehr im Handel.

Wie sehr auch der Wunsch, eine neue und vollständige Ausgabe dieser Werke veranstaltet zu sehen, eben in der neueren Zeit, wo die Theilnahme an *Händel's* Musik, wie sie es jederzeit in England war, auch in Deutschland eine allgemeinere geworden ist, dringend werden musste, so war es doch nicht zu erwarten, dass irgend ein Musikverleger einer so kostspieligen Sache auf eigene Rechnung sich hätte unterziehen mögen. Wie so viele Interessen der Gegenwart durch Vereine gefördert werden, so sehen wir nun auch dem hier in Rede stehenden ein gemeinsames Wirken achtungswerther Männer thatig entgegenkommen. Der in England zu diesem Zwecke gestiftete Verein betrachtet aber das Unternehmen nicht als ein merkantilisches, vielmehr als eine Ehrensache der englischen Nation. Der grösste Theil derjenigen Werke *Händel's*, durch welche er auf unsere Zeit gekommen ist, war für sie und in ihrer Sprache geschrieben. In England ist die unbedingte Verehrung dieses Meisters ein musikalischer Glaubensartikel; sie hat nie gewankt und ist in den gegenwärtigen Tagen vielleicht noch in grösserem Maasse vorhanden, als zu seinen Lebzeiten. Dort werden auch seine Werke noch in der originalen Gestalt, ohne Abänderungen und Instrumentalzusätze, aufgeführt; man würde es für einen Frevel halten, an solchen als classisch anerkannten Werken etwas ändern oder bessern zu wollen. Die Orgel, welche dort auch in den Concertsälen nicht fehlen darf, ersetzt auch jetzt noch die grössere Zahl von Blasinstrumenten, welche man bei uns in den *Händel'schen* Oratorien glaubt beifügen zu müssen, und füllt die Leeren, welche sich in *Händel'schen*, wie in den Partituren früherer Zeit überhaupt, häufig finden, durch angemessene Begleitung, wie sie von dem Componisten intendirt war. Wenn überhaupt weniger von einer hier nicht wohl angewendeten detaillirten Nüancirung, als von Einfachheit und kräftiger Fülle die Rede ist, so wird leicht zu ermessen sein, dass die Mitwirkung einer guten und geschickt behandelten Orgel die Abwesenheit einiger unserer Holz- und Blechinstrumente nicht sehr wird empfinden lassen. So viel uns bekannt ist, hat *Mendelssohn* die von ihm aufgeführten *Händel'schen* Oratorien jederzeit nach der Originalpartitur und mit Orgelbegleitung gegeben; die Wirkung solcher Aufführungen ist immer als eine ausgezeichnet grossartige gerühmt worden.

Die bisher in Deutschland gedruckten Partituren *Händel'scher* Kirchencompositionen waren fast immer mit Instrumentalvermehrung versehen. Einige früher von *Hiller* herausgegebenen Stücke enthielten wenigstens manche Abänderungen in der Instrumentation. Wie sehr die beste Absicht und Gesinnung bei jeder Art solcher Arrangements auch immer anzunehmen sein möge, so werden sie auf allgemeine billigende Anerkennung doch nie Anspruch machen können. Wo nach Umständen und nach localem Bedürfnisse Abänderungen herbeigeführt werden, da wird bei verständigem Verfahren nicht viel einzuwenden sein; es scheint aber wenigstens keine Berechtigung damit verbunden, solche Bearbeitungen classischer Werke durch eine Ausgabe in Druck zu allgemeinem Gebrauch und anstatt des Originals hinstellen zu dürfen; am Meisten, wo das Original so wenig bekannt und zugänglich ist, wie die *Händel'schen* Oratorien in ihrer ursprünglichen Gestalt es bei uns bisher gewesen sind. Durch die Bemühungen der Handel Society, durch die Mittel, welche ihr zu Gebote stehen, ihre Ausgabe nach zuverlässigen Manuscripten, grösstentheils nach den Originalhandschriften selbst, zu besorgen, werden wir zu künftigen Vergleichungen in den Stand gesetzt sein, Zusätze und Auslassungen in den arrangirten deutschen Ausgaben leicht zu erkennen, und wo eine treue Herstellung des Originals nicht geschehen soll oder kann, wenigstens eine critische Revision der Bearbeitung vorzunehmen und dem Gutdünken und Dafürhalten eines Andern das unsrige entgegenzusetzen.

Es ist vor Kurzem der erste Band dieser neuen Sammlung erschienen und an die Theilnehmer versandt worden. Die Ausstattung desselben ist so, wie wir sie von einer englischen Prachtausgabe erwarten durften. Er enthält in vollständiger Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge, die vier Anthems zur Krönung Georgs des Zweiten. 1) The king rejoice; 2) Zadok the Priest; 3) My heart is inditing; 4) Let the hand be strengthened. Zu bald folgender Herausgabe sind vorbereitet: L'Allegro, il Penseroso ed il Moderato; Esther; Cantate für den Cäcilientag; das Dettinger Te Deum, und ein Band Kammerduetten und Cantaten.

Wie manches Werthvolle, was jetzt nur als Seltenheit bei Sammlern anzutreffen war, wird auf diesem Wege wieder zu allgemeiner Kenntniss und Anerkennung gelangen können. Recht sehr ist aber zu wünschen, dass das Verzeichniss der Theilnehmer recht bald vollzählig werden möge, damit die Herausgabe schnell gefördert werden kann. Der Preis einer Guinee für den im ersten

Jahre erschienenen Band ist schon jetzt, nach englischem Maassstabe, mässig zu nennen; wenn bei der vollen Subscribentenzahl die Theilnehmer für denselben Preis das Doppelte des Volumens empfangen, wird der Preis auch nach unserem Maasstabe ein sehr billiger genannt werden müssen.

Die Unterzeichnung mit Pränumeration geschieht in London bei Herrn *Robert Addison*. Für viele Städte Englands hat der Verein Adressen zur Empfangnahme von Pränumerationen angegeben. Für Frankreich finden wir Herrn *Osborne* in Paris als Beauftragten genannt. Es würde von unserer Seite sehr dankenswerth sein und dem Unternehmen selbst vielleicht zur Förderung dienen, wenn es dem verehrten Directorium gefallen wollte, auch in einer deutschen Stadt, vielleicht in Leipzig, als einem literarischen Hauptpuncte, zur Unterzeichnung Gelegenheit zu geben. Eine Bekanntmachung des Programms in deutscher Sprache und diese Erleichterung zur Theilnahme würden gewiss nicht verfehlen, dem Unternehmen eine bedeutende Zahl von Interessenten zuzuführen. — n.

Frühlingsstagione in Italien.

Königreich Beider Sicilien.

Neapel. Man erstaunt, wie tief die stolze Parthenope mit der Oper gesunken ist. Während letzterer im Frühlinge zu Mailand und Venedig, in jeder Stadt drei, zu Florenz gar fünf Theater die Pforten öffneten, waren hier die beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo geschlossen. Letzteres begann zwar die Vorstellungen am 30. Mai, aber von einer Frühlingsstagione war keine Rede mehr. Neapel liefert auch in seinem neuesten Theatraljahre (Frühling 1844 bis Ende der Fasten 1845) den klarsten Beweis, dass Italiens überschwengliche Zahl Maestri, Sänger u. s. w., die Jahr aus Jahr ein für die Theater Europa's, Asien's, Afrika's und Amerika's in grösster Thätigkeit begriffen sind, dem Kotzebue'chen Don Ranudo de Colibrados würdig die Hand reichen kann. Man täusche sich ja nicht! Kein Geld, kein Schweizer = kein Theater, kein Italien; es ist im sogenannten Bel Paese das zweite Ich; sei die Oper, Komödie und ihre Priester gut, mittelmässig, oder gar schlecht: in's Theater „muss" man gehen, wäre es auch nur, um zu schwatzen, zu schlafen, Geschäfte abzumachen, Visiten abzustatten u. dergl., hier ist man in seiner zweiten, noch dazu öconomischen Wohnung. Da nun unter all' unseren dermaligen Maestri und Sängern nur selten Vorzügliches zu finden ist, so wird natürlicherweise das Leidliche vortrefflich, das Bessere sublim, und im Lande der Superlative steigt Alles „relativ" in geometrischer Progression. Nur ein Beispiel. In Hesperiens Gefilden ist jetzt Herr Verdi der sublime Jupitermaestro. Man könnte fragen, in welcher Hinsicht? Als Melodiker kann er mit Donizetti und Bellini — lassen wir Rossini, den Schöpfer einer musikalischen Epoche, als einen Solitär für sich stehen — keinen Vergleich aushalten. Als Harmoniker, oder gar wegen neuer harmonischer Combinationen, wegen Einheit in der Mannichfaltigkeit, wegen Characteristik u. s. w.? Ersteres behaupten nur Idioten, letztere vermisst man und Niemand kümmert sich um sie. Da aber das reichhaltige Donizetti'sche Hauptrepertorium, dem sich zuweilen Rossini, Bellini, Pacini, Ricci und Mercadante gesellen, nach und nach, wie einst das Rossini'sche, zusammenschrumpft, so hat die Mode den etwas bessere Waare, als seine Collegen, liefernden Herrn Verdi zu ihrem Liebling erwählt und seinen Ernani, Nabucodonosor und die Lombardi als sublim gestempelt. Ein ganz ähnlicher Fall findet Statt mit der diesen Frühling relativ einzigen, sublimen Prima Donna Frezzolini, weil die Tacchinardi und Tadolini jenseits der Berge wirken. Es ist in der That zu verwundern, dass, während die allermeisten Prime Donne gar bald der Last der heutigen Massenoper unterliegen, diese drei nicht nur seit mehreren Jahren es in ihr aushalten, sondern sogar an Kraft und Kunst zuzunehmen scheinen. Herr Verdi ist noch im Beginnen: seine Leistungen gehören noch der Zukunft an.

Gibt das Vorausgeschickte einen Fingerzeig, wie man den gegenwärtigen Zustand unserer Oper und Journalistik in's Auge zu fassen hat, so wird die Verwunderung nicht so gar ungeheuer gross sein, wenn man sieht, wie die volk- und geldreiche Stadt Neapel, noch dazu mit einem bedeutenden Zuschusse von Seiten der Regierung, für S. Carlo und Fondo einen so erbärmlichen Cartellone vom 30. Mai bis 3. October bekannt machen konnte. Besagter Cartellone enthält mehrere exotische, zum Theil obscure Namen: Prime Donne Bishop, Wilmot, Chiara Gualdi (beide Letzteren vom secundären Teatro Nuovo), Luisa Luciani (für die Opera buffa und ebenfalls von jenem Theater); Tenore: Malvezzi, Wenzel, Gemines; Bassisten; Benventani, Arati, Ongarini (sämmtlich secundae classis); Buffi Casaccia (der Beste von Allen) und Salvetti. Zwei neue Opern werden gegeben, eine von einem Zögling des neapolitanischen Conservatoriums, oder von einem Maestro napolitano zweiten Ranges, die andere neu, oder neu für Neapel.

Am 30. Mai, dem Namens- oder Galatage des Königs, wurde das Teatro Fondo mit der sehr magern Opera buffa Regina di Golconda von Donizetti nicht glänzend eröffnet; die Bishop, Herr Wenzel u. s. w. trugen einen ehrwürdigen Fiasco davon. *Il preventivo d'arresto, ossia il debitore*, neue Oper vom neuen Maestro *Francesco Altavilla*, worin die Gualdi, die Altistin Caly, die Herren Wenzel, Casaccia und Salvetti wirkten, fand kaum in zwei Duetten des ersten und in einem Terzette des zweiten Actes einige Aufmunterung.

(Teatro Nuovo.) Der Cartellone der neuen Impresa dieses Theaters für's neue Theaterjahr enthält auch keine angezeichnete Gesellschaft. In Allem werden 240 Vorstellungen gegeben, worunter zehn neue Opern, nämlich fünf neue für Neapel, fünf eigens componirte. In Bellini's Sonnambula, worin die Zecchini, Tenor Labocetta und Bassist Vito sangen, ging Alles schlecht. Besser ging Donizetti's Ajo nell' imbarazzo mit dem bekannten Buffo Luzio, dem zur Seite die Caranti und Silvestri, Tenor Testa und Bassist De Rosa sangen; wenigstens konnte man sagen: *post nobila Phoebus*. Der Olivo e Pasquale von Ebendemselben fiel abermals durch. In Bellini's weinerlicher Beatrice di Tenda fand die Zecchini und der kalte Bassist Guone einigen Anklang; die De Rosa, welche

die Agnese sang, hat eine hübsche Figur. In der neuen Oper *L'invitato od una festa di maschera*, vom neuen Maestro *Sig. Valente*, sang die Caranti, Tenor Labocetta, Luzio und Vito. Die leichte Musik fand in einigen Stücken ziemlich starken Applaus.

(Teatro Fenice.) Eine Actionärgesellschaft von 60 Actien, jede zu 40 Ducati (beiläufig so viel Thaler), haben dies kleine Theater dritten Ranges zum zweiten Range erhoben. Nebst einigen alten Opern wurde Donizetti's Linda di Chamounix nicht übel gegeben. Es sangen darin die Marchesini (hübsche Figur und Stimme), die Bazzani, Tenor Laudami (vom Teatro Nuovo), Buffo Savoja und Bassist Fischetti. Es ist überflüssig, zu fragen, ob distonirt worden sei; jetzt distonirt man auch auf S. Carlo und in allen Theatern Italiens.

Kirchenstaat.

Rom. Am zweiten Ostertage gab Herr *Landsberg* aus Breslau das letzte grosse Musikfest der Stagione. Erste Hälfte. Ave verum corpus von *Mozart*. Chor aus *Mendelssohn's* Paulus: Stimar dobbiam beato (vom Marchese und Maestro *Domenico Capranica* aus dem Deutschen übersetzt). Toccata für Pianoforte von *Seb. Bach*. Das Halleluja aus *Handel's* Messias. Zweite Hälfte. Introduction aus *Weber's* Oberon. Chor aus Idomeneo von *Mozart*. Finale mit Soli und Chören aus dessen Don Juan. Quartett mit Chor von *Meyerbeer*. Unter der über 800 Personen starken Zahl der Zuhörer befanden sich die Prinzessin Marie von Sachsen, der Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin, die Erbprinzen von Lippe und Schwarzburg-Rudolstadt, fast alle Herren und Damen des diplomatischen Corps, und andere Einheimische und Fremde. Stark war der Beifall, und der Ausspruch des grössten Theils der Zuhörer: man habe eine solche Musik noch nie in Rom gehört, und Herr *Landsberg* verdiene das allergrösste Lob. — Seine Soirées musicales endigten am 19. April. — NB. *Mendelssohn's* Paulus wird hier in's Italienische übersetzt und in 14 Heften herausgegeben.

(Teatro Argentina.) Donizetti's Belisario machte den Anfang der Stagione. Der von hier gebürtige Bassist Colini hat etwas Kehlstimme, gehört aber im Ganzen zu den besseren Virtuosi, und wurde auch als Protagonist von seinen Landsleuten stark applaudirt. Die Leva, mit starker umfangsreicher Sopranstimme, sang die Antonina ziemlich gut; die zum ersten Male die Bühne betretende Elisa Prisoni, mit angenehmer Stimme und gutem Gesange, fand Aufmunterung. Der französische Bassist Bordas kann vielleicht etwas werden. Die neue Oper *Luisa di Francia*, eigentlich *La Duchessa de la Vallière*, vom Maestro *Campana*, zog erst in der Folge theilweise an; die sehr lärmende unbedeutende Musik ist mit ihren Verwandten Giulio d'Este und Vannina d'Ornano desselben Autors von einem Schlage. In dieser Luisa sangen die Gruiz, Tenor Fedor (eigentlich Wilhelm Becker, ein Russe, von dem bereits in diesen Blättern die Rede war) und Bassist Colini. Letzterer machte hierauf einen Fanatismo in Donizetti's Torquato Tasso; die Bravo's und Evviva Colini! wurden im Unisono in den hohen Octaven aus allen Winkeln des Theaters geschrieen. Eine Fortsetzung dieses Geschreis und Gepolters liess sich nachher in Verdi's hier neuem Ernani vernehmen, worin die Leva, die Velli, Tenor Ciaffei (wieder ein Landsmann) und Colini wirkten. In Oesterreichs Hauptstadt, wo dieser Ernani so eben Furore gemacht, tadelten die Wiener Zeitschriften insbesondere den grossen Lärm der Blechinstrumente in jener Oper, wogegen die italienischen Journale diesen Lärm ganz ignoriren wollen, um nur ihren Idolo zu verherrlichen.

(Teatro Valle.) In Bellini's Sonnambula fanden die Bishop und Tenor Malvezzi kaum theilweise Anklang; das Ganze ging nicht gut. Donizetti's Anna Bolena, mit der hübschen Stefanone, ging Anfangs, des Tenors wegen, ebenfalls nicht gut; als dieser aber von Herrn Della Lurga abgelöst wurde, machte die Oper beinahe Furore. Bassist war Herr Fedrighini, die Seymour gab die Olivieri, den Smeton die zum ersten Male die Bühne betretende Allistin Concetti, mit hübscher umfangreicher Stimme und guter Methode. In der Lucia di Lammermoor, wieder von Donizetti, mit der Bishop, Tenor Malvezzi, den Bassisten Staffolini und Pozzolini, erregte der Tenor den ersten, und die Bishop (!) einen zweiten Furore. Letztere ist in Rouladen, Trillern, chromatischen Läufen und Fioriturен aller Art sehr freigebig, und gefällt sonderbarerweise ungemein in Rom und Neapel. Wegen ihrer Abreise nach letzterer Hauptstadt ersetzte sie in der Lucia die Wilmot; aber schon nach zwei Vorstellungen gab man die Gemma di Vergy, abermals von Donizetti, mit der Steffanone. Die Wilmot sang hierauf im Roberto d'Evreux, wieder von Donizetti, und hatte als Adjutanten die Olivieri, Tenor Malvezzi und den Bassisten Pozzolini. Am 2. Juni gab man endlich die hier neue Oper Il deportato in America (ursprünglich il 20. d'agosto), del Maestro Aspa, zum ersten und letzten Male. Man kehrte schnell zum italienischen Wiener Hofcapellmeister zurück.

Auf Argentina liess sich ein neapolitaner Flötist in den Zwischenacten mit vielem Beifall hören. Auch die *Bishop* und Herr *Bochsa* versäumten nicht, ihre besondere musikalische Academie zu geben.

Herr *Alessandro Carcano*, ein hier ansässiger adeliger Mailänder, zugleich Maestro, kündigte im Mai eine unter dem Titel: „Antologia musicale di Roma" zweimal monatlich herauszugebende neue musikalische Zeitschrift an. Diese soll sich mit dem historischen, bibliographischen, ästhetischen Theile der Musik, mit der Kritik und den neuesten Erfindungen in ihr beschäftigen. In ersterer Hinsicht verspricht er noch ganz unbekannte musikalische Documente bekannt zu machen. Herr *Carcano* hat unter andern zwei köstliche Stützen an *Santini* und *Baini*; aber Letzterer, seine Hauptstütze, ist nicht mehr.

Zum grössten Bedauern aller Römer starb hier am 21. Mai der als Componist und Schriftsteller bekannte *Abbate Giuseppe Baini*, geboren zu Rom den 21. October 1775. Im Seminario, wo er Philosophie und Theologie studirte, erlernte er auch den Canto Gregoriano unter *D. Stefano Silveira*, und aus *Palestrina's* Werken die Figuralmusik. Seit 1795 sang er als Bassist in der päpstlichen Capelle, und studirte dabei den Contrapunct unter Herrn *Giuseppe Tannaconi*; 1804 wurde er Concertdirector in benannter Capelle. 1810 erhielt er eine Ein-

ladung als kaiserl. Capellmeister nach Paris, die er aber ablehnte. 1814 wurde er zum Generaldirector obiger Capelle ernannt, welche Stelle er bis zu seinem Tode bekleidete. — Die von ihm bekannt gemachten Compositionen sind: vier- und achtstimmige Salmi und Inni, eine Messe für Chardienstag, viele Kirchenmusik für die spanischen Könige Carl IV. und Ferdinand VII., ein zehnstimmiges Miserere als Fortsetzung der beiden von *Gregorio Allegri* und *Tommaso Bai*, mehrere andere vierbis zwölfstimmige Kirchenmusik; sodann das Leben *Palestrina's*, und ein Versuch über die Identität des musikalischen und poetischen Rhythmus.

Civitavecchia. Auch in diesem päpstlichen Seehafen am mittelländischen Meere ist ein neuerbautes schönes Theater und Oper. Dieser neue Tempel heisst:

Teatro Trajano. Die beiden gegebenen Opern waren Donizetti's Lucrezia Borgia und Mercadante's Vestale: zwei Antipoden in Betreff des melodischen Gehalts. Erstere hat natürlicherweise weit mehr gefallen. Die Ranieri Morini und Tenor Pedrazzi, Veteranen und abgenutzt, die Altistin Taglioni mit hübschem Gesange und schwacher Stimme, Bassist Ferri, mit starker Stimme und keinem vortrefflichen Gesange, waren die Hauptzierden, und da hier nie Oper gegeben wurde, so war man überhaupt mehr als zufrieden. Die in der zweiten Hälfte Juni's gegebene neue Oper: *Il Rapimento delle spose Veneziane* vom neuen Maestro *Gaetano De Laurelis*, hatte einen jungen Grafen zum Dichter; Beide fanden starke Aufmunterung, zuletzt Blumenkränze, Gedichte u. s. w.

Ancona. Eine respectable Sängergesellschaft wirkte hier in der diesjährigen Haupt- (Carnello-) Stagione. Ausser der De Giuli Rossi und dem Bassisten Badiali (Beide von der Fiera di Reggio [s. d.]) waren hier noch die beiden Prime Donne Barbieri und Cignozzi, die Tenore Musich und Lucchesi, nebst den Bassisten Ronconi (Seb.) und Porto (sämmtlich aus Forli (s. d.) angekommen). Den 27. Mai wurde das Theater mit Donizetti's Anna Bolena eröffnet, worin sich besonders die Barbieri und Tenor Musich auszeichneten. Einen grossen Fanatismo machte am 11. Juni die Oper *Bonifazio de' Geremei* del Maestro Principe *Poniatowsky*, wiewohl sie bis halb 2 Uhr gedauert hatte. Der Maestro wurde über dreissig Mal hervorgerufen: Musik, Sänger, Orchester, Alles war sublim, so wenigstens sagt das Unisono der italienischen Blätter.

Gubbio. Seit ziemlich langer Zeit entbehrten wir einer befriedigenden Gesellschaft der Virtuosi; die von diesem Frühling war kaum leidlich; wir hörten die famöse Lucia di Lammermoor, eine Hauptperle der Donizetti'schen sehr langen Operperlenschnur. Die Polidori hat als Lucia Aller Herzen gerührt; Tenor Pavoni war für einen Edgardo etwas zu schwach, und Bassist Cresci noch zu sehr Anfänger, um als Asthon zu glänzen. In seinem Benefize spielte seine Schwester, die Prima Donna Teresina Cresci, ein Fantasie und Variationen für Pianoforte von Herz und erregte Enthusiasmus.

Himini. Ricci's Chi dura vince gefiel — in der Folge — ungemein. Die Zani entzückte Alles! Der von einer Unpäslichkeit hergestellte Tenor Scalari, mit angenehmer Stimme, machte das Publicum vor Freude rasend, so oft er das *à* nahm. Buffo Petrazzoli verstand Klatschereien hervorzubringen. Bassist Baroni, ein Schüler Marchesi's zu Bologna, machte sich Ehre.

Ravenna. Die Prima Donna Moltini, vom Mailänder Conservatorium, Tenor Milesi, die Bassisten Ferlotti und Fallardi, im Ganzen eine löbliche Gesellschaft, erwarben sich hier ungemeinen Beifall in Bellini's Puritani, worin das Hauptstück, das Bassistenduett im zweiten Act, wiederholt werden musste. Donizetti's Marino Faliero gab den Puritani nichts nach. Ferlotti, der freilich kein allzusehr entzückender Sänger ist, gab die Titelrolle zu völliger Zufriedenheit der Zuhörer.

Forli. Drei Opern liefen hier glücklich vom Stapel. Verdi's Nabucodonosor, der erst in der Folge mehr anzog; die Barbieri-Nini war die ausgezeichnetste, nach ihr Bassist Ronconi (Seb.) in der Titelrolle, ein vortrefflicher Sänger und Distonirer in einer Person. Auch die Comprimaria Cignozzi, Tenor Lucchesi und Bassist Porto trugen zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft bei. Die Barbieri triumphirte sodann in Donizetti's Anna Bolena, worin die Anfangerin Brambilla (Carlotta) den Smeton, Tenor Musich den Percy und Porto den Enrico machte. Eine etwas minder günstige Aufnahme fand Donizetti's Marino Faliero.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 24. Juni fand in Kreuzlingen bei Constanz das grosse schweizerische Musikfest Statt. Von der grossen offenen Halle am Bodensee zogen sämmtliche Vereine mit Musik und Fahnen, unter dem Geläute der Klosterglocken und Geschützesdonner, nach dem Kloster Kreuzlingen, wo die Gesangvorträge im Klosterhofe gehalten wurden. Die Lieder (meist von *Kalliwoda*, *Nägeli*, *Zumsteeg* und *Schmidhofa*) brachten zwar, so schreibt man, im Freien nicht die gewünschte Wirkung hervor, doch war das Fest schön und erhebend.

Baillot hat die Partitur seiner Oper: „Der Liebesbronnen" dem Könige der Franzosen gewidmet und von demselben dafür eine mit dem Bildnisse des Monarchen versehene grosse Medaille erhalten.

Der regierende Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha ist auch Componist; eine Cantate von ihm sollte zu Ehren der Herzogin von Kent und des Fürsten von Leiningen, die bei ihm zum Besuche waren, im Theater aufgeführt werden.

Das Weimar'sche Hoftheater wurde am 30. Juni mit einer neuen komischen Oper: „König und Pächter," Buch von *Bindenfeld* (nach dem Lustspiele: Carl XII. auf Rügen), Musik von *Lobe*, geschlossen. — Die Oper fand Beifall.

Die italienische Theatergesellschaft zu London gab am 20. Juni eine neue Oper von *Costa*, Namens Don Carlos, deren Buch treu nach *Schiller* verfasst ist. Sie machte Glück.

Der Dommusikverein und das Mozarteum zu Salzburg machen bekannt, dass, als Wiederholung des im vorigen Jahre begangenen Mozartfestes, auch dieses Jahr am 6. September ein Musikfest gefeiert werden soll. Besondere Einladungen an Einzelne erfolgen nicht; es sind vielmehr alle Kunstfreunde und Verehrer *Mozart's* im Allgemeinen eingeladen. Die Gäste haben sich bis zum 15. August beim Secretariat des Vereins zu melden und den Hauptproben (den 2. und 3. September) beizuwohnen, wollen sie Solostücke vortragen, so haben sie diese zugleich anzuzeigen und die Auffassungsstimmen zur Begleitung einzusenden. — Uebrigens sollen auch Compositionen von anderen Meistern, als *Mozart*, aufgeführt werden.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. N°. 17. 1803.

Recension.

Ueber die Musik der Indier. Aus dem Englischen übersezt und mit erläuternden Anmerkungen und Zusätzen begleitet von F. G. v. Dalberg. Mit Musik und Kupfern. Erfurt, bey Beyer und Maring. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

Schon vor einiger Zeit sind die Liebhaber der Kulturgeschichte auf dieses Werk aufmerksam gemacht, (im N. T. Merkur) und das mit Recht. Nicht nur der Gegenstand, den es darstellt, ist neu und in manchem Betracht merkwürdig, sondern auch die Bearbeitung so, wie man sie bey dergleichen Dingen, besonders unter uns Deutschen, selten findet. Vom Anfange bis zu Ende leuchtet das Bestreben hervor, eine sonst dunkle, fast unbekannte Sache, theils durch genaue Angaben und sorgfältige Vergleichung und Würdigung der Quellen, theils, wo diese Mittel nicht hinreichten, durch philosophische, auf Kunst- und Menschenkenntnis gegründete Bemerkungen möglichst aufzuhellen. Dennoch ist das Buch, ob es gleich noch ausser dem Text eine Menge von Kupfern und Melodieen enthält, und überhaupt mehr giebt, als der Titel verspricht, nicht voluminös gerathen, und mit Einem Worte, man darf sich dabey weder über allzu gedrängte Kürze, noch über ermüdende Weitschweifigkeit beklagen. Ein solches Werk verdient also eine ausführliche Prüfung und Anzeige.

Die Völker des Morgenlandes waren, wie bekannt, früher kultivirt, als die Abendländer, und diese erhielten die ersten Keime der Kultur von jenen. Sollten wir nun, da wir bey unsern Nachforschungen über das Musiksystem der Griechen (vielleicht zum Theil durch unsre Schuld) noch immer im Dunkeln tappen, nicht leichter damit aufs Reine kommen, wenn es uns gelänge, den Zustand der Tonkunst bey jenen Nationen kennen zu lernen, von denen die erste Kultur ausging, und die zugleich auf mancherley Weise verhindert wurden, an den spätern Fortschritten der Kunst Theil zu nehmen? — Die Idee ist — andre Zwecke ungerechnet — einladend genug; und sie veranlasste auch vorzüglich, sowohl die gegenwärtige Abhandlung, als deren Kommentar. — Sir W. Jones, ehemals Oberrichter in Calcutta, ein Mann von viel umfassenden Kenntnissen und rastlosem Forschungsgeiste, hatte seine Lage benuzt, um sich über die Beschaffenheit der indischen Musik näher zu unterrichten. Es gelang ihm auch, sich manche neue Materialien zur Geschichte der indischen Tonkunst (wie zur Geschichte Asiens überhaupt) zu verschaffen; aber der Tod übereilte ihn, und es erschien über die Musik der Hindoos nichts, als diese Abhandlung, worin hauptsächlich von ihren Tonleitern geredet wird.

Nach einigen allgemeinen, zum Theil scharfsinnigen, aber etwas lose zusammenhängenden Bemerkungen über wissenschaftliche Tonkunst und andre bekannte Dinge, welche dazu dienen sollen, die Leser auf den Werth der indischen Musik aufmerksam zu machen, behauptet der Verfasser, eine Aehnlichkeit des indischen Tonsystems mit unsern alten Kirchentonarten entdeckt zu haben. Wäre diese Vergleichung auch weniger Accomodation, wie sie nach der eingestandenen Verworrenheit

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu
beziehen sind:

Thlr. Ngr.

Auber, D. F. E., Potpourri aus der Sirene für das Pianoforte. (No. 90 der Sammlung von Potpourri's)... — 20
Duvernoy, J. B., Une Pensée d'Auber. Petite Fantaisie pour le Piano. Op. 153..... — 15
Ehrlich, C. F., Romance de l'Opera: Otello, transcrite pour le Piano..... — 10
Hagen, J. H., 6 deutsche Gesänge und ein Toast für vierstimmigen Männerchor. Op. 3. Partitur u. Stimmen. 1 5
Kalkbrenner, F., Souvenirs de la Sirene, Opera d'Auber. Fantaisie pour le Piano. Op. 180..... — 25
Lacoka, C., Introduction et Air à la Styrienne pour le Piano avec accomp. de Violoncelle obligé..... — 20
— — et **F. A. Kummer**, Introduction et Valse de Fantaisie pour le Piano avec accomp. de Violon et Violoncelle. 2e Serie..... — 25
Lecarpentier, A., 2 petits Amusemens pour le Piano, composés et soigneusement doigtés. No. 1. Je m'en moque de Beaplan. No. 2. Leontine de Marqueria. Op. 87. à — 10
— — 42e Bagatelle sur des Romances de l'Album de Mlle. Lia Duport, pour le Piano..... — 12½
Lenz, L., Vierstimmige Liederchöre für Mannerstimmen. Op. 37. 2 Hefte. Partitur und Stimmen..... à 1 5
Mozart, W. A., 4e Symphonie in C dur mit der Fuge, für Orchester..... 2 15
Osborne, G. A., Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Charles VI. pour le Piano. Op. 48..... — 20
Pergolese, Stabat mater, transcrit pour le Piano ou Orgue par François Bantes..... 1 10
Roscllen, H., Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'Opera: La Sirene d'Auber, pour le Piano. Op. 66..... — 25
Schladebach, Jul., 5 Gesange für eine Baritonoder Mezzo-Sopran Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15..... — 20
Thalberg, S., 6 Etuden von Opus 26 für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. No. 1. 2. 4. 5. 9. à — 10
— — Grande Fantaisie sur l'Opera: Semiramide de Rossini, arrangée pour le Piano à 4 mains. Op. 54..... 1 15
Wielhorski, J., Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate de Bellini, pour le Piano. Op. 15..... 1 —
— — 3me Impromptu pour le Piano. Op. 14..... — 12½

Bei **André** in Offenbach ist erschienen

Verzeichniss von Musikalien zu bedeutend herabgesetzten Preisen, 80 Seiten. Preis 3 Ngr.

Alle Musik- und Buchhandlungen besorgen sowohl dieses Verzeichniss, als die Musikalien ohne Portoaufschlag.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Neue No. 8.

Alkan, 3 gr. Etudes p. Pfte. No. 1. pour la main gauche seul (20 Ngr.). No. 2. pour la main droite seul (1 Thlr.). No. 3. à mouvement semblable et perpetuel pour les deux mains (25 Ngr.). 2 Thlr. 5 Ngr.
— Jean qui pleure et Jean qui rit. 2 Fogbe p. Pfte. 15 Ngr.
Dreyschock, Les Hommages. Pensée p. Pfte. 8 Ngr.
Gutmann, Op. 7. Gr. Fantaisie sur le Freischütz p. Pfte. 25 Ngr.
Gutmann, Op. 8. Deux Nocturnes p. Pfte. 12½ Ngr.
Hahn, Op. 8. Rondo alla Polacca p. Pfte. 12½ Ngr.
Kreutzer, Op. 98. Sechs Gesange für 4 Mannerstimmen. 1 Thlr. 15 Ngr.
Labitzky, Op. 26. Charlotten-Walzer f. Orchest. 1 Thlr. 20 Ngr.
— Idem für Pfte zu 4 Handen. 20 Ngr.
— Idem für Pfte. 15 Ngr.
— Idem im leichten Arrangement für Pfte. 10 Ngr.
— Idem für Flote. 3 Ngr.
— Op. 104. Wien-Prager Eisenbahn. 3 Polka f. Pfte. 10 Ngr.
— Idem für Pfte zu 4 Handen. 15 Ngr.
Marschner, Scene und Arie für Bass und Orchester. (Einlage zu Hans Heiling.) 1 Thlr. 5 Ngr.
Mayer, Op. 41. Variationen (Sehr ihr drei Rosse vor dem Wagen) für Pfte zu 4 Handen. 12½ Ngr.
Swoboda, Aurora-Strahlen. Walzer für Pfte. 15 Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien.

Juni 1844.

Alary, G., Eleonora. Scena p. Baritono con Pfte. (Aurora No. 508.) 45 Kr.
Blumenthal, J. v., Vater Unser für 4 Singstimmen mit Begleitung von 2 Viol., 3 Violoncells, Contrabass, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Orgel. 4 Fl. 30 Kr.
Czerny, C., Terzen-Etude für das Pfte. Op. 755. Heft 1. 30 Kr.
— — 3 Etuden für die linke Hand für das Pfte. Op. 755. Heft 2. 30 Kr.
Donizetti, C., Dom Sebastien von Portugal. Grosse Oper. Einzelne Nummern: No. 17. Duett (Tenor und Bariton). 1 Fl. No. 22. Arie (Sopran). 30 Kr. No. 25. Duett (Sopran und Tenor). 1 Fl. 30 Kr. No. 25. Terzett (Sopran, Tenor und Bariton). 1 Fl.
— — 5 Airs de Ballet de la même Opéra pour le Pfte. Cah. 1— 5. à 45 Kr.
— — Grosser Trauermarsch aus derselben Oper für das Pfte und auch zu 4 Handen. à 30 Kr.
— Cavatina dell' Opera: Roberto Devereux per Baritono con Pfte. (Aurora No. 507.) 30 Kr.
Herz, J., Valse brill. sur un Motif de l'Opéra: Dom Sebastien de C. Donizetti. Op. 41. 45 Kr.
Hoven, J., La Dame vous merci. Franz. und deutsch für eine Singstimme mit Pfte. (Souvenir mus. No. 1.) 30 Kr.
— — Rahut, prions, prions, ma mère. Ballade. Franz. u. deutsch für eine Singstimme mit Pfte. (Souv. mus. No. 3.) 30 Kr.
Lacombe, J., Polonaise brill. p. le Pfte. Op. 24. 45 Kr.
Pirkhert, Z., 12 Etuden de Salon pour le Pfte. Op. 40. No. 1—12 einzeln à 45—50 Kr.
Puget, L., Pierrette. Chansonette avec Pfte. (Aurora No. 509.) 30 Kr.
Salvi, N., Recit. ed Aria per Tenore nell' Opereita: La Prima Donna, con Pfte. (Aurora No. 510.) 45 Kr.
Thalberg, S., et **H. Panofka**, Grand Duo sur des Motifs de l'Opera: Beatrice di Tenda de V. Bellini arr. pour le Pfte à 4 mains par C. Czerny. Op. 49. 1 Fl. 45 Kr.

Im Verlage von **Carl Paez** in Berlin sind so eben erschienen:

Damcke, B., La Demande. Allegro caractéristique pour Piano. Opus 16. 25 Sgr.
Löschhorn, A., Variat. für das Pianoforte über das Lied: Sonst spielt' ich mit Scepter u. s. w. Opus 8. 20 Sgr.
Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Deux grandes Etudes de Concert pour le Piano. Opus 75. 1 Thlr.
Potpourri de l'Opera: Carlo Broschi, ou le pari du diable, pour Piano. 20 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Juli. № 31. 1844.

Inhalt: *Recension.* Der Fall Babylons. — *Nachrichten.* Aus Prag. Frühlingsopern in Italien. Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Der Fall Babylons, Oratorium in zwei Abtheilungen, nach dem Englischen des Prof. *Taylor* von *Fr. Oetker*; in Musik gesetzt von *Louis Spohr*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Partitur: Pr. 15 Thlr. (Clavierauszug: Pr. 6 Thlr. 15 Ngr. Solo- und Chorstimmen: Preis 5 Thlr.)

Referent kann die Bemerkung nicht unterdrücken, dass es ihm scheint, als seien in dem nächstvergangenen Zeitraume Aufführungen von Oratorien weit seltener gewesen, als es wohl in früheren Jahren der Fall war; namentlich sind die schönen Werke Spohr's in dieser Gattung offenbar viel weniger zur Ausführung gekommen, als sie es ihrem innern Werthe nach verdienen. Das vorliegende neueste Oratorium des verehrten Meisters wird nun vorzüglich geeignet sein, das Interesse grösserer Gesangvereine in Anspruch zu nehmen und zu möglichst imposanter Ausführung aufzufordern. Bekanntlich schrieb es der Meister zunächst für England, wo es mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt wurde. Wenn wir nun auch diesem englischen Erfolge nicht mit apodictischer Zuversicht als Norm für den Continent vertrauen möchten, so tritt uns doch die Bürgschaft für einen deutschen Erfolg vollgiltig aus dem Werke selbst entgegen. *)

Ehe wir die specielle Besprechung dieses interessanten Werkes beginnen, sei uns zuvor eine Bemerkung vergönnt, die in Bezug auf das vorliegende Oratorium nicht ganz unangemessen erscheinen dürfte.

Kein schaffender Tonkünstler der Mitwelt kann und will vielleicht so wenig seine Individualität verleugnen, ja wir möchten sagen, kein Componist der Gegenwart darf einen so eigenthümlichen Styl in Anspruch nehmen, wie unser Spohr, einen Styl, der selbst in einzelnen Wendungen und Kennzeichen sich bestimmt nachweisen lässt. Man hat indess diese Eigenthümlichkeit oder Selbständigkeit dem trefflichen Tondichter keineswegs als entschiedenen Vorzug angerechnet, und selbst Diejenigen, welche ihn am Innigsten lieben und am Tiefsten in sein künstlerisches Schaffen und Walten eingedrungen sind, haben wohl oft gewünscht, jene *notae characteristicae* möchten weniger in seinen Werken hervortreten. Nach sorgfältiger und prüfender Durchsicht des vorliegenden Werkes glauben wir nun mit einer fast freudigen Ueberraschung die Versicherung aussprechen zu können, dass die oben bezeichneten Erkennungszeichen oder Styleigenheiten (die wohl zuweilen auch als blose Angewöhnungen sich erweisen dürften) in diesem Oratorium bei Weitem nicht so häufig hervortreten, als in vielen anderen Werken des Meisters. Da es uns nun sehr oft hat scheinen wollen, als wären jene Styleigenheiten, namentlich ein gewisses harmonisches Brüten, Häufung naher Intervalle u. dergl., gerade da am Meisten zu finden, wo der eigentliche Gedanke, die schöpferische Inspiration nicht eben am Glänzendsten erscheint, so dürfen wir wohl kaum ein Missverständniss fürchten, wenn wir dem Componisten diese Selbstverläugnung als bedeutenden Vorzug anrechnen und aus demselben Grunde dieses sein neuestes Oratorium für sein vorzüglichstes erklären, da es sich eben so durch Gedankenreichthum, wie durch Gedankenschönheit auszeichnet.

Es weht uns aus diesem Werke eine gewisse Ideenfrische und lebenskräftige Energie entgegen: die Solosätze sind voll Aomuth und höchst sangbar; sie leiden nur selten an jener einengenden und ermüdenden harmonischen Begleitung, womit der Meister wohl hier und da die Cantilene beeinträchtigt. Die Chöre sind fast alle von trefflicher Conception, und namentlich treten die, welche Kraft und Glanz zu schildern haben, nach Motiven und Führung, durch eigenthümliche Haltung und Structur wahrhaft imponirend vor uns auf; ja, in einigen verleugnet der Meister seine Individualität so entschieden, dass man kaum an sie erinnert wird. Möge man diese Erscheinung nun als Vorzug gelten lassen, oder nicht: so viel steht für uns fest, dass Spohr's Productionsvermögen durch das vorliegende Werk als vollgiltig bewährt erscheint, und dass wir daraus die freudige Hoffnung schöpfen können, der wackere Meister werde noch viele schöne Werke schaffen, ehe sein Genius die Flügel senkt.

Was die Dichtung dieses Oratoriums betrifft, so ist es wohl auch ohne das Titelblatt hinlänglich bekannt, dass der ursprüngliche Text von einem englischen Dichter, Prof. Taylor, herrührt und von Fr. Oetker in's Deutsche übertragen wurde. Wäre es uns allerdings aus mehreren Gründen wünschenswerth gewesen, das englische

*) Indem wir dies niederschreiben, erfahren wir zu unserer Freude, dass für den nächsten Herbst eine grossartige Aufführung dieses Werkes in Braunschweig vorbereitet wird.
Der Recensent.

Original mit der deutschen Bearbeitung vergleichen zu können, so dürfen wir doch versichern, dass die deutsche Unterlegung sich fast immer sehr fügsam zeigt, so dass wir wohl nicht mit Unrecht annehmen, der Meister habe bei dieser Composition mehr, oder doch gleichmässig, die deutsche Bearbeitung, wie das englische Original vor Augen gehabt; bei einigen Wendungen und Accenten erscheint dies wenigstens ganz unzweifelhaft. Der Dichter, der, wie wir vernehmen, selbst musikalisch gebildet sein soll, wird dann wahrscheinlich bei der Accommodation des englischen Idioms thätig gewesen sein. Wie dem auch sei: die Dichtung, wie wir sie nun mit der trefflichen Musik empfangen, ist eine würdige, und recht wohl geeignet für eine musikalische Illustration; nur hier und da bietet sie einige Härten und Absonderlichkeiten, die indess theils leicht vergütet, theils beseitigt werden können.

Wir lassen nun eine kurze Characteristik der einzelnen Sätze des ausgezeichneten Werkes folgen, die indess mehr dazu dienen soll, die öffentliche Aufmerksamkeit auf die werthvolle Schöpfung zu leiten, als ein vollständiges Bild des Ganzen zu geben, was ohnedies bei dem Umfange des Werkes kaum angemessen erscheinen dürfte.

Die Ouverture beginnt mit einem lugubren Andante in Es moll, in welchem die schon gefürbten Blasinstrumente bei edler Harmonieenfolge wirkungsvoll dominiren. Daran schliesst sich ein symmetrisch angelegtes und consequent durchgeführtes Allegro moderato in Es dur. Wenn auch der Grundgedanke nicht eben neu und bedeutsam erscheint, so muss doch seine Behandlung als sehr vorzüglich bezeichnet werden. Durch die vorherrschend gebundene Schreibart, wie durch Würde und Kraft der Modulation eignet sich dies interessante, sorgsam ausgearbeitete Musikstück jedenfalls trefflich dazu, ein so ernstes Werk anzukündigen und auf dasselbe vorzubereiten. Sind einige Modulationen und Wendungen auch in der Form und Weise, wie sie uns bei dem werthen Meister nicht mehr überraschen, so sichert doch der heroische Aufschwung, der die Ouverture und namentlich gegen das Ende hin auszeichnet, dem Ganzen einen frischen und schönen Eindruck. Eigenthümlich ist noch die Art, wie Spohr, nach dem vollkommenen Schlusse in der Tonica, diesen Schluss mit dem darauf folgenden Chore in Zusammenhang bringt.

Dieser erste Chor der Juden (mit der Bezeichnung: An den Ufern des Euphrat bei Babylon) athmet wahrhaft religiöse Demuth und Innigkeit des Gefühls. Er ist musterhaft geführt und trefflich declamirt. Der fugirte Mittelsatz lässt den darauf folgenden Gesammteintritt der vier Stimmen um so wirksamer erscheinen. Die bezeichnende und treffende Weise, in welcher die Worte: „gefesselt, unterdrückt, gefangen" melodisch, metrisch und harmonisch wiedergegeben sind, verdient besonders hervorgehoben zu werden. Das schöne Ebenmass des ganzen Baues dieses Chors gibt demselben jene wohlthuende Abrundung und künstlerische Einheit, die den Eindruck erst recht nachhaltig macht. In Bezug auf unsere frühere Aeusserung ist nun dieser schöne Chor gerade eines jener Musikstücke, in welchem die oben bezeichneten Styl-Eigenheiten Spohr's fast gar nicht bemerkbar werden: das Ganze ist ein schöner Guss, den selbst zuletzt noch die neu-kräftige Schlussform krönt.

Auf diesen Chor folgt Recitativ und Arie Daniel's, der darin seine Sympathie mit dem Unglücke seines bedrängten Volkes in schöner, ergreifender Weise ausspricht. Die Arie namentlich (Larghetto con moto, As dur) ist so weich und in fliessender Cantilene gehalten, dass sie, von einer biegsamen Tenorstimme vorgetragen, von der eindringendsten Wirkung sein muss. Im Rhythmus des $^{9}_{8}$-Tactes beginnend, veranlasst das mit dem $^{3}_{4}$-Tact wechselnde Metrum, ohne die eigentliche Bewegung zu unterbrechen, bei zunehmender Wärme des Ausdrucks, eine dem Ganzen sehr günstige, trefflich motivirte Aufregung. Vorzüglich ist dies der Fall bei dem zweiten Eintritte dieses neuen Rhythmus, wo vorzüglich die enharmonische Verwechslung zur Steigerung des Ausdruckes höchst bedeutsam benutzt ist. Die Zurückführung bei den Worten: „O wecke neu die alte Kraft!" ist so ungezwungen als ergreifend, und schliesst consequent und beruhigend dies tief empfundene Gesangstück.

Ein wahres Meisterstück nach Conception und Ausführung ist der nun folgende Chor der Juden, Allegro, $^{2}_{4}$, Fmoll, beginnend mit den Worten: „Der Löwe ist vom Lager gesprungen." Das characteristische, lebensvolle Motiv:

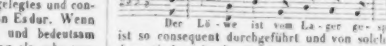

ist so consequent durchgeführt und von solchem wahrhaft dramatischen Ausdrucke durchdrungen, bei aller Mannichfaltigkeit der Wendungen und Gruppirungen ist doch die künstlerische Einheit so glücklich bewahrt, dass das Ganze einen Totaleindruck hervorbringt, wie ihn nur ein vollkommen abgeschlossenes Kunstwerk gewähren kann. Wie überhaupt ein ununterbrochener Strom von Modulationen das Ganze durchwogt und das Gefühl in steter Aufregung erhält, so ist es vorzüglich der glückliche und wirksame Gebrauch der Gegensätze, der diesen characteristischen Chor so bedeutend macht. So wirkt z. B. der ruhig und voll dahinströmende Chorgesang um so mächtiger, weil gleichzeitig das Orchester durch das in vielgestaltiger Weise dargelegte, oben bezeichnete Motiv einen höchst lebendigen Gegensatz dazu bildet. Ueberblickt man das Ganze in der Partitur, so wird man mit Erstaunen gewahr, dass jenes Motiv in dem ganzen, ziemlich umfangreichen Satze, mit Ausnahme weniger episodischer Verbindungstacte, fast ganz allein den Stoff bildet, indem das erwähnte Thema entweder von dem Chor, oder dem Orchester, zuweilen auch von Beiden vereint ausgesprochen wird. Es könnte nun fast unvermeidlich scheinen, dass durch diese fast unaufhörliche Wiederkehr endlich Monotonie herbeigeführt würde; durchforscht man aber das Ganze genauer, so bemerkt man mit neuer Ueberraschung, wie alle jene unzähligen Wiederholungen vollkommen motivirt, und auf irgend eine Weise auch so sinnig modificirt und gesteigert wurden, dass der Gedanke bis zum Schlusse neu und fast nothwendig erscheint.

Mit No. 5 befinden wir uns im persischen Lager. Cyrus spricht in einem imposanten Recitativ, das oft in

das Arioso übergeht, mit freudiger Zuversicht die Bedeutsamkeit seiner erhabenen Mission aus, dem bedrängten Volke der Hebräer zu Hilfe zu eilen. Die darauf folgende Cavatine No. 6, mit ganz einfacher Orchesterbegleitung, ist mehr ein Ausdruck demüthiger Unterwerfung in den Willen des Ewigen, während sich in der unmittelbar darauf folgenden grossen Arie mit Chor freudiger Muth und hohe Begeisterung schwungvoll aussprechen. Der in die Arie verwebte Chor ist keineswegs blos begleitender Art; er ist vielmehr so selbständig, dass wir fast fürchten, er werde bei der Ausführung die Solostimme oft beeinträchtigen und die klare Auffassung erschweren, zumal da der Chor, selbst den Worten nach, seinen eigenen Weg verfolgt, und der Tenor sich fast immer über die Lage des Solobaritons erhebt. Es wird jedenfalls eine imposante, klangvolle Stimme dazu gehören, die Herrschaft zu behaupten. Discretion des Chors vorausgesetzt. Werden indess diese Bedingungen erfüllt, dann wird der Erfolg unzweifelhaft sein; einzelne Lichtpuncte werden jedenfalls mächtig hervortreten.

Zu diesem kräftigen und glänzenden Musikstücke bildet die folgende Sopranarie einen so milden, rührenden Gegensatz, wie man sich ihn kaum schöner denken kann. Der Componist bezeichnet die Situation also: „Haus in Babylon; eine Jüdin an der Wiege ihres Kindes." — Wie schön und empfindungsvoll ist dies Wiegenlied! Welch tiefer Schmerz, doch immer durch religiöse Beziehung veredelt, spricht sich darin aus! — Das Lied ist so trefflich erfunden, von so innigem Gefühl durchwebt, dass es seine Wirkung mit einfacher Pianofortebegleitung nicht verfehlen würde; aber so reizend und mannichfaltig, wie es hier von einer hochst kunstreichen, sorgsam gearbeiteten Orchesterbegleitung gehoben erscheint, rechnen wir es zu den schönsten Gaben von Spohr's Genius. Auch das folgende Duett zwischen Sopran und Tenor ist in edlem Styl geschrieben und von trefflicher Haltung. Hier und da tritt indess die Eigenheit Spohr's, sich zu häufig in engen Intervallen zu bewegen, nicht undeutlich hervor, und hemmt vielleicht den freien, vollen Eindruck des Ganzen.

Der darauf folgende Chor der persischen Krieger (Marziale, D dur, $^2/_4$) hat in seiner compacten Form etwas ungemein Bezeichnendes, Energisches; das ungetrennte, gleichzeitige Fortschreiten der eingefügten Männerstimmen characterisirt ungesucht die Situation, und die kräftig-kecke Betonung, die kurzen Rhythmen, wie die einfache, aber belebende Modulation vereinigen sich, diesem extensiv ziemlich beschränkten Chor eine intensive Wirkung zu verleihen. Die kurze, düster gehaltene Episode: „Schläfst noch, deiner Kraft vertrauend," hebt den muthig decidirten Eintritt: „Wache auf!" nur um so kräftiger hervor.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. Unsere Oper brachte in der letzten Zeit durchaus keine Neuigkeit, nur eine neue Mise en scène von *Rossini's* „Wilhelm Tell," zum Vortheile des Herrn *Eduard Kunz*, und wenige Tage nachher eine Reprise derselben Oper zum Vortheile des sämmtlichen Chorpersonals, worin Dem. *Bergauer*, Schülerin der Mad. *Sandrini*, in der Rolle der Mathilde einen theatralischen Versuch wagte, der als solcher recht erfreulich genannt werden kann. Dem. *Bergauer* hat eine frische jugendliche Stimme und für eine Anfängerin schon hinlängliche Coloratur, und (was sehr lobenswerth ist) intonirte, trotz der natürlichen Befangenheit eines ersten Debüts, vollkommen rein. Auch in

von einem Lampenfieber befallen, das zwar ihrer Bescheidenheit Ehre macht, der Entfaltung ihrer Mittel, und besonders der reinen Intonation aber dermaassen Eintrag that, dass sie erst im dritten Acte einigen Effect hervorbringen konnte, und auch das Publicum (wohl überdrüssig der zum Theil mittelmässigen Anfängerinnen, die ihm seit einem Jahre vorgeführt worden sind) behandelte die Debütantin mit einer Strenge, die eben nicht geeignet war, ihre Befangenheit zu lösen. Ihre Agathe war, besonders in Bezug auf den Gesang, eine treffliche Leistung und erwarb ihr eine so lebhafte Theilnahme, als bei einem leeren Hause möglich ist. Der Freischütz, vielleicht schon ein paar hundert Male gegeben, wandelte eines Theils schon in diesem Jahre mehrmals über die Bretter, andern Theils sind auch die übrigen Rollen nicht besonders besetzt, und er hat aufgehört, ein Liebling des Publicums zu sein.

Dem. *Löwe* sahen wir bisher in fünf Gastdarstellungen, Agathe im „Freischütz," Röschen im „Faust" (zwei Mal), Donna Anna im „Don Juan," und Alice in „Robert der Teufel." Sie hat eine recht angenehme bildungsfähige Stimme, doch scheint sie noch sehr Anfängerin zu sein, weshalb sie auch in der Partie des Röschen den meisten Beifall fand und verdiente. Mad. *Podhorsky* war trefflich als Kunigunde, Herr *Damke* als Hugo sehr schwach, und, wie es scheint, noch von einer früheren Unpässlichkeit angegriffen. Agathe verlangt schon mehr Studium, Gesang- und Bühnenkenntniss, als Dem. *Löwe* sich bisher erworben, und Donna Anna und Alice sind Aufgaben, die man von einer Anfängerin nicht verlangen kann, und wenn Dem. *Löwe* als solche auch alles Mögliche leistete, so reichen doch ihre Kräfte für Partieen von solcher Wichtigkeit nicht aus. Mad. *Podhorsky*, die sich seit ihrer letzten Krankheit neu belebt und verjüngt zu haben scheint, zeigte sich als Elvira und Isabelle im vollen Glanze, und besonders war „Robert" eine recht gelungene Darstellung. Herr *Kunz* war immer ein guter Bertram, und Herr *Emminger* gab den Robert, der zwar seine physische Kraft übersteigt, doch besser als je. Herr *Damke* war auch für den Raimbaud noch zu schwach. Dem. *Emilie Höpstein*, Schülerin des Herrn *J. Gentilomo* in Wien, sang in den Zwischenacten von „Christoph und Renate" eine Arie aus „Linda von Chamounix" und die berühmte Tyrolienne von *Beriot*, schien aber von einer so ungeheuern Bangigkeit ergriffen, dass es unbillig wäre, über ihre Stimme und Gesangbildung abzusprechen; wir versparen uns daher ein Urtheil bis nach einer späteren ruhigeren Leistung.

Die zwei musikalisch-humoristischen Academieen mit dramatisch-komischen Daguerrotypen des Herrn Dr. *F. Wiest* (Begründers der Zeitschriften: „Die Eisenbahn" in Leipzig und „Das Rheinland" in Mainz — so meldete der Theaterzettel —) brachten auch einige Gesangnummern, die mehr Theilnahme erregten, als die humoristischen Vorlesungen, launigen Vorträge, Capriccio's, al fresco-Contouren und Daguerrotypen des Concertgebers. Mad. *Podhorsky* sang in der ersten Academie die oben erwähnte Tyrolienne von *Beriot* (für die *Malibran* als Einlage zum „Elixir d'Amore" geschrieben) und in der zweiten die grosse Arie aus „Così fan tutte" mit einer brillanten Kunstfertigkeit und Kraft. Fanatischer Beifall und dreimaliger Hervorruf war ihr Lohn. Man spricht seit einiger Zeit von der Pensionirung der Mad. *Podhorsky*, während es wohl manche deutsche Hofbühne gibt, die keine solche Prima Donna besitzt! Die Direction möge sich nur in Acht nehmen, sie nicht zu schnell hinter einander in angreifenden Partieen zu beschäftigen, und unsere Bühne kann sich noch lange dieses Gesangjuwels erfreuen. Ein Gleiches gilt von Herrn *Emminger*, der neulich im dritten Acte der „Braut von Lammermoor" bewies, was er vermag, wenn er nicht zu sehr angestrengt wird. Als Herr *Damke* engagirt wurde, glaubten wir, es geschähe, um den älteren Sänger zu schonen; leider aber wird Herr *Damke* nach jeder Production krank, und es scheint fast, Herr *Emminger* sei da, ihn zu unterstützen. Diese Rücksicht macht es auch erklärlich, warum die Direction Diesem, und nicht Jenem, die Partie des Arthur in der „Linda di Chamounix" zutheilte, da es für eine neue Oper bei unserm Publicum sehr unvortheilhaft ist, wenn sie nicht öfter hinter einander gegeben werden kann. Dem. *Bergauer* sang ein nichtssagendes Lied von *E. Titl*: „Antwort" recht hübsch, aber das grosse Männerterzett aus „Wilhelm Tell" ist zu dramatisch auf die Stelle berechnet, an welcher es im Ganzen steht, um in ein Concert zu passen. Nicht minder unpassend war in der zweiten Academie die Scene und Duett aus Belisar (der Schluss des zweiten Actes), von Herrn *Kunz* und Mad. *Podhorsky* trefflich vorgetragen und, wie jenes, mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Ausserdem sang Herr *Kunz* in der ersten Academie den „Trompeter" von *Speyer*, in der zweiten „*Hakons* Lied" aus *Walter Scott's* „Piraten" in jener Art und Weise, wie er Lieder vorzutragen pflegt, und mit der ich mich einmal nicht zu befreunden vermag. Es ist Alles zu grell und colossal für die sinnig zarte Liedesform. Dem. *Tonner* sang ein Lied von *Rücken* mit schwacher aber angenehmer Stimme und guter Methode, und Herr *Emminger* das *Beethoven*'sche Lied: „Neue Liebe, neues Leben," Beide mit beifalliger Aufnahme.

Eine Salonunterhaltung der Sophiencademie im Platteissaale, grossentheils aus Vocalstücken bestehend, bot mehrere sehr interessante Nummern dar. Den Anfang derselben bildete der 128. Psalm von *Spohr*, worin wir die erfreuliche Bekanntschaft einer neuen Dilettantin mit jugendfrischer angenehmer Stimme und richtigem und geschmackvollem Vortrage, Dem. *Marie Hübsch*, machten. Die Begleitung bildete, statt der Orgel, die Physharmonica (von Herrn *Axt* gespielt), Violoncelle und Contrabässe. Das *Goethe*'sche Gedicht: „Frühzeitiger Frühling," von *Mendelssohn Bartholdy* als Quartett behandelt und von Mad. *Podhorsky*, Dem. *Macassy* und den Herren *Strakaty* und *Emminger* gesungen, fand reichen Beifall, und beinahe noch mehr sprach das Gesangstück von *Hiller*: „Lenchen" an, worin Fräul. *Grünwald* in der Solostimme im vortheilhaftesten Lichte erschien. Auch unter den Chören glänzte *Mendelssohn's* „Türkisches Schenkenlied" (welches wiederholt werden musste), und ausserdem hörten wir noch *Veit's* „Morgendämmerung" und „Die böhmischen Jünglinge" von Director *Joh. Skraup*. Eine herrliche Motette von *Palestrina*: „Loque-

bantur Apostoli," war freilich mehr auf die Kenner berechnet, doch erfreute sich auch mancher anwesende blose Musikliebhaber daran. Die Trefflichkeit der Chöre dieser Anstalt ist bekannt, und da auch die Wahl und Ausführung der Soli meist untadelhaft war, so muss dieses letzte diesjährige Concert zugleich unter die erfreulichsten musikalischen Unterhaltungen des Jahres gerechnet werden.

Frühlingsstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Ferrara. Kleine, zum Theil abgenutzte Helden, darunter ein bedeutender Riese, bildeten das Sängerpersonal der Stagione. In Verdi's Nabucodonosor war die Schieroni-Nulli nebst dem Bassisten Del Riccio (Titelrolle) die vom Publicum beginstigteste. Tabellini als Zaccaria leidlich, Tenor Zilioli = Ismaele und die Manelli = Fenena so ao. Natürlicherweise fanatisirte hierauf nurgedachter Riese, ein gewisser Donzelli, als Bravo in Mercadante's Oper gleiches Namens die von allen Seiten herbeigeeilten Zuhörer. Der schon ziemlich betagte Mann, der einzige noch lebende Tenore serio aus der alten italienischen Schule, schien nach einer 22monatlichen Pause um 22 Jahr jünger und wirkte sogar vortheilhaft auf seine Collegen. Sowohl die Schieroni, als die zum ersten Male die Bühne betretende Marietta Gresti, mit hübschem umfangsreichen Sopran, Zilioli, Del Riccio, alle Vier wurden mehr oder weniger applaudirt. Rossini kam einmal eigens aus Bologna hieher, um seinen alten grossen Freund zu hören, und wurde bei seinem Erscheinen im Theater mit Jubel empfangen.

Bologna. Hätte diese Stadt keine zu erwähnende musikalische Neuigkeit diesen Frühling gehabt, so hätte sie ganz übergangen werden können, denn die Sänger .... Donizetti's, wie bekannt ursprünglich zu Paris französisch componirte, Figlia del Reggimento machte auch darum Fiasco, weil die hiesigen Zuhörer nach langem ernsthaften Nachgrübeln die Musik für nicht italienisch erklärten. *Capelletti's* neue Opera buffa: *Il Sindaco burlato* fiel ganz durch; man versuchte Reparationen, Amputationen, doch vergebens. In der zweiten Hälfte Juni's gefiel besagte Figlia del Reggimento zum Erstaunen Aller mit der Gesellschaft von Ostiglia (s. d.).

Der treffliche Violinist *Grassi* gab im Privattheater der Principessa Hercolani eine musikalische Academie, worin er mit einer Fantasie und Variationen über ein Thema aus dem Piraten, und einem Capriccio von *Beriot* über ein *Beethoven*'sches Thema ungemein starken Beifall einerntete.

Der zu seiner Zeit bekannte Bassist *Michele Carrara* ist hier am 5. März, 68 Jahr alt, gestorben.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Dieses vornehmste Theater der Hauptstadt begann mit einem Quasifiasco. Speranza's Oper Saul, die freilich mehr der Faste als der lachenden Frühlingszeit angehört, ist eine kärgliche Alltagsspeise; die Prima Donna Garzaniga — gar kein Wunder, Tenor Castellan und Bassist De Bassini — tolerantur. Während man Donizetti's Elisir auftischte, langte aus Venedig die Frezzolini mit ihrem Gatten, Tenor Poggi, an; schnell änderte sich Alles; sowohl Mercadante's Bravo, als Verdi's Lombardi versetzten die Zuhörer in ein Delirium von Beifallsbezeigungen und Fuora's. Nicht genug: auch Verdi's Ernani lief am 20. Juni über die Bretter; Aufnahme ganz dieselbe.

(Teatro Leopoldo.) Donizetti's Don Pasquale ergötzte auch als Musik nicht. Die Berti-Gabussi (s. oben Gazzaniga), Tenor Vietti, Bassist Bartolini und Buffo Scheggi thaten ihr Mögliches; Letzterer war freilich der Beste. Ricci's Chi dura vince machte bald Rossini's Barbiere di Siviglia Platz, worin Herrn Scheggi's Gattin kaum genügte. Alle drei Opern machten nicht kalt und nicht warm.

(Teatro Borgognisanti.) Die zum sechsten Male hier singende Ciotti-Grossoni gefiel abermals als Beatrice in Bellini's Oper dieses Namens; die Galeni gab die Agnese, Bassist Cavalli den Filippo und Tenor Cortopassi den Orombello, für dies Theater mehr als befriedigend. Ricci's lustige Esposti vertrieben bald die traurige Beatrice, und die Zuhörer waren damit hochst zufrieden; weit weniger mit Donizetti's nachher gegebenen Esiliati in Siberia, worin der Buffo Bigazzi wirkte. Nach dem

Teatro Piazza vecchia verirrte sich Bellini's Sonnambula, und mit welchen Sängern!

(Teatro Cocomero.) Hier war sogar Gratisoper. Die Signora Principessa Elisa Poniatowsky, die Marchesa Zappi, die Signori Principi Carlo und Giuseppe Poniatowsky, nebst den Cavalieri Ippoliti und Pellegrini trugen auf eigene Kosten Donizetti's Linda di Chamounix vor. Zu einem Delirium, wie es auf der Pergola (s. d.) Statt hatte, gesellten sich hier noch Freudenthränen in der grössten Menge.

Livorno. Verdi's Lombardi, worin die exotische wenig sagende Prima Donna Lagrange, die Tenore Solieri, Manfredini und Bassist Zucchini wirkten, erfreuten sich hier ebenfalls der besten Aufnahme. Das Terzett hat sogar wiederholt werden müssen, und da das Publicum ganz ausser sich vor Freude dabei war, und mitunter stark beulte, so hat diese Oper auch ohne Weiteres Furore gemacht. Ein sehr musikalisch gebildeter Benedictinermönch, der schon von Verdi's Nabucodonosor nichts weniger als erbaut das Theater verliess, erstaunte ganz und gar beim Anhören dieser Lombardi über ihre ansposannte superlative Vortrefflichkeit. Dass Rossini's Cenerentola hierauf eine laue Aufnahme gefunden, war vorauszusehen. Man schämt sich wohl, es zu sagen, aber Rossini scheint jetzt ein Maestruccio (ärmlicher Maestro) im Vergleiche mit Verdi. — Die Angri, welche die Cenerentola gab, Buffo Zucchelli als Don Magnifico, Manfredini und Zucchini, erhielten zuweilen Applaus. Donizetti's Don Pasquale trug gar einen Fiasco nach Hause. — Die Lagrange ist nach Holland abgereist.

Pistoja. Ein unsichtbarer musikalischer Regen befruchtet seit einigen Jahren zwei verschiedene italienische Staaten, die in Betreff der Maestri die productiv waren. Diese Staaten sind Sicilien und Toscana. Ersteres erzeugte seit der neuen Rossini'schen Epoche: Mandanici,

Bellini, Coppola, Somma (längst aus Italien verschwunden), Feodale, dazu noch den kaum in Sicilien gebornen famösen Pacini; Letzteres: Persiani, Ucelli (Mad.), Campana, Gordigiani, Mabellini u. A., nun Herrn Domenico Maestrini aus Florenz. Wie Toscana aber in seiner glänzenden Kunstgeschichte musikalisch am Allerwenigsten glänzt, so steht es noch heutigen Tags in Betreff seiner neuen Maestri Sicilien weit nach. Bellini's Ruf ist bekannt; Coppola erwarb sich wenigstens einen Namen durch seine Nina pazza per amore, Mandanici ist ein guter Maestro, und Somma's Musik hat einen gewaltigen teutonischen Anstrich; Schade, dass der Mann für seine Kunst, wie es scheint, ganz verloren ist! Herrn *Maestrini's* neue Oper *Margherita Pusterla* in drei Acten, mit einer gewöhnlichen Musik der heutigen Maestri minorum gentium, hat einen grossen Lärm gemacht, auch darum, weil der Dichter von hier gebürtig ist. Diese Margherita hat eben so, wie Verdi's Lombardi, eine Orgel und ein Salve Regina, aber beide Kirchenstücke streiten sich in Betreff der Aermlichkeit den Rang ab. Die Sänger (die Caracini, Tenor Vaccani, die Bassisten Puccini und Pieri) thaten mehr, als ihr Mogliches.

Herzogthum Modena.

Reggio. Die diesjährige Fiera hatte das Glück, Donizetti's im vorjährigen Frühling zu Wien componirte Maria di Rohan zum ersten Male in Italien zu hören, auch stark zu applaudiren. Die De Giuli Borsi, Tenor Mirate und Bassist Badiali (Letzterer wohl der Beste von allen Dreien) bildeten für diese Stadt ein treffliches Ternarium. Nach 16 Vorstellungen gab man Bellini's langweilige Beatrice di Tenda, worin die Cosentini die Agnese machte; Alles wünschte ein Meisterstück von Verdi dafür zu hören, da aber der Impresario sich ausbedungen hatte, eine alte Oper als zweite geben zu können, so endigte die Maria di Rohan die Fiera-Stagione.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Die von Coppola für's Lissabonner Theater unlängst componirte Oper Giovanna I. di Napoli hat mit einer leidlichen Musik auch hier gefallen, wozu die aus dem Auslande zurückgekehrte Prima Donna Barili, die Bassisten Torre und De Lorenzi sammt dem Anfangertenor Bettini mehr oder weniger das Ihrige beitrugen. Die Barili erhielt den meisten Beifall, und wurde mit dem anwesenden Maestro, der seine Oper eigens in die Scene setzte und — wohl gemerkt — für Italien stärker instrumentirte, am Meisten hervorgerufen. Da Coppola jedoch, ausser seiner Nina pazza per amore, im Bel Paese um so weniger Aufsehen macht, als seine Instrumentation gewöhnlich ebenfalls kein Aufsehen macht, d. h. nicht lärmt, so gab man die Gemma di Vergy mit noch besserem Erfolge. Zu ihrem Benefiz gab die Barili (Caterina) die Norma, worin ihre Tochter Clotilde die Adalgisa sang.

Parma. Verdi's Lombardi (diese neue Sonne der heutigen Maestri ist bekanntlich im Parmesanischen aufgegangen) machten ohne Weiteres Furore. Aber die junge Boccabadati, in der Schule ihrer trefflichen Mutter erzogen, Tenor Borioni, Bassist Constantini waren gewiss die Causa remota dieses Furore. Es war vorauszusehen, dass Donizetti's Maria di Rohan, worin auch die brave Altistin Bertrand Theil nahm, nach der Musik des Landsmannes fast leer klingen würde; in der That machte sie auch anfänglich wenig Eindruck, gewann aber mehr nach der zweiten Vorstellung.

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro d'Argennes). Wie hat sich Rossini überlebt! Noch vor zwanzig Jahren die italienische Sonne in allen italienischen Theatern, ist er jetzt zur Londoner Sonne daselbst erblasst. Hier hat diesen Frühling seine Cenerentola, die allein all' seine Nachahmer demüthigt, bedeutend gelangweilt. Campagnoli als Don Magnifico wurde indess zuweilen beklatscht, weit minder die Prima Donna Carobbi, Tenor Pardini und Bassist Luisia. Im nachher gegebenen Turco in Italia, worin die Artimisia Campagnoli zum ersten Male die Bühne betrat, ging es nicht viel besser; die neue Prima Donna, hiess es, sei unpässlich, und sie fand daher Aufmunterung. Zum Erstaunen aller Kenner war Coppola's Nina pazza per amore, worin abermals die Carobbi sang und ein neuer Tenor Ancarani zum ersten Male die Bühne ebenfalls mit Aufmunterung betrat, weit glücklicher; das Klatschen paarte sich mit dem Hervorrufen. Damit es aber ja nicht heisse, Coppola habe Rossini in den Sack gesteckt, ritt Campagnoli auf seinem Steckenpferde, dem Barbiere di Siviglia, in vollem Galopp daher, und gab den Figaro, besonders als Acteur, recht brav; Tenor Pardini und seine Schwester Assunta (als Rosina) so so. Ein hier gebürtiger Richiardi, der als D. Bartolo zum ersten Male die Bühne betrat, ist ein besserer Grimacier und Tänzer, als Sänger. Den Schluss der Stagione machte Norma.

Alessandria. Melpomene reichte hier der Thalia zuweilen die Hand, und die in dieser Stadt gebürtige Prima Donna Giuseppina Boccatagliata, von der weiland eingegangenen hiesigen Accademia Filarmonica, die kaum vorigen Carneval ihre Laufbahn begann, sang zuweilen Stücke von Donizetti, Bellini u. s. w. in den Zwischenacten der hier wirkenden Schauspielergesellschaft mit vielem Beifalle.

Asti. Fioravanti's verhunzter Pulcinella, mit dem oberitalienischen Namen Columella, machte Glück. Herr Giuseppe Torri, als Protagonist, war die Zierde des Ganzen; die Prima Donna Giordani, die Altistin Carlini, Tenor Personi und Bassist Olivari glänzten minder, trugen aber zum Gelingen des Ganzen vortheilhaft bei. Gleich gute Aufnahme fand Donizetti's wenig sagende Regina di Golconda.

Voghera labte sich halb und halb an der Regina di Golconda, aber weder die Malugani und Tenor Ferrari, noch der Buffo Bastogi-Mugnai u. s. w. konnten den Virtuosi der vorigen Rubrik gleichgestellt werden. Ricci's Chi dura vince, mit einem eingelegten neugebackenen Duette von einem gewissen De Antoni, ging besser.

Tortona. Eine grosse Begebenheit! Der vielleicht sehr bald weltberühmt werdende Verdi hat hier zum ersten Male den schon längst weltberühmten Donizetti aus der Scene verjagt. Als der Nabucodonosor des Erstern ungefähr dreissig Male mit rauschendem Beifalle die Bre-

ter passirt hatte, erschien darauf der Marino Faliero des Zweiten, musste aber schnell dem Könige von Babylon den Platz raumen. Die hübsche Belloni hat eine gute Gesangmethode, ist aber schwach in den Mittel- und tieferen Chorden; sowohl sie, als Bassist Polani (der Beste der Gesellschaft) fanden den meisten Beifall; weit minder die Comprimaria Cellini-Gioniva, der Altro-Basso Dalbesio mit starker Stimme und keiner guten Schule, und Tenor Lattuada, dessen Part auch unbedeutend ist.

Savona. Die Sarazin, die hier vorigen Carneval in zwei Opere Serie so sehr gefallen, interessirte auch diesen Frühling als Buffosängerin in Fioravanti's Columella. Buffo Zambelli (Titelrolle) belustigte, und der Bassist (auch Maestro) Parodi entzückte gar die Zuhörer. Der Narrenchor und das Terzett der drei Buffi (Zambelli, Gabetti und Duchaliot) waren jedoch in der ganzen Harlequinade die geniessbarsten Stücke. In Rossini's Barbiere di Siviglia und Donizetti's Don Pasquale waren die Sarazin und Zambelli die Begünstigtesten, aber die Musik der letzten Oper zog, freilich nach dem Barbiere, nur wenig an.

Genua. Herrn Nini's ursprünglich für hier componirte Virginia, die seither auf anderen Theatern Italiens nirgends gefiel, machte abermals Glück; sie hatte auch im Ganzen bessere Sänger, als ehemals. Die für die Löwe von dem anwesenden Maestro eigens componirte Cavatine, ihre Romanze, Roppa's Arie machten beinahe Furore, desgleichen das Duett zwischen der Löwe und dem französischen Bassisten Derivis. Nachdem Donizetti's Gemma di Vergy mit der Anfängerin Parodi, dem Tenor Bianchi und den Bassisten Leonardi und Guido einen *Fiasco* nach Hause trug, gab man Mercadante's Beggente, worin kaum der dritte Act anzog, und in welchem die Löwe, Tenor Roppa und Bassist Derivis sich besonders Ehre machten. Die beiden ersten Acte ohne allen Gesang lärmen ausserordentlich, und vor lauter Kreuzen und Been möchte man das Sehen verlieren. Schade, dass die Löwe ihre Stimme nicht beherrschen mag, wodurch sie zuweilen an Reinheit verliert. Die Buccini zeigte in der Rolle des Oscar guten Willen. Die Remorini als Meg hat blos eine einzige Scene, deren Musik ganz und gar nicht behagte. Ein nagelneuer Maestro *Giovanni Antonio Taddei* beglückte Ende Mai's die Zuhörer mit der neuen Oper *Gioranna I. Regina di Napoli*, zu welchem Buche bereits andere Maestri die Musik componirten. Die Löwe, Tenor Roppa und die Bassisten Derivis und Leonardi thaten Alles, um das tägliche Brot geniessbarer zu machen, deshalb passirte das Ganze; man gab aber bald Verdi's Ernani mit einem ganz andern Gaudium.

Dem *Bertucat*, treffliche Harfenspielerin und leidliche Sängerin, gab hier eine Instrumental- und Vocalacademie, in welcher sie sich mit einem spanischen Notturno und einer Fantasie über verschiedene Motive aus Robert le Diable auf ihrem Instrumente, sodann in mehreren Stücken aus Opern von *Pacini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer* mit vielem Beifalle hören liess.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Canobbiana). Die französischen Schauspieler hatten stets leere Theatercassen. Später wechselte die Oper mit ihnen ab, allein die Casse gewann sehr wenig dadurch. Eine nicht üble angehende Prima Donna Virginia Viola (s. Brescia), Tenor Bozzetti, Buffo Galli (Vincenzo), Bassist Buffo Catalano gaben Donizetti's Olivo e Pasquale mit wenig Glück, Rossini's Bruschino ein einziges Mal, seine Cenerentola hingegen, worin der Barton Gio. Corsi, der vorigen Herbst auf dem Amsterdamer Theater sang, mitwirkte, mehrmals und mit etwas besserm Erfolge.

(Teatro Re.) Herr Lauro Rossi, der mit seiner Gattin, der Prima Donna Ober(meyer), unlängst aus Amerika zurückkam, arbeitete seine vor wenigen Jahren für die Scala komponirte Opera buffa: La casa disabitata, hier unter dem Titel: I falsi monetarj um, und fand auch den meisten Beifall in der ganzen Stagione. Ohne eben auf besondere Eigenheit Anspruch zu machen, bewährt Herr Rossi einiges Talent für die Opera buffa. Diese Casa disabitata (ursprünglich von Ricci und Caraffa unter dem Namen Sonnambolo, auch von andern Maestri mit dem Titel Eutecchio e Sinforosa, unlängst von Persiani zu Paris mit dem Titel Fantasma in Musik gesetzt) wurde besonders von der Prima Donna Riva-Giunti und dem Buffo Soarez trefflich vorgetragen. Die Riva als Sinforosa sang die ganze Rolle, da capo a fine „wie eine alte Frau" köstlich. Der Dichter Eutecchio, ihr Gatte, wurde vom Buffo Soarez ebenfalls gut gegeben. Tenor Landi und Bassist Walter machten ihre Sache leidlich. Die beiden ältern Opern, Il sogno punitore von Gerli, und Paolo e Virginia von Aspa, fanden keine gute Aufnahme; Donizetti's Regina di Golconda, worin eine Anfängerin Vegliardi, Tenor Zinghi, Buffo Soarez und Bassist Giunti wirkten, eine etwas bessere *Rossi's* neue Oper, *Il Borgomastro di Schiedam*, steht wohl seinen vorbenannten Falsi monetarj ziemlich nach. In der darauf folgenden neuen Oper *Clarice Visconti* vom neuen Maestro *Giuseppe Winter* (Sohn des einst bekannten Tenors Berardo Winter, eigentlich Calveri), einer Pastete der heutigen musikalischen Pasteten, gab es einen Wetteifer von Fiasco und Aufmunterung. Zuletzt wurde auch Donizetti's Campanello zur Abwechslung mit andern Acten der vorigen Opern aufgetischt.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die in Brüssel bestehende Société de la grande Harmonie hat auch dies Jahr am 7. Juli wieder ein grosses Wettgesangfest zu Gent in der Universitätsaula gegeben. 15 Vereine mit 428 Sängern nahmen daran Theil; den Preis, den beim vorigen Feste dieser Art zu Brüssel die Aachener Liedertafel errang, trug diesmal der einzige Theil nehmende ausländische Verein, der Cölner Männergesangverein, davon. Mit 48 Sängern war er in Gent eingetroffen, und einstimmig erkannten ihm die Preisrichter den Preis zu, bestehend in einer grossen goldenen Medaille und 200 Franken. Letztere Summe wurde den Cölner Armen überreicht, für die Genter Armen gab der Verein am folgenden Tage noch ein sehr besuchtes Concert.

Der Mainzer Theaterdirector *Lutz* ist mit seiner Operagesellschaft und einigen andern Künstlern (Mad. *Pirscher*, Herr *Reichel* aus Darmstadt u. A.) nach Gent gereist und hat daselbst mit immer steigendem Beifalle mehrere Operavorstellungen gegeben. *Conradin Kreutzer* und *Gans* dirigiren; der Chor ist beson-

ders auszuzeichnen. Von Gent wollte die Gesellschaft nach Brüssel gehen.

Am 1. und 2. Juli ist das Musikfest zu Lübeck von 21 Liedertafeln mit ungefähr 400 Sängern gefeiert worden. — Am 7. Juli fand zu Freising ein baierisches Gesangfest Statt; 15 Liedertafeln, mehr als 400 Sänger nahmen daran Theil, die Leitung war in den Händen des Herrn *Kunz*, Directors der Freisinger Liedertafel. — Am 13. und 15. Juli vereinigte die Feier des norddeutschen Liederfestes eine frohe Menge von Sängern und Hörern in Hameln. Die Hauptaufführung in der Kirche brachte u. A. *B. Kleins* „Herrlich ist Gott," Stücke aus seiner Messe, das bekannte „Hallet Frau Musica in Ehren."

Die deutsche Oper in St. Petersburg (ebenso wie das deutsche Schauspiel daselbst) wird im Laufe des jetzigen Sommers gänzlich aufgelöst.

Die Accademia di Santa Cecilia in Rom — bekanntlich einen der ersten Musikconservatorien in Italien, dem *Spontini, Rossini, Bellini* u. v. A. neuere Meister einen guten Theil ihrer Bildung verdanken — hat den König von Baiern und seine Gemahlin zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Fr. Chopin

Deux Nocturnes pour le Piano. Op. 55.
Trois Mazurkas pour le Piano. Op. 56.

Leipzig, den 24. Juli 1844.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschienen in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin und sind durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Bazzini, Variations brill. sur Marie, fille du rég. p. Violon av. Piano. Op. 17. 1 Thlr.
— — Final du 2 Acte d'Oberon de Weber p. Violon av. Piano. Op. 17. 25 Sgr.
Berlioz, Carneval romain. Ouverture correct. p. Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.
Conradi, Erste und zweite Zigeuner-Polka f. Orch. I. 25 Sgr. II. 1 Thlr. dito f. Piano No. 1. 5 Sgr. No. 2. 7½ Sgr.
Damcke, Cavatine de Lucia di Lammermoor, variée. Op. 20. 25 Sgr.
Döhler, Brillante Polka p. Piano. Op. 50. ½ Thlr. Fantaisie sur La Favorite p. Piano. Op. 51. 1 Thlr.
Gung'l, Catharinen-Polka u. Ungar. Originalmarsch für Orch. 1 Thlr., für Piano à 5 Sgr.
— — Mädchen-Traume. Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester 1½ Thlr.
Gung'l's Kriegers Lust 8 Sgr. Oberländler 7½ Sgr. Rondo's v. Damcke. Op. 22.
Hert'l, Modenspiegel-Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester (Manuscript) 1 Thlr.
Herz, Divertissement du Ballet Lady Henriette p. Piano. Op. 41. ½ Thlr.
Lied aus Kock u. Guste „Liebe, Liebe in mich nöthig." 5 Sgr.
Jähn's, In die Ferne. Am Strande. 2 Lieder. Op. 27. à 7½ Sgr.
Kummer, Morceau de Concert sur La Sonnambula p. Violoncelle avec Orch., Quatuor ou Piano. Op. 76. à 2— 1 Thlr.
Küchen, Die Botschaft, f. Gesang u. Piano. Op. 42. 17½ Sgr.
Löhrss, 3 deutsche Lieder f. Piano allein. Op. 10. Wiegenlied v. Küchen. Willkommen v. Curschmann. Treu v. Marschner. à 10 Sgr.
Linz, Heroischer Marsch im ungar. Styl f. Piano. ½ Thlr.
— — Ungar. Sturmmarsch f. Orch. 1½ Thlr., dito f. Piano, Facsimile netto 1 Thlr.
Lubin, Romance du Tornéo p. Violon av. Piano. ½ Thlr.
Mendelssohn Bartholdy, 3 Allegros p. Piano. No. 3. tirè de la 1ª Sinfonie. 1 Thlr.
Moscheles, Fétis, Rullak, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. Heft VII, VIII, IX. Subscr.-Preis à ⅔ Thlr. (Ladenpr. 1 Thlr.)
Schäffer, Heitere Lieder f. 4stimmigen Männergesang. Op. 8. Heft IV. Sonntagsreiter. ⅓ Thlr. Heft V. Feine Gesellen. 10 Sgr. Rauber und Bacchanale f. Bariton od. Bass. Op. 10. 12½ Sgr.
Stern, Liebest du um Schönheit. Für Mezzo-Sopran od. Bariton. Op. 21. 10 Sgr.
Sammlung von Marschen der K. Preuss. Armee. Für Infanterie No. 125. 1 Thlr. Für Cavallerie No. 34—36. à ⅓ — 1 Thlr.
Weber, C. M. v., Ouverture zu Preciosa. Partitur 1⅓ Thlr.
Wolff, La Bohémienne. Gr. Polka p. Piano. Op. 102. ⅓ Thlr.

Neue Musikalien

im Verlage von **F. Whistling** in Leipzig.

Chwatal, F. X., Op. 47. Fantaisie brillante sur les Melodies agreables de *F. Kücken*: „Es wehen vom Ufer die Lüfte." — „Fliege, Schifflein durch die Rosen." — „Treibe, treibe Schifflein schnelle." — „O wie schön zum Hörnerklang." — „Spazieren wollt' ich reiten," avec Variations pour Piano. Nouvelle Edition, revue et corrigée. 15 Ngr.
Kempt, F. A., Op. 5. Zwei vierstimmige Männergesänge. Partur und Stimmen. 1 Thlr.
Kücken, F., Op. 5. Hochzeits-Walzer, brillant und besonders geeignet, in Gesellschaften vorzutragen, für Pianoforte. Neue, verbesserte Auflage. 10 Ngr.
— — Op. 14. Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Guitarre. 15 Ngr.
Schumann, Dr. R., Op. 49. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. *Heft 2.* enthaltend: Die beiden Grenadiere, von *H. Heine*. Die feindlichen Brüder, von *H. Heine*. Die Nonne, von *Fröhlich*. 15 Ngr.

Im meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht

Döhler, Th., Trois Nocturnes, pour Piano seul. Op. 52. No. 1. 2. 3.
Wolff, E., Deux Nocturnes pour Piano. Op. 102.
— — Deux Valses brill. pour Piano. Op. 103.

Leipzig, den 25. Juli 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur werden Mitte September zur Ausführung bereit sein, und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich* nur von dem *Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. № 32. 1844.

Inhalt: *Recension.* Der Fall Babylons. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Grosser Gesangconcurs zu Gent und der Männergesangverein von Cöln. Frühlingsoper in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Der Fall Babylons, Oratorium in zwei Abtheilungen, nach dem Englischen u. s. w.

(Beschluss.)

Wie überhaupt dies Oratorium eine reiche Abwechselung der Situationen, meist in entschiedenen Gegensätzen, darbietet, so folgt auch hier wieder der kriegerischen Aufregung ein Gebetchor, der in seiner Form manches Eigenthümliche hat und mit grosser Umsicht angelegt und gruppirt ist. Schon die Mischung der verschiedenen, sich ungezwungen durchdringenden Rhythmen ($^3/_4$ und $^6/_8$) ist der Absicht des Componisten, den cantus firmus gegen die begleitenden Stimmen hervortreten zu lassen, sehr günstig. Hätte es ihm gefallen wollen, diese begleitenden Stimmen etwas consequenter und also einfacher und fasslicher zu gestalten, so würde sein Zweck noch sicherer erreicht worden sein und der wirklich edel gehaltene cantus firmus durch eine solche bestimmte Umgebung noch gewonnen haben, während diese jetzt oft nur zufällig erscheint. Nach dem ersten Chorschluss in As dur treten überraschend vier Solostimmen mit der Harmonie E dur hinzu (nur andeutend vom Orchester begleitet), wodurch das Ganze ein neues und doch mildes Leben gewinnt. Der Uebergang nach E dur, durch den Eintritt des Chores noch mehr hervorgehoben, ist ungemein wohlthuend, und die nun folgende, gut motivirte Abwechselung zwischen Chor- und Solostimmen bestätigt und erhöht den Eindruck des so zart gehaltenen Satzes.

Nach einem kurzen Recitativ Daniels erscheint ein interessantes Terzett (für Alt, Tenor und Bass), das durch die gewählte Tonart (Des dur), durch die gedrängte Stimmenlage, wie vorzüglich durch seine eigenthümliche Structur und reiche harmonische Ausstattung sich merklich hervorhebt. Bei aller (zuweilen wohl auch nicht ohne Mühe errungenen) Bewältigung der oft kühnen Modulation dürfte doch hier und da des Guten zu viel geschehen sein; eine zweckmässige Kürzung würde die Vorzüge des mit grosser Sorgfalt gearbeiteten Musikstückes noch günstiger hervortreten lassen, da überdies die ziemlich vorherrschende rhythmische Form in punctirten Noten leicht monoton werden könnte. — Auch wollen wir bekennen, dass uns der Schluss, wie ihn die Singstimmen bilden, und in welchem der Vocalbass nur als Mittelstimme erscheint, etwas nicht ganz Befriedigendes hat. —

Die Pastoralarie für den Sopran: „Nicht länger wird die Heerde Juda's irren" hat viel Schönes und Inniges, und ist von den lieblichsten Harmonieen durchwebt. Gegen den Vorwurf einer fast zu sorgfältigen und wohl auch zu starken Instrumentation wird nur eine sehr discrete Ausführung schützen können. Einigen Rigoristen wird vielleicht das Motiv oder die Figur, das Pastorale anzudeuten, etwas zu modern erscheinen: wir wollen das nicht eben in Abrede stellen, müssen aber hinzufügen, dass die dazu gewählte Harmonie das Motiv veredelt, wenn es uns auch schon früher in anderer Beziehung begegnet ist.

Der Schlusschor des ersten Theils ist geradezu meisterhaft. — Er beginnt mit einem declamatorischen Unisono, als vollkommen motivirt erscheinend, da es einen Ausspruch Jehova's zum Gegenstande hat. Bei den Worten: „So sagt der Herr!" wird der Satz, wie es geschehen musste, vierstimmig. Die ernste, würdevolle Haltung dieser kurzen Stelle (Andante, $^{12}/_8$, C moll) mit ihrem spannenden Instrumentalschlusse in der Dominante bildet eine treffliche Einleitung zu dem nun folgenden Triumphchor im hellen C dur: „Jauchzet über sie!" Die treffliech angelegte Fuge:

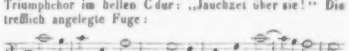

wirkt um so prägnanter, da sie nicht zu weit ausgesponnen und an passender Stelle von dem Motiv in freier Schreibart unterbrochen wird, das den Anfang des Chores bildet. Eben so wirksam als schön gearbeitet ist die Stelle, wo der freie Chor nach As dur moducirt, und dann der Fugensatz in der Engführung, mit der Antwort in der Secunde wieder eintritt. Hier wäre nun noch überreiche Veranlassung zu weiterer Ausführung des gehaltvollen Thema's gewesen, und namentlich hätte die Benutzung des Orgelpunctes noch reichen Stoff geboten (wie wir denn überhaupt diesem Aggregat der Fuge eine hohe Stelle in dem Gebiete der geistlichen Musik einräumen); doch ist, wie gesagt, die Ausdehnung der Fuge eben gross genug, um einen nicht zu rasch verfliegenden Eindruck zu machen, welchen dann auch ein kräftiger Schluss glücklich bestätigt.

der Hülfsquellen zu seyn scheint; so verliert sie doch durch den Umstand viel von ihrer Merkwürdigkeit, dass das indische Tonsystem gerade so entstand, wie es entstehen musste, und wie man es sich auch ohne besondere Nachrichten darstellen kann. Die Kultur der Hindoos nämlich betraf mehr die Erweiterung der Einbildungskraft, als die Aufhellung des Verstandes. Dabey blieben sie stehen, und daher ihr vorzüglicher Hang, alles Geistige zu versinnlichen, zu symbolisiren und zu personificiren. Dies haben sie zwar mit allen Morgenländern gemein, wie mit allen Völkern, die nicht mehr im rohen Zustande leben, aber von eigentlicher Aufklärung noch entfernt sind; doch scheinen die Hindoos es damit noch weiter zu treiben, als andre Asiaten. Denn sie, — d. h. diejenigen Volksstämme in der Nachbarschaft des Ganges, welche durch den Muhamedanismus nicht umgeformt sind — gehören zu den harmlosesten, ruheliebendsten (man könnte auch sagen: zu den passivsten und weichlichsten oder weibischsten) Nationen. Kein Wunder, dass sie für Musik einen zarten Sinn haben! Aber auch kein Wunder, dass sie, durch Klima, Religions- und politische Verfassung u. s. f. an weiterer Ausbildung gehindert, schon die ersten Elemente der Tonkunst so mit Phantasieen übergossen, dass sie damit vollauf zu thun hatten und sich aus diesem selbstgezognen magischen Kreise nicht herauswickeln konnten, wenn sie auch gewollt hätten, sondern sich immer mehr darin vertieften. So wurden (S. 28 folg.) die Tonarten nach den Jahrs- und Tageszeiten eingetheilt, die Hauptmoden (Ragahs) zu Halbgöttern, welche sich mit Nymphen (Raginis) d. h. Tönen vermählten, mit ihnen kleine Genien (kleinere Töne) erzeugten u. dgl. m. Daraus entstanden sogar musikalische Mythen, welche in lieblichen Bildern (Ragmalas) ausgedrückt wurden, und wovon der Hr. Herausg. eine beträchtliche Sammlung beygefügt hat.

Alles dieses nun gewahrt, als ein neuer Beytrag zur nähern Kenntnis der Hindoos, viel Nutzen und Vergnügen. Ob aber dadurch der besondere Werth der indischen Musik dargethan wird, worauf der Verf. so sehr dringt, dass er sogar unsre Fortschritte in der Tonkunst dagegen in Schatten zu stellen sucht, und worin ihn der Herausg. möglichst unterstützt, — das ist eine andere Frage, die Rec. geradehin zu verneinen kein Bedenken trägt. Untersucht man nämlich dieses Tonsystem genauer, d. h. entkleidet man es von allem Unwesentlichen, womit morgenländische Phantasie es ausgeschmückt hat; so bleibt nichts, als ein hageres Gerippe, das sich nie zur Selbstständigkeit erheben kann, sondern nur als Verstärkung des poetischen (wörtlichen) Ausdrucks der Affekten existirt. „Gerade „darin, nämlich in ihrer Unzertrennlichkeit „von der Poesie und Mimik, besteht der Werth „der indischen Musik," nach der Meynung des Verf. und Herausgebers. — Aber eine Kunst verdient diesen Namen nur, wenn sie selbstständig ist. Das kann sie jedoch nicht seyn, sobald nicht ihre einzelnen Theile so ausgebildet sind, dass sie sich gegenseitig unterstützen, um ein in sich vollendetes Ganzes darzustellen, das schon für sich selbst gefällt. Darf man denn wohl eine Reihe von Tönen (eine Melodie) deren Rhythmus ganz durch die Willkühr des Deklamators oder Sängers (seines jedesmaligen Affekts) bestimmt wird, und der es an regelmässigen Beziehungen auf Harmonie durchaus gebricht, Musik nennen? — So ist aber die indische Musik beschaffen. Denn ungeachtet sich der Herausgeber die, in andrer Hinsicht dankenswerthe Mühe gegeben hat, uns einige indische und andere Melodieen anschaulich zu machen; so erhellet doch schon aus der Vorrede, (S. XI. folg.) dass sie im Takt und Rhythmus, mithin in der Hauptsache, europäisirt sind, und von regelmässiger Harmonie dabey gar nicht die Rede ist oder seyn kann, wie es auch der Augenschein bestätigt. Die indische Tonkunst gilt also, trotz der Spielereyen und Grübeleyen mit den Tonleitern, in der That nur für ein Anhängsel (adhærens)

Es würde zu weit führen, wollten wir auch unserm Commentar des zweiten Theils die bisher schwer zu vermeidende Ausführlichkeit geben; wir müssen uns also, wie gern wir auch das schöne Werk bis zum Ende recht ausführlich besprochen hätten, nur mit kurzen Andeutungen begnügen. Ein denkender Meister gibt übrigens durch seine Werke so viel Stoff zum Denken und Besprechen, dass es nicht leicht erscheint, zur rechten Zeit abzubrechen. —

Der zweite Theil beginnt mit einem Festchor der Hofleute im Palast zu Babylon. — Sinn und Situation dieses Chors scheinen bei dem ersten Anblicke, namentlich was den Eingang betrifft, zu einer etwas lebhafteren Färbung aufzufordern, als die vom Componisten angewandte; doch wird man bald mit dem Tone des Ganzen vertraut, um so mehr, da der Meister wohl absichtlich eine gewisse weiche Ueppigkeit in diese Scene legen wollte, und da auch an geeigneten Stellen der bezeichnende laute Jubel- und Freudenton sich geltend macht. —

Die Scandirung des Namens: Belsazar dürfte gegründeten Widerspruch finden. — Professor O. B. Wolff dichtete für Clasing ein Oratorium von gleichem Inhalte, und declamirt consequent Belsazar: er darf füglich als Autorität gelten.

Der nun folgende Chor der Priester des Bel, in B moll beginnend, moduliert sehr rasch und oft sehr characteristisch durch das weite Gebiet der Harmonie. Er ist, was die Declamation sehr begünstigt, zweistimmig für Tenor und Bass geschrieben, und besonders wirksam und bezeichnend instrumentirt. Der Schluss geschieht etwas hastig, und steht in Verbindung mit dem folgenden Doppelchore. Dieser bildet sich aus dem weiblichen Chore der Babylonierinnen und dem männlichen der Juden. Während der erste Lust und Freude athmet und sich in heitern Melodieen und leichten Rhythmen bewegt, spricht der zweite Ernst und Würde aus, zuweilen sich zur drohenden Aufregung gestaltend, und schreitet so in vollkommenem Gegensatze neben dem harmlosen und frivolen Treiben der Heiden einher. Vorzüglich kräftig wirkt er da, wo er im concentrirten Unisono dem leicht dahinhüpfenden Frauenchor entgegentritt. Doch ist auch der Schluss, der in voller Harmonie Festigkeit und Vertrauen ausspricht, sehr schön gedacht, und wird von entschiedener Wirkung sein. —

Die folgende Scene zwischen Belsazar und Nicotris (Alt), verbunden mit dem Doppelchor der babylonischen Jungfrauen und der Priester des Bel, ist mit fester Hand gezeichnet, und enthält einige wahrhaft geniale, ergreifende Züge. Die bittende, angsterfüllte Mutter, dem kühn trotzenden Belsazar gegenüber, dazu die einzeln und zusammen wirkenden beiden Chöre, das Alles tritt deutlich und erschütternd hervor.

In dem sich anschliessenden vom Componisten mit grosser Umsicht und in mehrfacher Beziehung genial behandelten Recitative des Belsazar, in welchem er mit tollkühner Verwegenheit von Jehova ein Zeichen seiner Macht verlangt, ist vorzüglich die Stelle, wo die geheimnissvolle, berühmte Flammenschrift erscheint, von grossem Interesse. — Spohr sucht die höchst schwierige Aufgabe zu lösen, indem er, bei angemessener und gesteigerter Begleitung des Orchesters, von der ersten Violine die hier folgende, späterhin vielfach nüancirte Figur ausführen lässt:

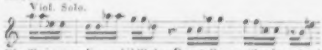

Ob übrigens diese bildliche Darstellung überhaupt statthaft, und die Art der Ausführung, dem ungeheuren Ereignisse gegenüber, als angemessen erscheint, wagen wir nicht zu entscheiden. Die Wirkung der ganzen Scene im Zusammenhange und das Wagestück erproben müssen.

Kaum ist nach dieser Catastrophe das stolze Wort des unerschütterten Belsazar verhallt, so verkündigt ein leise beginnender Marsch die Ankunft des persischen Heeres. Dieser in consequenterer Form durchgeführte Marsch (sogar ein Trio ist in se nem Gefolge) bildet nun ganz ungesucht mit seinen verschiedenen Bestandtheilen die Basis des kräftigen Reigerchors, der besonders in dem Trio einen kühnen Aufschwung nimmt. Nach diesem Trio vereinigt sich der Chor der Juden mit den persischen Kriegern, und nun gewinnt das Ganze einen wahrhaft glänzenden Character, indem die beiden Hauptmotive höchst imposant und doch ganz ohne Zwang einander durchdringen und ergänzen. Nur der zu häufig vorkommende Ausruf: „Jubelt auf!“ hat etwas Störendes, zumal, da er zuweilen auch abwärts declamirt wird. Er wäre jedenfalls passender ersetzt durch: „Jubelt laut!“ was gewiss natürlicher und entsprechender ist.

Die nun folgende Arie des Cyrus, voll des innigsten Dankgefühls, und in frommer Demuth aussprechend: „Gott allein gab den Sieg!“ leistet in ihrem schönen melodischen Flusse ganz, was sie soll. Die gewählte Tonart (Des dur), wie die verwandten und fremden Harmonieen, in welchen der Satz sich bewegt, so wie die milde und doch belebende Begleitung — Alles vereint sich zum wirksamen Ausdruck eines dankbaren Gefühls. Um nur einige kleine, aber in ihrer Anwendung vortreffliche harmonische Züge hervorzuheben, machen wir auf die Stelle, nicht fern vom Schlusse, aufmerksam, wo der Componist, nach der Cadenz in Des dur, die Harmonie nach Fismoll leitet, und nach wohlthuendem Verweilen in A dur eben so ungesucht als wirkungsvoll wieder nach Des zurückführt. —

Ein kurzes Oboensolo bildet einen sehr freundlichen Uebergang zu einem Quartett für zwei Soprane, eine Alt- und Tenorstimme, nur dann und wann unterbrochen und discret begleitet vom Saitenquartett, der sehr wirksamen Oboe und zwei Hornern. — In diesem anmuthigen Satze treten einige Eigenthümlichkeiten und Wendungen unseres Meisters, namentlich die Häufung enger Intervalle, wieder mehr hervor, als in anderen Theilen dieses Werkes; indess erscheint die Lieblichkeit des ganzen Satzes, verbunden mit dem treffenden Ausdrucke religiöser Freudigkeit, so überwiegend, dass man sich mit jenen Eigenheiten bald versöhnt. Die Tenorsolostimme, die hier den Bass zu repräsentiren hat, verzichtet in diesem Quartett zuweilen auf ihre momentane Bestimmung, und gibt sich in ihrer gewohnten Beziehung, als Mittelstimme; so ungern wir sonst auch das eigentliche Fundament vermis-

sen, so müssen wir doch im vorliegenden Falle gestehen, dass die Anwendung der Tenorlage dem Ganzen etwas Frisches und Jugendliches gibt und, wenn auch in ungewohnter Weise, dennoch den vierstimmigen Satz recht wohlthuend zusammenhält.

In dem nun folgenden Chore der Juden (der durch seine Fassung die etwas moderne, wenn auch edle Haltung des vorigen Quartetts zu compensiren wohl geeignet ist), tritt gegen den fugirten Anfang vorzüglich der auf grosse Massen gut berechnete, getragene Mittelsatz durch einfach-würdevollen Bau hervor. Zuletzt, wo der Componist zu erhöhter Wirkung den Satz siebenstimmig erscheinen lässt, erreicht er diesen Zweck freilich auf etwas bequeme Weise, nämlich durch ebenmässig fortschreitende Verdoppelung der Melodie und der Mittelstimmen, ein Verfahren, das allerdings nur als Licenz gelten kann. Die offenbare Absichtlichkeit, mit welcher der Componist zu Werke geht, spricht indess deutlich aus, dass er sich eine besondere Wirkung von dieser Stimmenführung versprach, und übrigens wird wohl Niemand daran zweifeln, dass der erprobte Meister einen sieben- und mehrstimmigen Satz in voller, strenger Selbständigkeit zu schreiben verstehe. — So sehr wir indess den Spruch beherzigen:

„Der Meister kann die Form zerbrechen
„Mit weiser Hand, zur rechten Zeit —"

so möchten wir doch nicht zu allzurascher Adoption solcher Licenzen rathen.

Die darauf folgende Vision (Daniel erblickt im Geiste eine glänzende Zukunft für die Religion seines Volkes) ist sehr schön angelegt; die im Ganzen ruhige, traumerische Haltung wird ungemein belebt durch eine gut gewählte, mit vielen Modificationen ununterbrochen durchgeführte arpeggirende Figur, ausgeführt durch obligate Violine und Violoncello. Vorzüglich anregend und die Empfindung steigernd ist die Stelle, wo die Dichtung sagt:

Lobpreisende Sänger berühren mein Ohr,
Und dankender Weihrauch steigt empor.

Die sich anschliessende Sopranarie der Judin nimmt dies erfreuliche Bild der Zukunft auf und führt es freudig und entsprechend weiter aus. Die frohe Bewegung dieser sehr sangbaren und auch rhythmisch belebten Arie hätte vielleicht einen etwas mehr potenzirten Schluss erwarten lassen; unser Meister hat es vorgezogen, die Arie leis verhallend zu schliessen, vielleicht um den nahen Gegensatz, den kräftigen Eintritt des Schlusschors noch bedeutender zu gestalten.

Dieser Schlusschor beginnt mit den Textesworten: „Frohlocket mit Händen, alle Völker!" — Wem schon dies „Händefrohlocken" etwas problematisch erscheint, dem wird wohl auch die spätere Zusammenstellung: „Der Allerhöchste ist erschrecklich" kaum zusagen, sollte sie auch noch so biblisch sein. — Wir tadeln hier blos die Wortfügung, da sie für den Hörer, auch bei der trefflichsten Musik, doch immer etwas Störendes haben muss. Der Componist hat die letzte Zusammenstellung auch wenig berücksichtigt, und ihr nur am Schlusse einen bedeutsamen Accent gewidmet.

Der ganze Chor hat von dem trefflichen Meister jene Mischung von freier und gebundener Schreibart empfangen, wie sie nach unserer Ueberzeugung dem eindrucksvollen Schlusse eines so umfangreichen Werkes am angemessensten ist. Die zum Bau einer vollständigen Fuge nöthigen Bestandtheile liegen auch hier so klar und gehaltvoll vor uns, dass ihre möglichst vollständige technische Ausbeutung dem bewährten Meister kaum Schwierigkeit gemacht haben würde. Er bricht aber an passender Stelle ab, indem er, und zwar auf unerwartete, sehr wirksame Weise das im freien Styl geschriebene Eingangsthema wieder aufnimmt. Bald darauf folgt ein neuer, veränderter Eintritt der Fuge, die hier, obgleich nur kurze Zeit festgehalten, dennoch treffliches Einzelne bietet, was weiterer Ausführung eben so werth als fähig gewesen wäre. Die wiederholte Einführung des ersten Motivs geschieht auch hier auf eigenthümliche, ja imposante Weise. Die Vorbereitung deutet nämlich offenbar auf die Harmonie von As; nun erscheint aber das eben erwähnte Thema mit kräftigem Unisono in Es-dur, was besonders bei dem Eintritt der vollen Harmonie im zweiten Tacte, wo das Orchester hinzutritt und namentlich die Posaunen entscheidend benutzt sind, von wahrhaft grandioser Wirkung sein muss. Auch die Zurückführung nach Es-dur mit ihrem ungewöhnlichen, einschneidenden Cis ist gut berechnet. Nun wird rasch, vielleicht etwas zu rasch, der Schluss herbeigeführt, von dem das Gefühl, wohl nicht mit Unrecht, noch eine recht concentrirte höhere Anregung erwarten durfte. Wir verkennen keineswegs die sichtbar dargelegte und auch wohl zu vertheidigende Absicht des verehrten Meisters, durch den gewählten Ausgang eben so wohl die gewöhnliche, rauschende Schlussformel zu vermeiden, als auch dadurch die Empfindung tiefer, stiller Andacht auszudrücken und mit dieser schönen Regung seine Zuhörer zu entlassen; müssen aber, wie tief wir auch das Gefühl der Andacht ehren und hegen, doch frei gestehen, dass wir wünschten, ein so schönes Werk von solcher Ausdehnung und solcher Erhabenheit von einem Schlusse gekrönt zu sehen, der auch materiell den Triumph einer grossen, erhabenen Idee verklärt hätte. In Summa: für die Gesammtwirkung erscheint der Schluss wenigstens problematisch und gewagt, an sich ist er schön gedacht, und selbst neu. —

Das ganze Werk aber, das wir hier mit hoher Achtung für den Componisten und deshalb freimüthig besprachen, wird den verdienten Ruhm des deutschen Meisters sicher noch vermehren, und so sei es denn allen Denen empfohlen, welchen die wahre Kunst auch Sache des Herzens ist, und namentlich Denen, die da berufen sind, die göttliche Tonkunst in einer ihrer schönsten, edelsten Gattungen zu pflegen und zu feiern. *Al.*

Nachrichten.

Grosser Gesangconcurs zu Gent und der Männergesangverein von Cöln.

Die seit mehreren Jahren von den bedeutenderen Städten Belgiens errichteten Gesangconcurse waren nicht

allein dort von grossem Nutzen für die Förderung der ausübenden Gesangkunst, sondern sie wirkten auch auf unsere deutschen Liedertafeln, und namentlich auf die rheinischen, höher strebend und besonderes regeren Leben entwickelnd zurück.

Zu dem diesjährigen Concurse, welcher von Gent, als der zweiten Hauptstadt Belgiens und ersten Stadt Flanderns, ausging, hatte sich von deutschen Vereinen nur der Männergesangverein von Cöln mit 48 Sängern angemeldet, welcher am 7. Juli im Vestibul des Universitätsgebäudes Statt fand.

Fünfzehn verschiedene Sängervereine bildeten zusammen eine Zahl von 428 Personen, die, in drei Classen getheilt, um die Preise kämpften, welche Landvereinen, Vereinen von Städten erster, und solchen zweiter Classe bestimmt waren.

Der Saal war mindestens mit 2000 Personen, Herren und Damen, gefüllt. Rechts und links von der Sängerbühne, so wie in den zunächst gelegenen Logen, sassen die wettstreitenden Singvereine, und der Saal hat mit seinen festlich geschmückten Zuhörern einen herrlichen Anblick dar.

Die Société des Mélomanes von Gent, welche den Concurs veranlasst, eröffnete die Feierlichkeit mit einem Chor von *Schubert*, welchen dieselbe auf eine überraschende Weise schön, gerundet und geschmackvoll vortrug.

Als hierauf die Société lyrique von Syngem, einer Landgemeinde, welche in der Loosung der Reihenfolge des Auftretens No. 1 gezogen hatte, vortrat, erklärte der Vorsitzende der Jury, dass dieselbe wegen Abwesenheit eines Richters vorher ergänzt werden müsse, worauf Herr Capellmeister *Conr. Kreutzer*, zur Zeit in Gent anwesend, als Ergänzungsrichter zugezogen wurde, welches Amt er auch übernahm und sofort in der für ihn bestimmten Loge erschien.

Hierauf wetteiferten die Landgemeinden, sechs an der Zahl. Die Leistungen dieser Chöre der Landgemeinden (*Communes rurales*) erregten eine Verwunderung, welche sich mit jedem Auftreten eines neuen Chores steigerte, und wir unterlassen nicht, aufrichtig zu gestehen, dass in dieser Beziehung Belgien den deutschen Landen, und namentlich den Rheinlanden, weit vorausteht; denn wo fände man in unsern Gauen ein Dorf, welches unter seinem Küster oder Organisten einen Chor, wenn auch noch so klein (der mitconcurrirende Landverein aus Waeregheem zählte nur fünfzehn Sänger), bildete, der es wagte, in einem öffentlichen Wettstreite aufzutreten? Die meisten dieser kleinen Vereine haben schon ihre Fahnlein, und mehrere darunter zahlreiche Siegesdenkmünzen daran prangen. Abgesehen von dem belgischen Geschmacke, welcher wenig Gefallen an ernster und guter Musik zeigt, sangen diese Landgemeinden, wie gesagt, ausgezeichnet. Den ersten für dieselben bestimmten Preis, bestehend in einer silbernen vergoldeten Medaille und 50 Francs Geld, erhielt einstimmig die Gesellschaft „des vrais amis" von Vrseene, durch den Vortrag der Gesänge „Nocturno" von *de Call* und „Die Nacht" von *Beauvacq*.

Zum Wettstreite der Städte zweiten Ranges waren nur drei Vereine eingeschrieben, wovon zwei, obgleich zu denen des ersten Ranges gehörend, auf diese Ehre freiwillig verzichteten, um mit um den Preis der Städte zweiten Ranges zu kämpfen.

Hatten die Leistungen der Landgemeinden auf's Höchste überrascht, so wurde man über die Steigerung und grössere Vollendung im Vortrage der Städte zweiten Ranges zum Erstaunen hingerissen. Die Gesellschaft „Weber" aus Lessines erwarb sich durch den Vortrag der Gesänge „Le Silence" von *Salieri* und „Le Retour" von *Eisenhofer* den ersten Preis, bestehend in einer silbernen vergoldeten Medaille und 100 Francs an Geld.

Nun war die Reihe an den Städten erster Classe, auf deren Leistungen wir nach dem bereits Gehörten auf's Höchste gespannt waren. Eine Pause von einer halben Stunde trat ein, und wir wollen während derselben einige Bemerkungen über die im Allgemeinen gehörten Compositionen und deren Vortragsart hier einschalten.

Sämmtliche von den grösseren belgischen Vereinen vorgetragenen Chöre könnte man als Cantaten bezeichnen; denn dieselben hatten durchschnittlich eine Länge von einer kleinen halben Stunde und enthielten beinahe alle ein Adagio, Andante, Menuetto, Galopade, Contredanse, auch mitunter auch Schottisch, und die Hauptvortragsmanier besteht nur im Pianissimo und Fortissimo. Das deutsche, an die feinen Abstufungen gewöhnte Ohr findet diese schroff gezogenen Vortragslinien, so wie auch die Klangfarbe ihrer Stimmen unangenehm, und schnt sich hiermit nur durch den höchst genauen Vortrag aus. Ihr *pp* ist so zart, dass man an vielen Stellen einen Chor von fünfzig Personen nicht mehr zu hören glaubt. In den Pianostellen sind die belgischen Kehlen geübt, und es erfreute uns ihr darin gezeigter Wohlklang ganz ungemein; dagegen finden wir die Fortestellen unangenehm und rauh, welches vielleicht darin seinen Grund hat, dass sie die Stimme in den Piano's stets pressen, wodurch sie an Fülle und Rundung verliert. Crescendo und Diminuendo, diese so effectvollen Reizmittel, scheinen die Belgier weniger zu kennen, noch viel weniger in Anwendung zu bringen. Die auf dem ganzen Concurs zu Gehör gebrachten Chöre waren beinahe von gleichem Charakter und gleicher musikalischer Gediegenheit.

So trug unter anderen der sonst ausgezeichnete Verein von Löwen „Société lyrique" einen Gesang vor unter der Benennung „Hymne religieux," in welchem auch keine Idee von Andacht zu finden war, und der deshalb eben so wenig darin stimmen konnte, vielmehr sich auf einem Tanzboden trefflich machen würde. Der Componist dieses Chores heisst *A. Limnander!* — Indessen der Belgier verleugnet auch in der Musik nicht seinen ihm eigenen Character, sein leichtes, angenehm hüpfendes Temperament.

Als ein zweiter Beweis ihres Geschmackes mag gelten, dass der Verein „Roland de Lattre" aus Brüssel einen Chor sang: „La Belgique," componirt von *Nedelcon*. Diese Composition ist nichts mehr und nichts weniger, als *Mendelssohn's* herrliches Lied: „Der deutsche Wald," dem von Herrn *Nedelcon* andere Worte zugezwängt waren und der dadurch verstümmelt erschien. Die Bezeichnung „La Belgique" schien uns die grösste Satyre auf belgische Musik überhaupt zu sein, besonders

wenn der erste Bass anstatt: „Lebe wohl" dort immer:

sang!

Die fünf mit dem Cölner Männergesangvereine concurrirenden Kämpfer im Range der ersten Classe der Städte haben die meisten Stimmmittel, gehören zu den besten Chören Belgiens und erfreuen sich mit Recht ihres ausgezeichneten Rufes. Es waren zwei Vereine aus Brüssel, die übrigen aus Brügge, Mecheln und Löwen. Die Leistungen waren ganz vortrefflich und die Fortschritte derselben seit dem Concurs zu Brüssel im Jahre 1841 sehr bedeutend, und der von der Aachener Liedertafel gezogene Vortheil bürgt dafür. Bei solchen Fortschritten werden unsere deutschen Vereine für die Folge einen schweren Kampf haben, wie er bereits in diesem Jahre den Cölnern wurde, da ein reges Streben zu vollendeter Darstellung überall sichtbar sich zeigt.

Nach einem sechsstündigen Ausharren in dem gedrängt vollen Saale, erwudet von den unzähligen gehörten Melodieen, den Gaumen trocken und mit Staub gefüllt von dem steten, dem Vortrage sowohl durch Klatschen, als Fussstampfen gezollten Beifalle, also im höchsten Grade angegriffen, kam die Reihe endlich, und zwar als Schluss der Vorträge, an den Cölner Männergesangverein, unter der Leitung des königl. Musikdirectors Herrn *F. Weber**). Eine heilige Ruhe trat nun ein, und *Conrad Kreutzer's* „Frühlingsnahen," deutsch und innig in höchster Vollendung vorgetragen, rauschte vorüber, dem ein grenzenloser Beifall oder vielmehr Jubel folgte. Darauf trug der Verein eine sehr gelungene Composition von *F. Derkum* „Die Post" mit Feuer und Begeisterung vor, wonach ein grösserer nicht enden wollender Beifall folgte. Alles war wie electrisirt, und man schien von solchen Leistungen in Belgien bis dahin keine Ahnung zu haben.

Die Jury, aus den Herren *Mengal*, Director, *de Somere* und *Merlé*, Professoren des Conservatoriums zu Gent, Capellmeister *Conr. Kreutzer*, so wie *Gabriels*, Capellmeister an der Kirche St. Michel, trat nun ab, und nach geschehener Berathung wurde dem Cölner Männergesangvereine einstimmig der erste Preis, bestehend in einer grossen goldenen Medaille und an Geld 200 Francs, zuerkannt **), so wie die Preise den vorhin erwähnten Gesellschaften. Nachdem nun sämmtliche Dirigenten mit den Medaillen um den Hals geschmückt waren, trat der Männergesangverein nochmals auf und sang mit seelenvollem Vortrage in höchster Begeisterung ein Lied von *Ferd. Ries* „Trutzlied," nach dessen Beendigung der demselben folgende Beifall wahrhaft fabelhaft erschien. Glückwünsche von Deputationen mehrerer Vereine, so wie von den Bürgern Gent's, den Sängern dargebracht, zeugten von der innigen Anerkennung der Leistungen.

Am folgenden Tage gab der Verein in Verbindung mit dem Cölner Quartett ein Concert zum Vortheil der Genter Armen im grossen Thronsaale des Stadthauses, wozu sich die Elite der Stadt in grosser Anzahl eingefunden hatte. Alle vorgetragenen Stücke wurden mit dem grössten Beifalle belohnt, und das Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" (im Jahre 1841 von der Liedertafel zu Aachen auf dem Concurs zu Brüssel ausgeführt und gekrönt) wurde mit nicht zu beschreibendem Enthusiasmus aufgenommen und stürmisch dessen Wiederholung verlangt. Die Herren *Hartmann*, *Weber*, *Derkum* und *Brewer* spielten ein Quartett von *Mozart* und eins von *Beethoven* und erregten bei allen Künstlern und wahren Kennern hohe Bewunderung, wegen des seltenen Ensemble's, der Feinheit und des Reizes, welche den Vortrag beherrschten. Nach beendigtem Concerte wurden den Ausführenden Blumen und Bouquets zugeworfen, dem Director des Vereins, Herrn MD. *Weber*, von dem Gouverneur der Provinz eine Lorbeerkrone überreicht, begleitet von den schmeichelhaftesten Ausdrücken. Dem wackern Vereine wurde von der Société des Mélomanes eine Dank- und Abschiedsserenade gebracht, wobei manches schöne ergreifende Wort gewechselt und ein recht inniges Band zwischen beiden Vereinen geknüpft wurde.

Auf der Rückreise wurden dem Vereine überall die grössten Ehren erwiesen. Bei der Ankunft in Aachen begrüsste ihn die dortige Liedertafel mit einem zu diesem Zwecke eigens gedichteten und einer *Händel*'schen Melodie untergelegten Texte, so wie durch Ueberreichung des Ehrenweins.

In Cöln wurden unsere Sänger von einer grossen Anzahl ihrer Mitbürger, den Herrn Oberbürgermeister und die Stadträthe an der Spitze, mit Jubelruf und Bewillkommnungsrede empfangen und mit einem Fackelzuge zur Stadt geleitet. Die näheren Details mitzutheilen, würde zu weit führen; es war ein förmlicher Triumphzug, Fahnen und Musik voran. So hat denn deutscher Gesang wiederum seinen Einfluss und seine Kraft bewährt und sich die Siegespalme im Auslande errungen. Möge der Cölner Männergesangverein mit erneuerten Kräften, eingedenk seines Sieges, in seinen Leistungen fortschreiten zu seiner und unseres deutschen Vaterlandes Ehre, bis zur höchsten Vollendung.

Belgien liefert den Beweis, wie solcher Wettkampf aufrüttelt zu mächtigem Handeln, die Kräfte weckt und steigert zum freudigen Gelingen. Sollen wir, das Gute nachahmend, wo wir es finden, in unseren Rheinlanden nicht auch solche Sängerkämpfe veranstalten, auf dass auch bei uns der Gesang immer mehr und mehr sich zu hoher Vollendung ausbilde?

D. M. W.

*) Herrn *Weber* ist jüngst in Anerkennung seines Talents und seiner Verdienste der Prädicat eines königl. preuss. Musikdirectors ertheilt worden.

**) Der Verein hat diese 200 Francs den Kleinkinderbewahranstalten zu Cöln als Geschenk überwiesen.

Frühlingstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Mailand. Das Teatro Carcano hatte eine zahlreiche Sängergesellschaft und nebst der Oper auch ein kleines Ballet. Zu ersterer gehören die Prime Donne Matthey, Cazzati, Montecchielli, Brambilla (Erminia), die Comprimarie und Altistinnen Ruggeri, Pequier, Morandi, Gerli (die beiden Ersteren die Besten unter den weiblichen Virtuose), die Tenore Cazzati, Della Cella, Pelasio, Magnai,

Antonelli, Carisio (sämmtlich mehr oder weniger unbedeutend), die Bassisten Euzet (vom Pariser Theater Renaissance), Colmenghi, Pignoli, Paltrinieri, Valerio, Perico, nebst Buffo Cambiaggio (der Franzose der Beste unter den männlichen Virtuosi). Unter den sechs gegebenen Opern waren vier von Donizetti: die Lucrezia Borgia und Maria di Rohan mit der Cuzzani, die Gemma di Vergy mit der Matthey, die Figlia del reggimento mit der Montucchielli, die sämmtlich, letztere etwa abgerechnet, so ziemlich gefielen, aber wenig Billette in die Theatercasse abwarfen. Ricci's Chi dura vince, mit der Brambilla und benanntem Buffo, wollte gar nicht anziehen, selbst nachher als Academie mit Stücken aus Columella und Figlia del Reggimento. Meyerbeer's Roberto il diavolo war indess die Seele der Mailänder Frühlingssaison. Während Lanari ihn in Toscana's Hauptstadt zu drei verschiedenen Malen mit solchem Glücke gab, dass er sich einen Palast bauen liess, den die Florentiner Palazzo Roberto il Diavolo anstatt Palazzo Lanari nennen; während dieser Roberto in Norditalien, namentlich in Triest, Venedig, Padua, Verona, Cremona, Parma, mitunter zu wiederholten Malen gegeben, bereits bekannt war, ist es wahrhaft zu bedauern, dass ihn die Scala mit ihren gewöhnlichen Mitteln zu grossartigen Spectakeln bisher nie gegeben hat. Heil also unserem Theater Carcano und seinem Impresario, die uns nach langen Jahren wieder Musik in der Oper hören liessen! Vor Allem Decorationen und Maschinerieen ganz der Scala würdig. Unter den Sängern verdient die Matthey als Alice die Palme, die Cuzzani als Isabella gab ihr wenig nach, Bassist Euzet war ein trefflicher Bertram und Tenor Della Cella ein eiskalter Roberto: Orchester und Chöre nichts weniger als zahlreich; zum Glücke war das Orchester der Scala in zwei Theile getheilt: die eine Hälfte in der Canobbiana, die andere — die bessere — hier. Die an mannichfaltigen musikalischen Schönheiten so überreiche und imponirende Oper hat auch in Mailand, bei all' dem neuesten Verdi'schen Taumel, grosses Aufsehen erregt. In der That wiegt schon die einzige Einleitung zum Roberto alle bisher von Verdi geschriebenen und wahrscheinlich noch zu schreibenden Opern ganz und gar auf. Ungeachtet der Entlegenheit des Theaters und des doppelten Entreegeldes (eines Augsburger Guldens) war es in jeder Vorstellung ziemlich, in der letzten gestopft voll. Der Robert ist bereits für die Sommerstagione nach dem k. k. Theater Canobbiana gewandert: Beweis genug, dass er gefallen hat. Einige ultraitalienische Ohren, vielleicht aus Neid, befriedigte er indess nicht ganz. Die hiesigen Zeitschriften waren der Oper meist günstig, besonders der Corriere delle Dame und das Modenjournal.

Zur Osterzeit wurde *Mozart's* Requiem, zum ersten Male in Mailand, im hiesigen Conservatorium gegeben; das Lacrymosa hat wohl am Meisten gefallen. Herr *Vaccai*, Censor dieser Anstalt, dem die Kenner den Genuss dieser himmlischen Musik und des *Händel*'schen colossalen, leider voriges Jahr durch allerlei Umtriebe nicht zur Aufführung gekommenen Messias zu verdanken haben, hat so eben seine Entlassung verlangt und erhalten, ist bereits auch nach seiner Vaterstadt Pesaro, wo er Grundstücke besitzt, abgereist.

Herr *Joseph Donizetti*, Bruder des bekannten *Gaetano* und Capellmeister der sultanischen Hofbande zu Constantinopel, ist dieser Tage in Mailand angekommen.

Lodi. Donizetti's Regina di Golconda, in Wahrheit keine tropisch hübsche Opera buffa, erregte hier einen freudigen Lärm. Die Montucchielli in der Titelrolle Alina wurde sogar mit Eviva's beschenkt, Tenor Bozzetti mit Bravo's, Buffo Rivarola und Bassist Solari mit vielen Klatschereien. Aber, ach Himmel! La Figlia del Reggimento, die schon vorigen Carneval diese Bühne passirte, hinkte diesmal bei ihrem Durchzug.

Crema. Rossini's Turco in Italia, mit einem Seriopflaster, id est Seriorondò aus einer Donizetti'schen Oper, hatte geringen Erfolg. Die Tizzoni, Buffo Borella, Tenor Marchetti und Bassist Bianchi machten ihre Sache leidlich. Donizetti's Elisir ging viel besser und sprach mehr an!

Cremona. Fioravanti's Columella (Pulcinella), den die Leser bereits sattsam kennen, belustigte auch hier in den Originalstücken, das Hinzugethane und Geflickte verleidete nur die Lustbarkeit. Die Borgognoni, Buffo Cini, Tenor Rossi-Guerra und Bassist Loglio befriedigten im Allgemeinen. In Donizetti's Elisir, worin der Buffo Fiorio und Tenor Pozzolini sangen, trug Letzterer den Preis davon, weil er der Einzige war, der in dieser Oper bereits gewirkt hat; für die übrigen Drei, die sie in wenigen Tagen einstudiren mussten, war sie ganz neu; sie fanden aber bei alldem Anerkennung. Roberto d'Evreux, ebenfalls von Donizetti, beschloss das Operneinarium ziemlich gut. Herr Cini trug zuweilen in den Zwischenacten die Buffopartieen des Columella vor.

Bergamo. Die hiesige Unione Filarmonica gab am 30. April eine glänzende musikalische Academie, im Beisein ihres ehrwürdigen berühmten Stifters, des bereits 81 Jahr alten Joh. Simon Mayr. Bei der unlängst hier stattgehabten Durchreise des Königs von Baiern hatte der Greis die Ehre, von dem Monarchen huldvoll empfangen zu werden. (Mayr ist bekanntlich in Baiern geboren und erzogen.)

Romano. Dieser Marktflecken im Bergamaskischen, der Geburtsort des berühmten Tenors Rubini, feierte die Eröffnung seines neuen Theaters mit Donizetti's Elisir, dem bald Bellini's Norma folgte. Zuhörer und Sänger waren ungemein zufrieden.

Galarate. Auch dieser grosse und reiche Marktflecken im Mailändischen that sich gütlich mit einer Oper, versteht sich, del Cavaliere Donizetti. Sein Furioso machte indess keinen Furore. Im barbiere di Siviglia betraten sogar zwei neue Individuen die Bühne: ein Tenor Poletta, ein Buffo Folli; von ihnen vielleicht ein anderes Mal.

Pavia. Donizetti's Don Pasquale erquickte gar nicht. Buffo Leoni in der Titelrolle behagte wenig, die Dall' Argine als Norina war auch kein Diamant, Tenor Mecksa und Bassist Donelli wurden im Wirbel des zum Theil auch die Musik treffenden Fiasco mitgerissen. Donizetti's Lucia mit der Albani ging viel besser. Rossini's Mosè musste nach fünf Vorstellungen der Lucia das Theater räumen!

Codogno. Eine freundliche Aufnahme fand Fioravanti's Columella (Pulcinella) in diesem reichen Marktflecken. Die Wanderer, Tenor Gumirato, Buffo Marconi und Bas-

sist Bianchi ernteten reichlichen Beifall, der nachher in Ricci's Orfanella di Ginevra etwas geringer ausfiel.

Brescia. Die Virginia Viola betrat hier zum ersten Mal in Rossini's Cenerentola mit gutem Erfolge die Bühne. Sie hat eine hübsche geläufige Stimme und kann etwas werden. Buffo Boccomini als Don Magnifico und Bassist Righini in der Rolle des Dandini bekamen ebenfalls eine ziemliche Dosis Beifall. In Ricci's Chi dura vince that sich auch der Tenor Tommasi hervor.

Mantua. Die im vorigen Quartalbericht erwähnte eingetretene Gesellschaft setzte den Elisir d'amore mit Tenor Ciaffei fort, begann einstweilen die Stagione damit, gab aber bald den so sehr gewünschten Don Pasquale von demselben Maestro Donizetti. Buffo Napoleone Rossi war der Bravste in der Titelrolle, Ciaffei ein guter Tenor; nach ihnen folgten in der Reihe der Begünstigten die Prima Donna Zagnoli und Bassist Casanova. Die Tirelli machte hierauf einen kleinen Furore in Bellini's Beatrice di Tenda, worin die Hübner die Agnese ziemlich befriedigend gab. Herr Ciaffei, der nach seiner Vaterstadt Rom abgereist war, um in Verdi's Ernani zu singen, wurde durch Tenor Marchetti (s. Crema) ersetzt. Noch wurde Donizetti's Gemma di Vergy mit der Zagnoli und dem Tenor Ricci gegeben.

Bozzolo. Die vorherbenannte Gesellschaft (Zagnoli, Ricci, Rossi, Casanova) gab in dem so eben (17. Juni) eröffneten neuen eleganten Theater Ricci's Chi dura vince und machte Furore.

Ostiglia. Die hübsche Grassi triumphirte hier zum vierten Male in Donizetti's Figlia del Reggimento; sie hatte an Tenor Vergani und Buffo Bruscoli gar keine üblen Adjutanten.

Rovigo. Drei Opere buffe: Chi dura vince, Figlia del Reggimento, Columella, vergnügten hier die Zuhörer; die Mazza und Buffo Silingardi waren die am Meisten Applaudirten, nach ihnen die Allistin Cocconi, Tenor Ziliani, die Bassisten Gandini und Penso.

Treviso. Einen Quasi-Fiasco machte Donizetti's Marino Faliero; kaum das Duett der beiden Bassisten Bonafos (Titelrolle) und Assoni, die Arie des Ersteren und das Rondo der Beltrami-Barozzi (freilich längst auf der Neige) fanden Anklang. Dessen Figlia del Reggimento hatte einen bessern Erfolg.

Padua. Unser Teatro Novissimo wurde in der ersten Hälfte Mai's mit der weit und breit bekannten Lucia di Lammermoor del celebre Donizetti eröffnet. Die Marziali (Titelrolle), ihr zur Seite Tenor Comassi, die Bassisten Rodas und Assoni. Aufnahme ziemlich lau. Columella (Pulcinella), mit den beiden Buffi Pozzesi und Penso, interessirte blos in den Originalstücken, worauf die Lucia abermals mit besserem Glücke folgte. Rossini's Barbiere war am willkommensten.

(Teatro Nuovo. — Stagione della Fiera del Santo.) Am 12. Juni gab man zum ersten Male Meyerbeer's Hugenotten um mehr als den vierten Theil abgekürzt. Die Rollen der Margarita und des Pagen fehlten beinahe ganz, und da leider auch die Prima Donna Maray nicht im besten Lichte glänzte, so kann man ohne Weiteres behaupten: die Last der ganzen Oper lag auf den drei männlichen Sängern: Fraschini (Raoul), Balzar (Marcello) und Selva (St. Bris), die auch ungemein stark applaudirt wurden, besonders Tenor Fraschini. Gefällt die Musik, oder gefällt sie nicht? — Die Frage selbst ist ihre Antwort. Die Italiener möchten gern nein und gern ja sagen, sie haben wohl auch Gefühl für grosse und erhabene Musik, aber an ihrem heutigen Klingklang-Operncodex verwöhnt, können sie erst nach und nach darin eindringen. So ist es auch mit den Hugenotten, die bei stets ziemlich vollem Theater immer mehr ansprechen. Von Idioten ist hier keine Rede; man gönne ihnen vom Herzen ihre so beliebte Alltagsohrenspeise. Ein vom hier ansässigen adeligen Maestro Balbi der Mailänder musikalischen Zeitung (No. 25 vom 23. Juni) zugeschickter Bericht über diese Oper gereicht, aus der Feder eines Italieners, unserm Meyerbeer zur grössten Ehre. Man höre aber auch das Urtheil eines humoristisch-kritischen Nichtmusikers darüber in der Venetianer Zeitung, was zum Theil meine obige Behauptung bekräftigen mag. — „Die Musik der Anglicani" (so ist der Titel der Oper in Italien) „ist zu sublim, sie hat eine in die hundertste Potenz erhobene Sublimität, einen Druck von hundert Atmosphären, die Kraft von, ich weiss nicht wie viel Pferden, die bis über die Wolken erhebt. Von zwei Musiken gefällt mir die einfache des Maestro Musca, der sich in einen Walzer verliebte, der die Runde der Welt machte, und den man zur mythologischen und fabelhaften Zeit meiner Jugend tanzte. Die Musik der Hugenotten machte auf mich die Wirkung einer gelehrten academischen Dissertation, die man als Wissenschaft mit der grossten Bewunderung anhört. Der Meister bedient sich darin einer musikalischen Sprache, an die wir noch nicht gewöhnt sind; er lässt die Stimmen spielen, nicht singen; das Ganze ist eine Arbeit der Harmonie, ein Kraftaufwand von Nachahmungen und Wissenschaft. Ich erkläre mich als unterthänigster Diener dieser Wissenschaft, habe aber die einfache Musik weit lieber, die Musik, die man fühlt und begreift, beweist und nicht errath. Uebrigens ist es möglich, dass ich mir nach abermaligem Anhoren ein Motiv zu eigen machen und dessen Schönheit erkennen kann. In der zweiten Vorstellung schien es mir schon etwas begreiflich; z. B. die Tenorarie, der Chor des ersten Actes, die Verschwörung im vierten Act, das Duett zwischen Tenor und Prima Donna, ein Settimino. Diese schmeicheln dem Ohr etwas mehr, indem sie sich unserm Style nähern. Die sogenannte Nationalarie mit der angenehmen Begleitung der Trommel und der Pfeifen, — hier ist nichts zu sagen, die Nationen haben ihren Geschmack. Gewiss ist es, Balzar sang sie meisterlich, und wurde auch dafür stark applaudirt. Fraschini fand die schmeichelhafteste Aufnahme. Die Oper ist mit ausserordentlicher Pracht in die Scene gesetzt u. s. w." — Einige Ultra's der lieben heimathlichen Musik waren ungeduldig auf die zu gebende „italienische" Oper. Mercadante's Bravo wurde auch den 29. Juni (10 Tage nach den Hugenotten) gegeben, und machte — Fiasco. Nachstens ein Mehreres.

Es heisst, dass die mit Herrn *Cesare Manini* verheirathete Prima Donna *Goldberg* hier in Padua ihren Wohnsitz aufschlagen wird.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Liszt hat in Lyon mit grossem Erfolge Concert gegeben.

Bei Gelegenheit der Vergrösserung der Magdalenenorgel in Hildesheim hat — dem Hamburger Correspondenten zu Folge — der damit beauftragte dasige Orgelbaumeister *Joseph Friederici* eine Vervollkommnung des Pedals erfunden. Es werden nämlich die vier Stimmen im Pedal mittels eines einfachen Mechanismus und besonderen Registerzugs dergestalt in acht Stimmen verwandelt, dass jede einzelne Taste doppelt anspricht und ausser ihrem eigenen Klange den der Octave hören lässt. — Diese Einrichtung, durch welche die Orgel ungemein an Kraft gewinnt, ist unter gewissen Modificationen auch auf Manuale anwendbar und empfiehlt sich vorzüglich bei neu zu erbauenden Orgeln durch eine nicht unbedeutende Ersparung an Raum und Kosten; doch können auch alte Werke auf diese Art erweitert und vervollkommnet werden.

Der Organist *A. G. Ritter* zu Erfurt, Redacteur der Urania, ist an die Stelle des Musikdirectors und Domorganisten *Wilh. Schneider* nach Merseburg berufen.

Ehrenbezeigung. Der Herzog Maximilian in Baiern hat die Dedication des vierten Bandes des Orgelfreundes von dem Buch- und Musikalienhändler *W. Rieser* in Erfurt angenommen, und demselben eine werthvolle goldene Medaille mit dem Bildnisse seiner Hoheit zustellen lassen.

Der als tüchtiger Kirchencomponist bekannte Hofcapellmeister *Gänsbacher* zu Wien ist gestorben.

Englische Blätter melden: Man hat die sterblichen Ueberreste *Weber's* der Monfields-Capelle zu London entnohen. Sie werden seinem ältesten Sohne anvertraut werden, der sich gegenwärtig in England befindet, und der sie nach Dresden bringen wird.

Aus Königsberg wird berichtet: Nach einem hierher gelangten Schreiben *Ole Bull's* hat derselbe auf seiner zweimonatlichen Kunstreise durch Nordamerika 250,000 Dollars (?) erworben; in Newyork brachte ihm jedes Concert 4000 Dollars ein.

Der früher in Leipzig angestellte Musikdirector *Bach* ist in gleicher Eigenschaft am Hoftheater zu Carlsruhe angestellt worden.

Der erste Capellmeister des Hoftheaters am Kärthnerthore zu Wien, zugleich preussischer Musikdirector, *Otto Nicolai* hat den preussischen rothen Adler-Orden vierter Classe erhalten.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 25. Kleine Etüden f. Pfte. Heft 5. 10 Ngr.
— — Op. 25. Fünfzig kleine Etüden f. Pfte. Vollständig in einem Bande. 1 Thlr. 7½ Ngr.
— — Op. 47. Wein, Weib und Gesang f. Männerchor mit Pianoforte. 10 Ngr.

Hartmann, C. G., Jubelmesech zur dritten Säcularfeier der königl. sechs Landesschule St. Afra in Meissen für Pianoforte. Vierhändig. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Hymne (No. 3): „Gottheit die sei Preis" für Pianoforte. Vierhändig. 20 Ngr.

Reinsiger, F. A., Op. 40. Zwei Fantasieen über Thema's aus *Lortzing's* Oper *Casar und Zimmermann* für Pfte. (Zweite Auflage. No. 1. „Lebe wohl, mein flandrisch Mädchen." 15 Ngr. No. 2. „Sonst spielt' ich mit Scepter." 15 Ngr.

Bei **Schuberth** in **Hamburg** sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete **Neuigkeiten** erschienen, worauf wir das musikalische Publikum hiermit ergebenst aufmerksam machen:

Bull, Ole, Adagio religioso, f. Violine, Op. 4, mit Pianoforte und Partitur. 20 Ggr.
— — Nocturne f. Pfte., Op. 3. 4ᵉ 4ᵉ. 10 Ggr.
— — Fant. et Variat. de Bravoure sur un Theme de Bellini, für Violine, Op. 3. 4ᵉ 4ᵉ. 2 Thlr. 8 Ggr.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund, No. 4, Potpourri aus der Stummen. 8 Ggr.
— — 4ᵉ No. 7. 4ᵉ aus den Puritanern. 8 Ggr.
— — 4ᵉ No. 13. 4ᵉ aus der weissen Dame. 8 Ggr.
— — 4ᵉ No. 16. 4ᵉ aus Lucretia Borgia. 8 Ggr.
— — 4ᵉ No. 29. 4ᵉ aus dem Barbier von Sevilla. 8 Ggr.

Canthal, Aug. H., Glockengalopp f. Pfte nach den beliebtesten Motiven aus der Oper: „Des Teufels Antheil," von Auber. 6 Ggr.
— — Nova-Polka (Polka militaire), f. Pfte. 6 Ggr.
— — Auswahl der beliebtesten Stücke aus der Oper: „Cola Rienzi," von R. Wagner. (Mit Genehmigung des Componisten für Pfte arrangirt.) 1 Thlr.

Krebs, C., „Sei mein Liebchen." Lied f. Sopran oder Tenor. 8 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 8 Ggr.
— — Einlagen zur Oper: „Der Feen-See," von Auber. No. 1. Romanze des Albert. 8 Ggr. No. 2. Cavatine der Zeila. 14 Ggr. No. 3. Scene und Arie der Zeila. 14 Ggr. No. 4. Romanze der Zeila. 4 Ggr.

Krug, G. (Preiscomponist), Introd. und Fuge, Quartett f. Pianoforte, Violine, Viola et Violoncelle. Op. 6. 1 Thlr. 12 Ggr.

Köchen, Fr., Duo. Op. 12, No. 2, für Pfte und Violine. 1 Thlr. 16 Ggr.

Molique, B., „Morceau de Salon." Air russe varié p. Violon av. Pfte. Op. 19. 16 Ggr.
— — Duo concertant, p. Piano et Violon. Op. 20. 3 Thlr.

Mozart, W. A., Don Juan. Clavier-Auszug. 4 Thlr. 16 Ggr. ordinar. 1 Thlr. 6 Ggr. netto.

Norddeutsche Liedertafel für den 4stimmigen Männergesang. 8. Band von *Schorling*. Stimmen u. Part. 18 Ggr.

Saloman, S., 6 Lieder für Mezzosopran, Alt oder Bariton mit Pianoforte. Op. 9. 12 Ggr.

Schuberth, C., „Pierre de Société." Pastorale für Violoncelle mit Pianoforte. Op. 13. 1 Thlr.
— — 2 Caprices en Forme des Etudes, pour Violoncelle avec Pianoforte. Op. 15. 16 Ggr.

Truhn, H., 3 Romances pour Chant avec Piano. Op. 60. 12 Ggr.

Willmers, R., Duo concert. pour Piano et Violon. Op. 11. 4 Thlr.

☞ Vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

(*Eine Gesanglehrerstelle bei dem Musikvereine in Lemberg mit dem Gehalte jährlich 500 Fl. Conv. M. ist zu besetzen.*) Der Gesanglehrer hat den niedern und höhern Gesangunterricht in der Vereinsschule täglich durch 4 Stunden zu ertheilen, und insbesondere die für das Studium der Chöre nöthige Fertigkeit im Partiturspiele zu besitzen.

Bewerber wollen ihre mit glaubwürdigen Fähigkeitszeugnissen versehenen Gesuche, mittelst frankirter Briefe bis spätestens 20. August 1844 unter der Adresse — an die Geschäftskanzlei des galizischen Musikvereins in Lemberg — einsenden, welche auf Verlangen nähere Aufklärungen zu geben bereit ist. —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. **№ 33.** 1844.

Inhalt: Original oder Bearbeitung? — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Frühlingsopern in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — *Aufforderung.* — *Ankündigungen.*

Original oder Bearbeitung?

Am ersten Tage des diesjährigen in Cöln gefeierten 26. niederrheinischen Musikfestes wurde *Händel's* Oratorium „Jephta" aufgeführt, und zwar, wie es im Programm hiess, „mit Orgel- und Orchesterbegleitung nach der Originalpartitur." Die *Händel*'schen Partituren haben in Deutschland unter mancherlei Gestaltung auch mancherlei Schicksale erlebt. So ist „Der Messias" 1786 zuerst von *J. A. Hiller* in Berlin, später von *Mozart* instrumentirt zuerst 1802 in Leipzig, dann ebendaselbst 1816 mit bedeutenden Abkürzungen von *Rochlitz*, und 1817 in Hamburg nach einer von *Schwenke* schon 1809 angefertigten abermaligen Bearbeitung der *Mozart*'schen Partitur aufgeführt worden. „Das Alexanderfest," 1806 zuerst in Wien aufgeführt, wurde 1811 ebendaselbst mit *Mozart*'scher Instrumentation wiederholt. „Judas Makkabäus" ist zuerst 1806 in Wien, dann 1819 mit angeblich *Mozart*'scher Instrumentation in Leipzig, und noch in demselben Jahre nach *Clasing*'s Bearbeitung in Weimar aufgeführt worden. „Samson" wurde 1818 zuerst den Berlinern in *Mosel*'scher Bearbeitung, und gleicherweise „Salomon" 1825 den Wienern bekannt gemacht. Ein Jahr früher, 1824, hatte *Clasing* in Hamburg „Josua" instrumentirt und veröffentlicht. „Jephta," *Händel's* letztes Oratorium, welches er halb erblindet 1751 componirte, wurde 1823 nach der ersten *Mosel*'schen Bearbeitung in Elberfeld, 1824 mit *Seyfried's* Instrumentation in Wien und Prag, und 1827 nach einer zweiten *Mosel*'schen Bearbeitung abermals in Wien aufgeführt. Später beschäftigte sich *Lindpaintner* mit der Instrumentation und Bearbeitung des „Judas Makkabäus," und endlich hat man in neuester Zeit von *Mendelssohn* gesagt, er habe die *Händel*'schen Partituren in ihrer ursprünglichen Gestalt vorgeführt: „Israel in Egypten," „Salomon," „Josua" in Leipzig, Düsseldorf und Cöln. Welche Reihe achtungswerther Künstler, die sich um die Verbreitung *Händel*'scher Werke in Deutschland verdient gemacht haben! *Hiller, Mozart, Schwenke, Rochlitz, Seyfried, Clasing, Mosel, Lindpaintner* — instrumentirend, bearbeitend, versetzend, abkürzend, verändernd — und zuletzt noch *Mendelssohn*, der wieder auf das Festhalten des Originals, ohne weitere Einmischung, gedrungen haben soll *). Um auf den Grund dieser gewiss auffallenden Erscheinung so verschiedener Ansichten zu kommen, müssen wir hauptsächlich Eine Eigenschaft *Händel*'scher Oratorien in's Auge fassen: dass sie nämlich für die Kirche geschrieben waren. Die Kirche aber bot natürlicherweise die majestätische Orgel zur Begleitung, und dieses Riesenwerk ersetzte vollkommen und für die weiten Räume eines Domes in würdigster Weise den weltlichen Schmuck des Instrumentalspieles. Man kann in dieser Hinsicht kaum etwas Einfacheres sehen, als eine *Händel*'sche Partitur. Seine Oratorien sind vollständig zu London im Druck erschienen, und — man überzeuge sich selbst — überall herrscht dieselbe nach neueren Begriffen etwas magere Haltung des Orchesters. In den Chören ist zwar wenigstens das Streichquartett durchweg thätig; wenn aber die Violinen sich auch öfter in obligaten Figuren — namentlich bei musikalischen Malereien — ergehen, so ist dies doch nur Ausnahme, und gewöhnlich haben beide Violinen, Bratsche und Bass die Noten der Singstimmen mit zu spielen; jedoch nicht in so sclavischer Weise, dass die erste Violine immer mit dem Sopran, die zweite immer mit dem Alt u. s. w. fortginge, da es vielmehr häufig geschieht, dass z. B. die erste Violine auch wohl eine der Mittelstimmen, wenn gerade in dieser das Thema liegt, nach oben transponirt u. dergl. Desto ängstlicher halten sich Oboen und Fagotte (wo sie überhaupt vorkommen, denn viele Chöre sind nur mit Begleitung der Saiteninstrumente gesetzt) an die schon gegebenen Principalstimmen; meistentheils sind sie ein durchaus getreuer Abdruck der correspondirenden Singstimmen: Oboe I col Soprano I, Fagotto II col Basso etc., oder sie gehen auch wohl unisono mit dem Streichquartett, was sich dies nicht in obligaten Figuren bewegt, und können es um so genauer, da Doppelgriffe für die Saiteninstrumente bei *Händel* durchaus ungewöhnlich sind. Flöten kommen als Fullstimmen nicht vor, als Soloinstrument höchst selten — im ganzen Jephta nur zwei Mal — und Clarinetten finden sich gar nicht. Wollte aber *Händel* alle damals üblichen Orchesterkräfte in Wirksamkeit setzen, so bekam die Partitur noch eine Zugabe von zwei auch drei Hörnern und obenein eben so viel Trompeten, die aber durchweg dieselben Noten (natürlich eine Octave höher klin-

*) Der Vollständigkeit wegen seien hier noch *Breidenstein, Gleichauf, Hellwig, Naue* und *Schaum* genannt, die einzelne Oratorien und Cantaten im Clavierauszug herausgeben, wobei mehr oder minder auch eigenes Schaffen thätig sein musste, wie später gezeigt werden soll.

gend) zu blasen haben: Tromba I col Corno I und so fort. — Das ist die Instrumentation der *Händel*'schen Chöre, basirt auf den reinen Satz der vier oder fünf Singstimmen. Glieder, die in der Regel durch das Orchester nur Kräftigung, nicht Bekleidung erhielten. Die accompagnirende Orgel mochte in den Massen von ergreifender Wirkung sein, — nöthig, als ein integrirender Theil der Harmonie, war sie wenigstens nicht; und wo das Wort Organo in der durchweg bezifferten Bassstimme oder bei einigen grossen Chören in der noch besonders gedruckten mit Fundamento bezeichneten Linie vorkommt, steht es nur über einzelnen Eintritten der Mittel- und Oberstimmen, wenn Violoncell und Contrabass Pausen hatten. T. S. (tasto solo), was häufiger zu lesen ist, bedeutet bekanntlich, dass die so überschriebene Stelle ohne Harmonieausfüllung, gewöhnlich nur zur Verstärkung der Bässe, mitgespielt wurde. Hier aber, wie dort, war an keine vom Componisten vorgeschriebene Selbständigkeit der Orgel zu denken. Desto selbständiger und geradezu unumgänglich erschien sie in allen Arien, Duetten und den seltener vorkommenden Ensemblestücken der Solostimmen, wobei die in der Partitur befindliche Begleitung wirklich einen möglichst dürftigen Anblick darbietet. Im Durchschnitt finden wir nämlich nur zwei Violinen mit Bass, höchst selten das vollständige Quartett, mitunter ein obligates Blasinstrument, dafür desto häufiger sogar nur Eine Violine mit Bass, und dabei vergesse man ja nicht, dass *Händel* auch wohl ganze Tacte hindurch die Singstimme nur allein vom Bass begleiten lässt. Den Bass sehen wir jedoch nicht blos in allen Recitativen, die mit wenigen Ausnahmen recitativi secchi sind, sondern durchweg auf das Genaueste beziffert. Die Zahlen vertreten aber bekanntlich die Stellen der begleitenden Harmonieen, und für die Ausfüllung derselben war eben die Orgel vorhanden; denn während in den Chören die bezifferten Accorde bereits durch Sing- und Orchesterstimmen ausgesetzt waren, musste bei den Solostücken ein in der Partitur nicht vorgeschriebenes Instrument die geforderten Harmonieen ausfüllen, und dies Instrument konnte in der Kirche nur die Orgel sein. So ist also die selbständige Begleitung der Orgel in den *Händel*'schen Oratorien keine blos auf historische Ueberlieferung angenommene — wie wir denn wissen, dass *Händel* seine Werke nicht selbst dirigirt, vielmehr orgelspielend accompagnirt hat, — sondern sie ist eine durch den Status quo der gedruckten Originalpartituren in dem ganzen Bau der Instrumentation durchweg begründete, und die Partitur allein würde dess Zeuge sein, auch wenn das Wort: organo in derselben gar nicht vorkäme. Mit vollem Rechte hat daher *Mendelssohn* da, wo über eine Orgel verfügt werden konnte, darauf gedrungen, die *Händel*'schen Werke in dieser ursprünglichen Gestalt vorzuführen.

Wie viele Gründe nun auch existiren mögen, die Aufführung grosser (mindestens dreistündiger) biblischer (alttestamentarischer mit erotischen Scenen durchflochtener) Oratorien in deutschen (unheizbaren und oft mit dem beschränktesten Orgelchore versehenen) Kirchen nicht allgemein beliebt zu machen — so viel steht fest, dass es, auch ohne dergleichen, der wahren Kunst nur förderlich sein konnte, *Händel*'sche Werke in den Concertsaal zu verpflanzen. Wo man nun, wie z. B. in Cöln, eine tüchtige disponible Orgel in einem dazu passenden Saale, wie der Gürzenich, aufstellen kann, da macht die Veränderung des Locals freilich keine Veränderung der Instrumentation nöthig. Aber nur die wenigsten Städte werden sich solchen Vorzugs erfreuen können; und schon darum war es ein rühmenswerthes Unternehmen *Mozart*'s, durch die Instrumentation des Messias den *Händel*'schen Compositionen allgemeine Bahn in Deutschland zu brechen. Die neu dazu gesetzten Blasinstrumente vertreten also die Stelle der Orgel; und da *Mozart*'s Meisterhand wohl nichts Wesentliches vermissen liess, so folgten auch andere Künstler im Vertrauen auf ihre Bekanntheit der Orchesterweise seinem Beispiele nach. Wenn aber in dem Eingange dieses Artikels die auffallende Thatsache steht, dass *Schwenke* in Hamburg den von *Mozart* instrumentirten Messias nochmals überarbeitet habe, so beruht sich das — wie aus der Vorrede von *Schwenke*'s Clavierauszug ersichtlich — *) nur auf einzelne Stellen, welche *Mozart* nach damaliger Art von dem bei allen grösseren Concertaufführungen mitwirkenden Clavier ausführen liess. Dahin gehörten viele Recitative, welche *Händel* nicht für das Quartett ausgesetzt hatte, und die Schlüsse (Cadenzen) mehrerer Arien. Mit diesem Accompagnement hatten sich früherhin das erste Violoncell und der Contrabass befasst, wobei letzterer nur den Grundton unterstützte, das Violoncell aber meist arpeggirend fortschritt; durch *Rolle* und *Graun* wurde, in Deutschland wenigstens, das Clavier (nach dem Vorgange *J. S. Bach*'s?) in den Besitz desselben gesetzt. *Schwenke* aber theilte es wieder vollständig dem Orchester zu, und so trifft ihn bei seinem anscheinend arroganten Unternehmen noch obendrein das Verdienst, jenes lästige Geklimper des Clavierspiels zur linken Seite des Dirigenten aus dem Concertsaale verbannt zu haben **).

Der Hofrath *Mosel* in Wien ging nach *Mozart*'s Beispiele noch einen Schritt weiter. Zu seiner, des Verstorbenen, Entschuldigung sei vorerst Folgendes gesagt: Ihm schien vielleicht *Mozart* die Instrumentation geschaffen zu haben nicht als Ergänzung der Orgel oder den sogar im Concertsaal ganz fremdartig klingenden Claviers, welches ja früher in Recitativen und Sologesängen die ausfüllende Stimme zu übernehmen pflegte, sondern vielmehr als einen Versuch: die veralteten Formen dem neuern Geschmacke durch Orchesterzusatz näher zu bringen. Seit der Zeit waren aber wieder dreissig Jahre verstrichen, die Formen waren trotz der Bemäntelung wie-

*) „Da, wo in Hinsicht der Orgel *Händel*'s Instrumentalbegleitung oft sehr mager ausfällt, habe ich theils die *Mozart*'sche benutzt, theils angefahr das hingeschrieben, was der gehörte Begleiter zur Vervollständigung der Harmonie wählen dürfte. Am Ende der Wechselgesänge No. 19 habe ich eine zweite Stimme hinzugefügt, das kleine Recitativ No. 23 eingeschaltet, und *Mozart*'s einfache und bescheidene Bearbeitung der Arie No. 52 aufgenommen. Uebrigens bin ich, unbedeutende Kleinigkeiten abgerechnet, dem englischen Originale ganz — vielleicht zu treu geblieben." Hamburg, 1809. *F. G. Schwenke.*

**) Bei den grossen niederrheinischen Musikfesten wurden die Recitative, wo sie nicht von *Händel* ausdrücklich für das volle Quartett gesetzt waren, von einem Contrabass und zwei Violoncells in meist vierstimmig gehaltenen Accorden begleitet. Diesen Accompagnements unterzieht sich schon seit zwölf Jahren der tüchtige Violoncellist *Bernhard Breuer* in Cöln.

dorum dreissig Jahre alter geworden — er machte sich also gerade zu an die Materie selbst, und änderte nicht nur die äussere Gestalt, sondern auch den inneren Stoff des Werkes; aber in einer Art, wie wohl noch nie Geistesproducte der Vorfahren von einem ihrer Nachkommen behandelt worden sind. Folgendes die Grundzüge seiner dem Jephta zu Theil gewordenen zweiten Bearbeitung (denn die erste ist original-getreuer, und beschränkt sich fast nur auf Weglassung der Reprisen und Hinzufügung der Instrumentation):

A) *Der Gang der Handlung ist verändert.* Das Original beginnt nämlich mit einem Chore der bedrängten Israeliten, welche damals Abgötterei trieben. Sie opfern und tanzen vor den Bildern des Moloch und Chemosch. Der Oberpriesterin tritt auf und ermahnt sie kurz, sie mögen, um sichere Hilfe zu finden, zum Jehovahdienste zurückkehren. Und alsogleich sind sie auch dazu bereit, und singen und beten nach der Weise ihrer Vorfahren. Das ist allerdings eine überaus schnelle Bekehrung, an deren Ausdauer sehr gezweifelt werden müsste; denn das Recitativ war nur einige Tacte lang, und von psychologischen oder theologischen Ueberzeugungsgründen gar nicht die Rede. Er sagt: that's! — und sie thun's. Auch *Mozel* scheint empfunden zu haben, dass dieser rasche Sinneswechsel in so ernster Sache gar zu auffallend und schroff sei. Er beginnt also das Oratorium mit einem Chore (aus Deborah), dem zu Folge die Israeliten noch wie vor gute Juden geblieben sind und in ihrer Noth zu Jehovah rufen; von Abgötterei ist gar keine Spur. Der innere Zusammenhang des Textes mag dadurch gewonnen haben, aber auf der andern Seite haben wir die zwei grossen Introductionschöre verloren, in denen *Handel* als Characteristiker unübertrefflich dasteht; — man hört es diesen Noten auch ohne Worte an, dass hier ein ungewöhnlicher Tempeldienst gehalten werde, und dass *Handel* die Baalsgötzen anders verehren und ansingen lässt, als den einigen wahren Gott. Weniger auffallend ist eine Veränderung des Ganges der Handlung im zweiten Theile, wodurch vier Nummern andere Stellen erhalten haben.

B) *Die handelnden Personen sind anderen Stimmen zugetheilt worden.* Jephta ist tiefer Tenor und seine Tochter Iphis hoher Sopran geblieben; aber Jephta's Gattin ist aus der Altistin eine Mezzosopranistin, und Hamor, der Iphis Geliebter, ist gar aus dem tiefen Altisten zum hohen Tenoristen geworden. Die Arien stehen nun natürlich in ganz anderen, als den ursprünglichen Tonarten, und in den Duetten ist die Stimmführung zum grossen Theile ganz neu geschaffen; die Recitative bewegen sich in derselben Accordenfolge, aber nicht mehr in derselben Tonreihe. Eins folgt freilich aus dem Andern — aber warum statt der zwei Altisten ein Mezzosopran und hoher Tenor hingestellt wurde, habe ich nicht einsehen können.

C) *Viele Nummern sind fortgestrichen* *). So die erste Arie des Zebul, die erste des Jephta, die zweite der Storge (bei *Mozel* Sella genannt), die letzte Arie der Iphis, beide Arien des Hamor, die einzige Arie des Engels, und leider auch das Quartett und Quintett im dritten Theile, welche beide zu den wenigen im *Händel* vorkommenden Ensemblestücken gehören, denen man ihrer Seltenheit wegen die masslose Länge nachsehen müsste.

D) *Die geblieben Nummern sind fast alle gekürzt*, aber in einer Art, von der man sich ohne Vergleichung des Originals mit der Bearbeitung gar keinen Begriff machen kann. *Mozel* hat sich nicht damit begnügt, hier und da die Vor- oder Nachspiele zu streichen, oder die Repetitionen und dal segno's auszulassen, sondern er hat die musikalischen Perioden auch so zusammengezogen, dass sie gar nicht wieder zu erkennen sind. So steht, um nur ein Beispiel anzuführen, in der Arie D dur des Zebul in der *Mozel*'schen Partitur eine Phrase von acht Tacten, die sich gar nicht im Original befindet; sie ist nämlich durch Contraction aus zweiundzwanzig Tacten entstanden: hier ein halber, dort ein halber, dann wieder ein ganzer, wieder ein ganz getrennte halbe — zuletzt stehen acht Tacte da, man weiss nicht, wo sie hergekommen sind. In dieser Art sind beinahe alle Solostücke behandelt. Es ist unglaublich, wenn man es nicht selbst gesehen und beide Partituren mit einander verglichen hat.

E) *Aus anderen Händel'schen Oratorien sind Chöre und Solostücke eingeschaltet*; nicht blos zu Anfange des Oratoriums, welches, wie ich sub A) gezeigt habe, zu Gunsten des Textes und inneren Zusammenhanges geschehen sein mag, sondern auch an andern Stellen, wo keine solche Nothwendigkeit vorhanden war. So ist die sub D) erwähnte Arie des Bassisten Zebul aus dem Oratorium Deborah entlehnt, wo sie aber in einer wenigstens sechsfachen Ausdehnung von der Altistinne gesungen wird; und aus demselben Oratorium wurden noch vier Chöre herbeigezogen.

F) *Einige Nummern sind in andere Tonarten transponirt*; nicht nur die sub B) gedachten, wo die veränderte Stimmlage der Solisten dies nothwendig machte, sondern auch Chöre und Recitative, wobei eben weiter nichts, als die Tonart (ein halber Ton höher oder tiefer), gewechselt ist.

G) *Die Händel'sche Instrumentation ist geblieben*, und zwar in der *Mozel*'schen Partitur mit grossen Noten gedruckt; *aber dazugesetzt sind alle jetzt gebräuchlichen Instrumente*, von den Flöten bis zu den Posaunen herunter. —

(Beschluss folgt.)

*) Schon 1805 in *Reichardt*'s musikal. Zeitung sagt *Schaum* von *Händel*'s Oratorium: „Das grössere Publicum wird es gewiss nicht ungern sehen, wenn Sachen weggelassen werden, die nicht mehr nach dem jetzigen (1805) Zeitgeschmack sind, oder welche denen nicht den Stempel derjenigen Schönheit aufgedrückt ist, die ewig und unvergänglich bleibt. Gibt man nun auch diese dem grössern Publicum, so schadet man dem grossen Manne mehr, als man ihn nützt." Die dahin wahr; aber nun fährt er fort: „Es kommt also darauf an, diese erwählten Stücke zu Einem Ganzen und in einen fortlaufenden Zusammenhange zu verbinden." Das ist eben der Stein des Anstosses! Der Bär, welcher die Fliegen vom Antlitz des Eremiten verscheuchen wollte, erschlug den armen Mann.

der Poesie und Mimik zur Verstärkung des Ausdrucks dieser beyden Künste, und darf daher weder für eine freye noch schöne Kunst angesehen werden, weil sie harmonielos und unselbstständig ist. Ja, so befremdend es auch klingen mag, ein solcher Zustand der Musik steht mit der Dicht- und Geberdenkunst in keinem edleren Verhältnisse, als das Bretschneiden und Ziegelbrennen mit der Baukunst, oder das Farbebereiten und Pinselfabriziren mit der Mahlerey. Sie bleibt, für sich allein betrachtet, eine ganz untergeordnete, blos mechanische Hulfskunst, die nur durch die Bemerkungen eines Jones und von Dalberg Interesse erhalten kann, wie die Konstruktion des Schuhs durch den Scharfsinn eines Camper.

Freylich würden die erwähnten Mängel der indischen Tonkunst ihren Werth in Vergleichung mit der unsrigen nicht verringern, wenn man bey dem einseitigen Gesichtspunkte stehen bleiben dürfte, aus dem der Verf. — (und, ihm zu Liebe, auch der Herausg., wenigstens in einigen Noten, denen andre Stellen — z. B. S. 53. u. S. 54. oben — zu widersprechen scheinen,) die Musik darstellen. So sagt jener S. 9. „Komponiren heisse nichts anders, als: Worte in Töne übersetzen.“ Dies ist aber unrichtig definirt. Komponiren heisst: durch regelmässig verbundene Töne ästhetische Ideen ausdrücken, welche theils für sich allein gefallen, (z. B. in Quartetten) und keine Empfindungen bezeichnen, die durch Begriffe bestimmbar sind, theils aber, mit Begriffen (Worten) verbunden, bestimmtere Empfindungen ausdrücken. Im lestern Falle ist die Poesie mit der Musik bald in gleichem Range vereinigt, — oder diese auch noch wichtiger als jene, z. B. in Arien und Chören — bald die lextere der ersteru, ganz oder zum Theil untergeordnet, z. B. in Recitativen und Volksmelodien. Und dieses weit umfassende Gebiet der Tonkunst — gleichviel, ob es, wie Rousseau meynte, gothischen oder mönchischen, oder griechischen und römischen Ursprungs (von allem etwas)[ist, sollten wir, wenn's möglich wäre, mit Fleiss einschränken, um dadurch eine vermeynte grössere Energie der Tonkunst zu erhalten, die doch warlich nicht durch einen kleinen Vorrath von Kunstmitteln, sondern nur durch einen grösseren, unserer Kultur angemessenen, gewonnen werden kann? wir sollten, — was nothwendig daraus folgen würde, (ob man sich gleich die Miene giebt, nur von schaalen Komponisten zu sprechen) — die vorzüglichsten Kompositionen eines Ph. E. Bach, eines Jos. Haydn u. a. für Künsteleyen erklären, und uns mit musikal. Eichelkost, oder — süsslichem Brey begnügen? Nein, das wird Deutschlands Genius verhüten, wenn es sich auch nicht von selbst verböte. Mögen die Orientaler, ja selbst die alten Griechen, das für Würkungen der Ton-Kunst ansehen oder angesehen haben, was nur die Frucht ihrer üppigen Phantasie, ihrer ausserordentlichen Reizbarkeit war und ist; mögen sie von Wundern ihrer Tonkunst im Homer u. a. Schriftstellern sprechen, die sich doch leichter aus dem Volkscharakter und dem Geiste jener Zeiten, als aus der eigenthümlichen Beschaffenheit ihrer Tonkunst erklären lassen; mögen endlich noch heut zu Tage die Franzosen, bey ihrem entschiedenen Hange, die Töne überall den Worten unterzuordnen oder aufzuopfern und nur solche Empfindungen zu achten, die mit Begriffen verbunden oder darin (in Witz) aufgelöst werden können — mögen sie gegen wortlose Musik gleichgültig seyn: für uns Deutsche, die wir das Sinnige in Tönen schon um seiner selbst willen lieben, und dazu auch mehr Geschick als andere Nationen haben, muss ein solcher Zuruf, wie S. 7 in der Note steht, mit Recht seine Würkung verlieren. Der Herr Herausgeber sagt nämlich dort:

„Die meisten alten Volker gaben der Musik
„dieselbe Ausdehnung, (nämlich Poesie
„u. s. w. mit begriffen,) welche Mühe muss
„es ihr nicht gekostet haben, sich bey uns

Recensionen.

Biblische Bilder für das Pianoforte, componirt von *C. Löwe*. Op. 96. Berlin, bei Bote und Bock. 3 Hefte. Preis No. 1 und 2. à 15 Sgr. No. 3. 10 Sgr.

Der geistreiche Verfasser hat hier den jedenfalls interessanten Versuch gemacht, drei biblische Bilder — eigentlich Scenen — nämlich I. Bethesda. nach Ev. Johannis, Cap. 3. V. 2 — 9, II. Gang nach Emmaus, nach Ev. Lucae. Cap. 24, V. 28 — 29. III. Martha und Maria, nach Ev. Lucae. Cap. 10. V. 38 — 42. musikalisch, und zwar für das Pianoforte allein componirt, zu vergegenwärtigen. Im Allgemeinen können wir diesen Gedanken nur einen glücklichen nennen, denn einerseits ist es nicht zu verkennen, dass die heilige Schrift eine sehr grosse Menge von Bildern und Scenen darbietet, welche, der Musik vollkommen zugänglich, sich mit Glück in solcher Weise behandeln lassen; andererseits aber ist in dieser Beziehung bisher so Weniges und noch dazu fast ganz Veraltetes oder Vergessenes geleistet worden, dass die Idee des Herrn Verfassers beinahe als eine neue, ihm eigenthümliche erscheint. Indess machte schon der erfindungsreiche Begründer der Claviersonate, Johann Kuhnau (vergl. Becker's Hausmusik in dem XVI., XVII. und XVIII. Jahrh. Leipzig, 1840. S. 46 u. ff.) ähnliche Versuche, indem er im Jahre 1700 in Leipzig ein Heft von sechs Sonaten unter dem Titel herausgab: „Biblische Historien nebst Auslegung, in Sonatenform, für das Clavier." Eine dieser Sonaten, die es zum Theil wohl verdienten, in einer neuen Ausgabe dem Publicum zugänglich gemacht zu werden, erscheint z. B. mit der Ueberschrift: „Der von David vermittelst der Musik curirte Saul" und mit der Bemerkung: „Also präsentirt die Sonata 1) Sauls Traurigkeit und Unsinnigkeit, 2) Davids erquickendes Harfenspiel und 3) des Königs zur Ruhe gebrachtes Gemüthe," während die übrigen wiederum andere biblische Scenen zum Gegenstande haben und sie, abgesehen von manchem Verfehlten, sehr geschickt und anmuthig wiedergeben. — Unser Verfasser bewegt sich indess in seinen grösstentheils sehr ansprechenden, auch minder geübten Spielern zugänglichen „Biblischen Bildern" nicht in der Sonatenform, sondern in freieren, theils mehr theils weniger ausgeführten Sätzen. Ob es ihm in denselben überall gelungen ist, ja ob es überhaupt möglich war, das, was er gewollt, überall zu erreichen und für die gerade von ihm gewählten Bibelstellen und deren zum Theil ungemein, ja unerschöpflich reichen Gedanken- und Gefühlgehalt stets den adäquaten, scharf und durchaus kenntlich bezeichnenden musikalischen Ausdruck zu finden, darüber wollen wir uns in eine nähere Untersuchung, weil sie uns zu weit und doch schwerlich zu einem entscheidenden Resultate führen würde, hier nicht einlassen. Indess gestehen wir gern, dass wir uns anhaltend und mit vorzüglichem Interesse mit diesen biblischen Bildern beschäftigt haben, von welchen uns, seiner zarten Haltung und tiefen Sinnigkeit wegen, No. II, „Der Gang nach Emmaus" ganz vorzüglich angesprochen hat. Die äussere Ausstattung des Werkes ist sehr empfehlend und wird ihm auch von dieser Seite her Freunde verschaffen.

Portefeuille de Musique. Morceaux de Salon pour le Piano. par *Theod. Kullack*. Op. 20. 3 Cah. Compl. Preis 3 Thlr. Einzeln Heft 1 und 2. à 15 Sgr. Heft 3. 12½ Sgr. Heft 4. 1⅓ Thlr. Heft 5. 20 Sgr. Berlin, bei Trautwein.

Der Herr Verfasser hat hier ungleich Besseres und Solideres geboten, als man, dem Herkommen nach, unter der modischen Bezeichnung „Morceaux de Salon" erwarten möchte, und wir haben diese Compositionen, welche im Allgemeinen der Erfindungskraft ihres Schöpfers und seiner vertrauten Bekanntschaft mit der Eigenthümlichkeit des Claviers und der Höhe der neuesten Clavierkunst ein rühmliches Zeugniss ausstellen, mit Vergnügen durchgespielt. Ohne dem einigermaassen fortgeschrittenen Spieler die Ueberwindung allzugrosser Schwierigkeiten zuzumuthen, bieten sie fast durchgehends schöne, ja zum Theil überraschend neue Effecte dar. Die einzelnen Hefte tragen folgende besondere Ueberschriften: I. La Coquette, Pièce caracteristique. II. A minuit, Nocturne. III. Gavotte. IV. A Naples, Suite de 4 pièces italiennes. *a)* Barcarolle, *b)* Serenade, *c)* Devant l'Eglise, *d)* Tarantelle. V. Trois chansonettes. Die äussere Ausstattung ist lobenswerth.

Deux Nocturnes pour le Piano, composés par le Comte *Joseph Wielhorski*. Op. 11. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 15 Ngr.

Ballade pour le Piano par le Comte *Joseph Wielhorski*. Op. 12. Ebendaselbst. Preis 12½ Ngr.

Schon in mehreren seiner früheren Werke hatte sich der Herr Verfasser uns als ein auf der Höhe der neuesten Claviervirtuosität stehender und dabei phantasiereicher, elegant schreibender Componist für sein Instrument bewährt und das hat er auf's Neue auch in den vorliegenden, zwar zum Theil ziemlich schwierigen, aber dafür auch glänzende Claviereffecte darbietenden Heften gethan, in welchen selbst Clavierspieler ersten Ranges manches Eigenthümliche, gerade so noch nicht Dagewesene finden dürften. Namentlich gilt das von dem ersten der beiden Nocturnes. Bei so reichem Talente können wir dem Herrn Verfasser nur rathen, sich bald in grösseren und höheren Tonschöpfungen zu versuchen, welches er gewiss nicht ohne günstigen Erfolg thun wird, wenn seine Frische und Kühnheit der Gedanken sonst nicht die sich stets reich belohnende Mühe des ernsteren und tieferen Studiums scheuet. Die Ausstattung ist sehr anständig.

Drei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Fr. Lachner*, königl. baier. Hofcapellmeister. Op. 76. Rudolstadt, bei G. Müller. Preis 1 Fl. oder 17½ Sgr.

Drei Lieder für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Franz Lachner*. Op. 77. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. oder 17½ Sgr.

Der geehrte Herr Verfasser dieser Compositionen ist schon mehrfach auf diesem Felde sehr glücklich gewesen, und mehrere seiner Liederhefte, wie z. B. Op. 63, in welchem das wirklich ganz allerliebste und höchst an-

muthige „Vöglein mein Bote" befindlich ist, haben sich in der Gegend, welche Recensent bewohnt, und in deren Umkreise der grössten Popularität zu erfreuen, so dass man sie seit Jahren fast in allen Cirkeln hört und stets gern wieder hört. Das hat seinen Grund theils in einer fast immer glücklichen, frischen Erfindungsgabe, theils in einer gewissen Solidität der musikalischen Behandlung und Ausführung der ergriffenen Motive, durch welche der Herr Verfasser ein jedes, auch das kleinste Lied, sei es nun ernsten oder sei es scherzhaften, heiteren Inhalts, zu einem wirklichen in sich vollkommen abgerundeten Kunstwerke stempelt, in welchem das geübtere Auge mit Vergnügen so manche feine Züge eines Meistergriffels entdeckt. Das gilt auch von den beiden hier vorliegenden Heften, welche wir als durchaus werthvoll und tüchtig rühmen müssen. Sogleich das erste Lied in Op. 76, „An die Geliebte" von L. Koch ist sehr ansprechend und musikalisch tüchtig gehalten, und nur die Stelle „Du blühtest mir allein" scheint uns in der Begleitung zu dürftig und zu wenig schwungreich ausgestattet zu sein. Eine Octavenverstärkung der Bässe auf den guten Tacttheilen hilft wohl etwas, aber doch nicht ausreichend. Das Lied No. 2 „Dir allein" von A. Grün ist trefflich componirt; originell und tief durchempfunden ist das dritte: „Das dürre Blatt" von demselben Dichter. — Op. 77 bringt in No. 1 „Die nickende Mutter," einen gar artigen, vom Componisten mit Glück behandelten Scherz. No. 2 „Kehr ein bei mir" ist zart und innig gegeben. No. 3 „Am Bache" frisch und anmuthig. Die Ausstattung ist den inneren Gehaltes beider Sammlungen würdig. Dr. *Kfs.*

Nachrichten.

Leipzig, den 13. August 1844. Der gestrige Abend brachte die erste Opernaufführung auf unserm nach einer fast dreimonatlichen Unterbrechung am 10. d. M. wieder eröffneten Stadttheater, dessen Leitung von nun an Herr Dr. *C. Chr. Schmidt* übernommen hat. In jetziger Zeit — wo der Fortschritt mehr als je zur Lebensaufgabe eines Jeden geworden ist, er möge der Kunst oder der Wissenschaft sich widmen, und wo man, eben weil die Ueberzeugung von dieser Nothwendigkeit bei Allen immer mehr durchdringt und wächst, in jeder wenn auch anscheinend geringfügigen Veränderung auch eine Verbesserung zu erblicken hofft, — konnte es nicht fehlen, dass man hier den Leistungen unserer Bühne unter der Direction des genannten Unternehmers gespannt entgegensah. Und in der That, wenn man auch dem in manchen Beziehungen ausgezeichneten Directionstalente des Herrn *Ringelhardt*, welcher in den letzten Jahren an der Spitze des Theaters stand, Gerechtigkeit widerfahren lassen muss, so vereinigen sich doch alle Stimmen dahin, dass, besonders in der letzten Zeit, unsere Oper (und mit dieser allein haben wir es in diesen Blättern zu thun) den Ansprüchen keineswegs genügte, die eine so kunstsinnige Stadt, wie Leipzig, an sie zu machen wohl berechtigt war. Ob und in welchem Grade dies der nunmehr, wie es scheint, durchgreifend regenerirten Oper gelingen wird, muss die Folge lehren, und es kann natürlich von einem Urtheile nach der ersten Aufführung noch nicht die Rede sein. So viel aber ist gewiss dem gestern versammelten Publicum deutlich geworden, dass Herr Dr. *Schmidt* uns tüchtige Sänger und Sängerinnen gewonnen hat, von deren Leistungen wir uns noch manchen Genuss zu versprechen haben.

Als eine in jeder Hinsicht würdige und glückliche Wahl müssen wir es bezeichnen, dass die Oper aller Opern, *Mozart's* unerreichter und unerreichbarer Don Juan, den Anfang machte. Die Vertheilung der Rollen war folgende: Don Juan — Herr *Eicke*; Gouverneur — Herr *Pögner*; Donna Anna — Fräul. *Meyer*; Donna Elvira — Fräul. *Steydler*; Don Ottavio — Herr *Wiedemann*; Zerline — Frau *Bachmann* geb. *Günther*; Leporello — Herr v. *Ulram*; Masetto — Herr *Bickert*. Mit Ausnahme der Frau *Bachmann* und des Herrn *Pögner*, die zu unserer Freude die neue Direction uns erhalten hat, und des Herrn *Eicke*, der schon vor einigen Jahren an hiesiger Bühne engagirt war und noch in gutem Andenken in Leipzig steht, waren uns die Darstellenden bisher fremd, und sind wir auch nach einmaligem Hören eben so wenig geneigt als im Stande, über ihre Leistungen ein nur einigermaassen entschiedenes Urtheil zu fällen, so gestehen wir doch gern, dass wir durch die Stimmen und den Vortrag der Genannten, so wie durch den stärker, als früher, und mit frischen Stimmen besetzten Chor angenehm überrascht worden sind und das Theater befriedigt und erfreut verlassen haben. Das in dem neu und geschmackvoll decorirten Hause sehr zahlreich versammelte Publicum erkannte und belohnte die Trefflichkeit der Vorstellung durch häufigen und rauschenden Beifall und dankte dem Director am Schlusse durch Hervorrufen.

Die ferneren Aufführungen und namentlich die Leistungen der einzelnen Mitglieder ausführlicher zu besprechen, behalten wir uns vor, und beschränken uns bis jetzt darauf, in Nachstehendem das Verzeichniss des bei der Oper angestellten Personals mitzutheilen.

Capellmeister: Herren *Lortzing* und *Netzer*.
Chordirector: Herr *Günther*.
Gesanglehrer: Herr *Meyer*.
Regisseur: Herr *Eicke*.

Darstellende Mitglieder:

Herr *Berthold*, Bassbuffo.
„ *Bickert*, zweite Basspartieen.
„ *Eicke*, erste Baritonpartieen.
„ *Henry*, erste und zweite Tenorpartieen, Tenorbuffo.
„ *Kindermann*, erste Bariton- und Basspartieen.
„ *Klein*, erste Heldentenorpartieen.
„ *Lehmann*, erste Tenorpartieen.
„ *Meixner*, Bonvivants, jugendlich komische Rollen.
„ v. *Planer*, Bariton- und Basspartieen.
„ *Pögner*, erste Basspartieen.
„ *Saalbach*, kleine Basspartieen.
„ *Stürmer*, zweite Bass- und Baritonpartieen.
„ v. *Ulram*, erste und zweite Basspartieen.
„ *Wiedemann*, erste Tenorpartieen.
Fräul. *Adolph*, jugendliche Gesangpartieen.
„ *Bamberg*, erste und zweite Gesangpartieen.

Frau *Eicke*, komische und ernste Alte.
„ *Günther-Bachmann*, Soubrette, Spielpartieen.
Fräul. *Mayer*, erste Gesangpartieen.
„ *Steydler*, erste und zweite Gesangpartieen.
„ *Targa*, jugendliche Gesangpartieen.
„ *Wertmüller*, erste und zweite Gesangpartieen.
Zwanzig Choristen. Zwanzig Choristinnen.

Frankfurt a. M. Am 3. Juli dirigirte *Lortzing* in Mannheim seine Oper „Czaar und Zimmermann" mit dem glänzendsten Erfolge. Schon in der Probe wurde er, durch *Lachner* vorgestellt, von dem versammelten Orchesterpersonale laut begrüsst, und am Abend der Vorstellung selbst ihm von einem sehr zahlreichen und gewählten Publicum anhaltender Applaus. Das Publicum rief ihn mehrere Male hervor, und von Seiten der Intendanz erbieit er einen kostbaren Tactirstab. — Gleiches Interesse erregte in hiesiger Stadt sein „Wildschütz" am 19. Juli unter der ebenfalls persönlichen Leitung des Componisten; eine Auszeichnung, deren sich in Frankfurt noch Niemand rühmen konnte und welche von *Guhr's* Achtung für das wahre Verdienst zeugt. Dieselbe Achtung bewiesen ihm Orchester, Sänger und der Chor durch diese in der That von einem ächten Humor belebte und, ich möchte sagen, piquante Darstellung. Das Haus war gedrängt voll und der Beifall stürmisch. Alles war begierig, den genialen Componisten zu sehen, dessen Doppeltalent (denn bekanntlich ist er auch Verfasser seiner Texte) dem deutschen Publicum schon so viel Vergnügen gewährt hat. Empfangen und zwei Mal hervorgerufen, erschien *Lortzing* und dankte auf eine sinnige und liebenswürdige Weise.

Frühlingsstagione in Italien.

(Beschluss.)

Venedig. Man kann sagen, die Theatral-Frühlingsstagione war hier zum Theil grün. Auf beiden Haupttheatern gab man Verdi'sche Opern, stets mit Furore.

(Teatro alla Fenice.) Die Frezzolini, ihr Gatte Tenor Poggi, nebst dem Bassisten Balzar exaltirten die Zuhörer in Verdi's Lombardi alla prima Crociata, welche Oper bekanntlich zu Mailand für die Frezzolini componirt wurde, und in der Letztere beiläufig vierzig Male hervorgerufen wurde. In der nachher folgenden Beatrice di Tenda wurde sie gar fünfzig Mal auf die Scene gerufen. In der Lucrezia Borgia — abermaligem Steckenpferde — verlor man die Geduld, das Hervorrufen zu zählen. Nach einer benannten Ehepaare gegebenen glänzenden Serenade, wobei sich über 300 Gondeln einfanden, reisten sie nach Florenz ab. In Allem gaben sie hier fünfzehn Vorstellungen. — In der That muss man gestehen: Italien hat dermalen nur noch drei Prime Donne ersten Ranges (der jetzigen musikalischen Epoche): die Tacchinardi (meist in Paris), die Tadolini, die Frezzolini.

(Teatro S. Benedetto.) Verdi's Nabucodonosor mit dem sehr braven Bassisten Colini erregte einen Fanatismo; die ebenfalls brave Brambilla gab die Abigaille, ihre Schwester die Fenena, der hier gebürtige Bassist Selva den Zaccharia, Tenor Badale den Ismaele. In Donizetti's Lucia ersetzte Tenor Fraschini Herrn Badale, und fand starken Beifall. Nachdem Herrn Ferrari's unlängst hier componirter Candiano IV. diesmal eine laue Aufnahme gefunden, wiederholte man den im vorigen Carneval von Verdi für die Fenice componirten Ernani, dem derselbe Furore, wie damals, zu Theil wurde.

(Teatro S. Samuele.) Fast gleichzeitig mit dem Teatro S. Benedetto gab man hier ebenfalls die Lucia, darauf den Belisario, beide von Donizetti, leidlich vorgetragen und applaudirt.

Südtyrol.

Trento. Die wackere De Alberti nebst der Altistin Viale, dem Tenor Balestracci und dem Bassisten Eugenio Santi erwarben sich hier vielen Beifall in der Lucrezia Borgia, noch mehr aber in Pacini's Saffo, was Einige in Erstaunen setzte.

Roveredo. Eine nicht sehr berühmte Gesellschaft: die Truffi, die Comprimaria Duffo, Tenor Assandri, die Bassisten Ferrario und Rigo wagten es, Verdi's Nabucco zu geben, und fanden dafür volle Anerkennung. Die Baumann wurde hierauf in Donizetti's Figlia del Reggimento stark applaudirt, und in ihrem Benefiz in eben dieser Oper überdies mit vielen Gedichten beschenkt.

Statistische Uebersicht der Frühlingsopern in Italien.

36 Theater gaben diesen Frühling Opern in Italien, davon kommen allein 23 auf das Lombardisch-Venetianische Königreich, 8 auf den Kirchenstaat, 8 auf das Grossherzogthum Toscana, 7 auf's Königreich Piemont und Genua, 7 auf das Königreich Beider Sicilien, 5 auf die Herzogthümer Modena und Parma.

Neun neue Opern wurden componirt: zwei zu Mailand (Borgomastro di Schiedam, Clarice Visconti), zwei zu Neapel (L'Invitato und Il debitore), eine zu Genua (Giovanna I. Regina di Napoli), eine zu Pistoja (Margarita Pusterla), eine zu Rom (Luisa di Francia), eine zu Bologna (Il Sindaco burlato) und eine zu Civitavecchia (Il Rapimento etc.).

Fünf neue Maestri sind entstanden: *Domenico Maestrini*, *Gio. Ant. Taddei*, *Franc. Altavilla*, *Giuseppe Winter*, *Gaetano De Lauretis* und *Valente*.

Aeltere Opern wurden gegeben:

Donizetti auf 42 Theatern (also ungefähr auf $\frac{4}{5}$ aller Theater; in Florenz allein unter 5 auf 4, in Mailand auf einem Theater allein 4 auf 6 gegebene Opern): Lucia di Lammermoor, Elisir, Figlia del Reggimento, jede auf 6; Regina di Golconda, Gemma di Vergy, Don Pasquale, jede auf 5; Anna Bolena, Marino Faliero, jede auf 4; Maria di Rohan auf 3; Belisario, Olivo e Pasquale, Ajo, jede auf 2; Torquato, Esiliati, Adelia, Linda, Furioso, Campanello, jede auf 1.

Verdi auf 12: Nabuco auf 5, Lombardi, Ernani, jede auf 4.

Rossini auf 10: Barbiere 5, Cenerentola 4, Turco in Italia 2, Bruschino 1.

Ricci auf 9: Chi dura vince 8, Esposti und Orfanella, jede auf 1.

Bellini auf 8: Beatrice 5, Sonnambula 3, Puritani 1.
Fioravanti auf 5: Columella (Pulcinella).
Mercadante auf 4: Bravo, Vestale, Gabriella, Reggente.
Coppola auf 2: Nina, Giovanna I.
Aspa, Gerli, Nini, Pacini, Persiani, Poniatowski, Rossi u. A., jeder auf 1.

Diesen Frühling hat die Opera buffa etwas mehr den Kopf erhoben, *Verdi* ist vorgerückt, *Bellini*, noch mehr *Mercadante*, zurückgewichen, *Pacini* beinahe verschwunden.

Anmerkung. Nachträglich zum vorigen Carneval: die neue Oper *Lara o il Cavaliere Verde*, vom neuen Maestro *Paolo Fabrizj* (Zögling des Neapolitaner Conservatoriums), hat in seiner Vaterstadt *Spoleto* vielen Beifall gefunden. Demnach sind also vorigen Carneval in Italien zwölf neue Opern componirt worden und vier neue Maestri entstanden.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens vom Januar bis Juni dieses Jahres.

Spanien.

Barcelona (Teatro de la Cruz). Bellini's Beatrice di Tenda gefiel wenig. Die Brambilla (Giuseppina, nichts Grosses), Tenor Verger und Bassist Giordani (Beide fertig) konnten kein anderes Ergebniss hervorbringen; die einzige Goggi befriedigte ziemlich in der Titelrolle. In der Norma war die Graziello keine vortreffliche Adalgisa, das Uebrige wie oben. Herrn Speranza's Due Figaro gefielen gar nicht. Verdi's Nabucodonosor gefiel erst, als der so eben aus Italien angekommene Bassist Superchi bei Stimme war; die Goggi fand Beifall. Otello, mit der Colleoni-Corti, Verger und Superchi, wurde vom Protagonisten (Verger) oft entstellt vorgetragen; die Prima Donna hat eine gute Schule, ist aber auf der Neige.

Für's neue Teatro de los Capuchinos wurden engagirt: die Boldrini, die Di Franco, die Comprimaria Marini, Tenor Caggiati, De Bezzi, die Bassisten Maini und Castoldi. Anfangs Juni wurde es mit Donizetti's Pia de' Tolomei eröffnet, in welcher Oper die Di Franco, die Marini, Caggiati und Castoldi (unpässlich) sangen; das Ganze fand aber eine laue Aufnahme.

Cadix. In Donizetti's Linda di Chamounix fand die Rocca am Meisten Beifall, etwas minder die De Bernardi, die Herren Rodda, Spech und Lei. Auch sein Marino Faliero ging nicht übel.

Coruña. Donizetti's Furiose, worin Herr Gerli = Protagonist, die Aguiló, seine Gattin = Leonora nebst den Herren Porcel, Obiols und Begini wirkten, erfreute sich einer guten Aufnahme, welches Loos auch Bellini's Beatrice traf, worin die Porcel, die Aguiló, Tenor Devesa und Gerli wetteiferten. Die Gesellschaft ging hierauf nach Valladolid.

Granada. Die italienische Oper, die hier keine guten Geschäfte machte, bewog Herrn Di Franco, seine Tochter, den spanischen Tenor Prieto und dem Violindirector und Concertisten Señor Palancar, Rundreisen zu machen und Academieen zu Jaen, Malaga, Algesiras und Gibraltar zu geben; ihr Vorhaben wurde mit gutem Erfolge gekrönt.

Lerida. Von den drei Opern Barbiere di Siviglia, Capuleti und Puritani, hat hier die letzte, die langweiligste, am Meisten gefallen, in ihr die Prima Donna Soriano, Tenor Montañes und Bassist Garcia-Rojas. (Gaceta mus. y lit.)

Madrid (Teatro del Circo). Donizetti's Lucia mit der Basso-Borio, Tenor Sinico und Bassist Santarelli-Furioso (nach zehnjähriger Pause) mit benannter Prima Donna, der Garibaldi, Salvatori (Titelrolle) und Alba, machten keineswegs den Lärm, den italienische Zeitschriften davon schlugen.

Der sehr reiche Banquier Salamanca, ein Millionär, hat die neue Impresa dieses Theaters übernommen und drei Gesellschaften, für die italienische Oper, für's Ballet und für die spanische Comödie, engagirt und das Theater selbst mit der grössten Eleganz hergestellt. Die vom Frühling 1844 bis Ende der Faste 1845 neu engagirten oder beibehaltenen Hauptsänger sind: die Basso-Borio, die Garibaldi, die Campos, die Allistin Plañol, die Tenore Confortini und Unanue, die Bassisten Salvatori, Spech und Santarelli. Bereits wurden mit mehr oder weniger Beifall gegeben: die Norma (Basso-Borio, Plañol, Unanue, Salvatori), Donizetti's Lucia (Basso-Borio, Unanue, Spech), Roberto d'Evreux (Basso-Borio, Moreno, Confortini, Salvatori) und am 15. dessen Esule di Roma (Gambaro, Unanue, Salvatori).

(Teatro de la Cruz o del Principe.) Die Rocca, die Campos, die Allistin Bernardi, die Tenore Sinico, Garios, die Bassisten Lei und Alba, bildeten hier für sich eine eigene Gesellschaft, und gaben Auber's Muta di Portici und Donizetti's Gemma di Vergy.

Weber's Ouverture zum Freischütz hat hier diesen Frühling, zum ersten Male vorgetragen, einen wahren Fanatismus hervorgebracht.

Herr *Ramos*, Gatte der Sängerin *Cristina Villó*, hat den Auftrag, für Havanna (Insel Cuba) eine Sängergesellschaft zu bilden und die Opera buffa daselbst spanisch zu geben.

Der hiesigen Iberia musical zu Folge soll in dieser Hauptstadt ein Sängermuseum errichtet werden, wo unvermögliche, mit guten Anlagen zur Kunst versehene Individuen unentgeltlichen Unterricht im Gesange erhalten sollen.

Palma (Insel Mallorca). Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Mancini-Nola, der Aloardi, dem Tenor Bertolasi und Bassisten Pons hat so eben ungemein gefallen.

Valencia. Die Muñoz, die in Mailand den Gesang studirt, hat hier diesen Frühling in der Lucia und Saffo die beste Aufnahme gefunden.

Valladolid. Die Gesellschaft von Coruña (s. d.) gab hier mit mehr oder weniger Applaus die vier Donizetti'schen Opern: Lucrezia, Lucia, Belisario, Torquato Tasso, sodann Pacini's Saffo, Ricci's Chiara und Bellini's Norma.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Capellmeister Reissiger in Dresden ist vor Kurzem von dem Dommusikverein in Salzburg, von der Wiesbadner Liedertafel, von dem Thüringer Sängerbunde, von dem Orpheus in Dresden, und von dem Chorregentenverein in Wien zum Ehrenmitglied ernannt worden.

Das belgische Wettgesangfest (s. S. 534 d. Bl.) hat zur Gründung eines flämisch-deutschen Sängerbundes („Vlaemsch-Deutsch-Zangverbond") Anlass gegeben, der die deutschen und flämischen Singvereine fester zu einander ketten soll. Der Cölner Männergesangverein, der von Gent, Brüssel und Antwerpen haben bereits ihren Beitritt erklärt.

Aufforderung

an alle in dem österreichischen Kaiserstaate geborenen Componisten, ausübenden musikalischen Künstler und Dilettanten, Gelehrten und Schriftsteller, ausgezeichnete Fabrikanten und Verfertiger, Erfinder und Verbesserer musikalischer Instrumente und vorzüglichen Musikalienhändler, so wie an alle Jene, welche, wenn auch im Auslande geboren, doch in Oesterreich ihre musikalische Bildung genossen oder daselbst eine solche Stelle bekleideten oder noch bekleiden, oder endlich an jene Künstler, welche mit Oesterreich in musikalischer Hinsicht in näherer Berührung gestanden haben oder noch stehen.

Nachdem bis nun zu noch kein Werk erschienen ist, welches eine Uebersicht aller lebenden österreichischen Musiker, und in diesem zugleich die richtigen Nachrichten über alle Lebensverhältnisse und ihe künstlerisches Wirken geboten hatte, ein solches Werk aber im gegenwärtigen Zeitpuncte, wo in Oesterreich die Musik so sehr gepflegt wird und die Ausübung dieser Kunst so allgemein ist, wie nicht leicht in einem andern Staate, auch der Einfluss, den Oesterreich in musikalischer Hinsicht ausübt, schon daraus ersichtlich wird, dass die österreichischen Künstler über die ganze Welt so verbreitet sind, dass es wohl keine Stadt von Bedeutung geben wird, in der sich nicht ein mit Oesterreich in näherer Verbindung gestandener Künstler befindet, wie aber, falls wir über die Lebensverhältnisse einer solchen etwas in Erfahrung bringen wollen, grösstentheils zu auslandischen Werken unserer Zuflucht nehmen müssen, in welchen wir sehr oft von den unrichtigsten Daten und Mittheilungen irregeführet werden; so scheint ein Werk, das die aus den zuverlässigsten Quellen geschöpften Biographien aller in dem österreichischen Kaiserstaate geborenen Componisten, ausübenden Künstler, vorzüglichen Kunstdilettanten, musikalischen Gelehrten und Schriftsteller, Fabrikanten und Verfertiger, Erfinder und Verbesserer musikalischer Instrumente zugleich mit einer gerechten und unparteiischen Würdigung ihrer Kunstleistungen und Verdienste um die Kunst enthält, noch aus dem Grunde ein wahrhaft gefühltes Bedürfniss, als es den wichtigsten Beleg zur Kunstgeschichte unserer Zeit liefert.

Der Redacteur der allgem. Wiener Musik-Zeitung, in Berücksichtigung der Nothwendigkeit und Nutzlichkeit eines solchen Werkes, glaubt sich am ersten dazu berufen, ein solches zu begründen; denn, abgesehen davon, dass er durch die Herausgabe seiner Musikzeitung, dem einzigen öffentlichen Organe für Musik in Oesterreich, in genauer Kenntniss aller musikalischen Zustande im Vaterlande ist, verschafft ihm auch seine ausgebreitete Verbindung mit allen musikalischen Künstlern wie nicht leicht einem Andern die Gelegenheit, dasselbe in der unbedingt nothwendigen Vollständigkeit zu verfassen und demnach allen Anforderungen an ein solches Nationalwerk möglichst zu entsprechen. Da jedoch ein so ausgebreitetes Werk nur durch vereinten Zusammenwirken Aller, so wie durch die Unterstützung jeden Einzelnen hervorgerufen werden kann, so ersucht der unterzeichnete Redacteur alle zu Anfang benannten Künstler und Kunstverehrer, deren Freunde, so wie auch alle Jene, welche mit solchen in näherer Verbindung stehen, um gefällige Einsendung von biographischen Notizen mit genauer Angabe des Geburtsortes und Datums, bei Componisten und musikalischen Schriftstellern um Bezeichnete der österreichischen Kaiserstaaten liefern soll, so glauben wir, dass dieser Zweck es erheben ist, als dass demselben nicht kleinliche Eitelkeiten, übertriebene Bescheidenheit und unhumoristische Ziererei zum Opfer gebracht werden dürfen, um so mehr, als die wahrhafte und höchst lobenswerthe Künstler-Bescheidenheit durch Ueberreichung von biographischen Notizen nie und nimmer verletzt werden kann, vielmehr jeder Künstler durch die Behauptigabe derselben gleichsam einen Trieb der Dankbarkeit zollt gegen sein Vaterland oder den Staat, der ihn freundlich aufgenommen, gegen seine Familie, seine Lehrer und endlich gegen die vaterländische Kunst selbst.

Dieser Einsendungen wollen an die *Redaction der allgemeinen Wiener Musikzeitung adressirt, an die k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung des Herrn Pietro Mechetti qm. Carlo in Wien, franco möglichst bald eingesendet werden.*

Zum Schlusse ersuchen wir die betreffenden Redactionen in- und ausländischer Journale um gefällige Aufnahme dieser Aufforderung der Förderung des nützlichen Zweckes willen um so mehr, als auch der unterzeichnete Redacteur derlei gemeinnützigen Bekanntgaben, in so ferne sie sich mit der Tendenz seines Journals vereinbaren, immer bereitwilligst die Spalten seiner Zeitung öffnete.

August Schmidt, Redacteur der allgemeinen Wiener Musikzeitung.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Becker, J., Die Zigeuner, Rhapsodie in 7 Gesängen. Op. 31. Chorstimmen	1 7½
Döhler, Th., Trois Nocturnes, Op. 32, No. 1, 2, 3, pour Piano seul	— 15
Dürrner, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14	— 20
Hauptmann, M., Messe für Solo- u. Chorstimmen, mit Begleitung des Orchesters. Text lat. Op. 30. Part.	5 —
— — do Orchesterstimmen	4 10
— — do Solo- und Chorstimmen	2 2½
— — do Clavierauszug	2 7½
Hermes, Th., Air russe varié pour Piano à quatre mains, Violon et Violoncelle concertants, Oeuv. 2	1 3½
Hiller, F., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34	— 25
Hugot u. Wunderlich, Flötenschule. Neue Aufl.	2 —
Jansa, L., Sonate pour Piano et Violon. Op. 66	1 22½
Köchen, F., Gretelein, Gedicht von L. Hecker, aus dessen Op. 44 acc. für eine Singstimme mit Pianoforte.	— 5
Nottebohm, Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 4	2 —
Schumann, R., „Dichterliebe." Liedercyclus aus dem Buch der Lieder von Heine, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 48. Heft I. 4 Thlr. II. V.	1 5
Sponholtz, A. H., Douze Pièces faciles et melodieuses pour Piano seul. Op. 13. Heft I. 15 Ngr. Heft 2	— 17½
Walch, J. H., Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Liv. 50	3 10

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. **№ 34.** 1844.

Inhalt: Original oder Bearbeitung? Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Das Gesangfest zu Meissen. Aus Paris. Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens. (Beschluss.) — *Ankündigungen.*

Original oder Bearbeitung?

(Beschluss.)

Dies sind die Grundlinien, nach denen das Gebäude *Mosel*'scher Bearbeitung aufgeführt ist; man wird sich daraus ungefähr ein Bild des Ganzen entwerfen können und beurtheilen, in wie fern ein dergestalt ausgestattetes Oratorium überhaupt noch ein *Händel*'sches Werk genannt werden dürfe. Aber ungerecht wäre es, auch nur im Entferntesten zu bestreiten, dass all' diese angeführten Veränderungen mit der grössten musikalischen Gewandtheit zu Stande gebracht sind. Wer die Originalpartitur nicht kennt, wird keinen Augenblick anstehen, sich an der durch Emissionen, Variationen, Contractionen neu geschaffenen Gestalt der meisten Sologesänge wahrhaft zu erfreuen, und ich möchte behaupten: wenn die Möglichkeit eines *Händel redivivus* vorhanden wäre, so würde er in unseren Tagen seine Compositionen gerade in derselben Art gestalten, wie sie *Mosel* eben umgearbeitet hat. Erklärt man sich also mit dem Grundsatz einverstanden, dass *Handel's* Werke der Gegenwart näher gerückt werden müssen, weil die Formen veraltet und alle Musikstücke meist zu gedehnt seien, so kann die Modernisirung kaum vollendeter gedacht werden, als sie unter *Mosel's* Händen hervorgegangen ist. Aber wohin soll das endlich führen? Nach dreissig Jahren wird Manches, was uns jetzt noch modern erscheint, schon wieder veraltet sein; und wie *Mosel* aus zweiunddreissig Tacten acht gemacht hat, so dürfte der künftige Bearbeiter von den achten vielleicht nur vier oder zwei nöthig finden, und was wird zuletzt übrig bleiben? Nein! mit diesen den neueren Bearbeitungen älterer Werke zu Grund gelegten Ansichten kann ich mich nicht einverstanden erklären. Der Riese soll nicht in das zusammenschraubende Procrustesbett moderner Auffassung. Entweder wir geben *Händel* ganz, oder wir gestehen offen, dass uns seine gigantischen Oratorien als solche nicht mehr befriedigen, und geben sie unter dieser Firma (gleich viel ob mit Orgel- oder mit orgelersetzender Orchesterbegleitung) gar nicht, sondern suchen uns nur diejenigen Nummern heraus, die unverändert auch jetzt noch, und vielleicht für immer, durch ihr rein künstlerisches Interesse, von allem damaligen Modischen so entfernt, wie von dem jetzigen, als Vorbilder musikalischer Composition den höchsten Werth bewahren. Es wird noch immer eine hübsche Summe von grösseren und kleineren Musikstücken übrig bleiben, z. B. fast alle Chöre, desgleichen diejenigen Solosätze, welche nicht mit damals beliebten melismatischen Figuren geschmückt, oder deren innere Structur nicht auf die leidigen (und für die harmonische Einheit doch nothwendigen) Wiederholungen der grösseren Hälfte berechnet waren. Und gehen auch auf diese Weise die meisten Oratorien *Händel's* als selbständige abgeschlossene Körper verloren, so können dagegen ihre vielfachen Reliquien durch anerkannte Aechtheit nur im Preise steigen. Denn das soll mir doch Niemand einreden wollen, dass es heut zu Tage selbst unter den musikalisch Gebildeten Viele gebe, die ein ganzes *Händel*'sches Oratorium von *A* bis *Z* mit all' seinen Recitativen und Arien, allen Vor- und Nachspielen, allen Repetitionen und dal segno's, wirklich andächtig anhören könnten; und auch *Mendelssohn* hat eben so gut Auslassungen statuirt, wie es seine Vorgänger gethan; freilich mit höchster Beschränkung — aber wo ist denn überhaupt das Recht dazu vorhanden? und wenn es wäre, wo sind die Grenzen dieses Rechtes? Und welchem anderen Tonsetzer ist jemals Gleiches widerfahren? Hat sich *Händel* nicht überlebt, so geht ihn ganz und ungetheilt und unverändert — wir wollen sehen, ob sich mehr, als ein kleines Häuflein Gläubiger findet, die solche Aufführung nicht als Curiosität, sondern durchweg als erwärmenden Kunstgenuss betrachten würden. Hat er sich aber überlebt, so geht es ihm nur, wie es den allermeisten Componisten auf der weiten Welt gegangen ist und gehen wird: ihr unsterblich Theil, der eigentliche Kern ihrer Werke, die Idee, welche sie beim Schaffen leitete und begeisterte, ist den Nachkommen zum Baume der Erkenntniss herangewachsen und hat Früchte getragen für die Ewigkeit; was aber Zeitliches daran war, was von dem jedesmal herrschenden Geschmacke bedingt worden, das musste untergehen und kann keinen Bestand haben. Denn der Zeitgeschmack gleicht dem Saturn, der seine eigenen Kinder verschlingt. Und doch ist Saturn das Haupt der Götterfamilie, welchem sich kein Genius zu entziehen vermochte, wenn nicht Jupiter tonans selber — und deren haben wir Wenige.

Es scheint, als ob Muth dazu gehöre, eine so natürliche Deduction zu führen; ich wüsste sonst nicht, warum so Viele den Mangel an allgemeinem Interesse bei *Händel*'schen Oratorien *) aus anderen und ganz unhaltbaren

*) Ich erinnere hier nochmals, dass ich dieselben, wie sie uns

Gründen herleiten wollen, als aus den oben angegebenen. So hat sich in neuester Zeit namentlich die Meinung geltend zu machen versucht, dass die Stoffe zu jenen Compositionen, die biblischen Texte, nicht mehr ansprächen. Warum? Etwa weil sie zu bekannt sind? Das wäre, wenn auch ein falscher Schluss, doch eine richtige Prämisse. Nein, im Gegentheil! „weil sie uns zu fremd sind. Was kümmern uns die israelitischen Richter und Könige? wer interessirt sich für den Heldenmuth eines Juden, der vor 4000 Jahren gekämpft hat? Nehmt dagegen Stoffe aus der germanischen Geschichte: Carl den Grossen, den Kampf der Heiden mit den Christen, Turpin, die Ritter der Tafelrunde!" Es mag etwas Betrübendes darin liegen, dass die letzteren Sujets so wenig benutzt werden, und ich gedenke noch lebhaft schon vor 25 Jahren im älterlichen Hause einer ähnlichen ernsthaften Discussion zwischen dem Gymnasialdirector *G.* und dem jetzt verstorbenen Generalmajor *v. A.* (beide sehr gebildete und geistvolle Männer), worin Letzterer behauptete, es sei himmelschreiendes Unrecht, dass die Knaben die Geschichte aller fabelhaften assyrischen und egyptischen Könige auswendig lernen müssten, während die wenigsten unter diesen Knaben die Lebensverhältnisse kaum von ihren Grossältern, geschweige denn von deren Aeltern oder Grossältern, kennten, die doch gewiss existirt hätten und denen sie Dank schuldig wären. Das ist nun freilich das Kind mit dem Bade ausgeschüttet; indessen ein Goldkörnchen Wahrheit liegt doch darin. Es sind aber die jüdischen Namen Joseph, Josua, Simson, Jephta, Saul, Makkabäus so durchaus mit unserer ganzen christlichen Erziehung verbrüdert, sie wurden uns und werden auch unseren Kindern wieder als die ersten geschichtlichen Notabilitäten so umständlich eingeprägt, dass ich wohl den Mann aus dem Volke sehen möchte, der ihrer nicht auch noch im spätesten Alter gedächte; während die deutsche Vorzeit so allgemein eine *terra incognita* ist, dass selbst bei dem gebildetsten Auditorium die Mehrzahl kaum die Namen der darin auftretenden Personen, viel weniger ihre Bedeutung kennen wird. Wenn einmal auf allen Gymnasien statt des *Homer's* das Nibelungenlied in der Ursprache gelesen werden wird, dann kommen wir mit Erfolg auf die Oratorien zurück, welche ihre Stoffe aus jenen Regionen entlehnen sollen; bis dahin werden aber die bekanntesten — und das sind die biblischen — auch die dankbarsten sein. Wozu überhaupt nach Gründen forschen, warum die Theilnahme an *Händel* in der Totalität seiner Werke gegenwärtig fühlbar schwächer werde, da doch *Händel* — der Priester einer Kunst, die weit vergänglicher ist, als die ihr verschwisterten Poesie, Malerei, Sculptur — bekanntlich vor länger als hundert Jahren gelebt und gewirkt hat? *Mosel* mag sich freilich noch eine Weile halten, aber *Mosel* ist nicht *Händel*; und *Mendelssohn's* Versuche mit der Restitution der Orgel könnten eben so gut als eine *restitutio ad integrum*, wie als eine *in partibus infidelium* betrachtet werden; denn wie auch die Wiederherstellung des alten Orchesterzustandes mit obligater Orgel einen wirksamen Reiz der Neuheit mit sich bringe, — die Auslassungen und Beschneidungen einzelner Nummern lassen dennoch kein getreues Bild des Originalwerkes aufkommen.

Schlüsslich muss ich mich nun auf das Nachdrücklichste dagegen verwahren, als ob ich die Aufführung des Jephta, wie sie unter meiner Leitung bei dem niederrheinischen Musikfeste Statt gefunden, für eine unverfälschte und der Originalpartitur getreu nachgebildete ausgeben wollte. Im Gegentheile — ich habe mich bei dieser Gelegenheit nur auf's Neue davon überzeugt, dass eine solche zu den Unmöglichkeiten gehört. Zwar habe ich die Orgel, wie zu *Händel's* Zeiten, die in Noten fehlende, durch Ziffern aber vorgeschriebene Begleitung ausfüllen lassen; das halte ich jedoch nur für eine Aeusserlichkeit — denn ob die angedeuteten Harmonieen durch Zusammenstellung von Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotten, Hörnern, oder ob sie durch den Organisten auf seinem all' diese Tonwerkzeuge repräsentirenden und in sich fassenden Instrumente ausgeführt werden, das ist meines Bedünkens ganz dasselbe, und nur das jedesmalige Local und sonstige zufällige Umstände werden die Wahl für eines und das andere entscheiden lassen *). Die grenzenlosen Freiheiten der *Mosel*'schen Partitur sind freilich auch nicht benutzt worden; übrigens aber ist eine sehr grosse Anzahl von den in der Originalpartitur des Jephta enthaltenen Nummern fortgeblieben. Sie haben fortbleiben müssen, theils weil die Aufführung sonst mindestens fünf Stunden gedauert hätte (nahe an fünfzig Nummern), theils weil viele derselben so überaus gedehnt, trocken und veraltet sind, dass die Zuhörer dadurch auch für die wahrhaft schönen Sachen disgustirt worden wären **). In den aber wirklich zur Aufführung gekommenen Musikstücken habe ich freilich nur wenige, aber doch einige Abkürzungen vorgenommen. So in dem Duett zwischen Iphis und Hamor eine zwolf Tacte hindurch in Terzen laufende melismatische Passage:

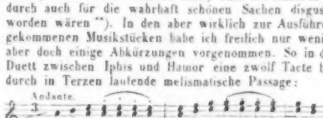

gegenwärtig geboten werden, nicht für wirklich *Händel*'sche Werke anerkenne, und dass also der Beifall, den eine *Mosel*'sche oder ähnliche Bearbeitung erhält, gar nichts beweist.

*) Der Notirung und Ausführung der Orgelstimme hatte sich Herr Musikdirector *Franz Weber* unterzogen, nach den Grundsätzen, welche schon *Clasing* in der Vorrede zum Clavier-Auszuge des Judas Makkabäus folgendermaassen ausdrückt: „Der Bearbeiter hat die Tendenz, *Händel's* Sinn und Geist möglichst treu darzustellen, wobei er gleichsam durch Divination Manches auszudrücken wagen muss, was *Händel* bei der Clavillkommeneheit der Blasinstrumente seiner Zeit durch sein eigenes, aus von seinen Zeitgenossen als höchst vollkommen geschildertes, Orgelspiel hinzufügte."

**) Es ist eben überall so gemacht. So sagt *Hellwig* in seinem Vorberichte zum Clavier-Auszug des Joseph: „Damit zur Aufführung dieses Oratoriums nicht mehr Zeit erfordert werde, als man gewöhnlich zu Productionen ähnlicher Werke verwendet, wurden von der hiesigen (Berliner) Singeacademie einige Arien und Recitative weggelassen. Diese fehlen auch im Clavier-Auszuge." (Nämlich vierzehn Nummern.)

und ähnliche Stellen, die ein allgemeines *Brouhaha* erregt haben würden. Dagegen habe ich mich nicht dazu entschliessen können, die *dal segno's* unbeachtet zu lassen. Der Capellmeister eines ...schen Vorstadttheaters, in welchem Klitschnigge und Jocko's tanzen, braucht freilich seine Partitur nicht nach gesundem musikalischen Menschenverstande einzurichten — aber der Dirigirende eines Musikfestes kann doch unmöglich ein Stück durch Abkürzung so verhunzen, dessen ganze harmonische Anlage darauf berechnet ist, dass man z. B. den in der Tonica schliessenden ersten Theil nach dem zweiten Theile durchaus wiederhole, weil dieser zweite Theil in einer verwandten Molltonart oder gar in der Dominante schliesst, das heisst also: nicht schliesst, sondern erst geschlossen werden muss. Nur bei einer einzigen Arie, wo es zufällig die Modulation erlaubte, habe ich ein *dal segno* auf Ersuchen des durch die Länge des Musikstückes ermüdeten Sängers fortgestrichen.

Man beschuldige diesen Aufsatz keiner Missachtung des grossen, in seiner Sphäre noch immer unübertroffen dastehenden Tonsetzers. Nicht um Alles in der Welt möchte ich auch nur eines der vielen *Händel*'schen Oratorien verloren wissen. Aber gehen sie denn dadurch verloren, wenn sie nicht mehr als ganze, den Abend füllende öffentliche Musikaufführungen fortbestehen? Von wie vielen anderen älteren Tonsetzern werden immer noch in Concerten einzelne Stücke producirt: Scenen, Chöre, Ensemble's, ein ganzer Act oder Theil einer Oper oder eines Oratoriums! Warum nicht von *Händel*, der so reich ist an grossen Sätzen, die, trotz 100jährigen Alters immer noch frisch und jugendlich, das ganze Publicum begeistern und fordernd bilden werden? Und bleiben uns nicht zum ewigen Studium die gedruckten Partituren des Meisters? Und haben wir nicht Singacademieen, Gesangvereine, Musikkränzchen, in deren Mitte der ganze *Händel* geübt und gehegt werden kann? Er wird nie verloren gehen! Aber auch das Publicum hat sein Recht; es darf nicht ennuyirt werden durch die unverfälschte Darstellung eines ganzen Oratoriums (was übrigens in Deutschland schwerlich oft geschehen ist), und es darf eben so wenig amüsirt werden durch die verfälschten modernisirten Bearbeitungen, was die rechte Art ist, um ihnen den Geschmack an dem ächten *Händel* nach und nach ganz zu verderben. *Tertium non datur.* Denn das auch von mir eingeschaltete *juste (?) milieu* kann ich selbst nicht billigen; es ist eben nur eine Modification des zweiten Verbotes, und war für mich ein Nothsystem, weil der Jephta durchaus gegeben werden sollte. 1840 lassen wir zwölf Nummern fort und beschneiden zwölf andere; 1860 ganz gewiss schon anderthalb Dutzend; 1880 zwei Dutzend voll — und dabei heisst's 1900 noch immer: *Händel*'sches Oratorium! Ein Oratorium soll weder langweilen, noch unterhalten; es soll erheben — wenn es das nicht mehr kann, so hat es sich überlebt und darf als Oratorium nicht mehr vorgeführt werden; denn zum Aendern, zum Auslassen oder gar zum Modernisiren hat Niemand die Befugniss, als der Componist selbst. So schliesse ich denn diese Abhandlung mit den Worten eines hochverdienten Mannes, der mir in einem seiner letzten Briefe schrieb: Was 1700 recht war, ist eben darum 1800 nicht mehr recht; und man kann den *Händel* des 18. Jahrhunderts lieben und ehren, und dabei doch im neunzehnten und für dasselbe leben!

Cöln, im Juli 1844. *Heinrich Dorn.*

Recensionen.

Le tremolo. Grande Etude pour le Pianoforte par *Ch. Meyer.* Op. 61. No. 2. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Diese Etude ist lieblich und kurz, und enthält durchaus nichts Bisquantes und Fingerquälendes für den Spieler; sie sei daher um so mehr empfohlen. Mit dem Beriot'schen Tremolo hat sie im Thema nichts gemein.

Deux grandes Etudes de Concert pour le Pianoforte par *Ch. Meyer.* Op. 73. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 1 Thlr.

No. 1 gefällt uns recht wohl; nur einige aus durchgehenden Noten entspringende Härten (s. Seite 4, Tact 3, Seite 5, Tact 6 u. folg.) genirren das Ohr, und letzteres verdient doch wenigstens bei den Mühen, wie sie das Spielen und Einstudiren solcher Etude verlangt, Befriedigung zu finden? Desto mehr gefällt uns No. 2, Presto con fuoco agitato, ein frisches dankbares Stück. Den Eintritt des Maggiore Seite 14 hätten wir lieber auf andere Art, vielleicht kräftiger, herbeigeführt gesehen. Verschweigen können wir dem werthen Herrn Verfasser, der uns so viel Werthvolles geschenkt, nicht, dass uns Stellen folgender Art:

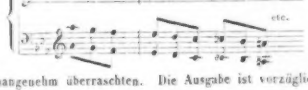

unangenehm überraschten. Die Ausgabe ist vorzüglich.

Von *J. Raff* sind folgende Compositionen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen:

1) 3 Pièces caractéristiques. Op. 2. Pr. 20 Ngr.
2) Scherzo pour le Piano. Op. 3. Pr. 12½ Ngr.
3) Fantaisie brillante. Op. 4. Pr. 20 Ngr.
4) 4 Galops brillants. Op. 5. Pr. 15 Ngr.
5) Fantaisie et Variations brillantes. Op. 6. Pr. 25 Ngr.

Dass wir es hier mit einem jungen Componisten zu thun haben, der unsere Aufmerksamkeit verdient, ist gewiss. Ist auch nicht zu leugnen, dass derselbe noch manches Ungelenke, sich schwer Zusammenfügende bringt, dass er zu schnell von einem Gedanken zum andern wandert u. s. w., so finden wir doch hin und wieder so viel Frisches, Keckes, wenn auch nicht gerade Neues, was uns erfreut, und wir haben bei Anfängern lieber mit

einem frischen, sprudelnden, sich frei und ungezwungen geberdenden, als mit einem sich ängstlich an bestehende Formen und Wendungen haltenden, regelrecht arbeitenden Talente zu thun. In diesen Bemerkungen haben wir die Empfehlung für den jungen Künstler sattsam ausgesprochen. Aber wir müssen ihm auch zu strengerer Sichtung seiner Arbeiten und Vorsicht rathen; auch vermeide er das absichtliche Suchen nach halsbrecherischen Sprüngen, und verlange nicht, dass man ellenweit harpeggirt. — Der Werth der uns vorliegenden Compositionen ist sehr verschieden. Opus 2 ist uns durch das zweite Prélude (Andante) sehr lieb geworden. Die Seite 10, Tact 10 und 11, vorkommenden Octaven in der Melodie gegen den Bass wolle der Componist künftig vermeiden. Das erste Prélude ist mehr trocken und schwierig, die Melodie nicht schön und gewählt genug. Eben so laborirt die übrigens sehr frische Valse capricieuse an oft gehörten Phrasen. — Das Scherzo Op. 3 ist hübsch, der Gesang in Asdur reizend und wiederum für den Componisten einnehmend. Nur eine kleine Uebereilung finden wir Seite 4, Cdur, Tact 5 — 6:

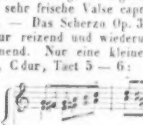

Im Opus 4 (Fantaisie brillante) zeigt der Verfasser grosse Fortschritte. Bis zu dem Schweizerwalzerthema ist Alles so edel, so planmassig, gesang- und gefühlvoll, dass wir wahre Freude daran gehabt haben. Der Donizetti'sche Walzer ist trivial. Dennoch dürfen wir dieses Stück für eine Unterhaltungscomposition als sehr gelungen und effectvoll bezeichnen. Die hierin vorkommenden Stichfehler, Seite 3, Tact 25, und Seite 8, Tact 16, wo vor *e* das *b* vergessen ist, sind leicht zu verbessern. — Die vier freundlichen Galops, Op. 5, machen keinen Anspruch auf Kunstwerth, verdienen aber doch als eine Unterhaltungsgabe freundliche Aufnahme. — Die Fantaisie et Variations brillantes, Op. 6, wenn auch Morceau instructif betitelt und als solches in den Variationen behandelt, sind nicht aus einem Gusse. Die ersten Tacte des Thema sind einem berühmten schönen Thema ähnlich. Die erste Variation ist zu risquant. So schön die dritte ist, so möchte Referent den Schluss des zweiten und den Anfang des dritten Tactes doch nicht in Schutz nehmen. Nichtssagend erscheint Referenten ferner das Più mosso und die dreizehnte Seite.

Diese Compositionen werden ihre Liebhaber finden und sie verdienen es. Unsere Bemerkungen möge der junge Componist beherzigen und nicht unwillig darüber werden. Wir wiederholen es, dass er Beachtung verdient, und werden uns freuen, ihm wieder zu begegnen. Die ehrenwerthe Verlagshandlung verdient Dank für die Publication dieser Compositionen.

Variations brillantes avec Finale alla Mazurka sur un thème italien pour le Pianoforte par *Th. Oesten*. Op. 8. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 15 Sgr.

Solchen Compositionen ist eigentlich mit der Anzeige ihres Erscheinens besser gedient, als durch eine Recension. Zu loben hat man gar nichts daran. Das Thema ist abgedroschen, die Variationen sind mit Haarzopf. Bringe uns doch Herr Oesten etwas, worüber sich reden lässt!

La Demande. Allegro caractéristique pour le Pianoforte par *Bertold Damcke*. Op. 16. Berlin, chez Ch. Paez. Pr. 25 Sgr.

Anders verhält es sich mit diesem jungen Componisten. Herr Damcke zieht doch wenigstens mit schwererem Geschütz in's Feld. Hier herrscht der Wille, etwas Gutes und Solides zu geben; tüchtige Studien und gute Vorbilder zeigen sich, und so nimmt der Verfasser uns gleich für sich ein. Referent kann nur wünschen, dass derselbe manchmal eleganter, geschmackvoller schriebe und der edlen Melodie und dem gefühlvollen Vortrage des Spielers mehr Raum in seinen Compositionen gebe. Wir empfehlen das correct und elegant gestochene Werkchen angelegentlich. Das Allegro erscheint uns etwas zu lang. Die Consequenz des Componisten mit dem durchgehenden *Dis* in der linken Hand (Seite 4, Tact 17 u. f.) will uns, beiläufig gesagt, nicht recht munden.

Als werthvolles Curiosum empfehlen wir:

Quatrième Concert pour le Pianoforte ou Orgue avec accomp. de 2 Violons, Alto, Basses et 2 Hautbois, comp. par *G. Händel*, redigé par *Mortier de Fontaine*. Berlin, chez Schlesinger. Pr. 1¾ Thlr.

Wir erkennen gern das Verdienst, welches sich Bearbeiter und Verleger erworben haben, indem sie dieses Concert quasi der Vergessenheit entzogen; denn es bleibt immer merkwürdig, wie der grosse Händel für das Clavier schrieb und wie weit die Anforderungen der damaligen Claviercomponisten gingen. Herr Mortier de Fontaine ist als ein tüchtiger Clavierspieler bekannt, und hat namentlich bei seinem kürzlichen Aufenthalte in Berlin durch den Vortrag classischer Compositionen grossen Beifall geerntet. Als Herausgeber dieses Concerts hat er viel Pietät bewiesen, und sich nur Weniges hinzuzufügen erlaubt, was, wohlweislich durch kleine Noten angedeutet, auch weggelassen werden kann. Mögen sich viele Liebhaber zu diesem Concerte finden. Dem Bearbeiter, wie dem Verleger gebührt unser Dank.

Trois Morceaux de Salon, comp. par *F. Hiller*. Op. 29. No. 1. Bolero. Pr. 20 Ngr. No. 2. Bondeau napolitain. Pr. 25 Ngr. No. 3. Grande Valse. Pr. 20 Ngr. Leipzig, chez F. Hofmeister.

Diese galanten Arbeiten des tüchtigen Hiller sind als eine Bereicherung der Unterhaltungen für den Salon willkommen und sehr empfehlenswerth. Die Ausgabe ist schön, und der Verleger hat, was so selten ist, eng stechen lassen, und ist wenigstens bemüht gewesen, diese Werkchen nicht durch Vermehrung der Stichplatten zu vertheuern. Dass sie uns zu lang vorkommen, ist das Einzige, was wir auszusetzen haben. Etwas kürzer wäre

gewiss vortheilhafter gewesen. Der Bolero vermählt sich zu Zeiten mit der Polacca; jedenfalls ist aber daraus ein liebliches Kind entsprossen. Im Rondeau napolitain gefallen uns von Seite 4, Tact 21, an bis Seite 5, Tact 7, einige Härten nicht, obgleich wir das Bemühen des Componisten, dem fremdartigen Character treu zu bleiben, und seine Consequenz anerkennen müssen.

Fantaisie brillante sur la romance: „Le fil de la vierge" par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 170. Pr. 1 Thlr., und

Souvenirs de la „Sirène" (Opéra de *D. Auber*). Fantaisie pour le Piano par *Fr. Kalkbrenner*. Op. 180. Pr. 25 Ngr. Beide bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Gefällig und wohlklingend, brillant und effectvoll, wie man es von Herrn Kalkbrenner in neuerer Zeit gewohnt ist. Früher fand man immer noch ein gewisses Etwas in seinen Compositionen, was seines berühmten Namens würdig war (wir enthalten uns jeder näheren Bezeichnung dieses „Etwas," und zeigen auf seinen trefflichen Zeitgenossen Moscheles hin, der immer noch wie ein Fels im Meere dasteht und uns in der kleinsten seiner Gaben den grossen Meister erkennen lässt); jetzt muss man das bei Herrn Kalkbrenner recht mühsam heraussuchen. Liebhabern werden diese „Souvenirs" aus der neuesten, mit grösstem Beifall aufgenommenen Oper Auber's „La Sirène" sehr willkommen sein, und, wenn sie so geschickt bearbeitet sind, wie dies hier geschehen ist, so müssen sie auch immer gern gesehen sein.

Grande Fantaisie pour le Piano sur un motif de Linda di Chamounix par *H. Herz*. Op. 138. Ebend. Pr. 1 Thlr.

Eine weniger mysteriöse und zerrissene Introduction wäre uns lieber gewesen. Der Componist hätte es sich leichter machen können und damit wäre der Sache gewiss mehr gedient worden. Jeder Clavierspieler weiss übrigens, was er von einem neuen Opus des Herrn Herz zu erwarten hat. Das Thema ist das beliebte des Duetts zwischen Linda und Arthur, die Variationen sind höchst dankbar und brillant. Die Ausgabe ist so schön, wie wir sie aus der genannten Verlagshandlung zu sehen gewohnt sind.

S. Thalberg: Grande Fantaisie sur l'Opéra: „Lucrezia Borgia" pour le Piano. Op. 50. 1 Thlr., und

— — Grande Fantaisie sur l'Opéra: „Semiramide." Op. 51. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Das Erscheinen neuer durch den vollendeten Vortrag des Meisters vielen Claviervirtuosen bereits liebgewordener Compositionen Thalberg's wird immer mit grosser Freude begrüsst. Da gibt es wieder zu studiren, da sucht man wiederum nach neuen Effecten, und man findet sie sicherlich. Das ist keine kleine Empfehlung; denn bei dem Heere der Nachbeter sucht man vergebens darnach.

Edouard Wolff: Op. 93. Bolero pour le Piano. 17½ Ngr.

— — Op. 96. Duo brillant à 4 mains. 25 Ngr.

— — Op. 97. Grande Valse originale. 20 Ngr.

Edouard Wolff: Op. 98. Fantaisie à 4 mains sur les plus jolis motifs de Dom Sebastien. 25 Ngr.

— — Op. 99. Grand Caprice sur des motifs de D. Sebastien. 25 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, und

E. Wolff: 8 nouvelles Polkas favorites. Liv. 1, cont. 4 Polkas. ⅔ Thlr. Liv. 2, cont. 4 Polkas. ⅔ Thlr. Berlin, chez Schlesinger.

sind mit Ausnahme des Op. 99, welches einen tüchtigen Spieler verlangt, sehr gut ausführbare, angenehme und effectvolle Compositionen und als nothwendige und nützliche Modeartikel gewiss empfehlenswerth. Wir wundern uns, dass Herr Wolff bereits auf Op. 100 gekommen ist.

Compositions de Salon (sans paroles) modernes et caracteristiques pour le Piano par *L. Köhler*. Op. 1. Leipzig, chez Gustave Brauns. Pr. 1 Thlr.

Dieses Heft enthält 1) Liebeslied. 2) Wiegenlied. 3) Glockenklingen. 4) Abendgesang. 5) Jagdlied. 6) Romanze und Etude. Es sind recht einfache, tief empfundene Lieder ohne Worte, in denen die bald in der rechten, bald in der linken Hand liegende oder zwischen beide vertheilte Melodie von Figuren umspielt wird, wie dies in der Mode ist. Wenn wir darin auch nichts durchaus Neues finden können, so sind doch diese sechs Stücke so geschmackvoll, so dankbar, so ohne Prätention, so bequem ausführbar und doch effectvoll, dass wir sie mit grosser Theilnahme gespielt haben und als das erste Werk eines neuen Componisten freudig begrüssen, um so mehr, als der Satz sauber und correct ist. Ein umfassenderes Urtheil über die Fähigkeit des jungen Mannes zu gewinnen, ist aus so einem Werkchen nicht möglich. Wir werden uns freuen, Herrn Köhler bald wieder zu begegnen. Die Ausgabe ist schön und die neue Verlagshandlung empfiehlt sich dadurch.

Möchten wir doch vom

Nocturno pour Piano seul par *Robert Müller*. Op. 15. Pr. 12½ Ngr., und über die

Fantaisie pour le Pianoforte sur Lucia di Lammermoor par *R. Müller*. Op. 22. Leipzig, chez C. F. Peters. Pr. 1 Thlr.

eben so Rühmliches sagen können. Die Werke verrathen etwas den Dilettantismus. Betrachten wir das Nocturne näher. Die Bässe sind wenig natürlich und zuweilen hart; siehe Tact 4, das *b* im Basse. Tacte wie 14 und 15 behalten immer etwas Herbes für's Ohr; der 17. Tact ist überflüssig; die Tacte 2, 3, 4, Seite 4 sind sehr hart. Wie schön rund, harmonisch fliessend und melodisch schreibt der Componist Ende der vierten Seite von As dur an; sollte man nach der Unbeholfenheit im Anfange und den bis hierher gefundenen Härten nicht vermuthen, der Componist sei von hier an ein ganz anderer? Leider kehren aber die uns missfälligen Dinge gegen den Schluss unverändert wieder, aus denen wir Seite 8 noch die beiden letzten Tacte des Basses wegen, und die Härte Seite 9, Tact 8, hervorheben müssen. Als Stichfehler können wir nur Seite 3, Tact 3, das Auslassen des Violinschlüssels im Basse, anerkennen; gern hätten wir dies auch

„von ihren Schwester-Künsten zu trennen!
„und war dabey Vortheil? oder Ver-
„lust? — würkt die freyer gewordene
„Tonkunst jezt schneller und kräftiger,
„als sonst, da sie noch mit Sprache, Tanz
„und Gebehrdung innigst verbunden war?
„Aber statt der edlen Einfalt der alten Musik,
„haben wir Passagen und Schwierigkeiten;
„von denen oft leider nichts zu sagen ist, als:
„Sonate, que me veux-tu?“ —

Der leztere Verwurf: dass nämlich unsre Tonstücke mit Passagen und Schwierigkeiten zu reichlich ausstaffirt wären, trift freylich bey der ungeheuren Fruchtbarkeit unsers Musikparnasses nicht wenige Instrumentalwerke; er trift noch mehr die schlechten Sänger, welche aus leidiger Nachahmungssucht und Unwissenheit oder Eitelkeit ihren Vortrag nach dem verdorbenen französischen Geschmack mit Schnörkeleyen überladen, und, wie man zu sagen pflegt, keine etwas lange Note ungeschoren lassen. Aber daran ist ja der Zustand unsrer Tonkunst an sich nicht Schuld, sondern entweder nur die Thorheit der, eben für die ausserordentliche Kraft unsrer Musik nicht genug gebildeten Komponisten, welche im Gefühl ihrer Fingergewandtheit, verbunden mit musikalischer Belesenheit und etwas Generalbassschule, es nicht übers Herz bringen können, uns ihre (ephemeren) Produkte vorzuenthalten, denen das „Sonate, que me etc.“ schon an der Stirne geschrieben steht; oder die Geschmacklosigkeit der Sänger, die allenthalben Rouladen anbringen, um die Geläufigkeit ihrer Kehle an den Tag zu legen. Wenn feuer Komponisten, die sonst nicht ohne Talent sind, doch bald nicht wissen, wie sie die Harmonie überfüllt, die Modulation bunt und frappant genug machen sollen, ohne zu fragen, ob das auch gerade dahin gehört, bald simpel scheinen wollen und in Leere gerathen; bald — ohne allen Zweck — in wenig Takten ein halbes Dutzend Tonleitern durchkreutzen und dann wieder um einiger Lieblingsfiguren willen sich nicht aus der Tonika herausfinden; so — mag man ihnen immerhin Marsyas Strafe zuerkennen: aber ist dies ein Beweis, dass wir unsre schwer errungenen, mannigfachen Kunstmittel aufgeben und unsre Musik freywillig in die Abhängigkeit zurückführen sollen, von der sie sich, vorzüglich in Deutschland, losgemacht hat? „Allein sie hat dadurch an Energie verloren,“ sagt man. Keineswegs. Dieser Einwurf rührt von dem einseitigen Gesichtspunkte her, aus dem man die Musik betrachtet. Man will, sie soll blos Leidenschaften oder Affekte ausdrücken. Das ist aber falsch, wie ich schon vorhin gezeigt habe, und es wäre leicht zu erweisen, dass gerade die reine d. h. der Poesie nicht untergeordnete, aber in sich vollendete Musik zur Kultur des Gemüths, zur Humanisirung, erhabener würken kann, als in ihrem untergeordneten Zustande, wo sie Leidenschaften mehr verstärkt, als veredelt. — Doch dies führte hier zu weit. Genug, das jezt so oft wiederholte Verlangen nach Simplicität ist, in diesem Sinne, eine unstatthafte Forderung. Denn gesezt, wir hätten uns mit unsrer Tonkunst wirklich zu weit vom Zweck der Natur entfernt, (was doch noch gar nicht einzuräumen ist; denn jene Misbräuche und saftlosen Auswüchse werden doch nicht zum Maasstabe dienen sollen?) so geht unser Weg zum Ziele doch nicht zurück, sondern vorwärts. Wie der Philosoph, der sein System nicht auf thönerne Füsse stellen will, sich durch die Scholastik durcharbeiten und mit ihr fertig seyn muss; so kann, von jezt an, nur der ein grosser Komponist seyn, dem der ganze Reichthum der Tonkunst zu Gebote steht, so, dass er, bey hinreichendem Genie und ästhetischer Bildung nicht darauf sich einschränkt, Worte in Töne zu übersetzen oder damit zu begleiten, sondern die Rechte der Musik als einer freyen, schönen Kunst, mit oder ohne Poesie, kraftvoll zu behaupten.

Zu den Bemerkungen des Verfass. und Herausg., wodurch die indische Tonkunst

auf das im vierten Tacte im Basse stehende *b* ausgedehnt, wenn es nicht später bei der Wiederholung eben so wiedergekehrt wäre. Das Nocturne ist bei alle dem sinnig und anziehend. Der Componist sei strenge gegen sich und wende grössere Feile an.

Alles, was wir in dem vorigen früheren Opus des Componisten gerügt haben, findet auch in Fantasie, Op. 22, Anwendung. Der Componist ist noch nicht fest in den Schuhen. Stände es damit nicht so schlimm, so würden wir Freiheiten wie Tact 3

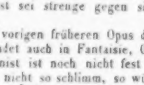

durchaus nicht rügen. Der Uebergang zum B dur am Ende der ersten Seite ist unbeholfen, und Licenzen, wie Seite 6, Tacte 21, 22, 23, dürfen wir nicht gestatten, wenn wir auch bei den Unreinheiten der drei vorhergehenden Tacte ein Auge zudrücken. In allem Uebrigen, was dazu gehört, um ein gegebenes Thema modern zu frisiren und mit einer Sauce piquante zu versehen, ist der Componist recht wohl zu Hause, und wir können ihm den guten Geschmack nicht absprechen. Unsere Ausstellungen gelten meistentheils seinen Harmoniekenntnissen. Der Laie, der immer an diesen Compositionen Gefallen finden wird, empfindet dieses glücklicherweise nicht; auch sind wir weit entfernt, durch unsere Ausstellungen der Verbreitung dieser Compositionen zu schaden; sie werden ihre Liebhaber finden. Die Ausstattung beider Werke ist vortrefflich.

Six Melodies pour le Piano par *Ed. Pirkhert.* Op. 9. Vienne, chez Pietro Mechetti qm. Carlo. Pr. 1 Fl. C.-M.

Wie wohl thun uns diese einfachen, innigen und characteristischen Compositionen! Es sind frische Veilchen, die, ohne erst grosser Empfehlungen zu bedürfen, recht bald ihren Duft verbreiten werden. Sie verdienen, recht bekannt zu werden. Dank dem freundlichen Blumenspender! 16.

Nachrichten.

Das Gesangfest zu Meissen den 6., 7. und 8. August 1844.

Das Gedeihen der grossen Gesangfeste, welche seit einigen Jahren in unserem lieben deutschen Vaterlande veranstaltet werden, kann Jeden, der es mit deutscher ernster Musik und deutschem Sinne gut meint, gewiss nur auf das Innigste erfreuen. Bieten sie doch Gelegenheit, nicht die Gaukeleien einzelner Virtuosen anzustaunen, die nur geeignet sind, den überreizten Nerven eines sich fein dünkenden Salonmenschen zu kitzeln, sondern die ewige, der heiligen Tonkunst inwohnende Macht und Gewalt zu erkennen, die den gesunden Sinn erhebt, das reine Herz erfreut und es zu den schönsten Regungen, ja zur heiligsten Andacht stimmt. Das eben ist ja der schönste und höchste Zweck der Musik, das zu erreichen strebten unsere grossen Meister; denn die schöne Kunst der Musik soll ja, wie alle ihre Schwestern, nicht nur zur Unterhaltung, sie soll zur Veredlung und Bildung des Menschengeschlechtes, zu seiner sittlichen Erhebung getrieben und gefördert werden.

So war denn auch in Meissen, das durch seine freundliche Lage, durch seinen herrlichen Dom sich so ganz für ein solches Gesangfest eignet, auch der Hauptag des Festes nur allein dem ernsten Gesange geweiht. Fast an 1000 Sänger, mehr als zwanzig verschiedenen Vereinen angehörig, hatten sich von fern und nahe eingestellt, das schöne Fest zu feiern; sie waren gekommen, nicht einen Wettkampf unter einander zu bestehen, der der Eitelkeit des Siegers Spielraum gewähren könne, sondern einmüthig als ein brüderlich verbundenes Ganzes nach dem vorgesteckten Ziele zu streben. Und dieses Ziel, so verschiedenartig die Kräfte waren, die sich hier vereinigt hatten, es ist errungen worden, und wohl Keiner wird unbefriedigt der Heimath wieder zugezogen sein.

Schon am 6. Aug. kamen die Sänger schaarenweise herbeigezogen, und wurden so herzlich und gastfrei aufgenommen, die ganze Stadt nahm einen so regen Theil an dem Feste, dass sich die heiterste, froheste Stimmung jedes Einzelnen, und also auch der Gesammtheit bemeistern musste, die sich, wie es bei dem Sänger ja nicht anders sein kann, neben dem herzlichen Worte auch gleich in heiteren Gesängen, von denen Strassen und Markt ertönten, zu erkennen gab. Fröhliche, festliche Gesichter überall; man glaubte sich der gewohnten Welt mit ihren steifen Convenienzen entrückt: die Fremdesten waren wie alte Bekannte und Freunde; einen solchen Zauber hatte die freundliche Muse des Gesanges über Alles verbreitet. Nachmittags versammelten sich die Sänger zur Probe im Dome der Albertusburg.

Der alte würdige *Schneider* aus Dessau und Capellmeister *Reissiger* aus Dresden waren von den Ordnern des Festes, unter denen der nur zu bescheidene verdienstvolle Musikdirector *Hartmann* besonders genannt zu werden verdient, eingeladen worden, nicht nur für das Fest neue Werke zu liefern, sondern auch die Aufführung dieser und mehrerer anderer zu leiten. Beide waren gern und willig dem doppelten Rufe gefolgt, und so das nachstehende Programm für die geistliche Aufführung am 7. entstanden:

1) Choral: Befiehl du deine Wege, vierstimmig ausgesetzt von MD. *Hartmann*.
2) Psalm: Der Herr ist Gott, von *F. W. Berner*.
3) Hymne nach dem 23. Psalm: Gott sorgt für mich, von CM. *Reissiger*.
4) Hymne: Wo ist, so weit die Schöpfung reicht, von *Neithardt*.
5) Motette von *Bernhard Klein*: Ich danke dem Herrn.
6) Der 103. Psalm: Lobe den Herrn meine Seele, componirt von MD. *Schladebach*.
7) Der 67. Psalm: Gott sei uns gnädig, von *Fr. Schneider*.

Schon der schöne Choral, welcher diese Aufführung in der würdigsten Weise einleitete, musste auf die zahlreich herbeigekommenen Zuhörer nicht nur — die grosse Kirche war übervoll —, sondern auch auf jeden Mitwirkenden den erhebendsten Eindruck machen; denn in dem

vollen Chore, und waren auch viele darunter nicht eben grosse Sänger, in diesem tausendstimmigen Gebete liegt eine Macht und Andacht, die sich nur fühlen, nicht beschreiben lässt. Dazu dieser herrliche Dom in seinem reinen gothischen Style, mit seinen wunderbaren schlanken Pfeilern und zierlichen Bogen, mit dem seltenen Einklang, der in allen seinen Theilen herrscht und ihn so zu einem der schönsten Denkmale altdeutscher Baukunst erhebt — da wurden die Herzen weit; heilige Andacht zog in jedes Gemüth, und zum frommen Gebete wurde die Leistung der Kunst.

Nur eine historische Notiz sollen diese Zeilen von dem Feste geben, nicht eine Kritik der gewählten Werke oder ihrer Ausführung, denn theils würde solche nach einmaligem Anhören nicht möglich und recht sein, theils gesteht Referent ganz ehrlich, dass er zu sehr von dem Ganzen ergriffen war, zu sehr in dem Gesammtgenuss volle Befriedigung fand, als dass er sich dieselbe durch besonderes Aufmerken auf Einzelnheiten hätte stören mögen. So sei nur erwähnt, dass der einfache *Berner*'sche Psalm, die *Reissiger*'sche Hymne, und *Schneider*'s würdiger Schlusssatz des Ganzen den grössten Eindruck machten. Der gewiss überaus schätzbaren *B. Klein*'schen Composition traten, namentlich bei dem figurenreichen Schlusssatze, die akustischen Verhältnisse des Domes, die ein starkes Nachhallen des Tones mit sich bringen, störend in den Weg. Das *Neithardt*'sche Werk wäre wohl besser aus dem Programme geblieben, und eben so hätte wohl MD. *Schladebach* besser gethan, seine Composition zurückzuziehen, die, zumal die Solosänger und die Mitglieder der Dresdner Vereine von ihm abfielen, nur theilweise gemacht, und so in ihrer Zerrissenheit unmöglich einen günstigen Eindruck hervorbringen konnte. Um so besser war es, dass der *Schneider*'sche Psalm den Schluss bildete, in dem sich wieder der alte vielerprobte und erfahrene Meister in seiner ganzen, noch immer jugendlichen Kraft und Würde zeigte. Möge ihm noch lange die Freude werden, zu sehen, wie der Baum des Männergesanges, den er so treu gepflegt, wie die grossen Gesangfeste, die ihm vor Allen ihre Entstehung und Pflege danken, gedeihen; noch lange mit gerechtem Stolze sehen, wie Alles sich beeifert, den würdigen Führer zu erkennen, zu ehren, und solches in lautem Jubel kund zu thun, wo er auch seinen Jüngern sich zeige.

Nach solch' ernster Feier war der zweite Tag dem heitern geselligen Beisammensein, der Ausführung weltlicher Lieder gewidmet. Auch für diesen Tag hatten die Festordner von verschiedenen, namentlich Dresdner und Leipziger Componisten sich neue Gesänge verschafft, um solche theils auf dem Markte, theils auf einem gemeinsamen Spaziergange, der nach dem Schlosse Siebeneichen und dem romantisch gelegenen Buschbad führte, zu singen; doch wollte die Wahl dieser Lieder nicht allgemein ansprechen; was wohl um so natürlicher war, als zu diese Gattung vierstimmiger Lieder von den einzelnen Vereinen, je nach ihrer künstlerischen Befähigung und inneren Zusammensetzung, gar zu verschiedene Ansprüche gemacht werden, und es selbst dem genialsten Meister schwer fallen möchte, hierin Allen zu genügen. Immerhin ist die freundliche Sorge des Comité und die Bereitwilligkeit der Meister, die so gern ihren Theil zum Gelingen des Ganzen beitrugen, nur mit grossem Danke anzuerkennen.

Einen längeren Ruhepunct fand die Masse der Sänger und das zahlreiche Publicum, das ihnen folgte, auf der sogenannten Schiesswiese, wo sich dem Programm nach die einzelnen Vereine in besonderen selbstgewählten Gesängen zeigen sollten. Leider aber wurde dieser Theil des Festes von dem bisher herrlichen Wetter nicht begünstigt: Regen floss in Strömen herab, und konnte derselbe auch die Heiterkeit nicht stören, so verscheuchte er doch aus der herrlichen Natur in die dumpfen Zelte und Salons, für die vorsichtiger Weise gesorgt war. So kam es wohl auch, dass von mehr als zwanzig Vereinen, welche an dem Feste Theil nahmen, nur sieben oder acht sich producirten, von denen die vereinigten *Zöllner*'schen Vereine aus Leipzig, durch den kecken, kernigen Humor der Lieder, die sie vortrugen, und ihre Präcision sich den lautesten Beifall erwarben, der, wenn auch minder laut, doch vollkommen gerecht, sich auch für den Paulinerverein und die Dresdener aussprach. In Bezug auf Letztere kann sich inzwischen Referent nicht enthalten, ihnen zum bittern Vorwurf zu machen, dass sie, bei einem deutschen Gesangfeste, ein aus *französischen* Opern arrangirtes Potpourri vortrugen. Und wäre es auch noch so gewandt compilirt: das wollte uns zum deutschen Feste nicht passen!

Am Schlusse des dritten Tages versammelte sich die ganze Sängerwelt auf dem festlich geschmückten Gewandhaussaale bei einem einfachen aber frohen Mahle, wo manches schöne Wort die heitere und dankbare Stimmung der Wirthe wie der Gaste kund gab.

Schliesslich sei nun nochmals der wirklich ausserordentlichen Freundlichkeit und Gastlichkeit erwähnt, mit welcher die Sänger in Meissen aufgenommen und bewirthet wurden, und Allen denen, die zur Bereitung, Ausführung und Gelingen des schönen Festes beitrugen, der herzlichste Dank gebracht. —*d*—

Paris, im Juni. (Eingesandt.) Eine der vorzüglichsten Erscheinungen in der musikalischen Sphäre der jüngsten Saison ist die unter der Leitung des Fürsten von der Moskwa entstandene Concertgesellschaft. Sie nimmt unstreitig unter den Dilettantenvereinen die erste Stelle ein. Ein besonderer Vorzug dieser Concerte besteht darin, dass sie die seltenern Tonwerke alter Meister an's Licht ziehen, und ein anderer darin, dass sie jungen Talenten Gelegenheit geben, sich vor einem höchst gebildeten Auditorium zu entwickeln. Unter den Letzteren hat sich besonders in dieser Saison eine Deutsche als Sängerin hervorgethan. Fraul. *v. Höplin* aus Constanz, welche bereits im vorigen Winter in Privatconcerten Vorzügliches leistete, erfreute sich diesmal in den Concerten des Fürsten von der Moskwa der glänzendsten Anerkennung, wie sie selten einer fremden Dilettantin zu Theil wird. Ihre volltönende und umfangreiche Stimme wurde in der italienischen Schule gebildet; sie ist eine Schülerin der *Lablache*; in ihren Gesängen vereinigt sie die Grazie und sorgfältige Reinheit der Italiener mit jener Tiefe und Kraft der Empfindung, welche dem deutschen Gesange vor jenem

aller anderen Nationen eine dauernde Wirkung auf die Seele des Zuhörers sichert. Der Beifall, welchen Fräul. v. *Rüplin* in der Concertgesellschaft erntete, verdoppelte sich in dem von ihr veranstalteten Privatconcerte im Salon *Erard*. Auch die königl. Familie wollte den Gesang der allgerühmten jungen Sängerin vernehmen; die Letztere wurde zu einer der Soirées gezogen, welche die Königin zu Ehren der Herzogin von Kent veranstaltete, und erntete dort den höchsten Beifall.

Kurzgefasste Nachrichten der italienischen Oper ausserhalb Italiens vom Januar bis Juni dieses Jahres.

(Beschluss.)

Von anderen Ländern.

Bona (Nordafrika). Bellini's Beatrice machte Furore. Die beiden Prime Donne Tagliano und Lagomarino (welche Berühmtheiten!), Tenor Brambilla und Bassist Galberti waren ihre Priester; der Tenor der Beste. Bis zu Anfang des Frühlings wurde noch Torquato Tasso und Matilde Shabran gegeben.

Constantinopel. Die gegebenen Opern waren, von Donizetti: Anna Bolena, Marino Faliero, Elisir, Ajo; Mosé von Rossini, Straniera von Bellini, Chiara di Rosenberg von Ricci. Sänger: Prime Donne Fanti (Annunziata), Righini; Tenor Lanzoni; Buffo Lipparini-Negri, und Bassist Sansoni. Aufnahme: nicht die glänzendste.

Corfu. Mercadante's Briganti, die nirgends gefallen, machten wunderbarerweise hier Glück mit der Cazzani, dem Tenor Forti und Bassisten Pellegrini. Anfangs März gab die Costa Rossini's Cenerentola zu ihrem Benefiz, das sehr glänzend ausfiel.

Fiume (Ungarn). Donizetti's in der Faste hier gegebener Roberto d'Evreux, worin die Rusmini-Solera, die Lega, Tenor Miraglia und Bassist Dall' Asta, im Ganzen eine nicht üble Gesellschaft, wirkten, fand wenig Anklang. Bellini's Puritani, in welchen Buffo Demi sang, und Nicolai's Templario gingen viel besser. Der aus diesen Blättern bekannte Gatte der Prima Donna, Herr Solera, Dichter und Componist, gab am 15. Mai eine Accademia di poesia estemporanea; in der Zwischenzeit spielte die Bande des k. k. Regiments Gollner.

Lissabon. Donizetti's Maria Stuarda, die in ganz Italien Fiasco gemacht, in Mailand nur eine einzige Vorstellung erlebte, hat hier mit der Rossi-Garcia gefallen. Nini's Virginia, die blos in ihrem Geburtsorte Genua, sonst nirgends in Italien Anklang gefunden, hatte denselben Erfolg. Benannte Prima Donna gefällt aber auch hier ungemein.

Donizetti, der seinen Dom Sebastiano der Königin von Portugal dedicirte, erhielt von derselben den Orden da imacolata Concepção de Villa Viçosa.

Moscau. Rubini mit der Prima Donna Assandri und Bassisten Tamburini gaben hier im März und April musikalische Academieen mit vielem Beifalle, darauf ebenso zu Riga und Königsberg.

Herr *P. Negri*, gewesener Impresario der italienischen Opern zu Copenhagen, Berlin und Warschau, ist es in derselben Eigenschaft in dieser zweiten Hauptstadt Russlands während des nächsten Herbstes und Carnevals.

Newyork. Verdi's Lombardi haben hier unlängst Enthusiasmus erregt.

Odessa. Unter der Leitung des famösen Ricci wurde hier am 23. April das Theater mit den Due Figaro del Maestro Speranza eröffnet, worin die Polani, die Scalese, Tenor Ramoni und die Bassisten Scalese und Fiori Beifall fanden. Donizetti's Figlia del Reggimento machte Fiasco, dessen Lucia mit der Secci-Corsi und Tenor Vitali hingegen Furore. Ricci componirt hier eine neue Oper (sagt man) und kehrt dann nach Triest zurück.

Petersburg. Der Millionär Rubini, der bald andere grosse Schätze aus Russland bringen wird, ist nach Wien und anderwärts, um für die hiesige italienische Oper Virtuosi zu recrutiren. Bereits hat er in Oesterreichs Hauptstadt den Buffo Rovere für sie engagirt.

Smyrna. Die hiesige italienische Oper befindet sich ziemlich wohl. Die beiden Prime Donne, die Cavalli und Garofoli, Tenor Montani und Bassist Giani haben Donizetti's Parisina, Anna Bolena und Ricci's Chiara di Rosenberg mit gutem Erfolge gegeben.

Zara. Nachdem Fioravanti's Columella mit der Mazza, den Herren Cervati, Bastogi und Lodetti glücklich die Breter passirt, gab man die von Herren Mazza für's Mailänder Theater Re mit keinem günstigen Erfolge componirte Oper Leucadia, die hier weit glücklicher war.

Ankündigungen.

Bei **Joh. André** in Offenbach sind erschienen:

Sechs Gesänge

für vier Männerstimmen

componirt von

Ferd. Hiller.

28. Werk. Preis der Partitur 20 Ngr. Preis jeder einzelnen Stimme 2½ Ngr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Carl Paez** in Berlin.

Damcke, B., La Demande. Allegro caractéristique pour le Piano. Op. 16. 25 Sgr.

Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Deux grandes Etudes de Concert pour le Piano. Op. 75. 1 Thlr.

Truhn, H., Herzog Otto's Liebe; Poesie von Wolfg. Müller, in Musik gesetzt für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 58. 20 Sgr.

Bei der Capelle der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich sind auf 1. October 1844 die beiden Stellen eines Violinisten und eines Oboisten frei. Darauf Reflectirende sollen erste Partieen spielen können. Der Jahrgehalt ist 550 Fl. rhein., viele Zeit bleibt frei für andere nützliche Beschäftigung. Man wendet sich in frankirten Briefen an die Concertdirection der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ſten August. № 35. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Die Pariser Musik im Sommer. — Das Riesenconcert. — Berlioz. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Dr. *C. Löwe:* Die Festzeiten. Geistliches Oratorium in drei Abtheilungen. Op. 66. Partitur und Clavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis der Partitur 10 Fl. 48 Kr., des Clavierauszugs 7 Fl. 12 Kr.

(Angezeigt von Gustav Nauenburg.)

Löwe ist ohne Zweifel einer der reichbegabtesten und genialsten Tondichter neuerer Zeit; er besitzt namentlich ein bedeutendes Talent für musikalisch-poetische Characteristik, und hat die verwaiste Bahn eines erfinderischen Geistes in den verschiedensten Kunstformen mit männlicher Energie und vielem Glücke betreten; es kann hier nicht die Absicht sein, dies in umfassender Weise darzuthun, wir verweisen somit auf einen früheren Aufsatz in der neuen Zeitschrift für Musik 1835, Band 3, No. 25 und 26, wo der Verfasser dieser Anzeige Löwe's Werken ausführlich gewürdigt hat. Obiges (fälschlich so benannte) Oratorium weicht von seinen Geschwistern wesentlich ab; der Componist hat nämlich früher vorzugsweise das dramatisirte Oratorium cultivirt, leider erscheint aber gerade diese Kunstgattung ohne mimische Kunst und Skenopöie nur als ein halbes Werk von halber Kraft; sobald nämlich die Charactere in Situationen vorgeführt werden, welche der ausführende Concertsänger nicht durch musikalische Kunst in ihrer Totalität wiederzugeben vermag, überschreiten sie die Grenzen des Concertgesanges, und sind im Oratorium unzulässig. Diese Unzulässigkeit bedarf keines weiteren Erweises, denn nur das gehört einer Gattung an, was auch in der Gattung möglicher Weise vollkommen geleistet werden kann. Niemals aber wird ein Concertsänger Situationen darzustellen vermögen, welche nur durch plastisch-mimische Kunst ihre volle Bedeutung und Wirkung erhalten. Löwe's frühere Oratorien (und namentlich seine in vielfacher Rücksicht geniale „Zerstörung von Jerusalem") sind aber überreich an solchen Situationen; ich erinnere z. B. nur an die Sterbescene der Berenice „So soll ich von dem Hügel hier" u. s. w.; jede denkende und tieffühlende Sängerin wird hier zu dem Bewusstsein kommen, dass sie das, was sie im innersten Herzen fühlt, ohne plastisch-mimische Kunst nicht darzustellen vermag. In den „Festzeiten" hat der Componist diese Oratorienform verlassen; wir meinen nun aus Gründen, dass das in Rede stehende Werk gar kein Oratorium genannt werden kann; es handelt sich hier nicht blos um die Benennung, denn die Beurtheilung muss nothwendig von einem andern Standpuncte aus eine wesentlich andere werden. Die Kunsttheorie stellt den Satz auf: „Man kann ohne Anstand jedes zur Verehrung des höchsten Wesens bestimmte und irgend eine religiöse Empfindung als Hauptsache bezweckende Tonstück, Kirchenmusik, und den Styl, in welchem jedes solcher Tonstücke geschrieben sein muss, Kirchenstyl nennen" — allein dies ist keineswegs richtig; Kirchenmusik muss zwar allemal religiöse Musik sein, religiöse Musik braucht aber durchaus nicht Kirchenmusik zu sein, sie wird es nur dann, wenn sie sowohl dem Texte als der musikalischen Behandlung nach passend in den kirchlichen Cultus aufgenommen werden kann und die würdevolle Einfachheit besitzt, welche auf eine ganze christliche Kirchengemeinde erbaulich wirkt. Die Gebete in Weber's Freischütz, Oberon, in Lindpaintner's Vampyr, in Marschner's Templer, in Méhul's Joseph u. s. w. sind rein religiös, obwohl nichts weniger als Kirchenmusik. Dies ist nicht nur für die productive Kunst, sondern auch für die Kunstkritik von höchster Wichtigkeit; beurtheilt man alle religiöse Musik nach den Grundsätzen der Kirchenmusik — wie dies leider nur zu oft geschieht — so begeht man das grösste Unrecht an dem Werke und am Componisten; namentlich muss unser von Handel an bis heute ausgebildetes Oratorium nach anderen Grundsätzen beurtheilt werden, denn es ist keine Kirchen-, sondern rein religiöse Concertmusik. Das Oratorium kann seiner Natur nach nicht in unsern kirchlichen Cultus aufgenommen werden; es hat einen künstlerisch religiösen Zweck und ist rein unabhängig vom kirchlichen Ritus. Ein Adam und eine Eva, ein Raphael und Gabriel, ein Satanas, ein Judas Iscbariot, ein Salomo, Saul, Harapha, Pharao, David, Jephta, Flavius Josephus, Jessius Florus u. s. w. gehört als handelnder Character schlechterdings nicht in unsere christliche Kirchenversammlung; — ist dies erlaubt und passend, so kann man eben so gut Lessing's Nathan den Weisen, den Mönch vom Libanon, Werner's M. Luther u. s. w. vor der versammelten Kirchengemeinde ohne Costüm vorlesen lassen. Die gemischte Gemeinde, durch Religion, Vernunft und Gewissen zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung berufen, hat als Kirchengesellschaft ein Recht, zu fordern, dass der Cultus ihrer geistigen Receptivität vollkommen angemessen sei.

Daraus folgt nothwendig, dass der Kirchengesang, als Theil des Cultus, sowohl da, wo die Gemeinde selbst activ ist, als da, wo sie sich durch Gesang erbauen lässt, vor allen Dingen echt populär sei, d. h. dass die Melodieen leicht fasslich, eindringlich, möglichst einfach, und dabei doch wahrhaft erbaulich und würdig seien. Wo nun der Gesang als eigentliche Kunst auftritt, d. h. wo die Gemeinde durch kunstgebildete Sänger erbaut werden soll, da muss auch die Theorie höhere Kunstforderungen stellen, da darf sich die Kirchenmusik von der Arie an bis zum polyphonischen Kunstchore entäussern, doch muss hier textgemässe Cantabilität, gefühlvoller Wortausdruck, charaktervolle Melodie vorherrschen. Die harmonisch-technische Kunst darf sich nur in so fern geltend machen, als sie Mittel zum Zwecke ist, d. h. als sie die Erbauung der zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung berufenen Gemeinde befördert, auch nie so complicirt sein, dass sie die Receptivität der gemischten Versammlung übersteigt. Ihr Grundcharacter ist Schönheit, Würde und möglichste Einfachheit. Von diesem Standpuncte aus betrachtet sind nun Löwe's „Festzeiten" im allereigentlichsten Sinne Kirchenmusik, christlich-protestantische Kirchenmusik, die nicht blos in den Cultus der christlichen Festgottesdienste aufgenommen werden kann, nein — die durch den kirchlichen Ritus recht eigentlich hervorgerufen worden ist; darum sagt auch der Componist im Vorworte: „Die Zeit der Composition dieses Werkes reicht von 1825 bis 1836. Das Werk kann eben so wohl als ein Ganzes, als auch seinen einzelnen acht Abtheilungen nach als Kirchenmusik aufgeführt werden." — Ich meine aber geradezu, dass die achtungswerthe Gabe des trefflichen Löwe vorzugsweise den wahren Zweck erfüllt, wenn sie nicht als „Oratorium in einem Kirchenconcerte," sondern nach den verschiedenen Abtheilungen beim jedesmaligen Festgottesdienste zum Heil und Segen der Gemeinde in Anwendung gebracht wird; es würde das Werk auch viel passender: „Kirchenmusik zu den Festzeiten der christlichen Gemeinde" benannt werden können, da der Begriff des „Oratoriums" ganz andere Forderungen und ganz andern Zweck bedingt. — Die erste Abtheilung besteht nun aus Advent und Weihnachten; die zweite aus Fasten, Charfreitag und Ostern; die dritte aus Himmelfahrt und Pfingsten mit Anschluss an Trinitatis. Die Worte sind grösstentheils der heiligen Schrift entlehnt, nach Berathung mit Geistlichen und geistlichen Dichtern. Um es aufzuführen, sind ausser dem Chore nur vier Solostimmen erforderlich, da die Einführung von Personen wegen des überreichen Stoffes nicht nothwendig schien. Wo die Orchestermittel nicht ausreichen sollten, da kann das Werk auch mit dem blosen Orgelauszuge aufgeführt werden; schon diese Einrichtung wird zur Verbreitung der Composition in den verschiedenen christlichen Gemeinden ganz wesentlich beitragen. Der Adventstext geht eingeleitend von den frühesten Prophezeihungen des alten Testaments aus, und rückt der Geburt des Messias durch immer bestimmter werdende Weissagungen näher, bis zum letzten Propheten Maleachi, von welchem an die Prophezeihungen schweigen. Die Sehnsucht aller Völker in dieser Zeit, besonders aber der Heiden, ist in der Stelle des Jesaias: „Ach, dass du den Himmel zerrissest" ausgesprochen. Die christliche, heutige Adventsfreude spricht der Chor aus: „Lasst eure Zweige sprossen," welche sich in dem Chorale der „klugen Jungfrauen," „Wachet auf" dem Weihnachtsfeste eng anschliesst. Weihnachten beginnt mit der Verkündigung (welcher hier der Choral: „Vom Himmel hoch" zum Grunde liegt) und dem Gloria der Engel. Diesem schliesst sich hier die Anbetung der Hirten bei der Krippe zu Bethlehem, dieser die Anbetung der morgenländischen Könige an. Das Magnificat ist mit dem Dankgebete des Simeon zu einem Duette verbunden, worauf das Evangelium des dritten Weihnachtsfeiertages Joh. 1 abschliesst. Zur Verbindung des ersten und zweiten Theiles hat der Componist das in der römischen Kirche unter dem Namen: „Improperia" bekannte Gedicht (a Capella) gewählt. In der Osterzeit sind die sämmtlichen vier Evangelisten zum Grunde gelegt, mit Einflechtung des Chorals: „Christ ist erstanden!" — Der Himmelfahrtstext zieht noch ausser der Quelle, der Apostelgeschichte, zwei auf dieses Fest vorzugsweise bezügliche messianische Psalmen, so wie zwei paulinische Aussprüche in sein Gebiet. Das Pfingstfest beginnt mit der messianischen Stelle des Jesaias 44, 2, während der Chor das Veni singt. Nach der Apostelgeschichte wird die Ausgiessung des heiligen Geistes als Stiftung der ersten christlichen Gemeine angenommen, welche der Sopran erzählt und die alleinige Arie einleitet: „Hier komm' ich, mein Hirte." Sollte man die Trinitatismusik von der Pfingstmusik trennen wollen, so wiederholt man am Schluss der Arie den Choral des Anfangs, „Komm," in welchem dann das Bassrecitativ wegbleibt und der Choral sogleich mit dem dritten und vierten Viertel der Melodie anhebt. — So viel über die Einrichtung des Werkes, das alle musikalischen Kirchenvorstände Deutschlands zum Heil und Segen der Gemeinden an den Festtagen aufführen mögen. Leider stehen die gewöhnlichen Kirchenmusiken oft in gar keinem Zusammenhange mit der Festfeier; Löwe hat sich ein neues Verdienst um Kunst und Kirche erworben; möge er andere berufene Kirchencomponisten zu gleichem Streben anregen, damit die protestantische Kirche einen heiligen Schmuck bewahre, der für christliche Gemüther eben so wesentlich und nothwendig ist, wie die salbungsvolle Rede für den Geist. — Die äussere Ausstattung des Clavierauszugs ist schön; die Partitur erscheint als Facsimile. Der Preis wie gewöhnlich.

Heitere Lieder für vierstimmigen Männergesang von *A. Schäffer*. Op. 8. 3. Heft. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅓ Thlr.

Die früheren Hefte wurden Referenten nicht bekannt; das hier gebotene enthält nur ein Gesangstück, „Die Eisenbahn," gedichtet von O. Reich — ein harmloser Scherz, au welchem eine gutgelaunte Männerschaar, in Ermangelung eines geistreicheren Stoffes, sich einige Minuten wohl erfreuen mag. Die fröhlichen Reisenden werden blitzschnell nach Dresden, Prag und Wien spedirt (man sieht, die Phantasie des Dichters greift der frohen Zukunft mächtig vor!); von jeder der genannten Städte wird in raschen Umrissen eine Localschilderung gegeben. Das in der Dichtung markirte Idiom dieser drei Städte

wird wohl das Beste thun müssen, wenn die rapportirende Solostelle nicht gar zu matt erscheinen soll; der Componist hat gar zu wenig dafür gethan. — Die Schlusspointe wird weder in Worten, noch in Tönen besonderen Anklang finden.

Männerchor-Gesänge und Quartetten von *C. G. Reissiger*. Op. 176. Zweite Sammlung. Erstes Heft. Partitur und Stimmen. Berlin, bei Schlesinger. Pr. 1 Thlr.

Nach der eben besprochenen Hausmannskost wird diese Sängergabe trefflich munden. Die Sammlung enthält vier Gesänge; wenn sie auch nicht zu den vorzüglichsten und glücklichsten des fleissigen Componisten gehören, zeugen sie doch sämmtlich von seiner frischen Auffassungskraft und ganz besonders von seiner Gewandtheit in der Formgebung. Ueberraschende Geistesblitze und jene unwiderstehlich hinreissende Züge der Genialität bietet das harmlose Werkchen wohl nicht; aber eine gewinnende Natürlichkeit, ein sicheres Auffassen und Festhalten in Ton und Form, munteres Leben und gemüthliches Anregen. — Diese Eigenschaften sind jedem einzelnen der hier gebotenen Gesänge in erfreulichster Weise aufgedrückt.

Das heitere Lied von Hoffmann von Fallersleben: „Nur in Deutschland!“ klingt schon in verschiedenen Weisen durch das deutsche Vaterland (wie denn überhaupt seine Lieder auf Aller Lippen sind); die neue Belebung der geistesfrischen Dichtung durch das Talent Reissiger's ist sehr geeignet, sie auf Flügeln des Gesanges weiter zu tragen. Wie überhaupt der Ton des Liedes, auch in Anwendung der verschiedenen Rhythmen, recht gut getroffen ist, so wird vorzüglich der lebhafte, durch den Chor bestätigte und erweiterte Refrain den Eindruck des Ganzen sichern.

Der zweite Gesang: „Was mir wohl übrig bliebe.“ (ebenfalls von Hoffmann von Fallersleben gedichtet) hat, bei vielem Gewöhnlichen, doch eine gewisse Wärme, die den Mangel eines höhern Gefühls weniger hervortreten lässt. Die Abwechselung und Verbindung zwischen Chor und Solostimmen, sind auch die Gedanken gerade hier nicht von bedeutendem Gehalte, thun doch dem Ganzen wohl, und heben besonders den Schluss vortheilhaft hervor. Die zweite Solostelle bis zum Wiedereintritt des Chors hätte füglich etwas mehr Innerlichkeit erhalten können; namentlich stört uns dabei die Trockenheit des fünften bis siebenten Tactes.

„Die Geisterstunde“ von Geisheim bildet eine neue Variante der bekannten Unterhaltung mit dem Nachtwächter. Die Anwendung der noch immer beliebten Brummstimmen ist hier von guter Wirkung; die Unabhängigkeit der begleitenden Stimmen von der Solostimme hätte indess noch besser bewahrt werden können. Auch möchte wohl die Declamation der Worte: „Nachtwächter, ei!“ leicht zu verbessern gewesen sein, etwa durch successives Einsetzen der einzelnen Stimmen, oder vermittelst Trennung der Worte durch eine Pause, während nun aus beiden Worten eine „Nachtwächterei!“ wird.

No. 4 schildert die Vorzüge und den wünschenswerthen (etwas problematischen) Besitz des Heidelberger Fasses. Die Musik dazu bewegt sich in ansprechender Weise und in fröhlicher Laune, ohne sich jedoch zu wahrhaft geistreichem Humor zu erheben. — Es ergibt sich demnach aus unseren Bemerkungen, dass die neue Gabe des wackern Componisten den Liedertafeln gewiss willkommenen Unterhaltungsstoff gewähren wird, ohne jedoch auf das Prädicat: „vorzüglich“ Ansprüche zu machen, wie es so viele seiner Compositionen dieser Gattung verdienen; die vier Gesänge, die wir in kurzen Andeutungen unparteiisch besprachen, werden gefallen, ohne einen nachhaltigen Eindruck zu machen.

Vier Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von *J. W. Kalliwoda*. Op. 124. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Es ist eine erfreuliche Wahrnehmung, dass in der neuesten Zeit auch die interessante Gattung des gemischten vierstimmigen Gesanges, dem fast übermächtigen Männergesange gegenüber, von vorzüglichen Componisten durch neuen Stoff belebt und bereichert wird. Auch diesen anmuthigen Beitrag heissen wir gern willkommen, und dürfen ihn mit Ueberzeugung als ansprechend und gelungen empfehlen. Gemüthlich und wohlthuend bewegen sich diese Gesänge in einer so einfachen Natürlichkeit und Klarheit, dass sie schnell den Weg zum Herzen finden. Sind sie auch nicht alle von gleichem Werthe, so bietet doch jedes einzelne Stück manchen anmuthigen, gewinnenden Zug, so wie auch die Auffassung im Allgemeinen zu rühmen ist. Das erste, ausgeführteste Stück dieser Sammlung, „Lenzverjüngung,“ ist zugleich das vorzüglichste. — Schon die Mannichfaltigkeit, die sich darin auf so erfreuliche Weise entfaltet, zeichnet es vor den anderen vortheilhaft aus. Ja es bekommt durch die selbständig hervortretenden vier Stimmen, im Gegensatze zur blosen Begleitung der Melodie, etwas Dramatisches und Belebtes, wodurch es ungemein anziehend wird. — Aehnlichen Bau und Ideengang hat der dritte Gesang: „Frühlingsfeier,“ doch ist die Conception nicht so frisch und eigenthümlich, man sieht es dem Ganzen an, dass es der Componist nicht nach einem geistigen Complex, sondern mehr nach seinen einzelnen Theilen und Sätzen bearbeitet hat.

In Ton und Haltung hat wieder der zweite Gesang mit dem vierten Aehnlichkeit; auch sind beide als „Abendlied“ bezeichnet. Von diesen beiden gehen wir dem letzten den Vorzug. In No. 2 schreiten die Stimmen fast ermüdend in gleicher Weise fort, was allerdings die Auffassung erleichtert, aber das Interesse keineswegs erhöht. Einige Dehnungen, wie z. B. auf „Grusse“ und „Schwan“ machen eine unangenehme Wirkung. Im vorletzten Tacte auf S. 9 der Partitur erscheint es als Härte, wenn nach dem Schlusse in Fmoll die vier Stimmen unisono mit *es* eintreten. Ein harmonischer Uebergang, etwa durch die erste Umkehrung des Septimenaccordes, wäre gewiss milder und auch bezeichnender gewesen.

Die Gesänge bieten übrigens den Sängern nicht die mindeste Schwierigkeit; nur eine genaue Beobachtung der sorgsam bezeichneten Vortragsweise wird zu wirksamer Ausführung erforderlich sein.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *B. Molique*. Op. 23. Zweite Sammlung der Lieder. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. Preis 16 Ggr.

Sinnige Wahl der Dichtungen, gewandte und geschmackvolle Führung der, wenn auch nicht eben überraschenden, doch wohlthuenden Melodieen, die sich höchst bequem, fast nur in dem Umfange einer Octave, bewegen, dazu eine sehr belebte und belebende Begleitung, interessante, oft recht eigenthümliche Harmonie, — das sind die Eigenschaften, die dieser Sammlung zur Empfehlung dienen und ihr Eingang verschaffen werden. Das dritte Lied: „Warum so fern?" dürfte den Vorzug verdienen.

Junge Lieder von *Wolfgang Müller*, für eine Tenor- oder Sopranstimme, componirt von Dr. *H. Marschner*. Op. 126. Hannover, in der Hofmusikalienhandlung von A. Nagel. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Die etwas prätiöse Bezeichnung: „junge Lieder" mag sich selbst vertheidigen, die Musik zu diesen jungen Liedern hat wirklich etwas Jugendlich-Frisches, und diese erfreuliche Eigenschaft wird ihnen zunächst einen guten Empfang bereiten. An vielen Stellen dringt der Quell schöner und frischer Melodie so vollkräftig hervor, dass man sich daran wahrhaft erquickt fühlt. Eine sehr sorgsame, zuweilen höchst bedeutsame Begleitung (die nur hier und da sich der Ueberfülle nähert) unterstützt die sehr dankbar behandelte Singstimme und hebt sie vortheilhaft hervor. Wenn wir im Ganzen die correcte, oft musterhafte Declamation dieser Lieder rühmen müssen, so fallen uns einige Stellen, die diesen Vorzug durchaus nicht verdienen, doppelt störend auf. So scheint uns in No. 3 (Rheinfahrt) nicht allein die gewählte Periodisirung mit ihren gleichmässig beibehaltenen Absätzen weniger glücklich gewählt, sondern auch häufig die Betonung verfehlt. Gleich der Anfang mit seiner unnatürlichen Pause nach „fahren" ist durchaus unvortheilhaft, und so scheint durch das ganze Lied der einmal angenommene Periodenbau dem vollen Eindrucke hinderlich zu sein, wiewohl wir einzelne treffliche Züge der Composition durchaus nicht verkennen.

Wenn uns das zweite Lied wegen seiner interessanten Form und originellen Auffassung schon ungemein lebhaft angesprochen hat, so erscheint uns doch der sechste Gesang: „Klingender Frühling," wie er als der ausgeführteste sich darstellt, auch als der schönste und gewiss wirksamste. Wie frisch und natürlich fliesst die Melodie dahin, von lebendigem Rhythmus, anregender Begleitung und reicher, schön geführter Harmonie getragen! Wie passt und rundet sich Alles so glatt und freundlich ab! Wie richtig sind die verschiedenen, wechselnden Regungen des Gefühls, die das Gedicht ausspricht, wiedergegeben, und wie ungezwungen gehen die kleinen, reizvollen Episoden aus dem Hauptgedanken hervor und zu ihm zurück! Dabei ist die Singstimme so dankbar, oft so brillant hingestellt, dass dieses Lied gewiss häufig erklingen und sich als Liebling erweisen wird. Kurz, von jungen, frischen Stimmen gesungen, werden diese „jungen" Lieder gewiss Alt und Jung ergötzen.

Sonntag auf dem Meere, Gedicht von *Frankl*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Hoven*. 24. Werk. Wien, bei P. Mechetti. Preis 30 Kr. C.-M.

Eine ansprechende Kleinigkeit, einfach und gemüthlich aufgefasst; die Singstimme, nur im Umfange der bequemsten Octave sich bewegend, ist meist deklamatorisch gehalten, die Begleitung dagegen ist sehr bezeichnend und in ununterbrochener Thätigkeit, leider! aber nicht ganz correct: mit den Verdoppelungen zumal nimmt es der Componist nicht eben sehr genau. Das Lied beginnt in D dur, und endigt, nach einer Episode, die nach B moducirt, in G dur. — Die Situation motivirt aber keineswegen die Beseitigung der ursprünglichen Tonart, deren Wiederaufnahme das Ganze offenbar besser und künstlerischer abgerundet hätte. Das Ganze hat überhaupt einen etwas dilettantischen Anstrich; doch wird es seine Freunde finden. *M.*

Nachrichten.

Leipzig, den 19. August 1844. Herr Organist *Becker*, der Einzige in hiesiger Stadt, welcher bisweilen Orgelconcerte veranstaltet, erfreute uns wieder einmal durch ein solches am gestrigen Tage in der Nicolaikirche. Wenn man durch die Trivialitäten, den äusseren Prunk bei innerer Hohlheit, das leidige Virtuosenthum, welche sich in der Tonkunst heut Tage so breit machen und nunmehr, den Musen sei Dank, ihren Gipfelpunct erreicht zu haben scheinen, so dass ein baldiger Umschwung der Dinge nicht wohl ausbleiben kann, — wenn man durch all' dieses musikalische Elend erschlafft und abgespannt ist, so thut es recht wohl, auch einmal ächte, gediegene Charactermusik zu hören. Solche wurde in dem gestrigen Concerte geboten, das zugleich durch Mitwirkung des Herrn *Hermann Schellenberg*, Organisten an der hiesigen Georgenkirche, noch ein anderweites Interesse erhielt; unseres Wissens ist Herr *Schellenberg* bis jetzt noch nicht öffentlich hier aufgetreten, er hat aber seinen Beruf hierzu bei dieser Gelegenheit unbestreitbar dargelegt.

Eröffnet wurde das Concert durch ein Praeludium vom Concertgeber, welcher sodann eine Fuge von *Händel*, ein ernstes würdiges Musikstück, mit seiner bekannten Meisterschaft vortrug. Diese bewährte sich auch in dem folgenden Chorale *Joh. Sebast. Bach's*: „Wenn wir in höchsten Nöthen sind," so wie in dem Adagio von *C. F. Becker* selbst, welches durch seine freundliche Anmuth einen schönen Gegensatz gegen die vorhergehenden strengeren Stücke bildete; besonders traten die Flötenstimmen des herrlichen Instrumentes darin hervor. Das bekannte wechselstimmige Recreare *Joh. Seb. Bach's* über ein Thema Friedrichs II., vorgetragen von den Herren *Becker* und *Schellenberg*, beendete den ersten Theil.

Im zweiten Theile der Concertgeber zunächst eine prachtvolle Fuge von *Händel* aus, ein Glanzstück, einem majestätischen Strome vergleichbar, der ruhig, wie in selbstbewusster Kraft, aber auch feurig und imposirend

überrascht. Nach einem zweiten Adagio von *Becker*, welches durch seinen milden Ernst das Gemüth des Hörers wieder in sich selbst zurückführte, folgte eine Fuge von *Seb. Bach*, die sich in ihren kunstvollen Verwickelungen, doch stets klar, wie ein reiches, durchsichtiges Arabeskenwerk darstellte. Des grossen Meisters Choral: „Schmücke dich, o liebe Seele" bildete den Uebergang zu *Mozart's* geistreicher Fantasie und Fuge, vorgetragen von den beiden erwähnten Herren. Sie machte einen würdigen Beschluss und gab zugleich zu interessanten Vergleichungen zwischen *Händel*, *Bach* und *Mozart* Veranlassung, den Letzteren characterisirt die freiere Form und das stärkere Hervortreten des melodischen Elementes. —

Wir sind dem Concertgeber für diese schöne Spende zu aufrichtigem Danke verpflichtet und können den Wunsch nicht unterdrücken, dass dergleichen Aufführungen öfter wiederholt werden möchten. Sie würden gewiss einen mächtigen Einfluss auf das verwöhnte Publicum äussern und zur Läuterung des Geschmackes viel beitragen. Stücke, wie die namentlich im zweiten Theile des gestrigen Concertes ausgeführten, sind ganz hierzu geeignet, und wenn auch Anfangs die Theilnahme nicht allzugross wäre, so würde dieselbe gewiss allmälig sich steigern. Alles Gute reift ja nur nach und nach. Das gestrige Concert, welches zum Besten der durch Wasser Verunglückten in Westpreussen gegeben wurde, war ziemlich besucht, und wenn man auch dabei dem wohlthätigen Zweck etwas zu Gute rechnen will, so dürfte doch immer noch eine hinreichende Anzahl wahrer Musikfreunde übrig bleiben, gleichsam ein Mittelpunct, um den sich nach und nach immer Mehrere reihen würden. — *e.*

Die Pariser Musik im Sommer. — Das Riesenconcert. — Berlioz.

Ein öffentliches musikalisches Treiben verschwindet in Paris während des Sommers keineswegs. Zwar zerstreut das sogenannte Landleben die hiesige vornehme Welt auf einige Monate (die Musik zerstreut sie immer), allein es bleibt doch noch so viel zurück, um das hiesige Gesellschaftsleben nicht geradezu monoton zu machen. Abstrahirt man von dem niedrigsten Musikantenwesen, das hier den Noten- und Tonhandel wohl erbärmlicher treibt, als man sich dies in Deutschland je könnte träumen lassen, so muss man die allgemeine Masse des Dargebotenen unbedingt loben. Musikalische Paradiese mag es wohl nie gegeben haben, und die bis zu *Beethoven* in einem fortwährenden Steigen begriffenen Erscheinungen mögen, wenn sie Unkraut unter dem Weizen sahen, noch mehr gelitten haben, als wir, denen die Natur das edle Samenkorn versagt hat. Es ist uns angeboren, das Ideellere immer hinter oder vor uns zu sehen, und in der Tonkunst haben wir, so die Vergangenheit denkend, wohl Recht, um sie, als um eine verlorene bessere Aera der Kunst, zu trauern. Ein Blick in die Zukunft wird uns in keine bessere Stimmung versetzen. Der Lebensstrom hat sich indess nie Dämme vorschieben lassen, und so wollen wir einer späteren Generation und unserer Hoffnung selbst das Glück nicht versagen. —

Ich habe in diesen Blättern früher schon den Punct berührt, dass in der französischen Kunstrichtung ein gewisser Grad von Leichtigkeit nicht zu verkennen sei. Je grösser der Künstler, desto mehr verschwindet die Type des Nationalen in seinen Werken. In den unteren Kunstregionen des französischen Bodens hingegen hat die Claviercompositionswuth, mit den Chansons's, den Tanzen, den Etuden, von je her eine grosse Rolle gespielt. So möge man denn nicht wenig überrascht sein, wenn hier der Ernst der besseren Kunstrichtung in einer Erscheinung thätig ist, die an und für sich selten, und in Paris mehr als dies genannt werden darf.

Mad. *Jeanne Farrenc*, eine Schülerin von *Reicha*, liess vor Kurzem hier ihre Compositionen öffentlich aufführen. Schon im Jahr 1840 wurde im Conservatorium eine Ouverture (in E-dur) für grosses Orchester von ihrer Composition gegeben, und unter den 31 von ihr erschienenen Werken sind die meisten, bei eben so lebendigem als ernstem Style, von wirklichem Werthe. Ein im letzten Concerte ausgeführtes Quintett ist vortrefflich und überraschte allgemein, eben so ein Trio und mehrere andere, grösstentheils für Clavier geschriebene Stücke. Mad. *Farrenc* executirte mit ihrer talentvollen Tochter die Clavierpartieen selbst, und hatte sich des Beifalls aller Musikkenner in hohem Grade zu erfreuen. Da sie eine nicht unbeträchtliche Anzahl von ungedruckten Werken, worunter eine Symphonie in C-moll, Ouverturen und Clavierfugen, besitzt, so steht zu erwarten, dass wir im nächsten Winter jene interessante Erscheinung noch näher kennen lernen werden. Mad. *Farrenc* ist Lehrerin am Conservatoire und Pianistin der Herzogin von Orleans. Dem Vernehmen nach wird sie auf einer Kunstreise nach Deutschland berühren.

In vielen Kreisen ist die Verehrung classischer, namentlich von Deutschland herstammender Musik hier eine grosse. Vor einigen Wochen hörte ich einen achtjährigen Knaben, *Camille St. Jaens*, *Mozart*'sche Clavierconcerte und *Bach*'sche Fugen in einer Weise vortragen, wie ich, obgleich ich schon viele Wunderkinder gehört habe, dies nie für möglich gehalten hätte. Die Inspiration des Knaben war durchaus bewundernswürdig, und man konnte wirklich sagen, dass, wie ein grosser Naturforscher sich ausdrückt, der Geist bei ihm die Finger polarisire. — *Spohr*, der sich ungefähr vierzehn Tage hier aufhielt, hat vor Kurzem Paris verlassen. *Habeneck* liess eine seiner Symphonieen aufführen, und gab ihm von der allgemeinen Fähigkeit des berühmten Orchesters einen besonderen Beweis in der Execution der *Beethoven*'schen Pastoralsymphonie. — Die Lieder des seit längerer Zeit hier anwesenden Componisten *Rücken* gefallen allgemein, und deutsche Gemüthstiefe dringt sichtbarer Weise immer mehr in das Herz des französischen Volkes. *Rücken* ist mit der Composition einer neuen Oper beschäftigt. Die hiesigen Bühnen leiden an einer allgemeinen Ebbe, und nach der Scene von *Auber* ist Nichts, was der Beachtung werth ist, erschienen. —

Am 1. August fand hier im Palaste der Industrieausstellung ein Riesenconcert Statt, das Herr *Berlioz* di-

rigirte. Die Anzahl der Executanten belief sich auf 950. Herr *Tilmant*, der Orchesterdirector der italienischen Oper, hatte die untere Leitung übernommen, und die Gesanglehrer *Banderali*, *Benoist*, *Laty*, *Dietsch* und *Tariot* leiteten den Gesang. Ausserdem befanden sich im Chore 23 Sänger von Ruf, die aber mehr pro forma, als um wirklich thätig zu sein, sich eingefunden hatten. Die Neugier war gross, die Masse der Zuhörer ebenfalls. Das Gouvernement soll mit diesem Musikfeste die gekrönten Fabrikanten bei Gelegenheit der Industrieausstellung haben honoriren wollen, doch soll Herr *Berlioz* auch bei den Kosten selbst betheiligt gewesen sein. Das Programm war folgendes: 1) Ouverture zur Vestalin von *Spontini*. 2) Scene aus dem dritten Act der Armida von *Gluck*. 3) Marche au supplice, Fragment de la Symphonie fantastique von *Berlioz*. 4) Gebet aus Moses von *Rossini*. 5) Ouverture zum Freischützen von *Weber*. 6) Hymne an Frankreich von *Berlioz*. 7) Das Gebet aus der Stummen von *Auber*. 8) Nationalgesang aus Charles VI. von *Halevy*. 9) Gesang der Arbeiter, eine zu diesem Feste componirte Cantate von *A. Meraux*. 10) Finale aus der Cmoll-Symphonie von *Beethoven*. 11) Chor der Dolchweihe aus den Hugenotten von *Meyerbeer*. 12) Hymne an Bachus aus Antigone von *Mendelssohn*. 13) Oraison funèbre et apotheose, final avec Choeurs et deux Orchestres, de la Symphonie funèbre et triomphale von *Berlioz*.

Allgemein war das Erstaunen, als man die erwartete Wirkung des Orchesters vermisste. Obgleich man nur einen Theil des Gebäudes zu einem Saale eingerichtet hatte, war letzteres jedoch so gross, dass für den, der sich nicht unmittelbar in der Nähe des Orchesters befand, die Wirkung sehr matt ausfiel. Zweihundert Executanten machen in einem verhältnissmässigen Saale mehr Effect. Da nicht weniger, als acht Paar Pauken in Thätigkeit waren, dabei die grossen Trommeln und die neuen Blasinstrumente von *Sax* ebenfalls das Ihrige thaten, so machten sich die Compositionen, in denen jener Instrumente besonders gedacht war, wie unter andern *Halevy's* Nationalgesang, besonders gut. Er erregte theils auch von politischer Seite einen wahren Beifallssturm und musste wiederholt werden. In Betracht einer so grossen, immerhin schwer zusammenzuhaltenden Masse war die Leitung im Allgemeinen sehr zu loben. Schwächeres, als das Fragment aus der phantastischen Symphonie hat aber *Berlioz* bisher noch nicht von sich hören lassen. *Berlioz*, der sich überhaupt nur in Phantastereien bewegt und nicht die mindeste gefallende Kraft besitzt, hätte am Wenigsten nöthig, eine seiner Compositionen noch obendrein phantastisch zu nennen. Das Stück erschien mir als ein offenbarer Unsinn, und es ist mir durchaus unbegreiflich, wie man es wagen kann, mit dergleichen öffentlich aufzutreten. Die Trauerrede mit der Apotheose wird man vermuthlich in Deutschland schon gehört haben. Was ist Reflexion, was erheucheltes Leben, wenn nicht dieses? was soll überhaupt für gemacht gelten, wenn nicht eine Composition, zwischen deren einzelnen Tacten man den Componisten immer stehen und sich fragen sieht, was er nun weiter machen solle? *Berlioz* mag sehr viel Enthusiasmus für gute Musik haben, er führt wenigstens immer das Bessere mit dem Seinigen auf, aber bestehen die Handlungen einer edlen Natur nicht eben darin, dass sie ihre Eigenthümlichkeit erkennt und nicht über ihr natürliches Wesen hinausgeht? Wir werden uns nicht zu anderen Geistern machen, als wir sind, und aus einem uns gegebenen empfangenden Talente ein productives zu schaffen, steht nicht in unserer Gewalt. Im Elemente des Tones selbst liegt etwas Uebersinnliches, Erhebendes, und wenn recht viele Massen im Character der Feierlichkeit oder der Trauer aufgewühlt werden, so glaubt die Menge, diese Fluth des Tonelementes komme auf Rechnung der Kunst. Wie ist es einer edlen Natur, wenn sie begriffen hat, was *Beethoven's* Cmoll-Symphonie innerlich bedeutet, und was eine solche Kunstform innerlich zu besagen habe, möglich, dieses zerfliessende Schmollen eines blasirten Innern objectiviren zu wollen? Allerdings beweist der, der nicht zu erkennen vermag, dass die Kunstform nichts Aeusseres, sondern der Abdruck des Geistes ist, nur, dass er vom inneren Wesen der Kunst keine Vorstellung hat. Und selbst wenn eine geistige Masse für einen solchen Process vorhanden ist, handelt es sich noch um das den Lebensreichthum seines Innern aus sich herausbauende Ich. Viele Leute geben ihr Ich, aber was für eines! — Es versteht sich von selbst, dass dergleichen jeden wahren Verehrer der Kunst nur deswegen in Anspruch nimmt, weil das Bessere dadurch offenbar leidet. Denn man kann das Bessere nicht erkannt haben, wenn man das Schlechte neben ihm lobt. Das Schicksal von dergleichen Werken ist zu gewiss, als dass ihre Existenz selbst andere Misstände, als diese, mit sich führen sollte. Das Volk schaut immer dahin, wo der meiste Lärm ist, und da eine Partitur glücklicher Weise nicht selbst zu schreien anfangt, so ist nach erfolgter Unthätigkeit des Componisten Alles vergessen und vergeben. *B.*

Feuilleton.

Die Berliner Theaterverwaltung soll einer neuen Gestaltung unterliegen, und zwar soll die der Oper von der des Schauspiels ganz getrennt werden, jene wieder unter die Leitung des Grafen von *Redern* kommen, diese unter dem bisherigen Intendanten Herrn von *Küstner* verbleiben.

Am 27. Juli wurde *Sophocles'* Antigone mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik in Hamburg zum ersten Male aufgeführt und machte einen gewaltigen Eindruck auf die Zuhörer. Sie ist seitdem bereits mehrere Male wiederholt worden.

Das grosse Pariser Musikfest (s. S. 464 d. Bl.) hat am 1. August unter *Berlioz'* Leitung Statt gefunden; es war stark besucht und die Ausführung, trotz dem nicht akustischen Gebäude, sehr gelungen. Die Vocalpartieen sprachen noch mehr an, als die instrumentalstücke. Die Einnahme betrug 37,000 Franken.

In Dresden wurde am 4. August *Auber's* „Schwarzer Domino" zum ersten Male mit vielem Beifalle gegeben, der namentlich Frau *Spatzier-Genisiomo* (Angela) zu Theil ward, welcher ihr den Herren *Mitterwurzer* (Graf Julien), *Hebringer* (Massaroni), *Wächter* (Lord Elfort). — Ebendaselbst hält sich jetzt — ausser Meyerbeer, welcher einige Zeit da bleiben will, um ungestört an seiner neuen Oper zu arbeiten — die schwedische Hofsängerin Fräul. *Jenny Lind* auf, die als ein bedeutendes Talent geschildert wird

Am 30. Juli starb in Carlsbad *Wolfgang Amadeus Mozart*, der jüngere Sohn des grossen Tonmeisters, 53 Jahr alt. Bekanntlich war er ein geschätzter Pianofortevirtuos und Componist und hat sich namentlich in Lemberg als Musikdirector um die Hebung der dortigen Kunstzustände grosse Verdienste erworben.

Tichatschek hat mit bedeutendem Erfolge in Hamburg eine Reihe von Gastrollen gegeben.

Am 19. Juli wurde in Schwartzenbeck (unweit Hamburg) von dem Sängervereine dieses Ortes in Verbindung mit denen von Bergedorf, Battenberg und Trittau ein Gesangfest gehalten.

Am 24. Juli fand ein grosses Sängerfest in Schleswig Statt. Am Morgen wurde in der Domkirche ein geistliches Concert unter Leitung des Musikdirectors *Bollmann* aus Schleswig gegeben und darin ein Chor aus *Rossini's* Stabat mater, Ode von *Klopstock* „An den Unendlichen," componirt von *Bieser*, und *Händel's* Halleluja aus dem Messias aufgeführt. Des Nachmittags war Festconcert im Freien, wobei Musikdirector *Grädner* aus Kiel zwölf deutsche Lieder aufführte. Zu dem Concert in der Kirche wurden 3500 Eintrittskarten ausgegeben; die Zuhörer bei dem Gesang im Freien schätzte man auf 14— 16,000. — Das Fest soll nächstes Jahr wieder gehalten werden, wahrscheinlich im Vereine mit den Elbliedertafeln als „Norddeutsches Sängerfest."

Nicht minder festlich wurde in Zweibrücken das eilfte pfälzische Musikfest unter *Felix Mendelssohn Bartholdy's* Leitung begangen. Der erste Tag brachte *Mendelssohn's* Oratorium „Paulus," der zweite *Beethoven's* Dmoll-Symphonie, Ouverture von *Möhring* aus Zweibrücken, *Mendelssohn's* „Erste Walpurgisnacht," und Bundeslied von *Marschner*. Der Besuch war sehr zahlreich. — Das zwölfte pfälzische Musikfest wird nächstkünftigen Sommer in Kaiserslautern unter der Leitung des Capellmeisters *Franz Lachner* aus München gefeiert, welcher eine Ouverture besonders dazu componiren wird. Ausserdem sind zur Aufführung bestimmt *Händel's* Oratorium Samson, *Mozart's* Esdur-Symphonie, *Mendelssohn Bartholdy's* 42. Psalm.

Ankündigungen.

Bei **Joh. Ph. Diehl** in Darmstadt ist erschienen:

Theoretisch-practische

Anleitung zum Orgelspielen

von

C. H. Rinck.

Zweite vermehrte und verbesserte Auflage.

3 Thlr. preuss. oder 5 Fl. 24 Kr.

Partiepreis bei Abnahme von 10 Exemplaren 2 Thaler oder 3 Fl. 36 Kr.

Novitäten von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welche so eben versandt und durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Bockmühl, R. E., 2 Melodies de Donizetti, arr. p. Vcelle avec Accomp. de Piano. Op. 50. 14 Ggr.

Burgmüller, Ferd., „Der Carneval von Venedig." Favorit-Thema von Paganini, variirt für Pianoforte. 8 Ggr.

Canthal, Aug. M., Polka militaire, für grosses Orchester. 1 Thlr. 12 Ggr.

— — do do für Pianoforte. 6 Ggr.

— — Sehnsuchtspolka, für Pianoforte. 6 Ggr.

Cramer, J. B., 12 nouvelles Etudes en forme de Nocturnes, pour Pianoforte à 4 mains, Op. 96, in 4 Bande. 2 Thlr. 8 Ggr.

— — „Les 2 styles"; Ancien et moderne. Fantaisie capricieuse, pour Piano. Op. 97. Neue Ausgabe. 12 Ggr.

Dotzauer, J. J. F., Practische Schule des Violoncellspiels. Op. 155. 4 Abtheilungen in Einem Bande, mit Schuberth's musikalischem Fremdwörterbuch als Pramie. 4 Thlr.

Franck, C. A., Eglogue (Hirtengedicht) für Pianoforte. Op. 3. 18 Ngr.

Kalkbrenner, Fr., „Les Soupirs." 2 Nocturnes, Op. 124, arr. für Violine oder Vcelle u. Pfte von C. Schuberth. 16 Ggr.

Krebs, C., „Seemann's Liebchen." Lied für Sopran mit Violine oder Violoncelle obligat und Pianoforte. Op. 65. 4 Thlr.

— — „Schiffer's Abendlied." Op. 58, für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Mary." Romanze, Op. 70, für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Mein Herz ist im Hochland." Lied für Gesang mit Guitarre. 6 Ggr.

Krug, G. (Preis-Componist), Adagio und Rondo für Pianoforte und Violoncelle. Op. 4. 20 Ggr.

Schmitt, J., Erster Lehrmeister im Pianofortespiel. Zweiter Cursus compl. in Einem Bande. 4 Thlr. 6 Ggr.

Schuberth, C., 6 Caprices de Concert, pour Violoncelle avec Piano. Op. 4. 4 Thlr. 2 Ggr.

— — Fantaisie brill. sur des Themes italiens, Op. 7, pour Violoncelle avec Piano. 20 Ggr.

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig sind erschienen:

Labitzky, Jos., Vereinigungstänze. Walzer. Op. 98.

— — Erinnerung an Giesshübel. Quadrille. Op. 103.

— — Natalien-Walzer. Op. 104.

— — Mazurka. Op. 105.

— — Almachs-Polka, Adelaiden-Polka, Norfolk-Polka.

Für Pianoforte zwei- und vierhandig, im leichten Arrangement für Pianoforte, für Flöte, für Orchester.

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Rienzi,

der Letzte der Tribunen.

Grosse tragische Oper in fünf Acten

von

Richard Wagner.

Vollständiger Klavierauszug, 2 Bände.

Preis 16 Thlr.

Daraus einzeln No. 1 — 14 à 7½ Ngr. bis 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Ouverture für das Pianoforte 20 Ngr.

Dieselbe zu 4 Händen 1 Thlr. 5 Ngr.

Erstes Potpourri daraus für das Pianoforte 22½ Ngr.

Der vollständige Klavierauszug für das Pianoforte ohne Worte, so wie andere übliche Arrangements von *C. Czerny, A. B. Furstenau, A. Hunsel, F. A. Kummer* und *Fr. Schubert* sind unter der Presse und werden schnell hinter einander erscheinen.

Die Ouverture in Partitur, lithographirt, Preis 2 Thlr., ist durch uns zu beziehen.

„Der fliegende Holländer,"

romantische Oper in drei Aufzügen, von demselben Componisten, wird in vollständigem Klavierauszug und in einzelnen Nummern binnen wenigen Wochen ausgegeben.

über die unsrige erhoben werden soll, gehört auch folgende:

S. W. Jones sagt S. 11.: „Einige dieser (indischen) Moden oder Tonarten haben einen „eigenthümlichen Charakter: eine That„sache, die von jenen Tonkünstlern genau „erwogen zu werden verdiente, welche alle „Tonarten zu einer faden Einförmigkeit her„abwürdigen; und ihre wahre Schönheit, „die aus der Mannigfaltigkeit entspringt, „einer naturwidrigen, (?) geist- und ge„schmacklosen (?) Temperatur aufopfern „mögten."

Und Hr. v. D. setzt hinzu: „Wie weit ist die „alt-indische Musik hierin der unsrigen „überlegen? Zwar hat eine jede Tonart „auch in unserm System ihren eigenen „Charakter; aber wie wenig Tonsetzer be„mühen sich ihn richtig aufzufassen, oder „zweckmässig anzuwenden!" —

sodann gleich darauf:

„Eine vollkommene Temperatur (sagt mit „Recht Vogler,) ist in der Theorie unmög„lich, in der Praktik unausführbar; die Cha„rakteristik der Töne besteht u. s. w." —

Das alles ist zwar im Ganzen richtig; aber jene Worte: „wie weit ist die alt-indische M. hierin der unsrigen überlegen!" enthalten ein Urtheil, das ohne Erörterung nicht hingehen kann. Nach gerade sollten doch über den Temperaturstreit die Akten geschlossen seyn. Denn dass eine völlig gleichschwebende Temperatur, womit sich grosse Mathematiker (z. B. ein Lambert,) die Köpfe zerbrachen, nicht allein inpraktikabel ist, sondern, wenn sie auch statt fände, doch der Musik sehr nachtheilig seyn würde, ist eben so klar, als dass ohne regelmässige Temperatur keine Harmonie in unserm Sinne, (d. h. um es kurz zu sagen, die einer kontrapunktischen Bearbeitung fähig wäre) entstehen kann. Die Alten (Griechen und Römer) kannten sie — trotz der neulich in dieser Zeitung aus dem Cicero angeführten Stelle — gewiss eben so wenig, als die Indier, und konnten sie nicht haben, ob es gleich ungereimt wäre, zu behaupten, sie hätten immer im Einklange gesungen oder gespielt, und nicht, wenigstens zuweilen, ihre Melodieen mit andern harmonirenden (sekundirenden) Tönen begleitet. Die allzugrosse Verschiedenheit ihrer Tonleitern, (welche freylich ihre Melodieen sehr charakteristisch machte,) und eben deshalb die äusserst genaue Bestimmung und Berechnung jedes einzelnen Tones, wodurch er sein unveränderliches Maass von Schwingungen erhielt, machte ihnen die Temperatur und mithin die Entdeckung unsrer Harmonie unmöglich. Dazu kam, dass sie nur den Ausdruck mannigfaltiger Affekte in Tönen suchten, und ihnen die psychologisch-musikalische Bemerkung: jeder Affekt habe seinen eignen Ton, nicht entging. Nun hatten sie hiermit vollauf zu thun, und ihre musikalische Theorie erstreckte sich nur auf zwey Dinge: theils die Verhältnisse der Töne in ihren alten Volksmelodieen (dorischen, phrygischen u. a.) welche ihnen dabey zum Vorwurfe (Objekt) dienten, genau zu bestimmen, theils, nach Maasgabe dieser Tonweisen anzugeben, wie ein oder das andere Intervall (oder die Tonart) zum Ausdruck dieses oder jenes Affekts zu gebrauchen sey. Ersteres war Sache der mathematischen Toulehrer (z. B. des Pythagoras), lesteres der Aesthetiker (z. B. des Aristoxen). Sobald aber nach der politisch-religiösen Total-Umwandlung Europa's die Musik nur als Vehikel christlicher Andacht figurirte — eines Gefühls, das alle übrigen Affekten verschlingt, oder bis zur scheinbaren Erstarrung einhüllt; so verloren auch die einzelnen Töne der alten Moden an innerer Bedeutsamkeit, welche die Minstrels ihnen vergebens wieder zu verschaffen suchten. Nun war schon der Weg zu einer neuen Revolution in der Musik gebahnt. Die Erfindung oder vielmehr Ausbildung eines Instruments, worauf ein Einziger Mensch mehrere mathematisch-

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene. Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen des Scribe von Jul. Franeke. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Texte	6	—
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Handen arrangirt	—	20
Beethoven, L. v., Ouverture zur Oper: Fidelio für 2 Pianoforte zu 8 Handen einger. von G. M. Schmidt.	1	—
Beyer, F., Les premiers Succès. Variations et Rondeaux pour le Piano sur des motifs favoris. Op. 73. Cah. 1. 2 à	—	20
Chopin, F., 2 Nocturnes pour le Piano. Op. 55.	—	20
— — 5 Mazurkas pour le Piano. Op. 56	—	25
Duvernoy, J. B., La Polka nationale. Bagatelle pour le Piano sur le motif favori de Baden-Baden. Op. 154.	—	15
— — 2 Fantaisies pour le Piano sur les motifs de la Sirène. Op. 155. No. 1. 2 à	—	15
E. H. z. S., 7 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte	1	—
Lecarpentier, A., 2 nouvelles Fantaisies mignonnes sur les motifs de Mlle. Puget: La petite Bergère ou le Charme de la voix. Les Amours de Michel et Christine pour le Piano. Op. 91. No. 1. 2 à	—	10
— — Polka favorite variée pour le Piano. Op. 95	—	15
Le Couppey, F., 12 Etudes expressives pour le Piano.	1	5
Mozart, W. A., Oeuvres de Piano. Cah. 13. Nouvelle Edition.		
Daraus einzeln:		
No. 1. Quatuor pour Piano, Violon, Viola et Violoncelle. G moll	1	10
„ 2. Quatuor pour dito dito. Es dur	1	10
„ 3. Sonate pour Piano et Violon. G dur	—	15
Raff, J., 4 Galops brillants pour le Piano. Op. 5.	—	15
— — Morceau instructif. Fantaisie et Variations brillantes pour le Piano. Op. 6	—	25
Voss, C., Allegro agitato, Andante religioso e Finale. Concertstück in Form des Concertino für Pfte. Op. 34.	1	15
— — Morceau burlesque de Salon pour le Piano. Op. 36.	—	15
— — Fantaisie élegante pour le Piano sur l'Opéra: La Sirène d'Auber. Op. 39	—	15

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Theoretisch-praktische
Anleitung zum Violinspiel
für
Dilettanten,

namentlich auch Schullehrer, Seminaristen und alle Solche, denen es an Gelegenheit oder Mitteln zu einem gründlichen Unterrichte in der Violinspielkunst fehlt,

daher

mit besonderer Rücksicht auf den Selbstunterricht

von

Friedrich Barnbeck,

Mitglied der königl. Würtembergischen Hof-Capelle.

Bevorwortet

von

G. Schilling.

Kl. 4. broch. 21 Ggr. oder 1 Fl. 30 Kr.

In der Vorrede sagt *G. Schilling* über dieses Werk unter Anderem: „So stehe ich nicht an, das Buch allen den Personen, die auf dem Titel genannt worden sind, angelegentlichst zu empfehlen. Ich habe die Ueberzeugung, dass zur Erreichung ihres Zwecks und zur Befriedigung ihres Bedürfnisses noch kein besseres, einfacheres und bequemeres Hülfsmittel geboten wurde. Nur mit einiger guten Anlage begabt und mit Verstand, Aufmerksamkeit und Fleiss dieses Buch benutzt, meine ich, muss Jeder, der sonst die nöthigen, allgemein musikalischen Vorkenntnisse hat, sich selbst so weit herausbilden können in der Kunst des Violinspiels, dass er diejenigen Geschicklichkeiten und Fertigkeiten darin, welche er, ohne eigentlicher Künstler zu sein, zu seinem Berufe bedarf, hinlänglich besitzt."

Stuttgart.

Hallberger'sche Verlagshandlung.

Weber'sche Tactmesser,

ein billigeres Ersatzmittel der *Mälzel*'schen Metronome, sind durch alle Musik- und Buchhandlungen, in Leipzig von *Ernst Schäfer* für 15 Ngr. zu beziehen.

Ein Trompeter,

geübt, und allen zeitgemässen Anforderungen entsprechend, sucht bei einer Hofcapelle ein sicheres Engagement. Auf portofreie Adressen, unter der Chiffre **E. T.,** wird durch die Buchhandlung von *B. Hermann* in Leipzig nähere Auskunft ertheilt werden.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Braute von Venedig**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur werden Mitte September zur Auslieferung bereit sein, und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich nur von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Bitten zu beachten!!

In verschiedenen Zeitungen zeigt die *Schlesinger*'sche *Musikalienhandlung* Novitäten an, unter denen sich auch Compositionen von *Gung'l* befinden, mit Hinweglassung des in diesem Falle wichtigen Vornamens.

Um jeder hieraus entstehenden Verwechselung vorzubeugen, erlauben wir uns, ein geehrtes Publicum darauf aufmerksam zu machen, dass die beliebten und allgemein verbreiteten Compositionen von

Josef Gung'l

vor wie nach in unserem Verlage erschienen, und erscheinen werden, hingegen die in der Schlesingerschen Handlung erschienenen von *Johann Gung'l*, und für jetzt dessen drei erst erschienene Tanze sind.

Diese Erklärung wird durch das *Titelblatt* der von Herrn *Schlesinger* edirten Tanze um so nothwendiger, da auch *dieses* zu Verwechslungen leicht Veranlassung gibt, der Vorname ist auch hier nur durch

J. Gung'l

bezeichnet, was jeder eben so gut für *Josef* als *Johann* lesen kann; ferner findet sich aber auch auf diesem Titel die Bemerkung:

Verleger von Gung'l (welcher?) Kriegerlust, Oberländler, Siegenen-Gallop und Polka für Pianoforte von (Damke — ? — !!!), welche Compositionen sammtlich in unserem Verlage von *Josef Gung'l* erschienen, und zu denen beliebtesten und verbreitetsten Compositionen gehören.

Berlin, im August 1844.

Ed. Bote und **G. Bock.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. № 36. 1844.

Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Musikalische Prüfungen in Prag. Das zweite Liederfest des thüringer Sängerbundes. — *Ankündigungen.*

Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

Dritter und letzter Artikel.

Mitgetheilt von Mosewius.

Dem Verzeichnisse *Bach*'scher Cantaten in No. 28 dieser Blätter ist die Bemerkung vorangestellt, dass darin wahrscheinlich manches Zweifelhafte enthalten sein dürfte. Diese Voraussetzung gründet sich mit auf die eigene Erfahrung, welche ich in der mir zunächst zugänglichen, grösstentheils selbsteigen zusammengestellten Sammlung gemacht habe. Unter den in der Bibliothek des königl. academischen Instituts für Kirchenmusik zu Breslau von mir vorgefundenen zehn Cantaten, deren Mittheilung sie einer angesehenen Musikhandlung verdankt, trägt die mit in das vorstehende Verzeichniss aufgenommene: „Wer sucht die Pracht, wer wünscht den Glanz" auch nicht die geringste Spur *Bach*'schen Geistes, und würde ich sie nach meinem besten Dafürhalten nur dann für ächt halten, wenn sich das Autographon *Bach's* davon auffinden liesse. „O Jesu Christ, meines Lebens Licht" besteht blos aus dem durchgeführten Chorale und scheint unvollständig mitgetheilt zu sein. „Widerstehe doch der Sünde" enthält zwei Arien und ein Recitativ für die Altstimme; „Meine Seele rühmet" dasselbe für den Tenor; beide sind ohne Chor und Choral und ihre Vollständigkeit daher fraglich. Die Arie in der letzteren: „Deine Güte, dein Erbarmen," mit den bei *Bach* so ungewöhnlichen Rosalien, kommt mir auch bedenklich vor. — Nachträglich sind noch folgende Cantaten dem obigen Verzeichnisse hinzuzufügen:

Ach Gott, wie manches Herzeleid in C. Dom. 9. p. T.
Ach Gott, wie manches Herzeleid in A. Dom. 2. p. Epiphanias.
Bringet dem Herrn Ehre (D dur).
Christe, du Lamm Gottes.
Denn du wirst meine Seele. B dur.
Gott ist mein König (glückwünschende Kirch.-Cantate).
Ich hab' in Gottes Herz und Sinn. Dom. Septuagesima.
Lasst uns das Jahr vollbringen.
Lasset uns ablegen die Werke. Mariae Empfängniss.
Nach dir verlanget mich.
Wir danken dir Gott. D dur.
Wir müssen durch viel Trübsal. G moll. (Mit einleitendem Orgelconcert.)

Wir finden für die obigen Kirchenmusiken eine doppelte Bezeichnung. Sie sind theils „Cantate," theils „Concerto" benannt; auch finden sich einzelne mit der Bezeichnung: „Dialogus." — Concerto scheint eine Cantate zu bezeichnen, in welcher das Orchester im Ganzen oder mit einzelnen Instrumenten concertirend auftritt. Mehrere dieser Tonwerke sind mit Orchesterstücken — Symphonieen benannt — eingeleitet, auch wird in einigen der Gesang durch ein eingeschaltetes Musikstück unterbrochen. — So beginnt das Concerto: „Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe" mit einer Symphonie für drei Violinen, drei Violen, drei Violoncellen und Continuo, zwei Oboen, Taille und zwei Corni di Caccia; — „Am Abend aber desselbigen Tages" mit einem höchst anmuthigen, die Ruhe des Abends darstellenden Instrumentalstück; — „Kommt, eilet und laufet" mit einer aus zwei umfangsreichen Sätzen (einem Allegro und einem Adagio) bestehenden Symphonie. — „Geist und Seele sind verwirret" enthält zwei Symphonieen mit obligater Orgel. — „Die Elenden sollen essen" beginnt mit einer Symphonie über den in die Trompeten gelegten Choral: „Was Gott thut das ist wohlgethan." — Dies Tonstück bietet uns dadurch eine bei der Besprechung der Cantaten übergangene Form der Choralbearbeitungen. Eine andere bisher unerwähnt gebliebene findet sich noch in der Cantate: „Es ist nichts Gesundes an seinem Leibe," in deren Einleitung, einem freien Chore, die erste Zeile des Chorals: „Herzlich thut mich verlangen" als Cantus firmus im Basse erscheint. Ein einfaches klagendes Motiv schwebt darüber und wird das ganze Stück hindurch von der Geige festgehalten; in dem frei sich entfaltenden Chore tritt dann der bezeichnete Choral mit allen Zeilen, von drei Posaunen und dem Cornett, vierstimmig vorgetragen, nach und nach dazwischen hinein. — Wie die Solostimmen im Gesange vielfältig und reich in diesen Kirchenstücken bedacht sind, so hat *Bach* nicht geringere Aufmerksamkeit auf die Soloinstrumente gerichtet. Wir finden viele Solo's für die Violine, in „Wachet auf, ruft uns die Stimme" sogar ein Solo für die Violino Piccolo (Terzgeige). Auch das Violoncello Piccolo, Gamben, Violone, Flote, Oboe di Caccia, Fagott, Horn, Trompete, Orgel und Laute treten als Soloinstrumente auf; am Meisten die Geige, die Oboe, die Oboe di Caccia und die Trompete. Ausser diesen Instrumenten findet sich noch häufig den Oboen eine Altoboe (Taille)

beigesellt; auch die Oboe d'Amour wird — und gemeinhin in Verbindung mit Flöten — benutzt. — In dem Psalm „Aus der Tiefe" steht eine Solooboe in B (wie unsere B-Clarinette), eine Schreibart, die mir noch nirgends aufgestossen ist. — In einigen Cantaten finden sich noch statt der Fagotte die alten Sardune bezeichnet vor. — Die Hörner werden in den Partituren von den Jagdhörnern unterschieden; letztere sind wahrscheinlich die noch in vielen Kirchen aufbewahrten grossen Hörner, welche wegen ihrer einfachen Windung stärker tönen. — Die Trompeten bieten bei heutigen Aufführungen dieser Werke die meisten Schwierigkeiten dar; sie sind grösstentheils für Clarinblläser geschrieben, in einigen Stücken mit drei Trompeten bezeichnet: Clarini die beiden ersten, Principal die dritte. Aeltere Männer werden sich noch erinnern, in ihrer Jugend bei den Trompeterchören auf den langen Trompeten mit sehr engen Mundstücken die Clarinsolo's gehört zu haben, welche sich gemeinhin im Umfange von *g* bis *c* und *d* bewegten; wie sehr auch die Behandlung der Blechinstrumente sich in neuerer Zeit vervollkommnet hat, jener Clarinton ist dennoch ganz verloren gegangen. Mundstücke und Verkürzung des Instrumentes durch öftere Windungen der Rohre erschweren das Tractament der Höhe. Am Meisten ähnelt jener Ton dem der Clarinette, nur dass er bei grosser Weiche mehr Fülle hatte, als dieser. Ich habe die Gewohnheit, bei Aufführungen *Bach*'scher Werke, z. B. des Magnificat in Es, die ersten Trompetenstimmen für Trompeten von höherer Stimmung umzuschreiben, und die ihren Umfang überschreitenden oder von ihnen nicht mit Leichtigkeit auszuführenden Stellen den Clarinetten zu geben, diese aber überhaupt, wie die *Bach*'schen Trompeten behandelt, jenen theils ergänzend, theils sie verstärkend hinzuzufügen. Andere mögen's anders machen. Gemeinhin ist dem Chore von drei Posaunen ein Discantcornett beigesellt. Auch findet sich in zwei mir vorliegenden Cantaten eine einzelne Tromba da tirarsi; etwa eine Discantposaune? (Ich bitte um Belehrung.)

Dass die *Bach*'sche Instrumentirung mit der unserigen keine Aehnlichkeit hat, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Seine Instrumentalstimmen sind, wie die Singstimmen, fast immer real, und bei ihm, wie bei *Händel*, singt die Trompete eben so gut ihr: „Herr Gott, dich loben wir," als der Discant und der Bass. Doch fehlt es in beiden Meistern nicht an Andeutungen der späteren Entwickelung, jedoch bei *Händel* mehr, als bei *Bach*. Hierher rechne ich aus den bekannteren Stücken des letztgenannten Meisters den vierzehnten und fünfzehnten Tact der Einleitung zur Passionsmusik des Matthäus und die Instrumentation zum Schlusschore des ersten Theiles.

Die Abwechselung zwischen Saiten- und Blasinstrumenten tritt bei *Händel*, z. B. im „Israel in Egypten" und im „Dettinger Te deum," schon gesonderter heraus; auch finden sich hin und wieder schon Füllstimmen durch Blasinstrumente bei ihm.

Es ist eine weitverbreitete und durch *Mozart*'s und *Mosel*'s Instrumentirung *Händel*'scher Oratorien bestätigte Meinung, dass beide Meister durch ihr Orgelspiel unsere Instrumentirung ersetzt hätten. Diese Ansicht ist richtig, wenn damit nichts weiter ausgedrückt werden soll, als dass im Concertsaale die fehlende Orgel durch hinzugefügte Instrumentation ersetzt werden müsse. Doch ist dabei nicht zu übersehen, dass dadurch das stehende Accompagnement des Originals zur hinzugefügten Instrumentirung in ein umgekehrtes Verhältniss zu stehen kommt. Das Quartett der Streichinstrumente gibt dann die Grundlage des Accompagnements, die Blasinstrumente allein geben das Colorit. Bei *Händel* bildete die auf Grundlage des bezifferten Basses gespielte Orgel das stehende Accompagnement zu allen Stücken, und alle Orchesterstimmen, Geigen wie Blasinstrumente, gaben das Colorit. Der Blick in die Partitur eines Oratoriums von *Händel* kann uns davon belehren; nehmen wir z. B. die des Judas Makkabäus: sie zeigt uns einige Arien ausser dem bezifferten Basse nur mit einer Geige, andere mit zweien, noch andere mit dem vollständigen Quartette begleitet. Ein anderes Stück hat nur ein obligates Violoncell neben der Singstimme, dessen Nachspiel aber vollständig vierstimmig gesetzt ist. Oboen und Flöten, Trompeten und Pauken finden sich nach Umständen angewendet, die letzteren verbunden nur in Chören, und selbst da, mit Uebergehung mancher sich darbietenden Gelegenheit, absichtlich für ganz besondere Fälle aufbewahrt. — So schweigt bei der Kampfeslust der Israeliten („Wohlan, wir folgen dir"), selbst bei ihrem Drängen in Thatendurst („Du Held, führ' uns zur Schlacht") noch immer der Klang der kriegerischen Instrumente, und erst dann, als Judas das Heer zur Schlacht führen will, ertönt die Trompete auf seinen Befehl. In diese grosse Einfachheit tritt nur eine einzige Arie, ausser dem Quartett, noch mit Flöten, Fagotten und Hörnern, und zwar ganz in der Weise der älteren *Mozart*'schen Instrumentation, begleitet, hinein. Diese bei *Händel* ganz ungewöhnlich vollständige Instrumentirung, die sich sowohl in ihren einzelnen Theilen als in der Gesammtheit documentirt, ist nicht nur augenscheinlich eine ganz absichtlich so vollständig zusammengestellte, sondern scheint nach des Componisten Absicht sogar eine überfüllte zu sein. — Bezieht man den Text dieser Arie darauf:

Wise men flattring may deceive you
With their vain mysterious art etc.,

so steht die Bedeutung dieser Instrumentation ausser allem Zweifel. Da nun *Händel* durch sein Orgelspiel eben so wenig beabsichtigt, als ausgeführt haben kann, was er einerseits der Idee nach verwarf, andererseits aber auch erst der späteren Entwickelung der Instrumentalmusik entsprossen ist, so scheint die Aufgabe bei der Instrumentirung seiner Werke zunächst nur der Ersatz der fehlenden Orgel zu sein; das Maass für die Zahl und den Klangcharacter der Stimmen liegt in den ursprünglichen Verhältnissen der Tonstücke in sich selbst und zu einander. — Die Kraft der Gedanken und aller Gehalt liegt bei *Händel* in den Singstimmen, die Begleitung ist selten mehr, als ihre Stütze, doch erhebt sie sich zuweilen auch zur Selbständigkeit und nimmt zu besonderen Zwecken auch wohl mitunter eine eigene Färbung an. Wer es vermag, wie *Mozart* in der Arie des Messias: „Du zerschlägst sie," den Meister durch hinzugefügte Beglei-

tung zu interpretiren, der möge es thun; sonst aber ist der moderne sogenannte Glanz der Instrumentation nur für die Schwachen da, denen im Grunde ein *Händel*'sches Oratorium weder mit noch ohne Instrumentirung zusagt; den mit Siebenmeilenstiefeln Fortschreitenden dünkt sie doch nur ein buntes Band um den alten Haarzopf. — Also wozu? Wenn *Händel* das Volk sprechen lässt, hat er gemeinhin seine Staatsperücke abgenommen; er setzt sie nur dann wieder auf, wenn er im Sinne der guten Gesellschaft seiner Zeit redet. *Händel*'s Perücke und unser Toupet mécontent oder à l'enfant kommen immer auf Eines heraus. Was unter ihnen sich regt, bleibt denn doch immer die Hauptsache. Ueber *Händel* ist man damit bald im Klaren; wie steht es aber darin mit *Bach*? — Eine Besprechung der bei Ausführung seiner Werke zu beobachtenden Grundsätze thäte wohl Noth. — Die Schwierigkeit, einer *Bach*'schen obligaten Oberstimme, bei melodisch sich neben der Singstimme bewegendem Basse, harmonische Mittelstimmen hinzuzufügen, leuchtet Jedem ein; ja diese werden rein unmöglich, ohne die freie Entwickelung der Stimmen zu decken, zu stören oder gar zu vernichten, wenn, wie es gemeinhin der Fall ist, die melodischen Entfaltungen der Stimmen schon alle Theile der Harmonie in wechselndem Spiele in sich enthalten. Doch sind diese und ähnliche Fragen fast nur speciell in Beziehung auf jedes einzelne Werk des Meisters zu beantworten. So viel ist gewiss, dass *Bach* sich selbst für alle Zeiten gegen jede Umarbeitung geschützt hat. —

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Prinzessin Ilse, Gedicht von *H. Heine*, für eine Sopranstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *H. Truhn*. Op. 35. Berlin, bei C. Paez. Pr. 20 Sgr.

Ein Capriccio, das die regsame Phantasie des Componisten, der sich neuerlichst oft bemerkbar gemacht hat, unzweifelhaft documentirt. Es folgt den wunderlichen, mährchenhaften Sprüngen und Wendungen der Ilse (bekanntlich heisst so der höchst malerische Bergstrom, der sich vom Brocken ergiesst) mit Laune und Geschick, und einige Momente sind wirklich so glücklich und ansprechend aufgefasst, wie es nur dem wahren Talente gelingt. Das eigentliche Lebensprincip dieser phantastischen Dichtung, das in der Composition nothwendig hervortreten muss, die unausgesetzte und doch sehr nuancirte Bewegung, hat der Componist glücklich und ohne Zwang dem Ganzen eingehaucht, zwar, wie sich's leicht denken lässt, meist durch eine sehr belebte und nuancirte Begleitung, doch fehlt es auch der Melodie keineswegs an jener schildernden Regsamkeit, welche die einzelnen Bilder und Momente bezeichnend hervorhebt und von einander absondert. Dabei macht sich eine angemessene, wirksame, sangbare Declamation besonders geltend. — Das jedenfalls interessante Stück macht der Auffassungskraft des strebsamen Componisten alle Ehre, erfordert aber von der Sängerin, wie besonders von ihrem Begleiter, nicht allein eine sinnige und übereinstimmende Auffassung, sondern auch eine sorgsame, doch leicht-gewandte Ausführung; dann aber wird die Wirkung in der That eine sehr ansprechende sein. —

Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *W. H. Veit*. 21. Werk. Prag, bei Berra und Hoffmann. Preis 1 Fl. 15 Kr.

Mit vollem Rechte steht an der Spitze dieser empfehlenswerthen Sammlung das sinnige und gefühlvolle Lied von H. Heine: „Und wissten's die Blumen, die kleinen"; es ist so schön empfunden, und von so künstlerischer und doch natürlicher Haltung, dass man es schnell als abgerundetes Ganzes in sich aufnimmt und noch lange fortklingen hört. — Schon der aphoristische Anfang der Dichtung: „Und wüssten's die Blumen," der eine nicht ausgesprochene Gedankenreihe des Dichters voraussetzen lässt und nun wie das Lautwerden der Empfindung, geknüpft an einzelne Bilder, erscheint, ist höchst treffend, ja überraschend von dem Componisten wiedergegeben; der auf die Dominante der Hauptonart gebaute Eintritt der Melodie mit dem sprechenden Vorhalte versetzt sogleich *in medias res*, und gibt, verbunden mit der consequenten Fortbildung dieses Motivs, dem ganzen Liede etwas so Wahres, Eigenthümliches und in seiner Abgeschlossenheit doch so Anregendes, dass man mit immer steigender Wärme dem innigen und doch so ansprechlosen Gange des Ganzen folgt. — Es erscheint vollkommen motivirt, dass der Componist der vierten Strophe, die einen andern, gesteigerten Ausdruck annimmt, eine neue Gestaltung gegeben hat, wobei die erhöhte Gemüthsaufregung, die diese Strophe darstellt, trefflich bezeichnet ist. — Kurz, Herr Veit hat uns hier ein so schönes Lied gegeben, wie sie nicht eben häufig erscheinen.

Sind die übrigen Gesänge auch nicht von so prägnanter Form, und von so eigenthümlichem und glücklichem Ausdruck, so können wir die meisten doch als ansprechend bezeichnen. Die leichte, naive Haltung des zweiten Liedes: „Ständchen," von Rückert, würde noch gewinnender hervortreten, wäre sie nicht schon durch Tonart und erschwerende Begleitung beeinträchtigt; sonst hat auch dieses Lied manche hübsche Züge; der Schluss ist indess für die artige Pointe der Dichtung doch wohl zu indifferent. Am Wenigsten gelungen, ja fast von kalter Wirkung ist der mit „Titolet" bezeichnete Gesang No. 4. Das oft wiederkehrende: „Nicht quäle Dich" hat wirklich etwas Quälendes. Von besserem Gehalte ist der letzte dieser Gesänge: „Am Abend"; doch wird auch dieser dem ersten, unserm Lieblinge, die Palme in keiner Hinsicht streitig machen. *M.*

Nachrichten.

Musikalische Prüfungen in Prag im August 1844.

A) *Prüfung der Zöglinge der Orgelschule.* Prüfungsgegenstände waren: die Lehre von den Intervallen, an welche sich die Lehre vom Dreiklange und den Septi-

menaccorden, den Vorhalten, Durchgangsnoten reihte und das Zifferspielen mit practischen Beispielen schloss. Darauf kamen die Gegenstände des zweiten Jahrganges an die Reihe, nämlich die Lehre von der Modulation, vom Contrapuncte, vom Chorale, von der Imitation und der Fuge. Sehr interessant war der Vortrag eigener Compositionsversuche der Schüler in Fugen und Präludien. Unter den vorgetragenen Fugen zeichnete sich vorzüglich eine sehr grosse und reich gearbeitete in E moll, $^{12}/_{8}$-Tact, aus. Eine andere, gleichfalls in E moll, machte sich durch ein piquantes Thema bemerkbar, erinnerte jedoch zu sehr an *J. S. Bach's* Weise. Auch eine Fuge in D moll und eine in Es dur verdienen rühmliche Erwähnung. Unter den Präludien war eins in A moll von grosser Leichtigkeit und Ungezwungenheit in der Führung und ausgezeichneter thematischer Durchführung. Wenn wir bei den Fugen etwas zu erinnern finden, so ist es die Manier, zum Schlusse des Due einen Rococo-Triller anzubringen, die allzuhäufig vorkam. Endlich wurden mit generalbassmässiger Orgelbegleitung nachstehende Tonwerke vorgetragen: 1) Psalm (Ad Dominum, cum tribularer, clamavi) von *Antonio Lotti*. 2) Figurirter Choral (Ich lasse dich nicht) von *Seb. Bach*. 3) Hymne für zwei vierstimmige Chöre (O Erster, dessen Hauch ich bin) von *C. F. Pitsch*. 4) Duett für Alt und Tenor (Fac ut ardeat cor meum) aus dem Stabat mater von *Astorga*. 5) Et incarnatus est von *Händel*. Die Ausführung, obschon ziemlich gut, war zu modern und dem hohen Werthe der Tonstücke nicht entsprechend. —

B) *Prüfung an der Musikbildungs-Anstalt des J. Proksch.* Die musikalischen Prüfungen, welche Herr *Proksch* mit den Zöglingen der Musikbildungsanstalt alljährlich veranstaltet, gewähren nicht nur den betreffenden Eltern der Zöglinge das Vergnügen, die Fortschritte und Leistungen ihrer Angehörigen zu verfolgen und zu beurtheilen; sondern auch der Clavierspieler, der Musikkenner und Kunstfreund, der musikalische Pädagog und denkende Beobachter findet hier mannichfache Gelegenheit, sich von der Zweckmässigkeit und Nützlichkeit der angewandten Methode, wie von der stufenweisen Entwickelung und Fortbildung der musikalischen Kräfte zu überzeugen und den progressiven Lehrgang bei specieller Prüfung jedes einzelnen Zöglings, von den ersten musikalischen Elementen angefangen bis zur vollkommenen Ausbildung eines solid gebildeten Pianisten, sich zu veranschaulichen. Um so mehr ist dies der Fall, als die Prüfungen genannter Anstalt nicht der Art sind, wie man sie an fusitituten vieler Orte gewöhnlich antrifft, dass der Zögling nämlich ein oder einige Stückchen vorspielt, sondern er muss von dem, was er ausführt, Rechenschaft geben. Er darf nicht nur spielen, um zu spielen, weil es eben Mode ist; er muss wissen, er muss es vollkommen verstehen und fühlen, was er spielt, und durch gesunde und wahre Auffassung jedes Tonstück treu wiedergeben und dem inneren Gefühle des Zuhörers näher zu bringen suchen. Dass nach der Methode des Herrn *Proksch* mehr, als bloses Clavierspiel, in seiner Anstalt gelehrt und gelernt wird, erhellt aus dem Programm, welches der treffliche Pädagog mit einigen erklärenden Worten über die Tendenz seiner Anstalt und das Verfahren seiner Methode einleitet, aus welchem wir dem musikalischen Publicum folgenden Lehrplan mittheilen: 1) Gehör- und Singübungen. Elementargesang; 2) Allgemeine Musiklehre (hierher gehört alles Wissen, was jeder Spieler, er sei Ausübender auf welchem Instrumente er wolle, Dilettant oder Virtuos, zu wissen behalten sein sollte, nämlich Begriffe und Kenntnisse über die Tonlehre, die Rhythmik, die Organik, die Elementarformen, die Kunstformen); 3) Theorie der Harmonie und des Contrapunctes. Compositionslehre; 4) Vorlesungen über Geschmacksbildung und Aesthetik. Höherer Vortrag. Nach diesen vorausgeschickten Andeutungen wollen wir uns nun zur Prüfung selbst wenden. Die zahlreichen sämmtlichen Zöglinge der Anstalt waren in zwei Abtheilungen eingetheilt; so zwar, dass die männlichen Zöglinge ihren Prüfungstag den 1. August hatten, die Prüfung der weiblichen Zöglinge hingegen den 2. August Statt fand. Ausserdem wurden wieder sowohl die männlichen als weiblichen Zöglinge in verschiedene Hauptclassen eingetheilt, diese wieder in Unterabtheilungen, so dass die Zöglinge der Elementarclasse ihre Prüfung immer Vormittags hatten, die der höheren Classen jedoch Nachmittags unter der Leitung des betreffenden Lehrers Statt fand.

Der theoretische Gegenstand bei der Elementarclasse der männlichen Zöglinge entwickelte und veranschaulichte das Wissenswertheste des musikalischen A B C in Fragen und Antworten; nämlich die Tonlehre und Notenschrift; Gebrauch der Versetzungszeichen; Messung der Tonverhältnisse; Tongeschlechter; die Tonarten und deren Vorzeichnung. Der practische Theil brachte uns die Anfangsgründe in der Technik des Clavierspiels im Einzelspiel progressiver Lectionen, Uebungsstücke aus dem Schulbuche nebst analytischen Bemerkungen. Ein äusserst mannichfaltiges Interesse für den Musiker vom Fache gewährte der theoretische Stoff bei den höheren Classen der männlichen Zöglinge. Wir fanden hier das Wesentlichste aus der Rhythmik, Melodik und Harmonik in Fragen und Antworten; Betrachtungen über die Kunstformen; die Hauptarten der polyphonen Form: die Figuration, Fuge und der Canon, erläutert durch practische Beispiele an einem Chorale von *J. S. Bach*, einer Fuge von *S. Bach*, einem Canon von *M. Clementi*. Die homophonen Formen, die Lied-, Rondo- und Sonatenform wurden repräsentirt durch ein Lied ohne Worte, *Henselt* und *Proksch*, ein Rondo von *Mozart*, eine Sonate in einem Satze von *Scarlatti*, eine in mehreren Sätzen von *Beethoven*, nebst anderen Kunstformen, Etuden u. s. w.

Die Elementarclasse der weiblichen Zöglinge behandelte ausser den theoretischen Gegenständen das Tonleiterspiel mit verschiedenen Nuancirungen, angewandt bei verschiedenen Lectionen und Studien. Auch verdient bemerkt zu werden das Singen einiger Kinderlieder im Solo und Chor, worunter manche schöne Stimme sich bemerkbar machte. Es ist etwas Herrliches darum, ein Ohr und eine Stimme und ein Herz für Musik zu haben, und es ist ein besonderes Verdienst der Anstalt, wenn dem Gesange sein angestammtes Recht widerfährt. Wird das Singen auch nicht bis zur Höhe der Virtuosität getrieben, so ist es doch ein treffliches Mittel zur Weckung und Belebung des Tonsinnes, ja überhaupt des musikalischen

Gehörs. Clavierspieler ohne Gesang sind nur halbe Musiker, sie haben nie versucht, die Musik aus sich heraus zu machen, und ein solcher wird nie zu einem schönen Vortrage gelangen. Die höheren Classen zergliederten die Elementarformen: die Grundlagen der Melodie, die Grundformen: Gang, Satz, Periode, erläutert an practischem Beispiel im Einzelspiel moderner Etuden und Salonstücke. Bei dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, einige jener Tonstücke anzuführen, mit welchen die Zöglinge im Vortrage derselben sich auszeichneten; so gefiel allgemein ein Salonstück zarten und sanften Characters von *H. Hers*, seelenvoll gespielt von Fräul. *v. Hanisch*; ein Wiegenlied von *A. Henselt* und ein Rondo furioso von *Mendelssohn*, virtuos vorgetragen von Fräul. *Rzehor*; eine Romanze in G dur von *Thalberg*, welche Dem. *Kolař* sehr sangbar vortrug, und „Der Kampf der Dämonen," Etude von *Moscheles*, trug Dem. *Finke* sehr characteristisch vor.

Einen Kunstgenuss seltener Art gewährte uns der 3. August, an welchem Tage als Beschluss der Prüfung eine Concert-Production im Saale zum Platteis im Ensemblespiel auf mehreren Pianoforte's Statt fand. Die erste Abtheilung enthielt meist instructive, die zweite Abtheilung hingegen concertante Tonstücke: ein Duo von *Hummel*, Sonate in D für zwei Piano's von *Mozart*. In einer Partie concertanter Variationen für sechs Piano's von *F. Neumann* wurde sechs Zöglingen durch ihr fertiges und nuancirtes Spiel die Ehre des Hervorrufens zu Theil. Die zwei jugendlichen Virtuosen *Eduard Horn* und *Johann Richter* spielten mit vieler Kraft, Sicherheit und Bravour die schwierigen Hexameronvariationen von *Liszt* und ernteten wohlverdienten Beifall. Von grösseren Ensemblestücken hörten wir die Ouverture zu *Gluck's* „Armide" und die Jubelouverture von *C. M. v. Weber*, beide für acht Pianoforte arrangirt, von sechzehn männlichen Zöglingen mit vielem Feuer ausgeführt. Nachmittags fand die Production der weiblichen Zöglinge Statt. Bei Ausführung der concertanten Tonstücke zeichnete sich in einem Duo du Couronnement für zwei Piano's von *H. Hers* durch einen schönen, ausdrucksvollen und zarten Vortrag Fräul. *Hanisch* von Greifenthal, so wie Fräul. *Fischer* von Tiefensee durch ein brillantes und fertiges Spiel aus. *Carl Czerny's* concertantes Potpourri für vier Piano's spielten die Damen *Emma Rzehoř*, *Kathi Kolař*, *Bohumira Wawra* und *Josefine Finke* mit staunenswerther Bravour, verbunden mit einem schönen, vollen Anschlage und wahrhaft seelenvollem Vortrage; wie sich überhaupt sämmtliche Zöglinge des Herrn *Proksch* durch einen schönen Anschlag, sinniges, correctes Spiel und Tactfestigkeit vor anderen Clavierspielern auszeichnen. Schon die Art und Weise, wie die Zöglinge bei einer öffentlichen Production spielen, entscheidet über die Tuchtigkeit und die Leistungen eines Lehrers. — Ein seltenes Interesse gewährte uns das Zusammenspiel zweier grosser Ouverturen auf acht Pianoforte's von sechzehn jungen Damen, welche mit einer Präcision und Tactfestigkeit und allen Nuancen im Forte und Piano unter der Leitung des Herrn *F. Neumann* ausgeführt wurden, wie man so eine Aufführung nur von einem ausgezeichneten Orchester unter verständiger und geschmackvoller Leitung zu hören gewohnt ist. Die grosse meisterhafte Ouverture zur Oper „Leonore," No. 3, C dur, von *Beethoven*, eröffnete die zweite Abtheilung, die effectvolle zur Oper „Wilhelm Tell" von *Rossini* beschloss das zahlreich besuchte Concert. Der Beifall war stürmisch.

F. Neufeld, Musiklehrer.

Das zweite Liederfest des Thüringer Sängerbundes

hat am 12. August d. J. mit allgemeinem Beifalle des zahlreich versammelten Publicums zu Gotha Statt gefunden, jedoch nicht bei dem Lustschlosse Reinhardsbrunnen, wie früher angekündigt worden war. Hier näher zu erörtern, was diese Abänderung veranlasst hat, würde die Grenzen dieser Blätter überschreiten. Doch kann ich nicht umhin, gelegentlich Thüringens Sängern den Vorwurf des Mangels an einmüthigem und einträchtigem Zusammenhalten zu machen. Wir Deutsche schreiben, sprechen und singen viel und gern von einem „einigen" Deutschland; wo es aber darauf ankommt, einmal durch die That zu beweisen, dass es uns Ernst damit ist, da stimmt Jeder am Liebsten seine eigene Weise und so laut und grell an, dass man an einer endlichen Auflösung der dissonirenden Accorde in harmonische nicht selten verzweifeln möchte. Aehnliches gab sich bei der Vorbereitung zu diesem Sängerfeste kund. Statt eines Sängerfestes stand vielmehr ein zweiter thüringischer Sängerkrieg zu erwarten; doch diesmal kein melodischer und noch weniger ein harmonischer *). Glücklicherweise verhallten die angestimmten Dissonanzen noch zur rechten Zeit, und die einzige mit grossen Schwierigkeiten und vermehrtem Aufwande verknüpfte Folge davon war bis jetzt die Ortsverlegung des Sängerfestes **). Weitere, den Sängerbund gefährdende Nachwehen werden hoffentlich nun nicht mehr zu befürchten sein, da mit dem diesjährigen Liederfeste ein festeres Band sich um den Bund geschlungen zu haben scheint. Noch aber vereinigt derselbe nur den kleineren Theil der Sänger in Thüringens musikliebenden Gauen; noch gibt die Hauptstadt Thüringens das nicht lobenswerthe Beispiel der Absonderung; ja, um die Zerspaltung der dortigen Sänger recht auffallend zu zeigen, so ist sogar ein Erfurter Sängerbund in's Leben gerufen und ein besonderes Sängerfest gehalten worden. Gewiss, nur kleinliche, wenig Gemeinsinn verrathende Interessen können eine solche Absonderung veranlasst haben und die fortdauernde, immer schroffer werdende Spaltung unterhalten. Eine wiederholt an die Vereine des Erfurter Sän-

*) Auf der Wartburg begab sich im Jahre 1207 ein in der Geschichte aufgezeichneter Sängerkrieg. Die Minnesänger dichteten und sangen vor Preisrichtern, und nach der Uebereinkunft sollte der von Allen Besiegte gehenkt werden. Dieser, ein Ritter von Ofterdingen, rettete sich vom Tode nur dadurch, dass er sich in's Zimmer der Landgräfin flüchtete und sich unter ihrem Mantel verbarg, bis Letztere die Erhaltung seines Lebens ausgewirkt hatte.

**) Ein Beweggrund zu dieser Verlegung war noch der, dass auf dem früher bestimmten Platze durch die Witterung veranlasste, nicht vorhersehbare locale Hindernisse entgegengetreten waren.

gerbundes ergangene Aufforderung zur Vereinigung mit dem thüringer Bunde hat bis jetzt keinen Erfolg gehabt. Hoffen wir daher von der Zukunft ein Besseres! — Doch genug hiervon. Ich gehe nun zu einer kurzen Schilderung des Liedertestes über. Am Tage vorher waren bereits die entfernteren Liedertafeln und mehrere Deputirte anderer, nicht zum Sängerbunde gehöriger Gesangvereine *) in Gotha eingetroffen und verlebten mit der Gothaer Liedertafel zusammen einen frohlichen Abend. Am Festtage, der über alles Erwarten vom Wetter begunstigt wurde, trafen Vormittags zwischen 8 — 9 Uhr die übrigen Liedertafeln und noch mehrere Deputirte ein, und wurden auf dem Platze vor dem Theater durch das Festcomité, dem sich die Gothaer und die anderen schon anwesenden Liedertafeln angeschlossen hatten, eben so herzlich als feierlich empfangen und mit Lebehochs, in welche die in der Saulenhalle aufgestellte Musik mit harmonischen Accorden einstimmte, begrüsst. Als alle Liedertafeln — achtzehn an der Zahl mit ungefähr 600 Sängern **) — versammelt waren, wurde der Festzug geordnet und nach 9 Uhr setzte sich derselbe in Bewegung. Drei Militärmusikchöre — aus Gotha, Erfurt (vom 31. Infanterieregiment) und Langensalza (vom 8. Cuirassierregiment), zusammen achtzig Mann stark — marschirten an der Spitze und spielten einen vom Musikdirector *Walch* besonders dazu componirten, effectvollen Marsch. Tausende von Menschen bildeten zu beiden Seiten des Zugs ein lebendiges Spalier und begleiteten ihn zum Festplatze. Dieser umfasste die grosse Rotunde zwischen dem Residenzschlosse und dem Park, die anstossenden Alleen und den südlichen Theil der Schlossterrasse mit ihren schattigen Bastionen. Es konnten mehr als 20.000 Menschen in diesem Raume Platz finden. Für die Einrichtung und Ausschmückung des Festplatzes war in aller Art durch das Festcomité, unter gefälliger Mitwirkung des talentvollen Bauraths *Eberhardt*, auf das Beste gesorgt. Die zweckmässig vertheilten, zahlreichen Restaurationen hätten ein drei Mal grösseres Publicum mit Speise und Trank, deren Preise sehr billig gefunden wurden, befriedigen können; eben so war für schattige Ruheplätze hinreichend gesorgt. Der Festplatz bot einen eben so grossartigen, als reizenden Anblick dar, und die Sängerhalle machte bei aller Einfachheit einen wahrhaft imponirenden Eindruck. Auf der Schlossterrasse gewährte der thüringer Wald einen die Fremden überraschenden Hintergrund, und wer den nahen Park mit seinen prächtigen Bäumen und reizenden Durchsichten besuchen wollte, wurde gewiss auch da vollkommen befriedigt. Und so hörte man denn von den Anwesenden über den Festplatz nur eine Stimme: dass es einen grossartigeren und zweckmässigeren Platz zu einem solchen Feste nicht leicht geben könne. Das Thüringer Sängerfest hat sich zum grossartigen Volksfeste gestaltet und wird es bleiben, so lange der Sängerbund besteht. — Bald nach der Ankunft auf dem Festplatze wurde zur Probe der Gesammtvorträge geschritten. Dieselbe ging unter der Leitung des Directors der Gothaer Liedertafel, *Adolph Wandersleb* *), gut von Statten. Er dirigirte mit Ruhe und Sicherheit, und man gewahrte bald, dass alle Sänger Vertrauen zu seiner Leitung gefasst hatten. Bei dem allseitigen Eifer, es ihm zu Dank zu machen, und da die Gesammtvorträge keine sehr grossen Schwierigkeiten darboten, war die Probe schon nach einer guten Stunde beendigt. Nach derselben versammelten sich die Sänger in dem schattigen Baumrondel der westlichen Schlossterrasse zu einem gemeinschaftlichen Mahle, woran auch Damen Theil nahmen. Das Musikchor der Bürgergarde, welche an diesem Tage den Wachdienst im Festraume versah, spielte während der Tafel. Im Ganzen waren sonach vier Musikchöre bei diesem Feste in Thätigkeit. Nach der Tafel ordnete sich die Sängerschaar zu dem eigentlichen Festzug und machte um 2 Uhr, nach Ankunft des regierenden Herzogs von S. Coburg- und Gotha mit seiner Gemahlin, einen Umgang im Festplatze. Eine nähere Beschreibung dieses Zuges, so wie des Festes überhaupt, würde mich zu weit von meinem Zwecke abführen; ich will daher nur erwähnen, dass er in ähnlicher Weise, wie im vorigen Jahre, geordnet und auch wieder von Festmarschallen geleitet war. An der Sängerhalle angekommen, stellten sich die Liedertafeln in drei verschiedenen Chören dergestalt auf, dass die Hälfte der Sänger zwei gleich starke Chöre auf dem rechten und linken Flügel bildete, während die andere Hälfte das Centrum der Tribune einnahm. Durch diese, vom Dirigenten *A. Wandersleb* veranlasste, Aufstellung wurde dem Uebelstande begegnet, dass der Hörer auf der einen Seite blos Tenore, und auf der andern nur Basse vernimmt. So viel ich mich erinnere, hat *Berlioz* die Aufstellung vorgeschlagen, und deren Zweckmässigkeit gab sich hier deutlich kund. — Als Einleitung zu der ersten Abtheilung, die nur aus Gesammtvorträgen bestand, wurde die Introduction (zum zweiten Act) mit Chor aus „Titus" von *Mozart* vorgetragen, und zwar von den drei vereinigten Musikchören unter *Walch's* Direction. Die Ausführung war ausgezeichnet und höchst effectvoll. Daran schloss sich No. 1 „Gebet" aus *Méhul's* preiswürdiger Oper „Joseph" mit untergelegtem passenden Texte. Dieser Chor wurde ganz der Composition wurdig vorgetragen, und war wohl die beste Leistung des Tages. No. 2. „Der Sänger" von *Reissiger*, eine für grosse Massen schwierige Composition, indem bei dem Vortrage der mancherlei Figuren leicht ein Dehnen und Zerren der die Melodie tragenden Stimmen entsteht, ging über alle Erwartung gut, und *Reissiger* selbst würde sich darüber gefreut haben. Hierauf folgte ein „Gruss an die Sänger," gesprochen vom Prof. *Welcker* aus Gotha. No. 3. Das schöne, kräftige Lied von *Stunz*:

*) Deputirte waren aus Coburg, Eisfeld, Herbsleben, Hildburghausen, Langewiesen, Meiningen, Ostheim, Suhl, Vacha, Weissensee und Zella eingetroffen. Ferner waren u. A. die Herren Capellmeister *Fr. Schneider* aus Dessau und *Chelard* aus Weimar zugegen.

**) Der Thüringer Sängerbund umfasst zur Zeit die Liedertafeln aus den Städten und Ortschaften Arnstadt, Ehringsdorf, Eisenach, Erfurt, Gotha, Georgenthal, Langensalza, Mühlhausen, Neukirchen, Oberdorf, Plaue, Saalfeld, Salzungen, Schmalkalden, Sömmerda, Stadtilm, Waltershausen und Wechmar.

*) Was die Gothaer Liedertafel unter der Leitung dieses, noch jungen, Mannes zu leisten vermag, davon hat sie schon bei mehreren Gelegenheiten, namentlich bei den früheren Liederfesten auf der Burg Gleichen und zu Molsdorf, Beweise geliefert.

„Auf, ihr Brüder, lasst uns wallen" u. s. w. ging ebenfalls gut. Die vierte Nummer bildete: „Mein Vaterland" von *Ad. Wanderstleb*. Da der Componist mir nah befreundet ist, so enthalte ich mich hier jedes Urtheils über die Composition, und bemerke nur, dass sie ein Liebling unserer Sänger geworden ist. Das Lied wurde bei der Probe besser, als bei der Aufführung, gesungen; auch kann ich nicht unbemerkt lassen, dass die Instrumentalbegleitung manchmal, und namentlich die Posaunen im Solosatze, zu sehr die Stimmen deckten. Ohne Instrumentalbegleitung dürfte sich das Lied wohl besser machen. — Nach demselben sprach der Prof. Dr. *Dennhardt* aus Erfurt und nahm das Vaterland zum Gegenstande seiner ergreifenden Rede. Den Schluss der ersten Abtheilung machte *Methfessel's*, zum Volkslied gewordene, Composition der *Arndt*'schen Dichtung „Was ist des Deutschen Vaterland," und war auch hier dazu bestimmt, vom Publicum mitgesungen zu werden, was auch von einem kleinen Theile desselben geschah. Eine Kunstproduction konnte es darum nicht werden. —

Während der Pause trugen die Musikchöre aus Gotha und Erfurt eine zweichörige Motette von *Gallus* (*Jacob Hänel*, gestorben 1591), von *Walch* für Harmoniemusik arrangirt, vor. Diese Rococomusik wollte jedoch nicht recht ansprechen; bei mehrmaligem Hören dürfte es wohl anders sein. Dann trug noch das Musikchor aus Erfurt die Ouverture und Introduction zum „Don Juan" allein vor, das Trompeterchor aus Langensalza den Marsch aus dem „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn Bartholdy*, und endlich das Gothaer Musikchor die Ouverture zu „Egmont" von *Beethoven*. Alle drei Musikchöre erwarben sich den Beifall des Publicums, besonders aber zeichnete sich das Trompeterchor durch Präcision und tüchtige Virtuosen aus. — Die zweite Abtheilung bestand aus vier Gesammt- und fünf Einzelvorträgen (derjenigen Liedertafeln nämlich, welche diesmal die Reihenfolge, nach alphabetischer Ordnung, getroffen hatte). Nach der Bestimmung sollten allemal sechs Liedertafeln Einzelvorträge halten; zwei davon hatten es jedoch abgelehnt, dagegen trat Ehringsdorf, welches im vorigen Jahre aus Versehen übergangen worden war, in die Reihe. — Die Gesammtvorträge bestanden aus dem Jägerchor aus „Euryanthe" (No. 1), einem Lied von *Mendelssohn Bartholdy* (No. 4), für den Sängerbund besonders componirt, als er von diesem zum Ehrenmitgliede ernannt worden war. Der ursprüngliche Text mit der Ueberschrift „Abschiedstafel" von *Eichendorff*, war durch einen anderen, vom Prof. Dr. *Mensing* aus Erfurt gedichteten und „Fest und treu" überschriebenen ersetzt worden. Ueber den Werth dieser Composition waren die Meinungen der Sänger Anfangs sehr getheilt; nach und nach aber hat das musikalischere Ohr den Werth desselben immer mehr erkannt, und jetzt singen alle Sänger das Lied mit Lust. — Nach dem Bundesliede von *Lenz* (No. 8) sprach mit Bezug darauf Prof. Dr. *Dennhardt* wieder einige Worte. Den Schluss sämmtlicher Gesangvorträge machte gleichfalls ein Volkslied, nach der englischen Volksmelodie. Der auf Thüringen und dessen Sängerfest Bezug habende Text dazu war von *L. Storch* gedichtet. — Bei den Einzelvorträgen zeichnete sich vor Allem (mit No. 5) die Liedertafel aus Schmalkalden durch guten Vortrag, schöne, kräftige Stimmen, und durch eine gehaltvolle, ansprechende Composition ihres Directors, *Weisheit*, aus. Das Gedicht dazu, überschrieben „Ein Königswort," ist von *L. Bechstein*. — No. 2. „Aufbruch zur Jagd," trug die Liedertafel aus Mühlhausen mit Beifall vor. Die Composition von *Müller* ist gefällig. — Ueber die Composition No. 3 „Die Liebe" von *Kühmstedt*, vorgetragen von der Liedertafel aus Neukirchen (bei Eisenach), wage ich kein Urtheil zu fällen, indem ich noch im Zweifel bin, ob es an der Composition oder am Vortrage gelegen hat, dass sie mich und noch viele Andere nicht ansprechen wollte. Der Liedertafel mangelte es freilich an kräftigen ersten Tenor- und zweiten Bassstimmen, wogegen der erste Bass desto greller hervortrat. Die Liedertafel aus Plaue (bei Arnstadt) trug eine Composition von *Mackroth* „Das deutsche Land" (No. 6) vor. Der Mangel an guten ersten Tenorstimmen mochte Schuld daran haben, dass dieses Lied nur theilweise ansprechen wollte; auch dürfte die an den Sängern bemerkte eigenthümliche Aussprache, besonders der Vocale, hieran Antheil gehabt haben. — Endlich wurde von der Liedertafel aus Ehringsdorf (bei Weimar), No. 7, „Das deutsche Lied," componirt von *Chelard*, vorgetragen, und man musste den Fleiss anerkennen, den die Sänger auf die Einübung dieser nicht leichten Composition verwendet hatten. Bei dem Mangel an genügenden ersten Tenorstimmen konnten sie aber derselben nicht gewachsen sein. Die Composition ist theilweise recht ansprechend, nur bietet der Mittelsatz so ungewöhnliche und schwierige Modulationen dar, dass bei irgend mangelhafter Ausführung ein angenehmer Totaleindruck kaum jemals hervorgebracht werden wird. Das Lied scheint überhaupt mehr für den geschlossenen Raum berechnet zu sein, und da mag es sich jedenfalls besser machen. — Die Gesammtvorträge wurden auch in dieser Abtheilung gut ausgeführt, so wie sich denn überhaupt nicht verkennen liess, dass die Gesänge mit Eifer und Fleiss einstudirt worden waren. Besonders zu rühmen ist aber die deutliche Aussprache des Textes, von dem, selbst in ziemlich weiter Entfernung, auch nicht eine Sylbe verloren ging. — Der Schlussgesang, nach der englischen Volksmelodie, wurde durch ein Schlusswort des Prof. Dr. *Dennhardt* eingeleitet. — Während dieser Rede entstand plötzlich ein Laufen und Rennen unter dem entfernteren Publicum, und es verbreitete sich die Nachricht: es brenne in der Stadt. Dr. *Dennhardt* konnte aber seine Rede ungestört fortsetzen, und da beim Schlusse derselben durch Zeichen das Gerücht widerlegt wurde, so stimmte die Sängerschaar ein „Hoch" an, wozu die Fahnen geschwenkt wurden und das Publicum freudig einstimmte. Bald jedoch erneuerte sich das Gerücht, und das Ableuern der Larmkanonen und das Läuten verkündigten die wirkliche Gefahr. Es brannte der Dachstuhl eines Hauses in der Stadt, und das Unglück hätte leicht grösser werden können, da nur wenige Menschen in ihren Häusern waren, und so wohl eine Viertelstunde verging, ehe wesentliche Hilfe herbeikam. Das Feuer war glücklicher Weise schon nach einer Stunde getilgt, aber das Fest war und blieb gestört. Bis 7 Uhr Abend trugen die Musikchöre an drei verschiedenen Plätzen noch

Instrumentalsätze vor. Nach 7 Uhr wurde nochmals ein Umzug gehalten, und nach Formirung eines Kreises durch einen Schlussgesang und einige daran sich knüpfende Worte des trefflichen Redners Prof. Dr. *Dennhardt* das eigentliche Fest glanz- und ruhmvoll beschlossen. Der Festplatz blieb bis in die späte Nacht von einem grossen Theile des Publicums besucht, während ein anderer sich nach dem Schützenhofe wendete, wo von der Schützengesellschaft ein Ball zu Ehren der Sänger veranstaltet worden war. Die Wenigsten von ihnen nahmen jedoch Theil daran; die grössere Anzahl eilte alsbald der Heimath zu. Bei Allen aber wird dieses Sängerfest gewiss noch lange Zeit in gutem Andenken bleiben. — Indem ich hiermit meine Relation beschliesse, rufe ich noch den Genossen des Thüringer Sängerbundes die Worte des Bundesliedes von *Lenz* zu:

Wir sind ein fest geschloss'ner Bund
Für hellen Liederklang,
Und aus des Herzens tiefstem Grund'
Ertönet unser Sang.
Wir singen nicht um Gut und Geld
Und nicht zu eitler Pracht:
Nein, das, was uns zur zusammenhält,
Es ist der Töne Macht!

Lasst diese Worte stets eine Wahrheit sein, und gewiss! der Thüringer Sängerbund wird niemals innerer Zwietracht — und diese ist sein ärgster Feind — schmachvoll unterliegen! — — —

G. Dr. *K.*

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist erschienen:

Concert-Stück

in Form des Concertino
für Pianoforte
von
Charles Voss.
Op. 59. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Leipzig, im August 1844.

Breitkopf & Härtel.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner
von
A. G. Ritter,
Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ¼ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint.

Wilh. Körner in Erfurt.

So eben erschien ein sehr gelungenes **Portrait** in Stahlstich von

A. André,
gr. hess. Capellmeister u. f. J. Hofrath.
Preis auf Velinpapier ..... 36 Kr.
Preis auf chinesisches Papier ..... 48 Kr.

Joh. André in Offenbach.

Aus dem Verlage des Herrn **C. G. Probst** allhier habe ich mit Eigenthumsrecht übernommen:

Neapolitanische Volkslieder, Original-Melodieen, mit Begleitung des Pianoforte. Deutsche Uebersetzung von *W. Gerhard.* No. 1. O! wie gut bin ich die, Treute. Preis 5 Ngr. No. 2. Gab die ein neues Röckchen, Antonia. Preis 2 Ngr. und sind solche fernerhin von mir zu beziehen, auch wird die Sammlung dieser neapolitanischen Volksmelodieen fortgesetzt.

Leipzig, den 26. August 1844.

C. F. Peters Bureau de Musique.

Dass ich die Redaction der „Nederlandsch Muzikaalsch Tijdschrift" niedergelegt, hingegen eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel „*Caecilia. Algemeen muzikaal Tijdschrift*" bei Kemink und Sohn zu Utrecht begründet habe, deren erstes Heft schon erschienen und nach Deutschland versendet worden ist, zeige ich hierdurch meinen Freunden und geehrten Correspondenten ergebenst an.

Utrecht, im August 1844.

***Dr.* Fr. C. Kist.**

Den verehrlichen Bühnenvorständen Deutschlands

erlaubt sich Unterzeichneter seine im vorigen Winter mit vielem Beifall hierselbst zur Aufführung gebrachte *romantische Oper in drei Acten*, **Naja und Alpino** oder **Die bezauberte Rose.** Buch von *E. Gehe*, hiermit ergebenst zu empfehlen. Wegen Erlangung der Partitur wolle man sich gefälligst direct an den Componisten wenden.

Danzig, den 20. August 1844.

F. W. Markull, Ober-Organist der St. Marien Ober-Pfarrkirche in Danzig.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Am nächstbevorstehenden 7. October beginnt im Conservatorium ein neuer Cursus, zu welchem neue Schüler und Schülerinnen eintreten können.

Die Aufnahmeprüfung findet am 5. October Statt, zu welcher sich die bereits angemeldeten, so wie neue Schüler, welche Aufnahme wünschen, einzufinden haben. Zur Prüfung haben die Schüler von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Clavier-, Orgel-, Violin- oder Gesangstücke), so wie die Violinspieler ihre eigenen Violinen, mitzubringen. Diejenigen, welche eigene Compositionen oder andere eigene schriftlich-musikalische Arbeiten bei der Prüfung berücksichtigt wünschen, haben dieselben ebenfalls der Prüfungs-Commission vorzulegen, oder vorher an das Directorium einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an den unterzeichnete Directorium zu richten, von welchem auch der Prospectus über das Institut zu erhalten ist. Persönliche Anmeldungen können sofort bei dem Stadtrath Dr. *Seyfarth* allhier erfolgen.

Leipzig, den 1. September 1844.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. № 37. 1844.

Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. (Fortsetzung.) — *Recension.* — *Nachrichten.* J. G. v. Herder's Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

J. S. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

(Fortsetzung.)

Wenn von *Bach* gesprochen wird, versteht sich harmonischer Reichthum von selbst, und es ist überflüssig, zu wiederholen, dass die Cantaten, wie alle übrigen seiner Werke, hinreichenden Stoff zu tiefen Studien in dieser Beziehung darbieten. Bevor wir jene jedoch ganz verlassen, muss ihres rhythmischen Elementes Erwähnung geschehen; sie sind eine wahre Fundgrube voll Reichthums origineller, die Declamation und den Ausdruck ohne Zwang belebender Erfindungen. — Mögen im Vorübergehen nur einige auffallend rhythmisch construirte Melodieen hier Platz finden.

a.

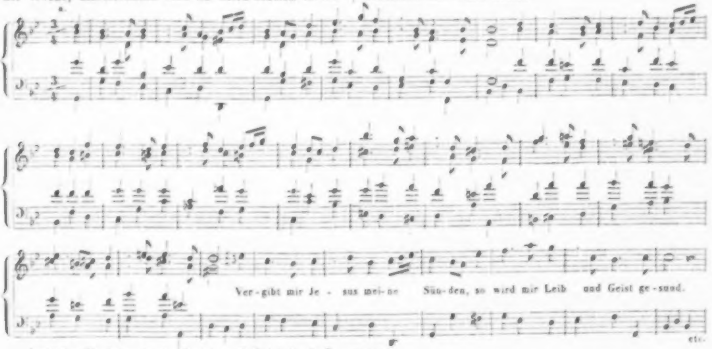

Aeusserlicher Rhythmus aus der Cantate: „O Ewigkeit, du Donnerwort."

b.

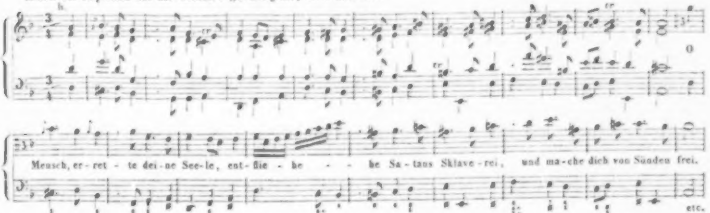

verschiedene, aber materiell-gleiche, und in ebenderselben Stärke und Höhe lange fortdauernde Töne hervorbringen, mithin die physikalischen Ursachen jener Tonverhältnisse sich handgreiflicher darstellen konnte, mit einem Worte, die Orgel, von deren allgemeinem Gebrauch sich der Ursprung unsrer Harmonik datirt, erleichterte auch die späterhin durch und um der Klavieristen willen geordnete Temperatur. Was seit der Zeit die Tonkunst an innerer Charakteristik ihrer Tonleitern in Hinsicht auf Melodie einbüsste, gewann sie — freylich erst seit dem 16ten und noch mehr im 18ten Jahrhundert — durch Harmonie u. a. D. reichlich wieder; und gerade darin besteht der Vorzug unsers Musiksystems, dass die Tonleitern nun weder zu scharf von einander abgesondert, noch sich allzu ähnlich sind. Zwar nehmen nicht alle Komponisten, wie ein Gluck, Schultz u. a. den letztern Punkt immer zu Herzen; wenige verstehen sich recht auf die Wahl der Töne, die in ihren Stücken herrschen sollen, aber — ist das die Schuld unsers Systems? Genug, wir vereinigen die Vortheile der alten und neuern Tonkunst in solchem Grade, dass man unsern Komponisten für jeden Fall nichts weiter zu sagen braucht, als: suchet, so werdet ihr finden. Zum Beweise dient gerade das, was der Herausg. anführt, um uns die vermeynte Simplizität der Alten und der Indier zu empfehlen — nämlich die alten Kirchentonarten und die schottischen und andere Volksmelodieen, welche Handel, Haydn u. a. in ihren Werken mit so viel Effekt gebrauchen. Nicht darin, dass beyde in ihrer ursprünglichen Rohheit uns dargestellt werden, besteht ihr Reiz; denn das möchten wir schwerlich schön finden, wenn wir aufrichtig seyn wollten, obgleich darunter wohl Töne und Modulationen sind, die (wie S. Jones in der Vorrede S. VI. etwas naiv sagt) selbst einem gebildeten Ohre nicht misfallen; sondern in ihrer Vereinigung mit unsrer Tonkunst, gegen deren gegründetere Modulationen sie einen angenehmen Kontrast bilden, der jedoch nicht allzu schreyend seyn darf, weil sonst das Kühne, welches eine Regel voraussetzt, die es in anderweitiger Absicht überspringt, ins Bizarre sich verwandelt, bey dem man vergebens nach einem hinreichenden Grunde zur Verletzung einer von der Natur gegebnen Regel zur Verbindung der Töne fragt. So würden z. B. die altschottischen Balladen, wovon ohnehin, als Musik betrachtet, nur ein Theil für uns geniessbar ist, schwerlich ohne Jos. Haydns geschmackvolle, weder zu karge noch zu freygebige Zustutzung behagen, und so besteht auch das Schöne, welches aus der Wahl eines wirklichen Volksliedes (in oder ausser der Kirche) oder eines volksmässigen simpeln Thema's in Händels, Haydns u. a. Werken, nicht darin, dass diese Männer, etwa in Ermangelung eines Bessern, hierzu ihre Zuflucht hätten nehmen müssen, sondern dass sie im Verfolg ihrer Komposition zeigen, wie viel sich aus einem einfachen oder einfach scheinenden Satze durch ihren eignen Ideen-Reichthum und nach Beschaffenheit unsrer Musik machen lasst.

Das Resultat von allen diesen Erinnerungen möchte nun wohl seyn: dass der Verf. und Herausg. sich durch (eine verzeihliche) Vorliebe für ihren Gegenstand verleiten liessen, bey Angabe des Werths der indischen Tonkunst, Dürftigkeit mit Simplicität und Unbehülflichkeit mit Originalität und sinnvoller Kühnheit zu verwechseln. Auch sie entgingen also nicht ganz der Klippe, woran man bey der Schilderung alter oder fremder Völker so leicht geräth, nämlich ihnen seine eigenen Ideen unwillkührlich zu leihen, und demnach ihre Einsichten und Werke für bedeutender oder freyer zu halten, als sie wirklich waren oder sind.

Rec. würde die Leser dieser Blätter um Entschuldigung bitten, dass er sich bey Einem Gegenstande (freylich dem Einzigen, der, seiner Meynung nach, der hier angezeigten Schrift zum Vorwurf gereichen möchte,) so lange auf-

Wenden wir uns jetzt wieder den einfachen Chorälen zu, von denen wir am Anfange dieses Artikels ausgegangen sind, so finden wir, nach Betrachtung der Cantaten unseres Meisters und in Folge des nachgewiesenen innersten Zusammenhanges der Choräle mit diesen, die im Eingange ausgesprochene Behauptung gerechtfertigt: „Die *Bach*'schen Choräle entbehrten ohne den ihren Bearbeitungen zum Grunde liegenden Text ihres eigentlichen Kernes, blieben unverständlich und dadurch geeignet, jeder willkürlichen Beurtheilung einen Schein von Wahrheit zu verleihen. In Verbindung mit den ihre Bearbeitungen durchaus bedingenden Textesworten erscheinen sie aber als eine von *Bach* geschaffene, ihm allein eigenthümliche Kunstform, deren Eigenthümlichkeit eben darin besteht, dass neben der Melodie des Cantus firmus die harmonische Behandlung des Chorals die besonders dazu gewählten Textesworte belebend und erklärend durchdringt, und die begleitenden, namentlich die Mittelstimmen, ganz speciell den Sinn und Inhalt jenes Textes in belebteren Melodieen herausheben und ausdrücken." — Wenn in der mir vorliegenden Sammlung von Cantaten, welche bei Weitem noch nicht die Hälfte der fünf Jahrgänge von Kirchenmusiken, welche *Bach* geschrieben haben soll, betragen, sich, inclusive der den beiden Passionen entnommenen, 99 Choralbearbeitungen, wie sie in den Ausgaben der Choralgesänge enthalten sind, auffinden lassen und darin ausser diesen noch mehr als 40 in den Ausgaben nicht aufgenommene gleichartige einfache Choralbearbeitungen angetroffen werden, und wenn unter den erwähnten 99 Bearbeitungen sich nur 11 befinden, denen der Choraltext der Ueberschrift unterliegt, so dürfte angenommen werden können, dass, wenn auch nicht alle, doch der grösste Theil der in den Ausgaben enthaltenen Choralgesänge den *Bach*'schen Kirchencantaten entnommen, also von dem Meister für den Vortrag durch Sänger bestimmt gewesen ist, wie schon die Stimmführung an sich zeigt, und dass an der bei Weitem grössten Mehrzahl von ihnen mittelst der Unterlegung des in der Ueberschrift bezeichneten Textes sich der Sinn und die Bedeutung der Bearbeitungen nicht erkennen lassen. — Wie wenig auch in Abrede gestellt werden kann, dass bei einigen dieser Bearbeitungen die erste Textesstrophe vollständig genüge, so liegt doch bei sehr vielen der Wider-spruch des bezeichneten Textes mit der Bearbeitung, wie eben nachzuweisen versucht wurde, auf der Hand. Ist nun schon beim Studium der Setzkunst und dem Spiele dieser Choräle die Beziehung des Satzes auf den Text zu wissen nothwendig, um wie unentbehrlicher wird sie bei ihrem Vortrage durch den Gesang sein? Und nur gesungen treten sie mit ihrer ganzen Macht hervor. Den Singacademieen und Gesangvereinen in Deutschland sind sie deshalb und vorzüglich als Eingangsstück der Uebungen vor Allem zu empfehlen. Die Eröffnung der Uebungen mit einem Chorale hat einen doppelten Zweck, einmal den, die Stimmen anzusingen, und dann hauptsächlich, die Versammlung in die für den Vortrag ernster Musik geeignete Stimmung zu versetzen. Das geschieht am Besten durch einen Choral. Schreiber dieses hat sich zu diesem Zweck eine Sammlung von Chorälen angelegt, welche die Gesänge der alten evangelischen Kirche in drei Bearbeitungen enthält. Jedem Chorale ist die ursprüngliche Melodie, dem *Babst*'schen Gesangbuch 1545) entnommen, vorangestellt; dann folgt eine Bearbeitung von *H. L. Hassler* oder *M. Praetorius*, oder *S. Calvisius*, oder *J. H. Schütz*, diesem eine fünfstimmige von *Joh. Eccard*; und den Schluss macht eine Bearbeitung von *Seb. Bach*.

Ich kann aus langer Erfahrung bestätigen, dass diese Methode ihren Zweck vollständig erfüllt, und dass, da die Sammlung für das ganze Jahr ausreicht, und die Auswahl zum Vortrage mit Rücksicht auf die Pericopen eine Abwechselung das ganze Jahr hindurch gestattet, das Interesse für die Chorale sich in den Versammlungen nicht nur wach erhalt, sondern mit der genaueren Bekanntschaft derselben stets wächst. Die Herausgabe dieser Choralsammlung ist bereits mit einer soliden Verlagshandlung besprochen, wo sie in Partitur und Stimmen erscheinen wird. — Um aber auch die übrigen *Bach*'schen Chorale durch den Gesang weiter verbreitet zu sehen, gebe ich am Schlusse dieser Zeilen einen nähern Nachweis des Textes, der einem Theile der von mir in dessen Cantaten und Passionen aufgefundenen Gesänge unterliegt, mit Bemerkung ihrer Nummern in der *Becker*'schen Ausgabe und der dritten Auflage der (371) Choralgesänge bei Breitkopf und Härtel, wo sich dann jeder selbst den geeigneten Text unterlegen kann. Nur ist zu bemerken, dass beide Ausgaben selten ganz genau mit den Originalen übereinstimmen. Da diesen Gesängen, selbst den blos von den Singstimmen allein vorgetragenen, zum grössten Theile noch ein Fundamentalbass unterliegt, so ist durch die Zusammenziehung der fünf Stimmen in vier häufig der Bass des Gesanges nach dem Fundamente abgeändert worden, und hat dadurch zuweilen eine von dem Originale abweichende, oft stimmwidrige, Führung erhalten, die aber fast überall zu Tage liegt und leicht abgeändert werden kann. — Die *Becker*'sche schöne Ausgabe wird ungeachtet ihrer sehr ausgezeichneten Ausstattung und sonstigen durch die Zusammenstellung der verschiedenen Bearbeitungen eines und desselben Chorals sehr zweckmässigen Einrichtung für den Gebrauch beim Gesange beschwerlicher, weil alle Versetzungen in andere Tonarten nur darin bemerkt sind, und beim Ausschreiben wieder zurück transponirt werden müssten. Wollte man sie so, wie sie dastehen, singen lassen, so würde in einigen durch die tiefe Lage des Tenors die jugendliche Frische der höheren Töne, die ihnen eben den grössten Reiz und lebendigen Ausdruck verleiht, fehlen, bei anderen würden die Bassstimmen kaum durch die tiefsten Stimmen fest und sicher ausgeführt werden können, ganz abgesehen davon, dass durch diese Versetzungen der Character der Bearbeitung oft ganz verwischt wird. Die meisten Schwierigkeiten würden die Bindungen in den Mittelstimmen beim Unterlegen des Textes machen, welche häufig theils ganz wegfallen, theils in kleine Tacttheile zerlegt werden müssen. Ueberhaupt haben die Mittelstimmen manche Abänderung erlitten; die Auslassung der begleitenden Instrumentalstimmen erforderte zuweilen die Hinzufügung eines den Singstimmen abgehenden wesentlichen Tones im Accorde; auch finden sich Abänderungen, deren Veranlassung kaum einleuch-

tet. — In dem Choral: „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" (Leipziger Ausgabe No. 43) findet sich der die Zeilen einleitende Bass der Instrumente in die Grundstimme mit aufgenommen, und macht den Eintritt der Singstimmen unerkennbar u. dergl. m.

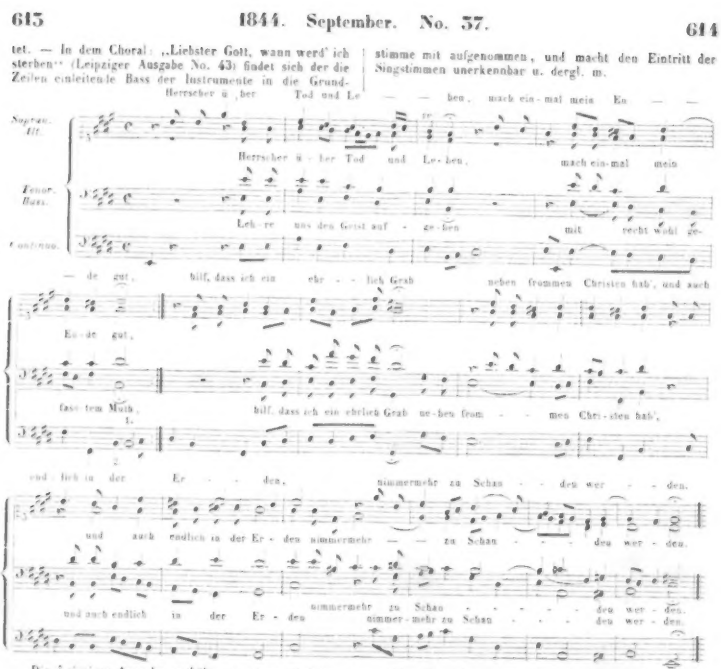

Die Leipziger Ausgabe enthält nur einen fünfstimmigen Choral: „Welt, ade, ich bin dein müde"; *Becker* hat die fünfstimmige Bearbeitung von „Jesu meine Freude" aus der Motette noch dazu aufgenommen. Jener ist, wie in der Cäcilia neuerdings nachgewiesen worden, von *Rosenmüller*, findet sich jedoch, ganz unverändert dem in der Cäcilia abgedruckten *Rosenmüller*'schen Originale getreu, in der Cantate: „Wer weiss wie nahe mir mein Ende" vor.

Die Abänderungen dieses Chorals in den Ausgaben der Choralgesänge sind also nicht von *Seb. Bach*, sie stehen aber schon in der Ausgabe von *Ph. E. Bach* (1784) und rühren also wahrscheinlich von Diesem her. — Ausser den genannten habe ich nur noch eine fünfstimmige Choralbearbeitung aufgefunden, „Komm heil'ger Geist, Herr Gott" in der Cantate: „Wer mich liebt, wird mein Wort halten"; sie hat keine Instrumentalbegleitung.

Diese Bemerkungen machen eine Herausgabe der mit den Originalen verglichenen, und mindestens mit Anführung der Varianten versehenen Ausgabe der besprochenen Gesänge wünschenswerth, denen zugleich die ihnen ursprünglich eigenen Textesworte beizufügen wären. Vielleicht wäre Herr *Becker*, der sich schon so grosse Verdienste um diese Gesänge durch die Redaction beider Ausgaben erworben hat, geneigt, auch diese dankenswerthe Arbeit zu übernehmen.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Der Sommernachtstraum von *Shakespeare*. Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Vierhändiger Clavieraus-

zug vom Componisten. Op. 61. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 5 Thlr. Die Singstimmen 1 Thlr.

Es ist in den Berichten über die theatralischen Aufführungen dieser Musik gesagt worden, sie sei die schönste, welche Mendelssohn geschaffen habe. Bei so einem Ausspruche beharren zu wollen, wenn uns andere Schöpfungen dieses Componisten gegenwärtig werden, — sein Paulus, der Lobgesang, die Psalmen, die Walpurgisnacht, um hier nur solche von grösserem Umfange zu nennen, — würde eine Ungerechtigkeit gegen diese enthalten. Es darf aber dem Künstler kein Unbehagen erregen, wenn der lebendige Eindruck einer neuen Production Anderes, gleich Werthvolles, für den Augenblick überschattet; das spricht in vielen Fällen nur für das Neue, ohne der Gunst für das Frühere, wenn es wieder hervortritt, im Geringsten Eintrag zu thun. Ohne Zweifel gehört aber diese Musik zum Sommernachtstraum zu Mendelssohn's glücklichsten Productionen. Das duftig traumhafte Wesen, die freie, hochst ergötzliche Laune, die in der Dichtung dieses wunderbaren Stückes lebt, konnte wohl kaum einen entsprechenderen und allgemein ansprechenderen musikalischen Ausdruck erhalten, als es hier geschieht. Vor Allem ist das leicht bewegliche Leben des Elfenreiches, dem sich der grösste Theil der musikalischen Composition anschliesst, auf das Treffendste und Schönste empfunden und dargestellt. Es ist hier nicht von körperlosen, rein geistigen Wesen die Rede, — mit denen musikalisch wenig anzufangen wäre; die kleinen nächtlich schwärmenden Wesen haben Empfindung und Leidenschaft, sie lieben und hassen, sie eifern, scherzen und necken; Alles dies gibt aber die Musik in einem anmuthig niedlichen Maassstabe, in so eigen lilliputanisch gefassten melodischen Figuren und Rhythmen wieder, dass es dem flüchtig beweglichen Treiben des Geistervölkchens sich auf die liebenswürdigste Weise zugesellt; auch das meist schnelle Tempo und die hohe Lage des Satzes trägt dazu bei, diese Musikstücke elfenhaft zu characterisiren.

Ausser den Elfenscenen, die fast durchgängig mit Musik durchwebt sind, begleitet diese auch an passenden Stellen das leidenschaftliche Treiben der beiden Liebespaare, das festliche Gepränge des abentheuerlichen Athenischen Fürstenhofes und die tragische Catastrophe der „hochst kläglichen Comodie" der Handwerker, auf's Beste sich anschliessend den verschiedenen Situationen und den Persönlichkeiten, durch welche sie herbeigeführt und vorgestellt werden.

So tritt diese neue Musik nun so übereinstimmend und verwandt zu dem alten unveralteten Stücke, dass man sich denken könnte, es sei Beides zusammen entstanden. Wie würde uns aber eine Musik, die wirklich mit dem Stücke entstanden wäre, die zu Shakespeare's Zeiten allen Anforderungen entsprochen hätte, jetzt erscheinen? Wie würden sie völlig ungeniessbar, und kaum etwas Anderes als veraltete Formen darin finden. — Es ist das eigene, rein geistig sich erhalten wollende Wesen dieser Kunst, dass sie nichts Zeitliches an sich dulden mag; und damit verfällt sie eben mehr, als jede andere, dem Wechsel der Zeiten.

Die Ouverture zum Sommernachtstraum ist so allgemein gekannt als gelieht, sie gehört zu Mendelssohn's frühesten Jugendarbeiten. Dass aber ein so frühes Werk in der ganzen Musikwelt zu einem Lieblingsorchesterstück geworden ist und sich fortwährend in dieser Gunst zu erhalten vermag, ist ein Beweis mehr von dem schönen Künstlerberufe dieses Componisten, der in den Jahren, wo andere auch vorzüglich begabte Kunstjünger mit den ersten unsicheren Versuchen hervortreten, es schon vermochte, uns mit einer eben so geistreich gedachten als schön empfundenen Composition dauernd zu erfreuen.

Der erste Act des Schauspiels verläuft ohne Musik. Den zweiten leitet ein reizendes, elfenhaft flüchtig bewegtes Musikstück ein; tief passionirt für das Luftleben dieser Geister, für uns nur anmuthig vorüberschwebend. Kaum erhebt sich eine Steigerung zum Forte, dass es sogleich wieder in leises Flüstern zurückfällt, um das zarte Sinnenwesen der Elfennatur, dem nur Mondeslicht, nicht der blendende Glanz der Sonne zusagt, nicht zu betäuben. Wenn man dies Musikstück für die kurze rhythmische Gliederung und die unausgesetzte Sechzehntheilbewegung im $^{3}/_{8}$-Tacte etwas lang finden wollte, so tritt hier vielleicht ein theatralisch-ökonomischer Grund für den ästhetischen ein, diese Ausdehnung zu rechtfertigen: der Satz musste den Zwischenact vollkommen ausfüllen, denn es schliesst sich beim Aufzug sogleich die Elfenscene mit musikalischer Begleitung aus den Motiven dieses Entractes an. Später folgt der „Elfenmarsch"; Oberon und Titania mit Gefolge, in zwei Zügen von entgegengesetzten Seiten, ziehen herein. Man wird hier nicht an eine schritthaltende Fortbewegung zu denken haben; es ist auch in der Musik vielmehr ein luftiges hier und dort Zugleichsein ausgedrückt. Ausser einigen melodramatischen Zwischenscenen enthält dieser Act noch das Lied der Elfen: „Bunte Schlangen zweigezüngt" u. s. w. mit Chorrefrain. Wenn sich das Elfenhafte der Instrumentalmusik in der Ausführung von selbst characteristisch vorträgt, ohne dass von jedem Orchestermusiker zu verlangen sein wird, dass er sich als Elfe denke, — so mochte zu diesem Gesange das Mitempfinden des Wesens bei dem darstellenden Personal um so unerlässlicher sein, wenn die Wirkung der geistigen Vorstellung entsprechen soll. Die Musik, von Instrumenten vorgetragen, kann uns noch als etwas Aeusseres ansprechen, — ihre Seele als Weltseele, — das gesungene Wort aber rückt unausbleiblich in die Menschenbrust und nimmt ihre Gefühle an. Der Componist hat das Characteristische sehr gut gefasst: die Sänger werden mit leicht ansprechenden, das Flüchtige sauber und bestimmt vortragenden Stimmen sich zu bemühen haben, seinen Intentionen entgegenzukommen, um dem Gesange die möglichste Luftigkeit zu erhalten. Die Worte der beiden Solostrophen sind ausgesucht gesangungünstig.

Ein ausgezeichnet schönes Musikstück folgt nun als „Intermezzo" des zweiten und dritten Actes. Es scheint, seinem zwar leidenschaftlich bewegten, aber doch mehr stetigen und gebundenen Character nach, wie in seiner Folge nach der letzten Scene des zweiten Actes, sich mehr auf der Liebesdrangsale der beiden im Walde herumirrenden Paare zu beziehen und endigt klagend, absterbend. Sehr ergötzlich schliesst sich daran der Auftritt der prächtigen Bursche, womit der dritte Act beginnt,

welche, seligsten Humors, sich in diesem Zauberwalde versammeln, ihre Tragödie zu probiren. Puck, der neckende Elfe, kommt dazu; von da bis an das Ende des Actes ist der Dialog mit Musik durchwebt, aber durchaus auf die discreteste Weise, nie lästig deckend, oder den Fortgang hemmend. Gar geistreiche und launige Züge würden hier zu bemerken sein, wenn man auf das Einzelne eingehen wollte. Nur der Huldigung, welche die kleinen dienenden Geister dem eselsköpfigen Zettel, dem Geliebten ihrer hohen Gebieterin, darzubringen haben, der Trompetenfanfare im niedrigsten Zweifussregister sei hier, als eines höchst possirlichen Stückchens, Erwähnung gethan.

Der nächste Zwischenact, ein gesangvolles, sommernachtswarmes Notturno, mit Hörnerklang in E dur, ist wieder eins von den in ihrer innern Harmonie und künstlerisch gleichmässigen Vollendung durchgängig befriedigenden Musikstücken, wie wir sie in Mendelssohn's Compositionen der späteren Zeit vorzugsweise zu hören bekommen und so gern hören. Unter diese haben wir alle drei bisher genannten Zwischenacte zu rechnen.

Gewiss ist die Ouverture ein Musikstück, das die grosse Beliebtheit, die es erlangt hat und in der es sich zu erhalten wissen wird, durch seine Frische und reizende Eigenthümlichkeit im vollsten Maasse verdient. Es ist ein liebenswürdiges Jugendwerk, das mit seiner Jugend schon die Herzen gewinnt und fesselt. Wir dürfen aber die vollendetere künstlerische Reife und Ebenheit der später componirten Sätze grösseren Umfanges, wie die hier genannten Zwischenacte, darüber nicht verkennen, und werden anerkennen müssen, dass, wenn dort der Jüngling, hier der Mann schuf, dass, wenn dort der reiche Zufluss von Gedanken vorwaltet, hier ein bewussterer Organismus des Gebildes, mehr noch das Denken des Gedankens, als dessen blose Unmittelbarkeit, ein Interesse höherer Art für diese späteren Productionen begründen. Wie wenig Material ist in diesen Sätzen verwendet! fast nur ein Motiv lebt und webt in jedem derselben; aber wie in der Metamorphose der Pflanze Alles an dieser nur dasselbe ist, und jeder Moment doch ein anders gebildeter, und man sich an der Mannichfaltigkeit und dem Reichthume der Bildung erfreut, und nicht verlangt, dass der Rosenstock auch Lilien trage: so ist auch im musikalischen Kunstwerke diese Entwickelung eines lebendigen Keimes, der sich in der Einheit eines Ganzen harmonisch mannichfaltig fortbildet, Etwas, dem wir ästhetisch einen höheren Werth zusprechen müssen, als einer auch auf das Geschickteste vollbrachten Verbindung von Gedanken, die, verschiedener Natur, sich wohl wie Blumen zu einem Strausse vereinigen lassen, aber nicht, wie jene natürliche Entfaltung, zur organischen Einheit der gewachsenen Pflanze gelangen können. Wir werden auch dem duftigen Strauss in seiner bunten Farbenpracht unsere Liebe nicht versagen, und der feinsinnigen Hand, die so verständig und mit so vielem Geschmacke die Blumen zu binden wusste; — das hier Gesagte kann nur den Unterschied des Früheren oder Späteren bezeichnen wollen. Auch ist die Aufgabe nicht zu verkennen: die Ouverture hat das ganze Stück zum Inhalte, mit seinen so verschiedenen Elementen, die alle aufgenommen und in einem Bilde dargestellt sein wollten. Die späteren Musikstücke dagegen schliessen sich einzelnen besonderen Situationen an, und konnten auch darum schon sich mehr einer durchgehenden Grundempfindung hingeben, oder wo Gegensätze da sind, da sie innerer Natur sind, sie zur Einheit bringen. Dort würde, bei so gutem Gelingen des Gelesteten, überhaupt lieber von der musikalischen ästhetischen Berechtigung der Gattung zu sprechen sein, in welcher auch die beste Composition nicht durch sich selbst vollkommen verstanden werden kann und einer Erklärung durch etwas Anderes bedarf; — wie diese Ouverture, mit ihrem Geisterelfenspiel, dem Jagdgetön, dem grotesk-derben Bergamaskertanz, nur Dem, der Shakespear's Sommernachtstraum kennt, sich zu einem Gesammtbilde vollständig wird vereinigen können.

Den Hauptmotiven der Ouverture begegnen wir durch den ganzen Verlauf des Stückes mehrfach wieder, und finden sie in der Bedeutung bestätigt, die sich ohne die Scene allein musikalisch schon kenntlich genug in ihnen kund gegeben hatte. So erklingen im Melodram des vierten Actes des Theseus Jagdhorner in einem Satze, den wir aus der Ouverture kennen. So der Bergamaskertanz im fünften Acte. Das Elfengelispel der Ouverture durchzieht manche der Elfenscenen und schliesst mit dem zutretenden Elfenchore auch das Stück.

Ein Hochzeitmarsch, zuerst als letzter Zwischenact die Festlichkeiten der Vermählung des heroglichen und der beiden Hofpaare einleitend, dann im fünften Acte beim Abzug dieser Paare wiederholt, kann als ein Musterstück dieser Gattung gelten. Der pompöse Character, öftere Wiederkehr derselben leicht zu fassenden Strophen und Vermeidung alles musikalisch complicirten und gedrängten Inhaltes, eignen ihn ganz dazu, eine Theaterschauscene zu begleiten, bei welcher durch Schaugepränge die Aufmerksamkeit angezogen wird und nicht zu sehr durch selbständige Musik in Anspruch genommen werden darf. Die lebhafte Auffassung der scenischen Situation hat auch hier ein Musikstück bester Wirkung entstehen lassen.

Noch einen Marsch, eine Marcia funebre, lässt die Scene folgen, ein Stück von höchst amusanter Trübseligkeit, wie die ganze Vorstellung „vom grausamen Tode des Pyramus und der Thisbe," welcher er zugehört. Dieser Trauermarsch beklagt mit einer Clarinette, einem Fagott und einer Pauke in jammervollster Selbstrührung den tragischen Hintritt des unvergleichlichen Paares. Der Bauerntanz beschliesst sodann das Festspiel, der Elfenchor, mit dem Eingangssatze der Ouverture verbunden, das Stück. In den lang und leise austönenden Schlussaccorden der Ouverture verklingen die letzten Worte dieser traumhaften, durch Mendelssohn's schöne Musik auch für uns zu scenischer Darstellung erweckten Dichtung. — n.

Nachrichten.

J. G. v. Herder's Säcularfeier durch die Liedertafel in Weimar.

Der 25. August, der Tag, der einst vor hundert Jahren den grössten Genius, dessen sich Deutschland im vo-

rigen Säculum und zu Anfange des gegenwärtigen zu rühmen hatte, in's Leben führte, wurde von der hiesigen Liedertafel durch ein glänzendes Festmahl begangen, an welchem, ausser den Mitgliedern derselben, viele unserer ausgezeichnetsten Staatsmänner, Gelehrten und Künstler, so wie auch mehrere Fremde, vorzüglich aus Jena, Theil nahmen. Der Stifter der Liedertafel, Herr Geheimer-Regierungsrath *Schmidt*, der musikalischen Welt längst rühmlich bekannt durch jene ausgezeichneten Sonette, durch welche zuerst in wahrhaft genialer, immer noch unübertroffener Weise das poetische Verständniss der *Beethoven*'schen Symphonieen eröffnet wurde, so wie durch verschiedene höchst gelungene Versuche, *Beethoven*'sche Instrumentalsätze durch untergelegte Texte in Gesangstücke umzuwandeln (gedruckt erschienen bei Breitkopf und Härtel), war der Hauptordner und zugleich Redner des Festes, welches auch durch geistreiche Vorträge des Herrn Geheimen-Rathes *v. Müller* und des Herrn Geheimen-Referendarius *Stichling*, *Herder's* würdigen Enkels, noch besonders verherrlicht wurde.

Die deutschen und lateinischen Gedichte, jene theils von dem Gefeierten selbst, theils von dem Herrn Festordner, diese von Herrn Geheimen-Hofrath *Eichstädt* in Jena und dem Herrn Consistorialrathe *Gernhardt* verfasst, und von den Herren Musikdirectoren *Häser* und *Eberwein*, Hofschauspieler und Regisseur *Genast* und Hofpianisten *Montag*, dem Dirigenten der Liedertafel, componirt, hatten sich, bei trefflichem Vortrage, eines so lebhaften Beifalls zu erfreuen, dass mehrere derselben, auf allgemeines Ersuchen, wiederholt wurden. Die anmuthsvolle, metallreiche Stimme unserer Kammersängerin Fräul. *v. Ottenburg*, und in besonderem Maasse der noch immer vollendet schöne Gesang unseres berühmten *Stromeyer* (Oberdirector), welcher durch den Vortrag mehrerer Sologesänge einen in der That seltenen, ausgezeichneten Genuss bereitete, wie er denn fortwährend die Hauptzierde der Liedertafel ist, hatte sich der wärmsten Anerkennung zu erfreuen.

Eine interessante Festüberraschung für die anwesenden Verehrer *Beethoven*'s war die überaus glücklich gelungene Weise, in welcher Herr Geheimer-Regierungsrath *Schmidt* einen Theil des zweiten Satzes aus der D dur-Symphonie jenes Meisters, durch untergelegten Text, in einen Festgesang verwandelt hatte. Auch die entschiedensten Feinde solcher Operationen, welche durchaus nicht wollen, dass man der Instrumentalmusik mit einer Interpretation (der einem Texteworte zu nahe komme, dürften hier des Irrthumes überführt worden sein. Es wäre sehr zu wünschen, dass jener Festgesang durch den Druck weiter verbreitet würde, wozu sich vielleicht das von dem Herrn Verfasser redigirte Herder-Album eignen dürfte, welches, ausgestattet mit dem interessanten Briefwechsel zwischen der Herzogin *Amalie*, dem Grossherzog *Carl August* und *v. Herder*, mit mehreren noch ungedruckten Schriften desselben, mit noch nicht veröffentlichten Briefen *Klopstock's* und *Winkelmann's*, so wie mit Beiträgen von mehr als zwanzig noch lebenden einheimischen und fremden Gelehrten und Dichtern, zur Michaelismesse in der Frommann'schen Buchhandlung in Jena erscheinen und in einer umfassenden Abhandlung über *Herder's* Verdienste um die Aesthetik und Geschichte der Musik auch den Freunden der Tonkunst manches Interessante bieten wird, während es sich den Verehrern *Herder's* noch ganz besonders durch den Umstand anempfiehlt, dass der Ertrag desselben zur Errichtung eines Gebäudes für das von jenem grossen Manne begründete Schullehrerseminar bestimmt ist. Dass sich übrigens dieses schöne, bedeutungsvolle, in jeder Beziehung trefflich geordnete und ausgestattete Fest, welches im geschmackvoll decorirten Saale des schön gelegenen Sommerlocals der Erholungsgesellschaft gefeiert wurde und durch die warmpatriotische, auch in einem besonderen, kräftigen Wiegenliede sich aussprechende Theilnahme an der jüngst erlebten Vaterfreude unseres geliebten Erbgrossherzogs noch reichere Belebtheit gewann, von Seiten der Theilnehmenden der eifrigsten Anerkennung zu erfreuen hatte, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung. Der Herr Ordner desselben, so wie die verehrlichen Herren Vorsteher, Dichter, Componisten und sonstigen Mitglieder der Liedertafel haben sich durch Veranstaltung und reiche Ausstattung dieser herrlichen Säcularfeier alle Verehrer von *Herder's* unsterblichem Genius zu wärmstem Danke verpflichtet.

Feuilleton.

Der dritte Theil der Compositionslehre von *A. B. Marx* ist unter der Presse. Er enthält die Lehre von der Clavier- und reinen Gesangscomposition und die dahin gehörigen Formen der Etude, Variation, des Rondo, der Sonate, des Recitativs, die Motetten- und andere Chorformen u. s. w.

Herr *Hummel*, Sohn des Capellmeisters, bisher in Weimar privatisirend, folgt einem Rufe nach Augsburg als Musikdirector des dasigen Oper.

Heinrich Neeb in Frankfurt, von dem bekanntlich schon mehrere Opern herrühren, schreibt an einer neuen. Marseille, dessen Stoff aus dem Befreiungskriege entnommen ist. — *Ballenda* ist ebenfalls mit der Composition einer romantischen Oper beschäftigt: „Die Braut auf Matavai oder die Südseefährer." Das Buch ist (Opus posthumum) von *Friedrich Kind*.

Am 7. August fand in Niederrad bei Frankfurt am Main unter der Leitung des Directors der dasigen Liedertafel Herrn *Zoller* ein Sängerfest Statt, wozu die Gesangvereine von Nieder- und Oberrad, Hedderoheim, Isenburg, Griesheim, einer von Sachsenhausen und die Harmonia von Frankfurt am Main Theil nahmen.

Die Liedertafel zu Wertheim hat für den 9. September ein grosses Männergesangfest veranstaltet und zu demselben nicht weniger als 63 Gesangvereine aus Franken, Schwaben und Sachsen eingeladen; zum Drittheile davon haben bereits zugesagt und es sind über 600 Sänger dazu angemeldet.

Der germanische Sängerbund zwischen Deutschland und Flandern (s. d. Bl., S. 560) hat für Ende August eine allgemeine Versammlung ausgeschrieben, um die Statuten zu entwerfen. Der Bund wird abwechselnd in einer deutschen und in einer belgischen Stadt Gesangswettkämpfe und Gesangfeste veranstalten. — Die Stifter des Bundes sind in Deutschland: der Männergesangverein zu Cöln, die Liedertafel und die Concordia zu Aachen, in Belgien: die Melomanen und der Orpheus zu Gent, die Gombert-Genossenschaft zu Brüssel.

Von dem auch in diesen Blättern erwähnten jungen holländischen Componisten *Anton Bertyn*, Orchesterchef in Amsterdam, wurde daselbst unlängst eine Oper: „Bunat, der Geist des Feuers," mit Beifall aufgeführt; nur fand man an dem Buche viel auszusetzen. *Bertyn* hat bereits über 100 Musikstücke herausgegeben, und wenn sie auch nicht eben sehr erfindungsreich genannt werden können, so sollen sie sich doch durch Frische und Natürlichkeit auszeichnen.

Eine deutsche Operntruppe hat im südlichen Frankreich schlechte Geschäfte gemacht; in Marseille wurde der Director zahlungsunfähig und musste seine Gesellschaft entlassen. Einige Mitglieder sangen auf der Durchreise in Lyon Mancestehire in Kaffeehäusern! — Dabei wird bemerkt, es sei in Frankreich eine solche Abspannung für das Theater eingetreten, dass man alle deutschen Operngesellschaften vor ähnlichen Unternehmungen warnen müsse. Gute Sänger, welche eine gute französische Aussprache und Gewandtheit in der Stimme haben, könnten eher in Soloparticen grosser Opera ihr Glück machen.

Am 26. Juli wurde in Kiel zum ersten Male gegeben: Sara oder die Waise von Glenroe, romantische Oper in drei Aufzügen, nach dem Französischen frei von *G. v. Rosen*; Musik von dem Kieler Theatermusikdirector *H. Tolle*. Sie fand vielen Beifall.

In Paris haben zwei neue komische Opern gefallen. Der Ball des Unterpräfecten, von *Boisly*; Die vier Haymonskinder, Buch von *Lemoine* und *A. Brunswick*, Musik von *Bazin*. — Noch mehr gefiel eine alte, neu aufgeputzte Oper von *d'Hegrat* Gallotte, neu instrumentirt von *Adam*. Die Oper erschien zum ersten Male 1804; an ihrem Buche soll der Herzog von Bassano mitgearbeitet haben. Sie wurde damals auch in Deutschland auf vielen Bühnen gegeben.

Beethoven's Denkmal kommt, verschiedener eingetretener Hindernisse halber, diesen Herbst in Bonn noch nicht zur Aufstellung; nächsten Frühling aber soll die letztere bestimmt erfolgen, und zwar auf dem Münsterplatze.

Der als Clavierspieler und Componist bekannte *Domcke* aus Hannover ist als Musikdirector am Königsberger Theater angestellt worden.

Der Director der grossen Oper in Paris, *Leon Pillet*, hat der Wiener Hoftheater-Intendanz den Vorschlag gemacht, während der italienischen Saison die ganze deutsche Oper, Solosänger, Chor, Capellmeister, Orchester, nach Paris zu nehmen und dafür die vollständige grosse Pariser Oper nach Wien zu senden. — Wie man versichert, wird der Vorschlag angenommen werden.

Liszt hält einen Triumphzug durch die Städte des südlichen Frankreichs, wobei auch die Armen nicht zu kurz wegkommen; so schenkte er in Lyon den dasigen Armen den ganzen Ertrag eines Concertes: 5000 Franken. — *Thalberg* war in Bologne zur See. — *Döhler* bereiste die Rheinländer.

Die nach Belgien gegangene deutsche Operngesellschaft spielte in Brüssel mit demselben Beifall wie in Gent; namentlich scheint *Beethoven's* Fidelio Aufsehen gemacht zu haben. — Jetzt ist die Gesellschaft bereits nach Deutschland zurückgekehrt.

Bei der diesjährigen grossen Preisvertheilung im Conservatorium der Musik zu Paris haben 22 Zöglinge den ersten, 23 den zweiten Preis, und 38 das Accessit erhalten. — Die Pariser Academie der schönen Künste hat ebenfalls ihre Preisvertheilung für Componisten gehalten. Daher erhielten den ersten (den sogenannten römischen Preis *Massé*, Schüler von *Halevy* und *Zimmermann*, *Arnaud de Lübeck*, Schüler von *Halevy*) den zweiten *Mertens*, Schüler von *Carafa*.

Ankündigungen.

In der königl. sachs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Baudissin, Comtesse **de**. Impromptu pour le Piano. 10 Ngr.

Hänsel, A., Variationen und Polacca brillante über das beliebte Lied: „Das Alpenhorn" von H. Proch für das Pianoforte. Op. 45. Zweite corrigirte Auflage. 15 Ngr.

Laschk, Ch., Le merle dore (Die Pierole), Air elegique pour le Piano. 10 Ngr.

— — et **F. A. Kummer**, Rondeau passionné précédé d'une introduction pour le Piano et Violoncelle ou Violon. 25 Ngr.

Plessen, F. L. v., Zwei Lieder mit Begleitung des Piano. Op. 36. 7½ Ngr.

Röckel, Ed., Deux Serenades pour le Piano. Oe. 11. 10 Ngr.

— — Polonez na Piano-Forte. 5 Ngr.

Schubert, Fr., Deux Nocturnes pour le Violon avec accomp. de Piano. Oeuv. 7. No. 1. Amour secret. No. 2. La Serenade. 20 Ngr.

Vogeler, Valeria. Pensées musicales. No. 1. Lied: „Weil ich nicht vergessen kann." 7½ Ngr. No. 2. Lied: „Das Fischermädchen." 7½ Ngr. No. 3. Canzonetta. 11 Ringroverso. 7½ Ngr.

An die zahlreichen Subscribenten versenden wir so eben die

Dritte Messe von Bernard Hahn,

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (1 Flote, 2 Clarinetten, 2 Fagotte auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Horn (2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen.

☞ Pränumerations-Preis **„Zwei Thaler"** — der Ostern 1845 eintretende Ladenpreis ist 3½ Rthlr.

Vorstehende Messe ist so eingerichtet, dass sie sowohl im grossartigen Style, als auch mit den beschränktesten Mitteln, mithin in jeder Kirche aufgeführt werden kann. Eine Directionsstimme erleichtert die Uebersicht. *Alle bisher über diese Composition laut gewordenen Urtheile stimmen darin überein, dass sie dieselbe als ein echtes deutsches Meisterwerk anerkennen.*

Gleichzeitig ist erschienen:

Hahn, B., *Offertorium - Cantate Domino* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken ad libitum, Orgel und Contrabass. In Stimmen Preis 20 Ngr. = 1 Fl. 12 kr.

— — *Graduale* Qui Sedes Domine super Cherubim, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Ngr. = 54 Kr.

— — *Hymnus: „Pange lingua"* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen 20 Sgr. = 1 Fl. 12 Kr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Ganz neu erscheint so eben:

J. C. Lobe's (Grossherzogl. Weimarischen Kammermusikus)

Kompositionslehre

oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt. Für Dilettanten und praktische Musiker, welche ein helleres Verständniss der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Gross-Quart, schön ausgestattet und geheftet. 3½ Thlr.

Der Autor hat, wie die aus seinem Lehrinstitut hervorgegangenen Zöglinge glänzend beweisen, als Lehrer der Komposition, Komponist und Schriftsteller sich bereits einen weit verbreiteten Ruf erworben, und vorliegendes Werk, die Frucht sechsjähriger Studien, erprobt durch überraschende Resultate an seinen Schülern, schon ehe es veröffentlichte, wird ihm seinen Abkreis thun. Die bisher erschienenen Kompositionslehren sind entweder bloss Theorien der Harmonie, oder im besten Fall, Anleitungen zu Vorübungen. Wie man wirkliche Kompositionen hervorbringen könne, wird hier zum ersten Mal vollständig, auf eine durchaus neue, einfache und Jedermann verständliche Weise schriftlich gelehrt, so weit das Schaffen eines Kunstwerkes überhaupt gelehrt werden kann. Es fällt demnach die einzige in der musikalischen Literatur noch vorhanden gewesene, aber auch von den musikalischen Kunstjüngern am Meisten empfundene Lücke vollständig aus.

Im Verlage der Unterzeichneten werden mit Eigenthumsrecht erscheinen:

François Hünten:

Les Chants d'Italie. 6 petites Fantaisies pour le Piano. Op. 132. Liv. 1 — 3.

Les trois Bijoux. 3 Fantaisies pour le Piano. Op. 133. Liv. 1 — 3.

Leipzig, im September 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neuigkeiten

von **N. Simrock** in Bonn.

Album musical des jeunes Pianistes, ou recueil d'airs variés, Rondolettos, Divert. airs d'Operas, de Ballets, Walses etc. par Adam, Boch, Dejazet, Herold, H. Herz, Lecuvcur etc. Lit. A bis Z. a 7,5 Cent., complet 16 Fr.

Battu, A., Melodie chantée par Mario, dans Lucrezia Borgia, de Donizetti, transcrite pour Violle et Piano. 2 Fr.

Bellini, V., Scena e Duetto. Tu scrugurato ah! fuggi. — Da Friedensstörer, für Sopran u. Tenor mit Pianoforte. 2 Fr. 50 Ct.

Brunner, C. T., Op. 46. No. 1. Le Postillon de Lonjumeau. 2) Lucrezia Borgia. 3) Elisire d'amore. 4) Zampa. 5) Sonnambula. 6) Lucia de Lamermoor. 7) La fille du Regiment. 8) I Montecchi e Capuletti. 9) Linda di Chamounix. 10) Le brasseur de Preston. 11) La fille du Regiment. 12) I Puritani. 13) Pot. Rondeaux sur des thèmes fav. franc. et italiens à l'usage des eleves avancés pour Piano. a 1 Fr.

— — Op. 57. 20 pet. études melodiques pour Piano pour les jeunes eleves. 2 Fr. 50 Cent.

Chaulieu, Ch., Premieres Lecons doigtées pour Piano à l'usage des Commençans. 3 Fr.

— — 18 etudes élegantes en forme de preludes pour Piano. 2 Fr.

Cottignies, C., 12 Fantaisies pour Flute seule sur des motifs ital. 1) Zampa. 2) Pirata. 3) Anna Bolena. 4) Zampa. 5) Gustave. 6) Anna Bolena. 7 Semiramis. 8) Norma. 9) Gustave. 10) Pirata. 11) Straniera. 12) Norma. à 75 Cent.

Czerny, Ch., Op. 495. Liv. 1 et 2. 42 Etudes progressives et brillantes pour Piano à 4 mains expr. composées pour faciliter les progrès des élèves avancés. à 3 Fr.

Dressler, R., Fantaisies ital. pour Piano et Flûte, 1) „Nel Silenzio" del Crociato di Meyerbeer, et „Non più mesta" della Cenerentola di Rossini. 2) „Buon notte" et „La mia Dorabella" de Mozart. 3) „Amor possente" et „Dunque io son" del Barbiere di Sevilla. 4) Marche della Donna del lago, et „Capitar potrà" Cenerentola. 5) „Sante immagine d'amore" et „Benedetta sia la madre". à 1 Fr. 50 Cent.

Forde, W., L'Anima dell' Opera, Cavat. et autres pièces fav. et modernes pour Piano et Flûte, No. 28. Intr., Aria, Romance, Cavat.: Les Martyrs, No. 29. Intr. et motif fav.: Les Martyrs, No. 30. Introduction, Hymne, Marche triomphale: Les Martyrs. à 1 Fr. 50 Cent.

Goethe, W. v., Op. 15. Liebesprache. Gedicht von B. Stauffer für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 1 Fr. 50 Cent.

Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder ohne Worte für Pianoforte. 3e Heft. Op. 62. 5 Fr. 50 Cent.

— — dr 4e Heft. Op. 62. a 4 mains. 4 Fr. 50 Cent.

— — dr 5e Heft. Op. 62. für Piano und Violine. 1 Fr.

— — dr 6e Heft. für Piano und Violoncelle. 4 Fr. 50 Cent.

Nordoff, Iw., Les heures de recreation, choix de 20 morceaux fav. pour le Piano, soigneusement doigtés. No. 1 et 2. à 1 Fr. 50 Cent.

Ravina, H., Op. 10. Divert. brill. pour Piano. 2 Fr. 25 Ct.

Rosellen, H., Op. 23. Cavatine de l'Opera: Turquin Tasso de Donizetti, variée pour Piano a 4 mains. 2 Fr. 50 Cent.

— — Op. 58. 2 Fantaisies caractéristiques pour Piano. No. 1. Caractère ital. — Ines de Castro de Persuni. No. 2. Caractère allemand: Euryanthe de Weber. à 2 Fr. 50 Cent.

— — Op. 59. Fantaisie elegante sur: Il Giuramento de Mercadante pour Piano. 3 Fr. 50 Cent.

Schmitt, Aloys, Op. 105. Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. 10 Fr.

Schumann, R., Op. 45. Drei zweistimmige Lieder. — Wenn ich ein Vöglein wär. — Herbstlied. — Schön Blümlein. — mit Begleitung des Pianoforte. 2 Fr. 25 Cent.

Pränumerations-Anzeige.

In der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung **Tobias Haslinger's Wittwe & Sohn** in Wien erscheint auf Pränumeration:

Neue vollständige Gesangschule in vier Abtheilungen mit deutschem und französischem Texte, von *Adolph Müller*.

Sie wird in acht Lieferungen ausgegeben, und zwar die erste am 2. November, die zweite am 15. November d. J. und so fort monatlich zwei Lieferungen. Der Pränumerationspreis für jede Lieferung ist 1 Fl. Conv.-Munze. Nach Erscheinung der letzten Lieferung tritt der erhöhte Ladenpreis von 10 Fl. 30 Xr. Conv.-Munze für das ganze Werk ein. Alle Buch- und Kunsthandlungen nehmen Pränumeration an und theilen auch den Prospectus mit.

Im Verlage von **J. P. Spehr** in Braunschweig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Netzer, Joseph, Mus. Grosse romantische Oper in drei Akten von Otto Prechtler. Vollständiger Clavierauszug vom Componisten. Preis 6 Thlr. 12 Ggr.

— — Die einzelnen Arien, Duetten, Marsch, Ballet u. s. w. aus derselben Oper. à 4, 6, 8, 10 Ggr.

— — Potpourri für Pianoforte aus derselben Oper. 10 Ggr.

Portrait des Capellmeister **Joseph Netzer.** Lithographirt, chinesisches Papier, netto 16 Ggr.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule,

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. № 38. 1844.

Inhalt: Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus Strassburg. Wiener Musikleben. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Joh. Seb. Bach's Kirchengesänge und Cantaten.

(Beschluss.)

Durch nachstehendes Verzeichniss wünsche ich zur Vorarbeit dieser Ausgabe alle Besitzer *Bach*'scher Cantaten anzuregen, wie ich selbst binnen Kurzem im Stande zu sein hoffe, eine bedeutende Fortsetzung desselben bekannt machen zu können. Auch erbiete ich mich zu jeder Unterstützung dieses Unternehmens nach meinen besten Kräften.

Verzeichniss Bach'scher Choralgesänge mit den ihnen eigenen Texten, und Nachweis der Cantaten, in denen sie sich vorfinden lassen.

Ueberschrift des Chorals:	*Ausgabe:* Becker	Leipzig	*Aus dem Liede:*	*Unterliegender Text.*	*Entnommen aus:*
Ach Gott und Herr.	No. 40.	No. 279.	Dess. Liedes Strophe 4.	Sollts ja so sein.	*Cant.* Ich elender Mensch, wer wird mich erlösen.
Ach Gott v. Himmel sieh darein. *a.*	„ 3. C.	„ 3.	Schau, lieber Gott, wie meine Feind. Str. 1.	— — — — —	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
b.	„ 3. A.	„ 262.	Dess. Liedes Strophe 6.	Das wollst du Gott bewahren rein.	*Cant.* Ach Gott vom H. sieh darein.
Ach Gott, wie manches Herzeleid.	„ 117. B.	„ 217.	dr dr dr 16, 17, 18.	Drum will ich weil ich lebe auch.	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.
Ach lieben Christen seid getrost.	„ 31. B.	„ 301.	dr dr dr 6.	Wir wachen oder schlafen ein.	*Cant.* Ach lieben Chr. seid getrost.
Unter: Wu Gott der Herr nicht bei mir hält.					
Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.	No. 48.	No. 48.	Dess. Lied. Strophe 13.	Ach wie nichtig sind der Menschen Sachen.	*Cant.* Ach wie nichtig, ach wie flüchtig.
Allein Gott in der Höh sei Ehr.	„ 91. D.	„ 326.	Der Herr ist mein getreuer Hirt. Str. 1.	— — — — —	*Cant.* Du Hirte Israels.
Allein zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 13. A.	„ 13.	Dess. Liedes Strophe 4.	Ehr sei Gott in dem höchsten Thron.	*Cant.* Allein zu dir Herr Jesu Chr.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.	„ 10.	„ 10.	dr dr dr 4.	Ob bei uns ist der Sünde viel.	*Cant.* Aus tiefer Noth schrei ich zu dir.
Christ lag in Todesbanden.	„ 15. B.	„ 156.	dr dr dr 7.	Wir essen nun und leben wohl.	*Cant.* Christ lag in Todesbanden. (*NB.* Der Choral steht in E.)
Christus der uns selig macht. *a.*	„ 74*. A.	„ 81.	dr dr dr 1.	— — — — —	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 74*. B.	„ 198.	dr dr dr 6.	O hilf, Christus, G. Sohn	Passion nach dem Johannes.
Der Herr ist mein getreuer Hirt.	„ 91. C.	„ 353.	dr dr dr 5.	Gutes und die Barmherzigkeit.	*Cant.* Der Herr ist mein gelr. Hirt.
Du Friedensfürst, Herr Jesu Christ.	„ 68.	„ 42.	dr dr dr 1.	— — — — —	*Cant.* Halt im Gedächtniss J. Christ.
Erhalt uns Herr bei deinem Wort.	„ 69.	„ 72.	dr dr dr 2.	Beweis dein Macht u. Herrlichkeit.	*Cant.* Bleibe bei uns.
Es ist das Heil uns kommen her. *a.*	„ 4. A.	„ 4.	dr dr dr 11.	Die Hoffnung währt der rechten Zeit.	*Cant.* Wahrlich ich sage Euch.
b.	„ 4. B.	„ 290.	dr dr dr 12.	Ob sichs anliess, als wollt er nicht.	*Cant.* Es ist das Heil uns kommen her.
Freu' dich sehr, o meine Seele. *a.*	„ 29. A.	„ 29.	dr dr dr 10.	Fr. d. sehr, o m. S., u. vergiss all Noth u. Quual.	*Cant.* Liebster Jesu mein Verlangen.
b.	„ 29. C.	„ 67.	Kommt u. lasst euch Jesum lehren. Str. 6.	Selig sind, die aus Erbarmen.	*Cant.* Brich den Hungrigen dein Brod. (*NB.* in B.)
c.	„ 29. D.	„ 76.	? ?	Eine Stimme lässt sich hören.	*Cant.* Freue dich erlöste Schaar. (*NB.* Der Choral steht in A.)
d.	„ 29. E.	„ 282.	Treuer Gott ich muss dir klagen. Str. 12.	Ich will alle meine Tage.	*Cant.* Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe.
Freuet euch ihr Christen alle.	„ 8.	„ 8.	? ?	*NB.* Fehlt in der Partitur.	*Cant.* Ihr seid Gottes Kinder.
Gelobet seist du Jesus Christ. *a.*	„ 53. A.	„ 91.	Dess. Liedes Strophe 7.	Das hat er alles uns gethan.	*Cant.* Nun komm d. Heidenheiland.
b.	„ 53. B.	„ 160.	dr dr dr 7.	Das hat er alles uns gethan.	*Cant.* Sehet welch eine Liebe.
Hast du denn Jesu dein Angesicht.	„ 79.	„ 90.	dr dr dr 6.	Richte dich, Liebste, nach mein. Gefallen u. glaube.	*Cant.* Selig ist der Mann.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
Herr Christ d. einge Gott's Sohn. *a.*	No. 87. A.	No. 101.	? ?	Du Herr willst uns erquick- reo.	*Cant.* Ihr, die ihr Euch z. Christo genaht.
b.	„ 87. B.	„ 303.	Dess. Lied. letzte Str.	Erfüllt' uns durch deine Güte.	*Cant.* O Wunderkraft d. Liebe. In *Cant.* Jesus nahm zu sich die Zwölfe. (Mit figur. Begleit.)
Herr Jesu Christ du höchstes Gut.	„ 70. C.	„ 294.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 8.	Stärk uns mit deinem Feuergeist.	*Cant.* Herr Jesu Christ du höchstes Gut.
Herzlich lieb hab ich dich, o Herr. *a.*	„ 56. A.	„ 88.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 1.	— — — — —	*Cant.* Ich liebe den Höchsten mit ganzem Gemüthe.
b.	„ 56. B.	„ 107.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 3.	Ach Herr, lass dein lieb Engelein.	Passion nach dem Johannes.
Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? *a.*	„ 58. D.	„ 59.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 7.	O grosse Lieb, o Lieb ohn alle Massen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 58. A.	„ 78.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 5.	— — — — —	Passion nach dem Matthäus.
c.	„ 58. B.	„ 105.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 4.	Wie wunderbarl. ist doch diese Strafe.	Passion nach dem Matthäus.
d.	„ 58. C.	„ 111.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 8.	Ach grosser König, gross zu allen Zeiten.	Passion nach dem Johannes.
Herzlich thut mich verlangen.	„ 21. D.	„ 21.	Befiehl du deine Wege. Strophe 9.	Und ob gleich alle Teufel.	*Cant.* Schau, lieber Gott, wie meine Feind.

Siehe unter: O Haupt voll Blut und Wunden.

Ich freue mich in dir.	No. 61.	No. 60.	Dess. Lieder Strophe 4.	Wohlan, so will ich mich	*Cant.* Ich freue mich in dir.
Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ.	„ 98.	„ 71.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 5.	Ich leg im Streit und wi- derstreb.	*Cant.* Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ. (Der Choral steht in G.)
Jesu, der du meine Seele.	„ 37ᵇ.	„ 297.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 12.	Herr, ich glaube, hilf mir Schwachen.	*Cant.* Jesu, der du meine Seele.
Jesu Leiden, Pein und Tod. *a.*	„ 59. A.	„ 83.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 10.	Petrus, der nicht denkt zurück.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 59. B.	„ 106.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 20.	Er nahm alles wohl in Acht.	Passion nach dem Johannes.
Jesu meine Freude. *a.*	„ 85. D.	„ 96.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 6.	Weicht ihr Trauergeister.	*Cant.* Bisher habt ihr Gott gebeten in meinem Namen.
b.	„ 85. A.	„ 138.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 1.	— — — — —	*Cant.* Sehet, welch eine Liebe.
c.	„ 85. B.	„ 263.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 1 und 6.	Jesu m. Freude, u. Weicht ihr Trauergeister.	Motette gleicher Ueberschrift.
d.	„ 85. F.	„ 283.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 5.	Weg mit allen Schätzen.	Motette.
e.	„ 85. C.	„ 324.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 2.	Unter deinen Schirmen.	*Cant.* Jesus schläft, was darf ich hoffen.
f.	„ 85. G.	Fehlt.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ		Motette (fünfstimmig).
Jesu nun sei gepreiset. *a.*	„ 11. A.	„ 11.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 3.	Dein ist allein die Ehre.	*Cant.* Jesu nun sei gepreiset.
b.	„ 11. C.	„ 327.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 2.	Lasst uns d. Jahr vollbrin- gen.	*Cant.* Lobe Zion deinen Gott.
In dich hab' ich gehoffet, Herr.	„ 72. A.	„ 118.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 5.	Mir hat die Welt trüglich gericht't.	Passion nach dem Matthäus.
Komm, heiliger Geist, Herre Gott.	„ 66.	„ 69.	?	Lass freudiger Geist voll Vertrauu.	*Motette:* Der Geist hilft u. s. w. (Steht in B.)
Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn.	„ 46. B.	„ 45.	GottVater sende deinen Geist. Strophe 10.	Der Geist, den Gott den Kindern gibt.	*Cant.* Es ist euch gut, dass ich hingehe.
Liebster Gott, wann werd' ich sterben.	„ 43.	„ 43.	Dess. Liedes Strophe 5.	Herrscher über Tod und Leben.	*Cant.* Liebster Gott, wann werd ich sterben.
Mach's mit mir Gott nach dein. Güt.	„ 44. B	„ 310.	? ?	Durch dein Gefängniss Got- tes Sohn.	Passion nach dem Johannes.
Meinen Jesum lass ich nicht, weil.	„ 113. A.	„ 152.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 6.	Jesum l. ich nimmer nicht, geh ihn ewig an 6 Seiten.	*Cant.* Meinen Jesum lass ich nicht.
Meine Seel' erhebt den Herren.	„ 93.	„ 238.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 10 und 11.	Lob u. Preis sei Gott dem Vater.	*Cant.* Meine Seele erhebt d. Herrn.

NB. Die Leipziger Ausgaben bei Breitkopf und Härtel enthalten diesen Choral ganz übereinstimmend mit der Cantate. In der Becker'schen Ausgabe findet sich, ausser den Abänderungen in der Gliederung der Tactheile, ein eingeschalteter Tact (der siebente) und eine völlige Umgestaltung des eilften und zwölften Tactes.

Mit Fried' u. Freud' ich fahr dahin	No. 49. A.	No. 325.	Dess. Liedes Strophe 6.	Er ist d. Heil u. seligk. ..icht.	*Cant.* Erfreute Zeit i. neuen Bunde.
Nun bitten wir den heiligen Geist.	„ 36. C.	„ 97.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 3.	Du süsse Liebe schenk uns deine Gunst.	*Cant.* Gott soll allein mein Herze haben.
Nun komm der Heiden Heiland.	„ 47. A.	„ 170.	4ᵛ 4ᵛ 4ᵛ 9.	Lob sei Gott dem Vater g'thon.	*Cant.* Nun komm der Heiden Heiland. (Der Choral steht in B.)
Nun liegt alles unter dir. (Melodie: Du Lebensfürst, Herr Jesu Christ, dreitheilig.)	„ 207.	„ 343.	Du Lebensfürst Herr Jesu Christ. Str. 4.	Nun liegt alles unter dir.	*Cant.* Lobet Gott in sein. Reichen.
Nun ruhen alle Wälder. *a.*	„ 50. A.	„ 63.	O Welt sieh hier d. Le- ben. Strophe 3.	Wer hat dich so geschla- gen.	Passion nach dem Johannes.
b.	„ 50. F.	„ 117.	O Welt sieh hier d. Le- ben. Strophe 5.	Ich bins, ich sollte büssen.	Passion nach dem Matthäus.

Ueberschrift des Chorals:		Ausgabe: Becker.	Ausgabe: Neue Leipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text:	Entnommen aus:
	c.	No. 50. G.	No. 335.	?	*NB.* Fehlt in der Partitur.	*Cant.* Sie werden euch in den Bann thun. (*NB.* In d. Cant. in G moll.)
O Ewigkeit, du Donnerwort.		„ 26. A.	„ 26.	Dess. Lied. Strophe 11.	So lang ein Gott im Himmel lebt.	*Cant.* O Ewigkeit, du Donnerwort.
O Gott, du frommer Gott.	a.	„ 76. D.	„ 85.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 2.	Gib dass ich thu mit Fleiss.	*Cant.* Es ist die gesagt, Mensch, was gut ist.
	b.	„ 76. C.	„ 312.	Gelobet sei der Herr. Strophe 5.	Dem wie das heilig jetzt.	*Cant.* Gelobet sei der Herr.
	NB.	Diese mit Instrumenten begleitete Bearbeitung weicht, bei grosser Aehnlichkeit, doch so sehr von den in den beiden Ausgaben benutzten ab, dass es fraglich ist, ob sie sich nicht andererseits unverändert finden lasse.				
	c.	No. 76. A.	Siehe unter:	Was frag ich nach der Welt.		
O Haupt voll Blut und Wunden. (Bei Berker unter: Herzlich thut mich verlangen.)	a.	„ 21. B.	No. 74.	Dess. Lieder Strophe 1.	— — — — — —	Passion nach dem Matthäus.
	b.	„ 21. A.	„ 80.	Befiehl du deine Wege. Strophe 1.	Befiehl du deine Wege.	Passion nach dem Matthäus.
	c.	„ 21. E.	„ 82.	Dess. Liedes Strophe 9.	Wenn ich einmal soll scheiden.	Passion nach dem Matthäus.
	d.	„ 21. L.	„ 98.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 5 in E, und Strophe 6 in Es.	Erkenne mich mein Hüter. / Ich will hier bei dir stehen.	Passion nach dem Matthäus.
O Herre Gott, dein göttlich Wort.		„ 14.	„ 14.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 7.	Herr, ich hoff je, du werdest die.	*Cant.* Erwünschtes Freudenlicht.
	NB.	Der Choral steht eine Quinte höher in D, die durch den Bass zusammengedrängten Mittelstimmen sind in den beiden Ausgaben hin und wieder mit einander verwechselt.				
Puer natus in Bethlehem.		No. 12.	No. 12.	Dess. Liedes Strophe 1.	Die Kön'ge aus Saba kamen der.	*Cant.* Die Kön'ge aus Saba.
Schmücke dich, o liebe Seele.		„ 22.	„ 22.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 9.	Jesu, wahres Brod des Lebens.	*Cant.* Schmücke dich, o l. Seele. (*NB.* Steht in F.
Schwing dich auf zu deinem Gott.		„ 105.	„ 147.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 2.	Schüttle deinen Kopf und sprich.	*Cant.* Ihr seid Gottes Kinder.
Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. (Unter: Es ist das Heil uns kommen her.)		„ 4. D.	„ 304.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 6.	Ich rief den Herrn in meiner Noth.	*Cant.* Sei Lob u. Ehr d. höchst. Gut.
Singen wir aus Herzensgrund.		„ 88.	„ 309.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 4 und 6.	Gott hat die Erde ausgesteuert.	*Cant.* Es wartet alles auf dich.
Valet will ich dir geben.		„ 24. B.	„ 108.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 5.	In meines Herzens Grunde.	Passion nach dem Johannes.
Vater unser im Himmelreich.	a.	„ 47. A.	„ 47.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 4.	Dein Will geschieh, o Gott, sogleich.	Passion nach dem Johannes.
	b.	„ 47. D.	„ 110.	So wahr ich lebe spricht d. Herr. Str. 2, 6 u. 7.	Dies Wort bedenk, o Mensch und schenkund.	*Cant.* Herr, deine Augen sehen auf den Glauben.
	c.	„ 47. C.	„ 267.	Nimm von uns, Herr, du treuer Gott. Str. 7.	Leit' uns mit deiner rechten Hand.	*Cant.* Es nauset auch ein schrecklich Ende.
Verleih uns Frieden gnädiglich.		„ 80.	„ 220.	— — — —	Verleih uns Friede gnädiglich.	*Cant.* Am Abend aber desselbigen Sabbaths.
Von Gott will ich nicht lassen.		„ 23ᵇ. B.	„ 191.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 9.	Das ist des Vaters Wille.	*Cant.* Herr, wie du willst, so schicks mit mir. (Der Choral steht in C.)
Wachet auf ruft uns die Stimme.		„ 137.	„ 179.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 3.	Gloria sei dir gesungen.	*Cant.* Wachet auf ruft uns die St.
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.		„ 140.	„ 182.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 3.	Gott Lob u. Dank der nicht zugab.	*Cant.* Wär Gott nicht mit u. d. Zeit.
Was frag ich nach der Welt. (Unter: O Gott du frommer Gott.)		„ 76. A.	„ 235.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 1.	Was frag ich nach d. Welt. — — — — — —	*Cant.* Sabet, welch eine Liebe. *Cant.* Nimm, was dein ist, und gehe hin.
Was Gott thut, das ist wohlgethan.		„ 62. A.	„ 65.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 1.		
Was mein Gott will, das g'scheh' allzeit.	a.	„ 41. B.	„ 41.	Ich hab' in Gottes Herz u. Sinn. Str. 10.	Ei nun mein Gott so fall ich dir.	*Cant.* Die Kön'ge aus Saba.
	b.	„ 41. C.	„ 113.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 1.	Was mein Gott will.	Passion nach dem Matthäus.
	c.	„ 41. D.	„ 120.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 1.	Was mein Gott will.	*Cant.* Ihr werdet weinen u. heulen.
Welt, Ade, ich bin dein müde.		„ 111.	„ 130.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 1.	— — — — — —	*Cant.* Wer weiss wie nahe mir mein Ende.
	NB.	Dieser Choral ist von Joh. Rosenmüller. Siehe Cäcilia, Heft 21, Seite 183.				
Werde munter mein Gemüthe, und ihr Sinne.	d.	No. 84. D.	No. 95.	Dess. Liedes Strophe 6.	Bin ich gleich von dir gewichen.	*Cant.* Ich armer Mensch, ich Sündenknecht.
	b.	„ 84. A.	„ 121.	4ᵉ 4ᵉ 4ᵉ 6.	Bin ich gleich von d. gew.	Passion nach dem Matthäus.
	c.	„ 84. B.	„ 233.	Jesu meiner Seelen Wonne. Str. 2.	Jesu mein Hort u. Erretter.	*Cant.* Mein l. Jesus ist verloren.
Wer nur den lieben Gott lässt walten.	a.	„ 64. A.	„ 62.	Dess. Liedes Strophe 6.	Es sind ja Gott nur leichte Sachen.	*Cant.* Siehe ich will viel Fischer aussenden.

gehalten hat, wenn diese Sache nicht gerade jezt für die Würdigung unsrer Tonkunst, welche sich so viele schiefe Ansichten gefallen lassen muss, von grosser Wichtigkeit wäre. Schon Kant zweifelt in seiner Kritik der Urtheilskraft, ob er die Musik für eine schöne oder blos angenehme Kunst halten solle, und in seiner Anthropologie erklärt er sie geradezu nur in sofern für eine schöne Kunst, als sie der Poesie zum Vehikel dient. Wer ihm nachphilosophirt oder oft nur nachbetet, urtheilt eben so. Dieselbe Stimme erschallt aus England, Italien und Frankreich, wo man mit geringer Ausnahme, für selbstständige, ästhetisch-reine Tonkunst wenig Sinn und Talent hat. Und wir Deutsche, die wir mit Recht auf den Vorzug, die Musik zu einem höhern Range erhoben zu haben, stolz seyn müssen, sollten uns ihn wegdeklamiren oder wegspötteln lassen? —

Nein, warlich es ist Zeit, sich gegen solche Behauptungen ernstlich zu setzen, und diejenigen, welche der höhern Musik kein andres Geschäft anweisen, als das Koloriren der Poesie — diese zu erinnern, dass wir Deutsche wenigstens Kompositionen besitzen, die zwar weder in Worte übersezt, noch damit verbunden werden können, aber doch so nach allen Regeln der Schönheit geformt, so in sich vollendet, mit so viel Genie, Anstrengung und Tiefsinn hervorgebracht, und für den, der sie geniessen kann (d. h. der nicht aus Mangel an Kunstkenntnis das „Sonate, que me etc. fragen muss.) so bewundernswürdig sind, wie vielleicht nur wenige der besten Produkte unserer gefeyertsten Dichter oder Philosophen. (Hierbey offenbart es sich deutlich, wie nöthig uns eine solide ästhetische Theorie der Tonkunst wäre. Denn bis jezt haben wir nur solche, welche ihren mechanischen Theil betreffen, wohin nicht blos Klavierschulen u. dergl., sondern auch Lehrbücher über reinen Satz, Fuge u. a. D. gehören. Das übrige sind nur Fragmente oder Materialien zu jener noch fehlenden Theorie.)

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Kassel. Die hiesigen Konzerte mit voller Begleitung sind das nicht, was man in einer so schönen Stadt erwarten sollte. Es mangelt schon am Lokale eines guten Konzertsaales. Besässen wir diesen — es würde Manches besser werden, und an Theilnehmern könnte es hier, wo man gewiss in der Bildung für die Künste nicht dahintengeblieben ist, nicht fehlen. Darum ist der Gedanke des hiesigen Musikmeisters, Herrn Grossheim, gewiss lobenswerth, dass er das Institut, das ursprünglich nur zur Uebung seiner Schüler bestimmt war, erweitert hat, andere Musikfreunde theilnehmen lässt, (die denn auch lebhaften Antheil nehmen,) und nur Gesangstücke mit wenig oder gar keiner Begleitung, ausser der des Pianoforte, aufführt. Seine eigene Komposition „Hektors Abschied" fand den verdienten Beyfall. An Fräulein Nina d' Aubigny hat diese Anstalt ein sehr schazbares, thatiges Mitglied.

In Leipzig haben wir seit einigen Wochen folgende Fremde gehört. Dem. Boheim, Sängerin aus Berlin. Sie trat zuerst am Neujahrstage mit einer Scene aus Righini's, ihres Lehrers, Armida, auf, wo sie aber, einer Heiserkeit wegen, ihre Stimme übernehmen, und denen, die hierauf nicht Rücksicht nahmen, weniger gefallen mußte. Desto mehr Beyfall fand sie im folgenden Konzert, wo sie eine schwierige Bravour-Scene, ebenfalls von Righini, (aus Atalanta e Meleagro) und ein sehr schönes Duett von Himmel, (aus Vasco de Gama, mit obligater Violin,) lezteres mit Dem.

Ueberschrift des Chorals:	Ausgabe: Becker	Ausgabe: Neuleipzig	Aus dem Liede:	Unterliegender Text.	Entnommen aus:
	b. No. 64. E.	No. 339.	Ich armer Mensch, ich bin armer Mensch.		Cant. Hute dich, dass deine Gottesfurcht.
Wie schön leuchtet uns der Morgenstern, voll Gnad'.	„ 77. C.	„ 323.	Dess. Liedes Strophe 6.	Von Gott kommt mir der Freudenschein.	Cant. Erwachet ihr Lieder.
Wir Christenleut'.	d. „ 57. B.	„ 55.	d. d. d. d. 5.	Hallelujah, gelobt sei Gott.	Cant. Unser Mund sei voll Lachen.
	b. „ 57. A.	„ 321.	d. d. d. d. 1.	Wir Christenleut.	Cant. Ihr seid Gottes Kinder.
Zeuch ein zu deinen Thoren. Unter: Heilt m. Gott's Güte preis.)	„ 23b. A.	„ 23.	d. d. d. d. 1.	(Zeuch ein zu deinen Thoren.	Cant. Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende.

Nachrichten.

Strassburg. Theater. Wir haben unsern Bericht über die Operngesellschaft und ihre Leistungen während des Theaterjahres 1843 — 1844 lange verschieben müssen, da diese Gesellschaft, unter der Direction des Herrn *Provence*, sich erst gegen das Ende dieses Jahres constituiren konnte. Bekanntlich sind in Frankreich den Auftretenden drei Debüts gestattet; bestehen sie darin nicht, so sind die Contracte gebrochen. Demnach trat als erster Tenorist für die grosse Oper Herr *Fernexil* auf, der bereits in seinem zweiten Debüt durchfiel; ihm folgte nach einem langen Zwischenraum ein Herr *Rekaers*, der aber schon in der ersten Vorstellung fiel. Er wurde durch einen Herrn *Masson* ersetzt, welcher, bei einem unangenehmen Aeussern, nicht ohne gute Eigenschaften als Sänger war; allein auch er wurde nicht angenommen. Diesem folgte ein Herr *Sambet*, welcher das Schicksal seiner drei Vorgänger theilte. Endlich des langen Wechselns müde, behielt man den sechsten Debütanten Herrn *Maurin*, einen Anfänger aus dem Conservatorium von Lyon, dessen frische angenehme Stimme sich jedoch zum Bariton hinneigt; mit ihm war beinahe das Ende des Theaterjahres herbeigekommen. Als erster Tenorist für die komische Oper fand Herr *Labruyere* verdienten Beifall. Als Bassisten waren die Herren *Estor*, mit schöner Stimme, unmusikalisch, *Jourdheuil*, kraftig, aber häufig detonirend, und *Petit* als Bassbuffo engagirt. Als erste Sängerin war Mad. *Renouf Dubreuil* vom vorigen Jahre beibehalten; eine als Roulade[n]sängerin engagirte *Elise Dubreil* fiel und wurde durch Mad. *Saint-Ange*, eine vorzügliche Sängerin, ersetzt. Ausser dem gewöhnlichen alten Opernrepertoir waren: „La part du diable" und „Scaramouche" die einzigen neuen Opern. — Auf die Direction des Herrn *Provence* folgte für 1844 — 1845 die gegenwärtige des Herrn *Amable Boige* genannt *Mutie*, welcher die Bühne am 11. Juni mit der Oper: „La Favorite" eröffnete. Sein Opernpersonal scheint gegenwärtig, nachdem mehrere Mitglieder nicht angenommen worden, definitiv constituirt zu sein. Die obengenannte erste Roulade[n]sängerin *Saint-Ange* ist das einzige beibehaltene Mitglied der vorhergehenden Gesellschaft; ihre Verdienste und ihr geschmackvoller Vortrag werden immer mehr gewürdigt. Als erste Sängerin ohne Rouladen ist Dem. *Regrez* engagirt; als Anfängerin von neunzehn Jahren verspricht sie viel für die Zukunft; als zweite Sängerin ist Mad. *Perron*, früher hier als Mad. *Deringer*, ausgezeichnet; auch ist Mad. *Capelle*, als dritte, nicht ohne Verdienst. Herr *Giraud*, erster Tenorist, distonirt nicht selten; an die Stelle des ersten leichten Tenoristen *Abel* ist ein Herr *Martel* mit Beifall getreten. Als zweiter Tenorist hat Herr *Foignet* viele Vorzüge; Herr *Parthaut* als Bariton ist an Stimme und Vortrag ausgezeichnet. Herr *Bouzghe*, kräftiger tiefer Bass, erreicht oben mit Mühe das *d*. Herr *Parin* ist als zweiter und als Bassbuffo von früheren Zeiten schon vortheilhaft bekannt. Von neuen Opern kamen bis jetzt keine zur Aufführung.

Concerte. Seit unserm letzten Bericht sind Privat- und öffentliche Concerte häufig auf einander gefolgt. Unter den ersteren zeichnen sich diejenigen bei den Herren *Berg*, *Jauch* und *Leyback*, sowohl durch gehaltvolle Compositionen, als durch tüchtige Schuler aus; blos Letzterer spielte selbst, mit stets steigender Fertigkeit und Ausbildung auf dem Pianoforte, einen Theil des Trio von *Mayseder*, mit Violine und Violoncell, das Duett für Pianoforte und Violine von *Kalkbrenner*, Variationen von *Pixis* über ein Thema aus dem Barbier, und dergleichen von *Osborne* und *Ernst* über ein Thema aus der Niobe. Eine in diesen Concerten gehörte junge Sängerin, Dem. *Metzger*, ist kürzlich, wegen ihrer wundererschonen Stimme und ihrer guten Anlagen, in das Pariser Conservatorium aufgenommen worden. — Unter den öffentlichen Concerten nennen wir das der achtjährigen *Louise Scheibel*, Schülerin des Conservatoriums und der M. Cl. Lavoday; sie spielte ausgezeichnet auf dem Pianoforte Compositionen von *Kalkbrenner* und *Herz*; — und das der Altistin *Emma Basse* mit Herrn *Berhalter*, Clarinettisten zu Stuttgart; Erstere erwarb sich durch ihren musterhaften Vortrag mit ihrer vollen, reinen Stimme ungetheilten Beifall; sie musste das mit dem Bassethorn durch Herrn *Berhalter* begleitete Lied von *Proch*: Schweizer Heimweh, da Capo singen. Herr *Berhalter* zeigte sich auf diesem Instrumente, so wie auf der Clarinette, als wahrer Virtuos. Auf diesen Concert folgte das unseres ausgezeichneten Geigers *Schneiderle*, welches die Menge zuerst und diesmal, durch die erste Mitwirkung seiner Gattin, die sich als tüchtige Clavierspielerin zeigte, die Neugierde noch mehr reizte. — Am 13. März hatte in dem Locale des Schlosses zum Besten der Armen eine musikalische Abendunterhaltung ohne Orchester, unrichtig Concert benannt) Statt. Zu diesem edlen Zwecke hatten sich die ausgezeichnetsten Dilettanten und einige Künstler bereit finden lassen mitzuwirken, und so wurde Folgendes in einem hohen Grade von Vollkommenheit und mit lautem Beifalle zu Gehör gebracht: Sextuor (Es) von *Mayseder* durch Herrn *Schwaderle*; Duett aus der Judin für zwei Soprane; Variationen von *Pixis* über ein Thema aus dem Barbier, für Pianoforte; Duett aus der Lucrezia von *Donizetti* für Alt und Tenor; Männerchor

ohne Begleitung; Fantasie für die Harfe von *Stockhausen*, von ihm selbst vorgetragen; Venezia, Nocturne von *Gambogi* für zwei gleiche Stimmen; Tenorarie aus der Jüdin mit Begleitung des englischen Horns; Andante und russisches Rondo von *Beriot*, durch Herrn *Schwaderle*; Arie von *Beriot* für Mezzosopran; Nocturne von *Alary*, L'orgia, für Alt und Tenor; endlich komische Lieder von *Henrion* u. A., Alles mit Clavierbegleitung. — Am 23. März wurde ein zweites Concert in dem Locale der Réunion des arts veranstaltet zum Besten der Armen der Gesellschaft von St. Vincent de Paul, worin Folgendes gegeben wurde: Ouverture für volles Orchester, gründlich und effectvoll componirt von Herrn *Wackenthaler*; die Sehnsucht, Basssolo von demselben; dieser liebliche Gesang ist in Strassburg im Stich erschienen; Rondo eines Clavierconcerts von *Herz*, sehr brav gespielt von einer Dilettantin; Bassduett aus Mariano Faliero von *Donizetti*, kräftig und mit Ausdruck gesungen von den Herren Gebrüder *Schlosser*. Dann wurden die Zuhörer durch einen religiösen mehrstimmigen Gesang aus der Ferne, mit Begleitung einer Physharmonica (oben in einem Seitenzimmer), angenehm überrascht. Die zweite Abtheilung wurde mit der Ouverture aus Oberon höchst brillant eröffnet. Herr *Schwaderle* spielte ausgezeichnet die Grabscene aus der Lucia, von *Artot* für die Violine geschrieben. Darauf folgte ein Terzett aus der Stradella von *Niedermeyer*; Variationen für Pianoforte von *Sowinski* über das Thema der Norma, ausgezeichnet durch einen Dilettanten vorgetragen. Den Beschluss machte die Preghiera aus Moses. — Am 13. April gab Fräul. *Henriette Nissen*, die früher schon hier gefeierte Sangerin, Mitglied der italienischen Oper zu Paris, Concert, in welchem sie Gelegenheit hatte, ihre Kunst in allen Gesanggattungen zu zeigen, in dem Recitativ, so wie in dem getragenen, religiösen und in dem Bravourgesang; davon zeugen die Scene aus dem Barbier, worin sie die geschmackvollsten Fioriturен anbrachte, die Arie aus Manon Lescaut von *Balfe*, ein Lied von *Handel*, und ein Tyrolerlied von *Donizetti*. Ferner gab dieses besuchte Concert Gelegenheit, mehrere schöne Männerchöre, Violinvariationen von *Mayseder* durch Herrn *Schwaderle*, und ein Duo für Pianoforte von *Osborne* und *Beriot*, durch Herrn *Leybach* und einen Dilettanten. Beide mit wahrer Auszeichnung und Kunstfertigkeit, zu hören.

Seit dem Monat Juni hat sich neben der Singakademie, welche zwar nur in den Wintermonaten ihr ruhmliches Werk verbirgt, ein Instrumentalverein, unter dem Namen: Philharmonische Gesellschaft, gebildet. Die städtische Verwaltung hat das Local in dem Schlosse zu ihrer Verfügung gestellt. Aus dem späteren Zusammenwirken beider Gesellschaften steht für die Kunst viel Gutes zu hoffen.

Auch der engere Singverein, unter der Leitung des Herrn *Stern*, ermüdet nicht, und hat im Laufe des Winters eine gelungene Aufführung des Paulus zu Gehör gebracht, wofür ihm alle Kunstfreunde Dank wissen.

Endlich sei noch der dreizehnten Generalversammlung der Gesellschaft der Hilfscasse für dürftige Künstler oder für deren Wittwen und Waisen gedacht, die am 28. April Statt hatte, bei welcher Gelegenheit das Sextuor von *Mayseder* (in Es), und die Symphonie von *Haydn* mit der Paukenwirbel (Es) aufgeführt wurden, nach vorhergegangener Analyse dieses letzteren Werks, und den durch *Haydn* auf die Kunst überhaupt bewirkten Eindruck, vorgetragen von Herrn *C. Berg*.

Wiener Musikleben.

Endlich ist es ruhig, d. h. deutsche Oper geworden. Fast bis zum Schlusse der italienischen Theatervorstellungen sah man im entwichenen Musikhalbjahre den Wald vor lauter Bäumen nicht, oder man hörte vor lauter Musik keine Musik mehr. Es floss Alles in einander, gleich tönenden Luftschichten, und nur Wenigen war es gegonnt, doch über denselben das Element zu beherrschen. Ich will es versuchen, diesen nun verklungenen Wirrwarr zu sichten, zu ordnen, und das, was für die hiesigen Kunstzustände von einiger Bedeutung ist, als localgeschichtliche Anhaltspuncte für diese alle Musikinteressen auparteiisch beleuchtenden Blätter niederzuschreiben.

Theater. — Mehr als gewöhnlich entwickelte dasselbe im Laufe dieses Jahres das Streben, dem deutschen Repertoir einen nützlichen Zuwachs zu verschaffen. Doch ist es ihm nie weniger gelungen, als gerade diesmal. Es fehlt noch immer der kräftig-beredte Anwalt unter den lebenden Componisten, welcher der nationellen Sache ihr Gewicht, ihre Vorrechte, ihren Einfluss zu vindiciren vermöchte. In irgend einem Puncte sind alle unsere Componisten zu undeutsch, entweder in der Kräftigkeit des Wollens, oder in der künstlerischen Schlichtheit, oder im erfinderischen Geiste; in nichts sind sie dagegen decidirter, als in der Undeutschheit. Dieses Ringen der Ermattung mit der Schöpfungslust, des Nationalnimus mit dem Fremdprincipe, des Alten mit dem Neuen erzeugt jene Unbestimmtheit und Leere, welche uns die ganze neudeutsche Opernmusik als in der Uebergangsperiode begriffen erscheinen lässt. Kein Wunder, wenn das Publicum diesen Uebergangsprocess so gut erkennt, als den Mangel an Zuversicht, den die Autoren ein Mal über das andere deutlich genug herausstellen, wodurch das Vertrauen zu ihren Werken nicht wenig geschwächt wird. Man greift lieber zu dem Fremden, das wenigstens in seiner Art ausgesprochen, als zu dem Einheimischen, worüber die öffentliche Meinung nie recht in's Reine kommen kann. Umgekehrt wirkt diese Zweifelsucht des Publicums natürlich wieder auf die schaffenden Kräfte nachtheilig zurück, entmuthigt, macht irre in der Wahl der Mittel, confundirt die Schreibart u. s. w. — Publicum und Autoren treiben sich dermassen unbehaglich in einem Kreise herum, in welchem es an einem eigentlichen Mittelpuncte, nämlich dem neutralisirenden Focus des Genies, fehlt, das alle Radien des Fortschrittes, der neueren Kunstanschauungen und Zustände in sich vereinigt und als glut- und lichtvolle Strahlen einer neuen deutschen Operenkunst geläutert zurückgibt. Es wird übrigens zuweilen recht artig experimentirt und das deutsche Publicum klatscht dazu. So soll, wie uns erzählt wird, *Lindpaintner* einen guten Wurf mit seiner „Vesper" gethan haben und *Wagner* auf dem Wege sein,

der ernsten deutschen Oper aufzuhelfen. Wir wünschen es herzlich, werden's aber erst dann glauben, wenn wir gehört haben. —

Erfreulich ist die Beobachtung, dass in der abgelaufenen Wiener Musiksaison die öffentliche Theilnahme sich im Ganzen eher dem Besseren, als der Flitterkunst zugewendet hat, mit Ausnahme eines einzigen Claviertrommlers, der das Glück hatte, in die Mode zu kommen, und von deren nichtigem Throne herab Kunstoffenbarungen laut werden liess, die nur für musikalisch Ungebildete berechnet sein konnten. Das Publicum, das in diesem Virtuosen seinen Baal verehrte, ist übrigens zum Glücke für die gute Sache ein ganz anderes, als dasjenige, welches *Beethoven's* Pindargesängen mit fast schwärmerischem Entzücken lauscht. Es bildet hier, wie überall, einen eigenen Staat im Staate des Geschmackes, der jedoch dem Guten einzig und allein nur in lucrativer Beziehung zu schaden vermag. Seine Meinung ist übrigens entscheidend, d. h. es ist Alles gut, was ihm missfällt, und daran ist es eben am Meisten kenntlich, dass es viel Lärmen um Nichts macht. — Selbst im Opernhause hat *Mozart* das Uebergewicht behauptet, und sein „Don Juan," seine „Hochzeit des Figaro" — freilich mit Sopranen, wie die *Lutzer*, *Hasselt* und *Heinefetter* besetzt — überschütteten das Publicum mit Gold-, die Direction mit Silberklängen, während die modernen Novitäten, obgleich mit empfehlender Wichtigkeit und wichtigen Empfehlungen annoncirt, introducirt und reclamirt, Zuhörer, Bänke und Casse feierlichst leer gelassen haben.

Den Reigen der Novitäten eröffnete *Halevy's* „Guido und Ginevra" mit *Ert*, der *Lutzer* und *Staudigl*. Dieses Werk kam eigentlich schon post festum. Die Zeit, die sich an derlei wollüstigen Foltern ergötzte, dünkt uns vorüber zu sein, und selbst der Haut-goût der Franzosen scheint sich in neuester Zeit nach anderen Gerichten zu sehnen. Einige von den Localverhältnissen bedingte, unwesentliche Abänderungen weggerechnet, widerfuhr der Ausführung dieses Werkes ihr volles Recht. Allein man wollte sich mit der geschickten Instrumentation und der interessanten Harmonisirung nicht begnügen, lobte die erste Arie Guido's, die Scene Ginevra's in der Gruft, fand aber die Musik steif, gesangleer, genielos, das Buch verschroben, effecthungrig, Beides unerquicklich und zur Dauer nicht geeignet. — Die zweite Neuigkeit, wenn man alte Geschichten mit einigen notis variorum so nennen will, war die mit vieler Neugierde erwartete *Nicolai*'sche Oper. Sie verdient ganz richtig insofern eine deutsche genannt zu werden, als sie in der deutschen Saison gegeben, von deutschen Sängern ausgeführt und in deutscher Sprache gesungen wurde. Im Uebrigen ist sie von dem Gipfel des deutschen Helicons eben so weit entfernt, als die lockeren Producte des Südens von den poesievollen musikalischen Dichtungen ächtdeutscher Meister es sind. Eine wirklich unglückliche Idee *Nicolai's* muss man es nennen, den in Italien fast todt in die Welt gesetzten „Proscritto," wenn auch in Text und Musik vermehrt, vermindert, umgearbeitet, localisirt, einem deutschen Publicum als „neue deutsche Oper" aufzutischen. Ein nationales Werk muss aus nationaler Anschauung und Gefühlweise hervorgehen, mit edler Begeisterung einen damit übereinstimmenden Stoff behandeln und die musikalische Einkleidung muss die höhere künstlerische Schönheit, weihevoll, nationell und in geläuterten Formen ausgesprochen, zum Zwecke haben, sonst — leb' wohl, deutsche Composition! Wir haben von allem dem in der „Heimkehr des Verbannten" nur sehr geringe Spuren entdecken können, dafür aber desto mehr Willkür, Altneues, Mischmasch mit ziemlich viel Prätension ausstaffirt. An Talent, vorzüglich an reproducirendem, fehlt es *Nicolai* nicht, gelernt hat er was Rechtes, das Vocale, die Instrumentation und den Theatereffect kennt er ebenfalls. Mit diesen Eigenschaften und einer besseren Wahl im Texte hatte sich allerdings etwas Würdigeres zu Stande bringen lassen, allein dazu fehlt es ihm an künstlerischer Energie, an feststehender Gesinnung, an ausdauernder Arbeitslust, wenigstens was die Oper betrifft. Nicht zu übersehen ist auch die Gehaltlosigkeit des italienisch geformten Operubuches, demzufolge der Held des Stückes als rechtmässiger Gatte und Schlossbesitzer in seiner eigenen Behausung seinem Rivalen gegenüber durch volle drei Acte Versteckeln spielt, seine Gattin dessen Erzfeind, der den grossmüthigen Hausherrn macht, heirathet, und die Geschichte damit endet, dass Jene — um einmal etwas Neues zu bringen — nach Absingung einer Preghiera eine Dosis Arsenik nimmt, was natürlich hinreissend wirkt und wobei sich beide Rivale zärtlich umarmen. — Der erste Act ist fast Note für Note italienisch. Der zweite und gelungenste enthält ein theilweise deutsch geschriebenes Duett für Tenor und Bass, einen schön gearbeiteten Quintettcanon und eine episodische Männergesangscene, von einer Tenorromanze durchkreuzt, welche vielen rhythmischen und harmonischen Wechsel bietet und scenischen Effect macht. Im dritten Acte tritt ein sehr gedehntes Duett zwischen Sopran und Bass durch characteristische Haltung hervor. Ein kurzes, wirksames Terzett beschliesst das Ganze. — Die Hauptpartieen dieses mit schönen, wenn auch nicht neuen Gesangseffecten ausgestatteten Werkes sind Sopran — die *Hasselt-Barth*, Tenor — *Ert*, und Bass — *Staudigl*. Die Prima Donna entwickelte zu wenig leidenschaftliche Kraft; das ist überhaupt nicht die Sache dieser bei allen sonstigen Vorzügen steifen, kühlen, berechnenden Sängerin. *Ert*, Titelrolle, fehlt es an künstlerischer Umsicht und an Energie des Gesanges, um eine in der Handlung unvortheilhaft gestellte Person bedeutungsvoller zu machen. So blieb denn nur *Staudigl* übrig, der in der That Vollkommenes lieferte. Uebrigens war die Ausführung musikalischerseits exact und der Demi-succes wahrlich nicht die Schuld der Sänger.

Nicolai liebt die Sensationen. Er versuchte es, den Italienern mit deutscher Harmonik, den Deutschen mit italienischer Melodik zu imponiren, am Ende jedoch wissen ihm weder die Einen, noch die Andern Dank dafür. Besser ist ihm jene Inclination bei den mit Eclat aufgenommenen „Philharmonischen Concerten" gelungen. Hier concentrirt sich seine ganze künstlerische Potenz, und Verständniss, Dirigentengeist, Eifer stehen hier in geradem Verhältnisse zu den grossartigen Wirkungen, die durch diese Aufführungen erzielt werden. Wir schätzen aufrichtig das, was an Herrn *Nicolai* zu schätzen ist,

und wissen, durch das Anhören mancher seiner übrigen Arbeiten belehrt, dass er etwas der an einen deutschen Componisten zu machenden Anforderungen Würdigeres zu Stande bringen könnte; eben deshalb haben wir, nach reiflicher und gewissenhafter Prüfung, unser Urtheil eher streng, als nachsichtig ausgesprochen.

Somit lieferten uns die bisherigen Novitäten eine französisch-deutsche und eine italienisch-deutsche Oper; nun fehlte nur noch eine englisch-deutsche. Auch diese fand sich in der dritten und letzten Novität unter dem Titel: „Pasqual Bruno," eine romantische Oper in drei Acten von dem Engländer *John L. Hatton*, welche Zweifel erregte, ob sie sehr wenig oder gar nicht gefallen solle. Die Handlung ist auf Engländer berechnet, welche Italien ohne Fra Diavolo's sich nicht vorstellen können und gern hinter jedem Baumstamme einen Banditen wähnen, der auf Pfunde, Diamanten, Lady's und Lösegelder lauert. Dieser Pasqual — von Hause aus Edelmann — ist übrigens eine sehr unschuldige Räuberseele, bei der es sich lediglich um Geltendmachung seiner Rechte auf Therese, in Diensten der Vicekönigin, handelt. Diese — Sopran, ein Vicekönig — Bass, und ein Nebenbräutigam — Tenor — bilden die Stützen einer eben so langweiligen, als abgeschmackten Handlung, die mit der feierlichen Verlobung des amnestirten Räubers mit Therese endet und zum Ueberflusse so schlechte Verse enthält, als die schlechte Uebersetzung eines schlechten Originals nur immer zu bieten vermag. Der Componist, von unserm wackern *Staudigl* während dessen vorjährigen Aufenthaltes in London unter seine einflussreiche Künstlerprotection genommen, ist ein Mann von mittleren Jahren, vielen gründlichen Studien und ungewöhnlichem Partiturgedächtniss. Letzteres erprobte sich in diesem Werke weniger an französischen und italienischen, als an deutschen Meistern, deren verschiedenartiger Styl mit fast gewissenhafter Treue wiedergegeben ist. So begegneten wir auf der unerquicklichen Wanderung durch drei gedehnte Acte namentlich *Gluck*, *Mozart*, *Weber*, *Spohr* und *Mendelssohn*; ja selbst *Händel*'scher Styl schien uns mit biederem Händedrucke zu begrüssen. Dass eine in solchen Typen geformte Musik zwar keine freikünstlerische, doch für den Musiker immerhin interessante Fattura entwickelt, ist so gewiss, als dass sie bei *Hatton* aller Inspiration, aller dramatischen Kraft, aller theatralischen Wirksamkeit entbehrt. Indessen ist der Basspart der Titelrolle gerade dankbar genug gehalten, um einem Sänger, wie *Staudigl*, als Folie seiner wirksamen Stimmentwickelung und Vortragskunst zu dienen; nächst diesem ist auch die Sopranpartie Theresen's — von der *Lutzer* ausgeführt — hir und da mit Lohnendem bedacht. Die *Dicht* — Vicekönigin, guter Mezzosopran — hier mit einer ihre Stimmlage überschreitenden Sopranrolle chargirt, — *Draxler* und *Pfister* vollendeten ein Ensemble, das diesmal nur in Einzelnheiten Gelegenheit fand, seine Reputation zu bewähren. Wir loben schliesslich die deutsche Kunstrichtung, das Streben nach einer einfacheren Instrumentation, und scheiden von *Hatton* und seinem von ihm dirigirten, zwei Mal gegebenen „Pasqual Bruno," ohne Zweifel für immer, mit gebührender Achtung für sein Wissen und mit dem Wunsche, dass die Erfahrungen, die er bei diesem Werke gemacht, auf seine künftigen Bühnenarbeiten bezüglich der Selbständigkeit, des dramatischen Inhaltes und der äussern Wirksamkeit vortheilhaft einwirken mögen. —

Unter den Concerten im grossen Style nahmen die „Philharmonischen" und die „Spirituels" wieder den ersten Rang ein. Das erstere brachte die C dur-Symphonie mit der Schlussfuge von *Mozart* und die Pastorale, beide Meisterstücke in Bezug auf Orchesteraufführung und Direction. Hier zeigt sich *Nicolai* in seinem eigentlichen Bereiche, hier ist er genial in der Art, wie grosse Schauspieler in der Reproduction dichterischer Gebilde zu sein pflegen. Die Schöpfung schwebt frei, majestätisch, leuchtend, gleich Phänomenen des Himmels, an uns vorüber. — Dass die Adagio's beider Symphonieen sordinirt waren, machte übrigens eine eben so wenig vortheilhafte Wirkung, als die Pickelflöte, welche wir in der *Händel*'schen Bassarie des Polyphem aus „Acis und Galathea" zu hören bekamen. Dieses höchst eigenthümliche, mit den schwierigsten Intonationen und Vocalisationen angefüllte Gesangstück ist, nebenher gesagt, ein wahres Sängerproblem und das neueste Cheval de Bataille des Meisters *Staudigl*. Wer ausser ihm sich darauf tummeln wollte, mache nur sich gleich im Voraus auf einen unwillkürlichen Curtiussprung gefasst. —

Die „Concerts spirituels" haben vorzüglich durch die Musik zu „König Stephan" und die „Ruinen von Athen" von *Beethoven* wahren Enthusiasmus bereitet. Es ist ein Verdienst der Herren Baron *Lannoy*, *Holz* und *Tietze*, sie uns vollständig vorgeführt zu haben. Man staunt über die hohe Idealität, welche der grosse Meister selbst Gelegenheitstexten mit national-characteristischer Beimischung zu verleihen vermochte, und wird oft von der naiven Schönheit bezaubert, die aus ihren klaren Melodieen, aus ihren einfachen Rhythmen lieblich tönt. Ein „Chor der Derwische" erregte besonderen Enthusiasmus. Er wurde nicht nur bei der ersten Aufführung mehrere Male hinter einander gesungen, sondern auch in den folgenden Concerten vom Publicum unvorbereitet zur Aufführung begehrt, das mit Ohr und Herz diesen herrlichen Musiken lauscht. Eine Uebersicht der in den diesjährigen Spirituelconcerten zur Aufführung gebrachten Piecen wird den Geist dieses mit edlen Tendenzen sich befassenden, geschätzten Kunstinstituts am Besten veranschaulichen:

Symphonieen: in D und F von *Beethoven*, — in D von *Mozart*, — in Cmoll von *Spohr* (für diese Concerte im Jahr 1837 componirt).

Dramatische Musik: die vollständige zu „König Stephan" und „Die Ruinen von Athen" von *Beethoven*, — Arie der „Alceste" aus der gleichnamigen Oper von *Gluck*, — des Polyphem aus „Acis und Galathea" von *Händel*.

Kirchenmusik: Hymne in F (O virgo temerata) für Altsolo mit Orchester und Chor von *J. N. Hummel* (Manuscript), — Gloria aus der zweiten Messe von *C. M. v. Weber*, — Kyrie und Gloria aus der Messe von *Molique* (Manuscript).

Concerte: für das Pianoforte in D moll von *Mendelssohn* (Filtsch).
Chöre: Elegischer Gesang von *Beethoven*, und ein Chor aus „Alexander Belus" von *Handel*.
Cantate: „Die erste Walpurgisnacht" von *Goethe* und *Mendelssohn*.
Fuge: für Orchester entworfen von *Mozart*, vollendet von *Sechter*.

FEUILLETON.

Die in diesen Blättern Seite 214 erwähnte Verloosung für die Casse der Association des artistes musiciens zu Paris hat, von 10,000 abgesetzten Billets, einen Nettoertrag von 9500 Franken geliefert.

Die französische Deputirtenkammer hat ein Gesetz votirt, wonach die Autorenrechte der dramatischen Dichter und Componisten zwanzig Jahre nach dem Tode derselben zum Vortheil ihrer Wittwen und Kinder fortdauern.

Am 21. August fand in Johanngeorgenstadt im sächsischen Erzgebirge ein „obererzgebirgisches Gesangfest" Statt. Die Anregung und Einladung dazu war von dem Männergesangvereine zu Johanngeorgenstadt selbst ausgegangen, und es nahmen ausser diesem die Vereine von Buchholz, Eibenstock, Scheibenberg, Schlettau, Schneeberg mit Neustädtel, Schwarzenberg, zusammen über 100 Sänger, daran Theil.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

Fr. Chopin.

2 Nocturnes pour le Piano. Op. 55. 20 Ngr.
3 Mazurkas pour le Piano. Op. 56. 25 Ngr.

Sämmtliche Musikstücke des neunten Bandes der in meinem Verlage erschienenen *Oeuvres complettes* de **J. S. Bach** sind auch einzeln zu haben, wobei ich vorzüglich auf die

12 petits Preludes ou Exercices pour les commençans. Preis 17½ Ngr.

aufmerksam mache, welche als höchst zweckmässig zum Unterricht zu empfehlen sind.

Leipzig, im September 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner
von
A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ½ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint. **Wilh. Körner** in Erfurt.

Im Verlage der k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erscheinen nachstens mit Eigenthumsrecht:

Thalberg, S., Fantaisie sur des motifs de l'Opera: La Muette de Portici, de Auber, pour le Piano. Oeuv. 54.

Kullak, Th., Trois Paraphrases de l'Opera: Dom Sebastien, de Donizetti, pour le Piano. No 1 à 3.

Bei **J. A. Roumen** in Amsterdam ist erschienen und durch *Breitkopf & Härtel* in Leipzig zu beziehen:

Berlin, A., Grande Ouverture triomphale à grand Orchestre (ded. à *F. Mendelssohn Bartholdy*). Op. 66. 2 Thlr. 25 Ngr.

Vorläufige Anzeige.

Im Laufe des Monats September 1844 erscheint bei **A. Diabelli & Comp.**, Kunst- u. Musikalienhändlern in Wien, Graben, No. 1135, mit dem Eigenthumsrechte für Deutschland, Belgien, Holland und Russland:

Türkische Lieder

für das Pianoforte

von

Leopold von Meyer.

Dieses Werk wurde in den Concerten des Componisten in Wien und London mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen.

Die zweite verbesserte und sehr vermehrte Auflage

der von Seiten der Hochlobl. Regierungen zur Veranlassung Eines Hohen Cultus-Ministerii ganz besonders empfohlenen und auch in den meisten

Schullehrer-Seminarien

eingeführten, jedem Organisten unentbehrlichen Schrift:

„Die Orgel und ihr Bau."

Ein systematisches Handbuch für Cantoren, Organisten, Schullehrer, Musikstudirende u. s. w., so wie für Geistliche, Kirchenvorsteher und alle Freunde der Orgel und des Orgelspiels,

herausgegeben von

Johann Julius Seidel.

Mit Notenbeispielen und Figurentafeln.

ist *durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen* zu dem ausserordentlich billigen Preise von *„Einem Thaler"* von uns zu beziehen. **F. E. C. Leuckart** in Breslau.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Hexüte von Venedig**," welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit steigendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur sind zur Auslieferung bereit und können *rechtsbeständiger Weise ausschliesslich* nur *von dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten September. **№ 39.** 1844.

Inhalt: Das Inaugurationsfest zu Darmstadt. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Aus Hamburg. Aus Zöllichau. — *Ankündigungen.*

Das Inaugurationsfest zu Darmstadt.

Kaum bin ich nach Frankfurt zurückgekehrt, kaum habe ich die nöthige Erholung genossen nach all' dem anstrengenden Müssiggang und dem betäubenden Gewirre eines mehrtägigen Festes, so theile ich Ihnen darüber mit, was mir in meinem Gedächtnisse treu bleiben konnte.

Auch das Vergnügen kann zur Arbeit werden, und zwar zu einer recht ermüdenden, wenn man es so unausgesetzt geniessen muss; und fürwahr, hätte der Trouhel, worin ein ganzes Land sich befand, irgend ein ernstes Geschäft zugelassen, die Arbeit würde mir zur Erholung gedient haben. So begegnen sich Contraste.

Schon Freitag am 23. August begannen die wonnevollen Unruhen in den Annalen des Grossherzogthums Hessen wohl einzig dastehenden Volksfestes und dauerten bis zum 28. in erfinderischen Steigerungen fort. Es wäre vergeblicher Versuch, die hunderterlei Episoden beschreiben zu wollen, die ein Fest wohl nicht eigentlich bilden, aber doch interessant machen, denn gerade Das, was die von einem Festcomité gezogenen Linien umgibt, das Zufällige, nicht voraus zu Berechnende, ja selbst die nothwendig daraus entspringende Unordnung ist's, was den Reiz bildet und dem Ganzen den eigentlichen volksthümlichen Zug gibt, das Poetische in der Prosa.

Schon das nach monatelangem Regen plötzliche Umschlagen der Witterung musste die Gemüther gleich *a priori* zur Lust stimmen, und einen desto heiterern Eindruck gewährte daher das Wort: „Willkommen," das über den auf den breiten Heerstrassen aufgebauten Triumphbogen zu lesen war, durch welche sich aus allen Gegenden die Volks-, Fürsten- und Vergnügungsfreunde drangten, und mir unwillkürlich ein Bild des Festes zu Kenilworth vorführte, das *Scott* so herrlich beschreibt.

Deshalb aber reichten auch hundert Ohren und Augen nicht hin, Alles, was mich umgab, zu erfassen, hundert Füsse nicht, überall gegenwärtig zu sein. Der Empfang der Gesangvereine von Giessen, Mainz und Offenbach, die zu verschiedenen Stunden in langen Zügen geschmückter Wagen ankamen; die Ankunft der Deputationen von Landleuten in ihren originellen Nationaltrachten, auf mit Kränzen und Fahnen gezierten Leiterwagen; die Tausende von Fremden mit Post und stolzen Equipagen, zu Ross, Wagen und Karren; dann das Zimmern und Drapiren der Handwerker an den noch nicht fertigen Häuser- und Estradenverzierungen (an vielen Häusern in der Gegend des Monuments waren eigene Balcone für die Zuschauer errichtet); das Hin- und Herrennen, sich Begegnen und Begrüssen; der Gasthaustumult; dann die Proben der Enthüllungscantate, des Alexanderfestes und der Männerchöre — das Alles bildete nur die Vorbereitungen, zu denen die Sonne des 23. und 24. August leuchtete. Vergessen darf ich aber auch des unter Blechmusik gleich einem Feuermeere heranschwellenden Fackelzugs nicht, und der Serenade, welche am Abend der Gewerbverein unter einem ungeheuren Menschenzulaufe dem Landesvater brachte. Unter den Fenstern des Palais aufgestellt, vernahm man ein seltsam variirtes und cadenzenreiches Thema, von einer Art Ventiltrompete vorgetragen, welches sich unter beginnendem Sturmwind und bei solcher Veranlassung etwas abenteuerlich zusnahm.

Am 28. selbst fand die Enthüllung Statt, der Mittelpunct der Feier. Die Details dieser grossartigen Weihe gehören nicht in diese Blätter. Ihre Leser werden sie bereits aus politischen Journalen erfahren, und es sollte mich freuen, wenn das Rechte getroffen würde. Denn das Grossartige und zugleich Rührende dieser Scenen kann besser empfunden, als geschildert werden.

Nach einem fast zweistündigen Zuge stand endlich Alles an seinem Platze. Welch ein Anblick! Der herrliche Luisenplatz, von Palästen und breiten Strassen, von Estraden, Gerüsten und Tribunen umgeben, und Alles bis auf Fenster, Giebel, Dächer, Schornsteine und Laternenpfahle mit Köpfen gleichsam übersäet. Wer hätte, plötzlich hierher versetzt, das sonst so menschenleere Darmstadt wieder erkannt, dessen Strassen oft nur Oeden glichen *). Die Praxis, Tausende von Menschen, die diesen Zug bildeten, in Ordnung zu halten, entsprach der aufgestellten Theorie vollkommen. Der Adel, die Stände und Staatsbehörden mit ihren Dependenzen, die Beamten, Geistlichen, Landleute, Zünfte und Innungen, die Künstler, Sänger, Schulen, Veteranen **) u. s. w., Alle waren in eigene Corps und Sectionen eingetheilt und an eigenen Abzeichen zu erkennen. Unter einem prächtigen Baldachin sassen Ludwig, der regierende Herzog, mit den erlauchten Gliedern seines Hauses nebst anderen Perso-

*) Eine geistreiche Dame vertheidigte einst die Stille ihrer Vaterstadt mit den Worten: Sehen Sie nicht, wie dort in der breiten Rheinstrasse ein Accessit wimmelt!

**) Welche den russischen Feldzug mitgemacht.

nen hohen Ranges, gegenüber die 135 Fuss hohe Säule, worauf die 21 Fuss hohe in Bronce gegossene Statue Ludwig des Ersten. Leider war die Umhüllung durch den Sturm, der die Nacht durch getobt hatte, zerrissen, und die Büste des Herrn schaute herab auf sein Volk, als hatte er die Zeit nicht erwarten können und seine Ungeduld sich einen Weg gebahnt. Allein die Illusion überwog das Fatale, man sah nur das Kleid, nicht den Mann. Endlich brach die Festcantate die von der spannendsten Erwartung erzeugte Todesstille. Die Composition von dem Hofcapellmeister *Wilhelm Mangold* ist blos für Männerstimmen und Blechmusik, und kraftig, populär gehalten. Für Gelegenheitsdichtungen gibt es eigentlich keine Kritik, da sie nicht unmittelbare Ausströmungen der Begeisterung und des eigenen Willens sind, und sich zu sehr auf Effectberechnung basiren. Der Zweck ist hier mit der Wirkung erreicht, und *Mangold* hat alle Ursache, mit den Wirkungen seiner Composition zufrieden zu sein. Ich muss Ihnen aber verrathen, dass während des Gesanges sich meiner eine Phantasie bemächtigte, die, hätte sie verwirklicht werden können, den Effect dieser Cantate wahrscheinlich noch erhöht haben würde. Es ist bekannt, wie sehr der alte Herr Grossherzog ein Mäcen der Tonkunst, besonders der dramatischen, war, und dass er selbst die Operaproben dirigirte. Wie durch Zauber geleitet, richtete sich nun mein Blick nach seiner Statue, und so kam es mir bald wirklich vor, als wenn sich sein rechter Arm erhübe und mit seiner im Leben gewohnten Leidenschaftlichkeit den Stab nach allen vier Weltgegenden schwänge. Hingerissen von meiner Vision, stiess ich meine nächsten Nachbarn *Hitzler* und *Dühler* mit den Worten zu: „Sehen Sie denn nichts?“ Allein diese Herren lachten mich aus, und ich überzeugte mich bald, dass die Wunder der mythischen Tonkunst vorüber seien. Nach dem Vortrage der Cantate sprachen würdige Männer *) Worte, die trotz der beispiellosen Ruhe wohl nur von dem verstanden werden konnten, an welchen sie gerichtet waren, worauf die erste Strophe des Festgesanges:

Grüsst mit Trompeten- und Pankenklang,
Grüsset mit feurigem Festgesang,
Grüsst ihn, den Tag der Weihe!

wiederholt wurden. Und somit war endlich das Signal zu dem lang ersehnten Momente gegeben. Der Rest der Hülle fiel, und Ludwig der Erste stand in seiner colossalen Grösse vor den Blicken seines entzückten Volks. Was jetzt erfolgte, ist in der That unbeschreiblich. Es drang tief in die Seele, und erfüllte Aller Augen mit Thränen. Denken Sie sich das Jubelgeschrei aus vielleicht 30,000 Kehlen, eine Intrada von vier vollständigen Orchestern mit ihren Posaunen, Ophycleiden und Trompeten, das Dröhnen aller Glocken, und das Donnern der Kanonen, das Schwenken der Hüte und Mützen, das Wehen der Tücher und Flaggen aus allen Fenstern heraus, von allen Dächern und Balconen herab — und das Alles auf einen Moment, auf einen Raum concentrirt; und endlich die liebe Gottessonne, die Alles das so freundlich, ja heilig beleuchtete — es war das grossartigste und ergreifendste Bild, das ich je gesehen habe und schwerlich wieder sehen werde. Als sich endlich dieser allgemeine Empfindungssturm gelegt, begann das Militär, vier Regimenter von Darmstadt, Worms und Offenbach, dabei die zahlreichen Leibgarden, Chevauxlegers nebst Artilleriepark und Musikcorps, unter Anführung des Generalissimus Prinz *Wittgenstein*, seine Evolution um das Monument. Ein überraschender Anblick und wohl berechnet, vor Abspannung zu bewahren. Den Schluss dieser Scene machten fünf Strophen über das unvermeidliche *God save the Queen*, von der ganzen Menschenmasse (natürlich etwas canonisch) gesungen, wobei ich die Bemerkung nicht unterdrücken konnte, dass man sogar bei einem solchen acht deutschen Volksfeste sich des Hangs nach Auslanderei nicht enthalten kann. Wir sind nicht ganz so arm an deutschen Volksliedern, die allgemein geworden sind, als wir uns selbst weiss machen. Von den vielen hätte wenigstens Vater *Haydn's*: „Gott erhalte Franz den Kaiser“ hier eher verdient, von einem patriotischen Schriftsteller umgedichtet zu werden. Betaubt nach Hause gekommen, hatte man kaum so viel Zeit, etwas zu geniessen und seine Toilette zu ordnen, denn schon um 4 Uhr waren die Räume des zu einem Concert-saale umgewandelten Zeughauses angefüllt. Gegen 4000 belegte Plätze waren bereits besetzt, als ich verspätet anlangte, und dennoch — so musterhaft war die Ordnung — gelangte ich ohne Mühe, mit meiner Tabelle in der Hand, zu meinem reservirten Sitze. Nicht minder, wie der Anblick, war hier der Effect grandios, den die Aufführung des *Handel*'schen Alexanderfestes unter Mitwirkung von circa 800 Sängern und an 100 Instrumentalisten hervorbrachte. Reich, geschmackvoll und sorgfältig waren Orchester und die fürstlichen Logen erbaut, war der Saal, oder vielmehr die Halle decorirt. Für den Klang der Instrumente ist die Akustik derselben nicht besonders gunstig, aber desto mehr hob noch der Vortrag des Gesanges, namentlich der Chore hervor. Räume, die den Klang nicht sehr befördern, sind den feineren Nuancen des Vortrags und der Pronunciation um so gunstiger. Es war zum Erstaunen, wie bei einer einzigen Generalprobe Alles so correct gehen konnte. Die Hauptsache war, dass der Dirigent *Carl Mangold* die nothige Symmetrie der Stimmeneintheilung beachtete, denn trotz der grossen Anzahl von Sängern trat doch keine Stimme besonders hervor. Die Haltung der Chore war untadelhaft und wie aus einem Guss; eine Erscheinung, selten bei stabilen Personale's, um wie viel mehr bei so vielen fremden Elementen. Die Soli durch die Herren *Breiting*, *Reichel*, *Pasque* und Dem. *Fischer* (Mitglied des Darmstadter Dilettantenvereins unter *C. Mangold*) liessen nur wenig zu wünschen übrig. *Breiting* und *Reichel* haben guten Klang im Lande. Herr *Pasque* scheint noch Anfänger, hat aber einen ausgezeichneten Bariton und trägt mit Wärme vor. Die Stimme der Dem. *Fischer* ist nicht oratorisch, hat aber einen angenehmen Timbre und bewegt sich mit Leichtigkeit in der zweigestrichenen Octave. Auch der Triller gelingt öfter, und der Vortrag zeugt von Uebung im getragenen und religiosen Style. Noch nie aber mochte wohl das Alexanderfest ein so brillantes Finale, wie heute, erlebt haben, denn bei den letzten vier Tacten des Schlusschors: „Timotheus

*) Der Prälat *Köhler* und der Geheime-Staatsrath v. *Schenk*.

entsage dem Preis“ erscholl plötzlich eine Stentorstimme: „Ludwig der Zweite lebe hoch!“ worauf der Volksjubel in einen donnernden Refrain ausbrach. Die Chöre sangen, die Streichinstrumente spielten indess fort unter *Mangold's* unerschrockenen Tactschlägen, während die Harmonie das Vivat des Publicums mit einem schmetternden Tusch begleitete. *C. Mangold* ist, wie es sich bei dieser Probe und Aufführung zeigte, ein energischer Director und gewiss den Besten an die Seite zu stellen, die im Stande sind, solche Massen zusammenzuhalten und sie die Religion des Vortrags zu lehren. Die den Eingängen gegenüber aufgebaute Galerie war für die Deputationen der Landleute bestimmt. Tags darauf sah man sie in der Oper. Man hat dazu gewiss die schönsten Exemplare gewählt, denn unter den Mädchen sah ich die lieblichsten Modelle zu Emmelinen und Zerlinen, obgleich sie nicht in Atlas gekleidet und mit Bracelets geschmückt waren. Noch verdient bemerkt zu werden, dass zwischen der Inauguration und dem Festconcert der Regen in Strömen fiel, also selbst der Himmel im Bunde mit dem Comité schien.

Der folgende Tag war der Erholung und dem Vergnügen der Sängervereine gewidmet. Die unerschöpfliche Galanterie des Comité's hatte auch hier für Alles gesorgt. Während wir Sänger (meine schöne Stimme schloss sich der Mainzer Liedertafel an), uns an unsere Fahnen reihend, in langem Zuge durch die Stadt zum Wallis bei Kranichstein (einem grossherzogl. Jagdschlosse) zogen, standen dreissig bis vierzig Equipagen bereit, die Damen uns dorthin zuzuführen. Zu den Aufuhren dieser galanten Expedition gehörten unter Anderen der Sänger *Cramolini* und der Contrabassist *Müller*, welche aber ihr beneidenswerthes Recht so lange ausdehnten, dass die reizende Caravane zwei Stunden später ankam, während wir armen Teufel von Sängern wie die Lämmer auf einen Fleck zusammengedrängt ihrer harrten, und friercnd, müde nach Marsch und Regen, bei Erwartung und gedeckten Tafeln wahre Tantalusqualen ausstanden. In diesem Zustande von den fliegenden Adjutanten durch den Zuruf: „Sie kommen, sie kommen!“ oft getäuscht, griffen wir endlich verzweifelnd zu unseren Gesangbüchern, und *Mangold's* Plectrum that sein Möglichstes; allein der allmächtige Gesang vermochte uns nicht über den Materialismus zu erheben. Die Poesie hat auch ihre Grenzen, und der beste Sänger besitzt seine Kehle nicht allein zum Singen —. Kurz, unsere Situation war sehr tragikomisch, und hätte Stoff gegeben für eine *Saphir*'sche Feder oder einen humoristischen Pinsel. — Der zweite Act dieses Drama's war feierlicher, und dem weitumherkreisenden Publicum ward ein schönes Schauspiel. Die Damen, durch eine Gesandtschaft vom jenseitigen Ufer eines romantisch gelegenen Teiches empfangen, traten in die Ehrenpforte, von ihren armen Rittern mit *Mozart's* schönem Bundeslied begrüsst: „Brüder, reicht die Hand zum Bunde.“ Dass die Brüder in Schwestern verwandelt werden mussten, entschuldigte die Noth, und mit den folgenden Strophen wurde es nicht so genau genommen. — Der dritte Act entschädigte aber vollkommen für die Entbehrungen des ersten. Der Vorhang rollte wieder auf, und über sechs bunten Reihen froher Sänger an drei endlosen splendid besetzten Tafeln leuchtete die freundliche Mittagssonne. Was jetzt erfolgte, gebar der Augenblick. Toaste und Lieder drängten sich in stets lebendigeren Steigerungen. Quartetten von *Mendelssohn*, *Esser*, *Mangold*, *Spanner* und *Reichardt's* herrliches „Was ist den Deutschen Vaterland“ wechselten mit einander ab. Unserem durch alle deutschen Gauen gedrungenen Liede: „Bekränzt mit Laub“ (von *F. Andrè*) war der Text: „Willkommen in des Darmes *) sand'gem Banne“ unterlegt, ein recht humoristisch frohes Gedicht, und *Cramolini* besang mit begeisterter Emphase die Schönen. In den Toasten zeichnete sich unser Präsident *Schott* von Mainz aus, der in der That verjüngt, wie ich ihn noch nie gesehen, herrliche Worte über den Fortschritt der Tonkunst sprach. Unter den Bekannten, die in diesem Treibel gleichsam phantasmagorisch erschienen und wieder verschwanden, befanden sich *Vincenz Lachner* und *Conradin Kreutzer*. Auch die Sängerin Mad. *Pirscher* sah ich ein Mal auftauchen. Weshalb sie ihren Part bei dem Alexanderfest nicht sang, wie annoncirt war, weiss ich nicht. In buntem Gedränge zurückgekehrt von dieser piquanten Waldlust, erwartete uns die Oper Ferdinand Cortez, worin die junge *Neukäufler* die Amazili recht allerliebst gab. Sie hat nicht die Stimme, wie unsere *Rowther* in Frankfurt, imponirt auch nicht so damit, aber gerade Das, ihr feines klingendes und schmiegsames Organ, in Verbindung mit ihrer jugendlichen, fast kindlichen Persönlichkeit, dürfte sie vorzüglich zu dieser Partie eignen. Ich sah nur ihre Scene „Von Allen bin ich nun verlassen,“ denn Sie können sich denken, dass ich mich nach Ruhe sehnte und dass ich nicht lüstern war, diesgeharnischte Musik vom ersten bis zum letzten Tacte mit durchzumachen. Ich sah das prachtvoll erleuchtete Haus, sah den Hof und viele Hunderte von Damen in schönen Kränzen, sah die überfüllten Räume und fühlte die drückende Hitze. Das war mir genug. Wenn Sie sich übrigens für die übrige Besetzung interessiren: *Breitag* sang den Cortez, *Reichel* den Montezuma, und *Pasque* den Telasco. In einem vorhergegangenen Prologe hat Dem. *Steeb*, eine beliebte und talentvolle Schauspielerin, allgemeine Theilnahme erregt. — Den Feierlichkeiten des 28. August konnte ich nur aphoristisch beiwohnen, da mich die Norma in meinen Functionen nach Frankfurt zurückrief. Nur so viel, dass sich dieser Tag in reizende Promenaden der Ludwigshöhe, in ein Volksfest auf dem weiten Exercierplatze, und in Illumination und Ball theilte, und dass sogar eine Wiederholung des Cortez Statt fand. Von dem Volksfeste sah ich nur das Beginnen, und wie sich allmälig Masse auf Masse zum Rheinthore hinauswälzte. Hier die langen Reihen von Buden des Freimarkts mit seinen Eintagswaaren, die bunten Pickelhäringe und aufgestutzten Riesen, die plumpen Seiltänzer, verschmitzten Gaukler und ambulirenden Werkstätten; dort die grotesken Aufzüge, die eher an den Fastnachtsdienstag, als an den Kochmonat erinnerten; da wieder die Ring-, Spring-, Kletter- und Turngeräste, das Wett-Reiten, Laufen und Fallen, und die hochgeschwungenen Frei-

*) Von dem schmalen kleinen Flüsschen Darm trägt bekanntlich unsere Feststadt ihren Namen.

tänze auf gebahnten und schlüpfrigen Planen, und da kein Bild ohne Leben sein darf, die musikalischen Productionen dazwischen! Diese scythische Kirmessmusik, dieses Leiern und Orgeln, dies Harfen, Flöten und Trompeten, dies Pfeifen und Schnarren zu dem Aufjauchzen, Schreien und Wespengesumme vollendete die Romantik des Ganzen. Die Musik hat auch in ihrer Abart poetische Saiten, und oft sogar, wenn mir der Kopf schwindelte, glaubte ich mich in einem Finale einer unserer Revolutionsopern zu befinden. Wie mag sich erst die völlige Entwickelung dieses Festes gestaltet haben, als feurige Ballons mit glühenden Gedanken zu den Sternen flogen, als *pots à feu* und Herzen entbrannten, und Illuminationen in Häusern und Köpfen sichtbar wurden?? Aus diesem viertägigen Wirren in den Postwagen, und von da direct in die *Jeremiade* einer italienischen Musteroper hineingeworfen zu werden, war zu viel für menschliche Nerven; denn noch spät in der Nacht zwischen Schlafen und Wachen mischte sich die alte Spielmannsleier in *Bellini's* Druiden- und Schlachtgesänge, und vor meinen Blicken schwebten und webeten die Tausende von Bannern, Fahnen, Wimpeln, Rosetten und Scherpen, die einen nothwendig integrirenden Theil dieser Jubeltage bildeten. Oft schon im Leben war es mir grün und gelb vor den Augen, diesmal sah ich nur roth und weiss *), und dieser Wechsel, möge er meiner Zukunft ein günstiges Zeichen sein! Leben Sie wohl!

C. G.

Recension.

Compositionslehre, oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt. Für Dilettanten und practische Musiker, welche ein helleres Verständniss der Tonwerke gewinnen wollen; für Kunstjünger als vorzügliches Befähigungsmittel zu eigenen gediegenen Schöpfungen; für Lehrer als Leitfaden bei Privatunterweisung und öffentlichen Vorträgen. Von *J. C. Lobe*, grossherzogl. Weimarischem Kammermusikus. VIII. und 175 Seiten Text und 103 Seiten umfassender Notenbeispiele in gr. 4. Weimar, bei B. Fr. Voigt. Preis 3 Thlr.

Referent, der in den letzten Jahren vielfach Gelegenheit hatte, die Leistungen verschiedener Schüler des rühmlichst bekannten Herrn Verfassers, im Fache der Composition, durch eigene unmittelbare Anschauung kennen zu lernen, und der durch sie mit stets wachsender Anerkennung seiner ausgezeichneten Gewandtheit und Tüchtigkeit als Lehrer der theoretisch-practischen Musik erfüllt wurde, sah längst mit gespannter Erwartung einer vollständigen Darlegung seiner so günstige Erfolge erzielenden Lehrmethodik entgegen. In dem vorliegenden Werke hat indess der geehrte Verfasser nur einen Theil derselben dem Publicum vorgelegt. Zwar lässt der Titel: „Compositionslehre" zunächst eine Alles umfassende Abhandlung der Tonsetzkunst erwarten; allein es ist hier in der That nur die Theorie der freieren, thematischen Arbeit, wie sie in den höheren Formen der Instrumentalmusik hervortritt, dargestellt, und der Verfasser setzt bei Denen, die sich dieses Werkes mit Nutzen bedienen wollen, alles Dasjenige, was man neuerdings gewöhnlich unter dem Titel: „Musiklehre, allgemeine Musiklehre" begreift und abzuhandeln pflegt, nämlich Bekanntschaft mit der Harmonielehre, Rhythmik u. s. w. voraus. Und in der That können wir dies nur billigen, denn diese Gegenstände sind, seit Gottfried Weber eine neue Bahn gebrochen, so vielfach und so trefflich bearbeitet worden und haben zuletzt noch durch die Schriften eines A. B. Marx eine so genügende Vertretung gefunden, dass eine neue Behandlung derselben wohl schwerlich wesentliche Bereicherungen der diesfallsigen Literatur geboten haben möchte. Nur über das Mehr oder Weniger in dem, was der Verfasser bei seinen Lesern aus dem Bereiche der eigentlichen Compositionslehre voraussetzt, könnten wir mit seiner Ansicht in Conflict gerathen. Seite 174 stiessen wir nämlich auf den Satz: „Man kann auch wohl mit der thematischen Arbeit des Guten zu viel thun, wenn man ununterbrochen nur Einen Gedanken bearbeitet, wodurch leicht Monotonie entsteht. Und endlich wird mit aller thematischen Arbeit nichts oder doch sehr wenig gewirkt, wenn man sich in althergebrachten, abgenutzten, thematischen Formen bewegt, — und wenn bei den thematischen Gestaltungen nicht Phantasie und tiefes Gefühl mitwirken. Dies zeigt sich besonders bei solchen Componisten, die ihre thematischen Gestaltungen nur durch Fugenstudien gewonnen. Sie haben sich dann gewöhnlich (?) so in den gebundenen und überhaupt Fugenstyl eingedacht und gesponnen, dass alle ihre Gedanken, wenn sie freie, moderne Formen schaffen wollen, in jenem Gewande erscheinen. Vorzüglich diese Wahrnehmung bestimmte mich, mit meinen Schülern zuerst den Weg durch die modernen Kunstformen zu wandeln, vor Allem ihre Einbildungskraft mit blühenderen und gefühlvolleren Bildern zu befruchten. Dann wurden ihnen auch die künstlichsten und strengsten Fugen leicht, aber zugleich über Thema's, die meist einen gefühlvollen Sinn in sich trugen." Diesem zu Folge setzt der Verfasser, abgesehen von anderen Puncten, über welche wir hier nicht mit ihm disputiren wollen, das Studium des sogenannten strengeren Satzes bis zum Canon, zur Fuge u. s. w. hinauf, bei der Abhandlung der Lehre vom freieren thematischen Satze, bei seinen Schülern und hier respective Lesern nicht voraus; allein wir sind in diesem Puncte, wie es wohl auch bei anderen Musikgelehrten der Fall sein möchte, der entgegengesetzten Ansicht. Eine sonst kräftige Phantasie wird durch das frühzeitige Studium der strengen Satzformen nicht gebeugt oder eingeengt, sondern nur, wie es ja das Beispiel der grössten Meister deutlich zeigt, die nach tüchtigen Studien des strengeren Satzes auch an freiere Gestaltungen gingen, nur genährt, bereichert, gekräftigt, während eine vom Anbeginn zu weich verzärtelte, zu wenig an strenge Arbeit gewöhnte Phantasie sie späterhin in der Regel aspernirt, nur mit

*) Die grossherzoglich Darmstädtische Landesfarbe.

Seufzen und Widerwillen an sie geht und sich nur zu leicht in's Vage hineinverliert. So verwöhnte Naturen bequemen sich dann späterhin nur ungern zu Dem, was man beim Studiren „das Späne hauen" nennt; sie werden lässig, bequem — und oberflächlich. Dass der Herr Verfasser in seiner Unterrichtspraxis anderweitige Erfahrungen gemacht habe, wollen wir damit nicht in Abrede stellen und können es auch nicht, indem wir selbst seine Schüler vielfach über tüchtiger Fugenarbeit gefunden haben; allein was er durch besondere Erfolge in einzelnen günstigen Fällen erhärtet glaubt, hat dennoch gegen sich die Analogie der Methodik fast aller übrigen Disciplinen, in welchen man bekanntlich stets den Schüler vom Strengeren zum Freieren führt. Allein hiervon abgesehen, fragt es sich noch: ob überhaupt ein Schüler, der nicht wenigstens schon einige Vorkenntnisse des strengeren Satzes und seiner mannichfaltigen Gestaltungen besitzt, im Stande sein wird, die hochsten Meisterschopfungen im Fache der freieren thematischen Arbeit, die oft unter der Hand doch auch wieder eine merkwürdig strenge ist, vollständig zu begreifen, zu würdigen, sie sich zu eigen zu machen. Da, wo in grösseren Instrumentalsätzen, zumal in solchen, die der Sonatenform angehören, die eigentliche tiefere, wärmere, kunstreichere Verarbeitung der Themata eintritt, zeigen sich sehr häufig Combinationen, deren Verständniss durchaus eine vertrautere Bekanntschaft mit den höheren contrapunctischen Formen voraussetzt, und hat es auch der Verfasser keineswegs unterlassen, vieles dahin Einschlagende in seinem auch sonst sehr lehrreichen Werke beiläufig anzudeuten und abzuhandeln, so werden doch nach unserer Ueberzeugung diejenigen Leser von demselben den meisten und besten Gewinn ziehen, welche bereits mit den strengeren Satzformen gute Bekanntschaft gemacht haben. Nur solche werden im Stande sein, einzelne Sätze grösserer Sonaten, Symphonieen u. s. w., wie z. B. der letzten der Mozart'schen C dur-Symphonie (Schlussfuge), die Beethoven'schen Sonaten mit Fugensätzen u. dergl. klar zu begreifen. Im Uebrigen müssen wir aber sein Buch, welches sich durchaus als Resultat eigenen fleissigen Forschens und Nachdenkens geltend macht, eine reiche Anzahl sehr schätzbarer Lehren und Bemerkungen darbietet und überhaupt den ergriffenen Gegenstand mit einer Gewandtheit und Klarheit und in einem Umfange behandelt, wie es bisher unseres Wissens noch nicht der Fall gewesen, als ein sehr verdienstliches, als eine wirkliche Bereicherung der Literatur anerkennen, und sind der festen Ueberzeugung, dass es tüchtig vorgebildeten Kunstjüngern und Dilettanten, die etwa schon mit der Compositionslehre eines Marx sich vertraut gemacht haben, eine sehr nützliche und lehrreiche Lectüre, geschickten und gründlich gebildeten Lehrern aber ein sehr erwünschtes Hilfsmittel beim Unterrichte vorgeschrittener Schüler bieten wird. Da wir wohl voraussetzen dürfen, dass dieses Werk eine weitere Verbreitung finden werde, indem man unseres Wissens bereits seit einigen Jahren schon in einem weiten Kreise seiner Erscheinung entgegensah, so achten wir es nicht für nöthig, den Lehrgang, den der Verfasser ziemlich selbständig eingeschlagen hat, hier näher auseinanderzusetzen. Schien er uns auch da und dort, wie z. B. in der Lehre von der Zergliederung der Stactigen Periode, von welcher er ausgeht, etwas zu wortreich und umständlich, dagegen aber bei Erörterung der complicirteren thematischen Arbeit zu wortkarg zu sein, so gestehen wir doch gern, ihm überall mit Interesse gefolgt zu sein und fast durchgehends eine präcise, lichtvolle und ansprechende Darstellungsweise gefunden zu haben. Nur Seite 52 hätten wir gewünscht, die Definitionen der homophonen und polyphonen Begleitungsformen in bestimmterer, schärferer Fassung auftreten zu sehen. Auch dürfte sich der Verfasser bei einer künftigen zweiten Ueberarbeitung des Werkes wohl selbst gedrungen fühlen, Manches anders zu stellen, einzelnen Abschnitten, wie z. B. dem von der Melodieenbildung, eine ausführlichere Behandlung zu widmen (bietet doch schon Mattheson's „Kern melodischer Wissenschaft," Hamburg, 1736, manches Brauchbare dar, und vorzüglich den complicirteren thematischen Gestaltungen, wie sie häufig in der Sonatenform vorkommen, grösseren Raum zu vergönnen. Die dem Texte eingedruckten Notenbeispiele sind durchgehends sehr instructiv; allein sie nehmen in den gewählten grossen Typen zu viel Raum weg, wie denn überhaupt die Ausstattung des Werkes zwar sehr würdig und splendid, aber für den leider oft sehr mageren Beutel der Kunstjünger fast etwas zu kostspielig splendid ist. Bei compendiöserer Einrichtung des Druckes hätte des Raumes gar viel erspart und folglich auch der Preis etwas billiger gestellt werden können.

Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Dresden, den 31. August 1844. (Privatmittheilung.) Zum Beschlusse meines hiesigen Aufenthalts theile ich Ihnen noch einige Kunstnachrichten mit. Die königliche Capelle hat am 19. d. M. bei Sturm und Regenwetter das früher bereits gegebene Concert, mit Hinzufügung von zwei Gesangstücken von *Mozart*, vor einer geringen Anzahl von Zuhörern sehr gelungen wiederholt. Der König von Sachsen wurde zwar erwartet, ist indess nicht erschienen. Am 20. dieses fand die früher wegen Unwohlseins der Mad. *Schröder-Devrient* ausgesetzte Vorstellung der Oper Fidelio, in der Titelrolle auf höchst ausgezeichnete Weise, Statt, wenn auch sonst Manches zu wünschen blieb. Insbesondere wurde Florestan von einem früher vorzüglichen Tenoristen (der auch in Berlin geschätzt wurde) jetzt fast ganz ohne Stimme, kaum hörbar gesungen. Herr *Wächter* stiess den Gesang und Dialog des Pizarro zu abgebrochen heraus. Herr *Dettmer* sang die Basspartie des Rocco gut, nahm indess den Kerkermeister gar zu weich und war nicht sicher in seiner Rolle. Dem. *Babnigg* sang die Marcelline mit schwacher Stimme, jedoch rein und sicher. Die Chöre waren gut, nur im Vortrage nicht nuancirt genug. Das Orchester, unter CM. *Reissiger's* Leitung, war (bis auf kleine, durch die Sänger veranlasste Schwankungen) ganz vortrefflich. Besonders wurde die erste grosse Ouverture (zur Oper Leonore) in C dur

häser, sehr schön vortrug. Auf dem Theater trat sie zweymal als Astasia im Axur auf, wo ihr auch allgemeiner Beyfall zu Theil wurde. Ihrer Stimme wäre zwar, besonders in der Tiefe mehr Metall zu wünschen; sie hat aber Kraft, Festigkeit, Anmuth, ungemeine Fertigkeit, und einen sehr weiten Umfang. Weit mehr aber, als die Natur, hat die vortreffliche Schule, der anhaltende Fleiss, der richtige Sinn und der für die Kunst gebildete Verstand bey dieser schätzbaren Sängerin gethan. Sie unternimmt viel, aber nicht mehr, als sie mit Ehren durchzusetzen vermag, (so war die Arie von Righini, die sie in die Rolle der Astasia einlegte, voll wirklich furchtbarer Passagen und anderer Schwierigkeiten, und sie besiegte sie sehr gut); freyere Verzierungen giebt sie, mit Recht, selten, aber dann auch richtig, fein, dem Charakter des Stücks angemessen, und neu — Kurz, sie ist eine sogenannte Bravoursängerin, über deren Akquisition sich das hiesige Konzert und Theater freuen können, und mehr freuen, als wenn sie manches weit gepriesene, noch glücklichere Organ gewonnen hätten, das aber unausgebildet wäre, oder doch nicht von einem richtig empfindenden und für die Kunst nicht ernstlich gebildeten Gemüth beherrscht würde. Ein solches Talent kann auf die ersten Momente entzücken, wird aber bey näherer Bekanntschaft, weil man seiner gewohnt und nun ruhig genug wird, die vielfaltigen Verirrungen zu bemerken, immer kälter werden lassen, da eine Sängerin jener Art bey der ersten Bekanntschaft nicht bezaubert, sondern nur ein stilleres Wohlgefallen erregt, welches aber in der Folge sich nicht nur halt, sondern auch höher gesteigert wird. Auf dem Theater verräth die Deklamation und Aktion der Dem. Böh. (so weit sich darüber aus Einer Rolle urtheilen lässt) zwar einigen Mangel an Uebung; ihre Deklamation ist aber richtig und ihre Aktion anständig: das Uebrige wird sich, bey ihrem richtigen Sinn, bey fortgehender Uebung und bey anhaltendem Fleiss, gewiss finden. Sie wird bis Ostern in allen Konzerten im Saale des Gewandhauses singen, und auf dem Theater nächstens als Diana, Königin der Nacht und als Vitellia auftreten. Wir glauben behaupten zu können, dass alle Liebhaber des Gesanges sich darauf freuen.

Hr. Niemeseck aus Wien, ein Harfenist, spielte erst im Theater und gab hernach ein besonderes Konzert. Ohngeachtet seine eigenen, von ihm vorgetragenen Kompositionen keineswegs ausgezeichnet sind, und er es auch mit so Manchem in seinem Spiel nicht so gar genau nahm, gefiel er doch, und bey seiner nicht gemeinen Fertigkeit und guten Behandlung des Instruments nicht ganz mit Unrecht.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

mit Präcision und feiner Nuancirung meisterhaft ausgeführt. Die in Berlin übliche E dur-Ouverture wird hier nicht executirt, und es wird nicht passend gefunden, die glänzende C dur-Ouverture im Zwischenact, zum Nachtheile der Wirkung der lugubren Introduction des zweiten Acts auszuführen. — Der „Czaar und Zimmermann" wird hier, bis auf Herrn *Räder*, welcher als van Bett ein höchst komisches Original ist, im Ganzen nur mittelmässig gegeben, gefällt aber dennoch hier, wie überall. — „Figaro's Hochzeit" von *Mozart* wurde im Ganzen recht gut ausgeführt. Mad. *Wüst-Kriete* sang die Gräfin mit geschmackvollem Vortrage, Dem *Wagner* die Susanne rein und mit wohlklingender Stimme; auch die Darstellung gelang derselben so ziemlich, in so weit die Persönlichkeit (Dem. *Wagner* ist bedeutend gross) nicht behindernd einwirkte. Der Page wurde nicht fein und sentimental genug gegeben; eben so auch der Graf Almaviva nicht vornehm genug, obgleich gut gesungen. Herrn *Dettmer's* derbe Natur eignet sich zum leichten, verschmitzten Figaro wenig, doch wurde seine beliebte Arie am Schlusse des ersten Acts (die Oper wird hier in vier Acten gegeben) da Capo verlangt, da der Sänger darin die Stärke und den Umfang seiner Stimme geltend machte. Ganz vorzüglich war Herr *Dettmer* im Gesange und der wurdevollen Darstellung des Thaddäus (Kosciusko) in *C. v. Holtei's* „altem Feldherrn." Das nationelle Liederspiel wurde von den vielen hier anwesenden Polen enthusiastisch aufgenommen. Die als neu angesetzte Posse: Kück und Gaste gelangte aus Rücksichten nicht zur Aufführung in der Stadt, da wegen des bösen Wetters nicht auf dem Bade gespielt werden konnte (sie ist später am 28. d. dort gegeben worden). Jetzt wird Don Pasquale von *Donizetti* in deutscher Sprache einstudirt, worin *Räder* die Hauptrolle geben wird (derselbe ist jetzt indess erkrankt). — Am 24. d. M. liess sich Fräul. *Nissen*, Sängerin der italienischen Oper zu Paris, welche auf Empfehlung der Sign. *Viardot-Garcia* zur nächsten Opernsaison in St. Petersburg engagirt sein soll, hier im königl. Hoftheater in den Zwischenacten mit Arien von *Rossini*, *Bellini* und *Donizetti* mit Beifall hören. Die Sopranstimme dieser kunstgebildeten Sängerin ist nicht von besonderer Tonfülle, jedoch rein und sehr geläufig, die Höhe leicht ansprechend; ihr Vortrag lässt indess etwas kalt. Als Concertsängerin ist Fräul. *Nissen* ausgezeichnet, der Vollubilität ihrer Stimme wegen. Am Meisten sagte ihrem Gesvortrage die Tyrolienne aus der Oper Betly von *Donizetti* zu. — Herr *Ferdinand Griebel* aus Berlin war hier auf der Reise nach Prag und Wien anwesend, und hat sich am 29. d. als Violinvirtuos mit dem *Artot*'schen Souvenir de Bellini und Variationen von *Delphin Alard* im königl. Hoftheater mit vielem Beifalle hören lassen. Am letzten Sonntage wurde, statt der angekündigten „Regimentstochter," *Lortzing's* „Wildschütz" wirksam und belustigend durch Herrn *Räder's* (Schulmeister Baculus) natürliche und drastische Komik gegeben. Dem. *Wagner* singt die Partie der Baronin als verkleidetes Landmädchen recht gut, ohne indess in der männlichen Travestie so piquant zu effectuiren, als Fräul. *Tuczeck* in Berlin. Dem. *Thiele* ist ein niedliches Gretchen. —

Das Sommertheater im *Reiswitz*'schen Garten, am Eingange des Plauenschen Grundes, wird bei freilich sehr selten schönem Wetter viel besucht. Das Local ist zwar klein, jedoch zweckmässig eingerichtet und hell erleuchtet. Auch die Decorationen und Verwandlungen genügen billigen Ansprüchen. Das darstellende Personal ist freilich nur mittelmässig, der gastirende Komiker *Christl* indess ein nicht gewöhnliches Talent. Ein humoristisch-komisches Zeitgemälde: „Drei Tage aus Dresden's Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft," oder: „Die Reise durch drei Jahrhunderte" mit Gesang und Tanz, für die hiesige Localität von *Joseph Christl* bearbeitet, mit Musik von *Fr. Gläser*, ist ein ächtes Product der Wiener Volkstheater, reich an Lusim, doch belustigend durch Humor und Witz. Die Ouverture der „Vergangenheit" bildete *Handel's* Symphonie zum Alexanderfest, welche ganz passabel von dem kleinen Orchester ausgeführt werde. Die „Gegenwart" deutete passend ein Potpourri der beliebtesten Tänze von *Strauss* an. Die „Zukunft" im Jahre 1944 konnte Referent nicht erleben, da zu dem warmen Sommerabende die Hitze in dem überfüllten Raume unerträglich war. — „Die Stumme von Portici" wird hier, unter CM. *Wagner's* Leitung, von Seiten des Orchesters, Chores und der Scenerie ausgezeichnet gegeben. Herr *Bielezitzky* singt den Masaniello kräftig, ist in der Darstellung indess doch nicht mit *Tichatscheck* und *Räder* zu vergleichen. Dem. *Altram* ist zwar eine jugendlich anmuthige Fenela, dem mimischen Ausdrucke jedoch nicht ganz gewachsen. Die Partie des Alfons (Herr *Schustery*) ist durch Auslassung der Scene desselben mit dem Vertrauten, und des Duetts im dritten Acte verkürzt. Als Elvira bewährt sich die Gesangeskunst der Mad. *Rietete* auf's Neue. Herr *Wächter* eignet sich durch seinen energischen Gesang ganz zur Rolle des Pietro. Der Balera im ersten Act wird von der hübschen Mad. *Percé-Ambrogio* und Herrn *Lepitre* graziös und kunstfertig ausgeführt. Die Präcision der lebendigen Darstellung und die Kürze der Zwischenacte lässt die Vorstellung wenig über drei Stunden dauern, da solche sonst gewöhnlich beinahe vier Stunden währt.

Hamburg, im September 1844. Wie die bei Schuberth und Comp. hier erscheinenden Blätter für Musik und Literatur in No. 33 und 34 des jetzigen Jahrganges berichten, war von dem Comité des norddeutschen Musikvereins, der bekanntlich vor einiger Zeit einen Aufruf zu Einreichung von Originalgedichten, welche sich für die Composition eignen, erlassen hatte, unter den zahlreich eingegangenen solchen Gedichten dreien derselben der ausgesetzte Preis, jeder von 6 Ducaten, zuerkannt worden. Es waren dies: 1) „Wo ist des Rheines Hort?" von *B. Ernst* in Bremen, 2) „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen" u. s. w. von *Emanuel Geibel* in Lübeck, und 3) „Die Freude wollte sich vermählen" u. s. w. von *F. Helms* in Altona. In No. 37 und 38 derselben Zeitschrift haben jedoch die Mitglieder des genannten Comité nachträglich erklärt, dass sie sich in Folge nicht unerheblicher Zweifel gegen die Autorschaft des Herrn *Ernst*, welche zum Theil durch dessen

eigenes Zugeständniss Bestätigung erhalten haben, veranlasst sehen, dieses unter No. 1 erwähnte Lied von der Preisbewerbung rücksichtlich der Composition auszuschliessen, und beschränkt sich daher die in No. 35 und 36 der Blätter für Musik und Literatur erlassene „Einladung an deutsche Componisten zur Preisbewerbung" nur auf die beiden oben unter No. 2 und 3 genannten Gedichte, welche sich in denselben Nummern wörtlich abgedruckt finden. Das Gedicht No. 2 ist für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung in Musik zu setzen, das unter No. 3 aber in melodramatischer Form zu componiren, mit gewöhnlicher Orchesterbegleitung (2 Violinen, Viola, Violoncell, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotts, 2 Trompeten, Posaune und Pauken). Die Compositionen beider Lieder sind, mit einer beliebigen Devise versehen und begleitet von einem die nämliche Devise als Aufschrift führenden versiegelten Couvert, in welchem Namen und Wohnort des Componisten verzeichnet sein müssen, an die Buch- und Musikalienhandlung von Schuberth und Comp. in Hamburg oder Leipzig portofrei oder durch Buchhändlergelegenheit einzusenden, und zwar die Compositionen des Gedichts No. 2 bis Mitte November dieses Jahres, die von No. 3 aber bis Ende Juni 1845, die letzteren in Partitur mit beigefügtem Clavierauszuge. Die eingesendeten Arbeiten werden sorgfältig geprüft, die besten aber gekrönt und zur Aufführung gebracht. Der Preis für die gelungenste Composition des Liedes No. 2 besteht in 6 Ducaten; der gekrönte Componist des Gedichtes No. 3 aber erhält 30 Ducaten und das Diplom als Ehrenmitglied des norddeutschen Musikvereines.

Zülpichau. Am 4. September wurde hier in der Stadtpfarrkirche das dritte Musikfest gefeiert (über das erste und zweite siehe Allgem. Musikal. Zeitung 1840, No. 42, S. 866, und 1842, No. 40, S. 778). Es hatten sich dazu die Gesangvereine von Crossen, Grünberg, Meseritz mit dem des Zülichau-Schwiebuser Kreises und mit dem Männerchore des königl. Pädagogiums vereinigt. Das Ganze stand unter der Leitung des wackern Musikdirectors am Pädagogium, *E. Fr. Gäbler*, der hier wiederum seine oft erprobte Geschicklichkeit im Dirigiren bewährte. Die Anzahl aller Mitwirkenden belief sich auf 180, die sich zum Theil aus einem Umkreise von fünf bis sechs Meilen hier eingefunden hatten. Wenn man bedenkt, dass die Mehrzahl der Theilnehmer Lehrer, Cantoren und Organisten sind, die ihrer Geschäfte wegen und auch wohl aus ökonomischen Rücksichten sich nicht oft an den Hauptorten der Specialvereine versammeln können, so fühlt man sich um so mehr gedrungen, es ihnen zu grosser Ehre anzurechnen, dass sie dennoch im Stande sind, so Tüchtiges zu leisten, wie es bei diesem Feste geschah. Es zeigte sich hier, dass jedem Einzelnen Kraft und guter Wille belebte, die auch der beste Dirigent eines grossen Chors durch seine Kunst zu ersetzen nicht im Stande ist. Gegenstand der Aufführung waren folgende Sätze: Fantasie für die Orgel, Cdur, von *M. G. Fischer* (MD. *Gäbler*); Choral: Lobe den Herrn, für Männerchor vierstimmig bearbeitet von *Gäbler*; der 8. Psalm für Männerchor und Soli's, von *Joh. Schnabel*; Introduction und Fuge für die Orgel zu vier Händen, Cmoll, von *C. G. Hoppner* (Cantor *Meyer* und Organist *Sawade*); Hymne für Männerchor und Soli's mit Orchesterbegleitung, von *A. Neithardt*; Präludium und Fuge für die Orgel, Ddur, von *A. W. Bach* (MD. *Gäbler*); Choral: Nun lob' mein' Seel' den Herrn, für Männerchor vierstimmig bearbeitet von *Gäbler*; Festhymne nach dem 95. Psalm, für Männerchor und Soli's besonders zum Feste componirt von *Gäbler*; Larghetto pastorale für die Orgel, von *A. Hesse* (Organist *Sawade*); Hymne nach dem 21. Psalm, für zwei vierstimmige Männerchöre mit Orchesterbegleitung von *Fr. Schneider*; Postludium für die Orgel, Cdur, von *J. W. Hässler* (MD. *Gäbler*). Unter diesen haben die beiden Chorale auf die erbauliche Stimmung der zahlreich Versammelten wunderbar eingewirkt. Bei der Festhymne des MD. *Gäbler* (in Partitur und Stimmen erschienen bei Trautwein in Berlin, breite Strasse No. 8) verweilte man schon wegen der Neuheit der Composition und aus Achtung vor dem Componisten mit besonderer Aufmerksamkeit, die durch die Aufführung herrlich belohnt wurde. Das Auffordernde in den ersten Worten des Textes: „Kommt herzu!" war durch die nach einander erfolgenden Eintritte der vier Stimmen vortrefflich wiedergegeben. Neu und eigenthümlich war es, das Bassrecitativ mit einem Halbchore begleiten zu lassen, was eine tief ergreifende Wirkung hervorbrachte, besonders da der Chor das hier unerlässliche Piano gut hielt und doch zugleich deutlich aussprach. Ungemein lieblich und fromm gehalten ist das Quartett. Der letzte Chor, durch dessen Fuge der erste Bass mit dem als Cantus firmus gesungenen Choral mächtig durchtönte, gab dem Ganzen einen würdigen und in hohem Grade erschütternden Schluss. Auch bei den übrigen Hymnen und Psalmen erkannte man deutlich die Liebe zur Sache, von der Sänger und Spieler durchdrungen waren, so wie bei den Orgelstücken die Meisterschaft der Orgelspieler (MD. *Gäbler*, Cantor *Meyer*, Organist *Sawade*). — Die Aeusserungen der Zuhörer waren durchaus nur der Ausdruck allgemeiner Befriedigung und von Seiten Derer, die das Fest höher zu würdigen wussten, wahrhafter Erbauung. — Im Aeusseren wurde der ganzen Feier eine gewisse Festlichkeit dadurch gegeben, dass alle Mitwirkenden, kenntlich durch auf der Brust getragene Festzeichen, sich in einem Festzuge, an welchen sich der Magistrat und die Stadtverordneten anschlossen, mit vorangetragener Fahne der Grossener Liedertafel und unter dem Schalle von Blasinstrumenten vom Saale des Pädagogiums aus durch die Stadt nach der Pfarrkirche begeben hatten, die überdies von den Jungfrauen der Stadt mit Blumengewinden und Blumensträussen einfach, aber würdig ausgeschmückt worden war. — Ein besonderes Verdienst um die Zuhörer haben sich die verschiedenen Gesangvereine noch durch die vielen Gesänge heiteren Inhalts erworben, welche sie am Abende vor dem Feste im Saale des Ressourcegebäudes und am Tage des Festes selbst bei dem einfachen Festmahle im *Kürger*'schen Saale unter dem ungetheiltesten Beifalle vortrugen. Hier, wie bei dem Musikfeste in der Kirche, waren die Soli's unter folgende Herren vertheilt: erster Tenor: *Schmidt*, Oberpostsecretär

in Crossen, *Knorr*, Lehrer an der Realschule in Meseritz, *Meusel*, Lehrer in Grünberg; zweiter Tenor: *Schubert*, Musiklehrer an der Realschule in Meseritz, *Kranz*, Cantor in Grünberg; erster Bass: *Hellwig*, Apotheker in Grünberg, *Arendt*, Bauinspector in Crossen, *Leuschner*, Lehrer in Grünberg; zweiter Bass: *Klitsch*, Pastor in Bauchwitz bei Meseritz, *Pohlenz*, Lehrer in Deutsch-Sagar bei Crossen, *Vogel*, Lehrer in Heinersdorf bei Grünberg.

Die Anordnungen für dieses Fest waren von den Festordnern (MD. *Gäbler*, Director *Hanow*, Commercienrath *Harrer*, Superintendent *Karsten*, Justizrath *Krause*, Rathsherr *Lieber*, Bürgermeister *Wotschke*) mit so vieler Aufopferung, Umsicht und Zweckmässigkeit getroffen worden, dass dadurch allen Festgebern und den zahlreichen einheimischen und fremden Zuhörern ein wahrer Hochgenuss aus diesem dritten Musikfeste bereitet wurde.

Ankündigungen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Erster Lehrmeister
für den
praktischen Violin-Unterricht
in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten
von
Moritz Schön,
königl. Preuss. Musik-Director.
In drei Lieferungen, jede 20 Sgr.

Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen.

Herr Musikdirector Schön ist als Violinvirtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name allein schon für die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens bürgt.

Nächstens erscheint bei *Fr. Hofmeister* in Leipzig in Partitur und Stimmen, so wie im vierhändigen Clavierauszuge:

Kirchliche Festouverture über den Choral: „*Eine feste Burg ist unser Gott,*“ für grosses Orchester, Chor und Orgel, componirt und seiner Vaterstadt Königsberg in Preussen gewidmet von *Otto Nicolai*, erstem Capellmeister des k. k. Hofoperntheaters in Wien). Op. 34. (Zum ersten Male aufgeführt bei der Jubelfeier der Königsberger Universität.)

Im Verlage von **J. W. Pohlig** (*Medau*'sche Buchhandlung) in **Leitmeritz** erscheint mit Eigenthumsrecht:

Kessler, J. C., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 22.
— — Sechs geistliche Lieder für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35.
— — Stundchen. No. 1) für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 34. No. 2 — Op. 41 ist bereits erschienen.)
— — 24 kleine Cadenzen in allen Tonarten, als Introductionen zu allen Compositionen für Pianoforte. Op. 37.
— — Trois pensees fugitives pour Pianoforte. Op. 38.
— — Deux etudes de Concert. Op. 39, 40.
— — Grande Sonate (Es dur). Op. 42.
— — Six petites valses (Nouvelle suite). No. 4 — 6.
— — Valse et mazurc.

Der Herr Componist ist, schon durch seine vortrefflichen Etuden, in der höhern musikalischen Welt so vortheilhaft bekannt, dass es einer Empfehlung vorstehender Werke, die nach langem Stillschweigen den Freunden seiner Muse willkommen sein werden, nicht bedarf.

In demselben Verlage erscheinen ferner folgende Werke, *für Violine mit Begleitung des Pianoforte*, eines ausgezeichneten Dilettanten, welcher durch frühere öffentliches Auftreten in Italien, so wie auch durch mehrere Aufsätze in der Allgem. Musikal. Zeitung bekannt geworden ist:

Mahl, *Dr.* Mor., Variations sur un theme de Bellini. Op. 3.
— — Concertino sur des motifs de Paganini. Op. 4.
— — Rondo alla Palacca. Op. 5.
— — Variationen auf der G-Saite. Op. 6.
— — Fant. et variations sur des themes de l'Op. Otello. Op. 7.
— — Fant. et variat. sur des themes de l'Op. Les Huguenots (de diées a M. Meyerbeer). Op. 8.
— — Fantaisie russe. Op. 9.
— — Variations sur un theme de Donizetti. Op. 10.
— — Concerto fantastico (mit eingelegter Cadenz über das österreichische Volkslied. Op. 11.

Vorstehende Werke für die Violine zeichnen sich durch Eleganz und Geschmack, so wie auch musikalischen Werth besonders aus, eignen sich namentlich sehr zu Concertvortragen und sind deshalb allen höheren Violinspielern sehr zu empfehlen.

So eben erschien bei Unterzeichnetem:

Impromptu, No. 2,
pour Piano
par
Charles Mayer.
Op. 65. Preis 10 Ngr.
Leipzig, im September 1844.
F. Whistling.

Im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

C. T. Brunner's
instructive Compositionen für Pianoforte vierhändig.
Op. 11. Bouquet musical. 6 Pièces divertissantes et instructives. 15 Ngr.
„ 14. Guirlande musicale. 4 Pièces amusantes et instructives. 25 Ngr.
„ 15. Triolet musical. 3 Pièces en forme de Valses. 20 Ngr.
„ 31. 6 leichte Rondo's über beliebte Operathema's. No. 1 — 6. à 22½ Ngr.
„ 37. Erheiterungen für die Jugend. Kurze und leichte Pièces. No. 1 — 5. à 7½ Ngr.
„ 44. Fantasie aus *Donizetti's* Tochter des Regiments. 20 Ngr.
„ 53. Kleine melodische Uebungsstücke. 15 Ngr.

Nachst der streng methodischen Stufenfolge, wobei auch die Anforderungen an die kleinen Hände des Anfängers sich noch und nach steigern, sind alle Compositionen ungemein wohlklingend, ansprechend und voll Melodie.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. № 40. 1844.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten. Aus Rudolstadt. Aus Cassel. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift von *Adolph Bernhard Marx*. Clavierauszug vom Componisten. Leipzig, bei Breitkopf und Hartel. Preis 7 Thlr.

Die Erscheinung des vorliegenden Clavierauszugs war dem Referenten eine um so willkommenere, mit je grösserem Interesse er vorigen Jahr jenes wahrhaft geniale Werk bei seiner Aufführung in Erfurt gehört und je mehr es ihn damals entzückt und begeistert hatte. Mit wahrem Heisshunger fiel er daher über diesen, vom Verfasser selbst mit grossem Fleisse bearbeiteten Clavierauszug her, und er fühlt sich zu der Versicherung gedrungen, dass ihm seit langer Zeit nicht leicht ein anderer einen reicheren, gediegeneren und nachhaltigeren Kunstgenuss bereitet hat. Wenn es ganz unstreitig ein Hauptmerkmal eines ächten Kunstwerkes ist, dass es uns bei anhaltender Betrachtung immer lieber wird, bei fortgesetzter Untersuchung seines Aufbaues und seiner Gestaltung, im Ganzen wie im Einzelnen, immer reichere Schönheiten offenbaret und immer mannichfachere Züge des Genius entfaltet, während jedes Unächte, trotz alles Blend- und Flitterwerks, mit welchem es geziert erscheint, bei näherer Prüfung immer mehr in seiner Aermlichkeit und Blöse sich darstellt, so hat sich wenigstens uns das Oratorium Mose in jener Beziehung von Tag zu Tag immer reicher bewährt, und wir können mit voller Zuversicht versichern, dass es sich auch in dieser Gestalt, in welcher wir es mit einem sorgfältig ausgeführten, die Hauptzüge eines grossen Originalgemäldes treu wiedergebenden Kupferstiche vergleichen möchten, alle Musikfreunde für sich einnehmen wird, die nicht zum Voraus in ungerechter Weise gegen den Verfasser eingenommen sind, und die sich in ihren Kunstbestrebungen von süsslicher Modetandelei, affectirter, augenverdrehender Frömmelei, lüsterner Ueppigkeit fern, und dagegen Ohr und Gemüth, Sinn und Verstand für ächte Kunst offen erhalten haben. Ja, wir müssen zumal die Dilettanten unter unseren geehrten Lesern geradezu auffordern, sich zunächst mit diesem höchst interessanten Werk im Clavierauszuge bekannt zu machen; denn zu eigenthümlich in seiner, wie aus Einem mächtigen Gusse geformten, die gewohnten unleidlichen Gemeinplätze des Oratoriums auf das Glücklichste vermeidenden Structur, und zu reich an zum Theil tiefer liegenden interessanten und geistvollen Zügen, um sogleich beim ersten Anlaufe sich in seinem ganzen Reichthume, in seiner vollen Grösse, Tüchtigkeit und Gediegenheit zu enthüllen, wird es, ist man zuvor mit ihm am Clavier gehörig vertraut geworden, bei der Aufführung im vollen Orchester einen um so vollkommeneren Kunstgenuss gewähren.

Da dem Vernehmen nach binnen Kurzem auch die Partitur erscheinen wird, so sparen wir eine ausführlichere Besprechung dieses geistvollen Werkes, das es wohl verdient, zu allgemeiner Verbreitung zu gelangen, bis dahin auf, und weisen hier nur noch auf einige Nummern hin, welche zur Aufführung am Clavier auch in engeren musikalischen Kreisen vorzüglich geeignet erscheinen. Es sind folgende: No. 6. Arie der Mirjam (Sopran) mit Chor der Jungfrauen, sehr ansprechend und leicht ausführbar; No. 7. Baritonsolo (Aaron) mit kurzem, leichtem Chor für drei Männer- und dann für zwei Sopranstimmen; No. 8. Arie des Mose (Bass), dramatisch effectvoll und dem Sänger keine besonderen Schwierigkeiten bietend; No. 10. Arie der Mirjam; No. 12. Duett (Mose mit Aaron) mit Chor; No. 16. Arie der Königin (Sopran), sehr ansprechend und für die Sängerin belohnend; No. 18. Cavatine (Alt) der Mutter der Pharaonen; No. 19. Quartett; No. 23. Arie für Tenor; No. 26. Scene des Mose mit Chor.

Orgelcompositionen.

1) Zwei Orgelfugen mit drei Subjecten, componirt und seinem Lehrer Herrn Dr. *Binck* zugeeignet von *J. Zundel*, Organist an der St. Annenkirche in Petersburg. Op. 4. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

2) Zwölf leichte Vorspiele zu den allgemein gangbarsten Chorälen der evangelischen Kirche auf der Orgel mit und ohne Pedal zu spielen von *J. Jäger*, Organist in Schlitz. 2. Heft. Ebendaselbst. Preis 36 Kr.

3) Practisches Hilfsbuch für Organisten von *J. C. Herzog*, Organist an der protestantischen Stadtpfarrkirche zu München. Op. 10. In 8 Heften, jedes 36 Kr. In einem Bande 4 Fl. 12 Kr. Ebendaselbst.

No. 1 bietet zwei recht gelungene schätzbare Fugenarbeiten, welche mit Achtung gegen den Verfasser erfüllen, der in dem fremden Lande in sehr würdiger Weise die deutsche Orgelkunst zu vertreten scheint.

No. 2. Diese zwölf Vorspiele, in einem frei figurirten, gebundenen Style und in einem ansprechenden gefälligen Tone gehalten, eignen sich bei ihrer leichten Ausführbarkeit vorzüglich für Anfänger. Im fünften Vorspiele hat sich der Verfasser die Sache doch ein wenig gar zu leicht gemacht. Solche Sächelchen vermögen am Ende auch wohl minder Geübte selbst zu schreiben, ja zu extemporiren.

No. 3. Eine sehr schätzbare Sammlung von Vor- und Nachspielen, Fugen, Fughetten, Canons, Fantasieen, Chorälen, Cadenzen, Modulationen u. s. w. aus den gewöhnlich vorkommenden Dur- und Molltonarten, nicht aus fremden Werken zusammengetragen, sondern von dem Herausgeber selbst componirt, welche es wohl verdient, in recht viele Hände zu kommen. Sie ist eine der instructivsten, welche wir kennen, und Anfänger wie weiter Vorgeschrittene werden sie mit Nutzen gebrauchen. *K.*

Für Pianoforte.

Böckel, Ed., Deux Caprices. Op. 3. Preis 10 Ngr.

— — Rêveries. Op. 6. Preis 15 Ngr.

— — Deux Romances. Op. 7. Preis 15 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Es sind dies die ersten gedruckten Werke, welche uns von dem Componisten zu Gesicht kommen; bekannt ist er uns schon aus den hiesigen Abonnementconcerten, wo er sich als Clavierspieler, früher und in letzter Saison, Beifall erwarb. Die Wahl des daselbst zu Gehör Gebrachten, so wie seine eigenen Arbeiten, deuten auf Solidität und es wird ihm bei anhaltendem Streben nach Vervollkommnung in der Composition das Gelingen nicht entgehen. Die drei vorliegenden Werke enthalten: Op. 3 ein Alla polacca, nicht uninteressant und gut wirkend, nur hätte der Schluss anders motivirt und nicht die ganze erste Seite wieder abgeschrieben werden sollen, damit eine Steigerung herbeigeführt worden wäre; so wie ein a la Styrienne, welches uns, um ein Opus zu füllen, etwas unbedeutend erscheint, übrigens doch vor vielen derartig bezeichneten Sächelchen bevorzugt zu werden verdient, da es melodiös und recht hübsch geschrieben ist.

Op. 6, beiläufig nach dem Titel: Rêveries — Nocturnes, enthält aber blos ein Nocturno. Ein Motto belehrt uns, dass in diesem Tonstücke geschildert werden soll, wie im abendlichen Glanze der Sterne, aus weiter dunkler Ferne, so mancher Klang in unsre Brust, sie mit Weh' und Lust erfüllend, zieht. Hier hat sich der Componist den Text vorgeschrieben; ist er von ihm im Tonstücke beachtet, oder ist er, wie die Motto's mancher Anderer, ein bloser Auspuz? Wir müssen gestehen, dies nicht gefunden zu haben; es hat uns dieses Werk viel Freude gemacht und wir sind der Hoffnung, dass es auch Anderen welche bereiten wird. Melodie und Arbeit lassen nichts zu wünschen übrig, die Form verräth sichere Hand, als beim oben erwähnten Opus. Beim Schlusse des ersten Theiles konnte jedoch die Wiederholung des Hauptmotivs (Seite 5) wegbleiben und dafür das des ihm vorhergehenden Agitato noch weiter benutzt, dann in die Grundtonart tranquillo übergegangen und mit dem hier befindlichen Anhange geschlossen werden. Nach dem erregten Mittelsatze tritt dann das Hauptmotiv, neu umspielt, recht befriedigend auf, und schliesst eben so in Bezug auf den ersten Theil. Seite 10, Tact 5 und fort, so wie bei der folgenden Transposition, hätten wir lieber ein *b* vor *a* und später vor *d* gesetzt, bei dem Beginne des Capriccio Seite 6 lieber den Orgelpunct *d* festgehalten, anstatt die Quinten zu wechseln.

Op. 7 enthält zwei Romanzen, die erste: il lamento, die zweite: la consolazione — betitelt. Die erste, ihrem Character nach herbe, ist es manchmal nur zu sehr; diese Herbigkeit hätte durch andere Figurationen leicht gemildert, eben so die durch letztere wieder herbeigeführten Quintenverhältnisse der Oberstimme vermieden werden können (System 2, 8 — 9).

Die zweite Romanze wirkt recht versöhnend auf die Härte der ersten und möchten beide Stücke aus diesem Grunde gleich nach einander gespielt werden. Zugleich finden wir aber den Componisten sich zu wenig selbständig bewegen; möge er von der Idee, in der oder jener Manier jetziger Clavierkünstler zu schreiben, wieder abkommen! er wird verstehen, was wir meinen, zumal bei genauer Betrachtung von: la consolazione. Uebrigens finden wir bei diesem Stücke eine mangelhafte Periodenbildung; der siebente Tact muss zu zweien verlängert werden, wodurch acht volle, eine Periode von acht Tacten entsteht, der achte wird dann zum neunten oder Zwischensatze zur Wiederholung. Der Verfasser wird das in Ordnung finden, da sein Vordersatz vier und daher auch billig der Nachsatz vier Tacte enthalten muss. Dieser Mangel kehrt allemal beim Erscheinen des Thema's in dem Nachsatze wieder und stört das Gehör jedesmal. Sämmtliche Compositionen machen keine grossen Anforderungen an den Spieler (Op. 3 ist gar leicht zu nennen) und werden in dieser Hinsicht willkommen sein. Seite 7, System 4, Tact 2, muss das eilfte Achtel im Basse *cis* heissen.

Lysberg, Ch. B. de, Barcarolle. Op. 7. Preis 12½ Ngr.

— — Andante. Op. 12. Preis 10 Ngr.

— — Quatre Romances sans paroles. Op. 15. Pr. 10 Ngr. Sämmtlich bei *Fr.* Hofmeister in Leipzig.

Unter diesen drei Piecen sind die Romanzen das Musikalischste, sie haben Form und sind, was sie sein sollen. Im Allgemeinen sind die Lysberg'schen Stücke recht klingend und werden sich, zumal die Barcarole und das Andante, bei Bravourspielern Freunde erwecken, welchen wir sie empfehlen. In Hinsicht der Composition jedoch haben uns die Romanzen zum Theil am Meisten befriedigt. Die Barcarole und das Andante gehen zu sichtbar auf Effect aus, so dass man letzteres auf den ersten Anblick kaum für ein solches halten dürfte. Doch der Name thut nichts zur Sache; des Verfassers Vorbild ist Liszt, Schreibart und Durchführung der letzterwähnten Sätze zeugen dafür, doch sind dieselben unendlich wohlklingender, als dessen Arbeiten. Die Schlusstacte der

zweiten Romanze, so wie Tact 4 — 6 der Introduction des Andante, wirken leer und übel. —

Melchert, J., Deux morceaux de Salon. Op. 11. Hamburg, chez A. Cranz. 14 Ggr.

Diese zwei Morceaux bestehen in einem Andante (la melancolie) und in einem Rondo brillant (la gaieté). In ersterem Satze haben wir nichts Melancholisches entdecken können, das zweite entspricht seiner Bezeichnung, ist sehr munter und macht in Verbindung mit seinem Vorgänger guten Effect. Beide Stücke haben uns überhaupt recht angesprochen: sie sind frei von Schwulst, in gesundem fliessenden Clavierstyle geschrieben und als Sätze eigener Erfindung jetzt seltener anzutreffen. Geläufigkeit wird zwar gefordert, aber keine besonderen Schwierigkeiten geboten, so dass sie, wenn auch nicht zu Salonvorträgen, doch zum Unterrichte verwendet werden können.

Döhler, Th., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Sapho de *Pacini*. Op. 49. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Dass man hier eine Fantasie nach jetzigem Geschmacke mit aller Brillanz und allen Effectmitteln vor sich habe, verspricht, ohne dass man hineinsieht, der Name Döhler, und beim Durchgehen stösst man auch überall auf dergleichen. Gewöhnt, durch jetzige Fantasieen nur für Augenblicke überrascht zu werden, machen wir in künstlerischer Beziehung auch keine grösseren Anforderungen an diese; warum sollten wir es auch? Thalberg'sche Fantasieen verfehlen nie ihre Wirkung auf einen gewissen Zuhörerkreis zu äussern, und da sich die in Rede stehende diesen würdig anschliesst, so wird ihr eine gleiche Theilnahme nicht entgehen. Mögen sich unsere eifrigen Clavierspieler mit dieser neuen Gabe bekannt machen.

Seite 23, System 2, vom zweiten Viertel an, muss der Violinschlüssel, und Seite 26, System 2, Tact 1, im dritten Viertel muss das ♮ vor Des gesetzt werden.

Duvernoy, J. B., Fantaisie sur Follette. Op. 131. Preis 15 Ngr.

— — Les Roses de Noël, Valses. Op. 132. Pr. 15 Ngr.

— — Une pensée de *Bellini*, Var. à 4 mains. Op. 129. Pr. 20 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Duvernoy, in die Fusstapfen Herz's und Hunten's tretend, hat sich in neuerer Zeit bei einer grossen Zahl Dilettanten recht beliebt gemacht. Vorstehende Heftchen bringen in Op. 132 fünf Walzer und eine Coda, in Op. 131 eine Introduction und Rondo valse (die Bezeichnung: Mouvement de valse, Seite 4 ist eigentlich gar keine, denn sie zeigt nur die Bewegung, nicht die Gattung des Stücks an), in Op. 129 eine Introduction und Variationen zu vier Händen über ein Bellini'sches Thema. Sie sind alle drei recht angenehm, das zu vier Händen zumal allerliebst und, für die Kräfte minder geübter Spieler berechnet, sehr zu empfehlen.

Ender, J. N., Rondo pastorale. 3. Werk. Cassel, bei J. Luckhardt. Preis ⅓ Thlr.

Die specielle Bezeichnung: Pastorale rechtfertigt sich zwar in dem Werke nicht, aber es ist uns ohne dieselbe wegen seines Wohlklanges und seiner sauberen Schreibart nicht minder werth. Eine Bemerkung können wir aber zu machen nicht unterlassen: dass uns nämlich dieses Rondo in seiner Melodie- und Passagenführung sehr violinmässig, wie ein Violinsatz mit Tutti's vorkam, z. B. Seite 4 — 5, auf welcher letzteren Seite einige Tacte sogar an auf der Violine schon Gehörtes erinnern. Es soll dies kein Tadel sein, sondern wir erkennen daraus, dass der Verfasser, welcher gewiss auch Violinspieler ist, strebte, den der Violine eigenen Gesang auf dem Claviere wiederzugeben, welches ihm, so viel möglich, auch gut gelungen ist. Uebrigens ist das Ganze claviermässig behandelt, was wir zu erinnern nöthig finden, da manches aus der Hand eines Violinspielers Kommende etwas holprich für's Clavier ausfällt.

Schlichner, A., Sonate. Op. 1. Berlin, bei C. A. Challier. Preis 1 Thlr.

Der Anfang dieses Op. 1 war uns so seltsam, dass wir auf eine erste Missgeburt gefasst waren, was man uns nach Einsicht folgender Citate des ersten Satzes nicht verargen wird.

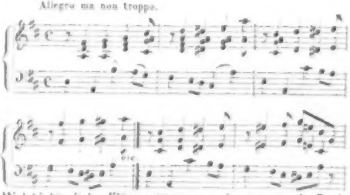

Welch' hässliche Klänge tönen uns da entgegen! Doch mit Vergnügen wurden wir in der Folge gewahr, dass diese wenigen, bei der Repetition leider nochmals peinigenden Tacte der einzige Auswuchs der ganzen Sonate seien; wie leicht konnte dieses geändert werden und der erste Satz mit dem neuen Motive des zweiten Theils desselben beginnen!

Die Sonate besteht aus vier Sätzen: Allegro, D dur, C-Tact, Adagio, G moll, C-Tact, Menuett. Allegro non troppo, G dur, $^3_4$-Tact, Rondo, Allegro molto, D dur, $^2_4$-Tact, und hat die seltene Eigenschaft, dass jeder der Sätze immer klarer, runder erscheint, als sein Vorgänger, so dass wir am Schlusse der ganzen, sehr gefälligen, wohlklingenden Sonate mit dem Componisten, dessen Vorbild Haydn — Beethoven war, wozu wir ihm Beständigkeit wünschen, ausgesöhnt waren.

Der Druck, obwohl deutlich und schön, ist zuweilen etwas incorrect. *Herrmann Schellenberg.*

Nachrichten.

Rudolstadt. Am 5. August feierte der nunmehrige Concertmeister Herr *Sommer*, erster Waldhornist der fürstlichen Capelle, eben so geachtet als Künstler, als geliebt im geselligen Umgange, sein 50jähriges Dienstjubiläum. Schon früh 6 Uhr wurde der verdienstvolle Jubilar vom Harmoniemusikcorps durch den Choral: „Nun danket alle Gott!“, auf welchen noch einige grössere Musikstücke folgten, feierlichst begrüsst, worauf um 9 Uhr die ganze fürstliche Capelle ihm ihren Glückwunsch darbrachte. Um 1 Uhr versammelte man sich zu einem ihm zu Ehren veranstalteten festlichen Mittag-mahle im Gasthause zum Ritter, wobei unser verdienstvoller, ruhmlichst bekannter Capellmeister, Herr *Müller*, die Anordnung getroffen hatte, dass die Tafelmusik mit derselben *Haydn*'schen Symphonie aus C, $\frac{4}{4}$-Tact, eröffnet wurde, in welcher der Jubilar vor funfzig Jahren seine Probe abgelegt hatte. Hierauf sprach Herr Capellmeister *Müller*, der auch die treffliche Composition zu einem von Herrn Justizrath *Eberwein* verfertigten Festgedichte, das mit grossem Enthusiasmus gesungen wurde, geliefert hatte, in einfach herzlichen Worten die allgemeine, warme Anerkennung der Verdienste des Jubilars aus, und überreichte ihm, nebst einem Pokal, ein Decret des durchlauchtigsten Fürsten, durch welches er zum Concertmeister ernannt wurde. Die Freude des festlichen Tages wurde für alle Theilnehmenden vorzüglich dadurch erhöht, dass sich der Herr Jubilar einer so rüstigen Gesundheit zu erfreuen hat, dass er wahrscheinlich noch lange im Stande sein wird, mit ungeschwächter Kraft und Sicherheit sein Amt zu verwalten.

Seit dem 20. d. M. erfreut uns das Personale des Sondershäuser Hoftheaters mit seinen Vorstellungen. Eine junge, hoffnungsvolle Sängerin, Fräul. v. *Merra*, gastirte dabei zwei Mal im Liebestrank und Lucia von Lammermoor mit ausgezeichnetem Beifalle.

Cassel, im August 1844. Am 15. Mai d. J. fand im Saale des Stadthauses, zu einem wohlthätigen Zwecke, die zweite Aufführung von *Sophocles*' „Antigone“ mit *Mendelssohn*'s Musik Statt, welche sich der nämlichen Theilnahme von Seiten des gebildeten Auditoriums, wie die erste im October v. J. durch die Anwesenheit der deutschen Philologen veranlasste Production des interessanten Werkes zu erfreuen hatte. Obgleich die zu den beiden Aufführungen gewählten Darstellungsmittel insofern beschränkt genannt werden können, als die Dichtung vorgelesen und die Musik im Clavierauszug aufgeführt wurde, so war dennoch die Executirung — und zwar vorzugsweise die letztere — eine sehr gelungene und effectreiche. Um dieselbe machte sich auch diesmal wieder als Lector Herr Hofrath *Niemeyer* und als Musikdirigent Herr Hofcapellmeister *Spohr* verdient; die Chöre für Männerstimmen wurden von Mitgliedern der Singacademie und des Cäcilienvereins sehr lobenswerth ausgeführt. In Betreff der Composition, über welche wir uns, so weit es die erwähnte Darstellung zuliess, in einem vorjährigen Bericht in diesen Blättern geäussert haben, sind unter den hiesigen Musikfreunden verschiedene Ansichten hervorgetreten. Dieselben würden sich unserer Meinung nach nicht dergestalt verschieden gebildet haben, dass die Einen sich hier für das Antike, die Anderen gegen das Moderne in der Musik ausgesprochen hätten, wenn die Instrumentalpartie des Tonwerkes vollständig zu Gehör gebracht worden wäre. Denn in der That tritt dieselbe, insbesondere zu den einfacheren, bisweilen unisonen Vocalsätzen, in welchen Viele einen absolut antiken Character erkennen, so vermittelnd ein, dass dadurch manchem späteren und in Folge musikalischen Fortschreitens entstandenen Bedürfniss entsprochen wird und vorzugsweise Das, was in dem Vocalpart, abgesehen von dem ihm gegebenen instrumentalen Gewande, als musikalisch antik zu bezeichnen sein möchte, der Zeit nach wiederum so viel näher gerückt erscheint. Daraus geht denn wohl deutlich hervor, dass es nicht die Absicht des Componisten war, eine absolut antike Musik zu dieser Dichtung zu schaffen, noch weniger aber derselben durch eine moderne Composition gleichsam einen fremdartigen und jedenfalls unverträglichen Zusatz zu geben, sondern hauptsächlich einzelne Effecte der Dichtung durch beigefügte characteristische Tongemälde zu erhöhen, und die Dichtung überhaupt eben zum Theil durch die Musik selbst in einer unseren Bedürfnissen entsprechenden Weise zu einer lebendig wirksamen Darstellung zu bringen.

Auf Veranlassung des Gastspiels des Herrn *Perlgrund* vom Hamburger Stadttheater kam am 11. Juni *Kreutzer's* beliebte Oper „Das Nachtlager in Granada“ zur Aufführung. Das allgemein ansprechende und vorzugsweise melodieenreiche Tonwerk verfehlte, obwohl schon oft bei uns gehört, doch auch diesmal bei dem grosseren Publicum seine Wirkung nicht. In welch' hohem Grade einzelne Mitglieder unseres Opernpersonals, namentlich Fräul. *Edw* in der Partie der Gabriele und Herr *Biberhofer* in der des Jägers, sich schon seit geraumer Zeit die Gunst des Publicums erworben haben, bewies die Auszeichnung, welche ihnen auch diesmal wieder zu Theil wurde, ungeachtet ihre Leistung gegen früher zurückstand. Namentlich gilt dies von den Pieçen des ersten Actes, welche so zu sagen nur gerade durchgesungen wurden, ohne dass die einzelnen Vorzüge der Composition in demselben Grade, wie bei früheren Aufführungen, hervortraten. Weit mehr Befriedigung gewährte uns die Darstellung des zweiten Actes von Seiten der erwähnten Künstler; insbesondere zeichnete sich Herr *Biberhofer* in der Solopiece mit obligater Violine wieder vortheilhaft aus. Von etwas geringerer Bedeutung, als die beiden oben genannten Partieen, ist bekanntlich die des Gomez, mit welcher Herr *Perlgrund* sein Gastspiel eröffnete. Die natürlichen Vorzüge dieses Sängers, welche insbesondere in der Arie des zweiten Actes sich wahrnehmen liessen, bestehen in einem festen, egalen und klingenden Ton innerhalb der mittleren Region seines Tonumfangs, in einer natürlichen Anlage zum Verbinden der Töne und in einer wohlthuenden Deutlichkeit der Aussprache. Dagegen rechnen wir zu den Mängeln desselben eine bisweilen zu breite Vocalisation, eine noch nicht ausreichende Intensität des Tonklanges, eine nicht immer gleich genaue Intonation und eine, wenn auch gerade nicht verbildete, doch min-

destens noch nicht ausgebildete und kunstgerecht entwickelte Tonformation, deren Schwankung in der höheren Lage am Deutlichsten hervortritt. Der Erfolg des dermaligen Debuts war zwar bei dem hiesigen Publicum dem Anscheine nach nicht unbedeutend, indem Herr *Perlgrund* neben Fräul. *Eder* und Herrn *Biberhofer* nach Beendigung der Vorstellung gerufen wurde; doch wir sagen: dem Anscheine nach, weil wir wohl zuverlässig annehmen dürfen, dass weit mehr, als durch die Leistung des Debutanten, durch die theilweise gelungene Production des Fräul. *Eder* und des Herrn *Biberhofer*, und wohl noch mehr durch die Erinnerung an frühere gelungenere Darstellungen der nämlichen Rollen von Seiten der genannten einheimischen Künstler, das Publicum zu der erwähnten Auszeichnung veranlasst wurde. — Bei dem zweiten Debut des Herrn *Perlgrund* in der etwas bedeutenderen Partie des Rodrigo in der Oper Otello von *Rossini*, welche am 16. zur Aufführung gelangte, traten sowohl die bereits erwähnten Vorzüge, als auch die Mangel des Sängers noch merklicher hervor. Als die ihm am Meisten gelungene Piece nennen wir das Solostück im zweiten Acte, welches er im Ganzen recht angenehm und insbesondere mit mehr Ruhe und Sicherheit, als die übrigen Nummern seines Parts, vortrug. Was die Darstellung der anderen Rollen betrifft, so verdienen vorzugsweise Herr *Dereka* (Otello) und Fräul. *Löw* (Desdemona) rühmlich erwähnt zu werden. Herr *Dereka* führte seine Partie, wenn gleich nicht allezeit mit der dazu nöthigen Kraft und Energie, doch mit viel musikalischer Einsicht und gebildetem Geschmack aus. Fräul. *Löw* hatte ihre Rolle fleissig studirt und vermochte ihren Tonen, wenn auch nicht stets das erforderliche Colorit, doch eine dem Ohre wohlthuende Klangfarbe zu geben. Herr *Töppel* machte sich uns in der Partie des Brabanzio recht schätzbar. In Betreff der Leistung des Herrn *Biberhofer* (Jago) haben wir zu bedauern, dass er in dem Recitativsatze bei seinem ersten Auftreten, wie auch in dem Duett mit Rodrigo sich auffallende Fehler gegen die Reinheit der Intonation zu Schulden kommen liess. Der Vortrag des Fräul. *Miller* (Emilie) zeichnete sich vor den meisten ihrer früheren Leistungen durch eine angemessene Tonbildung, mehr Weichheit des Klanges und mehr Deutlichkeit der Aussprache vortheilhaft aus. Auch der Chor und das Orchester gingen im Ganzen recht gut zusammen. — Dies war die letzte Oper vor dem Beginne der Theaterferien, welche in der Regel um die Mitte Juni ihren Anfang nehmen und ungefähr sechs Wochen dauern. In diesem Jahre blieb die Bühne vom 19. Juni bis zum 1. August geschlossen.

Am 12. Juli gab der Organist an der Brüderkirche hierselbst *A. Herrstell* in der St. Martinikirche ein Orgelconcert, in welchem ausser den für die Orgel componirten und arrangirten Tonstücken auch einige von mehreren achtbaren Dilettanten (Mitgliedern der Singacademie und der Liedertafel) übernommene Gesangpiecen vorgetragen wurden. Von *Herrstell's* eigener Composition hörten wir: Psalm 26 für eine Singstimme mit Orgelbegleitung, eine Fuge für die Orgel, und einen Vocalsatz „Te ergo quaesumus" für zwei Chore und Orgel, sämmtlich Musikstücke, die ihrem Werthe nach einer mittleren Gattung angehören, indem sie, wenn auch nichts Ausgezeichnetes, doch viel Ansprechendes enthalten und, wenn schon das erste derselben, welches uns als das werthvollste erscheint, nicht durchweg im strengen Style gehalten ist, gleichwohl alle ein vollgiltiges Zeugniss von des Verfassers hinlänglicher Vertrautheit mit seinem Instrumente ablegen. Ausserdem kam noch Folgendes zur Production: eine Fuge von *S. Bach*, der Choral „Eine feste Burg ist unser Gott," bearbeitet von *Rühmstedt*, *Mozart's* Fantasie in C moll für Pianoforte, und das „Recordare" aus seinem Requiem, beide Werke für die Orgel eingerichtet, und zum Schlusse des Concertes Variationen über ein Thema (No. 9, Marcia in F dur) aus *Mozart's* Zauberflöte. Die ausserdem noch zu Gehör gebrachten Vocalsätze mit Orgelbegleitung bestanden in zweien der *Beethoven*'schen sechs Lieder von *Gellert* für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, nämlich in No. 2 „Gott deine Güte reicht so weit" und No. 5 „Die Himmel erzählen die Ewigen Ehre," welches letztere, abgesehen von der gewählten Orgelbegleitung, auch in Hinsicht auf den Gesangpart nicht in seiner ursprünglichen Form, sondern von einem Chore von Sopran, Alt, Tenor und Bass ausgeführt wurde. Das vierstimmige Arrangement dieses Liedes war mit Ausnahme des Textsatzes zu den Worten: „Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne? Wer führt die Sonn' aus ihrem Zelt?" treu aus der Pianofortebegleitung entnommen und darum von guter Wirkung. In allen hier angeführten Arrangements für die Orgel haben wir die geschickte und angemessene Behandlung des Instrumentes von Seiten des Künstlers rühmlichst zu erwähnen, der sich in seinem Spiele zwar nicht durch eine eminente Fertigkeit, aber durch Reinheit, Präcision und Bündigkeit auszeichnete, — einiger unbedeutenden Störungen nicht zu gedenken. Zum Zwecke der Ausführung der oben genannten Compositionen hatte der Concertgeber das sowohl in Hinsicht auf Vollständigkeit, als auch auf Reinheit und Wohlklang ausgezeichnetste Orgelwerk gewählt, welches Cassel besitzt. So wenig wir auch im Allgemeinen den musikalischen Arrangements und vorzugsweise denen für die Orgel das Wort zu reden vermögen, so geben wir doch gern zu, dass dergleichen Bemühungen nicht minder, als der Vortrag wirklicher Orgelcompositionen, häufige Abwechselung und einsichtsvolle Wahl in der Mischung der Register erheischen, weil Tonstücke, welche nicht ursprünglich für die Orgel gedacht sind, bei ihrem claviermässigen, aphoristischen, nicht acht kirchlichen Character nur auf diese Weise erträglich werden. Wir haben in dieser Hinsicht den wirklich künstlerischen Tact des schätzbaren Organisten anzuerkennen, der bei der erwähnten Mischung und Abwechselung der Register stets darauf bedacht war, sowohl das der Orgel Fremde hierdurch dem Instrumente so viel als möglich zu accommodiren, als sich auch von jeder solchen Mischung und Abwechselung fern zu halten, welche die Natur der Orgel hätte wirklich verletzen oder gar entstellen können. Es möchte aber auch nicht leicht die Verletzung der Natur irgend eines andern Instrumentes durch den Vortrag ungeeigneter Compositionen so empfindlich und dauernd auf das Gemüth wirken, als die der Orgel. Es ist wahr, auch die grösste Orchestermasse vermag es nicht, an Grossartigkeit und Ein-

dringlichkeit des Effects es diesem der Verehrung und Anbetung des Höchsten ausschliesslich geweihten Instrumente gleich zu thun. Aber kein Instrument fordert unserer Meinung nach auch von dem Componisten so unbedingt ein Festhalten am strengen Style, wie die Orgel. Hoffend, dass künftige derartige Productionen von der nämlichen Theilnahme, wie die dermalige, begleitet sein werden, sehen wir denselben in der Voraussetzung mit Vergnügen entgegen, dass sie sich durch vollkommen geeignete Wahl der Tonstücke und eine diesen möglichst entsprechende Ausführung auszeichnen.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 1. October 1844. In den sieben Wochen, welche nunmehr seit Wiedereröffnung unseres Stadttheaters verflossen sind, wurden uns von der neuen Direction sechs Opern: Don Juan, Die Zauberflöte, Otello, Norma, Der Schuffe von Paris von *H. Dorn*, und Mara von *J. Netzer*, und in ihnen ziemlich die sämmtlichen engagirten Sänger vorgeführt. Der Aufführung des Don Juan gebührt unstreitig darunter der Preis; sie war im Ganzen, wie im Einzelnen, eine gelungene zu nennen. Fräul. *Mayer* zeigte in der Partie der Donna Anna eine, wenn auch nicht gerade sehr volle und grandiose, doch höchst angenehme und biegsame Stimme, die in den effectvollen und mehr dramatischen Stellen eines genügenden Grades von Stärke und Feuer fähig ist; namentlich erwarb sie sich durch ihre solide Gesangbildung und durch den angemessenen, edlen Vortrag, der von richtigem musikalischen Sinne und von sorgfältigen Studien zeugt, die vollste Anerkennung. Weniger zwar konnte Fräul. *Steydler* als Donna Elvira genügen; denn ihren an sich wohl nicht geringen Tonmitteln scheint es noch an der nöthigen Freiheit und Festigkeit zu fehlen; die Stimme spricht nicht leicht an, sie tragt die Töne nicht ungezwungen, und darunter leidet natürlich Coloratur nicht minder, als der ruhige Vortrag. Andererseits durfte freilich das erste Auftreten des Fräul. *Steydler* gerade in der Partie der Donna Elvira noch keinen festen Massstab für ihre Leistungen geben, einmal weil diese Partie in den Soli's voll von Schwierigkeiten, die nur eine durchgebildete Künstlerin völlig zu überwinden vermag, ist und deshalb auch selten dankbar erscheint, und dann, weil Fräul. *Steydler*, die erst vor Kurzem die Bühne betreten haben soll, bei diesem ihrem ersten Debut vor unserem Publicum mit sichtbarer Aengstlichkeit zu kämpfen hatte. Zerline fand in Frau *Bachmann* geb. *Günther* eine uns schon bekannte liebliche Repräsentantin, die in Spiel und Gesang gerade in dieser Rolle nicht leicht übertroffen werden wird. Herrn *Eicke's* Stimme hat seit seiner mehrjährigen Abwesenheit von Leipzig nicht merklich verloren; die tieferen und mittleren Tone sind schon und voll, und seine Höhe entbehrte schon früher des hellen Klanges; nur scheint er jetzt denselben durch eine leidige Manier, mit der er den Ton hervorstosst, eine hellere Färbung geben zu wollen, möchte aber dadurch dem Eindrucke, den sein übrigens guter Gesang hervorbringt, nur schaden. Als Don Juan fand er auch durch gewandtes Spiel verdienten Beifall. In Herrn *Widemann* — Don Ottavio — lernten wir einen sehr braven Sänger kennen. Schon sein Organ bezeichnet seine Stimme als eine natürliche, nicht durch Kunst in die Höhe geschraubte Tenorstimme; dazu ein edles und schönes Portament, gute Tonerzeugung und Aussprache, und vor Allem die Mässigung und Ruhe, wir möchten sagen die Anspruchlosigkeit, mit der er bei aller Lebendigkeit des Ausdrucks besonders die herrlichen Arien seiner Partie vortrug, welche wir von anderen Sängern nur zu oft entweder kalt und ermüdend, oder durch ganz heterogene Hilfsmittel verpfuscht haben singen hören. — dies Alles gewann ihm die Herzen der Hörer und häufigen Applaus. Der Leporello des Herrn *Ehram* (früher in Wien und Grätz) war nicht der gewöhnliche Pagliasso, sondern, was er sein soll, der feine verschmitzte, nur durch die Rolle, welche er bei den Abenteuern seines Herrn spielt, komische Diener, und wurde mit volltönender starker, nur hier und da wohl zu wenig parlanter Stimme, gut vorgetragen. Herr *Pögner* sang den Gouverneur, wie immer, sehr brav, Herr *Bickert* den Masetto genügend. Die Ensembles und das Finale gingen exact und rund, und namentlich machte der Chor eine gute und volle Wirkung, wie denn überhaupt das Ganze von Herrn *Lortzing*, der von der Oper und dem Lustspiele ganz zurückgetreten ist und mit Herrn *Jos. Netzer* in die musikalische Leitung sich theilt (warum und woher beide Herren den etwas pompös klingenden Titel: Capellmeister angenommen haben, hat Referent noch nicht erfahren können), tüchtig und sicher dirigirt wurde.

Einen nicht minder günstigen Eindruck machte die Aufführung der „Zauberflöte" am 20. und 23. August und 26. September. Auch hier zeichneten sich vor Allen Fräulein *Mayer* als Pamina und Herr *Widemann* als Tamino höchst vortheilhaft aus. Zur wahren Freude hat es uns und gewiss Jedem gereicht, der eine gute Oper mit anderen Intentionen besucht, als nur um sich zur Erholung einmal vormusiciren zu lassen, dass der Vortrag Beider das richtige Erkennen des hohen und classischen Werthes, den diese alte Musik für alle Zeiten bewahrt, und das Streben, die ursprüngliche Würde der Composition treu wiederzugeben, an den Tag legte. Das war wirklich *Mozart*, den wir hörten; er wurde nicht durch moderne Auffassung und Reproduction dem jetzigen Allerweltsgeschmacke accommodirt. Beide Künstler widerstanden siegreich der Versuchung, die brillanten Seiten ihres Talents glänzen zu lassen; sie brachten vielmehr mit unverkennbarem achten Kunstsinne in dieser Beziehung das lobenswerthe Opfer der Selbstverleugnung, zu dem man heut zu Tage bei den Sängern selten Lust und Entschluss verspürt. So wurde, um nur ein Beispiel anzuführen, von Fräul. *Mayer* das Duett: „Bei Männern, welche Liebe fühlen" so anspruchlos und lieblich gesungen, dass dieses Stück durch ihren Vortrag einen neuen Reiz, — liesse es die Trivialität des dazu gehörigen Textes zu, so möchten wir sagen: einen poetischen Zug — bekam, der nur wohlthuend wirken konnte. Dass die Königin der Nacht der Fräul. *Steydler* auch diesmal weniger anspruch, lag wohl abermals zum Theil an der grossen Schwierigkeit, welche die Passagen und die anhaltend hohe Toulage dieser Partie bieten; denn nur eine

geübte Bravoursängerin — und das ist Fräul. *Steydler* noch keineswegs — vermag den Ansprüchen vollkommen zu genügen, welche hier an Kraft und Volubilität der Stimme gemacht sind. Den Sarastro sang Herr *Kindermann* mit seiner schönen und sonoren Stimme, der nur hier und da die leichte Ansprache in den tiefsten Tönen zu mangeln schien, sehr gut, und auch Herr *Eicke*, den wir zum ersten Male in einer komischen Rolle, der des Papageno, hörten, füllte seine Stelle genügend aus. Die Parteien der drei Damen wurden sicher und gut, die der Genien von Anfängerinnen, mithin freilich noch nicht befriedigend, ausgeführt.

Im Otello von *Rossini* zeigte sich am 27. August in der Titelrolle Herr *Klein* als ein feuriger Sänger von kräftiger, namentlich sehr umfangreicher Stimme. Doch scheint uns letztere, da die Höhe zu sehr forcirt klang, wenn es ihr gleich auch da nicht an Kraft gebrach, sich mehr zum Bariton zu neigen. Leicht möglich aber auch, dass der Vortrag Herrn *Klein's* uns zu dieser Annahme verleitet; denn die vom Componisten allerdings fast durchgehends in die Partie des Otello gelegte Leidenschaft wurde von Herrn *Klein* dergestalt auf die Spitze getrieben, dass die Töne, namentlich eben die höheren, an ihrer Natürlichkeit verloren, spitz und scharf wurden und oft gar nicht mehr Gesang zu hören gaben. Der Sänger, der die, wenn auch hier und da von der Situation gebotene, Leidenschaft des Spiels durch die des Gesanges zu überbieten und dadurch vielleicht den freilich in solchen Fällen selten ausbleibenden lauten Beifall der Menge sich zu erringen strebt, beeinträchtigt nur zu oft durch solche falsche Politik die wahre Wirkung seiner Naturgaben und somit auch den künstlerischen Werth seiner Leistungen. Als ein mindestens sehr gewagtes Unternehmen muss Referent es bezeichnen, dass Fräul. *Steydler* die Desdemona übernommen hatte. Es fehlt ihr geradezu an Allem, was zu dieser Partie erfordert wird; in Bravour, Gelänfigkeit, dramatischem Vortrag und Spiel ist sie noch zu sehr Anfängerin, als dass ihre Darstellung nur einigermaassen hätte befriedigen können. Wo noch mit Bouladen, Portament, musikalischem Ausdrucke und freier Bewegung auf der Bühne gekämpft werden muss, da kann der Versuch, eine solche Partie vorzuführen, nicht leicht glücken. Herr *Widemann* zeigte als Rodrigo, dass er auch moderne Musik zu singen vermag, und trug namentlich seine Arie, so wie das Duett mit Jago (Herrn *Eicke*, der seiner Stimme in der Höhe wieder Gewalt zuhat) schön vor.

Am 5. und 9. September kam Norma zur Aufführung mit folgender Besetzung: Norma — Fräul. *Mayer*; Adalgisa — Fräul. *Wertmüller*; Sever — Herr *Lehmann*; Orovist — Herr *Kindermann*. So sehr auch Referent aus den bisherigen Darstellungen der Fräul. *Mayer* die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass sie nicht nur eine in seltenem Grade begabte Sängerin sei, sondern dass ihre geistreiche Auffassung, ihr Fleiss und ihr trefflicher musikalischer Sinn sie auch in der That zur wahren Künstlerin machen, so konnte er sich doch nicht verhehlen, dass von der Ausführung der Norma zum Theile die feste Begründung des Urtheils über dieselbe abhängen müsse; denn abgesehen von dem Werthe, den man je nach der eigenen Geschmacksrichtung dieser, wie überhaupt der neu-italienischen Musik beizulegen geneigt sein mag, ist der Genre der Norma von dem *Mozart*'schen, in welchem wir bis dahin Fräul. *Mayer* nur hörten, so verschieden, dass dadurch die Vielseitigkeit der Sängerin offenbar in Frage gestellt war. Referent war fürwahr besorgt, der solide Sinn der genannten Sängerin möchte der modernen Bravour der *Bellini*'schen Composition Zugeständnisse zu machen Bedenken tragen und dadurch sich den Vorwurf der Einseitigkeit und bei einem überall grossen Theile des Publicums, welcher *Bellini's* Tönen mit Kunstbegeisterung lauscht, den Verdacht einer über das Alltägliche nicht erhabenen Gesangsbildung zuziehen. Aber Fräul. *Mayer* hat diese Besorgnisse glänzend zum Schweigen gebracht. Sie sang die angreifende und durch das in ihr hervortretende dramatische Element schwierige Partie mit der ihr eigenen Würde, grossartig, gewandt und mit zu bewundernder Kraft, und entsprach daneben durch ein angemessenes und verständiges Spiel gewiss allen Anforderungen. Dass wie wir schon früher erwähnten, ihre Stimme in der Höhe nicht die erschütternde Fülle besitzt, welche zu entwickeln gerade die Norma so oft Gelegenheit bietet, that dem Eindrucke keinen Abbruch. Der Kern des Tones ist bei Fräul. *Mayer* edel und kräftig, ihre Auffassung und Darstellung wahr, und das ersetzt leicht den Effect, den massenhafte Klänge hervorbringen können. — Herr *Lehmann*, abermals ein erster Tenor unserer Bühne, hat rücksichtlich seiner Stimme wohl mehr Vergangenheit für sich, als Zukunft vor sich; die tiefen und mittleren Töne sind ziemlich ohne Klang, die Höhe forcirt, doch erreicht er in letzterer mitunter einen nicht üblen Effect, den er freilich, wie es scheint, sehr oft benutzt und dagegen tiefer liegende Stellen seiner Partie, um jene desto mehr zu heben, absichtlich fallen lässt oder in den Schatten stellt. — Fräul. *Wertmüller* ist zwar noch eine Anfängerin, aber mit schönen Gesangmitteln begabt, und wenn sie die Ungezwungenheit im Vortrage und Geläufigkeit der Stimme erlangt haben wird, die grossere Partieen erfordern, lässt sich Erfreuliches von ihr hoffen. — Herrn *Kindermann's* Darstellung war in jeder Beziehung höchst befriedigend, die Chöre gut ausgeführt, rücksichtlich der Direction möchten wir nur das häufige Uebereilen der Tempi in einzelnen Nummern der Oper tadeln.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Einem Briefe *Banjos's* in der Revue et Gazette musicale de Paris zufolge liegt die Kirchenmusik in Belgien sehr im Argen. Triviale und altfränkische Stücke von geschmacklosen Tonsetzern des vorigen Jahrhunderts werden von einem der Zahl wie der Tüchtigkeit nach sehr schwachen Chore abgeleiert. Kommt einmal ein gediegeneres Stück ausnahmsweise zur Aufführung, so wird es von den Organisten auf eine entsetzliche Weise mit modernen Sätzen, Läufen, Trillern u. dergl. verbrämt und entstellt. Die Regierung hat unter Andern den Buchstben des Te Deum von *Gaspard* (oder *Jaspar*) aus Lüttich zur Aufführung officiell anempfohlen, welches eine höchst schwache, geist- und gedankenlose Schülerarbeit genannt wird. — Als rühmliche Ausnahmen von jener Regel werden *Ladoue*, Organist, und *Snell*, Capellmeister an der St. Gudula-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05359/020

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05431/092

Kirche zu Brüssel, hervorgehoben; ferner *Stroobe*, Organist zu Tourney, Abt *Benoit* ebendaselbst, Abt *Jousens* zu Löwen.

In Mexiko hat man eine nachahmungswerthe Sitte, seine Begeisterung für Schauspieler oder Sänger an den Tag zu legen. Es werden ihnen nämlich Lorbeerkränze, dicht mit Onzes (einer Goldmünze von ungefähr 25 Thlr. an Werth) besetzt, öffentlich auf der Bühne überreicht.

Der jüngst zu Carlsbad verstorbene *W. A. Mozart* hat seine kostbare Bibliothek (Musikalien und Bücher) theils dem Mozarteum in Salzburg, theils seinem Schüler *Ernst Pauer* vermacht. Es sind unter Anderem auch gegen hundert Briefe seines Vaters darunter.

Herzog Maximilian von Baiern hat dem Capellmeister beim deutschen Theater in Triest, *J. H. Stuckenschmidt* aus Bremen, für eine ihm gewidmete bei Aibl in München erschienene Composition und für ein grosses Instrumentalwerk im Manuscript die grosse silberne Medaille überreichen lassen.

Prof. Wichmann in Berlin ist mit Ausführung der Statuen beschäftigt, welche das Prosceniom des neuen Opernhauses daselbst schmücken sollen. Dieser Statuen sind acht an der Zahl. Die meisten derselben stellen Gefühle und geistige Eigenschaften dar, welche auf der Bühne besonders wirksam sind. — Wie es jetzt heisst, wird das Opernhaus im December d. J. eröffnet werden, und zwar mit einem Festspiel von *Meyerbeer*, wozu *Tieck* und *Hellstab* den Text geliefert haben.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint zum 19. October a. c.:

Thalberg, S., Fantaisie sur Zampa, Opéra de Herold pour Pianoforte. Op. 53.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule.

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer.

Professor der Musik am grossherzoglichen Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Mit Eigenthumsrecht erscheinen bei uns:

Zur Michaelis-Messe:

Vieuxtemps, H., Souvenir d'Amérique. Yankee doodle. Variations burlesques pour Violon avec Quat. ou Piano. Op. 17.
Krebs, C., 6 vierstimmige Männergesänge in Stimmen und Partitur. Op. 105.
— — Fantasie aus Norma für Pianoforte. Op. 126.
Lipinsky, C., 3 Caprices pour Violon seul. Op. 29.

Nach der Michaelis-Messe:

Cramer, J. B., Schule der Fingerfertigkeit in 100 progressiven Etüden. Op. 100.
— — Mechanik des gediegenen Pianisten in 24 Salon-Etuden classischen Style zur Bildung des Geschmacks. Op. 101.
Kullak, Th., Sinfonie de Piano. Gr. Sonate en 4 parties.
Willmers, R., 2 Mazourkas pour Piano. Op. 14.
Krebs, C., Schule der Geläufigkeit für den Gesang in 12 Solfeggien. Op. 130.
Spohr, L., Fantasie über Thema's von Händel und Abt Vogler für Piano (oder Harfe) und Violine concert. Op. 118.
Vieuxtemps, H., Norma. Fantaisie sur la 4me Corde pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 49.
— — 6 Etudes de Concert pour Violon avec Piano. Op. 16.
Schuberth & C. in Hamburg, Leipzig und Newyork.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlage der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien erschienen sind:

Chotek, F. X., Anthologie musicale — Musikalische Blumenlese. Fantaisies brillantes pour le Piano. Cah. 19. Ernani, de J. Verdi. Oeuv. 82. 1 Fl.
Dejazet, E., Caprice sur la Barcarolle „Dom Sebastien" de Donizetti, pour le Piano. Oeuv. 53. 45 Kr.
Henselt, A., Frühlingslied für das Pianoforte allein. 15te Werk. 1 Fl.
Kullak, Th., Paraphrases pour le Piano des Motifs favoris des Operas. No. 5. Air de l'Opera: La Sonnambula de V. Bellini. No. 6. Cavatine de l'Opera: Beatrice di Tenda de V. Bellini. à 45 Kr.
Löwe, C., Der Mohrenfürst. Drei Balladen von Freiligrath, mit Begleitung des Pianoforte. 97r Werk. 1 Fl. 45 Kr.
— — Dieselben einzeln. No. 1 bis 3. 1 Fl. 30 Kr.
Panofka, H., Romance de l'Opera: Dom Sebastien de C. Donizetti, transcrite pour le Violon avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 31. 45 Kr.
Pirkhert, E., Octaven-Etude für das Pfte. 41r Werk. 30 Kr.
Plachy, W., Bonbonniere musicale. Melodies favorites transcrites pour le Piano. Oeuv. 97. Cah. 6. Romance de l'Opera: Guido et Ginevra, de F. Halevy variee. Cah. 7. Amusement sur des Motifs de l'Opera: Ernani, de J. Verdi. à 30 Kr.
Reissiger, C. G., Denkst du daran? Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 30 Kr.
Schubert, Franz, Trinklied für eine Singstimme u. Chor mit Begleitung des Pianoforte. Nachgelassenes Werk. 45 Kr.
Thalberg, S., Thème original et Etude (A moll) transcrits p. le Violon seul par Leon de St. Lubin. 30 Kr.
— — Les mêmes, transcrits pour Violon et Piano par Léon de St. Lubin. 45 Kr.

Neue Pianoforte-Compositionen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Przyluski, F., *Mazure* avec Introduction et Coda pour le Pianoforte (dediée à Mr. *A. Lubowski*). 7½ Sgr.
Karzkowski, *Mystères de la danse. Trois Mazures* pour Pianoforte. *5 Sgr.*
Ergmann, A., *Variations brillantes* pour le Pianoforte sur un theme de l'Opera Norma de Bellini. 15 Sgr.
Schnabel, C., *Grande Fantaisie brillante* pour le Pianoforte sur *d'airs americains* (dediée à Mr. *Fr. Liszt*). Op. 30. 1 Rthlr.

Sämmtliche vorstehende Compositionen sind schon von namhaften Virtuosen öffentlich vorgetragen worden und hatten sich der günstigsten Aufnahme zu erfreuen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. № 41. 1844.

Inhalt: Festconcert des Dommusikvereines und Mozarteums zu Salzburg, zur Erinnerung an die Enthüllung des Mozartdenkmales. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. (Beschluss.) Aus Cassel. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Festconcert des Dommusikvereines und Mozarteums zu Salzburg, zur Erinnerung an die Enthüllung des Mozartdenkmales.

Ich verfolge von seiner Entstehung an die Schritte des Mozarteums mit der regen Theilnahme, die jede mit der Pflege und Förderung der Kunst sich befassende vaterländische Anstalt verdient, und erfülle nur die Pflicht der verdientesten Anerkennung, wenn ich in diesem Centralblatte für alle Musikinteressen das Resultat des am 5. September d. J. veranstalteten Festconcertes mit einigen Nebenbemerkungen zur allgemeinen Kenntniss bringe. Es war in der That ein so erfreuliches, dass sich nun mit aller Sicherheit behaupten lässt, dieses in der vollsten Entwickelung begriffene Institut werde nicht nur für Salzburg selbst eine neue Aera in der Tonkunst, sondern für Deutschland überhaupt eine permanente Pflanzschule für tüchtig gebildete Tonkünstler in seiner fortgesetzten Wirksamkeit begründen. Von welcher Wichtigkeit aber die Heranbildung gründlich und deutsch geschulter Musiker für die vaterländische Kunst sein muss, leuchtet bei dem Mangel an derlei umfassenden Lehranstalten von selbst ein. Das mit dem Dommusikvereine verbundene Mozarteum besteht erst kaum drei Jahre, und schon sitzen Zöglinge ausübend in den Reihen der an demselben angestellten Musiker und Professoren. Welch ein überraschender Erfolg! und wie nutzbringend kann sich unter ähnlichen progressiven Verhältnissen erst die Zukunft gestalten! — Das Festconcert zerfiel in zwei Abtheilungen, jede sieben Nummern enthaltend, wovon die erste blos aus Compositionen *Mozart's*, die andere, von Local- und musikfestlichen Verhältnissen bedingt, aus Compositionen moderner Meister und Virtuosenleistungen bestand. Das Orchester, sechzig bis siebenzig Köpfe stark, führte die C dur-Symphonie mit der Schlussfuge von *Mozart* und die Ouverture aus der Oper „Die Felsenmühle" von *Reissiger* auf. Der Fortschritt dieses noch jungen Musikkörpers, der aus den ehemaligen fundationsmässigen Chormusikern der dem Dommusikvereine beigetretenen vierzehn Kirchen und den angestellten Mozarteumsprofessoren gebildet wurde, ist wirklich überraschend, namentlich wirken zuweilen die ersten Violinen und die Harmonie mit der grössten Reinheit und Delicatesse. Weniger gut sind die Bässe. Besonderes Lob verdienten das Adagio und die Menuett der Symphonie, gleich wie der Zusammentritt der Motive und ihre Verflechtung im letzten Satze deutlich und sicher, der Accent voll und richtig waren. Ein Concertino für die Oboe aber ein Thema aus „Don Juan" von *Griebel*, vorgetragen von dem als Professor dieses Instrumentes angestellten Herrn *Jelinek*, erwarb sich den gerechtesten Beifall. Seine Behandlung muss vorzüglich genannt werden. Der Ton verliert alles Scharfe, Näselnde, Schnatternde, ist mild, klar, fest und selbst in den höchsten Chorden sicher; dabei besitzt er viele und höchst deutliche Fertigkeit, und einen grösstentheils reinen, geschmackvollen Vortrag. Zu wünschen wäre eine grössere Geltendmachung des Portamento. Ich räume diesem Concertisten schon jetzt, da er sich noch wenig in Musikhauptstädten umgesehen, einen Ehrenplatz unter den auf diesem schwierigen Instrumente mir bekannt gewordenen Solospielern ein. Beiläufig gesagt, besitzt der Dommusikverein und das Mozarteum noch mehrere schätzbare Virtuosen, von welchen ich beispielsweise nur Herrn *Plainer* auf der Violine und Herrn *Heinrich* auf dem Fagott anführe. — Von fremden Künstlern bekamen wir Fräul. *Deybeck* vom Hoftheater zu München und Fräul. *Achilles* von ebendaher zu hören. Erstere trug Arien aus „Così fan tutte" und „Robert der Teufel," Letztere aus „Nozze di Figaro" und *Donizetti's* „Buon del monte" vor; gemeinschaftlich sangen sie zwei Sopranduette aus „Titus" und „Jessonda." Beide Sängerinnen gehören zu den Wenigen, welche der öffentlichen, vom Vereine ergangenen Einladung folgten. Sie kamen und sangen, folglich war es nur eine Erwiderung ihrer Aufmerksamkeit, wenn man ihrer Wahl keine Strenge entgegenstellte. Fasste übrigens das Mozarteum bei künftigen Festconcerten den Entschluss, blos *Mozart'sche* Musik aufzuführen, so wäre es zweckdienlich, bei Gelegenheit der diesfalligen Bekanntmachungen in der Folge eine auf diesen Gegenstand sich beziehende Anmerkung beizufügen. Fräul. *Deybeck* ist eine mit guten Mitteltönen ausgestattete brave Sopransängerin, die durch Verständniss und Routine Das ersetzt, was ihr an Frische und Höhe des Organes mangelt. Sie kennt ihre Aufgabe, weiss ihre Mittel mit denselben in Einklang zu bringen und versteht zu singen. Bei Fräul. *Achilles*, die dem Vernehmen nach der Kunst nur im Privatleben angehört, ist es ein Anderes. Diese Sängerin ist im Besitze einer vollen, kräftigen, dabei weichen, den zartesten Tonschattirungen sich fügenden Sopranstimme von bedeutendem und gleichmässig klingendem Umfange; doch wenn gleich der Einfluss einer gu-

ten Schule unverkennbar ist, so fehlt diesem wirklich trefflichen Organe derzeit dennoch jener declamatorische Schwung, jenes imponirende Ueberwältigen des Stoffes, die sich nur als das Resultat der eigentlichen, sich selbst bewussten Künstlerschaft geltend machen. Fräul. *Achilles* hat in ihrem Gesange zuweilen Anflüge von Grossartigkeit, allein sie könnte zwischen der heroischen Nebenbedeutung ihres Namens und den Wirkungen ihrer zu allen pathetischen Elevationen geeigneten Stimme doch noch eine weit grössere Analogie herstellen. Uebrigens ist bei beiden braven Sängerinnen die Coloratur nicht vorwaltend, folglich ihre Richtung — weil nun einmal die Kunstterminologie diese beiden alternirenden Bezeichnungen festgestellt hat — eine dramatische. Der Ausdruck war ein den verschiedenen Styles gut angepasster, nur bemerkte ich eine vorherrschende Neigung zum Ziehen der Tempi, wie es scheint, eine Eigenthümlichkeit der Münchner Theaterschule überhaupt, da mir dieser Umstand auch schon bei anderen dortigen Sängern aufgefallen. Es entspringt dies aus einer orthodoxen Auslegung der Schönheitsregel, wodurch eben so sehr der melodische Fortfluss gehemmt, als die Kraft des Sängers bis zur Ermüdung angestrengt wird. — Die Bassarie mit Chor: „O Isis" aus der „Zauberflöte" gab uns Gelegenheit, den mit einer guten, umfangsreichen Stimme begabten Bassisten des Dommusikvereins und Mozarteums kennen zu lernen, dessen Organ vorzüglich in der Kirche von guter Wirkung sein muss. Die Poesie dieses hehren Priestergesanges wiederzugeben, kann nur hoher gebildeten Sängern zugemuthet werden; es muss Weihe in jedem Tone liegen. Herr *Pichler* trug übrigens seine Arie würdig vor, könnte jedoch bei einer geschlossneren Mundstellung in einigen Mittelstönen und bei Vermeidung der manierirten kurzen Schleifungen in aufwärts schreitenden Intervallen mehr Sonorität und einen reineren Vortrag erzielen. — Herr *v. Albest*, ein geschätzter Dilettant, brachte selbstcomponirte Variationen für die Violine über ein Originalthema. Sein Ton ist schön, vibrirend und wirkt besonders im Piano legato lieblich. Er entwickelte namentlich im Cantabile Deutlichkeit, Exactheit und schöne Bogenführung, doch schien etwas zu viel Absichtlichkeit in dessen Vortrag zu liegen, wodurch der künstlerischen Gestaltung Abbruch gethan wurde. Der Styl des Spieles sowohl als der Composition ist ein aus der antepaganini'schen Schule stammender, dem, unpassend gewählten, einige modern gewordene *Paganini*'sche Spielereien eingepflanzt sind. Jeder Styl kann von guter Wirkung sein, wenn er in seiner Eigenthümlichkeit auch nur vollendet ist und vor fremdartigen Einmischungen bewahrt wird, woraus immer nur Unentschiedenheit und Halbheit entstehen muss. Jedenfalls behauptete sich dieser Solist, der rücksichtlich der Mechanik besonders mit den älteren Bravourfiguren wohlvertraut ist, ehrenvoll. Auch einen jungen Pianisten aus Prag Namens *Kuhn*, Schüler *Tomaschek's*, lernte ich in diesem Concerte kennen, der auf einer Reise nach Paris begriffen ist, etwa ein Jahr in einem Dorfe im Salzburgischen rüstigen Selbststudien in Spiel und Composition oblag, und kurz zuvor in Linz, Ischl und Salzburg mit Beifall Concerte gab. Es frappirt in unserer clavierverhexten Zeit wahrhaftig mehr, auf einen schlechten, als auf einen guten Claviervirtuosen zu treffen, und ich lange in Wien kaum mit dem Gedächtnisse aus, die Namen aller neu auftauchenden, einheimischen und auswärtigen, kindheitlichen und erwachsenen Pianisten und Pianistinnen zu behalten, die durch ihr gutes, oft vortreffliches Spiel Alles, nur nicht auffallen. Herr *Kuhn*, obschon eines musikalischen Ascten Schüler, geht den Weg, den die Mehrzahl der Clavierspieler einschlägt; man kann denselben füglich den des Fleisches nennen. Wenn es dieses Pianisten hauptsächlicher Zweck ist, der eleganten Welt zu gefallen und zu — erwerben, so kann man mit ihm nicht einmal darüber rechten. Vielleicht bildet sich ungeachtet dessen eine gewisse Eigenthümlichkeit erst in der Folge heraus. Er spielte zwei kleinere Piecen von eigener Composition, ganz im modernen Gewande, mit Reinheit, Nettigkeit, Zartheit und Geläufigkeit. So viel ich aus diesen Proben beurtheilen konnte, zählt dieser gutgebildete Pianist weniger zu den grossartigen, als zu den zierlichen Executanten auf diesem Allerweltsinstrumente, ich möchte ihn daher seiner ganzen Spielweise wegen vor der Hand unter die sogenannten Damenspieler rangiren. — Zum Schlusse des mannichfaltig und interessant zusammengestellten Concertes wurde *Beethoven's* herrliche Fantasie für Pianoforte mit Chor und Orchesterbegleitung gegeben, wobei zwar Herr *Kuhn* die Solopartie discret und der zarten Composition angemessen vortrug, jedoch ein Unstern dem „hoc coronat opus" feindlich entgegentrat. Auf dem vom Orgelbauer und Instrumentenmacher *Moser* zu Salzburg verfertigten Piano, das sich neben seiner soliden Structur und eleganten Form besonders durch einen lieblichen Ton empfiehlt, wurden nämlich kurz vor der Production einige Saiten aufgezogen, woraus gleich zu Anfange derselben Verstimmung und alsbald Abspringen erfolgte. Nur die Contenance und Gewandtheit des Herrn *Kuhn*, der durch Modificirung vieler Gesangsstellen und Passagen die invaliden Claven geschickt zu umgehen wusste, machten es möglich, dass dieses dermaassen leider etwas corrumpirte, übrigens gut zusammengeübte Tonwerk glücklich bis zu Ende gespielt und das allgemeines Interesse erweckende Festconcert ohne besondere Störung beschlossen werden konnte. — Obiger *Moser* ist so eben mit der Aufstellung einer von ihm verfertigten grossen Orgel in der Domkirche beschäftigt, die zufolge des übereinstimmenden Urtheils aller Sachverständigen, nach den bereits vollendeten Theilen zu schliessen, an Grossartigkeit, Structur, Disposition und Toncharacter zu den vorzüglichsten Werken gehören soll. Ich hoffe über dasselbe seiner Zeit Ausführlicheres berichten zu können. — Die Chorkräfte, welche bei diesem Festconcerte in zwei Nummern, nämlich in dem türkischen Chore aus der „Entführung aus dem Serail," und in der *Beethoven*'schen „Fantasie" entwickelt wurden, gleich dem Orchester durch ausübende Kunstfreunde und Mitglieder des Dommusikvereins und Mozarteums verstärkt, bewährten sich ebenfalls ehrenvoll. Sie theilen in der zunehmenden Uebereinstimmung, Festigkeit und Reinheit den Fortschritt, der in orchestraler Beziehung gemacht wurde, wodurch einer der wesentlichsten Zwecke der Anstalt: „edlere, der heiligen Handlung würdig entsprechende Ausführung der Kirchenmusik"

nicht wenig gefordert wird. Alle grösseren Kirchen — mit Ausnahme der bedeutenden Pfarratur zu St. Peter, die sich mit ihrer Capelle von dem musikalischen Fortschritte und den gemeinnützigen Zwecken absperrt — haben sich in Berücksichtigung des schönen Zieles mit ihren Stiftungen derselben angeschlossen, wodurch sie eben eine so breite Grundlage, umfassende Wirksamkeit und vielseitige Rührigkeit gewann, wie sie wohl nur selten angetroffen werden. Sie stellt Künstler und Professoren mit fixen Besoldungen an, ertheilt Stipendien an Kunststudirende, und Unterstützungen an verdienstvoll sich bewährende heimische Künstler, wie deren Wittwen und Waisen. Sie besorgt den musikalischen Gottesdienst von fünfzehn Kirchen in stets veredelter Weise, führt die Museumsconcerte aus, stellt die Theatermusik, veranstaltet Concerte, soutenirt einen Männergesangverein, hält wöchentlich grössere und kleinere Musikübungen ab, kurz sie bildet in ihrem grossartigen Wirkungskreise ein kräftiges Motiv für religiöse und profane, für classische und Conversationsmusik, für Studium und Genuss, für Erwerb und Kunstliebhaberei, wobei sich ihre ganze weitausgreifende Rührigkeit um — *Mozart* dreht, wie um ihre eigene Achse. Er, der Unsterbliche, ist ihr Ideal, ihr Kunstheil, ihr Banner, mit einem Worte das belebende Princip, das in allen Organen des vielarmigen Körpers feurig die Pulse beschwingt. Dass ein derartiges Institut nur unter besonders günstigen Umständen sich constituiren und gedeihen konnte, versteht sich wohl von selbst. Ein Anderes ist eine unmittelbar vom Staate ausgehende Unternehmung, wo die Hauptsache um den „nervus rerum" von vorn herein wegfällt und die Kraft mit dem Willen gleichbedeutend ist; ein Anderes eine solche, die, wenn gleich unter dem gedeihlichen Schutze der Regierung, aus sich selbst hervorgehend, im edlen Eifer für die gute Sache, in der eigenen Thatkraft, in der verständigen Umsicht, wie in der öffentlichen Theilnahme die Quellen ihres Bestehens und Wachsthumes suchen muss. Hier wächst das Verdienst mit der Schwierigkeit des Gelingens, und hier eben kann ich nicht umhin, die Namen dreier Männer zu nennen, die sich durch ihr eingreifendes, wenn gleich durch ihre Stellung verschiedenartiges Wirken in den Annalen des Dommusikvereins und Mozarteums ein bleibendes und ruhmwürdiges Andenken gegründet haben. Vor Allen der Protector desselben: Seine Eminenz der Cardinal Fürst-Erzbischof zu Salzburg, *Friedrich* Fürst von *Schwarzenberg*, unter dessen vermittelndem Einflusse nicht blos das Mozartdenkmal errichtet, die Gründung der Anstalt bewerkstelligt wurde, sondern der, ausgezeichnet an Güte, Menschenliebe wie in der Förderung humaner und künstlerischer Zwecke, derselben in Gesinnung und That fortwährend seine liebevolle Aufmerksamkeit zuwendet, — der Secretär und Geschäftsobmann des Vereines Dr. v. *Hillepraudt*, welcher der ganzen Sache den ersten und kräftigsten Impuls gab, und über dessen unablässiges, verdienstliches Wirken nur Eine Stimme ist, — und der Capellmeister und Director des Mozarteums *Alois Taux*, ein Mann, der alle Eigenschaften eines Künstlers besitzt, um dem ihm anvertrauten Posten auf das Ehrenvollste zu entsprechen, und der bereits im dritten Jahre des Bestehens dieser Kunstanstalt Beweise geliefert hat, was ausgerichtet werden könne, wenn mit einer gediegenen Kunstbildung auch edle Begeisterung, unermüdeter Eifer und Energie verbinden. Dabei lässt *Taux* nicht blos als Künstler, sondern auch als Mensch wahre Achtung ein; um desto mehr geht bei den ihn Umgebenden mit der Liebe zur Sache auch die zum Dirigenten Hand in Hand, und die Unverdrossenheit der Geleiteten kommt um so forderlicher der Einsicht, Strenge und Geduld des Leitenden entgegen. Nur so sind die überraschenden Resultate erklärbar, die sowohl im Fortgange des Unterrichts, als in executiver Beziehung sich ergeben. *Taux* als Dirigent ersiehet sichtlich jene höhere, ästhetische Vollendung des Vortrages, die wir, ohne anmassend zu sein, mit allem Rechte als die Frucht unserer Zeit bezeichnen dürfen; ja, ohne eigentlich noch die Ausgleichung der materiellen Kräfte vollständig bewirkt zu haben, wusste er seinem Orchester dennoch schon mehrere Characterzüge eines längere Zeit zusammengeübten, künstlerisch wirkenden Musikkörpers zu verleihen. Was ihm vorzüglich gelang, ist die Hervorbringung eines trefflichen Piano. Wir wünschten das Mezzoforte eben so ausgebildet zu sehen; es ist dies gleichsam der Zustand der Behaglichkeit, während das Piano und das Forte schon der tiefen Gefühlsinnigkeit und leidenschaftlichen Bewegung adäquat, also fast entgegengesetzte Puncte sind, die ihre Vermittlung fordern. Auch in der Begleitung der Singstimme leistet sein Orchester sehr Anerkennenswerthes. Es war in diesem Puncte höchst discret, und selbst Kleinigkeiten in den Ritornellen fanden ihre delicate Ausführung. In Begleitungsstellen, wo das Solo einen leidenschaftlicheren Character annimmt, hätten wir einen analogeren Ausdruck desselben gewünscht. Indessen sind diese Merkmale der höheren Vollendung für jetzt noch nicht zu verlangen. Dass aber dieses Orchester, fährt es so fort, auf dem Wege zur künstlerischen Freiheit und zwar durch die Bemühungen beider Theile, des Leitenden und der Geleiteten, begriffen sei, ja dass es sich, wenn die begonnene Restauration vollständig ist, mit der Zeit den besten in Deutschland wird beizählen lassen, wird jeder unbefangene Beobachter nach den bereits abgelegten Proben gewiss gern einräumen. Wir gratuliren Beiden, dem Mozarteum wie dem Capellmeister, zum gegenseitigen Besitze, und wünschen, dass sie sich noch lange, dass sie sich bleibend angehören. — Was übrigens noch zu geschehen hat, um das Mozarteum seinem Ideale immer näher und näher zu rücken, wissen die eifrigen Leiter desselben wohl am Besten. Nebst einigem Anderen scheint uns ein höherer Gesangescurs, der Unterricht im Clavierspiel, wie ein umfassenderer in der Composition zu diesem Zwecke unerlässlich. —

Diese schöne Erinnerungsfeier, zu der sich im brillant erleuchteten Theater eine zahlreiche Versammlung festlich einfand, hätte bei einer besseren acustischen Wirkung an musikalischem Reize bedeutend gewinnen können. Der geschlossene Saal, den die mit Musikern vollgepfropfte Bühne formirte, verschluckte mit seinen leinenen Wänden einen guten Theil des Tones, anstatt ihn verstärkt wiederzugeben; besonders litten die auf den höheren Theilen des Gerüstes placirten Instrumente dar-

unter. — Ein günstiger Zufall machte mich im Concerte zum Nachbarn der Schwägerin *Mozart's*, der Wittwe *Sophie Haibl*, deren Gatte Capellmeister und Compositeur gewesen. Sie ist eine Frau von 80 Jahren und gleicht nicht nur in den Gesichtszügen, sondern auch in der Bildung des Herzens und des Geistes ihrer verstorbenen Schwester *Constanze*, deren Verlust, wie sie sagte, nicht hinreichen durfte, ihr die letzten Tage ihres Lebens schmerzlich zu machen, dem sich nun auch der plötzliche Tod ihres geliebten Neffen *Wolfgang* beigesellen musste, um ihre Leiden noch zu erhöhen. Diese würdige, allgemein geachtete Frau ist dermalen das einzige noch lebende Mitglied der *Mozart*'schen Familie in Salzburg. Sie war so gefällig, mir Manches aus dem Leben *Mozart's* zu erzählen, der in ihren Armen verschied, und ist wohl zur Stunde noch die verlässlichste Biographin desselben, da sie stets in seinem Hause lebte, und nach dem Tode ihres Mannes, der mit dem Staatsrathe *Nissen* in einer und derselben Stunde mit Tod abging, sie wieder ihre Schwester verliess. Ihr Dasein umfasst einen auch in gewichtigen Kunstbeziehungen höchst merkwürdigen Zeitraum. Sie belauschte in ihrer Jugend die ersten Schwärmereien des jungen, glühenden Kunstlerherzens für die liebenswürdige *Constanze*, und horcht nun in den letzten Dämmerungen ihrer Tage den Weihekängen, die zur Verherrlichung des unsterblich gewordenen Meisters emporrauschen. Das Mozarteum, dem sie mit rührenden Aufopferungen ihre Liebe widmet, hat sie zum Ehrenmitgliede ernannt. Noch lebt der ältere Sohn *Mozart's*, *Carl*, als k. k. Staatsbeamter zu Mailand; geht dieser unverehelicht mit Tode ab, so stirbt die Familie *Mozart* aus, und es bleibt der Kunst allein die süsse Pflicht vorbehalten, diesen ihr und allen Gebildeten so theuren Namen der spätesten Nachwelt zu überliefern. — Der allgemein geachtet gewesene, lebhaft betrauerte *Wolfgang Amadeus Mozart* Sohn brachte den Dommusikverein und das Mozarteum testamentarisch in den Besitz seiner reichhaltigen Musikalien-sammlung, Handschriften und *Mozart*'schen Familiengemälde; unstreitig zu deren Aufbewahrung der würdigste Platz, dem ein günstiges Geschick dereinst auch die Hofrath *André*'sche Sammlung zuwenden möge. Nächst diesem werthvollen Zuwachse steht der Anstalt zweifelsohne auch die Acquisition der von den Beiträgen zur Errichtung des Mozartdenkmales erübrigten Baarschaft von circa 3000 Fl. bevor, die ebenfalls nicht besser, als zur Förderung des unter dem geistigen Patronate des verewigten Meisters wirkenden Kunstinstitutes, verwendet werden könnte.

Mozart's Standbild prangt nicht umsonst. Dies hat der schöne künstlerische Erfolg des diesjährigen Festconcertes hinlänglich bewiesen. Die Errichtung der broncenen Statue war für Salzburg's gesunkenen Musikzustand nur das Symbol eines geistigen Erwachens, die Wiederbelebung jenes edlen Tonelementes, das einst in der Erscheinung *Mozart's* zu einer neuen Kunstsonne wurde, deren Strahlen alle Welt durchdrangen. Der Verein gedeiht, die Kräfte treiben, es grünt die junge Eiche, die Salzburg zur Zierde, Deutschlands Kunstcultur zur Freude gereichen wird, wenn sie erst zum kräftigen Stamme geworden. Dazu bedarf es aber einer allgemeineren Theilnahme. Was gethan wird, geschieht nicht für die Kunst allein, sondern auch für Künstler, die, ihr Leben dem Werdenden zuwendend, über dem Nutzen, den sie stiften, nicht dem einstigen Mangel anheimfallen dürfen. Dazu reicht eben die Mithilfe Weniger nicht aus; zu grösseren Zwecken braucht es grösserer Anregung, grösserer Spende. Alle Welt fand sich bereit, Steine zu dem todten Monumente zu tragen; sie wird noch edler handeln, wenn sie es zu dem lebenden thut, das man dem grossen Todten setzte. Theben wurde von Amphion erbaut; hier wäre ein junges Kunstthehen bereits halb fertig, zu dessen Vollendung nur noch die Amphione fehlen. Mehrere edelherzige Künstler haben bereits Concerte zum Vortheile des Dommusikvereins und Mozarteums zugesagt. Möchten Andere ihnen folgen, auswärtige Musikvereine auf die Geburtsstätte des unsterblichen Meisters ihre Aufmerksamkeit richten, und wer es nur immer vermag, dazu beitragen, das so ehrenvoll Begonnene seiner Vollendung entgegenzuführen!

C.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Dass unsere Theaterdirection zur Vorführung neuer Opern gerade zwei deutsche gewählt hat, ist an und für sich erfreulich und eine gute Vorbedeutung für ihren richtigen Sinn, der sich durch Hoffnung auf grösseren Gewinn nicht dazu verleiten lässt, ausländische Waare um hohen Preis zu verkaufen. Uebrigens ist wohl auch in neuester Zeit das Verlangen nach einer Abwechselung in der süssen Kost, die man uns lange von fern her geboten hat, bemerkbar geworden. Früher, d. h. zu der Zeit, als *Maria v. Weber* auf dem Gipfel des Ruhms uns entrissen worden war, *Spohr's* dramatische Muse zu feiern begann, und *Marschner* ebenfalls pausirte, als Frankreich und Italien uns seine tändelnden oder blendenden, leichten oder schwärmerischen Weisen in Massen zu senden anfing, — da war eine Ebbe eingetreten in der deutschen Operncomposition, und wo einmal eine solche Oper auftauchte, da trat ihr eine gewisse Prasumtion entgegen, die wohl aus einer natürlichen Vergleichung mit den *Weber*'schen und *Spohr*'schen Kunstwerken einerseits und auf der anderen Seite mit den leicht verdaulichen Genüssen, die *Auber*, *Bellini* u. s. w. auftischten, zu entschuldigen, aber nichts destoweniger, weil ihr eine Parteilichkeit zu Grunde lag, nicht zu rechtfertigen war. Jetzt hat sich, man könnte wohl gar behaupten: in Folge der veränderten politischen Ansichten, auch dies geändert. Das deutsche Publicum, selbst nicht ausschliesslich das tüchtig gebildete, fängt an, Bedauern darüber zu empfinden, dass Deutschland in neuerer Zeit so wenig selbständig in dramatischen Compositionen dasteht; durch ein gewisses Nationalgefühl getrieben, wünscht es, dass endlich ein Meister erscheine, der den Ruf der deutschen Oper rette und wieder zu Ehren bringe; deshalb hofft es auch, wenn ihm ein neues vaterländisches Werk geboten wird, auf etwas Gutes und auf Erfolg. Das sind offenbar bessere und günstigere Auspi-

cien für die Musiker, denen jetzt Wünsche und Hoffnungen da entgegenkommen, wo vor Jahren ein grelles Vortheil im Wege stand, und diese Verhältnisse können nur von glücklicher Vorbedeutung und guten Folgen sein, wie denn in der That schon eine grössere Zahl neuer deutscher Opern zum Vorschein kommt. Wer unter diesen neueren Componisten den grossen Treffer ziehen wird, dem Publicum Befriedigung seiner Wünsche zu bringen, das liegt noch in der Götter Schooße. Wohl uns, dass das Streben nach dem Ziele sich mehrt und die Erwartungen sich spannen!

Schon von diesem Gesichtspuncte aus begrüssen wir die beiden Opern, welche als deutsche Novitäten uns vorgeführt wurden, gern und freudig. Die erste derselben: „Der Schoffe von Paris," von *H. Dorn*, welche am 10., 11., 13. und 24. September (an den beiden ersten Tagen unter eigener Leitung des von seiner früheren mehrjährigen Wirksamkeit als Musikdirector des Theaters hier wohlbekannten Componisten) zur Aufführung kam, ist bereits vor einigen Jahren in Riga, wo der Letztere bis Mitte vorigen Jahres an der Spitze des Orchesters und der musikalischen Leistungen überhaupt stand, componirt worden. — Referent konnte nur der dritten Aufführung derselben beiwohnen, und ist daher weit entfernt, schon jetzt ein Urtheil hier auszusprechen, behält sich vielmehr vor, später darauf zurückzukommen; so viel jedoch kann er gestehen, dass ihm die Oper, obgleich sie viele schöne Stücke, namentlich in den Chören und Ensembles enthält und die geübte Feder eines anerkannt tüchtigen Musikers verräth, doch einen durchgehends befriedigenden und überhaupt nachhaltigen Eindruck nicht gemacht hat, und dass er sogar hier und da Veranlassung zu finden glaubte, mit dem Componisten über Declamation, dramatische Behandlung, ja selbst über musikalische Auffassung zu rechten. Allein, wie gesagt, vielleicht bekehrt sich Referent nach öfterem Anhören. Uebrigens war auch die Besetzung zum Theil nicht so, wie es zu wünschen gewesen wäre. Denn die Rolle der Therese war der zu zweiten Sopranpartieen engagirten Fräul. *Wertmüller*, die des Lorrot Herrn *Henry* zugetheilt worden, der wegen seiner schwachen und unbedeutenden Stimme und seiner mehr parlanten Art zu singen sich wohl zum Tenorbuffo, nicht aber zu einer, wenn auch stellenweise komischen, doch immer den Liebhaber im Stücke darstellenden Partie eignet; Herr *Ulram* löste zwar die schwierige Aufgabe, die der Componist dem Schoffen hinsichtlich des Gesanges gestellt hat, glücklich, er hatte jedoch offenbar mit dem dadurch unvermeidlichen Zwiespalte zu kämpfen, dass die Gesangnummern dieser Partie musikalisch durchaus komisch angelegt und behandelt sind, das Sujet selbst aber zu Durchführung dieser Komik zu wenig Stoff bietet. Der natürliche und unerschöpfliche Humor der Frau *Bachmann* (Trinette) aber übte, wie immer, seine Zauberkraft auf das Publicum aus, und liess leicht vergessen, dass die Darstellerin in manchen Stellen den nicht geringen Ansprüchen ihrer Partie an Gesangvirtuosität nicht völlig gewachsen war; Herr *Eicke* gab und sang den König recht brav. Die Oper wurde von Seiten des Publicums mit Beifall aufgenommen und bei der ersten Aufführung der Componist gerufen.

Die Oper unseres Orchesterdirigenten, Herrn *Joseph Netzer's* „Mara" ging am 18. September zum ersten Male in Scene, und wurde am 20. und 29. desselben Monats wiederholt. Die Musik ist melodiös und ansprechend, geht aber eben auch nicht über das Melodiose hinaus; sie bewegt sich vielmehr grösstentheils in dem Kreise des Dagewesenen und schon öfter Gehörten, wenn man auch nicht gerade die einzelnen Anklänge nachzuweisen vermag; der Mangel an Originalität liegt mehr im Genre, als in den Weisen selbst. Andererseits ist unbedingt die verständige Auffassung des Textes, so weit sie das freilich nicht gerade interessante Buch von *O. Prechtler* an die Hand gab, und eine brillante, zuweilen nur etwas zu anspruchsvoll auftretende Instrumentation zu loben, und im Allgemeinen anzuerkennen, dass der Componist in dieser seiner, so viel wir wissen, ersten Oper einen Grad von Gewandtheit und Routine bewährt hat, der nicht allen Erstlingsopern eigen zu sein pflegt. Will und kann Derselbe selbstständiger aus sich heraus componiren, so wird es ihm gewiss gelingen, die Aufmerksamkeit des deutschen Publicums mehr auf sich zu ziehen, als er es durch diese Oper für jetzt vermag. Uebrigens wurde dem Componisten und Dirigenten zahlreicher Beifall und zum Schlusse der Vorstellung Hervorruf zu Theil. Die Aufführung liess allerdings auch wenig zu wünschen übrig. Fräul. *Meyer* — Mara, Fräul. *Bomberg* — Ines, Herr *Kindermann* — Torald, Herr *Lehmann* — Manuel, und Herr *Pögner* — Cornaro, bildeten ein wackeres Ensemble und erwarben sich eben so in den Soli's häufigen und verdienten Beifall, für die äussere Ausstattung des Stückes war von der Direction Erfreuliches gethan worden. 9.

Leipzig, den 7. October 1844. Mit dem Monat October pflegt die Reihe von zwanzig Abonnementconcerten im hiesigen Gewandhause zu beginnen, welche seit nunmehr 63 Jahren ununterbrochen das musikalische Publicum Leipzigs erfreut und gebildet haben, und denen unsere Stadt unbestritten einen grossen Theil des Rufes verdankt, den sie wegen ihres regen Sinnes für Tonkunst und wegen der hier reichlich gebotenen hohen Kunstgenüsse überall geniesst. Es mag wohl wenig Städte in Deutschland, ja überhaupt irgendwo geben, welche ein solches Institut, wie das unserer Gewandhausconcerte, aufzuweisen vermöchten, ein Institut, das einzig und allein durch bestimmte Beiträge der Abonnenten besteht und unter freiwilliger und uneigennütziger Uebernahme einer kleinen Anzahl kunstliebender Männer über ein halbes Jahrhundert die Theilnahme des Publicums zu fesseln gewusst hat, und dem es gelungen ist, nicht nur die in neuerer Zeit allerwärts gewachsenen Ansprüche an die Tonkunst durch Vorführung des anerkannt Besten noch mehr zu steigern und dadurch auf immer mehr zunehmende Erkenntniss des Wahren und Schönen hinzuwirken, sondern sogar seinen Leistungen eine solche Stelle anzuweisen, auf der sie mit ähnlichen, hier und da unter weit günstigeren Verhältnissen bestehenden Anstalten getrost in die Schranken treten können. Und so ist es denn gekommen, dass Leipzig und insbesondere dessen Abonnementconcerte für die ausübenden und schaffenden

Künstler fast aller Länder ein erwünschtes Ziel sind, um sich dort in der musikalischen Welt ehrenvoll zu introduciren und mit einem Male ein gutes Stück Weges auf der Bahn des Ruhmes zurückzulegen, dem ja jeder Künstler nachstrebt. Dass dadurch wir in Leipzig am Meisten gewinnen, liegt auf der Hand; durch die umsichtige Wahl der Leiter des Vereines vor Leistungen und Kunsterzeugnissen bewährt, die selbst in der Wagschaale der Dilettantenkritik leicht wiegen, hörten wir bis jetzt grösstentheils nur Gutes und Tuchtiges, und die Abwechselung, welche die treffliche Aufführung classischer und anerkannt werthvoller älterer Compositionen und das Auftreten jüngerer producirender und reproducirender Talente bietet, erhöht nur den Reiz, den uns diese Concerte gewähren.

Mit Freuden begrüssen wir daher jetzt den Wiederbeginn unserer Concertsaison. Leider haben wir zwar zu beklagen, dass auch in diesem Winterhalbjahre *Mendelssohn* durch seine Stellung in Berlin an der Direction verhindert ist; aber frohe Hoffnungen kommen Herrn *Niels W. Gade* entgegen, den uns diesmal der Vorstand als Dirigenten der Concerte gewonnen, und der eben so durch seine im vorigen Winter mit verdientem grossen Beifalle aufgenommenen Compositionen, namentlich seine beiden Symphonieen, wie durch die tuchtige Leitung derselben sich als einen gediegenen Musiker bewährt hat und uns lieb geworden ist.

Das *erste Abonnementconcert*, Sonntag den 6. October, brachte: Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart* (Deh vieni, non tardar), gesungen von Frau *Spatzer-Gentiluomo*, königl. sächs. Hofopernsangerin aus Dresden. — Concert für die Violine (Amoll, Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — „Der Hirt auf dem Felsen," Gedicht von *N. Vogl*, mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette, componirt von *Franz Schubert*, gesungen von Frau *Spatzer-Gentiluomo*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Adur, No. 7).

Die herrliche Ouverture zu Oberon, eine von den Ouverturen, die unser Orchester seit *Mendelssohn's* begeisterter und begeisternder Direction so recht, als wäre sie aus dem Innern der Executirenden hervorgewachsen, aus Einem Gusse und mit gleich zarter Duftigkeit, wie mit geharnischter Heldenkraft wirklich vollendet vorträgt, bewährte auch heute ihre Zaubermacht und wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen.

Frau *Spatzer-Gentiluomo*, uns schon von einem der vorjährigen Concerte und gewiss einem grossen Theile der Zuhörer durch ihre Leistungen auf der Dresdener Bühne bekannt, zeigte sich wiederholt als eine mit schönen Gesangmitteln begabte Sängerin und erwarb sich reichen Beifall. Nur scheint gerade die zarte Innigkeit der Arie aus Figaro ihrer offenbaren grösseren Hinneigung zur Bravour und zum coloririten Gesange weniger zuzusagen; das zeigte schon der Anfang derselben nach dem Recitative; gleich die ersten Noten wurden nicht dem Texte angemessen, nicht voll Sehnsucht und Erwartung, sondern zu grell, zu stark, zu bravourmässig vorgetragen. Wir halten überhaupt gerade dieses Gesangstück, so sehr wir auch von der einfachen und unübertrefflichen Schönheit desselben durchdrungen sind, für nicht sehr geeignet zum Concertvortrage, besonders wenn es, wie heute, mit deutschem Texte gesungen wird, und wir hätten wohl gewünscht, dass die Sängerin, da sie überhaupt an diesem Abend von ihrer Gesangfertigkeit eine Probe zu geben nicht weiter Gelegenheit fand, eine andere Wahl getroffen hätte. — Das wohl wenig bekannte, von Herrn *Landgraf* auf der Clarinette schön und discret begleitete *Schubert*'sche Lied „Der Hirt auf dem Felsen" würde gewiss einen günstigeren Eindruck gemacht haben, wenn man durch Mittheilung des Textes im Programm in den Stand gesetzt gewesen wäre, eine Vergleichung des letzteren mit der Musik anzustellen und so dem Ideengange und den Intentionen des Componisten zu folgen. Vorzüglich derartige, durch das Hinzukommen eines obligaten Instrumentes aus dem gewöhnlichen Liedergenre heraustretende Gesange erfordern zur richtigen Beurtheilung ein genaueres Eingehen auf die Gründe zu solcher Abweichung, die doch zunächst in den Worten des unterliegenden Gedichtes und in dem Bilde, welches dieses darstellt, liegen. Frau *Spatzer-Gentiluomo* trug übrigens das Lied gut vor.

Mit seinem neuesten Violinconcerte hat Herr Concertmeister *David*, — über dessen treues Festhalten bei unserem Orchester wir, und gewiss Alle, die es mit unserem Musikleben gut meinen, die lebhafteste Freude empfinden, — uns abermals den Beweis gegeben, dass er die Musse des Sommers fleissig benutzt hat, um die musikalische Literatur auch qualitativ zu bereichern. Das Concert ist schön erfunden, voll Leben und Feuer, und namentlich der letzte Satz, Rondo grazioso, in der That hochst grazios und reizend, und die grössten Schwierigkeiten erscheinen, freilich unter der Hand eines so gediegenen Virtuosen, wie Herr *David* ist, wie ein liebliches Spiel. Der laute Dank der Zuhörer begleitete den höchst gelungenen Vortrag und wird den Spieler wiederholt davon überzeugt haben, dass Leipzig auf seinen Besitz stolz ist.

Ueber die Ausführung der *Beethoven*'schen Adur-Symphonie vermag Referent etwas Anderes nicht zu sagen, als was bereits früher darüber gesagt worden ist, und das ist das beste Lob, was er derselben nur immer spenden kann. Wir sind seit einigen Jahren daran gewohnt, die *Beethoven*'schen Symphonieen vorzugsweise in grosser Vollkommenheit zu hören, und das war auch diesmal der Fall. Hiermit sei auch zugleich der Direction des Herrn *Gade* volle Anerkennung gezollt, der mit würdiger Ruhe eine edle Energie verband und dadurch zum Gelingen des Ganzen wesentlich beitrug. *L. R.*

Cassel. (Beschluss.) Am 20. Aug. kam zur Verherrlichung des Geburtsfestes des Kurprinzen und Mitregenten die Oper „Mara" von *J. Netzer* hier zum ersten Male zur Aufführung. Das Werk hatte sich sowohl von Seiten aller bei der Aufführung mitwirkenden Künstler wahrer Theilnahme und rühmlichen Strebens nach einer befriedigenden Darstellung, als auch von Seiten des Publicums beifälliger Aufnahme und verdienter Anerkennung zu erfreuen. Das Opernbuch von *Otto Prechtler* zählen wir

zu den besseren der neueren Zeit; denn es ist lyrisch gut gedacht, und namentlich ist der darin herrschende Wortausdruck und die Sprachform (das Metrum) mit vieler Rücksicht auf den Gesangvortrag gewählt und die Gedanken selbst sind dergestalt verknüpft worden, dass dem Tonsetzer bei der Ausprägung schöner musikalischer Formen keine ihn beengenden Hindernisse in den Weg traten. Die Handlung ist zwar einfach und hat einen ungesuchten Fortgang, nimmt jedoch bis zum Schlusse hin das Interesse des Zuschauers in Anspruch, indem die Catastrophe weislich bis dahin aufgespart ist. Dramatisches Leben gewinnt das Ganze fast ausschliesslich durch die wechselnden Situationen der Heldin des Stückes, Mara, einer jungen Zigeunerin, und Torald's, Häuptlings der Zigeunerhorde. Jede einzelne Scene, welche uns in diesem Werke vorgeführt wird, ist durch die Musik wirklich gehoben und eben sowohl poetisch wahr, als ästhetisch schön in Tönen characterisirt. Abgesehen von dem hochst achtungswerthen Streben nach solch' wahrer und schöner musikalischer Darstellung, zeichnet sich das Werk durch feste, edle, einheitsvolle Haltung bei formeller Abrundung der sinnvollen Gedanken höchst rühmenswerth aus, welche überdies durch eine zwar reiche und insbesondere die Bedürfnisse unserer Zeit befriedigende, aber — von dem gegenwärtigen Standpuncte der Orchesterbehandlung aus betrachtet — nirgends überladene Instrumentation ein gutes dramatisches Colorit erhalten haben. Nur scheint uns einzelnen Blasinstrumenten und darunter am Häufigsten den Hörnern und auch den Pauken oftmals zu viel aufgebürdet zu sein. Mag es sein, dass die Ventilhörner und Trompeten zu der jetzt oft vorkommenden zu freien, ja nicht selten ganz unschönen und wirkungslosen Behandlung dieser Instrumente Anlass gegeben haben: wir können uns nicht damit einverstanden erklären. Fast alle Nummern des Musikwerkes wurden mit freudiger Theilnahme begrüsst und gleichem Interesse verfolgt. Wir denken in Betreff der Ausführung mit Vergnügen an die Ouverture, den Chor No. 1 „Die Sonne geht unter in düsterer Pracht," das Recitativ und Duett für Sopran (Mara) und Bass (Torald) No. 2 „Du senkst das Haupt," den Nationaltanz mit Chor No. 3 „Susser Sturm erwacht" im ersten Acte, ferner im zweiten Act an das Terzett für Sopran (Ines), Tenor (Manuel) und Bass (Cornaro) No. 11 „Ja! aus diesen Zügen," das Recitativ und die Arie für Sopran (Mara) „Die Nacht bricht ein" und das darauf folgende Recitativ für Bass (Torald) „Zurück! Ich bin es nicht" u. s. w., „Ich sah um diese Stelle schleichen" u. s. w. — die Arie „Vergiss der Liebe Stunden" und das Finale No. 16 „Erkennst du sie," und endlich im dritten Act an den Frauenchor No. 17 „Die Stunde der Feier ist nun erschienen," das Duett für Sopran (Ines) und Tenor (Manuel) No. 18 „Engel des Friedens" und das darauf folgende Vocalterzett für Sopran, Tenor und Bass (die Vorigen und Cornaro) „Geht mit Gott," den Marsch No. 19 mit dem vorhergehenden Recitativsatze für Sopran (Mara) „Herr muss der Zug vorbei," das Recitativ und die Arie für Sopran (Mara) No. 20 „Ich sah ihn wieder," und das Finale No. 22 „An deinen Qualen mich nun zu weiden." Um die Ausführung der einzelnen Gesangpartieen machten sich die Damen *Löw* (Mara) und *Eder* (Ines) und die Herren *Biberhofer* (Torald), *Derska* (Manuel) und *Foppel* (Cornaro) nach Kräften verdient. Wir haben bei dem in gleichem Grade bewiesenen Eifer der hier genannten Mitglieder unseres Opernpersonals zu bedauern, dass die Stimmmittel zweier derselben, welche uns durch ihre früheren Leistungen vorzugsweise lieb geworden sind, nicht für alle Situationen vollkommen ausreichend waren. Sowohl der Stimme des Fräul. *Löw*, als auch der des Herrn *Derska* wäre an vielen Stellen ihrer Gesangpartie mehr Stärke und Frische zu wünschen gewesen. Herrn *Biberhofer* führte sein an sich schatzenswerthes Streben nach lebensvoller und gefühlswarmer Darstellung in der oben näher bezeichneten Solopiece des zweiten Actes zu weit; nicht sowohl in seinem Spiele, welches neben manchen anderen äusseren Vorzügen des Sängers einen grossen Theil des Publicums für ihn einnimmt, als vielmehr in seinem Gesangvortrag überschritt er diesmal wieder die Grenzlinie des wahrhaft Aesthetischen. Es ist nicht genug, dass der vortragende Künstler blos die Lichtpuncte eines Tongemäldes zu erfassen und die mit denselben beabsichtigten Wirkungen nach seinen besten Kräften darzustellen bemüht sei; seine Darstellung muss einig, wahr und schön zugleich sein, wenn sein Zweck nicht allein darauf hinausgeht, das weniger kunstgebildete, nur durch das Frappante zu affeierende Publicum zu blenden; er muss, um eine vollendete Darstellung des Kunstwerkes zu erzielen, das vorzüglich Effectvolle — wenn es wirklich künstlerisch vollendete Gestalt hat und demnach nicht isolirt steht — in allen seinen Beziehungen zum Ganzen zu erschauen bestrebt sein, weil es ihm nur in Folge einer solchen Erkenntniss und mit dem Bewusstsein der Wirkung der ihm zu Gebote stehenden Vortragsmittel möglich wird, bei seinen Darstellungen stets das richtige ästhetische Maass zu treffen und somit Ideales würdig darzustellen. Auch war in dem Gesangvortrage des Herrn *Biberhofer*, insbesondere bei der Angabe von Intervallen, deren Grosse oder Tonlage verschiedene Stimmregister in Anspruch nahmen, bei aller Deutlichkeit der Pronunciation, die Vocalisation nicht zu jeder Zeit rein deutsch. Von den hier erwähnten Mängeln abgesehen, stehen wir nicht an, die dermalige Leistung des Herrn *Biberhofer* als eine sehr gelungene zu bezeichnen. Der Chor und das Orchester leisteten Verdienstliches.

O. K.

Feuilleton.

Friedrich Kalkbrenner und *Ernst Pauer* sind zu Ehrenmitgliedern des Musikvereins zu Carlsbad ernannt worden.

Neue Opern. J. Hoven (Ferque v. Püttlingen) arbeitet an einer neuen Oper: Das Schloss Tays, wovon bereits zwei Aufzüge fertig sind. — *Heinrich Proch* hat eine komische Oper: Ring und Maske, Buch von *Otto Prechtler*, geschrieben, die bald an Karthnerthortheater zu Wien aufgeführt werden soll. Eben so in Hannover des Musikdirectors *Seydelmann* neue Oper: Das Fest zu Kenilworth. — *Louis Köhler* hat eine neue vieractige Oper: Maria Dolores, Buch von dem Tenoristen *Schmetzer*, componirt, welche in Braunschweig am 18. September mit Beifall aufgeführt wurde. *Köhler* ist ein Schüler von *Seyfried* und *Bocklet*. — Der Lieder-

componist *Gumbert* hat sich ebenfalls in einer Oper: Die schöne Schusterin, versucht, die zuna:hst in Strelitz aufgeführt werden wird. — In Paris gefiel eine neue komische Oper: Les deux gentilshommes, Buch von *Pisnard*, Musik von *Cadaux*; die Letztere wird als gefällig und wohlklingend, wenn auch nicht als originell geschildert. — *Netzer* hat eine neue Oper: Die Eroberung von Granada, Buch von *Gripenkerl*, geschrieben, *Ferdinand Hiller* eine dergleichen: Der Müller und sein Kind.

Zu Antwerpen starb *Jacob Bender*, Orchesterchef der Königlichen Gesellschaft der Harmonie und fruchtbarer Componist.

Ebendaselbst hat sich ein neuer (flämischer) Singverein unter dem Namen: „Die Schelde-sibne" gebildet; an der Spitze desselben stehen drei Brabanter, *Ter Bruggen*, von *Kerkhoven*, *Cartol*. Letzterer ist ein beliebter Componist.

In Rouan ist ein Conservatorium der Musik unter Leitung des Herrn *Leon Marie* errichtet worden.

Klose in Paris hat eine Clarinette mit beweglichen Ringen erfunden, wodurch unter Anderm die Richtigkeit und Gleichförmigkeit der Töne befördert und die Arpeggien erleichtert werden. Es kann auf dem Instrumente in allen Moll- und Durtonarten gespielt werden. Der Erfinder hat auch eine Schule dazu drucken lassen und versichert, dass dies neue Instrument sehr leicht zu erlernen sei.

Ankündigungen.

Höchst wichtiges Werk für Seminarien.

Die Kunst des Orgelspiels;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze erscheint in sechs Lieferungen, wovon die Lieferung nur ¼ Thlr. kostet und im Laufe des Septembers die erste erscheint.

Wilh. Körner in Erfurt.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten

im Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg, welche sich durch Gediegenheit und schöne Ausstattung auszeichnen:

Bergmüller, Ferd., Opernfreund. Potpourri's für Pianoforte. No. 13. Donizetti, Liebestrank. No. 19. Halevy, Guido u. Ginevra. No. 22. Lortzing, Czaar u. Zimmermann. à 8 Ggr.

Chwatal, F. X., Variations amusantes et non difficiles pour Pianoforte. Op. 28. No. 1.

Curschmann, Fr., Solfeggien für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 20, in Einem Bande. 2 Thlr.

— — Dieselben für Alt oder Bariton mit Pianoforte, Op. 21, in Einem Bande. 2 Thlr.

Franck, C. A., Zweites Trio für Pianoforte, Violine u. Violoncelle. Op. 1. No. 2. 2 Thlr. 18 Ggr.

Hauser, M., Introd. und Rondo über ungarische Originalmotive für Violine mit Pianoforte. Op. 2. 20 Ggr.

— — Introd. et Variations de Concert sur des Themes de Donizetti, pour Violon avec Orchestre. Op. 7. 2 Thlr.

Henselt, A., „Das ferne Land" (Ma Patrie). Romance fur. de Mad. Viardot-Garcia, pour Chant avec Piano. 6 Ggr.

— — La même. Pour Piano. 6 Ggr.

Krebs, C., „Mein Amt." Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 6 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 6 Ggr.

— — „Nichts Schöneres." Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 37. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Ausgabe. 8 Ggr.

— — „Die süsse Heil." Lied für Gesang mit Guitarre. 6 Ggr.

— — „Die Heimath." Lied für Pianoforte übertragen.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pianofortebegleitung, in deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. A. E. Wollheim. 3s Heft. 1 Thlr.

Liszt, Fr., Grand Septuor de Beethoven, Oeuv. 20., transcr. pour Piano. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 16 Ggr.

Lubin, Leon de St., Morceau de Salon. Nocturne en forme d'Andante suivi d'un Rondino pour Violon accompagné de Piano. Op. 47. No. 1.

Romberg, B., Introd. et Rondo pour Violoncelle avec Piano. Op. 21. Neue Ausgabe. 20 Ggr.

Salomon, S., 6 Lieder für Mezzosopran, Alt oder Bariton, mit Pianoforte. Op. 2. Neue Ausgabe. 15 Ggr.

Schuberth, C., Concert für Violoncelle, Op. 5, mit Pianoforte. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 8 Ggr.

Sousman, H., Practische Flötenschule. Op. 53. 4 Abtheilungen in Einem Bande, mit dem Portrait des Componisten und Schuberth's musikalischem Fremdwörterbuch. 3 Thlr. 8 Ggr.

Vollweiler, C. (Preiscomponist). Etudes mélodiques p. Piano. Op. 4. Liv. 2.

Willmers, R., Tarantella furiosa p. Pianoforte. Op. 4. 4 Thlr.

Zöllner, C. H., Kleine Orgelschule für angehende Organisten und Freunde des Orgelspiels. Op. 71. Neue Ausgabe, mit Schuberth's musikal. Fremdwörterbuch als Pramie. 4 Thlr.

Durch alle solide Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

In meinem Verlage erschien so eben:

Kummer, F. A., Elegie sur la mort d'un objet chéri. Composition pour le Violoncelle avec Piano. Oeuv. 79. 20 Ngr.

Löwe, Carl, Der Graf von Rudolstadt, Ballade von Schiller, für Gesang und Piano. Op. 98. 25 Ngr.

Marschner, H., Lieder für Tenor oder Sopran und Piano. Op. 115. Einzeln: No. 1. Ave Maria. 10 Ngr. No. 2. Der Kuss. 7½ Ngr. No. 3. An Sulviko. 5 Ngr. No. 4. Abendlied. 5 Ngr. No. 5. Ueber Nacht. 5 Ngr. No. 6. Liebesmuth. 7½ Ngr. No. 7. Mein Herz ist am Rheine. 7½ Ngr.

Dresden, im October 1844.

Wilhelm Paul.

Meinen geehrten Correspondenten zeige ich ergebenst an, dass Musikalienpakete durch die Herren *Breitkopf und Härtel* in Leipzig an mich gelangen, und bitte ich, an mich gerichtete Zusendungen demgemäss adressiren zu wollen.

Merseburg, den 1. October 1844.

A. G. Ritter.

Anerbieten. Ein junger Mann, der längere Zeit den Unterricht des rühmlich bekannten Herrn Hofmusikus *Reuther* in Carlsruhe *auf der Hoboe* genossen und von diesem, wie von anderen competenten Beurtheilern die besten Zeugnisse aufzuweisen hat, wünscht bei einer Capelle oder bei einem Theaterorchester in irgend einer bedeutenden Stadt eine Anstellung zu finden.

Die *Riegel- und Wiessner*'sche Buch- und Musikalienhandlung in Nürnberg vermittelt gerne beliebige Unterhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *№. XII.* 1803.

Vierstimmige Choräle
mit Vorspielen
gesezt von
Johann Christian Kittel,
Organisten in Erfurt.

Altona, bey J. F. Hammerich, 1803.

(Auch zu haben bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Dieses im July vorigen Jahrs von mir angekündigte Choralbuch ist nun wirklich erschienen und hält 55 Bogen. Die Pränumeranten werden ersucht, ihre Exemplare abzufordern. Bis Ende Januar 1803 wird es noch um den Pränumerationspreis von 9 Mk. Courant oder 3 Thlr. 8 Gr. Sächs. erlassen und auf 5 Exempl. Eins freygegeben. Nachher ist der Preis unabänderlich 5 Thlr. Ohne wirkliche Bezahlung wird aber kein Exemplar weggegeben.

J. F. Hammerich
in Altona.

Bey uns ist zu haben: Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottl. Mozart, nach Originalquellen beschrieben von Fr. Niemtschek. Neue Auflage. 4. 14 Gr.

Magazin für Litteratur in Leipzig, auf dem alten Neumarkte. No. 614.

Schon so oft (und hauptsächlich in der Musikalischen Zeitung) ist des Mangels an angenehmen leichten Musikstücken, die sowohl die Forderungen des denkenden Musikers befriedigen, als den Angehenden aufmuntern und unterhalten können, erwähnt worden; dass ich mich, von mehreren Freunden aufgemuntert, entschlossen habe, im Gombartschen Musikverlage in Augsburg, sechs verschiedene vierhändige Stücke fürs Klavier, bestehend: aus einer Sonatine, einer Romanze, einer Menuet nebst Trio, einem Andante mit Variationen, einem Marsch mit Trio und einem Rondo zum Schlusse, auf Subscription à 1 Fl. 12 Kr. Rheinisch, oder 16 Gr. Sächs. herauszugeben.

Bis Ende März wird in allen Musikhandlungen Deutschlands Subscription angenommen, nachher kostet das Exemplar 1 Fl. 36 Kr. Freunde der Tonkunst, welche sich mit Sammlen beschäftigen, belieben für ihre gefällige Bemühung das 8te Exemplar anzunehmen. Die Gombartsche Musikhandlung wird die Hauptversendung besorgen, so wie auch ich portofreye Unterzeichnung in Briefen mit Vergnügen lesen, und deren Bestellung besorgen werde. Zur Ostermesse wird das Werkchen mit typographischer Schönheit ausgegeben werden.

Augsburg, den 3. Jan. 1803.

Karl Maria von Weber.

Wer noch auf die angekündigten „Lieder mit Melodien" religiösen und lehrreichen Inhalts zu subscribiren willens wäre, beliebe sich spätstens bis Ende Februar, an die Herren Breitkopf und Härtel, wie auch an die Kummersche Buchhandlung in Leipzig, und an die Rawachsche Buchhandlung in Nürnberg zu wenden, indem der nachherige Ladenpreis erhöht werden wird.

Ebersdorf, den 16ten Jan. 1803.

Sörensen, Dr. med.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Lottin, D., 6 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Jarnowick, 5 Duos p. 2 Viol. 3e Liv. 1 Thlr. 12 Gr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten October. № 42. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Göttingen. Aus Hamburg. Aus Leipzig. Das Gesangfest in Bockenem. — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Cranz, F. A., Sonates dramatiques. No. 2. Hamburg, A. Cranz. Preis 1 Thlr. 8 Ggr.

In No. 4 dieser Blätter besprachen wir die erste Lieferung dieser Sammlung, welche unsern Beifall in jeder Hinsicht erhielt, den wir auch dieser zweiten Lieferung zu zollen nicht versagen können. Der Verfasser hat hierin dieselbe Umsicht in Beherrschung des Formellen, Technischen und guten Geschmack bewiesen; es liegen dieser Sonate Motive der Oper „Il matrimonio segreto“ zu Grunde, die wohl angebracht sind, und es macht das Ganze einen fast noch günstigeren Eindruck, als die erste Sonate. Herrn Cranz's Schreibweise verräth genaue Bekanntschaft mit den früheren und jetzigen Arten derselben, ohne der heutigen Verbramung der Melodie, Uebertreibung u. s. w. zu huldigen, weiss er geschickt das wirklich Gute der jetzigen Spielmanier einem zum Ganzen passenden Style anzueignen, so dass geübte Spieler mit Befriedigung diese wirklich schöne Sonate aus der Hand legen werden.

Leonhardt, J. F., Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine. Op. 10. No. 1. Hannover, C. Bachmann. 2 Thlr.

Von diesen zwei Sonaten liegt uns nur die erste vor. Wir machen hierin die Bekanntschaft eines recht wackern jungen Künstlers, der gute Bildung und eifriges Studium der Werke unserer theueren Meister: Haydn, Mozart, Beethoven — wir möchten vielleicht noch hinzusetzen: Bach, Händel — vermuthen lässt.

Gedachte Sonate, bestehend aus vier Sätzen — Allegro, B dur. 6/8, dem eine Introduction vorhergeht, Andantino mit Variationen, G moll, 2/4, Scherzo, G moll, 2/4, Rondo, B dur, C, enthält schöne Arbeit und meist Bestimmtes in Bauart und Anlage.

Wir sagen: meist, indem wir uns mit einem Umstande nicht recht befreunden können, nämlich dem: dass die Parallele des Haupttones vom Componisten zu sehr benutzt, fast abgenutzt wurde, wodurch dem ganzen Werke in Aufschwung und Eingänglichkeit Eintrag gethan wird. Nicht nur, dass diese Tonart schon in dem ersten Satze Befriedigung erlangt hat, steht auch noch das Andantino und sogar das Scherzo in dieser Tonart, was hier doppelt auffällig wird, da im vorhergehenden Satze dieselbe zur Genüge ausgebeutet wurde. Oder, sollen wir dieses Scherzo als Fortsetzung der Variationen nehmen? Besser wäre es, wenn dasselbe den Variationen beim Spielen gleich angeschlossen und dadurch die Sonate auf drei Sätze reducirt würde. Die Beseitigung einer gewissen modulatorischen Dürftigkeit der Sätze unter sich ist zwar dadurch immer noch nicht erlangt, aber doch etwas dafür gethan. Nach unserer Ansicht thut der Componist wohl, wie bei den einzelnen Sätzen schon der Blick der Arbeit voraneilen muss, soll Gelungenes hervorgehen, auch zum Voraus mit seinem Modulationsplane für das ganze Werk im Reinen zu sein und Motive, wenigstens für ein paar Sätze, vorräthig zu haben; es lässt sich dann leicht, ungezwungen schaffen und kann dann allemal noch Das weggelassen oder gar verworfen werden, was nicht geeignet scheint.

Nach dieser Methode dürfte der Modulationsplan vielleicht so ausgefallen sein:

	Allegro.	Andante.	Scherzo.	Finale.
	B dur.	G moll.	Es dur.	B dur.
oder:	B dur.	Es dur.	G moll.	B dur.
oder gar:	B dur.	G dur.	C moll.	B dur.

Dem letzten Plane würden wir den Vorzug geben. Im ersten Satze könnte die Parallele abgethan werden; der zweite stände neu und doch in Bezug auf die folgende Tonart, als Dominante derselben, verwandt da und könnte viel Inniges enthalten; im dritten könnte man sich nun im stürmischen Scherzo gehen lassen, dem durch Benutzung der Parallele Es dur für das Trio ebenfalls Zartheit inwohnen würde, und schlösse sich dann das Finale in enger Beziehung, dabei neuer, als von G moll aus, an. Erkennen wir auf der einen Seite des Componisten Streben mit Vergnügen an und sprechen ihm Fertigkeit im Formellen zu, so vermissen wir aber auf der anderen das Poetische, Geistige, Fülle, Frische der Gedanken, den Stempel eines Kunstwerks; das Andantino hat aus diesem Gesichtspuncte für uns den meisten, das Scherzo den wenigsten Werth; die anderen beiden Sätze verharren zu sehr in einer gewissen Beschaulichkeit und tragen wenig originelle Züge. So ist z. B. das zweite Thema des ersten Satzes sehr verwandt mit einem Theile des ersten Thema's desselben (von Tact 13 an), und bei der jedenfalls zu häufigen Verwendung, ausser dem bedingten Wiedererscheinen im dritten Theile noch in der Durchführung und Coda, da es eigentlich nur aus einem zweitactigen Motiv:

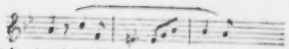

besteht, ist einige Monotonie nicht zu vermeiden.

Eben weil uns die Sache interessirt, sprachen wir uns weitläufiger über sie aus. Der Componist mag uns nicht missverstehen: seine Arbeit ist fliessend, findet als solche unseren Beifall und wird sich denselben auch in anderen Händen erwerben; das Uebrige sprachen wir zu ihm selber; ohne dass wir uns ein allein richtiges Urtheil anmassen wollen, wird er vielleicht die eben ausgesprochenen Ansichten theilen und für die Folge in modulatorischer und melodischer Hinsicht in's Auge fassen. Die Violinpartie dieser Sonaten ist auch im Arrangement für Flote oder Violoncello zu haben.

Berlin, A., Grande Ouverture triomphale a grande Orchestre. Op. 66. Amsterdam, J. A. Boumann. Pr. 5 Fl.

Von dieser Ouverture liegen uns leider nur die Stimmen vor, es lasst sich da ohne Partitur, bei dem höchst mühsamen Vergleichen und Nachsuchen in denselben, eine genaue Einsicht in die Arbeit des Componisten schwer erlangen; doch glauben wir, ohne in das Detail eingehen zu können, unser Urtheil im Allgemeinen dahin aussprechen zu dürfen: dass diese Ouverture das gelungene Product eines erfahrenen Künstlers, voll trefflicher Effecte und von klarem Verständnisse für das Publicum ist. Wir geben hier die Anfänge der Introduction und des ihr folgenden Allegro pomposo, eines sehr klaren, frischen Satzes, und man wird nach ihnen einigermaassen einen Einblick in des Verfassers Schreibweise und Manier erhalten.

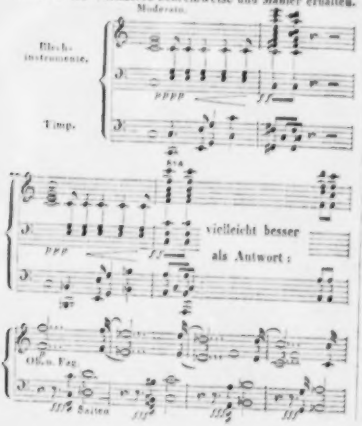

Uns scheint derselbe die durch Berlioz gegebene Richtung eingeschlagen zu haben; doch hat sein Werk bei Weitem nicht die Kräfte nöthig, deren Berlioz bedarf (zwei Hörner, zwei einfache Trompeten, neben einem Piccolo und einer grossen Flote, reichen mit den anderen üblichen Instrumenten zur Besetzung hin) und bietet in dieser Hinsicht nirgends Schwierigkeiten. Aber auch von Seiten der Ausführbarkeit sind uns dergleichen nicht vorgekommen; die Ouverture spielt sich flott weg, ist sehr melodiös und kann Eindruck zu machen nicht verfehlen; derselbe muss manchmal in den Steigerungen vom *ppp.* bis zum *ff.* sogar überraschend sein. Möge sich das Werk in Deutschland Eingang verschaffen und so günstig wie von uns aufgenommen werden.

Beethoven, Ouverture zu der Oper Leonore (No. 3) für Pianoforte zu 8 Händen arrangirt von *G. M. Schmidt*. Preis 1 Thlr. 20 Ngr.

— Christus am Oelberge, Oratorium, arrangirt für Pianoforte zu zwei Händen ohne Worte von *C. Czerny*. Preis 2 Thlr. Beide bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig.

Ein in der neueren Zeit sehr beliebt gewordenes Arrangement ist das für Pianoforte zu zwei Händen, auf welchem Felde sich der Bearbeiter vorliegender Ouverture bereits mit Glück bewegte. Die Beethoven'sche Composition ist mit aller Genauigkeit für zwei Piano's wiedergegeben und macht, gut gespielt, eine grossartige Wirkung, bei welcher man sich leicht das Orchester vergegenwärtigen kann. Obgleich dazu immer einige Einbildungskraft gehört, so steht doch fest, dass ein derartiges gutes Arrangement bei vorhandenen Mitteln immer sehr willkommen sein wird, was wir dem gegenwärtigen aufrichtig wünschen.

Ein Arrangement eigener Art ist das des Beethoven'schen Oratoriums, viel auffallender, als eine zu sechzehn Händen arrangirte Ouverture. Opern, sogar in Taschenausgaben, besitzen wir schon längst in dieser Gestalt, aber Oratorien ohne Worte noch nicht, und doch liegt der Gedanke bei diesen eben so nahe, als bei jenen. Es wird hier zumal ein möglichst gutes Arrangement geboten, bei dessen Durchsicht wir uns zugleich über Czerny's Productionskraft und Routine wundern mussten, die bis jetzt wohl an 800 Opera (Nr. manches sehr starke aus 12 — 16 Nummern bestehend) in die Welt schickte und immer noch Zeit findet, die Lücken durch Arrangements und Uebersetzungen grösserer Werke auszufüllen. In der That, Czerny nöthigt uns Achtung ab; eine Gewandtheit, Schnelligkeit im Schreiben ist ihm eigen, die ihres Gleichen sucht; Dies bestätigt wieder das vorliegende Arrangement des Oratoriums; denn obgleich er damit gewiss nur ein müssiges Stündchen ausfüllte, hat er doch eine Arbeit geliefert, welche in diesem Massstabe nur gelungen genannt werden kann. Mögen sich die Freunde geistlicher Musik daran versuchen und erfreuen, denen hier Gelegenheit gegeben wird, sich auf

eine leichtere Weise, als durch den Clavierauszug mit Worten, wo Manchen häufig noch die Uebersicht erschwert wird, dieses Oratorium vorzuführen.

Melchert, J., „Was willst du mehr ' Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 12. Hamburg, bei Cranz. 8 Ggr.

— — Die Entdeckungsreise, für Tenor mit Pianoforte. Op. 14. Ebendaselbst. 8 Ggr.

Das Gedicht des ersten Liedes ist ein sehr gutes, musikalisches, nur hätte es auch als solches vom Componisten wiedergegeben werden sollen; neben zum Ekel oft gehörten Bellinaden, z. B.

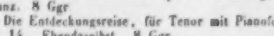

hat es wenig hervorstechende, ja sogar sehr gewöhnliche Melodie. Wenn eine solche Ausdehnung (es nimmt sechs Seiten ein, wozu die Bezeichnung: „Lied" nicht recht passen will) vonnöthen war, so müsste es wenigstens interessanter sein; so aber, bei seinen häufigen Repetitionen und Umschreibungen des schon vorher Dagewesenen, ist es, unserer Meinung nach, nichts weniger als das. Dann will uns auch die Tactart nicht recht zusagen; eine aus der Dreitheiligkeit entstehende, vornämlich der $^{12}_{8}$-Tact, würde schicklicher gewesen, und die aus dem $^{6}_{8}$-Tact hervorgehenden falschen sprachlichen Accente beseitigt worden sein. Der $^{12}_{8}$-Tact würde obige Stelle nicht allein richtiger accentuirt, sondern auch die Melodie zwangloser darstellen:

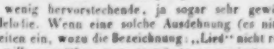

Das launige Element ist nicht Jedermanns Ding; auch die Entdeckungsreise trägt nicht den Character, welchen ihr ein in diesem Genre mit Glück arbeitender Componist gegeben hätte. Zudem ist uns die ganze Composition noch viel werthloser, als die zuerst genannte; das Vorspiel und der Anfang derselben mögen Zeugniss geben:

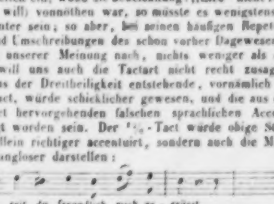

Unter diese ordinäre Melodie mit dergleichen Begleitung, deren Introduction einen mit NB. bezeichneten Schnitzer zeigt, welchen der Verfasser ohne Bedenken auch in's Nachspiel aufgenommen hat, sind drei Verse gesetzt. Von den übrigen vier Versen des Liedes hat fast jeder, mit Ausnahme des sechsten und siebenten, welche beide eine und dieselbe Melodie haben, seine eigene, und wenn auch diese Melodieen, das manchmal wiederkehrende schlechte Accompagnement abgerechnet, dem Componisten um Vieles besser gelungen sind, wie die der ersten drei Verse, so hat ihn doch das Unglück wieder auf andere Art verfolgt. Von Vers 5 an schleudert ihn dasselbe noch A dur, und er steuert, wie es im Liede heisst: „und steuern wir hernach auch krumm, wir segeln doch die Welt nicht um," wirklich krumm, segelt A dur nicht um, sondern bleibt auf offenem Meere sitzen, sieht sonach die liebe Heimath F dur nie wieder.

Hermann Schellenberg.

Meerfahrt. Ballade von *Freiligrath*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Carl Löwe*. Op. 93. Berlin, bei Schlesinger. Preis $\frac{1}{3}$ Thlr.

Eine neue Ballade von Löwe, dem in diesem Fache so gross, reich und eigenthümlich dastehenden Tondichter, versetzt den Referenten jedesmal in eine freudige Bewegung; denn man darf von seiner geistreichen Feder, so oft er jenes Gebiet betritt, stets Neues, Frisches, Interessantes erwarten, und Das hat er auch hier geleistet. In der ganzen Anlage und zumal in der Begleitung einfacher und schmuckloser gehalten, als fast alle seine früheren, ist diese Ballade gewaltig, grossartig tief, schauerlich geheimnissvoll, wie das ruhige, in seinem Schoose die versunkene Stadt bergende Meer selbst, und sie durfte sich, wie sie es in ganz vorzüglichem Maasse verdient, einer um so weiteren und allgemeineren Verbreitung zu erfreuen haben, je unerheblicher die Schwierigkeiten sind, die sie dem Sänger wie dem Spieler bietet. Indem wir dem gewiss Verfasser für den reichen Kunstgenuss, den uns dieses einfach grossartige, seiner durchaus würdige Werk gewährt hat, den wärmsten Dank aussprechen, bemerken wir nur noch, in usum Delphini, dass bei der Bassfigur:

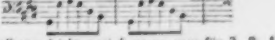

die Applicatur leichter wird, wenn man für 3. 2. 1. die Zahlen 1. 2. 1. setzt.

Vater unser, für vier Singstimmen mit Begleitung von zwei Violinen, drei Violoncello, Contrabass, zwei Hörnern, zwei Trompeten, Pauken und Orgel von *Jos. v. Blumenthal*. Op. 90. Partitur und Stimmen. Wien, bei P. Mechetti. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

Das Vater unser ist hier im homophonen Vocalsatze einfach und schlicht in Einem Zuge gerade durchcomponirt, während die Instrumente eine kurze Einleitung von elf Takten und dann eine würdig gehaltene Begleitung geben. Das Ganze kann, mit Sorgfalt ausgeführt, nicht

ohne gute Wirkung sein. Freilich dürfte der Umstand, dass auf drei Violoncello's gerechnet ist, an vielen Orten der Aufführung Hindernisse entgegenstellen. Indess könnte man sich ja durch die Orgel helfen — ein Fall, auf welchen der Herr Componist sogleich bei Einrichtung der Orgelstimme hätte Rücksicht nehmen mögen. Die Ausstattung ist anständig.

Claviercompositionen.

Wie sonderbar zuweilen das Schicksal mit einem Recensenten spielt oder ihm mitspielt! Da öffnen wir das uns von der verehrlichen Redaction zur Anzeige gesendete Notenpaket, und sogleich fallen uns

1) Musikalische Empfindungen während des Gebrauchs der Kaltwasserkur zu Wolfsanger, für das Pianoforte componirt von *Deichert*. Cassel, bei Luckhardt Pr. ⅓ Thlr.

in die Augen, und wir fühlen uns nun, nach Durchsicht dieser ganz artigen Tänze, höchst unglücklich, dass wir uns nicht auf der Stelle gen Wolfsanger (sehr schlecht bewandert in der Badegeographie, wissen wir leider nicht einmal, wo der Ort liegt) aufmachen können, um dort ähnlicher musikalisch-poetischer Empfindungen theilhaftig zu werden, wie der Verfasser, der durch dieses Werk gewiss nicht wenig dazu beitragen wird, jene Wasserheilanstalt in den Zug zu bringen. Wir geben in unserer Anzeige blos gewissermaassen das poetische Recept der hier gebotenen musikalischen Ergüsse; allein es wird hinreichend sein, um unsere Leser nach einem Werke begierig zu machen, um dessen Acquisition in der That die Verlagshandlung zu beneiden ist. No. 1. Galopade. „Wohlbehagen nach dem Morgenbade." No. 2. Galopade. „Schauer und Beben unter der grossen Douche." Eine sehr gehaltvolle Nummer, denn es kommt darin auch „Neubelebter Muth während des Ankleidens," ferner „Fröhliches Bewegen" und endlich „Ganzliches Wohlbehagen" vor. Was will man mehr? Die folgenden Tänze sind leider in poetischer Hinsicht weniger reich [illegible] hat der Verfasser darauf gar [illegible] [illegible] [illegible] [illegible]

2) [illegible]
Berlin.

[illegible] [illegible] [illegible] [

unstatthaft, und nur in ganz besonderen Fällen — da, wo etwa der Text einen grösseren Luxus der musikalischen Farbengebung und schärfere Contraste in denselben erfordert, — leidet jene Regel Ausnahmen. Wir haben gewiss nicht Unrecht, wenn wir behaupten, dass gerade die trefflichsten Lieder, die sich des allermeisten und dauerhaftesten Beifalls über den Wechsel der Mode hinaus zu erfreuen hatten, in Hinsicht auf Melodie die klarsten und fasslichsten, in Hinsicht auf Modulation die einfachsten, in Hinsicht auf Begleitung die ungesuchtesten waren. So unleugbar Dies nun aber auch ist, so wenig wird es doch von manchen Liedercomponisten in's Auge gefasst, und wir glauben vorzüglich in der letzten Zeit sehr häufig eine überschwellende Ueppigkeit in der Modulation bei auffallender Vernachlässigung des melodischen Princips wahrgenommen zu haben, welches nicht selten, anstatt als Hauptsache hervorzutreten, durch überwuchernde Schwülstigkeit der Begleitung und der Modulation völlig erstickt und in den Hintergrund zurückgedrängt wird. Wollten wir nun nach dem oben angedeuteten Maassstabe die unten verzeichneten Liederhefte beurtheilen, so würden wir kaum das eine und andere als musterhaft hervorheben können, ja über die meisten den Stab brechen müssen. Allein wir würden dann den Verfassern, die grösstentheils mit unverkennbarem Talente, mit Fleiss und Geschick gearbeitet haben, zu nahe treten und uns dem Verdachte eigensinniger Hyperkritik, grämlicher Krittelei aussetzen. Darum überlassen wir es lieber den Herren Verfassern selbst, die hier angezeigten Werke an jenem Maassstabe zu prüfen, und wenn sie das Tadelnswerthe und Verwerfliche erkannt haben, so werden sie sich dann von selbst gedrungen fühlen, es künftig zu vermeiden und, zur Sicherung eines allgemeineren, dauerhafteren Beifalls für ihre Kunstschöpfungen, dem Melodiösen, dem einfach Warmen, Wahren, Ungekünstelten und Ungesuchten zu huldigen, welches in jeder Kunst das Beste und Höchste, aber zugleich auch das Schwerste ist, zu welchem in der Regel nur das völlig durchgereifte Talent hinandringt, während gerade die unreifere Jugend im stürmischen Drange ihrer überschwellenden, ungezähmten Kraft am Leichtesten in die gerügten Fehler verfällt.

1) Sechs [illegible] für eine [illegible] mit Begleitung des Pianoforte, und zwei Chöre, in Musik gesetzt von *A. F. Anacker*. Op. [illegible]. Leipzig, bei [illegible]. Preis [illegible] Ngr.

[illegible] frisch und [illegible] führenden [illegible] bereits sehr [illegible] gefunden, so [illegible] keineswegs [illegible] rathen, sie nach dieser [illegible] anhaltend [illegible] schopfung zur Folge haben [illegible] im Fache des Liedes [illegible]

Versuche in anderen Kunstzweigen frisch und in steter Gesuchtheit beim Publicum.

2) Sechs geistliche Lieder für eine Bariton- oder Altstimme mit Begleitung des Pianoforte, und zwei Choräle, in Musik gesetzt von *A. F. Anacker*. Op. 26. Leipzig, bei Friedrich Hofmeister. Preis 17½ Ngr.

Das Feld des freien, geistlichen Liedes ist gerade noch nicht eins der reicher angebauten, und so werden die vorliegenden, welche den Geist gesunder, unerkünstelter Frömmigkeit athmen und in würdiger Form auftreten, den Anklang finden, den sie in der That verdienen. Die beiden angehängten Choräle haben uns ungleich weniger angesprochen, als die Lieder. Sie sind, dass wir es gerade herausagen, total verfehlt. Wer wird in einem Chorale Stellen gut heissen mögen, wie folgende:

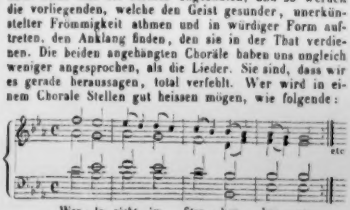

3) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Franz Comer*. Op. 33. Berlin, bei Ernst Krigar. Preis 17½ Sgr.

Hätten wir nicht bereits Hunderte von Liederheften in den Händen gehabt, so würden wir das vorliegende für ein ausgezeichnet gutes erklären; denn es fehlt nicht an melodischem Fluss und sonstigem guten Gusse. So aber begegnen wir gar mancherlei schon oft gebrauchter Wendungen u. s. w. Am Eigenthümlichsten erscheint das Lied No. 2 „Das letzte Glas.“ Sollte No. 3 „Lied eines Bettelmädchens“ componirt werden, so musste es volksthümlich origineller geschehen. Gerade solche Lieder macht sich das Volk selbst am Besten. Im Texte dieses Liedes, so einfach er scheint, liegt ein tiefer, verzweifelnder Sinn versteckt, den der Componist nicht getroffen hat. No. 4 ist artig und glatt gesungen, No. 5 [illegible] sind eigenthümlicher gefallen.

uns ganz ohne innere Nothwendigkeit der Tact gewechselt, was der übrigen guten Auffassung des Gedichtes in so fern Abbruch thut, als es dadurch etwas Zerstückeltes erhält, was nicht als Gewinn zu betrachten ist, nicht einmal in der Ballade, in deren Bereich übrigens das Gedicht hineinstreift. Wenn nicht ganz besondere Textgründe einen Tactwechsel gebieterisch verlangen, ist stets das Lied in rhythmischer Hinsicht aus einem Gusse zu formen, der sich sehr oft auch da gewinnen lässt, wo er beim ersten Blicke mit Schwierigkeiten verbunden scheint. Will man schon ein kurzes Gedicht in Parcellen zerlegen, wohin soll man bei grösseren kommen? Die Musik hat so viele anderweitige Hilfsmittel, Contraste zu schaffen, dass man in ihr doch nicht ohne absonderliche Noth, was der Dichter in Einem Zuge gegeben hat, rhythmisch zerrennen sollte. Uebrigens hat uns das Talent des Verfassers mit Achtung erfüllt, und bei tieferer Kunstreflexion, bei welcher immer zunächst die Natur und tüchtige Vorbilder um Rath zu fragen sind, wird er sich selbst und der Kritik immer besser genügen.

6) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Lührss*. Op. 6. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Sogleich das erste Lied hat uns für den Verfasser eingenommen; noch mehr das vierte, wiewohl keines als werthlos zu betrachten ist. Er scheint ein tüchtiger Clavierspieler zu sein. Das ist schon für manche Liedercomponisten eine böse Klippe geworden. Das Lied No. 2 fängt gerade an, wie eine Clavieretude. Auch in No. 4 (sonst gut und frisch erfunden) und No. 6 macht sich die Begleitung zu breit, als wäre sie Herrin im Hause. Wer Liedercomponist sein will, muss den Claviervirtuosen zu vergessen suchen, damit des Guten nicht auf einmal zu Viel gethan werde.

7) Ein Ton voll süssen Klanges. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello (oder Horn) von *Ferdinand Brandenburg*. Op. 13. Dresden, bei Hevdit. Preis — Thlr.

Dieses ganz durch[illegible] [illegible] [illegible] [

Nachrichten.

Göttingen. Ueber das von Herrn *Arnold Wehner* zum Besten des evangelischen Vereines der Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltete Concert. — Die am 10. und 11. September d. J. in Göttingen Statt gefundene Hauptversammlung des evangelischen Vereines der Gustav-Adolph-Stiftung hat des Bedeutsamen und Erbebenden so viel gewährt, dass man erst jetzt, nachdem manche mehr äusserliche Eindrücke in den Hintergrund getreten sind, der unsichtbaren Kräfte sich klarer bewusst wird, welche, durch einen heiligen Eifer für die hohen Zwecke des Vereins, wie durch eine edele Mässigung, von der alle Mitglieder durchdrungen waren, belebt und geläutert, zum Heile des kirchlichen Lebens der Protestanten in Deutschland, ja zum Heile der protestantischen Kirche selbst, sich Geltung zu verschaffen wissen werden, aus und durch sich selbst. Es ist hier nicht der Ort, alles Einzelnen zu gedenken, wohl aber eines Kunstgenusses, welcher mit dem Feste in unmittelbarer Verbindung stand und die Feier auf eine so schöne und würdige Weise beschloss, dass wir noch mit innigster Freude daran zurückdenken; Herr *Arnold Wehner* aus Göttingen hatte nämlich zum Besten des Vereins ein Concert veranstaltet, welches einen Jeden, der mit den in Localverhältnissen liegenden Schwierigkeiten vertraut ist, in einem wahrhaft überraschenden Grade befriedigen musste. In Göttingen fehlt eine stehende Capelle, ja selbst nicht einmal für die nothwendigste Stütze eines Orchesters, für ein Quartett, sind aus öffentlichen Fonds Mittel gewährt; die meisten Mitglieder des Orchesters stellt der verdiente Stadtmusikus *Jacobi*, ausserdem besteht dasselbe aus verschiedenen Musiklehrern, Mitgliedern der Militärmusik und Dilettanten, welche so häufig wechseln, dass schon dadurch die ein jedes gute Orchester nothwendig bedingende Sicherheit gänzlich fehlt. Verschiedene Gesangvereine, namentlich die des Herrn Musikdirector Dr. *Heinroth* und des Herrn Musiklehrer *Leuschner*, welche indess auch nur in selteneren Fällen zusammenwirken, machen die Aufführung von Vocalmusik leichter möglich. Es bekundet unter diesen Umständen einen nicht geringen Grad von Gewandtheit und Sicherheit, wenn Jemand in der kurzen Zeit von wenigen Wochen es möglich zu machen weiss, dem Publicum einen Kunstgenuss zu bieten, wie ihn Herrn *Wehner* zu danken hat. Das Concert [illegible] 11. September in der Aula Statt; schon die akustische Schönheit des Locals stimmte zu erhöhter Lust, und Referent kann den Wunsch nicht unterdrücken, dass bei ähnlichen Gelegenheiten die Benutzung [illegible] zu Concerten wieder gestattet werden möge, [illegible] wird es allgemeine Anerkennung verdienen, [illegible] man sich mehr und mehr überzeugt, dass die [illegible] für die Vertreter der Wissenschaft bestimmten Räume nicht profanirt werden, wenn man auch der Kunst eine gastliche Stätte darin bereitet, und dadurch auch äusserlich diejenige Humanität manifestirt, welche der Kunst gleiche Achtung zollt, wie der Wissenschaft. —

Der erste Theil des Concerts war nur zu geistlicher Musik bestimmt, und schloss sich dadurch auf eine eben so schöne, als erhebende Weise an die Feier des Festes selbst; er begann mit der *Seb. Bach*'schen Bearbeitung des geistvollen, man möchte sagen: ächt protestantischen *Luther*'schen Chorals: „Ein feste Burg ist unser Gott." Kann man auch den unerschöpflichen Reichthum und die unendliche Kunst in der *Bach*'schen Bearbeitung, welche einem grössern Werke des unerreichten Meisters entnommen ist, nicht genug bewundern, so glaubt Referent dennoch, dass der Choral in seiner ursprünglichen, derben und ächt deutschen Einfachheit, in welcher Dichtung wie Musik auf eine so wundervolle Weise die Zeit characterisiren, in welcher der grosse Reformator, durch die Kraft des Glaubens seiner Unüberwindlichkeit und des Sieges seiner Sache sich klar bewusst, beide schuf, auf ein so gemischtes Publicum einen noch tieferen Eindruck gemacht haben würde. Hierauf folgte *Mendelssohn's* Ouverture zum Oratorium Paulus, an welche sich unmittelbar der Choral: „Wachet auf" aus demselben anschloss. War auch das Orchester durch mehrere fremde Künstler verstärkt, so vermochten sie allein doch nicht diejenige Begeisterung in die Aufführung zu bringen, welche die herrliche und kunstreiche Ouverture fordert und welche der Concertgeber so sichtlich zu erstreben bemüht war; namentlich fehlte gegen das Ende die so nothwendige Steigerung, um einerseits die Melodie des vorhin erwähnten, der Ouverture zum Grunde liegenden Chorals scharf hervortreten zu lassen, andererseits die Figuration der Saiteninstrumente so unterzuordnen, dass beide als ein organisches Ganze gehört werden. Mad. *Fischer-Achten* sang hierauf die ebenfalls dem Oratorium Paulus entlehnte Sopranarie: „Jerusalem" mit solch edler Einfachheit, dass man sich der innigsten Rührung nicht erwehren konnte; jenes, sanften Wellenbewegungen gleiche Anbauchen der den Blasinstrumenten, namentlich den Clarinetten und Flöten, gegebenen Accorde darf wohl nur von Mitgliedern eines ausgezeichneten, von der Schönheit der Composition ganz durchdrungenen Orchesters erwartet werden. Wahre Befriedigung gewährte die sodann folgende Aufführung des 42. von *Mendelssohn* in Musik gesetzten Psalms; die Chöre, aus 77 männlichen und 74 weiblichen Stimmen bestehend, gingen durchweg gut, ja zum Theil ausgezeichnet gut; Letzteres gilt namentlich von der ersten und vierten Nummer. Man kann sich kaum etwas Ruhrenderes und Ergreifenderes denken, als wenn in dem ersten Chore der Alt beginnt: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser" u. s. w. und dann der Sopran und die übrigen Stimmen in dieses Flehen nach dem Anschauen des Ewigen einstimmen; nicht leicht möchte die Noth eines gläubigen Gemüthes und die Hoffnung auf Erhörung in Tönen schöner ausgedrückt sein. Einen herrlichen Gegensatz bildet der vierte Chor: „Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott" u. s. w. In dem Unisono der Männerstimmen und in dem recitativartigen Gange der Melodie liegt eine unbeschreibliche Grossartigkeit, und doch wieder eine unendlich wohlthuende Weichheit. Der Schlusschor würde sicher einen noch grossartigeren Effect gemacht haben, wenn das Tempo noch bewegter und das Einsetzen der einzelnen Stimmen entschiedener gewesen wäre; Referent hat um so weniger Anstand genommen, Dies offen auszusprechen, als alle Mitwirkende von einem

so ehrenwerthen Eifer beseelt waren, dass es ihnen nur lieb sein kann, von dem Eindrucke Kenntniss zu erhalten, welchen das Ganze nach verschiedenen Seiten hin gemacht hat. Die Soli, welche Mad. *Fischer-Achten* und vier Dilettanten übernommen hatten, liessen kaum Etwas zu wünschen übrig; unter den Letzteren müssen wir Herrn Dr. *Kirchner* besonders erwähnen, den mancher Künstler vom Fache um seinen seelenvollen Vortrag, wie um seine schöne Stimme zu beneiden Ursache hat.

Die zweite Abtheilung wurde durch *Spohr's* Ouverture zu Jessonda eingeleitet; gewiss ward in Göttingen die herrliche Composition des gefeierten Meisters nie so gut aufgeführt. Herr *Arnold Wehner* spielte sodann *Mendelssohn's* Pianoforteconcert aus G moll, und bewährte darin eine bedeutende Fertigkeit, vorzüglich aber einen zarten und edlen Vortrag. Das Bestreben, in den Geist der Composition einzudringen und sie gewissermaassen zu reproduciren, machte einen sehr wohlthuenden Eindruck, und wies auf erfreuliche Weise darauf hin, wie weit verschieden das bei den gewöhnlichen Concertspielern übliche Glänzen mit der Technik von geistreicher Auffassung und ächt künstlerischem Spiele ist. Der Vortrag des Andante, wie aller zarteren Stellen war ausgezeichnet schön; im Uebrigen würde derselbe noch entschiedener und klarer gewesen sein, wenn das Orchester, mit der Composition genauer bekannt, die Freiheit des Spiels nicht oft zur Ungebühr gelähmt hätte. Besonderen Dank verdient Herr *Wehner* für die Wahl dieser geistreichen Composition, welche in Göttingen noch nicht zur Aufführung gebracht war. Die unzweideutigen Beweise allgemeinen Beifalls werden Herrn *Wehner* gezeigt haben, wie freudig und aufrichtig man jede ernstere Bestrebung anerkennt, und mit welcher Theilnahme man ihre fernere Ausbildung verfolgen wird. Das Concert wurde auf einem Flügel mit englischer Mechanik aus der rühmlich bekannten Werkstätte von *Wilh. Rittmüller* in Göttingen gespielt; auch dieses Instrument zeichnete sich durch einen überaus schönen, kräftigen und gleichmässigen Ton, so wie durch eine musterhafte Mechanik aus. Nicht genug ist das eifrige und ernste Streben des Herrn *Rittmüller* anzuerkennen, wodurch es ihm gelungen ist, dass seine Instrumente den besten englischen gleichgestellt werden und dabei um die Hälfte wohlfeiler sind. Nachdem Mad. *Fischer-Achten* eine Aria aus *Mozart's* Davide penitente gesungen hatte, spielte Herr *J. J. Bott* aus Cassel eine Fantasie von *Spohr* für die Violine; der junge Künstler bekundete darin seine bekannte Virtuosität; hierauf folgte ein geistlicher Chor: „*Ave verum,*" componirt von *Ara. Wehner;* die Composition, durch schöne und natürliche Stimmenführung ausgezeichnet, zeugte von einem edlen, eiteler Effecthascherei fremden Streben, und erwarb sich, wie auch die vortreffliche Ausführung, allgemeinen Beifall. Den Glanzpunct des Abends bildete der hierauf folgende Chor: „Salve regina" von *Moritz Hauptmann.* Da weht ein ächt kirchlicher Geist! Da ist eine Versenkung, wie man sie jetzt kaum für möglich hält! Es ist dies eine Composition von unbeschreiblicher Schönheit, so edel, so einfach und ungesucht, dass sie nur den schönsten Werken früherer Jahrhunderte an die Seite gestellt werden kann. Hier zeigt sich die wahre Kraft und Schönheit der Stimmenführung; jede einzelne Stimme ist selbständig; diese Selbständigkeit ist aber eine bedingte, eine organische, sie wächst aus dem Ganzen und hat in ihm ihr Leben; sie gleicht jenen Bäumen, deren Zweige in üppiger Kraft sich wieder zum Boden neigen und neue Wurzeln schlagen. Hierin, wie überhaupt in der Form, hat jener Reichthum seinen Grund, der, zur Einheit werdend, das Kunstschöne bildet, wenn beide einer poetischen Idee entspringen. Die Ausführung, welche hin und wieder nicht ohne Schwierigkeiten ist, war eine gelungene zu nennen, und der ungetheilte und laute Beifall des gesammten Publicums zeigte, dass das wahrhaft Schöne von Jedermann, wenn auch nicht ganz begriffen, doch lebhaft gefühlt werden kann. — Herr *J. J. Bott* spielte sodann von ihm selbst componirte Variationen für die Violine über ein Thema von *Weber.* Kaum man auch mit Recht dieser Kunstform nicht mehr die Stelle ein, welche sie früher usurpirt hatte, so mag man sie sich doch immer gefallen lassen, wo es vorzüglich auf das Geltendmachen der Technik abgesehen ist, zumal wenn Jemand, wie Herr *Bott,* so viele gelungene Compositionen aufzuzeigen hat. Jene Variationen, welche eben so brillant, als schwierig und einem gemischten Publicum gegenüber sehr geeignet sind, mit dem Spiele zu glänzen, trug Herr *Bott* ausserordentlich schön vor, da Kraft und Reinheit nicht weniger ausgezeichnet waren, als die Sicherheit, mit welcher die enormsten Schwierigkeiten vollständig überwunden wurden. Den Schluss des fast zu reichen Concerts bildete ein Männerchor, welcher *Reichardt's* Lied: „Was ist des Deutschen Vaterland" mit grosser Energie vortrug.

Referent ist überzeugt, dass Jeder, der dem Concerte beiwohnte, in den Dank einstimmen wird, welcher Herrn *Wehner* in reichem Maasse gebührt; muss es ihm grosse Freude gemacht haben, den äusseren Zweck seiner uneigennützigen Bemühungen so vollständig erreicht zu haben, — denn seit vielen Jahren fand in Göttingen kein so zahlreich besuchtes Concert Statt, dass das grösste Local zu beengt wurde, — so muss es ihm noch grössere Befriedigung gewährt haben, der eigenen Kräfte sich so bewusst geworden zu sein; für einen Künstler vom Fache, welcher zum ersten Male in der Art öffentlich auftritt, dass er allein ein Concert arrangirt, die einzelnen Sachen einstudirt und dirigirt, ist es sicher von entschiedener Wichtigkeit, den Erfolg seiner Bemühungen kennen zu lernen. Herr *Wehner*, der, wie oben angedeutet worden, mit Schwierigkeiten der verschiedensten Art zu kämpfen hatte, hat sie auf eine so glückliche Art zu überwinden gewusst und so erfreuliche Zeugnisse seines Talentes zum Dirigiren gegeben, dass man ihm um so mehr Glück zu seinem ersten Auftreten wünschen darf, als man von seinem ächt künstlerischen Streben erwarten kann, dass er von der Grösse und Bedeutung der dem wahren Künstler gestellten Aufgabe zu lebhaft durchdrungen ist, um verkennen zu können, dass das Gegebene nur der Anfang zu noch schöneren und bedeutenderen Leistungen sein soll. —

Hamburg, im September. Wenn die Sommersaison auch im Opernfache nur wenig Neues gebracht hat, so

bot sie doch recht viel Interessantes und manches Vorzügliche. *Adam's* komische Oper: „Zum treuen Schäfer" ging im Juli mit Beifall in Scene. Ueber die Musik selbst noch erst ein Langes und Breites zu berichten, möchte wohl als überflüssig erscheinen, theils weil *Adam* hier durchaus nichts Neues bietet und seiner Art treu geblieben ist, theils weil von anderen Seiten die Oper in diesen Blättern mehrfach schon besprochen ist. Der Coquerel wurde mit entschiedenem Glücke von Herrn *Kaps* dargestellt, dem die Partie von *Cornet* einstudirt war und worin er eine gelungene Copie seines Lehrers lieferte. — Grosse Theilnahme fand die Aufführung der „Antigone" mit *Mendelssohn's* trefflicher Musik. Das Arrangement der Bühne war ganz nach dem Muster der Berliner eingerichtet und es zeugte die Zusammensetzung des Stückes überhaupt von grosser Sorgfalt der Regie. Die Ausführung war von Seiten der Schauspieler durchweg trefflich und namentlich ausgezeichnet Mad. *Lenz* — Antigone — und Herr *Grunert* — Kreon. — Nicht minder verdient die Ausführung der *Mendelssohn'schen* Musik gerühmt zu werden. Die Chöre lösten ihre Aufgabe zur allgemeinen Zufriedenheit und das Orchester leistete unter der tüchtigen Leitung des Herrn Capellmeister *Krebs* so Ausgezeichnetes, dass auch der rigoröseste Kunstrichter sich befriedigt fühlen musste. Antigone wurde bis jetzt acht Male gegeben, die ersten vier Male bei stark besetztem Hause, und es ist somit leicht möglich, dass *Sophocles* gleich der Mad. *Birch-Pfeiffer* sich die Tantième erwerben wird! Nicht ganz überflüssig möchte aber hiernach die Bemerkung sein, dass die einzelnen tadelnden Stimmen, die sich in hiesigen Blättern über die *Mendelssohn'sche* Musik haben vernehmen lassen, bei dem musikverständigen Theile des Publicums allgemeine Indignation erregt haben, und Dies um so mehr, weil jene es nur zu oft schon bewiesen haben, dass ihnen nicht allein guter Wille, sondern auch alle nothwendigen Kenntnisse abgehen, um in musikalischen Dingen ein Urtheil fällen zu können. — Wiederum neu einstudirt wurden „Guido und Ginevra" von *Halevy* und „Templer und Jüdin" von *Marschner* mit Herrn *Tichatschek* als Gast. — Beide Opern fanden keinen besonderen Anklang, wozu auch noch der Umstand beitrug, dass die Gesammtausführung keineswegs gelungen war. — Herr *Chrudimsky* vom Stadttheater zu Frankfurt am Main gastirte als Otello, Robert, Edgardo (Lucia di Lammermoor) u. s. w., fand aber einen getheilten Beifall. Die Stimme ist schön, seine Gesangmanier lässt aber noch viel zu wünschen übrig und die Darstellung ist zur Zeit noch unbedeutend. Dagegen hat Herr *Tichatschek* mit seinem Gastspiele wiederum das glänzendste Furore gemacht. Während sechs Wochen sang er fünfzehn Mal und stets bei fast überfülltem Hause. Seine diesmaligen Rollen waren: Robert (zwei Mal), Raoul (drei Mal), Rienzi (zwei Mal), Ivanhoe im Templer (zwei Mal), Eleazar in der Jüdin (zwei Mal), Georg in der weissen Frau, Massaniello, Tamino und Sever in Norma. Grosse Bewunderung erregte besonders die Ausführung der Partie des Rienzi in *Wagner's* gleichnamiger Oper und man schien allgemein erfreut über die vielen Schönheiten derselben, die man durch *Tichatschek's* meisterhaften Vortrag erst recht gewahrte. Die achte Vorstellung der Oper wurde zum Benefizantheile des Componisten als zugesicherte Tantième gegeben, und fand bei wiederum stark besetztem Hause Statt; es musste daher mit Recht auffallen, dass die Direction des Theaters die Oper während der Anwesenheit *Tichatschek's* nicht öfter vorgeführt hat. Die Aufführung der Oper bei dem Benefize des Componisten wird von einem hiesigen Kritiker als die vorzüglichste und gelungenste unter den bisher stattgefundenen bezeichnet und er bemerkt unter Anderem: „Die Gesammtdarstellung bewies auf erfreuliche Weise, dass man von dem Werthe des Werkes durchdrungen sei und von allen Seiten in möglichst guter Ausführung desselben seine Hochachtung vor dessen Schöpfer zu erkennen zu geben strebe. Jedenfalls ist dieses der schönste Lohn und die aufrichtigste Huldigung, die man dem schaffenden Künstler darbringen kann." — Augenblicklich gastirt hier Herr *Peretti* vom Stadttheater zu Cöln, der wahrscheinlich engagirt werden wird, da das Engagement des Herrn *Schmidt* als Spieltenors sich wieder zerschlagen hat. Als George Brown hat Herr *Peretti* gefallen. Er besitzt eine angenehme Bühnengestalt und zeigt viel Anlage zur Darstellung. Die Stimme ist für Spielpartieen ausreichend, bedarf aber noch der ferneren Ausbildung. — Der Violinvirtuos *Bazzini* war auch wiederum hier und hat zwei Mal im Stadttheater und ein Mal im Thaliatheater sich hören lassen. Beifall wurde ihm genug zu Theil, aber in pecuniärer Hinsicht hat derselbe leider sehr schlechte Geschäfte hier gemacht. — Dem. *Jasede*, welche eine Anstellung bei der Leipziger Oper angenommen haben sollte, ist hier wiederum engagirt. Sie hat in den Sommermonaten in Wien und Berlin gastirt, aber ohne sonderlichen Beifall, und ist besonders von der Wiener Kritik sehr scharf mitgenommen worden. — Dem. *Evers*, unsere Prima Donna, wird nach Ablauf ihres Contracts — nächstes Neujahr — Hamburg wieder verlassen. Dem Wunsche der Direction nach einen dreijährigen Contract unter gleich glänzenden Bedingungen wie früher — 12,000 Mark Hamburger Courant Gage nebst zwei Monaten Urlaub, Benefiz u. s. w. — einzugehen, konnte sie nicht entsprechen, weil sie zum Frühjahre nach Italien zu gehen beabsichtigt und auch auf der Reise dahin schon Verbindlichkeiten zu Gastrollen eingegangen ist. In letzterer Zeit hat diese vortreffliche, talentbegabte und ächt dramatische Künstlerin besonders neben *Tichatschek* eclatante Triumphe gefeiert, namentlich als Valentine (in den Hugenotten) und Norma. — Zur nächsten Wintersaison werden folgende neue Opern vorbereitet: Sirene von *Auber*; Don Pasquale von *Donizetti*; Rathchen von Heilbronn von *v. Hoven*. Auch kommt wahrscheinlich eine dreiactige Oper von einem Mecklenburger, *v. Flotow*, zur Aufführung, wozu der talentvolle *Friedrich (Rieser)* den Text angefertigt haben soll. — *r.*

Leipzig, den 15. October 1844. *Zweites Abonnementconcert*, Sonntag, den 13. October. Ouverture zu Leonore von *Beethoven* (Cdur, No. 3). — Scene und Arie von *Beethoven* (Ab, perdo), gesungen von Frau *v. Fassmann-Seckendorff*, königl. preuss. Hofopernsängerin von Berlin. — Concertstück für Pianoforte von *C.*

M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *C. Reinicke* aus Altona. — Ouverture, Introduction, Scene und Chöre aus dem ersten Acte der Oper Alceste von *Gluck* (Alceste — Frau v. *Fassmann*). — Adagio und Rondo für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Prof. *Jansa* aus Wien. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur). —

Unter den vier Ouverturen, die *Beethoven* zu Leonore geschrieben, ist unstreitig die dritte die grossartigste und am Meisten dramatische; sie gibt ein vollständiges Bild von der Handlung des Stücks und fesselt stets auf's Neue das Interesse des Hörers, zumal wenn sie im Ganzen, wie im Einzelnen so schön, in einer solchen Vollendung vorgetragen wird, wie von unserem Orchester, wenn Jeder der Mitwirkenden, von dem hohen Geiste der Composition durchdrungen, alle seine Kräfte aufbietet, um eine der herrlichsten Schöpfungen des grossen Meisters auch würdig auszuführen. Dieses Streben war auch diesmal unverkennbar und wurde mit begeistertem Beifalle belohnt. Als eine Neuerung ist es uns aufgefallen, dass der in der Mitte der Ouverture wiederholt eintretende, die Catastrophe der Rettung verkündende Trompetenstoss auf einer Ventiltrompete geblasen wurde, durch welche eine allerdings wünschenswerthe grössere Sicherheit der Töne erreicht werden mag, andererseits aber, abgesehen von dem damit gewissermaassen begangenen Anachronismus, die characteristische Klangfarbe der kriegerischen Signale alterirt wird.

Seit einer Reihe von Jahren haben wir Frau v. *Fassmann* hier nicht gehört. Wir lernten sie früher auf hiesiger Bühne in den Rollen der Donna Anna, des Fidelio u. s. w. als eine treffliche Sängerin kennen, die, mit einer grossen, vollen Stimme ausgerüstet, vorzugsweise classischer deutscher Musik ein gutes Studium gewidmet hatte und darin fürwahr Ausgezeichnetes leistete. Von dieser soliden Bildung und von ihrem geläuterten Geschmacke gab sie auch jetzt erfreuliche Beweise. Freilich hat die Frische und leichte Ansprache des Tones, ja sogar der Umfang der Stimme etwas gelitten; das ist aber die Schuld der unaufhaltsamen Zeit. Sieben Jahre sind allerdings gar leicht im Stande, hierin Veränderungen zu bewirken. Und gerade mit den sogenannten grossen Stimmen ist es ein eigenes Ding. Sehr häufig gestatten sie weniger eine Cultivirung des coloririten Gesanges; vielmehr in ihrem Umfange, in der Fülle des Tones liegt Das, was Bewunderung erregt und Beifall erringt; nehmen diese ab, — und das geschieht oft nur zu bald, — so schwindet zugleich der hauptsächliche Reiz für den Zuhörer und es bleibt nur die Erinnerung an Schöneres. Andere Sängerinnen dagegen, die bei an sich geringeren oder wenigstens nicht so effectvollen Naturgaben durch Virtuosität oder fein nuancirten Vortrag, zuweilen auch durch einen eigenthumlichen Zauber ihres Organes sich auszeichnen, bewahren meistens diese Vorzüge länger und vermögen daher durch dieselben später, wenn auch die Jugendblüthe und die Frische der Stimme vorüber ist, immer noch das Ohr zu befriedigen. Nun wollen wir zwar damit nicht behaupten, dass das Verdienstliche der Leistungen der Frau v. *Fassmann* nur noch der Vergangenheit angehöre; allein ihre Stimme ist eben nicht mehr die, die sie war, und ihre Erfolge können sich daher auch mit denen einer früheren Zeit nicht messen. Dabei ist jedoch eine schöne Tonbildung und ein edler, würdiger Vortrag geblieben, bei dem wir nur in dem Recitative der *Beethoven*'schen Arie und in der *Gluck*'schen Scene einen gesteigerten Ausdruck des Schmerzes vermisst haben, und wenn auch die Stimme in der Höhe etwas schwer anspricht und dadurch in ihrer Reinheit zuweilen beeinträchtigt wird, so kann auch der metallreiche Klang der mittleren Töne eine schöne Wirkung nicht verfehlen. Jedenfalls war der Gesang der Frau v. *Fassmann* höchst interessant und erwarb sich den Beifall der wahren Kunstfreunde im vollen Maasse.

Herr *Carl Reinicke* aus Altona bewies durch fertigen Vortrag des *Weber*'schen Concertstücks, dass er während seines längeren Aufenthaltes in Leipzig wackere Fortschritte gemacht hat, und dass er eine solidere Richtung verfolgt, als viele Clavierspieler heut zu Tage. Wir haben im Laufe des letzten Jahres öfter Gelegenheit gehabt, ihn in kleineren Kreisen zu hören, und uns an dem rüstigen Streben dieses jungen Künstlers wahrhaft erfreut, der besonders durch schonen, gemessenen Vortrag *Mozart*'scher, *Beethoven*'scher und *Hummel*'scher Werke sich auszeichnet. Es ist gewiss kein Tadel für Herrn *Reinicke*, wenn wir die Ansicht aussprechen, sein Spiel eigne sich mehr für die Kammermusik, als zur Production im Concert; hier verlangt das grössere Publicum einen mehr hervortretenden, blendenden Glanz der Ausführung, und wenn ein Künstler, hierzu weniger Beruf und Neigung in sich verspürend, durch einfachere, aber gehaltvollere Mittel, wohin wir unter Anderem schonen Ton, solide Technik und eine geistvolle Auffassung rechnen, im engeren Cirkel verdiente Anerkennung sich erwirbt, so meinen wir, er könne dafür getrost den Ruhm opfern, der Menge zu imponiren. — Das schone und brillante, nur etwas rhapsodische Concertstück von *Weber* ist, nachdem es unerklärlicher Weise lange Zeit nur Wenigen bekannt geblieben war, seit ungefähr acht Jahren von *Mendelssohn*, *Henselt*, *Liszt*, den Damen *Clara Schumann* und *Marie Pleyel* und vielen Anderen bald nach einander hier zu Gehor gebracht worden, und löste auch Herr *Reinicke* seine Aufgabe mit Glück und zur völligen Zufriedenheit des Publicums, so würde sein Spiel doch gewiss noch mehr Interesse erregt haben, wenn er sich ein anderes seltener gehörtes Stück zum Vortrage gewählt hätte. Mit aufrichtiger Theilnahme begleiten wir den bescheidenen jungen Mann auf seiner Künstlerbahn und sind überzeugt, dass sein ernstes Streben und seine Leistungen überall die Anerkennung sich verschaffen werden, die sie hier finden.

Verdienten Beifall erwarb sich Herr Prof. *Jansa* durch schone, sichere und gewandte Vorführung seiner wenig originellen, aber ansprechenden Composition, und gedenken wir vorzugsweise seines vollen, gesangreichen Tones.

Es ist wohl nicht leicht ein Instrumentalwerk gleich bei seiner ersten Aufführung von unserem Publicum mit so lebhafter Theilnahme aufgenommen worden, wie die Cdur-Symphonie von *Fr. Schubert*; diese Theilnahme ist mit jeder Wiederholung immer mehr gewachsen und

Ferrari, C. G., 2me Duo pour Harpe et Piano. Op. 20. 1 Thlr. 12 Gr.

Dussoek, J. L., 5me Concerto p. la Hp. 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B., gr. Marche p. le Pianof. 16 Gr.

Carbonel, N., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. ad lib. 20 Liv. 2 Thlr.

Hoffmeister, 1er Concerto pour 2 Flûtes. Op. 64. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 15me Concerto p. Fl. 1 Thlr. 16 Gr.

Kreith, C., 12 Original-Aufzüge für 5 Trompeten. Op. 67. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Concerto p. Fl. Op. 70. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 12 grosse Variationen f. 1 Fl. Op. 66. 16 Gr.

Lubi (Mariane), 12 neue deutsche Lieder fürs Klavier. 20 Gr.

Fischer, H., 6 deutsche Lieder und 1 Kanon aus verschied. Opern für 3 Singstimmen. 1 Thlr. 6 Gr.

Kreith, H., 3 Duetti p. 2 Fl. Op. 86. 1 Thlr. 8 Gr.

Bachmann, G., 12 Lieder beym Klavier zu singen. 22s Werk. 1 Thlr. 8 Gr.

Wanhal, G., Concerto in G. per il Clavicembalo con 2 Viol. e Vlle. 22 Gr.

— — Capriccio per il Cembalo. 8 Gr.

Mozart, Aria delle Nozze di Figaro: Non più andrai Farfallone etc. accommodata per un Flauto, Violino, 2 Viole e Vlle. Op. 85. 18 Gr.

Knafel, Jos. Leop., Recueil p. la Harpe à crochet. Cah. 1. 12 Gr.

Haydn, J., 6 Divertissemens p. Fl., Violon et Vlle. Op. 100. 2 Thlr.

— — Arie: Männer, ich sag es euch u. s. w. mit Begl. des Klav. 6 Gr.

Mestrino, Modulations ou exemples pour passer d'un ton à l'autre pour le Violon. 10 Gr.

Albrechtsberger, A. G., Ausweichungen aus C dur und C moll in die übrigen Dur- und Moll-Töne. 8 Gr.

Förster, E. A., 7 Variations sur un thême de Mozart p. le Pianof. 12 Gr.

Händel, G. F., 6 Fugues faciles pour l'Orgue ou Pianof. 19 Gr.

Hoffmann, Jos., gr. Trio p. le Viol., A. et Vlle. No. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Kraus, Gius., Overtura dell' Opera Enea in Carthagine, ricavata per Due Cembali. 19 Gr.

Blumenkranz zum Jahr 1803. enth. Lieder und Gesänge von Reichardt, Seidel u. a. 16 Gr.

Frohe und gesellige Lieder für 2 Sopranstimmen, Tenor u. Bass, nach Mozart, Reichardt, Schulz u. a. 12 Heft. 1 Thlr. 16 Gr.

Knittlmayr, L., 9 Allemandes pour le Pianoforte. 12 Gr.

— — 12 Variations p. le Pianof. 1 Thlr.

Pechatscheck, 12 Ländler f. 2 Klarinetten, 2 Hörner und Fagott. 18 Gr.

Zwölf Ländler mit Coda für das Pianoforte. 8 Gr.

Knittlmayr, L., deutscher Kirchengesang zur heiligen Messe, von 4 Singstimmen, 2 Hörnern und konzertirender Orgel. 12 Gr.

Bornhardt, Sammlung der neuesten Opernarien für die Flöte, fortgesetzt von Adaml. No. 20–22. à 12 Gr. 1 Thlr. 12 Gr.

Magazin für die Guitarre. 4s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Martin, V., 6 Ariettes, paroles ital. et allemandes, acc. du Pianof. ou de la Guitarre. Liv. 2. 16 Gr.

Reicha, J., Concert pour le Violonc. Op. 4. Liv. 1. 2 Thlr.

Pleyel, 36 Ecossoises für das Fortepiano. 14 Gr.

Müller, C. H., 14 nouvelles Variations sur l'air: Ah, vous dirai-je Maman etc. pour le Pianoforte. 14 Gr.

Stoub, H. C., 3 Sonates faciles pour le Clav. ou Pianof. av. Viol. obl. Op. 3. 1 Thlr. 11 Gr.

Fodor, A., Sinfonie à grand Orch. Op. 13. 1 Thlr. 18 Gr.

Dussoek, J. L., 2 Sonates pour le Pianof. Op. 47. No. 1. 12 G.

Paer, Ferd., 6 Ariette italiane per Soprano coll' acc. di Cembalo. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 6 Duettini per due Soprani coll' acc. di Cembalo. 1 Thlr. 16 Gr.

Krumpholz, J. B., 4 Sonates faciles et agréables pour Harpe ou Clavecin. Op. 13. 1 Thlr 16 Gr.

Vanhall, 12 Länderische Tänze für 2 Viol. oder Flöten und Bass. 11 Gr.

Kreith, C., 12 Divertimenti per il Flauto. Op. 81. 8 Gr.

— — 12 Variations p. une Flûte sur l'air: Beglückt durch dich etc. 8 Gr.

— — 3 Duetti per 2 Flauti. Op. 80. 1 Thlr. 8 Gr.

Facius, L. H., 3 Sonates pour Violoncelle et Basse. Op. 2. Liv. 1. 2. 2 Thlr. 16 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

hat sich endlich bis zu wahrem Enthusiasmus gesteigert. Wo fände man aber auch nächst den unerreichten *Beethoven*'schen Symphonieen eine solche Fülle von Geist, eine so reich fliessende Quelle der herrlichsten musikalischen Gedanken, und eine so entschiedene Originalität der Erfindung und Behandlung? Und wie wird durch gewandte, sinnige Verschmelzung der Gegensätze der empfängliche Hörer immer von Neuem angeregt und zu Entdeckung neuer Schönheiten hingeführt! Das dem ganzen Werke inwohnende fremd-nationale Wesen bei dem unverkennbaren rein deutschen Gepräge; das plötzliche Anknüpfen eines neuen Gedankens an den früheren, von dem er in Bezug auf Character und Rhythmus gänzlich abzuweichen scheint, mit dem er aber erst völlig ein Ganzes bildet; frappirende Accordfolgen und Ausweichungen, die den Fluss der Composition erst recht veranschaulichen; das Drängen und Treiben des ersten Satzes mit dem zurückhaltenden Character des zweiten Themas; das halb idyllische, halb kriegerische Andante; das tändelnde Scherzo mit seinem breiten Volksgesange; endlich der triumphirende Jubel des Schlusssatzes, der mit seinen Imitationen bald kecken Humor, bald den Preis des Höchsten verkündet — alle diese strengen Contraste, die fast an Paradoxen zu streifen scheinen, sind doch so wunderbar schön zu einem grossen Ganzen verbunden, ja sie bedingen sich gegenseitig dergestalt, dass man dem Genius, der diese eben so neuen wie trefflichen Materialien in seltener Vollendung zu einem Meisterwerke verarbeitete, die tiefste Bewunderung nicht versagen kann. Da ist wahres Leben, ächter Geist, der, seines gewaltigen Stoffes gebietender Herr, die Grenzen der Schönheit und Kraft erweitert, ohne sie zu überschreiten! In *Schubert's* wunderbarem grossen Es dur-Trio und seinem herrlichen Forellen-Quintett, Op. 114, ahnten wir ex ungue leonem, — und in der That, das ist die königliche Majestät des Löwen, die diese Symphonie schuf! — Die Ausführung von Seiten des Orchesters war eine vorzügliche und rauschender Beifall folgte jedem Satze. *L. B.*

Das Gesangfest in Bockenem.

Nach einer Pause von zwei Jahren trat der Lehrergesangverein im Fürstenthum Hildesheim unter der Festdirection des Pastor *Böttcher* in Imsen zum fünften Male am 3. und 4. September in Bockenem wieder zusammen. Auch hier wurde den Sängern von Seiten der wackeren Einwohner ein sehr freundlicher Empfang zu Theil, der sich durch viele festliche Laubgewinde und herzliche Bewillkommnung aussprach.

Die Zahl der Sänger war etwa 150, welche einen tüchtig gebildeten Chor abgaben. Bei den Aufführungen steht um so eher etwas Gelungenes zu erwarten, da bis auf Weniges den einzelnen Vereinen vom Gesangdirector, Conrector *Molck* in Peina, genau bezeichnet ist, was sowohl in der Kirche, als im Freien und an der Tafel gesungen werden soll. Die Festordnung war die frühere. Am 3., Nachmittags, grosse Probe, die meistens den Sängern zu lang wird, die aber um so sorgfältiger zu nehmen ist, da man sich hier nach langer Zeit zum ersten Male wieder findet, und nicht alle Vereine gleichartige Vorübungen gehabt haben. Dieses Mal machte die Instrumentalbegleitung mancherlei zu schaffen, da die Herren Musici aus zu verschiedenen Orten zusammengesetzt waren und nicht Alle gleichgestimmte Instrumente herbeibrachten, was einen bei Blasinstrumenten nicht leicht zu beseitigenden Uebelstand verursachte. Namentlich musste ein Fagott als ungehorsam und unverbesserlich sich ganz vom Kampfplatze zurückziehen.

Die Abendgesänge begannen 6 Uhr. Wenngleich diese genügend aushelfen, so war doch der Vortrag bei den Morgengesängen am anderen Tage frischer und lebendiger. Von *Molck* kamen dabei einige neue Lieder, bei Leibrock in Braunschweig erschienen, vor, von denen: „Mein Vaterland," „Nacht" und „Die Blume der Blumen" vorzugsweise ansprachen. Von *Enckhausen* wurden die bei unserem Vereine beliebten und gern gehörten Chöre: „Es gilt'" und „Im Frieden" auf's Neue vorgetragen. Von *Reissiger* gefielen ebenfalls die beiden kräftigen und schönen: „Blücher am Rhein" und „Der Sänger." Der „Studentengruss" von *Berner* schloss auch hier, wie bei anderen Gesangfesten, die Morgenlieder humoristisch ergötzlich ab.

Die Hauptaufführung war Mittags 12 Uhr in der Kirche. Der Choral: „Vom Himmel hoch, da komm ich her," wurde vom Dirigenten genau nach der ursprünglichen Melodie, wie sie sich bei v. *Winterfeld* (geistliche Lieder des Dr. *M. Luther*) findet und in einem etwas bewegteren Tempo, als gewöhnlich, genommen, wie in neueren Zeiten von mehreren Seiten es als ältere Singart gewünscht wird; aber die Sache fand bei den Geistlichen und Laien keinen Beifall. Referent hält auch dafür, dass diese Versuche zur Einführung solcher Singweise kein erquickliches Resultat geben werden. Bei der bemerkten Melodie waren nur geringe Veränderungen gegen die jetzige Notirung, und man möchte es leicht dahin bringen, dass diese eine Gemeinde auffasste; wer aber will mit Hoffnung auf Erfolg versuchen, die Melodie von *Luther*: „Ein feste Burg ist unser Gott," wie man sie bei v. *Winterfeld*, *Becker* und *Billroth* u. A. findet, bei einer Gemeinde wieder in ihre ursprüngliche Gestalt zurückzuführen? Man betrachte die Gemeinde nicht als einen geübten Chor; was diesem leicht ist, kann jene nicht durchführen, und wer versucht, künstlichen Rhythmus in den Gemeindegesang zu bringen, wird bald einsehen, dass Das unmöglich ist. Suche man nur bei einer Gemeinde zu erreichen, woran es noch an sehr vielen Orten fehlt, dass diese auf gewöhnliche Weise in meist gleichen Noten die Melodieen richtig und schön singe. Mag es sein, dass die Componisten die Melodieen anfänglich mit merklicher Tactbewegung und mit mancherlei Syncopirungen, vielleicht zuerst mit einem eigenen Kirchenchor, eingeübt haben; die Gemeinden haben nach natürlichem Gefühle Dies für sie nicht anwendbar gefunden und es beseitigt. Spätere Choralsammler haben die Melodieen so notirt, wie sie Eingang gefunden, und so lasse man es immerhin. Der Kirchengesang bei den Brüdergemeinden soll ausgezeichnet sein, aber das Choralbuch derselben hat auch nur die gewöhnliche Darstellung in meist gleichen Noten. Es ist Beweis, dass auch auf diese Weise, wenn nur sonst die Melodie richtig und

würdevoll genommen wird, ein auf Herz und Geist wirkender Gesang erreicht werden kann. Durch Anwendung künstlicher Rhythmen und durch volksliederartige Gesänge wird man schwerlich zu diesem Ziele gelangen. Dass im Allgemeinen die Kirchen leerer werden, als in früherer Zeit, daran ist unser Choralgesang in jetziger, guter Form wahrlich nicht Schuld, dazu tragen viele andere Dinge bei, die wir hier nicht weiter erörtern können.

Nach dem Chorale folgte ein Hosianna von *Eckhausen*, das durch seine musterhafte Durchführung des Hauptgedankens und durch guten Vortrag allgemein befriedigte. Noch kamen in der ersten Abtheilung vor der Choral: „Nun freut euch lieben Christen g'mein," mit gewöhnlicher Bewegung, und gefiel auf diese Weise; dann ein Hymnus von *Molck*, von den Sängern mit Sorgfalt vorgetragen.

Die zweite Abtheilung wurde durch einen Orgelsatz mit Posaunenbegleitung durch Herrn Schlossorganisten *Eeckhausen* würdig eröffnet; dann folgte der 84. Psalm von dem Kronprinzen von Hannover, eine treffliche, im kirchlichen Style gehaltene Composition; der Choral: „Nun lob mein Seel den Herren"; der 11. Psalm von Dr. *Marschner*, ein gelungenes Kraftstück, das nur gefallen konnte, der Choral: „Was mein Gott will, gescheh allzeit;" und endlich die prachtvolle Hymne von *B. Klein*: „Preis, Lob, Ruhm." Die grösseren Partieen hatten Instrumentalbegleitung, welche zu letzteren beiden vom Dirigenten hinzugefügt war.

Nachmittags 3 Uhr versammelten sich die Sänger und Festgenossen zum frohen Mahle in einem geräumigen Zelte vor der Stadt. Auch hierbei machte sich das Festcomité, vorzüglich der Herr Bürgermeister Dr. *Buchholz*, sehr verdient. Bei keinem der früheren Gesangfeste dieses Vereins erfreuten die Tafellieder so, als hier, wozu das geräumige Local nicht wenig mit beitrug. Der Alfelder Seminarchor trug ausser anderen Sachen besonders einen Marsch von *C. Zöllner* mit Präcision und schönem Ausdrucke vor. Auch bei dem Liedertafelfeste in Hameln gefiel dieses Gesangstück ungemein und verdient es durch das darin wehende frische Leben. Erst spät trennte man sich und konnte in die Heimath die Erinnerung an einige sehr genussreiche Tage zurücknehmen. Gern stimmte jeder Festgenoss in die Worte *Luther's*: „Hallet Frau Musica in Ehren!"

Ankündigungen.

Bei **Wilh. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Octobers folgendes Werk, das die Beachtung aller guten Seminarien verdient:

Theoretisch-praktische Organistenschule.

Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke.

Für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminaristen und Präparanden.

Von

J. G. Töpfer,

Professor der Musik am grossherzoglich-n Seminar zu Weimar und Organisten an der Stadtkirche daselbst.

Subscriptionspreis bis zum Erscheinen: 1⅓ Thlr.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch alle Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Amerikanische Lieder

für das Pianoforte von

Carl Schnabel.

Op. 30. Preis 1 Thlr.

In London, Paris, Wien, Neapel und anderen Weltstädten ist diese Composition von Liszt und anderen grossen Clavierheldeu in Concerten vorgetragen und mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommen worden.

Wohlfeile, beste und vollständigste Ausgabe

des berühmten und als vortrefflich anerkannten Werkes:

Cramer's

practische Pianofortesch ule,

eine Anleitung, Schüler gründlich und schnell zu bilden, ohne sie zu ermüden, ist eben nach der sechsten englischen Originalausgabe mit vielen Beispielen vermehrt und verbessert erschienen.

Obige Ausgabe ist die vollständigste aller vorhandenen, sie enthält 129 progressive Uebungsstücke und Etuden mit Fingersatz und kostet nur 1 Thlr., wozu noch als Prämie unentgeldlich beigegeben wird:

Schuberth's

musikalisches Fremdwörterbuch,

eleg. geb. 74 Seiten stark. (Separat gekauft Preis ½ Thlr.)

Verlag von **Schuberth & Comp.** und zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

An die verehrlichen Hof- und Stadt-Theater-Directionen Deutschlands.

Der Unterzeichnete erlaubt sich hiermit, seine am 22. April dieses Jahres zum ersten Mal im Theater Drury Lane aufgeführte grosse Oper „**Die Bräute von Venedig,**" welche bis Ende der Saison, 31. Mai, *dreiundzwanzig* Mal mit stürmendem Beifalle wiederholt wurde, in ihrer deutschen durch *Carl Klingemann* ganz umgearbeiteten Form den Bühnen seines Vaterlandes anzutragen. Das vollständige Textbuch und die Partitur sind zur Auslieferung bereit und können *rechtmässiger Weise ausschliesslich* nur von *dem Componisten* erlangt werden.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane, 2. Manchester Square, London.

Anerbieten. Ein junger Mann, der längere Zeit den Unterricht des rühmlich bekannten Herrn Hofmusikus *Reuther* in Carlsruhe auf der *Hoboe* genossen und von diesem, wie von anderen competenten Beurtheilern die besten Zeugnisse aufzuweisen hat, wünscht bei einer Capelle oder bei einem Theaterorchester in irgend einer bedeutenden Stadt eine Anstellung zu finden.

Die *Riegel- und Wiessner*'sche Buch- und Musikalienhandlung in Nürnberg vermittelt gerne beliebige Unterhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten October. **№ 43.** 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten:* Aus Frankfurt. Biographie. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-practischer Beziehung dargestellt von *A. B. Fürstenau.* Op. 133. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 8 Thlr.

Das vorliegende Werk wird durch ein Vorwort des als Gesanglehrer und Verfasser manches geistreichen Aufsatzes über musikalische Gegenstände rühmlich bekannten G. Nauenburg eingeführt, worin gar gute Gedanken über den Werth und die nöthigen Eigenschaften des ächten Virtuosen, über die Nothwendigkeit eines ernstlichen Studiums u. s. w. zu lesen und zu beherzigen sind.

Es ist heut zu Tage auch Mode geworden, die gesteigerte Virtuosität auf Instrumenten als den Verfall der musikalischen Kunst unbedingt herbeiführend zu schmähen und zu verwerfen. Herr Nauenburg hat Ursache, in der Einleitung zu einer Virtuosenschule diesen Vorwurf abzulehnen; denn wer möchte zu Erringung solcher Virtuosität auf irgend einem Instrumente rathen und beitragen, wenn er gegründet wäre? „Es mag zuweilen etwas Wahres daran sein," — sagt Herr Nauenburg, — „aber man darf dabei auch eine andere, weit höher liegende Wahrheit nicht verkennen. Die neueren Virtuosen haben nämlich nicht blos die Spielfertigkeit erweitert, nicht blos Tausende zu besserem, vollkommenerem Spiele befähigt, sie haben auch eine unendliche Menge musikalischer Ideen in Formen, Figuren, Griffen, Passagen, Sprüngen spielbar gemacht und so die Kunstwelt auch ideell bereichert." — Es thut wohl, wenn aus der gährenden verwirrten Masse leidenschaftlicher, oberflächlicher, viertel- und halbwahrer Ansichten unserer Tage zuweilen ein Gedanke hervortaucht, der das Wahre von dem Falschen scheidet und das Rechte trifft. In der That, wo wären Haydn's, Mozart's, Beethoven's, Spohr's, Mendelssohn's und anderer grossen Meister Instrumentalwerke zu schaffen möglich gewesen, und also je zum Genusse der musikalischen Welt gekommen, wenn die Fertigkeit auf Instrumenten etwa auf dem Puncte stehen geblieben wäre, wo sie vor hundert Jahren gestanden? Und warum hat man die höchste Fertigkeit, die bis jetzt erschienen, die Paganini's auf der Violine, nicht verworfen? Weil er sie mit den höheren Forderungen der Kunst, dem Gefühlsausdrucke, zu vermählen wusste. Die gesteigerte Virtuosität ist gewiss kein Nachtheil für die Kunst. Wird sie zu blosen Seiltänzerkünsten verbraucht, so ist das ein Missgriff, der nicht in ihr selbst, sondern in dem geschmack- und poesielosen Gemüthe des Virtuosen liegt.

Um auf das Werk selbst zu kommen, so liegt die Absicht des Verfassers in dem Titel und in einem Theile der Vorrede. Die betreffenden Stellen darin lauten: „Dieses Werk enthält nicht etwa eine Umarbeitung meiner älteren Flötenschule, wodurch diese überhaupt entbehrlich gemacht wäre, vielmehr dient es letzterer, welche hauptsächlich für den Elementarunterricht bestimmt ist, zur Ergänzung, indem es vorzugsweise dem Bedürfnisse solcher Spieler abzuhelfen den Zweck hat, welche, bereits mit den Elementen des Flötenspiels vertraut, es zu einer höheren Stufe der Kunst zu bringen beabsichtigen." Und weiter: „Ich lege, damit dieses Werk den angegebenen Zweck möglichst vollständig erfülle, in demselben die Summe der Erfahrungen meines ganzen bisherigen Lebens nieder, und offenbare damit zugleich das ganze Geheimniss meiner Kunst bis in's kleinste Detail, indem ich — namentlich in Betreff solcher Theile des Flötenspiels, die sich einer verhältnissmässig sehr mangelhaften Cultur zu erfreuen (?) hatten — alle diejenigen Entdeckungen und Beobachtungen mittheile, welche mir bei langjährigen, ganz besonders diesen Theilen gewidmeten Studien zu machen vergönnt gewesen sind." Von einem Künstler, wie Herr Fürstenau, ist kaum nöthig zu sagen, er habe Wort gehalten. Referent wird daher das dargebotene Gute und zum Theil wahrhaft Neue nur kurz andeuten, den dadurch gewonnenen Raum aber für einige Puncte verwenden, deren genauere Erörterung dem Schüler beim Studium der trefflichen Anleitung nützlich werden kann.

Das Werk zerfällt in zwei Hauptabtheilungen. In der ersten, S. 1 — 7, gibt der Verfasser kurze Nachrichten über Vaterland und Alter unserer modernen Flöte, über den gegenwärtigen Culturzustand des Instruments (in Bezug auf Bau und Eigenschaften) im Allgemeinen, und insbesondere über die von dem königl. baierschen Kammermusikus Th. Böhm in neuester Zeit versuchte gänzliche Umgestaltung der bisherigen Flötenconstruction. Dieser gesteht Herr Fürstenau zwar leichte Ansprache und reine Abstimmung aller Accorde zu, verwirft sie aber im Ganzen. Gegen die angeführten Gründe jedoch liesse sich wohl Manches einwenden. So z. B. meint er, raube die bewirkte grosse Gleichmässigkeit der Töne, wodurch namentlich jeder Unterschied zwischen den sogenannten gedeckten und den übrigen Tönen aufgehoben werde, so

wie die ungemeine Stärke des Klanges, der Flöte ihre characteristischen Vorzüge, und erzeuge Monotonie, da doch deren eigentlicher Reiz und die Befähigung zum Ausdruck und zur Aufregung verschiedener Gefühle bis jetzt grössten Theils eben in dem Wechsel heller und stumpfer, so wie dem vorzugsweise herrlichen, sonoren Klange der oft anwendbaren gedeckten Töne begründet liege. Aber Gleichmässigkeit der Töne ist wie bei allen Sängern so bei allen Instrumentalisten das Hauptstreben, und niemals noch ist der Wechsel heller und stumpfer Töne, in der Stimme oder dem Instrumente selbst liegend, als ein Vorzug gepriesen worden. Die verschiedenen Ausdrucksnuancen müssen von des Künstlers Gefühl ausgehen und dürfen nirgends von Eigenheiten des Instruments abhangen, denn sonst dichtete dieses wenigstens in manchen Fällen die Nuancirung, und des Virtuosen Freiheit wäre dahin. Auch verlangt unser Verfasser, was er an der Böhm'schen Flöte verwirft, in dem Verfolge seines Werkes an verschiedenen Stellen von allen anderen Flöten. So will er §. 5 von einem guten Gebisse, dass es auf der ganzen Tonleiter den eigenthümlichen Flötenton in gleicher Reinheit, Festigkeit, Kraft und Zartheit mit Leichtigkeit hergebe. In §. 9 rühmt er an den Liebel'schen Flöten die herrliche Egalität, d. h. eine solche, die in der Beseitigung uebelklingender Abstufungen besteht und der Flöte nur forderlich sein kann. Nach §. 13 brauchte Tromlitz bereits sieben bis acht Klappen, um seine Flöte vollkommen zu machen, besonders — um die stumpfen Töne den anderen gleich zu machen.

Auch die weiteren Einwande des Verfassers scheinen Referentem nicht haltbar; da aber überall in diesem Werke auf die Böhm'sche Flöte keine Rücksicht genommen worden, sondern Alles sich nur auf unsere jetzt gebräuchliche bezieht, so möge der Erfinder der neuen Construction ihre Vertheidigung selbst übernehmen, wenn er sie jetzt noch für eine Verbesserung hält.

Die meisten Aenderungsversuche hat man mit dem Mundloche angestellt. Es gibt ovale, runde, viereckigländliche und viereckige. Zu einem absoluten Resultate, welche Art darunter am zweckmässigsten sei, ist man aber bis jetzt noch nicht gelangt, da von dem Baue der Lippen so viel abhängt. Herr Fürstenau gibt der ovalen insofern den Vorzug, als sie für den Lippenbau der Meisten am geeignetesten scheint. Die Versuche, das Mundloch von anderem Stoffe, z. B. Elfenbein, einzusetzen, haben keine Vortheile gebracht.

Die Verlängerung der Flöte mit *h*, *a*, *gis* und *g* verwirft der Verfasser mit Recht, da die tiefe *g*-Bohrung die leichte Ansprache der Höhe erschwere. Dann hat auch jedes Instrument einen von der Natur ihm angewiesenen Umfang, durch dessen Ueberschreitung sein Character verletzt wird. Unter allen Flöten der Jetztzeit gibt Herr Fürstenau den Liebel'schen in Dresden den Vorzug, deren gute Eigenschaften er aufzählt, §. 9, welche Empfehlung gewiss nur aus der Sache hervorgeht, da Herr Fürstenau selbst sich keiner anderen Flöten bedient. Die §§. über Tonlöcher, Klappen, Mittelstücken, Pfropfschraube und Auszug, so wie über das Material zum Flötenbaue, theilen einzelne Verbesserungsversuche u. s. w. mit und sind jedenfalls interessant für jeden Spieler, dem es um eine etwas nähere Kenntniss seines Instruments zu thun ist. Darum aber sollte sich jeder Virtuose bekümmern, insofern eine solche Vervollkommnung des Instruments ein vervollkommnetes Spiel möglich macht und die genaue Kenntniss des Ersteren nachfolgende Künstler zu weiteren Forschungen, Beobachtungen und Versuchen darauf anreizen und befähigen kann. Welcher Unterschied zwischen einer Flöte vor hundert Jahren und einer jetzigen, und eben so einem damaligen und jetzigen Virtuosen darauf! Diese Fortschritte aber hat die Kunst Geistern zu verdanken, die neben der eigenthümlichen Kunstliebe auch noch eine materielle möchte ich sagen zu ihrem Instrumente hatten. Tromlitz, Quarz, Fürstenau u. A. ragen empor aus Hunderten der Virtuosen, dadurch, dass sie sich nicht blos mit dem Ueberlieferten begnügten, sondern weiter strebten und Erweiterungen und Verbesserungen fanden. Und damit ist diese ganze erste Abtheilung, wie sie der Verfasser gegeben, vollkommen gerechtfertigt, welche sonst, nur oberflächlich bedacht, überflüssig erscheinen könnte, da sie in unmittelbarem Verhältnisse zur Practik des Virtuosen nicht steht.

Die zweite Abtheilung behandelt die eigentliche Lehre vom Flotenspiele. Nachdem der Verfasser im ersten Abschnitte die Eigenschaften eines schönen Tones ausgesprochen, gibt er im zweiten, vom Ansatze, die Mittel an, wie ein solcher am Sichersten zu erlangen. Er verlangt die dem Anfänger am Schwersten zu erringende Art des Ansatzes, §. 27, 28, wo das Mundloch etwas auswärts gegen die Tonlöcher der übrigen Stücke zu liegen kommt; es ist aber unbedingt diejenige, die, wenn einmal durch Beharrlichkeit, öfteres Scalenblasen und fleissiges Experimentiren errungen, dem Spieler volle Gewalt über alle möglichen Modificationen des Tones und zwar in stets reiner Stimmung verleiht. Mit Recht warnt er vor der von Vielen gebrauchten Art des Ansatzes, wo das Mundloch weit einwärts zu stehen kommt, und entwickelt §. 30 alle die Nachtheile, die daraus entstehen.

Ungern vermisst Referent hier die Bemerkungen über Haltung des Kopfes, der Arme und des ganzen Körpers, die in Bezug auf Gesundheit des Spielers sowohl, als auch auf die äussere Erscheinung des Künstlers von grosser Wichtigkeit sind.

Die nun folgende Lehre vom Athemholen, dritter Abschnitt, ist vielleicht diejenige, welche in den Schulen für Blasinstrumente noch am Meisten im Argen liegt. Wohl findet man in einzelnen Beispielen die Puncte richtig angegeben, wo Athem zu nehmen sei, aber, bis es bis jetzt und sagt auch unser Verf., „eine völlig erschöpfende Beantwortung der Frage wird nicht möglich sein, indem es zu verschiedene, von jeder Composition abhangende Fälle gibt, um für alle ausreichende Regeln aufstellen zu können.“ Vielleicht aber doch, wenn man nur das ästhetische Warum des Athemholens fest in's Auge nähme. „Als Hauptgrundsatz“ — sagt der Verf. — „ist anzunehmen, dass das Athemholen *auf* keinen schlechten Takttheil falle, der Moment dazu dem Tone, hinter welchem, nicht vor welchem es geschieht, abgezogen werde, und dass jede Periode, jeder zusammenhangende Gedanke in einem Athem vorzutragen sei. Wird Letzteres indessen dem Spieler der Länge wegen gar nicht,

oder nur mit Anstrengung möglich, so muss er sich nach den grossern oder kleineren Theilen, den ganzen oder halben Tonschlüssen oder Einschnitten, welche den musikalischen Gedanken bilden, richten, und bei einem dieser Theile Athem nehmen."

So gestellt, ist die Hauptregel freilich zu beschränkt, da hier nur von Takttheilen die Rede, während namentlich die Stricharten der musikalischen Gedanken gar oft auch bei Taktgliedern und Zeittheilen zum Athemholen nöthigen, wie die gegebenen Beispiele unsres Verf. selbst zeigen.

Die Anleitung zu diesem wichtigen Punkte des Flötenspiels konnte vielleicht in folgender Weise bestimmter gegeben werden:

1) Keine Periode, kein Satz, kein Einschnitt, überhaupt kein musikalischer Gedanke soll in seinem Flusse gestört, getrennt, zerrissen, er soll vielmehr stets so vorgetragen werden, wie ihn das musikalisch geübte Auge liest, weil, was den Fluss des Gedankens, unfehlbar auch seine Wirkung stört.

2) Die Hauptregel ist daher, dass man vorzugsweise Athem hole, wo es gar nicht bemerkt werden kann — in den Pausen.

3) Da aber nicht immer Pausen vorhanden, wo das Bedürfniss des Athemholens eintritt, so muss es alsdann an Stellen geschehen, wo der Fluss des Gedankens am Wenigsten dadurch gestört wird.

4) Dieses geschieht am Besten nach accentuirten Noten — seien es Takttheile, Taktglieder oder Zeittheile — indem man diesen von ihrem Ende soviel abzwackt, als nöthig, um neuen Athem fassen zu können.

Nimmt man hiezu speciell noch, was eigentlich schon in der ersten Regel mitbegriffen ist, dass man nirgends eine Stricharl verletzen darf, so wird man damit für alle möglichen Fälle ausreichen. — Die mannigfaltigen Beispiele, welche der Verf. über das richtige Athemholen aufstellt, sind vortrefflich, und will man die eben versuchten Regeln daran halten, so wird man sehen, dass alle anderen überflüssig sind.

Die Bemerkungen über das Scalenblasen, vierter Abschnitt, beherzige der Schüler vor Allem, mache sich aber vorher mit den verschiedenen Applicaturen desselben Tones vertraut, ehe er daran geht. Dieser Abschnitt hätte daher später abgehandelt werden sollen. Indessen kam es dem Verf. in diesem Werke nicht auf eine stufenweise Ordnung an, da es für schon vorgeschrittene Flötenspieler berechnet ist, die sich die nöthige Ordnung und Eintheilung ihrer Uebungen selbst vorschreiben können.

Der fünfte Abschnitt über die Fingerordnung (Applicatur) ist so vollständig und reichhaltig noch niemals abgehandelt worden, weil noch Keiner so mannigfaltige Studien darüber angestellt, oder den feinen Sinn, so glückliche Entdeckungen darüber zu machen, in sich getragen hat. Dies wird einleuchten, wenn man bemerkt, dass der Verf. für die meisten Töne 5, 6 bis neun verschiedene Applicaturen aufgefunden hat. Es folgen darauf eine Menge Beispiele, in welchen gezeigt wird, wie und wo die verschiedenen Applicaturen am Zweckmässigsten zu brauchen sind.

Der sechste Abschnitt handelt von dem Gebrauche der Zunge. Die Bemerkungen, Beispiele und Uebungen über den mannigfaltigen Gebrauch derselben und Mischungen zu den mannigfaltigsten Stricharten sind vortrefflich. Zu bedauern bleibt aber immer, dass Herr *Fürstenau* die Doppelzunge übergeht, die er nie geübt und gebraucht. Er hält überhaupt nicht viel davon, weil man dem Spiele nicht genug Mannichfaltigkeit damit geben könne und des Künstlers Vortrag sich dadurch mehr zur Monotonie neige. Dies ist wohl wahr, wenn der Künstler sie zu oft gebraucht; aber dann ist es ein Missbrauch, der dem Mittel selbst nicht zur Last fällt. Eben so kann der Künstler durch zu öfteren Gebrauch der einfachen Zunge, überhaupt jedes Kunstmittels, monoton werden. Selten gebraucht und am rechten Ort ist die Doppelzunge von der glanzendsten Wirkung, namentlich in sehr schnellen Passagen, denen die geübteste einfache Zunge nicht nachzukommen vermag. Der Schüler nehme daher dieses Kunstmittel immer mit in seine Uebungen auf, wozu er in der *Drouet*'schen Flötenschule die beste Anleitung findet.

Bei den §§. vom Schleifen und von dem gemischten Gebrauche des Stossens und Schleifens, ferner (siebenter Abschnitt) von den verschiedenen Trillern nebst Trillertabelle, eben so (achter Abschnitt) von der Bebung, vom Klopfen, und vom Ueberziehen der Töne will Ref. der Raumersparniss wegen nur bemerken, dass sie noch niemals so ausführlich behandelt worden sind und des wahrhaft Neuen gar mancherlei bieten.

Auch die Lehre vom Vortrage im neunten Abschnitt ist in technischer und ästhetischer Hinsicht vortrefflich auseinandergesetzt. Das Beste und Wirkungsvollste hierbei muss freilich von höherer Hand in die Seele des Schülers geschrieben sein, kann aber der Lehrer durch glückliche Andeutungen die dunklen Ahnungen in des Beginnenden Geiste erhellen, so ist Niemand geschickter dazu, als Herr *Fürstenau*.

Den Beschluss machen zwölf Uebungen über die vorgetragenen Hauptgegenstände, welche dann mit Pianofortebegleitung versehen sind, was auf die reine Intonation des Schülers, versteht sich bei einem stets rein gestimmten Pianoforte, von dem besten Einfluss ist.

Es bleibt nun, um den Werth des Geleisteten eindringlich zu zeigen, ein Wort über Herrn *Fürstenau*'s Kunst, wie er sie in seinem Werke offenbart, zu sagen. Denn wenn Herr *Nauenburg* in seinem Vorworte bemerkt, dass der Name *Fürstenau* europäischen Ruf habe und seine Kunstleistungen längst die gebührende Anerkennung gefunden, so hat er freilich vollkommen Recht; wenn er aber deshalb es für zu spät erklärt, etwas über ihn als Virtuosen zu sagen, so möchte er nicht das Publicum vor Augen gehabt haben, für welches diese Schule bestimmt ist, das der Kunstjünger, von welchen schwerlich Einer unseren Virtuosen gehört hat. Da ich nun Herrn *Fürstenau* für einen der vollkommensten Muster eines ächten Virtuosen auf der Flote halte, so glaube ich nichts Unzweckmässiges zu thun, wenn ich für Alle, die sein Werk benutzen wollen, sein Künstlerbild hinzeichne, wie ich es, früher selbst Virtuos auf diesem Instrumente, in einer Reihe von Jahren oft zu beobachten und in mich aufzunehmen Gelegenheit gefunden.

Herr *Fürstenau* setzt sein Instrument genau so an die Lippen, wie er in dem Abschnitt „Ansatz" beschrieben, und gewinnt dadurch nicht allein einen schönen, vollen und gleichmässigen Ton durch die ganze Scala, sondern auch zugleich eine solche Biegsamkeit desselben, dass er alle möglichen Modificationen des *F.* und *P.* in stets ungetrübter Reinheit zu durchlaufen vermag, welches auf der Flöte bekanntlich unter die schwersten Aufgaben gehört und nicht von vielen Virtuosen behauptet werden kann. Dass seine technische Fertigkeit ausserordentlich ist, versteht sich, aber sie zeichnet sich dadurch besonders aus, dass sie es nicht blos in den leichten Tonarten der Flöte, sondern in allen, auch den schwersten ist, wie davon seine Compositionen Zeugniss ablegen. In fast allen Tonarten gibt er die mannichfaltigsten Passagen, Stricharten, Triller, Trillerketten u. s. w. Und das fliesst und springt und sprudelt in heiterster Sicherheit und Leichtigkeit hervor. Denn nie wagt er etwas in seinen öffentlichen Kunstleistungen; was er gibt, das hat er vollständig in seiner Gewalt. Daher die künstlerische Ruhe, Rundung und Vollendung seines Spiels, die den Gedanken an irgend ein Misslingen niemals in dem Hörer entstehen lässt und den Genuss zu einem ächten macht. Bebungen, Klopfen, Ueberziehen der Töne, überhaupt Alles, was er in seiner Schule darstellt, steht ihm jeden Augenblick vollendet zu Gebote. Nur die Doppelzunge, wie schon bemerkt, gebraucht er nie, hatte aber, namentlich in seiner schönsten Periode, das Staccato mit einfacher Zunge zu einer solchen Schnelligkeit gebracht, dass viele Flötenspieler es für wirkliche Doppelzunge erklärten und ihm damit grosses Unrecht anthaten. Ist nun seine technische Fertigkeit gross und allseitig, so erhält sie die ächt künstlerische Weihe durch den reinen edlen Geschmack und durchgängig seelenvollen Vortrag. Nie legt er es auf blose Bewunderung halsbrecherischer Künste an, sondern stets richtet er sein Geschoss mitten auf's Herz, und alle Gefühle, welche in dem Wirkungsbereiche seines Instrumentes liegen, wachen auf und ziehen beseligend durch die Seele des Hörers.

Sagt man nun, dass dieser Künstler sein in der Vorrede gegebenes Versprechen, das ganze Geheimniss seiner Kunst bis in's kleinste Detail zu offenbaren, wirklich und vollständigst erfüllt habe, so weiss der Flötenspieler, was er zu erwarten hat und Ref. mit vollster Ueberzeugung ausspricht: ein Werk, das alle vorhandenen der Art weit übertrifft, selbst aber so bald wohl nicht übertroffen werden wird.

Nachrichten.

Frankfurt. Musik vom 24. Mai bis zum 30. September. Wollen Opern Institute im deutschen Vaterlande nicht banquerott machen, so müssen sie der *Donizetti*-Manie genugen. Ausnahmen bilden solche, die ihr Publicum nicht ganz und gar so italienisirt haben, dass es nach so süsser Luxus-Speise nicht auch nach haltbarerer Nahrung Verlangen trüge. Unsere Opernverwaltung gehört in der That zu den wenigen Ausnahmen, denn *Guhr* hat es dahin gebracht, dass gediegene Musik, unbeschadet der Casse, noch Anklang findet, und die Opern der neuen Italiener, Franzosen und Deutsch-Franzosen nicht vollere Hauser machen, wie die von Mozart, Cherubini, Nicolo u. A. Der Erfolg der *Auber*'schen neueren Schöpfungen, da sie hauptsächlich auf verwickelte und spitzige Sujets gegründet sind, hängt mehr von glücklicher Besetzung und leichtem Spiel ab, als von der Musik selbst. Davon gab neuerdings die *Sirene* ein Beispiel, womit die Messe eröffnet wurde, und die, obgleich wiederholt, sich gewiss nicht halten wird.

Es gehört zu den Misèren unserer Ueberbildung, dass jetzt die Musik des Schauspiels bedarf, um ihre Rechte geltend zu machen. Es muss daher jeden wahren Musikfreund freuen, wenn solche Versuche scheitern. Doch darüber, dass die Tonkunst jetzt der Handlung zur Folie dienen muss, statt umgekehrt, einmal ein eigenes Capitel.

Opern von Gewicht waren Fidelio, Medea, Wasserträger, Aschenbrödel, Freischutz, Figaro, Entführung, Zauberflöte, Tell und das Opferfest. Auch schritt Antigone wieder über die Bühne, deren musikalischer Theil gewiss einer solchen Oper gleichzustellen ist. Mehrere dieser angeführten wurden wiederholt, welches meinen Satz, dass unser Publikum noch für Classisches empfänglich ist, rechtfertigen mag. *Kreutzers* Nachtlager und *Lortzings* Czaar und Wildschutz ziehen, so oft sie auch gegeben werden, und *Adams* Postillon, *Boieldieu's* weisse Frau, die Regimentstochter und Teufels Antheil werden immer freundlich aufgenommen. Wenn wir dazu nun noch die unvermeidlichen Norma's, Nachtwandlerinnen, Belisario's, Lucrezien nehmen, so haben wir einen kurzen und bündigen Ueberblick des Opernstatus der letzten vier Monate, woraus nur noch einzelnes vorzüglich Beachtenswerthes hervorzuheben ist.

Herr Gundy, auf welchen so grosse Hoffnungen gesetzt wurden, sang bis jetzt den Jäger (Nachtlager), den Czaar, Belisar und den Almaviva (Figaro). Hat ihn Kritik und Publicum rücksichtsvoll aufgemuntert, so wird es jetzt Zeit und Pflicht, ihn auf seine Fehler aufmerksam zu machen, damit er seine Vorzüge nicht überschätze. Herr Gundy besitzt, wie schon gesagt, die Hauptrequisiten zu einem dramatischen Sänger; aber wenn er nicht bald anfangt, diese Stoffe geistig zu beleben, so dürfte er sich vom Ziele mehr entfernen, als sich demselben nähern. Das Brennmaterial will den Funken. Trotz der gleichen Scala seiner sonoren Stimme fehlen ihm doch die Verbindungen und Uebergänge, fehlen ihm die Accente, die zum Herzen, zum Geiste dringen sollen, und jetzt schon sucht der junge Mann durch Forciren seines Organs zu zwingen, was natürlicher Kraft, oder durch Zarteln, was der Anmuth vorbehalten sein soll, der Pronunciationsfehler gar nicht zu gedenken. Es ist freilich schlimm, dass der Zustand unserer heutigen Bühne erfordert, dass man mit dem Sophocles statt mit dem A. B. C. anfangt, allein trotzdem kann sich ein poetisches Element zeigen und die Oberhand gewinnen über den Materialismus; trotzdem kann eine solide Schule mit der Praxis Hand in Hand gehen und über dieselbe herrschen. Die wenigsten Sänger von Bedeutung haben ihre Classen absolvirt, ehe sie ihr Amt auf

der Bühne angetreten haben. Natürlich wird nur von Denen gesprochen, die reussirt haben, nicht von den Tausenden, die spurlos zurückgesunken sind in das Chaos. Wir wollen herzlich wünschen, dass Herr G. die Sache bald ernster angreife, damit er zu den Ersteren gezählt werden könne!

Als unser Chrudimsky in Hamburg gastirte, drohte ihn Herr Perlgrund, ein anderer Hannibal ante portas, zu stürzen, denn sein Auftreten als Alamir war so eclatant, dass die Freunde Chrudimsky's zittern mussten. Es ist wahr, sein Vortrag, an geeigneten Stellen zart und feurig, und seine richtige Declamation imponirten dem Publicum, und sein Glück schien gemacht; aber wie hier noch immer ein jäher Beifallssturm bei dem ersten Auftreten gefährlich war, so auch bei Herrn Perlgrund. Er sang schnell nach einander den Gomez, Sever, Gennaro und Rafael d'Estuniga, wobei nach jeder Nummer sich der Enthusiasmus für ihn abkühlte und zuletzt in Gleichgiltigkeit überging. Was als tiefe Empfindung und dramatisches Feuer gepriesen wurde, hiess jetzt Affectation und Uebertreibung. So begegnen sich hier die Extreme sehr oft, wobei die vorschnelle Kritik nicht selten erröthen muss. Die Würdigung lag doch ziemlich in der Mitte, denn obgleich Herrn *Perlgrund's* Organ für anstrengende Partien nicht ausreicht, und er allerdings in seinem Eifer, sich Gunst zu erringen, zu weit geht, so sind ihm doch die Verdienste eines deutlichen, gefühlten und lebendigen Vortrags nicht abzusprechen.

Herr *Baldewein* aus Wien ist für zweite Basspartieen eine vortheilhafte Acquisition, da er eine gleiche und wohlklingende Stimme besitzt; wenn er nur mehr aus sich sich selbst herausginge. Aber er mag von Hass oder von Liebe singen, man glaubt es ihm nicht; und doch liegt es in der Gewalt eines jeden Künstlers, sich durch Studium und Vorstellung aufzuregen und anzufeuern, wenn ihm auch etwas Impassibilität angeboren ist. Namentlich gab er uns als Rocco (Fidelio) und Gessler Anlass zu diesem Urtheile. Als Vitac Umu (Opferfest) that ihm unser Publicum aber grosses Unrecht, denn so correct er auch seine erste Arie vortrug — der Sturm wollte sein Opfer haben. Hat einmal unser Publicum Neigung zum Zischen oder Applaudiren, so ist ihm nichts heilig, und es befriedigt dieselbe unter allen Bedingungen. Cortez, mit grosser Sorgfalt einstudirt, wurde durch Herrn *Chrudimsky* sehr gehoben. Die Titelrolle ist wie für ihn geschrieben, und nicht leicht mag mit ihm ein Tenorist in die Schranken treten können, der mit der epischen Auffassung diese Kraft, diese Ausdauer und dieses energische Recitativ verbindet. Offenbar eignet sich sein ganzes Wesen mehr für das erhaben Leidenschaftliche, als für die heitere Lyrik. Deshalb ist auch bedauert worden, dass *Neeb's* Cid, der hier zweimal hinter einander sehr gefiel, und worin *Chrudimsky* excellirte, ganz ohne Grund von unserer Bühne verschwand. Herrn *Caspari* mögen wir dagegen gern in *Mozart*'schen Opern und in Partieen, wie Georg Brown, Armand, Tonio (Regimentstochter) und ähnlichen hören, worin sein ächtes Tenor-Korn, seine hohe Stimmlage und ein warmer, oft recht feuriger Vortrag sich geltend machen können. Es ist noch nicht lange, dass er im ersten Tenor-Solo des Fischers (Tell) debutirte und darin gewissermaassen Sensation erregte. Jetzt ist er bis zu der Partie des Arnold avancirt, die ebenfalls zu seinen besseren gehört. In Gefühlspartieen, worin man nur die Arme auszustrecken und die Hand auf die Herzgrube zu legen braucht, um mit Glück auch Schauspieler zu heissen, ist dieser Sänger übrigens mehr an seinem Platze, als in der Conversations-Oper. Herr *Caspari* müsste bei einem tüchtigen Schauspieler in die Schule gehen. Mehr Gewandtheit im Spiel und weniger Sussigkeit im Ausdrucke des Gesanges, wie z. B. in der Partie des Elvin, und Herr *Caspari* würde, da er guter Musiker und wissenschaftlich gebildet ist, auf einer ungleich höheren Stufe der Kunst stehen. Da er von der hiesigen Local-Kritik auffallend vernachlässigt wird, zolle ich hiermit gern der Wahrheit diesen schuldigen Tribut.

Unser Bassist *Conradi* steigert mit jeder Partie die Gunst des Publicums. Seine besten Rollen sind in der deutschen Oper: Osmin, Sarastro, Figaro, Pizarro, Masseru, Caspar, Mephisto; in der italienischen: Orovist, Georg (Puritaner), Sulpiz, Alfonso (Lucrezia); in der französischen: Bertram, Marcell, Gaveston, Pietro (Stumme), Tell; in der komischen: van Bett, Baculus, Leporello, Bijou (Postillon von Lonjumeau); in der Burleske: der Schuster (Lumpaci). Und wenn er dazu den Coriphäen in der Antigone gibt, so ist es kein Wunder, wenn er nach und nach unentbehrlich wird. Trotz der vielseitigen Verdienste dieses Sängers lässt er in Ansatz und Vortragsweise doch Manches zu wünschen übrig. Jener muss sicherer, diese weniger schleppend sein. So verlangt es wenigstens die Schule. Die Willkürlichkeiten der meisten Sänger aber, ihr Zurückbleiben hinter dem Orchester, ihr Cadenziren und Fermatisiren hat so überhand genommen, als ob es gar keine Dirigenten mehr gäbe, die über dergleichen Unarten zu wachen haben, und selbst die besseren Sänger sind nicht frei davon. Unsers *Conradi's* Gesang würde bedeutend gewinnen, wenn er sich diese Gegenstände zu Herzen nähme.

Weiter Hervorzuhebendes würde für diesmal nicht zu berichten sein, als dass unsere *Capitain* mit vielem Glücke die Nachtwandlerin wiederholt gesungen hat. Diese Partie gab unseren Gelehrten einmal wieder viel Stoff, das Gesicht in Falten zu ziehen, und sie schwankten lange, ob diese italienische Partie nicht ausser ihrer Sphäre liegen möchte. Das aber, worüber unsere Gesangschulen selbst noch nicht im Klaren sind, muss ein Publicum vollends confus machen. Da will man die Prima Donna von der Soubrette, und diese von der dramatischen, die tragische von der lyrischen Sängerin u. s. w. eng unterscheiden und trennen, als wenn wirklich eine solche scharfe Fachbegränzung möglich wäre. Man verwirrt die Begriffe mit Gewalt, und doch ist die Sache ganz einfach. Was in eines Sängers Stimme und Capacität liegt, kann er singen, mag die Partie heissen, wie sie will. So liegt diese Amina so ganz in der Kehle und Weise unserer *Capitain*, sie ist so zart weiblich gehalten, entwickelt dabei auch wieder so viel heiteres und tragisches Element, dass sie gerade wie für dieselbe geschrieben ist. Dass dies einfache Landmädchen am

Schlusse plötzlich zur Bravourarsängerin (oder meinetwegen Prima Donna) ausartet, ist offenbar ein Fehlgriff gegen den Character der Rolle, mag diese Scene auch noch so sehr zu einem Puff für die meisten Sängerinnen geeignet sein. Fräulein *Capitain* wirkt in der ganzen Partie so drastisch, weiss durch Anmuth und den Ausdruck des Schmerzes so sehr zu rühren und zu ergreifen, legt überhaupt eine so tiefe Wahrheit in den Character, dass eine Massigung der prahlerischen Bravura am Schlusse ganz an ihrem Platze ist.

Concerte in diesen Sommermonaten waren nur zwei. Das erste gab *Guhr* für einen wohlthätigen Zweck, worin er selbst das *Beethoven*'sche Quintett aus Es mit Oboe, Clarinett, Fagott und Horn) und sein Schüler *Max Waldhauser* eine Clavier-Fantasie von *Fesca* vortrug.

Das andere Concert gaben die beiden kleinen talentvollen Geiger *J.* und *G. Hellmesberger*, und erregten allgemeine und verdiente Bewunderung. Beide Knaben, in der Schule ihres Vaters gebildet, der die allenthalben vernachlässigte Viola wieder zu Ehren bringt, da er sie meisterhaft behandelt, versprechen die kleine Anzahl solider Violinisten zu vermehren. Was uns am Meisten freut, ist, dass ihr höchst correcter Mechanismus, alle Nachäfferei verschmähend, ein getreuer Diener der Kunst, nicht aber ihr Usurpator ist. Sie spielten Compositionen von *Dancla*, *Vallisa*, *Mayseder* und *Vieuxtemps*.

Nun zu den Aufführungen der Messe. Schade war es, dass der Wundermann *Döhler*, der im Monate Juli seine Nebelbilder producirte, nicht auch noch um diese Zeit hier war, um die Verschwendung an heterogenen Erscheinungen auf unserer Bühne wo möglich noch brillanter zu machen. Ich behaupte, so lange Orchester existiren, sind solche Variationen nicht darin gespielt worden. Man muthe mir nicht zu, alle diese Dinge ruhig aufzuzählen. Es würde mir eben so wenig gelingen, als ich sie mit Ruhe geniessen konnte, da der nächste Eindruck den vorigen immer wieder verschlang. Der Punkt, um welchen sich Alles drehte, war jedenfalls das ambulante Kinderballet der Madame *Weiss*, welches nicht weniger als 14 Vorstellungen bei stets vollem Hause gab. Die 36 Mädchen von 6 — bis 14 Jahren (worunter jedoch ein paar mädchenhafte Knaben) tanzen aber auch wie die Elfen, und versinnlichen uns gleichsam die orientalischen Feenmährchen aus Tausend und einer Nacht. Ihr Erscheinen ist auf der Bühne so phantastisch-poetisch, wie prosaisch ausser derselben, was zwar nicht hierher, aber doch zur traurigen Geschichte unserer lustigen Cultur gehört. Die armen Kinder sind jedenfalls bewusstlose Opfer egoistischer Speculationen, und der Reiz ihres Anblicks wird ein gewisses wehmüthiges Gefühl, durch Ideenverbindungen nothwendig erzeugt, nie ganz verwischen können. Wenn man nun bedenkt, dass inmitten dieser Almacks-, Rococo-, Fahnen-, Schnitter- und Shawls-Tänze, dieser Polka's, Tarantellen, Mazurkas u. s. w. der ernstgrübelnde Schnellrechner *Dase* aus Hamburg Quadrat- und Cubikwurzeln auszog; dass ganze Opern, z. B. die Entführung, Wasserträger, Regimentstochter, Nachtlager, Norma etc., dass sentimentale Schauspiele, wie der lange Israel und burleske Opernritter, wie der kurze Kapellmeister von Venedig, dass Quodlibets und Hampelmanniaden und auch wieder grosse Bruchstücke aus den Hugenotten, Robert u. s. w. zu Entreacts eingeschoben wurden; dass der herrliche Pianist *Leopold von Meyer* wie ein Meteor kam, siegte und verschwand; dass ein Herr *Charles* sich als Bertram blamirte, und ein Herr *Stark* aus Wien (ein zweiter Cäsar Gobbi) Dueiten mutterseelig allein vortrug (hier Widrigkeit erregend, dort Furore machend); dass hier die Ouverturen aus Medea, Euryanthe, Oberon, Tell, Fanisca, Calif und Anakreon auftauchten aus diesen von einer gleichsam verzweiflungsvollen Hast gepeitschten Ton-Brandungen, und dass dort der greise *Alexander Boucher* (der napoleonische Geiger) wahrhaftes Mitleid erregte mit den tragikomischen Reliquien seiner verschwundenen Grösse — — dass dies Alles in vier Wochen nebst den selbstständigen einzelnen Darstellungen der Oper und des Schauspiels auf einem einzigen Podium zusammentraf (der täglichen Proben nicht zu gedenken), so wird man gestehen müssen, dass es bei uns an Aufgeboten nicht fehlt, die Ansprüche unserer Messfremden zu befriedigen. Aber noch nicht genug! Während hier Thalia und Terpsichore ihre Füllhörner ausschütteten, bielten die Pianisten *Moscheles*, *Mendelssohn*, *Döhler*, *Jacob Rosenhain*, *Evers*, *Leopold von Meyer*, der Violoncellist *Piatti* und der Quadrupel-Hornist *Vivier* in den Salons einen wahren Congress; denn alle diese Pianisten und Fortisten befanden sich in der That wie verabredet hier *in loco*. Zu schildern, wie jeder Einzelne spielte, erlasse man mir, da der Wiederholungen kein Ende wäre. Kurz, sie begannen einen Wettkampf, worin jeder Letzte Sieger blieb. *Moscheles* gab, unter Mitwirkung *Mendelssohn's*, Concert in Mahlen's Salchen, und gleich darauf *Döhler* und *Piatti*, worin sich *Hiller* und *Vivier* hören liessen. *Leopold von Meyer*, für uns eine neue Erscheinung, wird nächstens im Theater spielen und mich zu einem eigenen Bericht über ihn veranlassen, da dieser Virtuos in der That jetzt die allgemeine Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Besonders interessant war eine Soirée, welche *Hiller* auf seiner schönen Villa allen diesen Künstlern gab, wobei sich auch *Aloys Schmitt* und *Guhr* einfanden. Da unmöglich Alle spielen konnten, so musste das Loos entscheiden. Ausser diesen illustrosen Productionen fanden noch die kleineren Concerte des Guitarristen *Szepanowsky*, des Improvisators *E. Beermann* und der Sängerin *Sabstatt*, denen ich aber nicht beiwohnen konnte. Noch schwindelt mir der Kopf von diesem Ameisengewimmel der Tonkunst, noch sind meine Träume durch die Tripeltakte jener verwegenen Tänze beunruhigt, die wie ein wildes Heer durch meine Ohren zogen, und schon harren neue Genüsse im Hintergrunde, denn *Fanny Elsler* und die *Milanollo's* werden erwartet, Euryanthe und ähnliche Opern einstudirt. Die Musiker haben hier nur einen Wunsch, nämlich: *Guhr's* Nerven zu besitzen.

C. G.

Biographisches.

Der im achten Theile der Biographie universelle des Musiciens etc. von *F. J. Fétis*, Seite 109, befindliche

Artikel, das Leben und künstlerische Wirken von *J. P. Schmidt* betreffend, bedarf einiger berichtigender Bemerkungen und Zusätze, welche in dieser Zeitung, auf den Grund authentischer Mittheilung, eine um so geeignetere Stelle finden dürften, als *J. P. S.* seit einer Reihe von Jahren Mitarbeiter bei derselben ist. Geburtsjahr und Tag u. s. w. ist, wie auch der erste Musik-Unterricht, richtig angegeben. Von 1795 bis 1798 studirte *S.* die Cameralwissenschaften auf der Universität zu Königsberg, zu Lebzeiten der Professoren Kant, Kraus, Schmalz, Poerschke, Mangelsdorf, Schulz u. s. w. Am 5. Juni 1798 führte *S.* den von ihm componirten Prolog zur Feier der Huldigung des verewigten Königs Friedrich Wilhelm III. von *Ludwig von Baczko* im Theater, am 8. Juni 1798 eine im Auftrage der Freimaurerlogen von ihm componirte Serenate auf dem Schlossteiche vor dem Könige und der Königin auf. Die komische Oper: „Der Schlaftrunk" von *Bretzner* war schon früher mit Beifall gegeben und wurde auch in Danzig aufgeführt. Im Herbst und Winter 1798 hielt sich *S.* in Berlin auf, wo er *Reichardt*, *Himmel*, *Hurka* u. A. m. persönlich kennen lernte. Da die vorherrschende Neigung zur Tonkunst den Jüngling lebhaft wünschen liess, sich derselben ausschliesslich zu widmen, so begab sich derselbe im März 1799 nach Dresden, wo er des würdigen *Naumann* lehrreichen Unterricht genoss und von diesem an den Vater *J. Haydn* empfohlen wurde. Da seine Eltern indess darauf bestanden, dass derselbe sich dem Beamtenstande widmen und die Musik nur als Dilettant treiben solle, so suchte *S.* eine Anstellung bei der Churmärkischen Kriegs- und Domainen-Kammer nach, bei welchem Collegium er im Mai 1801 Referendar, und nach zurückgelegtem Examen 1804 Assessor wurde. Bei der Translocation der Kammer als Regierung nach Potsdam blieb *S.* (ohne Gehalt) in Berlin zurück, bis er 1811, nach überstandenen Kriegs- und Familiendrangsalen, bei der K. Seehandlung auf's Neue angestellt, und 1819 mit dem (damals noch nicht so überhäuften) Hofrathstitel beehrt wurde. Im October 1822 begleitete *S.* den damaligen Präsidenten, jetzt Geheimen Staats-Minister *Rother* nach Verona, Florenz, Genua, Mailand, Venedig, Triest und Wien, besuchte nach dem Tode seiner Eltern zum letzten Male Königsberg 1819 bis 1820 und lebt seitdem in Berlin, öfters im Sommer das kunstliebende Dresden besuchend, wo in der katholischen Hofkirche zwei solenne Messen von *J. P. Schmidt* aufgeführt sind, wie auch seine Cantate Rinaldo von *Goethe* für eine Altstimme mit Chor, welche als eine Preis-Concurrenz-Composition von der k. Akademie der Künste zu Berlin das Accessit erhielt.

Ausser den angeführten Opern (unter denen die 4te nicht Theodore, sondern Feodore von *Kotzebue* heisst, deren Klavier-Auszug auch im Kunst- und Industrie-Comtoir von Kuhn 1812 erschienen ist) hat *S.* viele Klavier-Auszüge von Opern z. B. Armide von *Gluck*, *Catel's* Bajaderen u. s. w. und eine Menge 4-händiger Arrangements für das Pianoforte von Quartetten und Quintetten von *J. Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *Onslow*, Ouverturen, auch von den Pianoforte-Concerten in C dur und C moll von *Beethoven* und D moll von *Mozart* angefertigt. Für grosses Orchester hat *S.* eine Symphonie: „Mozart's Huldigung" componirt (welche in *Moeser's* Soiréen aufgeführt wurde), auch *Beethoven's* Septett und Sonate pathetique eingerichtet, und beschäftigt sich jetzt mit der Herausgabe *Joh. Seb. Bach'scher* Kirchenmusiken, von welchen drei bereits in Partitur und Klavier-Auszug bei Trautwein et Comp. edirt sind.

Feuilleton.

Auf der diesjährigen (zehnten) grossen Industrie-Ausstellung zu Paris hatten 181 Aussteller musikalische Gegenstände zur Schau gebracht, darunter 147 Fabrikanten von Instrumenten. Es waren 200 Pianoforte (von 80 Fabrikanten), über 100 Geigen, Bässe und Violoncelle, 120 Metall- und ebensoviele Holzblasinstrumente vorhanden. Von neuen Instrumenten gab es sechs, darunter ein „Piano harmonemètre," „Piano tremolophone"; ein „Melo-" oder „Eolie-Courtier." *Pape* und *Pleyel* hatten achteckartige Flügel geliefert, der Erstere u. A. auch ein Pianoforte ohne Saiten (statt deren Metallplatten angewendet sind), sowie ein „Piano stenographe." Nach einem neuen Systeme hatte auch ein Herr Guerin einen „Pianographe" gebaut, wie jenes eine Vorrichtung, welche augenblicklich das, was man spielt, in Noten aufzeichnet bekanntlich ein Problem, dessen Lösung schon mehrmals versucht worden, aber noch nicht recht gelungen ist). *Boisselot* hatte ein Pianoforte „mit willkürlich auszulassenden Tönen" aufgestellt. —

Die zur Beurtheilung der Instrumente etc. niedergesetzte Commission bestand aus den Herren *Auber*, *Gallay*, *Habeneck*, *Seuart*, *Seguier*. Es wurden 66 Ehrenerzeigungen an die Aussteller verliehen, darunter ein Kreuz der Ehrenlegion (an den Pianofortefabrikanten *Ballet*), 12 goldene Medaillen (darunter an *Erard*, *Pape*, *Pleyel*, *Boisselot*, *Henri Herz*), 16 silberne, 37 bronzene. —

Interessant ist es, die Zunahme der ausgestellten auf Musik bezüglichen Gegenstände zu verfolgen. Bei der 3. Industrieausstellung im Jahre 1819 gab es 13 Aussteller von musikalischen Instrumenten, bei der 6., im Jahre 1823, waren es schon 37, unter welche 15 Medaillen vertheilt wurden; bei der 7., im Jahre 1827, betrug die Zahl der Aussteller 57, bei der 8., im Jahre 1834, zählte man 94, welche musikalische Instrumente (darunter z. B. auch ein Piano apythmenolamproterique, und 11, welche andere auf Musik bezügliche Gegenstände geliefert hatten; auf der 9., im Jahre 1839, stieg die Zahl der Aussteller auf 137.

Bemerkenswerth ist, dass sich unter den diesmaligen Ausstellern auch 18 Lautenmacher (Luthiers) befanden; die Laute scheint also in Frankreich noch ziemlich beliebt zu sein.

Musikfeste. Am 23. August feierten gegen 300 Lehrer des Regierungsbezirkes Düsseldorf ein Gesangfest in Unterbarmen. — Am 28. August fand das jährliche Sangerfest der aussauischen Lehrer statt. — Am 8. September wurde ein „erstes badisches Sängerfest" zu Karlsruhe im dasigen Hoftheater unter Leitung des Hofkapellmeisters Strauss festlich begangen. 500 — 600 Sänger aus den Städten Achern, Bruchsal, Bühl, Karlsruhe, Durlach, Ettlingen, Gernsbach, Heidelberg, Lahr, Mannheim, Mühlburg, Rastatt, Weinheim nahmen daran Theil. — In Darmstadt leitete Musikdirector Mangold ein Gesangfest im Zeughause, wozu sich über 600 Ausführende aus den Städten, Darmstadt, Mainz, Offenbach u. Giessen eingefunden hatten. Das Hauptwerk war *Händel's* Alexanderfest. — Das S. 620. d. Bl. erwähnte Gesangfest zu Wertheim hat am 9. September auf sehr gelungene und erfreuliche Weise Statt gehabt. 630 Sänger trugen unter Direction des Herrn *Lambinet* eine Auswahl der besten Männerquartette vor. Unter Anderen nahmen der bekannte Quartettcomponist *Eisenhofer* aus Würzburg und der Opernccomponist *Heinrich Neeb* aus Frankfurt am Main daran Theil. — In Rödelheim feierten mehrere Gesangvereine am 15. September ein fröhliches Sängerfest unter Leitung des Candidaten *Buss* daselbst und des Componisten *Heinrich Neeb* aus Frankfurt. Besonders thaten sich der Bornheimer und Eschersheimer Verein hervor. — Zu Bergheim an Rhein fand am 18. September ein Gesangfest der Lehrer aus den Aemtern Brauback und St. Goarshausen Statt.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. W. Niemeyer** in Hamburg:

Rücken, Fr., Lieder und Gesänge. Op. 49, für Alt arrangirt mit Pfte. einzeln. No. 1. Ave Maria 6 Ggr. No. 2. Die linden Lüfte sind erwacht 6 Ggr. No. 3. Ich sasz im Grünen 6 Ggr. No. 4. Du bist wie eine Blume 4 Ggr. No. 5. Mi Schatz ist ja schoni 5 Ggr.

Methfessel, A., 5 Gesange für 2 Singstimmen mit Pfte. Op. 111. No. 1. Die Heimath 8 Ggr. No. 2. Ich denke Dein 6 Ggr. No. 3. Wettgesang 8 Ggr.

— — Dieselben complet in einem Hefte 18 Ggr.

— — Lied „Sonst sprach ich fromm mein Nachtgebet" 3 Ggr.

Opernfreund, der kleine, Sammlung vorzueglicher Opern in einer Auswahl der beliebtesten Melodien, als Handstücke für den ersten Unterricht am Pfte.: No. 1. Beatrice di Tenda. No. 2. Weisse Dame. No. 6. Romeo und Julie. No. 7. Don Juan. No. 8. Cola Rienzi. No. 9. Wilhelm Tell. No. 10. Freischütz. No. 11. Nachtwandlerin. à 8 Ggr.

Parteu, J. v. d., 3 Lieder. Op. 3, für eine Singstimme mit Pfte. 8 Ggr.

Sammlung der beliebtesten Tänze und Märsche für Pfte. No. 8. Marsch No. 1, aus Cola Rienzi. No. 9. Marsch No. 2, aus Cola Rienzi. No. 10. Rienzi-Galop, von *Cauthal*. No. 11. Hammana-Polka. à 4 Ggr.

Schmitt, Jacques, 6 Etudes de Salon pour le Piano. Op. 323. No. 1. „Le Pinson," der Falke. 10 Ngr.

Schwencke, Ch., Rondeau brillant pour le Piano. Op. 16. 18 Ggr.

— — 3 Rondinos sur des themes de Rossini. Op. 22. 1—3 à 10 Ggr.

— — Variations sur un theme de Handel. Op. 24. 10 Ggr.

Ziegler, J. B., „Liebeswahl," Lied für eine Singstimme mit Pfte. Op. 10. 8 Ggr.

Cathy, A., Neues musikalisches Taschen-Fremdwörterbuch, enthaltend die in der Musik am haufigsten vorkommenden Kunstausdrücke, Zeichen u. s. w. (Auszug aus dem musikalischen Conversations-Lexikon.) Miniaturausgabe in engl. Leinen geb. 4 Ggr. netto.

— — Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Alard, D., Ecole du violon, methode complete et progressive à l'usage du conservatoire.

— — Fantaisie sur des motifs de Linda di Chamouni pour violon avec Acc. d'orchestre ou de Piane. Op. 42.

Batta, A., Airs bearnais, chants des montagnes, pour violoncelle avec Acc. de Piane.

Bertini, H., 2 Nocturnes pour Piano et Violon. Op. 132 et 133.

— — Fantaisie-Valse pour Piano. Op. 134.

Döhler, Th., 3 Mazourkas. Op. 35.

Hall, L., 3 Etudes de concertos. Op. 25.

— — Fantaisie brillante sur la Sonne. Op. 27.

Lindpaintner, P., Die sicilianische Vesper, grosse heroische Oper in 4 Akten von H. Rau. Vollstandiger Clavierauszug vom Componisten mit untergelegtem italienischen Texte von W. Hasse.

Liszt, F., Grande Fantaisie sur Dom Sebastien de Donizetti.

Roselleu, H., Les 2 bijoux, 2 themes variés op. 67. No. 1 Bellini, Vaga luna, No. 2. Ballade de Riese.

Rosenhain, J., Romance sans paroles, 3ter cahier.

— — Polka de concert.

Sivori, C., Fantaisie-Etude pour Violon avec Acc. d'orchestre ou de Piano. Op. 40.

Thalberg, S., La Partenza, melodie.

Zimmermann, J., Methode populaire de piano.

— — Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

Thalberg, S., Grande Fantaisie p. Pfte. sur Zampa, Opéra de Herold. Op. 55. 4 Thlr. 5 Ngr.

Lablitzky, E., Montrose-Walzer. Op. 102. f. Pf. Thaed. 15 Ngr. Thaed. 20 Ngr., f. Pf. leicht arr. 10 Ngr. f. Orch. 4 Thlr. 10 Ngr.

Beispiellos billiges Werk,

allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen:

Die Kunst des Orgelspiels

auf ihrem heutigen Standpunkte;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à 1 Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um zeitige und genaue Anmeldung.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung

von Orgelstücken ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund,

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

Sechs Hefte dieses beliebten Werkes bilden einen Band. Fünf Bande, à 4 Thlr., sind bereits erschienen. Von dem ersten Hefte (à 4 Ggr.) den 6. Bandes kann in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf 6 Exempl. wird das 7. frei gegeben. Gefällige Verwendung und Bestellung sieht entgegen.

Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **A. Diabelli & Comp.**, Kunst- und Musikalienhandler in Wien, No. 1455, sind mit Eigenthumsrecht erschienen:

Türkische Lieder

für das Pianoforte

von

Leopold von Meyer.

Op. 22. Machmudier. Air guerrier des Turques. 1 Fl.

Op. 23. Bajazeth. Air national des Turques. 1 Fl.

Diese Werke wurden in den Concerten des Componisten in Wien und London mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen.

Für Violin- und Violoncell-Spieler beachtenswerth.

Feinste raffinirteste **Colophonie**, deren Vortrefflichkeit viele der vorzuglichsten Kenner, worunter die gefeiertsten Namen, anerkannt haben, über welche unter Anderen der Violin Virtuos Herr Francois Prume das unten angeführte Urtheil fallte, ist allein echt zu haben bei

Bernhard Keil in Gotha.

Je reconnais la **Colophane** de Monsieur Bernard Keil à Gotha comme la meilleure que j'ai rencontrée jusqu'à present.

Gotha, le 3 Septembre 1844.

Fr. Prume.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Januar. N°. 18. 1803.

Recension.

Ueber die Musik der Indier u. s. w.

(Beschluss.)

Wenn nun gleich Rec., wie aus obigem erhellet, bedauern musste, dass auch ein so philosophischer Kenner der Tonkunst, wie der Herausg. dieses Werks, durch einige seiner Bemerkungen unsrer Musik nicht volle Gerechtigkeit wiederfahren lässt, um das Interesse an die indische zu verstärken: so wurde er doch dafür durch eine Menge treffender Ansichten entschädigt, welche in dem Nachtrage von S. 44 bis 58 enthalten sind. Viele darunter bringen ein helles Licht in die fragmentarische Abhandlung des Sir Jones, besonders durch Vergleichungen mit der Ausbildung der Tonkunst bey andern Völkern, als Griechen, Egyptern u. a. Dahin gehört S. 44. No. I. über die indische Lyra, Vina genannt, die, gleich der Lyra des Merkur, vom Himmel kam, und durch Narod, einen berühmten indischen Tonkünstler, zur Vollkommenheit gebracht ward, den man dafür späterhin vergötterte.

S. 45. No. II. wird die Verbindung der Musik mit der Sternkunde aus den analogen Grundverhältnissen beyder erklärt, und dabey auf die Aehnlichkeit der astronomischen und musikalischen Systeme der Hindoos, Egyptier und Chinesen hingewiesen; woraus man entweder „auf gemeinsamen ältern Ursprung, oder auf frühzeitige Mittheilung von einem Volke zum andern schliessen könne." (Es waren wohl weniger astronomische, als astrologische Ideen, welche die alten Völker bey ihren Kunstsystemen leiteten. Sie bevölkerten den Himmel mit merkwürdigen Menschen, mit Helden, Erfindern, und andern Personen, denen sie Wohnsitze in den Sternen anwiesen, und schrieben dann ihrem fortwürkenden Einfluss auf die Gedanken und Thaten der Menschen alles zu, wodurch die Kultur befördert ward. Freylich luden das hoch liegende Persien, wie der reine egyptische Himmel, zu Betrachtungen der Gestirne ein; aber die Systeme der Astronomie, wie die der Musik, blieben mehr ein Werk der Phantasie, als mathematischer Berechnungen, und man thut wohl den morgenländischen Völkern zu viel Ehre an, wenn man solche Berechnungen der Himmelskörper und der Töne bey ihnen voraussetzt, welche sie zu Analogie ihrer Grundverhältnisse bringen konnten. Wahrscheinlich suchten die Erfinder eines Instruments oder einiger Melodieen für ihre neuen Töne und darauf gebauten Systeme, Schutzpatrone im Himmel, um ihnen unter den Menschen mehr Ansehen zu verschaffen. Beydes konnte ihnen nicht schwer werden und diese Firma war zu sicher und zu bequem, als dass nicht die Tonkünstler aller jener Völker davon hätten Gebrauch machen sollen.) —

Noch deutlicher erklärt S. 46. No. III. den Geist der indischen Musik und zugleich die Ursachen, warum sie sich nie aus der Kindheit erheben konnte. „Die Regierungsform war „eine priesterliche Theokratie, mithin Musik, „wie alle Künste und Wissenschaften, im Alleinbesitz der Priester. Daher stand sie in „der engsten Verbindung mit der Religion, und „war so unwandelbaren heiligen Gesetzen un-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten October. **№ 44.** 1844.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten. Aus Braunschweig. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Il primo Amore. Fantasie pour la Flûte avec Accomp. de Piano, composée etc. par *G. Briccialdi*. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 20 Ngr.

Eine zartliche, schmelzende Melodie als Thema, darüber zwei brillante Variationen, alsdann eine leidenschaftliche, interessante Cantilene, und darauf ein lebendiges Finale, gibt zwar keine Fantasie nach unserm deutschen Begriffe, aber gewiss ein dankbares Concertstück für den Virtuosen. Die Ansprüche an Fertigkeit sind nicht übertrieben, aber ein geschmackvoller und energischer Vortrag wird erfordert. Dann macht das Stück eine sehr angenehme und aufregende Wirkung.

Deuxième Symphonie pour grand Orchestre, composée par Fr. Muller. Op. 54. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 4 Thlr. 10 Ngr.

Wer sich in unserer mehr und mehr nach italienischem und französischem Klingklange schnappenden Zeit an die Composition einer Sinfonie wagt, der bekundet wenigstens ein Kunstwollen. Wem es aber gar gelungen, in solcher Zeit zwei Sinfonieen durch die Presse zu treiben, dem muss auch ein bedeutendes Kunstkönnen inwohnen. Denn vor dieser Gattung vielleicht allein noch halten Kritiker und Verleger vereint strenge Wacht, dass nicht der modernfrivole Geist auch ihrer sich bemächtige und sie entweihe. An sie heran dürfen sich die hinter der Schule weggelaufenen Modecomponisten mit ihren gefühlsleeren, eleganten Phrasen nicht wagen. Dazu gehört eine allseitige Gefühlserregbarkeit und zugleich, um würdig auszudrücken, was sie dictirt, eine nach allen Seiten hin beharrlich durchgemachte und geübte Schule, vor welcher unsere jüngere geniale Generation oft bang zurückschreckt und ihr sobald wie möglich zu entrinnen sucht.

Der erste Satz vorliegender Sinfonie, Allegro con fuoco, C moll, C, beginnt mit folgenden vier willkürneuden Takten:

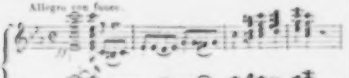

Auf diese folgen vier flehend bittende:

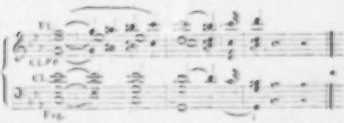

Diese beiden und folgendes später hinzutretende dritte Gedanke:

bilden den Inhalt des ganzen ersten Satzes, und es sind alle Perioden nur aus ihnen, bald einzeln, bald zusammen thematisch verarbeitet, gewebt.

Es ergibt sich daraus zunächst die technische und geistige Einheit des Satzes, welche durch eine gewählte, gewandte Instrumentirung, so wie durch pikante, aber stets natürliche Modulation belebt und vermannichfaltigt, und durch eine sonnenklare, vollendete Form, im Ganzen wie in jeder Periode für sich, fasslich gemacht wird. Die ganze Art und Weise der Darstellung und Fortführung ist ähnlich der Spohr'schen, aber als Kunstverwandtschaft, nicht als einseitige Nachahmung.

Wie nun in diesem Satze die sichere, gewandte Hand sich zeigt und lebenswarme Empfindung sich ausspricht, so auch in allen anderen Sätzen. Das Andante, As dur, $^{6}_{4}$, beginnt mit einer zarten anmuthigen Melodie der Violinen, hauptsächlich nur mit Streichinstrumenten begleitet, auf welche ein erregenderer Fortesatz folgt, dann in der Dominante eine zweite, wenn nicht besonders originelle, doch gefühlvolle Melodie, und damit wieder das Material des ganzen Andante's, fortgeführt in verschiedenen Modificationen desselben Grundgefühls.

In den zwei ersten Theilen des Scherzo's, C moll, $^{3}_{4}$, scheint sich der Componist in die Gemüthslage einer Person versetzt zu haben, die den tieferen Seelenerregungen der beiden ersten Sätze zu entrinnen und sich in eine heitere Stimmung zu versetzen strebt. Man fühlt den heftigen Willen darnach; aber erst im Trio, C dur, erscheint die erstrebte freundlichere Stimmung, und erhält sich darin, bis die Repetition, hier, der Anlage des Ganzen nach, psychologisch richtig, in den alten Kampf zurückfällt.

Das Finale, Allegretto, C moll, $^2_4$, ist hauptsächlich aus dem ersten Thema:

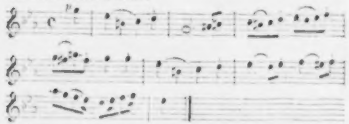

und zwar mit grosser thematischer Kunst, gewebt worden. So sind z. B. die beiden ersten Abschnitte des Thema's im zweiten Theile zu einer kleinen Doppelfuge verarbeitet:

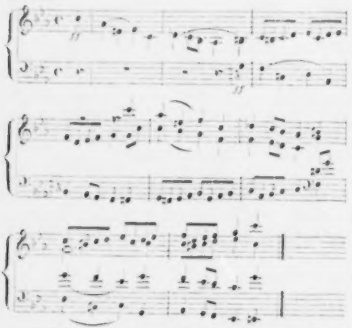

Soll Referent, nachdem er das Lobenswerthe, freilich nur sehr rhapsodisch, ausgesprochen, auch, wie Rechtens, die Schwächen des Werkes aufsuchen, so lassen sich diese in zwei Wünschen andeuten, welche der Componist bei künftigen Arbeiten in dieser Gattung vielleicht nicht ohne Vortheil dafür berücksichtigen möchte. Er suche erstens seine Thema's nach dem Ende zu in etwas fantastischere Situationen zu bringen, wie *Beethoven* dies in unerschöpflicher Weise verstand, und instrumentire zweitens seine cantabilen Sätze etwas mannichfaltiger. In dieser Sinfonie ertheilt er sie meist zuerst den Violinen, mit fast zu öfterer Verdoppelung durch die Violoncelle. Auch in dieser Beziehung zeigen die *Beethoven*'schen Partituren eine staunenswerthe Mannichfaltigkeit. Auf jeden Fall ist die Sinfonie der Aufmerksamkeit und Theilnahme aller für gediegene Musik noch empfänglichen Zuhörer werth, und sie sei den Orchestern hiermit bestens empfohlen.

Referent verbindet mit dieser kurzen Beurtheilung gleich die Anzeige von dem:

Concertino pour le Violoncelle, avec Accompag. de l'Orchestre ou de Pianoforte. Rudolstadt, chez G. Müller.

desselben Componisten, weil sie sich dadurch kürzer fassen lässt. Denn man braucht nur zu sagen, dass der Mann in seinem Wesen sich gleich bleibt und also auch in diese freiere und leichtere Gattung so viel gediegene Arbeit legt, als sich ohne Beeinträchtigung des Virtuosen damit vertragen will, um gleich zu wissen, was man im Hauptsächlichen zu erwarten hat. Einen ersten Concertsatz nämlich aus der guten Concertzeit, mit fest ausgeprägten und festgehaltenen Hauptgedanken, zwischen welchen dem Instrumente zusagende und dem Spieler dankbare Passagen hervorglänzen. Dass der Verf. seine Hauptgedanken nicht aus fremden Opern gebettelt, sondern Alles aus sich selbst genommen, versteht sich bei seiner dargestellten Sinnesweise von selbst.

Troisième Sonate pour le Pianoforte par *Carl Eversz*. 22stes Werk. Wien, bei Tobias Haslinger. Preis 2 Fl. CM.

Referent bedauert Herrn *Eversz*, dass er dieses Machwerk eine Sonate nennen konnte. Gehört zur Sonate nicht mehr, als: eine ehrwürdige Einleitung, die stark nach Mozart schmeckt, alsdann eine phantastische Form à la Beethoven, die Herr *Eversz* nur im Aeusseren begriffen hat, deren inneren Gehalt er aber gar nicht zu ahnen scheint, und handelt es sich blos um ein planmässiges Durchkneten der sich im Character ganz widerstrebenden Themata, welche, eines mittelalterlich, das andere neuitalienisch, von einer steifen Zopfpassage begleitet werden, so ist vorliegendes Werk eine Sonate. Es ist eine Zusammenreihung der heterogensten Gedanken, die, einzeln geschickt verarbeitet, eine Fantasie, ein Rondo und dergleichen hätten hergeben können. Als Beweis stehe hier:

1) das Thema, Largo:

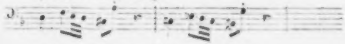

2) der Anfang des Allegro con fuoco:

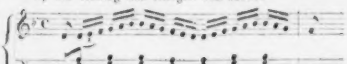

Diese Stelle, die an sich ganz gut wäre, dient als Vorbereitung dem muthmaasslichen Thema(?):

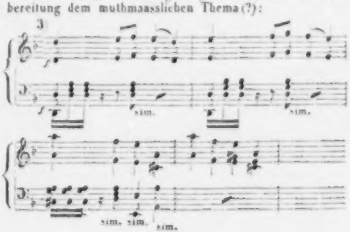

und nun nach 16 Tacten kommt 4) das diesen Gedanken gänzlich fremde Liebesgewinsel:

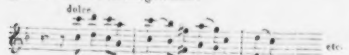

das nach 18 Tacten in eine alte Passage von 2 Seiten übergeht. — Das Andante, $^{6}_{4}$ Tact, Fis dur, schmeckt nach Robert der Teufel, der $^{2}_{4}$ Tact im 9ten Tacte stosst Einen noch recht mit der Nase drauf. Ein Allegro agitato in der Art anfangend, wie die *tat's* und *etti's* auf der Bühne ihre wahnsinnigen Damen herausspaziren lassen:

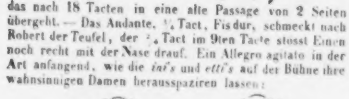

ist wenigstens wirksam zu nennen. Solche Art Sonaten muss Ref. kräftig zurückweisen. Es scheint, als hätte Hr. *Eeers* am Pianoforte fantasirt, jeden sich ihm darbietenden Gedanken aufgeschrieben, und dem Ganzen die Form einer Sonate gegeben, die ihm bei der Menge der sich einander widerstrebenden Gedanken ziemlich sauer geworden ist.

Duo Concertant pour Piano et Violon comp. par *B. Molique*. Op. 20. 3 Thlr. Schuberth et Comp. à Hambourg.

Dies schöne Duo wird nur für Wenige geschrieben sein, und diese werden dem sinnigen Componisten dafür wohl die Hand drucken. Auch Ref. thut dies in Gedanken; aussprechen muss er aber doch, dass er, trotzdem dass dies Gespräch zwischen Pianoforte und Violine interessant und geistreich ist, nach dieser Sonate unendlich abgespannt und ermüdet war. Der Gegenstand des Gesprächs ist ein zu ernster und düsterer, die Phrasen sind sehr gewählt; die Sprechenden scheinen fast genirt; jeder hütet sich, Etwas zu sagen, was von dem ernsten und wichtigen Gegenstande ablenken könnte, daher die Breite und beständigen Wiederholungen der Phrasen, wenn ihnen auch durch irgend eine Variation neues Interesse verliehen wurde. Man wünscht namentlich, dass der Componist zuweilen einen freundlichern und herzlichern Ton angeschlagen hätte. Dies hätte vielleicht das Gespräch kurzer erscheinen lassen und mich in eine weniger trübe Stimmung versetzt. Selbst das schöne Adagio, dem ich mich nochmals zuwendete, war nicht im Stande, mich herauszureissen. — Das Bildniss des werthen Componisten ziert das Titelblatt.

Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, comp. p. *G. Nottebohm*. Op. 4. Preis 2 Thlr. Leipzig, Peters.

Ein leichtes anspruchsloses Trio, dem wir nur gehaltvollere und wärmere Gedanken wünschten, denn anziehend fanden wir dieselben bei all' ihrer Einfachheit, namentlich im ersten Satze, wenn wir auch Frische vermissten. Auch die Arbeit ist dann und wann recht interessant, aber der junge Componist weiss nicht zu fesseln, er arbeitet zu oft auf einem unfruchtbaren Boden. In den übrigen Sätzen wird uns die Einfachheit noch auffallender und die Gedanken werden immer leichter wiegend. Ref. ist in Zweifel, ob er Hrn. *Nottebohm* zu ähnlichen Trio's aufmuntern soll oder nicht. Keine der drei Solopartieen weiss uns dauerndes Interesse abzugewinnen, denn auch Violine und Vcello sind nicht genug und nicht wirksam beschäftigt. Eine gute sangbare Cantilene vermissen wir durchaus.

---

12 Etudes expressives pour le Piano, par *Felix le Gouppey*. Preis 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel.

Der Componist nennt dies Werkchen „Einleitung zu seinen bald erscheinenden Etudes de Salon." Dass der Componist Franzose ist und sich vorzüglich mit *Adam* genährt hat, lässt sich nicht leugnen, und dies wird auch das Einzige sein, was der Deutsche an einigen dieser Compositionen aussetzen wird. Die meisten sind recht hübsch und leicht, und, wenn sie auch nicht sämmtlich Studien genannt werden sollten, so sind sie doch hübsche Characterstückchen, die recht angenehm unterhalten. Gewöhnlich können wir nur No. 3 finden. Wir empfehlen diese Etuden, und wünschen, dass uns der Componist in seinen Salonetuden wieder gefallen möge.

Ueber die übrigen meist den nöthigen Modeartikeln angehörenden Kleiviersachen, die alle mehr oder weniger Werth haben, braucht Ref. wenige Worte zu machen. Ihre Verfasser sind beliebt und verleugnen nie ihre Physiognomie. Wir heben daraus als besonders werthvoll hervor, als das Werk eines weniger bekannten Componisten:

Deux Sérénades pour le Pianoforte par *Ed. Roeckel*. Op. 11. Dresde, chez Meser. Preis 10 Ngr.

Es sind zwei sehr geschmackvolle, ausdrucksvolle kleine Stücke, die wir angelegentlich empfehlen. In No. 5 störte uns nur der 3te Tact in der vom 7ten Tacte vor dem Schlusse vorkommenden Ausweichung.

Prudent, Souvenirs de Schubert sur la Sérénade. Op. 14. Preis 2 Fl. Mayence, chez Schott.

Ein modernes Effectstück, dem wir trotz seines lockeren Bau's unsern Beifall nicht versagen können.

Dähler, Th., Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra „la Favorite" de Donizetti. Op. 51. Preis 1 Thlr. chez Schlesinger à Berlin.

Ein tüchtiges Salonstück in *Dähler*'scher Manier; uns kommt es etwas trocken vor, vermuthlich weil wir die Opernthemata nicht kennen und uns also nicht dafür genug interessiren.

Dähler, Th., Huitième, Neuvième et Dixième Nocturne. Op. 52. No. 1. 2. 3. à 15 Ngr. Leipsic, chez Peters.

Ziemlich leicht und deshalb willkommen. Aber eine bedeutende Nüchternheit herrscht darin.

Voss, Charles, Fantasie elég. sur l'Opera „la Sirène". Op. 59. Preis 15 Ngr., und

Voss, Charles, Morceau burlesque de Salon. Op. 56. Preis 15 Ngr. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Zwei kurze der Salonmusik gewidmete Piecen. Die Themata aus Auber's Sirene sind pikant und geschickt verscheitet. Die letzte ist ein burlesker Tanz, der uns weniger anspricht. Beide Stücke erfüllen ihren Zweck und sind zu empfehlen.

Impromptus et deux Caprices sur des Melodies favorites de Reber par *Stephan Heller*. Op. 20. Hai Luli. Preis 1½ Thlr. Berlin, chez Schlesinger.

Sehr anspruchslos, aber innig, und, vorzüglich gilt das vom zweiten Impromptu, interessant zu nennen.

Fesca, A., 1) Hommages aux Dames. Morceau à 4 mains. Op. 35.

— 2) le Désir. Morceau de Salon. Op. 36. Preis 20 Ngr.

— 3) Introduction et Rondeau espagnol. Op. 34. Preis 25 Ngr. Bronsvic, chez Meyer j.

Ersteres durfen wir bei dem Mangel an neuen vierhändigen Stücken für den Salon willkommen heissen. Die Variationen sind nicht neu erfunden, spielen sich aber recht hubsch und sind dankbar. Auch ist für Gefühl gesorgt. Als Curiosität, was sich die jungen Herren jetzt Alles erlauben, führen wir den 3ten und 4ten Tact des Allegro furioso an:

In No. 2 ist das Andante sehr gesucht. Das Ganze wird jedoch Beifall finden. Eben so gesucht in der Modulation ist No. 3, wenn uns auch hier das Fremdartige mehr am Platze erscheint. Das Ganze ist sehr flach und unbedeutend. Nach Herrn *Fesca's* früheren Compositionen hatten wir Grund, etwas Werthvolleres zu erwarten.

Fantaisie et Variations de bravoure sur un thème de Bellini pour Violon avec Orchestre ou Piano, par *Ole Bull*. Op. 3. Schuberth et Comp. à Hambourg. Preis 2½ Thlr.

Die Introduction viel versprechend, aber wenig haltend, mit Recitativen, Tempo rubato, vielem französischen pikanten Modekram phantastisch gemischt, wie man das jetzt in Frankreich und Belgien liebt. Das Thema ist das bekannte aus den „Puritanern", die Variationen sind sehr brillant, das Ganze ist ein ungemein dankbares Bravourstück für Geiger ersten Ranges, wenn sie nichts Besseres vorzutragen haben. 16.

Nachrichten.

L. Spohr's Oratorium: „*Der Fall Babylons*," aufgeführt in Braunschweig am 29. September 1844.

Braunschweig, im October. Der Verein für Concertmusik, der sich vor einigen Jahren hier bildete, und welchem sich später, als willkommene Bundesgenossin, eine zahlreiche, vielleicht nur zu zahlreiche Sing-Academie anschloss, darf mit vollem Rechte das Verdienst in Anspruch nehmen, nicht ohne bedeutenden Einfluss auf die Förderung der edlen Tonkunst in unserer Stadt gewesen zu sein. Der Verein, bei dessen Gründung sich der strebsame Dr. *Griepenkerl* besonders thätig zeigte, hat durch ein ehrenwerthes Streben, die musikalischen Kräfte Braunschweigs zu Aufführungen grosser und würdiger Werke zu vereinen, die dankbare Anerkennung der Kunstfreunde sich erworben. Seit einer Reihe von Jahren sind durch seine Anregung musikalische Aufführungen zu Stande gekommen, welche die grösste Theilnahme fanden und nachhaltig wirkten, von denen einige in der That als wahre Musikfeste bezeichnet werden können.

Ein solches erfreuliches Fest feierten wir hier in den letzten Tagen des Septembers; und wie denn überhaupt eine Feier, bei welcher die Tonkunst vorwaltet, recht eigentlich ein Fest für das Gemüth ist, so wurde diese gemüthliche Erregung diesmal noch bedeutend erhöht durch eine vaterländische Beziehung, die dem deutschen Herzen doch immer werth bleibt, wie schwankend und vereinzelt sich auch bei uns der Begriff vom deutschen Vaterlande gestalten möge.

Der Held unserer musikalischen Feiertage war *Spohr*, ein geborner Braunschweiger, und somit erscheint es denn wohl erklärlich, und wir meinen, auch nicht unrühmlich für uns, dass Alles, was sich auf dieses Fest bezog, in einem schöneren Lichte erschien und eine Weihe empfing, die sich unverkennbar den Ausführenden wie den Zuhörern mittheilte.

Dass man *Spohr's* neuestes grosses Oratorium: „Der Fall Babylons" zur Darstellung bestimmte, ein Werk, das in England eine so glänzende Aufnahme fand, in Deutschland aber, so viel wir wissen, noch nicht ausgeführt wurde*), darf man jedenfalls eine sinnige Wahl nennen, und sie bewährte sich auch im besten Sinne als eine glückliche.

Alle Vorbereitungen zur würdiger Ausführung des interessanten Werkes wurden mit Umsicht und Eifer getroffen, wobei sich vorzüglich Herr Assessor *Otto*, zugleich ein sehr intelligenter Dilettant, als belebendes Princip erwies. Es gelang, die Zusage *Spohr's* zur persönlichen Leitung seines Werkes zu gewinnen, und der Kurprinz war diesmal freundlich genug, dem Meister den erforderlichen Urlaub zu dieser Künstlerfahrt zu gewähren.

Die zahlreichen und zuweilen ziemlich schwierigen Chöre des Oratoriums wurden im Laufe des Sommers von den beiden Dirigenten der Singacademie mit sorglichem Eifer eingeübt; die Schwesterstadt Wolfenbüttel bot bereitwillig ihre disponibeln Kräfte zur Mitwirkung an, und da auch der hiesige Militärsängerchor eine Verstärkung von etwa 40 Combattanten sandte, so war es möglich, einen Gesammtchor von etwa 430 Stimmen zu bilden. Das Verhältniss der Stimmengattungen erwies sich

*) Wenn Ref. nicht irrt, so wurde das Werk von einem kleinen Gesangvereine in Breslau einstudirt, scheint aber nur eine Privat-Production geblieben zu sein.

(Seit dem Eingange dieses Berichts ist das erwähnte Oratorium am 28. October in hiesiger Thomaskirche vom Thomanerchore zur Aufführung gebracht worden.) (*Die Redaction.*)

als ziemlich gleichmässig; nur der Alt blieb wohl, wenigstens der Wirkung nach, etwas in der Minorität: eine Erscheinung, die, oft bemerkt, schon durch den Character der Alt-Stimme motivirt wird.

Unsere wahrhaft treffliche Capelle verstärkte sich durch fremde und einheimische Künstler und Dilettanten so bedeutend, dass das Orchester über hundert Individuen zählte. Unter den fremden Künstlern bemerkten wir mit Vergnügen den ausgezeichneten Violinisten *Zimmermann* aus Berlin, und mit eigenthümlichem Interesse Spohr's Schüler *J. Bott* aus Cassel, bekannt als der erste Stipendiat des Mozart-Vereins in Frankfurt.

Die mehr oder minder bedeutenden Solo-Partieen des Oratoriums waren mehreren Mitgliedern der hiesigen Oper anvertraut, nämlich den Damen *Fischer-Achten* und *Müller*, so wie den Herren *Schmetzer*, *Fischer* und *Kahn*. Zwei Kunstnovizen, Fräulein *Heinze* und Herr *A. Gerstäcker* führten ebenfalls einige Soli aus. — Herr *Pöck*, der in den ersten Proben den Cyrus trefflich repräsentirte, wurde leider heiser, und musste theils durch Herrn *Wackermann* aus Quedlinburg, theils durch einen zufällig anwesenden Baritonisten, *Scherf* (wenn wir nicht irren), ersetzt werden; eine improvisirte Aushilfe, die dankbare Anerkennung fand und billigen Ansprüchen genügte.

Am 26. September traf *Spohr* hier ein und leitete noch an demselben Tage eine Chorprobe, die ein günstiges Resultat lieferte. Der werthe Meister sprach in verbindlichen Worten seine Zufriedenheit aus und ermuthigte dadurch die Sängergemeinde zu erhöhtem Eifer. Abends brachte die Liedertafel dem willkommenen Gaste eine feierliche Serenade, eine harmonisch-gemüthliche Declaration, die ihn lebhaft erfreute. — Nach mehreren Vorübungen fand in den Nachmittagsstunden des 28. Sept. die Generalprobe des Oratoriums mit den gesammten oben bezeichneten Kräften Statt. — Der ziemlich allgemein gewordene löbliche Gebrauch, bei so bedeutenden Aufführungen dem kunstliebenden Publicum zu gestatten, der Hauptprobe beizuwohnen, erwies sich auch hier eben so günstig, als er von dem Publicum freudig adoptirt wurde. — Die weiten Räume der schönen, durch Entfernung jeder Hemmniss von Bekleidung etc. fast zu sonor gewordenen Aegidienkirche waren angefüllt von Zuhörern, die mit gespannter Erwartung die imposanten, amphitheatralisch aufgestellten Massen sich ordnen sahen und mit lebhafter Theilnahme der Entwickelung des Ganzen folgten. Der gefeierte Componist, auf dem nun die Blicke der Ausführenden wie der Zuhorenden hafteten, leitete mit grosser Ruhe und Sicherheit die ihm anvertraute und vertrauende Schaar; er fand nur noch wenig zu erinnern; die Zuhörer hatten schon jetzt einen fast ungestörten Genuss, und selbst die Unterbrechungen und nothig gewordenen Wiederholungen schienen nicht ohne Interesse für sie zu sein.

Der Erfolg der förmlichen und feierlichen Aufführung erschien also gesichert und bewährte sich vollständig.

Am folgenden Tage, Sonntags den 29. September, strömten von nah und fern zahlreiche Schaaren von Zuhörern herbei, und alle Räume der grossen, nur durch ihre einfach-würdevolle Architectur geschmückten Kirche, die wohl ein Auditorium von 3000 Personen fasst, waren fast überfüllt.

Referent hat bereits in diesen Blättern (m. s. No. 31 u. 32 dieses Jahrganges) eine motivirte und unbefangene Beurtheilung des geistvollen Werkes niedergelegt, und die Genugthuung gehabt, seine Ansichten über dasselbe durch den Erfolg einer imposanten und meist gelungenen Aufführung im Allgemeinen bewährt und durch vorurtheilsfreie Kunstverständige gebilligt zu sehen.

Es sei daher erlaubt, die Leser, die sich für das Werk näher interessiren, und es sind ihrer gewiss Viele, auf jene ausführliche Besprechung hinzuweisen.

Aber dennoch kann es sich der Berichterstatter hier nicht versagen, bei einzelnen Momenten des ausgezeichneten Werkes zu verweilen, die ihn besonders anregten, durch die lebendige Darstellung doppelt lebhaft ergriffen, und auch allgemein auf die Zuhörer einen ungewöhnlichen, nachhaltigen Eindruck machten.

Unsere in der Recension ausgesprochene Meinung über die Ouverture fanden wir in jeder Hinsicht bestätigt; die dort nicht erwähnte Benutzung der Militärtrommel in dem Mittelsatze, als Andeutung des soldatesken Princips, wirkt in der That drastisch; eine Discussion mit einigen kunstverständigen Freunden über die Zulässigkeit dieses profanen Instrumentes brachte nur ein schwankendes Resultat: der Referent glaubt nach seiner individuellen Ansicht die Frage verneinen zu müssen; vortrefflich instrumentirt und eben so ausgeführt, machte die Ouverture einen sehr schönen Eindruck.

Der erste Chor: „Gott unser Vater" ist eben so schön gedacht, als ergreifend in seinen Wirkungen, was bekanntlich nicht immer gleichbedeutend ist; die Ausführung war, bis auf einige Tonschwankungen im Eingange, eine lobenswerthe. Die schönste Wirkung der imposanten Stimmenmasse zeigte sich am Ergreifendsten in den ruhig getragenen, einfach fortschreitenden Accorden; die Nuancen, sowohl in der Steigerung als in der Zurückführung zum *Piano*, sowie dieses selbst, Alles gelang trefflich. Uebrigens müssen wir nochmals und ausdrücklich diesen Chor als eine Zierde des ganzen Werkes bezeichnen.

Herr *Schmetzer* sang die darauf folgende Arie mit schönem Portament; die Mischung der verschiedenen Rhythmen verleiht der etwas häufig modulirenden Cantilene ein erhöhtes Leben.

Der kräftige Chor: „Der Löwe ist vom Lager gesprungen" bildet in seiner doppelten Selbständigkeit, nämlich in Beziehung auf Singstimmen und Orchester, durch das mannhafte, ächt künstlerische Festhalten seines energischen Hauptmotivs, ein so abgeschlossenes Kunstwerk für sich, dass wir um so mehr bedauern mussten, die Ausführung nicht ganz nach unserem Sinne, und auch wohl der Intention des Componisten nicht vollkommen entsprechend zu finden. Der Chor wurde, um es mit einem Worte zu bezeichnen, nicht gut declamirt; das Thema trat nicht wort- und tonklar hervor. Das Auf- und Absteigen der Intervalle erschien nicht so fest, nicht so gesondert, wie es sein sollte —; hier musste jedes Ueberzeichen der Töne viel strenger vermieden werden; auch folgte der Chor dem lebhaft angedeuteten

Stringendo des Dirigenten nicht genug. — Dennoch machte der Chor eine so lebhafte Sensation, wie sein gesunder, kräftiger Bau sie verdient.

Was die Arie des Cyrus mit Begleitung des Männerchors betrifft, so wurden unsere Bedenklichkeiten, in Beziehung auf das genügende Hervortreten der Solostimme, wenigstens in dem vorliegenden Falle nicht ganz beseitigt. Wir hätten wohl gewünscht, die Arie von *Pück* ausgeführt zu hören, der gerade in den Tonen excellirt, die hier vorzugsweise in Anspruch genommen werden. Sein Stellvertreter gab sich offenbar viele Mühe, von der wohl auch etwas zu starken Chorbegleitung sich zu isoliren. Er that aber des Guten zu viel, und das Extensive wurde fühlbarer, als das Intensive. — Einige glänzende Stellen machten sich indess vollkommen geltend. Das Ganze regt lebhaft auf und ist ein kraftvolles Characterstück; es erinnert wohl an eine ähnliche Scene in Jessonda, aber nicht zum Nachtheile der Cyrus-Arie.

Lebhafte Sensation erregte der stark besetzte, in kurzen eigenthümlichen Rhythmen einherschreitende Chor der persischen Krieger. Die kräftigen Stimmen unserer Militärsänger wirkten mit günstigem Erfolge. Hier machte sich wieder die Trommel mit ihrer hellen, kecken, unbeugsamen Eintönigkeit gehörig Platz. Die Wirkung? unläugbar! Das Princip? — zweifelhaft!

Der Chor der Juden, No. 13, that, namentlich nach der ungemein kräftigen, kriegerischen Demonstration, doppelt wohl. Die Ruhe und Innigkeit des schönen *Cantus firmus*, der dem Ganzen eine so edle Haltung gibt, gehoben von seiner sanft bewegten, durch rhythmische Steigerung belebten Einfassung, wirkt unwiderstehlich. Und wie schön berechnet und geführt ist der vierstimmige Solosatz! Wie köstlich wirkt sein Eintritt in so naher und doch so fern liegender Harmonie! — Der Vortrag dieses schönen, wahrhaft erquickenden Satzes war von allen Seiten ausgezeichnet.

Das Terzett No. 15 würde vielleicht durch zweckmässige Kürzung noch gewinnen, wenn wir auch anerkennen müssen, dass es vortrefflich geführt ist. Der Vortrag war trotz der oft sehr schwierigen harmonischen Combinationen correct und sicher.

Die Arie No. 16 wurde von der oben genannten Kunstnovize gesungen. Die Stimme hat einige sehr schöne Töne; der Vortrag war aber zu kalt, und die Intonation liess noch viel zu wünschen übrig.

Der Schlusschor der ersten Abtheilung machte eine wahrhaft grossartige Wirkung. Er wurde mit Feuer und Präcision ausgeführt; nur einige hohe Sopran- und Tenor-Eintritte erschienen theils etwas zagend, theils zu gewaltsam. — Der feurige, imposante Schluss vollendet und befestigt den schönen Eindruck des Ganzen.

Der zweite Theil enthält eine ungemein reiche, fast zu grosse Abwechselung der Scenerie. Wenn dadurch das Interesse an dem Fortschreiten der Handlung allerdings fortwährend angeregt wird, so ist auch nicht zu läugnen, dass aus demselben Grunde die Aufmerksamkeit zu sehr getheilt wird. — So schien sich auch das Resultat zu ergeben, dass dem gemischten Publicum der zweite Theil noch mehr zusagte, als der erste, während das eigentlich künstlerische Urtheil der ersten Abtheilung den Vorzug gab.

Im Ganzen genommen liess keine Nummer des zweiten Theils kalt; der Componist hat namentlich jedem Chor eine eigenthümliche Färbung gegeben, die geeignet ist, trotz des häufigen Scenenwechsels das Interesse an der Situation festzuhalten.

Der Chor der Hoffleute (No. 18) hat viel Reizendes; nur tritt hier und da die Häufung der engen Intervalle zu sehr hervor, was bei den grossen Massen oft eine Unklarheit erzeugte, die durch das hochgewölbte Local, dem selbst ein Widerhall nicht fehlte, noch verstärkt wurde.

Der Doppel-Chor No. 20 gestaltete sich, gegen unsere Erwartung, sehr deutlich und gerundet den Ausführenden zu wahrem Ruhme.

Wie gern wir nun auch das interessante Drama in seinen einzelnen Scenen bis zu seinem Schlusse begleiteten, wir sind genöthigt, in summarischer Weise die Versicherung auszusprechen, dass die allerdings etwas gewagte, aber geistreich aufgefasste Scene am Hofe des Belsazar, welche durch die geheimnissvolle Flammenschrift herbeigeführt wird, im Zusammenhange gehört, und, wie es hier der Fall war, gut ausgeführt, von spannendem Interesse und ganz eigenthümlicher Wirkung ist. — Nur kurz können wir dann den günstigen Eindruck des lieblichen Quartetts No. 27 bezeichnen. Gern verweilen wir bei dem Chore der Juden, No. 28, dessen schönste Wirkung übrigens in seinen einfach gehaltenen Momenten liegt. In Beziehung auf den achtstimmigen Satz am Schlusse, wie vollkommen auch seine Wirkung ist, müssen wir doch auf unserer in der bezeichneten Beurtheilung ausgesprochenen Meinung verharren, dass wir ihn nicht für einen strengen, achtstimmigen Satz erkennen können.

Die Vision (No. 29) wie die Arie (No. 30) zeigen beide, dass die Phantasie des Meisters durch so viele Schilderungen von Zuständen und Empfindungen keineswegs erschlafft sei. Sie zeichnen sich jedoch beide vorzüglich durch Anmuth und Zartheit aus, und erfordern namentlich eine höchst discrete Orchesterbegleitung, die auch vortrefflich ausgeführt wurde.

Im Schlusschore schienen alle Kräfte neu belebt; er wurde mit wahrer Begeisterung ausgeführt. — Einige Skeptiker, zu denen auch Ref. gehört, äusserten freilich den Wunsch, die Eingangstacte möchten eine weniger populäre Gestaltung empfangen haben, doch wurde auch dieser Einwurf durch den feurigen Gang des Ganzen bald beseitigt. Was den ungewöhnlichen Schluss betrifft (das grosse Werk endigt unerwartet im leisesten Piano), so muss Ref. gestehen, dass die dadurch hervorgebrachte Wirkung ihn ganz eigenthümlich ergriffen hat, und der sinnige Meister darf sich rühmen, einen leichteren Sieg verschmäht zu haben, um einen schwereren zu gewinnen.

Der ruhig-ernste, aber treffliche und biedere Meister hat uns längst wieder verlassen, aber sein ehrenvolles Andenken bleibt ihm für immer gesichert. Auch empfing er während seines hiesigen Aufenthaltes die

sprechendsten Beweise von inniger Hochachtung, ja von wahrer Verehrung.

Am Tage nach der Aufführung des Oratoriums fand noch ein grosses Concert Statt, dessen Glanzpunct *Spohr's* fünfte Symphonie bildete. Die Ausführung, vom Meister selbst geleitet, war eine ganz ausgezeichnete, und da man diese Symphonie als ein wahres Meisterwerk bewundern musste, so war es natürlich, dass sie mit wahrhaft stürmischem Enthusiasmus aufgenommen wurde.

M.

Leipzig, den 26. October 1844. Drittes Abonnement-Concert, den 24. October. — Ouverture zu der Tragödie *Hakon Jarl v. Oehlenschläger*, componirt von *P. E. Hartmann* aus Copenhagen (neu), unter des Componisten eigener Direction). — Arie aus der Oper Miranne von *Abbate Francesco Rossi*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*, königl. belgischer Kammersängerin. — Concertino für die Clarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Landgraf*. — Scene und Arie aus la donna del lago von *Rossini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Introduction und Variationen für die Oboe von *Griebel*, vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Finale aus Zemire und Azor von *Spohr*. — Symphonie von *Mozart* (C dur mit der Schlussfuge).

Herr *Hartmann*, dessen Name in Dänemark, namentlich in Copenhagen, u. A. durch einige mit entschiedenem Beifalle zur Aufführung gebrachte Opern von seiner Composition, einen guten Klang hat, in Deutschland aber wohl nur durch die Sonate, welche bei der vor wenigen Jahren von Hamburg aus veranstalteten Preisbewerbung gekrönt wurde, bekannt sein mag, hat in der bezeichneten Ouverture ein schönes und grossartiges Musikstück, voll von Würde und dramatischem Leben, geliefert, welches auf *Oehlenschläger's* unserer jüngeren Generation wohl gänzlich unbekannte Schicksalstragödie angemessen vorbereitet und wahrhaft schöne Effecte enthält. Ref. gesteht, dass auch er mit dem Sujet jenes Trauerspieles wenig vertraut ist, und hegt die Ueberzeugung, dass die Ouverture bei näherer Bekanntniss desselben einen noch grösseren Eindruck machen und nach ihren Intentionen richtiger zu beurtheilen sein würde. Nichts desto weniger aber hat sie ihm, und gewiss auch Anderen, die mit ihm in gleichem Falle sind, ein schönes Bild einer ritterlichen und altehrwürdigen Heldenzeit gegeben und hinterlassen, dessen Anlage und Zeichnung an und für sich schon genug erfreuen, wenn man auch die Motive zur detaillirten Färbung und Ausführung überhaupt zu ergründen nicht vermag. Die Harmonisirung und Instrumentation dieses Werkes zeugen von einer sicheren und geübten Feder, und gaben in Verbindung mit des Componisten fester Leitung den Beweis, dass Letzterer ein tüchtiger Musiker ist, der, im rüstigen Mannesalter stehend, noch schöne Früchte seines Fleisses hoffen lässt. Mit der Ausführung von Seiten unseres Orchesters und mit dem vom Publicum gespendeten Beifalle hat derselbe gewiss Ursache zufrieden zu sein.

Von grossem historischen Interesse war die von Mad. *Mortier de Fontaine* vorgetragene Arie des *Abbate Rossi*, ein Stück, das wir, obgleich es natürlich viel Veraltetes enthält, doch schwerlich in einer so frühen Zeit entstanden geglaubt haben würden, wenn nicht das Programm das Jahr 1686 als dasjenige, in dem es componirt worden, bezeichnet hätte. Die Arie ist, namentlich im langsamen Satze, sehr melodiös und klingt verhältnissmässig recht frisch. Mad. *Mortier de Fontaine* trug sie angemessen vor. Die Stimme dieser Sängerin, ein klangreiches Mezzosopran, entbehrt zwar nach oben zu der Egalität und Fülle; allein die mittleren und tiefen Töne sind voll und schön, und würden gewiss noch schöner klingen, wenn sie nicht mit einer, leider bei Altistinnen und Mezzosopran-Sängerinnen häufig bemerkbaren Manier an den Gaumen gedrückt und dadurch fast männlich würden. Die gute Schule der Künstlerin war übrigens im Vortrage beider Arien nicht zu verkennen, und ihre Leistungen wurden mit lebhaftem Applause anerkannt.

Die Herren *Landgraf* und *Diethe* (der Letztere Mitglied des hiesigen Orchesters) erwarben sich mit ihren Solo's auf der Clarinette und Oboe verdienten Beifall durch schönen Ton, so wie durch reinen und gelaufigen Vortrag.

Das kurze Finale der Oper Zemire und Azor, in dessen Sextett zwei der Sopranpartieen zweien Schülerinnen unseres Conservatoriums zugetheilt waren, wurde mit Unterstützung des Thomanerchors gut ausgeführt und erneuerte bei uns lebhaft den Wunsch, diese herrliche, seit einiger Zeit mit Unrecht vom Bühnenrepertoir verdrängte Oper des Altmeisters *Spohr* recht bald auf unserem Theater zu hören.

Mozart's C dur-Symphonie mit ihrer grandiosen, trotz aller Verwickelung der Stimmen stets klaren und fasslichen Fuge, die bei so exacter Ausführung immer die herrlichste Wirkung machen muss, beschloss den Abend auf würdige Weise. Nur Eines möchte Ref., nicht tadelnd, aber warnend, bemerken, nämlich: dass die Piani, durch deren treffliche und gewissenhafte Beachtung unser Orchester sich ehrenvoll auszeichnet, doch etwas zu schwach genommen wurden. Die Zartheit verfehlt leicht den Effect, wenn darunter die Deutlichkeit leidet; und es fehlte in der That wenig, dass das Letztere der Fall gewesen wäre.

L. R.

Feuilleton.

— Bei dem Universitäts-Jubelfeste in Königsberg fanden zwei von dem dasigen academischen Musikdirector, Herrn *Schumann*, in der Domkirche an zwei verschiedenen Tagen aufgeführte Cantaten: „Die Gründung der Universität" und „Luther's Sieg" den meisten Beifall. Aber auch die von ihm ausserdem aufgeführten Compositionen am Vorabende, sowie seine Cantate bei der Legung des Grundsteines zu dem neuen Universitätsgebäude gefielen allgemein.

— Der Pariser Hornist *Fivier* hat ein Geheimniss erfunden, das ihn in den Stand setzt, auf jedem einfachen Horne vierstimmig zu blasen. Die Pariser Academie des sciences hat sich mit Enthüllung dieses Geheimnisses beschäftigt, ohne bis jetzt das Problem lösen zu können. *Fivier* hat eine Kunstreise nach Deutschland unternommen und sich namentlich in Frankfurt a. M. hören lassen.

An die Stelle des verstorbenen *Blum* ist der bekannte Sänger *Bader* zum Regisseur der königl. Oper in Berlin ernannt worden.

Pauline Garcia-Viardot ist auf die sechs Wintermonate nach St. Petersburg für 100 000 Franken engagirt.

In Madrid gefiel eine neue Oper „Las treguas de Tolemaida" von dem spanischen Tonsetzer *Eslava*, welcher schon mehrere Opern nicht ohne Glück auf die Bühne gebracht hat.

Die Augsburger Liedertafel veranstaltet für nächstes Frühjahr ein grossartiges Gesangfest, man rechnet auf ungefähr 1000 Sänger.

In Wien haben sie aufgeführt „Der Sommernachtstraum", fantastisches Mährchen, frei nach Shakespeare von *Em. Straube*, Musik vom Capellmeister Neuper. —

In Berlin ist die Aufgabe des Sophokles neuerdings auch griechisch von dortigen Gymnasiasten mit Mendelssohn's Musik aufgeführt worden.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen am 4. November mit Eigenthumsrecht:

Trois Morceaux favoris

sur l'Opéra

la Sirène de D. F. E. Auber

composés

pour le Piano

par

François Hünten.

Op. 134. En trois Livraisons.

Leipzig, im October 1844

Breitkopf & Härtel.

In meinem Verlage erscheint am 11. Novbr. a. c. mit Eigenthumsrecht für alle Länder, ausgenommen Frankreich und England:

François Hünten, Oeuv. 135. *Variations brillantes sur la Polka nationale* p. Piano.

Leipzig, d. 24. October 1844

C. F. Peters, Bureau de Musique.

In der K. K. priv. National Musik Verlags Anstalt des **Johann Ricordi** in Mailand befindet sich unter der Presse und wird ehestens erscheinen die mit so grossem Beifall aufgenommene Oper

Ernani

vom **Maestro Joseph Verdi,**

im vollständigen Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte.

Diejenigen Unternehmer oder Theater Directionen, welche gesagte Oper deutsch oder italienisch aufführen lassen wollen, können sich deshalb an obigen Verleger wenden, der sie als ausschliesslicher Eigenthümer dieser Oper mit der Partitur in beiden Sprachen versehen kann.

Der vollständige Clavierauszug mit blossem italienischen Texte, so wie alle übrigen Arrangements für Pianoforte allein und für andere Instrumente sind bereits im Druck erschienen.

In allen Buch- und Musikalienhandlungen ist zu haben:

Der kirchliche Sängerchor

auf dem Lande und in kleineren Städten,

eine Folge einfacher dreistimmiger Lieder und Gesänge, zum gottesdienstlichen Gebrauche an allen evangelischen Kirchenfesttagen, für Sopran, Alt und Bariton (Bass)

componirt von **G. Siebeck.**

gr. 4. 4 Hefte à 10 Ngr.

1s Heft: 4 Passions- und 3 Ostergesänge.
2s Heft: 2 Busstags-, 2 Himmelfahrtsfest- und 4 Pfingstgesänge.
3s Heft: 7 Gesänge zum Gebrauche an Dank- und Kirchweihfesten, am Reformationsfeste und bei der Feier zum Gedächtniss der Verstorbenen.
4s Heft: 2 Advents-, 4 Weihnachts- und 2 Neujahrsgesänge.

Verlag von **G. Reichardt** in Eisleben.

Beachtenswerthe Anzeige für Musiker, Musikfreunde und Vorstände von Musikbildungsanstalten.

In der Verlags-Buchhandlung von **Ch. Th. Groos** in Karlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten:

Dirigent und Ripienist

für

angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde

(zugleich als Fortsetzung seiner Partiturenstudien)

bearbeitet von

Dr. F. S. Gassner,

Grossherzoglich Badischem Hofmusikdirector, Musikschuldirector, correspondirendem und Ehrenmitgliede in- und ausländischer philharmonischer Vereine und Akademien.

8. Mit 16 Plänen von Orchester- und überhaupt Personalstellungen berühmter Anstalten. Preis geheftet 1 Fl. 36 Kr. = 1 Thlr.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Mendelssohn-Bartholdy, F.,

Sechs zweistimmige Lieder (für 2 Sopranstimmen) mit Begleitung des Pianoforte.

Op. 63. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Beispiellos billiges Werk,

allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen.

Die Kunst des Orgelspiels

auf dem heutigen Standpunkte;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgel-Spieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à ⅓ Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um prompte und genaue Anmeldung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. № 45. 1844.

Inhalt: Die neueren Liedercomponisten. — Leopold von Meyer. — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Aus Halle. — *Feuilleton.* — *Anhandigungen.*

Die neueren Liedercomponisten.

Von Gustav Nauenburg.

Est ist für jeden deutschen Sänger ein wohlthuendes Gefühl, wenn er hinter den deutschen Gesang- und namentlich Lieder-Compositionen einen Tondichter gewahrt, der nicht blos musikalisch phrasirt, declamirt; der die Stimme nicht mit Pianoforte-Gerassel und Geprassel belastet — sondern einen Gesangcomponisten, der das Wesen des Gesanges überhaupt und des deutschen Gesanges insbesondere erkannt hat, der da weiss, dass der Text die Melodie vergeistigen, und die Melodie den Text beseelen soll, der wirklich stimmorganisch aus der Seele herausssingt. — Wahr ist's: die neuere Zeit hat in der Musik das Lied in einer Weise und mit einem Fleisse cultivirt, wie dies zuvor nie geschehen ist; zeigt sich der Deutsche immer noch in vielfacher Beziehung als Nachahmer fremder Nationalität, so steht er doch jedenfalls eigenthümlich da in seinen Liedern: in ihnen spiegelt er sein ganzes Seelenleben in den verschiedensten Regungen ab. Es versteht sich ganz von selbst, dass auf dem deutschen Liederstrome gar Mancher herumsegelt, der dem Sturme der Zeit nicht entgehen wird. Wenn in den nächsten 20 Jahren auch nicht ein Lied mehr zur Hochzeit des Lebens einginge, wahrlich — wir hätten genug zu thun, wenn wir nur die wirklich guten Lieder aus der ganzen vorhandenen Masse herausssuchen wollten. Es gab eine Zeit, wo die Liedermasse zu übersehen war; jetzt ist man so überfluthet, dass von einer Universalkenntniss und Uebersicht derselben nicht füglich mehr die Rede sein kann. Jeder Anfänger, kaum der Musikschule entlaufen, tritt mit einer Liedersammlung in die Welt, und glaubt sich damit in die Unsterblichkeitsanstalt eingekauft zu haben!! — man hält diese Compositionsgattung allgemein für die leichteste, und doch ist sie, von künstlerischem Standpunkte aus betrachtet, in That und Wahrheit eine sehr schwierige; ich stehe wohl mit vielen Anderen in der Ueberzeugung fest, dass bei unserem jetzigen Culturzustande die Composition eines Liedes eine grosse Kunst ist, dass diese Kunst in unserer neueren Kunstwelt nie anders, als von grundlich gebildeten Künstlern innegehabt und ausgeübt worden, dass aber auch die gründlichsten und gelehrtesten unter ihnen, wenn sie nichts weiter waren, als gründliche und gelehrte Tonsetzer, jederzeit nur kleinere oder grössere Missgeburten zu Tage forderten. — Soll die Kunsttheorie der Praxis nicht blos nachtreten, soll sie auch dem schaffenden Künstler nützen, so muss sie aus der Praxis zwar erwachsen, aber, wie die Moral- und Religionsphilosophie über die Empirie hinausgehen, einen Schritt weiter wagen: sie soll die Kunst idealisiren, sie soll die Kunst auf ihre rationalen Principien in der Natur des menschlichen Geistes und Gemüthes zurückführen, soll ihnen wissenschaftlichen Gehalt und wissenschaftliche Begründung geben. Somit will ich denn nicht zuerst fragen: was thun unsere Liedercomponisten? — Nein — ich frage vorerst: was sollten sie bei der Wahl der Gedichte allgemein hin berücksichtigen? Mit Recht unterscheidet man schon langst in jedem Gedichte die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit. Je nachdem die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste thun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, blos einen bestimmten Zustand des Gemüths hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nöthig zu haben, kann sie — plastisch oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht blos auf Dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effecte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Object zu beherrschen. Sofern also die Dichtung nur Empfindungen darstellt, wirkt sie wie die Tonkunst und hat musikalischen Gehalt. Das musikalisch-gehaltvolle Gedicht ist aber deswegen noch nicht componibel, kann sogar durch eine von aussen hinzukommende Musik verunstaltet werden; es ist ein für sich bestehendes Kunstwerk. Das componible Gedicht muss nun natürlich musikalischen Gehalt haben, ist aber durchaus nicht ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, sondern erwartet erst seine Vollendung durch die Tonkunst und ist durch musikalische Formalistik bedingt. Eine weitere Exposition ist hier überflussig, da ich schon vor 10 Jahren in der „Caecilia" den quaest. Gegenstand näher in Erwägung gezogen habe. — Soll also irgend ein Gedicht componirt werden, so muss es im obigen Sinne auch wirklich componibel sein; es kann aber diese Eigenschaft in hohem Grade haben und doch als Lied sehr fehlerhaft sein. Soll nämlich die zu erfindende Melodie auf alle Verse passen, so muss die Dichtung eine gewisse Empfindungseinheit haben, und nicht ganz heterogene Gefühle und Vorstellungen erwecken; ist dies der Fall, so muss schlechthin jede Melodie, die dazu erfunden wird, unwahr sein; denn eine und dieselbe Melodie kann wohl

verwandte, nicht aber entgegengesetzte Gefühle erwecken, wenn sie anders prägnant characteristisch ist. — Das Gedicht kann aber drittens componibel (im obigen Sinne) sein; es kann auch von einer Empfindungseinheit durchzogen werden und alternals in Beziehung auf Vocal-Colorit mangelhaft sein. Findet man die beiden ersten Forderungen an unseren deutschen Liedergedichten oft erfüllt, so haben nur die wenigsten Dichter einen rechten Begriff von der hohen Wichtigkeit des musikalischen Sprach-Colorits, und doch ist gerade der musikalische Gesangeffect wesentlich bedingt durch schönes Vocal-Colorit. Dies ist schon andeutend, und namentlich von *Nägeli*, richtig erkannt und gewürdigt, zur Zeit aber noch wenig berücksichtigt worden; man ist in dieser Beziehung schon froh, wenn im Allgemeinen die Sprache fliessend, der Reim richtig ist; um nur ein Beispiel zur Verdeutlichung zu bringen, so denke man sich ein Lied für Sopran, in welchem etwa die Vocale *i*, *ü* oder *u* vorherrschend wären: auch die an sich schönste Melodie würde im Munde einer Sopranistin effectlos werden. Man hält freilich die Melodie oft nur für ein schönes Gewand, welches der Poesie angethan wird, allein man bedenkt nicht, dass die Gewänder, die den Körper des Gedichtes umkleiden, schon an sich sehr mannichfach sind, von einem Melodie-Gewande in der Einheit also gar nicht füglich die Rede sein kann. Ersteres bilden die Vocale in ihrem harmonischen Wechsel ein Laut-Colorit, das auf unser Ohr gerade die Wirkung thut, wie auf das Auge ein schön wechselndes Farbenspiel. Zweitens werden diese Vocale mit Ton überkleidet. Dadurch gewinnen wir einen fortgesetzten Doppelschimmer, wodurch auch unser Ohr immer doppelt berührt wird. Drittens thut dieser Doppelschimmer von Sprachlaut und Sington sich vermöge des Stimmorganes und der Composition auch immer auf doppelte Weise kund, theils declamatorisch, vom Munde springend, theils melodisch, vom Munde fliessend. Viertens gewinnt dieses am componirten Liede haftende Doppelwesen in der Vortragskunst eine ästhetische Mehrdeutigkeit durch den geschwellten, gehaltenen, geschleiften, gestossenen Ton; und fünftens ist ja der Effect des melodischen Gehaltes noch sehr wesentlich bedingt durch eine obligate Instrumentalbegleitung.

Betrachten wir nun von diesem Standpuncte aus die Compositionsweise der neueren Lieder-Componisten, so möchten sie sich füglich in 2 Hauptgattungen eintheilen lassen; ich ignorire natürlich die faden Singereien, welche höchstens cantabel, aber ohne tiefere Texterfassung sind; ich berücksichtige hier nur diejenigen Liedercomponisten, welche wirklich ein höheres Kunststreben bekunden und die Liederform für perfectibel erkennen. Das ehrenwerthe Streben dieser Künstler wollen wir näher ins Auge fassen.

Unsere Lieder-Componisten haben entweder gründliche Gesangstudien gemacht — (das sind, mit Betrübniss sei es geklagt — die allerwenigsten!), oder sie halten die Stimme für ein gewöhnliches Instrument (das sind — gerade heraus gesagt — die allermeisten!). — Wenn die Ersten sprechen: wir wollen italienische Cantabilität mit deutscher Characteristik verbinden; wir wollen eine Melodie in den Mund des Sängers legen, die in den verschiedenen Versen auch verschiedene Vortrags-Modificationen zulässt; wir wollen dem Dichter Genüge leisten, aber die musikalische Form festhalten; wir wollen dem Sänger genügen, und dem Accompagnisten nicht Effecte geben, die Declamation und Melodie beeinträchtigen — so meine ich, die wandeln auf rechten Wegen; die werden bei schon ausgebildeten Naturgaben ein schönes und auch ein hohes Ziel erreichen; die werden auch schon in der Mitwelt Anerkennung und Lebensglück finden; die werden auch bei der Nachwelt in gerechten Ehren bleiben: ich liebe sie als Sänger mit ganzer Seele! — Die Anderen sagen: wir nehmen alle diese Rücksichten auf den Sänger nicht, wir fragen nichts nach der Cantabilität, wir lassen der Fantasie freien Spielraum; das geistreichste Gedicht ist uns das erwünschteste; wir geben jedem Gedichte seine ihm eigenthümliche Musikform, was die Singmelodie nicht ausdrucken kann, das ersetzen wir durch sinnreiche complicirte Pianofortieeffecte und erweitern somit das Kunstgebiet in's Unendliche. Wohl gesprochen, ihr Freunde und Kunstbrüder: — ich ehre euer Streben, weil euere Kunstüberzeugung Achtung verdient — aber ich meine: ihr verkennt das Wesen des Liedes; der ästhetische Effect wird auf solche Weise nicht etwa concentrirt in declamatorisch melodischer Schönheit, nein, er wird zersplittert; denn euere Lieder-Accompagnements sehen oft aus wie Pianofortestudien, und euere Lieder-Melodieen sind nicht durch die menschliche Stimme, nein, sie sind blos durch das Pianoforte bedingt; darum lese ich wohl gern in der Stille euere beziehungsreichen Notenschriften — aber ich fühle keinen inneren Drang, sie als Sänger ins Leben zu rufen. Es ist ja nicht genug, sagte schon *Lessing*, dass ein Kunstwerk Wirkungen auf uns hat, es muss auch die haben, die ihm, vermöge der Gattung, zukommen; ich muss keinen Scheiterhaufen anzünden, um eine Mücke zu verbrennen. Das sollte ihr beherzigen: drum geht uns echte Lieder-Melodieen, mit angemessenem Pianoforte-Accompagnement, d. h. mit so viel Pianoforte-Effect, als nöthig, aber nicht: mit so viel, als nur irgend möglich ist. —

Leopold von Meyer.

Frankfurt a. M. Dieser Pianist, welcher in diesem Momente Aller Blicke auf sich zieht, obgleich *Döhler*, *Moscheles*, *Rosenhain* u. A. in unseren Mauern weilen (zu vergleichen mit No. 43 dieser Blätter), ist eine so neue Erscheinung in Deutschland, dass ich mit Vergnügen die Gelegenheit ergreife, ihn zuerst meinen Landsleuten vorzuführen.

Es macht immer einen eigenen Eindruck, wenn Männer, die uns früher unbekannt waren, mit einem Male unter uns treten und dieselbe Aufmerksamkeit herausfordern, gleich Denen, die wir bis zu ihrem Zenith verfolgt haben. So trat *Meyer* plötzlich unter uns, „man wusste nicht, woher er kam," und musste, was diesmal keine Kleinigkeit war, sich inmitten so vieler gefeierten Illustrationen als ihren Collegen legitimiren, bevor er ein Wort mitsprechen durfte. Ich gestehe, es mag empfindlich sein, seinem alten bewährten Ruhme plötzlich durch einen

„terworfen, dass die geringste Veränderung „derselben als Entweihung des gottesdienstlichen Ritus angesehen ward.“ —

Dazu trug nun auch die, noch fortwährende, scharfe Absonderung der Stände und Volksstämme: — die Kasteneintheilung — nicht wenig bey. — (Alle bisherigen politischen Revolutionen Indiens haben auf den Zustand der Sitten und Künste dieses Volks entweder gar keinen, oder nur einen nachtheiligen Einfluss gehabt. Der Kosmopolit hat vielleicht Ursache zu bedauern, dass die Züge der Griechen nach Indien unter Alexander, Seleucus u.a. nicht ganz glückten. Wenn auch nicht gleich an moralischer, doch an ästhetischer und intellektueller Bildung hätten die Hindoos vermuthlich dadurch gewonnen. (Bonaparte's Invasion in Egypten ist dazu ein auffallendes Seitenstück.) Der Muhamedanismus, welcher sich so vieler unter diesen Völkern bemächtigte, konnte für die Künste nichts gutes würken, denn er ist ihnen von Natur ungünstig; und wie die Engländer die armen Hindoos bearbeiten, wissen wir zu gut, um ihnen, wenigstens vor der Hand noch, keinen reellen Aufschwung zu grösserer Humanität zu prophezeihen.)—

S. 46. sagt Hr. v. D.: „Ein Hauptvorzug „der indischen Musiker war, dass sie sich nicht „zu sehr dem spekulativen Theil der Klang„lehre überliessen, sondern Musik als eine „ästhetische Kunst behandelten u. s. w.“ — Dies stimmt nicht ganz mit den in der Abhandlung angeführten Musikschriften der Indier, die sich mit der möglichst scharfen Bestimmung der einzelnen Töne soviel zu schaffen machten, wie nur immer die spätern Griechen. Der Unterschied besteht blos darin, dass die lextern sie mathematisch berechnen wollten und die erstern sie im orientalischen Geiste (als Nymphen) personifizirten; welches im Grunde eben so gut Spekulation ist, als jenes. — Herr von D. setzt hinzu: „Die Musik der Griechen „hatte mit der Philosophie gleiches Schicksal. „Wie diese durch die Sophisten zur Disputir„kunst herabsank; so suchten die — Tonkünstler „in der Musik nichts als Zahlen; sie überhäuften sie mit unnützen Berechnungen — und — „diese schöne Kunst artete zuletzt völlig aus.“ (Das Auflösen der Töne in Zahlen hätte nun wohl der griechischen Tonkunst an sich nichts geschadet, so wenig als der unsrigen, wenn sie zur für sich bestehenden Kunst hätte gedeihen können. Dann verträgt sie nicht nur, sondern fordert sogar dergleichen Auflösungen, wie jeder nicht blos oberflächliche Theoretiker und Komponist weiss. Aber freylich, so lange sie nur blosse Hülfskunst, wie dort, bleiben muss, sind solche Berechnungen entweder unnütz, oder, wenn man sie gar als oberste Regel für die Komposition (der Melodie) aufstellen will, allerdings von schädlichem Einfluss; denn da würken sie nichts als saft- und kraftlose Produkte. Mit einem Worte, die Griechen gingen mit der Musik den uns entgegengesezten Weg; sie hörten da auf, wo die unsrige anfing, mit Tongrübeleyen. Sie schnitzelten zuletzt an dem bluthevollen, aber nur locker eingewurzelten Baum; wir haben uns erst lange damit aufgehalten, ihn fest einzuwurzeln, und — dürfen nun wenigstens sein Verdorren nicht fürchten. — Was S. 48. fg. No. VII. von der indischen Skale und ihrer Aehnlichkeit mit der unsrigen, auch was ihre festen Töne betrift, mit der chinesischen, altschottischen und der alten Enharmonik der Griechen gesagt wird, ist sehr scharfsinnig. Nur Eins erlaubt sich Rec. noch hinzuzusetzen. Sollte die alte Enharmonik der Griechen, welche beym 3ten Ton einen Tertiensprung u. s. w. macht, sich vielleicht nicht auch aus dem Bau der ersten rohen Blaseinstrumente erklären lassen, wo die Skale nach dem allmähligen Aufheben der Finger bestimmt wurde? Wirklich scheint die Applikatur einiger unsrer alten wenig kultivirten Blaseinstrumente z. B. Flageolet, Schallmey u. dgl. darauf hinzuführen. Vielleicht hält es jemand der Mühe werth, — weil hier jezt der Ort nicht dazu ist — diese Hypothese weiter zu verfolgen, sie zu bestätigen oder zu widerlegen.

Fremdling so nahe treten zu sehen, als wollte er sprechen: „Komm und theile mit mir", und es bedarf gerade keines Prima Donnen-Neides, um hier nicht ein wenig ausser Fassung zu kommen; deshalb auch musste *Meyer* einige Jahre auf seine eigene Kraft fussen, bis er sich die allgemeine Anerkennung gewann. Ich weiss in der That nicht, was ich am Meisten an *Meyers* Spiel hervorheben soll, ob es sein einschmeichelnder, perlenähnlicher, ich möchte sagen sylphenhafter Vortrag ist, oder die imponirende Gewalt seines Anschlags, oder die ganz eigenen Verbindungen fremdartiger Accorde, oder die eminente Correctheit, eine heut zu Tage so oft verletzte Tugend, wenn sich der Geist über den Materialismus erhaben dünkt und diese Correctheit (sehr bequem) gleichsam verachtet, oder die seltene Behandlung seines Trillers, den man nicht unabhängiger und eleganter machen kann, oder seine exemplarische Ruhe bei dem Allen. Vielleicht ist's die Vereinigung von Geschmack und vollendeter Technik, die uns gleich *a priori* in seine Kreise zieht. Was mich aber nicht minder gefreut hat, ist, dass er nicht ängstlich nach dem Taufscheine des Instrumentes fragt, auf dem er spielen will, und dass er es hier mit *Streicher* hält, der mir, was Poesie des Tones betrifft, noch immer am Besten gefällt. *Meyer* probirt sein Clavier nicht mit den Ellenbogen, und dennoch donnert er nicht minder, als *Zeus Liszt*. Ein Beweis von einem kräftigen und dabei humanen Anschlage, bei welchem Virtuos und Werkmeister bestehen können. Habe ich bei dem Allen eine Ausstellung, so ist es die, dass Herr *v. Meyer* bis jetzt nur seine eigenen Sachen spielte und uns nicht auch selbstständige Compositionen grosser Meister vorgeführt hat, indem jede Technik, mag sie auch noch so vollendet sein, doch nur immer das Mittel bleibt, die höheren Zwecke der Kunst zu erfüllen! Wie schon früher angedeutet, spielte er zwischen den Polka's und Tarantellen des Wiener Kinderballets, spielte privatim im Hause Mozart (André's neuem Etablissement), spielte bei der Gräfin Soltikof-Gudewitsch, und gestern am 2. October im Theater 4 Pieçen seiner Composition von verschiedenartiger Färbung: „Fantasieen über Thema's aus Lucrezia und Norma, russische Lieder, und Carneval von Venedig." Er ist meines Wissens der Erste, der Paganini's Erfindung, dieses Thema bald grandios, bald einschmeichelnd und bald koboldartig neckend zu behandeln, auf das Clavier übertrug.

Ich übergehe die Richtersprüche der englischen, türkischen, russischen und der Wiener Blätter, da sie nur auseinandergesetzte Wiederholungen meines eigenen hier zusammengedrängten Urtheils sind. Aber da ich vertrauter Mittheilung sowohl, wie dem Inhalte des englischen Journals „The maestro" vom 27. Juli 1844 die künstlerischen Data und Fata Herrn *von Meyer's* zu verdanken habe, und es immer interessant bleibt, den Lebenslauf berühmter Männer bis an seine Quelle zu erforschen, so ergreife ich gern die Gelegenheit, die kurze, aber durch so plötzlichen und anhaltenden Sonnenschein merkwürdige Biographie des Herrn *von Meyer* der musikalischen Welt mitzutheilen.

Leopold von Meyer, ein geborener Wiener und erst 28 Jahre alt, ist der Sohn eines k. k. Hofraths, und wurde bis zu seinem 17. Jahre zur Cameral-Wissenschaft angehalten. Doch nöthigten ihn der Tod seines Vaters und andere hier nicht in Kürze zu entwickelnde Schicksale, diese Bahn zu verlassen, und sich einer Kunst zu widmen, die bisher sein ernstes Studium versäumt hatte. Da er schon als Academiker durch sein Pianospiel zu einem gewissen Renommee gelangt war, musste das Interesse der Wiener jetzt um so grösser sein, da *Meyer*, nachdem er 2 Jahre unter *Schubert*, *Eisenhof* und *Czerny* studirte, nun plötzlich öffentlich auftrat. Die glänzenden Erfolge eines jungen Künstlers, dessen Vater noch vor Kurzem der Krone attachirt war, mussten bald die Aufmerksamkeit des Kaisers auf sich ziehen, von welcher Zeit an sich auch die Glücksgöttin seinen Bestrebungen hold zeigte. Von allen Seiten aufgemuntert und gedrängt, unternahm er in seinem 19. Jahre seine erste Reise nach Bucharest, woselbst sich sein ältester Bruder als fürstlicher Leibarzt befindet. Der Beifall, den er sich hier in zwei Concerten unter der Aegide des kunstsinnigen Fürsten erwarb, war der Sporn, der ihn in die Welt trieb. Von Jassy, wo er nicht minder glücklich war, flog *Meyer* nach Odessa, wo er noch am Abende seiner Ankunft, dem Wunsche des Fürsten *Nicolaus Galitzin* genügend, in einem Concerte für die Armen spielte, welches die Gräfin *Woronzow* (die Gemahlin des General-Gouverneurs von Kleinrussland) patronisirte. Durch den Ruf seiner Ankunft wurde er ein eigenes Concert zu geben veranlasst, zu welchem nach kaum bekannt gewordener Anzeige sogleich alle Plätze bestellt waren. Die Einnahme betrug 5000 Rubel, und ein weiteres Concert in der Börsenhalle hatte denselben Erfolg. Von Odessa reiste er mit dem Grafen *Witte* (General en Chef der russischen Cavallerie) nach St. Petersburg, wo er noch an demselben Abende vor den Majestäten spielen musste. Bald darauf gab er ein grosses Concert im Theatre imperial, welches nicht weniger als 13.000 Rubel eintrug und von der ganzen kaiserlichen Familie, dem Kronprinzen von Preussen (dem jetzigen Könige) und der Elite des russischen Adels besucht war. Nachdem *Meyer*, so von allen Seiten feurt, bei den ersten Notabilitäten gespielt hatte, wurde er von Seiten des kaiserlichen Hofes in Begleitung eines kostbaren Diamantrings mit der Ernennung eines Pianisten des russischen Hofes und eines Ehrenmitgliedes der philharmonischen Gesellschaft zu St. Petersburg beehrt. Auch erhielt er nebst *Lipinsky* eine Einladung zu dem grossen Militärfest im Lager zu Wosnesensk. Als *Meyer's* rastloses Verlangen, die Welt zu durchfliegen, ihn nach Moskau trieb, wo sein vorangeeilter Ruf ihm die glänzendste Aufnahme vorbereitete, besuchte er noch verschiedene Provinzen Russlands und rastete in der Wallachei, woselbst ihn der regierende Fürst einlud, mit ihm nach Constantinopel zu reisen, um dort vor dem Sultan zu spielen. Unter solchem hohen Schutze angekommen, blieb er drei Monate lang im Hause des englischen Gesandten Sir *Stratford Canning*, durch welchen er auch wirklich Audienz beim Sultan erhielt, und sogar mehrmals im Harem und vor der Mutter des Sultans, der Sultanin Valide, spielte. Der europäischen Civilisation des Orients hat der Künstler die glänzenden Beweise von Freigebigkeit wohl nicht weniger zu verdanken, als sei-

nem eigenen Verdienste. Unter anderen werthvollen Gegenständen erhielt er eine prächtige Tabatière in Brillanten. Seitdem schnupft er auch. Bemerkenswerth ist, dass der grosse Padischah, der gewaltige Beherrscher des Halbmonds, selbst recht artig Clavier spielt, und mehrere Damen des Harems, durch *Meyer's* Spiel animirt, sich Instrumente von Wien kommen liessen. Seinen Weg in die Vaterstadt zurück bezeichnete er durch glänzende Erfolge in seiner vorangeschrittenen Kunst. Er hatte es sich vorgenommen, rastlos zu wirken, und seine gute Constitution erlag diesen Bestrebungen nicht. Es ist begreiflich, dass man nun in Wien sehr begierig war, den Landsmann zu hören, der im Auslande den Credit der Wiener Schule steigerte. Das bewiesen sieben Concerte, die er hinter einander meistens in Gegenwart des ganzen Hofes gab, und in deren Folge er zum Pianisten des Kaisers von Oesterreich und zum Ehrenmitgliede des Wiener Conservatoriums ernannt wurde.

Nun schien es ihm Zeit, das Land zu besuchen, wo die Noten schwerer in's Gewicht fallen, als in Deutschland, und wo schon so manchem Musensohne das wankende Glück wieder lachelte. Er ging nach England. Es wurde zu weit führen, alle Erfolge aufzuzählen, die Herrn *v. Meyer* in der verwöhnten Welt- und Geldstadt zu Theil wurden, oder alles Lob zu citiren, das ihm die Journale: The musical Examiner, die Times, Morning Chronicle, Morning Post und Herald spenden. Es genüge, zu erfahren, dass der Künstler in London selbst 31 Mal und in den Provinzen in einem Monat 42 Male gespielt hat, welches nur dadurch zu erklären ist, dass er nebst der italienischen Gesellschaft, wobei die Namen *Grisi, Favanti, Persiani, Lablache, Fornasari* und *Mario* prangten, von *Beale* für die Provinzen Manchester, Liverpool, Wellington u. s. w. gewonnen wurde, wo natürlich oft zwei Concerte in einem Tage Statt finden mussten. Seine Concerte in London selbst wurden häufig von der Königin und dem Prinzen *Albert*, dem Herzog *von Cambridge* und der Crème des Adels besucht. In einer Soirée des Herzogs von *Devonshire* bezeugte ihm der Kaiser von Russland persönlich die huldvollste Anerkennung. Jetzt wird *Meyer* nach Belgien und Paris wandern, dann aber nach der Union übersegeln.

Ich setze nichts weiter hinzu, als dass, wo so allgemeine Beweise von Bewunderung gezollt werden, wirkliche Verdienste sein müssen, welche Herr *v. Meyer* durch sein Spiel, wie durch die Originalität seiner Schreibart überall bewähren wird.

Schliesslich dürfte ein Citat seiner bei Haslinger, Diabelli und Mechetti erschienenen Compositionen allen Liebhabern des Pianofortespiels willkommen sein. Fantasie über Lucrezia. Fantasie über Puritani. Nocturne. Retour et départ. Nocturne. Hortense. Air russe. Cahier I. Air russe. Cahier II. Air bohémien. Air turque. Bajazeth. Air turque national guerrier. Galop de bravoure. 8 Cahiers Bravour-Valses. Nocturne aus E dur. Nocturne, gewidmet der Gräfin *Woronzow*. Casta diva de l'Opéra Norma (Air varié). Ouverture de Freischütz, arrangée pour le Piano. Fantaisie sur la Norma. Carneval de Venise, arrangé pour le Piano. *C. G.*

Nachrichten.

Berlin. Es ist endlich Zeit, dass ich mein langes Schweigen breche und Ihnen nun wieder regelmässige Mittheilungen über das hiesige Musikwesen mache. Wie Ihnen bekannt ist, verliess ich Berlin vom 19. Juli bis 3. September d. J., indem ich in Dresden, wenn gleich bei meistens sehr ungünstigem Wetter, durch Genuss der schönen Natur und Kunst meine Gesundheit zu befestigen suchte, was mir auch gelungen ist. Neu gestärkt hierher zurückgekehrt, fand ich ein so reges Treiben von Fremden und Einheimischen, durch die Gewerbe-Ausstellung, später auch durch die Blumen- und Kunst-Ausstellung von Gemälden und Bildwerken veranlasst, dass ich mich erst von den täglichen Zerstreuungen und zu ordnenden literarischen Angelegenheiten zurückziehen und mich orientiren musste, ehe ich zur ruhigen Beobachtung gelangen konnte. Vom Juli und August kann ich nur im Allgemeinen anzeigen, dass eine neue Oper „Mara" von *Netzer*, welche Sie nun auch in Leipzig kennen gelernt haben, mit Beifall, unter Leitung des Componisten 2—3 Mal gegeben wurde. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* sind von ihren Urlaubsreisen zurückgekehrt. Dem. *Kunth* hat die Agathe und Norma, Dem. *Basini* Anchen im Freischütz und Adine als Gastrolle gegeben. Dem. *Jazedé* aus Hamburg hat als Adine im Liebestrank, Norma, Donna Anna im Don Juan, Elvira in den Puritanern, ferner als Margarethe in den „Hugenotten" mit Beifall Gastrollen gegeben, ohne indess so tiefen Eindruck zu bewirken, als Mad. *Palm*, geborne *Spoltzer*, welche im August und September *Gluck's* „Iphigenia in Tauris," die Antonina im „Belisar," die Elvira im „Don Juan," Valentine in den „Hugenotten" und Norma vortrefflich ausführte. Die reine Intonation, wohlklingende Stimme und der edle Vortrag dieser Sangerin, welche nur im Spiel etwas zu ruhig ist, gefiel allgemein, und erregte den sehnlichen Wunsch, diese Künstlerin für die k. Oper gewinnen zu können. — Dem. *Marx* trat als Gabriele in *C. Kreutzer's* „Nachtlager von Granada", zugleich mit dem hier engagirten Bassisten *Krause* vom Munchener Hoftheater, wieder auf. Hr. *Krause* ist als geborener Berliner und früheres Mitglied der Sing-Akademie hier sehr befreundet und geachtet. Als Künstler hat sich derselbe, vorzüglich im dramatischen Gesange, sehr ausgebildet; seine eigentliche Bariton-Stimme ist besonders in der Höhe wohlklingend, rein und stark, auch in den Mittelẗonen sonor und ausreichend bis zu mässiger Tiefe in Bass-Partieen. Die Aussprache ist ungemein deutlich und frei von störendem Dialect, auch die Darstellungsweise des tüchtigen Sängers natürlich und routinirt, nur nicht immer leicht genug. Am günstigsten für Hrn. *Krause* war die Rolle des Jägers in dem „Nachtlager von Granada," welche Oper durch ihn neues Interesse und Leben gewann. Die zweite Debutrolle dieses Sängers als Richard Forth in den „Puritanern" sagte ihm weniger zu, als die des Figaro in der *Mozart*'schen Oper, welche im Ganzen höchst gelungen ausgeführt wurde. Die Damen *Marx* und *Tuczeck* genügten ganz den Rollen der Gräfin und Susanne. Nur der Page liess mehr Ausdruck im Gesange und mehr Freiheit in der

Bewegung zu wünschen übrig. Eine Aufängerin von guter Stimme und nicht ohne Talent, Dem. *Burghardt*, gab diese Rolle und (besser) die Adalgisa in der Oper Norma, für die Folge Hoffnungen erweckend.

Zum Besten der durch Ueberschwemmung Nothleidenden in Westpreussen hatte der MD. *Julius Schneider* die Aufführung von *Haydn's* „Schöpfung" in der Garnisonkirche, und die Sing-Akademie eine geistliche Vocal-Musikaufführung mit dem günstigsten Erfolge veranstaltet. — Die Königsstadtische Bühne eröffnete die italienischen Opernvorstellungen mit der Oper: „Il Templario" von *Otto Nicolai*, welche indess nur als eine geschickte Compilation vieler Reminiscenzen von *Rossini*, *Bellini* und *Donizetti* Anerkennung fand, zugleich aber Verwunderung erregte, dass ein deutscher Componist solche Selbstverläugnung ausüben konnte, um zu effectuiren und in Italien Beifall zu erlangen. Die hiesige neue Operngesellschaft zählt nur einige ausgezeichnete Mitglieder, namentlich die Signora *Schieroni Nulli* als Prima Donna, mit reiner, ziemlich starker Sopranstimme von mässigem Umfange in der Höhe, guter Gestalt und mimischem Ausdrucke begabt, ferner den Tenoristen *Borroni* und den Baritonisten *Mitterwach*. Letzterer von vorzüglich starker, jedoch wenig ausgebildeter Stimme. — Die zweite neue Oper war der wenig ansprechende „Nabuccodonosor" (Nebukadnezar) mit Musik von *Giuseppe Verdi*, frei den melodischen Vorzügen dieser, auch theilweise nach Characteristik strebenden Composition, hat solche den Fehler der neuesten italienischen Tonsetzer, durch die Ueberladung der Instrumentation, vorzüglich durch Missbrauch der Blechinstrumente im Orchester und auf der Bühne, effectuiren zu wollen, wobei der Gesang oft völlig verdeckt wird und die Stimmen der Sänger ruinirt werden. Ist dieser Missbrauch schon bei den französischen Componisten zu tadeln (namentlich bei *Berlioz*), so haben diese doch noch mehr dramatische Motive dazu, als der blos frappirende Lärm, den nun sogar die sonst so weichlichen Italiener lieben. Uebrigens ist *Verdi* als ein nicht gewöhnliches Talent anzuerkennen. — Die Ausführung der Oper war theilweise gut, theilweise ungenügend, im Ganzen mittelmässig. Sgr. *Bomanda* war der anstrengenden Titelrolle nicht ganz gewachsen, that indess das Möglichste nach Kräften. Vorzüglich war Sgr. *Mitterwach* als Hebräischer Oberpriester. Die heroische Frauenrolle der Abigail wurde mit Feuer und Ausdruck von der Signora *Schieroni* ausgeführt. Auch die zweiten Sängerinnen, Sgn. *Remorini* und *Ricca*, und der Tenorist *Landi* genügten billigen Ansprüchen. Das Ensemble war indess weniger gut, als man es sonst von italienischen Sängern gewohnt ist. Noch ist Lucia di Lammermoor von dieser Gesellschaft zur Aufführung gekommen, ohne den früheren Enthusiasmus zu erregen. Fast scheint diesem Operapersonal ein eben so wenig günstiges Prognosticon gestellt werden zu können, als voriges Jahr, nach dem Abgange der Sgn. *Assandri* und des Tenoristen *Gardoni*, der Herren *Morioni* und *Bubini* nicht zu gedenken, welche nur als Gaste mitwirkten. —

Meyerbeer und *Spontini* sind wieder hier anwesend. Ersterer soll seine neue Composition der Festoper zur Eröffnung des Opernhauses am 7. December d. J. (die Dichtung ist, der Sage nach, von *L. Tieck* und *Hellstab*) fast beendigt haben. Welche erste Sängerin und welcher Heldentenor uns noch zu Theil werden wird, ist bis jetzt ein Geheimniss. In Dresden hiess es, Fräulein *Lind* aus Stockholm, eine schwedische Sängerin von trefflicher Stimme, erlerne die deutsche Sprache, um hier in der grossen Oper zu debütiren. — Zu wohlthatigem Zwecke wird *Tieck's* „gestiefelter Kater" im Concertsaale des K. Schauspielhauses reproducirt, wo auch nachstens die französischen Theatervorstellungen beginnen werden.

Der geschatzte Violinist *Prume* ist hier angekommen, um sich in Concerten hören zu lassen.

Leipzig, den 31. October 1844. Ein Rückblick auf die im Monat October hier Statt gefundenen musikalischen Aufführungen lässt uns, wenn wir von den Abonnementconcerten absehen (über welche allwöchentlich in diesen Blättern speciell berichtet wird), bei zwei Productionen länger verweilen, die das Interesse des Kunstfreundes vorzugsweise in Anspruch nahmen, weil sie von dem rüstigen Vorwärtsschreiten zweier musikalischer Bildungsanstalten ein erfreuliches Zeugniss gaben.

Wir meinen zunächst die am 18. d. M. im Saale des Gewandhauses vor einem Kreise eingeladener Zuhörer gehaltene Hauptprüfung der Schüler und Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums der Musik. Die Gründung dieser Anstalt verdankt Leipzig besonders der Gnade unseres Königs, der die Zinsen eines beträchtlichen, von einem unserer kunstsinnigsten Mitbürger zu Beförderung der Kunst oder Wissenschaft im sächsischen Vaterlande ausgesetzten und der Verfügung des Königs überlassenen Legates für sie ausschliesslich bestimmte. Zu Ostern 1843 unter Mitwirkung *Mendelssohn's* eröffnet, hat diese Musikschule seitdem ihrem Ziele, der Weckung und Bildung musikalischer Talente, eifrig und würdig entgegengestrebt, und nimmt bereits jetzt, nach so kurzem Bestehen, einen ehrenvollen Platz unter ähnlichen Instituten Deutschlands ein. Der theoretische Unterricht wird in drei Classen ertheilt und in drei Jahren vollendet; er umfasst als Gegenstände: Harmonielehre, Formen- und Compositionslehre, wobei namentlich Analyse classischer Werke, Instrumentenkenntniss und Instrumentirung in's Auge gefasst wird, ferner Partiturenspiel, Directionskenntniss, Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Musik, Akustik u. s. w. und endlich italienische Sprache für angehende Sänger und Sängerinnen. Der practische Unterricht dagegen erstreckt sich auf Chor- und Sologesang, und auf alle Instrumente, vorzugsweise jedoch auf Pianoforte, Geige (beides in drei Classen), Orgel (in zwei Classen). Als ordentliche Lehrer fungiren die Herren Organist *C. F. Becker*, Concertmeister *David*, Musikdirector *Gade*, Musikdirector *M. Hauptmann*, Dr. *Rob. Schumann* (im vergangenen Winter auch Herr Musikdirector *Ferd. Hiller*) und als Gesanglehrerin Frau *Bünau* geb. *Grebau*. Ausser diesen ertheilen noch sieben ausserordentliche Lehrer theoretischen und practischen Unterricht. Bereits im ersten Halbjahre seines Bestehens zählte das Conservatorium 44 Schuler und Schülerinnen, und seitdem ist deren Zahl immer gestiegen, so dass sie gegenwärtig 53 beträgt,

worunter sich auch mehrere Ausländer befinden. Um einerseits das Interesse der Musikfreunde lebhaft zu erhalten, andererseits den Zöglingen selbst Gelegenheit zu geben, die natürliche Scheu vor der Oeffentlichkeit ihrer Leistungen überwinden zu lernen, veranstaltet das Directorium halbjährlich eine Prüfung, zu welcher es durch Karten einladet. Eine solche Prüfung vereinigte nun in den Abendstunden des bezeichneten Tages eine beträchtliche Anzahl von Zuhörern und war in der That geeignet, eine höchst günstige Meinung von dem verdienstlichen Wirken des Instituts und eine aufrichtige Freude über die unverkennbaren Fortschritte der Schüler und Schülerinnen zu erwecken. Eine specielle Besprechung der einzelnen Productionen der Letzteren würde uns zu weit führen; wir bemerken daher blos, dass der erste Satz der D dur-Symphonie von *Beethoven* und die Ouverture „Die Hebriden" von *Mendelssohn* ausschliesslich von Schülern des Conservatoriums (mit alleiniger Unterstützung eines von einem Orchestermitgliede gespielten Contrabasses) ausgeführt wurde, wobei die Blasinstrumente in Ermangelung einer hinreichenden Zahl von Schülern, die dergleichen vorzugsweise cultiviren, durch zwei Pianoforte ersetzt wurden. Auch bei den Solovorträgen war die Orchester- und Quartettbegleitung nur von Zöglingen des Conservatoriums hergestellt. Als Solospieler nennen wir die Herren *Oehmigen*, *Zahn* und *Meyer*, welche auf der Violine Sätze aus dem E moll-Concert von *Spohr*, dem Militärconcert von *Lipinsky* und dem E moll-Concert von *David* vortrugen, so wie die Clavierspieler *Goldschmidt*, *Kuhlau*, *Tausch*, *Gockel* und Fräul. *Hofmann*, die uns den ersten Satz aus *Fields* As dur-Concert, Etuden von *Chopin*, *Moscheles*, *L. Berger* und das H moll-Capriccio von *Mendelssohn* hören liessen, und erwähnen die von den Fräul. *Henrigsen*, *Jacobi*, *Haubold* und *Anton* gesungenen *Mozart*'schen und *Spohr*'schen Arien und ein Duett von *Rossini*. Interessant war demnächst ein von einem Zöglinge, Herrn *Dupont* aus Rotterdam, componirtes und von ihm und den Herren *Horn*, *v. Wasilewsky* und *Marcus* vorgetragenes Streichquartett, und eine von dem ausserordentlichen Lehrer am Conservatorium, Herrn Musikdirector *E. F. Richter*, componirte Hymne für Solo und vierstimmigen Männerchor, welche den Schluss des Ganzen bildete. Sämmtliche Leistungen fanden reichen und aufmunternden Beifall; besonders überraschte der junge *Aug. Gockel* aus Willibadessen durch eine für sein Alter bemerkenswerthe Sicherheit und Selbständigkeit in Auffassung wie Ausführung des sinnigen und schweren *Mendelssohn*'schen Capriccio. Wir hegen die besten und aufrichtigsten Wünsche für das fernere Gedeihen dieser schon jetzt blühenden Kunstanstalt und sind der festen Ueberzeugung, dass sie bei fortgesetztem strengen Verfolgen ihres erhabenen Zieles, und besonders wenn ihr tüchtige Lehrer nie fehlen, bald schöne Früchte für die Tonkunst überhaupt tragen wird.

(Beschluss folgt.)

Leipsig, den 2. November 1844. Viertes Abonnementconcert, Donnerstags, den 31. October. — Cantate für Chor und Orchester: „Ein' feste Burg ist unser Gott," von *J. Sebastian Bach*. — Ouvertüre von *Beethoven* (C dur, No. 124). — Scene und Arie mit obligater Violine von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*, erster Sängerin am hiesigen Stadttheater. — Lobgesang, Symphoniecantate nach Worten der heiligen Schrift, von *F. Mendelssohn Bartholdy* (die Soli gesungen von Fräul. *Mayer*, Fräul. *Henrigsen* und Herrn *Widemann*, erstem Tenoristen am hiesigen Theater). —

Das Zusammentreffen des Reformationsfestes mit dem für das vierte Abonnementconcert bestimmten Tage hatte unser Concertdirectorium veranlasst, an diesem Abende grösstentheils solche Musikstücke zur Aufführung zu bringen, welche theils durch die Geschichte ihrer Entstehung mit dieser Feier zusammenhängen, theils durch den unterliegenden Text in gewisser Beziehung zu deren Bedeutung stehen. Denn wenn es einerseits nach den in No. 28 des diesjährigen Jahrganges dieser Zeitschrift enthaltenen Mittheilungen als bekannt vorausgesetzt werden kann, dass *Bach* die Cantate über den *Luther*'schen Choral: „Ein' feste Burg ist unser Gott" zum Vortrage am alljährlichen Reformationsfeste bestimmt hat, so schildert andererseits der „Lobgesang" *Mendelssohn's*, wenn er auch speciell für die am 24., 25. und 26. Juli 1840 in Leipzig begangene Jubelfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst componirt wurde, doch allgemein in erhabenen Zügen das endliche Anbrechen des Lichts der Glaubensfreiheit nach langen Drangsalen der Nacht und Finsterniss und den begeisterten Dank der gläubigen Gemeinde für die dadurch offenbarte Gnade des Allerhöchsten. Die sinnige Wahl dieser Werke spricht nach dem Gesagten für sich selbst und wir fühlen uns dafür den Leitern der Concertanstalt hoch verpflichtet.

Und in der That wird nicht leicht ein Musikstück einen gleich erhebenden Eindruck machen, wie die erwähnte *Bach*'sche Cantate in ihrer christlichen, ja speciell protestantischen, prunklosen und doch grossartigen Würde und Entschlossenheit hervorzubringen vermag. Nachdem der erste Vers des Liedes in wunderbaren, fast unauflöslich scheinenden Verwickelungen und Verschlingungen der Stimmen die „gross' Macht und viel List des alten bösen Feindes" ergreifend geschildert hat, erschallt im zweiten der die Grundlage des Ganzen bildende rein vierstimmige Choral, der im dritten Verse im starren Unisono, umspielt von verlockenden Klängen der Instrumente, gewissermaassen den muthigen, vertrauensvollen Kampf des Glaubens gegen der Welt Versuchungen versinnlicht, bis er sich endlich im vierten Verse in weiter Harmonie zum Triumphe über den errungenen Sieg aufschwingt. So viel uns bekannt ist, hat *Bach* den zweiten Vers zu einer Sopranarie benutzt und daran ein Bassrecitativ und eine zweite Sopranarie, mit anderem zum *Luther*'schen Liede nicht gehörigen Texte, gefügt, und endlich nach dem dritten Verse ein kurzes Tenorrecitativ und einen zweistimmigen Chor eingeschaltet. Diese bezeichneten Nummern fielen weg und an deren Stelle trat, wie bemerkt, der einfache, von allen Stimmen ohne Begleitung gesungene Choral. Nach unserem Dafürhalten schadete diese Abänderung dem Eindrucke des Ganzen keineswegs; sie erhöhte vielmehr denselben, indem dadurch die ausdrucksvolle Macht des Chorgesan-

ges ohne Unterbrechung das Bild des furchtlosen Streites vollendete.

Die grosse *Beethoven*'sche Ouverture, über deren hohen Werth uns hier weitläufig auszusprechen, wir für überflüssig halten, wurde untadelhaft ausgeführt.

Der Beifall, den sich Fräul. *Mayer* durch ihre vortrefflichen Leistungen auf unserer Bühne mit Recht erworben hat, wurde derselben auch nach der *Mozart*'schen Arie: „Non temer, amato bene" etc. in überaus reichem Maasse zu Theil. Ihre mit einem eigenthümlichen Reize begabte, zum Herzen sprechende Stimme, ihr edler und natürlicher Vortrag, der eben so ein Beherrschen des Stoffes, wie eine ausgezeichnete musikalische Bildung bezeugt, gewährten einen Genuss, wie ihn eben nur eine wahrhaft künstlerische Leistung zu bieten vermag. Referent kann bei dieser Gelegenheit nicht umhin, rühmend der Liberalität der dermaligen Theaterdirection zu gedenken, welche den für die Bühnenvorstellungen engagirten Sängern und Sängerinnen gegenüber von einem Verbote des Auftretens in den regelmässigen Gewandhausconcerten absieht, und er gründet auf diese im gedachten Falle gemachte willkommene Erfahrung die Hoffnung, dass es dem Concertdirectorium gelingen werde, Fräul. *Mayer* noch öfter in diesem Winterhalbjahre für den Sologesang zu gewinnen. — Die obligate Violinbegleitung der Arie hatte Herr Concertmeister *David* übernommen, der durch discretes Spiel wiederholt seine wahre Künstlerschaft bethätigte. —

Mendelssohn's Lobgesang hat sich bereits auch anderwärts die grösste Anerkennung als eines der wenigen Meisterwerke neuerer Zeit erworben, und ist schon in früheren Jahrgängen dieser Blätter so ausführlich besprochen worden, dass wir wohl nicht Gefahr laufen, der Oberflächlichkeit in unseren bescheidenen Berichten und des Mangels an geistiger Erregbarkeit als Zuhörer beschuldigt zu werden, wenn wir uns über diese unvergleichliche Composition hier kurz fassen. Es genüge daher nur die Erwähnung, dass das Werk auch diesmal die schönste und grossartigste Wirkung hervorbrachte und mit stürmischem Applaus aufgenommen wurde. Was die Ausführung anlangt, so war dieselbe, einige Schwankungen und einen hier und da bemerkbaren Mangel an Ruhe und Sicherheit in den Instrumenten, namentlich in den der Cantate vorausgehenden Symphoniesätzen, abgerechnet, eine sehr gelungene. Der Dank dafür gebührt unter Anderem einer Anzahl hiesiger Dilettanten, die in Verbindung mit den Thomanern die Chöre, sowohl in der *Bach*'schen Cantate, als im Lobgesange, übernommen hatten, und zunächst den Damen *Mayer* und *Henningsen*, so wie Herrn *Widemann*, Mitgliede unseres Theaters, welche die Solopartieen vortrugen. Hätten die Letztgenannten den kirchlichen, frommen Geist, der die ganze Composition durchdringt, noch etwas tiefer erfasst und mehr wiedergegeben, so würden sie sicherlich ihren Leistungen einen noch grösseren inneren Werth verliehen haben; denn die ächte religiöse Begeisterung, die ein solches Werk schuf und mit der es dargestellt sein will, lässt sich durch den profanen Ort, an dem es zur Aufführung gelangt, nicht alteriren. Nun war der Solovortrag zwar weder ein kalter, noch ein theatralischer; allein die wahrhafte Empfindung, die in Stellen der Ruhe und des Friedens sich dennoch von innerer Wärme durchdrungen zeigt, bei wachsender Begeisterung und Leidenschaft aber immer in den Grenzen der frommen Ergebung bleibt, glaubten wir doch zuweilen zu vermissen. Das vermochte jedoch nicht den Eindruck der Befriedigung zu schwächen, den uns die Aufführung hinterlassen hat, und gewiss Viele wünschen mit uns die Wiederkehr eines solchen Genusses, wie dieselbe und überhaupt dieser Concertabend bereitet hat. *L. R.*

Am 16. October veranstaltete unser genugsam bekannter Orgelvirtuos und Lehrer am Conservatorium Herr *C. F. Becker*, auf besondere Einladung, im Vereine mit Herrn *A. G. Ritter*, früher Organist in Erfurt, jetzt als solcher am Dom zu Merseburg angestellt, ein Orgelconcert in der St. Moritzkirche unserer Nachbarstadt Halle.

Die zwei Abtheilungen des Programms brachten: 1) Freies Präludium von *C. F. Becker*. 2) Fuge von *Bach*. 3) Variirter Choral von *Becker*. 4) Adagio von *Ritter*. 5) Fuge von *Händel*. 6) Freies Präludium von *Ritter*. 7) Fuge von *Bach*. 8) Variirter Choral von *Ritter*. 9) Adagio von *Becker*. 10) Fuge von *Krebs*. 11) Fantasie zu vier Händen von *Mozart*. No. 1, 3, 5, 7, 9 von Herrn *Becker*, No. 2, 4, 6, 8, 10 von Herrn *Ritter* vorgetragen. Herrn *Becker*'s Leistungen waren, wie bekannt, eben so trefflich, als wie schon oft davon berichtet wurde. Im freien Präludium und Choral des ersten Theiles hatten wir wieder Gelegenheit, uns seiner eigenthümlichen Behandlung des Gegenstandes sowohl, als des Instruments, so wie bei den Fugen seiner grossen Meisterschaft im Vortrage derselben zu erfreuen.

In dem Tempo, wie er die prächtige Doppelfuge in Hmoll von *Händel*, so wie die in Cmoll (aus den Exercitien für Clavier) von *Bach* spielte, machen dieselben einen unbeschreiblichen Eindruck; wenn dieses Tempo, das einzig rechte, nur um ein Weniges gemässigt oder erhöht würde, verloren diese Tonstücke sicher um ein Bedeutendes an ihrer Kraft und Macht. Herr *Ritter*, uns schon von früher bekannt durch eine hier gegebene Orgelunterhaltung, stand unserem *Becker* würdig zur Seite. Im freien Präludium sprach sich sein schönes Talent deutlich aus, Kraft, Feuer, Gedankenfülle wohnten ihm inne; der variirte Choral gab zu interessanten Beobachtungen hinsichtlich der Auffassung und Durchführung Gelegenheit; in der *Bach*'schen Fuge, Cmoll aus den sechs grossen Fugen (die *Krebs*'sche blieb zufällig weg), entfaltete er seine bedeutende Fertigkeit und Sicherheit, indem selbige, bei dem wohl schnellsten noch mit ihr vertragenden Tempo, mit einer Präcision und Energie gespielt wurde, die ihm unsere volle Achtung gewann. *Mozart*'s herrliches Werk, die Fantasie in Fmoll, ganz für die Orgel geschaffen, klar, verständlich für Jedermann, dabei voll der grossartigsten Wirkungen und vom grossten Interesse für den Kenner, von beiden Herren mit derselben Bestimmtheit und Umsicht wie die anderen Tonstücke vorgetragen, bildete den würdigen Schluss des

Concerts. Die Orgel der Moritzkirche, neuerdings aus der Werkstatt des bekannten Orgelbaumeisters *Schulze* in Paulinzella hervorgegangen, hat sowohl beim vollen Werke eine ungeheuere Kraft, als auch im Einzelnen sehr schöne Stimmen, obwohl bei einigen derselben uns die Intonation etwas rauh vorkam. Die Kirche selbst ist aber den Tönen wenig günstig; bei dem vollen Werke entsteht eine so gewaltige Brechung derselben in dem grossen Raume, die fast an Zerflossenheit und Unverständlichkeit grenzt, dass man nur auf manchen Puncten dieses im überaus edlen Style aufgeführten Bauwerkes ein klares Verständniss gewinnen kann. *H. S.*

Feuilleton.

Am 1. November starb zu Weimar der Chor- und Musikdirector Herr *A. F. Häser*, seit vielen Jahren ein getreuer Mitarbeiter dieser Zeitung. Ausführlichere Nachrichten über den als Mensch und Künstler gleich tüchtigen Mann wird sein Necrolog in einer unserer nächsten Nummern bringen.

In Berlin starb jüngst der Sänger *Eunicke*, weiland eine Zierde des dasigen Hoftheaters.

Der Bassist *Dettmer* in Dresden hat von mehreren Polen einen silbernen Pokal erhalten, als Anerkennung für seine treffliche Darstellung des alten Feldherrn.

Ankündigungen.

Unsere auf das Beifälligste aufgenommene kleine Musikzeitung:

Blätter für Musik und Literatur,

deren Auflage sich in dem laufenden fünften Jahrgange auf eine Höhe von nahe an 4300 Exemplare geschwungen hat, behauptet sich als das wohlfeilste und weitverbreitetste musikalische Organ und wird auch für das nächste Jahr in gleicher Tendenz: *belehrende Unterhaltung*, fortgesetzt.

Den Inhalt bilden, wie bisher, musikalische Charactere berühmter Componisten und Virtuosen; musikalische Zustände der vornehmsten Städte; Aufsätze, Kritiken und besonders Notizen über Alles, was sich im In- und Auslande Wichtiges und Interessantes in musikalischer Beziehung zuträgt; dagegen sollen Personlichkeiten, Ironie, Witzeleien auf Unkosten der Ehre und des guten Rufs Anderer unserm Blatte auch ferner fremd sein und ausgeschlossen bleiben. Ferner gehen wir von Zeit zu Zeit Kupfer- und Musikbeilagen als Prämie unentgeldlich, setzen eine Prämie auf Compositionen aus u. s. w. Gewichtiges Interesse erhält unsere Zeitschrift daher noch als Organ des **Norddeutschen Musik-Vereins** und **Preis-Institute**, deren fortlaufende Berichte und Preisanzeichnungen vollständige Aufnahme finden, wodurch unsere kleine Musikzeitung jedem wahren Musikfreunde, namentlich aber Musikern von Fach, welche mit den Fortschritten der Kunst bekannt bleiben müssen, fast unentbehrlich wird.

Der Jahrgang erscheint in 52 wöchentlichen Nummern, gibt von Zeit zu Zeit Bildnisse und Compositionen als Beilage und monatlich den Anzeiger aller neuerscheinenen Musikalien zu nur 1½ Thaler.

Alle Buchhandlungen und Postämter nehmen Bestellungen an und geben Probeblätter gratis, in Itzehoe *Nissen*, in Hamburg die Verlagshandlung *Schuberth & Comp.*

Stuttgart. Wir haben ein ganz vollständiges Exemplar der **Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung** seit ihrem Entstehen (5. October 1798) bis incl. 1844 nebst Register zu Jahrgang 0 — 20 ganz neu, in Halbfranzband mit Titel (Jahrgang 1844 roh).

Cäcilia, Zeitschrift für die musikal. Welt seit ihrem Entstehen 1824 — 1850 inclus. Cartonn. wie neu, zu billigem Preise zu verkaufen und bitten die Liebhaber, sich mit uns in Correspondenz zu setzen.

A. Liesching & Comp., Buch- u. Antiq.-Handlung.

In dem Verlage von **G. A. Reyher** in Mitau erschien so eben und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Rückmann, H. v., *Vier Lieder für eine Singstimme* mit Begleitung des Pianoforte. 8 Ggr.
— — *Tänze für das Pianoforte.* 20 Ggr.

Beispiellos billiges Werk,

allen Seminarien zur Einführung angelegentlichst empfohlen.

Die Kunst des Orgelspiels

auf ihrem heutigen Standpunkte;

theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommende Fälle im Orgelspiele, mit durchgängiger Pedalapplicatur und Bemerkung der Registerzüge.

Ein Lehrbuch

für sich bildende Orgelspieler, insbesondere für den Unterricht in Seminarien und Praparanden-Schulen.

Bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit

W. Körner

von

A. G. Ritter,

Domorganist und Gesanglehrer zu Merseburg.

Das Ganze aus 6 Lieferungen, à ⅔ Thlr., bestehend, wird bis Ostern 1845 vollendet sein. Da die Namen der resp. Subscribenten dem Werke vorzudrucken beabsichtigt wird, so bitte ich um zeitige und genaue Anmeldung.

Interessante Nova für Componisten und Freunde der Dichtkunst.

In acht Tagen erscheinen in unserem Verlage:

Deutsche Gedichte,

Sammlung zur Composition geeigneter Poesieen, eingesendet zur Preisbewerbung an den Norddeutschen Musik-Verein in Hamburg. Herausgegeben mit Bewilligung der respectiven Dichter von *C. Riechs*, Prases des Norddeutschen Musik-Vereins. Ein starker Octavband sauber broschirt. Preis 1½ Thlr.

Alle Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Da ich das Eigenthumsrecht meiner von *Carl Klingemann* für die deutsche Bühne bearbeiteten Oper „**Die Braute von Venedig**" ausserhalb Englands ganzlich an die *Hallberger*'sche *Verlagshandlung* in Stuttgart abgetreten habe, so bitte ich hiermit die verehrlichen Theaterdirectionen, welche darauf reflectiren wollten, sich an die benannte Verlagshandlung unmittelbar zu wenden, von welcher *allein* Textbuch, Partitur und Clavierauszug *rechtmässiger Weise* zu erlangen sind.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane in London.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. № 46. 1844.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten: Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Gesänge für Männerstimmen.

Zeiten des Friedens und der Ruhe, wie die unserigen, begünstigen das Gedeihen der Wissenschaften und Künste, wie befruchtender Sonnenschein und Regen das Gedeihen der Vegetation, die dann freilich neben goldenen Saaten und duftreichen Blüthen auch Gänseblümchen, Pilze und allerlei Aftergewächse in ihrem Gefolge hat. Wer mag ihr's wehren? So ist auch die Vegetation des Männergesanges, die in unserer Zeit so üppig emporschiessende, nicht immer eine gleich erquickliche und gleich erfreuliche — für Jedermann. Und kann sie es auch wohl sein? Stehen nicht die unzähligen Männer-Gesangvereine unserer Zeit auf sehr verschiedenen Stufen der wissenschaftlichen und der Kunstbildung? Man darf nur einigen grösseren Männergesangfesten beigewohnt haben, um zu erkennen, wie weit diese Stufen von einander abstehen und welche weite Kluft folglich auch zwischen den musikalischen Bedürfnissen derjenigen befindlich ist, welche sie gerade einnehmen. Da hat sich in einzelnen Vereinen der Männergesang in bewundernswürdiger Klarheit, Sicherheit und Präcision zu einer Höhe verklärt, von welcher die Stimmen mit wahrem Geisteshauche uns anwehen und den Weg finden zu den innersten Tiefen des Herzens, während in anderen fast nur die physische Macht des Tones sich geltend macht, und wiederum andere auch diese kaum in voller Reinheit repräsentiren. Diesem Vereine gelten keine Schwierigkeiten als unüberwindlich, ja die grössten werden spielend leicht bewältigt, während einen anderen schon ein kleines Hauflein von Been und Kreuzen in Furcht und Schrecken setzt und jede auch nur einigermaassen über das ganz Alltägliche hinausgehende Modulation so zu sagen aus dem Häuschen bringt. Manchen einzelnen genügt nur das Tiefste, Feinste, Zarteste in der Kunst, das sie mit vollendeter Gewandtheit wiederzugeben wissen, während andere sich lieber an derbere Speise halten mögen und einen kräftigen Scherz, aus dem Alltagsleben gegriffen, ein hausbackenes Trink- oder Liebeslied allem Anderen vorziehen und mit ihren abgehärteten, in Frost und Hitze gestählten Stimmen feinere zartere Blumen der Poesie und Musik so hart angreifen, wie mit Fäusten. — Und doch wollen alle — alle singen, viel singen und vielerlei! Und sollen sie es nicht? Soll und darf man dem Kukkuk, weil er nicht singt und singen kann wie Bülbül, den Schnabel verbeten? Alle wollen und verlangen nun aber ihre Kunstspeise, ihr Kunstfutter, und wär' es auch nur Hafer und Hackerling. Es sind nicht alle Zungen gleich wählerisch. Das Alles wissen nun die Herren Componisten recht gut und tragen freundlichst Sorge, den verehrlichen Gesangvereinen fortwährend allerlei niedliche und feine, aber auch mitunter derbe Speise — tüchtige Hausmannskost aufzutischen, damit keiner leer ausgehe. Die Kritik aber kann, solchen Festtischen und Festmahlen der Liedertafeln und Gesangvereine beiwohnend, wenn nun ein Gang der Gerichte — Austern und Rostbeef, Schinken und Crêmes — nach dem anderen aufgetragen wird, am Ende nichts Anderes thun, als sagen: Prosit, meine Herren — und dabei zulangen, was ihr selbst am Besten mundet, ohne hartnäckig die Forderung zu stellen, dass Alle nur an ein und dasselbe Gericht gehen sollen — was am Ende bei allem Nothigen, Schelten und Raisonniren doch nicht geschieht.

So wollen wir denn auch hier an eine reich besetzte Liedertafel gehen und nicht ein gar zu saures Gesicht machen, wenn Manches darauf gerade nicht nach unserem Gusto ist.

1) Sechs Lieder für 4 Männerstimmen, componirt und dem Zollner'schen Gesangvereine in Leipzig gewidmet von *A. E. Marschner*. Op. 15. Hannover bei Bachmann. Preis 1 Thlr.

Ein guter Gang von sechs Schüsseln, die wir sämmtlich schmackhaft gefunden. Sie heissen: „Schlummerlied", „Weinlied", „Abschiedsabend", „Vor der Schlacht", „Jägers Aufenthalt" und „Soldatenlied". Einige dieser Lieder sind recht frisch und freudig aus der Brust herausgesungen und voll warmer innerer Bewegung der Stimmen. Fast alle setzen hohe Tenore voraus, wie man sie leider nicht überall findet.

2) Nachtklänge der Liebe. Fünf Gesänge für 4 Männerstimmen, componirt von *Karl Zollner*. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr.

Ein feines, kostbares Gericht, das wir tüchtig gebildeten, genau zusammen geübten Vereinen, die sich bereits an Höherem, Edlerem mit Glück versucht haben, angelegentlichst empfehlen können. Diese Gesänge: „Marsch in der Nacht" (etwas zu weit ausgesponnen), „Nachtgesang", „Gute Nacht", „Ruhe süss Liebchen!" und „Andenken", eignen sich ganz vorzüglich für schwärme-

risch-gefühlvolle, ritterlich-galante Herren zu Ständchen für seine Damen, deren Herzen sicherlich dem sanften sommernächtlichen Zauber, der auf diesen in ihrer Art trefflich gelungenen Compositionen ruht, nicht widerstehen werden.

3) **Liebe.** Religiöser Chorgesang von *Hoffmann von Fallersleben*. Für Männerchor componirt von *A. Zöllner*. Mit Begleitung von 2 Hörnern und 2 Posaunen ad libitum. Preis der Partitur mit Instrumentalstimmen 7½ Sgr., jeder Singstimme 1¼ Sgr.

Ist auch dieser Gesang nicht kirchlich religiös gehalten im strengeren Sinne des Wortes, weder dem Texte noch der Musik nach, so athmet er doch fromme Empfindung und ist solchen Vereinen, die dann und wann auch das Ernstere und Höhere in den Bereich ihrer Kunstbestrebungen ziehen mögen, bestens zu empfehlen, indem er mit anerkennungswerther Gewandtheit geschrieben und, bei mässiger Schwierigkeit, sehr ansprechend gehalten ist und, zumal bei stärkerer Besetzung, sicherlich einen günstigen Eindruck hervorbringen wird.

4) Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Louis Huth*. Cah. I. 5 Lieder. 1 Thlr. Cah. II. 5 Lieder von *L. Tieck*. ¾ Thlr. Hannover bei Bachmann.

Die Ueberschriften dieser Lieder sind folgende: (Cahier I) Dem frohen Vereine. Noah's Fass. Das Vöglein. Die Rückkehr. Der Doctor Wein. (Cahier II) Andacht. Ferne. Tugend und Teufel. Jagdlied. Schlummerlied. Man sieht, dass hier für Scherz und Ernst gesorgt ist, und wir dürfen wohl sagen: gleich gut, so dass sich die meisten dieser Lieder überall einer günstigen Aufnahme zu erfreuen haben dürften. Nur No. 5 in Cah. I „Der Doctor Wein" erinnert in den Partieen:

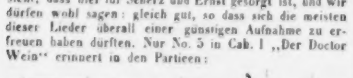

und:

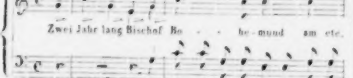

zu sehr an einen gewissen Ton, den wir hier nicht näher bezeichnen wollen. No. 2 in Cah. II „Die Ferne" ist in der Composition doch etwas gar zu kurz weggekommen. Hier wäre wohl eine weitere musikalische Ausmalung des Textes am rechten Orte gewesen. Das „Jagdlied" in demselben Hefte ist sogegen vorzüglich gelungen. Das Voce di bocca in No. 5 „Schlummerlied" ist zu sehr verbraucht, als dass wir ihm noch sonderlichen Effect versprechen dürften, wiewohl es gerade hier zweckmässiger angewendet erscheint, als es von vielen Anderen in anderen Fällen geschehen ist.

5) Gesänge für Männerchor von *W. Speier*. Op. 44. No. 2. Schlachtgesang von *Theod. Creitzenach* für Doppelchor mit Begleitung von zwei Ventiltrompeten. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Auch hier wieder, wie schon oben in No. 1, dem Marschner'schen Hefte, ein Schlachtlied. Wir wollen nicht fürchten, dass sich das als böses Omen geltend machen werde, denn wir haben die Greuel und Schrecknisse des Krieges zu nahe und zu vielfach gesehen, um ihre Erneuerung wünschen zu können, und sind nicht gesonnen, in das „Wie lagen wir in Graus und Nacht so lang, Gottlob! dass wieder Ruf zur Schlacht erklang!" einzustimmen, wiewohl wir gestehen müssen, dass die Composition voll Feuer und Leben und wohl gelungen sei. Bei starker Besetzung zumal wird sie von kräftigem Eindrucke sein, und wir können sie vorzüglich Militärsingchören als eine schätzbare Gabe des Verfassers empfehlen.

6) Die Rheinländer. Heitere Chorgesänge und Quartette für Männerstimmen. Heft VII. Makrobiotik, Scherzgedicht von *Lessing*. Der Schuss, Burleske von *Goethe*, componirt von *A. Methfessel*. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Beide hier gebotene Gesänge sind dankenswerthe Gaben der bekanntlich auf dem Gebiete des Heiteren, Scherzhaften und Humoristischen sich stets mit grossem Glücke bewegenden und daher überall gern gesehenen Muse des gerühmten Verfassers. Beide setzen gewandte, wohl zusammengeübte Chöre voraus. Gut vorgetragen wird besonders Goethe's „Puff! 's ist ein Schuss gefallen, mein, sagt, wer schoss da drauss?" von unvergleichlich komischer, das Zwerchfell durch und durch erschütternder Wirkung sein. Vorzüglich werden dabei die von dem Verfasser ausdrücklich vorgeschriebenen Bockstriller einen ganz absonderlichen Effect hervorbringen.

7) Heitere Lieder für vierstimmigen Männergesang von *Aug. Schaffer*. Op. 8. Cah. IV. Die Sonntagsreiter. Preis ¾ Thlr. Cah. V. Die feinen Gesellen. ½ Thlr. Berlin, bei Schlesinger.

Auch Herr Schäffer hat die vis comica seiner Gesangmuse hier auf's Neue bethätigt und vorzüglich die „Sonntagsreiter" dürften sich Freunde erwerben, während wir nicht anrathen können, „Die feinen Gesellen" etwa vor dergleichen Herren selbst vorzutragen. Sie dürften sich sonst leicht bewogen fühlen, den Gesang mit einer freiwilligen Prügelsuppe zu belohnen — ein Kunstsold, der sicherlich nicht zu den gesuchten gehört.

8) Sechs Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Berthold Gantzert*. Hannover, bei Bachmann. Preis 22 Ggr.

Auch diese Sammlung bietet in Ernst und Scherz manches Gute, wenn auch nicht gerade Ausgezeichnetes, Hervorragendes, das überhaupt sich selten macht. Die dargebotenen, grösstentheils nur kurzen Gesänge tragen folgende Ueberschriften: „Die Ferne" von Eckermann.

„Am Bache" von demselben. „Das deutsche Kleeblatt" von Mithoff. „Die Heimath." „Nachtlied." „Jägerlied."

8) Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. No. 2. Preis 6 Sgr. Jede Stimme kostet 2½ Sgr.

Das vorliegende zweite Heft dieser bereits beifällig in diesem Blättern angezeigten Sammlung enthält 1) „Ein Königswort" von A. Neithardt. 2) „An der Katzbach," von demselben. 3) „Sehnsucht" von Conradin Kreutzer. 4) „Wanderlust" von demselben. 5) „Müller und Schneider" von A. Zollner. 6) „An die Kunstgenossen" von H. Truhn. Die Namen der Componisten leisten für den Werth der Compositionen hinlängliche Bürgschaft. —

— n.

Für Pianoforte solo und zu vier und acht Händen.

Pacher, J. A., Trois Etudes de Salon. Op. 3. Wien, Haslinger. 1 Fl. 15 Kr.

Die erste dieser Etuden „La Sentimentale," nebenbei noch „Das Abendgeläute" überschrieben, soll wohl eigentlich die Empfindungen bei demselben, nicht das Abendgeläute selbst schildern, obwohl diese Figur:

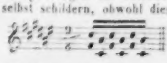

genugsam daran denken lässt. Genannte Figur ist durch das ganze Tonstück beibehalten, und wenn auch nicht neu, verleiht sie doch demselben, zumal da die Melodie zumeist in der linken Hand liegt, einen sehr weichen, zarten Character. Die zweite „La brillante" ist mehr Bravourstück, besonders wenn das Tempo giusto, welches Jedem den Grad der Schnelligkeit überlässt, vivace genommen wird; sie fordert ziemliche Fertigkeit und ist sehr übend. Die dritte „L'heroique" hat uns am Meisten zugesagt; Schade nur, dass eine solche Stelle:

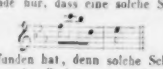

darin Platz gefunden hat, denn solche Schlüsse vernichten die Wirkung der Periode, wenn diese auch noch so hübsch erfunden ist. Alle drei Etuden empfehlen wir geübten Spielern zur Berücksichtigung; obgleich mit einigen Dingen nicht recht einverstanden, welche wir unberührt lassen wollen, da es bei Salonstücken meist auf Effectmachen ankommt, erklären wir sie doch für bessere Erzeugnisse der modernen Richtung, indem sie nicht Flitterwerk sind, sondern Melodie haben.

Wielhorsky, Comte *J.*, Grande Fantaisie sur des motifs du Pirate. Op. 13. Preis 1 Thlr.

— — 3eme Impromptu. Op. 14. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Preis 12½ Ngr.

Die Fantasie ist ein Musikstück, welches bedeutende Schwierigkeiten enthält, die nach dem Ende zu sich immer drohender gestalten; Grund genug für unsere begierigen Clavierspieler, sich damit einzulassen, und damit vielleicht öffentlich zu brilliren. Vieler unserer jetzigen Virtuosen Losung ist: Je toller, je besser! Seele, Geist, Melodie, sind ihnen fremde Erscheinungen, nur ist es daher höchst betrübend für den aufrichtigen Künstler, die Früchte dieses Strebens immer als neue Missgeburten, Ungethüme u. s. w. emporschiessen zu sehen.

Der Verfasser dieser vorliegenden Fantasie hat klangbare Bellini'sche Themata gewählt, und obgleich er dieselben mit allem Prunke der Jetztzeit umgeben hat, so ist doch sein Streben ein edleres, als das so eben berührte, indem Zusammenhang, Gefühl und Geschmack in dem Werke anzutreffen sind, so dass es tüchtigen Spielern sowohl, als auch Anderen von Interesse sein dürfte.

In dem Impromptu begegnen wir dem Verfasser auf eigenen Wegen; wiewohl ein kleines Tonstück, gibt es uns jedoch Uebersicht von dessen Geschmack und musikalischer Befähigung. Diese Eigenschaften sind zwar nicht zu verkennen, aber eben so wenig ein Suchen, modern zu erscheinen, was manchmal, z. B. S. 5:

die Melodie beeinträchtigt und zu vermeiden gewesen wäre.

Meyer, Léopold de, Valses brillantes. Wien, Haslinger. 45 Kr.

Diese Walzer geben uns ein trauriges Bild des jetzigen Virtuosenthums. Wo ist da ein vernünftiger Sinn? Alles geschraubte Schönthuerei, herzlose Harmonie.

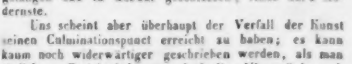

Eine zwei Seiten lange, nichtssagende Introduction eröffnet den Reigen der fünf Walzer; B dur wird angefangen und in Gesdur geschlossen; Alles auf's Modernste.

Uns scheint aber überhaupt der Verfall der Kunst seinen Culminationspunct erreicht zu haben; es kann kaum noch widerwärtiger geschrieben werden, als man täglich zu Gesicht bekommt; doch dies Alles würde nach und nach wieder besser werden, wenn die Herren Claviercomponisten sich mit etwas mehr, als mit ihrem Instrumente, welches ihnen meist die Compositionen liefert, beschäftigten.

Fesca, A., Scene de Bal, morceau de Salon à 4 mains. Op. 14. 1 Thlr. 4 Ggr.

Fesca, A., La Melancolie, pièce caractéristique à 4 mains. Op. 15. 16 Ggr.

— — Fantaisie et Variations sur Le cor des Alpes à 4 mains. Op. 17. 1 Thlr. 8 Ggr. Sämmtlich bei C. M. Meyer jun. in Braunschweig.

Dieser Componist beidet ebenfalls an der Fantasie- und Morceau de Salon-Epidemie, nur noch nicht in dem Grade, als sein Vorgänger. In Op. 17 stellt sich die Richtung desselben am Deutlichsten heraus; es ist unter den drei Stücken das schwächste. Op. 15 klingt recht gut und hat uns am Meisten gefallen, obgleich sich der Verfasser in der Ballscene am Natürlichsten gibt, welche auch recht Hübsches enthält.

Alle drei Stücke dürften gern gespielt werden, da sie mitunter recht schöne Melodie enthalten, dabei den Fingern etwas zu thun geben und aus diesen Gründen dankbar für den Spieler sind. Wir haben aber zu bemerken, dass wir den Verfasser lieber auf anderen Wegen erblicken möchten; denn wir erkennen aus der „Melancholie," dass er bei festem Willen recht Gutes leisten würde; zu dem Ende hat er sich vor den süssen Modulationen und Schlussfallen der Perioden, so wie vor verzwickten Harmonieen zu hüten. Also gebe uns derselbe in späteren Werken: schöne Form und Melodie, klare Harmonie ohne Uebertreibung, Gliederung und Durchführung seiner Sätze, und wir werden ihm dann unsern ganzen Beifall nicht versagen.

Wichmann, H., Sonate. Op. 1. Berlin, Trautwein. 25 Sgr.

Es ist recht erfreulich und wohlthuend zugleich, dann und wann, nach beschwerlichen Märschen durch Fantasie- und anderes Gestrüppe, in fruchtbare, angebaute Gegenden zu kommen, mit einem Worte, einmal wieder auf Musik zu stossen. Vorliegendes Op. 1 heissen wir in letzter Beziehung herzlich willkommen; es zeugt von rechtem Willen, und dieser allein ist uns schon von grossem Werthe. Die vier Sätze desselben (Allegro agitato, $^2_4$, Gmoll. Andante, $^2_4$, Esdur. Scherzo, $^4_4$, Gmoll. Allegro molto, $^2_4$, Gmoll) sind sehr melodisch und schwunghaft, nur hätten wir zu bemerken: dass uns im ersten Satze das Octavenmotiv zu lange anhält und zu viel benutzt wird, im dritten die Grundtonart nicht ganz erwünscht kommt, im Trio desselben und im Hauptmotive des Finale schon gehörtes Mozart-Beethoven'sches angewendet wurde.

Doch übergehen wir das! in ferneren Werken wird der Componist sich schon noch anders finden lassen; wir sind mit diesem Anfange vollkommen zufrieden, und wünschen, dass er die eingeschlagene Bahn nie verlassen möge. Es gehört dazu in heutiger Zeit ein fester Wille, sich durch Nichts täuschen zu lassen, sondern mit Beharrlichkeit nach festendem Studium immer an Tüchtigkeit zunehmend, nur dem Guten nachzustreben, das Wesen der Kunst immer mehr verstehen zu lernen, um dann durch die That beweisen zu können: dass man es, wenn auch nur einigermaassen, begriffen habe, welch' hohe, himmlische Göttin die Kunst ist.

Beethoven. Ouverture zur Oper Fidelio zu 8 Händen eingerichtet von *G. M. Schmidt.* Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1 Thlr.

Es bedarf nur der Anzeige des Erscheinens dieses herrlichen Beethoven'schen Werkes, der Ouverture in Edur, welche in dieser Gestalt Vielen sehr erwünscht kommen wird. Das Arrangement ist eben so gelungen und vollkommen, wie wir es in einer der letzten Nummern dieser Blätter an der Leonoren-Ouverture hörten.

Der verehrlichen Verlagshandlung sagen wir, und gewiss im Namen so manches Kunstfreundes, für diese neue Gabe freundlichen Dank; möge sich dieses Unternehmen allgemeiner Berücksichtigung erfreuen! —

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Die zweite der oben erwähnten musikalischen Productionen war die Aufführung des Oratoriums von *Spohr*: „Der Fall Babylons," welche am 28. d. M. unter Direction des Herrn Cantor und Musikdirector *Hauptmann* in der erleuchteten St. Thomaskirche von Seiten des Thomanerchores vor einem sehr zahlreichen Publicum Statt fand. Seit einigen Jahren veranstaltet der letztere, als Ersatz für das in Wegfall gebrachte, allerdings einträgliche, aber eben so der Gesundheit der Schüler nachtheilige, als der jetzigen Zeit nicht mehr angemessene Currenden- und Strassensingen, zwei Mal im Jahre grössere Musikaufführungen in der genannten Kirche zum Besten der Thomasschulcasse. In der ersten Zeit nach Einführung dieser Neuerung wurden grösstentheils die dazu ausgewählten Werke ausschliesslich, auch in den Solo's, von den Alumnen der Thomasschule vorgetragen; später mag wohl theils der Wunsch, auch solche Kirchenmusiken nicht ausgeschlossen zu sehen, welche namentlich in Bezug auf die Soli's die Kräfte der jugendlichen Sänger übersteigen, theils das freundliche Entgegenkommen geschätzter Künstler und Dilettanten dazu geführt haben, dass der Kreis der aufzuführenden Compositionen erweitert worden ist, und diesen Umständen danken wir es, dass, wie früher der Judas Maccabäus von *Händel*, jetzt *Spohr's* neuestes Oratorium: „Der Fall Babylons" zu Gehör gebracht wurde. Die Solopartieen waren in den Händen der Frau *Bünau* geb. *Grabau*, der Fräul. *Hennigsen* und *Jacobi* (Erstere Lehrerin, die beiden Letzteren Schülerinnen des Conservatoriums der Musik) und der Herren *Kindermann* und *Pögner*, Bassisten am hiesigen Stadttheater, Organist *Langer* und *Meyer*, und wurden sehr lobenswerth executirt; einen vorzüglichen Effect machte die herrliche Stimme des Herren *Kindermann* (Cyrus), deren schöner Klang durch die Wölbungen der Kirche erweitert und durch einen angemessenen, lebendigen, aber nicht theatralischen Vortrag gehoben wurde. Auf das Oratorium selbst in seinen einzelnen Nummern hier ausführlicher einzugehen, tragen wir billig Bedenken, einmal, weil uns die Zeit nicht verstattet hat, den Proben beizuwohnen, und wir es daher nur einmal hören konnten, andererseits

Die S. 32 u. 33 gegebene Vorstellung vom Ursprunge des Gesanges und der Instrumentalmusik ist wohl nicht ganz richtig. Freylich entsteht der Gesang, als unwillkührliche regellose Aeusserung des Gefühls, auch ohne Nachahmung, und da der Mensch eher und lebhafter empfand, als er dachte, so sang er auch eher, als er sprach. Doch dieses sogenannte Singen war als Ausdruck eines vorübergehenden starken Affekts nichts mehr als ein Heulen oder Jauchzen, wie wir es noch jetzt bey den mehrsten Wilden antreffen. Nur der geschäftlose friedliche Hirte, der mehr den Vereinigungs- als den Zerstörungstrieb kultivirt, fühlt das Bedürfniß, seine fein nüansirten, zur Leidenschaft ausgearbeiteten Gefühle andern Wesen mitzutheilen. Bey den Vögeln entdeckt er einen ihm ähnlichen Zustand, und seine Phantasie belebt, mit Hülfe des Echo, auch die übrige tönende Natur. Das Zwitschern der Vögel, das Säuseln des Schilfrohrs wird ihm Ausdruck der Liebe. Gern machte er in seiner Einsamkeit sich diesen ihm verwandten Wesen verständlich; aber die Töne seiner Stimme sind, das fühlt er, jenen (der Vögel und des Schilfrohrs) zu unähnlich. Er — singt also nicht, denn das würde ihm zu nichts helfen, sondern sucht die unsichtbare Nymphe (Pan die Syrinx) zu erhaschen. Es gelingt ihm, sie willkührlich zur Sprache zu bringen (er schnizt sich ein Rohr, worauf er bläst) und nun hat er das Mittel gefunden, seinen innern Zustand der Natur zu schildern, die ihn umgiebt, weil er dieser ähnliche Töne hervorbringen kann. Aber nun hat er auch eine Melodie von bestimmt verschiedenen Tönen, mithin eine Tonleiter, und da er die Töne ohne grosse Anstrengung nach Gefallen verlängern oder verkürzen kann, auch Rhythmus. Zu dem allen würde ihn der blosse Gesang nicht geführt haben. Denn nicht zu gedenken, welche mechanische Kunst es voraussetzt, ein Instrument so einzurichten, dass man eine durch blossen Gesang gegebene Melodie darauf nachbilden kann; so erhellet es schon aus der Natur der menschlichen Stimme, dass diese für sich allein nicht im Stande seyn würde, einen sichern Massstab für eine Melodie oder eine Tonleiter abzugeben. Statt aller Beweise nur Einen. Wie geübt, wie gehörfest muss nicht noch heut zu Tage unter uns, wo die Musik doch zu grosser Bestimmtheit gediehen ist, der Sänger seyn, welcher aus dem Stegreif und ohne Hülfe eines Instruments mehrere Intervalle hintereinander ganz genau angeben soll! — Und das sollte bey Erfindung der Musik möglich gewesen seyn? — Nein, Instrumentalmusik war unstreitig eher da, als regelmässiger Gesang, der diesen Namen verdient, und Lukrez möchte in der angeführten Stelle, richtig gedeutet, (das „imitarier ore" nicht durch „singen" sondern durch „blasen" übersezt, wie auch der Nachsatz zeigt) wohl so unrecht nicht haben, wie der Herausg. meynt. — So hätte also nicht blos die Vervollkommnung der Instrumente zur Ausbildung der Tonleitern und bestimmten Melodieen vieles beygetragen, sondern diese waren ohne jene nicht einmal möglich.

Von S. 54 an wird sehr treffend gezeigt, dass Blaseinstrumente eher existirten, als Saiteninstrumente, die Flöte eher, als die Lyra oder Vina. — Warum die Saiteninstrumente beym Fortgange der Kultur beliebter wurden, als jene, ist S. 57 und 58 dargethan. In der That kann man Blaseinstrumente, um ihrer materiellen Aehnlichkeit willen mit der menschlichen Stimme, mehr als Surrogat des Gesanges betrachten, dagegen Saiteninstrumente zum Akkompagnement,' d. h. entweder zum Einhelfen der Singestimme oder zu melismatischen Verzierungen der Melodie, geschickter waren. So dienen auch jene zwar zur Gründung einer festen Skale, (S. 54.) dafür aber diese zur Mannigfaltigkeit und feineren Nüanzirung der Tonleitern.

Die auf diesen Kommentar folgenden Beylagen enthalten theils Nachträge über die indische Musik aus W. Ouseleys Sammlungen, theils eine Beschreibung der Vina; ferner, eine

aber, weil die Leser in diesen Blättern durch eine genaue Kritik von kunstverständiger Hand bereits mit dem Werke bekannt geworden sind. Nur so viel sei uns erlaubt hier zu bemerken, dass im ersten Theile besonders die Chöre der Juden: „Gott unser Väter" u. s. w. und „Der Löwe ist vom Lager gesprungen" u. s. w., Recitativ und Arie des Cyrus: „Juda's Gott hat geredet" u. s. w., das Wiegenlied, der Soldatenchor, und das Gebet der Juden mit vierstimmigen Soli's, im zweiten Theile aber der Chor der Hofleute: „Die festliche Tafel ist freudegekrönt" u. s. w., das Recitativ des Belszazar, in welchem die Catastrophe der geheimnissvollen Flammenschrift eintritt, die Arie des Cyrus: „Was ist der Mensch in seinem stolzen Wahne," und der Schlusschor uns am Meisten angesprochen haben. Das ganze Werk enthält, wie es von einem Meister, wie *Spohr*, nicht anders zu erwarten ist, ungemein viel Schönes, und namentlich ist die Jugendfrische, welche dasselbe vom Anfang bis zum Ende durchweht, überraschend, so dass man an das vorgerückte Alter des Componisten sich nirgends erinnert fühlt. Dass das eigenthümliche Gepräge aller *Spohr*'schen Musik, in Harmonisirung und Instrumentation, in einzelnen Nummern mehr oder minder hervortritt, dass hier und da einige Längen bemerkbar sind, und dass zuweilen der Meister, freilich veranlasst durch das oft weltliche, grösstentheils kriegerische Element des Textes, über den eigentlichen Kreis der Kirchenmusik hinausgegangen ist, — dies Alles soll und kann kein Tadel sein; wer *Spohr*'s Musik kennt, weiss seine kunstreiche und sinnige Verschmelzung des Epischen und Lyrischen mit hoher Würde zu schätzen, und findet mit uns gewiss auch eine grössere Ausdehnung der Darstellung dadurch gerechtfertigt. — Die Thomaner trugen die Chöre mit klangreichen Stimmen und ausserordentlicher Sicherheit vor, und bewährten dadurch die umsichtige und gediegene Leitung ihrer Uebungen durch ihren Dirigenten Herrn Musikdirector ***Hauptmann*** auf das Erfreulichste.

**

Leipzig, den 9. November 1844. Fünftes Abonnementconcert, Donnerstags, den 7. November. — Ouverture zu der Oper: „Der Wasserträger" von *Cherubini*. — Scene und Arie aus Don Juan von *Mozart* („Crudele" etc.), gesungen von Frau *Fischer-Achten*, herzogl. braunschweig. Hofsängerin. — Concert für Pianoforte von *G. F. Händel* (F dur), vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine* aus Paris. — Recitativ und Arie von *Pacini*, gesungen von Frau *Fischer-Achten*. — Pianofortecoucert von *F. Mendelssohn Bartholdy* (G moll), vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine*. — Symphonie von *Rob. Schumann* (B dur, No. 1). —

Cherubini's Opern haben bekanntlich, nächst dem entschiedenen Gepräge des Genius und des selbstschöpferischen Talents, das Eigenthümliche, dass sie, wenn gleich grösstentheils schon vor einem halben Jahrhunderte componirt, doch nirgends eine Spur ihres Alters zeigen, d. h. in keiner Beziehung veraltet sind. Es weht in ihnen eine Frische der Jugend, ein Leben, das, eben weil es nicht von aussen angeflogen, nicht durch äusserliche von wandelbarer Zeitrichtung gegebene Verhältnisse erzeugt, sondern aus den innersten Tiefen des Geistes entsprossen ist, auch für alle Zeiten zum Geist und Herzen spricht. Besonders die Ouverturen geben uns, nachdem die Oper selbst jetzt seltener auf der Bühne erscheinen, zu solchen wiederholten Wahrnehmungen Veranlassung, und unter diesen vorzugsweise die zum „Wasserträger." So oft man sie auch schon gehört hat, immer entdeckt man in ihr neue Schönheiten, immer erlabt man sich von Neuem an dem Reichthume der Gedanken, an der Fülle der Harmonieen und an dem Zauber, der über das Ganze verbreitet ist. Und was uns als das Merkwürdigste erscheint: das Melodische ist durchaus nicht vorherrschend; man kann kaum sagen, dass wirkliche entschiedene Melodieen darin sind; an ihrer Statt bietet uns der Meister eigentlich nur musikalische Figuren, aber diese eben sind so characteristisch, sie werden von so reizenden Harmonieen umgeben und gehoben, und dabei sind sie mit diesen ihren Begleitern so meisterhaft zu einem Ganzen, zu einem dramatischen und mit Beachtung der strengen Regeln doch wie spielend hingeworfenen Ganzen verbunden, dass man fürwahr nicht weiss, soll man mehr das Material oder die Verarbeitung desselben anstaunen. Das Orchester trug dieses herrliche Musikstück ausgezeichnet vor, und wir wünschen Jedem Glück, der es in solcher Vollendung gehört hat.

In den letzten Jahren sind uns durch die ausschliesslich für unsere Abonnementconcerte engagirten Sängerinnen, wie die Damen *Novello*, *Shaw*, *Meerti*, *Schloss* und *Birch* so schöne musikalische Genusse verschafft worden, dass man es wohl als eine Einbusse für das Publicum betrachten möchte, wenn es dem Directorium nicht gelungen ist, auch für die diesjährige Concertsaison eine Sängerin zu gewinnen. Bis jetzt aber dürfte wenig Grund zu einer Klage hierüber vorhanden sein; denn ohne diesen anscheinenden Mangel würden wir nicht die jedenfalls interessante Bekanntschaft einiger fremden Gastsängerinnen gemacht oder erneuert haben. Obgleich nur ein wiederholtes Hören gestattet, sich der Vorzüge der auftretenden Künstlerinnen klar bewusst zu werden und ein unbestochenes Urtheil über deren Leistungen zu begründen, so ist und bleibt es doch auf der anderen Seite gewiss nicht minder anziehend, in gedrängter Reihenfolge mehrere und verschiedene Kräfte sich vorgeführt zu sehen, die in einer oder der anderen Beziehung, in grösserem oder geringerem Grade unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen und sie fesseln. Eben wegen der angedeuteten, aus dem doch immer nur vorübergehenden Eindrucke erklärlichen Unzulänglichkeit eines Urtheils ist Referent weit entfernt, hier eine Vergleichung der Sängerinnen zu versuchen, welche bisher uns mit Vorträgen erfreuten. Aber er bezeichnet das Auftreten der Frau *Fischer-Achten* getrost und ohne Befürchtung eines erheblichen Widerspruchs als ein höchst willkommenes und interessantes. Zu leugnen ist zwar nicht, dass die Stimme dieser Künstlerin in den mittleren Chorden etwas Gedrücktes hat, wodurch sie an Reiz verliert; dass ferner der Vortrag der zweiten Arie (von *Pacini*, eines jämmerlichen Modelappens) mit Trillern, Cadenzen, Anschwellungen u. s. w. etwas überladen wurde; aber — welche

schöne, leicht ansprechende und glockenhelle Höhe liess uns die Sängerin hören! mit welcher Würde und musikalischen Wahrheit sang sie die Arie der Donna Anna! Tonbildung, Auffassung, Portament und Coloratur, Alles lässt in ihr die durchgebildete Sängerin erkennen, der es Ernst mit der Kunst ist. Wir erinnern nur an die Sicherheit und Reinheit, mit der sie das dreigestrichene *c* anschlug und aushielt, an den gediegenen Vortrag des Recitativs, an die Leichtigkeit und Bravour der Verzierungen u. s. w. Wer will es einer Sängerin verargen, wenn sie neben einer classischen Arie auch ein saft- und kraftloses Solo aus der modernen italienischen Opernbäckerei wählt, um in letzterem, nicht dem Geschmacke der Zeit zu huldigen, sondern ihre Fertigkeit auch in diesem allerdings in mancher Beziehung sehr schwierigen Genre zu zeigen, und wenn sie dann solch seichtes Machwerk mit allerlei Tand und Flitterstaat behängt, um wenigstens für den Augenblick dessen Jammergestalt zu verdecken und von dieser die Aufmerksamkeit der Hörer auf ihre Leistung, auf die Hauptsache, zu lenken? Wir wenigstens mögen mit Frau *Fischer-Achten* darüber, dass sie dies that, nicht rechten, und gewiss der grösste Theil des Publicums eben so wenig; denn der laute und anhaltende Beifall, den ihre Productionen fanden, wird ihr am Besten bewiesen haben, dass die ächte Künstlerschaft bei uns der Anerkennung nicht entbehrt. Wir freuen uns, die geschätzte Sängerin bald wieder im Concert zu hören, wozu uns, wie wir vernehmen, ihre Bereitwilligkeit nicht minder, als der Wunsch des Directoriums, Hoffnung machen. —

In Herrn *Martier de Fontaine*, dessen Gattin in einem der letzten Concerte als Sängerin aufgetreten war, hatten wir einen Salonspieler der modernsten Art aus der Pariser Schule zu finden erwartet; und sind wir gleich der Ansicht, dass es auch solche Kauze geben müsse, so gestehen wir doch, dass wir uns sehr getäuscht haben, uns vom Gegentheile zu überzeugen. Herr *Martier de Fontaine* ist ein trefflicher gewandter Spieler, der offenbar tüchtige Studien gemacht hat und einen regen empfänglichen Sinn für gute Musik besitzt; sein Anschlag ist weich und voll, die Technik ausgezeichnet, der Vortrag edel und brillant, und, was uns die Hauptsache ist: er weiss den Sinn und Geist der Composition zu erfassen und durch sein Spiel wiederzugeben. Das *Händel*'sche Concert macht sich nicht blos als Curiosität aus einer Zeit geltend, aus der wir nur wenige Claviersachen noch besitzen; es enthält an sich viel Schönes und verbirgt hinter einer unserem Geschmacke freilich steif und monoton erscheinenden Form herrliche meisterhafte Züge. Der Spieler überschritt in dem Vortrage dieses Stückes nirgends den allerdings engen Kreis des Angemessenen und bewährte dadurch eine Mässigung, deren nicht jeder Musiker fähig sein dürfte. Mit glänzender Bravour und rapider Fertigkeit, dabei auch mit vielem Geiste, trug er sodann das *Mendelssohn*'sche G moll-Concert, eines der vollendetsten und reizendsten Clavierwerke, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind, vor, und erwarb sich lebhaften Beifall der zahlreichen Versammlung.

R. Schumann's erste Symphonie aus B dur hat, nachdem seit ihrer letzten Aufführung in Leipzig einige Jahre verflossen sind, uns durch schöne Erfindung und geistreiche Behandlung wieder sehr angesprochen. Ist auch noch nicht Alles darin reif und spürt man auch zuweilen noch die Fesseln, die dem Componisten die freie Entwickelung seines Talents erschwerten und von denen er sich oft nur dadurch losmachen zu können scheint, dass er sie mit kecker Hand zerreisst, lässt sich gleich hier und da, vorzugsweise im Mittelsatze, ein Anschmiegen an den *Beethoven*'schen Styl nicht verkennen, — so spricht doch der geistreiche Schwung der Phantasie, die von einer sclavischen Nachahmung, selbst der grössten Muster, nichts weiss, die sorgfältige Verarbeitung der schön erfundenen Themen und eine effectvolle Instrumentation dafür, dass eine so gelungene erste Symphonie eines Künstlers zu grossen Erwartungen berechtigen musste, die übrigens bereits durch *Schumann*'s herrliche Streichquartette, sein schönes Quintett und besonders durch sein grosses und umfassendstes Werk: „Das Paradies und die Peri" glänzend erfüllt worden sind. Die Ausführung der zum Theil sehr schwierigen Composition war lobenswerth und das Publicum in den Aeusserungen seines Dankes keineswegs zurückhaltend. *L. B.*

Feuilleton.

Der als Claviervirtuos und Componist rühmlichst bekannte *Charles Voss*, bisher in Neustrelitz lebend, gab vor Kurzem im dortigen Hoftheater ein glänzendes Abschiedsconcert vor einem zahlreichen Auditorium, unter dem sich auch der Hof befand. Rauschender Empfang und Applaus bewies dem Künstler, der nach Berlin übersiedelt, wie ungern ihn Neustrelitz verliert. Der Grossherzog liess ihm durch den Intendanten des Hoftheaters ein werthvolles Geschenk zustellen.

Der Oberorganist *Adolph Hesse* zu Breslau ist zum königl. preuss. Musikdirector ernannt worden.

Bei Aufagnier in Paris erscheint Orchesterpartitur und Clavierauszug von *Marschner*'s Templer und Jüdin, so wie von dessen Vampyr. Da aber eine grosse Oper in Paris keinen zwischen die Gesangstücke eingezwängten Dialog duldet, so hat man den letzteren in jenen beiden Opern in's Französische übersetzt und so wird er als Recitativ neu componirt — wie weiland *Berlioz* an *Weber*'s Freischütz gethan.

Joseph Pentenrieder, der Componist der Oper „Die Schreckensnacht auf Palazzi," ist Chorregent und Organist der neuen Ludwigskirche in München geworden.

Hofopernmeister *Thomas* in Darmstadt ist zum Generalmusikdirector der grossherzoglich hessischen Militärmusik ernannt worden.

„Ste Cécile," neue komische Oper von *Montfort* (vocher betitelt: Vaudeville), ist in Paris beifällig aufgenommen worden, ohne Sensation zu machen.

Berlioz hat ein Werk von zwei Bänden unter dem Titel: Voyage musical en Allemagne et en Italie herausgegeben, welches eine weitere Ausführung seiner vorjährigen Berichte im Journal des Debats ist. Der erste Band enthält briefliche Nachrichten über musikalische Aufführungen in Deutschland u. dergl.; Etuden zur Beethoven, über die erste Aufführung von *Weber*'s Freischütz in Paris u. s. w. Der zweite Band bringt Erinnerungen aus einer musikalischen Reise in Italien; über *Gluck*; mehrere humoristische Aufsätze unter dem Titel: Astronomie musicale.

Ankündigungen.

Im Verlage der **Chr. Fr. Müller**'schen Hofbuchhandlung in Carlsruhe ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu erhalten:

Zeitschrift
für
Deutschlands Musik-Vereine
und
Dilettanten.
Herausgegeben
von
Dr. F. S. Gassner,
grossh. bad. Hofmusikdirector.
Neue Folge. No. 1 bis 6.
Jährlich 26 Nummern
mit artistischen und musikalischen Beilagen.
Preis 4 Fl. 12 Kr. = 2 Thlr. 12 Ggr.

Mit dem Schlusse des dritten Bandes hört die Ausgabe in zwanglosen Heften auf, an deren Stelle von der neuen Folge regelmässig alle 14 Tage eine Nummer, 1 Bogen stark, erscheint.

Der anerkannte Ruf, welchen diese Zeitschrift seit ihrem dreijährigen Bestehen sich erworben hat, lässt mit Gewissheit voraussehen, dass dieselbe in ihrer neuen Gestalt als *regelmässige* Zeitschrift einen noch viel grösseren Aufschwung gewinnen wird, indem solche dem ursprünglichen Zweck als *öffentliches Organ aller deutschen Musikvereine* nunmehr vollkommen entspricht.

Die drei ersten Bände, von welchen No. 1 der neuen Folge ein ausführliches Inhaltsverzeichniss enthält, sind, soweit der Vorrath reicht, zum Preise von 2 Fl. 24 Kr. = 1 Thlr. 12 Ggr. per Band zu haben.

Neue Musikalien,
in allen Musikalienhandlungen zu bekommen.

Burgmüller, Opernfreund. Potpourri's f. Pianoforte. No. 14. *Bonnetrill,* die Favoritin. 8 Ggr.
Canthal, Aug. M., Hamburg-Bergedorfer Dampf-Walzer für Pianoforte. Op. 67. 12 Ggr.
— — Hamburg-Bergedorfer Dampf-Galopp für Pfte. Op. 68. 6 Ggr.
— — Carneval-Polka für Pianoforte. Op. 54. 6 Ggr.
Chwatal, F. X., Variations amusantes et non difficiles pour Pianoforte. Op. 36. No. 1. 2. à 10 Ggr. No. 3. 8 Ggr.
Franck, C. A., Dritter Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 1. No. 3. 3 Thlr.
Hartmann, J. B. E., Preissonate für Pianoforte. Op. 34. Neue Auflage. 1 Thlr. 8 Ggr.
Hauser, M., 6 Etudes de Concert pour Violon. Op. 8. 16 Ggr.
Hetsch. L., (Preiscomponist), Lebeaulieder und Bilder von *A. v. Chamisso* für eine Sopran- und Baritonstimme mit Pianoforte. 1 Thlr 16 Ggr.
Krebs, C., 6 stimmige Lieder für Männerstimmen, heitern u. ernsten Inhalts. Op. 100. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 8 Ggr.
— — „Mein Herz ich will dich fragen," Lied aus dem Salz der Wildniss, Op. 125, für Sopran oder Tenor mit Pfte. N. 4. 6 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Auflage. 6 Ggr.
— — Die Wolke. Lied für Sopran oder Tenor. Op. 86. 8 Ggr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 8 Ggr.
— — „An Adelheid," Lied für Piano-Solo übertragen. 10 Ggr.
— — „An Mary im Himmel," für Piano-Solo übertragen. 20 Ggr.
Krug, D., Caprice en forme d'une Tarantelle pour Piano. Op. 2. 12 Ggr.
Lankovsky (rom. General), Nocturne, für Pfte. Op. 9. 8 Ggr.
Leonhard, J. F., Preis-Sonate für Pianoforte. Op. 5. Neue Auflage. 1 Thlr. 12 Ggr.
Liedertafel, Norddeutsche *). Bibliothek mehrstimmiger Gesänge, in Partitur und Stimmen. Band 1, von Capellmeister *L. Schuberth.* 18 Ggr. Bd. 2. Opernchöre, arr. von *O. Kretschmer.* 18 Ggr. Bd. 3. vom Musikdirector *Grund.* 18 Ggr. Bd. 4. vom Organisten *Bieffel.* 10 Ggr.
Lipinsky, C., 3 Caprices pour Violon seul. Op. 29. 12 Ggr.
Liszt, Fr., Grande Valse di bravoure à 4 mains. 1 Thlr.
Lublo, L. de St., Morceau de Salon. Nocturne en forme d'Andante. No. 2. suivi d'une Polonaise pour Violon accompagné de Piano. Op. 47. No. 2. 20 Ggr.
Schuberth, C., „A l'espoir de se revoir." Romance pour Violon avec Piano. Op. 9. 8 Ggr.
(Die Ausgabe für Violoncell wurde im vorigen Jahre verschickt.)
Schumann, R., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 55. Neue Auflage. 1 Thlr. 18 Ggr.
— — Scherzo, Gigue, Romanze und Fughette für Pianoforte. Op. 32. Neue Auflage. 16 Ggr.
Sousmann, H., Flöten-Tabelle für die einfache und chromatische Tonleiter. 4 Ggr.
— — Triller-Tabelle für die Flöte. 8 Ggr.
Spohr, L., Duo concertant pour Pianoforte et Violoncelle. Op. 113. 114. à 1 Thlr. 16 Ggr.
— — Dieselben für Piano und Flöte. à 1 Thlr. 16 Ggr.
— — Duo concertant pour Pianoforte et Vcelle. Op. 113. 2 Thlr.
— — Dasselbe für Pianoforte und Flöte. 2 Thlr.
NB. Die Ausgabe mit Violine wurde im vorigen Jahre versandt, wir liefern indess die Violinstimmen auf Verlangen separat.
— — „Klingisch und humoristisch." 6 Duettinen Lieder ohne Worte) für Pianoforte und Violine. Op. 127. 5 Thlr. 8 Ggr.
Thalberg, S., „Tremolo." Nocturne pour Piano. Op. 35. Nouv. Edit. originale. 16 Ggr.
— — de la Nouv. Edit. facilitée. 16 Ggr.
Vieuxtemps, H., Souv. d'Amérique. „Yankee doodle." Varié. Dedié à Mr. Ernst. Op. 17. Avec Quatuor. 1 Thlr.
— — de la Avec Piano. 20 Ggr.
Vollweiler, C., Preissonate für Pfte. Op. 3. Neue Auflage. 1 Thlr. 12 Ggr.

Compositionen wie die obengenannten von *Spohr, Vieuxtemps, Thalberg, Vollweiler, Krebs* u. s. w. bedürfen keiner weitläufigen Anpreisungen.

Verlag von **Schuberth & C.** in Hamburg, Leipzig und New-York.

---

10 Bände gratis!
Werthvolles musikalisches Weihnachtsgeschenk!

Um für das nächste Festzeit Gelegenheit zu bieten, einen der werthvollsten musikalischen Bücher, welches die mannichfaltigste Unterhaltung mit Belehrung verbindet, auf erleichterte Art anzuschaffen, so soll die bekannte **„Musikalische Anthologie"** von *E. Ortlepp,* welche jetzt unter dem Titel:

Grosses
Vocal- und Instrumental-Concert,
16 Theile, broschirt,

vollständig erschienen ist, zu folgenden billigen Bedingungen abgegeben werden.

Der Preis derselben bleibt nach wie vor derselbe für jeden Theil 7½ Ngr., bei Abnahme des Ganzen *auf einmal* hat man jedoch nur den Betrag für 10 Theile mit 2½ Thlr. zu entrichten, wofür 16 Theile geliefert, und diesen noch als *Prämie* beigefügt werden: „Sammlung der schönsten Volkslieder." 6 Theile.

☞ Obiges Werk enthält bekanntlich die besten Aufsätze, Biographieen, Briefe, Kritiken, Humoresken, Sentenzen u. dergl., welche über Musik und Musiker verbreitet sind.

Es können zu diesen Bedingungen nur *feste* Bestellungen berücksichtigt werden.

Ausserdem erlauben wir noch auf kurze Zeit *vollständige* Exemplare vom **Universal-Lexikon der Tonkunst** in 7 Bänden zu 5⅓ Thlr., jedoch nur bei *baarer* Zahlung. Es wird ebenfalls die obige *Prämie* beigefügt, oder im Falle der Besitzes derselben ein ähnliches Werk geliefert.

Buchhandlung von **F. B. Köhler** in Stuttgart.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Ouverture zur Oper: Die Stumme. Für Orchester	2	15
— — Diesselbe für Harmonie-Musik	3	—
— — Diesselbe arrangirt für 2 Flöten	—	17½
— — Potpourri aus derselben Oper zu 4 Händen arr.	—	25
Beyer, F., Fantaisie de Salon pour le Piano, sur des motifs de l'Opera: La Part du Diable. Op. 75	—	25
— — Morceau de Salon pour le Piano, sur le Quatuor final de l'Opera: I Puritani. Op. 76	—	20
Busschop, J., 5 Chöre für 3 Tenore oder Soprane und Bass, mit oder ohne Begleitung der Orgel. Partitur und Stimmen	—	20
Chopin, F., Polonaise, Op. 35, arr. à 4 mains	—	20
— — Scherzo, Op. 54, arr. à 4 mains	1	5
Döhler, Th., 2me grande Valse brillante, Op. 47, arrangée à 4 mains	1	—
Hiller, F., 1re Ouverture de Concert (D moll) à grande Orchestre. Op. 52	2	15
— — Reverie en Piano. Op. 55	—	20
Hünten, F., 5 Morceaux favoris sur l'Opera: La Sirene d'Auber pour le Piano. Op. 154. No. 1, 2, 3. à	—	20
Mendelssohn Bartholdy, F., Scherzo für das Pianoforte eingerichtet	—	15
— — Nocturno für das Pianoforte eingerichtet	—	10
— — Hochzeitmarsch für das Pianoforte eingerichtet	—	10
Alle 3 Werkchen aus dem Sommernachtstraum.)		
Scheller, G., 12 Lieder für eine Sopranstimme mit Pianoforte. Op. 6. Heft I, II	—	15
Siegel, B., Leichte Variationen über Themen aus der Oper: Die Tochter des Regiments für Pianof. Op. 75.	—	10
Thalberg, S., et **C. de Beriot,** Duo sur des motifs de Semiramide pour Piano et Violon. Op. 54	1	5
Wolff, F., Galop brillant pour le Piano sur la Sirene. Op. 105. Liv. 1	—	10
— — Fantaisie facile pour le Piano sur la Sirene. Op. 105. Liv. 2	—	10
— — Reminiscences de la Sirene. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 104	2	5

Im Verlage der Unterzeichneten wird nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Grande Sonate

pour le Piano

par

S. Thalberg.

Op. 56.

Leipzig, den 10. November 1844.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Richard en Palestine, Opera en 3 Actes.
Alard, D., Souvenir des Pyrenées, Nocturne pour Violon avec Piano. Op. 45.
Alkan, C., Le désir, Etude.
Artot, J., Sérénade pour Violon avec Piano. Op. 44.
Bellini, V., Les joyeux matelots, Ballade.
Bordogni, M., 15 nouvelles vocalises à 2 voix avec accompagnement de Piano.
Dreyschock, A., Notturno. Op. 28.
Herz, H., Fantaisie et Variations sur des motifs de l'Opéra: La Sirene. Op. 144.

Kalkbrenner, F., La Solitude, Caprice
Musard, Le jour et nuit, Quadrille.
— Les 7 chateaux du diable, Quadrille.
Osborne, G. A., La Bateliere, Barcarolle.
Prudent, E., Barcarole, Caprice.
Rosellen, H., L'esperance, Melodie.
Thalberg, S., Le départ, Romance variée en forme d'Etude. Op. 65.
Tulou, 40me Solo pour Flute. Op. 92.
Wolff, E., Elegie.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (A. Gutzkow) in Berlin ist so eben erschienen:

Greith, C. F., Op. 52. *Fünf sechsstimmige Kirchengesänge* (No. 1. Ehre sei dem Vater. 2. Kyrie. 3. Lob Preis. 4. Halleluja. 5. Heilig) nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Preis der Partitur 10 Sgr., einer jeden der 6 einzelnen Stimmen 1 Sgr.
— — Op. 55. *Evangelischer Festgesänge oder elf sechsstimmige Motetten für die Kirchenfeste.* Heft I. No. 1. „Lasset uns frohlocken, es nahet." No. 2. Weihnachten. „Frohlocket der Volker der Erde." No. 3. Neujahr. „Herr Gott Du bist unsere Zuflucht." Preis der Partitur 8 Sgr.; jede der 6 einzelnen Stimmen 1½ Sgr. Heft II. No. 4. Passionszeit. „Herr gedenke nicht." No. 5. Grünerdonnerstag. „So oft ihr von diesem Brode." No. 6. Charfreitag. „Um unserer Sünden willen." No. 7. Ostern. „Lasset uns frohlocken, dies ist." Preis der Partitur 15 Sgr.; jede der 6 einzelnen Stimmen 2½ Sgr. Heft III. No. 8. Busstag. „Gnädig und barmherzig." No. 9. Himmelfahrtstag. „Erhaben, o Herr." No. 10. Pfingsten. „Komm heiliger Geist." No. 11. Todtenfest. „Der Herr wird mich erlösen." Preis der Partitur 15 Sgr.; jede der 6 einzelnen Stimmen 2½ Sgr.
— — Op. 54. *Drei vierstimmige Motetten.* (No. 1. Herr, ach habe Dich die Stätte deines Hauses. No. 2. Herr, gedenke unser nach deinem Worte. No. 3. Lobe den Herren meine Seele.) Partitur und Stimmen 10 Sgr.; jede Stimme einzeln 1 Sgr.

In der königl. sächs. Hofmusikalienhandlung von **C. F. Meser** in Dresden ist erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

„Der fliegende Holländer."

Romantische Oper in drei Aufzügen

von

Richard Wagner.

Vollständiger Clavierauszug.

Preis 8 Thlr.

Hieraus einzeln: No. 1. *Lied:* „Mit Gewitter und Sturm" 7½ Ngr. No. 2. *Arie:* „Die Frist ist um" 20 Ngr. No. 3. *Duett:* „Ach, ohne Weib, ohne Kind bin ich" 1 Thlr. 15 Ngr. No. 4. *Spinnerlied:* „Brumm' und summ' du gutes" 7½ Ngr. No. 5. Diesselbe mit erleichterter Clavierbegleitung 7½ Ngr. No. 5. *Ballade:* „Traft ihr das Schiff im Meere an" 12½ Ngr. No. 6. *Arie:* „Mögst du, mein Kind, den fremden Mann" 10 Ngr. No. 7. *Duett:* „Wie aus der Ferne langst vergang" 1 Thlr. 10 Ngr. No. 8. *Matrosenlied:* „Steuermann, lass die Wacht" 12½ Ngr. No. 8. Diesselbe für eine Tenorstimme 7½ Ngr. No. 8. Diesselbe für vierstimmigen Männergesang ohne Begleitung, Part. 10 Ngr. Stimmen 10 Ngr. No. 9. *Cavatine:* „Wüllst jener Tag's du nicht dirk mehr" 7½ Ngr.

Die Ouverture daraus für das Pianoforte 20 Ngr.
Dieselbe zu 4 Händen eingerichtet 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei **F. S. Stelner** in Neuwied ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Zwei Lieder von Freiligrath, componirt für eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte von **H. Wenes,** Musikdirector und Domorganist in Neustadt. Preis 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten November. № 47. 1844.

Inhalt: Recensionen. — Nachrichten. Tonkünstlerverein in Leipzig. — Ankündigungen.

Recensionen.

Für die Orgel.

Greil, A. E., 36 kurze und leichte vierstimmige Orgelgebrauchs-Präludien. Op. 29. Berlin, Bote und Bock. 1 Thlr.

Diese Präludien dürften mit Vortheil von Anfängern im Orgelspiel benutzt werden, um sich an die gebundene Spielart zu gewöhnen; das scheint uns auch der hauptsächliche Zweck des Verfassers zu sein. Denselben erfüllen sie nicht nur, indem sie ganz regelmässig geschrieben sind (diese Bemerkung wird nöthig, da unter Orgelcompositionen leichteren und mittleren Schlages häufig das erbärmlichste, abgeschmackteste Zeug angetroffen wird, welches uns die Verfasser noch viel weniger achten lässt, als wenn sie es für Clavier geschrieben hätten; eine ziemliche Anzahl solcher Werke, welche beweisen, wie für Orgel nicht geschrieben werden soll, könnten wir anführen, wir unterlassen es jedoch, obgleich jene es verdienten, da dieselben nach abendrein einem langgefühlten Bedürfnisse abhelfen sollen und endlich die Leute sich betrogen sehen), sondern sie geben dem Anfänger auch die richtige Ansicht, wie für die Orgel geschrieben werden muss. Die Melodie dieser Präludien ist meist des Instrumentes würdig; die Nummern 2, 6, 12, 16, 22 haben uns besonders gefallen; mit dem $^6_4$-Tact können wir uns aber überhaupt nicht recht befreunden.

In No. 6 Tact 13 muss im Alt *cis* stehen. No. 9 gefällt uns im Anfange. No. 10 Tact 11, No. 30 Tact 13 und fort, No. 32 Tact 14 — 20 nicht; in No. 24 Tact 7, No. 24 Tact 4 bricht das Pedal zu zeitig ab. Möge der Verfasser seine Feder an grössere Tonstücke setzen, aber, wie bei diesen Präludien, nie vergessen, dass er für die Orgel schreibt; wir werden dann dieselben eben so willkommen heissen. Diese kleinen Tonstücke für kirchlichen Zweck zu benutzen, würde Manchem anzurathen sein; denn lieber kurz und gut, als viel und schlecht, und manchmal noch mehr als dies. Wir jedoch fordern von Dem, der auf den Namen eines Organisten Anspruch machen will, dass er ein hübsches Präludium selbst erfinden kann. Dagegen dürfte eine gute Fughettensammlung am Platze sein, denn die Fugen von Bach, Händel, Krebs u. s. w. sind zu lang und nicht allemal ganz geeignet für die Kirche; auch fordern sie einen nicht nöthigen Kraftaufwand. Es sind uns nur einige Heften ordentlicher Compositionen unserer verehrten Gattung bekannt, aber eine Masse unbeachtbaren, lappischen Zeugs. *H. Schellenberg.*

Maria di Rohan, tragische Oper in drei Acten, nach dem Italienischen von *Koppelstaetter*; Musik von *G. Donizetti*. Clavierauszug. Wien, bei Anton Diabelli et Comp. Preis 12 Fl. Conv.-M.

Referent glaubte bei Besprechung eines früheren Werkes des unermüdlichen Maestro modestens gegen ungerechte Angriffe auf Beurtheilungen für ihn in die Schranken treten zu müssen, und gab diese Apologie, der Veranlassung gemäss (es war von einer komischen Oper die Rede), auf unter beschränkenden Bedingungen wirklich unbelangen und nach bester Ueberzeugung. — Mit gleicher Unbefangenheit erklärt indess der Berichterstatter, dass die vorliegende tragische Oper bei Weitem weniger geeignet ist, Enthusiasmus für ihren Schöpfer zu erregen und eine ihm günstige Polemik zu begründen. — Wenn Lucrezia Borgia und Belisario auch nicht als tragische Meisterwerke gelten können, so enthalten sie doch unleugbar treffliche Einzelheiten und schliessen einen höheren, für den Componisten erreichbaren Climax wahrlich nicht aus. — Aber diese als tragisch angekündigte Maria erregt aber rechtfertigt nicht einmal auch nur bescheidene Hoffnungen für die Zukunft des fruchtbaren Componisten.

Mehr, als in allen seinen früheren Opern, tritt hier das Fragmentarische, Zufällige, Uebereilte hervor. — Nun schliessen freilich diese Bezeichnungen, sind sie auch nicht Attribute eines Meisterwerks, glückliche Gedanken, eindringliche Motive und sonstige Gaben künstlerischer Weihe nicht aus — hier aber begegnet man solchen gestaltlosen Kindern der Inspiration nur sehr selten; das Meiste trägt den Typus des Gewöhnlichen, Herkömmlichen, Flachen, — je als eigentliches *pezzo, che forma*, wie es die Italiener sehr bezeichnend nennen, möchte sich höchstens der Mittelsatz des Duetts No. 6 (¾, Des dur) bewähren, der sich wirklich durch ein sehr schönes, grosse Innigkeit aussprechendes Motiv und durch eine höchst liebliche und wirkungsvolle Harmonie (namentlich bei dem frappanten und doch mild erscheinenden Wechsel mit A dur) angenehm vortheilhaft auszeichnet. Hier ist auch die Benutzung der Unisono beider Stimmen vollkommen motivirt, wodurch die schon an sich bedeutsame Melodie dem Gefühle noch näher gebracht wird; dagegen erscheint die häufige Anwendung dieses Kunstmittels im

Laufe dieser Oper oft höchst unpassend und als bloser Behelf, den Mangel an Intensivität zu bedecken.

Zuweilen soll das Fremdartige, namentlich in der Zusammenstellung, für die Gedankenfrische entschädigen, die man so oft vermisst, es geschieht aber meist mit so wenigem Glücke, dass nur die Absicht fühlbar wird. — Ein Beispiel dieser Art liefert gleich der Anfang der Ouverture:

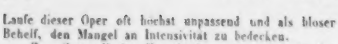

denn dieser kühne Anlauf wurde nur genommen, um den Eintritt des Larghetto in A dur desto frappanter zu machen. — In diesem Larghetto, das besonders durch das reizvolle Motiv des eben besprochenen Duetts seinen Schmuck erhält, concentrirt sich denn auch ziemlich der ganze Werth der Ouverture: viel Unruhe, forcirte Uebergänge, ein mühsam aus kleinen Gedankenspänen zusammengefügter Mittelsatz, und endlich ein allerdings sehr vollklingender, aber in seinen einzelnen Theilen verschiedenen Grundbesitzern zugehöriger Schluss, und die Ouverture ist fertig; ihr ganzer Eindruck liegt etwa in der Frage: *Ouverture, que me veux-tu?*

Mit grossen Ensembles hat der Dichter nach gewohnter Weise den Componisten nicht sehr incommodirt; nur das erste Finale ist von einiger — Ausdehnung. Der sanfte Satz in G dur, mit welchem es beginnt, ist wirklich recht melodios und auch wirksam gruppirt — aber das Folgende ist matt und farblos, und selbst das letzte Mittel eines allgemeinen Unisono und einer gewaltsamen Transposition von D nach Es dur bleibt unwirksam. —

Von den acht oder neun Cavatinen und Arien, die den drei Hauptpartieen übertragen sind, erhebt sich eigentlich keine über das Niveau des Gewöhnlichen; sie sind zuweilen von einer Trockenheit und Kälte, die uns an dem sonst so heissblutigen Maestro wirklich befremdet. Aus solchen musikalischen Gedanken, wie die hier angedeuteten:

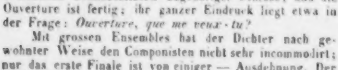

sind fast sämmtliche Sologesänge zusammengesetzt, und nur das oft angewandte Belebungsmittel des unerwarteten Wechsels von Dur und Moll taucht ihnen ein momentanes Scheinleben ein. Dass unserem gewandten Tonsetzer dies zuweilen überraschend gelingt, ist nicht zu leugnen, und ein höchst genialer Zug dieser Art schmückt z. B. (freilich noch durch andere geistige Zuthat gehoben) das erste Finale seiner „Regimentstochter." — Hier nun schwächt theils die Aehnlichkeit der Anwendung, theils die wahrhafte Verschwendung dieses Mittels seine Wirkung. — Wie leicht unser Componist sich oft seine Aufgabe gemacht, möge noch das Factum und Curiosum beweisen, dass in dem grossen Schlussterzett, und zwar bei verschiedenen Textesworten, die ganze Sopran- und Tenorpartie sich, mit Ausnahme weniger Tacte, im Unisono bewegt: Das fördert allerdings die Arbeit!

Auch das Libretto ist von der gewöhnlichen Structur, und der Schluss muss von der Bühne herab fast peinlich wirken.

Von dem Maestro aber, der durch diese tragische Maria seinen Ruhm wohl kaum vermehren dürfte, erwarten wir bald ein Werk, das sein Genie im hellsten Lichte zeigt und das eben besprochene vergessen macht, wozu ihm dieses selbst die besten Dienste leisten wird.

Carl VI., grosse Oper in fünf Acten, nach dem Französischen von *Casimir* und *Germ. Delavigne*; Musik von *Halevy*. — Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 12 Thlr.

Es ist bekannt, dass Halevy seinen grössten und wohlverdienten Ruhm der „Jüdin" verdankt, einem dramatischen Tongebilde, von Kraft und Phantasie durchströmt, das bei vorurtheilsfreier Betrachtung immer als ein höchst characteristisches Werk erscheinen wird, wenn es auch durchaus nicht frei ist von hohlem französischen Pathos und leidenschaftlicher Uebertreibung. Sollen wir indess unsere specielle Meinung aussprechen, so finden wir das wahre Talent, ja das ächte Genie dieses reichbegabten Componisten in seiner bei Weitem noch nicht genug gewürdigten Oper „Der Blitz" am Schönsten, und zwar ganz unverhüllt, dargelegt. Trotz der beengenden Structur dieser Oper: nur vier Personen — kein Chor! — eine sehr einfache, wenn auch interessante Handlung — ist doch das Ganze so voll von Anmuth, Gefühl und geistiger Regung, dass man alle jene gewohnten, ja fast nothwendig gewordenen Beiwerke einer grossen Oper durchaus nicht vermisst. Ein Werk nun, in dem Sinne des eben bezeichneten, wünschten wir jetzt, bei offenbar gewonnener Erfahrung und geschärftem Urtheile des Componisten, von ihm zu empfangen, um zu ermessen, ob seine Inspirationen so genial und bedeutsam sind, dass sie des Schmuckes und des schimmernden Beiwerkes der sogenannten grossen Oper entbehren können.

Was nun das vorliegende, sehr umfangreiche Werk betrifft (es füllt allein in dem enggedruckten Clavierauszuge 312 Folioseiten), so hält es zwar einen Vergleich mit dem Hauptwerke seines Schöpfers, der „Jüdin," nicht aus, doch zeugt es unleugbar eben so von dem schaffenden Genius des Componisten, wie von der Beherrschung seines Stoffes. Nur bot ihm dieser Stoff nicht so günstige Veranlassung zu einer prägnanten Characteristik, zu so entschiedenen Gegensätzen und dankbaren Situationen, wie sie ihm dort entgegenkamen. Einen nicht zu verkennenden Zug und wohl auch Vorzug sehen wir dagegen mit wahrer Freude in diesem Werke sich geltend machen: wir erblicken ihn in dem sichtbaren Streben, jene excentrischen Ausbrüche des Affects zu vermeiden, und wahres Gefühl, edle Einfachheit an ihre Stelle zu setzen. Das zeigt sich gleich im ersten, einstimmig gehaltenen Chore der Landmädchen, in welchem sie von ihrer Gespielin Odetta, die an den königlichen Hof geht, Abschied nehmen. Dieser Chor ist in der That von so anmuthiger, wohlthuender Einfachheit, dass er seine Wirkung nicht verfehlen kann, und wir würden ihn uneingeschränkt loben, wenn er nicht in einigen Wendungen den Chorcharacter verleugnete.

Es folgt auf diesen ansprechenden Chor ein französischer Nationalgesang, derselbe, der bekanntlich in Paris grosse Aufregung veranlasst hat, gewiss nicht so sehr wegen seiner musikalischen Bedeutung, als wegen der zeitgemässen, England feindseligen Demonstration, die in seinen herausfordernden, von der grossen Nation mit Enthusiasmus aufgenommenen Worten liegt:

Guerre aux tyrans! Jamais en France,
Jamais l'Anglais ne regnera!

Was nun den musikalischen Theil dieser Kriegserklärung betrifft, so ist es nicht zu verkennen, dass das energische Motiv mit seinen bezeichnenden Accenten, bei so bedeutsamer Unterlage, mit französischer Leidenschaft vorgetragen, einen gewaltigen Eindruck machen müsse. Namentlich gewinnt es bei seiner Transposition nach C dur (zuerst erscheint es in G dur) ungemein an Energie.

Da es nicht unsere Absicht ist und sein kann, das umfangreiche Werk in allen seinen einzelnen Theilen ausführlich oder auch nur andeutend zu besprechen, so können wir nur im Allgemeinen die Versicherung geben, dass dieses Werk eine bedeutende Anzahl trefflicher Musikstücke, sowohl Arien als Ensemble's enthält, worunter einige der letzteren von wahrhaft grossartiger Conception sind und sich durch ächt künstlerische, sorgfältige Behandlung auszeichnen. Für Beides werden wir einige Beispiele geben, und bei ihnen verweilen.

Im ersten Act macht sich vorzüglich ein ziemlich weit ausgeführter Jagdchor bemerklich. Er ist wirklich von eigenthümlicher Structur und hat eine so lebendige, frische Färbung, dass wir ihn als ungemein anregend bezeichnen müssen. Sein Hauptmotiv erscheint zuerst im Einklange; später begleitet das Orchester den im Unisono einherschreitenden Chor mit vollen, oft sehr kecken, aber ungemein hebenden Harmonieen und in sehr bezeichnenden Formen. Es gereicht dem Ganzen noch zum besonderen Vorzuge, dass der gewöhnliche Zuschnitt eines Jagdchors mit seinen stereotypen Hornerunaden gänzlich vermieden wurde, und zwar ohne Nachtheil für die Characteristik.

Die beiden nun folgenden Duette, deren zweites den ersten Act schliesst, sind dagegen ohne grosse Bedeutung und ziemlich aphoristisch gehalten. Ihre Motive erscheinen mehr declamatorisch, als sangbar, und manche sind von unerfreulicher Trockenheit. An Effectstellen fehlt es indess diesen beiden grossen Duetten durchaus nicht, wie sich denn auch einige wahrhaft schöne Züge und ergreifende Momente geltend machen.

Im zweiten Act erscheint als Glanzpunct eine grosse, höchst brillante Gesangscene der Isabella mit Chor. — Das Ganze wird mit „Vilanella" bezeichnet, und enthält eine ganze Reihe von Situationen und Schilderungen, die sich der musikalischen Behandlung höchst günstig zeigen, und auch vom Componisten eben so geschickt als wirkungsvoll wiedergegeben sind. — Ein sehr piquanter, zweistimmiger Frauenchor eröffnet die anmuthige Scene. Der Chor wird doppelt anziehend, wo die sehr glaubend gehaltene concertirende Stimme der Isabella hinzutritt. Nach einem Recitative, das den Uebergang motivirt, folgt eine sehr geschickt und geschmackvoll nuancirte Romanze in zwei Strophen, ungemein natürlich und doch sehr ansprechend erfunden und geführt, vorzüglich wohlthuend in dem heiteren Refrain. (Hier bewegt sich der Componist in einer Sphäre, die ihn wahrhaft liebenswürdig erscheinen lässt, und berührt Saiten, wie sie so traulich und wohlgefällig in seinem Cabinetstück, unserem Lieblinge, dem „Blitz," ertönten.) Der Chor unterbricht beifällig die sinnige, dabei sehr dankbare Romanze, und nach einer analogen, kurzen Cavatine endigt diese interessante Concertscene (zu welcher sie sich, auch ausser der Bühne, vorzüglich eignet) mit einem schimmernden Bravoursatze, wie ihn Publicum und Sängerinnen nur immer wünschen mögen, um ein gehöriges: Plaudite! zu motiviren.

Es folgt nun im Clavierauszug ein grosses weit ausgeführtes Ballet, wovon wir nur sagen wollen, dass es die Dilettanten mit Freude begrüssen werden, da es eine reiche Ausbeute für sie enthält.

Das Duett No. 12 ist schon seiner ungewöhnlichen Situation wegen (Odetta spielt Karten mit dem schwermüthigen, fast wahnsinnigen Könige) piquant, aber auch die Musik hat viel Characteristisches. — Meist declamatorisch gehalten, ist es vorzüglich in harmonischer Beziehung sehr anziehend und mit grosser Gewandtheit geschrieben, doch moduliert es zu viel und wohl auch oft zu gewaltsam, wie überhaupt das Ganze einen etwas unstäten Character trägt. Besonders bezeichnend tritt der Schluss hervor, und hier ist auch der Einklang beider Stimmen, gehoben von einer sehr markirten Orchesterbegleitung und kräftig gesteigerter Modulation, vollkommen motivirt, und erscheint nicht, wie in vielen modernen Opern, als willkürliches Effectmittel. Dies trotz seiner Bizarrerieen doch Geist und Leben athmende Duett geht in ein Terzett über, das am Schlusse, wo die drei Stimmen ein gut geführtes, kräftiges Ensemble bilden, für das Hastige und Fragmentarische des Vorhergehenden entschädigt und Eindruck macht.

Der zweite Act schliesst damit, dass der Dauphin als der Thronfolge verlustig erklärt wird. Auch diese Scene dünkt uns in der musikalischen Behandlung etwas zu flüchtig und nicht prägnant genug aufgefasst; doch ist vielleicht ihre Wirkung von der Bühne herab grosser, als der Umriss sie erwarten lässt.

Im dritten Act ist es zunächst ein grosses, offenbar mit Vorliebe behandeltes Terzett, das unsere Aufmerksamkeit fesselt. Die drei Individualitäten, welche es bilden, sind in der That trefflich gezeichnet; namentlich ist die Stelle, wo Odetta dem Könige das traurige Loos eines verstossenen, unschuldigen Sohnes (seines eigenen!) schildert, so wie die Erkennungsscene, von dem innigsten Gefühlsausdrucke durchdrungen und wahrhaft ergreifend. Auch der animirte Schluss mit seiner vortrefflich motivirten Steigerung ist der bedeutungsvollen Situation angemessen und von entschiedener Wirkung.

Ein bald darauf folgendes Gebet, als Vocalquartett ohne Begleitung (der Clavierauszug bezeichnet sie: ad libitum), wird bei guter Ausführung, die indess nicht ohne Schwierigkeit ist, Eindruck machen. Nur hat seine Behandlung, in melodischer und harmonischer Hinsicht, zuweilen etwas Gesuchtes und Mühsames, obgleich die vier Stimmen immer gleichen Schrittes sich bewegen. Selbst an einigen Incorrectheiten fehlt es nicht, und manche Stei-

len dürften den Sängern eben so wohl durch ihre Orthographie (das Stück ist in Fis dur geschrieben), als durch einige harmonische Rückungen, z. B. von Cis dur nach B dur, ziemlich problematisch erscheinen. Doch entschädigt der wirklich edle Character des Ganzen, so wie mancher schöne, geniale Zug für die gerügten Mängel.

Das Finale dieses dritten Actes bildet ein grosses Ensemble von zwei Chören und sämmtlichen Solostimmen. Findet man es zuerst widerstrebend, dass der französische Chor sein: Vive le Roi! in so traurigen Klängen ertönen lässt, so wird doch bald die Heiterkeit allgemein: Tonart und Motive, die letzteren durch imposantes Unisono hervorgehoben, vereinigen sich zu lebhaftem Aufschwunge, und führen einen lebhaften Actschluss herbei.

Wenn im vierten Acte eine grosse Scene der Odetta (deren Partie übrigens einen höchst bedeutenden Umfang bedingt) sich mehr durch interessante Einzelheiten, als durch künstlerische Abrundung auszeichnet, so verdient dagegen die unter No 17 als Lied bezeichnete Cantilene für Bariton unbeschränktes Lob. Wie einfach dieser ausdrucksvolle Gesang auch gehalten ist, und in welchem bescheidenen Umfange sich auch seine Melodie bewegt: aus jedem Tone spricht rührende Innigkeit und gemüthvolle Regung; fürwahr, ein treffliches kleines Musikstück!

Das Finale des vierten Actes, das überhaupt manches Treffliche, ja Geniale enthält, wird wahrhaft imposant, wo das Allegro moderato ($^6_8$, H moll) eintritt. Hier zeigt der Componist unleugbar, dass er jenes tragischen Aufschwunges fähig sei, der die dramatische Musik durchdringen muss, wenn sie erhöhte Leidenschaft zu schildern hat. Chöre und Solostimmen bewegen sich selbständig, würdevoll, und die lebhaft gesteigerte Orchesterbegleitung, mit ihren harmonisch bedeutsamen, kräftig markirten Einschnitten, bildet im Gegensatze zu der geschickten Gruppirung der Singstimmen ein Ganzes, das einen sichern Erfolg verbürgt.

Der fünfte Act ist ziemlich kurz. Ein Lied mit Chor ist recht hübsch angelegt, und vorzüglich ist es sein Refrain, der, von einer frischen Stimme mit hoher Tenorlage ausgeführt, sicher gefallen wird. Seine naive Einfachheit, durch den Chor noch gehoben, und selbst die wohlthuende Heiterkeit, die das Ganze belebt, wird um so sicherer wirken, je seltener die heiteren Situationen sind, die dieses Werk entwickelt. Nachdem nun noch einige kurze Soli und Ensemble's so rasch vorübergegangen sind, wie es die schnelle Entwickelung der Catastrophe nöthig machte, schliesst die Oper mit dem im Eingange von uns hervorgehobenen und fast ominös gewordenen: „Guerre aux tyrans!" etc., das nunmehr hier, von Solostimmen und Chor unisono ausgesprochen, wohl auch erst seine volle Wirkung machen muss.

Indem wir nun nochmals das Werk vor unserem Blicke vorübergehen lassen, sprechen uns noch so viele einzelne Schönheiten aus demselben an, dass wir es uns nur ungern versagen, sie durch specielle Bezeichnung den Kunstfreunden näher zu bringen, da uns dazu der Raum versagt ist.

Wir schliessen diese offene Besprechung mit dem Wunsche, dass der treffliche Componist sein reiches Talent recht bald in einem gediegenem Werke concentriren möge, das gewiss alle Vorurtheilsfreiere mit wahrer Freude empfangen werden! *M.*

Nachrichten.

Sommerstagione in Italien.

Während man jenseits der Berge diesen Sommer über häufigen Regen, Ueberschwemmungen und kühle Witterung klagte, war diese Jahreszeit in Italien, bei stets heiterem Himmel und anhaltender Wärme, in jeder Hinsicht, sowohl in Betreff der Witterung, als der Musik, ganz und gar dürr zu nennen. Einige Messen und Jahrmärkte abgerechnet, beschäftigt die Sommerstagione in Italien an und für sich die Oper am Allerwenigsten im ganzen Jahre; desto thätiger waren diesmal in dieser Zeit die Theatersensale in der lombardischen Hauptstadt, dem bekannten Hauptquartier der grande armée der Sänger und Tänzer, Jene vornehmen und wichtigen Leiter der heutigen Operncolocomotive versahen reichlich für künftigen Herbst und Carneval gar viele Theater, und zwar buchstäblich von Petersburg und Moskau bis Chili, von Neuyork bis Smyrna, von Afrika, Portugal, Spanien, Dänemark, Holland, sogar Deutschland (besonders Berlin) mit italienischen Sängern zweiten, dritten und auch vierten Ranges, in Ermangelung der Besseren.

Einige nennen das moderne Opernindustrie, Andere meinen, es sei eine Operneseuche. Was die Industrie anbelangt, so gewinnt eigentlich nur der Sensal dabei. Die gar bald absolvirten Virtuosi sind zwar auf einige Zeit gut oder minder gut versorgt; allein für's Erste übereilen sie ihre Studienzeit und bringen es nie zur gehörigen Ausbildung ihrer Kunst, weil sie die heutige Oper, der die stärkste Brust in Kurzem unterliegen muss, schnell zu invaliden macht. Die in dieser in der Musikgeschichte unerhörten Dampfindustrie verwickelten Maestri huldigen dabei mit ihren gräuelgetränkten Operubüchern den Faxen der neueren Zeit. Kränkliche Sentimentalität, Wimmern, Winseln, Ziehen und Zerren der Melodie, eine alle Hohlheit, Schülerhaftigkeit, Leere und Langeweile benäulende Artilleriemusik, haben den Geschmack an der Oper völlig irre geleitet, so dass die heutige Generation fast zu glauben anfängt, es müsse Alles so klingen, wie ihr vorgegurgelt und vorgetrommelt wird.

Keine Regel ohne Ausnahme! aber die heutige Musik ist im Allgemeinen und die Oper insbesondere eine wahre Krankheit, eine Seuche, was schon zum Theil aus dem vorhergesagten, buchstäblich wahren Grassiren und entnervenden Einflusse der heutigen italienischen Oper zu ersehen ist. Man muss aber, um die Quellen des Uebels ausfindig zu machen, um mehr als dreissig Jahre zurückgehen. Ich bitte die Leser zum Voraus, mich ja nicht falsch zu verstehen, und mir kein Crimen laesae majestatis auf den Nacken zu werfen, wenn ich behaupte: Beethoven und Rossini sind — ohne ihre Schuld — an heutigen Verfalle der Musik schuld. Ich habe Beethoven's Umgang mehrere Jahre bis 1810 in Wien gepflogen, den Proben und Aufführungen seiner grossen Schöpfungen beigewohnt; aber ohne hier zwischen ihm, Haydn und Mozart, die er doch in den meisten seiner früheren Com-

positionen zum Muster genommen, einen eigentlichen Vergleich anstellen zu wollen, darf nur zum Gesagten so viel ganz kurz bemerkt werden.

Kein wahrer Musikkenner wird wohl behaupten, dass Haydn in seinen Symphonieen und Quartetten an Reichthum, Genialität, Ruhnheit der Erfindung, Melodieenfluss, kunstvoller und contrapunctischer Bearbeitung, Wirksamkeit der Harmonie, Rhythmik, Schonheit der Verhältnisse, weder von Mozart noch von Beethoven übertroffen worden ist. Beide Letztere haben blos zuweilen eine grossartigere Conception und Ausführung. Beethoven noch insbesondere das Bizarre voraus. Vater Haydn steht demnach in der Instrumentalmusik stets oben an; Mozart steht als einziges Universalgenie, Beethoven überhaupt als musikalischer Riese da. Alle Drei bewrkunden indessen eine ganz verschiedene Characteristik. Haydn = kindliches Gemüth, heitere Laune, süsse Wehmuth, ruhige Würde, lieblicher Ernst. Mozart = sentimental, Tiefe der Geisterwelt, Ahnung des Unendlichen, himmlisch, göttlich. Beethoven = Bewegung, Massen, das Kolossale, ein immer stärker werdendes Verschmähen der angenommenen Formen, und dadurch in Bizarrerien ausartend. Sein leidendes Gehörorgan, die dadurch öfters entstandene Missluune und gewisse Unruhe in seinem ganzen Wesen *)); die an Grossthaten so reiche und lärmende Zeitepoche der ersten zwei Jahrzehente des jetzigen Jahrhunderts, in welchen er seine Hauptcompositionen schuf, hatten wohl auf seine Schreibart einen mächtigen Einfluss.

Natürlicher Weise sagen Bewegung und Massen der nervösen Generation dieses Jahrhunderts am Meisten zu; dass bat anfänglich der schlaue Rossini am Ersten eingesehen, und beide zur italienischen Oper benutzt (mit seiner ihm eigenen Weisheit sagte er mir vor vielen Jahren: in der Oper muss man die Zuhörer nicht einschlafen lassen). So hat denn die neuere Musik, mit wenigen Ausnahmen, ganz und gar jenen Character angenommen; man ignorirt Haydn's und Mozart's Classik, und Beethoven muss selbst für Schmierereien zum Deckmantel dienen; es ist ja unendlich viel leichter, mit einem gewissen Raptus vernachlässigter Form, als commenourabel, mit besonnenem, vollendetem Geiste zu componiren. Wie himmelweit stehen aber die heutigen Beethovenianer von ihrem Vorbilde ab!

Ganz Antipod unseres unnachahmlichen deutschen Riesen ist Rossini, der Allernachahmlichste. Seit seinem Auftreten auf der melodramatischen Bühne bat er über hundert Affen erzeugt, die sich's recht bequem machten, Opern à la Rossini zu schreiben; ihre süsslich fade und entnervte, mitunter, der herrschenden Tragedia lirica wegen, kränklich weinerliche Melodik geht stets crescendo mit den Stimmen- und Orchestermassen in paralleler Richtung; aus dem harmonischen Labyrinthe der heutigen Franzosen, die sich Beethoven'sche Anbeter zu sein rühmen, entlehnen sie das Gewürz, woraus die Tagesollapotrida aus faden, weinerlichen, betäubenden musikalischen Ingredienzien aufgetischt wird. Und sind nicht so manche Hyperbravourerzeugnisse unserer diesjährigen Pianoforteheroen ganz dasselbe? .... Ach Himmel, werden auch dergleichen meist auf Bouquets der modernen italienischen Opernflora basirte Claviercompositionen auf einem eisenstarken aebioctavigen Pianoforte vorgetragen, wie kalt lassen sie doch! — Herz und Geist haben jetzt in der Musik dem Erstaunen Platz gemacht, die Composition ist der Ausführung als höchstem Ziele gewichen, das Ganze ein Handwerk, und die göttliche Tonkunst geopfert worden. Glücklich die Mehrzahl, die sich dabei göttlich thut, aber himmelweit glücklicher die in die Geheimnisse unserer unsterblichen Tonmeister eingeweihte Minderzahl. Basta! Der Gegenstand, hier ernsthaft verfolgt und auseinandergesetzt, könnte zuletzt in's Buffo gerathen. — Jedenfalls bat er *ein* Gutes hervorgebracht: Die jetzt beglückten Virtuosi denken auch an die Armen, und der eigentliche Stifter dieses wohlthatigen Virtuosensinnes ist unstreitig Liszt.

Nach Voranusschickung dieser flüchtigen Bemerkungen meint Schreiber dieses, dass nur in einer Rückkehr zu Haydn und Mozart, den Schöpfern der Instrumentalmusik und der Oper, noch Heil zu suchen und die dabei etwa dem nervösen Zeitalter und der Mode zuzugestehenden Modificationen ja bedachtig zu erwägen seien. Wer bat wohl Tizian und Rafael übertroffen? Gibt es etwas mehr, als höchste Vollkommenheit? —

(Fortsetzung folgt.)

*) Einst speiste ich ganz allein mit ihm an einem Tisch in einem Gasthofe zu Wien. Noch bevor man die Suppe auftrug, wurde er nachdenkend, darauf unruhig, und warf Messer, Gabel, Löffel rechts und links vor sich hin. Auf meine Frage, Was das bedeute? lachte er bald weinerlich, und äusserte seinen Verdruss, dass man doch auf dieser Welt essen müsse.

Leipsig, den 15. November 1844. Sonntag, den 10. d. M., gab der berühmte Violinvirtuos Herr *H. W. Ernst* aus Paris eine musikalische Morgenunterhaltung im Saale des Gewandhauses. Er spielte darin mit den Herren Concertmeister *David*, *Gade* und *Grabau* das Dóur-Quartett von *Haydn* und das E moll-Quartett von *Beethoven* (Op. 59); allein: den Erlkönig von *Fr. Schubert*, von ihm für die Violine übertragen; mit Begleitung des Pianoforte (Herr *C. Reinecke*): Feuillet d'Album von *St. Heller*, und die bekannte „Elegie" von seiner eigenen Composition, und endlich mit Quintettbegleitung: Andante und Carneval von Venedig. —

Herr *Ernst* geniesst einen weit verbreiteten, wohlbegründeten Ruf als einer der vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man bat allerwärts, wo musikalische Bildung herrscht und die gefeierten Virtuosen zu ihren Productionen Veranlassung finden, Gelegenheit gehabt, seine vortrefflichen Leistungen zu bewundern, so dass es überflüssig erscheint, seine oft gerühmten Vorzüge hier noch des Weiteren zu erörtern. Es genügt daher gewiss, in's Gedächtniss der Leser zurückzurufen, dass dieser Künstler sich namentlich durch einen ungemein gefühlvollen Ton, der sich in der Höhe oft in wunderbarer, wohl noch von keinem Anderen erreichter Weise zu einem wahrhaften Jubel zu steigern vermag, durch eine fast unglaublich leichte Ueberwindung der grössten technischen Schwierigkeiten, und durch eine grosse Eleganz und Bravour des Vortrags auszeichnet. Wir haben es hier zunächst mit seinem Auftreten in der erwähnten Matinée zu thun, und müssen in Bezug hierauf, ohne Befürchtung, mit dem so eben im Allgemeinen ausgespro-

ebenen Loke in Conflict zu gerathen, doch offen gestehen, dass uns der Vortrag der beiden genannten Quartetts nicht so angesprochen hat, als wir erwartet hatten. Einen Theil der Schuld hieran mag allerdings, wie wir nicht verkennen, das Local tragen, in welchem das Concert Statt fand; denn der grosse Raum unseres Gewandhaussaales ist unbedingt nicht günstig für die ihn nicht hinreichend füllende Quartettmusik, welche im Zimmer, überhaupt aber in einem kleineren Locale, eine schönere und vollständigere Wirkung erreicht. Aber auch dies abgerechnet, vermissten wir hier und da an dem Concertgeber das breite gesangvolle Hervortreten seines Instruments. In Quartetten soll zwar die erste Geige keineswegs eine Principalstimme, ein Soloinstrument sein, aber wir halten sie dennoch für hauptsächlich massund tonangebend und für berufen, den Character des Musikstückes auszuprägen. Dabei ist noch hinzuzufügen, dass die drei anderen Instrumente durchaus zart und discret behandelt wurden und daher unsere obige Bemerkung nicht etwa das Vermissen einer verhältnissmässigen Steigerung aussprechen soll. Es war auch wohl mehr der grössere Ausdruck des geistigen Erfassens der Composition, der uns als zum Ideal eines Quartettspielers gehörig vorschwebte, und den wir deutlicher zu erkennen gewünscht hätten, als das extensive Geltendmachen der Rolle, welche die erste Violine im Streichquartett zu übernehmen hat. Und in Bezug hierauf ist die schon oft gemachte Wahrnehmung noch unwiderlegt geblieben, dass nämlich gerade die anerkannt grossen Violinvirtuosen nicht immer auch die ausgezeichnetsten Quartettspieler sind. Die Gründe dazu sind leicht zu finden und schon zu oft erörtert worden, als dass eine Wiederholung derselben hier angemessen sein könnte. Genug, dass Herr *Ernst* auch in beiden Quartetten einen schönen Ton, eine grosse Virtuosität und eine genaue Bekanntschaft mit den weniger blendenden Werken unserer grossen deutschen Meister erfreulich bewies. —

Die Uebertragung des *Schubert*'schen „Erlkönigs" für die Violine ist und bleibt jedenfalls ein sehr gewagtes Unternehmen. Die durchgehende, an sich schwierige Begleitung, darüber die die verschiedensten Affecte ausdrückende Singstimme, dies Alles auf ein Instrument zusammenzudrängen, welches seiner Natur nach eine Vollstimmigkeit und ein separates Hervortreten einzelner und doch zugleich erklingender Figuren ausschliesst, — das kann nur auf eine Weise geschehen, durch welche der Composition sowohl, als der Violine Gewalt angethan wird. Herr *Ernst* besiegte die grossen Schwierigkeiten dieses Arrangements mit einer Fertigkeit, in der ihm kein ebenbürtiger Virtuos gleichzukommen im Stande sein wird; aber einen wahrhaften ästhetischen Genuss konnte er trotzdem damit dem Hörer nicht gewähren. Man gelangt über den Anstrengungen, die der Vortrag dieses Stücks von dem Ausführenden erfordert, und die sich vor dem Publicum nicht verbergen lassen, nicht zur Ruhe, und als Resultat bleibt endlich nichts, als die Bewunderung über den relativen Grad der Vollendung, mit der das Unmögliche möglich gemacht wird. Allein diese Bewunderung hat sich, wie gesagt, der Concertgeber in reichem und verdientem Masse erworben. — Die gelungenste und dankbarste Nummer des Concerts war unstreitig die „Elegie," welche Herr *Ernst* mit einer Tiefe des Gefühls vortrug, wie sie in solchen Stücken eben nur ihm eigen ist. Und der Carneval von Venedig, diese originelle Burleske, voll der komischsten und naivsten Züge, verfehlte auch diesmal nicht den Effect der grössten Befriedigung auf die Zuhörer. Dass jede einzelne Leistung des Künstlers stürmischen Applaus erhielt, bedarf wohl kaum einer Erwähnung, da ein solcher demselben wohl nirgends fehlen wird, wo man Virtuosität zu schätzen weiss. — Herr *Widemann* (Mitglied unseres Stadttheaters) sang zwischen den Solovorträgen des Concertgebers ein Lied von *Curschmann* und die Romanze des Guido aus der Oper Guido und Ginevra von *Halevy* und fand verdiente Anerkennung. —

Sechstes Abonnementconcert, Donnerstag, den 14. November. — Ouverture zur Oper „Der Freischütz" von *C. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Violinconcert in Form einer Gesangscene von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *H. W. Ernst*. — Recitativ und Arie aus Semiramis von *Rossini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Introduction und Variationen über ein Thema aus La Straniera von *Bellini*, componirt und vorgetragen von Herrn *H. W. Ernst*. — Sinfonia eroica von *L. v. Beethoven*. —

Die hohe Vollendung, mit welcher unser Orchester unter anderen die *Weber*'schen Opernouverturen ausführt, ist bereits in diesen Blättern oft gerühmt worden; deshalb wird es genügen, zu bemerken, dass auch diesmal die Ouverture zum Freischütz mit grosser Sicherheit und Rundung, wahrhaft schön vorgetragen wurde.

Ueber die Leistungen der Mad. *Mortier de Fontaine* haben wir uns schon in unserem Berichte über das dritte Abonnementconcert d. J. ausgesprochen, und haben es jetzt bestätigt gefunden, dass die Gesangmittel dieser Sängerin, abgleich eine Verschiedenheit nicht nur der Stärke ihrer Stimme, sondern auch des Tones selbst und seines Characters wahrzunehmen ist, dennoch, besonders in der mittleren Region, sehr schätzenswerth sind. Würde Mad. *Mortier*, wie wir bereits früher bemerkten, ihre Stimme in der Tiefe natürlicher klingen lassen und nicht mit einer gewissen Manier so an den Gaumen drücken, dass sie fast über das weibliche Organ hinausgeht, so würde die erwähnte Ungleichheit derselben bei Weitem weniger auffallen und überhaupt der ganze Gesang nicht unbeträchtlich gewinnen. Uebrigens zeichnete sich die Sängerin durch edlen Vortrag und grosse Gewandtheit rühmlich aus.

Das *Spohr*'sche Concert in Form einer Gesangscene ist ein anerkannt gediegenes und herrliches Werk, gleich dankbar für den Spieler, wie interessant für den Zuhörer; das Erstere, weil es die schönen Motiven und glänzenden Bravourstellen dem Vortragenden mannichfaltige Gelegenheit zu Entwickelung eines getragenen Tones und zu Entfaltung seiner Virtuosität gibt und durch die dramatische Behandlung des Stoffes eine seltene Scala der Affecte bietet; das Andere, weil des Hörers Theilnahme durch die meisterhafte Abrundung der Harmonieen und Modulationen, wie durch die niemals über die Natur der Geige hinausgehenden Schwierigkeiten ungestört im ruhigen Genusse des Dargebotenen bleibt, und durch die abwechselnde Steigerung des musikalischen Ausdrucks stets

sehr geschmackvolle Erläuterung der in mehreren Kupfern beygefügten Ragmalas oder bildlichen Darstellungen musikalischer Mythen; und sodann noch Bemerkungen über die Musik der Perser und Araber, der Chinesen und Südsee-Insulaner, welches alles sehr lesenswerth, aber, da der Raum dieser Anzeige ohnehin überschritten worden, keines Auszugs fähig ist. Genug, Rec. hofft, dass dieses Buch, wo nicht schon jetzt, doch bald in den Händen aller philosophischen Freunde der Tonkunst und der Kulturgeschichte seyn werde, um einzusehen, wie gerecht die Ansprüche auf den Dank des gelehrten Publikums sind, welche der verdienstvolle Herausgeber dieses schätzbaren Werks sich durch seine Bemühungen abermals erworben hat.

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Baiern, vornehmlich in München.

(Fortsetzung des Aufsatzes im 16ten St. d. Z.)

Nach jenem allgemeinen Abriss komme ich auf das Einzelne zurück. Ich besorge aber durch blosses Schildern den Lesern, die nicht besondern Antheil an uns nehmen, weniger unterhaltend zu seyn, als wenn ich, was ich zu sagen habe, an einen historischen Faden zu reihen mich bemühe — wobey sie den Vortheil haben, selbst Resultate ziehen zu können, und ich den, aufrichtig seyn zu können mit wenigern Besorgnissen. Ich will also das Vorzüglichste, was sich seit ohngefähr einem Vierteljahre hier öffentlich hervorgethan hat, erzählen, und, wo es mir nöthig scheint, kurze Anmerkungen beyfügen, wodurch ich den Lesern jenes Geschäft des eigenen Urtheilens zu erleichtern, und vielleicht auch hin und wieder ein Wort zur Förderung der guten Sache zu sagen hoffe.

Ich fange an mit dem Konzerte, das Herr Fränzl aus Offenbach, der, wie es heisst, auf einige Zeit nach Petersburg gehet, gegen das Ende des Oktobers 1802 hier im Redoutensaale gab. Für einen fremden Virtuosen, besonders für einen Violinspieler, ist München nicht immer der Ort, wo er auf grossen Beyfall und — eine gute Einnahme rechnen darf. Das hiesige Orchester nämlich besass von je her unter seinen vorzüglichen Instrumentisten besonders ausgezeichnete auf der Violin. Diese bildeten für dieses Instrument gleichsam eine eigene Schule, aus der so mancher hervortrat und an andern Höfen diese immer mit Recht bewunderte Spielart weiter verbreitete, wovon unter andern Hr. Danner in Karlsruhe, und Hr. Hampel in Fürstenberg zeugen. Was in ältern Zeiten die Herren Wendling und Toeschi, in neuern die Herren Eck auf diesem Instrumente geleistet haben, ist ohnehin jedem Kunstliebhaber bekannt. — Hr. Fränzl, in Mannheim gebildet, gewissermassen also auch ein Sprosse dieses verdienstvollen Orchesters, spielte bald nach seiner Ankunft in einem Kabinettkonzert vor der churf. Familie. Er zeichnete sich da so zu seinem Vortheile aus, dass der Ruf seiner Talente sich schnell verbreitete, viele Menschen herzog, und er, ungeachtet dieser Jahreszeit, ein sehr volles Haus hatte. Man begann mit der Sinfonie von Jos. Haydn, die die dritte ist (D dur) von den sechs in London herausgekommenen. Wer hier jemals ein grosses Instrumentalstück aufführen hörte, wird die Richtigkeit im Ausdrucke, das genaue Zusammentreffen der Instrumente, die gleichsam nur von Einem Bogen geleitet scheinen, besonders aber die reinen Töne der Violin, die Deutlichkeit der Bässe, und das Sanfte der Blasinstrumente bewundert haben. Welchen schönen Eindruck machte nicht auch heute diese Sinfonie! Wie natürlich kamen nicht die so schwierigen Stellen des 1sten Allegro im $\frac{6}{4}$ Takt auf einander! Sie wurden von diesem zahlreichen Orchester eben so genau vorgetragen, wie ein Quartett von vier an einander ge-

neu angeregt wird. Herr *Ernst* hat durch die höchst gelungene Ausführung dieses schönen Concerts in der That den Ruhm eines vollendeten Meisters auf seinem Instrumente abermals bewährt; mit seltener Beharrlichkeit hielt er dessen hier zunächst vorliegenden Zweck, die menschliche Stimme nachzuahmen, fest und überschritt nirgends die Grenzen des soliden, classischen Geschmacks, der in dem ganzen Stücke, neben allen brillanten Seiten desselben, immer vorherrscht. Nicht alle Virtuosen der neueren Zeit haben den Sinn für solch' edle Musik, oder sie verstehen es nicht, ihn zu zeigen, oder endlich sie lassen sich nur zu leicht verführen, durch moderne Auffassung und Reproduction den Theil des Publicums, der blos die Bravour des Executirenden anstaunt, für sich zu gewinnen. Um so mehr verdient Herrn *Ernst's* gemessener, wahrhaft schöner Vortrag eine ehrende Anerkennung. In seinem zweiten Solo (das Programm bezeichnete dasselbe als eine Introduction, Caprice und Finale über ein Thema aus den Puritanern, es waren aber Variationen über ein Thema aus der Straniera, wenn Referent nicht irrt) hatte Herr *Ernst* Gelegenheit, seine stupende Fertigkeit zu zeigen, die das Publicum zu einem lange nicht endenden Applaus hinriss.

Die mächtige Sinfonia eroica führte das Orchester unter der tüchtigen Leitung des Herrn *N. W. Gade*, der immer mehr und mehr seinen auszeichnenden Beruf zum Dirigenten an den Tag legt, vortrefflich aus.

L. R.

Ankündigungen.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art in der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demselben in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

Neue Musikalien,

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach, J. S., 12 petits Préludes ou Exercices pour les Commençans, tirés de la 2me Livraison des Compositions pour le Piano. 17½ Ngr.

Becker, J., Lenz und Liebe. Sechs Lieder für Mezzosopran oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 24. 15 Ngr.

— — Minnelieder für Bariton oder Mezzosopran, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 35. 20 Ngr.

— — Serenade facile pour Violon et Violoncelle avec accompagnement de Piano ou de Guitare. Op. 36. 20 Ngr.

Hauptmann, M., Messe für Solo mit Chorstimmen, mit Begleitung des Orchesters, Text lat. Op. 30. Partitur. 3 Thlr.

— — 4 Orchesterstimmen. 4 Thlr. 10 Ngr.

— — 4 Solo- und Chorstimmen. 2 Thlr. 22½ Ngr.

— — 4te Clavierauszug. 2 Thlr. 7½ Ngr.

— — Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violinbegleitung. Op. 34. Cah. 1. 12½ Ngr. Cah. 2. 22½ Ngr. Cah. 3. 20 Ngr.

Hermes, Th., Feuilles d'Album. Six Duettinos pour le Piano à 8 mains. Op. 1. Cah. 1. 17½ Ngr. Cah. 2. 15 Ngr.

Hünten, F., Variations brillantes sur la Polka nationale pour Pianoforte. Op. 155. 20 Ngr.

Jansa, L., Six Duos pour deux Violons. Op. 64. No. 4—6. à 1 bis 2 Thlr.

Kalliwoda, J. W., 6me grande Symphonie, a grande Orchestre. Op. 252. 6 Thlr.

— — La même, arr. pour le Piano à 4 mains, par F. Reitzsch. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — 3me Concertino pour Violon, avec accompagnement d'Orchestre. Op. 155. 3 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même, avec accompagn. de Piano. 1 Thlr. 15 Ngr.

Köchen, F., Lieder aus der Schweiz, für vier Männerstimmen. Op. 44. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 22½ Ngr.

Volkslieder, neapolitanische. Originalmelodieen mit Begleitung des Pianoforte, deutsch von W. Gerhard. No. 5. Liebchens Antwort. 5 Ngr. No. 6. Der Wasserverkäufer. 5 Ngr.

Weber, C. M. de, Concertino pour Clarinette, avec Orchestre. (Op. 26.) arr. pour Flute et Piano, par C. Belcke. 20 Ngr.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin ist so eben erschienen:

Herzberg, W., Op. 4. Sechs Lieder für Sopran oder Tenor. 1) Frühlingsvogel: Mutter wer kam zum Aprilwetter. 2) Heimathlied: Auf der Höhe bin ich gerne. 3) Liebeshoffnung: Ich thorichtes Kind. 4) Schön-Rohtraut: Wie heisst König Ringangs Töchterlein. 5) Holden Mädchen von Athen. 6) Mondchen: In dem Himmel ruht die Erde. Preis 20 Ngr.

Schneider, Jul., Des Frevels Sühnung. „Noch weilen heil'ge Engel." Gedicht von Kinden. Für eine tiefe Stimme. Pr. 10 Ngr.

Taubert, Wilh., Schlesierlied von A. Kopisch. „Kein o Lobberg da liegt a Land herum." Preis 7½ Ngr.

Truhn, H., Liebesdouets (Die Hochzeitgäste). Still und heimlich naht die Liebe, für Alt, mit ital. u. deutschem Texte. Preis 7½ Ngr.

Wichmann, H., Op. 3. Sechs Lieder. 1) Vergissmeinnicht: Es blüht ein schönes Blümlein. — 2) Hüttlein still und klein. — 3) Zu einem Kinde: Du bist wie eine Blume. — 4) Der Kukuk: Ich hör' eine wunderliche Stimm'. — 5) Der Strauss: Der Strauss den ich gepflucht. 6) Des Knaben Berglied: Ich bin von Berg der Hirtenknab. Preis 17½ Ngr.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist mit Eigenthumsrecht ganz neu erschienen und zu haben:

Beethoven, L. van, Derwisch-Chor aus den ungedruckten Singspiele „*Die Ruinen von Athen*." für Pianoforte allein arrangirt von *Carl Czerny*. 30 Kr. C.-M.

— — 4tr Satz für 4 Hände. 45 Kr. C.-M.

* Als einzige rechtmässige Besitzer des von weil. *Ludwig van Beethoven* hinterlassenen *Manuscripts* der noch ungedruckten Stücke aus den Singspielen „*Die Ruinen von Athen*" und „*König Stephan*," benachrichtigen wir zugleich sämmtliche deutsche Concert-Directionen und Musik-Anstalten u. s. w., dass die betreffenden Partituren, ganz oder theilweise nur von uns zu beziehen sind.

Wien, den 15. October 1844.

Artaria & Comp., Kohlmarkt No. 1151.

Bei **C. A. Klemm** in Leipzig sind erschienen:

Minoja, Ambr., 55 leichte Solfeggi für Sopranstimme. Neu bearbeitet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *G. W. Teschner*. 4 Hefte. à 1 Thlr.

— — 24 leichte Solfeggi für eine Altstimme umgearbeitet und mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von Ebendemselben. 2 Hefte. à 1 Thlr.

Teschner, G. W., 48 Solfeggi für Sopran, theils componirt, theils bearbeitet mit Pianofortebegl. 2 Hefte. à 1 Thlr.

Sämmtliche Solfeggi sind bereits mit entschiedenem Erfolge und Nutzen beim Unterricht angewendet und in Bruchstücke theer concertmässigen Brauchbarkeit beim *Conservatorium der Musik* zu *Leipzig* eingeführt worden.

Neue Musikalien

im Verlage von **Friedr. Kistner** in Leipzig.

Du Vernay, J., Op. 19. Pensée fugitive pour Piano. 7½ Ngr.
— — Op. 20. Réverie. Morceau de Salon pour Piano. 15 Ngr.

Eisner, C., Op. 10. Scene und Arie für das chromatische Horn mit Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 40. Dieselbe mit Pianoforte. 20 Ngr.

Ernst, Op. 18. Le Carneval de Venise. Variations burlesques sur la Canzonetta: „Cara Mamma mia" pour Violon avec Quatuor et Contrebasse ou Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Op. 18. Le même pour Violon avec Piano. 25 Ngr.
— — Op. 18. Le même arrangé pour Piano à 4 mains. 1 Thlr.
— — Op. 18. Le même arrangé pour Piano seul. 20 Ngr.

Gade, Op. 5. Erste Symphonie für Orchester in C moll. Partitur gebunden 5 Thlr. Stimmen 6 Thlr. 15 Ngr.
— — Op. 5. Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet. 2 Thlr. 5 Ngr.

Hoven, H., Op. 20. Der Säuferkampf, oder curiöse und wahrhafte Beschreibung, wie der ehrenveste andenoch gottergessene Ritter *Cuno*, durch den salva venia Gott sei bei uns, im Saufen überwunden und auf die Letzt geholt worden. Eine schöne tröstliche Historia, allen gottfürchtigen Gesellen und Junggesellen zu Trost und Unterricht, allen bösen, unnüchtigen, halsstarrigen Säufern zur Besserung gehalten und allen Christenmenschen fast nützlich und kurzweilig zu hören, in vergnüglichen Reimen geschrieben durch Dr. *August Eberhard Schmidt*, mit weitlicher Musica von *Hans Hoven*. 15 Ngr.

Lubin, Op. 40. Fantaisie sur un Thème de l'Opéra: Lucia di Lammermoor, de *Donizetti*. Morceau de Concert et de Salon pour Violon seul. 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 40. Dorit No. 3 aus dem 93. Psalm, für zwei Sopran-Stimmen mit Pianoforte („Denn in seiner Hand"). 10 Ngr.
— — Op. 53. Musik zur Antigone des Sophokles nach *Donner's* Uebersetzung, für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. 2 Thlr. 25 Ngr.
— — Op. 58. Sonate für Pianoforte und Violoncelle (No. 2) 2 Thlr. 10 Ngr. (Die Violoncellstime apart 15 Ngr.)
— — Dieselbe Sonate für Pianoforte und Violine eingerichtet von *F. David*. 2 Thlr. 10 Ngr. (Die Violinstimme apart 15 Ngr.)
— — Op. 60. Die erste Walpurgisnacht, Ballade von *Goethe* für Chor und Orchester. Partitur gebunden 7 Thlr. 15 Ngr. Orchesterstimmen 7 Thlr. Singstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. Clavierauszug 4 Thlr.
— — Op. 63. Sechs zweistimmige Lieder (für zwei Sopranstimmen) mit Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr.

Moscheles, I., Op. 107. Tägliche Studien über die harmonisirten Scalen zur Uebung in den verschiedensten Rhythmen. Ein Cyclus von 65 vierhändigen Characterstücken in allen Dur- und Molltonarten mit vollständigem Fingersatz, zur Unterhaltung für Lehrer und Lernende. Heft 1. 2. a 2 Thlr.
— — Op. 108. Deux Fantaisies brillantes sur des Airs favoris de l'Opéra: „La Bohemienne," de *Balfe*, pour Piano. Heft 1. 20 Ngr. Heft 2. 25 Ngr.

Rietz, Op. 2. Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre. 2 Thlr. 15 Ngr., avec Piano. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 15. Symphonie für Orchester in G moll. 7 Thlr.
— — Op. 15. Dieselbe arrangirt für Pianoforte zu vier Händen vom Componisten.
— — Op. 13. Neun Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 25 Ngr.
— — Op. 16. Concerto pour Violoncelle avec Orchestre 5 Thlr., avec Piano 1 Thlr. 20 Ngr.

Schreinzer, Op. 7. Six Eglogues p. Piano. Cah. 1. 2. à 20 Ngr.
— — Op. 11. Trois Pièces caractéristiques pour Piano. 22½ Ngr.
— — Op. 15. Sehnsucht nach dem Vaterlande, von *Mosenthal*, für eine Basstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — Op. 19. Drei Gesänge von *W. Hauff* für eine Basstimme mit Pianoforte. 15 Ngr.

Wartel, Therese, Souvenirs des Huguenots. Fantaisie pour Piano. 20 Ngr.

Willmers, Op. 29. Nordische Nationallieder mit freier Benutzung der Originalmelodieen für Pianoforte übertragen. No. 1. Flieg, Vogel flieg (Danisch). No. 2. Danische Nationalmelodie. No. 3. Norwegischer Fischergesang. No. 4. Die Wasserelfe (Schwedisch). No. 5. Norwegischen Bauerntanz. à 15 Ngr.

Ueber den Bau der Geige und anderer Saiteninstrumente. Zum Gebrauche für Künstler, Dilettanten und Instrumentenmacher. Nach einem in der Academie des Sciences in Paris von *Savart* gehaltenen Vortrage in's Deutsche übertragen. 15 Ngr.

Einladung zur Subscription auf ein Choralbuch.

Zu *Weihnachten* d. J. erscheint von dem Unterzeichneten das Werk:

Choral-Melodieen

zum Gesangbuch für den evangel. Gottesdienst,

vierstimmig bearbeitet und ausserdem mit einem zweiten, bezifferten Basse versehen.

Für Kirche, Schule und Haus.

Es ist das einzige aller bisher erschienenen Choralbücher, welches jeden Choral *zweimal* harmonisirt bringt, und der Verfasser glaubt durch diese Behandlungsart auf einigen Dank aller Freunde des Kirchengesanges, insbesondere auch der *Generalbassspieler* rechnen zu dürfen. Das Werk, 150 Melodieen enthaltend und circa 150 Seiten stark, erscheint *sauber lithographirt* und *broschirt, auf weissem, sehr starken Maschinenpapier*, zu dem Subscriptionspreise von nur **Einem Thaler,** wofür noch niemals ein Choralbuch geknuft worden ist. Mit dem Erscheinen des Werkes wird der Preis um das *Doppelte* erhöht. Bestellungen möge man entweder in portofreien Briefen direct an den unterzeichneten Verfasser oder durch die *Gerhard*'sche Buchhandlung in Danzig machen.

Danzig, den 31. October 1844.

F. W. Markull,
Oberorganist der St. Marien Oberpfarrkirche.

Von dem k. k. österr. Capellmeister (jetzt in Berlin)

Joh. Gungl

erschienen vor Kurzem für Orchester und für Piano (à 4—10 Ggr.) die mit *allgemeinem* Beifall aufgenommenen *Tänze*:

Mädchenträume-Walzer, *Souvenir-Polka,*
Catharinen-Polka, *Ungarischer Marsch.*

So eben erschien der Walzer:

Ein Straußchen für Orchester 1⅓ Thlr., für Piano 12½ Sgr.

Obiges Straußchen machte in Berlin Furore; bei der Aufführung stets da Capo-Ruf, die Critik höchst günstig. Herr *Bellstab* sagte in der Vossischen Zeitung vom 28. October d. J.:

Ein Straußchen, Walzer von *Joh. Gungl*, ist ein so hübsches, anmuthiges, als man es nur einer hübschen Tänzerin darbieten mag; das eigenthümliche *Talent*, diesseende Melodieen mit scharfen rhythmischen Einzackungen zu schaffen, bewährte der Componist auch hier wieder und erndtete dafür den Beifall *aller* seiner Zuhörer.

Durch alle *solide* Musikhandlungen zu haben.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Da ich das Eigenthumsrecht meiner von *Carl Klingemann* für die deutsche Bühne bearbeiteten Oper „**Die Bräute von Venedig**" ausserhalb Englands einzig und allein an die *Hallberger*'sche *Verlagshandlung* in Stuttgart abgetreten habe, so bitte ich hiermit die verehrlichen Theaterdirectionen, welche darauf reflectiren wollten, sich an die benannte Verlagshandlung unmittelbar zu wenden, von welcher *allein* Textbuch, Partitur und Clavierauszug *rechtmässiger Weise* zu erlangen sind.

Julius Benedict, Capellmeister des königl. Theaters Drury Lane in London.

Ein Dirigent für eine gräfliche Capelle,

welcher aber zugleich eine gute erste Geige und wenigstens mit einiger Fertigkeit Piano spielt, wird gesucht. Als Honorar bei freier Station wird 200 Thlr bewilligt. Auskunft auf portofreie Anfrage ertheilt der Musikdirector **R. Franz** in Halle.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten November. № 48. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Die musikalische Feier des Geburtsfestes des Königs von Preussen in Erfurt. Aus Cassel. Aus Leipzig. Sommersaison in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Chöre zur „Medea" des *Euripides*, componirt von *Wilhelm Taubert*. Op. 57. Clavierauszug. Berlin, Trautwein. Preis 2½ Thlr.

Nachdem der Versuch der Berliner Bühne, das Interesse am antiken Theater durch Aufführung der „Antigone" des Sophocles neu zu beleben, geglückt war, und sogar Frankreich bereits seinen Beifall nicht versagt, liess sich erwarten, dass man es bei dem einen Versuche nicht bewenden lassen werde. Die „Medea" des Euripides, eines Dichters, welcher der modernen Anschauung schon etwas näher steht, als sein unmittelbarer Vorgänger, folgte. Das tragische Pathos gründet sich hier auf eine menschliche Leidenschaft, die Eifersucht, den Begriffen der Gegenwart unstreitig zugänglicher, als die Schwesterliebe, welche dort zur Sünde gegen die Götter verleitet. Kindermord ist hier die tragische Schuld, dort war es die Bestattung der Leiche des Bruders. Medea ist daher bereits längst zur Heldin der Oper wie der Tragödie neuerer Dichter gemacht worden, während mit Antigone dieselben jeden Versuch unterlassen mussten. Das Formelle des antiken Schauspieles ist aber beiden gemeinsam, und die Musik, an den über der Handlung schwebenden Chor gebunden, hat hier wie dort dieselbe Aufgabe, welche nur äusserlich verschieden modificirt wird, indem derselbe dort aus Männern, hier aus Frauen allein besteht.

Ueber die Art, wie Mendelssohn die Aufgabe der Behandlung des antiken Chores gelöst hat, ist hinreichend gesprochen worden. Dass er an Handel und Gluck sich anlehnen werde, war vorauszusehen, dennoch wurde man auch durch eigenthümliche Wirkungen, welche er hervorbrachte, freudig überrascht. Die Würde des ganzen Gedichtes wurde durch die Musik in helles Licht gestellt, die Dichtung durch diese gehoben, und vieles für moderne Ansicht Herbe und schwer zu Geniessende gemildert und zugänglicher gemacht. Sein Nachfolger hatte einen schweren Stand, insofern bereits zur Vergleichung Stoff da war, während Mendelssohn den Vortheil des ersten Eindruckes für sich hatte. Ausserdem ist der Weiberchor unstreitig grösserer Monotonie ausgesetzt, als der männliche. Dennoch hat „Medea" mit Taubert's Musik auf der Berliner Bühne — auf einer anderen ist, so viel uns bekannt, das Stück noch nicht gegeben — nicht geringeren Eindruck, als Antigone, hervorgebracht; die Gesammtwirkung, wie Referent aus eigener Erfahrung bestätigen kann, ist grossartig und erschütternd, und wenn das unvergleichliche Spiel einer Schauspielerin, wie die Crelinger, daran den grössten Antheil hat, so ist doch auch der der Taubert'schen Musik sehr bedeutend und wesentlich. Die Partitur enthält ausser der Ouverture, oder richtiger: instrumentalen Introduction, neun Musiknummern, die nun zum Nutzen von Privatgesangvereinen, welche, wie bei Antigone oft geschehen ist, sich in Verbindung mit Declamation das Werk vergegenwärtigen wollen, hier im Clavierauszuge vorliegen.

Die Introduction tritt mit der auch von Cherubini in der Medea gebrauchten ächt tragischen Tonart F moll, und zwar mit einer Figur, die im ersten Chore vom Orchester festgehalten wird, auf. Ein mildes, aber doch tief schmerzliches Thema in As, woraus sogleich sich das Stück wieder nach F moll zurücksenkt, bildet den Gegensatz. In den ersten Scenen ist vielfach melodramatische Begleitung, obgleich discret, um die Stimme des Sprechenden nicht zu erdrücken, angebracht. Dies geschieht durch die ganze Tragödie häufig und ist oft von grosser Wirkung. Dass im Alterthume dergleichen existirt, ist zwar sehr zu bezweifeln, vielmehr anzunehmen, dass der Eintritt der Instrumente nur bei dem Chore Statt gefunden. Nichtsdestoweniger wird der moderne Tonkünstler die Mittel der Gegenwart anwenden dürfen, wie es ihm zweckmässig scheint, da wir über alles Musikalische bei den antiken Tragödien uns doch einmal im Finstern befinden; weder die Gesetze ihrer Harmonie noch ihres Rhythmus sind mit Sicherheit anzugeben, man hat nur Vermuthungen. Mithin kann die Aufgabe des Componisten keine andere sein, als den Geist des Alterthums im grossen Ganzen sich beseelen zu lassen. Die Mittel, die ihm zu Gebote stehen, sind ihrer Natur nach andere, als zur Zeit des Euripides. Diese Voraussetzung soll keiner ignoriren, der eine solche Leistung zu würdigen sich anschickt. Besondere Schwierigkeit für die musikalische Bearbeitung bietet das metrische Verhältniss, welches die Uebersetzung, auf die Principien der Herrmann'schen Metrik gestützt, ihnen vorlegt. Der strophische Bau der neueren Operntexte hat unsere Componisten sehr verwöhnt; glücklich genug, wenn sie durch fleissige Bearbeitung von Bibelstellen in der Luther'schen Uebersetzung sich Selbstständigkeit erworben haben, wie dies bei Mendelssohn der Fall ist, der in allen seinen Kirchencompo-

sitionen den Schleudrian der modernen Reimerei vermieden, und sich an die alte rhythmisch schwungvolle Prosa gehalten hat. Es ist wohl möglich, dass auch die deutschen Operndichter auf den Gedanken kommen werden, dass sie mit ihren herkömmlichen und abgenutzten Versmaassen den Componisten nur mangelhaft in die Hände arbeiten. Die Erfindungskraft derselben wird sich neu beleben, wenn freiere Verse, wie sie uns in den antiken Chören begegnen, ihnen dargeboten werden. Auch Taubert's „Medea" enthält den Beweis, dass singemässe Declamation der antiken Verse beachtet werden kann, ohne dass darüber der für das musikalische Ohr erforderliche Abschluss, die Abrundung zur selbständigen musikalischen Form, mit einem Worte die Natur des Musikstückes vernachlässigt zu werden braucht. Zu diesem Ende hat er verschiedene Wege eingeschlagen. Wo es geschehen konnte, hat er die Form des Chores, wie sie in der Oper üblich ist, benutzt, den melodischen Fluss festgehalten, z. B. in dem etwas sentimentalen No. 3: „Wenn Liebe sich über das Ziel verirrte." Oefter aber hat er den Chor mehr mit musikalischen Phrasen, die sich dem Recitative nähern, auch häufig im Unisono beschäftigt, und legt in die dann dazwischen greifenden instrumentalen Sätze den Hauptgedanken und dessen harmonische Entwickelung. Oefters wird reines Melodram daraus. Eine merkwürdige Verbindung dieser verschiedenen Elemente findet sich in No. 7, worin die Aufgabe des Componisten durch viele kalte verständige Betrachtungen des Textes sehr erschwert wurde. Der Chor stellt eine Disputation an über die Vorzüge des ehelichen und des ehelosen Lebens. Um die Gegensätze hervorzuheben, ist die Rede melodramatisch, die Gegenrede recitativisch behandelt worden. Dass tiefer Ernst, schmerzvoller Ausdruck durch das ganze Werk vorwalten müsse, lag im Stoffe; für tröstliche Melodie ist wenig Gelegenheit, und diese, wo irgend möglich, benutzt, z. B. in dem recht frischen Chore des Abschiedes No. 4, worin die helle Tonart C dur glücklich gewählt ist. Tief ergreifend, von ächt tragischem Pathos ist die Chorscene No. 8, welche in die tragische Catastrophe selbst eingreift und schon deshalb den Componisten aufforderte, seine Kraft hier zu concentriren. Das Talent desselben bewährt sich hier in der Steigerung des Ausdruckes bis zu dem erschütternden Worte: „Du bist Eisen." Der Schlusschor No. 9 hat natürlich einen religiösen, an den christlichen Cultus erinnernden Character bekommen, wobei von eigenthümlicher Wirkung ist, dass die Singstimmen auf der Quinte schliessen, das Orchester aber den Schluss auf dem Grundtone in plagalischer Wendung übernimmt. — Wenn man die einmal gestellte Aufgabe richtig erwägt, wobei namentlich der sehr schlimme Mangel der Bässe in den Singstimmen in Betracht kommt, so hat der Componist sehr Anerkennungswürdiges geleistet. Mit völliger Bewahrung aller künstlerischen Freiheit ist ein unseren Gefühlen und Ansichten fremdartiges Gedicht, dem wir uns also mit einer gewissen Scheu nähern, musikalisch zu behandeln, unmöglich. Was auf diesem Gebiete geschieht, kann immer nur als Versuch betrachtet werden, dessen Erfolg, dessen Wirkung auf unser Kunstleben erst abzuwarten ist. Dass die Aufmerksamkeit auf das antike Schauspiel, selbst auf die muthmassliche Stellung, welche die Musik zur Handlung eingenommen haben mag, auch für die Geschichte des musikalischen Drama's unserer Tage Einfluss haben und gegen eine gewisse Verweichlichung vortheilhaft wirken könne, davon sind wir überzeugt. Nur soll man nicht zu zeitig von Erfolgen und Triumphen sprechen, über welche sich Einer gerade um so eher täuschen kann, je höher seine wissenschaftliche Bildung, seine Pietät für die Vergangenheit ist. Was existirt hat, kehrt auch in der Kunstgeschichte niemals wieder, wie es war, aber es kann allerdings durch die Werke einer vergangenen Epoche gleichsam die Befruchtung einer späteren Statt finden.

A. R.

Nachrichten.

Die musikalische Feier des Geburtsfestes des Königs von Preussen am 14. und 15. October in Erfurt.

Der patriotische Sinn der uralten Erfordia und ihrer musikeifrigen Bewohner bewährte sich auch diesmal bei der Geburtstagsfeier des allgeliebten Königs in gewohnter rühmlicher Weise. Das Festconcert des bei dieser Gelegenheit zugleich sein 25jähriges Bestehen feiernden *Soller*'schen Vereines fand am Abend des 14. Octobers im geschmackvoll und mit exotischen Gewächsen ausgeschmückten Theater Statt und war vorzüglich zahlreich besucht, so dass es schon eine Stunde vor Anfang des Concertes schwer war, einen guten Platz zu gewinnen. Es wurde durch einen prachtvollen, grossartigen, weit ausgeführten Festmarsch für das volle Orchester eröffnet, welchen Herr Musikdirector *Golde*, derzeitiger Dirigent des *Soller*'schen Musikvereins, für diese Gelegenheit neu componirt hatte und der es, reich an schönen Melodieen, geistvollen Modulationen und imposanten Instrumentaleffecten, wohl verdiente, recht bald durch den Druck zu allgemeinster Verbreitung zu gelangen. Er gehört zu den schönsten und grossartigsten Compositionen, die wir in diesem Fache kennen, wie denn überhaupt Herr Musikdirector *Golde* sich in diesem Genre einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen hat. Eben so gut gelungen war ihm die Composition eines von Herrn Divisionsprediger *v. Sydow* gedichteten Festgesanges. Gedicht und Musik, gleich trefflich und ansprechend, fanden den wärmsten Anklang. Die hierauf folgende Ouverture von *J. J. Müller*, welcher von 1826 bis 1836 Musikdirector des *Soller*'schen Vereins gewesen war, hatten wir, wenn wir nicht irren, schon einmal 1831 bei Gelegenheit des grossen von Dr. *Naue* in Halle veranstalteten Erfurt'schen Musikfestes gehört. Sie ist im Ganzen eine tüchtige, im älteren gediegenen Style gehaltene Arbeit. Die darin vorkommende Fugenpartie ist wahrhaft ausgezeichnet zu nennen und den trefflichsten Leistungen in diesem Bereiche an die Seite zu stellen. Ein Halleluja von *Niemeyer*, componirt von *L. E. Gebhardi*, der in den Jahren 1836 bis 1841 die Concerte des Vereins geleitet hatte, beschloss, unter eigener Direction des würdigen

Veterans, die erste, reich ausgestattete Abtheilung, und hatte sich besonders in der Schlussfuge eines aufmunternden Beifalles zu erfreuen, während wir in den meisten übrigen Partieen, bei oft glücklicher Erfindung der musikalischen Motive, eine fleissigere Verarbeitung und sorgfältigere Ausführung derselben gewünscht hätten. Herr Musikdirector *Gebhardi* ist unstreitig glücklicher im strengen, als im freieren Style, in welchem ihm der sichere Guss und Fluss weniger zu gelingen scheint. Uebrigens war es ein sinniger Gedanke, dass man in solcher Weise bei dieser Jubelfeier des Vereins gleichsam einen Rückblick in seine Vergangenheit eröffnet hatte, und die freundliche, wahrhaft liberale Art, in welcher so Herr Musikdirector *Golde* seine Vorgänger ehrte, verdient die freudigste Anerkennung.

Die zweite Abtheilung des Concerts eröffnete eine Festouverture von *A. B. Marx*, die wir, nach der Pause etwas zu spät an unseren Platz zurückgekehrt, leider nur theilweise hörten, weshalb wir uns auch kein Urtheil darüber erlauben wollen. Sie schien indess aus zwei ganz verschiedenartigen Sätzen zu bestehen. Den Schluss bildete eine grosse, von *Sydow* gedichtete, von *Golde* componirte patriotische Festcantate, deren ausführlichere Beurtheilung wir späterhin geben werden. Hier wollen wir nur bemerken, dass die geschickt angelegte und durchgeführte Dichtung dem Componisten volle Gelegenheit bot, sein schönes reiches Talent zu entfalten. Diese Musik gereicht in der That ihrem Schöpfer, der hier zum ersten Male mit einem umfangreicheren Vocalwerke hervortrat, zu grosser Ehre. Sie ist reich an schönen, gefällig ansprechenden Melodieen und gut erfundenen und geschickt verarbeiteten Motiven. Die Instrumentirung bietet glänzende Effecte ohne den Gesang erdrückende Ueberfüllung und zeugt von grosser Gewandtheit im Gebrauche der Orchestermittel. Ausgezeichnet gut gelungen ist dem Componisten, nebst vielem Anderen, vorzüglich der Schluss, ein herrlicher Doppelchor, in welchem mit einer von dem Verfasser erfundenen Melodie die bekannte Volksweise „Heil dir im Siegeskranz" in höchst wirksamer Weise zusammentritt. — Dieses in der Hauptsache wohlgelungene, tüchtig ausgeführte (auch die übrigen an diesem Abende gegebenen Musikstücke gingen übrigens rund und glatt weg) in den Solopartieen gut, zum Theil ausgezeichnet vertretene Werk erhielt lebhaften, wohlverdienten Beifall, und dürfte die Anerkennung, welche es in Erfurt fand, sicherlich auch an anderen Orten gewinnen. Herr Musikdirector *Golde*, ganz unstreitig einer der tüchtigsten und talentvollsten Musiker Thüringens, sah übrigens sein eifriges, vielseitiges und in der That höchst fördersames Kunststreben vor Kurzem unter Anderem auch dadurch ehrenvoll anerkannt, dass er vom 32. Regimente, dessen Musikdirector er ist, mit einem schön gearbeiteten Tactirstabe beschenkt wurde. Dass der *Soller*'sche Musikverein unter seiner unermüdlich thätigen, eifrigen, geschickten und energischen Direction ungemein an Kraft und Leben und erfreulicher Kunstthätigkeit gewonnen hat, muss ein Jeder mit warmer Hochachtung anerkennen, der, wie Referent, Gelegenheit hatte, die Leistungen jenes Vereines während einer längeren Reihe von Jahren zu beobachten. Bei solcher Thätigkeit kann es nicht fehlen, dass dieser Verein immer grösseren Zuwachs gewinnt und immer heilsamer und kräftiger auf das Gedeihen der Tonkunst in Thüringens Hauptstadt einwirkt.

Der *Soller*'sche Verein wurde übrigens von dem jetzigen Oberbaurathe Herrn *Soller* in Berlin, zuerst in Form einer Quartettgesellschaft, in's Leben gerufen, an die sich neben anderen Musikfreunden einige auch jetzt noch dem Vorstande des Vereins angehörende Mitglieder anschlossen. Unter der fleissigen Direction des verstorbenen Musikdirectors *J. J. Müller* konnte der neugestiftete Bund bereits im Jahre 1820 mit öffentlichen Leistungen hervortreten, und gelangte späterhin unter Leitung der Herren *Leibnitz*, *Blattermann* und *Retschau* zu immer reicherer Wirksamkeit, welche indess im Jahre 1826 durch Störungen und Zerwürfnisse, auf welche wir hier nicht näher eingehen können, auf einige Zeit gelähmt wurde. Durch den Musikdirector *J. J. Müller* als Orchesterdirigenten und Herrn Seminarlehrer *Bach* als Gesangvereinsdirigenten wurde er indess bald wieder dem drohenden Verfalle entrückt und allmälig zu immer grösseren Unternehmungen befähigt. Im Jahre 1836 übernahm Herr Musikdirector *Gebhardi* die Direction, 1841 dirigirte einige Zeit lang der gegenwärtige Hofmusikus Herr *Brandenburg* in Rudolstadt, nach dessen Abgange Herr Capellmeister *Cheland* in Weimar einige Concertaufführungen, z. B. des *Händel*'schen Alexanderfestes, leitete, bis endlich die Direction an Herrn Musikdirector *Golde*, unter Beihilfe des Herrn Lehrers *Zink*, überging und mit so günstigem Erfolge geführt wurde, dass die Zahl der Mitglieder, die sich beim Abgange des Herrn *Brandenburg* auf 158 belief, gegenwärtig auf 324 gestiegen ist. Nächst dem Eifer des Herrn Dirigenten selbst hat man diese neue erfreuliche Blüte unstreitig der beharrlichen Ausdauer des verehrlichen Vorstandes zu verdanken, dessen beobachtbare Mitglieder sich zum Theil schon seit mehr als zwanzig Jahren mit der grössten Selbstverleugnung zum Besten des Publicums jenen zahllosen, oft so leidigen und unangenehmen Mühwaltungen unterzogen haben, die in der Regel mit solchen Unternehmungen verbunden sind, und welche in der That nur ein edler hochherziger Eifer für die schöne Sache der Kunst zu überwinden vermag. Erfurt und die Umgegend hatte diesem Vereine und seinem kunstliebenden Vorstande bereits eine lange Reihe ausgezeichneter Kunstgenüsse zu verdanken, und so können wir gewiss auf die herzliche Zustimmung aller Musikfreunde Thüringens rechnen, wenn wir den Wunsch aussprechen, dass derselbe gleich kräftig und fruchtbringend, wie seinem ersten, auch seinem zweiten Vierteljahrhundert entgegenwachsen möge!

Die festliche Aufführung des „Erfurt'schen" Vereins fand am 15. October früh 9 Uhr in der Kaufmännerkirche, unter der Direction des verdienstvollen Musikdirectors Herrn *Retschau* Statt. Nach einem für die Feier des Tages berechneten Choralgesange nach der Melodie: „Ich hab mein' Sach' Gott heimgestellt" wurde in sehr würdiger Weise und gut vertreten durch Chor- und Solostimmen, so wie durch das Orchester, *Spohr's* herrliches Meisterwerk „Das Vater unser" von *Mahlmann* gegeben, — eine Composition, die uns, so oft wir sie hörten, stets auf das Tiefste ergriffen und mit der innigsten

Hochachtung gegen ihren verehrungswürdigen Schöpfer erfüllt hat, dessen hoher Genius und Meisterschaft sich in ihr so reich und herrlich beurkundet. Schon in diesem einen Werke steht *Spohr*, unseres Erachtens, eben so gross, eigenthümlich und herrlich in seiner Weise da, wie *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *M. v. Weber* in der ihrigen. Er ist die letzte von den grossen, wahrhaft hervorragenden und völlig in sich abgeschlossenen Individualitäten, welche einer ewig denkwürdigen Epoche der deutschen Musik angehören, und es ist in der That ein nicht geringer Grad von Verkehrtheit und Verblendung dazu erforderlich, wenn man, wie es neuerdings öfter der Fall gewesen, neben anderen jüngeren und durchaus nicht ebenbürtigen Talenten, einen in seiner Art ganz einzig dastehenden, eine hohe, edle Kunstrichtung in höchster Vollendung repräsentirenden Tondichter theils zu verkleinern sucht, theils geflissentlich in den Schatten stellt. Es gereicht wenigstens in unseren Augen dem Erfurt'schen Vereine zum grossen Verdienste, jenes Werk des grossen unsterblichen Meisters, das, wie es scheint, fast völlig vergessene, aufs Neue an's Licht gezogen zu haben. Wo man dasselbe noch nicht kennt, möge man es ja so bald als möglich zur Aufführung bringen. Man kann sich von demselben nicht nur den edelsten, reinsten und nachhaltigsten Kunstgenuss, sondern auch die reichste Belebung und Erhebung des Gemüths versprechen. Dr. *Kfa.*

Cassel, im October 1844. Am 10. September d. J. trat in der *Bellini*'schen Oper „Romeo und Julie" Fräul. *Fricke* vom Stadttheater zu Riga als Romeo auf. Der eben nicht sehr bedeutende Erfolg, welchen dieses erste Debut mit sich führte, hatte seinen Grund nicht sowohl in der Mangelhaftigkeit der Darstellung, als in der ungeeigneten Wahl der Rolle, indem wir daraus deutlich zu entnehmen vermochten, dass die Sängerin, davon abgesehen, dass sie ihre Stimmmittel gegenwärtig weder richtig, noch geschickt genug zu verwenden weiss, nicht einmal den Character ihrer Stimme so weit erforscht hat, um derselben den geeigneten Wirkungskreis anzuweisen. In dem Tonumfange, innerhalb dessen sich die Partie des Romeo bewegt, hat die Stimme des Fräul. *Fricke* einen sehr jungen, fast möchten wir sagen: kindlichen Klang, der uns zur Erfüllung eines grossen Raumes nicht stark und gerundet genug erscheint. Diese Mangel der Stimme würden ohne Zweifel in vielen anderen Partieen nicht in den nämlichen Masse hervorgetreten sein, weil — dem Klange nach zu urtheilen — die Stimme ohne Grund in eine tiefere Tonlage gesenkt ist, als ihr die Natur angewiesen hat. Nicht sowohl einem Mangel an Gehor, als vielmehr der Jugend ihrer Stimme und ausserdem der nicht vollkommen richtigen Behandlungsweise derselben dürfen wir wohl ein mehrmaliges Abweichen der jungen Künstlerin von der reinen Intonation beimessen. Uebrigens war die Aussprache im Gesang im Ganzen deutlich und die Tonverbindung innerhalb des erwähnten geringen Umfangs im Allgemeinen gut, nur eine tiefere Auffassung der Rolle wäre zu wünschen gewesen. Weit mehr befriedigten uns in dieser Hinsicht Fräul. *Eder* (Julie) und Herr *Dersha* (Tybalt), und zwar vorzugsweise im ersten Acte. Was die Darstellung der grossen Scene des dritten Acts von Fräul. *Eder* anlangt, so dürfen wir nicht unerwähnt lassen, dass die Sängerin wieder einmal, nach ihrer gewohnten Weise, in ungewöhnlichem Grade outrirte. Wir können derartige Uebertreibungen, welche zunächst aus einer unwiderstehlichen — ja wir glauben sogar — bisweilen unwillkürlichen Neigung zum Beben und Ueberziehen der Töne entstehen, niemals gutheissen, weil die oben erwähnten Manieren, wenn sie gleich sehr geeignet scheinen, den leicht entzündlichen Enthusiasmus des Beifall gebenden Parterrepublicums hervorzurufen, dennoch, in solchem Massse angewendet, unschön und somit der ästhetisch musikalischen Darstellung hinderlich sind. Dessenungeachtet haben sie, deren relativen Werth wir bei richtiger und mässiger Anwendung durchaus nicht verkennen mögen, in den Kreisen unserer Dilettanten vielen Anklang gefunden, und werden täglich bis zum Ueberdruss angewandt, und zwar zunächst nur deshalb, weil sie von einigen Opernsängern ausgegangen sind und in Folge dessen nicht allein für gut, sondern auch für schön, ja wohl gar für jedem, auch dem schwächsten Gefühlsausdruck angemessen gehalten werden. Die nächste Folge einer solchen masse- und ziellosen Anwendung dieser Manier ist die, dass die jungen gesunden Stimmen, anstatt an Kraft und Helligkeit des Klanges zu gewinnen, schwach, dumpf und kränklich werden, und somit gar nicht in der schönsten, von jeglichem Drucke befreiten, regelrechten Klangform zu Gehör kommen konnen. Möchte man doch recht bald von der erwähnten verderblichen Neigung zu der Gesangweise zurückkehren, durch welche das Stimmorgan in den Jahren, in welchen der Sänger an physischer Kraft zunimmt, nur gewinnen, aber nicht verlieren kann. — Zum zweiten Debut hatte Fräul. *Fricke* die Rosa in „Des Adlers Horst" von *Gläser* gewählt. In Hinsicht auf den Character ihrer Stimme können wir diese Wahl als eine angemessene bezeichnen. Wenn auch gerade nicht namhafte Vorzüge der Sängerin bei dieser Leistung an's Licht traten, so war dieselbe doch von einem günstigeren Erfolge, als die erstere begleitet. Lobenswerthe Anerkennung verdiente diesmal das bisweilen sorgsame Spiel der jungen Künstlerin, nur hätte sie in einigen Ensemblesätzen über das Spiel den Gesang nicht vernachlässigen dürfen. Wir zweifeln keineswegs daran, dass die künftigen Leistungen des Fräul. *Fricke* bei fortgesetztem Fleiss und echt künstlerischem Streben immer schätzbarer werden, während sich die gegenwärtigen noch nicht über das Niveau des Gewöhnlichen erheben. Was die Ausführung der übrigen Gesangpartieen dieser Oper betrifft, so ist dieselbe den gegenwärtigen Kräften unseres Sängerpersonals vollkommen angemessen, und war daher die befriedigende Darstellung des Werkes im Voraus zu erwarten. Die Besetzung war folgende: Richard, Herr *Biberhofer*; Renner, Herr *Birnbaum*; Veronica, Frau *Schaub*; Anton, Herr *Hädrich*; Marie, Fräul. *Miller*; Cassian, Herr *Dersha*; Lazarus, Herr *Häser*.

Am 6. October ging *Lortzing's* komische Oper „Der Wildschütz" hier zum ersten Mal in Scene. Den Erwartungen, welche wir an dies neueste Werk des Componisten von „Czaar und Zimmermann" machten, ist

durch dasselbe auf das Vollkommenste entsprochen worden. Dasselbe gehört zu der Gattung der Spieloper, in welchen in der Regel wenig ausgeführtere Solosingpiecen, dagegen aber mehr Ensembletücke vorkommen. Dass letztere auch in diesem Werke des um die komische Oper verdienten Componisten wieder eben so gut angelegt, als ausgeführt, insbesondere scenisch gut gedacht, leicht an einander gereiht und überhaupt mit vielem Geschicke componirt sein würden, durften wir schon im Voraus erwarten. Wenn wir indess auch keines der erwähnten mehrstimmigen Gesangstücke dieser Oper entbehren möchten, so würde es nach unserer Meinung denselben dem ganzen Werke zum Vortheile gereicht haben, wenn dasselbe mit einigen Solopiecen mehr gesiert worden wäre, für welche sich das grössere Publicum wohl überall zunächst interessirt. *Lortzing* erwicht sich ein nicht geringes Verdienst um die Musik, insbesondere der Oper, indem er das musikalisch Höhere, Vollendetere — aber auch Complicirtere — auf die möglichst fassliche Weise, insbesondere nach dem Vorbilde *Mozart's*, dem grösserem Publicum zugänglich macht, dessen musikalischer Geschmack durch die italienisch süsslichen und französisch coquetten Melodieen der Oper des Tages sehr gelitten zu haben scheint. Nicht nach musikalischen Rhapsodien, mit welchen sich viele neueren Tonsetzer begnügen, sondern nach ausgeführteren, vollendeteren modulatorischen Formen strebt *Lortzing* auch in den meisten Nummern dieser Oper. Und nach der Erfahrung aller Zeiten ist gerade diese letzte Eigenschaft der Tonstücke allein geeignet, für dieselben nicht nur dem Kenner, sondern auch dem Laien dauerndes Interesse einzuflössen, ohne dass sich letzterer des Grundes jemals bewusst wird, nur ist für ihn die Wirkung solcher Musik niemals — oder doch nur selten — eine schlagende, sondern stets eine allmälig zunehmende. Wir dürfen daher wohl annehmen, dass bei wiederholten Aufführungen des Werkes die Theilnahme dafür sich immer mehr steigern werde, wenn gleich die erste Aufführung sich schon einer beifälligen Aufnahme zu erfreuen hatte. Lebhafte Theilnahme erhielt im ersten Acte: das Lied mit Chor „A B C D," der Jägerchor, in dem Finale das Lied für Sopran „Bin ein schlichtes Kind vom Lande"; im zweiten Acte: das Duett für Sopran (Baronin) und Tenor (Baron), die Arie des Baculus „Fünftausend Thaler"; im dritten Acte: die Arie des Grafen, in dem Finale das Vocalquartett und der Chor der Schuljugend „O du, der du die Tugend selber bist." Der letztere brachte stürmischen Beifall hervor und wurde da Capo verlangt. Herr *Birnbaum* (Baculus) wurde gerufen. Obwohl wir die erste Darstellung des Werkes als eine in den meisten Stücken gelungene zu bezeichnen haben, so leugnen wir dennoch nicht, dass wir manches Einzelne besser ausgeführt erwartet hätten. Um nur eines Umstandes zu erwähnen, den wir als mangelhaft bezeichnen müssen, gestehen wir, dass wir im Gesangvortrage der weiblichen Stimmen nicht jederzeit befriedigende Deutlichkeit der Aussprache, gepaart mit wohlthuendem Colorit des Tonklanges, wahrgenommen haben. Namentlich trifft dieser Vorwurf die Damen *Schaub* (Gräfin) und *Miller* (Gretchen). Wenn auch der Vortrag von parlanten Sätzen in schneller Bewegung dem Organe der weiblichen Stimmen — vornämlich in der höheren Tonlage — ungleich mehr Schwierigkeiten, als dem der männlichen darbietet, so ist doch deren Ueberwindung bei angestrengtem Fleisse möglich, und darum dürfen wir gewiss die Beseitigung dieses in der That störenden Mangels dringend empfehlen. Die übrigen Partieen waren folgendermaassen besetzt: Graf von Eberbach — Herr *Biberhofer*; Baron Kronthal — Herr *Deraka*; Baronin Freimann — Fräul. *Eder*; Nanette — Fräul. *Gerlach*; Pancratius — Herr *Haser*.

Am 11. gab der Pianofortevirtuos *Rudolph Willmers* aus Copenhagen im Hoftheater ein Concert, in welchem er folgende Werke von seiner eigenen Composition vortrug: „Ein Sommertag in Norwegen," „La Melancolie," Fantasie über das Thema von *Prume*, und das musikalische Tonbild „Sehnsucht am Meere," ferner: „Dänisches Nationallied," „Serenata erotica für die linke Hand allein," „Tarantella giocosa" und die „Grande Fantaisie-Caprice sur l'invitation de danse de Weber." Der Pianist entwickelte bei der Production der hier genannten Piecen manche schätzenswerthe Eigenschaft. Sein Vortrag zeichnete sich nicht nur durch Festigkeit, Klangfülle und Vollgriffigkeit, sondern auch durch Mannichfaltigkeit der Schattirung und Zartheit des Ausdrucks sehr vortheilhaft aus. Wir haben bei ihm niemals eine Ueberhetzung der Natur seines Instrumentes wahrgenommen, und daher ist sein Spiel mehr einnehmend, als ergreifend, und wenn auch niemals überraschend und blendend, doch angenehm anregend und bisweilen sehr gemüthreich. Diese rühmlichen Eigenschaften, welche der geschätzte Virtuos wohl zum Theil dem wohlthätigen Einflusse seiner ehemaligen Lehrer, des unvergesslichen *Hummel* und des hochgeachteten *Fr. Schneider*, verdanken mag, würden indess unserer Meinung nach den Zuhörer in noch höherem Grade zu fesseln im Stande gewesen sein, wenn die zur Production gelangten Tonstücke selbst mehr Abwechselung in Hinsicht auf Form und Inhalt geboten hätten. In den oben angeführten Compositionen fanden wir meist Tonsätze in der Gestalt von sogenannten Liedern ohne Worte, nur das eine Mal mehr, das andere Mal weniger ausgeführt, in welchen die Gesangstellen fast ausschliesslich von Accordpassagen umspielt werden. Die Beschaffenheit des Pianoforte's, der Harfe und mancher anderen Instrumente machen freilich das häufigere Erscheinen derartiger Begleitungsfiguren zulässig, aber es geschieht in dieser Hinsicht in unseren Tagen von vielen Clavircompositen und Claviervirtuosen viel mehr, als gut ist. Ihre mit rapidester Schnelligkeit auszuführenden Tonverbindungen sind oft nur dem Schema nach melodisch reich und mannichfaltig, dagegen wirklich durchsichtig und erwärmend einformig. Selbst der anziehendste und insbesondere nuancirteste Vortrag reicht nicht hin, die Einförmigkeit der aus solch durchsichtigen Begleitungsfiguren gebildeten Passagen zu verdecken. Ausserdem mögen wir bei dieser Gelegenheit eines Umstandes erwähnen, der selbst auf das gewählteste Concertauditorium einen nachtheiligen Einfluss ausübt. Ganz abgesehen von dem höheren oder geringeren Kunstwerthe eines Clavierconcertstückes, mindert sich sogar schon beim ersten Anhören desselben das Interesse des Zuhörers, wenn er der-

auf angewiesen ist, fast einen ganzen Abend hindurch sein Ohr den Klängen des Pianoforte's zu leihen, was auch in dem eben nicht sehr zahlreich besuchten Concerte des Herrn *Willmers* der Fall war. Die erste von den oben angeführten Compositionen war das einzige Concertstück mit Orchesterbegleitung, welches der geschätzte Virtuos vortrug. Wir erachten es für wünschenswerth, dass die Pianisten in Zukunft von dem Vorhaben abstehen mögen, ihre Concerte fast allein zu geben, zumal wenn sie ein grosses, von dem Klange eines Flügels nicht überall genügend auszufüllendes Local zur Concertaufführung wählen. Der Klangreiz eines guten Soloinstrumentes wird nach unserer Meinung bei der dem Flügel jetzt gegebenen Kraft und Fülle des Tones durch eine von dem Componisten eben sowohl schön gedachte, als auch von den Ripienisten discret und geschmackvoll ausgeführte Orchesterbegleitung, wie denn auch noch mehr durch das Einschieben von angemessenen Tuttisätzen um ein Bedeutendes erhöht. Wir unseres Theils wurden darum eben so sehr, als durch die Production des Herrn *Willmers*, auch überdies noch durch die befriedigende Aufführung der Orchesterstücke erfreut, welche in diesem Concerte zu Gehör kamen. Dieselben bestanden aus der Ouverture zu Egmont von *Beethoven*, der Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*, und einer Arie für Sopran mit obligater Violine von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Löw*. Der Vortrag der Sängerin war im Allgemeinen sehr lobenswerth und zeichnete sich insbesondere durch einzelne geschmackvolle Schattirungen vortheilhaft aus. Herr *Derska* hat sich schon durch die Wahl zweier von ihm zum Vortrage genommenen Lieder von *Franz Schubert* — nämlich der Hymne an die Jungfrau („Ave Maria") und des Ständchens („Leise flehen meine Lieder") — den Dank der Musikfreunde, um so mehr aber durch die schöne Ausführung der vortrefflichen Compositionen die allgemeinste und beifälligste Anerkennung erworben. — Bei der Veranstaltung eines zweiten Concertes am 21. hatte Herr *Willmers* nicht allein eine erfreulichere Auswahl der Pianofortecompositionen getroffen, sondern auch für mehr Abwechselung gesorgt. Die von dem Concertgeber zu Gehör gebrachten Tonstücke waren: das „Pianoforteconcert mit Orchesterbegleitung in Es dur" von *Beethoven*, und sodann von seiner eigenen Composition für Pianoforte allein: die „Serenata erotica für die linke Hand allein" (zum zweiten Male), Fantasie über Thema's aus Lucrezia Borgia und Lucia di Lammermoor, die Etude „La pompa di festa," das für Pianoforte übertragene Finalquintett aus Lucia di Lammermoor, die Etude „Les hirondelles" und die Fantasie über Thema's aus Robert le Diable. Was die hier genannten Compositionen des Herrn *Willmers* anlangt, so geben wir im Allgemeinen den kleineren vor den erwähnten Fantasieen den Vorzug, obschon auch diese manches Interessante und vornämlich Kunstreiche enthalten. Den Vortrag eines jeden der hier angeführten Concertstücke haben wir mit seltenem Interesse verfolgt und dürfen denselben als höchst gelungen und mit Rücksicht auf die mannichfache Schattirung des Tonklanges als künstlerisch vollendet bezeichnen. Wahre Freude gewährt es uns, in Hinsicht auf die Ausführung des *Beethoven*'schen Concertes dem Orchester eine in gleichem Grade lobende Anerkennung zollen zu können. Diese Production war eine wahrhaft ausgezeichnete. Doch auch die beiden Ouverturen — zur Oper „Der Berggeist" von *Spohr*, und die zu „Fidelio" (die kleine in Edur) von *Beethoven*, — welche die beiden Abtheilungen des Concertes eröffneten, wurden sehr sorgfältig executirt. Ausserdem hörten wir zwischen den Vorträgen des Herrn *Willmers* das Lied „Die Zigeunerin" von *A. Fesca*, gesungen von Fräul. *Eder*, *Spohr*'s Potpourri für die Violine über Thema's aus „Jessonda," gespielt von Herrn *J. Bott*, und zwei Quartette für Männerstimmen von *Häser*, gesungen von den Herren *Derska*, *Kühn*, *Häser* und *Föppel*. Auch die Ausführung der hier erwähnten Zwischennummern war eine recht dankenswerthe; am Vortheilhaftesten zeichnete sich Herr *J. Bott* durch sein Violinspiel aus. *O. K.*

Leipzig, den 26. November 1844. Herr *Mortier de Fontaine* aus Paris, über dessen treffliches Clavierspiel vor Kurzem schon in d. Bl. berichtet wurde, veranstaltete Mittwoch, den 20. d. M., eine musikalische Soirée im Gewandhause.

Die von ihm selbst darin vorgetragenen Musikstücke gaben ihm wiederum Gelegenheit, zu zeigen, dass er beiden Richtungen, der classischen und modernen, mit gleichem Eifer und anhaltendem Studium gefolgt ist und in jeder Beziehung einen ehrenvollen Platz unter den jetzigen Clavierspielern einnimmt. In der Ausführung solcher Sachen, die dem neueren Zeitgeschmacke huldigen, ist er zwar nicht frei von einer gewissen Coquetterie des Vortrages; allein das wird ja nun einmal, und nicht mit Unrecht, dabei verlangt; was auf Effect im Salon berechnet ist, muss auch den Intentionen der Salonversammlung, Amusement und Staunen über fast Unmögliches, entsprechend vorgeführt werden, und es wird sicherlich Niemandem einfallen, eine *Thalberg*'sche Etude oder Caprice, eine *Liszt*'sche sogenannte Fantasie u. s. w. mit der ruhigen Würde, dem besonnenen, heiligen Ernste vorgetragen hören zu wollen, den z. B. eine *Bach*'sche Fuge bedingt. Das aber gereicht eben Herrn *Mortier de Fontaine* zum Ruhme, dass er Beides, den Ernst und die Tiefe des Gefühls, wie jene Coquetterie, zu ihrer Zeit und am rechten Orte wiederzugeben vermag, ohne durch dieses Doppelwesen eine oder die andere Seite seiner Leistungen in den Schatten zu stellen. So spielte er (mit Herrn Concertmeister *David* und Herrn *Grabau*) das *Hummel*'sche Esdur-Trio — welches aus einer Zeit stammt, wo die eben erwähnten Richtungen sich noch nicht so entschieden trennten, und das daher, bei manchen Vorzügen, doch ein Mittelding zwischen solider Erfindung und halbmodernen, nicht viel sagenden Bravourgängen ist und bleibt — rund und ansprechend, das Präludium und die herrliche fünfstimmige Fuge aus dem zweiten Theile des *Bach*'schen wohltemperirten Claviers aber geistreich und mit seltener Ruhe und Sicherheit. Das kleine anmuthige Salonstück eigener Composition „Le papillon," das mit seiner heiteren Unruhe das flüchtige Schwärmen des Schmetterlings treu schildert, und die bekannte Etude von *Thalberg* aus Amoll, mit deren Vortrag bereits frü-

her hier wie anderwärts der Componist selbst Furore machte, obgleich sie eigentlich in musikalischer Beziehung nicht das geringste Interesse einzuflössen im Stande ist, wurden von Herrn *Mortier de Fontaine* mit ausserordentlicher Nettigkeit und Bravour executirt. In grosser Vollendung hörten wir sodann von dem Concertgeber und Herrn *Ernst* drei von den reizenden „Pensées fugitives," die der Letztere mit dem talentvollen *Steph. Heller* in Paris zusammen componirt hat, und die bekannter zu werden verdienen, als sie es sein mögen. In der letzten Nummer des Programms endlich, Introduction und Rondo eigener Composition, leistete Herr *Mortier de Fontaine* fast Unglaubliches durch meisterhafte Ueberwindung der beinahe zu sehr gehäuften Schwierigkeiten.

Herr *Ernst* erfreute uns durch den Vortrag seiner „Elegie," in welcher er die Violine wieder so wunderbar schön singen und sprechen liess, dass die Zuhörer tief ergriffen werden mussten. Zwischen den Instrumentalsoli's trugen Mad. *Mortier de Fontaine* und der Tenorist Herr *Widemann* einige Gesangstücke vor. Erstere sang die Arie des Malcolm aus La Donna del Lago von *Rossini*, eine unbedeutende Romanze von *Labarre* „La pauvre négresse," und Barcarole von *Franz Schubert* (eine französische Uebersetzung des Liedes in As-moll „Auf dem Wasser zu singen"); sie war gerade sehr gut bei Stimme, oder vielleicht machte es die einfache Pianofortebegleitung, dass die von uns früher erwähnte Unsicherheit ihrer Töne fast gar nicht bemerkbar wurde; es scheint in der That, als wenn nur eine übermässige Anstrengung ihrer Stimme in den höheren Tönen, zu der sie wohl die starke Orchesterbegleitung verleiten mag, jene Ungleichheit erzeugt. Wir gestehen gern, dass ihre Leistungen an diesem Abende uns weit vorzüglicher erschienen sind, als die in den beiden Abonnementconcerten, in denen sie bisher auftrat. Von Herrn *Widemann* wurde correct und mit schöner Stimme eine Nummer aus den Soirées musicales von *Rossini* und ein uns unbekanntes Lied vorgetragen.

Das Concert war nur wenig besucht, aber der Beifall, den sich Herr *Mortier de Fontaine* erwarb, darum nicht minder stark und lebhaft, indem alle Zuhörer ihre Befriedigung laut zu erkennen gaben. —

Am gestrigen Abend, Montag, den 25. November, fand, ebenfalls im hiesigen Gewandhause, das alljährliche Concert zum Besten des Pensionsfonds für arme und kranke Mitglieder unseres Orchesters Statt. Der gute Zweck dieses Concerts wird von unserem Publicum stets gern und theilnehmend gefördert, und bereits ist, wie wir mit Freuden vernommen haben, der erwähnte Fonds zu einer nicht unansehnlichen Höhe angewachsen, so dass von dessen Zinsen schon manchem verarmten oder erkrankten einheimischen Musiker dankenswerthe Unterstützungen haben verabreicht werden können. Auch diesmal war die betreffende Musikaufführung zahlreich, wenn auch nicht so zahlreich, wie in den letzten Jahren (wovon der Grund nur in zufälligen Umständen liegen mag) besucht. Das Programm bot eine reiche Auswahl interessanter Musikstücke dar: Ouverture zur Oper: Fierabras, von *Franz Schubert* (Manuscript). — Scene und Arie aus der Oper: Der Freischütz, von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*, erster Sängerin am hiesigen Stadttheater. — Gmoll-Concert für Pianoforte von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Mortier de Fontaine*. — Arie aus der Oper: Der Freischütz, von *C. M. v. Weber*, gesungen von Herrn *Kindermann*, Bassisten am hiesigen Stadttheater. — Concertouverture von *N. W. Gade* (D dur, neu. Manuscript). — Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Mayer*. — Concertante für vier Violinen mit Orchester von *L. Maurer*, vorgetragen von den Herren *H. W. Ernst*, *Antonio Bazzini*, *Jos. Jouchim* und Concertmeister *David*. —

Des für die Tonkunst zu früh heimgegangenen *Franz Schubert* seltene Begabung zeigt sich wieder deutlich in der so eben erwähnten Ouverture. Zwar findet sich noch manches Unfertige, wenn wir so sagen dürfen, manches Eckige und Unvollständige darin, was uns die letzte Feile des Meisters vermissen lässt; aber das kann uns den Genuss nicht schmälern, den das Werk in seiner urkräftigen Gestalt bietet; wir lieben an einem solchen gewaltigen Genius die herumsprühenden Funken, welche blitzen, ohne zu schrecken, und zünden, ohne zu verletzen. Mancher Musiker wird vielleicht den Kopf bedenklich schütteln, wenn wir ihm beispielsweise referiren, die genannte Ouverture beginne mit einem Tremolo der Saiteninstrumente in Fis moll, und nach einer nicht langen Introduction trete das Allegro in F dur ein, und in der letzteren Tonart, abwechselnd mit F moll, sei das ganze Musikstück bis zum Ende fortgeführt. Accordfolgen, Ausweichungen, Harmonieen finden sich darin, die nicht wenig frappiren. Aber über das Ganze ist ein solch' erhabener versöhnender Geist ausgegossen, dass das Bizarre verschwindet und dem Zuhörer eine Befriedigung zurückbleibt, die nur den Wunsch erzeugt, durch wiederholtes Hören das Werk tiefer zu durchschauen. Ob und wie weit *Schubert* die Oper, zu der diese Ouverture gehört, vollendet hat und ob jene in seinem Nachlasse ebenfalls aufgefunden worden ist, weiss Referent nicht; ist dies aber der Fall und hat den Meister bei deren Composition derselbe Genius geleitet, der ihm bei der Ouverture zur Seite stand, so verdiente Derjenige gewiss grossen Dank, der auch sie dem Publicum zugänglich machte. —

Wenn auch nicht ganz einverstanden damit, dass die an sich herrliche Arie der Agathe aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" uns abermals, — wie uns bedünken will, zu oft, — vorgeführt wurde, da noch andere Arien nicht schwer zu finden sein dürften, welche neben gleichem musikalischen Werthe der Sängerin nicht minder günstige Gelegenheit geben, sich dem Publicum in vortheilhaftem Lichte zu zeigen, können wir doch nicht umhin, den Vortrag derselben durch Fräul. *Mayer* als einen sehr gelungenen zu bezeichnen. Namentlich sang dieselbe den Anfang der Arie und das Gebet so schön und mit so innigem Gefühle, dass sie unbedingt keine Vergleichung mit anderen Künstlerinnen zu scheuen nöthig hat, die diese Partie vortrugen. Nur weil wir von der trefflichen Kunstbildung und dem gediegenen Streben des Fräul. *Mayer* wahrhaft überzeugt sind, können und mögen wir die Bemerkung nicht unterdrücken, dass sie sich vor einem Uebertreiben der Leidenschaftlichkeit in

einzelnen Stellen hüten möge. Die freudige Ungeduld, mit welcher Agathe ihrem Geliebten entgegeneilt, ist die Folge neu erwachter Hoffnung, nicht aber einer heroischen Begeisterung. Den Ausdruck, welchen Fräul. *Mayer* in den letzten Theil der Arie legte, und das sehr übereilte Tempo liessen mehr die letztere, als den sonst passiv gehaltenen Character der bescheidenen Agathe erkennen. Und die Doppelverzierung bei den Worten: „Süss entzückt entgegen ihm," die an sich weder geschmackvoll noch schön war, machte einen nicht angenehmen Eindruck. Doch das kann das Verdienst nicht beeinträchtigen, welches sich Fräul. *Mayer* durch ihren Gesang erworben hat. Mit lebhaftem Applause wurde sie gleich bei ihrem Auftreten bewillkommnet und gleicher Beifall wurde ihr nach der Arie sowohl, als nach zwei von ihr gesungenen Liedern von *Fr. Schubert*: „Des Müllers Blumen" und „Die böse Farbe," aus den Müllerliedern von *Wilhelm Müller*, zu Theil. —

Ueber des Herrn *Mortier de Fontaine* ausgezeichneten Vortrag des schönen, immer von Neuem entzückenden Gmoll-Concertes von *Mendelssohn* berichteten wir schon bei Besprechung des fünften diesjährigen Abonnementconcerts, und bemerken daher nur, dass er dasselbe, wenn er auch diesmal nicht so gut disponirt zu sein sein schien, doch sehr schön, mit Geist und Leben, spielte.

Für Herrn *Widemann*, den ersten Tenoristen des Theaters, welcher durch Unwohlsein verhindert wurde zu singen, war Herr *Kindermann* eingetreten. Derselbe hatte sich eine Arie gewählt, die nach unserem Dafürhalten keineswegs für das Concert passt, die des Caspar im Freischütz: „Schweig', damit dich Niemand warnt"; überdies bietet sie dem Sänger zu wenig Gelegenheit, seine Stimme zu zeigen, und deshalb konnte auch der Eindruck derselben nicht der sein, welchen Herr *Kindermann* bei einer anderen Wahl mit seinen herrlichen Gesangmitteln erreicht haben würde. —

Der Dirigent unserer Abonnementconcerte, Herr *Niels W. Gade*, dessen reichem Talente nach nunmehr erfolgter Veröffentlichung seiner beiden Symphonieen gewiss auch in weiteren Kreisen die verdiente Anerkennung zu Theil werden wird, hat in der bezeichneten Concertouverture abermals ein Musikstück von origineller Erfindung und voll der reizendsten Züge geliefert. Die ein entschiedenes neues Gepräge tragenden Motive, die eigenthümliche Behandlung derselben, erschweren natürlich ein Urtheil über das Werk nach nur einmaligem Hören desselben; deshalb beschränkt sich Referent hier auf diese Andeutungen, und ist überzeugt, dass ihm die Ouverture bei wiederholter Aufführung klarer werden, und eine gewisse Monotonie der Färbung, ein Mangel an melodischen Lichteffecten immer mehr verschwinden wird, die ihn der erste Eindruck hat wahrnehmen lassen. Jedenfalls ist diese Composition abermals eine [illegible]swerthe Gabe des jungen strebenden Künstlers, welche [illegible] zu hören sicherlich allen Musikfreunden zu grosser Freude gereichen wird.

Den Schluss des Concerts bildete das bekannte Concertante für vier Violinen von *L. Maurer*. Wohl nicht leicht mag dasselbe von solchen ausgezeichneten Kräften zusammen und in solcher Vollkommenheit executirt worden sein, wie es diesmal der Fall war. Künstler, wie *Ernst*, *Bazzini*, *David* und den talentvollen jungen *Joachim*, zu *einem* Zwecke vereinigt zu sehen, zu beobachten, wie Einer in Ton und Behandlung der gleichen Instrumente den Anderen zu überbieten strebt, und doch Alle, wo es ein Ensemble gilt, ihr individuelles Wesen dem Totaleffecte unterordnen, das gewährt ein seltenes und grosses Interesse. Das Zusammenspiel war fürwahr meisterhaft: es war, als ob *ein* Instrument, *ein* Bogenstrich die vollen Accorde erklingen lasse, und bei dem abwechselnden Hervortreten der einen oder der anderen Geige fesselte den Hörer nicht minder die jedem der vier Spieler inwohnende Eigenthümlichkeit des Tones und der Auffassung, als die vollendete Abrundung des Ganzen. Gegen das Ende des Stücks riss namentlich eine kunstvolle Cadenz, welche jeder Violine Gelegenheit gab, in ihrer Weise sich allein geltend zu machen, das Publicum zu stürmischem Beifalle hin. *L. R.*

Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sicilien.

Palermo. Gute Hoffnung für nächsten Herbst und Carneval! Die Impresa des Teatro Carolino hat folgende Gesellschaft: Principe Valdica, Marchese di S. Leonardo, Cavaliere Ansaldi, Don Emilio Arcuri, D. Rosario Scaduti und D. Simone Bonano. Bereits wurden durch den Chargé d'Affaires Gaetano Corelli folgende Virtuosi assoluti und nicht assoluti zu Mailand engagirt: die Prime Donne serie Sireponi und Abbadia, die Prima Donna buffa Tizzoni, die Tenore Milesi und Fedor (Becker, ein Russe), Bariton Gnone, Basso comico und serio Catalano und noch ein anderer Bassist, Summa Summarum: fertige und nicht fertige Sänger; die männlichen die besseren.

Messina. Herr Salvatore Miller, von hier gebürtig, fand als Caidama in Donizetti's Furioso starke Aufmunterung; die Titelrolle selbst gab Bassist Varvaro. Die Prima Donna Quattrocchi (Vierauge, welch ein Name!) hat blos eine angenehme Stimme, und Tenor Variole transeat.

Altamura (in der Terra di Bari). Mercadante, der seit seiner Kindheit diese seine reiche Vaterstadt nicht mehr gesehen, wurde vom hiesigen Syndicus, Don Tommaso Melodia (abermals ein sonderbarer Name, die überhaupt in Italien auch bei den Orten nicht selten sind) eingeladen, sowohl den 15. als 16. August (Mariae Himmelfahrt und Santa Irene, hiesige Schutzpatronin) mit seiner Musik zu feiern. Er kam also eigens aus Neapel hierher, und an den beiden Tagen wurden zwei Ouverturen, zwei Messen, zwei Tantum ergo, zwei Salve Regina und ein eigener für die heilige Irene componirter Inno von ihm aufgeführt. Mercadante, der diese Stadt als Waise verlassen, wurde bei dieser Gelegenheit mit grossem Jubel aufgenommen.

Neapel (Teatro San Carlo) = tacet.

(Teatro Fondo.) Von den wiederholten älteren Opern wurden Fioravanti's Cantatrici Villane am Meisten gegeben, nicht etwa weil die dermalige Hauptsängerzierde Neapels, die Bishop (?), und der brave Buffo Casaccia in

wöhnten Spielern. Die sonderbaren Sätze und das Rollen der Basse im Minore des Adagio, das überraschende abwechselnde, Instrumentenspiel in der Menuet, zeugen von dem Genius des unerschöpflichen Künstlers, der auch in Kleinigkeiten so gross ist. Als aber in dem lezten Allegro, das mit so vielem Feuer ausgeführt wurde, nach dem Minore, eine Stimme nach der andern das Thema in fugirten Nachahmungen und mit Gegensätzen anfing, wurde der Zuhörer, an solche Sätze nicht immer gewöhnt, gleichsam aus sich selbst gerissen. Man sah einander an; es war Einem, als wenn alles nicht mehr in Ordnung ginge; bis endlich nach 50 Takten dieses täuschende Spiel sich wieder in grosse kadenzirte Massen ordnete, nach einigen beruhigenden Zwischensätzen schloss, und man so wieder in seinen vorigen Genuss des ruhigen Wohlgefallens zurückgesezt wurde. Eine Arie von Naumann (aus Es), gesungen von Madame Elise Lang, (ehemalige Mad. Beyerl) ist in einem hohen tragischen Styl komponirt und wurde mit Würde vorgetragen. Immer wird die schöne Stimme, der einfache, mässig mit Verzierungen aufgeschmückte Gesang dieser verdienstvollen Sängerinn mit Vergnügen angehört. — Es folgte ein Violinkonzert des Hrn. Fränzl, von dessen eigner Komposition. Er spielt mit Feuer und Ausdruck, sein Ton ist schmelzend und rührend, sein Vortrag zart und geschmackvoll. Sehr verschieden ist seine Manier von jener des Hrn. Eck. Dieser geht mehr ins Grosse, sein Spiel ist für grosse Säle berechnet, er sucht durch kühne, aber mit Einsicht hingeworfene Massen über den Beyfall des Zuhörers zu gebieten. Hrn. Fränzls Spiel ist ruhiger, stiller; durch schmeichelnde Verzierungen, sanfte Wendungen, sucht er mehr die Herzen zu gewinnen, als das Gemüth tief aufzuregen und zu erheben. Er geht seinen eignen Gang, und ist darin zu loben; hier hingegen trachtete seit einiger Zeit alles nur dem Geschmack Eines Meisters nachzugehen. Die hohen Töne der Violin des Hrn. F. schienen uns etwas quikend und schreyend. Die Mitteltöne aber sind unbeschreiblich süss und in die Seele dringend. Schwierigkeiten trägt er sehr artig und gewandt vor. Doppelgriffe, die er sehr liebt, sind ihm ein Spiel, und immer rein. Das Adagio war fast im Geschmack und der Manier eines Nardini vorgetragen, und machte, da dies eben jezt hier eine neue Sache ist, eine schöne Würkung. In den Kandenzen kamen auch viele Arpeggios vor, welches hier wieder nicht gewöhnlich ist. Ueberhaupt liebt Hr. Fränzl diese Kadenzen etwas zu sehr. In dem ersten Allegro kamen deren allein fünfe vor; selbst das erste Solo fing mit einer Kadenz an, indem das Ritornell eine Formate in der Sexte des fünften Tones machte, aus welchem, nach langem gesuchten Umwege und Kaprizen auf der Violin allein, endlich erst in das Thema des Solosatzes eingefallen wurde. Wären die wirklich schönen Manieren, die Hr. Fränzl mit so verschwenderischer Hand überall anzubringen sucht, mit Einsicht und höherem Geschmack geordnet; flössen sie aus dem Charakter des Stückes selbst, und stünden sie nicht gleichsam als zerstückelte Gliedmaassen ohne Verbindung zu einem schönen Ganzen da: gewiss, Hr. F. würde dann nur wenig zu wünschen übrig lassen. Doch eine witzelnde, unnatürliche, mit gothischen Schnörkeln verbrämte Manier herrscht nur zu oft in dem Vortrag unsrer heutigen Musiker, und der Künstler will, und muss manchmal gegen seine Empfindung ihm frönen. Es wäre Schade, wenn Hr. F., der so vielen natürlichen Sinn besizt, sich von diesem falschen zu sehr dahinreissen liesse; wenn er, anstatt das Herz zu rühren, was ihm so vorzüglich eigen seyn kann, zu nichtsbedeutenden Kleinigkeiten sich herablassen wollte. Er wird es nicht thun; er wird das schöne Talent, das ihm die Natur verliehen, auf seine eigene Art ausbilden; er wird durch höheres Studium der Kunst jener schönern, edlern, einfachern Würde, die zu allen Zeiten, für alle Nationen schön ist, sich mehr nähern, das Beyfallgeschrey des ungebildesten Haufens, das er nicht

ihnen sangen, sondern weil die Musik an und für sich ergötzte. In Donizetti's Roberto d'Evreux war die Bishop ganz und gar nicht für die Rolle der Elisabetta geeignet. Im Elisir d'amore ging es etwas besser. Die vorige Jahr vom Maestro Fodale zu Palermo componirte Matilde di Monforte machte hier Fiasco. Noch gab man die Gemma di Vergy, den Coscritto, sodann Acte und Stücke der einen und der anderen Oper mit einander — wie gewöhnlich.

(Teatro Nuovo.) Von den älteren Opern wurden zwei sehr langweilige: Bellini's Puritani und Don Desiderio vom Principe Poniatowsky, jede gegen achtzehn Male (!), wiederholt, sehr wenig Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, Linda u. s. w. Neu waren: 1) *La Campana sacojarda* vom Maestro *Giaquinto*, eine schrecklich lange und schrecklich lärmende Opera buffa, die auch, weil die Partitur der Impresa geschenkt wurde, zum Lohn einigen Beifall erhielt. 2) *La Zia Battista*, vom Maestro *Fortunato Rayentroph* (aus Neapel, soll von ursprünglich holländischen Aeltern sein), eine Opera commerciale, in der es sich von Wechseln, Schulden, Bezahlungen, Vorladungen, Processen u. s. w. handelt. Der Maestro wollte diesen Gegenstand allzugelehrt behandeln, und machte einen gelehrten Fiasco; blos zwei Duetten hatten einigen Applaus. 3) *Donizetti*, welcher den Sommer hier zubrachte und dem es nichts weniger als schwer fällt, eine Oper aus dem Stegreife zu schreiben, hat seine hier einst componirte und zugleich gedichtete Operette *Betly* zur Oper in zwei Acten umgeschaffen, versteht sich: auch von ihm selbst gedichtet. Die Aufnahme des weit und breit bekannten Mannes und dieser Umarbeitung war hypersuperlativ glänzend.

Dass übrigens dies Theater, erster und Hauptgründer der Operngastle, stets fortfährt, sie bestens zu raffiniren, ist überflüssig zu erinnern. Von den bekannten Sängern, die in Neapel überhaupt nicht so schnell, als anderwärts in Italien, wechseln, war hier die Bebussini noch immer die beliebteste.

(Teatro Fenice.) Dies unbedeutendste Operntheater in Neapel, das seit Kurzem, oder vielmehr seitdem die Oper in diesen Jahren ihren höchsten Glanzpunct erreicht hat, ebenfalls mit Opern prangt, hat unter Anderem Donizetti's Linda am Meisten, überdies 2, sage zwei neue Opern aufgetischt: *L'Assedio di Constantina* vom Maestro *Brancaccio*. Man denke sich die Maske Pulcinella in Algier, eine Schlacht und Belagerung in diesem Theaterchen! Hier hat die Musik nicht nur gefallen, sondern auch, wie der hiesige Omnibus sagt: *il sommo Donizetti presente l'ha gradita* (der zugegengewesene allerhöchste Donizetti hat sie genehmigt). — *Mis Baba*, Opera buffa del Maestro *Beaupuis*, hat einen Fiasco nach Hause getragen.

Kirchenstaat.

Fermo. Der so sehr gewünschte Nabucodonosor von Verdi hat sich endlich hierher verirrt. Die Cuzzani mit hübscher Sopranstimme und guter Gesangmethode drang in den Ensembleslücken mit magischer Kraft durch. Constantini (Titelrolle) war nach ihr der Held des Stückes. Bassist Tozzoli gab den Zaccaria leidlich, Tenor Dei und die Biondi wirkten zur besten Aufnahme der Oper mit. Bellini's Puritani, worin Tenor Solieri sang, trugen einen zweiten Triumph davon. Jemand verwunderte sich, wie diese langweilige Oper nach einem Verdi'schen Nabucco so gefallen konnte, und das Factum wurde zu so vielen anderen heutigen unerklärbaren musikalischen Begebenheiten *ad acta* gelegt.

Tolentino. Während der hiesigen Fiera gab man Bellini's Puritani, worin die Allain, Tenor Manfredini und Bassist Sansoni die fremden Zuhörer ganz besonders ergötzten.

Sinigaglia. Die hiesige berühmte Messe hatte dies Jahr für Herrn Verdi's Nabucco einen grossen Helden, den Bassisten Coletti (Titelrolle), einen mittleren Helden, Herrn Balzar (Zaccaria), sodann die beiden Damen Miccarelli-Sbriscia und Olivieri nebst dem Tenor Vergani, sämmtlich nicht zum Heldengeschlechte gehörend, weswegen auch die Oper meist nur in den Stücken, worin beide Erstere Theil nahmen, stark applaudirt wurde. In Verdi's Ernani ging es ganz anders, weil die Frezzolini, ihr Gatte (Tenor Poggi) und Balzar darin sangen. Der Fanatismo wollte zerplatzen. Ernani muss jetzt in Italien — vom allgemeinen Hörensagen — sublim sein und allenthalben Furore machen. Es gibt jetzt sogar Journälchen, welche den Furore des Ernani und der Frezzolini mit grossen Lettern drucken.

Jesi. Donizetti's Lucrezia Borgia fand hier eine gute Aufnahme, wiewohl die Sänger (die Parepa, die Altistin Santolini, Tenor Paglieri und Bassist Paglierini) theils zu den fertigen, theils zu den nicht berühmten gehören.

Lugo. Herrn Nicolai's Templario hatte an der Banieri-Marini eine erfahrene, wenn nicht vortreffliche, doch gute Sängerin, die nur, wie leider all' ihre vorgerückten Colleginnen, durch die Last der heutigen Oper schon ziemlich abgenutzt ist. Tenor Mirate erinnert mit seiner Stimme an Morlani, und Bariton Crivelli hat eine gute Schule. Mit diesem Ternarium und dem leidlichen Bassisten Tabellini sammt der Comprimaria Angelini hatte die Oper den besten Erfolg.

Amelia. Auch hierher hat sich die Oper verirrt. Die Luigia Agostinelli, Tenor Atanasio Pozzolini und die Bassisten Gio. Chiusuri und Angelo Antonio De Sanctis, sämmtlich vom homöopathischen Caliber, liessen sich tüchtig beklatschen im Marino Faliero vom Ritter Donizetti und im Barbiere di Siviglia vom Ritter Rossini.

Faenza. Während des Festes von S. Petro gab man hier zwei Opern: Torquato Tasso von Donizetti, worin Colini in der Titelrolle glänzte, die Gruiz und Tenor Fedor in ihren Partieen befriedigten. Im Ernani, von Verdi, der hier zum Erstaunen Aller keinen Furore machte, glänzte Tenor Ciaffei in der Titelrolle, nach ihm die Leva und Colini.

Graf *Azzalli* von hier, Maestro compositore di musica, ist am Schlagflusse gestorben.

Imola. Die Gesellschaft von Jesi (s. d.) nebst dem Bassisten Coturri machten hier beinahe Furore in Mercadante's Giuramento! Die Santolini war aber so geschreidt, zu ihrem Benefize Donizetti's Lucrezia Borgia zu wählen.

Comacchio. Donizetti's Gemma di Vergy hatte ziemlich magere Virtuosi. Die unbekannte Santini Zudoli war die Protagonistin, Tenor Dell' Armi machte den Tamas,

Herr Topai den Conte, Herr Malagrida den Guido; die Oper gefiel indess mit jeder Vorstellung mehr. Rossini's Barbiere di Siviglia wurde darauf ganz verhunzt gegeben.

Ferrara. Rossini's verschollene Italiana in Algeri erregte wahres Vergnügen. Buffo Bruscoli und Tenor Ferrari (Cesare) waren die Besten der Gesellschaft, aber auch der Buffo Merigo und die Prima Donna Vecchi verdienten Lob; Letzterer, Sopranistin, war freilich die Altpartie der Italiana gar wenig anpassend. Der Barbiere di Siviglia gefiel natürlich noch mehr.

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro Leopoldo). Die neue Oper *Mignone Fanfan*, vom Maestro *Graffigna*, eine leidige Alltagsspeise, machte bei zweimaligem Hervorrufen des Maestro einen ehrwürdigen Fiasco, eine Begebenheit, die in Italien nicht als Widerspruch zu betrachten ist, da es selbst manchem Furore nicht besser geht. Mignone wurde kaum zwei Male gegeben.

(Teatro Nuovo.) Die Temeuni sang in der Lucia di Lammermoor unpasslich, desgleichen Tenor Nerozzi. — Im Elisir sang die Anfangerin Albertini genügend, der wiederhergestellte Tenorbuffo Concetti (Dulcamara) und Bassist Sabattini gefielen, welches Loos der Gazzaniga, Pancani, Salandri (s. Livorno), der Piombanti, den Herren Rinaldini und Baffaelli in der nachher gegebenen Linda von Donizetti in weit grösserem Masse zu Theil wurde, wobei die männlichen Sänger aber die weiblichen weit übertrafen. Auf dem

(Teatro degli Arrischiati) fanden Herrn Rossi's Falsi Monetarj, worin die Trinlzi-Graffigna nebst dem Tenor Ambrogi, Bassisten Del Vivo und Buffo Frizzi als Hauptsänger wirkten, eine ziemlich gute Aufnahme. Herr Frizzi war als Eutichio der Beste.

Parturiunt montes et nascetur mus. Zur diesjährigen grossen musikalischen Academie im Saale des Palazzo Vecchio wählte man anfänglich eine historische, von Pergolese angefangen bis Meyerbeer; die Sache wurde aber bedenklich und man verzichtete ganz darauf. Dafür gab man lauter Modern-Classisches, als da ist: die grosse Ouverture und den zweiten Act von Guglielmo Tell, die grosse Ouverture von Assedio di Corinto, eine Cavatine aus Semiramide, das Finale des dritten Actes von Mosé, sämmtlich von Rossini, und die Introduction aus Bellini's Capuleti.

Livorno (Teatro Rossini). Die heutige Tagesoper Ernani von Verdi, die bereits Oberitalien (Mailand und Cremona ausgenommen) und Wien entzückt, hat auch hier einen Furore davongetragen; die Gazzaniga (welch' ein Name!) als Elvira, Tenor Pancani in der Titelrolle, Bassist De Bassini als Don Carlo und Salandri als Silva waren sogar vortrefflich. Viel wurde geklatscht und hervorgerufen, beim Finalierzett auch geschrieen. Diese nichts weniger als musikalisch beneidenswerthe starke Zahl Zuhörer hatte sogar die Artigkeit, die unlängst mit einem grossen Delirio zu Rom gegebene neue Oper Bonifazio vom Principe Giuseppe Poniatowsky mit einem Fanatismo zu krönen und den anwesenden Principe-Maestro neunzehn Mal auf die Scene zu rufen. In dieser Oper sang anstatt De Bassini Herr Sebastiano Ronconi, der bekannte treffliche Sänger und Distonirer.

Siena. Verdi's Nabucodonosor fand lärmenden Beifall. Rinaldini als Protagonist war trefflich; die Barbieri-Nini zeichnete sich als Abigaille aus, Moral war ein wackerer Zaccaria. Tenor Cimino und die Piombanti befriedigten in ihren minder wichtigen Parten. Ach Gott, Herrn Mabellini's Conte di Lavagna machte darauf einen Quadratfurore! Der anwesende Maestro — ein Toscaner — wurde fünfundzwanzig Male hervorgerufen und nach der Vorstellung im Triumphe nach Hause begleitet.

Lucca. Die De Giulj, für welche der Nabucodonosor ursprünglich zu Mailand componirt worden, gefiel hier ungemein als Abigaille. Herr De Bassini machte die Titelrolle, desgleichen [illegible] den Zaccaria zur Zufriedenheit der Zuhörer; Tenor Lucchesi als Ismaele und die Frisoni in der Rolle der Fenena fanden Anerkennung; die Oper selbst machte ohne Weiteres Glück. Ernani, ebenfalls von Verdi, worin Tenor Roppa die Titelrolle sang, war noch glücklicher, wiewohl er seinem Bruder weit nachsteht. Und nach einem solchen Gaudium endigte sogar Pacini's Fidanzata Corsa ebenfalls mit einem Gaudium (Pacini ist hier bekanntlich Hofcapellmeister und Director des Conservatoriums).

Herzogthümer Modena und Parma.

Finale. Die Enrichetta Zilioli betrat hier zum ersten Male die Bühne in Donizetti's Marino Faliero in der Rolle der Elena und fand starke Aufmunterung. Sie ist die Schülerin des bekannten Tenors Zilioli, welcher den Fernando sang und nebst dem Bassisten Lami (Protagonist), Bariton Battaglini (Israele) ziemlich applaudirt wurde.

Carpi. In Mercadante's Normanni a Parigi machte sich die Altistin Gramaglia, die Brambilla (Ermonia), der Bariton Perego besondere Ehre; Bassist Alessandrini und Tenor Filippini genügten.

Piacenza. Nicht kalt, nicht warm machte Donizetti's Figlia del reggimento. Die Baumann (Titelrolle) war die Beste von Allen, nach ihr Tenor Bozzetti; die Boschetti und Buffo Goré verdarben nichts.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Im Irrenhause zu Rouen ist vor Kurzem ein Versuch, durch Wahnsinnige grosse Gesangstücke, Chöre für männliche und weibliche Stimmen, vor einem gewählten Auditorium aufführen zu lassen, vollkommen gelungen. Derselbe Versuch, durch thätige Theilnahme an musikalischen Productionen auf die Heilung der Irren einzuwirken, ist schon früher im Bicêtre mit glücklichem Erfolge unternommen worden.

Aus Madrid wird gemeldet: Der bekannte Banquier *Salamanca* hatte das Theater des Circus übernommen, und obgleich er dabei notorisch viel Geld zusetzt, so haben doch jetzt zwei andere oft genannte Finanzmänner, die Herren *Fagoaga* und *Cerisola*, beschlossen, dem Circus durch die Uebernahme des Theaters del Principe Concurrenz zu machen. Ein italienischer Componist, Herr *Basilio Basili*, ist im Auftrage dieser Herren nach Frankreich und Italien gereist, um eine glänzende Operntruppe anzuwerben, welche die des Circus verdunkeln soll. Die beiden Opern werden sich wahr-

scheinlich gegenseitig zu Grunde richten, aber das Madrider Publicum gewinnt inzwischen dabei auf Kosten einiger Millionäre.

Der Componist Erkl in Pesth beabsichtigt, sämmtliche Musiker in Ungarn zu einem grossartigen Musikfeste zu berufen, und wird alle namhaftesten Musikstücke auffordern. Jeder von ihnen möge bei dieser Gelegenheit noch vorzutragende Stücke componiren. Zugleich soll auch ein ansehnlicher Preis für die beste Composition bestimmt werden.

Sonst und Jetzt. Am 11. Juni 1713 erliess Ludwig XIV. ein Decret, welches die Angelegenheiten der Oper ordnete. Dichter und Componist einer Oper erhielten für die ersten zehn Vorstellungen jeder 100 Livres, und für die zehn folgenden 50 Livres. Die Besoldung des Gesammtpersonals, von der Prima Donna bis zum Schneider, war auf 66,250 Livres festgesetzt. Die höchste Gage für eine Prima Donna oder einen ersten Tenor betrug 1500 Livres. — Heutzutage erhält z. B. der Tenor *Salvi*, der für die bevorstehende Saison der italienischen Oper in Moskau engagirt ist, 60,000 Franken Gage und 25,000 Franken Concerthonorar für die fünf Monate. *Mariani* ist vom Queens Theater in London auf sechs Vorstellungen engagirt, für deren jede er 100 Pfund Sterling erhält. C. z. w., u. s. w.

Carl Maria v. Weber's sterbliche Ueberreste sind in Deutschland angelangt und am 26. October zu Hamburg mit entsprechenden Feierlichkeiten in Empfang genommen worden. Am 29. October begaben sich gegen 300 Musikfreunde an Bord des Dampfschiffes, welches die Asche des grossen Todtichters enthielt, es ward darelbst, unter Capellmeister *Krebs'* Leitung, ein Psalm und *Beethoven's* Trauermarsch aufgeführt, und der Sarg mit einem silbernen Kreuze geschmückt, zu welchem jeder der Theilnehmer beigesteuert hatte, die Festrede hielt Herr *Kreis*. — In Dresden ist zu *Weber's* Beisetzung ein Comité zusammengetreten, das die Kosten aus bereits vorhandenen Fonds decken wird. Ein Grabgewölbe, nach *Semper's* Angabe auf dem katholischen Kirchhof errichtet, wird die Gebeine *Weber's* aufnehmen. Auf einem öffentlichen Platze Dresdens soll eine Broncestatue aufgestellt und hierzu eine Concertreuz unter den deutschen Künstlern ausgeschrieben werden. Die Kosten will man durch Sammlungen zusammenbringen, mehrere Künstler, wie *Meyerbeer, Mustcheles, Mendelssohn, Liszt, Benedict* u. s. w. haben ihre Mitwirkung durch Concerte u. s. w. zugesagt.

Am 31. October starb in Dresden *Carl Maria v. Weber's* jüngster Sohn, 20 Jahre alt, ein talentvoller Schüler der Malerkunst. — In Bremen starb der bekannte Sänger *Mellinger*.

In Paris gefiel eine neue komische Oper in einem Aufzuge, *Le Mousquetaire*, Erstlingsoper eines jungen Componisten Namens *Bousquet*. Die Musik wird als leicht, gefällig und anmuthig geschildert.

Musikdirector *Abt* in Zürich schreibt an einer dreiactigen romantisch-komischen Oper; das Buch dazu ist von dem Züricher Dichter *Metternich*. — Capellmeister *Täglichsbeck* in Hechingen hat eine neue Oper: „Kaiser Heinrich" vollendet, Buch von Dr. *Oldenburg*.

Der bisherige Organist an der Marienkirche und städtische Musikdirector zu Lübeck, *Gottfried Hermann*, ist als Capellmeister nach Sondershausen abgegangen. Ein tüchtiger Dirigent, Violin- und Pianofortevirtuos, erwarb er sich auch ein besonderes Verdienst durch Einführung der nordischen Musikfeste, deren erstes 1839 in Lübeck gefeiert wurde.

Theodor Kleinertz, Glasermeister und Mitglied des Theaterorchesters zu Cöln, hat eine sehr einfache neue Vorrichtung zum Stimmen der Pauken erfunden und darüber ein Privilegium auf achtzehn Jahre erhalten.

Liszt macht gegenwärtig in Madrid Furore.

Im October feierte zu Neustrelitz der Capellmeister am dasigen Hoftheater, *Weidner*, sein 25jähriges Jubiläum und erhielt von den Mitgliedern der Oper wie der Capelle einen schönen silbernen Pokal als Festgeschenk.

Musikdirector *Joseph Gungl* in Berlin hat vom Könige von Preussen für die Widmung der von ihm componirten Märsche eine goldene Tabatiere erhalten.

De Beriot hat in seinem Hause zu Brüssel unter dem Namen „Cercle des arts" einen künstlerischen Verein gebildet, dessen Vicepräsident er selbst, Präsident der Fürst von *Chimay* ist, der Verein versammelt sich alle vierzehn Tage, und wird jährlich vier grosse Concerte, vier dramatische Vorstellungen, vier literarische Unterhaltungen geben. Er findet zahlreiche Theilnahme.

Die holländische „Maatschappy tor Bevordering der Tonkunst" hat folgende Preise ausgesetzt: 300 Fl. für eine Symphonie; 60 Fl. für eine Pianofortesonate; 50 Fl. für eine Sonate quasi fantasia; 40 Fl. für eine Sonate zu Fuga vour Orgel; 25 Fl. für vier Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass; 25 Fl. für drei zweistimmige Lieder für Sopran und Bariton.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig:

Beicke, C. G., Melodieen für Flöte u. Pfte. Op. 24. 27) Ngr.

Hünten, Fr., Variations brill. sur la Polka nationale pour le Piano. Oeuv. 155. 20 Ngr.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*d. Gutteneg*) in Berlin sind so eben erschienen:

Jähns, F. W., *Die Königshugel*: War einst ein alter König. Gedicht von Bolter für den einstimmigen Chorgesang, mit Begleitung der Infanterie- und Cavallerie-Musik (getrennt oder vereinigt), eingerichtet von W. Wieprecht. Partitur. Pr. 12½ Sgr. Jede einzelne Singstimme. Preis 1 Sgr.

(Bei Partieen zu 100 Exemplaren und darüber 4 Sgr.)

— — Dasselbe Lied mit Begleitung des Pianoforte. Preis 5 Sgr.

— — Op. 50. *Gruss an den Frühling*. Gedicht von Rochlitz für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszug. Preis 4 Thlr.

Truhn, H., Op. 71. *Zwei Duette* mit Pianofortebegleitung. 1) Meerfahrt. „Mein Liebchen wir essen beisammen," (für Sopran und Tenor). 2) Liebestern: „Es fällt ein Stern herunter" (für zwei Soprane). Preis 15 Sgr.

Braune Otto, Frühlingslieben (für Sopran). Vöglein flattern im luftigen Reviche. Preis 10 Sgr.

Duvoulier, Ad., 3 Romances caractéristiques (Paroles franç. et allem.) für Sopran. Op. 4. Cont.: 1. *La folle du Tibre*: Entendez-vous cette voix. 2. *Le retour d'un Croisé*: Un chevalier de haut lignage. 3. *Chant d'une jeune fille*: Mon cœur bondit. Preis 15 Sgr.

Gährich, W., *Lebewohl* von Byron für Mezzosopran: Lebewohl, wenn je ein brunstiges Gebet. Preis 7½ Sgr.

Lährss, C., Op. 9. Heft 1. Vier Lieder für Sopran. 1) Frühling von Geibel: „Und wenn die Primel." — 2) Das Mädchen von Athen von Byron: „Gieb mir Mädchen." — 3) „Wo weilt mein Lieb." — 4) Der Abendstern von Hoffmann von Fallersleben: „Du lichtlicher Stern." Preis 17½ Sgr.

Gesangvereinen und Liedertafeln empfehlen wir die in unserem Verlage erschienenen

Sechs vierstimmigen Gesänge für Männerstimmen, ersten und zweiten Inhalts von *C. Krebs*. Op. 105. 1 Thlr. 8 Sgr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

Marche funèbre de Dom Sebastien

de **Donizetti**

variée pour le Piano

par

Fr. Liszt.

Preis 1 Fl. 15 Kr. Conv.-M.

Wien, den 20. November 1844.

Pietro Mechetti qm. Carlo,

k. k. Hof- Kunst- und Musikalienhandlung.

Für Musiker und Musikfreunde ist so eben vom Capellmeister **L. Schuberth** erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen vorräthig:

Die Generalbasslehre

theoretisch und practisch dargestellt. Geh. 21 Gr.

Ein klar und leicht fasslich geschriebenes Handbuch für Dilettanten zum Selbstunterricht und für Lehrer ein Leitfaden beim Unterrichtertheilen. Der Verfasser ist als gediegener Componist und tüchtiger Musiker bekannt, und es dürfte obiges Werk daher wohl besonderes Interesse erregen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und durch alle Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

A B C des Violinspiels.

Vorschule zur gründlichen Erlernung des Violinspiels nach den Regeln der vorzüglichsten deutschen Meister, mit XXIV Uebungsstücken

von

Moritz Schön.

Op. 32. Preis 15 Sgr.

Mit den **ersten Anfangsgründen** beginnt hier eine Reihe von Uebungsstücken, welche ganz dazu geeignet sind, dem Schüler die Elemente des Violinspiels auf die leichteste und angenehmste Weise beizubringen. Der königliche Musikdirector Herr Schön ist als Violinvirtuos, als Componist und Lehrer dieses Instruments so rühmlich bekannt, dass sein Name hinreicht, um die Vortrefflichkeit und Empfehlungswürdigkeit dieses Werkchens zu verbürgen. ☞ An Obiges schliessen sich folgende, wieder neu gedruckte Werke an

Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht in stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22 u. 27. in 3 Lief., jede 20 Sgr. — 2 Rthlr.

Praktischer Violin-Unterricht. 45 Uebungsstücke für die Violine (mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer). Dritte Auflage. 15 Sgr.

In Taschenform von Exemplaren sind diese an praktischer Brauchbarkeit allen Aehnliche bei Weitem übertreffenden Werke durch die ganze Welt verbreitet und finden bei allen Sachverständigen nur eine Stimme der Anerkennung; sie eignen sich daher auch ganz vorzüglich zu **Weihnachtsgeschenken** für die musikalische Jugend.

In meinem Verlage wird erscheinen, mit Eigenthumsrecht für alle Länder, ausgenommen England und Frankreich:

Döhler, Th., 12 Melodieen mit italien. und deutschem Text. — — 12 Lieder ohne Worte. Op. 37.

Leipzig, den 23. November 1844.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Wohlfeile, beste und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.

Herausgegeben von *C. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demnächst in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälliger Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

Wedemann's 100 Gesänge

der Unschuld, Tugend und Freude. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet. Mit Begleitung des Clavirs. Ersten Heft. Achte vermehrte Auflage. Geh. ⅓ Thlr. oder 54 Kr. (Es sind im Ganzen 3 Hefte a ⅓ Thlr.)

Wäre diese herrliche Sammlung der reizendsten Lieder und Melodieen nicht schon auf der ganzen Oberfläche des deutschen Vaterlandes ein wahrer Liebling geworden, hallten sie nicht schon in vielen tausend Kinderherzen und Kehlen wieder, so würden wir uns auf den Absatz von circa 20,000 Exemplaren, oder auf mehrere Dutzend mehr begeisterter als lobender Recensionen beziehen können. Daher genuge die Versicherung, dass auch diese achte Auflage wieder zahlreiche Spuren der verbessernden Sorgfalt des geehrten Herrn Herausgebers an sich trägt.

W. Wedemann's

100 deutsche Volkslieder

mit Begleitung des Clavirs. Erstes Heft. Dritte verbesserte Auflage. Geh. ⅓ Thlr. oder 1 Fl. 12 Kr. (Es sind im Ganzen ebenfalls 3 Hefte von gleichem Preise.)

Von dieser neuen Auflage der Volkslieder lässt sich so ziemlich dasselbe sagen, wie von den Kinderliedern. Sie haben ebenfalls eine grosse Verbreitung und glanzende kritische Anerkennung gefunden, denn sie umschliessen die schönsten Perlen deutscher Dichtkunst und Melodie und bieten im sorgfältigsten harmonischen Satz die schönsten Weisen. Auch dieser dritten Auflage hat das unermüdliche Fortstreben des Verfassers viele neue Vorzuge verschafft.

Im künftigen Monat erscheint in unserem Verlage:

Ernst und Scherz,

Original-Compositionen für grosse und kleine Liedertafeln.

Fünftes und sechstes Heft.

Sängersaal

vom Musik-Director **J. Otto** in Dresden.

Partitur 12 Sgr., jede Stimme 5 Sgr.

Inhalt: 1) Gesange mit den Ueberschriften. 1) Willkommen. 2) Gebet. 3) Frühlingslied. 4) Schlummerlied. 5) Wanderlied. 6) Waldlied. 7) Barcarole. 8) Kriegeschor. 9) Trinklied. 10) Wallfart. 11) Schluss und Jubelchor.

Schleusingen, den 4. November 1844.

Conrad Glaser.

Ein Trompeter, welcher sein Instrument im höchsten Grad der Vollkommenheit führt und daher mit Recht als ein ausgezeichneter Künstler empfohlen werden kann, wünscht eine lebenslängliche Anstellung, vorzugsweise in den sächsischen Provinzen oder am Rhein. Da derselbe in mehreren Orchestern und ausgezeichneten Regimentsmusikchören als Solotrompeter fungirte, kann jeder wünschbaren Forderung entsprochen werden. Näheres unter frankirten Anfragen ertheilt die Buchhandlung von *Ludwig Schumann* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. № 49. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Sommerfeldzüge in Italien. (Fortsetzung.) — Preisausschreiben des Musik-Vereins Mannheim. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Kleine Musiklehre. Ein Handbuch für höhere Bildungsanstalten, Seminarien, Gymnasien u. s. w. beim Unterrichte in der Theorie der Musik, von *F. J. Runkel.* Darmstadt, Jonghaus. 1844.

Die Schreibseligkeit der Gegenwart, welche von Messe zu Messe in steigender Progression den Büchermarkt überschwemmt, scheint sich seit einigen Jahren mehr und mehr auch dem musikalischen Gebiete zuzuwenden, das bis dahin verhältnissmässig nur spärlich bedacht wurde, wenigstens was theoretische Schriften anlangt; wahrscheinlich um deswillen, weil man sehr wohl erkannte, dass hier nicht nur gründliche Durchbildung, vollständige Beherrschung der Wissenschaft der Musik nach Materie und Form erforderlich sei, sondern dass damit sich auch die Fähigkeit einer klaren Darstellungsweise paaren müsse — was bei sonst ganz tüchtigen Musikern sich nicht immer vereinigt findet. Nach zwei Richtungen hinaus — wenn wir das Gebiet der Musikgeschichte als ein vorbereitendes oder doch subsidiares vorläufig hier unberücksichtigt lassen — konnte sich die theoretisch-musikalische Literatur vornämlich ergehen — Richtungen, die allerdings nicht streng geschieden werden können, insofern sie gegenseitig sich durchdringen müssen, weil eine ohne die andere gar nicht gedacht werden kann — Richtungen also, die wir nur insoweit getrennt betrachten, als der vorwaltende Zweck irgend welcher theoretisch-musikalischen Schrift sie mehr einer oder der anderen angehörig bezeichnet, der reinwissenschaftlichen nämlich, oder der vorzugsweise methodischen. Früher liess man sich allerdings von dem kindischen Wahne beherrschen, es ziemte sich nur dann, als Schriftsteller in einem Fache öffentlich aufzutreten, wenn man entweder neue Untersuchungen und Entdeckungen oder wenigstens Berichtigungen in der Wissenschaft desselben, oder auch wenn man eine gründlichere, fasslichere, klarere Methode für die Erlernung oder Aneignung einer solchen, darzubieten habe. Die Gegenwart, in ihrer nach allen Richtungen hin sich erstreckenden Emancipationswuth und Aufklärungssucht, belächelt diesen Wahn unserer Väter mitleidig wie so manchen andern, und hat sich auch von ihm nicht ohne Erfolg zu emancipiren gesucht; namentlich begegnen wir im Lehrerstande, seitdem die Methodik namentlich bisweilen über die Gebühr gepflegt und erhoben ward, einer Schreibwuth, die in allen bezüglichen Fächern das Publicum mit einer Flut gutgemeinter, aber mindestens gesagt, ganz überflüssiger Werke überschwemmt, die durch die Verwirrung, welche sie bei den verschiedenen Individualitäten anrichten, bei Weitem mehr Schaden als Nutzen stiften. So mancher Lehrer, der einige Jahre (höchstens!) über irgend einen seiner Lieblingsgegenstände docirt hat, meint nun, die dabei befolgte neue (?) verbesserte (?) Methode der Welt nicht länger vorenthalten zu dürfen, und das Ende vom Liede — auch das geht uns hier eigentlich nichts an, und wir haben dem geehrten Leser dieser langen Einleitung wegen eigentlich Abbitte zu thun, wollen das auch — falls er einmal unerbittlich darauf besteht — hiermit pflichtschuldigst gethan haben, gleichzeitig aber erklären, dass wir in hartnäckiger Verstocktheit meinen, wir hatten daran so Unrecht nicht gehabt, da so Manches aus dieser Vorrede auf das Büchlein, das unserer Beurtheilung vorliegt, und über das der geehrte Leser unsere Meinung wissen will (oder nicht), merkwürdig genau passt, genauer als man's beim ersten Blicke glauben mochte. Wir werden ja sehen.

Dass bei einer „kleinen Musiklehre" nicht von Aufstellung und Entwickelung neuer grosser Theoreme, nicht von Förderung der Wissenschaft der Tonkunst an sich die Rede sein kann, bedarf kaum der Bemerkung; wir haben ein solches Büchlein von vorn herein als ein dem Gebiete der Methodik angehöriges zu betrachten. Da wir aber gar sehr in dem Wahne der früheren Zeit befangen sind, dass nur *die* Methode veröffentlicht zu werden verdiene, welche reelle Vorzüge vor der bisher befolgten habe, von diesem Wahne uns auch durchaus nicht mögen emancipiren lassen, so können wir unsere aufrichtige Meinung nur dahin aussprechen, dass der Druck von Herrn Runkels Musiklehre gar kein unabweisliches Bedurfniss gewesen. Es ist auffallend, dass die Verfasser in den Vorreden sich so oft direct oder indirect wegen Herausgabe ihrer Werke entschuldigen. Wozu denn das? Ist das Werk gut, so bedarf es dessen nicht — taugt es nichts oder ist's doch wenigstens überflüssig, so hättet ihr's nicht drucken lassen sollen! Auch Herr Runkel versucht so eine verblümte Entschuldigung: er sei seit zehn Jahren Lehrer am Schullehrerseminar zu Bensheim, und er habe kein Buch gefunden, was ihm zur Grundlage des musikalischen Vorunterrichts passend geschienen. Da bedauern wir einerseits den Herrn Verfasser aufrichtig, andererseits geben wir ihm zu bedenken, dass allerdings ein vor-

handener Leitfaden in seiner vollen Totalität selten einem Dritten genügt, weil die Individualitäten verschieden sind, dass aber dies allein noch keinen Grund abgeben kann, aus neun Büchern das zehnte zu fabriciren, weil dieses eben wieder einem Andern auch nicht ganz zusagen wird und wir zuletzt eine Unendlichkeit derartiger Fabrication befürchten müssten. — Der Styl des Verfassers entbehrt der wünschenswerthen — ein Uebelstand, den wir leider bei Musikern nicht selten antreffen —, ist selbst nicht frei von Provinzialismen, die in einem Buche, vom Lehrer für künftige Lehrer zunächst bestimmt, nicht vorkommen sollten; die Definitionen sind, wo nicht gerade aus anderen Werken entnommen, oft breit und dadurch unklar, mehr Beschreibungen als begreifliche Erklärungen, wie denn überhaupt dem Büchlein als Leitfaden mehr Precision und prägnante Kürze, vor Allem ein Abstrahiren von nichtssagenden Wiederholungen oder curiosen Zusätzen — z. B. über die chinesische Tonleiter, S. 54 f. — zu wünschen wäre. Die Ordnung der Materien ist übrigens eine sehr merkwürdige — ein buntes Durcheinander ohne irgend welch erkennbares leitendes Princip, ohne alle logische Consequenz, und die sollte man in einem methodischen Handbuche denn doch wohl nicht vergebens suchen. Nachdem nämlich in der Einleitung viel — aber eigentlich gar nichts gegeben ist, als eine Zusammenstellung von musikalischen Worterklärungen, wo hinein sich auch ein Gerippe der Organik verirrt hat (diese Einleitung hätte, mit Ausnahme ihres ersten Satzes, logisch den Schluss des Werkes bilden müssen!), erhalten wir die Tonlehre — ein Ausdruck, den der Verfasser sehr eng fasst — im ersten und die Notation im zweiten Capitel; daran schliesst sich, mit Uebergehung der Intervallen- und Tonleiterlehre, die erst respective im fünften und vierten Capitel abgehandelt werden, im dritten Capitel die Rhythmik, eine Anordnung, in welcher wir wenigstens einen naturgemässen Fortschritt, einen methodischen Sinn nicht zu finden vermögen, wenn sie sich auch durch einzelne Scheingründe rechtfertigen lassen möchte. Dann wieder behandelt der Verfasser zuerst die Harmonik — dieser Abschnitt ist übrigens der klarste und in sich übersichtlich geordnetste, doch nur eine Reproduction — und dann die Melodik, wofür wir abermals einen Grund um so weniger aufzufinden vermögen, als der Verfasser selbst hier, bei der Melodie, die Lehre von den Stimmen, dem mehrstimmigen Satze, der Vorbereitung und Auflösung anknüpft, unzweifelhaft Dinge, die in das Gebiet der Harmonie gehören. Ueberdies fehlt so Manches, was selbst in einem solchen Leitfaden Jeder ungern vermissen wird, z. B. über Modulation, über Vortrag u. s. w. Die beigegebenen Aufgaben sind zu wenig zahlreich und erschöpfend, wenn sie für Solche bestimmt sind, die den Buches sich ohne Lehrer bedienen — wozu wir durchaus nicht rathen können! — und von einem Lehrer zu Grunde gelegt, ganz überflüssig und wenig empfehlenswerth; besonders steif und ungewandt sind die neun beigegebenen Bassführungen zu den drei Chorälen; die angehängten Ausweichungen aus allen in alle Dur- und Molltonleitern sind an sich nicht zu tadeln — wozu aber solche Eselsbrücken? Von einem abgehenden Seminaristen erwarten wir mit Recht, dass er dergleichen selbst machen kann. Das Büchlein ist gut gemeint, mag auch für den Verfasser in seinem amtlichen Kreise ein Bedürfniss sein; für die musikalische Literatur ist es keines, denn das darin enthaltene Gute findet sich eben so gut, zum Theil besser schon in anderen Werken, und nur der sehr billige Preis bei anständiger Ausstattung mag für Manchen der Berücksichtigung werth sein. *Wisc.*

F. Chopin: 3 Mazurkas pour Pianoforte. Op. 56. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Der Rhythmus nationaler Tänze hat den neueren Componisten bereits reiche Ausbeute gewährt. Die polnischen zumal sind vor anderen durch rhythmische Eigenthümlichkeit ausgezeichnet, und der characteristische Schwung der Mazurka namentlich wurde von Chopin, als er aus seinem Vaterlande sich vor dreizehn Jahren nach Frankreich übersiedelte, in die Salonliteratur des Pianoforte's mit der ihm inwohnenden Poesie eingeführt, ja, er verdrängte die bis dahin von Virtuosen behandelte Polonaise. Er hat jenen scharfen Rhythmus lieb behalten, der ihm für seine weichen, träumerischen Motive einen willkommenen Rahmen bietet, und ist immer wieder zu ihm zurückgekehrt. Die feste Bestimmtheit des Rhythmus gestattet dem Componisten, der nach dieser Seite gebunden ist, nur in harmonischer Hinsicht Freiheit, die Chopin nun auf's Vollständigste benutzt. Die Wendungen sind zuweilen ganz ungewöhnlich, sogar hart, und werden nur durch seine weiche, elastische Spielart so weit gemildert, dass sie dem Ohre nicht verletzend erscheinen. Auf solchen Vortrag, worauf diese Musikstücke hingewiesen sind, kommt Alles an. Die vorliegenden drei Mazurka's liefern abermals für das hier Gesagte an vielen Stellen Beweise. Gleich der erste verhüllt seine Grundtonart H dur zwölf Tacte lang in ein rathselhaftes Gewand. Die Melodie selbst, grösstentheils in eine Mittelstimme gelegt, verlangt in ihren zarten Umrissen sehr viele Pflege, wenn sie nicht verwischt werden soll. Das Alternativ in Es dur (so ist es zur Bequemlichkeit, da Dis dur schwer zu lesen ist, geschrieben), mehr figurirt, als melodisch, hebt sich gut von dem ersten Gedanken los. — No. 2 (C dur) wird schnell Freunde finden, weil fasslicher, als die anderen beiden, und an die Jugendzeit Chopin's erinnernd. Der liegende Grundton mahnt an die seltsame Instrumentation, die man in einer polnischen Bauernschenke zu hören bekommt. — No. 3 ist originell, doch von harmonischer Unruhe. Es wird mehr hin und her moduliert, als der Gesammtwirkung nützlich ist. Der Character des Mazureks geht in den einer freien Fantasie über. Der Grundgedanke, an sich klein, wird gleichsam zum Spielballe der Laune. Einzelne Wendungen, die bei dieser Gelegenheit vorkommen, sind geistreich und interessant.

— —: Deux Nocturnes. Op. 55. Ebend. Preis 20 Ngr.

Auch die Form des Nocturno's, von Field in der Musikwelt, namentlich in der Claviermusik eingeführt, hat Chopin mit Vorliebe gepflegt, ausgebildet, ihr dauernde Theilnahme gesichert. Man kann hier eigentlich von einer bestimmten Form gar nicht, sondern nur von der allge-

meinen Bezeichnung eines kleinen, elegischen oder doch sanften Tonstückes reden, denn weder in rhythmischer noch harmonischer Hinsicht ist diese Gattung fest bestimmt, vielmehr dem Geschmacke des Erfinders überlassen. Je weniger kühner, muthiger Aufschwung bei Chopin sich findet, desto reicher zeigt gerade seine Schöpfungskraft sich in dem Gebiete milder Trauer, schwärmerischer Wehmuth. Auch seine Heiterkeit ist niemals ungetrübt; der schmerzvolle Ausdruck ist ihr beigemischt. Das erste dieser beiden neuen Nocturno's, worin Jeder, der des Künstlers Styl einmal kennen gelernt hat, ihn leicht wiederfinden wird, ist einfach, sehr edel und gemüthvoll: es verdient Empfehlung, deren es übrigens kaum bedarf. Die Variation in Triolen mit dem Schlusse in Dur — das Stück steht in Fmoll — geht zuletzt in wenigen gehaltenen Accorden, die einer Frage ähnlich klingen, aus. Das zweite Stück, Esdur, ist schwerer zu verstehen, auch weit schwerer zu spielen. Nicht, als ob hier Bravourpassagen vorlägen, aber das Verhältniss der gleichmässigen Begleitungsfigur zu der Melodie, die sich in lyrischer Freiheit dahinzieht, bedingt die Schwierigkeit: an strecte Eintheilung der Figuren muss man nicht denken, sondern jede der beiden Hände muss durchaus selbständig ihre Aufgabe lösen, sonst erliegt der Reiz dieses zum Studium sehr geeigneten Stückes. Der Werth eines durchaus kunstgebildeten Vortrages kann sich hier sehr geltend machen, da von heftigen, materiellen Effecten nicht die Rede ist.

Carl Voss: Concertstück in Form des Concertino für Pianoforte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Der junge Componist hat sich bisher insbesondere durch geschickte Arrangements für das Clavier und durch kleine Gesangstücke bekannt gemacht; eine grössere, selbständige Arbeit, wie die vorliegende es ist, hat er, unseres Wissens, noch nicht veröffentlicht. Der Titel ist nicht präcis genug gewählt und leidet an einem Pleonasmus. Das Stück ist ein sogenanntes Concertino, worin nach altem Herkommen der erste Satz halb gelassen wird, um in engster Verbindung mit einem kurzgefassten Andante und einem fröhlichen Finale sich zu einem Ganzen zusammenzuschliessen, ein Verfahren, das vor Allen Weber und Mendelssohn mit Geist benutzt haben. Der Componist konnte also entweder Concertstück oder Concertino als Bezeichnung anwenden. Doch auf Namen kommt überhaupt nicht viel an. Wichtiger ist das Talent, das sich uns darlegt. Auf Orchesterbegleitung ist verzichtet, vermuthlich um für musikalische Soirées nützlich zu sein; dennoch giebt es viele Stellen, worin dieselbe dem Componisten vorgeschwebt hat. Es würde durch Orchesterstutti's Manches gewinnen, manche Schwäche, wenigstens ermattende, ausfüllende Stellen würden die sehr hübschen Hauptgedanken und Bravourstellen hervorheben. Fragen wir nach dem Character des Ganzen, so ist der erste Satz (Fmoll) stürmisch bewegt, der zweite (Desdur) mild und fromm, der letzte (Fdur) heiter und lebensfroh. An Mendelssohn's herrliches Gmoll-Concert erinnert Manches. Der erste Satz ist der am Meisten poetische, auch der zweite, obgleich nicht besonders originell. Der letzte wird dem grossen Publicum am Besten behagen, er ist tänzelnd, für den Kenner aber zu sehr zusammengestückelt; um melodisch zu sein, sind die Themata schnell neben einander hingestellt, anstatt in und mit einander künstlerisch verbunden zu sein. Die Effecte des Instruments kennt der Componist und wendet sie sehr erfinderisch an; die kleine Melodie Seite 19, die nur dem Thema des Finales allzuschnell nachfolgt, macht sich, wie sie ist, nämlich in den Alt gelegt, so dass sie allein mit dem Daumen der rechten Hand gespielt wird, allerliebst. Schwer ist das ganze Werk nicht zu nennen, nämlich für solche Spieler, die einmal sich hören zu lassen, überhaupt befugt sind. Es ist F. Mendelssohn gewidmet, dem, wie schon gesagt, der Componist Manches verdankt, ohne dessen feinen polyphonischen Styl sich bereits ganz angeeignet zu haben. Er schwebt noch zwischen der modernen und jener auf älterer und soliderer Basis ruhenden Schreibart. Wie zweifeln nicht, dass rüstiger Fleiss, den er bereits bewährt, ihn für die letztere immer mehr gewinnen und seine Erfindung nicht beschränken, sondern fördern wird.

Julius Knorr: Materialien für das mechanische Clavierspiel. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Diese Arbeit ist durchaus zeitgemäss. Der Verfasser geht von der richtigen Ansicht aus, dass, wenn man nach den üblichen Clavierschulen unterrichtet, man viele Zeit verliert, und doch, wenn der Schüler die neueren Schwierigkeiten überwinden soll, sich dann eine Lücke zeigt. Die Geschichte der Technik soll der Schüler nicht durchmachen, dies fordert ihn gewiss nicht, vielmehr zuerst nur das Allgemeingiltige, was den Compositionen jedes Zeitraumes zu Gute kommen wird, von der Technik erlernen. Schärfer Anschlag und Fingersatz sind dieses Allgemeingiltige. Die auf 39 Seiten gegebenen Beispiele sind ungemein zahlreich, nämlich 500 an der Zahl. Sie sind mit genauer Kenntniss dessen, was überwunden sein muss, bevor man von Freiheit des Fingersatzes reden darf, ausgewählt. Die in den Hummel'schen Werken vorkommenden Schwierigkeiten, noch jetzt grössere, als viele neueren, namentlich Terzenläufe, sind beachtet, ohne in allzugrosser Weitläufigkeit behandelt zu sein. Das Heft gibt übrigens nur Materialien, nicht Uebungsstücke im strengeren Sinne. Für das Spiel polyphonischer Sätze möchten dergleichen Materialien ebenfalls wünschenswerth sein. Der Verfasser hat indessen darin Recht, dass, wenn alle parallel laufenden Passagen mit beiden Händen gleichmässig in Kraft und Reinheit ausgeführt werden, dies auch für polyphonische Sätze die beste Grundlage sein mag. *A. B.*

Nachrichten.

Berlin, den 6. November 1844. Nunmehr wieder regelmässig meine Berichte fortsetzend, habe ich vom October manches Interessante mitzutheilen. Das königliche Theater war von den vielen Fremden, welche die Gewerbausstellung hergeführt hatte, täglich sehr zahlreich

besucht, um so mehr, als auch das Repertoir viel Anziehendes enthielt. Frau *Palm-Spatzer*, für das Winterhalbjahr hier engagirt, gab die Iphigenia in Tauris in der *Gluck*'schen Oper, die Norma und die Elvira in Don Juan mit vollem Wohlklange ihrer sonoren Stimme, in der Darstellung nur öfters nicht belebt genug. *Metea* von *Euripides* mit *Taubert*'s Musik und weiblichen Choren wurde wirksam wiederholt. Der 15. October wurde durch eine Festrede von *L. Rellstab* und ein neues Singspiel: „Die Sirene" von *Scribe* und *Auber* ausgezeichnet, welches durch die spannende, obgleich unwahrscheinliche Handlung, die leicht fassliche Musik und die vorzügliche Darstellung sehr gefallen hat. Fräul. *Tuczeck* als sollegirende Sirene und Herr *Mantius* als gewandter Schmuggler, trugen den Preis des Abends davon, obgleich auch die Herren *Blume*, *Schneider* und *Zschiesche* sehr ergötzlich mitwirkten. Auch *Kreutzer*'s „Nachtlager von Granada" wurde wiederholt. Herr *Krause* sang im Don Juan den Leporello recht gut; es fehlte indess seiner Darstellung der erforderliche Humor. Auch Fräul. *Merx* war nicht ganz zur Donna Anna geeignet, da diese Sopranpartie so anhaltend hoch liegt. Vorzüglich waren Fräul. *Tuczeck* und Herr *Mantius* als Zerline und Don Ottavio, auch Herr *Böttcher* als Don Juan. Im Ganzen wollte diese Vorstellung indess nicht so ergreifende Wirkung hervorbringen, als früher. — Auch Concerte eröffneten bereits die musikalische Wintersaison auf das Glänzendste. Der geniale Violinvirtuos *Fr. Prume* liess sich zuerst im königl. Theater mit seinem Concert heroique und Variationen hören, gab demnächst zwei eigene Concerte, und wirkte ausserdem in einer von Fräul. *Ch. v. Hagn* zum Besten der Familie des verstorbenen deutschen Bühnendichters *Albini* veranstalteten Soiree mit. Ist der Ton dieses Violinisten auch nicht besonders voll, so ist doch der Schmelz seines Vortrages und die bedeutende Technik seines (nur nicht immer reinen) Spiels des erhaltenen, lebhaften Beifalls vollkommen werth. Herr *Prume* trug in obigen Concerten sein drittes Concert, Concertino Op. 4, ein Andante und Rondo, seine beliebte „Melancolie," das erste Concert von *de Beriot*, ein Andante und Rondino auf Motive aus *Herold*'s Pré aux Clercs, eine Polacca brillante und *Lafont*'s Fantasie mit der Schlummerarie aus der „Stummen von Portici" vor, welche *Therese Milanollo* vorzugsweise so anziehend ausführte. In den Concerten des Herrn *Prume* trug Herr *Th. Kullak* eine schwere Fantasiecaprice für Piano von seiner Composition mit grosser Fertigkeit vor. Fräul. *Marx* sang ein neues, sehr gelungenes Lied von *H. Truhn*: „Scheiden und Leiden," Gedicht von *E. Geibel*, mit inniger Empfindung und vieler Wirkung. Ein Pianist Herr *Louis Rakemann* aus Newyork trug das erste Trio von *Beethoven* (Es dur), von den Herren *Prume* und *Moritz Ganz* begleitet, eben so beifallig vor, als *Schubert*'s „Forelle" als Caprice für das Piano, und „La chasse" von *Stephen Heller*. Auch wirkten die Damen *v. Fassmann*, *v. Hagn* und *Hoffmann* (aus Riga) durch Gesang und Declamation gefällig mit. In der oben erwähnten Soirée des Fräul. *v. Hagn* trug der Pianist Herr *Steifensandt* die *Beethoven*'sche Cismoll-Sonate für Piano correct und mit Ausdruck vor; nur wurde das Allegro durch zu schnelles Zeitmass etwas undeutlich. Mad. *Hoffmann* sang mit sicherer Höhe, viel Volubilität und starker Stimme eine Bravourarie von *Persiani*, Mad. *Palm-Spatzer* seelenvoll das „Ständchen" und „Der Wanderer" von *Fr. Schubert* tiefergreifend. Herr *Krause* trug „Hakon's Lied" von *Joseph Netzer* recht wirksam vor. Auch Fräul. *Merx* sang „Die Botschaft" von *Köcken* und ein Lied mit Violoncellobegleitung von *O. Tiehsen* recht ansprechend. — Herr MD. *Carl Klose* hatte in der erleuchteten Garnisonkirche ein geistliches und Orgelconcert zu mildem Zwecke veranstaltet, worin sich derselbe als tüchtiger Orgelspieler bewährte. Auch als Componist zeigte sich der Concertgeber in einer Hymne für Solo's und Chor mit obligater Orgel, und in einer Motette für Männerstimmen, von einer vortheilhaften Seite. Ausserdem sang noch Fräul. *Tuczeck* ein Offertorium von *Cherubini* und Herr *Böttcher* eine Arie aus *Rossini*'s Stabat mater, und *Mendelssohn*'s Motette für weibliche Stimmen „Veni Domine" wurde wirksam ausgeführt. — Die Herren *Steifensandt* und Gebrüder *Stahlknecht* werden alle vierzehn Tage Trioseancen für Pianoforte, Violine und Violoncell im Saale des Hôtel du Nord veranstalten (wie *Spontini* noch verweilt). Die erste Soirée am 26. v. M. war zahlreich besucht. Es wurde darin ein älteres Trio von *Hummel*, Op. 12 in Es dur, die *Beethoven*'sche Sonate für Pianoforte und Violoncello, A dur, Op. 69, und zuletzt das grosse B dur-Trio von *Beethoven*, Op. 97, präcis und gut nuancirt ausgeführt. Der Pianist hat einen elastischen Anschlag, viel Fertigkeit und musikalische Bildung; der Violoncellist zieht guten Ton aus seinem Instrumente, und der Violinist besitzt Fertigkeit, Feuer und Energie. — Die am 31. v. M. Statt gefundene erste Symphoniesoirée der königl. Capelle, unter *Mendelssohn's* Leitung, war das Höchste von Kunstleistung in der Orchesterausik. Nicht allein die Energie und Präcision, das Feuer und die Klarheit, sondern hauptsächlich die geistreiche Weise und die feine Schattirung des Vortrages, mit welcher die wohlgewählten Meisterwerke: *Haydn's* Es dur-Symphonie, *Mozart's* Ouverture zur „Zauberflote" und die *Cherubini's* zum „Wasserträger," und *Beethoven's* D dur-Symphonie mit dem reizenden Adagio in A dur, ausgeführt wurden, zeugten von dem tiefen Verstandnisse des Dirigenten und von der Genauigkeit der sorgsam abgehaltenen Proben, wie auch unsere Capellisten den Beweis lieferten, wie Treffliches sie unter einsichtsvoller Leitung und bei gehöriger Achtsamkeit leisten können. — Den 15. October feierte auch die königl. Academie der Künste durch eine öffentliche Sitzung, und die Singeacademie durch die Aufführung des *Zelter*'schen Te Deums, eine Festrede und den preuss. Volksgesang in ihrer Dienstagsversammlung, auf glänzende Weise. — Am 13. November (dem Geburtstage der Königin) wird eine geistliche Musikaufführung der Singeacademie in der Garnisonkirche, zum Besten der Klein-Kinder-Bewahranstalten Statt finden. — Die italienische Operngesellschaft der Königstädtischen Bühne wiederholt den Templario, Nabucodonosor und ältere Opern, wie z. B. den Barbiere di Siviglia, Lucrezia Borgia, La Figlia del Reggimento u. s. w. mit mehr oder minderem Erfolg. — Die Eröffnung des neu restaurirten königlichen

Opernhauses bleibt noch auf den 7. December festgesetzt. Die Singproben der neuen Festoper von *Meyerbeer* haben bereits ihren Fortgang. Auch ist die königl. schwedische Hofsängerin Frikel. *Lind* hier anwesend, um in der neuen Oper mit Frikel. *Tuczeck* zu alterniren und sonstige Gastrollen zu geben. Kenner rühmen ihre wohlklingende Sopranstimme. — Das jetzige Opernrepertoir wird durch die Proben von der neuen Oper sehr beschränkt. Auch kommen öfter, als sonst, plötzliche Abänderungen vor. —

Leipzig, den 30. November 1844. *Siebenter Abonnementconcert*, Donnerstags, den 28. November. — Symphonie von *Jos. Haydn* (D dur). — Scene und Arie mit Chor aus Orpheus und Eurydice von *Gluck*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Grand Allegro de Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Antonio Bazzini* aus Mailand. — Arie aus dem Oratorium „Paulus" von *Mendelssohn Bartholdy*: „Jerusalem" u. s. w., gesungen von Frau *Fischer-Achten*, herzogl. braunschweig. Hofopernsängerin. — Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" von *Mendelssohn Bartholdy*. — Concert für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Litolff* aus London. — Cavatine aus „Robert der Teufel" von *Meyerbeer*, gesungen von Frau *Fischer-Achten*. — Esmeraldа-Fantasie für die Violine mit Orchesterbegleitung, Capriccio di Bravura und Quartett aus den Puritanern für Violino solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Ant. Bazzini*. —

Die fast überreiche Auswahl von Musikstücken, die dem Publicum an diesem Abend geboten wurden, bringt den Referenten in die Verlegenheit, entweder durch eine ausführlichere Besprechung jeder einzelnen Leistung den hierzu in diesen Blättern gestatteten Raum zu überschreiten und die Geduld der Leser zu ermüden, oder seinen Bericht nur auf kurze Andeutungen beschränken zu müssen. Er zieht das Letztere vor, weil er dabei unbedingt weniger wagt.

Ueber die Symphonie genüge es daher zu bemerken, dass sie vom Orchester mit der Innigkeit und zugleich harmlosen Heiterkeit ausgeführt wurde, welche das ganze Werk durchdringt und in dem Hörer eine wohlthuende Stimmung erregt, wie sie der joviale Vater *Haydn* mit der ewigen Jugend seiner Melodieen hervorzubringen gewusst hat.

Die *Gluck*'sche Arie wurde von Mad. *Mortier de Fontaine* sehr schön gesungen; die gute Schule dieser Sängerin verschafft sich bei jedem wiederholten Auftreten immer mehr Geltung, und selbst ihre Gesangmittel scheinen durch grössere künstlerische Ruhe im Vortrage ihrerseits und durch allmälige Gewöhnung des Hörers an den Character ihrer Töne zu gewinnen. Die Composition selbst anlangend, so ist deren hoher Werth hinlänglich bekannt; dass man dabei nicht auf eine solche dramatische Auffassung, wie sie die neuere Zeit und die jetzt anders gestaltete Darstellung auf der Bühne bedingt, rechnen darf, versteht sich von selbst. Das liegt in der Zeit ihrer Entstehung. Solo und Chor greifen nicht drastisch in einander; aber der Eindruck, den der letztere mit seinem gemessenen Einherschreiten und seinem prägnanten, wenn auch etwas stabilen Rhythmus hervorbringt, ist darum kein geringerer, als ein moderner Tonsetzer mit den musikalisch wahrscheinlich in grässlicheren Gestalten auftretenden Furien bewirkt haben würde.

Bereits vor einigen Jahren hat uns Herr *Bazzini* eine Probe seiner grossen Virtuosität gegeben, seitdem in den deutschen und ausländischen Kunstmetropolen Ruhm und Bewunderung eingeerntet und nimmt jetzt, wie er uns diesmal unzweifelhaft bewies, einen der ersten Plätze unter den Gegenwärtigen der Gegenwart ein. Sein Ton, wenn auch nicht sehr voll und grossartig, hat doch etwas eigenthümlich Ansprechendes und Einschmeichelndes; sein Vortrag zeichnet sich oft durch feine Schattirung, oft aber auch durch eine scharfe Characteristik aus. Dabei ist ihm nichts zu schwer oder unmöglich. Die zu Gehör gebrachten Compositionen, melodiös und interessant gehalten, waren durchaus geeignet, die Trefflichkeit seiner Leistungen erkennen zu lassen; besonders gefielen wir hier der Leichtigkeit und den kecken Uebermuthes, mit denen er die Esmeralda-Fantasie vortrug, und der Sicherheit und Reinheit, welche in der Uebertragung des Quartetts aus den Puritanern vergessen liess, dass Melodie und Begleitung auf einem Instrumente gespielt wurden, noch dazu auf einer Violine, die das gleichzeitige Hervortreten mehrerer Stimmen so sehr erschwert. Lauter und anhaltender Applaus begleitete seine sämmtlichen Productionen.

Ein gleicher Beifall wurde der Frau *Fischer-Achten* zu Theil und dieselbe mit Freuden wiederum unter uns begrüsst; sie hat sich abermals durch den Vortrag der beiden genannten Arien als eine Sängerin ersten Ranges bewährt, und wenn wir gleich unsere frühere Bemerkung, dass ihre Mitteltöne das Ohr nicht angenehm berühren, auch heute nicht zurücknehmen können, so enthält doch die höhere Lage ihrer Stimme einen so vorzüglichen Reiz, dass wir ihr in dieser Hinsicht kaum eine Rivalin gegenüberzustellen vermöchten. Frau *Fischer-Achten* weiss den höchsten Ton mit einer Sicherheit zu fassen, so fest und ruhig zu halten und ihn endlich so schön ausklingen zu lassen, wie es selbst eine jugendlichere Sängerin, bei der die Stimme vielleicht noch leichter anspricht, schwerlich im Stande sein wird. Dies zu zeigen, bot ihr namentlich die Cavatine von *Meyerbeer* reiche Gelegenheit, während in der Arie aus dem Paulus andererseits die grosse Vertrautheit der Künstlerin mit dem Vortrage kirchlicher Compositionen auf das Schönste documentirt wurde.

Nachdem wir dem Orchester und dessen Dirigenten noch unsern Dank für die ausgezeichnete Aufführung der *Mendelssohn*'schen Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" gespendet haben, einer Composition, in welcher der Meister Kraft und Anmuth, Geist und Seele auf eine unübertreffliche Weise vereinigt hat und die eine Reihe von reizenden Bildern an uns vorüberführt, — müssen wir noch der Leistung des Herrn *Litolff* aus London lobend erwähnen. England hat uns zwar schon ausgezeichnete Sängerinnen geliefert, aber, wenn wir den früher längere Zeit unter uns verweilenden *Will. Sternedale Bennett* ausnehmen, noch keine oder nur wenige

Beweise seiner Productivität in Bezug auf schaffende oder ausübende Künstler gegeben. Dass es deren aber wirklich besitze, davon hat uns Herr *Litolff* überzeugt. Denn nicht nur sein Spiel verdient, in Betracht der unverkennbaren trefflichen Ausbildung in der Technik sowohl als einer edlen und schonen Vortragsweise, rühmende Anerkennung, sondern auch die Composition, die er zu Gehör brachte, enthält sehr viel Treffliches und eine Menge geistreicher Züge, die jedenfalls in ihr eine Bereicherung der Pianofortemusik erkennen lassen. Ihre Form schliesst sich mehr der einer Symphonie an (das Concert enthält vier Sätze: Maestoso, Scherzo, Andante und Rondo), und das Musikstück nimmt daher die Aufmerksamkeit des Publicums für eine längere Zeit in Anspruch, als dies bei Clavierstücken der Fall zu sein pflegt; allein das Interesse wird durch eine schone gemessene Haltung des Ganzen, reiche Entfaltung von neuen ansprechenden Gedanken und durch interessante Wendungen immer rege erhalten, so dass man dem Componisten, zumal wenn er zugleich der Spieler ist, gewiss überall gern und mit Vergnügen folgen wird. *L. B.*

Sommerstagione in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin. Unser kleines Teatro Gerbino mit vier Assoluti-Sängern, der Sopranistin Lanzi-Bruni, Altistin Carlini, dem Tenor Lattuada und Bassisten Torre, sammt den Comprimarj-Sängern, unterhielt, wie gewöhnlich im Sommer, ganz im Diminutivo. Fioravanti's verstümmelter Pulcinella, unter dem Namen Columella, machte Lachen in den Originalbuffostücken, und Gähnen in der eingelegten Seriowaare. Beide Damen und Torre waren die Gefeierten. Donizetti's Regina di Golconda ging wegen der Prima Donna nicht erfreulich, und da sie eben kein Muster der Schönheit ist, gefiel sie auch wenig als Sandrina in Ricci's Scaramuccia, worin die Carlini mehr Auszeichnung fand.

Pinerolo. Die vorige Gesellschaft des Theaters Gerbino, mit Ausnahme der Lanzi, die hier die Rapetti ablöste, gab während der hiesigen Vereinigung der piemontesischen Ackerbaugesellschaft ebenfalls den Columella, sodann mit frisch eingelegten anderen Sängern Donizetti's Linda mit gutem Erfolge.

Verzelli. Einen erträglichen Fiasco machte Ricci's Scaramuz. Die Ranzi als Sandrina erregte wenig Theilnahme, etwas mehr der Tenor assoluto Ratter-Hiller mit hübscher Stimme und der Buffo Marconi. Nachdem die Due Sergenti ganz durchgefallen waren, verschrieb man andere Sänger und gab den Barbiere di Siviglia mit etwas mehr Glück. Die Rollen waren so vertheilt: Rosina = Ranzi, Figaro = Paltrinieri, Almaviva — Zoni, Don Bartolo = Marconi, Don Basilio = Grimi (der Impresario), und Berta = Strinasacchi.

Acqui. Diese durch ihre Schlammbäder berühmte Stadt hiess den Columella willkommen. Wiewohl der ursprüngliche Fioravanti'sche Pulcinella durch ihn mit manchem Schlamm anderer Maestri verunreinigt oder verziert worden war, ergötzten sich die Badegäste an den wenigen verschont gebliebenen Stücken und applaudirten vor Allem den Protagonisten Buffo Tasca, die hübsche Prima Donna Gamarra, sodann Bassist Bien, Tenor Perentoni und die Duffò. Donizetti's Lucrezia Borgia konnte mit dieser Gesellschaft kaum vier Male gegeben werden.

Biella. Vortrefflich mag man für diese kleine Stadt die Olivieri, die Vaschetti, Tenor Ferrario und Bassisten Bianchi nennen; sie haben in Ricci's Prigione di Edimburgo eine Menge Palmen nach Hause getragen, und in Donizetti's unsterblicher Lucia di Lammermoor sich beinahe unsterblich gemacht.

Arona, eine am Lago maggiore gelegene Stadt, mit ungefähr 4000 Einwohnern, in der Nähe der berühmten colossalen Statue des heiligen Borromeo, hatte eine brillante Stagione, die beiden Prime Donne Truffi und Tommasi, die beiden Tenore Assandri und Danieli nebst dem Buffo Napoleone Rossi und Bassisten Donelli. Ricci's Chiara di Rosenberg eröffnete sie frohlich. Freude und Entzücken gaben sich die Hände, wenn Rossi und die Truffi auf der Scene waren. Letztere, die vorigen Carneval in Cremona zum ersten Male die Bühne betrat, beglückte die Zuhörer sogar mit einer eingelegten honigsüssen Arie aus Donizetti's Betly. Donelli machte sich hierauf in dessen Belisario bemerklich, in welchem Tenor Baldanza den unpässlichen Assandri ersetzte, im nachher gegebenen Furioso aber wieder vom Tenor Tommasi abgelöst wurde.

Genua. Das erneuerte und verzierte Theater Durazzo wurde mit Ricci's Disertore per amore eröffnet, dessen Musik aber so sehr missfiel, dass mehrere Zuhörer aus dem Theater desertirten. Den Sängern fehlte es indessen nicht an Beifall; den grossten Theil erhielt Buffo Zambelli und Bassist Parodi, den kleinsten die Prima Donna Cucchi und Tenor Marchelli. In Donizetti's Trommeloper Figlia del Reggimento, in welcher die Natalina Tagliana die Titelrolle übernahm, ging es, beim Rataplan besonders, recht lustig zu.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. Im Teatro della Canobbiana (dem zweiten Hoftheater) wurde Meyerbeer's Roberto il Diavolo mit einem neuen, aber noch ärgeren Roberto als Herr Dalla Cella auf Carcano fortgesetzt. Gegen Ende Juli's ersetzte die Agostini die wegen eingegangener Verbindlichkeiten abgegangene Cuzzani, wodurch die Oper, in Betreff der Execution abermals verlor, nur die Musik nicht, die bereits allgemein beliebt war.

Im Teatro Filodrammatico (Liebhabertheater) liess der hiesige Graf *Giulio Litta* seine zweite neue Oper: *Sardanapalo* von ausübenden Künstlern aufführen; sie wurde einige Male mit Beifall gegeben.

Herr *Stefano Golinelli* aus Bologna, ein tüchtiger Pianofortespieler in der neuesten Manier, hat im Redoutensaale eine musikalische Academie gegeben und von dem nicht zahlreichen Auditorium in mehreren von ihm vorgetragenen Stücken Beifall erhalten.

Die hier im September Statt gefundene sechste Versammlung der italienischen Naturforscher brachte nichts musikalisches Neues. Im Casino de' Nobili sollte eine eigens darauf Bezug habende Cantate gegeben werden und

mehr nöthig hat, wenig achten, und nur nach ächter Kunst im veredelten Sinne streben. In der zweyten Abtheilung des Konzerts kamen folgende Stücke vor: Die Ouvertüre aus den beyden Gefangenen, von Hrn. Fränzl komponirt. Ein grosses Instrumentalstück, in welchem übrigens wenige Spuren eines Theatertalentes bemerkbar sind. Hr. Schak sang eine Arie von Liberati — unbedeutend in jeder Rücksicht. Hierauf folgte ein Violinkonzert mit türkischer Musik, (!) komponirt und gespielt von Hrn. Fränzl. Wie sich ein Violinspieler sein Spiel von türkischer Musik mag begleiten lassen, ist uns unbegreiflich. Soll bey diesem betäubenden Lärm der Trommeln und Triangeln sein Instrument, das vorzüglich zur Erregung sanfter Gefühle geeignet ist, noch Eindruck machen können? Wozu führt nicht die Sucht zu imponiren und allgemein beklatscht zu werden — denn dieses muss wohl die Ursache seyn, die da zum Grunde liegt — selbst verdienstvolle Künstler, die ohne diese Kindereyen ihres Beyfalls gewiss seyn können. Gespielt wurde übrigens dieses Konzert eben so gut, als das erste, wenn es gleich schien, als ob der Künstler von den Arbeiten dieses Tages etwas ermüdet wäre. Die Komposition selbst aber ist allerdings zu tadeln. Sie ist noch weniger, als ein Pot-Pourri, wo doch die Gedanken Anderer durch die innere Einrichtung des Stückes noch in etwas zusammen verbunden sind. Sie ist wie eine aus glänzenden Flecken und schlechtem Tuch zusammengesetzte Tapete, ohne Verbindung, ohne Ordnung und Charakter. Die Gedanken wechseln da wie die Bilder einer Zauberlaterne. Kein Plan, keine Durchführung! Gewiss sieht Hr. Fr. dies alles sehr wohl selbst ein. Möchten doch die Virtuosen auf der Violin, die sich ihre Konzerte selbst schreiben wollen, die Konzertkompositionen von Viotti und Le Brun fleissiger durchstudiren. Der eigene Charakter, den ersterer in jedes seiner Konzerte zu bringen wusste, und die schöne Ordnung und Anmuth, die in den Werken des lezteren, jedem fühlbar, herrschen, dienen dazu, das ungestüme Feuer junger Tonkünstler zu mässigen und sie zu natürlicherer Schönheit zurückzuweisen. Selbst die ältern Werke eines Benda können, wie wir glauben, mit Nutzen gebraucht werden, da die originellen Ideen, die man darin findet, ja auch zu neuen Gedanken führen, die, im heutigen Styl wiedergegeben, nicht anders, als ihrem Erfinder Ehre machen müssen. — Zum Beschluss gab man ein Terzett aus Idomeneo — schön und seines Meisters würdig. —

Einige Zeit darauf gaben die Hrn. Appold und Eisenmenger, Mitglieder des Manheimer Orchesters, der erstere Virtuos auf der Flöte, der zweyte auf der Violine, Konzert. Nach der Sinfonie von Haydn, (die vierte aus g dur von jenen in London herausgekommenen) die mit aller Richtigkeit ausgeführt wurde, trat Hr. Appold mit seiner Flöte auf. Das erste Allegro seines Konzerts, komponirt von Stumpf, war von keinem grossen Interesse, die Solosätze kurz, die Passagen unbedeutend, der Vortrag etwas kalt und nicht immer deutlich genug. Das Adagio aus E dur ersetzte aber reichlich das, was man im vorigen Stücke vermissen konnte. Noch nie wurde ein Stück dieser Art mit mehr Beyfall aufgenommen. Es musste sogar wiederholt werden. Hr. Appold hat, wie es scheinet, alle seine Kunst, allen seinen Fleiss auf das Adagio verwendet. Schön und schmelzend, wie die Laute einer Harmonika, waren die Töne seiner Flöte. Er trug den Gesang mit so vieler edlen Einfachheit, so ohne alle Verzierungen vor, dass dies, schon der Seltenheit wegen, alle Aufmerksamkeit erregte. Die Haltung des Orchesters war vortrefflich, die Bässe immer nur in langen aushaltenden Tönen, die Violinen in leisen Bewegungen, über diesen die sanft schwebenden Melodieen der Flöte, die endlich in ein so süsses, so zärtliches Piano sich verloren, so gleichsam erstarben, dass man nicht leicht etwas besseres dieser Art wird hören können. Was könnte man nicht auf einem Theater, bey einer rührenden

Rossini dazu die Musik componiren; allein er lehnte es ab. Man übertrug sie darauf dem Herrn *Verdi*, dieser war mit dem Gedichte nicht zufrieden und wünschte eines von *Romani*, mit dem er abermals nicht zufrieden war, und so unterblieb die Cantate ganz, und man gab dafür eine musikalische Academie.

Bassist *Gio. Battista Campagnoli*, der unlängst aus Portugal und Frankreich, wo er mehrere Jahre mit Beifall sang, nach seinem Vaterlande zurückgekehrt war, und noch vorigen Frühling auf dem Turiner Theater im Barbiere di Siviglia so sehr gefiel, hat sich hier zum schmerzlichen Leidwesen seiner Familie entleibt.

Am 23. August starb hier in der Blüthe seiner Jahre der Bassist *Giuseppe Guscetti*, geboren zu Mailand von wohlhabenden Aeltern im Jahre 1813.

Monza, mit Mailand durch eine Eisenbahn verbunden, gibt jährlich unfehlbar während des Johannismarktes Oper. Die ziemlich zahlreiche und für dies Städtchen gar nicht üble Gesellschaft: die Wanderer und Dragoni, Tenor Zoni, Bassist Perger und die Buffi Tasca und Lodetti nebst den Secundärsängern gaben Fioravanti's Pulcinella (hier Columella), Bellini's Beatrice und Rossini's Barbiere di Siviglia mit dem besten Erfolge.

Como. Die aus Deutschland zurückgekehrten Kinder Vianesi producirten sich auch auf dem hiesigen Theater mit Beifall.

Im August und September gab man Donizetti's Roberto d'Evreux theilweise mit Applaus. Die Gambaro, Mercadante's Schwägerin und Schülerin, electrisirte die Hände der Zuhörer wenig, noch weniger die Anfängerin Rapazzini, Tenor Benedetti blos in seiner Arie, und der junge Bassist Scapini war unpässlich. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo machten Fiasco. Rossini's Nuovo Mosè mit der Albani, der Cominotti, den Herren Scapini und Bianchi, sämmtlich zweiter und dritter Classe, erregten Enthusiasmus.

Paris. Die Kinder Vianesi erregten hier Aufsehen und gefielen ungemein.

(Fortsetzung folgt.)

Preisausschreiben
des Musik-Vereins Mannheim.

Zur Begehung der 15. Jahresfeier des Vereins setzen wir hiermit einen Preis von zwanzig Ducaten auf ein Quartett für Clavier, Violine, Altviole und Violoncell (in den gewöhnlichen vier Sätzen), das in der Form und einfach deutschen Weise gehalten ist, wie solche *W. A. Mozart* und *L. van Beethoven* begründet haben.

Wir laden zu Bewerbungen um diesen Preis mit dem Bemerken ein, dass *sämmtlichen* Herren Bewerbern das Alleineigenthumsrecht an ihre Werke belassen wird — die eingesendete Abschrift des gekrönten aber dem Verein, jedoch blos zu seinem Gebrauche verbleibt; und mit der weitern Bedingung, dass die Bewerbungen in Partitur, *frei* und vor dem 1. Juni 1845 an den Verein eingeschickt werden, ohne Namen der Verfasser, doch begleitet mit einem versiegelten Zettel, der Namen und Wohnort derselben enthält und aussen einen Denkspruch hat, welcher der Partitur selbst auch aufzusetzen ist.

Werke, welche ohne Beachtung dieser Bedingungen einkommen, können zur Bewerbung nicht aufgenommen werden.

Drei nach Umlauf der Einsendungszeit zu erwählende Kunstgelehrte beurtheilen jeder derselben insbesondere; welche Bewerbung den Preis zu erhalten hat, oder wenn sich eine Mehrheit derselben nicht ergibt, so entscheidet das Loos, welches dieser drei berufenen Werke zu krönen ist.

Das Ergebniss wird unter Benennung der Herren Richter und der Verfasser des gekrönten und der belobten Werke, sobald an die Beurtheilungen zugekommen sind, öffentlich bekannt gemacht; daher Zwischenanfragen umgangen werden wollen.

Die nachherige Rückgabe der Einsendungen (die gekrönte ausgenommen) kann nur gegen eigenhändigen Schein des Eigenthümers, der zugleich den betreffenden Denkspruch und Anfang des Werkes enthält, geschehen. Die übrigen werden wir nebst den versiegelten Beizetteln wohl verwahren.

Mannheim, am Tage Cäcilia 1844.

Im Namen des Verein-Vorstandes.

A. Schüssler.

Feuilleton.

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main hat seinen sechsten Jahresbericht erstattet. Nach Inhalt desselben ist die Anstalt im erfreulichsten Vorwärtsschreiten begriffen und hat im verflossenen Jahre wieder mehrere Beweise lebhafter Theilnahme erhalten. So gaben für dieselbe Concerte zu Frankfurt am Main: der Pianist *Ernst Pauer* aus Wien (Reinertrag 31 Fl. 41 Kr.); der Pianist *Dreyschock* (Reinertrag 122 Fl. 20 Kr.); der Componist *Aguilar* aus London, welcher sämmtliche Kosten aus seinen eigenen Mitteln bestritt (Ertrag 271 Fl. 36 Kr.); der Liederkranz sein statutenmässiges jährliches Concert (Reinertrag 401 Fl. 30 Kr.). Pfarrer *Sprüngli* in der Schweiz hat an weiterem Ertrage von der durch ihn veranstalteten Herausgabe von Mozartquartetten 217 Fl. gesendet, so dass seine diesfallsigen bisherigen Sendungen sich auf beinahe 1000 Fl. belaufen — das reichste, der Stiftung bisher gemachte Geschenk. — Das Activvermögen der Letzteren besteht jetzt aus 16,935 Fl. 22 Kr., hat sich also im letzten Verwaltungsjahre um 1179 Fl. 34 Kr. vermehrt. — Der Stipendiat der Stiftung, der Violinist *J. J. Butt* in Cassel, macht nach seines Lehrers *Spohr* Zeugnissen rühmliche Fortschritte in Spiel und Composition; das Stipendium von 400 Fl. ist ihm für das vierte (letzte) Jahr, vom 1. Juni 1844 an, verliehen worden. — Aus dem Verwaltungsausschusse sind die Herren *P. Finck*, *C. A. André* und Dr. *A. Jost* ausgeschieden, und es sollten zur Ergänzung derselben neue Wahlen veranstaltet werden.

Eine neue Oper von *Till* soll nächstens am Josephstädter Theater zu Wien gegeben werden. — Auch der bisher nur als Liedercomponist bekannte *Randhartinger*, Vicehofcapellmeister in Wien, hat eine Oper vollendet.

Die Sängerin *Nina Sontag*, bekanntlich eine Schwester der berühmten *Henriette Sontag*, jetzigen Gräfin *Rossi*, ist in Folge einer tiefen Schwermuth zu Prag in den Orden der Carmeliterinnen getreten.

Der bekannte Liedercomponist *Bürgner*, bisher Musikdirector am Theater zu Ansbach, ist nach Edinburg gegangen, wo er auf ein Jahr als Musikdirector angestellt ist. Seine Stelle in Ansbach hat *Hummel*, des Pianofortevirtuosen und Componisten Sohn, erhalten.

Carl v. Holtei ist Director des Breslauer Theaters geworden. — Dr. *Lorenz*, bisher Director des Anhalt-Bernburgschen Hoftheaters, hat die Leitung des Stadttheaters zu Freiburg im Breisgau übernommen (Musikdirector an demselben ist *C. G. Kupsch*); das Bernburg sche steht jetzt unter Herrn *Martini*. — In Nürnberg wurde das Theater von der neuen Direction (Herrn *Ferdinand Bäder*) am 30. September mit *Bellini's* Norma recht befriedigend eröffnet. Fraul. *Meyrath* als Norma, Frau *Bessler-München* als Adalgisa, Herr *Hagen* als Sever, Herr *Kramer* als Orovist gefielen sämmtlich. — Der neue Director des Stadttheaters zu Frankfurt an der Oder, Herr *Leo*, hat seine Bühne am 8. October mit einem Schauspiel eröffnet, als Musikdirector ist Herr *Erlanger* angestellt.

Ankündigungen.

Die verbreitetste, gelesenste und billigste Zeitschrift, welche in keinem guten Lesecirkel fehlen sollte, ist die bei **W. Körner** in Erfurt erscheinende

Urania,

musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde u. s. w. für Belehrung und Unterhaltung. Redigirt und herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

Probenummern stehen zu Dienst. Der äusserst billige Preis beträgt für den ganzen Jahrgang nur ⅓ Thaler.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*B. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Commer, Franciscus, *Collectio operum musicorum Batavorum saeculi XVI.* Tom. I. (No. 1. Jacobus Clemens non papa „Vox clamantis in deserto." No. 2. Idem „Angelus domini ad pastores," beide für 3 Stimmen. No. 3. Idem „Deus in adiutorium meum" für 6 Stimmen. No. 4. Idem „Ego flos campi et lilium," für 7 Stimmen. No. 5. Idem „Pater peccavi," für 8 Stimmen. No. 6. Christian Hollander „Si ignoras te," für 5 Stimmen. No. 7. Sebastian Hollander „Dum transiisset sabatum Maria," für 5 Stimmen. No. 8. Hubertus Waelrant „Psalmus CI. Domine Domine exaudi orationem," für 5 Stimmen. No. 9. Idem „Verba mea auribus percipe," für 6 Stimmen. No. 10. Adrianus Willaert „Psalmus LXII. Deus deus meus," für 5 Stimmen.) Preis 3⅓ Thlr.

— — Tom. II. (No. 1. Clemens non papa „Pastores quidnam vidisti." No. 2. Idem „Jerusalem surge." No. 3. Idem „Super ripam Jordanis." No. 4. Jac. Vaet (vel Gisches di Waert) „Transeunte domino clamabat." No. 4 — 4. für 5 Stimmen. No. 5. Jacobus Vaet „Te Deum laudamus," für 5 Stimmen. No. 6. Adrianus Willaert „Magnificat." No. 7. Idem „Psalmus IV." No. 8. Idem „Psalmus XXX." No. 6 — 8. für 8 Stimmen.) Preis 3⅓ Thlr.

Neuer Musikalien-Verlag

bei **Joh. Hoffmann** in Prag.

Kirchenmusik.

Führer, R., Pastoral-Hymnus, für 4 Singstimmen und kleines Orchester. 54 Kr.

Kolleschonsky, Veni Sancte spiritus für 4 Singstimmen und kleines Orchester. 1 Fl.

Mozart, W. A., Messe in F für 4 Singstimmen, 2 Viol. (2 Hörner ad libitum), Contrabass u. Orgel. Partitur. 2 Fl. 30 Kr.

— — Messe in D für do. Partitur. 2 Fl. 45 Kr.

Skraup, Fr., Messe in D moll für 4 Singstimmen und kleines Orchester. Op. 7. 2 Fl. 30 Kr.

Tomaschek, W. J., Krönungs-Messe in C für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 81. Partitur 6 Fl. Stimmen 8 Fl. Einzelne Sing- und Orchesterstimmen per Bogen 13 Kr. C.-M.

Für Pianoforte.

Doppler, Jos., Georgine. Variationen über ein österreichisches Lied. Op. 37. 30 Kr.

— — Jasmin. Variationen über ein Thema aus der Oper Linda di Chamounix. Op. 70. 45 Kr.

Kaczynsky, V., Valeria. Walzer. 45 Kr.

Prochazka, J., Carroussel-Musik, enthaltend Einzugs-Marsche, Waffentanze, Kopflouren. 3 Fl.

Stegmayer, Fr., Une Saison de Valse. No. 1. Juliette. No. 2. Marie. No. 3. Victoria. No. 4. Antoinette. à 45 Kr.

— — Deux Bagatelles. 45 Kr.

— — Le Souvenir. Rondeau. 30 Kr.

Tanzmusikalien für Pianoforte

Kaczynsky, V., Mazur. 45 Kr.

Lichmann, J., Wettrennen-Polka. 15 Kr.

— — Polkette en Colonne. Op. 30. 30 Kr.

Prochazka, J., Wettrennen-Galopp. 15 Kr.

— — Victoria. Quadrille. 30 Kr.

Schnitt, C., Rebus-Walzer. Erstes Werk. 45 Kr.

Teubner, C., Feierabend-Polka. 15 Kr.

Neue Polka's.

Lief. 1. **Hillmar, F.,** Faschings-, Pardubitzer-, Chlumetzer- und Gitschiner-Polka. 20 Kr.

„ 2. **Stolz, A.,** Wilhelminen-, Augustinen-, Winsterka-Polka. 20 Kr.

„ 3. **Czermack, F.,** Sternen-, Carolinen-, Jubel-Polka. 20 Kr.

„ 4. **Lichmann, J.,** Minerva-, Julien-Polka. 20 Kr.

„ 5. **Berka, F.,** Falkenauer-, Vilani- und Seidlitzer-Polka. 30 Kr.

„ 6. **Pilat, Jos.,** Josephstädter-, Reise- und Smirnitzer-Polka. 20 Kr.

„ 7. **Kollarz, Joh.,** Leopoldinen-, Husaren-, Frohsinns-Polka. 30 Kr.

„ 8. **Prochazka, Jos.,** Alfred-, Hildegarden- und Marianen-Polka. 20 Kr.

„ 9. **Swoboda, F. W.,** Libussinka-, Anna-, Ladislaus-Hunyady-Polka. 30 Kr.

„ 10. **Czermack, F.,** Wanda-, Ceres- und Faniska-Polka. 20 Kr.

„ 11. **Hillmar, F.,** Polka à la Kurka, neue Zigeuner- und Winsterka-Polka. 20 Kr.

„ 12. **Peschke, L.,** Charlotten-, Lore-Ley- u. Jubel-Polka.

Lichmann, J., 12 Marsche für Militär-Musik. Partitur in Subscription 6 Fl. netto.

Mertz, G. K., Fantasie für Guitarre aus Linda di Chamounix. Op. 14. 45 Kr.

— — Divertissement de a a Don Pasquale. Op. 13. 45 Kr.

Vollständig ist nun erschienen:

Franz Albert Gressler, Sechs Volksfavoriten oder beliebte Volksweisen mit Introductionen, Rondino's und Variationen für das Pianoforte. 6 Hefte in Umschlag. Preis 1 Thlr. (Vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen.)

Gotha, im November 1844.

J. G. Müller.

In allen Buchhandlungen sind zu haben:

Wedemann's praktische Uebungen für den

progressiven Clavierunterricht.

Nach pädagogischen, durch die Erfahrung bewährten Grundsätzen und mit genauer Berücksichtigung der Fassungskraft, auch der weniger fähigen Schüler unter steter Hinweisung auf die Theorie. Erstes Heft. Fünfte verbesserte Auflage. 4. Geh. ⅓ Thlr. oder 36 Kr.

Wenn wir in einer früheren Anzeige dieser Uebungen bemerkten, dass bereits Tausende von Clavierlehrern in ihnen eine sehr zweckmässige und methodische Clavierschule erkannt hätten, so dass jetzt der Unterricht selten nach einem anderen Hilfsmittel ertheilt werde, so findet dieses in obiger so schnell folgenden fünften Auflage seine Bestätigung. — Um dem Publicum für einen so ausserordentlichen Absatz dankbar zu sein, ist diese fünfte Auflage auf sehr schönes, viel stärkeren Papier gedruckt, ohne dass dafür ein höherer Preis stattfindet.

Dasselbe ist geschehen bei der so eben erscheinenden zweiten verbesserten Auflage des ersten Heftes der **Wedemann**'schen Instructiven

4händigen Clavierlectionen,

allen fleissigen Clavierspielern zur Uebung und Unterhaltung freundlich geboten. (Im Ganzen 4 Hefte à ⅓ Thlr. oder 36 Kr.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. № 50. 1844.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Aus Leipzig. Sommeraufenthalt in Italien. (Fortsetzung.) Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Kirchenmusik.

Je mehr es allmälig wieder in's Bewusstsein getreten ist, dass die im schroffen Rigorismus und starrer Einseitigkeit aus dem protestantischen Gottesdienste verbannte, oder wenigstens sehr vernachlässigte Kunst ein integrirender Theil des Cultus sei, dass sie, recht angewendet und in zweckmässiger Gestaltung, viel, unendlich viel zur religiösen Erhebung des Gemüths, zur Erbauung beitragen könne, je mehr unseres grossen Luther's Wort: „Ich wollte die Musica gern sehen im Dienste dess, der sie gegeben und geschaffen hat," auch in der Gegenwart zu erneuerter Geltung kommt, und die Ueberzeugung gewonnen wird, dass unsere dem Heiligen und Göttlichen so sehr entfremdete Zeit nicht allein auf dem kaltverständigen Wege der Betrachtung zu innigerer, lebendigerer Theilnahme an demselben könne hingeführt werden: um desto mehr tritt auch das Streben hervor, durch eine sachgemässe Verbindung der Kunst mit dem Cultus — in der Form der Kirchenmusik — diesen zu beleben, seine Wirksamkeit eindringlicher zu machen, und den ganzen Menschen gleichmässig durch diese in Anspruch zu nehmen. Was vornämlich J. S. Bach in dieser Rücksicht gewirkt — weniger der Natur der Sache nach Händel — ist eben in der Gegenwart erst recht wieder zu verdienter Anerkennung gekommen; gleichzeitig aber haben auch die jetzigen Componisten, die es ernst und ehrlich meinen mit der heiligen Kunst, so weit sie dazu Beruf in sich verspürten, ein anerkennenswerthes Streben entwickelt, diesen höchsten Kunstzwecken zu dienen. Dennoch ist verhältnissmässig erst wenig auf diesem Gebiete geleistet worden, nehme man das nun qualitativ oder quantitativ; denn es versteht sich wohl von selbst, dass wir die grossen Oratorien hier nicht rechnen können, wo es sich nur um eine directe Verbindung des öffentlichen Gottesdienstes mit der Musik handelt. An eigentlichen Kirchencantaten für die Sonn- und Festtage des Kirchenjahres sind wir so reich lange noch nicht, als es die Bedürfnisse unserer Kirchen und die so überaus ungleichen Kräfte derselben wünschen lassen, abgesehen davon, dass so manche auf diesem Gebiete neu erschienene, immerhin gutgemeinte Arbeit von der hohen Würde gottesdienstlicher Musik, von der ächten protestantischen Glaubensbegeisterung gar zu wenige Spuren verräth, und entweder in süsslich-tändelnder, neumodischer Sentimentalität, oder in starrem, geistlosem Formenschlendrian sich bewegt, in beiden Richtungen aber unmöglich den nothwendig hohen Ansprüchen an derartige Tonschöpfungen zu genügen vermag. Unter den tüchtigen, hierher gehörigen, in neuester Zeit erschienenen Werken erwähnen wir besonders Löwe's Festzeiten, über welche vor Kurzem in diesen Blättern berichtet wurde, und die wir — ihrer allmäligen Entstehung fast Schritt vor Schritt nahestehend — allerdings weit mehr in ihrer Vereinzelung als Kirchenfestcantaten, denn als ein zusammenhängendes grosses Oratorium, für das Werthvollste erklären müssen, was die neuere Zeit auf diesem Gebiete producirt hat. Herr Grell in Berlin, als tüchtiger und gewandter Componist unsern Lesern längst bekannt, scheint in der Errichtung des Domchores durch den König von Preussen einen speciellen Antrieb gefunden zu haben, sich auch auf diesem engeren Gebiete zu versuchen; doch schien bisher auch bei ihm, wie bei den meisten neueren Componisten in diesem Genre, die Vorliebe für das Allgemeinkirchliche, als Gegensatz zu dem Gottesdienstlichen, die sich in der Composition einzelner Psalmen und Motetten, ohne besondere Rücksicht auf etwaigen rituellen Gebrauch, offenbart, noch immer überwiegend (eine Erscheinung, deren wohl zu berücksichtigende Gründe näher zu beleuchten, wir uns noch vorbehalten müssen), während jetzt einige seiner Schöpfungen vorliegen, welche mit vollstem Rechte als ausschliesslich dem protestantischen Cultus angehörig betrachtet werden müssen. Es liegen uns für den Augenblick folgende Werke zur Besprechung vor:

A. E. Grell: Barmherzig und gnädig u. s. w., vierstimmig mit Orchester. Op. 26. Clavierauszug (11/12 Thlr.) und Singstimmen (1/2 Thlr.).

— —: Der 95. Psalm in gleicher Bearbeitung. Op. 27. Clavierauszug (1 Thlr.) und Singstimmen (1/2 Thlr.).

— —: Fünf sechsstimmige Kirchengesänge nebst einigen vierstimmigen Antworten für jeden Hauptgottesdienst des Jahres. Op. 32. Partitur (2/3 Thlr.) und Stimmen (1/4 Thlr.).

— —: Evangelische Festgraduale. 11 sechsstimmige Motetten für die Kirchenfeste. Op. 33. Drei Hefte. Partitur (I. 7 Ggr., II. 1/3 Thlr., III. 11 Ggr.) und Stimmen (I. 1/4 Thlr., II. und III. à 1/3 Thlr.).

— —: 3 vierstimmige Motetten. Op. 34. Part. u. Stimmen. 9 Ggr. Sämmtlich Verlag von T. Trautwein in Berlin.

Op. 26 ist in fünf längere oder kürzere Abschnitte getheilt, denen sich ein Chorsatz (Sei Lob und Ehr' dem höchsten Gut) anschliesst. Es ist für die Singstimmen leicht gehalten, und lässt besonders in No. 3 und 5 eine frische, bebende Instrumentalbegleitung vermuthen, so weit aus dem Clavierauszuge geschlossen werden kann; die Instrumentalstimmen (Saitenquartett, Flöte, zwei Oboen und zwei Fagotten, Preis 1½ Thlr.) liegen uns nicht vor. Tiefe der Erfindung beansprucht diese Composition allerdings nicht, und die vielen Wiederholungen der melodischen und harmonischen Phrasen erzeugen weniger das Gefühl der Einheit, als der Einförmigkeit, wie denn Melodie und Harmonie überhaupt im Ganzen sich über das Hergebrachte nirgend erheben. Die rhythmische Form in No. 3 erinnert unwillkürlich an Händel's Hallelujah, das kleine Fugato darin ist indess flüssend und frisch; doch mit der Accentuation: Frohlocken, vermögen wir uns nicht zu befreunden. Uns hat am Meisten No. 5 angesprochen, das kräftig vorgetragen nicht ohne Eindruck bleiben wird, wenn wir auch eine oder die andere Wiederholung zum Vortheile des Ganzen weggewünscht hätten. Bei dem so correcten Satze des Componisten haben uns die Octaven im neunten und sechszehnten Tacte des Chorals, der überhaupt ein wenig steif erscheint, unangenehm berührt. Anderen wird das vielleicht weniger auffallen, — das sind Ansichten.

Op. 27. Die allgemeinen Bemerkungen über das vorige Werk gelten auch von diesem, nur dass hier ein erhobener Schwung sich bemerklich macht, der allerdings weniger in der Erfindung, als in der Ausführung liegt; wir möchten ihn, auf die Gefahr hin, missverstanden zu werden, prosaisch nennen, und ihn dem oratorischen Schwunge der sonst durchaus verständig kalten Predigten vergleichen, der, befinden wir uns anders in der geeigneten Stimmung, wohl augenblicklich zu ergreifen vermag, auch wohl noch eine Weile angeregt erhält, ohne doch einen wirklich nachhaltigen Eindruck zurückzulassen. Herr Grell scheint — ey verzeihe uns — zu verständig zu componiren, zu wenig aus der innersten Tiefe des Herzens zu schöpfen, und das ist vorzugsweise bei kirchlichen Compositionen ein sehr fühlbarer Uebelstand. Das Einzelne anlangend, so scheinen uns die beiden Chorale zu Anfange und zum Schlusse der Idee einer Psalmcomposition zu fern zu liegen; jedenfalls hat der Componist dadurch den Rahmen des Tongemäldes andeuten wollen, und concret betrachtet, lässt sich dagegen weniger einwenden; kann doch auch dabei der Verfasser sich auf namhafte Vorbilder stützen. Sie sind, wie sich von selbst versteht, würdig gehalten, nur wünschten wir mehr harmonische Abwechselung, die der Gewandtheit des Componisten ein Leichtes gewesen wäre, ohne der Kirchlichkeit Eintrag zu thun. Das Fugato in No. 2 ist lebendig, doch stört der Terzensprung gegen den Schluss des Thema's den melodischen Fluss, obwohl wir die Absicht des Componisten bei demselben wohl zu erkennen meinen; die stetig durchgeführte Füllstimme zu dem Contrapunct gibt bei einigen Umkehrungen nicht eben empfehlenswerthe Zusammenstellungen, und das Ganze dürfte durch einige Kürzungen gewonnen haben; effectvoll ist der Chor der Bässe als Grundlage zu dem Solo-Alt, Tenor und Bass, wie (in No. 3) die Episode des vierstimmigen Männerchors mit daruberliegendem Alt. — Es würde durchaus zweckmässig gewesen sein, wenn eine genaue Tempobezeichnung nach Mälzel oder Weber angegeben wäre, denn wenn das Andante No. 3 auch nur ein klein wenig zu langsam genommen wird, so ist es — trotz der Tonmalerei bei dem „Meer" und dem „Trocknen" — sehr trocken. Die Instrumentalbegleitung (Saitenquartett, Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotten, Trompeten und Pauken und drei Posaunen, Preis 1⅓ Thlr.) tritt selbständiger auf, als bei dem vorigen Werke, und wird sicher von Effect sein. — Die Stimmen liegen uns nicht vor; weshalb mag aber hier der Componist die Hörner nicht angewendet haben? — Trotz unserer Ausstellungen, die Herrn Grell nur die Achtung beweisen mögen, welche wir seinem ernsten Kunststreben zollen, können wir beide Piecen sowohl zu kirchlichen Aufführungen, als für Singvereine mit Ueberzeugung empfehlen.

Op. 32 enthält fünf liturgische Gesänge (Ehre, Kyrie, Und Friede, Allelujah, Heilig) für Sopran, Alt, zwei Tenore und zwei Bässe, nebst einigen vierstimmigen Responsorien a Capella, für den Sonntagsgottesdienst nach der preussischen Agende. Sämmtliche Gesänge stehen in A dur, und die Responsorien sind, mit Ausnahme des ersten Amen, nur Textunterlagen zu gleicher Melodie und Harmonie, darum — überflüssig. Die liturgischen Gesänge beweisen den Componisten Gewandtheit im alten sogenannten Palestrinastyle, die an sich lobenswerth, ja dem tüchtigen Tonsetzer unerlässlich, doch practisch uns von geringem Werthe insofern erscheint, als wir die Copieen, namentlich in der Musik, nicht goutiren können.

Op. 33. Diese Motetten, sämmtlich in A dur (doch kann wohl die Tonhöhe allenfalls beliebig verändert werden, da der Sopran hier das $\bar{e}$, der Tenos das $\bar{fis}$ nicht überschreitet), für dieselben sechs Stimmen, wie Op. 32, in demselben Style gehalten, sind ebenfalls liturgische Gesänge für die preussisch-evangelischen Kirchen, insofern sie vom Componisten über die in der Agende vorgeschriebenen Sprüche „nach der Epistel" oder „vor dem Allelujah" auf die kirchlichen Feste: Advent, Weihnacht, Neujahr (I. Heft), Passionszeit, grüner Donnerstag, Charfreitag, Ostern (II. Heft), Bussag, Himmelfahrt, Pfingsten und Todtenfeier (III. Heft), a Capella gesetzt sind. Ueber den Palestrinastyl haben wir uns schon oben ausgesprochen, und nur noch hinzuzufügen, dass auch die, dem Auge zwar versteckten, dem Ohre aber wohl merkbaren falschen Fortschreitungen hier (z. B. No. 8, Tact 2 und 3 u. s. w.) nachgeahmt sind; und dass bei der Ausführung wohl zu beachten ist, dass die rhythmische Accentuation bei derartigen Compositionen wegfallen muss, und nur ein choraliter gehaltener Vortrag angewendet werden darf, wenn nicht die störendsten Verstösse in der Declamation vorkommen sollen. Würdig gehalten, tüchtig durchgeführt und brauchbar sind diese Compositionen sämmtlich, und wir würden sie zur Uebung in diesem Style empfehlen, wenn wir dafür nicht die italienischen Originale, wie sie z. B. Tucher leicht zugänglich gemacht, den Copieen vorziehen müssten. Darin hat nun einmal Jeder seinen eigenen Geschmack. — Ueber die im Vorworte ausgesprochene Ansicht des Componisten über den

Gebrauch der alten Schlüssel können wir hier nicht rechten; das ist eben — Ansicht. Wir hätten, auf vielseitige Erfahrung gestützt — freilich nicht, wie der geehrte Herr Verfasser bei einer grossen Singacademie — es für den allgemeinen Gebrauch zweckmässiger erachtet, die vorzeichnen Singstimmen mit dem Violin- und Basschlüssel zu geben, während in der Partitur natürlich dem C-Schlüssel in seinen gebräuchlichen Abstufungen sein volles Recht ungeschmälert verbleiben müsste.

Op. 34. Diese drei Motetten — für Sopran, Alt, Tenor und Bass a Capella — sind eben auch liturgische Gesänge, ganz kurz, einfach und leicht, kleineren und ungeübten Chören als Uebung vielleicht nützlich, obwohl sie sich über die Mittelmässigkeit nicht erheben und, als Compositionen betrachtet, einen sehr geringen Werth haben. Der Componist hat sie gemacht, vielleicht auf äussere Anregung hin, und damit gut; Derartiges schreibt Jeder, der seinen Cursus absolvirt hat, in müssiger Stunde. Aber Herr Greil, der wohl im Stande ist, Tüchtigeres und Gediegeneres zu leisten, sollte dergleichen nicht drucken lassen — er schadet sich und der Kunst. Gezwungenes Arbeiten auf diesem Gebiete können die Verhältnisse wohl entschuldigen; zur Herausgabe solcher Ephemeren kann aber Niemand gezwungen werden. *Wien.*

Nachrichten.

Prag, November. Die Anrufung des heiligen Geistes des Conservatoriums der Musik brachte uns am 31. October ein neues musikalisches Werk, nämlich eine grosse Messe in C-dur von Director *Kittl*. Der talentreiche Tondichter trat hier zum ersten Male aus der blühenden Landschaft der Symphonie in die heiligen Haine der Gottesverehrung und hatte nun vor den ergrauten Priestern der Musica sacra eine scharfe Prüfung zu bestehen, zumal er bis jetzt nur blankes Weltkind gewesen, und nicht zu erwarten stand, dass er alle die Blumenkränze der so eben verlassenen Flur von sich werfen, sich mit dem einfachen Eichenlaube begnügen, die heiligen Sänge der Gottesverehrung so recht aus frommem Herzen anstimmen, und so zur Begeisterung hinreissen werde. So schwer dieser Schritt gewesen sein mag — es freut uns, zu berichten, dass er über alle Erwartung weit und sicher geschah. Es ist kaum zu glauben, dass man dem so viele tausend Male gewendeten Stoffe noch immer eine neue Seite abgewinnen, dass man auf dem breit und fest getretenen Pfade noch immer neue Blüthen finden könne. Aber wer aus seinem innersten Herzen betet, wird beten, wie er fühlt, denn jedes Herz fühlt anders, und auch im Gebete kann die einmal ausgeprägte Subjectivität nicht verloren gehen.

Mit der Festsetzung des Grenzpunctes zwischen heiliger und weltlicher Musik verhält es sich in den letzten Decennien ganz eigenthümlich. Die ersten Tondichter neuer Zeiten nahmen es den strengen Bekennern der alten Form mit dem Kirchenstyle viel zu weltlich. Diese Altgläubigen hatten für *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* und *Mendelssohn Bartholdy* (in seinem Paulus) nur ein Achselzucken. Noch immer schwebt ihnen die heilige Einfachheit eines *Aduarga*, *Caldara*, *Allegri*, *Pergolese*, die Violinbehandlung und die Form eines *Brixi* vor. Purismus muss sein, und ist in unserer Zeit, wo ringsum Oberflächlichkeit nach der Herrschaft strebt, ein wahrer Segen. Aber der Purismus in unserer guten alten Stadt steigert sich bis zur Intoleranz, und darum ist es für schüchterne Seelen so schwer, hier durchzudringen, wo andererseits der kräftige Geist die ängstlichen Formschranken durchbricht, unbekümmert, ob er ihnen nicht auch eines der liebsten Schrankenstücke mit in die Lüfte führt. In seinem Fluge zu seinem Gotte, sagt dieser, soll Niemand aufgehalten werden, und ein kräftiges warmes Gebet muss ergreifen, ob nun die Violinen fabeln oder nicht. Beides ist unrecht. Die Form soll nicht erdrücken, aber sie muss bestehen. Ohne Form verschwimmen die Dinge in einander, und der Verstand will unterscheiden. *Kittl* ist ein Besonnener, er hat nie gestüsselt, hat sich mit dem leidigen Klingklang und dem presshaften Melodieenaufwinden nie abgegeben. Seine Muse ist eine geborene Freie und ist fremden Sohlen niemals nachgetreten. Seine Grundlichkeit und seine tiefen Studien sind ausser Zweifel. Es zweifelte auch Niemand, dass er auch diesmal ein tüchtiges Werk liefern werde, aber ein klein wenig wünschten Viele, dass er sich die Flügel an dem heiligen Lichte sengen und von seinem schnellen Aufschwunge so lange ausruhen möge, bis ihm neue wachsen; dem war aber nicht so. Der Erfolg war ein so überaus günstiger, dass diese neue Arbeit unter seinen früheren bereits anerkannten die erste Stufe einnimmt. Folgendes kleine Detail mag heute genügen. Dieses schöne Werk wird ohne Zweifel demnächst wieder zur Aufführung kommen, und diese Gelegenheit soll nicht unbenutzt bleiben, um Näheres darüber zu berichten.

Kyrie, C-dur, ganzer Tact, Andante: eine fromme, sanfte Dichtung, reich an Schönheiten der Nachahmung. Eine äusserst interessante Durchführung eines dreitactigen höchst einfachen Vorwurfs; die Soli wiederholen denselben wechselweise, dann zusammen — dann eine Ueberfülle an Eintritten in den mannichfaltigsten Formen — Soli mit Chor — der letzte bringt am Ende das Thema ohne Begleitung. Dieses Bauwerk gewinnt besonderes Interesse durch die Einfachheit des Materials und die haushälterische und geistreiche Verwendung desselben. Man kann sparen lernen.

Gloria, ganzer Tact, Allegro non troppo: hell, kräftig. Das Gratias agimus wechselt den Character und die Tonart, aber nicht das Zeitmass. Es scheint uns, als ob es zu hastig fortginge. Es würde diesem Abschnitte und dem Ganzen gewiss nicht nachtheilig sein, wenn diese sanfte Danksagung, welche die Soli nach einander verschieden aufnehmen (Sopran in A-moll, Bass in G-dur, Alt in D-moll und Tenor in C-dur), etwas gemächlicher genommen und das Tutti: Domine Deus wieder in das frischere Tempo einleiten würde. Hierauf Qui tollis, $^{6}_{4}$-Tact, E-moll, Larghetto — Basso und Soprano solo — ein Canon von 50 Tacten. Die Arbeit ist streng, tadellos, höchst geistreich und originell — wir entsinnen uns nicht auf Aehnliches. Die Entfernung ist bald zwei- bald eintactig, die Männerstimme geht vor, der Sopran betet

streng nach. Es macht eine eigenthümliche Wirkung, wie das Weib die letzten Worte: Miserere nobis! kaum hörbar aushaucht, und nach einer geringen Pause nun das erste Tempo mit voller Herrlichkeit wieder eintritt, dann mit: Cum sancto spiritu in die Fuge übergeht, welche streng gearbeitet ist, deutlich und kräftig fortschreitet und jeden Erholungspunct in der Mitte verschmäht. Der Engführung folgt ein geistreich gehaltener Orgelpunct, worauf das Tonstück imposant schliesst.

Das Credo, ¾, Allegretto, ist unseres Erachtens das interessanteste Tonstück dieser Arbeit, obgleich Musiker und Kenner bald diesen bald jenen der Theile vorgezogen haben. Vielleicht ist es die durchaus originelle Handlung, die uns für diesen Theil vorzugsweise eingenommen hat. Es beginnt sehr leise mit dem einfachen Gesange: 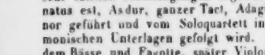 Es ist dies ein Glaubensbekenntniss in der Weise, wie es etwa die ersten christlichen Gemeinden in ihren unterirdischen Schutzstätten abgelegt haben, voll Inbrunst, voll Ehrfurcht, voll heiligen Eifers. Die einzelnen Glaubensartikel werden von sehr sanften Flatilengängen abgelöst bis zum: Et incarnatus est, As dur, ganzer Tact, Adagio, welches vom Tenor geführt und vom Soloquartett in den reichsten harmonischen Unterlagen gefolgt wird. Das Crucifixus, in dem Basse und Fagotte, später Violon hervortreten, beginnt mit Basso Coro und geht alsobald in einen erhabenen Trauergesang über. Besonders ergreifend ist das Passus, das mit voller Kraft eintritt, und plötzlich zum Pianissimo des: Et sepultus erlahmt. Et resurrexit, C-Tact, Vivace, ist schwunghaft und nachahmungsweise gehalten, von welchem es wieder mit: Et in spiritum sanctum in die erste Bekenntnissform, und diese mit: Et vitam venturi unter Beibehaltung des Thema, zu dem noch vier Tacte hinzukommen, in die Fuge übergeht. Diese Fuge, ein Meisterwerk der Strenge und voll der geistreichsten Wendungen, tritt dennoch nicht so entschieden klar, wie die erste: Cum sancto spiritu hervor, was nur an dem längeren Thema und der Art des ersten Einsatzes liegt. Dagegen muss die Idee, das Bekenntissthema auch noch zur Fuge zu benutzen und diese überschwierige Aufgabe so fliessend und glänzend zu lösen, mit vollkommener Achtung erfullen, und wenn der Componist nichts, als dieses Credo, geschrieben hätte, man musste ihm schon dieser Arbeit wegen einen der ersten musikalischen Ehrenplätze einräumen.

Das Sanctus, C moll, ganzer Tact, Adagio, beginnt in heiliger Scheu mit einem Tremolo der Streicher, das sobald von den Sängern Tutti, aber pianissimo belebt wird. Die getragenen sanften Klänge schwellen immer höher an, bis sie von Posaunen aufgenommen, unterstützt und bis zur höchsten Gewalt getragen werden. Plötzlich wird nach Cis moll gerückt, neuerdings langsam fortgeschritten, in's C langsam eingemündet, wo alles in heiliger Ehrfurcht austont. Das pleni sunt coeli, C dur, ¾, geht bei Hosanna in eine kleinere, aber eben so streng als deutlich und schwunghaft gearbeitete Fuge über. Benedictus, F dur, ¾, Andantino, ist Vocalquartett solo mit geringen Unterbrechungen der Blasinstrumente. Es ist dies der glänzendste, vielleicht aber auch der schwierigste und gefährlichste Theil der ganzen Arbeit, weil jede der Stimmen beinahe durchweg selbständig gehalten, fern von jedem Gemeinplatze auf höchst eigene Weise zum Ganzen beiträgt, ohne sich nur einen Augenblick an den Nachbar anklammern zu können. Es wurde gut gegeben, kann aber noch freier und glänzender durchgeführt werden.

Das Agnus endlich, A moll, ganzer Tact, Adagio non troppo, beginnt mit Sopran solo, dann Alt, dann ein kurzer Wechselgesang, und nun tritt der Chor mit dem Miserere leise ein, schwillt mit der Wiederholung dieser Bitte an, bricht plötzlich ab, und beginnt im Tonartenwechsel neuerdings, worauf die früher vom Sopran und Alt gebrachte Weise vom Tenor und Bass aufgenommen, das Miserere wiederholt und darauf wieder das ursprüngliche Thema: Agnus Dei, aber reich mit den Eintritten der Unterstimmen belegt, aufgenommen wird, welches nun in die letzte Bitte Dona nobis übergeht. Dieses geht ut Kyrie, und verleiht so dem ganzen Werke eine höchst wohlthuende Einheit, und man kann sich nur der Gelegenheit freuen, das interessante Gewinde des ersten Theiles noch einmal durchzuhören. — Aufgeführt wurde das Tonwerk ganz würdig, und eine so grosse und gewiss nicht leichte Production macht der Anstalt alle Ehre. Die Solostimmen sangen die Schulerinnen Dem. *Soukup* und *Engst*, der Schuler *Petäk* und der geachtete Opernsanger *Strakaty*. — Das Veni sancte spiritus von *Kolleschowsky* war ebenfalls neu. Eine recht anständige solide Arbeit. *Kolleschowsky* hat Ursache, mehr zu schreiben. Er ist ein absolvirter Schüler der Anstalt, und hat dieses Werk dem Director *Kittl* gewidmet. Das Graduale war von *Mozart*, das Oratorium von Ritter v. *Seyfried*.

Die Concertsaison hat dieses Jahr früher, als gewöhnlich, begonnen. Der Pianofortevirtuos Herr *Mortier de Fontaine* aus Paris hat den Reigen begonnen, und ihm folgte in kurzen Zwischenräumen der Flotenspieler Herr *J. E. Haindl*, Kammervirtuos des Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, und der dreizehnjährige Pianist *Theodor Leschetitzky* aus Wien. Herr *Mortier de Fontaine* hat zwei Concerte gegeben, das erste im ständischen, das zweite im Theater in der Rosengasse. Wir hörten in dem ersten von ihm das Concert aus G moll von *Mendelssohn Bartholdy*, dann „Sérénade d'un troubadour," Liebesgesang von *Willmers*, mit der linken Hand allein vorgetragen, und Thema und Etude in A moll von *Thalberg* (das versprochene Schlussstuck: Grande Rondeau-Caprice mit Orchester, componirt von Herrn *Mortier de Fontaine*, blieb aus). Als die interessanteste Nummer des zweiten Concertes — das auf gar sonderbare Weise aus antiker und moderner Musik zusammengesetzt war — musste das Tripelconcert von *J. S. Bach* anerkannt werden, welches der Concertgeber mit zwei kunstgewandten Dilettanten, Dr. *Ambros* und Herrn *Deutsch*, vortrug. Die grossartige und ernste Musik sprach mehr an, als die meisten Compositionen unserer Zeit. Ausserdem trug Herr *Mortier de Fontaine* noch ein brillantes Rondeau von eigener Erfindung, einen Satz aus einen *Händel*'schen Concert, dann mit den Herren *Bühnert* und *Mildner* das *Hummel*'sche Trio in Es dur vor, und wiederholte die Serenade und Etude aus dem ersten Concerte. Wenn sich nun Herr *Mortier de Fontaine* bei sei-

nem ersten Erscheinen ganz als modern-eleganter Pianist gezeigt hatte, der eine grosse Bravour mit Leichtigkeit und Delicatesse, Geist und Geschmack vereinigt und mit einem ganz eigenthümlichen Reiz erfüllt, so erschien er im zweiten Concerte zugleich als tiefdenkender solider Clavierspieler, der über dem leichten Reize der Neuheit das classische Studium nicht vergessen hat, und vereinigte alle Stimmen zu seinem Vortheile.

Herr *Haindl* liess sich zwei Mal im Theater in den Zwischenacten der „Mirandolina" und „Christoph und Renata" hören, und trug das erste Mal eine Fantasie für die Flöte von *Böhm* und Variationen von *Fürstenau*, das zweite Mal Variationen von *Fahrbach* und *Böhm* vor. Streng genommen also lauter Variationen? — Herr *Haindl* hat sich bereits eine bedeutende Herrschaft über sein Instrument erworben, das er solid und correct ohne alle Coquetterie behandelt, und auf dem er nicht mehr als die Möglichkeit leisten will. Er zeichnet sich durch grosse Bravour wie Reinheit, Sicherheit, Gefühl und Geschmack aus und beurkundet eine treffliche Schule. Wenn etwas an Herrn *Haindl* zu tadeln, so war es die Wahl ziemlich flacher und unbedeutender Compositionen.

Theodor Leschetitzky gab sein Concert im Saale der Sophieninsel, welcher für die Zahl der Musikliebhaber, wie für die Wirkung des Pianoforte allein, zu gross ist. Der jugendliche Künstler (wir möchten ihn ein Wunderkind nennen, wenn dieser Ausdruck nicht schon gar zu verrufen wäre) spielte sechs Nummern. Zum Anfange: Grande Fantaisie et Variations sur des themes favoris de l'Opéra „Guillaume Tell" de *Rossini*, par *Th. Döhler*, und zum Schlusse wieder: Grande Fantaisie sur Lucia di Lammermoor de *Donizetti*, par *E. Prudent*, und dazwischen: Impromptu (Manuscript) par *Fr. Chopin* — Grande Etude par *Ch. Meyer* — Etude mélodique par *Ed. Pirkhert*, und Airs Russes par *Leop. de Meyer*, fast Alles hier noch unbekannt, doch nur die Compositionen von *Chopin*, *Pirkhert* und höchstens die *Prudent*'schen Variationen von Bedeutung, das Uebrige alles — modern, doch nicht mehr, und ihr grösstes Verdienst war die Gelegenheit, die sie dem jungen Virtuosen darboten, seine Bravour zu entfalten. Wenn wir sagen, dass *Theodor Leschetitzky* Ausserordentliches für sein Alter leistet, so ist das für eine künstlerische Individualität zu wenig gesagt. Wir haben schon viele solche zarte Virtuosen gehört, die im Technischen weit über ihrem Alter stehen, doch bei ihm ist dies noch mehr in geistiger Hinsicht der Fall. Er überwindet grosse Schwierigkeiten mit ausserordentlicher Rundung und Fülle, Sicherheit und Reinheit, aber in seinem Spiele gibt sich zugleich eine geistige Gewalt kund, es herrscht darin ein Gefühl und ein Character, der ihm eine grosse Zukunft prognosticirt, wenn sie gleich von jener *Liszt*'s himmelweit verschieden sein dürfte. Nur wäre ihm anzurathen, sich der Dämpfung und Verschiebung minder zu bedienen, welche den eigentlichen Character seines Instrumentes zu sehr verwischt. Zwei jugendliche Sängerinnen unterstützten den Concertgeber. Dem. *Freytag* sang die Cavatine aus dem Freischützen: „Und ob die Wolke sie verhülle!" und erregte durch eine schöne, gleiche und kräftige Stimme und einen edlen Gesangvortrag die besten Hoffnungen. Sie ist seit Kurzem die Schülerin unserer trefflichen *Podhorsky*. Dem. *Gautsch* sang ein böhmisches Lied; doch scheint das Locale zu gross für ihre Stimme, die wir im Locale der Sophienacademie viel angenehmer und klangvoller gefunden haben.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 6. December 1844. *Achtes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 5. December. Symphonie von *L. v. Beethoven* (F dur, No. 8). — Psalm 85. (?) von *Martini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Concert für Pianoforte von *L. v. Beethoven* (Es dur), vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*, geb. *Wieck*. — Ouverture von *N. W. Gade* (Manuscript). — Arie aus Belisario von *Bellini*, gesungen von Mad. *Mortier de Fontaine*. — Fantasiestück von *Rob. Schumann*; Lied ohne Worte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*; Polonaise von *F. Chopin*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. —

Die verschiedenen Epochen und Stadien der schaffenden Wirksamkeit *Beethoven's* spiegeln sich nach unserem Dafürhalten, wenn auch überhaupt in allen seinen Compositionen, doch zunächst und hauptsächlich in seinen neun Symphonieen ab. Sein Wesen, sein Geist, sein Streben erklärt es als nothwendig, dass er, mit der mehr der *Mozart*'schen Schreibweise sich nähernden C dur-Symphonie beginnend, dann mehr und mehr neue Bahnen betretend, bei immer zunehmender Beherrschung der Form und des Stoffes endlich mit der in D moll, dem gewaltigsten Instrumentalwerke aller Zeiten, die Reihe dieser unvergleichlichen Tondichtungen beschliessen musste. Von einer Symphonie zur anderen erweitert sich der Kreis der Gedanken, mehrt sich die Fülle des Geistes, die eiserne Selbstständigkeit des Styles. Daher kommt es, dass er in der achten Symphonie, der unmittelbaren Vorgängerin seiner grossen Apotheose der Freude, eines der vollständigsten und treuesten Abbilder seines künstlerischen Wirkens gegeben hat. In ihr sind alle Scalen des äusseren und inneren Lebens berührt, nein, nicht blos berührt, sondern mit einer Treue, mit einem Leben gemalt, wie sie kein anderer Meister zu schildern verstanden hat. Wohl mag dieses Werk bei seinem Erscheinen manchen Zweifel erregt, und es längerer Zeit bedurft haben, um einen freien Blick in die Tiefen des Geistes, der darin niedergelegt ist, zu gewinnen; ja, es will uns nicht unerklärlich scheinen, dass man anfänglich an Manchem darin, als Gesuchtem, wohl gar Barockem, Anstoss genommen hat. Allein die Wahrheit ist bald durchgedrungen; man hat bald erkannt, dass man sich in *Beethoven's* Compositionen einleben muss, dass die Schönheit, die musikalische Nothwendigkeit, welche dem denkenden Hörer als Gesetz entgegentritt, die Schranken des Hergebrachten, des Vorurtheils siegreich durchbricht; man hat sich das Werk durch wiederholte, nicht blos technisch gelungene, sondern auch von Seiten der Auffassung und Leitung ausgezeichnete Aufführungen ganz zu eigen gemacht, und gewiss nicht Einer von *Beethoven's* Verehrern möchte jetzt eine Note in dieser Symphonie missen oder wünschen, dass Dies oder Jenes darin anders wäre, als es ist. Und wenn darin *Beethoven* hier in ge-

fälligen Weisen sich ergeht, dort mit einer an sich unbedeutend und unergiebig scheinenden Figur tändelt und scherzt, dort endlich durch die Gewalt seiner Töne Himmel und Erde in Bewegung setzen zu wollen scheint, so sind das nicht eben so viele verschiedene kleine Bilder, die uns vorgehalten werden; es ist ein grosses, in seinen einzelnen sich gegenseitig bedingenden Bestandtheilen zusammenhängendes Gemälde, das erst in seiner Totalität auf den Hörer den Eindruck macht, den nicht Berechnung, sondern der innere unerhaltsame Drang seines Schöpfers erzeugte. — Die ausgezeichnete Ausführung durch unser Orchester hat uns die angedeuteten Vorzüge dieses Werks wieder lebhaft vor die Seele geführt. Nur in Bezug auf den zweiten Satz können wir die Bemerkung nicht unterlassen, dass das Tempo desselben ein wenig gemässigter hatte sein können; dadurch wäre gewiss eine noch grössere künstlerische Ruhe in das heitere Stück gekommen. —

Mad. *Martier de Fontaine* war an diesem Abend offenbar nicht gut disponirt. Ihre Intonation war nicht ganz rein und die Stimme entbehrte des angenehmen Klanges, den wir bisher an ihr bemerkt haben. Besonders auffallend war das Distoniren in dem Psalm des Padre *Martini* (einigen in Form einer Arie componirten Versen des 86. Psalms), einem interessanten, aber freilich etwas veralteten Musikstücke aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts; gelungener in dieser Beziehung trug die Sängerin die, gerade den äussersten Gegensatz zu der vorigen bildende, eben so uninteressante, als hypermoderne Arie aus Belisar vor, wenn gleich in dieser der Grad von Bravour fehlte, welche allein der Composition den zu ihrem Bestehen erforderlichen Nimbus zu verleihen vermag.

Zum ersten Male nach ihrer Rückkehr von einer grossen Kunstreise nach Russland liess sich Frau Dr. *Clara Schumann* in ihrer Vaterstadt öffentlich hören. Leipzig hat von je her eine rühmliche Ausnahme von der leider nicht wegzuleugnenden Regel gemacht, dass der Prophet in seinem Lande am Wenigsten gelte; wenigstens hat — wenn auch einzelne Coterien der Vorwurf, dass sie in Bezug auf Kunst das von auswärts Kommende dem Einheimischen vorziehen, nicht unverdient treffen mag, — doch die Mehrzahl der hiesigen Kunstverehrer das wahrhafte Verdienst um so mehr anerkannt, wenn es unter ihren Augen, aus ihrer Mitte hervortrat. Und so hat unser Publicum die berühmte Virtuosin Frau Dr. *Schumann* von der Zeit an, wo sie in zartester Jugend als *Clara Wieck* durch ihr ausgezeichnetes Spiel Bewunderung erregte, mit Freuden begrüsst, mit unverkennbarer Theilnahme bei ihrem staunenswerthen Fortschreiten begleitet, und nennt sie jetzt mit gerechtem Stolze die Ihrige. Daher konnte es nicht fehlen, dass man die Künstlerin auch diesmal mit Beifall empfing und ihren ausserordentlichen Leistungen die verdiente Anerkennung zollte. Der Vortrag des *Beethoven*'schen Es dur-Concerts war in der That ein meisterhafter; in geistreicher Auffassung und Ausführung eines solchen edeln und genialen Werkes hat Frau Dr. *Schumann* ausser *Mendelssohn* wohl nicht ihres Gleichen; dazu ist die Reinheit und Glatte ihrer Passagen ohne Tadel, und die Verzierungen weiss sie mit einer solchen Grazie hinzuhauchen, dass wir sie unbedenklich als eine Meisterin in dieser feinen Arbeit bezeichnen können. — In gleicher Vollendung spielte sie das interessante Fantasiestück von ihres Gatten Composition, das Lied ohne Worte von *Mendelssohn* (No. 1 aus dem fünften Hefte, Gdur) und die überaus schwierige Bravourpolonaise von *Chopin*, und wir bringen ihr nachträglich noch den lebhaftesten Dank für den Genuss dar, den uns ihr treffliches Spiel bereitet hat. —

Unser kürzlich in diesen Blättern ausgesprochener Wunsch, des wackeren *Gade* neueste Ouverture nochmals zu hören, ist schneller, als wir erwartet hatten, in Erfüllung gegangen, und zugleich unsere Vermuthung bestätigt worden, dass eine Wiederholung derselben das Verständniss der Composition fördern und deren Schönheiten mehr hervortreten lassen würde. Neben schöner Erfindung der musikalischen Gedanken macht sich in diesem Musikstücke eine geschickte und geschmackvolle Verarbeitung derselben, so wie eine höchst wirksame Instrumentation geltend, und verleiht ihm dadurch den Stempel eines aus geübter Feder hervorgegangenen Werkes. Dass der geschätzte Componist bei dieser Ouverture, wenn auch nicht ein dramatisches Sujet, doch aber irgend eine bestimmte Idee, ein Lebens- oder Naturbild, vor Augen gehabt habe, dürfen wir wohl annehmen, obgleich das Programm des Concertes, in welchem sie zum ersten Male zu Gehör kam, sie mit dem allgemeinen Namen: Concertouverture bezeichnete. Die Motive der Composition haben etwas so entschieden Nationales, die ganze Anlage des Stückes mit seinen Affectsteigerungen und dem Zurückkehren zur Beruhigung ist so dramatisch, dass wir kaum glauben können, der Componist habe ohne specielle Tendenz damit nur einen Instrumentalsatz zum Behufe der Eröffnung eines Concertes geben wollen. Die Theilnahme des Publicums gab sich durch einen um Vieles vermehrten Beifall zu erkennen, der hier, wie überall, wo das schöne Musikstück zur Aufführung gelangt, gewiss mit jeder Wiederholung steigen wird. *L. R.*

Sommersaison in Italien.

(Fortsetzung.)

Cremona. Incredibile dictu! Verdi's heutige italienische Tagesoper Ernani machte hier Fiasco; die Barilli-Patti und der junge Tenor Bettini nebst dem Bassisten De Lorenzi wurden kaum einige Male beklatscht. Die Leser dieser Blätter kennen das gesunde Urtheil der hiesigen Zeitung bei Gelegenheit der hiesigen Aufführung des Meyerbeer'schen Roberto il Diavolo. In ihrem langen Artikel heisst es dies Mal unter Anderem: „Wir folgen nicht blindlings dem Urtheile der enthusiastischen Bewunderer des Componisten alla moda *(sic)* über diesen Ernani, der keinen Vergleich mit seinem Nabucco und den Lombardi aushält. Ausgenommen das Largo des Finale des ersten Acts mit einer erbärmlichen Stretta, ein Duettchen des zweiten Acts, das Finalterzett von sicherem Effect und nicht ohne Mängel, was bleibt übrig? ... Reminiscenzen. Die ganze Oper ist monoton, zeigt vielmehr Phantasiearmuth u. s. w." Von Donizetti's nach-

her gegebener Maria di Rohan sagt dasselbe Blatt: die ersten beiden Acte seien „*freddi e poveri*“; es hat auch nur der dritte Act etwas gefallen.

Brescia hatte auf der Fiera die junge Boccabadati, die Altistin Alboni, Tenor Luigi Ferretti und den Bassisten Colmenghi, ohne Weiteres eine gute Gesellschaft, aber Donizetti's Maria di Rohan liess kalt, auch mit der eingelegten Romanze aus dessen Favorita. Verdi's Ernani, worin Herr Secondo Torre mitwirkte, machte Furore! Dass es Donizetti noch bei Lebzeiten so gehen mochte, wie dermalen dem beinahe vergessenen grossen Rossini, das wäre zum Lachen und zum Weinen zugleich.

Bergamo. Die Aufnahme des Ernani, von Verdi selbst auf der hiesigen Fiera in die Scene gesetzt, war das Echo der Nachtarstadt Brescia. Maestro und Sänger (die Strepponi — abgenutzt —, Tenor Cuzzani, die Bassisten Colini und Cabari) wurden mehrmalen hervorgerufen. Donizetti's Belisario mit den Damen Lusignani, Ponti, dem Tenor Musich und Bassisten Colini (Titelrolle) enthusiasmirte weniger (s. vorige Rubrik zu Ende).

Mantua. Dieselbe Gesellschaft wie in Carpi (s. d.).

Cesena. Donizetti's Gemma di Vergy ging nicht am Besten. Die unpassliche Prima Donna Mazza ist mehr für das Buffo geeignet; den nicht angekommenen Bassisten Assoni musste der Buffo Sillingardi ersetzen. Tenor Mercuriali, mit hübscher Stimme, war der Beste. Einen viel besseren Erfolg hatte Donizetti's Figlia del Reggimento, worin sammtliche drei Sänger so zu sagen in ihrem Elemente waren, und auch die Comprimaria Cocconi und Bassist Guido mitwirkten.

Lendinara. Figlia del Reggimento, mit der vorigen Gesellschaft und Aufnahme. Ricci's Due Figaro machten Fiasco.

Stradella. Die Sarazin, Tenor Rossi und Bassist Perger machten in mehreren Stücken der Gemma di Vergy Glück, und dieses Glück verfolgte sie in der nachher gegebenen Figlia del Reggimento, worin der weltberühmte Chor Bataplan wiederholt werden musste.

Bozzolo. Donizetti's Elisir d'amore wurde in den Himmel erhoben, mit ihm die Prima Donna Zagnoli, Tenor Ricci, Buffo Napoleone Rossi und Bassist Casanova.

Treno. Die Focosi nebst dem Tenor Comassi und dem Bassisten Federigo und Bellegrandi trugen ihren hiesigen Triumph in der Gemma di Vergy geradewegs nach *Battaglia*, wo man sie angstlich erwartete, um sich während der Badezeit an jener Musik zu laben.

Vicenza. Bei aller Trockenheit dieses Sommers in Italien regnete es im Norden dasselbst stets Verdi's Ernani, weil beinahe ganz Oberitalien und auch Wien mit dieser Oper Larm gemacht. Der Furore konnte um so weniger ausbleiben, als auch die braven Sänger: die Brambilla (Teresa), Tenor Bettini und die Bassisten Valli und Bottura das Ihrige zu jener Aufnahme beitrugen. Einer der Prima Donna zugestossenen Unpasslichkeit wegen liess man die Bartli Patti schnell von Mailand kommen, die nachher in derselben Oper zu Cremona sang (s. d.). Einstweilen ersetzte sie die Steffanone. Die nachher gegebenen Opern waren: Coppola's Giovanna I. di Napoli, deren letzter Act bald mit zweien des Ernani abwechselte, sodann Donizetti's Maria di Rohan, in welcher insbesondere die Barili und ihre Collegen starken Beifall erhielten.

Este. Die nirgends mehr ergötzende und daher sehr selten gegebene Straniera von Bellini wurde hier mit einem behaglichen Gefühle angehört, wiewohl ihre Sänger: die Vernhet, die Huber, Tenor Pompejano und Bassist Luisa wohl zu den alten Practikern, aber nicht zu den vortrefflichen gehören. Der Belisario ging ebenfalls gut.

Padua. Am 9. Juli wurden „auf Verlangen“ Meyerbeer's Ugonoti, und zwar zum zehnten Male bei vollgedrängtem Theater, und den 10. abermals gegeben: Beweis genug, dass die Musik dieser Oper ganz andere Dinge als Mercadante's Bravo aufzuweisen hat. In Verdi's Ernani sangen hierauf zwei andere Sänger: die Bortolotti, und Bassist Varesi, Beide recht brav, und die Oper fand auch hier ihre Enthusiasten. Die Ugonoti konnten wegen Abgang der Marav und des Herrn Balzar nicht mehr gegeben werden. Donizetti's Maria di Rohan, deren Musik in der Venetianer Zeitung etwas hart mitgenommen wurde, beschloss die Stagione nicht geräuschvoll; Manches gefiel darin aber mehr, als im Ernani.

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 8. December. Gestern fand die Wiedereröffnung unseres Opernhauses Statt, ein in jeder Hinsicht prachtiges Fest. Das glänzend erneuerte Haus, die stattliche Versammlung, die an mannichfaltigem Interesse reiche Festoper *Meyerbeer's*, die Pracht der Scenerie, Alles vereinigte sich zum glanzendsten Ganzen. Ein ausführlicher Bericht darüber soll in dem nächsten Stück dieser Blatter folgen.

Feuilleton.

Wie es heisst, geht die Neue Zeitschrift für Musik mit dem neuen Jahre in das Eigenthum und die Redaction des durch seine Vorlesungen über Musik bekannten Herrn *Franz Brendel* in Dresden über.

Am 26. November starb in München der königl. Hofcaplan und Ritter des Verdienstordens vom heiligen Michael *J. B. Schmid*, ein um die Münchener Kirchenmusik, namentlich in der St. M. church-bdkirche, wo er lange Zeit hindurch Chordirector war, vielfach verdienter Mann. — Der bekannte Sanger *Campagnoli* ist, 50 Jahre alt, zu Italien gestorben.

Newyorker Blätter enthalten den Aufruf zur Bildung eines deutschen Liederkranzes daselbst, nach Art der deutschen Männergesangvereine. Die Sache scheint Anklang zu finden.

Die Academie der Santa Cecilia zu Rom hat den Componisten *Anton Berlin* in Amsterdam (von welchem S. 621 dieser Blätter die Rede war) zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt.

Capellmeister *Gläser* in Copenhagen hat von dem dasigen Musikvereine eine prachtvolle Tafelbar mit musikalischen Emblemen zum Geschenk erhalten. — Für die Verdienste, die er sich um den musikalischen Gottesdienst in der dortigen Capelle der österreichischen Gesandtschaft erworben, liess ihm der Kaiser von Oesterreich einen Brillantring überreichen.

In Paris ist eine neue ernste Oper „Richard in Palestina,“ Buch nach *Walter Scott* von *Paul Foucher*, in drei Aufzügen, Musik von *Adolph Adam*, wie es scheint, ohne glanzenden Erfolg aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Trautwein & Comp.** in Berlin sind folgende Musikalien kürzlich erschienen:

Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern älterer und neuerer Zeit. *Zweite* Sammlung, *sechste* Lieferung. Duett für Sopran und Tenor mit Chor und Sopransolo und Chor aus dem „*Morgengesang*" von *J. Fr. Reichardt*. Subscr.-Preis ¼ Thlr.

Bach, J. S., Kirchengesänge für Solo- und Chorstimmen mit Instrumentalbegleitung. Partitur mit unterlegtem Clavierauszuge von *J. P. Schmidt*. No. 4. „Siehe zu, dass deine Gottesfurcht nicht Heuchelei sei." 4 Thlr.

Haydn, J., Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle en Partition. Edit. compl. No. 64—82. Subscr.-Preis 5 Thlr. (Hiervon sind die Nummern 70—82 noch nicht erschienen, werden jedoch bis Ende März in drei Doppelheften nachgeliefert. Das hiermit ganz vollständige Werk kostet im Subscriptionspreise 25 Thlr., wofür es bis auf Weiteres noch erlassen wird, einzelne Hefte sind nur im Ladenpreise zu 4 Thlr. zu haben.)

— — Deux Tables thématiques et chronologiques des Quatuors p. 2 Violons etc. en Partition. ¼ Thlr.

Krug, G., Drei Quatuors für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 8. No. 1, 2, 3 (oder 4ᵉʳ, 5ᵉʳ und 6ᵉʳ Quartett). Jede Nummer 1½ Thlr.

Tuchsch, W., Fünf Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. ¾ Thlr.

— — Vier Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 8. ⅔ Thlr.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

C. Schmied's leichteste Erlernung des

Notensatzes mit Typen.

Nebst Anweisung, wie die fünf Linien durchlaufend und alle Stückelungen vermieden werden können. Für Schriftsetzer, welche das Notensetzen ohne mündliche Instruction in kurzer Zeit erlernen, für Schriftgiesser, welche ihren Giesszettel berichtigen und für Buchdruckereibesitzer, die sich von dem richtigen Guss ihrer Noten überzeugen wollen. Nebst Abbildung eines Notenstypenkastens. 8. 17½ Sgr. 14 Ggr. oder 1 Fl. 5 Kr.

Dieses sind die Mittheilungen eines seit 46 Jahren practisch mit typographischen Gegenständen beschäftigten Mannes. Sie bilden einen wesentlichen Anhang zu allen bis jetzt erschienenen Lehrbüchern der Buchdruckerkunst und sogenannten Formatbüchern.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung *J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Conradi, *Marsen-Polka*, für Pianoforte à 2 mains. Pr. 5 Sgr.

Gähelich, W., *Glück. Glück. Glück. Glück*. Walzer in Orchesterstimmen. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 7½ Sgr.

— — *Windsbraut*. Galopp in Orchesterstimmen. Preis 25 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 5 Sgr.

Wittmann, R., *Wundertöne*. Walzer in Orchesterstimmen. Preis 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Derselbe für Pianoforte à 2 mains. Preis 12½ Sgr.

Wohlfeile, breite und vollständige Sammlung von Orgelstücken aller Art ist der, fast allgemein in Kirchen und Seminarien eingeführte

Orgelfreund.

Herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*.

5 Bände à 1 Thlr.

sind bereits erschienen. Von dem ersten Heft des sechsten Bandes kann demnächst in allen Buch- und Musikalienhandlungen Einsicht genommen werden. Auf sechs Exemplare wird das siebente frei gegeben. Gefälligst Verwendung und Bestellung sieht entgegen

Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist mit Eigenthumsrecht *ganz neu* erschienen und zu haben:

Beethoven, L. van, *Bernsuch. Chor* aus dem ungedruckten Singspiele „*Die Ruinen von Athen*," für Pianoforte allein arrangirt von *Carl Czerny*. 50 Kr. C.-M.

— — dᵉˢ für 4 Hände. 45 Kr. C.-M.

* Als einzige rechtmässige Besitzer des von weil. *Ludwig van Beethoven* hinterlassenen *Manuscripts* der noch ungedruckten Stücke aus den Singspielen „*Die Ruinen von Athen*" und „*König Stephan*," benachrichtigen wir zugleich sämmtliche deutsche Concert-Directionen und Musik-Anstalten u. s. w., dass die betreffenden *Partituren*, ganz oder theilweise nur von uns zu beziehen sind.

Wien, den 15. October 1844.

Artaria & Comp., Kohlmarkt No. 1151.

In unserem Verlage sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu bekommen:

Hull, Otc, Portrait, lithographirt, gross Folio, chinesisches Papier 1½ Thlr., weiss 1 Thlr.

Willmers, R., 4ᵉʳ gr. Folio, chin. Pap. 1½ Thlr., weiss 1 Thlr.

Soussmann, H., 4ᵉʳ gross Quart. ¼ Thlr.

Mollique, B. 4ᵉʳ gross Quart. ¼ Thlr.

Döhler, Th., 4ᵉʳ Stahlstich Quart. ¼ Thlr.

Hauser, M., 4ᵉʳ Stahlstich Quart. ¼ Thlr.

Diese Portraits zeichnen sich durch vortreffliche Ausführung und sprechende Aehnlichkeit aus und werden gewiss das Interesse der Musiker und Kunstfreunde erregen.

Schuberth & Comp.,
in Hamburg, Leipzig und Newyork.

Der von dem königlich sächsischen Tanzlehrer Herrn **Joh. Raab** neu eingeführte Kunsttanz:

Polketta en Colonne,

Musik von

Jos. Liehmann,

ist bei **Joh. Hoffmann** in Prag erschienen, für Pianoforte 30 Kr., für Orchester 2 Fl.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47ᵗᵉⁿ Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert $3\frac{1}{3}$ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen $1\frac{1}{2}$ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

und dazu passenden Situation, mit so einem Spiel für eine Würkung hervorbringen! Wir wünschen Hrn. Appold in der Einfachheit seines Geschmackes und der Solidität seines Studiums recht viele Nachfolger; denn nur so, glauben wir, kann die Musik ihre Würde behalten und ihrer Bestimmung immer näher zugeführt werden, welche darin bestehet, die Zuhörer zu rühren und edle Gefühle in ihnen aufzuregen, nicht, sie blos für den Moment zu unterhalten, und ihnen die Zeit zu verkürzen, welches Seiltänzer und Reitkünstler eben so gut, oft noch besser, bewürken. Hr. Eisenmenger spielte sein Konzert, von der Komposition des Musini, mit vieler Deutlichkeit. Nicht Eine Note ging verloren. Man nannte seine Spielart und die Schule, wo er sich gebildet hat, veraltet. Sehr verschieden ist diese Art allerdings von der hier gewöhnlichen. Auch ist sein Ton wirklich ziemlich rauh. Zuletzt gab man noch ein Flötenkonzertant, von Hrn. Appold und dem hiesigen verdienstvollen Künstler, Hr. Metzger, gespielt. Angenehm und unterhaltend war es, in abwechselnden, wetteifernden und vereinigten Sätzen alle Schwierigkeiten und Spielereyen zu hören, die nur immer auf diesem Instrument mit Würkung ausgeführt werden können. Doch sprach man im Herausgehen meist nur von dem schönen Adagio.

Mad. Lang und Hr. Maurer sangen diesen Abend. Lezterer eine Aria Veniziana, von seiner eigenen Komposition, worin er Gelegenheit nahm, den Umfang seiner Stimme, besonders seine tiefen Töne, hören zu lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Berlin, den 9ten Jan. 1803. Wir hatten im vorigen Monat, ausser dem gewöhnlichen, Ihnen im lezten Brief genannten Konzerte, derselben zwey. Das erste gaben am 4ten die Hrn. Isidor St. Leon, aus der russis. Kapelle, und L'Hoyé, Mitglied der ehemaligen französischen Schauspielergesellschaft des verstorbenen Prinzen Heinrich in Rheinsberg. Im ersten Theile zeichneten sich aus: die Scene und Arie von Nicolini, von St. Leon gesungen; Capriccio und Variationen auf der Guitarre von L'Hoyé; und ein Duett aus der bekannten franz. Operette: La maison à vendre (die als Lustspiel unter dem Titel Hausverkauf mit Recht auch auf unsrer Bühne viel Glück gemacht hat) gesungen von Calais und St Leon; so wie im zweyten Theil ein Fortepianokonzert vom Kapellmeister Himmel gespielt. — Das zweyte gab die königl. Kapelle den 26sten, die zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Institutes im Opernhause die vier Jahreszeiten von Haydn, mit derselben Genauigkeit und Schönheit der Exekution, wie im vorigen Jahre, aufführte.

Auf dem Nationaltheater war die einzige musikal. Neuigkeit das zum Benefiz für Mad. Unzelmann mit Göthens Iphigenie auf Tauris aufgeführte Singspiel Alexis, nach dem Französischen, von Herklots, Musik von d'Allayrac. Die Musik ist artig und leicht, aber, die Romanze von Alexis ausgenommen, nicht so bedeutend, wie die schöne Handlung selbst. Die sehr passende und schön ausgeführte Ouvertüre steht zu isolirt; denn das mit dem Chor untermischte Quartett und das vom Anfange herein viel zu lange Duett heben sich erst gegen das Ende.

Die Ihnen im lezten Brief genannte erste ital. Oper ist nicht nach dem Mann, Julius Sabinus, sondern nach seiner Frau, Epponina, genannt worden. Die Musik, die lezte Arbeit des verstorbenen Kapellmeisters Sarti, gehört zwar nicht zu seinen vorzüglichsten Werken, hat aber doch viel schöne Stücke. Aber allgemein gefällt das grosse, seit 12 Jahren berühmte Ballet Psyche, von Gardel, das hier fast eben so schön als in Paris gegeben wird.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. № 51. 1844.

Inhalt: Nekrolog. — Bibliographische Anzeigen. — Die Tonhalle in Hamburg. — *Nachrichten.* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Berlin. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Nekrolog.

Weimar. Am 1. November d. J. starb hier der in der Kunstwelt rühmlichst anerkannte und als Mensch wie als Künstler gleichgeachtete grossherzogliche Musikdirector

August Ferdinand Häser,

tief betrauert von Allen, die seinem Herzen nahe standen, und beweint von seinen viel verbreiteten Freunden, Gönnern und Schülern, welche den braven Mann zur letzten Ruhestätte geleiteten, um dem Verblichenen den herzlichen Tribut ihrer Verehrung und Liebe darzubringen.

A. F. Häser (dritter Sohn des ehemaligen Universitäts-Musikdirectors *Johann George Häser*) wurde in Leipzig am 15. October 1779 geboren. Von 1789—93 besuchte derselbe die dasige Nicolaischule und das Gymnasium zu Eisleben, und war darauf bis 1796 Alumnus der Thomasschule in Leipzig. Zu Michaelis letztgenannten Jahres ging er auf die dasige Universität, um Theologie zu studiren, verliess dieselbe aber schon nach einem Jahre, indem er die Vocation zum vierten Lehrer am Gymnasium und Cantor an der Hauptkirche zu Lemgo in Westphalen annahm. Für Musik, welche er seit der frühesten Jugend leidenschaftlich liebte, konnte er dort nur wenig wirken und leisten; dennoch erhielt er 1800 den Titel als Musikdirector und eine kleine Gehaltszulage. Aus besonderer Neigung studirte er für sich reine Mathematik, und gab von 1799—1806 den mathematischen Unterricht in den beiden oberen Classen des Gymnasiums (in einigen später im Druck erschienenen Werkchen legte er die Beweise seines Strebens und Fleisses in dieser Wissenschaft nieder). Im September 1805 verheirathete er sich mit *Dorothea Schwabedissen*, und begleitete von 1806—13 seine Schwester *Charlotte* auf ihren Kunstreisen in Italien. Während dieser Reisen verwendete er seine Zeit fast ausschliesslich auf das Studium der Musik. Im Herbst 1813 kehrte er aus Italien zurück und privatisirte bis 1815 in Lemgo. Die Stelle des vierten Lehrers am Gymnasium wurde wieder erledigt und ihm mit dem Titel eines Subconrectors angetragen und er stand derselben bis 1817 vor. Hauptsächlich beschäftigte ihn der Unterricht in der Mathematik und italienischen Sprache in den höheren Classen. Im Frühjahre darauf erhielt er den Ruf als Director eines neu von ihm zu errichtenden stabilen Hoftheaterchors in Weimar und folgte demselben. Wie er nun für die musikalische Bildung des von ihm erlesenen und ihm anvertrauten Personals wirkte und sorgte, davon gibt seine bei Schott in Mainz edirte „Chorgesang-Schule" das beste und lebendigste Zeugniss. Zu Ostern 1829 wurde er zugleich als Musikdirector an der Hauptkirche angestellt, mit welcher Stelle später auch das Gesanglehreramt am grossherzogl. Seminarium verbunden wurde. In diesen beiden neuen Aemtern leistete derselbe nicht weniger Erfreuliches und Gutes, was dankbare Anerkennung gefunden hat. Als ehrende Auszeichnung erhielt er von seinem kunstsinnigen Fürsten die grosse goldene Civil-Verdienst-Medaille; der Stadtrath von Weimar sandte ihm für ein grosses zum Besten des Kirchen-Aerars veranstaltetes Concert ein würdiges Danksagungsschreiben als gerechte Anerkennung seines geistig-moralischen Wirkens und künstlerischen Strebens. Die Accademia filarmonica zu Bologna, desgleichen die niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannten denselben vermöge übersendeter Diplome zu ihrem wirklichen Mitgliede. Von 1817 an ertheilte *Häser* den beiden Prinzessinnen von Sachsen-Weimar, *Marie* und *Auguste* (Gemahlinnen der Prinzen *Carl* und *Wilhelm* von Preussen), bis zu deren Vermählung musikalischen Unterricht, und seit 1831 hatte er das Glück, der hochverehrten Grossherzogin bei ihrem Studium der Musik behilflich zu sein und berathend zur Seite zu stehen.

Er hinterlässt eine Wittwe und vier Söhne: 1) *Heinrich Häser*, Doctor und Professor der Medicin zu Jena (dem musikalischen Publicum durch eine kleine Schrift: „Die menschliche Stimme, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung, Berlin, Hirschwald, 1839, bekannt). 2) *Gustav Häser*, grossherzogl. Hofschauspieler in Oldenburg. 3) *Julius Häser*, gegenwärtig Mitglied des Stadttheaters in Bremen. 4) *August Häser*, zum Studium der Medicin bestimmt.

Der musikalische Nachlass des Verstorbenen ist nach Zahl und Werth der im Manuscript vorhandenen Compositionen bedeutend. Die wichtigsten nachgelassenen Werke sind mehrere geistliche Musikstücke mit und ohne Begleitung, ein Oratorium: „Die Kraft des Glaubens," mehrere Messen, Requiems, Hymnen, Psalmen, auch Werke für Männerchöre. Fast alle diese Compositionen sind mehrmals, viele oft in Weimar, Jena und anderen Orten, das Oratorium z. B. in Stuttgart und in Birmingham, mit

grossem Beifall aufgeführt worden. Ausserdem finden sich zahlreiche kleinere ein- und mehrstimmige Gesänge meistentheils ernsten Inhalts im druckfertigen Manuscripte vor.

Die letzte grössere Arbeit des Verstorbenen, das Erzeugniss vieljähriger Studien und reicher Erfahrung, ist: „Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift," ein Werk, durch welches er zunächst die Vereinfachung des Unterrichts in der Harmonie und Compositionslehre bezweckte, und welches, wie der treffliche, fleissige und sinnige Tonkünstler gegen seine liebsten Freunde sich selbst äusserte, der äussersten Einfachheit seines Systems ungeachtet seine eigenen grossen Erwartungen um Vieles übertrifft. Dieses Werk, ungefähr 100 Quartseiten stark, liegt zum Drucke, gleich vielen oben erwähnten Arbeiten, bereit. Wir rufen dem uns so liebgewordenen Verblichenen vom Herzen ein wehmüthiges: *Requiescat in pace* nach, und hoffen und wünschen, dass kunstsinnige Verleger um der Kunst selbst willen durch Herausgabe mehrerer besonders auserlesener Werke *A. F. Häser's* sich mit dessen Erben in Rapport setzen möchten, da diese gern und willig zur Veröffentlichung derselben die Hand bieten würden, wodurch der mit Ehre genannte Name des bereits gepriesenen Verfassers eine höhere Weihe erhalten würde. Noch setzen wir ein vom Componisten selbst herrührendes Verzeichniss seiner Compositionen her, welche theils im Stich erschienen, theils noch als Manuscripte sich vorfanden.

Op. 1. Die Kindesmörderin, auf Kosten des Componisten 1801 gedruckt. — Op. 2. Das Vater Unser. Leipz. mus. Zeit. 1814. No. 44. — Op. 3. Ecce quomodo moritur. L. m. Z. 1817. No. 2. — Op. 4. XII Bagat. capric. 2 Hefte. Breitkopf u. Härtel. Recens. L. m. Z. 1817. No. 9. — Op. 5. II Miserere. Ebend. 1817. (Rom zum Abschied 1813.) Recens. L. m. Z. 1818. No. 42. — Op. 6. Capriccio in E. f. Pianoforte mit Streichquartett. Ebend. 1817. Rec. L. m. Z. 1819. No. 13. — Op. 7. Salve Regina mit Pianoforte, Es. Ebend. 1818. Recens. L. m. Z. 1819. No. 19. — Op. 8. Zwolf Gesänge mit Pianoforte. Ebend. 1818. Rec. L. m. Z. 1819. No. 31. — No. 9. Salve Regina in C. Ebend. 1818. Rec. L. m. Z. 1820. No. 15. (Später für Orchester, deutsch, Manuscript.) — Op. 10. Kyrie und Gloria, bei Hofmeister. 1818. (Unrichtig als Op. 6 bezeichnet; später für Orchester, Manuscript.) — Op. 11. Te Deum laudamus. Hofmeister. 1818. (Te gloriosus. Manuscript, unrichtig als Op. 7 bezeichnet.) — Op. 12. Nel cor piu non mi sento. Thema u. Variationen für Pianoforte. (Unrichtig als Op. 8 bezeichnet.) Hofmeister. 1819. — Op. 13. Sonata, Es, No. 3. Breitkopf u. Härtel. 1820. Rec. L. m. Z. 1821. No. 42. — Op. 14. Ouverture für Orchester, C. André. 1821. — Op. 15. Ouverture für Orchester, D. Ebend. 1821. — Op. 16. Olla Putrida für Pianoforte. Peters. 1822. — Op. 17. Missa, B. Schott. 1821. Rec. L. m. Z. 1824. No. 42. — Op. 18. Requiem. Hofmeister. 1824. Rec. Berliner Zeit. 1826. No. 34. — Op. 19. Drei Gesänge für Männerstimmen. Ebend. 1825. — Op. 20. Vier italienische Canzonetten. Ebend. 1825. — Op. 21. Caraffa, Tema con Variaz. für Pianoforte. Bachmann. 1825. — Op. 22. Ländler zu vier Händen. Ebend. 1826. — Op. 23. Polacca zu vier Händen. Ebend. 1826. — Op. 24. Sechs Gesänge für Männerstimmen. (Noch Manuscript, nicht erschienen.) — Op. 25. Kleine Uebungsstücke für Pianoforte. Wenzel. 1826. Rec. Anz. Frankfurt a. M. No. 1—13. — Op. 26. Sechs Gesänge für Singstimme, Sopran, mit Pianoforte. Ebend. 1826. Ebend. recens. — Op. 27. Adagio e Tema con Variaz. für Pianoforte u. Clarinette. Schlesinger. 1820. — Op. 28. Drei Basslieder. Trautwein. 1828. Rec. L. m. Z. 1829. No. 13. — Op. 29. Ouverture (No 128). Hofmeister. 1828. — Op. 30. Ouverture (No. 129). Ebend. 1828. — Op. 31. Cimarosa, Arie mit Verzierungen. Trautwein. 1828 — Op. 32. Musikalische Unterhaltungen. Wenzel. 1829. — Op. 33. Chorgesangschule. Schott. 1833. — Op. 34. Requiem. Clavierauszug. Breitkopf und Härtel. 1833. Recens. L. m. Z. 1834. Iris. 1834. No. 33. — Op. 35. Requiem für Männerstimmen. Ebend. 1833. Rec. L. m. Z. 1833. No. 43. Iris. 1834. No. 33. — Op. 36. Mitten wir im Leben. *Kalbitz* Archiv. — Op. 37. Vater Unser. Ebend. — Op. 38. Beiträge zum Minnesänger. Schott. — Versuch einer systematischen Uebersicht der Gesanglehre. Breitkopf u. Härtel. — Op. 39. *Glaser*, Originalbibliothek des Männergesanges. — Musikalische Eilpost. Hoffmann. — Op. 40. *Voigt*, Polyhymnia. — Harmonielehre, *Jelensperger*, aus dem Französischen in's Deutsche. — Die musikalische Reform, *Gambale*, aus dem Italienischen.

In diesem Verzeichnisse ist seiner Oper in drei Acten: „Die Neger auf St. Domingo," welche in Weimar zum ersten Male 1836 aufgeführt wurde und ungetheilten Beifall erhielt, keiner Erwähnung von ihm geschehen. Desgleichen nicht einer zweiten schon früher componirten Oper: „Alphonsine oder: Der Thurm im Walde." Der Text zur ersten Oper ist von seinem Bruder *Wilhelm Häser* in Stuttgart; zur letztgenannten aber von *Castelli*. Operntexte hat *A. F. Häser* übrigens eine Menge aus dem Deutschen in's Italienische, wie aus dem Italienischen in's Deutsche glücklich übersetzt. Auch war derselbe langjähriger Mitarbeiter der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung, der Cäcilia und anderer musikalischer Zeitschriften. Eine Abhandlung über das Duodecimalsystem ist im Druck erschienen; auch befinden sich in *Kraushaar's* mathematischem Magazin, in *Gruber's* Encyclopädie und in *Gottfried Weber's* Lexicon der Tonkunst werthvolle Aufsätze seiner Feder.

Bibliographische Anzeigen.

(Vom Mailänder Correspondenten.)

Herr *Crivelli* in London hat daselbst eine neue Auflage seiner:

Art of singing, with alteration and new solfeggios for the cultivation of the Bass voice

herausgegeben, die sehr gelobt wird.

The sequential System of musical notation, an entirely new Method of writing Music, in strict conformity with nature, and essentialy free from all absurdity and intricacy; with explanatory Plates. By A. Wallbridge. London, 1844.

Soll eine abgekürzte Notenschrift sein, was sie aber nicht ist.

Domestic Music for the wealthy: or a Plea for the arts and its progress. By Henry J. Banister. London. 1843.

Herr *Banister*, ein geschickter Violoncellist, sucht in dieser Schrift darzuthun, wie die Lage der Musiker in England verbessert werden könnte.

The Book of scottish Song: a collection of the best and most approved Songs of Scotland, with critical and historical notices. Glasgow and London. Blackie, 1843.

Mit dem Motto: *The most extensive collection ever published.* Das Londoner Athenæum, No. 804, meint zwar, die Quantität sage nichts, wohl aber die Qualität, glaubt aber, das Buch sei im Ganzen genommen interessant zu nennen.

Sul Tarantismo. Sunto di una Memoria del dottor *Luigi Ventura da Trani*, Soc. corrisp. dell' Accad. Medico-Chirurgica. Letta nella Tornata del 25. settembre 1843 di essa Società.

Der Verfasser zählt sieben Fälle von Tarantismus auf, hält das Ganze für einen Glauben des Volkes; die Tarantel sei nicht ganz unschädlich, bringe Nervenleiden hervor, die auch mit den gewöhnlichen Mitteln curirt werden können. Tarantismus sei also mehr die Wirkung des Volksglaubens der Puglieser, Musik und Tanz mehr das Mittel der Gegend, als der Krankheit. — Die vorigen Jahrgänge der Allgemeinen musikal. Zeitung enthalten manches Belehrende über diesen in der neuesten Zeit im Neapolitanischen wieder vorgenommenen Gegenstand.

Lettera sopra la Musica, di Monsignor *Pellegrino Farini*. Edizione II. Bologna, Sassi. 1844 in 8.

Progetto di Riforme de' Teatri musicali italiani, di A. Ferrari, Rodigino. Libri quattro. Venezia, Bragadin. 1844 in 8.

Beide Schriften sind mir bis jetzt unbekannt.

I Bassi numerati di Fedele Fenaroli, espressi secondo le regole armoniche della Riforma Musicale, proposta da *Emanuele Gambale*. Milano (Autore). 1844. 24 S. in Fol.

Also auch eine vereinfachte Bezifferung, wohl verstanden auf die *Gambale*'sche reformirte Notenschrift gegründet. Es ist wahrhaft traurig, dass Herrn *Gambale's* in ökonomischer Hinsicht und für die Augen so wohlthätige musikalische Reformen noch heute so gar wenig Anklang und der Mann bei Niemanden Unterstützung findet.

Die Tonhalle in Hamburg.

Ueber dieses vorzugsweise der Musik gewidmete Prachtgebäude entnehmen wir einer Schilderung im Hamburger Correspondenten nachstehende Mittheilungen.

Die „Tonhalle" ist Eigenthum des Herrn *G. A. Groos*, Directors des Hamburger Volksgesangvereines; der dritte Theil des 175,000 Thlr. betragenden Baucapitals ist von Kunstfreunden auf Actien zusammengebracht. Das Gebäude, nach specieller Angabe des Eigenthümers von dem Architekten *Max Koppel* construirt, ist 75 Fuss breit, 145 Fuss tief, 84 Fuss hoch, und hat einen Flächeninhalt von 10,800 Quadratfuss; am 10. August 1843 wurde der Grundstein gelegt und bis zu nächstem Frühjahre wird das Ganze beendet sein. Der kleinere Concertsaal ist bereits so weit fertig, dass am 1. October die Volksliedertafel zum ersten Male darin singen konnte und *Groos* seitdem die Uebungen dieses Vereines darin hält. Im grossen Saale werden die grösseren Uebungen am 1. December beginnen und die Einweihung des Ganzen soll gegen den Schluss des Jahres Statt finden. Bemerkenswerth ist, dass viele Arbeiter an dem Gebäude Mitglieder des Gesangvereines sind.

Von den zahlreichen Räumen, welche die „Tonhalle" enthält, interessiren uns natürlich nur die für Ausübung der Musik unmittelbar bestimmten. Sie bestehen aus dem kleineren und dem grösseren Concertsaale, und einem grossen 640 Quadratfuss enthaltenden Uebungssaale. — Der kleinere Concertsaal ist für Academieen, musikalische Soiréen und kleinere Concerte bestimmt, hat eine vortreffliche Resonanz, ist 20 Fuss hoch, 30 Fuss breit, 60 Fuss lang, durch 130 Gasflammen erhellt, fasst bequem 400 Personen und wird im Renaissancestyl verziert. — Der grosse Concertsaal ist 40 Fuss hoch, unter den Logen 58, über denselben 68 Fuss breit, 113 Fuss lang, hat an der einen Seite 12, an der anderen 2 Fenster und wird durch 7 Gaskronleuchter so wie 60 Gasflammen mittels 20 an den Wänden angebrachter Brenner erleuchtet. Umgeben ist er an zwei Seiten von einem 6 Fuss breiten Corridor. Das Innere ist eingetheilt in Orchester, Parket, Parterre, Logen. Das Orchester, 8 Fuss über dem Boden terrassenförmig erhöht, hat Platz für 250 Sänger und 80 Spieler. Im Hintergrunde wird ein Orgelwerk von 22 klingenden Stimmen im 16Fusston angebracht, das 26 Fuss hoch, eben so breit und 10 Fuss tief und dessen Ausführung dem Orgelbauer *Peter Toppe* aus Verden übertragen ist. Im Parket finden sich 290 Plätze auf bequemen Lehnsesseln; in dem Parterre haben 700 Personen Raum, grosstentheils auf Divans und Bänken; die Logen, jede zu 12 Personen, enthalten 400, drei dem Orchester gegenüber befindliche Logen 50, und zwei über dem Orchester 80 Plätze, so dass das Ganze, ausser den Sängern und dem Orchester, über 1500 Personen fasst. — Die Decke des grossen Saales wird mit einem 24 Quadratfuss haltenden Gemälde verziert, welches dem Maler *Boppo* übertragen ist und *Mozart's* Verherrlichung mit Portraitfiguren der berühmtesten deutschen Tonkünstler aller Zeiten darstellt. Die Wände werden mit Marmor al fresco gemalt und die Logen mit Brustungen von Gusseisen versehen, welche 29 Medaillons berühmter ausübender Künstler aller Nationen, in Büstenmanier gemalt, enthalten sollen.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die Sophien-Academie gab ein grosses Concert ebenfalls im Saale der Sophien-Insel, dessen Wahl und Ausführung in gleichem Maasse allgemeinen Beifall fand. „Die erste Walpurgisnacht," Ge-

dicht von *Goethe*, in Musik gesetzt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, auf allgemeines Verlangen wiederholt, bildete den trefflichsten Prolog zu dem wahren Musikfeste, und wurde abermals mit herzlicher Theilnahme aufgenommen. *Kittl's* neuer Männerchor in böhmischer Sprache: „Für König und Vaterland" (Text von *Filipek*) schmiegt sich dem Geiste slavischer Volksmusik glücklich an und ist auch in Rhythmus und Declamation ausgezeichnet. Die Motette von *L. Kleinwächter* ist solid und trefflich gearbeitet, doch hier im Concerte zog sich das Ganze etwas in die Länge und Breite. Der beliebte oft gehörte böhmische Frauenchor: „Das schöne Land" von *J. N. Skraup* musste abermals wiederholt werden. Den Schluss bildete das wundervolle Hallelujah aus dem „Messias" von *Handel*.

Unsere Oper hat seit „Linda di Chamounix" auch nicht den Schatten einer Novität gebracht und fristete ihr schwaches Leben meist nur durch Gäste, als deren vorzüglichste wir Herrn *Pischek* vom Hoftheater zu Stuttgart, und Dem. *Rettich*, königl. baierische Hofopernsängerin aus München, erwähnen müssen. Herr *Pischek* ist schon als Anfänger ein Eigenthum unserer Bühne gewesen, und wenn man gleich bereits damals gute Hoffnungen auf sein sich entfaltendes Talent gründete, so überraschte doch seine grosse Kunstbildung eben so frappant, als angenehm. Herr *Pischek* erschien zuerst auf unserer Bühne als Jäger in *Kreutzer's* „Nachtlager" (welchen er zur achten Gastrolle wiederholen musste) und schwang sich gleich in dieser ersten Partie zum entschiedenen Liebling des Publicums empor. Er wurde stürmisch empfangen und ein fanatischer Beifall begleitete ihn durch alle Nummern, vorzüglich in dem ersten Liede und der Arie des zweiten Actes. Er sang ausserdem noch den „Zampa" (zwei Mal), der ganz eigentlich für seinen Riesenumfang geschrieben zu sein scheint, da der Componist die beiden Endpuncte des Tenor und Bariton und fast noch etwas mehr verlangt, was Herr *Pischek* spielend leistet; dann den Richard in den „Puritanern," Peter I. im „Czaar und Zimmermann," Faust (zwei Mal) und Belisar (ebenfalls wiederholt). Herr *Pischek*, den uns die Zeitschriften schon als den ersten dramatischen Sänger Deutschlands bezeichneten, gehört unter die seltenen Erscheinungen, wo das vorausgegangene Lob dem Gaste nicht geschadet, die erregten Erwartungen auch vollkommen befriedigt wurden. Seine Stimme ist trotz ihres grossen Umfanges in allen Chorden vollkommen ausgeglichen, und entfaltet, bei hinlänglicher Kraft für den grossartigen und Weichheit und Biegsamkeit für den coloriten Gesang, eine seltene Fülle und Wohlklang, deren Werth durch die Silberreinheit der Intonation, durch seine wunderbare Mezza voce und die kunstgerechte Verbindung der Falsette mit der Bruststimme noch erhöht wird. Herr *Pischek* muss tüchtige Studien gemacht haben, bevor er diese Herrschaft über sein beidenswerthes Organ errungen hat und ein solcher dramatischer Sänger im edelsten Sinne des Ausdruckes geworden ist. Man weiss nicht, soll man bei ihm mehr das Gefühl und den Ausdruck, die Kraft und Würde, oder die herrliche Tonbildung, den Fluss des Gesanges und die geschmackvollen Verzierungen, die vollkommene Deutlichkeit, oder die treffliche Declamation bewundern, bei welcher selbst die Italiener wohl kaum ihren Lieblingsausdruck: „*Recitativo tedesco*" anzuwenden wagen würden. Wenn uns nun Herr *Pischek* in allen seinen Rollen als Schauspieler wie als Sänger gleich vollkommen befriedigte, durch das tiefe Eingehen in jeden Character und die Durchführung bis in die kleinsten Nuancen, wenn er sich im „Nachtlager" und „Faust" als ächter deutscher Sänger beurkundete, in „Zampa" sein Eingehen in die leidenschaftliche französische Manier kund gab, so bewies er zugleich im „Richard" und „Belisar" nicht allein, dass er in die Mysterien des italienischen Gesanges nicht minder eingeweiht, sondern noch mehr, dass er italienische Melodieenfülle mit deutschem Geist und Gefühl aufzufassen und zu potenziren wisse. In einem Abschiedsconcert, welches Herr *Pischek* auf allgemeines Verlangen noch seinen neun Gastrollen hinzufügen musste, sang der gefeierte Künstler in den Zwischenacten von „Christoph und Renata" folgende Piecen: 1) Des Sängers Fluch, Ballade von *Uhland*, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. 2) Die drei Liebchen, Ballade von *Hoffmann*, in Musik gesetzt von *Wilhelm Speyer*. 3) Der gute Kamerad, Lied von *Uhland*, componirt von *Conradin Kreutzer*. 4) Sehnsucht nach der Heimath, Lied von *Reissiger*, und zum Schlusse zwei böhmische Lieder von *Kamenitzky* und *Skraup* und bewies in allen diesen Nummern, dass er im Liedervortrage wenigstens nicht minder vorzüglich sei, als im dramatischen Gesange, dessen Aufgabe auf jeden Fall die grössere ist.

Dem. *Rettich*, königl. baierische Hofopernsängerin aus München, gab folgende Gastrollen: Antonina im „Belisar" (zwei Mal), — Elvire in den „Puritanern," — „Norma," — Amina in der „Nachtwandlerin," — Giulietta in den „Montecchi und Capuletti," — „Königin der Nacht," — Adine im „Liebestrank," und Constanze in der „Entführung aus dem Serail," und erhielt beinahe eben so grosse Beweise von Beifall und Zufriedenheit, als Herr *Pischek*. Dem. *Rettich* hat gleichfalls ihre Kunstlaufbahn bei uns begonnen, und zeichnete sich schon in der ersten Epoche derselben, bei einer ziemlich kleinen Stimme, durch treffliche Intonation und leichte und gefällige Coloratur aus. Ihre Stimme von seltenem Umfange und Reinheit, in welcher besonders die hohen Chorden hell und klar sind, hat sehr an Kraft und Fülle gewonnen und ein sorgfältiges und solides Kunststudium sie zu einer ganz vortrefflichen Bravoursängerin — vielleicht einer der ersten in Deutschland — erhoben, und sie wird in diesem Genre, die *Lutzer* ausgenommen, wenige Nebenbuhlerinnen zu fürchten haben und den kühnsten Forderungen zu entsprechen vermögen; doch in tragischen Partieen, die zugleich Gefühl und Leidenschaft ansprechen, erlaubt ihre ganze Individualität ihr nicht, sich gleich hoch zu stellen. In der Antonina, Norma und Elvire liess der technische Theil nichts zu wünschen übrig, desto mehr der dramatische. Besser gelangen ihr die elegischen Partieen der Giulietta und Amina, am Besten die muntere Adina, deren siegreiche Coloraturen sie noch vermehrte. Von Bravourpartieen aus der alten Kunst war Constanze die vorzüglichere; in der sternflammenden Königin schien Dem. *Rettich* nicht glücklich disponirt.

Mad. *Thomé*, welche in mehreren Possen auftrat, ist als Localsängerin nicht unbedeutend zu nennen. Sie hat eine recht hübsche, klangvolle und so wohlgeschulte Stimme, dass sie selbst dort ausreichte, wo die Quodlibetmacher ihr schwierige Stellen aus den besten Opern-compositionen zur Ausführung vorlegten. Ihr Spiel hat mehr Keckheit, als Humor und eine ziemliche Monotonie.

In *Mozart's* „Figaro" gastirte Dem. *Saack* als Susanne, und fiel total durch.

In der „Norma" gab ein Herr *Franke* den Sever mit gleichem Erfolge.

Zum Vortheil (? — allerdings, wenn ein vorauszusehendes leeres Haus ein Vortheil ist —) des Herrn *Joseph Emminger* erschien „Guido und Ginevra oder die Pest in Florenz" von *Halevy* wieder auf unseren Brettern und erwarb Dem. *Grosser* (Ginevra) einen neuen Triumph. Auch Herr *Strakaty* (Cosmus) und Mad. *Podhorsky* (Bicciarda) gaben ihre Rollen trefflich, und auch Herr *Emminger* sang die Rolle des Guido besser, als wir ihn seit langer Zeit gehört haben. Herr *Emminger* ist, wie Mad. *Podhorsky*, eine Perle des Personals durch tüchtiges Kunststudium; doch sind beide in Jahren vorgerückt und müssen geschont werden, um mit Erfolg wirksam werden zu können; wenn aber Herr *Emminger* in einer Woche den Robert, Olaf und Guido singen muss, ist es kein Wunder, wenn seine Stimme angegriffen ist, und er würde solche Leistungen nicht aushalten, wenn er nicht mit seltener Kunstgewandtheit zu schonen und zu sparen wüsste, woher es auch kommt, dass er oft selbst in grossen Partieen in den letzten Acten besser, als in den ersten, singt. Als Herr *Damcke* für unsere Bühne gewonnen wurde, glaubten wir, er solle Herrn *Emminger* in seinem Streben unterstützen. Herr *Damcke* scheint aber blos zum Spazierengehen engagirt zu sein, und seine Stimme nimmt durch die allzugeringe Uebung bedeutend ab, wie wir neulich in der Lucrezia Borgia, Teil und Jessonda mit Bedauern wahrnahmen. Manfredi und Lorenzo können (wie der Erstere jetzt zugeschnitten ist, wo die Banketscene, die musikalisch vortrefflichste der Oper, ausblieb) nicht viel gut oder schlecht machen, und Herr *Kunz* (Fortebraccio) moderirte seine kräftige Stimme so über die Maassen, dass er mitunter kaum vernehmlich war.

Herr *Kunz* brachte zu seiner Einnahme *Rossini's* „Italienerin in Algier," und hier war wohl Publicum und Beneficiant wechselweise mit einander zufrieden, da sich ein wohlgefülltes Haus sehr gut unterhielt, obschon die Besetzung und Aufführung dieser zwar possenhaften und etwas veralteten, doch durch und durch komischen Oper nur in wenigen Partieen genügend war. Dem. *Schwarz* müssen wir zuerst nennen, welche in der schwierigen und anstrengenden Partie der Isabella zum ersten Male bedeutend in dem eigentlichen Gebiete ihrer Stimme beschäftigt war und im Gesange den Forderungen entsprach, die man an eine Darstellerin der Isabelle zu machen berechtigt ist, in den Coloraturstellen mitunter alle Erwartungen überbot. Wenn noch mehr Lebendigkeit und Muthwillen zu wünschen übrig blieb, so mag einestheils die sonderbare und inconsequente Mischung von Munterkeit und Sentimentalität, welche der Librettofabrikant seiner Heldin zutheilte, die Darstellerin entschuldigen, anderntheils dürfen wir nicht vergessen, dass Isabella erst die fünfte Partie und die erste grosse Partie ist, welche Dem. *Schwarz* während ihres Theaterlaufes einstudirt hat. Eine noch glänzendere und in dieser Hinsicht zweckmässigere Partie wäre *Rossini's* „Cenerentola," aber auch diese verlangt ein paar tüchtige Exemplare des Buffo cantante! Dem. *Schwarz* fand stürmischen Beifall, und war — nach der vierten Arie stürmisch gerufen — so gefällig, den Schlusssatz zu wiederholen. Ihre Prosa ist nicht klar, und es wäre bei ihrem classischen Recitative zu wünschen, dass sie nie in Opern mit Prosa beschäftigt würde. Dem. *Tonner* gab die Elvira (die eigentlich mit Mad. *Podhorsky* hätte besetzt werden sollen); sie liess ihre Arie aus und sang, was von der Partie übrig blieb, recht rein und nett, doch — sehr schwach. Herr *Kunz* war Mustapha. Abgerechnet, dass die gewaltige Stimme dieses Sängers sowohl, als die Kunstfertigkeit, die er derselben bisher abgewonnen, für derlei Coloraturpartieen nicht genügend ist, hat er uns schon in den beiden Figaro's von *Mozart* und *Rossini*, so wie in manchen französischen Opern bewiesen, dass er humoristische Charactere mit grosser Ernsthaftigkeit darzustellen versteht; hier aber gab er die chargirt-komische Partie mit aller Salbung eines Orovist und Marcel. Herr *Brava* (Thaddäus) leistete, was er vermochte, obschon er nicht bei Stimme war; nur einige sehr platte Späsze (sogar im Gesange) hätte er sich und dem Publicum schenken können. Herr *Damcke* (Lindoro) besitzt auch viel zu wenig Volubilität in seiner Stimme, um diese brillante Tenorpartie genügend durchzuführen. Er sang den ganzen ersten Act durchaus schlecht, aber recht wacker das Quartett und Terzett im zweiten, worin ihm einige Verzierungen gelangen.

In der „Ballnacht" hatte Dem. *Schwarz* mit lobenswerther Resignation die Rolle der Arvedson übernommen, konnte jedoch nur wenig damit wirken, da sie nicht recht in ihre Stimmlage passt. Mad. *Podhorsky* (Amalie) und Herr *Strakaty* waren sehr gut, die Herren *Emminger* und *Damcke* (Olaf und Warting) sehr schlecht bei Stimme. Die Chöre gingen — wie seit einiger Zeit gewöhnlich — nicht recht zusammen, und schrieen mitunter wie die Zahnbrecher.

Dem. *Grosser* trat nach ihrer Urlaubsreise zum ersten Male in „Linda von Chamounix" wieder auf, und wurde vom Publicum zwar achtungsvoll, doch nicht mit jener Lebhaftigkeit empfangen, welche diese wackere Künstlerin verdient; doch stehen der Sängerin leichte Mittel zu Gebote, die üble Laune eines Publicums zu beschwören, welche aus dem nichtigen Grunde hervorgeht, dass Jene bei einem Gastspiele in einer Rolle weniger reussirt habe, als in anderen! Schon das erste Duett erregte einen Beifallssturm, und nach der Wahnsinnarie wurde sie drei Mal hervorgerufen. In der letzten Aufführung von *Spohr's* „Jessonda" dirigirte Herr Capellmeister *Straup* zum ersten Male wieder nach seiner Genesung von einer langwierigen und gefährlichen Krankheit. Er wurde mit anhaltendem Applaus und einem Kranze empfangen.

Berlin, im November 1844. Es folgen nachstehend noch einige nachträgliche Mittheilungen über die Leistungen der hiesigen Singacademie im Laufe dieses Semesters, woraus die Thätigkeit dieses Kunstinstituts für edle Zwecke sich selbstredend ergibt.

I. Dankfeier, der Erhaltung des Königs und der Königin von Preussen gewidmet, am 30. Juli 1844. 1) Choral: „Lobe den Herrn, den mächtigen König" von *C. F. Rungenhagen*. 2) Nationallied von *J. Haydn*: „Gott erhalte Franz den Kaiser" mit angemessenem Text von *Bornemann*. Vierstimmig. 3) Domine, salvum fac regem, von *C. F. Rungenhagen*. 4) Das „Vater Unser" für zwei Chöre von *Fesca*. 5) Psalm: „Wer unter dem Schirme des Höchsten sitzet." 6) *Handel's* Dettinger Te Deum.

II. Zum Besten der Weichseluferbewohner, geistliche Musik a Capella am 4. September 1844. 1) Choral von *Zelter*: „Ein' feste Burg" u. s. w. 2) Ave regina von *Palestrina* für acht Stimmen. 3) Hymne von Lord *Burghersh*: „O god, my heart." 4) Victimae paschali" von *Jomelli*. 5) Morgengesang von *Reichardt*. 6) Sextett und Schlusssuge aus *Fasch's* 16stimmiger Messe.

III. Gedächtnissfeier für den königl. Sänger *Eunicke* (zu seiner Zeit ein vorzüglicher Tenorist). 1) Choral von *Fasch*. 2) Requiem von *Cherubini*. 3) „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von *J. S. Bach*. 4) Arie und Frauen-Chor aus *Spohr's* Oratorium: „Des Heilandes letzte Stunden." 5) Fuge aus der 16stimmigen Messe von *Fasch*: „Cum sancto spiritu."

IV. Feier des Geburtstages des Königs am 15. October 1844. 1) Choral von *Fasch*. 2) Domine, salvum fac regem von *C. F. Rungenhagen*. 3) Te Deum laudamus von *Zelter*, für zwei Chöre. 4) Der 119. Psalm von *Fasch*. 5) Der 8. Psalm von *Spohr* für zwei Chöre. 6) Preussenlied von *C. Seidel*, dem „God save the King" untergelegt.

V. Feier des Geburtsfestes der Königin, zum Vortheile der Kinder-Bewahr-Anstalten, am 13. November Abends in der erleuchteten Garnisonkirche. 1) Orgeleintroduction, componirt und vorgetragen von *A. W. Bach*. 2) Te Deum von *C. F. Zelter* für zwei Chöre. 3) Pilgergesang aus dem Oratorium: „I Pellegrini" von *Hasse*. 4) Motette von *Julius Weiss*. 5) Motette von *C. F. Rungenhagen*: „Aus der Tiefe" u. s. w. 6) Orgelstück für fünf obligate Stimmen, von *A. W. Bach* componirt und vorgetragen. 7) Einiges aus dem 30. Psalm von *Bastly* für zwei Chöre. Das Werk ist ein Geschenk des Componisten an die königl. Academie der Künste. 8) Hymne von Lord *Burghersh*. 9) Motette von *Hammerschmidt*, für sechs Stimmen. 10) Recitativ, Arie und Chor aus *Händel's* Oratorium der Messias: „O du, die Wonne verkündigt in Zion" und Chor: „Machet das Thor weit dem Herrn." 11) Ausgang auf der Orgel gespielt.

Am 20. November hat die Singacademie in ihrem ersten Abonnementconcerte *Händel's* „Messias" vollständig aufgeführt. — Am 28. d. M. wird dieselbe in einer Aufführung des Oratoriums „Paulus" mitwirken, welche der Componist, GMD. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, vor seiner nahen Abreise von hier, selbst leiten wird. Der berühmte Tonkünstler hat leider seine Entlassung nachgesucht und erhalten.

Ueber die neue Festoper von G. Meyerbeer zur Eröffnung des neuen Opernhauses.

Berlin, den 15. December 1844. Die Eröffnung des neuen königl. Opernhauses, welches am 18. August 1843 in der Nacht durch die Flammen zerstört, und mit Benutzung der äusseren Mauern, im Innern durch die Huld des Königs eben so prachtvoll, als zweckmässig wieder hergestellt ist, hat am 7. December d. J., also 102 Jahre nach der Einweihung des alten Opernhauses, auf die glänzendste Weise Statt gefunden. Um 5½ Uhr Abends erschienen in der grossen königl. Mittelloge der König und die Königin, nebst den hier anwesenden hohen Gästen und dem ganzen Hofe. Die höchsten Herrschaften wurden mit einer Trompetenfanfare und lautem Jubelrufe der überaus zahlreichen Versammlung empfangen, hierauf die Volkshymne begehrt und vom ganzen Publicum stehend, unter Begleitung des Orchesters, gesungen, worauf sich der Ruf des Dankes für das schöne Prachtgebäude vielstimmig wiederholte. Das von einem Lustre mit Gasflammen hell erleuchtete Haus im geschmackvollsten Renaissancestyl gewährte einen imposanten Anblick durch die reichen Toiletten der Damen und die Galauniformen der Staatsminister, Hof- und Staatsbeamten, Generale und Offiziere, wie des diplomatischen Corps, welche, besonders zu dieser Festvorstellung eingeladen, den ersten Rang und die eleganten Logen des Prosceniums anfüllten. Das schöne Haus hat jetzt vier Logenreihen über einander, mit Einschluss des Amphitheaters. Unter der grossen königlichen Mittelloge befindet sich (gleich dem Amphitheater im Dresdener Schauspielhause) die Tribune mit erhöheten numerirten Sitzen. Hierauf folgt das Stehparterre für 420 Personen und das Parquet mit sehr bequemen Sperrsitzen für etwa 348 bis 350 Personen. Der Orchesterraum ist bei grossen Opern bedeutend vergrössert, kann aber durch Vorrücken der Parquetplätze auch verkleinert werden. Die drei Prosceniumslogen auf jeder Seite reihen sich den Logenrängen an, und gewähren, wie die reichen Verzierungen des ganzen Hauses durch Deckengemälde, Sculpturen und Vergoldungen, einen wohlthuenden Eindruck, der durch keine Ueberladung gestört wird. Wir gehen nun zur Festoper über. Das von dem Herrn General-Musik-Director *Meyerbeer* umsichtig geleitete Orchester begann die sinnige, effectvolle Ouverture zu der von *L. Rellstab* gedichteten und von *Giac. Meyerbeer* in Musik gesetzten Oper (mit Dialog): „Ein Feldlager in Schlesien" (in drei Acten, Lebensbildern) aus der Zeit Friedrich's des Grossen. Der Dichter hat sich im Voraus dahin ausgesprochen, dass er keine zusammenhängende Handlung habe liefern wollen (weshalb denn aber nicht?), sondern nur einzelne Züge und Anecdoten aus dem Leben des grossen Königs benutzt habe, um ein Characterbild aufzustellen, was allerdings um so schwieriger war, als der Monarch nicht persönlich auf die Bühne gebracht werden durfte. Die Dichtung beschränkt sich daher darauf, Friedrich II.

aus der Gefahr der Gefangenschaft durch Verwechslung der Personen und durch die Kunst seines Flötenspieles befreien zu lassen und seine Grossmuth durch Begnadigung eines wegen Insubordination zum Tode verurtheilten Offiziers an den Tag zu legen. Der zweite Act stellt, in geringem Zusammenhange mit der Handlung, das bewegte Leben des Feldlagers in Schlesien während des siebenjährigen Krieges als Episode dar, und hier ist es, wo der Componist durch grosse Chormassen und Instrumentaleffecte, wie durch harmonische Combinationen wahrhaft grossartige, dramatische Wirkung hervorbringt, im Gegensatze zum ersten und dritten Act, die fast idyllisch und meistens im Style des leichteren Singspieles gehalten sind. No. 1 ist eine gemüthliche Introduction für zwei Soprane, Tenor und Bass, worin der Hauptmann ausser Diensten Saldorf seinen Pflegesohn Conrad nach Berlin als Kaufmannslehrling sendet, der indess aus Furcht vor den Feinden bald, wie Peter in der Fremde, zurückkehrt. No. 2. Melodram und Romanze. Vielka, die Pflegetochter des Hauptmanns, entwickelt als Tochter einer Zigeunerin und Waise, ihre Fähigkeit zur Seherin und ihre Liebe zur bereits gestorbenen Mutter auf rührende Weise. No. 3. Arie des bereits zurückgekehrten Conrad, der seine Flucht vor dem Feinde und sein Zusammentreffen mit dem ihm unbekannten Könige Friedrich II. (der sich vor den Feinden unter der Brücke verborgen und den er glücklich in Saldorf's Haus geleitet hat) erzählt. No. 4 ein lieblich melodisches Duett der beiden Liebenden Vielka und Conrad. No. 5. Recitativ und Ensemble: Saldorf entdeckt nach Conrad's Entfernung seiner Nichte Therese und seiner Pflegetochter Vielka, dass der Gast, den Conrad heimlich hergeführt, der König sei. Seine Rettung wird selbst um den Preis des Lebens beschlossen. Da verkünden in No. 6 mehrere Landmädchen das Eindringen der Feinde durch den Garten. Vielka verspricht Hilfe, da es ungarische Reiter und Verwandte ihres Stammes seien. Alsbald stürmen auch die ungebetenen Gäste durch das Fenster herein. Dieser Chor ist eben so originell, als No. 7, Vielka's Zigeunerlied. Fräul. *Tuczeck* führt diese Scene, wie die ganze Partie, höchst characteristisch durch. Im Finale No. 8 wird die Flucht des verborgenen Königs dadurch glücklich bewirkt, dass Conrad für den König ausgegeben und gefangen abgeführt wird, für Friedrich II. aber ein Freipass, auf Saldorf's Pflegesohn lautend, von dem Pandurenanführer ausgefertigt ist. Dennoch wird der Fluchtige von den Posten angehalten, jedoch dadurch frei gelassen, dass er sich als der Flötenbläser Conrad durch sein fertiges Flötenspiel (ein schönes Solo hinter der Scene) legitimirt. Der Abmarsch der feindlichen Soldaten und das Dankgebet der Retter des Königs bilden den Schluss des langen, jedoch interessanten Acts. Im zweiten Acte hat der Componist colossale Chor- und Instrumentalmassen in den militärischen Lagerscenen kunstvoll angewendet, und dieselben sind höchst characteristisch, zeitgemäss und von ausserordentlicher Wirkung. Das Husarenlied No. 9 für Bariton wird von Herrn *Pfister* keck und feurig gesungen. Noch imponirender ist No. 10. das Grenadierlied des Herrn *Zschiesche* mit seinem Chorrefrain: „Terrum! Terrum!" Das Lied eines greisen Landmannes No. 12 wird von Herrn *Bader* ganz im einfach gemüthlichen Tone des schlichten Alten vorgetragen. Ein Ballet mit ungemein piquanter Musik folgt. Zu grossen Tänzen bietet die Handlung keine Gelegenheit dar, daher sich das Ballet auf einen Ensembletanz und Tanz der Marketenderinnen beschränkt. No. 13. ein Quadrupelchor, ist eine der kunstreichsten harmonischen Combinationen; jeder der vier Chöre singt für sich und dann vereint. Alle Soldaten wollen fortstürmen, um den gefangen geglaubten Vater Friedrich zu befreien. Das besonders schwungvolle Kriegslied No. 14, im Chor unter Trommelschlag und Trompetenklang auf der Bühne gesungen, begeisterte allgemein zu enthusiastischem Beifall. Im Finale tritt am Meisten der Schwur des ganzen Chors und am Schlusse die Verbindung des alten Dessauer Marsches mit den Infanteriemärschen und Cavalleriefanfaren hervor, so dass die Wirkung ergreifend, jedoch zuletzt auch fast betäubend und abspannend ist. — Der dritte Act beruhigt wieder die aufgeregten Zuhörer durch die leichtere Haltung der angenehmen Gesangstücke, wie No. 16: Duett der Vielka und des Conrad, in welchem Letzterer die Flöte auf der Bühne spielt und die zweite Flote hinter der Scene (im Zimmer Friedrichs II.) geblasen wird. Dazwischen singt Vielka ihrem Geliebten die Melodie des Flötenconcertes vor, und begleitet dieselbe mit Bezeichnung des Vortrages: crescendo, calando, dolce, piano u. s. w. Ein leiser Chor der Pagen und Diener schliesst dies ungemein graziose, und durch den Flötencanon kunstreiche Musikstück. No. 17: Recitativ und Cavatine, in welcher Therese, die Nichte des Hauptmanns Saldorf, den Verlust ihres, wegen eines Subordinationsfehlers vom Kriegsgerichte zum Tode verurtheilten Geliebten beklagt, würde an einer anderen Stelle günstiger wirken, als gegen den Schluss der langen Oper. Fräul. *Marx* trug diese Arie mit Gefühl vor. (Bei der dritten Vorstellung blieb dieses Stück weg.) Das folgende Terzett No. 18 wird durch Conrad's Humor belebt. Da dieser, als der Retter des Königs, sich eine Gnade ausbitten darf, so bittet und erhält er die Begnadigung des zum Tode verurtheilten Sohnes seines Pflegevaters, des Hauptmanns Saldorf, welcher zugleich Theresens Geliebter ist.

Sehr schön ist am Schlusse dieses Terzetts besonders der dreistimmige Gesang ohne Begleitung. Da nun Ruhe geboten wird, weil der König im Nebensaale schläft, so entfernen sich die durch seine Huld Beglückten nach einer, besonders originell (mit englischem Horn, Bassclarinette, Harfe u. s. w.) instrumentirten Vision der Vielka. Hierauf bereitet ein unsichtbarer Chor zu den lebenden Bildern vor, welche den Zuschauern die Träume des ruhenden Helden anschaulich machen sollen. Es heisst:

„Lasst, was ferne Zeiten weben,
„Seinem Haupt vorüber schweben."

Nun beginnt das Fest-Nachtspiel. Ein Wolkenvorhang senkt sich über die Bühne, und in einer Wolkennische erscheint die Jungfrau Borussia (Mad. *Crelinger*), und spricht den Epilog unter Musikbegleitung. Der Dichter hat ursprünglich acht Traumbilder beabsichtigt, welche auf sechs bei den zwei ersten Vorstellungen, und auf vier bei der dritten Vorstellung beschränkt worden sind, so dass, bei mehreren Kürzungen, die Oper jetzt nur

vier Stunden währt, wogegen die erste Vorstellung fast fünf Stunden dauerte. Das erste Bild zeigte ein Schlachtgemälde, dabei Friedrich II. auf seinem Schimmel reitend. Das zweite Bild ist ein allegorisches Gemälde des Friedens, mit ungemein lieblichem Gesange und Musikbegleitung. Das dritte Bild stellt das Innere des alten Opernhauses dar, Friedrich den Grossen hinter *Graun* sitzend, indem die *Mara* (Dem. *Marx*) die Arie: „Mi paventi" auf der Bühne singt. Das vierte Bild zeigt die zum Kampf gerüsteten Freiwilligen des Jahres 1813 vor dem Rathhause zu Breslau; choralartiger Gesang ertönt unter Glockenklang, zu welchem der sinnige Tondichter auch Anklänge aus *C. M. v. Weber's* patriotischem Liede: „Lützow's wilde Jagd" sehr wirksam benutzt hat. Im fünften Bilde sieht man das Brandenburger Thor mit der erst verhüllten, dann hell beleuchteten Victoria, und den Siegeseinzug des verewigten Königs in Berlin im Jahr 1814. Der Volksgesang: „Heil dir im Siegerkranz," mit Zwischenmelodieen kunstvoll verwebt und trefflich instrumentirt, ertönt ergreifend. Das letzte Bild zeigt das brennende Opernhaus, welches sich durch künstlichen Beleuchtungswechsel in die äussere Façade des neuen Kunsttempels verwandelt; Apoll und die Musen erscheinen schwebend im Gewölke, während der Chor hinter der Scene die Preussen neuen Glanz verheissende Schlussrede der Borussia begleitet. — Die wahrhaft preussische Nationaloper ist auch bei der dritten Vorstellung mit Enthusiasmus aufgenommen worden und wird am 17. d. M. zum vierten Male bei hohen Preisen gegeben werden. Der Componist wurde jedesmal durch Hervorruf ausgezeichnet und mit dem Baurath *Langhans* nach dem zweiten Act in die grosse Mittelloge zum Könige gerufen, welcher beiden Herren die höchste Zufriedenheit mit ihren Leistungen zu erkennen gab. *Meyerbeer* und der Baumeister mussten sich das erste Mal der Versammlung persönlich zeigen, um deren Anerkennung zu empfangen.

Noch oft wird diese Oper den Musikfreunden hohen Genuss gewähren. Möge auch das neue Opernhaus stets zu würdigem Opfer „Apollini et Musis" benutzt werden! *J. P. S.*

Leipzig, den 9. December 1844. Unsere Theaterdirection fährt fort, auch im Opernfache den Anforderungen vollkommen zu entsprechen, welche das Publicum an eine der ersten Kunstanstalten Leipzigs wohl machen darf. In quantitativer Rücksicht kann natürlich eine erst vor wenigen Monaten zusammengetretene Sängergesellschaft nicht so Vieles leisten, als dies bei einem längeren Bestehen eines solchen Unternehmens möglich ist; dazu kommt, dass durch öfteres und längeres Unwohlsein einzelner Sänger und Sängerinnen Unterbrechungen eintraten, die um so weniger zu vermeiden waren, als sich die anfänglich wohl von der Direction beabsichtigte doppelte Besetzung der Rollen namentlich in den Hauptpartieen nicht so leicht ausführen liess, als man geglaubt haben mochte. In Bezug auf die Leistungen selbst haben wir ohne Zweifel alle Ursache, zufrieden zu sein. Freilich fehlt noch immer ein Spieltenor; denn Herr *Widemann* besitzt, bei allen Vorzügen seines Gesanges, doch die zu einem solchen erforderlichen Eigenschaften in einem geringeren Grade, und eben so wenig war dies bei den Herren *Klein* und *Lehmann* der Fall, welche Beide übrigens nach Ablauf der kurzen Zeit, auf welche sie engagirt waren, und da sich ein entschiedener Beifall für sie nicht ergab, Leipzig bereits wieder verlassen haben. — Für die äussere Ausstattung der Oper thut die Direction das Mögliche, und wir zollen ihr dafür gern verdiente Anerkennung.

Wiederholt wurden die Opern: Don Juan, die Zauberflöte, der Schoffe von Paris (von *Dorn*), Mara (von *Netzer*) und Norma, bei denen wir nur in der Kürze des ersten theatralischen Versuchs gedenken, welchen am 5. November Herr *Salomon* (ein Schüler unseres wackeren Gesanglehrers am hiesigen Conservatorium der Musik, des Herrn *Böhme*) als Sarastro und Herr *v. Plauer* als Sprecher in der Zauberflöte machten. Beide Debutanten erhielten aufmunternden Beifall, und namentlich zeigte Herr *Salomon* eine schöne und volle Bassstimme, die in ihm nach erlangter grösserer theatralischer Uebung und verminderter Befangenheit mit der Zeit einen willkommenen Opernsänger erwarten lässt.

Neu einstudirt waren: „Czaar und Zimmermann" von *Lortzing*, „Die Sirene" von *Auber*, und „Figaro's Hochzeit" von *Mozart*. In der genannten *Lortzing*'schen Oper waren die grösseren Partieen in den Händen der Frau *Günther-Bachmann* (Marie), der Herren *Rüdermann* (Czaar), *Ulram* (van Bett), und *Henry* (Peter Iwanow). Die beiden Ersteren haben sich bereits unter der früheren Direction in diesen Rollen entschiedene Gunst erworben, und leisteten auch jetzt unter theilweise neuen Umgebungen Ausgezeichnetes. Herr *Ulram* hat nach unserem Dafürhalten, obwohl er in Bezug auf Stimmmittel seinen Vorgänger in dieser Rolle, Herrn *Berthold*, weit übertrifft, doch nicht die natürliche Komik, die Letzterem eigen ist, und er konnte daher nur durch Uebertreibungen wirken, welche aber freilich dem Ganzen Eintrag thaten. Herr *Henry* war rücksichtlich des Gesanges seiner Partie nicht ganz gewachsen, aber sein Spiel recht lobenswerth, wenn gleich nicht dem zu vergleichen, durch welches früher der Componist selbst das Stück nicht wenig belebte.

„Die Sirene," komische Oper in drei Acten von *Auber*, ging zum ersten Male am 29. October in Scene. Die Musik ist von gleichem Genre und Gewicht, wie alle Opern *Auber's* aus der neueren Zeit: melodios, gefällig und ansprechend, entbehrt aber, wenn auch die dem Componisten eigenthümliche grosse Gewandtheit in der Anordnung seines musikalischen Stoffes nicht zu verkennen ist, doch eines tieferen Gehaltes. Einen solchen will sie freilich auch nicht haben. *Auber* strebt jetzt offenbar mehr nach einem angenehmen, als einem tiefen und nachhaltigen Eindrucke; seine Sujets sind, zwar durch vielfache Verwickelungen interessant und spannend, aber immer auf eine parlante Behandlung der Stimmen berechnet, und diese prägt sich bei ihm bekanntlich stets im Rhythmus eines Walzers, Galops oder Contretanzes aus. Dabei fehlt es jedoch nicht an reizenden Melodieen, und die Oper enthält Nummern, die in bekannter *Auber*'scher Manier mit seltener Geschicklichkeit componirt sind. Als

sehr ansprechend heben wir namentlich das Männerquartett im ersten Acte, das Lied der Zerline, das Duett zwischen dieser und Scopetto, und das Finale im zweiten Acte, so wie endlich das Duett (Zerline und Scipio) des dritten Actes hervor. — Was die Aufführung anlangt, so müssen wir es zuvörderst ohne Bedenken für einen Missgriff erklären, dass die Partie der Zerline, die eine vorzüglich in Coloraturen sich auszeichnende Bravoursängerin erfordert, unserer Soubrette Frau *Günther-Bachmann* zugetheilt worden war. Alle Achtung vor dem unzweifelhaften Talente der Letzteren, — aber eine Primadonna ist sie nie gewesen, wird es auch nicht sein oder werden wollen. Wahrscheinlich hat die Direction gemeint: Zerline sei eine sogenannte Spielpartie, und da Frau *Günther-Bachmann* gerade in solchen sich die Gunst des hiesigen Publicums in reichem Maasse erworben hat, werde auch diese Rolle ihrem Talente am Meisten zusagen. Wir lassen, wie gesagt, dem letzteren gern Gerechtigkeit widerfahren, aber es ist erstens ein Irrthum, dass die Rolle der Sirene mehr eine Spielrolle sei, als jede andere Hauptpartie in einer leichten französischen Oper; es liegt im Gegentheile gerade in ihr wenig Humor und Leben, sie ist mehr passiv gehalten, und wo sie einmal handelnd in das Stück eingreift, geschieht dies grösstentheils nur durch ihren geheimnissvollen Gesang hinter der Scene. Und zweitens dreht sich in der ganzen Oper Alles eben nur um den Gesang der Zerline, welche als eine kunstgeübte Sängerin geschildert wird; darum sind Letzterer fast stets die kunstvollsten und schwierigsten Passagen und Coloraturen zugetheilt, kurz — die Sirene ist entschieden eine brillante Gesangpartie, und einer solchen allseitig zu genügen, liegt ausser der Sphäre der Frau *Günther-Bachmann*. Man hatte deshalb vielfache Aenderungen in Bezug auf ihre Partie gemacht, die Schwierigkeiten derselben durch Weglassungen und substituirte leichtere Bouladen zu heben gesucht, aber damit freilich auch der ganzen Oper einen der eigenthümlichsten Züge genommen. In ähnlicher Weise war die Partie des Scopetto, eigentlich hoher Tenor, um deswillen abgeändert und zum Theil transponirt worden, damit unser Baritonist Herr *Ecke* dieselbe übernehmen konnte, ein Verfahren, dass wir eben so wenig billigen können. — Abgesehen hiervon, ging die Oper recht hübsch und wurde günstig aufgenommen, und alle Mitwirkende, unter denen wir noch Herrn *Ulrau* — Herzog, Herrn *Widemann* — Scipio, und Herrn *Berthold* — Bolbaya lobend erwähnen, erwarben sich ungetheilten Beifall. —

Wie wir schon in unserem ersten Berichte die Aufführungen des Don Juan und der Zauberflöte als sehr gelungen bezeichnet haben, müssen wir auch jetzt wieder das meiste Lob der Vorstellung der „Hochzeit des Figaro" spenden, welche am 15. v. M. zum ersten Male Statt fand. Wir meinen, wohl nicht mit Unrecht, dass eine Sängergesellschaft, welche die *Mozart*'schen Meisterwerke vorzugsweise gut darstellt, sehr viel für sich habe, und halten uns der Beistimmung aller Kunstfreunde versichert, wenn wir schon hierauf eine sichere Hoffnung auf fernere wahrhafte Genüsse bauen. Ausgezeichnetes leistete Frau. *Mayer* als Gräfin. Man hört es ihr an, dass sie *Mozart*'sche Musik vor Allem liebt und gern singt; darum legte sie auch in diese Partie den ganzen Reiz ihrer Stimme und Kunstfertigkeit und trug sie in allen Theilen vollendet vor. Nur eine zu sehr gesteigerte Leidenschaftlichkeit, die sich in dem Allegro der grossen Arie: Dove sono i bei momenti etc., sowohl durch ein zu lebhaftes Tempo, als namentlich durch ein etwas zu starkes, beinahe gewaltsames Auftragen der Töne kund gab, konnten wir nicht ganz am rechten Platze finden. Der Sängerin würde sicherlich auch bei einer grösseren Massigung in diesem Bezuge ein gleicher ausserordentlicher Beifall zu Theil geworden sein; wenigstens glaubt Referent, dass Frau. *Mayer* selbst den letzteren lieber ihrer wahren Kunstbildung, als einer outrirten Bravour verdankt. Herr *Kindermann* sang den Grafen, einige kleine Gedachtnissfehler abgerechnet, die in einer jedem Künstler so bekannten Oper nicht vorkommen sollten, mit seiner herrlichen Bassstimme sehr schön. Die Susanne ist jedenfalls eine der vorzüglichsten Partieen der Frau *Günther-Bachmann*; dass sie derartige (wir müssen uns des beinahe wie ein Widerspruch klingenden Ausdrucks bedienen) natürlich-coquette Rollen unvergleichlich spielt, ist genugsam bekannt; aber auch von Seiten des Gesanges war ihre Darstellung eine überraschend ausgezeichnete. Es ist so viel natürliche Gabe und Anlage in der Stimme und Vortragsweise der Frau *Günther-Bachmann*, dass man darüber oft und gern den Mangel einer künstlerisch vollendeten Gesangbildung vergisst. Etwas Anderes ist es mit Partieen, die, wie wir oben in Bezug auf die Sirene bemerkten, nur mit Coloraturen und Bouladen glänzen; etwas Anderes mit solchen, denen ein gesunder charaktervoller Vortrag den Stempel des Wahren und Schönen aufdrückt. Und hierin war die Darstellung der Susanne, in den Ensemble's sowohl, als in den beiden Arien, eine höchst gelungene. Herrn *Ecke*'s — Figaro — Stimme stellt sich leider immer mehr in den Genitiv zu seiner Persönlichkeit und zu seinem Spiele; allein dessen ungeachtet leistete er auch im Gesange Gutes und trug wesentlich zu dem schönen Eindrucke des Ganzen bei. Die Rolle des Pagen war einer Anfängerin, Fraul. *Targa*, zugefallen, die, bei an sich angenehmer Stimme und, wie es scheint, guter Richtung des Geschmacks, noch mit grosser Befangenheit zu kämpfen hatte, wodurch sie ihre Leistung etwas in den Schatten stellte, ohne jedoch zu storen. Frau *Ecke* — Marzelline, Herr *Berthold* — Bartolo und Herr *Henry* — Basilio waren ergötzliche Erscheinungen und lösten ihre Aufgabe vollständig und befriedigend. — Die Aufführung war im Allgemeinen, auch von Seiten des Orchesters, eine durchaus verdienstliche, und wir hoffen, uns noch mehrerer Wiederholungen dieser höchst beifallig aufgenommenen Oper erfreuen zu können.

Wie verlautet, steht in nächster Zeit die Aufführung des „Barbier von Sevilla" und des „Wilhelm Tell" von *Rossini* zu erwarten, und behalten wir uns vor, darüber später zu berichten.

Noch gedenken wir endlich eines Concertes, welches am 16. November der berühmte Violinist Herr *H. W. Ernst* im Theater veranstaltete. Er trug darin Variationen von *Mayseder*, so wie von seiner Composition eine Fantasie über Themen aus Otello und den Carneval von

Venedig vor und erhielt den verdientesten Beifall des zahlreich versammelten Publicums. — 9.

Leipzig, den 14. December 1844. *Neuntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 12. December. Concertouverture (in A) von *Jul. Rietz*. — Recitativ und Arie aus Teodora von *J. G. Händel*, gesungen von Miss *Lincoln* aus London. — Souvenir de Beatrice di Tenda, Fantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *A. Bazzini* aus Mailand. — Arie mit Chor aus Semiramide von *Rossini*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Concertino für die Oboe von *L. Maurer*, vorgetragen von Herrn *Rose*, königl. Hannoverischem Kammermusicus. — Concertante für vier Violinen mit Orchesterbegleitung von *L. Maurer*, vorgetragen von den Herren *H. W. Ernst*, *A. Bazzini*, *J. Joachim* und Concertmeister *David*. — Symphonie von *L. Spohr* (No. 3, C moll). —

Mehrmals schon in den letzten Jahren ist die Ouverture von *Rietz* in unseren Concerten zur Aufführung gekommen und hat sich stets in hohem Grade der Gunst des Publicums zu erfreuen gehabt. Sie ist ein trefflich gearbeitetes Stück, das durch einen würdigen, festlichen Anstrich und durch eine reiche, ausserst wirksame Instrumentation imponirt, mit fliessenden Melodieen ein frisches Leben verbindet und dabei ein künstlerisch durchaus abgerundetes Ganze bildet. Zu dem Eindrucke, den sie auch dieses Mal hervorbrachte, trug gewiss nicht wenig die wahrhaft vollendete Ausführung von Seiten des Orchesters bei, welches wieder eine Discretion und andererseits eine Energie zeigte, wie man bei einem stärkeren und vielleicht in Bezug auf die Leistungen aller Einzelnen vorzüglicher zusammengesetzten Orchester schwerlich finden möchte.

Wenn sich die aus England zu uns herüber gekommenen Sängerinnen, welche für die Concerte früherer Jahre engagirt waren, durch schöne Naturgaben und ausgezeichnete Vortragsweise den ungetheiltesten Beifall erworben haben, so ist dadurch zugleich erklärt, dass Miss *Lincoln*, eine noch sehr junge Sängerin, der ein factisch begründeter Ruf noch nicht vorausgeht, unserem natürlich erwartungsvollen Publicum gegenüber einen nicht leichten Stand hatte. Das Letztere ist zudem überhaupt, wenn auch nicht für unnachsichtig, doch für streng und in seinem Urtheile ziemlich entschieden bekannt, und ist es daher nicht zu verwundern, wenn in den Leistungen einer vor ihm debutirenden Sängerin eine Befangenheit sich wahrnehmen lässt, die deren Wirkung immer beeinträchtigt. Dazu kommt, dass Miss *Lincoln* sich mit der Arie aus Teodora von *Händel* (Angels ever bright and fair etc.) introducirte, die wir erst im vorigen Winter ausgezeichnet schön von Miss *Birch* gehört haben, und daher die nahe liegende Vergleichung der Ersteren einen Success noch mehr erschweren musste. Die Stimme der Sängerin ist wohlklingend und von nicht unbedeutendem Umfange; die höheren Tone möchten wir den mittleren vorziehen, vielleicht aber litten gerade diese vorzugsweise durch die Aengstlichkeit der Debutantin. In der Arie aus Semiramis zeigte Miss *Lincoln* eine schöne Vokalbilität, und es machte sich darin ein sachgemässer, schon viel freierer Vortrag geltend, wie wir denn gewiss erst durch ihre späteren Leistungen, denen wir wohl entgegensehen dürfen, einen sicherern Maassstab zur Beurtheilung finden werden. Das Publicum gab seine Zufriedenheit besonders nach der zweiten Arie laut zu erkennen.

Herr *Bazzini* erwarb sich reichen Applaus durch den wirklich schönen Vortrag seiner Fantasie; dieselbe, eine gerade nicht sehr gehaltvolle Paraphrase einiger süsslich-weinerlichen *Bellini*'schen Themen, bot ihm vielfache Gelegenheit, die Vorzüge seines schönen Tones und seine erstaunenswerthe Gewandtheit in helles Licht zu setzen, und besonders ist die Sauberkeit, mit der er die schwierigsten Passagen ausführte, so wie die Reinheit seiner Einsätze selbst in den höchsten Tonen lobend hervorzuheben.

In Herrn *Rose* aus Hannover lernten wir einen geschickten und trefflichen Oboebläser kennen, der die verschiedenen Schattenseiten seines Instrumentes durch einen vollen gesangreichen Ton und eine ansprechende Ausführung der ziemlich schwierigen Composition vergessen liess, und sich ehrender Beifallsäusserungen von Seiten des Publicums zu erfreuen hatte. Von dem meisterhaften Ensemble der Herren *Ernst*, *Bazzini*, *Joachim* und *David* in dem Concertante für vier Violinen von *L. Maurer* wurde bereits bei Besprechung des am 28. v. M. zum Besten des Orchester-Pensionsfonds Statt gehabten Concerts berichtet, und haben wir dem dort Gesagten nur noch hinzuzufügen, dass die genannten Virtuosen, als nach Beendigung des Stückes der rauschende Applaus nicht enden wollte, die den Schluss des Ganzen bildende Cadenz, jedoch mit Abänderungen wiederholten, wie sie gerade der Augenblick einem Jeden von ihnen eingab, was das Interesse ungemein erhöhte und einen wahren Beifallssturm hervorrief.

Spohr's Cmoll-Symphonie, ein Werk aus früherer Zeit, gehört unstreitig zu den schönsten und gediegensten Arbeiten des Meisters. Namentlich vereinigen die beiden ersten Sätze in Bezug auf Erfindung, Behandlung und Instrumentation Alles, was dessen Compositionen wahrhaft auszeichnet; der Effect, den im zweiten Satze das Unisono der Streichinstrumente hervorbringt, ist unvergleichlich. Weniger interessant sind das Scherzo und das Finale; es ist darin eine Hast, ein Drängen und Wechseln der Harmonieen und Figuren, die in dem Hörer, zumal nach den ersten beiden Theilen der Symphonie, eine nicht behagliche Stimmung, eine Unruhe erzeugt und ihm daher den wahren Genuss verkümmert.

Das Publicum nahm das Werk, welches seit längerer Zeit in unseren Concerten nicht gespielt worden ist, günstig und dankbar auf. *L. R.*

Leipzig, den 15. December 1844. Am vergangenen Sonntage, den 8. December, fand im hiesigen Gewandhause eine musikalische Morgenunterhaltung Statt, welche Herr Dr. *Robert Schumann* mit seiner Gattin veranstaltet und zu der Beide die Kunstfreunde Leipzigs durch Karten eingeladen hatten. Das Künstlerpaar hat uns schon öfter mit seltener uneigennütziger Freigebigkeit durch ihr grosses Talent hohe Genüsse verschafft und verpflichtete auch in der bemerkten Matinée die zahlreichen Zuhörer zum lebhaftesten Danke. Eröffnet wurde dieselbe

Kurze Anzeige.

Sei Canzonette coll' accompagnamento di Cimbalo o Pianoforte, composte dal G. G. Ferrari. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Preis 12 Groschen.)

Es ist ein gutes Zeichen, dass sich der Geschmack der Liebhaber und Liebhaberinnen kleiner Gesänge am Klavier jezt mehr zu den eigentlich-italienischen Kanzonetten neigt, als zu den, oft an Musik und Text gleich-elenden, oder nur theatralischen, kleinen deutschen Opernarien, die vor kurzem auf der musikalischen Toilette präludminirten. Die Vorliebe zu jenen hat denn doch einen Grund und die kleinen Stücke haben gemeiniglich angenehmen Gesang, und oft auch einen artigen Text. Jeder der angezeigten hübschen Gesänge ist einer besondern Schöne zugewendet. Nun weis man ja, dass jede besondere Schöne auch ihr besonderes Temperament und ihre besondern Launen hat. Da sich nun, wie billig, Dichter und Musiker nach diesen gerichtet haben: so ist eine angenehme Mannichfaltigkeit in die kleine Sammlung gekommen, die um so mehr wohlthut, da die meisten ähnlichen Sammlungen nur Süssigkeiten und Seufzer aushauchen. Die Carolina, No. 1., S. 3. folg., ist die schlimmste unter ihren Schwestern, kömmt jedoch, besonders beym Komponisten, recht gut weg: aber die Giorgina crudele, S. 10. folgg., erhält den Preis. Dies Stück ist wirklich sehr schön, und hält neben den ähnlichen von Righini, Paisiello, Martin u. a. mit Ehren Stand. (Takt 4., in diesem Stück, muss das zweyte a der rechten Hand b seyn). Der Gesang ist bey allen melodiös, leicht ausführbar und bequem in der Menschenstimme liegend, und die Harmonie weniger vernachlässigt, als bey vielen Kanzonetten von Italienern. Kurz, es ist ein recht hübsches Werkchen, das einen so netten Druck, und einen Platz in den Sammlungen seiner Leutchen allerdings verdient.

Anekdote.

Bekanntlich hatte der als Dichter und Tonkünstler berühmte Schubart ein entschiedenes Talent, Gedichte aus dem Stegreife zu machen. Er war daher beynahe in keiner Gesellschaft, wo er nicht aufgefordert wurde, auf diese oder jene Person ein witziges Impromptu zu machen. Manche derselben waren sehr treffend und verdienten es wirklich, bey der neuen Ausgabe seiner Gedichte, der Vergessenheit entrissen zu werden. Als Nachlese zu denselben mache ich noch folgendes von ihm bekannt.

Schubart musste im Anfange seines Organistendienstes in Ludwigsburg noch einen Theil seiner Besoldung an seinen zur Ruhe gesezten Amtsvorfahren, Enslin, abtreten. Da er nun einsmals von dem gewesenen Hofmedikus Mörike in einem traulichen Zirkel guter Freunde aufgefordert wurde, ein Impromtu auf ihn zu machen, so hub Schubart sogleich an:

Herr Doktor, unter dessen Händen,
Wie vor dem Tode, alles fällt,
Sie schicken ihre Patienten
Methodisch in die andre Welt —
Hier ist ein Mann,
Der so nicht lang mehr leben kann,
Und acht dem Himmel sey's geklagt,
Mit mir an einem Beine nagt:
Wie? wollten Sie sich nicht bequemen,
Ihn in die Kur zu nehmen?

durch ein neues Quartett *Robert Schumann's* für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, gespielt von Frau Dr. *Schumann*, Herrn Concertmeister *David*, Herrn *Gade* und Herrn *Wittmann*, ein Stück voll Geist und Leben, das, namentlich in den beiden Mittelsätzen höchst ansprechend und lieblich, mit hohem Schwunge der Phantasie eine Fülle schöner musikalischer Gedanken verbindet und gewiss überall, wie hier, mit grossem Beifalle aufgenommen werden wird. Es folgten darauf ein Lied mit Clavierbegleitung von *Clara Schumann*, so wie in Zwischenräumen noch fünf Lieder von *Rob. Schumann* („Stille Liebe," „O Sonnenschein," „Die Nonne," „Ich grolle nicht" und „Du meine Seele, du mein Herz"). Diese reizenden, wahrhaft schönen Compositionen, von denen sich manche, wie z. B. das zuletzt bezeichnete, in kurzer Zeit eine grosse Verbreitung und Popularität erworben haben, wurden von unserer kunstgeübten Dilettantin, Frau Dr. *Frege*, geb. *Gerhard*, mit dem ihr eigenen Zauber der Stimme gesungen, wie wohl anderwärts Gesänge dieser Gattung kaum gehört worden sind. Es liegt in den Tonen derselben ein so kindlich frommer und reiner Sinn, der Vortrag der Sängerin ist so ungeschmückt und wahr, und bezeugt das richtige Verständniss der Worte und der Musik so unzweifelhaft, dass wir Frau Dr. *Frege*, die zuweilen auch grössere Aufführungen, namentlich kirchlicher Musik, durch ihr schönes Talent unterstützt, als eine der vorzüglichsten Liedersängerinnen bezeichnen müssen. Rechnen wir hierzu das ausgezeichnete Accompagnement dieser Lieder durch Frau Dr. *Schumann*, so ist auch der herrliche Eindruck erklärt, den dieselben erregten. — Frau Dr. *Schumann*, über deren Talent und musikalische Bildung hier noch zu sprechen uns ihr weitverbreiteter Ruf als erster jetzt lebenden Pianofortevirtuosin überhebt, spielte sodann von den *Mendelssohn*'schen Liedern ohne Worte No. 5 und 6 aus dem fünften Hefte: Gondellied und Frühlingslied, mit grosser Innigkeit, und die Polonaise von *Chopin*, welche sie bereits in einem der letzten Abonnementconcerte vorgetragen hatte, mit Bravour und bewundernswerther Ausdauer. Zum Schluss endlich, nachdem Herr Concertmeister *David* den Mittelsatz aus der grossen Suite von *J. Seb. Bach*, — ein Violinsolo mit Orchesterbegleitung — auf dem Pianoforte accompagnirt von Frau Dr. *Schumann*, sehr schön gespielt hatte, hörten wir von Letzterer noch *Beethoven's* C dur-Sonate, Op. 53, in welcher die Künstlerin glanzende Beweise ihrer geistreichen Auffassung classischer Werke und ihrer eminenten Fertigkeit gab. Zu verwundern war namentlich die letztere, da bei einer schnell eingetretenen bedeutenden Kälte auch der Saal des Gewandhauses nur wenig zu erwärmen gewesen war und dadurch der Vortrag der Clavier-compositionen wesentlich erschwert wurde.

Die Anerkennung der Zuhörer sprach sich in lebhaftem Applaus aus und bleibt dem hochgebildeten Künstlerpaare hier in Leipzig, wo es die ersten Lorbeeren pflückte, gewiss für alle Zeiten gesichert.

Feuilleton.

H. W. Ernst erhielt vom Senate der Stadt Hamburg, als dankbare Anerkennung der Unterstützung, die er den Hamburger Abgebrannten zufliessen liess, indem er ein einträgliches Concert zu ihrem Besten gab, ein aus dem Metall der beim Brande geschmolzenen Kirchenglocken gegossen Medaillon, auf der Vorderseite die allegorische Figur der Wahlthätigkeit, welche der weinenden Hammonia die Hand reicht, auf der Rückseite das Hamburger Wappen tragend, verschlossen in einer aus dem halbverkohlten Holze des Hamburger Rathhauses gefertigten Kapsel, und begleitet von nachstehendem Schreiben: „Die vom Senate der freien und Hansestadt Hamburg niedergesetzte Commission zur Betreibung des Dankes für die, nach dem Brandunglücke des verflossenen Jahres ihren Abgebrannten geschenkte liebevolle Theilnahme und freigebige Unterstützung, ersucht in Gemässheit Rath- und Bürgerschlusses vom 8. Mai dieses Jahres, dem Jahrestage der Einäscherung des Brandes, den Violinvirtuosen Herrn *Ernst*, das beiliegende Andenken eines, aus dem Erze der geschmolzenen Glocken angefertigten Medaillons freundlich aufzunehmen."

Das Institut de France hat bei dem diesjährigen Concurs zwei grosse römische erste Preise und einen zweiten ausgetheilt; den einen ersten erhielt ein Herr *Massé* für die Composition einer Cantate: Der Besuch von Tasso —, den anderen der blinde Herr *Renaud de Vilbach*, Schüler von *Halevy*. Den zweiten grossen Preis erhielt Herr *Mertens*, ein Schüler von *Carafa*.

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Brunner, C. T., Souvenirs de Mozart. 6 Transcriptions faciles en forme de petites Fantaisies pour le Piano sur des motifs fav. d'Operas de Mozart. Oeuv. 66. No. 1. L'enlèvement du Serail. No. 2. Le nozze di Figaro. No. 3. 4. Don Giovanni. No. 5. La flûte magique. No. 6. La clemenza di Tito. à 12½ Ngr.

Herlon, A., 3 Nocturnes p. le Piano. Oeuv. 2. 15 Ngr.

Kunze, G., Bosco-Galopp für Piano. Op. 53. 5 Ngr.

— — Bohor-Polka für Piano. Op. 54. 5 Ngr.

Spindler, F., Pensées mélancoliques pour le Piano. 5 Ngr.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung *J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Gährler, F. Fr., Op. 9. *Fest-Hymne*: „Kommt her, lasset uns dem Herren frohlocken" für den vierstimmigen Männerchor. Preis der Partitur 17½ Sgr. Jeder einzelnen Singstimme 2½ Sgr.

— — Op. 10. Introduction und Fuge für die Orgel zu vier Händen. Preis 15½ Sgr.

Haydn, Jos., *Danket dem Herrn!* C. S. A. T. B. mit beigegebenem unterlegtem Text von Bergmann. Vier- oder einstimmig mit oder ohne Begleitung des Pianoforte zu singen. Preis compl. 5 Sgr. Preis der vier Singstimmen 5½ Sgr.

Neukomm, Ritter Sigmund, Der 29. Psalm: „Der Herr erhöre Dich in der Noth" und der 94. Psalm: „Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet" für vier Singstimmen ohne Begleitung. Preis der Partitur 12½ Sgr. Jeder Stimme 5½ Sgr.

Rungenhagen, C. F., Motette: „*Breit' aus dein Recht*" für zwei Tenor- und Basstimmen in Chor- und Solosätzen. Preis der Partitur 10 Sgr. Jeder Stimme 2½ Sgr.

Taubert, Wilh., *Ad Lyram. Ad Sextum. Ad Apollinem. Ad Lydium.* 4 Oden des Horaz mit deutscher Uebersetzung des Dr. *Geppert* für vierstimmigen Männerchor. Op. 62. Partitur und Chorstimmen.

No 1 und 2 können ohne die beigefügte Begleitung einer Flöte, zweier Clarinetten, zweier Hörner und zweier Fagotten ausgeführt werden. Für No. 3 und 4 jedoch ist diese oder die in der Partitur enthaltene Clavierbegleitung nothwendig.

Im Verlage der Unterzeichneten ist heute erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Grande Sonate

pour le Piano,

composée par

S. Thalberg.

Preis 2½ Thlr.

Ein besonders wichtiges Werk des berühmten Componisten und Virtuosen, auf welches wir daher auch besonders aufmerksam zu machen uns erlauben.

Leipzig, den 15. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen sind:

Bazzini, Variations brill. sur Oberon, Puritani et Marie fille du reg. p. Violon avec Piano. Op. 17. à 25 Sgr.

Berlioz. Carneval romain. Ouverture caract. p. Orch. 5 Thlr. pour Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.

Damcke, Lucie di Lammermoor, variée. Op. 20. 25 Sgr. 6 Intermezzi p. Piano. à 10 Sgr.

Döhler, Brillante Polka p. Piano. Op. 30. ⅔ Thlr. Fantaisie sur La Favorite p. Piano. Op. 31. 1 Thlr.

Gung'l, Mädchen Traume. Walzer f. Piano. 12½ Sgr., für Orchester 1 Thlr. Vorwarts. Marsch f. Piano. 5 Sgr.

Herz, Divertissement sur Piano. Op. 44. 15 Sgr. Valse élegante. 20 Sgr.

Köchen, Botschaft f. Gesang u. Piano. Op. 42. 17½ Sgr.

Kullak, Genre et Caprice p. Piano. Op. 23. 17½ Sgr.

Liszt, Ungrischer Marsch f. Piano. 22½ Sgr. Ungar. Sturmmarsch f. Orchester. 1 Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, Allegro pour Piano tiré de la 1e Sinfonie p. F. de Lamegnyl. 1 Thlr.

Meyerbeer, Komm du schönes Fischermädchen! für eine Singstimme. 2. Auflage. dto mit Guitarre à 10 Sgr.

Moscheles et Kullak, Practischer Theil der Methode des Pianofortespiels. 10 Hefte. Subscr.-Preis à 20 Sgr. Ladenpreis 1 Thlr.

Schaeffer, Heitere Lieder für 3stimmigen Männergesang. Op. 3. IV. Sonntagsreiter. ⅔ Thlr. V. Feine Gesellen. 10 Sgr. Rauher u. Bacchanale f. Bariton od. Bass. Op. 10. 12½ Sgr.

Weber, Ouverturen zu Preziosa, Freischütz, Oberon, Jubel-Ouverture. Partitur à 1, — 1, Thlr.

Wolff. Ge. Polka p. Piano. Op. 102. 20 Sgr. Duo sur la Sirene d'Auber p. Piano à 4 mains. Op. 104. 25 Sgr.

Das bevorstehende Fest veranlasst uns, folgendes vor einigen Jahren in unserem Verlage erschienene, durch alle Buchhandlungen zu beziehende Werk in Erinnerung zu bringen:

Dr. *Martin Luther's*

deutsche

Geistliche Lieder,

nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrhunderts,

herausgegeben von

C. von Winterfeld.

Mit eingedruckten Holzschnitten und Zeichnungen

von

A. Stähnber.

In Hochquart. Cartonirt. Preis 3 Thlr. Prachtausgabe in Seidenband. Preis 10 Thlr.

Leipzig, den 18. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Ankündigung.

Neue Zeitschrift für Musik.

Herausgegeben in Verbindung mit Künstlern und Kunstfreunden

von

Franz Brendel.

Zweiundzwanzigster Band. Januar bis Juli 1845.

Mit Neujahr 1845 beginnt der 22. Band dieser immer mit allgemeiner Theilnahme aufgenommenen Zeitschrift. Sie wird durch Mannichfaltigkeit, Unparteilichkeit und Vollständigkeit sich auch fernerhin das Wohlwollen des Publicums zu erhalten suchen, und in einem Geiste geführt werden, wie ihn der bereits ausgegebene Prospectus zeigt. Findet sich interessanter Stoff in reicher Fülle oder ein längerer Aufsatz, der eine Zersplitterung nicht zulässt, so werden unentgeldliche Beilagen geliefert, so wie auch dann und wann artistische Tagaben gespendet. Es erscheinen wöchentlich zwei Nummern, jede zu einem halben Bogen in gross 4. Die Abonnenten verpflichten sich zur Abnahme eines Bandes von 52 Nummern, dessen Preis 2 Thlr. 10 Ngr. = 4 Fl. 12 Kr. rhein. = 5 Fl. 50 Kr. Conv.-M. beträgt. Inserate in das dazu gehörige Intelligenzblatt sind wirkungsreich und werden 1½ Ngr. für die gespaltene Zeile oder deren Raum berechnet.

Leipzig, im December 1844.

R. Friese.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47ten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten December. № 52. 1844.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Sommerstagione in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. Aus Görlitz. Aus Leipzig. Zum Textbuche. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Fr. Lachner: Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75.
— —: do. do. do. Op. 76.
— —: do. do. do. Op. 77. Mayence, chez les fils de B. Schott. Preis à 2 Fl. 42 Kr.

Es zeugt von Achtung und Aufmerksamkeit für den Componisten, wie für das Publicum, dass die ungemein thätige Verlagshandlung der Ausgabe dieser Quartetten in Stimmen zugleich eine sehr sauber gedruckte Partitur beigefügt hat, eine Generosität, die sich übrigens selbst belohnt, da sie in mehrfacher Beziehung geeignet ist, dem Werke Eingang zu verschaffen.

Die neuere Periode ist nicht eben reich an Werken der vorliegenden Gattung überhaupt, und an vorzüglichen in's Besondere. Die Symphonie, die Sonate und das Quartett sind offenbar an Quantität und Qualität, was die neueste Zeit betrifft, in entschiedener Minorität. — Wie sich die Ansprüche an die Symphonie auf eine für den schaffenden Künstler fast entmuthigende Weise gesteigert haben, brauchen wir nicht näher zu erörtern, ja es möchte wohl nicht schwer zu beweisen sein, dass man darin zu weit geht. Die erhabenen Vermächtnisse unserer grossen Todten haben vielleicht bis jetzt (in dem Sinne, der hier Anwendung findet) mehr negativ gewirkt. Fast in gleichem Verhältnisse befindet sich die Gattung des Quartetts; ja, wir möchten behaupten, dass hier die Componisten noch grössere Schwierigkeiten zu besiegen hätten, als bei der Conception einer Symphonie.

Das Quartett bedingt fast mehr, als jede andere Kunstform, selbständige Gedanken, und wird, da es so manches Surrogat von Einkleidung und Tonfärbung entbehrt oder verschmäht, selbst bei der gewandtesten Führung leicht trocken und monoton erscheinen, weil sein klarer und durchsichtiger Bau keine Täuschung oder Verhüllung gestattet. Dazu gesellt sich die Schwierigkeit, das Postulat der jetzigen, so angeheuer vorgeschrittenen Virtuosität, die namentlich die Violinisten in schwindelndem Taumel fortreisst, zu berücksichtigen, oder doch etwas von dem Reiz und Schmuck der neuesten Schule auf das Kunstwerk überzutragen. Auch schweben wohl oft mehr in schreckender, als begeisternder Weise die classischen Gebilde der grossen Meister vor der Phantasie des schaffenden Künstlers, und so ist es denn, Alles wohl erwogen, kaum zu verwundern, wenn die Wahl des Stoffes eine Richtung nimmt, in welcher der Erfolg minder zweifelhaft erscheint und die Kränze bequemer zu erreichen sind.

Wenn die Prämissen des Referenten einige Geltung haben, so wird ein neues Werk in dieser erschwerten Kunstgattung immer schon a priori von Interesse sein, sein innerer Werth muss ihm dann selbst die Anerkennung gewinnen und die Stelle anweisen, die es verdient.

Was nun das vorliegende Werk Lachner's betrifft, so ist wohl kaum nöthig, hier daran zu erinnern, dass dieser in den verschiedenartigsten Kunstgebieten thätige Componist in sehr abweichender, ja oft ganz entgegengesetzter Weise beurtheilt worden ist, und dass sich dieser Zwiespalt der Meinungen über seinen Werth noch fortwährend kund gibt. Es ist hier nicht der Ort, die verschiedene Würdigung seiner künstlerischen Bedeutung zusammenzustellen und zu prüfen; wir wollen nur einfach und unbefangen andeuten, dass wir zwar nicht in die emphatischen, ungemessenen Lobpreisungen seiner unbedingten Verehrer einstimmen können, aber noch weniger zu Denen gehören, die ihm nur einen ganz untergeordneten Rang unter den schaffenden Künstlern gönnen wollen. Es ist allerdings nicht zu leugnen: Lachner hat, durch glückliche Umstände begünstigt, manchen Erfolg gehabt, der ihm streitig gemacht werden konnte (— wir wollen nur an die Preissymphonie erinnern —); er ist aber gewiss ein Künstler im besten Sinne des Wortes, und wenn aus seinen Werken nicht immer die Weihe des Genius leuchtet, so muss sein Streben, das immer auf ein würdiges Ziel gerichtet ist, wie sein künstlerisches Walten überhaupt, ihm überall die Achtung und Anerkennung der Besseren sichern.

Aus den drei Quartetten, denen wir aus mehreren Gründen die vorstehende Einleitung voranzuschicken uns veranlasst fühlten, sind offenbar Erzeugnisse jenes ruhmwürdigen Strebens, eines gebildeten Geschmackes und eines trefflichen, künstlerischen Sinnes. — Steigert man seine Ansprüche an dem Werk nicht so hoch, dass man nichts als hinreissende geniale Ideen und Inspirationen erwartet, so wird es nicht allein einen ungemein freundlichen Eindruck machen, sondern auch, und namentlich in einzelnen Sätzen, wirkliches und höheres Interesse erregen. Es kann nicht unsere Absicht sein, das ganze Werk in seinen einzelnen Sätzen zu analysiren; einige Andeutungen mögen genügen. — Den Ausführenden, die denn doch bei dieser Kunstgattung am Meisten in Be-

tracht kommen und wohl auch den grössten Genuss bei der Production haben, können wir zunächst die Versicherung geben, dass sie hier ein Werk finden, das angemein fasslich, ansprechend und fast durchgängig leicht ausführbar ist, so dass die ganze Sorgfalt auf den nuancirten Vortrag verwendet werden kann, den es allerdings in nicht geringem Grade bedingt.

Das erste dieser drei Quartette (in Hmoll) scheint uns auch das bedeutendste zu sein. Namentlich zeichnet sich der erste Satz durch eine gewisse geistige Regsamkeit aus, die das Interesse fortwährend in Anspruch nimmt. Der thematische Stoff unterstützt dieses geistige Leben vortrefflich; die Behandlung ist eben so sorgfältig als mannichfaltig, die Modulation fliessend und natürlich, und doch nichts weniger, als verbraucht. Die Augmentation am Ende des Satzes macht mit ihrem harmonischen Gefolge eine sehr gute Wirkung, so dass der langsame, leise, fast düstere Schluss trefflich motivirt erscheint. — Auch das Adagio (in Hdur) muss als sehr ansprechend und selbst als eigenthümlich bezeichnet werden. Es ist sehr edel gehalten und mit grosser Gewandtheit geführt. Die wechselnden, reichen und doch immer angemessenen Figuren beleben das Ganze höchst vortheilhaft. Wird dieses Adagio recht sorgsam ausgeführt (die Tonart macht diesen Satz zu einem der schwierigsten des ganzen Werkes), so muss die Wirkung eine sehr günstige sein. Der interessante Schluss mit seiner canonischen Engführung befestigt noch den schönen Eindruck des Ganzen. — Das Scherzo (Hmoll) erhebt sich nicht über das Gewöhnliche, und wo das Gewöhnliche vermieden oder verdeckt werden soll, tritt selbst etwas Rauhes an seine Stelle. Das Trio mit seinem derben Quintenbasse hat doch wohl etwas gar zu Niederländisches. — Durch das lebendige und consequent durchgeführte Finale würden wir uns vollständig versöhnt fühlen, müssten wir uns nicht gegen den rauhen und kalten Schluss erklären. Andere nennen das vielleicht einen humoristischen Zug —; wir stellen aber den Humor etwas höher!

Der erste Satz des zweiten Quartetts, Adur, $^{2}_{4}$, kündigt sich, sind die vier Eingangstacte vorüber, nicht eben vortheilhaft an; er hat vielmehr etwas Gezwungenes. Auch erweist sich dieser Gedanke:

der nun folgenden analogen Fortführung:

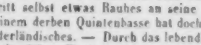

auf die es nun einmal abgesehen war, keineswegs günstig. Auch die ersten Tacte der Durchführung bei dem Anfange des zweiten Theiles (in Cdur beginnend) zeigen mehr Streben, als Gelingen; später wird der Satz fliessender und ansprechender. Bald darauf begegnen wir wieder dem ... humoristischen Quintenbasse, ohne uns eben darüber zu freuen. In Summa: dies Allegro hat uns nicht befriedigt. — Das folgende Adagio (Ddur, $^{3}_{4}$) ist wieder sehr schön angelegt, hat einen sehr biegsamen, wenn auch nicht eben grossen Hauptgedanken, und der Componist hat ihn vortheilhaft benutzt. Der Eintritt der Trioleufigur ist sehr wohlthuend; dass aber das Violoncello die folgende Figur eilf Tacte hindurch festhält, ist doch wohl ein wenig zu — consequent. — In dem Scherzo, das übrigens mehr die ältere Menuettform trägt, tritt das Trio durch eine wenigstens ungewöhnliche Begleitung hervor. Die Viola führt die Melodie. Wir würden gern auf die Eigenthümlichkeit derselben verzichten, wenn nur die rhythmische Gliederung deutlicher wäre. Man ist wirklich bis zum Schlusse fortwährend zweifelhaft, wie man sie gruppiren soll. — Das Rondo ist allerliebst, heiter, geistreich und belebt. Das anmuthige, neckische Spiel mit dem auch rhythmisch biegsamen und wohlgefälligen Motiv dauert fast ununterbrochen fort, bis der cantable Mittelsatz (un poco meno mosso) eintritt, der übrigens bedeutend gewonnen haben würde, wäre ihm eine fliessendere Begleitung zu Theil geworden. Mit dem Wiedereintritte des ursprünglichen Tempo erscheint das erste Motiv, in die drei unteren Stimmen vertheilt, während die erste Violine sich in belebten, selbständigen und wirksamen Figuren über denselben bewegt, eine Zusammenstellung, welche sehr interessante Combinationen darbot, die vielleicht noch mehr von dem Componisten hätten benutzt werden können, als es eben hier geschieht. In der zweiten Hälfte des Satzes scheint unser werther Meister dies selbst gefühlt zu haben, obgleich auch hier eigentlich nur Andeutungen gegeben werden. — Jedenfalls gehört das ganze, ziemlich weit ausgesponnene Allegro zu den besten Sätzen des ganzen Werkes. Ein sehr animirter Schluss, immer mit Beziehung auf das Thema, belebt und erhält die geistige Stimmung, die das Ganze erregte.

Nachdem wir die Durchsicht des dritten Quartetts (Esdur) vollendet hatten, ergab sich zunächst das allgemeine, gewiss erfreuliche Resultat, dass diese drei Quartette, sowohl der Form, als auch den Gedanken nach, sich völlig von einander unterscheiden, und dass es also dem Componisten gelungen ist, jedem derselben eine gewisse Individualität zu verleihen: eine Wahrnehmung, die schon an sich für seine lebhafte Einbildungskraft und für die Flexibilität seines Talentes zeugt. Das Bestreben, die vier Stimmen in dem Verlaufe des ganzen Werkes in angemessener, selbständiger Thätigkeit zu erhalten, hat ihn doch nicht verleitet, die ähnliche Behandlungsart zu oft zu verwenden, weshalb man denn auch sämmtliche drei Quartette unmittelbar nach einander wird hören können, ohne Monotonie zu empfinden, was wohl zuweilen bei ähnlichen Werken anderer, sonst trefflicher Meister der Fall ist. Schon in rhythmischer Formgebung stehen sie wesentlich von einander ab; aber noch mehr in Bezug auf ihre geistige Richtung: sie unterscheiden sich mit einem Worte durch ihre Characteristik. — Das erste Allegro des dritten Quartetts, Esdur, hat einen mildernsten Character, der sich selbst da nicht verläugnet, wo das Ganze einen lebhafteren Aufschwung nimmt. Die Modulation ist nicht so rasch, und selbst nicht so häufig, wie in den anderen Quartetten. Die Ausarbeitung ist sehr sorgfältig, und das Ganze mit so vielem Reiz ausgestattet, dass die Theilnahme nicht ermüdet, obgleich der Satz von bedeutender Ausdehnung ist. — Das Scherzo bezeich-

net der Componist hier als Menuetto, und mit Recht, denn wie sich nun einmal das Scherzo bei uns gestaltet hat, so entsprechen die drei Sätze, die uns der Componist an der Stelle, die gewöhnlich das Scherzo einnimmt, bietet, dieser Bezeichnung weder durch ihre Haltung, noch selbst durch ihre quantitative Form. Das hier gegebene Menuetto besteht eigentlich nur aus kleinen musikalischen Partikeln; seine Wirkung ist daher sehr aphoristisch. Das Trio aber ist recht anmuthig. — Als ganz trefflich müssen wir vor Allem das sehr ausgeführte, gedankenreiche Adagio (As dur) bezeichnen. Es athmet wahres und edles Gefühl und bietet in melodiöser, wie harmonischer Beziehung viele wahrhaft reizende Momente dar. Wie schön ist z. B. bei erhöhter Wärme des Satzes der Uebergang nach E dur motivirt, und wie ungezwungen und doch so eindringend geschieht die Zurückführung in die ursprüngliche Tonart! — Kurz, es ist ein höchst liebliches und tief empfundenes Tonbild, das einen ungemein wohlthuenden Eindruck machen muss. — Ein ziemlich aufgeregtes Finale (Allegro vivace, $^6_8$) beschliesst das Werk, und auch in diesem letzten Satze erprobt der Componist seine Gewandtheit und seine grosse Geschicklichkeit in Ausführung und Erweiterung der gewählten Themen. Die Motive selbst sind freilich in diesem Satze, wir müssen es gestehen, nicht eben von besonderer Bedeutung und Eigenthümlichkeit, so dass ihre Behandlung bei Weitem mehr hervortritt, als ihr intensiver Gehalt. Die unaufhörliche Regsamkeit des Ganzen verdeckt und vergütet in less ziemlich glücklich den Mangel selbstwirkender Gedanken, und eine zweckmässige Steigerung gegen das Ende ist dem vortheilhaften Eindrucke des weit ausgeführten Satzes noch besonders günstig.

Concentriren wir unser Urtheil über diese Quartette, so möchte es also lauten: Sie sind das Werk eines gewandten, gefühlvollen und begabten Componisten; sie werden keine Epoche machen, aber überall gefallen. *Al.*

Nachrichten.

Prag, November. Das zweite Concert des jugendlichen Virtuosen *Theodor Leschetitzky* im Plateis-Saale, dessen kleinerer Raum der Wirkung des Piano's viel vortheilhafter ist, eröffnete das „Second grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle" par *J. Mayseder*, vorgetragen von den Professoren *Mildner*, *Bühnert* und dem Concertgeber. Diese brillante Composition bietet eigentlich dem Piano und Violoncello weniger Gelegenheit zur Auszeichnung dar, als der Violine, doch benutzten alle drei mit Virtuosität das Dargebotene, und verdienten die gezollte Anerkennung des Publicums im vollen Maasse. Ausser diesen hörten wir von *Theodor Leschetitzky* eine Wiederholung der *Prudent*'schen Fantaisie sur Lucia di Lammermoor de *Donizetti*, welche hier noch mehr, als im ersten Concerte, ansprach. Minder gelang ihm die Sonate in C moll von *L. van Beethoven*, welche mit seinem Alter und seiner Vortragsweise nicht recht zusammenstimmt. Den Beschluss machte: Grande Fantaisie sur des motifs favoris de l'Opéra: Les Huguenots de *Meyerbeer* par *S. Thalberg*, womit das Publicum vollkommen einverstanden war, nicht so die Kritik, und der classisch strenge Referent der „Bohemia" sagte darüber: „Was *Thalberg's* Composition betrifft, so ist es wahrlich Zeit, dass sich die Kritik endlich einmal gegen diese sogenannten „Fantasieen," die ein geschmackloses, durch Bravourpassagen auf unmotivirte Weise verbundenes Aggregat beliebter Opernmelodieen sind, mit Ernst erkläre. Einen eisernen kraftgesang, wie den Choral: „Eine feste Burg," den *Meyerbeer* auf tiefsinnige Weise in seine Oper verwebt hat, mit Bravourlocalsarien überkleiden, ist wahre, unverzeihliche Profanation. Wenn Jemand die grosse Pyramide des Cheops mit Rosabandschleifen und Flittergold aufputzen wollte, er würde ausgelacht. Will Herr *Siegmund Thalberg* lernen, wie man eine so altehrwürdige Melodie behandeln soll, so sehe er bei *Sebastian Bach* nach, wenn es sich um kirchliche, bei *Meyerbeer*, wenn es sich um dramatische Zwecke handelt; zu einem Clavierstücklein ist sie zu gross, zu ernst, zu heilig." Am Schlusse wiederholt gerufen, gab der Concertgeber noch ein Paar brillante Etuden zum Besten. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass der junge Künstler die Dämpfung diesmal weniger gebrauchte, als im ersten Concerte. In Herrn *Perle* (eigentlich *Pereles*, Vorsänger im israelitischen Tempel), welcher zwei Lieder von *Conradin Kreutzer* und *Veit* sang, lernten wir einen jungen Sänger mit guter Stimme und theilweise sehr gefühlvollem Vortrage kennen, der seine schöne Gabe ja recht sorgsam ausbilden möge. Fräul. *Friederike Herbst* declamirte „Die Rose vom Grabe," Gedicht von *M. G. Saphir*, fast gar zu anspruchslos.

Die zweite Salonunterhaltung der Sophieen-Academie wurde mit der sehr solid und tüchtig gearbeiteten „Hymne für zwei Chöre" von Professor *Pitsch* eröffnet. Von Neuigkeiten hörten wir ein Lied von *Tichsen* für Frauenstimmen, gesungen von den Fräulein *Freitag* und *Chmela* (zwei Schwestern und Mitglieder der Sophieen-Academie) und *Curschmann's* wunderschönen „Blumengruss," vorgetragen von den Fräul. *Macasy*, *Claudius* und *Loos*. Sowohl der Männerchor „Czecza wlast" von Director *Skraup*, als *Mendelssohn's* „Wein und Liebe" und *Hiller's* Sopransolo mit Männerchor mussten wiederholt werden. Trefflich gesungen wurde die Solostimme in jenem von Herrn *Strakaty*, in diesem von Fräul. *Jahnel*, deren Stimme höchst erfreulich an Kraft zugenommen hat, seit wir sie nicht mehr hörten.

Nicht minder sprach ein mehrstimmiges Ave Maria von *Isleu*, und ein *Mozart*'sches Offertorium an. Der grosse Saal der Sophieen-Insel, der sich für die Production so colossaler Musik-, zumal Stimmenmassen, vorzüglich eignet, war ganz voll, Beifall und Anerkennung einstimmig.

Auch der Cäcilien-Verein hat seine Concerte wieder begonnen und das erste mit *Weber's* bekannter „Jubelcantate" eröffnet. *Beethoven's* „Trio in B dur" wurde von den Herren *Deutsch*, *Mildner* und *Bühnert* trefflich ausgeführt, und den Schluss bildete *Berner's* Hymne, Männerchor mit Accompagnement von Blasinstrumenten. Auch hier fand sich ein zahlreiches aufmerksames und Beifall spendendes Publicum ein.

Ein Paar Gastrollen in unserer Oper (die sich das: „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht!“ zum Symbol gewählt zu haben scheint) nämlich: des Herrn *Stoffregen* vom herzoglich Nassauischen Hoftheater zu Wiesbaden als „Brauer von Preston“ und der Mad. *Krüger-Furth* als „Norma,“ gehörten zu den verunglückten, an welchen das diesjährige Theaterjahr so fruchtbar gewesen ist.

In *Bellini's* „Nachtwandlerin“ machte Dem. *Emilie Hopstein* als Amina ihren ersten theatralischen Versuch, und hat, wie es so Mode ist, um Nachsicht, deren sie eigentlich nicht bedurfte. An diese Amina hat der Dichter bescheidener Weise gar keine Prätension gestellt, er war wahrscheinlich froh, dass man von ihm nur „Worte“ verlangte. *Donizetti* begehrte eine bedeutende Kehlgeläufigkeit, und die Idee, welche weder dieser noch jener zu erschöpfen im Stande war, forderte eine Fülle der Poesie, wie sie uns nur die *Pixis* und *Tuczeck* vollendet zu bieten vermochte. Dem. *Höpstein* entsprach den Forderungen des Componisten, wie nicht oft eine Anfängerin, und entfaltete eine beträchtliche Zartheit und Gemüth, welche dem Ganzen erst seine Geltung geben kann. Sie erntete reichen Beifall und musste das: „Ei so komm doch!“ (in italienischer Sprache) wiederholen, worauf sie noch einmal hervorgerufen wurde. Man kann ihr bei diesem ersten Versuche mit Zuversicht ein: „Glückauf!“ zurufen. Den Elvin gab Herr *Damcke* ziemlich matt und prosaisch. Er scheint bei dem Nadori, aber nicht beim Elvin sich Herrn *Wurda* zum Vorbild gewählt zu haben. Herr *Kunz* (Graf Alexis) war sehr bei Stimme. Mad. *Podhorsky* gab aus Gefälligkeit die Theresa, aber wir bedauerten, dass sie die Lisa abgegeben hatte, die an Dem. *Rückert* überging; doch war diese so rücksichtsvoll gegen das Publicum, ihre Arie auszulassen.

Im Theater in der Rosengasse producirte sich einige Male die ungarische Nationalmusik und Tanzgesellschaft unter der Direction des Herrn *Johann Thüry*, von welcher auf dem Anschlagzettel als besonders bemerkenswerth angeführt wird, dass deren Individuen, aus dem Stamme Farkas Bihari et Domd, gar nicht musikalisch gebildet sind und ohne alle Notenkenntniss sowohl ihre National- als fremde Musikpiecen ausführen, was man auch nur in der Production fremder Musik, zumal aus dem höheren Genre, bemerkt haben würde.

Sommerstagione in Italien.

(Beschluss.)

Venedig (Teatro S. Benedetto) hatte die Steffanone (Schülerin der Bertinotti), die Lega (hübsche Stimme), Tenor Fraschini (von Neapel aus bekannt) und den Bassisten Assoni (starke Stimme). Die beiden gegebenen Opern: Roberto d'Evreux, Norma, und die neue Oper *Luisa Strozzi* vom Maestro *Ronzi*, mit einer blutarmen, aber geräuschvollen Musik, machten drei ehrliche Fiasco's; die Sänger fanden dann und wann Anerkennung, und Freunde lächelten auch den Maestro in der zweiten und dritten Vorstellung an. Donizetti's Marino Faliero fand sonderbarer Weise mehr Anklang, als die drei vorhergehenden.

Udine. Die einst wackere, nun fast fertige Schieroni-Nulli, die von den jonischen Inseln zurückgekehrte Giovanelli-Biava, Tenor Santi und Bassist Gorin fanden ziemlichen Beifall in Mercadante's Bravo, besonders der Protagonist Santi. In Verdi's Nabucodonosor waren Bassist Gorin und die Prima Donna Caspani die Helden der Oper. Dritte Oper (Benefiz der Caspani) war Meyerbeer's Roberto il Diavolo, worin die Guerra als Alice, Bassist Gardini als Bertramo wirkten. Die Oper machte auch mit der neuen Isabella, der Rusmini-Solera, Glück, und wurde im Ganzen nicht übel gegeben.

Görz. Zu der Rusmini, Guerra, dem Tenor Santi und Bassisten Gardini der vorigen Rubrik gesellte sich noch die Prima Donna Agostini, und gaben hier den Bravo mit ziemlichem, den Roberto il Diavolo hingegen mit dem besten Erfolge.

Triest (Teatro Mauronner). Buffo Cambiaggio, mit einem seiner Steckenpferde: Columella (Pulcinella), hatte die Montucchielli, die Gabbi, Tenor Miraglia und die Bassisten Mazzotti, Pozzesi zur Seite; das Ganze erntete aber nur theilweisen Applaus, wegen schon so oft in diesen Blättern berichteter Ursachen. Ricci's Eran due or son tre, ebenfalls Cambiaggio's Steckenpferd, war weit glücklicher, als Columella und Donizetti's nachher gegebener Don Pasquale.

(Teatro Grande.) Während der Anwesenheit des Kaisers und der Kaiserin von Oesterreich im September gab die Gesellschaft von Udine (s. d.) Verdi's Nabucco.

Statistische Uebersicht der Sommeropern in Italien.

Ungefähr 62 Theater hatten in diesem Sommer Opern in Italien, wovon auf das Lombardisch-Venetianische Königreich allein 23, auf den Kirchenstaat 11, auf Piemont und Genua eben so viel, auf Toscana und Lucca 7, auf's Königreich beider Sizilien 7, auf Parma und Modena 3 kommen.

Sieben neue Opern wurden componirt: vier zu Neapel (La Campana Savojarda, Lo Zio Battista, Assedio di Costantina, Mis Baba), zu Florenz, Venedig, Mailand überall eine (Mignone Fanfan, Luisa Strozzi, Sardanapalo).

Zwei neue Maestri sind entstanden *(Beauputs, Giaquinto)*.

Aeltere Opern wurden gegeben, von:

Donizetti auf 32 Theatern: Gemma di Vergy, Figlia del Reggimento, jede auf 6; Linda, Maria di Rohan, Roberto d'Evreux, jede auf 4; Lucrezia Borgia, Elisir, Marino Faliero, jede auf 3; Lucia und Belisario, jede auf 2; Regina di Golconda, Furioso, Torquato, Anna Bolena, Don Pasquale, Ajo, Betly, jede auf 1.

Verdi auf 12; Ernani auf 8; Nabucco auf 6.

Bellini auf 8: Puritani auf 4; Norma und Beatrice, jede auf 2.

Rossini auf 7: Barbiere auf 6; Mosè und Italiana in Algeri, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 7: Scaramuccia 4; Chiara, Esposti, Disertore, jede auf 1.

Ricci (Fed.) auf 2: Prigione di Edimburgo.

Mercadante auf 6: Bravo auf 3; Normanni auf 2; Giuramento auf 1.

Fioravanti (Sohn) auf 6: Columella (Pulcinella).

Fioravanti (Vater) auf 1: Cantatrici villane.

Meyerbeer auf 4: Roberto il Diavolo auf 3; Ugonoti auf 1.

Principe *Poniatowsky* auf 2: Bonifazio; Don Desiderio.

Coppola, *Mabellini*, *Nicolai*, *Pacini*, *Rossi* u. A., jeder auf 1 (Giovanna I., Conte Lavagna, Templario, Fidanzata Corsa, Falsi monetarj) u. s. w.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

Algier. Mitten im Kriegsgetümmel gegen Marocco triumphirte die Lucrezia Borgia del celebre cavaliere Donizetti, in ihr die Griffini, Tenor Pozzolini und Bassist Righini. Marino Faliero desselben Maestro missglückte zur Hälfte, weil weder Herr Righini die Titelrolle, noch Herr Bisi jene des Israele gut vorzutragen vermochten. Etwas besser ging der Belisario; die Griffini war jederzeit der Liebling des Auditoriums und machte schliesslich in der Gemma di Vergy — also vier Donizetti'sche Opern — einen wahren Furore.

Am 27. August nahmen sämmtliche Virtuosi von hier Abschied und überliessen das Theater der französischen Schauspielertruppe. Nach geendigtem Vorstellungscursus gehen sie von Oran nach Constantine, um das dasige neuerbaute Theater mit der italienischen Oper zu installiren.

Barcellona. Während die Colleoni und Tenor Verger, zwei längst fertige Sänger, in Mercadante's gesanglosem, dicht von Been und Kreuzen bewachsenem Reggente auf dem grossen Theater die Zuhörer beglückten, trugen auf dem neuen Theater die Di Franco, Tenor Caggiati und Bassist Meini in der Lucia die Palme davon. In Donizetti's am 20. Juli zum ersten Male gegebener Linda di Chamounix sang die Colleoni, Verger nebst dem Bassisten Superchi und Matteo (Letzterer zum ersten Male die Buffopartie des Marchese). Zum Geburtsfeste der Königin Christina gab man Verdi's Nabucodonosor, worin sich die Goggi Ehre machte, so wie auf dem neuen Theater die Boldrini in Donizetti's Roberto d'Evreux, und die Brambilla (Giuseppina) in dessen Figlia del Reggimento. Um die Hälfte September debutirte die Viale in Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, welche Oper diesmal etwas mehr anzog, als vormals.

NS. So eben verlautet, die italienische Oper solle auf dem Teatro Nuovo, nach Andern hier ganz eingehen. Nächstens ein Mehreres.

Bucharest. Das eben jetzt neu zu erbauende Theater wird erst 1846 eröffnet; die Vorstellungen werden einstweilen im alten fortgesetzt. Die von Mailand hierher gebildete italienische Sängergesellschaft sind: die Prime Donne Carl und Wanderer, die Comprimaria Lugi, die Tenore Riccardi, Lanzoni und Fernazzi, die Bassisten Santi und Berlendis, Buffo Hilaret. Orchesterdirector und erster Violinist Herr Wiest.

Lima (Peru). Nachdem die Corradi-Pantanelli, die Rossi, Tenor Zambaiti und Bassist Ferretti hier in mehreren Opern von Donizetti, Rossini und Bellini Enthusiasmos erregt, sind sie nach San Yago (Chili) abgereist, um auch hier ihre Virtuosität zu zeigen. Von da aus gehen sie nach Valparaiso, wo ein Italiener, Namens Pietro Alessandri, ein neues Theater erbaut, worin Ende September die italienische Oper ihren feierlichen Einzug halten wird.

Lissabon. Der neue Tenor Tamberlich aus Neapel machte hier Glück in Donizetti's Gemma di Vergy.

Madrid. Der reiche Banquier Salamanca, von dem man sich den höchsten Glanz der italienischen Oper versprach, hat die Impresa davon, wegen überhäufter anderer Geschäfte, aufgegeben; die besten Sänger waren auch von hier bereits abgereist; die Basso-Borio und Salvatori nach Mailand, Tenor Unanue nach Petersburg. Es heisst auch, die beiden Theater de la Cruz und del Principe sollen ganz eingehen, dafür eines der grössten Theater Europa's neu erbaut werden. Auf dem Teatro del Circo wurde die Parisina mit der Garibaldi, dem Tenor Confortini und Bassisten Spech fortgegeben.

L'assedio di Messina, neue Opera seria, von Herrn Espin, Redacteur der hiesigen Iberia musical, wurde bereits einstudirt, aber nicht gegeben, weil benannter Tenor Unanue erkrankte und nach hergestellter Gesundheit, wie oben bemerkt, nach Petersburg abging.

Die von Mailand aus neuengagirten Sänger sind: die Prima Donna Ober(meyer), Tenore Bettini und Paulin, Bassist Torre; die oberwähnte (Mailänderin) Garibaldi wurde zum dritten Male bis zur Faste 1845 beibehalten.

Der 77. Nummer der Iberia musical vom 26. September zu Folge sollte nächstens in dieser Hauptstadt Mozart's Requiem mit der grössten Feierlichkeit für die Exequien des jungen Herzogs von Osuna aufgeführt werden.

Odessa. Bossini's Barbiere di Siviglia hatte an der Secci-Corsi eine „persönlich" imponirende, aber gut singende Rosina. Scalese war ein wackerer Figaro, und Fiori ein nicht übler Don Basilio, Graziani ein braver Don Bartolo, Ramoni ein ziemlich guter Almaviva. Ein hiesiges Blatt machte dabei folgende Bemerkung: „Gibt es ein Land, wo alle Opern gefallen? Die Jahrbücher des musikalischen Europa's zeigen, dass der gute, halbe Erfolg und Fiasco sich verhalten: in Deutschland wie 1 : 3 : 5, in Italien wie 1 : 5 : 9, in Frankreich wie 1 : 7 : 15; hier in Odessa ist die Formel 2 : 2 : * oder 1 : 3 : 1 oder noch besser 0 : 4 : 1; letztere Ziffer ist die beständigste." — In der Norma und Saffo waren die Secci, Tenor Vitali und der so viele Jahre hier anwesende Bassist Marini (Giuseppe) die Gefeiertesten; im Columella (Pulcinella) Herr Scalese und seine Tochter.

Palma (Insel Mallorca). Die im Juli gegebene Lucia di Lammermoor war ein Siegesfeld für die Mancini-Nola, Tenor Bertolasi und Bassisten Berini. In Nicolai's Templario, in welchem die Aguiló die Rebecca machte, zeichnete sich besonders der Bassist Bastogi als Briano aus. Im September gab man noch Bellini's Puritani mit ziemlichem Erfolge.

Santander. Während der Badezeit im Sommer wurden hier einige Opern mit mehr oder weniger Glück gegeben: 1) Furioso von Donizetti, mit dem Ehepaar Gerli, Tenor Porcel und Bassisten Saux als Cardenio. 2) Ma-

rino Faliero, von demselben, mit benanntem Ehepaare, Tenor Devesa, und Bassisten Obiols als Israele. 3) und 4) Elisir d'amore und Chiara di Rosenberg, mit demselben, in letzterer jedoch Porcel anstatt Devesa. 5) Im Scaramuccia sang die Mas-Porcel. 6) Im Torquato ebendieselbe mit Gerli's Triumph in der Titelrolle. 7) Il Pelagio, vom nur gedachten Bassisten Gerli.

Berichtigungen. Seite 100 Z. 39 Bajetti Impresario, lies: zweiter Musikdirector. S. 342 Z. 39 Espero, lies: Lucifero.

Görlitz. Am 6. November, als am Todestage Gustav Adolphs, wurde zum Besten der Gustav-Adolph-Stiftung die Schöpfung von *Haydn* in der Nicolaikirche von dem hiesigen Gesangvereine unter Direction seines um wahre Kunst hochverdienten Directors, des Musikdirectors Herrn *Klingenberg* in einer Vollendung, wie wir es nach allen vorangegangenen Leistungen mit Bestimmtheit erwarten durften, aufgeführt. Was *Hayda* gedacht, ward uns hier zum klarsten Verständnisse gebracht; denn Sänger, Orchester und Dirigent hatten sich mit der ewig lebensfrischen Composition vollkommen identificirt, und die Wirkung war durch treue und künstlerische Darlegung des Originals eine in allen Theilen grossartige zu nennen. Fräul. *Emma Babnigg*, deren ausgezeichnete Leistungen wir früher schon in einem Concerte von *M. A. Russo*, welches sie eben so freundlich unterstützte, zu bewundern Gelegenheit hatten, ergötzte uns durch den Schmelz ihrer reizenden und glänzend geschulten Stimme. Vollendete Technik, geistreiche Auffassung, tiefes Verständniss, seelenvoller Vortrag sind Fräul. *E. Babnigg's* auszeichnende Eigenschaften, welche sie auf eine bedeutende Höhe der Kunstbildung stellen. Inniger Dank sei dieser zugleich höchst anspruchslosen Künstlerin aus ganzer Seele dargebracht. Herr Stadtschreiber *Blume* aus Löbau erfreute uns als Uriel wiederum, wie 1842 beim Paulus, durch die innige Wärme seines lebendigen und correcten Vortrags, und Herr Concertsanger *Neuteig* aus Breslau entwickelte eine in allen Lagen schöne Basstimme, und führte die Partie des Raphael und Adam mit Festigkeit aus. Herzlichen Dank allen Denjenigen, welche dieses Musikfest zu verherrlichen kamen! Eine festliche Abendmusik und ein am folgenden Tage von der hiesigen Freimaurerloge den fremden Künstlern, worunter sich auch der um die Aufführung sehr verdiente königl. sächs. Hofvioloncellist Herr *Schlick* befand, gegebenes Abendessen beschloss als Anerkennung so herrlicher Leistungen dies seltene und hoffentlich recht bald in ähnlicher Weise zu wiederholende Fest. Ihm aber, der seine zahlreichen Kunstgefährten (330) zu solcher Darstellung zu begeistern wusste und mit ihnen so herrliches leistete, unserem wackeren *Klingenberg* unseren freudigsten Dank!

Leipzig, den 21. December 1844. *Zehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 19. December. Ouverture „Die Hebriden" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Introduction et Allegro appassionato für das Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *J. Rudolph Schachner* aus Wien. — Scene und Arie aus „Il Crociato" von *Meyerbeer*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Symphonie von *Nils W. Gade* (No. 1, C moll).

Die *Mendelssohn*'sche Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" ist die ernsteste und düsterste unter den vier Ouverturen, in denen der Componist nach der jeder einzelnen von ihnen gegebenen Ueberschrift verschiedene meisterhafte Tongemälde geliefert hat; sie ist wohl ohne Zweifel aber auch die charaktervollste, obgleich sie nicht sowohl Handlungen und Ereignisse, noch weniger den Inhalt eines dramatischen Stückes (wie dies bei der zum „Sommernachtstraum" der Fall ist) schildert, sondern vielmehr nur ein wahres Naturbild liefert. Man sieht fast den grauen nordischen Himmel über sich, hört das Brausen des Meeres, den Wiederhall des Sturmes und des Wellenschlages in der wunderbaren Höhle, das Flattern und Schreien der Möven; man fühlt sich mit einem Worte in eine mit fremdartigen Reizen reich ausgestattete Meerlandschaft versetzt und staunt die Wunder der Natur so lebhaft an, als wenn man sie vor Augen hätte. Dass der Hörer in einen solchen Grad der Illusion versetzt wird, spricht schon hinreichend für das in jeder Rücksicht wahrhaft ausgezeichnete Werk, und erklären wir selbiges nochbedenklich für eines der schönsten des Meisters, wenn es auch von geringerem Umfange ist, als manches andere desselben. Die Ausführung war tadellos.

Der Gesang der Miss *Lincoln* war dieses Mal weit weniger durch Befangenheit gehemmt, als bei ihrem ersten Auftreten, und schon ziemlich frei. An dem Character der Stimme erkennt man die grosse Jugend der Sangerin; die erstere ist noch nicht völlig reif, sie kann ihre natürliche Frische noch nicht gehörig entfalten; und doch schienen mehrere Töne, vorzüglich die mittleren, schon jetzt durch Verwöhnung sehr beeinträchtigt zu werden; sie haben etwas Nasales, was gewiss nicht in dem Organe selbst, sondern einzig und allein in einer fehlerhaften Tonbildung seinen Grund hat. Darum möge sich Miss *Lincoln* dringend anempfohlen sein lassen, in dieser Beziehung recht achtsam auf sich zu sein und Alles aufzubieten, um dieser Angewohnheit rechtzeitig entgegenzuarbeiten, bevor ihre ganz ausgebildete Stimme sich nicht mehr gebieten lässt. Abgerechnet eine etwas zu grosse Ruhe, welche übrigens bei den uns bekannt gewordenen Sangerinnen aus England mehr oder weniger immer zu bemerken gewesen ist, war der Vortrag beider Arien lobenswerth; in der von *Meyerbeer* gelangen die vielfachen und ziemlich schweren Coloraturen recht gut, wenn man ihnen auch das Eingelernte noch etwas anhörte. Ist es, wie wir nicht zweifeln, Miss *Lincoln* ernstlich um ihre künstlerische Ausbildung zu thun, so wird sie gewiss in nicht zu langer Zeit etwas Tüchtiges leisten, und soll es uns zur wahrhaften Freude gereichen, wenn wir von ihrem Fortschreiten Zeuge sind und dasselbe attestiren können.

Wenn Wien einen jungen Clavierspieler auf Kunstreisen und in die Welt sendet, da ist man durch den Vorgang eines *Liszt, Thalberg, L. v. Meyer* u. s. w. gewöhnlich zu der Präsumtion versucht, es müsse wieder ein Salonvirtuos im wahren Sinne des Wortes, ein

Tausendkünstler zum Vorschein kommen, der durch neue Leistungen alle früheren Rivale zu verdunkeln strebt und für die nächste Zeit den Preis in Anspruch nimmt. Bei Herrn *Schachner* ist das Letztere nicht der Fall. Wir sind jedoch weit entfernt, ihm deshalb eine niedere Stelle unter der grossen Menge von Pianisten anweisen zu wollen, freuen uns vielmehr, dass er blosses Imponiren nicht zu bezwecken scheint; bei solider technischer Bildung bekundet er auch im Vortrage eine ernstere Richtung seines Geschmackes, und selbst die Composition, die wir hörten, war, wenn wir sie auch nicht gerade originell, geistvoll und phantasiereich zu nennen vermögen, doch interessant und zum Theil von guter Wirkung, und eben durchaus anderer Gattung, als ein Virtuos schreibt, der blos sich hören lassen will. Herr *Schachner* fand beifällige Aufnahme.

Ueber die treffliche Symphonie in Cmoll des dermaligen Dirigenten unserer Abonnementconcerte, des Herrn *Niels W. Gade* aus Copenhagen, und über den ausgezeichneten Erfolg, welcher vor einigen Jahren gleich deren erste Aufführung begleitete, haben diese Blätter bereits früher ausführlicher berichtet. Der uns damals noch ganz unbekannte junge Componist hat sich mit diesem Werke schnell und sicher die Gunst des hiesigen Publicums in hohem Grade erworben, und dasselbe ist mit jeder Wiederholung immer mehr und mehr ein Lieblingsmusikstück des Letzteren geworden. Die Composition ist in der That so eigenthümlich, bei aller Einfachheit so höchst originell, dass sie gewiss überall die verdiente Anerkennung finden wird, wie wir denn auch schon von ihrer günstigen Aufnahme in Cassel in dem diesjährigen Jahrgange dieser Zeitung gern gelesen haben. Die Motive und die Behandlung der musikalischen Gedanken treten uns eben anders und in einem neueren Gewande entgegen, als bei anderen Componisten; *Gade* hascht nicht nach Effecten, und doch trifft er sie ungesucht und um so sicherer; die ganze Musik hat einen, um uns des Ausdrucks zu bedienen, ursprünglichen Character, sie ist wie ein aus Stein gehauenes Standbild, so fest, gediegen und grossartig, und dabei doch von einer inneren Wärme durchdrungen, die sie dem Laien vorzugsweise zugänglich macht und lieb gewinnen lässt. Kurz, es ist ein Werk, dem eine längere Dauer voraussagen ist, als manchem anderen dieser Gattung aus der neueren Zeit. — Unter der tüchtigen Leitung des Componisten führte das Orchester, unseren verdienten Concertmeister *David* an der Spitze, die Symphonie meisterhaft aus, und nach jedem Satze wurde dem Schöpfer derselben reicher Beifall, am Schlusse aber einstimmiger Hervorruf zu Theil. *L. R.*

Leipzig, den 22. December 1844. Gestern früh starb hier wenige Stunden nach einem Schlagflusse, der ihn während der Vorstellung im hiesigen Theater am vorhergegangenen Abend getroffen hatte, der Buch- und Musikalienhändler *Carl Friedrich Kistner*, Mitglied und Cassirer der Buchhändlerdeputation, Mitglied des Concertdirectoriums und Mitdirector des hiesigen Conservatoriums der Musik, betrauert von seinen zahlreichen Freunden, im noch nicht vollendeten 49. Lebensjahre.

Zum Titelkupfer.

Die Leser der allgemeinen musikalischen Zeitung erhalten hierbei das Portrait **Chopin's**, nach einem Relief von *Bory* in Paris. Eine biographische Notiz, welche nicht zeitig genug erlangt werden konnte, um in dieses Stück der Zeitung aufgenommen zu werden, soll später nachfolgen.

Feuilleton.

Nach einer Statistik des deutschen Theaters, welche *Louis Schneider* in der norddeutschen Zeitschrift für Theater zusammengestellt hat, gibt es jetzt in Deutschland 115 deutsche Theater, mit 147 Solo-Operisten, nämlich 89 Sängern und 58 Sängerinnen. Die Zahl der Orchestermitglieder an diesen sämmtlichen Bühnen beträgt 2089. Das zahlreichste Orchester hat Berlin mit 95, dann folgt das Käruthnerthortheater in Wien mit 77 — das kleinste ist das in Marburg mit 12 Mitgliedern.

Der niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst hat den Directur der Berliner Singeakademie *C. F. Rungenhagen* zum correspondirenden Mitglied ernannt.

Spontini hat den dänischen Danebrogs-Orden erhalten. Die Veranlassung dazu gab die erste Aufführung seiner Vestalin in Copenhagen.

In Berlin sollte mit Anfang Novembers ein von dem dasigen Musikdirector *Julius Schneider* errichtetes Institut für Opernsang in's Leben treten. Nach dem Prospectus ist der Zweck, die Mitglieder, Herren und Damen, durch Aufführung grosser Opern im Solo- und Ensemblegesang auszubilden. Die erste Oper, welche aufgeführt werden sollte, ist Don Juan. — Bekanntlich hat Schneider bereits ein ähnliches Institut für Kirchenmusik errichtet.

Die Königin von Preussen hat dem Componisten *David Hermann Engel* für Dedication des „Choralbuches für Kirche und Haus" eine goldene Denkmünze mit ihrem Bildnisse verliehen.

In London erscheinen vier musikalische Zeitschriften: The Maestro, The musical world, The musical Examiner, The dramatic and musical Review. Die erstgenannte ist jedoch unlängst nach viermonatlichem Bestehen, wieder eingegangen.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. G. Girbert's kleine theoretisch-practische

Tonschule

oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Ein Lehrbuch zunächst für Präparanden-Anstalten, in welchen Jünglinge für die höhere Musik gründlich und tüchtig vorbereitet werden sollen, so wie für niedere Classen in Seminarien; aber auch für Dilettanten zum Selbstunterricht in möglichst geordneter Stufenfolge nach den Grundsätzen der berühmtesten Tonlehrer. Gr. 4. schön ausgestattet. Weimar, Voigt. 1. Thlr. oder 3 fl. 9 Kr.

Während eines siebzehnjährigen Unterrichts in der Theorie der Musik hatte der Herr Verfasser Gelegenheit, die Methode, Eigen-

schaften und Leistungen genau zu erkennen, denen ein Lehrbuch für die auf dem Titel genau bezeichnete Sphäre der Musik entsprechen, den Umfang, wo es anfangen und aufhören müsse. Seine Tonschule beginnt mit einfachen und leichten Uebungen, hebt im progressivsten Fortgange zum Schwereren stets das Wesentliche heraus und begnügt sich so. Verwandtes mit kürzeren Andeutungen. Jeder ½ gibt I) die Regel, 2. d. zu seiner Erläuterung dienenden Beispiele und 3) als Prüfstein ihrer richtigen Auffassung die Aufgaben darüber für den Schüler, dergestalt, dass dieser, um in den Regeln fest zu werden, sie alle selbst erarbeiten muss. Daher muss dieses Werk denen Lehrern, welche junge Leute für die höhere Musik vorzubereiten haben, die wesentlichsten Dienste leisten.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (*J. Guttentag*) in Berlin sind so eben erschienen:

Riefstahl, C., Op. 5. *Introduction et Variations pour le Violon* avec accompagnement de Piano. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.
— — Op. 6. *Deux Romances pour le Violon* (ou Violoncelle) avec accompagnement de Piano. Preis 20 Sgr.
Goldschmidt, S., Op. 9. *Polka.* Danse bohême pour Pianoforte à 2 mains. Preis 22½ Sgr.
— — Op. 11. Scène de bal. Rondo brill. pour Pianoforte à 2 mains. Preis 20 Sgr.

Ende dieses Monats verlassen die Presse:

Weber, Carl Maria v., *Originalwalzer* für Pianoforte à 2 mains.
— — Derselbe à 4 mains.
— — Derselbe in Orchesterstimmen.
Riefstahl, Op. 7. *Fantasie über ein Thema aus der Oper: Lucia di Lammermoor* für Violine mit Orchester.
— — Dasselbe für Violine mit Pianoforte.
Kullak, Th., Op. 22. *La gazelle.* Pièce caract. pour Pianoforte à 2 mains. Preis 20 Sgr.
Taubert, W., Op. 64. *Silvana.* Pianoforte-Solo. Preis 22½ Sgr.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschienen so eben die neuesten Compositionen von

Ch. Voss:

Une fleur pour toi. Romanze für Piano. Op. 57. Pr. 12½ Sgr.
Tarantelle für Piano. Op. 58. Preis 15 Sgr.
Vier Lieder für eine Singstimme mit Piano. Op. 53. Pr. 15 Sgr.
Gebet der Liebe. Gesang für eine tiefere weibliche Stimme mit Piano. Op. 48. Preis 10 Sgr.

Allgemeinen Beifall gewannen der schönen Melodieen und der leichten Ausführbarkeit halber:

Köcken's 7 leichte Lieder mit Piano. Op. 55. 25 Sgr.
Hopp, hopp! Spinnlied und Wiegenlied der Dilia Helena gehaben zu *Kocken's* sammtlichen Gesangen. No. 4 und 6 sind auch zweistimmig auszuführen.

Reissiger's 7 ein- und zweistimmige Kinderlieder von Otto Speckter und Hoffmann von Fallersleben mit Piano. Op. 160. 17½ Sgr.

Panseron's Leichte und fortschreitende Solfeggien mit Begleitung des Piano. 3 Lieferungen. Subscriptions-Preis à 20 Sgr.
— 30 Solfeggien für 2 Stimmen mit Begleitung des Piano. 4 Lieferungen à 1½ Thlr.

Beide Werke sind im königl. Pariser Conservatorium und in den Normalschulen Frankreichs eingeführt; sie schliessen sich dem allbekannten für den ersten Clavier- und Gesangunterricht ungemein brauchbaren *musikalischen A B C* von Panseron an.

Berlin, **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Alkan, C. V., Le preux, étude de concert. Op. 47.
— — Le chemin de fer, étude. Op. 27.
Artôt, J., Grande Fantaisie sur l'hymne nat. russe, avec acc. de Piano. Op. 11.
— — Rondo brillant avec acc. d'orchestre ou de piano. Op. 13.
— — Variations concertantes pour Chant et Violon avec acc. de Piano. Op. 17.
— — Grande Fantaisie de concert avec acc. d'orchestre ou de piano. Op 18.
— — Romance de Field, transcrite avec acc. de piano. Op. 20.
Burgmüller, Fréd., 6 Morceaux brillants et faciles. Op. 89. No. 1. Rondino sur la Polka favorite. No. 2. Tyrolienne variée. No. 3. L'orage, Fantaisie. No. 4. Valse brillante. No. 5. La clochette, Galop. No. 6. Caprice en forme d'étude.
— — Nouvelle mazourka.
Dreyschock, A., L'inquiétude, morceau de concert. Op. 29.
Fontaine, A., 3 grands duos conc. pour 2 violons. Op. 33.
— — 12 Etudes pour Violon avec acc. de Piano. Op. 35.
Herz, H., Le succès de salon, 1re suite. Op. 149. No. 1. Variations sur un Cavatine de Vaccai. No. 2. Variations et marche sur un thème de Beethoven. No. 3. Les Rameurs, 2 valses de Lanner variées.
— — 2me suite. Op. 145. No. 1. Mazourka favorite. No. 2. La Marguerite, melodie originale. No. 3. Tarantelle brillante.
— — Lutine, valse brillante. Op. 144.
Lemoine, H. Julie, Valse brillante. Op. 46.
Liszt, F., Fantaisie partom, chanson transcrite.
— — Le chanson du Béarn, transcrite.
Prudent, E., 6 Etudes de genre. Op. 16.
— — Grande Fantaisie sur Norma. Op. 17.
Rosellen, H., Grande Fantaisie à 4 mains sur Othello.
Rossini, G., La foi, l'espérance et la charité, 3 choeurs pour voix de femmes.
Sivori, C., Variations sur un motiv du Pirate pour Violon avec acc. de Piano. Op. 4.
Wolff, E., 4 Mazourkas nationales.
— — 4 Mazourkas originales.
— — 2e Ballade. Op. 110.
— — La Prière, Nocturne. Op. 111.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1845 ihren 47sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 3⅓ Thaler für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die Allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung anständig honorirt.

Leipzig, am 10. December 1844.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. N°. 19. 1803.

Recensionen.

Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung von J. L. Zumsteeg. Fünftes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Der ruhige Genius, der an der Hand eines zarten Geschmacks und einer nie schlummernden Besonnenheit in Zumsteegs Busen wohnte, und der am kenntlichsten in den vier ersten Heften gegenwärtiger Sammlung hervortrat, wird, seit sein Freund zum Himmel zurückkehrte, von Vielen vermisst und fruchtlos zurückgewünscht. Wenn ein Künstler, wie Z. besonders in diesen seinen kleinern Werken sich zeigte, die musikalische Welt nicht in Allarm setzt, nicht Revolutionen und eine neue Epoche bewürkt: so nimmt er desto mehr die Herzen ein, und aus ihnen zunächst quellen, wenn er geschieden ist, jene Wünsche. Man hat in diesen Blättern Z., den Musiker, mit Holty, dem Dichter, zusammengestellt, und hätte ihn noch mit den Besten aus der Schule Maratti's, des Mahlers, zusammenstellen können; obschon Z. mit dieser Parallele nicht ganz zufrieden war, möchte es doch wohl damit seine volle Richtigkeit haben — auch darin, dass nach Holty's frühem Tode Viele, ohngeachtet ihres Geständnisses, dass wir zu und nach seiner Zeit weit grössere Dichter gehabt haben und noch besitzen — seine sanfte Muse sich noch lange zurückwünschten, und dabey recht wohl wussten, was sie wollten.

Diesem Wunsche, so weit es möglich ist, entgegenzukommen, hat Zumsteegs hinterlassene Gattin einen Theil der musikalischen Verlassenschaft ihres Gemals, in so weit sie hierher gehört, dem Verleger fast aller seiner Kompositionen anvertrauet, und daraus ist dieser fünfte Heft der Kleinen Balladen und Lieder gewählt worden, und wird noch ein sechster gewählt werden. Z. würde, was hier gegeben wird, wahrscheinlich nie haben drucken lassen — nicht als ob er diese Gesangstücke verworfen hatte, sondern weil hin und wieder Etwas (besonders in den Gedichten) seiner Delikatesse nicht ganz behagte, vornehmlich aber, weil die meisten dieser Kompositionen aus der frühern Periode seines Lebens für die Kunst sich herschreiben. Dieses schnitt sich nämlich, die Zeit der Vorübung und der ersten Regung des Talents abgerechnet, in zwey Theile ab: wo Z. mehr der einfachen und kunstlosern Schule der Italiener huldigte, und dann, wo er, wie er selbst gestand, vornehmlich durch Mozarts Werke für den Gesang, höher und in freyere Regionen erhoben wurde. Was, wie das Meiste des hier bekannt gemachten, aus jenem ersten Abschnitt seines Lebens war, musste ihm, im zweyten, nicht mehr genügen; ja, es lässt sich leicht erklären, dass er dagegen über-streng seyn musste.

Die Sammlung hat dennoch wahren Werth, und mehrere Stücke darin einen sehr beträchtlichen. Es ist nicht Ein schlechtes Stück darunter, bey weitem die meisten können von Niemand ohne Wohlgefallen gespielt und gesungen werden. Einige sind ganz vortrefflich. Es sey mir erlaubt, diejenigen Stücke, welche mir die vorzüglichsten unter den zwey und vierzigen, woraus dieser Heft bestehet, zu seyn scheinen, kurz anzugeben. S. 1., wo man

Mich. W. Faber

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SIEBEN UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Niels W. Gade.

LEIPZIG,

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1845.

INHALT

des

siebenundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1845.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Beschreibung der in der neuen Kirche zu Sohland am Rothstein in der k. s. Oberlausitz vom Orgelbaumeister C. F. Buckow neu erbauten Orgel. S. 570.

Das musikalische Verlagsrecht in Russland. S. 281.

Die Berliner Tonleiter der Operncomponisten. S. 169.

Die dritte Secularfeier der Universität in Königsberg. S. 297.

Die italienische Oper in Berlin. S. 369.

Die neuen Pauken des Herrn Einbiegler in Frankfurt a. M. S. 139.

Gollmick, C., Ein Wort über die Verbesser. der Clarinette. S. 379.

Granzin, L., Bemerkungen über Orgelmixturen. S. 337.

— Ueber Instrumentirung. S. 529.

— Beiträge zur Berichtigung und Vervollständigung der Theorie. S. 649.

— Ueber die harmonische Behandlung einzelner Formen in manchen Kirchenmelodieen. S. 769.

Hohenek, Anton Franz (mit dessen Portrait). S. 465.

Kiesewetter, R. G., Erwiderung des Herrn Fétis d. Aelt. auf den Artikel in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung vom Jahre 1843, Nr. 21 und 22, aus der Revue et Gazette musicale vom Jahre 1844. Nr. 24, 25 und 26, mit Randglossen begleitet (als Extrabeilage). S. 689.

Ueber die durch das französische Kriegsministerium veranlasste Verbesserung der Militairmusik in Frankreich. S. 417.

Ueber Musikfehler. S. 865.

Wise, Die musikalische Kritik. S. 49.

Zum Titelkupfer (Niels W. Gade's Portrait). S. 939.

II. Necrolog.

Artôt, Joseph, Violinist in Paris. S. 667.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

André, J., Theoretisch-practische Orgelschule. S. 209.

Garcia, Manuel, Sohn, Garcia's Schule oder die Kunst des Gesanges. Thl. I. S. 341.

Gassner, Dr. F. S., Dirigent und Ripienist. S. 373.

Gerbert, J. G., Kleine theoretisch-practische Tonschule. S. 758.

Grassler, F. A., Genetische Stufenfolge für den practischen Elementarunterricht im Pianofortespielen. Zweiter Theil. Op. 13. S. 209.

Hünten, W. sen., Neue Pianoforteschule. Op. 50. S. 209.

Marx, A. B., Die Lehre von der musikalischen Composition. Theil 3. S. 481.

Moscheles, J. T., Joh. Seb. Bach, in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen dargestellt. S. 753.

Nohrlich, C. G., Gesangschule für gebildete Stände. S. 513.

Tallis, Thomas, The Order of the Daily Service etc. Newly edited by John Bishop of Cheltenham. S. 401.

Winterfeld, C. von, Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Theil 1. S. 249. Theil 2. S. 825.

Wohlfahrt, H., Kinder-Clavierschule. 11te Aufl. S. 793.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Busschop, Jul., Ave verum corpus; Esca panis angelorum; O sacrum convivium. 3 Chöre für 2 Tenore (oder 2 Sopране) und Bass mit oder ohne Orgelbegleitung. S. 468.

Commer, Fr., Musica sacra. Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts für 4 bis 8 Stimmen. Band 3. S. 33.

Gäbler, C. Fr., 2 Motetten für den 4stimmigen Männerchor. Op. 11. S. 926.

Lachner, Fr., Der 120. Psalm, Chor für 2 Sopran- und 2 Altstimmen. S. 82.

Marx, A. B., Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift. S. 65.

Naue, Fr., Altargesänge älterer und neuerer Zeit u. s. w. S. 774.

Rinck, Ch. H., Deutsche Messe für 4 Männerstimmen, Solo und Chor, mit obligater Orgelbegleitung. Op. 128. S. 812.

Rungenhagen, C. F., Motette „Lobe den Herren, o meine Seele" für Sopran, Alt, Tenor und Bass. S. 909.

Schwencke, J. F., Choralgesang. S. 633.

— Lob- und Danncantate. Op. 46. S. 281.

Sechter, S., Der 79. Psalm für Männerstimmen. Op. 69. S. 793.

Wagner, Fr., „Ein feste Burg ist unser Gott," als Motette bearbeitet. S. 797.

b) Concert.

Schumann, Rob., Das Paradies und die Peri. Op. 50. S. 841.

c) Kammer.

a) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Baumgartner, Wilh., 6 4stimmige Lieder für Sopran und Alt. Op. 2. S. 1.

Berlin, A., Les matelots au rivage, Cantate pour 4 Voix avec accompagnement de Pianoforte. Op. 97. S. 409.

Damcke, Berth., Sprach, von Goethe. Die Himmelsthräne, Nachtwache, von Rückert. Op. 19. S. 468.

Deecken, Franz, 3 Lieder für Männerchor. S. 466.

Eisenhofer, F. X., Das Gebet des Herrn, für Chor und Quartett von Männerstimmen. Op. 22. S. 812.

— Gesellschaftslied für Singvereine, Quartett und Chor für Männerstimmen. Op. 23. S. 811.

Ernemann, Moritz, 6 Lieder. Op. 16. S. 468.

Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. Herausgegeben von Jul. Otto. Nr. 8. Zweiter Band. Heft 7 — 12. S. 809.

— Nr. 5 und 6. Der Sängersaal, von Jul. Otto. S. 810.

Erk, L., Volkslieder für Männerstimmen. Heft 1. S. 798.

Grebe, Jul., 6 Quartetten. Op. 1. S. 457.

— 6 Quartetten. Op. 7. S. 457.

Häser, C., 4 Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft 1. S. 799.

— 4 Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft 2. S. 799.

Kallwoda, J. W., Fischerlied für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 144. S. 954.

Kotz, J. F., 6 4stimmige Männergesänge. Op. 373. S. 799.

Kreutzer, Conr., Tafellieder für Männerstimmen. Op. 98. S. 1.
— 12 4stimmige Männergesänge und Chöre. Op. 96. 2 Hefte. S. 487.
Kücken, F., Lieder aus der Schweiz. Op. 44. S. 487.
Kunz, K. M., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 5. 2 Hefte. S. 810.
Lachner, Fr., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 79. 2 Hefte. S. 811.
— 3 Gesänge für 3 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 77. S. 812.
Lenz, L., Vierstimmige Liederchöre für Männerstimmen. Op. 37. Heft 1. S. 15. Heft 2. S. 83.
Liszt, Fr., Vierstimmige Männergesänge. S. 1.
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte. S. 119.
Methfessel, A., 3 Gesänge für 2 Singstimmen. Op. 111. 3 Hefte. S. 407.
Reissiger, C. G., Männerchorgesänge und Quartette für frohe Liedertafler. Zweite Samml. Op. 176. Heft 2. S. 811.
Rossini, G., 3 choeurs religieux avec accomp. de Piano. S. 775.
Rütemann, A. M., 6 Lieder für 4 Männerstimmen. Op. 4. S. 272.
Schadel, Berab., Deutsche Kriegslieder für Männerchor. S. 423.
Schopfer von Wartensee, X., 8 Männerchöre. S. 422.
Schulz, C. G., 6 Vaterlandslieder nebst Schlusslied, für Männerstimmen. S. 799.
Schumann, Rob., 3 4stimmige Lieder mit Begleitung des Fortepiano. Op. 43. S. 68.
Storch, A. M., Liederkranz, Chöre und Quartette. Heft 1. S. 811.
Tiebsen, Otto, 3 Gedichte von Reinick, Geibel und Kerner, für 3 Frauenstimmen mit Begleitung des Pfte. Op. 23. S. 1.
Traube, 2 Duette. Op. 71. S. 22.
Verhulst, J. J. H., Abschied, Afrika, Wechsellied, 3 Duette für Sopran und Tenor. Op. 14. S. 403.
— Brautfest Blumen, Duett für Sopran und Tenor. Op. 15. S. 403.
Weisheit, C. Fr., Ein Königswort, für Männerstimmen. Op. 6. S. 799.
Westmorcland, Graf von, Hymnus: „O Gott, mein Herz ist Flamm' und Glut," für Solo und Chorstimme mit Begleitung des Pianoforte. S. 910.
Würst, Rich., 3 4stimmige Lieder für 2 Soprane und Alt. Op. 7. S. 884.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Album für Gesang, herausgegeben von R. Hirsch. 3r Jahrg. S. 37.
— Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. S. 777.
Artôt, J., Variations concertantes pour Chant et Violon avec acc. de Piano sur une Romance de Pacini. Op. 17. S. 451.
Becker, Jul., Lenz und Liebe. 6 Lieder. Op. 34. S. 405.
— Minnelieder. Op. 35. S. 405.
Bertelsmann, G. A., 4 Lieder für Alt oder Bariton. S. 805.
Brenne, F. W. O., Liederquell. S. 22.
Dessauer, J., 16 Lieder. S. 907.
Dürrner, J., 6 Lieder. Op. 11. S. 21.
— 8 Lieder und Gesänge. S. 69.
— 6 Lieder. Op. 14. S. 587.
Ecca, C., 6 Lieder für eine Altstimme. Op. 25. S. 424.
F. W. C. (Fürst von Hohenzollern-Hechingen), 6 Lieder für Sopran oder Tenor. S. 806.
Fesca, A., 3 Gedichte von Serre, für Alt oder Bass. Op. 21. S. 5.
— Das Zigeunermädchen. Op. 37. S. 5.
— 6 Lieder. Op. 32. S. 36.
Franz, Rob., 12 Gesänge. Op. 4. 2 Hefte. S. 923.
Goethe, Walther von, 6 Lieder. Op. 14. S. 5.
Hauptmann, M., 3 Lieder mit Pianoforte- und Violinbegleitung. 3 Hefte. Op. 31. S. 406.
Herzberg, Wilh., 6 Lieder. Op. 1. S. 21.
Hiller, Ferd., 6 Gesänge. Op. 31. S. 20.
Hoven, J., 3 Gedichte von H. Heine. Op. 11. S. 70.
Kalliwoda, J. W., 5 Lieder. Op. 139. 2 Hefte. S. 584.
Klein, Jos., Augenzauber. S. 407.
— Lebewohl. S. 407.
Köhler, Louis, 6 Gesänge. Op. 2. 2 Hefte. S. 5.
— 6 Gedichte für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn oder Violoncello. Op. 3. 6 Hefte. S. 17.
Kranchaar, O., 6 Lieder. Op. 3. S. 886.
Kreutzer, Conr., 2 Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme. S. 407.
Krigar, Herm., 4 Gesänge. S. 885.
— 4 Gedichte von Beck, von Eichendorff, Hoffmann von Fallersleben und Prutz. Op. 3. S. 885.
Lenz, Leop., Der Landsknecht unter Georg v. Frundsberg, ein Cyclus von 12 Liedern und Gesängen für eine Baritonstimme. Op. 38. S. 423.
Lindpaintner, P., Romanze: Ach, mein Herz ist stets bei dir. Op. 112. S. 38.
— 6 deutsche Lieder. Op. 127. 2 Hefte. S. 909.
Liszt, Fr., 6 Lieder. S. 5.
Löwe, C., Der Mohrenfürst. Die Mohrenfürstin. Der Mohrenfürst auf der Messe. 3 Balladen. Op. 97. S. 419.
— Der Graf von Habsburg. Ballade. Op. 98. S. 420.
Lührs, C., Lieder. Op. 9. Heft 1. S. 22.
Marschner, Dr. Heinr., Lieder und Gesänge für eine Bass- oder Baritonstimme. Op. 128. S. 407.
Mars, A. B., Ein Frühlingsspiel in dreimal drei Gedichten von H. Heine. Op. 16. 3 Hefte. S. 908.
Massak, Fr., Die schwarzen Perlen. Op. 14. S. 69.
Meliqué, B., 6 Lieder. Op. 23. S. 886.
Metzer, J., Mein Glück. Op. 2. S. 18.
— Lust der Sturmnacht. Op. 3. S. 19.
— Liebeswerbung. Op. 4. S. 19.
— An Emma, mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello oder Waldhorn. Op. 5. S. 19.
— Der Haidereitt, für eine Bariton- oder Altstimme. Op. 16. S. 19.
— Schmerzensung, für eine Sopran- oder Tenorstimme. S. 19.
Pantaleoni, L., Album. S. 57.
Porten, J. von der, 3 Lieder. Op. 5. S. 407.
Reichel, A., 3 Gedichte von J. Mayrhofer. Op. 11. S. 389.
Reinecke, C., 6 Lieder. Op. 4. S. 85.
Renconi, G., 5 Vocalises pour voix de Baritan ou de Contralto. S. 910.
Rückmann, Herrm. von, 4 Lieder. S. 200.
Salomon, Siegfr., 6 Lieder für eine Mezzosopran-, Alt- oder Baritonstimme. Op. 9. S. 21.
Salvi, M., Premières pensées musicales. S. 35.
Scheller, Gust., 12 Lieder. Op. 1. 2 Hefte. S. 391.
Schladebach, Jul., 3 Gesänge für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme. Op. 13. S. 20.
Schneider, Jul., Des Frevels Sühnung, für eine tiefe Stimme. S. 22.
— Die Königskugel. S. 22.
Sieber, F., 6 Lieder. Op. 1. S. 67.
Spoholtz, Preisgedicht, „Es rauscht das rothe Laub" u. s. w. Op. 17. S. 905.
Taubert, Klänge aus der Kinderwelt, 12 Lieder. Op. 58. S. 5.
— Schlesierlied. S. 22.
Teschner, G. W., 24 Solfeggi und Vocalizzi für Bass oder Bariton. 2 Hefte. S. 910.
Westmorcland, Comte di, Scelta di Arie e Canzonette per Soprano o Tenore. S. 885.
Wichmann, H., 6 Lieder. Op. 3. S. 21.
Willmers, Rud., 10 Lieder. Op. 31. 2 Hefte. S. 902.
Wöhler, Hellmuth, 2 Liederlieder von Hoffmann von Fallersleben. S. 885.
Zieger, J. B., Lebewohl. Op. 18. S. 393.

B. Instrumentalmusik.

a) Für Orchester.

Hiller, Ferd., Première Ouverture de Concert (Dmoll) a grand Orchestre. Op. 32. S. 120.

b) Concerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

Bazzini, A., Esmeralda, Fantaisie pour Violon avec accompagn. d'Orchestre. Op. 8. S. 451.
— Grand Allegro de Concert pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 15. S. 451.
— Scherzo variato pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano, sur des thèmes de l'invitation à la danse de C. M. de Weber. Op. 13. S. 452.
— Variations brillantes et Finale sur un thème de la Sonnambula, pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 3. S. 548.
— Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 14. S. 550.
Gross, J. B., Ballade pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano. Op. 40. S. 906.
Kiel, A., Concertstück für Oboe mit Begleitung des Orchesters. Op. 14. S. 537.
Kummer, Grand Morceau de Concert, Variations brillantes pour le Violoncelle sur des motifs favoris de l'Opéra: La Sonnambula. Op. 16. S. 536.
Prume, Fr., Concertino pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 4. S. 546.
Rietz, Jul., Concert pour Violoncelle avec Orchestre ou Piano. Op. 16. S. 522.
— Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre ou Piano. Op. 2. S. 523.
Schoencke, J. F., Adagio für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 36. S. 442.
Sivori, C., Fantaisie-Etude pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 10. S. 451. 545.
Willmers, Rud., Ode à l'amour. Scène chantante pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano. Op. 30. S. 552.

c) Kammermusik.

aa) Für mehrere Instrumente.

Bazzini, A., 2 Morceaux de Salon pour Piano et Violon concertans. Op. 16. S. 55.
— Le Départ. Le Retour. 2 Morceaux de Salon pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 12. S. 432.
— Fantaisie sur la Romance et un Chœur de l'Opéra: La Favorite, pour le Violon avec acc. de Piano. Op. 17. S. 549.
— 6 Morceaux de Salon pour Piano et Violon. Op. 20. S. 905.
— Notturno et Polonaise pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 21. S. 995.
Becker, Jul., Serenade facile pour Violon et Violoncelle avec accomp. de Piano ou de Guitarre. Op. 30. S. 55.
Beethoven, L. van, Septuor, arrangé en grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par C. G. Belcke. S. 449.
Belcke, C. G., Mélodieen für Flöte und Pfte. Op. 21. S. 449.
Bennett, W. S., Trio p. Piano, Violon et Vcelle. Op. 26. S. 738.
Bertini, H. jeune, Premiere Sonate pour Piano et Violon. Op. 152. S. 740.
Briccialdi, Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano, sur des motifs favoris de l'Opéra Dom Sébastien. Op. 24. S. 451.
— Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano, sur une Chanson populaire de Valaquie. Op. 25. S. 907.
Fesca, Al., Gr. Sonate brill. pour Piano et Violon. Op. 40. S. 740.
— Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 46. S. 905.
Heller, St., et Ernst, H. W., Grand Duo pour Piano et Violon concertants sur des motifs de l'Opéra Dom Sébastien. Op. 21. S. 450.
Hurnley, C. E., Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Op. 7. S. 737.
Kummer, Fantaisie pour le Violoncelle sur des motifs de l'Opéra Rienzi, avec accomp. de Piano. Op. 28. S. 524.
— Elégie sur la mort d'un objet chéri, pour le Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 29. S. 536.
Lasserk, Th., et Kummer, F. A., Air à la Savoyarde, pour Piano et Violoncelle obligé. S. 907.
Leve, L., Quintett für zwei Hörner in F, Flöte, Bassethorn oder Clarinette und Fagott mit Begl. des Pfte. Op. 2. S. 633.
Lubin, L. de St., Grand Quatuor pour le Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 48. S. 449.
Panofka, H., Grande Sonate dramatique pour Violon et Piano. Op. 48. S. 55.
Reissiger, C. G., Cinquième grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 179. S. 197.
— Troisième Trio brillant et non difficile pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 181. S. 738.
— Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 178. S. 739.
Riefstahl, C., Introd. et Variations pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 5. S. 450.
— 2 Romances pour le Violon ou Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 6. S. 450.
Schubert, Fr., Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opera Rienzi. Op. 8. S. 906.
Schuberth, L., 4 Duettino's für Pfte u. Violine. Op. 57. S. 909.
Schumann, Rob., 3 Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 41. S. 38.
Sivori, Ch., La Gemma, premier Caprice pour Violon et Piano. Op. 1. S. 54.
— Variat. pour Violon et Piano sur: Nel cor etc. Op. 2. S. 54.
— Variations pour Violon et Piano sur un thème du Pirate. Op. 3. S. 451.
Thalberg, S., et Panofka, H., Mélodies styriennes. Op. 61. S. 906.
Wurst, Rich., Trio für Pfte, Violine u. Vcello. Op. 5. S. 636.

bb) Für ein Instrument.

α) Für Orgel.

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. C. Griepenkerl u. F. Roitzsch. Bd. I u. 2. S. 721.
Becker, C. F., Drei- u. vierstimmige Tonstücke zur Beförderung des wahren Orgelspiels. Op. 13. Heft 1 und 2. S. 337.
— Studien für Anfänger im Orgelspiel u. s. w. Erste Sammlung. Op. 14. S. 337.
— Cäcilia. Bd. 1. Heft 1 und 2. S. 337.
Heinrich, J. G., Ausgesetzte Choräle. Heft 2. S. 636.
Körner, G. W., u. Ritter, A. G., Urania. Erster Jahrg. S. 81
— — Der Orgelfreund. Heft 5. S. 82.
— — Die Kunst des Orgelspiels. S. 82.
Ortlieb, W., Evangelisches Choralbuch. S. 601.
Schneucke, J. F., Vollständiges Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche. S. 653.
Töpfer, J. G., Allgemeines und vollständiges Choralbuch. S. 81
— Theoretisch-practische Organistenschule. S. 736.

β) Für Pianoforte.

aa) Zu zwei Händen.

Beyer, Ferd., Fantaisie de Salon sur des motifs de l'Opéra La Part du Diable. Op. 73. S. 121.
— Morceau de Salon sur le Quatuor final de l'Opéra I Puritani. Op. 76. S. 131.
Bühner, Louis, Rondo brillant. Op. 109. S. 923.
Boom, J. van, Fantaisie du Couronnement sur les airs nationaux Suédois. S. 434.
Bouquet de Perles, Album. 1843. S. 435.
David, Félicien, Bosses d'Orient. 6 Cahiers. S. 907.
Evers, C., Neuere Compositionen. S. 39.
Fesca, Al., Fantaisie sur la mélancolie de Prume. Op. 38. S. 133
— Grande Sonate brill. comp. et arrangée. Op. 40. S. 889.
Friedrich, E. F., 3 Romances. Op. 9. S. 434.
— 3 Etudes de Salon. Op. 10. S. 435.
Goldschmidt, S., Scène de Bal, Rondeau brill. Op. 11. S. 133
Heller, St., Première Valse brillante. Op. 42. S. 56.
— 4 Arabesques. Op. 42. 3 Hefte. S. 924.
— Scènes pastorales. Op. 50. 2 Live. S. 924.
— Caprice brillant sur la Marche de la Caravane et la Reverie du „Desert“ de Fel. David. Op. 51. S. 925.
Henselt, A., Frühlingslied. Op. 13. S. 118.
Herzberg, W., 6 Characterstücke in Liederform. Op. 4. S. 887.

Hiller, Ferd., Réveries. Op. 33. S. 116.
— 2 Impromptus brillants. Op. 50. Nr. 1 et 2. S. 677.
Hünten, Fr., Les Chants d'Italie, 6 petites Fantaisies. Op. 132. S. 131.
— Les trois bijoux, 3 Fantaisies. Op. 133. S. 131.
— 3 Morceaux favoris sur la Sirène. Op. 134. S. 131.
Kalkbrenner, F., Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Richard en Palestine. Op. 172. S. 435.
— Grande Sonate brillante. Op. 177. S. 885.
Kalliwoda, Scherzo. Op. 141. S. 676.
Kullak, Th., Fantaisie de Caprice. Op. 9. S. 436.
— La Gazelle, pièce caractéristique. Op. 22. S. 436.
— Les Danaïdes, Fantaisie de Caprice. Op. 28. S. 882.
Markull, F. W., 4 Mazurkas. Op. 4. S. 436.
Mayer, Ch., Seconde Toccata. Op. 75. S. 436.
— Air italien varié. Op. 76. S. 436.
— Polonaise brillante. Op. 78. S. 436.
— 3 Romances sans paroles. Op. 77. S. 436.
Meyer, Leop. de, Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opéra Norma. Op. 40. S. 891.
Mortier de Fontaine, Le Papillon, Impromptu. S. 890.
Moscheles, J., 4 grandes Etudes de Concert. Op. 111. S. 677.
Pauer, E., Romance sans paroles et Andante. Op. 2. S. 56.
Pirkhert, Ed., Octaven-Etude. Op. 11. S. 56.
— Fantaisie de Concert sur des motifs de l'Opéra Le nozze di Figaro. Op. 12. S. 434.
Prudent, E., Compositionen. S. 129.
Raff, J., 12 Romances en forme d'Etudes. Op. 8. Cah. 1 et 2. S. 673.
— Grand Caprice. S. 674.
— Rondo brillant sur l'air favori de l'Opéra Elisir d'Amore. Op. 7. S. 674.
— 3 Pièces characteristiques. Op. 23. S. 887.
Rosenhain, J., Scène dramatique. Op. 27. S. 434.
— Divertissement facile et brillant sur des thèmes de l'Opéra La Sirène. S. 923.
Schumann, Clara, Deuxième Scherzo. S. 676.
— 4 Pièces fugitives. S. 676.
Schwencke, C., Rondo brillant. Op. 16. S. 132.
— 3 Rondinos sur des thèmes favoris de Rossini. Op. 22. S. 132.
— Variations sur un thème de Händel. Op. 24. S. 132.
Taubert, W., Silvana. S. 675.
— Polonaise. Op. 63. S. 891.
Thalberg, S., Fantaisie sur la Muette de Portici. Op. 52. S. 55.
— Grande Fantaisie sur Zampa. Op. 53. S. 56.
— Grande Sonate. Op. 56. S. 117.
— Le Départ, Romance variée en forme d'Etude. Op. 55. S. 436.
— Nocturne en Si majeur. Op. 36. Nr. 7. S. 436.
— Désmeron. Op. 57. Nr. 1. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra I Puritani. Nr. 2. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra Der Freischütz. S. 436.
— Marche funèbre variée. Op. 59. S. 891.
— Valse mélodique. Op. 62. S. 907.
Voss, C., Romance. Op. 57. S. 433.
— Tarantelle. Op. 58. S. 433.
Willmers, R., Nordische Nationallieder f. d. Pfte übertragen. S. 56.
— Un jour d'été en Norvège, gr. Fantaisie. Op. 27. S. 433.
— Les Hirondelles, Etude de Concert. Op. 34. S. 433.
— Tarantella giocosa. Op. 35. S. 433.
— Romanza elegica. S. 433.
— Le Papillon, Impromptu. Op. 37. S. 890.
— La Sirène, Scherzo fantastique. Op. 38. S. 890.
— Ritrobadore inquieto, Notturno fantastico. Op. 41. S. 890.
Wohlfahrt, H., Der Clavierfreund. 3 Hefte. S. 793.
— Clavierübungen für Kinder. Erste Liederkranz. S. 793.
Wolff, E., L'art de l'exécution, 24 grandes improvisations ou études. Op. 100. S. 174.

ββ) Zu vier Händen.

Herzberg, W., Frühlingsnahen, Sonatine. Op. 5. S. 888.
Krug, G., Der Liebe Erwachen. Der Brautstand. Der Ehestand. 3 grosse Sonaten zu 2 und 4 Händen. Op. 10. S. 921.

γγ) Zu acht Händen.

Beethoven, L. van, Ouverture zu Egmont, für 2 Pfte zu 8 Händen eingerichtet von G. M. Schmidt. S. 133.

IV. Correspondenz.

Augsburg. S. 244.
Balleustedt. S. 877.
Berlin. S. 10. 161. 182. 224. 249. 349. 369. 376. 439. 490. 622. 741. 778. 813. 910.
Bonn. S. 320. 525. 572.
Breslau. S. 91. 455.
Cassel. S. 256. 502.
Danzig. S. 198. 501.
Dessau. S. 441.
Dresden. S. 97. 240. 345. 678. 833. 872. 927.
Düsseldorf. S. 393. 429.
Erfurt. S. 859.
Frankfurt am Main. S. 139. 312. 553. 788. 800. 856.
Frankfurt an der Oder. S. 788.
Hamburg. S. 57. 291. 661.
Jena. S. 123.
Italienische Opern ausserhalb Italien. S. 227. 509. 734. 934.
Kirchenstaat. S. 92. 412. 642. 845.
Königsberg. S. 297.
Leipzig. S. 26. 42. 60. 73. 87. 89. 107. 124. 163. 181. 204. 226. 260. 263. 271. 331. 409. 471. 611. 644. 731. 748. 785. 804. 805. 817. 818. 840. 875. 891. 915. 917. 932.
Lemberg. S. 937.
Lombardisch-Venetianisches Königreich. S. 185. 460. 580. 879.
Modena und Parma (Herzogthümer). S. 147. 443. 686. 862.
Neapel. S. 133.
Oldenburg. S. 613.
Paris. S. 23. 113. 153. 157. 233. 326.
Piemont (Königreich) und Herzogthum Genua. S. 147. 444. 683. 878.
Potsdam. S. 408.
Prag. S. 44. 135. 275. 362. 437. 539. 639. 761. 829.
Sardinien (Insel). S. 149. 444.
Sicilien (Königreich beider). S. 75. 396. 628. 842.
Strassburg. S. 762.
Toscana (Grossherzogthum) und Herzogthum Lucca. S. 145. 441. 666. 861.
Weimar. S. 121.
Würzburg. S. 576.
Zwickau. S. 275.

V. Miscellen.

Alboni, Signora, Sängerin (in Prag). S. 831.
Babnigg, Frau, Sängerin (in Leipzig). S. 124.
Beethoven's Denkmal. S. 320. 526. 558. 572. 589.
Beethoven-Fest in Bonn. S. 525. 572. 589.
Beförderungen und Anstellungen: de Barbiere S. 191. Bergerschek S. 352. Graf von Dietrichstein S. 448. Fischer S. 671. Glaser S. 902. Gurgel S. 630. Lübeck S. 96. Neithardt S. 918. Netzer S. 542. Proch S. 496. Sack S. 78. Schmidt S. 96. Schubert S. 902. Schuberth S. 152. Frau Wurst S. 152.
Benetti, Sängerin (in Prag). S. 47.
Berlin, Reglement für die königl. Schauspiele S. 902. Singakademie S. 162. 225. 289. 378. Symphoniesoirées S. 10. 13. 162. 226. 377.
Berlioz, Dessen Concerte im Circus der elisäischen Felder in Paris S. 166. 191. 235. 351. 383.
Biographische Notizen: Fél. David S. 113. Evers S. 39. Gade S. 939. Habeneck S. 465. Jenny Lind S. 191. Litolff S. 647.

Carmen Montenegro, Signora di, Sängerin (in Berlin) S. 377. 440. 745. (in Frankfurt) 855.

Cristiani, Fräul., Violoncellistin (in Leipzig) S. 749. 818.

David, Felicien, (in Leipzig) S. 471. (in Berlin) S. 490. (in Potsdam) S. 498. (in Dresden) S. 681.

Dobrzyński, Componist, (in Berlin) S. 743. (in Leipzig) S. 817. 820.

Dübler, Pianist, (in Berlin) S. 11. (in Breslau) S. 91.

Dolby, Miss, Sängerin, (in Leipzig) S. 786. 804. 817. 841. 876. 916. 933. (in Dresden) S. 873.

Ehrenbezeugungen: Artôt S. 231. Berlioz S. 192. 448. Berlyn S. 416. 847. Bogner S. 902. Büsendorfer S. 584. Breidenstein S. 752. Campenhout S. 902. Deutschmann S. 584. v. Dietz, Rathsherr, S. 400. Dreyschock S. 352. Eckert S. 15. Fétis S. 448. Goldschmidt S. 599. Granzin S. 199. Habeneck S. 352. Halévy S. 448. Horn S. 584. Hubert S. 448. Kastner S. 191. 448. Kittl S. 78. Lavainne S. 231. 640. Lickl S. 96. Liszt S. 30. 231. 448. Markull S. 542. v. Meyer S. 736. Moscheles S. 78. Nicolai S. 62. Panseron S. 448. Pochhard S. 448. Preyer S. 902. Prudent S. 400. Rietz S. 28. Rungenhagen S. 28. Sax S. 807. Schneider, Fr., S. 807. Schneider, Jul., S. 807. Schweighofer S. 584. Seidler S. 584. Seuffert, Sohn, S. 584. Spohr S. 558. Spontini S. 30. 151. 414. Stoltz, Mad., S. 232. Strauss S. 416. Sulzer S. 766. Taubert S. 80. Taux S. 902. Taulberg S. 16. Thomas S. 448. Tucsek, Fräul., S. 766. Ullmann S. 584. Vaucquerie und Meurice S. 191. Vieuxtemps S. 688. Walter, Fräul., S. 496. Wilke S. 400. v. Winterfeld S. 28.

Elinson, Violinist (in Frankfurt). S. 144.

Ernst, Violinist (in Prag. S. 452. (in Lemberg) S. 937.

Euphonion. S. 277.

Farrenc, Mad., (in Paris). S. 238.

Ghys, Violinist (in Leipzig). S. 644.

Goethefest in Frankfurt am Main. S. 142.

Hamburger Tonhalle, Eröffnung. S. 150.

Haszlinger, v., (in Leipzig). S. 166.

Joachim, Violinist (in Leipzig). S. 61. (in Dresden). S. 836.

Italien. Herbstopern S. 75. Carneval- und Fastenopern S. 395. Frühlingsopern S. 580. Sommersaisone S. 820.

Italienisch Oper (in Hamburg). S. 663. (in Berlin). S. 671. 778. 813.

Landsberg's Academieen in Rom. S. 413.

Laub, Violinist (in Prag). S. 366.

Leipzig, Concerte der Euterpe. S. 260. Conservatorium der Musik. S. 331. 917. Stadttheater. S. 409.

Leonard, Violinist (in Leipzig). S. 263. 428. 916.

Lincoln, Miss, Sängerin (in Leipzig). S. 26. 43. 60. 88.

Lind, Jenny, Sängerin (in Berlin) S. 12. 100. 161. 224. 289. (in Hamburg) S. 661. (in Frankfurt) S. 800. (in Leipzig) S. 891.

Liszt, (in Madrid) S. 70. (in Bonn) S. 572. 589.

Litolff, Pianist (in Prag) S. 135. (in Berlin) S. 745.

Löwe, Sophie, Sängerin (in Berlin). S. 289. 376.

Marra, Fräul. von, Sängerin (in Prag). S. 540.

Marx, Fräul., Sängerin (in Danzig). S. 501.

Meyer, Leop. v., Pianist (in Paris). S. 328.

Miller, Fräul., Sängerin (in Prag). S. 48.

Mortier de Fontaine, Pianist, und dessen Gattin, Sängerin (in Dresden). S. 729.

Moscheles (in Leipzig). S. 27.

Mozartstiftung. S. 614. 941.

Musikfeste: Sängerfest in Augustenburg S. 528. auf der Baster S. 639. Lehrergesangfest in Beedenbostel S. 366. Sängerfest in Bickenbach S. 558. Liederfest in Bielefeld S. 558. Wettgesangfest in Brüssel S. 766. Sängerfest in Cleve S. 766. in Coblenz S. 558. Musikfest in Düsseldorf S. 393. Sängerfest des Elz-Kaiserstuhl-Vereins S. 583. Gesangfest in Erding S. 902. Sängerfest in Eschborn S. 671. Schullehrergesangfest in Essen S. 848. Sängerfest des thüringer Sängerbundes in Gotha S. 766. in Halberstadt S. 432. Gesangfest in Heldenbergen S. 584. Sängerfest in Itzehoe S. 647. Gesangfest in Marburg S. 558. Sängerfest in Mundenheim S. 447. See-Sängerfest in Meilen bei Zürich S. 478. Sängerfest auf der Insel Nonnenwörth S. 616. Lehrergesangfest in Osnabrück S. 766. Sängerfest auf dem Oybin bei Zittau S. 542. in Pioneberg S. 558. in Philippseich S. 560. Musikfest in La Rochelle S. 647. Gesangfest in Reichenberg S. 766. in Schleitz S. 558. in Schwarzenberg S. 558. in Wetzlar S. 558. Musikfest in Wien S. 15. Sängerfest in Würzburg S. 576.

Musikwerke (vermischte), in Nachrichten besprochen: Beethoven, Musik zu den Ruinen von Athen (in Leipzig). S. 205. Benedict, Ouvert. zur Oper: Die Braute von Venedig (in Leipzig). S. 87. Berlioz, Ouvert. zu König Lear (in Prag). S. 364. Gade, Ossianouverture (in Prag). S. 363. Kastner, Le dernier Roi de Juda, bibl. Oper (in Paris). S. 24. Liszt, Cantate zur Beethovenfeier (in Bonn). S. 592. Mendelssohn Bartholdy, Die erste Walpurgisnacht (in Leipzig. S. 165. (in Düsseldorf. S. 429. (in Breslau) S. 457. Veit, Cantate zu Eröffnung der Wien-Prager Eisenbahn (in Prag). S. 761.

Negroni, Sänger (in Leipzig) S. 428 (in Prag) S. 454.

Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. S. 28. 806.

Opern, in Nachrichten besprochen: Balfe, die 4 Haimonskinder (in Prag. S. 437. (in Frankfurt) S. 556. Chelard, Die Seecadetten (in Augsburg). S. 244. Donizetti, Don Pasquale (in Berlin). S. 813. v. Flotow, Alessandro Stradella (in Hamburg) S. 59. (in Leipzig. S. 426. (in Frankfurt) S. 553. Heller, Zamora (in Prag). S. 539. Hoven, Johanna d'Arc (in Dresden). S. 345. Lachner, Catharina Cornaro (in Berlin). S. 210. Lortzing, Lodoiska (in Hamburg). S. 662. Marschner, Adolph von Nassau (in Hamburg) S. 291. (in Dresden S. 348. Niedermeyer, Maria Stuart (in Paris). S. 23. Schmitt, Die Tochter der Wüste (in Frankfurt). S. 555. Spohr, Die Kreuzfahrer (in Cassel) S. 258. (in Berlin) S. 623. Verdi, I Lombardi alla prima Crociata (in Berlin). S. 778.

Oratorien und geistliche Werke, in Nachrichten besprochen: Beethoven, Grosse Messe in D (in Leipzig). S. 271. Händel, Josua (in Düsseldorf). S. 394. Samson (in Prag). S. 453. Haydn, Die Schöpfung (in Paris). S. 24. Küster, Die Erscheinung des Kreuzes (in Berlin). S. 13. Mendelssohn Bartholdy, Der 95. Psalm (in Leipzig). S. 26. Reissiger, Psalm (in Dresden). S. 680. Schneider, Das Weltgericht (in Leipzig). S. 611. Spohr, Der Fall Babylons (in Prag). S. 44.

Palm-Spatter, Frau, Sängerin (in Dresden). S. 930.

Paris, Association des artistes musiciens. S. 208. 463. Bibliothek des Conservatoir. S. 330. Concertgesellschaft. S. 233. 327. Hilfsverein für arme Musiker. S. 23. Historische Concerte des Prinzen von der Moskwa. S. 326. Kastner's Concert. S. 24. Preisaufgabe der Academie. S. 384. 630. Preisvertheilung im Conservatoir. S. 29. 640. 752. 848.

Parish-Alvars, Harfenspieler (in Neapel. S. 133.

Piatti, Violoncellist (in Berlin) S. 11. (in Breslau) S. 91.

Preisaufgaben, des Musikvereins in Mannheim. S. 494. des norddeutschen Musikvereins in Hamburg. S. 599.

Preisausschreiben des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen. S. 334.

Prudent, Pianist (in Leipzig) S. 181. (in Berlin) S. 290. 377. (in Hamburg) S. 314. (in Strassburg) S. 764.

Proume, Violinist (in Prag) S. 137. (in Hamburg) S. 312. (in Dresden) S. 679.

Russo, Pianist (in Hamburg). S. 60.

Sax, Instrumentenmacher in Paris. S. 208. 351. 417.

Schricker-Steinmüller, Frau, Sängerin, und deren Gatte, Sänger (in Leipzig). S. 733. 748.

Schröder-Devrient, Frau, Sängerin (in Danzig). S. 501.

Schumann, Clara, Pianistin (in Leipzig) S. 733. (in Dresden) S. 873. 927.

Sobolewski, Componist (in Leipzig). S. 819.

Spohr (in Berlin). S. 741.

Symphonieen, in Nachrichten besprochen: Aguilar, Symphonie in Emoll (in Hamburg). S. 318. Beethoven, 9. Symphonie (in Düsseldorf). S. 430. David, Felicien, Die Wüste (in Paris). S. 115. 153. 157. (in Potsdam) S. 498. (in Leipzig) S. 471. (in Berlin) S. 490. (in Mailand) S.

582. (in Florenz) S. 667. (in Dresden) S. 681. Henle, A., Symphonie in E. Nr. 6 (in Leipzig) S. 14. Lahne, C., Symphonie in Es-dur (in Leipzig) S. 163. Markull, F. W., Symphonien in D-dur (in Leipzig) S. 109. Marxsen, Symphonie in G-moll (in Hamburg) S. 310. Mendelssohn Bartholdy, Symphonie in A-moll (in Paris) S. 233. (in Prag) S. 307. Schubert, F., Symphonie in C-moll (in Dresden) S. 251.

Endesfalle, Artôt, Violinist in Paris, S. 342. Bertinotti, Sängerin in Rimini, S. 94. Binder, Tenorist in Pesth, S. 528. Capitini, Impresario in Berlin, S. 806. Cerf, Commissionsrath in Berlin, S. 847. Colbran, Sängerin in Bologna, S. 807. Corvisy, Graf von, Hoftheaterintendant in Wien, S. 416. Della Porta, Sänger in Rom, S. 62. v. Destouches, Hofcapellmeister in München, S. 62. Ellmenreich, Schriftstellerin in Schwerin, S. 416. Fauna, Componist und Pianist in Venedig, S. 416. Filtsch, Pianist in Petersburg, S. 110. Gehauer, Fagottist in Paris, S. 558. Legrand, Hofmusiker und Armeemusikdirector in München, S. 600. v. Lichtenstein, Forsch., in Berlin, S. 766. Mayr, Sim., Capellmeister in Bergamo, S. 342. Meikel, Kammersänger und Musiklehrer in Dresden, S. 736. v. Miltitz, Geh. Rath in Dresden, S. 95. Niklas, Sängerin in Hermannstadt, S. 284. Pellegrini, Sängerin in München, S. 558. Ricardi, Sängerin in Rom, S. 813. Riefstahl, Violinist in Greifswald, S. 611. Saumat, Tenorist in Mailand, S. 462. Schmidt, Hofmusikus in Berlin, S. 847. Schubert, Ignaz, in Wien, S. 95. Schuberth, Hofcapellmeister in Petersburg, S. 807. Simoncelli, Tenorist in Bologna, S. 644. Stromeyer, Bassist in Weimar, S. 861. Testori, Sopranist in Turin, S. 148. Urban, Bratschist in Paris, S. 341. Vetter, Tenorist in Stuttgart, S. 495. Volkert, Capellmeister in Wien, S. 351. Wedemann, Componist in Weimar, S. 670.

Weber's, C. M. v., Asche, S. 30. Denkmal, S. 80. 95. 96. 168. 334. 496. Gedächtnissfeier in Berlin, S. 182.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Januar. № 1. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Mehrstimmige Gesänge.

1) Sechs vierstimmige Lieder für Sopran und Alt, von *Wilhelm Baumgartner.* Op. 2. St. Gallen und Bern, Huber und Comp. Partitur u. Stimmen. Preis 1 Thlr.

2) Drei Gedichte von *Reinick*, *Geibel* und *Kerner*, für drei Frauenstimmen mit Begleitung des Piano, von *Otto Tiehsen.* Op. 23. Berlin, Bote und Bock. Partitur und Stimmen. Preis 1 Thlr.

3) Vierstimmige Männergesänge, componirt von *Franz Liszt.* Coln, Eck und Comp. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

4) Tafelgesänge für Männerstimmen. Sechs Lieder von *Conradin Kreutzer.* Op. 98. Leipzig, Fr. Hofmeister. Partitur und Stimmen. Preis 1½ Thlr.

1) Diese Lieder eines, wie es scheint, noch jungen Componisten treten anspruchslos und bescheiden auf, und das ist allerdings schon ein Vortheil, — er will nicht mehr geben, als er eben hat; er affectirt nicht Tiefe, hascht nicht nach Effecten, er gibt sich natürlich, wie er ist. Es erscheint dankenswerth, dass die Componisten in neuester Zeit begonnen haben, statt der Ueberfluthung mit Gesängen für Männerstimmen endlich auch der Frauenstimmen zu gedenken; aber die Composition für diese ist fast noch schwieriger, als für jene, zumal wenn man berücksichtigt, einmal dass es sehr wenig tiefe, kräftige Altstimmen gibt (deshalb wohl hat auch der Componist angedeutet, dass der zweite Alt vom Tenor vorgetragen werden könne), und dann, dass man selten nur Frauenstimmen antrifft, deren Klangfarbe vollkommen zu einander passt, und die — zu Vieren — durchaus rein klingen; es verhält sich da ähnlich, wie mit den Flöten. Empfindung und Gefühl scheint dem Componisten nicht zu fehlen, aber die Tiefe mangelt, die Frische und Kraft der Erfindung. Die Melodieen sind zu gewöhnlich — man vermisst den Schwung — hier und da selbst trivial, z. B. No. 5 „Die Rose," No. 6 „Schneeglöckchen," die beide durch eine umsichtigere rhythmische Behandlung leicht gehoben werden, piquanter gemacht werden konnten. Die Stimmenführung verräth keine Gewandtheit; eigentlich sind alle sechs Lieder nur einstimmig mit Begleitung dreier anderer Stimmen, denn der kleine Anlauf, den der Componist hier und da zu einer mehr selbständigen Führung der einzelnen Stimmen nimmt, ist nur Schein (s. No. 6) — das thut's nicht. Auch die Modulation ist überall die gewöhnliche, und konnte doch so leicht interessanter gemacht werden. Einzelne harmonische Härten — z. B. No. 1, Tact 9 und 23, III, 7: $\overset{*}{\underset{*}{\overset{9^{th}}{f}}}$ (die harten Quinten ebenda Tact 8 und 9, wie mehrfach vorkommende derartige, leicht zu vermeidende Fehler gegen die Reinheit des Satzes, wollen wir nicht weiter urgiren!) u. s. w. — waren mit geringer Mühe zu beseitigen, und wir meinen, der Componist hätte sich dazu um so mehr aufgefordert fühlen sollen, als die Wahl der sinnigen Texte ihn wohl zu tüchtiger musikalischer Behandlung anreizen konnte. Am Meisten hat uns No. 4 „Sehnsucht" zugesagt, obgleich es uns dünken will, es hätte noch bei Weitem inniger, weniger tändelnd aufgefasst werden sollen. Am schwächsten ist No. 2 „Frühlingsglaube" — melodisch, rhythmisch, harmonisch ohne Werth. No. 1 „Nachtlied," und No. 3 „Der gefangene Sänger," sind besonders melodisch trivial. Herr Baumgartner hat unglücklicherweise mehrere Texte gewählt, bei welchen sehr gelungene Compositionen anderer Tonsetzer unwillkürlich zur Vergleichung auffordern, ohne doch die Kraft zu besitzen, sich neben diesen zu behaupten. — Wir sind ausführlicher gewesen, als wir in manchem anderen Falle sein würden, weil wir die Ueberzeugung haben, es sei in dem Componisten ein Fond vorhanden, den er indess selbst erst durch fleissige Uebung, durch tüchtig fortgesetztes Studium ergibiger machen müsse, ehe er wieder öffentlich auftritt, wenn es nicht seine Absicht ist, auf der Stufe eines wenn immerhin ansprechenden, weil anspruchslosen, Dilettantismus stehen zu bleiben. Die Ausstattung ist sauber und hübsch.

2) Der Tonsetzer ist als Liedercomponist beliebt und willkommen, und die hier gebotene Gabe wird seinem Rufe keinen Eintrag thun. Er verlangt für den Alt keine bedeutende Tiefe, und das ist schon ein Vortheil für die Ausführung (das kleine *b* besitzen auch die meisten Soprane), — aber die Behandlung der drei Stimmen im Ensemble will uns nicht zusagen —, sie ist nicht selbständig dreistimmig, gibt sich vielmehr häufig wie ein vierstimmiger Satz, dessen Unterstimme weggelassen und hier durch die Pianofortebegleitung ergänzt worden — wir meinen, deshalb habe der Componist auch diese Lieder,

über dem richtigen und innigen Ausdruck einige Kleinigkeiten in der rhetorischen Behandlung der Worte übersiehet. S. 2 — wie vortrefflich ist nicht besonders der Schluss! Claudius Guguk, S. 7., ist kein übler musikalischer Spass. Das treuherzige Lied S. 4., (das nicht, wie hier angegeben ist, aus Iffands Hagestolzen, sondern eins der frühesten Lieder von Miller ist, und in jenem Schauspiel nur vorgetragen wird) stehet im Ganzen der alten, (ich glaube, von Hiller,) und der neuern von Mozart nach, hat aber am Schluss einen trefflichen Zug, da, wo der frohe Mensch die Stimme lang und hell austönen zu lassen, durch die Fermate angewiesen ist. (In dem Liede S. 3. ist das „Schwitzt" ein gar possirlicher Druckfehler.) S. 13. ist ein kerniges Gesellschaftslied, dem sich das folgende, noch kräftigere, S. 14 folg., sehr anständig zugesellt. Die höchst einfache Musik zu Gleims innigem Liedchen, S. 15., scheint mir so meisterhaft, dass ich mich nicht enthalten kann, sie ganz herzusetzen, da sie nur zwey Zeilen einnimmt:

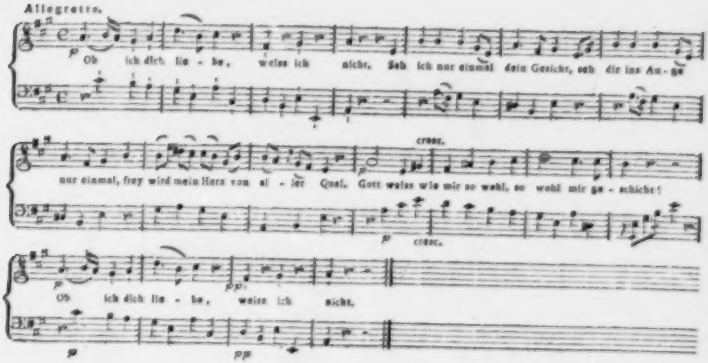

Es finden sich noch einige solche Kleinigkeiten in dieser Sammlung, und sie sind in der That so zarte Blüthen eines glücklichen Stündchens in dem Leben des Künstlers, dass man schon um ihrentwillen der Gattin Z.s für die Herausgabe danken muss. Das „Seh ich nur" ist bey dem, hier durch Akkompagnement so wenig beschränktem Vortrage, leicht richtiger deklamirt. Die Musik zum Monolog der Jungfrau von Orleans, (S. 18 folg.) von Z. zuerst als Beylage zu dieser Zeitung gegeben, hat sehr angemessenen Ausdruck; ich kann mich aber nicht überzeugen, dass solche lyrisch-dramatische Stücke, auch wenn sie den äussern Zuschnitt von Liedern haben, als solche behandelt werden dürften. S. 20 gehört unter die vorhin angegebenen sehr schazbaren Kleinigkeiten, so wie S. 22. S. 25 steht wieder ein schönes Gesellschaftslied, und ein noch besseres Trinklied, aus Shakespeare's Othello, S. 47. Im Bürgerschen Liede, S. 27 ist die Vermischung von Liebesständeley mit innigem Unwillen und tiefer Schwermuth in Einer Musik wohl schwerlich wiederzugeben möglich; das Lied ist, wenig-

und mit Recht, nicht dreistimmige genannt. In No. 1 „Frühling" von Reinick, ist poetische Auffassung neben gewandter Durchführung in selbstständiger Behandlung der drei Singstimmen, wie des Pianoforte, anzuerkennen. Es ist überhaupt breiter angelegt und macht sich in Melodie und Harmonie vortheilhaft bemerklich, wenn wir auch die Nothwendigkeit einzelner fremdartiger harmonischer Wendungen nicht einzusehen bekennen und einige declamatorische Härten vermieden gewünscht hätten; es wird, sauber und leicht vorgetragen, seine Wirkung nicht verfehlen. Weit weniger haben uns No. 2 und 3 „Alphorn" von J. Kerner, und „Lied" von Geibel („In meinem Garten die Nelken"), angesprochen. Es herrscht in beiden die schwächliche Sentimentalität vor, an welcher wir uns in den Gesangscompositionen der neuesten Zeit schon so übersatt gehört haben; weder in Erfindung noch Ausführung, weder melodisch noch harmonisch sind sie von Bedeutung, obwohl sie, mit Empfindung vorgetragen, in den Salons bei weichgestimmten Damenherzen Glück machen werden. Das Piano ist in beiden nur Stütze und Ergänzung der vierten Stimme. Der Bass in No. 3 ist ausserst langweilig, und weshalb der Componist jeden Vers dieses Liedes in Dur geschlossen, ist schwer zu begreifen — eine innere poetische und musikalische Nothigung dazu ist nicht vorhanden, und die daraus hervorleuchtende Absichtlichkeit wirkt störend, ja unangenehm. — Das Heftchen hätte bedeutend billiger abgegeben werden können, wenn nicht der zweite Vers des ersten Liedes, trotzdem er nur eine Wiederholung des ersten in der Composition ist, vollständig abgedruckt wäre.

3) Eine Klippe, an der vorzugsweise viele sonst tüchtige Compositionen für den Männergesang scheitern, ist weniger der im Ganzen geringe Stimmenumfang, über den sie zu gebieten haben, als die Verkennung oder wenigstens Nichtbeachtung des Grundsatzes, dass die extreme Stimmlage — sei es nach der Höhe oder nach der Tiefe hin — die Stimmen ermüde, anstrenge und erschlaffe, namentlich wenn nicht auf sehr grosse Massen zu zählen ist, bei welchen diese Uebelstände leichter zu überwinden sind. Es gehört längere Erfahrung, viel Praxis dazu, an dieser Klippe nicht zu scheitern und bei derartigen Compositionen zugleich streng und klar in's Auge zu fassen, ob sie für Solopartieen oder Chor bestimmt sind — ein Punct, der auffallenderweise sehr häufig ganzlich übersehen wird. — Was Liszt als Componist zu leisten im Stande, darf als bekannt vorausgesetzt werden; dass er als Gesangcomponist vorzugsweise wenig die Ansprüche befriedige, welche man an einen solchen machen muss, liegt in seiner Unkenntniss der Stimmen und ihrer Leistungsfähigkeit, so wie darin begründet, dass er die Singstimme überall fast als Instrument behandelt und, unbekümmert um die Möglichkeit gelungener Ausführung, nach Orchestereffecten hascht, welche den Singstimmen nicht zusagen, darum ihren Eindruck schwächen, wenn nicht vernichten. Auch das hier vorliegende Heft Männergesänge bestätigt dieses Urtheil, wenn vielleicht auch in geringerem Grade, als die früher von ihm componirten, und als sein „Buch der Lieder," mit Ausnahme weniger Nummern. Er bietet uns hier vier Gesänge: 1) „Wir sind nicht Mumien"; 2) „Das düstre Meer umrauscht mich schauerlich"; 3) „Ueber allen Gipfeln ist Ruh'," und 4) „Gottes ist der Orient" — das erste und zweite mit Pianobegleitung, die wir beim ersten, trotz der Bezeichnung: ad libitum, nicht wegzulassen rathen, wenn eine nur leidlich genügende Ausführung erzielt werden soll; — alle vier werden nur im Chore, der freilich bei No. 3 schwächer sein muss, Effect machen. In No. 1 zeigt sich das barocke, schroffe Wesen des Componisten, seine ganze Excentricität, in dem häufigen Tactwechsel, in den in die fernste Ferne hinausstrebenden Modulationen, in der Zerrissenheit des Ganzen, die nirgend Halt und Ruhe gewährt, am Meisten — es überschreitet in seiner Wildheit geradezu die Grenzlinie der Schönheit, nach welcher überhaupt ja die modernen Clavierstuosen wenig zu fragen pflegen; auch Berlioz könnte diesen Gesang geschrieben haben. No. 2, wenn auch an denselben Fehlern leidend, ist doch gehaltener, und namentlich rhythmisch interessant; der Tonsetzer trägt die innere Zerrissenheit und Leidenschaftlichkeit, die sich nirgend genug thun kann, für deren Darstellung er vergebens nach dem überschwänglichsten und doch ihm nicht genügenden Ausdrucke sucht, überall zur Schau. No. 3 ist eigen und sehr poetisch aufgefasst: es ist keine Ruhe in diesem Liede, man fühlt den Gegensatz zwischen der Ruhe in der Natur und dem unruhigen, sehnsüchtigen Bangen des Menschenherzens, der in diesen wenigen Zeilen sich meisterlich ausspricht, klar heraus (wir machen besonders auf den Quartsextenaccord der beiden Formsten aufmerksam, den wir als einen genialen Wurf hier bezeichnen müssen!); aber das zweite Moment, den Trost, die Beruhigung, vermissen wir in der Composition, nicht weil der Componist aus dem E dur bald nach Gmoll, Fdur u. s. w. ausweicht, sondern weil er im eigenen Gemüthe die Ruhe, den Frieden nicht trägt, der wohlthuend dem Hörer sich mittheilen konnte. Darin liegt auch der Grund, dass No. 4 weniger gelungen ist, als es nach der ganzen Anlage sein könnte; die religiose Beschaulichkeit ist nicht das Element, in welchem Liszt mit Glück und Erfolg sich bewegt; nichts destoweniger wird dieser Gesang, fest und mit ruhiger Klarheit, aber markirt und würdevoll vorgetragen, seinen Eindruck nicht verfehlen. Die ganze Sammlung verlangt tüchtige Sänger, die sowohl technisch als im Vortrage gut durchgebildet sind.

4) Einen greifenen Gegensatz mag man sich nicht leicht denken können, als diese Kreutzer'schen Gesänge, im Vergleiche mit den eben besprochenen. Sie sind ganz in der gemüthlich-ruhigen, oft naiven Weise des beliebten Componisten gehalten, der zwar nie sehr in die Tiefe geht, aber zwischen dieser und der Oberflächlichkeit in Erfindung und Ausführung glücklich die Mitte zu halten weiss, und wir meinen, gerade dadurch haben sich seine Compositionen die Beliebtheit erworben, deren sie mit Recht sich erfreuen. Angenehme Melodie, natürliche, leichte Harmonie und eine genaue Kenntniss Dessen, was den Männerstimmen ohne grosse Anstrengung zu leisten möglich ist, zeichnen diese Gesänge aus. Aus diesem natürlichen Gleise muss aber der Componist nicht heraustreten; versucht er das, wie hier in No. 1 „Liebes-Noten," altitalienisches Lied, da wird er matt — man merkt die Absicht, und man ist verstimmt. Rhythmisch interes-

annt behandelt ist No. 2 „Thurmwächters Lied"; „Wanderers Nachtlied," No. 3, hat etwas Gespreiztes, und die Melismen am gedehnten Schlusse sprechen sehr bekannt an. Bei Weitem einheitsvoller, darum ansprechender ist No. 4, „Wanderers Rückkehr," das sich unzweifelhaft in seiner gemüthlichen Einfachheit (auch die frappant scheinenden Uebergänge aus C nach Des u. s. w. machen sich leicht und gut) und Zartheit sich viele Freunde erwerben wird; die Nachahmung des Abendglockengeläutes ist sinnig und natürlich. Nur die Octaven (S. 16 der Partitur, Tact 5 und 9) zwischen dem zweiten Tenor und zweiten Basse haben uns etwas chokirt, so wie der Schluss, der uns in der Behandlung an ein Lied von C. Löwe gemahnte. Sehr gemüthlich und ansprechend sind No. 5 und 6, „Lied des Trostes" und „Nachtlied," wenn auch bei dem erstgenannten eine mindere Zerdehnung des Anfangs vortheilhaft gewesen sein möchte. Sauberen, gefühlvollen Vortrag bedingen sie freilich — wir meinen, sie werden, von einem Doppelquartett recht passender Stimmen gesungen, die beste Wirkung machen.

Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte.

1) *Franz Liszt:* Sechs Lieder. Cöln, Eck und Comp. Preis $1^{1}/_{12}$ Thlr.

2) *Alex. Fesca:* Drei Gedichte von *R. Burns*, für Alt oder Bass. Op. 21. Braunschweig, Meyer jun. Pr. $^{2}/_{3}$ Thlr.

3) — —: Das Zigeunermädchen. Op. 37. Ebendaselbst. Preis $^{1}/_{3}$ Thlr.

4) *Walther v. Goethe:* Sechs Lieder. Op. 14. Wien, Haslinger. Preis 1 Thlr.

5) *Taubert:* Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder. Op. 58. Berlin, T. Trautwein. Preis $^{5}/_{6}$ Thlr.

6) *Louis Köhler:* Sechs Gesänge. Op. 2. 2 Hefte. Braunschweig, Meyer jun. Preis à $^{2}/_{3}$ Thlr.

1) Was wir bei Gelegenheit der von Liszt componirten Männergesänge über den Character seiner Gesangscompositionen im Allgemeinen bemerkt haben, findet auch hier, fast noch im erhöhteren Maasse, seine Anwendung; die sechs hier gebotenen Lieder (1) „Du bist wie eine Blume," von Heine; 2) „Dichter, was Liebe sei"; 3) „Vergiftet sind meine Lieder," von Heine; 4) „Morgens steh' ich auf und frage," von demselben; 5) „Die todte Nachtigall," von Kaufmann; 6) „Mild wie ein Lufthauch im Mai") haben ihren Namen, wie der *lucus a non lucendo*; der Begriff des deutschen Liedes ist schwerlich dem Componisten jemals klar geworden, weder nach Form noch Wesen — es in seiner wesentlichen Eigenthümlichkeit zu produciren, ist ihm unmöglich; er gibt statt dessen Phantasieen, oder besser: phantastische Rhapsodieen, die allerdings einer gewissen poetischen Innerlichkeit nicht entbehren, die den Drang nach dem Aussprechen eines unbeilbaren innern Wehes, vielleicht dem Tonsetzer selbst unbewusst, an den Tag legen, aber an der Unzulänglichkeit der schöpferischen Kraft untergehen, während sie sich unablässig, aber fruchtlos mühen, das geheimnissvolle Zauberwort, die Beschwörungsformel zu finden, welche den Bann zu lösen im Stande ist, der mit unzerreissbaren Banden das Innere ihres Meisters gefesselt hält. Es beschleicht uns allezeit ein wehmüthiges Gefühl, wenn wir dies Ringen und Kämpfen wahrnehmen, wenn uns als die Frucht desselben der Mangel aller Einheit, die Zerfahrenheit und Abgerissenheit der Gedanken, dieses gesuchte und gespreizte Wesen, diese Melodieenarmuth und Harmonieenüberladung, dieses Greifen nach äusseren Mitteln und Effecten vor Augen tritt, das doch nun einmal zum Ausdrucke innerlicher Zustände, zum Ausdrucke von Empfindungen und Gefühlen so gar nicht ausreicht. — Die Behandlung der Singstimme ist hier merkwürdig ungeschickt — wollen das die Anbeter des Virtuosen etwa genial nennen? — auf einer Clarinette vorgetragen, mag sich das leidlicher ausnehmen; die Pianofortebegleitung ist nicht so schwierig, als wir erwartet hatten — aber überall in Erfindung und Durchführung groteske Decorationsmalerei, ja häufig Verzerrung und Unnatur; Ebenmaass, Beherrschung des poetischen Stoffes wie der Form sucht man vergebens — wahre Schönheit, die selbst in der auf die Spitze getriebenen Romantik noch immer möglich, ist nirgend zu finden; doch zeichnet sich No. 6 durch seine grössere Haltung vortheilhaft vor den übrigen aus. Wir empfehlen diese Lieder zum Studium Denen, die gern an eclatanten Beispielen lernen wollen, wie man es nicht machen muss.

2) Es will uns nicht recht zusagen, wenn ein Componist seine Lieder für alle Stimmen bearbeitet — das gewinnt einen so handwerksmässigen Anstrich, sieht aus, wie eine rein äusserliche Speculation, und die ist des Künstlers nicht würdig. Die Tonart, der Umfang, in welchem ein Lied ursprünglich gedacht wurde, muss doch dem Componisten als die passendste erschienen sein, und bei der Umarbeitung wird die Composition hier oder da, jedenfalls an ursprünglicher Frische, verlieren — es Allen mundrecht machen, ist ein falsches, ein nichtiges Streben. Wir kommen auf diese Bemerkung, weil die vorliegenden drei Gesänge (1) „Mein Herz ist im Hochland"; 2) „Rothes Röslein"; 3) „Begegnung") früher schon für Sopran oder Tenor erschienen sind, während das unten zu besprechende „Zigeunermädchen," nach einer Bemerkung auf dem Titelblatte, auch für Alt oder Bariton übertragen ist. — Es heisst jedenfalls dem Bariton, noch mehr aber dem Alt zu viel zumuthen, wenn er sich vorherrschend in der höheren Region (*d, es, f*) bewegen soll, wie hier namentlich im ersten Liede gefordert wird, das wir überhaupt für das schwächste des Heftes halten — es ist zu gewöhnlich, nicht poetisch genug empfunden. Ansprechender ist No. 2, das namentlich im Rhythmus sich eigener hält, wenn sich auch nicht leugnen lässt, dass derselbe eine Gewöhnung fordert, ehe man mit dem scheinbar Gezwungenen desselben sich befreundet; die Melodie klingt volksmässig an, doch wird die vielfache Wiederholung der Cadenz in der Hauptionart monoton. Am Meisten angesprochen hat uns No. 3, das empfindungsvoll aufgefasst und glücklich durchgeführt ist. Der Mittelsatz in B dur bedarf indess eines geistvollen Vortrages, wenn er nicht trivial klingen soll, und der Uebergang in's Maggiore ist ungefügig, überdies falsch declamirt, und die Ueberschrift: „con passione" macht hier nichts besser. — Die Fortschreitungen S. 10 und 13, letzter Tact, könnten correcter sein.

3) Ein balladenartig durchcomponirter Gesang, der an die Sängerin in Hinsicht kräftiger, leidenschaftlicher Durchführung bedeutende Ansprüche macht — dem Spieler wird weniger zugemuthet, denn die vielen Doppel-Be schen gefährlicher aus, als sie sind. Der Componist hat hier ein ausgeführteres Tongemälde beabsichtigt, und wir erkennen sein Streben in richtiger Auffassung, in lebendiger Durchführung und Steigerung der Effecte, auch im Festhalten einer gewissen äusserlichen Einheit an; dennoch fürchten wir, das Ganze werde musikalisch nicht wirken; man fühlt auf einzelnen Stellen das Gemachte zu sehr heraus, und es erscheint dadurch prätentios. Dahin rechnen wir nicht etwa die zum Theil gewagten Uebergänge — sie frappiren wenig, wenn man die Situation in's Auge fasst, und dienen wohl zum Ausdrucke der aufgeregtesten sinnlichen Leidenschaftlichkeit in des Zigeunermädchens Busen —, sondern mehr eine rhythmische Ungefügigkeit, die doch nicht wohl zufällig sein kann, und wenn sie etwas bedeuten soll, die Dilettantenhand verräth. Vorherrschend ist die achttactige Periode, aber dieselbe wechselt, vorzugsweise im Anfange, bald mit der sechstactigen, bald haben wir deren mit fünf und sieben Tacten, und das zerrt an dem Zuhörer so lange hin und her, da es nirgend sich recht künstlerisch abrunden will, dass er zuletzt ungeduldig wird. Wir tadeln nicht jenen rhythmischen Wechsel an sich in Gesangcompositionen, die über den engen Bereich des Liedes hinausgehen — aber wir rathen ihre Anwendung nur da, wo sie natürlich von selbst sich ergibt und wo die Kraft vorhanden ist, die Gegensätze zu beherrschen und sie zu höherer Einheit zu verschmelzen. Herr Fesca möge uns diese Ausstellungen verzeihen; sein schönes Talent verdient sorgfältige Beurtheilung.

4) In den vorliegenden Liedern verschwistert sich auf merkwürdige Weise Triviales und Gesuchtes mit unleugbarem Talente; wir mögen das Ganze als ein Heft voll musikalischer Versuche bezeichnen — weshalb aber Versuche drucken lassen? Und wer bei Op. 14 angelangt ist, sollte überhaupt in diesem Genre auch nicht mehr Versuche schreiben! Es ist ja an und für sich an Liedern kein Mangel — weshalb da die Unzahl der mittelmässigen noch vermehren? — Das gelungenste dieser Lieder, in dem sich glückliche Auffassung mit frischer, natürlicher Durchführung eint, ist No. 6 „Verschwiegene Liebe"; hier ist der Ton des Volksliedes glücklich getroffen — es wird sich Freunde erwerben. No. 1. „Rettung," ist ein so trivialer, unpoetischer Text, dass er eine musikalisch gelungene Behandlung kaum zuliess; es fehlt ihr denn auch alle und jede Characteristik, jede Physiognomie, und lässt sich auch gegen die technische Behandlung nichts einwenden, so ist es doch viel zu gewöhnlich, um den Druck verdient zu haben. No. 2. „Erinnerung," eine achte Schülerarbeit, trivial durch und durch — die Melodie erinnert sehr stark an Bekanntes, die Declamation ist falsch, statt des $^2/_4$- wäre wohl $^4/_4$-Tact zu wählen gewesen. In No. 3. „Frühling," fehlt die tiefere, poetische Auffassung. — Vorspiel und Schluss (letzterer auch in der Singstimme) erscheinen ohne Grund gedehnt; die Erfindung der Melodie ist nicht selbständig genug, und was soll man zu der Declamation S. 12, Tact 2, sagen? Wir möchten fast glauben, das sei ein Druckfehler! — No. 4. „Unmuth" (Portugiesisch), hat zu Anfang eine characteristische Physiognomie, wenn sie auch zu sehr an's Burleske streift; aber es fehlt die Einheit, das Ganze zerfliesst und kann zu keiner Wirkung gelangen — hier hätte erforderlichenfalls das Accompagnement aushelfen können, aber das ist eben nur als Begleitung behandelt, und die Bassfigur, vom zweiten Verse an, die wohl den „Biss durch's Herz" malen soll, wirkt kleinlich und störend; das ist nicht die rechte Art der Tonmalerei. No. 5. „Alles geht vorüber" (Persisch), hat wenigstens kein orientalisches Colorit; deutsch gedacht, zeigt es ein Streben nach Characteristik, das aber nicht prägnant genug auftritt, um sich geltend zu machen, und das lange, matte Nachspiel dient auch nicht dazu, den Eindruck zu erhöhen. — Wir haben viel zu tadeln gefunden; möge Herr v. Goethe fleissig sichten, ehe er seine Compositionen der Oeffentlichkeit übergibt. Ob überhaupt seine musikalische Richtung weniger für die Gesangcomposition sich qualificire, wie es uns fast erscheinen will, mag hier noch unentschieden bleiben.

5) Unter den mancherlei willkommenen Gaben, welche Herr Taubert dem musikalischen Publicum schon dargebracht, begrüssen wir die vorliegenden „Klänge aus der Kinderwelt" mit vorzugsweise grosser Freude. Wer erwägt, wie viel daran gelegen, dass Ohr und Sinn der Kleinen frühzeitig schon für Musik gewonnen und herangebildet werde, und wie wenig Passliches für diesen Zweck unter dem fast unübersehbaren Reichthum (und Ueberfluss!) unserer musikalischen Literatur sich vorfindet, wird gern in den Dank mit einstimmen, den wir Namens der Kleinen, wie ihrer sorgsamen Mutter, dem Componisten darbringen. Seine grosse Befähigung für diese schwierige Compositionsgattung hat er hier glänzend dargethan. Ueberall tritt das kindlich naive Element, der achte Humor, das edel Volksthümliche hervor — die Melodie ist natürlich, ansprechend und leicht behaltbar, die Harmonie fliessend und zeigt den gewandten Componisten, ohne überladen zu sein, — nur in No. 4 hätten wir sie etwas einfacher gewünscht, und No. 5 scheint überhaupt nicht in so glücklicher Stimmung entstanden, wie die übrigen alle. Die sinnig gewählten, hübschen Texte (von Hoffmann von Fallersleben, aus des Knaben Wunderhorn u. s. w.) werden, wie die passenden Compositionen, bei kindlichen Gemüthern sich gewiss bald Freunde erwerben.

6) In den vorliegenden beiden Gesanghesten L. Kohler's offenbart sich ein entschiedenes Talent, das wir freudig willkommen heissen. Wir haben uns wahrhaft erquickt an diesen Gaben, die bedeutend über der grossen Masse des Mittelmässigen hervorragen, das gerade auf diesem Gebiete in so überschwänglicher Fülle dem Publicum geboten wird. Aus diesen Gesängen spricht ein poetisches Gemüth, eine Innigkeit und Sinnigkeit neben Gluth der Empfindung und Begeisterung, die — wenn auch hier und da noch etwas excentrisch und überschwänglich — doch auch in den Mitteln und der Form das Rechte zu treffen weiss. Es ist künstlerische Einheit in diesen Compositionen, sie sind in sich abgerundet, sind nicht gemacht, sondern aus innerster Nothigung hervorgegangen — mit

einem Worte, sie reihen sich würdig dem Besten an, was in diesem Genre neuerdings uns zu Gesichte gekommen. Vorzugsweise haben wir noch ein wohlgelungenes Streben nach schöner, tiefempfundener Melodie, neben klarer, fliessender und interessanter Harmonie und selbständig durchgebildetem Accompagnement, anzuerkennen. Um von dem letzteren zuerst zu reden, so ist es allerdings nicht ohne hin und wieder bedeutende Schwierigkeit; wer indess irgend wie den Ansprüchen gewachsen ist, welche man jetzt mit Recht an einen guten Pianospieler machen darf, wird diese, die technischen Schwierigkeiten, bald überwinden —; anders verhält es sich mit dem Vortrage: dieser muss von poetischer Begeisterung überall durchweht sein, Innigkeit und Gluth der Empfindung müssen Spieler und Sänger beseelen, um die Compositionen zu voller, dann aber sicher grosser Wirkung kommen zu lassen. Herr Köhler scheint sich fleissig mit Orchestercomposition beschäftigt zu haben, die ganze Behandlung des Accompagnements spricht dafür, und das ist kein Nachtheil, da er dem Piano doch nirgend mehr zumuthet, als es leisten kann. Nur auf Eines möchten wir ihn aufmerksam machen, das dem reinen Eindrucke unseres Erachtens hinderlich wird: Heft 1, S. 3 und Heft 2, S. 9 wird die Gesangmelodie in der Bassoctave mitgespielt, — der Componist hat dabei wahrscheinlich Violoncello oder Fagott gedacht, aber die Wirkung ist hier eine entschieden andere; uns hat sie, namentlich wenn ein Sopran den Gesang führt, verletzt, und wir glauben, es werde Anderen eben so ergehen; wir geben das Herrn Köhler für künftige Fälle zu freundlicher Erwägung anheim. Gleichzeitig möchten wir ihn darauf aufmerksam machen, dass sich nicht selten mit wenigeren Mitteln eben so viel ausdrücken lässt; die moderne Musikrichtung verliert sich gern in das Ueberschwängliche, namentlich in Betreff vieler und weiter Modulationen. Wir können und wollen keineswegs behaupten, dass dieselbe hier schroff oder barock, oder auch nur absichtlich erscheinen; aber die wahre Meisterschaft, der Herr Köhler ernstlich zuzustreben scheint, bewährt sich auch in weiser Selbstbeschränkung — man soll nicht Alles, was man hat, mit einem Male geben. Uebrigens gemahnen uns diese Gesänge sammt und sonders daran, dass der Componist ein bedeutendes Talent für dramatische Composition in sich trage; alle, mehr oder weniger, selbst die der Form und Ausführung nach überwiegend liedmässigen, tragen einen solchen dramatischen Character; möge Herr Köhler von dieser, nicht Allen gewordenen Befähigung ausgedehnteren Gebrauch machen, und die Unterstützung finden, die sein Talent verdient. Geben wir nun noch kurz den Inhalt der beiden vorliegenden Hefte, und bemerken im Voraus, dass sämmtliche Texte glücklich musikalisch gewählt sind. Heft 1 enthält: 1) „Abendglöckchen," von Vogl; 2) „Die Waldcapelle," von Bernatzik; 3) „Das Blumenmädchen," von C. Fink. In No. 1 wird das oft wiederkehrende „lalala" leicht zur Klippe für den Vortrag werden; uns hat es den freien Genuss verkümmert — es hat etwas, fast möchten wir sagen, Kindisches, das dem Character der Dichtung widerspricht. Auch hätten wir hier gerade weniger harmonische und modulatorische Ueberfülle gewünscht. No. 2 ist durchaus gelungen und wird, dramatisch begeistert vorgetragen, von bedeutender Wirkung sein. Die Melodie in No. 3 ist die schwächste hier gebotenen; das scheint der Componist selbst gefühlt zu haben, und ist dadurch wohl auf die Menge von Modulationen gerathen, für welche eine eigenthümliche innere Nothigung nicht vorliegt, ja die dem erforderlichen zarten, duftigen Vortrage leicht geradesweges hinderlich werden können. — Heft 2 beginnt mit einem Gesange: „Nacht," von M. Mendelssohn, bei welchem uns, trotz seiner schönen poetischen Auffassung und Durchführung — wir machen auf das schön gedachte C dur gegen den Schluss hin besonders aufmerksam! — die Bolero-artige rhythmische Behandlung als nicht motivirt, ja als störend erscheint. Dagegen reihen No. 2 und 3, „Sang der Meg Merrilies," von W. Scott, und „Nach dem Scheiden," von Vogl, sich würdig dem Besten an und werde ihren Eindruck nirgend verfehlen. — Wir haben uns gefreut, die Bekanntschaft des jungen, talentvollen Componisten unter so günstigen Umständen gemacht zu haben, und wünschen dieselben in gleicher Weise fortzusetzen. *Wisc.*

Nachrichten.

Berlin, den 21. December 1844. Da sich mein Monatsbericht über den November diesmal durch die Eröffnung des neuen Opernhauses etwas verspätet hat, werde ich gleich den December grösstentheils damit verbinden. Am Uebersichtlichsten wird es sein, die Rubriken: Opern und Concerte, mit Inbegriff der musikalischen Soiréen, zu wählen. Also zunächst im November. Die Opern Don Juan, Freischütz, Sirene, Regimentstochter, Carlo Broschi, Iphigenia in Tauris, Nachtlager zu Granada u. s. w. füllten das Repertoir des königl. Theaters, da die vielen Proben zu der neuen Festoper von *Meyerbeer* die Kräfte des Gesangpersonals und der königl. Capelle in Anspruch nahmen. Mad. *Palm-Spatzer* trat nur drei Mal als Donna Elvira, Agathe und Iphigenia mit bestem Erfolge auf. Zum Benefiz der Tänzerin *Polin* wurden *Méhul's* „Schatzgräber" der Vergessenheit entrissen, konnten indess bei mittelmässiger Besetzung nicht mehr wirken. Die italienische Oper gab „La Vestale" von *Mercadante*, das erste Mal mit vervollkommender Prima Donna, dann mit der Signora *Schieroni-Nulli* mit Beifall. Die Concerte häuften sich auf ganz ungewöhnliche Weise. Am Geburtstage der Königin, den 13. November (der hier als Todestag der verewigten Königin von Baiern nicht öffentlich gefeiert werden darf), hatte der bekannte Prof. *Klose* eine geistliche Musikaufführung in der Garnisonkirche veranstaltet, bei welcher *Zelter's* Te Deum, der schöne Pilgergesang aus dem Oratorium von *Hasse*, Motetten von *Julius Weiss*, *Baugenhagen* und *Hammerschmidt*, ein Psalm von *Basily*, eine Hymne von Lord *Burghersh* und einige Stücke aus *Händel's* „Messias" zur Aufführung kamen. Die Witterung war indess dem Unternehmen zu wohlthätigem Zwecke nicht günstig. Desto mehr Theilnahme erregte die zweite Symphoniesoirée der königl. Capelle, die letzte unter des GMD. *Mendelssohn Bartholdy* Direction, welcher auf den Wunsch des Königs

noch am 28. v. M. sein treffliches Oratorium Paulus mit der lebhaftesten Theilnahme zur Aufführung brachte, die durch die Mitwirkung der Singacademie, der königl. Opernsänger und Capelle ausgezeichneter, als je, war. In der erwähnten Soirée wurden *Spohr's* zweite Symphonie (weshalb nicht eine der neueren, hier noch nicht bekannten?), *Beethoven's* C moll-Symphonie, und die Ouverturen zu Euryanthe und Leonore durchaus gelungen und ergreifend ausgeführt. Die Singacademie hatte zu ihrem ersten Abonnementconcerte *Handel's* „Messias" wohl gewählt und würdig aufgeführt. An demselben Abende gab das Personale des königl. Theaters für einen milden Zweck im neuen Saale des Restaurateurs *Mielentz* (sonst *Jagor*) ausser mehreren Musikstücken *Mozart's* „Schauspieldirector" mit vollem Orchester, die beiden ersten Sängerinnen von den Damen *Tuczeck* und *Marx* repräsentirt, auf von Herrn *L. Schneider* die Handlung der Operette commentirt. — Die Herren *Dühler* und *Piatti*, der berühmte Pianist und ein hier noch unbekannter, jedoch nicht minder ausgezeichneter Violoncellvirtuos, gaben am 24. v. M. ihr erstes Concert (dem später noch zwei im Saale der Singacademie und drei im Königstädtischen Theater folgten) mit ausserordentlichem Beifalle. Die Kunstleistungen des Pianisten in der Eleganz, Fertigkeit und Sauberkeit seines Spiels sind zu bekannt, um solche noch näher zu detailliren. Auch als geschmackvoller Componist zeigte sich Herr *Dühler* in seinen Fantasieen auf Opernmotive und italienische Gesänge. Herr *Piatti* überraschte durch seinen zarten, gesangreichen Ton und bedeutende Fertigkeit auf dem Violoncell, wie durch seinen gefühlvollen Vortrag. Seine Reinheit der Intonation, die Sicherheit in allen Applicaturen, Doppelgriffen, Sexten- und Octavenläufen u. s. w. ist höchst ausgezeichnet. Auch seine Compositionen, z. B. Thema original varié, Souvenir de Lucia di Lammermoor, sind melodios und geschmackvoll. — Am 25. v. M. hatte Herr Prof. *Kloss* noch eine geistliche Musikaufführung in der Garnisonkirche zum Besten des Schullehrervereins u. s. w. (*pro caritate*) veranstaltet und darin hauptsächlich eine Cantate von seiner Composition aufgeführt, auch eine Orgelfantasie von *Riak* vorgetragen. — Die Herren *Strefensand* und *Stahlknecht* trugen in ihrer zweiten und dritten Trio-Soirée für Piano, Violine und Violoncell die schönen Trio's von *Beethoven* in G dur, Op. 1, ferner das grosse B moll-Trio von *F. Mendelssohn Bartholdy*, das *Onslow*'sche D moll-Trio, ein Trio alterer Periode von *Mozart* in G dur, das *Beethoven*'sche D dur-Trio, Op. 70, und die *Beethoven*'sche Sonate für Pianoforte und Violine in C moll, Op. 30, sehr präcis und in gemessem Ensemble vor. — Der Pianist *Louis Rackemann* liess sich in einer eigenen Soirée mit dem *Beethoven*'schen Es dur-Trio, Op. 70, No. 2, wie in mehreren Solovorträgen von *Mendelssohn*, *Stephen Heller* und *Kullak* mit Beifall hören, obgleich die Concurrenz mit *Dühler* nur zum Nachtheile des jungen, heissigen Künstlers ausfallen konnte. — Auch der Violinist *J. Tropfang* aus Bordeaux veranstaltete eine sehr besuchte Soirée, welcher Referent nicht beiwohnen konnte, weil ausser der vorerwähnten Kirchenmusik auch noch die erste Quartettsoirée der Herren *Zimmermann*, *Rosenburger*, *Ed. Richter* und *Lotze* Statt fand. In derselben wurden Quartette von *Haydn*, *Onslow* (das den Gebrüdern *Müller* gewidmete sehr schwere Quartett in B dur) und *Beethoven* (No. 1, F dur) sehr übereinstimmend ausgeführt. — Einer Soirée des Sängers *Luigi Busatti* aus Florenz konnte Referent nur zum Theile beiwohnen. Der Concertgeber liess eine angenehme, ziemlich schwache Tenorstimme, doch nicht immer reine Intonation vernehmen. Fräul. *Hahnel* und *Klage*, Mad. *Rott*, Frau v. *Fassmann*, die Herren *Wohlers*, *Fischer*, *L. Schneider* u. A. m. unterstützten den Unternehmer. — Im December gaben die Herren *Dühler* und *Piatti* ihr zweites und drittes Concert im Saale der Singacademie, und führten darin, ausser ihren Solovorträgen, die grosse Sonate von *Beethoven* in A dur für Piano und Violoncell, und das B dur-Trio, unter Mitwirkung des Herrn CM. *Leopold Ganz*, sehr gelungen aus. Von den Pianoforte-Stücken erregte besonders die überaus schwere Fantasie von *Dühler* auf Motive aus der Oper: The Gipsy's Warning Bewunderung, welcher die technischen Schwierigkeiten, wenn gleich mit grosser Kraftanstrengung, dennoch glücklich überwand. Auch ein Walzer von *Chopin* gefiel sehr wegen seiner Originalität. Mad. *Palm-Spatzer* und Fräul. *Marx*, wie die Sänger *Nolti*, *Graziani*, *Pfister* und *Rozoldt* trugen angenehme Lieder von *Dühler*, *Truhn* und *Kücken* in diesen Concerten vor. — Ueber die Eröffnung des neuen Opernhauses und die Festoper: „Ein Feldlager in Schlesien" von *L. Rellstab* und *J. Meyerbeer* ist bereits berichtet. Bis jetzt ist diese Oper vier Mal mit gleich lebhafter Theilnahme, was die geniale Musik und schöne Scenerie anlangt, gegeben; dagegen wird der Dialog langweilig gefunden, obgleich einige Kürzungen, leider auch in der Musik, bereits erfolgt sind, wodurch die Dauer der Vorstellung auf vier Stunden beschränkt ist. Die erste Introduction ist um ¼ verkürzt; die Arie der Therese im dritten Act fällt ganz aus, und von sechs Traumbildern bleiben zwei weg. — Am 13. und 20. d. M. trat Fräul. *Jenny Lind* vom königl. Theater zu Stockholm mit so enthusiastischem Beifalle auf, wie er hier, seit den Zeiten des Sontag's-Fanatismus, nicht wieder vorgekommen ist. Fräul. *Lind* ist im Besitz einer durchaus reinen, nicht besonders starken, jedoch ungemein wohllautenden Sopranstimme, von besonders schönem Klange in der Höhe (die tieferen und Mittelt öne haben weniger intensive Tonfülle). Die noch junge Sängerin ist von *Emanuel Garcia* in Paris in vorzüglicher Schule ausgebildet und hat ein eben so schönes Portament, als Gelaufigkeit der Coloraturen. Geschmack in dem, als Verzierungen, trefflich gleichmässigen Triller und Fertigkeit jeder Art, z. B. in der chromatischen Tonleiter abwärts u. s. w. Zugleich ist die Aussprache der schwedischen Sängerin (welche anfangs erst die deutsche Sprache erlernt hat) eben so deutlich, als artikulirt, auch ihre Darstellungsweise frei, natürlich und der Situation angemessen, edel, ohne Manier und Affectation. Fräul. *Lind* wird auch als Zigeunerin Vielka in dem „Feldlager," ferner als Armida und Donna Anna u. s. w. in *Gluck's* und *Mozart's* Opern debutiren, da sie bis Ende Februar k. J. auf zwanzig Gastvorstellungen engagirt ist. Später soll auch *Sophie Löwe* aus Italien hier zu Gastrollen eintreffen, so dass die musikalische Winterssaison sehr reich-

haltig zu werden verspricht. — Die zweite Quartettsoirée von den Herren *Zimmermann* und Kunstgenossen brachte uns das *Mendelssohn*'sche Es dur-Quartett, ein *Haydn*'sches und das grosse A moll-Quartett von *Beethoven*, präcis ausgeführt, zu Gehör. — In der dritten Symphoniesoirée der königl. Capelle wurden, unter Leitung des Herrn Capellmeisters *Henning*, *Haydn*'s Es dur-Symphonie, mit dem Paukenwirbel beginnend, *Mozart*'s vortreffliche G moll-Symphonie, und die werthvollen Ouverturen zu der schönen Melusine von *F. Mendelssohn Bartholdy* (ein reizend romantisches Tongedicht) und zu Leonore von *Beethoven* recht gelungen ausgeführt, wenn gleich die feine *Mendelssohn*'sche Composition nicht so ganz von dem zart duftigen Hauche beseelt war, wie der Componist solchen der Orchestermasse zu inspiriren weiss. — Eine interessante Erscheinung war ein neues, dramatisches Oratorium: „Die Erscheinung des Kreuzes," von *Hermann Küster* (früher Elève der königl. Academie der Künste) gedichtet und in Musik gesetzt. Der Componist hat in einem früheren Aufsatze der Berliner musik. Zeitung den Grundsatz aufgestellt, dass der Text des heutigen Oratoriums dramatisch angelegt sein müsse. Ist dies gleich nur bedingt zuzugestehen, so hat doch der Verfasser des genannten Oratoriums von obigem Standpuncte aus ein rühmliches Streben gezeigt, und besonders in der musikalischen Composition Anerkennungswerthes geleistet. Der Stoff zu obigem Oratorium, welches im zweiten Abonnementconcerte der Singacademie am 18. d. M., unter umsichtiger Leitung des Componisten, meistens recht wirksam ausgeführt wurde, ist der Sagengeschichte der christlichen Kirche zweckgemäss entnommen. Crispus, der Sohn des Kaisers Constantin aus erster Ehe, bekennt sich insgeheim zur christlichen Lehre. Fausta, die zweite Gemahlin des Kaisers, liebt ihren Stiefsohn, und da er ihre sträfliche Liebe nicht erwiedern will, verräth sie seine christliche Confession dem erzürnten Vater, der den Sohn zum Tode verurtheilt. Doch bald bereut Constantin sein Verdammungsurtheil, und der Anblick der Erscheinung des Kreuzes bewegt ihn selbst zum Uebertritt zur christlichen Religion. Als seine Gattin ihn deshalb verflucht, verbannt er diese und besiegt den Gegenkaiser Maxentius, der in der Schlacht fällt, worauf Fausta, die sich zu ihm geflüchtet, sich selbst tödtet. Das Oratorium schliesst nun mit dem Siege des Christenthums über das heidnische Götterwesen. Insofern hat der Dichter den Stoff wohl gewählt, doch etwas zu theatralisch behandelt. Natürlich musste nun auch die Musik, welche ein anerkennenswerthes Streben nach Characteristik zeigt, mehr den dramatischen, als den Styl geistlicher Gesangcomposition annehmen, was nicht unbedingt zu billigen ist, wenn sich der Componist auch auf *Händel*'s Autorität beruft, der doch nur theilweise in seinen Oratorien handelnde Personen auftreten lässt.

Nimmt man indess die dramatische Tendenz des Werkes als vorherrschend und richtig an, so hat der junge Componist nach Kräften Alles gethan, um seinem Tongedichte Gehalt zu verschaffen. Nur moduliert er oft zu viel und wendet die Blechinstrumente in moderner Operweise zu häufig an. Für die Singstimmen schreibt er zu schwer; auch liegt die Solopartie der Fausta zu sehr tief. Am Meisten tritt die Baritonpartie des Constantin hervor, welche Herr *Krause* ganz vorzüglich und ausdrucksvoll sang, wie auch Mad. *Burchardt* (Fausta) und die Herren *Mantius*, *Zschiesche* und *Behr* ihre Partieen sehr gut ausführten. Dass die Chöre sicher, energisch und nuancirt vorgetragen wurden, bedarf bei den Leistungen der Singacademie kaum der Erwähnung. Von den einzelnen Gesängen sind besonders als wirksam zu erwähnen: No. 2. Der Chor heidnischer Priester. No. 7. Der Chor der Christen aus der Ferne. No. 10. Der fromme Gesang der christlichen Gemeinde. No. 15. Die nächtliche Lagerscene von Constantin. No. 17. Die wunderbare Erscheinung des goldenen Kreuzes am Himmel. No. 18. Der folgende Chor der Krieger, mit Duett der Helena und des Constantin verbunden. Endlich die Schlusschöre beider Theile des Oratoriums, in welchen der Componist auch seine contrapunctische Gewandtheit zeigt. Jedenfalls verdient dies Werk eines angehenden Tonsetzers ehrende Beachtung und Aufmunterung desselben.

Noch ist zu erwähnen, dass die von *L. Berger* und *Bernhard Klein* 1819 gestiftete jüngere Liedertafel (die *Zelter*'sche besteht schon seit 1810) am 11. December ihr 25jähriges Bestehen durch ein Festmahl feierte, welchem auch Damen und fast alle jetzigen und ehemaligen Mitglieder beiwohnten. Es wurde eben so viel gesprochen und vorgelesen, als gesungen, und so währte das Diner bis 10 Uhr Abends. — *N. S. Fräul. Lind* ist gestern als Norma mit gleichem Enthusiasmus, wie das erste Mal aufgenommen worden. Heute werden im Königsstädtischen Theater *Mozart*'s „Le nozze di Figaro" italienisch mit den Originalrecitativen gegeben. Im nächsten Berichte darüber das Weitere. — Im königl. Opernhause wird heute das erste Ballet: „Die Insel der Liebe," morgen zum fünften Male das „Feldlager" gegeben. Der Andrang des Publicums ist noch immer ausserordentlich. *J. P. S.*

Feuilleton.

In Riga ist eine neue Theaterverordnung in's Leben getreten. Director ist Herr *Engelken*, Musikdirector Herr *Schramm*. Die ersten aufgeführten Opern waren: *Kreutzer*'s Nachtlager in Granada, *Meyerbeer*'s Robert der Teufel, *Donizetti*'s Regimentstochter. Bis jetzt hat sich die neue Unternehmung lebhaften Beifalls zu erfreuen.

Der Organist *Gramein* in Danzig hat ein Oratorium: „Tobias" geschrieben, das kürzlich daselbst aufgeführt worden ist und Beifall gefunden hat, eben so wie ein beim Königsberger Universitätsjubelfest aufgeführtes Te Deum.

Der Verwalt, die von *Soudre* erfundene Telephonie (s. diese Blätter Seite 430) im Grossen beim Wiener Aerarium zu versuchen, ist vollständig geglückt, und man hofft nunmehr, dass die französische Regierung sich der Sache kräftig annehmen wird.

In München soll ein Conservatorium der Musik (nach der für Gewerbe) errichtet werden. Unter Anderen sind die bekanntesten dortigen Componisten von *Peissl*, *Stunz*, *Lachner*, zu Mitgliedern des Comitésion bestimmt, welche die Errichtung der Anstalt leiten soll.

Der vierte Jahrgang des böhmischen Jahrbuches Libussa, für 1845, herausgegeben von *P. Kler*, enthält die erste Hälfte einer Selbstbiographie des Veteranen unter den böhmischen Tonsetzern,

Tonsetzkunst, der leider seit geraumer Zeit schon an einer Herzkrankheit bedenklich darniederliegt.

Heftfäden in Paris hat — wie die Revue et Gazette musicale de Paris berichtet — eine neue Art der Stummheit erfunden, in Folge deren Einem Einsam gerathen Liebenden, wo gibt einen Kuss, statt des und nach Belieben zu verlängernden Ton, während das bedeutungsvolle Stummgeblieb nur zu oft Einem Herz Einem und vielleicht Ein Tod bringt bringt. Auch durch Weltschlüssel zeichnet sich die neue Erfindung aus.

Der bekannte Violinist und Componist *Carl Eckert* aus Berlin ist Ende Juli von der Virtuosenreise zurückgekehrt, die ihn bereits in mehrere Länder zu Ehren Sr. Majestät unseres Königs seiner Verehrung um die Musik, den Titel „Professor“ und eine goldene Preismedaille erhalten.

Am 10. November v. J. hat in Wien das alljährliche große Musikfest der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates im Saale der künstlichen Reitschule Statt. Es wurden von mehr als 1000 Sängern und Spielern *Haydn's* Jahreszeiten aufgeführt.

Eine ähnliche glänzende Feier hielten in Paris am 1. November v. J. das Concert der „Association des Artistes-Musiciens“ zu Haydn's Schöpfung (seit 1801 dort noch aufgeführt). *Haydn's* Ouvertüre zu Otto, und ein Chor aus *Händel's* Judas Maccabäer unter Habeneck's Leitung zu Gehör gebracht wurden. Die Einnahme war bedeutend, der Saal gab allein 1800 Franken. — Der Verein, dessen Patronat der Prinz von Joinville angenommen hat, gibt bereits drei grosse Maskern für zu diesem Lehrerinstitut Hilfe wohlthätige Concertsäle.

Thalberg, welcher durch sein ausgedehntes Besitzthum zum Mitglieder des Instituts von Neapel ernannt worden ist, wird diesen Winter in Paris einen kleinen Anzahl Lehrer eines Lehrerinnen auf sein Fortsetzung geben, um — wie die Revue et Gazette musicale de Paris sagt — seine Schule auszubreiten und in Paris Schüler und Lehrer zu bilden.

In Regensburg wurde im Oktober v. J. die neue Theaterunternehmung unter Leitung des Herrn Zacharias mit der Bühne, der unter der Firma der Gesellschaften in Paris eröffnet, nur Vorstellung war eine gelungene (Peter Hegl, der Bayern Hegl, *Kreutzer*, Schwemmer). Die zweite Oper war *Donizetti's* Lucia di Lammermoor.

Ankündigungen.

Der zweite Jahrgang des **musikal. krit. Repertoriums**, redigirt von *H. Hirschbach*, erscheint in Commission der Barthmacher, von *Gustav Bienau* in Leipzig, welche alle Postexpeditionen annimmt. 8 Exemplare sind eine auf Verlangen von 6-8 versandt, und allein gegen baar, welche an baldige Bestellungen gebeten wird, damit keine Unterbrechungen in den Lieferungen stattfinden. Unterlassung wird nicht verschickt. Traiteur, Waffelbäcker und Preis bleiben wie bisher. Die Petit-Zeile kostet nur 1. Sgr.

In der **C. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung *A. Gottschalg* in Berlin sind zu haben erschienen:

Greff, A. G., Op. 54. Bremsenübung vierstimmig. Mittlere und vierschwere Lieder des Liederspiels. In 6 Heften.

1. Heft: No. 1. So spricht der Herr. Heft das Recht u. s. w. No. 2. Lasset uns freudenhell, in Geist u. s. w. No. 3. Gott hat seinen eingeborenen Sohn u. s. w. No. 4. Denn in der Finsterniss verdeckten Volke. No. 5. Freudenhell die Völker sind der Erde u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

2. Heft: No. 6. Die Herr ist Recht, und heiligen geschmeichelt u. s. w. No. 7. Gott, als Feind in deinem Lande u. s. w. No. 8. Herr Gott, du bist unsere Zuflucht u. s. w. No. 9. Die Stunde des Herrn ist nah u. s. w. No. 10. Herr, gedenke unser auch deiner Barmherzigkeit u. s. w. No. 11. Herr, gedenke nicht unserer Uebelthaten u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

3. Heft: No. 12. Christus hat gelacht im Gemüse u. s. w. No. 13. Gott ist die Liebe, und wer in der Liebe u. s. w. No. 14. So oft der von diesem Brode u. s. w. No. 15. Wende dich zu uns o Herr u. s. w. No. 16. Herr, durch deinen blutigen Tod u. s. w. No. 17. Um unserer Sünden willen u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

4. Heft: No. 18. Der Christus ist auferstanden, den Tod hat u. s. w. No. 19. Christus ist auferstanden, den Tod hat u. s. w. No. 20. Lasset uns frohlocken, dies ist der Tag u. s. w. No. 21. Christus ist und steht u. s. w. No. 22. Herr, wir bitten vor die und u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

5. Heft: No. 23. Gnade und Barmherzig ist der Herr u. s. w. No. 24. Rede mich an, spricht der Herr u. s. w. No. 25. Preist Gott die Völker der Erde u. s. w. No. 26. Erbarmen, o Herr, über mich Leb u. s. w. No. 27. Herr, deine Gerichte ist herrlich erschienen u. s. w. No. 28. Komm, heiliger Geist, erfreulich u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

6. Heft: No. 29. Komm, heiliger Geist, erfülle u. s. w. No. 30. Himmlischer Tröster, Geist der Wahrheit u. s. w. No. 31. Christus ist die Auferstehung und das Leben u. s. w. No. 32. Du Herr wirst mich erhören u. s. w. No. 33. Lehre mich o Herr nur dein Wesen u. s. w. Preis der Partitur 12½ Sgr., der einzelnen Stimme eines jeden Heftes 2½ Sgr.

Greff, A. G., Op. 56. Zwölf kleine Motetten für vier Männerstimmen. Für mittelschwere Lieder des Liederspiels. Preis der Partitur 20 Sgr., der einzelnen Stimme 5 Sgr.

Lehrern und Schülern empfehlen wir angelegentlichst den in einer erscheinenden **praktischen Theil** der Methode des Pianofortespiels von Marschner und Fink, Lehrern in systematisch fortschreitender Folge mit ganzen besonderen Fingersatz, enthaltend die Briefe von den Werken von Bach, Berlini, Clementi, Cramer, Czerny, Handel, Hellat, Moscheles, Scarlatti, Steibelt u. s. w., herausgegeben zum Gebrauch beim Unterricht J. K. H. der Prinzessinnen Louise und Anna von Preussen von

Th. Kullak.

Lief. 1—5. Subscript. Pr. à 15 Sgr. Ladenpr. 20 Sgr.; Lief. 6—10 à 20 Sgr. Ladenpreis à 1 Thlr.; *Die Methode der Methoden* von Moscheles und Fink bedarf nicht besonders des Vorzugs vor allen Uebrigen, sie ist ein unentbehrlicher Führer für Lehrer und für Schüler, welche den Pianofortespiel nicht allein als Unterhaltung, sondern als eine edle Beschäftigung betrachten. Dieser praktischer Theil vervollständigt das wichtige Werk. Die Mitwirkung mit bereits vorhandenen Uebungen verwissen hatte, die jedoch nicht in systematischer Folge stehen; diesem Mangel hat Herr Kullak abgeholfen.

25 Etudes de perfectionnement,

caractéristisch für diese Schule composirt von Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Moscheles, Moscheles, Taubert, Thalberg, Wolff u. A. 2 Thle., bilden den Schlussband.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Schlesinger'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. № 2. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Paris. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Liederschau.

1) „Liebeswerbung.“ „Verloren.“ „Ständchen.“ „Mägdlein und Vöglein.“ „Zeit zum Beten.“ „Posthornklang.“ Sechs Gedichte, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn oder Violoncello, von *Louis Köhler*. Op. III. 6 Hefte. Braunschweig, bei Meyer jun. à 16 Ggr.

Der Hauptgrund, weshalb wir uns mit dieser ziemlich voluminösen Liedersammlung nicht sonderlich zu befreunden vermochten, liegt in einer gewissen lästigen Breite, in welcher die hier behandelten sehr kurzen Gedichte doch allzuweit über die Gebühr zerdehnt erscheinen. — Wozu überhaupt noch einen Text, wenn man ihn so zerstückelt und brockenweise singen lassen will, dass auch der aufmerksamste Hörer sich durchaus keinen Sinn daraus zu construiren vermag? — Um das Verfahren des Verfassers in seiner Unstatthaftigkeit zu zeigen, wählen wir das erste beste dieser sechs Hefte, das uns in die Hände fällt. Es ist das zweite: „Verloren,“ Gedicht von C. Fink, gesetzt in B dur, 2/4-Tact, Andantino. Referiren wir nun, wie es der Verfasser behandelt hat. Ein Vorspiel von zweiundzwanzig Tacten, dessen vage Cantilene das Horn oder Violoncello führt, während sich die Begleitung in einförmigen Achteln fortbewegt. Mit dem letzten punctirten Viertel des zweiundzwanzigsten Tactes tritt die Singstimme mit den Worten ein: „Seit ich es hab' ergründet, dass sie nicht mein gedenkt, dass sie längst einem Andern ihr ganzes Herz geschenkt“ — vier Tacte Zwischenspiel, Wiederholung der Worte: „dass sie längst“ u. s. w. — Zwischenspiel von sechzehn Tacten, bei welchem man die beste Gelegenheit hat, den Vordersatz des Dichters vollkommen zu vergessen — Singstimme: „Und seit ich es gesehen mit schwerem Herzeleid, wie er in Lieb- um-ar-met“ — (Wiederholung dieser Worte) „sein Bräutchen allezeit“ (Wiederholung dieser Worte) — vier Tacte Zwischenspiel — Singstimme: „Stell“ (es muss heissen: stellt') „ich für dieses Leben all all mein Hoffen ein, und dachte, einst im Himmel“ — ein Tact Zwischenspiel „wird sie wohl ewig dein“ u. s. w. — zweimalige Wiederholung der Worte: „Stellt' ich für“ u. s. w. — zwölf Tacte Zwischenspiel — Singstimme: „Doch ach, auch dieses Hoffen schwand wie ein Frühlingshauch,“ Wiederholung dieser Worte — vier Tacte Zwischenspiel — Singstimme: „Denn was sich hier ja liebte“ — Wiederholung dieser Worte — „Liebt sich im Himmel auch.“ Dreizehn Tacte Nachspiel, Schluss. —

NB.

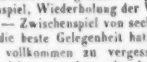

So hat denn der Verfasser aus einem kurzen Gedichtchen, welches gerade am Allerwenigsten solch eine breite Behandlung vertragen mochte, eine Composition von *(incredicile dictu)* 139 Tacten geformt. Die übrigen Hefte, nur etwa das vierte ausgenommen, leiden an derselben Breite und zum Theil ganz widersinnigen Zerstückelung des Textes, wozu auch noch eine fast überall vorherrschende, ermüdende Dehnung und andere Fehler in der Declamation kommen. Im sechsten Hefte findet sich ein Vorspiel von 38, ein Zwischenspiel von 37 und ein Nachspiel von 64 Tacten. Fast möchten wir vorschlagen, den Titel dieser Lieder dahin abzuändern, dass es etwa hiesse: sechs Soli für Horn oder Violoncello mit Begleitung des Pianoforte und einer Singstimme.

Unstatthaft ist es, dass der Verfasser im dritten Hefte, das wir übrigens nebst vier und fünf zu den besseren unter den hier gegebenen rechnen, die Singstimme wiederholt auf Sechzehntheiltönchen eintreten lässt, wodurch es den Anschein gewinnt, als wäre sie schon am Anfange ausser Athem. Von melodisch-conciser Abrundung findet sich beim Verfasser nur wenig Spur. Sein Figurenwesen leidet an einer gewissen Einförmigkeit, und vorzüglich im ersten Hefte wird die vier Seiten lang fortgeführte eben nicht sonderlich interessante Sextolenfigur ermüdend. Wollten wir auf einzelne Mängel in Auffassung des Textes eingehen, so würde uns das zu weit führen. Gleich im ersten Hefte ist die Partie, wo die „Nachtigall im Gestrüppe mit süsser Lippe“ (!!) auftritt, musikalisch so behandelt, als sässe im Busche anstatt der vielberühmten Sängerin irgend ein unheimlicher Kobold.

Bei allen diesen Ausstellungen können wir nicht umhin, die einzelnen Züge von Talent anzuerkennen, die sich vorzüglich in den Heften No. 3, 4 und 5 vorfinden. Arbeitet der Verfasser hinfort mit mehr Umsicht und Geschmack, so wird er den Anforderungen der Kritik mehr genügen. — Die Ausstattung ist sehr elegant.

2) „Mein Glück,“ für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Joseph Netzer*. Op. 2. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 1/3 Thlr.

3) „Lust der Sturmnacht," für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Joseph Netzer*. Op. 3. Berlin, bei Bote u. Bock. Pr. $\frac{1}{3}$ Thlr.

4) „Liebeswerbung," für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von demselben. Op. 4. Ebendas.

5) „An Emma," Gedicht von *Schiller*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello oder Waldhorn in Musik gesetzt von demselben. Op. 5. Ebendas. Preis 12$\frac{1}{2}$ Sgr.

6) „Der Haideritt," Gedicht von *Otto Prechtler*, in Musik gesetzt für eine Bariton- oder Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte von demselben. Op. 16. Braunschweig, bei Meyer jun. Preis 14 Sgr.

7) „Schmerzenssang," Gedicht von *Sapfir*, für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte von demselben. Ebendas. Preis 12 Sgr.

In allen oben verzeichneten Werken des Herrn Jos. Netzer beurkundet sich ein sehr achtbares Talent, verbunden mit anerkennungswerther Sicherheit, Rundung und geschmackvoller, edler, frisch ansprechender Handhabung der Form, so dass man sich sehr leicht mit dem Verfasser befreundet fühlt; ob mit nachhaltigem Interesse? darüber kann und muss erst die Zeit entscheiden. Op. 2, „Mein Glück," ist ein recht gefällig ansprechendes, melodieuses alla Polacca, dem wir im grösseren Publicum viel Beifall versprechen dürfen. Schwungreicher und ernster ist Op. 3, „Lust der Sturmnacht," gehalten. Doch dürfte der Verfasser, verführt durch die Ueberschrift des Gedichtes, den Sinn desselben nur halb getroffen haben. Er hat sich nämlich in der malerischen Figur der Begleitung mehr an das Gefühl des Stürmischen, Unruhigen gehalten, während die Pointe des Gedichts doch gerade im Gegentheile liegt und dieses das Toben und Brausen der Natur nur schildert, um den Gedanken auszuprägen: „Bäumt euch, Wälder! braus', o Welle! Mich umfängt des Himmels Helle!" — Der Componist hat in solchen Fällen, wie der vorliegende, allerdings eine schwierige Aufgabe zu lösen. Musterhaft hat es bei Behandlung eines sehr ähnlichen Gedichtes C. M. v. Weber in dem herrlichen Liede gethan: „Es stürmt auf der Flur" u. s. w., auf welches wir, um ihn und uns aller weiteren Erörterungen zu entheben, Herrn Netzer verweisen. — Op. 4, „Die Liebeswerbung," ist recht ansprechend gehalten, setzt aber einen gewandten Clavierspieler voraus. Der Verfasser dieses auch von Louis Köhler behandelten Gedichtes lässt das Nachtigallen-Bräutchen die Klage des Bräutigams im Gestrüppe, wenn auch nur leise, „nachflöten." Von diesem Nachflöten wissen Brehme und andere grosse Ornithologen nichts. Indess lässt sich dieser Verstoss gegen die Naturgeschichte (ei wie pedantisch! werden Manche sagen) sehr leicht durch Veränderung einiger Worte beseitigen. Nicht so die „Nachtigallen-Lappe." Die süssen Lippen mancher Sängerinnen dürften dabei wohl von einem schelmisch-spöttischen Lächeln umspielt werden. — Op. 5, „An Emma," ist einfach würdig gehalten, und recht sinnig finden wir die vom Componisten am Schlusse angewendete Wiederholung des Gedankens, mit welchem der Dichter beginnt. — Aber woher, bei der sonst so schon ausstattenden Verlagshandlung, in diesem Hefte auf einmal dieser unsaubere Notenstich? — Op. 16, „Der Haideritt," konnte recht wohl eine Ballade heissen und ist vom Componisten gut getroffen. Wir halten diese Nummer für die geistvollste unter allen, die wir hier von Herrn Netzer anzeigen. Sie ist übrigens nicht blos für Bariton oder Alt, sondern auch für Tenor oder Sopran bearbeitet zu haben. Schöne Ausstattung. — Op. 17, „Schmerzenssang," bietet zwar ein schätzbares Musikstück, allein dieser Text wäre wohl zweckmässiger in einer mehr gedrungenen, prägnanteren Form behandelt worden. Eine Tiefe des Schmerzes und der Trauer, wie sie in diesem Gedichte herrscht, mögen wir auch in der Musik nicht gern in die Breite gehen sehen.

8) Fünf Gesänge für eine Bariton- oder Mezzosopranstimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Julius Schlaf hack*. Op. 13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Ein durchaus gediegenes und solides Liederheft. Würdige Auffassung der Texte, gute Erfindung, fleissige, saubere Arbeit bis auf's Notchen herunter. Es gibt in diesem Hefte, wie man zu sagen pflegt, „viel Musik," und man wird sich je länger je lieber mit demselben beschäftigen. Es soll uns freuen, dem Verfasser bald einmal wieder zu begegnen, zumal wenn er das melodiöse Element noch etwas mehr hervortreten lässt. Die auch sonst gute Ausstattung bietet einen vorzüglich sauberen und kräftigen Noten- und Textdruck.

9) Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von *Ferdinand Hiller*. Op. 31. Leipzig, bei Peters. Preis $\frac{2}{3}$ Thlr.

Die hier gebotenen Gesänge sind, wiewohl sämmtlich rund und tüchtig stylisirt, dennoch von sehr ungleichem poetischen Werthe. Sogleich No. 1, „Das Ständchen," müssen wir, so ungern wir es aussprechen, für total vergriffen erklären. Das schaurige Gmoll mit der angewendeten galoppirenden Begleitungsfigur passte allenfalls für ein Ständchen von einem civilisirten wilden Jäger, etwa einem Bäschen des Gott sei bei uns! dargebracht, allein durchaus nicht für Rückert's artiges: „Hüttelein, still und klein, blinke sanft im Mondenschein" u. s. w. Oder hätte sich vielleicht Herr Hiller den Ständchensänger in überwallender Eifersucht gedacht? Ihr Hervortreten wäre gegen die Situation! Auch galopirt sie nicht im $\frac{6}{8}$-Tacte, sondern sie brauset und fährt dumpf und schwer. — Kurz, wir können keinem Troubadour des 19. Säculums anrathen, mit einem so gesungenen Ständchen vor dem Hüttelein zu erscheinen, wenn er nicht von dem Mägdelein darin, anstatt eines fröhlichen Habedank, ein Korblein davon tragen will. No. 2, „Thränen" von Chamisso, und No. 3, „Herab von den Bergen," erscheinen uns zu gesucht. — Dagegen haben wir die Composition des Mignonliedes: „Kennst du das Land?" auch nach so vielen anderen vorhandenen (die beste ist wohl die Beethoven'sche) beachtenswerth gefunden und der Verfasser hat sich hier glücklicher in seinen Text musikalisch hineingelebt, — doch ist das oft wiederholte „dahin"

nach unserem Gefühle falsch accentuirt. Auch No. 5, „Lied des wandernden Musikanten," hat uns angesprochen; wiederum weniger No. 6, „Lebensmorgen," der uns nicht warm und innig genug gesungen ist. Die Ausstattung ist schön.

10) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. Dürrner*. Op. 11. Leipzig, bei Peters.

Eine sehr dankenswerthe Gabe des Verfassers, die wir unsern Lesern mit guter Zuversicht empfehlen können. Man wird sich an allen diesen Liedern erfreuen. Ganz vorzüglich hat uns indess No. 4, „Seliger Traum," angesprochen. Die Ausstattung ist sehr elegant.

11) Sechs Lieder für eine Mezzosopran-, Alt- oder Baritonstimme mit Pianofortebegleitung, componirt von *Siegfried Salomon*. Op. 9. Hamburg, bei Schuberth. Preis ⅔ Thlr.

Wenn man sich wiederholt mit diesen Liedern beschäftigt, wird man in ihnen einem eigenthümlichen, tief empfindenden poetischen Geiste begegnen, der mit sehr sparsamen Mitteln viel zu sagen weiss. Beim ersten Anblicke haben sie etwas Befremdliches, aber sie gleichen unscheinbaren Erzstufen, in welchen Gold verborgen liegt — doch freilich nur für den, der es zu erkennen weiss. Tiefer blickenden und empfindenden Musikfreunden können wir diese Gabe angelegentlichst empfehlen.

12) Sechs Lieder, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *H. Wichmann*. Op. 3. Berlin, bei Trautwein. Preis 17½ Sgr.

Diese Lieder zeichnen sich durch Einfachheit, guten melodischen Fluss und feine Auffassung der Texte rühmlich aus, und man wird sich mit ihnen leicht befreunden. Ausgezeichnet gut gelungen ist dem Componisten „Das Ständchen" von Rückert: „Hüttlein, still und klein" u. s. w. Er scheint uns den Geist und Sinn des Gedichtes haarscharf getroffen zu haben. Lehrreich wird es sein, hier Herrn Hiller, siehe oben No. 9, mit Herrn Wichmann zu vergleichen. Der Letztere hat hier unverkennbar einen Meisterwurf gethan. Auch in den übrigen Liedern, von welchen uns noch No. 1, „Vergissmeinnicht," und No. 6, „Des Knaben Berglied," vorzüglich zugesagt haben, begegnet man überall feinen und geistvollen Zügen, welche eine sinnige Feder beurkunden.

13) Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, componirt von *Wilh. Herzberg*. Op. 1. Ebendaselbst. Preis 20 Sgr.

Irren wir nicht ganz, so haben wir in dem Verfasser ein neues sehr ausgezeichnetes Talent im Fache der Liedercomposition theils schon gewonnen, theils noch zu erwarten. Nur selten sind wir auf diesem Gebiete so trefflichen Erstlingen begegnet. Diese Lieder sind sämmtlich so abgerundet in der Form, und theils so ansprechend, theils, wie z. B. No. 4, „Schön Hohtraut," so geistreich, theils, wie No. 6, so zart und innig gehalten, die Begleitung ist mit so geschickter Berechnung und gewandter Haltung geführt, dass wir dieses Heft unbedingt empfehlen können.

14) (Vier) Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Lührss*. Op. 9. Heft 1. Berlin, bei Trautwein. Preis 17½ Sgr.

Als das gelungenste dieser Lieder ist uns No. 3, „Wo weilt meine Liebe," erschienen. Durch originelle Auffassung zeichnet sich aus No. 2, „Das Mädchen von Athen." Mit No. 4, „Der Abendstern," konnten wir uns am Wenigsten befreunden.

15) Liederquell. No. 1. „Die Hoffnungslose" für Alt, deutsch und italienisch, componirt von *H. Truhn*. Preis 7½ Sgr. No. 7. „Frühlings Leben," für eine Singstimme von *F. W. O. Braune*. 10 Sgr. No. 8. „Lebewohl," für Mezzosopran. Preis 7½ Sgr. Sämmtlich mit Clavierbegleitung. Ebendaselbst.

No. 1 bedarf keiner weiteren Empfehlung. No. 7. Artige, ansprechende und runde Form. — Aber war denn hier der Wechsel der Tonart unumgänglich nothwendig? Wir mögen ihn nur eben in dem Liede da statuiren, wo ihn besondere Gründe gebieterisch verlangen. No. 8. Solide Arbeit, aber zu studirt; zu wenig Grazie! Im Kirchenstyle scheint der Verfasser uns glücklicher.

16) „Des Frevels Sühnung," Gedicht von *K. F. Klöden*, für eine tiefe Stimme mit Begleitung des Pianof. componirt von *Julius Schneider*. Ebendas. Pr. 10 Sgr.

17) „Die Königskugel," Gedicht von *H. Boltze*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *F. W. Jahns*. Ebendas. Preis 5 Sgr.

Beide Gedichte und Compositionen scheinen durch das bekannte Attentat auf das Leben des Königs von Preussen veranlasst worden zu sein. Aus dem etwas breiten Gedichte hat Herr Schneider gemacht, was eben daraus zu machen war. Es ist zu reflectirend, um gut componibel zu sein. Die Composition des Herrn Jahns, ein alla Marcia, ist würdig gehalten und vorzüglich für Militärsingchöre geeignet. Beide Gesänge schliessen im Chore. Der von Jahns ist mehr im Volkstone gehalten.

18) Zwei Duette: „Meerfahrt," für Sopran und Tenor; „Liebesstern," für zwei Soprane, mit Begleitung des Piano componirt von *H. Truhn*. Op. 71. Ebendaselbst. Preis 15 Sgr.

Den zahlreichen Freunden und Verehrern des Componisten werden auch diese anmuthig gesungenen Duette eine willkommene Gabe sein, um so mehr, da sie, bei sehr mässiger Schwierigkeit, nur den gewöhnlicheren Umfang der Stimmen voraussetzen.

19) „Schlasierlied," von *August Kopisch* und *W. Taubert*. Ebendaselbst. Preis 7½ Sgr.

Eine im schlesischen Jargon gedichtete — wir wissen selbst nicht, ob wir sagen sollen: Burleske, oder Humoreske? Vom Componisten ganz so gesetzt, wie dergleichen Texte behandelt sein wollen, wird sie, mit gehöriger Zungenfertigkeit und dem gehörigen komischen Talente vorgetragen, unendliches Gelächter erregen. Der gute „Schlasier" nämlich, der mit dem Stolze eines ächten Patrioten die Vorzüge seines Landes und den Reichthum der Landesproducte geltend macht, wirft, zumal bei

steins nicht gerade verfehlt. S. 54 ist äusserst gefühlvoll und doch sehr besonnen behandelt, und in Herders Liede an den Schlaf (S. 55.) sind die Schwierigkeiten für die musikalische Bearbeitung meisterhaft überwunden. Der Schluss des Liedes S. 40, von „und einst im Lichtgefild" an, ist wohl nicht zu übertreffen; und so ist endlich auch das ganze Lied von Claudius, am Grabe meines Vaters, S. 44. folg., bis auf die Stelle „gross und hehr," die mehr gehoben seyn, und dann mild in das „freundlich" u. s. w. übergehen sollte.

Die hier ausgesprochenen Urtheile zu rechtfertigen und zu begründen, würde gar weit führen. Sie mögen also nur als subjektive — als Meinungen eines Individuums dastehen, und die Leser zu eigenem Prüfen und Geniessen einladen.

Sechs Lieder mit Klavierbegleitung von Joh. Theob. Held. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Rec. macht durch diese Liedersammlung seine erste Bekanntschaft mit dem Verf., und weis nicht, ob dieser dem Publikum schon frühere Arbeiten vorgelegt hat. Ohne ganz ausgezeichnet zu seyn, wird doch jedermann die meisten der hier gegebnen Lieder sehr hübsch, und in dem Komponisten einen Mann finden, der Kenntnisse mit Gefühl verbindet und auch einem Text sein Recht wiederfahren zu lassen bemühet ist. Die Gedichte sind, zwey abgerechnet, nicht von beträchtlichem Werth, aber doch auch nicht gerade zu verwerfen, und, bis auf das Eine von Bürger, wahrscheinlich noch nicht in Musik gesezt. Zweyen ist neben dem deutschen Original eine wohlgerathene italienische Nachbildung beygesezt worden, welche sich besonders zu dem lezten (Lebewohl, von Cordes) sehr gut ausnimmt. Da der Verf. im Stande zu seyn scheint, dem Publikum noch manches Interessante, und vielleicht auch einmal etwas Vorzügliches zu liefern, mögen einige, ins Einzelne gehende Bemerkungen, zur eigenen Prüfung des Komponisten, hier Platz finden.

Das erste Lied hat, ohne besonders hervorstechend zu seyn, einen richtigen Ausdruck; nur hätte der Komponist in der Zeile: Bald werd' ich Arme nicht mehr blühn — dem Dichter nachhelfen, und statt: bald werd' ich — bald werd' ich, singe lassen sollen.

Das Fischerlied ist sehr hübsch — aber wenn man das Zwischenspiel und das Nachspiel weglässt, was, ohne eine weitere Abänderung nöthig zu machen, geschehen kann. Schon dass sie wegbleiben können, muss gegen sie entscheiden; aber die Zweckmässigkeit duldet jenes Zertheilen der Worte nicht bey allen Versen, und noch weniger verträgt die Schönheit bey diesem Liede ein so figurirtes Zwischenspiel und ein in der Harmonie etwas-gekünsteltes Nachspiel.

No. 3. ist dem Text angemessen, aber No. 4. weit bedeutender. Bürgers Liebeszauber (das bekannte: Mädel, schau mir ins Gesicht!) ist von vielen Komponisten in Musik gesezt: aber keiner von denen, die mir bekannt worden, hat den Sinn des Liedes im Ganzen so gut, als Hr. Held aufgefasst. Alle haben es nur als ein rasches, flinkes Liebeslied genommen, aber das tiefere Leidenschaftliche, das gewaltsam Drängende, das unter dem Scheine kecker Lustigkeit desto heftiger glüht, nicht gefühlt oder nicht wiederzugeben gewusst. Der Verf. hat seiner Musik diesen Charakter gegeben, und besonders sind die scharfen Modulationen Takt 2 und 3., 23 und 24., 27 und 28., sehr gut zu diesem Zweck, wenn sie nur weniger grell gestellt wären. Im Nachspiel, wo sie natürlicher verlegt sind, thun sie ganz die beabsichtigte Würkung.

No. 5. ist zu gemein und in den leidigen Rondos zu verbraucht. Aber No. 6. ist wieder sehr gut angelegt und ausgeführt. Desto mehr muss man wünschen, dass diese ausdrucksvolle

Aufzählung der letzteren. Alles auf eine höchst ergötzliche Weise durcheinander, und begeht dabei die allerbedenklichsten Missgriffe, indem er in allen Reichen der Natur wild umherfährt, jeden Augenblick aus der Natur in's Menschenleben überspringt und in seinem Eifer ganz unversehens auch allerlei Fehler und Uebel mit aufzählt. Und das ist eben, mit Shakspeare zu reden, der Humor davon. 10.

Nachrichten.

Paris, im December 1844. Im Januar 1843 bildete sich in Paris eine Art von Hilfsverein, der die Unterstützung armer in Frankreich lebender Musiker zu seinem Zwecke hat. Die stiftenden Mitglieder, die aus hiesigen musikalischen Notabilitäten bestanden, machten den Baron *Taylor* zu ihrem immerwährenden Präsidenten. Vier präsidirenden für das Jahr 1844 waren die Herren: *Edouard Monnais*, *Spontini*, *Habeneck*, *Tulou* und *Raoul*; Secretäre: die Herren *Gouvray*, *Bourges*, *Bureau*, *Berchem* und *Meifred*. Das Comité besteht aus ungefähr 40 Mitgliedern u. A.: *Meyerbeer*, *Auber*, *Dorus*, *H. Herz*, *Kastner*, *Berton*, *Halevy*, *Carafa*, *Rousselot*, *Harmille*, *Battanchon*, *Gouffé Crozilles*, *Mercadier*, *Adam*, *Tilman Burbe*, *Guenee*, *Berlioz*, *Fessy*, *Talbecque*, *Martinez de la Rosa*, *Onslow*, *Thalberg*, *Girard*, *Schlesinger*, *Vogt*, *Zimmermann*, *Manera*, Marq. *de Louvois*, *Liszt*, *Laty* und *Erard*. Das Comité kann nach einjährigem Bestande durch die Generalversammlung aus neuen Mitgliedern ercirt werden. Ausserdem hat die Gesellschaft noch einen Rath in Justiz- und einen in Medicinalangelegenheiten. Man sieht, dass die bedeutendsten Namen sich bereits dem Institute im ersten Jahre seines Bestehens angeschlossen haben. Die Statuten der Gesellschaft sind aus dem humanisten Geiste hervorgegangen. Alle inländischen und ausländischen Musiker und Musikfreunde können Mitglieder werden. Als solche zahlen sie einen jährlichen Beitrag von 6 Franken, der der allgemeinen Casse der Gesellschaft angehört. Diese besteht ferner aus Geschenken und Erträgen der zu ihrem Besten veranstalteten Concerte. Die Zinsen des auf diese Weise zu Stande kommenden Capitals werden zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker verwendet. Dem in diesem Jahre von dem Secretär *Gouvray* gemachten Berichte zu Folge, hatte die Gesellschaft schon am 15. Januar 1200 Mitglieder, deren Anzahl jetzt auf das Doppelte gestiegen sein soll. Mit der Veröffentlichung dieses Berichtes erging zugleich ein Aufruf an alle Capellmeister und Capellglieder, dem Institute beizutreten. Auch ein Schreiben des Comité an alle Maires von Frankreich, der Gesellschaft die Namen der vorzüglichsten Musiker und Musikliebhaber mitzutheilen, wurde veröffentlicht. Sobald der Bestand der Casse es möglich macht, erhält jeder hilfsbedürftige Musiker, ohne Ausnahme, eine jährliche Pension. An dem Erfolge dieses in der That grossartigen Institutes ist keinen Augenblick zu zweifeln. Die Gesellschaft veranstaltet jährlich ein grosses Musikfest, wovon das erste am letzten Allerheiligentage in der grossen Oper Statt gefunden hat.

Man wählte *Haydn's* Schöpfung, einen Chor aus Judas Maccabäus von *Handel*, und die Ouverture zu Oberon von *Weber*. *Habeneck* leitete das 500 Mann starke Musikerpersonal vor einer der brillantesten Gesellschaften, die man sehen konnte. Die Schöpfung war dem französischen Publicum geradezu zu lang; theilweise fand man sie sogar veraltet. Hingegen erregte der *Handel*'sche Chor und die Ouverture von *Weber* einen unbeschreiblichen Enthusiasmus. Die Execution der letztern war unvergleichlich zu nennen. In diesem Concerte trat Mad. *Damoreau-Cinti* nach langer Zeit zum ersten Male wieder auf und setzte die Hörer in sichtbares Erstaunen über ihre immer noch erhaltene Virtuosität. Auf Anregung *Kastner's* soll die Gesellschaft damit beschäftigt sein, einen grossartigen Männerchor zu errichten, der den Franzosen fast noch ganz unbekannt ist.

Kastner gab am 1. December im Saale des Conservatoirs ein Concert, dessen Gesellschaft einem wahren Netze von Musikern zu vergleichen war. Man entbehrte vielleicht nicht eine einzige von den in Paris anwesenden Notabilitäten im Saale. *Kastner* brachte ein vortreffliches Gedicht von *Maurice Bourges*: „Le dernier roi de Juda," das in Form einer biblischen Oper ausgeführt ist, mit seiner Musik zur Aufführung. Das Orchester bestand fast nur aus Mitgliedern und Professoren des Conservatoirs, und die Spannung im Publicum war allgemein. Gleich nach der Ouverture brach ein wahrer Beifallssturm im Saale aus, der sich während der ganzen ersten Abtheilung steigerte. Die Ouverture bewegt sich in grandiosem Style und hat eine ächt künstlerische Form. Die Hauptmomente der Handlung werden in ihr dramatisch dargestellt, und der düstere Grundton, der durch das Ganze geht, gab den concertmässig vorgetragenen Musikstücken ein Colorit, das den scenischen Hintergrund nicht vermissen liess. Der Trauerchor in D moll, mit welchem die Oper beginnt, ist voll tiefer und characteristischer Empfindung, die sich beim Erscheinen des Propheten Jeremias zu einer festeren Haltung erhebt. Von der entschiedensten Wirkung überhaupt ist der fast romantisch zu nennende Gegensatz des Ernstes und der Ueppigkeit, der Trauer und der Liebe, der ein Hauptelement des Gedichtes ist.

So war gleich zu Anfang die Scene, in welcher die in Schwelgerei verfallenen Bewohner Zions ihren Götzen opfern, Andere aber die Verehrung für den wahren Gott ausdrücken, sowohl was poetische Auffassung, als technische Ausführung anlangt, von erhebender Schönheit. Der Beifall des Publicums erreichte seinen Höhepunct bei dem Vortrage der zarten Romanze: „Ma bien aimée, ou donc est elle," die der erste Tenor der komischen Oper Herr *Roger* mit vollendeter Reinheit wiedergab. Leider mussten, da man etwas zu spät angefangen hatte, mehrere Stücke des zweiten Actes wegfallen. Der reich instrumentirte Schlusschor electrisirte durch die characteristische Gewalt der triumphirenden Rhythmen, und schloss wie ein schön gestalteter Marmor das kunstvolle Gebäude. Es dürfte schwer halten, nach einmaligem Hören ein Werk von diesem Umfange in seinen Einzelnheiten beurtheilen zu wollen. Der allgemeine Werth der *Kastner*'schen Composition spricht sich vor Allem in dem gedie-

genten Ernste, in reicher und neuer Harmonie, ganz besonders aber in einer mit Meisterhand geführten Instrumentation aus, bei welcher die Blasinstrumente am Vorzüglichsten behandelt sind. *Habeneck* hatte freiwillig die Leitung des Concertes übernommen und einen neuen Beweis geführt, dass er stets bedacht ist, das Bessere der Oeffentlichkeit zu übergeben. Berücksichtigt man die vielen fast unüberwindlichen Schwierigkeiten und Intriguen, die sich dem strebenden Künstler hier immer entgegenstellen, so kann man von dem entschiedenen Erfolge der *Kastner*'schen Musik auf ihren inneren Gehalt schliessen. —

Jeden Sonntag von 11 bis 1 Uhr sieht man vor der Thür eines Weinschankes in der Rue Montorgueil eine Menge von Personen, die grösstentheils das Aussehen des personificirten Hungers haben. Ihre Kleider scheinen der Kaiserzeit anzugehören, und wenn man in den magern und doch zahlreichen Haufen hineinsieht, so bewegen sich rothbraune, dunkelgrüne und graue Fracks buntscheckig durch einander. Dieser Haufe besteht aus Musikanten, die ihren Dienst feilbieten. Der Unternehmer eines Balles oder der Chef d'orchestre in eigener Person erscheint alsdann auf dem Markte und ruft laut nach einer Flöte. Die Flöte meldet sich, wird engagirt, trinkt eine Kanone Wein, drückt dem Schenken die Hand, verweist ihn auf den bevorstehenden Verdienst und entfernt sich. Die Creation eines Orchesters geschieht auf diese Weise in wenigen Minuten, weil der Unternehmer die Marchandise zu einer gewissen Stunde vorräthig und hungrig findet. Jene Scenen in der Rue Montorgueil spiegeln das musikalische Treiben von Paris im Kleinen ab, und so wie man von Menschen, die es doch wenigstens mit dem äusseren Elemente der Kunst zu thun haben, nicht erwarten sollte, dass sie sich selbst als Waare zu Markte tragen, so sollte man in einem höheren Kreise nicht erwarten, dass die Musikstücke auf Bestellung eines Musikalienkrämers ellenweise aus den Boreaux der Componisten geliefert werden. Seitdem es in Frankreich Tantièmen gibt, schreibt man dort nur, um schnell in die Reuten zu kommen. Ein hiesiger sehr renommirter Componist sagte neulich bei Gelegenheit der Aufführung einer guten Opernmusik aus der Feder eines wohlhabenden Mannes: „Warum componirt er? er ist ja reich genug!" —

Das Theater Feydeau hat seither wieder mehrere komische Opern in Scene gesetzt, die aber sämmtlich nicht reussirten. Neuerdings brachte sie „Wallace" von *Catel* wieder auf die Bühne. Das Restauriren älterer Werke ist in diesem Institute längst Mode geworden, aber die schöne Einfachheit in der älteren Musik wird durch Ueberladungen aller Art, durch den Lärm neuer Blasinstrumente u. s. w. aufgehoben. Auch sucht man, wie dies in Wallace eben wieder geschehen ist, allerlei Anzüglichkeiten auf politische Zustände einzuflicken, wobei denn natürlich England herhalten muss. —

Allgemein gespannt war man auf die an der grossen Oper längst erwartete „Maria Stuart" von *Niedermeyer*. Der Director dieses bedeutendsten aller musikalischen Institute in Paris soll unendlich viel von dem Erfolge dieser Oper abhängig gemacht haben; nur der entschiedenste Erfolg derselben sollte ihn noch aufrecht erhalten können. Natürlich hat man es an einer brillanten Ausstattung nicht fehlen lassen, und der Saal war für den ersten Abend von dem erwartungsvollen Publicum bis auf den letzten Sitz gefüllt. Die erste Aufführung konnte nicht entscheidend sein; die öffentliche Meinung wartete deren mehrere ab, zuletzt aber hat sie sich endlich dahin bestimmt, dass die Oper im Allgemeinen nicht gefallen habe. Trotz bedeutender Schönheiten, die sie enthält, hat das Ganze doch ermüdende Längen und das Gedicht selbst gibt wenig Illusion. Auch *Adam's* „Richard à Palestine" reussirte nicht und ist fast jetzt schon von der Bühne verschwunden. — Beispielloses Aufsehen machte vor acht Tagen ein Concert von *Félicien David*. Der bis dahin nothdürftig lebende junge Componist wird durch die Gewalt seiner in diesem Concerte zum ersten Male aufgeführten Musik jetzt vom höchsten Adel protegirt.

Leipzig, den 4. Januar 1844. *Eilftes Abonnementconcert*, Mittwoch, den 1. Januar. — Ouverture zu Iphigenie in Aulis von *Gluck*. — Scene und Arie von *C. M. v. Weber* zu Athalia, gesungen von Miss *Lincoln*. — Concert für Pianoforte (G moll), componirt und vorgetragen von Herrn Prof. *J. Moscheles* aus London. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (C moll, No. 5).

Das alljährlich am Neujahrstage Statt findende Abonnementconcert wird bei aus der Bedeutung des Tages angemessen gewöhnlich mit einem geistlichen Musikstücke begonnen. Dieses Mal hatte man den 95. Psalm von *Mendelssohn*: „Kommt, lasst uns anbeten" u. s. w., ein herrliches, geist- und gefühlvolles Werk, hierzu ausgewählt, und sind wir dafür dem Directorium, wie für die bereitwillige und gelungene Ausführung desselben den kunstsinnigen Dilettanten, welche in Verbindung mit dem Thomanerchore selbige übernommen hatten, dankbar verpflichtet. Die Composition *Mendelssohn's* hat sich, obwohl sie hier seltener zur Aufführung gekommen ist, als dessen 42. Psalm: „Wie der Hirsch schreit" u. s. w. und der 114. Psalm: „Da Israel aus Egypten zog" u. s. w. doch schon viele Freunde erworben und ist stets mit Beifall aufgenommen worden. Wir machen nur auf den zweiten Chor: „Kommet herzu" u. s. w. mit den lebenvollen Eintritten der Stimmen, auf den zweistimmigen Canon des dritten Chores: „Denn der Herr ist ein grosser Gott" u. s. w. und endlich auf den herrlichen Schlusschor: „Heute, so ihr seine Stimme höret" u. s. w. aufmerksam, welche Nummern zu dem Ausgezeichnetsten, was *Mendelssohn* geschrieben hat, gehören. Was die Ausführung des Psalms anlangt, so verdienen namentlich die Chöre und das Orchester volle Anerkennung; weniger konnten die Soli genügen, welche den Damen *Lincoln* und *Henniges* und Herrn *Widemann* (Tenoristen unseres Theaters) zugetheilt waren. Allerdings mögen für Miss *Lincoln*, die hier bisher nur Stücke mit englischem und italienischem Texte gesungen hat und in der deutschen Sprache wohl noch Anfängerin ist, die deutschen Worte keine geringe Schwierigkeit geboten haben; allein hiervon wird weder das Zittern des Tones, welches jedenfalls nicht blos aus Befangenheit entsteht, noch die oft unreine Intonation bedingt. Fräul. *Henniges* sang ihre Partie recht gut;

der Herr *Widemann* ging oft in dem Streben, mit Wärme und Leben vorzutragen, zu weit und zu sehr in's Theatralische über, dictonirte auch zuweilen, und noch nie sind uns bei ihm solche Fehler in der Aussprache aufgefallen, als in diesen Solo's, wo er das *e* in den Sylben „ver," „ge," „en" in den Worten „versuchten," „verstocket," „gemacht," „anbeten," „niederfallen," u. s. w. stets wie *a*, und das *a* in den Worten „und," „uns" u. s. w. immer wie *a* hören liess. Eine richtige Pronunciation der Vocale ist ein Haupterforderniss des Gesanges, und wenn Herr *Widemann* auf diese nicht mehr Sorgfalt verwendet, kann es nicht fehlen, dass er seine im Uebrigen sehr schätzenswerthen Leistungen wesentlich beeinträchtigt.

Die Arie von *Weber*, welche nach der schön ausgeführten *Gluck*'schen Ouverture zu hohgenia folgte, ist jedenfalls noch zu schwer für Miss *Lincoln*. Mit der Vocalität der Stimme, welche diese Sängerin allerdings besitzt, ist es dabei nicht gethan; die Arie bietet sowohl in harmonischer Beziehung, als namentlich durch die in der dargestellten verschiedenen Affecte mannichfache Schwierigkeiten, welche nur von einer vielgeübten Sängerin und unter der Voraussetzung überwunden werden können, dass sie für das Musikstück völlig in sich aufgenommen hat und überhaupt genug Selbstständigkeit des Vortrags besitzt, um nicht nur Töne, sondern ein wirkliches Characterbild zu geben. Und das war eben bei Miss *Lincoln* nicht der Fall. Verdiente auch ihr anerkennbares Streben, die Arie nach Kräften auszuführen, alle Anerkennung, so blieb doch noch so Manches zu wünschen übrig.

Zur grossen Freude hat es uns gereicht, nach einer langen, wenn wir nicht irren, neunjährigen Unterbrechung Herrn Prof. *Maucheles* wieder zu hören. Mag die neuere Zeit mit ihren gesteigerten Anforderungen an das Pianofortespiel die Virtuosität vorzugsweise in bildercharischen Künsten, in möglichster Erweitung des Umfanges und in allerhand Extravaganzen suchen, und wird auch der besonnenste Kunstfreund fast wider Willen mit in den Taumel der Bewunderung fortgerissen, den sich die frappanten Leistungen der jetzigen Clavierheroen zu erzwingen verstehen, so ist und bleibt es gewiss für Jeden, welcher der Kunst eine höhere Tendenz einräumt und ihrer solideren Richtung gern folgt, um so ergötzender und beruhigender, sich einmal wieder in die Zeit zurückversetzt zu sehen, in welcher Bravour und Eleganz des Vortrags noch nicht auf die äusserste Spitze, noch nicht bis zur weltstürmenden sogenannten Genialität und süsslichen Salonexquisitesse getrieben waren. Aus dieser Zeit steht *Maucheles* noch unter Wenigen gross da; er ist einer der Schöpfer des fein-brillanten, gediegen-eleganten Pianofortespieles. Seine Wirksamkeit in London hat ihn auch gegen die Ansprüche der Gegenwart nicht zurückbleiben lassen, ohne dass er jedoch dadurch die Vorzüge, die von je her sein Spiel auszeichneten, in den Schatten stellt. Dass man von seinem vorgerückten Alter nicht mehr diejenige Kraft und Ausdauer, die Elasticität und fast unbewusste Keckheit des Vortrags verlangen kann, durch welche jüngere Virtuosen, wenn sie eben erst aus den Reihen der sogenannten Wanderkünstler herausgetreten sind, mit dem Muthe und der Kraft eines Jünglings die Bewunderung der Menge im Sturme erringen, versteht sich von selbst. Aber sein feines, edles Spiel, durch welches stets die solideste und tüchtigste Technik durchblickt, das milde freundliche Bild, dass er dem Hörer dadurch vor die Seele führt, und mit welchem er diesen erfreuen, nicht überraschen will, mit einem Worte: die Humanität seines Vortrages wird ihm stets die Herzen und grosse Anerkennung gewinnen. Derselbe wurde ihm auch, nachdem er gleich bei seinem Auftreten lebhaft begrüsst worden war, bei jedem Satze seines bekannten, schönen G-moll-Concerts zu Theil.

Ueber die Symphonie gesagte es zu bemerken, dass die Ausführung eine gelungene war, sogleich wir, besonders im ersten und letzten Satze, hier und da zwischen den Mitwirkenden und dem Dirigenten eine Verschiedenheit der Ansichten über das Tempo wahrgenommen haben, welche an und für sich im Concerte selbst wohl zu spät geltend gemacht wurde und der vollkommenen Lösung der Aufgabe nur hinderlich sein konnte. — *L. B.*

Feuilleton.

Die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hielt am 31. August 1844 ihre fünfzehnte allgemeine Versammlung in Amsterdam. Das Ergebniss des Wirkens der verschiedenen Abtheilungen während des verflossenen Gesellschaftsjahres lieferte den Beweis, dass der Verein dem vorgesteckten Ziel auf mannichfache Weise näher strebt und die Ausbildung der Musik ziemlich erfolgreich sie in Allgemeinen hier zu Lande kräftig fördert hilft. Der Verein hat in Laufe dieses Jahres eine gelungene Bronze „Clemens ex Dominus" von *J. J. H. Verhulst*, und eine „Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI.", redigirt von Herrn *F. Commer* in Berlin (davon bereits 2 Bände erschienen sind) im Druck herausgegeben. Auch stachsonst bereits 2 Neujahrs seines Album, enthaltend eine Sammlung kleiner, doch ausserlesener Compositionen der vorzüglichsten Tonsetzer und eine Darlegung seiner Ansichten über die Kunst, seine Wünsche und Pläne für die Erreichung des Zweckes mit allen denen, was sich in seinem Wirkungskreise Wissenswerthes ereignete. Auch hat man in dieser Versammlung ein Quartett in Es-dur gehört, als dessen Componist auch der Herr *J. J. H. Verhulst* bekannt gemacht hat. Die Gesellschaft scheint zugleich an dem Plane einer allgemeinen Einrichtung zur Unterstützung ungläcklicher Künstler und ihrer Hinterbliebener. Zum Versammlungsorte des Vereins wurde in dieser Versammlung ernannt Herr *Julius Rietz*, Musikdirector in Düsseldorf, und zu correspondirenden Mitgliedern die Herren Prof. *C. F. Rungenhagen*, Director der Singakademie in Berlin, und Ritter *C. v. Winterfeld* in Berlin. —

W. Reuling, Hofcapellmeister in Wien, hat seine ältere Oper: „Alfred der Grosse" umgearbeitet und einen neuen dritten Aufzug, gedichtet von Carl Haffner, dazu componirt. Sie soll in Darmstadt aufgeführt werden. — *Ignaz Lachner* hat eine neue Oper, unter dem Titel „Loreley" vollendet. — Ebenso der Musikdirector *Capellmeister Storx* eine tragische Oper „Maria Rose," Buch von Lesser.

Eine Oper von Scribe und Halevy, „Le fee d'Albe," welche zur Aufführung in der Pariser Academie royale angenommen war, wurde wieder zurückgelegt. Die Verfasser erhielten jedoch dafür von Bergeld von 10,000 Franken.

In Frankfurt am Main hat sich ein Gesangverein der israelitischen Gemeinde unter Leitung des Lehrers *Lenzgold Beer* und unter dem Namen „zum Frohsinne" gebildet. In Riga besteht ein recht tüchtiger Gesangverein zunächst für Kirchenmusik, der

unter Leitung des Herrn *Löbmann* allwöchentlich seine Uebungen hält und diesen Winter sich vorzugsweise mit *Mendelssohn's* erster Walpurgisnacht und *Schumann's* Peri beschäftigt.

Der König von Dänemark hat durch Ordonnanz die Errichtung eines königlichen Conservatoriums der Musik zu Copenhagen anbefohlen, welches 50 Zöglinge, 30 männliche und 20 weibliche, enthalten und nächsten 1. März eröffnet werden soll. Die Bildung für's Theater ist Hauptzweck des Instituts, dessen Leitung dem Capellmeister *Glüser* übertragen ist. — Eine andere Verfügung des Königs bestimmt, dass der Gesangunterricht in allen städtischen, wo möglich auch in den Dorf-Schulen eingeführt werden soll.

Von *Balfe* ist auf dem Drurylane-Theater zu London eine neue Oper: „Die Tochter von S. Marco" mit vielem Beifalle gegeben worden. (Es ist wahrscheinlich dieselbe, welche als „Catharina Cornaro" von mehreren Zeitschriften im Voraus angekündigt wurde.)

An den bekannten ausgezeichneten Organisten und Orgelbauverständigen Prof. *Töpfer* zu Weimar ist von Marseille aus eine Einladung ergangen, welche ihn nach letzterer Stadt ruft, um daselbst beim Bau einer Orgel mit Rath und That mitzuwirken.

In Nantes ist, nach dem Muster des Pariser, ein Conservatorium der Musik errichtet worden.

Vom 31. Januar 1845 an erscheint zu Paris eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Revue de la musique religieuse et ecclésiastique." Allmonatlich erscheint ein Heft von 32 bis 40 Seiten; der Preis des Jahrganges ist 12 Franken für Paris, 13 Fr. 50 Cent. für die Departements. Alles, was sich auf Geschichte, Theorie und Praxis des Kirchengesanges bezieht, soll in dem Blatte besprochen werden. Redacteur ist der bekannte *F. Danjou*, Organist an der Kathedrale zu Paris.

Bei Gelegenheit der neulichen Preisvertheilung im Pariser Conservatorium der Musik theilte der stellvertretende Vorstand des Theaterausschusses, Herr *Koratry*, unter Anderm mit, dass das Conservatorium, mit 70 Lehrern und mehr als 500 Schülern, dem Staate nicht mehr als 135,500 Franken koste. Die Preise bestehen, ausser dem bezüglichen Diplom, in musikalischen Instrumenten, Musikalien, Büchern, Medaillen. — Der Vorstand der Anstalt, *Auber*, hat die Errichtung einer neuen Classe für Gesang (bis jetzt bestehen deren acht), so wie zweier neuen Classen für „lyrische Declamation" beantragt, die eine mit Rücksicht auf die grosse, die andere zur Ausbildung für die komische Oper. Auch sollen die Gehalte mehrerer Lehrer erhöht werden. — Die Schüler des Conservatoriums führten neulich auf dem Theater zu St. Cloud *Dalayrac's* Oper: „Raoul de Créqui" mit allgemeinem Beifall auf.

Die italienische Oper zu St. Petersburg hat ihre Vorstellungen mit *Donizetti's* Lucia di Lammermoor glänzend eröffnet. *Bellini's* Puritaner, dessen Nachtwandlerin und *Donizetti's* Liebestrank waren die folgenden Opern. *Robini*, *Tamburini*, vor Allen aber *Pauline Garcia-Viardot*, waren die gefeiertsten Mitglieder der Gesellschaft. Letztere wird in der russischen Biene „Les délices de St. Pétersbourg" genannt. Ausserdem gefielen auch sehr die *Castellan Gian-Pietro* und der spanische Tenor *Unanue*. — Uebrigens bestehen jetzt im russischen Reiche drei italienische Operngesellschaften, in Petersburg, Moscau und Odessa.

In einem Concerte, welches die France musicale zu Paris ihren Abonnenten gab, wurden unter Anderem drei noch unbekannte, ungedruckte Compositionen von *Rossini* aufgeführt; es sind drei Frauenchöre, betitelt: La Foi, L'Espérance, La Charité; sie scheinen jedoch etwas hinter der Erwartung zurückgeblieben zu sein. *Hector Berlioz* bemerkt im Journal des Débats über den ersteren Chor: Dieser „Glaube" wird keine Berge versetzen.

Die Königin von Spanien hat *Liszt* das Ritterkreuz Carls III. und eine kostbare brillante Tuchnadel verliehen.

Hieronymus Payer in Wien hat zur 200jährigen Jubelfeier der Einführung des Caffee's in Europa (1644) bei F. Glöggl Pianofortevariationen (Op. 139) über das Thema CAFFEE herausgegeben.

Weber's Asche ist nunmehr in Dresden eingetroffen. Am 14. December v. J., Abends, wurde sie bei Fackelschein unter grosser Begleitung feierlich nach dem katholischen Kirchhofe geleitet und dabei ein Trauermarsch von *Richard Wagner* über das Thema der Cavatine: „An stillen Bach, wo Weiden stehn" aus Euryanthe ausgeführt. Der Orpheus und die Liedertafel sangen einen Dank von *Reissiger* componirten Chor. — Am folgenden Tage wurde der Sarg in der Kirche unter angemessenen Feierlichkeiten und einem von *Wagner* dazu componirten Gesange beigesetzt.

Spontini, welcher nach Paris abgereist ist, hat vom Papste den Titel eines Grafen von S. Andrea erhalten; zugleich sind seine im Kirchenstaate liegenden Besitzungen zu einer Grafschaft dieses Namens erhoben worden. Es ist dies die Belohnung für mehrere wohlthätige Stiftungen *Spontini's*, so wie für sein im Auftrage des Papstes ausgeführtes Werk zur Reform der katholischen Kirchenmusik.

Ankündigungen.

Der musikalisch-literarische Monatsbericht, vollständiges, systematisch geordnetes Verzeichniss sämmtlicher neuerscheinenden Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, wird auch 1845 in bisheriger Weise (am Schlusse eines jeden Monats ein Bogen in 8.) erscheinen. Die in das Archiv der vereinigten Musikalienhandler eingezeichneten Artikel werden sich durch gedrängte Schrift auszeichnen. Preis des Jahrgangs von 12 Bogen 15 Ngr.

Leipzig. **Fr. Hofmeister.**

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung *J. Guttentag*) in Berlin ist so eben erschienen:

Commer, Fr., *Cantica sacra*. Sammlung geistlicher Arien für eine Basstimme aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Nach den Originalpartituren mit Begleitung des Pianoforte. Theil II. Subscriptionspreis 2 Thlr.

Hieraus einzeln:

No. 1. *J. Handel*, Aus einem Psalm: „O preist den Herrn." 3 Sgr. — No. 2. *Astorga*, Aus dem Stabat Mater: „Fac me plagis vulnerari." 3 Sgr. — No. 3. *J. Händel*, Aus einem Psalm: „Jehovah gedenket unser." 3 Sgr. — No. 4. *J. Haydn*, Aus dem Stabat Mater „Pro peccatis suae gentis." 7½ Sgr. — No. 5. *J. Händel*, Aus einem Psalm: „Du Gott bist gross." 7½ Sgr. — No. 6. *J. Haydn*, Aus dem Stabat Mater: „Flammis orci ne." 7½ Sgr. — No. 7. *J. Händel*, Arie aus dem Oratorium Debora: „Gefahren verachtend." 3 Sgr. — No. 8. *Graun*, Aus dem Te Deum laudamus: „Salvum fac populum." 7½ Sgr. — No. 9. *J. Händel*, Aus dem Oratorium Joseph: „Heilig sei dieser Tag dem Land." 7½ Sgr. — No. 10. *Holle*, Aus dem Oratorium Lazarus: „Wo bin ich? wo bin ich?" 10 Sgr. — No. 11. *J. Händel*, Aus dem Oratorium Belsazar: „Ihr Brüder freuet Euch." 3 Sgr. — No. 12. *Rolle*, Aus dem Oratorium Lazarus: „O Tag des Jubels!" 12½ Sgr. — No. 13. *J. Händel*, Aus dem Alexanderfest: „Denn Rache, denn Rache." 7½ Sgr. — No. 14. *J. S. Bach*, Aus einer Messe: „Domine, Deus." 10 Sgr. — No. 15. *J. Händel*, Aus dem Oratorium Samson: „Bedauernswerthes Loos!" 7½ Sgr. — No. 16. *Leonardo Leo*,

Aus einer Messe. „Quoniam tu solus sanctus." 7½ Sgr. — No. 17. *J. Handel*, Aus dem Oratorium Josua. „Erstürmt ist endlich." 7½ Sgr. — No. 18. *Rauscamaller*, Psalmus VI. „Domine ne in furore." 7½ Sgr. — No. 19. *J. Handel*, Aus dem Oratorium Josua: „Mein Maass ist voll." 5 Sgr. — No. 20. *Rauscamaller*, Aus Psalmus VI. „Laboravi." 10 Sgr. — No. 21. *J. Handel*, Aus dem Oratorium Der Messias: „Denn siehe Nacht bedecket." 7½ Sgr. — No. 22. *Graun*, Aus einer Passionsmusik. „Nun darf ich mich nicht." 7½ Sgr. — No. 23. *J. Handel*, Aus dem Oratorium Der Messias. „Warum toben die Heiden." 7½ Sgr. — No. 24. *J. S. Bach*, Aus der Cantate: „Du Hirte Israel." 7½ Sgr. — No. 25. *J. Seb. Bach*, Aus der Cantate: „Herr deine Augen." 7½ Sgr.

Im Verlage der Unterzeichneten werden folgende Werke mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Concert
für die Violine
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 64.

Andante et Scherzo
pour le Violon
avec accompagnement de l'Orchestre ou de Piano
par
Ferd. David.
Op. 16.

Leipzig, den 7. Januar 1845.

Breitkopf & Härtel.

Bei **J. A. Böhme** in Hamburg erscheint binnen Kurzem mit ausschliesslichem Eigenthumsrechte für ganz Deutschland die *deutsche* Original-Oper

Alessandro Stradella.

Text von *W. Friedrich*, Musik von *F. v. Flotow*,

im Clavierauszuge vom Componisten, und in einzelnen Gesangstücken, ferner

Die vollständige Oper für Piano Solo ohne Text.
Die vollständige Oper für Piano zu 4 Händen.
Die Ouverture für Piano Solo und vierhändig.
Potpourri, Rondo's, Fantasieen, Tänze u. s. w. für Piano und sonstige übliche Arrangements.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu haben sind:

Bazzini, Fantaisie s. La Favorite p. Violon et Piano. Op. 47. No. 4. ⅓ Thlr.
— Air des Puritani p. Violon et Piano. Op. 47. No. 6. 1 Thlr.
Berlioz, Die moderne Instrumentation u. Orchestration. — Ge. Traité d'Instrumentation et d'Orchestration. Lief. 4. Subscript.-Preis 1 Thlr.
— Le carneval romain. Ouvert. caract. à gr. Orch. Op. 9. 3 Thlr.
Choix de Romances. No. 333. Io ti voglio. 5 Sgr. No. 334. *Thys*, La Follette. ⅓ Thlr.
Chwatal, 2 Rondos brill. et non diff. Op. 70. No. 2. Sirene d'Auber. 17½ Sgr.
Cramer, 12 leichte instructive Stücke zu 4 Händen. Op. 90. Lief. 2. ⅓ Thlr.
Czerny, Der gute Clavierspieler. 25 fortsche. leichte Uebungen für kleine Hände m. Fingersatz. Op. 748. 3 Lief. à ⅓ Thlr.
— — Der Fortschritt. 25 leichte fortsche. Uebungen m. Fingersatz. Op. 749. 3 Lief. à ⅓ Thlr.
— — 50 Tonleiter Uebungen mit Fingersatz zu 4 Händen. Op. 750. 3 Lief. à ⅓ Thlr.
— — Der Fortschritt. 50 instruct. Uebungen. Op. 755. 4 Lie. (gesungen. à ⅓ Thlr.
Damcke 6 Intermezzi. Elégie. Romance. Idylle. Cascade. Chansonette. Nocturne. à ⅓ — ⅔ Thlr.
Gumbert, Lied. In den Augen liegt das Herz. Aus Op. 2. 5 Sgr.
— 5 Standchen f. Tenor m. Brummstimmen. Op. 3. ⅓ Thlr.
Gung'l. Joh. (k. k. österr. Capellmeister), Ein Sträussche. Walzer f. Orch. 1⅓ Thlr., f. Pfte 12 Sgr.
— Vorwärts! Marsch f. Piano. 5 Sgr., f. Orch. ⅓ Thlr., f. Militairmusik ⅓ Thlr.
Halevy, Ouverture du Lazzarone p. Piano. 15 Sgr.
Händel, 4e Concerto p. Piano ou Orgue p. Piano. ⅓ Thlr.
Heller, Chant national de Charles VI. p. Piano. ⅓ Thlr.
Herz, Gr. Valse elegante p. Piano. Op. 40. ⅓ Thlr.
Hünten, Var. brill. et fac. s. „Wer hörte wohl" p. Piano. Op. 8. ⅓ Thlr.
Kaczinski, V., Mein Gruss. Galop u. Mazurka f. Piano. ⅓ Thlr.
Koch und Gaste, komisches Duett. „Da sichste mir." 7½ Sgr.
Krebs, 2 Duette f. Sopr. u. Alt. Op. 130. I. Auf dem Wasser. II. Mein Wunsch. à ⅓ Thlr.
— Drei ferien Lieben. Lied f. Sopr. od. Tenor m. Pfte u. Velle od. Horn. Op. 139. ⅓ Thlr.
Kullak, 6 Soli pour Piano. Op. 26. I. Grâce et Caprice. 17½ Sgr.
— Transcript. faciles p. Piano p. Wagner. No. 13. Adelaide de Beethoven. 12½ Sgr.
Löwe, C., Alpin's Klage um Morar f. 4 Singstimme m. Piano. Op. 34. 1 Thlr.
Mozart, Das Schönste aus diesen Opern f. Piano zu 4 Händen v. Chwatal. I. Don Juan. ⅔ Thlr. II. Don Juan ⅓ Thlr.
Meyerbeer, Roman. Lied für Sopran oder Tenor mit Piano oder Guitarre. 2te Auflage. 10 Sgr.
Pixis, Bach-Polka f. Piano. ⅓ Thlr.
Prume, Fr., Concertino p. Violon, Op. 4, av. Orch. 3 Thlr., avec Piano 2 Thlr.
Taubert, Tour de Mazourka, Op. 52, p. Piano. ⅓ Thlr.
Truhn, 3 Quartette für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Op. 70. 1 Thlr.
— Scheiden und Leiden. Lied für Sopran oder Tenor m. Piano. Op. 74. 12½ Sgr.
Wagner, Transcript faciles p. Piano: Airs nationaux. II. Rule Britannia. III. La Marseillaise à ⅓ Thlr.
Wolff, E., Duo brill. s. La Sirene d'Auber p. Piano à 4 mains. Op. 104. ⅓ Thlr. Rondo Valse sur Le Lazzarone. Op. 106. 15 Sgr.

Unter der Presse (mit Eigenthumsrecht):

Alkan, L'Amitié p. Piano.
Döhler, Trois Polkas originales p. Piano. Op. 36.
— Gr. Fantaisie sur la Favorite p. Piano à 4 mains. Op. 34.
Heller, Eglogue p. Piano.
Kullak, Le Carneval de Venise p. Piano.
Panseron, 25 Exercices et 25 Vocalises p. Mezzo-Soprano. — Solfège du Pianiste.
— *Leichte vierhändige Pianofortestücke, als Anhang zu allen Clavierschulen, neu componirt von Czerny, Dohler, Kalkbrenner, Kullak, Liszt, Moscheles, Pixis, Rosenhain, Thalberg u. A.*
Reissiger, 3e Trio facile et brillant pour Piano, Violon et Vcelle. Op. 131.
— Quartette u. Chorgesange für frohe Liedertafel für Sopran und Stimmen. Op. 176. H. 6 H.
Thalberg, Nocturne p. Piano. Op. 36. No. 7.
Truhn, Stille Lieder von Carl Beck, für Sopran oder Tenor mit Piano. Op. 75. Zwei Zeitlieder; Jesuiten- und Muckerlied. Op. 76.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. № 3. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Musica sacra: Sammlung der besten Meisterwerke des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, für vier bis acht Stimmen, herausgegeben von *Fr. Commer*. Dritter Band. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 3⅓ Thlr. netto.

Die ersten zwei Bände dieser dankenswerthen Sammlung hat Referent zwar nicht durch eigene Anschauung kennen gelernt, doch ist ihm von mehreren Seiten vortheilhaft darüber berichtet worden, und der Werth dieses dritten Bandes erweckt allerdings ein günstiges Vorurtheil für seine Vorgänger. Schon das Inhaltsverzeichniss deutet den Reichthum dieser Sammlung an. Wir erblicken darin die ehrwürdigen, allbekannten Namen eines Caldara, Scarlatti, Palestrina, Leo, Gabrieli, die hier sämmtlich durch würdevolle, wenn auch dem Umfange nach sehr verschiedene Werke repräsentirt werden. Aber auch andere Meister jener älteren Perioden, nicht so allgemein gekannt, wie z. B. Joach. a Burgk, Hammerschmidt, Legrenzi, Pachelbel, Pratorius, Walter, Schütz u. s. w. werden hier unserer Erinnerung vorgeführt, und auf eine Weise, die uns, wenn wir nur ihre Werke von dem gehörigen Standpuncte betrachten, mit hoher Achtung gegen sie erfüllt.

Dass in einer so umfassenden Sammlung nicht Alles von gleicher und absoluter Trefflichkeit sein kann, dass uns vielmehr gar manches Matte, Rauhe und Abstossende entgegentritt, des Verlebten und Veralteten nicht einmal zu gedenken, das bedarf wohl keiner Versicherung. Am störendsten dürfte in dieser Beziehung wohl die oft gar zu willkürliche, selbst fehlerhafte Declamation, wie überhaupt Gedanke, Form und Unterlegung namentlich der deutschen Worte erscheinen, wenn man die Sache nicht eben als Curiosität betrachten will. — Man erwäge in diesen Beziehungen nur gleich das erste kurze Stück dieses Heftes: Was kränkst du dich! —

Dies Alles wird indess reichlich vergütet durch die einfache Würde, durch die wahrhaft kirchliche — Architectonik, möchten wir es nennen, welche in ihrer Gesammtheit einen rührenden, wahrhaft erhebenden Eindruck hervorbringt. — Am bedeutungsvollsten erscheint in jeder Beziehung Leo's 50. Psalm (Miserere) für zwei Chöre. Welcher kühne, grossartige Bau, welche Combinationen und würdevolle Majestät! Das sind Werke, die in ihrer einfachen Grösse noch fortwährend im Stande sind und immerdar sein werden, jene erschütternde nachhaltige Wirkung auf das Gemüth zu machen, wie sie nur der wahre Genius schaffen kann, und die mit ihren feierlich ernsten Accorden das innerste Gefühl anregen. Sie sind es werth, dass sich Gesangvereine mit Wärme und Ausdauer ihrem Studium widmen, um dann durch eine sorgfältige Ausführung sich einen wahrhaft erhebenden Genuss zu verschaffen. Die dabei zu überwindenden Schwierigkeiten sind freilich ganz anderer Art, als unsere heutigen Gesangcompositionen sie darbieten; doch möchten wir behaupten, dass manche Sänger und Sängerinnen, die in Donizetti'schen Arien glänzen, an dem consequenten und angemessenen Vortrage einer Kirchencomposition, wie wir sie besprechen, scheitern würden. Zwei unerlässliche Bedingungen sind es zunächst, die hier in Anspruch genommen werden: sichere Intonation und geübte Respiration. — Dass die schönste, ja einzig mögliche Wirkung in dem genauesten, unerschütterlichen Ensemble beruht, braucht kaum erwähnt zu werden; diess, so wie eine besonnene und unverbrüchlich festzuhaltende Auffassung des Zeitmasses liegt allein in den Händen des Dirigenten, der auch die nicht minder wichtige Verpflichtung hat, für die Modification der einzelnen Stimmen, wie für das richtige Verhältniss derselben zu sorgen. — Wir finden im Laufe des ganzen Werkes und in dem Leo'schen Psalme insbesondere mehrere Andeutungen des Vortrages, in Bezug auf Forte und Piano. Hier hätte der Herausgeber, da wir ihm ein klares Verständniss und eine richtige Auffassung wohl zutrauen dürfen, gewiss noch mehr thun und mehrere und genauere Bezeichnungen für den Vortrag geben können, nämlich zweckmässige Andeutung von Forte und Piano mit ihren vielfachen Nuancen, so wie Anschwellen und Verhallen des Tones. Es bedarf wohl kaum einer Beweisführung, dass in den älteren Zeiten die dynamischen Modificationen in Hinsicht des Vortrages nicht so ausgebildet und mannichfaltig waren, als in unseren Tagen, wo ja oft der künstlerisch-nuancirte Vortrag ein mattes Product potenziren und beleben muss. Aber eben so wenig unterliegt es wohl einem Zweifel, dass durch verständige Benutzung dieser Vortheile den älteren Werken gewiss ein nicht unbeträchtlicher Gewinn zugeführt werden kann. Ohne die Pietät gegen die Ursprünglichkeit dieser Werke zu verletzen, wird es sich vielmehr ergeben, dass sie dadurch das Kalte und Starre, das ihnen doch oft mehr oder minder eigen ist, verlieren, ja, dass diese ehrwürdigen

Schöpfungen der Vorzeit dem Gefühle nur noch näher gebracht werden, weshalb wir aufrichtig wünschen, dass unsere Andeutung geprüft und benutzt werden möge.

Premières pensées musicales, cinque Ariettes et un Duo italien, avec accompagnement de Pianoforte, composées par *M. Salvi*. Vienne, chez P. Mechetti. Pr. 2 Fl.

Diese ersten musikalischen Gedanken, welche uns Herr Salvi (wahrscheinlich der vortheilhaft bekannte Tenorist der italienischen Oper in Paris) hier bietet, erregen in der That eine günstige Erwartung für seine künftigen Gedanken, und können namentlich dem grossen Publicum der singenden Dilettanten mit Zuversicht empfohlen werden. Den (recht interessanten) italienischen Dichtungen sind übrigens, was der Titel verschweigt, auch deutsche Worte, und zwar meist in recht verständiger, ansprechender Weise untergelegt, wodurch die Brauchbarkeit und Annehmlichkeit dieser recht hübsch ausgestatteten Sammlung sehr erhöht wird. Was uns schon im Allgemeinen für dies Werkchen einnimmt, ist ein gewisses Streben nach Characteristik, also ein Vorzug, der den süssen Italienern nicht allzuhaufig nachgerühmt werden kann, zumal wenn von solchen kleinen Salonstücken, wie die vorliegenden, die Rede ist. Sie zeugen ferner von gutem, natürlich heutigem Geschmack, und sind, bis auf einige unbehagliche Zumuthungen, stimmengerecht, je, oft sehr vortheilhaft und brillant geschrieben. — Wir empfehlen den Sängern vorzüglich die Romanze No. 5. Entspricht diese Piece auch nicht unseren Begriffen von einer Romanze, so ist sie doch ein sehr interessantes, schön geführtes Gesangstück, das in seiner leidenschaftlichen Aufregung ungemein anziehend, fast dramatisch wirkt. Es enthält einige Wendungen und Steigerungen, die wirklich genial zu nennen sind.

Auch das Duett ist ein hübsches Unterhaltungsstück, das durch mehrere piquante Züge verschönt wird und, von zwei hübschen Sopranstimmen recht anschmiegend vorgetragen, sehr gefallen wird.

Vierstimmige Liederchöre für Männerstimmen, in Musik gesetzt von *L. Lenz*. Op. 37. Erstes Heft. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Liedertafeln erhalten hier neuen und gewiss willkommenen Stoff zum Studium wie zur Freude. Die Sammlung enthält sechs Liederchöre verschiedenen Inhalts, ernster und heiterer Farbung.

No. 1. „Schlachtgesang“ (aus Stoll's Griechenliedern), der kraftig-trutzende Sinn des Gedichtes ist entsprechend wiedergegeben. Die Steigerung gegen das Ende mit ihrem gut motivirten Harmoniewechsel dürfte wohl noch entschiedener wirken, wenn der eigentliche Schluss durch einen erhohten Aufschwung der Melodie noch mehr potenzirt erschiene. — Die Composition des „altdeutschen Pilgergesanges,“ No. 2, würde in ihrer anmuthigen Einfachheit noch mehr anziehen, wenn nur die Dichtung nicht gar zu — altdeutsch wäre. Das unerfreuliche: „bildig beineben“ konnte wenigstens, ohne die Pietät gegen das Mittelalterliche zu verletzen, unbedenklich entfernt oder zweckmässig ersetzt werden. Nur etwa auf der Wallfahrt zum heiligen Rocke dürfte das Lied unverändert Anklang gefunden haben. Der ziemlich complicirte Scherz „Die Hochzeit der Thiere,“ No. 3, erfordert eine höchst genaue und launige Ausführung; gelingt diese, was nicht eben eine leichte Aufgabe ist, dann wird das possirliche Stück grosse Heiterkeit erregen. No. 4. „Der baltische Grenadier“ gedichtet von Hebel. Dies kraftig-heitere Lied wird sich am Schnellsten Bahn brechen, und bald populär werden. Es ist so gedrungen, so consequent gehalten, und schreitet in seinen kurzen, bezeichnenden Rhythmen, denen sich die gut vertheilte Trommelbegleitung ganz ungezwungen anschliesst, so sicher einher, dass es eine Freude ist. Namentlich ist der Trommelrefrain geeignet, das Lied abzurunden und ihm Eingang zu verschaffen. Auch der Schwank, No. 5, „Die Wirthstochterlein“ mit ihren symbolischen und einladenden Namen: „Die Pfanne, Die Kanne, Die Hanne,“ wird Freunde finden. Der Schluss mit seinem drolligen Reime hätte vielleicht eine etwas schärfere Pointe vertieut. Das „Musketierlied,“ No. 6, ist kurz und gut: eine Bezeichnung, die diesem anspruchlosen, aber kraftigen, characteristischen Liede vollkommen angemessen ist.

Diese Liederchöre empfehlen sich noch vorzüglich durch ihre leichte Ausführbarkeit. Nur No. 3 bietet, wie schon angedeutet wurde, einige Schwierigkeiten, die sich indess mehr auf ein genaues, allerdings nicht leichtes Ensemble reduciren lassen.

Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *A. Ernst*. 32. Werk, in zwei Heften. Braunschweig, bei G. M. Meyer jun. à 16 Ggr.

Die Lieder dieses fleissigen Componisten werden gern gesungen, und einige derselben erfreuen sich einer ganz besonderen Gunst der Gesangfreunde. Wenn sich nun auch von diesem Erfolge kein unfehlbarer Schluss auf den wahren Werth der Kunstproducte selbst machen lässt, so erregt die erfreuliche Aufnahme doch mindestens ein günstiges Vorurtheil für den Autor, und fordert von der Kritik entweder einen begründeten Widerspruch, oder eine bestätigende Anerkennung. Nun hat die Kritik, wie es scheint, bis jetzt die Compositionen des unleugbar talentvollen jungen Mannes, und namentlich seine Clavierwerke nicht eben allzufreundlich behandelt und ihn eher entmuthigt, als aufgemuntert. Referent, weit entfernt, die Leistungen desselben zu überschätzen und ihre Schwächen zu übersehen, übernimmt es vielleicht bald an einem passenden Orte, ein Gesammturtheil über einige seiner bedeutendsten Werke auszusprechen, und dadurch zu einer unbefangenen Würdigung eines aufstrebenden Künstlers beizutragen, von dem, bei geläuterter Kunstanschauung und ernster Selbstprüfung, gewiss noch manches wahrhaft Treffliche zu erwarten steht.

Können wir die vorliegenden Gesänge auch nicht zu den besseren des Componisten zählen, so müssen wir sie doch sämmtlich, mehr oder minder, als anziehend bezeichnen, und dürfen ihnen eine günstige Aufnahme mit ziemlicher Sicherheit versprechen.

Freilich dürfen wir auch nicht verschweigen, dass unser kritisches Gewissen sich bei manchen einzelnen Veranlassungen regt, und dass wir namentlich über einige Declamationsschwächen und Beeinträchtigungen der Harmonie, vorzüglich aber über eine gewisse Hast und lockere Zusammenfügung mit dem Componisten rechten möchten. Auf die Begleitung müsste offenbar mehr Sorgfalt verwendet werden; sie ist zuweilen recht kalt und nicht selten fast störend, wie z. B. in der ersten grösseren Hälfte des sechsten Liedes, in welchem übrigens auch die Declamation der dritten Verszeile eine nichts weniger als treffende ist. Wir achten wirklich das Talent des Componisten, deshalb geben wir ihm zunächst den inhaltschweren Ausspruch zu bedenken: *Non multa, sed multum.*

Album für Gesang, mit Originalbeiträgen von *Chelard*, Contessa di B., *C. Evers*, *Gassner*, *Haslinger*, *Hirsch*, *Kittl*, *Lortzing*, *Methfessel*, *Reissiger*, *Schneider*, *Schumann* und *Tomaschek*. Dritter Jahrgang, 1844. Wien, bei T. Haslinger.

Seit drei Jahren bereits erscheint diese von dem vielseitig gebildeten Herausgeber veranlasste, mit Umsicht geleitete interessante Anthologie, die schon dadurch einen eigenthümlichen Reiz erhält, dass man eine Reihe accreditirter, ja meist berühmter Gesangcomponisten hier in traulicher, friedlicher Nähe erblickt, und die verschiedenen Individualitäten bequem aus einem, wenn auch kleinen, doch immer bezeichnenden Werke erkennen und mit einander vergleichen kann. Vermisst man nun in diesem Jahrgange wirklich ungern einige immer willkommene und gefeierte Namen, so sind sie doch ziemlich glücklich durch namhafte, wenn auch nicht vollkommen ebenbürtige Componisten ersetzt, so dass die Beiträge, deren sich der Herausgeber, Herr B. Hirsch, auch diesmal zu erfreuen hatte, einen ganz anmuthigen Kranz bilden, dessen einzelne Blumen schon durch ihre Mannichfaltigkeit nach Form und Farbe anziehend erscheinen, und fast Jeder etwas für seinen Geschmack und seine Neigung finden wird.

So gibt Chelard ein zweistimmiges Notturno, mit französischem und deutschem Text. Eine (wahrscheinlich sehr liebenswürdige) Dilettantin, Contessa di B., beschenkt uns mit der „Schweizerbraut," italienisch und deutsch. Von C. Evers finden wir: „Das Fensterlein," von Münch; Gassner singt ein Lied an die Mädchen. Selbst der Verleger des hübsch ausgestatteten Werkchens, Herr Haslinger, gibt einen Beitrag: „Das Veilchen," von Spieker. Neben ihm finden wir des Herausgebers „Rendifiora," italienisch und deutsch. Dann folgt Kittl's „Winterlied" und Lortzing's vierstimmige Composition zu Schiller's „Mädchen aus der Fremde." A. Methfessel gibt den „Waldgesang" von E. Geibel, für den Männerchor. Den umfangreichsten Beitrag liefert Reissiger: wir erhalten von ihm einen Gesang mit Begleitung des Pianoforte, der Flöte und des Violoncello. F. Schneider wählte ein Vaterlandslied vom Herausgeber, für eine Stimme mit Pianoforte. R. Schumann und Tomaschek schliessen den bunten, heitern Reigen mit zwei Liedern von Christern und Glaser.

Gewiss ein interessantes Programm, dessen reichhaltigen Stoff wir, mit wenigen Ausnahmen, wirklich auch als gehaltreich bezeichnen können.

Romanze: „Ach, mein Herz ist stets bei dir," componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von *P. Lindpaintner*. Op. 112. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. Preis 6 Ggr.

Eine anmuthig-einfache Cantilene, die sich durch ihre bequeme Stimmlage eben so sehr, als durch schönen Gefühlsausdruck, viele Freunde erwerben wird. Die zweite Strophe ist passend und mit Geschmack variirt, und überdiess lässt die Structur des Ganzen auch noch andere zweckmässige Verzierungen und Erweiterungen, wie z. B. das Geltendmachen der höheren Chorden recht füglich zu. Das kleine Stück scheint übrigens ursprünglich für Orchesterbegleitung geschrieben zu sein, wie namentlich das kurze Vorspiel andeutet, und muss sich in dieser Umgebung besonders wohlthuend ausnehmen. Mit leicht vorzunehmenden Veränderungen der Textesworte wird es eine sentimentale Opernein lage bilden können und als solche Manchen noch besonders willkommen sein. *Al.*

Rob. Schumann: Drei Quartette für zwei Violinen, Viola und Violoncello. Op. 41. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis à 1 Thlr. 20 Ngr.

Vorliegende Quartette sind schon vor längerer Zeit in Druck erschienen. Wie jede ungewöhnliche Erscheinung im Gebiete der Kunst, obwohl augenblicklich anregend, einiger Zeit bedarf, um ein genaueres Erfassen des Gegenstandes möglich zu machen und durch wiederholte Production den ersten Eindruck zu klarem Bewusstsein zu bringen, so dürfte auch bezüglich vorliegender Quartetten die Verzögerung unserer Anzeige gerechtfertigt erscheinen, einer Anzeige, welche ein auf Ueberzeugung gegründetes Urtheil aussprechen soll.

Dass Schumann zu den begabtesten der lebenden Tondichter gehört, haben Einzelne schon längst, in letzter Zeit Viele erkannt, seitdem dessen grössere Werke dem Publicum vorgeführt wurden und namentlich die Composition: Das Paradies und die Peri in Leipzig eine freudige Aufnahme fand. Wie in allen diesen Werken die musikalischen Ideen sich klarer gestalten, sich weniger in jene mystischen Tiefsinnigkeiten, in dunkle Träumereien verlieren, als in früheren Compositionen, so zeigen auch vorliegende Quartette, die zu dem Bedeutendsten gehören, was in dieser Gattung in neuerer Zeit geschrieben wurde, die Fähigkeit des Componisten, sich Anderen zu erschliessen, und geistige Schätze in Fülle zu spenden. Wenn auch hier und da die besondere Natur des Componisten, das Insichselbstversenken sich nicht zu verleugnen vermag, so möchten wir behaupten, dass das Ergründen eines tiefen Seelenlebens zu besonderem Genusse führen muss, ein Genuss, der einer so ernsten, bis jetzt so rein gehaltenen Gattung von Kunstwerken besonders angemessen sein wird.

In der uns vorliegenden Partitur ist die Zeit der Entstehung dieser drei Quartette genau bemerkt. Diese

Angabe bestätigt die Bemerkung, dass Schumann schnell und sicher entwirft und mit grosser Leichtigkeit ausführt; es wird uns klar, wie bei unausgesetzter Thätigkeit jedes seiner Werke ein tieferes Versenken in den vorliegenden Gegenstand beurkundet, wie, bei völliger Vergessenheit der Aussenwelt, bei diesem wachen Traume, eigenthümliche Gestaltungen entstehen müssen. Diese Gebilde, die nüchterne, flache Seelen nicht zu fassen vermögen, Andere nicht fassen wollen, sprechen lebendig zu dem phantasiereichen Zuhörer, der ein inneres in sich verschlossenes Seelenleben zu erkennen vermag. Aus dieser Bemerkung wird uns auch die Steigerung klar, die in jenen drei Quartetten enthalten ist. Das erste derselben, in seiner formellen Bildung leicht fasslich, durch und durch geistreich, wird, wie uns die Erfahrung bereits lehrt, immer auf jedes gebildete Publicum wirken. Mochten wir dies von den beiden andern, namentlich von dem letzten nicht behaupten, so wollen wir dieselben dem ersten keineswegs nachstellen, ja, jene bemerkbare Steigerung übt eine besondere geheimnissvolle Macht aus, erregt das Verlangen, die kühnen, phantastischen Gebilde, die wie Mährchen vorüberziehen, zu erfassen. Was aber vor Allem in uns die Ueberzeugung unseres Urtheils erwerkt, ist der edle Geist, der das Ganze durchweht, der Stempel der Weihe, der ihm aufgeprägt ist. Sprechen wir hiermit, ohne auf das Einzelne eingehen zu wollen, unsere Ueberzeugung aus, dass vorliegende Quartetten uns als wahre Kunstwerke erscheinen, die von jedem gebildeten Musiker eine sorgsame Beachtung verdienen, so hoffen wir zugleich in dieser Zeitschrift ein Zeugniss der Gegenwart für eine unbefangene Zukunft niedergelegt zu haben, unbekümmert um jene Philisterart, die nur das für das Rechte hält, was sie durch Zeit und Gewohnheit endlich erlernt hat. Wir können hierbei den Wunsch nicht unterdrücken, dass es der Verlagshandlung, die immer so bereitwillig alles Gute befördert, gefallen möge, durch Herausgabe einer Partitur eine weitere Verbreitung dieser Werke zu ermöglichen. Wir sind der Meinung, dass durch Herausgabe solcher Partituren die Fortschritte in der Kunst unendlich mehr befördert werden, als durch Recensionen aller musikalischen Zeitschriften.

B. —

Carl Evers und seine neueren Compositionen.

Diese sind der Beachtung des Publicums um so mehr zu empfehlen, da die Sonate darin eine Hauptrolle spielt.

Unsere Classiker — unter ihnen Beethoven wieder hervorragend — haben bewiesen, welche Gedankenschätze sich in die Sonatenform legen lassen, weshalb sich auch die Componisten unserer Zeit als solide Musiker erweisen, wenn sie die im Strudel von Galanterien einer untergegangene Sonate wieder aufnehmen und zu Ehren bringen.

Wohl fühlend, dass mit der Wiedergeburt der Sonate unserem Clavierspiele eine würdigere Aera erblühen wird, arbeitet, im Bewusstsein echt poetischer Schöpfungskraft, Herr Carl Evers sichtbar für die gute Sache, was Dank und Anerkennung verdient, wenn wir auch nicht in die exclusive Bildersprache verfallen, worein sich die Wiener Blätter zuweilen verirren. Dass es Herrn Evers um seinen Gegenstand, und nicht blos um gute Geschäfte damit zu thun ist, beweist das, dass er weder durch leichtfertige Melodieen, noch durch piquante Titel bestechen will. Er nennt sie kurzweg „Sonate," und überlässt es ihrem Inhalte, den Titel zu bilden *). Da die Compositionen des Herrn Evers bereits in verschiedenen Blättern schon mehr oder weniger detaillirt besprochen sind, so wollen wir dem Publicum hiermit nur allgemeine Winke gegeben haben, damit es an dem Namen des Componisten nicht ohne besondere Prüfung und Theilnahme vorübergehe. Es genuge hier zu erwähnen, dass Herr Evers den Geist der Sonate vollkommen erfasst hat und sichtbar aus innerem Berufe sich getrieben fühlt, solche zu schreiben. Er verbindet die verschiedenen Sätze der Sonate durch ein geistiges Band, versteht seine Empfindungen zu concentriren, hält sich bei correcter Schreibart streng an die Form, und beherrscht mit klarem Bewusstsein seinen Stoff. Dabei hangt er sich nie an die Ferse seiner Classiker, die er studirt hat, und will auch nicht Herrn Liszt imitiren. Er ist selbstständig, er selbst, geht, von seinem Genius geleitet, seinen eigenen Weg, unbekümmert um Dagewesenes, sorglos um die Coterie der Kritik, aus freier Feder schaffend und ganz die Wonne dieses Schaffens genissend. Auch überlässt er nichts dem Zufall, und gleicht so dem Redner, der sein Thema klar vor Augen hat, mag ihn sein Gegenstand noch so sehr hinreissen. Dabei sind seine Melodieen popular, oft reizend und originell (wir spielen nicht mit der Bedeutung dieser Worte) und seine Rhythmen piquant und überraschend.

Führt seine Phantasie ihn manchmal zu tief in die Schachten der Modulation, und setzt er sich über die herkömmliche Theorie ihrer Auflösung zuweilen etwas leicht hinweg, so mag man bedenken, dass es schwer ist, vom Gefühle der gebrauchten Kraft verwegen gemacht, den schäumenden Becher nicht zu verschütten. Ob es aber Plan oder unbewusstes Drangen des Genius ist, dass Evers mit dem edlen Geist und der Styleinheit des Sonatencharacters die technische Bravour verbinden will, wissen wir nicht, doch glauben wir keineswegs, dass er darin eine Schule gründen wird, wenn er auch Nachahmer findet. Die Styleinheit und Compactität der Sonate steht seit Haydn und Mozart fest, und ist von allen späteren Meistern anerkannt worden. Auch Evers wird darauf zurückkommen, sobald Mutter Zeit ihr Oel besänftigend in die Brandungen gegossen hat, die seine Phantasie hie und da noch hochschäumend aufwirft, und sobald er die Sturm- und Drangperiode überstanden haben wird, ohne welche noch kein jugendliches Talent zum Meister wurde. Jedenfalls ist in der Absicht, die strenge Sonatenform mit der Bravour und mit technischer Fertigkeit zu verbinden, zugleich das Streben anzuerkennen, die ältere solide Schule mit der neueren Romantik gleichsam zu vermitteln und ihr dadurch ein erhöhtes Kunstinteresse zu geben. In allen Fällen aber bleiben Evers' Sonaten sehr ehrenwerthe und merkwürdige Erscheinungen im Gebiete der musikalischen Literatur.

*) Wir erinnern nur an Dussek's „Elegie harmonique," an Tomaschek's „Dithyramben," an Reichardt's „Le plaisir," an gewisse sinnreiche de Contest — Adieu d'Espagne, Banquet, Adieux und an zeitaufhaltigen Aerbelbeo.

Die Sonaten, die vor uns liegen und uns zu obigem Ausspruche Veranlassung geben, sind: eine Sonate in Emoll, Op. 12, zweite grosse Sonate in Esdur, Op. 20, und dritte Sonate in Dmoll, Op. 22. Die erste erinnert an die Mozart'sche Periode, ist freundlich gehalten, und bei Weitem nicht so schwer aufzufassen und auszuführen, wie die beiden anderen ganz in grandiosem Styl geschriebenen Werke. In der Preghiera, Ddur, Op. 16, sehen wir ein Tonstück von erhaben religiösem Aufschwunge, tiefem Gemüth, und nicht allzuschwer vorzutragen. Das Capriccio, ebenfalls in Ddur, ist, was es sein soll, eben eine Caprice voll bizarrer Laune und Coquetterie, voller Leben und Nerv, bald tändelnd, bald neckend, hier abstossend, dort anziehend.

Die Chansons d'Amour (für Piano allein) sind so reizende Erscheinungen, wie man sie nur finden kann, und zeugen zugleich von des Componisten reicher und gewandter Auffassungsgabe. Diese zwölf Tonstücke (mit Op. 13 bezeichnet), so ähnlich in Form und äusserer Ausstattung, wie verschiedenartig im Character, bilden doch zusammen wieder ein schönes Ganzes, und eignen sich ganz besonders zu Festgaben. Es ist bewunderungswürdig, wie treffend Evers jedem Motive die nationale Eigenthümlichkeit zu geben wusste, und deshalb auch Beruf zur dramatischen Composition hervorleuchten lässt, wie überhaupt dieser Hauch durch alle seine Compositionen weht. Die Titel dieser Chansons d'amour sind folgende: 1) Provence. 2) Allemagne. 3) Italie. 4) Arabie. 5) Suède. 6) Russie. 7) Mauresque. 8) Ecosse. 9) Languedoc. 10) Espagne. 11) Stirie. 12) Hongrie.

Endlich sind es seine Octaven- und Trillerstudien voll Tiefe und Harmonie, welche den Componisten vollends in die Reihe der Fürsten oder vielmehr Tyrannen des Clavierspiels gestellt haben; denn wie jeder Coryphäe der Kunst mit irgend einer neuen piquanten Erfindung excellirt, so will Evers, nebst seinem Drängen nach dem Höheren der Tonkunst, doch gleichen Schritt mit seinen Collegen gehen, und er hat Recht, wenn er durch die Producte der Zeit die edleren Producte des Geistes einführt. Allein auch hier verleugnet er sich nicht, denn ehe wir es uns versehen, überrascht er uns mit einer Fuge von Bach oder Scarlatti, die er in der That hinreissend vorträgt, und worin er beweist, wie ernst er sich mit dem Studium der Classiker beschäftigt hat, bevor er selbst als Componist auftrat.

Seine zahlreichen Lieder, Gesänge und Duetten, die gleichfalls ein entschiedenes Talent für dieses Feld der Composition aussprechen und bereits bedeutende Anhänger gefunden haben, behalten wir uns vor zu besprechen, sobald eine neue Folge davon erschienen sein wird. Wir haben Gelegenheit gehabt, die Manuscripte zu prüfen, und zweifeln nicht, dass ihr Erscheinen eine bedeutende Gährung in der Liederwelt hervorbringen wird.

Die Biographie dieses jugendlichen und bescheidenen Künstlers ist bis jetzt noch einfach. Evers ist am 8. April 1819 in Hamburg geboren. Im sechsten Jahre bekam er den ersten Unterricht im Clavierspiele. Jacob Schmitt (Bruder des Aloys) war sein Lehrer, dem er vorzüglich den herrlichen Anschlag, wie ihn wenige Clavierspieler zeigen, verdankt. Dreizehn Jahre alt, trat er zum ersten Male in seiner Vaterstadt auf und erregte allgemeine Aufmerksamkeit. Von da an feierte er auf seinen Reisen in Holstein, Schleswig, Copenhagen, Stockholm glänzende Triumphe, so dass er im Jahre 1834 und 1835 wieder nach Danemark, Schweden und nach Petersburg ging, wo er sich ungetheilter Anerkennung erfreute. Im Jahre 1837 verliess er Hamburg zum dritten Male und ging nach Hannover. Hier übte das befreundete Verhältniss mit Marschner einen wohlthätigen Einfluss auf ihn aus. Schon frühzeitig war in ihm ein Talent zur Composition erwacht, das durch Unterricht in der Harmonielehre vom Organisten Zieger, und später in der Compositionslehre durch Capellmeister Carl Krebs gepflegt wurde. In Leipzig, wo er durch sein Clavierspiel grosse Theilnahme weckte, wirkte der freundliche Umgang mit Mendelssohn Bartholdy in gleichem Geiste auf ihn, so dass Chopin und Auber in Paris, wo er im Jahre 1841 verweilte, seinen glänzenden Claviercompositionen die vollste Anerkennung zollten. Seine Erfolge sind vielfach in öffentlichen Blättern gewürdigt worden.

Die Opuszahl seiner Werke, meist für Piano und Gesang, ist bereits weit über hundert gestiegen. Die Verleger sind Böhme, Schott, Meser und neuerdings für Deutschland Haslinger in Wien. In Frankfurt hat er sich mit einer jungen liebenswürdigen Wittwe vermählt, deren vorzügliches Gesangtalent seine schönsten Lieder für Altstimme hervorgerufen hat. Gegenwärtig hält er sich in Paris auf, um seine Compositionen selbst einzuführen.

Möchte Herr Evers fortfahren, nur das Erhabene der Kunst im Auge zu haben und für ihr Recht und ihre Schönheit zu kämpfen! *C. G.*

Nachrichten.

Leipzig, den 11. Januar 1845. *Zwölftes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 9. Januar. — Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven* (Cdur, No. 2). — Arie aus Don Pasquale von *Donizetti*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Fantasie für die Flote über ein Thema aus der Oper: „Die Brondiamanten," componirt von *Tulou*, vorgetragen von Herrn *C. Grenser* (Mitgliede des Concertorchesters). — Ouverture und Introduction aus Jessonda von *L. Spohr*. — Symphonie von *A. Hesse*, No. 6, in E (unter Direction des Componisten). —

Die zweite der Leonorenouverturen ist bekanntlich die Skizze, der Carton, nach welchem *Beethoven* später die grosse dritte Ouverture bildete. So sehr sie auch mit dieser in Anlage und Form Aehnlichkeit hat, so ist sie doch ein für sich bestehendes Ganze, welches eben deshalb, weil man in ihm den Keim des späteren Werkes erblickt, und, wir möchten sagen: dessen Entstehungsgeschichte liest, von hohem und seltenem Interesse für den Kunstfreund sein muss. Man thut dabei einen Blick in die heilige Werkstätte des grossen Meisters, belauscht ihn bei der Conception seiner geistvollen Gedanken, und zieht man eine Parallele zwischen beiden Stücken, so wird man schon durch die Betrachtung lebhaft angeregt und reichlich belohnt, wie *Beethoven* Dieses beibehalten,

Musik von folgenden Flecken rein seyn möchte: S. 15. „Schenke mir dein Angedenken," ist zu gleichgültig behandelt, und noch weniger sollten die folgenden Worte, die eigentlich den über das ganze Gedicht entscheidenden Ausspruch enthalten: Liebe darfst du mir nicht schenken — so ruhig genommen seyn. (Wahr und schön ist dagegen die Musik zu „ach, das Schicksal will es nicht!" (S. 16. ist alles wohl gerathen; vorzüglich fein und zart ist das leise Uebergehen in Dur bey: „ewig theuer meinem Herzen" — Und so lobenswerth bleibt alles bis zu Ende; nur dass man auf das, freylich zu hebende Wort, „Glück," kurz vor dem Schluss, nicht dies Herausheben in der Harmonie, durch den verminderten Septimenakkord, sondern etwa

die Abänderung: 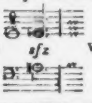 wünschen möchte.

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Bayern, vornehmlich in München.

(Fortsetzung.)

Dass nicht jedes musikalische Instrument geeignet ist, mit Würkung in einem grossen Saale unter Begleitung eines zahlreichen Orchesters gebraucht zu werden, bewies, wenn es erst eines Beweises bedürfte, im Anfange des Decembers Hr. Nadermann mit seinem Harfenkonzert. Dieser Künstler, ein geborner Pariser, begleitete Hrn. Kapellmeister Winter auf dessen Rückreise von Paris hierher, und ist gesonnen Wien und noch andere Städte Deutschlands bey dieser Gelegenheit zu besuchen. Die Schwierigkeiten, die dieses Instrument nur immer verträgt, spielt Hr. Nadermann mit einem Feuer, mit einer Schnelligkeit, die Bewunderung erregt. Läufe, Triller, so schwer herauszubringen, sind ihm ein Leichtes. Sein Vortrag ist so brillant, ist so begeistert, dass er alles mit sich fortreisst und dem Zuhörer keine Zeit lässt, zu sich selbst zu kommen. Dessen ungeachtet gewährte das erste und letzte Allegro seines Konzertes keine angenehme Empfindung und war von weniger Würkung. Vieles muss man dabey unstreitig der Natur des Instrumentes selbst beymessen. Das Kneipen der Saiten ist, wenn es in Vereinigung mit Tönen der Violin und der Blasinstrumente gehört wird, schon an sich selbst nicht angenehm. Und die Unmöglichkeit, auch nur eine einzige melodiöse, zusammenschmelzende Tonreihe vorzutragen, die, ungeachtet der jetzigen vervollkommneten Pedale, so wenigen Modulationen, der Mangel an Haltung, die immer fortdauernden, obschon feurigen Passagen, die Schnelligkeit des Spieles selbst — Herr N. spielte immer im tempo prestissimo — dies alles kann nicht anziehen und die Seele in keine Bewegungen versetzen; alles gleitet an derselben vorüber, und man sieht sich zu Ende einander an, ohne zu wissen, was man gehört hat. Und doch muss man gestehen, dass so ein Spiel dem Künstler, der auf diesem Instrumente so viele Schwierigkeiten zu übersteigen hat, unsägliche Mühe gekostet. Das Adagio, mit Begleitung von Hörnern und Fagotten, war von besserer Würkung. Die singenden Sätze dieser Blasinstrumente gaben dem Stück eine Grundmelodie, an welche sich die Künsteleyen und Arpeggios der Harfe mit Erfolg anschliessen konnten. Ueberhaupt müsste also Hr. N., so wie jeder andere, der für dieses Instrument schreiben will, die Natur desselben wohl in Erwägung ziehen. Da es mehr zur Begleitung, als zum Vortrag eigener melodischer Sätze geeignet ist, so sollten wohl Konzerte für dasselbe so eingerichtet seyn, dass ein oder mehrere Blas- oder Saiteninstrumente, die Hauptsätze führten, über welchen sodann die Harfe alle ihre kühnen Wendungen und Passagen anbringen könnte. Die Klavierkonzerte von Mozart müssten hierzu als Muster angenommen werden. Zuletzt noch eine Harfensonate, wovon die zwey ersten Stücke mit Be-

Anderes ausgefeilt und wieder Anderes ganz gestrichen und durch Neues ersetzt hat. Mehrere Motive, ganze musikalische Perioden, selbst der dramatische Culminationspunct des Ganzen, das wiederholte Trompetensignal (freilich dieses in anderer Weise), sind in der dritten Ouverture so stehen geblieben, wie sie schon dieser Entwurf enthält, und das ist eben nach unserer Ansicht der hauptsächliche Reiz, den die Aufführung des letzteren bietet, dass diese Stellen wie werthe Freunde aus fremder Umgebung uns gleichsam grüssen und zu erkennen geben, dass sie auch in anderer Gesellschaft, als in welcher wir sie zu sehen gewohnt sind, mit gleicher Würde, mit gleichem Werthe ihren Platz behaupten. Dabei gibt eine Vergleichung mit der späteren Ueberarbeitung den interessantesten Stoff zu Betrachtungen über den feinen Geschmack, das richtige Gefühl ihres Schöpfers, wo er beibehielt, da genügte ihm selbst der glückliche Wurf seiner Fantasie; wo er aber änderte, da strebte er nicht darnach, durch die vorgenommenen Aenderungen einen grösseren und dankbareren Effect hervorzubringen; sondern die Ueberzeugung, dadurch erst der künstlerischen Nothwendigkeit zu folgen, die musikalische Wahrheit zu erreichen, war es, die ihn nicht ruhen liess, bis er aus der Blüthe seines Geistes die herrliche Frucht gezogen hatte. Nur ungern sieht man, wie er hier und da ganze Abschnitte jener zweiten Ouverture, einzelne Wendungen, Modulationen und Harmonieen verwerfen hat, und man würde sich versucht fühlen, mit seinem Genius darüber zu grollen, wenn nicht das, was er an deren Stelle gesetzt hat, eben so vollendet schön wäre, als es ist. Nur für diesen Ersatz lässt sich jener Verlust verschmerzen. Aber — wir haben ja keinen Verlust zu beklagen! Beide Werke existiren und werden, so lange *Beethoven's* Name genannt wird, stets das grösste Interesse und die höchste Begeisterung erregen. So oft in unseren Concerten diese zweite Ouverture zur Aufführung gekommen ist, hat sie das Publicum mit lebhafter Theilnahme aufgenommen, und noch erinnern wir uns dankbar des hohen Genusses, den uns *Mendelssohn* vor einigen Jahren dadurch bereitete, dass er die sämmtlichen vier Ouverturen *Beethoven's* zu Leonore an einem und demselben Abende hinter einander vorführte. — Auch dieses Mal wurde das Werk, bis auf einige kleine Versehen in den Blasinstrumenten, schön vorgetragen und mit grossem Beifalle aufgenommen. —

Miss *Lincoln* hatte mit der Arie aus Don Pasquale keine glückliche Wahl getroffen. Man erwage nur, was überhaupt *Donizetti* vom künstlerischen Standpuncte aus zu bieten vermag und welchen Eindruck eine seiner nichtssagenden Compositionen unmittelbar nach einem so interessanten Werke *Beethoven's* machen konnte. Dazu kam, dass diese sogenannte Arie eigentlich nichts weiter ist, als eine in zwei Strophen wiederholte, tändelnde, seichte, oft dagewesene Melodie mit den gewöhnlichsten Auswerchungen, die nicht einmal den Namen einer Cavatine, höchstens den eines Walzers mit Text verdient. Dass dieser Fehlgriff auch der Leistung der Sängerin selbst schaden musste, wird einleuchten, obwohl das Streben derselben unverkennbar war, durch leichten, gefälligen Vortrag die Composition zu heben. —

Leider wurde in Bezug auf den inneren Werth der vorzuführenden Musikstücke die Genügsamkeit des Publicums durch die Flötencomposition von *Tulou* abermals hart auf die Probe gestellt. Dieselbe ist weder eine Fantasie, noch trägt sie überhaupt die geringste Spur von Fantasie an sich; eine kurze und doch zu lange Introduction, ein fades Thema von *Auber's* in neuerer Zeit stumpf geschriebener Feder, darüber einige Variationen, d. i. Passagen, und dann ein lustiges Finale, — das ist Alles! Herr *Grenser*, uns als ein guter und tüchtiger Musiker bekannt, sollte so ein Machwerk dem Publicum, das ihn gern hört und seine Urtheilsfähigkeit kennt, nicht zutrauen. Er führte jedoch das Solostück mit schönem Tone und grosser Fertigkeit gelungen aus und wurde am Schlusse verdienter Maassen lebhaft applaudirt.

Die Introduction aus Jessonda von *Spohr*, welche sich an die schön executirte Ouverture zu derselben Oper anschloss, ging mit doppelter Besetzung der beiden Solosoprane durch die Damen *Lincoln*, *Hennigsen*, *Anton* und *Schwarzbach* und mit Herrn *Pögner* — Dandau gut von Statten und erhielt den Beifall, der dieser beliebten Oper gewiss nirgends fehlt.

Ueber die neueste Symphonie des Herrn Musikdirectors *A. Hesse* aus Breslau — eines in Deutschland als Componist, wie als tüchtiger Orgelspieler rühmlichst bekannten Künstlers, der auch in Paris während des vorigen Sommers in der zuletzt erwähnten Eigenschaft Aufsehen erregte, — nach nur einmaligem Hören ein Urtheil zu fällen, möchte ein gewagtes Unternehmen sein. Von uns wenigstens möge es Niemand verlangen, da wir nicht gemeint sind, zu kritisiren, wo wir mit uns selbst noch nicht einig sind, mit dem Für und Wider selbst noch nicht gehörig haben abrechnen können. Darum kann hier nur von dem Eindrucke die Rede sein, den das Werk auf den Referenten gemacht hat, und von der Aufnahme Seiten des Publicums, die jedenfalls entscheidender und gewichtiger ist, als jener. Und so erwähnen wir gern, dass uns die jugendliche Frische und Anmuth der Hauptmotive aller vier Sätze, der schöne und edle Fluss der Gedanken, die gewandte und sinnreiche Führung des Ganzen und eine glanzende, aber stets angemessene Instrumentation sehr angesprochen haben, wenn wir auch auf der anderen Seite nicht leugnen können, dass bei alle dem eine gewisse Unruhe, die wohl in dem häufigen Wechsel der Harmonieen und in vielfach verschlungenen Figuren und Modulationen ihren Grund haben mag, uns störte; auch die in jedem Satze, mit alleiniger Ausnahme des Scherzo, wiederkehrende Bearbeitung der Themen im Fugenstyle ist wohl geeignet, der Symphonie einen strengen, fast steifen Anstrich zu geben. Die übrigens höchst verdienstliche Composition fand lebhafte Anerkennung und reicher Beifall lohnte am Schlusse eines jeden Satzes dem Componisten für sein Werk, wie für dessen treffliche Leitung. — *L. R.*

Prag. In der Weihnachtswoche gab die hiesige Tonkünstlergesellschaft unter gefälliger Mitwirkung der Direction des landständischen Theaters, der Herren und Damen der Sophien-Academie und des Cäcilien-Vereins (300

an der Zahl) zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Instituts: „Der Fall Babylons.“ Oratorium in zwei Abtheilungen nach dem Englischen des Professor *Taylor* von *Fr. Oettker*, in Musik gesetzt von *Louis Spohr*. Es ist auf jeden Fall ein Verdienst, welches sich die Anstalt um die hiesigen Musikliebhaber erworben hat, dass sie ihnen dieses Werk eines Mannes vorführt, der unter den deutschen Tonsetzern unserer Zeit einen der ersten Ehrenplätze einnimmt, wenn er sich gleich diesmal einen Fehlgriff in der Wahl seines Stoffes zu Schulden kommen liess, dessen colossalem Umfang auch der Dichter nicht gewachsen war, welcher dem Componisten seine Aufgabe mehr erschwerte, als erleichterte. Herr *Taylor* schien seine Ohnmacht zu fühlen, und nahm daher mitunter seine Zuflucht zu dramatischen Mitteln; es werden z. B. bei den einzelnen Scenen die Localitäten angegeben: an den Ufern des Euphrat — im persischen Lager — Haus in Babylon — Saal im Palaste u. s. w. Dadurch mag wahrscheinlich der Dichter auch den Componisten zur Benutzung der Trommel, des Piccolo u. s. w. verleitet haben, welche bei Oratorien sonst nicht gebräuchlich sind. Der Text behandelt die Schauergeschichte von des Königs Belsazar Gastmahl, von der schreibenden Wunderhand, der Flammenschrift: „Mene tekel upharsin,“ die Keiner deuten kann, als Daniel, und von der Eroberung Babylons durch die Perser in derselben Nacht, deren Folge die Befreiung Israels aus der Gefangenschaft war. Professor *Taylor* hat diesen Stoff getreulich nach der Schrift behandelt und nur in Rücksicht des eroberuden Helden Cyrus angenommen, er handle in göttlichem Auftrage als Befreier des gefangenen Israel. Der alte Meister *Spohr* ist eine ruhige edle Kunstnatur, die sich stets in comfortablen Formen bewegt, und wohl Würde, doch nicht Erhabenheit ausdrücken kann; noch weniger erhebt sich diese Natur zu hohem leidenschaftlichen Schwunge, sondern sie schreitet in melodiösen, aber nicht sehr mannichfaltigen und oft wiederkehrenden Weisen einher, wie sich denn der Componist der „Jessonda“ (unstreitig *Spohr's* Hauptwerk) nirgends in diesem Oratorium verleugnet und wir überall den Formen derselben wieder begegnen. Von den einzelnen Partieen sind Daniel und Nitokris am Meisten characteristisch gehalten; Cyrus ist ein recht frommer, sentimentaler Held, und es streift an die Parodie, wenn er nach der Vernichtung von Babylon sich in die Reflexion ergiesst: „Was ist der Mensch in seinem stolzen Wahn?“ u. s. w. — In dem ersten Chore des zweiten Theiles (No. 18): „Die festliche Tafel ist freudegekrönt“ u. s. w. wird man Alles eher herausfinden, als eine jubelnde Tafelfreude. Noch minder characteristisch ist der Doppelchor der Juden und babylonischen Frauen (No. 20); weder diese noch jene sprechen ihre Gefühle und Gesinnungen klar aus. Der eigentliche Fall von Babylon ist zu kurz mit einem Chor abgethan, der auf Belsazars frevelndes Vertrauen folgt, welches sich auf die ehernen Mauern von Babylon und den Lauf des Euphrat begründet, und besonders hat der Tonsetzer die Stelle: „Der Euphrat hat sein Bette verlassen, Und Persiens eroberndes Heer ist nahe,“ welche einen grossartigen musikalischen Effect herbeiführen könnte, so unbenutzt vorübergehen lassen, wie das: „Leben will ich — ich muss leben!“ der „Jessonda.“ *Spohr's* Fugen sind gut und angebracht gehalten, doch — modern. Es kommt mir mit den Fugen so vor, wie mit den gothischen Gebäuden, welche heutzutage errichtet werden. Es sind dieselben wohlberechneten Verhältnisse, Spitzbogen und Schnörkel, so wie in unseren Fugen ein melodischer Satz abwechselnd von einer Stimme auf die andere übergeht und in verschiedenen Intervallen wiederholt wird, wie bei den Alten, und doch wird man bei diesen wie bei den altdeutschen Gebäuden der neuen Zeit gleichsam die Jahrzahl aus Bogen und Tönen hervorschimmern sehen, der eigentliche Character leider ist verloren gegangen.

Die Aufführung war im Ganzen lobenswerth und ging in den grossen Gesang- und instrumentalmassen rund und präcis zusammen. Wenn wir das Verdienst der Solosänger würdigen, so gebührt der erste Rang den Herren *Strakaty* (Belsazar und erster Jude) und *Emminger* (Daniel), wenn gleich Letzterer gar nicht bei Stimme war, welcher Fall auch bei Herrn *Damke* (zweiter Jude und Wahrsager) eintrat, dessen Individualität sich sonst der *Spohr*'schen Musik am Besten anfügt. In dem grossen Quartett mit den drei Damen sah man ihn nur singen. Herr *Runs* (Cyrus) hat sich noch nie so wacker in der ernsten Musik gehalten, als an diesem Abende. Die weiblichen Stimmen waren durchaus mit Dilettantinnen besetzt, unter welchen die Fräul. *Müller* (Nitokris) und *Jahnel* (fünfte Jüdin) am Vortheilhaftesten hervortraten. Fräul. *Freitag*, deren grosse kräftige Stimme sich so sehr für diese Musikgattung eignet und im Chore siegreich vorherrschte, war leider zu wenig beschäftigt; aber unmöglich können wir die Härte billigen, womit ein Intonationsfehler des Fräul. *Maccasy* (erste Jüdin) gerügt wurde. Wenn sie gleich die Erwartungen, welche ihr erstes Gesangdebut erregte, bisher noch nicht gerechtfertigt hat, so hat sie doch als Dilettantin, die blos aus Gefälligkeit singt, etwas mehr Anspruch auf Nachsicht und Urbanität, als ihr diesmal zu Theil wurde. Der Beifall war nicht stürmisch, doch erkannte das zahlreich versammelte Publicum sowohl die einzelnen Schönheiten des Werkes, als die Verdienste der Production gebührend an, und der sorgsame Leiter des Ganzen, Herr Capellmeister *Skraup*, wurde am Schlusse einstimmig hervorgerufen.

Die Thätigkeit unserer Oper ist remarkabel. Wir haben im Laufe des Jahres zwei Novitäten („Des Teufels Antheil“ und „Linda von Chamounix“) gesehen, wovon die eine Hälfte wegen mangelhafter Besetzung sehr schnell wieder vom Repertoir verschwand, und zum Vortheile der Dem. *Henriette Grosser* neu in die Scene gesetzt erschien nun: „Moses in Egypten,“ grosse Oper in drei Acten von *Rossini*, gleichfalls ganz ungenügend besetzt. Als *Rossini* noch an der Tagesordnung war, machten die älteren Kunstliebhaber und Kenner die Bemerkung, dass seine Opern viel leichter zu singen wären, als z. B. die *Mozart*'schen; wenn man ihn aber mit den jetzigen modernen Genieen: *Bellini*, *Donizetti* u. s. w. vergleicht, tritt dieselbe Abstufung ein, und wenn wieder einmal eine *Rossini*'sche Oper in die Scene geht, sieht man es den nur für *Donizetti* abgerichteten Sängern an, wie schwer ihnen jene wird, und nun vollends „Moses,“ die

strengste und ernsteste von *Rossini's* Opern, welche man entweder von lauter trefflichen Individuen oder gar nicht hören soll. Hier aber blieb die einzige Sängerin, die, mit *Rossini's* Opern aufgewachsen, am vertrautesten mit seiner Kunst ist, Mad. *Podhorsky*, unbeschäftigt. Dem. *Grosser* (Amalthea) wurde plötzlich unpässlich, so dass der grösste Theil ihrer Rolle weggestrichen werden musste, und mit unverzeihlichem Leichtsinne wurde die Elcia einer Anfängerin, Dem. *Hopstein*, zugetheilt, die über dieser Aufgabe, der sie vielleicht erst nach Jahren gewachsen sein wird, das Bischen Gunst des Publicums wieder einbüsste, welches sie sich mit ihrem ersten Versuch errungen hatte, und in der Zukunft mehrerer guter Rollen bedarf, um die Scharte auszuwetzen, die sie diesmal sich gemacht. Herr *Emminger* (Osiris) war so wenig bei Stimme, dass in den schönen Duetten mit Elcia regelmässig das Eine zu hoch, das Andere zu tief war. Herr *Strakaty*, in dieser Gattung am Meisten zu Hause, sang den Pharao brav, und auch Herr *Kuns* (Moses) hatte treffliche Momente, wenn ihm gleich die erhabene Simplicität fehlt, welche diesen musikalischen Character bezeichnen muss. Chöre, Decorateur und Maschinist trugen das Ihrige redlich dazu bei, diesen Theaterabend zu einem der unglücklichsten zu machen, die wir seit Jahren erlebt, und bei manchem tragischen Momente das Zwerchfell zu erschüttern.

In den Zwischenacten des *Raupach*'schen Possenspiels: „Der Zeitgeist" sang Mad. *Giulia Benetti*, Sängerin vom Teatro Re in Pavia; nach dem zweiten Acte: Aria (Una voce poco fa) von *Rossini*, und nach dem dritten: Scena ed Aria (Ah! come rapida fuggi la speme) von *Meyerbeer*. Wir lernten in Mad. *Benetti* eine in italienischer Schule vielseitig gebildete Sängerin mit kräftiger und umfangreicher, wenn auch nicht mehr jugendfrischer Stimme kennen, deren schönsten die tieferen Chorden sind. Sie sang beide Arien mit glänzender Bravour, die erste fast zu reich mit Fioriturен ausgestattet und unter stürmischen Beifallszeichen. Sie wurde im Ganzen fünf Male gerufen, und trieb die Gefälligkeit gegen das Publicum so weit, die Allegro's beider Arien zu wiederholen.

Dem. *Auguste Miller* vom kaiserl. Hoftheater zu St. Petersburg gab ein Concert im Platteissaale, welches sehr besucht war, und worin sie zwei Lieder von *Mendelssohn* (Sonntagslied und Gruss), die Serenade von *Rossini* und mehrere französische Romanzen von *Grisar* und *Louise Puget* sang, vorzüglich in drei der letzteren („Mon beau Rosier," „L'herbergère et les gens du Roi" und „La laitière") excellirte und reichlichen Beifall fand. Die *Rossini*'sche Serenade verlangt eine grössere Stimme, und die *Mendelssohn*'schen Lieder einen anderen Vortrag, wenn sie auch gleich in diesen eine freundliche Aufnahme fand. Dem. *Miller* wurde von dem *Kinderfreund*'schen Musikinstitute unterstützt, in welchem sich vorzüglich Herr Professor *Herdtmann* in dem ersten Satz und Adagio aus dem *Onslow*'schen Quintett in Amoll, wie in der Fantasie für Piano und Violine über Motive aus den Hugenotten von *Thalberg* und *Beriot* (mit Herrn Professor *Schreiber*) auszeichnete.

Feuilleton.

Am 5. Januar wurde *Heinrich Marschner's* neue Oper: „Kaiser Adolph von Nassau," Buch von *Herbert Rau*, in Dresden zum ersten Male mit grossem Beifall aufgeführt und der Componist, so wie mehrere Darsteller (namentlich *Tichatschek*) zu wiederholten Malen hervorgerufen.

Mit gleichem Beifall wurde *Spohr's* neueste Oper: „Die Kreuzfahrer" bei ihrer ersten Aufführung am 1. Januar zu Cassel aufgenommen.

Thalberg schreibt eine Oper: „Die Burgvögte," Buch von *Ludwig Rellstab*, welche zuerst in Berlin zur Aufführung kommen soll.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten werden in Kurzem folgende Werke erscheinen:

Die Lehre
von der
musikalischen Komposition
von
Dr. A. B. Marx.
Dritter Theil.
Die angewandte Kompositionslehre.

Symphonie
(in D moll)
für grosses Orchester
von
J. F. Kittl.

Der evangelische Kirchengesang
und sein Verhältniss
zur Kunst des Tonsatzes
von
C. von Winterfeld.
Zweiter Theil.

Symphonie
(No. 6 in E)
für grosses Orchester
von
A. Hesse.

Leipzig, den 18. Januar 1845.
Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. № 4. 1845.

Inhalt: Die musikalische Kritik. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die musikalische Kritik.

Indem wir uns mit dem Anfange des neuen Jahres anschicken, die Reihenfolge unserer regelmässigen Berichte über hiesige musikalische Zustände und Ereignisse in diesen Blättern zu beginnen, erscheint es unumgänglich, den geehrten Lesern in einem allgemeinen einleitenden Artikel den Standpunct zu bezeichnen, von welchem aus wir die abzugebenden Urtheile betrachtet wünschen müssen, um jeder Missdeutung so viel möglich von vorn herein zu begegnen, und nicht in die unangenehme Lage zu gerathen, selbst das Bestgemeinte durch falsche Auffassung, durch Unterlegen irgend welcher uns fremden Motive entstellt oder missverstanden zu sehen. Es erscheint das um so nothwendiger, als die Kritik — an und für sich häufig sehr unbequem, da sie die schwierige und undankbare Aufgabe hat, dem Schlendrian, der talentlosen Mittelmässigkeit, dem hochfahrenden Dünkel und anderem, auf dem Felde der Kunst weit umher wuchernden Unkraute ernst entgegenzutreten — auch in der dem Besseren zustrebenden Gegenwart nicht selten, leider, in einer Art geübt wird, welche gegen sie einzunehmen wohl berechtigt, da oft nur zu deutlich hervortritt, wie ihr die Grundlage ächten Wissens gänzlich abgeht, wie sie nach den wechselnden Eingebungen des Augenblickes, ohne Grundsätze, ja wohl gar nach Gunst oder Missgunst, aus persönlichen Rücksichten geübt wird, während sie es doch lediglich mit der Sache, mit dem Kunstwerke als solchem, mit der künstlerischen Idee und deren Ausführung zu thun hat. Wenn man gewahrt, in welcher fabrikmässigen, unwürdigen Weise so oft die Kritik gehandhabt wird, da kann man sich freilich nicht wundern, dass sie zum grossen Theile ihren Credit beim Publicum, wie bei den Künstlern selbst, eingebüsst hat, während es doch nicht zu verkennen ist, dass ohne ihre Einwirkung (die sich allerdings mehr negativ gestaltet) eine frische, lebendige Fortbildung der Kunst auf die mannichfachsten Schwierigkeiten stösst. Von dieser Ueberzeugung aus darf man denn auch sagen, dass der wahre Künstler, der seinen Beruf erkannt hat, — der Träger der Idee, der Vermittler zwischen dem hehren Phantasiefluge des Genius und der nach Bildung, Erhebung und Genuss strebenden Menge zu sein — dass er niemals die Kritik gering achten werde, will er anders nicht der Vermuthung Raum gewähren, dass ihm das eigene Ich über der Sache stehe, dass er in thörichtem Dünkel, in eitler Selbstgenügsamkeit eine Fortbildung nicht für nöthig halte. Solcher Dünkel aber verträgt sich nicht mit der wahren Weihe zum Priester der Kunst, die stets von dem Genien der Bescheidenheit und Demuth sich begleitet zeigt, eingedenk dessen, dass, je weiter und tiefer wir in irgend ein Gebiet der Wissenschaft, der Kunst, des Lebens, eindringen, wir um desto klarer von der Unermesslichkeit des Wissens und Könnens überzeugt werden und den tiefen Sinn der Behauptung erfassen: das höchste Wissen sei, zu erkennen, dass man nichts wisse! — Dass dies so wenig erkannt wird, darin liegt es, dass die Kritik als ein Stein des Anstosses und Aergernisses betrachtet wird, und dass sie diesem Vorwurfe fast nur dann entgehen kann, wenn sie sich als die sogenannt wohlmeinende — im vulgären Sinne des Wortes — d. h. als eine flache, nichtssagende, die Feder mit Glacehandschuhen führende gerirt, die immer zuerst fragt, ob sie dem Künstler — dem wahren oder eingebildeten — auch nicht unbequem werden möge, die das alte: „Wasch' mir den Pelz, aber mach' mich nicht nass!" sich zum leitenden Grundsatze erkoren. Allerdings soll die Kritik eine wohlmeinende sein, wohlmeinend gegen die Kunst zuerst, insofern sie alles Das zu bannen, wenigstens unschädlich zu machen strebt, was der reinen, freien Entwickelung derselben, ihrer höheren ästhetischen Tendenz nach, hemmend in den Weg tritt; dann wohlmeinend auch gegen den Künstler, insofern sie ihm das Ideal vorhält, nach dessen möglichster Verwirklichung er unausgesetzt zu ringen hat, wobei es sich dann allerdings von selbst versteht, dass die von dem unverständigen Theile des Publicums so oft bei seinen Lieblingen geübte Künstlereitelkeit, wo es nöthig, auch mit scharfem Messer exstirpirt werden muss, um die in Wahrheit Tüchtigen für die Kunst zu erhalten, die Schwachen zu kräftigen, die talentlose und sich überall breit machende Mittelmässigkeit, die durch mancherlei Mittel oft eine gewisse Geltung zu erringen weiss, fern zu halten von dem geweihten Altare, und den wuchernden Schmarotzerpflanzen, die die edlen, fruchtverheissenden Keime zu ersticken drohen, Nahrung und Boden zu entziehen; wohlmeinend endlich auch gegen das Publicum, das hoch genug zu achten ist, um nach Kräften auch auf diesem Gebiete ihm die Fortbildung auf dem Grunde des wahrhaft Schönen, die in ihrer ästhetischen auch eine hohe sittliche Bedeutsamkeit hat, zu ermöglichen, also es vor dem Unbrauchbaren zu warnen, das Gelungene ihm aus der grossen Masse

zu bezeichnen, und allmälig es selbst zu einem gewissen selbstbewussten Urtheile und richtigen Geschmacke zu erheben. Eine Kritik, die die hier angedeuteten Puncte mit Ernst erstrebt, stellt sich freilich eine ernste und schwierige, aber zugleich eine würdige und innerlich lohnende Aufgabe. Doch kann und darf sie natürlich weder gleich dem schwankenden Rohre sich zeigen, oder gar zweischeln, noch — wo es das Heiligthum der Kunst, oft gar die Entfernung der Profanation und Prostitution von demselben gilt — mit Sammetpfötchen streicheln, und ein festes, sicheres Anfassen scheuen, oder unter zweideutigen, conventionellen Redensarten ihre Ansicht verstecken, und, mit hohlen Phrasen und schönklingenden Tiraden um sich werfend, mit vielen Worten eben Nichts sagen. Die wahre musikalische Kritik muss auf gründliche Kenntniss der Musikwissenschaft in ihrem ganzen Umfange und aller einschlagenden philosophischen Disciplinen, sonderlich der Aesthetik, dann aber nicht minder der Musterwerke der bedeutenden Tonschöpfer aller Zeiten und Völker basirt sein (wozu denn auch bei etwaiger Beurtheilung von Opern eine specielle, gründliche Kenntniss der Dramaturgie überhaupt, und des practischen Bühnenwesens insonderheit treten muss), und durch ein theoretisch und practisch gebildetes Urtheil, durch einen geläuterten Geschmack geleitet und getragen werden, was um so nothwendiger ist, als sie nirgend auf rein subjectiver Ansicht beruhen darf, sondern auf allgemeine Principien, objective unumstösslich festgestellte Grundsätze fussen, mit einem Worte, selbst zur Wissenschaft erhoben werden muss, die allerdings selbstredend einer allmäligen Fortbildung, gleich jeder anderen, fähig und bedürftig ist, daher nimmer als eine in sich durchaus stabile, durch unumstössliche Canones längst abgeschlossene betrachtet werden kann, sondern mit der wahren Fortbildung der Kunst, vor jeder starren Einseitigkeit sich bewahrend, gleichen Schritt zu halten hat. Dass sonach sehr grosse Ansprüche an den Kritiker gemacht werden, dass er, in der Totalität seiner Anschauung wenigstens, wenn auch nicht in practischer Fertigkeit und Gewandtheit, mindestens dem ausübenden Künstler ebenbürtig sein, eigentlich ihn überragen müsse, leuchtet ein — damit aber zugleich auch die Verblendung Derer, welche oft ohne alle tiefere wissenschaftliche und künstlerische Bildung sich zu tüchtigen Kritikern berufen glauben, weil sie vielleicht einen leidlichen vierstimmigen Satz fertigen, wenn's hoch kommt, eine Fuge zusammenstoppeln und nothdürftig eine Partitur übersehen, oft nur irgend ein Instrument zur Genüge für den Salon handhaben, oder mit ihrer Stimme einem sentimentalen Theezirkel einige herzrührende Bravo's entlocken können. Glaubt doch Jeder, dem der Himmel ein gesundes Ohr verlieh, gerade über Musik auch urtheilsfähig zu sein, ohne zu erwägen, dass zwischen dem subjectiven, eben Jedem zuzugestehenden: „Das gefällt mir, oder gefällt mir nicht!", ja selbst zwischen dem sogenannt ästhetischen, meistens auf rein sinnlichem Eindrucke beruhenden Urtheile, und dem objectiven, klar seiner Gründe, seiner inneren Wahrhaftigkeit sich bewussten Kunsturtheile ein himmelweiter Unterschied sei. Und hierin liegt der Grund des Verfalles unserer Kritik, nicht blos auf musikalischem Gebiete, und der im Ganzen nur geringen Achtung, welche ihre Bestrebungen auch bei den Bessergesinnten jetzt sich zu erringen vermögen. Wo die Zahl der Pfuscher die der tüchtigen Meister so sehr übersteigt, da kann schwerlich Misstrauen, ja Verachtung ausbleiben!

Und wer trägt daran die Schuld? — Die Kunst ist durch die Künstler gefallen, sagt der Dichter: die Kritik durch die Kritiker — und die rechten Meister derselben, die eigentlich berufenen Kämpfer auf diesem Felde der Ehre, sie tragen die Schuld. Es fehlt nicht an Solchen, wie man zu glauben oft geneigt ist. Sie sind vorhanden, aber entweder fühlen sie in anderweiter, lohnenderer Beschäftigung mehr Zufriedenheit und Genuss, oder ihre Stellung ist nicht frei und unabhängig genug und mancherlei durch dieselbe gebotene Rücksichten heissen sie lieber schweigen, als zu Organen eigener oder fremder Lobhudelei sich erniedrigen — oder sie mögen die behagliche Ruhe und Stille eines der Kunst und Wissenschaft geweiheten Lebens nicht durch den Undank, die mancherlei Anfeindungen und Gehässigkeiten stören lassen, denen der Kritiker, sofern er's redlich mit der Kunst meint, selten zu entgehen pflegt. Man mag ihn achten um seiner Gesinnung willen, aber gleichzeitig fürchtet man ihn, und die Liebe, die offene, herzliche Zuneigung, welche Jeder im socialen Verkehre sich wünscht, findet er selten; höchstens eine kriechende, ermüdende, weil gemachte Zuvorkommenheit bei den Schwachen, die ihn dadurch für sich zu gewinnen trachten, oder gar Hass, Verleumdung, offene oder versteckte Feindschaft bei den kleinen Seelen, die sich durch ihn persönlich verletzt halten, da sie ihre Schöpfung (?) von ihrem Ich nicht zu trennen, zu der Höhe einer objectiven Anschauung sich nicht zu erheben vermögen.

Der Beruf des Kritikers fordert Aufopferungsfähigkeit — Selbstverleugnung. Bei der Lage der Dinge, wie sie nun einmal ist, vorher zu wissen, man werde sich durch seine gutgemeinte Thätigkeit so manchen Gegner machen, während doch Jeder den Wunsch hegt, mit seinen näheren oder entfernteren Umgebungen in Frieden zu leben, und dennoch das Ziel unverrückt im Auge zu behalten: dazu gehört Muth und Entschlossenheit. Seine besten Gedanken und Kräfte, das Resultat jahrelanger, mühevoller Studien, den Blättern einer schnell vorüberrauschenden periodischen Literatur anzuvertrauen, mit der Ueberzeugung, dass sie höchstens flüchtig gelesen, wenig beachtet, schnell vergessen werden, dazu gehört ein hoher Grad von Selbstverleugnung. Unter der leider nicht irrigen Voraussetzung zu arbeiten, für alle seine redlichsten, angestrengtesten Bemühungen wenig Dank einzuernten, geringe Erfolge nur — wenn überhaupt dergleichen — zu erfahren, dazu gehört Aufopferungsfähigkeit und hohe, glühende Begeisterung für die Kunst, die alles Andere gering achtet, wo es die Förderung dieser gilt. Und den Mangel dieser Begeisterung haben wir bei Vielen der Befähigten zu beklagen; dieser ist die Ursache, dass gerade sie von der Arbeit auf diesem Gebiete sich zurückziehen und dieselbe Unberufenen überlassen, ohne zu berücksichtigen, welche unersetzlichen Nachtheile daraus entstehen. Und woher dieser Mangel an Begeisterung? Zum grössten Theile aus dem begründeten Misstrauen in die

Kraft und den endlichen Sieg der Wahrheit, und aus dem, allerdings verzeihlichen, aber der Natur der Sache nach nicht zu realisirenden Wunsche, von der Arbeit auch die Frucht derselben zu schauen und zu geniessen — engherzig eine Saat auf Hoffnung zu verschmähen, ihren hohen Werth zu verkennen!

Es wäre ein grosses Unrecht, nicht anerkennen zu wollen, dass in der Gegenwart die musikalische, früher fast am Tiefsten gesunkene Kritik wieder angefangen hat, eine Macht zu werden, sich Geltung zu erringen, und das dadurch, dass sich in ihr ein ernsteres, selbstbewusstes Streben, eine achtungswerthe Gesinnung kund gethan, dadurch aber auch, dass die Musik, der grossen Masse ihrer Productionen nach, in eine Periode des Verfalls getreten ist, deren jämmerliche Seichtigkeit, deren unbefriedigende Leere von den Bessergesinnten im Publicum lebhaft und schmerzlich empfunden, damit gleichzeitig die Aufmerksamkeit auf die kritischen Bestrebungen gelenkt und eine gewisse Ueberzeugung von ihrer Nothwendigkeit und der Begründetheit ihrer Anforderungen zum Bewusstsein gebracht wird. Und wir dürfen deshalb freudiger und hoffnungsvoller in die Zukunft blicken; denn wo das kritische Urtheil des durchgebildeten Sachverständigen mit der Ueberzeugung — die hier zunächst auf richtigem Gefühle ruht — des besseren Publicums zusammentrifft, wo jenes in dieser einen practischen Stützpunct findet, da wird, da muss es allmälig besser werden. In dieser Anerkennung aber liegt gleichzeitig die gewichtige Aufforderung für die Kritik unserer Tage, derselben sich werth zu zeigen, immer lebendiger und kräftiger eine bessere Zukunft anbahnen zu helfen. Das wird sie aber, wenn sie der allgewaltigen Entwickelung der Zeit nicht engherzig widerstrebt, sondern besonnen ihr sich anschliesst — denn ist auch die Schönheit, die Wahrheit in der Kunst, wie auf allen anderen Gebieten, nothwendig und wesentlich stets nur Eine, so können doch ihre Ausdrucksformen, wie sie vorzugsweise von anderweitigen Einflüssen bestimmt und bedingt werden, verschieden und dennoch gleich berechtigt sein — *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* mögen hier als Beispiele dienen. Und die Befähigung des Kritikers, die eigentliche Kunst der Kritik wird darin zunächst sich offenbaren, in den verschiedenen Manifestationen künstlerischen Strebens mit sicherem Blicke zu erkennen, ob in ihnen wenigstens Anklänge jener ewigen Schönheit und Wahrheit sich vorfinden oder nicht, und im ersteren Falle mit Klarheit dieselben nachzuweisen, im letzteren die Gebilde der Afterkunst, der geschminkten Lüge, mögen sie noch so sehr sinnlich bestechen, mit vollster Entschiedenheit zurückzuweisen von dem unbefugten, frechen Eindringen in das Heiligthum der Musen.

Freimüthig, aber bescheiden — denn absolute Unfehlbarkeit kann dem Resultate auch der sorgfältigsten Untersuchung, auch der gewissenhaftesten und gründlichsten Forschung auf dem Gebiete in Rede vorzugsweise nicht beigelegt werden, da hier, wenn auch die Hauptsache feststeht, so vieles Einzelne verschiedener Auffassung und Auslegung unterliegen kann — wahr und entschieden, rückhaltslos, aber rücksichtsvoll, stets nur das Product, nie den Producenten persönlich in's Auge fassend, ehrlich und bieder, dem ernsten Streben stets befreundet, dem Verwerflichen ein offener, strenger Gegner, mit gerechter Wage die Fähigkeiten und Leistungen messend — also nicht Producte des Jüngers und des Meisters über einen Leisten schlagend — unabhängig von allen Nebenrücksichten, unzugänglich allen fremden Einflüssen, unbestechlich von berühmten Namen oder sonstigen Eindrücken, stets nur die Förderung der Kunst im Auge: so stehe die Kritik als Wächterin an der Pforte des Tempels der Kunst, und sie wird sich allmälig die Achtung, die Anerkennung wieder erringen, auf welche sie die gerechtesten Ansprüche hat. Ob er in diesem, dem einzig rechten Sinne, ein Scherflein für den hohen Zweck beitragen könne, darüber prüfe sich Jeder ernstlich, ehe er die kritische Wage zu handhaben unternimmt. Wer aber auf diesem Felde im Dienste der Musen zu arbeiten und zu wirken sich in Wahrheit berufen erkennt, der arbeite und kämpfe wacker und muthig, der schaue nicht zurück, sondern mache zu dem seinen auch das allein Heil bringende Losungswort unserer Zeit: Vorwärts!

Dresden, im Januar 1845. *Wiese.*

Recensionen.

La Genoise, premier Caprice pour Violon et Piano par *Camillo Sivori*. Op. 1. Mainz, bei Schott. Preis 2 Fl. 42 Kr.

Der Titel dieses Musikstückes würde eigentlich lauten müssen: „Introduction et Variations pour Piano et Violon concertantes sur un thème favori (la Génoise)." Das Thema ist ein den Tyrolerwalzern ähnliches, zwar unbedeutend, aber für heitere Salonmusik passend; die Variationen, namentlich die für die Violine (von den Pianofortevariationen, welche zwar brillant, aber sehr gewöhnlich allerthümlich sind, können wir das nicht sagen), sind sehr graziös, piquant und effectvoll. Violinspieler werden dieses Unterhaltungsstück nicht unbefriedigt aus der Hand legen.

Variations pour Violon et Piano sur „Nel cor più non mi sento" de *Paisiello* par *Camillo Sivori*. Op. 2. Ebendaselbst. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Diese scheinen eigentlich mit Begleitung des Orchesters componirt zu sein, und es ist die Clavierstimme rein accompagnirend, wenn man den langen marschmässigen Anlauf ausnimmt, nach welchem der Componist zum alten beliebten Thema der schönen Molinara am Spinorade gelangt. Diese Variationen sind sehr brillant und die Violinspieler werden wohl thun, sie zu studiren, wenn sie auch rücksichtlich des abgenutzten und zu sehr bekannten Thema sich zu öffentlichen Productionen weniger eignen. Herrn Camillo Sivori's Name als ausgezeichneter Violinvirtuos ist anerkannt, und das möge auch seine Compositionen für dies Instrument empfehlen. Jeder Violinvirtuos hat etwas Eigenthümliches, Einer effectvirt durch Dieses, ein Anderer durch etwas Anderes, und so wird man manches gute Körnchen hie und da zerstreut finden.

Deux Morceaux de Salon 1) Ave M. a., 2) Toujours heureux! pour Piano et Violon concertants par *A. Bazzini*. Op. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Preis 1 Thlr.

Des trefflichen Violinvirtuosen Bazzini's Compositionen für sein Instrument sind höchst brillant, effectvoll und interessant; namentlich müssen wir dies von seinen Concertstücken rühmen, deren wir mehrere von ihm zu hören Gelegenheit hatten, welche, wenn sie auch den italienischen Componisten nicht verleugnen, den tüchtigen, sinnigen, und oft tief eingehenden Musiker verrathen und sich so über manche flache Virtuosencompositionen erheben, die uns leider immer mehr überschwemmen. Dieses Werthvolle finden wir auch in diesen beiden Nummern, und wünschen denselben Verbreitung.

Grande Sonate dramatique pour Violon et Piano par *H. Panofka*. Op. 48. Vienne, chez Veuve Haslinger et Fils. Preis 3 Fl. C.-M.

Auch diese Sonate, ob sie gleich in Erfindung und Ausarbeitung nichts Ungewöhnliches zeigt, ist empfehlenswerth. Der erste Satz, breit angelegt, macht eine gute Wirkung; mit dem Seite 3, Tact 9, eintretenden Gedanken sind wir nicht einverstanden; auch die Seite 6, Tact 2, ersichtlichen Passagen sind verbraucht. Es scheint fast, als habe der Componist diese Sonate bereits vor einem Decennium geschrieben. Das Adagio dagegen gefällt uns durchaus. Der letzte Satz fliesst munter dahin, fesselt aber am Wenigsten. Die Seite 27 vorkommenden raschen Uebergänge sind wohl richtig, aber Referent kann sie nicht schön finden. Die Sonate wird sowohl dem Clavier- als dem Violinspieler Freude machen und, bei dem Mangel, den wir an neueren Compositionen ernsterer Gattung haben, verdient sie gewiss beachtet zu werden.

Sérénade facile pour Violon et Violoncelle avec accompagnement de Piano ou de Guitare, par *Jul. Becker*. Op. 36. Leipzig, au Bureau de Musique de Peters. Preis $^2/_3$ Thlr.

Eine sehr ansprechende Kleinigkeit, die ihrem Zwecke vollkommen entspricht und bei dem Mangel an solchen Serenaden willkommen geheissen werden muss. Auch mit Begleitung der Guitarre macht sich diese sinnige Composition recht gut.

Fantaisie sur la Muette de Portici par *S. Thalberg*. Op. 52. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Preis 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

Wenn wir diese Thalberg'sche Composition als eine der dankbarsten und frischesten bezeichnen, die der Componist den Clavierviruosen geschenkt hat, so glauben wir sie hinlänglich empfohlen zu haben, was wir hiermit bestens gethan haben wollen. Sowohl die bekannteren Themata und ihre grössere Verwendbarkeit, die der Componist herrlich zu benutzen gewusst hat (man sehe nur, wie im Schlummerliede Seite 11 oben die Melodie aus dem Finale des vierten Acts durchguckt), anderer künstlichen Verflechtungen gar nicht zu gedenken), lassen uns diese Fantasie ansprechender und eindringlicher erscheinen, als desselben Componisten

Grande Fantaisie sur Zampa. Op. 53. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.;

doch möge kein Clavierviruos versäumen, sich auch mit dieser letzteren bekannt zu machen, denn Referent bestreitet nicht das Werthvolle und höchst Brillante in derselben, sondern spricht nur seine individuelle Meinung aus, dass ihm die erstere ansprechender erschienen ist. Neue und glänzende Effecte bieten beide. Die Ausgabe ist von beiden sehr elegant und deutlich.

Nach diesem ungeheueren Notenwulst darf Referent wohl gestehen, dass ihm die

Première Valse brillante pour le Piano par *St. Heller*. Op. 42. Berlin, chez Schlesinger. Preis $^4/_5$ Thlr.

eine ungemeine Erquickung bereitete. So allerliebst, so neu, so piquant, so brillant ohne Schwierigkeiten, ist lange kein Walzer geschrieben worden. Dass er etwas in Chopin'scher Manier ist, wird ihm noch mehr zur Empfehlung gereichen. Seite 7 muss im neunten Tacte die erste Note im Discant *b* heissen. Referent freut sich auf die Fortsetzung dieser Walzer, von denen drei in Aussicht gestellt sind.

Octaven-Etude für das Pianoforte von *Ed. Pirkhert*. 11. Werk. Wien, bei P. Mechetti qm. Carlo. Preis 30 Kr. C.-M.

Eine sehr schwierige und dankbare Octaven-Etude für die rechte Hand; die linke ist wenig dabei bedacht worden. Gross ist das Werk (das eilfte des jungen Componisten) nicht, denn es ist nur 88 Tacte lang. Hätte er der linken Hand auch etwas davon gegeben, so konnte er länger sein und doch weniger ermüdend.

Romance sans paroles et Andante pour le Pianoforte par *Erneste Pauer*. Oeuv. 2. Wien, chez T. Haslinger. Preis 40 Kr. C.-M.

Sehr hübsch, sehr brillant und nicht schwierig. Der junge Componist gebe bald wieder etwas; immer nur das Beste; an Mittelgut haben wir ja genug.

Nordische Nationallieder (dänische, norwegische, schwedische) mit freier Benutzung der Originalmelodieen, für das Pianoforte übertragen von *B. Willmers*. No. 1. Flieg' Vogel fliege! No. 2. Dänische Nationalmelodie. No. 3. Norwegischer Fischergesang. No. 4. Die Wassernixe. No. 5. Norwegisches Bauernlied. Leipzig, bei Fr. Kistner. à 15 Ngr.

Die interessanten Themen sind geschickt bearbeitet und brillant frisirt worden, so dass jedes einzelne ein dankbares und effectvolles Musikstück abgibt. Dass die dänische Nationalhymne gegen den Schluss hin so stark in das „Rule Britannia" fällt, war uns überraschend, und Referent möchte wohl wissen, welche Melodie von

beiden die erste war. Referent empfiehlt diese fünf Gaben des tüchtigen Claviervirtuosen recht angelegentlich.

Album. Six Melodies italiennes (Paroles italiennes et allemandes) avec accompagnement de Piano par *L. Pantaleoni*. Mayence, chez Schott. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Es sind recht einfache, gefühlvolle Melodieen, die sich sehr gut singen lassen und Freunde finden werden. 16.

Nachrichten.

Hamburg, Ende December 1844. *Auber's* komische Oper: „Die Sirene" ging hier im October in Scene, fand aber nur wenig Beifall, so dass sie nur drei Mal gegeben werden konnte und dann vom Repertoir (wohl für immer) verschwand. Hat die Oper auch an einigen anderen Orten eine günstigere Aufnahme gefunden, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass diese Musik sich nicht über das Mittelmässige erhebt. Bei einem so gewandten und vielerfahrenen Tonsetzer, wie *Auber*, sind freilich auch manche interessante Züge anzutreffen, diese können aber unmöglich für das viele Unbedeutende, was man mit in den Kauf nehmen muss, entschädigen. Nebenbei enthält sie auch viele, und keineswegs erfreuliche Reminiscenzen aus seinen früheren Werken. Die hiesige Ausführung war nur eine sehr mittelmässige; Fräul. *Jaxedé* sang die Hauptrolle zwar correct ab, das ist aber auch Alles, was man zu ihrem Lobe darüber sagen kann. Der frische Gesang verlangt aber eine ganz andere, nämlich leicht tändelnde und graciöse Ausführung, durch gewandte Darstellung gehoben. Die übrigen Partieen waren in den Händen der Herren *Peretti* (Scopetto), *Kops* (Scipio), *Gerstel* (Barbaja) und *Lehr* (Popoli). Mad. *Fischer* führte die kleine Rolle der Matea aus. — Neu einstudirt wurden in selbigem Monat: „Die Märtyrer" von *Donizetti*, „Tell" von *Rossini*, und die allerliebste Operette von *Isouard*: „Das Lotterieloos." In ersterer Oper hatte Mad. *Fehringer* die bedeutende Partie der Pauline, wozu aber bis jetzt die künstlerische Ausbildung ihrer, übrigens herrlichen Stimme nicht ausreicht. Herr *Wurda* sang den Polyeuctes sehr hübsch, wenn gleich nicht ohne Anstrengung. Obgleich die Oper sehr brillant ausgestattet war (namentlich sind die Decorationen prachtvoll und noch von der Meisterhand *Cogni's* herrührend), so fand sie doch nur getheilten Beifall und ist auch wohl deshalb nur einmal wiederholt worden. Sehr fremdartig machte sich in der Oper das eingelegte römische Balletdivertissement mit Musik aus *Wagner's* „Rienzi." — „Tell" wurde ziemlich gut gegeben; namentlich war Herr *Lehr* in der Titelrolle sehr brav im Gesang und vortrefflich in der Darstellung. Fräul. *Jaxedé* konnte als Mathilde nur sehr bescheidenen Ansprüchen genügen. Die *Isouard*'sche Operette gefiel durchaus nicht; man hatte erwartet, dass Fräul. *Jaxedé* darin excelliren würde, was aber keineswegs der Fall war. — Im November wurde auch *Boieldieu's* „Johann von Paris" von Neuem wieder zur Darstellung gebracht, ohne sonderlichen Beifall zu finden. Die Oper wurde zwei Mal gegeben, das erste Mal mit Fräul. *Jaxedé* als Prinzessin, das zweite Mal mit Mad. *Cornet*, die weit mehr in der Partie gefiel, und mit gutem Rechte. Herr *Peretti* war in der Titelrolle ziemlich brav. Herr *Lehr* machte durch seine löbliche Darstellung des Seneschalls einen sehr günstigen Eindruck. Fräul. *Eichbaum* (Page) und Herr *Gerstel* (Gastwirth) waren Beide recht gut. — *Weber's* „Freischütz" wurde mit eingelegtem Ballete im dritten Acte — nach „Der Aufforderung zum Tanze" von *Berlios* instrumentirt — und die Männerchöre mit 25 Militärsängern verstärkt, gegeben. Beides wollte aber nicht recht wirken, da man sich eingestehen musste, dass die Ausführung dadurch in keinerlei Hinsicht gewonnen habe. Es war gewissermaassen eine verfehlte Speculation. — Zum Benefize des Fräul. *Eeers* kam endlich die so lang ersehnte Oper: „Fidelio" zur Aufführung und zwar in manchen Theilen recht gelungen. Die Benefiziantin leistet als Fidelio Ungewöhnliches und hatte sich glänzenden Beifalls zu erfreuen. Herr *Lehr* als Rocco ist ebenfalls zu loben. Zwei Tage nach der Aufführung des Fidelio sang Fräul. *Eeers* die Norma, eine ihrer besten Partieen, und nahm darin Abschied vom Publicum und von der Bühne überhaupt. Jetzt ist sie von hier nach Paris zu ihrem Bruder, dem bekannten Pianisten, abgereist und gedenkt von da zum Frühjahre nach Italien zu gehen. — Ende November ging auch „Don Pasquale" von *Donizetti* in Scene, anfangs mit vielem Beifall, der sich aber schnell abgekühlt hat, denn die vierte und fünfte Vorstellung desselben hatten nur ein kleines Auditorium. Ueber die Musik selbst ist es wohl unnöthig, noch besonders zu berichten, da sie oft genug schon besprochen worden. Es ist eine Oper, worin sich *Donizetti's* Talent mit seinen Vorzügen, aber auch mit allen seinen Schwächen abspiegelt. Die Ausführung hier verdient in mancher Beziehung rühmliche Anerkennung. Mad. *Fehringer* und die Herren *Peretti*, *Bost* und *Brassin* haben die Rollen auszuführen, und es ist besonders Herr *Bost*, der als Don Pasquale seine Aufgabe am Glücklichsten zu lösen versteht. Mad. *Fehringer*, wenn auch das vorhin Gerügte hier ebenfalls seine Anwendung findet, ist doch im Ganzen in dieser Oper bedeutend besser und bewies, dass sie ihre Partie mit Fleiss und Aufmerksamkeit studirt habe. Herr *Peretti* gefällt vorzugsweise mit dem Vortrage der Serenade im dritten Acte, die er jedes Mal hat repetiren müssen. — *Goethe's* „Egmont" mit *Beethoven's* Musik wurde in den ersten Tagen des Decembers in sehr gelungener Ausführung zur Darstellung gebracht. Der musikalische Referent im „Correspondent" ist der Ansicht, dass die *Beethoven*'sche Zwischenactsmusik nur einen „geringen Eindruck" mache, und überhaupt die Dichtung beeinträchtige! Neulich äusserte er über *Mozart's* Zauberflöte, sie leide ihres Melodienreichthums wegen an Monotonie; sie bleibe immer in derselben Stimmung und die Gedanken wichen in ihrer Characteristik und Färbung wenig von einander ab!! Armer *Beethoven*, wie hast du dich geirrt, der du die Zauberflöte nicht allein für *Mozart's*, sondern überhaupt für eines der grössten dramatischen Meisterwerke gehalten hast, das in seiner Characteristik fast unerreichbar sei!! — —

Weber's „Oberon" wurde auch in diesem Monate neu einstudirt gegeben, machte aber, der in den Hauptpartieen gänzlich verfehlten Ausführung wegen, fast Fiasco und ist daher nicht wiederholt worden. Weder Mad. *Fehringer* (Rezia) noch Herr *Peretti* (Hüon) waren ihren Aufgaben gewachsen. — Eine Schülerin der in der Bildung junger Talente hochverdienten Mad. *Cornet*, Fräul. *Rosa Jaques*, machte als Pamina in der Zauberflöte ihren ersten theatralischen Versuch mit recht günstigem Erfolge. Die Stimme ist überaus schön, voll und umfangreich und in sehr guter Ausbildung begriffen. Schade, dass die Gestalt des Fräul. *Jaques* so miniaturartig ist, da sie sonst ein hübsches Talent für die Bühne verräth. — Eine interessante Neuigkeit war die schon in meinem letzten Berichte erwähnte Oper von *v. Flotow*: „Alessandro Stradella," Buch von *W. Friedrich*, welche am 30. December zum Benefiz des Herrn *Werda* in Scene ging und vielen Beifall fand. Die Handlung ist sehr einfach und kaum für eine dreiactige Oper ausreichend. Sie behandelt die interessante Anecdote aus den Leben Stradella's, wie er durch seine Kunst die gedungenen Mörder entwaffnet und diese nebst dem Venetianer, der sie zur Ermordung Stradella's gedungen hatte, in seine treuen Freunde verwandelt. Das Textbuch soll nach einem französischen Vaudeville gearbeitet sein, es ist musikalisch sehr günstig gehalten, obgleich es sich im Ganzen eben nicht über das Gewöhnliche erhebt. Die Musik ist im leichten französischen Style gearbeitet und bringt sehr gefällige, allgemein ansprechende Melodieen, die freilich fast immer an Bekanntes erinnern, aber doch eigentlich nicht als bestimmte Plagiate nachzuweisen sind. Die meisten Nummern bewegen sich in Liederform und sind diese besonders die gelungensten, z. B. Stradella's Lieder zu Ende des ersten und zweiten Acts, sodann dessen Axe Maria im letzten, und ein Trinklied für Tenor, Bariton mit Chor im zweiten Act. Ein komisches Duett im zweiten Act und ein kleiner dreistimmiger Canon ohne Begleitung sind ebenfalls vortrefflich gelungen. Auch ist die Ballettmusik — eine Tarantella im ersten und ein Pas de deux im zweiten Act — sehr ansprechend, die aber nicht ursprünglich für diese Oper componirt, sondern einem früheren Ballet desselben Componisten entlehnt worden sein soll. — Der Verlagshandlung von Böhme allhier ist zur Acquisition des Clavierauszuges dieser Oper Glück zu wünschen. Sämmtliche Musikstücke derselben werden am Piano wenigstens eben so sehr und manche vielleicht noch angenehmer wirken, als von der Bühne herab. — Ich komme jetzt zu den Concerten, von denen einige recht interessant waren. Der Violinist *Riefstahl* aus Frankfurt a. M. liess sich zwei Mal im Stadttheater hören und bewährte sich als der wohlrenommirte, solide Künstler. Unter seinen vorgetragenen eigenen Compositionen zeichnet sich ein grosses Concert besonders vortheilhaft aus. — Herr *A. Hesse* gab für die Abgebrannten in Clausthal ein Concert, worin er die früher schon in diesen Blättern erwähnte Symphonie von seiner Composition wiederum ausführte. Das Concert fand Theilnahme. — Das Concert des Herrn *Otten* zeichnete sich durch interessante Auswahl und gute Ausführung besonders aus. Die erste Abtheilung bestand aus den beiden ersten Acten von *Gluck's* „Iphigenia in Tauris," und *Mendelssohn's* „Erste Walpurgisnacht" bildete den anderen Theil des Concertes. Letztere Composition wurde besonders gelungen ausgeführt und fand die regste und warmste Anerkennung des Publicums. Die herrliche Musik ist gewissermassen ein Seitenstück zu der genialen des „Sommernachtstraums" desselben Meisters und ist diese, nach meiner Ansicht, vorzugsweise der Genre, wo die Muse des so Allgefeierten am Meisten glänzt. — Herr *Michel Angelo Russo*, Pianist aus Neapel, gab im kleinen Saale der neuen Tonhalle ein nicht sehr zahlreich besuchtes Concert. Ein zweites wurde ausgesetzt und statt dessen eine kleine Soirée musicale im *Schubert*'schen Saale abgehalten. Wenn auch gleich nicht ungewöhnlich, so sind die Leistungen des jungen Mannes doch sehr tüchtig. Letztermässiges Lobposaunen, veranlasst durch seinen Geschäftsführer, hat ihm hier sehr geschadet. Eine von *Keyser* aus dem Französischen übersetzte Biographie des *Herze* übertrifft Alles, was man von Charlatanerie in dieser Art bis jetzt zu Markte gebracht hat. — Herr *d'Arier*, ein ausgesprochener, hiesiger Violoncellist, Schüler von *Kummer* in Dresden, gab im November sein allgemeines Concert, das reichlichen Zuspruch fand, und belebte durch den Vortrag einer Fantasie von *Servais* Beweise von erfreulichen Fortschritten. —

— *r.*

Leipzig, den 18. Januar 1845. *Dritte Gewandhaus-Instrumentalconcert*. Donnerstag, den 16. Januar. — Symphonie von *J. Haydn* (G dur). — Scene und Arie von *C. M. v. Weber* aus „Lodoiska" eingelegt, gesungen von Miss *Lincoln*. — Concert für die Violine von *L. van Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Ouvertüre von *C. M. v. Weber*. — Schlusschoren des zweiten Actes aus Idomeneus von *Mozart*. — Concertino für die Trompete, in Form einer Gesangscene, componirt von *Fr. Dietlze*, vorgetragen von Herrn *G. Hinrichsdorff* (Mitglieds des Concertorchesters). — Altdeutscher Schlachtgesang, für Chor mit Orchester, componirt von *Julius Rietz*. —

Ungeachtet der Reichhaltigkeit des vorstehenden Programms kann Referent bei Besprechung dieses Concertes kurz sein, da der grosste Theil der aufgeführten Musikstücke hinreichend bekannt und bei uns schon oftmals zu Gehör gebracht worden ist. Es gilt dies namentlich von der *Haydn*'schen Symphonie, der *Weber*'schen Jubelouverture und den Ensemble's und Chören aus Idomeneo von *Mozart*. In letzterer Nummer wurden die Chöre: „Placido è il mar, andiamo" etc., „Qual nuovo terrore" etc. und „Corriamo, fuggiamo" etc. von den Thomanern, das Terzett: „Pria di partir" etc., so wie die Recitative von den Damen *Lincoln* und *Hennigsen* und Herrn *Meyer*, einem mit ansprechender, wenn auch nicht starker und umfangreicher Stimme begabten jungen Manne, der, so viel wir wissen, zur Ausbildung seines schon recht wackeren Violinspieles das hiesige Conservatorium der Musik besucht, beifällig ausgeführt.

Ueber den Vortrag der Arie von *C. M. v. Weber* durch Miss *Lincoln* lässt sich mehr nicht sagen, als dass die Sängerin sie richtig und geläufig sang. Von einer

Auffassung des Stückes konnte wieder nicht die Rede sein. Freilich muss man, um nicht ungerecht zu sein, wohl die Schwierigkeiten berücksichtigen, die sich einer Engländerin rücksichtlich des Verständnisses deutscher Musik entgegenstellen und sowohl durch die ihr fremde Sprache, als vorzüglich gerade in dieser Arie durch manche nicht ganz stimmgemässe Passagen und Intervalle noch vermehrt werden.

Von grossem Interesse war das Spiel des jungen 15jährigen *Joseph Joachim*. Das hiesige Publicum kennt bereits aus früheren öffentlichen Productionen den schönen, vollen Ton, den derselbe der Violine zu entlocken weiss, so wie seine grosse Fertigkeit und Sicherheit, und hat diese in so frühem Alter um so bemerkenswerthern Vorzüge stets beifällig und aufmunternd anerkannt. Was jedoch Herr *Joachim* dieses Mal bot, war doppelt überraschend, da er dadurch nicht nur sehr bedeutende Fortschritte in seiner technischen Ausbildung documentirte, sondern auch zeigte, dass er der geistigen Erfassung eines künstlerisch höchst bedeutenden Werkes bereits gewachsen ist. Die Art und Weise, wie er das schwierige und geniale Concert *Beethoven's* vortrug, kannt jeden Zweifel an seinem wirklichen Berufe zum Musiker, und stellt ihn schon jetzt über die blosen Virtuosen in die Reihen der Künstler. In dieser Beziehung ist noch der beiden freien Cadenzen zu gedenken, welche er im ersten und letzten Satze des Concertes einschaltete und die geistvoll und interessant den Hauptmotiven des Werkes sich anschlossen. Herrn *Joachim's* Spiel ist so rund und sicher, sein Ton so gross und klangvoll und selbst in den höchsten und schwierigsten Lagen stets so rein, der Vortrag so natürlich und doch so selbständig, dass man nur durch den Anblick seiner jugendlichen Gestalt von seinem frühen Alter sich überzeugen lässt. Möge dem jungen Manne, der bereits im vorigen Jahre in England Triumphe feierte, sein kindlicher bescheidener Sinn noch lange erhalten werden und er weder durch den grossen Beifall, den seine Leistungen stets, und auch dieses Mal gefunden haben, noch durch die Meinung, dass er schon jetzt auf dem Gipfel der Vollendung angelangt sei, sich irre machen lassen in unermüdlichem Vorwärtsstreben; er hat eine grosse ehrenvolle Zukunft vor sich und wird dann sicherlich unter den Künstlern voll zählen.

Eignet sich gleich die Trompete weniger für den Solovortrag, und können wir deshalb besonders die Hrn des Herrn *Diethe*, von diesem Instrumente eine „Gesangsscene" mit Recitativ u. s. w. vortragen zu lassen, um so weniger glücklich nennen, so müssen wir doch anerkennen, dass Herr *Burkhardt* die ihm gestellte schwierige Aufgabe gut und sicher löste und den lebhaften Beifall verdiente, der ihm dafür zu Theil wurde. —

Der stark besetzte, durch Dilettanten wacker ausgeführte „Altdeutsche Schlachtgesang" des Herrn MD. *Jul. Rietz* in Düsseldorf machte mit seinem starren Unisono, das sich erst später in verheilten Stimmen kräftig erweitert, und mit dem düsterem Moll, das erst zuletzt (wo der unsterbliche Ruhm gefeiert wird, der dem auf grüner Haide in offener Feldschlacht Gefallenen bleibt) in helles glänzendes Dur sich verwandelt, einen erhebenden Eindruck, und fand beim Publicum grossen Anklang. *L. R*

Feuilleton.

Loetzing hat eine neue romantische Oper „Undine" vollendet, welche diesen Winter zur Aufführung in Hamburg unter eigener Leitung des Componisten aufgeführt werden und bei Breitkopf und Härtel im Druck erscheinen soll.

Am 9. December v. J. starb in München der landgräflich hessen-homburg'sche Hofcapellmeister *v. Destouches*, 73 Jahr alt, ein in früherer Zeit geschätzter Kirchencomponist. Er war ein Freund *Mozart's*, *Weber's*, *Schiller's*, zu denen „Wallenstein's Lager" er eine charakteristische Musik schrieb. — In Rom starb der berühmte Sänger *Della Porta* an einer Brustkrankheit.

In N.-york ist das erbaute neue Providence-Theater am 31 October v. J. gänzlich abgebrannt.

Der Hofcapellmeister *Otto Nicolai* zu Berlin hat von der Universität zu Königsberg für seine thätige Mitwirkung bei ihrer diesjährigen Jubelfeier eine goldene Dose und die Freiheitsbürgerbriefen. *Nicolai* hatte nämlich zu diesem Feste eine geistliche Ouvertüre componirt und selbst dabei aufgeführt.

Der Pianist *P. Cavalla* aus München, jetzt in Paris, hat vom Herzoge von Nemours, bei dem er öfters gespielt, ein schmeichelhaftes Schreiben mit einer Brillantnadel erhalten.

Der bekannte Orgelbauer *Ludwig Mooser* aus Salzburg hat anfangst die neue grosse Orgel im Dome daselbst vollendet, welche eben so in Bezug auf Construction und Klangfülle, wie in Hinsicht auf Umfang einen der bedeutendsten Werke sein soll: sie zählt 70 Register und drei Manuale. *Mooser* ist auch ein ausgezeichneter Pianofortebauer.

Der Capellmeister *Storch* am Josephstädter Theater zu Wien hat diese Stelle niedergelegt, um sich ganz dem Männergesangvereine zu widmen, dessen Chordirector er ist.

Eine neunjährige Componistin! Die 9 Jahr alte Tochter des Componisten *Geiger* zu Wien hat in der dortigen Pfarrkirche am Braunerge eine Preghiera von ihrer Composition aufführen lassen. Quousque tandem! — In Hamburg machte eine 13jährige Pianofortespielerin, *Henriette Zieh*, Aufsehen.

Sophie Lee Antigone mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik ist zu London im Coventgarden-Theater aufgeführt worden; doch konnte die Musik wegen sehr mangelhafter Ausführung nicht die gehörige Wirkung hervorbringen.

Ramoni, bisher am Pariser italienischen Theater, ist nach Madrid auf ein Vierteljahr engagirt worden, wo er einen Gehalt von 8000 Franken für den Monat erhält.

In Cöln soll nach unserer *Heinrich Dorn's* Leitung eine „Rheinische Musikschule" errichtet und darin der Pianofortelehrunterricht nach dem Systeme der Frau *Fanny Schmidt-Lauer* ertheilt werden.

Neue Opern. Aloys Schmitt in Frankfurt am Main: Die Tochter der Wüste. — *Wurzer de Fontaine*: Die Hexen des Sobinsky, soll in Prag zur Aufführung kommen. — *Carl Stein*: Der Wettlauf, Operette, soll in Hannover aufgeführt werden. — *J. B. Hagen*, Musikdirector in Bremen: Nixe, Buch von *Herrlich*.

Auffo's Oper: „Die vier Haymonskinder" (s. d. Bl. 1844. S. 621) ist in Wien mit grossem Beifalle aufgeführt worden. — Als Anerkennung für seine Oper: The Bohemian girl (s. d. Bl. 1844. S. 544) hat *Balfe* von einer Gesellschaft Londoner Kunstfreunde ein prächtiges Silberservice erhalten.

gleitung eines Violoncells und einer Violin, sich nicht übel ausnahmen. Dann folgten ohne Begleitung Variationen über das beliebte marschartige Thema aus Figaro, die mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen wurden. In der sechsten Variation sank nämlich Hr. N. in fünf- bis sechsmaligen Abstufungen bis zum leisesten Pianissimo herab. Die linke Hand spielte dabey immer nur einfache Akkorde, die, kaum gerissen, wieder mit der flachen Hand bedeckt und abgebrochen wurden, und deren metrische immer in gleichen Zeitfolgen wiederkommende Schläge dem Zuhörer das Marschiren eines Regiments (!) ausdrückten. Dies war überraschend! In einem Konzertsaale ein Regiment Soldaten marschiren zu hören! Welche Zauberey! Man klatschte aus allen Leibeskräften: man schrie laut. Der Zauberer ergreift noch einmal seine Harfe, er spielt einen zweyten Marsch, worin er in einem Decrescendo das Abmarschiren, und nun gar in einem Crescendo das Heranmarschiren eines Regimentes schildert. Nun gab man sich endlich zufrieden. Die Sache war hier noch unerhört; man hielt sie folglich für unnachahmlich schön. — Auch Hr. Direktor Cannabich gab diesen Abend ein Violinkonzertant, von seiner Komposition, das er mit Hrn. Bohrer selbst spielte. Ein so kannibalischer Lärm ist wohl noch nie in einem Konzertsaale gehört worden! Eine grosse Trommel, die auch, wie die andern Instrumente, ihre Solos hatte, eine kleinere Trommel, die ihre Wirbel mit aller Stärke schlug, Pauken, 3 Posaunen, Trompeten, 4 Waldhörner u. s. w., und dazu die spitzen, dünnen Töne der Konzertviolinen! Nach diesem Konzertant gab man die Ouvertüre aus Démofoon, von Vogel. Welche hohe Simplicität, welche tiefgedachte Empfindung herrscht nicht in diesem Stücke bey alle dem grossen, aber so vernünftig angebrachten Instrumentenspiel! Warum nehmen sich doch unsere jungen Komponisten nicht so etwas zum Muster, und streben nur durch Auswüchse interessant zu werden!

(Die Fortsetzung folgt.)

Dresden, den 20sten Jan. Hier haben Sie unsre Neuigkeiten! Meyers Lodoiska haben wir viermal wiederholen, und den bewussten Giorno natalizio werden wir nun viermal wiederholen hören. Herrn Cypriani, einen neuen Buffo, Dem. Punietti, für zweyte Rollen, und Hrn. Belli, Altisten für die Kirche, wird man erst näher kennen lernen. —

Gotha, den 20sten Jan. Mad. Mara kam auf ihrer Reise von Frankfurt zu uns. Die frohesten Erwartungen aller Freunde der Musik empfingen sie: aber wir wurden getäuscht, indem man sie nur am Hofe singen, uns aber das Vergnügen, sie zu hören, entbehren liess.

Weimar, den 21sten Jan. Mad. Mara kam von Gotha zu uns. Mit Achtung und Freude nahm das herzogl. Haus sie auf. Unser gütiger Herzog gab ihr den grossen Saal; er und seine verehrte Frau Mutter belohnten die grosse Sängerin anständig, und liessen dafür das ganze Publikum an diesem Zaubermale Theil nehmen. Mad. M. that in dem öffentlichen Konzert Wunder, und sang dann Abends in einem kleinern, auserwählten Kreise bey der verwittweten Frau Herzogin Mehreres in höchster Simplizität, wobey sie gewiss eben so gross erschien, als in den brillantesten Partien des Konzerts.

Leipzig. So wird die Reise dieser vortrefflichen Künstlerin zu einem Triumphzug. Auch hier wurde sie mit der lebhaftesten Theilnahme empfangen, und ihr, am 24sten gegebnes Konzert von einem so zahlreichen Auditorium besucht, als der weite Saal nur fassen konnte. Wenn man von Frankfurt aus in mehrern öffentlichen Blättern versichert hat, ihre Stimme habe, auch nach dem Zeugnis derer, die sie in frühern Jahren gehört, gar nicht verloren: so können wir dies zwar nicht bestätigen. Es leben der Freunde und auch der Kenner der Musik, und des Gesanges insonderheit, hier noch zu viele, die Mad. M. in ihrer Jugend (wo sie bekanntlich hier mehrere Jahre Konzertsängerin war, und unter Hiller ihre erste höhere Ausbildung erhielt,) wöchentlich, und dann auch bey

Ankündigungen.

Neueste Gesangwerke

aus dem Verlage der **H. Laupp**'schen Buchhandlung in Tübingen.

In allen sind bei uns erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Eberhle, 185 vierstimmige, für den Männer-Gesang, zum Kirchen-, Schul- und Privat-Gebrauche für Seminarien, Gymnasien, Liedertafeln, Gesangvereine, Lehrerconvente u. s. w. II. Bench. Subscriptionspreis 1 Fl. 12 Kr. = 23 Ngr.

Der sehr billige Subscriptionspreis dauert nur noch bis Ostern 1845. Auf je 10 Exemplare wird das 11. gratis abgegeben.

Silcher, Fr., Gesänge für die Jugend. 48 Kinderlieder für Schule und Haus. 2., 3. und Schlussheft componirt. Heft 1—4. *Zweite Auflage.* broch. *Ladenpreis* 48 Kr. = 12 Ngr.

Partiepreis bei mindestens 25 Exemplaren à 36 Kr. = 9 Ngr.

Jedes Heft wird auch einzeln abgegeben.

— — — *Zwölf Kinderlieder für Schule und Haus.* 2. und Schlussheft componirt. 2. Heft. *Zweite Auflage.* à 12 Kr. = 3 Ngr.

Partiepreis bei mindestens 25 Exemplaren à 9 Kr. = 2½ Ngr.

Sind bereits in vielen trauend Exemplaren verbreitet.

Silcher, Fr., *Zwölf Volkslieder,* gesammelt und für 4 Männerstimmen gesetzt. 2 Hefte, theils in dritter, theils in zweiter Auflage. 1. Complet 3 Fl. 24 Kr. = 8 Thlr. 16 Sgr.

— — — *Fünfzig Liedergesänge.* Chöre und Quartette für Männerstimmen. 2 Hefte. *Zweite Auflage.* 2. Complet 4 Fl. 36 Kr. = 2 Thlr. 20 Sgr.

Von beiden Werken wird auch jedes Heft einzeln abgegeben. Die darin enthaltenen Gesänge sind bereits so bekannt, dass wir unserer Empfehlung nicht bedürfen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu haben sind:

Baxini, Variationen brillt. sur Marie, fille du reg. Fiscl d'Otherman. I Puritani. La Favorite p. Violon et Piano. Op. 17. à 25 Sgr.

Bertini, Carnaval russain. Ouverture carract. p. Piano à 4 m. p. Piano. 1 Thlr., p. 2 Violoncelle. 5½ Thlr.

Conradi, 2 Zigeuner-Polken f. Orchester. à 25 Sgr., dito für Piano. à 5 — 7½ Sgr.

Damcke, Lucia di Lammermoor, caprice p. Piano. Op. 20. 25 Sgr. 6 Intermezzi p. Piano. Op. 17. à 7½ — 15 Sgr.

Döhler, Brillante Polka p. Piano. Op. 50. 5 Thlr. Fantaisie sur la Favorite p. Piano. Op. 51. 1 Thlr. 5 Polken arrig. Op. 56. à 12½ Sgr.

Gung'l, Catharinen-Polka a. Unger. Originalwalzer f. Orch. 1 Thlr., f. Piano à 5 Sgr. Sussexia-Polka. 5 Sgr. Mädchen-Träume, Walzer f. Piano. 12½ Sgr., f. Orch. 15 Thlr. Borgen-Lust, Oberstiasller, Sieger, Unger. Marsch f. Piano. Rondeau von Drancke. Op. 22. à 5 n. 7½ Sgr.

Heller, Chant national p. Piano. 20 Sgr.

Herz'l, Modernsiegard-Walzer f. Piano. 12½ Sgr.

Herz, Divertissement de Lady Henriette. 15 Sgr. Valse élégante p. Piano. Op. 30. 20 Sgr.

Jähns, In die Ferne. Am Strande. 2 Lieder. Op. 27. à 7½ Sgr. 2 Lieder aus Koch und Goethe. à 2½ n. 5 Sgr.

Köhler, Die Botschaft f. Gesang u. Piano. Op. 42. 17½ Sgr.

Löhrer, 3 deutsche Lieder, f. Piano allein. à 10 Sgr.

Liszt, Hexameter Marsch für Piano. 22½ Sgr. Unger. Sturmmarsch f. Orch. 1½ Thlr., dito f. Piano. Facsimile. 15 Sgr. Ballscheue Galop. 10 Sgr.

Lubin, Romanze du Tarare p. Violon av. Piano. 15 Sgr.

Mendelssohn Bartholdy, 2 Allegros pour Piano. à 5 — 6 Thlr.

Moscheles, Felix, Moellah. Praktischer Theil der Methode des Pianofortespiels. 10. Hefte. Subscr.-Pr. à 20 Sgr.

Schaeffer, Meister Lieder für Männergesang Mannergesang. 18. Sammlungsbücher. 2 Thlr. 5. Neue Gondellen. 10 Sgr. Bouquet a. Beethoven f. Baritone oder Bass. Op. 10. 12½ Sgr.

Stern, Liebet die an Schlachten. Für Tenor und Violle. 15 Sgr.

Weber, Ouverturen zu Preciosa, Freischütz, Oberon, Jubelouverture. Partitur. à 1½ — 1½ Thlr.

Wolff, Schwanensee. Polka. Marsche. Op. 102. à 20 Sgr.

Preis-Aufgabe.

Die erste Classe des königl. niederländischen Instituts für Wissenschaften und schöne Künste hat in ihrer Sitzung am 14. November die folgende Preisfrage wiederholt:

„In wie weit lassen sich aus den musikalischen Compositionen von verschiedenen Zeiten der neueren europäischen Völker bestimmt, und richtig abgeleitet und geschlossen werden über den Geist der Zeitalter und den Character der Nationen, mit welchen die Compositionen in Beziehung standen?“

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille mit dem Siegel des Instituts, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden N. C.

Die Preisschriften müssen vor oder auf den 1. Januar 1846 deutlich eingeschrieben werden an den Secretär der ersten Classe in dem Hotel des Instituts, auf dem Rhenenen-Burgwal zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage werden ausser den Niederländern auch Ausländer eingeladen; und die Beantwortung kann in deutscher oder französischer Sprache geschehen (das Deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben).

Diese Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und versehen mit einem gesiegelten Briefchen, worauf ausserdem der nämliche Spruch oder Zeichen, und vorsichtig der Name, Character und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage wird in der öffentlichen Sitzung der Classe im Jahr 1846 bekannt gemacht, und in den musikalischen und anderen Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Classe und der Verfasser darf sie nicht im Druck ausgeben. Ungekrönte Schriften werden mit den versiegelten Briefchen nach Angabe des Spruches oder Zeichens binnen drei Jahren innerhalb einer Jahren nach dem Ausspruche geschickt, wieder zurück gegeben.

Im Namen der ersten Classe obengenannten Institutes

H. Sts van Hillegom, Secretär ad interim.

Eine wohlerhaltene und schön geordnete

Bibliothek von Musikalien älterer Meister,

Stichheft aus mehr als 500 Nummern Sonaten und Concerten für Clavier, mit oder ohne Begleitung, von Bach, Benda, Clementi, Graun, Händel, Haydn, Pleyel, Steibelt, Haydn, Schubert, Lang, Vogler, Mozart und vielen Andern, 7 Clavierauszüge zu Opern von Graun, 16 Sammlungen älterer Gesangstücke von Bach, Winter u. s. und 45 theoretischen Werken, worunter Werke von Bach, Wolfenau u. s., ist zu verkaufen. Kaufliebhaber wollen sich in frankirten Briefen an Oberbaudirector Secretär **Ewald** in Darmstadt wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. № 5. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Liszt in Madrid. Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Adolph Bernh. Marx: Mose, Oratorium aus der heiligen Schrift. Partitur: Preis 15 Thlr. Chorstimmen: Preis 3 Thlr. 10 Ngr. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel.

Das vorliegende Oratorium ist nach seinen bisherigen Aufführungen in Breslau, Neustrelitz und Erfurt (durch den Soller'schen Verein) in politischen, belletristischen und musikalischen Blättern und auch in dieser Zeitschrift, nach verschiedenen Seiten hin so vielfach besprochen und seiner hervorragenden Eigenthümlichkeit, wie seinem hohen Kunstwerthe nach so lebhaft anerkannt worden, dass es fast unmöglich sein möchte, über dasselbe noch etwas wesentlich Neues zu sagen. Auch die Partitur hat bereits als Manuscript durch Herrn Musikdirector Mosewius in Breslau in einer umfassenden und sehr lesenswerthen, zuerst in dieser allgem. musikal. Zeitung erschienenen, und sodann auch besonders abgedruckten Abhandlung (Ueber das Oratorium Mose von A. B. Marx, von Mosewius. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1843, 37 S. in 8.) eine so genau und gründlich in die Structur des Werkes und in das technische Detail desselben eingehende, anatomische Beschreibung gefunden, dass, wenn wir hier abermals eine ausführlichere Anzeige geben wollten, wir das bereits von Jenem Gesagte in unstatthafter Weise wiederholen müssten, und dabei etwa nur noch die im Betracht des grossen Ganzen doch nur unerheblichen Veränderungen bemerklich machen könnten, welche der Verfasser des Mose seit der ersten Aufführung desselben bis zum Drucke noch vorgenommen hat. Darum begnügen wir uns hier damit, unsere Leser auf jene Mosewius'sche Abhandlung mit der Bemerkung zu verweisen, dass es jedenfalls für jüngere Musiker sehr instructiv sein wird, beim ersten Studium der Partitur dieselbe zur Seite zu haben, um an der Hand eines so sicheren und erfahrenen Führers sogleich von vorn herein mit dem Werke inniger vertraut zu werden, leichter in gewisse, versteckter liegende Intentionen des Verfassers einzudringen, und klarer das ausgezeichnete Kunstvermögen zu erkennen, das in diesem grossartig angelegten und omnichtig ausgeführten Werke sich beurkundet.

Dabei wollen wir nur noch einige Puncte berühren, welche für diejenigen unserer geehrten Leser, die etwa an die Aufführung dieses Oratorium gehen möchten, bemerkenswerth erscheinen.

Das Werk füllt in der enggestochenen aber wohlausgestatteten Partiturausgabe 324 Folioseiten und gehört demnach zu den umfangreichsten Oratorien. Der Text ist in löblicher Weise noch besonders der Partitur vorgedruckt, und mit ihm wird man, bevor man zur Einübung des Werkes schreitet, zunächst die Sänger und Orchestermitglieder so genau als möglich bekannt zu machen haben, damit ein Jeder das Oratorium schon im Voraus als organisches Ganzes auffassen, verstehen und würdigen lerne. Man wird sich dadurch das Einstudiren des Werkes, welches sich in seinen drei Hauptabtheilungen in einem Gusse und Flusse fortbewegt, und in welchem durchaus nichts isolirt, willkürlich herbeigezogen und locker zusammengewürfelt, sondern immer Eins durch das Andere vermittelt und bedingt erscheint, bedeutend erleichtern und gleich anfangs das Interesse der Mitwirkenden beleben und verschärfen. Einmal angeregt, wird sich dann dasselbe, wie wir solches bei Gelegenheit der Aufführung in Erfurt in Erfahrung gebracht, um so gewisser zum lebhaftesten Eifer steigern, je klarer und bewusster die Einübenden dem sich Schritt vor Schritt in kräftigen Zügen entwickelnden Drama zu folgen vermögen; dann wird man aber auch das Werk minder schwierig finden, als es beim ersten Anlaufe den Anschein haben möchte, oder doch die wirklich vorhandenen Schwierigkeiten mit jener Lust und Freudigkeit überwinden, mit welcher man stets an ein Studium zu gehen pflegt, von welchem man sich bei jedem Schritte vorwärts eines baaren Gewinnes für Geist und Gemüth bewusst wird.

Uebrigens bedarf man zur würdigen Aufführung dieses Oratoriums einen Singchor von wenigstens sechzig wohlgeübten und festen Stimmen, und ein vollständig besetztes, durch grössere Aufführungen bereits vorgeübtes Orchester, welches, je früher zu den Proben herbeigezogen, desto sicherer und nachdrucksvoller in einzelnen schwierigen Momenten, wie z. B. in der Theophanie des ersten und in den gewaltigen Sturmscenen des zweiten Theiles, agiren wird. Auf das Studium der letzteren vornämlich wird man, um in das Gewühl der sich hier so gewaltig drängenden Tonmassen volle Klarheit zu bringen, besonderen Fleiss zu verwenden haben, — denn diese Partieen insonderheit waren es, welche uns früherhin zu dem Vorwurfe zu starker, fast betäubender und verwirrender Instrumentirung veranlasst haben, den wir auch jetzt, nach genauerer Ansicht der Partitur, nicht zurücknehmen können, wiewohl wir zugestehen, dass er

durch vollkommen saubere und mit Sorgfalt bemessene Action des Orchesters zum Theil erledigt werden dürfte.

Die Hauptpersonen, welche in diesem Oratorium im Sologesang auftreten, sind folgende: Mose — Bass, Aaron — Bariton, Mirjam — Sopran, Kobrah — Tenor, Pharao — Tenor, die Mutter der Pharaonen — Alt, die Königin — Sopran. Ausserdem kommt noch eine Anzahl kleiner Solopartieen vor, welche indess, da sie auch tüchtig besetzt sein wollen, zum Theil wenigstens im Nothfalle durch die Hauptsänger mit vertreten werden können. Der Vortrag aller Solopartieen setzt übrigens nicht sowohl bedeutende Bravour, als vielmehr, bei tüchtiger, klangvoller Stimme, eine geist- und gemüthvolle Auffassungs- und Reproductionskraft voraus. Zumal die Partieen des Moses, des Aaron und der Mirjam wollen mit der Glut der Begeisterung ergriffen und durchgeführt sein.

Möge nun dieses Werk sich der Verbreitung zu erfreuen haben, welche es so sehr verdient, und die Beachtung finden, welche ihm als einem in vieler Hinsicht eine neue Bahn einschlagenden und dem Oratorium einen neuen Schwung gebenden, eine kunst- und zeitgemässere Richtung anweisenden, gebührt. Es ist hier ein grosser, bedeutungsvoller, tüchtiger Schritt zum Besseren und Richtigeren geschehen, der von uns und Anderen längst mit Sehnsucht herbeigewünscht wurde.

Dr. *Referstein.*

Sechs Lieder für eine Alt- oder Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *F. Sieber.* Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Sgr.

Die Gedichte sind (bis auf das Lied „An Emma" von Schiller) sämmtlich von J. Mosen, dem der Componist auch sein Erstlingswerk zugeeignet hat. Op. 1! Das muss allerdings beherzigt werden, zumal wenn der Autor so einfach und bescheiden auftritt, als es hier geschieht. In der That: einfacher kann man sich kaum etwas denken, als die Art und Weise, in welcher der gewiss noch recht junge Autor hier seine ersten Lieder singt. Wir sind den trauten, ursprünglichen Naturlauten von Herzen zugethan, und wissen eine edle Einfachheit vollständig zu würdigen, aber: *Sunt certi denique fines!* Man sehe nur den aufforderuden Schluss des zweiten Liedes. — Sollte vielleicht, wir wünschen es sehr, der junge Autor in progressiver Weise vor uns auftreten wollen, wählt haben? Es scheint fast so. In dem Liede „An Emma" regt sich schon in Ton und Form eine etwas gesteigerte Empfindung, wenn wir auch die Conception des Liedes nicht als vollständig gelungen anerkennen möchten. Auch die zwei Trinklieder am Schlusse widersprechen unserer Hypothese keineswegs. Es spricht schon so etwas, wie geistige Erregung, namentlich aus dem Liede: „Der Zecher als Naturphilosoph"; den dritten Tact hätten wir sogar etwas einfacher gewünscht. Dem Schlusse hätte der Componist, der Dichtung folgend, etwas mehr Wärme und Aufschwung geben können. — Einzelne Züge lassen wirklich einen günstigen Schluss auf das eigentliche Talent des Debutanten zu. — Sollten wir uns nicht tauschen, so tritt er wohl bald mit reiferen Früchten und bewussterem Wesen vor uns auf.

Drei zweistimmige Lieder, mit Begleitung des Fortepiano, componirt von *Robert Schumann.* Op. 43. Bonn, bei Simrock. Preis 2 Fr. 25 Cent.

Kann man bei irgend einem Componisten der neueren Zeit eine fast exclusive Eigenthümlichkeit annehmen, so ist es gewiss bei R. Schumann. Er ist also jedenfalls, verglichen mit so vielen Wanderern auf der Heerstrasse, eine bedeutsame Erscheinung, wenn er auch häufig durch sein Bestreben, sich zu isoliren, etwas auffallend und verwunderlich erscheint, und wohl noch eine geraume Zeit auf das Prädicat: populär (selbst im besten Sinne des Wortes) wird verzichten müssen. Ein Werkchen, wie das vorliegende, ist nicht bedeutend genug, um hier eine Besprechung, als Resultat unbefangener Anschauung der Künstlerindividualität Schumann's, daran zu knüpfen; es findet sich aber wohl bald eine nähere Veranlassung dazu, die wir dann gern benutzen werden.

Wie einfach und anspruchlos nun auch diese zweistimmigen Lieder erscheinen, sie tragen doch sämmtlich ein ganz eigenthümliches Gepräge. Das Streben nach Charakteristik tritt eben so in der Auffassung im Allgemeinen, wie in einzelnen Zügen hervor. Einem solchen Zuge begegnen wir gleich im ersten Liede: „Wenn ich ein Vöglein wär'," und zwar zuerst in der Behandlung der Worte: „flög' ich zu dir." Sowohl die Wahl des weichen Dreiklanges von H, als die Fortführung des Gedankens können wir wohl mit Recht als eigenthümlich bezeichnen. Zu dem Eigenthümlichen der bald darauf folgenden Stelle: „Bin ich gleich fern von dir" u. s. w. gehört auch das völlig Unerwartete und scheinbar Fremde. — Verweilt man indess etwas länger bei dieser Stelle, so befreundet man sich bald mit ihr, wie mit dem ganzen Liede. —

Auch der Ton des „Herbstliedes" ist gut getroffen; sehr bezeichnend ist namentlich die Stelle: „Die Liebe kehrt wohl wieder," wo der festgehaltene Gedanke, sinnig nuancirt, eine ganz eigenthümliche Wirkung macht. — Das dritte Lied: „Schön Blümelein" von Reinick ist, bei ganz einfach dahinfliessendem Gesange, von einer so anmuthigen, bezeichnenden Begleitung umgeben, dass es ihr einen grossen Theil seines Reizes verdankt, ohne die Stimmen zu verdecken. — Wie sehr uns nun auch die geist- und gemüthvolle Auffassung dieser Lieder anspricht, so können wir doch nicht bergen, dass wir mit der Führung der zweiten Stimme nicht überall einverstanden sind. Wenn wir auch auf wirkliche Selbständigkeit dieser zweiten Stimme verzichten, so hätten wir ihr doch hier und da, wie z. B. im Anfange des zweiten Liedes, eine biegsamere Fassung gegönnt, während sie an vielen Stellen doch gar zu sehr als blose Mittelstimme erscheint und oft dem Satze etwas Kaltes, ja Widersprechendes gibt. Wir wissen recht wohl, dass man es in dieser Beziehung mit dem zweistimmigen Satze oft sehr leicht nimmt. Da wir aber überzeugt sind, dass diese drei lieblichen Gesänge durch eine sorgfältigere, fliessendere Behandlung der secundirenden Stimme offenbar gewinnen würden, so glaubten wir diese Bemerkung nicht unterdrücken zu dürfen.

Acht Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *J. Dürrner*. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. Preis 1 Thlr.

Diese Lieder sind auch einzeln abgedruckt und mit einer recht hübschen Vignette geschmückt. — Neben einigen ziemlich matten und farblosen bietet diese Sammlung auch mehrere recht gelungene und ansprechende Lieder. Zu diesen zählen wir besonders No. 5, „Des Vogels Freude," ein Lied, das eben so glücklich aufgefasst, als fliessend und consequent ausgeführt ist. Die schwungvolle und zugleich elegante Begleitung schmiegt sich dem Gesange trefflich an, indem sie zugleich die Perioden des Gedichtes geschickt verbindet und dem Ganzen eine künstlerische Abrundung verleiht. Hätte der Componist, dessen Talent uns nicht zweifelhaft ist, die nicht eben wohlthuende Dehnung der Schlussworte vermeiden wollen, so wäre der Eindruck des hübschen Liedes gewiss noch günstiger. Wir verkennen es nicht, dass der weibliche Reim einem decidirten, wirksamen Schlusse überall nicht vortheilhaft ist, hier aber ist das zweisylbige Schlusswort ganz über die Gebühr ausgedehnt, und die letzte kurze Sylbe bekommt demnach einen zu schweren Accent.

Auch das Lied No. 6 „Liebesheimath" hat uns in seiner gemüthlichen Anspruchlosigkeit recht wohl gefallen. Nur einige Momente in der Begleitung konnten gemildert werden. So hätte z. B. die Dissonanz in der Begleitung des gehaltenen Schlusstones gewiss vermieden werden können, wie es uns denn überhaupt scheint, als habe der Componist die oft recht bezeichnende Eigenthümlichkeit der Melodie durch widersprechende Züge in der Begleitung mehr verwischt, als hervorgehoben.

Unleugbar zeugt indess die Mehrzahl dieser Lieder für das richtige Gefühl und selbst für die poetische Auffassung des Componisten, von dem wir gewiss noch manches Vorzügliche erwarten dürfen.

Die schwarzen Perlen, Gedicht von *F. Wend*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Fr. Massak*. 14. Werk. Erstes Heft der Lieder. Wien, bei P. Mechetti. Preis 30 Kr. C.-M.

Eine fast ununterbrochene fortwogende Begleitung, die Meeressituation bezeichnend, umgibt die ziemlich einfach erzählende Melodie, die aber zuweilen in ihrem zu gleichmässigen, durch Pausen unterbrochenen Zeilenschritt der Periodisirung und Betonung des Gedichtes entgegentritt, wie z. B. bei der Stelle: „sich wonnevoll das Meer," wo der Componist einen vollkommenen Schluss macht, während doch offenbar erst die folgende Zeile den Gedanken beendigt. — Wir verkennen den Werth einer reichen, bezeichnenden Begleitung durchaus nicht; nur darf sie nicht auf Kosten des Gesanges hervortreten. Hier namentlich hätten wir gern etwas von ihrem Reichthume dem oft ziemlich dürftigen Gesange gegönnt. — Das *f* im zweiten Tacte der Singstimme auf Seite 5 ist gewiss ein Druckfehler (die Note ist in *fis* zu verwandeln); das erste *a* im siebenten Tacte auf Seite 6 hingegen scheint ein solcher zu sein. Eine etwas strengere Durchsicht würde überhaupt manches Incorrecte beseitigt haben; wir empfehlen dem Autor zu diesem Behufe besonders das Nachspiel.

Drei Gedichte von *H. Heine*: „Die zwölfte Stunde," „Der Gesang der Seejungfern," und „An ein junges Mädchen," componirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *J. Haven*. 11. Werk. Wien, bei P. Mechetti. Preis 30 Kr.

Referent hat manches Empfehlende von dem Componisten dieser Lieder gesehen und vernommen, und gesteht gern, dass das vorliegende kleine Gesangheft sehr geeignet ist, diese günstige Meinung zu befestigen. Namentlich ist es das erste Lied, das uns für den Componisten einnimmt. Er hat es „Die zwölfte Stunde" genannt. Diese Namentaufe rührt wohl nur von dem Componisten her, was auch von den zwei anderen Gedichten gilt. Bekanntlich bezeichnet der geniale Dichter nur sehr wenige seiner Lieder durch bestimmte Ueberschriften. Diese zwölfte Stunde könnte eben so gut: „An den Mond" überschrieben werden. Dem sei wie ihm wolle, das Lied ist vortrefflich componirt. Der schauerlich-ernste Eingang mit seinen dumpfen, recht wirksam versinnlichten Glockenschlägen lässt die bald eintretende freundlichere Stimmung des Sängers nur um so milder hervortreten. Nur wird der Ton des Ganzen immer heiterer, und erscheint da, wo der Wanderer das Mondlicht auch anderen Leuten gönnt, die es eben brauchen können, selbst als Humor. Sehr glücklich ist oft die Begleitung gewählt, namentlich wo sie getheilt erscheint, indem die rechte Hand eine sanfte Bewegung unterhalt, während der Bass ungemein anmuthig, gleichsam sprechend, der Melodie secundirt, eine Behandlung, die dem Liede sehr zum Vortheile gereicht.

In dem zweiten Liede: „Die Seejungfern" sehen wir wieder einmal den abnormen ¾-Tact auftauchen. Wir können uns nun einmal nicht mit diesem unnatürlichen Rhythmus versöhnen, und finden ihn fast noch widerstrebender, als die unbehaglichen Choliamben (Hinkjamben), wenn wir auch anerkennen wollen, dass bei der in Rede stehenden Benutzung dieses Rhythmus sein Naturfehler, das Hinken, ziemlich verdeckt wird, und namentlich die malende, wogende Begleitung das Zuviel oder Zuwenig nicht gar zu störend erscheinen lässt. Diese allerdings sehr sorgsam ausgeführte, selbst schwierige Begleitung scheint aber die Phantasie des Componisten so sehr in Anspruch genommen zu haben, dass der Gesang und zuweilen selbst die Declamation diese Vernachlässigung fühlbar entgelten mussten. — Uebrigens scheint uns die bezeichnete fremdartige Structur nicht einmal hinlänglich motivirt. Wollte der Componist die allerdings phantastische Situation und ihren geheimnissvollen Sinn bezeichnen, so liegt ja in dem unergründlichen Meere der Harmonie so viel Zauberhaftes, dass es eines so problematischen Metrums nicht bedurfte, das Mysterium der Nixenwelt zu offenbaren.

Wie wohlig fühlt man sich dagegen wieder bei dem gemüthlich-symmetrischen Rhythmus des dritten Liedes, mit der nur etwas gar zu prosaischen, von Heine gewiss nicht adoptirten Bezeichnung: „An ein junges Mädchen."

— Das ist ein gar liebes, herziges Lied, gut erfunden und schön gesungen. — Nur einige Wendungen (z. B. im eilften Tacte) haben einen gewissen dilettantischen Anstrich. — Diese, wenn auch nicht erheblichen, doch auch nicht zu verschweigenden Ausstellungen beseitigt, werden diese drei Lieder, wenn auch in verschiedener Weise, überall Interesse erregen und dem Componisten Freunde gewinnen. *M.*

Nachrichten.

Liszt in Madrid.

(Aus Madrider Zeitschriften in gedrängtem Auszuge zusammengetragen und mitgetheilt vom Madrider Correspondenten.)

Dieser ausserordentliche Pianofortespieler hat in jener Hauptstadt verwichenen Herbst eine so glänzende Epoche gemacht, und die Madrider Zeitschriften aller Farben ergossen sich in so ungemeinem Lobe über ihn, dass es sich der Mühe lohnt, einige möglichst gedrängte Notizen davon der Allgem. musikal. Zeitung mitzutheilen. Vor Allem sei bemerkt, dass der Name dieses Wunderspielers sowohl auf den spanischen Programmen seiner musikalischen Academieen, als in den spanischen periodischen Blättern stets *Franz Liszt*, also ganz deutsch gedruckt war.

Liszt gab in Allem sieben Concerte, eines im Liceo, vier im Teatro del Circo (darunter eines zu einem wohlthätigen Zwecke), zwei im Teatro del Principe und im grossen Saale des Instituto, sodann spielte er bei Hofe u. s. w.

Das erste Concert gab er am 31. October v. J. im Teatro del Circo, in Gegenwart der ganzen galanten und schönen Welt, der hohen Notabilitäten, obgleich es an jenem Abende kalt war und stark geregnet hatte. Hier einige Stellen aus dem Urtheile der hiesigen Presse bei seinem ersten Debut:

(Iberia musical.) „Es ist unmöglich, zu sagen, welche Spielart er eigentlich besitze, weil ihm sein vom Himmel begabtes Genie stets eine neue eingibt. Nie ermüdet er, sollte er auch vier Stunden hinter einander spielen. *Liszt* ist ein Planet, der Alles, was ihn umgibt, verdunkelt. Das Publicum schrie, liess Viva's hören, und kehrte ganz verrückt *(loco)* nach Hause zurück. Eine grössere Phrenesie *(frenesi)* haben wir nie beobachtet. Sei gegrüsst, Du von den Göttern und Menschen geliebkoster *(mimado)* Künstler!"

(Globo.) „Niemand glaubte, dass ein Mensch am Pianoforte sässe."

(Heraldo.) „Sein erhabenes Spiel lässt keine Analysis zu: es ist mehr Inspiration, als Kunst; wünscht Ihr, sie zu wissen, geht, ihn anhören *(id á escucharla)*. Welch ein Delirium! Nicht nur männliche Stimmen liessen enthusiastisches Geschrei vernehmen, sondern wir haben auch die schönsten und bescelltesten Gesichter *(rostros animados)* des schönen Geschlechtes vor lauter Erstaunen *(asombro)* und Vergnügen ihre Rosenlippen in starken Beifallsbezeugungen hervorbrechen, und ihre kleinen zarten Hände in unaufhörlicher starker Bewegung gesehen."

Nach dem bei Hofe gegebenen Concerte erhielt er von der Königin Isabella eine brillantene Nadel im Werthe von 20,000 Realen (ungefähr 5000 Franken) und den Titel: Ritter des Ordens von Carl III.

Am 4. November wurde ihm zu Ehren ein grosses Banquet veranstaltet, bei welchem lauter Künstler aller Art zugegen waren. Der mit vergoldeten Candelabern versehene elegante Saal de Genyeis war mit Blumen besäet; obenan prangte *Liszt's* mit Myrthen und Lorbeeren umgebenes Bildniss. Den ersten mit enthusiastischem Applaus aufgenommenen Trinkspruch brachte der spanische Operncomponist *Eslaba* aus: *„Al gran pianista Liszt, al genio del arte, los artistas españoles, como tributo de admiracion y respeto."* Hierauf nahm Herr *Espin* (Redacteur der Iberia musical) einen Lorbeerkranz, und hielt folgende kurze Rede an den Gefeierten: „Ich habe die Ehre, grosser *Liszt*, im Namen aller musikalischen Künstler, Dichter, Maler und anderer bedeutenden hier anwesenden Personen Ihnen diese Krone anzubieten. Ihr Talent ist eben so gross, als unsere Bewunderung, Ehrfurcht und Liebe gegen Sie. Empfangen Sie demnach, o *Liszt*, unser unterthäniges *(humilde)* Anerbieten, das Sie in fernen Landern an das enthusiastische Herz der spanischen Künstler erinnern soll." Allgemeiner Enthusiasmus wiederhallte im Saal, worauf *Liszt* seinen Becher mit denen der Anwesenden anstiess, und eine brillante kurze Rede hielt; die Aufwärter brachten sodann auf reichen Becken für jeden der Anwesenden des Künstlers Bildniss in Gyps. — Es würde zu weit führen, all' die Trinksprüche, die noch Statt gefunden, anzugeben; einer davon galt „der Schöpfung einer Nationaloper."

Bei Gelegenheit der von der Iberia musical am 14. November gegebenen musikalischen Academie reichten zwei vierjährige Mädchen dem anwesenden *Liszt* eine köstliche Krone; er nahm beide auf die Arme und liebkoste sie, während der Austuf erscholl: *Salve artista centurosa, tu triunfo en España no tiene igual!* (Sei gegrüsst, glücklicher Künstler, nichts gleicht Deinem Triumph in Spanien). Anwesende Dichter lasen Lobsprüche herab auf den Künstler, darunter Herr *Ivan M. Villergas*, der ihn mit nichts mehr und nichts weniger, als *Bonaparte*, zusammenstellte und so endigte:

Aunque otros le tacharon de feroz,
En mi vano le tuve en mi tepiz:
Presumi, sin que hablára, oir en vos
Pero sentí la inspiracion de Liszt.
Y me olvidé del hombre tan atroz.

(Wiewohl ihn Einige für einen Wilden hielten, befand er sich auf dem Teppich in meinem Zimmer. Ohne dass er spräche, glaubte ich seine Stimme zu vernehmen. Doch ich horte *Liszt's* Eingebungen und vergass ganz den so grässlichen Menschen.)

Am 22. November, dem Cäcilientage, kam hier eine musikalische Gesellschaft unter der Benennung der heil. Cäcilia zu Stande. *Liszt*, der in der Versammlung zugegen war, versprach, jährlich eine Academie zu ihrem Benefiz zu geben.

Der in Madrid wie nirgends so hoch gefeierte Künstler verliess diese Hauptstadt am 2. December und reiste über Cordova, Sevilla und Cadix, wo er überall Concerte zu geben gedachte, nach Lissabon, von wo aus er über Barcelona nach Deutschland zurückzukehren gesonnen war.

Leipzig, den 25. Januar 1845. *Vierzehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 23. Januar. Symphonie von *W. A. Mozart* (Es dur). — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr*, gesungen von Herrn *Kindermann*. — Concert für Pianoforte von *J. Field* (No. 6, C dur), vorgetragen von Mad. *Elisabeth Brendel*. — Ouverture, Introduction, Arie und zweiter Act der Oper: Joseph in Aegypten von *Méhul*. —

Mozart's Symphonieen finden bei unserem Publicum, ungeachtet dessen entschiedener Vorliebe für die *Beethoven*'schen Werke gleicher Gattung, doch stets grosse Anerkennung und ungetheilten Beifall, zumal wenn sie so vollendet ausgeführt werden, wie wir es von unserem wackeren Orchester gewohnt sind. Auch diesmal war die Aufnahme der herrlichen Es dur-Symphonie eine durchaus günstige und verdiente.

Die Arie des Faust: „Liebe ist die zarte Blüthe" u. s. w. aus der gleichnamigen Oper von *Spohr* — die erst später componirt wurde und daher in dem erschienenen Clavierauszuge nicht steht — trug der Bassist des hiesigen Theaters, Herr *Kindermann*, mit seiner sonoren Stimme schön vor, und haben wir besonders der Gefälligkeit lobend zu gedenken, mit der er für einen im Programm angekündigten, jedoch am Auftreten verhinderten auswärtigen Sänger schnell eingetreten war.

Bleibt auch gleich den *Field*'schen Pianofortecoucerten gewiss für alle Zeiten der begründete Ruf classischer Musikstücke, so kann man sich doch auf der anderen Seite nicht verhehlen, dass Das, wodurch sie vorzugsweise geeignet sind, sich bei einem, wenn auch im Ganzen kunstsinnigen und urtheilsfähigen, dennoch aber in Hinsicht auf die Verschiedenheit der Geschmacksrichtung immer gemischten Zuhörerkreise Geltung zu verschaffen und Eindruck auf denselben zu machen, zum grossen Theile von der Auffassung und Ausführung von Seiten des Spielers bedingt wird. Weit entfernt, mit dem Gesagten dem Verdienste der Composition selbst zu nahe zu treten, wollen wir damit nur die eigenthümliche Schwierigkeit bezeichnen, welche bei dem Vortrage *Field*'scher Werke zu überwinden ist, wenn letztere auch an und für sich nicht eine grössere technische Fertigkeit erfordern, als die anderer Componisten. Diese Schwierigkeit liegt unseres Bedünkens namentlich in der Einfachheit der musikalischen Gedanken und in der durchgängig ziemlich gleichen Form ihrer Behandlung. Ueberall weht uns ein gewisser nationeller Hauch aus *Field's* Motiven an; piquanten Modulationen, aussergewöhnlichen Harmonieen begegnet man selten; und doch kann gerade seine Musik vorzugsweise durch den Vortrag höchst piquant und eigenthümlich werden. *Field* überlässt es dem Spieler, die mehr in allgemeinen Umrissen entworfene Composition zu schattiren und daraus erst wahre Characterbilder zu formen. Aber dies eben wird nur dann dem Vortragenden gelingen, wenn er nicht sein Ich in das Stück hineinträgt und wieder aus demselben hören lässt, sondern die Intention des Componisten richtig erkannt hat und, unangefochten von Hindernissen, als da sind: Befangenheit, oder der wohlgemeinte Irrthum, die Musik durch den Vortrag dem neueren Geschmacke näher bringen zu müssen, oder dergleichen, seine Aufgabe angemessen zu lösen bemüht ist. Erst dann ist es möglich, dem Hörer das Eigenthümliche zum Bewusstsein zu bringen, das in dem breiten grandiosen Ernste der ersten Sätze, dem bald rauschen, bald dringenden Fliehen der Notturno-ähnlichen Andante's und der lebendigen, aber stets gemüthlichen Heiterkeit der Rondo's in *Field's* Concerten verborgen liegt. Darum gewährt der Vortrag eines solchen Concertes immer ein ganz besonderes Interesse. Mad. *Brendel* (eine Schülerin *Field's* und die Gattin des durch seine hier, in Dresden und anderen Orten gehaltenen Vorträge über Geschichte und Aesthetik der Musik bekannten dermaligen Redacteurs der „Neuen Zeitschrift für Musik" und Lehrers am hiesigen Conservatorium) bewährte sich durch denselben als eine solide Clavierspielerin; allein eben Das, was uns, wie gesagt, *Field* von dem Spieler zu fordern scheint, vermissten wir mehr oder weniger oft, — wenn man auch an einzelnen Zügen hier und da ihre Vertrautheit mit der Vortragsweise erkannte, die ihres Lehrers Werke erheischen, z. B. an dem breiten Einherschreiten der die Thema's begleitenden Bässe, an dem zu seiner Zeit recht effectvollen, in Bezug auf Zeitmass und Tacteintheilung willkürlichen Vortrage der Melodieen, der in neuerer Zeit mit „*rubato*" bezeichnet zu werden pflegt u. s. w. Allerdings mochte die Befangenheit, welche namentlich anfangs unverkennbar war, der Ausführung nicht wenig hinderlich sein; aber dass Mad. *Brendel* einzelne Stellen, wie es schien, absichtlich fallen liess und wenig oder gar nicht nuancirte, würden wir selbst dann nicht billigen können, wenn dafür oder vielleicht eben dadurch andere Partieen mehr hervorgehoben worden wären. Das Letztere geschah aber nicht, wenigstens nicht so, dass damit ein helles Colorit in das ganze Musikstück gekommen wäre. Und diesem Umstande möchten wir es vorzugsweise zuschreiben, dass das Concert nicht den Totaleindruck hervorbrachte, an welchem in der Composition als Ganzem sowohl, als in deren einzelnen Theilen reicher Stoff enthalten ist. Mad. *Brendel* verdient im Uebrigen vielen Dank, dass sie nach langer Zeit einen der schönsten *Field*'schen Concerte unserm Publicum einmal vorgeführt hat, und erkannte das letztere dies am Schlusse beifällig an.

Dass *Méhul's* Meisteroper: „Joseph in Aegypten" fast gänzlich von der Bühne verschwunden ist, hat wohl zunächst seinen Grund in dem Sujet, welches im Vergleiche zu den von den Componisten der Gegenwart gewählten Opernstexten allerdings nüchtern und einfach erscheint, wenn es auch manche schöne dramatische und effectvolle Momente bietet; sodann enthält die Oper keine sogenannten Bravourpartieen, und entbehrt überhaupt aller der Mittel, durch welche sie ein Cassenstück zu werden verspräche. Diss Alles sind genug Gründe für Theaterdirigenten und Directoren, um sie bei Seite zu lassen und dafür andere materiell lohnendere Opern mit beiden Händen zu ergreifen. Um so erfreulicher ist es, im Concerte einige der schönsten Nummern dieses werthvollen Werkes zu hören und die anspruchslosen, doch tiefergreifenden Weisen *Méhul's* im Gedächtnisse sich auffrischen zu lassen. Die Soli wurden durch Miss *Lincoln* (Benjamin), Herrn *Widemann* (Joseph), Herrn *Kindermann* (Jacob) und

Herrn Meyer (Urobal) vorgetragen, und der reiche anhaltende Beifall, der dem Ganzen zu Theil wurde, war ein sprechendes Zeichen der hohen Befriedigung, welche diese edle Musik den Hörern gewährt hatte. — *L. B.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

Königreich beider Sicilien.

Palermo (Teatro Carolino). Während Nicolai's Templario (hier Teodosio), beinahe allenthalben in Italien nicht selten gegeben, sich fast stets wenigstens einer ziemlich guten Aufnahme erfreut, ist er hier als erste Herbstoper ganz verunglückt, so dass man genöthigt war, das Theater zu schliessen. Möglich, dass hier die Musik dieser Oper nicht sehr entzückte, aber auch von den Sängern ist nicht viel Löbliches zu vermelden. Die Abbadia gehört bereits zu der grossen Schaar der von der heutigen Massenoper abgenutzten Virtuosi. Tenor Milesi geht mit, kann aber als kalter Sänger keine Oper retten; am Allerwenigsten Bassist Ferlotti. Donizetti's Linda di Chamounix machte, mit all' ihrer hübschen Musik, einen hübschen Fiasco. Die Titelrolle gab die Strepponi, eine zum vorzügliche Sängerin, nun aber steht sie im ersten Range abbenannter Schaar; die übrigen Sänger waren: Tenor Fedor (Becker, ein Basse), die Bassisten Ferlotti, Gaone, Catalano. Erfigst liess man von Neapel die aus Amerika zurückgekehrte Sutton-Fantoni kommen, und setzte schnell die Norma in die Scene. Ist der Templario durchgefallen und die Linda mit einem Fiasco nachgefolgt, so wurde die Norma ganz und gar ausgelacht. Die Sutton = Norma hörte man, die Tizzani = Adalgisa hörte man nicht, Catalano = Oroveso ist mehr für's Buffo geeignet, Milesi = Pollione behagte blos in seiner Aria di sortita; bei alledem wurde die Norma aus Noth einige Male gegeben. Die Fantoni hat übrigens eine hübsche, umfangreiche Sopranstimme und unter Bordogni in Paris den Gesang studirt. Am 19. November gab man Mercadante's gesangsreme Vestale, mit der Abbadia, Milesi, Ferlotti und gar geringem Erfolge; ganz zu Ende noch die Lucrezia Borgia mit der Strepponi, Milesi und Balzar (der eiligst nach Rom zurückkehren musste), und mit demselben Erfolge.

Welch' eine Jammerstagione! Man erwartet nun sein Heil von der Sonnambula, Lucia di Lammermoor, vom Belisario, und ganz besonders von Verdi's glücklichem, noch nicht ein Jahr altem Ernani, der bereits Oberitalien sammt Wien bekehrt oder verblüfft hat.

Messina. Donizetti's in Wien gebürtige Maria di Rohan, die auf Italiens Theatern gewöhnlich mit $^1/_2$ Fiasco abzieht, hat hier blos $^1/_4$ Fiasco nach Hause getragen. Diese bessere Aufnahme verdankt die Titelrolle der braven D'Alberti und dem — nicht ganz vortrefflichen — Tenor Severi. Wie anderwärts, so auch hier, zog blos der dritte Act an. Besser ging es der Lucia, worin Bassist Battaglini (in der vorigen sang Bassist Leonardi) den Aathon machte. Sowohl die Prima Donna, als der Tenor zeigten sich in einem günstigeren Lichte. In der Gemma di Vergy, der dritten Donizetti'schen Oper, liste die Quatrocchi benannte Prima Donna ab, die nachher in Pacini's Saffo glänzte.

Reggio (Calabrien). Die Stagione begann mit der Vestale von Mercadante. Die Damen Brunner und Cristofali, Tenor de Rossi und Bassist de Baillou thaten ihr Mögliches, aber die Musik der Oper brachte die gewünschte Wirkung nicht hervor; somit schritt man ohne Weiteres zu Pacini's Fidanzata Corsa, welche Titelrolle die Bruni (Brun, eine Französin) übernahm; sowohl diese nicht üble Sängerin, als der Tenor und der hier beliebte Bassist de Baillou trugen das Meiste zur Füllung der Theatercasse bei.

Luciano (in den Abruzzen). Bellini's Beatrice di Tenda hat sich hierher verirrt mit der Vitali und Lozzi, dem Tenor Verzani und Bassisten Finocchi. Die Oper gefiel so ziemlich, aber Ricci's Colonello machte darauf Furore.

Teramo (ebendaselbst). Mercadante's Gabriella di Vergy machte am 14. November Fiasco. Die Sänger (zum Theil die in der vorigen Rubrik) retteten sich.

Salerno. Diese unfern von Neapel so reizend gelegene Stadt ergötzte sich im October an Donizetti's Belisario und Pacini's Saffo. Die Schinardi nebst der Valentini, Tenor Balestra und Bassist Ermans befriedigten sämmtlich die Zuhörer.

Neapel. Der Cartellone (Stagione-Theaterzettel, gewöhnlich sehr gross, mitunter, besonders auf kleineren italienischen Theatern, von enormer Grösse) umfasst den Zeitraum vom 4. October bis Ende des Carnevals 1845. In Allem werden 72 Vorstellungen gegeben, worunter die von Mercadante umgearbeitete Francesca Donato, Donizetti's Comte di Chalais (Maria di Rohan), beide neu für Neapel, zwei neue grosse und ein kleines Ballet. Prime Donne assolute di cartello (d. h. allgemein anerkannt): Eugenia Tadolini, Anna Bishop (!!!); Prime Donne (d. h. Seconde): Matilde Cali Magnone, Chiara Gualdi, Altistin; Altre Prima Donna (wieder Seconda): Luisa Lancani; Primi Tenori di Cartello: Domenico Donzelli, Gaetano Fraschini (!); Altro Primo Tenore: Paolo Barbot (!); Primo Basso cantante assoluto: Filippo Colini; Primi Bassi: Federico Beneventano, Mario Arati. Das Orchester mit Inbegriff des Directors begreift nicht weniger, als 80 Professori (sic. In Italien heisst Alles Professor; — ein Sprachmeister, ein Arzt, ein Bassgeiger); Musikdirector ist Mercadante. Folgt das Ballet-personal.

Das ausgebesserte und verschönerte Theater S. Carlo überraschte Jedermann. Die Verzierungen wurden alle aufgefrischt oder verbessert. Die bedeutendsten Neuheiten sind: 1) Die erste Treppe und erster Corridor der Logen, Alles von glänzender Staccaturarbeit, mit Marmorboden, grossen Kronleuchtern und Gasbeleuchtung. 2) Das gänzlich aus gegossenem Eisen bestehende Parterre hat sehr bequeme Sitze mit Lehnen und Kästchen, worin man seinen Hut und Mantel aufbewahren kann. 3) Das Innere der Logen ist mannichfaltig verziert, nur will die carmoisinrothe Farbe nicht Allen behagen. Der grosse Kronleuchter wurde vergrössert. Das Theater hat 6 Galerieen, jede zu 30 Logen = 180. Innerhalb sind sie mit 600, ausserhalb (jede mit 5) mit 900 Lichtern versehen, dazu der grosse Kronleuchter; man denke sich dies Ganze beleuchtet, und der Neapolitaner sagt mit

Stolz: *S. Carlo è il primo Teatro del mondo.* Der Abonnementspreis wurde um ⅓ erhöht; so z. B. kostet ein gesperrter Sitz für die 72 Vorstellungen 50 Ducati (ungefähr 85 Augsburger Gulden) u. s. w.

(Teatro S. Carlo.) Am Meisten gab man die Linda di Chamounix, Lucia, Maria Padilla, Conte di Chalais (Maria di Rohan), sämmtlich von Donizetti, sodann dessen Roberto d'Evreux, Mercadante's Bravo, Rossini's Otello, und einige ältere Opere buffe. Am 4. October, dem Namenstage des Königs, wurde die Stagione mit der Cantate: Alfonso d'Aragona eröffnet, worin die Bishop, Coletti und Fraschini wirkten. Es war Galatag und das Ganze prachtvoll; am 5. dieselbe Wiederholung. Am 6. gab man die Linda mit der Tadolini (für sie ursprünglich zu Wien componirt), der Salvetti und Gualdi, Coletti, Fraschini und Beneventano, und die Aufnahme war lau. „Linda (sagt der hiesige Omnibus), die Wonne aller (?) Theater, der Reichthum aller (?) Impresarj, das Glück (?) mehrerer Prime Donne: arme Linda! voriges Jahr bekamst du schon Runzeln, und dies Jahr bist du alt geworden. Schon singt das Volk:

„Linda, tu sei bellissima,
Linda, tu sei carissima,
— — — — — —
Ma pure qualche ingrato
Dice che ci hai secreto." (gelangweilt!

Da Mercadante's Bravo nur theilweise gefiel und der musikalische Lärm dieser Oper im Allgemeinen missfiel, so konnte auch Donzelli, für welchen die Titelrolle ursprünglich componirt wurde, minder, als im nachhergegebenen Otello, glänzen. In dieser Oper war er der einzige noch übrig gebliebene Tenorriese — freilich schon ein Sechziger. Die Bishop sang die Desdemona — hiesige Blätter sagen — *per eccellenza!* Das Schönste bei der Sache ist: die Musik des Otello gefällt nicht mehr. — Der Conte di Chalais (Maria di Rohan) gefiel nur theilweise; Donizetti, der, zu dieser Zeit hier anwesend, die Oper in die Scene setzte, wurde mehrmal gerufen; er erschien aber blos zu Ende des dritten Actes auf der Scene. Das (Teatro Fondo) gab meistens französische Comödien, selten eine Opera buffa, als: Cantatrici villane, Marito disperato u. s. w., auch La Sonffiara von weil. Paisiello, mit der Bishop, Gualdi, Salvetti, Tenor Barbot und Buffo Casaccia, welche Oper, ausser einer eingelegten Arie und einem eigens von Fioravanti componirten Duette, derb ausgepfiffen wurde.

(Teatro Nuovo.) Wiederholt wurden, entweder allein oder pastetenartig, Acte, Stücke verschiedener Opern mit einander, am Meisten der Furioso (mit dem neuen Bassisten Avignone und der Vigliardi), Betly, Ajo, sämmtlich von Donizetti; Prigioni di Edimburgo, von Ricci (Fed.), worin die Rebussini den meisten, nach ihr die Caranti, Tenor Cenno und Bassist Vita Beifall fanden; L'astuccio d'oro, vor mehreren Jahren vom hier gebürtigen Maestro Fortunato Raintroph componirt, hat nicht besonders gefallen. Minder wiederholt wurden: Campana savojarda, Il biglietto al lotto stornato (von Raimondi, mit einem eingelegten Stücke), Don Desiderio u. s. w. Eine neue Operette von einem anonymen Maestro, betitelt: *Dopo sette anni, o un poeta del* 1844, machte einen Quadrat-Fiasco. *Mercadante's* am 5. December zum ersten Male gegebene neue Oper: *Eleonora* fand Beifall. Das Stück spielt in Preussen. Die Musik hat, wie man es von Mercadante erwarten kann, einiges Gute und Hübsche, bleibt aber immer mercadantisch-lärmend und gesangsarm.

(Teatro Fenice.) Dies kleine Tags- und Nachttheater tischt jede Stagione beiläufig ¼ hundert Opere serie, eroiche, semiserie und buffe auf, versteht sich, nach hiesiger Sitte, allein oder pastetenartig, zuweilen sogar eine ganze Oper und ein einziges Stück einer Anderen. Hier hört man also Beatrice, Lucia, Linda, Barbiere, Elisir u. s. w. Auch eine neue Oper: *Amalia*, vom neuen Maestro *Salvatore Capocci* aus Rom, mit gewöhnlicher täglicher Kost, wurde mit Beifall gegeben. Die hübsche Prima Donna Rambur hat eine hübsche Stimme und singt nicht übel. Tenor Piacentini und Bassist Marzoni geben mit; Letzterer schreit aber allzusehr für dies Theaterchen.

Der rühmlich bekannte Harfenspieler *Parish-Alvars* war in den ersten Tagen Decembers in dieser Hauptstadt angekommen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Aus Wismar wird in Beziehung auf die Nachricht von der Aufführung des Oratoriums: „Der Fall Babylons" von *Spohr* in No. 44 des vorigen Jahrganges der Allgem. musikal. Zeitung gemeldet, dass dieses Oratorium bereits am 7. Juli 1844 in Wismar von dem dortigen Musikvereine öffentlich aufgeführt worden sei.

Der Director des Conservatoriums der Musik in Prag, *Kittl*, hat vom König von Preussen für die Zueignung einer Symphonie (welche bei Breitkopf und Härtel erscheinen wird) die goldene Medaille erhalten.

Moscheles ist zum Ehrenmitgliede der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ernannt worden.

Der Violoncellist *Sack* in Hamburg ist zum ersten Violoncellisten der königlichen Capelle zu Stockholm ernannt worden.

In Russland wird *Lortzing's* Czaar und Zimmermann unter dem Titel: „Flandrische Abenteuer" aufgeführt. Der Czaar ist in den deutschen König Maximilian I. verwandelt, der unter dem Namen Max Sterubarger als Zimmergeselle in Flandern arbeitet. So ging die Oper in Riga in Scene.

In Paris ist ein Werkchen erschienen: Notices sur les Huguenots, Opéra de Meyerbeer, suivi de l'histoire de l'Opéra. Der Verfasser heisst *Philarète Chasles* und gilt unter Anderem als guter Kenner der deutschen Sprache und Zustände.

Bei dem neulichen Brande der Kirche St. Eustache zu Paris ist auch die darin befindliche Orgel, welche als das grösste und prachtvollste Orgelwerk in Europa galt, ein Raub der Flammen geworden. Ihr Werth wird auf 300,000 Franken geschätzt; sie war erst kürzlich durch das Haus *Daublaine-Collinet* für 50,000 Franken repariert worden und enthielt unter Anderem einen ganz neuen Mechanismus, den Anschlag geschmeidig zu machen und den Tasten eine eben so leichte Ansprache zu geben, wie die Pianofortetasten sie haben.

Im Conservatorium der Musik zu Paris ist eine neue Classe für die komische Oper errichtet und dem Herrn *Moreau-Sainti* die Lehrerstelle darin ertheilt worden.

Das Brüsseler Conservatorium der Musik, dessen Vorstand

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. № 6. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Breslau. Hochstoeers u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Allgemeines und vollständiges Choralbuch, zunächst zum Dresdner, Weimar'schen und Erfurter Gesangbuche. Die Melodieen nach *J. A. Hiller, Rempt* und *M. G. Fischer* gesetzt und mit vierstimmiger Harmonie, nebst kurzen doppelten Zwischenspielen versehen von *J. G. Töpfer*, Professor der Musik am grossherzogl. Schullehrerseminar und Organisten zu Weimar. Erfurt, bei Körner. 216 Seiten.

Dieses Choralbuch enthält, nebst einer lesenswerthen, beiläufig mit Recht die Zwischenspiele in Schutz nehmenden Vorrede, 266 Choräle und die Abendmahlsliturgie. Hat auch der geehrte Verfasser, wie es freilich hier nicht sein Plan sein konnte, die Choräle sämmtlich, so weit es sich thun liess, in ihrer Urgestalt gegeben, so ist doch von ihm auf's Beste geleistet, was das Titelblatt angibt. Die Harmonie der Choräle hat hier etwas so einfach Würdiges und grossartig Erhabenes und Feierliches gewonnen, wie es sich von der gereiften Feder dieses grossen Orgelmeisters erwarten liess, und die Zwischenspiele sind in der That so musterhaft zu nennen, dass wir dieses Choralbuch vor vielen anderen empfehlen können. Die Ausstattung ist sehr anständig.

Urania. Ein musikalisches Beiblatt zum Orgelfreunde. Zur Belehrung und Unterhaltung für Cantoren, Organisten, Schullehrer u. s. w., redigirt und herausgegeben von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*. Erster Jahrgang 1844. Erfurt, bei W. Körner.

Diese sehr wohlfeile Zeitschrift — denn der ganze Jahrgang von acht Nummern kostet nur ⅓, ja für die Kaufer des Orgelfreundes nur ⅓ Thlr. — bietet als werthvollste Gabe des vorliegenden ersten Jahrganges eine umfassende Abhandlung von A. G. Ritter: „Die Orgelspielkunst und deren Entwickelung im Verlaufe dreier Jahrhunderte," in welcher sehr viele schätzbare, zum Theil bisher noch unbekannte Notizen über grosse Orgelmeister enthalten sind. Auch unter den sonstigen Originalaufsätzen findet sich manches Neue und Beachtungswerthe, und die Redaction hat in angemessener Weise, neben der Belehrung, auch für aufheiternde Unterhaltung gesorgt. Bei sorgsamer Auswahl des Stoffes kann sich diese kleine Zeitschrift, wegen Wohlfeilheit Allen zugänglich, mit der Zeit sehr nützlich erweisen.

Der Orgelfreund. Vorspiele und Nachspiele, figurirte Choräle, Trio's, Fughetten, Fugen, Fantasieen u. s. w. Ein practisches Hand- und Musterbuch für Präparanden, Organisten u. s. w. von *G. W. Körner* und *A. G. Ritter*. Fünfter Band in 6 Heften. Erfurt, bei W. Körner. Subscriptionspr. 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Dieses höchst nützliche und verdienstvolle Unternehmen hat bereits eine so allgemeine Anerkennung gefunden, dass wir uns damit begnügen können, hier nur die Namen der Componisten anzuführen, von welchen sich in diesem Hefte Arbeiten vorfinden. Es sind folgende: Altenburg, J. S. Bach, Bodenschatz, Burck, M. G. Fischer, M. Franck, Frescobaldi, Gabrieli, L. Geissler, Hassler, Helder, Köhler, Krüger, Kühmstedt, Kuhnau, Markull, Merulo, Palestrina, Pohlmann, Prätorius, Ritter, Rudolph, Sauerbrey, Schaab, Scheid, Schein, Töpfer, Vulpius und Zink. Die Ausstattung ist lobenswerth.

Die Kunst des Orgelspiels. Theoretisch-practische Anweisung für alle vorkommenden Fälle im Orgelspiele auf ihrem (auf seinem) heutigen Standpuncte, mit durchgängiger Pedal-Applikatur und Angabe der Registerzüge. Ein Lehrbuch für sich bildende Orgelspieler, zunächst für den Unterricht in Seminarien und Präparanden-Schulen, bearbeitet und herausgegeben in Gemeinschaft mit *G. W. Körner* von *A. G. Ritter*, Domorganisten in Merseburg. Ebendaselbst. Subscriptionspreis für 6 — 8 Lieferungen 1½ Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Die Darstellung in dem vorliegenden ersten Hefte des Werkes ist klar und bündig. Sobald dasselbe vollständig vorliegt, werden wir eine ausführlichere Anzeige geben. Hier wollen wir nur darauf aufmerksam machen, dass man von einem Ritter gewiss nur Tüchtiges und Gediegenes zu erwarten hat. *Kfn.*

Der 120. Psalm, Chor für zwei Sopran- und zwei Altstimmen, in Musik gesetzt von *Fr. Lachner*. Wien, bei P. Mechetti. Preis der Partitur 1 Fl., der einzelnen Stimmen 30 Kr.

Nicht eben zahlreich sind die Compositionen für den weiblichen, zumal vierstimmigen Chor, und doch macht er eine so schöne Wirkung. Freilich ist schon der sehr beschränkte Umfang, in welchem die Stimmen sich be-

einem Besuch aus der Zeit ihrer glänzendsten Periode gehört haben; und nach deren Urtheil hat die Natur diese ihre Günstlingin zwar mit fast unerhörter Schonung behandelt, ohne jedoch auf ihre Rechte ganz Verzicht zu leisten. Mad. M. selbst aber erreicht durch die unerschöpflichen Mittel, die sie in sich selbst findet, dass, wer sie ehemals nicht genau gekannt hat, nicht ahndet, sie werde schwerlich in allen Theilen ihrer Kunst noch gleich vollkommen zu seyn vermögen. Sie that in der Wahl der vorzutragenden Stücke Verzicht auf Kompositionen in erhabnem Styl, wozu eine stärkere Stimme erforderlich gewesen wäre, und gab Arien im feinern und zartern Geschmack; gab Stücke, die kein gearbeitetes Akkompagnement hatten, wodurch ihre Phantasie in freyer Behandlung des Melodiösen beschränkt worden wäre, so dass sie sich ihre Partie, bey ihren gründlichen Kenntnissen und Erfahrungen, auf das schönste, und zugleich für sie vortheilhafteste, selbst zurichten konnte. In diesem von ihr selbst sich vorgezeichneten Kreise erfüllete sie aber alles, was sich nur immer wünschen lässt — besonders in der ersten Arie von Andreozzi: Agitata dall' affanno — Unbeschreiblich sind die Anmuth des zarten Silbertons der Stimme, die Reinheit, die Biegsamkeit, die sorgfältigste Wahl in allen, selbst den kleinsten Verzierungen, die Sauberkeit und Deutlichkeit, womit auch das Schwierigste ausgeführt wurde; der herrliche und so ganz an seinem Platze angebrachte Triller, die mit reifer Kenntnis ersonnenen Kadenzen, das Zu- und Abnehmen in Figuren, wie etwa:

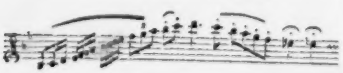

die Uebergänge in Stellen, wie hier der Schluss, durch Theile der Töne, für welche wir noch keine Bezeichnung haben; die Bedeutung, welche durch zarte Accente, wie man sie sonst nur von den besten Violinisten hört, auch einzelnen, flüchtigen Noten gegeben wurde — wie etwa: und so Vieles, was durch Bezeichnung gar nicht anschaulich gemacht werden kann. So behauptet sie also mit Grund immer noch den alten Ruhm, was sie giebt, ganz vollendet zu geben, statt dass bey weitem die meisten Sänger und Sängerinnen von Talent in Deutschland, Frankreich, und auch aus den neuesten italienischen Schulen, ohne Maas und Ziel wagen, mehr oder weniger wanken, und fast nie einen so ganz reinen Genuss gewähren. — Es war viel Gefälligkeit gegen ihren Begleiter, Hrn. Florio, dass Mad. M. die arme Arie: Tornerà la bella calma — von seiner Komposition singen, und seinem kleinen Flötenspiel mit ihrer Stimme zu rivalisiren erlauben mochte. Hörenswerth war dabey ihr Abmessen der Stimme und des Vortrags gegen die obligate Flöte. In einer Scene aus Anfossi's Zenobia fand sie aber wieder weitern Spielraum; doch schien ihre Stimme gegen das Ende ein wenig zu ermatten, (die Tiefe wurde etwas zu schwach, der Höhe merkte man einige Gewalt ab, da ihr vorher Alles das leichteste Spiel schien u.s.w.) woran aber wohl die der Reise ungünstige Witterung und die von der Menschenmenge entstandene Hitze im Saal Schuld seyn mochten. Zwey der schönsten Sinfonieen von Jos. Haydn, das Klavierquartett von Mozart (erster Satz g moll), und ein feuriger Chor aus Idomeneo, sämmtlich sehr gut ausgeführt, halfen diesen schönen Abend verherrlichen.

Hermann, ein heroisches Singspiel von Herrn Brandl in Musik gesetzt.

Dieses Drama von Herrn Schott ist bereits vor einigen Jahren und zu derjenigen Zeit im öffentlichen Druck erschienen, da man in dem Helden Erzherzog Karl einen zweyten Befreyer Deutschlands erwarten konnte. Auf diese für

wegen können, ein Hemmniss, und dann motivirt wohl auch, mercantilisch betrachtet, das verhältnissmässig kleine Publicum, das sich die Compositionen dieser Gattung aneignen kann, die seltene Erscheinung ähnlicher Werke. — Haben sich aber erst die holden Frauen auch in dieser Beziehung emancipirt, und erleben wir die reizvolle Erscheinung von Liedertafeln (oder Lieder-Conventen: *generis feminini*, dann wird es an galanten, ja begeisterten Componisten, die sich ihrem Dienste weihen, gewiss nicht fehlen. Da sich aber annehmen lässt, dass das zartbesaitete Geschlecht alsdann eine von den Männerliedertafeln abweichende Geschmacksrichtung einschlagen, und sich vorzugsweise des elegischen, ernsten Stoffes bemächtigen wird, so dürfte es verdienstlich sein, von Zeit zu Zeit auf solche Werke aufmerksam zu machen, die jener interessanten, wünschenswerthen Bestimmung angemessen sind. Nur möchten wir den holden Schwestern in Apollo den vielleicht zeitgemässen Rath geben, de: Ernst nicht allzusehr vorwalten zu lassen, und ihre prasumtiven Liedertafeln ja nicht in Betstunden zu verwandeln.

Was nun den vorliegenden Psalm betrifft, so dürfen die liebenswürdigen Sängerinnen weder vor seinen erheblichen Schwierigkeiten, noch vor seiner allzugelehrten Zusammensetzung erschrecken; ja, wir möchten sogar wünschen, der werthe Componist habe ihn in ein mehr kirchliches Gewand gekleidet und namentlich die thematische Behandlung etwas strenger genommen. Einige Imitationen abgerechnet, — und auch diese sind fast nur angedeutet, — ist der Styl frei und modern, und unser Psalmist macht sich's zuweilen recht bequem. Doch enthält der Psalm einige recht schöne und warm empfundene Sätze; ja, als wirklich wohllautend und das Gefühl ansprechend kann man fast den ganzen Psalm bezeichnen, der, von einem gut geschulten, wenn auch nur zwei- oder dreifach besetzten, weiblichen Chore vorgetragen, sicher eine treffliche Wirkung machen wird. Eine fast immer bequeme und fliessende Stimmenführung empfiehlt das Werkchen noch besonders. Frappante Modulationen, oder einen Wald von Kreuzen und Been wird man hier nicht finden: Alles ist leicht und durchsichtig, und wenn wir auch den vom Componisten gewählten Psalmenstyl nicht gerade als nachahmungswerth bezeichnen möchten, so müssen wir ihm doch Klarheit, Innigkeit und theilweise selbst gelungene Characteristik zusprechen. — Die langgedehnte Apotheose auf „Jehovah" hatte, ohne die Ehrfurcht zu verletzen, doch wohl um einen Tact gekürzt werden können, und einige doch gar zu — leichte Stimmenführungen, wie z. B. im letzten Tact auf Seite 5, dürfte der wackere Meister bei näherer Betrachtung vielleicht selbst missbilligen. — Dieser Bemerkungen unbeschadet empfehlen wir das Werkchen dem Kreise, für den es bestimmt ist, bestens, und wünschen zugleich, dass es auch anderen Componisten Veranlassung geben möge, dem mehrstimmigen Frauengesange ihre schaffende Thatigkeit zuzuwenden.

Vierstimmige Liederchöre für Männerstimmen in Musik gesetzt von *L. Lenz*. 2 Hefte. Op. 37. Zweites Heft. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Das zweite Heft dieses der Münchener Liedertafel gewidmeten Werkes ist dem ersten rasch gefolgt, und dürfte wohl noch mehr Anklang finden, als das von uns bereits beifällig besprochene erste. Wir finden hier sechs nach Form und Inhalt verschiedene Gesänge. — Das erste: „Die Prager Studenten" ist zugleich das ausgeführteste und dürfte wohl auch den Preis der ganzen Sammlung verdienen. Diese Prager Studenten treten gar heiter und sangesfreudig vor uns auf. Die beiden lateinischen Mittelsätze mit ihrer gut angedeuteten Ironie über die daheim hinter dem Ofen Sitzenden geben dem Ganzen eine eigenthümliche Färbung. Bei dem „Beatus ille homo" bekommen wir sogar einen Fugenembryo. Wir nannten die beiden lateinischen Dicta: Mittelsätze, und es wäre wohl auch für die Wirkung des Ganzen besser gewesen, wenn sie der Componist so gehalten, und nicht, wie bei der dritten Strophe geschieht, dem lateinischen Idiom fast zu viel Platz eingeräumt hätte. — Eine Wiederholung der ersten deutschen Strophe würde, wie es uns scheint, das sehr hübsche, ansprechende Stück vielleicht noch glücklicher abgerundet haben.

Das kräftige, eiserne Zorn- und Kriegslied von Arndt ist recht eindringlich und markig wiedergegeben, und auch meist recht wirksam declamirt, was bei einem Liede von sechs Strophen, die sämmtlich einer Melodie anzupassen waren, nicht eben eine leichte Aufgabe war. Wenn wir auch nicht wünschen wollen, dass das urkräftige Lied in seiner ganzen Beziehung Anwendung finden möge, so wünschen wir ihm doch auch in dieser neuen Weise, die sich ehrenvoll den früheren Compositionen anreiht, eine recht weite Verbreitung. Das Lied ist tüchtig und ganz, auch wenn die fünfte blutdürstige Strophe einstweilen im — Zeughause bleibt. — Auch die Sentimentalität ist in diesem Hefte repräsentirt. Der Componist wählte für diese Beziehung Goethe's schönes, freilich schon oft componirtes Lied: „Nähe des Geliebten." Tonart und rhythmische Form (?), Desdur) erweisen sich der Einkleidung des interessanten, malerischen Gedichtes sehr günstig — auch ist das Ganze gewiss von freundlicher Wirkung. Doch scheint es uns mehr geworden, als empfunden; namentlich entbehrt es gegen die Mitte jener anspruchslosen Milde und Natürlichkeit, die wir dem so naturgetreuen Gedicht gegönnt hätten. Auch die Stimmenführung ist nicht so gewandt, wie wir sie fast immer von dem Componisten rühmen können, und selbst an kleinen Incorrectheiten fehlt es nicht. Die Dissonanz auf die kurze dritte Sylbe im Eingange scheint uns in keiner Weise motivirt.

Das Griechenlied: „Erwachen" hat jene Entschiedenheit und den feurigen Schwung, der das schöne Gedicht (von Solti) auszeichnet, und wird in seiner prägnanten Kürze die rechte Wirkung machen, wozu die schwunghafte Wendung nach Edur am Schlusse nicht wenig beiträgt.

Auch das fünfte Lied: „Das Schloss" ist von Solti gedichtet, und muss in seiner sinnvollen, parabolischen Haltung als vortrefflich bezeichnet werden. Die Composition ist würdevoll und schliesst sich der schönen Dich-

tung mit grosser Wirkung an. Nur den drei Schlusstacten hätten wir noch einen höheren Aufschwung gewünscht, was durch eine harmonische Steigerung leicht geschehen konnte.

Das humoristische Gedicht von Eichendorff entbehrt in seiner musikalischen Auffassung des wahren Humors, und wird wohl erst durch einen sehr nuancirten, ich möchte sagen, freien Vortrag die rechte Wirkung machen. — Schon die gewählte Tonart (Des dur) scheint der kecken Heiterkeit des Gedichtes zu widersprechen. Die fröhlichen Sänger werden sich aber dadurch nicht stören lassen, sondern das Lied in E dur intoniren, wo dann die Bezeichnung: „frisch und kräftig" vollkommen angemessen erscheint.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Carl Reinecke*. Op. 4. Altona, Verlag von Wiebe u. Bruckmann. Pr. ½ Thlr.

Unser deutscher Liedergarten prangt fürwahr in üppiger Fülle; täglich erweitert sich sein Gebiet, und stündlich entfalten sich neue Blüten. Aber, ach! sie duften nicht alle, diese Blumen, und welken oft so schnell, als sie entstanden. Viele kommen gar nicht zur Entfaltung, und oft halten wir, statt eines duftenden Strausses, nur — Blätter in der Hand. — Alles sinnt auf Lieder; Viele denken und machen es sich ziemlich leicht (und das sind nicht eben die Schlimmsten!), Andere bewegen Himmel und Erde, um ein kleines Lied zu schaffen, und — erdrücken es oft selbst vor lauter Schöpferkraft. So der geniale Liszt, der, fast erliegend unter der Last seines fabelhaften Ruhmes, auch auf dem Gebiete des Liedes, das seinem ganzen Wesen doch eigentlich so *fremd* ist, um Kränze wirbt. Wie seufzt dann das arme Lied, wie seufzt z. B. die kleine, zarte Mignon unter den Cataracten hochgethürmter Accorde und berstzersplitternder Dissonanzen! Nur einzelne Laute ihrer zarten Stimme werden hörbar, und retten sich aus dem Alpdrucke der tyrannischen Begleitung. Wir gönnen dem ruhmbekränzten Triumphator seine wirklich imposante Stellung und selbst die neueste Ovation — die spanische Nationalisirung — vollkommen, aber es bleibt doch ewig wahr: *Non omnia possumus omnes*. Das deutsche Lied fordert viel weniger, aber auch viel mehr, als das unbezweifelte Genie Liszt's ihm gewähren kann.

Zu dieser ganz unwillkürlichen Aufwallung wurden wir durch eine kleine, ganz anspruchlose und einfache Liedersammlung eines dem Anscheine nach jungen Componisten veranlasst, die uns eben in ihrer gemüthlichen, einfach sinnigen Weise ungemein anziehend erschien, im Gegensatze zu dem imposant ausgestatteten Buche der Lieder des grossen Virtuosen, das uns eben beschäftigt hatte.

Der Name des jungen Componisten war uns noch völlig fremd, wie er es wohl auch vielen Anderen sein wird; um so freudiger wurden wir überrascht, als wir bei der Durchsicht der kleinen Sammlung einem Talente begegneten, das offenbaren Beruf für das einfache, wahre deutsche Lied beurkundet.

Begünstigt wurde der Componist schon durch die höchst sinnigen, ansprechenden Dichtungen vom Grafen A. v. Schlippenbach, die ausser ihrer natürlichen Anmuth und Gedankenfülle auch den Reiz einer schönen, gewandten Diction haben und sich überhaupt für die Composition trefflich eignen. Die Ergibigkeit eines Talentes zeigt sich vorzüglich bei der Behandlung verschiedenartiger Stoffe, und so müssen wir zunächst rühmen, dass unserm jungen Debutanten der tragische Ton nicht minder gelungen ist, als der gemüthlich-heitere.

Eine wohlthuende Unbefangenheit, ja, wir möchten sagen, wahre Gefühlsunschuld tritt uns gleich aus dem ersten Liede: „Thautropfen" entgegen. Kein langes, spannendes Vorspiel, wir sind gleich mitten in der Scene, und ohne Aufenthalt erzählt uns eine einfache Melodie, fast nur in Secundenintervallen sich bewegend, von den Thautropfen in den Blumenkelchen; die fliessende und anmuthige Begleitung vervollständigt und hebt in rechter Weise den natürlich dahinfliessenden Gesang. — Vielleicht hätte die Frage in der Mitte des Liedes, entweder melodisch oder harmonisch, noch mehr bezeichnet werden müssen; an Innigkeit fehlt es indess auch dieser Stelle nicht. Eigentlich sind wir den Schlüssen nicht sehr gewogen, welche, auf einen melodischen Tonfall verzichtend, monoton endigen; hier aber vertritt die Begleitung so innig und wirksam die Melodie, dass die Schlussworte: „Wir wissen's doch" — ihre volle Geltung erhalten.

No. 2. „Wiegenlied." Es gehört gewiss zu den schweren Aufgaben, ein leichtes, gutes Wiegenlied zu erfinden, ohne sich dem altherkömmlichen, weltbekannten Typus fühlbar zu nähern. Es scheint fast, als komme es hierbei zunächst auf eine glückliche Versetzung der Normaltöne an, und diese ist dem Componisten nach Wunsch gelungen; die liebliche Dichtung wiegt sich gar freundlich auf den einfach dahinfliessenden Tönen. Dass der Componist in der Mitte des Liedes eine so weitgriffige Bassbegleitung wählte, muss entschieden getadelt werden. Ausser ihrer Unbequemlichkeit, die noch überdies die hier so nöthige Bindung erschwert, veranlasst sie auch in Bezug auf die Harmonie der rechten Hand völlig verletzende Härten, die so leicht durch diese Form:

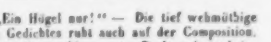

etc.

beseitigt worden wären. — Wie oft sind doch die Componisten in ähnlichen Beziehungen ihre eigenen Widersacher! —

No. 3. „Ein Vögel nur!" — Die tief wehmüthige Stimmung des Gedichtes ruht auch auf der Composition. Die Melodie hat in ihrer ruhig-ernsten Declamation scheinbar etwas fast Starres, aber durch die sehr gut gedachte und consequent durchgeführte Begleitung gewinnt sie Leben und Bedeutung. Das erste Motiv des begleitenden Basses, vielfach nuancirt und gesteigert, ist gleichsam die Seele des ganzen Liedes, das dadurch zugleich eine künstlerische Abrundung erhält. Erfreulich war es uns auch, die sorgsame und correcte Orthographie des Componisten an mehreren Stellen zu bemerken, was um so mehr Lob verdient, da oft auch viel geübtere Componisten in diesem Puncte ziemlich leichtfertig verfahren.

In dem „Frühlingsliede," No. 4, hat der Componist den Dichter nicht ganz erreicht. Die Composition ist nicht

misslungen, aber es fehlt ihr der frische Duft, das anmuthig Neckische, was die Dichtung so trefflich ausspricht. Das zierliche Spiel mit den eingeflochtenen Reimen hat allerdings der Componist (und mit Recht) beizubehalten wollen, aber die Zartheit der Dichtung dordurfte auch ein viel zarteres Anfassen, und namentlich eine feinere Schattirung. —

„Der Tochter Elege," No. 5, ein rührend einfaches Lied. Edle Einfachheit stellen wir sehr hoch; doch hat sich der Componist wohl zu hüten, dass sie nicht zur Monotonie werde, deren Grenze er hier berührte.

Das gemüthliche „Wanderlied," in welchem wir sowohl den glücklich getroffenen Ton des Ganzen, als namentlich die mit ganz einfachen Mitteln erreichte Steigerung gegen das Ende anerkennen müssen, schliesst heiter und wohlthuend die kleine Sammlung, bei der wir wohl etwas länger verweilten, als ihr Umfang zu fordern scheint. Doch sind wir überzeugt, dass die ansprechenden, aber gefahrvollen Lieder der Aufmerksamkeit der Liederfreunde vollkommen werth sind, und dass wir von dem unzweifelhaften Talente des Componisten, wenn seine Schritte erst noch sicherer werden, gewiss Treffliches und Eigenthümliches erwarten dürfen. *M.*

Nachrichten.

Leipzig, den 1. Februar 1845. *Fünfzehntes Abonnementsconcert*. Donnerstag, den 30. Januar. — Ouverture zu der Oper: Die Braute von Venedig, von *J. Benedict* (neu, Manuscript). — Recitativ und Arie aus Herkules von *G. F. Handel*, gesungen von Miss *Lincoln*. — Andante und Scherzo capriccioso für die Violine (neu, Manuscript), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Schottische Nationallieder mit Pianoforte-begleitung, gesungen von Miss *Lincoln*. — Concertvariationen über ein Originalthema, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David* (neu, Manuscript). — Der 24. Psalm, componirt von *Fr. Schneider*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (No. 4, B dur). —

Die ausserordentlich günstige Aufnahme, welche in London die neueste Oper des Capellmeisters am dortigen Drurylane-Theater *Jul. Benedict*: „Die Braute von Venedig" im vergangenen Frühjahre gefunden hat (sie wurde in der Zeit vom 22. April bis 31. Mai dreundzwanzig Male gegeben), ist ohne Zweifel geeignet, im Voraus eine vortheilhafte Meinung über deren Werth zu erregen, zumal wenn man das nicht leicht zum Enthusiasmus geneigte Temperament der Engländer in's Auge fasst. Auch in diesen Blättern (siehe No. 24 des vorigen Jahrganges) wurde von London aus über das Werk ausführlich berichtet und dabei unter Anderem die Ouverture als geistreich bezeichnet. Zu entscheiden, ob und wie weit die letztere dieses Beiwort wirklich verdiene, ist für Denjenigen jedenfalls schwierig, der ihre Beziehung zu der Oper, als Ganzem sowohl, als zu deren einzelnen Nummern, zu erkennen nicht im Stande ist. In solchem Falle befindet sich Referent, und wohl auch alle Besucher des zu besprechenden Concerts. Der erwähnte in dieser Zeitung enthaltene Londoner Bericht hat zwar die Handlung des Stückes ziemlich genau geschildert, allein die dadurch erlangte Kenntniss des Sujets genügt offenbar noch nicht, um über das „Geistreiche" in der Ouverture ein Urtheil zu fällen, besonders da *Benedict* nach dem Vorbilde seines Lehrers *C. M. v. Weber* in dieselbe mehrere der Hauptmotive aus der Oper verflochten zu haben scheint, die man bereits kennen muss, um ihre Anwendung und Behandlung in jener verstehen und würdigen zu können. Es bleibt daher für jetzt nur übrig, über den rein musikalischen Werth zu sprechen, welchen die Ouverture nach dem ersten Eindrucke verräth. Und in dieser Beziehung gesteht Referent, dass seine Erwartungen nicht erfüllt worden sind. Die Einheit des Ganzen wird durch häufigen Wechsel des Tactes, Rhythmus und Tempo's beeinträchtigt; manches Einzelne ist zwar nicht gewöhnlich, aber zu wenig motivirt, um originell genannt zu werden, und erscheint daher vielmehr als gesucht, während die hervortretenden Melodieen auf neue Erfindung nicht Anspruch machen können. Möglich ist es jedoch, dass bei näherer Bekanntschaft mit der ganzen Oper auch die Ouverture gewinnt, und wäre es gewiss wünschenswerth, eine solche zu erlangen, da das im Auslande so überaus beifällig aufgenommene Werk eines Landsmannes für Deutschland von grossem Interesse sein muss.

Unsere schon öfter ausgesprochene Bemerkung, dass Miss *Lincoln* bei dem Vortrage deutscher und italienischer Compositionen zumeist an der sie nicht oder weniger fremden Sprache scheitert, haben wir in sofern wieder bestätigt gefunden, als dieses Mal von ihr sowohl die *Händel*'sche Arie (There the brisk sparkling nectar drain etc.), als die beiden Nationallieder in ihrer Muttersprache weit gelungener vorgetragen wurden. Wie verlautet, wird Miss *Lincoln* in nächster Zeit von Leipzig scheiden; jedenfalls hat sie mit diesem wahrscheinlich letzten Auftreten vor unserem Publicum einen günstigen Eindruck bei demselben hinterlassen.

Herr Concertmeister *David* hat in seinen genannten neuesten Compositionen wieder zwei eben so gediegene, als ansprechende Stücke geliefert, mit denen tüchtige Violinvirtuosen überall Glück machen werden. Dass sie, von dem beliebten Componisten selbst und mit der ihm eigenen interessanten Vortragsweise ausgeführt, doppelt reichen Beifall fanden, folgt daraus von selbst. Namentlich zeichnet sich das Scherzo capriccioso durch originelle Keckheit aus, die eben *David*'s Bogen so meisterlich darzustellen weiss, während die Variationen höchst anmuthig und graziös sind. Nur das Originalthema zu den letzteren möchte nach unserem Dafürhalten die Grenzen eines Thema's überschreiten, in so fern als es selbst schon Figuren und daneben noch ziemlich weite Intervalle enthält; durch die ersteren erscheint es bereits wie eine Variation, durch die letzteren aber wird der Spielraum zu seiner Verarbeitung beschränkt. Dass man bei *David*'s Compositionen nicht zu blose Salonstücke denken darf, wie sie die Masse der jetzigen Violinvirtuosen zu Markte bringt, ist genügend bekannt; abgerechnet einige Modulationen, die er vorzugsweise zu lieben scheint, — wenigstens sind wir ihnen fast in allen seinen Compositionen begegnet — sind beide Stücke neu

und eigenthümlich; sie zeichnen sich besonders durch Frische der Gedanken, durch eine bei allen Schwierigkeiten doch immer gefällige Behandlung des Soloinstrumentes und durch eine interessante Verbindung der Soli mit den geschickt instrumentirten Tutti aus, und hat der Componist damit abermals die edle Richtung seines Geschmackes, so wie seine grosse Künstlerschaft bewährt.

Der 24. Psalm des Altmeisters *Fr. Schneider*, ein Werk aus früherer Zeit, ist in der bekannten gediegenen und würdevollen Weise gehalten, welche dessen kirchliche Compositionen auszeichnet und den weitverbreiteten Ruf begründet hat, den sie geniessen. Die Soli wurden durch Fräul. *Hennigsen* und Fräul. *Anton*, Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums, und die Herren *Meyer* und *Kindermann*, die Chöre aber durch die Thomaner brav ausgeführt. —

Beethoven's meisterhaft vorgetragene B dur-Symphonie bildete einen würdigen Schluss des Concertes und erregte beim Publicum wieder einen ausserordentlichen Enthusiasmus. — *L. R.*

Leipzig, den 3. Februar 1845. Es wird dem Zwecke dieser Blätter nicht unangemessen sein, wenn wir in der Kürze über eine Feier berichten, welche zu Ende des vorigen Monats zu Ehren eines um die Musikzustände Leipzigs vielfach verdienten Mannes Statt fand, und sowohl deshalb, als wegen ihrer sinnigen Anordnung der Theilnahme und Anerkennung des hiesigen kunstgebildeten Publicums in hohem Grade sich zu erfreuen hatte.

Am 30. Januar d. J. feierte Herr Baumeister Ritter *Jacob Bernhard Limburger* mit seiner Gattin in seltener Rüstigkeit des Körpers und Geistes die goldene Hochzeit. Bei der hohen Achtung, die der Jubilar bei seinen Mitbürgern durch unermüdete Wohlthätigkeit und durch langjährige segensreiche Wirksamkeit in städtischen Angelegenheiten, bei seinen zahlreichen Freunden durch die Biederzeit des Herzens und durch seinen heiteren Sinn sich erworben hat, konnte es nicht fehlen, dass ein Jeder sich beeilte, dem würdigen Manne auch durch äussere Zeichen den regen Antheil zu erkennen zu geben, den man an diesem frohen Ereignisse nahm. Von den vielfachen Beweisen dieser Theilnahme, welche ihm sowohl an dem genannten Tage, als auch bereits im December vorigen Jahres bei Gelegenheit seines 50jährigen Bürgerjubiläums wurden und beide Feste in der That zu Festen der ganzen Stadt machten, wollen wir hier schweigen. Nur der musikalischen Feier sei gedacht, welche die Mitglieder des Concertdirectoriums und der beiden hiesigen Liedertafeln am Vorabende der goldenen Hochzeit zu Ehren des Jubelpaares veranstaltet hatten. Herr Baumeister *Limburger*, der im 75. Lebensjahre selbst noch mit seiner herrlichen, durch das Alter nicht geschwächten Basstimme frohe Gesangvereinigungen oft erfreut und bei seiner Begeisterung für die Tonkunst nirgends fehlt, wo diese gepflegt und geübt wird, ist gewissermaassen als der Repräsentant des hiesigen guten Musik-Dilettantismus zu betrachten. Die edle Richtung seines Geschmackes, sein eifriges Fortschreiten mit den musikalischen Erzeugnissen der neueren Zeit bei aller entschiedenen Würdigung der classischen Werke älterer Meister, seine thätige Förderung der Kunstinteressen — dies Alles macht ihn dazu. Seit einer langen Reihe von Jahren steht er mit an der Spitze der Leitung unserer trefflichen Abonnementconcerte und hat sich um diese ein wahrhaft grosses Verdienst erworben; er war es hiernächst, der im Jahre 1815 mit einigen kunstliebenden Freunden hier eine Liedertafel stiftete, und als Ehrenmitglied der im Jahre 1838 entstandenen jüngeren Liedertafel theilt er unausgesetzt, froh und kräftig die musikalischen und geselligen Freuden der von ihm im Alter so verschiedenen Mitglieder derselben. Diese drei Vereine konnten dem verehrten Genossen ihre Achtung und Liebe nicht besser und deutlicher zu erkennen geben, als wenn sie durch das Mittel der Tonkunst, welche sie mit ihm in so nahe Berührung gebracht und ihnen mit ihm und durch ihn schon so oft reinen und wahren Genuss bereitet hatte, zu seinem Herzen sprachen. — Auf ihre Einladung fand sich am Abende des 29. Januar das Jubelpaar mit seiner weitverzweigten Familie, und eine Anzahl von mehr als 500 der demselben, wie der Kunst befreundeten Bewohner unserer Stadt im grossen Saale des Gewandhauses ein, und es wurden den Zuhörern in sechs Abtheilungen die verschiedenen Decennien vorgeführt, in welchen der Jubilar während der letzten 50 Jahre theils fördernd, theils selbstthätig den Kunstbestrebungen gefolgt war. Die Musikstücke, die, nachdem das Ganze durch die Ouverture zu: „Il matrimonio segreto" von *Cimarosa* (einer Lieblingsoper des Jubilars) eingeleitet worden war, in solcher historischen Reihenfolge zur Aufführung kamen, waren: 1795: Quintett („Sento, o Dio" etc.), Chor („Bella vita militar" etc.) und Quintett („Di scrivermi ogni giorno" etc.) aus „Cosi fan tutte" von *Mozart*. — 1805: Larghetto aus der D dur-Symphonie von *Beethoven*. — 1815 (als Stiftungsjahr der Liedertafel): drei Lieder für 4stimmigen Männerchor, von drei Mitgliedern der Liedertafel componirt, nämlich: „Hoch lebe deutscher Gesang" von *Fr. Hochlitz*; „Der Glaube" von *Heinroth* und *Fr. Schneider*, und „Freie Kunst" von *Uhland* und *C. Schulz*. — 1825: Ouverture und Introduction aus „Euryanthe" von *C. M. v. Weber*. — 1835: Duett mit Chor („Ich barrete des Herrn" u. s. w.) und Schlusschor („Ihr Könige" u. s. w.) aus dem „Lobgesang" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — 1845: „Festgesang," eigens zu der Feier gedichtet von *Th. Apel* und componirt von *Niels W. Gade*. —

Die Chöre wurden von mehr als 200 Dilettanten, die Instrumentalpartieen von unserm Orchester ausgeführt; auch die Gesangsoli waren ausschliesslich von Dilettanten übernommen worden. Nach der erwähnten Ouverture von *Cimarosa* sprach Herr Prof. Dr. *Wendler* einen von ihm gedichteten, die Veranlassung des Festes feiernden Prolog, so wie zwischen den Musikstücken verbindende und dieselben erläuternde Strophen. Die musikalische Leitung des Ganzen war dem dermaligen Director unserer Gewandhausconcerte, Herrn *Gade*, übertragen; die das Jahr 1815 bezeichnenden Männerchöre aber, welche von den Liedertafeln und denjenigen unserer hiesigen Gesangvereine vorgetragen wurden, welche Herrn Baumeister *Limburger* unter ihren Mitgliedern zählen,

dirigirte Herr Capellmeister *Friedr. Schneider*, der zu dem Ehrentage seines langjährigen Freundes besonders von Dessau hierher gekommen war. —

Das verehrte Paar, dem die Feier galt, war sichtlich ergriffen von den ihm dargebrachten Huldigungen, und der zahlreiche Zuhörerkreis theilte mit ihm die hohe Befriedigung, welche das schöne Fest und die in jeder Hinsicht gelungene Aufführung gewährte. Zur Erhöhung der freudigen Stimmung, die das Ganze durchdrang, trug wesentlich der Jubilar selbst bei, als er nach Beendigung der drei Männerchorgesänge den Bitten seiner Sangesgenossen entsprechend das Lied von *Zelter*: „Ein Musikant wollt' fröhlich sein" u. s. w. solo anstimmte und, am Schlusse jedes Verses von dem stark besetzten Tutti unterstützt, dasselbe mit sonorer Stimme und dem ihm eigenen Humor durchführte. In anhaltendem Beifalle sprach sich die Freude der Versammlung über den unerschütterten Jugendmuth und die Lebenskraft des allgemein geliebten Mannes aus. — Als die letzten Töne des Concertes verklungen waren, dankte der gefeierte Greis den Veranstaltern und Förderern des Festes in herzlichen Worten und forderte die Anwesenden auf, der edlen Tonkunst, deren Zauber ihn jung und kräftig erhalten habe, und der er die schönsten Freuden seines langen, vielbewegten Lebens verdanke, ein donnerndes Hoch zu bringen, und Sänger, Zuhörer und Orchester stimmten jubelnd ein, erhoben durch schöne der Kunst geweihte Stunden und begeistert durch den Triumph, den Frau Musica in seltenem Glanze abermals gefeiert hatte. —

Breslau, Januar 1845. — Die Virtuosen, im Sommer auf die Badeörter beschränkt, wo der Gewinn von Jahr zu Jahr auch schon immer zweifelhafter wird, finden sich mit dem Winter bei uns regelmässig ein, oft häufiger, als ihrem eigenen Vortheile nützt. Clavierspieler *Schumann* aus Berlin und Violinist *Reumers*, Beides wackere Künstler, machten den Anfang mit geringem Erfolge. Weit besser befand sich *Preume* bei drei im Theater gegebenen Concerten. Er ist in Deutschland so allgemein bekannt, dass zur Schilderung der dem Verfasser der „Melancolie" eigenen Manier nichts weiter zu sagen nöthig ist. Vergeblich hat *Gehys*, gleichzeitig hier anwesend, mit ihm zu concurriren gesucht. Mit grossem Beifalle wurden zwei Soirées von *Döhler* und dem Violoncellisten *Piatti* hier aufgenommen, ja, man darf sagen, dass der Letztere, dessen Instrument lange nicht in solcher Eleganz gehört wurden, diesen Beifall vorzugsweise erhielt, während *Döhler's* Compositionen, bei aller Anerkennung seines sauberen und mässigen Styles, manchen Tadel erfuhren. Von kleineren Erscheinungen, ephemeren Leistungen des Bombardonisten *Sommer*, des Violinisten *Herzig* aus Wien mit so viel, dass sie eben geringes Aufsehen erregt haben. — Die Singacademie unter der Leitung von *Mosewius* erfreute zur Weihnachtszeit durch Aufführung einer fast unbekannten Weihnachtscantate von S. *Bach*, eines Meisterstückes, das in der Manuscriptensammlung der Berliner Singacademie sich befand, und manchen Zug enthält, der uns auffallend an die neuere Zeit, zumal an *Beethoven* erinnert. — Die Oper hat ihren bedeutendsten Schmuck in Mad. *Köster* (früher *Louise Schlegel*), einer Sängerin, deren feiner und correcter Vortrag allgemein erfreut, müsste man auch häufig grössere Wärme hinzuwünschen. Ausserdem ist Mad. *Seidelmann*, practisch erfahren und verständig, so wie eine talentvolle Anfängerin Dem. *Haller* zu erwähnen. Die Tenore *Mertens* und *Stritt*, die Baritonisten *Rieger* und *Hamer*, der Bassist *Prawitt*, mancher kleinere Talente nicht zu gedenken, bilden ein ganz wackeres Ensemble, unter *Seidelmann's* Direction, das sich in diesem Winter mehr mit Reprisen älterer Werke, als neueren Opern befasst hat. *Donizetti's* „Don Pasquale" hat wenig Glück gemacht, *Marschner's* „Vampyr," neu einstudirt, recht gefallen. Nun sollen *Dorn's* „Schalk von Paris," *Hoven's* „Jeanne d'Arc," *Marschner's* „Adolph von Nassau," *Balfe's* „Maymouskinder" nach und nach in Scene gehen. Von neuen Compositionen schlesischer Tonsetzer ist wenig erschienen. *E. Richter*, Lehrer am hiesigen Schullehrerseminar, als Gesangcomponist im In- und Auslande geschätzt, hat eine neue Motette nach Stellen der heiligen Schrift aufgeführt, die im Druck erscheinen wird, und als eine ganz treffliche Arbeit dies verdient. Von Werken kleineren Umfangs seien *Carl Schnabel's* Lieder ohne Worte (Op. 32, bei Bote und Bock) als recht hübsch empfohlen. Musikdirector *Rossmaly*, der diesen Winter hier zubringt, erfreute durch eine Composition des *Saphir*'schen Gedichts „Des Hauses letzte Stunde" für Bassstimme und Orchester. Der Sinn des Ganzen, wie die Unterschiede in den einzelnen Strophen, sind gut aufgefasst und die Melodie durch zweckmässige Instrumentation oft wirkungsvoll gehoben.

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Argentina) hat eine ziemlich gute Gesellschaft. Hauptsänger waren: die Barbieri-Nini und die Frisoni, die beiden guten Tenore Roppa und Ciaffei, die Bassisten De Bassini und Selva. Donizetti's berühmte Anna Bolena, seine beste Oper, zog mit einem Fiasco ab: das Fatum hat es so gewollt. Der Norma, in welcher Titelrolle die Giulietta Sanchioli (eigentlich De Filippi, eine Mailanderin) zum ersten Male die Bühne betrat, ging es besser. Die Sanchioli, eine Schülerin des Herrn Vaccai, ehemaligen Censors des Mailander Conservatoriums, übertraf Aller Erwartung und sang recht tapfer. Die Frisoni mit angenehmer Stimme und guter Schule machte die Adalgisa; der brave Ciaffei den Proconsul und Bassist Ancoui den unbedeutenden Part des Oroveso. Auch die am 15. October in die Scene gegangene Oper I Bonifazj e i Geremei, vom Principe Poniatowsky, in welcher De Bassini wirkte, passirte, vom enthusiastischen Geschrei begleitet, die Bretter. Wegen Abreise des Tenor Ciaffei nach Livorno ersetzte ihn Zinghi in der Norma. Alles war auf Herrn *Verdi's* neue Oper: *I due Foscari* gespannt, die am 3. November zum ersten Male gegeben wurde, wegen Unpässlichkeit des Tenors Roppa aber nicht den erwünschten Erfolg hatte. Kaum

war dieser hergestellt, so machte die Oper einen Cubic-Furore; der Maestro wurde nicht nur 35, sage fünfunddreissig Male hervorgerufen, sondern auch von einer Menge Menschen unter Lärmgeschrei: Viva Verdi! nach Hause begleitet, wo er sich auf dem Balcon zeigen musste, um abermals das Geklatsch zu hören. Man gönne dem Herrn Verdi sein Glück (in Italien nennt man ihn: *il maestro fortunato*), man gönne der enthusiastischen profanen Menge ihre Freude, und lasse auch ruhig alle Racketen der hypermodernen italienischen Oper und ihrer Außauchzer in der Luft zerplatzen; der Kenner beurtheilt diese Due Foscari als ein höchst mageres Ding = grosse Armuth an Erfindung und neuen Ideen, eine nichtssagende Effectenjagd, ein Missbrauch von Unisoni zwischen Stimmen und Instrumenten, sehr selten etwas wahrhaft Geniessbares. Da sie bereits die sechste Oper dieses Maestro ist, so kann man wirklich nicht sagen, dass er seit seinem Nabucodonosor (der dritten nämlich) vorwärts gegangen sei.

Merkwürdig ist der gleichzeitige Fiasco (fast an demselben Tage) der Haydn'schen Schöpfung in Paris mit dem Furore der Due Foscari in Rom! Die besseren Pariser Zeitschriften hielten bedächtig ihre Meinung zurück, liessen aber die kalte Aufnahme deutlich hervorblicken. Die Modes Parisiennes No. 89, 10. November d. J. sagen unter Anderem ganz frei heraus „*Nous ne cherchons pas la cause, mais nous dirons la vérité: la Création a fait fiasco. La musique de Haydn est un chef d'oeuvre ennuyeux: tel est le jugement des hommes de* 1844 (versteht sich der Franzosen)." — Categorischer drückt sich ein anderes Pariser Blatt (Monde musical, No. 45, 7. November) aus. Es nennt die Schöpfung „*une monotonie assez fatiguante, qui a senti les atteintes du temps.*" Man würde sich diesen Orakelspruch schwer erklären können, läse man nicht gleich auf der nächsten Spalte desselben Blattes: „*La Favorite, cet admirable (!!!) chef d'oeuvre de Donizetti.*" Und weiter unten: „*Lucia di Lammermoor* (bekanntlich ebenfalls von Donizetti) *cet admirable ouvrage qui* (man höre!) *comme toutes les oeuvres réellement belles, loin de perdre quelque chose par l'action du temps, semble toujours plus jeune et plus éclatant de vie et de fraîcheur." Woraus natürlich folgt, dass Haydn's Schöpfung, die, wie vorhin gesagt, durch die atteintes du temps verloren hat, kein oeuvre réellement belle ist! — Was nun den Monde musical, der sonst gegen Donizetti, besonders bei Gelegenheit seines Dom Sebastien, stark losgezogen, auf einmal bewogen hat, sein sehr guter Freund zu werden, ist hier der Ort nicht zu untersuchen. Jedenfalls erklaren sich Verdi's Furore und Haydn's gleichzeitiger Fiasco wechselseitig. Auch muss man es dem raffinirten Haut-goût musical der sogenannten Capitale du monde in etwas nachsehen, wenn sie mit liebenswürdiger musikalischer Weisheit die ungeheuersten Abstände in genaueste Berührung bringt, und man gar oft in ihren periodischen Blättern les chefs d'oeuvre de Mozart, de Beethoven, de Rossini, Donizetti, Bellini zu lesen bekommt.

Herr *Verdi*, Herr *Andrea Nascini*, prof. di contrappunto zu Florenz, sind zu Maestri compositori onorarj, obbenannte Prime Donne *Sanchioli (De Filippi)* und Bassist *De Bassini* zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia di Santa Cecilia ernannt worden.

Lugo. Die Banieri-Marini, Tenor Mirate (die später beide zu Livorno sangen) und Bassist Crivelli fanden die beste Aufnahme in Donizetti's Parisina. In seinem Benefiz am 5. October sang Herrn Crivelli's Gattin, die Caremoli, mehrere Stücke aus Beatrice di Tenda, er selbst den dritten Act des Torquato Tasso. Das Nachhausefahren des Ehepaares mit Begleitung der musikalischen Bande war das Merkwürdigste dieses Abends.

Rimini. Die hoffnungsvolle Sängerin *Silvia Corbucci*, Schülerin der berühmten *Bertinotti*, ist in der zweiten Hälfte Octobers in dieser ihrer Vaterstadt, ungefähr zwanzig Jahre alt, gestorben.

Forli hatte im November Ricci's Chi dura vince und Donizetti's Ajo nell' imbarazzo, und da das Theater nach der ersten Vorstellung — freilich um ein Spottgeld — ziemlich Abonnenten machte, so beweist es, dass man mit der Musik und den Sängern (die Zani, Tenor Scalari, Buffo Lipparini-Negri, Bassist Roncagli) zufrieden war. Von einem gewissen neuen Maestro *Fari* wurde auch eine Operette gegeben; mehr ist hierüber nicht zu sagen.

Medicina (Provinz Bologna). Eine homöopathische Sängergesellschaft: die Gambardella, die Cerioli, die Herren Gamboggi, Paghetrini u. s. w. producirten sich in diesem Marktflecken in Donizetti's Gemma di Vergy, und erfreuten sich grosser allopathischer Dosen Beifalls; das Repetatur dosis liess sich oft durch bis, bis! vernehmen. Hahnemann, lebte er noch, würde ein solches Spectakel ungemein gefreut haben.

Piece (Marktflecken bei Cento, ebendaselbst). Seit einem halben Jahrhundert wurde hier keine Oper gegeben. Man denke sich, welchen Zulauf diesen November die Sonnambula des unsterblichen Ritters Bellini gefunden! Die Prima Donna assoluta Bianchi, Tenor Salaroli, Bariton Topai nebst der Comprimaria Zacchini waren aber auch die Helden der Oper.

Bologne. Die beiden ersten Acte der Maria di Rohan von Donizetti, mit welcher Oper die Stagione am 1. October begann, machten Fiasco, bei allem Wetteifer der Löwe, der Allistin Costa, des Tenors Ivanoff und Bassisten Varese; der dritte Act hingegen gefiel; die Löwe musste ihre Arie wiederholen, und wurde nebst Ivanoff und Varese stark beklatscht (Ivanoff gefällt indessen nicht allgemein). In Verdi's hier zum ersten Male gehörtem Ernani, worin ausser benannten Hauptvirtuosen auch die Tabellini sang, hat blos das sogenannte Finale des dritten Acts und das Finalterzett des vierten Acts starken Beifall gefunden; bei alldem wurde die Oper vierundzwanzig Male, und darauf die berühmte Lucrezia Borgia del celebre Donizetti nur zwei Male gegeben. Beweis, dass jene zwei Stücke allein die ganze Lucrezia überwogen.

Zwei Helden Terpsichore's haben diese Stagione verherrlicht: die rühmlich bekannte *Cerrito* und der Tänzer und Concertist *Saint-Léon*, Kammervirtuos der Herzogin von Parma. Den 7. November fand eine Art Academie Statt, in welcher, ausser der Oper, der Fagottist

Tamplini eine Fantasie auf seinem Instrumente, seine Gattin, die Altistin *Costa*, das Rondo der Italiana in Algeri, und Herr *Saint-Léon* eine Fantasie über einige Motive der Lucrezia Borgia, eine Aria di ballo mit einem Moto perpetuo aus dem 16. Jahrhundert, endlich ein Andantino des Carnevale di Venezia mit burlesken Variationen nach *Paganini*'scher Manier meisterhaft vortrug.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 18. Januar starb in Dresden der Geheimerath und Oberstbofmeister *Carl Hermann von Miltitz*, geboren 1780. Er war bekannt als trefflicher Violoncellspieler, musikalischer Schriftsteller und Componist, sowohl für die Kirche wie für die Bühne; seine Opern Saul und Czerny *Georg* wurden beifällig aufgenommen. *Miltitz* war auch Mitarbeiter an diesen Blättern. — Am 30. November v. J. starb zu Wien der Schullehrer *Ignaz Schubert*, Bruder von *Franz Schubert*, der älteste der vier Brüder, 69 Jahre alt.

Die erste Aufführung zum Besten des beabsichtigten Denkmales für *Carl Maria v. Weber* fand am 8. Januar in Nürnberg Statt; die dazu gewählte Oper war *Weber*'s Freischütz.

In München wurde *Mozart*'s Idomeneo neu in Scene gesetzt (wie man sagt, auf ausdrücklichen Befehl des Königs); der Erfolg war ein ausserordentlich günstiger.

In Dresden hat *Gluck*'s Iphigenia auf Tauris, neu einstudirt eine sehr günstige Aufnahme gefunden. — Dagegen machte *Cherubini*'s Lodoiska in Frankfurt am Main Fiasco.

Am 14. Januar wurde *Châlard*'s neueste komische Oper: „Die Seekadetten oder Nieder mit den Männern" in Augsburg zum ersten Male mit vielem Beifall gegeben. Der Componist, welcher die Aufführung selbst geleitet, ward gerufen.

In Neapel gibt der deutsche Pianofortefabrik. *Herzel* öfters glänzende Concerte. Seine vierzehnjährige Tochter gilt für eine der ersten Pianistinnen Neapels.

Der als trefflicher Dirigent und Violinspieler bekannte bisherige Concertmeister *Lübeck* in Hasg ist, nach bestandener Probe, in Hannover als Concertmeister einstweilen auf sechs Monate angestellt worden.

Dichler hat in London während seines 22tägigen Aufenthaltes daselbst (vom 7. October bis 1. November v. J.) 34 Concerte gegeben; darunter an 12 Tagen des Mittags und eines Abends.

Der früher in Leipzig engagirt gewesene Tenorist *Schmidt* ist jetzt in Bremen angestellt worden, wo er sehr gefällt.

Das Comité zur Errichtung eines Denkmals für *Weber* in Dresden macht bekannt, dass, nachdem zur Herüberschaffung von *Weber*'s Asche aus England 400 Thlr. verwendet worden, noch 700 Thlr. von der ersten Aufführung des Freischützen im neuen Theater übrig sind, welche der König dazu bestimmt hatte. Versprochen ist bereits die Einnahme von der ersten im neuen Opernhause zu Berlin aufzuführenden *Weber*'schen Oper (Eurysanthe); *Mendelssohn* will in Frankfurt, *Benedict* und *Moscheles* in London, *Liszt* in Paris zu demselben Zwecke Concerte geben u. s. w.

Am 25. November v. J. wurde in Paris *Meyerbeer*'s Robert der Teufel zum 254. Male gegeben.

Zu den in München bisher bestehenden drei Liedertafeln ist — für die Vorstadt Au — eine vierte hinzugekommen, welche unter dem Namen: „Auer Liederkranz" am 14. December v. J. eröffnet wurde.

Bertold Damcke, Musikdirector am Königsberger Theater, hat diese Stelle niedergelegt, bleibt jedoch vor der Hand noch in Königsberg, wo er sehr beliebt ist. Er hat unter Anderem auch eine Oper: „Röthchen von Heilbronn" geschrieben.

Der Componist *C. G. Lickl* zu Wien ist zum Ehrenmitgliede des Dom-Musikvereines und Mozarteums zu Salzburg, *Rücken* in Paris zum Ehrenmitgliede der Appenzeller Sängergesellschaft ernannt worden.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig werden nächstens erscheinen:

Pirkhert, Fantasie p. Pfte sur 3 airs de Mozart. Op. 42.
Rosenhain, Souvenir d'Oberon. Divertissement brill. et non difficile pour Pianoforte.
— Scène dramatique pour Pianoforte.
Bletz, Ouverture zu Shakespeares Sturm für Orchester und für Pianoforte zu 4 Händen.
Händel, Ouverturen in Partitur, herausgeg. von Becker. 2te Lief.
Mayer, Ch., 2 Toccata pour Pianoforte. Op. 75.
— — Air italien original varié pour Pianoforte. Op. 76.
— — Polonaise brillante pour Pianoforte. Op. 77.
— — 3 romances sans paroles pour Pianoforte. Op. 78.
— — Chanson de printemps pour Pianoforte. Op. 79.
Pixis, Scène populaire de Rome. Morceau p. Pfte. Op. 146.
Kalkbrenner, Souvenir de Carlsbad. 2 Polkas et un Galop de Labitzky, variés pour Pianoforte.
Marx, Prof. **A. B.,** 2 Musikstücke für Pianoforte zu 4 Händen. No. 1. Um Mitternacht. No. 2. Am Nordgestade.
Chopin, Impromptu, Op. 51, arr. p. Pfte à 4 mains.
Nicolai, Künstlers Erdenwallen. Wechselgesang für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 53.
— Kirchliche Festouverture über den Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, für Orchester, Chor und Orgel. Partitur, Auflegestimmen und vierhändiger Clavierauszug.
Labitzky, Themisfest-Klänge. Walzer, Op. 110, für Pianoforte zwei- und vierhändig, für Pfte leicht arr., für Orchester.

Claviervirtuosen empfehlen die so eben erschienenen

Nocturne. H dur, p. **Thalberg.** Op. 36. 20 Sgr.
Grâce et Caprice. Solo p. **Bullak.** Op. 23. 17½ Sgr.
Damcke, 6 Intermezzi. Elégie, Cascade. Op. 17. à 7½ — 15 Sgr.
Wolff. Duo brillant à 4 mains sur Sirène d'Auber. 25 Sgr.

Für Anfänger und Dilettanten empfehlen wir als vorzüglich zum Unterricht geeignet:

Czerny, 25 leichte fortschreitende Uebungen für kleine Hände, mit genauem Fingersatz. Op. 748. 5 Lief. à 20 Sgr.
— Der Fortschritt, 25 und 50 instructive Uebungen für Piano, mit genauem Fingersatz. Op. 749 und 755. 7 Lief. à 20 Sgr.
— 50 Tonleiter-Uebungen für Piano zu 4 Händen. 3 Lieferungen. à 15 Sgr.
Bullak, Leichte Transcriptionen von *Wagner*. 14 Nummern. à 10 — 15 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. № 7. 1845.

Inhalt: Die veränderte Aufstellung des Theater-Orchesters in Dresden. — *Nachrichten.* Jenny Lind in Berlin. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die veränderte Aufstellung des Theater-Orchesters in Dresden.

Jeder practische Musiker weiss, wie schwierig es ist, die Aufstellung eines Orchesters so zu finden, dass dieselbe, wie den oft sehr beengenden räumlichen Verhältnissen, so den beabsichtigten akustischen Wirkungen entspricht, dass jede Partie einzeln und in ihrer Verbindung zur Totalität so gestellt werde, wie es das Bedürfniss, die Intentionen des Componisten dem Hörer zu vollständiger Klarheit zu bringen, erfordert, und es ist bekannt, dass nicht selten der Mangel an Deutlichkeit, Bestimmtheit und Abrundung einer musikalischen Aufführung in der nicht ernst und reiflich genug erwogenen, oder durch die Verhältnisse unmöglich gemachten Orchesteraufstellung zu suchen ist. Ueber diesen Gegenstand ist wenig Specielles öffentlich verhandelt worden, eben weil die grosse Verschiedenheit der gegebenen räumlichen und sonstigen Verhältnisse die Aufstellung und Befolgung einer allgemein anwendbaren Norm unmöglich macht. Desto mehr aber ist darüber gedacht, desto verschiedenartigere Versuche sind damit angestellt worden, und es ist nicht zu verkennen, dass die hohe Wichtigkeit dieses Gegenstandes mehr und mehr erkannt wird, je öfter die Nothwendigkeit der Berücksichtigung desselben in der Gegenwart — namentlich z. B. bei Veranstaltung von Musikfesten u. s. w. — in's Bewusstsein tritt, und je mehr die neuere Orchesterbehandlung Seiten der Componisten specielle Berechnung der Instrumenteneffecte, die durch falsche Anordnung geradezu vernichtet werden können, gebieterisch erfordert. Es liesse sich sogar die Behauptung motiviren, dass eine stabile Orchesteraufstellung an sich ein Unding sei, weil die Componisten in der Zusammenstellung der einzelnen Instrumente häufig abweichen, und durch die gegenseitige Stellung der mit einander verbundenen nicht selten der Effect bedingt wird. Allein so richtig vom theoretischen Standpuncte aus diese Ansicht erscheint, so muss sie von dem, hier überwiegend zu berücksichtigenden, practischen Standpuncte aus doch unbedingt verworfen werden, da jeder Orchesterspieler recht wohl weiss, wie die Präcision der Ausführung wesentlich von dem Umstande bedingt wird, dass eine Stetigkeit stattfinde, eine Gewöhnung des Ohres an die oder jene bestimmte Richtung, in welcher die Wirkung der übrigen Instrumente auf dasselbe eindringt. — Jeder Beitrag zur Forderung der endlichen Lösung dieser wichtigen Frage dürfte deshalb willkommen sein, und wir meinen, den Musikern die jetzt hier stattgefundene Veränderung der Aufstellung des Orchesters im Hoftheater um so weniger vorenthalten zu dürfen, als sie möglichst den zu stellenden Anforderungen entspricht, und die bisherige Erfahrung in Bezug auf Klangwirkung der einzelnen Instrumente, wie ihrer Totalität, die Abänderung als eine durchaus zweckmässige erwiesen hat. Bisher war die Aufstellung unseres Theaterorchesters bei der grossen Oper folgende:

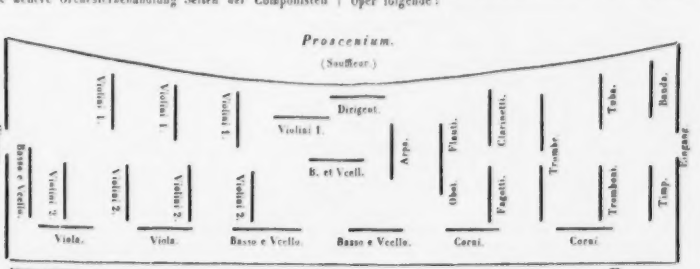
Proscenium.
(Souffleur.)
Dirigent.
Violini I.
Violini I.
Violini I.
Violini I.
Violini 2.
Violini 2.
Violini 2

Die hier wahrnehmbare Entgegensetzung der Streich- und Blasinstrumente musste, obwohl jeder der beiden Körper für sich gut geordnet erscheint, ein Ueberwiegen des einen oder des anderen Effectes, je nachdem der Zuhörer auf dieser oder jener Seite des Theaters sich befand, nothwendig bewirken, abgesehen noch davon, dass acht erste Geigen — alle bezeichneten sind Doppelpulte — gegen die Macht der Bläser, wie sie in allen neueren Opern angewendet ist, zu schwach erscheinen, und die Richtung des Schalltrichters der Hörner nach dem Publicum hin wenigstens für die zunächst Sitzenden störend sein musste. Das Saitenquartett, als die eigentliche Grundlage des Corpus des Orchesters, muss nothwendig in gleichmässiger Vertheilung durch den ganzen Raum sich hinziehen, und zu diesem Ende müssen die ersten und zweiten Geigen einander entgegengestellt, die Basse und Violoncelle von allen Seiten sämmtliche Instrumente stutzen, um dadurch dem Dirigenten und dem Orchester selbst ein präcises Zusammenhalten zu erleichtern. Wir haben uns gelegentlich anderwärts über diese Mängel ausgesprochen, und konnten natürlich der von Herrn Capellmeister *Wagner* mehrfach benutzten Abänderung, den Bass von der linken Seite auch noch in die Mitte zu ziehen, aus artistischen und akustischen Rücksichten nicht beistimmen, weil dadurch allerdings die Wirkung der Bässe auf einen Punct concentrirt, aber ihre Bestimmung, Stütze des Ganzen auch ausserlich zu sein und Einheit in die verschiedenen Klangwirkungen zu bringen, geradehin gänzlich aufgehoben ward.

Als nun Ende Novembers v. J. *Spontini* zur Aufführung seiner Vestalin hierher kam, fand auch er eine veränderte Aufstellung durchaus erforderlich, und diese, nebst einer Verstärkung des Saitenorchesters für die grossen Opern, die durch die Munificenz des Königs bei vermehrtem Personale möglich ward, ist denn nun, mit einigen allerdings nothwendigen, leichten Abänderungen beibehalten, zu denen *Spontini's* Eigensinn, trotz ihrer einleuchtenden Zweckmässigkeit, sich nicht verstehen wollte. Demgemäss gewährt das Orchester jetzt folgende Ansicht:

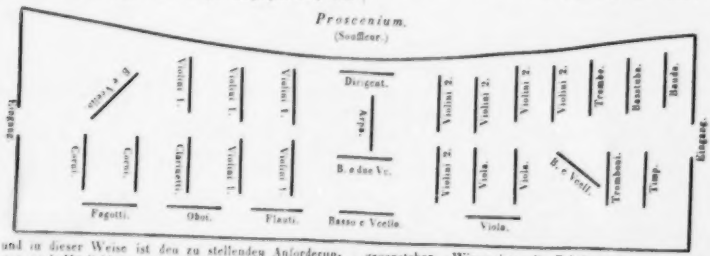

und in dieser Weise ist den zu stellenden Anforderungen nach Möglichkeit genügt. Zehn erste, zehn zweite Geigen, neben sechs Bratschen, reichen wohl aus, und es bleibt nur noch zu wünschen, dass die Aufstellung noch eines Basses nebst Violoncello (in der Mitte) die Wirkung und Haltung des Ganzen verstärke. Ebenso erscheint es zweckmässig, da die Clarinetten sehr häufig mit den Flöten vereinigt zu thun haben, der Raum aber die Aufstellung der Holzbläser in einer Linie nicht gestattet, auch die Oboen nicht zu weit rückwärts gestellt werden dürfen: die Plätze der Oboen und Clarinetten zu vertauschen, oder vielleicht die Oboen vor die Flöten, auf die Stelle des Paltes der ersten Violinen, dieses dann auf den Platz der Clarinetten zu versetzen (da die ersten Violinen in ihrerer stärkeren Besetzung unter sich Halt finden), und diese an die jetzige Stelle der Oboen zu placiren. Das sind freilich nur theoretische Vorschläge, deren Erprobung der Praxis überlassen bleiben müsste. Einen Punct aber, der ohne Zweifel sehr bedeutend zur Verstärkung der Wirkung unseres Opernorchesters beitragen würde, mögen wir hier schliesslich nicht übergehen, obgleich wir sehr wohl wissen, dass der Ausführung desselben vielleicht unbesiegliche Hindernisse entgegenstehen. Wir meinen die Erhöhung des gesammten Orchesterraumes, wenn auch nur um etwa sechs Zoll, um der Wirkung des Gesanges von der Bühne herab nicht Eintrag zu thun. Könnte dies bewerkstelligt werden, und würde dabei die Legung des Fussbodens hohl, auf Querschwellen bewirkt, statt dass derselbe jetzt platt auf klanghemmender Steinunterlage ruht, so müsste eine vortreffliche Resonanz erzielt und das Brechen des Tones an der jetzt verhältnissmässig hohen Prosceniumswand würde gänzlich vermieden werden. — Wie gesagt, das ist ein Vorschlag, zu dessen Realisirung nicht gedacht werden darf; aber vielleicht kann er doch bei Anlage ähnlicher Räume zu sorgfältiger Prüfung veranlassen, und dann ist sein Zweck erreicht.

Wise.

Nachrichten.

Jenny Lind in Berlin.

Endlich wieder eine Gesangkünstlerin ersten Ranges, eine primitive, poetische Kraft, die bei Kennern und

Laien Enthusiasmus entzündet, eine mehr als berufene, eine auserwählte, jungfräuliche Priesterin lyrisch-dramatischer Kunst!

Anspruchslos, beinahe unbekannt dem grösseren Publicum, ohne jene Journalreveille, ohne jenen, selbst von mittelmässigen Sängerinnen bewirkten Avantapplaus, trat *Jenny Lind* hier auf (als Norma) und hatte den entschiedendsten Success, wie ihn in neuerer Zeit nur die geniale *Viardot-Garcia* zu erringen wusste.

Bevor wir das Nähere über *Jenny Lind's* bisherige Leistungen in Berlin sprechen, sei es uns erlaubt, eine Biographie in nuce über diese Künstlerin, deren Acquisition wir unserem gefeierten *Meyerbeer* verdanken, zu geben.

Jenny Lind ward am 6. October 1821 zu Stockholm geboren, ist somit noch etwas jünger als *Pauline Viardot-Garcia*, die am 18. Juli 1821 zu Paris das Licht erblickte. Den Stand ihrer Eltern konnten wir nicht von ihr erfahren; nur so viel theilte sie uns mit, dass sie ziemlich arm waren, und dass ihr Vater sehr viel poetisches musikalisches Talent besessen, ohne eine Note zu kennen. Die Jugend der kleinen *Jenny* war ziemlich triste und farblos, sie selbst still, in sich gekehrt, für ein Kind auffallend ernst und verschlossen — (sie ist noch jetzt so, und wir sind geneigt, zu zweifeln, dass sie irgend etwas zu lautem Lachen reizen kann) — etwas linkisch, unentwickelt und wenig hübsch, was man so bei Kindern hübsch nennt. Aber schon im dritten Jahre zeigte sich eine liebliche Kinderstimme, ein auffallendes Gedächtniss für einige Male gehörte Melodieen, und alle Symptome, dass Musik einen entschiedenen Reiz auf die Seele des Kindes ausübe. Die kleine *Jenny* kannte bald eine Menge jener schönen schwedischen Volksweisen auswendig und sang von früh bis spät bei Allem, was sie that. Sie war etwa neun Jahre alt geworden, als die verstorbene Stockholmer Hofschauspielerin Frau *Lundberg* das seltene Kind, das durch sein musikalisches Naturell bereits einige Aufmerksamkeit erregt, kennen lernte. Diese scharfsehende Künstlerin erkannte in dem äusserlich wenig entwickelten, unscheinbaren Kinde, ausser der reizenden Stimme und dem grossen musikalischen Gedächtnisse, das frühreife Walten einer ernsten, poetischen Seelenkraft, und liess nicht ab, die Eltern *Jenny's* durch die überzeugendsten Gründe zu bestimmen, ihre Tochter dem Theater zu widmen, ein Vorschlag, der zuerst die braven, stillbürgerlichen Leute in grosse Bestürzung versetzte. Die wackere und kluge Frau *Lundberg* setzte es aber durch, man solle *Jenny*, die in allen häuslichen Dingen bereits so oft ein ungemein entwickeltes, entschiedenes Urtheilsvermögen gezeigt, wenigstens den Vorschlag machen und ihr dann freie Wahl lassen. Das Kind ergriff den Vorschlag mit lebhaftester Freude; er sprach das bestimmt aus, was die innere Stimme ihres Berufs oft unbestimmt zu ihr gesprochen. Frau *Lundberg* brachte nun *Jenny* sofort zum alten *Crölius*, einem in Stockholm geachteten Musiklehrer. Der alte, brave Mann erschrak fast vor den überraschenden Fähigkeiten der Kleinen, die Alles so leicht auffasste und festhielt, als hätte sie es längst, vor ihrer Geburt gewusst, und als brauche sie sich nur ein wenig zu besinnen, um es gleich wieder zu können. Er führte *Jenny* zum damaligen Intendanten der Stockholmer Hofbühne, Grafen *Peicke*. Der Graf war nicht übel geneigt, den enthusiastischen Greis selbst für ein Kind zu halten, da er ihm ein so unscheinbares, schüchternes Kind als eine grosse Theater- und Operhoffnung vorstellte. Doch der greise *Crölius* liess sich nicht irre machen, er sagte dem edlen Grafen, es sei doch vielleicht seine Pflicht als Director der schwedischen Oper, einem schwedischen Talente seine Protection zu widmen, und er müsse wenigstens dies Kind, dem Gott ein so wundervolles Talent verliehen, hören; fande der Herr Graf dann weder Stimme noch Talent, so müsse er freilich um Entschuldigung bitten, den Herren Grafen belästigt zu haben; allein seine Ueberzeugung bleibe dennoch dieselbe, und er wolle dann *Jenny Lind* auf eigene Kosten ausbilden. So sprach der alte brave Musiker, und der Graf war bereit, *Jenny* zu hören. Nach einem Dutzend Tacte war der Graf vollkommen von seinem Vorurtheile curirt. Er war ein Ehrenmann, gab dem alten *Crölius* Recht, und erbot sich, die kleine *Jenny* unter seine Protection zu nehmen. So ward sie denn in die königlich schwedische Theaterschule aufgenommen und trat bald darauf mit grösstem Beifalle in Kinderrollen auf, der sich bis zum Enthusiasmus steigerte, so dass eigens für sie kleine Singspiele gedichtet und componirt wurden. Das Wunderkind, das dieses Prädicat par excellence verdiente, ward nun dem Unterrichte eines jüngeren, tüchtigen Gesanglehrers übergeben, Namens *Berg*, der sich vor Allem angelegen sein liess, *Jenny* zu einer gediegenen Musikerin zu bilden, weil er ganz richtig schloss, eine Sängerin ohne gründliche Kenntniss der Harmonie (wie es leider so viele, namentlich in der deutschen Oper gibt) sei bei allen sonstigen Vorzügen doch nur eine Dilettantin. Bis zum zwölften Jahre war *Jenny Lind* nun das enfant chéri von ganz Stockholm. Alles bemühte sich, dem genialen, bescheidenen, ernsten und sittlichen Kinde Aufmerksamkeiten zu erweisen, und sie ward in die glänzendsten Cirkel gezogen, oder besser: sie verlieh den vornehmen Cirkeln durch ihre Gegenwart den Glanz und den Zauber, den das wahre Genie überall ausübt. Allein kaum war das zwölfte Jahr zurückgelegt, als sich ein Trauerflor über ihr heiteres Kunstleben breitete: — *Jenny* verlor die Stimme. Es trat eine Art Mutation, ganz wie bei Knaben, ein, die hohen Silbertöne, die alle Welt entzückt, verschwanden, und die wenigen tiefen Töne, die ihr blieben, hatten weder Klang noch Schmelz. Es ist diese Mutation einer weiblichen Stimme eine der seltensten Erscheinungen, aber nicht selten ist ein Genie auch in physischen Dingen abnorm und originell. Man kann sich den Kummer des armen, tiefsinnigen Kindes, die Betrübniss seiner Eltern, Lehrer und wahren Freunde denken, die so mit einem Schlage die blühendsten Hoffnungen verloren sahen. Nach dem Laufe der Welt vergassen die vornehmen Bewunderer bald das Wunderkind, das ja nun keine Stimme mehr hatte und nicht mehr auftrat.

Es vergingen vier Jahre des Kummers und der Stimmlosigkeit, in denen *Jenny* aber Musik eifrig fortstudirte. Endlich gab ein Concert Gelegenheit, sie wieder in ihre Welt, die Kunst, einzuführen. Der vierte Act von *Meyerbeer's* Robert sollte in einem Concert executirt werden;

das deutsche Waffenglück so günstige Katastrophe hatte der Dichter gerechnet. Wenn sich nun der Knoten des grossen politischen Schauspiels nicht anders entwickelt hätte, so würde dieses Singspiel als allegorisches Drama damals sein Glück im Publikum gemacht, aber auch unter solchen Umständen blos eine ephemerische Dauer erhalten haben. Die schnelle Wendung der politischen Ereignisse musste also auch den Dichter und Tonsetzer veranlassen, ihrer Arbeit eine neue Form zu geben und das vorhin beschränktere Interesse des Sujets allgemeiner zu machen, wenn nicht die Frucht ihrer Muse in den Wogen der Zeit ihr frühes Grab finden und unnütz und ungekannt in denselben untergehen sollte. Dies ist nun geschehen und zwar auf eine Art, dass der Ruhm des Dichters und Tonsetzers nunmehr dadurch gesicherter und der Vortheil für das theaterliebende Publikum grösser wurde, indem nun dieses heroische Schauspiel von den Fesseln seiner ursprünglichen Konvenienz ganz frey ist und seine Vorstellung wie jedes andere lyrische Drama ohne besondere Rücksichten gegeben werden kann.

Freylich muss man sich nicht an Hermanns Schlacht von Klopstock erinnern, wenn man sich den Geschmack an diesem Hermann nicht verderben will. Doch man ist es schon gewohnt, dass unsere liebe deutsche lyrisch-dramatische Muse sich wie ein Kind muss behandeln lassen, dessen sich die Mutter gleichsam schämt und es daher lieber der nächsten besten gedungenen Amme zur Wartung und Pflege überlässt, ehe sie selbst sich entschliessen kann, für die schnellere Reife zu seiner Vollkommenheit zu sorgen. Ein trauriges Missgeschick für unsre deutsche Schaubühne, worüber man schon so viele laute Klagen geführt hat, die aber bis jezt nicht im Stande waren, unsre vorzüglichern deutschen Dichter aus ihrer Lethargie aufzuwecken und auch in dieser Hinsicht die Ehre des deutschen Parnasses zu retten. Wahrscheinlich wird auch auf Thaliens Altären so lange nicht die reine Flamme deutscher Dichtkunst auflodern, bis die ernsthafte Oper einheimischer unter uns seyn wird und ihre Prävalenz vor dem Komischen und Burlesken für immer wird geltend gemacht haben.

Indessen hat diese Oper wo nicht durchaus von Seiten ihres dichterischen Werths, doch in Absicht auf grosse theatralische Würkung viel Gutes und Empfehlungswerthes und Herr Brandl hat sie mit einem Aufwande von Kunst bearbeitet, dass schon die trockene Ansicht des todten Buchstabens jenen grossen Eindruck ahnden lässt, den seine geistvolle Muse auf das äussere und innere Organ des Zuhörers machen muss. Sie wusste sich mit solcher Innigkeit an jeden Charakter anzuschmiegen, Melodie und Harmonie überall so reizvoll zu verbinden und die eine durch die andere zu heben, dass das Interesse auf Seiten des Zuhörers nie matt werden kann und seine Aufmerksamkeit durch den Reichthum neuer Ideen, durch kühne Modulationen und fliessende kontrapunktische Sätze stets auf die angenehmste Art unterhalten wird, so, dass man am Ende unschlüssig ist, ob man dem würdigen Verf. mehr in der zarten Darstellung seiner weiblichen Charaktere, oder in dem Heroism der männlichen, mehr in seinen ariosen Sätzen und Duetten, oder in den feyerlichen Chören der Barden u. a. bewundern soll.

In ein genaueres Detail dieses Meisterwerks mich einzulassen, würde mich zu weit vom Zweck führen, indem solches, da seine Publicität erst noch Sache der Zukunft ist, für eine eigentliche und öffentliche Kritik, oder für eine genauere Zergliederung nicht geeignet ist. Dies mag hinreichend seyn, das Publikum auf seine Existenz aufmerksam zu machen.

Ich bemerke nur noch dieses, dass gedachtes Singspiel aus drey Akten besteht. Der Dialog ist in Jamben und durchaus recitativisch, theils mit, theils ohne Begleitung gesezt, und enthält 10 Arien, 6 Duetten, 3 Terzetten, 2 Quintetten und 14 bis 16 Chöre. Die

ein Paar darin vorkommende Solotacte der Alice wollte Niemand übernehmen; *Berg* gedachte seiner Schülerin und versuchte das kleine Solo mit ihr und es ging ganz leidlich. Am Abend der Aufführung aber, wohl in Folge der geistigen und nervösen Aufregung, bekam die Stimme *Jenny's* Klang und Glanz, das Publicum erkannte die zauberischen Töne seines Lieblings wieder, und ein jubelnder Applaus brach nach den wenigen Tacten aus, die *Jenny* aus Noth und Bescheidenheit übernommen. Der Stern des Glückes, der dem Kinde untergegangen, glänzte nun wieder über dem Haupte der sechzehnjährigen Jungfrau; denn bald darauf sang sie die Agathe im Freischütz auf der Bühne mit einem, in den Annalen des schwedischen Theaters unerhörten Erfolge. Diese Rolle zu singen, war schon als Kind ihr Lieblingswunsch, und *Jenny* ging mit einer wahren Begeisterung an diese Aufgabe. Sie hatte noch nie eine seriose Rolle gespielt, und da sie selbst in der letzten Probe unbeweglich dastand, ihre Partie wie im Concert gestenlos absang und ebenso den Dialog sprach, fürchtete man für den Erfolg des Abends. Allein sie widerlegte nicht nur alle Befürchtungen, sondern übertraf alle Erwartungen, und an diesem Abend im Freischützen offenbarte sich das lyrisch-dramatische Genie *Jenny Lind's* zum ersten Male in seiner ganzen, hinreissenden Gewalt. Sie ward sofort als erste Sängerin der Stockholmer Oper engagirt, und von Rolle zu Rolle steigerte sich der Enthusiasmus des Publicums. Nun ging unsere Künstlerin mit der ganzen Energie ihres strengen Charakters an die feinere Ausbildung ihrer schönen, aber höchst ungelenken Stimme, die kaum ein Gruppetto hergab, und eine entschiedene Abneigung gegen Triller und langathmige An- und Abschwellungen hatte. Allein Leute wie *Demosthenes* wissen sich zu helfen, und dem festen Willen weicht jede materielle Schwierigkeit. Ein Paar Jahre hindurch sang *Jenny Lind* nun alle grossen Partieen, wie Agathe, Euryanthe, Alice, Rezia, Vestalin u. s. w., und die Stimme des jungen Mädchens, die sich kaum ordentlich fundirt, wurde durch diese wiederholten Tours de forces um so mehr angegriffen, als sie daneben unablässig solfeggirte. Unsere Künstlerin fühlte trotz dem immer steigenden Beifalle des heimischen Publicums, dass zu einer Sängerin ersten Ranges wohl noch mehr gehöre, als sie bis jetzt gelernt, dass das Ideal, welches ihr vorschwebte, nicht ohne grosse Vorbilder zu erreichen sei, und beschloss, um die letzte Hand an ihre Gesangbildung zu legen, auf einige Zeit nach Paris zu gehen und *Garcia's* (Bruders der *Malibran* und der *Viardot-Garcia*) Unterricht zu geniessen.

Dem Liebhinge des Hofes und ganz Stockholms wäre es ein Leichtes gewesen, zu diesem Zwecke ein Stipendium zu erhalten, aber ein ächter Künstlerstolz hielt *Jenny Lind* ab, irgend Jemandem ihr Vorhaben mitzutheilen. Um die Mittel zu dieser Bildungsreise zu gewinnen, benutzte sie die Theaterferien und zog concertirend durch ganz Schweden und Norwegen, alle Mühen der Reisen und alle lästigen Concertarrangements selbst tragend. Zum Glück entsprach der finanzielle Erfolg ihren Anstrengungen; sie kehrte nach Stockholm zurück und verlangte Urlaub auf ein Jahr zu ihrer Bildungsreise. Sie erhielt ihn endlich, und machte sich nun trotz aller Einwendungen der bekümmerten Eltern allein auf den Weg nach Paris. Wer den ernsten, strengsittlichen Character dieses merkwürdigen Mädchens kannte, fand in diesem Schritte nur etwas ganz Natürliches.

In Paris angelangt, begab sich *Jenny* sofort zu *Garcia*, zu den sie die besten Empfehlungen hatte. Sie zitterte, als sie vor ihm stand, denn sie glaubte, von seinem Urtheile über ihre Stimme und ihr Talent hänge ihr ganzes Geschick ab. *Garcia* liess sie singen, hörte sie ruhig bis zu Ende, und sagte eben so ruhig: „*Mon enfant, vous n'avez pas de voix.*“ Als er die schreckliche Bestürzung des jungen Mädchens sah, die sich kaum aufrecht zu halten wusste, fügte er begütigend hinzu: „Ich will sagen, Ihre Stimme ist sehr ermüdet und Sie sollen in drei Monaten keinen Ton singen.“ Trostlos und in Thränen kehrte die arme Künstlerin in ihre einsame Wohnung zurück, und zu dem Kummer einer zweifelhaften Zukunft gesellte sich das tiefste Heimweh nach dem Vaterlande, dessen melancholische Volksweisen mahnend durch ihre Seele klangen, wenn sie vergebens in trostlosen Nächten den Schlaf suchte, um ihr Leid auf Augenblicke zu vergessen. Es ist die thränenvolle Lebensbahn, die gewöhnlich das Genie wandeln muss, und so lief als wahr singt *Goethe's* Harfner:

> Wer nie sein Brot mit Thränen ass,
> Wer nie die kummervollen Nächte
> Auf seinem Bette weinend sass,
> Der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte!

Da man nirgends einsamer und verlassener ist, als in einer grossen, fremden Stadt, so wuchs das Heimweh *Jenny's* bis zum körperlichen Schmerze, bis zur Krankheit, und sie weinte Tag und Nacht. Als sie nach drei Monden wieder zu *Garcia* ging, konnte sie vor Schluchzen keinen Ton herausbringen, und der Unterricht begann nun in einer höchst eigenthümlichen Form. Da nämlich *Garcia* bald erkannte, dass seine unglückliche Schülerin ein musikalisches Talent ersten Ranges sei, unterrichtete er in ihrer Gegenwart Andere, namentlich eine mit guter Stimme begabte, heimwehkranke Landsmannin *Jenny's*, *Henriette Nissen* aus Gothenburg, so dass nun *Jenny* schweigend dasass und auf die Lehren des Meisters lauschte. Nach einer solchen Stunde, die sie natürlich, als hätte sie ihr allein gegolten, bezahlen musste, war es ihr dann zuweilen möglich, zu Hause eine Zeit lang zu studiren; allein bald fiel sie wieder in ihr schmerzund thränenvolles Heimweh zurück. So gingen neun Monate hin, ohne dass *Garcia* sie jemals wieder hatte singen hören. Das einzige Zeichen ihres musikalischen Treibens für ihn waren geschmackvolle Fermat-Cadenzen und Passagen, die sie zu Hause aufsetzte und die oft *Garcia* so gefielen, dass er sie sich abschrieb. Er pflegte dann zu sagen: „Es ist Schade, dass Sie nicht die Stimme der *Nissen* haben; Sie würden die grosste Sängerin der Welt werden.“

Als nun *Jenny Lind* ein Jahr von Stockholm abwesend war, kam ein talentvoller Componist von dorther nach Paris, um sie zur Heimkehr zu mahnen, da man endlich in Stockholm wieder eine Oper hören wolle, und viele Musikfreunde ein ähnliches Heimweh nach ihr, wie sie nach der Heimath, hegten. Die Freude, einen musi-

kalischen Landsmann wieder zu sehen, die Hoffnung, nun bald wieder in's Vaterland heimzukehren, belebten *Jenny's* Seele und Stimme, die sich in wenigen Tagen glänzend entfaltete, so dass *Meyerbeer*, der durch den schwedischen Künstler bei *Jenny Lind* eingeführt ward, auf eine Probe im Saale der Academie royale mit vollem Orchester drang.

Die Künstlerin sang die Hauptscenen aus Robert, Norma und dem Freischützen mit einer Wirkung, dass *Meyerbeer* ihr schon damals Anerbietungen für Berlin machte. Allein sie hatte ihr Wort gegeben, nach einem Jahre wieder in Stockholm zu sein, und *Jenny Lind* hält Wort und Handschlag so heilig, wie einen Schwur auf's Evangelium.

Sie kam in Stockholm an, trat wieder auf und — den Jubel kann man sich denken.

Im vergangenen Frühjahre lud *Meyerbeer* sie ein, zur Eröffnung des Opernhauses auf Gastrollen nach Berlin zu kommen. So ehrenvoll ihr dieser Ruf des berühmten Maestro war, dachte sie doch mit Schmerz daran, die geliebte Heimath wieder zu verlassen; allein ihre wärmsten Freunde und Bewunderer drangen in sie, dem Rufe zu folgen, um ihrem Namen in der Kunstwelt allgemeinere Geltung zu verschaffen. So nahm sie denn Urlaub und begab sich im August v. J. nach Dresden, wohin *Meyerbeer* sich aus Berlin geflüchtet hatte, um ungestört an der Vollendung seiner Festoper zu arbeiten. Schon nach vier Wochen folgte sie einer Einladung nach Stockholm, um bei Gelegenheit der Krönungsfeierlichkeiten dort zu singen. Als *Jenny Lind* nun ernstliche Anstalten zu einer Abreise auf längere Zeit machte, fing man doch in Stockholm an, zu fürchten, die unvergleichliche Künstlerin für immer zu verlieren, und einige der bedeutendsten Capitalisten vereinigten sich, um ihr den Antrag zu machen: zehn Jahre hindurch alljährlich eine namhafte Summe für sie zu deponiren, um sie nach Verlauf dieser Zeit in Besitz eines anständig rentirenden Vermögens zu bringen, falls sie in Stockholm verbliebe. Die anspruchlose Künstlerin war gerührt und erfreut von dieser aufopfernden Theilnahme, allein — sie hatte *Meyerbeer* ihr Wort gegeben — und reiste ab. Eben so wird sie nach Ablauf ihres Urlaubs, ohne irgend ein schriftliches Versprechen, auf ihr einfach gegebenes Wort nach Stockholm zurückkehren.

Vor drei Monaten kam *Jenny Lind* hier an und ging nun mit ihrer eisernen Energie an das Studium der deutschen Sprache. Als sie vor etwa fünf Wochen zum ersten Male im neuen Opernhause als Norma auftrat, hatte sie also kaum zwei Monate Deutsch getrieben, und — Niemand sprach in dieser Vorstellung deutlicher und edler den Text aus. In der Conversation merkt man freilich noch den Mangel an Wörtern und Wortformen und den fremden Accent, aber unterbrochen wird der Fluss der Rede selten. Sie zieht die deutsche Sprache in Bezug auf dramatischen Gesang der schwedischen vor, namentlich für das Recitativ, weil dieselbe, wie sie sagt, mehr Energie hat. In dieser Beziehung zog auch *Gluck* die französische Sprache der italienischen vor.

Bevor *Jenny Lind* hier auftrat, ergriff sie wieder jenes tiefe Heimweh, das sie in Paris erfüllte, und dazu gesellte sich eine leicht erklärliche Furcht, vor einem fremden, grossen Publicum, in einer fremden Sprache zu singen und zu spielen. Allein *Meyerbeer* und seine geistvolle Gattin wussten auf die liebenswürdigste, zuvorkommendste Weise alle ihre Sorgen und Befürchtungen zu bannen, und als in der Probe der Norma nach ihrer Sortita die ganze Capelle in einen stürmischen Applaus ausbrach, da waren die letzten Scrupel der bescheidenen Künstlerin verschwunden, und sie trat Tags darauf ganz neu et peine vor das fremde Publicum.

Das Haus war bis auf den letzten Platz gefüllt, die Spannung so gross, dass die von *Büttichen* und dem Chore trefflich gesungene Introduction ohne verdiente Theilnahme und Applaus vorüberging, und wenig Aufmerksamkeit für die Sortita des Sever herrschte. Endlich erklang das „Norma viene" und sie erschien. Eine schlanke Gestalt, etwas über gewöhnliche Frauengrösse, blond, und was das Gesicht anlangt, mit Ausnahme des wundervollen blauen Auges, aus dem schwermüthige Musik und Heimweh spricht, wenig theaterhübsch.

Die ersten Sätze des Recitativs sang die Künstlerin denn doch mit einiger, sichtlichen Befangenheit, aber bald, von einem donnernden Aufmunterungsbeifall unterbrochen, erhob sich ihre silberne, edle Stimme, die, gleich *Paganini's* Ton, sich weniger durch eminente Stärke, als durch jenen eigenthümlichen Timbre distinguè auszeichnet, der mehr der Seele, als der Kehle anzugehören scheint und über blos materiellen Tonmassen mit siegender Gewalt schwebt.

In der Arie selbst („Casta diva") erschien nun unsere Künstlerin als eine Sängerin ersten Ranges. Eine goldreine Intonation, nämlich eine solche, die auf einer gründlichen Kenntniss der Harmonie beruht und ein modulatorisches Intervall mit jenem Verstandniss und jener Feinheit accentuirt, die dem Ohre des Musikers so wohlthuend ist, ein ausgezeichnetes Ansetzen und Spinnen des Tones, eine Precision in diatonischen und chromatischen Scalenläufen, ein tadelloser Triller, und ein Mezzavoce, dem leisen Hauche der Aeolsharfe gleich und doch von so wunderbarer Intensivität, dass jeder Winkel des Hauses von Wohllaut erfüllt ist — das sind die Eigenschaften, die eine Sängerin ersten Ranges ausmachen, und diese besitzt *Jenny Lind*. In gleichem Grade besitzt sie aber auch die Eigenschaften einer dramatischen Sängerin, einer ausgezeichneten lyrischen Schauspielerin, und von allen grossen Sängerinnen, die wir als Norma gesehen und gehört, ist *Jenny Lind* die erste und einzige, welche die Catastrophe des Characters richtig aufgefasst, wahr und schön zur Wirkung erhoben hat. Es ist nämlich ein Fehler des Librettisten und noch mehr *Bellini's*, dass die entscheidende Umwandlung des Characters der Norma (etwa zwei Dutzend Tacte vor dem letzten kleinen Duo in G dur: „Qual cor tradisti") auf den Moment eines einzigen Tactes gestellt ist. Einen Tact früher ist Norma noch fest entschlossen, Sever und Adalgisa ihrer Rache zu opfern. Norma (zum Chor): „Sì, preparate il rogo!" — Sever: „Oh! ancor ti prego .... Norma, pietà" — Coro: „La svela?" — Norma. „Udite!" (und nun noch einen Tact) („Io reo! l'innocente accusar del fallo mio?") — Coro: „Parla: chi è dessa?" — Sever

„Ah! non lo dir'" — Norma: „Son io!" — *Jenny Lind* lässt nun nach dem entschlossenen „Udite!" das Orchester, nachdem es in das Tremolo des Septimenaccordes (*fis, a, c, es*) gefallen, mehrere Secunden diesen Accord fortwirbeln, kommt langsam ganz in den Vordergrund und singt die Parenthese in sich gekehrt, mit äusserstem sotto voce, und hüllt sich in den Schleier, unbeweglich dastehend bis zu dem „Ah! non lo dir!" des Sever, worauf dann mit einer unnachahmlich schönen Bewegung das „Son io!" erfolgt. Die ganze Rolle hält sie ungemein edel und weiblich zart, was gewiss auch das Richtige, und viele berühmte Darstellerinnen, die eine Art Medea daraus machen, vergessen, dass Norma gerade das Gegentheil einer Medea ist und Alles thut, ihre Kinder zu retten, die sie zuletzt dem Schutze ihres Vaters übergibt.

Die Norma sang Fräul. *Lind* drei Mal, und bis heute trat sie vier Mal als „Vielka" in *Meyerbeer's* Festoper auf, einer Partie, die vorher fünf Male von Fräul. *Tuczek* mit bestem Erfolge gesungen wurde. Dass Fräul. *Lind* namentlich die phantastische und serinse Seite dieses Characters mehr zur Geltung zu bringen weiss, versteht sich bei einer tragischen Sängerin von selbst. Die nächste Rolle dürfte die Euryanthe sein, welche Oper zum Besten des *Weber*'schen Denkmals unter *Meyerbeer's* Leitung und auf seine Veranlassung zur Aufführung kommt. *H. T.*

Leipzig, den 8. Februar 1845. *Sechzehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 6. Februar. — Ouverture: „Die Najaden" von *W. Sterndale Bennett*. — Scene und Arie aus der Oper: „Der Pirat" von *Bellini*, gesungen von Herrn *Widemann*. — Concert für die Violine von *L. Spohr* (E moll), vorgetragen von Herrn *Otto v. Königslöw* aus Hamburg. — Cavatine aus der Oper: „Euryanthe" von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *L. Hennigsen*. — Concertino für die Bassposaune von *F. David*, vorgetragen von Herrn *Rex*. — Symphonie von *F. W. Markull*, Musikdirector in Danzig (D dur, neu, Manuscript), unter Direction des Componisten. —

Der Engländer *Bennett* hat sich früher während seines längeren Aufenthaltes in Leipzig sowohl durch sein ausgezeichnetes Pianofortespiel, als durch mehrere seiner Compositionen viele Freunde unter unserem Publicum erworben, und stets fand er mit Beidem verdiente beifällige Aufnahme. Die oben erwähnte Ouverture namentlich erfreute sich bei einigen Wiederholungen einer steigenden Anerkennung. Der liebliche Character, den das Stück darstellt, die weichen und zarten Motive, die es enthält, einerseits, auf der anderen Seite das bewegte Leben und die gewandte und schöne Instrumentirung, die dem Ganzen einen ungewöhnlichen Schwung verliehen, sind allerdings geeignet, einen wohlthuenden Eindruck hervorzubringen. Alles dies machte sich wiederum jetzt bei exacter Ausführung geltend und die entsprechende Wirkung auf den Zuhörerkreis gab sich in reichem Applause kund.

Von den grossen Bravourarien für Tenor ist Referent nie ein Freund gewesen. Wenn jede übermässige Zumuthung, die der menschlichen Stimme in Rouladen und Verzierungen gemacht wird, immer in das Gebiet der Unnatur streift, so ist dies beim Basse wegen dessen tiefer und daher einer Geschmeidigkeit und Volubilität weniger zugänglichen Tonlage, namentlich aber beim Tenore deshalb um so mehr der Fall, weil der weiche, zarte Character dieser Stimme, dem das Heroische und Leidenschaftliche immer mehr fremd bleibt, dadurch einen betrachtlichen Theil seines eigenthümlichen Reizes verliert. Wie kann ein fast unaufhörliches, wenn auch noch so künstliches und gelungenes Anbringen von Passagen und Läufen, ein Ueberschreiten der nach der Tiefe, wie nach der Höhe von Natur der Stimme vorgezeichneten Grenzen an und für sich schön sein? — Wir bescheiden uns freilich, dass die neuere italienische Musik, da sie einmal die Armuth der Gedanken, den gänzlichen Mangel an Wahrheit und dramatischem Ausdruck mit reichem Flitterstaate, halsbrecherischen, darum imponirenden Coloraturen, Cadenzen, Trillern u. s. w. zu verdecken das Bedürfniss fühlt, von diesem Principe bei der Tenorstimme nicht abgehen kann. Aber dieser gewissermassen zur Nothwendigkeit gewordene Grund gleicht den Widerstreit nicht aus, dessen eben gedacht wurde. Er tritt vielmehr um so auffallender hervor, je grösseren Gewicht, je höheren Werth der Sänger auf jene Zuthat legt. Und das ist es eben, was Referent an Herrn *Widemann's* Vortrage, unbeschadet aller Anerkennung seiner trefflichen Gesangmittel, zu tadeln gefunden hat. Derselbe trieb das Verzieren der an sich mageren und unscheinbaren Composition, das Durchlaufen der extremen Register seiner Stimme, auf die höchste Spitze, outrirte in gleicher Weise den Ausdruck des Gesanges bis in das *fortissimo*, das der menschlichen Stimme nur in Stellen des höchsten Affects wohl ansteht, und schwächte dadurch selbst den Effect, den seine schöne Stimme und die übrigen Vorzüge seiner Art, zu singen, ausserdem gemacht haben würden. Auf der Bühne mag die Situation und andere durch die dramatische Darstellung bedingte Umstände es wohl entschuldigen oder gar rechtfertigen, wenn der Sänger etwas stark aufträgt; allein im Concerte, wo es sich für ihn nur darum handelt, der Musik, seiner eigenen Naturgabe und deren Ausbildung Geltung zu verschaffen, können wir es nicht billigen, wenn wir auch natürlich weit entfernt sind, vom Concertsänger die Verlaugnung des Ausdrucks zu fordern. Die Grenzen desselben sind hier enger, darum muss auch die Darstellung eine gemässigtere sein. — Dass nicht alle Besucher des Concerts so denken, wie Referent, ist gut für Herrn *Widemann*; der durch seine übertriebene Bravour provocirte reiche Beifall blieb nicht aus. —

Spohr's schönes E moll-Concert wurde von Herrn *v. Königslöw*, einem jungen talentvollen Künstler, der seit ungefähr einem Jahre zu seiner ferneren Ausbildung in Leipzig sich aufhält, gelungen ausgeführt. Mit einem vollen, gesangreichen Tone verbindet derselbe eine grosse Sicherheit, Gewandtheit und Reinheit, und ist schon jetzt für einen tüchtigen Geiger zu erklaren. Das Einzige, was wir hier und da noch vermissten, war die künstlerische Ruhe des Vortrages; namentlich im ersten Satze des Concerts war eine gewisse Hastigkeit und Eile be-

merkbar, die zwar keineswegs dem Gelingen der Passagen, wohl aber der Wärme des Gefühls Eintrag that. In Privatzirkeln, in denen wir Herrn v. *Königslöw* zu hören öfter Gelegenheit gehabt haben, ist dies uns nicht aufgefallen; deshalb suchen wir den Grund zu Jenem in der Befangenheit, die ihm, wenn er auch bereits anderwärts mehrmals öffentlich aufgetreten ist, doch vielleicht dies Mal nicht ganz fremd blieb, und die sich, abweichend von anderen Solospielern, bei ihm auf die erwähnte Weise äusserte. Jedenfalls verdienen die Leistungen und das Streben des jungen Künstlers die Anerkennung vollkommen, die ihm das Publicum nach jedem Satze zu Theil werden liess.

Fräul. *Henniges*, eine der begabtesten Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums der Musik, sang die Cavatine der Euryanthe („Glöcklein im Thale" u. s. w.) mit klangvoller Stimme und angemessenem, wenn auch durch Aengstlichkeit noch etwas beschränktem Ausdrucke und erhielt lohnenden Beifall.

Der Contrast, den nach *Weber's* zarter Cavatine ein Posaunenconcert liefert, ist zwar kein geringer; allein in Concerte muss man einen solchen schon geduldig hinnehmen, wenn er auch nicht angenehm ist. Herr *Rex* hatte einen schweren Stand, da wir hier unseren Herrn *Queisser*, der nicht leicht von einem anderen Posaunisten erreicht werden mag, öfter und auch in derselben Composition von Herrn Concertmeister *David*, einem eben so anerkennenden als interessanten Musikstücke, gehört haben. Er löste jedoch seine schwierige Aufgabe befriedigend.

Es gewährt in der Regel viel Interesse, ein grösseres Werk eines noch wenig oder gar nicht bekannten Componisten zu hören; während der Aufführung macht man sich ein Bild von der Geschmacksrichtung des Letzteren, von der Stufe der musikalischen Bildung, auf welcher er steht, und von den Mitteln, durch die er seine Individualität geltend zu machen weiss. Dass natürlich ein auf solche Wahrnehmungen begründetes Urtheil nicht erschöpfend und nach allen Seiten hin bestimmt sein kann, liegt in der Plötzlichkeit des Eindruckes auf den unvorbereiteten Hörer. Aber dieser Eindruck ist dann jedenfalls entschiedener, wenn Originalität, edle und geistreiche Behandlung u. s. w., oder das Gegentheil von alle dem aus dem Werke spricht. Darum scheint es auch weniger bedenklich, über die Symphonie des Herrn *Markull* sich dahin auszusprechen, dass sie den Anforderungen des Sachverständigen, wie des Laien nicht genügt, und wohl auch schwerlich durch öfteres Hören gewinnen möchte. Die Motive sind weder neu, noch interessant, ein bestimmter Character prägt sich in keinem der vier Theile aus, es fehlt an dem Stempel, den Geist und Talent aufdrücken, an Schwung der Gedanken und Phantasie; dagegen herrscht in dem Ganzen eine Breite und Länge, die um so mehr ermüdet, als das Interesse nirgends gefesselt und gespannt wird; die Thema's werden vom Componisten so übermässig ausgesponnen und herumgewälzt, dass man über dem dadurch erzeugten peinlichen Gefühle das sonst Verdienstliche ihrer Verarbeitung leicht vergisst, und selbst die Instrumentation vermag nicht Lustre genug zu geben, um die Aufmerksamkeit des Hörers rege zu erhalten. Herrn *Markull's* Streben, seinen Fähigkeiten und seiner Kunstbildung kann durch diese Schilderung nicht zu nahe getreten werden; aber was er der musikalischen Welt mit dieser Symphonie geboten hat, kann die Erwartungen nicht befriedigen, welche man an einen Componisten zu machen pflegt, der mit einem so umfangreichen Werke der schwierigsten Gattung in die Oeffentlichkeit tritt. Der Beifall war ein sehr geringer.

L. R.

Feuilleton.

Eine neue Symphonie in E-moll von *Aguilar* hat im letzten Museumconcert in Frankfurt am Main viel Glück gemacht.

Fr. Sen. Hiller in Wien arbeitet an einer neuen Oper: „Conradin," Buch von *Anton Ritter v. Perger*.

Herr *Wilh. Krüger* aus Stuttgart macht in der Augsburger allgem. Zeitung auf die Pianofortefabrik von *Hubert* in Zürich aufmerksam und rühmt sehr die aus derselben hervorgegangenen Instrumente.

Benedict hat seine Stelle als Capellmeister am Drurylane-Theater in London niedergelegt.

Die Würzburger Liedertafel macht bekannt, dass, einem Beschlusse beim Weinheimer Sängerfeste im vorigen Jahre gemäss, ein ähnliches Fest zu Würzburg am 4., 5. und 6. August d. J. gefeiert werden soll. Für freies Quartier wird gesorgt werden; doch müssen sich Liedertafeln, die daran Theil nehmen wollen, bis 1. April deshalb bei dem Comité zu Würzburg melden. — Man hofft, dass Mendelssohn-Bartholdy die an ihn ergangene Einladung, das Fest zu dirigiren, annehmen wird.

In Berlin hat der bekannte *C. G. Nehrlich* eine Gesangschule errichtet, welche viel Theilnahme findet. — Ein tüchtiger Violinist, (jetzt Lehrer an demselben Institute) ist Dirigent vom Gesangchore des dortigen Handwerkervereines, dessen Wirksamkeit sich bereits höchst vortheilhaft gezeigt hat.

Der junge Pianofortevirtuos *Carl Filtsch* aus Ungarn, welcher sich bereits in der musikalischen Welt ziemlich bekannt gemacht hatte, ist unlängst zu Petersburg gestorben; er war erst vierzehn Jahre alt.

Ankündigungen.

Die Kreuzfahrer,

grosse Oper in drei Acten, bearbeitet nach *Rotscheu's* Schauspiel, in Musik gesetzt von *Louis Spohr*,

soeben auf dem Cassler Hoftheater mit einstimmigem enthusiastischen Beifalle gegeben, erscheint mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage

1) im vollständigen vom Componisten selbst angefertigten Clavierauszuge, 2) in den einzelnen Nummern desselben, 3) in vollständigem Auszuge für Piano zwei- und vierhändig u. s. w., 4) in den verschiedenen Arrangements, als Fantasieen, Potpourris, Tänze u. s. w. für Piano und andere Instrumente.

Schuberth & Comp.
in Hamburg, Leipzig und New-York.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle durch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Das Paradies und die Perl.

Dichtung aus Lalla Rookh von Th. Moore

in Musik gesetzt von

Robert Schumann.

Op. 50.

Partitur	Preis 12 Thlr.
Singstimmen	— 5 —
Clavierauszug	— 3 —
Clavierstimmen in beliebigen Partien per Bogen	— 1 —

Nachdem vorstehende auch die Partitur dieses trefflichen Werkes erschienen ist, erlauben wir uns, alle Singvereine und Concertinstitute nochmals auf dasselbe aufmerksam zu machen.

Leipzig, den 6. Februar 1845.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien,

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig.

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Band I—2 à 2½ Thlr.

Bach, Wilhelm Friedemann, Concert für die Orgel, mit zwei Manualen und dem Pedale. Erste Ausgabe nach dem Autographen von J. S. Bach. 20 Ngr.

Bertram, J. J. F., Les temps nouveaux et modernes. Trois pièces pour le Violon et Pfte. Op. 171. No. 1—3. 2 Thlr.

Hiller, F., Drei Impromptus heft. pour Piano. Op. 50. No. 1—3 à 5 Thlr.

Janus, G., Trois Thèmes de Rossini variés pour Piano et Viol. Op. 67. No. 1. 2. 15 Ngr. No. 3—5. à 22½ Ngr.

Kalliwoda, J. W., Scherzo pour Piano. Op. 146. 17½ Ngr.

Oesten, Th., Variations pour Piano. Op. 29. 10 Ngr.

Schumann, R., Lied „Ich grolle nicht," aus dessen Liederkreis. Op. 48. 5 Ngr.

Tomaschek, W. J., Grande Sonate pour Piano. Op. 65. Neue Edition. 1½ Thlr.

Weber, C. M. de, Ouverture de l'Opera „Der Beherrscher der Geister," arr. pour Piano à 2 mains. 15 Ngr.

Wolff, E., Nocturne et Romance p. Piano. Op. 109. 17½ Ngr.

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in **Dresden** ist neu erschienen und zu allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Buchhardt, Sal., Grand Mazurka brill. pour Piano à 4 mains. Op. 24. 10 Ngr.

— — Le premier succès en Pièces faciles à l'usage des élèves, pour Piano. Oeuv. 37. Liv. 1. Bonbonière aux Lauriers Bergin. Liv. 2. Soirée villageoise. Liv. 3. Reminiscences de Rossini à 7½ Ngr.

Czerny, C., 6 Rondos's im leicht brillanten Style auf die beliebtesten Motive der Oper Rossini für Piano. Op. 756. No. 1 bis 6. à 17½ Ngr.

Fürstenau, C. G., Reminiscences de Rossini. Introduction et Rondeau pour Flûte et Piano. Oeuv. 145. 25 Ngr.

Hänsel, L., Vier Marsche über beliebte Motive der Oper Rossini und eine Reveille für Militermusik. 5 Thlr.

— — Variationen über Thema: „Heil dir mein Vaterland!" aus der Oper: Die Regimentstochter, für Piano. Op. 34. 12½ Ngr.

— — Cosaken- und Gesellschaftstanz für Piano. No. 1. Walzer. No. 2. Polonaise. No. 3. Schlacht-Galopp aus Rossini. No. 4. Lucretia-Schottisch. 17 Jahrgang. Op. 35. 15 Ngr.

— — An die Heimath. Walzer für Piano. Op. 36. 10 Ngr.

Hummer, F. G., Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Rossini, pour Violle et Piano. Op. 78. 25 Ngr.

Kummer, G., Contretänze über Motive aus der Oper Rossini für Piano. Op. 50. 10 Ngr.

Loeckh, Ch., 4 le Turque. Pièce facile à 4 mains. 7½ Ngr.

Rastrelli, Jos., 10 Lieder. Gedicht von Hoffmann, für Alt oder Mezzosopran deutsch und italienisch. 10 Ngr.

Wagner, Rich., Rienzi, der Letzte der Tribunen. Grosse tragische Oper in fünf Acten. Clavierauszug ohne Worte zu zwei Händen. 8 Thlr.

— — Leichte Potpourri aus Rienzi für Piano. 22½ Ngr.

So eben erschien das beschaute

Concertino pour Violon. Op. 8. par **Peumer**, avec Orchestre 5 Thlr., avec Piano 2 Thlr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikalienhandlung.

Bei **W. Schott's Söhnen** in Mainz erschient mit Ergenthumsrecht:

Artot, J., Premier Concerto pour le Violon. Op. 18.

Berthol, H., Grand Divertissement à 4 mains. Op. 153.

— — 3me grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 127.

Burgmüller, Fred., La reine des Campagnes, Valse.

— — Le Gracieuse, Polka.

— — 6 Morceaux en forme de Rondeau.

Herz, H., Les Plaisirs de l'Allemagne, Variations sur une Valse de Strauss. Op. 154.

Hünten, Fr., 2me Supplement à la Methode, livraison 2 et 3 à 5 marcs.

Osborne, G. A., Le Rêve, grand Caprice. Op. 57.

— — Le Bal, Rondo brillant. Op. 58.

Prudent, E., Grande Fantaisie sur les Huguenots. Op. 13.

Roeckel, H., Fantaisie élégante sur 3 Landweh. Op. 69.

— — Grand Duo pour 2 Pianos sur Norma.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschienen so eben folgende empfehlenswerthe Musikalien:

A. *Pianofortecompositionen.*

Gaschin, Comtesse Fanny, Rêverie, Romance. Oeuv. 8. 10 Sgr.

Voss, Ch., Six Transcriptions. Oeuv. 31. à 15 — 20 Sgr. Dernier No. 2.

Le Carneval de Venise. *Capriccio brillant d'après Paganini.* 15 Sgr.

— — *Une fleur pour toi.* Romance sans paroles. Oeuv. 37. 12½ Sgr.

— — *Tarentelle.* Oeuv. 38. 15 Sgr.

Willmers, Rud., Deux Etudes de Concert. Oeuv. 28. No. 1. *La Pompe de Fête.* No. 2. *La Danse folle Barcarole.* à 22½ Sgr.

— — *Un jour d'été en Norwège.* Grande Fantaisie. Oeuv. 29. 1 Thlr. 5 Sgr.

B. *Gesangcompositionen.*

Tiehsen, C., Sechs Lieder für eine Singstimme. Op. 24. 25 Sgr.

Truhn, H., Drei Duette. Op. 72. 1. Für 2 Sopran. 12½ Sgr. 2. Für Sopran und Tenor. 10 Sgr. 3. Für Tenor und Bass. 12½ Sgr.

Voss, Ch., Romanze für eine Singstimme. Op. 32. 7½ Sgr.

— — Gebet der Liebe. Lorang für eine tiefere weibliche Stimme. Op. 33. 10 Sgr.

— — Vier Lieder für eine Singstimme. Op. 35. 15 Sgr.

C. *Tänze.*

Josef Gung'l:

Die Edinger. Walzer. Op. 52. 15 Sgr.

Hymenäen-Polka. Op. 53. 5 Sgr.

Der fröhliche Ulane. Marsch. Op. 54. 5 Sgr.

Mein Gruss an Berlin. Marsch. Op. 55. 5 Sgr.

Mühlenbacher-Galopp. Op. 56. 5 Sgr.

Pantinen-Polka. Op. 57. 7½ Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. № 8. 1845.

Inhalt: Félicien David. — Recensionen. — Nachrichten: Aus Weimar. Aus Jena. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Félicien David.

Ueber diesen Componisten, der jetzt in Paris so grosses Aufsehen erregt und auch in diesen Blättern Seite 26 bereits erwähnt wurde, enthalten französische Journale verschiedene Notizen, denen wir auszugsweise vorläufig Folgendes entnehmen.

Félicien David wurde am 8. März 1810 in der kleinen Stadt Cadenet (Departement Vaucluse) geboren. Da er schon frühzeitig grosse musikalische Anlagen verrieth, so brachten ihn seine Eltern nach Aix als Chorknaben an der dortigen Domkirche — das Einzige, was die armen Leute für seine musikalische Bildung thun konnten. Dort hatte er bald Alles gelernt, was sein Lehrer, ein braver, aber geistig etwas beschränkter Mann, selber wusste. Die sonstige Erziehung erhielt er im Jesuitencollegium zu Aix; doch konnte seine feurige, aufstrebende Seele sich in die trockenen Betrachtungen und klösterlichen Gewohnheiten der frommen Väter nicht recht finden.

In seinem neunzehnten Jahre trat der Schüler an die Stelle seines Meisters: auf Antrag des Letzteren selbst, der seine Unwissenheit einem solchen Schüler gegenüber doppelt fühlen mochte, wurde *David* zum Chordirector ernannt. Nicht lange aber hielt er es in dieser einförmigen, geisttödtenden Beschäftigung aus; 1830 ging er nach Paris und trat in das Conservatorium der Musik, wo er den Unterricht des Prof. *Fétis* genoss. Dort schloss er auch einen innigen Freundschaftsbund mit dem ihm an Jahren gleichen *Heinrich Reber*, der sich nachmals ebenfalls als Componist, namentlich von Symphonieen, ausgezeichnet hat. Um diese Zeit wusste die Secte der St. Simonisten den jungen Tondichter an sich zu ziehen; bald war er einer der glühendsten Anhänger des Vater *Enfantin*, und als sich diese Brüderschaft im Jahre 1832 nach Ménilmontant zurückzog, trat *David* aus dem Conservatorium und war einer der Vierzig, welche dort einen Sitz des neuen Glaubens zu begründen versuchten. Nach ihren Gesetzen musste jedem Mitgliede ein bestimmter Wirkungskreis angewiesen werden — *David* wurde also der Componist der Brüderschaft; seine Chöre wurden von den Brüdern gern gesungen, drangen aber begreiflicher Weise nicht über die Mauern der Stiftung hinaus.

Bekanntlich wurde die Simonistengemeinde durch die Verhältnisse gezwungen, sich gegen Ende des Jahres 1832 aufzulösen. Einige Mitglieder schnitten ihre Bärte ab, legten gewöhnliche Kleidung an und stürzten sich wieder in das Getümmel der Welt; die wahren Gläubigen dagegen, zwölf an der Zahl, zogen nach dem Morgenlande. Unter ihnen befand sich *Barrault*, der jetzige politische Schriftsteller, und unser *Félicien*. Ohne alle Unterstützung, ohne Geld, ohne Credit wagten sich diese begeisterten Schwärmer, die Apostel der neuen Lehre, in den Orient; mit ihnen zog ein Pianoforte, das ein Lyoner Instrumentenmacher dem jungen *David* geschenkt hatte. In Marseille schiffte man sich ein; in Constantinopel wurden die Apostel auf Befehl Khosrew-Pascha's eingekerkert, mancherlei Misshandlungen unterworfen und endlich nach Smyrna deportirt. Von dort zogen sie nach Egypten. Mehemed Ali nahm die Fremdlinge wohlwollend auf, bewog Einige, in seine Dienste zu treten, und zog von ihren Kenntnissen mannichfachen Vortheil. Vater *Enfantin* selbst blieb dort zurück; *Barrault* und *David* aber setzten die Reise fort. In Cairo, wie früher in Smyrna, gab der Letztere Musikunterricht und erwarb so den nothdürftigen Lebensunterhalt für sich und seinen Gefährten. Die Pest zwang sie, Egypten zu verlassen; sie zogen durch die Wüste, nach den Küsten Syriens — mit ihnen das treue Pianoforte. In den Stunden der Rast, mitten unter den rohesten Stämmen der Wüste, vergass *David* bei den Klängen seines Instrumentes alle Beschwerden, alles Elend. Die Sonne verbrannte ihm die Haut, seine Lippen wurden dick, seine Haare lang und kraus, seine Kleider zerrissen — aber begeisterten Blickes sang er, umgeben von halbnackten Wilden, seine Lieder, und man hätte ihn für einen Propheten halten sollen, der dem Volke die Eingebungen des Himmels verkündet. Besonders angelegen liess *David* es sich sein, Volksmelodieen zu sammeln. — Ueberall nahm man die Apostel gastfreundschaftlich auf, ja oft galten sie, namentlich der Pianofortespieler, für übernatürliche Wesen. Eines Males jedoch entsetzte sich ein Beduinenstamm über die Klänge des Instrumentes, in welchem sie einen bösen Dämon vermuthen mochten: sie warfen sich über das Pianoforte her, und nach fruchtloser Vertheidigung desselben musste *David*, an einen Baum gebunden, es mit ansehen, wie sie das arme Instrument zertrümmerten.

Im Jahre 1835 kam er nach Frankreich zurück. Er liess sieben Hefte morgenländischer Melodieen für das Pianoforte drucken, die ganz unbeachtet blieben. Entmuthigt hierdurch, zog er sich auf's Land zurück zu einem Freunde, der ebenfalls ein „Egypter" war. Denn das

kleine Häuflein Apostel, die in Egypten Noth und Elend erduldet hatten, hält nach wie vor unter einander die engste Freundschaft aufrecht — Keiner verlässt den Andern, und wer da hat, gibt Dem, der nicht hat. — In dieser ländlichen Zurückgezogenheit gab *David* unentgeltlichen Musikunterricht Jedem, der ihn haben wollte. An Sonn- und Festtagen spielte er die Orgel, und die Landleute, unter denen es bekanntlich auch Einsichtsvolle und Verständige gibt, merkten bald die Bedeutsamkeit seiner Vorträge; er hatte stets eine grosse, ihm mit der gespanntesten Aufmerksamkeit folgende Zuhörerschaft. — Vom Jahre 1836 bis 1839 schrieb *David* ein Nonett für Blasinstrumente und eine Symphonie in F, welche beide in den Concerten Viviennе und St. Honoré mit Beifall aufgeführt wurden, im Uebrigen aber nicht minder unbeachtet blieben. — 1840 begann ein neuer Aufschwung des Componisten, er schrieb von da bis 1844 mehrere Streichquintette, zwei Symphonieen und eine Anzahl Gesänge (L'Egyptienne, L'Absence, La Saltarelle, Le Jour des morts, Le Adieux à Charence, Les Hirondelles etc.). 1844 endlich begann er sein Hauptwerk, die Ode-Symphonie, wie er sie genannt hat, unter dem Titel: „Die Wüste," worin er seine Erinnerungen aus dem Morgenlande wie in einem grossen Bilde zusammenfasste. Die Worte dazu sind ebenfalls von einem „Egypter." *August Colin*, welcher die Wüste auch aus eigener Anschauung kennt. Zwischen Beiden, dem Dichter und Tonsetzer, herrscht eine solche Uebereinstimmung, dass man glauben sollte, das ganze Werk sei, in Worten und in Tönen, aus einer Hand hervorgegangen. — Durch Vermittelung eines ehemaligen Glaubensgenossen, *Michel Chevalier*, öffneten sich dem bescheidenen Tondichter die Hallen des Conservatoriums; am 8. December v. J. wurde „Die Wüste" im letzteren zum ersten Male aufgeführt. Niemand kannte den Componisten. Niemand interessirte sich für ihn — aber bald nach Beginn seiner Musik ist die Aufmerksamkeit aller Hörer gefesselt, der Antheil wachst von Minute zu Minute, er steigert sich zum Enthusiasmus, und der bis dahin ganz unbeachtet gebliebene junge Mann ist nun der musikalische Löwe des Tages.

Wir geben noch einen kurzen Abriss des Werkes selbst. Es beginnt mit dem Eintritt in die Wüste und schildert die ersten Empfindungen beim Anblicke der starren ungeheueren Sandflache. Chor zum Ruhme Allah's, fanatisch und wild. Eine nach Mekka wandernde Caravane zieht heran; Marsch und Chor der Pilger. (Dieser, eben so wie die übrigen Chore in dieser Symphoniecantate, sind Männerchöre; die Frauen nehmen im Oriente an den Pilgerfahrten nicht Theil.) Da erhebt sich der verderbliche Samum — Angst und Schrecken ergreift die Wanderer — der glühende Wirbel jagt heran, Tod und Entsetzen in seinem Gefolge, Alles ist aufgelöst in Furcht und Verwirrung — — doch das Unheil zieht vorüber, die Ruhe kehrt allmälig zurück, und die Pilger ziehen weiter, der grünen, freundlich winkenden Oase zu. — Den zweiten Theil eröffnet ein zarter Gesang an die Nacht, der im Lager der Pilger ertönt. Es folgen Tänze, unterbrochen durch Gesänge zu Ehren der Voreltern, so wie zum Preise des herumschweifenden Lebens. — Im dritten Theile bricht der Morgen an; der Gesang der Muezzims lässt sich hören, die Caravane bricht auf, ihr früherer Marsch und Chor wiederholt sich — der Zug verschwindet — und die ungeheuere Wüste liegt wieder leer und einsam vor uns da. Mit dem wiederholten Chore der Gläubigen zu Allah's Ruhme schliesst das Ganze.

Recensionen.

Ferdinand Hiller: Rêveries au Piano. 4 Livr. des Rêveries. Op. 33. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 20 Ngr.

Die verschiedenen Namen, deren man sich zur Bezeichnung kleiner musikalischer Formen, kürzerer Musikstücke, wie sie jetzt insgemein den herkömmlichen Sätzen der Sonate vorgezogen werden, bedient, haben meistens zum Zwecke, das Characteristische des Inhalts, der Stimmung anzudeuten. Die Worte Notturno, Bagatelle, Romanze, Lied ohne Worte, werden schon zu allgemein befunden. Eine Ueberschrift, mehr zur Bezeichnung der geistigen, als der formellen Gattung geeignet, gewinnt die Musikfreunde unserer Tage schneller, als jene vielgebrauchten. So hat Hiller die Bezeichnung: Rêverie seit mehreren Jahren einer Anzahl kleiner Clavierstücke vorgesetzt, deren viertes Heft nun vorliegt, und hat damit die ihnen eigene phantastische, träumerische Stimmung ganz richtig angedeutet. Es sind kleine Traumbilder, leicht, graziös, aber von eigenthümlichem Colorit. Ein gewisses Halbdunkel liegt darüber. Man kann ihrer geringen Ausdehnung halber sie nicht zu den Ephemeren des Tages zählen, denn es liegt ein musikalisches Gemüth, eine poetische Stimmung darin, die Jeder, welcher in stiller Beschaulichkeit am Piano sich damit beschäftigt, schnell herausfinden und sich aneignen wird. Zum Vortrage in grösseren, zerstreuten Gesellschaften beim Geräusche flüsternder Conversation, oder gar in Concerten sind sie nicht passend; sie fordern jene Beschaulichkeit, jenes Lauschen auf feine Reize der Tonverbindungen, wovon ein Concertpublicum nichts wissen will. In diesem Hefte ist No. 1, Andante appassionato, G moll, ein tief empfundenes Stück. Das Adagio No. 3, E moll, hat uns gleichgiltiger gelassen. No. 2 und 4 sind heiteren, doch nicht ungetrübten Inhalts. No. 2, Allegro, Es dur, ist thatkräftig und entschlossen, von hübscher Form, das brillanteste Stück dieser Lieferung. Das letzte, G dur, $^2/_4$, sehr heiter und freundlich, erinnert uns an Weber. Die Festhaltung des einen Rhythmus, noch dazu von grosser Einfachheit, kann bei der Länge des Stücks leicht eine gewisse Monotonie des Eindruckes erzeugen, wenn sie nicht durch leichten Vortrag, mit elastischem Anschlage, beseitigt wird. Das Tempo darf nicht schleppen, sondern will gegen das Ende beschleunigt sein. Die häufige Wiederkehr des Thema's erzeugt den Effect eines Liedes mit kleinen Zwischensätzen; wenn man also das wiederkehrende Thema als verschiedene Strophen sich denkt, so liegt bereits hierin, dass der Vortrag Unterschiede hineinzubringen hat.

S. *Thalberg*: Grande Sonate pour le Piano. Op. 56. Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Den Ruhm einer eigenthümlichen Richtung als Virtuos, deren Stifter er ist und die unzählige Nachahmer gefunden hat, geniesst jetzt Thalberg übereinkommlich, und wird in dieser Hinsicht Liszt als dem ebenbürtigsten Rivalen gegenübergestellt. Als Componisten hat er bisher, ausser in einigen hübschen Liedern, sich nur in solchen Werken, die mit seiner Virtuosenrichtung im engsten Zusammenhange standen, gezeigt. Seine Fantasieen aus Moses, den Hugenotten, Don Juan u. s. w. sind auf jene ihm eigenthümliche Technik des Vortrags berechnet. Gegenwärtig überrascht er uns durch ein von jener Richtung abweichendes Werk, abweichend, sagen wir, indem es der Vortheile jener leichten und vielfache Willkür zulassenden Formen sich begibt, und sich wieder dem Style der vorhergegangenen, nämlich Hummel'schen Schule anschliesst. Eine Sonate verlangt einmal strengere Gesetzmässigkeit der Anlage, der Ausführung und Verbindung der Themata, des Verhältnisses zwischen den einzelnen Theilen. Von jenen strengen Forderungen sich zu befreien, dies war das Verlangen des jungen Geschlechts, das, bis zu einem gewissen Grade befriedigt, die Nothwendigkeit, jene, als in den Naturgesetzen der Tonkunst begründet, doch wieder anzuerkennen, fühlbar machte. Im gesangmässigen Mozart'schen Style, auch Beethoven sich anschliessend, sind in der letzten Zeit mehrere Sonaten erschienen. Die drei Preissonaten von Vollweiler, Leonhard und Hartmann lieferten jüngst den Beweis, wie verschieden in erweiterter Auffassung die alte Form verwendbar sei. Was uns Thalberg hier bringt, ist gleichfalls ein Beweis, dass aller Glanz moderner Virtuosität sein Recht finden kann, ohne dass man die Grundzüge der Form aufgebe, eine Sonate im brillanten Style, worin die Hummel'schen Sonaten in Fismoll und D dur noch immer Muster abgeben können. Sie ist mithin in Thalberg's Entwickelung, als Componisten, ein Fortschritt zu nennen. Betrachten wir jetzt näher das ausgedehnte, nach üblichem Brauche aus vier Sätzen bestehende Musikstück. Der erste Satz, Allegro moderato, C moll, beginnt mit zwölf Tacten, worin eine im Stück oft vorkommende Figur auftritt, die man aber nicht für das Thema zu halten hat, da sie im dreizehnten Tacte schon Begleitungsfigur zu einem mehr gesangvollen Thema wird, welches wir als das eigentliche Subject betrachten können. Auf Es dur angelangt, wohin eine Episode, G moll, leitet, erhalten wir ein zweites höchst einfaches Thema, das, zweimal variirt, zum Schlusse des ersten Theiles leitet. Man sieht, das alte Herkommen, wonach der zweiten Melodie eine Bravourpassage folgen musste, ist verlassen und ein Verfahren, das namentlich Mendelssohn oft gebraucht hat, vorgezogen. In der nun folgenden harmonischen Durchführung, worin wir das Thema in F moll finden, wird besonders weder jenem episodischen Gedanken begegnet, bis dann endlich die Tonika und damit die Parallelstellen zum ersten Theile wieder in ihr gutes Recht treten. Das Ganze fordert sehr geübte Spieler, besonders sehr tüchtige Ausbildung der linken Hand. Zweiter Satz, Scherzo pastorale, G moll, ist sehr launig und frisch. Schwierigkeiten treten eigentlich nur im Mittelsatze auf, hier aber allerdings ächt Thalberg'scher Art, eine Bassfigur, wie sie in seinen Fantasieen öfters angetroffen wird, und wie er sie selbst allerdings reizend zu spielen weiss. Auch in dem Andante, As dur, wird man den Schöpfer gewisser eigenthümlicher Effecte des Piano's, die jetzt von anderen Componisten häufig nachgeahmt werden, wiedererkennen. Wir meinen namentlich jene Kunst, ein gesangvolles Thema immer stärker hervortreten zu lassen, es immer reicher zu umspielen, und dadurch eindringlich zu machen. Wie unschuldig sieht es anfänglich aus:

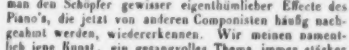

obgleich man aus dem Umstande, dass es sogleich im Bass, richtiger als Tenorstimme auftritt, schon schliessen kann, dass es überbaut werden soll, und wie gewaltig wirkt es Seite 31 mit einer starken Begleitung, wobei nämlich Alt und Sopran eine Sechzehntheilfigur im Unisono hinzusetzen. Der letzte Satz, Agitato, ist der gewaltigste, unstreitig von grossartigem Effect. Hier ist Vieles orchestermässig gedacht. Die Themata sind einfach, und müssten, von Blasinstrumenten vorgetragen, stark wirksam sein. Man sehe z. B. folgendes:

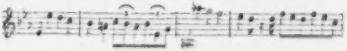

u. s. w. In reicher Pracht der Triolenbegleitung, mit kräftigen Bassen unterstützt, dann selbst in den Bass gelegt, vielfach geschickt ausgeführt, trägt es den Stempel einer glücklichen Begeisterung. Die ganze Sonate gehört zu den bedeutenderen musikalischen Erscheinungen der Jetztzeit. Freilich, wer sich nicht zutrauen darf, Spannungen mit der linken Hand wie folgende:

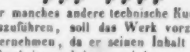

oder noch gar manches andere technische Kunststück mit Sicherheit auszuführen, soll das Werk vorzutragen lieber nicht unternehmen, da er seinen Inhalt nur unvollständig zur Erscheinung bringen wird.

Adolphe Henselt: Frühlingslied. Chanson de Printemps pour le Piano. Op. 15. Vienne, chez Pietro Mechetti. Prix 20 Ngr.

Henselt gehört zu den vorsichtigen Meistern, die nur einen Theil von ihren Hervorbringungen drucken lassen, nur das Ausgewählte, Gefeilte, in seiner Art zur Vollendung Gebrachte. Dazu gehört Selbstbeherrschung, Widerstand gegen die Einladungen der Musikverleger, die gern Arbeiten eines der beliebtesten bekannten Claviercomponisten bringen, und allerdings um so lieber, je sparsamer jene Gaben erfolgen. Henselt ist unter den Claviercomponisten unserer Tage vielleicht der melodiöseste, in dem Sinne nämlich, dass er selbst Melodieen mit Glück erfindet. Mit der Ausarbeitung, der Figurirung nimmt er sich Zeit, und wir sind überzeugt, dass, wenn er nicht allein sein Instrument bedächte, wenn er

für Gesang schrieb, er fruchtbarer auftreten würde, als geschieht. Denn für Gesang hat er Beruf. Seine Clavierfiguren schliessen sich nur als Hülle der Cantilene an, deren Reiz sie erhöhen, indem sie ihn zuweilen verbergen. Die vorliegende Composition beweiset dies auf's Neue. An der Stirne trägt sie das kleine Heine'sche Lied: „Leise zieht durch mein Gemüth," welchem Mendelssohn in der musikalischen Welt durch Weglassung der dritten prosaischen Strophe zuerst den Weg gebahnt hat. Henselt lässt eine ganz zu jenen Worten passende Melodie auftreten, mit clavirmässigem Arrangement; der zweite Theil der einfachen, sehr schönen Melodie hat Mittelstimmen von etwas künstlichem Gange, die jedoch mit feinem Bedacht des Wohlklanges gesetzt sind. Nun beginnt eine grössere Variation dieses Liedes, an deren Figuren man den Componisten mancher trefflichen Etude leicht wieder erkennen wird. Eine Sechzehntheilfigur, in den Tenor gelegt, wie man sie etwa dem Violoncell zutheilen würde, schliesst sich an die Oberstimme an, neben welcher sie ununterbrochen fortläuft. Sie ist bereits durch die Stimmenführung des Tenors im Thema genau vorbereitet, und daher nur deren reichlichere Ausführung. Den Schluss des Ganzen bildet ein Orgelpunct auf der Tonica, worauf die frühere Begleitungsfigur sich bewegt, und erinnert an den Schluss des beliebten Poëme d'amour, womit Henselt vor zehn Jahren seine Laufbahn als Componist eröffnete und sich sofort zahlreiche Freunde gewann. — Das Musikstück gehört, so bedeutende Technik es voraussetzt, nicht zu den blendenden, mehr zu jenen innigen, welche im grossen Concertsaale unvollständiger, als im kleinen Salon, gewürdigt werden.

Sechs zweistimmige Lieder mit Begleitung des Piano's von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Leipzig, bei Kistner. 1 Thlr. 5 Ngr.

Eine allen deutschen musikalischen Kreisen gewiss sehr willkommene Gabe, nicht für Bravoursänger, die an italienische Cadenzen gewöhnt sind, sondern für Musikfreunde der deutschen Schule, denen zartes inniges Verständniss des Gedichtes mehr werth ist, als jener äusserliche, sich schnell überlebende Glanz! Die Liedform, welche Mendelssohn so sehr liebt und vielfach benutzt, in seinen Instrumentalsachen oft erweitert zum Grunde gelegt hat, tritt hier mit dem Reize der Zweistimmigkeit geschmückt auf; die Begleitung unterstützt nur, ohne sich hervorzudrängen, so dass die beiden Singstimmen nirgends von ihr verdunkelt werden. Selten tritt Wechselgesang ein, meistens bewegen sich beide Stimmen, wie dies dem deutschen Volksgesange so eigenthümlich ist, harmonisch mit einander fort. Im Character unterscheiden sich zwar diese Lieder, oder, wenn man will, Duetten, doch ist allen volksthümliche Einfachheit eigen; die Texte sind mit sorgfältigem Bedachte gewählt. Aller Anlass zur Coquetterie, zu unwahrer Ziererei ist abgeschnitten, Worte und Töne tragen nirgends ein Bestreben, zu bestechen, zur Schau, sind voll Tiefe und Wärme des Ausdrucks. No. 1, von Heine. „Ich wollt', meine Lieb ergösse"; No. 2. „Abschiedslied der Zugvögel" von Hoffmann von Fallersleben; No. 3. „Gruss" von Eichendorff; No. 4. „Herbstlied" von Klingemann; No. 5. Volkslied: „O sässe ich auf der Haide"; No. 6. „Kinderlied." — Es ist nicht nöthig, diese Lieder in's Einzelne zu verfolgen, harmonische geistreiche Wendungen, eigenthümliche Führungen einzelner Stimmen aufzuführen. Ihr Werth beruht in der Einheit des Gusses, welcher jedes derselben zum herrlichen Ganzen macht, in der Einheit der Empfindung, die durch jedes Einzelne weht. Die Kritik hat hier nichts weiter zu thun, als Musikfreunde einzuladen, sich selbst nähere Kenntniss dieser schönen Compositionen zu verschaffen.

Première Ouverture de Concert en Re mineur (D moll) à grand Orchestre par *Ferdinand Hiller*, Op. 32. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Zuvörderst müssen wir bemerken, dass der erste Blick auf die geschriebene Partitur uns einen Beisatz auf dem Titel zeigte, der auf der gedruckten Ausgabe weggelassen ist, nämlich den Beisatz: „Humoristische Ouverture." Er ist durchaus nicht unwichtig, vielmehr so richtig, dass er den Character des Ganzen vortrefflich bezeichnet, mithin sowohl Orchester als Zuhörer auf einen Standpunct stellt, der das Verständniss des der Ouverture inwohnenden Geistes wesentlich erleichtert. Concertouverturen werden in Menge, und gewöhnlich nach altem Herkommen, gleichsam nach Recept fabricirt. Mendelssohn hat diesen Namen verjüngt, indem er ihn für Musikstücke wählte, welche vielmehr Symphoniesätze heissen könnten, obgleich sie mit der Ouverture das gemein haben, dass sie immer in einem einzigen Satze bestehen. Es wäre Zeit, das Wort Ouverture abzuschaffen, wenigstens da, wo es nicht, was es soll, nämlich Einleitung, Vorbereitung zu einem nachfolgenden grösseren Werke, bezeichnet. Was Ferdinand Hiller's neues Werk betrifft, so gilt davon, was wir von Mendelssohn's Ouverturen gesagt haben: es hat uns erfreut, beim Anhören und Lesen sehr interessirt, aber wir möchten es ganz einfach ein „Tonbild," nicht „Ouverture" nennen. Noch näher betrachtet, erscheint der erwähnte Beisatz: „Humoristisch" so gerechtfertigt, so ganz die durch das Stück durchgehende Stimmung bezeichnend, dass man ihn nicht gern aufgeben möchte. Es wäre nicht unpassend, das Stück mit dem Namen: „Scherzo" zu belegen, der wohl dem Sinne des Ganzen entspricht, obgleich sich nicht die in Symphonieen gebräuchliche, aus der alten Menuett entstandene Form des Scherzo hier findet, wonach dasselbe ein kleines zweitheiliges Musikstück ist, dem ein Alternativ auf der unteren Quinte sich anschliesst, um mit der Reprise des Hauptsatzes zu schliessen. Vielmehr hat das Ganze etwa die Form des Finales einer Symphonie, so dass „Scherzo" nur den Character, nicht die Form andeuten würde. Indessen auf alles Dies kommt weniger an, als auf den musikalischen Gesammtwerth, und hiernach verdient diese Ouverture Hiller's ganz und gar, dass geübte Orchester sich mit ihr genau bekannt machen. Sie ist wirkungsvoll, oft piquant, und von musikalischem Flusse. Dass der Hauptgedanke ohne alle Vorbereitung — wenige einleitende Accorde würden die Aufmerksamkeit der Zuhörer schon dafür gewinnen —

auftritt, mag vom Componisten absichtlich so angeordnet sein; wir meinen aber, dass seine Wirkung darunter etwas leidet. Es sieht so aus:

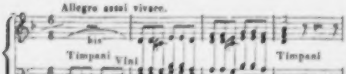

und will leise, geheimnissvoll und leicht vorgetragen sein. In der Bewegung des Thema's, die in den Durchführungen festgehalten wird, liegt schon, dass das rhythmische Element das melodische sich unterordnet, welches letztere mit dem zweiten, sehr liebenswürdigen Motiv in seine Rechte tritt; dasselbe ist gleichfalls heiter, doch mehr von schaukelndem, wiegendem Character, der sich dem hüpfenden des ersten Thema's gut anschliesst. Die Stelle:

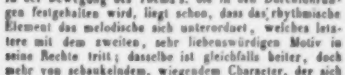

macht sich allerliebst; das C dur lässt das den ersten Theil abschliessende, rasch folgende Adur vortrefflich hervortreten. Die Verknüpfung mit dem ersten Thema geschieht hierauf ungesucht. Bei der Wiederkehr des zweiten Thema's ist der eben angeschriebene chromatische Tact der Melodie für die Oboe gegeben, und muss dann mit Weichheit vorgetragen werden, wenn er nicht komisch auffallen soll. Die Instrumentation ist übrigens reizend, obgleich freilich oft ganz modern, besonders durch die obligate Mitwirkung der Piccoloflöte. Zum Schlusse der Ouverture tritt noch einmal der erste Hauptgedanke, als Coda behandelt, auf und steigert sich zu einer Fanfare, die das Ende des fröhlichen Stückes scharf bezeichnet. Das Ganze hat, und dies ist gewiss kein geringes Lob, Character, und zwar jenen ungetrübt heiteren und beweglichen Character, der jetzt selten genug in der Musik vorkommt; das ganze anmuthige Bild geht hübsch zusammen, zersplittert sich nicht in einzelne, mehr durch Willkür, als Nothwendigkeit zusammen verbundene Stückchen, sondern ist als Ganzes erfunden. Hiller hat noch wenig Grösseres für Orchester drucken lassen. Wir meinen, dass er sich des symphonischen Gebietes mit Glück annehmen würde, auf welchem die deutschen Componisten, seit den Anfängen der neueren Tonkunst, noch immer den Rang vor den übrigen europäischen Nationen behauptet haben. *A. N.*

Nachrichten.

Weimar. Vor Kurzem hatten wir Gelegenheit, zwei junge Künstler aus Leipzig, *Carl Reinecke* und *Otto v. Königslöw*, Ersterer Pianist, Letzterer Violinspieler, in einer Matinée musicale zu hören. Obwohl in der Kunstwelt noch unbekannt, war ihnen durch mehrmaliges Spielen in Privatcirkeln ein guter Ruf vorausgegangen, und der gespendete Beifall des zahlreich versammelten Publicums zeugte von den befriedigenden Erwartungen.

Herr *Carl Reinecke* gehört zu der geringen Zahl von Claviervirtuosen, bei denen das geistige Element das vorherrschende ist. Poetische Auffassung, lebhafte Fantasie, vereint mit der Gabe, Das, was er fühlt und denkt, zur vollendeten Erscheinung und Wirkung auf Andere zu bringen, verleihen seinem Spiele tieferen Gehalt und Reiz. Dazu gesellt sich leichte Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten, wie die neuere Zeit sie gebracht, sichere und kräftige Beherrschung des Instruments. So hörten wir von ihm eine technisch und geistig gleich vollkommene Ausführung des Allegro aus dem Septett in Dmoll von *Hummel*; die grosse Sonate in A mit Violine von *Beethoven*, im trefflichen Zusammenspiel mit Herrn v. *Königslöw*; das Frühlingslied von *Mendelssohn*, und zwei seiner eigenen Compositionen: Walzercapriee, und Fantasie über ein schottisches Nationallied, beide letzteren wahrscheinlich *Opfer* der Mode, denn mehrere andere Compositionen zeigten, dass sein reich und trefflich gebildeter Sinn und Geschmack nach etwas Besserem und Höherem strebe. Auch sein Geführte, Herr *Otto v. Königslöw*, folgt einer solideren und gediegeneren Richtung, die fern von neumodischer Effecthascherei, durch Einfachheit und Hervorheben des geistigen Momentes zu interessiren weiss. Sein Ton ist voll und edel, seine Bogenführung tadellos, und von seiner Fertigkeit, deren Grenzen er selbst sehr genau zu kennen scheint, legte er durch Vortrag der *David*'schen Variationen über ein russisches Thema, der *Beethoven*'schen Sonate und der Fantasie von *Reinecke* die befriedigendsten Proben ab. Etwas vermisste man zuweilen an seinem Spiele: namentlich bei der Romanesca, Wärme und Energie. Aber uns schien, als fehlten diese Eigenschaften nicht seinem Gemüthe, sondern er dämpfe sie aus einem zu weit getriebenen Begriffe von künstlerischer Ruhe, wozu die übertriebenen Empfindungsfratzen mancher heutigen Virtuosen wohl verleiten können. Die beiden Lieder von *Reinecke*, „Schneeglöckchen," von *Agnes*, und „Geständniss," von *Rudolph*, sprechen deutlich die Befähigung dieses jungen Künstlers für diese Gattung von Composition aus. Namentlich liegt in dem ersten ein unwiderstehlicher Zauber, so lieblich, frisch und frühlingsfreudig klingt es.

Auch von einem Weimaraner, *Gustav Schmidt*, früher Capellmeister bei der Brünner Bühne, wurden zwei Lieder mit stürmischem Beifall aufgenommen. Das erste: „Treue Liebe," Volkslied vom thüringer Wald, zeigte schlagend, welche sichere und allgemeine Wirkung eine ganz einfache Melodie mit gleich einfachem Accompagnement hervorzubringen vermag, wenn sie aus einem warmen Herzen entsprungen ist. Man darf sagen: jeder Ton treue Liebe. Das zweite: „Gestillte Sehnsucht," von *Rückert*, mit ausmalendem Accompagnement, behandelte doch die Melodie nicht als Beigabe oder überdeckte ihre schöne Zeichnung, was jetzt an so vielen Liedern geschieht und zu bedauern ist. Beide,

leztern machen ein zahlreiches Personale von Sängern und Sängerinnen nothwendig, wie denn überhaupt ein stark besezztes Orchester erfordert wird, wenn die Aufführung dieses Drama's von gehörigem Effekt seyn soll.

Indessen schmeichle ich mir, das Publikum der musikal. Zeitung mir einigermaassen zu verbinden, wenn ich ein kleines Duett als Beleg dessen beyfüge, was zum verdienten Ruhm des Ganzen oben gesagt wurde. (S. Beyl. No. IV.)

Christmann.

Kurze Anzeigen.

VI Gesänge für Gesang und Klavier komponirt von J. Brandl. Karlsruhe, bey Karl Schütt. S. 30 in Queerfol. Op. 24. (1 Fl. 48 Xr.)

Die drey ersten Gedichte an meinen Schutzgeist, der Tag und die Nacht sind ganz neu und haben einen gewissen Hrn. Fr. Schütt zum Verfasser, von dessen dichterischem Talente sich wirklich viel Gutes hoffen lässt. Sie haben viel poetischen Schwung, keine matten Stellen und eine fliessende Versifikation, und ihre musikalische Bearbeitung begründet aufs neue den schriftstellerischen Ruhm, den sich Hr. Brandl schon durch ähnliche Arbeiten erworben hat. Das vierte Gedicht, die zu späte Ankunft der Mutter von Weisse ist zwar schon von André, Rosetti und Mozart in Musik gesezt worden, doch hat Brandl den Schluss desselben nach einer eigenen Ansicht, und wie wir behaupten dürfen, nach einer bessern und richtigern bearbeitet, als der lezte. An meine Linde von Frau von La Roche ist eben so, wie die vorhergehende, ganz in Musik gesezt. Einen bessern Kommentator für die Empfindung hätte wohl die Dichterin nicht bekommen können. Den Beschluss macht das zweystrophige Liedchen Zwar wechseln alle Tage. Die Komposition athmet viele Herzlichkeit, wenn sie sich gleich nur auf eine Strophe einschränkt. Hier muss in der ersten Zeile der leztern anstatt ruft das Wort winkt gesezt werden. Der Notenstich ist fehlerfrey und gut ins Auge fallend.

III Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncell concertans, composés par J. Brandl. Oeuvre 23. Augsbourg, chez Gombart et Comp.

No. I. Allegro.

No. II. Allegro. Viola.

No. III. Allegro.

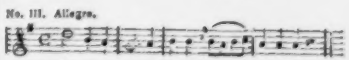

So fangen die ersten Sätze in dieser Quartettensammlung an und aus diesen so einfachen Noten entwickelt der Tonsetzer nach und nach eine fliessende Reihe schöner Gedanken und kontrapunktischer Schönheiten, die nicht nur ein momentanes Vergnügen in der Seele des Zuhörers zurücklassen, sondern auch den Wunsch nach öfterem Genuss desselben erzeugen, und wer sich die Mühe nehmen will, eines dieser Quartette in Partitur zu setzen, der wird noch weit mehr sehen, als er hört, und mit dem Rec. einverstanden seyn, dass Brandls Werke ausgezeichneten Werth haben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV. und das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

so verschieden und doch so recht jedes in seiner Weise, Sekunden das objective Talent des Componisten, das nicht blos warme Empfindungsfähigkeit, sondern auch einen gebildeten Geist voraussetzt, welche Vereinigung nicht sehr oft gefunden wird.

Freilich wurden alle diese Lieder von unserem ersten Tenoristen, der auch zugleich ein ausgezeichneter Violinspieler ist, Herrn *Götze*, gesungen. Es wird jetzt wenig deutsche Sänger geben, die mit solch tiefem Verständniss, solch tief empfundener Wärme, unterstützt von einer gleich klangvollen, wie trefflich geschulten Stimme, Lieder vorzutragen verstehen, und sich und den Compositionen, selbst wenn sie an Werth den heute vorgetragenen nachstehen, so lebhaften Beifall zu verschaffen wissen.

Vortrefflich unterstützt wurde Herr *Reinecke* durch einen Flügel aus der Fabrik der Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, dessen Ton durch seine Kraft im Forte und durch seine Deutlichkeit und seinen Wohlklang im Pianissimo allgemeinen Beifall fand.

Jena. Am 26. Januar hörten wir in dem hiesigen, sehr zahlreich besuchten vierten academischen Wintercoucerte *Goethe's*, „Erste Walpurgisnacht," componirt von *Mendelssohn Bartholdy*. Von Herrn Musikdirector *Stade* mit gewohntem rühmlichen Fleisse einstudirt und mit der ihm eigenen Gewandtheit und Sicherheit geleitet, wurde dieses, nicht unbedeutende Schwierigkeiten bietende Werk der Hauptsache nach in befriedigender Weise vorgeführt, und hatte sich von Seiten der Verehrer des berühmten Componisten eines lebhaften Beifalls zu erfreuen, während es von anderen Seiten her auch nicht an mancherlei Ausstellungen fehlte, welche vorzüglich die, im Vergleiche zu anderen des gefeierten Tonmeisters, weniger hervorragende Ouverture, die allzu weite, grelle Ausmalung und Dehnung des Spukchors und den Mangel an eigenthümlicher, charaktervoller Färbung des Druidengesanges betrafen. Jedenfalls ist indess diese Walpurgisnacht, reich an interessanten Instrumentaleffecten und harmonischen Wendungen, eine Tonschöpfung, welche es verdient, überall aufgeführt zu werden, wo hinreichende Gesang- und Orchestermittel vorhanden sind, und die Concertdirection hat sich durch diese würdige Vorführung derselben das musikliebende Publicum zu wärmstem Danke verpflichtet. Den ersten Theil des Concerts bildete *Mozart's* — einige kleine Unebenheiten abgerechnet — tüchtig durchgeführte C dur-Symphonie mit der Schlussfuge.

Der seit einiger Zeit hier zusammengetretene neue Männergesangverein ist, reich an schönen und tüchtig gebildeten Stimmen, unter Herrn *Stade's* Leitung schnell zur erfreulichsten Blüte gelangt und, bereits über 50 Mitglieder zählend, in frischem Wachsthum begriffen. Schon jetzt möchten seine Leistungen, ausgezeichnet durch jenen eigenthümlichen, geistigen Stimmenzauber, den man fast ausschliesslich nur in Universitätsstädten findet, weit und breit in der Umgegend zu den hervorragendsten gehören.

Die Stifter dieses Vereins, Herr Prof. Dr. *Häser* (Verfasser der trefflichen Schrift: die menschliche Stimme, ihre Organe, ihre Ausbildung, Pflege und Erhaltung etc. Berlin, 1839.), Herr Musikdirector *Stade* und Herr Kaufmann *Schäfer*, haben sich durch Begründung, kräftige Förderung und Leitung dieses Vereins, dessen Uebungen im Saale der Erholungsgesellschaft Statt finden, ein Verdienst erworben, welches die lebhafteste Anerkennung findet.

Leipzig, den 15. Februar 1845. *Siebenzehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 13. Februar. — Ouverture zur Oper: „der Vampyr" von *H. Marschner*. — Scene und Arie aus der „Zauberflöte," von *W. A. Mozart*, gesungen von Fräul. *Emma Babnigg*, königl. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concertstück für Pianoforte mit Orchesterbegleitung von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Fräul. *Caroline Wilckens* aus Hamburg. — Arie aus „Lucia di Lammermoor" von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Babnigg*. — Fantasie für Pianoforte solo über Themen aus „Lucrezia Borgia," componirt von *C. Krebs*, vorgetragen von Fräul. *Wilckens*. — Scene, Cavatine und Jägerchor aus dem dritten Acte der Oper: „Euryanthe" von *C. M. v. Weber* (Euryanthe — Fräul. *L. Heanigten*). — Symphonie von *L. v. Beethoven* (No. 2, D dur). —

Marschners kräftige und geistvolle Ouverture wurde mit Leben und Feuer executirt. Ein Gleiches ist von der Aufführung der *Beethoven'schen* D dur-Symphonie zu rühmen, die, bis auf einige Stellen im zweiten Satze, in denen ein unnöthiges Drängen im Tempo zu bemerken war, vollendet genannt werden konnte.

Die Bekanntschaft, die uns zwei Solovorträge mit der talentvollen Tochter des verdienten Tenoristen *Babnigg* in Dresden machen liessen, war eine sehr erfreuliche. Fräul. *Babnigg* ist im Besitze einer angenehmen und frischen Stimme, deren leichte Ansprache und Biegsamkeit sich noch mehr geltend machen würde, wenn die Sängerin nicht so oft Athem holte. Dieser Uebelstand scheint uns jedoch nicht durch fehlerhaften Unterricht, sondern vielmehr durch eine angeborene Kürze und Beklommenheit der Respiration herbeigeführt zu werden. Dass Fräul. *Babnigg* gute Gesangsstudien gemacht hat, lässt nicht nur die tüchtige musikalische Bildung ihres auch als Gesanglehrer ausgezeichneten Vaters vermuthen, sondern es zeigt sich auch unzweifelhaft an ihrem übrigens trefflichen Vortrage. Sie bemüht sich offenbar mit Sorgfalt, da nicht Athem zu holen, wo es den Regeln des Gesanges direct entgegen ist, kann aber nicht vermeiden, es sehr oft zu thun, da sie einen Ton lange zu halten oder überhaupt längere musikalische Perioden in einem Athem zu singen nicht vermag, und dadurch entstehen zuweilen Unterbrechungen, die, wenn sie auch nicht gerade falsch sind, doch mehr oder weniger störend wirken, wenigstens in so fern als dadurch der Fluss des Gesanges und die Ruhe beeinträchtigt wird. Abgesehen hiervon aber haben die Leistungen der jungen Sängerin viel Ansprechendes. Ist der Umfang der Stimme auch nicht gross — denn die allerdings übermässig hohen Töne, welche die Arie der Königin der Nacht: „Zum Leiden bin ich auserkoren" etc. er-

fordert, waren keine Brusttöne mehr —, so ist ihr Klang doch in dem ihr von Natur angewiesenen Kreise gesund, voll und edel; die Coloraturen, mit Ausnahme des Trillers, sind rund und ausgebildet, und wenn sie, namentlich in der Arie von *Donizetti*, nicht immer gleich gut gelangen, so ist hieran wohl nur der Mangel an jener Freiheit und Ungebundenheit Schuld, die sich vorzugsweise bei dem Vortrage der neu-italienischen Compositionen im Gewande einer gewissen Salonecoquetterie, gewöhnlich mit Glück, zeigt. Wir wiederholen es gern, dass wir in dem Gesange des Fräul. *Babnigg* viel Anerkennungswerthes gefunden haben und überzeugt sind, dass sie, wenn sie in den angedeuteten Puncten, so weit möglich, sich zu vervollkommnen strebt, gewiss eine ehrenvolle Stellung unter den Sängerinnen einnehmen wird. Das Publicum schien diese Ansicht zu theilen und nahm ihre Leistungen sehr beifällig auf.

Fräul. *Wilckens* zeigte sich uns als eine Clavierspielerin mit weichem Anschlage und bedeutender Fertigkeit, und erwarb sich reichen Applaus. Weniger gelungen, als der Vortrag der Fantasie von *Kiesbe*, war der des *Weber*'schen Concertstücks; es fehlte da geniale Auffassung und Behandlung, deren das Werk unbedingt bedarf, um bei aller wunderbaren Schönheit der Gedanken doch den Mangel an Einheit zu motiviren oder zu verdecken, den die an sich locker zusammengefügten einzelnen Sätze bemerken lassen. Vielleicht war auch das Vorbild, welches dem Hörer von früheren Zeiten her vorschweben mochte, wo dasselbe Concertstück von den grössten Notabilitäten des Pianofortespiels zu Gehör gebracht worden ist, dem Eindrucke etwas hinderlich. Jedenfalls aber vermisste man an Fräul. *Wilckens* die der Orchesterbegleitung gegenüber nöthige Kraft, Energie und Ausdauer. Weit mehr gelang ihr der Vortrag der Solofantasie über Themen aus „Lucrezia Borgia," welche alle diese Eigenschaften, wenn auch nicht der Schwierigkeit nach, doch wegen des fehlenden Accompagnements in minderem Grade erforderte und der Virtuosin Gelegenheit gab, ihren schönen Ton und ihre Fertigkeit in brillanten Passagen in günstigem Lichte zu zeigen. — Bei dieser Gelegenheit können wir den Wunsch nicht verhehlen, es möchte das geehrte Concertdirectorium dem in den letzten Jahren beinahe zu häufigen Vortrage dieser *Weber*'schen Composition durch fremde und einheimische Künstler möglichst steuern und dadurch einer gewissen Monotonie in Pianofortesachen vorbeugen, welche nur zu leicht das Interesse des Publicums ermüden dürfte.

Die Cavatine der Euryanthe „Hier dicht am Quell" u. s. w. wurde von Fräul. *Hennigsen* — deren schöne und klangvolle Stimme nur noch eines etwas edleren, gewiss mit der Zeit noch zu gewinnenden Gepräges bedarf, um zu den vorzüglichen gezählt zu werden — ausdrucksvoll und beifällig vorgetragen, und mit Vergnügen haben wir wahrgenommen, dass sie schon viel von der Befangenheit abgelegt hatte, deren wir in unserem Berichte über das letztvergangene Concert als den Ausdruck ihres Gesanges beschränkend gedacht haben. —

Der bekannte Jägerchor aus Euryanthe, der sich an die eben gedachte Cavatine anschliesst, wurde angemessen ausgeführt und verfehlte seine Wirkung nicht. —

L. R.

Feuilleton.

Der Componist *N. Louis* liess gegen Ende vorigen Jahres zu Lyon eine neue Oper aufführen, welche mit Beifall aufgenommen wurde. Sie heisst: „Ein Duell zu Valencia" und wird in Paris gedruckt, wohin sich der Tonsetzer selbst begeben hat.

Sab. Heinefetter hat in Marseille eine enthusiastische Aufnahme gefunden, namentlich in *Meyerbeer's* und *Halevy's* Opern. Durch sie hat sich die sehr herabgekommene dortige Oper wieder gehoben, so dass auch die städtische Behörde der Bühne den früher verweigerten Zuschuss bewilligte.

Die Academie der schönen Künste zu Paris hat bei der Ernennung ihrer Beamten den vorjährigen Vicepräsidenten, *Halevy*, zum Präsidenten, Herrn *Remey* zu dessen Stellvertreter ernannt. — Die Academie hat *Chelard* zum correspondirenden Mitgliede ernannt.

Bei einem grossen Brande zu Teschen (in Schlesien) ist auch das dasige Theater bis auf den Grund mit allen Decorationen, Costümen u. s. w. ein Raub der Flammen geworden.

In Amsterdam beschäftigt man sich angelegentlich mit der Gründung einer Nationaloper. Wie man versichert, ist eine ziemlich beträchtliche Summe zu diesem Zwecke bereits zusammengebracht, so dass das Unternehmen auf fünf Jahre gesichert wäre. Im nächsten October steht die Eröffnung dieser Bühne zu erwarten.

Die unter dem Namen „St. Gregorius Zangers Gilde" in Löwen bestehende Sängergesellschaft hat am Feste der heiligen Cäcilie eine Messe von *C. H. Rinck* mit Begleitung der Orgel aufgeführt, zu grosser Erbauung der zahlreichen Hörer, welche gewöhnt waren, die frivolste Musik an solcher Stätte zu vernehmen.

Der Musikdirector Herr *C. Lumbye* aus Copenhagen, der *Strauss* des Nordens, ist mit seinem Orchester in Paris angekommen, um, gleich jenem seinem Vorgänger und Vorbilde, die Pariser durch seine Tänze zu entzücken.

Auf der königlichen Bühne zu Berlin wurden im vergangenen Jahre 134 Opernvorstellungen (ausserdem 17 von Singspielen und Possen mit Gesang) gegeben. Die Zahl der aufgeführten Opern betrug 37, darunter fünf neue: *Wagner's* Fliegender Holländer, *Adam's* König von Yvetot, *Netzer's* Mara, *Auber's* Sirene, *Meyerbeer's* Feldlager in Schlesien, — zwei neu einstudirte, nämlich *Grétry's* Blaubart, *Méhul's* Schatzgräber. Abgegangen ist im Laufe des Jahres 1844 die Sängerin Fräul. *Grünbaum*; neu angestellt wurden Herr *Pfister* und Frau *Palm-Spitzer*.

Ankündigungen.

Offene Stelle für einen Musikdirector.

In Antwerpen ist die Stelle des Musikdirectors der *königlichen Harmonie-Gesellschaft* vacant. Die Direction fordert die sich darum Bewerbenden auf, vor Ende Februar ihre schriftlichen Gesuche portofrei an das Secretariat der Gesellschaft, *Fossé aux crapauds No. 1709* in Antwerpen, einzusenden, woselbst sie die näheren Bedingungen erfahren können. — Durchaus unerlässlich ist es, dass der sich meldende Künstler eine vollkommene Fertigkeit auf der C-Cla-

rinette besitze und jede Art von Harmoniemusik zu componiren und zu arrangiren verstehe.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere Ausbildung in der Musik. Der zu ertheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik, als Kunst und Wissenschaft betrachtet, und umfasst namentlich: *Harmonie-* und *Compositionslehre*, *Instrumentalspiel* Pianoforte, Violine, Orgel und *Gesang* Solo- und Chorgesang; auch wird durch Vorlesungen über Geschichte der Musik, Aesthetik, musikalische Literatur u. s. w., so wie für diejenigen, welche sich dem höheren Sologesange widmen, durch Unterricht in der italienischen Sprache, für umfassende Ausbildung der Zöglinge gesorgt. Als besondere Bildungsmittel bietet sich ausserdem die unentgeltliche Theilnahme an den in jedem Winterhalbjahre stattfindenden, auch im Auslande berühmten, Abonnements- oder Gewandhausconcerten und den dazu gehörigen Proben, so wie an den Quartettunterhaltungen dar. Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thlr. sechs- und ist vierteljährlich pränumerando an die Casse der Lehranstalt zu entrichten.

Zu Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus sämmtlicher Lehrfächer, zu welchem neue Schüler eintreten können. Es haben dieselben sich baldigst bei dem unterzeichneten Directorium in frankirten Briefen anzumelden, und im Fall sie die zur Aufnahme erforderlichen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzen, sich zur rechten Zeit hier einzufinden, um an der am 26. *März d. J. stattfindenden Aufnahme-Prüfung* Theil zu nehmen. Zu dieser Prüfung haben die Angemeldeten geeignete, von ihnen bereits möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Violin-, Orgel- oder Gesangstücke) mitzubringen, um sie vor der Prüfungscommission auszuführen. Diejenigen, welche sich bereits in eigenen Compositionen versucht haben, haben dieselben ebenfalls mitzubringen oder vorher einzusenden.

Anfragen sind in frankirten Briefen an das unterzeichnete Directorium zu richten, von welchem auch der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts zu erhalten ist. Auf dem Wege des Buchhandels kann man diesen Prospectus durch die Buchhandlung des Herrn *Joh. Ambr. Barth*, und die Musikalienhandlungen der Herren *Breitkopf und Härtel* und des Herrn *Friedrich Kistner*, sämmtlich in Leipzig, erhalten.

Leipzig, im Februar 1845.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Umfassendes Lehrinstitut der musikalischen Composition zu Weimar.

Mit Bezugnahme auf meine früheren ausführlicheren Anzeigen, bemerke ich nur noch, dass erweiterte Einrichtungen mich in Stand setzen, *jederzeit*, acht, höchstens vierzehn Tage nach geschehener Anmeldung, Schüler aufzunehmen. Jeder erhält *täglich* eine Stunde *Einzelunterricht*. Nebendisciplinen werden auf gemeinschaftlichen Spaziergängen durchgesprochen. So wird die schnelle und gründliche Bildung der Schüler, und bei den billigen Bedingungen auch durch verhältnissmässig sehr geringe pecuniare Opfer möglich. Weimar, im Februar 1845.

J. C. Lobe.

Erklärung.

Die in No. 5 der „Signale für die musikalische Welt" enthaltene Nachricht:

Um Irrungen zu vermeiden, ist der Herr Capellmeister *Stegmayer* von Prag in der Stille sehr eilig abgereist.

ist eine schamlose und nichtswürdige Verläumdung.

Prag, 30. Januar 1845. **Ferdinand Stegmayer.**

Neue Musikalien,

im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

Lang, Josephine. Sechs Lieder für eine Stimme mit Pfte. Op. 11. No. 1. Antwort, von Uhland: „Das Röschen, das du mir geschickt." — No. 2. Rubezhal, von Uhland: „Wenn im letzten Abendstrahl." — No. 3. Frühlingsahnung, von Uhland: „O sanfter süsser Hauch." — No. 4. Abschied, von Kerner: „Als wir schieden." — No. 5. Sangers Trost, von Kerner: „Weint auch einst kein Liebchen." — No. 6. Im Herbst, von Kerner: „Zieh' nur du Sonne." 15 Ngr.

— — Sechs Lieder für eine Stimme mit Pfte, Gedichte von C. Reinhold. Op. 12. No. 1. Am Wasserfall: „Dein Jüngling träumt." — No. 2. Nachts: „Im Walde weit auf der Haide breit." — No. 3. Abermals am See: „Drüben schon von dem Altane schimmert." — No. 4. O wärst Du da: „Die Sonne kam, im reinsten Glanze." — No. 5. Der Herbst: „Rascheln schon im Laube." — No. 6. Die wandernde Wolke: „Auf langer Haide wallt die Wolke hin und her." 25 Ngr.

Moscheles, I., Kindermährchen. Etude für Pfte. (Aus Op. 95 einzeln abgedruckt.) 7½ Ngr.

Onslow, G., Op. 63. Quatuor pour Pfte à 4 mains arr. par *F. Mockwitz* 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Op. 66. Quatuor No. 35 pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Op. 67. Quintette No. 26 pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou Violoncelle et Contrebasse). 2 Thlr. 20 Ngr.

Rietz, J., Op. 15. Sinfonie arrangirt für Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. 2 Thlr. 15 Ngr.

Zöllner's Speisezettel Galopp für Pfte von *E. Faulmann*. 5 Ngr.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, worauf wir das musikalische Publicum hiermit ergebenst aufmerksam machen:

Boom, J. v., Fantaisie du Couronnement sur des Airs nationaux suedois pour Piano. 1 Thlr.

Burgmüller, Ferd., Volksliedlinge. 6 Rondos für Pianoforte im leichten Style. No. 1. Alpenhornlied. ⅓ Thlr. No. 2. Cachucha. ⅓ Thlr. No. 3. Puritanermarsch. ⅓ Thlr. in neuer Auflage. No. 4. La Romanesca. ⅓ Thlr. No. 5. Kriegers Lust. ⅓ Thlr. No. 6. Polka militaire. ⅓ Thlr.

Canthal, Aug. M., Glockengalopp nach Melodieen der Oper: „Des Teufels Antheil." Op. 81. für Orchester 2 Thlr., für Piano ⅓ Thlr.

— — Hansa-Polka. Op. 86. für Pianoforte. 7½ Sgr.

— — Venus-Polka, über Motive aus dem Ballet: „Venus und Mars" von Canthal. Op. 90. für Pianoforte. 7½ Sgr.

Cramer, J. B., Schule der Fingerfertigkeit. 100 progressive Etuden für Pianoforte. Op. 100. Cah. 1. 2. à 1 Thlr. 5 Ngr.

Hartmann, J. P. E. (Preis-Componist), Ballo militare, Cantilena elegiaca und Allegro grazioso für Pianoforte. Op. 58. 15 Sgr.

Hauser, M., Nocturne. Op. 4. für Violine mit Pfte. 15 Sgr.

Krebs, C., Sehnsucht am Strande. Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Neue Auflage. 10 Sgr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. Neue Auflage. 10 Sgr.

— — Mary schlummert. Lied für Alt oder Bariton mit Pianoforte. Neue Auflage. 10 Sgr.

— — Schule der Geläufigkeit für den Gesang, in 12 Solfeggien mit Begleitung des Pianoforte. Op. 92. Cah. 1. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Gr. Fantasie aus Norma für Pianoforte. Op. 126. 1 Thlr. 5 Sgr.

Parish-Alvars, Barcarole für Harfe. 15 Sgr.

Spohr, L., Fantasie sur des Themes de Handel et Abbe Vogler pour Piano et Violon. Op. 113. 1 Thlr.

Willmers, R., 2 Mazurkas pour Piano. Op. 14. 15 Sgr.

Durch alle gute Musikhandlungen zu erhalten.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar. № 9. 1845.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten.* Aus Neapel. Aus Prag. Aus Frankfurt. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Emil Prudent's Compositionen.

Von diesem noch jugendlichen Pianisten, der, ein Zögling der französischen Schule, gegenwärtig in Paris grosses Aufsehen erregt, und nun seine erste Kunstreise nach Deutschland angetreten hat, um dort seine Compositionen selbst einzuführen, sind so eben bei Schott in Mainz eine Anzahl neuer Compositionen erschienen, welche wir Pianisten ersten Ranges hiermit empfehlen.

Souvenir de Beethoven, Grande Fantaisie (F dur), hat das reizende und erst durch Beriot's Tremolo allgemeiner bekannt gewordene Motiv aus Beethoven's grosser A moll-Sonate für Clavier und Violine zum Grunde. Es wird durch eine melodiöse und schwärmerisch gehaltene Einleitung eröffnet, und dann in Mitte eines claviergerechten und brillanten Passagenwesens wacker durchgeführt. Ein Finale im ⅜-Tact schliesst dasselbe grossartig. Umfang: 23 Folioseiten. Preis 2 Fl.

Das *Andante* in A dur ist gleichfalls in Fantasieform gehalten und muss sehr richtig aufgefasst und exact vorgetragen werden, wenn die Melodie, von Springhässen begleitet, bald in Passagen, bald von Harpeggio's und Octavengängen überwogt, recht heraustreten soll. Diese Melodie selbst ist eine eigene recht hübsche Erfindung. Umfang: 5 Folioseiten. Preis 45 Kr.

Die *Fantasie über die beliebtesten Thema's aus Donizetti's* „Lucia di Lammermoor" (Hauptonart Des dur) ist Herrn Thalberg dedicirt, und dieser Widmung nicht unwürdig. Die Motive, obwohl sie einzeln gleichfalls musikalisch characteristische Tableaux bilden, sind doch durch ein geistiges Band mit einander verbunden; Prudent hat sich hier den eleganten und soliden Styl Thalbergs zum Muster genommen, ohne seine eigene Individualität in Schatten zu stellen. Umfang: 20 Folioseiten. Preis 1 Fl. 48 Kr.

L'Hirondelle (Es dur) und *Ronde de nuit* (As dur) (s. d. Bl. Jahrgang 1844. S. 53) sind Etuden in einzelnen Heften gesondert. Der ersteren liegt ein artiges Thema zum Grunde, welches durch einen Echosatz mit dem zweiten Pedal in einer anderen Tonart imitirt wird. Der Character ist graziös gehalten — eine freundliche Göttin unter Blumen — schliesst aber überraschend mit einem colossalen Fortissimo. Wir sind nicht gewiss, ob der Vortrag dieses Tonstückes den Zuhörer auf die Idee der Ueberschrift bringen würde. Umfang: 9 Folioseiten. Preis 1 Fl. — Ronde de nuit ist ein Notturno von heimlichem Character, grösstentheils im Tempo di Marcia und Staccato gehalten, originell und interessant. Bald nehmen die Basse dasselbe Metrum auf, während der Discant im leichten Pianissimo darüber hinweghaucht, schwellend und wogend. Umfang: 11 Folioseiten. Preis 1 Fl.

Don Pasquale wird ein variirtes Quartett aus dieser Donizetti'schen Oper genannt (E dur). Ein enorm schwieriges Bravourstück, von einem etwas bizarren Vorspiele introducirt. Die Variationen selbst sind dem jetzigen Zuschnitte nach nicht in Abschnitte eingetheilt, sondern ergiessen sich in einander. Doch ist jede Variation wieder ein selbständiges Capriccio, und Herr Bezé, dem sie gewidmet sind, muss ein tüchtiger Pianist sein. Umfang: 15 Folioseiten. Preis 1 Fl. 30 Kr.

La Sérénade (s. d. Bl. Jahrgang 1844, S. 734). Eine Fantasie, deren Grundlage das Ständchen unseres deutschen Schubert ist (Hauptonart Des dur). Herr Prudent liebt lange Einleitungen. Um so angenehmer taucht dann plötzlich das durch alle elegischen Sänger und durch Franz Liszt celebrirte Thema auf; um so überraschender ist der Eintritt dieses Thema's in E dur, da die Introduction selbst in As dur schliesst. Dieser Eintritt erinnert an Liszts Behandlung, weicht aber in der Folge gänzlich davon ab, und ergiesst sich endlich in wild dahinbrausende Steigerungen. Die Schwierigkeiten sind unbarmherzig, und wenn des Virtuosen Hände eben so sind, so möchten wir ihm unser Instrument nicht dazu leihen. Umfang: 21 Folioseiten. Preis 2 Fl.

Trois Ballades. Wir wissen eigentlich nicht, wie es damit gemeint ist; denn eine ruhige Cantilene (F dur), abwechselnd in ⅔- und ⅔-Tact, führt in ein Andante (H dur) voll figurirter Bässe unter einem sangbaren Thema. Darauf folgt mit der Ueberschrift: Ballade (Des dur, ⅔-Tact) ein leicht gehaltenes Präludium mit seinem Liede ohne Worte, das aber bald reichen Passagen Platz machen muss. Die Themata sind originell und edel gedacht. Nur bedürfte der Titel eines Commentars. Nicht allzuschwierig, wird dieses Tonstück auch avancirten Schülern nützlich sein. Umfang: 13 Folioseiten. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Alle diese Werke haben die Opuszahl 9 bis 15.

Grand Trio de Guillaume Tell (A dur) ist wieder ein grosses Bravourstück. Brillante Clavierssätze, Recitative u. s. w. umgeben und untermischen dieses Trio und ge-

ben dem Pianisten Gelegenheit, sein Talent in dem glänzendsten Farbenspiele zu produciren. Davon abgesehen ist es allein schon angenehm, Tonstücke, die uns in der Oper entzücken, Solo auf dem Clavier spielen zu können, und da Herr Prudent sich nichts aus Schwierigkeiten macht, so wird in harmonischer Beziehung hier nichts vermisst. Umfang: 17 Folioseiten. Preis 1 Fl. 48 Kr.

Eine grosse *Fantasie über Norma* ist schon unter der Presse desselben Verlags.

Im Allgemeinen hervorzuheben ist, dass Herr Prudent seine Compositionen nicht mit Modificationszeichen und Pedalwesen überhäuft und deshalb der Auffassung des Spielers vertraut. Auszustellen hätten wir, dass das wogende und oft leidenschaftliche Passagenwesen der rechten Hand der Hauptgegenstand seiner Bravour ist, wodurch, spielt man mehrere dieser Compositionen hinter einander, die letzten doch etwas monoton erscheinen dürften. Einzeln, mit der gehörigen Auffassung, mit dem gehörigen Nerv vorgetragen, müssen sie jedoch glänzende Effecte hervorbringen. Auffallend scheint uns die Vernachlässigung der Molltonart. Jedenfalls aber sind vorliegende Novitäten eine Fundgrube für die moderne Literatur im Gebiete der Tonkunst, und für Concert- und Salonvirtuosen. *C. G.*

NS. d. Red. Herr *Prudent*, welcher in Frankfurt am Main mehrere Concerte mit grossem Erfolge gegeben hat, ist so eben in Leipzig eingetroffen und beabsichtigt sich mit seinem meisterhaften Spiele hier, in Dresden und in Berlin hören zu lassen.

Pianofortemusik.

Fr. Hünten: Les Chants d'Italie, 6 petites Fantaisies. Op. 132. Liv. 1 — 3. à 20 Ngr.

— —: Les trois Bijoux, 3 Fantaisies. Op. 133. Liv. 1 — 3. à 20 Ngr.

— —: Trois morceaux favoris sur l'Opéra: La Sirène de Auber. Op. 134. Liv. 1 — 3. à 20 Ngr.

Ferd. Beyer: Fantaisie de Salon sur des motifs de l'Opéra: La Part du diable de Auber. Op. 75. 25 Ngr.

— —: Morceau de Salon sur le Quatuor Final de l'Opéra: I Puritani de Bellini. Op. 76. 20 Ngr. Sämmtlich bei Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Sechs recht artige Tonstückchen, meist in Variationform über angenehme Thema's von Donizetti, Mercadante, Herold und Bellini, enthalten die drei Hefte des Op. 132; in jedem derselben befinden sich deren zwei. Hünten bleibt auch in ihnen seinem Style treu, die Compositionen sind ungesucht, natürlich fliessend in Schreibart und Harmonie, die Ausführung ist leicht und der beigefügte Fingersatz kommt erwünscht.

Die drei Fantasieen des Op. 133 sind etwas weiter ausgeführt, als die vorhergehenden, auch für etwas geübtere Spieler bestimmt und enthalten: No. 1. Fantaisie (Le diadème) sur l'Opéra: L'Elisir d'amore von Donizetti. No. 2. Fantaisie (L'Etincelle) sur l'Opéra: Il Furioso von Donizetti. No. 3. Fantaisie (La Fernonnere) sur l'Opéra: I Montecchi von Bellini. Die drei Tonstücke des Op. 134 könnten eben so gut Fantasieen heissen; sie sind es ihrer Form nach mehr, als die des Op. 133, dabei eben so klangbar, als die übrigen angezeigten Sachen des Componisten, über die hübschesten Themen der Oper: La Sirène geschrieben und stehen hinsichtlich der Ausführung vielleicht noch einen Grad höher, als die vorhergenannten. Es gab eine Zeit, wo Hünten dann und wann in musikalischen Blättern bitter angegriffen wurde; jetzt, wo man täglich viel leichte Waare zu Gesicht bekommt, gehören dessen Compositionen zu den besten Producten ihres Genre. Sie waren und sind noch stets melodios, und da dies den angeführten Werken, welche nebenbei eine stufenweise Folge vom Leichten zum Schwereren bilden, nicht abgeht, so werden sie, gleich den bisher erschienenen, Hünten's Verehrern recht willkommen sein; ihnen seien sie mit Vergnügen empfohlen.

Herr Beyer tritt uns in seinen beiden Werken ganz anders entgegen, als wir es eigentlich bisher zu sehen von ihm gewohnt waren. Anstatt Potpourri's und Bonbonnièren für minder geübte Spieler, gibt er in Op. 75 und 76 zwei Salonstücke über Motive der Opern: La Part du diable und I Puritani, von denen zumal das letztere sehr fertige Spieler bedingt. Es kommt uns bei diesem Tonstücke vor, als hätte der Componist dabei Thalberg's derartige Werke im Auge gehabt, z. B. S. 7—9; wir wollen ihm dies nicht als Sünde zurechnen, im Gegentheile wird er sich durch beide brillant geschriebene und dankbar zu spielende Stücke vortheilhafter empfehlen, als bisher; doch verstehe er uns nicht so, als schätzten wir seine jetzigen Arbeiten höher, weil sie schwieriger sind; er könnte dadurch zu Uebertreibungen in der Folge leicht veranlasst werden, vor welchen er sich hüten wolle; nein, Op. 75 und 76 sind uns lieber, als die früher gesehenen, weil sie mehr Tonstück sind und sich auf einer bestimmteren Bahn bewegen. —

C. Schwencke: Rondo brillant. Op. 16. ⅓ Thlr.

— —: Trois Rondinos sur des thèmes favoris de Rossini. Op. 22. No. 1 — 3. à 10 Ggr.

— —: Variations sur un thème de Händel. Op. 24. 10 Ggr. Hamburg, chez G. W. Niemeyer.

Obgleich wir schon einige Arbeiten des Hrn. Schwencke sahen, so machen wir doch dessen nähere Bekanntschaft erst in vorliegenden Werken.

In Op. 16 bekundet sich sowohl der solide Clavierspieler, als der gute Componist, und hat uns dieses lebendige, dabei melodische, sauber geschriebene Tonstück, welches auch mit Quartettbegleitung, die, wo es nothig war, der Clavierstimme beigefügt ist, ausgeführt werden kann, recht sehr gefallen. Vom ²/₄-Tacte an würden wir das Tempo lieber Allegro, vielleicht noch mit dem Zusatze assai, anstatt Allegretto gewählt haben, wodurch das Ganze an Nettigkeit und Ausdruck gewinnt.

Von den Variationen, Op. 24, lässt sich ein Gleiches sagen; das kernige Thema „God save the king" ist in ihnen mit Glück und recht wirksam verarbeitet, so dass dieses Musikstück, welches mit dem Rondo, seinen Anforderungen an den Spieler nach, auf gleicher

Stufe steht, der nämlichen Theilnahme bei geübten Pianisten sich zu erfreuen haben dürfte.

Die drei Rondino's, Op. 22, haben uns in ihrer Art nicht minder gefallen, als die oben besprochenen Werke. Sie bilden, vielleicht durch Zufall, eine progressive Folge vom Leichteren zum Schwereren, sind aber nur für mittlere Spieler, deren Feld ein sehr grosses, höchst verschiedenartiges ist, berechnet.

Sämmtliche hier angezeigte Schwencke'sche Compositionen dürften auch für den Unterricht gern verwendet werden; wir können sie mit Recht empfehlen, da ausserdem bei dergleichen Arbeiten neuester Zeit so lobenswerthe Compositionsart, bestimmte Stylisirung, kaum anderswo nachzuweisen sein würde.

A. Fesca: Fantaisie sur la mélancolie de Prume. Op. 38. Braunschweig, chez G. M. Meyer jun. 1 Thlr.

Wir sprachen über die Arbeiten des Componisten in einer der früheren Nummern dieser Blätter und finden jetzt, dass derselbe unseren dort gemachten Vorschlag in etwas angenommen hat. Die Fantasie ist eine angenehme, dankbare Salonmusik und dürfte sich hierdurch, so wie nebenbei durch ihre elegante Ausstattung empfehlen, was wir gern wünschen.

S. Goldschmidt: Scène de Bal. Rondeau brillant. Op. 11. Berlin, chez T. Trautwein. 20 Sgr.

Wir sahen und hörten schon Grösseres und Besseres von dem Componisten, doch ist auch in diesem Rondo dessen Streben nicht zu verkennen. Es tritt uns eine bestimmte Form entgegen, in welcher sich geordnete, nicht, wie häufig geschieht, durcheinandergeworfene Melodie, und zwar moderne, doch saubere Schreibart kund gibt. Wir glauben den Verfasser geborgen vor den Einflüssen der planlosen Tagesmusik; gebe er nur dann und wann Gelegenheit, dies bestätigt zu finden.

L. v. Beethoven: Ouverture zu Egmont für zwei Pianoforte zu acht Händen arrangirt von *G. M. Schmidt*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 5 Ngr.

Der Ouverturen zu Leonore und Fidelio in demselben Arrangement gedachten wir schon in früheren Nummern dieser Blätter anerkennend und lobend, so dass uns jetzt nur übrig bleibt, zu bemerken: dass die Ouverture zu Egmont den eben genannten in der Bearbeitung nicht nachsteht, sondern mit eben so viel Fleiss und Geschick wiedergegeben ist, wie jene es sind. Diejenigen, welche Beethoven's Meisterwerke in dieser Gestalt schon gespielt haben, mögen keinen Augenblick anstehen, auch dieses zu ihrer wahren Freude vorzunehmen.

Hermann Schellenberg.

Nachrichten.

Brief eines deutschen Kunstfreundes aus Neapel, über den berühmten Harfenspieler *Parish-Alvars*.

Neapel, den 14. Januar 1845. Selten findet in Italien Instrumentalmusik warme Theilnahme; man will Gesang hören, und die Kunst des Virtuosen bleibt gewöhnlich unbeachtet. Eine grosse Ausnahme hiervon macht der wahre Enthusiasmus, den *Parish-Alvars* hier erregt; man fängt ohnehin an, die Pedalharfe in Italien sehr zu lieben und zu studiren; der schöne Ton und der poetische Character des Instrumentes tragen viel dazu bei. Jeder verhallende Accord singt, und der Ton, der hier durch den lebendigen Menschenfinger unmittelbar der Saite entlockt wird, ist eines wärmeren Ausdruckes und zarterer Abstufungen fähig, als bei anderen Saiteninstrumenten, wo ein todtes Werkzeug, sei es nun Taste oder Bogen, ihn erst hervorrufen muss. Diese Schattirungen des Klanges, von der höchsten Fülle bis zum leisesten Verhallen und weichen Flüstern, können, bei einem guten Instrumente und gefühlvollen Vortrage, auch einem einfachen, nicht virtuosenmässigen Harfenspiele einen unnennbaren Reiz verleihen, und es wäre wohl zu wünschen, dass auch die deutsche Jugend dies einzusehen anfinge und sich diesem schönen Instrumente wieder mehr zuwendete, anstatt so unendlich viele Zeit und Kraft an das überkünstelte Passagenwerk des jetzigen Pianofortespieles zu verschwenden, welches vernünftigerweise nur wirklichen Künstlern und Virtuosen überlassen bleiben sollte. — So sehr man aber hier in Italien die Pedalharfe liebt, so stehen doch die hier einheimischen Harfenspieler und ihre Compositionen auf einer Stufe völliger Mittelmässigkeit. Deste überraschender war der Eindruck, den das vollendete Meisterspiel von *Parish-Alvars*, dem grössten Harfner, der wohl jemals lebte, hier hervorbrachte; denn man versteht das Instrument genug, um zu wissen, wie ungeheuer die Schwierigkeiten sind, die er besiegt. Kein lobpreisender Ruf hatte ihn verkündet, aber man hörte ihn in allen ersten Häusern Neapels, und fühlte, dass man zuvor noch gar keinen Begriff gehabt hatte von dem, was das herrliche Instrument zu leisten vermag, wenn es so mit Bardenkraft und Dichtergeist behandelt wird, und bei seinem ersten öffentlichen Concert am 10. Januar wurde *Parish-Alvars* schon mit hoher Begeisterung aufgenommen, die sich bei jedem Stücke, welches er spielte, steigerte. Alle Journale sind voll seines Ruhmes; ich theile Ihnen hier einen Auszug des einen Aufsatzes über ihn mit, und kann Ihnen die gewiss erfreuliche Nachricht geben, dass der seltene Künstler gedenkt, Ende Februars wieder in Wien einzutreffen, und von da aus noch eine (wahrscheinlich die letzte) Kunstreise durch Deutschland zu machen, da ihn nachher Frankreich, Italien oder England wohl für immer fesseln werden. Er besucht gewiss das kunstsinnige Leipzig wieder, da er auch die Absicht hat, mehrere seiner neuen Compositionen, auch für das volle Orchester, in Deutschland herauszugeben. —

Auszug des Berichtes über das grosse Concert, welches Herr *Parish-Alvars* am 10. Januar in Neapel gab, aus dem „Giornale delle due Sicilie."

„Ausser *Thalberg* hat noch nie ein Virtuos hier so enthusiastischen Beifall erhalten, wie *Parish-Alvars*. Mit vollem Rechte kann man ihn den *Thalberg* der Harfe nennen. Wer ihn nicht hörte, hat keinen Begriff davon,

welche mannichfaltigen Wirkungen dieser Künstler seinem herrlichen Saitenspiele zu entlocken weiss, ohne je ihm etwas zuzumuthen, was seiner eigentlichen Natur widerspräche. Selbst begabt mit tiefem und zartem Gefühle, lässt er einfach und edel seine Harfe die ächte Seelensprache jeder Gemüthsstimmung, jeder Leidenschaft reden. Er beweist, dass die wahre Kraft des Künstlers nicht in dem stürmischen Gebrauche aller Mittel zugleich besteht, sondern darin, auf die einfachste Weise die höchste Wirkung hervorzubringen. Wahrer Gesang entströmt seinen Fingern, und wie ausserordentlich schwer ist es, diesen auf der Harfe mit glänzendem Bravourspiele zu vereinen! Hier muss der Finger den Ton, welcher singend nachhallen soll, eben so rasch verlassen, wie die anderen Saiten, kein Liegenbleiben kann stattfinden, und einzig in der Kunst des Anschlags liegt dieser Gesangeszauber. *Parish-Alvars* beherrscht mit so wunderbarer Ruhe und vollkommener Sicherheit sein Instrument, dass er bei den schwierigsten Passagen kaum die Arme zu bewegen scheint; die mannichfaltigsten Klänge weiss er hervorzurufen, bald ist es das linde Säuseln der Aeolsharfe, bald scheint der Sturm in den Saiten zu wühlen. Die Ausdauer und Festigkeit seines Spieles, die Bindung seiner Töne auch bei den kunstvollsten Gängen, das Vorschimmern der Melodie durch die reichsten Arpeggien, zeugen von den ernstesten und unermüdlichsten Studien, welche, von glühender Begeisterung und ausgezeichnet gutem Geschmacke geleitet, ihm die Zauberkraft erwarben, womit er jetzt auf seine Zuhörer wirkt. Er spielte eine Fantasie über Thema's aus Lucrezia Borgia, einen Tanz der Feen, ein Notturno, eine Etude, wo Harfe und Mandoline vereint zu spielen schienen, und eine Erinnerung an Lucia di Lammermoor. In diesen Stücken zeigte er abwechselnd den grandiosen, den phantastischen, den scherzend launenhaften, und den pathetisch gefühlvollen Styl der Harfe. Seine Compositionen sind originell, neu und gehaltvoll, selbst seine Variationen sind weit entfernt, leeres Passagenwerk zu sein, sie haben Sinn und Character; sogar manche Spiele und Effecte, welche bei anderen Künstlern vielleicht bizarr oder nur überraschend erscheinen würden, werden durch den Geschmack, womit er sie anzuwenden versteht, zu mächtigen Hebeln der magischen Wirkung seines Spieles. In seinem Feentanz, in welchem uns Elfen und Peri's zu umgaukeln schienen, glaubte man das Summen der Libellen in Sommernächten, in Melodie verwandelt, zu hören. In der Erinnerung an Lucia hatte er das rührende Finale dieser Oper höchst geistvoll und schön behandelt und ausgeführt; Jedermann glaubte, er werde hiermit schliessen, als er unerwartet die Harfe noch einmal ergriff und sie die reizende Melodie: „Quando rapita in estasi" singen liess; denn es war nicht mehr Spiel, es war Gesang der Saiten! Entzückt und bewundernd sahen sich die Zuhörer an, und der jubelnde Beifall wollte nicht enden."

Prag. Herr *Heinrich Litolff*, Pianofortevirtuos aus London, hat die eigentliche Concertsaison mit einem Concert im Platteisssaale eröffnet, welches, gegen die Regel, sehr gefüllt war, wozu wohl der Umstand beitragen mochte, dass der Concertgeber bereits vorher durch sein Spiel in vielen Privatzirkeln sich allgemeine Theilnahme erworben hatte. Herr *Litolff*, welcher meist eigene Compositionen spielt, eröffnete das Concert mit einer Fantasie über Thema's der Oper „Lucrezia Borgia," worin er ein brillantes, theilweise elegantes Spiel zeigte. Sodann spielte er eine Etude und hierauf ein herliches Nocturne von *Chopin*, dann aber die Tarantelle von *Döhler*, und diese zwar mit einer Meisterschaft, dass sie mich so ansprach, wie noch nie eine *Döhler*'sche Composition; ich bin der Meinung, Herrn *Litolff*'s Spiel sei ganz besonders dazu geeignet, diesen Componisten in das beste Licht zu setzen, und begreife nicht, warum er nie mehr etwas von *Döhler* vortrug. Eben so glänzend bewährte er sich in seiner Caprice über „Lucia di Lammermoor." Die Sonate in A dur von *Beethoven* für Piano und Violoncello, vorgetragen mit Herrn Professor *Trag*, sagte dem Künstler weniger zu, dessen ganzes Spie. sich dem modernen und modernsten Genre zuneigt. Dahin gehörte auch die Schlussnummer: Souvenir de Robert le diable, das auch Abrege de Robert le Diable heissen könnte, denn wir hörten hier die frappantesten Motive der Oper: den Paukenmarsch, Trinkchor, Teufelswalzer, Tentationstanz, den Chor der bösen Geister u. s. w. ohne grosse Zuthaten des Pianocomponisten neben einander gestellt, als improvisire er mit ausserordentlicher Gewandtheit einen Clavierauszug aus der Partitur. Herr *Litolff* bewies sich in allen Nummern als ein tüchtiger moderner Pianist mit ausgezeichneter Technik. Er besitzt eine seltene Kraft, zumal im Octavenspiel, und versteht es, die merkwürdigsten Gegensätze durch den musikalischen Sturm und das zarteste Pianissimo zu erzeugen. Ein Fehler seines Spieles ist, dass er das Pedal zu viel benutzt, und oft nimmt er es in zu weit getriebener genialer Nonchalance mit der Reinheit nicht sehr genau. Der Character seines Vortrags ist Energie, die Sentimentalität erscheint nur in seltenen Augenblicken, und seine Compositionen, durch und durch modern, aber meistens — wie jene von *Liszt* — schon früher einmal componirt gewesen, was man sonst nur arrangirt nannte. Herr *Litolff* wurde von Dem. *Hipstein* mit zwei Gesangnummern unterstützt. Dieselbe trug zuvörderst ein etwas affectirtes Lied von *Proch*, und dann eine französische Romanze vor; ihre Stimme macht sich im Saale sehr gut, und sie sang das Lied recht lobenswerth, die Romanze aber verlangt einen ganz anderen Vortrag, den man hier nicht erlernen kann. — Die nächsten Concerte des Herrn *Litolff* fanden im Theater Statt, und im zweiten folgte auf das beliebte Schauspiel: „Christoph und Renata oder die Verwaisten" eine Reprise der allerliebsten Fantasie über „Lucia di Lammermoor," und das Finale aus seinem ersten Concert, das eine solide Arbeit zu sein scheint. Eine Arie aus der Oper: „Donna Caritea" von *Mercadante*, gesungen von Dem. *Schwarz*, bewies, dass die junge Künstlerin schon bedeutende musikalische Schwierigkeiten zu besiegen gelernt habe. Im dritten Concerte wiederholte Herr *Litolff* zwischen zwei Lustspielen die Tarantella und die Borgia-Fantasie; neu war eine Improvisation sur la Polka, die sehr ansprach. Dem. *Schwarz* sang mit ihrer rührenden Altstimme eine Romanze von *Donizetti*: „La mère et

l'enfant." Das vierte Concert, sonderbar genug an die Oper von *Halévy* „Der Blitz" angekettet, brachte, nebst einer Repetition der Robert-Fantasie eine Lieblingspiece der Prager Musikfreunde: Concertstück von *C. M. v. Weber* mit Orchesterbegleitung, worin aber Herr *Heinrich Litolff* zeigte, dass er, so wenig als *Liszt*, seinem Glanz im Vortrage älterer deutscher Musik suchen und finden könne. Die Prager Kritiker haben ihr ob dieser Nummer vielleicht etwas zu hart angelassen; aber wahr ist es, dass er in seinen eigenen *Döhler*'schen und *Chopin*'schen Compositionen viel mehr leistet. —

Nach diesem Concerte ging ein neuer glänzender Stern an unserem Musikhimmel auf: Herr *François Prume*, Violinvirtuos aus Belgien, der schon in früheren Jahren ein Liebling des Prager Musikpublicums gewesen war, kam aus Wien, wo er zwar die verdiente Anerkennung gefunden, doch in finanzieller Hinsicht so unangenehme Erfahrungen gemacht hatte, dass er gar nicht daran dachte, ein selbständiges Concert zu geben, sondern sogleich mit dem Theater in Verbindung trat, und in diesem sein erstes Concert nach einer Posse von *Raupach* gab. Herr *Prume* hat, seit wir ihn zuerst hörten, einen grossen Namen erworben, und seine Leistungen blieben nicht hinter den Erwartungen zurück, welche jener erzeugen musste. Er spielte 1) ein Concert, 2) Souvenirs Villageois, Andante und Rondo, und 3) Air militaire varié, Alles von seiner eigenen Composition. Herr *Litolff*, der aus Gefälligkeit mitwirkte, wiederholte das Concertstück von *C. M. v. Weber*, und die einzige, schon ziemlich bekannte Gesangnummer war die Cavatine: „Oh tu ch'io chiamo!" aus der Oper: „Das Fräulein vom See," von *Rossini*, gesungen von Dem. *Schwarz*. Herr *Prume*, dessen Talent in den letzten Jahren wahrhafte Riesenschritte gemacht, hat sich eine seltene Technik erworben, mit der er zugleich die höchste Anmuth und Liebenswürdigkeit, Ausdruck und Gefühl, Zartheit und Grazie, Geschmack und Eleganz vereint, so dass man seinem wahrhaften Gesange auf der Violine fortwährend lauschen möchte. Seine Compositionen vereinigen mit dem Zwecke, die Vorzüge des Instrumentes herauszuheben, wenigstens das Verdienst einer schönen Melodie. Im zweiten Concert im Theater spielte Herr *Prume* ein Concertino, und das einzige fremde Musikstück, das wir von ihm hörten, Fantasie über „Die Stumme von Portici" von *Lafont*, in deren Vortrage er durchaus nicht hinter dem Componisten zurückblieb. Trefflich sang Dem. *Schwarz* ein Recitativ und Cavatine aus der Oper: „Die Kreuzfahrer in Ptolemais" von *Pacini*. Das dritte und letzte Concert, ebenfalls im Theater, brachte *Prume's* viertes Concert und La Melancolie, die schon während *Prume's* erster Anwesenheit ein Lieblingsstück der Prager gewesen war und deren Schlusssatz er wiederholen musste. Mad. *Podhorsky* sang mit grosser Virtuosität eine Cavatine von *Balfe*.

Auch Herr *Heinrich Litolff* gab sein fünftes und letztes Concert im Platteissaale, worin er von Herrn *Prume* unterstützt wurde, und hatte sich abermals eines ziemlich vollen Saales zu erfreuen. Auf das grosse Septuor von *Hummel*, für Piano, Alto, Violoncello, Horn, Flöte, Oboe und Contrabass, vorgetragen von dem Concertgeber, folgten drei Capricen: La Sérénade, Les Castagnettes, und La Danse des sorcières, componirt und vorgetragen von *F. Prume*. Von diesem Trifolium ist wohl No. 1 das glänzendste, und das Pizzicato, wie die Arpeggienbegleitung des Thema's ganz ausgezeichnet; No. 2 ist ein musikalischer Spass, den man nur der Vollendung, womit er vorgetragen wird, nachsehen kann. Nebst dem Staccato mit steigendem Bogen kommt darin ein altes renovirtes Kunststückchen vor, das unter dem Namen: „Col legno" in der Kunstsprache bekannt ist; den Saiten werden nämlich mit dem Holze des Bogens die Töne entlockt. Zusammen spielten die beiden Künstler ein grosses Duett für Piano und Violon über Thema's aus der Sonnambula von? — wahrscheinlich von *Prume*, da die Violine sehr im Vortheil war. Den „Erlkönig" von *Schubert* sang Dem. *Schwarz* mit weniger dramatischem Ausdruck und Individualisirung, als wir von ihr erwartet hätten. Ein hiesiger Kunstkenner äusserte bei dieser Gelegenheit in der „Bohemia" den Wunsch, einmal alle Erlkönige, von *Reichardt*, *Tomaschek*, *Reissiger*, *Löwe* und *Schubert* nach einander (Gott bewahre uns!) zu hören. Einen erfreulichen Schluss bildete die Ouverture zu Oberon für zwei Piano, vorgetragen von *Sigismund Goldschmidt* und Herrn *Litolff*. Ein treffliches Zusammenwirken, ein Wettkampf zweier ebenbürtiger Künstler, die, obschon die Piano's nicht gut gestellt waren, doch im schönsten Einklange blieben. Herr *Goldschmidt* bewies abermals, dass er als Pianist so ausgezeichnet ist, wie als Componist, der nur den seltenen Fehler hat, zu wenig von seinen Compositionen hören zu lassen. —

Das einzige Lebenszeichen, welches unsere Oper in der letzten Zeit gab, war das Debut der Dem. *Adelheid Freitag*, welche als Agathe im „Freischütz" ihren ersten sehr gelungenen theatralischen Versuch machte. Dem. *Freitag*, die wir schon in mehreren Concerten mit Vergnügen hörten, hat eine volle, kräftige, dabei doch weiche und bildungsfähige Stimme von bedeutendem Umfange, die nur in den höchsten Chorden noch etwas scharf ist. Sie ist jetzt noch ganz Anfängerin in Spiel und Gesang, doch sind ihre Mittel von der Art, dass sie bei beissigem Studium nicht nur eine gute Norma, sondern auch eine Julia und Iphigenia werden kann. Das Haus war ganz voll und die Aufnahme sehr beifällig. Dem. *Freitag* wurde wiederholt gerufen; möge sie dieser erste günstige Erfolg zu verdoppeltem Fleiss und Eifer ermuntern.

Frankfurt. Musik vom 1. October bis zum 31. December. Gewichtige und gepanzerte Opern wurden gegeben: Medea, Tell, Fidelio, Cortez, Euryanthe; *Mozart*'sche: Figaro, Entführung, Don Juan; neu einstudirte: Das Opferfest, Doctor und Apotheker; andere deutsche Opern: Der Freischütz, Das Nachtlager, Czaar und Zimmermann, Der Wildschütz; französische: Johann von Paris, Aschenbrödel, Weisse Dame, Postillon von Lonjumeau, Wasserträger, Zampa; italienische: Lucrezia Borgia, Belisar, Norma; Liederspiele: Mutterseegen, Mariette und Jeanneton, Capellmeister von Venedig. — Wir sehen daraus, dass classische Opern die Mehrzahl bilden.

Fräul. *Capitain* steigert noch stets die Achtung für ihr Talent und für ihre Kunst; der denkende Geist bleibt nie stehen. Als Fidelio, Euryanthe, Gräfin Almaviva, Constanze (Wassertrager), Irene und Agathe hat sie dieses neuerdings bewiesen. Jeder muss ihr das Zeugniss geben, dass ihr Gesang stets auf Einfachheit und Würde des Ausdrucks gegründet ist. Fräul. *Reuther* ist dem Repertoir sehr nützlich, und ihre Vorzüge (colossale Stimme, Fleiss und Sinn für antike Darstellungen) sind längst gewürdigt. Doch hüte sie sich vor öfterem Ueberschlagen der Stimme in den höheren Tönen — eine Folge unnöthiger Anstrengung — und vor dem Distoniren. Ihre Medea, Norma, Amazili, Lucrezia u. s. w. bezeugen diese Schattenseiten. Ferner fragen wir, welche Schule es gebietet, jeden Ton im Cantabile anschwellen zu lassen? Fräul. *Köhler* hören wir nur selten; sie besitzt vortreffliche Gaben für alle hohen Sopranpartieen, und eine unvergleichliche Höhe. Ohne sie wären für uns Entführung, Opferfest und Zauberflote unmögliche Dinge. Nur fehlt es ihr grösstentheils an einer poetischen Auffassung, und das musste doch bei den Fortschritten künstlerischer Bildung und guter Lectüre möglich zu machen sein. Fräul. *v. Knoll* wurde als Blondchen, Aennchen, Page (Figaro und Johann von Paris) gern gesehen, und ihre Lebendigkeit, mit einem vollen, nur etwas schweren Organ verbunden, machen unser Publicum vergessen, dass sie öfter unsicher ist. Fräul. *Kratky* berührt drei verschiedene Endpuncte mit gleichem Talent und Glück. Sie gibt den Orsini (Lucrezia), die Grete (Wildschütz), und die Claudia (Doctor und Apotheker), und obgleich unser Publicum zur Ungerechtigkeit gegen sie geneigt ist, zwingt sie es durch eine unermüdliche Ausdauer zur Anerkennung. Ihre Tiefe und Mitteltöne sind sehr schön, nur die Höhe steht nicht in demselben Verhältnisse; ihre Schule ist meisterhaft, und ihr Spiel hat so viel natürliche Anmuth, dass ihre Susanne und Rosine immer gefällige Erscheinungen bleiben werden. Fräul. *Hoffmann* ist im Schauspiele, wie in der Oper, gleich erfolgreich beschäftigt. Sie sang die Gräfin Eberbach, die Margarethe (Weisse Frau), Wittwe Browe (Czaar), Neris (Medea), Hedwig (Tell), Marcelline (Figaro), Clotilde (Norma); als komische Alte aber im Lustspiel ist sie vorzüglich. Auch Fräul. *Daun*, eine junge Novize, ist verwendbar im Schauspiel, wie in der Oper. Ihre Stimme hat Klang und ziemlichen Umfang, die Persönlichkeit ist sehr empfehlend. Sie gab im Wildschütz die Nanette, im Johann von Paris die Lorezza und in der Euryanthe die Bertha. Herr *Chrudimsky* war brav als Jason, Alamir, Gennaro, Adolar, Cortez, und hat neuerdings Glück als Zampa gemacht, den man sonst selten von Tenoristen hört. Sein Spiel ist, einige stereotype Gesten abgerechnet, abgerundeter und sein Tactgefühl fester geworden; auch sein Organ scheint stärker und modulationsfähiger geworden zu sein, als früher. Herrn *Caspari's* Bestrebungen werden nicht nach Verdienst gewürdigt; dieser Sänger steigert seine in der That seltene Höhe oft bis zur äussersten Spitze, und ein einziger misslungener Versuch macht dann viel schönes Gelingen wieder vergessen. Sobald sein Spiel dem Gesange untergeordnet sein darf, wie in den Partieen des Murney, Belmonte, Georg Brown, Arnold (Tell) u. s. w., muss ihm jede Kritik Gerechtigkeit widerfahren lassen. Im Johann von Paris fehlt ihm bei dem besten Vortrage das chevalereske Spiel, sobald der Prinz aus seinem Nebel tritt. Anderer Vorzüge zu erwähnen, so ist Herr *Caspari* ein vortrefflicher Lieder- und Quartettsänger, sobald die Höhe die geeignete ist; die oft angebrachte Fistel könnte öfter mit Vortheil vermieden werden. Aber, wie gesagt, unser Publicum hält keine rechte Mitte; verfahrt es hier mit rigoristischer Strenge, so nimmt es dort wieder die grobsten Verstösse gegen Schönheit und Schule mit dem lautesten Jubel auf *). Zu den besten Eigenschaften dieses Sängers gehört das eines wahren Künstlers würdige unverdrossene Weiterstreben. Unseres Bassisten, Herrn *Conradi's*, ist kürzlich speciell erwähnt worden, und mit Vergnügen zeigen wir an, dass er für unsere Oper wieder auf mehrere Jahre gewonnen ist, mithin alle Gerüchte von anderweitigen Verbindungen ungegründet sind. Herr *Gundy* scheint seine kritische Stellung endlich zu besiegen. Hochgepriesen, ehe er noch einen Ton von sich gegeben, liess man ihn zuletzt ohne Grund gänzlich fallen. Wo soll da der frohliche Muth herkommen, wenn Aufmunterung und Beifall fehlen? Der Bariton Herr *Wiegand* sang, ausser seinen undankbaren Königs- und Oberpriesterpartieen, den Walther Fürst, Marquis von Croci, Almaviva, den Daniel Capuzzi, Taddäus (Cosziusko) und Sturmwald. Rollen, in welchen er immer beliebt bleiben wird. Seine Stimme ist von unverwüstlichem Metalle, und sein Spiel (wenn wir Unsicherheiten in Text und Dialog abziehen) stets bezeichnend. Herr *Nork* ist seiner Vielseitigkeit wegen in der seriösen, wie in der komischen Oper, im Schauspiel, wie im Lustspiel, dem hiesigen Institute nützlich geworden, obgleich er manchmal zu viel thut. Sein Repertoir mag zu den reichsten gehören. In der letzten Zeit zeichnete er sich als Dandini, Peter Iwanow, Dikson und Pedrillo aus. Herr *Baldewein*, obgleich nur untergeordnet beschäftigt, ist doch auf's Neue engagirt worden, welches auf eine zweckmässigere Stellung deutet. Er ist ein ausgezeichneter Musiker und Pianist. Der Beifall für unseren Komiker, Herrn *Hassel*, ist so unbedingt, dass er sich, wie sein Vorgänger, der unvergleichliche *Lux*, Alles erlauben darf. Wer das Glück hat, einmal so fest in der Gunst des Publicums zu sitzen, darf kühn ausrufen: *Nolt me tangere!* — Gäste waren: Herr *Stark* aus Wien, der Doppelsänger, der als Romanini im musikalischen Schneider ausgelacht wurde; Herr *Held*, der zum Don Pedro (Don Juan) keine Befähigung zeigte; die englischen Tänzer und Gymnastiker vom Coventgarden- und Drurylane-Theater, die grosses Glück machten, und — *Pischek* von Stuttgart. Letzterer kam eigens, um in seines Freundes *Nork* Benefice den Belisar zu singen, bedurfte aber des Triumphzuges nicht, um bei seinem Erscheinen als Triumphator begrüsst zu werden. Auf vieles Begehren

*) Namentlich Wehe dem Orchestermitgliede, einem Hornisten oder Trompeter, dem einmal ein Ton missglückt! (Wer im Publicum hat Begriffe von der Behandlung der Blas- und Blechinstrumente? und dann oft ein vom Componisten selbst für das Instrument naturwidrig gesetzter Ton?) Ueber den fallen sogleich hundert Zischer unbarmherzig her, während der Sänger Unsinn so oft mit dem Lorbeer gekrönt wird.

sang er darauf noch hinter einander den Don Juan, Jäger (Nachlager) und Czaar. Was sollen wir noch hinzusetzen! Wenn *Pischek* in Frankfurt erscheint, ist Singen und Siegen eines und dasselbe. Er gilt hier als ein Fürst aller Sänger, und es fällt Niemanden ein, dass er auch eine Achillesferse haben könnte. *Pischek* ist ein wackerer Sänger und geborener Musiker, das ist bekannt, aber es thut weh, wenn die Ueberschätzungsmanie gerade einen solchen Künstler zu verderben droht. Man hat ihm Ständchen gebracht, hat ihm Kränze, Sträusse geworfen, und vom Theater-Olymp sind Sonette herabgeschneit, man hat ihn so oft hervorgetobt, als er gesungen, und die Leistungen unserer übrigen Sänger darüber vergessen ... mag das Alles hingehen. Das gehört nun einmal zu unserer Monument-setzlichen Zeit (mit unserem Humoristen *Wolf* zu sprechen) und das Volk amusirt sich am Meisten dabei. Allein, dass man auf Kosten der wahren Kunst auch eines Sängers Unarten und Manieren — und wer hat deren nicht? — zur Schule erheben mag, das ist Unrecht, und davon sollte wenigstens unser deutsches Publicum befreit sein. Ueber *Ditterdorf's* Doctor und Apotheker zum Benefiz unserer *Kratky* noch ein Extrawort. Dass unser Publicum auch noch Sinn für die deutsche Musik des vorigen Jahrhunderts hat, beweist das schön besetzte Haus (wenn wir ein gutes Dutzend Logen ausnehmen) und die heitere Stimmung, mit der man es verliess. Aber auch welche Musik! Welche gefällige Anlage bei einfacher und doch voller Instrumentation, welche scharf einschneidende Contouren bei ungezwungener Natur, welch ein ächter Humor bei grammatikalischer Gründlichkeit! Und bei allen Diesem doch diese Einheit im Ganzen, dieses Verschmelzen aller einzelnen hervorstechenden Partieen, wie bei einem schönen Gemälde. Um im Malertone fortzufahren, so geben die Herren Componisten der süsstönenden Sprache Toscana's ihre Werke nur untermalt, halbfertig und opfern ihrer Zeichnung, die immer schmeichelt, das characterisirende Princip der Färbung auf. Die neueren deutschen dagegen vernachlässigen diese Zeichnung und machen ihrem Weltschmerze durch mystisches Helldunkel, colossale Gestaltungen und überreiche Färbung Luft (wir statuiren nur wenige Ausnahmen), obgleich sie sich durch fleissiges Ausarbeiten und Durchführung den Ruf der Tiefe bewahren. Die Franzosen geben selten ein Ganzes, sondern grösstentheils nur einzeln hervorragende Partieen, ohne harmonische Verbindung, und vergessen über ihrem speculativen Witz, über ihrer Coquetterie und Prätention die eigentliche Religion der Tonkunst. Der Franzose vergisst den Himmel über die Erde, der Deutsche die Erde über den Himmel, und der Italiener arbeitet im Fegefeuer u. s. w. Er hat wenigstens unseren besten Geschmack grösstentheils hinweggefegt. Die Meisten aller drei Nationen aber fangen von hinten an, d. h. bei der Unsterblichkeit, und hören bei der Theorie auf. Zu der Zeit, als der Doctor und Apotheker geschrieben wurde, also zur Zeit eines *Jos. Haydn*, *Mozart* und des padre di tutti i maestri *Gluck*, componirte man uneigennütziger, ich möchte sagen unschuldiger. Der Genius rief und drängte zur Arbeit, die dann auch frisch und fröhlich, ohne sonderliche Geburtsschmerzen aus der Feder floss, und so entstand immer ein in sich abgerundetes Ganzes, klar, verständlich, aus einem Gusse; und was dann kommen sollte, überliess man ruhig dem menschlichen Herzen und der Zeit. Deshalb drang heute auch die lebensfrohe, warme, ausdrucksvolle, characteristische und correcte Musik *Ditterdorf's* wie ein Sonnenstrahl versöhnend durch unser wildgemischtes Opernchaos. — Die Oper war mit besonderer Sorgfalt einstudirt, die Darstellung antadelhaft, und mit freudigem Interesse aufgenommen worden. Von den vielen Nummern dieser Oper wurde vom Publicum besonders ausgezeichnet: das erste Quintett: „O wie herrlich, o wie labend," das unsere Grosseltern im häuslichen Kreise so oft gelabt hat; die Arien des Doctors und Apothekers: „Galenus und Hypocrates" und „Ein Doctor ist bei meiner Ehr'," beide von lächerlicher Gravität und Hochmuth strotzend; die Arie der Claudia und die des Sturmwald: „Potz Bomben und Granaten" mit pomphaften Trompeten und Pauken; das berühmte classische Zankduett zwischen Stössel und Krautmann: „Sie sind ein Charlatan" (rauschend da Capo begehrt), die Bravourarie Rosaliens und wieder Sichels wacker vorgetragene, leichtfertige Arie: „Wer da will zu Mädchen geh'n," ohne noch mancher mit Jubel aufgenommener Zwischensätze zu gedenken. Und so gab diese Oper abermals einen freudigen Beweis, dass das wahre Gute und Schöne durch alle Vorurtheile, Moden und Verwöhnungen dringt und immer neu bleibt. Sie wurde mit demselben Beifalle bei vollem Hause wiederholt.

Zu unserem Goethefest (in vielen Blättern bereits sattsam besprochen, belobt und persiflirt) wurde am ersten Abende zu Götz von Berlichingen *Weber's* Jubelouverture, und am zweiten Egmont gegeben. Auch das Museum führte analoge Musikstücke auf. Der Festchor, der mit Begleitung von Blechinstrumenten beim Acte der Enthüllung von allen hiesigen versammelten Liedervereinen gesungen wurde, war von dem Director des Cäcilienvereins, Herrn *Messer*. Leider verhallten Wort und Ton in den weiten Lüften, und nur die nächsten Umstehenden mochten etwas verstanden haben. Da ich nun zu diesen nicht gehörte, kann ich über den Werth der Composition nicht urtheilen; das Wohlwollen lobt, das Uebelwollen tadelt, und da mir die Partitur fremd blieb, kann ich die rechte Mitte nicht herausfinden. Ein in der Iris (einer Gesellschaft von Künstlern und Gelehrten) gegebenes Fest verdient in musikalischer Beziehung Erwähnung, weil alle Lieder nur über *Goethe'sche* Gedichte waren. Von *Gollmick*, der den musikalischen Theil leitete, war die Composition bei der von *Theodor Creizenach* (dem Präsidenten der Iris) gesprochenen Eröffnungsrede, über den bekannten Sionspruch:

> Liegt das Gestern klar und offen,
> Wirkst du heute kräftig frei,
> Kannst auch auf ein Morgen hoffen,
> Das nicht minder glücklich sei.

von vier Sängern der Oper vorgetragen.

Die Concerte werden jetzt meistens im Theater im Mitinteresse der Direction gehalten, und die Concertgeber nehmen lieber ein kleineres, aber sicheres Honorar, als dass sie unter unsäglichen Mühen riskiren müssten, noch auf die Kosten zuzulegen. — Der Pianist *Leopold*

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. N°. XIII. 1803.

Anzeige.

Eine sehr solide Direktion einer wohlorganisirten deutschen Oper wünscht einige wahrhaft gute neue Subjekte, und vornehmlich eine Sängerin für erste Liebhaberinnen und andere zärtliche Gesangsrollen zu engagiren. Die Sängerin muss, ausser einem angenehmen Organ, wirklich gute Schule besitzen, oder diese wenigstens annehmen wollen, und als Schauspielerin wenigstens Etwas wirklich seyn, wo es ihr dann an Gelegenheit sich weiter zu bilden, keineswegs fehlen würde. Dagegen hat sie nicht nur anständige Bedingungen von der Direktion, sondern auch Achtung und die beste Aufnahme von dem für Musik nicht wenig gebildeten Publikum zu erwarten. Sängerinnen, die sich zur Annahme dieser Stelle wirklich geschickt und geneigt fühlen, belieben die nöthigen Zeugnisse, ihre Forderungen, und eine Uebersicht ihrer Rollen zur weitern Beförderung an die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung in Leipzig einzusenden.

Ankündigung

der Lebensgeschichte des blinden Flötenspielers L. Dulon.

Ich bin Willens meine Lebensgeschichte, in drey Bänden, von mir selbst bearbeitet, und bey Viewog in Braunschweig gedruckt, auf Pränumeration herauszugeben; sie wird auf Michaelis 1805 vollständig erscheinen. Der Pränumerationspreis ist 2½ Rthlr. Konventionsmünze, wovon die Hälfte baar voraus zu bezahlen, und die andere beym Empfange des Buchs zu entrichten ist. Die Namen der Beförderer meines Unternehmens sollen dem ersten Bande vorgedruckt werden. Der Pränumerationstermin bleibt bis kommende Ostern offen, und der Ladenpreis wird nach dieser Zeit 3½ Rthlr. seyn. Da die Zahl derer, von welchen ich auf meinen vieljährigen Reisen Beweise ihres Wohlwollens empfing, und die ich als thätige Unterstützer der Kunst, und Beförderer des Guten kennen lernte, sehr beträchtlich ist, so war es unmöglich, mich an jeden Einzelnen zu wenden. Ich ersuche Sie also hierdurch sämmtlich, bey Ihren Freunden und Bekannten für mich zu wirken. Sie können sich entweder an die Viewegsche Buchhandlung in Braunschweig, oder an die Buchhandlungen Ihres Orts, oder geradezu an mich selbst wenden, und die Briefe an den Flötenspieler Dulon in Stendal in der Altemark überschreiben. Wer auf 9 Exemplare zugleich vorausbezahlt, erhält Eins, auf 15 zwey, auf 20 drey, und auf 25 vier Exemplare für seine gefällige Bemühung. Briefe und Geld erbitte ich mir postfray, wogegen die Herren Pränumeranten ihre Exemplare bis Berlin, Hamburg, Braunschweig, Leipzig, Frankfurt am Mayn, und Nürnberg, gleichfalls Postfrey erhalten sollen.

L. Dulon.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

de Salin, J. F., 12 Variations p. la Flûte av. Viol., A. et Vlle sur l'air: Tyroler seynd lustig u. s. w. Op. 3. 22 Gr.

Bochdanowicz, B., grosse charakteristische Sonate fürs Klavier. 1 Thlr.

Hundel, G. F., Variations et Fugue p. le Pianof. 12 Gr.

Dietter, thèmes de 4 Saisons de Haydn arr. pour 2 Fl. 18 Gr.

— — les mêmes arr. p. 2 Clarinettes. 18 Gr.

— — 6 petites Duos p. 2 Bassons. Op. 1. 18 Gr.

Blasius, 1er Concerto à Basson principal etc. 2 Thlr.

Viotti, 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Vlle. Op. 16. 2 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 6 Bacchanales pour le Pianoforte av. acc. de Tambourin ad lib. No. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Seme Fantaisie av. 5 Variat. sur un air des Mystères d'Isis p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

v. *Meyer* (jüngst hier schon beurtheilt) gab Concert im Theater, spielte seine brillantesten Pieçen und machte Glück. — Ueber die Geigerin *Hortensia Zirges* aus Leipzig kann ich nichts Bestimmtes sagen, da die Kleine von Angst erfüllt schien, und deshalb auch ihre Intensität nicht entfalten konnte. Nur wo diese fesselfrei hervortritt, ist ein Urtheil zulässig. Im Ganzen war der Eindruck mehr beklemmend, als wohlthuend. Hätten wir die *Milanollo's* nicht gehört, so würde Fräul. *Zirges* vielleicht bewundert worden sein. Jedenfalls hat man ihrem Fleisse und ihren Fortschritten Gerechtigkeit widerfahren lassen, und immer bedacht, dass es sehr schwer ist, es bei so zartem Alter auf eine solche Stufe mechanischer Fertigkeit zu bringen. Nur that mir der Gedanke an die künstlerische Zukunft der Kleinen weh. Wunderkinder oder Kindervirtuosen, namentlich Mädchen mit der Geige am Halse, müssen ihre Mission in den ersten zehn Jahren erfüllen, müssen dadurch ihre Zukunft sicher stellen. Ueber dieses Decennium hinaus verfliegt der Nimbus, und mit ihm entblichen die Bewunderer.

Die grosse Academie am ersten Weihnachtstage wurde auf allgemeines Verlangen eigentlich *Pischek's* Anwesenheit zu Ehren gegeben, der denn auch der Gott des Abends war. Er sang *Lindpaintner's* Fahnenwacht, das berühmte Duett aus der Favorite mit Fräul. *Capitain*, mehrere Lieder von *Speyer*, *Reissiger* und ein böhmisches Nationallied. Die vorzüglichsten Mitglieder der Oper, der Chor, das Orchester wirkten mit, und *Guhr* kam nicht aus seinem Elemente, d. h. vom Dirigirpulte. *Weber's* Jubelouverture und die beiden Mittelsätze aus der *Gade*'schen Symphonie (siehe Museum) bildeten die Köpfe beider Abtheilungen. Für die bedrohten Felsberger gab der Liederkranz im Saale des Weidenbusches eine jener grossen Soiréen, wobei gesungen, gespeist und getrunken und nach 11 Uhr auch gerauscht wird — ein durch die Gewohnheit eingebürgerter Gebrauch. Für den Fremden muss ein solcher Anblick höchst überraschend sein. Er tritt in den Saal, und sieht sich plötzlich in einen Kreis von hundert Familien eingeführt, die an einzelnen gedeckten Tischen gruppirt sind, lachend, scherzend, mit den Gläsern klingend, von einander entfernt und doch einander nahe durch die geistige Berührung des heiteren Blicks. Keine soldatisch geordneten Reihen und Spaliere, nichts vornehm Steifes, nichts von aristocratischen Lorgnetten und Brillen. Die Göttin der Freude schwebt mit Polyhymnia Hand in Hand und beide bieten ihre besten Gaben. Die Sänger sitzen nicht vereinsamt, abgesondert von der Gesellschaft; sie sind hier emancipirt, und man unterscheidet sie nicht vom Publicum, weil es hier keine Unterscheidung gibt. Vor Allem vernimmt man beim Eintritte nicht das widrige Stimmen und Quicken all' der verschiedenartigsten Instrumente, das uns unwillkürlich in die Werkstätte der Kunst führt, in die eigentlich kein Ungeweihter dringen sollte. Wie oft verbittert, nebenbei gesagt, dies entsetzliche Stimmen uns nicht die nächsten Accorde einer wonnevollen Musik! Statt dessen aber umrauscht uns *jenes* wogenartige Gesumse unzähliger Stimmen, als befände man sich in einer Region fröhlich plaudernder Lüfte. Wo ist denn aber hier das Concert? fragt der erstaunte Fremde und blickt verlegen auf sein Programm. Da ertönt ihm zur Antwort die Glocke, und plötzlich tauchen hier und dort, links und rechts die fröhlichen Sänger auf, und springen, sich heiter trennend vom Gespräch, auf die Tribune. Sie greifen zu den Büchern, schaaren sich um ihren Director, man sieht ihnen an, wie die Ungeduld nach Gesang jede Brust hebt und der volle breite Männerchor strömt seine Accorde aus. Jede Abtheilung setzt uns in den vorigen Zustand liebenswürdiger Zwanglosigkeit zurück, und Frohsinn und Gesang tauschen so ihre Rollen, wie Herbst und Frühling. Der Fremde empfindet bald das Glück, unter Freunden zu sein, man begrüsst nicht selten die dritte Morgenstunde. Dieses letzte Concert trug den Felsbergern über 1000 Fl. ein.

Eine recht sinnig geordnete Abendunterhaltung gab der Violinist *Eliason* im *Mühlens*'schen Saale, von der Elite unserer Kunstnotabilitäten gefüllt. Schon öfter wurde in diesen Blättern das Spiel dieses Virtuosen gewürdigt. Der ächte Künstler aber bleibt nicht stehen, und so hat auch *Eliason* seine Technik vervollkommnet, Ton und Vortrag veredelt. Leider ist schon manch wackerer Künstlergeist im Orchesterzwange verrostet, und es mag freilich schwer fallen, hier zu gehorchen, dort zu herrschen. *Eliason* vereinigt noch Beides, und wir sahen heute den freien Künstler gebieten und siegen. Er spielte eine grosse Fantasie über ein eigenes Thema, Chanson polonaise, Le Gondolier (Lieder ohne Worte genannt), und Variationen von *Beriot*. Introducirt wurde das Concert durch das *Beethoven*'sche Trio (D dur), von *E. Rosenhain*, Herrn *Bockmühl* und dem Concertgeber vorgetragen. Weiter unterstützten ihn die Sängerin *Zehner* und die Herren *Conradi*, *Hecht*, *Hassel* und *Taldoni*. Die Compositionen waren ferner von *Cimarosa*, *Schubert*, *Mendelssohn*, *Donizetti*, *Esser*, *Meyerbeer* und *Spohr*. *Guhr* leitete das Ganze. — Dem Concerte des jungen *Eichberg* konnte ich nicht beiwohnen. — Die Verwaltung unseres Museums hat den Grundsatz erneut, nur classische, gediegene, deutsche Werke vorzuführen, und wir werden sehen, ob sie in den fünf Sitzungen vom 25. October bis zum Jahresschlusse consequent geblieben ist. Symphonieen wurden gegeben: von *Beethoven*, A dur, Pastoral- und und Eroica; die neueste von *Mendelssohn*, und zum ersten Male die von *Gade*, woraus am Meisten Andante und Scherzo verstanden wurden und gefielen, weshalb sie auch in der darauf folgenden Academie im Theater wiederholt ward. Das Werk selbst ist hier bereits besprochen und gewürdigt worden. Ouverturen: aus Leonore (*Beethoven*), Sommernachtstraum, Meeresstille, und eine Fantasie für grosses Orchester (Improvisation) von *Aloys Schmitt*, ein in harmonischer Beziehung beachtenswerthes Werkchen, das sich dem Geschmacke der Neuzeit anschmiegt, um deren Gunst buhlt, und deshalb auch vom grossen Publicum verstanden wird. Schon der Titel rechtfertigt diese Intention, und der Wechsel so vieler Melodieen, Tempi und Tactarten bei gründlicher Fattura ist ganz geeignet, die fröhliche Stimmung eines Auditoriums zu steigern. Mehr wollen wir vom Werkchen und vom Publicum nicht verlangen, und in dieser Beziehung ist es auch anderen Orchestern zu empfehlen. Concerte: Clavierconcerte von *Beethoven*, G dur und Es dur, ge-

spielt von den Herren *Max Waldhäuser* und *Lutz*, erster Satz aus dem Violinconcerte von *Viotti* in E moll (Herr *Eichberg*), drittes Violinconcert von *Beriot* (*Baldenecker*, Sohn), *Prume's* Melancholie nebst Variationen brillantes von *Mayseder* (*Hort. Zurges*), und Violinconcert von *Rode* (*Max Waldhäuser*). Der junge *Baldenecker*, kaum 11 Jahre alt, behandelt seine Geige schon mit grosser Unabhängigkeit; sein Ton ist rein und über sein Alter kräftig. *Waldhäuser* tritt hier, wie schon früher, als Doppelvirtuos auf, zeichnet sich durch nervigen Vortrag auf beiden Instrumenten aus, und wird, fährt er so fort, seinem Lehrer *Guhr* Ehre machen. Lieder und Balladen von *Mozart*, *Schubert*, *Beethoven*, *J. Rosenhain*, *Lachner*, *Huth*, *Neukomm*, *Neeb* und *Speyer* wurden vorgetragen von den Damen *Capitain*, *Kratky* und den Herren *Caspari*, *Conradi* und *Krass*. Dieser junge Mann ist ebenfalls ein Schüler *Guhr's* mit reicher und geschmeidiger Tenorstimme; einige Gaumentöne können nach und nach weggeschult werden. Er sang die Adelaide als sein erstes öffentliches Debut. — Die literarischen Vorträge des Museums gehören nicht hierher.

C. G.

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

Florenz. Ist die Pergola, das bedeutendste Theater dieser Hauptstadt, geschlossen, so sieht es hier mit der Oper noch finsterer aus. Trotz dem, dass in diesem Herbste vier Theater der Melpomene die Cour machten, so hatte doch das Ganze den Anblick einer ärmlichen Tracht. Hier und da setzte man, oder besser zu sagen, trollte man die Sommerstagione fort. Das

Teatro Nuovo, Substitut der Pergola, gab abermals Verdi's Ernani mit der De Giulj, dem Tenor Pancani, den Bassisten Rinaldini und Salandri, also einer nicht üblen Gesellschaft. Die Aufnahme war indess ganz, in der Folge ⅔, zuletzt halb lau. Dieser Ernani, den zu vernehmen auch die Wiener schon das Glück gehabt haben, ist eine merkwürdige Oper; sie macht Furore, Fiasco, grossen Lärm in der Musik und im Munde der Freunde des Maestro, wandert aus einem Theater in's andere; Viele wissen eigentlich nicht, woran sie sind; sie hören das Wunderwerk an und zucken die Achsel. Ohne Weiteres kann man aber diesem Ernani schwerlich den vierten Theil der Lebensdauer nur einer besseren Oper von Donizetti und Bellini, noch weniger von Rossini, der sich über derlei musikalische Verrücktheiten die Haut voll lacht, vorhersagen. Einige Vergleiche fanden indessen wohl Statt zwischen der Frezzolini im Frühling in dieser Oper und jetzt der De Giulj; Pancani ist ein angenehmer Tenor, hat aber nicht die Schreimagie des Herrn Poggi; Rinaldini ist ein guter Bassist, hat aber nicht die Schönheit der Person des De Bassini. Diese unbedeutenden Vergleiche schwanden indess allmälig. Die Sänger fanden ziemlichen Beifall, das Finalterzett, das Hauptstück der Oper, wurde einige Male wiederholt, die Oper selbst aber nicht sehr besucht. Im nachher gegebenen, ursprünglich für die De Giulj geschriebenen Nabucodonosor, ebenfalls vom Maestro Verdi, hatte sie die Cignozzi, Tenor Cimino nebst den Bassisten Rinaldini und Porto zu Collegen. Sowohl der Nabucco, als der darauffolgende, voriges Jahr zu Lucca componirte Ruy Blas vom hier gebürtigen Principe Giuseppe Poniatowsky, fanden die beste Aufnahme.

(Teatro di Piazza vecchia.) Nach den bereits in der vorigen Stagione angezeigten Fahi monetarj vom Maestro Rossi gab man dessen Borgomastro di Schiedam mit minderem Erfolge. Die Triulzi, Tenor Ambrogi, Buffo Frizzi und Bassist Dal Vivo fanden jedoch reichlichen Applaus. Grösseres Glück machte der famös zusammengestoppelte Columella mit einer vom Maestro Graffigna, Gatten der Prima Donna Triulzi, eingelegten neu componirten Arie. Rossini's Barbiere war das Finis coronat opus.

(Teatro Borgognisanti.) In Rossini's Italiana in Algeri gab die Caracini die Isabella, Tenor Masotti den Lindoro, Buffo Romanelli den Taddeo und Bassist Puccini den Mustafa zur ganzen Zufriedenheit der Zuhörer. Ricci's Nuovo Figaro fand weniger Anklang.

(Teatro Goldoni.) In Donizetti's Belisario war Tenor Ercole der Hercules; minderen Beifall erhielten die Prima Donna Lucj-Novelli, Bassist Sabattini und die Anfängerin Ildegonda Tarolfi.

Der rühmlich bekannte, hier gebürtige Tenor *Moriani* veranstaltete vor seiner Abreise nach Madrid am 12 November eine musikalische Academie im grossen Saale des Palazzo Vecchio, zum Vortheile der so vielen durch die grossen Ueberschwemmungen des Flusses Arno hart betroffenen Personen, woran er selbst, die *De Giulj*, die Herren *Rinaldini*, *Porto*, Maestro *Romani* Antheil nahmen. Die vom grossherzoglichen Hofe und einem zahlreichen Publicum besuchte Academie brachte der Casse mehr als 500 Francesconi (ungefähr 1000 Augsb. Gulden) ein. — Den 23. November wurde zu demselben Zwecke in der Pergola eine musikalische Academie gegeben, woran unsere berühmte *Unger-Sabatier* (seit mehreren Jahren hiesige Hofsängerin), Dilettanten und Dilettantinnen, auch vom Adel, sowohl Sänger als Instrumentisten Theil nahmen und der Casse bei 6000 Franken einbrachten. Die *Unger* musste ihre Cavatine aus dem Belisario wiederholen. — Die bekannte hiesige musikalische Familie *Poniatowsky* gab zu demselben Zwecke die Lucrezia Borgia im Teatro Pergola bei vollem Hause. Einnahme 1300 Francesconi (ungefähr 2600 Augsburger Gulden).

Pisa. Zu den in der No. 22, S. 367 des vorigen Jahrgangs d. Bl. angezeigten vier Schwestersängerinnen *Brambilla* muss noch eine fünfte Schwester derselben Familie, Namens *Giuseppina*, Sopranistin, hinzugefügt werden, wonach also Mailand allein dermalen acht Sängerinnen dieses Namens aufzuweisen hat.

Poctedera. Während des hiesigen Herbstjahrmarktes gab man anfänglich Donizetti's Parisina mit vielem Beifall. Die brave Ciotti-Grossoni (Gattin des Impresario Grossoni) machte sich Ehre in der Titelrolle. Tenor Vietti wirkte vortheilhaft zum Ganzen mit. Ein exotischer Bassist, Namens Emilio de Laneuville, der zum er-

sten Male in Italien singt, hat eine hübsche Baritonstimme.

Arezzo (Teatro Petrarca). Mercadante's Vestale fand reichlichen Beifall, den besonders die Parepa (Titelrolle), Tenor Pagliери, Bassist Bartolini, etwas minder die Altistin Angelini-Bossi, einerntеten. In der weit glücklicheren Lucrezia Borgia trug der Tenor die Palme davon.

Livorno (Teatro Rossini). Verdi's Nabucodonosor hatte, obgleich mit keiner superlativen Prima Donna, der Gazzaniga, der Piombanti, dem Tenor Lucchesi, dem trefflichen Bassisten (auch Distoniker) Sebastiano Ronconi und Bassisten Miral den besten Erfolg. Mabellini's Conte di Lavagna, worin die Bartolini-Raffaelli, die Gazzaniga, Tenor Ciaffei und Miral sangen, war minder begünstigt, wovon jedoch Herr Ciaffei eine Ausnahme macht, für welchen der anwesende Maestro eigens eine Romance componirte.

(Teatro Lodovico.) Die Ranieri-Marini, die Santolini, Tenor Mirate und Bassist Zucchini triumphirten in Nicolai's Templario.

Herzogthümer Modena und Parma.

Mirandola. Der hiesige Michaelisjahrmarkt wollte seine Oper haben. Donizetti, eine Prima Donna Zani, ein nicht ganz neuer Tenor Scalari, ein Anfängerbassist Boncagli halfen auf der Stelle heraus. Die drei respectablen Rollen der himmlischen Gemma di Vergy, nämlich: Titelrolle, Tamas und die des Grafen, wurden von nur gedachten Virtuosen trefflich gegeben — für die Mirandoleser. In ihren drei Benefizvorstellungen wurden überdies noch Stücke von Donizetti, Ricci, Verdi, sogar von Rossini vorgetragen, was Alles und sammtlich Furore gemacht.

Guastalla. In Donizetti's Roberto d'Evreux fand die Baumann, Tenor Personi und Bassist Cappelli die beste Aufnahme.

Modena. Rossi's Falsi monetarj haben auch hier Glück gemacht, die Montucchielli als Sinforosa und Buffo Rivarola als Don Eutichio, die beiden Hauptrollen der Oper, waren die gelungensten, wiewohl die sonst brave Sängerin Montucchielli für eine Sinforosa etwas zu jung ist. Tenor Antonelli hat eine hübsche Stimme; die Zanoni machte die Annetta befriedigend. Il Borgomastro di Schiedam, neueste aber minder schöne Oper desselben Rossi, in welcher auch Bassist Venturi wirkte, gefiel ebenfalls.

Parma. Den 5. November starb hier in der Blüte seiner Jahre Herr *Gio. Battista Rubbi - Sangiorgio*, der in den letzten Jahren einige Opern componirte, wovon zu seiner Zeit in diesen Blättern die Rede war.

Königreich Piemont.

Turin (Teatro Carignano). Alles glaubte, Donizetti's Tambourmajor, La Figlia del reggimento, werde die Stagione eröffnen; man täuschte aber Bellini's weinerliche Beatrice dafür auf. Die Moltini (Titelrolle) war verdienterweise die am Meisten begünstigte; weit weniger Bassist Corsi, Tenor Spagliardi, dem die Rolle des Orombello nicht anpasste; die Ramacini, Gattin des Tänzers dieses Namens, befriedigte wenig als Agnese. Die Figlia del reggimento zog nicht besonders; die Zoja belustigte zwar mit dieser Rolle, ihre Steckenpferde, aber die Musik und die übrigen Sänger machten nicht kalt, nicht warm. Bellini's Sonnambula ging viel besser, wiewohl die beiden Hauptsänger Anfänger und die übrigen keine Helden waren. Die Amina gab die hier gebürtige Moltini (Carlotta, nicht mit ihrer Schwester Adelaide zu verwechseln), die kaum das Mailänder Conservatorium verliess, den Elvino — Tenor Stanislao Ronzi, ebenfalls Anfänger, die Lisa — benannte Ramacini, und Bassist Zanchi die Rolle des Grafen. Die Moltini singt mit Grace und Ausdruck, hat eine geläufige, aber keine starke Stimme. Tenor Ronzi hat viel Schule, aber wenig Stimme; das Gegentheil findet bei Herrn Zanchi Statt. Beifall, wahrscheinlich von zahlreichen Freunden, gab es in Menge. Don Procopio, eine Pastetenoper vom Buffo Cambiaggio, aus der Musik von Fioravanti und Mosca, fand eine freudige Aufnahme. Donizetti's Don Pasquale mit derselben Zoja und Buffo Cambiaggio machte Fiasco. — Der bekannte berühmte Operndichter Romani, Redacteur der hiesigen Regierungszeitung, macht bei dieser Gelegenheit unter Anderen folgende merkwürdige Betrachtung: „Nachdem ich in Mailand Herrn Verdi's Ernani heulen *(ululare)* gehört, und im ganzen Lombardisch-Venetianischen Königreiche von hundert betäubenden Trompeten, Trommeln und Pauken, von englischen und italienischen Hörnern, von der ganzen Artillerie, mit der uns die Musik der heutigen Maestri bombardirt, verfolgt wurde, nachdem ich allen Herzensbeklemmungen, allen Seufzern und Basserecien, die unsere Theater in Qualenbehältnisse *(bolgia di tormenti)* umwandelt, beigewohnt, ist es angenehm, in Turin den leichten und angenehmen Gesängen von Fioravanti und Mosca, und den Lieblichkeiten der alten Opera buffa beizuwohnen. Ich bin überzeugt, dass, wenn es je eine Hoffnung gibt zur Wiedergeburt der bereits so tief gesunkenen italienischen Musik, diese nur auf der Auferstehung der Opera buffa beruht. Sie verlangt vom Tonsetzer mehr Genie, als Kunst u. s. w."

Der rühmlich bekannte Sopranist, Herr *Angelo Testori*, aus Mailand, Kammersänger am hiesigen Hofe, ist hier zu Ende Octobers, 75 Jahre alt, gestorben.

Alessandria. Der vom Maestro Verdi vorigen Carneval in Adria's Lagunenhauptstadt componirte, seither schon auf vielen Theatern Oberitaliens mit mehr oder weniger Beifall gegebene Ernani hat hier nur theilweise erquickt. Die wackeren Sänger: die Boccabadati (Tochter), Tenor Musich, Bassist Ferri und der zum ersten Male die Bühne betretende Bassist Cesare Gazzuoli (mit Befangenheit) verdienen Lob. In Herrn Verdi's nachher gegebenen Lombardi alla prima Crociata sang auch die von hier gebürtige Boccataghiata. Der Beifall war in beiden Opern ziemlich derselbe.

Pinerolo. Saluzzo. Asti. Die wandernde Sängergesellschaft des Impresario Bussi: die Damen Rapetti, Carlini, Della Cella, Tenor Lattuada, Buffo Torri und Bassist Ferrario gaben in diesen drei Städten, stets mit Beifall, den Columella, Donizetti's Linda und Elisir, Scaramuccia und Gazza ladra. In letzterer Stadt haben die Zuhörer sogar das Bildniss der Rapetti lithographiren lassen.

Alba. Columella und Donizetti's Marino Faliero liefen hier glücklich über die Bretter. Ersterer war jedoch am willkommensten. Die Prima Donna Lucrezia Baruffi gefiel am Meisten, nach ihr Tenor Zoni und die Bassisten Migliara, Rossi-Corsi.

Moncalvo. Der Elisir d'amore fand hier nur theilweise starken Beifall, woran die Prima Donna Cagnoli-Lamberti den meisten Antheil hatte; nach ihr fanden mehr oder weniger Auszeichnung Buffo Paletta, Bassist Parmigiani und Tenor Maggi. Letzterer gefiel darauf noch mehr als Edgardo in der Lucia di Lammermoor.

Vigevano. Lucrezia Borgia wurde hier bei allem mangelhaften, elenden Orchester leidlich gegeben. Die Lusignani und Tenor Bianchi waren die besten; die Dragoni machte den Orsino und Bassist Caliari den Alfonso. Buffo Zambelli und benannte Collegen erheiterten nachher das Auditorium mit dem Columella; vor lauter Lustigkeit setzte man bald in grosser Eile auch Donizetti's Ajo nell' imbarazzo in die Scene, und zog einen Terno. Die Lusignani ist überhaupt für die Opera buffa geeigneter, als für die Opera seria.

Casalmonferrato. Die in der vorigen Rubrik benannten Virtuosi machten hier mit der Lucrezia ein solches Glück, dass der famöse Columella darauf einen totalen Fiasco gemacht hat.

Novi. Wie es zuging, dass in der Gemma di Vergy die Borgognoni, Tenor Caliani und Bassist Colla sich mehr verherrlichten, als in der Norma, ist schwer zu entscheiden.

Novara. Coppola's Nina pazza per amore streckt zuweilen hier und da noch ihr Haupt empor. Die Albini (Titelrolle) wurde sogar acht Mal auf die Scene gerufen. Bassist Bianchi, Tenor Pompejano und Buffo Cini waren nach ihr die begünstigtesten. Donizetti's Ajo nell' imbarazzo fand, nicht aus Schuld des Buffo, wenig Anklang.

Herzogthümer Genua und Nizza. Insel Sardinien.

Chiavari begann die Herbstsaison mit der Nachtgleiche, und zwar mit Nicolai's Templario, der im Ganzen Beifall gefunden. Die Grassi-Mazzetti als Rebecca und Herr Mazzetti als Briano waren die Hauptstützen der Oper, für den Tenor Gumirato passte die für Salvi geschriebene Rolle des Vilfredo wenig, der Anfänger Marzocchi (Cedrico) und die Buffo (Rovena) verdarben nichts. Donizetti's Figlia del reggimento brachte nicht die gewünschte Wirkung hervor, worauf Mazzetti als Figaro im Barbiere di Siviglia und seine Gattin als Rosina sich hervorthaten.

Genua. Seit dem 17. August, an welchem Tage die Herbstsaisone begann, wurden 7, sage sieben Opere buffe gegeben. Rossi's Faisi monetarj, deren Musik ½ seria, ½ buffa und 0 neu ist, liess die Zuhörer kalt. Die Tassini war auch nicht bei Stimme. Im Columella ging es nicht besser; in dieser Oper war Bassist Antoldi nicht bei Stimme, die Zagnoli rettete sich allenfalls; mit dem hergestellten Antoldi ging es in der zweiten Vorstellung besser, und auch Tenor Mugnai fand Anerkennung. Ricci's Scaramuccia, worin die Zagnoli, die Tassini, die Buffi Galli, Del Pesce sammt Tenor Balestracci wirkten, befriedigte mehr. Im Barbiere di Siviglia machte Galli (Vincenzo, Bruder des einst berühmten Filippo) nicht ganz vortrefflich den Figaro. Donizetti's Elisir gefiel besser als der Barbiere; Boccomini, der in der vorigen Oper den Don Bartolo gab, übernahm in dieser die Rolle des Dulcamara. In Donizetti's Don Pasquale that sich Galli als Protagonist weit besser hervor. Schlüsslich gab man noch Il Borgomastro di Schiedam, den Rossi unlängst für's Mailänder Theater Re componirte, hier mit geringem Erfolge.

Nizza. Die Riva-Giunti, den Lesern dieser Blätter vom vorigen Carneval auf dem Mailänder Theater Re bekannt, erwarb sich hier den meisten Beifall als Elaisa in Mercadante's Giuramento. Die Biscottini sang die Bianca befriedigend, desgleichen Herr Giunti, Gatte der Prima Donna, den Manfredo. Ein Tenor Valgy betrat zum ersten Male die Bühne in der Rolle des Viscardo mit einer nicht üblen Stimme. In Rossi's Faisi monetarj gefiel er hier eben so, wie in Mailand; Tenor darin war der noch ganz junge Anfänger Carisio aus jener Hauptstadt, und Buffo Herr Fiorio; die Riva trug den Sieg davon; sie ist vielleicht als alte Sinforosa unvergleichlich. Lucrezia Borgia mit der Riva, der Biscottini, Herrn Giunti und Carisio ging ziemlich gut, eben so die Norma, aber Donizetti's Regina di Golconda machte Fiasco. In den Capuleti trug die Riva abermals die Palme davon.

Cagliari. Anna Bolena, die hier so oft gehörte, gefiel auch jetzt; sie ist die schönste Oper von Donizetti. Die Sänger von geringem Caliber waren: die Lasagna, die Parelli, die Ghedini, die Herren Jacobelli, Santi und Silva. Die Favorita, ebenfalls von Donizetti, worin die Ghedini, Jacobelli, Bariton Solari und Bassist Vairo wirkten, machte einen kleinen Fiasco. Nach ungefähr 24 Vorstellungen der Anna Bolena gab man Rossi's Faisi monetarj, worin die Lasagna, die Ghedini, Buffo Profeti und Herr Santi das Meiste zur guten Aufnahme beitrugen; Tenor Covas ging mit. Die so sehr gewünschte Linda di Chamounix, abermals von Donizetti, ging am 15. November in die Scene, hat aber zum Bedauern Aller nicht besonders gefallen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 25. Januar fand zu Hamburg die feierliche Eröffnung und Einweihung des grossen Saales in der neuen Tonhalle Statt, der Besitzer derselben, *G. H. Gross*, Director des Volksgesangvereines, führte mit 260 bis 270 Sängern verschiedene Musikstücke auf. — Am 18. Januar wurde das erste eigentliche Concert darin gegeben, das Programm desselben enthielt: *Mendelssohn Bartholdy's* Walpurgisnacht, Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*, *Beethoven's* Fantasie für Pianoforte mit Chor (die Pianofortepartie von Herrn *Angor* gespielt), erster Satz aus dessen Sinfonia eroica, *Weber's* Ouverture zum Freischütz. — Die Akustik des Saales wird gerühmt, doch lassen sich auch Stimmen vernehmen, welche daran in dieser, wie in räumlicher Hinsicht Manches zu setzen finden.

Wie man sagt, schreibt *Bettina* Buch und Musik einer Oper.

Der Amerikaner *Coleman* in London hat eine an jedem Pianoforte anzubringende Vorrichtung erfunden, mittelst deren man

den Ton desselben so lange anschlingen lassen kann, als man will. Sie ist vom Instrumente unabhängig, stört das Spiel nicht und zeichnet sich durch Wohlfeilheit aus.

In Petersburg gibt es fünf Theater. Das grosse oder steinerne fasst 5000 Menschen; das für französische Stücke bestimmte Alexandratheater 1800; das Michaelitheater für russische und deutsche Schauspiele, so wie für Oper) 1000, das Theater der Eremitage, ausschliesslich zur Benutzung des Hofes; ein hölzernes Sommertheater auf Kamenoi-Ostrow. Im Ganzen gehören 3000 Menschen zum Theaterpersonal. Der Besuch der Theater von Seiten des Volkes und der Mittelclassen (insofern es in Russland dergleichen gibt) ist gering, die deutsche Oper ist aus Mangel an Theilnahme eingegangen, die Aristocratie besucht blos das französische Theater und die italienische Oper.

Spontini — welcher so eben vom Könige der Belgier den Leopoldorden erhielt — hat dem Pariser Vereine zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker (s. 4. Bl., S. 23) testamentarisch Folgendes vermacht: seine Autorenrechte in Frankreich natürlich, da es in Deutschland keine gibt); seine Bibliothek in Paris, die Autographen seiner gedruckten Compositionen; seine noch nicht gedruckten Werke, seinen gesammten Briefwechsel.

Musikmeister *Parisini* hat eine griechische Hymne componirt, die vom griechischen Kriegsministerium, nach dem Muster anderer Völker, als Nationalhymne beim Heere eingeführt worden ist. Der Componist erhielt dafür vom König Otto einen goldenen Ring.

Brenning in Wien hat daselbst ein „Reform-Clavier" ausgestellt, welches die Vorzüge des Pianoforte mit der Physharmonica vereinigen soll. Er hat in der Wiener Theaterzeitung glanzende Zeugnisse über diese seine Erfindung veröffentlicht, von *Czerny, Geiger, Preyer, Proch, Seechter*, wogegen die Wiener musikalische Zeitung sein Instrument als eine blose Wiederholung des Physharmonica-Pianofortes von *Lichl* bezeichnet.

Fräul. *Kreutzer, Conradin Kreutzer's* Tochter, die früher in Leipzig, zuletzt in Mainz angestellte Sängerin, hat die Bühne verlassen und sich verheirathet.

Tolle's Oper: „Sarah, die Weise von Gleneoë," soll in Cöln eine gute Aufnahme gefunden haben. — Weniger günstig war der Erfolg von *Grisar's* gleichnamiger Oper in Brüssel; die Schuld lag dort (wie gewöhnlich am Bache. *Grisar* selbst lebt jetzt in Neapel.

Als jetziger erster Pianist Italiens wird *Stefano Golinelli* aus Bologna genannt. In Mailand, Neapel, Palermo, Florenz hat er grosses Aufsehen erregt; jetzt beabsichtigt er eine Kunstreise nach Frankreich und England zu unternehmen.

Das erste Concert des Brüsseler Conservatoriums der Musik, unter *Fétis* Leitung, brachte die dort noch unbekannte dritte Ouverture *Beethoven's* zu Leonore, ausserdem *Beethoven's* C-moll-Symphonie, Allegretto aus dessen achter Symphonie, *Rossini's* Ouverture zu Wilhelm Teil. Nach dem Berichte der Belgique musicale brachte die C-moll-Symphonie einen immense effet hervor, „cette composition formidable, dont la dernière partie paraît être l'extrême résumé de la puissance harmonique."

Der Componist *Louis Schuberth* aus Hamburg, Bruder des dortigen Buch- und Musikalienhändlers, hat eine Kunstreise nach Petersburg gemacht, und ist daselbst, namentlich in Folge seiner dort aufgeführten Symphonieen, vom Kaiser zum Hofkapellmeister ernannt worden, hat auch diese seine Stelle bereits angetreten. — Sein jüngerer Bruder, der Violoncellist *Carl Schuberth*, ist schon seit längerer Zeit in Petersburg als Solovirtuos des Kaisers angestellt.

Eine seltene Erscheinung ist die Besetzung einer Organistenstelle durch eine Dame: in Augsburg ist Frau *Wörle*, Schwester von *Franz* und *Vincenz Lachner*, als Organistin angestellt. Sie war schon in frühester Jugend als ausgezeichnete Pianofortespielerin bekannt.

Ankündigungen.

Neues Orgel-Journal.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu erhalten:

Cäcilia.

Tonstücke für die Orgel

zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst.

Herausgegeben von

C. F. Becker.

Organist zu St. Nicolai und ordentlicher Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium der Musik in Leipzig.

Die Cäcilia erscheint in Heften von 10 gestochenen Notenseiten in Umschlag, mit neun Liniensystemen auf der Seite in grosse Queroctav, von denen jeden Monat eins ausgegeben wird. Sechs Hefte bilden einen Band, zu welchem Haupt-Titel und Inhalts-Verzeichniss gratis geliefert werden.

Der Subscriptions-Preis eines Heftes ist 7½ Ngr. oder Sgr. — 24 Kr. rhein. für die Abnehmer eines vollständigen Bandes; einzelne Hefte kosten 15 Ngr. oder Sgr. — 48 Kr. rhein.

Das erste und zweite Heft mit Compositionen von:

J. S. Bach, C. F. Becker, G. F. Händel, J. L. Krebs, W. A. Mozart, D. F. Nicolai, J. G. Walther

sind bereits erschienen; die Fortsetzung erscheint regelmässig.

Leipzig, im Februar 1845.

Friedlein & Hirsch.

Nächstens erscheinen mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage:

H. Vieuxtemps: 6 Etudes de Concert pour Violon avec Piano. Op. 16.

L. Heinch: 150. Psalm (wurde im Nationalverein für Musik in Stuttgart mit dem Preise gekrönt) im Clavierauszug, in Partitur und mit Orchester und Singstimmen.

B. Molique: 3e Duo concertant für Piano u. Violine. Op. 24.

H. Truhn: Album espagnol für Gesang in 4 Abtheilungen.

Th. Kullak: Sinfonie de Piano, grande Sonate en 4 parties.

J. B. Cramer: Mechanik des gediegenen Pianisten in 24 Salon-Etuden classischen Style. Op. 100, in 2 Cahiers.

Dr. L. Spohr: Die Kreuzfahrer. Grosse Oper in drei Acten im Clavier-Auszug.

Gefälligen Aufträgen sehen entgegen

Schuberth & Comp.
in Hamburg, Leipzig und New-York.

Eine ächte Cremoneser Geige

von *Joseph Guarnerius*, grossen Format, von noch völliger Holzstärke, ohne Futter, die einen starken, gesangvollen und leicht ansprechenden Ton hat, zum Concertspiel sich besonders eignet, und von dem Violinvirtuosen *Bazzini* für acht anerkannt ist, steht zu dem Preise von 600 Thlr. Gold beim Unterzeichneten zu verkaufen, und können Kaufliebhaber gegen Sicherstellung der Kaufsumme das Instrument auf Probe erhalten.

Halberstadt. **A. Nordmann.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. № 10. 1845.

Inhalt: Ueber die Musik Félicien David's. — Die neuen Pauken des Herrn Eisbiegler in Frankfurt a. M. — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Musik Félicien David's *).

Man müsste keinen Sinn für das Lebendige haben, um an dem bedeutenden Erfolge, den *David* in Paris hatte, keinen Antheil zu nehmen. Absichtlich bei diesen Erfolges zuerst erwähnt; wenn wir später von dem innern Werthe der Sache sprechen, so mag Jeder selbst urtheilen, ob er verdient war oder nicht. Es soll hier über den Beruf *David's* zur höchsten Sphäre der Kunst keine Consequenz gezogen werden; denn wollte ich dies thun, so könnte ich aus Treue gegen eine ästhetische Theorie die Erscheinung nicht in ihrer Eigenthümlichkeit würdigen. Vom Erfolge also zuerst.

Vor mehreren Wochen sah ich an den Strassenecken von Paris eine Concertanzeige, die ein ungünstiges Vorurtheil erweckte. Ein gänzlich unbekannter Componist zeigte unter einer Menge von Compositionen, die sämmtlich von ihm waren, auch die Aufführung einer „Ode-Symphonie" an, die er „*Le désert*" nannte. Der Anzeige war ein Programm von dem, was die Symphonie darstellen wolle, beigefügt, so dass ich gleich an Reflexionsmusik, an gemachte musikalische Malerei dachte, an jene Stammler, die in dürren Worten von einem Brande im Innern sprechen. Die armen Leute fielen mir ein, die den symbolisirenden *Beethoven* um eine Explication seiner Symphonieen baten; *Beethoven* sollte, so zu sagen, die Heerschaaren seines Gemüthes mit einer Maultrommel darstellen. Auch wird mir die etablirte Malerei in der Musik ein wahrer Schrecken; denn sie ist gleichsam der zerfliessende Beweis für den Mangel an gestaltender Kraft im Menschen.

Einen Tag später sprach ganz Paris von den Romanzen und der Ode-Symphonie *David's*. Kein einziger Musiker, der sich nicht in Lobeserhebungen darüber erschöpfte, und ich sprach wahrlich Leute, die in Paris als so liebelos verschrieen sind, das Höchste selbst zu beschnüffeln. *David* aber lobten sie Alle. Als ich Nachmittags in den Musikladen *Schlesinger's* trat, stand *Berlioz* mit mehreren Blättern in der Hand, laut vorlesend, am Tische, eine Menge von Personen um ihn herum; ich hörte die Worte: *Haydn — David — Beethoven*; ich wurde nicht neidisch, aber eifersüchtig. — *Berlioz* las den Probedruck eines langen Artikels über *David's* Musik, der für das Journal des Débats bestimmt war. Als das durchaus exaltirte Urtheil des musikalischen Debattisten erschien, ward das Aufsehen noch grösser; die Gebrüder *Escudier* kauften die Partitur der Ode, und der Director des italienischen Theaters veranstaltete einen Cyclus von vier Concerten. *David* begnügte sich contractlich mit einem Spottpreise (versteht sich, verhältnissmässig), und das italienische Theater macht ausserordentliche Geschäfte. Ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass das Journal der Herren *Escudier*: „La France musicale" nur von dem drüenden Conservatoirefelsen abgehalten wurde, *David* über *Beethoven* zu setzen. Die Revue et Gazette musicale *Schlesinger's* stimmte, nachdem sie noch bei vollem Indifferentismus einen ebenfalls sehr exaltirten Artikel von *Maurice Bourges* über *David* aufgenommen hatte, den Ton sehr herab, indem sie geradezu erklärte: man habe *David's* Musik so lange für schön gehalten, als man glaubte, die besten Melodien seien von ihm; da man jetzt aber deren arabischen Ursprung erkannt habe, so bleibe *David* wenig Verdienst. Während dieses Hin- und Herschreibens, um nicht Schreiens zu sagen, strömten die Leute in die italienische Oper und das Geld in die Casse des Directors. Er hat das Kreuz der Ehrenlegion erhalten! Impossible! Warum hat man's *Ponsard* nicht gegeben? Warum aber dem und dem Ellencomponisten? antworteten Andere. Die Anwesenheit mehrerer arabischer Häuptlinge gab diesem Ton gewordenen Wüstengeschrei noch eine gewisse Farbe, so dass der unverdorbene, seiner äusseren Erscheinung nach kindliche *David* sich auf einmal von lauter Chybouk'ften umgeben sah. Und in der That! *David* hat etwas Lebendiges und Schönes geleistet, er hat ein Maximum melodramatischer Kunst in die musikalische Literatur gebracht.

So wahr dies nun ist, eben so lächerlich ist es, eine tief empfindende Natur, wie die seinige, einer solchen an die Seite setzen zu wollen, die das gespannte innere Leben concipirt. Eher könnte man Paris dem Achilles an die Seite setzen. Diese ganz abstracte Bemerkung möge in Folgendem zu einer lebendigeren Kritik werden.

Nur ein tief poetisches Gemüth kann das innere Bedürfniss haben, dergleichen exotische Naturtöne künstlerisch in sich zu reproduciren. Wir haben es hier also

*) Bei dem ausserordentlichen Aufsehen, welchen gegenwärtig dieser Componist mit seinen Werken in Paris macht, haben wir es für unbedenklich gehalten, dem S. 113 des diesjährigen Jahrganges dieser Blätter enthaltenen Aufsatze hier einen Bericht über denselben aus der Feder unseres Pariser Correspondenten, und einen Auszug aus dem Briefe eines jetzt in Paris verweilenden deutschen Künstlers folgen zu lassen. *D. Red.*

durchaus mit einem im höheren Sinne lebendigen Menschen zu thun, von welchem eher eine Steigerung, als ein Rückschritt zu erwarten steht. Auch hat das Wüste der Erde, so zu sagen, Ereigniss in *David* werden müssen, bevor seine Kraft sich zu einer Darstellung der Art erheben konnte. Wenn ich hier das Wort Darstellung brauche, so geschieht dies, um einen entschiedenen Gegensatz zu sogenannter musikalischer Malerei auszudrücken. Letztere beweist nämlich, dass das Gemalte äussere Natur geblieben ist, wohingegen Darstellung nur da Statt finden kann, wo sich das Darzustellende im Menschen vergeistigt, also sein Inneres durchzogen hat.

Man kann zwar Lebensbeschreibungen, aber keine Beschreibung von Leben machen, und aus dieser Ursache möge man entschuldigen, wenn nachfolgende Erklärungen kein vollständiges Bild der eigenthümlichen Composition geben.

Die Ode beginnt mit einem mysteriösen, lange anhaltenden, den Character des Unbegrenzten an sich tragenden Tone, oder besser Tönen. Die ruhige Ebene liegt vor uns; man spricht die Verse:

A l'aspect du désert l'infini se révèle,
Et l'esprit, exalté devant tant de grandeur,
Comme l'aigle ikaré la lumière nouvelle
De l'infini sonde la profondeur ete.

Das Orchester steigert sich; immer näher kommt ein Gesang, der endlich in einen Chor (aus C dur) ausbricht. Es ist dies die Glorification Allah's, ein frisches und einfaches Musikstück, das besonders durch ökonomische Vertheilung der Mittel gute Wirkung macht. Doch wer singt? Die Gläubigen, wie wir aus den gesprochenen Worten hören. Freilich wäre es besser gewesen, wenn wir dies aus Tönen hätten sehen können. — Der Marsch der Caravane folgt, was eigentlich ungereimt ist, da man den vorangehenden Chor nicht eher im Fortissimo hören sollte, als bis die Caravane wirklich da ist. Ausserordentlich fein, man möchte sagen: künstlerisch gedacht ist es dagegen, dass, da im Orient nur Männer nach Mekka pilgern, in der Ode auch keine weiblichen Stimmen angewendet sind. Der Marsch an und für sich ist etwas gewöhnlich; er könnte eben so gut bei einer Revue französischer Soldaten ausgeführt werden, ohne darum am unrechten Platze zu sein. Zuweilen hat *David* zu viel locale Anspielungen gemacht, die man zum Theil nicht verstehen, zum Theil als Musik unschön nennen dürfte. Wer kann wissen, dass die eigenthümliche Phrase der Oboe in diesem Marsche mit Chor auf einen orientalischen Gebrauch, sich mit diesem Instrumente auf Reisen die Zeit zu vertreiben, anspielt? Bedeutende Geschicklichkeit entwickelt sich hingegen im folgenden Stücke. Gesprochene Worte bereiten die Scene vor:

L'air morne, immobile, se plombe,
Comme la face d'un mourant.
Vient l'impétueuse trombe
Au souffle aride et dévorant. —
Courbez vos fronts! le simoun, vent de feu,
Passe, comme un éclair de Dieu!

schreit der Chor, der mit einfachen aber wirkungsvollen Mitteln vorbereitet war. Die Darstellung dieser Schreckensscene gehört zu dem Gelungensten des ganzen Werkes. Es fehlt *David* nicht an künstlerischem Verstande; er hat hier nicht etwa einen breiten Sturm gemalt, sondern er berechnete, dass eben so, wie die Pilger den Simoun nicht lange ertragen konnten, ohne unterzugehen, die Reproduction seiner Wirkung eine eben so kurze werden musste. — Der Feuerwind ist vorüber, die Caravane erholt sich und setzt sich wieder in Bewegung, der Chor wird repetirt und die Pilger machen Halt. So endet der erste Theil dieses, wie man bereits gesehen hat, interessanten Werkes.

Der zweite Theil beginnt, im Gegensatze zum ersten, in einer lieblichen und erfrischenden Weise. Die Nacht ist da, Venus glänzt am Himmel und die Hymne an die Wohlthäterin beginnt. Aecht poetische Empfindung ist in diesem schmachtenden: „O nuit, o belle nuit, la fraicheur nous réjouit!“ Der Tenor drückt den Character dieses Stückes besonders schön aus, jedoch ist zu bedauern, dass es phantastisch bleibt, anstatt sich zu geschlossener Melodie abzurunden. Die Fantasia arabe ist höchst originell, da ihr eine arabische Melodie zu Grunde liegt; auch ist der nachfolgende Moment gut benutzt, da ein Tanz die Scene einnimmt, in welchem die dem Oriente eigenen Blasinstrumente besonders schön angewendet sind. Den beiden darauffolgenden Compositionen: La liberté au désert (Chor und Orchester) und La rêverie du soir (Solo für Tenor mit Chor und Orchester) liegen Originalmelodieen zu Grunde. Unbeschreiblich schön ist der egyptische Gesang zu dem letzteren Stücke, wozu hübsche französische Worte:

Ma belle nuit, oh! sois plus lente,
Oui, tu me fais aimer et vivre;
O nuit! tandis que ma voix chante,
Mon bien-aimé d'amour s'enivre.

Der dritte Theil beginnt wieder mit einer declamirten Strophe, die vom Sonnenaufgange spricht. Ein hohes, sich steigerndes Tremolo, während dessen die Blasinstrumente in geheimnissvollem Tone thätig sind, bringt eine erhebende Wirkung für den Moment hervor, in welchem man sich den Anbruch des Tages vorstellen soll. Das successive Befreien der Instrumente von den Sordinen macht ebenfalls guten Effect, nur dürfte man dieses Hilfsmittel gar zu mechanisch nennen. Sehr treffend bemerkte neulich einer meiner Bekannten, dass ihm der wahre Muezzin (religiöser Gesang der Araber) wie ein wirklicher Orangenbaum vorkomme, den man auf die Bühne stellt. Dieser Gesang für Tenor ist ein Curiosum; auch der Originaltext wurde beibehalten, und es dürfte vielleicht den Lesern nicht uninteressant sein, wenn ich ihn hier mittheile:

El salam alek.
Alekoum el salem.
Allah kou akbar.
Ja aless salab.
La Allah ill' Allah
Ou Mohammed rassoul' Allah
Allah kou akbar
Ja aless salab.

Die französische Uebersetzung lautet:

Le salut à toi;
A vous le salut.
Dieu est grand;
Allons, disposez-toi à prier.
Point de Dieu que Dieu,
Et Mahomet est prophète de Dieu.
Dieu est grand;
Allons, disposez-toi à prier.

Die Caravane setzt sich auf's Neue in Bewegung und verschwindet, wie die gesprochenen Worte anzeigen, in der Ferne:

L'ambulante cité se perd dans le lointain etc.

Mit der wiederholten Glorification Allah's schliesst das Ganze, das den Hörer in einer fast zauberischen Spannung zu erhalten wusste.

Ich berufe mich hier nochmals auf meine bereits oben ausgesprochene Ansicht, dass Leben nie durch Lebensbesprechung wiedergegeben werden kann, und wünschte jetzt nur den Unterschied zwischen der mehr empfangenden Natur *David's* und der wie in Leben aufgehenden der grössten Meister deutlich zu machen. Die höchste Kunst kommt immer nur da zur Erscheinung, wo das ursprüngliche Leben mit sich in Gegensatz tritt und durch Kampf nach Harmonie strebt. Das grosse Lebensquantum im Menschen agirt alsdann, kraft des Willens, von innen nach aussen. Empfangende, d. h. minder lebendige Naturen aber nehmen äussere Elemente in ihren Organismus auf, und können alsdann erst künstlerisch schaffen. Allerdings setzt auch ein solches Aufnehmen schon Lebendigkeit der Organe voraus, aber dennoch ist der künstlerische Act bei ihnen weniger ursprünglich, als bei der durch eigene Verhältnisse mit sich in Gegensatz tretenden Kraft. *David* — und dies ist entscheidend für Den, der weiss, was Leben heisst — ist eine mehr leidende, als wollende Individualität, er ist mehr Lyriker, als Dramatiker. Seine Symphonie aus Es, die man immer in denselben Concerten mit ausführte, sollte mir dies recht klar machen. Es fehlt diesem Instrumentalstücke nicht an Leben; indess ist es im Ganzen nicht mehr, als mittelmässig. Der dritte Satz ist der beste, und gefiel am Wenigsten; der vierte hat das trivialste Thema, das man hören kann, und gefiel am Meisten. Unstreitig ist auch dieses Werk der Ausdruck einer Stimmung; der Zwiespalt aber, der aller grossen Harmonie zu Grunde liegen muss, ist hier nicht zu finden.

Noch habe ich des bedeutendsten Verdienstes der Ode zu erwähnen, eines Verdienstes, das sie eigentlich erst in den Kreis der Kunst einführt. Sie trägt, obgleich arabische Volksmelodieen in ihr verarbeitet sind, keineswegs den particulären Character der Länder, auf deren Boden sie ihren Ursprung fand; was ich eigentlich schon gesagt habe, indem ich mich bei der Musik *David's* des vielbedeutenden Wortes: „Darstellung" bediente. Was Nationalmusik bleibt, hat nur einen poetischen, aber durchaus keinen künstlerischen Werth; denn letzterer kann nur da vorhanden sein, wo das ausser dem Menschen Liegende durch die Form seines Geistes gegangen ist. *David* hat nicht imitirt, sondern concipirt, und eine Einheit in sein Werk zu bringen gewusst, die das Machen gänzlich vergessen lässt. — Die kleineren Compositionen *David's*: *La danse des astres*, *Les birondelles*, *L'oubli*, *Le Chybouk*, *Le Bédouin* etc., denen oft arabische Volksmelodieen zu Grunde liegen, sind meistens hübsch. Ueber seine Quintetten nächstens.

Paris. Dr. *Felix Bamberg*.

Paris, den 18. Februar 1845. — Die Symphonie (oder, wie er sie nennt: Ode-Symphonie) von *Félicien David* ist jedenfalls dasjenige Werk, welches in der diesjährigen Pariser musikalischen Saison das meiste Aufsehen gemacht hat. Ich meine damit, dass der Erfolg des Werkes nicht blos, wie Manche gesagt haben, den Bemühungen gewisser Journale und Corporationen zuzuschreiben ist, sondern der musikalische Werth desselben hat wirklich das aufrichtige Interesse des unparteiischen Publicums in hohem Grade erregt, und, was in Paris noch mehr ist, sich zu erhalten gewusst. Die Anlage des Werkes ist kurz folgende. — Der Componist hat bekanntlich eine Reise in Egypten und Arabien gemacht, er hat da viele Volksmelodieen gesammelt; die grossartigen Ereignisse der Wüste, der Samum, der Sonnenaufgang, die Nacht mit ihren Sternen, die Caravane, die arabischen Tänze und Lieder, Alles hat sich seiner jugendlichen Phantasie eingeprägt und er hat Talent und musikalische Bildung genug gehabt, um diese schon an sich höchst interessanten und grossartigen Bilder auf eine ihrer würdige, geistreiche und geschmackvolle Weise darzustellen. Auch die Wahl der musikalischen Mittel ist mit einer Kenntniss, Delicatesse und mit einem so feinen und glücklichen Sinne für den Klang getroffen, wie man bei französischen Componisten selten findet. — Was nun aber den Zusammenhang betrifft zwischen den einzelnen Pieces, die theils kurze Orchestersätze, theils Chöre, theils Volkslieder und Tänze sind, so ist derselbe allerdings, musikalisch betrachtet, höchst locker, und der Componist hat daher seine Zuflucht zu einem erklärenden Melodram genommen. Dieses Nothmittel, welches dem Ganzen den Namen eines in sich gegliederten, vollendeten Kunstwerkes, was es übrigens schon wegen seiner skizzenhaften Natur niemals sein kann, entzieht, ist vielleicht gerade für das verständig auffassende französische Publicum ein Grund mehr des Beifalls und des Entzückens. So wissen sie doch immer genau, woran sie sind, und überhaupt lieben die Franzosen Arrangements und eine Reihe von Tableaux mehr, als ein ausgeführtes Kunstwerk, wie auch ihre Dramen beweisen, die zum grossen Theile nichts weiter sind. Hier und da hat man dem Werke auch vorgeworfen, dass es wenig eigene Erfindung enthalte, dass das Meiste Nationallieder und Tänze wären. Dies ist nun zwar wahr, doch demungeachtet bleibt dem Künstler immer das Verdienst, das der Maler hat, der auf seinen Reisen eine Reihe von interessanten Skizzen entwirft. Geschieht dies mit Geist und Geschmack, so ist das Verdienst immer gross, und der musikalischen Reiseskizze des Herrn *David* fehlen diese Eigenschaften gewiss nicht.

Ich kenne von *David* noch eine Symphonie in Es-dur, die hier über „der Wüste" ganz vergessen worden ist, zwei Quintette (Contrabass, Violoncell, Viola, zweite und erste Violine) und einige Lieder, von denen eines „Les hirondelles" sehr beliebt ist. Die Symphonie hat ebenfalls die Vorzüge einer delicaten und wohlklingenden Instrumentation, die Themata sind, wie in den Quintetten, graziös und anmuthig, wenn auch nicht eben bedeutend, doch tragen sie alle den Stempel einer gewissen Noblesse, wie man sie sonst bei französischen Componisten nicht eben häufig findet. Die Bearbeitung und Durchführung derselben bringt den Componisten zwar zuweilen auf

höchst reizende Combinationen, doch leidet sie an einer Manier, welche den Compositionen ein gewisses monotones Ansehen verleiht. Namentlich wird dies dem feinen deutscher Quartettmusik bei den Quintetten fühlbar, wo die erste Violine und das Violoncell fast ein beständiges Duett vortragen, die übrigen Instrumente aber nur alltägliche Begleitungsfiguren haben. In der Symphonie, wo dies Manöver, die Melodie immer vom Bass in die Oberstimme und von der Oberstimme in den Bass zu versetzen, auch angewendet wird, tritt noch der Uebelstand hinzu, dass zuweilen die wohlbekleideten Contrabässe bei den zierlichen Rhythmen nicht recht mit fort können.

Bei alle dem ist *David* gewiss die bedeutendste musikalische Erscheinung der neueren Zeit in Frankreich; es ist nur zu wünschen, dass die Industrie, mit welcher sich gewisse Blätter und Corporationen seines Talentes bemächtigt haben, nicht eine verderbliche Wirkung auf die Blüte und Entwickelung desselben ausüben möge u. s. w.

Die neuen Pauken des Herrn Einbiegler in Frankfurt am Main *)

habe ich schon öfter empfehlen wollen, bin aber im Drange anderer Geschäfte nie dazu gekommen. Es war jedenfalls Unrecht, die Empfehlung eines Gegenstandes zu versäumen, welcher jetzt die Aufmerksamkeit der Componisten so sehr in Anspruch nimmt; ob aber Gebühr, steht hier nicht zu entscheiden. Genug, die Pauken spielen jetzt in dem Orchester eine der wichtigsten Rollen, denn sie concurrieren mit der ersten Violine, wie mit der Prima Donna, und der Pauker würde ohne diese neue Erscheinung all in Verzweiflung gerathen müssen.

Vor etwa 25 Jahren, ehe der Freischütz und die Stumme die romantische und die Revolutionsoper hervorgerufen hatten, wurden die Pauken nur zu besonderen Steigerungspuncten oder zu geheimnisvollen, Spannungen erregenden Situationen gebraucht, oder gab keine solchen, nur im Finale angewendet. Mit dem Effect der Pauken wucherte der Componist und sparte ihn auf, wenn die anderen Instrumente nicht mehr ausreichten. *Spohr*, der von jenem Ufer bis zu dem unsrigen schon die Brücke schlug, hat die Pauke wohl zu benutzen verstanden, aber nie gemissbraucht, wie Faust und Zemire beweisen. Selbst *Weber* hatte noch viel Pietät für sie, wie wir im Freischütz und selbst in der Euryanthe sehen. Jetzt ist es freilich anders. Der Italiener hat den Anfang gemacht, die Pauken in Verbindung mit Janitscharenmusik die Schutzheiligen begleiten zu lassen, und in jeder Nummer zu renommieren (v. Puritaner u. A.). Der Franzose hat sich das zu Nutze gemacht, vielleicht mit mehr Ueberlegung, doch eben so übertrieben (z. B. in der Jüdin, worin 800 Mal die Schrauben in Bewegung gesetzt werden müssen), und der Deutsche, vergessend, was Mozart im Don Juan, Gluck in der Iphigenia und Cherubini in der Medea und im Wasserträger gethan haben, will nicht zurückbleiben, und verschmäht es nicht, sogar den lyrischen Character seiner Oper mit Paukenschlägen zu verfolgen (z. B. im Nachtlager). *Berlioz* gibt sogar Anweisung darüber, wie man es noch weiter treiben kann, denn er will (in seiner Kunst der Instrumentirung) nicht allein zwei Paar Pauken und zwei Schläger dazu, er spricht sogar von so vielen Paukenschlägern, als Pauken im Orchester sind, von zwei-, drei- und vierstimmigen Wirbeln, und eitirt ein neues Requiem, worin acht Paar auf verschiedene Weise gestimmte Pauken mit zehn Schlägern benutzt werden sollen u. s. w.

Wie weit das noch gehen soll, wollen wir nicht entscheiden. *Jedenfalls wird Jeder* über dergleichen Uebertreibungen lachen, welche aus der schönen heiligen Musik ein tobendes Ungeheuer machen wollen. Ich meines Theiles habe hier blos die Absicht, über die *Einbiegler*'schen Pauken Winke zu geben, die in Bezug auf die jetzige Manier, zu componiren, dem Pauker tausend früher nie geahnte Vortheile gewähren; denn diese Construction verhält sich zu den früheren, wie eine Locomotive zu einer Postcalesche zur Zeit der Renaissance. Die Herren Theatercomponisten brauchen sich nun gar nicht mehr zu genieren, und Theaterdirectionen kommen nicht in Verlegenheit, durch ein Engagement von zwei Schlägern einen Gegenstat zu erheben. Schwerlich würde der Werkmeister Herr *Einbiegler* mir es danken, wollte ich die Geheimnisse seiner mechanischen Construction verrathen. Allein die Vortheile derselben aufzuzählen wird wohl im Interesse des Erfinders, wie unserer Orchester, liegen. Die beiden Pauken schweben frei, jedoch unbeweglich zwischen eisernen Stäben — der dreibeinige Stuhl fällt also weg — und sind fest auf den Boden geschraubt, so dass jeder der beiden Schlüssel, die auf Schrauben ruhen, durch einen leichten Druck regiert werden kann. Diese Schraube wirkt dann auf den ganzen Reif, mit welchem das Fell gleichmässig hinauf und hinunter gedrückt wird. Es sind zwar, wie an den früheren Pauken, noch die alten Schrauben angebracht, um dieselben mit einem Extraschlüssel rund um zu stimmen, und im Fall einer Verstimmung nachzuhelfen. Allein man hat sich dieses Privatschlüssels nur sehr selten zu bedienen. Ein Beweis von dem exacten Bau der Gestelle und der Gleichheit der Hauptdrucke. Durch dies Verfahren ist natürlich die grösste Schnelligkeit bewirkt, denn man hat jetzt schon zwei Pauken ganz rein gestimmt oder umgestimmt, ehe man sonst nur nach dem Schlüssel auf dem Fell suchen konnte; zweitens fällt jedes störende Geklapper weg, und drittens kann man selbst während des Schlagens stimmen, indem man zuweilen beide Schlägel in eine Hand nehmen, oder im Nothfalle sogar durch einen leichten Druck mit dem Ellenbogen den Schlüssel rücken kann. Diese überwiegenden Vortheile springen in die Augen und ergänzen nur alle näheren Details. In Bezug auf Ton ist nichts verloren, ja vielmehr gewonnen, wenn man die stahl enen Schlägel mit Filzknöpfen benutzt, welche einen starken und dabei doch mulligen Ton erzeugen. Zu grossen Fortissimostellen bediene man sich der Schlägel mit Knöpfen von Gummi elasticum; zu einem bindenden Pianissimo aber mache man einmal den Versuch mit Schwammknöpfen, welch auch das Coperta (die gedeckten Pauken) überflüssig machen dürften; sie sind ebenfalls von *Ber-*

*) Siehe d. Bl. Jahrg. 1836, S. 495, wo bereits die Herren C. Guhr, Ferd. Ries, F. Mendelssohn Bartholdy und Ferd. Hiller die durch Herrn Einbiegler verbesserten Pauken empfehlen. *Anmerk. der Redaction.*

Ries empfohlen. Einen humoristischen Versuch hatte ich kürzlich damit gemacht, indem ich die tiefe Pauke in F stellte, einen Crescendowirbel schlug, und durch einen Anderen den Schlüssel hinauf drehen liess, bis in die Octave und dann wieder herunter, welches eine noch nie dagewesene Wirkung hervorbrachte. Da man in mässigem Tempo die ganze Scala schlagen kann, so sind drei Pauken nicht unumgänglich nothwendig, welches im Robert bewiesen wird.

Bei dem geringen Preise von circa 150 Fl. ist die Anschaffung dieser Pauken leicht, was auch bereits viele Theater bewogen hat, dieselben zu kaufen. *C. G.*

Nachrichten.

Berlin, den 1. Februar 1845. Nachdem Fräul. *Jenny Lind* im December v. J. die Norma drei Mal mit stei-gendem Beifalle gesungen hatte, gab sie auch die Vielka in *Meyerbeer's* neuer Oper: „Ein Feldlager in Schlesien" vier Mal, so dass von letzterer bis jetzt überhaupt neun Vorstellungen in etwa fünf Wochen Statt gehabt haben. Allerdings gewann die Rolle der Scherin Vielka durch die Auffassung des Fräul. *Lind* eine höhere begeisterte Haltung, welche durch die Anmuth der Gesten und Mimik der Darstellerin noch gehoben wurde. Im Gesange leistete auch Fräul. *Tucseck* in dieser Rolle nicht minder Anziehendes, wenn gleich ihre Stimme in der Höhe etwas schärfer ist, wogegen ihre Mittel- und tieferen Töne klangvoller sind. Das „Feldlager" ist nun einstweilen beseitigt, um Zeit und Kräfte für die Proben der Euryanthe zu gewinnen, welche Oper das erste Mal für das Denkmal des genialen Componisten gegeben werden soll. Fräul. *Lind* wird die Euryanthe, Herr *Mantius* den Adolar singen. In diesem Monate ist der Enthusiasmus so gestiegen, dass Fräul. *Lind* die Norma noch vier Mal kurz nach einander wiederholt, überhaupt also diese Gastrolle sieben Male gegeben hat. Dass diese grosse Anzahl von Wiederholungen eine Einförmigkeit des Operrepertoirs veranlasst, bedarf kaum der Erwähnung, und wenn auch die Theatercasse bei dem fortwährenden Andrange nach Billets gewinnt, so verliert die Kunst doch augenscheinlich durch solche Einseitigkeit, die Inconvenienzen der Billetvertheilung ungerechnet. Ausser Norma und dem „Feldlager" wurde bisher im neuen Opernhause (wo jetzt, in ästhetischer Hinsicht mit Unrecht, alle Opern und Singspiele jeder Gattung zur Aufführung kommen) nur noch gegeben: „Figaro's Hochzeit" von *Mozart* (die Susanne für die Individualität der Mad. *Palm-Spatzer* ganz unpassend, Cherubin durch Fräul. *Tucseck* sehr gut besetzt), ferner: Carlo Broschi (zwei Mal), die Regimentstochter, die Sirene, und die Ballette: Robert und Bertrand, die Danaiden, die Insel der Liebe. — Am Neujahrstage wurde in Potsdam Don Juan gegeben, dessen Einrichtung mit Recitativen, statt des Dialogs, und mit Fräul. *Lind* als Donna Anna, nach der Aufführung der Oper Euryanthe Statt finden soll. *L. Tieck's* Märchen „Blaubart" wird jetzt im Schauspielhause, mit Musik von dem zum königl. Capellmeister beförderten Herrn *W. Taubert* gegeben. — Die italienische Oper der Königstädtischen Bühne hat eine ältere Oper von *Donizetti*: Olivo e Pasquale mit geringem Erfolge gegeben. Jetzt gibt die hier früher beliebte Signora *Zoja* aus Turin Gastrollen, und gefällt besonders als Maria in der „Regimentstochter," weniger als Rosine im „Barbier von Sevilla" und Orsini in „Lucrezia Borgia" — Concerte fanden im Januar weniger als sonst Statt, vermuthlich weil die Virtuosen die Concurrenz mit dem jetzt täglich gefüllten königlichen Theater scheuten. Die Abonnementsoiréen der Herren *Zimmermann*, *Steffensand* und *Stahlknecht* aber hatten ihren Fortgang. In ersteren hörten wir Quartette von *Haydn*, *Onslow*, *Mozart*, *Beethoven* und *Schubert* sehr präcis und in schönem Ensemble ausgeführt; in zwei Triosoiréen für Piano, Violine und Violoncell wurden vorzügliche Trio's von *Beethoven*, *Reissiger*, *Mendelssohn Bartholdy* (D moll, auf Begehren wiederholt), *W. Taubert* (F dur, Op. 32), wie auch eine Sonate für Pianoforte und Violine von *Joh. Seb. Bach* (in H moll) mit grosser Uebereinstimmung und geschmackvollem Vortrage ausgeführt. Diese Soiréen fanden so grossen Beifall, dass die Unternehmer sie aus dem Hôtel du Nord in den grösseren Saal des Hôtel de Russie zu verlegen genöthigt waren. Auch zwei Symphoniesoiréen der königl. Capelle fanden unter Leitung der Herren CM. *Henning* und *Taubert* Statt. Es wurden darin zwei Symphonieen von *Haydn* in B dur (Op. 80) und G dur — beide wenig bekannt —, ferner *Beethoven's* A dur- und Pastoral-Symphonie, wie die schönen Ouverturen zum „Hausirer" (Colporteur) von *Onslow*, zu „Oberon" von *C. M. v. Weber*, zu „Cosi fan tutte" von *Mozart*, und zu „Jessonda" von *Spohr*, wenn auch nicht ganz mit der früheren feinen Nuancirung, doch im Ganzen lobenswerth ausgeführt. — Die Singacademie führte *Händel's* Samson in ihrem dritten Abonnementconcerte meistens recht gelungen (vorzüglich von Seiten der Chöre) auf, obgleich Herr *Mantius* durch Heiserkeit verhindert wurde, die gewichtige Tenorpartie des Samson auszuführen, welche ein Mitglied der Singacademie unvorbereitet zu übernehmen so gefällig war. Frau *v. Fassmann* sang die Dalila, Fräul. *Caspari* die Altpartie der Michab ganz befriedigend. Ganz besonders aber trat die Basspartie des Manoah durch den Vortrag des Herrn *Krause* hervor, dessen reine Intonation und deutliche Aussprache musterhaft ist. Jetzt übt die Singacademie das neueste Oratorium von *Spohr*: „Der Fall Babylon's" zur Aufführung am 12. Februar ein. — Noch ist das dritte Concert für die Abonnenten der Berliner Musikalischen Zeitung und eine am 27. Januar (*Mozart's* Geburtstag) vom Herrn CM. *Möser* veranstaltete Privatsoirée zu erwähnen, in welcher letzteren mehrere Gesänge aus *Mozart'schen* Opern von den Damen *v. Fassmann*, *Marx* und *Tucseck*, den Herren *Pfister* und *Behr*, mit Orchesterbegleitung, wie auch das G moll-Quintett von den Herren *Möser*, *Kolz* u. s. w. mit vielem Ausdruck ausgeführt wurden. — Zu der in der Weihnachtszeit im Gebäude der königl. Academie der Künste zum Besten eines Künstler-Unterstützungs-Fonds veranstalteten Ausstellung von Transparentgemälden, nach Compositionen von *Albrecht Dürer*, wurden von dem Domchore (unsichtbar) mit grosser Wirkung mehrere kirchliche Gesänge a Capella von *Pale-*

Asioli, B., 3 Ariette coll' accomp. di Pianof. obl. Op. 2. 1 Thlr.

Rolla, 5 gr. Duetti conc. à Viol. e Viola. 2 Thlr.

Dietter, Concerto p. le Basson. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Danzi, Concert pour le Violoncelle. No. 1. 2 Thlr.

Kunzen, F. E. Ae., Ouverture à grand Orchestre. No. 1. 1 Thlr. 12 G.

Martin, J., 3 Quat. p. 2 Viol., Alto et B. Op. 5. 20 Liv. de Duos. 2 Thlr. 8 Gr.

Paer, F., Achilles, gr. Opéra, arr. en Quatuor p. Viol., Alto et Vlle. 2 Thlr.

Türk, D. G., Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen u. s. w. 2te vermehrte Aufl. 2 Thlr. 20 Gr.

— — Kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen. 10 Gr.

Eberlin, G. E., 9 Toccates et Fugues. 2 Thlr.

Joerg, N., recueil de 12 pièces p. 2 Fl. trav. conc. tir. des Op. nouvelles. No. 1. 2. 3 Thlr. 2 Gr.

Kreutzer, J., 6 deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianof. 1s Heft. 16 Gr.

Laurent, F., 2 Sonates p. la Harpe avec acc. de Viol. obl. 1 Thlr 12 Gr.

Porta, 3 Trios p. 2 Fl. Op. 5. 2 Thlr.

Mozart, Ouvert. et Airs de la Clemence de Titus arr. en harmonie à 8 parties p. G. F. Fuchs 4 Liv. 24 Thlr.

Gatayes, Walzes p. la Harpe. Op. 12. 1 Thlr. 4 Gr.

Boisiere fils, Etude p. la Clarinette formant 36 Caprices. Op. 2. 2 Thlr.

— — Airs variés pour la Clarinette avec acc. de Basse. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, 6 Duos de pet. Airs variés pour 2 Clarinettes. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Duos do — No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Devienne, F., 3 Quatuors p. Clarinette, Viol., A. et Basse. Op. 73. 2 Thlr. 6 Gr.

Dahmen, J. A., 3 Trios p. Violon, A. et Vlle. 2 Thlr.

Marin, 3 Sonates p. la Harpe. Op. 15. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Duo pour 2 Harpes ou Pianof. et Harpe. Op. 17. 1 Thlr. 12 Gr.

Dallairac, Airs de Lehéman ou la tour de Neustadt, arr. p. 2 Clarinettes. 1 Thlr. 4 Gr.

Pollini, F., 3 Sonates p. le Pianof. 2 Thlr. 6 Gr.

Borghi, (Lewis) 6 Duos p. 2 Violons. 2 Liv. 3 Thlr.

Field, (John), Eleve de Clementi, 3 Sonates pour le Pianof. 2 Thlr.

Romberg, A. et B., 3 Quintetti pour Fl., Viol., 2 Altos et Vlle. No. 1-3. à 18 Gr. 2 Thlr. 4 Gr.

Michel, 3 Trios p. 2 Clarinettes et Basson. Liv. 1. 2. Thlr.

Berony, Ch., recueil de nouvelles Walzes, Angl. Polon. etc. p. le Violon. No. 1-2. 18 Gr.

— — — do — p. Flûte. 18 Gr.

— — — do — p. Clarinette. 18 Gr.

— — — do — p. Flageolet. 18 Gr.

Mendel, S. H., Die Sympathie, nach Metastasio, mit Begl. des Klaviers. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 11. Liv. 1. 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Winter, P., Ouverture de l'Opéra: Helena et Paris, à gr. Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

Krommer, F., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 33. 1 Thlr. 8 Gr.

Stamitz, C., gr. Duo pour Violon et Alto. 16 Gr.

Burmann, J. F., 3 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 10. 1 Thlr.

Riotte, P. J., 6 Walzes p. 2 Viol. et Basse. 8 Gr.

Paer, F., Ouv. à gr. Orch. de l'Op. il morto vivo. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreibe, F., Concerto pour Hautb. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 Duos pour Viol. et Alto. Op. 65. L. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 16me Concerto p. Fl. 1 Thlr. 20 Gr.

Viotti, J. B., 3 Sonates p. le Pianoforte av. Viol. et Vlle ad lib. A. Op. 31. 2 Thlr. 8 Gr.

Fodor, J., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 16. de Duos. 2 Thlr.

Blyma, F. X., Sinfonie à gr. Orch. Op. 1. 3 Thlr.

Haydn, J., Sinf. à gr. Orch. Op. 49. 2 Thlr. 18 Gr.

Hoffmeister, F. A., 3 nouv. Sonatines faciles etc. Op. 27. Liv. 1.

Vorzügliche Stücke aus Opern, als Duetts für Violine und Bratsche eingerichtet. 1s Heft. 16 Gr.

Dasselbe für 2 Violinen. 16 Gr.

Kleinere Lieder und Romanzen beliebter Komponisten für die Guitarre eingerichtet v. Bornhardt. 1e Lief. 12 Gr.

Martin, V., Ouv. de l'Op.: La Capricciosa corretta arr. p. le Pianof. à 4 mains. 10 Gr.

Pleyel, 6 Lieder für die Guitarre. 8 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

strina, Fioroni, Perti, Hammerschmidt, Orlando Lasso, Caldara, Mozart (*Ave verum corpus*) u. A. ausgeführt. — *Mozart's* „Nozze di Figaro" sind auch von der italienischen Operngesellschaft, jedoch nur mittelmässig, gegeben worden, da Mad. *Hellwig-Grobecker* sich eher zur Susanne, als zur Gräfin eignet, der Cherubin der Signora *Berdini* gut, aber Signor *Ramanda* als Figaro etwas matt war, wogegen dem Signor *Mitrowich* wieder die Galanterie des Grafen Almaviva nicht wohl anstand. Signora *Schierani-Nalli* war in der Darstellung der Susanne keck genug, im Gesange wurden jedoch die höheren Töne verlegt. Bartolo und Basilio genügten. Auch hier machte die treffliche Oper so wenig Eindruck, wie im königl. Theater, wo doch die Damen *Marx* als Gräfin, *Tuczeck* als Cherubin, wie die Herren *Krause* und *Böttcher* als Figaro und Graf Almaviva ausgezeichnet waren, auch die Orchesterbegleitung mit mehr Nuancirung ausgeführt wurde.

Leipzig, den 1. März 1845. *Achtzehntes Abonnementconcert*. Donnerstag, den 27. Februar. Symphonie von *C. Lührss* (Es dur, neu, Manuscript, unter Direction des Componisten). — Arie aus „Hans Heiling" von *H. Marschner*, gesungen von Fräul. *L. Hennigsen*. — Adagio und Rondo für Pianoforte mit Orchester von *Pixis*, vorgetragen von Fräul. *Maria Wieck* aus Dresden. — Zwei vierstimmige Lieder ohne Begleitung von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Rondo von *L. v. Beethoven*, und „La chasse" von *St. Heller*, für Pianoforte solo, vorgetragen von Fräul. *Maria Wieck*. — Die erste Walpurgisnacht. Ballade von *Goethe*, componirt von *F. Mendelssohn Bartholdy* (die Solopartieen vorgetragen von Mad. *Hauptmann* und den Herren *Henry*, *Kindermann*, *Pögner* und *Meyer*).

In der Symphonie des dem grösseren Publicum wohl noch ziemlich unbekannten Herrn *Lührss* tritt uns ein nicht unbedeutendes, höchst schätzenswerthes Talent entgegen. Es zeugt immer von einem Anerkennung verdienenden Streben, wenn ein junger Componist, nachdem er nur erst einige Liederhefte und kleinere Claviersachen herausgegeben hat, bald an ein grösseres Werk geht; wir wenigstens erblicken darin nicht sowohl einen voreiligen Versuch, sich gleich in die Reihen berühmter und namhafter Meister einzuführen und im Sturmschritt auf die Unsterblichkeit loszugehen, als vielmehr ein löbliches Bemühen, durch Stellung der schwierigsten Aufgabe sich Gelegenheit zu tüchtiger künstlerischer Ausbildung zu verschaffen. Und von diesem Standpuncte aus betrachtet, ist der Erfolg des Strebens bei Herrn *Lührss* unverkennbar ein glücklicher und lohnender. Macht sich auch gleich in den Melodieen nicht gerade eine frappante Originalität der Erfindung geltend, ist zwar in dem ganzen Werke auf der einen Seite die Wärme und Innigkeit des Gefühls durch Reflexion etwas neutralisirt, andererseits aber eine Unruhe zu bemerken, die vorzugsweise im Mittelsatze nicht ganz am rechten Orte sein dürfte, und entsprechen gleich manche Instrumentaleffecte nicht den Erwartungen, die der Componist sich von ihnen gemacht haben mag, — so sind dagegen doch der das Ganze durchziehende edle Geist, ein freundliches Colorit der Motive und eine solide Verarbeitung der musikalisch geordneten Gedanken als hauptsächliche Vorzüge der Symphonie hervorzuheben. Man folgt gern und mit Interesse dem sich entwickelnden Tongemälde und erfreut sich an manchen schönen Zügen in demselben. Referenten hat namentlich der erste Satz und das Scherzo angesprochen. Das vom Componisten mit Umsicht und Energie geleitete Werk fand beim Publicum eine günstige Aufnahme und reichen Beifall.

Der Gesang des Fräul. *Hennigsen* zeichnete sich durch strenge Reinheit und Ausdauer namentlich in der hohen Stimmlage, welche die Arie aus Hans Heiling in Anspruch nimmt, so wie durch einen angemessenen dramatischen Vortrag aus. Wie verlautet, beabsichtigt die junge Sängerin, zur Bühne überzugehen; nach den Fortschritten, die sie besonders in der letzten Zeit gemacht hat, darf man wohl die Erwartung hegen, dass diese neue Laufbahn eine ehrenvolle und glückliche für sie sein werde.

Die ungefähr erst dreizehn Jahre alte zweite Tochter des Herrn *Friedrich Wieck* bewährt wiederum den gediegenen und trefflichen Unterricht ihres als Lehrer des Pianofortespiels rühmlich bekannten Vaters. In dem nämlichen zarten Alter, in welchem ihre Schwester, jetzt Frau Dr. *Clara Schumann*, im In- und Auslande durch ihre Virtuosität bereits Aufsehen erregte, leistet sie in der That schon Vortreffliches. Dass der Gefühlsausdruck noch nicht so recht von innen heraus kommt und wirkt, sondern mehr von aussen angeflogen erscheint, dass der ganze Vortrag mehr das Eingelernte, als eine selbständige Geistesthätigkeit verräth, und dass dadurch eine gewisse Monotonie, Kälte und Steifheit entsteht, ist nicht zu verwundern und kann der jugendlichen Virtuosin nicht zum Vorwurfe gemacht haben. Die geistige Auffassung und Reproduction eines Stückes ist erst in späteren Jahren und nicht schon auf der Grenze zwischen Kind und Jungfrau möglich. Aber wenn beim Clavierspiele ein runder, weicher und voller Anschlag, Sicherheit und Reinheit der Passagen und eine bedeutende technische Fertigkeit zu den Hauptvorzügen gehören, so ist Fräul. *Wieck*, die alle diese Eigenschaften neben einer schönen Führung der Hand in hohem Grade besitzt, schon jetzt zu den tüchtigen Virtuosinnen zu zählen und berechtigt für die Zukunft zu den besten Hoffnungen. Nach dem Vortrage der *Pixis*'schen Composition sowohl, als des Rondo von *Beethoven* (aus dessen Sonate Op. 22) wurde ihr reicher und aufmunternder Beifall zu Theil; vorzüglich aber geschah dies nach der Ausführung des ansprechenden Stückes „La chasse" von *St. Heller*, welches allerdings auch am Gelungensten von ihr gespielt wurde. —

Mit gefälliger Bereitwilligkeit hatte auch diesmal eine Zahl kunstliebender Dilettanten mit dem Thomanerchore die Ausführung *Mendelssohn*'scher Compositionen übernommen. Was zuvörderst die oben erwähnten beiden Lieder („Ruhethal" und „Jagdlied," No. 5 und 6 aus dem dritten Hefte der vierstimmigen Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass) anlangt, so gesteht Referent offen, dass er diese Lieder weit lieber vom einfachen oder höchstens doppelt besetzten Quartett hört. Besonders das er-

stere derselben dürfte mit dem in seiner Frage reflectirenden und überhaupt subjectiven Texte *Uhland's* an und für sich für eine grosse Mehrheit der Vortragenden nicht geeignet sein, und selbst die musikalische Anlage und Ausführung dieses Liedes ist eben mehr für einzelne Sänger berechnet; nur der Anfang und der Schluss kann durch starken Chor eine angemessene Wirkung hervorbringen. Anders verhält es sich zwar mit dem bewegungsvollen, lebendigen „Jagdlied" von *Eichendorff*, und in diesem hatte man auch eine vom Componisten nicht vorgeschriebene Abwechselung des Chores mit doppeltem Quartett eintreten lassen; allein auch hier hat sich Referent nicht ganz von dem Gedanken losmachen können, dass eigentlich die Anwendung von Stimmenmassen der Intention *Mendelssohn's* entgegen sein möchte.

Ueber den hohen Werth der „Ersten Walpurgisnacht" ist unter den Musik-Kennern und Freunden nur eine Stimme, und die grösste Anerkennung desselben hat sich bereits in den Berichten ausgesprochen, welche über deren Aufführung hier und anderwärts ergangen sind. Namentlich gehören der erste Chor: „Es lacht der Mai" u. s. w., der Chor der Wächter: „Vertheilt euch, wackre Männer hier" u. s. w., und das Solo mit Chor: „So weit gebracht" u. s. w., so wie endlich der Schlusschor unbedingt zu den ausgezeichnetsten und schönsten Compositionen des gefeierten Meisters. Dabei kann man die poetische Auffassung des *Goethe*'schen, fast fragmentarischen Gedichts, das sich dadurch zu einem geschlossenen Ganzen abrundet, und die ächt dramatische Behandlung des vom Dichter gegebenen Stoffes nicht genug bewundern. Wie schön gedacht ist es, um nur ein Beispiel zu erwähnen, dass die Ouverture anfänglich das schlechte Aprilwetter, dann den Uebergang zum Lenz schildert, uns gleich mitten in die Walpurgisnacht, in die Grenzscheide zwischen Winter und Frühling, versetzt, und unmittelbar daran die freudige Begrüssung des Mai durch den Chor sich anschliesst! — Der durchgehends schlagenden Wahrheit der Auffassung und des Ausdruckes gegenüber hat nur ein einziger Umstand dem Referenten bisher ein Bedenken erregt, das er bei sich selbst nimmer hat beschwichtigen können. *Mendelssohn* gibt nämlich in dem Chore: „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" u. s. w. — welcher der Situation und den Worten nach nur eine vorgängige Aufforderung enthält, durch Getöse und simulirten Hexenspuk die Christen zu schrecken und zu vertreiben, damit sie ihnen, den Heiden, an der Ausübung ihrer Opferfeier nicht hinderlich seien — bereits den ganzen Hexenspuk selbst. Die Ausführung dieses von den Heiden verabredeten Planes erfolgt aber erst später, da, wo die christlichen Wächter fliehend ausrufen: „Hilf, ach hilf mir, Kriegsgeselle" u. s. w. „Schreckliche verhexte Leiber" u. s. w. Jener zuerst gedachte Chor ist vom Componisten nicht heimlich berathend und versteckt aufforderad gehalten, sondern entwickelt, allerdings auf höchst geniale und originelle Weise, ein vollständiges Bild einer Blocksbergsscene, während der letztere mit dieser nicht zusammenhängend, sondern durch einen beruhigten Gesang der Priester und des Heidenvolks von ihr getrennt, nur die eilige Flucht der Christen hören lässt, ohne dass wir die Ursache ihres Entfliehens vernehmen. Nun verkennen wir zwar keineswegs, dass eine gleichzeitige musikalische Darstellung beider Scenen, wenn wir es so nennen sollen, des veranstalteten Hexenspuks und der Flucht der Erschreckten, wenigstens ohne Beeinträchtigung der einen von ihnen, fast unausführbar gewesen sein würde. Demungeachtet bleibt uns hier stets eine Lücke, welche nach unserer Ueberzeugung der geistvolle Componist, wenn er diesem Theile der Ballade in Betreff der dramatischen Wahrheit noch mehr Aufmerksamkeit zugewendet hätte, mit seiner bewährten Auffassungsgabe völlig auszugleichen gewusst haben würde. — Wir sind jedoch weit entfernt, mit dieser Bemerkung einen Tadel gegen das Werk auszusprechen, von dessen grosser Schönheit wir tief durchdrungen sind: je vollendeter Form und Inhalt eines solchen sind, mit desto grösserem Interesse sucht man den Plan, die Intentionen seines Schöpfers zu ergründen und ihnen Schritt vor Schritt zu folgen; und stösst man hierbei auf einen Scrupel, so kann eine Mittheilung desselben nicht als voreilige Kritik, sondern nur als Zeichen des lebhaftesten Interesse, als Wunsch nach eigener Belehrung gelten. —

Dass Sänger und Orchester diese Composition *Mendelssohn's* mit wahrer Lust und Begeisterung ausführen, zeigte sich auch dieses Mal deutlich; denn das Ganze ging vortrefflich, und ist vorzüglich des ausgezeichneten Solovortrages von Seiten des Herrn *Kindermann* zu gedenken. Auch im Publicum gab sich durch reichen Applaus eine begeisterte Erregung kund. —

Noch verdient die musikalische Morgenunterhaltung einer Erwähnung, welche am 23. Februar Herr *Johann v. Hässlinger* aus Wien im Saale des Gewandhauses veranstaltet hatte. Wir hörten darin nur Compositionen desselben, und zwar zwei Streichquartette und ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello (vorgetragen von den Herren *David*, *Reinecke*, *Sachse*, *Hunger* und *Wittmann*), drei Lieder mit Pianofortebegleitung (gesungen von Fräul. *Hennigsen*), und einen vierstimmigen Männerchor: „Die Fünf des ersten Freiheitskampfes," mit Begleitung von Hörnern, Posaunen und Pauken. In den sämmtlichen Musikstücken zeigte sich tüchtiges Studium und ein ernstes gediegenes Streben des jungen Componisten, das von dem zahlreichen eingeladenen Zuhörerkreise durch wiederholte Beifallszeichen anerkannt wurde; vorzugsweise sprach das erste Quartett (A dur) und das Trio (Es dur), so wie die Sololieder an. Herr *v. Hässlinger*, der einige Monate unter uns verweilte, in nächster Zeit aber Leipzig wieder verlassen wird, hat mit diesen Productionen den hiesigen Kunstfreunden einen erfreulichen Beweis seines Talentes und seiner künstlerischen Bildung gegeben und wird mit seinen Werken gewiss auch in Zukunft hier willkommen sein. — *L. R.*

Feuilleton.

Hector Berlioz hat den Saal im Circus der elyseischen Felder zu Paris (bisher bekanntlich nur von Kunstreitern benutzt) in den grossartigsten Concertsaal umwandeln lassen, worin er sie-

heute Musikfeste geben wird. Das Orchester befindet sich in der Mitte der grossen Rotunde, auf der ehemaligen Arena, damit die Töne, wie Radien, von da gleichmässig zu allen Hörern gelangen (*). An der einen Seite desselben erhebt sich eine kleine Estrade, für die Solisten, den Orchesterdirector und, in vorkommenden Fällen, einen kleinen Chor von 12 bis 15 Sängern bestimmt. Auf der entgegengesetzten Seite der Orchesters zieht sich von demselben amphitheatraisch der grosse Sängerchor bis zu den Wänden; es ist dies ein Theil der Stufen, von wo ehedem das Publicum den Reiterkünsten zuschaute. Die Solosänger sind also von dem Chore durch das ganze Orchester getrennt, und zwar mit dem Gesicht nach jenem gewendet. Die Zahl der Anwesenden soll 350 nicht übersch reiten, eine Masse, die bei der wunderbaren Resonanz des Locals vollkommen hinreichend ist, die gewaltigsten Wirkungen hervorzubringen. Die Concerte sollen nicht über 2½ Stunden dauern und des Sonntags, ein oder zwei Mal in jedem Monat, gehalten werden. — Am 19. Januar fand das erste Concert dieser Art Statt. Aufgeführt wurden: Stücke aus *Gluck's* Alceste und aus dessen Orpheus und Eurydice. Dies irae, Quid sum miser, Lacrymosa aus *Berlioz'* grosser Messe; Ouverture zum römischen Carneval von *Berlioz*; Ouverture zum „Thurm von Nizza" von demselben. — Am Schlusse seines Berichtes über dies Concert setzt der Charivari: „Wir rathen nur noch, die Schlachtordnung der Instrumentenheeres zu ändern. Das Messing z. B. ist auf den Flügeln, wo vier verschiedenen Puncten, vertheilt — in Folge dessen erfolgt sein Angriff nicht ganz gleichzeitig. Soll diese Armeeaufstellung beibehalten werden, so muss General *Berlioz* wenigstens Adjutanten bei sich haben, welche seine Befehle zu Pferde an die betreffenden Posten überbringen."

Aus Berlin wird gemeldet: Der Musikdirector *Josef Gung'l* hatte die Ehre, vor einigen Tagen im Palais des Prinzen Albrecht von Preussen ein Concert mit seiner Capelle in Anwesenheit des Königs und der königl. Prinzen zu geben. Der König bezeugte demselben in den huldvollsten Ausdrücken seinen Beifall sowohl mit dessen Compositionen als mit den Leistungen seiner Capelle.

Der Jahrgang 1835 der Allg. musik. Zeitung, S. 164, enthält einen Nekrolog *Herold's*, nebst Verzeichniss von dessen Opern. Das letztere ist jedoch nicht ganz vollständig; wir tragen daher, nach einer in der Belgique musicale vom 21. November v. J. enthaltenen Lebensbeschreibung *Herold's*, die folgenden Werke nach. Im Jahr 1815. Le premier venu, komische Oper in drei Aufzügen, geg. — Im Jahr 1820 (nach dem Amour platonique): L'auteur mort et vivant, in einem Aufzuge. — Nach dem König René: Le lapin blanc, in einem Aufzuge. (Die Ouverture dieses Stückes benutzte er später als Ouverture zum Ludovic.) — 1827: Le Somnambule (Thérèse), comde, Ballet in drei Aufzügen. — 1828: Le dernier jour de Marguerite, in drei Aufzügen. — 1828: Le dernier jour de Missolonghi, drame lyrique, in sechs Aufzügen. — Nach Emmeline 1829: La belle au bois dormant, Ballet in vier Aufzügen. — 1830 (mit *Carafa*: L'Auberge d'Auray, drame lyrique, in einem Aufzuge. — Zuletzt: Ludovic, von *Halévy* vollendet. — Ausserdem hat *Herold* 59 Werke für Pianoforte geschrieben.

Die Aufführung der Euryanthe in Berlin zum Besten von *Weber's* Denkmal hat einen Ertrag von mehr als 3000 Thlr., nach anderen Nachrichten sogar über 6000 Thlr., geliefert.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheinen so eben:

Baumeister, 3 Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 4. 12½ Sgr.

Chwatal, Variat. sur le motif de l'Entr. Acte de l'Opera: Marie, pour Pianoforte. Oeuv. 73. 15 Sgr.

Cuzent, Souvenirs de Berlin. Quadrille pour Pfte. 10 Sgr.

Engel, 3 Lieder für eine Stimme mit Pfte. Op. 14. 15 Sgr.

Gaschin, F. de, Charme brise. Poème harmon. pour Pfte. Oeuv. 9. 15 Sgr.

— — Mazourka pour Pianoforte. Oeuv. 10. 10 Sgr.

Gung'l, Josef, Mein erster Walzer in Berlin, Op. 39, für Orchester. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — d. do für Pianoforte und Violine. 15 Sgr.

— — d. do für Pianoforte zu vier Händen. 20 Sgr.

— — d. do für Pianoforte zu zwei Händen. 15 Sgr.

— — do d. für Pianoforte zu zwei Händen mit Pianoforte-begleitung. Op. 14. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Hahn, Der achte Psalm für vier Männerstimmen mit Pianoforte-begleitung. Op. 14. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Rode, Kreutzer und Baillot, Praktische Violinschule. Neu bearbeitet von C. Böhmer. 4 Thlr. 15 Sgr.

Schön, Mor., Die musikal. Geschwister. Sammlung leichter und gefälliger Unterhaltungsstücke zu Opern, für Violine und Pianoforte. 4r Heft. 25 Sgr.

Tiehsen, O., 7 Gedichte für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 24. 2 Hefte. à 15 Sgr.

Truhn, H., 3 Duos, avec Pianoforte. Oeuv. 72. No. 1. La Passeggiata (Spaziergang) für 2 Soprane. 12½ Sgr. No. 2. La Notte alla riva del mare (Nachts am Strande) für Sopran u. Tenor. No. 3. La Festa (Das Fest) für Tenor u. Bass. 12½ Sgr. 10 Sgr.

Voss, C., Gebet der Liebe, für eine tiefere weibliche Stimme mit Pianoforte. Op. 48. 10 Sgr.

— — 4 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 55. 15 Sgr.

— — Une fleur pour toi. Romance pour Pfte. Oeuv. 57. 12½ Sgr.

— — Terzettelle pour Pianoforte. Oeuv. 58. 15 Sgr.

Willmers, R., Un jour d'été en Norvège. Grande Fantaisie pour Pianoforte. Oeuv. 27. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — 2 Etudes de Concert. Oeuv. 28. No. 1. La Pompa di Festa. — 2 Etudes de Concert. Oeuv. 28. No. 2. La Danse delle Bacchanti. à 22½ Sgr.

Tiehsen, Otto, Portrait, auf chinesischem Papier. 20 Sgr.

Ed. Bote & G. Bock in Berlin.

Pariser Stutzflügel zu verkaufen.

Im Magazin der Unterzeichneten steht ein kleines flügelförmiges Pianoforte neuester Erfindung in elegantem Mahagonygehäuse aus der Fabrik von **Henri Herz** in Paris zum Verkauf. Dasselbe unterscheidet sich von allen anderen Pianofortes in Flügelform dadurch, dass das Gehäuse nicht auf der Seite des Discantes, sondern auf der des Basses ausgeschweift ist, hat also eine der gewöhnlichen ganz entgegengesetzte Gestalt, wodurch es möglich wird, das Instrument in Bezug auf den Lichteinfall der gewöhnlichen Weise entgegengesetzt zu stellen, für viele Zimmer ein grosser Vortheil, welcher hier zum ersten Male erreicht ist. Dabei ist es noch kürzer, als die gewöhnlichen Stutzflügel, und von vollem gesangreichem Tone. Der Magazinpreis des Herrn **H. Herz** für diese Instrumente, welche auf der letzten Pariser Gewerbausstellung grosse Anerkennung gefunden haben, ist 1800 Francs; das fragliche Exemplar kann aber unter besonders vortheilhaften Bedingungen, welche auf portofreie Briefe bei den Unterzeichneten zu erfahren sind, abgelassen werden.

Leipzig, im Februar 1845.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. **№ 11.** 1845.

Inhalt: Die Berliner Tantième der Operncomponisten. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Gedächtnissfeier Carl Maria v. Weber's zu Berlin. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Berliner Tantième der Operncomponisten *).

Es ist nun bald ein Jahr (am 10. März), dass Herr v. *Küstner*, Generalintendant der Berliner Hofbühne, das Gesetz des Autorenantheils in sieben Paragraphen veröffentlicht hat. Literaten, wie *Laube*, *Gutzkow* u. A. m., die für die Bühne arbeiten, haben das Gesetz beleuchtet, ohne indess die Puncte besonders zu markiren, die den dramatischen Componisten betreffen; dies beabsichtigen wir nun mit Folgendem.

Den Operncomponisten gehen folgende Paragraphen des Gesetzes speciell an.

§. 1. Die Tantième wird von der Bruttoeinnahme (inclusive des Abonnementbetrages) jeder Vorstellung eines von nun an (10. März 1844) zum ersten Male aufzuführenden Originalwerkes, sei es neu gedruckt oder nicht, sei es Schauspiel oder Oper, in nachfolgender Weise dem Dichter und Componisten auf seine Lebenszeit und nach seinem Tode der etwa vorhandenen Wittwe und ehelichen Descendenz desselben, auf die Zeit von zehn Jahren vom Todestage an gerechnet, zugesichert u. s. w.

a) Wenn ein Stück (Oper oder Schauspiel) den Abend ausfüllt, wozu mindestens die Zeit von 2½ Stunden erfordert wird, erhält der Dichter oder Componist 10 Procent.

b) Wenn ein Stück den grössern Theil des Abends ausfüllt, somit als Hauptstück zu betrachten ist, so dem nur noch ein Vor- oder Nachspiel zu geben ist, so wird für das Hauptstück 6 Procent und für das Vor- oder Nachspiel 3 Procent bezahlt.

c) Werden an einem Abende zwei Stücke gegeben, wovon jedes ungefähr die Hälfte des Abends ausfüllt und keines als Vor- oder Nachspiel zu betrachten ist, so wird für jedes der beiden Stücke 4½ Procent gezahlt.

d) Werden endlich drei Stücke an einem Abende gegeben, so wird für jedes 3 Procent gezahlt.

e) (Sehr wichtig.) Wird ein Schauspiel oder Singspiel mit einer Oper oder einem Ballet als Vor- oder Nachspiel im Opernhause gegeben, so wird in diesem Falle für das Vor- oder Nachspiel statt des vorstehend angegebenen Autorenantheils nur die Hälfte davon dem Dichter und Componisten überwiesen.

§. 2. Während beim recitirenden Schauspiele der Dichter den Autorenantheil allein bezieht, erhält bei musikalischen Originalwerken der Componist ⅔, der Dichter ⅓ derselben (soll wohl heissen desselben). Unter musikalischen Originalwerken werden solche verstanden, die, nach einem deutschen Texte componirt, auf einer Bühne Deutschlands zuerst zur Darstellung gelangen.

Was unseren Artikel sonst in dem Gesetze tangirt, werden wir an seiner Stelle anführen. —

Zuvörderst muss bemerkt werden, dass die Ausarbeitung und Einführung dieses Tantièmegesetzes von Herrn v. *Holbein* (Intendant des Wiener Hoftheaters) und Herrn v. *Küstner* ausgegangen ist. Herr v. *Holbein* zählt keine Oper zu seinem Ressort; Herr v. *Küstner* scheint das Tantièmegesetz der französischen Componisten nicht gründlich zu kennen, wenigstens nicht aus eigener Erfahrung, was ihm auch gar nicht zu verargen ist. Aber unbegreiflich, beinahe unverantwortlich ist es, dass bei Ausarbeitung und Einführung dieses so wichtigen Gesetzes — welches, wie Herr v. *Küstner* selbst gleich im ersten Satze seiner Bekanntmachung vom 10. März v. J. sagt, „den dramatischen Autoren (also Dichtern und Componisten) in ähnlicher Weise, wie dies in Frankreich der Fall ist, grössere Vortheile gewähren soll" u. s. w. — der einzige, in Berlin domicilirende Künstler, der an eigenen Werken die Usance des französischen Gesetzes kennen gelernt hat, der ausserdem Chef der königl. preuss. Oper und Capelle ist, *Meyerbeer*, in keiner Weise betheiligt worden ist. Selbst wenn *Meyerbeer* in Berlin kein Amt hätte, sondern nur zufällig hier anwesend gewesen wäre, als jenes Gesetz ausgearbeitet ward, musste man sich zu ihm, der die französischen Tantièmegesetze empirisch und gründlich, wie kein Anderer in Berlin, kennt, wenden und um specielle Theilnahme bitten. In dem einzigen Sachkundigen bei dieser Frage aber auch zugleich den Generalmusikdirector en chef übergehen, ist förmlich unbegreiflich. Diese Unterlassungssünde musste natürlich die nachtheiligste Wirkung auf Form und Inhalt des gewiss in bester Absicht entworfenen Tantièmegesetzes äussern, das in der That wenig nothwendigen Organismus hat, wie wir, näher darauf eingehend, zu zeigen gedenken. Von vorn herein sind wir fest überzeugt, dass die Autoren wahrhafter und originaler Kunstwerke in Wort und Ton wenig für sich selbst bei der Tantième gewinnen werden, sondern vielleicht und höchstens ihre Erben. Eine wirklich durchaus originelle Oper, die in Form und Wesen von allem bisher Gekannten abwiche, würde das von einer eben so arroganten, als auf der

*) Siehe d. Bl. Jahrgang 1844, S. 326.

anderen Seite matten und characterlosen Kritik irregeleitete Publicum ohne Theilnahme vorübergehen lassen, während das Mittelmässige, wie auch anderwärts, die Sympathieen dieser Kritik und dieses Publicums für sich hat und haben wird. So hat z. B. *Beethoven's* Fidelio, eine 1805 componirte Oper, bis zu *Beethoven's* Tode (1827) in Berlin vielleicht ein Dutzend Aufführungen (vielleicht noch weniger) erlebt, während eine Farce: „Der reisende Student" in acht Jahren nahe an hundert Mal auf der Scene erschien. Aehnliche Beispiele gibt es in Menge. Dies Missverhältniss hat auch Herr *v. Küstner* als routinirter Finanzmann sehr wohl erfasst; denn er sagt gleich in der Einleitung: „Insofern sich der Verfasser eines dramatischen Werkes nicht gleich bei Einsendung desselben für das fixe, seither übliche Honorar ausspricht, wird angenommen, dass er sich den Bestimmungen der Tantieme unterzogen hat." Die Erfahrung wird lehren, dass die Theatercasse dabei im Ganzen nicht im Nachtheile sich befinden dürfte.

In §. 6 heisst es, mit Bezug auf die Dauer eines Stückes und die darnach sich richtenden Procente (z. §. 1 ad *a*): „Ueber eine in Frage kommende Dauer des Stückes entscheidet die dritte Vorstellung." Dies ist deshalb sehr wichtig, weil, im Falle ein Werk nicht ganz $2^1/_2$ Stunden dauert, und die Direction ein Divertissement oder irgend eine einactige Kleinigkeit dazu geben lässt, der Autor 4 Procent einbüsst, und nach §. 1 ad *b* statt 10 Procent nur 6 erhält. Es ist aber bei vielen Opern mit Dialog und eingelegten Tänzen sehr leicht, durch Kürzung, Auslassung, kurze Zwischenacte u. s. w. eine Viertelstunde und mehr zu erübrigen, so dass die gesetzliche Dauer von $2^1/_2$ Stunden aufgehoben und ein Dessertstück möglich gemacht wird. Hat man doch in neuerer Zeit schon *Beethoven's* „Fidelio" und *Blum's* „Mary, Max und Michel" an einem Abende hinter einander gegeben, während man sonst immer den Fidelio allein an einem Abende sah und hörte. Obzwar bei einer königl. Kunstanstalt solche Procedaren zum Nachtheile des Autors nicht zu befürchten sind, so muss doch zugegeben werden, dass hier die Willkür freies Terrain hat. Zugleich mag hier bemerkt werden, dass eine ernste Oper, die nun zufällig nicht ganz $2^1/_2$ Stunden dauert, durch eine darauf folgende Farce gar sehr in ihrer reinen, vollen Wirkung geschwächt wird; denn von einem deutschen Publicum kann nicht angenommen werden, dass es aus ästhetischen Rücksichten vor Beginn der Farce das Theater verlassen wird; es will für sein Legegeld auch die Hefen leeren und sieht sich nach dem Fidelio mit viel Behagen auch noch „Mary, Max und Michel" an.

Der Grund, dass bei zwei Stücken, die zu gleichen Zeitlängen den Abend füllen, auf jedes nur $4^1/_2$ statt 5 Procent, und bei dreien auf jedes nur 3 statt $3^1/_2$ Procent fallen, so dass also immer 1 Procent für die ganze Vorstellung weg- und in die Theatercasse fällt, wird dahin angegeben: — „Mehrere verschiedene Pieces machten mehr Umstände, als eine ganze, die allein den Abend ausfüllt." Dieser Grund ist uns aber nicht recht klar, da es grosse Trauerspiele und Opern gibt, die durch reiche Comparserie, Extrastatisten und Extrachoristen weit mehr Kosten und Umstände machen, als drei einactige Stücke. —

Die Bestimmung in §. 1 ad *c* finden wir unbillig. Es heisst da: „Wird ein Schauspiel oder Singspiel mit einer Oper oder einem Ballet, als Vor- oder Nachspiel, im Opernhause gegeben, so wird in diesem Falle für das Vor- oder Nachspiel statt des vorstehend angegebenen Autorenantheils nur die Hälfte davon dem Dichter und Componisten überwiesen." Der Grund wird zwar nicht angegeben, liegt aber auf der Hand: — weil das Opernhaus grösser, als das Schauspielhaus ist. Das Opernhaus ist aber für das heutige Berlin immer nur ein Theater zweiten Ranges, da es kaum 2000 Menschen fasst, und man daher den Autoren wohl den etwas grösseren Gewinn gönnen könnte.

Also bei einem einactigen Singspiele, das im Opernhause vor einem vielleicht sehr langweiligen und albernen Ballet gegeben wird, erhält der Componist $^2/_3$ und der Dichter $^1/_3$ von 3 Procent. Bei einer Bruttoeinnahme von 1000 Thlr. (die beiläufig gar nicht alltäglich ist) erhielte also der Componist 10 Thlr. und der Dichter 5 Thlr. Nun fragen wir, wie sich um diesen Gewinn noch auf eine einactige Oper [illegible] lassen möchte, die im glücklichsten Falle zehn Male gegeben wird?

Nach §. 2 sind nur solche Opern tantiemefähig, die „auf einen deutschen Originaltext componirt, zum ersten Male auf einem Theater Deutschlands zur Darstellung gelangten." Demnach hätten also z. B. die Opern von *Heinrich Dorn*: „Der Schiffe von Paris" und „Das Banner von England," die zum ersten Male auf der deutschen Bühne zu Riga gegeben wurden, kein Anrecht auf Tantième in Berlin, und in gleichem Falle befänden sich alle dramatischen Originalwerke, die zum ersten Male auf deutschen Bühnen der Schweiz, in Ungarn und Galizien (Pesth und Lemberg) gegeben worden wären. Sonach wäre vielleicht die §. 2 im Interesse deutscher Autoren dahin abzuändern, dass man statt „auf einem Theater Deutschlands" — auf einem deutschen Theater setzte. —

Wir wollen jetzt die Tantieme der französischen Componisten anführen, um zu zeigen, wie ernstelig die deutschen Textdichter und Componisten jenen gegenüber situirt sind.

Erstens hat das Tantiemegesetz für ganz Frankreich (35 Millionen) gesetzliche Kraft. Sollen die dramatischen Autoren Deutschlands also den französischen gleichgestellt werden, so müsste der hohe Bundestag ein gleiches Gesetz für alle deutsche Bundesstaaten zur Geltung bringen: jedenfalls eine leichtere Aufgabe, als der Zollverein.

In Paris zahlt die grosse Oper (*Académie royale de musique*) keine Procente, sondern, im Falle eine Oper bei einem namhaften Componisten und Dichter bestellt war, zuerst ein vorher stipulirtes fixes Honorar, und dann 500 Francs von jeder Vorstellung bis zur fünfzigsten an beide zusammen, Dichter und Componisten. Von der fünfzigsten Vorstellung an in infinitum nur 200 Francs, wobei freilich die eigentlichen Glanz- und Erfolgopern, die über die fünfzigste Vorstellung bis in die Hunderte hinaus leben, wie Robert (bereits über 250 Male gegeben), *La muette de Portici*, *Les Huguénots*, *Tell* u. s. w. nicht nach Verdienst belohnt werden. Es müsste umgekehrt sein: für jede Vorstellung bis zur fünfzigsten 200 und von da ab 500 Francs.

Die komische Oper (Opéra comique) in Paris zahlt an Dichter und Componisten zusammen 14 Procent und überlässt ihnen die Theilung nach ihrem Privatabkommen. Was die Procente in den Provinzen anlangt, so sind sie nicht in allen Städten gleich hoch, aber in jeder Stadt fix und permanent. Man zahlt nämlich nicht gleich viel Procente in Lyon wie in Marseille, in Nantes wie in Bordeaux u. s. w., aber die für eine Stadt einmal festgestellte Norm bleibt unverändert.

Durch das Droit des pauvres, eine Steuer nach Procenten, die der Maire jeder Stadt von jeder Theatereinnahme erhebt, sind die Autoren in Paris (fast Alle leben da) in den Stand gesetzt, die Provinzialdirectionen zu controliren. Denn ist man in Zweifel über die Rechtlichkeit einer Direction, so lässt man sich beim Maire erkundigen, wie viel an den betreffenden Theaterabenden auf das Droit des pauvres gefallen ist, und man hat den Maassstab für die eigenen Ansprüche in der Hand. Dieser vortrefflichen Einrichtung würden die deutschen Autoren freilich auch dann noch ermangeln, wenn wirklich einmal das Tantièmegesetz für alle deutschen Bundesstaaten durch Bundestagsbeschluss Geltung erhielte, und Dichter und Componist selbst in Dresden Procente bekämen. —

Doch kehren wir zu unserem Berliner Gesetze zurück: In §. 3 heisst es unter Anderem: „Es kann daher (weil es im beiderseitigen Interesse liegt, ein Stück, das Glück macht, möglichst oft zu geben) — dem Autor ein Anspruch auf die Wiederholung eines Werkes eben so wenig, als eine Entscheidung über die Besetzung und die Zeit der ersten Aufführung eingeräumt werden." Das ist nun wieder unbillig! Nach Einführung des Tantièmegesetzes gehen doch, das liegt zu Tage, Autor und Direction ein Geschäft auf Gewinn und Verlust ein, ja die Direction nur auf Gewinn, denn der Verlust trifft nur den Autor, wenn kein festes Honorar gezahlt wird und das Stück vielleicht wegen mangelhafter Besetzung, wegen ungünstigen Termines der ersten Aufführung nicht gefällt. Wer aber mit einem Anderen ein Geschäft auf Gewinn und Verlust eingeht, hat ohne Zweifel ein Recht, Bestimmungen in Vorschlag zu bringen. Dass ein Dichter oder Componist, namentlich wenn er da seinen Wohnsitz hat, wo sich die Bühne befindet, für deren specielle Kräfte er sein Werk berechnet, wenn er durch längere Erfahrung diese Kräfte und Mittel genau kennt, über die Vertheilung der Rollen und Partieen ein näheres Urtheil hat, als die Direction, steht ausser Zweifel. Warum z. B. hält *Meyerbeer* seit länger als drei Jahren seinen „Prophète" unter Schloss und Riegel? Weil er nicht will, dass die Oper mit den mittelmässigen Kräften, über die zur Zeit die Académie royale de musique gebietet, in Scene gehen soll, um einen succès d'estime zu machen. — Und was die Zeit der ersten Aufführung anlangt, sollen wir noch daran erinnern, wie manches treffliche Werk daran gescheitert ist, dass nach der ersten oder zweiten Aufführung, die vielleicht noch obenein im Hochsommer Statt fand, die Inhaber der Hauptrollen mit Urlaub auf Monate verreisten, wodurch denn ganz natürlich das Stück vom Repertoir und aus der Vogue kam. Dichter und Componist sollten allerdings über Zeit und Besetzung ein Wort mitzureden haben.

In der Schlussparagraphe (§. 7) heisst es endlich: „Die Generalintendantur behält sich das Recht vor, diese Bestimmungen nach drei Jahren zu verändern oder gänzlich erlöschen zu lassen, wenn sie nach ihrem Ermessen die gehofften günstigen Resultate nicht herbeiführen sollten"...!! — Welche gehofften günstigen Resultate sollen denn nun wohl in drei Jahren (!) herbeigeführt werden? Soll in drei Jahren etwa die deutsche Oper die italienische und französische über ihre Grenzen zurückwerfen? Soll bei den zeitigen Verhältnissen der deutschen Presse in drei Jahren ein deutsches Nationaldrama erblühen? — Gesetzt, wir hätten ein bis jetzt ganz unbekanntes Operngenie, wie *Mozart*, unter uns, aber dieser hoffnungsvolle Messias wäre kein reicher Banquiers-, sondern ein armer Musikantensohn, wie *Mozart* auch: was wird er thun? Er wird ein Jahr und länger nach einem Opernbuche suchen, er wird an einer vier- oder fünfactigen Oper länger als ein Jahr componiren, die Oper wird, im glücklichsten Falle, länger als ein Jahr bei der Direction liegen und gerade in Scene gehen, wenn das Tantièmegesetz einige Zeit vorher — aufgehoben worden ist. Nach zehn, nach fünfzehn Jahren kann man Resultate hoffen, darüber urtheilen und entscheiden, aber nicht nach dreien, — von denen nun eines schon verflossen ist. — Daher bitten wir auf Grund der 7. §. die königl. Generalintendanz ergebenst und dringend, ihr in guter Absicht entworfenes und in Kraft gesetztes Tantièmegesetz baldigst zu erweitern und zu ergänzen, aber nicht es schon nach zwei Jahren erlöschen zu lassen.

Dass unser kunstliebender König es gern sähe, dass die deutsche Oper (und mit ihr die Componisten) eine bessere Stellung einnähme, geht aus dem eben bekanntgewordenen königl. Cabinetsschreiben hervor, worin auf einen höchst löblichen Antrag des Generalmusikdirectors und Hofcapellmeisters *Meyerbeer* die Generalintendanz der Hofbühne angewiesen wird: alljährlich mindestens drei neue deutsche Opern aufführen zu lassen. Mit den „Kreuzfahrern" von *Spohr* soll unter Leitung des Componisten der Anfang gemacht werden.

Da die Operntextdichter in Deutschland aber noch immer so gar schlecht gestellt sind — (mit Ausnahme des Herrn *L. Rellstab*, der für seinen Text „Ein Feldlager in Schlesien" bereits, da *Meyerbeer* ihm die ganzen 10 Procent überlässt, nahe an 2000 Thlr. profitirt haben soll) — bringen wir, um die deutsche Oper wirklich zu heben, in Vorschlag, dass die namhaftesten Opernbühnen Deutschlands namhafte Preise auf Operntexte aussetzen, und diese dann an Componisten, zu denen sie Zutrauen haben, unter billigen Bedingungen zur Composition geben. Vor Allem aber nehme das deutsche Publicum lebhafteren Antheil an deutscher Kunst!

Berlin. *H. T.*

Recension.

L'art de l'exécution. 24 grandes improvisations ou Etudes pour le Piano, composées par *E. Wolff*. Op. 100. Liv. I, II et III. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. Prix à 1 Thlr. 10 Ngr.

Das Feld der Etude ist bereits von so vielen Seiten angebaut, es ist in diesem Gebiete der musikalischen Literatur schon so Treffliches und Erschöpfendes geleistet worden, dass, wenn auch immer die Möglichkeit, doch eben keine grosse Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, darin noch etwas Neues und Wesentliches hervorzubringen. Es gehört demnach ein hoher Grad von Muth und Selbstgefühl dazu, sich dessen ungeachtet heut zu Tage noch darauf zu wagen und die Masse des bereits Vorhandenen noch vermehren zu wollen. Von dieser ganz natürlichen, aus der Sache selbst sich ergebenden Ansicht ausgehend, wird man die hier zu besprechenden Etuden füglich nicht anders, als mit ziemlich hochgespannten Erwartungen von der darin sich kund gebenden Erfindungskraft und der überwiegenden Originalität ihres Verfassers zur Hand nehmen können — man wird sich vor Allem überzeugen wollen, ob es dem Letzteren gelungen, dem schon so oft und so vorzüglich behandelten Gegenstande noch neue, den bisherigen Bearbeitern entgangene Seiten abzugewinnen, — ob seine Arbeit manchen bis dahin noch fühlbar gewesenen, technischen Bedürfnissen, manchen noch nicht beseitigten Uebelständen, wodurch die Vollendung und Kunst der Ausführung (Art de l'exécution) wesentlich beeinträchtigt worden, gehörige Abhilfe leiste und sich somit als ein zum practischen Studium in der That unentbehrliches und mithin zur Erscheinung berechtigtes Werk legitimire.

Aehnliche Gründe, so wie die unbestreitbare Wichtigkeit des Gegenstandes überhaupt, liessen denn auch uns der vorliegenden Sammlung eine besondere Aufmerksamkeit widmen, und die einzelnen Etuden selbst ausführlicher besprechen, als sich vielleicht mit dem gemeiniglich für dergleichen Referate bestimmten Raume vertragen dürfte; indem wir der Ansicht sind, dass nur durch ein solches Verfahren über den so eben angedeuteten fraglichen Punct zur Klarheit, und nur durch specielles Eingehen in's Besondere zu einem umfassenden Urtheile über das ganze Werk zu gelangen ist. —

Liv. I. I. Etude, Gdur, C-Tact, Presto. — Enthält eine bis zu Ende durch alle harmonischen Beugungen consequent durchgeführte und der rechten Hand zugetheilte Triolenfigur, die den Entzweck hat, die Finger möglichst lose, frei und selbständig, so wie von dem behindernden Einflusse jenes Passagenschleudrians — wo durch eine gewisse, stets wiederkehrende Gleichförmigkeit der Figur die Finger verwöhnt und, so zu sagen, gedankenlos gemacht werden — unabhängig zu machen. — Das dazu verwendete Hauptmotiv ist, obwohl dem oben angedeuteten Zwecke entsprechend, doch eben nicht bedeutend in der Erfindung, und folglich der Gegenstand überhaupt in keiner, von früheren Auffassungen desselben sich besonders unterscheidenden, eigenthümlichen Weise behandelt worden.

II. Etude, Ddur, $^{6}_{8}$-Tact, Largo. — Eine Art Lied ohne Worte, ist in seiner ansprechenden, wenn auch eben nicht eigenthümlichen und gegen das Ende durch die stete Wiederkehr etwas monoton werdenden Cantilene zunächst auf Bildung des Cantabile und des Portamento — so viel beim Clavier davon die Rede sein kann — berechnet; nebenbei soll durch Uebergriffe der linken Hand über die rechte und durch die damit für beide entstehenden starken Collisionen den letzteren die nöthige Geschmeidigkeit angebildet werden und sie sich dadurch gewandt und ohne Störung aus der Affaire zu ziehen lernen; — die Composition selbst erhebt sich nicht über das Gewöhnliche.

III. Etude, Gdur, $^{6}_{8}$-Tact, Vivace — bezweckt wieder die möglichste Selbständigkeit und Unabhängigkeit beider Hände von einander, indem die linke — sempre legato — eine übrigens recht schwunghafte und sprechende Cantilene fortzuführen, während die rechte folgende, gleichsam eine Art Widerpart gegen den Bass haltende Figur: 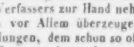 — sempre staccato — durchzusetzen hat. Obwohl im Ganzen nichts wesentlich Neues darbietend, dürfte doch diese Nummer, wegen ihres, aus jenen Contrasten entstehenden dramatischen Characters, zu den interessanteren zu zählen sein.

IV. Etude, Emoll, $^{4}_{4}$-Tact, Allegro — bezweckt die Ausbildung gleichmässiger Fertigkeit beider Hände, so wie die nöthige Abrundung der Egalität in der gleichzeitigen Ausführung parallel laufender Passagen; — weiter aber, als dass dieser Zweck erreicht worden, lässt sich füglich nichts darüber sagen, denn von Seiten der Erfindung und Originalität lässt sich abermals nicht in Abrede stellen, dass von früheren Etudencomponisten schon ungleich Bedeutenderes geliefert wurde. Das Letztere gilt auch so ziemlich von der

V. Etude, Cismoll, $^{6}_{8}$-Tact, Andantino, die auch Nichts enthält, was nicht schon früher zu wiederholten Malen und bedeutender gesagt worden wäre. Die hier in Inhalt und Form vorhandene, auffallende grosse Aehnlichkeit mit John Field und die starken Anklänge an dessen Romanzen und Notturnen werden dem Kenner nicht entgehen; — ob indess diese Anklänge unbewusst eingeflossen, oder als absichtliche Entlehnungen zu betrachten seien, wollen wir dahin gestellt sein und den Reminiscenzenjägern von Profession zur beliebigen Entscheidung überlassen.

VI. Etude, Fismoll, $^{2}_{4}$-Tact, Vivace, — vorzugsweise auf Vervollkommnung in der Fertigkeit des schnellen Fingerwechsels auf ein und derselben Taste berechnet, — entspricht diesem Entzwecke, ohne jedoch auf hervorragende Eigenthümlichkeit Anspruch machen zu können. In der

VII. Etude, Edur, $^{3}_{4}$-Tact, Moderato, hat der Verfasser wieder die Uebung und Ausbildung des Portamento im Auge gehabt; während die langathmige Melodie der durchgängig durch die Octave verdoppelten Oberstimme in ruhig gemessenem Gange einherschreitet, hat der Bass die ziemlich weit ausgreifende, à l'arpeggio behandelte Begleitung dazu auszuführen, was sich durch das vorgeschriebene Sempre legato zu einer ziemlich schwierigen Aufgabe für beide Hände gestaltet. Was die Composition betrifft, so besitzt sie ganz jene Salontournüre, athmet durchaus jene verzwickte Almanachssentimentalität, wie sie sich mitunter in gewissen Paradestücken der modernen Virtuosenmusik bis zum Ueberdrusse breit macht. Auch fehlen die beliebten Vortragsbezeichnungen: „grandioso," „con passione" nicht, die oft unwillkürlich an die bekannte Xenie erinnern:

„Frostig und herzlos ist der Gesang, doch Sänger und Spieler „Werden oben am Rand höflich zu fühlen ersucht."

VIII. Etude, G dur, C-Tact, Presto, — in welcher die Selbständigkeit und Unabhängigkeit der Finger der rechten Hand von einander dadurch bewirkt werden soll, dass abwechselnd der vierte und fünfte Finger durchgängig Achtel, und zwar je zwei auf derselben Taste, anzuschlagen, während die übrigen in Vierteln fortzuschreiten haben —

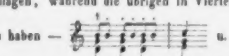

u. s. w. — ist, als besonders zum Studium und zur Uebung eines deutlichen elastischen Anschlages geeignet, hervorzuheben, in Bezug auf Erfindung jedoch höchst untergeordnet.

IX. Etude, H dur, C-Tact, Andantino — die sich durch eine zarte und edel gehaltene, von der à l'arpeggio gebrochenen Begleitungsfigur anmuthig umspielte Cantilene auszeichnet, gehört, wiewohl der eigentliche Etudenzweck hier weniger möchte in's Auge gefasst worden sein, jedenfalls zu den werthvolleren Nummern der Sammlung. Das leidige, in der zweiten Hälfte wieder vorgeschriebene „con passione" erscheint uns bei der betreffenden Stelle durchaus nicht am Platze, da der nur liebliche Ruhe und süsse Schwärmerei athmende Character derselben durch einen gewaltsamen, forcirt leidenschaftlichen Vortrag ganz entstellt werden würde.

X. Etude, F is dur, $^{6}/_{4}$, Allegretto, gleichfalls auf Ausbildung und Uebung eines präcisen Anschlages berechnet, darf als dieser Aufgabe vollkommen entsprechend, und wegen ihres glücklichen melodischen Ductus lobend hervorgehoben werden. Sie erfordert einen äusserst subtilen und sauberen Vortrag und die möglichste Berücksichtigung des vorgeschriebenen Sempre legato, wenn die, übrigens sehr bekannt, fast volksliedmässig klingende Melodie völlig, unverkümmert und unverletzt zum Vorschein kommen soll — In der

XI. Etude, E moll, $^{3}/_{4}$-Tact (ohne Tempobezeichnung), einer Uebung in sempre legato zu bewerkstelligenden Terzen- (Sechzehntel-) Läufen für die rechte Hand, während die Linke sempre staccato eine Art basso ostinato in Achteln dazu ausführt, hat es der Verfasser offenbar auf characteristische, gleichsam dramatische Färbung abgesehen, wie schon aus der Ueberschrift: „La dispute" hervorgehen dürfte; Idee wie Ausführung sind jedoch nicht neu, sondern kommen bereits in Auber's „Maurer und Schlosser" (dritter Act) und Meyerbeer's „Hugenotten" (dritter Act) vor. Es ist nicht wahrscheinlich, dass dem Verfasser die genannten Werke unbekannt gewesen sein sollten; eher lässt sich annehmen, dass er die bezüglichen, dort vorkommenden drastischen Effecte auf das Clavier habe übertragen wollen, und sie deshalb gissentlich entlehnte. In der

XII. Etude, H dur, $^{4}/_{4}$-Tact, Moderato, hat der Componist, zur Uebung des Portamento der linken Hand, die Cantilene in den Bass gelegt, und der rechten Hand eine à l'arpeggio gebrochene, die Melodie unterstützende Begleitungsfigur gegeben. Die Etude ist in rein tonlicher Beziehung nicht ohne Effect, erhebt sich jedoch in der Composition nicht über das Gewöhnliche. —

Livre II. Mit dem zweiten Theile tritt neben bedeutender Steigerung der mechanischen Schwierigkeiten auch eine wesentliche Veränderung in der Behandlung des Instrumentes ein; es gestaltet sich Alles vollgriffiger, massenhafter, orchestermässiger, wodurch indess nicht selten der Natur, dem eigentlichen Character des Instrumentes Gewalt angethan wird; — kurz, man merkt, dass der Verfasser hier mehr die neuere und neueste Richtung des Clavierspiels, die Errungenschaften der modernen Virtuosität mit allen ihren technischen Vortheilen und ihren einem erweiterten und vervollkommneteren Mechanismus abgewonnenen Klangeffecten im Auge hatte und in Anwendung bringen wollte. Indess auch die Schattenseiten der modernen Schule kommen dabei zum Vorschein; — diese bestehen bekanntlich darin, dass Fertigkeit, Bravour und Schwierigkeit — doch nur äusserliche, materielle Mittel zum eigentlichen, innerlichen, geistigen Zwecke — zur Hauptsache erhoben, während Idee, Gedanke als pure Nebensache behandelt werden und eine ganz untergeordnete Rolle spielen, — ferner, in dem genau damit zusammenhängenden, unverhältnissmässigen Vorherrschen und Begünstigen des Figuren- und Passagenwesens, wogegen der eigentliche musikalische Inhalt nur nothdürftig und oft kümmerlich genug ausfällt.

XIII. Etude, D dur, C-Tact, Presto, con fuoco. — Eine an sich ganz zweckmässige Studie in chromatischen Passagen für die rechte Hand; was jedoch die harmonische Begleitung dazu betrifft, so gehört in der That ein so beschleunigtes Tempo dazu, um das Gehör über die, hier ihm zugefügten, alle Gesetze des Wohlklanges verhöhnenden Unbilden nicht zum Bewusstsein gelangen zu lassen. Es soll einer übertriebenen Gewissenhaftigkeit in dem so eben angedeuteten Puncte wahrlich nicht das Wort geredet werden; auch wir lieben das Kräftige, Herzhafte und Entschiedene, wie wir das Zahme, Schwächliche und Unentschlossene hassen, und sind der Meinung, dass, wo es irgend eine höhere, durch den Gedanken bedingte Nothwendigkeit, d. h. wo es die logische Folgerechtigkeit — sei's in der Melodie oder Harmonie — gilt, wo irgend ein wesentliches Motiv à tout prix durchzusetzen und zu behaupten ist, selbst starke Conflicte und Collisionen nicht gescheut werden dürfen. Bei Stellen wie Seite 8, Tact 13 — 16:

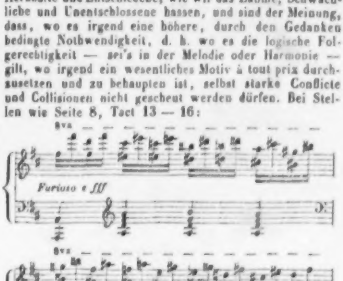

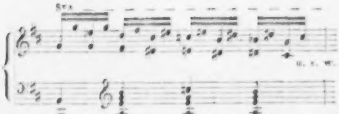

scheint uns denn aber doch die neuromantische Willkür und harmonische Ungemüthlichkeit zu weit getrieben.

XIV. Etude, F moll, C-Tact, Allegro appassionato. — Ein ächtes Bravourstück, voller Schwierigkeiten und reichlich mit sogenannten Kraft- und Glanzstellen (*tours de force*) ausgestattet; die Composition selbst dagegen ist nur untergeordnet. Uebrigens scheint es, als ob es der Componist hier nebenbei noch auf Tonmalerei angelegt, und eine Art musikalischen Seestücks — etwa „Prière pendant l'orage" etc. — habe liefern wollen, indem nämlich der linken Hand eine ungestüme auf- und abwogende, zu Sturmgebraus und Wogendrang mahnende Sechzehntheilsextolenfigur — die „Orage" — zugetheilt ist, während die rechte eine, choralmässig in gehaltenen Accorden fortschreitende Melodie — die „Prière" — auszuführen hat; — doch macht unsere Interpretation durchaus keinen Anspruch auf Unfehlbarkeit. Die Etude, deren Vortrag bedeutenden Kraftaufwand und ungewöhnliche Ausdauer erfordert, dann aber grosse Wirkung hervorbringen muss, ist harmonisch sehr stark gewürzt, und dürften auch hier manche Härten — z. B. Seite 12, Tact 1 und 3 — 6 *) und Seite 15, Tact 6 — obwohl in minderem Grade zu rügen sein, indem hier jene, in der logisch folgerechten Fortschreitung der Oberstimme, wie in dem gewissermassen vorgezeichneten und nicht willkürlich zu verändernden Gange der Begleitungsfigur begründete, höhere Nothwendigkeit vorhanden ist. — Die

XV. Etude, Es dur, $^{6}_{8}$-Tact, Moderato, ist hauptsächlich für die linke Hand und darauf berechnet, ihr die zur vollkommenen Ausführung von in weiter Harmonie gesetzten Accorden erforderliche Ausdehnung und Spannkraft zu geben; — zweckmässig und musikalisch gehaltvoller, als die beiden vorigen Nummern, jedoch ohne hervorragende Originalität.

XVI. Etude, Ges dur, C-Tact, Allegro scherzando. Eine, eben so schon durch Vorzeichnung, Tempo und das vorgeschriebene sempre legato, als durch die, fast bis zu Ende consequent beibehaltene, eigenthümlich bewegte Figur schwierige Lösung für beide Hände in gleichzeitigen Doppelgriffen (Quinten, Sexten, Octaven u. s. w.), die in Hinsicht der Erfindung des Hauptgedankens zu den gelungeneren zu zählen sein möchte, wenn sie nicht andererseits wieder durch, namentlich gegen den Schluss hin sich häufende, ohrzerreissende Härten und Missklänge entstellt wäre.

XVII. Etude, Fantaisie, C moll, $^{4}_{4}$-Tact. In der ganzen Haltung, in der unverhältnissmässigen, durch keine höhere, künstlerische Nothwendigkeit bedingten Ausdehnung der vorliegenden Nummer, wie in deren Ueberschrift, bei der man das berühmte Grétry'sche „Que me veux-tu, Sonate!" mit entsprechender Variation anzuwenden sich versucht fühlen mochte, gibt sich eine gewisse Prätension auf Bedeutendheit der Composition kund, welche erstere indess sich am Ende, nachdem man sich durch die sieben Seiten glücklich hindurch gearbeitet hat, als eine völlig unstatthafte und übel begründete erweist. Die ganze Composition, auf deren unerheblichen musikalischen Gehalt, verglichen mit dem zu Anfang genommenen bedeutenden Anlaufe, das bekannte „Parturiunt montes" etc. volle Anwendung findet, kann füglich als ein Hors d'oeuvre, als ein eben nicht erfreulicher Auswuchs der Claviervirtuosität bezeichnet werden. Der seinsollende Hauptgedanke wird mit aller nur erdenklichen, äusserlichen Zuthat möglichst pomphaft herausstaffirt und bis zum Ueberdrusse breit getreten und wiederholt; aber, obgleich er das dritte Mal (Seite 26) fortissimo und in der Ober- und Unterstimme in Octaven einherstolzirt, — welche Art der Effectsteigerung, beiläufig bemerkt, eben so unbehülfen und wohlfeil, als unkünstlerisch und barbarisch erscheint, — so bleibt doch die Behandlung des Motivs im Grunde immer dieselbe. Da nun aber letzteres, wie schon bemerkt, an und für sich schwach und unerheblich ist, so kann auch die dadurch zu erzielende Wirkung, ungeachtet alles Aufwandes von Massen und Ausdrucksmitteln, nur eine materielle, äusserliche sein. — Ausserdem drängen sich hier wieder die gewaltsamen, gesuchten und widernatürlichen Accordfolgen, wahrhaft ohrzerreissende Disharmonieen dermassen, dass in der That ein nach musikalischem Martyrium sehr lüsternes Ohr dazu gehört, um bis an's Ende geduldig auszuhalten, zumal, da der bekannte Spruch: „Wer beharret" u. s. w. sich schwerlich hier bewähren dürfte. Auch ist der eigentliche Zweck der Etude hier weniger in's Auge gefasst worden, der nur Seite 24, Allegro più mosso, und Seite 26, Presto con fuoco, mehr berücksichtigt erscheint. Dagegen können wir nicht umhin, auf eine, Seite 25, Tact 23 — 38, und Seite 27, Tact 19 — 28, vorkommende Stelle, als auf einen gut combinirten Effect, auf einen dem Instrumente neu erworbenen mechanischen Vortheil, der noch vielfache Aushente zulassen möchte, hinzuweisen.

XVIII. Etude, Fis dur, $^{2}_{4}$-Tact, Allegro appassionato. Hält man sich einzig und allein an den ursprünglichen, eigentlichen Zweck der Etude, dem Spieler durch Vorführung aller nur erdenklichen Schwierigkeiten in der möglichst vielseitigen Ausbildung technischer Fertigkeit fördernd an die Hand zu gehen, dann wird der vorliegenden allerdings das Verdienst, jene Aufgabe umfassend gelöst zu haben, zugestanden werden müssen. Geht man aber von der, durch das Beispiel und die trefflichen Leistungen so mancher der früheren Etudencomponisten oft und hinlänglich bestätigten Ansicht aus, dass nebenher auch für die künstlerische Behandlung und Verarbeitung des zu verwendenden Materials, ob auch dieses immerhin hier nur technischen Zwecken dienstbar sei, Etwas geschehen müsse, dann dürfte man bei dieser Nummer wenig seine Rechnung finden. So z. B. finden wir das im letzten Systeme der dreissigsten Seite anhebende, fast eine ganze Seite lang fortgesetzte Figurenunisono der

*) Im sechsten Tacte die erste Note der vierten Viertel-Sextole — H — ist jedenfalls ein Druckfehler und muss A heissen.

beiden Hände, ungeachtet des vorgeschriebenen Grandioso und des dreifachen Fortissimo, durchaus nicht grandioso, sondern vielmehr nur dürftig und unbeholfen; denn wenn wir auch keineswegs verkennen, dass die Absicht des Componisten bei dieser Etude eben auf gleichzeitige Ausführung derselben Passagen durch beide Hände gerichtet war, so konnte gleichwohl, ohne dass diese Gleichzeitigkeit geopfert zu werden brauchte, ein anderer Ausweg gefunden werden, indem vielleicht Rhythmus und Bewegung der Figur beibehalten, jedoch die tonale Gleichförmigkeit und somit die ermüdende Monotonie der betreffenden Stelle vermieden worden wäre.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 10. März 1845. *Neunzehntes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 6. März. — Ouverture von *Ferd. Hiller* (D moll). — Scene und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Hennigsen*. — Souvenir de Beethoven, Fantasie für Pianoforte allein, componirt und vorgetragen von Herrn *Emil Prudent* aus Paris. — La tempesta, Chor von *J. Haydn*. — Fantasie für Fagott mit Orchesterbegleitung, componirt und vorgetragen von Herrn *C. F. Schmidt*, Mitglied der grossherzogl. oldenburgschen Hofcapelle. — Fantasie für Pianoforte allein über Themen aus den Hugenotten, componirt und vorgetragen von Herrn *E. Prudent*. — Sinfonia pastorale von *L. v. Beethoven*. —

Hiller's Ouverture ist ein heiteres und bewegtes Tonbild, das sich besonders durch Frische der Gedanken, abgerundete Form und eine höchst angemessene und wirkungsvolle Instrumentation auszeichnet. Die Benennung „Humoristische Ouverture," welche ihr, wie in einer der letzten Nummern dieser Blätter bei Gelegenheit einer kritischen Besprechung derselben vom Recensenten angeführt wurde, der Componist vor der Veröffentlichung durch den Druck beigelegt hat, ist unbedingt richtig und treffend; es herrscht, trotz dem Moll als Grundtonart, eine Heiterkeit, ein Leben in dem ganzen Werke, wodurch es beim Hörer eine entsprechende Stimmung hervorzurufen nicht verfehlt.

Bei dem Vortrage der Arie aus Figaro: „Dove sono i bei momenti" etc. durch Fräul. *Hennigsen* war die tiefere Auffassung zu vermissen, welche den Klagen der Gräfin über das entschwundene Glück und ihrer Hoffnung auf dessen einstige Wiederkehr Würde und poetischen Schwung verleiht, den reizenden Weisen *Mozart's* aber den rechten und sicheren Weg zum Herzen bahnt. Die Ausführung war jedoch in technischer Beziehung lobenswerth; nur schien gegen das Ende die Kraft der Sängerin etwas abzunehmen.

Die Helden des Pianofortespiels wachsen von Jahr zu Jahr in immer zahlreicheren und dichteren Reihen wie aus der Erde empor. Jeder Winter führt uns eine neue Armee zu, und namentlich scheint Wien und Paris der Boden zu sein, wo diese Saat gedeiht und Früchte für In- und Ausland trägt. In Herren *Prudent*, von dessen Compositionen diese Zeitung schon öfter berichtet hat, lernten wir abermals einen Virtuosen ersten Ranges kennen. Um bei seinen Compositionen zu beginnen, so sind sie eben im eigentlichen Sinne Zusammensetzungen; wir hatten nichts Anderes erwartet, sie wollen und können auch nichts Anderes sein, da sie zunächst für die Pariser Salons berechnet sind, wo der Zuhörerkreis wohl mehr Unterhaltung durch abwechselnd vorgeführte bekannte und beliebte Motive und durch Entwickelung staunenswerther Fertigkeit, als geistige Erhebung durch neue und originelle Gedanken verlangt. Und das Erstere findet man in den Musikstücken, die uns Herr *Prudent* hören liess. Fehlt es auch an einer den zu Grunde liegenden Thema's entsprechenden Behandlung (wie denn z. B. die Introduction im „Souvenir de Beethoven" eher ein *Berlin*'sches Motiv, als das Thema zu den Variationen der A moll-Sonate für Pianoforte und Violine von *Beethoven* erwarten liess), so ist doch nicht zu verkennen, dass diese fremden Materialien durch die eigene Zuthat nicht geradezu leiden, vielmehr auf unterhaltende und interessante Weise vorgeführt werden. Das Spiel des Herrn *Prudent* ist wahrhaft ausgezeichnet. Sein Anschlag ist schön und entbehrt auch bei der angewendeten grossten Kraft nicht der Weichheit und Elasticität; dabei ist seine Mechanik und Fertigkeit bewundernswerth; er weiss auf dem Instrumente schöne und neue Effecte hervorzubringen und überwindet die enormsten Schwierigkeiten mit spielender Leichtigkeit. Nach einem solchen Vortrage fragt man sich mit Recht, wohin es noch mit dem Clavierspiele kommen soll, da jeder neu auftauchende Virtuos seine Vorgänger durch gesteigerte Leistungen, wenn auch nicht verdunkelt, doch überbietet. — Das Publicum erkannte die grosse Virtuosität des Herrn *Prudent* durch lebhafte Beifallszeichen an.

Herr *Schmidt* aus Oldenburg behandelt sein für Solovorträge freilich wenig geeignetes Instrument, den Fagott, mit grosser Fertigkeit und Gewandtheit und erwarb sich Beifall. Mit welchem Rechte er aber die Composition, die er vortrug, eine Fantasie genannt hat, ist schwer zu enträthseln. Referent möchte sie kaum ein Potpourri nennen; denn nicht genug, dass sie uns vier oder fünf Motive aus der „Stummen von Portici" hören liess, die ohne alle Verbindung, gedrängt auf einander folgten, so war darin auch, wenn wir ein paar Schlusstacte, einige Verzierungen und etwas Instrumentirung abrechnen, nicht die geringste Selbstthätigkeit des Herrn *Schmidt* bemerkbar.

Beethoven's Pastoralsymphonie wurde, bis auf einige Temposchwankungen im dritten Satze, schön ausgeführt und versetzte mit ihren reizenden Naturschilderungen das Publicum, leider nur auf illusorische Weise, in die schöne Zeit des zu lange säumenden Lenzes. *L. B.*

Gedächtnissfeier Carl Maria v. Weber's zu Berlin.

Auf den Antrag des Herrn General-Musikdirectors *G. Meyerbeer* hatte der König von Preussen bewilligt, dass der Ertrag einer Vorstellung der Oper Euryanthe als Beitrag zu dem Denkmale bestimmt werden dürfe, welches dem verewigten *Carl Maria v. Weber*

№. IV.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Duett.

Andante. Von J. Brandl.

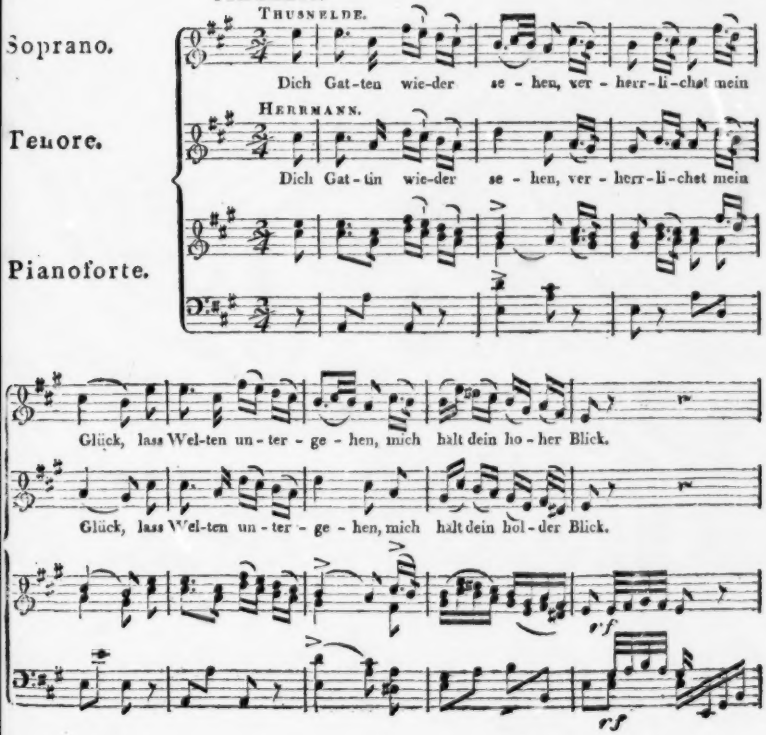

in Dresden errichtet werden soll. Es wurde der 7. Februar d. J. zu dieser Vorstellung bestimmt und im Opernhause eine Subscriptionsliste für die Theilnehmer niedergelegt, welche höhere Beiträge, als die erhöheten Opernpreise, leisten wollten. Sehr bald hatten sich mehr Contribuenten gemeldet, als Plätze zu vergeben waren, und die Vertheilung der Billets zu den besseren Plätzen konnte nur nach Verhältniss der höheren Beiträge erfolgen. Für den öffentlichen Verkauf blieben nur die Logen des dritten Ranges, Parterre- und Amphitheater-Billets übrig, welche gleich nach der Ankündigung vergriffen waren. Der Zweck einer höchstmöglichen Einnahme wird sonach hoffentlich erreicht sein, und die rege Theilnahme für den verewigten Tondichter hat sich auch diesmal in Berlin — von wo aus sein Ruhm durch den „Freischütz" sich in der ganzen Welt verbreitete — als ausdauernd bewährt. *Meyerbeer*, *Weber's* Freund und Mitschüler beim Abt *Vogler*, unterzog sich nicht allein dem mühsamen, höchst sorgfältigen Einstudiren und den Proben, wie der Leitung der Oper Euryanthe, sondern veranlasste auch die Dichtung eines sinnigen Prologes von *L. Rellstab*, zu welchem er auf geistreiche Weise die Musik aus *Weber*'schen Melodieen wählte und höchst wirksam einrichtete. *Weber's* „Grablied" ertönte als Ouverture erst im Orchester, dann verstimmig hinter dem Vorhange gesungen, der sich langsam erhob. Die Bühne stellte einen Hain dar, darin ein der Kunst geweihter Tempel, auf dessen Altar *Weber's* Brustbild stand. An den Altar gelehnt war der Genius der Kunst (durch Fräul. *Charlotte v. Hagn* repräsentirt) mit einem Lorbeerkranze in der Hand. Nachdem die Rednerin fast geendet, und die Abendbeleuchtung in Dunkel und Mondlicht übergegangen war, ertönte das Adagio mit gedämpften Violinen aus der Ouverture zu Euryanthe sehr passend. Zuletzt sangen aussichtbare Stimmen im leisen Chor einen Schlussgesang, dessen Melodie dem Liede der Meermädchen in „Oberon" sinnig entlehnt war, und langsam fiel der Vorhang während der letzten Strophe:

„Und Du erkennst sie
„Die heiligen Lieder —
„Nun ist der Heimath
„Weitest Du wieder!" —

Nach kurzer Pause begann die schwungvolle Ouverture zu Euryanthe, trefflich ausgeführt. Die melodische Introduction, mit den Frauen- und Ritter-Chören wechselnd, durch den graziosen Tanz verschönt, bereitete in zeitgemässer Weise auf die Cavatine Adolar's vor, welche Herr *Mantius* zart und innig vortrug. Der kräftige Chor mit Adolar's Ausruf: „Ich bau' auf Gott und meine Euryanth'!" effectuirte wie jederzeit. Doch nun erst steigerte sich die gespannte Erwartung auf's Höchste bei dem Erscheinen des gefeierten Fräul. *Lind* als Euryanthe; eine Rolle, welche so ganz dem anmuthigen Naturell dieser lieblichen Sängerin angemessen ist! Mit Enthusiasmus empfangen, trug Fräul. *Lind* die reizende Cavatine: „Glöcklein im Thale" u. s. w. mit innigem Gefühle, voll Grazie vor. Im schärfsten Contraste mit dieser anziehenden Persönlichkeit stand Eglantine, von Mad. *Palm-Spatzer* mit wohlklingender Stimme gesungen; nur wie derstrebt der leidenschaftliche, durch Neid, Hass, Eifersucht und Rache leicht widrige Character der Eglantine dem ruhigen Naturell dieser Sängerin, deren Organ auch nicht für solche Passagen geeignet ist, wie sie in der sehr schweren Arie: „Er konnte mich um sie verschmäh'n" u. s. w. vorkommen. Das erste Finale erregte durch den hinreissend anmuthigen Gesang des Fräul. *Lind*, besonders nach den gleichsam hingehauchten Coloraturen bei der Stelle: „Fröhliche Klänge" u. s. w., einen wahren Beifallssturm, der sich nur durch den Hervorruf der lieblichen Sängerin beruhigen liess. Den zweiten Act eröffnete *Lysiart's* wild stürmende, von Herrn *Böttcher* mit voller Kraft und Ausdauer gesungene Arie höchst ergreifend, wie auch das Duett mit Eglantine characteristisch und voll Energie vorgetragen wurde. Mild beruhigend folgte die Cavatine Adolar's: „Wehen mir Lüfte Ruh" u. s. w., von Herrn *Mantius* sehr einschmeichelnd gesungen; doch hätten wir gewünscht, dass die an sich nicht störende Transposition von As in B dur unterblieben wäre, weil die Stimmlage dadurch, besonders zum Schlusse, zu hoch wird, und das hohe *b* nicht jedesmal ohne Anstrengung zu erreichen ist. Das sich anschliessende Duett mit Euryanthe gewann durch Fräul. *Lind* so hohes Interesse, dass nur dessen Kürze zu bedauern war. Im zweiten Finale hatte Euryanthe treffliche Momente, z. B. bei dem Gebet und am Schlusse des höchst characteristischen Ensemble's. Noch höher steigerte sich die künstlerische Leistung des Fräul. *Lind* im dritten Acte in den Scenen mit Adolar, bei dem Gebete während Adolar's Drachenkampf, ferner bei der Cavatine am Wasserfalle — eine wahrhaft rührende Elegie — und in der Scene mit dem Könige (von Herrn *Fischer* dargestellt), wo sich die fast erschöpfte Kraft der Sängerin noch zuletzt zu neuem Schwunge erhob. Der folgende Gesang des Mailiedes macht zwar einen beruhigenden Eindruck, hält indess, wie der Tanz, die Handlung zu sehr auf. Die Chore sind bei Adolar's Erscheinen von der höchsten Wirkung, und wurden energisch ausgeführt. Der Hochzeitzug war scenisch effectvoll eingerichtet, und die widrige Scene des Mordes und Wahnsinns der Verrätherin Eglantine wurde durch den vom Componisten so herrlich hinzugefügten Schluss der Vision Adolar's wieder aufgehoben — So gewährte die von *C. M. v. Weber* im Winter 1825 hier persönlich einstudirte und in den ersten Vorstellungen selbst geleitete Oper — sein grossartigstes Werk — älteren Zuhörern nach fast zwanzigjährigem Zwischenraume wehmuthige Erinnerungen, wobei auch der Künstler ehrenwerth zu gedenken ist, welche damals die Hauptrollen ausführten: Euryanthe Mad. *Seidler*, Eglantine Mad. *Schutze*, Adolar Herr *Bader*, Lysiart Herr *Blume*, König Herr *Eduard Devrient*.

Die nächste Wiederholung der Oper findet am 11. Februar Statt. — Fräul. *Lind*, welche Berlin im März verlässt, wird ausser der Euryanthe wahrscheinlich nur noch die Amine in der „Nachtwandlerin" und die Iphigenia in Aulis von *Gluck* als Gastrollen geben. Wie es heisst, kehrt dieser Liebling der Opernfreunde im November d. J. hierher zurück. *J. P. Schmidt.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Anmerkung. Die ansehnliche Menge der Operntheater dieses Königreichs in der verwichenen Herbstsaison schreckt, wenigstens bei den minder bedeutenden, Kürze vor.

Mailand (Teatro alla Scala). Der Herbstcartellone enthielt eine ziemlich lange Liste von Virtuosi, deren vorzüglichste waren: die Gabussi, die Gruiz, die Gresti und Angri (beide Letztere Neulinge), die Tenore Guasco, Cuzzani, Ricci, die Bassisten Marini, Fedrighini und Mancusi = lauter Sänger zweiten Ranges und größtentheils für die Scala gar nicht geeignet. Die Gabussi, die Gruiz (eine Neapolitanerin), Tenor Guasco (allzu zarte Stimme), Bassist Marini (wenn er nicht distonirt), sind wohl die besten von Allen, und den Lesern d. Bl. längst bekannt. Die Stagione begann am 20. August mit Bellini's Capuleti, die man von der Malibran und der Schoberlechner gewiss besser gehört hat, als von der Gruiz (Romeo) und Gresti (Giulietta); die Gruiz war aber, ihre tiefe Chorden abgerechnet, die bravste; Tenor Ricci so so. Verdi's mit der Gabussi, den Herren Guasco, Marini und Mancusi gegebener, von so vielen Journalposaunen verherrlichter Ernani verblüffte das ganze Auditorium. Ein hiesiger Journalist erschrak sogar, dass er der längsten Posaune sich bedient, und bekannte, dass er von Anderen hintergangen worden sei. Summa summarum, von dieser Oper hat in Mailand blos Einiges, vorzüglich das Finalterzett, auch der Situation wegen, gefallen. Schreiber dieses hat in diesem Ernani nichts, als das leidige Alltägliche, nicht einmal eine neue Melodie gefunden. Vom Harmonischen ist ohnehin nichts darin zu finden, da der Satz, was wir Deutsche nämlich darunter verstehen, und ohne welchen man nie etwas Gediegenes und Grosses schreiben kann, für alle unsere Maestri eine Terra incognita ist. Machen sie ja zuweilen etwas harmonisch Hübsches, so ist es teutonischer Herkunft, denn gleich darauf verfallen sie in das elendeste harmonische Zeug. — Mercadante's Giuramento wurde ein einziges Mal, Pacini's Saffo nur einige Male, Sanelli's äusserst wenig sagende, aber stark lärmende neue Oper Ermengarda aus Noth drei Male, Bona's neue Oper I Loni e i Perollo, ein noch magereres Kindlein, als das vorige, blos ein Mal gegeben, woran auch Sängerunpässlichkeit Schuld war; weshalb der Ernani natürlicherweise fast die ganze lange Stagione abgeleiert werden musste. Rossini wagt man nicht mehr zu geben; Donizetti, nach ihm der allerbeste und unter Allen der ergibigste, ist bereits im Abnehmen; Mercadante, Ricci, Pacini existiren kaum mehr; Verdi ist nun mit seinen sechs, oder besser zu sagen vier, Opern (Nabucco, Lombardi, Ernani, Foscari) schon nach dem Zenith geschleudert worden. Und hier ist's aus. Gott erbarme sich unser. Verdi's unaufhörliche Effectenjagden, Unisono's, musikalische Artillerie, muss bald die Monotonie der heutigen italienischen Oper nur grässlichen potenziren. Grosse Sänger haben wir auch keine mehr, die sehr wenigen noch vorhandenen sind auf der Neige, oder distoniren erbärmlich. Jenseits der Berge hat man wenigstens eine Abwechselung von deutschen, italienischen und französischen Opern; im sogenannten Lande des ewigen Frühlings wird seit dem Aufgange der Rossini'schen Sonne, d. i. seit fünfunddreissig Jahren, stets eine Typusoper unter mancherlei Form variirt, destillirt, mit germanischen und gallischen Ingredienzien amalgamirt, und die musikalische italienische Physiognomie ganz verwischt; der ungebildete Geschmack wird dabei schrecklich irre geleitet, und jede reelle gute Musik verursacht ihm unaufhörliches Gähnen.

(Teatro Re.) Im December gaben hier die bekannten Kinder Vianesi, die abgenommen zu haben scheinen, die Opern Barbiere di Siviglia, Cenerentola, Columella, Don Pasquale, mit Beifall.

Am 27. November starb hier Herr *Francesco Beyle*, geboren zu Piacenza im Jahre 1787. Vor ungefähr fünfundzwanzig Jahren schrieb er die Oper Il carnevale di Venezia für's hiesige Teatro Re, die mit Beifall gegeben wurde. Während er darauf seine Selvaggia componirte, überfiel ihn eine Krankheit, die ihm das Gesicht raubte. Mit wahrhaft christlicher Ergebung ertrug er sein Unglück, und war stets heiterer Laune. Mit einem ausserordentlichen musikalischen Talente begabt, unterrichtete er im Gesange, bildete sehr gute Schüler, darunter die rühmlich bekannten Tenore Bolognesi (der wie Nourrit sein Leben endete) und Reina. Mit einer bewundernswürdigen Schnelligkeit erlernte er die Stücke der neuen Opern und studirte sie mit seinen Schülern ein. Wer nicht seine Blindheit kannte, war oft versucht, ihm beim Unterrichte das Blatte umzuwenden.

Como. Die Albani war wohl zu schwach für die Titelrolle in der Lucia di Lammermoor, gab sie aber für dies Theater leidlich; desto mehr gefiel Tenor Benedetti als Edgardo; die Bassisten Scapini und Bianchi gingen mit.

Lecco. Dieser grosse, blühende, industriöse Marktflecken liegt am See gleiches Namens, der zwar die mannichfaltigen Reize seines Nachbars, des berühmten Comersees, von dem er durch eine Landzunge getrennt ist, nicht aufzuweisen hat, doch immer interessant ist. Diesen Herbst wurde hier ein neues Theater, und zwar mit der Anna Bolena eröffnet. Die Ponti (Titelrolle) und Tenor Bozzetti trugen die Palme davon; die Elboni und Bassist Gionesi, Beide ganz Anfänger, fanden Aufmunterung; die Cucchi ist eine alte Bekannte. Buffo Frauchi belustigte nachher in Donizetti's Elisir d'more als Dulcamara.

Varese, kleine, in einer reizenden Gegend gelegene Stadt, hatte während der Villeggiatura der Mailänder Oper und Ballet, eine zahlreiche wenig bedeutende Sängergesellschaft: die Sopranistinnen Dielitz, Corridori, Bassano, die Altistin Imoda, Tenor Dalla Longa und die Bassisten Pignoli und Rigo. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura, Bellini's Sonnambula und Donizetti's Roberto d'Evreux erfreuten sich der besten Aufnahme, Musik und Sänger.

Busto Arsizio. Unglaublich! Auch dieser Marktflecken, in der gesegneten Mailänder Provinz, eröffnete diesen Herbst ein Operntheater. Die Olivieri, die Borghi-Cadolini, die Altistin Marchini, Tenor G. Ferrari, Buffo Borella, Anfängerbassist Mazzoletti, waren für diesen Ort ohne Weiteres vortrefflich im famösen Columella.

(Zu No. 11.)

Romano. Marktflecken im Bergamaskischen und Rubini's Geburtsort, hatte die Bolich, Tenor Pelosio, Buffo Croce und den Bassisten Camerano. In Ricci's Chi dura vince trug der Tenor, im Barbiere di Siviglia der Bassist als Figaro die Palme davon; Herr Rigola machte den Don Bartolo.

Crema. Die Kinder Vianesi fanden auch hier mit ihren Opern Applaus.

Codogno, sehr reicher Marktflecken in der Provinz Lodi, hatte die längst abgenutzte Beltrami-Barozzi, die Rota, Tenor Uchard und Bassisten Mancusi: Summa summarum nicht sehr Erfreuliches. Donizetti's Roberto d'Evreux und Ricci's Chi dura vince fanden auch keine allzuglänzende Aufnahme.

Casalmaggiore. In der sehr kurzen Saison gab man Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Baumann und Herr Capelletti am Meisten gefielen.

Chiari. Dieselben Sänger und Opern, wie in Busto Arsizio.

Pontevico. Die Rota sang auch hier in Ricci's Chi dura vince, und hatte als Collegen die beiden Bassisten Bien und Bobaudi.

Soresina. Im Barbiere di Siviglia gefiel die aus Russland zurückgekehrte Leon, so auch Bassist Rigamonti als Figaro und Buffo Scheggi als Don Bartolo. Der Tenor wurde durch Herrn Tammasoni ersetzt, mit dem der Almaviva besser ging. In Ricci's Scaramuccia war die Leon die gefeiertste; die Altistin Ferrante fand als Anfängerin Aufmunterung.

Badia. Der Michaelismarkt brachte Donizetti's Gemma di Vergy, worin die alte bekannte Focosi, Tenor Casmassi und Bassist Luzzi Lorbeeren pflückten, die in der folgenden Lucia in weit grösserer Menge ausfielen.

Castiglione delle Stiviere. Die Sordelli liess sich tüchtig beklatschen als Figlia del reggimento, desgleichen Bassist Bonelli in der Titelrolle des Furioso.

Verona. Donizetti's Linda wurde nicht zum Besten gegeben von den beiden Damen Salvini und Lucchini, dem Tenor Pardini, dem Bassisten Rossi (Napoleone) und Casanova, weswegen auch die Oper nur theilweise gefiel; in der Folge ging es jedoch besser, und die Salvini (Titelrolle) erwarb sich immer mehr die Gunst des Publicums. Die Anfängerin Sonta debutirte darauf mit Glück in der Gemma di Vergy, sie kann etwas werden; Pardini gab den Tamas recht wacker. Bellini's Beatrice mit der Salvini, der Zamoiski, Tenor Pardini und Bassisten Casanova trat sogleich der Gemma die Bahne ab. Die Sonta gab ihre Benefizvorstellung zum Vortheile der Asili d'Infanzia. Die neue Oper: *Il genio della notte* vom Maestro *Bercanovich*, wurde wegen Unpässlichkeit der Salvini nicht gegeben.

Bassano. Sowohl die Rusmini-Solera, als die Agostini, Tenor Santi und die Bassisten Gorin und Zuliani machten sich Ehre in Mercadante's Bravo, der aber bald Meyerbeer's Roberto il Diavolo Platz machte. In dieser Oper war der Enthusiasmus stets in Zunahme. Die Guerra sang die Alice befriedigend. Schade, dass die Rolle des Beltramo für den Bassisten Gorin nicht passte. Von der Musik des Roberto war nur eine Stimme: ächte Kunst, allerliebst.

Este. In Donizetti's Belisario gab die Vernhet die Antonina, die Huber die Irene, Bassist Luisa die Titelrolle; alle Drei nebst Tenor Pompejano wurden applaudirt, am Meisten aber die drei Ersten.

Rovigo. Constantini sang auch hier den Nabucodonosor in der Verdi'schen Oper dieses Namens sehr gut; die brave Bortolotti fand Anerkennung als Abigaille, desgleichen Herr Selva als Zaccaria. Ernani, ebenfalls vom Maestro Verdi, gefiel etwas weniger; der neue Tenor Solieri gab die Titelrolle ziemlich gut.

Treviso. Im Ernani, als erster Oper der Stagione, konnte die brave Matthey die Elvira nicht anders, als gut, vortragen. Tenor Della Cella war kaum leidlich; Bassist Aquaroni genügte als Silva; für Marchetti passte die Rolle des Carlo V. wenig. Bassist Luisa (s. Este) übernahm in der fünfzehnten Vorstellung letztere Rolle mit besserem Erfolge. In Mercadante's Elena da Feltre trug die Matthey den Sieg davon.

Padua. Meyerbeer's Roberto il Diavolo, hier zum zweiten Male gehört, fand auch diesmal die glänzendste Aufnahme. Maggiorotti = Bertram, die Stefanone = Isabella überwogen jedoch die Mazza = Alice und Tenor Miraglia = Roberto. Welch eine Figur darauf die unlängst in Venedig durchgefallene neue Oper Luisa Strozzi von Maestro Ronzi machte, kann man sich denken.

Dolo. Auch dieser an der Brenta gelegene Marktflecken hatte zur Zeit des Jahrmarktes seine Oper. Sie war dieselbe von Badia (s. d.) mit denselben Sängern und gleicher Aufnahme.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Ein Theil der Gesellschaft von Padua: die Stefanone, Miraglia, Maggiorotti, nebst Herrn Assoni gaben den Barbiere di Siviglia zur vollkommenen Zufriedenheit der Zuhörer.

(Teatro d'Apollo.) Herrn Nini's Marescialla d'Ancre machte einen ehrwürdigen Fiasco. Die Lagrange wurde bei alldem applaudirt, und die zum ersten Male die Bühne betretende Ermelinda Jacobacci (Isabella Monti), mit einer kräftigen Stimme, fand bei ihrer Befangenheit starke Aufmunterung. Tenor Ricci schrie gewaltig, und Bassist Scapini zeigt in dieser Hinsicht etwas Menschenliebe. Canetti's Francesca da Bimini fand nur wenig Anklang. Besser ging es dem Borgomastro di Schiedam von Maestro Rossi. Buffo Scheggi machte die Titelrolle ziemlich gut.

(Teatro Malibran, olim S. Grisostomo.) Die Rusmini-Solera und Bassist Gorin (s. Bassano) nebst der Guerra und dem Bassisten Gandini gaben hier anfänglich den Nabucodonosor von Verdi mit ziemlichem Erfolge, darauf Meyerbeer's Roberto il Diavolo — schlecht; der Tenor verdiente mehr Mitleiden, als Bewunderung; die Chöre = erbarmlich. Bei alldem hatte der Roberto weit mehr Zuhörer, als der Nabucco! —

Palmanova, die Venetianische Festung, erfreute Bellini's Sonnambula; die Agostini (Mezzosopran, Titelrolle), Tenor Sangiorgi und Bassist Penso thaten ihr Mögliches. Donizetti's Figlia del reggimento erfreute noch mehr.

Triest (Teatro Grande). Die Frezzolini, Tenor Ferretti, Bassist Colini machten Mercadante's Elena da Feltre geniessbarer, als sie ist; Allen fehlte es darin an starker Stimme nicht. Nachdem Donizetti's Maria di Ro-

han mit der Prima Donna Aldi-Birch durchgefallen war, siegte Verdi's Ernani; die Frezzolini stieg in den Himmel! Auch Donizetti's Lucrezia Borgia ist nach zwanzig Vorstellungen des Ernani durchgefallen, und das als der Frezzolini Hauptsteckenpferd! ... Welch ein Ende muss doch in kurzer Zeit die heutige italienische Oper in Italien nehmen!!! Ich sage in Italien, denn jenseits der Berge und ausser Europa ist man kaum in den Sommer unserer melodramatischen Schönheiten getreten, während wir in Hesperien schon in ihrem Spätherbst uns befinden und ein tragikomisches Ende voraussehen. Ernani hielt also bis zu Ende der Stagione an und verdunkelte nicht nur Mercadante, sondern auch Donizetti-Rothschild, und sogar den beweinten Bellini; denn seine weinerliche, von der Frezzolini zu ihrem Benefiz gewählte Beatrice da Tenda (Steckenpferd No. 2) machte weder weinen noch lachen.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

73 Theater hatten diesen Herbst Opern in Italien, wovon auf das Lombardisch-Venetianische Königreich allein 28, auf das Königreich Piemont sammt den Herzogthümern Genua und Nizza und Insel Sardinien 15, auf das Königreich beider Sicilien 11 (hiervon 4 allein auf Neapel), auf das Grossherzogthum Toscana 9 (davon 4 allein auf Florenz), 7 auf den Kirchenstaat und 3 auf das Herzogthum Modena kommen.

Sieben neue Opern wurden componirt: drei zu Neapel (Dopo sette anni, Eleonora, Amalia), zwei zu Mailand (Ermengarda, I Luni e i Perollo), eine zu Rom (I due Foscari), eine zu Forli.

Drei neue Maestri sind entstanden (*Pasquale Bona, Salvatore Capocci, Facci*).

Aeltere Opern wurden gegeben von:

Donizetti auf 44 Theatern (also auf fast ⅔ der Gesammtzahl): Elisir auf 8; Gemma, Lucrezia, Linda, jede auf 7; Roberto d'Evreux, Figlia del reggimento, jede auf 5; Ajo auf 4; Anna Bolena, Lucia, Don Pasquale, Maria di Rohan, jede auf 3; Belisario, Parisina, Furioso, jede auf 2; Marino Faliero, Favorita, Maria Padilla, Regina di Golconda, Betly, jede auf 1.

Fioravanti, Sohn, auf 11: Columella.

Rossini auf 10: Barbiere 9; Cenerentola 2; Gazza ladra, Italiana in Algeri, jede auf 1.

Bellini auf 10: Beatrice 4; Norma 3; Capuleti, Sonnambula, jede auf 2; Straniera auf 1.

Verdi auf 9: Ernani 7; Nabucco 4; Lombardi auf 1.

Mercadante auf 8: Giuramento, Bravo, Elena da Feltre, jede auf 2; Vestale, Normanni, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 8: Chi dura 4; Scaramuccia 2; Nuovo Figaro, Colonello, jede auf 1.

Ricci (Fed.) auf 1: Corrado.

Rossi auf 5: Falsi Monetarj 4; Borgomastro di Schiedam 3.

Meyerbeer auf 3: Roberto il Diavolo.

Poniatowsky auf 3: Bonifazio, Don Desiderio, Ruy Blas.

Nicolai auf 2: Templario.

Pacini auf 2: Saffo, Fidanzata.

Canetti, Coppola, Fioravanti Vater, *Mabellini, Nini, Paisiello, Raimondi, Raintroph* u. A., jeder auf 1. (Francesca da Rimini, Nina, Cantatrici Villane, Conte di Lavagna, Maresciallo d'Ancre, Scuffiara, Biglietto stornato, Astuccio d'oro u. A.)

Jährliche Uebersicht der neuen Opern und Maestri von 1844.

Der Carneval brachte neue Opern				12 *),	neue Maestri		3.
„ Frühling	„	„	„	9,	„	„	5.
„ Sommer	„	„	„	7,	„	„	2.
„ Herbst	„	„	„	7,	„	„	3.
Jährliche Totalsumme von			1844	35,			13.
„	„	„	1843	52,			17.
„	„	„	1842	43,			11.
„	„	„	1841	51,			21.
„	„	„	1840	35,			11.
„	„	„	1839	37,			18.
„	„	„	1838	44,			15.
Gesammtzahl der letzten 7 Jahre				297,			106.

Somit jährlich im Durchschnitte 42⅞ neue Opern und 15⅛ neue Maestri.

Feuilleton.

Der König von Preussen hat dem Musikdirector *Ludwig Granz* in Danzig für die Ueberreichung einer Abschrift seines bei der Säcularfeier der Königsberger Universität mit vielem Beifall aufgeführten Tedeums die goldene Huldigungsmedaille nebst einem eigenhändigen Dankschreiben übersandt.

In Dresden ist die neue Oper: Johanna d'Arc (nach *Schiller*) von *J. Hoven* mit vielem Beifall aufgenommen worden. — *Marschner's* Adolph von Nassau wurde in Hamburg, unter des Componisten eigener Leitung, mit gleichem Erfolge, wie in Dresden, aufgeführt. — In Weimar ist die alte Oper: Montano und Stephanie von *Berton* wieder hervorgesucht worden, scheint aber nicht sonderlich angesprochen zu haben. — Dagegen hat *Marschner* in Lüttich einen glänzenden Triumph gefeiert; sein Vampyr wurde dort, von einem gewissen *Namoux* in's Französische übersetzt, am 27. Januar und seitdem wiederholt gegeben; Publicum und Kritik sind in seinem Lobe einstimmig. — Als ein Curiosum ist noch zu bemerken, dass in Angers (Hauptstadt des Departements Mayenne und Loire) eine Erstlingsoper von *Charles Hetrel* aufgeführt worden ist unter dem Titel: Joseph Haydn oder der Sturm. Der Verfasser des Buches heisst *Eugen Bonnemère*. —

Während *Thalberg* in Grossbritannien, *Liszt* in Portugal und Spanien Lorbeeren sammelt, hat *Emil Prudent*, vor seiner Reise nach Deutschland, Frankreich durchzogen und unter Anderem in Nancy von der dasigen philharmonischen Gesellschaft einen prachtvollen goldenen Pokal zum Geschenk erhalten. — *Liszt* benutzt in Spanien blos französische Instrumente, und zwar aus der Fabrik der Herren *Boisselot* zu Marseille. Einer der Theilhaber dieses Geschäftes begleitet den Virtuosen und nimmt die Bestellungen in Empfang, welche unter solchen Umständen zahlreich auffallen. Die statistische Gesellschaft zu Marseille hat auf die Herren *Boisselot* eine Ehrenmedaille prägen lassen.

Im Drurylanetheater zu London ist nun gar die Antike mit dem modernen Tanze verbunden worden; man führte eine Nachbildung der Danaiden des *Aeschylos* als Ballet auf, wozu ein Deutscher, Namens *Schmidt*, die Musik gemacht hat.

*) S. Anmerk. Allgem. Musikal. Zeit. 1844, No. 33, S. 557.

Der König von Preussen hat den Herren *Jacquerie* und *Meurice*, welche die *Sophokles*'sche Antigone (zum Behufe der Aufführung in Paris mit *Mendelssohn*'s Musik) in's Französische übersetzt hatten, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft zustellen lassen.

Dr. *Kastner* in Paris ist zum Mitgliede der Accademia di Sta Cecilia in Rom ernannt worden.

In Coblenz hat der Musikdirector *Rahles* aus Cöln Vorlesungen über die Geschichte der Musik, verbunden mit historischen Concerten, unter vieler Theilnahme gehalten. Herr *Rahles* beabsichtigt in Cöln eine neue musikalische Zeitschrift herauszugeben. — Im Museum zu München hat Prof. *Schafhäutl* die auch in diesen Blättern erwähnten, ebenfalls mit historischem Concerte verbundenen Vorlesungen über Musik wiederholt.

Als Capellmeister und Theatercomponist an den vereinigten Theatern an der Wien und in der Leopoldstadt zu Wien ist Herr *Carl de Barbière* angestellt worden, der Verfasser der Musik zu einer dort Furore machenden Posse: Der Dichter und der Friseur.

Das zweite Concert, welches *Hector Berlioz* im Circus der elysäischen Felder zu Paris gab, fand noch grössere Theilnahme. Es wurden darin aufgeführt: Ouverture zu den Vehmrichtern von *Berlioz*; Janitscharenmarsch von *Félicien David*; marokkanischer Marsch für das Pianoforte von *Leopold v. Meyer*; Des irae und Tuba mirum aus *Berlioz*' Messe; — *David*'s mehrfach besprochene Symphonie-Ode „Die Wüste." Die Zahl der Ausführenden belief sich auf 350. —

Hector Berlioz hat vom Kronprinzen von Hannover, als Anerkennung seiner „Musikalischen Reise" u. s. w., eine grosse goldene Medaille, mit der Inschrift: „Nec aspera terrent" erhalten.

In einem der letzten Concerte des Pariser Conservatoriums der Musik spielte Mad. *Wartel* ein Pianoforteconcert von *Mozart* und erntete damit den reichsten Beifall.

Nach einer Verordnung des Pariser Polizeipräfecten dürfen bei den Bällen die grossen und kleinen Trommeln, die Becken und andere ähnliche Lärminstrumente nicht mehr gebraucht werden.

Anderer Art ist ein Erlass des Bürgermeisters zu Lyon, dessen Eingang also lautet: „In Betracht, dass die Theaterdirection eine Geschäfts- und Gewerbsunternehmung ist, die von der öffentlichen Autorität in Schutz genommen werden muss; in Betracht, dass diejenigen, welche gegen besagte Unternehmung Opposition machen wollen, diese Opposition ganz einfach dadurch zeigen können, dass sie nicht in's Theater gehen — verordnet der Maire: Jedes Zeichen der Missbilligung im Theater ist fortan, bei Strafe des Hinauswerfens (expulsion), untersagt. Ein Ausschuss von neun Personen, unter dem Vorsitze des Maire, entscheidet in erster und letzter Instanz über die Zulassung der Künstler." — Es war nämlich dort uraltes Herkommen, dass über den letzteren Umstand das Publicum selbst entschied: wer bei dreimaligem Auftreten sich den Beifall des Publicums nicht hatte erringen können, durfte nicht wieder auf den Brettern erscheinen.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen am 15. März mit Eigenthumsrecht:

Decameron.

Fantaisie

pour le Piano

sur des themes de l'Opéra:

I Puritani de Bellini,

composée par

S. Thalberg.

Op. 37. No. 1. Preis 25 Ngr.

Fantaisie

pour le Piano

sur des themes de l'Opéra:

Der Freischütz de C. M. de Weber,

composée par

S. Thalberg.

Op. 37. No. 2. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 8. März 1845.

Breitkopf & Härtel.

Bei **W. Körner** in Erfurt ist erschienen, worauf wir Orgel-Virtuosen aufmerksam machen

Krebs, J. L., Fuge in G dur. ¼ Thlr.
War bis jetzt ungedruckt.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Le Désert.

Ode-Symphonie en 3 Parties.

Musique de

Félicien David.

Partitur, Stimmen, Clavierauszug u. s. w.

Im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig, wird am 15. April d. J. erscheinen:

Th. Döhler:

Un été à Lucques. 12 melodies italiennes, av. acc. de Piano. Op. 37.
Douze Romances sans paroles pour le Piano. Op. 37.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschienen so eben:

Ballnachtsträume, beliebte Polkas, Galoppen u. s. w. für Piano. No. 3. *Mignon-Polka* von H. Berens. 5 Ngr. No. 4. *Berens-Galopp* von G. Kuner. 7½ Ngr.

Herlon, A., Die Macht der Musik. Eigener Himmel. Der Myrthenbaum. Der Genügsame, für eine Singstimme mit Piano. Op. 4. 20 Ngr.

Marschner, H., *Junge Lieder* von W. Müller für Tenor oder Sopran und Piano. Op. 129. 1 Thlr. 15 Ngr.
— — Dieselben einzeln. No. 1. *Den Zweig an den Hut.* 12½ Ngr. No. 2. *Frühling.* 12½ Ngr. No. 3. *Das Husaren.* 12½ Ngr. No. 4. *Soldaten-Abschied.* 10 Ngr. No. 5. *Die lieben blauen Augen.* 7½ Ngr. No. 6. *Ahnung des Frühlings.* 7½ Ngr.

Willmers, R., Romanza elegica pour le Piano. Op. 36. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. № 12. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Musikzustand in Danzig. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

L'art de l'exécution. 24 grandes improvisations ou Etudes pour le Piano, composées par *E. Wolff.* Op. 100. (Beschluss.)

Livre III. XIX. Etude, Es dur, C-Tact, Allegro cantabile. Der Verfasser, der sich hier wieder innerhalb der durch die Natur des Instrumentes selbst bedingten Grenzen bewegt, d. h. zum eigentlichen, claviermässigen Satze zurückgekehrt ist, behandelt hier einen Gegenstand, dem, nach unserem Dafürhalten, von den bisherigen Etudencomponisten noch nicht Aufmerksamkeit genug gewidmet wurde: — wir meinen jenen, bei neueren Claviercomponisten öfter vorkommenden, ziemlich schwierigen Fall in der Clavierpraxis, wo es sich um die gleichzeitige, von beiden Händen zu bewerkstelligende, richtige und gute Ausführung, Eintheilung und Accentuation ungleichartiger, einander entgegengesetzter Notengattungen handelt und zwei- und drei-, drei- und viertheilige Tactglieder — so zu sagen — unter einen Hut gebracht werden sollen. Wir gestehen, selbst von bedeutenden renommirten Virtuosen den Unterschied z. B. zwischen Achteltriolen und gewöhnlichen Achteln, oder diesen und Viertelsextolen, kurz das Verhältniss solcher durch ihre Notenzahl verschiedener Figuren zu einander nicht immer genau und richtig beobachtet gehört zu haben. In der Regel wird im ersten Falle, wo sich gewöhnliche vier Achtel gegen sechs Triolenachtel zu behaupten haben, das erste von jenen länger, das zweite kürzer, als recht ist, genommen; — im zweiten Falle, wo z. B. Viertteltriolen und gewöhnliche Achtel zusammen eingetheilt werden sollen, tritt erst gar völlige Rathlosigkeit ein und man hilft sich, wie man kann — d. h. schlecht. — Eine ähnliche Schwierigkeit bietet die vorliegende Etude dar; während die rechte Hand durchgängig sich in Achteltriolen bewegt, hat die linke in eben so consequent durchgeführten, eine Art Opposition gegen die Oberstimme bildenden Viertelsextolen dagegen anzukämpfen *), wozu vor Allem ein hoher Grad von Ausbildung in der Selbständigkeit und Unabhängigkeit beider Hände von einander erforderlich ist; ausserdem verlangt die Ausführung der Triolen und Sextolenfiguren an und für sich eine ruhige, sichere Haltung der Hände und einen leichten, schwebenden Vortrag, wobei besonders das Legato, um die immer auf der zweiten Note der Triolenfigur ruhende graziöse Melodie gehörig hervortreten zu lassen, nicht ausser Acht gelassen werden darf. Auch ihres natürlichen, melodischen Flusses halber verdient diese Nummer, abgesehen von ihrer bereits hervorgehobenen, wesentlichen technischen Zweckmässigkeit, den vorzüglicheren der Sammlung beigezählt zu werden. Die Seite 6, Tact 6 bis 12, sich wieder bedrohlich häufenden, das Gehör verletzenden Härten hätten übrigens wohl — etwa durch momentane Vereinfachung des Basses u. s. w. — vermieden oder doch gemildert werden können. — Die

XX. Etude, D moll, ¾-Tact, Allegro agitato, enthält in Bezug auf Erfindung und Schwierigkeit eben nichts Neues und Erhebliches — erst später, Seite 10, tritt hinsichtlich der letzteren mit der, durch die chromatischen Bassgänge noch mehr hervorgehobenen Kraftstelle der rechten Hand eine Steigerung ein, und damit zugleich die Absicht des Verfassers mehr hervor, den Anforderungen der modernen Virtuosität in grösserer Berücksichtigung ihrer Effecte und Eigenthümlichkeiten zu entsprechen.

XXI. Etude, Fis moll, C-Tact, Moderato. Eine Art musikalisches Nachtstück, das, bei aller Einfachheit und seiner von aller Prätension freien Haltung, doch in Anlage und Erfindung ungleich bedeutender, als so manche der vorhergegangenen oft äusserlich überladenen Nummern erscheint, in denen ein absichtsvolles Hinarbeiten auf den Effect oft allzudeutlich hervortritt. Während anderwärts nur das Practisch-Nützliche, das Technisch-Zweckmässige in Betracht kommt, besteht das Verdienstliche dieser Etude eben darin, dass die ihr zum Grunde liegende Hauptidee — nächstdem, dass sie in der Art und Weise ihrer äusseren Einkleidung einem technischen Zwecke dienstbar ist (und zwar dem, beiden Händen für den oft vorkommenden Fall, wo sie sich ziemlich nahe in's Gehege und mit einander in Collision kommen, die nöthige Geschmeidigkeit und Präcision im schleunigen Aufheben der Finger beizubringen) — zugleich doch auch als Ausfluss und Ausdruck einer gewissen Seelenstimmung, und somit als Product einer inneren künstlerischen Nothwendigkeit sich geltend macht.

XXII. Etude, H dur, $^{12}/_{8}$-Tact, Allegro. Obgleich dieses Stück in der Ausführung bedeutend schwieriger

*) Eigentlich hätte auch der entgegengesetzte Fall (oben Viertelsextolen und unten Achteltriolen) im weiteren Verfolge zum Vorscheln gebracht werden müssen; dass dies nicht geschehen, thut der Vollständigkeit der Etude, als solcher, einigermassen Eintrag.

ist, als die vorige, so ist doch diese Schwierigkeit hier mehr eine durch den Gedanken selbst und dessen weitere Entwickelung von vorn herein bedingte und mithin unumgängliche, während sie in mehreren der früheren Nummern oft als eine ohne Noth und inneren Grund willkürlich erst herbeigeführte erscheint. Eine den harmonischen Inhalt a l'arpeggio angebende und zugleich die Hauptzüge der Melodie in sich fassende Figur, welche der Verfasser als sich durch's Ganze hinziehendes Hauptmotiv benutzt hat, ist als glücklich erfunden zu bezeichnen, indem sie im weiteren Verlauf als besonders ergibig in Veranlassungen zu interessanter harmonischer Ausführung und für melodische Steigerung und Fortbildung vorzüglich geeignet sich erweist. Diese Veranlassungen hat der Componist geschickt und glücklich, namentlich von Tact 9 an, auszubeuten verstanden. Die ersten vier Tacte davon enthalten zwar, genau genommen, nur harmonische, wie melodische Sequenzen, die sich jedoch in Inhalt wie in Form so sehr vom Gewöhnlichen unterscheiden, dass man sie sich ganz gern gefallen lassen kann. Im dreizehnten Tacte kommt das Hauptmotiv, aber mit wesentlicher Modification und in bedeutend erweiterten Dimensionen, wieder zum Vorschein, indem erstlich die gleichzeitige harmonische wie melodische Rückung und Steigerung, die im Anfange von Tact zu Tact stattfand, diesmal erst immer je im dritten Tacte sich bewerkstelligt, und indem zweitens mit den im harmonischen wie im melodischen Gange der Oberstimme angebrachten Veränderungen zugleich auch in der Begleitung (durch die bald im Bass, bald in höherer, die der rechten Hand überschreitender Region anklingende Achtelbewegung) eine andere, rhythmisch belebtere und gedrangtere Behandlung eintritt, welches denn auch bis zum Schlusse, der dadurch sich brillant und wirksam genug gestaltet, consequent beibehalten wird. — Wir haben absichtlich und gern uns bei dieser Etude länger verweilt, weil sie nicht allein vom Standpuncte der technischen Zweckmässigkeit aus, sondern auch in Bezug auf inneren Gehalt der Composition uns einer ausführlicheren Besprechung würdig schien. In der

XXIII. Etude, A moll, $^2/_4$-Tact, Allegro vivace, hat der Verfasser eine Uebung in theils gleichzeitig von beiden Handen auszuführenden, theils abwechselnd bald der rechten, bald der linken zugetheilten Octavengängen geliefert. Obwohl in Bezug auf starke Anhäufung von Schwierigkeiten und sogenannten Kraft- und Effectstellen, wobei natürlich die neueste und neueste Virtuositätsrichtung besonders berücksichtigt wurde, alles Mögliche geschehen ist, so lässt sich doch nicht verhehlen, dass im Allgemeinen dies Capitel von Anderen schon ungleich bedeutender behandelt worden ist, und dass hinsichtlich der Erfindung die fragliche Etude eine sehr untergeordnete Stufe einnimmt. — Seite 21, Tact 17, scheint es zwar, — um uns so auszudrücken — als ob die Gegend etwas interessanter und reicher werden, und man nach und nach aus der unwirthbaren Passagenwildniss gelangen sollte; — es bleibt jedoch beim blosen Scheine und bei der früheren Gedankendürftigkeit; trotz aller pomphaften Vollgriffigkeit, trotz allem hochfahrend einherstolzirenden und aufgestutzten Wesen tritt doch die innere Leere und stoffliche Unerheblichkeit deutlich genug hervor.

XXIV. Etude, G moll, C-Tact, Allegro vivace. Gern hätten wir mit einem „Ende gut, Alles gut" geschlossen, wenn dies, ohne dadurch der Wahrheit und unserer besseren Einsicht zu nahe zu treten, zu bewerkstelligen gewesen wäre. Das von uns keineswegs verkannte Verdienstliche dieser letzten Nummer der Sammlung, was in der Zusammenstellung und Anwendung der Effecte und Eigenthümlichkeiten der neueren Schule liegt, hätte sich am Ende wohl auch erreichen lassen, ohne dass darum der Gedankenstoff des Tonstückes zu solcher Bedeutungslosigkeit und trostlosen Sterilität herabzusinken brauchte. Hält man die äussere Ueberladung, den Aufwand in mechanischen Schwierigkeiten und materiellen Effectmitteln gegen den eigentlichen musikalischen Gehalt der Composition, so geräth man unwillkürlich darauf, die letztere als eine musikalische Veranschaulichung und Uebersetzung von „viel Lärmen um Nichts" zu bezeichnen. —

Als Gesammtresultat der hiermit abgeschlossenen Erörterung stellt sich nun, nachdem die einzelnen Theile des Werkes einer gewissenhaft genauen Prüfung unterworfen und die wesentlichsten Puncte der ersteren zu diesem Behufe in eines zusammengefasst wurden, folgendes Urtheil über das Ganze heraus, das zugleich die Beantwortung des im Eingange aufgestellten Fragepunctes übernimmt. —

Es war nicht zu erwarten, dass in einer so umfassenden Sammlung, wie die vorliegende, nicht auch mitunter einzelnes Verfehlte, Schwache und Mittelmässige anzutreffen sein sollte, und es wäre in der That ein thorigter Rigorismus der Kritik, aus diesem Umstande ein nachtheiliges, über den Werth des ganzen Werkes absprechendes Urtheil folgern zu wollen, um so mehr, als es daneben so manches Verdienstliche, Zweck- und Zeitgemässe enthält, das von dem ernsten, dem Gegenstande gewidmeten Fleisse des Verfassers ehrenvolles Zeugniss ablegt, und deshalb gerechte Anerkennung verdient. Doch das Brauchbare, Tüchtige, Gute ist darum noch nicht das Vortreffliche, Ausgezeichnete, Beste; da wir nun aber die Wolff'schen Etuden in die letzte Categorie unmöglich stellen können, so würde ein unbedingtes Lob eben so wenig geeignet und statthaft sein, als ein durchgängiger Tadel derselben, indem weder das Bedeutende darin so überwiegend, noch das durch Geist, Erfindung und Originalität Ausgezeichnete in so reichem Masse vorhanden ist, dass ein solches Lob dadurch gerechtfertigt erscheine. — Dies würde aber der Fall sein, wenn man von dem betreffenden Werke behaupten könnte, dass dadurch ein grosser wesentlicher Fortschritt in der Technik, überhaupt in der „Kunst der Ausführung" (Art de l'exécution) herbeigeführt worden, dass darin durchgehends ein neuer Weg eingeschlagen, oder dass darin die früheren Bearbeiter und Meister der Etude — in der Erfindung wie in der Ausführung — überboten, und in Schatten gestellt worden wären. Man braucht sich aber nur die Leistungen eines Cramer, L. Berger, Moscheles, Chopin, Henselt, St. Heller u. A. im Geiste zu vergegenwärtigen, um alsobald über das Gewagte und völlig Unzulässige einer solchen Behauptung völlig zur Einsicht zu gelangen. Wir können daher nicht umhin, schliesslich unsere mehr und mehr in uns zur festen Ueberzeugung

gewordene Ansicht über den fraglichen Gegenstand auszusprechen, dass füglich, ohne irgend einen erheblichen Nachtheil für die Kunst dadurch zu verursachen, dieses Feld der musikalischen Literatur eine geraume Zeit brach liegen gelassen werden könnte, und dass es gegenwärtig für Kunst und Künstler förderlicher und verdienstlicher wäre, wenn die jüngeren productiven Talente und Claviercomponisten der Gegenwart, statt sich in untergeordneten, beschränkteren Compositionsgattungen, wie die Etude, Caprice u. s. w. zu versplittern und zu erschöpfen, ihre Kräfte lieber selbständigeren künstlerisch bedeutenderen Schöpfungen widmen und an grösseren, mehr Ausdauer und geistigen Aufwand erfordernden Kunstformen versuchen wollten. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht unterlassen, auf das von S. Thalberg kürzlich in seiner neuen Sonate gegebene, rühmliche Beispiel hinzuweisen, und dasselbe der Nacheiferung angelegentlichst zu empfehlen, indem wir überzeugt sind, dass es nur solcher ernsten Bestrebungen von Seiten der Künstler selbst bedarf, um in so manchen nicht eben erfreulichen Zeitrichtungen eine wohlthätige Reaction, in gewissen musikalischen Zuständen der Gegenwart die nöthige Reform, — überhaupt die Rückkehr zum Besseren, Edeln und wahrhaft Schönen in der Kunst zu bewerkstelligen.

Cinquieme grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par *C. G. Reissiger*. Op. 179. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 2 Thlr.

Zur gründlichen Beurtheilung eines Werkes, das, wie das vorliegende, der höchsten und schwierigsten Compositionsgattung angehört, ist vor allen Dingen durchaus die Einsicht in die Partitur erforderlich; da uns indessen letztere nicht zu Gebote stand, so müssen wir schon auf ein tieferes Eingehen in die Einzelnheiten verzichten, und uns darauf beschränken, aus dem Totaleindrucke, den das Werk bei mehrmaligem aufmerksamen Hören auf uns gemacht, und aus der dadurch gewonnenen Ansicht die zur Begründung eines bestimmten Urtheils nöthigen Hauptpuncte zusammenzustellen.

Wie fast alle Compositionen Reissiger's sich durch grosse Gewandtheit und Routine in der Factur, durch vollkommene Herrschaft über die Mittel, so wie durch sichere Handhabung und Bewältigung der verschiedenen in Anwendung kommenden Formen auszeichnen — so auch das in Rede stehende Quatuor, das in dieser Beziehung selbst den höchsten und strengsten Anforderungen vollkommen entspricht. Aber trotz dieser wesentlichen Vorzüge, zu denen sich noch eine geschickte, nicht selten zu geistreichen Combinationen führende Verarbeitung der Motive, gewandte, fliessende Stimmenführung und eine stets gewählte und interessante Harmonisirung gesellen, ist es doch nicht im Stande, eine tiefe, durchgreifendere Wirkung hervorzubringen — wir meinen jene blitzähnlich einschlagende und zündende Wirkung, von welcher oft Werke begleitet sind, die in künstlerischer Ausführung und formeller Abrundung weit unter Reissiger's Quartett stehen.

Die tiefer zu suchende Ursache dieser befremdenden Erscheinung beruht nach unserem Dafürhalten einzig und allein im Mangel an Originalität, an Bedeutendheit der Erfindung und an leidenschaftsgewaltigen, Seele-erfüllten und erfüllenden Melodieen. Man möge uns nicht missverstehen; unsere Absicht ist weniger, dem Componisten einige, obwohl ziemlich starke Reminiscenzen an Haydn, Mozart, Beethoven, Spontini vorzurücken, als, nur im Allgemeinen hervorzuheben, dass wir den Reiz einer bestimmten, durch die Musik zum vollständigsten und eigensten Ausdrucke gelangenden Eigenthümlichkeit in seinem Werke vermissen, die uns — so zu sagen — schon gleich in den ersten Tacten dämonisch-unwiderstehlich in ihren Kreis zieht und unser ganzes Wesen mit einer Art Despotie und geistiger Machtvollkommenheit in Beschlag nimmt. Da die früheren Compositionen dieses Meisters ungleich weniger oder gar keinen Anlass zu Ausstellungen dieser Art darbieten, so scheint es fast, als ob Reissiger in neuerer Zeit seiner Muse zu wenig Musse gönne. — Es ist aber eine alte, in der Kunst und durch die Künstler selbst vielfach bestätigte Erfahrung: „Manche kommen durch zu weniges (langsames) Produciren nicht zu sich selbst, Andere wieder bringen durch zu vieles (schnelles) Produciren sich um sich selbst," auf welche wieder einmal aufmerksam zu machen, hier ganz am Orte und an der Zeit sein dürfte. *C. K.*

Nachrichten.

Musikzustand in Danzig.

Danzig's musikalisches Aussehen unterscheidet sich von anderen Handelsstädten bedeutend. Nicht nur, dass den letzteren überhaupt der nicht immer ungegründete Vorwurf gemacht wird: wo Mercur die Geister regiert, finde Apollo keinen Platz: so kommen bei Danzig noch andere Umstände hinzu, welche dem Gedeihen der Tonkunst weniger günstig sind, als man es in einer Stadt erwarten sollte, welche zu den bedeutenderen der preussischen Monarchie gehört und deren Streben, Gutes zu fördern, um so weniger abgeläugnet werden kann, als auch die etwaigen pecuniären Mittel hier weniger fehlen, als anderswo. Einer jener Umstände, vielleicht der vornehmste, liegt in dem fast gänzlichen Mangel der heilsamen Vermischung der verschiedenen Stände und der daraus entspringenden Verschiedenheit und zugleich Ausgleichung der Interessen. In Danzig gibt es fast nur einen Stand, den Handelsstand, auf den mehr oder weniger Alles hinauslauft; gerade das, was den materiellen Interessen das beste Gegengewicht zu bieten vermag, wissenschaftliche Anstalten und Männer, deren Beruf ohne diese nach den gegenwärtigen Anforderungen kaum denkbar ist, nämlich höhere Beamte, stehen im Verhältnisse zu dem handelnden Publicum nur vereinzelt da. Am Auffallendsten zeigt dies der Vergleich mit dem zwanzig Meilen entfernten Königsberg, einer Stadt, die — um etwa 10,000 Einwohner zahlreicher — als Sitz der höchsten Provinzialbehörden, einer Universität, dreier Gymnasien (anderer Lehranstalten nicht zu gedenken), ein bedeutend hö-

heres Kunsttreiben entfaltet, als Danzig, welches von höheren Landescollegien nur eine Regierung, von wissenschaftlichen Anstalten nur ein Gymnasium und ein paar höhere Bürgerschulen aufweisen kann. — Ein anderer nicht unerheblicher Umstand zeigt sich in der geographischen Lage, der zufolge Danzig, von der grossen Hauptstrasse entfernt, gewissermassen isolirt dasteht, und bei den Handelsverbindungen mit England, so wie bei der durch Seewege dargebotenen grösseren Leichtigkeit des Handels mit dem entfernten Auslande, eine solche Isolirung kaum gewahrt. — Rechnet man hierzu noch einige Vorliebe für englische Sitten und Gebräuche — wohin z. B. eine auffallende Zurückhaltung gegen Fremde gehört — und die noch nicht ganz erloschene Erinnerung an Danzig's frühere Selbständigkeit, Bedeutung und Reichthum, so ist es vollkommen zu erklären, wenn Danzig in mancher und namentlich artistischer Hinsicht von anderen Städten sich nicht unwesentlich unterscheidet.

Mit Unrecht würde man aus diesen Bemerkungen folgern, dass in Danzig Musik keinen Anklang finde; im Gegentheil es wird sehr viel Musik getrieben; sie gehört zur Mode, ist, so zu sagen, ein Luxusartikel, dient zum Zeitvertreibe und kann im dolce far niente genossen werden. Mehr aber zu verlangen, fällt nur Wenigen ein, der höchste Zweck jeder schönen Kunst ist der Mehrzahl fremd; sinnliches Vergnügen verlangt man von ihr, weiter nichts. Daher wird denn im Theater vorzugsweise die neuere Oper geliebt (*Donizetti, Bellini, Auber* u. s. w.) und man vergibt dem Theaterunternehmer eher eine mangelhafte Besetzung des rectirenden Schauspiels, als der Oper. Demgemäss gestaltet sich auch das Musiktreiben. Dass das Pianoforte unter den von Dilettanten cultivirten Instrumenten obenan steht, darf nicht wundern; unter den Componisten dafür werden *Thalberg, Liszt, Henselt* u. s. w. am Meisten geliebt und gespielt; ob auch mit Erfolg? das ist eine andere Frage, die sich schwerlich überall bejahen lassen dürfte, wenn man die Werke jener Componisten in Händen von solchen Dilettanten findet, die ein viel leichteres Musikstück wohl abspielen, aber es nicht aufzufassen vermögen. Dass dagegen von Anderen jene Compositionen rund und nett vorgetragen werden, soll damit nicht geläugnet werden; aber nur bei Wenigen ist dafür die Fähigkeit geblieben, wahrhaft classische Musik aufzufassen und in der ihnen angemessenen Art der Ausführung vorzutragen. — Schwächere Naturen beschäftigen sich mit *Hünten, Herz*, höchstens mit *Kalkbrenner*. Dass unter den Compositionen selbst die Rubriken: Potpourri, Fantaisie sur des motifs de l'Opera etc. nicht versäumt werden, bedarf kaum der Erwähnung.

Freilich finden sich auch Liebhaber, welche mit besonderer Vorliebe, mit Geist und Geschick Classisches vortragen, wo dann *Beethoven* obenan steht, dem sich unter den Neueren *Mendelssohn-Bartholdy* und *R. Schumann* anschliessen. Auch fehlt es unter der grossen Zahl hiesiger Musiklehrer keineswegs an solchen, welche eifrig bemüht sind, den Sinn für die höhere Tendenz der Tonkunst zu verbreiten; nur ist die Zahl der Dilettanten, welche dem Modegeschmack aus Mode oder Geschmack huldigen, überwiegend.

Die hiesigen Pianoforte sind meistens — lässt man sehr wenige Ausnahmen gelten, so kann gesagt werden: alle — aus der Fabrik einer der beiden königl. Hofinstrumentenmacher Brüder *Wisniewski*, und machen grösstentheils ihren Verfertigern alle Ehre.

Ueber das oben erwähnte absonderliche Aussehen des hiesigen Musikwesens dürfte manche der folgenden Rubriken nähere Auskunft geben.

Concerte. Dieser Artikel laborirt an einem grossen Uebelstande. Es klingt fabelhaft, und ist doch — mit einer einzigen jedoch nur bedingungsweisen Erklärung — wörtlich wahr: Danzig, eine durch Opulenz mit allen Städten der Monarchie rivalisirende Stadt von circa 60,000 Einwohnern, hat keinen Concertsaal. Zwar ist die Börse (Artushof, Junkerhof) ein grosser geräumiges Local, fast eubisch gebaut, und wird mit dankenswerther Gefälligkeit von der Kaufmannschaft zu Concerten überlassen, indessen reichen im Allgemeinen die hiesigen musikalischen Kräfte nicht aus, um ihn zu füllen; auch will man versichern, dass Concerte daselbst nur bei Tageslichte gegeben werden dürfen, da aus sehr wohl zu rechtfertigenden Gründen das Anzünden von Licht nicht gestattet sei; und endlich verbietet auch die ausserordentliche, an's Unmögliche grenzende Schwierigkeit, dieses Locale zu heizen, Concerte darin während der kältesten, d. h. gerade der Jahreszeit zu geben, welche sonst dergleichen Unternehmen am Meisten begünstigt. Wer also hier Concerte geben will, hat es schon nicht ganz leicht, ein Local zu finden, und es bleibt meist nur die Wahl zwischen wenigen Privatsälen oder der Aula des Gymnasiums (doch ist letztere nicht immer zu haben), welche sämmtlich als Privateigenthum sehr schätzenswerth sind, auch für Solovorträge allenfalls ausreichen, der Gesammtwirkung eines Orchesters aber, namentlich durch ihre geringe Höhe, hemmend entgegenwirken. — Concerte reisender Künstler kommen hier seltener vor, als in anderen Städten gleichen Ranges, und ist dies wohl aus der schon erwähnten Abgelegenheit Danzig's erklärbar. Jedem fremden Künstler, der Danzig besuchen will, ist übrigens sehr zu rathen, sich mit gewichtigen Empfehlungen an hiesige merkantilische Notabilitäten zu versehen, wenn er seinen künstlerischen Leistungen einen materiellen Erfolg sichern will; versäumt er diese Vorsicht, so dürfte das Resultat in dem lediglich: „Molto onor, ma poco contante" auszudrücken sein. So hatten *Thalberg, Dreyschock, Remmers* (vereinigt mit *Schumann*), die Gebrüder *Müller* u. s. w. nicht Ursache, zu klagen; manche andere Concerte dagegen kamen gar nicht zu Stande; *Molique*, dessen edles, kräftiges und doch in allen Schattirungen höchst sauberes Violinspiel zu den erfreulichsten Erscheinungen in der heutigen Künstlerwelt gehört, hat im vorigen Winter im Theater mehrmals, aber immer vor leeren Bänken gespielt. — Concerte einheimischer Musiker werden immer seltener. Vor etwa acht Jahren unternahm der Oberorganist an der St. Marienkirche, *Markull*, der als ganz junger Mann so eben hierher berufen worden war, Abonnementconcerte, in denen auch classische Symphonieen nicht fehlten. Aber nur wenige Winter hindurch wurden sie fortgeführt; die Theilnahme des Publicums nahm ab, ob aus Mangel an

Geschmack, ob aus Inneren, nicht zu beseitigenden Gründen, ob vielleicht — wie einige wollen — in Folge einzelner Versehen des Unternehmers in Betreff des Repertoir's: gleich viel, genug, das Unternehmen hat aufgehört. — Ein junger Violinist, *Braun* aus Merseburg, ungefähr seit eben so langer Zeit hier als Musiklehrer wohnhaft und Vorgeiger beim Theaterorchester, setzte mehrere Winter hindurch die von seinem verstorbenen Vorgänger *Obach* übernommenen Quartettsoiréen fort; aber auch diese ruhen seit etwa zwei Wintern, und jetzt, wo das Publicum das Quartettspiel der Gebrüder *Müller* kennen gelernt hat, dürfte *Braun* wohl noch weniger an die Wiedererweckung des seinigen denken. Ueber Vocalconcerte soll weiterhin bei Gelegenheit der kirchlichen Musik gesprochen werden; zunächst mögen noch einige Notizen über die Instrumentalkräfte Platz finden. Das hiesige Theaterorchester — und ein anderes gibt es hier nicht — besteht theils aus Musikern der Garnison, theils aus Civilmusikern; es zählt ungefähr einige und dreissig Mitglieder, worunter mehrere, die einer fürstlichen Capelle Ehre machen würden. Dennoch fehlt das eigentliche Ensemble, da keine leitende Hand die Zügel des Ganzen führt. Zwar steht es bei Opernaufführungen unter der Leitung des Musikdirectors der Operngesellschaft, aber da keine allgemeine Orchesterübungen gehalten werden (denn die sogenannten Proben können dahin nicht gerechnet werden), so hört man zwar Viele spielen, aber ohne dass diese Vielen in eine Einheit übergehen. Im Theater kommt noch der Uebelstand hinzu, dass auch bei starker Besetzung die Streichinstrumente nicht kräftig hervortreten, sondern matt und gedämpft vernommen werden. Seit Jahren wird dieser Uebelstand empfunden und beklagt, ohne dass man eine Abhilfe versucht, welche vielleicht sehr bald sich zeigen würde, wenn man den Violinisten die Plätze der Bläser gäbe, so dass die Schallseite der Instrumente dem Publicum zugewendet würde und nicht, wie bisher, der Bühne. Das Orchester anderweitig, als zu Theaterleistungen, zu verwenden, ist mit so vielen und beschwerlichen Umständen verknüpft, dass Hiob's Geduld und eine eiserne Beharrlichkeit durchaus nothwendig sind, um nicht beim ersten Anlaufe den Muth sinken zu lassen. Die Abende, mit Ausnahme des Sonnabends, geboren dem Theater, Vormittags ist nicht selten Probe, die Militärmusiker sind häufig dienstlich beschäftigt, die Sonnabendsabende oft zu musikalischen Productionen und Ballen in den verschiedenen Ressourcen benutzt. Alles dies nun mit den Mitgliedern eines und desselben Orchesters zu bestreiten, will etwas sagen; und nun noch die Wahrnehmung, dass das Publicum, auf welches bei künstlerischen Leistungen gerechnet werden darf, nicht zahlreich genug ist, um gleichzeitig in zwei Darstellungen die Plätze zu füllen! Ueberall sieht man ein und dasselbe Publicum, und eine grosse Abendgesellschaft, welche irgend ein Privatmann par honneur gibt, kann selbst der Theatercasse empfindlich werden. Vor etwa einem Jahre sind Versuche gemacht worden, das hiesige Musikwesen zu heben, um dem Publicum namentlich die Meisterwerke der Instrumentalmusik in vollendeter Ausführung zu geben. Ein hiesiger Beamter hatte den Plan gefasst, das hiesige Orchester durch Leipziger Musiker zu verstärken. Durch Subscriptionen sollten die Mittel gewonnen werden, ihre Subsistenz einigermassen zu sichern. Den schon gerügten Mangel eines Concertsaales ungerechnet, trug ausserdem noch die ganze Form des Unternehmens so sehr das Gepräge der Uebereilung und der Unzweckmässigkeit, dass Sachkenner, mit den hiesigen Verhältnissen vertraut, voraussagten, dass die Sache scheitern würde; und so geschah es auch. Der Hauptfehler des Unternehmens lag in der irrigen Ansicht, dass das hiesige Orchester weder quantitativ noch qualitativ für eine würdige Ausführung jener Meisterwerke ausreiche (obgleich Einzelnes besser zu wünschen wäre, wie denn allerdings einer der tüchtigsten, ton- und tactfestesten Contrabassisten immer noch nicht ersetzt ist). Aber freilich müsste es ganz anders gehandhabt werden. Wie das zu machen, kann hier, wo es nur auf die Darstellung des wirklichen Massenzustandes ankommt, unerörtert bleiben. —

Das Theater, seit etwa drei Jahren unter der Direction des als Sänger und Schauspieler vom Königstädter Theater zu Berlin rühmlich bekannten *Fr. Genée*, ist nur vom October bis zum April offen; ausser dieser Zeit gibt der Unternehmer in den Städten der Umgegend: Thorn, Graudenz, Marienwerder, Elbing, mit seiner Gesellschaft Vorstellungen. Das Theater einer Provinzialstadt muss nach ganz anderem Massstabe beurtheilt werden, als eine Hofbühne. Auch scheint das Publicum billig denkend genug, um seine Forderungen zu mässigen; und Herr Genée hat eben nicht Ursache, zu klagen. Doch muss man bemüht sein, die Gunst des Publicums sich zu erhalten. Dass er ein in allen einzelnen Individuen tüchtiges Operupersonale (und nur von den musikalischen Leistungen des Theaters kann hier die Rede sein) immer vorführe, lässt sich allerdings nicht behaupten und soll ihm auch gar nicht so hoch angerechnet werden, und schwerlich wird Jemand so unbillig sein, auf einer Provinzialbühne in der Oper auch die Nebenrollen von lauter gründlich durchgebildeten Sängern besetzt zu verlangen. Dagegen hat seine Gesellschaft Mitglieder gezählt, deren Leistungen auch einer strengen Kritik standen. Im vorigen Winter gehörten dahin die Sängerin *Grünberg* aus Leipzig (jetzt in Schweria engagirt), die nicht durch nehlfertigkeit, wohl aber durch edlen seelenvollen Gesang sehr bald der Liebling des Publicums wurde. Würdig ihr zur Seite stand der Baritonist *Geisheim* aus Breslau, durch Stimme, Schule und Vortrag sicherlich der Vorzüglichste des männlichen Personales. Als erster Tenorist fungirt seit drei Jahren *Dubau*, dem eine musikalische Schule, Volubilität, Umfang und Kraft der Stimme ebenfalls nicht abgesprochen werden kann, und der einen bedeutenden Rang einnehmen würde, wenn die Stimme metallreicher wäre. In der letzteren Beziehung übertrifft ihn der Tenorist *Janson*, der auch zugleich mehr Schauspieler ist, als *Dubau*; er würde Letzterem ein gefährlicher Nebenbuhler werden, wenn es ihm gelänge, bei seinem Gesange die oft sehr unangenehmen Eigenheiten der Aussprache zu verbessern. In höheren Baspartieen ist der Sänger *Fritze* thätig. Mit den Engagements für die jetzige Saison hat der Unternehmer weniger Glück gehabt. An die Stelle

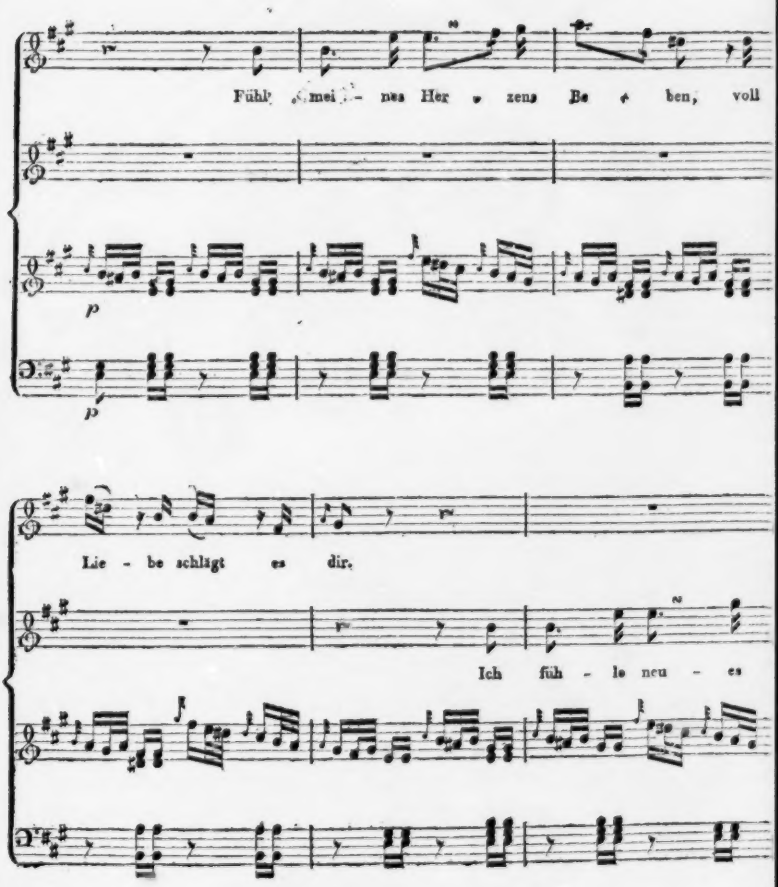
Fühl' mei - nes Her - zens Be - ben, voll
p
p
Lie - be schlägt es dir.
Ich füh - le neu - es

der früheren beiden ersten Sängerinnen, so wie des bis jetzt noch nicht weiter placirten *Geisheim* sind die Damen *Lauze* und *Jaffé* und der Baritonist *Feust* getreten. Erstere — wie glaubhaft versichert wird — mit der gerühmten und zu ihrer Zeit viel besprochenen Namensschwester keineswegs verwandt — ist allerdings eine erfreuliche Erscheinung und erinnert an ihre obengenannte Vorsängerin, ohne jedoch deren Kraft und Fülle zu erreichen; dagegen ist der Beruf der Dem. *Jaffé* zur Sängerin sehr zu bezweifeln. Eine Stimme, ursprünglich Alt, oder höchstens tiefer Sopran, verkehrter Weise zum hohen Sopran hinaufgeschraubt, daher in allen Registern klanglos, in den höheren Lagen fortwährend distonirend und mit dem erzwungenen Toneinsatze den Zuhörer mit Angst erfüllend — das sind die Folgen einer verkehrten und doch so häufigen Schule, die durch Unkunde des Notentreffens noch stärker hervortreten. Noch tiefer steht der Baritonist *Feust*, ein Mann, der trotz eines brauchbaren Stimmmaterials eine wahre Marter für das musikalische Ohr ist. Dass er ohne alle Schule singt, ist noch das Wenigste, und lässt sich vielleicht dieser Mangel noch beseitigen, wiewohl es immer eine starke Zumuthung für den Hörer bleibt, Zeit und Geld für Kunstgenüsse zu opfern, die ihm durch schülerhafte Leistungen verleidet werden. Aber ein anderer, weit schwererer Vorwurf trifft Herrn *Feust*: die Aussprache, sagen Einige, klänge etwas ordinär; aber das heisst den Fehler beschönigen; gerade heraus: einen gemeineren, jedes edlere Gefühl tiefer verletzenden Vortrag, als den des Herrn *Feust*, wird man schwer zu hören bekommen. Und ein solcher Sänger tritt als Don Juan auf, muss die Champagnerarie da Capo singen (Letzteres geschah mit italienischem Texte, den der Sänger etwas willkürlich behandelte, und bei welcher Gelegenheit er auch ein paar Mal dem Umwerfen nahe war; und wird am Schlusse der Oper hervorgerufen! Solches hat sich zugetragen in Danzig am 5. December 1844 an des unsterblichen Meisters Todestage, zu dessen Feier die Oper ohne gesprochenen Dialog mit den Recitativi secchi — d. h. in einer weit plausibleren Form, als der gewöhnlichen — aufgeführt wurde! — — Aber ist denn kein Tageblatt in Danzig vorhanden, worin Kunstleistungen besprochen werden? — Allerdings wird das bei *Gerhard* erscheinende und unter Verantwortlichkeit des Verlegers von Dr. *Vollmer* redigirte „Dampfboot" gelesen; darin wird auch die Rubrik: Kunst nicht vergessen (die Aufsätze über Musik haben meist den oben erwähnten Organisten *Markull* zum Verfasser); aber der Himmel weiss, welche gut gemeinten Rücksichten der freien Expectoration in den Weg treten, genug: es scheint im Allgemeinen wohl Grundsatz zu sein, allen Tadel möglichst zu vermeiden oder ihn wenigstens so zu versüssen, dass selbst ein Oedipus ihn kaum zu ahnen vermag. Dass damit weder dem Blatte, noch dem Publicum, noch dem Künstler geholfen sei, bedarf keines Beweises. Was soll aus dem Künstler werden, wenn keine Kritik seine Leistungen beaufsichtigt, nöthigenfalls auch den herben Tadel nicht spart, letzteren aber nicht blos ausspricht, sondern gehörig begründet und den richtigen Weg zum Besseren zeigt?

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 15 März 1845. *Zwanzigstes Abonnementconcert*, Donnerstag, den 13. März. — Ouverture und Introduction aus der Oper: Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Concert für die Violine, componirt von *F. Mendelssohn Bartholdy* (neu, Manuscript), vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Hennigsen*. — Introduction und Variationen über ein schottisches Nationallied, für die Violine componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Musik zu *Kotzebue's* „Ruinen von Athen," componirt von *L. v. Beethoven*, mit verbindenden, von Fräul. *Baumeister* gesprochenen Gedichtstrophen. —

Bei der Ouverture und Introduction aus Euryanthe ist wiederholt der Trefflichkeit unseres Orchesters und der durch Dilettanten schon ausgeübten Chöre lobend zu gedenken und die lebhafte Anerkennung zu erwähnen, welche die herrliche Composition mit ihrer geistvollen Energie und reizenden Milde und Ritterlichkeit, wie immer, so auch dieses Mal fand. Zu rügen haben wir nur den in der Ouverture bemerkbaren übertriebenen Eifer des Paukenschlägers, der, sonst in der That ein wahrer und seltener Virtuos auf seinem Instrumente, sich von der Begeisterung so weit hinreissen liess, dass man an einzelnen Stellen nicht Paukentöne, sondern Kanonenschläge zu hören glaubte.

Das noch ungedruckte Violinconcert *Mendelssohn's* tritt uns gleich bei einmaligem Hören als ein gediegenes und reizvolles Werk entgegen, wie wir aus der Feder des verehrten Meisters hervorgehen zu sehen gewohnt sind. Vorzüglich ist es wieder die Anmuth und Würde der glanzend hervortretenden Motive, die scharfe Characteristik der einzelnen Sätze und die geistreiche eigenthümliche Verbindung der Soli mit dem Orchester, welche das Interesse lebhaft in Anspruch nehmen und bis an's Ende fesseln. Dem ersten und dritten Satze möchten wir den Eindrucke nach, den diese auf uns gemacht haben, den Vorzug geben; jener zeichnet sich durch würdevolle Einheit, Melodieenreichthum und glanzende Bravour aus, während dieser mit seinem leicht hüpfenden und neckenden Hauptgedanken ein Bild des Frohsinnes und des Scherzes gibt, wie solches vorzugsweise *Mendelssohn* mit Geist und Glück zu entwerfen vermag. Der Mittelsatz hat uns, trotz aller seiner Schönheiten, etwas kälter gelassen; vielleicht lag dies zum Theil darin, dass die Melodieen desselben fast ausschliesslich den höheren und höchsten Tonen der Violine zugetheilt sind, welche ihrer grösseren Schärfe und geringeren Fülle wegen dem gesangmässigen Vortrage minder förderlich sind und daher das Gemüth des Hörers in geringerem Grade ansprechen. Herr Concertmeister *David*, durch seine musikalische Bildung vor Vielen befähigt, in die Tiefe der *Mendelssohn'schen* Composition einzudringen, trug das höchst schwierige, aber dankbare Musikstück mit der ihm eigenen tüchtigen Auffassung und vollendet vor, und, bei seinem Auftreten vom Publicum freudig begrüsst, fand er am Schlusse jedes Satzes für seine treffliche Leistung verdiente Anerkennung im vollen Masse. — Gleicher Beifall folgte dem Vortrage der von ihm componirten Introduction und Variationen. Möchten wir auch die Wahl des an sich

sehr ansprechenden und reizenden schottischen Liedes um deswillen nicht ganz angemessen oder wenigstens nicht günstig nennen, weil die originelle Führung der Melodie, namentlich da, wo sie in der Mitte in unerwarteter Weise zu kurzer Ruhe sich neigt, es erschwert, dem Thema in den Variationen zu folgen und dasselbe aus diesen heraus zu hören, — so erkennen wir es doch mit Freuden an, dass der Componist stets interessante Motive sich zum Vorwurfe seiner Verarbeitung wählt. In diesem Musikstücke hat derselbe seine grosse Gewandtheit in der Form und sein Streben, nicht blos für den Salon zu schreiben, sondern neben Hervorhebung der glänzendsten Seiten seines Instrumentes auch den höheren Anforderungen der Kunst zu genügen, wiederholt und auf das Erfreulichste bewährt. —

Die Arie der Susanna: „Deh vieni, non tardar" etc. wurde von Fräul. *Hennigsen* mit sonorer und frischer Stimme gesungen. Nur möge die junge Sängerin eifrig bemüht sein, ihrem Vortrage mehr Wärme und Innigkeit anzueignen, die demselben noch sehr fehlen. Was hilft alle Vorzüglichkeit der Naturgabe, alle technische Ausbildung der Stimme, wenn man in ihr die Sprache des Herzens und Gemüthes verwisst, durch welche die menschliche Stimme so mächtig zu wirken vermag! Noch ist es Zeit, dass Fräul. *Hennigsen* ihrem Gesange jene höhere Weihe verleiht; sie hüte sich, damit so lange zu säumen, bis es zu spät ist, bis Gewohnheit ihre kalte zur Manier gemacht hat und es nicht mehr möglich ist, eine andere Richtung einzuschlagen! —

Von *Beethoven's* Musik zu den „Ruinen von Athen," einem von *Kotzebue* zur Eröffnung des Pesther Theaters gedichteten Festspiele, hat bis jetzt nur ein feierlicher Marsch und Chor: „Schmücket die Altäre" u. s. w. weitere Verbreitung gefunden und auch nur diese Nummer haben wir in unseren Concerten öfters gehört. Den Bemühungen des Directoriums der letzteren ist es gelungen, sich in den Besitz der vollständigen, zum grössten Theile noch ungedruckten Partitur zu setzen, und sind wir demselben für die Mittheilung dieses höchst interessanten Werkes, so wie den Ausübenden für die gelungene Aufführung, zu grossem Danke verpflichtet. Vor der grossartigen Anlage und Macht der Chöre, welche bei Weitem den Hauptheil des Werkes ausmachen, treten die einzigen Solonummern, das Duett zwischen Sopran und Bass, und die Bassarie, in den Hintergrund; des ersteren bewegt sich in grösster Einfachheit und verräth nicht viel vom *Beethoven*'schen Geiste, während die Arie fast nur durch eine feierliche Begleitung der Messinginstrumente gehoben wird. Beide Nummern jedoch bilden nichts desto weniger eine beruhigende Unterbrechung der Chorgesänge und wirken daher an ihrer Stelle sehr angenehm. Aber eben diese Chöre sind in der That wunderbar schön; unter ihnen ist vorzüglich der Chor der Derwische hervorzuheben, welcher mit seinem höchst originellen Rhythmus, mit der eigenthümlichen Hast der Motive und dem wiederholten Ausrufe: „Kasba, Kasba!" die fanatische Verzückung dieser muhamedanischen Monche treffend schildert. Nicht minder originell ist der Schlusschor: „Heil unserm König, Heil!" u. s. w. Der Wirkung desselben schadete jedoch ohne Zweifel der Umstand, dass man der Handlung des ganzen Festspieles hier eine auf unsere vaterländischen Verhältnisse sich beziehende Wendung gegeben hatte. So viel Referenten bekannt ist, wird in dem Stücke Minerva dargestellt, welche vom Olymp herabsteigend Athen besucht, aber, als sie die ihr geweihte Stadt in Trümmern, das Volk der Griechen unter dem türkischen Joche schmachten und die Tempel der Kunst und Wissenschaft von roher Willkür und Tyrannei entweiht sieht, entflieht und endlich in Ungarn, in Pesth, eine willkommene Aufnahme findet, wo den aus Griechenland vertriebenen Musen so eben (durch Errichtung des neuen Theaters) eine neue Freistatt, ein neuer Tempel errichtet wird; das Ganze schliesst dann mit dem erneuerten Gelübde der Treue und Anhänglichkeit an das kunstsinnige österreichische Kaiserhaus. Darum hat *Beethoven* dem Schlusschore, dessen letzte Worte im Originale so lauten: „Dankend schwören wir auf's Neue alte ungarische Treue bis in den Tod," eine nationelle Färbung verliehen, und darin ein ganz ungarisch klingendes Motiv verwebt. In Leipzig nun hatte man, wahrscheinlich aus der gutgemeinten, aber in ihrer Zweckmässigkeit uns nicht recht einleuchtenden Absicht, die Composition und ihr Verständniss uns näher zu bringen, nicht nur die einzelnen Theile derselben durch Gedichtstrophen (welche übrigens von Fräul. *Baumeister*, einem geschätzten Mitgliede des hiesigen Theaters, schön und würdevoll recitirt wurden) verbunden, sondern auch, da das erwähnte Gedicht zuletzt den Kunstsinn Sachsens — wie es uns schien, etwas zu speciell — pries, den Text des Schlusschores in ein Treuversprechen gegen das sächsische Königshaus umgeändert. Da konnte nun die ungarische Nationalmelodie nicht mehr passen, und mancher Zuhörer, der weder die historische Veranlassung zu der Composition, noch den ihr unterliegenden Urtext kannte, mag sich gewundert haben, als er dazu eine magyarische Melodie vernahm. — Wie dem aber auch sei, so bleibt es jedenfalls eben so verdienstlich, die vollständige Composition zur Aufführung zu bringen, als von hohem Interesse, sie in ihrem Zusammenhange zu hören, was vom Publicum durch reichen Beifall anerkannt wurde. —

So hat sich denn mit diesem Abende abermals der Cyclus der Concerte geschlossen, welche seit einer langen Reihe von Jahren die Aufmerksamkeit und Theilnahme einheimischer, wie fremder Kunstfreunde in so hohem Grade in Anspruch nehmen, und ihnen so reichen Genuss und wahrhafte geistige Erhebung bieten. Auch der diesjährige Winter lieferte nicht minder zahlreiche Beweise von der Trefflichkeit dieses schönen Institutes, als viele seiner Vorgänger. Wenn trotzdem hier und da Stimmen Einzelner vielleicht über den Mangel an Abwechselung in Bezug auf Symphonieen und Ensembles, über die kleine Zahl der neueren grösseren Werke, und endlich über den geringeren Werth der Gesangleistungen klagen, so können Diesen unter Hinweisung auf so manches Ausgezeichnete, das uns geboten wurde, nur die allerdings nicht Jedem einleuchtenden, oft auffälligen Schwierigkeiten entgegengehalten werden, mit denen das Arrangement von zwanzig Concerten in einer an musikalischen Productionen so reichen Stadt, wie unser Leipzig, verbunden ist. So viel steht fest, dass das Directo-

rium um die, wie man sieht, nicht immer dankbare Leitung des Ganzen auch in dem vergangenen Halbjahre sich verdient gemacht hat, und sprechen wir die Anerkennung dieses Verdienstes hier am Schlusse unserer Relationen gern und mit voller Ueberzeugung aus, und verbinden damit zugleich eine gerechte Würdigung der Leistungen des Orchesters, welches unter der tüchtigen und umsichtigen Leitung des Herrn *N. W. Gade* seinen alten Ruhm wiederum bewährt hat. Dem fügen wir endlich nur noch den Wunsch hinzu, dass das treffliche Institut noch lange zur Ehre Leipzigs und als erstes Organ des Kunstsinnes seiner Bewohner bestehen und gedeihen, ihm aber auch die rege und thätige Theilnahme von Seiten des Publicums bleiben möge, die es wahrhaft verdient! — *L. R.*

Feuilleton.

Der Orchesterchef und Capellmeister Gasdner zu Paris, Lehrer der Composition und des Orgelspiels am dasigen Königlichen Blindeninstitute u. s. w., hat ein Buchlein drucken lassen unter dem Titel: „Le mécanisme de la composition musicale, ou Analyse de toutes les productions de musique instrumentale." Es ist *Cerutti* gewidmet und enthält, nach den Worten eines französischen Journals, die klarste Entwickelung aller Grundsätze für jede Art Instrumentalmusik, von der einfachen Sonate bis zur Ouverture und grossen Symphonie.

Die von dem Instrumentenmacher *Adolph Sax* erfundenen vielfachen Verbesserungen an den Blasinstrumenten finden mehr und mehr Anerkennung. In Frankreich sollen die Sax'schen Instrumente bereits eingeführt worden sein. In England sind sie bei einigen Regimentern bereits eingeführt worden, mehrere Londoner Instrumentenmacher haben das System des Herrn *Sax* in seiner ganzen Ausdehnung angenommen.

Die zweite Generalversammlung der „Association des artistes musiciens" zu Paris hat sehr befriedigende Resultate geliefert. Nach dem von *Maurice Bourges* vorgetragenen Rechenschaftsberichte zählt die Gesellschaft jetzt 1400 Mitglieder. Im ersten Jahre belief sich ihr Einnahme auf 12,383 Franken, im zweiten auf 29,947 Fr.; die Gesellschaft befindet sich im Besitze einer Rente von 1250 Fr., eingetragen in's grosse Buch der französischen Staatsschuld. — Es werden jetzt vier jährliche Pensionen von je 500 Franken gezahlt, und zwar an die Herren *Bousquet* (früher Orchesterdirector, 43 Jahre alt), *Fabien* (früher Instrumentenmacher und Musiklehrer, blind und 84 Jahre alt), *Jouvin* (früher Sänger an der komischen Oper, 67 Jahre alt), *Jeannotte* (49 Jahre alt, aber durch Krankheit gänzlich gelähmt). — Zum Besten der Anstalt wird Labarre eine glänzende Vorlesung, das Conservatorium ein grosses Concert veranstalten. Das Vereinsblatt *Spectateur* an die Gesellschaft ist bereits erschienen. — Zum Schlusse der Versammlung wurden die neuen ausserordentlichen Mitglieder des Ausschusses vorschriftsmässig wieder gewählt. Es waren die Herren *Berlioz, Bernard, Beauvarlet, Girard, Lafy, Raoul, Thalberg, Tolbecque, Zimmermann.*

Das Programm der italienischen Oper zu London für die bevorstehende Saison enthält folgende Namen: von den bereits früher dort engagirt Gewesenen, die Damen *Grisi* und *Brambilla*, die Herren *Mariani, Mario, Lablache, Fornasari*, neu engagirte: die Damen *Rosa-Caroni, Rita Borio, Botelli, Castellan* (Letztere bisher in Petersburg), Herr *Barroilhet*. Die Eröffnungsoper ist *Verdi's* Ernani.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

L'Apothéose.

Fantaisie pour le Piano

sur une Marche Triomphale de H. Berlioz

composée par

S. Thalberg.

Leipzig, im März 1845.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Gaudecke** in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

A. Berget's

sämmtliche Orgelcompositionen.

Herausgegeben von *C. Geissler.* Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Inhalt: I. 10 kurze Orgelvorspiele. II. 22 längere Vor- und Nachspiele. III. 10 neue Choräle. IV. 24 Uebungsstücke im Generalbasse.

Bei **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg ist erschienen:

Händel's Oratorium: Judas Maccabäus nach Mozart's Bearbeitung im Clavierauszuge von Ludwig Heilberg. (Neue Ausgabe.) 5 Thlr.

Grund, Fr. W., die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu. Geistliche Cantate von C. W. Reinke. Clavierauszug vom Componisten. 3 Thlr.

Im Verlage von **C. F. Peters,** Bureau de Musique in Leipzig, wird am 15. April d. J. erscheinen:

Th. Döhler:

Un rêve à Lucques, 12 mélodies italiennes, arr. sur le Piano. Op. 57.

Douze Romances sans paroles pour le Piano. Op. 57.

In unserem Verlage sind soeben vollständig erschienen und zu haben, auch durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Joseph Haydn

Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Edition complète avec deux Tables thématiques.

Diese schöne und correcte Partitur-Ausgabe kostet complet im Subscriptionspreise

...geheftet in 6 Lieferungen mit 85 Quartett's und Tabl. thematiques 45⅓ Thlr., desgleichen geheftet und in sechs Futterale abgetheilt 24 Thlr.

Der in einiger Zeit hierfür einzutretende Ladenpreis wird um ein Drittel höher gestellt werden und die einzelnen Nummern sind schon jetzt nur zu folgenden Preisen zu bekommen:

No. 1 — 57 à 4 Thlr. No. 58 — 69 à 4 Thlr. No. 70 — 75 à 4 Thlr. No. 76 — 85 ungetrennt in einem Hefte enthalten 6 Thlr. Die Tables thematiques 3 Thlr. Besitzern vervollständigter Exemplare wollen wir jedoch zu deren Ergänzung noch bis Mitte dieses Jahres die bisherigen Subscriptionspreise gewähren.

Berlin, im März 1845. **Trautwein & Comp.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März. **№ 13.** 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Musikzustand in Danzig. Beschluss.) Aus Berlin. Aus Leipzig. Kurzgefasste neueste Nachrichten von der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Schulen für Pianoforte und Orgel.

Fr. Alb. Gressler: Genetische Stufenfolge für den practischen Elementarunterricht im Pianofortespielen mit theoretischen und methodischen Andeutungen. II. Theil. Op. 13. Langensalza, Schulbuchhandlung des Thüringer Lehrervereins. Subscriptionspreis 1 Thlr. Ladenpreis 1¼ Thlr.

W. Hänten sen.: Neue Pianoforteschule. Op. 50. Mainz, B. Schott's Söhne. 4 Fl. 12 Kr.

J. André: Theoretisch-practische Orgelschule in drei Lieferungen. Offenbach, bei Joh. André à 1 Thlr. Partiepreis 21 Sgr.

Clavierschulen besitzen wir schon in ziemlich grosser Zahl, und obgleich manche von den älteren recht viel Gutes enthalten, so wird doch jetzt von den meisten von ihnen kein Gebrauch mehr beim Unterrichte gemacht, da deren unmethodische Anlage, das Durcheinander dem Lehrer hemmend in den Weg tritt. In neuerer und neuester Zeit hat man zwar grössere Sorgfalt auf die Anordnung des Stoffes verwendet, aber in so manchem Puncte blieb doch immer noch zu wünschen übrig; zudem wurden die Schulen durch zu viele Uebungsstücke vertheuert, die meistens der Lehrgang gar nicht mit sich brachte, sondern die als blose Finger- und Augenübung zu betrachten waren. Aus diesem Grunde fanden sie auch weniger Verbreitung, da dem Lehrer zu wenig Hilfe geschafft war, namentlich in Elementargegenständen, deren klare Herleitung und Veranschaulichung dem verständigen Lehrer vorzunehmen immer übrig blieb.

Es lässt sich bei den jetzt vorhandenen Mitteln ein umfassender, ganz gründlicher Unterricht ertheilen, ohne eine Schule anschaffen zu lassen; übrigens soll der Lehrer die Schule selbst sein, wenn er anders ein solcher ist, zu welchem dann nicht blos ein tüchtig gebildeter Clavierspieler allein, sondern ein eben solcher Musiker gehört. Weiter kommt es ganz darauf an, wen der Lehrer vor sich hat. Es kommen Schüler zu ihm, die schon mehrere Jahre gespielt haben, vielleicht auch ziemlich fertig Noten lesen und nicht übel spielen, aber in Haltung des Körpers und der Finger, in der Applicatur und im Scalenspiele ganz vernachlässigt sind. Bei solchen lässt sich nicht eine Schule auflegen und sagen: die ganze Schule macht ihr durch, oder: bis hierher seid ihr, hier könnt ihr fortfahren! Dieser Art Schülern kann man Scalen, einfach, in Terzen und Sexten, und andere Exercitien hinter einander geben, da sie den Lehrer schneller begreifen, indem es sich hierbei um früher schlecht Gelehrtes oder mangelhaft Geübtes handelt; zur Lusterweckung gehe man ihnen ein dem Lehrgange entsprechendes Tonstück, worauf wir immer halten, da das blose Exerciren den Geist lähmt, und ein in der Folge fruchtbringender Unterricht ist begonnen. Dies ist einer der vielen Fälle, deren dem umsichtigen Lehrer bei Erwachsenen, welche er erst durch manche Kreuz- und Querzüge seiner Methode anpassen muss, so viele vorkommen. Mit Kindern lässt sich eine bestimmte Methode von Anfang an eher durchführen, als mit Erwachsenen, denn bei ersteren ist nur zu berücksichtigen, wie schnell sie auffassen und vermöge ihrer Befähigung den Lehrgang inne behalten; im Uebrigen kommt es auf sie an, wie schnell oder wie langsam sie vorwärts kommen. Wir sind ein Freund alles Methodischen; in der Musikunterweisung gilt uns ebenfalls Methode Alles; ohne dieselbe ist nur ein Tappen möglich und jeder Schüler zu bedauern, der unmethodisch unterrichtet wurde; er wird, wenn er nicht vorzügliche natürliche Gaben hat, nie wahre Freude an seinem Spiele erleben.

Wir wenden uns nun zu den *Gressler*'schen Werkchen, dessen zweiter Theil uns vorliegt, und wollen sehen, in wie weit der Inhalt desselben Anspruch auf bestimmte Methode machen kann.

Nach den Vorbemerkungen für den Lehrer, mit welchen der Verfasser sein Werk eröffnet, ist der Schüler im ersten Theile, S. 37, zur richtigen Einsicht in die Bildung der diatonischen Durscala gelangt, so dass hier mit der des Molltones begonnen werden kann, deren Bildungsgesetze in gedachten Vorbemerkungen aufgestellt werden. Die A moll Scala lässt der Verfasser zugleich nach E moll und D moll versetzen, deren Paralleldurtöne er im ersten Theile abgehandelt zu haben scheint. Diese Uebung, welche der Schüler nach dem Vorbilde der A moll-Scala vorzunehmen hat, so wie die gleichzeitige Transposition einiger dort aufgestellten Brechungen des tonischen Dreiklanges ist recht fördersam und dabei empfehlenswerth. Es folgen nun Uebungsstücke in den eben angeführten Molltönen, wobei auch das Legato, Staccato und Mezzo staccato angewendet wird.

Hierauf werden die Paralleltonarten D dur und H moll jede für sich erstlich als rein technische Uebung mit Ver-

setzungen, dann in Tonstückchen durchgenommen, denen sich vermischte Tonstücke in den bis hierher geübten Dur- und Molltönen anschliessen, wobei zugleich die Ligatur, die Syncope und der Doppelpunct eingeführt wird. Diese Methode können wir aus eigener Erfahrung nur loben; die Durtonarten sind, den Kindern zumal, weit eingänglicher und angenehmer, als die Molltonarten; zudem verwirrt man die Begriffe nicht. Hat man das Modell C dur, nebst dem ersten Kreuz- und B-Tone, fest in ihren Kopf gebracht, dann kann man, nach Nachholung der dazu gehörigen Molltöne, von D dur an den Mollton gleich mit dazu nehmen. In gleicher Weise, wie die eben besprochenen Tonarten, nimmt der Verfasser nun B dur und G moll vor und durch die dabei angewandte Gegenbewegung wird zu dem alten neuer Stoff zur Uebung gebracht.

Wie nach den Tonreihen D dur und H moll, folgen auch hier eine Reihe vermischter Uebungsstücke in den bisherigen Tonarten, in denen die Verzierungen (Manieren) als: der Vor- und Nachschlag, Doppelvorschlag (eigentlich alles Vorschlag), Schneller (besser Prälltriller, die Unterscheidung des Verfassers zwischen solchem und Mordent will uns nicht zusagen), Doppelschlag, Triller, Arpeggio, eingeführt werden. Die technischen Uebungen der nun wieder nach oben zugesetzten Tonarten A dur und Fis moll bringen das terzen- und sextenweise Spiel, welches wieder zu allen bisherigen zu üben ist. Wie früher, sind auch hier einige Uebungsstücke in jeder der beiden Tonarten beigegeben.

Hiermit schliesst der zweite Band ab; wir haben uns nun von dem Lehrgange, welchen der Verfasser genommen hat, überzeugt, finden ihn, besonders für Kinder, sehr zweckmässig und daher das Werk empfehlenswerth. Wenn wir etwas gegen dasselbe zu sagen hätten, so wäre es: dass uns die Tonstücke manchmal nicht ganz zusagen, was aber da nicht sehr in Anschlag zu bringen ist, wo es sich nur um Uebung handelt; dann ist es das Format des Werkes, welches, obgleich die Noten sauber gedruckt sind, doch grosser, anständiger sein müsste, um sich mehr empfehlen zu können. Wir erwähnen dies hauptsächlich, damit in dieser Hinsicht Niemand sich abhalten lasse, das brauchbare Werkchen zu prüfen und zu benutzen. —

Hünten spricht in der Vorrede zu seiner Schule, welche nach dem Titel eine Vorschule zu allen grösseren Schulen sein soll, mit Bestimmtheit: „Cette méthode généralement adoptée pour servir d'introduction a celles des conservatoires de musique est de plus nécessaires, et je crois, qu'il y aurait danger pour les commençants d'aborder celles des grands maîtres, sans avoir préalablement étudié celle-ci, dont l'unique but, en applanissant les difficultés premières de la carriere musicale, est de rendre plus faciles les hautes etudes que renferment les excellents ouvrages de mes collegues" etc. Also, ohne diese Schule sind die anderen nicht zu verstehen! Es wäre gut gewesen, wenn der Verfasser sich erklärt hätte, welche „excellents ouvrages" er bei dieser Aeusserung im Sinne hatte. —

Doch, wir wenden uns zur Sache selbst, um zu sehen, ob sie denn wirklich so Besonderes und Eigenthümliches enthält. Wie schon häufig geschah, und zwar nicht mit Recht, wird auch hier mit den Notenarten angefangen, sie der Reihe nach hingemalt, ohne nur zu sagen, was eine Note sei und durch was sich eine von der anderen unterscheidet. Die Pausen, auf einem Liniensysteme befindlich, dem ein Bassschlüssel vorgezeichnet ist, folgen, ohne dass ebenfalls wieder Jemand wüsste, dass es ein Liniensystem und Schlüssel gibt.

Hierauf wird von durch Puncte verlängerten Noten, Syncopen, ? Triolen, Sextolen, Tactarten, Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen, gebundenen und gestossenen Noten, von den Intervallen, von der diatonischen Tonleiter, von den kleinen Noten (Vorschlag), dem Triller, den Stärkegraden und den italienischen Ausdrücken gesprochen, und zwar überall auf das Aermlichste, so dass man es uns nicht übel nehmen wird, wenn wir dieses Kauderwälsch bis hierher für nichts rechnen.

Nach diesem kommt es nun erst heraus, dass es einen Notenplan und Schlüssel gibt, aber wie die fünf Linien desselben und die Schlüssel heissen und was diese bewerkstelligen, wird wieder nicht angeführt, sondern die Noten werden, so weit es geht, in beiden Schlüsseln hingeschrieben. Alsdann wird ein wenig von Haltung des Körpers gesprochen und — die Studien sind einstweilen zu Ende; denn es beginnen nun die Exercitien und zwar zuerst auf fünf Tönen. Eine Reihe Stückchen, nach Hünten'scher Benennung in vier-, zwei-, sechszeitiger Tactart, schliessen sich diesen an, woraus man sieht, dass der Verfasser wieder nicht den rechten Begriff von der Sache hat, sonst würde er nicht den zweizeitigen (besser theiligen) dem viertheiligen Tacte folgen lassen, überhaupt nicht von vier- und sechszeitigen (theiligen) Tactarten reden. Nach einer richtigen Herleitung der Tactarten, so wie dass dieselben ihren besonderen Accent haben, sucht man, wie nach Allem, vergeblich.

In den Exercitien ist wieder nichts Geordnetes zu finden; die chromatische Tonleiter, nebst einigen Sätzchen in gebrochenen Accorden, gehen den diatonischen Leitern voran, welche ihrerseits wiederum ohne alle Herleitung und Erklärung in ihren Schrittverhältnissen der Reihe nach hingeschrieben sind. Zur Belohnung des bisherigen Studiums werden einige kleine Stückchen gegeben.

Nun kommen aber einige interessante Puncte. — Hünten sagt: „Man richtet sich gewöhnlich nach der letzten Note, um den Ton eines Stückes zu kennen, doch man irrt sich sehr oft." Freilich dürfte dies der Fall sein, wenn man die Compositionsmethode der Fantasie- und anderer Componisten, die in C dur anfangen und in X dur schliessen, dabei im Kopfe hat, doch wir halten es für die beste, wenigstens einstweilige Erklärung für den Schüler. Aber welche ist Hünten's Methode? — „Wenn weder ♯ noch ♭ vor den Schlüsseln sind, so könnte man sich eines viel sicherern Mittels bedienen. Man hat nämlich weiter nichts zu thun, als die ersten Tacte durchzugehen, um zu wissen, ob das *G* (die fünfte Note der C dur-Tonleiter) ein ♯ hat. Hat es kein ♯, so ist man in C dur." Wir freuen uns über diese Neuigkeit, aber sind in Verlegenheit, wer uns diesen Fund erklä-

ren soll. Wer versteht das? Uns bleibt es ein Geheimniss. — Von der Art, das Piano zu üben. „Man kann nichts Besseres thun, als die Etuden von Fr. Hünten und Bertini u. A. zu spielen.“ Ei, ei, wir fangen ja erst an! — Eintheilung der täglichen Uebungen. 1) Uebung in fünf Tönen (man sehe Tonleiter in Terzen u. s. w., S. 41) — und wir sind jetzt auf S. 19. Freilich sollte, was S. 41 steht, hier stehen. — 2) Etuden. — 3) Ein Stück gut spielen lernen. — 4) „Mehrere Seiten durchspielen, um vom Blatte spielen zu lernen.“ Was will dieses Alles hier? es gehört an's Ende. Nach vierzehn Seiten zwei- und vierhändiger Sätzchen wird ein wenig übergesetzt, Bewegungen mit dem Handgelenke gemacht, ein ganz klein wenig in Terzen und Sexten gespielt und ein vierstimmiger Satz aufgegeben, dem fünf Seiten Etuden und Vorspiele folgen. Seite 41 wird wieder mit fünf Noten zu üben angefangen, was, wie wir schon oben erwähnten, wenigstens zwanzig Seiten eher kommen sollte; einige terzenweise Scalen und noch ein paar Seiten Exercitien, die mit dem obengenannten wieder in keinem Verhältnisse stehen, schliessen sich an, und die Sache ist abgethan. Sechzehn Seiten verschiedene Stücke sind zur Erholung nach all' diesen Strapazen angefügt, mit welchen das Werk beschlossen wird.

Dass man nach alledem eigentlich nichts weniger, als ein Lehrwerk vor sich habe, thut uns leid aussprechen zu müssen; es entbehrt aller Methode, die kleinen Tonstücke sind darin das Beste und könnten in einem Hefte für sich wohl benutzt werden. —

Der Verfasser der Orgelschule übergibt dieselbe dem Vorworte nach, da sie nicht zunächst für die Oeffentlichkeit bestimmt war, mit schüchterner Befangenheit, wenn er bedenke, wie vieles Vorzügliche von anerkannt tüchtigen Männern in diesem Fache schon geleistet wurde. Obwohl im Letzteren theilweise mit ihm einverstanden, möchte aber doch immer noch eine brauchbare Orgelschule nicht unerwünscht kommen. In wie weit nun hierzu der Verfasser Gelegenheit gibt, wollen wir versuchen im Nachstehenden darzuthun.

Das ganze Werk zerfällt in zwei Theile, den theoretischen und den practischen, und deren erster wieder in fünf Abschnitte, welche, ausser dem ersten, die Schule für den practischen Theil sind. Wir wollen nun das Ganze näher betrachten, mit dem ersten Abschnitte des theoretischen Theiles anfangen und jedesmal die betreffenden Tonstücke des practischen Theiles dabei in's Auge fassen.

Erster Abschnitt. Beschreibung der Orgel und ihrer Bestandtheile. Die Hauptbestandtheile einer Orgel: die Balge, Windcanale, Windladen, Tractur (besser Regierwerk), Registratur (besser Registerzuge, indem man unter Registratur eigentlich den Gebrauch der Register-Stimmen, sowohl für sich, als in ihrer Zusammensetzung versteht), das Pfeifenwerk, das Gehäuse (gehört nicht zu den Bestandtheilen), befinden sich in diesem Abschnitte in so weit beschrieben, als es der Zweck einer Orgelschule mit sich bringt; daher sind auch die Registernamen am Meisten bedacht; zum weiteren Studium der übrigen Theile ist auf die Werke von Schlimmbach und Töpfer verwiesen. Die wahre Kenntniss der Bestandtheile erlangt man bei alledem erst aus eigener Anschauung in der Orgel selbst und in der Werkstatt des Orgelbauers, denn häufig macht man sich von einem beschriebenen Theile einen ganz anderen Begriff, als wie ihn die Wirklichkeit gibt. Diesen Abschnitt finden wir meist recht richtig behandelt; unter den Registern ist uns nur die Bemerkung bei der Mixtur aufgefallen: „In's Pedal gehört sie schon aus dem Grunde nicht, weil sie durch die Coppel überflüssig erscheint.“ — Warum überflüssig? In unseren grossen Orgeln befindet sich überall eine sechsfache Mixtur, ich halte sie für sehr nöthig, und wenn auch durch die Coppel die Manualmixtur mitklingt, beim vollen Werke ist ein tüchtiges Pedal das Wünschenswertheste. Im Uebrigen sind wir über dieses Register des Verfassers Meinung auf S. 3, nur darf dessen und seiner Verwandtschaft Anwendung nicht übertrieben werden. Dann: Eine gedeckte Stimme 8 Fuss verlangt zur Verstärkung eine ebenfalls gedeckte Stimme 4 Fuss. Wüsste nicht! Nach diesem Verfahren würde z. B. zu Gedackt 8 Fuss vielleicht Gedackt 4 Fuss oder Rohrflöte 4 Fuss zu nehmen sein, doch man verlöre dadurch sehr an Mannichfaltigkeit, und man überzeugt sich leicht, dass offene vierfüssige Stimmen, zu achtfüssigen genommen, wenn erstere zumal nicht zu scharf sind, neue, häufig noch schönere Effecte hervorbringen, als gedeckte. Zusammenstellungen von gedeckten und offenen achtfüssigen Stimmen lassen noch grössere Mannichfaltigkeit zu, so dass man bei Verstärkungen keineswegs blos an vierfussige Stimmen zu denken braucht.

Zweiter Abschnitt. Von der Behandlung des Manuals. Der Verfasser setzt hier voraus, dass der Lernende die Vorkenntnisse der Musik besitzt, da Jeder, der die Orgel spielen lernen will, einige Uebung auf dem Clavier oder einem anderen Instrumente erlangt habe. — Das Letztere nützt dem Orgelspieler nichts, aber in Hinsicht des Clavierspieles verlangen wir noch mehr, als der Verfasser haben will; es sollten nur Clavierspieler, welche in solider Schule bereits ziemliche Fertigkeit erlangt haben, im Orgelspiel unterrichtet werden; obgleich sie sich Manches abzugewöhnen und die gebundene Spielart vor allen zu erlernen haben, so ist doch in diesem Falle der Unterricht für Lehrer und Schüler ein weit leichterer und für letzteren noch besonders ein angenehmerer.

Damit sich nun der Schüler an die gebundene Spielart gewöhne, sind im practischen Theile, S. 1 — 10, 32 Fingerübungen, die Dur- und Molltonleitern vierstimmig als Uebungsstücke für die zwei Hände ohne Pedal, S. 11 — 22 12 Tonstücke für die rechte und eben so viel für die linke Hand, denen eine Pedalstimme zum späteren Gebrauche beigefügt ist, S 23 — 39 24 Tonstücke in den gewöhnlichen Dur- und Molltonarten für beide Hände zugleich, vorhanden. Den 12 und den 24 Tonstücken ist das Uebende zwar nicht abzusprechen, die ersteren dürften kaum fehlen, die letzteren hingegen würden in weniger Nummern auch hinreichen, da dergleichen in der Praxis im Ueberfluss anzutreffen ist. Der Verfasser hat bei beiden Zusammenstellungen schon den gottesdienstlichen Gebrauch im Auge, zumal wenn später das Pedal angewendet werden kann. Man begnügt sich zwar hier

und da mit dergleichen kleinen Sätzchen, doch möchten wir das nicht zum Muster aufstellen, und dann ist es die Frage: soll der Anfänger zum Spielen beim Gottesdienste schon zugelassen werden? Auf solcher Stufe, wo er hier noch steht, gewiss nicht. Wenn das Pedal zu den vierundzwanzig Tonstücken genommen werden soll, würde Manches auch ganz anders auszuführen sein, als es die beiden Hände darstellen, und da selbst dürfte kaum ein Satz, wie No. 8, zu dulden sein; er ist kein Orgelsatz; beim Orgelspiele merkt man jede fehlende Stimme, wenn die Vielstimmigkeit nicht geschickt in die Wenigerstimmigkeit übertritt. Alle vierundzwanzig Sätze für den Gottesdienst zu benutzen, liegt zwar nicht in der Idee des Verfassers, doch er spricht: zum grössten Theil; wir haben indess nur die No. 11. 23, 24 als eigentlich brauchbar befunden; obgleich Sätze, wie No. 9 und 12, für sich nicht übel zu nennen sind, so geht doch den übrigen, zumal denen im $^3_4$- und $^6_8$-Tact, alles in dieser Hinsicht nöthige Würdevolle ab. Als Compositionen betrachtet, haben wieder blos einige Sätze für uns Werth; denn der Verfasser stellt sich bei jeder Gelegenheit als zu grosser Freund von Rosalien heraus. Ein Werk, wie diese Orgelschule, sollte durch Tonstücke, wie die eben genannten, nicht vertheuert werden; es gibt deren schon eine Unzahl, so dass es nur der Anführung der oder jener brauchbaren Sammlung bedurfte. Am Schlusse dieses Abschnittes wird auf Bach's fünfundzwanzig zweistimmige Inventionen, als sehr nutzenbringend, hingewiesen, was wir nicht geradezu unterschreiben können; denn Bach's Compositionen sind alle genau berechnet, nur wenige seiner Claviersätze dürften sich für die Orgel eignen; was er aber einmal für die Orgel bestimmte, ist so ausgezeichnet geschrieben, wie man es sonst bei keinem einzigen seiner Zeitgenossen findet. Des Verfassers anderweite Bemerkung, seinen Geschmack an Tonwerken von Bach, Mozart, Beethoven, Clementi u. A. zu bilden und zu veredeln, können wir nur billigen, doch setzen wir diese Richtung bei einem sich dem Orgelspiele Widmenden, wie schon früher bemerkt, voraus.

Dritter Abschnitt. Von der Behandlung des Pedals. Ueber den Umfang der Pedalclaviatur ist gesagt: dass er gewöhnlich zwei Octaven betrage, jedoch auch Pedale mit nur 1½, ja gar nur einer Octave anzutreffen wären. Die letzteren Arten sind für nichts zu rechnen, zwei Octaven sind durchaus erforderlich; daher können wir auch des Verfassers Ansicht nicht gutheissen, dass nämlich die Töne über dieser Grenze überflüssig seien, weil sie dem Character des Basses immer weniger entsprächen und der eigentliche Bass der Orgel so wenig dabei gewönne, als durch die vierfüssigen oder noch kleineren Register im Pedal, welche durch die Coppel in Wegfall kämen, weil die Pedalregistratur sich ganz nach der des Manuals richten muss; vierstimmige Pedalregister (als Füllstimmen), so wie die Coppel, wendet man mit Vortheil nur beim vollen Werke in grossen Orgeln an, dann kommen die hohen Töne des Pedals, doch nur im Verhältnisse der Manualstimmen (in Hinsicht der Composition) in's Spiel und klingen alsdann nichts weniger als dem Character des Basses nicht entsprechend, und wird der Verfasser bei Bach'schen und anderen grossen Orgelstücken vielleicht selbst schon in Verlegenheit wegen der Höhe, die häufig gar bis $\bar{a}$ geht, gewesen sein.

Wir besitzen hier in Leipzig jetzt schon und in der nächsten Folge vier Orgeln, deren Pedale bis $\bar{c}$ gehen, und man wird diese in jeder Hinsicht vortheilhafte Bauart bei Neubauten oder bedeutenden Reparaturen anderwärts zu benutzen nicht unterlassen. Nun wieder zur Sache.

Die verschiedenen Applicaturen für die Füsse werden in diesem Abschnitte abgehandelt und S. 41 — 47 Tonleitern und Uebungen vorgenommen.

Wer sich, heisst es am Schlusse desselben, über diesen, dem Orgelspieler so wichtigen, gewöhnlich aber etwas vernachlässigten Gegenstand noch ausführlicher zu belehren wünscht, dem empfehle ich meine Anleitung zum Selbstunterricht im Pedalspiel, die Pedalübungen von Hesse, Schneider u. A.

Dies kommt uns sehr seltsam vor; warum hat denn der Verfasser diese Schule geschrieben? Doch wohl, um eine ausführliche Anleitung zum Orgelspiele zu geben! Warum behandelt er diesen wichtigen Gegenstand eigentlich gar nicht? Wir möchten bei dieser Gelegenheit aussprechen, dass das eben angeführte Werkchen des Verfassers über Pedalspiel besser in seiner Art ist, als diese ganze Schule.

Vierter Abschnitt. Von der Behandlung des Manuals und des Pedals zugleich, oder dem sogenannten obligaten Pedalspiele.

Für diese Uebung finden sich S. 45 — 56 fünfundzwanzig vierstimmige Chorale vor, welche wieder ohne Noth das Werk vertheuern, da Choralbücher mit und ohne Zwischenspiele genug vorhanden sind, worauf nur hinzuweisen war. Die Zwischenspiele der in Rede stehenden Chorale konnten lieber wegbleiben, denn es sollen ja nicht diese, sondern das vierstimmige Spiel erlernt werden. Was die Schnörkel zu Anfang der Chorale bedeuten, wissen wir nicht, die übrigen sind aber gewiss nöthig, da diese Chorale auch zum Gottesdienste verwendet werden sollen. — Wir wiederholen nochmals: ein Anfänger ist zu solchen Verrichtungen nichts nütze, und Diejenigen, welche nicht solche winzige Sätzchen erfinden können, sollten nie auf der Orgelbank geduldet werden.

Die Zwischenspiele der fünfundzwanzig Chorale sind nach Anleitung des Textes auf einem zweiten Manuale zu spielen, was Anfängern nicht zuzumuthen ist, da alle Finger zugleich auf dasselbe übergehen müssen, was gar keine leichte Sache ist. Bei einclavierigen Orgeln zur Erreichung dieses Zweckes die starken Stimmen durch eine zweite Person ziehen und abstossen zu lassen, kommt uns zumal beim Gottesdienste wieder zu besonders vor. Zu weiterer Uebung sind die im zweiten Abschnitte angeführten Tonstücke wieder vorzunehmen und zwar hier mit Pedal, so wie dazu die Werke von Fischer, Hesse, Rittel u. A. empfohlen werden, was bereits geschehen konnte. Dessenungeachtet sind von S. 57 — 74 zwölf grössere Sätze von Rembt, Pachelbel, Em. und Seb. Bach, Seegr, Sechter, Zachau, Händel, Rink zugegeben, was unterbleiben konnte.

Fünfter Abschnitt. Von der Behandlung zweier Manuale und des Pedals, oder des sogenannten triomässigen Spiels.

Als erste Uebung im Triospiele sind sechzehn Choräle S. 75 — 86 bestimmt. Der Zweck wird erreicht, doch war es wieder nicht nöthig, eilf Seiten damit einzunehmen, da sehr viel vortreffliche Trios existiren. Nach den Worten des Verfassers sind diese Choräle so einfach als möglich in harmonischer und contrapunctischer Hinsicht bedacht; wir haben dieses zwar bestätigt gefunden, doch gefällt uns Manches, z. B. die so häufig angewendeten Triolenfiguren, durchaus nicht. Von S. 88 — 101 sind noch sechs grössere Trios anzutreffen. No. 1 — 3 sind zweistimmige Inventionen von Bach, denen ein Bass zugesetzt ist. So viel Werth der Verfasser auf diese Art Satz zu legen scheint, so leuchtet uns derselbe doch nicht ein. Die Bach'schen Tonstücke, so vortrefflich als Clavierssätze, wollen sich auf diese Weise nicht zum Trio eignen; die beiden Hände sind gegen das träge Pedal zu sehr beschäftigt, so dass die drei Stimmen nicht den Anforderungen eines guten Trio entsprechen. No. 4, eine Fuge von Telemann, genügt in dieser Hinsicht eher; No. 5, eine zweistimmige Fuge von Mozart, dürfte als Tonstück von Interesse sein; sie ist uns noch nicht vorgekommen; es heisst in einer desfallsigen Anmerkung: Nach einer auf dem Originalmanuscripte befindlichen Bemerkung meines seel. Vaters würde diese Fuge im Jahre 1782 von Mozart componirt, und grösstentheils von Abbé Stadler ausgearbeitet u. s. w. Ein Trio vom Verfasser, zu viel Rossalien enthaltend, sonst aber ebend, beschliesst das Ganze.

Wir überlassen nach diesen Mittheilungen einem Jeden, sich ein Urtheil über diese Schule zu fällen; uns scheint sie für Diejenigen, welche sich im Orgelspiele selbst überlassen sind, am Zweckdienlichsten zu sein, da sie wenigstens eine geordnete Stufenfolge vor sich haben; für weiteren Gebrauch würde ein Zusammendrängen des Stoffes und in vieler Hinsicht bessere Anwendung desselben von Nöthen sein. *Hermann Schellenberg.*

Nachrichten.

Musikzustand in Danzig.

(Beschluss.)

Kirchenmusik. Danzig hat in seinen fünfzehn Kirchen (worunter vier katholische) achtzehn Orgeln (die Kirchen St. Maria, St. Johann und St. Catharina haben eine jede zwei Orgeln und zwei Organisten), unter diesen einige ziemlich bedeutende Werke. Die beiden grössten sind in den Kirchen zu St. Maria und zu St. Johann, jene von etwa 54 klingenden, sehr gut intonirenden Stimmen, obgleich für das immense Local nicht ausreichend, diese mit etwa 51 Stimmen. Als ein ursprünglich sehr gut construirtes Werk wird auch die Orgel der (katholischen) Nicolauskirche gerühmt; und ungeachtet sie gegenwärtig in höchst kläglichem Zustande sich befindet, hat doch ein hiesiger Kenner mehrmals versichert, sie unbedenklich, zwar nicht für die grösste, wohl aber für die schönste Orgel in ganz Danzig zu erklären, wofern sie einer gründlichen Reparatur von der Hand eines Meisters unterzogen würde. Den meisten Orgeln ist eine hinreichende Anzahl gerade tüssiger Stimmen, namentlich kraftvolle Bässe nachzurühmen, wogegen denn freilich auch Glockenstern, Tremulant, Paukenregister und ähnliche Spielereien nicht fehlen. — Dass die Organistenstellen nichts weniger als splendid dotirt sind, ist an anderen Orten nicht ungewöhnlich, dürfte aber in dem wohlhabenden Danzig Wunder nehmen. Einige Stellen sollen ungefähr 60 Thaler jährlichen Einkommens gewähren; gewiss ist, dass die beste weniger als 300 einträgt. Mithin sind die Organisten auf Nebenerwerb angewiesen, der von mehreren aus Musikunterricht beschafft wird. — Cantoren, wie in anderen Städten, gibt es hier nicht; in einigen Kirchen sind Vorsänger angestellt, deren Qualification aber so unbedeutend ist, dass nach einem gewissen Grade musikalischer Fähigkeit nicht einmal gefragt wird. Der Gemeindegesang lässt sehr viel zu wünschen übrig. Corrumpirte Melodieen, im Allgemeinen eine Neigung zum schreienden Gesange, sind fast überall zu erkennen. Wenn es wahr ist, dass durch das Orgelspiel auf die Beschaffenheit des Kirchengesanges eingewirkt werden kann, so dürfte man auf viele Vorsänger der jetzigen Organisten einen sehr nachtheiligen Schluss machen. Mögen sie gute Orgelspieler gewesen sein, schwerlich aber gute Organisten. Und da nun die daraus entspringenden Fehler sehr leicht von einer Generation zur anderen wirken und leicht unvertilgbar bleiben, so haben diejenigen unter den jetzigen Organisten, welche Eifer, Geschick und Sinn für den edlen Kirchengesang besitzen und ihrer Orgel würdig vorstehen, häufig vergeblichen Kampf zu bestehen. Nach der in den evangelischen Kirchen Preussens eingeführten Agende hat bei den liturgischen Functionen des Geistlichen der Singchor die Obliegenheit, die Gebete, Sprüche und Versetten des Liturgen zu beantworten. Eigentliche Singchöre, wie in den sächsischen Städten, gibt es aber weder hier noch anderswo in der Provinz; jede Kirche hilft sich daher, so gut es geht — manche auch gar nicht (und offenbar ist es das Beste, die Responsorien, wo sie nicht genügend ausgeführt werden können, lieber ganz wegzulassen, wie dies unter anderen in mehreren Kirchen Berlin's der Fall ist). In einigen Kirchen singen Kinder aus den Waisenanstalten, in anderen Armenhäuser, in der St. Marienkirche Zöglinge der Johannisschule. Keineswegs aber lässt sich behaupten, dass die Ausführung jener Responsorien, auch selbst der leichteren, immer befriedige. Kein Sachverständiger wird sich darüber wundern, wohl aber sich zu der Frage veranlasst fühlen, warum nicht Singchöre nach dem Vorbilde der sächsischen Städte eingerichtet werden? Mehrmals und noch neuerdings, vor etwa zwei bis drei Jahren, ist gehörigen Orts dieser Gegenstand beantragt und durch detaillirte Vorschläge nachgewiesen worden, dass durch einen mässigen Zuschuss aus der Stadtcasse die Einrichtung sehr wohl bestritten werden könne; aber ungeachtet der hiesige Kirchenbesuch keineswegs spärlich zu nennen, ungeachtet man die Erhebung des öffentlichen Gottesdienstes durch Musik liebt, so ist ein gewünschtes Resultat noch nicht bewirkt worden und auch

gar nicht zu erwarten. Weiss man ebenein, dass die Verwaltungsbehörde Danzig's keineswegs zurückhaltend mit ihren Bewilligungen für öffentliche nützliche Zwecke ist, so bleibt jene Erscheinung ein Rätsel, zu dessen Lösung man fast verzweifeln möchte, wenn nicht etwa die Scheu vor dem Neuen und Ungewohnten in Anschlag kommt. In früherer Zeit und namentlich vor den Kriegen dieses Jahrhunderts haben hier häufig nicht nur Concerte, sondern auch Kirchenmusiken Statt gefunden, und der Vorrath an Orchesterinstrumenten und Musikalien, der noch jetzt in einzelnen Kirchen sich findet, lässt vermuthen, dass wenigstens keine finanziellen Hindernisse obgewaltet haben; und auch mögen es keine zwanzig Jahre her sein, dass einzelne Kirchen besoldete fixirte Sänger hatten. — Regelmässige Musikaufführungen haben am Längsten sich in der Neugarterkirche durch den Eifer und selbst pecuniare Opfer des seit einigen Jahren verstorbenen Organisten erhalten; demnächst in der (evangelischen) Johanniskirche, wo früher sonn- und festtäglich, späterhin nur an hohen Festen dergleichen Statt fanden. Der jetzige Oberorganist *Granzin*, seit etwa fünf Jahren dort angestellt, hat diese Sitte beizubehalten gesucht und ebenfalls nicht ohne eigene Geldopfer die *Graun*'sche Passion, *S. Bach*'s Passionsmusik nach dem Johannes, bei anderen Gelegenheiten bald a Capella, bald mit Begleitung des Orchesters Werke von *Händel, Schicht, Klein* u. A., auch seine eigenen grösseren liturgischen Compositionen aufgeführt; allein seit einiger Zeit ruht auch diese Thätigkeit, da die damit verbundenen Schwierigkeiten, Weitläufigkeiten und Kosten nicht einmal durch einen genügenden Erfolg aufgewogen werden und der Kirche nicht mehr die früheren Geldmittel zu Gebote stehen. Ein Haupthinderniss ausserdem ist der schon erwähnte Mangel eines städtischen Singchors, so dass jede Ausführung des Chorgesanges auf Dilettanten angewiesen bleibt. Nun würde sich aus den hiesigen Dilettanten allerdings ein Chor bilden lassen (auch besteht sogar ein Gesangverein am Orte; — allein „quot capita, tot sensus!" Einer scheut sich, öffentlich aufzutreten, dem Andern steht es nicht an, in der und der Gesellschaft zu singen, ein Dritter hat keine Lust oder Zeit, ein Vierter will nur Solo singen, ein Fünfter sagt seine Mithülfe zu, bleibt aber aus, ein Sechster — doch über diese Schattenseite des Dilettantismus liesse sich ein Buch schreiben. Mögen jene Unvollkommenheiten an anderen Orten vielleicht eben so gross sein; hier aber ist die Zahl der Dilettanten nicht so gross, dass ein oder ein paar Individuen mehr oder weniger nicht von erheblichem Einfluss auf das Ganze sein sollten; und ein Sängerchor von 40 Personen will hier schon sehr gesucht sein. Der oben erwähnte Gesangverein, vor etwa 30 Jahren von einem der hiesigen, sehr musiktüchtigen Geistlichen gestiftet und bis vor etwa 7 Jahren durch geleitet, zählt allerdings ungefähr so viele Mitglieder, aber erst seit Kurzem, wo ihm ein äusserst günstiges Local überlassen wurde; abgerechnet, dass in seinen Statuten öffentliche Leistungen ausdrücklich ausgenommen sind — nur in den letzten Jahren ist davon einigemal abgewichen worden —, liegt es in der Natur der Sache, dass mancher Theilnehmer in einem solchen Vereine nur eine Uebungsschule für seine erworbenen Fähigkeiten sucht und bescheiden genug denkt, die letzteren der öffentlichen Beurtheilung zu entziehen. Der Verein ist übrigens mit tüchtigen Treffern gut besetzt, am Schwächsten der Sopran, dessen Chorgesangschule allerdings Manches wünschen lässt. *Händel, Mendelssohn-Bartholdy, Spohr, Mozart, Haydn*, sind an der Tagesordnung, ältere italienische Kirchencomponisten fast gar nicht (*Durante*'s Magnificat etwa ausgenommen), eben so auch *S. Bach*. An der Spitze des Vereines steht ein Comité; die Uebungen am Pianoforte zu leiten und überhaupt das Einstudiren zu besorgen, wird ein Musiker vom Fach honorirt (gegenwärtig der Organist *Markull*). Der Sologesang fehlt zwar nicht, was aber früher reichhaltiger besetzt. An Gelegenheit zu gründlichem Gesangunterrichte fehlt es hier keineswegs; aber nur Wenige verbinden mit der Absicht, singen zu lernen, auch den ernsten und anhaltenden Eifer, der auch durch manche Trockenheit des Studiums nicht erkaltet. Singen ist so schön, Papa und Mama wünschen es, man kann dadurch in Gesellschaften Aufsehen, man kann damit Glück machen u. s. w., also man nimmt Unterricht, singt Scalawurgen, Tonleitern und wie die Langweiligkeiten alle heissen, möglichst rasch und mehr „par honneur," als aus Erkenntniss der Nothwendigkeit, abzumachen, und bereit sich, eine oder ein paar Arien und etliche Liederchen in Kopf und Kehle zu bringen, und siehe da! die Sängerin ist fertig. So geht es an anderen Orten, und Danzig liegt doch auch in der Welt. Freilich würde — um hier von der Sache im Allgemeinen, und keineswegs in Beziehung auf Danzig zu reden — der Unlug in dem Kunsttreiben nicht so arg sein, wenn ihm nicht durch gewissenlose und in ihrer Kunst selbst nicht recht einheimische Lehrer Vorschub geleistet würde. Während nicht nur jeder öffentliche, sondern auch der Privatlehrer seine wissenschaftliche Qualification nachgewiesen haben muss, bleibt das Lehren der schönen Künste noch Jedem überlassen, der sich damit beschäftigen will; und doch wäre auch hierin eine Reform sehr wünschenswerth. — Aus der bisherigen Darstellung ist leicht abzunehmen, dass grössere Vocal- und Instrumentalconcerte in Danzig nicht zahlreich sind, und dass an ihre Ausführung keineswegs der höchste Massstab gelegt werden darf, andererseits aber auch durch die geringe Theilnahme des Publicums (selbst die Firma: „zu einem wohlthätigen Zwecke" wirkt nicht) alle Aufmunterung fehlt. Das jüngste Concert, am Geburtstage der Königin von Preussen (13. Sauber.), veranstaltete im Artushofe zum Besten der Kleinkinderbewahranstalt der hiesige Musiklehrer *Hedicke*. Der gerade anwesende Concertmeister *Müller* aus Braunschweig (der älteste der vier Quartettbrüder) spielte darin zwei Pieces, der Concertgeber mit vier Dilettanten trug das *Hummel*sche Es-moll-Quintett vor (eine, das Local nicht genug ausfüllende Composition), ferner kam zum Vorschein eine Sopranscene von *C. M. v. Weber* (Eduard) und *Haydn*'s Sturm. Den Schluss machte *Beethoven*'s Cmoll-Sinfonie, zu deren angemessener Ausführung es allerdings wohl mehrerer Proben bedurft hätte. Das Quartett der Gebrüder *Müller* ist schon oben angeführt

worden. Grössere Oratorien haben, ausser den oben bereits erwähnten, im Laufe mehrerer Jahre folgende Statt gefunden: *Mendelssohn's* Paulus (2 Mal), *Beethoven's* Christus am Oelberge, *Haydn's* Schöpfung, *Löwe's* Johann Gutenberg (bei Gelegenheit des Buchdruckerfestes), *Hasse's* Te deum (bei Gelegenheit der Säcularfeier der hiesigen Marienkirche im März 1843), *Spohr's* Letzte Dinge (nur mit Begleitung des Pianoforte, wodurch natürlich die Zuhörer überrascht wurden, da wegen der fehlenden Orchesterstimmen keine entschuldigende Adresse an das Publicum erlassen worden war). Daran schloss sich der 86. Psalm, componirt von dem Organisten *Markull* (dem Concertgeber), und Tobias, Oratorium von *Kahlert*, componirt und aufgeführt von dem schon erwähnten Organisten *Granzin*. Die *Graun*sche Passion wurde nicht blos in der Johanniskirche (als ein Theil des Gottesdienstes), sondern auch verschiedene Male in anderen Localen als Concert aufgeführt. Auch die kleinere Passion *Graun's*, die mit dem Chorale: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld," kam einmal zum Vorschein (mit eingelegten Nummern aus der grösseren), ohne jedoch sonderlichen Anklang zu finden. Dasselbe gilt auch von *Schneider's* Gethsemane und Golgatha, dem einige der Charwoche angemessene Nummern aus dem dritten Theile des *Händel*schen Messias zugegeben waren. Der hiesige Organist und Musicalienhändler *Reichel* liess *Haydn's* und *Rossini's* Stabat mater aufführen. Nicht unerwähnt bleiben dürfen die Aufführungen classischer Musik, welche der Director des hiesigen Gymnasiums, Dr. *Engelhardt*, mit seinen Zöglingen von Zeit zu Zeit veranstaltete. Diese Aufführungen, nur zu Schulfeierlichkeiten bestimmt und dem grösseren Publicum nicht zugänglich, können natürlich nicht der Kritik unterworfen werden; aber jedenfalls verdient das Bestreben des Directors, in seinen Pfleglingen neben dem wissenschaftlichen Geiste auch ächten Kunstsinn zu wecken und zu nähren, rühmliche Anerkennung, wenn auch die Auswahl solcher Compositionen, die im Allgemeinen eine hohe Stimmlage erheischen, für die jugendlichen Kehlen des Knabensoprans bedenklich scheinen darf.

Kleinere Concerte brachten mit Benutzung des Chors: *Mendelssohn's* Musik zur Antigone (2 Mal), jedoch ebenfalls zur Ueberraschung des Publicums nur mit Begleitung des Pianoforte. Posaunist *Belcke* gab im Verein mit dem Organisten *Succo* aus Berlin zwei Concerte, worin eine sangbare und fassliche Motette des Letzteren zur Aufführung kam. —

Hiesige Componisten, welche Arbeiten veröffentlicht haben, sind chronologisch — d. h. nach der Zeit ihres hiesigen Aufenthaltes — gezählt: *Markull*, geboren 1817 zu Elbing, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt bis zur dritten Classe, genoss im Clavierspiele den Unterricht des damaligen Organisten *Kloss*, ging dann auf zwei Jahre nach Dessau zu *Fr. Schneider*, um zu dem neu gewählten Berufe in der Tonkunst sich gehörig auszubilden, und wurde bald nach seiner Heimkehr im Jahre 1836 hier angestellt. Als gewandter Clavierspieler hat er Compositionen für sein Instrument herausgegeben, auch mit einer Sonate bei der von dem Hamburger Institute veranlassten Preisbewerbung das Accessit erworben. Sein Psalm ist schon erwähnt worden. Zu Ende des Jahres 1843 wurde auf der hiesigen Bühne seine Oper: Maja und Alpino gegeben. —

Granzin, mehrere Jahre älter, in Halle a. d. Saale erzogen und dort zunächst dem geistlichen Stande bestimmt, hatte ebenfalls schon früh mit Lust und Liebe Musik getrieben und den Grund zum Studium der Harmonie unter *K. Niemeyer* gelegt. Nach Verlauf der academischen Jahre privatisirte er einige Zeit in der Nähe von Halle und kam dann nach Marienwerder, wo er über neun Jahre Cantor an der dortigen Kirche und zweiter Lehrer an der Stadtschule, nebenbei auch Gesanglehrer am Gymnasium war. Zu Anfange 1840 übernahm er seine jetzige Stelle. Im Druck erschienen sind von ihm zwei Hefte Lieder mit Pianofortebegleitung und ein sechsstimmiges Crucifixus. Im Jahre 1836 erlangte er bei der von der Academie der Künste zu Berlin veranlassten Preisbewerbung durch seine: Hecuba's Klage um Hector (Scene für die Altstimme nebst Chor mit Begleitung des Orchesters) das Accessit. Ueber seine liturgischen Arbeiten und über sein Oratorium: Tobias ist schon gesprochen worden. Bei der jüngsten Säcularfeier der Universität Königsberg führte er sein bisher noch nicht gehörtes Te deum auf; mit demselben Werke beging ald darauf die Academie der Künste zu Berlin das Geburtsfest des Königs. Eben so sind auch von seinen übrigen Arbeiten in der dasigen Singacademie bei verschiedenen Gelegenheiten einige a capella gesetzte Compositionen ausgeführt worden, namentlich ein „Salvum fac regem" à 6, und *Simon's* Gebet: „Herr, nun lässt du deinen Diener in Frieden fahren" à 8. — Beide Männer sollen noch mehrere Arbeiten, Vocal- und Instrumentalsätze, fertig liegen haben, und es lässt sich allerdings erwarten, dass ihre productive Thätigkeit sich nicht auf das obige Register werde beschränkt haben. Auffallen kann es, dass Beide, obgleich Organisten, doch noch keine Orgelcompositionen veröffentlicht haben (ein Choralbuch *Markull's*, an dessen Herausgabe auf dem Wege der Subscription gearbeitet wird, kann natürlich dahin nicht gezählt werden). Doch mag sich das vielleicht aus der Schwierigkeit erklären, für dergleichen Arbeiten einen Verleger zu finden.

Zu den Componisten Danzig's kann für jetzt auch der erwähnte Lehrer *Markull's*, *Kloss*, gezählt werden, der, nachdem er vor etwa 12 Jahren, durch Differenzen veranlasst, seine Organistenstelle in Elbing aufgegeben hatte, an verschiedenen Orten, bald mit, bald ohne Amt, unter Anderem für einige Zeit als Organist an der evangelischen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen, hingends aber lange verweilt hat. Als Lehrer des Pianofortespiels wird er gerühmt, eben so auch sein Eifer und seine Umsicht beim Einstudiren von Chorgesängen. Von seinen Compositionen sind veröffentlicht: eine Motette über das *Gellert*sche: „Nach einer Prüfung kurzer Tage," und eine (von dem Componisten etwas prätiös Motette genannte) kurze Cantilene für den vierstimmigen Männergesang: „Da unten ist Friede." Neuerdings hat *Kloss* eine Dichtung des Consistorialrathes *Bresler* componirt, auch in Danzig und in Berlin aufgeführt. Der musikalischen Welt auf andere Art bekannt gemacht

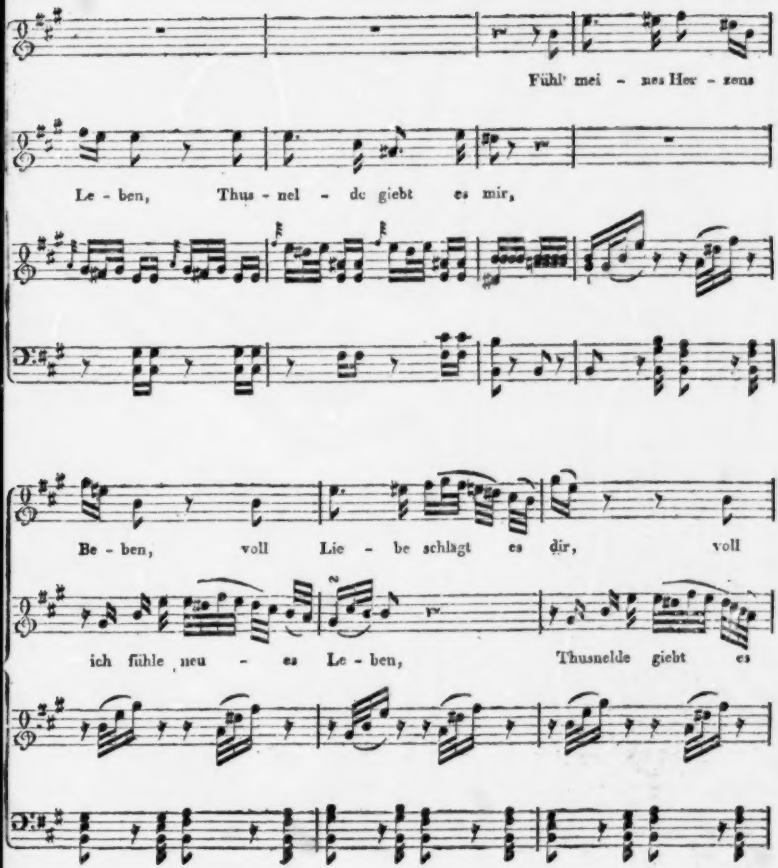
Fühl' mei - nes Her - zens
Le - ben, Thus - nel - de giebt es mir,
Be - ben, voll Lie - be schlägt es dir, voll
ich fühle neu - es Le - ben, Thusnelde giebt es

hat er sich ausserdem durch die an verschiedenen Orten wiederholten Vorlesungen über hebräische, griechische, abyssinische u. s. w. Musik, welche jedoch — nach den vorjährigen in Danzig abgelegten Proben zu urtheilen — nur eine Zusammenstellung dessen, was Jedem, der für Kunstgeschichte einiges Interesse hat, hinlänglich bekannt ist, enthielten, ohne im Mindesten das über jenen Gegenstand verbreitete Dunkel aufzuhellen, ein Beruf, dem die wissenschaftlichen Fähigkeiten *Kloss's* schwerlich gewachsen sind. Als Orgelspieler gehört *Kloss* jedenfalls zu den besseren, übertrieben ist aber das Prädicat eines der ausgezeichnetsten Orgelspieler der jetzigen Zeit. Wenn es auch wahr ist, dass gerade in diesem Zweige der Kunst die Zahl der Schwächlinge sehr gross ist, so dürfte dennoch in den meisten grösseren Orten *Kloss* seines Gleichen, hie und da auch wohl seinen Meister finden. Denn so rühmenswerth es auch ist, classische Werke auf der Orgel vorzutragen, und obgleich der Vortrag *Bach*'scher Orgelcompositionen nicht Jedermanns Sache ist, so lässt sich dergleichen doch bei beharrlicher Uebung und gehöriger Vertrautheit mit der Orgel auch bei mittelmässigem Talente vollbringen. Das aber, was den wahren Orgelspieler von dem handwerksmässigen Organisten unterscheidet, die freie Fantasie — für deren vollen Erguss kein Instrument, auch nicht das Pianoforte, so geeignet und einladend ist, als die Orgel — und die improvisirte Durchführung eines Thema's in der passendsten Form, das hat *Kloss* noch nicht bekundet; und wohl kann man seine Fähigkeit dazu um so eher bezweifeln, als unter den von ihm vorgetragenen fremden Compositionen sich manche finden, die mehr für das Pianoforte, als für die Orgel passen (wie z. B. *Bach's* Fuge über die Buchstaben seines Namens). andere aber von dem Geschmacke des Concertgebers kein günstiges Zeugniss ablegen. *Risch's* Fantasie über den preussischen Volksgesang (unter diesem Namen war es angekündigt) enthält keine Fantasie, sondern eine Unzahl der trivialsten Variationen über das „God save the king," so dass die Zuhörer, im eigentlichen Sinne des Worts, aus der Kirche verscheucht wurden. Gleichwohl kam in einem zweiten Concerte, wenige Tage darauf, dasselbe Machwerk wiederum zum Vorschein und zwar „auf allgemeines Verlangen!" Vor einem Jahre hat *Kloss* in Danzig sich niedergelassen, d. h. ein ihm gewordenes Wohnhaus bezogen, seit dieser Zeit aber mehrere und längere Ausflüge gemacht, um Concerte zu geben. Seiner Versicherung zufolge steht er mit dem Ministerium des Cultus in Unterhandlung wegen Gründung einer Organistenschule. Dennoch wird die Realisirung dieser Idee von Vielen bezweifelt; auch ist es sehr fraglich, ob *Kloss*, seine Lehrgeschicklichkeit in Ehren, allseitig genug sei, um einer solchen Anstalt vorzustehen. Die Zeit wird über den Erfolg weiter berichten.

Unter den Componisten Danzig's, welche von ihren Arbeiten — so viel bekannt — Nichts veröffentlicht haben, sind zu nennen: die schon angeführten Musiklehrer *Braun* und *Rokicki*, welche Beide in Instrumentalsachen verschiedener Gattung sich versucht haben. *Rokicki* soll auch eine Sinfonie geschrieben und diese in dem hier bestehenden Instrumentalvereine zur Aufführung gebracht haben; doch hat Referent Näheres darüber nicht vernommen. Die Idee, *Beethoven's* Sonate pathétique für das Orchester zu arrangiren, dürfte aber wohl für eine verfehlte Aufgabe zu halten sein, selbst wenn der Zweck dabei auch nur Uebung im Orchestersatze sein sollte; und es war sehr zu billigen, dass in dem von *Rokicki* gegebenen Concerte (s. oben) diese Arbeit trotz der Ankündigung wegblieb.

Unter den Dilettanten, welche theils durch Compositionen, theils durch ihren regen Eifer die Musik am Orte zu fördern, so weit das in Danzig angeht, achtungswerth dastehen, müssen noch genannt werden: der emeritirte Bürgermeister *Siewert*, der seit einiger Zeit sich der Sache zwar entzogen, früher aber sowohl durch eigne, sehr gelungene Vocalcompositionen, so wie auch durch seinen Eifer, gesellige Musik zu verbreiten, ein gediegenes Talent bekundet hat. Dasselbe gilt auch von dem Archidiaconus zu St. Maria, Dr. *Kniewel*, der ausserdem noch durch die Gründung des Gesangvereins der kirchlichen Tonkunst Eingang zu verschaffen gesucht. Endlich noch der Oberarzt am städtischen Lazareth, Dr. *Götz*, der durch eine bei Dilettanten seltene Veredlung des musikalischen Geschmacks das Beste zu erkennen und zu schätzen versteht und, wie Zeit und Umstände es gestatten, in kleineren Kreisen zu verbreiten sucht.

Berlin, den 2. März 1845. Ueber die musikalischen Ereignisse im Februar theile ich Ihnen in chronologischer Folge Nachstehendes in der Kürze mit.

1. *Oper.* Das Mährchen „Blaubart" von *L. Tieck* gehört nur wegen der häufig melodramatischen Behandlung, mit characteristischer Musik von *Taubert*, hierher. Das Ganze langweilte sehr. Bis jetzt ist es bei dieser einen Vorstellung geblieben, obgleich das treffliche Spiel des Fräul. *Charlotte v. Hagn* verdiente Anerkennung fand. — Fräul. *Lind* trat im Februar im „Feldlager" von *Meyerbeer* als Vielka ein Mal, als Euryanthe vier Mal (das letzte Mal Unpässlichkeit halber, ausser den Cavatinen: „Glöcklein im Thale" und „Zu ihm, zu ihm" u. s. w. im dritten Act, alle einzelnen Gesänge, ja selbst das kurze Duett mit Adolar im zweiten Act auslassend — der dritte Act fing mit dem Jägerchor an —, ferner noch einmal (ich glaube zum neunten oder zehnten Male) als Norma und zweimal als Amine in *Bellini's* „Nachtwandlerin," überhaupt also acht Mal auf. Letztere Rolle wiederholt sie heute wieder, und wird dann noch, wie es heisst, als Armide ihre Gastrollen schliessen, um solche hier im nächsten Winter fortzusetzen. — *Sophie Löwe* soll bereits hier anwesend sein und wird auch nach der Abreise des Fräul. *Lind*, welche noch immer enthusiastisch aufgenommen wird, als Lucrezia Borgia, in den „Puritanern," dem „Postillon von Lonjumeau" u. s. w. debütiren. Ueber die Vorstellung der Oper Euryanthe mit Prolog zur Gedächtnissfeier *C. M. v. Weber's*, und für dessen Denkmal, habe ich Ihnen bereits besondere Mittheilung gemacht. In ähnlicher Weise wurden die Billets zur Vorstellung der „Nachtwandlerin," am 21. v. M., zum Besten der durch Ueberschwemmung in Preussen Nothleidenden, an die Meistbietenden im Wege der Sub-

scription versteigert. Der Ertrag muss ansehnlich gewesen sein, da die Parquetbillets nicht unter 3 Thlr. vergeben sind. In den beiden letzten Vorstellungen der Oper Euryanthe sang Fräul. *Marx* (statt der Mad. *Palm-Spatzer*) die Partie der Eglantine bei Weitem leidenschaftlicher und in den Coloraturen geläufiger, wenn gleich ihre Stimmmittel nicht so ausgezeichnet sind. In *Mozart's* „Hochzeit des Figaro" trat Fräul. *Marx*, zum letzten Male vor ihrer Urlaubsreise, als Gräfin mit Beifall auf, der noch lebhafter dem Fräul. *Tuczeck* gespendet wurde, welche wieder die ihrem Naturell so vorzugsweise zusagende Rolle der Susanne, dagegen Fräul. *Burchardt* (freilich weniger wirksam) den Cherubin übernommen hatte. Die übrige Rollenbesetzung war die früher bereits erwähnte. — Auch als Marie in der „Regimentstochter" ist Fräul. *Tuczeck* mit vielem Beifall wieder aufgetreten, nachdem die in ihrem Fache ausgezeichnete Künstlerin eine Zeit lang fast gar nicht beschäftigt wurde. — Die Königsstädtische Bühne gab neu die italienische Oper „Don Pasquale" von *Donizetti*. Signor *Carozzi* spielte die Titelrolle mit gemässigter Komik genügend, allein seine Bassstimme ist nicht klangvoll genug für so bedeutende Gesangpartieen. Die Norina gab Signora *Zoja* als Gastrolle (nachdem sie oft die Maria in der „Figlia del Reggimento" und die Rosine u. s. w. gesungen) in der Darstellung fast zu belebt, im Gesange genügend für den parlanten Theil der Partie. Ernesto und Malatesta wurden von den Herren *Borioni* und *Mitterwieh* gut gesungen. Die Composition gefiel wegen ihrer melodisch leichten Haltung und vorzüglichen Behandlung der Buffopartieen, wenn gleich Neuheit der Erfindung in der heiteren Musik nicht vorwaltet. —

II. *Concerte und Soireen.* Die gehaltvollste Musikaufführung war unstreitig die des *Spohr*'schen Oratoriums: „Der Fall Babylons" durch die Singacademie in ihrem vierten Abonnementconcerte. Die trefflichen Chöre, vom Herrn Prof. *Rungenhagen* auf das Sorgsamste eingeübt und sicher geleitet, die vorzügliche Ausführung der von Frau *v. Fassmann*, den Herren *Mantius* (Daniel), *Böttticher* (Cyrus), Tenorist *Weiss* aus St. Petersburg, *Zschiesche* (Belsazar) u. s. w. gesungenen Solopartieen, wie die wirksame Instrumentalbegleitung musste den nachhaltigsten Eindruck bewirken. Ueber das schon vielfältig besprochene Meisterwerk bedarf es keiner detaillirten Darlegung der vielen Schönheiten dieser Composition, welche eben so würdig im Styl, als melodisch, harmonisch reich und kunstvoll durchgeführt ist und *Spohr's* wahren Beruf für diese Musikgattung bekundet. — Grossen Contrast mit dieser Aufführung bildeten die Concerte der Gebrüder *Ganz*, des Hofraths Dr. *Rousseau*, und die von dem königl. Sänger *Blume* zum Besten der holzbedürftigen Armen veranstaltete Abendunterhaltung, wegen des inhaltsreichen Programmes und der bunten Mosaikzusammenstellung der Musikstücke und declamatorischen Vorträge. Ausser der längst anerkannten Virtuosität der Violinisten *Moritz* und *Leopold Ganz* ist noch besonders zu bemerken, dass Fräul. *Jenny Lind* zum ersten Male als Concertsängerin mit einer ungemein schön und geläufig vorgetragenen Arie aus *Pacini's* Niobe auftrat, auch schwedische Lieder in der Originalsprache höchst reizend vortrug. Besonders erregte das allmälige Diminuendo des Tones *d* (der eingestrichenen Octave) und dessen Verschmelzen durch *ges* nach *f* allgemeine Sensation. Auch die Gebrüder *Rubinstein* zeigten sich als tüchtige Pianisten. Herr *Th. Kullak* trug eine effectvolle Fantasie auf Motive aus *Meyerbeer's* neuester Oper, eben so fertig, als geschmackvoll vor. Auch Fräul. *Tuczeck* sang einige ansprechende deutsche Lieder von *Meyerbeer*, *Küchen u* s. w. — Der *Zimmermann*'sche Quartettverein führte in zwei Versammlungen Quartette von *Haydn*, *Fesca*, *Beethoven*, *Mozart*, und zwei Quintette von *Onslow* (in A moll) und *Beethoven* (C dur) in vorzüglichem Ensemble aus; die Herren *Steffensand* und Gebrüder *Stahlknecht* trugen in ihrer sechsten Soirée drei Trio's für Pianoforte, Violine und Violoncello von *L. v. Beethoven* (B dur, Op. 11, von *Franz Schubert* (Es dur, Op. 100) und nochmals das grosse Trio von *Beethoven* (B dur, Op. 97) bei sehr vermehrter Theilnahme eben so präcis, als nuancirt und geschmackvoll vor. Alle drei, so wie die vorerwähnten Quartettspieler haben sich in der Schattirung des Vortrages und dem genauesten Ensemble im Laufe ihrer Soiréen wesentlich vervollkommnet. — Am 20. v. M. fand die sechste Symphoniesoirée der königl. Capelle zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Pensionsfonds, bei gleich lebhafter Theilnahme als früher, Statt. Es wurden die kleinere Symphonie von *Mozart* in D dur (ohne Menuett), die Sinfonia eroica von *Beethoven* (bis auf einen verfehlten Horneinsatz im Trio des Scherzo's, sehr feurig und präcis), ferner die beiden trefflichen Ouverturen zum Sommernachtstraum von *Mendelssohn* und zu Fidelio (die letzte) von *Beethoven*, unter Leitung des Herrn CM. *Taubert* energisch und mit Beachtung des Piano, nur letztere im Allegro zu beeilt, ausgeführt. Es wird nun noch ein zweiter Cyclus von drei Soiréen Statt finden, welcher den 6. März beginnt. — Am 12. d. wird die Singacademie die Passionsmusik von *Joh. Seb. Bach* nach dem Evangelium Matthäus, auch der MD. *Wieprecht* in der Garnisonkirche Abends (bei dieser Kälte!) eine geistliche Musik mit Begleitung von Orgel und Blechinstrumenten, zu wohlthätigem Zweck aufführen.

Nachschrift vom 3. *März.* Gestern Abend trat Fräul. *Jenny Lind* nach achttägiger Unpässlichkeit als Amina in der „Nachtwandlerin" mit lebhafter Theilnahme wieder auf, und entzückte die überaus zahlreiche Versammlung durch den Wohllaut, die Reinheit, Frische und Volubilität ihres Gesanges, wie durch ihre ungekünstelte, empfindungsvolle Darstellung. — Am 1. d. ist auch *Goethe's* „Faust" nach langer Ruhe, mit der Mischung von Musik des Fürsten *Radziwill* und *Lindpaintner*, und mit zum Theil neuen Decorationen im königl. Opernhause gegeben worden. — Wie wir vernehmen, wird Fräul. *Lind*, da ihre Abreise nahe bevorsteht, keine neue Rolle mehr geben. Morgen tritt sie als Vielka in *Meyerbeer's* „Feldlager in Schlesien" wieder auf.

Leipzig, den 22. März 1845. Am 14. d. M. veranstaltete Herr *J. E. Leonhardt*, ein hier der Kunst lebender junger Mann, der dem musikalischen Publicum bereits durch mehrere im Druck erschienene Composito-

nen, namentlich durch eine von dem norddeutschen Musikvereine gekrönte Clavierssonate, vortheilhaft bekannt worden ist, im Gewandhaussaale eine musikalische Abendunterhaltung, zu welcher er die hiesigen Freunde der Tonkunst eingeladen hatte. Es kamen dabei ausschliesslich Compositionen des Herrn *Leonhardt* selbst, und zwar unter dessen eigener Direction, zur Aufführung, nämlich: Ouverture zu *Oehlenschläger's* Tragödie: Axel und Walburg. — Zwei Duette für Sopran und Alt mit Begleitung des Pianoforte (Texte von *Fr. Rückert* und *Herm. Schultz*). — Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. — Der 138. Psalm für Chor und Orchester. — Symphonie in E-moll. — Diese sämmtlichen Musikstücke gaben rühmliches Zeugniss von der Kunstbildung und dem edlen Streben des Componisten, und wurden sehr beifällig aufgenommen. Besonders hervorzuheben sind die drei letzten Nummern des Programms. Das Trio enthält sehr ansprechende und gelungene Stellen und lässt die Instrumente in ihrem Kreise dankbar und angemessen sich bewegen; doch wird der Gesammteindruck desselben durch eine gewisse Breite beeinträchtigt und des Hörers Aufmerksamkeit durch die häufige Wiederkehr einer als Hauptmotiv aufgestellten Figur mehr ermüdet, als durch die geschickte Verarbeitung derselben angeregt. Dem Psalm ist vorzugsweise Würde und grossartige Anlage eigen, und zeigt sich darin auch nicht gerade eine stete Selbständigkeit in Erfindung und Behandlung der Gedanken — man hört bald, dass der Componist in der kirchlichen Musik sich *Händel* zum Muster genommen hat —, so ist doch tüchtiges Studium der Form und eine im ernsten Style bereits viel und sorgfaltig geübte Schreibweise zu erkennen. Am gelungensten dürfte die Symphonie zu nennen sein. Die Melodieen sind frisch, characteristisch und interessant, die Instrumentation angemessen und wirksam, und die einzelnen Sätze bilden für sich sowohl, als auch im Zusammenhange ein abgerundetes Ganzes. — Möge der strebsame Componist auf der eingeschlagenen Bahn rüstig und voll Begeisterung für die Tonkunst fortschreiten; seine Leistungen werden dann auch in weiteren Kreisen die Anerkennung finden, welche Fleiss und ein dem höchsten Ziele eifrig zugewendeter Kunstsinn verdient und selten entbehrt. —'

Kurzgefasste neueste Nachrichten von der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

1) Spanien.

Madrid (Teatro del Circo). Die am 4. October mit Bellini's Puritani begonnene Stazione war äusserst stürmisch. Die Garibaldi und Bassist Spech waren nicht bei Stimme; Bassist Euzet (der in Mailand unlängst den Bertram in Meyerbeer's Roberto il diavolo mit Beifall gab) missfiel; Tenor Paulin hat zwar eine gute Schule, aber keine schöne Gestalt. Verdi's Nabucodonosor gefiel nur theilweise und hat auch in der Folge wenig angezogen. Die Ober(meyer), Tenor Carion und Bassist Torre fanden jedoch öfters Beifall. Am 28. October wiederholte man die Gemma di Vergy, worin die Franceschini Garis und Tenor Gomez Lorbeeren ernteten. Anfangs November die Norma mit der Muñoz und wenig gutem Erfolge (s. übrigens Valencia). Ganz zu Ende dieses Monats Verdi's Ernani, der mehr als dessen Nabucco gefiel; auch die Ober als Elvira und Herr Euzet in der Rolle des Silva gefielen weit mehr; Tenor Bettini gab die Titelrolle befriedigend.

Nach der hiesigen Iberia musical, No. 97, vom 5. December, componirt Fräul. Doña *Pauline Cabrera Martinez* eine spanische Oper, von der man sich viel verspricht.

Neuestes. Der berühmte Tenor Moriani debutirte am 9. December im Teatro de la Cruz in Donizetti's Lucrezia Borgia; er war etwas von der Reise angegriffen, machte aber in der zweiten Vorstellung, am 12. December, einen grossen Furore.

Man hat hier bereits Nachrichten von *Liszt's* Ankunft in Cordova am 8. December. Der Präsident des Liceo, von mehreren Mitgliedern desselben begleitet, ging, ihn zu empfangen, und lud ihn zu einem glänzenden Frühstück ein bei Herrn Domingo Perez de Guzman, worauf der Künstler dieselben zu einem Diner einlud. Am 13. December gab er sein Concert im Saale des Liceo, und wurde zwei Mal gekrönt: vom Präsidenten, und von den Damen der musikalischen Section.

Alicante. Am 19. November wurde das Theater mit der Norma eröffnet. Doña Carlota und Doña Matilde Villo gaben die Norma und Adalgisa, Tenor Sentiol den Pollione zur grossten Befriedigung der Zuhörer.

Barcellona (Teatro nuevo). Der Unternehmer dieses Theaters hat Bankerott gemacht, wobei die italienischen Virtuosi nicht wenig verloren. Die Boldrini und Tenor Meini kehrten nach Italien zurück. Die zwei Brambilla (Teresa und Annetta), Tenor Guggiati und Di Franco blieben, zu welchen sich die aus Havanna und Westindien zurückgekehrte Prima Donna Corsini und Bassist Calvet gesellten, und am 21. November debutirte die Corsini mit Beifall im Belisario, worauf die Lucia und Figlia del reggimento folgten. Auf dem

Teatro grande wechselte die Norma mit dem Nabucodonosor ab. Die Virtuosi sind: die Colleoni (auf der Neige), die Alberti und Vial, Tenor Verger (längst auf der Neige) und Bassist Superchi.

Palma (Insel Mallorca) gab Nicolai's Templario, Donizetti's Lucia di Lammermoor und Marino Faliero. Die Anfängerin Aloardi sang als Anfängerin. Tenor Bertolazzi war der beste. Im Barbiere di Siviglia gab die Mancini die Rosina, Bastogi den Figaro, Calonge den Don Bartolo, Alle gut.

Santander, Zaragoza. Die Mas-Porcell und Aguilo-Gerli, die Tenore Devesa und Porcell nebst dem Bassisten (und Maestro) Gerli gaben in beiden Städten mit mehr oder minder Erfolg 6 Opern: Pelagio von Gerli, Lucrezia Borgia, Lucia, Gemma, Parisina, sämmtlich von Donizetti, sodann die Norma, Saffo und Barbiere di Siviglia.

Trinitäts-Insel (Südamerika), 21. October. Die italienische Oper ist von den Antillen eingewandert. Priester: die Prima Donna Giovannini und Diaz, Tenor Galli (Alessandro) = der beste, die Bassisten Cavalleria und Astol. Repertorium: Lucia, Gemma, Belisario, Otello, Barbiere, Capuleti.

Valencia. In der Lucrezia Borgia machte die Anfängerin Muñoz die Titelrolle, der sie keineswegs gewachsen ist, fand aber Aufmunterung. Tenor Gomez genügte als Gennaro (s. Madrid). In der Gemma di Vergy sang die Franceschini-Garsi mit besserem Erfolge.

Valladolid. Im November und December gab man hier die Lucrezia Borgia und die Prigione di Edimburgo. Die Campos, die Vallarde, Tenor Confortini und Bassist Moya nebst dem Baritono Azuar gefielen sämmtlich, am Meisten die Campos.

2) Von anderen Ländern.

Amsterdam. Donizetti's Belisario mit der Buggeri, Tenor Mei und Bariton Benedich gefiel so so. In der Lucia und im Otello debutirte die rühmlich bekannte französische Harfenistin Bertucat (zugleich Sängerin). Tenor Perelli (zugleich Opernkomponist) und Benedich. Sämmtliche Virtuosi gefielen. Die Bertucat, die sich im dritten Acte des Otello ihre hübsche Romanze selbst mit der Harfe begleitete, wurde sehr beklatscht und hervorgerufen.

Bahia (Brasilien) wird mit dem neuen Jahre italienische Oper haben. Die engagirten Hauptsänger sind: die Tassini-Mugnai, Tenor Mugnai, Buffo Boccomini, Bassist Guido, nebst der Altra Prima Donna Boccomini. Das Engagement wurde auf zwei Jahre gemacht.

Haag. Der französische Bassist Derivis vermählte sich hier am 10. November mit der Prima Donna Maria Corini (Costance Janssens), und nachdem sie bei Hof gesungen, reisten sie nach Rom, wo sie für den Carneval engagirt sind.

Copenhagen. Das Hoftheater begann die Stagione am 3. November mit Pacini's Saffo, die eine gute Aufnahme fand. Die Derancourt (Titelrolle), die Bertrand, Tenor Baldanza und Bassist Torre (Napoleone), zugleich Director der Oper, fanden sämmtlich Beifall. Im Elisir d'amore wirkte die brave Forconi, Buffo Paltrinieri. Tenor Benedetti und Bassist Torre (Secondo). Sowohl diese Oper, als auch die Lucia mit denselben Sängern machten ebenfalls Glück. Ende November zeichneten sich die beiden Torre in Donizetti's Marino Faliero aus.

Malta. Das neu hergestellte Theater wurde mit Verdi's Nabucodonosor eröffnet. Die Ferrarini-Baschieri, und Bassist Del Biccio (Protagonist) waren die Helden der Oper. Der Neapolitaner Bassist Anito machte den Zaccaria ziemlich gut. In der folgenden Lucrezia Borgia glänzte auch Tenor Forti.

Moscau. Lucrezia Borgia machte hier am 22. October Furore. Die Assandri und Tenor Salvi sind zwei respectable Virtuosi; auch die Vietti, welche den Orsino gab, ist eine gar nicht üble Sängerin; Bassist Corradi-Seti als Duca so so. Alle fanden starken Applaus, Salvi am Meisten, er ist auch der beste von allen. Mocrau darf überhaupt mit diesen Künstlern zufrieden sein. Rossini's Italiana in Algeri, mit der Vietti, Salvi, Corradi-Seti, Buffo Soarez machte Fiasco! Die Norma, worin die Cosentino die Adalgisa und Tenor Brunacci den Pollione sang, fand eine laue Aufnahme. Die Sonnambula hingegen machte Furore; die Assandri und Salvi triumphirten. Der Furore pflanzte sich nachher auf den Barbiere di Siviglia fort, worin Soarez den Don Bartolo und Cecconi den Don Basilio machte. Gegen Ende November wiederholte man die Norma. Salvi sang anstatt Brunacci; eine junge Russin betrat das Theater als Adalgisa, und Alles ging gut. Salvi ist bereits für's Petersburger Theater vom 15. September 1845 bis Ende Februar 1846 engagirt.

Oran (Nordafrika). Die Geschäfte der italienischen Oper gehen hier so schlecht, dass die italienischen Sänger — mit Erlaubniss der Obrigkeit — ganz von hier abgereist sind.

St. Petersburg. Donizetti's Lucia di Lammermoor eröffnete die Stagione mit der Castellan, Rubini und Tamburini (zwei Heroen, aber schon etwas alt); die Aufnahme war zum Theil, besonders für Rubini, enthusiastisch. In der Sonnambula debutirte ein Sohn Tamburini's; aber nur Rubini und die Garcia-Viardot entzückten das Auditorium, und Tamburini's Sohn musste seine Rolle einem russischen Bassisten abtreten. Nach drei Vorstellungen der Sonnambula gab man Donizetti's Elisir d'amore mit der Garcia-Viardot, dem spanischen Tenor Unanue, Buffo Rovere und Tamburini; die Oper machte Furore; Otello mit Rubini und der Garcia = Fiasco! Donizetti verdunkelte Rossini und siegte abermals mit der Lucrezia Borgia, worin die Castellan, die Albini, Unanue und Tamburini wirkten. Die italienische Oper macht hier überhaupt Glück. Die Impresa hat sich nur zu sechzig Vorstellungen verbindlich gemacht, und der Abonnentenzahl nach zu urtheilen, wird in die Casse wohl eine Million Rubel eingehen. Das Theater ist bei jeder Vorstellung voll, und die Preise der gesperrten Sitze sind bereits erhöht.

Rio Janeiro. Hier geht die italienische Oper mit der Candiani, dem Buffo und Impresario Galetti, Bassisten Ricci u. s. w. ihren gewöhnlichen Schlendrian fort.

Warschau (Ende November). Die so eben gegebene Lucrezia Borgia gefiel sehr. Die Perelli wurde zehn Male hervorgerufen. Die Villa-Bassi befriedigte als Orsino, desgleichen Tenor Castellan und Bassist Dal Vivo. Die vorausgegangenen Opern Lucia, Elisir (worin Buffo Rocca mitwirkte), Anna Bolena und Prigioni di Edimburg gefielen ebenfalls mehr oder weniger; vier allein waren von Donizetti.

Zara (Dalmatien). Verdi's Nabucodonosor eröffnete gut die Stagione; mehrere Stücke wurden stark applaudirt. Sänger waren die Sarazin, die Malvasi, Tenor Cosma, die Bassisten Boticelli und Dall' Asta. I due Sergenti zogen mit einem Fiasco ab.

Feuilleton.

Die Frankfurter Didaskalia enthält eine ausführliche Schilderung der Orgelbauerfamilie *Stumm* in dem Dorfe Rhaunen-Saltzbach bei Birkenfeld an der Nahe. Der *Stifter* war *Michael Stumm*, ursprünglich ein Juwelier, welcher 1730 durch einen Zufall zu Errichtung der Anstalt veranlasst wurde. Unter anderen Verbesserungen des Instrumentes erfand er auch die sogenannte Vox angelica. Seine Söhne *Philipp* und *Heinrich* setzten das Geschäft fort, das immer ausgebreiteter ward und in den Söhnen des ersteren, *Philipp*, *Franz* und *Philipp*, eben so rüstige als kenntnissreiche Chefs aus der dritten Generation fand. In der Revolutionszeit wurde das Etablissement zerstört, später jedoch durch die Urenkel des Gründers, *Carl* und *Franz*, wiederhergestellt, welche es, in Gemeinschaft mit ihren Söhnen, noch jetzt betrei-

ben. — Die Anstalt, welche über 200 Orgeln geliefert hat, wird als höchst ausgezeichnet geschildert.

Eine neue romantische Oper von dem Münchener Capellmeister *Stunz*, Namens Maria Ross, Buch von *Lessner*, ist am 23. Februar zum ersten Male in München aufgeführt worden, ohne sonderlichen Beifall zu finden. — Mehr Theilnahme scheint in Paris die neue komische Oper: „Les Bergers-Trumeau" von *Clapisson* gefunden zu haben, welche die altfränkische Musik aus den Zeiten der Regence mit Glück copirt und parodirt.

Dr. *Friedrich Grimmer* hat in Dresden ein musikalisches Institut errichtet, einen „Musikverein für theoretische und practische, gemeinschaftliche und Solostudien in Gesang und Pianofortespiel, ingleichen für Lectüre und freie Unterhaltung über Gegenstände aus dem Gesammtgebiete musikalischer Erscheinungen alter und neuer Zeit."

Die Stuttgarter Bühne ist wegen Abbruchs des Theatergebäudes vom 1. März bis Ende Decembers d. J. geschlossen.

Lucet hat von der Königin von Portugal den Christusorden erhalten.

Der König von Sachsen sandte dem Pariser Componisten *Ferdinand Lavainne*, als Beweis seiner Zufriedenheit mit dessen Compositionen, eine goldene Medaille.

Artot hat den belgischen Leopoldorden erhalten. Er ist von Nizza, wo er sich zur Herstellung seiner Gesundheit aufhielt, nach Marseille gereist, und wollte von da sich nach Spanien begeben.

Die königliche philanthropische Gesellschaft zu Brüssel hat der bekannten Sängerin Madame *Stoltz* zu Paris eine goldene Medaille geschickt, weil sie eine Vorstellung zum Besten des Brüsseler Krankenhauses gegeben hatte. Vom Ertrage dieser Vorstellung ist in der Anstalt eine neue Krankenstelle gestiftet und nach der Geberin benannt worden.

Neben *Leopold v. Meyer* wird als Pianist ersten Ranges in Paris auch ein Herr *Billet* gepriesen. Eben so die bekannte *Sophie Bohrer*, Tochter des Concertmeisters *Bohrer*, welche dort sehr beliebt zu sein scheint.

Die Schwestern *Milanollo* durchreisen jetzt Holland und ha den namentlich in Amsterdam enthusiastische Aufnahme.

Die Gesammteinnahme der Pariser Theater im Jahre 1844 betrug 11 Millionen Franken, wovon aber eine Million zu die milden Stiftungen abgegeben werden musste. Es geschehen Schritte, um diese enorme Abgabe zu ermässigen.

Der „Cartello" der italienischen Oper zu Wien enthält für die bevorstehende Saison folgende Namen: Sängerinnen: die *Tacchinardi-Persiani*, *Moltini*, *Tedesco*, *Teuete*: *Ferretti*, *Sanio*, *Catalani*; Bässe: *Collini*, *Rossini*, *Marini*, *Selva*: Contralt: die *Albani*, *Bolla*: *Ravere*. — Von neuen Opern werden vorläufig *Duc Foscari* von *Verdi* genannt.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Wilh. Körner** in Erfurt und Leipzig erscheint seit Februar 1845 und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu erhalten:

Neues Orgel-Journal.

Auswahl von Compositionen aller Art für die Orgel älterer und neuerer Zeit

zur allseitigen Ausbildung, zum Concertvortrag und Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste.

Herausgegeben von

G. W. Körner.

Das Werk erscheint in einzelnen Heften von 2½ — 3 Bogen in Umschlag zu dem überaus billigen Subscriptionspreise von 7½ Sgr. = ¼ Thlr. für das Heft. Vier Hefte bilden einen Band, wovon jährlich einer erscheint; man macht sich zur Abnahme eines Bandes verbindlich, wenn auch als **Prämie** umsonst beigegeben wird.

Die ausgezeichnete, bis jetzt ungedruckte **Fuga** in **G dur** von *J. L. Krebs*, so die Herren Organisten *C. F. Becker* und *A. G. Ritter* in ihren Orgelconcerten stets mit Beifall spielten. Separat gehaftet kostet dieselbe 7½ Sgr.

Das erste Heft des neuen Orgel-Journals enthält:

No. 1. *Vorspiel* in G dur von *F. Kuhnstedt*.
„ 2. *Marsch* in E moll von *C. F. Riedel*ph.
„ 3. *Gavotte* in D moll von *C. G. Hüpner*.
„ 4. *Choralvorspiel*: Herr Jesus Christ', dich zu uns wend' u. s. w. von *J. S. Bach*.
„ 5. *Choralvorspiel*: Es ist gewisslich an der Zeit u. s. w. von *A. G. Vogler*.
„ 6. *Vorspiel* in F dur von *C. Geissler*.
„ 7. *Choralvorspiel*: Vater unser im Himmelreich u. s. w. von *J. Pachelbel*.
„ 8. *Praeludium* in F dur von *A. G. Theile*.
„ 9. *Fuga* in A moll von *J. Seeger*.
No. 10. *Tonstück*, dorisch, von *G. Frescobaldi*.
„ 11. *Vorspiel* in G moll von *W. Wedemann*.
„ 12. *Choralvorspiel*: Warum betrübst du dich mein Herz u. s. w. von *S. Scheid*.
„ 13. *Fuge* in A moll von *G. F. Händel*.
„ 14. *Choralvorspiel*: Lob sei Gott in den Himmele Thron u. s. w. von *J. G. Walther*.

und kostet, wie bereits bemerkt, nur 7½ Sgr. im Subscriptionspreise. Einzelne Hefte kosten 15 Sgr. = 54 Kr.

Die Literatur hat wohl bis jetzt kein Unternehmen ähnlicher Art aufzuweisen, was hinsichtlich der Menge des gediegenen Stoffes, der äusseren zweckmässigen Ausstattung und des Preises mit diesem Journale in die Schranken treten könnte. Man überzeuge sich selbst.

Seminarlehrer, Organisten u. s. w. werden ganz ergebenst ersucht, dies Unternehmen freundlich zu unterstützen und dem ausgezeichnete Werke in ihrem Wirkungskreise, bei ihren Freunden und Schülern durch Empfehlung und Mittheilung gefälligst Eingang zu verschaffen.

Alle soliden Buch- und Musikalienhandlungen sind in den Stand gesetzt, das erste Heft zur Ansicht zu verschaffen und bei fester Bestellung auf mehre Exemplare die sicherste frei zu geben.

Bei **Carl Paez** in Berlin erschien so eben:

Schliebner, Aug., Caprice pour le Pfte. Op. 2. 20 Sgr.
— — 3 Rondos für das Pfte zu 4 Händen. Op. 3. No. 1. 20 Sgr.

Schmeisser, F. W., Der Wanderer, Marsch für's Pianoforte arrangirt. 5 Sgr.

Truhn, Invocazione. Preghiera. „Ombra del mio tesoro." per voce di Soprano c. acc. di Pfte. Op. 62. 20 Sgr.

Bei der in Heidelberg bestehenden Musikgesellschaft kann ein guter *Hornist*, der auch *Violine* spielt oder *Trompete* bläst, engagirt werden. Nähere Bedingungen bei

P. Illmand, Vorstand der Musikgesellschaft in Heidelberg.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. № 14. 1845.

Inhalt: Die Pariser Concert-Saison. — Nachrichten. Aus Dresden. Aus Augsburg. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Die Pariser Concert-Saison.

I.

Sitzungen der Société des Concerts im Conservatoire. Musikfeste von *Berlioz*. Matinées der musikalischen Journale.

Die vornehmsten Musikaufführungen in Paris sind immer die der grossen Concertgesellschaft. Sie finden in der hier sogenannten „Grande salle des concerts du Garde-Meuble de la couronne" Statt, die den akustischen Wirkungen ausserordentlich günstig, leider aber zu klein ist. Hunderte von Künstlern und Kunstfreunden können während der ganzen Saison nicht ein einziges Mal zu einem Billette gelangen, weil alle Abonnenten bereits seit Jahren ihre Plätze behalten. Selbst die Professoren des Conservatoires müssen sich begnügen, hinter dem Bretterverschlage der Bühne zuzuhören; und so ist für Diejenigen, die Zutritt haben, nicht allein der innere Werth des Concertes, sondern auch das Bewusstsein, dass es schwer sei, zu demselben zu gelangen, ein ganz besonderer Reiz. Man hat unter diesen Umständen der Gesellschaft vorgeschlagen, ein und dasselbe Concert nach acht Tagen immer zu wiederholen, so dass eine Aufführung für die Abonnenten, die andere aber für das allgemeinere Publicum wäre. Dass dieser Vorschlag nicht angenommen wurde, beweist, dass der Vorstand einen grossen Theil der Abonnenten sehr wohl kennt, indem er überzeugt ist, dass diese eben nur der Reiz der Seltenheit in das Conservatoire führt.

Am 12. Januar eröffnete man die Concerte mit *Mendelssohn's* A moll-Symphonie. Sie liess das Publicum, wie auch im vorigen Jahre, etwas kalt, woran trotz der bedeutenden Schönheiten der ebene Character des Ganzen, der Mangel an lebendiger Steigerung Schuld ist. Wenn wir uns auch das Gemüth *Mendelssohn's* bei keiner seiner Compositionen als indifferent denken können, so scheint es doch nicht, als ob diese Symphonie aus einem Kampfe innerer Gemüthszustände hervorgegangen wäre. Das Allegro agitato fand man etwas lang, und es ist vielleicht mehr Scene als Ausdruck einer inneren Begebenheit. Compositionen von ähnlicher Form machen die Menge immer glauben, die Musik habe einen architectonischen Zuschnitt, was baarer Unsinn ist; denn das sogenannte Verarbeiten der Motive oder der Themata beruht nicht auf mechanischen, sondern auf organischen Principien. Alles Leben ist nämlich ein fortwährendes Werden; es ist nie fertig, sondern es schafft sich immer neu aus sich selbst. Was fertig ist, trägt den Todeskeim bereits in sich, wie Blumen, wenn sie aufgeblüht sind. Auf solche Weise entwickelt sich das Leben nicht allein, sondern es steigert sich im Kreise. So soll sich auch in der Musik die Intensität des Gedankens, das Gewicht der Lebenskraft, durch ein lebendiges Fortschreiten beweisen. Dies, aber auch dies nur ganz allein, kann als Ursache des sogenannten Verarbeitens der musikalischen Gedanken gelten. Daher ist der Grundgedanke zu einem Werke entscheidend für dessen Lebendigkeit; liegt in ihm nicht so viel Kraft, als zu einer lebendigen Steigerung nöthig ist, so nimmt das Ganze eher den Character einer Ebene, als den eines Berges an. Lebendiger und deshalb auch schöner, als das Allegro, ist das darauf folgende Scherzo in F dur, und ebenso drückt das Adagio cantabile in A dur eine edle und tiefe Gemüthsstimmung aus. Der letzte Satz, Allegro in A moll, hat wieder einige Längen, entschädigt aber durch den in der That majestätischen Schluss. — Der Symphonie *Mendelssohn's* folgte eine Scene aus Idomeneo von *Mozart*. Ganz an demselben Tage führte man diese Lieblingsoper *Mozart's*, nach 64 Jahren wieder zum ersten Male, in München auf, für dessen Bühne Carl Theodor, Kurfürst von Baiern, sie bei dem damals 24jährigen Meister bestellte. Herr *Alexis Dupont* sang hier die grandiose Partie, in welcher der Oberpriester dem Könige die Schrecken, die sich im Lande verbreiten, schildert, mit wenig Ausdruck. Der kurze Trauermarsch, der diese Scene beschliesst, war ganz geeignet, den wehmüthigen Eindruck, dem sich das Publicum sichtbar ergeben hatte, zu verstärken. Darauf spielte Herr *August Moser* aus Berlin ein grosses Concertstück von *Beriot* mit bewunderungswerther Fertigkeit und Kraft. Das zum grösseren Theile äusserst strenge und nur an das Beste gewöhnte Publicum nahm den jungen Virtuosen mit ungewöhnlicher, aber verdienter Freundlichkeit auf, und die Gesellschaft bestimmte Herrn *Moser* eine Medaille als Zeichen der Anerkennung. Der feierliche Marsch und Chor zu den „Ruinen von Athen" und die C dur-Symphonie von *Beethoven* beschlossen das erste Concert.

Im zweiten, das am 26. Januar Statt fand, wurde aufgeführt: die heroische Symphonie von *Beethoven*, eine Hymne mit Chor von demselben Meister, der erste Satz des C dur-Concertes von *Mozart*, von Mad. *Wartel*, einer hiesigen Pianistin, würdig executirt, Scene des Caron aus Alceste von Lulli, vorgetragen von dem ersten Bassisten der komischen Oper Herrn *Hermann Leon*;

die Ouverture zu Coriolan, und das Finale aus „Christus am Oelberge" von *Beethoven* beendigten diese zweite Sitzung.

Die dritte, am letzten Sonntag, den 9. Februar, begann mit einer Symphonie von *Haydn* (No. 48) in G dur. *Haydn's* Werke werden hier am Vortrefflichsten wiedergegeben, weil das graziose französische Geigenspiel das Eigenthümliche dieser Kunst besonders schön ausdrückt. Darauf sangen zwei Eleven des Conservatoires ein Duo aus Dido von *Piccini*, und ein gewisser Herr *Lavigne* blies mit ungewöhnlicher Fertigkeit ein Concertstück für die Oboe von *Brod*. Eine Scene mit Chor aus dem ersten Acte des Orpheus von *Gluck* wurde diesmal leider schlecht executirt, da der sonst treffliche Tenorist von der komischen Oper, *Roger*, heiser war. Dieses dritte Concert schloss mit *Beethoven's* Symphonie aus A. Der Ruhm des Orchesters und das mitgetheilte Programm machen hier alle weiteren Urtheile überflüssig. —

Berlioz hatte längst die Absicht, im Laufe des Winters mehrere Musikfeste zu veranstalten. Das diesmal hierzu gewählte Local war ganz geeignet, die Neugierde des Publicums ungewöhnlich zu spannen. *Berlioz* nämlich denkt, wenn er ein grosses Haus sieht, nichts Anderes, als: da möchte sich gut Musik darin machen lassen; wie jene Volksfigur, da sie einen breiten Rücken sah, gleich meinte: auf den müsse sich's gut prügeln lassen. Kurz, *Berlioz* hat den grossen Circus von *Franconi* zu seinem Concertsaale gewählt, eine Rotunde von ungeheuerem Umfange. Das Orchester war bei dem am 18. Januar stattgefundenen Concerte im Circus, in welchem sonst die munteren Pferde *Franconi's* den Boden stampften, kreisförmig aufgestellt. Die Anzahl der Executanten betief sich auf 330, und „Le carneval Romain," eine Ouverture von *Berlioz*, eröffnete das Concert. Sie ist ein zusammenhangloses Musikstück, das einige Carnevalscenen auf höchst unpoetische Weise vorstellt. Früher hat man dergleichen Sujets wohl zu einer Scherzmusik genommen; jetzt glaubt man aber, so etwas sei auch reich genug für eine Festouverture. Ein Chor aus Atys von *Piccini* folgte, konnte aber in dem grossen Raume nicht wirken, da die Sänger noch obendrein schlecht placirt waren. Hierauf: Bruchstücke aus dem Requiem von *Berlioz*: das Dies irae ist sehr monoton, und beim Tuba mirum hat *Berlioz* vier verschiedene Blechorchester angebracht, die einen unerhörten Lärmen machen. Es scheint, als habe er das Ertönen der Auferstehungsposaune in alle vier Weltgegenden andeuten wollen, da er die Instrumente nach diesen aufgestellt hatte. *Berlioz* liess nun auch, wie er gewöhnlich zu thun pflegt, eine Menge classischer Musik neben der seinigen aufführen: Chöre und Arien aus Orpheus von *Gluck*, Arie aus Alceste, die ersteren von *Pouchard*, die letztere von Mad. *Garcia* gesungen. Leider konnten die schönen Stücke in dem keineswegs für Musikaufführungen construirten Saale nur eine schwache Wirkung hervorbringen. Als der sonst hier so beliebte Pianist *Hallé* Beethoven's Concert in Es vorzutragen anfing, entfernte sich bereits ein grosser Theil des Publicums, denn die Claviertöne verloren sich ganz in den weiten Räumen; *Hallé* spielte, wahrscheinlich deshalb, nur den ersten Theil, und liess zu Gunsten der *Berlioz*'schen Hymne an Frankreich die übrigen Stücke aus. Auch einer neuen Ouverture habe ich zu erwähnen, die *Berlioz* „Le tour de Nice" nannte, weil er sie in dem Badeorte gleichen Namens, in einem alten Thurme, den er bewohnte, componirt hat. Sie war dermaassen unsinnig, dass seine intimsten Freunde es nicht wagten, in den acht Tage darauf erschienenen musikalischen Zeitungen davon zu sprechen. Seine Hymne an Frankreich, die in dem vorjährigen Riesenconcerte zum ersten Male aufgeführt wurde, beendigte das kalte Concert. Das schlechteste Wetter empfing das Publicum beim Austritte aus dem eine Strecke von der Stadt gelegenen Hause. Glück genug, dass die Gemüther prosaisch und nicht poetisch gestimmt den Saal verliessen.

Bekanntlich geben die hiesigen musikalischen Journale ihren Abonnenten Concerte. Durch die von den Gebrüdern *Escudier* herausgegebene France musicale ist der Revue et Gazette musicale *Schlesinger's*, so zu sagen, die Spitze geboten. Beide Journale geben ihren Abonnenten eine solche Masse von Musik gratis, dass sie mit den Abonnementsgeldern die Kosten unmöglich decken können. Die Gazette musicale hat bereits drei Concerte veranstaltet, die sich durch manches Schöne auszeichneten. In den beiden letzten fanden Lieder von *Rücken* vielen Beifall. Man vergisst hier mitten unter Salonmusik auch *Beethoven*'scher und *Mozart*'scher Streichquartette nicht, und die *Schlesinger*'schen Concerte bieten in der Regel sowohl ihrem ernsten, wie ihrem flatterhaften Publicum Interessantes. Der Pianist *Meyer* spielte in dem Concerte der Herren *Escudier* und in dem des Herrn *Schlesinger* mit grosser Fertigkeit und lebhaftem Feuer. Sein Spiel wurde bewundert, liess aber bei allzu complicirten Compositionen Natur vermissen. Auch der Menestrel und andere kleinere Journale veranstalten Concerte für ihre Abonnenten.

II.

Spontini und die Société des Artistes-musiciens. *Evard's* Soirée. Der Prinz von der *Moskowa*.

Spontini hat der Société des Artistes musiciens, von welcher neulich in diesen Blättern die Rede war, seine sämmtlichen Partituren, gedruckte und ungedruckte, nebst dem Ertrage, der von diesen zu erwarten steht, desgleichen seine musikalische Bibliothek, seine Curiositäten, Bilder u. s. w. erb- und eigenthümlich vermacht. Eine generose Handlung. Für ähnliche Verdienste hat *Spontini* in Italien den Grafentitel erhalten. Es fehlt vielleicht auch diesmal nicht an Auslegern der Handlungsweise des vielgeprüften Mannes. Lächerlich ist es, wenn Leute, die nie etwas für das öffentliche Leben geleistet haben, sich durch ein trockenes Geldvermächtniss ein glorreiches Andenken in der Welt erhalten wollen; durchaus edel aber muss es genannt werden, wenn ein Künstler, wie *Spontini*, seine Arbeiten, unter denen viele sind, die Europa bewundert hat, zu einem wohlthätigen Zwecke abtritt; Arbeiten, die man nicht wie Geld mechanisch in der eisernen Kiste liegen sieht, sondern an denen das Leben des Künstlers mit Leib und Seele hängt. Unter den Papieren *Spontini's*, die der Gesellschaft ebenfalls vermacht sind, befinden sich höchst wahrscheinlich

solche, deren Veröffentlichung von dem grössten Interesse sein würde.

Erard gibt jährlich eine grosse musikalische Soirée, die zugleich mit einem Ballfeste verbunden wird. Sie fand diesmal am 10. Februar Statt, und man kann wohl sagen, dass sie die brillanteste Vereinigung von Künstlern und Kunstfreunden war, die sich hier ausführen lasst. *Erard's* Säle haben an und für sich das Interessante, dass sie den Mittelpunct des hiesigen Virtuosenlebens bilden; ein luxuriöser, aber edler Geschmack hatte sie am erwähnten Abende zu dem brillantesten Ballocale umgeschaffen, und jedem Anwesenden sah man an, dass er mit einer Art von innerem Wohlbehagen in einem Hause verweile, dessen Schwelle die bedeutendsten Phänomene der musikalischen Kunst betreten haben. Man begann mit einem Concerte, in welchem fünf Harfen die für sie eingerichtete Phantasie über Moses von *Thalberg* vortrugen. Darauf spielte Herr *Möser* eine seiner Compositionen, Fantasie über Themata aus dem Freischütz, mit rauschendem Beifalle. Ferner traten auf: Mad. *Eugenie Garcia*, Herr und Mad. *Balfe*, *Sophie Bohrer* und der ausgezeichnete Hornist *Vivier*. Der Ball begann um 1 Uhr und dauerte bis 6 Uhr Morgens. Das Souper hatte musikalischen Werth, denn, so viel ich weiss, war es allen Musikern recht. Manche Dissonanz des Nedes löste sich für jenen Abend durch Champagner in Harmonie auf. *Erard* ist von allen hier anwesenden Künstlern allgemein hochgeschätzt, da man überall seine Bereitwilligkeit, das Schöne zu befördern, wahrnimmt. *Spontini*, *Erard's* Schwager, machte, so zu sagen, das künstlerische Centrum der Soirée aus. —

Die historischen Concerte des Prinzen von der *Moskowa* sind im vollen Flor; die letzte Sitzung fand Montag Morgens Statt und war von hohem Interesse. Das Personal ist nicht allein das vornehmste von Geburt, sondern der grössere Theil desselben muss auch edel von Gemüth sein. Viele Stimmen im Chore drücken eine grosse Reinheit der Empfindung aus, und lassen das Dilettantenthum total vergessen. Die ausgeführten Stücke waren folgende: zweiter Theil des Stabat von *Palestrina*; Duo aus dem 41. Psalm von *Marcello*: „Quemadmodum desiderat cervus" etc. gesungen von Dem. *Vera* und *Buckholz*; Gaudeamus, Quatuor mit Chor von *Carissimi*; Quia cinerem, fünfstimmiges Fragment aus dem 101. Busspsalm von *Orlando di Lasso*; die Schlacht von Marignan, vierstimmiger französischer Gesang, von *Jeunequin*; Sicilienne von *Pergolese*; Miserere mei, Deus, fünfstimmiges Fragment aus dem 50. Busspsalm von *Orlando di Lasso*; Credo aus der Messe des Papstes Marcellus von *Palestrina*; das Crucifixus wurde von der Gräfin *Murat*, Mad. *Gatoz* und den Herren *Robert* und *Herrmann Leon* trefflich gesungen. Diese Stücke machten die erste Abtheilung des Concertes aus. Die zweite Abtheilung bildete: Spirito di Dio von *Lotti*; Che faro senza Euridice von *Gluck*; vierstimmiger Chor von *Allegri* aus den Lamentationes Jeremiae; Pietà, signore, Arie von *Stradella*; Belle qui tient ma vie von *Thoinot-D'arbeau*; Scene des enfers aus Alceste von *Lully*; O Filii et Filiae, Alleluja! von *Volkmar Leisring*; Fuyons tous d'Amour le jeu, vierstimmiger Gesang von *Orlando di Lasso*; endlich: Gloria in excelsis Deo aus der Marcellus-Messe von *Palestrina*. Ich behalte mir vor, nächstens ganz ausführlich über diese merkwürdige Concertgesellschaft zu berichten. —

III.

Das musikalische Benefiz einer Tänzerin. Mad. *Farrenc*. Der Pianist *Exers*.

Die Tänzerin *Leroux* zeigte neulich ihr Benefiz an. Sie tanzte kein Pas de deux, keinen Shawltanz, sie tanzte überhaupt nicht; sondern sie liess lauter ernste, zum grösseren Theile classische Musik aufführen. Dreimal kehrte ich zu dem ungeheueren Zettel, der dies ankündigte, zurück, und um mich von einem so närrisch ernsten Factum ganz zu überzeugen, ging ich Abends in die grosse Oper. Man führte dort in der That zum Benefiz der Tänzerin *Leroux* auf: *Rossini's* Stabat mater, die C moll-Symphonie von *Beethoven*, feierlicher Marsch und Chor zu den „Ruinen von Athen" von *Beethoven*, Ouverture zu Oberon, und einen Chor aus Judas Maccabäus von *Händel*. Lache und wundere sich wer will; die Aufführung fand Samstag den 25. Januar Statt.

Mad. *Farrenc*, Lehrerin am königl. Conservatoire, gab vor Kurzem eine höchst interessante Soirée, in welcher mehrere ihrer neueren Compositionen aufgeführt wurden, die sich in der auserlesenen Gesellschaft eines ausserordentlichen Beifalls zu erfreuen hatten. Dahin gehörten namentlich zwei Trio's von hohem musikalischen Werthe, Variationen über ein russisches Volkslied u. s. w. Letztere sind zu dem Besten, was die musikalische Literatur in diesem Genre aufzuweisen hat, zu zählen. Ausserdem interessirte noch das höchst gediegene, von allen Schnörkeln freie Clavierspiel dieser durchaus edlen musikalischen Natur. Mad. *Farrenc* hat in ihrer Tochter eine ihres Talentes würdige Schülerin erzogen, wie es denn überhaupt eine wahre Freude ist, diese Familie, mitten in dem seichten Treiben, am Grossen in der Kunst festhalten zu sehen. Eine Symphonie von Mad. *Farrenc* soll nächstens im Conservatoire zu Brüssel aufgeführt werden. *Fétis*, der Director derselben, schreibt an die Componistin folgendermassen über ihr Werk:

Madame!

Mit vielem Vergnügen zeige ich Ihnen an, dass Ihre Symphonie heute früh unter meiner Leitung probirt worden ist, und dass sie die gute Meinung, die ich beim Lesen der Partitur von ihr hatte, vollkommen bestätigte. Mein Beifall wurde von dem des Orchesters lebhaft unterstützt; keine einzige Unterbrechung fand Statt, selbst nicht im Trio der Menuett und im Finale, obgleich die Ausführung hier eine äusserst schwierige ist. Auch war letztere durch Nuancen hinlänglich colorirt, so dass man vom Ganzen die genaueste Vorstellung gewinnen konnte. Ich schätze Sie viel zu hoch, Madame, als dass ich Ihnen Lobeserhebungen, die nicht aus meiner innersten Ueberzeugung kommen, machen sollte; glauben Sie mir also, dass alle bedeutenden Künstler der Jetztzeit sich eine Ehre daraus machen könnten, diese Symphonie geschrieben zu haben. Eine so energische Conception, wie diese, scheint in der That dem weiblichen Geschlechte nicht anzugehören. Die hauptsächlichsten Motive sind trefflich entwickelt,

an vielen Stellen drücken gelungene Melodieen wahre Inspiration aus, und die Instrumentation steht in hohem Range. Die einzigen tadelnden Bemerkungen, die ich zu machen hätte, bestehen darin, dass die Introduction des ersten Theiles etwas frostig und das Adagio ein wenig lang ist. Die Ausführung ihrer Symphonie soll im dritten Conservatoireconcerte stattfinden, und ich werde Nichts versäumen, sie so gelungen als möglich herzustellen. D'ici là, je ne négligerai rien dans les répétitions qui en seront faites, pour réaliser les délicatesses d'exécution qui doivent concourir à son effet. Veuillez agréer etc. *Fétis.*

Der Pianist *Eeers*, der seit einiger Zeit hier ist, gefällt in der vornehmen Welt ungemein. Es steht zu erwarten, dass er in einem der Conservatoireconcerte spielen wird, um so mehr, als dieses Jahr dort noch kein bedeutender Claviervirtuos aufgetreten ist. Mehrere Compositionen von ihm erscheinen nächstens bei Troupenas.

Fétis und *Léon Pillet*. *Conradin Kreutzer* und der Director der italienischen Oper.

Der grossen Oper reicht das Wasser bis an den Hals. Die Verwaltung geschah in letzter Zeit auf so nachlässige Weise, dass *Léon Pillet* mit den Hauptstützen des Institutes zerfallen ist. Alle Componisten fürchten sich, der schlechten Besetzung wegen, vor einem Fiasco, und das Publicum sieht die Ursache dieser Uebel in der maasslosen Begünstigung, die der Operndirector der Mad. *Stoltz* zu Theil werden lässt. Mad. *Stoltz* ist eigentlich Altistin, aber man transponirt die besten Partieen, damit Mad. *Stoltz* sie übernehmen kann. *Pillet* ist im Stande, eine chinesische Oper zu bestellen, wenn Mad. *Stoltz* eines Morgens mit der Laune erwachte, eine Chinesin zu spielen. Die Empörung über ein solches Treiben, bei welchem das Publicum, das hier ohne Theater nicht leben kann, zu kurz kommt, ist allgemein. Unter solchen Umständen schrieb *Fétis*, der sich während seiner Anwesenheit in Paris im vorigen Sommer vom Stande der Sache überzeugt hatte, Briefe an die „Revue et Gazette musicale," in welchen er die Verhältnisse rücksichtslos darstellte. Als nun *Pillet* neulich wegen ähnlicher Angelegenheiten einen Prozess gegen den Redacteur des Constitutionel anhängig machte, las dessen Advocat die *Fétis*'schen Urtheile vor, und *Pillet* war auf's Neue blamirt, was noch ärger wurde, als alle Journale die öffentliche Procedur mittheilten. Injurienprocesse dämpfen keine Revolution, die früher oder später in der grossen Oper eintreten muss. In diesem Augenblicke restaurirt *Pillet* seine Casse wieder einigermaassen durch den Success der 36 Wiener Tänzerinnen unter der Direction der Mad. *Weiss*, über welche die Franzosen ganz entzückt sind.

Conradin Kreutzer ist hier grosses Unrecht geschehen. Das Advocatenrecht, das durchaus kein Gegensatz zum Unrecht ist, hat den Director der italienischen Oper nicht dazu verpflichtet, das „Nachtlager" aufzuführen. Wie hätte sich *Kreutzer* mit einer Besetzung begnügen sollen, bei welcher er Fiasco vor Augen sah? Der Director hatte gut erklären, dass die ersten Artisten die Partieen nicht übernehmen wollten, denn welchen Einfluss übt er nicht auf diese Artisten! Wenn die Franzosen, namentlich in Paris, im Allgemeinen auch für tolerant gelten mögen, so ist mir doch nicht selten schon Bosheit oder mindestens Vorurtheil gegen Deutsche begegnet.

An der komischen Oper ist *Halevy's* Guitarero mit ausserordentlichem Beifall wieder neu in die Scene gegangen. Man zählt hier diese dreiactige Oper zu dem Besten, was *Halevy* geschrieben hat; den meisten Beifall fanden: die Serenade im ersten, die beiden Finale des ersten und zweiten, die Tenorarie des zweiten Actes u. s. w. Letztere ist wirklich sehr schön; ihr melodiöser Gesang wird von einer höchst interessanten, originellen Begleitung gehoben. Die Oper erhält sich seit ihrer Wiederholung anhaltend auf der Bühne. Wegen der Ausführung des neuesten Werkes von *Halevy* soll es bei der grossen Oper, eben wegen der zerrütteten Zustände derselben, Schwierigkeiten gegeben haben; indess wird es wohl dem Publicum nicht lange mehr vorenthalten werden können. Dr. *Felix Bamberg.*

Nachrichten.

Dresden. Die Oper. Die diesjährige Saison — unter welchem Namen die geneigten Leser uns verstatten wollen, die Zeit von Michaelis 1844 bis Ostern 1845 zusammenzufassen — hat in Betreff der Thätigkeit unserer Bühne für die Oper, wie in Berücksichtigung des wahrhaft künstlerischen und nationalen Elementes derselben, was wir vorzugsweise stets in Betracht zu ziehen haben, nicht wenig des Erfreulichen uns geboten. Es hat sich vorzugsweise Seiten der Direction und Regie ein aller Anerkennung werthes Streben bemerklich gemacht, aus dem alten, bequemen Schlendrian herauszutreten, den wohl begriffenen Anforderungen der Zeit und des Publicums entgegenzukommen, in dieser Weise das ihrer Leitung anvertraute Institut mehr und mehr dem hohen Ziele eines deutschen Kunstinstituts entgegenzuführen, und dadurch allmälig es auf den Standpunct zu stellen, den es, in Anbetracht der vielfach günstigen Verhältnisse, als eine der ersten Bühnen des deutschen Vaterlandes einzunehmen berufen ist, den es indess noch vor nicht gar langer Zeit gänzlich aus den Augen verloren zu haben schien. Wer die mannichfachen Schwierigkeiten und Hindernisse kennt, welche einer Direction bei Erreichung dieses schönen Zieles sich entgegenstellen, und der Direction eines Hoftheaters, trotz der mancherlei äusseren, scheinbaren Begünstigungen durch Rang, Ruf und verminderte pecuniäre Beengtheit, in noch grösserem Maasse, als jeder anderen, — wer es weiss, wie da so oft die verschiedenartigsten Rücksichten zu nehmen, die entgegengesetztesten Forderungen zu befriedigen sind, und wie die vielfach sich widersprechenden Interessen der Kunst und der Künstler, des Hofes und des Publicums, der Ehre und der Casse, durch Zufall oder Absicht, durch falsches Verständniss oder durch Laune, durch Geschmacksrichtung oder künstlerisches und persönliches Vorurtheil oft zu einem gordischen Knoten sich verwirren, zu dessen Lösung fast nur in dem Schwerte Alexanders das geeignete Mittel sich darbietet, der wird die Rücksichten der

Billigkeit nicht aus den Augen verlieren, und schon dem redlichen Streben, dem klar ausgesprochenen guten Willen die offene Anerkennung nicht versagen, allmälige Erzielung immer günstigerer, erfreulicherer Resultate von der Zukunft erhoffend.

Nichts desto weniger hiesse es diese Billigkeit übertreiben, wollte man nun auch die noch vorhandenen Mängel und Schwächen übersehen, und namentlich Seiten der Kritik wäre es eine unverantwortliche Vernachlässigung, wenn sie sich durch den guten Willen allein ganz zufriedengestellt erklärte, so lange noch in einer oder der anderen Rücksicht gerechte Wünsche übrig bleiben, oder wenn sie gar in schwach'cher Liebedienerei und missverstandener Rücksichtnahme sich — wie gewisse „Privatmittheilungen" — bemühete, auch das geradehin Verwerfliche mit feiner Sophistik in den Nebelschleier nichtssagender, lobender Phrasen zu hüllen, und statt eines männlich-offenen Verdammungsurtheils höchstens eine leichte Entschuldigung mit schwerer Mühe zu stammeln. Die Kritik muss stets mit der Kunst Hand in Hand gehen, und sie wird natürlich und folgerecht auch bei den äusserlich gelungensten Productionen stets noch zu wünschen haben, da sie — das Ideal im Auge —, je vollendeter die Leistungen sich gestalten, desto höher ihre Ansprüche zu stellen haben wird.

Wenden wir zunächst unseren Blick auf die mancherlei äusseren Mängel unserer Oper, zum Theil aus falscher Ansicht über die grössere oder geringere Wichtigkeit mancher einzelnen Potenzen hervorgegangen und also bei richtigem Verständniss ohne zu grosse Schwierigkeit zu beseitigen, zum Theil aber auch solche, deren Hebung erst von einer glücklicheren Zukunft erwartet werden darf. Da haben wir denn vorzugsweise den Mangel einer Prima Donna zu beklagen. Was Mad. *Schröder-Devrient* in ihrer Blütezeit geleistet, was sie auch jetzt noch als acht dramatische Künstlerin, bei irgend günstiger Stimmung, in hoher Vollendung zu leisten vermege: wer wüsste das nicht, oder wer möchte das undankbar verkennen? Aber nichts destoweniger hat die Zeit ihre Rechte, die sie gebieterisch geltend macht, von denen sie sich nie und nirgend etwas abdingen lässt, und die Stimme unserer Künstlerin ist der Zeit verfallen, mit Ausnahme weniger, ihrer Stimmlage vorzugsweise zusagenden Partieen, sieht und hört man überall die Anstrengung, deren es bedarf, um die Ausführung in reiner Intonation, sicherer Tonbildung, in weicher oder energischer Farbung zu ermöglichen — verschleppte Tempi, schluchzendes Athemholen, Fallenlassen einzelner Partieen, um die Kraft für die Hauptmomente zu sparen, sind die Folge davon — und die Wahrnehmung solcher Anstrengungen beeinträchtigt allezeit den reinen Kunstgenuss. Das ist an sich kein Vorwurf für die Künstlerin: das Unmögliche möglich zu machen, kann Niemanden angemuthet werden. Die Begründetheit eines Vorwurfs liegt nur darin, dass sie in leichtverzeihlicher Selbsttäuschung den rechten Moment zu glanz- und ruhmvollem Zurücktreten von einer Laufbahn verkannte, auf welcher sie die höchsten Preise, den schönsten Lorbeer sich errungen, dass sie das ewig wahre: Sunt certi denique fines! nicht berücksichtigte, und nun selbst bei den Enthusiasten nicht selten das Bedauern über die Vergänglichkeit auch des Schönsten und Herrlichsten erweckt. *) — Mad. *Spatzer-Gentiluomo* mit ihrer höchst anerkennenswerthen Fertigkeit in colorirter Gesangmanier, ihrer angenehmen Stimme und dem graziösen, koketten Vortrage eignet sich sehr wohl für erste Partieen der italienischen und vorzugsweise der französischen Oper; aber eine Prima Donna ist sie nicht, da es ihr an aller tieferen Wärme der Auffassung, an lebendigem Spiele, vor Allem an innerer Glut des Gefühls gebricht und sie nicht vermag, irgend eine Partie objectiv darzustellen, da selbst bei dem sichtbarsten Fleisse man überall das so oder so Gewollte, darum äusserlich Gebliebene klar herausfühlt. — Mad. *Wüst-Heriete* endlich, eine jener häufig nicht genug gewürdigten Stützen einer Bühne, die sich in alle Rollen zu finden wissen, für erste und zweite Partieen sehr tüchtig in der deutschen und auch in der italienischen Oper, vermag über ihre Darstellungen nicht jenen poetischen Zauber auszubreiten, ohne welchen die Prima Donna im höheren Sinne nicht gedacht werden kann. — Die Zeit der eigentlichen Altpartieen in der Oper ist jetzt allerdings ziemlich vorüber, aber auch für die tieferen Sopranpartieen fehlt es unserer Bühne an einer vollständig qualificirten Sängerin. Frául. *Wagner*, die dafür engagirt zu sein scheint, obwohl man in Frage stellen könnte, ob ihr Mezzosopran die nöthige Kraft und Fülle in den tieferen Chorden nachhaltig ausgeben würde, wird jetzt so vielfach in hohen, ihrer Stimmlage durchaus nicht angemessenen Partieen beschäftigt, dass der sonoren, klangvollen, wirklich schönen Stimme um so leichter unersetzlicher Nachtheil droht, als ihre technische Ausbildung noch nach keiner Seite hin künstlerischen Anforderungen genügt. Die Stimme von Frául. *Wächter* ist viel zu dünn und spitz, um hier genügen zu können, und Frául. *Thiele*, die häufig ihrer Stimmlage zuwider in solchen Partieen beschäftigt wird, vermag da nur mit Anstrengung etwas zu leisten, abgesehen noch davon, dass dann allezeit die Stimme matt und schwach erklingt

*) Vorzugsweise vor allen anderen drängt sich bedauerlicherweise gerade den Gesangkünstler die traurige Erfahrung auf, dass mit dem allmäligen Hinscheiden des Reizes der physischen Mittel auch seine Gesammtwirksamkeit auf das Publicum unwiederbringlich dahin ist, und die heiligst gehaltene Tradition selbst vermag nicht, den Nimbus früherer Grösse wieder bleibend hervorzuzaubern. Darin aber liegt eben für den angehenden Künstler die wohl zu beachtende, wenn auch schmerzerweckende, Forderung begründet, den bald früher, bald später, aber gewiss eintretenden Wendepunct im practischen Künstlerleben wohl zu beachten, und nicht den wohlerworbenen Lorbeerkranz muthwillig und schwunglos selbst zu entblättern. — Das Publicum ist ein stets wechselndes, es verjüngt sich mit jedem Jahre fast, und wo der ä'tere Theil desselben noch eine Zeitlang mit den Illusionen früherer Schönheit und Herrlichkeit sich zu täuschen vermag — thut es's doch so gern! — da sieht der jüngere Theil Nichts, als das ihm Dargebotene, das ihm dann um so schroffer in seiner Unzulänglichkeit erscheint. — Das ist die grosse Marterwoche im Leben des Künstlers, wo er erkennt, dass er trotz der höchsten Anstrengung nicht mehr im Stande sei, den eigenen und fremden immerhin strengen Anforderungen zu genügen, aber von der sicheren Beachtung ihrer Zeichen hängt es ab, ob er, verklärt durch die Glorie seines Wirkens, vom Schauplatze desselben abtreten, ob er endlich vergessen, unbeachtet, ja überlästig dahinsterben will?

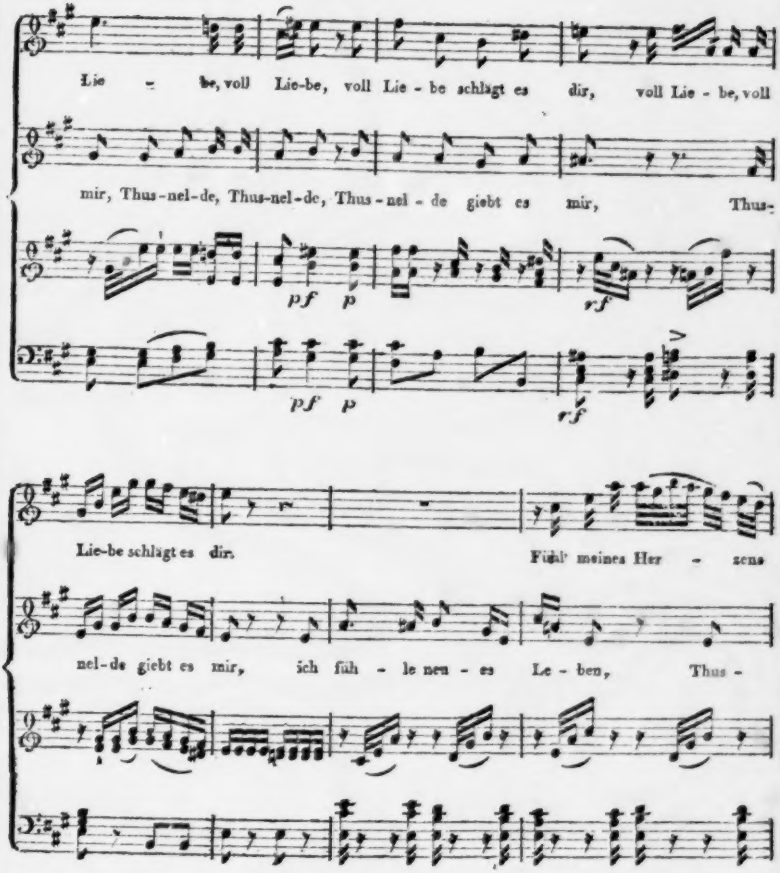
Lie - be, voll Lie-be, voll Lie - be schlägt es dir, voll Lie - be, voll
mir, Thus-nel-de, Thus-nel-de, Thus-nel - de giebt es mir, Thus-
pf p
pf p
rf
rf
Lie-be schlägt es dir. Fühl' meines Her - zens
nel-de giebt es mir, ich füh - le neu - es Le - ben, Thus -

und sie zu wenig inneres Leben und Wärme offenbart. — Haben wir an unserem *Tichatschek*, trotz so mancher nicht unbedeutenden Mängel (namentlich lässt er oft den Adel der äusseren Erscheinung in Haltung und Bewegung vermissen, und forcirt seine schöne Stimme unnöthiger Weise), einen sehr tüchtigen Heldentenor, so fehlt es doch unserer Bühne an einem Spieltenor, wie ihn die französische und vorzugsweise auch die deutsche komische Oper bedingt, durchaus. Herr *Behringer* ist, seine bisweilen nicht ganz leichten Töne nicht in Anschlag gebracht, seinem inneren Wesen nach dazu zu sentimental, seiner äusseren Erscheinung nach nicht leicht und gewandt genug; Herrn *Bielezizki* trifft der letztere Vorwurf in noch höherem Grade, wenn auch seine angenehme, volubile Stimme — wo er sie nicht forcirt und zum Nasaltone hinaufdrückt — ihn eher für solche Partieen befähigt erscheinen lässe, und wenn von einer selbstständigen Rollenauffassung bei ihm die Rede sein könnte. — Nicht minder leidet unsere Bühne an einem ächten Bassbuffo Mangel; denn Herr *Bader*, häufig in derartigen Partieen beschäftigt, ist einmal kein Sänger für die Oper, und zieht dann, durch den Beifall eines urtheilsunfähigen Theils des Publicums verleitet, alle diese Rollen so tief in die niedrigste Komik herab, dass sie nicht selten geradehin widerlich werden; Herr *Wächter* ist zum Komiker aber zu ungelenk, zu prosaisch, und ermangelt allen Humors. Von dem vorhandenen Personale dürfte sich, nach seiner Darstellung des Osmin wie des Don Pasquale zu schliessen, am Meisten Herr *Dettmer* für dieses Rollenfach eignen, der aber seiner grandiosen Stimme wegen im Gebiete der ersten und tiefen Bassparteeen nicht zu entbehren ist. — Unser Theaterchor endlich ist jetzt sehr schwach und matt, nicht in seinen äusseren Leistungen, die bei Berücksichtigung der Verhältnisse immerhin befriedigend genannt werden mögen und von der rastlosen Thätigkeit und erprobten Tüchtigkeit des Chordirectors rühmliches Zeugniss geben; sondern in seinem Materiale, da es im Sopran wie im Tenor an frischen, kräftigen Stimmen fast ganz fehlt. Altistinnen gar nicht vorhanden sind — wir haben nur herabgedrückte Soprane — und der Mangel an runden, geschmeidigen, klangreichen Bässen sehr fühlbar wird. Und das Alles weniger aus Mangel an schönen Stimmen überhaupt, als vielmehr aus einer hier sehr übel angebrachten Sparsamkeit, die die Mitglieder des Chores, in der neueren Oper so bedeutend hervortretende und zum Erfolge des Ganzen unentbehrliche Theile, bei grosser Anstrengung so unverhältnissmässig gering besoldet, dass irgend tüchtige Kräfte dafür nicht zu gewinnen sind. Und das geht so weit, dass man manchmal brauchbare Mitglieder lieber abgehen lässt, als dass man ihnen eine kleine Zulage bewilligte, während man beim Engagement nutzloser Solosänger bedeutende Summen nicht scheut! Hier muss bald geholfen werden, soll die Hilfe nicht zu spät kommen. Hoffen wir, dass die Sorgfalt, die endlich vor Kurzem der in dieser Rücksicht fast eben so stiefmütterlich behandelten Capelle zu Theil ward, nun auch bald dem genannten Institute sich zuwende. — Von unserem Ballet ist Schweigen das Beste, und sollen wir der Vollständigkeit halber schliesslich noch der Regie der Oper gedenken, so bleibt uns nur übrig, sie in dieselbe Categorie zu stellen, was freilich kein Vorzug ist.

(Fortsetzung folgt.)

Augsburg, im Januar. Herr *Chélard*, königl. Baier'scher und grossherzogl. Weimar'scher Hofcapellmeister, hat im Laufe der letzten Zeit in München ein Concert gegeben und sich hier mehrere Wochen aufgehalten, um seine neueste vieractige komische Oper: „Die See-Cadetten" oder „Nieder mit den Männern," Text frei nach dem Französischen von *Sondershausen*, selbst einzustudiren und bei den Aufführungen am 15. und 17. d. M. zu dirigiren. — Das Talent Herrn *Chélard's*, welcher hier durch seine hiesige frühere mehrjährige Anstellung bekannt ist, fand die beste Anerkennung. Man empfing den Componisten mit Applaus, als er den Tactirstab ergriff, applaudirte die einzelnen Scenen und den Dirigenten nach den Acten noch besonders, und rief ihn am Schlusse hervor. — So viel vorläufig über die Thatsachen; unsere Meinung betreffend, so bedauern wir den Fehlgriff des Sujets, dem jeder Zusammenhang und jede poetische Fabel mangelt, ja welches nicht einmal recht geschichtliche Pointen trifft, die es doch parodiren will, sondern mehr auf einzelne Personen uninteressant und ungenügend zielt, wodurch aber Vieles in der Oper unwillkürlich aphoristisch wird. — Die Gesangtexte sind manchmal zu lang, oft vollständige Erzählungen, statt kurze Ideen, welche der Componist erst ausbilden soll. Vorzüglich glauben wir Mangel an Recitativen zu bemerken, indem Vieles als Cantabile oder im raschen Parlando gehalten ist. Ein dominirendes Motiv scheint sich der Componist in der Barcarole aus D dur des ersten Actes: „Schaukle, mein Schiffchen" u. s. w. aufgestellt zu haben, denn er repetirt sie auch als Schlusschor, doch in erheiternderer Weise, als zuerst, wo diese Piece durch einen schwülstigen Zwischensatz viel von ihrer Schönheit verliert. — Der erste Actschluss fand jedesmal hohen Beifall: er ist auch kräftig und feurig, dabei reich an Melodie, wenn auch ein leichter Anklang aus dem dritten Finale *Auber's* aus der Stummen von Portici nicht wohl zu verkennen ist. Ein Glanzpunct der Oper bleibt das Terzett des zweiten Aufzuges aus D dur: „O heiliger Simon" u. s. w. Bei diesem Namen macht sich uns die Uebersetzung kund: denn es ist derselbe in dem Werke meist Simon scandirt, wie man Zampa, Robert u. s. w. in anderen aus dem Französischen übertragenen Operntexten beibehalten findet, so sehr es auch gegen die deutsche Sprachweise verstösst; aber der Deutsche ist ein fügsames Glied in der europäischen Völkerkette und streicht oft genug seine Eigenthümlichkeiten, wenn er nur fremde dafür adoptiren kann; befreunden wir uns daher auch mit dem Simon! Das bemerkte Terzett wurde da Capo verlangt; diese Auszeichnung geschah der Nummer auch, als man sie im Concerte zu München vortrug, und sie beurkundet dadurch den Werth. — Das Finale des dritten Actes erinnert an das Auftreten der Verschworenen in „Aline" von *Berton* (eine andere Stimme wollte ein Thema von *Dittersdorf* zum Grunde legen); trotz dem muss man bekennen, dass dies Finale trefflich ausgear-

heitet und von imponirender Wirkung ist. — Die Introduction des vierten Aufzuges ist so hoch tragisch und ernst gehalten, dass das scherzhafte parodirende Motiv der Handlung ganz darunter verschwindet; die Schlussstelle des Gebetes aus Es dur mögen wir wiederum sehr hervorheben, ja es als die Krone aller Sätze und Melodieen dieser Oper betrachten. — Die Arie oder das Lied Bellaville's: „Brittania ist die rechte Hand" u. s. w. ist gleichfalls freundlich und in Verbindung der Instrumentalbegleitung originell zu nennen.

Jeder erkennt das schöne Talent des Componisten, dem es vorbehalten scheint, erst im reifen Alter die verdiente Anerkennung zu finden, wie sich denn bei dem öfteren Hören der Oper ihre Schönheit immer mehr dem Sinne und Verstande darstellt, was bei ähnlichen Kunstwerken wohl immer der Fall ist, weil sie Sinn und Verstand erst gleichsam in sich aufnehmen müssen. Unbestritten ist das Tragische die Sphäre des Herrn *Chelard*; obwohl ihm auch heitere Pointen in der besprochenen Oper wohl gelungen sind, so steht doch jener Theil, wo der Ernst dominirt, höher; dabei hält sich der Componist möglichst fern von den Charlatanerieen so mancher seiner Landesgenossen, ohne in den Fehler des rein Instrumentalen und in die contrapunctische Berechnung so mancher deutschen Meister zu verfallen, die nicht selten ein Zahlengebäude aufstellen, die Phantasie durch Schlüsse tödten und die Singstimme fast zur Folie des Orchesters machen. Wir zweifeln nicht, dass, zumal wenn Herr *Chelard* einst das richtige Sujet erhält, sein Geist noch manches Wort beflügeln wird und seine Werke sowohl für die Dauer seines Lebens, als darüber hinaus Anklang finden müssen.

Wie wir hören, war Herr Hofcapellmeister *Lachner* von München bei der gestrigen Repetition der „See-Cadetten" gegenwärtig und die Annahme derselben bei der königl. Hofbühne dürfte zu hoffen sein.

Dr. *Ferd. Oldenburg.*

Feuilleton.

In dem gewerbfleissigen Fabrikorte Eilenburg haben sich schon seit längerer Zeit zwei verschiedene Gesangvereine gebildet. Der eine, aus Bürgersöhnen bestehend, pflegt den Gesang des Männerchors, während der andere Mitglieder aus den Honoratioren der Stadt zählt und sich im Gesange des gemischten Chors ausbildet. Auch der starke Sängerchor des Seminars ist nicht unthätig und erfreut, ausser durch die Kirchenmusiken unter Leitung des Stadtcantors, Herrn *Rauchenbichler*, auch noch durch musikalische Abendunterhaltungen.

Einen besonderen Kunstgenuss hat die gelungene Aufführung des Oratoriums „Gethsemane und Golgatha" von *Fr. Schneider* am 18. März v. Abends in der erleuchteten Kirche. Herr Cand. *Gerstäcker* jun. leitete die Aufführung; Mitwirkende waren die Sänger des Seminars, unterstützt von den Mitgliedern des Gesangvereines und anderen sonstigen Musikkräften der Stadt. Die Soli, welche von einigen Damen des Gesangvereines und Seminaristen vorgetragen wurden, liessen nichts zu wünschen übrig, um so mehr, wenn man die nicht unbedeutende Grösse der Stadtkirche in Anschlag bringt. Besonders gelungen aber waren die Chöre zu nennen, die sich durch bestimmtes Eintreten und durch Kraft auszeichneten. Auch ist das treffliche Zusammenwirken des Orchesters auszuerkennen, welches, aus den hiesigen Musikern bestehend, noch durch mehrere Musiker aus den benachbarten Städten Leipzig, Torgau und Wurzen verstärkt worden war, so dass sich das gesammte Personale der Sänger und Instrumentalisten auf 150 belief.

Das französische Ministerium des Innern hat auf Ansuchen der Theaterdirectionen eine Verordnung erlassen, wonach in Zukunft Concerte nur bis zu „ausreichender Anzahl" (welche natürlich die Behörde festsetzt) gestattet und die Preise derselben nicht über die der „lyrischen Theater" (Opernhäuser) hinausgehen sollen. —

Wer auf die Pariser Revue et Gazette musicale abonnirt, erhält ausser den 52 Nummern des Blattes selbst noch Folgendes: vier Medaillen (*Beethoven, Mozart, Haydn, Gluck*); drei Album (eines mit Lithographieen, eines mit Gesängen, eines mit Tänzen); zwölf Musikstücke beliebter Componisten; drei Sammlungen beliebter Tänze; einen musikalischen Roman; Abbildungen von *Mozart's* Denkmal und — von den Tanztouren der Polka; tausend Stück Facsimile herühmter Autoren.

In Hannover hat *Jenny Lind* einen ähnlichen Enthusiasmus hervorgebracht wie in Berlin, namentlich als Norma.

Horen's (Textes von *Püttlingen's*) neueste Oper: „Liebeszauber," nach *Eisitt's* Katchen von Heilbronn von *Otto Prechtler*, ist in Wien durchgefallen. — Dagegen hat in Carlsruhe des dasigen Bassisten *Friedrich Krug* neue Oper: „Meister Martin der Küfner und seine Gesellen" nach *E. T. A. Hoffmann's* Erzählung bearbeitet] grossen Beifall gefunden. Der in der Aufführung selbst mitwirkende Componist wurde nebst den übrigen Darstellern gerufen. — *Aloys Schmitt's* neue Oper: „Die Tochter der Wüste," in Frankfurt a. M. den 16. März zum ersten Male aufgeführt, hat wenig Beifall gefunden.

Bei dem diesjährigen niederrheinischen Musikfeste zu Düsseldorf kommen folgende Werke zur Aufführung: Erster Tag: *Beethoven's* Festouverture, 124. Werk. — *Händel's* Oratorium Josua. — Zweiter Tag: *Mozart's* Requiem. — *Mendelssohn Bartholdy's* erste Walpurgisnacht (die noch jenem einen eigenthümlichen Eindruck machen müsste). — *Beethoven's* neunte Symphonie mit den Chören über *Schiller's* Lied an die Freude.

Der auch in diesen Blättern genannte junge Componist des Oratoriums „Die Erscheinung des Kreuzes," *Hermann Küster* geht als Musikdirector nach Saarbrücken, der bisher daselbst angestellt gewesene *Ferdinand Mohring* geht in gleicher Eigenschaft nach Neu-Ruppin.

Félicien David in Paris hat seine Ode-Symphonie auch bei Hofe aufgeführt und vom König dafür einen Brillantring, 10,000 Franken an Werth, zum Geschenk erhalten. — Er soll jetzt an einer Oper schreiben, deren Buch ihm *Scribe* geliefert hat.

Eine vom Pariser Institut gekrönte dramatische Cantate von *Masse*, „Le Rénégat," ist mit Beifall aufgeführt worden.

Flotows „Stradella" fand in Schwerin dieselbe günstige Aufnahme, wie in Hamburg. — Was die Darstellung betrifft, so werden besonders die Chöre gerühmt; Chordirector ist Herr *Stollenmann*. — Die Grossherzogin von Mecklenburg-Schwerin beschenkte den Componisten dafür mit einem werthvollen Brillantringe.

Unter den jungen Tonkünstlern zu Berlin hat sich ein Verein zu Förderung der Tonkunst und zur Unterstützung kranker oder sonst bedürftiger Tonkünstler gebildet. Zum Vorstande desselben wurde der Musikdirector *Franz Commer* gewählt.

In Frankfurt am Main ist ein neuer Männergesangverein unter Leitung des Componisten *Heinrich Neeb* und des Musiklehrers *Ludwig Gollert* entstanden, er nennt sich „Teutonia." — Dieser Zersplitterung der musikalischen Kräfte dürfte sich nicht Blos in Frankfurt.

Das diesjährige deutsche Liederfest zu Würzburg wird auch von den schleswig'schen Männergesangvereinen besucht werden.

Bereits haben die Vereine von Schleswig, Kiel, Rendsburg, Flensburg, Apenrade, Eckernförde ihre Theilnahme zugesagt; andere werden sich noch anschliessen.

In Barcellona hat eine neue Oper von einem Landsmanne, einem geborenen Catalonier, „Ernesto, duca di Sicilia," Furore gemacht.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Décameron.

Fantaisie pour le Piano

sur des thèmes de l'Opéra:

I Puritani de Bellini

par

S. Thalberg.

Op. 57. No. 1.

Fantaisie pour le Piano

sur des thèmes de l'Opéra:

Der Freischütz de C. M. de Weber

par

S. Thalberg.

Op. 57. No. 2.

Am 10. April erscheint mit Eigenthumsrecht:

Grand Caprice

pour le Piano

sur la Marche de l'Apothéose de Berlioz

par

S. Thalberg.

Op. 58.

Leipzig, 31. März 1845.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Undine.

Romantische Zauberoper in vier Aufzügen, nach Fouqué's Erzählung bearbeitet.

Musik von

G. A. Lortzing.

Vollständiger Clavierauszug und einzelne Stücke.

Leipzig, 31. März 1845.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

von **N. Simrock** in Bonn.

Bach, Joh. Seb., Die hohe Messe in H moll. Partitur. II Lieferung. à 30 Francs, complett 60 Fr.

Bertini, Hy. Je., Op. 97. Etudes musicales pour Piano à 4 mains. No. 1, 2, à 2 Fr. 50 Cent.

Beyer, Ferd., Op. 66. Reminiscences de Milanolle. 2 Morceaux de Salon pour Piano. No. 1, 2. à 2 Fr.

Brunner, C. T., Op. 39. Thème favori de l'Opéra: Beatrice di Tenda. Varié pour Piano. 2 Fr.

— — Op. 60. Fantaisie sur des motifs fav. de l'Opéra: La Part du Diable pour Piano. 2 Fr. 25 Cent.

— — Op. 61. 2 Divert. s. d. mot. fav. de l'Op.: La Part du Diable p. Piano à 4 mains. No. 1, 2. à 3 Fr.

Chaulieu, Ch., 42 Airs Italiens p. Piano. No. 1. 2. Donizetti. 3. Bellini. 4. Donizetti. 5. 6. Bellini. 7. 8. Donizetti. 9. Paccini. 10. Donizetti. 11. 12. Bellini. à 1 Fr.

Czerny, Ch., Op. 405. Liv. 3 et 4. 42 Etudes progr. et brill. p. Piano à 4 mains expr. comp. pour faciliter les progrès des élèves avancés. à 3 Fr.

— — Op. 780. Variat. élegantes pour servir d'Etude pour Piano. No. 1 — 24. à 1 Fr. 25 Cent.

Forde, W., L'Anima dell' Opera, Cavat. et autres pièces fav. et modernes p. Piano et Flûte. No. 31. Palaces. In voi tornate. Testa di bc. Mercadante. 32. Care valle, Testa di bronzo, de Mercadante. 33. Sposa, tentammo invano, de idem. 34. Io sento tremar, de Parisina de Donizetti. 35. Forse un destin, de idem. 36. Verso un di, de idem. 37. Al dolce guidami, de Anna Bolena de Donizetti. 38. Ah, se de' miei mali, Tancredi de Rossini. 39. Giovinetto cavalier, Crociato de Meyerbeer. à 1 Fr. 50 Cent.

Hiller, F., Op. 27. 2 Psalmen für eine Singst. mit Begl. d. Piano. No. 1, 2. à 2 Fr.

Löhrer, C., Fantaisie s. d. mot. fav. de l'Op.: Jessonda pour Piano. 3 Fr. 30 Cent.

— — 6 Lieder für eine Singst. mit Begl. d. Piano. 2 Fr. 30 Cnt.

Nühling, Aug., Op. 39. No. 1. Ricordanza. Quatuor pour 2 Vlons, Viola et Vcelle. 6 Fr.

Pape, L., 3e Quatuor p. 2 Vlons, Viola et Vcelle. 8 Fr.

Praeger, H. A., 12 Melod. populaires p. Piano et Violon. No. 1. Alpensänger. Marsch. 2. Weber, C. M. v., Jägerchor. 3. Air Suisse, chanté p. Mad. Stockhausen. 4. Weber, C. M. v., Derniere Walse. 5. Air Ecossais. Arnold Robin Gray. 6. Di tanti palpiti de Rossini. 7. Batti, batti, de Don Juan. 8. Hymne. Gott erhalte Franz, de Haydn. 9. Non più andrai, de Figaro. 10. Marche et derniere Walse, de Beethoven. 11. Barcarole und Schlummerlied von Auber. 12. La ci darem la mano, de Don Juan. à 1 Fr. 25 Cent.

Ravina, Hy., Op. 12. Mazurka. Morceau de Salon p. Piano. 2 Fr. 25 Cent.

Schwencke, Ch., Op. 44. 3 Duos Conc. p. Piano et Violon. No. 1. Chœur de Norma. 2. Duo de Norma. 3. L'Andalouse. à 2 Fr.

Sowinski, Alb., Op. 11. Les charmes de la Campagne. Polonaises pastorales pour Piano. 2 Fr. 50 Cent.

Wilhelm, Carl, Polka pour Piano. 63 Cent.

Wolff, Ed., Op. 107. Duo brill. p. Piano à 4 mains s. d. mot. du Lazzarone. 3 Fr.

— — Op. 108. Fantaisie p. Piano sur des mot. du Lazzarone. 1 Fr. 50 Cent.

Würst, R. F., 4 Lieder für eine Singst. mit Begleitung des Piano und obligat. Violine. 3 Fr.

— — 4 Lieder für eine Singst. m. Begl. d. Piano und obligat. Violoncell. 3 Fr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. **№ 15.** 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. (Fortsetzung.) Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Anhündigungen.*

Recension.

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von *Carl v. Winterfeld.* Erster Theil: Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhundert der Kirchenverbesserung. 4. XVIII und 514 Seiten Text. 161 Seiten Notenbeispiele. Leipzig, 1843, bei Breitkopf und Härtel. gr. 4. 12 Thlr.

Das neueste Werk des berühmten Forschers, welches die geschichtliche Entwickelung eines bedeutenden Kunstgebietes zum Gegenstande hat, ist in mehr als einer Rücksicht eine wichtige Erscheinung. Zuerst als Theil einer Kunstgeschichte, über deren Verhalt, Gang und Verbindung mit allgemeinen Culturperioden bisher nicht viel Gründliches geleistet ist; hier mögen Wenige befähigter sein, zu urtheilen, als der Verfasser, dessen allseitige Bildung ihn über die meisten früheren Forscher stellt, und dessen Studien sich schon früher auf diesem schwierigen Felde bewährt haben. Und es scheint uns wichtig, dass mit aller Kraft dahin gearbeitet werde, die Musik wissenschaftlich und historisch auf denjenigen Standpunct zu heben, der sie mit den übrigen literarischen und ästhetischen Bestrebungen der Zeit auf gleiche Höhe stelle; nicht als wenn sie dessen zu eigener Erhöhung bedürfte, sondern nur zu Nutz und Frommen der Philosophieen und Literaturen, und somit der gesammten ethisch-historischen Studien im höchsten Sinne. Denn eben die genannten Disciplinen haben bisher von der Musik weit minder Kenntniss genommen, als von den übrigen Künsten, denen sie doch weder an Tiefe noch an Verbreitung und Wirksamkeit nachsteht. Warum aber, ungeachtet ihrer geistigen Ebenbürtigkeit, die Musik in jenen Gebieten immer noch stiefbrüderlich angesehen, warum sie selbst in Gervinus' grossartigen Zeitbildern der Gesammtcultur des Vaterlandes und in Hegel's ästhetischen Abhandlungen nur verkümmert auftritt, — dazu ist der Grund allein darin zu suchen, dass, um unsere Kunst zu begreifen, weit mehr technische Vorkenntnisse und persönliches Erleben erforderlich ist, als zu jeder anderen Kunst. Selbst Goethe's Vielseitigkeit würde sich im Gebiete der plastischen Künste nicht mit solcher Gewandtheit haben bewegen können, nicht in ihr Wesen mit solcher glücklichen Leichtigkeit eingedrungen sein, wenn der Vorhof dieser handgreiflicheren Kunste so eng umbauert wäre, wie der zur Musik. — Die tiefsinnige Aufgabe, das Technische auf das Ideale zu beziehen und eines am anderen zu erläutern, um als Ergebniss die Idee des (allgemeinen oder besonderen) Kunstwerks hinzustellen, waltet durch das vorliegende Werk in der Art vor, dass wir von dieser Seite her für die Verwirklichung einer künftigen Aesthetik der Musik die grösste Förderung erwarten. — Aber dies ist nicht der einzige oder Hauptzweck des Buches: der näher ausgesprochene wendet sich vielmehr dem historischen Interesse zu, welches sich jedoch in verschiedene Glieder spaltet und auf mannichfaltige Weise Vergangenheit und Gegenwart berührt. Zunächst von religiöser Seite. Es wird nicht nur mit Innigkeit und gläubiger Theilnahme die Grösse des Reformationszeitalters in seinem musikalischen Leben dargestellt, sondern auch, theils geradezu ausgesprochen, theils zwischen den Zeilen zu lesen, der tiefere künstlerische Gehalt des deutschen, evangelischen Glaubens entwickelt, und gleich zu Anfang darauf hingewiesen, wie irrig die Meinung Derer sei, welche in der Auflösung der alten Kirche zugleich ein Abwelken der heiligen Kunst erblicken (S. 1). — Diesen religiösen Betrachtungen gehen allgemeinere historische zur Seite, welche die damaligen Zeitverhältnisse, kirchliche und politische, in's Auge fassen und so das ganze Zeitbild auf dieser Seite vollenden. Die Aufforderung zur Polemik, welche der Stoff nicht spärlich bietet, sowohl kirchlicher als historischer, wird nicht gemieden, aber auch nirgend gesucht, sondern ist durchweg in der würdevollen Haltung des Forschers gegeben, der sein Feld beherrscht. — Das ganze Werk aber kann, so weit es vorliegt, im edelsten Sinne des Wortes ein Werk deutschen Fleisses genannt werden, mit welchem ehrenden Beiworte wir nicht allein die Gelehrsamkeit bezeichnen, sondern die fromme Tiefsinnigkeit der Darstellung, die gründliche Umfassung des Gegenstandes und die innige Versenkung in die Sache, welche aus wahrer keuscher Liebe entspringt. — Wenn die Fülle des Dargebotenen, der Reichthum des Erforschten und die Mannichfaltigkeit der Ergebnisse den Leser, wie den Berichterstatter überwältigen könnte: so ist dagegen die allgemeine Anordnung des Stoffes so durchsichtig, die Darstellung so gediegen klar, dass die Mühe des Nacharbeitens verschwindet gegen den Genuss und die innere Befriedigung, die das Werk so reichlich bietet.

Damit wir nun nicht scheinen im Lobe anmassend zu sein, lassen wir das Werk selbst sprechen, indem wir eine Uebersicht über dessen Inhalt geben. Was uns an ihm oder verfehlt erschienen, wird theils schon bei dieser Uebersicht hervortreten, theils am Schlusse derselben

Die Widmung an den König von Preussen spricht, nachdem des Verfassers Beruf für die Aufgabe gerechtfertigt und der bedeutende Einfluss seines Vaterlandes auf die heilige Kunst angedeutet ist, den Wunsch aus, dass die Werke derselben wieder in die Kirche eintreten und so eine neue Kunstblüte erzeugen mögen, welche von dem „wirren Umherfahren" errette, „wie es die Gegenwart auch an hervorragenden Talenten erlebt." Die Vorrede gibt über wichtige Einzelheiten Verständigung: die Darstellung werde „alle Formen des Tonsatzes zu umfassen suchen," doch mit der Rücksicht, dass die am Schlusse gegebene Beispielsammlung zugleich „wirklichen Kunstgenuss, wahrhafte Erbauung" gewähren könne (S. X). Wenn ferner die erstrebte „Vollständigkeit nur eine bedingte" sei, indem nur alles Wesentliche, „wodurch die Melodieen sich gestaltet" — (Kirchentöne, Rhythmik u. s. w.) zu vollständiger Anschauung gebracht werden könne: so strebe die Darstellung desto eifriger nach „geschichtlicher Treue" (S. XI). Diese aber zu erreichen, ist durch die alte Schreibweise erschwert. Welche Regeln hierüber die ältere Theorie aufstellte, und wie der Verfasser zu der Ergänzung sich einen eigenen Canon gebildet, ist S. XII — XIV ausgesprochen, und hiermit die „Treue der Aufzeichnung" gerechtfertigt.

Der Inhalt der eigentlichen Abhandlung ist nun auf folgende Weise angeordnet. Der erste Band zerfällt in zwei Bücher, deren erstes ausser der Einleitung in vier Abschnitte getheilt ist: 1) Quellen des evangelischen Kirchengesanges. 2) Aelteste ursprünglich geistliche Melodieen 1517 — 1527. 3) Luther als Sänger u. s. w. 4) Die Setzer geistlicher Melodieen 1517 — 1550. — Das zweite Buch: Der evangelische Kirchengesang 1550 — 1600. hat ausser der Einleitung sechs Abschnitte: 1) Die Psalmlieder der Calvinisten. 2) Der Kirchengesang der mährischen Brüder. 3) Die kirchlichen Melodieenbücher des 16. Jahrhunderts. 4) Die Setzer früherer geistlicher Melodieen in diesem Zeitraume. 5) Die Setzer neuer geistlicher Melodieen zur selben Zeit. 6) Johannes Eccard. — Die Einleitung (S. 1 — 7) des ersten Buches, welche zugleich das ganze Werk einleitet, rechtfertigt die Eintheilung in vier Perioden des evangelischen Choralgesanges, deren erste die keimende Kunst umfasst (welche bis gegen Luther's Todesjahr gerechnet wird) und langsam von der entlehnenden, aneignenden Thätigkeit zur schöpferischen übergeht; die zweite, bis in den Anfang des folgenden Jahrhunderts ausgedehnt, ist die Blütezeit des Kirchengesanges, in welcher die „Kirchentöne in aller Würde und Kraft sich offenbaren"; die dritte Periode eröffnet die neuen Formen der Weltlichkeit, wo die schöpferische Thätigkeit überwältend allmälig die Herrschaft der Kirchentöne untergräbt; sie findet ihr Ziel, ihre Vollendung in der vierten Periode, die am Ende des 17. Jahrhunderts beginnend bis auf Bach und Handel sich ausdehnt, und nach dem Ausdrucke älterer Theoretiker die „galante" genannt werden kann, im Gegensatze zu der alteren, die nunmehr als „altfränkische" zurückgesetzt wird. Mit Bach's Zeit wird das ganze Werk abgeschlossen, und mit Recht, weil nach ihm von eigentlich heiliger Kunst in reinem unbeschränktem Sinne nicht mehr die Rede sein kann. — Was die Anordnung der vorliegenden zwei ersten Bücher betrifft, so ist sie an sich klar genug, und auch die Stellung der Calvinistischen Psalmlieder in dem zweiten Abschnitte, die auffallen könnte, ist doch historisch gerechtfertigt, da diese erst nach Luther's Zeit gesammelt und gegen 1560 — 1570 erst einflussreich werden. Schwieriger erscheint dagegen die Rechtfertigung für die Verspätung des Gesanges der mährischen Brüder, die in der Einleitung dazu (265) versucht ist. Auffallend ist im Allgemeinen die Beschränkung des Planes auf den Luther'schen Choralgesang. Der Titel verheisst ein umfassenderes Thema: „evangelischen Kirchengesang," in welches auch die Motetten aufzubrüchen hatten aufgenommen werden müssen, vielleicht auch die Anfänge des geistlichen Oratoriums, welches eben so wesentlich protestantischer, wie kirchlicher Natur ist. Die Marginalschrift unter jeder ersten Bogenseite verändert jedoch schon den Titel in: evangelischen „Choralgesang," mit welcher Beschränkung allerdings die Frage nach dem Oratorium wegfällt, so gern wir auch von diesem ein Weiteres vernommen hätten bei Gelegenheit von Gesius' „Passion" (366). Die Beschränkung auf den Choralgesang ist aber ausser jener angeführten Marginalschrift weder in der Vorrede noch in der Einleitung begründet, indem zwar dort abwechselnd „Kirchen-" und „Liedergesang," hier aber bestimmter der „Kirchengesang" als Aufgabe hingestellt wird. Und nach dieser Feststellung des Thema's nimmt es Wunder, wenn späterhin zu mehreren Malen die Wendung gebraucht wird, als wenn die weitere Darlegung der Motetten, der Calvinistischen Psalmgesänge u. s. w. zur Seite gelegt werden müsste: „weil diese unserer Darstellung fern liegen" (z. B. 380, 386, 573) — zumal da bei Eccard doch ein Beispiel des Motettenstyls ausführlicher besprochen wird (S. 462). — Diese Beschränkung hängt mit jener anderen auf's Genauste zusammen, welche, obwohl unausgesprochen, doch ziemlich entschieden durch das ganze Buch hindurchgeht: dieses ist die fast ausschliessliche Betrachtung des Luther'schen Gesanges. Zwar ist die Forschung mit vielem Fleisse auch dem Gesange der Calvinisten, der böhmischen Brüder, der übrigen Protestanten zugewandt, doch immer mit der Rücksicht, sie gewissermassen als dienende, als untergeordnet zum Luther'schen Schatze nur beisteuernde zu betrachten; so S. 35, 249, 265, 286, 298; S. XIV, 228, 300 wird auf's Deutlichste der Standpunct des Verfassers dahin bestimmt, dass er „die Geschichte des evangelisch-deutschen Choralgesanges" zum Inhalte habe, und S. 301 noch bestimmter die Bedeutsamkeit des Kirchengesanges der Brüder fast allein darauf zurückgeführt, dass er „mit dem Luther'schen in Beziehung getreten sei." — So sehr nun aber diese Beschränkung des Thema's gegen die ausgesprochenen Worte des Titels und der Einleitung zu streiten scheint, und so gewiss auch die französischen, schweizerischen, holländischen und italienischen Protestanten Evangelische sind — (denn dass der Sprachgebrauch, evangelisch und lutherisch für gleichbedeutend zu halten, dem Verfasser fremd sei, zeigt S. 229) — so hat dennoch diese Abschliessung einen vernünftigen und genügenden Grund. Dieser ist S. 229 ausgesprochen in den Worten:

„Eine geschichtliche Entwickelung im eigentlichen Sinne

können wir nur dem lutherischen Kirchengesange beimessen, ein Anwachsen, ein Mehren im Sinne verschiedener Zeiten, nach wechselnden Bedürfnissen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen evangelischen Sinnes nennen. So eignet denn auch ihm nur ein lebendiger Einfluss auf die heilige Tonkunst in Deutschland" u. s. w.

Diese Rechtfertigung wäre uns jedoch im Anfange, als Theil der Einleitung, willkommener gewesen, weil hierdurch die Schwankung oder scheinbare Parteilichkeit der Ansicht vermieden wäre. Denn in der Sache selbst, dem Vorzuge des Lutherthums, welches zu poetischer und künstlerischer Tiefe alle acatholischen Glaubensformen überstrahlt, sind wir vollkommen einverstanden. Und dieses wird auch durch die ganze Darstellung des Verfassers im Ganzen wie im Einzelnen bewährt. Denn niemals ist weder die schweizerische noch die holländische oder französische Reformation zu solcher mystisch-poetischen Erfüllung gediehen, welche die ursprüngliche Triebkraft der Kunst ist; jene Bekenntnisse haben sich, wie sie ihrer äusseren Stellung gemäss mehr zur Wehre, als zum beschaulichen Selbstgenusse berufen waren, viel zu sehr in Polemik verzehrt, als dass die heilige Kunst ihnen eine wahre Lebensaufgabe hätte werden können.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Dresden. (Fortsetzung.) In der ersten Hälfte der Saison, d. h. in den drei Monaten October, November, December v. J., sahen wir neun verschiedene deutsche Opern: von *Gluck* (Armide), *Weber* (Oberon, Freischütz, Euryanthe), *Spohr* (Jessonda), *Marschner* (Templer), *Lortzing* (Czaar, Wildschütz), *Wagner* (Rienzi), fünf italienische: von *Rossini* (Barbier), *Bellini* (Capuleti, in italienischer Sprache), *Donizetti* (Don Pasquale, Liebestrank, Regimentstochter); vier französische: von *Meyerbeer* (Hugenotten), *Halévy* (Jüdin), *Spontini* (Vestalin), *Leoff* (Bianca und Gualtiero). Dieses Repertoir, sofern wir auf seine Abwechselung und auf das Vorwalten der Nationalität sehen, wird billigen Anforderungen genügen, obgleich es hier wohl nicht vorkommen sollte, dass ein volles Vierteljahr ohne Aufführung einer einzigen *Mozart*'schen Oper vergeht. Aber für die eigentliche Thätigkeit der Oper liegt in den eben angedeuteten Rücksichten keineswegs der allein richtige und ausreichende Massstab. Um diesen zu finden, werden die Novitäten vor allen Dingen in Betracht zu ziehen sein, und dabei hat denn Kritik und Publicum sich mit vollstem Rechte zu beklagen. Unter den achtzehn hier aufgeführten verschiedenen Opern waren sechzehn nichts als Reprisen; nur die „Vestalin" erschien neu einstadirt nach jahrelanger Ruhe, und ist nach zweimaliger Vorstellung unter Leitung des Componisten wieder, aus unbekannten Gründen, zu derselben eingegangen. Die Oper von *Leoff*, die natürlich nur vermöge der hohen gesellschaftlichen Stellung des Componisten hier der Aufführung sich erfreuen konnte, war die einzige neue des Quartals, und als einen besonderen künstlerischen Gewinn können wir das nicht betrachten, wenn ihre Vorführung immerhin aus manchen Gesichtspuncten zu den interessanten gehörte. Der Succès d'estime, welcher ihr zu Theil ward, liess es doch — wie vorauszusehen — zu einer mehr als dreimaligen Vorstellung nicht kommen, und so schläft sie nun, gleich vielen anderen ihrer Schwestern, in den hölzernen Särgen des Archivs den ewigen Schlaf, dem schwerlich je ein Erwachen zu neuem Leben folgt. Wir werden übrigens, da sie als Dilettantenarbeit jedenfalls auch dem Musiker Interesse bietet und schwerlich je der Oeffentlichkeit übergeben werden dürfte, Gelegenheit nehmen, einen ausgeführteren Bericht über dieselbe auf Grund der Partitur in diesen Blättern niederzulegen, wenn die vorbehielte Redaction die Spalten derselben für diesen Zweck uns gütig eröffnen will. Vorläufig daher hier nur noch einige Worte über *Spontini*'s Vestalin, nicht über das Werk selbst — was sollte jetzt darüber wohl noch gesagt werden? —, sondern über die heutige Darstellung, die durch die persönliche Direction des Componisten, um welche es ihm gar sehr zu thun gewesen zu sein schien, noch ein anderweites Interesse gewann, und uns wenigstens den Vortheil einer zweckmässigeren Orchesteraufstellung (s. No. 7 d. Bl.) zu Wege gebracht hat. Der Componist ist alt geworden — scheinbar eine sehr triviale Bemerkung, und doch nicht ohne tiefere Bedeutung, sobald wir sie, wie hier nothwendig, in künstlerischer Beziehung auffassen. Seine geistige Elasticität hat bedeutend nachgelassen — das merkt man seiner Direction äusserlich und innerlich an: äusserlich, sofern sein Tactiren, sein Markiren ein so vages und unverständliches geworden, dass nur eine sehr tüchtige Capelle, sehr aufmerksame und feste Sänger eine gelungene, ohne Schwanken durchgeführte Production dabei ermöglichen können (denn das unwillkürliche, aber ausserordentlich störende, häufige Aufschlagen des Tactirstockes auf die Partitur gehört nicht dazu) — innerlich, und das ist das Uebelste, sofern er sich selbst nicht mehr zu der Frische und dem Feuer der Auffassung erhebt und zu erheben vermag, mit welcher er sein unsterbliches Werk einst geschaffen, was sich denn namentlich in einzelnen sehr verschleppten Tempo's bemerklich macht. Man wolle uns nicht die sehr vulgäre, in ihrer Allgemeinheit nichtssagende Bemerkung entgegenstellen: der Componist müsse die Wahl der Tempi am Besten zu beurtheilen vermögen. In dem vorliegenden Falle trifft diese Behauptung nicht, ihrer sonstigen, wenn auch relativen, Wahrheit unbeschadet. Wir haben die Oper in Berlin in früherer Zeit so häufig unter des Componisten Leitung gehört, dass die einzelnen Tempi, wie er sie damals nahm, sich uns unauslöschlich eingeprägt haben, dass uns jede Aenderung darin, nach der Seite des Mehr oder Minder, sehr auffallend berührt, und das wird wohl Niemand bestreiten mögen, dass in seiner frischen Manneskraft, der Entstehung seines Werkes um mehrere Lustren näher, der Componist wohl gewusst, was er gewollt — dass ihm nicht jetzt erst das klarere Verständniss seiner Tondichtung aufgegangen! — Die Hauptpartieen waren in den Händen der Mad. *Schröder-Devrient* (Julie), Fräul. *Wagner* (Oberpriesterin), und der Herren *Tichatschek* (Licinius), *Mitterwurzer* (Cinna) und

Dettmer (Pontifex), also jedenfalls mit den besten vorhandenen Kräften besetzt. Nach unseren oben ausgesprochenen, allgemeinen Bemerkungen wird sich der kundige Leser nun leicht ein Bild der Darstellung entwerfen können, wenn wir noch andeuten, dass bei allen Betheiligten ein sichtliches Streben nach recht gelungener Reproduction nicht zu verkennen war. Die Partie der Julie liegt für Mad. *Schröder-Devrient* sehr vortheilhaft, und was hatte es, wollten wir an den schaffen und schwärmen hoheren Chorden, zu dem oft schlackernden Allermelen, an der, allerdings den treuen Genuss trübenden, haufig sehr sichtbaren Anstrengung der Künstlerin Anstoss nehmen? — das Alles ist jetzt unverwindlich geworden — wir müssen uns daran gewöhnen, und um so mehr auf den innigen, seelenvollen Vortrag, der die Hauptschönheit ihres Gesanges bildet, auf das grossartige, plastisch-vollendete Spiel der Künstlerin achten, um immer noch einen Genuss theilhaftig zu werden, wie ihn — trotz aller jener Mängel — als Gesammtergebniss der Darstellung keine Andere der letzteren gewähren kann. Die Rolle der Thorpriesterin passt insofern nicht für Frau. *Wagner*, als sie die Würde, der Adel in Haltung und Bewegung abgeht, den diese Partie durchaus bedingt, wollen wir auch von der zu sulfalend jugendlichen Gesichtsmaske ganz absehen. Dass die künstlerische Ausbildung ihrer Stimme selbst in den Elementen (Mundstellung, Tonbildung, Registervereinigung, Aussprache u. s. w.) noch viel zu wünschen übrig lasse, ist schon bemerkt — nach Lage der Sache aber leistete sie das Mögliche, und das war sehr erfreulich. Herr *Tichatschek*, nicht minderlich disponirt und im Spiele zu sehr in das Gebiet der modernen Oper hinüberstrebend, hielt sich von dem unglücklichen Forciren seiner Stimme frei, das derselben nicht selten den Adel und vollen Wohllaut raubt, und ihren frohen Ton hervorführen muss; Herr *Mitterwurzer* liess seine schöne Stimme erst im dritten Acte zu voller Geltung kommen, da er durch ein zu leidenschaftliches Hervortreten vom Anfange herein den Charakter vergriff und seinen Tonen nicht Zeit zur vollen Klangentwickelung gonnte, und Herr *Dettmer* torrirte im zweiten Acte seine Stimme, wovon wir ihn in seinem eigenen, wie im Interesse des Publicums ernstlich abrathen müssen, selbst wenn, wie im vorliegenden Falle, der Componist darauf bestehen sollte. Trotz dieser kleinen Ausstellungen müssen wir die Aufführung der Oper als eine gelungene bezeichnen, und können nur beklagen, dass uns der wiederholte Genuss derselben auf lange Zeit hinaus, wie es scheint, versagt ist. —

In den ersten beiden Monaten dieses Jahres stellt sich das Repertoir unserer Oper, sowohl in Betreff der Mannichfaltigkeit, als der Berücksichtigung des eigentlich deutsch-nationalen Elementes, wie nicht minder endlich in Rucksicht auf die Thätigkeit bei Vorführung von Novitäten noch bei Weitem günstiger, und wir können nicht umhin, einen aufrichtigen Dank an die Direction für dieses rege Streben hier auszusprechen. Unter den dreizehn verschiedenen Opern, welche in dreiundzwanzig Vorstellungen der Januar und Februar uns brachte — und das ist um so anerkennenswerther, wenn wir in Betracht ziehen, dass die Einflüsse einer sehr wechselvollen Witterung, wie ein mehrwöchentlicher Urlaub der Mad. *Spatzier-Genelsinno* mehrfach hemmend einwirkten? — waren neun deutsche, und zwar von: *Gluck* (Armide, Iphigenia auf Tauris "), *Weber* (Oberon, Freischütz), *Marschner* (Adolph von Nassau "), *Haydn* (Johanna d'Arc "), *Lortzing* (Czaar, Wildschütz), *Dittersdorf* (Doctor und Apotheker "); — und unter diesen zwei neue — die mit " bezeichneten — und zwar neu einstudirte, die wir mit " bezeichnet haben. Ferner eine französische: *Auber's* Maurer und Schlosser, und drei italienische: von *Rossini* (Barbier) und *Donizetti* (Regimentstochter und Lucrezia Borgia, letztere hier zum ersten Male in deutscher Sprache). Rechnen wir noch hinzu, dass zum Namensfeste des Königs, am 5. März, *Winter's* unterirdisches Opferfest neu einstudirt in Scene gehen wird, so dürfte der oben ausgesprochene Dank gegen die Direction wohl noch ungerechtfertigt erscheinen.

Ueber *Marschner's* Adolph von Nassau behalten wir uns ein zuhaltlicheres Referat nach der Partitur vor, und werden dabei nun noch kurz *Haydn's* Johanne d'Arc und die drei neu einstudirten Opern zu besprechen haben.

(Fortsetzung folgt.)

Cassel, im Januar 1845. Die von den Mitgliedern der Hofcapelle alljährlich im Hoftheater veranstalteten Abonnementsconcerte nahmen am 4. December v. J. ihren Anfang. In dem ersten derselben konnten, wegen eingetretenen Unwohlseins mehrerer Mitglieder des Opernpersonales, nur Instrumentalcompositionen zur Aufführung gelangen. Diese waren 1) Ouverture zu dem Mährchen „Die schöne Melusine" von *Mendelssohn Bartholdy*; 2) Concertino für die Clarinette von *Hummel*, gespielt von Herrn *Neff*; 3) Zweites Concertante für zwei Violinen von *Spohr*, gespielt vom Componisten und Herrn *J. J. Bott*; 4) *Beethoven's* C-moll-Symphonie. Was die zuletzt genannten beiden Concertsätze betrifft, so gewährte uns das ausgezeichnete Violinspiel des hochverdienten Tonsetzers *Spohr* und seines talentvollen bekannten Schulers *Bott* einen in der That seltenen und hohen Genuss. Obgleich diese Compositionen schon früher sehr gelungene Aufführungen erlebt hat, so dürfte doch wohl keine von allen in so hohem Grade, als die letzte, berechtigt haben. Der Vortrag des Doppelconcertes war von dem trefflichen und allgemeinsten beifalle begleitet. Auch Herr *Neff* legte in dem Vortrage des Clarinetticoncertes einen erfreulichen Beweis seiner schätzbaren Fertigkeit auf diesem Instrumente ab. Die Composition zeichnet sich vornämlich durch Reichthum von Passagen aus, welche der Virtuos mit gleicher Präcision und lobenswerther Kraft und Egalität ausführte. Aber die Beize des Instrumentes hätten nach unserer Meinung nach hin und wieder noch mehr entfalten lassen, wenn der Concertist einzelne Tone und Tonverbindungen mehrfach modificirt hätte. Die Ausführung der beiden noch übrigen, schon oben angeführten herrlichen Tonwerke, nämlich der Ouverture von *Mendelssohn* und der Symphonie von *Beethoven*, war sehr exact und wurde von dem Publicum höchst beifällig aufgenommen.

Das am 17. erfolgte zweite Abonnementconcert wurde mit *Beethoven's* grosser Ouverture in C zu „Leonore"

eröffnet. Die mit der Ausführung der grossartigen, dramatisch gehaltenen Tonschöpfung verbundenen Schwierigkeiten wurden ohne Ausnahme glücklich überwunden. Die Präcision im Zusammenspiel und der Ausdruck im Ganzen war vortrefflich; nur an wenigen Stellen hätten wir ein energischeres Intermandergreifen einzelner Instrumente, namentlich ein kräftigeres Einwirken — oder vielmehr eine stärkere Besetzung — der Geigen gewünscht. Hierauf trug Fräul. *Eder* die grosse Sopranarie des zweiten Actes aus *Spohr's* „Zemire und Azor" vor. Der Vortrag der Sängerin zeichnete sich durch Reinheit der Intonation, welche bekanntlich in diesem Tonstücke schwer zu erhalten ist, vortheilhaft aus. Hatte die Sängerin ihren mittleren Tönen eine längere Klangdauer und vollkommenere Entwickelung gönnen mögen — sicherlich würde dann ihr Vortrag bei dem schönen Gefühle, welches sie oft zu erkennen gab, in reichem Maasse befriedigt haben. Dann folgte ein Concert für Flöte, Oboe, Clarinette, Fagott und Horn von *Lindpaintner*, vorgetragen von den Herren *Blaschek*, *Görtelmeier*, *Fauth*, *Kuhlmann* und *Zimmermann*. Nicht jeder der hier genannten Künstler schien immer genügsam zu erwägen, von welchen Grundbedingungen das vollkommene Gelingen eines mehrstimmigen Concertstückes abhängt; nicht jeder schien zu bedenken, dass der einzelne Virtuos zu dem accompagnirenden Orchester in einem ganz anderen und zwar weit unabhängigeren Verhältnisse, als zu mehreren, mit ihm gleichzeitig wirkenden Virtuosen steht. Das Zusammenspiel der Virtuosen war zwar im Allgemeinen gut, doch nicht immer discret genug. Am Besten war die Flöte durch Herrn *Blaschek* und die Oboe durch Herrn *Görtelmeier* vertreten. An diese Production schloss sich ein Duett für Sopran und Tenor aus der oben genannten *Spohr*'schen Oper, welches von Fräul. *Eder* und Herrn *Derska* im Ganzen recht lobenswerth ausgeführt wurde. Nun folgten Variationen für Violoncello von *Servais*, gespielt von Herrn *Bander*. Die Composition selbst hat uns durchaus nicht erfreut, indem darin ein zum Thema gewählter edler Gedanke von *Beethoven* ungebührlich profanirt worden ist. Davon abgesehen, so ist dieselbe geeignet, die Tüchtigkeit des Virtuosen auf seinem Instrumente darzuthun, und sie verschaffte auch dem talentvollen jungen Künstler gebührende Anerkennung für seine in der That rühmenswerthe Leistung. Hierauf hörten wir eine Symphonie von *Hugo Stähle*. Das Werk selbst lässt den Beruf des jungen Künstlers zur Composition nicht verkennen, nur sind nicht alle Gedanken so mit einander verbunden und so unter die Instrumente vertheilt, als es zu wünschen wäre. Dem ersten Satze geben wir, sowohl in Hinsicht auf die Gedankenverbindung, als auch auf die Instrumentation, den Vorzug. Im Allgemeinen und namentlich im letzten Satze des Werkes waltet sich die Orchestermasse immer fort und fort, und das Ganze ist mehr geeignet, das Ohr zu betäuben, als zu ergötzen. Die Wahl und Durchführung einzelner Motive der Symphonie zeugt übrigens von einem unermüdlichen und ernsten Streben des jungen Componisten nach dem Vollkommeneren und Höheren in der Kunst. Darum sehen wir seinen künftigen künstlerischen Productionen gern entgegen.

Mit höchstem Interesse haben wir der am 1. Januar d. J. erfolgten ersten Aufführung von *Spohr's* neuester Oper: „Die Kreuzfahrer" beigewohnt. Das Werk ist voll der mannichfachsten Schönheiten. Alle Pieçen haben das *Spohr*'sche Gepräge und zeugen von allseitiger Erfassung und tiefem Durchdringen des Stoffes. Die Handlung ist aus dem *Kotzebue*'schen gleichnamigen Schauspiel entnommen und in drei Acte gefasst worden. Alle einzelnen Tonstücke der Oper sind völlig abgerundet und stehen in schönster Verbindung mit einander, auch sind die meisten zum Zwecke einzelner Vorträge wohl trennbar, erscheinen uns aber, an und für sich betrachtet und im Vergleiche mit anderen Tonstücken aus früheren Opern dieses Meisters, weniger ausgeführt und gegen jene verkürzt. Zunächst hat unleugbar der für die Bühne vortheilhafte, mit wenigen Ausnahmen ununterbrochene Fortgang der Handlung zu solcher Verkürzung der bekannten Formen der Opernstücke — namentlich des Recitativs und der Arie, wie auch des Duetts, Terzetts u. s. w. — Veranlassung gegeben, und es erscheint hierdurch das Ganze, welches in Folge seiner formellen Gestaltung unserer Meinung nach sich als ein musikalisches Drama bestimmter bezeichnen liess, mehr bühnenrecht und für die Scene wirksam, als es durch eine breitere Ausführung der einzelnen Tonstücke geworden sein würde. Der häufige Wechsel des arioson Satzes mit dem recitativischen wird dadurch motivirt, dass die Oper — wie sie nach unserer Ansicht immer sein sollte — ohne Dialog ist. Obwohl das ganze Werk viel des Trefflichen enthält und jede Nummer an characteristischen Schönheiten reich ist, so möchten wir in der sicheren Erwartung, dass dasselbe recht bald zu allgemeiner Verbreitung gelange, einige einzelne Nummern — so weit deren Angabe uns aus der Erinnerung möglich ist — der vorzüglichen Beachtung der Musikfreunde im Voraus empfehlen, nämlich: die Introduction, ein kurzer Instrumentalsatz, welcher dem Ganzen vorhergeht und in die erste Nummer einleitet, und die erste Scene (Chor- und Solostücke); ferner im ersten Acte noch ein Duett für Sopran (Emma) und Bass (Walther) und die darauf folgende Piece für Sopran (Emma), wie auch ein Duett für zwei Soprane (Emma und Colestina), ein Marsch und das Finale; im zweiten Act ein Duett für Sopran (Fatime) und Bass (Emir), ein Terzett für Sopran, Tenor und Bass (die Vorigen und Balduin), ein Duett für zwei Soprane (Emma und Colestina) und eins für Sopran und Tenor (Emma und Balduin), und im dritten Acte jede Nummer. Die Hauptpartieen des Werkes waren in den Händen der Damen *Eder* (Emma) und *Löw* (Colestina) und des Herrn *Derska* (Balduin). Die hier genannten, wie auch alle übrigen mitwirkenden Sänger und das Orchester boten das Ihrige auf, um sich des Vorzugs, dies neueste Werk des gefeierten *Spohr* zuerst in's Leben zu rufen, würdig zu machen. Die Aufführung war sehr gelungen und von dem lautesten Beifalle des zahlreichen Publicums begleitet. Am Schlusse der Oper wurde dem Componisten die bei uns ungewöhnliche Auszeichnung des Hervorrufs zu Theil, und auch ihm hatte sich Herr *Derska* der nämlichen Auszeichnung zu erfreuen.

Am 8. Januar wurde das dritte Abonnementconcert

mit der Jubelouverture von *C. v. Turanyi* eröffnet, einem stark und brillant instrumentirten Tonstücke, das bei schöner Ausführung seine Wirkung nicht verfehlte, welche indess unserer Meinung nach noch mehr würde erhöht worden sein, wenn der Componist an einzelnen Stellen prägnante Kürze einer grösseren Ausdehnung der Gedanken vorgezogen hätte. Diesem Tonstücke folgte eine Arie von *Feska*, um deren geschmackvolle Ausführung Fräul. *Löw* gewissenhaft bemüht war. Darauf hörten wir das erste Pianofortecoucert von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Tiendell*. Der junge talentvolle Virtuos hat sich sowohl durch die Wahl, als auch durch die Ausführung der meisterhaften Composition den besonderen Dank aller Kunstfreunde erworben, welche ihm durch wiederholten und anhaltenden Beifall verdiente Anerkennung zollten. Egalität und Zartheit des Anschlags, wie auch geschmackvolle Abrundung und befriedigende Deutlichkeit in dem Vortrage der Passagen zeichneten sein Spiel vortheilhaft aus. Alsdann folgte die grosse Arie für Sopran aus *Beethoven's* „Fidelio," vorgetragen von Fräul. *Bossenberger*. Es war dies die erste Production eines jungen Gesangtalentes, das sich der Bühne zu widmen gedenkt. Dieselbe war im Ganzen erfreulich und wurde von dem Publicum freundlich aufgenommen. Hierauf erfreute uns Herr *Hilf* durch den gelungenen Vortrag von *Spohr's* Violinconcert in Form einer Gesangscene und erntete damit reichen Beifall. Den Schluss des Concertes machte die Aufführung von *Beethoven's* A dur-Symphonie, bei welcher sich das Orchester rühmlichst auszeichnete; alle Sätze der grossartigen Tonschöpfung gelangen vortrefflich.

Am 22. kamen in dem vierten Abonnementconcerte folgende Tonstücke zur Aufführung: 1) Ouverture zu der Fingalshöhle von *Mendelssohn Bartholdy*; 2) Cavatine aus der Oper „Robert der Teufel" von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *v. Lahrbusch*; 3) Fantasie für die Violine von *Kalliwoda*, vorgetragen von Herrn *Deichert*; 4) Arie aus der Oper „Faust" von *Spohr*, gesungen von Herrn *Steller*; 5) Introduction und Rondo für die Clarinette von *H. Bänder*, vorgetragen von *C. Bänder*; 6) Irdisches und Göttliches im Menschenleben, Doppelsymphonie für zwei Orchester von *Spohr*. — Vor Allem halten wir uns gegen das Orchester zu besonderem Danke für die eben so präcise, als geschmackvolle Ausführung der Ouverture und Symphonie verpflichtet. Beide Werke meinen wir niemals vollendeter gehört zu haben. Wenn wir nicht irren, so hat *Spohr* diesmal die bewegteren Sätze seiner Symphonie — in der zweiten und dritten Abtheilung dieses Werkes —, deren Motive bekanntlich aus kurzen Figuren bestehen, welche sich in verschiedenen Stimmen imitatorisch zu entfalten suchen, schneller, als gewöhnlich ausführen lassen. Wenn gleich die Darstellung des Werkes hierdurch erschwert werden musste, so führte dieselbe dagegen auch eine erhöhte Wirkung herbei. Herrn *Deichert* gelang es, durch einzelne schätzenswerthe Eigenschaften seines Spieles, als Reinheit und Zartheit des Tones und überhaupt seltene Genauigkeit im Vortrage, das Interesse für seine Production und insbesondere für die *Kalliwoda*'sche Fantasie zu erhalten, welche zwar manchen gemüthlichen Gedanken hören lässt, uns aber überhaupt nicht dankbar genug für den Vortragenden erscheint, indem sie, als Concertstück betrachtet, nicht reichlich genug mit brillanten — oder doch wenigstens rhythmisch genügend verschiedenen — Passagen ausgeziert ist. Durch die Ausführung des Concertstücks für Clarinette hat uns Herr *Bänder* einen erfreulichen Beweis seines Talentes gegeben. Reinheit und Rundheit des Tones und eine einsichtsvolle Behandlung seines Instrumentes machten sein Spiel angenehm. Die Composition ist zwar in steter Rücksicht auf das Instrument erfunden, aber im Ganzen zu lang und in einzelnen Sätzen, in Hinsicht auf deren Modulation, formlos. Die Leistungen des Fräul. *v. Lahrbusch* und des Herrn *Steller* sind gegenwärtig noch unbedeutend und darum als Gegenstand weiterer Besprechung für diese Zeitschrift nicht geeignet.

Schliesslich mögen wir noch unserer grösseren Dilettantenvereine erwähnen, welche von ihren Gründern und Vorstehern mit erfreulichem Erfolge geleitet werden. Auch diese Vereine haben uns in neuester Zeit wieder dankenswerthe Genüsse bereitet. Der Cäcilienverein brachte unter *Spohr's* Direction das Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems" von *Ferdinand Hiller* zum ersten Male zu Gehör. — Die Singacademie veranstaltete unter *Wiegand's* Leitung die erste Aufführung der *Mendelssohn*'schen Composition zur *Goethe*'schen Ballade „Die erste Walpurgisnacht." — Um die Production von Motetten und anderen, sowohl kirchlichen als weltlichen Musikstücken für den Männerchor machte sich die Liedertafel unter *Koch's* Leitung in zwei Concerten verdient. Erfreulich war es uns, in den eben genannten Compositionen von *Hiller* und *Mendelssohn* wieder Werke von wahrhaft musikalischem Werthe kennen zu lernen.

O. K.

Leipzig. Die *Euterpe* hat auch im Winterhalbjahre 1844—1845, wie bisher, zehn Abonnementconcerte veranstaltet, welche von Seiten des Publicums sich einer unveränderten lebhaften Theilnahme zu erfreuen hatten. Im Uebrigen hat der Verein in diesem Jahre manche Aenderungen erfahren; an die Stelle des bisherigen Directors, welcher lange Zeit der Gesellschaft vorgestanden hatte, trat der Musikalienverleger Herr *Friedrich Hofmeister*, und statt des Herrn *Gebhard v. Alvensleben* hatte Herr *Netzer* die musikalische Leitung übernommen. Ob letzterer Wechsel für den Verein sehr erspriesslich gewesen, mögen wir nicht behaupten; wenn auch nicht in Abrede zu stellen ist, dass Herr *v. Alvensleben* noch kein völlig routinirter Musikdirector war, so brachte er doch dem Vereine jene Liebe und jenes Feuer für die Kunst entgegen, welche allein im Stande ist, ein Orchester zu wahrhaft künstlerischen und mehr denn gewöhnlichen Leistungen zu begeistern, und sind wir überzeugt, dass er, bei längerem Wirken, den wohlthätigsten Einfluss auf den Verein ausgeübt haben würde. Unmöglich konnte dagegen Herr *Netzer* ein solches Interesse für den Verein hegen, da er, als Musikdirector am hiesigen Theater, die Euterpe nur als Nebensache betrachten konnte. Erwägt man nun, dass überdies die republicanische Verfassung der Euterpe, welche dem Vereine (mag sie ihn

auch anfangs gefördert haben) jetzt doch nur schadenbringend sein kann, den Musikdirector hindert, mit nöthiger Energie aufzutreten, so lässt es sich leicht erklären, dass die Orchesterleistungen, so schöne Kräfte auch vereinigt sein mögen, sich doch nicht viel über das Gewöhnliche erheben konnten, und grösstentheils an einem gewissen Phlegma und Mangel an begeisterter Auffassung litten; dass die Ausführung einiger Sachen, wohin wir ganz besonders die der *Mozart*'schen C dur-Symphonie rechnen, eine rühmliche Ausnahme hiervon machten, erkennen wir mit Freuden an. Jedoch können wir nicht umhin, unsere Verwunderung darüber auszusprechen, dass die neue, ganz unzweckmässige Einrichtung, die Saiteninstrumente hinter die Blasinstrumente zu stellen, während aller zehn Concerte beibehalten wurde, da man von der schlechten Wirkung dieser Neuerung durchaus schon nach dem ersten Concerte genugsam hätte überzeugt sein müssen. Auch sollte auf die Reinstimmung der Blasinstrumente mehr Sorgfalt verwendet werden; doch ist die schlechte Stimmung derselben ein Uebelstand, den wir auch leider in diesem Winter in den Gewandhausconcerten mehr oder weniger zu bemerken Gelegenheit hatten. Sehr wünschenswerth wäre es auch, dass man der Begleitung der Gesangvorträge mehr Aufmerksamkeit gewidmet hätte, indem diese von Seiten der Blasinstrumente nicht allein gewöhnlich sehr indiscret, sondern auch, ganz besonders bei der Arie aus Fidelio, welche Fraul. *Bamberg* im neunten Concerte sang, so nachlässig war, dass die Sängerin in steter Furcht schweben musste, vom Orchester verlassen zu werden. — Möge der Verein aber darin, dass wir so Manches an seinen Leistungen tadelten, nur die Theilnahme erkennen, die wir für das Institut hegen, welches einen so schönen Zweck hat und, bei kräftig geführter Leitung, gewiss den Gewandhausconcerten eine ebenbürtige Schwester werden könnte.

Das Progamm bot im Ganzen manches Interessante und brachte uns verhältnissmässig mehr Neues oder wenig Gehörtes, als die Gewandhausconcerte. An Symphonieen wurden aufgeführt: von *Beethoven*: D dur, Eroica, C moll und A dur; von *Mozart*: C dur und Es dur; von *Spohr*: die Weihe der Töne; von Abt *Vogler*: C dur (über die Scala); von *Hüttl*: Op. 24, und von *Netzer*: D dur. Die *Mozart*'sche Es dur-Symphonie wurde durch ein poetisches Gegenbild entstellt, welche Spielerei von dem Directorium nicht hätte gelitten werden sollen, da, abgesehen von der Verfehltheit des ganzen Unternehmens, der Eindruck, den das Werk hätte machen können, ganz und gar gestört wurde, da z. B. die Introduction, welche, auf dem Dominantaccorde schliessend, unmittelbar in das Allegro hineinführen soll, von Letzterem durch eine lange Declamation getrennt wurde. Die Symphonie von *Hüttl* ist ein frisches, hübsches Werk; die von *Netzer* ist recht geschickt componirt und instrumentirt, bietet aber zu wenig Originelles und Interessantes, als dass sich viel über dieselbe sagen liesse. An Ouverturen hörten wir: von *Beethoven*: Egmont, Fidelio in E dur und Lenore in C dur; von *Berlioz*: König Lear; von *Cherubini*: Medea, Wasserträger; von *Lindpaintner*: Kriegerische Jubelouverture, Vampyr; von *Marschner*: Vampyr; von *Mendelssohn*: Meeresstille und glückliche Fahrt; von *Mozart*: Zauberflöte; von *Rosstel*: Tell; von *Spohr*: Jessonda; von *Weber*: Oberon, Freischütz, und endlich drei neue: von *Conrad* zu dem Gedicht Parisina von Lord *Byron*, und von *Netzer* zu Isfendiar und zur seltsamen Hochzeit. Die Ouverture von *Conrad* ist ein Dilettantenwerk, welches in einem Kunstinstitute, wie die Euterpe ist, eigentlich nicht zur Aufführung hätte gebracht werden müssen; wenn wir weiter unsere Kritik nicht daran ausüben, so bemerken wir nur, dass dies nicht aus Rücksichten für den Dilettantismus geschieht, da dieser, sobald er sich in die Oeffentlichkeit drängt, niemals vor dem kritischen Urtheile schützen kann. Ueber die Ouverturen von *Netzer* können wir leider nicht viel mehr sagen, als über dessen Symphonie. Ausser diesen Orchesterwerken wurden noch *Weber's* Aufforderung zum Tanze, instrumentirt von *Berlioz*, und „Zigeunerleben," eine Rhapsodie für Mannerchor mit Orchester von *J. Becker*, aufgeführt. Letztere Composition zeichnet sich durch angenehmen, melodischen Fluss, verständige, wenn auch nicht immer tiefe Auffassung der Texte, wie durch eine gewisse Popularität aus, und erwarb sich reichen Beifall.

Die Solovorträge waren leider nicht sehr interessant, indem uns nicht eben viel des Ausgezeichneten geboten ward. Das Pianoforte wurde nur durch Fraul. *Wohlfahrt* vertreten, welche ein Concert und die Campanella von *Taubert* vortrug, und besonders in letzterer ihr schönes Talent bekundete. Auf der Violine hörten wir Herrn *Ferdinand Brandenburg*, Herrn *Weissenborn* und den jungen *Bernhard Uhlrich*. Herr *Brandenburg* trug eine Fantasie eigener Composition über Norma vor; uns konnte weder Spiel noch Composition behagen, da der Mann sich in Charlatanerieen gefällt, die nur der ungebildetsten Classe von Zuhörern gefallen können. Schade um das nicht zu verkennende Talent des jungen Mannes! Herr *Weissenborn* spielte Adagio und Rondo aus dem dritten Concerte von *de Beriot* sehr nett und sauber. *Bernhard Uhlrich* ist noch sehr jung; die gewählte Composition ging noch über seine Kräfte; wir wünschen ihm einen Lehrer, der seine Fähigkeiten richtiger erkenne und ihn vor allen Dingen zum Beinspielen anhalte. Violoncellovorträge gaben die Herren *Grabau* und *Tautmann*. Ersterer, einer der besten Violoncellisten Leipzigs, erwarb sich durch den vollendeten, sicheren Vortrag der *Dotzauer*'schen Fantasie über Themen aus der weissen Dame, wie durch den edlen, tiefgefühlten Vortrag der reizenden, wenn auch zum Concertvortrage weniger geeigneten Romanesca den ganz besonderen Dank des Publicums. Letzterer (ein Schüler von *Kummer*) spielte die Anticipations de la Russie von *Kummer*, etwas unsicher, doch recht beifällig. Die Blasinstrumente waren durch Flote, Oboe, Clarinette, Horn und Trompete fast zu sehr vertreten; obgleich die Leistungen der Solisten grösstentheils sehr anerkennungswerth waren, so können doch solche Solovorträge den Musiker nur wenig interessiren, da die gewählten Compositionen von zu unbedeutendem musikalischen Werthe waren. Fraul. *Bamberg*, der wir mit Freuden unseren lebhaften Beifall zollen, und Herr *Widemann* erfreuten uns durch Gesangvorträge; weniger befriedigt wurden wir durch die Lei-

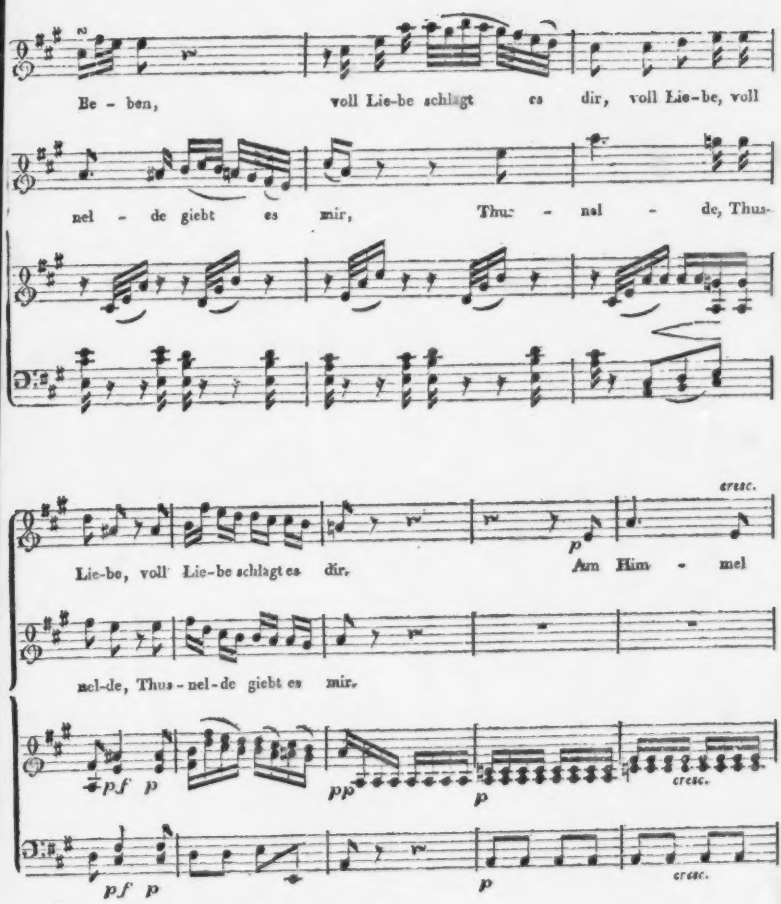
Be - ben, voll Lie-be schlägt es dir, voll Lie-be, voll
nel - de giebt es mir, Thus - nel - de, Thus-
cresc.
Lie-be, voll Lie-be schlägt es dir. Am Him - mel
nel-de, Thus-nel-de giebt es mir.
pf p
pp
p
cresc.
pf p
p
cresc.

stungen des Fräul. *Steydler*, welche durch häufiges Detoniren unsere Geduld oft auf eine harte Probe stellte.

Möge der Verein im nächsten Winter seine Bestrebungen mit frischen, freudigen Hoffnungen wieder beginnen, aber auch dem Publicum mit derjenigen Lust und Liebe im wahrhaft künstlerischen Wirken entgegenkommen, welche es, um der regen Theilnahme willen, die es ihm schenkt, wohl verdient! 20.

Leipzig. Am 4. April liess sich im Theater während der Zwischenacte ein junger Virtuos *H. Léonard* aus Paris vor einem zahlreich versammelten Publicum hören.

Er spielte seine eigenen Compositionen, wie dies jetzt mehr und mehr beinahe der Fall ist, da der eigentlich wahre Werth und Virtuosität weniger im Ausdruck und der doch nothwendigen Objectivität besteht, als vielmehr in einzelnen individuellen sorgsam einstudirten Schwierigkeiten, die die Virtuosen von einander unterscheiden. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet haben die von oben Genanntem componirten Variationen über das bekannte Thema von *Haydn*: „Gott erhalte Franz den Kaiser" ihm volle Gelegenheit gegeben, seine Künstlerschaft zu bewahren und in glänzendes Licht treten zu lassen, während das von ihm vorher vorgetragene Concert mehr den Musiker zu beanspruchen scheint, obgleich es die Farbe seines Ursprungs und Landes nicht verläugnete. Er gehört, wie es sich von selbst versteht, da er Schüler des Pariser Conservatoriums ist, der neu französischen Schule an und zeichnet sich durch Eleganz, sichere Bogenführung und ein vortreffliches Staccato aus; sein Ton ist viel, wenn auch nicht gross und voll zu nennen und die selten gehörte Reinheit bis in die höchsten Chorden ist ein ihm besonders eigener Vorzug. Rühmenswerth ist das Vermeiden ewigen Tremulirens, was als sattsame Ueberschwenglichkeit des Gefühls fast alle jungen Virtuosen des Westens bis zum Uebermasse glauben anwenden zu müssen. Er erntete mit Recht grossen, ja rauschenden Beifall ein, der sich bis zum Hervorrufe steigerte, was diesmal um so mehr Werth hat, als sein Name wie sein Talent bis jetzt unbekannt waren. Wie haben ihn als einen Musiker schätzen und kennen lernen, der wirklich Künstler zu nennen ist, und der Vortrag von einigen Quartetten von *Beethoven* und *Haydn* in einer Privatgesellschaft beweist, dass ihm Wahrheit und Einfachheit in der Kunst neben dem Hypervirtuosenthum zu Gebote stehen.

Feuilleton.

In Paris sind zwei junge Indianerinnen angekommen, welche wunderherrliche Stimmen haben und mit den Sängerinnen des dortigen italienischen Theaters rivalisiren sollen. Sie heissen *Birmuth*.

Am 14. März wurde im Josephstädter Theater zu Wien zum ersten Male *A. E. Titl's* neue Oper: Das Wolkenkind, vom Verfasser des „Zauberschleiers," mit glänzendem Erfolg aufgeführt; die Darsteller wie der Componist wurden stürmisch gerufen.

Die Wiener Sängerin Frau *Störkl-Heinefetter* hat ein Engagement nach Hannover angenommen.

In Bonn wird ein Theater auf Actien erbaut.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Auber, D. F. E., Die Sirene, Oper für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von F. L. Schubert.	5 —
— — Dieselbe Oper für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet von Demselben	3 15
Bazzini, A., Esmeralda. Fantaisie sur plusieurs themes de l'Opera de Mr. A. Mazzucato pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre. Op. 3	2 —
— — La même avec accompagnement de Piano	1 5
Beethoven, L. v., Rondeau tiré du Concerto Op. 73, arr. pour le Piano à 8 mains	1 —
Duvernoy, F. B., Bagatelle sur l'Opera Le Diable à l'Ecole, de E. Boulanger pour le Piano. Op. 119.	— 12½
— — Fantaisie élégante sur la melodie: Vaga Luna, de Bellini, pour le Piano. Op. 138	— 20
— — Les deux Sœurs. 2 Fantaisies sur des motifs de Bellini et Donizetti pour le Piano. Op. 142. No. 1, 2 à	— 10
Kalkbrenner, F., Fantaisie sur des themes de l'Opera: Richard en Palestine, de A. Adam pour le Piano. Op. 172	— 25
Kunz, H. M., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 5. 2 Hefte à	1 —
Lecarpentier, A., Fantaisie facile sur des motifs de la Sirene de D. F. E. Auber, pour le Piano avec accompagnement de Flute ou Violon ad libit. Op. 94	— 15
Mendelssohn Bartholdy, F., Hochzeitmarsch aus der Musik zu Shakespeare's Sommernachtstraume, für Harmonie-Musik eingerichtet von F. L. Schubert. Op. 61. Partitur und Stimmen	1 —
Raff, J., Rondo brillant sur l'air: Io son ricco e tu sei bella, de l'Opera: l'Elisir d'amore de Donizetti pour le Piano. Op. 7	— 20
— — 12 Romances en forme d'Etudes pour le Piano. Op. 8. Cah. I, II à	1 5
— — Hommage au Neromantisme. Grand Capriccio pour le Piano. Op. 10	1 —
Schumann, Clara (nee Wieck), Deuxieme Scherzo pour le Piano. Op. 14	— 20
— — Pièces fugitives pour le Piano. Op. 15	— 20
Thalberg, S., Deceuneron. 10 Morceaux pour Piano, servants d'ecole preparatoire à l'Etude de ses grands morceaux. Op. 37. No. 1. Fantaisie sur des themes de l'Opera: I Puritani	— 25
— 2. Fantaisie sur des themes de l'Op.: Der Freischütz.	— 25
Wagner, R., Das Liebesmahl der Apostel, eine biblische Scene für Männerstimmen und grosses Orchester. Partitur	2 —
— — Dasselbe im Clavierauszuge	1 20
— — Dasselbe, die Singstimmen	3 —
Textbuch zur **Undine**, romantische Zauberoper nach Fouqué's Erzählung frei bearbeitet. Musik von Lortzing	— 10

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. № 16. 1845.

Inhalt: Recension. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Prag. Aus Zwickau. — Feuilleton. — Ankündigung.

Recension.

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von *C. v. Winterfeld.* (Fortsetzung.)

Scheint nun hiernach das Gebiet, welches der Verfasser zum Thema genommen, auf den engsten denkbaren Raum der Kunstgeschichte beschränkt, so hat diese Beschränkung einerseits die günstige Wirkung gehabt, einen scharfen deutlichen Mittelpunct der Darstellung zu gewinnen, andererseits aber nicht gehindert, dass aus dem reichen Schatze des Wissens, welches dem Verfasser zu Gebote steht, das Wichtigste hinzugefügt wurde, um ein dennoch vollständiges Bild des ganzen Zeitraums entstehen zu lassen. Zu diesem Zwecke sind bei der Betrachtung der „liturgischen Gesänge der alten Kirche" (8 — 40) die allgemein wissenschaftlichen Grundsätze der Musik, die Nachrichten über den ältesten Kirchengesang, die Entwickelung der harmonischen Naturgesetze, der Melodie und Harmonie, der Kirchentonarten u. s. w. als besondere Einleitung vorausgesandt, welche reich ist an historischer und wissenschaftlicher Belehrung (9 — 19). Letzteres in frischer natürlicher Aussprache, ohne irgendwo den Ton einer bestimmten Schule anzuschlagen; ein Vorzug, den wir in unserer Zeit doppelt hoch anschlagen dürfen, wo die dogmatische Befangenheit so oft dem freien Blicke schadet. — Insofern aber das Werk in sich abgeschlossen und für sich allein auch verständlich sein soll, scheint uns manche Erklärung alterthümlicher Kunstausdrücke ungenügend, manche wichtige Nachweisung zu fehlen. Denn mit derselben Genauigkeit, welche hier der Erklärung der — doch schon bekannteren — fünf Kirchentöne zugewendet ist, möchte man auch von der — weniger bekannten — Bedeutung des siebenten, achten Kirchentones (15), der Sequenzen (144), des Vagans (127, Name einer Mittelstimme), der versetzten Schlüssel (370), vor Allem aber über die Deutung der alten Noten und der oft widerstrebenden Declamation oder Wortunterlegung bei den alten, musikalisch so tiefsinnigen Gesängen auf's Bestimmteste unterrichtet sein. Undeutlich ist z. B., wenn auch allenfalls zu errathseln, der doppelsinnige Gebrauch der schwarzen Note ohne Strich, welche in den Musikbeilagen S. 8, Z. 8, für drei Viertel, S. 64, Z. 2, für vier Viertel gebraucht ist, an der letzten Stelle aber willkürlich mit der gewöhnlichen Form der ¼-Note zu wechseln scheint. Störender noch ist für den, der diese Schrift nicht gewohnt ist, der Gebrauch der Longa und Brevis, wenn diese in sonst regelmässigen Tacten mit anderen Semibrevibus oder Minimis gleichzeitig zusammenklingen sollen, wie ebenfalls auf S. 64 am Ende, wo die zweite und fünfte Stimme, mit der sechsten gleich rhythmisirt, doch verschieden geschrieben sind:

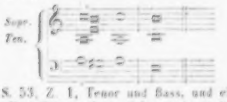

Aehnlich S. 53, Z. 1, Tenor und Bass, und eben so am Ende derselben Seite und an vielen anderen Stellen. — Nun kann man sich über einzelne Puncte zwar wohl in musikalischen Handbüchern Raths erholen, aber durchaus nicht immer genügend; so wird auch die liturgische (und ästhetische) Erklärung der Sequenzen vermisst — ein nicht blos lexicalischer Artikel —, und man vermisst diese Erklärung um so mehr, da auf die Sequenzen zuweilen als auf eine typische Form hingewiesen (27), unter den Notenbeispielen selbst Sequenzen in Motettenform (No. 1, 5, 40 u. a.) gegeben, und fernerhin die neuen den Evangelischen angehörigen Formen ausführlich besprochen werden (52 — 55). Alle diese Erklärungen würden in der Einleitung ohne Weitläuftigkeit eingeflochten sein können und die Brauchbarkeit nur erhöhen. Lässt sich auch hier, wie in der Wahl der Beispiele, wovon später, kein Maass voraus feststellen, so liegt doch in der Anlage dieses Werkes die Absicht ausgesprochen, allein durch sich selbst verständlich zu sein.

Die weitere Betrachtung der „liturgischen Gesänge der alten Kirche" knüpft sich an diejenigen Sammlungen der Evangelischen, welche dieselben theils in ursprünglicher Gestalt, bald mit volksmässigen Veränderungen aufbewahrt haben (19 — 27). An ihnen offenbart sich schon jene fortbildende Entwickelung, welch das ganze Zeitalter und zumal die evangelische Kirche bewegte. Das Verhältniss des Sängers und Setzers (d. h. des Erfinders und Bearbeiters der Melodie) entwickelt sich bestimmter (22), indem bei fortschreitender Bildungstiefe und Befreiung der Kunst die schöpferische Kraft sich allmälig zur Selbsterfindung des Gesanges steigert; Letzteres jedoch erst gegen Ende dieses Zeitraumes. Aber auch die Aufgabe des Setzers steigert sich mit den steigenden Bedürfnissen der Gemeinde; die wichtigste

von allen, die harmonische Entfaltung zu lebendiger Fasslichkeit, womit zugleich dem Bedürfnisse des Volkes und des Künstlers genügt werden sollte, bereitet sich in diesem ersten Zeitraume nur langsam vor. Das wichtigste Hinderniss dieser Entfaltung war die lange Zeit herrschende, aus dem alten priesterlichen Gesange mit übernommene Sitte, den Hauptgesang immer in den Tenor zu verlegen; indem nun die übrigen Stimmen diesen ausschmückend umgeben, verdunkeln sie die Hauptmelodie (21). Es bedurfte langen Irrens, um dieser alterthümlichen Sitte entgegen die (homophonische) Herrschaft der Oberstimme einzuführen; erst Lucas Osiander (1580, S. 347) hat diesen entscheidenden Schritt gewagt. „den Choral allezeit in den Discant zu nehmen, damit er ja kenntlich, und jeder Laie ihn mitsingen könne.“ —

Von den altkatholischen Gesängen sind vorzüglich sieben dem evangelischen Gesange dauernd angeeignet: „Pange lingua, — Veni redemtor gentium, — Veni creator spiritus, — A solis ortus cardine, — Christe qui lux es et dies, — Te deum laudamus, — O lux beata Trinitas.“ Sie sind von den Evangelischen früh in's Volksmässige umgestaltet (20), wurden strophischer, liedmässig abgerundeter Bau (27, das Te deum ausgenommen; natürliche Veranlassung hat. — Ausser jenen sieben Hymnen sind drei Sequenzen: „Salve festa dies, — Grates nunc omnes, — Mittit ad virginem,“ ebenfalls sehr früh in unseren alten Gesangbüchern bearbeitet. Hier ist einer der Puncte, wo eine bestimmtere Erklärung wünschenswerth und die gegebene nicht ausreichend ist; denn der Unterschied der Sequenzen von den Hymnen, auf welchen S. 27 — 28 Gewicht gelegt wird, ist aus dem Gegebenen nicht einleuchtend, da auch die Hymnen „bestimmte melodische Abschnitte, die im Ganzen oder einzelnen Theilen mit einander wechseln,“ und die Sequenzen umgekehrt, auch wie die Hymnen, zum Theil „strophische Abrundung“ haben. Ist es nur die grössere rhythmische Bestimmtheit, welche hier den Unterschied begründet, so ist dieser, poetisch und künstlerisch betrachtet, nur ein relativer, und nicht von wesentlich eingreifender Bedeutung.

Die erwähnte Neigung zum Volksmässigen, welche die Evangelischen vorzüglich ausbildeten, erscheint schon in der alten Kirche in den Gesängen, die seit dem 13. Jahrhundert neu entstanden; sie thut sich vornämlich darin kund, dass die strenger kirchlichen Tonarten gegen die dem neueren Dur verwandteren (Jonisch, Mixolydisch) zurücktreten (34). In dem Cantional von M. Weisse finden sich 42 weniger bekannte altkirchliche Weisen, die in den Gesang der mährischen Brüder aufgenommen sind; an diesen entwickelt der Verfasser durch Vergleichung das Bild des allmäligen Ueberganges aus dem Kirchlichen in das Volksmässige (35 — 37). Diesem nach sind die ältesten Gesänge die mehr unrhythmischen Psalmodieen; einer späteren Zeit gehören die gleichsam antistrophisch und epodisch ausgestalteten Lieder; die jüngsten sind, wie die Volksweisen, rhythmisch gegliedert in bestimmterem Tacte, zuweilen auch rhythmisch wechselnd, endlich doch in der Tonart dem hellen Jonischen mehr zugewandt (38).

Diese Betrachtungen bilden den Uebergang zu dem Abschnitte über den Volksgesang (40 — 98), einem der reichhaltigsten, wie an liebevoller Arbeit, so auch an belehrenden Ergebnissen. Die Untersuchung über die Aechtheit der Herkunft, welche hier besonders schwierig, wird hier mit der gewissenhaftesten Sorgfalt geführt; wo die Zeugnisse nicht ausreichen, tritt die combinatorische Kritik hülfreich ein. Wäre doch eben so streng diplomatisch verfahren bei der Beglaubigung der altlateinischen und der altdeutschen (vorlutherischen) Kirchenweisen! Denn in Bezug auf jene wird nur erwähnt, dass man die älteste Erscheinung derselben nicht nachweisen könne (20), und bei diesen ist grossentheils die einfache Behauptung beigefügt: „dies ist eine dem Liede ohne Zweifel gleichzeitige Weise, — wir wissen mit Bestimmtheit, dass sie älter u. s. w. — aus dem Meistergesange entnommen“ u. s. w. (99, 100, 103). Sollten nicht dergleichen Ausführungen dem historischen Werke eben so unentbehrlich sein, wie die späteren so ängstlich genauen, die bis zur Ermüdung weitläufig über die Aufnahme der Lieder aus dem mährischen Gesange (283 u. s. w.) oder über die Melodienbücher (323, 326, 333 u. s. w.) und deren Quellen, Entlehnungen und relative Glaubwürdigkeit und Vollständigkeit Aufklärung zu geben suchen?

Desto vollständiger ist die Beglaubigung bei den Volksliedern durchgeführt. Zwar kann, wie sich erwarten lässt, nicht überall ein evidenter Beweis dafür geführt werden, ob eine Melodie wirklich früher im Volke oder in der Kirche gesungen; dagegen tritt hier die höhere Kritik, wie sie sich entwickelt aus den tiefsten historischen Studien und gründlicher Selbsterfahrung, was man kritische Divinationsgabe nennen möchte, oftmals siegreich in's Mittel, — und die ängstlich genauen Untersuchungen bedürfen kaum der bescheidenen Entschuldigung, mit denen sie der Verfasser (S. 43) begleitet. Luther's eigene Zustimmung, und die ausgesprochene Absicht, welche seine Vorrede zu Walter's Gesangbuch von 1524 darlegt: „damit die Jugend, die doch soll und muss in der Musica und anderen rechten Künsten erzogen werden, der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde“ (44), waren wohl Anregung genug für Volk und Künstler, aus den vorhandenen Volksliedern die Weisen für ihre frommen Gesänge zu entlehnen. — „Von dem Inhalte der weltlichen Lieder, denen sie entlehnt, war bei der Wahl ihrer Töne für die geistlichen gänzlich abgesehen; denn in jener bewegten Zeit war das Weltliche im Geistlichen völlig aufgegangen“ (70), und die Frommerregten fühlten, wie ihnen „gebühre, ihrem Gotte Lob, Ehr' und Dank in allen Zungen und auf allerlei Weise und Gestalt, Choral und Figural, — öffentlich in Kirchen und Schulen, daheime in Häusern, Lauben und Kellern, auf Feldern und Wassern, in Büschen und Wäldern zu singen“ (82); und so breitete diese Gesangesfreude das neue theuer errungene Gut mit den Waffen der schönsten Kunst rasch und lebendig aus, dass es nun erst wirklich Gemeingut des Volkes ward. Als wesentliches Zeugniss für die grossere musikalische Tiefe des deutschen Volkes scheint mir dieses entscheidend, dass seine Weisen „vorzugsweise harte (Jonisch, Dur) Tonarten wählen, während die Belgier (so auch die Franzosen und Italiener) die weiche (äolische) vorziehen“ (97, 252). Denn

in den zarten Tonarten spricht sich nicht allein die rechte Gesundheit und Freude des Lebens aus, sondern es zeigt sich auch geschichtlich, wie selbst der alte Kirchengesang verblühend und an ursprünglicher Kraft verlierend unwillkürlich diesem Ziele zustrebt, als wäre in ihm Erfüllung der langverhaltenen Sehnsucht (vergl. S. 38). In dieser Hinsicht ist es wichtig, dass die deutschen Volkslieder fast alle in Dur gehen, während die übrigen Volker — Romanen, Pelasger, Semiten, Mongolen — durchweg die Molltonarten vorziehen; auch die Gewohnheit der früheren deutschen Componisten bis gegen 1750, selbst die düstersten Mollsätze mit einem Duraccord zu schliessen, gehört hierher.

Die bestimmteren thatsächlichen Zeugnisse für die Entlehnung aus dem Volksgesange beruhen hauptsächlich auf der Sammlung Georg Forsters, der gegen 1540 in 5 Bänden 380 Volkslieder herausgab; von diesem schatzbaren Werke gibt uns der Verfasser ein ausführliches Bild (45 — 66), verknüpft mit interessanten Belehrungen über den Strophenbau (52 — 55); von den Strophen hat die siebenzeilige im geistlichen, die achtzeilige im weltlichen Gesange das Uebergewicht erhalten. — Eigenthümlich aber ist, nach des Verfassers Erfahrungen, den ursprünglichen Volksliedern der sogenannte rhythmische Wechsel (37, 57, 69 u. a.). Die Darstellung und Erläuterung dieses Phänomens lässt indess noch einige Fragen zurück. — „Der rhythmische Wechsel, im Gegensatz der Syncope, ist ein bei gleichbleibenden Tonzeichen und unveränderter Bewegung wechselndes Tactgewicht, — nicht die Aufhebung des einen Gesang hindurch gleichmässig vorwaltenden Maasses durch Rückungen — wie bei der Syncope“ (37); — „das Maass, im Allgemeinen betrachtet (?), erfährt dabei keine Aenderung; denn die Zeitdauer keines einzelnen Tonzeichens, also auch nicht ihre verhältnissmässig längere oder kürzere, in ihren gegenseitigen Beziehungen der Abstufung (?), ist irgend eine wechselnde. Der Wechsel wird allein in dem Gewichte wahrgenommen; in der durch Auf- und Niederschlag bedingten Gliederung des Gesanges, die nun bald nach drei, bald nach zwei oder vier Theilen geregelt wird, ohne eine dieser Formen dauernd beizubehalten“ (37). — Dass also dieser rhythmische Wechsel nicht syncoptisch zu fassen sei, ist vorab ausdrücklich versichert; dass man nicht an Triolen denken dürfe, zeigt die zweite angeführte Stelle. Aus den angeführten Beispielen scheint hervorzugehen, dass es — wenigstens häufig — mit der Weise neuerer Tonsetzer übereinstimme, zweierlei Tact rasch nach einander, auch wohl durch und neben einander zu gebrauchen, — wie denn z. B. der eigenthümliche Quintupeltact des herrlichen Volksliedes: „Prinz Eugen der edle Ritter“ aus rasch wechselndem oder innig verbundenem $^2_4$ und $^3_4$ entstanden scheint. Dieser Art ist auch das erste Beispiel S. 57, wo man für die zwei ersten Tacte $^6_8$, für die zwei folgenden $^3_4$ vorschreiben könnte. — Sollte etwa von solchem rhythmischen Wechsel die Rede sein, wie ihn z. B. Beethoven im Scherzo der Eroica gebraucht, wo einmal gerade Tacte zwischen die ungeraden hineinfahren, doch so (nach Beethoven's originaler Metronomisirung), dass die geraden an Zeitdauer den ungeraden gleich sind? Oder von einer ähnlichen Erscheinung, wie sie im ersten Finale des Don Juan so humoristisch kühn auftritt, wo $^2_4$ und $^3_4$ in einander klingen? — Auch den Zweifel können wir nicht unterdrücken, der aus der damaligen Unvollkommenheit der musikalischen Orthographie entspringt, von deren Vieldeutigkeit wir oben ein Beispiel besprochen haben; — da nun viele jener alten Lieder in den ältesten Quellenbüchern ohne Tactstriche geschrieben (Beisp. 100, vergl. auch Text S. 22 u. a.), ja bei einigen die Tactstriche durch den Verfasser hinzugefügt sind (Vorr. S. XV, Beisp. 93, 95, 137), und da ferner der Wortaccent in jenen Compositionen ein sehr unsicherer Führer ist: so fragt man natürlich nach der Beglaubigung dieses schwierigen Phänomens, wo weder Noten- noch Tactschrift unzweifelhafte Anhaltepuncte geben. — Hierzu kommt, dass einige der späteren Beispiele nicht treffend sind: so zuerst Beispiel 111, von welchem S. 458 die Erläuterung gegeben wird, es sei geraden Maasses: in diesem Falle ware der zweite, fünfte und achte Tact doch unzweifelhaft syncopirt, während er, rhythmisch wechselnd, wahrscheinlich der Rhythmisirung des 105. Beispiels nahe kommen würde. Auffallender ist die Schwierigkeit im Beispiel 142, von welchem S. 485 die Erläuterung gegeben wird, dass sich die „Unterstimmen rhythmisch wechselnd, aus dem dreitheiligen Maasse in das zweitheilige übergehend bewegen, während die obere unverändert das zweitheilige bewahre.“ Die Stelle selbst, Beisp. S. 142, Z. 1, Tact 3 — 4, ist diese:

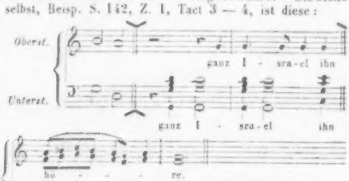

Dies ist nicht anders als syncoptisch zu singen möglich, auch wenn die Unterstimmen durch sforzando den Wortton scheinbar erhalten. Ein anderes Beispiel (143, S. 144, T. 2 — 3, Text 486) ist von der Art, dass es nur orthographisch geändert zu werden braucht, um uns als einzelner $^2_4$-Tact zwischen den übrigen geraden sogleich klar zu werden; dann würden nur die Sylben: „in's Fleisch ohn' alle“ ungerade oder rhythmisch wechselnd, das folgende: „Sünden“ aber sogleich wieder duplirt erscheinen. Aehnlich verhält es sich mit dem Beispiel 145 (S. 147, Text 491), wo, wie bei jenem: „ganz Israel ihn höre“ der Widerstreit zwischen Aussen- und Mittelstimmen im Singen keinen anderen Umdruck hervorbringen kann, als der uns als syncoptisch bekannt ist. — Als Ergebniss scheint mir nun festzustehen, dass der rhythmische Wechsel (diese letzten Beispiele abgerechnet) unseren wechselnden Tacten, mit vorgezeichnetem

$^2/_4$ und $^3/_4$ verwandt sei; dies bestätigt sich auffallend in dem Beispiele 137, das um seiner Schönheit und Fasslichkeit willen wohl als Muster dienen kann. Es beginnt mit drei ungeraden Tacten, diesen folgen vier gerade, dann zwei ungerade, zwei gerade, zum Schlusse zwei ungerade und zwei gerade. Doch ist hier noch eine besondere Eigenthümlichkeit, die ich in engerem (oder eigentlichem) Sinne rhythmischen Wechsel nennen möchte: es steht nämlich $^6/_4$ und $^3/_2$ dicht neben einander, so dass man kaum noch an Syncope denken mag, wenn nicht vielleicht die zweite Stimme im dritten Tact $^6/_4$ betonen soll gegen die $^3/_2$ der Oberstimme. — Ob nun hier vielleicht der eigenthümlich gewählte Ausdruck des Verfassers ein unrichtig gewählter, oder ob die Schwierigkeit der Auffassung mehr in der Sache selbst und ihrer historischen Ferne und Fremdheit begründet sei, will ich nicht entscheiden. Der Name für diese Erscheinung müsste, wenn ich sie recht verstanden, wohl eher lauten: Wechsel des Rhythmus, Rhythmuswechsel, und es könnte an den meisten Stellen durch Vorzeichnung der drei und zwei (wie im Beispiele 143) oder durch andere Tactstriche das Verständniss erleichtert werden; Letzteres aber möchte um so mehr zu empfehlen sein, da ja auch in einzelnen Beispielen, wie S. 69 von den holländischen „Souter liedekens" erzählt wird, die bestimmte Abgrenzung dieses Wechsels der zwei und drei (wir wissen nicht, ob im Original mit Tactstrichen) einander deutlich gegenüber gestellt ist.

Ausser jener oben genannten G. Forster'schen Sammlung wird manches andere Lied sammt seiner Weise aus holländischem und italienischem Volksgesange angeführt und nach allen Seiten hin erläutert, rhythmisch, harmonisch, strophisch, poetisch u. s. w. — Diese gründlichen Auseinandersetzungen dulden keinen Auszug: sie sind voll mannichfaltiger Belehrung und Anregung, und können sowohl dem Musiker als dem Theologen und Hymnologen über manches für bekannt Geltende unerwartet neue Aufschlüsse geben. Wir müssen, um des Raumes zu schonen, der Freude entsagen, von den köstlichen Einzelheiten, an denen dieser Abschnitt reich ist, auch nur das Interessanteste anzuführen.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Am Charfreitage Nachmittag hörten wir in der Paulinerkirche *Beethoven's* grosse Messe in D dur von der hiesigen Singeacademie, mit Unterstützung des Thomanerchores, und einem sehr zahlreich besetzten Orchester, unter Leitung des Herrn Musikdirector *Richter*, zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds, aufführen. Am Sonntag, den 6. April, um dieselbe Zeit, erfolgte eine Wiederholung dieser Aufführung von demselben Personal in der Thomaskirche, zum Besten der Elbüberschwemmten, welcher man diesmal noch *Beethoven's* C moll-Symphonie, vom Herrn Musikdirector *Gade* dirigirt, folgen liess. Die Solopartieen waren von Fräul. *Mayer*, Frau *Bünau-Grabau*, den Herren *Langer*, *Pögner* und *Kurzweelly* übernommen worden. Das Werk ist noch wenig zu vollständiger Aufführung gekommen, auch hier in Leipzig hatte man es noch nicht gehört, und es verdient die dankbarste Anerkennung gegen das Directorium und die Mitglieder der Singacademie, dass sie es nicht an Eifer und Ausdauer fehlen liessen, eine im Ganzen so befriedigende Aufführung dieser grossen und die grössten Schwierigkeiten bietenden Composition zu Stande zu bringen.

Dem ersten Gedanken zu einem solchen Unternehmen wird es nicht an Reiz fehlen können; es ist auch wohl zu glauben, dass die Aufführung dieser Messe öfter projectirt worden ist, als man von wirklich erfolgten Aufführungen gehört hat; — warum sollte ein so bedeutendes Werk *Beethoven's*, das seit achtzehn Jahren gedruckt ist, unbeachtet geblieben sein und weniger das Interesse, es zu Gehör zu bringen, erregt haben, als seine übrigen? — Die neunte Symphonie, zugleich mit dieser Messe erschienen, ist von allen namhaften Concertdirectionen wiederholt gegeben worden; von der Aufführung der Messe aber, wenn sie irgendwo stattgefunden hatte, war jedesmal die Rede wie von einem errungenen Siege; die Sieger freuten sich des Ruhmes.

Wer aber in die Partitur der Messe auch nur einen Blick geworfen, wird auch zugeben, dass es für Chor- und Sologesang kaum eine schwerere Aufgabe geben könne. Die Schwierigkeiten sind hier ganz anderer Art, als bei anderen auch harmoniereichen und complicirten Compositionen, als z. B. bei denen *Seb. Bach's*, welcher auch den Singstimmen Aufgaben stellt, die nur von guten Chor- und Solosängern befriedigend gelöst werden können. — *Händel* erscheint in seinen Chören gegen *S. Bach* schon ganz leicht ausführbar, — aber auch *S. Bach* muthet der Singstimme nicht leicht etwas zu, was diese nicht auch ohne ein unterstützendes Instrument zum deutlichen Vortrage sollte bringen können; — wie denn bei diesem Componisten die wenigen von ihm gebrauchten Instrumente überhaupt nicht oft zur Unterstützung des Gesanges verwendet sind, da sie in seinen reichen polyphonischen Combinationen selten als selbständige Stimmen entbehrt werden konnten. In dieser Messe *Beethoven's* scheint aber die eigenthümliche Natur der Singstimme nicht immer dem Componisten gegenwärtig gewesen zu sein. Es wechseln hier die alle schönsten effectreichsten Vocalsätze auch mit solchen, wo die Stimmen mehr in der Eigenschaft des musikalischen Mittels, als in der des eigentlichen Gesanges angewendet werden und wo sie sich vielmehr an der äussersten Grenze des Ausführbaren zu bewegen haben, als in der Sphäre dessen, was sich mit Freiheit und declamatorischer Betonung vortragen lässt. Die Wirkung kann im Ganzen auch dann noch, wo der Gesang aufhört, Gesang zu sein, durch die Macht des musikalischen Gedankens und die Mitwirkung eines *Beethoven'*schen Orchesters eine grosse und ergreifende sein, wie wir es bei den beiden hier stattgehabten Aufführungen selbst erfahren haben; es wird sich aber, die Singstimmen für sich betrachtet, aus diesen leicht erklären lassen, warum dies Werk von allen *Beethoven'*schen noch am Wenigsten zur Production gelangt ist, und wohl auch gelangen wird — denn die Natur der Singstimme wird immer dieselbe bleiben. — Der Gesang ist, anders wie die Musik für die perfectiblen In-

strumente, an ein natürliches Organ gebunden, und an gewisse Bedingungen der Intonation, der rhythmischen, der Wort- und Klangbildung, deren der Componist, auch der grösste und phantasiereichste, sich nicht wird überheben dürfen, die in der musikalischen Conception schon mit enthalten sein müssen, wenn eine vollständige, gute und klare Ausführung seiner Composition zu erwarten sein, und überhaupt möglich werden soll; denn was in idealer Abstraction über diese Bedingungen hinausgeht, das wird bei der Ausführung sich eben nicht mehr vernehmen lassen, und was in der Bedrängniss dafür geboten wird, bei dem besten Willen der Sänger nicht geeignet sein, zur guten Wirkung beizutragen.

Nächst diesem Grunde der schwierigen Ausführung für den Gesang ist aber wohl auch die formale Beschaffenheit einer Messe überhaupt Ursache, dass ein Musikwerk dieser Art in der Aufeinanderfolge seiner fünf Hauptsätze, die nicht unmittelbar nach einander gehört zu werden bestimmt sind, deren Anordnung daher nur nach den Forderungen des kirchlichen Ritus, nicht nach der Bedingung eines künstlerischen Ganzen in seinen Theilen entstanden ist, nicht vorzugsweise zur Concertaufführung gewählt werden wird. Wenn aber diese Messe vom Componisten wohl eben so wenig zur kirchlichen Function bestimmt sein konnte — schon die lange Dauer der Musik schliesst sie davon aus — und man fragen möchte, worin ihre eigentliche Bestimmung zu suchen sei? — so ist die Antwort: *Beethoven* hat sie nach eigenem inneren Verlangen und Bedürfnisse geschrieben, wie S. *Bach* seine grosse H moll-Messe; dieser Letztere vielleicht noch mehr im künstlerischen Drange. — Es kann eine äussere Veranlassung den Anstoss gegeben haben: während der Composition sind bei *Beethoven* alle beschränkenden Rücksichten vor dem Walten des eigenen Wollens zurückgetreten und es ist so ein Werk entstanden, das man mit keinem anderen dieser Gattung darf vergleichen wollen, wie es auch unter *Beethoven's* eigenen Werken vielleicht nur mit der neunten Symphonie zusammenzustellen sein würde, mit der es in weiter Ausführung, in Eigenthümlichkeit und Tiefe der Intentionen verwandt ist; eben so auch darin, dass beide in herber Grossartigkeit so weit gehen, dass es hier nicht immer die Schönheit ist, wodurch wir angezogen und festgehalten werden.

Aber auch an eben so schönen als erhabenen Sätzen ist die Messe reich, wie alle Werke *Beethoven's*. Wir dürfen nur gleich das Kyrie, dann die Sätze: Qui tollis, Et incarnatus est, das wundervolle Benedictus, und könnten noch so manche andere nennen, die so versöhnend gegen die Aufregung und titanische Kraft der anderen sich in die Waage legen; wenn sie auch diese nicht aufwiegen und der Totaleindruck mehr ein gewaltiger, als der des Kunstschönen bleiben wird.

Sobald der Inhalt des Messtextes in der Bedeutung seiner einzelnen Theile musikalisch soll aufgefasst und ausgedrückt werden, und der Componist sich diesen Ausdruck zur hauptsächlichen Aufgabe macht, — wie es in der modernen Messe, d. h. in der Messe mit Instrumentalbegleitung, geschieht, und nicht wie es in der Messe a Capella geschah, wo der Text im Ausdrucke seiner Gesammtheit musikalisch wiedergegeben ward, wie auch die Unterschiede des Bittens, Preisens und der Klage nicht fehlen, nur dass sie in der Gebundenheit des Ganzen nicht so bestimmend hervortreten und gegen einander in Contrast sich stellen konnten, — sobald also jene erste musikalische Behandlungsweise der Worte eintritt, wird die Messe in der eigenthümlichen Auffassung des Ganzen, in der mehr oder minder bedeutend eingehenden Ausführung des Einzelnen, den Componisten selbst darstellen, in dem Grade, als es Diesem mit der Composition Ernst war, als er die Hingebung seines tiefsten Wesens darin aufgehen liess. — Für das alte typische Heiligenbild werden wir dann ein Gemälde erhalten, ein Kunstwerk, das den Character seines Autors trägt, wobei wir nicht mehr, wie dort, den Künstler vergessen können.

In der alten Messe haben wir das Evangelium, den Text; in der neuen eine Predigt über diesen Text.

Wenn aber *Beethoven* in der letzten eigenthümlichsten Periode seines immer mehr sich concentrirenden und steigernden Schaffens eine Messe zu componiren unternahm, und, wie er dann wohl eben nicht anders konnte und wollte, sich dabei nur durch eigenste Gedanken und Gefühle leiten liess: dann dürfen wir hier weniger als irgendwo Etwas, das an Gewohntes erinnert, erwarten, und werden neben dem innigst flehenden — auch auf manches himmelanstürmende musikalische Wort gefasst sein müssen. Man hat nach Aufführung der Messe oft wiederholen hören: dies sei keine Kirchenmusik: — es ist schwer zu widersprechen, aber eben so schwer in Erfahrung zu bringen, wenn von neuerer Musik für die Kirche die Rede ist und von solcher, die zu dem Gottesdienste selbst gehört, wie die Messe und die lateinischen Hymnen, wo der Kirchenstyl eigentlich zu finden sei. In der geistreichen und geistig erhebenden Musik werden wir ihn jedenfalls immer lieber suchen wollen, als in der geistesarmen und gar zu passiven; wiewohl auch diese letztere nicht verfehlt, als geeignet ihren Anklang zu finden. —

Die beiden vom Herrn Musikdirector *Richter* ruhig und sicher geleiteten Aufführungen der Messe gelangen vorzüglich gut und gaben das beste Zeugniss von den sorgfältigen Vorbereitungen und der Liebe, mit welcher die Theilnehmenden dem Werke sich hingegeben und keine Mühe gescheut haben, es auf's Bestmögliche darzustellen. Auch den Solosängern gebührt ehrendste Anerkennung, und hier haben wir besonders Fräul. *Mayer* auszuzeichnen, welche ihre höchst schwierige Sopranpartie mit grosser Meisterschaft vortrug.

Am Tage der zweiten Aufführung folgte der Messe noch die Symphonie *Beethoven's* in C moll. Unser Orchester ist mit dieser Symphonie innigst vertraut; sie wurde auch diesmal unter Mh. *Gade's* Leitung ganz vortrefflich ausgeführt und war auch in diesem Concerte von der schönsten Wirkung.

Dass *Beethoven* in der reinen Instrumentalmusik sich in seinem eigensten, vertrautesten Elemente befindet, welches, von seinem Geiste überall durchdrungen und belebt, den Gedanken uns klar und leichtfasslich mittheilt, der hier in vollkommen harmonischer Wirkung sich selbst auszusprechen scheint, ohne von der technischen Aus-

führung gehemmt und belastet zu werden: — dies gab sich beim Anhören dieser Symphonie nach jener Messe dem Gefühle so deutlich kund, als es schon durch die so grosse Menge seiner Instrumentalwerke gegen die verhältnissmässig kleine Zahl der Vocalcompositionen dargethan wird, wie viel mehr ihn Natur und künstlerische Neigung nach jener Seite gezogen haben, die ihm ein ungebundeneres Schaffen gewährte. Für das freiere Element geboren, mit dem Flügelschlage des Adlers, erstarkte er hier wie Keiner, und erhob sich zu Höhen, die er vielleicht nicht würde haben erreichen können, wenn er, wie unsere anderen grossen Meister, in gleichem Maasse hätte Gesangcomponist wie Instrumentalcomponist sein wollen. —*n.*

Prag, März. Auf unserer Bühne setzte Fräul. *Freitag* ihre Debuts mit der Antonina im „Belisar" fort, und während die Uebelwollenden dieses Wagniss schmähten, zagten selbst die Freunde dieses schönen Talentes um das Gelingen; aber die begabte Kunstjüngerin beschämte die Ersten und erfreute die Anderen herzlich durch eine wahrhaft überraschende Durchführung. Wären wir nicht Zeuge ihres ersten Versuches gewesen, wir hätten unmöglich glauben können, dass diese Antonina ihre zweite Partie sei, in welcher wir den Umfang ihrer schönen Stimme noch mehr kennen lernten und wieder mit Vergnügen die Weichheit und Volubilität dieses vollkräftigen Organs bewunderten, das eben so sehr zum Coloratur- als zum grossen getragenen Gesange sich eignet. Einen Character, welcher dem Gefühle und der Sinnesart eines jungen Mädchens so ganz entgegengesetzt ist, mit Vollendung darzustellen, das gelingt oft erfahrenen Künstlerinnen nicht; doch war die Haltung edel und sie fiel nie aus der Rolle. Vorzügliche Sorgfalt muss Fräul. *Freitag* noch auf das Recitativ verwenden, welches allem bei ihr noch an die Schülerin mahnt. Wie sie jetzt ist, sollte man sie nur in Opern mit Gespräch, so wie Fräul. *Schwarz* blos in Recitativ-Opern anwenden. Uebrigens war der ganze „Belisar" eine recht glückliche Vorstellung. Mad. *Podhorsky* (neue) war sehr bei Stimme und führte ihre Partie musterhaft durch. Herr *Kuas* macht grosse Fortschritte im Vortrag und lernt immer mehr sein kraftvolles Organ beherrschen. Herr *Emminger* bedient sich, zu seinem und des Ganzen Vortheil, des Stratagems, seine Stimme im ersten Acte zu schonen, was ihm diesmal besonders zu Statten kam, da er seine Kraft für das: „Trema, Bisanzio!" gespart hatte und diese Arie trefflich vortrug. Das Publicum war sehr lebhaft, und Fräul. *Freitag* und die Anderen wurden wiederholt gerufen.

Mad. *Podhorsky* brachte uns zu ihrem Benefiz *Mozart's* „Zauberflöte," worin ihre talentvolle Schülerin, Fräul. *Freitag*, die Pamina als dritten theatralischen Versuch gab, und da unsere Direction einmal mit eiserner Consequenz darauf zu beharren scheint, keine neue Oper mehr zu geben, so musste man ihr für die Wahl eines *Mozart*'schen Werkes dankbar sein. Was die Aufführung betrifft, so kann sie nur zum kleinen Theile genügend genannt werden. Wir haben leider schon oft die Bemerkung gemacht, dass alle jüngeren Sänger keinen Begriff von der Art und Weise haben, wie man *Mozart* singen soll. Bei uns hat Mad. *Podhorsky* eine Lehrerin gehabt, die *Mozart's* Zeitgenossin war und ihr zu dem Verständnisse seines musikalischen Geistes verhalf. Diesmal konnte sie jedoch nur wenig wirken, da die beiden Arien der Königin der Nacht durch die bedeutende Transponirung von der schwindelnden Spitze des höchsten Discantes in das Gebiet des Mezzo-Sopraus ihre ganze Eigenthümlichkeit und den besonderen Reiz verlieren. Dagegen hat sich Mad. *Podhorsky* als Lehrerin wieder das Verdienst erworben, Fräul. *Freitag* auf den rechten Weg zu leiten, welche die Pamina — mit Ausnahme von ein Paar Verzierungen in der Repetition des Duetts mit Papageno — ganz im Geiste der Tondichtung sang. Ein Gleiches gilt von Herrn *Strakaty* als Sarastro, der sich hier wieder als tüchtigen, vorwärts strebenden Sänger bewährte. Einen auffallenden Beweis für die oben ausgesprochene Bemerkung lieferten die Fräul. *Hipstein* und *Schwarz*, welche in Hauptpartien *Donizetti*'scher und *Bellini*'scher, ja sogar *Rossini*'scher Opern sich die volle Zufriedenheit des Publicums und stürmischen Beifall erworben hatten, und hier an den kleinen Rollen der ersten und dritten Dame total scheiterten. Recht brav war Herr *Brava* als Sprecher. Herr *Damcke* (Tamino) ist ein Naturs änger, aber ein deutscher, was ihm hier sehr zu Statten kam, und ohne Herrn *Emminger* (welcher den Tamino unter seine besten Partien zählt) gleich zu kommen, war er doch nicht anstössig. Er sang die Introduction sehr schlecht, und die erste Arie zwar schulgerecht, doch zu pedantisch trocken, dagegen die Flötenscene vor dem Tempel vortrefflich, und behauptete sich sodann durch die ganze Oper. Herr *Dolt* (Papageno) zeigte ein lobliches Bestreben, in einer Oper höhern Ranges nie an das Possengenre zu erinnern, was Anfangs der Entfaltung seiner Stimme Eintrag zu thun schien, die erst in dem Liede des zweiten Actes: „Ein Mädchen oder Weibchen" sich im vollen günstigen Lichte zeigte. Fräul. *Rückert* hatte die zweite Dame und Papagena übernommen, welche Letztere sich ganz für ihre Individualität eignet. Da wir hier vom Gesange sprechen, so kann weder von den abscheulichen drei Genien die Rede sein, noch von Herrn *Demmer*, welcher den Monostatos durch ellenlange Ohrgehänge und ungeheuere Bocksprünge zu characterisiren versuchte, und dabei so pathetisch sprach, als stelle er den Licinius in der „Vestalin" vor. Das Haus war im wahren Sinne des Worts überfüllt, der Beifall beschränkte sich aber auf die Benefiziantin, ihre Schülerin und Herrn *Strakaty*, und die Herren *Damcke* und *Dolt* erhielten noch einige Abfälle des Applaudissements.

Die vierte Rolle des Fräul. *Freitag* war die „Camilla" im „Zampa," aber unstreitig auch die verfehlteste, da sie weder in den Coloraturstellen ausreichte, noch den wahren Vortrag für die erste Romanze getroffen hatte. Diese ganze Oper gehört überhaupt nicht eben unter die Juwelen unsers Repertoirs, und es dürfte besser sein, sie ruhen zu lassen, wenn nicht ein ausgezeichneter Gast darin mitwirkt.

Eine der schlechtesten Opernvorstellungen, die wir seit langer Zeit sahen, war neulich eine Reprise des „schwarzen Domino's," worin buchstäblich nur eine Person — Mad. *Podhorsky* als Angela — sang. Herr *Kunz* (Graf Juliano) hat eine sogenannte Spielrolle (!) und nur wenige Tacte im Ensemble zu singen, Herr *Demmer* sang (?) den Massarena, und auch die übrigen Rollen waren mit lauter Personen besetzt, deren Stimmen eine Satyre auf den menschlichen Gesang sind. Die kleine Anzahl von Musiknummern brachte einst einen hiesigen jungen Cavalier zu der Frage: Warum wohl der „schwarze Domino" eine Oper sei? welche er sich jedoch selbst also beantwortete: Wahrscheinlich damit unsere jungen Comtessen ihn ansehen dürfen. Wäre es ein Lustspiel, so würde man dasselbe sehr indecent finden.

Herrn *H. Sommer's* Concert auf dem von ihm selbst erfundenen und von *Franz Liszt* Euphonion benannten Blasinstrumente im Saale der Sophien-Insel wurde mehrere Tage voraus auf einem grossen Cartello angekündigt, welcher eine Menge Relationen und Zeugnisse für das Instrument enthielt. Wir erfuhren nebst grossen Lobpreisungen von Kunstverständigen und Journalisten, dass der König von Preussen sich belobend über das Instrument ausgesprochen hat, und Herrn *Sommer* in Wien die Ehre zu Theil wurde, vor Allerhöchsten Personen und einem zahlreichen Hörerkreise im k. k. Hofburgtheater zu spielen, welcher Begünstigung sich vor ihm nur die *Catalani* und *Paganini* erfreuten (?). Ich muss gestehen, dass ich, trotz all dieser ehrenvollen Zeugnisse, meine Scheu vor diesem, wie allen neuen Instrumenten nicht ganz bezwingen konnte; mein Glaubensbekenntniss geht dahin, lieber auf den vorhandenen Instrumenten etwas Tüchtiges zu leisten, als neue zu erfinden. Doch gestehe ich gerne, dass noch selten eine neue Erfindung in diesem Genre mich so sehr befriedigte, als eben das Euphonion, wenn ich gleich nicht mit Saphir behaupten mochte, „es ist menschlicher Gesang, der einer Kehle von Messing und Silber entströmt; es ist erhebend und melodisch wie die Harfe von Zion, und wenige andere Instrumente möchten gleich dem Euphonion im Stande sein, die tiefste Tragik und süsseste Lyrik in sich zu vereinen; darum leiht es sich auch willig als Organ des Unaussprechlichen in der Menschenbrust, sei es, um die heilige Hymne der Andacht oder die brausende Dithyrambe des Jubels hörbar zu machen." Ein hiesiger Kunstkenner characterisirte dasselbe folgendermassen: Das Euphonion ist ein Blechinstrument etwa in der Gestalt einer in allen Dimensionen, namentlich im Durchmesser der Röhre und des Schalltrichters, vergrösserten Trompete. Ventile und Bogen erzeugen eine chromatische Scala und modificiren den Ton. Der Umfang ist ein für Blechinstrumente ungewöhnlicher; es soll fast fünf Octaven umfassen, während die übrigen mit der diatonischen Scala nicht einmal drei durchlaufen. Eigenthümlich schön ist die Klangfarbe des Euphonions. Die Tiefe hat die ruhige Fülle des Subbass in Piano, den gewaltigen Nachdruck der Ophicleide, ohne deren schmetternde Rohheit im Forte; die mittlere Lage singt austönend wie das Horn, lieblich bei aller Kraft; die Höhe hat die helle Freudigkeit des Flügelhornes. Die drei Lagen sind aber nicht geschieden, sondern gehen fliessend und naturgemäss in einander über, und haben das gemeinsame Characteristische des breiten schönen Gesanges. Ein grösserer Klangunterschied ist zwischen dem leisen und starken Tone, und vornehmlich hier sucht das Instrument seine Effecte zu vervielfältigen. Bei aller Kraft aber ist das Euphonion sehr schmiegsam; wir hörten schnelle Scalenläufe, Doppelschläge, Triller, lebhafte Figuren (natürlich halbstark) ausserst nett und sicher ausführen. Wenn, trotz aller dieser Eigenschaften, sich das Euphonion in den drei Nummern von der Composition des Concertgebers, welche er darauf vortrug (1. Fantasie über Motive aus der Oper „die Puritaner." — 2. Concertstück, und 3. Ungarische National-Hymne, arrangirt für das Euphonion — das ansprechendste Tonstück) nicht recht als Concert-Instrument bewähren wollte, so mag der Grund wohl in der geringen Virtuosität zu suchen sein, welche sich Herr *Sommer* bisher auf seiner Erfindung erworben hat. — *Beethoven's* Ouverture zu „Egmont," ausgeführt von der Capelle des Regiments Palombini, bildete den Prolog des Concerts, und der Concertgeber wurde mit zwei Violinpiecen von Herrn *Griebel* aus Berlin unterstützt, der sein Instrument correct behandelt. Es war ein grosser Fehlgriff von Herrn *Sommer*, den grossten Concertsaal gewählt zu haben, zumal da sein Instrument mehr, als andere, die grosse Orchesterbegleitung entbehren kann, und die Liebhaber desselben z. B. im Platteissaale hinreichenden Raum gefunden haben würden.

In der Generalversammlung der Prager Tonkünstlergesellschaft ist Herr Dr. *Karl Helminger* zum Präses erwählt worden.

Zwickau. Am Palmsonntage wurde hier in der grossen Marienkirche das Passionsoratorium „Das Ende des Gerechten," Text von *Fr. Rochlitz*, Musik von *Schicht*, von dem Musikdirector *H. B. Schulze* zur Aufführung gebracht. Wir müssen Letzterem zu um so grösseren Danke verpflichtet sein, da er, trotz der im Ganzen doch nur geringen Theilnahme und Sinn für derartige Tonschöpfungen, sich an die Ausführung eines Unternehmens machte, welches mit eben so viel Schwierigkeiten als Kostenaufwand verbunden war. Die Solopartieen hatten Dilettanten von hier und aus den benachbarten Städten übernommen, und die Liebe, mit welcher dieselben so wie das übrige Personal — 100 Sänger und 50 Instrumentalisten — an die Ausführung dieses Werkes schritten, machten es möglich, dass ein Ensemble entstand, welches nichts zu wünschen übrig liess. Die hervorragendste Erscheinung war Fräul. *Rosalie Schulze* (die Tochter des Dirigenten), in deren Händen die Partie der „Maria" sich befand, nicht blos durch ihre reine und reizend schöne Stimme, sondern auch durch ihren seelenvollen Vortrag. Meisterhaft sang sie die Bravourarie des zweiten Theils: „Rufe aus der Welt der Mängel" u. s. w.

Beferent dieses glaubt noch der Chore Erwähnung thun zu müssen, welche, da sie von dem umsichtigen Dirigenten tüchtig vorher einstudirt worden waren, ganz vorzüglich executirt wurden. Den besten und schlagend-

sten Beweis von der trefflichen Aufführung gab wohl das Publicum selbst, welches völlig befriedigt die Kirche verliess. *W. S.*

Feuilleton.

Onslow hat der Pariser Société des artistes musiciens die Handschriften seiner sämmtlichen erschienenen, und im Voraus die seiner zukünftigen Werke vermacht.

Die bekannte italienische Sängerin *Rita Gabussi* hat den Baritonisten *de Bassini* geheirathet.

Am Palmsonntage wurde in Breslau ein neues Oratorium *Das grosse Passah*, nach *Johann v. Meyer*, componirt von dem dortigen Cantor und Organisten *O. K. F. W. Schuler*, von dem dasigen Singvereine Caecilia unter Leitung des Componisten aufgeführt und allgemein mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen.

Der Tenorist *Krebs* in Stuttgart hat sein fünfzigjähriges Sängerjubiläum gefeiert. Ausser vielen anderen Beweisen von Theilnahme und Anerkennung erhielt er vom Könige eine goldene Dose. — Uebrigens wird jetzt in Stuttgart, nach erfolgtem Abbruche des alten Hoftheaters, in dem kleinen, aber niedlichen Schlosstheater gespielt. Da den ersten Raum der Hof, den nächsten die Officiere einnehmen, dann aber die Abonnenten kommen, so bleibt — der Saal fasst nur 400 Menschen — für das übrige Publicum so viel wie nichts übrig.

Ankündigung.

Neue grosse Ausgabe

von

Händel's Werken

in Partitur

mit untergelegtem Clavierauszuge.

Den Verehrern *Händel*'scher Musik wird bereits bekannt geworden sein, dass sich im Jahre 1843 unter dem Namen

The Handel Society

in *London* eine Gesellschaft von Musikern, Musikgelehrten und Musikfreunden gebildet hat, welche eine neue grosse kritische Ausgabe von *Händel*'s Werken veranstaltet. An der Spitze derselben stehen die Herren *W. Sterndale Bennett*, Sir *H. Bishop*, *W. Chappell*, *W. Crotch*, *J. W. Davison*, *E. J. Hopkins*, *G. A. Macfarren*, *A. Mascheles*, *T. M. Mudie*, *E. Rimbault*. Sie *G. Smart* und *H. Smart*. Man wird Mitglied dieser Gesellschaft durch jährliche Einzahlung *Einer Guinee*, und der Plan des Unternehmens ist dieser, den Mitgliedern jährlich einen Theil von *Handel*'s Werken in dem Umfange zu gewähren, in welchem deren Herstellung durch die Jahresbeiträge möglich wird.

Die Herausgabe geschieht nach den besten kritischen Hülfsmitteln und namentlich nach den in der königlichen Bibliothek zu London aufbewahrten zahlreichen Originalmanuscripten *Handel*'s. Die Gesangswerke erscheinen mit englischem Texte. Jedes Werk nennt seinen Herausgeber auf dem Titel.

Das Format ist in Folio, bedeutend grösser als das übliche Musikalienformat. Das ganze wird in geheftete Bänden ausgegeben.

Für den ersten Jahresbeitrag (1843—1844) sind zwei Bände erschienen.

Der erste enthält:
The four Coronation Anthems,
1) The King shall rejoice,
2) Zadok the priest,
3) My heart is inditing,
4) Let thy hand be strengthened,
und ist von *W. Crotch*, Doctor der Musik und Professor an der Universität zu Oxford, herausgegeben.

Der zweite enthält:
L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato,
und ist herausgegeben von *J. Mascheles*.

Die Bedeutung dieses Unternehmens ist nicht zu verkennen. Die Geschenke grosse englische Ausgabe von *Handel*'s Werken ist eine bibliothekarische Seltenheit und überdies mangelhaft durch Unvollständigkeit. Jetzt wird eine bessere zu sehr mässigen Bedingungen geboten, denn bereits ist die Zahl der Theilnehmer ansehnlich, fast 700, und wie dieselbe sich mehrt, mindern sich dem Plane gemäss die Kosten der Anschaffung für jeden Einzelnen. Uebrigens wird das Werk nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt, und die höchste Zahl derselben ist auf 1000 festgestellt.

Um den Beitritt zu der Gesellschaft zu erleichtern, hat dieselbe an verschiedenen Puncten des Auslandes Agenten (Local-Secretaries) ernannt. Für Deutschland haben die Unterzeichneten dieses Amt übernommen. Sie erklären sich demgemäss bereit, Unterzeichnungen anzunehmen und den Beitretenden die Exemplare des Werkes, wie sie ihnen von dem Vorstande der Gesellschaft zukommen, zu liefern. Dies geschieht ohne irgend eine Provision, doch macht die Besteitung der Transportkosten und sonstigen unvermeidlichen Spesen einen kleinen Aufschlag auf den obengenannten Jahresbeitrag von einer Guinee erforderlich. Genau lässt sich dieser Aufschlag im Voraus nicht bestimmt werden, indem der Betrag von der Zahl der durch Vermittlung der Unterzeichneten zu der Gesellschaft Beitretenden abhängen wird. Muthmasslich wird der in Deutschland zu zahlende Jahresbeitrag sich auf

Acht Thaler preuss. Courant

stellen. Indem wir daher zur Unterzeichnung einladen, bitten wir Diejenigen, welche der Gesellschaft beitreten wollen, ihre Beiträge vorläufig mit Acht Thalern für das erste Gesellschaftsjahr (1845—1846) postfrei an uns einzusenden, dabei ihre Namen und Character zum Behuf der Eintragung in die Mitgliederliste genau anzugeben, und zu bestimmen, auf welche Weise sie das Werk zugesendet zu erhalten wünschen. Für den Fall, dass ein kleiner Mehraufwand stattfinden sollte, wird ein verhältnissmässiger Nachschuss, welcher jedoch nur sehr unbedeutend sein kann, bedungen, entgegengesetzten Falls eine eben so verhältnissmässige Rückerstattung gewährt. Ausführliche Prospecte des Werkes in englischer Sprache, nebst Liste der bisherigen Mitglieder der Gesellschaft, sind unentgeltlich gleichfalls durch die Unterzeichneten zu beziehen.

Leipzig, im April 1845.

Breitkopf & Härtel.

Hierzu Ostermesse-Bericht 1845 von *A. Diabelli & Comp.* in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. № 17. 1845.

Inhalt: Das musikalische Verlagsrecht in Russland. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das musikalische Verlagsrecht in Russland.

Bei dem allgemeinen Interesse, welches gegenwärtig die Gesetze zum Schutze des geistigen Eigenthums finden, wird es manchem Leser dieser Blätter wohl nicht unwillkommen sein, das neueste in Russland erschienene Gesetz über das musikalische Verlagsrecht kennen zu lernen. Es lautet (nach der St. Petersburger Zeitung von diesem Jahre, No. 43) wie folgt:

Gutachten des Reichsrathes.

Der Reichsrath hat im Departement der Gesetze und in der Plenarsitzung die Vorstellung des Ministers der Volksaufklärung — die Sicherung der Rechte russischer und in Russland sich aufhaltender Tonsetzer betreffend — durchgesehen und nachdem er die zu dem Ende aufgestellten Bestimmungen im Allgemeinen zweckentsprechend befunden, beschlossen: diese Bestimmungen folgender Gestalt abzufassen:

1) Das Recht, musikalische Werke drucken zu lassen oder zu verkaufen, steht ausschliesslich den Componisten und ihren Erben oder denjenigen Personen zu, auf welche diese Befugniss in rechtlicher Weise übergegangen ist, und zwar für eine Zeitdauer, wie sie das am 8. Januar 1830 Allerhöchst bestätigte Gutachten des Reichsrathes für Schriftsteller, Uebersetzer und Verleger feststellt.

2) Vor Ablauf dieser Frist ist ohne ausdrückliche Bewilligung desjenigen, dem das erwähnte Recht zusteht, Niemand befugt: *a)* eine noch nicht gedruckte musikalische Composition herauszugeben oder von einer bereits im Drucke erschienenen eine neue Ausgabe zu veranstalten; *b)* eine öffentlich gespielte musikalische Composition eines Anderen herauszugeben; *c)* eine Transponirung einer solchen für andere Instrumente oder einer Composition mit voller Orchesterbegleitung für ein einzelnes Instrument herauszugeben; *d)* Compositionen, sie mögen bereits erschienen, oder nicht erschienen, oder öffentlich gespielt sein, im Auszuge, oder fremde Musikstücke mit verändertem Accompagnement herauszugeben.

3) Noch nicht herausgegebene Musikstücke dürfen ohne Zustimmung dessen, dem das Recht auf sie ausschliesslich zusteht, nicht öffentlich, in Theater oder Concert, weder im Ganzen, noch mit Verkürzungen aufgeführt werden. Bereits erschienene musikalische Compositionen können jedoch, mit alleiniger Ausnahme von Opern und Oratorien, auch ohne Zustimmung des Verfassers öffentlich aufgeführt werden, wenn nicht gleich bei der Herausgabe der Composition auf den gedruckten Exemplaren derselben die Erklärung vermerkt wird, dass der Verfasser den öffentlichen Vortrag solcher Composition nicht gestatte und bei Uebertretung das Recht der Klagführung bei der Regierung sich vorbehalte. Opern und Oratorien jedoch dürfen, auch wenn sie ohne alle Verwarnung Seitens ihres Verfassers erschienen wären, ohne ausdrückliche Erlaubniss des Componisten öffentlich nicht aufgeführt werden. Eine einmalige, mit Beobachtung der gesetzlichen Vorschriften erfolgte öffentliche Aufführung musikalischer Compositionen im Theater oder Concert verleiht Anderen kein Recht, solche Aufführungen zu wiederholen.

4) Entlehnungen aus fremden Compositionen sind nur für den Fall zulässig, wenn die Abweichungen von den Ideen und der Form des Originales so bedeutend und vielfach sind, dass eine solche Bearbeitung für eine selbständige Composition angesehen werden kann.

5) In Betreff des gerichtlichen Verfahrens bei eigenmächtiger Herausgabe fremder musikalischer Compositionen und der Streitsachen über das Eigenthumsrecht auf solche gelten die in dem am 8 Januar 1830 Allerhöchst bestätigten Gutachten des Reichsrathes über die Rechte der Schriftsteller, Uebersetzer und Verleger gegebenen Vorschriften. Wer sich einer eigenmächtigen Herausgabe schuldig macht, hat dieselbe Strafe verwirkt, welche für Nachdrucker literarischer Erzeugnisse angeordnet ist; ausserdem kann derjenige, dessen Recht beeinträchtigt worden, noch verlangen, dass die Platten und Steine, auf denen die musikalischen Compositionen gravirt oder lithographirt sind, entweder in seiner oder seines Bevollmächtigten Gegenwart vernichtet, oder ihm nach einer Schätzung des verursachten Schadens als Entschädigung für den Verlust ausgeliefert werden. Für eine eigenmächtige öffentliche Aufführung einer musikalischen Composition — d. h. bei einer Contravention gegen den dritten Punct — haben die Contravenienten zur Schadloshaltung desjenigen, dessen Recht beeinträchtigt worden, eine die Einnahme der Vorstellung, in welcher das Musikstück zur Aufführung kam, um das Doppelte übersteigende Strafe verwirkt, und zwar wird der Betrag dieser Strafe berechnet, ohne Abzug der für die bezeichnete Vorstellung gemachten Auslagen.

6 Jeder Componist, der das ausschliessliche Recht zur Herausgabe eines seiner Werke Jemanden hier im

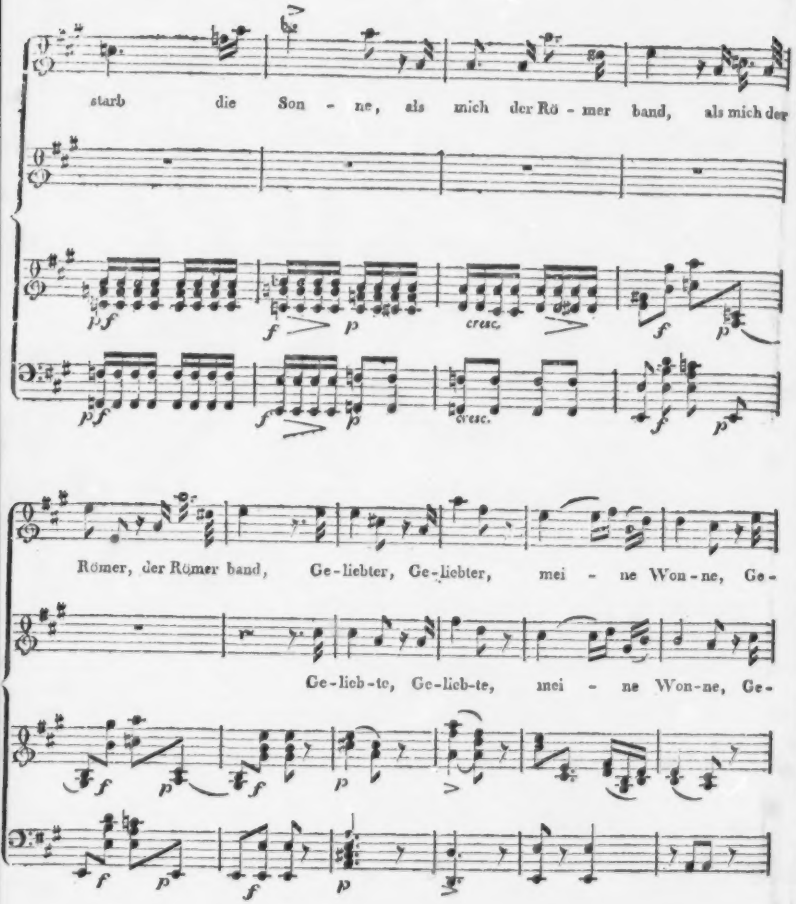
starb die Son - ne, als mich der Rö - mer band, als mich der
cresc.
cresc.
Römer, der Römer band, Ge-liebter, Ge-liebter, mei - ne Won-ne, Ge-
Ge-lieb-te, Ge-lieb-te, mei - ne Won-ne, Ge-

russischen Reiche überlassen hat und später dasselbe im Auslande herausgibt, wird, wenn er Exemplare davon in das Reich einführt, als Contravenient zum Besten desjenigen bestraft, der von ihm das oben erwähnte Recht erworben hat. Es steht jedoch frei, einige Exemplare und zwar nicht mehr als zehn, zum eigenen Gebrauche, mit sich zu nehmen.

7) Wer mehr als zehn im Auslande gedruckter Exemplare musikalischer Compositionen einführt, wohl wissend, dass sie nachgedruckt sind, und dieselben zum Schaden desjenigen, der für Russland das ausschliessliche Recht zu ihrer Herausgabe besitzt, verkaufen und vertreiben will, der wird gleich einem Nachdrucker zur Verantwortung gezogen.

8) Musikalische Compositionen, die russische Componisten im Auslande herausgeben oder zu deren Herausgabe sie das Recht auswärtigen Verlegern überlassen haben, dürfen auf Grundlage gegenwärtiger Vorschriften, innerhalb der Grenzen des Reichs nicht nachgedruckt oder öffentlich aufgeführt werden. Dieselbe Begünstigung geniessen in ähnlichen Fällen auch ausländische Componisten, so lange sie sich in Russland aufhalten.

Anmerkung. Ueber alle solche im Auslande erschienenen Verlagsartikel wird dem Comité für ausländische Censur Nachricht gegeben; in Betreff solcher Verlagsartikel jedoch, die zuvor censirt werden müssen, gelten die im §. 142 des Censur-Ustaw festgesetzten Vorschriften.

9) Wer von einem im Auslande lebenden Componisten die Erlaubniss zur Herausgabe seiner Compositionen rechtlich erworben und davon gehörigen Orts Anzeige gemacht hat, wird in seinem dadurch erworbenen Rechte kraft gegenwärtiger Verordnung geschützt. Die wirkende Kraft dieser den Schutz des Eigenthumsrechtes an musikalischen Compositionen betreffenden Verordnung erstreckt sich jedoch nicht auf solche russische Componisten, die ohne Erlaubniss der Regierung im Auslande leben oder dort über den gesetzlichen Termin verblieben sind.

10) Contracte, die mit Ausländern ausserhalb Russlands abgeschlossen werden, sind den russischen Gesandtschaften oder Consulaten zu präsentiren.

Dieses Gutachten ist am 9. Januar Allerhöchst bestätigt worden.

Auf die oben angezogene Gesetzesstelle — die Zeitdauer des Eigenthumsrechtes an schriftstellerischen Werken betreffend — beziehen sich folgende Paragraphen des Ustaws über die Rechtsmittel, Vergehen vorzubeugen oder sie gut zu machen.

§. 258. Beim Todesfalle eines Schriftstellers oder Uebersetzers geht dieses Recht (das Eigenthumsrecht an ihren schriftstellerischen Arbeiten) entweder auf gesetzlichem Wege oder durch Testament auf ihre Erben, so wie auf diejenigen Personen über, denen sie dies Recht übertragen haben; dieses Recht ist aber nur auf eine Zeitdauer von 25 Jahren, vom Sterbetage des Schriftstellers oder Uebersetzers an gerechnet, gültig.

§. 259. Wenn der Schriftsteller, Uebersetzer oder derjenige, welcher dieses Recht, sei es durch Erbschaft oder durch Contract erworben, fünf Jahre vor Erlöschen desselben eine neue Ausgabe des Werkes veranstaltet, so verbleibt ihm die Nutzniessung dieses Rechtes, ausser den 25 Jahren, noch auf neue 10 Jahre.

§. 270. Nach Ablauf der in diesem Ustaw festgesetzten Frist, innerhalb welcher ein Schriftsteller, Uebersetzer, der erste Verleger oder andere Personen auf Grundlage desselben das ausschliessliche Recht besitzen, ihre eigenen oder die ihnen durch Erbschaft oder durch irgend einen anderen gerichtlichen Act zugefallenen Werke zu drucken und zu verkaufen — wird ein jedes schriftstellerische Werk Eigenthum des Publicums, und jeder kann alsdann dasselbe nach Gutdünken herausgeben und verkaufen.

In Betreff der Strafen bei Contraventionsfällen, auf welche der fünfte Punct obiger Verordnung sich bezieht, enthält der erwähnte Ustaw folgende Bestimmungen:

§. 279. Jedenfalls besteht die Strafe für den Nachdruck 1) darin, dass der Schuldige dem gesetzlich befugten Verleger als Schadenersatz die Summe zahlt, welche die Auflage nach dem früher vom Verleger bestimmten Kaufpreise werth ist, nach Abzug der wirklichen Kosten des Nachdruckes; 2) darin, dass dem Nachdrucker die vorräthigen Exemplare der widerrechtlichen Auflage zum Besten des befugten Verlegers abgenommen werden.

Recension.

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von *C. v. Winterfeld.*

(Fortsetzung.)

Der nächste Abschnitt handelt über die Melodieen, welche älteren deutschen geistlichen Liedern angehört haben (98 — 123). Von ihnen ist ein weit geringerer Theil in dem eigentlichen Kirchengesange heimisch geblieben, als von den altlateinischen. Was die diplomatische Beglaubigung betrifft, so ist hiervon oben geredet. Auffallend ist die Aufnahme einiger Lieder von Meistersängern in diesen Kreis (100 — 106), da sonst in den Literaturgeschichten die Meinung obzuwalten pflegt, dass die Meistersänger nichts streng Kirchliches gedichtet haben, wie auch in der Zeit vor der Reformation natürlich zu erwarten ist. Es hat sich aber von diesen Meistersängermelodieen auch keine über das Ende des 16. Jahrhunderts im Gebrauch erhalten (106); wahl ein Zeichen, dass ihnen der lebendige Volkston des evangelischen Gesanges fehlte. Die Beispiele 88. 89. 90 bestätigen dies Urtheil, indem die zwei ersten zwar in kirchlichen Tonarten, aber ohne wahrhaft heiligen Schwung sind, das dritte aber, durchaus dem heiteren Volksmässigen zugewendet, bei aller poetischen Schönheit doch minder evangelisch-kirchlich erscheint; in katholischen Gesangbüchern hat es sich dagegen erhalten (S. 104). — Die übrigen zehn Lieder (106 — 119), welche aus dem vorlutherischen geistlichen Gesange angeführt sind, haben sich länger und meist bei in unsere Zeit erhalten. Hier möchten wir dies ihe Frage erneuern, nämlich ob sie wirklich als ursprünglich kirchliche zu betrachten, oder vielmehr mit den übrigen Volksliedern in eine Classe zu rechnen seien. Die Betrachtung, dass in den kirchlichen auch die Kir-

chentöne vorwalten (S. 120), spricht allerdings für die Unterscheidung, entkräftet aber nicht das Bedenken, wie denn (ausser in Böhmen seit Huss) vor Luther ein geistlicher Volksgesang in der Muttersprache in die Kirche sollte eingedrungen sein; und zudem sind doch auch unter den bei Forster aufgeführten Weisen einige in altkirchlichen Tönen, dem Phrygischen, Dorischen und Mixolydischen (S. 60). Sollte nicht das Wort des Verfassers S. 70: „Das Weltliche war in dem Geistlichen völlig aufgegangen" — noch in der Weise umfassender gedeutet werden müssen, dass überhaupt in der ältesten Zeit, ungefähr vom Jahre 800 — 1200 nach Christus, an einen eigentlichen Unterschied des geistlichen und weltlichen Tones in musikalischer Hinsicht gar nicht gedacht werden dürfe? Und mehr als wahrscheinlich ist es doch, dass von den Volksweisen manche viel älter sind, als die Lieder (selbst vorlutherische, in Forster's Sammlung), nach denen sie benannt werden.

Wie nun, aus diesen Quellen fortströmend, auf diesen Grundlagen fortgebaut, eine Um- und Durchbildung der Kunst des Sängers und Setzers möglich wird, und eine neue schöpferische Thätigkeit auf dem Gebiete des evangelischen Gesanges sich anbahnt, das lehrt der folgende Abschnitt: „Aelteste ursprünglich geistliche Melodieen aus den Jahren 1517 — 1527" (S. 123 — 143). Dieser Abschnitt fasst nur solche Weisen zusammen, deren Sänger unbekannt sind: es sind mehrere der schönsten darunter. — Die nächsten Abschnitte geben diejenigen Weisen, deren Sänger bekannt sind, oder die wenigstens bestimmten Namen zugeschrieben werden. — Neu und wichtig ist hier das Ergebniss der Forschung, dass Luther nicht der Sänger der zahlreichen ihm zugeschriebenen Melodieen gewesen, sondern historisch sicher wohl nur die Weise zu: „Ein' feste Burg" — und mit Wahrscheinlichkeit noch zwei andere: „Jesaia dem Propheten" und: „Wir gläuben all' an einen Gott" sein Eigenthum zu nennen sind (S. 150 — 160). Ich muss gestehen, dass mich dieses Ergebniss nicht allein der schönen kritischen Forschung wegen angesprochen, sondern auch dem Inhalte nach vollkommen befriedigt hat; und es betrübt mich nicht, dem theuren Gottesmanne eine hohe Gabe abgesprochen zu sehen, da mir die ganze Sage in Erwägung seiner Persönlichkeit schon früher unglaublich vorkam, weil der sonst Gewaltige, der edle stürmische Drachentödter, doch mehr practischer, als poetischer Natur gewesen. Dies zeigen selbst seine Lieder. Wenn man das Lied: „Ein' feste Burg" abrechnet, welches, in gewaltig erregter Stimmung geboren, auch in der Form einzig dasteht, — so sind die übrigen durchaus mehr wirksam, als poetisch, und in wahrer künstlerischer Schönheit weit unter Gerhard's und Flemming's Liedern; denn Luther war ein Mann des Inhalts, nicht der Form; und die Form macht den Künstler. Dass aber ein einzelnes Kunstwerk auch dem Dilettanten oder dem Leidenschaftlichen durch das Feuer der Natur gelinge (vergl. S. 162), ist auch sonst nicht ohne Beispiel — wie in unserer Zeit der edle E. M. Arndt auf ähnliche Weise poetisch gewesen ist, wie Luther in der seinen, — ohne ein geborener Dichter zu sein.

Der folgende Abschnitt (S. 163 — 222) eröffnet die Reihe tiefsinniger Tonsetzer, welche seit dem Beginne der Kirchenverbesserung der deutschen Kirche besonders die Kunst des Gesanges gegeben haben. Wir haben hier die erste Periode des evangelischen Gesanges in ihrer eigentlichen künstlerischen Entfaltung vor uns, und gestehen mit Beschämung, wie viele Namen uns noch unbekannt gewesen, die der Erhaltung werther sind, als manche vielgenannte. Denn wenn auch die Namen „Walter, Senfl, Kugelmann" aus gangbaren Büchern bekannt waren, so sind doch die meisten der zwanzig hier genannten Tonsetzer über Gebühr vergessen, und die trefflichen Beispiele eben von diesen doppelt dankenswerth, da sie die nächste Periode, welche die vollendete Blüte des evangelischen Gesanges darstellt, wesentlich vorbereiten und eigentlich erst recht verständlich machen, sowohl durch ihr Irren, als durch ihre wirklichen Leistungen. — Walter's Tonsätze zeigen mehr den wackeren Arbeiter, dessen treues Wirken den Begabteren die Bahn ebnet, als den schwungvollen Künstler (167). Einflussreicher und selbständiger ist die Wirksamkeit Ludwig Senfl's (168) gewesen, dessen Luther und die Zeitgenossen immer mit warmer Begeisterung gedenken. Seine Verdienste um die Entfaltung des kirchlichen Tonsatzes sind mannichfach. Er stellte zuerst eine festere rhythmische Gliederung, an horazischen Maassen geübt (173), der allzukünstlich gewordenen Stimmenverflechtung entgegen, und suchte der Poesie ihr Recht wiederzugeben, welche in der Umhüllung des Hauptgesanges selbst mitverhüllt war (175, 177). Sodann beginnt er die erst spät vollendete harmonische Entfaltung, indem er allmälig der Oberstimme grössere Bedeutung verleiht (180, 183). So ist der Bau, die Sinnigkeit seiner Gesänge in Bewegung und Klang über seine Zeit hinaus fortgeschritten; doch dauert noch die Unfreiheit der Bewegung, die Dürftigkeit der Form, und die Zeit ist nur die Dämmerung der vollendeten Kunst (185). — Unter den weniger bekannten ragt M. Agricola hervor durch fliessende Führung der Stimmen (191), B. Ducis (Herzog, 196) durch die Ahnung einer vollendeteren Kunst, indem er nicht allein die richtige Führung der Einzelstimmen, sondern den schönen Zusammenklang aller sich zur Aufgabe stellt. G. Forster, der fleissige vorhin genannte Sammler der Volkslieder, wird auch als Tonsetzer gerühmt; leider ist das beigegebene Beispiel zweifelhaft, und die übrigen im Texte besprochenen nicht in Noten beigefügt (S. 203). Am Meisten mit Senfl verwandt an Thatigkeit und Talent erscheint der preussische Capellmeister J. Kugelmann, welchem auch einige Melodieen mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden (205 — 212). — Am Schlusse des Abschnittes gedenkt der Verfasser einiger Melodieen, welche in diesem Zeitraume „urkundlich" (213) entstanden seien — doch ohne einen stringenten Beweis dafür zu geben; da sie nun den rhythmischen Wechsel und überhaupt das Gepräge des Volksmässigen haben (213), so dürfen wir billig fragen, ob nicht mehr Wahrscheinlichkeit für die sonst so gewöhnliche Entlehnung aus dem Volksgesange vorliege, zumal da die Sänger derselben ungenannt bleiben; — denn die Aufnahme in Klug's, Kophl's u. A. Gesangbücher könnte eben so gut, wie bei

vielen anderen Liedern, zu Gunsten dieser Voraussetzung der Entlehnung sprechen.

Wie der evangelische Gemeindegesang einem lebendigen Bedürfnisse der Zeit entsprungen, wie die heiligen Lieder ein nie versiegender Quell geistiger Erquickung gewesen, und die Künstler dieser ersten Zeit die Durchbildung der melodischen Elemente zu harmonischer Entfaltung als Ziel ihrer Aufgabe geahnt und tastend gesucht haben, wenige nur der Erfüllung nahe treibend: so ist die folgende Periode als das Ergebniss, die Erreichung und Erfüllung jener älteren Bestrebungen zu betrachten. Die Schlussbetrachtung des ersten Buches stellt seine Ergebnisse noch einmal liebevoll verweilend zusammen, und berührt nachträglich einige Fragen und Zweifel, welche von „Kunstrichtern unserer Zeit" (217) wohl hie und da aufgeworfen sind; sie betreffen theils den selbständigen Kunstwerth der Erzeugnisse jener Zeit, theils die Auffassung und das Urtheil der Zeitgenossen, theils die Bedeutung der Orgel. Die irrigen Meinungen werden mit milder, doch männlicher Polemik zurückgewiesen; die Beweisführung für die Ansicht des Verfassers ist durch die ganze vorausgehende Abhandlung, wie durch die begleitenden Beispiele bestätigt und bedarf keines Auszuges, der die schöne einfach warme Darstellung nur zerstören würde.

Die Fortentwickelung jener herrlichen Keime, die dem zweiten Zeitraume anheimfällt, ist auf's Einfachste auszusprechen in der Formel, welche das Wesen des Protestantismus tiefsinnig und schlagend bezeichnet: „Das Esoterische soll exoterisch werden; kein heiliges Geheimniss soll allein den Auserwählten (Gelehrten, Künstlern u. s. w.), es soll hinfort der ganzen Welt angehören, Niemanden aber die Gabe, der Genuss der höchsten Güter vorenthalten bleiben." — Diese hohe Aufgabe in dem Gebiete unserer heiligen Kunst zu erfüllen, war keine Zeit und keine Heimath geeigneter, als Deutschland in jener Periode, wo die Tonkunst im lautersten und frommsten Sinne zur herrschenden Kunst heranwuchs, und zum ersten Male auch „die Gabe des Sängers und Setzers vereinigt" erschien, zuweilen sogar noch der des Dichters gesellt (227). So beginnt nun die eigentlich schöpferische Thätigkeit, wogegen die aneignende zurücktritt (228).

Als historisches Mittelglied wird hier das verwandte Gebiet des „calvinischen Gesanges" eingefügt (228 — 265). In ihm ist nicht die lebendige Entwickelung im eigentlichen Sinne wahrnehmbar, wie in dem lutherischen, denn er blieb mehr ein zur Ordnung Vorgeschriebenes, als der freien Kunst Zugängliches, und er bildet deshalb für uns mehr ein „fremdes, fernverwandtes, höchstens benachbartes Gebiet" (229). Der eigentlich musikalischen Betrachtung geht eine Uebersicht der „Psalmlieder" und ihrer Sammlungen zur Seite, wo mir die Frage aufstiess, ob wohl dieser Gang zu rechtfertigen sei, wo eben von dem Unterschiede des calvinischen Gesanges zunächst geredet werden soll. Denn viele Psalmlieder rühren von Luther's Anhängern her, und was die Sammlungen betrifft, so sind auch diese zum Theil lutherische, als: der Nürnberger (229), der Lobwasserische (246) Psalter. Ob Burcard Waldis calvinischen Bekenntnisses gewesen sei, wird nicht gesagt bei Erwähnung seines Psalters (229); sein Vaterland Hessen, wo er auch die neue Lehre annahm und den grössten Theil seines Lebens zubrachte, war anfangs Luthern zugethan. Auch der Druckort: „Frankfurt am Main" ist nicht entscheidend, theils weil dort abwechselnd, auch neben einander, beide Bekenntnisse galten, theils weil hier, wie in Strassburg (vergl. S. 278, 279), Liedersammlungen auch anderer Bekenntnisse, wie z. B. der böhmischen Brüder, erschienen sind.

Der Einfluss der obengenannten auf den deutschen Gesang ist bedeutend gewesen; wichtiger sind die Psalmen von den Franzosen „Marot und Beza" (238 — 242), ebenfalls wie die deutschen nach Volksweisen (239, 245) gesungen, und oft vom Volksgesange auch die Strophengattung entlehnend (249). Wie der Geist des Calvinismus der schönen Kunst innerlich fremd sei, bewährt sich in der Betrachtung der berühmtesten Tonsetzer des Psalters Goudimel, Claudin le Jeune, Marschall (256 — 261), welche bei einzelnem Guten, was sie geleistet, doch nirgends die lutherischen deutschen Meister übertreffen, ja ihre Höhe oft nicht erreichen. Weder von dieser Seite, noch von den italienischen Calvinisten ist eine wahre Förderung der Kunst ausgegangen; von Letzteren ist nicht einmal wahrscheinlich, dass sie einheimische Setzer der geistlichen Lieder genannt haben (265).

Desto bedeutender ist der Einfluss des mährischen Brüdergesanges (265 — 302) gewesen. Das Gesangbuch, welches sie 1566 dem Kaiser überreichten, enthält 57 dem lateinischen Gesange entlehnte, 27 heimische Weisen, die aus äusseren und inneren Gründen für böhmische zu halten, und von denen 24 in den lutherischen Gesang übergegangen sind (268, 287). An diesen ist bemerkenswerth, dass die weichen Tonarten die harten überwiegen [83 : 48]; von den harten kommt das Ionische am Meisten vor, unter den weichen dagegen die strengkirchlichen (Dorisch und Phrygisch) häufiger, als das unserem einfachen Moll gleiche Aeolische [58 : 24]. Die Betrachtung der Tonarten, verglichen mit der früheren über die deutschen Liedweisen (97, 252), gibt manche wichtige Aufschlüsse und scheint anzudeuten eines Theils, dass der böhmische Gesang älter, als der deutsche, anderntheils, dass wohl der Unterschied zwischen geistlich und weltlich, wie wir zu S. 120 bemerken mussten, für die älteste Zeit minder giltig sei. Undeutlich ist S. 291, inwiefern die in der ersten Anmerkung angeführte Melodie sich dem Mixolydischen zuneige, da vielmehr das Beispiel von Anfang jonisch, dann zweimal mixolydischer Wendung, zuletzt dorischen Anklanges ist. — In Beziehung auf die Tonarten hat der lutherische Gesang keine wesentliche Bereicherung durch den Brüdergesang erfahren (291. Aber wie wäre dies auch möglich, da die Kirchentöne in ihrer typischen Abgeschlossenheit kaum eine Bereicherung dulden?); desto wirksamer war die Aneignung in melodischer und strophischer Beziehung (296). Eigenthümlich blieb den Brüdern lange der strophische Wechselgesang, dem gregorianischen nachgebildet. Dennoch ist die innere Ungleichartigkeit des deutschen und böhmischen Gesanges zu gross, als dass sie sich zu inniger Wechselwirkung berühren hätten, zumal da in Böhmen die Kunst des Tonsatzes wenig geübt, und kein einheimischer Tonsetzer von Bedeutung aus jener Zeit zu nennen ist (299); die

deutschen Tonsetzer aber haben sie nur gelegentlich zu ihren Sätzen gewählt. Dies müssen wir indess doch bedauern, wie überhaupt die gestörte Gemeinschaft beider Völker seit Ferdinand's Gewaltschritten (297, 299) beklagen, da unter den im Text und in den Notenbeilagen mitgetheilten Weisen so eigenthümlich schöne voll milder Sehnsucht, oft auch wehmüthiger Heiterkeit hingewandt, vorkommen; sie sind weniger gewaltig, als die urkräftigen deutschen, auch minder lyrisch-architectonisch gebaut, aber in ihrer strophischen Bewegung sehr bedeutsam.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 4. April 1845. Obgleich der anhaltend kalte März an Musik überreich war, werde ich dennoch, Ihrem Wunsche gemäss, meine Mittheilungen möglichst kurz fassen.

Die Oper brachte uns die liebliche Erscheinung der nordischen Sängerin *Jenny Lind* in einer Reprise des „Feldlagers" als Vielka, und in drei Vorstellungen der „Nachtwandlerin" als Amina, welches die letzte Gastrolle der gefeierten Künstlerin war, die indess noch in den Concerten zu Potsdam, des Clarinettisten *Nehrlich* und des vaterländischen Vereins gefällig mitwirkte, und in der Oper Norma zu ihrem Benefiz, mit Auszeichnungen überhäuft, von hier schied, um über Hannover, Hamburg und Copenhagen nach Stockholm zurückzukehren. Unmittelbar nach dem Abgange des Fräul. *Lind* trat die hier früher einheimisch gewesene, zeither in Italien verweilende Sängerin *Sophie Löwe* drei Mal als Lucrezia Borgia und drei Mal im „Postillon von Lonjumeau" als Magdalene und Frau von Latour, mit lebhaftem Beifall auf. Die Stimme der ächt dramatischen Sängerin hat vielleicht etwas an Frische und Schmelz verloren, an Stärke der tieferen Töne, wie an Fertigkeit, schwungvollem (zuweilen nur etwas outrirtem) Vortrage, wie in der lebendigen Darstellung indess noch gewonnen. Einige Manieren der modernen italienischen Gesangmethode sind nicht zu verleugnen, doch gerade nicht störend, sobald man sich erst daran gewöhnt hat. — In der Charwoche war die königl. Bühne zwei Tage gänzlich geschlossen; am Osterabende wurde *Gluck's* De profundis und *Mozart's* Requiem würdig auf der Bühne des neuen Opernhauses ausgeführt. Dennoch will der profane Ort nicht zu der religiosen Musik passen, welche zu genau mit dem kirchlichen Ritus verbunden ist. — An Concerten war ein grosser Ueberfluss. Die königl. Capelle eröffnete einen zweiten Cyclus von drei Symphoniesoireen mit einer, sehr sauber im Style der Kammermusik gearbeiteten Symphonie von *Onslow* in A dur, der *Mozart*'schen C dur-Symphonie mit dem fugirten Schlusssatze, den *Beethoven*'schen Symphonieen in C moll und B dur, und den Ouverturen zur „Vestalin" von *Spontini*, zu Preziosa von *C. M. v. Weber*, zur Oper Medea von *Cherubini*, und *Mendelssohn's* „Meeresstille und glückliche Fahrt." — Die Singacademie führte *Joh. Seb. Bach's* Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, und am Charfreitage *Graun's* „Tod Jesu" grossartig von Seiten der Chormasse beider Abtheilungen, und durch gut besetzte Soli, ungemein wirksam auf. Fraul. *Sophie Löwe* sang die berühmte Bravourarie: „Singt dem göttlichen Propheten" mit kühnem Aufschwunge und grosser Fertigkeit, nur zu dramatisch. Mittwochs zuvor hatte auch Herr MD. *Jul. Schneider* dieselbe Cantate zu wohlthätigem Zweck in der Garnisonkirche (bei 15 Grad Kälte) aufgeführt, und Fraul. *Tuczeck* und *Burchardt* hatten darin die Sopransoli gesungen. Herr *Mantius* wirkte in beiden Aufführungen mit. In den Basspartieen alternirten die Herren *Zschiesche* und *Böttticher*. — Der durch schönen Anschlag und bedeutende Fertigkeit ausgezeichnete Pianist *Emil Prudent* gab drei Soireen, welche fast allein durch seine ansprechenden Compositionen und Transscriptionen ausgefüllt wurden. Am Meisten gefielen seine Fantasieen auf Motive aus Lucia di Lammermoor, seine Marine, Rondo de nuit, Souvenir de Beethoven und Souvenir de Schubert, wie seine Hugenottenfantasie. Der Virtuos findet besonders bei der Haute volee grossen Anklang und wird am 5. d. noch ein viertes Concert veranstalten. Herr Prudent bedient sich eines Flügels von sangbarem Tone und leichter Spielart aus dem Atelier von Pleyel & Comp. in Paris. — Ein Fagottist mit gutem Tone, der grossherzogl. oldenburg'sche Kammermusiker *C. F. Schmidt*, liess sich im königl. Schauspielhause mit einem Adagio und Rondo von *C. M. v. Weber* beifällig hören. Besonders lobenswerth ist seine reine und sichere Höhe, und sein Portament; indess eignet sich dies Instrument wenig zum Solovortrage, so wesentlich es auch für die Harmoniemusik ist. — In dem bereits erwähnten Concerte des Herrn *Nehrlich* liess sich der Concertgeber mit einem Duo concertant für zwei Clarinetten von *J. Müller* mit seinem Schüler, Herrn *Becker*, auch in Solovorträgen für die Clarinette hören, und zeigte guten Ton, zartes, gesangreichen Vortrag und Fertigkeit. Fraul. *Lind* sang die letzte Scene der Donna Anna aus Don Juan mehr grazios, als leidenschaftlich. In drei deutschen Liedern, von denen die Romanze von Josephson aus dem schwedischen Original übertragen war, erregte die anmuthvolle Künstlerin (deren wohlgetroffenes Bildniss nun auch bei L. Sachse erschienen ist und, gleich dem der *Milanollo's* im vorigen Jahre, adoret wird) den höchsten Enthusiasmus. Eben so fanatisch wurden ihre letzten Töne in dem Concerte des vaterländischen Vereins für erblindete Krieger aufgenommen, vorzüglich abermals die Lieder, und das mit Fraul. *Tuczeck* (zum ersten Male vereint) gesungene Duett aus *Pacr's* Sargino.

Die hiesige philharmonische Gesellschaft, ein Verein von musikliebenden Dilettanten und Musikern zur Uebung in der Ausführung von Instrumentalcompositionen, unter Leitung des Herrn Concertmeisters *Ries*, feierte am 16. März ihr Stiftungsfest durch ein Concert, in welchem die treffliche B dur-Symphonie von *Haydn* und ein werthvolles Concertante für zwei Violinen in H moll von *L. Spohr*, von den Herren *Ries* und *Zimmermann* mit der grossten Präcision, Reinheit der Intonation, Eleganz und Fertigkeit, so schon vorgetragen wurde, dass sie auf vieles Begehren in dem Concerte des Herrn *Ries* am 31.

v. M. wiederholt werden musste. Den Schluss der Feier machte die vorzüglich ausgeführte C dur-Symphonie von *Mozart* mit der Schlussfuge, und ein Diner mit Quartettgesang von Männerstimmen. — Das vorerwähnte Concert des Herrn CM. *Ries* war sowohl in der Auswahl classischer Musikstücke, als durch die Ausführung der königl. Capelle eines der gehaltvollsten dieses Winters. Mit *Beethoven's* Ouverture zu Egmont eröffnet und mit dessen grosser A dur-Symphonie würdig beschlossen, war es besonders interessant, das erste Finale aus *Mozart's* „Così fan tutte" von so vorzüglichen Gesangtalenten, als den Damen *Tuczeck*, v. *Fassmann*, *Hähnel* und den Herren *Mantius*, *Krause* und *Böttcher*, mit Orchesterbegleitung, trefflich ausgeführt zu hören, da die Oper selbst längst vom Bühnenrepertoir verschwunden ist. Herr CM. *Taubert* trug auf dem Pianoforte sein glänzendes Concert in E dur mit Geschmack, Eleganz und rapider Fertigkeit so wirksam vor, wie es diese gehaltvolle Composition erfordert. Herr CM. *Ries* begleitete eine Arie von *Herold*, welche Fräul. *Tuczeck* kunstvoll vortrug, mit obligater Violine, und führte demnächst das *Spohr*'sche Doppelconcert mit Herrn *Zimmermann* meisterhaft aus. — Der Pianist *Friedrich*, *Chopin's* Schüler, hat sich bei Hofe in einer Soirée hören lassen und gibt nächstens ein Concert; *Prudent* gibt Morgen bereits sein viertes Concert (die numerirten Sitze zu 2 Thlr. Entrée), und Fräul. *Sophie Löwe* tritt heute als Adine im „Liebestrank" auf. — Fräul. *Tuczeck* hat nun wieder die Vielka in *Meyerbeer's* „Feldlager" mit Beifall gesungen.

Hamburg, Ende März 1845. — Die Oper bot seit Neujahr wenig Abwechselung und das einzige Bedeutende in diesen drei Monaten ist die Vorführung der neuen *Marschner*'schen Oper: „Adolph von Nassau" gewesen, die am 15. Februar unter der persönlichen Leitung des Componisten in Scene ging. Die Oper fand am ersten Abende den grössten Beifall, fast jede Nummer wurde besonders ausgezeichnet und der Componist, der bei seinem Erscheinen im Orchester schon vom Publicum auf ehrenvolle Weise begrüsst wurde, nach dem zweiten Acte und am Schlusse der Vorstellung gerufen. Diese Auszeichnung hat um so mehr Werth, als man bis jetzt *Marschner* als Operncomponist hier nicht sonderlich gelobt hat. Uebrigens scheint *Marschner* hier in Hamburg kein Glück haben zu sollen, denn der Wiederholung dieser seiner neuen Oper traten bald Krankheit der Sänger, bald andere ungünstige Umstände entgegen, so dass die zweite Aufführung erst am 23. Februar und die dritte am 13. März stattfinden konnten, und ist fast zu befürchten, sie werde gar bald ganz wieder vom Repertoir verschwinden, was dem, der mit den hiesigen Verhältnissen nicht sehr genau vertraut ist, räthselhaft erscheinen muss. Da die Oper mit Nächstem im Clavierauszuge erscheinen wird, so werden diese Blätter zweifelsohne bald dieselbe einer ausführlichen Würdigung unterziehen; daher sei hier nur kurz darüber bemerkt, dass diese neueste Tonschöpfung des trefflichen *Marschner* seinen Bedeutendsten und Gelungensten in diesem Fache beizuzählen ist und wahrscheinlich, wie der „Vampyr" und der „Templer und die Jüdin," eine weit grössere Verbreitung und Beliebtheit erlangen würde, wenn das Libretto von *Rau* nicht so uninteressant, ja oft langweilig wäre, da es nur Aufgewärmtes und längst Verbrauchtes zu Markte bringt. Mit Wahnsinn, Vergiftung u. s. w. haben uns die französischen und italienischen Librettoverfertiger schon genug gequält, und es ist auch noch keine Aussicht, dass wir mit dergleichen Martern aller Art hinfüro verschont werden; darum bringe der deutsche Dichter uns aber auch Besseres und halte sich doch wenigstens fern von dieser ausgefahrenen Spur. Die Musik zu „Adolph von Nassau" enthält ausserordentliche Schönheiten und ist grosstentheils frisch und fliessend. Auch die Sänger werden sie dankbarer finden, als die seiner früheren Opern, da er in derselben oft auch dem französischen und italienischen Geschmacke Zugeständnisse macht, obgleich diejenigen Nummern, wo solches am Grellsten hervortritt, wohl am Wenigsten Anspruch auf inneren Werth haben möchten. Besonders aber muss noch die interessante Behandlung des Orchesters hervorgehoben werden. Dasselbe unterstützt und hebt stets das Vocale, deckt nie die Singstimme — wie *Marschner* es sich wohl sonst hat zu Schulden kommen lassen — und ist voll der interessantesten Züge und mit eben so grossem Fleisse als Feinheit gearbeitet. Die Ausführung der Oper war im Ganzen recht gelungen, das heisst: in Berücksichtigung der vorhandenen Mittel. Herr *Wurda* sang die Titelrolle in den elegischen Stellen hinreissend schön — namentlich bei der zweiten Vorstellung; bei der ersten war seine Stimme sehr angegriffen. — Mad. *Fehringer* leistete in der Rolle der „Imagina" ebenfalls manches Tüchtige, obgleich ihr die Partie für ihre Mezzosopranstimme zu hoch liegt; denn dieselbe verlangt einen absoluten Sopran. Weniger glücklich behandelte Herr *Brassin* seine Partie als Erzbischof. Herr *Lehr* — „Geroldseck" — und Herr *Kops* — „Scheim von Berge" — konnten genügen. Dem. *Eichbaum*, unsere Soubrette, hatte die Partie der „Aebtissin" und verdient insofern Anerkennung, als sie wohl nur aus Gefälligkeit dieselbe übernommen hat, weil zur Zeit Mad. *Fehringer* die einzige Solosängerin der Oper war. Die Chöre und das Orchester hielten sich sehr brav. Bei dieser Gelegenheit möchte es nicht unpassend sein, auch noch besonders hervorzuheben, dass die Directoren, die Herren *Mühling* und *Cornet*, den Componisten zur Leitung der Hauptproben und der ersten Aufführung seines Werkes auf ihre Kosten eingeladen, gleich wie sie es voriges Jahr bei *Wagner's* „Rienzi" gethan haben. Auch *Lortzing*, dessen „Undine" nächsten Monat in Scene gehen wird — wie verlautet, mit besonderer Pracht — ist eingeladen worden, die erste Aufführung persönlich zu leiten. Wünschenswerth wäre es, dass diese Sitte allgemein eingeführt und eben so nachgeahmt würde, wie die Tantième, wozu die hiesigen Directoren bekanntlich den ersten Impuls gegeben haben. Der grosse Vortheil, der daraus entspringt, dass der Componist bei der Inscenesetzung seines Werkes selbst gegenwärtig ist, springt zu sehr in die Augen, als dass es noch nöthig wäre, hier das Weitere darüber zu sprechen. Unter Anderem könnte es auch dazu beitragen, dass dem deutschen Tonsetzer eher die

verdiente allgemeine Anerkennung und Aufmunterung für sein Kunststreben zu Theil würde, die man leider bisher demselben, wenigstens so lange er lebt, vorenthalten hat. — *Flotow's* „Stradella" wird wahrscheinlich schon in nächster Woche sich der zweiten Tantième (die zwanzigste Vorstellung) zu erfreuen haben. Diese Oper hat hier wirklich ein seltenes Glück gemacht; man würde aber sehr irren, wenn man daraus abnehmen wollte, dass sie solches ihrem inneren musikalischen Werthe verdanke; dieses ist nicht der Fall und daher auch wohl sehr zu bezweifeln, dass sie an einem anderen Orte zum zweiten Male ein ähnliches Glück machen werde. Gewiss ist aber auch, dass diese Oper auch anderwärts eine beifällige Aufnahme finden wird, vorausgesetzt, dass die Ausführung gleich ausgezeichnet, wie die hiesige, sein kann; doch wird sie wohl schwerlich solch lobhudelnde Beurtheilung wieder finden, wie sie hier zum Theil zu erleiden hatte, wornach diese, gänzlich im französischen Style geschriebene Oper ein acht deutsches Meisterwerk sein soll und *Flotow* der allein würdige Nachfolger *Weber's* genannt wird!!? — Mad. *Spatzer-Genthiome* aus Dresden gastirte hier im Januar und trat zuerst als „Valentine" in den Hugenotten auf. Heiserkeit verhinderte sie den Cyclus ihrer Gastrollen zu beendigen. Sie ist jedenfalls eine brachtenswerthe Gesangkünstlerin, die Stimme scheint aber schon sehr im Abnehmen zu sein. Ihre Leistungen fanden hier nur geringe Theilnahme. — Im Februar hat Mad. *Irrüger-Fürth* aus Wien drei Gastrollen — Lucrezia, Donna Anna, Norma — gegeben, aber auch gleichfalls nur getheilten Beifall gefunden. Sie besitzt eine kraftige und recht hübsche Suprastimme und ist im coloritten Gesange sehr routinirt. Als dramatische Sängerin lässt sie kalt. — Fräul. *Jacques*, die früher erwähnte Schülerin der Mad. *Cornet*, ist jetzt engagirt und hat als Gabriele im „Nachtlager" von *Kreutzer* debutirt. Früher hat sie auch einige Male die „Leonore" in Stradella ausgeführt, welche Partie ihr weit besser gelang, wie jene. — Wer in Zukunft die seit dem Abgang der Dem. *Erers* noch immer vacante Stelle einer Prima Donna ausfullen wird, darüber verlautet noch nichts.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das intendirte und in Altona zu feiernde fünfte Musikfest des Norddeutschen Musikvereines wird in diesem Jahre leider nicht zu Stande kommen. Ein vom Musikdirector *Marxsen*, Präses des dasigen Musikvereins, zusgearbeiteter Plan fand zwar allgemeinen Beifall, konnte aber nicht in Ausführung gebracht werden, da sich die nöthige Anzahl Garanten für ein etwaiges, freilich nur im ungünstigsten Falle mögliches Defizit nicht finden wollte. Die Hauptschwierigkeit bei der Veranstaltung eines Musikfestes in Altona ist der Mangel eines passenden Locals dazu; denn selbst die Hauptkirche ist zur genügenden Aufführung eines Oratoriums zu klein. Es müsste also eine eigene Festhalle, wie bei dem Musikfeste in Hamburg gebaut werden; die mindestens schon eine Ausgabe von 20,000 Mk. Crt. erfordern würde. Uebrigens ist das Musikfest für Altona nur aufgeschoben, nicht aufgehoben. Welche von den sechs Vereinsstädten, die bis jetzt noch kein Musikfest in ihren Mauern gefeiert haben, sich zur Abhaltung des nächsten Festes entschliessen wird, darüber ist noch nichts veröffentlicht.

Den 11. August dieses Jahres wird in Itzehoe ein grosses Sängerfest veranstaltet werden, woran ungefähr 30 bis 40 Liedertafeln Theil nehmen, nämlich die von Altona, Hamburg, Bergedorf, Harburg, Stade, Glückstadt, Allemuhe, Uetersen, Segeberg, Oldesloe, Lübeck, Kiel, Preetzberg u. m. A. Es wird eine geistliche Aufführung in der Kirche, und eine weltliche im Freien stattfinden. Man rechnet auf wenigstens 4 — 500 Sänger.

In Hamburg wurden im vergangenen Jahre an 335 Spielabenden elf neue Opern, und neun neu einstudirte aufgeführt.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Drei Psalmen für vierstimmigen Männerchor

in Musik gesetzt von

Dr. Carl Löwe.

Op. 100. Der 23. Psalm: „Der Herr ist mein Hirte."
„ 101. Der 121. Psalm: „Die Hülfe mein vom Herren kommt."
„ 102. Der 33. Psalm: „Freuet euch des Herren."
(Partitur und Stimmen.)

Dresden, im April 1845. **Wilhelm Paul.**

In unserem Verlage ist in letzter und neuster Zeit erschienen:

Köhler, Marsche für das Pianoforte. No. 1. Ueber das beliebte Lied die „Fahnenwacht" von *Lindpaintner*. No. 2. Ueber das Lied „Ihre Augen" von *Jäger*. No. 3. Ueber Thema's aus Nebucadnezar. No. 4. Ueber das Lied: Rhein-Sehnsucht von *Speyer*. No. 5. Ueber Thema's aus Linda von Chamounix. Op. 48. No. 1 — 5. à 4 Thlr. 20 Sgr.

— — 6 deutsche Lieder, zweite Sammlung, Op. 25, mit Pianofortebegleitung. No. 1. Ermunterung. No. 2. Zu Dir. No. 3. Warum so ferne. 16 Sgr. No. 4. Ständchen. No. 5. Es ist bestimmt in Gottes Rath. No. 6. Frage nicht. 16 Sgr.

Otto, „Der schöne Schafer," Lied mit Pianofortebegleitung. 6 Sgr., mit Guitarre 4 Sgr. Mit Bewilligung des Originalverlegers Herrn *Friede*. Hofmeister.

In nächstem Monate werden versandt:

Moliqué, B., 6 Lieder, dritte Sammlung der Lieder, Op. 25. No. 1. Mutter und Tochter. No. 2. Schwerkrank. No. 3. Hüttenlein. No. 4. Glaube, Hoffnung, Liebe. No. 5. O, stille dies Verlangen. No. 6. Komm Liebchen. Preis 4 Thlr. 4 Sgr.

Stuttgart, den 12. April 1845.

Allgemeine Musikhandlung.

In unserem Verlage erscheint jetzt mit Eigenthumsrecht die neuste in vielen Concerten mit ausserordentlichem Beifall vorgetragene Composition von

Henri Vieuxtemps & Ed. Wolff

Duo concertant pour Violon et Piano sur **Don Juan.** Op. 20. 4½ Thlr.

Th. Kullak

Le Carneval de Venise, thème de Ernst et Paganini avec 18 metamorphoses pour Piano. 25 Sgr. Duo Arrang. facile 17½ Sgr. Duo à 4 mains. 1 Thlr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Die Lehre
von der
Musikalischen Komposition
praktisch-theoretisch
von
A. B. Marx.

Dritter Theil: Die angewandte Kompositionslehre. Lex. 8. Geheftet. Preis 3 Thlr.

Leipzig, den 15. April 1845.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique, in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Beethoven, L. van. Septuor, Op. 20, arr. en Trio pour Piano, Violon et Violle, par C. G. Belcke	2	15
— — Du! , aus dem Adagio des Septett, Op. 20, mit Begleitung des Pianoforte, Dichtung von Chesterton	—	10
Bergt, A. Sonate pour deux Pianos, Oeuv. 1	2	10
Döhler, Th. Un rêve à Limoges. 12 Mélodies italiennes, avec accomp. de Piano. Op. 37.		
No. 1. Una sguardo ed una vita (Ein Blick — ein Wort. Duettino	—	15
„ 2. Ama, o cara! (Küsse und liebe!)	—	15
„ 3. Proponimento (Vorsatz)	—	15
„ 4. Addio! (Abschied)	—	10
„ 5. Ah, modi! (Du meines Lebens Seligkeit)	—	15
„ 6. Ti sovvieni etc. (Denkst du jener Zeit)	—	10
„ 7. La vita (Mein Leben)	—	15
„ 8. La Zingara. (Die Zigeunerin)	—	15
„ 9. L'addana proscritto. (Die verbannte Weise)	—	10
„ 10. L'ultima sospira. (Der letzte Seufzer)	—	10
„ 11. Il Pescatore. (Der Fischer)	—	10
„ 12. Il nuovo barcaiuolo. (Der neue Schiffer) Duettino	—	15
— — Douze Romances sans paroles pour le Piano. Op. 37. Cah. 1	—	25
„ 2	—	25
„ 3	—	25
	1	—
Reinsiger, C. G., Grande Sonate pour Piano et Violon. Op. 178	2	5
Wolff, Ed. Cinq Valses pour Piano. Op. 112	—	20

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht

Alard, D., La Tarantelle. Duo concertant pour Piano et Violon. Op. 14.

Artot, J., Grande Fantaisie pour Violon avec accomp. de Piano sur des motifs de Robert le diable. Op. 49.

Burgmüller, Fr., Les yeux bleus, grande valse brillante.

De Beriot, Ch., et Wolff, E., Les Adieux. 2 Duos concertants pour Violon et Piano. Op. 49. No. 4. Fantaisie dramatique. No. 2. Fantaisie de Salon. (Collection de Duos, Cah. 42 et 43.

Dreyschock, A., Fantaisie, Andante, Velsez et Allegro spiritoso.) Op. 54.

Mazas, F., Collection de Duos de salon pour 2 Violons.
1. Volume. 6 Duos brillans. Op. 35, en 3 livres.
2. Volume. 6 grands Duos. Op. 38, en 3 livres.

Osborne, G. A., Gypsy, barcarolle. Op. 54. No. 1.
— — Isabella, valse. Op. 54. No. 2.

Rosellen, H., et Daniels, Ch., Duo brillant pour Piano et Violon sur des motifs de Zampa. Op. 70.

Im Verlage von **Ed Bote & G. Bock** in Berlin erschien so eben:

Grande Fantaisie
pour le Piano sur
N o r m a
par
Charles Voss.
Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Zur gefälligen Beachtung!

Die Unterzeichnete beehrt sich, ihren geehrten Geschäftsfreunden, so wie auch den resp. deutschen Bühnen-Vorständen anzuzeigen, dass sie das ausschliessliche alleinige Eigenthumsrecht für Deutschland der Partitur von

Dom Sebastian von Portugal,

grosse tragische Oper in fünf Acten von *Scribe*, deutsche Bearbeitung von Dr. *L. Herz*,

Musik von

C. Donizetti,

k. k. Kammer-Hofkapellmeister und Hofcomponisten,

welche in Paris, und vor Kurzem auch in Wien mit sehr bedeutenden Erfolge zur Aufführung gelangte, käuflich an sich gebracht habe.

Es ist demnach die Partitur dieser Oper *auf rechtmässigem Wege* nur einzig und allein durch die Unterzeichnete zu beziehen.

Wien, im April 1845.

Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof- Kunst- und Musikalienhandlung.

Aus dem Nachlasse eines tüchtigen Meisters stehen zum Verkauf

zwei Pedalharfen

mit *acht* Pedalen von *gutem* und *kräftigem* Tone, ganz nach Pariser — *Erard*'scher Art gebaut. Die Instrumente sind in dem besten Zustand, und daher jedem Orchester- und Solospieler anzuempfehlen. Der Preis ist von 40 auf 25 Louisd'or für jede der abgestuft. Einen Rosten zu den Harfen erhält der Käufer gratis. Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen gefälligst an die Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhandler in Zürich.

Das von dem verstorbenen Herrn Geheimen Rath und Obristhofmeister *Carl Borromäus von Miltitz* besessene italienische, in Neapel im Jahre 1820 gebaute **Violoncell** von *Martino Papelle* steht zu verkaufen und wird der Herr Concertmeister *Morgenroth* dieses Instrument den Kaufliebhabern in seiner Wohnung (Dresden, Ostraallee, No. 11) zu zeigen die Güte haben.

Aufforderung.

Ein geschickter Musiklehrer, der mit gefälligem Aeussern seiner Vollbildung besitzt, wurde unstreitig sein gutes und sicheres Auskommen in Gothenburg (Schweden) finden, insofern derselbe als *grundlicher Tonsetzer* auch eine *ausserordentliche praktische Fertigkeit im Pianospiel* mit der Theorie vereinigt, und nächst dieser die nothwendige Gabe besässe, einen guten Unterricht zu ertheilen. Viele Familien in Gothenburg wünschen, dass ein so beschaffener Musiklehrer sich hier ansiedeln möchte; auf einen halben preussischen Thaler die Stunde würde derselbe Rechnung machen können. Wer sich deshalb in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wendet, wird nähere Aufschlüsse erhalten können.

Gothenburg, im April 1845.

Julin - Fabricius.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten April. № 18. 1845.

Inhalt: Die dritte Secularfeier der Universität zu Königsberg in Preussen im Jahre 1844. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Hamburg. (Beschluss.) Aus Frankfurt a. M. Aus Bonn. — *Feuilleton.*

Die dritte Secularfeier der Universität zu Königsberg in Preussen im Jahre 1844.

Wenn wir mit einem Berichte über die genannte Feier erst jetzt hervortreten, so hat uns allein die Hoffnung, dass ein Anderer diesem Gegenstande Aufmerksamkeit widmen würde, davon abgehalten. Diese Erwartung ist jedoch bis jetzt nicht erfüllt worden, und wir wollen daher, um die Sache nicht noch weiter verschoben zu sehen, unsere Mittheilungen nicht länger zurückhalten. Eine spätere Besprechung solcher und ähnlicher Ereignisse hat bisweilen das Gute, dass die Beurtheilung dessen, was fern liegt, richtiger ausfällt, als die nahe liegender Gegenstände, indem der Gesammtblick weniger die einzelnen Theile, als das Ganze umfasst, gleich wie der Totaleindruck eines Gemäldes beim Zurücktreten begünstigt wird. — Das Fest, welches von der Universität veranstaltet wurde, dauerte vier Tage, vom 28. bis mit 31. August. Es begann mit einer grossen Soirée in den beiden Logenlocalen, zu welcher die einheimischen und die aus der Ferne herbeigeeilten Universitätsfreunde und Genossen, um einander kennen zu lernen und zu begrüssen, eingeladen waren. Hier wurden ausser den von den Musikchören in den Gärten ausgeführten Musikstücken in den Sälen mehrere patriotische Lieder executirt. Von zweien derselben wurde der gedruckte Text vertheilt, weshalb wir sie hier aufführen können. Es sind die von dem Universitäts-Musikdirector *Sämann* componirten und mit einem Männerchore von etwa 60 Stimmen aufgeführten Gesänge: „Der Preussen Königsgruss," und „Das Preussenlied." — Der folgende Tag, welcher der kirchlichen Feier in der Dom- und Universitätskirche gewidmet wurde, war in musikalischer Hinsicht am Reichsten ausgestattet. Nach einigen Strophen des Liedes: „Ein' feste Burg ist unser Gott," folgte eine von Herrn Capellmeister *Nicolai* componirte Ouverture unter Leitung des Componisten, und hierauf die Liturgie, wie sie von dem hochseligen Könige angeordnet ist, durch den MD. *Sämann* aufgeführt, nebst einem von Diesem componirten Salvum fac regem. Hieran schloss sich die Predigt, nach deren Beendigung der MD. *Sämann* eine für das Fest componirte Cantate aufführte, zu welcher die geniale Dichtung von Herrn Prediger Dr. *Heinel* geliefert war. Sämmtliche Aufführungen wurden durch den Singverein des MD. *Sämann* unter Begleitung des hiesigen Orchesters vorgetragen. Das Personal bestand aus 80 Singstimmen, 24 Violinen, 8 Bratschen, 6 Violoncellen, 4 Contrabässen, den gewöhnlichen 8 Holzblasinstrumenten, 3 Posaunen, 4 Hornern, 2 Trompeten, Pauken und Orgel, welche letztere bei den *Sämann*'schen Compositionen durch das präcise Spiel des Domorganisten Herrn Musikdirector *Gladau* eine schöne Wirkung machte. Besonders imposant war die Orgel in der Schlussfuge: „Sein, sein ist Macht," als sie gegen das Ende derselben bei concentrirter Kraft sämmtlicher Singstimmen und des Orchesters zu jenen Worten hinzutrat und dann nach beendigter Schlussfermate mit dem vollen Werke den Chorgesang: „Verlass dein Werk, Allmächt'ger, nicht" intonirte, welcher von der gegen 1000 Stimmen zählenden Versammlung mit einer über alle Beschreibung erhabenen Massenwirkung angestimmt wurde. Leider war der König durch eine zum Glücke bald vorübergehende Unpässlichkeit verhindert, jener Aufführung beizuwohnen. — Am Freitage, dem eigentlichen Universitätsfesttage, hatte man, da der Hörsaal der Universität kaum den dritten Theil der Hörer hätte fassen können, die Kirche als Auditorium benutzt und zu diesem Zwecke vor dem Altare eine Rednerbühne errichtet. Gleich nach 9 Uhr erschien der König nebst Gefolge in der Kopf an Kopf gedrängten Versammlung. Sogleich begann das Fest mit einer zweiten von dem MD. *Sämann* componirten Cantate, zu welcher Herr Professor *A. Hagen* die Worte geliefert hatte. Auch bei dieser aus Chören, Recitativen und Ensembleparticen bestehenden, von der Orchesterbegleitung unterstützten Tondichtung trat an mehreren Stellen, namentlich bei den dramatisch gehaltenen Recitativen, die Orgel sehr wirksam ein. Hierauf folgten die academischen Reden, nach deren Beendigung Herr *Granzin*, Cantor und Organist zu Danzig, ein Te Deum eigener Composition selbst leitend aufführte, welches, für vier Singstimmen mit der gewöhnlichen Orchesterbegleitung geschrieben, für den Kenner nicht ohne Interesse war. Das Utrechter Te Deum von *Handel* scheint jedoch dem Componisten zu lebhaft vorgeschwebt zu haben, als dass er es vermocht hätte, von einer Einwirkung desselben sich gänzlich frei zu erhalten. Dennoch ist das Vorbild ein edles und vielen anderen vorzuziehen. — Am letzten Tage der Festlichkeiten, Sonnabend den 31. August, fand auf dem Königsgarten die Grundsteinlegung zu dem neuen Universitätsgebäude statt. Nach dem einleitenden Choral: „Es woll' uns Gott genädig sein" und nach einer kurzen Rede des Prorectors der Universität wurde von etwa 60

bis 70 Männerstimmen unter Leitung des MD. *Sömann* ein von diesem componirter Chorgesang aufgeführt. Die vom Herrn Dr. *Heinel* verfasste Dichtung zeichnet sich durch kräftige Sprache, durch Schwung der Gedanken so vortheilhaft aus, dass wir sie, da sie obendies kurz ist, hier mittheilen:

Du steinern Sarkum, in der Erde Schoos,
Beim Kindheitsspiel, aus Kinder Hand gefallen!
Wachs' hoch empor und weih' aufs Jugendgrab grünen,
Ein Baum des Lebens, geisterdurchwehte Hallen!
Dass sich das Aug' entzück' an ihrer Pracht
Und sich der Geist entrend' an Gottes Macht.

Wachs' auf zum hehren Tempel, dass er rage,
Der Liebe gleich den heil'gen Vaterlands,
Und von Jahrhundert zu Jahrhundert trage
Hellleuchtend der Erkenntniss Strahlenkranz!
Dass Alles sich zu Neuem umgestalte,
In neuen Formen ew'ges Leben walte.

Diese Gesänge, so wie den Anfangs- und Schlusschoral hörten wir hier zum ersten Male mit einer eigenthümlichen Begleitung von Discanthörnern, Cornetten, Tenorhörnern, Tuben, Trompeten und Pauken. Die Anwendung dieser Instrumente und die Discretion, mit welcher das Musikcorps des hiesigen Cuirassierregiments den Vortrag begleitete, zeigte sich in Vereinigung mit dem Chore für die Wirkung vortheilhaft.

So viel im Allgemeinen über diejenigen Musikaufführungen, welche mit dem von der Universität veranstalteten Feste in Verbindung standen. Werfen wir nun noch einige Blicke auf den Standpunct, den die Musik im Verhältnisse zur Vergangenheit bei diesem Feste, und zum Feste selbst einnahm. In ersterer Hinsicht bedarf die Thatsache, dass die Musik bei dem verwichenen Secularfeste in einer Ausdehnung angewendet wurde, wie man sie vor hundert Jahren nicht kannte, keines Beweises. Nach den uns vorliegenden Berichten fand im Jahre 1744 zwar eine kirchliche Feier Statt, bei welcher ohne Zweifel der Choral vorgekommen ist; allein von besonderen musikalischen Aufführungen ist nirgend die Rede. Betrachten wir dagegen das Bild, welches uns die jetzige Feier entfaltete, so gewahren wir, dass sich die Musik wie ein heiterer Zug durch das ganze Fest hindurchschlingt und dasselbe freundlich belebt. Was jene Kunst dem Feste gewesen ist, was dieses ohne sie gewesen wäre, darüber hat die allgemeine Stimme mit Unparteilichkeit entschieden. Es war natürlich, dass eine Kunst, welche als die Trägerin der Poesie des Herzens tiefste Saiten so leicht, so innig bewegt und daher auch allgemein Anklang findet, bei solcher Gelegenheit nächst der ihr verschwisterten Redekunst am Meisten sich geltend machte. Ob die Bemerkung richtig ist, dass die letztere hier und da an jener eine nicht zu verachtende Vertreterin gefunden hätte, lassen wir dahin gestellt. Eine Thatsache darf jedoch, insofern sie einen wichtigen Fortschritt unseres Jahrhunderts bezeichnet, nicht unerwähnt bleiben. Auch hier ist nämlich, wie auf anderen Universitäten, in neuerer Zeit ein besonderer Lehrstuhl für Kirchenmusik, Gesang und theoretisch-practisches Orgelspiel errichtet, und so die Musik in die Reihe der Lehrgegenstände aufgenommen. Wir bezeichnen diesen Umstand als wichtig, weil wir die Ueberzeugung hegen, dass durch diese Massregel nicht nur der Einfluss der Musik im Allgemeinen gehoben wurde, sondern dass auch eine enge Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, und eine gegenseitige Anerkennung und Achtung für beide erfolgreich ist. Das Secularfest hat dies bewiesen. Senat und Prorector, oder vielmehr die Commission für das Fest, bei welcher der Prorector den Vorsitz führte, hatten die Mitwirkung der Musik verlangt, und diese war, wie das oben gegebene Repertoir zeigt, in umfangreicher Weise zur Ausführung gekommen. Wie sehr jene Commission, besonders aber deren Präses, den Werth dessen, was geleistet wurde, erkannten, haben ihre parteilosen Bemühungen, die Anstrengungen jener Kunst auf eine in der That glänzende Weise anzuerkennen, vollkommen dargethan. Nur die Besorgniss, das Zartgefühl dessen, der sich auf solche Weise thätig zeigte, zu verletzen, hält uns ab, eine nähere Schilderung hierüber zu geben. Indessen konnte eine so reiche Anerkennung, eine so ehrende Genugthuung, der Kunst von der Wissenschaft dargebracht, des zu erwartenden Eindrucks, der sich hier überall kund gab, nicht entbehren. Welcher fruchtbringende Einfluss — die für die Kunst wichtigste Frage — lässt sich unter solchen Umständen in Bezug auf Musik, welche Sympathieen lassen sich für diese erwarten! Wie wird sich jetzt, nach solchen Beweisen der Achtung und des Wohlwollens, der Musiker erhoben fühlen; wie musste er dagegen über eine Wissenschaft urtheilen, welche nur sich und ihrer Eigenliebe lebt, welche nur eine Leidenschaft kennt, nämlich die, sich mit Wohlgefallen in ihrer Persönlichkeit zu spiegeln, welche stets von der Kunst Beeinträchtigung ihres Nimbus befürchtet, aber für nichts so väterlich sorgt, als für Manifestation ihrer Schutz- und Geisteskinder! Solches Treiben aber weiss auch der Musiker gehörig zu würdigen, und sich mit Resignation auf sich und seine Kunst, die ihn solche Schwachheiten bemitleiden lässt, zurückzuziehen. Auch soll ihn da, wo dergleichen Tristia vorkommen, der Ausspruch *Luther's* trösten und stärken, *Luther's*, der da spricht: „Ich gebe nach der Theologie der Musica den nächsten Locum und höchste Ehre." Darum, wenn hier und dort einige Wissensmänner jetzt noch anders denken, wenn sie ungescheut „Einen Sinn, der zu, ein Herz, das tollt ist," zeigen, wenn ihnen jede Musik eben so lieb ist, als eine verstimmte Drehorgel oder eine aus Pfeife und Trommel bestehende Bärenmusik, so möge man die Hoffnung nicht aufgeben, dass einst unter besseren Auspicien, als ein Zeichen feinerer Sitte und Bildung auch bei jener Doctrin der Sinn für die Kunst einkehren, und dass: „Nec sinit esse feros" anzuwenden gestatten werde.

Recension.

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von *C. v. Winterfeld*. (Fortsetzung.)

Der nächste Abschnitt: „Kirchliche Melodieenbücher des 16. Jahrhunderts" (302 — 338) ist voll gründlicher Forschungen, und in diesen oft so bis in's kleinste ge-

wissenschaft, dass Mancher denselben als unerquickliche Gelehrsamkeit zur Seite legen wird. Dennoch ist auch in ihm künstlerische Belehrung, wenn gleich das Literarhistorische augenblicklich vorzuwalten scheint. Was zunächst die Stellung dieses Capitels betrifft, so ist dieselbe nicht sogleich einleuchtend; sie wird indess entschuldigt durch die Worte: „Diese Betrachtung — soll uns ein Bild gewähren von der grossen Thätigkeit der Evangelischen auf diesem Gebiete bis zum Schlusse des Jahrhunderts; — denn diese Bücher sind die vorzüglichste Quelle" u. s. w. (302). Wir können die Frage nicht unterdrücken, weshalb denn nicht diese selbige Betrachtung zu Anfang — etwa S. 19 fg. — im Zusammenhange aufgestellt werden konnte, oder warum sie gerade hier auftreten musste? — Doch bleiben wir dankbar für das Gegebene, das auch diesen anscheinend trockenen Stoff belebt und lehrreich darstellt. — Ausgeschlossen sind hier die mehrstimmigen Singbücher und die neuen seit der Mitte des Jahrhunderts entstandenen Melodieen. An den bis dahin vorhandenen aber ist schon der Zahl nach zu entnehmen, wie allgemein die Thätigkeit der Zeit diesem Zweige der Kunst hingewandt war, indem das späteste und vollständigste Melodieenbuch, das pommersche, über 400 Weisen enthält (330); die sämmtlichen Melodieen aber, welche M. Praetorius in seinen „Sionischen Musen" bearbeitet hat, belaufen sich auf fast 540 (S. 387). — Rechnet man zu diesen die sämmtlichen neuen seit 1539 — 1700 erfundenen Melodieen, die sich, so weit sie nämlich in den kirchlichen Gebrauch allgemein aufgenommen sind, kaum auf 30 — 40 belaufen mögen, so gelten diese 570 Melodieen für 40,000 verschiedene Kirchenlieder; denn so viel berechnen die Literaturgeschichten als Ausbeute der Zeit von 1520 — 1750. Wenn man nun von jenen 40,000 Kirchenliedern diejenigen abzieht, die theils an sich unsingbar, theils auch absichtlich nicht für den Gesang gedichtet waren (als: besondere häusliche, Tisch- und andere Gebete), so mag etwa ein Zehntel singbarer, und von diesen wieder etwa ein Viertel vielgesungener, beliebter Lieder, also an 1000, übrig bleiben. Nach diesem ungefähren Ueberschlage wäre also jede Melodie durchschnittlich auf zwei Lieder anwendbar. Da aber viele Weisen ausschliesslich einem Liede angehören, so lässt sich selbst dieser Durchschnitt nicht streng anlegen; andere sind umgekehrt zu vielen Liedern gesungen, wie z. B. die Weise: „Es ist das Heil uns kommen her" (die beliebte siebenzeilige jambische Strophe) unzähligen Liedern untergelegt ist. — Dieses Zahlergebniss, das wir aus den Untersuchungen des Verfassers ergänzend abgenommen haben, ist, obwohl unbestimmt, doch von Bedeutung, wenn man es als kunstgeschichtliche Thatsache mit dem Ergebnisse anderer Völker zusammenhält. Denn das französische Psalmbuch enthält 125 Melodieen (248), das italienische, ausser den entlehnten, 48 Weisen (264). Dass aber selbst aus jenem Reichthume der deutschen Liedweisen sich nur ein Theil — vielleicht etwa 100 — allgemeinere Geltung verschafft und in's Herz des Volkes fester eingeprägt haben, liegt in der Natur der Sache, zugleich hat es den Vortheil mit sich gebracht, dass der alte episch-typische Character des evangelischen Gesanges sich bis auf diese Zeit erhalten hat, am Reinsten und Schönsten wohl in Mitteldeutschland und im Osten. — Von den bedeutenden Einzelheiten dieses Abschnittes heben wir hervor die erste Andeutung eines dramatischen Oratoriums in dem Geuchenthal'schen Gesangbuche, wo die Ueberschrift lautet: „Die Passion, deutsch in Personen gestellt, d. h. vorzutragen durch den Evangelisten, als Erzähler" u. s. w. und in „Selnecker's christlichen Psalmen" (311, 312). Bei der Aufzählung der Tonarten in den Weisen des Hamburger Liederbuches fällt die Erwähnung auf, dass die „lydische und hypolydische Tonart gar nicht vorkomme" (S. 329); es ist aber bekannt und auch vom Verfasser ausdrücklich versichert (S. 15), dass diese Tonart überhaupt nicht im Gebrauche gewesen sei, und ausserdem wird durch alle Liedersammlungen hindurch immer nur der gebräuchlichen fünf Töne Erwähnung gethan.

Die folgenden Abschnitte handeln von den Setzern früherer und späterer Melodieen, welche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts thätig gewesen sind. — Die Aufgabe dieses zweiten Zeitraums des evangelischen Choralgesanges ging dahin, die verworrenen Ahnungen des ersten zu erfüllen. Die künstliche Stimmenverwebung sollte der einfacheren Fasslichkeit weichen; der im Tenor ruhende, von anderen Stimmen fast versteckte Gesang musste in die klangreichere, Allen vernehmliche Oberstimme verlegt, der Rhythmus entschiedener, die Entfaltung der Harmonie wahrhaftiger und lebendiger werden, um das Ziel zu erreichen, welches in Eccard als einzigem Master verkörpert ist: den frommen Gesang der Gemeine zur Kunstform zu erheben, den von der Vergangenheit durchgebildeten Stoff durch schöpferische Gestaltung zur heiligen Schönheit zu verklären. — Der Weg zu dieser Vollendung war lang und mühsam; von höchster kunstgeschichtlicher Bedeutung ist es, den Weg bis in's Einzelne durch Irren und Finden zu verfolgen; dies geschieht im vierten Abschnitte, welcher die Setzer der früheren Melodieen behandelt. Unter den 19 hier genannten leuchten hervor: L. Osiander, B. Gesius, M. Praetorius, der Erste und Letzte als unmittelbare Forderer und Vorarbeiter des tiefsinnigen Eccard, der Zweite selbst im Irren belehrend und eine neue Bahn andeutend. — Von M. le Maistre, J. Meiland, G. Dressler ist nichts Erhebliches zu berichten, da sie mehr den Uebergang in die neue Zeit bezeichnen; desto wichtiger ist L. Schröter (341), bei welchem zuerst die Melodie meist in der Oberstimme erscheint und das Streben nach Entfaltung der Grundtonart in reicher klarer Harmonie hervorbricht. Minder mächtig erweist sich der Fortschritt bei den Tonsetzern Wolkenstein und Hommel (343 — 345), deren Streben nach Einfachheit in Trockenheit oder Zweideutigkeit der harmonischen Behandlung verlief. Der weiterleitende Fortschritt, die Melodie mit Grundsatz und Bewusstsein in die Oberstimme zu verlegen, ist das Verdienst Lucas Osianders, dessen schöne Vorrede und Zueignung (346 — 348) ausführlich mitgetheilt wird, als Zeugniss seiner Einsicht und Fähigkeit, solchen entscheidenden Schritt zu thun. Aus der ausgesprochenen Absicht Osiander's, den Kunst- und Gemeindegesang einander zu nähern, ist der Schluss abgeleitet, „dass eine solche Verbindung bis dahin nicht bestanden habe, auch nicht von ihr ähnliches

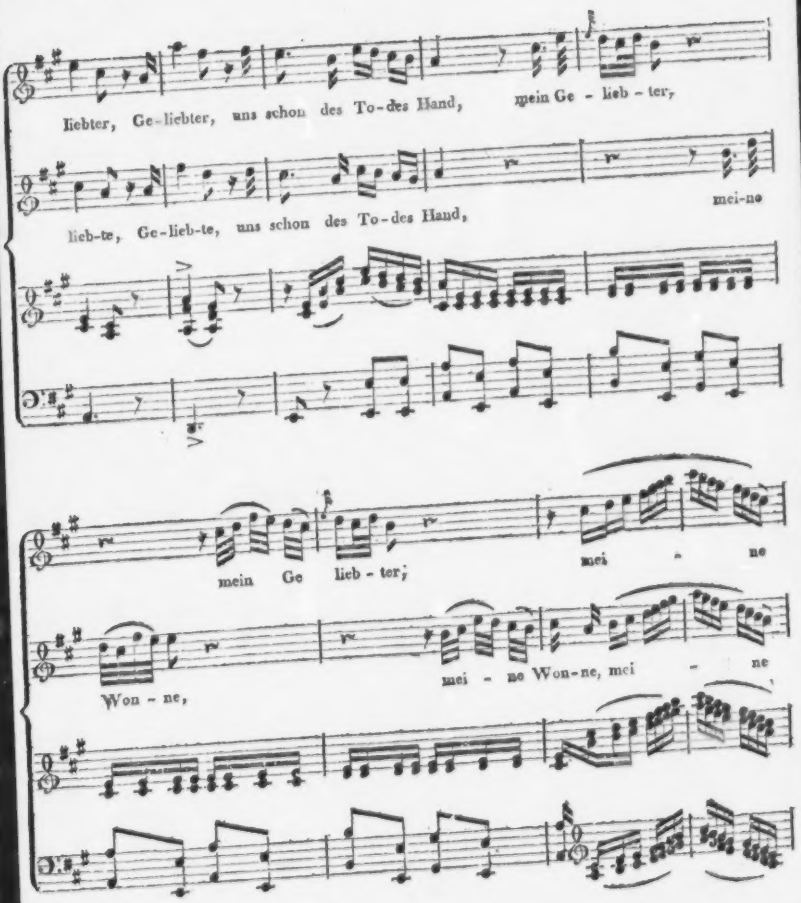
liebter, Ge-liebter, uns schon des To-des Hand, mein Ge - lieb - ter,
lieb-te, Ge-lieb-te, uns schon des To-des Hand, mei-ne
mein Ge lieb - ter; mei - ne
Won - ne, mei - ne Won-ne, mei - ne

Verhältniss, nämlich die Begleitung der Orgel zum allgemeinen Gesange; — die Orgel begleitete entweder nur den Kunstgesang (die Figuralmusik), oder trat selbständig zwischen einzelne Theile des Gottesdienstes ein" (348). Dieses Ergebniss, wovon schon früher (220) eine Andeutung gegeben war, ist überraschend und unerwartet. Die Gründe gegen die Begleitung des Gemeindegesanges sind allerdings nur Vermuthungsgründe, aber manche darunter ziemlich schlagend. Nur ist die Voraussetzung einer schon damals selbständigen Instrumentalmusik etwas kühn und in ihrer Erscheinung so vereinzelt, so fern von den sonst bekannten Anfängen der Selbständigkeit der Instrumente, dass sie hätte mehr bestätigt werden müssen, um Glauben zu finden. Die etwas ausgeführteren Gründe selbst S. 220 haben mich nicht überzeugt; denn nehme man eine Begleitung im Falsobordone an, — oder, es dieses gar nicht nothwendig, eine des alten hart an einander gestellten Dreiklangsgängen (der Vocalism) ähnliche — diese Annahme scheint doch natürlicher und der Sache angemessener, als die Ansicht des Verfassers; — dann wenn man die Arbeit und Mühe des Orgelbauers erwägt und sich erinnert, in wie hoher Geltung ein tüchtiges Orgelwerk stand, ferner wie nach den mechanischen Verbesserungen der Tasten und Bälge seit dem Anfange des 16. Jahrhunderts fast in jeder bedeutenden Kirche, selbst in kleineren Städten, Orgeln gebaut wurden: so will die Meinung schwer eingehen, dass dies Alles einem nicht nothwendigen, der Kirchenfeier entbehrlichen Schmucke zu Gefallen geschehen sei; freie Instrumentalsätze sind aber vor der Zeit der sogenannten Chromatiker kaum gedenkbar, wenigstens nicht solche, die neben und über dem Gesange bedeutend sein konnten. Die Zertrümmerung der Orgeln aber, welche der Verfasser ebenfalls als Grund gegen das Bedürfniss evangelischer Kirchen anführt (220), ging grösstentheils von solchen Seiten aus, die sich ihrem Wesen nach alle zu dem form- und kunstlosen Calvinismus hinneigten. — Eben so ist die spätere Beweisführung für den Einfluss Eccard's auf das Orgelspiel (479) nicht entscheidend. Gewiss wird dieses grossen Künstlers Wirken auch hier Anregung und Fortschritt gebracht, vielleicht auch eine mehr lebendige und innerliche Verbindung des Gesanges und Spieles herbeigeführt haben. Aber dass zwischen ihm und Osiander in dieser Hinsicht ein wesentlicher Unterschied habe walten müssen, und zu Osiander's einfach melodiestimmigen Sätzen die Orgel improvisirend gewesen, während bei der grösseren Beweglichkeit in Eccard's Mittelstimmen seine Gesänge sich dem Orgelspiele gemässer erwiesen: diese Ergebnisse des Verfassers lassen sich wohl im Einzelnen als scharfsinnig gefundene anerkennen, und sind doch im Ganzen unwahrscheinlich. Denn die Registrirung (S. 479) stand auch Osiandern frei, und die Harte der Dreiklangfolgen, ohnedies jenen ungekünstelten Gemüthern nicht widerwärtig, konnte ja ebenfalls durch Registrirung gemildert werden. Es wäre sehr erwünscht, wenn ein Befähigter die Entwickelung des Orgelspieles einmal historisch untersuchte. Wir bescheiden uns, neben den umfassenden Forschungen des Verfassers etwas Neues mit Sicherheit aufzustellen, und lassen es bei diesen Fragen bewenden.

An Osiander nun ist des klare Bewusstsein seines Zieles und das technische Geschick, diesem Ziele neue Wege zu finden, bewundernswerth. Er hat zuerst das ältere Gesetz, nach welchem jede Stimme für sich abgeschlossen sein, und für sich mit Bezug auf einen Grundton schliessen musste, zu durchbrechen gewagt, um dem Klange des Ganzen genugzuthun (347 — 349). Auf diesem Wege entwickelt sich neben der leichteren Singbarkeit und Schönheit des Gesanges noch manche andere Freiheit. Während z. B. die früheren Grundsätze erheischten, dass Melodie und Grundstimme zu einander nur in Dreiklangsverhältnissen stunden, d. h. mit einander nur Octaven oder Quinten oder Terzen bilden durften, stellt Osiander dieselben einigemal in Sexten oder Quarten gegen einander.

S. Marschall ging auf Osiander's Wege fort, ohne jedoch Neues hinzuzubringen, wenn man nicht für ein solches halten will, dass er zuerst häufiger, fast regelmässig, die Quarte auf der Dominante dem Schlusse vorhält (352). Seth. Calvisius (352 — 359) ist seinen Vorgängern an Mannichfaltigkeit der Harmonieen überlegen, hat aber, indem er der strengen Begelmässigkeit und Entwickelung des Einzelnen wieder mehr zugewandt war, darüber oft das Ganze eingebüsst (358). Auf diesem Wege sind jedoch neue Dissonanzverhältnisse hervorgegangen, die der Folgezeit zu Gute kamen (353). — An der Stelle, wo sein besonderes Verdienst soll anschaulich gemacht werden, ist mir der Mangel eines Notenbeispieles sehr fühlbar gewesen, — wie an manchen anderen Stellen, wovon später. — Die Beschreibung eines ungewöhnlicheren Ganges (S. 354 oben) ist für das Verständniss sehr schwierig; und wenn man sie in Noten setzt, so zeigt sich freilich, zu welcher Herbigkeit die gelehrte Berechnung führen kann:

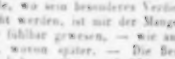

Das dritte Beispiel, ebenda Zeile 14 — 19, ist noch schwerer ohne Noten zu verstehen; den Worten nach müsste es so beschaffen sein:

Unbestritten ist der Ausdruck: die Quinte Es im Basse; wovon die Quinte? Sollte etwa der erste der vier Saxprantone auch B sein? Auch dann wäre es noch herbe genug, und dazu ohne Tenor nicht recht begreiflich. — Ein anderes Beispiel, ein Tonsatz über die Melodie: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr," ist angegeben als hypoionisch (S. 353 Beispel S. 62), während es im Notenbeispiel als ionisch vorgezeichnet ist und als solches schliesst. Dieses Beispiel ist dadurch merkwürdig, dass viele jener Zeit ungewöhnliche Dissonanzen in demselben vorkommen; zweimal die durchgehende grosse Septime.

mehrmals die Quartquinte im Vorhalt, zweimal der Tritonus. Ist nun der Tritonus schon von Rugelmann frei eintretend gebraucht (S. 211), die Quartquinte von S. Marschall noch häufiger (352), so ist dagegen bei Calvisius eigenthümlich, wie er das Fortfliegende eher aufzusuchen scheint und auch von dieser Seite sich als irrenden Förderer der Kunst zeigt, dem der Choralsatz viele besonders harmonische Fortschritte dankt. Wir müssen deshalb bedauern, dass hier noch nicht das ganze Bild dieses Künstlers erscheint, indem erst beim Berichte über das 17. Jahrhundert seine Tonsätze zum Becker'schen Psalmbuche sollen mitgetheilt werden.

Noch mehr zeigt sich die Uebergangszeit des irrenden Ringens in Barthol. Gesius, der zuerst die ursprünglichen Melodieen angetastet hat, doch mit der Absicht, die „gebräuchliche Singweise unverändert zu geben," und das an ihnen bereits Umgestaltete und Umgebildete „auszulegen, zu ergänzen" (360). Wenn er durch dieses Streben zu einer „Schwankung im Style," einer Unsicherheit der Ausführung seiner Intentionen verleitet wird (361), wenn sogar in „seinem Gemisch des Alten und Neuen ein zeitiger Verfall der kirchlichen Tonkunst" ausgesprochen scheint (365): so sind doch neben den Irrthümern und Schwankungen, welche Gesius' Tonsätze zeigen, viele Spuren eigenthümlicher Auffassung, z. B. in neuer Deutung der Intervalle (362, 366). Was ihm fehlt, ist der „geniale Trieb des geborenen Künstlers," der die Ergebnisse seiner Zeit und Kunststufe als „Gesetz für die schöne Entfaltung des Ganzen" zusammenzufassen und darzustellen weiss (364, 365). — Auch hier können wir nicht umhin, zur Erhellung der Verdienste und Irrthümer dieses Künstlers noch mehrere Beispiele herbeizuwünschen, zumal eines aus der (366) angeführten Passion, welche von seinen gewohnten Fehlern freier sein soll, da die Beispiele 60 — 65 alle nur seine Unvollkommenheiten zeigen.

Wir müssen es uns versagen, von den reichhaltigen Erörterungen über Hieronymus und Jacob Praetorius, Scheidemann, Hassler (368 — 380), einen Abriss zu geben, um den Raum für die letzten Abschnitte nicht zu verengen. Michael Praetorius ist am Schlusse dieser Reihe genannt als der „reichste an Tonsätzen, dem die Gabe des Setzens in vorzüglichem Maasse zu Theil geworden, wogegen die des Erfindens bei ihm zurücksteht" (380, 388); in ihm findet man Alles zusammen, was damals dem Kirchengesange angehörte, „das vollständigste Bild aller Richtungen der geistlichen Tonkunst jener Zeit" (392). Wie er die „Eigenthümlichkeit der Tonart sinnig auffasste," wie in ihm „die ältere geistliche Tonkunst ihre vollste Blüte zeigt" (388, 389), davon geben die schönen Beispiele 84 — 101 genügendes Zeugniss, unter denen mir 87, 89, 90, 92, 99 vorzüglich bezeichnend erschienen als Muster der edlen strengen und doch unschuldig frommen Sinnesweise des Tonsetzers und seines Zeitalters.

Von den sechs „Sangern und Setzern neuer Kirchenweisen aus der letzten Hälfte des 16. Jahrhunderts," welche der fünfte Abschnitt umfasst (S. 393 fg.), ist Selnecker der bekannteste. In dieser Zeit wird es immer häufiger, dass Sänger und Setzer, auch wohl der Dichter noch, in einer Person vereinigt sind, jedoch, wie mir scheint, nicht zum Vortheil weder der Dichtung noch des Gesanges, wie die Beispiele zeigen. N. Herrmann, minder wichtig als Tonsetzer, ist dagegen als „Sanger und Dichter ehrenvoll zu nennen" (393 — 397). Sein frommes Leben, seine reine Begeisterung für die heilige Kunst, die er auch im Himmel fortzusetzen hoffte, ist ein schönes Bild der Zeit; von den dreizehn Weisen (396), die er gesungen, sind in Beispielen angeführt: „Erschienen ist der herrlich' Tag," ein stillfrommer Ton, dessen Weichheit jedoch dem grossen Inhalte nicht ganz entspricht; und dann: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich," eine gar kindliche Melodie, die wohl fasslich, aber durchaus nicht erhaben, und dem gewaltigen Tone jener Zeit fast fremd scheint. Auch hier wäre es erwünscht gewesen, an anderen, als den gegebenen, Weisen seine Kraft, seine „bewegte Fröhlichkeit und Frische" (396) anschaulich zu machen. Joachim v. Burgk's Gesänge sind ihrer Zeit sehr beliebt gewesen; sein Hauptwerk: „Crepundia sacra," eine Sammlung meist didactischer Jugendlieder, wird ausführlich besprochen. Die Beispiele seiner Melodieen und Tonsätze (402 — 405) rechtfertigen wohl das Urtheil des Verfassers, der in ihnen eine gewisse „Trockenheit" findet (404); und ich möchte selbst das vorangehende Lob des „schlichten, kirchlichen Ernstes" herabstimmen, da sie sämmtlich, ihrem didactisch-declamatorischen Inhalte (398, 399) gemass, von unbedeutendem Tongehalt und ziemlich ungemessbar sind. Es haben sich auch nur wenige im kirchlichen Gebrauche erhalten bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts, „vielleicht einige bis in unsere Zeit" (? 404).

Von N. Selnecker, dessen Genialität und treufleissiges Streben gerühmt wird (405), sind „28 Melodieen als wahrscheinlich von ihm herrührend" bezeichnet (407), von denen jedoch „nur Sicherheit nur eine" als die seine zu nennen sei (412); und leider ist das Beispiel 106: „Nun lasst uns Gott dem Herren danksagen" u. s. w. wieder von einer so unerquicklichen Trockenheit, dass wir aus ihm die Bedeutung des Mannes nicht erkennen können; der Tonsatz ist weit bedeutender und eindringlicher, als die Melodie. — Scandelli, ein Italiener, ist wohl nur darum merkwürdig, weil er als der einzige Nichtdeutsche den evangelischen Gesang bearbeitet hat; seine Tonsätze zeigen ihn „auf dem Standpuncte der Meister aus dem Anfange des Jahrhunderts" (413), und die neuen Weisen, die er sang, sind zum Theil „psalmodisch und declamatorisch," weniger liedhaft gehalten (412). Das angeführte Beispiel No. 39: „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich" zeigt wohl Anmuthlichkeit, Leichtigkeit, Fluss der Stimmen, doch ist die Melodie weder erhebend noch recht kirchlich zum Gebrauche der Gemeinde; bedeutender jedenfalls ist das vorangehende Beispiel No. 38, ein schöner fasslicher Tonsatz über: „Allein zu dir, Herr Jesus Christ"; es ist sechsstimmig, motettenhaft behandelt, zu Anfang canonisch; an innerem Reichthume steht es weit hinter den ähnlichen Arbeiten der Deutschen Senfl, M. Pratorius zurück. — Auch von Steurlein ist das Bild, welches die angegebenen Tonsätze geben, nicht so bestimmt, dass wir uns ein Urtheil daraus bilden konnten, zumal da die genannten Liedwei-

sen, die ihm zugeschrieben werden, alle mehr umgebildete, als selbständig erfundene sind (417). Von Wichtigkeit ist auch die Bemerkung, dass sich von den neuen Weisen der fünf letztgenannten Meister, so weit sie wirklich neu erfundene waren, kaum eine im kirchlichen Gebrauche erhalten hat: ein Ergebniss übrigens, das diesem Zeitraume nicht allein angehört — denn auch aus der vorangehenden Zeit sind die schönsten Weisen die, deren Urheber wir nicht kennen. — So nun auch hier. Zum Schlusse des Abschnittes werden nämlich acht Melodieen angeführt, welche wahrscheinlich in dieser Zeit entstanden, deren Urheber jedoch nicht nachweisbar sind (417 — 432); — diese sind meist von grosser Schönheit und wahrhaft in's Volk eingedrungen, wie sie auch aus dem Volksgesange zu stammen scheinen, als: „Herzlich lieb hab' ich dich," — „Von Gott will ich nicht lassen," — „Wachet auf, ruft uns die Stimme," — „Wie schön leucht' uns der Morgenstern." — Die letztgenannten vier Melodieen scheinen mir an Tiefe und Innigkeit weit über allen denen zu stehen, welche den sechs Künstlern dieser Zeit mit mehr oder weniger Gewissheit zugeschrieben werden. Und wenn der fünfte Abschnitt, der den letzterwähnten Betrachtungen gewidmet ist, an Klarheit und Sicherheit den früheren bedeutend nachsteht, und den grössten Fleiss mehr auf kritische Forschung, als auf kunstgeschichtliche Resultate hinwendet: so scheint mir dieses dem Eindrucke, den die ganze Zeit dem Unbefangenen machen wird, ganz angemessen. Denn sie ist eine Zeit des Uebergangs, des unbestimmten Suchens, wie sie sich auch in der politischen Geschichte darstellt; ja, ein Herabsinken, ein zeitiger Verfall (in den Jahren 1560 — 1580 etwa) ist in derselben nicht zu verkennen. Eccard's einzige Erscheinung muss, um nicht in Widerspruch mit diesem historischen Ergebnisse zu stehen, wohl eher so gefasst werden, dass er diese Periode abschliessend zugleich die neue eröffnet, der er auch zeitlich angehört. Wenigstens fällt es auf, wie die seit 1560 von nachweisbaren Sangern (ausser Eccard) erfundenen Weisen mit den früheren aus Luther's Zeit keinen Vergleich aushalten; war doch das Schönste, was uns aus diesem Zeitraume z. B. durch Prätorius, Hassler u. A. aufbewahrt ist, lediglich auf jene älteren Weisen gegründet. — Vielleicht hätte die Darstellung gewonnen und gewiss diesen trüben Eindruck vermieden, wenn der vierte und fünfte Abschnitt in Ein grösseres historisches Bild verschmolzen wäre, in welchem die minder bedeutenden Sänger neben den weit tiefsinnigeren Setzern die untergeordnete Stelle, die ihnen gebührt, gefunden hätten. Was hierdurch an kritischer Schärfe vielleicht eingebüsst, wäre dann dem Gesammteindrucke zu Gute gekommen, indem der Character beider Zeiträume, des älteren als des productiven, aufstrebenden, bildenden und umbildenden, des zweiten als des entwickelnden und entfaltenden, weit heller an's Licht hätte treten können; zugleich wäre dann Eccard als Vermittler mehrerer Zeitrichtungen und als der erste wahrhaft künstlerische Vereiner der Erfindung und Tonsetzung noch mehr hervorgetreten. — Das Bedürfniss strenger historischer Kritik hat den Verfasser bewogen, jenen anderen Weg vorzuziehen; dies war der Consequenz des Planes gemäss, hat aber dem letzten Abschnitte eine gewisse Trockenheit und Unerquicklichkeit gegeben, die wir um der sonst gediegenen Darstellung willen wegwünschten. Man missverstehe diesen unseren Wunsch jedoch nicht, als wenn es darauf abgesehen wäre, die Schönheit, den Genuss der Darstellung auf Kosten historischer Deutlichkeit zu erjagen. Vielmehr glauben wir, dass eine einfach chronologische Folge sämmtlicher Setzer und Sänger von 1555 — 1600, nach den Lebensjahren oder Werken geordnet, historisch bestimmter und zugleich fasslicher gewesen wäre. Es würde dann sogleich in die Anschauung treten, was diesen Zeitraum vom vorigen wesentlich abscheidet: das künstlerische Ringen gegenüber der natürlichen unbefangenen Production, die bewusstere Aufgabe nach der Zeit des unbewussten Darstellens. In dieser Kunst der Anordnung konnte man Gervinus' letzte Bände seiner Literaturgeschichte als Muster betrachten, wo die chronologische und materielle (oder reale) Betrachtung immerfort so durchschlungen ist, dass auf diesem Wege ein zugleich fassliches und schönes Gesammtbild der Zeit entsteht.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Hamburg. (Beschluss.) Im Januar fanden fünf Concerte statt. Das erste gab der hiesige betagte Musiklehrer *J. J. Behrens*, worin seine beiden Kinder, der Sohn als Pianist, die Tochter als Sängerin, sich producirten und ausserdem noch eine Fantasie für Orchester von seiner eigenen Composition ausgeführt wurde. Fräul. *Behrens* hat eine sehr liebliche Stimme und ist im Liedervortrage besonders glücklich. — Herr *Otten* gab in der neuerbauten Tonhalle des Herrn *Groza* das erste grosse Concert. Das Programm bestand aus den Ouverturen zur Zauberflote und zum Freischütz, dem ersten Satze der Eroica-Symphonie, *Beethoven's* Fantasie für Piano, Chor und Orchester, und der Walpurgisnacht von *Mendelssohn*, deren Wiederholung allgemein gewünscht worden war. Obgleich Herr *Otten* es an sorgsamem Fleisse nie fehlen lässt, so liess die Ausführung — namentlich der Instrumentalsachen — doch Manches zu wünschen übrig. Die Piano-Solo-Partie in der Fantasie führte Herr *L. Anger* aus Lüneburg aus, worin er sich, wenn auch nicht als Virtuose, doch als tüchtiger Musiker zeigte. — Herr *G. Hepworth*, Schüler des Herrn Organisten *Ratterfeldt* hierselbst, legte in einem, in der englischen Kirche veranstalteten Concerte Proben von seinen rühmenswerthen Fortschritten im Orgelspiel ab. — Eines der bedeutendsten und grossartigsten Concerte in den letzten Jahren war die von Herrn Capellmeister *Krebs* am 24. Januar veranstaltete Musikaufführung unter dem Titel: „Erinnerung an das Norddeutsche Musikfest in Hamburg." Der Hauptvorwurf derselben war Instrumentalcomposition in grosseliger Besetzung, wozu sich unter *Krebs*' Leitung ein Personal von 160 Personen vereinigt hatte. Die ganze Harmonie war doppelt besetzt, sodann einige dreissig erste Geigen, zwölf Contrabässe, vierzehn Violoncelle u. s. w. Die C moll-Symphonie von *Beethoven*, Euryanthenouverture von *Weber* und *Lindpaintner's* grosse Festouver-

ture waren die Hauptnummern des Programms, das ausserdem noch einige sehr interessante Gesangnummern brachte, z. B. eine Tenorarie von *Alessandro Stradella* (vom Jahre 1668) mit Begleitung von Bratschen, Violoncellen und Contrabass, Quartett aus Antigone (vierfach besetzt) u. s. w. Mad. *Cornet* sang eine unbedeutende, werthlose Arie von *Flotow* ausgezeichnet schön. Ingleichen machten zwei Dilettanten, Herr *Kümpel* (Tenor) und Herr *Koch* (Bariton), Beide aus Altona, durch ihre schönen Stimmen Aufsehen. Ersterer sang die erwähnte treffliche Arie von *Stradella* mit künstlerischer Begeisterung. Ueber die Ausführung der Instrumentalpiecen hörte man nur eine Stimme des Lobes; nur wurde von manchen Seiten bedauert, dass *Krebs* die Winke, welche *Schindler* hinsichtlich der Ausführung des ersten Satzes der Symphonie gegeben, unbeachtet gelassen hat. Das Concert fand eine so ungemein grosse Theilnahme im Publicum, dass der grosse Saal nicht die Zahl der Zuhörer zu fassen vermochte und mehrere Hunderte abgewiesen werden mussten. Dies veranlasste den Unternehmer, das ganze Concert in derselben Form zu wiederholen; welche Wiederholung am 16. Februar zum Besten des Orchesterfonds des Stadttheaters stattfand, aber sich unbegreiflicher Weise nicht einer gleichen Theilnahme zu erfreuen hatte. — Einen grellen Gegensatz zu diesen beiden grossartigen und genussreichen Aufführungen bildete ein Concert am 29. Januar im Apollosaale, welches von einem hiesigen jungen Manne veranstaltet wurde, der sich *Theodor Hagen* nennt, und worin derselbe sich als Clavierspieler und Componist produciren wollte. Einige kleine Liederchen, zwei Clavierpiecen (eine Etude und eine Pieghiera) und ein Satz für Orchester, die Jagd benannt, wurden darin zu Gehör gebracht, die aber sämmtlich zeigten, dass dem Verfasser sowohl Talent, als gehöriges Wissen abgehen. Allgemein war das Erstaunen, dass der junge Mann es hat wagen mögen, mit solchen mangelhaften Leistungen hier öffentlich hervorzutreten, da unser musikliebendes Publicum in Sachen der Kunst doch wohl zu unterscheiden vermag. Als Clavierspieler zeigte derselbe sich ebenfalls schülerhaft. Es würde übrigens dieser unbedeutenden Leistungen, die auch nicht im Entferntesten auf Kunstleistungen Anspruch machen können, hier gar keine Erwähnung geschehen, wenn nicht gerade über dieselben in einigen Blättern ganz unerhört gelobposaunt worden wäre — freilich sind es nur diejenigen Blätter, worin er selbst die musikalischen Referate besorgt — und derselbe junge Mann sich nicht stets so absprechend und pariseisch über die bedeutendsten Künstler und Kunstwerke, sowohl der classischen als der Jetztzeit vernehmen liesse. Ich könnte eine grosse Zahl von Proben solcher Urtheile hier namhaft machen, so z. B. über *Mendelssohn*, *Wagner* u. s. w. Doch wozu noch weitere Worte über einen solchen unerfreulichen Gegenstand hier verlieren! — Statt der gewöhnlichen vier philharmonischen Concerte finden in diesem Winter nur drei statt. Zwei sind bereits gewesen, nämlich am 1. Februar und 1. März. Das erste brachte *Mendelssohn's* Symphonie-Cantate, *Beethoven's* A dur-Symphonie, und ein Pianoforte-Rondo von *Carl Schwencke*, ausgeführt von seinem Neffen, dem Sohne des hiesigen Organisten *Schwencke*. Im zweiten Concerte kam eine Symphonie von *C. Schwencke*, *Hummel's* „Oberons Horn," gespielt von Fräul. *Jopho*, und D dur-Symphonie zur Aufführung, ausserdem Gesang von Mad. *Cornet* und Herrn *Koch*. Die Symphonievorträge gelangen im Ganzen besser, als gewöhnlich. Allgemein fiel es auf, dass man in beiden Concerten Claviervorträge gewählt hatte, da eines Theils der grosse Saal der Tonhalle für Clavier so unvortheilhaft wie möglich ist und dann doch diese Concerte nicht deshalb veranstaltet werden, dass Schüler sich hier versuchen können. Mad. *Krüger-Furth* und deren Mann, ein ausgezeichneter Oboevirtuos, hatten sehr gewünscht, in dem letzten Concerte sich hören zu lassen, wurden aber Beide zurückgewiesen. Als Curiosum verdient noch erwähnt zu werden, dass die Oberons-Fantasie von *Hummel* mit vier Contrabässen u. s. w. begleitet wurde, daher denn das Pianoforte auch ganz überflüssig erschien, denn man konnte wenig oder gar nichts davon hören. — Bei dieser Gelegenheit will ich auch über die Akustik dieses neuerbauten Musiklocals noch bemerken, dass diese eben nicht sehr günstig ausgefallen ist. Der Saal eignet sich nur für ein sehr stark besetztes Orchester; weniger als 70 — 80 Personen dürfen es nicht sein, wenn es gehörig wirken soll. Für Solospiel und Gesang ist derselbe aber sehr ungunstig, und werden daher die Künstler, einheimische wie fremde, auch wohl in Zukunft ihre Concerte im Apollosaale zu geben vorziehen, der, was die Tonwirkung betrifft, so leicht von keinem Concertlocal in Deutschland übertroffen werden möchte und auch für Hamburg zu diesem Gebrauche hinreichend gross ist; denn der Künstler, der dieses Local gefüllt sieht, kann schon von seltenem Glücke sagen. Uebrigens eignet die Tonhalle sich zur Aufführung von grossartig besetzten Gesang- und Instrumentalcompositionen sehr gut; auch wird der Saal späterhin eine Orgel erhalten, wovon das Aeussere schon aufgestellt ist. Der Erbauer dieser Tonhalle, Herr *Gross*, veranstaltete am 22. Februar selbst ein grosses Concert in diesem Locale, dem er dadurch noch einen besonderen Reiz zu geben hoffte, dass das Programm nur Compositionen und Solovorträge von hiesigen Tonsetzern und Künstlern enthielt. Krankheit und andere Umstände verhinderten aber die genaue Ausführung des versprochenen Programms und hatte Mad. *Krüger-Furth* die Gefälligkeit, für einige ausfallende Nummern eine Arie von *Meyerbeer* aus dessen „Kreuzritter" und den bekannten Tadolini-Walzer von *Ricci* vorzutragen. Sie entwickelte in beiden Piecen eine glänzende Bravour und erwarb sich lebhaften Applaus. Die Hauptnummer des Concertes war eine neue Symphonie in G minore (die fünfte) von *E. Marxsen*, die allein den zweiten Theil des Concertes ausfüllte. Die übrigen Nummern waren: eine schon oft gehörte Concertouverture und der erste Satz eines älteren Clavierconcertes von *J. Schmitt*, Serenade für fünf Violoncelle, Contrabass und Pauke nebst vier Männerstimmen von *J. J. Schwencke*, Clarinettsolo von *Herzog*, Hornsolo von *Becker*, und zwei Gesangvorträge von der *Gross*'schen Liedertafel. Besondere Aufmerksamkeit erregte die Symphonie von *Marxsen*, die von dem 80 Personen starken Orchester unter der Leitung des Capellmeisters *Krebs*

sehr tüchtig ausgeführt wurde und grossen, allgemeinen Beifall fand. Der verstorbene Ritter *v. Seyfried* sagt in einer ausführlichen Recension über eine andere Symphonie (in C minore) desselben Tonsetzers unter Anderem: „Der wohlgeordnete Plan, die symmetrische Verbindung aller Elemente, der klare innere Zusammenhang, die verständige Anwendung sämmtlicher Instrumente in ihrer wirksamsten Sphäre, und so manche schwer zu versinnlichende, acht genialе Züge beurkunden den denkenden, mit reicher Phantasie begabten Künstler, der gründliches Studium mit seltener Beharrlichkeit, Fleiss und ernstes Ringen nach dem Höchsten vereinigt. Jeder Urtheilsfähige wird, wenn er diese Symphonie kritisch, mit gebührender sorgfältigster Aufmerksamkeit untersucht und prüfend beleuchtet, gestehen müssen, dass der Componist ein wahrhaft berufener, aus sich selbst schaffender Dichtergeist ist" u. s. w. Dieses gewichtige Urtheil über *Marxsen* von einem so hoch verehrten Musikgelehrten wird durch die obenerwähnte neue Tonschöpfung wiederum auf's Glänzendste gerechtfertigt, und möchte derselben wohl noch vor jener der Vorrang gebühren. Der erste Satz besteht aus einem Allegro spirituoso, Alla breve-Tact, dessen Hauptmotiv im zweiten Theile fugirt bearbeitet ist. Es ist ein sehr glänzend effectvirendes Musikstück, das ungeachtet der kunstvollen, streng thematischen Arbeit, dennoch ungemein lieblich und natürlich dahinfliesst. Der zweite Satz ist ein Scherzo, $^3_4$-Tact, gleichfalls in G minore, und besonders interessant in seinem Trio, wo das gesangreiche Thema zuerst im Basse liegt und dann statt der Wiederholung des ersten Theiles in die Oberstimme verlegt ist. Das Andante, dritter Satz, steht in Es majore, $^4_4$-Tact, und zeichnet sich durch seine gesangreichen Motive so wie durch reizende Vertheilung derselben unter die Instrumente vorzüglich aus. Das Finale ist wiederum im Alla breve-Tact, und ist der kunstvollst gearbeitete Satz des Ganzen, aber auch zugleich der brillanteste; das zweite Hauptmotiv wird von Anfang an gleich canonisch und im zweiten Theile auf alle mögliche contrapunctische Weise bearbeitet; dabei gestaltet sich aber Alles so natürlich und effectreich, dass der Dilettant wohl kaum ahnet, welch tiefes Eindringen in die Mysterien der Kunst der Tonsetzer hier documentirt hat. — Am Montage in der Charwoche führte Herr *A. Hess* in der Tonhalle ein Oratorium von seiner Composition, „Johannes der Täufer" benannt, auf, und hatte den etwaigen Ueberschuss zum Besten der abgebrannten Kirchen hierselbst bestimmt. Statt eines Ueberschusses hat aber die Aufführung leider ein Deficit gebracht. Sehr richtig wurde darüber dieser Tage in einem hiesigen Blatte gesagt, dass solches wiederum den Beweis gebe, wie schwierig es hier für aufkeimende Talente, die dem ernsten Genre der Kunst sich zugewandt haben, ist, Theilnahme für sich zu erregen, selbst wenn sie bei ihren Productionen von vorn herein auf allen und jeden pecuniären Vortheil Verzicht leisten und sich willig allen Mühen unterziehen, in der Hoffnung, dadurch ein die allgemeine Wohlthätigkeit in Anspruch nehmendes Werk zu fördern. Was nun die Composition des Oratoriums betrifft, so kann man freilich nicht behaupten, dass der noch sehr junge Verfasser seine Aufgabe mit Glück gelöst habe; dazu scheinen ihm wohl die dazu nöthigen Studien abzugehen; sie beurkundet aber im Ganzen ein beachtungswerthes Talent, das wohl ein Fördern und Entgegenkommen von Seiten des Publicums beanspruchen kann. Die Ausführung geschah, das Orchester ausgenommen, fast nur von Dilettanten und war kaum mehr, als mittelmässig. Es wäre wohl mit Recht zu erwarten gewesen, dass die hiesige Singacademie den jungen Mann bei seinem ehren- und rühmenswerthen Unternehmen unterstützt hätte; das ist aber nicht geschehen, sondern dieselbe hielt zur selben Stunde und in demselben Locale — nämlich in dem kleinen Saale der Tonhalle — ihre gewöhnlichen Uebungen, wodurch noch Mancher von der Theilnahme an der Aufführung abgehalten worden sein soll. — Im Stadttheater liess der bekannte Violinvirtuos *Prume* sich am 15. März hören, fand aber nur ein kleines Auditorium und keinen sonderlich glänzenden Beifall. Sein Spiel, wenn auch technisch sehr ausgebildet, lässt kalt, und dabei sind seine Compositionen, wenigstens die er hier producirte: Souvenir villageois und Variations militaires, höchst unbedeutend. *Prume* ist von hier nach Copenhagen abgereist. In derselben Woche liess sich auch eine blinde Clavierspielerin Fräul. *Bruns* im Theater hören mit den bekannten Variationen von *Herz* über ein Thema aus dem Zweikampf. Ihr beklagenswerthes Geschick musste um so mehr Theilnahme erregen, als sie die schwierige Composition nicht ohne Talent ausführte. — Von den vier angekündigten Quartettsoirées von *Hofner* hat bis jetzt nur erst eine Statt gefunden. — Die Singacademie wird nächstens Judas Maccabäus von *Händel* zum Besten der Warteschulen zur Aufführung bringen. — Im Mai und Juni wird hier eine italienische Oper, dem Vernehmen nach aus Turin, erwartet. Bis jetzt hat man aber noch nicht erfahren, was sie für ein Repertoir mitbringen werde; zweifelsohne wird *Donizetti* wohl am Meisten an die Reihe kommen. Nächste Woche wird Fräul. *Lind* hier gastiren. Die Eintrittspreise werden verdoppelt sein. Man ist hier ungemein gespannt auf ihre Leistungen. Schade, dass *Weber's* Euryanthe anderweitig augenblicklich hier nicht zu besetzen ist, da die gefeierte Sängerin gerade in dieser Oper das Höchste leisten soll, wenn man anders dem Berliner Enthusiasmus Glauben schenken darf. —r.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. Januar bis zum 31. März. Mit *Auber's* Sirene, die aber für unser Publicum nie eine lockende Sirene werden wird, begann unser neues Jahr. Es wird wenig interessiren, wenn ich alle Opern citire, welche im Abonnement ohne besonderen Anklang gegeben werden und das Haus meistens leer lassen. Ich möchte sie Pflicht- oder Gewohnheitsopern nennen, wie z. B. Jacob und seine Söhne, weisse Frau, Johann von Paris u. s. w. Neu einstudirte erregten natürlich mehr Aufmerksamkeit, und diese waren: Puritaner, Lodoiska, die Operette: der Arrestant (von *Domenico della Maria*), die Stumme, Adlers Horst (zum Benefiz unserer *Capitain*), Faust, die Schwestern von Prag, und *Dittersdorf's* rothes Käppchen (zum Benefiz *Conradi's*). Unser Baritonist Herr *Gundy* sang den Sir Richard nicht ohne Beifall,

obgleich *Pischek* sein Vorgänger war. Man munterte diesen Sänger gern auf, und empfand auch sogleich die Wirkung davon, da er mehr als je aus sich heraustrat und das Gelernte freier geltend machte. Wenn sich seine Mittel unter ernster Schule abrunden werden und er dem Schreiesystem entsagt (was sich bekanntlich in dem berühmten Nachtigallenduett mit Sir Georg bekundet), so kann Herr *Gundy* noch einmal den Erwartungen entsprechen, die man von ihm hegt. Wie gern man ihn aufmuntert, beweist das, dass man ihm das Wagniss verzieh, zweimal den Faust zu singen. Ihn hier loben, hiesse ihn verderben. „Der Arrestant" (*Le prisonnier*), von *Chrudimsky* recht wacker dargestellt, wird sich auf unserem Repertoire erhalten. Welcher Melodieenreiz und Reichthum, welche Anmuth über dem Ganzen, welch ein Guss! Man sollte glauben, *Boieldieu* habe seinen Calisen ganz nach diesem Werkchen gebildet. Wir möchten jedem jungen, auch manchem alten Componisten rathen, sich diese und ähnliche Opern zum Muster zu nehmen, ehe er zu vorschnell seinen Hippogryphen sattelt, um in's Zauberland der Romantik zu reiten. In *Glaser's* „Adlers Horst" bewährte unsere *Capitain* als Rosa ihr tiefes Gemüth, mit dem sie so oft hinreisst und sich alle Herzen gewinnt. Diese Partie konnte gleich der des Fidelio, der Valentine, der Elvira (Don Juan) Vielen als Vorbild dienen. Die Oper, gut besetzt, wurde zweimal mit grossem Beifalle gegeben. In den „Schwestern von Prag" erwarb sich *Nork* als Schneider eine Krone der Unsterblichkeit, da er, im Prügelfinal, in der Luft herumflog und wie ein Würgengel über den Hauptern seiner Gegner schwebte, Scheerenblitze herabschleudernd. Sehr freundlich wurde „Das rothe Kappchen" aufgenommen, worin namentlich *Hassel* (Schulze), entfernt von allem Zuviel, vortrefflich, uncharacteristisch aber *Nork* als Jude war. „Lodoiska" machte nicht Fiasco, wie man irrthümlich nach Leipzig berichtete. Die Vorstellung machte nur keine Wirkung und liess kalt. Das ist weder ein Compliment für unser Publicum, noch für die Sänger, noch für den Dialog, dessen Umarbeitung viel zur allgemeinen Anerkennung beitragen würde. Es wäre eine Aufgabe für *Spohr* oder *Mendelssohn*, diesen Dialog in Recitative zu verwandeln, denn der deutsche Sänger spielt nie besser, als wenn er nicht sprechen muss. Uebrigens haben sich die gegenwärtigen zahlreichen Kenner an der herrlichen Musik und dem vollendeten Orchester erhoben.

Gäste waren: Herr *Montresor* (erster Tenorist der vorzüglichsten italienischen Theater!), Fräul. *Rummel* und Herr *Jaskewitz* vom Theater zu Wiesbaden.

Herr *Montresor*, schon in den Jahren, hat nur wenig Stimme noch, aber er versteht es, alle Schwächen und Mängel so zu verdecken, die beaux restes so vortheilhaft hervorzuheben, dann durch feurigen Vortrag, wie durch declamatorischen Ausdruck so zu imponiren, dass er in diesen Beziehungen, namentlich für den deutschen Sänger, eine lehrreiche Erscheinung sein musste. Er gab zwischen Schauspielen ganze Scenen im Costüme aus italienischen Opern, sang mehrere Abende bieter einander, und genoss vielen Beifall. Unser Herr *Baldewein* stand ihm als zweite Person öfter zur Seite, und bekundete sich dabei als keinen schlechten Italiener. Unser Chor durfte seine Muttersprache, nur undeutlicher als gewöhnlich, pronunciren, um bei dieser Gelegenheit auch als Sohne Toskana's zu gelten.

Fräul. *Rummel* sang die Nachtwandlerin. Hätte sie mit mehr Wärme und Leidenschaft vorgetragen, und wäre sie im Ganzen mehr aus sich herausgegangen, so würde sie mehr Interesse erregt haben; denn sie ist jung und von einnehmender Gestalt, ihr Organ rein, hoch, leicht und biegsam, und macht eine wohlthuende Wirkung; ihre Bravour perlt, ihr Pianissimo ist vortrefflich, ihre Aussprache auffallend deutlich. Auszustellen ist, dass ihre Mundbildung nicht schulgerecht, ihr Triller noch unvollendet ist, und dass ihrer ganzen Manier zu singen noch der Aplomb fehlt. Auch markirt und trennt sie die Perioden nicht gehörig; vielleicht ein Resultat der Furcht, vor einem so gefürchteten Publicum aufzutreten. Jedenfalls wurde Fräul. *Rummel* auch noch die Sirene gesungen haben (worin sie ausgezeichnet sein soll), wenn sie nicht zu viele Proben verlangt hätte.

Herr *Jaskewitz*, früher der Unsere, gab den Don Juan mit viel Gewandtheit, allein war nicht bei Stimme, weshalb sein Gastspiel ohne besonderen Anklang vorüberging.

Die Concerte häuften sich so sehr, dass ich ein Buch schreiben müsste, wollte ich sie alle zergliedern. Ich begnüge mich demnach, ihrer in nuce zu gedenken. *Emil Prudent* kam mit grossen Hoffnungen und Prätentionen. Unbekannt mit deutschem Geschmack und deutscher Sitte, glaubte er, französischen Enthusiasmus für sich bei uns zu entzünden. Wie staunte er daher, da sich *Euer* nicht um ihn bekümmerte und sein Name uns nicht gleich in Feuer und Flamme setzten wollte. Es kostete Mühe, ihn zu überzeugen, dass er zuvor einen Begriff von sich geben müsse, ehe er ein öffentliches Concert wagen könne. Er spielte daher im Hause Mozart, wohin *André* so viel Clavierfreunde einlud, als das Sälchen fassen konnte, worauf er dann im russischen Hofe drei Concerte gab, die aber nur leidlich besetzt waren. Obgleich *Prudent* an den Heiden des Clavierspieles gezählt werden kann und namentlich in einer seelenvollen Sonorität des Tones excellirt, so blieben doch die Meinungen über ihn sehr getheilt, weil er eben nicht wie dieser oder jener seiner Vorgänger spielte. Es ist eine unglückliche Manie, stets Vergleiche anzustellen, wodurch jede Eigenthümlichkeit ihres Schmuckes beraubt wird. Obgleich Herr *Prudent* von deutscher Musik begeistert schien und bei vielen Gelegenheiten ihre Autoren zu citiren wusste, so hess er dennoch kalt beim Vortrage *Beethoven*'scher Composition. Was ihn bei uns empfehlen sollte, ward ihm zum Nachtheil. Nichts desto weniger nahm ihn die hiesige Kritik in Schutz, das Gastrecht ehrend und dem jungen Franzosen einen Weg nach Deutschland bahnend. — Ein Abschiedsconcert gab der Pianist *Conrad Baldeneecker* vor seiner Reise nach Paris, unterstützt von seinem jüngeren Bruder *Aloys*, einem hoffnungsvollen kleinen Geiger, und den ersten Sängern unserer Bühne. Die Talente beider Brüder sind schon öfter gewürdigt worden. Auch an diesem Abend ward ihnen ehrenvolle Anerkennung und ein grosses Auditorium im Saale des Weidenbusches. — *Jean Joseph Bott*, der erste Stipen-

dist unserer Mozartstiftung, legte im Theater, leider vor leeren Bänken, die Proben seiner bisherigen Studien ab. Aus diesem Grunde wurden die sechs Pieces, sämmtlich von der Composition dieses jungen Künstlers, freundlich hingenommen. Die beiden grossen Orchestersätze zeugen allerdings von Instrumental- und Satzkenntniss, aber weder von einem besonderen Talent, noch von origineller Erfindung. Dann sind es keine Ouverturen, sondern vielmehr Rhapsodieen für Orchester, worin noch ungeregelte Kräfte walten. Es mangelt ihnen Form und Styl der Ouverture. Es ist sehr zu würdigen, wenn ein Jüngling in so zartem Alter bereits so vielseitig fortgeschritten ist, und jeder Andere, als gerade der erste Stipendiat der Mozartstiftung, würde mit diesen Compositionen Aufsehen erregt haben. Dem jungen *Holt* aber wird die Idee der Mozartstiftung zum Verhängniss, und unwillkürlich legen wir einen weit grösseren Massstab an seine Leistungen. Was würde es nützen, hier durch unbedingtes Lob zu täuschen, da die Zukunft sprechen wird. Anders ist es, wenn der junge Mann seinen Bogen führt. Hier dürfen wir Grosses erwarten, weil schon Ausgezeichnetes da ist, und seine Feder, auf diesen Zweig gerichtet, wird, da aus seinen Violincompositionen jetzt schon eine tüchtige Erfahrung spricht, bald Richtiges und Musterhaftes treffen. Seine „Ode an die Liebe" könnte eben so gut: Fantasie an eine Blume, oder: Gedanke an einen Bach heissen. Dieser Titel aus so junger Feder nöthigte Vielen ein Lächeln ab. Jedenfalls ist es ein lyrisch gehaltenes Cantabile, welches mit Ton und Eleganz vorgetragen wurde. Ein zweites Concert im russischen Hof unter Mitwirkung des Liederkranzes war besucht. — Im Theater fand das alljährliche Concert unseres ersten Geigers *Wolff* statt, dem die Jubelouverture von *Weber* vorausging. Das Haus war ziemlich besetzt und der allgemein geschätzte Künstler fand, wie seine neuen Compositionen, den gewohnten Beifall. — Ferner gaben unser Contrabassist *Sachar* und der junge Pianist *August Heroux* Concerte, beide artig besucht. Dem ersteren, vielseitig unterstützt, haben wir das grosse Septett von *Beethoven* zu danken. Auch der Liederkranz trug Chöre vor und gab dadurch wieder neue Beweise seiner Bereitwilligkeit, zu helfen, denn leider ist Herr *Sachar* schon lange Zeit leidend und grossentheils ausser Function gesetzt. Herr *August Heroux* erspielte sich seine ersten Sporen und legte Zeugniss ab von einem guten Geschmack in der Wahl von Compositionen. Es that wohl, nicht beständig das liebe Ich des Concertgebers oder Norma und Belisariaden produciren zu hören. Dieses Concert bot eine der ehrenvollsten Ausnahmen, denn die Autoren waren *Beethoven* (Trio, C moll), der 13. Psalm von *J. B. André*, Duettino aus Faust und Figaro, eine Clavierfantasie von *Mendelssohn*, eine Violincomposition von *Artôt*, ein provencales Lied für Violoncell aus dem 16. Jahrhundert, und die berühmte Don Juan-Fantasie von *Thalberg*. Der junge Concertgeber besitzt eine solide correcte Technik und ist überhaupt ein Zögling der alten Schule. Sein Vater (früher erster Geiger beim hiesigen Orchester) ist sein Lehrer, und des Sohnes heutiges Debut lässt auf eine Zukunft schliessen. — Die drei Geiger *Leonard*, *Tingry* und *Kettenus* waren gezwungen, in Vereinigung Concerte zu geben, da Jeder einzeln schwerlich ein Publicum gefunden hatte. Dass drei Virtuosen auf einem Instrumente gleichsam einen Wettkampf beginnen, war neu und zog ein zahlreiches Auditorium herbei. Der Kampf war der Kunst würdig, denn jeder excellirte auf seine eigene Weise, und die Zuhörer waren entzückt. Namentlich stach Herr *Tingry* durch den Gehalt mehrerer pikanter Compositionen vor. — Den Aufführungen des hiesigen Instrumentalvereines unter Leitung des Herrn *Aloys Schmitt* und unserer Liederkreise hat mich die Oper entrückt. Eben so wenig konnte ich den Abendunterhaltungen beiwohnen, welche die Violinisten *Eichberg*, *Reiter* und dessen Gattin (Frau *Reiter-Bildstein*) gaben. Beide Soireen fanden während der Oper Faust im russischen Hofe statt, und zwar in zwei verschiedenen Sälen, was meines Wissens hier noch nie vorkam. Ein Beweis von dem sich Drängen hiesiger Concerte. Das Spiel des Herrn *Eichberg* ist mir von früher her bekannt; es ist hauptsächlich auf kühne Besiegung der Technik basirt, obgleich er darin zuweilen die Schönheitsgrenze überschreitet und die Correctheit zum Opfer bringt. Doch versöhnt er wieder durch schönen Ton und hinreissendes Feuer. Könnte ihm unser *Wolff* etwas von seiner Ruhe abgeben — Jener würde gewinnen, Dieser wenigstens nicht verlieren. Herr *Reiter* soll ein ganz gediegener Geiger sein, aber von dem Gesange seiner Gattin ist man allgemein bezaubert. Man hört eine in allen Chorlen gleiche und umfangreiche Stimme und eine völlig unabhängige Bravour. Jede Passage z. B., die ihr Gatte ihr auf dem Piano aus dem Stegreife vorspielt, singt sie mit der grossten Präcision nach, und man ist beim Zuhoren ihrer Bravour ganz sicher. So urtheilen unsere strengsten Kenner von ihr. Zu Anfang April geben beide Gatten ein zweites Concert. — Sensation erregte *Mendelssohn's* „Walpurgisnacht," und die Hauptnummern aus Homeneo (nebst Ouverture), unter dem Scepter des Herrn Musikdirector *Messer* von dem Personale des Cäcilienvereins und des Theaterorchesters vorgetragen. Es kostete Schwierigkeit, diese Allianz zu Stande zu bringen, aber einmal zu Stande gebracht, weiteiferten beide Elemente, ein würdiges Ensemble hervorzubringen. *Messer* führt seinen Stab mit Sicherheit und *Feuer*, und mit seiner Partitur eng vertraut, wäre er wohl capabel, ein ganzes Werk auswendig zu dirigiren, was seiner Auffassung und seinem Gedächtniss alle Ehre macht. Die Vorstellung wurde auf allgemeines Verlangen und bei gefüllstem Saale (im Weidenbusche) wiederholt. — Um der Gerechtigkeit willen kann ich nicht umhin, der aufopfernden Bereitwilligkeit zu erwähnen, womit Herr *Boschmühl*, einer unserer ersten Dilettanten, fremde und einheimische Künstler unterstützt. Sein Violoncellspiel, schön in Ton und brillant in der Technik, darf sich mit dem unserer ersten Künstler messen. Nicht minder verdienstvoll sind seine Compositionen und Arrangements für dieses Instrument, hier und dort bereits im Druck erschienen. Es ist nützlich und wird zum Bedürfniss aller musikalischen Kreise, wenn Mäcenate auf diese Art nicht blos den Weg andeuten, sondern auch mitgehen und wirken, wo sie können.

Nun zu unseren fünf Museen bis zum 28. Februar. Symphonieen wurden gegeben: von *Beethoven*: Eroica

(auf Verlangen wiederholt), Cmoll, Bdur und Fdur; *Mozart's* Cdur mit der Fuge, die zweite von Aguilar (zum ersten Male), und *Haydn's* Abschiedssymphonie. Also sieben Symphonieen an fünf Abenden. Ouvertüren: aus *Feska's* Cantemire, *Lindpaintner's* Jubelouverture (zum ersten Male), und aus den Abenceragen von *Cherubini*. Concertvorträge: Variationen und Normafantasie für Oboe (*Otto Spindler*), Clavierconcert von *Moscheles* aus Gmoll (*C. Reiss*), das sechste Clavierconcert von *Aloys Schmitt* (dessen Sohn), Violinvariationen über ein Thema von *Weber* (componirt und vorgetragen von *J. J. Bott*), und *Mozart's* Clavierconcert aus Dmoll (Herr *Sachs*). Der Violinvirtuos Herr *Léonard* musste, kaum zum Thore hereingekommen, fast noch in Reisekleidern spielen. Er war nicht annoncirt in den Programmen des Museums; sein plötzliches Erscheinen, so wie sein kühnes Spiel mussten mithin um desto mehr überraschen und imponiren. Gesänge wurden vorgetragen: Das Auge der Liebe, Ballade mit Orchester von *Aguilar*, und ein Lied von *Otto* (Fräul. *Capitain*), Lieder von *Kieller* und *Cramer* (Fraul. *Reuther*), eine Arie von *Donizetti* und italienische Canzonetten (Fräul. *Hummel*), Sehnsucht von *N. Baldenecker* und Gebet in der Christnacht von *Carl Evers*, Cachucha von *Reissiger* und Der Sänger und der Wanderer von *Proch* (Fräul. v. *Knoll*), Das Mädchen von Juda von *Rücken*, Die Fahnenwacht von *Lindpaintner* (Herr *Conradi*), An die ferne Geliebte von *Beethoven* (Herr *Crass*), Lieder von *Schubert* und *Proch* (Herr *Klein*), und Soldatenabschied von *Speyer* (Herr *Roth*). — *Lindpaintner's* Jubelouverture, eine unglückliche Nachahmung der *Weber*'schen (im Theater wiederholt), machte grossen Spectakel und hat wohl angelarmt, aber nicht angesprochen. Wir haben etwas Besseres erwartet, als ein witzig und hitzig complicirtes „lustig Spiel und Gerausch der Tartachen," so meisterhaft auch die Instrumentation behandelt sein mag. Mir fielen dabei die Worte von *Julius Kraist* ein: „Was steigen dir für Blasen aus dem Schaum des heissen Sprudelkopfs der Phantasie?" Herrn *Sachs* muss man das Zeugniss geben, dass er das *Mozart*'sche Concert mit aller der Solidität vortrug, die es erfordert. Ein besseres Lob erwarte er nicht. — Das Clavierconcert von *Moscheles* in Gmoll ist uns seit langen Jahren nicht vorgekommen. Es gehört zu den besten und dankbarsten, da es dem Virtuosen viel zu thun gibt und doch auch einen Inhalt hat. Herr *Hom* (Violinist in unserem Orchester), welcher bereits gute Pianoschüler herangebildet, die sich grösstentheils im Museum zuerst auswiesen, hat für seinen jungen Eleven *C. Reiss* *) eine glückliche Wahl getroffen. Fehlten auch dem kaum zehnjährigen Knaben für die höhere Auffassung und für eine energische Durchführung, wie begreiflich, noch die geistigen und physischen Kräfte, so bekundete er doch ein Talent, das auch eine Zukunft verspricht, denn leider haben die meisten Kindervirtuosen nur eine Gegenwart. Guter Anschlag, Reinheit, Präcision, Ausdauer und Tactgefühl sind die unerlässlichen Bedingungen der Technik. Eine Stimme von innen heraus, sei sie im Anfange auch noch so schwach, muss aber diese Technik beleben, wenn das so oft gemissbrauchte Wort Talent gelten soll. Und in dieser Beziehung eben fesselte dieser kleine Mann unsere Aufmerksamkeit, indem er inmitten so vieler Schwierigkeiten bereits Geschmack und innere Intentionen durchschimmern liess. Die neue Symphonie (Emoll) des Herrn *Aguilar* aber bot uns eine sehr beachtenswerthe Novität dar. *Lessing* sagt im ersten Theile seiner Dramaturgie: „Ein Tonkünstler, der in seinen Symphonieen mit jedem Satze den Affect abbricht, um mit dem folgenden einen neuen ganz verschiedenen Affect anzuheben, und auch diesen fahren lasst, um sich in einen dritten eben so verschiedenen zu werfen, kann viel Kunst ohne Nutzen verschwendet haben, kann überraschen, betäuben, kann kitzeln, nur rühren kann er nicht. Wer mit unserem Herzen sprechen und sympathetische Regungen in ihm erwecken will, muss eben sowohl Zusammenhang beobachten, als wer unsern Verstand zu unterhalten und zu belehren denkt. Ohne Zusammenhang, ohne die innerste Verbindung aller und jeder Theile ist die beste Musik ein eitler Sandhaufen, der keines dauerhaften Eindrucks fähig ist; nur der Zusammenhang macht sie zu einem festen Marmor, an dem sich die Hand des Künstlers verewigen kann." Nur hatte *Lessing* uns auch belehren sollen, in wiefern ein Sandhaufen eitel oder eines dauerhaften Eindrucks fähig sei, und wie die beste Musik durch ihren Zusammenhang zu einem festen Marmor werden kann, an dem sich die Hand des Künstlers erst verewigen müsse. Wir glauben, dass eine gute Musik in ihrem Zusammenhange nicht erst den Stoff bildet, sondern das Kunstwerk selbst ist. Dem sei wie ihm wolle, *Lessing* hat, von einem ästhetischen Standpuncte aus, trotz dieser schwankenden Bilder das Rechte getroffen, und es ist nicht das geringste Verdienst des Herrn *Aguilar*, dass er in seinem Werke an das gute Wort dieses Dichters erinnert. Keine Kunstform schliesst das innere Leben in einem solchen Grade auf, wie die Symphonie. Sie soll daher in grossartiger Totalität und Massenhaftigkeit aufgefasst sein, ohne hervorklingende Einzelnheiten zu vernachlässigen, soll bei aller Mannichfaltigkeit die Einheit bewahren und ein geistiges Band durch alle Theile ziehen lassen. Dieses sind die Grundbedingungen der Symphonie, als der höchsten Instrumentaldichtung, und in diesem Sinne haben unsere Väter ihre Symphonieen geschrieben. Die Kräfte, welche der noch junge Componist Herr *Aguilar* *) in sein neuestes Werk niedergelegt, beweisen, dass er diese Grundbedingungen gefühlt hat. Wenn er sich im Ganzen *Beethoven* zum Muster genommen, so ist das ein achtungswerthes Streben. Er ist diesem Symphonieenfürsten in ehrerbietiger Ferne gefolgt, hat sich ihm aber nicht zudringlich an den Arm gehängt, wie so Manche, die das Pietät nennen. Trotz origineller Einzelnheiten schillern doch nicht bizarre Curiositäten störend hervor; die Instrumentirung ist reich, effectvoll, aber nicht überladen oder schwul, und vor Allem ist die nöthige Deduction der Nebengedanken aus dem Hauptgedanken beobachtet. Es sind wirklich neue Erfindungen da, die Arbeit werthvoll und die Partitur lehrreich. So

*) Der Sohn eines hier sehr geschätzten Arztes.

*) Ein Schüler *Xaver Schnyders von Wartensee*.

weit die Vorzüge dieses Werkes im Allgemeinen. Kritische Analysen gehören für eine eigene Abhandlung, die nicht ausbleiben wird, sobald das Werk gedruckt ist, obgleich auch Zergliederungen nicht ausreichen für eine übersinnliche Kunst. Was das Auditorium am Meisten verstand und ansprach, war Adagio und Scherzo. Das erstere spricht ein tiefgefühltes Gemüthsleben aus und zeugt von der glücklichen Gabe, seine Gedanken voraussehen, festhalten und ausspinnen zu können. Das kleine Thema des Scherzo ist so reizend, neukend hinfliessend, so piquant gescherzt und kunstvoll gelost, dass, wir sprechen es offen aus, es den besten dieser Gattung an die Seite gestellt werden darf. In diesem Satze allein schon würde Herr *Aguilar* seinen Beruf zur Composition bekunden. Dem ersten und letzten Satze mangelt, bei allen der Zergliederung würdigen einzelnen Schönheiten und bei aller Totalität, noch die ruhige Auffassung. Obgleich nicht modulatorisches Gewirre darin herrscht, das sich bequem durch die Principien der Romantik, durch colossalen Schmerz u. s. w. vertheidigt, so lebt der junge Mann doch noch zu sehr in seiner Sturm- und Drangperiode, es ist seine Phantasie von phantastischen Bildern noch zu sehr erfüllt, als dass wir auch hier jene Logik erwarten dürften, welche nur der Erfahrung gereifter Jahre zukommt. Es ist weit schwerer, in breiten und colossalen Tonverhältnissen klar zu sein, als in unmittelbarer sanfter Lyrik oder in kleineren und piquanten Formen. Deshalb ist es eine beachtenswerthe Erfahrung, dass nur die älteren Meister einen colossalen Stoff zu beherrschen wussten, unsere jüngeren aber im Gegentheile sich von einem solchen Stoffe beherrschen lassen. Wir haben fast immer gefunden, dass die Mittelsätze einer Symphonie unseren jetzigen Componisten am Besten gelungen sind. Wenn diese Bemerkung eine Ausstellung enthält, so schmälert sie doch keineswegs den ästhetischen Gehalt dieser Symphonie, und diese verdient darum nicht minder die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt. Die Aufführung war energisch und voll Feuer. Es sprach sich in ihr die Achtung für das Werk unverkennbar aus. Mit einer einzigen Probe eine neue grosse Symphonie im Manuscript zu spielen, darauf ein grosses Concert zu begleiten, und zum Schluss als Zugabe noch eine *Beethoven*'sche Symphonie (die aus C moll) in einem Tage durchzuführen, ist eine Aufgabe, welcher unser Orchester gewachsen ist. Es spielt nie besser, als wenn es, der Erschöpfung nahe, ungeduldig oder böse wird.

Herr Capellmeister *Guhr* erwirbt sich nicht blos um das Museum, sondern auch um die gute Musik und um die Bildung des Geschmacks ein Verdienst, indem er, dem erneuerten Grundsatze des Museumvorstandes getreu, nur classische, werthvolle und deutsche Musik zur Aufführung bringt, hier Novitäten an's Tageslicht zieht, dort jungen Talenten emporhilft.

Als erste Messnovität wurde am 16. März die neue Oper von *Benedix* und *Aloys Schmitt* „Die Tochter der Wüste," als zweite am 30. darauf *Friedrich's* und *Flotow's* „Stradella" gegeben. An beide Opern wurde gleiche Sorgfalt des Einstudirens und der Darstellung verwendet (*Schmitt* dirigirte — da *Guhr* plötzlich erkrankte — sogar sein Werk selbst), und beide machten volle Häuser. Dennoch war der Erfolg sehr verschieden. *Schmitt's* Tochter der Wüste dürfte wohl eine bessere Stimmung abwarten müssen, während *Flotow's* Stradella sogleich durchgriff. Unumwunden gesprochen: die erstere, das Werk eines Landsmannes von ausgebreiteter Bekanntschaft und grossen Verbindungen, wurde nur kalt, die zweite hingegen, das Werk eines Weltfremden, mit herzlichem Vergnügen aufgenommen. So weit das Factum ohne Kritik. Nächstens ein Weiteres. *C. G.*

Bonn, den 14. April. Sicherem Vernehmen hat das Comité für *Beethoven's* Monument nunmehr die bestimmte Nachricht erhalten, dass das Ganze der Vollendung nahe und die dazu gehörigen Theile spätestens binnen zwei Monaten hier eintreffen werden. Der Guss soll ganz ausgezeichnet gelungen sein, wie dies von *Burgschmiet*, dem Giesser der Albrecht-Dürer-Statue, nicht anders zu erwarten war. Die Inaugurationsfeier ist sonach von dem Comité auf Ende Juli d. J. festgestellt, und es wird damit ein grosses mehrtägiges Musikfest, wozu die vornehmsten musikalischen Notabilitäten eingeladen werden, nebst anderen Festlichkeiten, zu welchen unsere herrliche Gegend so reichen Stoff liefert, verbunden werden. Der Ruhm des gefeierten Meisters, die schöne Jahreszeit, so wie die grosse Leichtigkeit, mit der man auf Dampfschiffen und Eisenbahnen zu unserem rheinischen Paradiese gelangen kann, lassen eine grosse Theilnahme von nah und fern voraussehen, und das Comité beschäftigt sich bereits mit Vorbereitungen, den sich einfindenden Gästen den Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen. Dass auch Dr. *Liszt*, der so viel für die Sache gethan, anwesend sein wird, darf, eingegangenen Nachrichten zufolge, als gewiss angenommen werden.

Feuilleton.

Das grosse schweizerische Musikfest wird in diesem Jahre zu Solothurn vom 22. bis 24. Juli gefeiert.

In Berlin hat sich unter Leitung des Kammermusikers *Eisenhahn* eine „musikalische Societät" gebildet, bestehend aus jüngeren ausübenden Tonkünstlern, welche Orchester- und Gesangwerke aufführen. Am 12. März fand die erste Versammlung Statt; das Programm enthielt folgende Stücke: neue Ouverture von *Reissiger* (*C. G. oder F. A. e*); letzter Satz aus *Hummel's* A moll-Concert für Pianoforte (gespielt von *Julius Hesse*); Divertissement von *Dotzauer* für das Violoncell (gespielt von *Hartmann*); der erste Ton, Cantate von *Buchholz* und *C. M. v. Weber*; *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Die deutsch-katholische Gemeinde in Dresden hat sich für Beibehaltung der Gesang- und Instrumentalmusik beim Gottesdienste entschieden, namentlich sollen ältere classische Kirchencompositionen berücksichtigt werden.

Die junge Violinspielerin *Hortensia Zirges* aus Leipzig hat in Paris Glück gemacht. In ihrem Concerte sang unter Anderem der Tenorist *Stighelli* aus Hannover mehrere Lieder von *Franz Schubert* und die Cavatine aus *Halevy's* Guido und Ginevra — Alles in deutscher Sprache.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Mai. № 19. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Musik-Aufführungen in Paris. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Preis-Ausschreiben. — *Ankündigungen.*

Recension.

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes, dargestellt von *C. v. Winterfeld.*
(Beschluss.)

Der letzte Abschnitt, welcher Johannes Eccard's (1553 — 1611) Wirken darstellt, entschädigt uns überreichlich für jenen dornenvollen Eingang. Zuerst wird über des vorzüglichen Mannes Leben und die Zeitfolge seiner Werke berichtet (433 — 454). Er war in Mühlhausen geboren, des grossen Orlandus Lassus Schüler; durch Reisen und wechselnden Aufenthalt an berühmten Fürstenhöfen auch weltlich mannichfach gebildet, ist er zuletzt die Zierde zweier preussischen Königsstädte gewesen. Die Darstellung dieses ausgezeichneten Künstlers, die der Verfasser mit höchster Liebe und Treue vollendet hat, ist unterstützt durch eine überaus reiche Beispielsammlung; diese gibt von den sämmtlichen 156 Tonsätzen weit über ein Drittel, No. 110 — 153, aus Eccard's Werken. Diese Veröffentlichung ist vorzüglich dankenswerth: denn bis jetzt war selbst den Musikgelehrten wenig bekannt von diesem Meister, der nach den gegebenen Beispielen als der grösste und wahrhaftigste Künstler erscheint. Denn in ihm stellt sich dar, was in allen Jahrhunderten selten: die tiefste und göttlichste Vereinigung der Kunst und Frömmigkeit; ihm gebührt, wie Raphael, Palestrina und S. Bach, der höchste Ruhm, Idee und Form in die wundervolle Einheit heiliger Schönheit verklärt zu haben. Wie diese Gaben, wo sie erscheinen, aus und mit dem Zeitalter müssen verstanden werden, und also die historische Entwickelung immer Grundlage der Erklärung bleiben muss — ein Satz, den der Verfasser in seiner vortrefflichen Recension Baini's auch an Palestrina erwiesen hat —, so bleibt doch bei solchen höchsten Sternen immer noch ein unerklärlicher Ueberschuss, das göttliche Gnadengeschenk, die ewige Gabe, die über und ausserhalb aller Geschichte zu liegen scheint. So klingen uns die rührenden und hellfreudigen Gesänge (113, 115, 116 der Beisp.), die tieffeierlichen (123, 124, 129), die prachtvollen Jubellieder (143), die sinnvollen Fest- und Gelegenheitsgesänge — jedes in seiner Art zwar fern, doch nicht fremd an; wir fühlen die Verwandtschaft, die Nähe des Geistes, welche nur das ächte ewige Kunstwerk in sich trägt und allen Zeiten vernehmbar ausspricht. Durch diesen einzigen Eccard erweist sich, was die vorangehende Darstellung bezweckte, die künstlerische Tiefe der evangelischen deutschen Musik; und in diesem Sinne ist unseres Verfassers Forschung selbst zu einem Kunstwerke geworden.

Die Eigenthümlichkeit solchen Künstlers, der alle Zeitrichtungen umfasst und überbietet, ist schwer darzustellen, und hier eben bewährt sich des Verfassers Kunst, aus zerstreuten Zügen ein ganzes Bild zu entwickeln. Wir wollen den schönen festen Gang seiner Darstellung nicht durch Auszüge und Betrachtungen stören, und uns hier begnügen, die wichtigsten Puncte hervorzuheben, durch welche Eccard eigenthümlich von den Anderen unterschieden ist. — Das Werk, welches seinen Ruhm vorzüglich begründet, sind die „fünfstimmigen Tonsätze über 55 Kirchenmelodieen; Königsberg, 1597" (445); das zweite Hauptwerk sind die „Preussischen Festlieder, 1598" (446). Aus diesen und den „Crepundia sacra" (457, 399) und anderen minder berühmten Sammlungen sind die Tonsätze Eccard's gewählt, an denen sich die Gabe des „schöpferischen Gestaltens" (470) am lebendigsten erweist, in welcher er alle Bestrebungen der Vergangenheit und Gegenwart vereinte: denn alle Aufgaben, die aus den verschiedenen Bestandtheilen des evangelischen Choralgesanges entgegentraten, hat er behandelt und gelöst: Psalmlieder, lateinische und altdeutsche Kirchenlieder, Volksweisen und lutherische Choräle. Die letzteren sind es vorzüglich, die uns beschäftigen. Seine Sätze über dieselben, theils liedhaft, theils motettenhaft (476, vergl. 462), zeigen vorzüglich darin die künstlerische Herrschaft und fromme Entzückung, dass der eigentliche Geist der Lieder und Melodieen wiedergegeben ist, ohne jedesmal dem einzelnen Worte eines einzelnen Verses oder Liedes ängstlich (d. h. klemlich declamatorisch, wie bei unseren allerneuesten Liederfiebercomponisten) nachzugehen, so dass ein dem ersten verwandtes, den wesentlichen Inhalt zusammenfassendes anderes Lied den Eccard'schen Tonsätzen gar wohl kann untergelegt werden, wie der Verfasser an einigen Beispielen trefflich nachweist (477). Dennoch ist bei ihm der Wortausdruck — die musikalische Declamation — oft wunderbar treffend, aber in mystischem Sinne, mehr dem verborgenen Inhalte, als der metrischen Geltung nach. Ob hierzu die Beschäftigung mit lateinischen Oden in antiker Scansion (443, 466) wirklich ein mitwirkender, gleichsam vorarbeitender Versuch, ob Eccard's Kraft durch diese zu dem Choralwerke „geschärft und gereinigt" (468) sei, lasse ich dahinge-

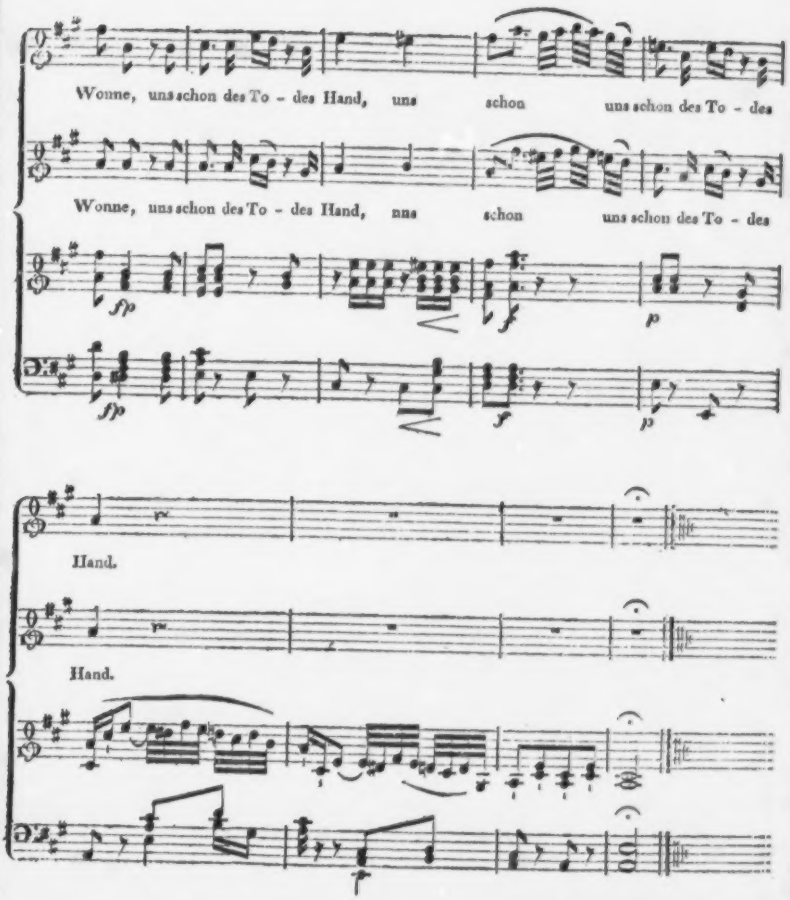
Wonne, uns schon des To - des Hand, uns schon uns schon des To - des
Wonne, uns schon des To - des Hand, uns schon uns schon des To - des
fp
fp
f
f
p
p
Hand.
Hand.

stellt. Ich muss es bezweifeln, wie es denn der Verfasser selbst, mit Beigabe eines Beispiels (No. 117) eingestehend, ebenfalls bezweifelt; obwohl jenes Beispiel, wenn auch nicht zu vergleichen mit den übrigen Eccard'schen Sätzen, doch warm anklingt und weit über ähnlichen lateinischen anderer Setzer steht. — Die letzte und höchste Aufgabe, welche sich Eccard stellte, der „Festliedstyl" (480), ist ihm allein eigenthümlich; in ihr erscheint eine Vereinigung der Motetten- und Liedform, veranlasst durch das Streben, eine innigere Näherung des „Kunst- und Gemeindegesanges" herbeizuführen. Um dieses möglich zu machen, musste der Boden vorher bereitet sein: die wachsende Liebe zur Tonkunst, ihre allmalige Verbreitung über alle Kreise gab diese Möglichkeit zu der beabsichtigten Vereinigung, in welcher das Ziel lebendig wird, welches der ganze Zeitraum ersehnte: dass das Heilige exoterisch und der Unterschied zwischen Priester und Gemeinde wesentlich, innerlich aufgehoben würde. So ist Eccard in tonkünstlerischer — wenn man will, technischer — Beziehung, wie in idealer, religios-poetischer, Krone und Licht dieser Zeit. Von den Beispielen, die dieses am Glänzendsten und Erhebendsten bethätigen, haben wir vorhin einige hervorgehoben, deren Durchsicht den Musikfreund inniger überzeugen wird, als die schönsten Worte. Und selbst die minder bedeutenden, kälteren, als Beisp. 135, 111, 112, 150, zeigen doch immer eine Gewandtheit bald der Stimmführung bald der Wortbehandlung, einen Adel und Schwung und Hoheit, welche diesem Einzigen unterscheidend zugehören und keinem Anderen aus dieser Zeit in diesem Maasse, so ideal vereint, zu Theil geworden. Man vergleiche zu diesem Zwecke etwa die Beispiele 96 und 124, M. Prätorius' und Eccard's Tonsatz über dieselbe Weise: „O Lamm Gottes unschuldig" — oder 78 und 133, Hassler und Eccard —, so wird man den Unterschied eher fühlen, als beschreiben zwischen dem vollendeten gesundkräftigen Meister und dem ringenden, trüber oder heller ein hohes Ziel ahnenden. Alle schönen Gaben Eccard's aber erscheinen auf's Höchste gesteigert in den Festliedern, die den Schluss dieser Betrachtung bilden. — Denn was ausserdem am Schlusse hinzutritt, die Beurtheilung von Gumpeltzheimer's Verdiensten, eine polemische Erörterung gegen Fétis, der ihn über die Maassen als einen originellen Geist zu rühmen und heben trachtete — dieses berührt die übrige Darstellung nur wenig; an dieser Stelle thut es fast die Wirkung, das Feuer abzukalten, das die vorangegangenen Schilderungen erweckt haben. So kehrt denn der Schluss mit Recht zu Eccard zurück; mit einem begeisterten poetischen Lobe dieses Künstlers endet der erste Band.

Wir sind der Darstellung des Verfassers im Ganzen Schritt für Schritt gefolgt, um nirgend den wohlbedachten Plan zu stören und selbst die Kunst seiner Anordnung nachzuweisen, welche nur selten unverständlich schien. Als Ergebniss aber tritt uns dieses entgegen: der evangelische Liedergesang, durch den grossen Reformator selbst geweckt, an Altkirchliches und Volksgemässes angeschlossen, entwickelt sich in dem Jahrhunderte Luther's zuerst als freudiges Ergreifen, Aneignen und Umbilden, später als freie künstlerische Entfaltung dieses Gegebenen; die zahlreichen Liedersammlungen jener Zeiten offenbaren eine rege Kraft sowohl der religiosen Begeisterung, welche alle Stände ergriffen, als der besonders tonkunstlerischen Richtung jener Zeit; am Ende des Jahrhunderts tritt der gewaltige Künstler auf, in dem sich seine Zeit erfüllt und eine grössere Zukunft andeutet.

Es ist mehrmals schon der klaren Schönheit gedacht worden, mit welcher dieser bedeutende oft schwierige Stoff durch den Verfasser ausgelegt, ja eigentlich erst recht gefunden und gewonnen ist. Niemand wird an solches Werk die Forderung stellen, dass es eine bequeme Lectüre für genusssuchende Leser sei; und so halten wir es dem Zwecke vollkommen angemessen, wenn der Ton ernst, ruhig, abgeschlossen, selbst um den Eindruck zuweilen unbekümmert erscheint; es erfüllt so nicht allein seinen besonderen Zweck, sondern kann zugleich als Muster historischer Darstellung im Allgemeinen von mehr als einer Seite gerühmt werden. Um jedoch diesen Eindruck noch vollkommener und einheitlicher darzustellen, um das edle Werk mit jeder dem Prosagebiete möglichen Schönheit zu schmücken, hätten wir manche Stelle gern gefeilter gelesen. Wie ermüdend die langen diplomatischen Forschungen selbst dem redlichen und gebildeten Freunde der Kunst werden können, davon mag man sich überzeugen nach Ansicht der Abschnitte über die kirchlichen Melodienbücher und über die Sänger und Setzer neuer Weisen am Ende des Jahrhunderts. Das Buch muss allgemein bekannt, viel gelesen werden — und da möchte es eine nicht zu verschmähende Hilfe für die Verbreitung sein, wenn nur ein wenig von der deutschen Gründlichkeit abgelassen würde, zumal da die beiden genannten Capitel an wahrhaften Ergebnissen für Kunst und Geschichte ziemlich arm sind. — Zuweilen sind auch eigenthümliche Sprachwendungen, die fast provinciell anklingen, der Klarheit störend; so der häufige Gebrauch des Raum für Schwerlich, am Auffallendsten S. 46, Z. 4; 63, 10; 150, 9; 299, 23; der Gebrauch des abundirenden Nur in: „hat uns nur so eben beschäftigt" 124; 218; „nur neun Jahre später" 316; das norddeutsche adverbiale Mit: „eine mit von den ersten Tonweisen" 108; 313 unten. (Das Wort: „Betonung" für Melodirung, in Töne setzen, mit Tönen versehen scheint, obwohl neu und ungewöhnlich, doch glücklich gewählt und wird aus dem Zusammenhange verständlich: 112, 125, 169 — es erinnert an den alten Gebrauch der Worte Accentus und Concentus bei Kircher.) — Neben diesen minder wichtigen Unebenheiten und anderen unerheblichen Stellen, welche anzuführen Manchem wohl kleinlich scheinen möchte, ist mir jedoch noch eine andere aufgefallen, welche wesentlich in die Darstellung eingreift, und weil sie zuweilen geradezu stört, durchaus wegzuwünschen wäre.

Es ist das mehrmals angedeutete Verhältniss der Lehre zu den Beispielen. Wir waren vorhin genöthigt, die allzugrosse Ausführlichkeit in den Zahlangaben und critischen Forschungen anzugreifen. Gewiss lässt sich das Maass, wie weit die Forschung und die Darstellung soll aufgenommen werden, nicht von vorn herein feststellen; aber eben so gewiss wird das Auge des gewissenhaftesten Lesers über jene Zahlangaben flüchtiger hineilen, und der

Gewinn weniger hier, als in den trefflich zusammengefassten Ergebnissen, zu suchen sein, die sich wohl hätten auf rascherem Wege gewinnen lassen. Nun ist aber auch eine gründliche Controle, eine zweite Mit- und Nachforschung, die dem Verfasser auf dem ungebahnten Wege getreulich nachfolgte, theils entbehrlich, weil das ganze Werk in sich das Zeugniss der Wahrhaftigkeit trägt, theils unmöglich, weil an manchen nicht unwichtigen Wendepuncten der behauptenden und erklärenden Lehre die Beispiele fehlen, während sie bei minder wichtigen Stellen oft reichlich beigegeben sind. Auch hier kann über das Maass nicht nach einer vorgefassten Norm abgesprochen werden. Die Beispiele sind, schon abgesehen vom Texte, für sich genommen eine höchst dankenswerthe Gabe, in schöner wohlgeordneter Folge und in genussreicher Fülle gegeben; sie erfüllen die Absicht, ein Bild der historischen Entwickelung zu gewähren und zugleich Gelegenheit zur gegenwärtigen Wiedererweckung dieses wahrhaft heiligen Gesanges zu geben, auf historische und künstlerische Weise. Nur in Bezug auf die didactische Darstellung ist oftmals der Mangel störend, wenn ein Beispiel im Texte ausführlich besprochen, auch gelobt oder wenigstens wichtig genannt wird, und doch nicht in Noten erscheint. So die vorhin angeführten S. 355, 357, ferner 464; S. 107 — 111 wäre eine Note unter dem Texte genügend, um die weniger bekannten Weisen und die Abweichungen ihrer Sangart kennen zu lehren, — ebenso zu S. 99, 101, 204, 210, auch 193 unten; und so manche andere Stellen. —

Die äussere Ausstattung des Werkes ist glänzend, der Text schön gedruckt, die Noten klar und correct und auf kleinem Raume viel gebend. — Von Druckfehlern sind mir ausser den am Schlusse des Textes angeführten folgende aufgefallen. Im Texte: S. 38 unten muss der Altschlüssel vorgezeichnet werden. S. 99, Z. 6 v. u. bringenden. S. 391, Z. 7: Dreiklang von H (s. Beispiel 91). [S. 112, Z. 13 soll es wohl hyperionisch heissen, da die Versetzungen nach Quarten gerechnet werden, und das Beispiel in F dur steht.] S. 220, Z. 2 für einen abgöttischen. [S. 399, Z. 8 und 22 ist Crepundia als Singular gebraucht.] In den Beispielen: S. 7, Tenor, Tact 6: muss wohl das *f* bekreuzt werden, nach den Regeln S. XII, XIV; eben so S. 17, Z. 5, T. 5. — [S. 16, Z. 6, T. 8 scheint im A^1 ein *E* statt des *C* nothwendig.] — S. 49, Z. 3, 1. 8 muss im Alt das *Es* einen Punct neben sich haben. — S. 75, Z. 4 die zwölfte Note im Bass muss *g* sein. — S. 78 muss die erste Reihe des zweiten, dritten, vierten Systems das Altzeichen statt des Tenorzeichens haben. — S. 107, Z. 12, T. 1 fehlt ein Punct hinter der ersten Note. — S. 122, Z. 4 muss den Altschlüssel haben. — S. 137, Z. 10, T. 1, Alt, *Cis* (nach S. 354, 355 des Textes). — S. 143, Z. 11, T. 3, Alt, *F*, nicht *E*.

Emden, den 21. Februar 1845.

Dr. *E. Krüger.*

Nachrichten.

Musik-Aufführungen in Paris.

Die Société des Concerts de musique vocale, religieuse et classique unter Leitung des *Prinzen von der Moskowa*.

Dieses in seiner Art unvergleichliche Institut wurde vor einigen Jahren von einer Damengesellschaft gegründet, zu der sich zählten: die Herzogin *von Albufera*, die Fürstin *von Beauveau*, die Herzogin *von Caigny*, die Fürstin *von Craon*, die Herzogin *von Grammont*, die Gräfin *von Lobau*, die Herzogin *von Massa*, die Gräfin *Merlin*, die Fürstin *von der Moskowa*, die Vicomtesse *Noailles*, die Herzogin *von Poix*, die Gräfin *Sanduich* und die Herzogin *von Talleyrand*. Von diesen Namen kann man auf den materiellen Fonds der Gesellschaft schliessen. Ihr Hauptzweck ist der, Gesangstücke aus dem 16. und 17. Jahrhunderte, mit oder ohne Orgelbegleitung, auszuführen. Das ganze Institut besteht aus wirklichen Mitgliedern, die beim Gesange thätig sein können oder nicht, und aus Ehrenmitgliedern. Der Prinz *von der Moskowa* (Sohn des Marschalls *Ney*) leitet die Concerte so wie die Gesellschaft überhaupt, mit seltenem Eifer für das Schönste in der Kunst. Unterdirector ist Herr *Niedermeyer*, der ebenfalls in den Concerten selbst thätig ist. Ein für die Verbesserung und Erhaltung des Institutes ereirtes Comité besteht aus den Herren *Adam*, *Auber*, *Caraffa*, *Halévy*, *Meyerbeer*, *Rossini*, *Onslow*, *Batté de Toulmon*, *Zimmermann* und *Spontini*. Ich habe bereits vor Kurzem über eines von diesen religiösen Concerten berichtet. Man geniesst hier in der That, was man sonst nur in einer der Kunst günstigeren Zeit hat geniessen können: die reinste Tonwelt durch die gediegenste Darstellung. Das zweite diesjährige Concert fand Freitag den 28. Februar statt, und wurde eröffnet durch ein Benedictus zu drei Chören von *Andrea Gabrieli*. Die Wirkung war wunderbar ergreifend, alles Profane wie verschwunden, und das Auditorium hörte mit fast andächtiger Begungslosigkeit diese begeisterten Ausdrucke eines tief religiösen Bewusstseins. Bei Weitem weltlicher klang das darauffolgende Bruchstück aus dem 32. Psalm von *Marcello*: Exultate u. s. w. In den Soli's dieser Composition liess sich auf einmal eine Mädchenstimme vernehmen, die gleich bei den ersten Tacten Alles in Bewegung setzte. Man denke sich bei einem fast virtuosenmässigen Vortrage das characteristische einer Kinderstimme, dazu den weichen italienischen Text und die lebhaften Rhythmen des *Marcello*'schen Gesanges selbst, um sich von dem bezaubernden Eindrucke, den Mlle. *Delphine Beaucé* hervorbrachte, eine Vorstellung zu machen. Man konnte keinen schöneren Contrast zu der gewohnten Modesingerei haben, als diesen in der That frommen Gesang. Ein vierstimmiges Stück von *Orlando di Lasso* folgte. Welch' ein Gemüth, das solche Töne zum Ausdrucke hat! Es sei mir erlaubt, hier wenigstens die wunderschönen Worte mitzutheilen:

Bon jour, mon cœur, bon jour, ma douce vie,
Bon jour, mon œil, bon jour, ma chere amie.
Et bon jour, ma toute belle.
Ma mignardise, bon jour,
Mes delices, mon amour,

Mon doux printemps, ma douce fleur nouvelle,
Mon doux plaisir, ma douce colombelle,
Mon passereau, ma grotte tourterelle,
Bon jour, ma douce rebelle.

Eine Arie von *Handel*: „Al furor che ti consiglia" etc., gesungen von Mlle. *Beaucé*, und das Gloria aus der Marcello-Messe von *Palestrina* beschlossen die erste Abtheilung des Concertes. Die zweite begann mit einem Gesange zu zwei Chören von *Volckmar Leisring*: „O filii et filiae, Alleluja," und musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Darauf ein kleines Madrigal zu zwei Stimmen von Abbé *Clari*, eine dreistimmige Motette: „O felix anima," von *Carissimi*, ein Bruchstück aus dem Miserere von *Allegri*, und endlich eine Motette: „Insanae et vanae curae" von *Haydn*. Nirgends, als in einem solchen Concerte, kann man deutlicher bemerken, dass unsere letzten grossen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst die ganze Herrlichkeit der ihnen vorangegangenen Musik, so zu sagen, concipirt haben. Ihre Vorgänger sind förmlich zerstreute Glieder von ihnen, sie die reifen Organismen, in deren Adern das Blut von Jahrhunderten strömt. Das ganze Concert kann mit wie der auseinandergelegte *Mozart* vor. Die Ausführung war durchaus meisterhaft; kein Institut in Paris hat solche Chöre aufzuweisen; namentlich sind die grandiosen Bassstimmen von überraschender Wirkung. Möge sich der treue Sinn, den der Prinz *von der Moskowa* in einem so würdigen Wirkungskreise an den Tag legt, noch lange ungetrübt erhalten! Wenn auch der Eintritt zu jenen Concerten, Baumes halber, sehr erschwert werden muss, so wird doch jeder wahre Verehrer der Kunst in dem blosen Bewusstsein, dass es noch Pfleger und Beschützer des Bessern in gibt, der Direction solcher Institute zu Danke verpflichtet sein.

Die grosse Concertgesellschaft im Conservatoire. *Meyfred, Leopold von Meyer.*

Je öfter man Gelegenheit hat, den Sitzungen der grossen Concertgesellschaft beizuwohnen, desto mehr steigert sich die Bewunderung für ihre Leistungen. Das Orchester gleicht einem organischen Leibe, an welchem jedes Glied an seinem Platze steht, das Höhere von dem Niederen auf das Zweckmässigste unterstützt wird. Auf gleiche Weise bewundernswerth ist das Administrative des Institutes. Männer von Kraft und Liebe zur Kunst stehen hier an der Spitze. Der Secretär der Gesellschaft, *Meyfred*, zugleich Professor am Conservatoire, hat auf die Verwaltung den wesentlichsten Einfluss. Als einer der geistreichsten musikalischen Schriftsteller in Frankreich bekannt, rechnen es sich die bedeutendsten Musikjournale zur Ehre, ihn ihren Mitarbeiter zu nennen. In seiner literarischen Wirksamkeit schildert *Meyfred* besonders Zeitzustände in meisterhaften Umrissen. So in seiner „Lutte des Compositeurs," die vor Kurzem die Spalten der Gazette musicale für längere Zeit füllte. Ueberall stellt er mit rücksichtsloser Strenge das Verkehrte der modernen Richtungen in der Kunst blos. So greift er unter Anderem das Gesangwesen in unserer heutigen dramatischen Musik an, und nachdem er dessen Krebsschaden in seinem innersten Kerne gezeigt hat, verweist er die Componisten, denen er, nächst Unkenntniss, Feigheit und Furcht vor den Sängern vorwirft, auf *Gluck*, „qui a su creer des oeuvres impérissables en n'écoutant que son genie, et faire tonner la verité, lorsqu'il a daigné prendre la plume du critique dans son étonnante preface de l'Alceste italienne." Es fehlt also in Frankreich, der Quelle des frivolen Geschmackes in unserem heutigen musikalischen Treiben, keineswegs an Kräften, die sich nach dem grossen Stadium der Kunst, wie nach einer verlorenen Welt umsehen. *Meyfred* ist im modernen Staate der Musik der grösste Demagog.

Im vierten und fünften grossen Concerte kam zur Aufführung, Sonntag den 23. Februar: C dur-Symphonie von *Haydn* (Op. 80), Opfergesang von *Beethoven*, Concert in G dur von *Beethoven* (vorgetragen von Mlle. *Mattmann*), Kyrie und Benedictus aus der ersten Messe von *Haydn*, endlich die B dur-Symphonie von *Beethoven*. Sonntag den 9. März: Pastoral-Symphonie von *Beethoven*, der Frühlings- und Jägerchor aus den „Jahreszeiten" von *Haydn*, ein Concert für zwei Violinen von *Dancla* (vorgetragen vom Componisten und dessen Bruder), Kyrie und Gloria aus der Messe in F von *Cherubini*, und die grosse Ouverture zu Leonore von *Beethoven*.

Aus diesen Programmen ersieht man, dass es die Tendenz der grossen Concertgesellschaft ist, durchaus nur anerkannt classische Musik zur Aufführung zu bringen. Diese Tendenz wird von dem grösseren Theile des französischen Publicums durchaus nicht gefasst. Mittelmässige Componisten machen der Direction fortwährend den Vorwurf, dass sie französische Talente nicht protegire. Es ist nun wahr, dass für diesen Zweck in Paris ein Institut mangelt; die Société des Concerts aber hat durchaus keine patriotischen, sondern nur künstlerische Absichten, und viel zu kostbare Mittel, um sie für Proben zu verwenden. Die letzten diesjährigen Concerte werden stattfinden am Charfreitage, am Ostersonntage und Sonntag den 20. April.

Die Saison ist diesmal wieder mit Matineen, Soiren u. s. w. dergestalt überladen, dass ich nur die bedeutenderen anzuführen im Stande bin. Vor Allem will ich *Leopold v. Meyer* aus Wien nennen, dem die hiesigen Journale schiechthin den Titel des „Löwen der Saison" beigelegt haben. Bei seinem letzten Concerte, das am 10. März stattfand, war der Zudrang der vornehmen Pariser Welt so gross, dass ein bedeutender Theil keinen Eintritt mehr finden konnte; Facta der Art sind in Paris, wo das Publicum von Musik aller Art übersättigt ist, und oft geschenkte Billets zu den Concerten bedeutender Künstler unbenutzt liegen lässt, äusserst selten. Herr *v. Meyer* füllte das ganze Concert nur mit eigenem Spiele aus. Sämmtliche Compositionen waren von ihm, und ich muss gestehen, dass ich eine Ermüdung des Publicums befürchtete. Statt dessen aber steigerte sich der Beifall von Nummer zu Nummer, die Unterbrechungen während des Spieles wurden zuletzt störend, und der Theil der Zuhörer, der, um ungestört im Genusse zu sein, momentane Ruhe verlangt hatte, brach zu Ende der Stücke in enthusiastischen Applaus aus. Dass nach dem Anhören so vieler Clavier-musik die vorletzte Nummer des ganzen Concertes „Marche d'Isly" auf allge-

meines Verlangen wiederholt werden musste, beweist, dass hier das ungewöhnlichste, spannendste Interesse vorhanden war. Als ich neulich über das erste Musikfest von *Berlioz* berichtete, bemerkte ich, dass das Clavierspiel in den weiten Räumen wirkungslos blieb. In dem zweiten *Berlioz*'schen Concerte trug Herr v. *Meyer* seinen Chocur des Janissaires und die seither hier fast berühmt gewordene Marche marocaine vor, und es war, je weiter die Maurenmusik vorrückte, als ob die Mauern des Hauses enger würden; so stark war der Ton. Ich erinnere mich nicht, bei Vorträgen von Clavierecompositionen eine ähnliche Kraft wahrgenommen zu haben. *Berlioz* fand sich durch den ausserordentlichen Erfolg dieses Stückes veranlasst, es für grosses Orchester zu bearbeiten, und so soll der Marsch nächstens in einem *Berlioz*'schen Concerte in vergrösserter Gestalt zur Aufführung kommen. In der letzten Soirée, die Herr v. *Meyer* bei *Erard* gab, hatte die Fantasie über Elisir d'amore den allgemeinsten Beifall, da sie durch die Deutlichkeit in ihrer Construction, wie durch schöne harmonische Effecte dem Publicum besonders verständlich war. Es lässt sich denken, dass nach solchen Erfolgen die Spannung in demjenigen Theile der hiesigen Musikfreunde, der *Meyer* noch nicht hören konnte, immer mehr gewachsen ist. Dies mag wohl auch der Grund sein, dass er für seine nächsten Concerte den grossen Saal der italienischen Oper gewählt hat. Ueber das spätere öffentliche Auftreten dieses Virtuosen in meinen nächsten Berichten. *Berlioz* hat in seinem letzten Musikfeste *David's* Ode-Symphonie aufgeführt; der Beifall war wiederum allgemein, die technische Ausführung wirkungsvoll.

Frau v. *Eichthal*, *Rosenhain*, *Alkan*, *Sophie Bohrer*.

Das Harfenspiel der Frau v. *Eichthal* erregt hier allgemeine Bewunderung. Von der mechanischen Virtuosität dieses Spieles abgesehen, ist es der Ausdruck einer inneren Beseelung und der vorzüglich gebildete Geschmack, was hier so besondere Wirkungen hervorbringt. Diese tiefe, man könnte sagen, bis in die Fingerspitzen reichende Empfindung ist es eben, die so selten mit technischer Vollkommenheit vereint gefunden wird, denn entweder ist sie von Haus aus nicht vorhanden, oder sie geht während des technischen Studiums unter. Das Concert, das Frau v. *Eichthal* am 27. Februar im *Erard*'schen Saale gab, war eines der interessantesten der ganzen Wintersaison. Man eröffnete es mit Fragmenten aus einem Trio von *Rosenhain* in D moll, bei welcher Gelegenheit der Componist selbst die Ausführung der Clavierpartie übernommen hatte. Wer sich auf etwas Besseres, als auf sein Clavierspiel berufen kann, wie *Rosenhain*, der verdient unter einer höheren Categorie die Anerkennung des Publicums und der Kritik. *Rosenhain's* Haus gehört hier zu den Obdächern der Kunst, er selbst zu ihren wärmsten und würdigsten Verehrern. Denn das Verhältniss, das der Künstler, der selbst etwas Gediegenes zu leisten vermag, zur Kunst hat, ist immerhin ein anderes, als das des blosen Dilettanten. Das Trio, von welchem in diesem Concerte Bruchstücke ausgeführt wurden, ist nicht allein eine gute, sondern eine bedeutende Composition. Urtheile der Art kann man jedesmal aussprechen, wo man in der gebundenen Kunstform den wahren Lebensausdruck wahrnimmt. Von besonderer Frische und abgerundeter Gestalt ist besonders das Scherzo. Der natürliche Spredel der Laune ist hier um so mehr von wohlthätigem Eindrucke, als die Scherzo's in der Regel einen erzwungenen Humor, ein gesuchtes Schmollen, oder irgend einen ähnlichen unwahren Zustand, durch allerlei mechanische Mittel, barokke Wendungen u. s. w. ausgedrückt, darstellen. Ich muss es für heute, Raumes halber, bei diesem, das bedeutende Talent *Rosenhain's* nicht genug würdigenden, kurzen Lobe bewenden lassen, indem ich mir an geeigneterem Orte eine Besprechung seiner bereits zahlreichen Compositionen vorbehalte.

Alkan der Aeltere gab den 1. März eine Soirée im *Erard*'schen Saale. Man zählt *Alkan* hier zu den gediegenen und ernsten Künstlern, und er zeigt sich bei seinem öffentlichen Erscheinen dieses Urtheils vollkommen würdig. So führte er in diesem Concerte, nächst seinen eigenen Compositionen, nur gediegene Musik auf: ein Adagio aus dem H moll-Concerte von *Hummel*, mit Begleitung von vier Hornern, Violoncello und Contrabass, Menuett aus Opus 78 von *Schubert*, Fuge und Choral von *Mendelssohn*, Polonaise von *Chopin* u. s. w. Seine eigenen Compositionen, die er vortrug, waren: Marche funebre et Marche triomphale; Cinq petites compositions pour Piano. Serenade. J'etais endormie, mais mon coeur veillait. L'amitié. La chanson de la folle. Une nuit d'été. In diesem Concerte zeichnete sich auch *Verroust*, vom Orchester der grossen Concertgesellschaft, durch sein meisterhaftes Oboespiel aus.

Sophie Bohrer gab vor acht Tagen eine Art von Concert monstre in der grossen Oper. Sie spielte an die funfzig Stücke und hatte ausserordentlichen Beifall. Die physische Kraft dieser jungen Pianistin, die sich in der erstaunlichen Intensität ihres Tones kund gibt, ist fast unbegreiflich.

Die Bibliothek des Conservatoires unter der Direction von *Batte de Toulmon*, *Cherubini's* Werke, der deutsche Gesangverein von *Julius Stern*.

Zu den bedeutendsten Instituten von Paris gehört die öffentliche Bibliothek des Conservatoirs. Ein reicher hiesiger Privatgelehrter, Herr *Batte de Toulmon*, dessen Verdienste um Untersuchungen über ältere Musik auch in Deutschland hinlänglich bekannt sind, hat die Direction dieser Bibliothek, die sich früher in sehr üblen Zuständen befand, unentgeltlich übernommen und ein Institut zu Stande gebracht, das vielleicht seines Gleichen nicht mehr hat. Man findet nunmehr eine in allen Theilen geordnete, ausschliesslich für alle Zweige der Musik eingerichtete Bibliothek vor, die zu Jedermanns Gebrauche offen steht. Sie enthält die ältesten, kostbarsten Werke über Theorie, die ältesten Partituren, und was irgend zu haben ist, wird unverzüglich angeschafft. Fremde dürften nicht wenig erstaunt sein, hier die neuesten deutschen Werke über Musik zu finden, so dass der ausschliesslich mit dieser Kunst sich beschäftigende Gelehrte hier fast sämmtliche musikalische Quellen an einem Orte zusammengestellt findet. *Batte de Toulmon* hat die Bibliothek dergestalt bereichert, dass jetzt ein besonderer Fonds, der

seinen Namen tragen wird, gegründet werden soll. Bei Gelegenheit werde ich das Verzeichniss der seltenen Werke, die er angeschafft hat, mittheilen; denn es befinden sich Manuscripte darunter, die sonst nur zerstreut in entlegenen Bibliotheken zu finden waren, und so könnte diese Mittheilung zur Bequemlichkeit für Kunstfreunde, die Copieen zu besitzen wünschten, beitragen. Von grossem Interesse wird jedenfalls die Veröffentlichung der einzelnen Schriften *Bottée de Toulmon's* sein, die nächstens erfolgen soll. Die musikalische Privatbibliothek dieses Gelehrten ist ebenfalls eine der reichsten und auserlesensten.

Die Meisterwerke *Cherubini's* haben auf Subscription zu erscheinen angefangen. *Halévy* hat die Ausgabe mit grosser Umsicht und tiefer Sachkenntniss geleitet, und „Faniska" liegt uns bereits in schöner Ausstattung vor. Sie ist mit französischem und italienischem Texte, ausserdem aber noch mit Clavierbegleitung versehen und kostet 45 Franken. Es wäre sehr zu wünschen, dass von Deutschland aus Kunstfreunde sich noch nachträglich der nicht unbedeutenden Anzahl von Subscribenten anschlössen. *Halévy* gebührt für die verdiente Arbeit, deren er sich hier unterzog, die lebhafteste Anerkennung.

Seit einiger Zeit regt sich hier mannigfach die Idee zur Begründung von Männergesangvereinen. Offenbar ist dieselbe durch den talentvollen Componisten Herrn *Julius Stern* aus Berlin angeregt worden, der zuerst anfing, von einer Versammlung junger Deutscher Männerchöre in Paris auszuführen. So hat sich unter seiner Leitung ein Verein gegründet, der wöchentliche Sitzungen hält und für die Folge gewiss ein kräftiges Vorbild für andere Institute der Art werden wird. Herr *Stern*, dem bereits die Berliner Academie einen Preis ertheilte, leitet die Gesellschaft nicht ohne Anstrengung mit musterhafter Vorliebe für diesen Zweig der Tonkunst. Seine Compositionen enthalten ganz die innige Wärme, die er auch in diesem practischen Theile seiner Beschäftigungen an den Tag legt, und ein bedeutender Theil des hiesigen Publicums hat Sinn genug für ein edles Streben, um das des Herrn *Stern* auf die lebhafteste Weise anzuerkennen. Der deutsche Gesangverein hat kürzlich Herrn *Leopold v. Meyer* zu seinem Ehrenmitgliede ernannt.

Zu den Erscheinungen, die den letzten Theil der Saison beleben werden, gehört der hier schon sehr anerkannte Componist und Clavierspieler *Billet*, dessen Werke sich durch natürliche Originalität auszeichnen. Sein Spiel ist das seelenvollste und innigste, das man hören kann.

Dr. *Felix Bamberg*.

Leipzig, den 3. Mai 1845. An unserem Conservatorium der Musik fand im verwichenen Monat April abermals eine Hauptprüfung vor eingeladenen Zuhörern im Saale des Gewandhauses Statt. Dass in dieser trefflichen Bildungsanstalt das Streben der Lehrer und der Lernenden ein fortwährend eifriges und zugleich von gutem Erfolge gekröntes war, zeigt schon der Umstand, dass vom Directorium nicht blos wenige einzelne Schüler und Schülerinnen, sondern eine grosse Anzahl derselben für tüchtig genug befunden wurden, öffentlich eine Probe ihrer fortgeschrittenen Leistungen abzulegen: die Prüfung füllte zwei Abende und von 21 Zöglingen wurden am 1. und 16. April 25 verschiedene Stücke vorgetragen. —. Es kann nicht unsere Absicht sein, hier jede Leistung einer ausführlichen Kritik zu unterwerfen. Das hauptsächliche Interesse, das eine solche Prüfung gewährt, liegt in der Beobachtung des mehr oder minder entschieden sich aussprechenden Talentes und der Fortschritte, welche gegen frühere Productionen bemerkbar sind. Und in dieser Beziehung war das Resultat der Vorträge ein sehr erfreuliches. Dass das Solospiel nur zwischen Pianoforte und Violine wechselte, hat einmal seinen Grund in der dermaligen fast ausschliessenden Vorliebe für diese Instrumente, wie nicht minder in dem allerdings richtigen Grundsatze, dass jeder Musiker, auch wenn er nicht gerade als Virtuos glänzen will, doch zu Erlangung künstlerischer Bildung wenigstens eines derselben zu cultiviren habe. Eine natürliche Folge dieses engen Spielraumes in Bezug auf die Instrumente war allerdings eine geringe Abwechselung der Vorträge, wodurch allmälige Ermüdung der Zuhörer nicht ausbleiben konnte; allein da es dabei eben nicht auf ein formelles, nach verschiedenen Seiten hin unterhaltendes Concert abgesehen war, vielmehr der Hauptzweck der Prüfung im Augenblicke über anderen Rücksichten stand, so musste diesem jeder andere Wunsch billig weichen. — Unter den Schülern, welche sich auf dem Pianoforte hören liessen, verdienen besonders die Herren *Otto Goldschmidt* aus Hamburg und *August Gockel* aus Willibadessen hervorgehoben zu werden, in so fern sie Beide in der That den Keim künftiger Virtuosen entschieden in sich tragen. Namentlich zeichnete sich der Erstere, welcher *Mendelssohn's* G moll-Concert mit Orchesterbegleitung und ein von ihm selbst componirtes Scherzo für Pianoforte allein vortrug, durch Sauberkeit, vollen und edlen Anschlag und grosse Fertigkeit, ja selbst durch eine verständige Auffassung und schönen Gefühlsausdruck vortheilhaft aus. Der junge *Gockel* übertrifft ihn vielleicht an Fertigkeit und Kraft, aber wir fürchten, er ist auf einem Abwege oder wenigstens nahe daran, auf denselben zu gerathen. Kaum in das Jünglingsalter getreten, kann man die Welt noch nicht erstürmen, und versucht man's, so erwirbt man sich weder Dank noch Ruhm, sondern erregt höchstens einen komischen Effect, und imitirt man etwa gar blos andere sogenannte Heroen, natürlich nicht im Geiste, sondern nur in Aeusserlichkeiten, so bringt man, aber auch nur bei der profanen Menge, vielleicht einen momentanen Effect, nie aber eine wahrhafte Befriedigung hervor. Herr *Gockel* scheitert bereits oft an solcher Ueberschwänglichkeit; er lässt den Hörer nicht zur Ruhe kommen und unter seinem Rasen leidet die Deutlichkeit nicht wenig. Möge er bei Zeiten der Warnung folgen und auf den einfachen Weg des grundlichen Studiums und des natürlichen, uneigennützigen Vortrages einlenken! — Verdienten Beifall erooteten hiernächst Fräul. *Berndt* aus Mitau und die Herren *Grundmann* aus Norden, *Breunung* aus Brotterode, *Horn* aus Freiberg, *Büchner* und *Kuhlau* aus Leipzig, *de Sentis* aus Warschau, *Kalliwoda* aus Donaueschingen und *Wilberg* aus Altona, welche Stücke von *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Moscheles* und *Chopin*, auch eigener Composition zu Gehör brachten. — Nicht minder tüchtig war die Violine vertreten,

ja, wir möchten den Leistungen der Geiger vor denen der Clavierspieler in mancher Hinsicht den Vorzug geben; denn Jene bekundeten sämmtlich einen strengen, auf das wahre Wesen und die Haupteigenschaften der Violine gegründeten Unterricht, als dessen Resultat namentlich die Erzeugung eines edlen und schönen Tones besonders hervortrat, ein unverkennbares grosses Verdienst unseres Concertmeisters *David*. Die Herren *Riccius* aus Bernstadt, *Löpke* aus Dortmund, *Meyer* aus Altenburg, *von Wasielewski* aus Danzig, *Zahn* aus Halle, *Hermann* aus Frankfurt a. M., *Ochmigen* aus Mügeln, *Zorn* aus Zweibrücken und *Hauser* aus Wien producirten sich in Compositionen von *de Beriot*, *David*, *Ernst*, *Mayseder* u. A. und leisteten zum grössten Theile Treffliches, unter ihnen besonders die Herren *Zahn* und *Ochmigen* wirklich Ausgezeichnetes, so dass sich von ihnen bei fortgesetzten eifrigen Studien dereinst Viel erwarten lässt. — Auch in den Gesangsvorträgen der Fräulein *Haubold* von hier und *Anton* aus Magdeburg und des Herren *Meyer* aus Altenburg waren Fortschritte bemerklich. Besonderes Interesse gewährten von eigenen Compositionen einzelner Schüler, ausser denen von Solostücken für Pianoforte und von Liedern, zwei Sätze einer von Herrn *Emil Büchner* aus Leipzig componirten Symphonie, nicht sowohl wegen besonders hervortretender Originalität — der Einfluss *Mendelssohn*'scher und *Franz Schubert*'scher Vorbilder war nicht zu verkennen, und von einem Schüler einer musikalischen Bildungsanstalt kann man ja übrigens das entschiedene Betreten eines eigenen Weges noch nicht verlangen —, als vielmehr wegen der geschickten Behandlung der Motive, ansprechenden Führung der Harmonieen und wirksamen Instrumentirung. —

Schliesslich ist noch der dritten Abtheilung dieser halbjährigen Prüfung zu gedenken, welche ausschliesslich dem Orgelspiele gewidmet war und am 26. v. M. in hiesiger Nicolaikirche öffentlich Statt fand. Die Herren *Albrecht* aus Zittau, *Breunung* aus Brotterode, *Kuhlau*, *Büchner* und *Steglich* aus Leipzig, *Horn* aus Freiberg, *Dierks* aus Brochtersen und *Beyer* aus Löbau trugen darin Stücke von *Bach*, *Händel* und *Becker*, der Letzte der oben Genannten ein Fugato seiner Composition vor, und lösten ihre Aufgaben befriedigend.

So hat denn die hiesige Musikschule ihren Förderern und zahlreichen Freunden abermals erfreuliche Beweise ihres Blühens und Gedeihens gegeben, und wer an ihr und an ihrem Wirken Antheil nimmt, wird mit uns die dem Vernehmen nach als zuverlässig anzusehende Nachricht freudig begrüssen, dass in wenigen Monaten die Namen *Mendelssohn-Bartholdy* und *Moscheles* im Verzeichnisse der an ihr angestellten Lehrer glänzen werden, woran sich die schönsten Hoffnungen für die Zukunft dieses Instituts knüpfen. —"

Feuilleton.

Von St. Petersburg wird mit grossem Entzücken über die dort von den vier Brüdern *Müller* aus Braunschweig veranstalteten Quartettunterhaltungen berichtet, in welchen Quartette von *Haydn*, *Beethoven*, *Onslow* und *Spohr* zum Vortrage kamen. Man rühmt nächst der Vollendetheit der Leistungen jedes Einzelnen und nächst der feinsten Nuancirung des Vortrags besonders den seltenen Vorzug, dass die Brüder „bei aller individueller Vollkommenheit die Kraft besitzen, ihr persönliches Virtuosenthum dem Gesammtzwecke unterzuordnen," und spricht den wärmsten Dank dafür dem Grafen *Mathieu Wielhorski* aus, der, ein gebildeter und thätiger Kunstfreund, den ersten Impuls zur Reise der genannten Künstler nach St. Petersburg gegeben und denselben sein schönes Musikcorps zur Benutzung überlassen hat.

In Paris erschien: „Traité d'Harmonie" von *Monsigny* (dem Verfasser eines „Manuel de Transcription"), welcher gerühmt wird. — Ferner von *A. Tranchant*: „Enseignement de la musique en général et du piano en particulier."

Der bekannte Violoncellist *Jacob Franco-Mendes* hat auf einer Kunstreise durch Holland, sein Vaterland, überall Lorbeeren geerntet. In Groningen erhielt er unter Anderem von den Studirenden der dortigen Universität eine goldene Dose mit sogenanntem Inschrift.

Die ausgezeichnete Pariser Sängerin Mad. *Dorus-Gras* geht mit dem 31. Mai gänzlich von der dasigen Bühne ab.

Am 2. März gab das Orpheum im Circus der elysäischen Felder zu Paris ein grosses, sehr besuchtes Concert. Bekanntlich ist dies eine Vereinigung von Sängern aus den arbeitenden Classen, welche, durch *Wilhem* begründet und durch seinen Schüler *Hubert* fortgeführt, auf die Theilnehmer die wohlthätigsten Wirkungen in sittlicher wie intellectueller Hinsicht hervorgebracht hat. Gegen 1200 Sänger trugen elf verschiedene Chorgesänge mit einer Präcision und einer Wahrheit des Ausdruckes vor, welche die Versammlung mehrmals zu enthusiastischem Beifalle hinriss.

Lortzing's Undine hat in Hamburg (wie bald nachher in Magdeburg) entschiedenen Beifall gefunden; der Componist, welcher die erste Aufführung selbst leitete, wurde zwei Mal gerufen.

Preis-Ausschreiben.

Seine hochfürstliche Durchlaucht der regierende Fürst von Hohenzollern-Hechingen haben gnädigst geruht, eine gegebene Summe zur Verwendung für Preis-Aufgaben in der musikalischen Composition jährlich auszuwerfen und Behufs dieser Stiftung nachstehendes Comité zu bezeichnen, welches, die acht künstlerische Tendenz derselben dankbar anerkennend, dem höchsten Wunsche mit Freude und Bereitwilligkeit nachgekommen ist.

Das Comité ist permanent und besteht aus den Hofcapellmeistern *Kalliwoda*, *F. Lachner*, *P. v. Lindpaintner*, Dr. *L. Spohr* und dem Unterzeichneten.

Nach dem Wunsche des hohen Stifters sind hauptsächlich solche Aufgaben zu wählen, welche dermalen seltener zum Gegenstande musikalischer Bestrebungen gemacht zu werden pflegen, weshalb für dieses Jahr

eine Concert-Arie für Mezzo-Sopran mit Orchester-Begleitung

hiermit bestimmt, und als erster Preis *zwanzig Ducaten*, als zweiter Preis *zehn Ducaten* zugesetzt werden, während man hinsichtlich des Autors der dritthesten Composition *öffentliche Belobung* sich vorbehält. Da der Titel: „Concert-Arie" den Character und die Form der zu lösenden Aufgabe schon hinlänglich bezeichnet, so ist hier nur noch beizufügen, dass ein deutscher Text, bestehend aus einem Recitativ, Andante und Allegro, gewählt werden möchte.

Der Schluss der Concurrenz ist auf den 1. December festgesetzt, bis zu welcher Zeit alle Arbeiten per Post oder auf irgend anderem Wege an den Unterzeichneten franco einzusenden sind, da auf spätere Eingaben keine Rücksicht mehr genommen werden kann.

Sowohl für diese, als auch für alle zukünftigen Preis-Aufgaben treten nachfolgende Bestimmungen ein:

1) Diejenigen Werke, welche einen der genannten Preise erhalten sollen, müssen nicht nur als die besten unter den eingesandten Arbeiten, sondern sie müssen an und für sich als gut und den

künstlerischen Aufmerderungen, so wie auch ihren speciellen Zwecken entsprechend, von den Preisrichtern anerkannt sein.

2) Die preiswürdig befundenen Werke gehen in das Eigenthum des hohen Stifters über, wogegen das Comité sich verbindlich macht, dieselben möglichst zum Drucke zu befördern. Gelingt dies, so erhalten die Componisten der mit den beiden erstgenannten Preisen gekrönten Arbeiten *die Hälfte* des vom Verleger erzielten Honorars, und die andere Hälfte wird zu weiteren Stiftungszwecken verwendet; der Componist der drittbesten Arbeit hingegen bezieht dasselbe *ganz*. Gelangen diese Werke aber nicht zum Drucke, so erhalten die Componisten nach Verlauf eines Jahres unentgeltliche Abschriften zu freier Disposition.

3) Jede der eingereichten Compositionen (ohne Namens-Unterschrift) ist mit einem Motto oder Zeichen zu versehen. Ein versiegeltes Begleitungsschreiben, mit dem gleichen Motto oder Zeichen, benenne auf dem Couvert den Ort, an welchen das Werk im ungünstigen Falle zurückzusenden wäre, und enthalte die Angabe von Namen und Wohnort des Componisten. Nur die Begleitungsschreiben der drei als preiswürdig erkannten Compositionen werden geöffnet, alle übrigen aber unerbrochen zurückgegeben.

4) Mit Ende des vorberaumten Termin's wird der Empfang sämmtlicher eingesandter Werke öffentlich angezeigt, so wie auch nach dem Schlusse der Beurtheilung das Ergebniss derselben und die Namen der Autoren der als preiswürdig erkannten Compositionen öffentlich bekannt gemacht werden.

Schliesslich kann der Unterzeichnete nicht umhin, im Namen der obengenannten Preisrichter den Wunsch auszusprechen, dass diese Stiftung diejenige Theilnahme finden möge, welche das Interesse der Tonkunst, wie das der Künstler, erheischt, damit auf solchem Wege erreicht werde, was der hohe Gründer im Auge hat: unablässiges Streben nach Fortschritt in dem Gebiete der Tonkunst zu wecken und dem Verdienste lohnende Anerkennung zu sichern.

Hechingen, am 1. Mai 1845.

Im Namen sämmtlicher Preisrichter

Th. Täglichsbeck.

Ankündigungen.

So eben sind in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Berlioz. Die moderne Instrumentation u. Orchestration. — Gr. Traité d'Instrumentation. Lief. III—IV. à 1 Thlr.

Alkan. L'Amitié p. Piano. ¼ Thlr.

Anhang zu allen Clavierschulen. Leichte und fortschreitende Abnahme Pianofortestücke für den Unterricht comp. von Cramer, Czerny, Dobler, Kalkbrenner, Kullak, Liszt, Moscheles, Prudent, Rosenhain, Thalberg. Lief. I. ¼ Thlr. Lief. II—VIII. à ½ Thlr.

Auswahl, No. 58, Wingahersflicka. Schwedisches Lied der Jenny Lind. 5 Sgr.

Dussek, La chasse p. Piano. 10 Sgr.

Carnehmann, Ich schnitt es gern. f. Alt od. Bariton. 7½ Sgr.

Czerny, 50 Tonleiter-Uebungen f. Piano zu 4 Händen. 3 Lief. Op. 734. à ½ Thlr.

— — 25 Etudes caracteristiques pour Piano. Op. 755. 4 Liev. à ¼ Thlr.

— — Le Style. 25 Etudes de Salon p. Piano. Op. 756. 4 Liev. à 1 Thlr.

David, Felle., 3 Romances et Melodies nouv. p. Soprano ou Tenore, franz. u. deutsch. à 5 Sgr. Le jour des morts. — Der Tag f. Bass. 10 Sgr.

Döhler, Carlotta-Maria- et Elisa-Polka p. Piano. Op. 56. 3 Liev. à 12½ Sgr., p. Orchester 1 Thlr.

Eckardt, Lieder f. Sopran od. Tenor von Fräul. Tuczeck gesungen. ½ Thlr.

Gumbert, 3 Lieder für Sopran oder Tenor. Op. 7. ½ Thlr. Das hellblade Kind. Op. 8. ½ Thlr. In den Augen. Weil ich nicht anders kann. Für Alt oder Bariton. à ½ Thlr.

Gungl, Op. 6—10. Vier Jahre: Walzer. Heiter auch in ernster Zeit! Walzer f. Pfte. ½ Thlr. Proteus-Polka. Faschingsstreiche. Galop. f. Piano 5 Sgr. Beide f. Orchester 1 Thlr. Vorwärts! Marsch f. Orchester 25 Sgr., f. Piano 5 Sgr.

Haller, Silvana, Pastorale p. Piano. Op. 48. ½ Thlr.

Hünten, Fr., Comedia Valse p. Piano. 10 Sgr.

Kalkbrenner, Couvertüre p. Piano. Op. 120. 1 Thlr.

Kullak, Carneval de Venise p. Piano. Op. 9. No. 7. ½ Thlr. Grâce et Caprice p. Piano à 4 mains. Op. 25. 17½ Sgr.

Krebs, Der Stern. Op. 137. f. Sopran u. Alt. 12½ Sgr. 5 Lieder f. Alt od. Bariton. Op. 153. à 10—12½ Sgr.

Lemcke, Ständchen f. Sopran oder Tenor. Op. 24. 10 Sgr.

Löhrss, Lied: Und wüssteras die Blumen. Op. 12. 10 Sgr.

Osborne, Menuet p. Piano. Op. 46. 5 Sgr.

Panseron, 25 Exercices et 25 Vocalises pour Mezzo-Soprano avec Piano. 1 Thlr.

Prudent, Scherzo p. Piano. Op. 49. 12½ Sgr.

Reissiger, Männerchorgesänge u. Quartette für frohe Lieder tafler. Zweite Sammlung. Op. 176. Heft II. 25 Sgr.

— — 3e Trio brillant et non difficile p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 181. 1½ Thlr.

Rosellen, Barcarolle p. Piano. Op. 34. 5 Sgr.

Schäffer, Das Pfäfflein. Für Bariton oder Bass. 5 Sgr.

Thalberg, Nocturne p. Piano. Op. 51 bis ½ Thlr. Romanza p. Piano. 12½ Sgr.

Truhn, Op. 69—75. An der Donau, für Sopran od. Tenor. 17½ Sgr. L'Ombre — Der Schatten, f. Bass. Scheiden u. Leiden f. Alt od. Bariton. à 12½ Sgr. Stille Lieder von Beck f. eine Singst. 1 Thlr. Valhalla. Die zwei Hasen. 5 Sgr.

Wolff, Rondo-Valse du Lazzarone p. Piano. Op. 100. 17½ Sgr.

In meinem Verlage erschien so eben:

Reissiger, C. G., Ouverture zu dem Melodrama: *Yelva, für grosses Orchester.* Op. 66. (*Neue Ausgabe.*) 2 Thlr. — (Die Quartettstimmen in beliebiger Anzahl à 3 Sgr.

Dresden. **Wilhelm Paul.**

Aus dem Nachlasse eines tüchtigen Meisters stehen zum Verkauf:

zwei Pedalharfen

(mit *acht* Pedalen) von *gutem* und *kräftigem* Tone, ganz nach Pariser — *Erard*'scher Art gebaut. Die Instrumente sind in dem besten Zustand, und daher jedem Orchester- und Solospieler anzuempfehlen. Der Preis ist von 40 auf 25 Louisd'or für jede herabgesetzt. Eisen Kisten zu den Harfen erhält der Käufer gratis. Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen gefälligst an die Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhandler in Zürich.

Aufforderung.

Ein geschickter Musikchorr, der mit gefälligem Aeussern feinere Weltbildung besitzt, würde unstreitig sein gutes und sicheres Auskommen in Gothenburg (Schweden) finden, insofern derselbe als *gründlicher Theoretiker* auch eine *ausserordentliche praktische Fertigkeit im Pianospiel* mit der Theorie vereinigt, und nächst dieser die nothwendige Gabe besässe, einen guten Unterricht zu ertheilen. Viele Familien in Gothenburg wünschen, dass ein so beschaffener Musikchorr sich hier ansiedeln möchte; auf einen halben preussischen Thaler die Stunde würde derselbe Rechnung machen können. Wer sich deshalb in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wendet, wird nähere Aufschlüsse erhalten können.

Gothenburg, im April 1845.

Julin - Fabricius.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Mai. № 20. 1845.

Inhalt: Bemerkungen über Orgelmixturen. — Recension. — Nachrichten. Aus Dresden. (Fortsetzung.) Aus Berlin. Felicien David. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Bemerkungen über Orgelmixturen.

(Von *Ludwig Grunicke*, erstem Organisten zu St. Johann in Danzig.)

Mixturen — worunter hier sowohl gemischte Stimmen, als auch Quinten- und Terzenregister zu verstehen sind — haben bekanntlich den Zweck, dem Orgeltone füllende Schärfe zu geben. Ziemlich allgemein verbreitet ist die Meinung, dass sie diesen Zweck so vollkommen erfüllen, dass sie weder zu entbehren noch durch Anderes und Besseres zu ersetzen seien. Zwar hat es nicht an gewichtigen Gegnern dieser Ansicht gefehlt, aber gerade darum ist sie um so fester geworden; denn es erhoben sich Vertheidiger, welche Alles aufboten, sie zu erhalten, und nicht durch die Sache selbst, wohl aber durch den Umstand leichtes Spiel hatten, dass, meines Wissens, die vorzüglichsten Gegner, *Chladni* und *G. Weber*, sich begnügt hatten, ihre Ansicht von der Sache auszusprechen, ohne sich auf eine Beleuchtung späterer Lobredner der Mixturen einzulassen, wie es denn bei *G. Weber* Grundsatz gewesen zu sein scheint, directe oder indirecte Beleuchtungen seiner öffentlich ausgesprochenen Ansichten zu ignoriren und dagegen bei seiner Meinung zu verharren *). Seit *Weber's* Tode, also seit einigen Jahren, haben die öffentlichen Besprechungen des Gegenstandes so ziemlich ein Ende; namentlich wird dem Musikdirector *Wilke* das Verdienst zugeschrieben, in einer besonderen Schrift die Unentbehrlichkeit der Mixturen evident nachgewiesen zu haben. Mir ist sowohl diese Schrift, als auch was Andere zur Vertheidigung der Mixturen geschrieben, bekannt; dessen ungeachtet habe ich den versprochenen Beweis bis jetzt vergeblich gesucht, so dass ich auch den Gegenstand noch keineswegs für erledigt halten kann. Zum Voraus bemerke ich, dass ich in den folgenden Zeilen weder als Gegner noch als Vertheidiger der Mixturen auftreten will; der alleinige Zweck ist vielmehr, sowohl das, was ich in den Vertheidigungen der Mixturen vermisst habe, als auch meine eigenen Erfahrungen und Beobachtungen hier auszusprechen, in der Hoffnung, dass einsichtsvollere Köpfe sich gern einer dankenswerthen Belehrung unterziehen werden.

Nicht ganz unerheblich scheint schon der Umstand, dass — mit alleiniger Ausnahme des Professors *Marx* in Berlin — meines Wissens sämmtliche Vertheidiger der Mixturen Organisten sind (*Wilke, J. Schneider, A. Hesse, Rinck* u. A.) und eben deshalb bei den weniger Unbefangenen leicht in den Verdacht kommen können, Etwas, was schon so lange gegolten, darum nicht antasten zu lassen, weil sie besorgen, dem ihrer Obhut anvertrauten Werke einen Theil seiner Grösse, Kraft und Pracht entrissen und somit ihre eigene rühmliche Wirksamkeit geschmälert zu sehen. Und fast könnte man veranlasst werden, diesen Verdacht zu entschuldigen, wenn zu den Beweisen für die Nothwendigkeit der Mixturen auch isolirte Behauptungen angeführt werden, welche von ausgezeichneten Orgelspielern sehr wohl haben ausgehen können, ohne dass Letzteren in den Sinn gekommen, damit einen Beweis liefern, oder gar als infallible Autoritäten gelten zu wollen. „Eine Orgel ohne Mixtur ist keine Orgel!" — „was bleibt der Orgel übrig, wenn man ihr die Mixturen nimmt?" Mit dergleichen Exclamationen die Sache beweisen wollen — wie wirklich irgendwo zu lesen — zeugt allerdings entweder von einem schlechten Vertrauen auf den Gegenstand, oder von einem bedeutenden Mangel der zu einer Beweisführung erforderlichen Fähigkeiten.

Mit scheinbar grösserem Gewichte wird dagegen von Anderen die Nothwendigkeit der Mixturen aus der Wahrnehmung hergeleitet, dass eine Orgel ohne dergleichen der zur Leitung des Gemeindegesanges nöthigen Kraft und Fülle ermangele. In Bezug auf die vorhandenen Regeln ist diese Behauptung insofern richtig, als dieselben, demgemäss disponirt, ohne Mixturen bei voller Kirche allerdings nicht durchzudringen vermögen. Denn nach den üblichen Grundsätzen wird eine Orgel von mittlerer Grösse — also von ungefähr 25—30 Stimmen — in beiden Manualen mit etwa 7 achtfüssigen Stimmen, 4—5 vierfüssigen, 2 zweifüssigen, und einer sechzehnfüssigen disponirt. Für eine Gemeinde von 800—1000 Seelen reicht das nun freilich nicht aus, daher denn noch zwei, drei, auch wohl vier gemischte Stimmen, zwei Quinten, vielleicht auch noch ein Terzenregister hinzugefügt werden. Hier liegt nun die Meinung sehr nahe und ist auch von *Chladni* und *G. Weber* ausgesprochen worden, dass die

*) Zu dieser Vermuthung wurde ich veranlasst durch den Umstand, dass *Weber* in der neuesten Auflage seiner „Theorie der Tonsetzkunst" sich eben so entschieden gegen die Kirchentonarten ausspricht, wie früher, ohne die geringste Notiz von den inzwischen erschienenen Werken über denselben Gegenstand, namentlich *Mortimer's* Schrift: „Ueber den Choralgesang zur Zeit der Reformation," zu nehmen; ein Schweigen, welches fast unerklärlich bleibt, da doch kaum anzunehmen ist, dass ein Mann, wie *Weber*, dies Werk nicht sollte gekannt oder von dessen Existenz Nichts gewusst haben.

in den Fullregistern enthaltenen Nebenstimmen zweckmässiger gegen geradfüssige vertauscht werden können. Dagegen wird wieder eingewendet, das gehe nicht an, theils weil der Zweck auf solche Art doch nur unvollkommen erreicht werde, theils, weil es äusserst schwer sei, Dubletten von gleicher Tonhöhe und gleicher Mensur in ganz reinen Einklang mit einander zu stimmen. Dass eine Orgel mit Nebenstimmen viel Geschrei macht, ist richtig; ob aber durch eine Vertauschung der Nebenstimmen mit Grundstimmen nicht innere Kraft und Würde gewinnen würde, das ist eine Frage, die nur a posteriori, nicht aber, wie es geschehen, a priori wird beantwortet werden können. Denn noch habe ich nicht erfahren, dass irgendwo der Versuch jener Vertauschung gemacht worden wäre; ohne einen solchen aber ist ein Resultat nicht möglich. Was ferner die erwähnte Schwierigkeit betrifft, welche mit dem Einstimmen der Dubletten verbunden sein soll, so mag etwas Wahres daran sein, jedenfalls wird aber ein tüchtiger Orgelbauer ihr um so eher gewachsen sein, als durch die *Scheidler*'sche Stimmweise die Sache erleichtert wird; auch ist die allbekannte Erfahrung nicht zu übersehen, dass eine sehr unbedeutende Verschiedenheit zweier gleich hohen Töne durch das gemeinschaftliche Erklingen sich ausgleicht, widrigenfalls unter Anderem eine reine Orchestermusik nicht möglich sein würde. Wenn aber, wie in einem neueren Werke über die Orgel gesagt wird, die erwähnte Schwierigkeit so gross sein soll, dass blos deshalb die Principalmensuren der verschiedenen Claviere einer Orgel ungleich seien, so könnte man leicht gegen die ganze Behauptung misstrauisch werden oder sie doch übertrieben finden. Denn der Hauptgrund dieser absichtlichen Ungleichheit liegt vielmehr in dem ganz gegründeten Bestreben nach möglichster Verschiedenheit der Klangfarbe der einzelnen Stimmen. Einen anderen Beweis hat man aus der bekannten Wahrnehmung zu schöpfen versucht, dass jede Saite ausser dem ihr eigenen Grundtone noch verschiedene Nebentöne, zunächst die zum grossen Dreiklange gehörigen, hören lasst. Man hat hieraus die Nothwendigkeit zu folgern versucht, den Orgelpfeifen gleichsam künstlich dieselbe Eigenschaft beizuringen, in der Annahme, dass gerade diese Beitöne zur Schönheit des Grundtones beitragen. Nur der Vollständigkeit wegen ist dieser scheinbare Beweis hier angeführt; einer Widerlegung bedarf es nicht, da sie schon bei *G. Weber* zu finden ist.

Da ferner zwei gemeinschaftlich erklingende Töne leise noch einen dritten tiefern, und zwar den Grundton des grossen Dreiklanges vernehmen lassen, dem sie beide angehören, so hat man nicht ermangelt, darin einen Wink der Natur zu Gunsten der Mixturen zu erblicken. Auffallen muss aber dabei doch der Umweg, den man einschlagt, zur Erzeugung eines tieferen Tones zwei höhere Pfeifen zu verwenden, während man denselben Zweck vollkommen und reiner durch eine einzige grössere Pfeife erreichen kann. Es ist zwar nicht ganz grundlos, wenn man behauptet, dass die tiefsten Töne mancher 16- und 32füssigen Register nicht immer fest, voll und deutlich ansprechen; auch mag es sein, dass einem solchen Uebelstande sich nicht so vollkommen abhelfen lasse, wie dies bei Blasinstrumenten durch die Geschicklichkeit und Kraft des Bläsers möglich ist, wogegen bei der Orgel die Menge und Kraft des künstlich bereiteten Windes ein für allemal abgemessen ist; aber abgesehen davon, dass die absolute Unmöglichkeit einer Beseitigung dieser Unvollkommenheiten noch nicht erwiesen ist, vielmehr durch die neueren Fortschritte des Orgelbaues zweifelhaft erscheinen dürfte, so liegt es auch in der Natur der tiefsten Töne, unter Umständen vom Ohre nicht ganz klar aufgefasst zu werden, wofern nicht gleichzeitig die höhere Octave mit angeschlagen wird; und so wenig Jemand ein Solo auf der E-Saite des Contrabasses spielen wird, noch viel weniger wird es Jemanden einfallen, zu demselben Zwecke die tiefste Octave eines 32füssigen Subbasses benutzen zu wollen *).

Geistreich und scharfsinnig vergleicht Prof. *Marx* die Wirkung der Mixturen mit dem Strahlenglanze des Lichts und sucht daraus zu beweisen, dass dem Tone Aehnliches verschafft werden müsse, um im grösseren Raume sich nach allen Richtungen hin geborig ausbreiten zu können. Hiergegen möchte ich aber einwenden, dass jener Strahlenglanz die genaue Wahrnehmung eines Körpers erschwert, daher der Astronom zur Beobachtung der Himmelskörper vor allen Dingen nach Mitteln sucht, durch die Hindernisse des Strahlenglanzes hindurchzudringen. Und wenn weiterhin ganz richtig bemerkt wird, dass bei voller Orchestermusik einzelnen Instrumenten der Mittelstimmen, z. B. den Bratschen, oft Passagen gegeben werden, nicht sowohl, um als solche von dem Horer aufgefasst zu werden, als vielmehr zur eigenthümlichen Farbung dessen zu dienen, was andere Instrumente an hervortretenden Melodieen gleichzeitig vortragen, so durfte das doch nicht so geradehin auf die Mixturen Anwendung leiden. Denn bei diesen ist die Rede von Verstarkung durch ganz harmoniewidrige Töne, während jene Passagen zu der harmonischen Grundlage passen mussen; und es fehlt — genau genommen — jenem Vergleiche das Tertium comparationis.

Endlich ist der Mangel an Consequenz nicht zu übersehen, der sich bei einzelnen Vertheidigern der Mixturen offenkundig darstellt. *Schlimbach* in seinem immer noch achtungswerthen Werke über die Orgel sagt von den Mixturen, dass sie dem vollen Werke eine nicht zu verachtende schneidende Schärfe geben. Weiterhin verwirft er sie für das Pedal und wundert sich, wie man habe auf den „bizarren" Gedanken gerathen können, Mixturen in's Pedal zu setzen; und dennoch — obstupui — in den 4 von ihm selbst entworfenen und als Muster aufgestellten grösseren Dispositionen fehlt es keineswegs an Pedalmixturen. — Ferner auch von den eifrigsten Vertheidigern der Mixturen wird es anerkannt, dass die Nebenstimmen (Quinten- und Terzregister) in den

*) In manchen Orgeln bedarf das Pedal stärkeren Windes, als das Manual, und hat deshalb besondere Balge. Wie wäre es dagegen, wenn man bei Neubauten auch die tiefste oder die anderthalb tiefsten Octaven des Manuals von dem Pedalbalgen versorgen liesse? Die dadurch nöthige Theilung der Windladen kann nicht schwierig fallen, und es könnte dadurch wohl eine leichtere und vollere Intonation der tiefsten Manualtöne erzeugt werden.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05432/093

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. **No. 20.** 1803.

Der Geist der Töne.

(Fragment eines grössern Gedichts.)

Im Schweigen tiefer Mitternächte,
Am Sarkophage der Natur,
Drückt ihres Siegels ernste Mächte
Die Hore auf der Vorwelt Spur.
Tief unter alternden Ruinen
Zerlegt sie ihrer Wunder Pracht;
Und im Orkan der wilden Oede
Verstummt der Volker Kunst und Rede.

Verstummt! — Der Vorhang ist gefallen,
Verschwunden der Geschlechte Spiel;
Es schweigt der Kampf der Marmorhallen,
Die Räder um des Cirkus Ziel,
Die alten Götter sind entflohen,
Es ruht der Sokkus, der Kothurn;
Und nimmer lauscht an fernen Quellen
Die Nymphe dem Gerausch der Wellen.

Doch jugendlich, im Schoos der Zeiten
Blüht der Gesänge Zauberkraft;
Dem Schleier der Vergangenheiten
Hat ihr Geheimnis sich entrafft;
Und neugepflückt zum schönen Kranze
Bewahrt sich der Akkorde Spiel;
Und reiht sich an zu süssen Tönen,
Zum Wechselliede der Kamönen.

Noch rauscht der Saiten heil'ges Beben
Zum Fugengang der Harmonie;
Am Donner der Posaune leben
Die Weisen alter Melodie.
Noch singt der Lyra Zärtlichkeiten
Der Lautenton der Liebe nach;
Der kühne Hall der Schlachtdrommete
Ruft feyerlich der Tuba Rede.

Noch schmettert in des Haines Löften
Das hohe Lied der Nachtigall;
Melodisch tönt von Felsenklüften
Der Katarakte Wiederhall.
Noch schwimmt auf weichen Harfenlauten
Der Sehnsucht stille Klage hin,
Und regt die Saiten der Gefühle
Mit des Gesanges leisem Spiele.

Denn nimmer kann der Geist veralten,
Der in des Melos Tiefen weht;
Dem Wechsel weichen die Gestalten,
Das schwere Reich der Form vergeht.
Doch in dem Wandel ringt zur neuen
Vollendung sich der Kräfte Bund.
Es strebt mit ihres Ruhmes Zweigen
Die Kunst, das Höchste zu erreichen.

Zwar kämpfend mit des Sinnes Trügen
Verliert sich oft das Ideal;
Doch vor der Wahrheit ewgen Siegen
Bestehet keines Zweifels Wahl;
Das Schöne tritt in Bild und Formen,
Das Leben spricht der Marmor aus,
Und auf dem Wogen heil'ger Töne
Schwebt lächelnd Anadyomene.

O Götterkraft, die leis' entfaltet,
Ein Zephyrhauch auf Tempe's Flur,
Im weiten Reich der Töne waltet,
Getreu dem Adel der Natur,
Der Höheren, die in das Leben
Urania herniedersog,
Die irrdischen gefall'nen Seelen
Mit milder Tröstung zu vermählen;

tieferen Octaven doch zu sehr hervorstechen, Terzen noch mehr, als Quinten, daher denn der Hornet in der Tiefe nur bis zum kleinen *g*, auch wohl gar nur bis zum eingestrichenen *c* reicht; eben daher findet man viele, selbst grössere Orgeln, in denen ein ganzes durch das ganze Manual reichendes Terzregister nicht anzutreffen, und in neueren Dispositionen ist es — sehr grosse Werke ausgenommen — noch seltener; und selbst die grösseren Pedalquinten wollen aus dem gleichen Grunde Manche lieber gedeckt, als offen, und jeder Mixtur in der Tiefe weniger Quintenchore geben, als in den höheren; Andere dagegen wollen auch im Pedale Mixturen und zwar mit Terzchören (also nach der gewöhnlichen Benennung *Scharf*) und disponiren diese letzteren sogar zu $3^1/_3$ Fuss, da man sie sonst nur zu $1^1/_3$ Fuss dulden zu können glaubte. —

(Beschluss folgt.)

Recension.

Garcia's Schule, oder: die Kunst des Gesanges in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt von *Manuel Garcia* Sohn; französischer und deutscher Text, letzterer von *C. Wirth*, Professor am königlichen Musikinstitute in Paris. Erster Theil. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 7 Fl. 12 Kr.

Bei keinem musikalischen Gegenstande pflegen uns so viele Fragen, Zweifel und Bedenklichkeiten zu kommen, als beim Anblicke einer neuen Gesangschule. Vor allen Dingen begehren wir da zu wissen, welcher Gesangschule, das Wort in der Bedeutung genommen, in welcher man von einer alt- und neuitalienischen, französischen und deutschen Schule spricht, der Verfasser selbst angehört. Aber hat es denn nicht eben mit jener Eintheilung selbst auch wieder eine eigene Bewandniss? Könnte man nicht am Ende mit gleich gutem Rechte auch noch von einer neu-griechischen Schule reden, welche sich in der That ziemlich eigenthümlich in der russisch-griechischen Kirche herausgebildet hat? — Sei dem, wie ihm wolle: so viel scheint unleugbar: die Lebenspraxis hat die alt- und neuitalienische, die französische und deutsche Schule so vielfach amalgamirt und in einander verschmolzen, dass es heut zu Tage sehr schwer, ja fast unmöglich sein dürfte, genauer, als in sehr unsicheren, allgemeinen Umrissen, die Grenzen und den vorherrschenden Character einer jeden zu bestimmen, und es sind aus ihnen allen so wahrhaft eminente Talente hervorgegangen, dass selbst auch der weise Salomo sehr in Verlegenheit kommen dürfte, wenn er einer vor der anderen den absoluten Vorrang zusprechen sollte. Sind nicht Sänger und Sängerinnen aufgetreten, welche, obgleich in der einen oder anderen jener gewöhnlich angenommenen Hauptschulen gebildet, dennoch ihren Leistungen nach keiner ausschliesslich angehörten, allein nichts desto weniger das ganze gebildete Europa, wie im Triumphe, durchzogen? — Ganz unstreitig wird kein guter Lehrer der neu-italienischen Schule so einfaltig sein, eine wahrhaft grossartige Stimme ganz und gar durch modischen Roulladenkram und anderes musikalisches Flitterwerk verquecksilbern zu wollen; ein guter deutscher oder französischer aber auch nicht, und keiner von allen Dreien wird neben dem guten Tone auch die anderen wesentlichen Dinge vernachlässigen. Am Ende lässt sich in allen jenen Schulen, so fern nur nicht durch von einzelnen unwissenden und ungeschickten Lehrern eine geradezu verkehrte, stimmverderbliche oder sonst unstatthafte Richtung eingeschlagen wird, etwas Tüchtiges lernen. Es geben dafür so manche geniale Talente — die freilich zuletzt alle Schranken des Schulzwanges und der Schulpedanterie siegreich durchbrechen — die schlagendsten Zeugnisse. — Die vollkommenste Gesangschule dürfte aber unstreitig diejenige sein oder werden, welche aus allen vorhandenen das wahrhaft Gute und Ersprossliche aufnahme und organisch zusammenordnete, und deren Lehrer die Individualität der Zöglinge stets so zu würdigen und zu schonen wüssten, dass sie es sich nicht beikommen liessen, sie aus ihrer von der Natur gesetzten, eigenthümlichen Hauptrichtung ganz herausstrangen zu wollen, um ihnen dagegen Fremdartiges aufzuzwingen. — Eine jede der gewöhnlich angenommenen Hauptschulen wird, wenn sie nicht einseitig, despotisch, Leben ertödtend wirken will, in gewissen Fällen bald etwas ihr Eigenes wenigstens theilweise fallen lassen, bald etwas ihr Fremdartiges aufnehmen und pflegen müssen, um überall wahrhaft förderlich einzugreifen, und unseres Erachtens würde es z. B. sehr verkehrt sein, eine Stimme, deren vorherrschender physischer und psychischer Character leichte Grazie, Anmuth, Lieblichkeit und feenhafte Durchsichtigkeit ist, etwa in die grandiose Tongewalt der alt-italienischen oder in die mystischen Tiefen der deutschen hineinzwingen zu wollen.

In dem Allen liegt nun auch der Grund davon, dass wir gedruckte Gesangschulen immer mit einigem Misstrauen zur Hand nehmen. — Ueberdies ist gewiss keine Kunst weniger aus Büchern zu erlernen, als die des Gesanges. Der Schüler bedarf da der unmittelbaren Anweisung des Lehrers von A bis Z. Bücher allein würden selbst dann nicht aushelfen, wenn für jeden einzelnen Schüler seine besondere Gesangschule verfasst werden könnte. Fast scheint man es darauf abgesehen zu haben, denn die Zahl der Gesangschulen ist Legion, indem fortwährend nur zu viele, oft ganz unberufene Hände dazu bereit sind, aus 99 Büchern dieser Art das hundertste zusammenzustoppeln. Ja, man hält sich heut zu Tage oft schon dann dazu berufen, wenigstens für die liebe Stadt- und Landjugend Gesangschulen zu fabriciren, wenn man, ohne sich auch nur die geringste ordentliche Kenntniss der Menschenstimme und ihrer richtigen, dem Kindes- und Jugendalter angemessenen Behandlungsweise erworben zu haben, doch einigermaassen geleernt hat, die gewöhnlichen Tonleitern und Intervalle, nebst beliebigem Figurenkram, in Notenschrift darzustellen, worin sich denn auch wirklich eine Masse von ABC-Schützen-Autoren ziemlich stark erwiesen hat. Man kann Dutzende von sogenannten Gesangschulen für die liebe Jugend durchsehen, ohne auch nur die geringste Anleitung zu finden, dass die Herren Verfasser irgend etwas von naturgemässer Gesangspädagogik gehört, reiflich darüber nachgedacht, Beobachtungen angestellt oder sonst die hoch-

wichtige Sache sich klar zu machen gesucht haben, und es ist nur zu verwundern, wie solche, mit der crassesten Ignoranz und Arroganz verfasste Bücher und Büchlein noch gläubige Verleger — und Käufer finden können; denn was darin zu finden ist, kann ja am Ende ein jeder, musikalisch nicht ganz unwissende Lehrer auf der schwarzen Schulnotentafel sich selbst extemporiren.

Was uns indess bei diesem ganzen Gesangschulwesen oder Unwesen am Meisten befremdet hat, ist der in der That merkwürdige Umstand, dass es einige, ziemlich voluminöse Gesangschulen gibt, deren Verfasser, wie wir genau wissen, auch nicht einen einzigen tüchtigen Schüler zu bilden vermochten, dagegen aber die ihnen von Staatswegen anvertrauten öffentlichen Gesanganstalten in den traurigsten Verfall geriethen liessen.

So skeptisch nun aber auch diese Vorbemerkungen klingen mögen, sie sollen und können dem Werthe des vorliegenden Werkes, das einen im Fache des Gesangwesens so berühmten und hochgefeierten Namen an der Stirn trägt, durchaus keinen Abbruch thun. Lehren, Beobachtungen, Anweisungen und Erfahrungen von einer durch zwei Generationen fortgesetzten Gesangschule her, aus welcher Talente erster Grösse, wie z. B. M. Malibran, A. Nourrit, hervorgegangen sind, müssen schon von vorn herein ein höchst günstiges Vorurtheil erwecken; und in der That enthält auch das vorliegende Werk so viel Interessantes und Beachtenswerthes, dass Keiner, dem die edle und grosse Angelegenheit ächter Gesangbildung am Herzen liegt, es ungelesen lassen kann. Man wird daraus sicherlich manches Neue lernen — und wenn man dabei auch Anlass zu mancherlei Zweifeln und Bedenklichkeiten, ja vielleicht zu entschiedener Negation findet, so kann doch dies nur dazu dienen, um in den eigenen vier Pfählen desto sicherer zu werden, welches bekanntlich uns guten Deutschen sehr schwer fällt. Wir glauben in der Regel nicht eher, dass wir auch etwas Ordentliches leisten und verstehen, als bis uns berühmte Werke der Ausländer handgreifliche Beweise dafür geben, wie wir eigentlich zu ihnen stehen — und zu dieser Untersuchung bietet das vorliegende Werk nach verschiedenen Seiten hin mehr Gelegenheit, als irgend ein anderes uns von Frankreich her neuerdings bekannt gewordenes.

Damit man erfahre, was man in diesem ersten Theile der Garcia'schen Schule zu erwarten hat, wollen wir bemerken, dass hier zunächst freilich, nach einem sehr umfassenden Maassstabe und in sehr zweckmässigen Uebungen, in Noten vorgezeichnet, die technische Propädeutik der Garcia'schen Schule gegeben wird, während der zu erwartende zweite Theil „von der Aussprache, vom sinngemässen, ausdrucksvollen Vortrage, von den verschiedenen leidenschaftlichen Farben und Colorit, welche man einem Tongemälde geben kann, von den verschiedenen Stylarten" u. s. w. handeln soll.

Nach dem Vorworte folgt in diesem ersten Theile ein umfassender Bericht, der von einer aus den Herren Magendie, Savary und Dutrochet gebildeten Commission der Pariser Academie über einen von Herrn Manuel Garcia derselben vorgelegten Aufsatz über die menschliche Stimme eingereicht wurde und insofern von grossem Interesse ist, als er eine ziemlich klare Uebersicht des Standpunctes gewährt, auf welchem sich die Physiologie und Theorie der menschlichen Stimme derzeit in Frankreich oder wenigstens in Paris befindet. Die Herren Verleger des Werkes würden wohl gethan haben, wenn sie diesen Bericht in einem besonderen Abdrucke den deutschen Gelehrten zugänglicher gemacht hätten, als er es hier in Verbindung mit einer Gesangschule sein kann, in welcher man ihn schwerlich suchen dürfte und wo ihn doch wohl nur wenige Physiologen und Theoretiker vom Fache kennen lernen möchten, wenn sie sich nicht gerade auch für practische Gesangübung und deren Literatur besonders interessiren. Beiläufig wollen wir nur bemerken, dass in diesem, einen gedrängten Auszug nicht wohl zulassenden Berichte manche Beobachtungen Garcia's und Anderer als neu und eigenthümlich bezeichnet werden, welche unseres Wissens in Deutschland längst bekannt gewesen sind, wie denn bei unseren lieben Nachbarn jenseits des Rheins dergleichen gar vielfach vorzukommen pflegt. Zur Abfassungszeit jenes Berichtes hatten übrigens die so höchst interessanten Forschungen des grossen deutschen Physiologen Joh Müller, durch welche über die menschliche Stimme und ihre Organe so viel Licht verbreitet worden ist, in Paris offenbar noch keinen Eingang gefunden. Die in dem übrigens sehr lesenswerthen Berichte gegebene „kurzgefasste Beschreibung der menschlichen Stimmwerkzeuge" ist zu dürftig, um ohne anatomische Zeichnungen oder Präparate verstanden zu werden, und der deutsche Uebersetzer hat leider hier, wie an manchen anderen Stellen des Werkes, nicht mit gehöriger Sach- und Sprachkenntniss gearbeitet. Hätte er bei Anfertigung der Uebersetzung den einen oder anderen in Paris lebenden deutschen Arzt zu Rathe gezogen, so würde er erfahren haben, dass der Schildknorpel bei uns wissenschaftlich nicht, wie von den Franzosen, „Thyroide," sondern vollständig Cartilago thyreoidea, der Ringknorpel nicht „Cricoide," sondern Cartilago cricoidea bezeichnet wird, und dass wir für die „Arythenoiden" (Cartilagines arytaenoideae) die deutsche Bezeichnung Giesskannenknorpel haben. Auch hätte, von manchen anderen Verstössen zu schweigen, das französische cordes vocales, tendons vocaux nicht mit den in Deutschland ungebräuchlichen Ausdrücken: Vocalsaiten und Vocalsehnen, sondern durch: Stimmbänder übersetzt werden sollen.

Sollte vorliegendes Werk, wie zu vermuthen steht, eine zweite Auflage erleben, so rathen wir den Herrn Verlegern, den deutschen Text von einem sachverständigen deutschen Gelehrten besorgen zu lassen, der dann das in dem französischen Texte Fehlende zu beizufügenden Anmerkungen, aus den Forschungen Gottfried Webers, Naumburg's, Joh Müller's, Liscovius', Häser's, Mannstein's und vorzüglich Nebrlich's zu Nutz und Frommen der deutschen Leser zu ergänzen haben dürfte.

Die eigentliche Gesangschule Garcia's nimmt in dem vorliegenden Werke 83 Folioseiten ein und bietet des auf erprobter Erfahrung beruhenden Brauchbaren und Beachtungswerthen so viel, als es der Name des Verfassers erwarten lässt. Wollten wir indess auf Einzelnheiten eingehen, Alles, was uns gefallen hat, besonders hervorheben und im entgegengesetzten Falle auf Controversen

uns einlassen, so würden wir uns genöthigt sehen, die Grenzen dieser Anzeige weit zu überschreiten, und wir schliessen daher mit der Versicherung, dass die vorliegende Gesangschule auch ihrer anständigen äusseren Ausstattung nach sehr empfehlenswerth erscheint. *Hfn.*

Nachrichten.

Dresden. (Fortsetzung aus No. 15.) *Die Oper.* Es ist in der Zwischenzeit, welche seit dem Beginne dieses Berichtes verflossen, an unserem Opernhimmel ein neuer Stern aufgegangen, der uns veranlasst, seiner noch vor den wieder sichtbar gewordenen (den neueinstudirten Opern) zu gedenken; welcher Grösse er sei, wird sich unschwer aus dem Folgenden ergeben. Wir meinen *J. Horn*, dessen „Johanna d'Arc" am 16. Februar in Scene ging und das hergebrachte Maass der Wiederholungen — drei — erreichte, bei dessen Nichterfüllung, wenn nicht absonderliche, hier nicht eingetretene Umstände mitwirken, man gemeinhin einen Fiasco anzunehmen pflegt. Ein solcher hat also hier nicht stattgefunden — das Werk hat sich über dem Wasser erhalten; aber von entschiedenem Erfolge mag eben so wenig die Rede sein, als die Hoffnung gehegt werden kann, es werde auf dem Repertoir bleiben. Ueber das Libretto brauchen wir nichts zu sagen: es ist, nicht selten wortgetreu, *Schiller's* Jungfrau von Orleans, durch *O. Prechtler* auf des Componisten Wunsch in musikalische Verse gebracht, natürlich mit Auslassungen und Kürzungen, wie mit Zusätzen (für die Chöre z. B.) u. s. w., und das hier Nothwendige ist mit vielem Geschick gemacht, wenn wir auch ein Haupterforderniss gänzlich vermissen, nämlich die Anerkennung des ungeheueren Unterschiedes, der in der Grundlage und Motivirung eines Gedichtes für das rechtfertigende oder das musikalische Drama nothwendig stattfinden muss, sofern jenes die Gedanken-, dieses vorzugsweise die Gemüthswelt bebertscht, in jenem die Reflexion, in diesem das Gefühl vorwaltet. Als Muster für derartige Behandlung steht die „Iphigenia" *Goethe's* und des Dichters der *Gluck*'schen gleichnamigen Oper da, aber als einziges dieser Gattung. Was in dieser Johanna vorliegt, ist — obwohl in den ganzen fünf Acten kein Wort gesprochen wird — nichts weiter, als die verkürzte Tragödie *Schiller's* mit Musik, und daraus folgt denn selbstredend, dass an diese Seitens des Publicums um so höhere Ansprüche gemacht werden, um es für die fehlenden Schönheiten der Dichtung schadlos zu halten. Diese Ansprüche aber hat nun der Componist durchaus nicht befriedigt, und deshalb dürfen wir uns nicht wundern, wenn die Oper in Rede hier den erwarteten Beifall durchaus nicht gefunden hat und wir sie als vom Repertoir verschwunden betrachten dürfen. Das ist das Urtheil des Publicums, wenn durchaus kein untrügliches, doch bei der Oper ein ausserlich entscheidendes, um so mehr, wenn auch die Kritik, bei offener Anerkennung so mancher schöner und gelungener Einzelheiten, im Ganzen jenem Ausspruche beistimmen muss.

Als einen Hauptmangel des Werkes müssen wir die fehlende Einheit des Styles bezeichnen. Dieselbe mag vielleicht gerade in Wien noch schwerer, als anderswo, zu erwarten und zu bewahren sein; allein wer nicht genial genug ist, sich einen eigenen Styl — wie etwa *Mozart*, *Beethoven*, selbst *Spohr* und Andere — zu schaffen, von dem müssen wir wenigstens verlangen, dass er dem Nationalstyle sich anschliesse, wenigstens in einem und demselben Werke uns nicht Pieces vorführe, deren Ursprung sehr deutlich — wir reden nicht von Reminiscenzen — bald als deutsch, bald als französisch, bald als italienisch sich nachweisen lässt. Dieser falsche Eclecticismus ist in der Musik nicht minder störend und unangenehm, wie z. B. in der Sprache, in der Baukunst u. s. w. Aus diesem ersten Mangel folgt denn aber consequent der zweite, der an aller Characteristik, die doch zunächst und am Klarsten in der Melodie sich ausspricht — ein Mangel, der um so fühlbarer hervortritt, als auch die Harmonie nichts weniger als eigenthümlich oder interessant gehalten ist, vielmehr durchaus in den gewöhnlichen und abgebrauchtesten Formen und Wendungen sich hält, wenn sie allerdings auch nicht so hohl und leer ist, wie in mancher *Donizetti*'schen oder *Bellini*'schen Partitur. Bezeichnend für den Mangel aller Characteristik ist namentlich ein alt-französischer Marsch, der so trivialmodern erscheint, als wäre er von irgend einem Regimentsmusiker für den Wiener Paradeplatz geschrieben. Selbst an tiefer angelegter, dem dramatischen Genre entsprechender Rhythmik fehlt es der Oper; sie ist nur zu einfach, nicht selten lied- oder tanzmässig, dadurch durchweg monoton und ohne Schwung. Die Instrumentirung ist fast sich nirgend als eigenthümlich; sie ist wirksam und ganz verständig angelegt (wenn sie auch nicht selten zu viel Blech verbraucht und die feinere Vertheilung von Schatten und Licht vermissen lässt), bietet aber in keiner Weise etwas Neues, und doch ist hier ein so unerschöpflich reiches Feld der Cultivirung des Talentes geöffnet; ja, bisweilen scheint es, als kenne der Componist das Orchester nur aus theoretischen Anweisungen; wenigstens ist es sehr gewagt, zu Anfange des fünften Actes den Blasern — z. B. dem Horne, der Oboe u. s. w. noch zarte Soli zuzumuthen, wenn sie schon volle lange vier Acte hindurch sehr anstrengend beschäftigt gewesen sind! Zu den ganz gewöhnlichen, wir möchten sagen trivialen Nummern der Oper zählen wir den Chor der Bolleute zu Anfange des zweiten Actes, den Krönungsmarsch, die Arie Lionel's No. 12, das Duett zwischen Dunois und dem Könige No. 22, das, so viel wir wissen, erst später eingelegt worden, die Cabalette der Arie Johanna's No. 5, den kirchlichen (?) Chor im Dome während der Krönung, endlich fast sämmtliche Recitative, die durch ihre Mattigkeit und Monotonie ungemein ermüden. Auch gehört hierher noch die Ouverture, die in gespreizter und manierirter Haltung etwas bedeuten will, und doch — als in sich geschlossenes Tonstück betrachtet — sehr geringen Werth hat, da sie sich in keiner Weise abrundet, durchaus keinen Totaleindruck gewährt.

Hat die Kritik sonach nicht wenig Ursache zur Rüge, so darf sie auf der anderen Seite nicht dem Guten und Tüchtigen die gebührende Anerkennung versagen, da der Componist immerhin ein beachtenswerthes Talent besitzt, das durch festen Willen, durch feste Selbstbestimmung

wohl Erfreulicheres zu leisten befähigt sein möchte, wenn auch schwerlich die grosse Oper gerade das Gebiet ist, auf welchem wir Ausgezeichnetes von ihm zu erwarten haben. Der Componist bekundet eine tüchtige, allgemeine musikalische Bildung, reinen Sinn für Melodie und einen gewissen Reichthum in Erfindung derselben, wenn diese auch mehr angenehm-oberflächlich, als characteristisch-tief erscheint, und hier und da zu häufig an die Quelle erinnert, aus der sie geflossen — wie das beispielsweise auch die meisten seiner Liedercompositionen darthun — Anlage zu dramatischer Auffassung, der nur die geschlossene, formell abgerundete Durchführung gemeinhin fehlt. Ferner eine bedeutende Gewandheit in der Anlage und Behandlung grösserer Ensemblesätze, wie in angemessener und wirkungsvoller Behandlung der Singstimme; endlich ein anerkennenswerthes Vermeiden der sogenannten Knalleffecte, das man leider heut zu Tage, obwohl es eigentlich sich ganz von selbst versteht, den dramatischen Dichtern und Componisten schon als eine Tugend anrechnen muss! — Zu den wesentlich gelungenen Nummern der Oper gehört nun vor Allem das Finale des vierten Actes, ein sehr wirkungsvolles, dramatisches Musikstück voll Frische und Energie, voll Klarheit und Rundung; ferner der Gesang der Troubadours No. 8, der Lagerchor der Engländer No. 11, die beiden Terzetten No. 15 und 20 (dritter und fünfter Act), das sehr schöne Adagio der Arie Johanna's No. 3, und die, freilich ganz modern französische, Cavatine des Königs No. 7.

Für die Darstellung bietet die Oper den einzelnen Mitwirkenden fast zu wenig innere Anregung, da sie Alle fast um die Heldin als mehr oder minder bedeutende Nebenfiguren sich gruppiren. Fräul. *Wagner*, der die Partie der Johanna zugetheilt war, ist aber einer solchen Rolle weder als Sängerin noch als Darstellerin gewachsen, und selbst ihr Costüm (hinten lang herabwallende Haare, auf der Stirne und am Scheitel Locken, kurzes weisses Röckchen und Panzerstiefeln) macht bei der Statue aus der Hand der verstorbenen Prinzessin von Orleans einen vermöge der plastischen Ruhe imponirenden, auf der Bühne jedoch einen geradezu unangenehmen Eindruck. Die Partie lag der Sängerin viel zu hoch und hatte deshalb punctirt werden müssen; — nichts desto weniger trat die unbequeme Stimmlage sehr deutlich hervor, wie man denn durch derartige Partieen die trefflichen Stimmmittel der jungen Sängerin methodisch ruiniren zu wollen scheint! Ihre Darstellung war steif, unbeholfen — sie reproducirte nur Eingelerntes, und gab sogar hier und da das widerwärtige Bild einer Amazone. — Die Partieen des Königs (Herr *Tichatschek*), Dunois (Herr *Dettmer*), Lionel's (Herr *Mitterwurzer*) und der Agnes Sorel (Fräul. *Thiele*) sind dramatisch sehr unbedeutend hingestellt, und die Darsteller konnten oder wollten aus dieser Unbedeutendheit sie nicht erheben: das Werk schien durch seine Breite schon in den Proben so ermüdet zu haben, dass jede Begeisterung bei der Aufführung von vorn herein ertödtet war. — Dass nach solchem Debut nach desselben Componisten „Liebeszauber" (Käthchen von Heilbronn) uns nicht sonderlich verlangt, ist wohl verzeihlich! —

Da wir uns vorgesetzt haben, über *Lauff's* „Bianca und Gualtiero," die am 13. October v. J. — wie über *Marschner's* „Adolph von Nassau," der am 5. Januar d. J. in Scene ging, besonders zu berichten, so erwähnen wir hier nur mit wenigen Worten der Darstellung dieser beiden Werke. — Die Oper von *Lauff* war auf das Splendideste ausgestattet und mit den besten Kräften der Bühne besetzt: Mad. *Schröder-Devrient* (Bianca), die Herren *Tichatschek* (Gualtiero), *Dettmer* (Storza) und *Mitterwurzer* (Sigismund). Wenn wir das ganz in der Ordnung finden, so mögen wir uns nur den Wunsch erlauben, dass solche Berücksichtigung nicht allein dramatischen Productionen solcher Componisten zu Theil werde, deren sociale Stellung — Herr *Lauff* ist bekanntlich General und Adjutant des Kaisers von Russland — leicht andere, als rein künstlerische Motive einer derartigen Bevorzugung unterschieben lässt: was dem Einen recht, ist unzweifelhaft dem Anderen billig, und das Publicum wird nur zu leicht misstrauisch, wenn es für Inscenesetzung der Productе Einzelner sehr viel, der meisten Anderen — vielleicht bei weitem Bedeutenderen — so viel als gar nichts gethan sieht; es misstrauet eben so — gewiss mit Unrecht — den darstellenden Künstlern, wenn es gewahrt, wie dieselben den grossten Fleiss anwenden, günstige Sympathieen für ein Werk anzuregen, das den Keim unvermeidlichen Todes in sich trägt, und wie sehr milde Urtheile darüber gefällt werden, während über werthvollere Leistungen rücksichtslos der Stab gebrochen wird, weil vielleicht — so sagt das Publicum — der Componist weniger hochgestellt ist, weniger Gunst genossen, weniger freundlich und hold sich gezeigt hat. Die Oper, die seitdem auch in Petersburg gegeben, ward hier sehr gut dargestellt, und wenn sie dessen ungeachtet sich nicht auf dem Repertoir erhalten, so liegt das eben an Text und Musik, die zu wenig den billigen künstlerischen Anforderungen entsprechen. Die Ueberzeugung haben auch wir, dass, wenn ein Componist von untergeordneterer Stellung dieselbe zur Aufführung eingereicht hätte, sie ohne Weiteres zurückgewiesen worden sein würde. —

Marschner's „Adolph von Nassau" erfreute sich nicht so günstigen Vorurtheils; denn von einzelnen Seiten her hatten sich die wunderlichsten Gerüchte über Mangel an Energie, dramatische Schwäche, Mattigkeit des Werkes u. s. w. verbreitet — Gerüchte, die durch die Aufführung geradezu Lügen gestraft wurden, wenn wir auch keineswegs die Schwächen des Werkes, das weder an den „Heiling" noch an den „Templer" reicht, verkennen wollen. Man hatte wohl dem gefeierten Componisten dadurch, dass man hier zuerst seine neueste Oper in ausserlich befriedigender Weise in Scene gehen liess, eine Schadloshaltung für die unverantwortliche Verspätung der Aufführung seines „Heiling" gewähren wollen (wenn nicht noch andere unbekannte Potenzen dabei mitgewirkt haben). Weshalb man denn aber dem anwesenden Componisten, der ja bekanntlich früher selbst der hiesigen Capelle vorgestanden, nicht auch die Direction übertrug, wissen wir nicht. Gestattete man *Spontini* die Aufführung seiner nur neu einstudirten „Vestalin," so durfte *Marschner* ohne Zweifel mit Recht dieselbe Rücksicht beanspruchen. Die

Partieen waren grösstentheils allerdings in den Händen der besten Kräfte unserer Bühne; aber wenn wir auch nicht geradehin den Fleiss bei der Darstellung vermissten, so mangelte doch mehr oder weniger bei Allen das tiefere Selbstaufgehen in der Rolle, die innere Hingabe an die Darstellung — sie blieb eine äusserliche und darum nicht geeignet, nachhaltige Begeisterung zu erwecken, ein Uebelstand, der durch den Mangel an Einheit des Styls, der dem Componisten in hohem Maasse zur Last gelegt werden muss, und durch die langweilige Erbärmlichkeit des Libretto ungemein erhöhet ward. *Mad. Spitzer-Gentilhuma* ist für ächt weiblich-innige, gemüthliche Partieen, wie die der Imagine, durchaus nicht geeignet; Herr *Tichatschek* kann vermöge seiner würdelosen Haltung, seiner steifen Bewegungen keinen Ritter repräsentiren; überdies forcirte er, wie Herr *Dettmer* (Geraldseck), seine Stimme zu sehr; Fraul. *Wagner* hat weder Würde noch Haltung für die Aebtissin Adelheid, auch geht ihr nicht nur die hohere dramatische, sondern auch die elementare Gesangbildung noch immer zu sehr ab, um gemässigten künstlerischen Anforderungen genügen zu können, und nur bei Herrn *Mitterwurzer* (Erzbischof Gerhard von Mainz) haben wir, obwohl auch er noch Manches zu wünschen übrig liess, eine angemessene Leistung in Spiel und Gesang hervorzuheben. Schwankungen auf der Bühne, wie im Orchester, die besonders bei den beiden ersten Vorstellungen nicht selten waren, hemmten ebenfalls einen allseitig günstigen Eindruck, und die Oper — vier Mal gegeben — wird kein Repertoirstück, wenn auch der Componist gerufen ward.

(Beschluss folgt.)

Berlin, im April 1845. Seite 267, Zeile 12 von oben der musikalischen Zeitung vom 16. April, lese ich in der 16. Nummer: „*Lucas Osiander* habe 1580 den entscheidenden Schritt zuerst gewagt, den Choral in den Discant zu nehmen, damit er kenntlich, und jeder Laie ihn mitsingen könne." Hier erlaube ich mir zu bemerken, dass schon *Joachim a Burck* im Jahre 1575 es war, der bei seinen vierstimmigen geistlichen Liedern die Melodie in den Discant setzte. Der Titel der von ihm herausgegebenen Sammlung lautet: „Zwantzig Deutsche Liedlein mit Vier Stimmen. Auff Christliche Reimen, *M. Ludovici Helmboldi*, Lieblich zu singen, vnd auff Instrumenten zu gebrauchen, Appliciret vnd gemacht, durch *Joachimum von Burck*, Symphonisten zu Mülhausen. M. D. Discantus. LXXV." Am Schlusse: „Gedruckt zu Erffurdt, durch Georgium Bawmann, wonhafftig auff dem Fischemarckt." (Querquart.) Die Dedication: „Dem Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten vnd Herren, Herrn Friedrich Wilhelm, Hertzogen zu Sachsen, Landgraffen in Düringen vnd Marggraffen zu Meissen, Meinem Gnedigen Fürsten vnd Herrn." Unterschrift: „Datum Mülhausen den tag Andreae, Anno 1574 *). E. F. G. vntertheniger Diener, *Joachimus von Burck*, Symphonista vnd Bürger zu Mülhausen." (In einer späteren Sammlung schreibt er sich: *Joachimus à Burck.*)

*) Demnach könnte man sämmtliche Melodieen dieser Sammlung vom Jahre 1574 datiren.

In der oben gedachten Sammlung von 1575 fand ich unter No. 2 ein Lied nebst Melodie, welche letztere ich für die vorzüglichste der ganzen Sammlung halte (Alt, Tenor und Bass sind in drei Bänden abgedruckt, und haben mit dem Discantband dasselbe Format): „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt, ob ich schon hier auf Erden," in der phrygischen Tonart zum Schluss. Das Lied ist ein Akrostichon auf den Herzog Johann Wilhelm zu Sachsen, gestorben am 2. März 1573 zu Weimar. Der ihm zu Ehren gedichtete Gesang findet sich in oben gedachter Quelle von 1575 mit der Ueberschrift: „Epitaphium Hertzog Johan Wilhelms zu Sachsen etc. Vater S. F. G. Namen begriffen." —

Ausser diesem *Burck* erschienen von *Jacob Regnard* (*Jacobus Regnart*) zu Nürnberg 1578 *) dreistimmige deutsche Lieder; über den Melodieen mit der Ueberschrift: *Jacobus Regnart.* Discantus. — Wenn ich nicht irre, so findet man im Erfurter Enchiridion von 1524 (es gibt in demselben Jahre dreierlei Ausgaben, siehe *Wackernagel's* Quellenverzeichniss) sämmtliche Melodieen, 26 an der Zahl, im Tenor ohne harmonische Begleitung; in welchem Falle es den Frauen in den Kirchengemeinden nicht schwer fallen konnte, sich den Männern um eine Octave höher im Gesange anzuschliessen.

Joh. Friedr. Wilh. Bühnau.

Félicien David

ist in Leipzig eingetroffen und beabsichtigt, hier ein Concert zu veranstalten, in welchem seine Ode-Sinfonie und andere seiner Werke zur Aufführung kommen sollen. Der allgemeine Enthusiasmus, welchen Herr *David* durch seine Compositionen in Paris erregt hat, die ausserordentlich lebhafte Theilnahme, welche diese schnell darauf auch in England und Belgien gefunden haben, müssen auch unsere Erwartung spannen, und stellen jedenfalls höchst interessantes und Wirkungsvolles in Aussicht. *David's* Werke kommen hier zuerst in Deutschland zur Aufführung, und es muss uns wohl wichtig und erfreulich sein, die erste eigene Ueberzeugung von dem Werthe und der Wirkung eines Künstlers zu gewinnen, welcher vielleicht schneller, als es je vorher geschehen, das Ausland hingerissen hat.

Feuilleton.

Paris. Unter den zahlreichen Concerten der letzten Zeit zeichnete sich das des Herrn *Stigelli*, ersten Tenors des Hoftheaters zu Hannover, vortheilhaft aus. Herr *Stigelli* hatte sich während der Saison sowohl in verschiedenen Concerten, als auch in den Salons die Gunst des Publicums durch seine schöne Stimme und seinen gefühlvollen Vortrag erworben, und sein Concert gehörte durch geschmackvolle Auswahl, so wie durch die Mitwirkung tüchtiger Künstler und Künstlerinnen (Mad. *Widder Dupont*, Dem. *Burkhalt*, Herr *Billet*, *Panofka* u. A.) zu den interessantesten der Saison.

In Altona wurde den 24. April unter Direction des Herrn Cantor *Petersen* das Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" von

*) Nach einer anderen Angabe schon 1574, die Angabe von 1578 kenne ich aus eigener Anschauung.

Ferd. Hiller zum ersten Male, von etwa 200 Mitwirkenden mit grossem Beifall aufgeführt.

Das dritte Concert des Herrn *Hector Berlioz* hat am 16. März ein namentlich auch durch die Einführung russischer Musik interessantes Programm. Es wurden aufgeführt: Ouverture zu dem „Gerpont“ von Schoutofskoff; Rondo aus der Oper „Alceste für den Cesar“ von Glinka, in russischer Sprache gesungen von Frau *Schestaf* vom Kaiserl. Hoftheater zu Petersburg; Gebet aus „Moses“ von Rossini; Duo für zwei Violinen, aus dem Requiem von *Berlioz*; Ballettmusik aus Glinka's Oper „Ruslan und Ludmilla,“ nach Nationalmelodien von dem Componisten und der Scene: „Stücke aus „Romeo und Julie,“ der berühmten Symphonie mit Chören von *Berlioz*; Aufforderung zum Tanze von *C. M. v. Weber*, für Orchester bearbeitet von *Berlioz*. — In den Chören (gegen 300 Sänger stark) wirkten auch eine Anzahl „Orpheonisten“ mit.

Der Instrumentenmacher *Sax* in Paris hat seine vervollkommneten Blasinstrumente vor dem Könige der Franzosen und dem Kriegsminister *Soult* hören lassen und damit allgemeine Anerkennung gefunden. Diese neuen Instrumente sind zwei Cylindertrompeten und acht „Saxhörner,“ nämlich ein Sopran-, zwei Tenor-Contralt-, zwei Tenor-, ein Bass-Tenor-, ein Bass- und ein Contrabass-Horn. — Es ist ein Ausschuss ernannt worden, welcher den Zustand der französischen Militairmusik untersuchen und sich namentlich auch mit der Frage über die Einführung der verbesserten Instrumente beschäftigen soll. Ausser mehreren Officieren besteht der Ausschuss aus den Herren *Adam*, *Auber*, *Carafa*, *Halévy*, *Onslow*, *Spontini*, und Herrn Dr. *Kastner* als Secretair.

Wie von mehreren Seiten her behauptet wird, hat sich in London in dem Nasse, wo *Carl Maria v. Weber* wohnte, eine bisher noch unbekannte Oper desselben aufgefunden, unter dem Titel: „Die Hölle auf Erden.“ Der erste, dritte, vierte Aufzug sind ganz fertig, im zweiten fehlt nur die Instrumentirung eines Chores.

Am 20. April fand in München die Vorstellung für *C. M. v. Weber's* Denkmal Statt; aufgeführt wurden: die Ouverture zu Oberon; ein Prolog, mehrere Männerquartette von *Weber*, der Freischütz. Leider war das Haus leer, und die Einnahme belief sich, nach Abzug der Kosten, auf 100 Fl.

August Miller, den bekannten Berliner Musikdirectors *Carl Miller* Sohn und, wie dieser, Violoncellist, hat in Algier auf vielem Beifalle Concerte gegeben.

Am 22. März starb in Wien, 67 Jahre alt, *Franz Volkert*, früher Capellmeister am Leopoldstädter Theater, zuletzt Organist an der Schottenkirche.

In München ist am 10. April *Heinrich Esser's* neue Oper: „Die beiden Prinzen,“ Buch nach dem Französischen von *W. Friedrich*, mit unterschiedenem Erfolge aufgeführt worden.

Hebenstreit in Paris wurde vom Dilettantenverein und Mozarteum in Salzburg zum Ehrenmitglied ernannt.

Der Flötist *Franz Ratzenhofer* (Bruder der bekannten Altistin Therese Vetter) ist vom König der Niederlande zum Kammervirtuosen ernannt worden.

Nach der letzten Vorstellung der diesmaligen italienischen Opernsaison in Petersburg (*Bellini's* Sonnambula, Abtheilung: Recitativ der gefangenen Pauline Garcia-Viardot) ein prachtvolles Bouquet in Gold, Email, Diamanten und Perlen geworfen; die Sängerin überreicht schwarze den König der Trompeten mit einer goldenen, kammmusikartigen Krone, und Tamburini erhielt eine goldene silberne Vase mit getriebener Arbeit. Der Kauf des Bouquetts an einigermassen Geschenke trifft die Buchhandl. „St. Petersburg, Haltigung der Bewaarbeitung und Druckerkunst, dargebracht Mad. Pauline Viardot-Garcia, den 25. Februar 1845; auf den Blättern des Bouquets sind die Namen ihrer Hauptrollen gestickt, nämlich Rosine, Desdemona, Anina, Romeo, Lucia, Zerline, Tancredi, Adina, Norma, Cenerentola, Rosina. — Von der Petersburger Kaufmannschaft erhielt die gefeierte Sängerin ein kostbares Armband.

Mad. *Dumurrau-Ciosi* hat in Genf, wo sie eine Reihe von Gastrollen gab, einen goldenen Lorbeerkranz zum Geschenk erhalten.

Drogenbach hat in Holland ausbenehmlichen Enthusiasmus erregt. Unter Anderem wurde ihm in einer Universitätsstadt von Seiten der Studirenden eine goldene Kette und das Diplom eines Mitgliedes der Universität überreicht.

In Wien besteht eine Musikschule — die einzige, Prag ausgenommen, im österreichischen Kaiserstaate — nach *Lagler's* System unter Leitung des Herrn *Mitterwasi*. Sie ist in zwei abgetheilte Classen, eine Elementar- und eine höhere Classe, abgetheilt, und das Honorar beträgt für sechs wöchentliche Unterrichtsstunden blos 6 Fl. auf den Monat.

Nach der Leipziger Zeitung hat *C. F. Uhlig* in Chemnitz an der Physharmonica eine wesentliche Verbesserung angebracht. Es ist nämlich mit den Tasten ein Mechanismus verbunden, durch welchen die als Zungen wirkenden Metallplättchen unabhängig von der Luft augenblicklich in Schwingung gesetzt und zum Tönen gebracht werden. Man kann daher die Töne an- und abschwellen und so lange fortdauern lassen, wie man will. Auch Triller und Passagen sind dadurch auf diesem Instrumente möglich gemacht.

Die Academie der Wissenschaften zu Paris hatte für die beste Schrift über den Mechanismus zu Hervorbringung der menschlichen Stimme einen Preis ausgesetzt. Letzterer konnte nach dem Urtheile der Richter zwar keiner der eingegangenen Preisschriften zuerkannt werden; jedoch wurden, als Ermunterungsprämie, dem Herrn *Degenmannviller* (einem Franzosen) 1200 Franken, Herrn *Bishop* (einem Engländer) 1000 Franken, und Herrn *Cartuti* (einem Italiener) 800 Franken bewilligt.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erschienen folgende Compositionen

für das Pianoforte

von

Charles Voss:

Op. 35. Etourdissement. Rhapsodie de Concert. 1 Thlr. 24 Ngr.
„ 39. Reminiscences de Guillaume Tell. Fantaisie et Variations de Bravoure. 1 Thlr.
„ 47. Morceau de Concert. Variations sur le Thème favori: „An Alexis.“ 20 Ngr.

Op. 52. Allegro agitato. Andante religioso e Finale. Concertstück in Form der Concertine. 1 Thlr. 15 Ngr.
„ 54. Grande Etude à l'exercice des Octaves. 15 Ngr.
„ 55. Souvenir de Töplitz. Grande Nocturne romantique entremêlé d'un pensée de Beliini. 15 Ngr.
„ 56. Polka brillante. Morceau burlesque de Salon. 15 Ngr.
„ 59. Fantaisie élegante sur l'Opera: „La Sirène“ de Auber. 15 Ngr.

Leipzig, im Mai 1845.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Mai. **№ 21.** 1845.

Inhalt: Bemerkungen über Orgelmixturen. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. (Beschluss.) Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Bemerkungen über Orgelmixturen.

(Beschluss.)

Die Wahrnehmungen, welche über die Wirkung der Mixturen von den Vertheidigern gemacht worden sind, laufen darauf hinaus, dass die Quinten- und Terzenstimmen durch die Verbindung mit den geradfüssigen Stimmen des vollen Werkes sich so wunderbar mit den letzteren verschmelzen, dass sie, weit entfernt, herausgehört zu werden, vielmehr in deren Ton gänzlich übergeben und ihn präciser hervortreten lassen. Wahrnehmungen des äusseren Sinnes sind aber der Täuschung unterworfen; auch die meinigen sind davon nicht frei; wenn sie aber den eben mitgetheilten nicht entsprechen, so dürfen sie um so eher hier Platz finden, als ich mir dabei der grössten Aufmerksamkeit bewusst bin und mich der möglichsten Unbefangenheit befleissigt habe. Mögen Andere sie prüfen; es ist um die Sache zu thun und ohne Skeptik ist keine Wahrheit möglich.

Ich habe meine Beobachtungen sowohl während meines eigenen Spiels, als auch bei fremdem Spiele bald als naher bald als entfernter Zuhörer gemacht. Hauptsächlich haben mir dabei vier Orgeln gedient, über deren Disposition hier einige Notizen behufs näherer Beurtheilung der mitzutheilenden Beobachtungen nicht überflüssig erscheinen werden. Die mir seit fast fünf Jahren anvertraute grössere Orgel zu St. Johann hierselbst ist also disponirt:

Hauptwerk:	*Rückpositiv:*	*Pedal:*
Principal 16′.	Principal 8′.	Principal 16′.
Quintation 16′.	Fiaut. allem. 8′.	Gedacktbass 16′.
Quintatön 8′.	Kurze Flöte 8′.	Subbass 16′.
Octave 8′.	Gedacktflöte 8′.	Unterbass 16′ *).
Viola di Gamba 8′.	Octave 4′.	Violone 16′.
Hohlflöte 8′.	Rohrflöte 4′.	Octave 8′.
Spillflöte 8′.	Octave 2′.	Hohlflöte 8′.
Octave 4′.	Quinte 2⅔′.	Offenflöte 8′.
Rohrflöte 4′.	Schwiegel 1′.	Octave 4′.
Octave 2′.	Mixtur 4fach.	Octave 2′.
Quinte 2⅔′.	Trompete 8′.	Quinte 2⅔′.
Cymbel 3fach.	Hohe Discant 16′.	Quinte gedeckt 10⅔′.
Mixtur 6fach.	*Oberwerk:*	Schwiegel 1′.
Vox humana 8′.	Principal 4′.	Cymbel 3fach.
Fagott 16′.	Blockflöte 4′.	Mixtur 6fach.
	Schwiegel 1′.	Posaune 32′.
	Flöte 8′.	Posaune 16′.
	Regal 8′.	Trompete 8′.
	Glockenspiel von g an durch 2½ Octaven.	Schalmei 4′.

Summa Summarum 52 klingende Stimmen.

*) Offen, von Holz, weit mensurirt und so voll und kräftig intonirt, dass er sämmtlichen übrigen 16füssigen Labialstimmen des Pedals das Gleichgewicht hält.

Für unseren Zweck bemerkenswerth ist aus dieser Disposition nur noch der Umstand, dass sämmtliche Mixturen mit Terzchören versehen sind. — Die grosse Orgel in der hiesigen St. Marienkirche ist ähnlich disponirt, sie hat ungefähr 54 klingende Stimmen, worunter ein 32füssiger Untersatz (der einzige in ganz Danzig), und die Mixturen sind stärker besetzt; das ganze Werk, so wie auch die kleinere Orgel derselben Kirche, zeichnet sich durch eine edle Intonation vortheilhaft aus. Diese erwähnte kleinere Orgel zählt etwa 24 Stimmen, von denen das Manual fünf 8füssige (incl. Trompete 8 Fuss), einen 16füssigen Bordun, zwei 4füssige, eine Octave 2, eine Quinte 2⅔ Fuss und eine 5fache Mixtur hat. Das Pedal ist mit einem 16füssigen Subbass, einigen theils offenen, theils gedeckten 8füssigen Labialstimmen, Fagott 16 Fuss, Trompete 8, Octave 4 und 2 Fuss, Quinte 2⅔, Mixtur 3fach versehen. — Die kleinere Orgel zu St. Johann ist mit 30 klingenden Stimmen auf zwei Manualen und dem Pedal ähnlich disponirt. Das obere (schwächere) Manual hat sechs Stimmen: Flöte 8 Fuss, Principal und Rohrflöte 4 Fuss, Octave und Waldflöte 2 Fuss, und Scharf 3fach. — Sämmtliche vier Orgeln sind, wie man sieht, nach allgemein anerkannten Grundsätzen disponirt, und namentlich an geradfüssigen, besonders 8- und 16füssigen Stimmen sind sie wohl reichhaltig zu nennen. Dennoch habe ich die oben mitgetheilte Wahrnehmung der Vertheidiger nicht gemacht, wenigstens nicht in dem Maasse, wie Jene wollen. Wenn ich auf dem Hauptmanuale meiner Orgel zu allen geradfüssigen Labialstimmen noch die Quinte nehme, so entsteht allerdings eine gewisse füllende Schärfe des Tones; aber die Quinte als solche dringt doch zu sehr durch und gibt dem Ganzen ein verstimmtes Ansehen, und beim einzelnen Tone oder bei einem All'ottava ist die Quinte wenigstens durch 2½ Octaven deutlich mitzuhören. Einigermaassen versteckt wird sie nur durch Hinzufügung der beiden Rohrwerke oder durch Koppelung mit den 8- und 4füssigen Stimmen des Oberwerkes. Zur Mittelstärke nehme ich daher lieber — mit Ausschluss des einfüssigen Registers — alle geradfüssigen Labialstimmen des Hauptmanuals und des Rückpositivs; beide Manuale hierauf gekoppelt geben einen vollen, kräftigen und edlen, dem Zwecke durchaus angemessenen Ton.

Die gedeckte 10⅔füssige Quinte des Pedals zu allen 16-, 8- und 4füssigen Labialstimmen des Pedals gezogen, gibt, so lange letzteres nur in Grundbässen erklingt, freilich keinen eigentlichen Misston (aus sehr begreiflichen Gründen), und Manchem mag ihr tiefes Summen

wie 32 Fusston vorkommen; ich habe es freilich noch nicht so gefunden; dagegen erklingt sie mir auch bei dem vollstimmigsten Choralspiele unleidlich, sobald das Pedal anders, als in Grundbässen fortschreitet, besonders, wenn es die Grundterz der Hauptseptimenharmonie angibt.

Mit der Manualmixtur gestaltet das Verhältniss sich allerdings weniger ungünstig. Hier hören Quinte und Terz auch bei einem einzelnen Tone in den beiden oberen Octaven sich weniger heraus. Den Grund davon suche ich in den geradfüssigen Chören, die einer Mixtur nicht fehlen dürfen, welche in Verbindung mit den anderen geradfüssigen des Manuals wohl die Quinten und Terzen zu übertönen vermögen. Nur ist damit immer noch nicht die Frage zurückgewiesen, ob die also erzeugte Fülle nicht durch lauter geradfüssige Chöre sicherer zu erreichen sei. Denn trotz jenes Erdrückens der Quinten- und Terzchöre verursacht die Mixtur doch mehr Geschrei, als eigentliche Fülle und Deutlichkeit, ein Umstand, der seinen Grund auch in dem verjüngten Maassstabe haben mag, in welchem die verschiedenen Chöre disponirt zu werden pflegen (woraus sich denn wieder die Nothwendigkeit des Repetirens ergibt). Zu dieser Bemerkung veranlasst mich die Wahrnehmung, dass sogar einfüssige, also geradfüssige Stimmen mir stets auch bei vollem Werke unangenehm aufgefallen sind, und dass das Cymbelregister, welches nur aus geradfüssigen, jedoch sehr jungen Chören besteht, nur in Verbindung mit der Mixtur zu gebrauchen ist, ohne dieselbe dem Tone der Orgel einen sehr nüchternen Anstrich gibt. Die erwähnte weniger unleidliche Wirkung der Mixturen findet aber, wie gesagt, nur in den höheren Octaven Statt; in den tieferen dagegen verliert der Ton an Klarheit und Deutlichkeit. Freilich, so lange in voller Harmonie gespielt wird, oder noch die durch ihre eigenthümliche Klangfarbe bemerkbaren Rohrwerke mit ansprechen, geht es einigermaassen; wie aber, wenn keine Rohrwerke vorhanden sind, und die tiefen Tone ohne harmonische Begleitung hervortreten sollen? Ich habe zu dem Ende Gänge folgender Art versucht:

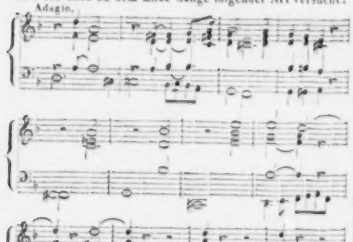

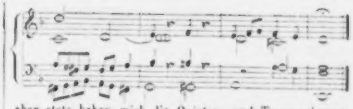

aber stets haben mich die Quinten- und Terzenstimmen dabei unangenehm gestört. Aehnliche Erfahrungen habe ich auch gemacht, wenn ich dem Spiele auf den anderen erwähnten Orgeln zuhörte, wobei ich absichtlich verschiedene Standpuncte in der Kirche wählte. Gerade die Deutlichkeit, welche angeblich der Ton durch Mixturen gewinnen soll, habe ich vermisst, am Meisten dann, wenn Compositionen, die mir gänzlich unbekannt waren, oder improvisirte Fantasieen ausgeführt wurden. Es ist mir sogar bei der hier üblichen sogenannten Intonation *) vorgekommen, auch Melodieen, die mir vollkommen geläufig sind, nicht zu erkennen, und fast noch mehr, als bei den erwähnten kleineren Orgeln der beiden Kirchen, ist dies bei dem Vortrage auf der grösseren Marienorgel der Fall gewesen, obwohl diese auf einem hohen Chore steht und geschickten Händen anvertraut ist **), überdies auch die Kirche, nach allen drei Dimensionen sehr ausgedehnt, zu den grössten gerechnet wird, so dass nach der Annahme des Prof. *Marx* die Orgel zur Ausbreitung des Tones gerade der Mixturen bedürfen müsste.

Zu diesen Wahrnehmungen muss ich noch eine andere fügen, sowohl der Vollständigkeit halber, als auch, um die oben ausgesprochene Versicherung, dass ich weder als Vertheidiger noch als Gegner der Mixturen gelten will, zu bewähren. Auf der kleineren Orgel zu St. Johann ist das schwächere Manual, wenn alle sechs Register, also auch Scharf angezogen sind, ganz wohl zur Führung der Melodie zu gebrauchen, während die Mittelstimmen auf dem anderen Manuale, der Bass auf dem Pedale vorgetragen werden; nur darf die Melodie nicht tief gehen und namentlich nicht die Fermaten auf tiefe Tone kommen. Eine ähnliche Wahrnehmung habe ich auf dem Pianoforte gemacht. Folgender Gang nämlich:

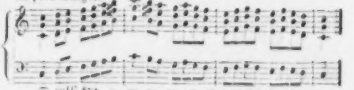

lässt sich wohl anhören, ohne dass die Quintenparallelen auffallen; nur darf der Gang nicht tiefer geführt werden, als dort geschehen; auch müssen die Quinten sämmtlich gross sein; ändert man daher das dabei vorkommende *fis* in das leitereigene *f*, so erscheint das Ganze gestört. Letzteres findet auch Statt, wenn man ein langsames Tempo wählt, oder eine von den Octaven der C-Tonleiter weglässt.

*) Unmittelbar vor dem Beginne des Liedes wird nämlich in den hiesigen Kirchen die erste Verszeile all' ottava vorgespielt, und erst hierauf tritt der Gesang ein.

**) Auch werden sämmtliche erwähnte vier Orgeln allwöchentlich von einem Orgelbauer gestimmt.

Einen Schluss aus diesen Wahrnehmungen zu ziehen wage ich nicht; denn dazu würde eine bedeutend grössere Anzahl von Erfahrungen nöthig sein; wohl aber kann ich die Vermuthung nicht bergen, dass, wenn auch die Unentbehrlichkeit der Mixturen bis zur Evidenz selbst nachgewiesen werden (da es trotz vieler Behauptungen dato noch nicht geschehen ist), doch die Verwendung dieser Orgelstimmen nach ganz anderen, als den bisher üblichen Grundsätzen dürfte zu regeln sein.

Recensionen.

Für die Orgel.

1) *C. F. Becker*: Drei- und vierstimmige Tonstücke zur Beförderung des wahren Orgelspiels. Op. 13. Heft 1, 2. Leipzig, bei C. A. Klemm. à 15 Ngr.
2) — —: Studien für Anfänger im Orgelspiel mit besonderer Rücksicht auf das Pedal und dessen Applicatur. Erste Sammlung. Op. 14. Leipzig, bei Fr. Kistner. 15 Ngr.
3) — —: Cäcilia. Tonstücke für die Orgel zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienst. Band 1. Heft 1, 2. Leipzig, bei Friedlein und Hirsch. Subscriptionspreis 7½ Ngr. Ladenpreis 15 Ngr.

Je spärlicher in der vergangenen Zeit Compositionen für das so herrliche und eigenthümliche Instrument, die Orgel, erschienen sind, desto reicher entfaltet sich anscheinend in der Gegenwart ein Streben, das Versäumte nachzuholen; denn es erscheinen jetzt fortwährend Sammlungen von Orgelstücken. Doch, wirft man einen Blick in dieselben hinein, so gewahrt man bald, dass man in der Auswahl und Anschaffung dieser Werke sehr vorsichtig sein muss; denn, obwohl in der oder jener Sammlung mancher treffliche Satz der vergangenen oder gegenwärtigen Zeit anzutreffen ist, so gibt sich doch in so vielen Tonstücken der Jetztzeit zuweilen ein gänzliches Verkennen des rechten Weges, eine förmliche Geschmacklosigkeit kund, wodurch man unangenehm berührt wird. Wir verlangen nicht einmal grosse Fugen oder überhaupt grosse Sätze, sondern nur orgelmässige und würdig geschriebene Arbeiten; aber wie wenig dergleichen angetroffen werden, wissen nicht wir allein; es wird Mancher in unsere Klagen einstimmen. Ja, es ist aber auch schwer, doppelt schwer, jetzt für die Orgel befriedigend zu schreiben, der die grössten Geister der vergangenen Zeit ihre Kräfte mit so grossem und unübertrefflichem Gelingen zuwandten. Fast scheint es in der neuesten Zeit, als wollte man die Orgelmusik, die doch fest und unbeweglich an den Werken eines Bach und Händel ankert, auf dieselbe entartete Stufe, auf welcher sich jetzt grösstentheils die Claviermusik befindet, herabziehen; aber dies wird nie gelingen! Einestheils bringt der angehende Orgelspieler einen viel tüchtigeren, edleren Sinn mit, als die meisten der Clavierspieler, und anderntheils wird unter der Leitung eines umsichtigen Lehrers Unkraut nie Wurzel schlagen.

Der Verfasser und Herausgeber der oben angezeigten Werke hat auch in ihnen wieder Proben seines geläuterten Geschmacks und der Erkenntniss des Weges, welcher zum wahren Orgelspiele führt, abgelegt. Die Tonstücke No. 1 (24 dreistimmige und 24 vierstimmige) sollen daher nach dem Titel dazu dienen, das wahre Orgelspiel zu befördern, und kann man dem Anfänger auch wirklich nicht Heilsameres in die Hand geben. Die Tonarten sind in beiden Heften nach gleichnamigen Dur- und Molltönen zusammengestellt und die Compositionen, meist recht melodisch, hier und da mit contrapunctischen Späßchen gewürzt, werden nicht verfehlen, nachhaltig auf die Bildung der jungen Orgelspieler einzuwirken, so dass wir sie aus diesem Grunde schon in aller Derer Händen zu sehen wünschen.

Dasselbe gilt auch von den so eben erschienenen Studien, in welchen das Pedalspiel vornehmlich bedacht ist. Das vorliegende erste Heft, für Anfänger bestimmt, enthält 32 Tonstücke, in welchen nur die natürliche Applicatur zur Anwendung kommt, und sind für dieselben gewiss eine sehr schätzbare Gabe, da Sicherheit und Gefügigkeit auf dem Pedal durch sie jedenfalls erlangt wird. Bei der Wichtigkeit, welche das Pedalspiel für den vorwärtsstrebenden Orgelspieler haben muss, werden daher diese Studien, welche auch als die wahre Bildung befördernde Tonstücke nichts zu wünschen übrig lassen, sich reger Theilnahme zu erfreuen haben und die wahrscheinlichen Folgen, worin jedenfalls die künstlicheren und schwereren Applicaturen für geübtere und geübte Spieler Berücksichtigung finden werden, sehr wünschen lassen, denen wir selbst mit Vergnügen entgegensehen. Ein leicht zu verbessernder Stichfehler ist uns in No. 5 dieses Heftes vorgekommen: die Anfangsnoten der linken Hand müssen *c* á heissen, wie aus der Antwort im dritten Tacte erhellt.

Die oben angeführten drei- und vierstimmigen Tonstücke, die eben besprochenen Studien, so wie unter den früher erschienenen Werken des Verfassers: 18 Tonstücke in den bekanntesten Dur- und Molltonarten (meist Trio's), Op. 12, Leipzig, bei Klemm, sind gewiss das Brauchbarste, Heilsamste, was angehende Orgelspieler zu ihrer Bildung und Vervollkommnung vornehmen können; ihnen Allen legen wir die Benutzung dieser Werke dringend an's Herz.

Das Orgeljournal unter No. 3 ist ein Unternehmen, was wohl schwerlich Concurrenz zu fürchten haben dürfte, und konnte die Verlagshandlung keinen sicherern Schritt thun, als sich in dieser Beziehung an den Herausgeber zu wenden, einen Mann, der durch eine ausgezeichnete Bibliothek in den Stand gesetzt ist, auf Jahre hinaus ohne fremde Beiträge, welche jedoch nicht ausgeschlossen sein werden, das Werk fortzusetzen. Der Titel verspricht Tonstücke, welche zum Studium, Concertvortrag und gottesdienstlichen Gebrauche sich eignen, eine Idee, die allseitigen Anklang finden wird. Wie Werthvolles die ersten beiden Hefte des ersten Bandes geben, zeige der Inhalt: Heft 1. Fuge, A moll, von Händel. Choral von Walther. Fuge, G dur, von Krebs. Heft 2. Choral: Wenn wir in höchsten Nöthen sein von Bach. Fuge, B dur, von Nicolai. Adagio von Becker. Choral: Ach Gott, erhör' mein Seufzen, von Krebs. Fuge, G moll, von Mozart.

Unter diesen allen heben wir vorzüglich die zwei Krebs'schen Arbeiten hervor; in dem ersten Hefte ist es die Fuge in G dur, ein Werk, dessen Veröffentlichung

man seit Jahren entgegensah, ein tüchtiges Concertstück, um dessen willen schon sich die erste Lieferung vergreifen dürfte; in dem zweiten die Choralbehandlung: Ach Gott u. s. w., ein Tonstück von so grosser Innigkeit und Frömmigkeit, dass es sich die Gunst Aller erwerben muss. Die übrigen Musikstücke, ausser der schönen Fuge von Nicolai, sind schon bekannter, und übergehen wir daher ihre nähere Beschreibung.

Auf die Cäcilia, von welcher jeden Monat ein Heft erscheint, deren sechs einen Band bilden, machen wir Alle, denen daran liegt, ihre Orgelmusikalien mit wahrhaft schönen, werthvollen Tonstücken zu vermehren, aufmerksam. Der Druck ist correct, schön und deutlich; alle Tonstücke werden auf drei Systemen gegeben, was jedem Orgelspieler willkommen sein wird und auch für die vorher besprochenen Werke noch zu erwähnen ist. *H. S.*

Nachrichten.

Dresden. (Beschluss.) Am 17. Januar ging *Gluck's* unsterbliches Meisterwerk voll ewiger Schönheiten: „Iphigenia in Tauris" neu einstudirt in Scene, hat aber auch das Missgeschick gehabt, erst einmal wiederholt zu werden. Wir wissen nicht, ob das dem Umstande zuzuschreiben, dass die erste Vorstellung sehr leer war, was, nebenbei bemerkt, einen sehr sicheren Massstab für die Höhe des hiesigen Musikzustandes gibt, von der getauschte Fremde gar viel zu fabeln, betreffende Einheimische noch mehr zu simuliren wissen — eine Höhe, die, vom künstlerischen Standpuncte aus betrachtet, auch dem schärfsten Auge ganz verschwindet, besonders wenn es diese Höhe in den höheren Regionen sucht. — Die Darstellung dieser Oper reihet sich den gelungensten an, welche wir hier seit lange gesehen, nur hätten wir im äusseren, scenischen Arrangement Einzelnes wahrer und adäquater gewünscht. Dass der zweite Act, der Höhepunct der Composition, auch als Höhepunct der Darstellung hervortrat, liess sich erwarten, nur hätten wir freilich noch etwas weniger Ermattung in den beiden letzten Acten gern gesehen. Niemals schmerzlicher, als bei dieser Vorstellung, haben wir es beklagt, dass die Zeit, die unerbittliche Zerstörerin alles Schönen und Herrlichen, auch an unserer *Schröder-Devrient* ihre gewaltige unentliehbare Macht geltend gemacht. Denn während der zweite Act, für welchen die Künstlerin alle ihre Mittel in Gesang und Spiel in höchster Vollendung verwendete, uns in eine leider entschwundene Periode wie durch einen Zauber zurückversetzte, blieben die übrigen in den Gesangleistungen dieser Iphigenia zu sehr zurück, um nicht die bedauerliche Wahrnehmung hervorzurufen, dass zur vollendeten Durchführung einer grösseren dramatischen Gesangspartie die Kräfte nicht mehr ausreichen; und dennoch liess sie diesen Mangel nicht selten über ihrer plastischen Vollendung des Spieles ganz vergessen! — Den Orest darf Herr *Mitterwurzer* als eine seiner vortrefflichsten Leistungen in Gesang und Spiel ansehen; er erinnerte uns lebhaft und wahrlich nicht zu seinem Nachtheile an *Eduard Devrient's* Darstellung dieser Partie, in der dieser Künstler in Berlin einst excellirte. Herr *Bielezisky* gab den Pylades mit Fleiss, Verständniss und Erfolg. War das auch scheinbar von Aussen vermittelt, konnte er auch in die Plastik, die diese Partie in Gesang und Spiel fordert, noch nicht ganz sich finden, und trug er die Manier der faden neuitalienischen Oper zu sehr hierher über, so haben wir doch freudig anzuerkennen, dass die Lichter des dargestellten Gemäldes die Schatten bei Weitem überwogen. Nur Herr *Wächter* war als Thoas durchaus nicht an seiner Stelle; seine Haltung und Bewegung hatte etwas Carrikirtes, ja Gemeines — sein forcirter Gesang alles Adels, selbst des Stimmenklanges entbehrend. Mit seinen Stimmmitteln geht es jetzt sehr abwärts, und sein Spiel ist nur in sehr wenigen Partieen geeignet, diesen Mangel zu verdecken und vergessen zu machen. Die Besetzung der kleinen Nebenpartieen durch Solosänger (nicht Choristen), die Sicherheit und Präcision der nicht selten schwierigen Chöre, die höchst feine und saubere Ausführung im Orchester, waren des Meisterwerkes würdig, und zeugten von dem eifrigen Fleisse, der auf das Einstudiren verwendet worden. Herrn Capellmeister *Reissiger* gebührt dafür aufrichtiger Dank von Allen, die noch Genuss an wahrer Musik finden! Von einen höheren, ideellen Standpuncte betrachtet, lässt sich auch der Umstand rechtfertigen, dass man die Oper mit der classischen Ouverture zu Iphigenia in Aulis begann, welche durch einen zweckmässig arrangirten Uebergang der Introduction der Oper in Rede angefügt ward. —

Zum Namenstage des Königs (5. März) war *Winter's* „Opferfest" neu in Scene gesetzt, ist aber — trotz des bedeutenden und unzweideutigen Beifalles, den es gefunden, auch erst einmal wiederholt worden. Ueber die Musik etwas zu sagen, wäre um so überflüssiger, da die Oper auch bei Ihnen in Leipzig vor Kurzem, dem Vernehmen nach mit Glück, wieder auf's Repertoir gebracht worden ist. Daher nur so viel, dass wir die Weglassung der Partie des Pedrillo, die dann wieder das Ausmärzen einer Anzahl gar hübscher kleiner Musikstücke bedingt, durch welche die Rollen der Gespielinnen Myrrha's geradezu in das Nichts hinabgezogen werden — dass wir diese Weglassung, die das im Contraste wirkungsreiche komische Element der Oper gänzlich raubt, eben so wenig billigen mögen, als die Besetzung der Rollen der drei Gespielinnen durch äusserst holzerne Choristinnen, die dann der Entwickelung der Partie der Myrrha, namentlich in der Wahnsinnsscene, statt sie zu fordern und zu heben, nur hemmend im Wege stehen. Das war hier nur zu sehr der Fall. — Fräul. *Thiele* (Myrrha) liess durch ihren anmuthig frischen, innigen und characteristischen Gesang es mit Bedauern empfinden, dass sie so selten in Partieen beschäftigt wird, die ihrer Individualität, wie vorzugsweise ihrer Stimmlage zusagen; sie sang und stellte die Partie mit kindlicher Naivetät, sehr hehlich dar, wenn auch die Wahnsinnsscene bei Weitem nicht tief und wahr genug aufgefasst erschien. — Fräul. *Babnigg* vermag die leidenschaftliche, glühende Spanierin Elvira weder zu singen, noch darzustellen, da hier ein kokettirender Concertbravourgesang ohne inneres Feuer und Leben nicht ausreicht, wenn auch an der Technik nichts auszusetzen ist. — Die Partie des Murney ward

Empfindung ist's, was neugeboren
Dein Himmelssodem angeregt;
In Traum und Phantasie verloren
Steht selbst das kalte Herz bewegt;
Das Leere füllt sich mit Gestalten;
Was nimmer sprach, wird Laut und Ton,
Und in dem Ausdruck hoher Lieder
Steigt Kraft und Schönheit bildend nieder.

Denn schreitend durch den Raum der Sterne,
Zu des Olympos Sonnenbahn,
Knüpft sie in unermessner Ferne
Das schöne Land der Geister an.
Wohin sie naht, entströmt das Leben
Den reichen Liedern der Natur;
Und jubelnd athmen tausend Zungen,
Von des Gesanges Glut durchdrungen.

Als in des Weltalls finstre Tiefen
Das neue Licht des Tages drang,
Der Wesen Kräfte machtlos schliefen,
Und mit dem Nichts das Daseyn rang;
Als kreisend aus des Chaos Klüften
Der Elemente Form entsprang,
Und Sphären ihre Bahnen zogen
Und Sonnen durch die Räume flogen:

Da winkt' an seines Thrones Stufen
Der Demiurg den ersten Sohn;
Weit durch die Schöpfung hallt sein Rufen,
Der Liebling stand vor seinem Thron;
Der Geist der Sprache, des Gesanges,
Das Urbild jeder Harmonie;
Und also von des Vaters Munde
Ward ihm der Sendung hohe Kunde:

„Entsiegelt strömt der Hauch des Lebens,
Der Raum gestaltet sich, die Zeit:
Doch in der regen Kraft des Strebens
Herrscht feindlich der Verwirrung Streit.
Mit dem Lebend'gen kämpft das Todte,
Das Farbenlose mit dem Licht;
Und was des Zufalls Hand geschaffen,
Zerstört sich selbst mit blinden Waffen.

Die Ordnung ists, die segensreiche,
Die liebend bindet, was sie schafft;
Dass Alles sich zum Bunde neige,
Bewürket ihre Himmelskraft.
Drum gürte dich mit ihren Strahlen,
Mit ihrer Klarheit lichtem Kranz,
Um bildend in dem Kreis der Wesen
Den Zauber der Gewalt zu lösen."

Und schwebend durch des Raumes Ferne
Rauscht der Akkorde milde Wahl;
Lautwogend in dem Meer der Sterne
Erklang der hohe Weltchoral.
Die Oede lauscht' in stiller Feyer,
Der Sphären Harmonie begann;
Vor seiner Ankunft Götterfrieden
Schwieg der Naturen Kampf und Wüthen.

Und freundlich sank von seiner Milde
Ein Schimmer auf der Erde Nacht;
Da regte sich in dem Gebilde
Des Lebens wunderbare Macht.
Dem Staube ward der Mensch entrissen,
Und in dem Staube klebt der Sinn;
Das Göttliche, das ewig Freye
Gab segnend ihm des Geistes Weihe.

Und sanft vereint zum schönen Bunde
Umfloss ihn der Empfindung Glut;
Die Sprache trat aus seinem Munde,
Fortwallend der Gedanken Flut;
Ein tausendfaches Streben flammte
Durch alle Adern des Gefühls,
Das, jedem Eindruck hingegeben,
Einsog des neuen Lichtes Leben.

Wohin der Zeugung Kraft gedrungen,
Ward alles Einklang, Bund und Schwur;
Des höhern Geistes Huldigungen
Ergab sich freudig die Natur.
Gesang entstieg der Berge Grüften,
Sprach donnernd aus des Sturmes Flug;
Und murmelt' in des Meeres Kräuseln,
Und lispelt' in der Weste Säuseln.

von Herrn *Tichatschek* mit einer gewissen Nonchalance behandelt, die sie wahrlich nicht verdient; sie schien dem Künstler nicht bedeutend genug und darum wohl nicht der Mühe werth — eine Nichtachtung gegen Componisten und anerkannte Kunstwerke überhaupt, die wir leider in der Gegenwart häufig bei Darstellern finden, welchen die Gunst des Publicums vermöge ihrer natürlichen Begabung einen hohen Rang angewiesen hat; darin aber offenbart sich eine Eitelkeit, die dem wahren Künstler stets fremd sein sollte, da es ihm nicht darum zu thun sein darf, sich persönlich, sondern vielmehr das Kunstwerk, dessen Träger er ist, zur Geltung zu bringen. — Der Yuka Herrn *Mitterwurzer's* war keine klar und fest ausgeprägte Darstellung — er hatte den Character nicht vollkommen klar erfasst, und auch seine Gesangesleistung hielt sich in mehreren Nummern auf dem Niveau der Mittelmässigkeit — nur im Quintett oder Finale des zweiten Actes sang er wahrhaft vortrefflich. — Herrn *Dettmer's* (Maffeo) Intonation liess zu wünschen übrig, was in dem so ganz unnöthigen Forciren der Stimme seinen Grund findet, das wir jetzt wiederholt bei dem Künstler bemerken — auch sein Spiel war nicht characteristisch genug. Herr *Risse* (Villac Umu) vermag auch im Gesange keineswegs mehr den Anforderungen zu genügen, die man an den Darsteller derartiger Partieen bei einer grossen Bühne machen muss; seine Kehltöne, seine eckige Coloratur, die Klanglosigkeit seines Organes kann keinen befriedigenden Eindruck gewähren, zumal da auch seine äussere Erscheinung aller Würde, alles Adels entbehrt. Den Roka gab Herr *Curty* befriedigend, wie dieser junge Anfänger seit einiger Zeit überhaupt ein recht anerkennenswerthes Streben offenbart —

Dittersdorf's komische Oper: „Der Doctor und der Apotheker," welche uns als Fastnachtsstück geboten und, mehrerer Hindernisse ungeachtet, doch schon fünf Mal mit gleichem Beifalle gegeben ward, hat uns vermöge ihrer ächt komischen Musik, die noch heute in characteristischer und wirkungsvoller Behandlung der Singstimmen wie des Orchesters als Muster reiner Natürlichkeit und humoristischer Jovialität dienen kann, innig erfreut, und wir haben dem alten Herrn den Zopf gern nachgesehen, der sich besonders in den sentimentalen Partieen und in der Ouverture etwas störend breit macht. Dass die Oper für die Aufführung zweckmässig gekürzt war, versteht sich; doch hätten wir noch ein wenig kräftigere Handhabung der Scheere gewünscht. Die Aufführung darf befriedigend genannt werden. Am Wenigsten genügten Fräul. *Thiele* und Herr *Bchringer* (Leonore und Gotthold), welche eben die Sentimentalität zu repräsentiren hatten und, statt dieselbe im Character der komischen Oper etwas zu mildern, sie nur noch stärker auftrugen. Der Preis der Darstellung gebührt Herrn *Röder* (Apotheker), Mad. *Wächter* (Claudia) und Fräul. *Bobnigg* (Rosalie). Letztere war in dieser leicht-graziosen Partie ganz an ihrem Platze; lebendige Darstellung, anmuthig-zierlicher Gesang zeichneten sie aus, und ihre sonst bisweilen störende Geziertheit und Koketterie war in der geringen, hier dargebotenen Dosis ganz an ihrem Platze. Herr *Röder* suchte nicht ohne Erfolg sich vor dem Herabziehen seiner Partie in's Gemeine zu bewahren, was um so grössere Anerkennung verdient, da er bedauerlicher Weise nicht selten den Buffo vom Possenreisser nicht zu trennen weiss und dadurch die Wirkung seines schönen komischen Talentes muthwillig selbst untergräbt. Madame *Wächter* gab eine der Natur abgelauschte Claudia und griff mit ihrer angenehmen Stimme günstig ein. Herrn *Wächter* (Hauptmann Sturmwald) gelingen die höheren Töne nicht mehr ohne Anstrengung; der Darstellung fehlte die Natürlichkeit, sie gemahnte an einen Redoutenscherz. Wenn Herr *Böhme* (Feldscheer) als Sänger sehr wenig leistet, so kommt ihm bei solchen Partieen ein kecker Humor, eine mit grösster Leichtigkeit um die gefährlichste Klippe spielende Vis comica zu statten, und nur vor Uebertreibungen in's Possenhafte, auch im Gesange, möchten wir warnen. Ueber Herrn *Risse* müssen wir das oben abgegebene Urtheil wiederholen, nur mit dem Zusatze, dass alle jene Mängel in komischen Partieen doppelt stark sich fühlbar machen.

Schliesslich erwähnen wir noch *Donizetti's* Lucrezia Borgia, welche am 26. Januar hier zum ersten Male in deutscher Sprache mit der *Schröder-Devrient* in der Titelrolle in Scene ging. Dass sie diese Partie vortrefflich dargestellt, versteht sich von selbst, aber in der musikalischen Ausführung ziehen wir unbedingt ihre Vorgängerin vor — Mad. *Iriete-Wüst*, die diese Partie italienisch hier zu singen pflegt. Die übrige Besetzung war die frühere, es ist also nichts weiter darüber zu sagen.

Wise.

Prag. Die Concerte des Conservatoriums der Musik. Von allen musikalischen Kunstausstellungen sind diese seit Jahren, man konnte sagen, seit Jahrzehnten die beliebtesten und haben seit einem Jahre an Theilnahme noch sehr zugenommen, da zu den früher anerkannten erfreulichen Eigenschaften dieses Orchesters, dem Jugendfeuer, der Präcision und Energie, durch Director *Kittl* noch eine seltene Delikatesse und Schattirung der feinsten Nuancen hinzugekommen ist. Auch ist das Conservatorium gegenwärtig hier das einzige Institut, welches Symphonieen und andere grosse Orchesterwerke mit der gehörigen Sorgfalt zur Aufführung bringen kann. Unter dem früheren Director wurde das Neue in diesem Genre, mit wenigen Ausnahmen, auf unbillige Weise zurückgesetzt, so dass dem grossen Publicum des musikalischen Prag ein bedeutender Theil der neuen Leistungen im Fache der Symphonie bis jetzt fremd geblieben war; um so mehr Dank verdient Director *Kittl* für den Eifer, mit dem er bemüht ist, das Versäumte nachzuholen, und für die Wahl, die er diesesmal getroffen. Gegeben wurden die Symphonieen in Amoll von *F. Mendelssohn Bartholdy* und in Cmoll von *Niels W. Gade*, ferner die Ouverturen zu König Lear von *H. Berlioz* und Frühlingsgruss von *Siegmund Goldschmidt*, welche, obschon mehrmals gehört, wieder die rege Theilnahme empfing, die ihr die reizend erfundenen Melodieen wie deren geistreiche Durchführung überall verbürgen. Also drei für uns neue Orchesterwerke und darunter eines von einem Componisten, den wir bisher nur dem Namen nach kannten. Den tiefsten Eindruck machte *Mendelssohn's* Symphonie, ein Werk, welches unserer Meinung nach das Bedeu-

tendste ist, was seit *Beethoven* in diesem Genre geleistet wurde, und in dem sich reiche Fantasie und die höchste Formgewandtheit zu der schönsten Wechselwirkung vereinigen. Wie wussten uns nicht zu entscheiden, welcher Nummer wir den Preis vor der anderen zuerkennen sollten: ob dem mährchenhaft zart beginnenden und sich bis zu dem am Schlusse ausbrechenden Sturme steigernden ersten Satze, oder dem reizenden, an geistreichen Details überreichen Scherzo, welches in dem *Mendelssohn* ganz eigenthümlichen, und von ihm zuerst in einigen seiner Violinquartetten angewendeten Genre componirt ist. Wenn das gesangreiche Andante und das leidenschaftliche Finale uns nicht ganz so ergriffen, wie die beiden früheren Sätze, so mag die Ursache wohl in der überwiegenden Genialität dieser, und vielleicht auch darin liegen, dass sich die Einförmigkeit des Rhythmus alle vier Sätze sind nämlich in gerader Tactart componirt) in den letzten Nummern etwas fühlbar macht. Doch wollen wir uns durch diese Bemerkung unsere Freude nicht verderben an der herrlichen Tondichtung, die bei dem gewählten Publicum der Conservatoriumsconcerte Sensation machte, und wir vernehmen mit Vergnügen, dass sie in einem der Wohlthätigkeitsconcerte, welche das Conservatorium durch seine Mitwirkung unterstützt, wiederholt werden wird. — *Gade's* Ossianouverture hatte voriges Jahr sehr bedeutende Aufmerksamkeit erregt, und seiner C moll-Symphonie war von Leipzig ein grosser Ruf vorangegangen, desto auffallender war es, dass diese kalt liess. Möge man uns vergönnen, durch näheres Eingehen in das Werk die Ursache davon zu erörtern. Betrachten wir es im Allgemeinen, so finden wir viel Poesie, interessante Anklänge nordischer Volksweisen, und ein überwallendes jugendliches Feuer darin. Aber es ist nicht der sichere Schritt des Meisters, der seinen Weg nach dem vorgesetzten Ziele unverwandt fortsetzt, sondern häufig ängstliches Drehen und Suchen im engen Kreise, mehr dämmernde Ahnung, als klar ausgesprochene Idee, mehr interessante Motive, als befriedigend ausgebildete musikalische Perioden. Nach einer traumerisch schönen Einleitung beginnt der erste Satz feurig und stürmisch, doch der dreimalige Anlauf nach Es dur und das jedesmalige Zurücksinken nach C moll, steht mit dem muthvoll entschlossenen Character des Hauptthema's im Widerspruch. Hierauf wendet sich der Componist nach As dur, wo wir den üblichen Gegensatz erwarten; statt dessen bringt er uns zwei kleine Motive, jedes von zwei Tacten, wovon sich das eine ungefähr sechzehn-, das andere fünfmal abwechselnd wiederholt, und die, mit Ausnahme eines flüchtigen Ueberganges nach A dur, immer von As nach Des und wieder zurück rücken. An der Stelle des Mittelsatzes erscheint, nachdem die Einleitung wieder berührt worden, ein neues Motiv, an die aus der See aufsteigenden Nebelbilder mahnend, das leider nur in ein paar der nächstliegenden Tonarten transponirt wird, und wieder verschwindet, ohne durchgeführt zu sein. Dem sprudelnden Character des Scherzo entspricht ebenfalls nicht das zu oftmalige Wiederholen einer darin enthaltenen ziemlich gewöhnlichen musikalischen Phrase. Das sonst reizend erfundene Alternativ in A moll bietet bei einer Länge von mehr als fünfzig Tacten keine anderen Harmonieen, als die von A in seiner Dominante, und zum Schlusse ermattet diese Nummer dadurch ganz, dass die erwähnte schon oft gehörte Phrase in einem langsamen Tempo wieder mehrmals gebracht wird. Das Andante ist eine Nachahmung *Mendelssohn*'scher Compositionsweise, ruhig und klar, nur hätten wir es etwas mehr durch reiche Figuration — wie sie der genannte Meister in seinen Werken mit so vieler Wirkung anbringt — ausgeschmückt gewünscht; denn die Begleitungsfigur in Triolen der Violoncelle, welche sich überdem nur in einem geringen Umfange bewegt, bringt nicht genug Abwechselung in den ziemlich breit ausgesponnenen Satz. Sehr schwungvoll ist das Finale, frappant die von Accorden der Streichinstrumente begleitete Melodie der Bläser, in der wir irgend ein nordisches Volkslied vermuthen, aber auch hier stört der hohl klingende und sich unbehilflich fortbewegende Durchführungssatz. Uebrigens ist das Werk reich an geistvollen überraschenden Instrumentalcombinationen, von welchen wir beispielsweise im ersten Satze das von Trillern des Streichquartetts begleitete Motiv der Blasinstrumente, im Scherzo das Alternativ, im Andante die von getheilten Violen und Violoncellen begleitete Melodie der Oboe u. s. w. erwähnen. Kommen wir nun auf den geringen Erfolg, den die Symphonie hier hatte, zurück, so finden wir nach dem Gesagten, dass die Ursache in der unreifen Form liegt. In Leipzig musste unter den vielen Werken jüngerer Componisten, die dem dortigen Publicum vorgeführt werden, das bedeutende Talent, das sich in diesem kund gibt, Aufsehen machen; hier erwartete man aber nach dem vorangegangenen Rufe ein vollendetes Meisterwerk, und überdem schwächte auch noch der frische Eindruck der *Mendelssohn*'schen Symphonie die Wirkung dieser. Möge sich *Gade* von dem ihm so früh reichlich gespendeten Lobe nicht zur Lässigkeit im Streben nach Klarheit und Vollendung verleiten lassen, damit er die Erwartungen erfülle, zu denen das seinen ersten Arbeiten inwohnende poetische Element berechtigt. — Die *Berlioz*'sche Ouverture machte das Publicum etwas stutzen, wie bei jeder fremdartigen Erscheinung; doch erregte sie gespannte Aufmerksamkeit und es sprach sich vielseitig der Wunsch aus, sie nochmals zu hören, um sie fassen zu können; aber von manchen Musikern mussten wir die bittersten Aeusserungen darüber hören. Der sonst in seinem Urtheile so vorsichtige und gründliche Referent der Bohemia sagt davon: „Die *Berlioz*'sche Ouverture kann ich nicht für Musik halten, es fehlt ihr die singende Seele und der harmonisch rhythmisch gegliederte Leib. In diesem Gerausche von Instrumenten bemühte ich mich vergeblich einen Inhalt zu finden." — Was ist denn das Oboensolo in der Introduction, welches von den anderen Blasinstrumenten wiederholt wird, oder die im Allegro nach der Halbcadenz in G dur folgende Cantilene? Eben so wenig lässt sich behaupten, dass die Ouverture formlos sei, vielmehr finden wir darin die herkömmliche Form, freilich aber in colossalen Dimensionen. Nach der langen grossartigen Einleitung, die sich mit wenigen Ausweichungen in C dur bewegt, beginnt das Allegro gleichfalls in C dur, moducirt nach G und macht da eine Halbcadenz, nach welcher eine neue Cantilene in H moll eintritt, die aber schon im

fünften Tacte auf interessante Weise nach G zurückkehrt, und in dieser Tonart, nachdem sie durch viel Ellipsen, Suspensionen und Dubitationen noch bedeutungsvoller gemacht worden, auch schliesst; nach einem Mittelsatze, in welchem die beiden Allegromotive, zwar nicht contrapunctisch, aber characteristisch benutzt sind, tritt der Hauptsatz des Allegro wieder in Cdur ein, dieses Mal wird der Anfang der Introduction, anders figurirt, darin eingeschaltet, die fruher in Gdur gehörte Cantilene kehrt in Cdur wieder und eine aus dem augmentirten Anfange der Introduction und den verkleinerten beiden Allegromotiven combinirte Coda schliesst. Gehen wir auf die musikalische Characteristik über, so ist das Motiv der Basse, mit dem die Einleitung beginnt, wahrhaft majestätisch. In dem Oboensolo glauben wir die Wehmuth Cordelien's über ihre nicht verstandene Liebe zu finden. In dem unwillig beginnenden Allegro erblicken wir den erwachenden Zorn Lears, der plötzlich wieder zum wehmüthigen Flehen herabsinkt. Dann wird die eintretende Geistesverwirrung geschildert; das wiederkehrende Motiv der Basse aus der Introduction gemahnt uns wie der ausgestossene Greis, der nicht vergessen kann, dass er König war. Tief ergreifend ist die hier folgende Stelle von der Generalpause von zwei Tacten, die das erschöpfte Zusammensinken nach der heftigsten Aufregung ausdrückt. Ungewöhnliche mit den bisherigen Regeln kaum zu vereinende Uebergänge kommen insbesondere am Schlusse vor; von beinahe haarsträubender Wirkung ist die einmal angewendete Modulation durch die chromatische Scala aufwärts; aber hat denn etwa *Shakespeare* den Wahnsinn Lear's mit milden Farben geschildert? oder ist der Wehruf, mit dem *Beethoven* den Schlusssatz seiner neunten Symphonie beginnt, eine Consonanz? Der Periodenbau ist ebenfalls an vielen Stellen ganz eigenthümlich und es bedarf eines mehrmaligen Hörens, um ihn klar zu übersehen. In der ganzen Ouverture sind uns nur zwei Stellen aufgefallen, die wir als flache Lückenbüsser beseitigt wünschten: nämlich, die Figur, durch welche im Allegro die Halbcadenz in Gdur bewirkt wird, und die drei Tacte am äussersten Schlusse des Gdur-Satzes, welche später auch in Cdur wiederkehren. Wir wollen uns nicht unterfangen, nach dem Hören einer einzigen Ouverture ein Urtheil über *Berlioz*' Bedeutung in der Kunst zu fällen, sondern geben nur unsere individuelle Ansicht über das vorliegende Werk, aber wir gestehen, dass uns dieses grosse Achtung vor *Berlioz* eingeflösst und den lebhaften Wunsch rege gemacht hat, seine übrigen Werke kennen zu lernen. Und so überlassen wir die Entscheidung über ihren Werth der Zeit, indem wir *Luther's* Spruch darauf anwenden: „Ist's wahre Kunst, so wird's bestehen, ist's Unsinn, so wird's untergehen." — Nun können wir fröhlich zu dem angenehmsten Theile unseres Berichtes, zur Besprechung der Ausführung dieser Werke übergehen, denn hier haben wir keine entgegengesetzten Ansichten zu bekämpfen, weil alle Stimmen über die Trefflichkeit derselben sich vereinigten. Director *Kittl* begnügt sich nicht damit, dass die Note correct abgespielt werde, er besitzt die seltene Fähigkeit ausgezeichneter Dirigenten, dem seiner Leitung anvertrauten Orchester seine eigene poetische Auffassung eines Tonwerkes mit der grössten Klarheit mitzutheilen und es dafür zu begeistern, so dass wir die Aufführung der besprochenen schwierigen Orchestercompositionen durch seine jungen Zoglinge als wirklich künstlerisch vollendete Leistungen anerkennen müssen. Herrn *Kittl's* Verdienst fand auch die gebührende Würdigung, und er wurde am Schlusse beider Concerte stürmisch gerufen.

Von Solonummern hörten wir zuvörderst ein paar *Mozart*'sche Arien von zwei hoffnungsvollen Schülerinnen des Instituts, Dem. *Engst* sang eine Einlagsarie der Susanne im „Figaro" und Dem. *Saukup* die Arie aus „Idomeneo" (Se il padre perdei, la patria, il riposo"); Beide zeigten jugendlich frische, klangvolle Mezzosopranstimmen und für die Zeit des genossenen Unterrichts (sie wurden im Mai 1843 aufgenommen) erfreulichen Fortschritt in Intonation und Vortrag, und wir dürfen hoffen, der deutschen Bühne in diesen Zoglingen des Instituts einmal ein Paar ausgezeichnete Sängerinnen zu liefern. Gleichfalls befriedigende Leistungen waren die der Zoglinge *W. A. Wiedemann* (Contrabass), *Vinzenz Prokoch* (Fagott) und *Johann Leidl* (Waldhorn). Höheren künstlerischen Werth hatten die Productionen von *H. Böhm* (Flöte), *S. Pischna* und *Fischer* (Oboe), und insbesondere die von *Theodor Pixis* (Violine). Der Letztere, ehemals ein Schüler seines der Kunst zu früh entrissenen Vaters, des Orchesterdirectors und Professors *F. W. Pixis*, hat sich zeither unter der Leitung des wackeren Professors *Mildner* entschieden und rasch entwickelt; grosser Ton, Sicherheit, Klarheit, Ruhe und ausgezeichnete Fertigkeit, sind Vorzüge, die ihm, wenn sich mit der Zeit noch tieferes Gefühl und Eleganz dazu gesellen, den Künstlernamen sichern. Das ausserordentlichste Talent aber, das uns in diesen Concerten vorgeführt wurde, nennen wir zuletzt: nämlich den kleinen Violinspieler *Ferdinand Laub*, der die Polonaise von *Ernst* vortrug; dieser jetzt etwa zwölfjährige Knabe ist der Sohn eines armen Musikers, von dem er den ersten ganz nothdürftigen Unterricht erhielt, und der ihn als Wunderkind in Wirthshäusern producirte. Vor ungefähr drei Jahren gab er ein Concert, wurde aber kaum beachtet; doch nahm sich hierauf Professor *Mildner* seiner an, und er wurde in's Conservatorium aufgenommen. Nun entfaltete sich sein Talent auf staunenswerthe Weise. Wer ihn jetzt hörte, mit welcher unfehlbaren Sicherheit, Leichtigkeit und Eleganz er die grössten Schwierigkeiten überwand, mit welch grossem Tone und tiefem Ausdruck er die Gesangstellen vortrug, dem musste sich die Frage aufdringen, was dem Erwachsenen übrig bleibe, wenn ein Knabe Solches leistet. Dem kleinen Virtuosen steht eine glänzende Zukunft nahe bevor.

Feuilleton.

Ein gemüthliches und erheiterndes Gesangfest feierten am dritten Pfingsttage d. J. zu Berdechostel die Lehrergesangvereine von Celle, Berdechostel und Gr. Hehlen. Es war das vierte Gesangfest dieser Vereine. Nachst den grösseren Gesangstücken des 15. und 100. Psalms, componirt von *H. W. Stolze*, wurden noch kleinere Chore von *B. Klein*, so wie mehrere Solochorälle und er-

heiterode Gesänge verschiedener Componisten, unter denen sich auch *Beethoven's* Lied „Freude schöner Götterfunken" aus dessen neunter Symphonie, von *Stolze* arrangirt, vorzüglich auszeichnete, rein und zur allgemeinen Zufriedenheit vorgetragen. Die Direction leitete, wie früher schon, der Stadt- und Schlossorganist *H. W. Stolze* in Celle.

Der bekannte *Elwart* in Paris führte neulich in einem Concerte mehrere neue Compositionen von sich vor, welche mit allgemeinem Beifalle aufgenommen wurden, namentlich eine Ouverture mit Chören, betitelt: La bénédiction nuptiale; Menuett aus einer Symphonie, genannt: Lucifer et Raphaël; Credo aus einer Messe; Symphonie-Oratorium in vier Abtheilungen: Noah oder die Sündflut.

Im Jahre 1835 gab es in Paris nur neun Gesangschulen für die unteren Volksclassen nach *Wilhem's* System, jetzt zählt man deren 105 mit ungefähr 20,000 Schülern. In den Primärschulen wie im Heere sind sie eingeführt; auch in den Departements breiten sie sich immer mehr aus. Der Unterricht zerfällt in zwei Curse; im ersten werden die Elemente des Gesanges mit Benutzung von typotischen Tafeln gelehrt; der zweite ist für den höheren Gesang bestimmt. Für jeden Cursus ist ein von *Wilhem* verfasstes „Manuel musical" gedruckt, welches nur 2 Fr. kostet.

Vom Fürsten *Rastvirt-Skanderbeg* sind in Wien zwei französische Romanzen erschienen. — Prinz *Gustav*, Sohn des Königs von Schweden, hat drei Gesangstücke componirt und dem Sängervereine zu Upsala zum Geschenke gemacht.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht:

Auber, D. F. E., La Barcarolle. Die Barkarole. Komische Oper in drei Acten. Clavierauszug, einzelne Nummern und übliche Arrangements.

Die Partitur dieser Oper ist gleichfalls durch uns zu beziehen.

Chopin, F., Op. 57. Berceuse pour le Piano.

— — Op. 58. Sonate pour le Piano.

Gade, Niels W., Op. 9. Neun Lieder (im Volkston) für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte.

Meyer, L. v., Op. 32. Fantaisie sur l'Elisir d'amore pour le Piano.

— — Op. 41. Fantaisie sur les Hirondelles, Melodie de Félicien David, pour le Piano.

Rosellen, H., Op. 75. Fantaisie sur les Puritains pour le Piano.

Leipzig, im Mai 1845.

Breitkopf & Härtel.

Studien für den Pedal-Flügel
von
Robert Schumann.
Op. 56.

Der Herr Verfasser gibt mit dieser Composition etwas ganz Neues. Die Idee, ein 16füssiges Pedal an Clavierinstrumenten anzubringen mit dem Zwecke, sich namentlich für die Orgel vorzubereiten, haben schon Manche gehabt; eigens aber für den Pedal-Flügel gesetzte Compositionen existirten bis jetzt noch nicht. Was sich aus dem so erweiterten Instrumente für *neue* und *ergreifende* Wirkungen bringen lassen, ist in obigen Studien anzudeuten versucht worden.

Wir zweifeln nicht, dass sich Clavierspieler, Componisten, wie Musiker überhaupt für diese Compositionsgattung lebhaft interessiren werden, und bemerken nur noch, dass das *erste Heft* der obigen angezeigten Studien ehestens erscheinen wird.

Leipzig, Ende April 1845.

F. Whistling.

Aufforderung.

Ein geschickter Musiklehrer, der mit gefälligem Aeussern feinere Weltbildung besitzt, würde unstreitig sein gutes und sicheres Auskommen in Gothenburg (Schweden) finden, insofern derselbe als *gründlicher Theoretiker* auch eine *aussergewöhnliche praktische Fertigkeit im Pianospiel* mit der Theorie vereinigt, und nächst dieser die nothwendige Gabe besässe, einen guten Unterricht zu ertheilen. Viele Familien in Gothenburg wünschen, dass ein so beschaffener Musiklehrer sich hier ansiedeln möchte; auf einen halben preussischen Thaler die Stunde würde derselbe Rechnung machen können. Wer sich deshalb in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wendet, wird nähere Aufschlüsse erhalten können.

Gothenburg, im April 1845.

Julin-Fabricius.

An den hiesigen Stadtschulen sind die beiden Gesanglehrerstellen für die Knaben- und für die Madchenschule neu zu besetzen; für jede derselben ist bei neun wöchentlich zu ertheilenden Unterrichtsstunden eine Jahresbesoldung von 360 Schweizerfranken festgesetzt. Aspiranten auf beide Stellen (deren Vereinigung wünschbar) werden eingeladen, ihre Anmeldungen, nebst einem Wahlfähigkeitszeugnisse vom H. Erziehungsrathe des Cantons Zurich, dem Präsidenten des hiesigen Stadtschulrathes, Herrn Obercommun Dr. *C. E. Steiner*, bis spätestens den 21. Juni a. c. einzusenden.

Winterthur, den 5. Mai 1845.

Im Namen des Schulrathes:

Das Actuariat.

Der Unterzeichnete macht ergebenst bekannt, dass er das Geschäft seines Schwiegervaters **C. F. Sattler**, Verfertigers musikalischer Messinginstrumente, übernommen hat und dasselbe unter der bisherigen Firma fortführen wird. Er empfiehlt sich mit Tuba's, Posaunen, Hornern, Trompeten, mit und ohne Ventile, so wie auch mit allen anderen musikalischen Instrumenten in Messing, Neusilber, englischem Kupfer u. s. w. und wird den wohlerworbenen Ruf dieser Firma durch vorzüglich gute Waare, schnelle Bedienung und möglich billige Preise zu erhalten wissen.

Leipzig, im Februar 1845.

J. C. Penzel, Instrumentmacher.

Dass ich die von Herrn Messinginstrumentmacher **Penzel**, Nachfolger und Schwiegersohn des unlangst verstorbenen Herrn **C. F. Sattler**, gefertigten Instrumente alter und neuer Erfindung nicht nur rein im Ton, sondern auch von ganz vorzüglicher Arbeit finde, bezeugt ihm gern auf sein Verlangen

C. T. Queisser.

Aus dem Nachlasse eines tüchtigen Meisters stehen zum Verkauf:

zwei Pedalharfen

(mit *acht* Pedalen) von *gutem* und *kräftigem* Tone, ganz nach Pariser — *Erard*'scher Art gebaut. Die Instrumente sind in dem besten Zustand, und daher jedem Orchester- und Solospieler anzuempfehlen. Der Preis ist von 40 auf 25 Louisd'or für jede herabgesetzt. Einen Kosten zu den Harfen erhält der Käufer gratis. Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen gefälligst an die Herren Gebrüder *Hug*. Musikalienhändler in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten Mai. **№ 22.** 1845.

Inhalt: Die italienische Oper in Berlin. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Ein Wort über die Verbesserung der Clarinette. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die italienische Oper in Berlin *).

Schon als Kronprinz ging Friedrich der Grosse mit der Idee um, in Berlin eine italienische Oper zu errichten, die sich mit der berühmten Dresdener Oper messen könnte, welche er 1728 bei Gelegenheit des Besuches, den sein Vater Friedrich Wilhelm I dem Kurfürsten August abstattete, kennen gelernt hatte. Friedrich II. sah dort die Oper Cleofide von *Hasse*, die einen unauslöschlichen Eindruck auf das jugendliche Herz des genialen Prinzen machte.

Die einförmige, militärisch-trockene Lebensweise am Hofe seines strengen Vaters einigermaassen annehmlich zu machen, hatte der Kronprinz schon frühe sich mit Leidenschaft der Musik und Poesie zugewandt. Die kurfürstlich sächs. italienische Oper, damals vielleicht das grossartigste Schauspiel der Art in Europa, für dessen Pracht August keine Kosten scheute, musste daher wohl den Kunstsinn des Kronprinzen von Preussen bezaubern, und *Quanz*, der Musikmentor des Prinzen, wusste jenen tiefen Eindruck, jenen Zauber, den das musikalische Dresden auf die Seele des königlichen Zöglings gemacht, wach und lebendig zu erhalten.

Der erste Schritt zu der zukünftigen Berliner Oper war die Bildung einer kronprinzl. Capelle in Rheinsberg (12 Meilen von Berlin an der mecklenburgischen Grenze); denn noch durfte der kunstsinnige Prinz nicht daran denken, den strengen Vater für seine Wünsche geneigt zu machen, um so weniger, als eben in dieser Periode die Motive und Keime des unseligen Conflicts zwischen Vater und Sohn zu suchen sind. Nachdem die Zerwürfnisse ausgeglichen, fing der Kronprinz neben seinen ernsten staatlichen Bestrebungen mit Eifer und der ihm eigenen Energie an, die Capelle zu organisiren, die, seitdem in steter Entwickelung begriffen, heute unstreitig die zahlreichste fürstliche Capelle in Europa ist. Sie bildete sich aus den beiden *Graun* (Capellmeister und Concertmeister), *Franz* und *Georg Benda*, *Schart*, *Blume*, *Gruner* (Violinisten), *Gock* (Violoncell), *Janisch* (Viola di Gamba), *Petrini* (Harfe), *Baroni* (Theorbe), *Reich* (Bratsche), *Schaffrath* (Flügel) und *Horschitzky* (Waldhorn).

In den Abendconcerten des Kronprinzen wurden nun fast ausschliesslich für die Instrumente arrangirte Opernmusiken gespielt, wodurch der Wunsch des Prinzen, eine wirkliche Oper zu haben, immer lebhafter wurde. Vorsichtig wurde der König, wenn er den Sohn in Rheinsberg besuchte, a.e diese Absicht vorbereitet, allein vergebens; der König hielt eine Oper für unnütze Verschwendung. Er hörte die Musik zwar mit einigem Vergnügen, die Capellmusiker des Kronprinzen durften aber in dem Etat de maison desselben, den sich der König jährlich einreichen liess, nur als Laquaien aufgeführt werden. Einige der Capellisten waren auch wohl als Hautboisten des kronprinzlichen Regiments auf den Etat gesetzt, wogegen denn der König ebenfalls nichts einzuwenden hatte.

Kaum aber hatte Friedrich II. den Thron bestiegen, als er auch seinem genialen Freunde *Hans Georg Wenzeslaus* Freiherrn *v. Knobelsdorf* in den ersten Tagen des Juni 1740 den Auftrag gab, sofort den Plan zu einem grossen Opernhause einzureichen. *Knobelsdorf* war 1679 geboren, diente bis 1730 in der preussischen Armee, nahm als Hauptmann seinen Abschied, um sich ganz der Malerei und Baukunst zu widmen, wozu er eine ausgezeichnete Befähigung mit einem glühenden Eifer verband. Schon früh wurde er dem Kronprinzen (Friedrich II.) bekannt, der ihn nach seinem Abschiede auf einer Bildungsreise durch Italien, Frankreich und ganz Deutschland unterstützte und fortwährend mit ihm einen freundschaftlichen Briefwechsel unterhielt. Gleich nach seinem Regierungsantritt ernannte Friedrich II. *Knobelsdorf* zum Oberaufseher aller königl. Gebäude und Bauten, und beinahe gleichzeitig reichte dieser dem Könige die Pläne und Grundrisse des Opernhauses, des neuen Schlossflügels in Charlottenburg, des Lustgartens in Potsdam und des Schlosses zu Zerbst ein. Die Ausführung des Opernhauses wurde dem Baumeister *Johann Georg Fiak* (geboren in Augsburg 1721, † 1737 in Cassel) übergeben und am 5. September 1741 konnte bereits der Grundstein gelegt werden, der folgende Inschrift trug: „Friderico II. Rex Borussorum Ludis Thaliae et Melpomenes sororum sacra haec fundamenta ponit Anno MDCCXLI die quinto Septembris.“ Es ist auffallend, dass in dieser Inschrift der Musik und des Tanzes keine directe Erwähnung geschieht. Der König war bei der Festlichkeit der Grundsteinlegung

*) Obgleich in den früheren Jahrgängen d. Bl. bereits über die Leistungen der italienischen Operngesellschaft in Berlin dann und wann berichtet worden ist, dürfte dennoch nachstehender Aufsatz sowohl wegen der darin enthaltenen historischen Notizen, als auch wegen der Zusammenstellung der einzelnen Perioden der dortigen italienischen Oper für die Leser nicht ohne Interesse sein. *D. Redact.*

nicht zugegen, sondern befand sich in Schlesien bei der Armee. Trotz des Krieges schritt der Bau des Opernhauses so schnell fort, dass es zu Anfang December 1742 bereits benutzt werden konnte. Der Concertsaal und die Colonnade über dem Haupteingange, mit der Inschrift: „Fridericus rex Apollini et musis. MDCCXLIII" wurde erst ein Jahr später vollendet, daher die Jahreszahl 1743. Ein Pfaffe übersetzte diese Inschrift von der Kanzel herab also: „Fridericus rex dem Teufel und seinen Helfershelfern." Obwohl nun der Bau des Opernhauses keineswegs fertig war und man noch beinahe das ganze Jahr 1743 daran zu arbeiten hatte, so konnte man es doch am 7. December 1742 seinem Zwecke übergeben und es wurde an diesem Abende mit der Oper Cäsar e Cleopatra vom Signore Maestro *Enrico Graun* eröffnet. Schon im Juni 1741 reiste *Graun* im Auftrage des Königs nach Italien, um Sänger zu engagiren, und der preussische Gesandte in Paris engagirte für die Berliner Oper den Balletmeister *Poitier*, der ein französisches Balletpersonal nach Berlin führte. Im October 1741 kam *Graun* aus Italien mit den Sängerinnen *Giovanna Gasperini*, *Maria Canati* (detta la farinella), *Anna Lorio Campolargo*, und den Sängern *Santarelli*, *Briuzzi*, *Marcotti*, *Penetti* und *Mazzanti* und studirte sofort seine Oper Rodelinde (Text von *Hollia*) ein, die auf einem eilig zusammengeschlagenen provisorischen Operntheater im Zwischenflügel des königl. Schlosses noch im Jahr 1741 aufgeführt wurde. Das neue und erste königl. Ballet war noch nicht vollständig beisammen und konnte erst im nachstfolgenden Jahre vor dem Hofe erscheinen. Ein italienischer Operndichter *Bottarelli* war ebenfalls engagirt worden und eröffnete seine Thätigkeit mit dem Prologe Venus und Cupido, den *Graun* behufs eines Hoffestes componirte. Die Capelle zählte bereits 50 Mitglieder.

Im Jahre 1787 ward das Opernhaus unter Friedrich Wilhelm II. durch *Langhans* restaurirt und verschönt. Im Jahre 1806 hörten die italienischen Opern auf, und vor Kurzem starb der letzte Sänger der königl. preuss. italien. Oper, Signor *Tombolini*, zu Charlottenburg. Bis 1806 war das Haus ausschliesslich für italienische Opern- und Balletvorstellungen benutzt worden. Seine neuesten Schicksale sind bekannt; es ist eines der wenigen Theater, das über hundert Jahre gestanden hat und in diesem ganzen Zeitraume nie zu anderen, als theatralischen Zwecken benutzt worden ist.

Von 1806 bis zum Frühling 1841 gab es also in Berlin keine stehende italienische Oper. Die Königsstädter Bühne war darauf angewiesen, nur solche Opern darzustellen, die dem Repertoir der königl. Oper entweder gar nicht angehörten, oder die seit länger als zwei Jahren von der königl. Bühne verschwunden waren. Eine neue Oper konnte die Königsstädter Bühne erst dann aufführen, wenn die königl. Bühne erklärt hatte, dass sie dieselbe nicht zu geben beabsichtige. Da nun die königl. Oper unter der Oberleitung *Spontini's* wenig neue Opern einstudirte, am Wenigsten aber italienische, so fielen in der ersten Zeit des Bestehens der Königsstädtischen Bühne die meisten *Rossini*'schen Opern dieser Bühne zu. Die damalige Anwesenheit der vielgefeierten *Henriette Sonntag*, des Tenoristen *Jäger*, der Bässe *Spitzeder*, *Zschiesche*, *Wächter* und der Altistin *Tibaldi*, gab diesen Opern, die bekanntlich in deutscher Sprache gesungen wurden, ein glänzendes Relief. Es darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass um den Erfolg der *Rossini*'schen Opern, den Glanz und die Berühmtheit der Königsstädter Opernbühne der damalige Capellmeister *Ferdinand Stegmayer* sich ein bedeutendes, ja das hauptsächlichste Verdienst erworben hat. *Stegmayer* ist einer jener ächten musikalischen Naturen, die in jeder Musik, möge sie diesem oder jenem Lande und Meister entstammen, das Schöne zu finden, zu schätzen und herauszustellen wissen. Es gibt manche deutsche Capellmeister an bedeutenden Bühnen, die sich selbst dann und wann, mehr oder minder glücklich, mit Operncomposition beschäftigen, über alle ausländische, namentlich aber italienische Opern vornehm die Achseln zucken und diese Partituren, entweder absichtlich, oder weil sie es nicht besser verstehen, in einer Weise zur Aufführung bringen, dass das Schwache und Mittelmässige daran durch falsche Tempi und Accente u. s. w. fratzenhaft und lächerlich hervortritt, während das Gute und Schöne durch dieselben Missgriffe verwischt und effectlos wird. Dies ist entweder eine höchst tadelnswerthe Perfidie oder eine beklagenswerthe Ungeschicktheit des Dirigenten. Wie anders *Stegmayer*, der manche schwächliche Partitur durch seine feinnuancirte Execution zu einem Erfolge brachte, über den der Componist hinterdrein vielleicht selbst erstaunt war.

Nach Abgang *Stegmayer's*, der *Sonntag* und *Tibaldi*, der Herren *Jäger*, *Zschiesche* und *Wächter* war das goldene Zeitalter der deutsch-italienischen Oper der Königsstädter Bühne vorüber. Unter *Gläser's* Leitung und der Mitwirkung der Damen *Vio*, *Hähnel*, der Herren *Holzmüller*, *Spitzeder*, *Aug. Fischer* trat sie in's silberne Zeitalter; dann gingen die *Vio*, der geniale Buffo *Spitzeder*, der stimmbegabte Tenor *Holzmüller* ab, und selbst das seltene Talent einer *Licia Gerhardt* konnte nun diese Oper nicht mehr in ihrem Verfalle aufhalten. Nur ausgezeichnete und renommirte Gäste, wie die Bässe *Schober* und *Staudigl* aus Wien, zogen noch dann und wann das Publicum in das Königsstädter Theater.

Als im Jahre 1840 der jetztregierende König den Thron bestieg, beschloss der Eigenthümer und Director des Königsstädter Theaters, Herr Commissionsrath *Cerf*, da ihm bekannt war, der König höre zuweilen gern italienischen Gesang und italienische Sänger, die deutsche Oper, die zuletzt nur noch aus drei talent- und stimmbegabten Baritono's, *Ecke*, *v. Kahler* und *Oberhoffer*, bestand, zu entlassen und eine italienische Truppe nach Berlin zu ziehen. Zu diesem Zwecke wurde das Theater der Königsstadt im Innern zweckmässig restaurirt und verschönt, und im Frühling 1841 begann eine italienische Operngesellschaft unter dem Impresario *Pietro Negri* ihre Vorstellungen. Der Moment war günstig. *Spontini* und die *Löwe* hatten ihren Abschied von der königl. Bühne genommen, *Meyerbeer* war noch nicht im Amte, und die königl. Oper erregte für den Augenblick keine besonderen Sympathieen. Das Personal der italienischen Oper bestand aus dem Maestro *Quattrini*, den Prime Donne *Fortotti* und *Forconi*, den Tenoren *Rossi* und *Vitali*, den Bässen *Poltrinieri*, *Torre*, *Savio*, *Negri*. In dieser ersten

Stagione der Berliner italienischen Oper gefielen vorzüglich: Il Barbiere di Sivigla von *Rossini* und Gemma di Vergy von *Donizetti*, in der ersten Oper namentlich die Basse: *Poltrinieri* als Figaro, *Sorio* als Bartolo, *Negri* als Basilio. Der Tenor *Rossi* (Almaviva) hatte eine schöne Stimme, aber wenig Schule und reichte für *Rossini*'sche Musik zum Wenigsten aus. In der Gemma excellirte *Vitali* als Tamas durch Feuer der Darstellung und den Glanz einiger hohen Brusttöne. Die *Ferlotti* hatte eine angenehme Stimme und sehr viel gute Methode (in *Rossini*'scher Weise), war aber weit mehr Concertsängerin, als dramatische Künstlerin; die *Forconi* hatte mehr Genie, aber wenig Schule und detonirte. In diese erste Stagione fiel das Gastspiel der *Pasta*, dieser Veteranin aus der grossen *Rossini*'schen Epoche zu Anfange dieses Jahrhunderts. Sie hatte nur noch Kopfstimme, und bei Anwendung dieser und einer trefflichen Mezzavoce vollkommene Virtuosität und reine Intonation. Die natürliche Bruststimme war ruinirt, diese Töne waren Klanggespenster, und sie detonirte in diesem Register mit entsetzlicher Consequenz. Ihre Darstellung hatte, z. B. in der Norma, Anna Bolena u. s. w., herrliche Momente, die, wenn man von der Persönlichkeit der betagten, corpulenten Frau abstrahirte, auch noch ihre Wirkung nicht verfehlten. Das Ganze aber machte doch eigentlich den Eindruck einer Carrikatur; allein unsere bekannte Stadtkritik lobte, und das Publicum war zufrieden.

(Beschluss folgt.)

Recension.

Dr. *F. S. Gassner*, Dirigent und Ripienist, für angehende Musikdirigenten, Musiker und Musikfreunde. Mit (16) Plänen. Carlsruhe, Ch. Th. Groos. 1844.

Der Verfasser ist dem musikalischen Publicum durch die von ihm seit längerer Zeit herausgegebene „Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine," die in vieler Rücksicht eine grössere Theilnahme verdiente — mehr indess noch durch seine, vor einigen Jahren erschienene „Partiturkenntniss" bekannt. An letztgenanntes Werk schliesst sich zunächst das angezeigte, doch so, dass es auch als ein selbstständiges, rein für sich bestehendes zu betrachten und zu benutzen ist, indem es mit Ausschliessung alles Dessen, was in die Tonsetzkunst u. s. w. gehört, sich nur mit Behandlung der Puncte beschäftigt, welche dem Orchesterspieler, dem Ripienisten, vorzugsweise aber dem Orchesterdirigenten zu wissen und zu beachten nöthig sind. Wir verkennen die Schwierigkeit der Abfassung um so weniger, als das vorliegende Buch, wie der Verfasser selbst bemerkt, der erste Versuch ist, die hierher gehörigen Betrachtungen und practischen Winke zusammenzustellen, und mögen ihm, dem verdienten Musiker und Dirigenten, die Befähigung wie den Beruf zur Herausgabe desselben in keiner Weise absprechen; auch bedurfte es der Entschuldigung des Verfassers nicht, er habe sich der Veröffentlichung dieses Buches unterzogen, „weil kein anderer der berühmten und ausgezeichneten Dirigenten das gethan" — insofern sie an und für sich eben keine ist. Denn entweder ist sein Werk brauchbar und tüchtig, dann bedurfte die Herausgabe keiner Entschuldigung; oder es erfüllt die billigen Ansprüche an ein derartiges Unternehmen nicht, dann rechtfertigt jene Entschuldigung die Herausgabe nicht. Letzteres ist indessen keineswegs der Fall, und somit begrüssen wir das Werkchen, trotz der natürlich ihm noch anklebenden Mängel, als ein verdienstliches. Der Verfasser erkennt mit uns, dass ein tüchtiger Dirigent sich nicht durch theoretische Unterweisung allein bilden lasse, ja dass selbst nicht die Praxis allein dazu befähige, sondern dass ihm eine Naturanlage inne wohnen müsse, eine gewisse, hier nicht weiter darzulegende, physische und moralische Befähigung zur Leitung und Beherrschung grosserer Massen, bei deren Nichtvorhandensein jede anderweitige theoretische wie practische Unterweisung kein genügendes Resultat erzielen wird: wie es ein Feldherrntalent, so gibt es ohne allen Zweifel auch ein Directionstalent. Im dritten Abschnitte hauptsächlich bringt der Verfasser darüber das Erforderliche bei, und wenn er dort, wie an anderen Stellen seines Buches, viele beachtenswerthe Winke ertheilt, so haben wir nur ungern die Rücksicht auf das Auge des Dirigenten vermisst, das wir geradezu für die Seele der Production erklären möchten, wie viel ein Blick in dieser Beziehung ausrichte, ist denen nicht unbekannt, die wahrhaft tüchtige Dirigenten je näher beobachtet haben. Was der Verfasser in den neun Abschnitten (der zehnte, im Anhange, enthält die gebräuchlichen musikalischen Abbreviaturen in übersichtlicher Zusammenstellung) seines Buches gibt, sind rein practische, wohl zu beachtende Winke, eine Zusammenstellung von Ergebnissen und Erfahrungen, die dem angehenden Dirigenten von grossem Nutzen und selbst dem gewiegteren als Erinnerung an leicht zu übersehende Einzelheiten willkommen sein werden: sie umfassen Alles, was sich auf das eigentliche Geschäft des Dirigirens bezieht, von der ersten Durchsicht der Partitur eines Werkes und dem Stimmenausschreiben an bis zur vollendeten Aufführung. Dass da manches Einzelne nicht allgemeine Zustimmung finden werde und könne, z. B. dass das Einstimmen nach der Stimmgabel das vorzüglichste, weil diese den Temperatureinflüssen nicht unterworfen sei (S. 67), dass die Blasinstrumente durch die Wärme höher werden (S. 70) u. s. w., ist natürlich; dass eine Menge von Bemerkungen, wie sie sich aus jahrelanger Praxis dem Verfasser ergeben, eben nur allgemein hingestellt werden mussten, also auch bei anderweitiger, verschieden bedingter Erfahrung, wenn auch nicht unhaltbar, doch minder anwendbar erscheinen und demgemäss modificirt werden dürften, versteht sich von selbst; dass endlich allgemeine, unwandelbare Bestimmungen so wenig über das Verhältniss des Dirigenten zu seinem Orchester, als über die Aeusserlichkeiten des Dirigirgeschäfts, über Abhaltung von Proben, über das Markiren des Tactes, Angabe der dynamischen Nuancen, über das Verhältniss der Besetzung und Aufstellung u. s. w. in absoluter Gemeingiltigkeit gegeben werden konnten, ist — vom Verfasser überall selbst anerkannt — in der Verschiedenartigkeit der mitwirkenden personellen, localen, temporellen, selbst pecuniären Bedingungen

vollkommen begründet, und es kann da nicht auffallen, wenn es zuletzt zu Bestimmungen kommt, wie: „Macht's wie ihr wollt, nur stimmt rein" — oder: „Man mache so viel Proben, als zur Erreichung des Zweckes nöthig scheinen und möglich zu machen sind." Das Buch gibt eben kein System, sondern — wie schon gesagt — eine Reihe von Erfahrungen zur Beachtung und Benutzung. Dass es diese nun aber in keiner irgend wie logischen und systematischen Ordnung bietet, müssen wir ihm als einen Mangel anrechnen, der sich unschwer hätte beseitigen lassen. Wo sich aber ein äusserlicher Anlass durch die vage Eintheilung in einzelne Abschnitte zur Erwähnung irgend eines Punctes bietet, da erwähnt ihn der Verfasser je nach den Umständen mehr oder minder ausführlich, und verfällt daher leicht in unnöthige Wiederholungen, die — was auch der Verfasser in der Vorrede zu deren Entschuldigung sagen mag — im mündlichen Vortrage wohl, in einem Buche nur unter ganz besonderen Umständen zu rechtfertigen sind. Dieser Mangel an logischer Ordnung tritt schon in des Verfassers „Partiturkenntniss" sehr störend hervor, und erschwert dort — allerdings mehr, als in vorliegendem Falle — den Gebrauch des Werkes. Ueberhaupt hätten wir weniger Weitschweifigkeit gewünscht, die sich sowohl in grossem Wort- und Phrasenreichthum, als in dem fortwährend wiederholten Aus-Herz-Legen der Schwierigkeit seines Unternehmens bemerklich macht. Einmal in der Einleitung darauf hingewiesen, das genügt vollständig; in dem hier behelgten Maasse verbreitet und — vertheuert es das Buch ohne allen reellen Vortheil. Uebrigens hat Herr Dr. Gassner sein Buch nicht nur für angehende Musikdirigenten — wobei er nur, wie es uns scheint, die Dirigenten der Militärmusikchore noch mit einigen specielleren Bemerkungen hätte bedenken mögen —, sondern auch für Musiker und für Musikfreunde überhaupt bestimmt, und sie alle werden es mit Nutzen lesen. Der Verfasser scheint im Allgemeinen eine Einwirkung auf den Dilettantismus sich zum Ziele bei seinen schriftstellerischen Arbeiten gesetzt zu haben; aber so wenig das im Allgemeinen sich verwerfen lässt, so möchten wir doch fragen, ob nicht dadurch der hohle, blasirte, moderne Musikdilettantismus einen Vorschub, scheinbar wenigstens, erhalte, den er durchaus nicht verdient, und ob nicht der — allerdings auch gegen des Verfassers Absicht — daraus hervorgehende Nachtheil den bezweckten Vortheil bei Weitem überwiege? — Die dem Buchlein beigegebenen sechzehn Aufstellungs-plane verschiedener Orchester werden manche Gelegenheit zu instructiver Vergleichung bieten; doch dürfte es nicht unzweckmässig gewesen sein, ihnen einige Erläuterungen in Rücksicht auf Grosse und Beschaffenheit der Räumlichkeiten, und auf die Gründe einer so oder anders motivirten Aufstellung beizugeben. Vielleicht berücksichtigt der Verfasser das bei einer zweiten Auflage, die wir dem empfehlenswerthen Werkchen aufrichtig wünschen.

Wien.

Nachrichten.

Berlin, den 4. Mai 1845. In dem grösstentheils sehr schönen April hatten wir, gleichzeitig mit den Wasserüberschwemmungen, auch eine Sündflut von Concerten, wogegen die königl. Oper ziemlich passiv verblieb. Am 1. v. M. gab Fräul. *Tuczeck* wieder die Vielka in *Meyerbeer's* „Feldlager" in der ihrer Individualität wohl zusagenden Weise. Fräul. *Sophie Löwe* setzte ihre Gastrollen in alten Opern, als Adine im „Liebestrank" (drei bis vier Mal), Angela im „Schwarzen Domino" von *Auber* (drei Mal), Magdalene im „Postillon von Lonjumeau" (in Potsdam und hier) mit Beifall, jedoch ohne Enthusiasmus fort, und schloss solche mit ihrem Benefiz des „Schwarzen Domino's." Neu einstudirt wurde *Joseph Weigl's* älteres Singspiel: „Adrian von Ostade," der geschmackvollen Scenerie und gefälligen Musik wegen beifällig aufgenommen, wozu auch der angenehme Gesang der Fräul. *Tuczeck* und die Lazzi des Komikers *L. Schneider* als Farbenreiber beitrugen. Wichtiger für die Casse war die endliche Erscheinung eines neuen Ballets: „Der Schutzgeist" von *P. Taglioni*, mit Musik vom Holcomponisten *Schmidt*, welches durch vorzüglich schöne Decorationen und die Darstellung eines sehr ausgedehnten Traumes durch lebende Bilder sehr gefiel. Wichtiger für die Kunst war die lobenswerthe Idee des (an des pensionirten Sängers *Bader* Stelle) mit Herrn *Stawinsky* (für die grosse Oper) zum Regisseur der komischen Opern und Operetten u. s. w. ernannten Herrn *L. Schneider*, zu der vorhandenen *Mozart*'schen Musik des „Schauspieldirectors" ein neues Buch zu schreiben, da die *Stephany*'sche Dichtung (1786) durchaus unbrauchbar für den jetzigen Geschmack erschien. Interessant ist es, dass der Dichter sowohl *Schikaneder* und *Mozart*, als auch des Letzteren Schwägerin, Mad. *Lange*, persönlich auf die Bühne bringt und die Entstehung der „Zauberflöte" damit geschickt combinirt. Eine zweite Sängerin, Dem. *Uhlich* aus Passau, wird für die *Cavalieri* gehalten und von *Schikaneder* für 1000 Gulden engagirt, womit eine leichte Liebesintrigue verbunden ist. Ausser den Originalmusikstücken, unter denen das Terzett: „Ich bin die erste Sängerin" sich besonders auszeichnet, sind noch einige *Mozart*'sche Lieder (aus dem bei Breitkopf und Härtel erschienenen Cahier von 30 Gesängen) entlehnt und instrumentirt, z. B. *No.* 3 „Die betrogene Welt" oder „Der reiche Thor," *No.* 7 das Lied: „An Chloe," *No.* 14 „Warnung," und das komische Terzett: „Liebes Mandel, wo ist's Bandel?" Die Besetzung der Rollen des Schikaneder (Herr *Schneider*), Concertmeister Philipp, dessen Neffe (wohl erfunden), Mozart durch Herrn *Mantius*, Mad. Lange durch Fräul. *Marx* und Dem. Uhlich durch Fräul. *Tuczeck*, liess nichts zu wünschen übrig. Da nun auch die treffliche Musik in gleichem Maasse befriedigte, so gefiel diese Operette allgemein, ohne bis jetzt wiederholt worden zu sein. — Am 29. v. M. trat hier der Tenorist *Erl* aus Wien in *Rossini's* „Wilhelm Tell" (der hier seinen Vornamen hat ablegen müssen) als Arnold Melchthal mit Beifall als Gast auf. Seine Brusttstimme ist volltönend, weich, rein und umfangreich, wenn gleich nicht besonders stark; im Vortrage könnte der Sänger mehr

Feuer, weniger elegisch sentimentalen Ausdruck geltend machen. Jedenfalls gehört indess dieser Tenorist mit zu den vorzüglichsten jetziger Zeit. Herr *Erl* wird heute in *Meyerbeer's* „Hugenotten" als Raoul auftreten und hierin allerdings weit mehr seinen künstlerischen Werth geltend machen können.

Im Königsstädtischen Theater hat eine neue Prima Donna, Signora *Antonietta di Carmen Montenegro* aus Mailand die Norma drei Mal als Gastrolle mit Beifall gegeben, den ihr dramatischer Gesang und belebtes Spiel verdiente, wenn gleich der Reiz jugendlicher Anmuth mangeln dürfte. Sie wird noch die Lucrezia Borgia geben, ehe die italienische Oper Ende Mai auf drei Monate geschlossen wird. —

In langer Zeit hat kein Komiker solche Sensation erregt, als Herr *Bäder* aus Dresden, welcher in seinem „Weltumsegler wider Willen" siebenzehn Mal fast hinter einander bei stets gefülltem Hause auftrat, so dass *Beckmann's* Verlust ganz vergessen ist. Am 28. v. M. hat derselbe seine Gastrollen geschlossen, jedoch wiederzukommen versprochen.

Erwähnen wir nun kurz die Concerte. Der Pianist *Prudent* gab sein viertes und fünftes Concert im Saale der Singacademie, bei zahlreichem Besuche, und sein letztes (sechstes) Concert im königl. Opernhause, bei geringer Theilnahme. Der Virtuos trug darin (zum ersten Male mit Orchester) *Mendelssohn's* G moll-Concert für das Pianoforte mit vielem Beifalle vor, obgleich am Meisten seine Transscriptionen gefielen, besonders die Lucia- und Hugenotten-Fantasieen. Ein zweiter Pianist, Herr *Friedrich* aus Paris, hat zwei wenig besuchte Concerte gegeben und darin guten Anschlag, Fertigkeit und Geschmack gezeigt. Indess will man jetzt über die Pianisten erstaunen, wenn sie Effect machen sollen. Das „Nil admirari" ist längst aus der Mode, wie das solide Pianospiel. Auch zwei Violinvirtuosen gaben ziemlich leere Concerte, Herr *Paris* aus Warschau, und der bekannte belgische Violinist Herr *Ghys*, der auf höher gestimmten Saiten (*b* statt *a*) in Doppelgriffen exc.ellirte, recht viel Fertigkeit und gute Bogenführung zeigte, nur nicht immer ganz rein intonirte, woran wahrscheinlich die veränderte Stimmung Schuld war. — Die königl. Capelle schloss den zweiten Cyclus der Symphonie-Soiréen mit den Ouverturen zur Iphigenia in Tauris von *Gluck* und zu Don Juan von *Mozart*, zwischen welchen Herr CM. *Taubert* das vierte Pianoforteconcert von *Beethoven* (in G dur) mit characteristischer Auffassung, eben so fertig, als geschmackvoll vortrug. Die achte Symphonie von *Beethoven* (F dur) schloss die Soiree auf befriedigende Weise. Das *Nehrlich*'sche Gesanginstitut (sich auch Conservatorium nennend) legte zum ersten Male öffentlich eine Probe seiner, angeblich ganz neuen, Gesangmethode ab, indem es in einem zu wohlthätigem Zwecke veranstalteten Concerte das Gloria und Credo der *Haydn*'schen B dur-Messe (mit Orchester), a Capella ein O Domine von *Hammerschmidt*, nächstdem Chöre und Soli aus Jessonda und der „Schöpfung" ausführte. Achtzehn bis zwanzig Singstimmen leisteten in der Reinheit der Intonation, Stärke und im Pianissimo des Tones durchaus Lobenswerthes; nur die Art der Tonbildung lässt den Ton nicht wohlklingend genug, sondern im Forte zu grell hervortreten. Zwei Damen Fräul. *Fudaeus* und *Pohle*, trugen das Ave Maria von *Reissiger* und Arien aus *Mozart's* Figaro, auch sonstige Soli recht ausdrucksvoll und kunstgebildet vor. Die Beurtheilungen in hiesigen öffentlichen Blättern fanden an den Lobrednern für das Institut philosophisch-ästhetische Gegner, deren practische Gesangkunde zweifelhaft blieb. — Eine der interessantesten Musikaufführungen war die des *Goethe*'schen Faust mit der Musik des Fürsten *Radziwill* durch die Singacademie und königl. Capelle nach der gewohnten Einrichtung und Abkürzung, welche freilich unerlässlich ist, jedoch die Einheit des Ganzen stört. Fräul. *Tuczeck* sang die Lieder, Fräul. *Stich* sprach die Melodramen Gretchens. Deren Duett trugen Herr *Mantius* als Faust mit Fräul. *Tuczeck* vor. Den Faust, Mephistopheles und die Marthe sprach Herr *Grua* in einer Person. Trefflich wurden die Geisterchöre und das geniale Requiem vorgetragen, so dass die Aufführung den nachhaltigsten Eindruck bewirkte. — Noch sind zwei musikalische Soiréen, der guten Auswahl der Compositionen und ihrer Ausführung wegen, zu erwähnen. Zuerst das von Herrn *Brissler*, einem soliden hiesigen Pianisten und Musiklehrer, zu mildem Zwecke veranstaltete Concert, worin derselbe den ersten Satz des H moll-Concertes von *Hummel* (jedoch nur mit wenig genügender Quartettbegleitung), ein Duo für Piano und Clarinette von *C. M. v. Weber* mit Herrn KM. *Gareis*, das grosse Trio von *Beethoven* in B dur, Op. 97, mit den Herren KM. *Zimmermann* und *Lotze*, und die *Onslow*'sche F moll-Sonate zu vier Händen mit seiner talentvollen Schülerin, recht fertig und dem Geiste der Compositionen angemessen vortrug. In der zweiten Soirée führten die gut zusammen eingeübten Herren *Steffensand* und Gebrüder *Stahlknecht* das geistreiche Pianofortetrio von *Beethoven* in B dur, Op. 11, dessen grosse Sonate für Piano und Violoncell (A dur, Op. 69), und das früher bereits erwähnte Trio von *Taubert* (F dur, Op. 32) sehr gelungen aus. — Zwei früher angesetzte, der ungünstigen Witterung wegen indess verschobene, geistliche Musikaufführungen fanden in der Garnisonkirche (mit Blechinstrumenten und Orgelbegleitung) unter Leitung des Herrn MD. *Wieprecht*, die zweite in der Domkirche zum Besten der Waizeck-Anstalt, unter Leitung des Herrn MD. *Neithardt*, und mit Theilnahme des vorzüglichen Domchores Statt. Die Sopran- und Altstimmen werden von Knaben rein und musicirt gesungen, die Tenore und Basse von dazu besonders angestellten Sängern, wie z. B. den Herren *Schäfer*, *Isotzold* u. A. m. A Capella wurde eine Motette von *Palestrina*: „O crux" etc., das sechsstimmige Crucifixus von *Antonio Lotti*, „Christus factus est" etc. von *J. A. Fioroni*, der 42. Psalm von *Mendelssohn Bartholdy*, und „Unser Vater" u. s. w. von *Fesca*; mit Orgelbegleitung von den Herren *Mantius* und *Zschiesche* zwei Arien aus Paulus von *Mendelssohn*, von Fräul. *Hähnel* ein Psalm von *Stadler*, ein geistliches Lied von *Meyerbeer* von Frau v. *Fassmann* und dem Domchore vorgetragen. Der von Herrn *Succo* variirte Choral: „Lobe den Herrn, den mächtigen König" u. s. w., für Bassposaune und Orgel, wurde von den Herren KM. *Belcke* und *Succo* sehr wirksam, auch von Letzterem

eine Fuge eigener Composition für die Orgel mit Kraft und Fertigkeit ausgeführt. — So wurde denn der April musikalisch würdig beschlossen. — Unser erster Clarinettist der königl. Capelle, Kammermusikus *Fr. Tausch*, ist in den letzten Tagen des April im 55. Jahre an der Schwindsucht gestorben. Sein Ton, wie seine Fertigkeit und musikalische Bildung zeugte von der guten Schule seines verstorbenen Vaters, des einst mit *Ritter*, *Lebrün*, *Thürschmidt* u. A. gleichzeitig in der königl. Capelle fungirenden, ausgezeichneten Clarinettvirtuosen *Tausch*. —

N. S. vom 5. *Mai.* Die gestrige Vorstellung der längere Zeit ruhenden „Hugenotten" von *Meyerbeer* war unter Leitung des berühmten Meisters — der zwei Mal gerufen wurde — zum ersten Male im neuen Opernhause ausgezeichnet. Auch Herr *Erl* hatte als Raoul weit mehr Gelegenheit, seine wohlklingende, umfangreiche und weiche Brusttstimme, auch mehr dramatischen Ausdruck geltend zu machen. Die Damen *Tuczeck* und *Marx* genügten gleichfalls ganz den Rollen der Margarethe und Valentine, wie die Chöre und Ensemble's nichts zu wünschen übrig liessen. Dass die königl. Capelle unter so umsichtiger Leitung Treffliches leistete, bedarf kaum der Erwähnung.

Ein Wort über die Verbesserung der Clarinette.

In Bezug auf *Iwan Müller's* Clarinettschule, und die neueste von dem Instrumentenmacher Herrn *Heckel* in Biebrich verfertigte Construction dieses Instruments.

Zu Anfange dieses Jahrhunderts noch war die Clarinette in einem so beschränkten Zustande, dass sie in ihren Productionen kaum viel mehr wirkte, als das Horn oder die Trompete, und dass, sollte sie sich ja einmal selbständig bewegen, für jede Tonart auch ein anderes Instrument bereit sein musste. Zwar fanden sich einige Instrumentenmacher, welche es sich angelegen sein liessen, durch ein neues, mit einer Klappe bedecktes Loch einen mangelhaften oder gänzlich falschen Ton zu verbessern, wodurch auch mitunter dieser Zweck erreicht wurde. Weil aber die Stellung und Lage der Klappen nicht so zweckmässig angebracht war, dass sie mit Leichtigkeit gebraucht werden konnte, so wurde der obige Vortheil grösstentheils wieder aufgehoben. Uebrigens wäre auch mit der gänzlichen Lösung dieses Problems, d. h. wenn auch für jeden mangelhaften Ton ein eigenes mit einer Klappe versehenes Loch gebohrt worden wäre, nicht Alles abgethan gewesen, da der eigentliche und grösste Fehler dieses Instrumentes in seiner durchaus unregelmässigen Bauart bestand. Die Länge verhielt sich eben so wenig richtig zur Breite, wie Beides zu der Eintheilung der Mittelstücke und Fingerlöcher. Dabei war ein Theil dieser Löcher zu klein, ein anderer wieder zu gross, woraus natürlicher Weise eine totale Ungleichheit der Töne entstehen musste. Reinheit und Gleichheit der Töne, der Wahlspruch aller Sänger, Instrumentalisten und Virtuosen, fehlte bis jetzt noch der Clarinette, und lange wollte sich kein Vermittler finden, der im Interesse der Kunst eine gründliche Reform damit vornahm.

In diesem Zustande, nur mit fünf Klappen versehen, befand sich dieses Instrument noch im Jahre 1806, als es endlich *Iwan Müller* unternahm, alle die Opfer zu bringen, die gewöhnlich mit neuen Erfindungen oder Constructionen Hand in Hand gehen. *Müller* aber fing nicht etwa damit an, zu dem ostentativen Zwecke des Virtuosenthums den äusseren Mechanismus zu fördern. Die Idee seiner Verbesserung hatte einen tieferen Grund; denn sie ging von einem allgemeinen Kunstgesetz aus, indem die Musik in allen Verhältnissen auf dieselben Grundprinzipien basirt ist und selbst in dem verschiedenartigen Mechanismus ihrer Kehlen und Instrumente wieder in ein harmonisches Ganze zusammenströmen muss. Von diesem Grundsatz aus geleitet, bezweckte er:

1) eine dem Ohre stets wohlthuende, vom leisesten Hauche bis zum höchsten Fortissimo sich harmonisch steigernde Reinheit und Gleichheit des Tones;
2) dass sich diese Vorzüge in allen Tonarten bequem bewegen, und zwar so, dass den Scalen mit ihren Accorden nichts Hemmendes mehr in den Weg tritt.

Nur mit solchen Mitteln versehen, glaubte *Iwan Müller*, könne die gewöhnliche, wie die Alt-Clarinette in dem freundlichen Staate der Instrumente das Bürgerrecht erhalten. Eine Untersuchung, wie sich alle Töne auf der Clarinette in den verschiedensten Tonleitern zu einander verhielten, war das Erste, und bald ergab sich daraus, was Noth that. Die grösste Schwierigkeit, die überwunden werden musste, war daher, die bisher unregelmässige Eintheilung zweckmässig zu ordnen, ohne jedoch die gewohnte Applicatur zu verändern oder zu stören, und die beiden Mittelstücke der rechten Hand zu vereinigen, um die alten wie die neuen Klappen mit grösserer Leichtigkeit in Bewegung setzen zu können. Es sollte nicht erneuert, sondern wirklich verbessert werden; deshalb musste das bestehende Gute mit der Verbesserung Hand in Hand gehen. Durch diesen Bau nun konnten, vermittelst einer Nebenstange, durch welche früher nicht mögliche Verbindungen bewerkstelligt werden, die Klappen so gestellt werden, dass sie eben so bequem nach der alten, wie nach der neuen Art zu regieren und zu greifen waren. Wenn z. B. folgende Intervalle: 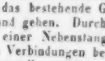 direct auf einander folgten, war eine melodische Verbindung unmöglich, indem ein jeder dieser Töne nur mit dem kleinen Finger der linken Hand gegriffen werden konnte. Eben so verhält es sich auch mit den Tönen: 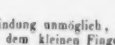 oder 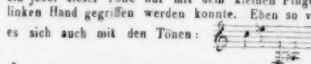 , die ebenfalls nur mit einem und demselben Finger, nämlich mit dem kleinen Finger der rechten Hand, gegriffen wurden; auch mit Fällen der folgenden Art:

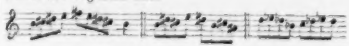

Verhüllend trat mit ihrem Schleyer
Die Dichtung vor des Menschen Blick;
Und in des Liedes stiller Feyer
Sah er der ew'gen Dauer Glück.
Was auch des Schicksals Hand zerstöre,
Die Eintracht baut es liebend auf;
Und sänken alle Welten nieder,
Die Harmonie vereint sie wieder.

C. Schreiber.

Recensionen.

Johann Sebastian Bachs Motetten in Partitur. Erstes Heft, enthaltend: Drey achtstimmige Motetten.

1. *Singet dem Herrn ein neues Lied.*
2. *Furchte dich nicht, ich bin bey dir.*
3. *Ich lasse dich nicht, du segnest mich.*

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist ein verdienstliches und aller Ermunterung würdiges Unternehmen, gerade diesen Zweig der Bachschen Muse, der im Auslande vielleicht nirgend bekannt worden ist, durch den Druck zur Publizität zu bringen.

Die achtstimmigen Motetten des seligen Bach haben ihre ganz eigene und besondere Tendenz, und wenn ihnen, zufolge dieser Tendenz, die mit einem bestimmten Zeitgeist in genauer Verbindung steht, der Reiz und die Gefälligkeit für das Ohr des sogenannten Musikliebhabers und Neulinges abgeht; ja, wenn sie bey ihren veralteten Texten, dem frivolen Aufklärungsdünkel so manches Geschmackskündigers ein ungeheurer Anstoss werden müssen: so ist dagegen der kunstreiche achtstimmige Satz, die Einfalt, der fromme Ausdruck, die gelehrte Verwickelung und der genialische Fluss der einzelnen Stimmen, ein Werk der höchsten Bewunderung für den betrachtenden Künstler und endlich die Freude eines jeden Singechors, das sich, seiner Kräfte bewusst, an diesen Motetten versuchen darf. Rec. wird sich nicht unterfangen diese Motetten, bey jetziger Zeit, jungen arbeitslustigen Harmonisten in gewisser Rücksicht zum Studium anzuempfehlen, weil er wohl weis, wie die meisten studiren: aber er hält sie für die nützlichsten und lehrreichsten Uebungsstücke solcher Singechöre, die etwas vorstellen wollen, und ein Singechor, welches diese Motetten rein, sicher und mit Liebe vorzutragen versteht, kann stolz auf sein Vermögen und seinen Zustand seyn. Rec. erinnert sich mit hohem Vergnügen, die erste und schwerste dieser Motetten, vor Jahr und Tag von dem Chore der Leipziger Thomasschule sehr kraftig, rein und glatt singen gehört zu haben.

Wenn es möglich ist und der Raum und andere Umstände es zulassen, wird der Direktor bey der Ausführung dieser zweychörigen Motetten sehr wohl thun, die beyden Chöre so weit als möglich auseinander zu stellen, oder wenigstens einen sehr bemerkbaren Raum zwischen beyden Chören frey zu lassen. Auf diese Art bemerkt man, oft nicht ohne Bewundrung, wie diese beyden Chöre sich wechselsweise, wie zwey einzelne Stimmen, frey gegen und durch einander bewegen, und was sonst in diesem achtstimmigen Satze hart und störend erscheint, wird durch die Auseinanderstellung der Chöre, klar, fest und begreiflich.

Die Ausgabe ist korrekt, (was hier viel sagen will) und schön gedruckt; nur hat sie den Fehler aller bis jezt erschienenen Härtelschen Partituren, dass nicht auf allen Seiten, vor allen Notensystemen, die Schlüssel vorgedruckt sind. So geringfügig dieser Umstand manchem scheinen mag, so ist er besonders bey solchen Partituren, wie Haydn's Jahrszeiten, wo auch nur beym Anfange jedes Stücks die Schlüssel angezeigt sind, von vieler Wichtigkeit und erschwert bey der Aufführung die Direktion eines grossen, künstlich zusammengesezten Werkes, welche doch vor der Partitur geschehen

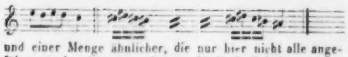

und einer Menge ähnlicher, die nur hier nicht alle angeführt werden können, aber in *Müller's* Schule ausführlich gegeben sind. Um aber noch besondere Vorzüge hervorzuheben, so klingt jetzt das , welches sonst stets um einen Viertelton zu tief klang, ganz vollkommen rein, obgleich es, wie damals, mit dem ersten Finger der rechten Hand gegriffen wird. Passagen wie folgende z. B.:

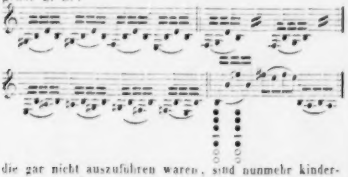

die gar nicht auszuführen waren, sind nunmehr kinderleicht geworden.

Folgende Bindungen: waren früher eine Schwierigkeit, welche zu besiegen einige Instrumentenmacher eine Nebenstange an der achten Klappe angebracht haben. Nun fällt diese Nebenstange gänzlich weg, und diese Passage, wie ähnliche, sind ebenfalls ganz leicht geworden, indem das *es* nach der alten Manier gegriffen rein klingt.

Auf den gleichen Griff wird auch folgendes *b* gegriffen: 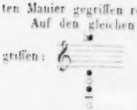

Hindernisse, wie bei folgenden und ähnlichen Passagen, fallen nun ebenfalls gänzlich weg:

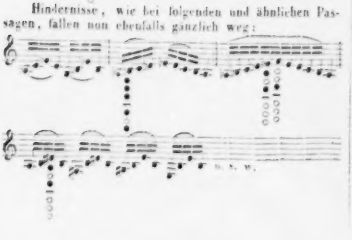

Diese neue Construction beider Clarinetten also, welche der Erfinder bereits seit 34 Jahren mit den schönsten Erfolgen benutzte — denn er spielte nur auf einem solchen Instrumente — besteht mithin:

1) in einer zweckmässigen Eintheilung der Mittelstücke mit dreizehn Klappen, wobei die zweite und vierte Klappe noch mit einer Nebenstange so versehen sind, dass dieselbe den alten Gebrauch nicht stört. Durch die Nebenstange der zweiten Klappe werden z. B. folgende Intervalle:

mit der grössten Leichtigkeit und Präcision in Anwendung gebracht.

2) in der verbesserten Form des Schnabels und in einer neuen Lage des Blattes, wodurch nicht allein ein weit angenehmerer Ton entstanden, sondern auch die Spielart so leicht geworden ist, dass selbst Kinder ohne besondere Beschwerde darauf spielen können.

Herr *Iwan Müller* hat, um diese Erfindungen gemeinnützig zu machen, die Wintermonate 1844 — 1845 in Bieberich am Rheine zugebracht, und an dem Instrumentenmacher Herrn *Heckel* den rechten Mann gefunden. Dieser, welcher sich bereits durch Solidität und Eleganz seiner Blasinstrumente einen Ruf erworben, ist unter Benutzung des *Böhm*'schen Klappensystems in die Idee des Erfinders so eingedrungen, dass es ihm möglich wurde, mehrere solcher Clarinetten zu bauen, die in jeder Beziehung befriedigend ausgefallen und vor allen Dingen practisch sind.

Es dürfte hier wohl der geeignete Ort sein, zu bemerken, dass Herr *Heckel* auch die Fagotte nach der neuen Schule von *Almenräder* verfertigt hat, und dass er sämmtliche Instrumente niemals früher in's Leben treten lässt, als bis sie durch Prüfungen der Herren *Foreith* (herzogl. nass. Musikdirector) und *Schmitt* (herzogl. nass. Hofmusikus) sanctionirt sind.

Herr *Iwan Müller*, welcher während seines Aufenthaltes in Bieberich mir mehrmals die Ehre seines Besuches gönnte, setzte mir alle Vortheile dieser Clarinette auseinander, und hat mich dadurch von der Nützlichkeit seiner und Herrn *Heckel's* gemeinschaftlicher Erfindung, wie von dem dauerhaften und eleganten Baue derselben vollkommen überzeugt. Ich glaube demnach es der Kunst schuldig zu sein, so viele Mühen und Opfer öffentlich anzuerkennen.

Carl Gollmick.

Feuilleton.

Scribe's und *Auber's* neueste komische Oper: La Barcarolle ist am 22. April zum ersten Male in Paris gegeben worden und hat entschiedenes Glück gemacht.

In Krakau hat eine polnische Originaloper: „Das Nachtlager in den Apenninen," Musik von *F. Mirecki* (einem geborenen Krakauer), vielen Beifall gefunden. — Eben so in Pesth eine neue Oper von dem dortigen Capellmeister *Thern*, „Die Bestürmung von Tihany"; der innere Werth der letzteren soll aber nicht eben bedeutend sein.

Das vierte Gesangfest, welches *Hector Berlioz* im Cirque des champs elysées zu Paris gab, brachte folgende Stücke zur Aufführung: *Weber's* Ouverture zum Freischützen; Gebet der Seelen im Fegefeuer aus *Berlioz'* Requiem; Arie mit Chor aus dessen Esmeralda; Marsch und Chor der Pilger aus dessen Symphonie: Harold; Dies irae und Tuba mirum aus dessen Requiem; erster Satz und Finale aus *Felicien David's* Nonett für Blasinstrumente; Cavatine und Rondo aus *Glinka's* russischer Oper. Alles für den Cesar; „Die Königin Mab" aus *Berlioz* Romeo und Julie; Marocanischer Marsch von *Leop. v. Meyer*, instrumentirt und mit einer Coda versehen von *Berlioz*; Gebet aus Moses von *Rossini*. — Die Zahl der Mitwirkenden belief sich auf 400.

Zum zweiten badischen Sängerfest, welches in Mannheim gefeiert werden sollte, waren bereits dreissig Liedertafeln, über 800 Sänger, angemeldet. Es ward dazu eine colossale Halle erbaut, welche 6000 Menschen zu fassen bestimmt war.

Die grosse Oper in Paris erhält jährlich 600,000 Franken Zuschuss vom Staate, das Conservatorium der Musik daselbst 155,500 Franken, wovon jedoch an die gleichen Anstalten zu Toulouse, Metz und Marseille je 2700 Franken abgegeben werden.

August Schumann, früher Director der Mainzer Bühne, hat mit dem Capellmeister *Eichhorn* die Leitung des Aachener Theaters übernommen; den 15. Juli soll dasselbe eröffnet werden.

Die Academie der schönen Künste zu Paris hat eine goldene Medaille, im Werthe von 500 Franken, als Preis für das beste Gedicht zu einer Cantate ausgesetzt, welche für Sopran, Tenor und Bass componirt werden und eine oder zwei Arien, ein Duett und ein Terzett enthalten soll.

Am 13. April feierte der Musikdirector des Hamburger Stadttheaters, *Mühling*, das 25jährige Jubelfest seiner künstlerischen Thätigkeit und erhielt dabei einen silbernen Pokal zum Geschenk. — Bei der deshalb veranstalteten Feier sang unter Anderem auch *Jenny Lind* (welche in Hamburg eine Reihe von Gastrollen mit grösstem Beifalle gab), und Herr *Cornet* überreichte ihr hierauf eine silberne Blumenvase.

Nach einem Beschlusse des Königs der Franzosen ward dieses Jahr von Staatswegen als Preisgegenstand für die beste Musikcomposition ein dramatisches Gedicht ausgeschrieben. Der Wettkampf sollte den 27. April beginnen und 25 Tage dauern; jedem Mitbewerber sind als Entschädigung 100 Franken bewilligt. — Der Gekrönte soll zu seiner Ausbildung anderthalb Jahre in Deutschland, sechs Monate in Italien, acht Monate in Paris auf öffentliche Kosten verweilen.

Bordogni in Paris hat für die Widmung seiner zweistimmigen Vocalstudien von der Königin der Belgier „un riche bijou" erhalten.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Beethoven, L. v., Adelaide von Matthisson für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. Neue Ausgabe.	— 10
David, F., Andante et Scherzo capriccioso pour le Violon avec accomp. d'Orchestre (D dur). Op. 16.	2 10
— — Le même avec accompagnement de Piano	1 —
— — Variations de Concert sur un thème original pour le Violon avec accomp. d'Orchestre (G dur). Op. 18.	2 5
— — Les mêmes avec accompagnement de Piano	1 —
Fürstenau, A. B., Exercices pour la Flûte. Op. 15. Nouvelle Edition	1 —
Gerke, O., Premier Concert pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre (E moll). Op. 28.	3 15
— — Le même avec accompagnement de Piano	2 —
Hartmann, J. P. E., Ouverture zur Tragödie Hakon Jarl für Pianoforte zu vier Händen eingerichtet vom Componisten	— 20
Josephson, J. A., Sechs Lieder mit schwedischem und deutschem Texte für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. (Jenny Lind gewidmet.)	— 20
Lortzing, A., Undine. Romantische Zauberoper im vollständigen Clavierauszuge von F. L. Schubert.	8 —
Daraus einzeln:	
No. 1. *Arie* für Tenor. Du, da lieg', du altes Mordgewehr.	— 10
„ 2. *Quintett* für zwei Soprane, Tenore und zwei Basse. Ach, welche Freude	— 20
„ 3. *Duett* für Sopran und Tenor. Kannst du, o geliebtes Leben	— 20
„ 3b. *Lied* für Tenor. Ich ritt zum grossen Waffenspiele	— 5
„ 4. *Chor* für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Zuchtig Brautlein	— 7½
No. 5. *Duett* für Tenor und Bariton. Uns Beiden ist die Hauptstadt	— 15
„ 6. *Finale.* Hort ihr wohl	— 25
„ 6b. *Lied* für Tenor. Viel schöne Gaben	— 7½
„ 7. *Duett* für Tenor und Bass. Was seh' ich?	— 15
„ 8. *Recitativ und Arie* für Sopran. So wisse, dass in allen Elementen	— 12½
„ 9. *Arie mit Chor* für Sopran. Wir kehren heim	— 17½
„ 10. *Recitativ, Quart. u. Chor.* Für Euch, o Fürstin.	— 12½
„ 11. *Recitativ u. Duett* für Sopran und Bariton. So kannst du nun	— 15
„ 12. *Finale.* Lasset Jubellieder schallen	1 —
„ 12b. *Ballets* für das Pianoforte	— 15
„ 12. *Romanze* für Bariton. Es wohnt am Seegestade	— 5
„ 13. *Chor* für zwei Tenore und 2 Basse. Auf, ihr Lecher	— 12½
„ 14. *Lied* für Tenor. Vater, Mutter, Schwestern	— 5
„ 15. *Duett und Finale.* Ich lasse dich nicht	1 —
„ 15b. *Duett* für Sopran u. Tenor. Ich lasse dich nicht	— 12½
„ 16. *Recitativ und Arie* für Tenor. Mir schien der Morgen	— 15
„ 16b. *Lied* für Tenor. Mir schien der Morgen	— 5
„ 17. *Lied* für Bass. Ich war in meinen jungen Jahren	— 7½
„ 18. *Finale.* Fällt die Pforte	— 20
— — Ouverture zu derselben Oper für das Pianoforte	— 15
— — Potpourri nach Themen derselben Oper für das Pianoforte. No. 99 der Sammlung von Potpourris	— 20
Mortier de Fontaine, Le Papillon. Impromptu pour le Piano	— 10
Remusat, Fantaisie sur des motifs de la Sirène d'Auber pour la Flûte avec accompagnement de Piano. Op. 9.	1 —
Thalberg, S., Grand Caprice sur la marche de l'Apothéose de H. Berlioz pour le Piano. Op. 58	1 5
Voss, C., Grande Etude à l'exercice des octaves pour le Piano. Op. 55	— 15
— — Souvenir de Töplitz. Grand Nocturne romantique entremêle d'une pensée de Bellini p. le Piano. Op. 55.	— 15
Wolff, E., Le Passé. Elegie pour le Piano. Op. 111	— 10

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juni. № 23. 1845.

Inhalt: Die italienische Oper in Berlin. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Düsseldorf. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die italienische Oper in Berlin.

(Beschluss.)

Die zweite Stagione begann im Herbst 1841 und dauerte bis zum Frühling 1842. *Quattrini* war Capellmeister geblieben, im Uebrigen aber bestand die Gesellschaft aus vielen neuen Mitgliedern, und unter den alten, von der vorigen Stagione bekannten, zeichnete sich diesmal nur *Vitali*, vorzüglich als Otello, aus. Ein ganz besonderes Interesse aber erregten am Schlusse dieser Stagione die Sängerin *Laura Assandri* und der Tenor *Italo Gardoni*. Die Prima Donna für colorirten Gesang, Signora *Marziali*, trat weniger hervor; der Bass *Zucconi* hatte fast gar keine Stimme, wusste aber mit seinem geringen Pfunde vortrefflich zu schalten, so dass er häufig und mit Recht Beifall errang. Die *Assandri* machte Furore, ward aber sehr überschätzt. Ihre Stimme war nicht gross, doch angenehm im Vortrage sentimentaler Cantilenen, die sie weniger mit Gefühl, als mit einer gewissen coquetten Eleganz sang, wobei ihr fortwährendes süsses Lächeln und ihre schönen Zähne sie obligat unterstützten. Energie hatte sie wenig oder gar nicht, und schnelle Passagen sang sie uncorrect, oft dilettantenhaft. Ihr Spiel trug selten den Stempel der Natur und Wahrheit und war im Ganzen geziert und coquett. Nichts desto weniger war sie durch Einzelnheiten, die ihr oft vorzüglich gelangen, interessant, und für die Verhältnisse der Königsstädtischen Oper immerhin eine höchst achtbare Acquisition. *Gardoni*, der Tenor, war ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren mit ausnehmend schöner, sympathischer Stimme, wenn auch nicht vom grossten Kaliber. Er war in Spiel und Gesang noch ganz Naturalist, aber ein glücklicher Naturalist. Er machte, namentlich in *Bellini's* Sonnambula, Furore, und in seiner Art, vom Standpuncte des natürlichen Gefühls, sang er die Partie des Elvino in der That vortrefflich. Obwohl er fast Alles mit gleicher Stimmkraft sang und von feinerer Vertheilung des Maasses, von virtuosen Nuancen à la Rubini bei ihm kaum die Rede war, so schützte ihn doch eine grosse Wärme des Gefühls vor Monotonie, und seine Stimme hatte Töne, die ohne Weiteres zu Herzen gingen. —

Die dritte Stagione, Herbst 1842 bis Frühling 1843, fand wieder unter der Leitung *Quattrini's* Statt, der sich als umsichtiger, energischer und geschmackvoller Dirigent mit Recht die Achtung der Operufreunde gewonnen. In dieser Stagione errangen die *Assandri* und *Gardoni* ihre höchsten Triumphe. Neben ihnen wusste sich ein Tenor für den figurirten Gesang, ein Franzose *Paulin* (L'Epinasse), ein naher Verwandter des genialen, unglücklichen *Nourrit*, durch gute Schule und geschmackvollen Vortrag, dann eine junge, sehr musikalische Altistin *Angiolina Zoja* durch eine gewisse frische Keckheit geltend zu machen. *Paulin's* Stimme war nicht gross, aber elegant und sehr biegsam, die Stimme der *Zoja* war stark, aber rauh und schwer zu behandeln; als Figlia del Reggimento machte sie durch die Keckheit und Virtuosität ihrer Darstellung viel Glück. In dieser Stagione gastirte der berühmte *Rubini* und excellirte hauptsächlich als Otello, worin er seinen Vorgänger *Vitali*, was die Gesangvirtuosität anlangt, natürlich total eclipsirte; doch sang und spielte jener die Rolle mit mehr Hingebung und mehr dramatischer Verve. Nächst dem Otello erregte *Rubini* das meiste Aufsehen durch den Arthur in den Puritanern und sein weltbekanntes Paradestück, die Cavatine: „I tuoi frequenti palpiti" aus *Pacini's* Niobe. Ueber seine ausserordentliche Gesangkunst zu berichten, ist wohl mehr als überflüssig, da es kaum eine civilisirte Sprache gibt, in der nicht ausführlich darüber geschrieben worden wäre. Was seine Stimme anlangte, so hatte die freilich nicht mehr jenen durch keine Kunst zu ersetzenden Schmelz der Jugendfrische, aber es war auch jetzt noch eine Stimme ersten Ranges. Freilich geizte und knauserte er damit oft unausstehlich, und einen hohen Brustton, wie *A* und *H*, liess er höchstens einmal am Abend hören, um den Leuten, die an seiner Stimme zweifelten, zu sagen: „Da hört ihr, was ich noch kann, wenn ich nur will; aber ich muss mindestens noch eine halbe Million Rubel in Russland zusammensingen, darum wollet mich entschuldigen, gute Berliner! für 800 Thlr. per Abend könnt ihr nicht mehr verlangen." Der Triumph der Kunst, der reinen Virtuosität hat in *Rubini* seinen Zenith erreicht; — ein Mensch, in dessen Brust nur ein Gefühl lebhaft vorhanden ist, die Sucht, reich zu sein, sang mit seiner kalten Banquiersseele den letzten Act der Puritaner so, dass man zu Thränen hingerissen war. — Diese dritte Stagione schloss mit einem Theaterscandale, indem Herr *Cerf*, der Director, die *Assandri* und den Tenor *Gardoni* gegen den Willen des Publicums entliess. Auch die Kritik in der *Voss*'schen Zeitung (nicht *Rellstab*) schlug sich auf die Seite des Publicums, und es entspann sich ein erbitterter Kampf, der zu seinem Schlachtfelde die letzten Vorstellungen der

Assandri erkor. Doch Herr *Cerf* war unerbittlich, und er hatte Unrecht, wenn es in seiner Macht stand, diese beiden Mitglieder der Oper zu erhalten. Die *Assandri* ging nach St. Petersburg, wo sie sich natürlich als eine Sangerin zweiten Ranges neben einer *Viardot-Garcia* nicht halten konnte. *Gardoni* aber ist jetzt als erster Tenor bei der Académie royale de musique in Paris engagirt; da er in Marseille geboren und erzogen, so ist er der französischen Sprache vollkommen mächtig.

In der vierten Stagione, Herbst 1843 bis Frühling 1844, erschien eine Truppe, die fast durchaus neue Mitglieder zählte. Als Capellmeister trat für *Quattrini* Signor *Bazzola*, ein Venetianer und Schuler des Conservatoriums von Neapel, ein, der wohl seinen Vorganger als durchgebildeter Musiker und talentvoller Componist übertraf, aber als Dirigent weniger wirksam erschien. Prima Donna war die schone *Ottavia Maltani*, deren Stimme leider sehr ermüdet war, und die ausserdem die Assandriner und die *Vass*'sche Zeitung gegen sich hatte. Im Uebrigen war sie für die neuere italienische Oper (nicht *Rossini*) eine tüchtige geschulte Sangerin und eine bessere Darstellerin, als die *Assandri*; allein sie hatte etwas sittlich Strenges und coquettirte nicht, errang daher mit allem Eifer nur einen Succès d'estime. Der Tenor *Stella-Ferrari* war ein mehr routinirter Sänger, als *Gardoni*, allein seine Stimme war weder so stark, noch so schon. Der Bariton *Capitini* war roh und ohne alle künstlerische Bildung. Der Basso *Carozzi* hatte keine Stimme, und *Grandi* schrie und detonirte. Die Oper kam in Decadenz, und selbst der Anfangs glanzende Erfolg der Altistin *Bendini* (einer italienisirten Deutschen) als Orsini in der Lucrezia liess nach, sobald man diese schone Stimme in einer anderen Partie ohne Methode und ohne Sicherheit der Intonation kennen gelernt. Nun kam *Moriani* und machte, wie überall, mit seinem Edgardo in Lucia einen ungeheuren Furore, da er diese Partie nicht nur besser sang, sondern auch ganz unvergleichlich besser spielte, als *Rubini*. Nach Beendigung seines Gastspieles aber erkaltete das Interesse des Publicums für die italienische Oper in dieser vierten Stagione fast ganzlich.

In der fünften (1844, 1845) dirigirt an der Stelle *Bazzola's* Signor *Besanzoni*, der weder seinen Vorganger, noch weniger *Quattrini* ersetzt. Man begann mit *Otto Nicolai's* „Il Templario" und dies war bis jetzt entschieden die beste Vorstellung der diesmaligen Truppe, deren einzige Anziehungskraft die schöne Stimme der *Bendini* sein konnte, wenn diese etwas mehr, als gutes Material wäre. Der Tenor Signor *Borioni* ist ein ganz achtbarer Sänger, aber seine Stimme interessirt nicht und Schauspieler ist er gar nicht. Der Bariton *Meitrovich* (ein Ungar) hat eine starke, umfangreiche, aber uncultivirte Stimme, und kann höchstens schreien, sonst singt er zu tief. Die Prima Donna *Schieroni-Nolli* ist eine hübsche, feurige Frau, aber nichts weniger als eine Prima Donna assoluta für Berlin. Ihre Stimme ist klein, ihre Methode lückenhaft und ihr Spiel zwar hitzig, aber ohne Adel, Grazie und tragische Grosse. Der Bass *Ramonda* hat wenig Stimme, der Buffo und Regisseur *Carozzi* gar keine mehr, und so konnte sich von den neuen Opern Nabucco (die erste, die wir hier von *Verdi* hörten), Templario, Olivo e Pasquale, Don Pasquale und Saffo keine auf dem Repertoir halten.

Verdi, der jetzt in Italien unter den neuesten Maestri am Meisten en vogue ist und sich mit seinem Nabucodonosor zuerst Bahn brach, ist unstreitig ein Talent, aber als Componist höchstens ein routinirter Dilettant. Er besitzt weder die Erfindung, die elegische Melodieenweiche des *Bellini*, noch die fertige Technik, formelle Gewandtheit und Vielseitigkeit des *Donizetti*. Er ist ein Nachahmer von Beiden, und was die italiener grandios und originell an ihm finden, ist nichts, als Ungeschlachtheit in Beherrschung der Form und Materie. Es ist hier nicht ganz passend, ein ausführliches Urtheil über diesen neuen Componisten und seine Werke — (I Lombardi alla prima Crociata, Ernani, I due Foscari) — zu liefern, wir finden vielleicht nächstens in diesen Blättern Gelegenheit dazu; allein so viel glauben wir hier anmerken zu müssen: er scheint uns der Geeignete, die italienische Oper dem unausbleiblichen Va banque! entgegenzuführen, wo dann nur ein wahrhaftes Genie sie retten kann.

Pacini zeigt sich in seiner Saffo wieder als ein Talent zweiten Ranges, ein geschickter Plagiarius; dagegen ist *Donizetti's* Opera buffa: Don Pasquale ein Meisterstück (gegen Saffo nämlich gehalten), wenn auch ärmer in der Erfindung, als Elisire d'amore.

Um das dem gänzlichen Erlöschen nahe Interesse des Publicums für die italienische Oper noch ein wenig anzufachen, liess Herr *Cerf* die *Zoja* kommen und als Regimentstochter gastiren, mit welcher Rolle sie bei ihrem früheren Engagement hier am Meisten Erfolg gehabt und auch in Italien einiges Aufsehen erregt. Die *Zoja* spielte die Maria und trommelte noch besser, als sonst, allein ihre Stimme war eine vollkommene Carricatur geworden: une voix de rogomme sagt man in Paris, und überdem ist diese elende Oper mit ihren gemeinen Tabagiespässen endlich auf beiden Bühnen so abgetrommelt und abgeleiert, dass selbst die Galerie sie nicht mehr zu hören begehrt. Der Beifall, den diese Oper, die in Paris mit Recht Fiasco machte, in Deutschland gefunden, gereicht unserem Geschmacke leider nicht zur Ehre.

Die fünfte Stagione unserer italienischen Oper ist nun als beendet anzusehen, selbst wenn noch, wie man hört, Señora *Montenegro*, eine Spanierin, die in Mailand als Norma einiges Aufsehen machte, in Wien aber sehr wenig Anerkennung fand, als Gastsangerin erscheine.

Ob Herr *Cerf* das Unternehmen fortsetzen wird, wissen wir nicht; aber das wissen wir, dass es auf dem bisher befolgten Wege unmöglich ist, die Theilnahme des hiesigen Publicums für die italienische Oper wieder zu gewinnen und zu erhalten. Erstens ist es in Berlin unmöglich, dass Sanger zweiten und dritten Ranges, wie diese der letzten Stagione, der Elite des Publicums zusagen, und wenn jene der ersten Stagione (1841) gefielen, so hatten sie vor allen Dingen das Interesse der Neuheit für sich; auch waren einige Mitglieder entschieden bedeutender, als das Gros der letzten Truppe. Der vornehme und gebildete Theil des Publicums aber kann allein die italienische Oper halten, da die Menge höchstens die Opern, deren Textinhalt, Gang der Handlung u. s. w. sie bereits von der deutschen Bühne her

genau kennt (wie z. B. den Barbier von Sevilla, die Regimentstochter u. s. w.), oder die Vorstellungen, in denen ein sehr berühmter Gast wie *Rubini*, *Moriani* u. A. auftritt, besucht. Um also ein lebhaftes Interesse für die italienische Oper in Berlin zu erwecken und zu erhalten, musste Herr *Cerf* wirklich Sänger ersten Ranges engagiren, die aber jetzt überhaupt selten, und in den Wintermonaten, wo in Italien auf einigen siebenzig Theatern gesungen wird, wo Paris, St. Petersburg, Moskau und einige spanische Städte italienische Opern besitzen, gar nicht zu haben sind. Herr *Cerf* müsste also die Stagione, um Sänger del primo cartello in Berlin singen zu lassen, in die Sommermonate verlegen, etwa nach dem Schlusse der Wiener italienischen Oper in die Monate Juni, Juli, August, und diese Wiener Oper nach Berlin ziehen. Diese Oper aber würde unsere Haute volée, die reich an armen Cavalieren ist und in der die Banquiers jetzt die Hauptrolle spielen, kaum im Winter bezahlen können, wenn der König nicht einen bedeutenden Zuschuss bewilligte. Im Sommer aber sieht Alles, was irgend die Reisemittel besitzt, das dürre, sandige, oder wochenlang regnerische, langweilige Berlin, und der König residirt auf Sanssouci oder verreist ebenfalls: — wie sollte da also Herr *Cerf* seine Rechnung finden?! —

Wir sehen daher in der That keine Rettung für unsere italienische Oper und bedauern, dass ein Unternehmen, das in rein musikalischer Hinsicht doch immer interessant, in Bezug auf Gesangcultur aber, wenn nämlich Sänger ersten Ranges, wie die *Viardot*, *Rouconi*, *Poggi*, der Mailänder *Ferrari* (nicht *Stella*), die *Frezzolini* u. A. hier sängen, von grösster Wichtigkeit für Deutschland ist, an der Ungunst der Verhältnisse scheitern muss.

H. T.

Recensionen.

Lieder für eine Singstimme mit Piano.

Drei Gedichte von *J. Mayrhofer*, componirt von *Adolph Reichel*. Op. 11. Wien, Haslinger's Wittwe und Sohn. Preis 1 Fl. Conv.-M.

Je höher mit jedem Jahre die Flut der Liedercompositionen anschwillt, je mehr Unberufene gerade auf diesem Gebiete ihre Versuche zu Markte bringen, weil der thörichte Wahn, das Lied sei die leichteste Compositionsgattung, unglaublich weit verbreitet ist, und Alles heut zu Tage singen und immer Neues singen will: um so heiligere Pflicht wird es für die Kritik, hier gerade am Unerbittlichsten zu sichten, hier den strengsten Massstab anzulegen, um der leidigen Componirwuth der Unbegabten entgegenzutreten, der gewaltigen Verflachung der Kunst nach Möglichkeit einen Damm entgegenzusetzen, und nur Das auszuzeichnen, was wirklich von Talent und Geist zeugt, künstlerischen Sinn und würdiges Streben bekundet, unbekümmert um den leicht zu erringenden Modebeifall der Menge, der allezeit in Poesie und Kunst ein sehr trüglicher ist. Bei den hier anzuzeigenden Gesängen von Reichel haben wir zunächst die unglückliche Textwahl zu bedauern, denn die drei Gedichte (Herzwiegen, Am Brunnen, Quelle) sind fast durchweg reflectirend, und das Gefühlselement tritt beinahe ganz in den Hintergrund. Zwar kann auch Didactisches componirt werden, auch die Reflexion kann begeistern, aber nur insoweit, als sie vermöge des Reflexes im Gemüth des Componisten in ein Lyrisches sich umgewandelt hat, insoweit dieser in sich die poetische schaffende Kraft trägt, das reflectirende Element in seine Gefühlsursprünglichkeit zurück zu übersetzen und diese — als die primitive — durch Töne zum Bewusstsein des Hörers zu bringen. Diese Kraft fehlt aber Herrn Reichel durchaus. Er nimmt den gegebenen Text und legt ihm eine sangbare Melodie unter, der wir zwar nicht das Angenehme, aber das Charakteristische, nicht Haltung, aber Tiefe und Kraft der Erfindung absprechen müssen — begleitet diese Melodie mit einer leichten, fliessenden, wenn auch nicht eben interessanten Harmonie, und gibt ein Accompagnement hinzu, das allerdings von Sinn für Mannichfaltigkeit in der Figurirung, aber nirgend von Neuheit derselben, zwar von geschickter Behandlung der Form, aber von Anwendung ziemlich veralteter Formen zeugt, doch leicht spielbar ist — voilà tout! Die Gesänge mögen da, wo man eben keine weiteren Ansprüche macht, als, Gesungenes zu hören, vielleicht einmal ansprechen — eigentlichen Werth haben sie nicht; sie werden gehört und wieder vergessen werden, wie die leere Conversation eines modernen Salons; sie wieder zu hören, wird sich Niemand sehnen.

Vier Lieder, componirt von *Hermann v. Rückmann*. Mitau und Leipzig, G. A. Reyher.

Es ist seit einigen Jahren unter der Haute volée Mode geworden, der Welt die kostbaren Früchte einiger Musikunterrichtsstunden nicht vorzuenthalten. So freudig wir anerkennen, was Einzelne dieser hochgestellten Dilettanten Treffliches geleistet haben, so gern wir zugestehen, dass für Russland die Ansprüche an musikalische Leistungen etwas herabgestimmt werden dürfen: so müssen wir doch offenherzig bekennen, dass wir den Nachtheil nicht hoch anzuschlagen vermögen, ja, dass wir es eher für einen Vortheil halten, wenn derlei Productionen nur als Manuscript in den Zirkeln der Crème de la société bekannt werden, und dort die ceremoniellen, zum bon ton gehörenden Lobeserhebungen erhalten. Was Herr *v. Rückmann* dem Publicum hier bietet, ist nichts, als ein Schülerproduct, nichts, als recht ordinärer Dilettantenkram. Eine Melodie ohne Fluss, ja ohne eigentlichen Gesang, matt und trivial, ohne alle Spur von Erfindungskraft, ja selbst von tieferer Empfindung — ausserordentlich simple Harmonie und Begleitung, wie sie jeder Schüler nach Vollendung eines Unterrichtsjahres schreibt, hier und da ein prätentiöser Anlauf, hinter dem sich doch nicht einmal die Schwäche verbergen kann (man vergleiche No. 3, Lebenstraum, dass wenigstens ein, obwohl sehr ungeschicktes, Streben nach characteristischer Begleitung zeigt) — und endlich grosse Confusion in der Rhythmik (No. 1. Zu dir — ist offenbar $^4_4$-Tact, obwohl $^2_4$, vorgezeichnet ist; No. 2, Wehmuthsbote, musste $^6_8$- statt $^4_4$-Tact sein, und in No. 4, Serenade, wechseln ohne alle Moti-

rung die drei- und viertactigen Perioden, was ein widerliches Zerren der Melodie veranlasst) sind die Hauptmängel dieses Heftchens, denen wir auch beim besten Willen keinen Vorzug an die Seite zu setzen vermögen. Weshalb nur wohl Derartiges gedruckt wird?

Zwölf Lieder für Sopran, componirt von *Gustav Scheller*. Op. 1. Zwei Hefte. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à $^{1}/_{2}$ Thlr.

Der alte selige Scheller hat uns, und vielen Tausenden vor uns, mit uns und nach uns, so manchen sauern Schweisstropfen ausgepresst, und doch auch, wenn es hiess: *respice!*, so oft das Lächeln freudiger Befriedigung aufs Antlitz gezaubert — er ist mit allen unseren Jugenderinnerungen so innig verwachsen, dass er, wo immer und unter welchen Umständen der Name uns begegnen mag, als ein alter Bekannter uns gemahnt. Als daher das oben angezeigte Op. 1 eines jungen Namensvetters des alten seligen Herrn uns in die Hände kam, waren wir fast geneigt, von unserer langjährigen Gewohnheit abzugehen, nämlich bei jeder neuen Bekanntschaft, die sich uns darbietet, vor allen Dingen die Physiognomie fest in's Auge zu fassen, um aus ihr und aus dem sonstigen Gebaben des Gastes zu erkennen: wess Geistes kind er sei? — hätte uns nicht noch zu rechter Zeit ein stiller Genius daran gemahnt, dass es sich hier nicht allein um eine neue Bekanntschaft für uns handle, sondern dass wir auch den Beruf übernommen hätten, der grösseren Gesellschaft — Publicum genannt — den Unbekannten mit einigen passenden Worten vorzustellen, und dass deshalb unsererseits eine Charakterprüfung des Neophyten um so nöthiger sei, je mehr die Gesellschaft, sonderlich die Künstlergesellschaft, bei jedem neuen Ankömmlinge zuerst fragt: Was kann er? Was will er? — Da dürfen wir denn auf die letzte Frage antworten: Er will das Rechte, das Tüchtige — es spricht sich in ihm ein Streben aus, das auf einen künstlerischen Fonds schliessen lässt. Der Beweis dafür liegt in der sinnigen Wahl der Texte (von Heine, Geibel, Spitta, Goethe u. s. w.) und in der allgemeinen Behandlung der zwölf Lieder, die wir als eine natürliche, unverkünstelte in Melodie und Harmonie, ohne Haschen nach Effecten und scheinbar frappantem, hohlem Geklingel, als eine nach deutscher Sitte und Art anerkennen müssen. — Auf die erste der beiden obigen Fragen müssen wir zugestehen, dass der Componist seine Schule durchgemacht, dass er es zum Verstandnisse seiner Texte gebracht, dass im Ganzen richtige Declamation (nur No. 10: „Der du von dem Himmel bist," zeigt hierin einige absichtliche und deshalb um so weniger zu billigende Verrenkungen; auf dem „Du" kann weder melodisch noch logisch ein rhythmischer Hauptaccent liegen!) und fehlerfreie Rhythmisirung seinen Compositionen innewohne. Aber er zeigt auf der anderen Seite auch ganz entschiedene Mängel. Dahin wollen wir die Monotonie, die in der vorherrschend sentimentalen Textwahl sich ausspricht und bei jungen Componisten so gewöhnlich ist, nicht zählen. Aber es fehlt diesen Compositionen an Physiognomie, an characteristischer Eigenthümlichkeit; jeder Andere aus dem namenlosen Heere der Liedercomponisten von A bis Z konnte dieselben geschrieben haben; — denn dass der Componist ein Paar Lieder in einem Anflage von Ueberschwänglichkeit sogar in Esmoll und Asmoll geschrieben hat, dass er sich nicht selten zu unmotivirtem Tempowechsel verleiten lässt und dadurch die Einheit stört, ist nichts Characteristisches. Es fehlt ferner an Kraft und Neuheit melodischer Erfindung — heilaufig ist auch die Stimmlage des Soprans nicht hinlanglich beachtet —, was um so unangenehmer auffallt, als der Componist mehrere schon früher vortrefflich componirte Texte gewählt hat; auch in harmonischer Rücksicht bieten die Hefte nichts Interessantes, und wo sich einige Innigkeit oder Leidenschaftlichkeit zeigen sollte (man sehe z. B. No. 7, 8, 10, 12), fühlt man ihr das Gemachte deutlich an. Am Wenigsten gelungen sind die Lieder religioser Färbung No. 9 und 11; so matt, ja geschraubt singt kein wahrhaft gläubiges Gemüth! — Wir gestehen offen, dass wir dem jungen Talente gern einige Extravaganzen zu Gute halten; ein so ruhig gemessenes, wir möchten sagen philiströses Einherschreiten (der Componist verzeihe uns den Ausdruck!) zeugt wenigstens nicht von innerem Feuer und Geist. Wir wollen Herrn Scheller Talent nicht geradehin absprechen; lieb aber wäre es uns, wenn er es in seinem Op. 2 wenigstens deutlicher documentirte.

Zehn Lieder von *H. Heine* (für Tenor oder Sopran), componirt von *Rud. Willmers*. Op. 31. Zwei Hefte. Braunschweig, Meyer jun. Preis à $^{2}/_{3}$ Thlr.

Willmers hat als Virtuos einen glänzenden und, was mehr heissen will, verdienten Ruf sich errungen; als Componist dagegen hat er, trotz aller Lobpreisungen von Norden und Süden, noch immer nicht auf eine höhere Stufe sich geschwungen, als unsere neuesten modernen Virtuosen sie einnehmen, während allerdings ein ehrenwerthes Streben nach Höherem in ihm sich geltend macht, das seine Erfolglosigkeit um so mehr bedauern lässt. Mag er brillante Transscriptionen, glanzende Etuden und andere Salonstücke schreiben, in denen der Geist der Form zum Opfer fällt, und bei denen ein Spiel mit Tönen bestechend momentan die höheren Anforderungen in den Hintergrund drängt: wo es sich um geistreiche, nicht blos piquante Erfindung, um geniale Tiefe in Conception und Ausführung handelt, da wird unwillkürlich der Mangel an eigenthümlicher Kraft und Frische sich aufdrängen, da wird das Alles ganz artig, regelrecht, auch wohl für den Augenblick ansprechend gemacht sein, aber der belebende, zundende Funke der wahren Begeisterung fehlt, und wir trauern darüber, dass dem rastlosen Ringen nach dem Höheren die eigentliche Basis, primitive schöpferische Kraft, versagt ist. — Das bekundet sich sehr deutlich in den vorliegenden Liedern, in deren grösstem, ja einzigen Vorzug wir ihre wohlthuende Anspruchslosigkeit hervorheben möchten, vermoge welcher der Componist selbst jede irgend wie schwierige Begleitung vermeiden hat — sie sind geradehin leicht zu nennen, werden auch, innig vorgetragen, momentan namentlich in den Kreisen gefallen, die sich mit einem gnädigen Lächeln, hinter dem oft das Gähnen sich versteckt, höch-

stens mit einem: Superb, charmant! beim Componisten und Ausführenden hinlänglich abgefunden zu haben meinen: tieferen, bleibenden Eindruck erzeugen sie nicht. Sie sind zu oberflächlich und erheben sich in Nichts über die, dutzendweise jetzt erscheinenden derartigen Compositionen. Ganz verfehlt erscheint uns No. 2 „Schöne Wiege meiner Leiden," und No. 8: „Ach, ich sehne mich nach Thränen," das auffallenderweise eine sehr störende Verwandtschaft mit Curschmann's „Kleinem Haus" bekundet. Am Meisten hat uns noch, obwohl auch da keine Eigenthümlichkeit sich zeigt, No. 3: „Mädchen mit dem rothen Mündchen," und No. 9: „Die Lotosblume ängstigt sich," angesprochen, wenn auch C. Löwe's Auffassung des letztgenannten Gedichtes eine bei Weitem tiefere und poetischere ist.

Lebewohl, componirt von *J. B. Zieger*. Op. 18. Hamburg, Niemeyer. Preis ⅓ Thlr.

Wir müssen von vorn herein offen bekennen, dass von den siebenzehn früher edirten Werken des Componisten uns keines bekannt geworden, dass wir uns aber jetzt auch durchaus nicht sehnen, die versäumte Bekanntschaft nachzuholen. Die Composition hat die äussere Anlage einer Arie, ohne doch deren Form zu bewahren; sie ist formlos, einheitlos, ohne melodische Erfindung, ohne Fluss, selbst ohne rhythmische Gliederung, ein Convolut von zusammengelesenen Phrasen, die ohne Halt in der Singstimme wie in der Begleitung auseinanderfallen, und weder dem Musiker noch selbst dem Laien Befriedigung zu gewähren vermögen. Eine durchaus unreife, der Oeffentlichkeit unwerthe Schülerarbeit, die gleichwohl der Componist im Schweisse seines Angesichts gearbeitet haben mag; das Accompagnement sieht einem Clavierauszuge ähnlich. Wie man es bei solchem Mangel an aller Begabung bis zu Opus 18 bringen kann, ist doch ein Problem!

Wize.

Nachrichten.

Düsseldorf. Das an den Pfingsttagen hier begangene Musikfest hat, wie seine Vorgänger, den Kennern und Freunden der Tonkunst wiederum mannichfaltigen und hohen Genuss verschafft.

Im Allgemeinen war der Besuch der Zuhörer nicht so bedeutend, als er zu wünschen gewesen wäre, und die Einnahme mag vielleicht eben nur zur Deckung der Kosten ausgereicht haben. Wir machen die traurige Erfahrung, dass sich der Besuch der Musikfeste fast jährlich mindert. Das Publicum, welches sich daran betheiligt, kommt hauptsächlich nur aus den Vereinsstädten, aus grösserer Entfernung aber ist die Theilnahme unbedeutend. Es nimmt den Anschein, als ob bei der jährlichen Wiederholung des Festes der Reiz der Neuheit verloren gehe, und man möchte fast der mehrseitig ausgesprochenen Idee beipflichten, das Fest nicht alljährlich, sondern nur aller zwei Jahre zu halten. Die an und für sich löblichen und forderlichen Aufführungen grosser Tonwerke mit starker Besetzung, wie sie in den dabei betheiligten grösseren Städten, als Cöln, Düsseldorf u. s. w. alljährlich zur Winterzeit vorkommen, scheinen nachtheilig auf die Musikfeste einzuwirken. — Die musikalischen Kräfte waren diesmal eben so bedeutend, wie in früheren Jahren. Das Verzeichniss nennt 647 Mitwirkende: acht Solopartieen, der Chor bestand aus 118 Sopranen, 86 Altstimmen, 121 Tenoren, 139 Bassen; im Orchester waren unter Anderm beschäftigt 78 Violinen, 24 Violen, 24 Violoncelle, 14 Contrabässe, die Blasinstrumente doppelt und dreifach besetzt. Die Sopransolopartieen waren in den Händen der Fraulein *Hartmann* aus Düsseldorf (Dilettantin) und *Sachs*, Concertsängerin aus Cöln, die Altpartieen in denen der Fraulein *Baumann* aus Düsseldorf und *Grawmann* aus Frankfurt (Dilettantinnen); die Tenorpartieen hatte Herr *Hämpel* aus Düsseldorf (Dilettant) und die Basspartieen die Herren *Kindermann* vom Theater zu Leipzig und *Stauven* von Düsseldorf (Dilettant) übernommen.

Der erste Tag wurde mit der Ouverture von *Beethoven*, Op. 124, C dur, eröffnet, welche sich bekanntlich ganz dazu eignet, durch grosse Massen vertreten zu werden. Die Aufführung war vortrefflich und begeisterte sowohl die Ausführenden als die Zuhörer. — Darauf folgte Josua von *Handel*. Was die Chöre betrifft, so ist dieses Oratorium in der Rheinprovinz und selbst auf Musikfesten bereits öfter zur Aufführung gekommen und so bekannt, dass an dem vortrefflichen Gelingen derselben nicht zu zweifeln war. Sie lösten ihre Aufgabe so vollkommen, mit einer solchen poetischen Auffassung und Wärme des Vortrages, dass man sie nicht leicht irgendwo in ähnlicher Vollendung hören wird. Eine solche Auffassung erfasst den Hörsten mit Riesengewalt und reisst ihn mit fort. Herrlich wurde der Chor gesungen „Der Herr befiehlt durch Josua's Hand," „Gott donnert," dann im Gegensatz mit tiefer Innigkeit und Ergebung „Wie schwand unsere Hoffnung hin!", nicht minder schön: „Heil mächtiger Josua, Heil!" — Eben so gelungen wurden die Solopartieen ausgeführt. Achsa, von Fräul. *Sachs* gesungen, war eine in jeder Hinsicht vortreffliche Leistung. Wundertar schön sang Fräul. *Sachs* die Arie: „O wer erzählt, o wer vermimmt" mit obligaten Zwischensätzen der Violine und des Violoncells; das Letztere wurde von Herrn *Forberg* ausgezeichnet vorgetragen, die Violinpartie aber von Herrn Concertmeister *David* so reizend und mit so origineller Auffassung gespielt, dass man in dieser kleinen Partie den grossen Künstler bewunderte. Ebenbürtig stand die von Fräul. *Sachs* vorgetragene vortreffliche Arie: „Horch auf der Vogel Jubelchor" mit ebenfalls obligaten Zwischensätzen der Violine und Flöte der eben erwähnten Arie zur Seite. Obgleich die Flötenpartie sehr gut vorgetragen wurde, so ist es doch schwer, mit einem Künstler, wie CM. *David*, welcher die Violinpartie spielte, zu wetteifern. — Obniel, von Fräul. *Grawmann* aus Frankfurt übernommen, wurde von Derselben durchaus würdig, meinter sogar sehr ausgezeichnet gesungen, namentlich die Recitative und das Duett mit Achsa: „Die Silberquelle strömt." Man ist bei unseren bisherigen Musikfesten durch die hervorragenden Leistungen des Fräul. *Schloss* im Vortrage der Altpartieen verwöhnt, und da deren ausserordentliche Leistungen noch frisch im Gedächtnisse sind, so beim-

trächtigen sie freilich einen selbst gelungenen Vortrag. — Herr *Kümpel* aus Düsseldorf als Josua erfreute im Allgemeinen sehr, und man ist ihm um so mehr zum Danke verpflichtet, als er bereitwillig die Partie anstatt des durch Unwohlsein verhinderten Herrn *Wolff* aus Halberstadt erst kurze Zeit vorher übernommen hatte. Seiner Stimme mangelt allerdings die von der Partie des Josua häufig bedingte Stärke, doch ersetzte er Vieles durch seinen würdig begeisterten Vortrag, z. B. in der Arie mit Chor: „Auf Völker auf" und in dem Recitativ: „Fest wie ein Fels," worin man dem strebenden Sänger den vollsten Beifall zollen musste. — Den Glanzpunct der Solovorträge bildete Herr *Kindermann*. Referent hat seit dem Jahre 1828 die Niederrheinischen Musikfeste besucht, und bis dahin hat ihn auf denselben kein Basssänger in jeder Beziehung so befriedigt, ja begeistert, wie *Kindermann*. Sein vortreffliches in allen Registern gleich ausgebildetes Organ, seine schöne Manier, sein edler, immer aus dem Innersten stammender Vortrag, und dabei seine reine und deutliche Aussprache lassen denselben als einen der bedeutendsten Gesangeheroen bezeichnen. Er sang die Partie des Caleb und trug durchgängig diesen Feldherrn prachtig vor; die Arie: „Soll ich auf Mamre's Fruchtgebild" werde stürmisch da Capo verlangt, und mag man daraus entnehmen, welch allgemein hohen Eindruck und Begeisterung dieser treffliche Sänger hervorgebracht hat. Das Orchester begleitete durchgängig sehr schön. Tadeln muss ich jedoch die Basse bei der Begleitung der Recitative: die war mitunter so unbestimmt und unrein, dass es zu verwundern ist, wie die Sänger bei diesen mitunter zwischen Dur und Moll schwebenden Harmonieen sich halten konnten. Schon im vorigen Jahre war diese Unvollkommenheit in Cöln fühlbar, doch diesmal hat sie einen so hohen Grad erreicht, dass sie störend einwirkte. Der Leiter des Ganzen, Herr Musikdirector *Rietz*, dieser geistvolle Dirigent, welcher mit unermüdetem Fleisse die Proben geleitet und so das Gelingen der Aufführung gesichert hat, erhielt die Anerkennung seiner vielseitigen Bemühungen sowohl von Seiten des Publicums als der Mitwirkenden bei seinem Erscheinen im Saale am ersten Tage des Festes durch lebhafte Beifallsbezeugungen.

(Fortsetzung folgt.)

Carneval- u. Fastenopern u. s. w. in Italien.

Der diesjährige äusserst kurze Carneval hat zwar in Italien, wie aus der statistischen Uebersicht dieses Quartalberichtes zu ersehen ist, 18 Opern in die Welt geschickt; da jedoch die meisten derselben bereits der ewigen Ruhe geniessen und nur sehr wenige davon allenfalls eine kurze Zeit sich herumtrollen, dann aber das Loos mit der ganzen heutigen Modeoperasippschaft theilen werden, so ist schon von dieser Hauptrubrik wenig zu vermelden. Ueberdies haben die meisten Theater zu Ende des Carnevals ihre Pforten geschlossen, kaum zwei, mitunter nur eine einzige Oper gegeben, bieten also auch in dieser Hinsicht keine reiche Ausbeute dar. Es gibt indess gar Viele, die vor lauter Nichtsthun vollauf zu thun haben. Das ist auch mit unseren jetzigen Sängern und Opern der Fall; ihre qualitative Abnahme steht im verkehrten Verhältnisse zur quantitativen Zunahme. Dennoch kann man selbst von der dem Erlöschen nahen Oper in Italien Vieles berichten. Die Allgem. musikal. Zeitung hat auch seit vielen Jahren bis heute deren merkwürdige Geschichte stets verfolgt, treulich und vollständig geliefert: also zur Sache!

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Siziliens Hauptstadt macht seit einiger Zeit erbärmliche Operngeschäfte. Theils muss es im ganzen übrigen Italien über lang oder kurz, aus Mangel an besseren Sängern und Opern, und wegen schrecklicher Indigestion der heutigen Vocal- und Instrumentalmassen, Geschrei, Gelärm und Geseufze eben so gehen, theils wird unser von Oberitalien weit entlegener Ort mannichfaltig ire geleitet, und meist mit guten Sängern — auf der Neige bedient. So war es auch in diesem Carneval. Wie hatten die Strepponi, die Abbadia, die Boccabadati (die jüngste und beste), die Altistin Orlandi, die Tenore Milesi, Fedor (Becker), die Bassisten Ferlotti, Catalano, Gnone, Balzar, Verdi's Ernani, hier unter dem Titel: Elvira d'Arragona, auch mit schlechtem Costüm und Decorationen in die Scene gesetzt, missfiel um so mehr, als man die Strepponi kaum hörte, Milesi, Ferlotti sehr wenig, und Catalano am Allerwenigsten befriedigte; das Theater musste geschlossen werden, wurde aber bald wieder mit schöneren Decorationen und Costums eröffnet, die Oper selbst gefiel indessen nicht besser. Bei dieser Gelegenheit entstand ein fürchterlicher Federkrieg unter den italienischen Journalisten. Hiesige Zeitschriften und Correspondenten des Neapolitaner Sibillo und der Florentiner Rivista, wahrscheinlich auf ihren Bellini allzu stolz, konnten es nicht gut ertragen, dass Verdi auf der Halbinsel so verherrlicht wird; sie nannten ihn also ohne Weiteres einen Pygmäen in der Tonkunst, betrachteten diesen Ernani insbesondere als aller Neuheit bar, voller Reminiscenzen u. s. w. Am Heftigsten antwortete darauf die zwölfte Nummer der diesjährigen Rivista Romana. Sie citirte nicht weniger als sechs Briefe aus Palermo, welche von der schlechten Aufführung des Ernani sprachen; zuletzt sogar die Mailänder musikal. Zeitung, welche die so überaus glänzende Aufnahme der neuen Oper Giovanna d'Arco auf der Scala und die sublimen Schönheiten derselben verkündet. — Mercadante's Vestale, mit der Abbadia, Orlandi, Milesi und Ferlotti, ging nicht viel besser; die Oper war übrigens hier längst bekannt. In Donizetti's Maria di Rohan (hier Conte di Chalais), worin die Boccabadati (Tochter der ruhmlich bekannten Sängerin dieses Namens) mit Beifall debutirte, gefiel, wie überall, blos der dritte Act. Die hiesige Zeitschrift Occhio sagt, diese Oper habe ziemlich gelangweilt, blos wenige Stücke, namentlich der Boccabadati und eines von Ferlotti, haben gefallen, Milesi, Titelrolle, sei eiskalt. Benannte Sängerin fand auch reichlichen Applaus in der Sonnambula, eine Portion davon auch Tenor Fedor und Bassist Gnone. In der Faste wurde Bassist Balzar freudig empfangen in Donizetti's Lucrezia Borgia; die Boccabadati erwarb sich abermals Ehre; die Strepponi und Milesi — tolerantur. Gegen Ende Februar gab

man Elisir d'amore; alle Sänger gefielen, Balzar und Milesi mehr, als die Boccabadati und Catalani.

Die Impresa bedauert öffentlich im Druck den schlechten Gang der Stagione und hat zwei Maestri nach Oberitalien geschickt, um für's nächste Theaterjahr eine Compagnia scelta (auserlesene Gesellschaft — ach Himmel, woher nehmen?) zu engagiren.

Messina (Teatro della Munizione). Die Prima Donna Quattrocchi, mit hübscher Sopranstimme, ziemlich guter Methode und Action, debutirte mit Beifall in der Gemma di Vergy; Tenor Severi (der Schreier) und Bassist Leonardi trugen das Ihrige zum Gelingen der Oper bei.

Neapel (S. Carlo). Mercadante's neu umgearbeitete Francesca Donato fiel ganz und gar durch, obwohl die Tadolini, Donzelli, Coletti, Fraschini, die dermaligen besten hiesigen Sänger, Alles anwandten, um sie aufrecht zu halten. Verdi's magere Due Foscari, die der Francesca in manchem Betracht weit nachstehen, aber einmal zu der heutigen Opernmodemusik von 1844 und 1845 gehören, konnten nicht missfallen, machten aber kein Aufsehen, noch weniger Furore; eine (aus Verdi's Ernani eingelegte?) Cavatina der Bishop, eine Cabaletta des Tenors Fraschini und das Terzett im zweiten Acte zwischen Beiden und Coletti waren die eigentlich applaudirten Sachen. Ein hiesiges Blatt beklagt, dass der Maestro darin die Characteristik der Personen ausser Acht gelassen; eine Bubrik, die längst in der Opera moderna italiana ausgestrichen ist. In der Norma debutirte die Französin Matilde Clary mit Beifall. Sie ist hübsch; das sagt viel; sie hat aber auch eine gefällige Stimme und Action. Der alte Biese Donzelli gab den Pollione vortrefflich, die Cali die Adalgisa, und Bassist Arati den Oroveso ziemlich gut. Von Donizetti wurden wiederholt die Lucia (am Meisten) und Maria Padilla; von Mercadante dessen Bravo (selten). Seine am 6. März in die Scene gegangene neue Oper: Il Vascello di Gama, machte einen maskirten Fiasco, weil Buch und Musik im Allgemeinen wenig zutrugen. Die Handlung geht auf dem Schiffe, in der Kammer des Commandanten, auf dem Verdeck, am Seegestade vor; die Musik ist meist (Mercadantisch) harmonisch, sehr wenig melodisch. Einiges von Coletti vorgetragen, der Boiero der Bishop, ein Duett, der Sturm im zweiten Acte, die Scene des Schiffbruchs mit Fraschini wurden beklatscht, und der Maestro, Director am hiesigen Conservatorium, hervorgerufen, was Alles im Vergleiche mit den heutigen Beifallsexplosionen gar wenig bedeutet. Niemand begreift den Unsinn, dass er die Bishop, die, wegen eines Schiffbruchs drei Tage lang auf einem Felsen zubringend, von Hunger und Elend abgemattet ist, überschwänglich viele Rouladen und Bravourstücke in ihrer Cabaletta machen lässt. Man — hofft, die Oper werde in der Folge etwas mehr anziehen. Das

Teatro Fondo gab meist französische Schauspiele und Komödien, mitunter Opere buffe, als: Cantatrice villane, Prova d' un' opera seria, 1000 talleri, Lettera perduta.

(Teatro Nuovo.) Maestro Lauro Rossi, der eigens aus Madrid hierher kam, um für dies Theater eine neue Oper zu schreiben, setzte einstweilen seinen voriges Jahr für Mailand componirten Borgomastro di Schiedam in die Scene, der hier als Opera buffa mehr, als in der lombardischen Hauptstadt, doch nicht ausserordentlich gefiel. Die Vigliardi, Gianella und Fioravanti Ilarione waren wohl die besten unter den übrigen Sängern (Signora de Rosa, Tenor Securi und Bassist Vita). — Candida e Luigi (eigentlich li Langravio di Turingia), vom verstorbenen Maestro Polsani-Gagliardi, behagte nicht mehr so, wie früher; der einzige Buffo Luzio erheiterte zuweilen das gelangweilte Auditorium. Die ältere Oper: 1000 talleri machte das Glück des Buffo Salvetti; auch Bassist Vita war nicht übel. *Amore a suon di tamburo* (neu am 12. Februar) von Maestro *Speranza*, mit der Beltussini, der Vigliardi, dem Tenor Testa, Bassisten Vita und Buffo Luzio, machte weder kalt noch warm: die Musik dieser Oper wurde auf ein anderes Buch, das man nicht auffahren konnte, gemacht; hier wurde in wenig Tagen ein neues Buch zur Musik geschrieben und vom Maestro Speranza in die Scene gesetzt. Der Sohn von Lablache (hübsche Figur und gute Bassstimme) fand Aufmunterung in Bellini's Puritani; die Vigliardi sang die Elvira ziemlich gut. Noch wurden von älteren Opern wiederholt: Astucie, Sordello, Ajo nell' imbarazzo, am Meisten aber Mercadante's unlängst für dies Theater componirte Leonora, worin die Beltussini die Hauptzierde war. Am 2. März gab man *Rossi*'s neue Oper: *Dottor Bobolo*, worin die Beltussini, die De Rosa, Tenor Cenni, Buffo Luzio und Bassist Avignone wirkten. Auch hier war man mit dem Buche nicht zufrieden; der Maestro hatte eine Gegenpartei, aber schon in der zweiten Vorstellung, nach verbessertem Dialoge, ging Alles besser, und mehrere Stücke fanden Applaus. Rossi besitzt einiges Talent im Buffostyl.

Neapel hatte diesen Winter zwei Harfenvirtuosinnen in seinen Mauern: der in Gesellschaft der hier wirkenden Prima Donna *Bishop* sich befindende *Bochsa* (ein Bruder), und der Engländer *Parish-Alvars*. In den Letzteren im Locale Monteoliveto gegebener musikalischer Academie wurde er mit reichlichem Applaus beschenkt und mehrmals hervorgerufen. Ausser ihm spielte darin der treffliche Clavierspieler *Coop* eine eigens von ihm componirte Pianoforteclantasie.

Die 14jährige Tochter des hiesigen Pianofortefabrikanten *Helzel*, Schülerin des eben benannten *Coop*, überraschte in einer musikalischen Academie die Zuhörer mit ihrem fertigen Spiele und mit Ueberwindung grosser Schwierigkeiten. Sie erntete rauschenden Beifall und spielte auch eine vierhändige Sonate mit ihrem Lehrer.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Cleve werden sich in der nächsten Zeit mehrere niederländische Liedertafeln mit denen von Cöln, Crefeld und Aachen zu einer Gesammtaufführung vereinigen. —

Die Coblenzer Liedertafel hat die Maienzer und Cölner Schwestern zu einem Feste, welches im Monat August gefeiert werden soll, eingeladen. Die Cölner Liedertafel hat bereits zugesagt.

Die Oper in Cöln ist aufgelöst, um erst wieder zum Herbst neu organisirt ihre Vorstellungen zu beginnen. Die treffliche Sängerin Fräul. *Hinkelbein* so wie der brave Tenorist *Beyer* sind auf's Neue für die Wiedereröffnung gewonnen worden. —

Bei der im August d. J. statt findenden Einweihung des Beethoven-Monuments soll unter Anderem die Missa solemnis von *Beethoven* zur Aufführung kommen. Professor *Breidenstein* arbeitet so einer Festcomposition zu dieser Feier.

Das Kärnthnerthortheater in Wien hat in der Saison 1844—1845 an 133 Spieltagen 25 Opern aufgeführt, darunter waren sechs von *Donizetti*, vier von *Bellini*, drei von *Mozart*, zwei von *Meyerbeer*, je eine von *Beethoven*, *Spohr*, *Weber*, *Boieldieu*, *Halévy*, *Nicolai* (Otto), *Mercadante*, *Kreutzer*, *Proch*. Am Hauptabend gegeben wurde *Donizetti's* Don Sebastian und *Nicolai's* Heimkehr des Verbannten. Die meistgesehene Oper nahmen *Donizetti* allein 43, in Anspruch. — Die bestbesuchten Gäste waren Frl. *Tuczek* aus Berlin, Frl. *Jaschi* aus Hamburg, Frl. *Gassner* aus Prag, Frl. *Marra*. — Die Letztere wird in der neueren Zeit dort sehr gerühmt. — Die Vorstellungen der italienischen Oper in Wien begannen mit *Lucia* I. der Fassung, die zweite Oper war derselben Componisten Elisire. Beide schienen indess nicht besonders angesprochen zu haben.

Die beiden Musikdirektoren des Leipziger Stadttheaters, *Luetzing* und *Netzer*, gehen von da ab. Wie es heisst, wird *Luetzing* die ihm angetragene Capellmeisterstelle am Theater an der Wien annehmen. Das Letztere ist nämlich *auf dem* Wege der Zwangsversteigerung für 199,000 Fl. in *Pachting's* Eigenthum übergegangen.

Conradin Kreutzer's neue Oper „Fridolin" hat in Darmstadt eine glänzende Aufnahme gefunden.

An *Cramer's* Stelle als Director der komischen Oper zu Paris ist Herr *Basset* getreten, früher im Ministerium des Innern angestellt und königlicher Commissar beim Théâtre de l'Odéon.

Musikdirector und Organist *Hille* in Neustrelitz hat den prunkenden rothen Adlerorden erhalten. — *Emil Prudent* ist vom Grossherzoge von Mecklenburg-Schwerin zum Hofpianisten, — die bekannte *Rathelka v. Dietz* von der Königin der Franzosen zur Schreibnymphe und Pianistin ernannt worden, eine Stelle, die sie schon bei der Königin von Sachsen bekleidet.

Carl v. Holtei ist von der Leitung der Breslauer Bühne zurückgetreten; sie ist auf einen Herrn Dr. *Schneider* übergegangen.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Fantaisie orientale

sur deux themes arabes

pour le Piano

par

Leopold de Meyer.

Op. 38.

Leipzig, im Mai 1845.

Breitkopf & Härtel.

Mit Eigenthumsrecht erscheinen in 14 Tagen in unserm Verlage:

Kullak, Th., „Symphonie de Piano" Ge. Sonate à 4 Parties pour Piano seul. Op. 27. Dedie à Dr. L. Spohr. 2 Thlr.

Mollique, B., 2me pc. Duo concert. pour Piano et Violon. Op. 24. 3½ Thlr.

Prume, Fr., „Air militaire" varié pour Violon avec Orchestre ou Piano.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Alkan, C. V., Fantaisie-Variations sur deux motifs de Don Juan, à 4 mains.

Böhm, Th., Fantaisie sur des thèmes suisses pour Flûte avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 23.

— — Id. id. Op. 24.

Burgmüller, Fr., Valse dramatique sur Richard en Palestine.

David, Félicien, Les quatre Saisons, 24 Quintetti pour Instruments à cordes.

Hausmann, Th., Grande Fantaisie sur Gaïda et Ginevra pour Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano.

Meyer, L. de, Le Carnaval de Venise, varié. Op. 34.

— — Etude de bravoure. Op. 34.

— — Grande Fantaisie sur Norma. Op. 33.

Rosellen, H., Marche de la Carrousse de l'Odé-Symphonie le Désert. Rondo arabe. Op. 72.

Verlags-Anzeige.

Da seit dem Erscheinen der ersten beiden Bände der Orgelcompositionen von *J. S. Bach* mehrfach angefragt worden ist, in welcher Vollständigkeit und Ausdehnung diese Unternehmung fortgesetzt *werd* solle, so hält es die unterzeichnete Verlagshandlung, so wie die Redaction, für ihre Pflicht, den Kunstfreunden ansmache anzuzeigen, dass sie in den Stand gesetzt ist, von *J. S. Bach's* Orgelwerken eine Gesammtausgabe veranstalten zu können. Binnen Kurzem wird sonach der im Stich vollendete, gemäss höchst interessante dritte Band der Oeffentlichkeit übergeben, und mit den übrigen Bänden, in ungemessener Zeitenfolge fortgefahren werden. Zugleich verfehlen wir nicht, den Verehrern dieses grossen Meisters die Anzeige zu machen, dass es uns nach vieljährigem Forschen gelungen ist, von *J. S. Bach's* sehr zahlreichen Choral-Orgelwerken, Preludien, Fugen, Fantasien, Orgelconcerten u. s. w. die vollständigste Sammlung zu besitzen, welche nach einem wohlgeordneten Plane, theils mit Zuziehung der noch vorhandenen Autographen, theils mit gewissenhafter Benutzung glaubwürdiger Handschriften im Druck erscheint. — Bei der vollständigen und correcten Herausgabe dieser Tonwerke, und geleitet von der uneigennützigen Absicht, der erhabenen Kunst unseres deutschen Meisters *J. S. Bach* ein würdigen Denkmal zu setzen, wiederholen wir die schon am Schlusse der Vorrede des ersten Bandes ausgesprochene Bitte, diesen Unternehmen durch Wort und That zu unterstützen.

C. F. Peters, Bureau de Musique in Leipzig.

Anstellungs-Gesuch.

Ein junger talentvoller Musiker, von dem grossherzogl. Hessen-Darmstädtischen Kammermusikus *Muller* als *Contrabassist* ausgebildet, welcher in dieser Eigenschaft seit mehreren Jahren bei einer Hofcapelle steht, und sowohl von seinem Meister über sein Talent und seine erlangte Kunstfertigkeit die vortheilhaftesten Zeugnisse aufzuweisen hat, als er auch durch seine öffentlichen Leistungen in besonders fertiger, sicherer und delikater Behandlung seines schwierigen Instruments, mehr allgemeiner Anerkennung und Beifall diese Zeugnisse genügend bestätigte, sucht eingetretener Verhältnisse wegen bei einer Capelle oder sonstigem musikalischen Institut anderweitige feste Wirksamkeit als *Contrabassist*, und ist bereit, sich auf jede gewünschte Weise über seine persönliche Würdigkeit und Fähigkeit und Ausbildung, wie über seine persönliche Verhältnisse auszuweisen. Geeignete, mit Angabe der Bedingungen versehene Anfrage sind in möglichst kurzer Zeit an Herrn *Johann Andre* zu *Offenbach* am Main einzusenden, welcher das Weitere besorgen und die erforderliche Auskunft ertheilen wird.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

muss, ausserordentlich. Auch möchte es gut seyn, die singenden Altstimmen künftig im Diskantschlüssel erscheinen zu lassen, welches man an den Partituren des hamburger Bach schon gewohnt ist. Die Aufführung, besonders dieser Motetten, würde dadurch in kleineren Cirkeln so sehr erleichtert, dass bey dem mässigen Preise aller Härtelschen Partituren, jeder Freund der Musik lieber eine Partitur mehr kauft, um seine Stimme daraus abzusingen, als sich von einem Notenschreiber eine Stimme inkorrekt in den Diskantschlüssel transponiren zu lassen.

Rec. hält sich endlich hiermit noch zu einer besondern Erkenntlichkeit gegen den Herausgeber der Bachschen Motetten verpflichtet, in so fern dieser der Versuchung widerstanden, dem Werke moderne Texte unterzulegen, um solches für mattgewordene Wasserchristen geniessbar zu machen, wie es wohl sonst bey der Herausgabe früherer grosser Kunstwerke zu geschehen pflegt.

Möge doch Herr Härtel durch nichts abgehalten werden können, so bald als möglich die Folge dieser Motetten erscheinen zu lassen. Es muss eine Ehre seiner Officin und seiner Stadt seyn und wird es für künftige Zeiten bleiben, das unsterbliche Andenken des grössten aller deutschen Künstler, von dem Orte in die weite Welt zu senden, wo die tiefste, reichste Fülle göttlicher Kraft eines unerkannten und unverdrossenen Gemüthes, einst Nahrung fand und ein ruhiges Grab.

Monolog der Jungfrau von Orleans von Friedrich Schiller, Akt IV. Scene 1., in Musik gesetzt und Ihro Majestät, der regierenden Königin von Preussen, Luise Auguste Wilhelmine Amalie, ehrfurchtsvoll zugeeignet von I. P. Schmidt.

Rec. hat schon früher bey Gelegenheit einer ähnlichen Komposition eines andern Verf. seiner Ueberzeugung nach erklärt, dass es nicht gut sey, die lyrischen Stücke der Dramen einzeln in Musik zu setzen; er hat auch erklärt, warum er es nicht für gut halte. Einige, der Ausführung nach, sehr gut gerathene Versuche, und auch dieser, der Ausführung nach ebenfalls zu lobende Versuch, haben ihn keines andern überzeugt; im Gegentheil ist er für seine Meynung dadurch entschiedener bestimmt worden, indem jene Versuche nur mehrere Belege sind, dass auch die geschickteste Ausführung einer nicht rein aufgefassten Idee den geheimen Widerspruch, den wir empfinden, indem wir das Werk geniessen, nicht zu lösen vermag. Die Italiener machen es allerdings oft so, besonders mit Scenen aus Metastasio; und wir fühlen uns beym Anhören solcher einzelnen Scenen weniger befremdet: aber theils ist es überhaupt doch etwas anders, ein Stück einer Oper oder eines Drama wählen, und die ähnliche äussere Form dieser oder jener Scene des leztern mit einer Scene der erstern macht es nicht aus; theils stehen viele der Metastasioischen Monologen und grossen Solo-Scenen schon so einzeln und für sich (gut oder schlecht) bestehend im Gedicht, dass man sie auch einzeln, ohne etwas zu vermissen, aufnehmen kann; theils, und hauptsächlich, behandeln die Komponisten dann die nicht selten unbedeutenden Worte nur so obenhin, nur dem Allgemeinen des Sinnes nach, und stellen die Musik so frey und selbstständig (ebenfalls gut oder schlecht) auf, dass man auf die Worte beym Anhören wenig oder gar nicht achtet. Jenes ist aber nicht der Fall bey den vortrefflichen lyrischen Stellen der Schillerschen Tragödien, und dieses nicht bey diesem Komponisten, und daran hat er recht gethan, denn diese Worte nach jener Weise zu behandeln, wäre Sünde. Indess ist das wahr — sollte ein Monolog zu solchem Zweck gewählt werden, so könnte man sich wohl für keinen unter allen Monologen deutscher Schauspiele mit mehr Glück entscheiden, als für diesen; denn, ausser dem innigen Gefühl, das darin wehet, ausser dem so bestimmt angegebenen Gange

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juni. № 24. 1845.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Carneval- und Fastenoper u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.*

Recensionen.

Musikalisch - Liturgisches.

The Order of the Daily Service of the United Church of England and Ireland, as arranged for Use „En Quires and Places where they sing," by *Thomas Tallis*. Newly edited by *John Bishop* of Cheltenham. London, Messers R. Cocks and Comp. Princes Street, Hanover Square. 1843. XXXV und 64 S. in 8.

Der ursprüngliche Verfasser des vorliegenden Werkes, welches wir nach deutschem Herkommen füglich als eine musikalische Agende bezeichnen können, war Th. Tallis, einer der ausgezeichnetsten englischen Kirchencomponisten des 16. Jahrhunderts. Wahrscheinlich geboren im Jahre 1520 und gestorben am 23. November 1585, fungirte er muthmasslich schon, als Chorist, in der Capelle Heinrichs VIII., dann späterhin als Mitglied der Capelle und als Organist in der Regierungszeit Eduards VI. und der Königinnen Maria und Elisabeth, und wirkte als Componist vorzüglich für die Kirche im liturgischen Fache. Seine Arbeiten erschienen theils abgesondert für sich, theils in Sammlungen, welche er mit anderen Autoren gemeinschaftlich herausgab — so z. B.: Cantiones, quae ab argumento Sacrae vocantur, quinque et sex partium, autoribus Thoma Tallisio et Guilielmo Birdo. Anglis etc. etc. Lond., 1575. Von seinen näheren Lebensumständen und Schicksalen ist nur Weniges bekannt. Doch finden sich einige Notizen über ihn in den englischen, musikgeschichtlichen Werken von Burney und Hawkins, so wie auch, von dem Herausgeber desselben, dem rühmlichst bekannten Musiker und Musikgelehrten John Bishop in Cheltenham verfasst, in dem hier zur Anzeige vorliegenden Buche.

Obgleich nun dieses selbst für den practischen Gebrauch der protestantischen Kirche unserer Zeit nur sehr wenig Nutzbares darbietet, so ist es doch in mehrfacher anderer Beziehung eine interessante Erscheinung. Dem musikalischen Geschichtsforscher und Literaten bietet es nämlich in der ziemlich umfassenden Vorrede des Herausgebers, der sehr gründliche Studien im liturgischen Wesen seines Vaterlandes gemacht zu haben scheint, ein ziemlich reiches Verzeichniss von in England erschienenen musikalisch-liturgischen Werken, von welchen nur wenige in Deutschland bekannt geworden und selbst in den vorzüglichsten Bibliotheken zu finden sein dürften. — Andererseits wird es aber für den Forscher auf dem noch fast ganz brach liegenden Gebiete der musikalischen Liturgik im engeren, das Choralwesen und die eigentlich sogenannte Kirchenmusik ausschliessenden, Sinne des Wortes von grossem Interesse sein, die hier abgedruckten Intonationen, Responsorien, Collecten, Abendmahlsliturgieen (diese jedoch ohne Composition der eigentlichen Einsetzungsworte) und die Litanei, welche letztere hier im *funfstimmigen* ganz einfach harmonischen Satze völlig durchcomponirt erscheint, mit den musikalisch-liturgischen Arbeiten Luther's (Deutsche Mess und Ordnung Gottesdiensts. Wittenberg, 1526) und seiner Gehilfen und Nachfolger zu vergleichen, die mit dem Engländer Tallis in demselben Zeitalter wirkten, und deren Arbeiten man in den überaus zahlreichen Werken findet, welche schon im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung unter den Namen: Agenda, Kirchenordnung, Kirchengeschaft u. s. w. an's Licht getreten sind (Man vergleiche: Bockelmann und König Bibliotheca Agendorum 1726. 4. Feuerlin Bibl. symbol. ev. Luth. ed. Riederer. 1768.) Der Kenner wird sogleich bemerken, dass Vieles in dem musikalisch-liturgischen Wesen der protestantischen wie anglikanischen Kirche auf gemeinschaftlichen Quellen beruht, welche tief in's christliche Alterthum, ja vielleicht noch darüber hinaus in das hebräische zurückgehen. Referent wenigstens hat sich bisher noch durchaus nicht zu überzeugen vermocht, dass das liturgische Wesen der christlichen Kirche von seinem ersten Ursprunge her reinweg ein ihr ausschliesslich angehörendes Gewächs sei, sondern ist vielmehr der Ansicht, dass die älteste christliche Kirche die lebensvollsten liturgischen Keime aus dem hebräischen Cultus her ergriffen und sie, freilich mit der ihr eigenthümlichen Geisteskraft und Schöpfergewalt, entwickelt, herausgebildet und gross gezogen hat. — Da übrigens das obige, überaus splendid ausgestattete Buch doch wohl in nicht gar viele Hände kommen dürfte, so geben wir hier einen sich im Verlaufe des Ganzen mehrfach wiederholenden Theil der Litanei, aus welchem man ersehen wird, dass wir wenigstens nicht in dieser Beziehung Ursache haben, Etwas von der anglikanischen Liturgie für unseren Cultus zu erborgen, denn wir besitzen in unseren Agenden aus älterer Zeit ungleich werthvollere Compositionen jenes alten Wechselgesanges, der noch in unserer Knabenzeit — d. h. vor dreissig Jahren — in Sachsen und Thüringen in höchst eigenthümlicher Weise am Charfreitage und an

den hohen Buss- und Bettagen, wie auch öfter in der Fastenzeit vorgetragen wurde, während er jetzt in vielen, ja wohl in den meisten Kirchen nur noch, ganz gegen seine eigentliche Bestimmung und ohne alle erbauliche Wirkung, gesprochen wird.

The Litany.

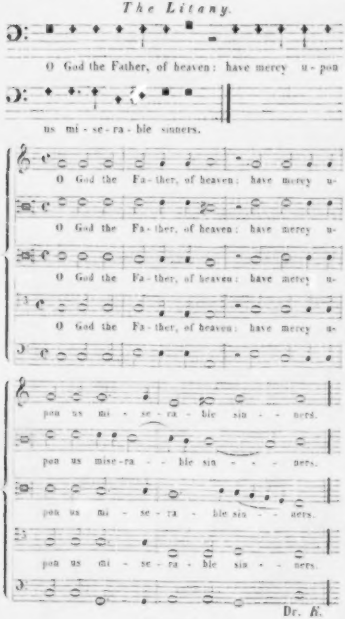

Dr. *K.*

Duetten für Sopran und Tenor mit Piano.

1) Afscheid, Afzijn, Wederzien. Woorden van *J. P. Heye*; comp. von *J. J. H. Verhulst*. Op. 14. Preis 2 Fr. 70 Cent.

2) Bruidfeest Bloemen, von *W. J. van Zeggelen*; comp. von *Verhulst*. Op. 15. Preis 1 Fr. 35 Cent. Beide bei Theune in Amsterdam.

1) Vielleicht ist der Ursprung dieser Trilogie in der bekannten, den gleichen Vorwurf instrumental behandelnden Beethoven'schen Sonate zu suchen; jedenfalls ist es ein glücklicher Gedanke, diesen Gegenstand in Form einer grossen dramatischen Gesangscene zu behandeln, sonderlich wenn Anlage und Ausführung so gelungen, wie hier, sich darstellen. Die drei Gedichte sind innig und tief empfunden — es waltet und webt in ihnen die reine Poesie des liebenden Herzens, einfach und sinnig, während sie gleichzeitig durch das scharfe Ausprägen der äusseren Situation in ihrer Besonderheit hervortreten und so das vage Verschwimmen in jener allgemeinen, Allerwelts-Lyrik, wie sie heut zu Tage so häufig uns begegnet, glücklich vermeiden. Dass der Componist Tüchtiges leisten könne, ist auch in Deutschland bekannt — er hat in diesem Duo so recht aus innerster Seele herausgesungen, es ist voll inniger Empfindung, warm und wahr, unverkünstelt und natürlich, einfach und doch interessant, die ächt deutsche Melodie durch wirksame und characteristische Begleitung gehoben. Je seltener Derartiges in der Gegenwart uns geboten wird, um desto freudiger hat die Kritik darauf hinzuweisen. Uebrigens erachten wir es als einen besonderen Vorzug, dass die Wärme der Empfindung, somit auch das Interesse, im Fortgange des Werkes sich steigert. In der ersten Abtheilung (Afscheid) hat die Melodie im Presto (F moll, C) weniger eigenthumliche Frische, ja die Behandlung erscheint durch die Imitationen leicht etwas gedehnt; aber schon im Andantino (F dur): „Nevels stijgen uit de baren," tritt die tiefere Empfindung klar hervor. In No. 2. Afzijn (Abwesenheit), D dur, Lento C, das durch einen frappanten, allerdings etwas schroffen Uebergang mit No. 1 verbunden erscheint, wird uns das Sehnen des vereinsamten Herzens mit characteristischer Wahrheit zur Anschauung gebracht; nur möchten wir für die Ausführung rathen, das Tempo ein klein wenig bewegter zu nehmen, als die metronomische Bezeichnung angibt — es wird sonst leicht gedehnt. Die Sechzehntelfigur des Accompagnements, namentlich vom Eintritte des Sopranes an, hat etwas Violinmässiges, doch ist sie immerhin leicht ausführbar. No. 3. Wederzien (Wiedersehn), Poco animato, F dur, C, das sich im innigen Dankgebete für die glückliche Wiedervereinigung zum Allegro con fuoco steigert, erinnert mit leisen Anklangen in Melodie und Begleitung an den Mittelsatz No. 1, in welchem sich die tröstende Hoffnung aussprach, die hier ihre frohe Erfüllung findet. Vorzugsweise voll Schwung und Feuer, der Erguss eines dankerfüllten, liebenden Herzens, ist das Gebet, das gewiss nirgend seines Eindrucks verfehlen wird. — Die Ausführung ist weder in den Singstimmen, noch im Accompagnement schwierig; aber sie fordert discreten Vortrag, klangvolle Stimme und seelenvollen Ton. Wo sich diese Bedingungen erfüllt finden, wird die Ausführung dieser Composition von grosser Wirkung sein. Schade nur, dass derselben nicht gleichzeitig eine deutsche Uebersetzung beigegeben ist.

2) Mit dieser Gabe desselben Componisten vermögen wir uns bei Weitem weniger einzuverstehen, als mit der vorhergehenden. Sie kann, wie eine Anmerkung besagt, auch für das Piano allein ausgeführt werden — ja sie erscheint uns als ein „Lied ohne Worte," wohl gar als eine Etude, ursprünglich für das Piano geschrieben, und

der Componist hat wohl auf irgend welche äussere Veranlassung hin die eben nicht sehr poetischen Worte des Gedichtes dieser Composition angepasst. Diese Zwittergestalt macht sich überall bemerklich — die Singstimmen, die eben nur als ein Willkürliches, Zufälliges erscheinen, erregen kein sonderliches Interesse, und die ganze Composition zeugt nicht von bedeutender Erfindung, so wie is' nicht selten monoton. Es ist eines von jenen Werken, wie sie ein gewandter Componist zur Erholung oder auf irgend welche Veranlassung schreibt, und die weder einen Maassstab für sein Wollen, noch für sein Können abgeben: wir haben hier nicht einmal Eigenthümlichkeit der melodischen oder harmonischen Führung, noch der Figurirung im Accompagnement; es ist Alles verständig gemacht, rundet sich auch, eine gewisse Breite abgerechnet, ziemlich ab, aber zur Vergrösserung des Rufes des Componisten wird es, wenigstens in Deutschland, nichts beitragen — er kann Besseres schaffen. Die mehrfach durch die Melodie und die festgehaltene Bassfigurirung hervortretenden Octaven (man vergl. Tact 3, 5, 7 u. s. w.) sind zwar als längst recipirt anzusehen, sagen uns indess durchaus nicht zu. *Wiese.*

Liederschau.

1) Lenz und Liebe. Sechs Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Julius Becker.* Op. 34. Leipzig, bei Peters. Pr. 15 Ngr.

2) Minnelieder für Bariton oder Mezzosopran, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Jul. Becker.* Op. 35. Ebendaselbst. Preis 15 Ngr.

Die meisten dieser Lieder zeichnen sich durch einfach natürliche Frische der Empfindung, ansprechenden Melodienfluss und innere Abrundung aus. Gleich das erste in Op. 34 ist dem Verfasser ausgezeichnet trefflich gelungen, und, einmal gehört, wird es sich sogleich einprägen und immer ein Lieblig bleiben. Es tragt die Ueberschrift: „Nichts ohne Liebe" und ist von Vogl gedichtet. No. 2. Volkslied aus des Knaben Wunderhorn „Lebewohl" ist in einem edlen Volkstone gehalten. No 3. „Liebeswünsche" erscheint auch neben vielen ähnlichen von anderen Componisten reizend und anmuthig, und vorzüglich die Wendung am Schlusse müssen wir als sinnig hervorheben. No. 4. „Lenzgefühl" von B. Lindner ist vom Componisten zart und innig gesungen, so wie No. 5. „Frühlingswonne" von demselben Dichter, recht mailich frisch. Am Tiefsten empfunden und voll sicherer innerer Haltung ist No. 6 „Der Abschied" von demselben Dichter. — Sämmtliche Lieder empfehlen sich noch besonders durch leichte Ausführbarkeit in Gesang und Begleitung. Die Ausstattung ist würdig. — Im Hefte Op. 35 hat uns das erste Lied, „Huldigung," wahrscheinlich vom Componisten selbst gedichtet, deshalb weniger genügt, weil es, wie es der Verfasser doch sonst gewöhnlich zu thun pflegt, in rhythmischer Hinsicht nicht in einem Gusse gegeben ist, was wohl möglich gewesen wäre. Doch auch hier ist die Schlusspartie in E dur sehr ansprechend. Sehr gefällig ist No. 2 „Der viereschönen hohen Frau," gedichtet von Fr. v. Eichendorff. No. 3, „Ständchen" von Kopisch, gibt zwar ein sehr gefälliges Musikstück, streift aber etwas an das Gewöhnliche. No. 4. „Der Liebesschwur" von W. Gerhardt, erscheint zwar lebhaft und ansprechend, aber nicht warm und schwärmerisch genug. Wir hätten hier eine andere Rhythmik zu sehen gewünscht. Auch diese Lieder singen sich leicht weg und empfehlen sich durch noble Ausstattung.

3) Drei Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violinbegleitung, componirt von *M. Hauptmann.* Op. 31. 3 Hefte. Heft 1. Meerfahrt von *H. Heine.* Preis 12½ Ngr. Heft 2. Nachtgesang von *Goethe.* Preis ⅓ Thlr. Heft 3. Der Fischer von *Goethe.* Preis ⅓ Thlr. Leipzig, bei Peters.

Gesänge mit obligater Violinbegleitung, ausser der des Pianoforte, haben sich neuerdings sehr beliebt gemacht und sind in der That, wo man einen discreten, fein gebildeten Violinspieler zur Seite hat, oft von sehr guter Wirkung, und das wird, bei angemessener Ausführung, auch bei den vorliegenden der Fall sein. Nur büte man sich, diese Compositionen, welche beim ersten Blicke ganz leicht und anspruchslos erscheinen, zu leicht zu nehmen, sie nur so obenhin anzusehen; man dürfte sonst, was der Verfasser hineingelegt, nicht herausbringen, wie es heut zu Tage so Manchen mit den trefflichsten Meisterwerken begegnet, wenn sie in einfach edler (man meint dann sogleich: nüchterner) Form erscheinen und nicht dem Spieler und Sänger vollauf zu thun geben. Jede Note in diesen Heften ist wohlbedacht und will, einer durch und durch ausgereiften, besonnenen Feder entflossen, ihr gutes Recht behaupten. — Alle diese Lieder sind bereits von anderen Componisten bearbeitet und zum Theil ganz anders aufgefasst und behandelt worden. Man versuche sich nun einmal hier an der Simplicität des würdigen Verfassers. — Wir haben uns ernstlich bemüht, überall seine poetischen Intentionen mit Aufmerksamkeit zu verfolgen, allein an einer Stelle vermochten wir uns doch nicht mit seiner Auffassungsweise zu verständigen. In dem Nachtgesange nämlich wird uns Seite 10 der Sänger des Ständchens bei dem Textesworte: „schlafe" u. s. w., auf welches er im *ff* bei starker polternder Begleitung einsetzt, doch ein wenig zu heftig, gleich als wollte er mit dem Saitenspiele wohl gar einen gewaltthätigen Fenstereinbruch versuchen, während er doch selbst verlangt: „Gib vom weichen Pfuhle träumend ein halb Gehör!" Wir erraihen zwar recht wohl, was hier der Componist gewollt, glauben aber nicht, dass es Goethe selbst in diesem zartgehaltenen, wie ein Traum vorüberschwebenden Gedichtchen im Sinne gehabt habe. Es dürften daher zumal in jener Stelle wohl andere Saiten der Empfindung anzuschlagen und das Ganze vielleicht in einer sanfteren mehr wiegenden Rhythmik zu halten sein, während so der Ständchensänger, was Goethe sicherlich nicht intendirt hat, in einer trotzig kecken Haltung erscheint. Irren wir uns, so möge uns der geehrte Verfasser diese Bemerkung, durch welche wir ihm durchaus nicht zu nahe treten wollten, verzeihen. Die Ausstattung ist sehr anständig.

4) Drei Lieder, „Du o Lippe von dem Kusse" von *Fr. Rückert.* „Goldne Brücken" von *Geibel* und „Wie

len und Wandern" von *P* .., componirt von *J. von der Porten*. Op. 5. Hamburg, bei Niemeyer. Preis ⅔ Thlr.

Von diesen einfach, melodiös und fliessend gesungenen Liedern haben uns die beiden ersten zugesagt. Das dritte erscheint uns nicht alpenfrisch und hell genug. Es wäre hier eine eigenthümlichere Farbengebung zu wünschen gewesen. Ausstattung anständig.

5) Lieder und Gesänge für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. *Heinrich Marschner*. Op. 128. Preis 22 Ggr.

Wir dürfen es wohl als allgemein bekannt voraussetzen, was man von dem geehrten Verfasser zu erwarten hat, und begnügen uns daher damit, die hier von ihm dargebotenen Lieder und Gesänge namhaft zu machen. Es sind folgende: 1) „Die sieben Freier" von L. Wihl — balladenähnlich, mit durchgehender Begleitungsfigur. Könnte wohl etwas schauerlicher, gespensterhafter gehalten sein. 2) „Wanderlied" im Volkston von Fr. v. Sallet. Vortrefflich. 3) „Leb wohl Therese" von F. Freiligrath. Durchcomponirt mit lebhafter Begleitung. 4) „Um Mitternacht" von Fr. Rückert. Durchcomponirt. 5) „Abendlied des Gondoliere" aus „Herzog Bernhard" von Mosen. 6) „Willst kommen zur Laube" von Freiligrath. Sehr belohnend für den Sänger mit glücklich erfundenem und trefflich durchgeführtem Motiv in der Begleitung; allein fast ein wenig zu weit ausgesponnen. 7) „Den Noah mag ich leiden" von L. Wihl, mit Chorrefrain. Trefflich. Sämmtliche hier verzeichnete Lieder sind auch einzeln zu haben. Die Ausstattung anständig.

6) Das Lächeln durch Thränen. Seelendrang. Zwei Lieder in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Conradin Kreutzer*. Braunschweig, bei Meyer. Preis 12 Ggr.

Auch diese neue Gabe des geschätzten Componisten wird den zahlreichen Freunden seiner Gesangmuse in ihrer schönen Ausstattung willkommen sein. Vorzüglich das zweite Lied ist sehr ansprechend und gefällig gehalten.

7) „Die Heimath," „Ich denke dein" und „Wettgesang." Drei Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. Methfessel*. Op. 111. 3 Hefte. Heft 1. Preis 6 Ggr. Heft 2. 8 Ggr. Heft 3. 8 Ggr. Hamburg, bei Niemeyer.

Wie in der Regel, so hat der geehrte Verfasser auch hier sehr gefällig und dankbar geschrieben, ohne den Stimmen die Ueberwindung besonderer Schwierigkeiten zuzumuthen, und diese Duetten dürften sich daher sehr beliebt machen. Am Reichsten ist, wie billig, der „Wettgesang" ausgestattet, der sich auch vor den übrigen beiden Duetten durch freiere Bewegung der Stimmen auszeichnet, dagegen aber auch schon tüchtiger vorgebte Sängerinnen voraussetzt. Ausstattung gut.

8) Augenzauber. Gedicht von *Kuhlhauer*, componirt von *Jos. Klein*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 18 Kr.

9) Lebewohl. Gedicht von demselben, componirt von demselben. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

Zwei gefällige, ansprechende Gesänge. Vorzüglich den zweiten mögen wir wohl gelungen nennen. Die Titel sind mit artigen Steindrucken geziert. 10.

Nachrichten.

Félicien David's Ode-Symphonie: „Le Désert" (Die Wüste)

wurde auf Befehl des Königs am 26. Mai im Theater zu Potsdam vor einer sehr glänzenden Versammlung des königl. Hofes, des Kronprinzen von Würtemberg, des Kurprinzen und Mitregenten von Hessen-Cassel, und vieler eingeladenen Zuhörer, mit entschiedenem Beifall, unter Leitung des Componisten, sehr gelungen ausgeführt.

Die königl. Capelle, den Herrn Concertmeister *Leopold Ganz* an der Spitze, bildete das Orchester; die Chöre wurden von dem männlichen Theaterchor, der Solotenor von Herrn *Mantius* gesungen, und die Declamation der melodramatischen Strophen von dem königlichen Schauspieler Herrn *Müller* ausgeführt. Die Neuheit des sehr anziehenden Gegenstandes, das poetisch werthvolle Gedicht von *Auguste Colin* (dem Reisegefährten *David's* im Orient) in französischer Sprache, von *Ferdinand Braun* mit deutschem Worttext sehr gelungen versehen, erweckte an sich schon ein nicht gewöhnliches Interesse für dies romantische Tongemälde, welches indess durch die originelle Composition noch besonderen Kunstwerth gewinnt.

Wir übergehen in dieser Hinsicht die weniger bedeutsame, wenn gleich durch angenehme Melodie, natürliche Behandlung und wirksame Instrumentation gleichfalls befriedigende Symphonie (Es dur) in vier Sätzen, welche der Ode-Symphonie voranging, ohne einen lebhaften Eindruck zu bewirken, da wir Deutsche durch die genialen Vorbilder von *J. Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* in dieser Gattung von Instrumentalmusik zu den höchsten Anforderungen berechtigt sind. Obige Symphonie war daher nur mehr als eine Einleitung und Zeitausfüllung anzusehen. Die grösste Spannung trat nun aber bei dem Beginne des grösseren Werkes ein. Die Symphonie-Cantate, wie wir solche lieber bezeichnen möchten, hat drei Abtheilungen. Die erste stellt zu Anfang in einer absichtlich monotonen Introduction, welcher sich Declamation mit Orchesterbegleitung anschliesst, das geheimnissvolle Bild der Wüste auf. Der folgende Chorgesang preist die Majestät Allah's. Das Sichtbarwerden der in die Wüste einziehenden Caravane bezeichnet der Redner. Die Caravane erscheint nun, erst entfernt, dann näher, unter sich allmälig verstärkendem Chorgesange. Da bricht der Alles verheerende Sturm der Wüste, der Samum, mit seinem tödtlichen Gifthauche herein. Die Musik malt diese ergreifende Naturscene auf geniale, höchst wirksame Weise, dennoch ohne alle Ueberladung von Blechinstrumenten, treffend aus. Der Sturm legt sich; die Caravane setzt ihre Reise fort. Ein frisch ermuthigender Chor commentirt dies Bild und schliesst mit der Rast zum Nachtlager den ersten Theil der Cantate. Im

zweiten folgt die melodisch schöne „Hymne an die Nacht," als Chor mit Orchesterbegleitung. Die arabische Fantasie lässt uns eine höchst eigenthümlich instrumentirte syrische Originalmelodie, eben so der rhythmisch pquante Tanz der Almées (egyptische Tänzerinnen) ein anziehendes egyptisches Motiv vernehmen. Beide Musikstücke sind von ganz eigenthümlicher Wirkung. Der Chor rühmt hierauf „die Freiheit der Wüste" in treffenden Bildern des Morgenlandes. Die „Träumerei der Nacht" wird in einem sehr zarten (ursprünglich egyptischen) Tenorgesange mit Chor und Orchester geschildert, bis die Lieder auch verschweben, und der Schlummer der Caravane die natürliche Pause bildet. Die dritte Abtheilung beginnt mit dem auf ganz eigene Weise entworfenen Tongemälde des (von *Haydn* so meisterhaft geschilderten) Sonnenaufganges. *David* beginnt diese Musik zur Declamation mit einem Tremolo der Violinen in den höchsten Tönen erst ganz leise, die Morgenröthe andeutend, und schildert dann ergreifend das allmälige „Hervorbrechen des Tagesgestirns" in voller Kraft und strahlender Glorie der Harmonie. Der Gesang der Muezzim ertönt nun von einer sehr hohen Tenorstimme (welchen Herr *Mantius* ächt künstlerisch, rein und sicher vortrug) nach arabischer Originalmelodie und in türkischer Sprache. Die Caravane bricht wieder auf und singt einen lebhaft rhythmischen Chor, bis das Verhallen der Töne die Entfernung des Zuges andeutet. Der bereits vernommene Gesang der Wüste schliesst nun mit der Verherrlichung Allah's die interessante Cantate, welche nächstens auch im königl. Opernhause zu Berlin ausgeführt werden wird. — *Félicien David*, der bescheidene, anspruchslose Künstler, welcher in der Symphonie nur noch mehr den polyphonischen Styl und kunstmässigere Durchführung der Motive auszubilden befähigt sein dürfte, soll auch mehrere Instrumentalquintette in eigenthümlicher Form componirt haben, welche wir noch kennen zu lernen hoffen dürfen.

Berlin, den 29. Mai 1845. *J. P. S.*

Leipzig, den 24. Mai 1845. Wenn diese Blätter seit mehreren Monaten über die Verhältnisse und Leistungen der hiesigen Oper gänzlich geschwiegen haben, so hat damit nicht zu erkennen gegeben werden sollen, dass die letzteren eine rege Theilnahme beim Publicum nicht gefunden, noch viel weniger, dass sie eine solche nicht verdient hätten. Der einzige Grund, dessen Rechtfertigung wohl nicht erst versucht zu werden braucht, lag in dem Wunsche des Referenten, durch eine länger fortgesetzte Beobachtung des Weges, den die erst seit kurzer Zeit an der Spitze des Theaters stehende Direction im Opernfache eingeschlagen hatte, zu einem bestimmteren Urtheile zu gelangen, als man in der Anfangsperiode eines neuen Unternehmens zu fallen vermag.

Im Allgemeinen ist zwar das Streben der Direction fortwährend unverkennbar, mit den von Beginn an erworbenen Gesangeskräften billigen Anforderungen zu genügen; doch scheint in der neuesten Zeit die Oper von einigen, freilich zeitgemässe Tendenzen und Zustände behandelnden Lustspielen u. s. w. etwas zu sehr verdrängt zu werden, und was die Auswahl anlangt, so vermissen wir auf dem bisherigen Repertoir allerdings ungern eine grössere Anzahl classischer Opern: von *Mozart* wurden uns seit Mitte August vorigen Jahres nur Don Juan, die Zauberflöte und Figaro's Hochzeit, von *Weber* nur der Freischütz, von *Spohr* — dessen Jessonda, Faust und namentlich die leider fast vergessene Zemire und Azor sich gewiss eines lebhaften Anklanges erfreuen würden — nicht ein einziges Werk vorgeführt. Ueberhaupt möchte der Musikfreund, wenn er die einzelnen Zweige der dramatischen Kunst rücksichtlich ihrer Vertretung bei unserer Bühne unter einander vergleicht, sich — unbeschadet aller Anerkennung des gedachten Strebens — doch zuweilen versucht fühlen, die Direction einer, wenn auch nicht stiefmütterlichen, doch secundären Behandlung der Oper im Verhältnisse zum recitirenden Schauspiele und vorzugsweise zum Lustspiele zu zeihen, deren Ursache wohl in einer geringeren Hinneigung des Directors und der bei der Leitung der Bühne zunächst thätigen Personen zur Oper zu suchen sein dürfte. Bei dem regen Sinne des Leipziger Publicums für Tonkunst und bei der lebhaften Theilnahme, welche dasselbe den Opernaufführungen, namentlich in früheren glanzvollen Perioden, gezollt hat, kann man eine warme und liebevolle Pflege dieses Kunstzweiges gewiss nur als mit den Interessen einer Theaterdirection eng verbunden erachten und muss der letzteren eine solche dringend an's Herz legen, wenn man sich auch mit dem Referenten die Schwierigkeiten keineswegs verhehlt, welche die immer mehr gesteigerten Anforderungen des Publicums wie der künstler einem Privatunternehmen gegenüber bieten.

Zunächst haben wir der Wiederholungen bereits früher auf das Repertoir gebrachter und schon in diesen Blättern besprochener Opern zu gedenken. Figaro's Hochzeit, Don Juan, die Zauberflöte, Norma zogen nach wie vor das Publicum an und brachten den Sängern und Sängerinnen die frühere Anerkennung, und einige veränderte Rollenbesetzungen, z. B. die des Don Juan durch Herrn *Hindermann*, des Sever durch Herrn *Widemann* u. A. m. können unbedingt als Verbesserungen angesehen werden. Zu diesen Opern kamen hinzu als neu einstudirt: der Barbier von Sevilla, Wilhelm Tell, der Freischütz, des Teufels Antheil, die Tochter des Regiments, der Vampyr (von *Marschner*), das unterbrochene Opferfest, Fra Diavolo, und Alessandro Stradella (von *Flotow*).

Die beiden zuerstgenannten Opern *Rossini's*, die wohl ohne Widerrede die trefflichsten da überaus fruchtbaren Componisten genannt werden mögen, wurden brav und gelungen ausgeführt. Namentlich gilt dies von der runden und durchaus exacten Vorstellung des Barbier von Sevilla, in welcher Fräul. *Mayer* als Rosine wiederum vollgiltige Beweise ihres schönen Talentes und ihrer Bildung ablegte, wenn ihr auch der colorirte Gesang weniger, als der getragene, zuzusagen scheint, während die Herren *Widemann*, *Berthold*, *Eicke* und *Hindermann* in den Rollen des Grafen, Bartolo, Figaro und Basilio Alles aufboten, um die jugendliche Frische und den Humor dieses Meisterwerkes treu und würdig wiederzugeben; und solche Bestrebungen lassen gern über manche „Aber" hinwegsehen, zu denen z. B. Herrn

Widemann's häufiges zu starkes Auftragen der Töne, und seine etwas schwerfälligen Rouladen, Herrn *Ecke's* immer grössere Abnahme der Stimme und Herrn *Berthold's* mitunter etwas zu derbe Komik Veranlassung boten. Leider ruht diese Oper bereits nach drei Aufführungen, da Herr *Ecke* unsere Bühne verlassen und bis jetzt einen Stellvertreter nicht erhalten hat. — Unter den im „Tell" beschäftigten Sängern und Sängerinnen gebührt unstreitig Herrn *Kindermann* (Titelrolle) und Fräul. *Mayer* (Mathilde) der erste Preis. Herr *Widemann*, dessen Mässigung im Vortrage wir früher lobend anerkannten, hat in der späteren Zeit zu unserem Bedauern dieser vom künstlerischen Standpuncte aus so wichtigen Tugend weniger Aufmerksamkeit geschenkt, ja wohl mit Absicht ihr entgegengehandelt und gefällt sich jetzt oft in einem Drücken und Pressen der Töne, in einem Schreien, das nicht einmal in Heldenpartieen am rechten Platze ist und selbst, wenn es dies wäre, nicht für das, was dafür verloren geht, für das acht künstlerische Element, zu entschädigen vermag. Doch war, hiervon abgesehen, sein Arnold Melchthal eine brave Leistung, die namentlich in dem Duett mit Tell im ersten Acte, in dem Terzett und der grossen Schwurscene des zweiten Actes verdienten Beifall sich erwarb. Die besonders in dem erwähnten zweiten Finale so herrlichen und wirkungsvollen Männerchöre waren durch 28 Sänger vom Militärsingchore der hiesigen Garnison verstärkt worden, wodurch allerdings der beabsichtigte Zweck der Verstärkung, jedoch nicht in dem Grade erreicht wurde, als zu wünschen war. Denn finden sich auch gesunde und kräftige Naturstimmen unter diesen Militärsängern, so fehlt es doch letzteren, vorzüglich wenn ihnen nicht von Anfang an ein wirklich gediegener und tüchtiger Unterricht zu Theil wird, an dem erforderlichen Kunstsinne und an Kenntniss der Mittel, um ihren Tönen den Gehalt und die Fülle zu verleihen, welche allein im Stande ist, schön und durchgreifend zu wirken, und die immer zurückbleibende Ungeschmeidigkeit, selbst Rohheit der Stimmen schmälert den Effect durchaus. Uebrigens waren diese musikalisch schwierigen Chöre tüchtig einstudirt und gingen gut. Die weniger hervortretenden Solopartieen der Hedwig, des Gemmy, Gessler und Walther Fürst waren in den Händen der Damen *Bamberg* und *Steydler* und der Herren *Salomon* und *Pögner*, und wurden von der Ersteren und dem Letzteren durchaus befriedigend ausgeführt, während bei Fräul. *Steydler* der Mangel an glücklicher Naturgabe und an gehöriger Gesangsbildung nur zu deutlich zu erkennen war, und Herr *Salomon* durch seine allerdings schöne Stimme doch die Rundung des Vortrags und äussere Haltung, welche ihm als einem Anfänger zur Zeit noch fehlt, nicht genügend ersetzen konnte.

Weber's „Freischutz" ging am 7. Januar zuerst in Scene. Die Vorliebe des Fräul. *Mayer* (Agathe) für deutsche Musik gab sich hier wiederum auf erfreuliche Weise kund und ihr inniger, von allem fremdländischen Flitterwerke freier Vortrag brachte vorzüglich in ihren beiden Soli's und dem Terzett des zweiten Actes eine wahrhaft schöne Wirkung hervor. Die Partie des Aennchen ist eine von denen, die für Frau *Günther-Bachmann* geschrieben zu sein scheinen; die Persönlichkeit dieser für unsere Bühne wahrhaft unentbehrlichen Künstlerin, ihre Naivetät — wir meinen hier nicht das, was uns jetzt oft von sogenannten Koryphäen der dramatischen Kunst als solche geboten wird und nichts, als die raffinirteste Coquetterie, ist, aber freilich trotzdem, vielleicht eben deshalb, die Mehrzahl des Publicums entzückt —, ihr unerschöpflicher, die Grenzen der Weiblichkeit nie überschreitender Humor machen sie in solchen Rollen noch immer zu einer höchst angenehmen, willkommenen Erscheinung, und durch ihr entschiedenes musikalisches Talent wirkt sie darin mehr, als manche andere Sängerin mit grösserer technischer Gesangbildung. Herr *Kindermann*, bei dem bedeutende Fortschritte in ausdrucksvollem Gesange sich erkennen lassen und der dadurch seiner ausgezeichnet schönen und klangvollen Stimme immer mehr Reiz zu geben versteht, sang den Caspar trefflich. Das Letztere ist auch von Herrn *Widemann* (Max) zu rühmen, der nur in der zweiten Hälfte der Oper etwas ermattet schien. — eine natürliche Folge des bereits erwähnten öfteren Outrirens.

(Fortsetzung folgt.)

Carneval- u. Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo) begann mit einem totalen Fiasco des Reggente von Mercadante, in welcher Oper die wenig geniessbaren und melodischen Sachen von dem dichten Walde der See und Kreuze, und von ganz unnützem Harmoniegewirre gänzlich verdunkelt wurden; Tenor Musich fand mehr Anklang, als die Malvani, Olivieri und Bassist Derivis. *Vaccai's* neue Oper: *Virginia*, mit leichter Musik und weit melodischer, als der Reggente, musste natürlicher Weise gefallen, und das um so mehr, als Vaccai Rossini's Landsmann, also päpstlicher Unterthan ist. — Das

Teatro Valle eröffnete die Stagione, wenn nicht sehr glänzend, doch wenigstens besser, als Apollo, mit Verdi's Ernani, worin die bekannten, ziemlich guten Sänger: die Gruiz, Tenor Malvezzi, Bassist Balzar (Landsmann) wirkte, nebst ihm zum ersten Male, in der Rolle des Silva, Bassist Carlo Bartolucci (ebenfalls Landsmann) mit hübscher Stimme. Da aber Ricci's einst hochberühmte Chiara di Rosenberg, wie so gar viele unsterbliche italienische Opern der neueren Zeit, keinen Gefallen mehr erregt, so erlebte sie kaum vier Vorstellungen, und der Ernani behauptete die Scene bis zu Ende des Carnevals. — Das

Teatro Argentina war mit der Opera buffa das Begünstigteste. Don Procopio, eine Musikpastete von Fioravanti und weil. Mosca, Columella (Fioravanti's verstümmelter Pulcinella) machten Furore, in beiden die Marziali, Tenor Laudani, Buffo Cambiaggi (der zuweilen, ohne dass ihm Jemand etwas zu Leide gethan, wie ein Verzweifelter schriet) und die Bassisten Ferrario (Luigi) und Ferrante. Der aus Neapel hierher gekommene Maestro *Fioravanti* schrieb eigens eine neue Cavatine für die Marziali in letzterer Oper, worin die Frist die Serpina gab. Seine von lauter Dilettanten vorgetragene neue Farsa: *Chi cenera* ist durchgefallen.

Herr *Landsberg* hat unter Mitwirkung der Herren *Eckert* und *Frank* mit seinen im Palazzo Caffarelli in Campidoglio in Gegenwart von beinahe 700 Personen gegebenen beiden musikalischen Academieen, worin bei 100 italienische Sänger und Choristen nebst einem reichhaltigen Orchester thätig waren, abermals Epoche gemacht. Den Hintergrund des Saals zierten die colossalen Büsten der colossalen Meister *Händel*, *Bach*, *Gluck*, *Mozart* und *Beethoven*. Die von den Italienern gut vorgetragene, für sie doppelt schwierige Musik mag drei Dutzend Proben gekostet haben. Hier folgen die aufgeführten Stücke.

Erste Academie (Freitag, den 24. Januar). Chor aus *Händel's* Alexanderfest. — Ave verum von *Mozart*. — Concert von *Beriot*, gespielt von *Eckert*. — Zwei Chöre aus *Händel's* Judas Maccabäus. — Religiöser Chor ohne Begleitung von *Bach*. — Chor aus *Händel's* Messias. — Gran Scena e Cori con Soli aus *Gluck's* Armida. — *Hummel's* Septett für Pianoforte, vorgetragen von Herrn *Frank*. — Erstes Finale aus *Mozart's* Don Giovanni. — La Melancolia, Violinsolo von *Prume*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. — Grosser Marsch und Chor von *Beethoven*.

Zweite Academie (Freitag, den 31. Januar). *Händel's* Introduction zum Judas Maccabäus. — Canto religioso aus dem 15. Jahrhundert. — Capriccio für Violine von *Frank*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. — Motetto a due Cori von *Bach*. — Motette von *Mozart*. — Coro religioso ohne Begleitung von *Arcadelt*. — Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus. — Fantasie für Pianoforte von *Liszt* über die Lucia, vorgetragen von Herrn *Frank*. — Chor aus *Mozart's* Idomeneo. — Zweites Finale aus dessen Don Giovanni. — Violinvariationen von *Artot*, vorgetragen von Herrn *Eckert*. — Arie aus *Mozart's* Figaro, vorgetragen von der Signora *Shriscia*. — Gran Scena con Soli e Cori aus *Meyerbeer's* Hugenotten. — Die Solostimmen trugen die Damen *Plantilla Shriscia* und *Maria Luigia Ricci* vor; ausser ihnen sangen die Damen *Bagnoli*, *Aromatari*, *Pittatori*, *Rossi*, und die Herren *Fiorantini*, *Feoli*, *Ricardi*, *Boraghini*. — Die meisten Stücke mussten wiederholt werden. Bemerkenswerth ist auch die hiesige Rivista, die bei dieser Gelegenheit unter Anderem sagt: „Wem in der Wissenschaft der Harmonie Eingeweihten ist wohl unbekannt, dass, so lange eine Partitur des Wundermannes *Mozart (prodigioso Mozart)* existiren wird, die Kunst nicht aussterben kann! Seine Opern gleichen der Rettungslaterne, welche die verirrten Reisenden auf den rechten Weg führen, den Tonsetzern die von ihnen zu befolgende Bahn anzeigen. Ach, welch ein Zauber dieses Chors im Idomeneo! welch eine Annehmlichkeit der Gesänge des religiösen Chors von *Bach*! Welch eine Grösse jenes von *Händel's* Messias!" u. s. w. — Musikalische Wunder ganz anderer Art las man in der Mailänder Zeitung vom 3. März d. J. Eine musikalische Familie feierte daselbst *Rossini's* Geburtstag (28. Februar), wo denn seine neuesten Chöre: Fede, Speranza, Carità, das Inflammatus aus dessen Stabat Mater, Stücke aus den Opern von *Donizetti*, *Verdi* u. s. w. mit Pianofortebegleitung vorgetragen wurden, bei welcher Gelegenheit der Berichterstatter diese Soirée musicale mit orientalischer Pracht darstellt, und worin unter anderen Merkwürdigkeiten von *Rossini* als höchstem Harmoniemacher und Hersteller der italienischen Musik (*Fattore sovrano d'armonia, ristoratore della Musica italiana*), und von zwei (in jener Soirée vorgetragenen) unsterblichen Terzetten *Verdi's* (*due immortale Terzetti del Verdi*), nämlich aus den Lombardi und dem Ernani, die Rede ist. Der Familie selbst wird das Lob ertheilt, sie erhalte das herrliche unserem Lande (Italien) gehörige Eigenthum der Musik, um welche uns die Ausländer beneiden müssen. — Welch ein colossaler Contrast von Musik und Urtheil zwischen Rom und Mailand!

Das hiesige Amtsblatt vom 13. Februar enthält Folgendes: „Mit apostolischer Bewilligung S. H. des Papstes Gregor XVI., mittelst ausgefertigten Breve's vom verwichenen 24. Januar, hat der Ritter *Gasparo Spontini*, aus Majolati, Kirchsprengel Jesi, gebürtig, Stifter des mit eigenen Grundstücken zu Jesi errichteten Leibhauses, jetzt all' sein Vermögen zu Gunsten der in Majolati zu errichtenden frommen Stiftungen *inter vivos* vermacht. Mittels eines anderen apostolischen Breve hat Seine Heiligkeit geruht, alle im besagten Orte von Herrn *Spontini* besessene Güter in eine Grafschaft S. Andrea zu erheben und ihm selbst den Titel eines Grafen von S. Andrea zu verleihen. Der heilige Vater glaubte dergestalt die Verdienste eines seiner Unterthanen zu würdigen, der mit der Frömmigkeit, Religion und ergebenen Anhänglichkeit zum heiligen Stuhl auch einen berühmten Namen in der Musik verbindet." — Nach der Revue et Gazette musicale hat *Spontini* der Pariser Gesellschaft des Artistes musiciens all sein Autorrecht in Frankreich, seine Bibliothek in Paris, die Autographieen seiner Compositionen und andere Manuscripte, seine Correspondenzen mit Componisten, Künstlern und anderen Personen vermacht.

Der Opercomponist *Vincenzo Fioravanti*, der Buffo *Carlo Cambiaggio* und die treffliche Pianofortespielerin Baronin *Seraphine Degrazia* in Wien wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Academia di S. Cecilia ernannt. — Von eben dieser seit dem 16. Jahrhundert bestehenden musikalischen Academie kam im Januar im Drucke heraus: Catalogo de' Maestri compositori, de' professori di musica e de' socii di onore della Congregazione ed Accademia di S. Cecilia di Roma, residente nel Collegio di S. Carlo a Catinari. Roma, Perrego-Salvioni, 1845. 119 Seiten, in 8.

Ancona. Die Anfängerin Enrichetta Fodor-Mainville (Nichte der berühmten Sängerin dieses Namens), der Anfängertenor Carlo Scolari-Merizzi, Anfängerbassist Francesco Steller, scheiterten in Donizetti's Gemma di Vergy; Letzterer war der Einzige, der sich im Schiffbruche rettete, und lässt hoffen. Die Norma ging etwas besser.

Recanati. Von den drei gegebenen Opern Parisina und Betly von Donizetti, Chi dura vince von Ricci, kehrte immer die Parisina zurück, worin Tenor Terenzi und Bassist Taddei die Hauptstützen, die Prima Donna Agostinelli, die Comprimaria Panzarini die Nebenstützen waren.

Civitanova. In Donizetti's Gemma war der 18jährige Bassist Francesco Cresci — hier — der ausgezeichnetste. Das ist Alles, was über diese Oper zu sagen ist.

Fuligno hatte ebenfalls die Gemma mit ganz neugebackenen Virtuosi: einer Prima Donna Annetta Caterbi, einem Tenor Mario Rinaldini, zwei Bassisten David Squar-

cia und Raniero Carini. Die Zuhörer thaten sich ungegemein gütlich mit Oper und Sängern. Nicht zu vergessen: die Caterbi und Herr Squarcia sind Zöglinge des Tenors Rinaldini.

Fano. Die beiden Prime Donne Allain, Tenor Storti und Bassist Catali machten Fanatismo (!) in Donizetti's Gemma, der nur zur Hälfte in Ricci's Chi dura vince fortklang.

Urbino. Eine kalte Aufnahme fand anfänglich Ricci's Chi dura vince, in der Folge ging es besser. Die Zani, die eine Arie aus Verdi's Lombardi einlegte. Buffo Negri und Bariton Roncagli waren die besten; Tenor Scalari (Domenico) ging mit. Donizetti's Torquato Tasso gefiel mehr.

Pesaro. Mercadante's Emma d'Antiochia zog mit einem Fiasco ab. Die Mattioli (Amalia) und Bassist Sansoni konnten sich kaum retten. Besser ging Donizetti's Maria Stuarda, worin auch Tenor Ferrari Beifall fand.

Ravenna. Don Pasquale, del Maestro Donizetti, gefiel ziemlich. Die brave Montucchielli, Tenor Alberti, Buffo Donadeo (Protagonist) und Bassist Mazzotti wetteiferten mit einander um die Palme. Minder gefiel Rossini's Barbiere di Siviglia!!!

Ferrara. Linda di Chamounix, del Cavaliere Donizetti, ging zu schnell in die Scene, noch dazu mit erhöhtem Entréegeld, wodurch der Fiasco ebenfalls erhöht wurde. Die Armenia, die Altistin Costa-Tamplini, Tenor Antico, Bassist Dal Vivo, Buffo Cini sind alte Bekannte, aber die angegebenen Ursachen siegten über die hübsche Musik und die alte Truppe. Rossini's Cenerentola, worin die Costa die Titelrolle übernahm, Tenor Nerozzi, Buffo Ferlini und Bassist Ghirardini sangen, war das Post nubila Phoebus.

Castel S. Pietro. In Bellini's Beatrice da Tenda gefiel am Meisten Bassist Topai, der eine Arie aus Verdi's Ernani einlegte; etwas minder die Prima Donna Pandolfi-Salvi, die Tonelli und Tenor Dall' Armi.

Bologna. Die hübsche Lagrange, als Sängerin kein Wunder der Welt, machte hier Glück in Donizetti's Linda di Chamounix. Tenor Balestracci, die Bassisten Rossi (Napol.), Bruscoli und Buffo Lucchini erwarben sich sämmtlich vielen Beifall. Im Elisir sang Tenor Zamboni, und auch diese Oper des bekannten Maestro erfreute sich der besten Aufnahme.

Rossini's Geburtstag (28. Februar) wurde mit Aufführung seines Stabat Mater im Palaste der Principessa *Hercolani* gefeiert. Die *Lagrange*, Tenor *Ivanoff* und Bassist *Zucchini* bezauberten das Auditorium mit dem Vortrage dieser hier besonders bezaubernden Musik. Maestro sass am Pianoforte.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Drei neue Werke von *Panseron*: Le solfége du Pianiste, Le solfége du Violiniste, 25 vocalises pour Mezzo-Soprano, sind vom Pariser Institut für sehr empfehlenswerth erklärt worden. — Von demselben Componisten wurde bei dem Todtenamte für den kürzlich verstorbenen Schriftsteller und Pair *Etienne*, Verfasser mehrerer Operobücher (z. B. *Leonard's* Aschenbrödel, *Joconde* u. s. w.), ein Pie Jesu von den Künstlern der Pariser komischen Oper aufgeführt.

Am Münchner Hoftheater ist, nach dem Muster der Wiener und Berliner, untersagt auch das Tantième für das Schauspiel eingeführt worden — nicht aber für die Oper!

In Temeswar hat eine neue Oper von dem dortigen Capellmeister *Franz Limmer*, „Die Alpenhütte," Buch von *Alexander Schmidt*, Glück gemacht.

Liveff's zuerst in Dresden aufgeführte Oper „Bianca e Gualtiero" ist auf dem Petersburger italienischen Theater enthusiastisch aufgenommen worden.

Félicien David's „Désert" hat in London denselben günstigen Erfolg gehabt, wie in Paris und Brüssel.

Die gefeierte *Jenny Lind* hat in Hannover vom König einen Brillantschmuck zum Geschenk erhalten, der auf 3000 Thlr. geschätzt wird.

Lachner hat seine Catharina Cornaro mit umgearbeitetem vierten Aufzuge in München wieder beifallig auf die Bühne gebracht.

Dr. *Kastner* in Paris ist mit einer „Geschichte der Militärmusik aller Völker und Zeiten" beschäftigt.

Unlängst wurde in der St. Georgshalle auf Windsorschloss eine vom Prinzen *Albert*, Gemahl der Königin Victoria von England, componirte Antiphonie über den Text: „Aus der Tiefe rief ich zu dir" zum ersten Male vorgetragen. Der Prinz hat sich bekanntlich schon mehrfach als Componist versucht; namentlich ist ganz kürzlich in einem glänzenden Hofconcerte, worin unter Anderem auch Frau. *Schlosz* sang, ein Quintett von ihm aufgeführt worden.

In Baden ist ein Verbot erlassen worden, die Musikfeste in den Kirchen zu feiern!

Der durch tiefe Kenntniss der Compositionslehre, durch viele Compositionen und als Pianofortevirtuos bekannte *Anton Fanna* ist zu Venedig am 16. März gestorben. Er war erst 40 Jahre alt. — In Schwerin starb am 3. April die als Schriftstellerin und Uebersetzerin vieler französischer und italienischer Opern bekannte *Friederike Ellmenreich*, geb. *Brandel*, aus Cothen gebürtig. — In Wien starb der Hoftheaterintendant u. s. w. Graf von *Czernin*.

Johann Strauss (Vater), der Wiener Tanzcomponist, ist wirklich von der Accademia de'la Santa Cecilia in Rom zum Maestro compositore und professore di musica ernannt worden; die römischen Blätter selbst theilen die von Vielen bezweifelte Nachricht mit.

Die Brüsseler Oper wird diesen Sommer eine Reihe von Vorstellungen in London geben.

Der auch in diesen Blättern mehrfach erwähnte niederländische Tonsetzer *A. Berlyn* hat von dem Könige der Belgier für eine demselben gewidmete vierstimmige Cantate: „Die Matrosen am Ufer" die grosse goldene Medaille erhalten.

Nach dem Jahresberichte des Mozarteums in Salzburg zählt dasselbe jetzt ausser 77 Ehrenmitgliedern 318 wirkliche Mitglieder, 26 ausübende, 41 angestellte Musiker und Aspiranten. An Zuschüssen vom Staate bezieht das Mozarteum mit dem Dommusikvereine zusammen 2837 Fl. 10 Kr. und aus dem Religionsfonds 302 Fl. 23 Kr. jährlich. — Unter den dienjährigen ausserordentlichen Beiträgen befand sich das Vermächtniss *Mozart's* des Sohnes, bestehend aus allen Manuscripten und eigenhändig geschriebenen Fragmenten seines Vaters, mehreren Familienschriften, seinem Portrait, seinem Clavier und seiner musikalischen Bibliothek.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juni. **№ 25.** 1845.

Inhalt: Ueber die durch das französische Kriegsministerium veranlasste Verbesserung der Militärmusik in Frankreich. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. (Beschluss.) Aus Düsseldorf. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die durch das französische Kriegsministerium veranlasste Verbesserung der Militärmusik in Frankreich.

Die Musik, die bisher den französischen Regimentern voranzog, gehörte zu den schwächsten, die man hören konnte. Theils fehlte es an der gehörigen Anzahl von Musikern und Instrumenten, theils war die Virtuosität selbst zu ungleich. Die Obersten der Regimenter kümmerten sich nur dann um die Sache, wenn sie zufällig Liebhaber der Kunst waren; die Meisten unter ihnen liessen nach Wind und Wetter blasen. Längst hatte sich die öffentliche Stimme gegen einen solchen Uebelstand erhoben, aber dies half eben so wenig, als die jetzt noch fortdauernden Beschwerden über den Unfug, den man in Paris mit der Kirchenmusik treibt (man wählt hier nämlich Stücke aus den frivolsten Opern zu Präludien). Endlich fing das Kriegsministerium an, sich für die Militärmusik zu interessiren; es fasste namentlich in's Auge, wie gross die Wirkungen seien, welche die Musik überhaupt auf die Gemüthsstimmung des Soldaten ausüben könne. Deshalb forderte es vor einigen Wochen folgende Herren auf, sich dem von ihm ereirten und aus dem Präsidenten General Graf v. *Rimini*, zweien Obersten und einem Secretair-Rapporteur Dr. *Georg Kastner* bestehenden Comité anzuschliessen, nämlich: *Spontini*, *Onslow*, *Halévy*, *Carafa*, *Auber* und *Adam*, sämmtlich Mitglieder des Institut de France. Wie bedeutende Talente überhaupt immer Veränderungen, sei es nun auf directe oder indirecte Weise, zu Wege bringen, so auch hier. Seit Jahren nämlich zeichnet sich in Paris ein Akustiker und Instrumentenmacher, Namens *Sax*, auf das Vortheilhafteste aus. Die Instrumente, die er theils selbst erfunden, theils dergestalt vervollkommnet hat, dass er sie von ihrer früheren Mangelhaftigkeit zu einem Umfange und einer Reinheit im Tone brachte, die Jeden in Erstaunen setzen muss, wurden in Paris immer mehr bekannt. Den hiesigen Fabrikanten schwoll der Kamm, sie sahen die Gefahr, in welche sie der Ausländer (*Sax* ist ein Belgier) brachte, und so kämpfte der wackere junge Künstler seit Jahren mit den unglaublichsten Ränken und Kabalen. Man miethete seine Arbeiter um höheren Lohn, man verbreitete falsche Gerüchte: dass seine Instrumente — denn deren Vorzüglichkeit konnte man schon, ohne sich lächerlich zu machen, nicht mehr leugnen — bereits früher schon existirt hätten u. s. w. Unterdess erschöpften sich Diejenigen in Lobeserhebungen, die sich mit ihrem eigenen Ohre von den Verdiensten des Herrn *Sax* überzeugten. Immer gefährlicher wurden die Intriguen, immer heftiger der Streit, dessen wahre Ursache, der Neid, sogar dem Könige selbst zu Ohren gedrungen sein soll. Der immer wachsende Ruf des Herrn *Sax* hat nicht wenig zu dem Unternehmen, das wir eben jetzt besprechen, beigetragen. Man ging von vorn herein darauf aus, die neuen Instrumente in den zukünftigen Musikbanden anzuwenden. Als die hier ansässigen Fabrikanten das oben bereits erwähnte Comité gebildet sahen, liessen sie kein Mittel unversucht, sich Einfluss auf dasselbe zu verschaffen; die Herren hatten Mühe mit all' den Bittschriften, Einwürfen u. s. w., bis endlich beschlossen wurde, einen öffentlichen Wettstreit zwischen dem alten, besonders von Herrn *Carafa* unterstützten Systeme und dem von Herrn *Sax* proponirten zu veranstalten. *Carafa* ist Director der Militärmusikschule, und hat im Verhältniss zu den Kräften, die ihm zu Gebote standen, Bedeutendes geleistet. Dennoch wird Jeder natürlich finden, dass er bei einer bevorstehenden Revolution, wie diese, nicht gleichgiltig bleiben konnte. Er verharrte bis zu Ende der Debatten in der consequentesten Opposition gegen die *Sax*'schen Instrumente. Alle Anderen waren im Ganzen für *Sax*, wenn auch Der oder Jener seine Lieblingsideen ebenfalls wollte ausgeführt sehen. Am Tapfersten aber hielt sich Dr. *Kastner*, er, der die schwierigste und vielleicht wichtigste Stelle dabei einnahm. Denn man wusste allgemein, welche Macht dem zuertheilt ist, der die letzten Resultate niederschreibt; in der Farbe, die man dem Ausdrucke gibt, in dem Tone, den man anstimmt, liegt noch ein Urtheil über dem Urtheile. *Kastner* hat übrigens nur nach seiner Ueberzeugung gehandelt und wurde die Verdienste eines Anderen mit eben so viel Eifer an das Tageslicht zu bringen suchen, als die von *Sax*. Nachdem Letzterer, von den vielen Kabalen fast aus der eigenen Haut getrieben, sich lange mit Hoffnung und Zweifel herumgeschlagen hatte, kam endlich der ersehnte Tag herbei.

Man hatte das Marsfeld zum Kampfplatze erwählt, jene denkwürdige Stätte, auf der das Schicksal Frankreichs zu öfteren Malen entschieden worden ist. Es hatten sich eingefunden: *Spontini*, *Halévy*, *Onslow*, *Carafa*, *Adam*, Graf v. *Rimini*, Oberst *Gudin*, Oberst *Rivafa*, Dr. *Kastner*, der Sohn des Marschalls *Soult*, der

Sohn *Murat's* und ausserdem mehrere der ausgezeichnetsten Generale, Schriftsteller u. s. w. Die Commission gab zwei Stücke aus „Le diable à quatre," Ballet von *Adam*. Man spielte zuerst nach dem von *Carafa* vorgeschlagenen Systeme, und zwar erschienen das 11., 62. und 74. Linienregiment. Darauf spielte man mit den *Sax*'schen Instrumenten dieselben Stücke, und schon bei dem ersten war der Sieg ganz auf seiner Seite. Es befanden sich im Ensemble: Saxhörner in hoch *es*, in *b*, in tief *es* (Alto), in *b* (Bass), und Contrebass in *es*; ferner: drei Cylindertrompeten, drei Cylinderposaunen, drei gewöhnliche Posaunen, kleine Flöte, grosse Flöte, kleine Es-Clarinette, Basselarinette in *b*, Saxophon's in *es* und in *b*. Es ist zu bemerken, dass man am Tage der Ausführung noch dem Herrn *Sax* einige Bläser absponstig gemacht hat, so dass er nicht einmal die gehörigen Mittel hatte, sich in voller Kraft zu zeigen. Nach den beiden oben genannten Stücken spielte man ein Andante. Für *Carafa's* Mittel war dieses Andante von Herrn *Blase*, Professor am Gymnase militaire, für die *Sax*'schen von Herrn *Fessy*, Musikcapitän der Nationalgarde und Organist an der Madeleinenkirche, arrangirt. Abermals siegte *Sax* und eben so wieder bei der Execution eines Geschwindmarsches. Letzterer würde schliesslich von beiden Parteien zugleich gespielt und brachte sehr günstige Wirkung hervor. Ganz zuletzt producirte man die Fanfaren verschiedener Cavallerieregimenter.

Die Beschlüsse, die bereits jetzt gefasst sind, lassen von der zukünftigen Militärmusik in Frankreich nur das Beste hoffen. *Sax* ist reichlich bedacht worden und wird durch die bedeutenden Lieferungen, die ihm aufgetragen werden, sein ganzes Geschäft vergrössern müssen.

Das Kriegsministerium gab bei dieser Gelegenheit dem gelehrten Dr. *Kastner* auch noch den Auftrag, einen Rapport über den Zustand der Militärmusik in Frankreich von ihrem ersten Entstehen an zu machen, eine Arbeit, die mit den schwierigsten Nachforschungen und überhaupt mit Mühen aller Art verbunden ist, die *Kastner* aber theils durch seine Gelehrsamkeit, theils durch die Mittel, welche ihm rücksichtlich der Quellen selbst zu Gebote stehen, gewiss meisterhaft lösen wird. Bevor diese Arbeit noch erschienen, ist Dr. *Kastner* vom Ministerium des Inneren zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden. Bereits im Jahre 1839 hat der verstorbene *Berton*, sein Lehrer, ferner *Cherubini*, *Halévy*, *Meyerbeer* u. s. w. diese Auszeichnung für ihn verlangt. Wahrscheinlich steht ihm von Seiten des Kriegsministeriums noch eine andere bevor.

Halévy ist Officier der Ehrenlegion geworden. Der Minister selbst hat ihm ein eigenhändiges Schreiben bei dieser Gelegenheit zukommen lassen, in welchem er ihm die lebhafteste Anerkennung wegen seiner Verdienste zu Theil werden lässt.

Paris, im Mai. Dr. *Felix Bamberg*.

Recensionen.

1) Der Mohrenfürst. Die Mohrenfürstin. Der Mohrenfürst auf der Messe. Drei Balladen von *Freiligrath*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *C. Löwe*. Op. 97. Wien, bei Mechetti. Preis complett 1 Fl. 15 Kr. Conv.-M. Jede einzeln 30 Kr.

2) Der Graf von Habsburg, Ballade von *Schiller*, für Gesang und Pianoforte in Musik gesetzt von Dr. *C. Löwe*. Op. 98. Dresden, bei Paul. Preis 25 Ngr.

Wenn man den weiten Bereich überschaut, in welchem Deutschlands grösster Balladensänger, dem in diesem Fache auch wohl keine andere Nation einen ebenbürtigen Meister an die Seite setzen kann, dieses interessante Feld angebaut hat, seit er im Jahre 1818 seine ersten Werke dieser Art (Erlkönig, Walhalla u. a.) verfasste, so sollte man es kaum noch für möglich halten, dass selbst auch sein eminentes Talent, seine so überaus ergiebige Erfindungskraft noch Neues und Eigenthümliches in jenem Bereiche hervorzubringen vermöge — und dennoch ist dies in den obigen beiden Werken wieder in so ausgezeichnetem Maasse der Fall, dass wir dem unerschöpflich fruchtbaren Tondichter unsere freudigste Bewunderung nicht versagen können, sondern sie vielmehr um so wärmer aussprechen müssen, je häufiger es vorgekommen ist, dass der geistreiche Verfasser von Manchen, denen es entweder an Gelegenheit oder an gutem Willen gefehlt haben mag, sich inniger mit seinen herrlichen Balladenschöpfungen vertraut zu machen, verkannt wurde. Allerdings ist es nicht immer leicht, den eigenthümlichen Geist, der in denselben weht, überall klar zu erfassen und ihn beim Vortrage derselben zur deutlichen Anschauung zu bringen, und es möchte dies wohl nur solchen Sängern möglich sein, welche die rechte Vortragsweise entweder durch den Verfasser selbst oder durch seine Schüler und Freunde kennen gelernt haben — wie wir denn selbst von sonst sehr tuchtigen Sängern sogar die verständlicheren Balladen unseres Tondichters, wie z. B. Goldschmieds Töchterlein, Treuröschen u. a. m., nicht selten mehr oder weniger verfehlt sahen.

Seine ausserordentliche Fruchtbarkeit auf dem Gebiete der Ballade möchte indess, zum Theil wenigstens, daher zu erklären sein, dass er sich die Blüten der Dichtkunst, welchen er seine Gesangmuse widmete, nicht in dem Garten einer einzelnen, sondern in den Gärten vieler, ihrem Geist und Character nach sehr von einander abweichenden Nationen pflückte und eine jede in ihrer eigenthümlichen nationalen Gestalt und Färbung zu reproduciren suchte — und er hat in der That in dieser Beziehung so Bewunderungswürdiges geleistet, dass es von sehr bedeutendem ästhetischen Interesse sein würde, wenn man diese Seite seines Verdienstes einmal in einer besonderen Abhandlung in ein helleres Licht setzen wollte, als es bisher geschehen ist. Man hat Löwe wohl da und dort den Vorwurf des Manierirten gemacht: die eben beregte Untersuchung würde aber sehr leicht darthun können, dass er im Balladenfache nicht blos eine, sondern eine ganze Reihe von Manieren kund gegeben habe — nämlich so viele und mannichfaltige, als es nationale Hauptclassen seiner Balladen gibt, deren jede, in ihre besondere Region versetzt, ihr eigenthümliches Gepräge,

der Empfindung, ausser dem Wohlklang der Verse — alles Vortheile auch für den Musiker — kann man auch wohl schwerlich bey irgend einem voraussetzen, wie bey diesem, dass jeder, der Neigung und Geschick hat, irgend ein einigermassen bedeutendes musikalisches Stück auszuführen, auch das im Andenken haben werde, was man aus dem ganzen Drama im Andenken haben muss, um die Worte und die Situation, in welcher sie gesprochen werden, zu verstehen: denn welcher Deutsche, der nur einigen Sinn für Poesie hat, hat sich nicht mit Schillers Jungfrau, und besonders auch mit diesem ihren vortrefflichen Monolog befreundet?

Soll nun ein solches Stück einzeln in Musik gesezt werden, so vergreifen es wohl die Komponisten am allermeisten, die es, wie bey diesem und ähnlichen geschehen, des äussern Zuschnitts wegen, als Lied nehmen. Das hat Hr. S. nicht gethan, sondern es als freye, dramatische Scene behandelt, und als solche, wie schon gesagt, recht sehr gut. Der Charakter des Ganzen ist, bis etwa auf einige kleine Theile, sehr gut aufgefasst und in die Musik gelegt; die Anordnung der verschiedenen Partien ist mit Verstand, und die Ausführung derselben mit Gefühl und Geschmack gemacht; der Gesang ist fliessend; das Akkompagnement nicht ausschweifend, den Ausdruck unterstützend und doch leicht; die Deklamation ist, bis auf einige sogleich anzuführende Stellen, richtig, und der Satz rein. (Das g in der Oberstimme S. 19., Z. 5., T. 3. würde wohl besser as heissen.) S. 6. sollte deklamirt seyn: und Einer Freude Hochgefühl entbrennet, und Ein Gedanke schlägt in jeder Brust; denn auf diese Vereinigung Aller, von welcher sich eben Johanna ausgeschlossen fühlt, kömmt es ja an. So ist auch S. 7. „Schuld des Busens," ohngeachtet der verbindenden Harmonie, doch noch einigermassen getrennet — was gar nicht seyn sollte; und S. 17. ist das „diesen furchtbaren Beruf," das leicht in der Musik zu verdecken war, durch dieselbe noch mehr gehoben. Dieses Wenige ist alles, was der Rec. an diesem ganzen nicht kurz ausgeführten Werkchen, das gewiss Vielen eine angenehme Unterhaltung gewähren kann, auszustellen findet. Stich und Papier sind sehr schön.

Nachrichten.

Ueber den Zustand der Musik in Bayern, vornehmlich in München.

(Beschluss.)

Genug für diesmal von Konzertmusik und zu einer andern nicht gemeinen Erscheinung — zu der Balletmusik des Hrn. Thurner. Dieser junge Tonkünstler, Schüler des Hrn. Kapellmeister Danzi, der schon ein paar kleinere Arbeiten in dieser Art geliefert hat, tritt nun in dem grossen heroischen Ballete, das Urtheil des Paris, auf. Hr. Crux, hiesiger Balletmeister, der das Ganze geleitet und geordnet, arbeitete wahrscheinlich nach dem französischen Ballet gleichen Namens, das vor einigen Jahren in Paris mit vielem Beyfall aufgenommen wurde. Doch hat er vieles, besonders das Ende davon, ganz abgeändert.

Der Gang des Stücks ist ungefähr folgender. Alle Götter des Olymps feyern in festlichen Tänzen die Hochzeit des Peleus und der Thetis. Die Zwietracht erscheint in wilden Sprüngen. Der Olymp, selbst Jupiter, geräth in Verwirrung. Der Apfel an die schönste der Göttinnen wird hingeworfen, Paris zum Richter erkohren. Paris, in einer ländlichen Gegend, mit Oenone, Hirten u. s. in fröhlichen ländlichen Festen begriffen. Juno, von Merkur angekündigt, steigt mit Venus und Pallas in einer Wolke zum Paris herunter. Juno zeigt ihm in einem prachtigen Palast alle Reich-

ihr besonderes Colorit trägt, ihren eigenthümlichen Geist athmet, ja zum Theil in ein besonderes Zeitalter hinüberleitet, und zwar in einer so plastisch klaren Weise und durch so feine, geistvolle, tief erfasste Züge, wie es in der That nur einem ausserordentlich reich begabten und vielseitig durchgebildeten musikalischen Genius gelingen konnte, auf welchen das bekannte Sprich- oder Stichwort, Le musicien lit peu, keine Anwendung leidet.

Wie durchaus verschieden in Hinsicht auf Geist, Farbengebung, innere und äussere Haltung sind nicht z. B. die deutschen Balladen unseres Tondichters, deren Zahl hier durch den „Grafen von Habsburg" einen neuen trefflichen Zuwachs gewonnen hat, von den nordischen, diese wieder von den indischen, diese wieder von den slavischen, diese wieder von den hebraischen, diese wieder von den christlich religiösen (Legenden)! In welche verschiedene Zeitalter versetzt uns nicht der Verfasser etwa in „Der Wirthin Töchterlein" und dagegen wieder in den Balladen Wittekind, Gregor auf dem Stein (Legende) u. s. w.! — Löwe's Balladen sind zum grossen Theile so durchaus dem Geiste, dem Colorit, der Haltung nach von einander verschieden, dass man sie oft kaum für das Werk eines und desselben Verfassers halten möchte.

In ein ganz neues, von ihm bisher noch nicht betretenes Gebiet führt er uns nun wiederum hier in seiner Composition der drei Balladen von Freiligrath ein, welche in Betreff der musikalischen Behandlungsweise einen entfernten Anklang an die maurisch-spanische Ballade „Der Sturm von Alhama" zeigen, indess, ganz sachgemäss, ein noch schärfer abgegrenztes, glühenderes Colorit tragen und Allen, welche die Balladenweise unseres genialen Tondichters auf ihren Wanderungen durch die Liederhallen der Völker aufmerksam begleitet haben, ein vorzügliches Interesse darbieten werden. Weniger Vertrauten werden sie beim ersten Blicke leicht herb, fremdartig, ja fast ungeniesbar erscheinen; allein sie mögen sich nur darum bemühen, sich mit Herder'scher Klarheit und Geschmeidigkeit des Denkens und Fühlens ganz in diese tropischen Regionen und Situationen hineinzuleben, und der erste, vielleicht ungünstige Eindruck wird bald einem entgegengesetzten Raum geben. —

Wenn eines der Haupterfordernisse eines Kunstwerkes innere Wahrheit ist, welche natürlich auch das Grausenhafte, Grassliche, Entsetzenerregende in der Natur und im Menschenleben nicht — zu Gunsten der Schönheit — umgehen oder bei Seite schieben kann, so ist eben jene Wahrheitstreue den drei unter Afrika's glühende Sonne führenden Scenen: „der Mohrenfürst, die Mohrenfürstin" u. s. w. in hohem Grade zuzusprechen; ja, man könnte dem Verfasser vielleicht den Vorwurf machen, dass er den Pinsel zu tief in die grellen Tinten der tropischen Scenerie getaucht, mit zu scharfen Farben gezeichnet, zu gefliessentlich gewisse Einzelnheiten ausgemalt habe, um bei aller Wahrheit noch schön zu bleiben; allein es ist in solchen Dingen sehr schwer, ja fast unmöglich, genau die Grenzlinien zu bestimmen, über welche man nicht hinausgehen soll — und selbst auch das Hässliche behauptet in der Kunst seine Stelle, sobald es nur durch die Idee vermittelt erscheint.

Dass übrigens dieser interessante Balladencyclus durch das Zerschlagen eines Trommelfells von Seiten des Mohrenfürsten nichts weniger als würdig sich abschliesst, ist Schuld des Dichters, der sich hier von einem Fehlgriffe nicht freisprechen lässt.

Populärer und allgemein ansprechender ist vom Verfasser „Der Graf von Habsburg" gehalten. Der feierliche, kräftige, hochfestliche Aufzug dieser Ballade mit seinem überaus glücklich erfundenen Motive (es konnte leicht noch mannichfacher benutzt und gewendet werden) gehört zu dem Besten, das Löwe geschrieben hat, und wird ihr sogleich Aller Herzen zuwenden. Die darauffolgende Adagiopartie erscheint uns dagegen zu modisch süsslich. Es konnte sie allenfalls einer der beliebten — ini's oder — etti's geschrieben haben. *Indignor, quandoque bonus dormitat Homerus.* Der weitere Verlauf der Ballade ist wiederum des Verfassers würdig. Das Ganze wird bei seiner leichten Ausführbarkeit sich gewiss überall Freunde erwerben und bewahren.

Compositionen für Gesang.

1) Sechs Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Andr. Moritz Rützmann.* Op. 4. Eigenthum des Componisten. In Commission bei E. Hampe in Bremen. Preis Partitur 12 Ggr. Stimmen 16 Ggr.

Am Meisten hat uns No. 1 dieser Lieder „Das Abendroth" von Salis zugesagt, welches recht ansprechend gehalten ist. In dem Trinkerspasse No. 2 hätte der Verfasser genauer auf richtige Accentuation des Textes sehen mögen. Streng genommen sind solche Texte eigentlich gar nicht componibel. No. 3. „An Sie" von Uhland ist eine artige anspruchslose Kleinigkeit. No. 4. „Walzer" erinnern wir uns schon mehrfach von Anderen componirt gefunden zu haben, und zwar noch walzermässig lebhafter, als hier. No. 5. Uhland's Morgenlied: „Noch ahnt man kaum der Sonne Licht" u. s. w. achten wir zur Composition für Männerstimmen nicht sonderlich geeignet, ist sie dem Verfasser auch nicht gerade misslungen, so hätte er es den ersten Tenoren doch nicht zumuthen sollen, den Vöglein das Zwitschern nachzumachen — eine Operation, die hier nur störend einwirken kann. Der Gesangscompunist soll sich in der Auffassung seines Textes niemals an Nebendinge hängen, einzelne Worte malerisch hervorheben wollen. No. 6. „Jagerchor" ist nicht besser und auch nicht schlechter, als viele andere dieser Art. Es ist in unserer Zeit beinahe unmöglich, bei der Composition solcher Lieder nicht auf Verbrauchtes zu verfallen, und nur wahrhaft originelle Köpfe sollten sich noch daran wagen.

2) Acht Männerchore, componirt von *N. Schnyder von Wartensee.* Friedberg in der Wetterau, bei K. Jünderungel. 1844. 7 Ggr.

Wenn jetzt sehr häufig in glänzenden Schalen taube Nüsse geboten werden, so ist hier einmal das Gegentheil der Fall. Diese Gesänge hätten es vor vielen anderen verdient, in einer splendiden Ausstattung geboten zu wer-

den, obwohl sich bei einem so niedrigen Preise (man erhält hier für 7 Ggr. 25 bedruckte Seiten in Querquart) nicht wohl stärkeres Papier und ein feinerer Notendruck herstellen liess. Einige der hier gebotenen Gesänge bewegen sich im einfachen homophonen, die meisten mehr oder weniger in einem polyphonen Satze, wie man ihn in solcher Weise von Componisten für Männerstimmen nicht gar häufig dargeboten findet. Da diese acht Männerchöre, deren erster mit Begleitung eines Alphorns oder Waldhorns ad libitum gesetzt ist, bei der Wohlfeilheit des Preises gewiss zahlreiche Käufer finden werden, welche sie in der That auch verdienen, so enthalten wir uns einer in's Einzelne gehenden Anzeige und begnügen uns mit der Versicherung, dass uns keines der hier gebotenen Gesangstücke unbefriedigt gelassen, die meisten uns sehr angesprochen haben. Insonderheit ist der verehrungswürdige Verfasser auch in Betreff der Auswahl seiner Texte zur Nachahmung zu empfehlen. — Was wird nur heut zu Tage — dem Himmel sei es geklagt! — Alles für Männerchor componirt. Wie wenige selbst sonst sehr achtbare Componisten befassen sich mit einer ernstlichen Erwägung der doch wahrlich nichts weniger als unerheblichen Frage: welche Texte für solche Behandlung geeignet sind oder welche ihr geradezu widerstreben? So stosst man denn nur zu oft auf recht arge Fehlgriffe.

---

3) Teutsche Kriegslieder für Männerchor componirt von *Bernh. Schädel.* Offenbach a. M., bei Joh. André. Preis der Partitur netto 42 Kr. oder 12 Sgr.; jeder einzelnen Singstimme 9 Kr. oder 2½ Sgr.

Recensent macht hier zuerst die Bekanntschaft des Herrn Verfass. und freut sich, sagen zu können: eine nicht unerfreuliche. Die hier dargebotenen Lieder sind folgende: 1) Soldaten-Abschied von Fr. Müller. 2) Husarenlied von Herwegh. 3) Wacht-Feuer von J. H. v. Collin. 4) Schützenlied von Wetzel. 5) Kriegslied von Arndt. 6) Der Soldat von Chamisso. No. 6 hat uns am Wenigsten angesprochen, namentlich erscheint der Schluss etwas matt. In No. 2 hat uns der Verfasser — auch für ein Husarenlied — etwas zu keck moduliert. Uebrigens dürften sich diese Lieder bei Militärsingchören sehr beliebt machen. Die Ausstattung bietet einen kleinen, aber sauberen Typendruck auf gutem Papier.

---

4) Der Landsknecht unter Georg von Freundsberg, ein Cyclus von zwölf Liedern und Gesängen, gedichtet von *Hoffmann von Fallersleben*, in Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Leopold Lenz.* Op. 38. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 12 Kr.

Der verdienstvolle Componist hat hier den guten, biedern „Landsknecht" durch alle zwölf Situationen, in welchen der Dichter ihn vorführt, treu hindurchgeleitet und den Ton — das Colorit — die Haltung, in welcher dies geschehen musste, der Hauptsache nach sehr glücklich getroffen, so dass diese Gabe bei gutem, angemessenem Vortrage, der übrigens durchaus nicht schwer zu erreichen ist, indem Alles stimmgemäss und leicht ausführbar erscheint, das eine und andere Mal wohl erfreuen wird. Freunde eines einfach gemüthlichen Gesanges werden hier sicher ihre Rechnung finden. Besonders Sublimes, Schwungvolles, Geistreiches, oder auch nur Piquantes darf man indess in diesem ziemlich ausgedehnten Werke nicht suchen. Hätte der Componist hier darauf hingearbeitet, es geben zu wollen, so würde er seine Aufgabe verfehlt haben, während wir so die angemessene Lösung derselben nicht in Abrede stellen können, sie vielmehr um so lieber anerkennen, je höher es unstreitig an einem jeden Künstler zu schätzen ist, wenn er Alles zu rechter Zeit, am rechten Orte und im rechten Maasse zu geben weiss, welches gerade hier eben keine leichte Sache war. Es galt hier, bei aller Einfachheit, doch mannichfaltig zu sein, und das ist dem Verfasser gelungen, so dass der ganze Cyclus, auch in einem Zuge durchgesungen, für den Hörer durchaus nichts Ermüdendes haben wird, wenn auch, in seiner beträchtlichen Ausdehnung, für den Sänger — und das ist der einzige Punct, der zu Bedenklichkeiten Anlass geben könnte; — denn hat man es einmal mit solch einem Liedercyclus zu thun, so wird man ihn auch nicht gern parzellenweise, zerstückelt zum Vortrage bringen wollen. —

---

5) Sechs Lieder für eine Altstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Evers.* Op. 25. Wien, bei Haslinger. Preis 1 Fl. 15 Kr. Conv.-M.

Das erste dieser Lieder, „Der Fischer" von Goethe, ist bereits sehr oft componirt worden, am Tüchtigsten wohl von Löwe, der es so ausgezeichnet trefflich in einem Flusse und Gusse gegeben hat, dass wir es zu seinen besten Werken rechnen. Herr Evers hat wohl die Löwe'sche Composition nicht gekannt — sonst würde er schwerlich sich an diesem Gedichte versucht haben, welches ihm, unter den hier behandelten, am Wenigsten gelungen sein dürfte. Nach unserer Ansicht hat er es zu sehr zerstückelt. Sehr gefallen hat uns dagegen No. 2 „Schlummerlied" von H. Heitmann. Auch No. 3 „An den Wind" von Lenau, No. 4 „Die müde Stunde" von Frankel (dieses Gedicht leidet an Unklarheit), No. 5 „Lied aus Rückert's Liebesfrühling" sind werthvolle Gaben. No. 6. Lied von Rückert: „Er ist gekommen in Sturm und Regen" u. s. w. dürfte sich leicht unter allen hier gebotenen der grossen Popularität zu erfreuen haben — weil es eine allerliebste Galopade bildet, aber die musikalische Auffassung hält sich doch wohl zu sehr auf der Oberfläche. Man möge übrigens dieses auch äusserlich sehr wohl ausgestattete Liederheft nicht übersehen. Es gehört im Allgemeinen zu den besten, die wir für Altstimme kennen.

Dr. *K.*

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Glänzende Proben ihrer anerkennenswerthen Begabung legte Frau *Günther-Bachmann* in den beiden Opern: „Des Teufels Antheil" von *Auber* und „Die Tochter des Regiments" von *Donizetti* ab, in

welchen ihr die Hauptrollen zugetheilt waren. Mag es immerhin wahr sein, dass der Carlo Broschi in der ersteren, und die Marie in der letzteren Oper anderwärts, von der Prima Donna vorgetragen, hauptsächlich durch vollendete Ausführung der Bouladen, durch Bravour überhaupt, zu Glanzpartieen werden, und ist es leicht erklärlich, dass eine Soubrette weniger im Stande ist, dies zu bewirken, so tritt doch andererseits in dem Character Beider vorzugsweise das Gemüthliche, zum Theil selbst das Humoristische so hervor, und der leichte Genre der Musik bedingt eine weniger gewichtige, als vielmehr heitere Auffassung derselben so entschieden, dass der allgemeine Beifall, den sich Frau *Günther-Bachmann* damit erwarb, ein durchaus verdienter genannt werden muss. Referent ist oft erstaunt über die Leichtigkeit und Gewandtheit, mit welcher die genannte Sängerin so manche neufranzösische und neuitalienische Schwierigkeiten dieser Partieen überwand, und er hat sich an deren gelungener Darstellung wahrhaft erfreut. — Ueber Fräul. *Steydler*, welche in „Des Teufels Antheil" die Königin sang, lässt sich nicht Gleiches sagen. Nicht nur fehlt es ihr an allem edlen Gehalte der Stimme und an Reinheit der Intonation, sondern auch die einfachsten Passagen entbehren der nöthigen Rundung und Egalität; und doch scheint die Sängerin zu glauben, gerade in Coloraturen, Trillern u. s. w., überhaupt im Bravourgesange sich hervorthun zu können, und spannt durch alle Register der Stimme ihre Kräfte auf's Aeusserste an, wobei freilich das Ohr des Zuhörers wenig Genuss hat. Erwähnen müssen wir hier noch der unbegreiflichen Tactlosigkeit, mit welcher sie — wahrscheinlich eben durch den Wunsch bewogen, ihre vermeintliche Kehlfertigkeit zu zeigen — im zweiten Act eine grosse Paradearie von *Bellini* oder *Donizetti* (man halte es Referenten zu Gute, dass er den Autor nicht sogleich erkannt hat) einlegte, deren neuitalienischer Zuschnitt zu der, wenn auch nicht classischen, doch aber wegen des inwohnenden französischen Styles heterogenen *Auber*'schen Musik durchaus nicht passte, und es bleibt jedenfalls zu verwundern, wie der Orchesterdirigent, der doch hierüber gewiss ein Wort mitzureden hat, dies zulassen konnte, um so mehr, als er doch selbst ermessen musste, dass das Publicum dabei nicht gewinnen konnte. — Fräul. *Bamberg* war zwar der Partie der Casilda gewachsen, ging aber im Spiel und Gesange zu wenig aus sich heraus; eine, wie es scheint, schwer zu beseitigende Kälte, welche jetzt noch kaum für eine Folge von Befangenheit gelten kann, thut den sonst lobenswerthen Leistungen derselben als Sängerin wesentlichen Eintrag, und möchten wir Fräul. *Bamberg* rathen, sich bei Zeiten vor einer starren Manier zu hüten, die den Gefühlsausdruck nie reif werden und zum Vorscheine kommen lässt; freilich würde sie dieser Gefahr wohl eher und leichter entgehen, wenn sie öfter und anhaltender in verschiedenen Partieen beschäftigt würde, als es geschieht. Herr *Widemann* (Rafael d'Estuniga) und Herr *Kindermann* (König) waren sehr brav und die ganze Aufführung gewährte, bis auf die erwähnten Mängel, den Eindruck eines wohl einstudirten, gelungenen Werkes. — In „Der Tochter des Regiments" erwarb sich Herr *Widemann* als Tonio reichen Beifall; Herr *Ulram* (Sulpice), dessen Stimme viel Klang und Kern besitzt, schmälert diese natürlichen Vorzüge seines Organes, wie wir mit Bedauern immer öfter bemerken, durch eine absichtlich schroffe Pronunciation der Töne und Worte dergestalt, dass man oft gar nicht Gesang zu vernehmen glaubt. Namentlich in der eben erwähnten Rolle verfiel er in diese unselige Manier, vielleicht in Folge der jedenfalls unrichtigen Ansicht, dass dadurch das Militärische, das Martialische des alten Sergeanten mehr hervortreten müsse; doch ward durch das gewählte Mittel dieser Zweck nicht einmal erreicht, denn die Partie erhielt dadurch den Anstrich eines griesgrämigen Polterers, der ihr eigentlich durchaus fremd bleiben sollte, und wo Herr *Ulram* einmal wirklich sang, da gab er seiner Stimme, ohne Rücksicht darauf, ob er, z. B. in Ensemble's, nur begleitete, etwas so Durchdringendes, dass das Melodiöse durch diese Extravaganz litt. Die goldene Mittelstrasse und vor Allem eine naturgemässe Tonerzeugung sei ihm daher dringend empfohlen.

Leider war Referent verhindert, einer der Vorstellungen des *Maraschner*'schen „Vampyr" und „Des unterbrochenen Opferfestes" von *Winter* beizuwohnen, und er findet sich daher ausser Stande, darüber mehr zu berichten, als dass diese Opern hinsichtlich der Ausführung, vorzüglich die erstere, beifällig aufgenommen worden sind und darin Fräul. *Mayer* — Malvina und Myrrha, Herr *Widemann* — Aubry und Murney, und Herr *Kindermann* — Lord Ruthwen und Mafferu sehr gerühmt werden.

Fra Diavolo von *Auber* wurde nur einmal bei sehr vollem Hause gegeben. Herr *Stoffregen*, vom Hoftheater zu Wiesbaden, legte in seiner, wie angezeigt war, „ersten Antrittsrolle" als Fra Diavolo eben keine sonderliche Probe seiner Befähigung zu ersten Tenorpartieen ab. Eine ziemlich passirte Stimme, die schon in mittlerer Höhe zum Falset ihre Zuflucht nehmen muss und dieses mit den Brusttönen zu verbinden nicht versteht, und ein, wenn auch nicht ungewandtes, doch eben nicht sehr freies Spiel genügen dazu nicht; die ungünstige Aufnahme, welche er beim Publicum fand, mag wohl die Veranlassung sein, dass er seitdem nicht wieder aufgetreten ist, und lässt sich annehmen, dass er nur gastirt habe. Der Beifall, der ihm gegenüber Herrn *Henry* in der an sich unbedeutenden Partie des Lorenzo zu Theil wurde, dürfte mehr einer im Publicum aus dem Wunsche, Herrn *Stoffregen's* Engagement zu hintertreiben, hervorgegangenen Opposition zuzuschreiben sein; denn so schätzenswerth auch von Herrn *Henry* solche Rollen ausgefüllt werden, so stand doch der ihm gespendete Applaus nicht im richtigen Verhältnisse zu seiner Leistung, weder in Bezug auf die schwache und dünne Stimme, noch rücksichtlich des nicht künstlerischen Vortrages. Frau *Günther-Bachmann* war eine liebliche Repräsentantin der Zerline, und Herr *Ulram* stellte als Lord Rockburn, wenn auch keinen Engländer, doch eine ergötzliche Figur dar, während Fräul. *Steydler* (Pamela) wieder zeigte, wie man nicht singen soll.

Eine Novität für Leipzig war die Oper: „Alessandro Stradella" von *F. v. Flotow*, die seit dem 9. April vier Mal mit Beifall gegeben worden ist. Vermag Referent auch nicht in das Lob einzustimmen, welches der Musik

dieser Oper anderwärts, z. B. in Hamburg, gespendet worden ist, und nach welchem man in dem Componisten den längst erwarteten Regenerator und Heber deutscher Musik zu finden hoffen musste, so kann er doch den wohlthuenden Eindruck nicht bergen, den die Oper in ihm erregt hat. Gerade das, was besonders hervorgehoben worden ist, das deutsche Element, ist jedoch durchaus nicht prägnant in ihr vorhanden; man findet häufig, wenn nicht Anklänge, doch Annäherungen an französische Muster, namentlich in Harmonieführungen, in der Anordnung der einzelnen Piecen u. s. w. Doch spricht aus dem ganzen Werke, weniger im ersten, als in den beiden anderen Acten, eine Natürlichkeit der Melodieen, ein ungezwungener Fluss der Gedanken und eine angemessene Erstrebung der Wirkungen durch bescheidene Mittel angenehm zum Hörer. Einen Hauptfehler scheint uns der Componist darin begangen zu haben, dass er die den Wendepunct des Sujets bildende Arie des Stradella, durch welche dieser unbewusst die lauernden Banditen entwaffnet und selbst seinen Feind Bassi zur Versöhnung zwingt, zu wenig hervortreten lässt. Dies Musikstück ist an sich musikalisch nicht bedeutend genug, es bildet zu wenig die Spitze des Ganzen, was es doch offenbar sein soll, und der fertigste und trefflichste Sänger wird damit nicht einmal das Publicum bezaubern können, geschweige denn, dass man sich erklären konnte, wie dies ihm bei den gedungenen Mördern gelingt. Die Oper kann und wird den Componisten nicht berühmt machen, aber sie legt ein Zeugniss ab von seinem die Grenzen der Wahrheit nicht überschreitenden Streben und von einem Sinne, der, unverdorben durch die Himmel und Erde bewegenden Kunstgriffe oder andererseits durch die süss-weinerliche, fade Sentimentalität der Ausländer, ruhig seinen Weg geht. Möge er auf diesem fortwandeln und vor Allem noch mehr Selbstständigkeit zu erlangen suchen; wir werden ihm dann noch manches Erfreuliche zu danken haben. Die Besetzung der Oper: Fräul. *Mayer* — Leonore, Herr *Widemann* — Stradella, Herr *Pögner* — Bassi, Herr *Kindermann* — Malvolio, Herr *Henry* — Barbarino, war eine vortheilhafte und die Darsteller waren sämmtlich bemüht, zum Gelingen des Ganzen beizutragen. Namentlich sprachen das Duett und das Trinklied der beiden Banditen mit Chor im zweiten Acte, welches letztere da Capo verlangt wurde, allgemein an.

Zur Vervollständigung unseres Berichtes möge noch der mehrmaligen Aufführung der „Schwestern von Prag" von *Wenzel Müller*, des „Dorfbarbier" von *Schenk* gedacht werden, deren genauerer Besprechung wir jedoch, da diese Stücke auf den Namen wirklicher Opern nicht füglich Anspruch machen können, uns wohl überheben dürfen. Dies gilt noch mehr von Stücken wie „Der verkaufte Schlaf," „Mariette und Jeanneton" oder: „Die Heirath vor der Trommel" u. s. w., welche mehr zum Genre der Vaudevilles zu rechnen sind.

Der Monat Mai brachte uns bereits einige Gäste. Fräul. *Ender*, vom ständischen Theater in Pesth, trat als Adalgisa und Königin der Nacht auf, jedoch ohne einen nachhaltigen Eindruck zu hinterlassen. Ihre Kunstfertigkeit in Coloraturen ist bedeutend, allein die an sich umfangreiche Stimme entbehrt des Wohlklanges, ist scharf und spitz und lässt wenig Brusttöne hören. Einen „ersten theatralischen Versuch" machte Fräul. *Fischer* aus Hamburg als Agathe im „Freischutz"; ein, wie es scheint, noch sehr junges Mädchen mit schöner Naturgabe, der aber freilich noch eine höhere künstlerische Bildung mangelt, wenn man auch einen guten Gesangsunterricht nicht verkennt. In einem noch zu besprechenden Concerte des Herrn *Negroni* trug sie die Arie der Rosine aus dem Barbier von Sevilla: „Una voce poco fa" etc. rein und sicher, aber mit einer Gravität vor, die der heiteren, leichten Composition einen grandiosen, fast tragischen Anstrich gab und die Anfängerin bekundete. — Herr *Günther* vom Stadttheater zu Riga gastirte als Figaro (von *Mozart*), Sarastro und Caspar (im Freischütz) und erwarb sich in diesen rücksichtlich der Stimmlage sehr verschiedenen Partieen theilweise Beifall.

Von den am 4. und 11. April zwischen kleineren Lustspielen eingeschalteten, wahrhaft ausgezeichneten Vorträgen des Violinvirtuosen Herrn *H. Léonard* aus Paris ist schon in diesen Blättern berichtet worden. Am 2. und 8. Mai veranstalteten Herr Musikdirector *E. Reiter* aus Basel und dessen Gattin Concerte im Theater, in denen der Erstere als Violinspieler, die Letztere als Sängerin sich hören liessen. Die Stimme der Frau *Reiter* ist voll und schön, und entbehrt sie auch, was jedoch mehr eine Wirkung der augenblicklichen Disposition, als ein Fehler des Organs zu sein scheint, der Egalität, so hat doch vorzugsweise die Höhe einen edeln und reichen Klang. Weniger gelang ihr der Vortrag *Bellini*'scher und *Donizetti*'scher Compositionen, als der der Arie: „Nun beut die Flur" u. s. w. aus *Haydn*'s Schöpfung, so wie einiger Schweizerlieder, mit denen sie reichen Beifall erntete. Ihres Gatten Spiel zeichnet sich besonders durch Reinheit vortheilhaft aus, aber dem Referenten ist es erschienen, als wenn derselbe die Höhe seiner technischen Fertigkeit etwas überschätze; in den Compositionen von *Beriot* und *Ernst* nahm er es zuweilen mit der Vollständigkeit des Passagenwerks nicht sehr genau, die Auffassung der „Elegie" des Letzteren war eine verfehlte, indem sie ohne alle Tiefe des Gefühls nur Bravour zeigen wollte, und selbst der Vortrag der *Spohr*'schen „Gesangscene" liess Manches zu wünschen übrig. — Herr *A. Negroni*, Concertsänger aus Wien, liess sich am 22. Mai ebenfalls im Theater hören; sein Bariton besitzt zwar keine hervorragenden Vorzüge und entbehrt bereits der Jugendfrische, ist jedoch angenehm. Als Italiener wirkte der Concertgeber mehr in den vorgetragenen Piecen von *Rossini*, *Donizetti* und *Bellini* — Arie des Figaro aus dem Barbier von Sevilla, Arie aus Maria di Rudenz, und Duett aus Bellisar (mit Fräul. *Ender*) —, als in dem Liede von *Franz Schubert*: „Der Wanderer," dessen Innigkeit und tiefe Empfindung wohl nur ein deutscher Sänger richtig aufzufassen und wirksam wiederzugeben vermag. Nächst einigen Solovorträgen der Damen *Ender* und *Fischer* (s. oben) verdienen noch die jungen jetzt hier verweilenden Virtuosen Herr v. *Königslöw* und Herr *Reinicke* rühmende Erwähnung, von denen Jener den ersten Satz eines interessanten, aber nicht sehr dankbaren *Beriot*'schen Violinconcertes, dieser aber die

Pianofortefantasie über Themen aus Lucia di Lammermoor von *Liszt* gelungen vortrug.

In unseren Operuverhältnissen stehen uns in nächster Zeit einige wichtige Veränderungen bevor. Die bedauerlichste ist unstreitig der Verlust unserer ersten Sängerin Fräul. *Caroline Mayer*, welche in Kurzem nach Wien zurückkehrt. Mit ihr scheidet die Hauptzierde unserer Oper, und schwer wird es der Direction werden, uns dafür einen nur einigermaassen genügenden Ersatz zu gewähren. Auch die beiden Orchesterdirigenten, die Herren *Lortzing* und *Netzer*, verlassen Leipzig; wer ihre Stelle einnehmen wird, ist dem Publicum noch nicht bekannt, doch nennt man als ihren Nachfolger den jetzt am Nürnberger Theater fungirenden Musikdirector *Bach*, der schon früher längere Zeit mit Umsicht die hiesige Oper leitete.

9.

Düsseldorf. (Beschluss aus No. 23.) Das Programm zu dem zweiten Tage des Musikfestes enthielt so viele Tonstücke, dass dieselben beinahe für zwei Abende ausgereicht haben würden, und es war eine starke Zumuthung für die Ausführenden, nach der dafür nothwendig gewordenen grossen Probe noch an dem nämlichen Abende bei einer im Saale herrschenden grossen Hitze mit Kraft und Frische diese Werke dem Publicum vorzuführen.

Mozart's ewig jugendliche Ouverture zur Zauberflöte eröffnete den zweiten Festabend. War die Ausführung auch trefflich zu nennen, so musste sie doch bei einer so starken Besetzung, namentlich in den Saiteninstrumenten rücksichtlich der Genauigkeit zu wünschen übrig lassen. Die Hauptfigur im Allegro, das Thema, ist so durchsichtig, dass man die mindeste Ungleichheit sofort vernimmt, und deren vollständige Beseitigung ist von einem so starken und aus den verschiedensten Elementen zusammengesetzten Orchester kaum zu verlangen. *Mozart's* Schwanengesang, das Requiem, begann seine bezaubernde Kraft zu äussern und erschütterte mächtig. Die Chöre liessen nichts zu wünschen übrig und sangen ergreifend. Die Vortrefflichkeit, womit das Posaunensolo zum Tuba mirum geblasen wurde, veranlasst mich, desselben besonders zu gedenken; dazu nun noch *Kindermann's* herrliches Organ und vollendeter Vortrag, später das Eintreten der übrigen Solostimmen, welche eben so ihre ganze Kraft aufboten. Alles zu leisten, bildeten ein Resultat des Gelingens, welches hohen Genuss gewährte. Die Sopransolo trug Fräul. *Bartmann*, eine Sängerin mit ausgezeichneter Stimme und einer für eine Dilettantin sehr hohen Ausbildung, trefflich vor, und dieselbe wird stets eine Zierde für die ferneren Musikfeste sein. Fräul. *Graumann* (Alt), so wie Herr *Rumpel* (Tenor) sangen im Vereine mit den eben erwähnten Solisten die übrigen vierstimmigen Solo's ebenfalls sehr schön, und die ganze Aufführung des Requiem kann überhaupt eine sehr gelungene genannt werden. — Eine eigenthümliche Stimmung brachte die Einleitung der nun folgenden „Walpurgisnacht" von *Mendelssohn* hervor, und ich gestehe unverhohlen, dass ihr Eindruck auf mich kein günstiger war. Von den hohen religiösesten Gefühlen, welche im *Mozart'schen* Requiem sich aussprechen, zu den Scenen der ersten Zeit des Christenthums, den Opfern der Heiden, plötzlich hinführend, verfehlte die sonst herrliche Ouverture zur Walpurgisnacht (das schlechte Wetter und den Uebergang zum Frühling vorstellend) ihren sonst gewohnten Erfolg, und erst der herrliche, frische Chor: „Es lacht der Mai" vermochte mich meiner trüben Stimmung zu entreissen.

Die Aufführung war eine begeisterte, als wollte man dem bei uns allgemein verehrten Componisten, der so oft die rheinischen Musiker zum Wettstreite führte, in seiner Abwesenheit die Beweise der Anhänglichkeit und Verehrung durch das Aufbieten aller Kräfte darlegen. Das Orchester schien einen Wettstreit mit den Sängern eingehen zu wollen, und meine frühere Besorgniss, es möchte diese duftige Composition bei einer so massenhaften Besetzung verlieren und die feinen Instrumentalfiguren zu schwerfällig einherschreiten, wurde gänzlich verscheucht. — Nach einer nun zur nöthigen Erholung eingetretenen Pause begann die riesenhafte neunte Symphonie *Beethoven's*. Der Totaleindruck war grossartig. Die drei ersten Sätze wurden prächtig gespielt, im Adagio besonders der Beweis gegeben, wie ungemein die Technik sich gesteigert hat. Als vor neun Jahren diese Symphonie unter *Mendelssohn's* Leitung ebenfalls zu Düsseldorf am Pfingstfeste aufgeführt wurde, wollte die Violinvariation im Adagio von den ersten Geigen gar nicht zusammengehen, so dass *Mendelssohn*, fast in Verzweiflung darüber gerathend, sie nur von den ersten Pulten spielen liess. Dagegen wurde sie diesmal von den zwanzig ersten Geigenpulten mit seltener Vollendung vorgetragen. Der letzte Satz liess hier und da an Deutlichkeit in den Singstimmen etwas zu wünschen übrig, woran wohl die sehr rasch genommenen Tempi mit Schuld haben mochten. Die Dirigenten unserer Musikfeste berücksichtigen mitunter zu wenig das Local und die zu leitenden grossen Kräfte. Eine Passage von acht Geigen ausgeführt ist eine ganz andere in der Wirkung und wird durchsichtiger erscheinen, als wenn dieselbe von dreissig oder vierzig gespielt wird, und so ist es auch mit der Besetzung des Chores. Werden die Tempi nicht darauf berechnet, so wird Undeutlichkeit entstehen. Damit kann nicht gemeint sein, dass deshalb ein Allegro zum Allegretto werden soll, sondern nur, dass die Tempi nicht übertrieben werden dürfen. Der übrigens vortrefflichen Direction des zweiten Festabends durch Herrn Musikdirector *Rietz* unterlasse ich nicht zu erwähnen, besonders weil dadurch eine schon früher oft von mir ausgesprochene Ansicht bestätigt wurde, dass es in der Rheinprovinz durchaus nicht an Männern fehlt, welche die Fähigkeiten besitzen, unsere Nationalfeste zu leiten, wie im vorigen Jahre ebenfalls die Leitung *Dorn's* bewies.

Mittwochs früh wurde, wie seit vielen Jahren hergebracht, ein Morgenconcert gegeben, in welchem unter Anderem eine sehr schöne Ouverture von *Rietz* (A dur) aufgeführt wurde. Concertmeister *David* spielte sein E moll-Concert mit wahrhaft classischer Virtuosität und der ihm vom Publicum gespendete Beifall wollte gar nicht enden. Die Variationen aus dem C dur-Quartett von *Haydn* über „Gott erhalte Franz den Kaiser" wurden von den Herren *David*, *Tomasini*, *Würst* und *Rietz* äusserst reizend und schwunghaft vorgetragen. *Kindermann* sang noch-

mals die Arie aus Josua „Soll ich auf Mamre's" u. s. w. und erntete damit wiederholten Beifall. —

So endete das 27. rheinische Musikfest, indem es würdig in den Bund seiner Vorgänger eintrat. Bei Zuhörern und Mitwirkenden einen grossen Eindruck hinterlassend, ist es wohl geeignet, alle Mittel und Kräfte rege zu halten, um die Fortdauer eben so schöner, als sinniger Feste zu sichern und diese ihrer höchst möglichen Vollendung entgegen zu führen. *F. R.*

Feuilleton.

Am 16. Mai wurde in Halberstadt unter *Friedrich Schneider's* Leitung ein Sängerfest gefeiert, an welchem 450 Sänger, 100 Instrumentalisten Theil nahmen.

In Wien macht eine Violoncellistin, Dem. *Cristiani* aus Paris, viel Aufsehen.

Das diesjährige Fest des Centralmusikvereines für die Pfalz wird in dem Städtchen Edenkoben bei Landau gefeiert.

Ankündigungen.

In unserem Verlage sind so eben erschienen:

Neun Lieder (im Volkston)
für zwei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte
componirt von
Niels W. Gade.
Op. 9. Preis 20 Ngr.

Ein Sommernachtstraum
von Shakespeare.
Musik von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 61.
Clavierauszug zu zwei Händen ohne Worte.
Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Concert für die Violine
mit Begleitung des Orchesters
componirt von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 64. Preis mit Orchester 4 Thlr., mit Pianoforte 2 Thlr.

Fantaisie
sur les Hirondelles de Félicien David
pour le Piano
composée par
Leopold de Meyer.
Op. 41. Preis 25 Ngr.

Fantaisie élégante
sur l'Opéra: I Puritani de V. Bellini
pour le Piano
composée par
Henri Rosellen.
Op. 73. Preis 25 Ngr.

Leipzig, Juni 1845.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Joh. André** in Offenbach erscheint mit Eigenthumsrecht Mitte Juni d. J.:

H. Léonard, Souvenir de Haydn, Fantaisie sur: „Gott erhalte Franz den Kaiser," pour Violon av. Quat. 1 Thlr., pour Violon av. Pianoforte 1 Thlr.

Den Herren Musikdirectoren, Stadtmusikern und Dirigenten von Musikchören, welche mit mir in Geschäftsverbindung stehen, mache ich hierdurch die ergebene Anzeige, dass meine seit fünf Jahren bestehende *Opernbibliothek für Orchester* ihren ungestörten Fortgang nimmt und so eben die neunte und zehnte Lieferung des fünften Jahrganges ausgegeben worden ist.

G. Kunze,
Musikdirector des k. sächs. Leib-Infanterie-Regiments in Dresden.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt ist erschienen:

	Fl. Kr.
Album für Gesang. Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Wohlfeile Ausgabe.	
No. 1. *Spohr, L.,* Immerdar Liebe. Lied	— 12
„ 2. *Lachner, F.* Vöglein mein Bote! Lied. (Aus Op. 83.)	— 12
„ 3. *Methfessel, A.,* Frühlingslied „Leise klingt durch mein Gemüth"	— 18
„ 4. *Reissiger, C. G.,* O wie schön! Lied. (Aus Op. 150.)	— 18
„ 5. *Banck, C.,* Alles um Sie. Lied	— 12
„ 6. *Lachner, F.,* Dir allein! Lied. Aus Op. 76.).	— 18
„ 7. *Neithardt, A.,* Liedchen „Vöglein, Vöglein, du möcht' ich sein!"	— 9
„ 8. *Montag, C.,* Lied „Und wüssten die Blumen" (Aus Op. 2.)	— 12
„ 9. *Methfessel, A.* Der Engel der Freundschaft	— 24
„ 10. *Banck, C.,* Immer mit ihr. Lied. (Aus Op. 54.)	— 12
„ 11. *Müller, F.,* Beruhigung. „Ein Leben ohne Liebe"	— 18
„ 12. *Lachner, F.,* Lied „Du bist die Ruh', der Friede mild." (Aus Op. 77.)	— 18
(Wird fortgesetzt.)	
Lohe, J. C., Die *deutschen Meisterwerke* der Instrumentalmusik für Anfänger auf dem Pianoforte bearbeitet, nicht allein zur Uebung der Finger, sondern auch zur Weckung des Schönheitssinnes und Bildung des Geschmacks. Nebst einem Vorwort. Erstes Heft	1 12
Ritter, A. G., Tonstücke für die Orgel, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste. **Viertes Heft:** Sechs Choral-Vorspiele (Trios) in heterogenen Tönen der Dur- und Molltonarten, mit angedeuteter Pedalapplicatur. Op. 7.	— 30

So eben ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Die Choralsammlungen
der verschiedenen christlichen Kirchen.
Chronologisch geordnet
von
C. F. Becker,
Organist und Lehrer am Conservatorium zu Leipzig.
Leipzig bei *Friedrich Fleischer.* Preis 1 Thlr. 6 Ngr.

Früher erschien von demselben Verfasser: *Evangelisches Choralbuch, 138 vierstimmige Choräle 2 Thlr. — Vollständiges Choralmelodienbuch zum Gebrauch für Kirchen und Schulen. 8 Ngr.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Juni. № 26. 1845.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten. Aus Prag. Aus Berlin. Aus Dessau. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Neueste Compositionen für Pianoforte allein.

Hier begegnen wir zuerst dem tüchtigen Virtuosen Herrn *B. Willmers*, der uns vor Kurzem in seinen kleinen nordischen Schilderungen sehr Anziehendes und Ansprechendes gegeben hat. Auch für die hier anzuzeigenden Compositionen wird ihm die Schaar der Clavierspieler dankbar sein, wenn auch der Künstler von Fach beklagen muss, dass er in dem, was Willmers hier bietet, wenig musikalische Ausbeute findet. Hierzu rechnet Referent

Op. 27. Un jour d'été en Norvège. Grande Fantaisie. Berlin, chez Ed. Bote et G. Bock. Prix 1½ Thlr.

ein Tongemälde, welches eben als solches Entschuldigung verdient, aber doch in seiner lockeren Zusammenfügung einzelne reizende und ansprechende Partieen bietet. Dass der Componist nach dem schönen Chorale: „Jesus meine Zuversicht" sogleich schroff in ein Thema alla Polacca (wenn er es auch nicht so überschrieben hat, so ist es doch eins) übergeht, kann sich Referent nicht erklären. Die Fantasie ist aber brillant und sehr effectuirend, die Ausgabe deutlich und correct, und Referent darf dies Werkchen mit gutem Gewissen anempfehlen. Ueber desselben Componisten

Op. 34. Les Hirondelles (Etude de Concert). Brunswick, chez G. M. Meyer. Prix 20 Ngr.

ein sehr brillantes, reizendes und schwieriges Effectstück, brauchen wir nichts hinzuzufügen, da wir es von dem Virtuosen mehrmals mit grossem Beifall vortragen hörten. Auch

Op. 35. Tarantella giocosa. Ebendaselbst. Preis 16 Ngr.

ist eine nützliche Etude für die rechte Hand. Aber solche grandiose Harmonieschritte, wie Seite 5, Tact 6 zu Tact 7, müssen wir mit allem Ernste rügen. Zu empfehlen ist ferner dessen

Op. 36. Romanza elegica. Dresde, chez G. Paul. Pr. 20 Ngr.

wenn sie auch an einer gewissen Monotonie und trockenen Breite leidet.

Charles Voss gibt in

Op. 37. Romance (Une fleur pour toi). Pr. 12½ Sgr. und

Op. 38. Tarantelle. Berlin, chez Bote et Bock. Pr. 15 Sgr.

zwei sehr einfache nützliche Sächelchen, die, sich von moderner Vollgriffigkeitswuth u. s. w. fern haltend, leicht ausführbar sind und ein dankbares Publicum finden werden, wenn sie auch nicht gerade Neues bringen.

Scène dramatique pour le Pianoforte par *J. Rosenhain*. Op. 27. Leipzig, Fr. Hofmeister. Prix 20 Ngr.

Ist mit voller Ueberzeugung als ein planmässiges und dabei aus innerem Drange hervorgehendes, wohlthuendes, brillantes und doch nicht schwieriges Stück (recht eigentlich Musikstück — sintemal Viele die Musik in dem modernen Kram vermissen wollen) zu empfehlen.

Die ebendaselbst erschienene

Fantaisie de Concert sur des Motifs de l'Opéra: „Le nozze di Figaro" par *Ed. Pirkhert*. Op. 12. Pr. 25 Ngr.

ist für Concertspieler sehr dankbar und mag als eine Bereicherung für dieselben gelten. —

Fantaisie du Couronnement sur les airs nationaux Suédois pour le Piano par *J. van Boom*. Hambourg, chez Schuberth et Comp. Stockholm, chez A. Hirsch. Prix 1 Thlr.

Ein recht geschickt gemachtes Gelegenheitsstück. Nach einer sehr finsteren und bombastischen Einleitung in Fmoll (warum hat der Componist bei der freudigen Gelegenheit eine so düstere Entrée genommen?) gibt uns der Herr Verfasser die bekannte Hymne: „Beware Gud vär Kung" (God save the king) mit sehr brillanten, neumodischen, schwierigen Variationen, worauf er kurz das zweite Lied: „Svearne fordomdags" etc. einleitet, welches er, brillant variirt, zum effectvollen Schlusse benutzt.

Trois Romances: 1) Mes adieux de Chopin, 2) La Harpe, 3) L'Echo, pour le Piano par *E. F. Friedrich*. Op. 6. Magdebourg, chez Heinrichshofen. 17½ Sgr.

No. 1 gefällt Referentem sehr wohl; die Melodie scheint eine polnische zu sein. Wäre der Componist Seite 4 in der Modulation einen Schritt weiter gegangen, so würde vielleicht die Wiederkehr des schönen Thema's noch mehr effectuiren. Den jungen Componisten fragen wir wohlmeinend, was soll im neunten Tacte und dessen Wiederkehr das *ais* im dritten Viertel der rechten Hand? Auch No. 2 und 3 gefallen uns sehr wohl. Letz-

tere ist recht wohl eine Rêverie zu nennen. Dass das Echo in der Ottava bassa antwortet, dünkt uns eine Curiosität. Ref. empfiehlt diese kleinen anspruchslosen Sachen.

Trois Etudes de Salon: 1) Leporello ou Don Juan-Etude, 2) La Rigolette, 3) La Coquette, par *E. F. Friedrich*. Op. 10. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Der junge Componist scheint uns solchen längeren ausgeführten Compositionen noch nicht ganz gewachsen, er repetirt sich zu oft und bringt wenig modulatorisch-harmonischen Wechsel hinein. Das gilt am Meisten von No. 1. Der Componist nennt sie wegen der 22 Tacte, wo er das Thema „Notte e giorno faticar" etc. anbringt, Leporello-Etude. Effectuirend ist sie. Auch die zweite ist als Etude verdienstlich; wozu aber der sonderbare Name „Rigolette" aus E. Sue's Mysteres de Paris? Wenn die Etude zweckfordernd ist und inneren Gehalt hat, braucht's solcher Aushängeschilder nicht. No. 3 gefällt uns am Wenigsten; sie ist fragmentarisch und zerrissen. Möge uns der Verfasser, dessen Talent und edle Richtung wir nicht verkennen, bald grössere, durch Plan, Form und gehaltvolle, thematische Durchführung sich auszeichnende Werke liefern und sich nicht vorzugsweise in solchen kurzen Sätzen gefallen, aus denen der Componist von Beruf und Talent selten richtig erkannt werden dürfte. Uebrigens sind auch diese eben so gut und empfehlenswerth, als viele andere, die den musikalischen Markt füllen und gesucht werden.

Bouquet de Perles. Album pour le Piano. 1845. Mainz, chez Schott. Prix 2 Fl. 24 Kr.

Die recht hübschen Beiträge sind von Fr. Kalkbrenner, Dreischock, Osborne, E. Wolff, E. Prudent, Rosenhain, Rosellen, C. v. Alkan. — Kalkbrenner's „Solitude" hat die Physiognomie von französischen Opernarien und ist eine dankenswerthe, aber unbedeutende Kleinigkeit. Dreischock's „Notturno" nimmt sehr fantastischen Anlauf in H dur. Warum? weiss Referent nicht. Das Ganze klingt sehr zerrissen. Osborne's „Bagatelle" ist nicht übel. Ed. Wolff's „Elegie" würde gewinnen, wenn der Componist das häufig wiederkehrende Thema manchmal mit neuen Harmonieen versehen hätte. Prudent's „Barcarole" ist nicht lang, sagt aber auch dafür — gar nichts. Rosenhain's Andantino doloroso „Le Passe" ist kurz, spricht aber doch etwas aus. Rosellen's „Esperance" verspricht nicht viel und will nur als eine Kleinigkeit gelten. v. Alkan's „Desir" ist das schwächste Stück im Album und war uns nur durch den plumpen und geschmacklosen Uebergang nach G dur (auf der ersten Seite) überraschend. — Das Ganze mag als Unterhaltungsmusik empfohlen werden; viel zu holen ist gewöhnlich in solchen Album's nicht. Referent weiss aus Erfahrung, wie Componisten mit dergleichen Beiträgen gequält werden.

Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: „Richard en Palestine" de *Adam*, par *F. Kalkbrenner*. Op 172. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 25 Ngr.

Das muntere, ächt französische Thema wird sehr gefallen. Die Variationen sind dankbar und brillant und Liebhabern der besseren alten Schule gewiss willkommen. Die zweite Variation ist ein wenig gewöhnlich. Ebendaselbst

Vier Mazurkas von *F. W. Markull*. Op. 4. Pr. 20 Ngr.

Nicht ungewöhnlich, aber interessant für den Vortrag und piquant.

Fantaisie de Caprice pour le Piano par *Th. Kullak*. Op. 19. Vienne, chez Haslinger. Pr. 1 Fl. 45 Kr. C.-M.

Ein recht braves, empfehlenswerthes, characteristisches Bravourstück voll Geschmack, Erfindung, gut angelegt und consequent durchgeführt. Man studire es; für die vielen Schwierigkeiten wird sich Lohn finden. Auch desselben Componisten

La Gazelle (pièce characteristique). Op. 22. Berlin, chez T. Trautwein (Guttentag). Prix 20 Sgr.

ist sehr hübsch und erfüllt, was sie verspricht.

Le Départ. Romance variée en forme d'Etude par *S. Thalberg*. Op. 55. Mainz, chez Schott. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Die Compositionen dieses Meisters sind anerkannt. Auch dieses Stück ist interessant und wird den zahlreichen Verehrern willkommen sein. Eben so desselben

Nocturne en Si majeur. Op. 36. No. 7. Berlin, chez Schlesinger. Prix ⅔ Thlr.

Décameron. (Dix Morceaux, servants d'école préparatoire à l'Etude de ses grands morceaux.) Op. 57.

No. 1. Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: „I Puritani." Op. 57. No. 1. Pr. 25 Ngr. und

No. 2. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: „Der Freischütz." Pr. 25 Ngr. Beide bei Breitkopf et Härtel.

Dieses Decameron scheint seinen Zweck zu erfüllen. Dass die Themata mit Geschick und sinnreich, nicht so plump, wie bei anderen Componisten so häufig geschieht, aneinandergereiht sind, dafür bürgt schon der berühmte Name des Verfassers. Wir machen auf diese eine reiche Ausbeute versprechende Sammlung mit Vergnügen aufmerksam.

Charles Mayer: Seconde Toccata pour le Piano. Op. 75. Prix 15 Ngr.

— —: Air italien varié p. le Piano. Op. 76. Pr. 20 Ngr.

— —: Polonaise brillante p. le Piano. Op. 78. Pr. 25 Ngr.

— —: Trois Romances sans paroles pour le Piano. Op. 77. Prix 17½ Ngr. Sämmtlich bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

Charles Mayer ist uns immer ein lieber Bekannter. Doppelt lieb aber haben wir ihn, wenn er uns gleich mit einem so überaus reizenden Stücke Op. 75 entgegentritt, welches alle Herzen für ihn gewinnt. Op. 76 ist viel schwerer und, wenn auch minder schön als das vorige, immer noch schön genug und für eine Etude sehr nützlich. Die Polonaise ist wahrhaft brillant und effectvoll, das Trio in A reizend. Im Ganzen erscheint uns das Stück zu anhaltend vollgriffig. Wir empfehlen diese Mayer'schen Werke recht angelegentlich. 16.

Nachrichten.

Prag. (April und Mai.) Unsere Oper brachte wieder einmal eine Novität, nämlich zum Vortheile des Herrn *Wilhelm Damcke* „Die vier Haimonskinder," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen von *Kuppelwieser*, Musik von *Balfe*. Da der Verfasser des Libretto von dem Ritterlichen, welches der Titel verspricht, nichts gibt, als die Namen, Costüms und Decorationen, so hätte er eben so gut die ganze Handlung als Conversationsoper behandeln können, wodurch die Musik, die grösstentheils der Situation und den Worten ziemlich angemessen ist, sich dem Texte noch besser angefügt haben würde. Ein reicher und geiziger Nachbar, der nebenbei ein blitzdummer Spitzbube ist, hatte auch im modernen oder Rocococostüme den vier blutarmen Erben ihre Wildpretpastete und Gans wegschnappen können, die der Castellan den Bauern durch ein paar schlechte Witze abgejagt hat; und seine Herren theilweise reich und theilweise todt lügen, das hätte am Ende ein Bedienter des 18. und 19. Jahrhunderts eben so gut getroffen, als eben dieser Castellan der christlichen Heroenzeit; die Unwahrscheinlichkeit, wie es geschieht, ist so gross, dass ein oder anderthalb tausend Jahre keinen grossen Unterschied gemacht hätten. Was nun die Musik betrifft, so hat *Balfe* die heiteren Momente und Situationen recht gut benutzt; komische Effecte im Dialog, besonders Witz, sind nicht vorhanden, und das Publicum hat hier und da gelächelt, wie die Weisen, doch nirgend wie ein frohlicher Thor gelacht. Umsonst erwarteten wir Originalität und englische Eigenthümlichkeit; statt dessen fanden wir ein ziemlich buntes Amalgama der verschiedensten Gattungen, in welchen der französische und deutsche Character nebst manchen *Mozart*'schen Anklangen *) überwiegt, doch ist auch das italienische Genre nicht ganz vernachlässigt und nebenbei viel Tanzmusik, die vielleicht dem Componisten kaum selbst bewusst einschlich: Polka, Ländler, Steyrische, ja sogar die sogenannten Wiener Bierhäusler figuriren darin. Der Lichtpunct des Ganzen ist die treffliche Instrumentation, die Schattenseiten die unendliche Weitschweifigkeit und Monotonie, Mangel an originellem Humor, an Einheit in der Musik und die Gesuchtheit des Gesanges. Die Instrumentation gleicht aber auch vollkommen einer Schonen, die sich ihrer Reize bewusst ist und, damit coquettirend, allen Andere neben sich zu überstrahlen sucht; sie spielt unstreitig die erste Rolle, da ihr doch erst die zweite gebührt, und verdeckt, noch mehr aber verdunkelt sie den Gesang. Zumal macht sich das Streichquartett zu breit und die Blasinstrumente wirken zu massenhaft. Das Ganze hat sehr wenig Arien, oder besser gesagt: Lieder und Romanzen, desto mehr Quartetten, Quintetten, Septetten — das Finale des zweiten Actes ist ein Octett — ja selbst die grossten Nummern sind strophenartig gehalten und die Wirkung manches schonen Motives geht in der unendlichen Repetition verloren. Das Hauptgewicht des Opernpersonales beruht, nebst Herminen, auf dem Baron von Leaumanoir und Ivo. Wo diese Beiden gute Komiker sind, brauchen sie vielleicht keine so kraftigen Stimmen, als Herr *Kunz* und Herr *Brava* besitzen, von welchen der Letztere hier und da einen komischen Zug entfaltete; Jener war zum Schrecken ernsthaft. Dem. *Ruckert* spielte die Hermine mit recht viel Laune, doch etwas gezwungener Feinheit und Noblesse, aber, so viel Mühe sie auch anwendete, konnte sie doch den Bravourgesang nicht leisten, welchen diese Partie, zumal im dritten Acte, erfordert. Den Olivier sang Herr *Damcke* theilweise recht gut, wenn gleich überall mehr Energie zu wünschen gewesen wäre. Die übrigen Partieen konnen nichts gut und nichts schlecht machen, und die ganze Oper liess die Zuhörer kalt.

In dem Theatre paré zur Feier des Geburtsfestes des Kaisers, welches zum Vortheile der durch die Ueberschwemmung Verunglückten Statt fand, hatte Dem. *Grosser* die Rolle der Hermine übernommen, wodurch allerdings das Interesse der Darstellung erhöht wurde, wenn diese Partie gleich nicht recht in das Bereich der Dem. *Grosser* gehört.

Zum Vortheile der Dem. *Therese Schwarz* erschien (neu einstudirt) *Rossini's* ewig junger: „Barbier von Sevilla." Herr *Emminger* sang den Grafen Almaviva (wenn ich nicht irre) zum ersten Male und scheint sich viele Mühe damit gegeben zu haben — besonders im Spiele, von dem wir lieber weniger gesehen hätten. Wer einmal kein darstellendes Talent hat, ergebe sich darein und singe nur so gut er kann, und die Nachsicht des Publicums wird ihm nicht fehlen. Was aber den Gesang betrifft, so war diese Aufgabe dem wackeren Künstler in physischer Hinsicht zu gross, und er verfiel bedeutend in falsche Intonation. Auch Herr *Brava* als Bartolo war neu, und vollkommen lobenswerth im Gesang und Spiel, welches hier etwas karikirt sein darf. Er kann den eifersüchtigen alten Doctor seine beste Rolle nennen. Herr *Preesinger*, sonst Bartolo, hatte sich diesmal bescheiden mit dem Basilio begnügt und war eine drollige Erscheinung. Mit ihrer unerschöpflichen Geduld und Gefälligkeit hatte Mad. *Podhorsky* die Rolle der Marcelline übernommen. Herr *Kunz* mässigte seine colossale Stimme und gab den Figaro besser, als jemals. Dem. *Schwarz* sang die Rosina richtig und correct, doch — ich weiss nicht, ob vielleicht durch viele Proben angegriffen, oder körperlich leidend — ohne Energie. Die Einlagestücke der Lehrstunde waren: Ungeduld, von *Franz Schubert*, — Alemannisches Lied, von *Franz Rücken*, und: Ratsplan, von welchem die letzte Strophe zur Wiederholung verlangt wurde, obschon ich ihn nicht unter die Paradeurs der Dem. *Schwarz* zählen möchte, die sich immer im Gebiete des elegischen Gefühls glücklicher bewegen wird, als in jenem des muthwillig kecken Humors. Zum Schlusse sang Dem. *Schwarz* eine Cavatine aus *Rossini's* „Cenerentola" — sonderbar genug — frischer und kräftiger, als alles Uebrige. Dem Vernehmen nach will Dem. *Schwarz* unsere Bühne verlassen, und, so freundlich das Publicum auch gegen sie ist, kann man ihr darin doch nicht Unrecht geben. Eine Altistin, die obendrein so

*) Es wird vielleicht Manchem als Pleonasmus erscheinen, dass ich den grossen Deutschen ausserhalb des deutschen Genre's erwähne, doch steht er, nach meiner Meinung noch immer so allein und unvergleichlich, zumal von deutscher Musik unerreicht da, dass ich ihn unmöglich dieser Gattung einreihen kann.

wenig Partieen für ihre Stimmlage hat, muss nothwendiger, als jede Andere, an eine Bühne zu kommen suchen, die viel musikalische Novitäten gibt, während die Prager von allen deutschen Bühnen deren am Wenigsten bietet. Dem. *Schwarz* ist jetzt bald anderthalb Jahre hier engagirt und ihr Repertoir besteht aus zwei Rollen: Orsino und Pierotto. Die Italienerin und Rosina werden nie Zierden ihres Repertoirs werden, da sie muntere Laune, und — Vortrag der Prosa erfordern. Mit dem Romeo ist ein unbesonnener und zweckloser Versuch gemacht worden, ihn ihrer Stimmlage anzufügen, und weder Adverson in der „Ballnacht" noch Eglantine in den „Hamonskindern" sind eben Glanzpartieen für eine Altistin, und ehe in Prag „Semiramis," „Tancred," das „Fräulein vom See" oder die „Kreuzritter" einstudirt würden, dürfte Dem. *Schwarz* noch zehn Jahre warten.

Dem *Franziska Hückert* hatte zu ihrem Benefiz *Auber's* muntere Oper „Maurer und Schlosser" erwählt, welche ihr zu Liebe neu in die Scene gesetzt wurde. Die Benefiziantin stellte die Henriette recht anmuthig dar, wenn gleich diese Partie in Bezug auf den Gesang etwas höhere Ansprüche macht. Doch erhielt sie reichen Beifall und musste das Zankduett mit Madame Erhard (Mad. *Podhorsky*) repetiren. Herr *Damcke* darf den Maurer zu seinen besten Rollen zählen, und ein Gleiches könnte man von Herrn *Brara* (Schlosser) sagen, wenn er sich etwas vor Uebertreibung in Acht nehmen wollte. Herr *Emminger* gibt den Leo mit Sorgfalt. Weniger, als bisher, war man mit Dem. *Freitag* (Irene) zufrieden, welche seit ihrem Engagement minder fleissig zu studiren scheint, als vorher. Man empfing die Anfangerin, welche von der Natur mit den reichsten Mitteln ausgestattet wurde, mit aufmunterndem Beifall, den sie jedoch nicht als schon verdienten Tribut ansehen darf, und besonders darauf bedacht sein muss, einestheils sich vor dem lästigen Schreien zu hüten, anderntheils ihre kräftige Stimme beherrschen zu lernen, was ihr nur durch sehr fleissiges Scalasingen und Solfeggiren gelingen kann. Versäumt sie diese Hilfsmittel (wie es nach ihren Leistungen als Camilla im „Zampa," Donna Elvira im „Don Juan" und „Irene" leider der Fall zu sein scheint), so wird wohl eine brauchbare Sängerin für ein Theater zweiter Classe, doch nie etwas Bedeutendes aus ihr werden.

Die erste Gastdarstellung des Herrn *Ziegler* vom Stadttheater zu Riga war Sarastro in der „Zauberflote." Herr *Ziegler* scheint ein noch junger Mann zu sein, der eine hübsche und schon ziemlich gebildete Stimme von bedeutendem Umfange besitzt und auch im Spiele nicht Anfanger zu sein scheint; die Aufnahme des Gastes war freundlich und aufmunternd, doch ist er seitdem nicht mehr auf unserer Bühne aufgetreten. — Warum?

Eine sonderbare Erscheinung ist es, dass die Vorstellung des „Don Juan" in böhmischer Sprache schon mit Recitativen gegeben wird, während das deutsche Publicum noch immer die erbarmliche Prosa mit anhören muss! —

(Beschluss folgt.)

Berlin, den 31. Mai 1845. Im Mai hatten wir noch manche anziehende Kunstgenüsse. In der königlichen Oper zeichnete sich besonders die dreimalige Aufführung der „Hugenotten," unter *G. Meyerbeer's* eigener, trefflicher Leitung, als höchst wirksam aus. Herr *Erl* gab den Raoul als Gastrolle, mehr im lyrischen, als im dramatischen Theile seiner schonen, jedoch viele Kraftausdauer erfordernden Tenorpartie befriedigend. Der achtbare Sänger sang nochmals den Arnold Melchthal in *Rossini's* „Teli," und schloss seine Gastrollen beifallig mit dem Lord Arthur in *Bellini's* „Puritanern," in welcher Oper Herrn *Böttcher* der Sir Georges, und Herrn *Krause* der Richard Forth zugetheilt war. Es begann hierauf der Tenorist Herr *Beer* vom Hoftheater zu Gotha seine Gastrollen mit dem Alamir in *Donizetti's* „Belisar" nicht besonders günstig, gefiel indess in den folgenden Debuts als Tonio in der „Regimentstochter" (welche zum fünfundzwanzigsten Male gegeben, und worin Fräul. *Tuczeck* als Marie durch das Geschenk eines Lorbeerkranzes mit fünfundzwanzig silbernen Blattern ausgezeichnet wurde) und besonders als Max im „Freischütz" mit Recht. Die Bruststimme dieses Tenoristen ist in der Höhe am angenehmsten, weich und rein, jedoch nicht von genügender Starke zu heroischen Rollen, obgleich es heisst, dass Herr *Beer* den Cortez singen wollte. Da das Schauspielpersonal den Mai über beurlaubt war, so fullten meistens altere Opern, z. B. Carlo Broschi, und Ballette das Repertoir aus. Auch das „Feldlager in Schlesien" wurde noch einmal wiederholt. Preziosa mit *C. M. v. Weber's* reizender Musik kam nach langer Ruhe, als Versuch einer jungen Tänzerin, zur Aufführung, ohne indess die frühere Wirkung zu erreichen. — Concerte fanden keine weiter Statt, als das dritte (mehr besuchte) Concert des früher bereits erwähnten Violinvirtuosen *Ghys*, dessen elegische Musikstücke den meisten Beifall fanden. Eine Aufführung von *J. Haydn's* „Schöpfung" in der Garnisonkirche zu wohlthatigem Zwecke war, unter Mitwirkung des Fräul. *Marx*, der Herren *Mantius* und *Böttcher*, wie des *J. Schneider'schen* Gesanginstituts und der königl. Capelle, vorzuglich gelungen. — In einer Privatmatinee des Tonkunstlervereins wurde ein Miserere, Psalm 50 für drei Singstimmen und Orchester, von *Franz Commer* aufgeführt, welches die harmonische Kenntniss des Componisten rühmlich bezeugte. — Im Königsstadtischen Theater gefiel Senora *Montenegro* als Lucrezia Borgia, noch mehr als Lucia di Lammermoor, welche Oper zu ihrem Benefiz gegeben wurde. Mit dem heutigen Tage endet die italienische Opernsaison, und beginnt im September mit einer neuen Gesellschaft. Der Komiker *Bader* aus Dresden hat zum zweiten Male wieder eine Anzahl von Gastrollen, den Parzel im „Wellumseglet wider Willen" (einige zwanzig Male mit dem grossten Beifall), ausserdem den „Zerrissenen" in der *Nestroy'schen* Posse, und den Titus Feuerfuchs im „Talisman" gegeben. Am 1. Juni schliesst Herr *Bader* seine Gastrollen. — Anfangs Juni wird das Gesangerpersonal der königl. Oper auf vier Wochen beurlaubt, und das deutsche Schauspiel beginnt wieder, wie auch die französische Comödie (bis Ende Juni) und das Ballet fortdauert. — Die Solotänzerin Dem. *Polin* und Herr *Gasperini* sind von ihrer Kunstreise nach London zurückgekehrt und mit einem Pas de deux, lebhaft begrüsst, be-

thümer. Pallas lässt Kämpfer, über welchen der Genius des Ruhms schwebet, vor ihm auftreten. Venus zeigt ihm das Bild der Helena. Paris giebt ihr den Apfel. Juno und Pallas gehen erzürnt ab. Nun tritt Oenone auf, und als sie den Entschluss ihres geliebten Paris, die schöne Helene zu entführen, hört, geräth sie freylich in nicht geringe Bestürzung, und stellt ihm alles Unheil, das entstehen wird, vor, zeigt ihm Troja in Brand u. s. w. Umsonst. Paris segelt mit seinen Gefährten ab. Das Theater ist nun leer. Oenone allein besteigt einen Felsen und stürzt sich ins Meer. Dann sieht man Venus und Amor langsam in einem Wagen in die Höhe steigen. Der Vorhang fällt, und das Stück ist ohne weiteres zu Ende.

Der Komponist hat keinen Aufwand seiner Kunst gespart, um diesen verschiedenen Situationen Leben und Würde, und den Empfindungen Sprache und Ausdruck zu geben. Das schönste Spiel aller Instrumente, die theils in vereinten Massen einherschreiten, theils in schönen Imitationen gleichsam mit einander wetteifern, einzelne Solos von geschickten Meistern mit Anmuth vorgetragen, und mit schimmernden Manieren ausgeziert, die häufigen Veränderungen der Tonarten — alles zeigt von den Talenten und dem Fleiss des Komponisten, hält die Aufmerksamkeit des Zuhörers rege, und gewährt ihm Unterhaltung und Vergnügen. Doch schon aus dem Gange der Handlung wird man bald sehen, dass das Interesse gegen das Ende des Stückes merklich abnimmt, dass die imponirenden Scenen fast alle zu Anfang stehen, und die Leere des Theaters, der kalte Ausgang von keiner grossen Würkung seyn kann. Der Komponist hat diesen Fehler durch seine Kunst nicht gut gemacht. Eine ernste Ouverture mit Possunen, immer prächtig auf einander folgende Stücke, eine ausserordentlich verschwendrische Begleitung von Trompeten in der ersten Hälfte des Ballets, und dann ein Herabsinken, ein Ermatten, zuletzt ein leeres Orchester. — Diese Mangel schon in der Anlage des Stücks zu vermeiden, hätte viel Klugheit und Erfahrung gefordert. Also nichts weiter davon. Sprechen wir vielmehr von den Erfordernissen einer guten Balletmusik und in wie fern Hr. Thurner diese besizt. Sind schöne Solos, niedliche Variationen für Virtuosen, ein prächtiges Orchesterspiel, die hierzu nöthigen Erfordernisse, so hat Hr. Thurner das seinige gethan. Kömmt es aber hier an auf Ausdruck des Charakters der Leidenschaften und auf jene rhythmische Eintheilung, ohne welche Tanzmusik aufhört das zu seyn, was es seyn sollte; so hat er mit Vielem wenig gethan. Wir sehen gar nicht ein, worin sich seine Musik dem Charakter nach von einer Pleyelschen Sonate, wenn diese für ein ganzes Orchester umgesezt würde, unterscheide. Zwar sind seine musikalischen Perioden ganz regelmässig in Sätze von zwey, vier und acht Takten abgetheilt. Aber dies allein ist ja noch nicht Rhythmus für den Tanz. Man könnte sonst eben so gut nach einer Sinfonie von Haydn, oder nach einer Messe von Mozart tanzen, und wäre der Mühe, neue Musiken für Ballete zu machen, überhoben. Doch nicht Hr. Thurner allein verfällt in diesen Fehler. Der Mangel an sattsam bestimmtem Rhythmus ist jedem, der hiesige Ballets sieht, recht oft auffallend. Selten stimmen die Geberden und Bewegungen des Tänzers mit der Musik überein. Die Musik nämlich hebt seine Empfindungen nicht, und er kömmt entweder zu früh oder zu spät. So macht z. B. die Musik eine Fermate, aber der Tanzer macht keine, er dreht sich noch lange auf seinen Beinen herum. Er stürzt von der Scene ab, und das Orchester spielt noch mehrere Takte fort, bis es auch an sein Ende kömmt, so dass Musik und Tanz, die so innig verbunden seyn sollten, zwey verschiedene Ganze ausmachen, eben so, als wenn jemand in einem Zimmer eine Arie sänge, und ein Anderer in einem entfernten Zimmer nach seiner Phantasie, ohne den Sänger zu hören, akkompagnirte. Gewiss ist es, dass die jetzige Art, Ballete zu komponiren, an diesem Uebelstande vorzüglich Schuld ist. Denn wenn nur von ungefähr ein Stück von einem fran-

reits wieder aufgetreten. — Im Juli soll *Spohr's* neueste Oper: „Die Kreuzfahrer" unter des Componisten persönlicher Leitung zur Aufführung gelangen.

Es ist nachträglich noch zu bemerken, dass im „Freischütz" die Damen *Marx* und *Tuczeck* (Letztere zum ersten Male) die Rollen der Agathe und Annchens ausführten, wodurch die Oper ungemein gewann; den Caspar sang Herr *Bütticher* vorzüglich; die Partie des Erbförsters Cuno war durch Herrn *Behr* besser, als bisher, besetzt; zum Eremiten hätte sich indess die tiefere Basstimme des Herrn *Zschiesche* mehr geeignet, als der Bariton des Herrn *Krause*. Die Chöre wurden sehr präcis und wirksam ausgeführt, wie auch das Orchester durch die feurige Leitung des Herrn KM. *Taubert* sehr gewonnen hat. So wurde die meisterhafte Ouverture zweimal hinter einander mit trefflicher Nuancirung und voll Schwung executirt. Die im neuen Opernhause zum ersten Male gegebene, am 30. d. M. wiederholte, bereits vierundzwanzig Jahre auf dem hiesigen Repertoir erhaltene (gewiss bereits über zweihundert Mal gegebene) Oper erfreute sich auch jetzt wieder der beifalligsten Aufnahme. — Der Generalmusikdirector *Meyerbeer* verlässt Ende Juni Berlin auf einige Monate.

Dessau. In einem unserer öffentlichen Concerte trat am 2. Mai dieses Jahres eine junge Dame aus Leipzig, Fraul. *Louise Lallemant* als Gastspielerin auf. Sie spielte *Mendelssohn's* Clavierconcert in D moll mit Orchesterbegleitung, und nachher drei Clavierstücke ohne Begleitung, nämlich: Alla Polacca von *Chopin*, die „Nacht" von *Robert Schumann*, und „Frühlingslied" von *Mendelssohn*. Wir lernten in Fraul. *Lallemant* ein strebsames Talent kennen, das, mit der modernen Spielart bereits vertraut, auch die neueren Kunsterzeugnisse in einer Vollendung, sowohl in Ansehung der Technik als auch des Ausdrucks entwickelte, so dass ihr auch dafür von Seiten des Publicums nach jedem ihrer Solovorträge ein reichlicher Applaus zu Theil wurde. Das Concert von *Mendelssohn*, welches sie, wie wir beifällig hörten, unter des Componisten eigener Leitung studirt hat, war freilich auch das Schönste, das die Concertgeberin uns vorführte. Unter den drei übrigen Stücken zeichnete sich besonders durch geistigen Vortrag der Spielerin, wie auch als Composition *Rob. Schumann's* „Nacht" aus, ein characteristisches Tongemälde, das zwar zu den sogenannten Salonstücken, aber darum keineswegs zu den ordinären Salonephemeren gehört und daher auch ausserhalb des Salons das Interesse jedes Freundes der wahren Kunst erregen und fesseln muss. 15.

Carneval- u. Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz. Acht Theater öffneten im verwichenen Carneval ihre Pforten. Die eine Hälfte steckte Enterpe's Fahne aus, die andere Hälfte die der Thalia; alle insgesammt klagten über schlechte Geschäfte und abscheulich magere Cassen. Das

Teatro della Pergola begann mit Donizetti's Maria di Rohan und einem ehrbaren Fiasco. Die brave Bortolotti liess es an Eifer nicht fehlen, der Tenor Bernabei war nicht übel, Badiali ist ein bekannter trefflicher Bassist, aber blos der dritte Act der Oper wollte die Zuhörer electrisiren. In den Due Foscari Verdi's debutirte der aus Spanien zurückgekehrte Tenor Sinico. Badiali als alter Foscari sang besonders meisterhaft in seiner Finalarie. Die Musik der Oper liess an sich die Zuhörer kalt. Mercadante's Giuramento, worin die Schoberlechner, die Santolini, Sinico und Badiali sangen, machte Fiasco, theils der beiden fertigen Damen, theils der Musik wegen. Die hiesige Rivista vom 4. März, auf den narcotischen Erfolg dieser Oper anspielend, enthält einen: *La Città de' 300 dormienti* (Die Stadt der 300 Schlafenden) überschriebenen Artikel, worin es unter Anderem heisst: „Nach und nach verwandelte sich ein Langeweile in eine Art Schlafsucht *(letargo)*, die Alle zu befallen schien, vom Billetverkäufer unten an der Treppe bis hinauf zu dem auf der äussersten Höhe befindlichen Maschinisten. Beide hielten ihr Haupt auf die Brust hinabhangend, ganz zerknirscht, und schliefen ein. Zuweilen, d. h. alle Viertelstunden, liess sich ein Abonnent oder ein Fremder sehen, aber Keiner der Portiers liess, wie das in Italien beim Passiren des Eingangsgitters gebräuchlich ist, die Worte: *franco! pagato!* hören. Der Hineintretende sah, ging umher, erstaunte, setzte sich und schlief ein." — In Verdi's nachher gegebenem Ernani sangen die Bartolini-Raffaelli, die Santolini, Sinico und Badiali mit mehr Glück. Mercadante's Giuramento, nächst Elisa e Claudio seine beste Oper, über den Ernani weit hervorragend, theilt nun das Schicksal der kurzen Existenz mit all' den heutigen Opern, von Bossini's famösem Tancredi angefangen; es ist aber sehr zweifelhaft, ob dieser Ernani ein so langes Dasein, wie jener, geniessen wird.

(Teatro del Cocomero.) Die Polacca-Arie der Parepa im zweiten Acte der Puritani ausgenommen, die stark beklatscht und mit einem Fuora beehrt wurde, liess die ganze Oper kalt; einiger dem Tenor Soberi, den Bassisten Pellegrini und Bartolini dann und wann gezollter Beifall geht nur den Sänger an. Donizetti's Lucrezia Borgia, worin die Altistin Vannini wirkte, ging mit vollen Segeln.

(Teatro Goldoni.) Die sehr befangene Prima Donna Marini (Sofia) machte Ricci's einst beliebte Chiara di Rosenberg, bis auf das bekannte Duetto della Pistola zwischen den Bassisten Sabatini und Tofani, und Einiges des Tenors Ambrogi, weniger anziehend, als sonst; in Donizetti's Gemma di Vergy trat sie in viel besserem Lichte hervor.

(Teatro Leopoldo.) Donizetti's Furioso eröffnete unter den übrigen Operntheatern die Stagione am Besten. Scheggi war ein superlativer Caudama, Marchelli, besonders als Arteur, ein guter Cardenio, die Mori sang ihr Rondo recht brav, und der Tenor befriedigte in seiner unbedeutenden Rolle. In Ricci's Scaramuccia sang das Ehepaar Dossi, Tenor Vietti, Buffo Scheggi mit ziemlich gutem Erfolge.

Die *Schaberdechaer* gab am 11. Januar eine musikalische Academie zum Vortheile der bei der verwichenen Ueberschwemmung Verunglückten.

Livorno (Teatro degli Avvalorati). Eine ganz bescheidene Aufnahme hatten Bellini's Puritani. Die Lexa, Tenor Morate, die Bassisten Cotari und Monari (Federico, nicht mit dem Tenor Francesco dieses Namens zu verwechseln) entfalteten möglichst Stimme und Kunst. Auber's Muta di Portici machte die Puritani ganz und gar vergessen.

(Teatro Rossini.) Verdi's Due Foscari erfreuten sich in Betreff der löblichen Sänger, der Boldrini, des Tenors Pancani und Bassisten Pellegrini und der gar wenig goutirten Musik nur eines halben Fiasco's. In Pancani's Benefiz flackte er das Terzett aus Ernani ein, das ungemein gefiel. In Donizetti's Belisario musste wegen der durchgefallenen Rolle der Irene das Terzett wegbleiben.

Pisa. Verdi's Nabucodonosor triumphirte mit mittelmässigen Virtuosi, der Bartolini-Baffarelli = Abigaille, Santandri = Nabuco, Miral = Zaccaria, dem Tenor Cimino und der Piombanti als Fenena. Hierauf — natürlicherweise — Bellini's famose Beatrice di Tenda: ein grosser Fiasco.

Pistoja. Bellini's langweilige Puritani spazierten in diesem Carneval in Toscana herum. Hier erregte ihre Gegenwart keine Kurzweile. Von den nicht berühmten Sänger[illegible] der Sodese, dem Tenor Bignami, den Bassisten Va[illegible] Canuti und Pieri ist zwar nicht viel Lobliches zu v[illegible]en, jedoch fehlte es ihnen zuweilen nicht an Beifall.

Prato. Fioravanti's Columella (verstimmelter Pulcinella) belustigte wie gewöhnlich in den am Leben gelassenen Originalstücken. Die Virtuosi waren die beiden Prime Donne Massai und Tessari, Tenor Bertolini, Buffo Picchi, Bassist Lachetti.

Siena hatte die bereits fertige Sängerin mit guter Schule Trinlzi-Graffigna, die De Franco und Altistin Cajani, Tenor Bragioni, den Buffo Lipparini-Negri und Bassisten Puccini. Rossi's Falsi Monetarj begannen die Stagione mit ungünstigem Erfolge.

Lucca. Rossi's Falsi Monetarj, mit der Stoßkanone (ziemlich), dem Tenor Ciuffei (sehr brav), Buffo Leoni und Bassisten Venturi gefielen nicht ganz, weil die Nancini als Annetta wenig behagte, weswegen man schnell Donizetti's Elisir d'amore gab, der auch den ganzen kurzen Carneval aushielt.

Herzogthum Modena.

Reggio. Donizetti's Tambouroper *sans façon*, betitelt La Figlia del Reggimento, gab den nicht glänzenden Sängern (der Sordelli, dem Tenore Tommasoni und Bassisten Cammarana) als erste Carnevalsoper gar wenig Gelegenheit, sich hervorzuthun; somit war die Aufnahme ungefähr fünf Grade über dem Gefrierpuncte; beim Rataplan stieg sie auf zehn. In Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo sang nebst benannter Altistin die Prima Donna Pastori-Tommasoni, und Alles ging mehr als leidlich. Donizetti's Gemma di Vergy, worin der neue Bassist Romerio de Bartolini mit panischer Furcht debutirte und sowohl die Sordelli (Titelrolle) als Tenor Tommasoni sich vortheilhaft auszeichneten, beschloss die Stagione ziemlich gut.

Modena. Verdi's modische Tagesoper Ernani, die ein bewerkenswerthes Journälchen zum ersten Male classisch nennt (o ihr armen Leute, wie steht's jetzt mit eurer einst supremerissischen Oper Tancredi und so gar vielen anderen?), dieser Ernani hat blos in der Cavatina der Prima Donna (Cazzani), des Tenors (Ferrari-Stella) und im Finaltersett zwischen beiden Letzteren und dem Bassisten Gaetano Rossi sogenannten Furore gemacht; ich sage sogenannten, denn bei der heutigen Opernürftigkeit avancirt Alles, und schon ein etwas starkeres Geschlatsch heisst schon Furore; nicht selten hat dieser ohne alle Ursache Statt. Der Bassist Tati brachte indessen einigen Missmuth in der Aufnahme hervor. Die am 25. Januar zum ersten Male gegebene neue und erste Oper *Zaira*, vom hier gebürtigen Maestro *Antonio Manzi*, worin auch die bekannte schon alte Altistin Santolini sang, gehört wohl zu so vielen anderen ihr ähnlichen ephemeren Schwestern; man vergonnte ihr eine vaterländische Aufmunterung, um sich schnell darauf am Ernani wieder zu erquicken.

Herzogthum Parma.

Piacenza. Mercadante's Elena da Feltre, welcher Titelrolle die Cuppani nicht gewachsen war, konnte auch der Tenor Bianchi und Bassist Donelli nicht retten; die wahre Retterin war die wackere Sängerin Matthey, die jene Rolle am 4. Januar übernahm, sich, wie immer, Ehre machte und die einzige Sängerin war, welche das Publicum befriedigte; so auch im nachher gegebenen Giuramento, wo die übrigen benannten drei Virtuosi in ihren Rollen wenig genugtun.

Parma. Grösstentheils vorzügliche Sänger, die Barbieri-Nini, Tenor Ivanoff, Bassist Varesi, Bassist Bouché (hübsche, starke, tiefe Stimme), zum ersten Male der Ernani vom Landsmann Verdi, fanden im Allgemeinen die glänzendste Aufnahme; die Musik selbst wurde jedoch der des Nabucodonosor weit nachstehend befunden. Bei alldem gab man schon am 12. Januar Donizetti's Lucia, abermals mit Glück. Ja sogar Donizetti's neueste Oper Caterina Cornaro, die bekanntlich bei ihrem Entstehen voriges Jahr in Neapel gänzlich missfallen hatte, fand hier in mehreren Stücken Anklang. Es gereicht also Donizetti zur grossen Ehre, dass eine so oft gehörte Oper, wie die Lucia, und selbst die verschrieene Caterina Cornaro dem ausposaunten Ernani des Landsmannes Stand hielt.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua, Grafschaft Nizza und Insel Sardinien.

Turin (Teatro Regio). Verdi's kaum ein Jahr alter, von einer Secularberühmtheit ganz niedergebeugter Ernani eröffnete hier die Stagione mit der De Giuli, dem Tenor Ferretti (Beide für heute leidlich), dem Bassisten Marini (item, wenn er nicht distonirt) und Herrn Ottieri, der wegen Unpässlichkeit des Herrn Valli die Rolle des Carlo übernehmen musste. Die De Giuli und Marini als Silva fanden am Meisten Anklang, die Musik der

Oper machte nichts weniger als einen von italienischen Journalisten ausposaunten Fanatismus; denn kaum drei Stücke haben gefallen, was hier zu Land freilich viel sagt. In der nächsten am 18. Januar gegebenen Norma war die De Giuli (Titelrolle) die vom Publicum Begünstigteste; Marini = Oroveso mit hochdonnernder Stimme, nicht übel; Ferretti = Pollione, recht gut (zum Theil unwohl); die Ramacini = Adalgisa, nicht gut, nicht schlecht. — Advocat Brufferio, Redacteur des hiesigen Messaggiero Torinese, in ganz Italien rühmlich bekannter Kritiker, äussert sich hierüber in seinem Blatte No. 4, vom 25. Januar d. J., unter Anderem: „Das lyrische Theater Italiens befindet sich in derselben unglücklichen Lage, wie das dramatische Theater, mit dem Unterschiede, dass in der Tragodie und Comodie Italiens Genius mehr als eine Ursache zu seiner Vertheidigung anführen und sagen kann: es ist nicht meine Schuld; während in der Oper nichts ihren elenden Verfall entschuldigt, und ihre Schuld gehört wahrhaftig ganz und gar ihr selbst. Seit Jahren hat Italien keine Oper mehr geliefert, die auf die Krone Anspruch hätte. Seit Jahren ist das Operntheater eine Art Kaffeehaus, wo man plaudert, gahnt, Gefrornes nimmt, Liebeserklärungen macht, mit der Müdigkeit im Geist und der Langeweile im Herzen nach Hause geht. Ich will hier Mercadante, Ricci, Coccia, Verdi, Pacini, Donizetti nicht allen Werth absprechen; besonders wegen des Letzteren steht das melodramatische Theater nicht ganz verödet da. Aber der Beggente, Marino Faliero, Nabucodonosor (Letzterer auch in deutschen Blättern so hoch gepriesen. — Der Corresp.), die Saffo u. s. w. — sollte man nicht glauben (man höre!), alle seien unter demselben Gestirne, ohne Schöpfung, ohne Neuheit, ohne Feuer auf die Welt gekommen? Ao sie reihet sich der Ernani an, ein ganz unschuldiges Geschöpf. Wie viele von uns Turinern sind des Ernani wegen in's Theater gegangen? doch blos, um gut oder schlecht den Abend zuzubringen, auch mit Kosten einzuschlafen oder vor Langeweile zu vergehen. (Hört! hört!) Das einzige in dieser Oper wirklich gut aufgenommene Stück war die Cavatine der Prima Donna, nicht der Musik, sondern des guten Vortrags der De Giuli wegen. — Die Theatermusik ist todt; sie selbst fiel unter der Last der eigenen Nullität *(sic)*." — Der Verfasser dieses Artikels verweilt noch einige Zeit bei dieser Jeremiade, und meint, um der Oper wieder aufzuhelfen, müsse man vor Allem mit guten Opernbüchern den Anfang machen.

(Teatro Sutera.) Hier ergötzte man sich mehr an der Opera buffa. Rossi's Borgomastro di Schiedam, worin die Borgognoni, die Bessé, Tenor Cortopassi (hübsche Stimme, sonst nichts), Buffo Frizzi und Bassist Volterra wirkten, gefiel mehr, als Rossini's Conte Ory mit dem Tenor Spagliardi; die Prima Donna war auch in dieser Oper die willkommenste. In Ricci's Exposti sang abermals Herr Cortopassi, und der Buffo trug die Palme davon.

Die *De Giuli* und Bassist *Falli* wurden zu Ehrenmitgliedern der hiesigen Accademia Filarmonica ernannt.

Cuneo. Das hiesige, nach der Hauptstadt Turin wichtigste Theater des Königreichs hatte nichts Vorzügliches und erniedrigte sich sogar zur Opera buffa. In Rossi's Falsi monetarj waren jedoch die beiden Hauptpartieen: die Lusignani = Sinforosa, und Buffo Rivarola = Don Eutecchio die Besten. Die Rapazzini, Tenor Antonelli und Bassist Baraldi gingen mit. In Donizetti's Regina di Golconda that sich sogar die Rapazzini (Titelrolle) und der Bassist hervor. Die langweilige Oper Clarice Visconti, von Winter (bekanntlich sein Erstling), ging auch über die Bretter — mit eingelegten Stücken.

Alessandria. Donizetti's Don Pasquale machte, wenigstens in der ersten Vorstellung, Fiasco. Die Boccaglaja, Tenor Pompejano, die Bassisten Fallardi und Insom erholten sich etwas mehr in den folgenden Vorstellungen. Im Borgomastro di Schiedam, der Maestro Rossi, betrat die Malpassuta von der Turiner Singeacademie zum ersten Male die Bühne und erwarb sich mit ihrer schönen Persönlichkeit und hübschen Stimme reichlichen Beifall. Die Musik der Oper (der neuesten des besagten Maestro) gefiel blos theilweise. Mehr, als beide benannte Opern, gefiel Donizetti's Linda mit der Prima Donna Altani, dem Tenor Traversi, Buffo Franchi und benanntem Fallardi.

Casalmonferrato. Erst in der Folge zog Donizetti's Marino Faliero an. Die Baumann, Tenor Marchetti und die Bassisten Calsari und Bolandi verstärkten ihre Kräfte in dieser ziemlich matten Oper. Bellini's Puritani, die in Betreff der Langeweile dem Marino Faliero den Rang abstreiten, machten nicht viel besseres Glück.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Im Morgenblatte erklären die beiden Söhne des 1850 verstorbenen Dr. jur. Ch. Jacob Zahn von Herxen, dass ihr Vater Verfasser der bekannten Melodie des Schiller'schen Reiterliedes sei, nicht aber der verstorbene braun-schwarz'sche Hofcapellmeister v. Destouches — über welchen S. 62 dieser Blätter berichtet wurde.

Die bekannte Sängerin *Grisi* an der italienischen Oper zu Paris hatte sich geweigert, die Rolle der Ninette in Cimarosa's Matrimonio segreto zu singen. Die Direction verklagte sie deshalb, und der Sängerin ist zu einer Entschädigung von 10,000 Franken verurtheilt worden.

Herr *Ratel*, Director des italienischen Theaters zu Paris, ist für jede von ihm veranstaltete Aufführung der 9te Symphonie „*Le devoir*" von *Filleron David* in eine an den Dichter derselben *Auguste Colin* zu zahlende Entschädigungssumme von 500 Franken verurtheilt worden. Bekanntlich hatte *Ratel* von *David* die Genehmigung der Aufführung um ein Spottgeld erhalten; *Colin* dagegen war deshalb gar nicht befragt worden.

In dem zweiten Concerte der Gesellschaft für Aufführung alter Musik in London unter *Lefroy Bishop's* wurden ein „Concert" und „Madrigal" von *Emilio del Cavaliere*, aus dem Jahre 1600, zu Gehör gebracht, und zwar auf den Instrumenten der damaligen Zeit, welche man zu diesem Zwecke von Herrn *Pilet* in Brüssel geliehen hatte, es waren: Violino francese, Viola d'amore, Viola da braccio, zwei Viole da gamba, Chitarra, Teorbo, Arpa, Organo, Violone, Lauto. Namentlich fand das „Concert," eine etwas bizarre, aber sehr melodische Composition, vielen Beifall. In demselben Concerte kamen auch einige Stücke aus *Weigl's* Schweizerfamilie zur Aufführung.

Lampert's, des Concertmeisters in Gotha, neue Oper „Dido" ist daselbst aufgeführt worden, ohne besonderen Beifall zu [illegible]

Das Mannheimer Sängerfest v. 4. Bl., S. 383 ist unter dem lebhaftesten Antheile gefeiert worden; gegen 10,000 Fremde waren dabei versammelt. — In Ulm hat am 1. Mai ein Sängerwettstreit zwischen dem dortigen Gesangverein und den Vereinen von Hamburg und Wilhelmsburg Statt.

Am 7. Mai wurde in Brüssel der neue Oper: „Der Elfenring“ (Le Fils du Cid) von Ch. Simon Lemmens-Sequer-Pearson, Musik von ihrem Gatten Henry Hugh Pearson, zum ersten Male mit Beifall aufgeführt.

Das Ministerium der geistlichen Angelegenheiten in Preussen macht bekannt, dass es eine Anzahl Stimmquarte bei Seitigen Instrumenten, welche gegen den übergrossen Ton A noch der Tonhöhe der königlichen Capelle zu Berlin angeben, um eine gleichmässige Stimmung der Orgeln und Instrumente für Musik und Gesang in den Kirchen zu erzielen.

Die Direction des Stadttheaters zu Augsburg wird vom künftigen Magistrat auf drei Jahre vom October d. J. an ausgeboten. Der Pachter hat 3000 Fl. Caution zu bestellen, ist aber von allen Abgaben frei und erhält von der Stadt einen jährlichen Zuschuss von 1200 Fl.

An der verstorbenen Grafen Czernin Stelle ist Graf Moritz v. Dietrichstein zum ausserordentlichen Oberstkämmerer und Hoftheaterintendanten ernannt worden.

Der italienische Sängerchor in Rom soll durch einer Vereinigung des Papstes von 24 auf 30 Mitglieder vermehrt werden. — Die Mitglieder sind Geistliche; doch werden unter die Sopranen auch Knabchen aufgenommen, welche erst eine der vier untersten Weihen erhalten haben.

Berlioz und Fétis sind zu Mitgliedern der Academie der schönen Künste in Berlin ernannt worden. — Ihre Orden der Ehrenlegion erhielten: Dr. Ernst Lisel-Hubert, B. ehem. Nachbleiber in der Leitung der Arbeiterangelegenheiten und des Orgelwesen in Paris, Dr. Georg Gustav Wiedebein, Pianovirt. Thomas, beide Componisten ehrenhaftes Pianoforte, Singer. — Halévy wurde zum Officier dieselben Ordens ernannt.

In Conservatorium der Musik zu Paris ist Ant. von Herrn Gazzaniga erledigte Orgel-Professor-Stelle durch Concurrenz-Examen wieder besetzt worden. Bereits im vergangenen Winter wurde er als Orchester der dortigen italienischen Oper angewendet.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Barcarolle
pour le Piano
composée par
S. Thalberg.
Op. 60.

Fantaisie Arabe
pour le Piano
sur l'air Kradoudja
composée par
François Hünten.
Op. 136.

Leipzig, Juni 1845. **Breitkopf & Härtel.**

Zur vorläufigen Anzeige, dass bei mir mit Eigenthumsrecht die Oper:

Bellsar,
Musik von **G. Donizetti,**
im zwei- und vierhändigen Clavierauszug (Zinnstich) nächstens erscheint.

München, im Juni 1845.
Jos. Aibl, Musikalienhandlung.

Im Verlage von **Ernst Holzer** in Berlin sind erschienen:

Cammer, Franz, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 33. Preis 17½ Sgr.

Holzer, Hermann, 4 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Zweites Heft. Preis 20 Sgr.

— 6 Gedichte von C. Beck, J. v. Eichendorff, Hoffmann von Fallersleben und B. Prutz, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte. Op. 5. Preis 20 Sgr.

Pantaleoni, L., 5 italienische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte.

Spontini, Ritter **Dr. G.,** Ouverture zur Oper: „Die Vestalin.“ für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Hermann Berger. Preis 17½ Sgr.

Westmoreland, Lord v., Hymne: „O Gott, mein Herz ist Flamm und Glut“ (O God my Heart is fully lord) für Solo und Chorgesang mit Begleitung des Pianoforte, der weltlichen Singgesellschaft zu Berlin gewidmet. Preis 17½ Sgr.

Bei **G. D. Büdeker** in Essen sind neu erschienen:

Vierstimmige Choralsätze
der vornehmsten Meister
des 16. und 17. Jahrhunderts.
Ausgewählt und herausgegeben
von
Ludwig Erk & Friedrich Filitz.
Erster Theil. 1½ Thlr.

Der kirchliche Sängerchor.
Blüthen heiliger Tonkunst,
von
den vorzüglichsten
Tonmeistern der Vergangenheit und Gegenwart,
für alle Feste und festlichen Veranlassungen im Leben.
Erstes Heft.
Herausgegeben von
F. A. L. Jacob.
Op. 15. ⅔ Thlr.

Volkslieder,
alte und neue,
für Männerstimmen gesetzt
und herausgegeben von
Ludwig Erk.
Erstes Heft. 68 Lieder enthaltend.
1½ Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juli. № 27. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag (Beschluss.) Aus Breslau. Carneval- und Fastenoper u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Neue Musikalien für Pianoforte mit Begleitung anderer Instrumente.

Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle arrangé par *C. G. Belcke* d'apres le Septuor Op. 20 de *Beethoven*. Leipzig, Peters. Pr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Das Arrangement ist mit grosser Pietät für den uns immer aufs Neue belebenden todten Meister und mit äusserster Vorsicht ausgeführt, und verdient unsere wärmste Empfehlung. Sollen wir das unsterbliche Werk selbst noch besonders empfehlen?

Melodieen für Flöte und Pianoforte componirt von *C. G. Belcke*. Op. 21. Ebendaselbst. Pr. ¾ Thlr.

Vier sehr ansprechende Melodieen in der Form und Weise der für das Piano vielfach üblichen Lieder ohne Worte, Rêveries, Nocturnes u. s. w. Die Partie der Flote ist sehr gesangreich, und sowohl Künstler als Dilettanten werden sie gern spielen. Die Begleitung des Pianoforte ist nicht blos accompagnirend, sondern zum Theil selbständig und interessant. Die Melodie des ersten Stückes ähnelt einem sehr bekannten Violinstücke bedeutend. Dies nebenbei.

Grand Quatuor pour le Piano, Violon, Alto et Violoncelle, par *L. de Saint Lubin*. Op. 48. Pr. 2 Thlr. 10 Ngr.

Wenn wir auch zugeben müssen, dass uns der Componist in Form und Gehalt nichts Neues bringt und dass die Clavierstimme in der Begleitung und im Passagenwesen eine veraltete Physiognomie trägt, so ist uns dies Quartett doch als freundliche Unterhaltungsmusik sehr befriedigend; es weiss zu fesseln, interessirt, und ist mit einer sehr sicheren Hand geschrieben. Am Wenigsten gefällt uns das Andantino, am Meisten das Scherzo. Für die Spieler und namentlich für den Clavierspieler ist es dankbar.

Adagio für die Violine mit Begleitung des Orchesters von *J. F. Schwenke*. Op. 36. Partitur. Hamburg, Eigenthum des Verfassers. Preis ½ Thlr.

Den Ertrag von 50 Exemplaren dieser Composition hat der Herr Organist für einen wohlthätigen Zweck bestimmt. Das Adagio ist nur 72 Tacte lang, ursprünglich für die vergrösserte Flote (Panaulon) gesetzt, und macht durchaus keine grossen Ansprüche.

Grand Duo pour Piano et Violon concertaus sur des Motifs favoris de l'Opera: „Dom Sebastien" de *C. Donizetti* par *St. Heller* et *H. W. Ernst*. Op. 21. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Pr. 2 Fl. C.-M.

Ein grand Duo möchten wir es nicht nennen; dies wüssten wir nur auf das einleitende Allegro assai zu beziehen, das eben in seiner Geschwindigkeit dem Pianoforte einige häckelige Schwierigkeiten bietet. Die übrigen von den beiden geschickten Künstlern geschickt aneinandergereihten Themata sind ganz den Bedürfnissen einer heiteren Salonmusik angemessen und fatiguiren weder Spieler noch Zuhörer. Die Themata sind recht ansprechend, wenn auch schon oft gehört; eins ist sogar recht sinnig, aber leider ist gerade dieses nicht von Donizetti. Man urtheile selbst:

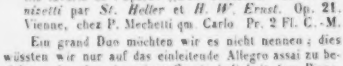

Das freundliche Duo wird gern gehört und gespielt werden.

Introduction et Variations pour le Violon avec accomp. de Piano par *C. Riefstahl*. Op. 5. Berlin, chez T. Trautwein (Guttentag). Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Es sind dies sehr dankbare Variationen über den Sehnsuchtswalzer, die wir vorzüglich den in deutscher Schule gebildeten und allzumodernen Kram nicht vorzugsweise liebenden Violinvirtuosen angelegentlich empfehlen. Die vierte Variation ist eine Nachahmung der von Servais für das Violoncell. Das Accompagnement ist etwas dürftig und scheint nur ein Arrangement der Orchesterstimmen zu sein. Weniger gefallen uns desselben Verfassers

Deux Romances pour le Violon ou Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 6. Ebendas. Pr. 20 Sgr.

Die Melodieen sind nicht reizend und pragnant genug, die Harmonieschritte etwas lahm (am Meisten in No. 1, S. 4, in den letzten Tacten u. s. f.), und die Erfindung erscheint nicht bedeutend genug in dem Componisten. Wir fordern dies gerade bei solchen kleinen Gaben, wie eben diese Romanzen sind; denn fehlt so einer

Bagatelle auch noch das Neue, Piquante, so fällt der Werth derselben auf Null. Dies ist jedoch hier zum Glücke nicht der Fall, und es bleibt diesen Romanzen vor anderen dergleichen Compositionen immer noch so viel Werth übrig, dass sie auf Empfehlung Anspruch machen können.

Variations concertantes pour Chant et Violon avec acc. de Piano sur une Romance de *Paccini* (composées pour Mme *Cinti-Damoreau*) par *J. Artot*. Op. 17. Mainz, chez Schott. Prix 2 Fl. 24 Kr.

Dieses Curiosum dürfen wir geübten Sängerinnen, die sich eine leichte Coloratur angeeignet haben, als ein sehr brillantes Concertstück empfehlen: sie werden damit eben so effectuiren, als weiland die berühmte Sonntag mit den Rode'schen Variationen, denen sie öfters sehr ähneln. Durch die höchst brillante concertirende Violinstimme wird der Reiz noch bedeutend erhöht. Aber beide Partieen müssen mit der grössten Nettigkeit und Virtuosität vorgetragen werden, sonst könnte leicht der Effect zweifelhaft werden.

Fantaisie pour la Flûte avec accompagnement de Piano sur des Motifs favoris de l'Opera Dom Sébastien de *Donizetti* par *J. Briccialdi*. Op. 24. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Prix 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

Die unserem Altmeister Fürstenau dedicirte Fantasie ist höchst brillant, und die Flötenvirtuosen werden wohl daran thun, sie zu studiren, und Freude daran haben.

Bei folgenden Compositionen für die Violine müssen wir uns mit der blosen Anzeige begnügen, indem einigen von ihnen kein Clavierauszug mit Principalstimme beigegeben ist.

1) *Camillo Sivori*. Fantaisie-Etude pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano (letzteres fehlt). Op. 10. Mainz, chez Schott. Pr. 4 Fl. 12 Kr.

2) *C. Sivori*. Variations pour Violon et Piano sur un theme du „Pirate." Op. 3. Ebendaselbst. Pr. 2 Fl.

Diese Variationen sind sehr schwierig und verlangen einen kecken Virtuosen ersten Ranges. Wir haben sie von dem Componisten gehört, den rauschender Beifall begleitete.

Esméralda. Fantaisie pour Violon avec accompagnement d'Orchestre par *A. Bazzini*. Op. 8. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 3 Thlr.

Auch diese Fantasie hat Referent gehört und ihr seinen Beifall nicht versagen können. Bei aller italienischen Sussigkeit, bei der Vorliebe des Componisten für Rossini'sche Ouverturen-Crescendo's (vulgo so benannt) bleibt doch in Bazzini ein Kern, ein künstlerisches Etwas, was sowohl seinem Spiel als seinen Compositionen Interesse verleiht und uns dieselben weit vorzüglicher erscheinen lässt, als die seines Zeitgenossen Sivori. Wir empfehlen dieses Stück aus Ueberzeugung. Es ist Lipinski gewidmet. — Von desselben Componisten

Grand Allegro de Concert pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre (dedié à *L. Spohr*). Op. 15. Bronsvic, chez Meyer jun. Prix 3 Thlr.

liegt uns nur die Prinzipalstimme mit Orchesterstimmen vor. Soviel wir daraus ersehen können, ist dasselbe sehr hübsch angelegt, und hat schöne Gesangsstellen und brillantes Passagenwerk. Wer Bazzini's Compositionen kennt, wird sie auch ohne unsere Empfehlung studiren. Desselben

Le Départ. Le Retour. Deux Morceaux de Salon pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 12. Bronsvic, chez G. M. Meyer jun. Prix 1 Thlr.

sind zwei tiefgefühlte italienische Cantilenen, die erste in einem Andante, die zweite in einem Allegro (durchgehends Doppelgriffe) ausgesprochen, wovon uns die erste mehr gefällt, als die zweite, die gar zu viel Donizetti'sche Physiognomie trägt. — Von Ebendemselben zeigen wir schliesslich an:

Scherzo variato pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano (letzteres fehlt) sur des thèmes de l'Invitation à la danse de *C. M. de Weber*. Op. 13. Magdebourg, chez Heinrichshofen. Pr. 2 Thlr. 16.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die Concertzeit hat sich dieses Jahr weit über Ostern hinaus erstreckt, und der Schmuck der letzten Wochen war *H. W. Ernst*, der uns mit vier eigenen Concerten erfreute und noch in einem Wohlthätigkeitsconcerte mitwirkte, die ich leider wegen Unpässlichkeit nicht alle fünf besuchen konnte. Als wir *Ernst* vor drei Jahren kennen, bewundern und lieben lernten und man (wie es in Prag einmal so Sitte ist) sich rastlos abmühte, ihn mit diesem oder jenem anderen Violinvirtuosen zu vergleichen, kam er mir vor wie ein Sohn *Molique's*; dieselbe Klarheit, Geist und Gefühl, doch jugendfrischer, leidenschaftlicher, kühner und daher hinreissender. Seitdem haben wir *Molique* noch einmal gehört, und fanden, er sei in seiner Kunst bedeutend gealtert! Wir glaubten damals, *Ernst's* Virtuosität habe ihren höchsten Punct erreicht, und gleichwohl hat seine Technik noch beträchtlich an Reife zugenommen, die er jedoch wie ehemals noch immer nur als Mittel zu seinen höheren Zwecken betrachtet und gebraucht. Wenn Alles die technischen Wunder seines Bogens in Ueberwindung colossaler Schwierigkeiten, seine Klarheit und Reinheit, Eleganz und Precision bewundert, worin er wenige Nebenbuhler finden dürfte, so haben ihm meine Theilnahme die inneren poetischen Eigenschaften seiner Kunst gewonnen, worin er gar keinen Rivalen hat, die Tiefe des poetischen Gefühls, der Character und ächte Humor, Adel und Aomuth, mit einem Worte der himmlische Gesang, in dem er bald scherzhaft tändelnd einherschreitet, bald auf den Wogen zarter Empfindung dahingleitet. Seine Compositionen haben denselben Character wie sein Spiel, voll Gefuhl und Geist, und selbst in den Fantasien über fremde Motive überrascht er nicht allein durch die bewundernswerthesten Schwierigkeiten, sondern seine liebenswürdige Individualität beherrscht jedesmal vollkommen den gebotenen Stoff, statt sich von ihm tragen zu lassen, wie es bei so manchen unserer mo-

dernen Variations- und Fantasie-Compositeurs der Fall ist. — In allen Concerten spielte und wiederholte *Ernst* den kaleidoscopischen Carneval von Venedig, der, hundert Mal gehört, nie den Reiz der Neuheit verliert und von dem erfindungsreichen Virtuosen auch jedesmal mit neu improvisirten Veränderungen ausgestattet wird. *Ernst* hat sich daraus ein phantastisch märchenhaftes Tonfeuerwerk gebildet, in dem sein sprühender Humor ein keckes, muthwillig contrastirendes Spiel bis an die Grenzen technischer Möglichkeit treibt, mit Raketen, Schwärmern, Sonnen und Sternen, Rosetten, Leuchtkugeln und Blumenmosaik in allen Farben. Wunderbar bleibt es, welcher unendlichen Fülle von Metamorphosen die kleine schlichte italienische Weise auf den heterogensten Instrumenten fähig ist, denn alle, selbst der Grosspapa Contrabass, haben dieselben schon in Anspruch genommen, und die meisten mit dem glücklichsten Erfolge.

Die Tonkünstlergesellschaft führte unter Mitwirkung der Direction des ständischen Theaters, der Sophienakademie und des Cäcilienvereines (300 Personen) als Frühlingsconcert zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts zum ersten Male auf: „Samson," Oratorium in drei Abtheilungen aus dem Englischen des *Milton* zu *Händel's* Musik frei übersetzt, und in dieser die Instrumentalbegleitung vermehrt von *J. F. v. Mosel*. *Händel's* Werke werden so selten gehört, dass sie dem modernen Musikpublicum noch fremdartiger vorkommen, als die Arbeiten der übrigen classischen Meister und seiner Zeitgenossen, wobei freilich die Bemerkung nicht geleugnet werden kann, dass *Händel* auch mehr, als jene, die Zeichen seiner Kunstepoche an der Stirne trägt. In diesem „Samson" musste er sich überdies mehr der Oper nähern, da schon *Milton* den Stoff dramatisch-elegisch aufgefasst und durch die Monotonie fortwährender Klage dem Tondichter seine Arbeit sehr erschwert hatte. Die Glanzpuncte des Werkes sind einige grossartige Chöre. In der Aufführung mussen vorzüglich Mad. *Podhorsky* (Dalila) und Herr *Strakaty* (Manoah) hervorgehoben werden; Herrn *Emminger* haben wir in der Musica sacra schon besser singen gehört, und Dem. *Müller* (Micah) war gar nicht bei Stimme.

Von den Concerten zum Besten der leidenden Menschheit war in dieser Stagione jenes zum Vortheil des Vereins für Hausarme das ausgezeichnetste, sowohl durch die Mitwirkung des grossen Virtuosen *Ernst*, der seine Introduction, Caprice und Finale über ein Thema aus dem Piraten mit dem ganzen Zauber seiner Kunst ausschmückte, als auch durch die treffliche Aufführung der Pastoralsymphonie von *Beethoven* vom Orchester des Conservatoriums unter Director *Kittl's* Leitung, welches auch hier wieder die strengsten Forderungen der Kunst und der Kunstkenner vollständig erfüllte und die stürmischste Anerkennung erntete. Noch zwei andere Wohlthätigkeitsconcerte erfreuten sich der Mitwirkung dieses jugendlichen Orchesters, welches in der musikalisch-declamatorischen Academie zum Vortheile der Versorgungs- und Beschäftigungsanstalt für erwachsene Blinde in Böhmen im Waldstein'schen Saale die Ouverture aus Così fan tutte von *W. A. Mozart* aufführte und die herrliche Amoll-Symphonie von *Mendelssohn Bartholdy*, welche im ersten Conservatoriumsconcert Furore gemacht, auf allgemeines Verlangen wiederholte. In dem Concert im königl. ständischen Theater zum Vortheile der durch die Ueberschwemmung in Böhmen Verunglückten, welches unter Mitwirkung des Conservatoriums und der Sophienacademie Statt fand, wurden die Ouverturen zu *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn Bartholdy* und zu „Olympia" von *Spontini* mit solchem Erfolge aufgeführt, dass Erstere wiederholt werden musste. Eine Neuigkeit dieses Concertes war: „Hilf Herr!" Motette von *Homilius*. Gern würde ich noch manche gelungene Nummern dieser Concerte berühren, wenn der Raum dieser Blätter mir nicht mehr Kürze zum Gesetz machte.

Der Baritonist Herr *Negroni* gab ein Concert im Plateissaale, welches einen zahlreicheren Besuch verdient hatte, als ihm zu Theil wurde. Herr *Negroni* besitzt eine, zwar nicht mehr ganz jugendfrische, doch wohlklingende, in italienischer Schule sorgfältig gebildete Baritonstimme, die insbesondere im elegischen Genre wirksam ist. Der Concertgeber sang als Prolog ein sehr kurzes Quintett aus Così fan tutte mit Mad. *Podhorsky*, Dem. *Schwarz*, Herrn *Pfeiffer* und Herrn *Stabsbaudek*, dann eine Arie aus Maria di Rudenz von *Donizetti*; als dritte Nummer ein Lied von *Curschmann* und Gdzie domek mój? Lied von *E. Skraup* (polnisch), und endlich das grosse Duett aus Lucia di Lammermoor mit Mad. *Podhorsky*, welche diesen Abend so trefflich bei Stimme war, dass sie sowohl Herrn *Negroni*, als auch in dem Duett von *Gabussi*, welches wiederholt werden musste, Dem. *Schwarz* verdunkelte. In den beliebten Quartettsoireen im gräflich *Clam*'schen Palaste, welche seit *Pixis'* Tode die Professoren *Mildner* und *Bühnert* und Herr *Bartak* fortsetzen, hörten wir dieses Jahr Quartetten von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn Bartholdy*, *Spohr*, *Veit*, und eine neue Composition vom Capellmeister *Fr. Skraup*, die sich durch ein reines Gefühl und klare Anschauung, wenn gleich ohne grossen Aufschwung der Phantasie, vortheilhaft auszeichnet. Das frische Scherzo fand den lebhaftesten Beifall. Die gediegene Production dieser Quartettcompositionen erfreut insbesondere durch ein seltenes Zusammenspiel. Der Besuch war auch in diesem Jahre wieder sehr zahlreich.

Bei *Johann Hoffmann* sind von unserem *Siegmund Goldschmidt*: „Airs bohêmes, varies pour le Pianoforte" erschienen. Sie enthalten nebst einer Introduction drei der schönsten Volkslieder, anmuthig und im modernen Style variirt, doch ohne dem Geiste der Melodieen Eintrag zu thun, und alle drei Sätze bilden eine Sonate voll der glänzendsten Bravour, die unverändert einen virtuosen Producenten erfordert; doch hat der Compositeur erleichternde Varianten vorgezeichnet, welche jene auch dem Dilettanten zugänglich machen.

Erbens „Sammlung böhmischer Volkslieder" (Prag bei Pospischil) ist mit dem dritten Hefte geschlossen; doch glaubt man, dass dieser interessanten vaterländischen Sammlung bald eine zweite folgen dürfte. Diese drei Hefte enthalten 516 Lieder, und der Herausgeber theilt seinem Publicum dankbar die energische Theilnahme mit, welche er bei Aufsuchung dieser nationalen Schätze fand. Ein einziger Geistlicher hat ihm mehr als 250 Lie-

der aus dem Berauner, Taborer und Prachiner Kreise eingesandt. Nach den Stoffen geordnet enthält diese Sammlung 56 historische Gesänge (davon fünf aus dem siebenjährigen Kriege), Jugend, Schönheit und Liebe bieten bei 321 den Stoff dar, 80 Lieder (darunter zwei Wiegenlieder) beschäftigen sich mit der Hochzeit und Ehe, und die Zahl der Trink- und Wirthshauslieder ist 78. Von den 146 Gewerbsliedern gehören 55 dem Bauernstande, 50 dem Soldaten, dem Jäger 9, dem Dudelsackpfeifer 8, dem Wanderburschen 6, die meisten übrigen sind mit 2—3, der Dieb mit einem Liede bedacht. Eigenthümlich ist es, dass diese Sammlung nur 16 satyrische, allegorische und scherzhafte Lieder enthält.

Breslau, im Juni. Dem letzten Berichte über Breslau aus anderer Feder sich anschliessend, folge hier eine Uebersicht der musikalischen Ereignisse unserer Stadt. — Die stehenden Concerte der Deutschschen Gesellschaft, des Künstlervereines und des philharmonischen Concertes haben in gewohnter Weise den Winter hindurch Statt gefunden. Die seit *Wolff's* Tode weniger besuchten Aufführungen des Künstlervereines fanden wieder grössere Theilnahme, als im vorigen Winter; ihre Beschränkung auf eine geringere Anzahl kann bei der Ueberfülle der Concerte in den Wintermonaten nur vortheilhaft für den Verein sein. — Der Andrang reisender Virtuosen, die auch hier, wie fast überall, nicht mehr ihre Rechnung finden, beginnt allmälig nachzulassen. Viele folgen gutem Rathe und ziehen es vor, die Mittelstädte der Provinz zu besuchen. Die Wenigen, welche bei sich eine Ausnahme von der Regel erwarten, werden dann leider durch eigenen Schaden von den obwaltenden Verhältnissen belehrt, wie es denn auch nicht im letzten Vierteljahre an Beispielen gefehlt hat. — Eine Ausnahme machten *Döhler* und *Piatti*, welche, dem Wunsche der Kunstfreunde entgegen, nur zwei sehr besuchte und mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommene Concerte gaben. Zu unserem grossen Bedauern traf *Willmers* mit diesen Künstlern zugleich hier ein; er setzte ohne Aufenthalt sogleich seine Reise nach Wien fort. — Es ist nicht ungeeignet, reisenden Virtuosen wiederholt den Besuch Breslau's zur Zeit des grossen Wollmarktes abzurathen; die Menge fremder Kaufleute und Fabrikanten und den ganzen begüterten Landadel Schlesiens, die freilich in Breslau versammelt sind, nehmen dann andere, als Kunstinteressen in Anspruch, und es ist seit 25 Jahren kein Beispiel eines besuchten Concertes, selbst wenn es von Notabilitäten veranstaltet war, vorhanden. Der Violinvirtuos Herr *Paris* aus Warschau hat wieder zweimal die Bestätigung dieses ihm warnend mitgetheilten Erfolges zur Unzeit gegebener Concerte erfahren wollen, und selbst die mit dem glänzendsten Beifall aufgenommenen italienischen Sänger: Fräul. *Assandri* und die Herren *Salvi* und *Corrado*, welche jetzt wöchentlich drei Mal in Gastdarstellungen das Theater bei erhöhten Preisen überfüllen, vermochten bei ihrem ersten Auftreten in einem mit grossem Orchester gegebenen Concerte nicht mehr als 135 Personen (eine Menge freier Eintritte mit eingeschlossen) in den Saal zu ziehen und im zweiten, auch noch während des Wollmarktes gegebenen Concerte, ungeachtet ihrer glänzenden Aufnahme, die Aula kaum zum vierten Theile mit Zuhörern anzufüllen. — Also, verehrte Virtuosen! die ihr Euch bescheidentlich für Künstler zweiten Ranges zu halten im Stande seid und das hübsche Schlesien kennen lernen wollt, vermeidet weislich Breslau mit seinen flachen Oderufern, die Euch nicht einmal eine schöne Gegend zum Ersatze bieten, sondern geht nach Glogau, Liegnitz, Neisse, Ratibor u. s. w., wo vielleicht, aber auch nur vielleicht, noch einiges gemünztes Silber von Euren Silberklängen magnetisch angezogen werden könnte; vor Allem hütet Euch aber, auf Empfehlungen an bekannte Musiker vom Fache oder Schriftsteller zu bauen; die Aermsten theilen nur Eure Verlegenheit, da sie mit dem besten Willen Euch nicht nützen können. Zeitungsartikel haben keine Anziehungskraft mehr, selbst mit ehrlicher Namensunterschrift nicht. Ein einziges Briefchen einer hochgestellten Person an eine gleiche Dame ist da förderlicher, als alle noch so warmen Empfehlungen von wohlwollender Hand eines kunstverständigen, und selbst Künstlern vom reinsten Brillantfeuer dürfte solch ein Document niemals überflüssig sein, wenn die Kunst nach Brode geht.

Neben der sich eines guten Gedeihens erfreuenden Violinschule des königlichen Musikdirectors Herrn *Schön* ist eine zweite durch unseren älteren ersten Geiger Herrn *Lüstner* (nach einen Schüler *Spohr's*) eröffnet worden; sie erfreut sich ebenfalls einer regen Theilnahme. — Zu den Concerten dürften auch die Soireen des musikalischen Cirkels gezählt werden können, wiewohl sie nur eine abgeschlossene Zuhörerschaft zulassen. — Der Verein beschäftigt sich ausschliesslich mit Kammermusik; es sind also Volkslieder, das Lied, die Ballade, zwei- drei- und mehrstimmige Gesänge u. dergl. Gegenstände seiner Uebung und Unterhaltung; daneben werden zur Beschäftigung des Kreises im Ganzen grössere Stücke aus Opern aller Zeiten und Style, wie auch ganze Opern, welche entweder auf der hiesigen Bühne nicht aufgeführt werden, oder deren Studium zur Erweiterung der Kunstkenntniss führen kann, gesungen und wohlgeübt. — Die Mittheilung des zusammengestellten Repertoriums der vier Soireen dieser vom October ab bis zum Mai (incl.) allwöchentlich einmal sich versammelnden Gesellschaft gibt ein Abbild ihrer Thätigkeit. — Vierstimmige Gesänge für Männerchor. *Bob. Schumann*: „Der träumende See.“ „Die Minnesänger.“ „Rastlose Liebe.“ Fünfstimmige. *Ferd. Hiller*: „Wanderers Nachtlied.“ „Lebenslust.“ Vierstimmige. *Mendelssohn*: „O Thäler weit und Höhen.“ „Das Rubethal.“ Die drei Volkslieder von *Heine*: „Entfloh mit mir und sei mein Weib.“ „Mailied.“ Dreistimmige. *Thiesen*: „Alphorn.“ „Frühling.“ Zweistimmige. *Mendelssohn*: „Ich wollt meine Lieb' ergösse.“ „Herbstlied.“ *Truhn*: „Meerfahrt.“ Einstimmige. *Dürner*: „Der Thurmwächter.“ „Seemann's Abreise.“ „Himalaya.“ „Amor ist an allen Ecken.“ „Im Mai.“ „Meine Kameradschaft.“ *Herzberg*: „Heimathslied.“ „Schön Rohtraut.“ „Holdes Mädchen von Athen.“ „Maifeier.“ *Ferd. Hiller*: „Herab von den Bergen zum Thale.“ „Hüttelein.“ *Horen*: „Liebesgruss.“ *Netzer*: „Hakon's Lied.“ *Rücken*: „Die Botschaft.“ *Reissiger*: „Abend-

ständchen." *Wichmann*: „Frühlingsreigen." Aus Opern. *d'Allayrac*: „Duett für zwei Tenore aus Maison à vendre." *Mehul*: „Duett für zwei Soprane aus „Le trésor supposé." Grössere Tonstücke. *Gluck*: „Alceste, Act 1." *Isouard*: „Joconde, Act 1—2." *B. A. Marx*: „Nahid und Omar." *Mendelssohn*: „Erste Walpurgisnacht."—

Die Singacademie gab am 8. März in der Aula Leopoldina *Händel's* Samson, nach einer von dem Director des Instituts getroffenen Abkürzung des Originals, mit hinzugefügter nöthiger Ergänzung der Orgelstimmen durch Blasinstrumente; am Charfreitage vor geladenen Zuhörern im Musiksaale der Universität „Lamentatio" von *Durante* und des „Messias" von *Händel* zweiten Theil; am 3. Mai zum Besten der hierorts Ueberschwemmten: „Faust" von *Hadziwill*, erster Theil, dann *Mendelssohn's* „Erste Walpurgisnacht" mit grossem Orchester in der Aula. — Das Werk hatte, zwei Mal durch den musikalischen Cirkel zu Fortepiano ausgeführt, einen so bedeutenden Eindruck gemacht, dass dessen Aufführung mit vollständigem Orchester allgemein begehrt wurde. — Die Zusammenstellung mit Faust, worin Herr *v. Holtei* den Dialog vortrug, zeigte sich durch den Erfolg als unpassend. Der Zuhörer, welcher mit wachsendem Interesse der vorschreitenden Tragödie folgt und dadurch in Spannung erhalten wird, soll sich nun des gewonnenen Eindrucks entschlagen und, in wechselnde Stimmung versetzt, einem anderen, die Phantasie vorzugsweise in Anspruch nehmenden Werke zuwenden. Die Kenntniss des Missgriffes dieser Wahl haben wir der hier erschienenen Kritik eines Laien zu verdanken, welcher, sich von dem gewonnenen Eindrucke Rechenschaft zu geben, seinen Standpunct der Beurtheilung verliess und sich nicht ohne Heftigkeit gegen *Mendelssohn* wendete. Ein Aufsatz: „Dilettantische Bedenken über musikalische Kennerschaft" sollte die Grundsätze, nach welchen der Laie ein vollgiltiges Urtheil über musikalische Kunstwerke habe, entwickeln. „Das Schöne gefällt durch sich selbst," „alle Gattungen sind gut, die langweiligen ausgenommen," und dergleichen sollte ein Urtheil begründen, welches dem aller Kunstverständigen mit Berechtigung entgegentreten wollte. — Der sich gegenwärtig in seiner Vaterstadt aufhaltende, als gewandter und denkender musikalischer Schriftsteller rühmlichst bekannte Musikdirector *Rossmaly* unternahm es in einem: „künstlerische Bedenken über des musikalischen Dilettantismus kritische Berechtigung" überschriebenen Aufsatze, diese entschieden und nicht ohne Schärfe abzuweisen. Diese Entgegnung musste einer hier erscheinenden Monatsschrift: „Der Breslauer Beobachter" übergeben werden, weil die beiden hiesigen Zeitungen die Aufnahme verweigert hatten. — Um das Urtheil über dies bedeutende Werk *Mendelssohn's* hierorts ganz ungetrübt fester zu stellen, wiederholte die Singacademie die Aufführung der Walpurgisnacht zu ihrem Stiftungsfeste (am 7. Juni) und liess ihr *Händel's* hundertsten Psalm folgen. Das Programm sucht in einer geharnischten Vorrede des Directors der Singacademie jene sich geltend machen wollenden dilettantischen Grundsätze im Allgemeinen zu widerlegen, ohne sich speciell gegen die oben erwähnte Kritik zu wenden. Der Saal war wieder überfüllt und beide Werke machten den entschieden günstigsten Eindruck auf die Versammlung. — Herr MD. *Rossmaly* brachte in einem Theaterconcerte eine eigene Composition: „Des Hauses letzte Stunde" von *Saphir*, für eine Singstimme mit voller Orchesterbegleitung, zur Aufführung. Das eben nicht schöne Gedicht hat der Componist ohne alles Haschen nach Effect zersetzt, in einer und derselben Grundstimmung festgehalten und sich musikalisch entwickeln lassen, dabei Harmonie und Instrumentation zur Darstellung und Belebung dessen einzelner besonderer Züge benutzt. Die Melodie ist characteristisch und edel, weder abgenutzt und verbraucht, noch viel weniger alltäglich, die ganze Behandlung und Umwandlung des Gedichtes in ein Tonstück nach selbstständiger Idee vollführt und durchaus an kein Vorbild durch Anklänge erinnernd. Die reiche Instrumentation ergibt sich in sinnigem Wechselspiele wie aus innerer Nothwendigkeit, von der sich nichts entbehren lässt, noch der etwas zugefügt werden könnte. So gehört also dieses Tonstück, um des Componisten eigenen Ausdruck zu gebrauchen, keineswegs zu den narcotischen; Herr *Rossmaly* hat vielmehr durch ein Zeugniss seines künstlerischen Strebens, welches er bei seinem Auftreten in der Vaterstadt ablegte, sich selbst, wie diese, und das Andenken eines ihm auch künstlerisch Verwandten (Herr *Rossmaly* ist ein Neffe *Fr. W. Berner's*) auf würdige Weise zu ehren gewusst. — In einem anderen ebenfalls im Theater gegebenen Concerte wurde ein origineller Jagdchor aus der Oper: „Ossian" von seiner Composition aufgeführt. Herr *Rossmaly* leitete beide Male das Orchester. Wiewohl man bei ihm eine Routine darin voraussetzen konnte, so übertraf doch die sichere Weise seiner Führung, die Aufmerksamkeit auf jede Nuance, vor Allem die stete Beachtung der sinngemässen Entwickelung des Tongedichtes bei Weitem unsere Erwartung. Wir schliessen daraus, dass Herr *Rossmaly* auch in den Werken anderer Tondichter das Wesentliche mittelst der Form zu enthüllen bemüht sein werde, der alleinigen künstlerischen Aufgabe des Dirigenten. Es wäre sehr erfreulich, den wackeren Künstler bei uns festhalten zu können, wozu sich aber leider keine Aussicht zeigt. — Möge sich ihm auswärts im deutschen Vaterlande ein passender Wirkungskreis eröffnen, dem er seine Treue schon dadurch verbürgt hat, dass er ein ihm dargebotenes bedeutendes Engagement in's Ausland ausgeschlagen hat; sein Streben, zur Ehre und zum Gedeihen deutscher Kunst zu wirken, wird sich sicher immer gleich bleiben. —

(Beschluss folgt.)

Carneval- u. Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Saluzzo. Zwei Donizetti'sche Opern: die Parisina und Figlia del Reggimento gingen hier glücklich vom Stapel. Die Lauzi-Bruni, Tenor Bossi-Guerra, die Bassisten Bonafous und Righi vermochten sogar dann und wann Enthusiasmus zu erregen. Als grosse Seltenheit hat auch Mercadante's Gabriella di Vergy gefallen.

Chivasso. Anno 1845 prangt auch dieses, drei Posten von Turin entfernt am Po gelegene Städtchen in

den Opernaunalen. Zu dieser grossen Feierlichkeit wählte man den Furioso vom Ritter Donizetti. Von den Sängern ist kaum die Prima Donna Bianco und die Comprimaria Huber bekannt; der Tenor hiess Durione, den Cardenio gab ein Dilettant, Advocat Ferdinando Vivra, den Casdano der Dilettant Geo. Enrea. Alle machten sich grosse Ehre, sogar der Primo Violino, Signor Capitani.

Fereclle. Die Barili, die Altistin Invoix, Tenor Della Cella, die Bassisten Fallanelli (Anfänger) und De Lorenzi waren unsere Sänger minorum gentium; Verdi's Ernani und Mercadante's Vestale, unsere besten Antipodenopern, = Zuckerwasser und Wermuthaufguss. Man kann sich wohl denken, dass das süssliche Melodische, mitunter Brillante des Ernani den Zuhörern willkommener war, als die gesangarme gravitatische Vestale, in welcher kaum Einiges angezogen hat.

Novara hatte unter einheimischen auch exotische Sänger, als: die Dielitz, Gionivx-Celini, Comprin aris Villa-Biaggi, Tenor Bottagisi, Bariton Walter, Bassist Benoa u. s. w. Verdi's Nabucodonosor machte Furore, in ihm ganz vorzüglich die Dielitz mit ihrer hübschen imponirenden Persönlichkeit, schöner Stimme, guter Gesangmethode und Action. Herr Walter (Titelrolle) war der zweite sehr begünstigte, Herr Benoa der dritte; die Celini und der Tenor genügten in ihren unbedeutenden Partieen. Nach diesem Furore hatte Nini's (bekanntlich Capellmeister an einer hiesigen Kirche) Marescialla d'Ancre einen Succes d'estime, besser zu sagen: sie machte einen ehrlichen Fiasco.

Voghera. Zuhörer, Sänger (die Cagnoli-Lamberti, Tenor Maggi, Bassist Parmigiani u. s. w.) und der Impresario waren sämmtlich zufrieden; was will man mehr? Man gab die berühmte Lucia di Lammermoor des weltberühmten Capellmeisters Gaetano Donizetti, und es waren in der Oper nicht Stücke genug, um sich die Hände wund zu klatschen. Im nachher gegebenen Elisir d'amore entzückte der Tenor am Meisten die wonnetrunkenen Zuhörer.

Genua. In Nicolai's Templario, worin die Moltini, die Grammaglia, Tenor Guasco und Bassist Constantini (eine ziemlich gute Gesellschaft) wirkten, gefiel blos das Sextett und das Finalduett; in Donizetti's Maria di Rohan besonders der dritte Act, die beiden ersten liessen kalt. Um der braven Moltini und Guasco einige Ruhe zu gönnen, wiederholte man den Templario, in welchem die Variola-Bergamaschi die Rebecca und Pocchini den Vilfredo gab. Im darauf gegebenen Ernani von Verdi wurden Vergleiche mit dem Ernani des vergangenen Frühlings (als darin die Löwe, Tenor Roppa und Bassist Derivis sangen) angestellt. Die Löwe, hiess es, zeige mehr Kunst und Kraft in leidenschaftlichen Scenen, die Moltini hingegen entfalte mehr Grazie in ihrem Gesange; für Guasco wurde die Oper ursprünglich componirt, ergo — übertreffe er Roppa.

Nizza. Rossini's Guglielmo Tell eröffnete die Carnevalssaisone mit grosser Pracht und einem grossen Fiasco. Man zerbrach sich den Kopf, die Causa proxima dieser Begebenheit zu ergründen, und fand sie endlich in der Länge der colossalen Oper. Herr Giunti = Titelrolle, Tenor Valgy = Arnoldo, Bassist Fiorio = Gualtiero, die Damen Bira-Giunti, Biscottini, Cominetti, die Herren Fonti und Carisio, sämmtlich noch von der so eben verwichenen Herbstsaisone, konnten sich kaum retten. Um den Jammer abzukürzen, gab man schon am 31. December den famosen Columella, der das ganze Theater aufheiterte. Die Giunti, Biscottini, Tenor Carisio, die Bassisten Fiorio und Righetti waren jeder für sich gewissermassen ausgezeichnet, die Giunti und Bulla Fiorio freilich die besten. Die neue und erste Oper *Giovanna Shore*, vom Maestro *Enrico Lacroix* aus Mailand, die zu den Anderen, d. h. Potpourri's der heutigen Schule gehört, fand Aufmunterung. Ricci's Opera buffa Chi dura vince, worin die Biscottini, Carisio, Fiorio und Giunti sangen, beschloss die Stagione fröhlich; demnach haben die beiden Opere buffe in ihr den Sieg davon getragen.

Cagliari (Hauptstadt der Insel Sardinien). Ein grosser Fiasco machte den Anfang mit Nini's Virginia. Die Lassagna, Tenor Jacobelli und Bassist Solari fanden jedoch zuweilen gebührende Anerkennung. Ganz anders ging es in den darauf gegebenen 3, sage drei Donizetti'schen Opern: Lucrezia Borgia, Favorita und Linda di Chamounix, worin auch die Ghidini und Bulla Profeti mitwirkten. Die Favorita war indess die minder Favorita (begünstigte). Unter den Sängern war die Prima Donna die gefeiertste.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro alla Scala). Hauptsänger waren: die Frezzolini (eine der heutigen besten Prime Donne), die Ronieri-Marini (auf der Neige), Teresa Micheli (Michel, Französin, hübsche Person und Stimme), die Altistin Angri (so, so); die Tenore Poggi (Gatte der Frezzolini, guter Sänger, kein hübsches Aeussere, was ihm hier und da schadet), Ferretti (wirkte erst in der Faste), die Bassisten Colini (guter Sänger, aber monoton), Alizard, Selva u. s. w. Da Verdi's Lombardi ursprünglich für die Frezzolini componirt wurden, so gab man sie als erste Carnevalsoper; sie gefielen aber diesmal bei Weitem weniger, als bei ihrem Entstehen. Ein für allemal sei hier auch bemerkt, dass in der ganzen Stagione es blos volle Theater gab, wenn die berühmte Elsler tanzte; sonst waren sie es nicht. Rossini's Semiramide mit der Michel, Tenor Biacchi, den Bassisten Alizard und Selva war fast eine Parodie im Vortrage, und wollte auch als Musik wenig electrisiren! Mercadante's Vestale mit der Ronieri (in gesegneten Umständen — eine Vestale!) ist durchgefallen. Die neue Oper *Rosvina de la Foret* (nach einem Schauspiele von *Soulie*) vom Neapolitaner Maestro *Battista*, der bereits zwei andere Opern in seiner Vaterstadt componirt, fand mit dem Ternarium Frezzolini, Poggi und Colini eine laue Aufnahme. Die aller Eigenheit bare Musik ist eine Species oder Varietät der Genera Donizetti, Bellini, Mercadante u. A., die bekanntlich alle insgesammt zur Classe Rossini gehören. Am 15. Februar ging *Verdi's* neue Oper *Giovanna d'Arca* in die Scene, man kann sich denken, mit rauschendem Beifalle, der aber in den folgenden Vorstellungen immer mehr abnahm; allein gegeben, machte sie wenig Entréebillets; mit der Elsler, war das Theater in den beiden nach dem

zösischen oder einem andern Meister, der sich auf diese Sache verstand, eingelegt wird, so geht es augenblicklich anders; Tänzer und Orchester sind eins, der Körper hebt sich da in den leichtesten Stellungen gleichsam von selbst. Man sehe nur irgend eine der französischen Opern, die immer mit Balleten vermischt sind. Wie verschieden ist nicht hier alles! welch ein eigner Styl! welch' ein Charakter! welche Seele! — Aber wie, wird man sagen, sollen wir in die alten Zeiten zurückkehren, wieder Chaconnen und Gavotten machen? Warum nicht? nur im modernen Styl! Doch wenn auch jenes nicht: studiren sollte aber jeder diese Gavottes, Airs etc. der für das Theater Tanzmusik schreiben will, sich ihnen nähern soll er, und ihren Charakter in unsern jetzigen Geschmack übertragen, und sie für die heutigen Orchester einrichten. Denn wo soll er sonst Kenntnis für diese Art Musik schöpfen, da weder in Büchern, noch sonst irgendwo etwas Brauchbares zu seiner Belehrung zu finden ist? Leid muss es Einem überhaupt, um der Kunst willen, thun, dass Charaktermusik heut zu Tage immer seltner wird, dass eine sklavische Nachahmung der äussern Formen, welche einige grosse Meister erwählt haben, alle Musikstücke, so verschieden die auszudrückende Empfindung immer ist, einander fast ähnlich macht, und auf diese Art nothwendigerweise die Musik immer weniger Empfindungssprache wird, da man doch im Gegentheil dahin arbeiten sollte, durch Festsetzung der immer so willkührlich gebrauchten Takt- und Tonarten, durch Gründung eines ausdrucksvollern Rhythmus, sie nicht nur dem Verstande deutlicher zu machen, sondern sie dem ganzen Gemüth näher zu legen. Verliert sich nun das Wenige von Charaktermusik auch aus den Balleten, so muss sich die Tonkunst nach und nach einem blos leeren Tongeklingel nähern, bey dem man sich ein Stündchen amüsiren kann, aber weiter nichts.

Herr Thurner entschuldige diese Abweichung. Wir wünschen herzlich, dass er, der viele Talente und grossen Fleiss zeiget, in den Werken berühmter Meister sich mehr umsehe, und seinen Styl für diese Art Musik mehr ausbilde. Hatten wir nicht Ursache zu glauben, dass er etwas Vorzügliches zu leisten im Stande wäre; so würden wir von der ganzen Sache gar nicht gesprochen haben.

Berlin, im Januar 1803. Unser Karneval ist den 3ten dieses Monats angegangen. Die erste unserer italienischen Opern heisst: Epponina. Sie wird sechsmal nach einander gegeben. Die 5te und 6te Vorstellung sind auf Befehl des Königs zum Vergnügen des allgemeinen Publikums und die Einnahme zum Besten der Armen bestimmt. Sarti hat diese Oper, vor manchen Jahren, für das grosse Theater in Turin komponirt. Hier hat man einige Veränderungen mit dem Gedichte vorgenommen. Die neu hinzugekommenen Verse, so wie die Ballete, hat der hiesige Kammermus. Gürrlich komponirt.

Das Beste, was sich von der Musik dieser Oper sagen lässt, ist: dass es eine italienische, und eine Sartische Musik ist. Die Sinfonie, so wie Sarti's Instrumentalmusik überhaupt, ist ein blosser Bruit, an dem man, bey dem sparsamen Gebrauch der Blasinstrumente, die Nüchternheit und Unreinigkeit des Satzes, recht in der Vergrösserung bemerken kann. Die Gesänge und Arien aber, so wie die Duette und Trii, haben eine kunstlose, man möchte sagen freye und anmuthige Cantilena, die sich mancher deutsche Opernkomponist, statt des vielen Larmens um nichts, wohl zum Muster dienen lassen konnte. Die Chöre sind gemein und ohne Kraft. Zu den Verdiensten dieser Oper gehört die Kürze derselben, denn das ganze Buch nimmt nur 25 Oktavseiten ein, die zum Theil noch mit der Beschreibung der Scenen und Tänze angefüllt sind.

Nach dieser Oper wird jeden Tag der Vorstellung das grosse pantomimische Ballet: Psyché, gegeben. Die Direktion hatte den kön. Balletmeister, Lauchery, nach Paris geschickt,

Ballette gegebenen Acten leer! Die allgemeine Meinung in Mailand geht jetzt dahin, Verdi sei nach seinem Nabucodonosor stets zurückgegangen; dieser sei seine beste Oper, was auch wahr ist. Das aus einem Prolog und drei Acten bestehende, vom Dichter Solera frei, wohl nicht am Besten behandelte Buch hat einige interessante Situationen, die Verdi nicht gehörig zu benutzen verstanden, und so beruht das Ganze auf einigen sogenannten Pensierelli (hübsche melodische Gedanken), wie die Italiener zu sagen pflegen, und einigen modernen Theatereffecten. Die schon zum voraus als sublim ausposaunte Sinfonia (Ouverture) beginnt mit einer Einleitung, einem (nach der von Rossini's Wilhelm Tell) von Flote, Hoboe und Clarinette vorgetragenen hübschen Tyrolergesange (der mit dieser Oper wohl nichts zu thun hat), worauf ein ganz und gar nichtssagendes kurzes Allegro folgt. Wo ist hier Meisterschaft? Wie höchst erbärmlich sind nicht die beiden hinter einander gesungenen: Coro di Spiriti malvagi und Coro di Spiriti eletti, ein Hymnus bei Carl VII. Krönung, der Marsch u. s. w. Was würde hier nicht ein Meyerbeer geleistet haben! Verdi wollte auch Einiges dem Roberto il Diavolo nachahmen, was ihm aber nicht gelungen ist. Von seiner Behandlung des Textes nur ein Beispiel hier. Im Finale des Prologs fragt Carl VII. die Johanna, wer sie sei? Sie antwortet: „Ich bin ein Krieger, der zum Ruhme dich einladet. O theueres Orleans, tröste dich (prophetisch), ich habe einen Degen" u. s. w. Dies declamirt Herr Verdi folgendermaassen, beginnend mit einem

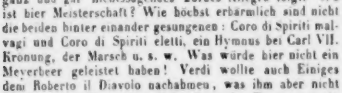

Wie martialisch! wie prophetisch! wie prosodisch! Bei den beiden ausdrücklich vorgeschriebenen Staccato's auf der Sylbe *ri*, dem langen Aushalten des unmittelbar folgenden *ta*, als wenn es *ta* hiesse, dem ganz entzückt gezerrten *Orleans ti*: möchte man da nicht vor Wollust zerplatzen?.... Diese und noch so viele andere Mängel der Giovanna d'Arco und der vorhergehenden Opern des Herrn Verdi, ja man kann sagen, der ganzen heutigen Rossini'schen Schule, hätten all' ihre Anhänger bei ihren vorzüglich melodischen Anlagen sehr wohl vermeiden können, wenn sie, nebst der zu einem guten Operncomponisten nöthigen ächten Bildung, wie ein Spohr, Meyerbeer, C. M. v. Weber, Mendelssohn u. A., die tiefen contrapunctischen Kenntnisse und thematisch musikalische Arbeiten absolvirt, dabei die Werke der grossen Tonsetzer ernstlich studirt hätten. Zu dergleichen Kleinigkeiten fehlt aber den Italienern überhaupt die Geduld, sie sind insbesondere gar nicht überzeugt, dass diese Arbeiten und Studien die eigentliche Grundlage und Hilfsmittel seien, die wahre gute Musik zu componiren; überdies fehlen in Italien die Albrechtsberger, Abt Vogler, Reicha, Seyfried, Sechter, Lobe, Schneider und so viele andere tüchtige Lehrer des Contrapuncts gänzlich. Ohne die eben benannten Hauptbedingnisse, mit einem Worte, ohne deutsche Schule, wird und muss es mit der Oper in Italien stets so bleiben = momentaner, vorübergehender Sensualgenuss. — Donizetti's Gemma di Vergy, schlecht vorgetragen, verschwand gleich aus der Scena. *Salvi's* am 8. März gegebene neue Oper *I Burgravi* liess man nicht endigen! Warum? weil der Maestro fortunato Verdi Alles verblufft hat. Hiermit sei nicht gesagt, dass Herr Salvi, Schüler der Herren Mayr und Sechter, eine dieser würdigen Meister würdige Oper geschrieben; man hat aber zu anderen Zeiten weit ärgere Opern, als die Burgravi, enden lassen. Die Gabussi und Bassisi De Bassini (mit dem sie sich unlängst vermählt hat), die in ihnen sangen, wurden also mit einem anderen Tenor und dem französischen Bassisten Bouché (s. Parma) zum Ernani verwendet, der nach der Giovanna d'Arco natürlicher Weise noch mehr gefiel. Beide Opern wechselten bis zum Schlusse der Stagione (15. März) ab. Die wahre Palme trug in ihr die unvergleichliche Wiener Tänzerin, die in beiden Hemisphären berühmte Fanny Elsler davon. (Im Vorbeigehen gesagt, ihr Vater war Jos. Haydn's Copist.) Das

Teatro Re hatte eine leidliche Gesellschaft: die Elisabetta Sara, die Tenore Pozzolini, Pelosio, den Veterano-buffo Lauretti, die Bassisten Massard und Cappelli. Von den älteren Opern gefiel die Sonnambula so so, Herrn Lillo's Osteria di Andujar gar wenig, Donizetti's Linda (mit der Pecorini, Altistin Carlini, dem Buffo Torri, Bassisten Cappelli u. s. w.) am Meisten. Auch die neue Operette: *La Figlia di Domenico*, nach einem französischen Vaudeville, mit hübschen Melodieen, vom Mailänder trefflichen Tenordilettanten Grafen *Antonio Belgioso*, fand Beifall.

Im Theater des k. k. Conservatoriums wurde eine neue Opera seria: *Ildegonda*, vom Herrn *Juan Emilio Arrieta* aus Spanien, und eine neue Opera buffa, *Rosalia di San Miniato*, vom 17jährigen *Antonio Cagnoni* mit vielem Beifalle gegeben. Beide Zöglinge dieser von der österreichischen Regierung mit nicht wenigen Kosten erhaltenen musikalischen Anstalt zeigen löbliches Talent zu ihrem Berufe. Auch die vorgetragenen Instrumentalstücke für Pianoforte, Violine, Clarinette und Violoncello verdienen rühmliche Erwähnung, besonders aber ein vom jungen Zögling Amici componirtes, von ihm und von seinem noch jüngeren Mitschüler Gilardoni vorgetragenes Divertimento für zwei Contrabässe. Man stelle sich vor, beide Jünglinge mitunter schwere Bravourpassagen auf diesen grossen dreisaitigen Instrumenten mit ihren Armen und Fingern der ganzen Länge nach hin- und herlaufen, welche verschiedenartige Attituden kamen da nicht zum Vorscheine!

Tenor *Riccardo Sannini* ist hier unlängst an der Abzehrung gestorben.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Zur Wiederherstellung der verbrannten Orgel in der Kirche des heiligen Eustachius zu Paris hat man eine Lotterie veranstaltet, die 30,000 Loose zu derselben, im Preise von je 5 Franken,

worden in vier Wochen abgesetzt. Die Gewinnste, im Gesammtwerthe von 500,000 Franken, bestehen aus Geschenken wohlthätiger Leute.

Lortzing's Czaar und Zimmermann ist nunmehr auch in das Dänische und Schwedische übersetzt und sollte in Stockholm zur Aufführung kommen.

Vor mehreren Jahren hatte der Präfecturrath *Lair* zu Caen einen Preis zum Ehrengedächtnisse des in Caen geborenen *Choron* ausgesetzt. Bei dem jetzigen Concurse hat diesen Preis der dortige Professor der schönen Wissenschaften *Gautier* gewonnen; seine in Paris gedruckte Preisschrift führt den Titel: Eloge d'Alexandre Choron. Die „Revue de musique religieuse," redigirt von *Danjou* (s. d. Bl. S. 29) bemerkt dazu: „Dieses interessante Schriftchen zeichnet das Leben eines Mannes, der in glühendem Eifer sein Leben der Wiederherstellung der heiligen Musik widmete. Die rührende Schilderung, welche Herr *Gautier* von seinen Anstrengungen, seinen Kämpfen und vergeblich gebrachten Opfern entwirft, der Anblick der Gleichgültigkeit und der Verachtung, welche seine Arbeiten erfuhren, die bessernde Würdigung seiner verkannten Verdienste — das Alles lässt in dem Leser ein Gefühl von Bitterkeit und unbeschreiblicher Trauer zurück." (Vergl. über *Choron* diese Blätter, 1830, S. 288; 1831, S. 367; 1833, S. 443, 855.)

Das letzte Concert, welches die „Association des artistes musiciens" zu Paris am 29. April d. J. gab, hat einen so reichen Ertrag geliefert, dass davon eine fünfte Pension für einen bedürftigen Künstler errichtet werden konnte. — Der Exdirector der Pariser komischen Oper, *Crosnier*, hat bei seinem Abgange jener Gesellschaft den Bestand der Casse übereignet, welche durch die während seiner Leitung der Orchestermitglieder auferlegten Geldstrafen gebildet wurde, im Betrage 1023 Franken.

Zum Besten der durch die letzten Elbüberschwemmungen in Sachsen Beschädigten ist eine Reihe von Concerten veranstaltet worden, welche folgende Erträge geliefert haben: 70 Thlr. 12 Gr. 5 Pf. vom Dresdener Liederkranze; — 446 Thlr. 1 Gr. 8 Pf. von der Leipziger Singeakademie; — 313 Thlr. von der Dreissig'schen Singeakademie in Dresden; — 809 Thlr. 1 Gr. von Herrn *Mortier de Fontaine* in Dresden; — 195 Thlr. 25 Gr. 3 Pf. von Herrn *Ferd. Hiller* ebendaselbst; — 12 Thlr. von Herrn *Rosen* (Unterhaltung auf dem Dresdner Waldschlösschen); — 10 Thlr. von der Liedertafel in Wilsdruff; — 13 Thlr. von einem in Deutschneudorf veranstalteten Concerte. Summa: 1771 Thlr. 10 Gr. 6 Pf.

Der bekannte nunmehr pensionirte Tenorist *Bader* in Berlin feierte im Mai d. J. sein fünfundzwanzigjähriges Künstlerjubiläum, bei welcher Gelegenheit er von seinen Kunstgenossen einen silbernen Pokal erhielt. Auf den sieben Feldern desselben sind seine sieben Hauptrollen dargestellt, nämlich Tarar (in *Salieri's* Axur), Adolar, Licinius, Cortez, Massaniello, Nadori, Boger (in *Auber's* Maurer und Schlosser).

Ankündigungen.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin und bei **Ewer & Comp.** in London erschien so eben:

Hymne

für eine Sopranst. mit Chor u. Orchesterbegleitung,

componirt und

dem königlich preussischen Capellmeister

Herrn W. Taubert

gewidmet von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Partit. u. Stimmen 1 Thlr. 25 Sgr. — Stimmen apart 20 Sgr.

Für Männergesangvereine!

In meinem Verlage erschien so eben:

Löwe, C. *Drei Psalmen für vierstimmigen Männerchor.*
Op. 100. Der 25. Psalm. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.
„ 101. Der 121. Psalm. d. d. 1 Thlr. 7½ Ngr.
„ 102. Der 55. Psalm. d. d. 1 Thlr. 10 Ngr.
(Die Stimmen in beliebiger Anzahl, bei Partieen à 5 Ngr. netto.)

Dresden, im Juni 1845.

Wilhelm Paul.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg ist so eben erschienen:

Offenes Sendschreiben an die Herren Musikdirector *W. Bach* in Berlin, Organist *Baake* in Halberstadt und Organist *Friese* in Wismar, betreffend die in der St. Marienkirche zu Wismar neuerbaute Orgel und die Leistungen des Orgelbauers Herrn *Schulze* aus Paulinzell im Orgelbaue. Von *Fr. Wilke*, Musikdirector in Neu-Ruppin. Brosch. Preis 3½ Sgr.

Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Empfehlenswerthe Musikalien,

welche bei **Joh. Pet. Spehr** in Braunschweig erschienen sind.

Alard, Delphin, Op. 11. Fantaisie pour Viol. av. accomp. de Pfte sur l'Opera: Anna Bolena. 1 Thlr. 4 Ggr.
— — Op. 10. 40 Etudes melodiques et progressives p. Violon av. accomp. d'un second Violon ad libit. Cah. 1 et 2. à 20 Ggr.
— — Op. 9. Fantaisie p. Viol. av. accomp. de Pfte sur l'Opera: Norma. 1 Thlr.
Czerny, C., Op. 688. Melodies sentiment. et Cadence agitée pour Pianoforte. 8 Ggr.
— — Op. 656. Die Vorschule zur Fingerfertigkeit auf dem Pfte. 24 kurze und zweckmässige Uebungsstücke für vorgerückte Schüler. Lief. 1 — 3. à 16 Ggr.
— — Op. 606. Variat. brill. p. Pfte sur la derniere Pensee de Weber. 12 Ggr.
— — Op. 605. Douze Rondino's fac. et doigtés p. Pfte sur des Motifs fav. de Mozart et Rossini. Liv. 1 — 12. à 8 — 6 Ggr.
Fesca, Alex., Op. 41. Fantaisie p. Pfte sur l'Opéra: Mara de Netzer. 14 Ggr.
— — La même p. Pfte à 4 mains. 20 Ggr.
Keller, Carl, Op. 45. Kurze leichtfassliche Anweisung im Gesang-Unterricht. Enthält 44 kleine Stimmübungen und 12 Gesänge mit Begl. des Pfte. Der zarten Jugend zum Unterricht und Vergnügen gewidmet. Zweite Auflage. 20 Ggr.
Kuhlau, Fr., Op. 117. Souvenir de Beethoven. 3 leichte Rondos über beliebte Lieder von Beethoven. Cah. 1 — 3. Dritte Auflage. à 8 Ggr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Der Blumenkranz. Lied für das Pfte übertragen von Czerny. 8 Ggr.
Moscheles, Ign., Ballade p. Pfte seul. 10 Ggr.
— — La même p. Pfte à 4 mains. 12 Ggr.
Netzer, Jos., Mara. Oper im vollständigen Clav.-Auszuge. 6 Thlr. 12 Ggr.
(Sämmtliche Gesangstücke daraus einzeln.)
Potpourri für Pfte aus derselben Oper. 16 Ggr.
Thalberg, Sigm., Nocturno für Pfte. 8 Ggr.
— — Dasselbe für Pfte zu 4 Händen. 12 Ggr.
Velt, W. H., Op. 10. Rhapsodie p. Pfte. 8 Ggr.
Zizold, A. H., 40 petites Pieces très fac. p. Flûte. 12 Ggr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juli. № 28. 1845.

Inhalt: Anton Franz Habeneck. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Breslau. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Anton Franz Habeneck *).

(Hierzu als Beilage *Habeneck's* Portrait.)

Habeneck gehört zu den einflussreichsten Erscheinungen im jetzigen Stadium der Kunst. Nicht allein seine Stellung, sondern auch sein Werth als Künstler wird ihn einst ehrenvoll in die Geschichte der Musik hinstellen. Wir können hier von seinem Rufe als Violinvirtuos ebenso absehen, wie von seinem Capellmeisteramte an der grossen Oper in Paris. Nur seine auf die Verbreitung classischer Musik gerichtete Thätigkeit brauchen wir in's Auge zu fassen, um ihn den heimischen Verehrern der Kunst in einem grossen und seltenen Streben zu zeigen. Widerwärtigkeiten, mit denen er von Jugend auf zu kämpfen hatte, lassen seine ganze Laufbahn in einem desto helleren Lichte erscheinen; jetzt steht er ehrenvoll an der Spitze des grossartigsten Musikinstitutes, in welchem er einst seine künstlerische Bildung erhalten hat. Die Chanson's und Operetten, an denen die französische Muse von je her so besonders reich war, konnten nie die wahre Bevölkerung des *Habeneck*'schen Kunsthorizontes sein, und sein Streben war daher immer auf das an sich Ernste und Grosse gerichtet. Seine schönsten Mannesjahre fielen gerade in die Glanzperiode deutscher Kunst; wie er sie benutzt hat, mögen die Resultate seiner Thätigkeit beweisen. 1801 erhielt *Habeneck* bereits den ersten Preis als Violinspieler im Pariser Conservatorium, und machte alsdann das französische Publicum mit *Beethoven's* Quartetten bekannt, die vor ihm selbst *Mehul* und *Baillot* unbeachtet gelassen hatten. 1816 wurde er Mitglied der königlichen Capelle, zu deren erstem Solospieler man ihn 1818 beförderte. Sein Talent erhob ihn hierauf 1820 zum zweiten Capellmeister und 1821 zum Director der grossen Oper. Von einem seichten musikalischen Treiben umgeben, und den fast unvermeidlichen Fall der Kunst voraussehend, fasste *Habeneck* den Entschluss, den Geschmack des Publicums durch grossartige Aufführungen classischer Musik zum Besseren hinzuleiten. Zu diesem Zwecke beabsichtigte er die Execution *Beethoven*'scher Symphonieen im Concert spirituel, konnte aber den gewaltigen Harmonieen keinen Eingang in die verwöhnten Ohren verschaffen. Mit Aufopferung seiner Stellung gegen den Tagesgeschmack ankämpfend, übernahm er 1824 die Stelle des ersten Capellmeisters der grossen Oper und bildete zur Ausführung des bereits früher gefassten Planes eine Gesellschaft, die sich unter seiner Leitung zu der jetzt glanzvoll dastehenden Société des Concerts erhoben hat. Früher schon bekleidete er am Conservatorium die Stelle eines Professors der Violine, noch mehr aber sollte sein Einfluss auf musikalische Bildung dadurch gesteigert werden, dass er 1831 Generalinspector der sämmtlichen Studien des Conservatoriums wurde.

Die Thätigkeit *Habeneck's* hat also drei bestimmte Richtungen: er beaufsichtigt die musikalische Bildung der Jugend, leitet die Aufführung der Opern, und ist als Gründer der grossen Concertgesellschaft die einzige thätige Stütze classischer Musik in Frankreich. Von welcher Wichtigkeit *Habeneck* für deren Verbreitung überhaupt ist, wird uns deutlich genug werden, wenn wir auf Italien, die einstige Wiege der Musik, sehen. Wer kennt dort *Beethoven*? wer selbst die *Mozart*'schen grösseren Instrumentalstücke? Liesse sich von Frankreich, das von je her dem Schmeichlerischen, Reizenden in der Musik zugeneigt war, wohl erwarten, dass es, seine Nationaleitelkeit zurückdrängend, sich zu einer unparteiischen Anerkennung des Grossen in der Kunst würde erheben haben, wenn seine eigenen besten Kräfte nicht vereinigt worden wären, um ihm die erhabensten Werke des menschlichen Geistes mit der erstaunlichsten Meisterhaftigkeit vorzuführen? Die sogenannten Conservatoriumconcerte oder Academieen der Société des Concerts sind die Resultate einer künstlerischen Sphäre, die sich *Habeneck* schaffen musste. Gemüth und Casse lassen sich nun einmal nicht durch eine und dieselbe That füllen, wenigstens musste dies mehr zufällig, als durch die Absicht des Künstlers geschehen. Würde irgendwo eine classische Oper haben zu Stande kommen können, so wäre es unter *Habeneck's* Leitung in Paris. Denn ist ihm ist nicht allein das an und für sich seltene Streben, den tiefsten Erzeugnissen des Geistes Bahn zu brechen, sondern auch das innere Moment der Begeisterung, der Leidenschaft könnten wir sagen, sich selbst die musikalischen Ergüsse grosser Menschen vorzuführen. Sich zu denken, *Habeneck* könne ein Jahr lang ohne classische Musik existiren, heisst, sich einen anderen *Habeneck* denken. Da ihn das Leben durch die grosse Periode der Kunst trug, so hat sich seinem ganzen Wesen eine würdige Festigkeit ein-

*) Der Jahrgang 1839 d. Bl. brachte S. 440 bereits einige biographische Notizen über *Habeneck*, der hier folgende Aufsatz hat zunächst den Zweck, das Verdienstliche seiner Wirksamkeit zu schildern. *D. Red.*

geprägt, durch welche indess die stärkste Ironie gegen alles Mittelmässige vernichtend hindurchschaut. Er scheint, wenn man ihn ruhig ansieht, immer sagen zu wollen: Ce n'est pas cela.

Die Humanität *Habeneck's* braucht von uns nicht beurtheilt zu werden. Wir können uns hier dreist an das Bewusstsein der deutschen Künstler wenden, die sich in Paris seiner Protection zu erfreuen hatten. Man hat ihm in Paris, und zwar mit grossem Unrecht, den Vorwurf gemacht, dass er deutsche Künstler mehr, als französische begünstige. *Habeneck* ist der Mann nicht, der, weil er etwa deutscher Herkunft ist, seine väterlichen Landsleute französischen Kräften vorzieht, und wenn er in seinen Concerten mehr deutsche, als französische Werke aufführt, so ist dies nur ein Beweis für den verdienstlichen Inhalt der ersteren. Jedem kommt er freundlich und ohne Vorurtheil entgegen, geht aber als Mann von Character mit der Vertheilung seiner Gunst ökonomisch um. Sollten sich daher Einige von *Habeneck* nicht nach Wunsch behandelt finden, so könnten wir ihnen die Meinung Anderer entgegenstellen: dass es nämlich zu verwundern sei, wie der von so vielen unbedeutenden Individuen, namentlich aber deutschen Virtuosen, in Anspruch genommene Mann seine alte Unbefangenheit behalten hat.

Keiner von den jetzt lebenden französischen Künstlern verdiente mehr, als *Habeneck*, eine ungewöhnliche Auszeichnung von Seiten des musikalischen Deutschlands. Allerdings war es nur Kunst, und nicht deutsche Kunst, die er verbreitete; allerdings haben *Beethoven's* Werke bei ihrer Geburt eben so den Franzosen, wie den Deutschen und der ganzen Welt angehört; aber das Verdienst, einem ganzen Volke die Organe für das wahrhaft Schöne und Erhabene geöffnet zu haben, bleibt darum doch ein grosses. Unsere nationale Eitelkeit regt sich bei so vielen unwichtigen Gelegenheiten; möge sie diesmal einer schöneren That Mittel werden und in *Habeneck* den Verbreiter deutscher Kunst sehen. Wir sind reich an Academieen, an Instituten und Gesellschaften für die Verbreitung classischer Musik; jede dürfte sich Glück wünschen, *Habeneck* zu ihrem Mitgliede zu zählen. War er es doch, der die von ihm gestiftete, in ihrer Vollkommenheit einzig dastehende Concertgesellschaft bestimmt hat, ihren wirklichen Mitgliedern *Beethoven's* Bildniss, ohne weitere Zuschrift, als Diplom zu geben. Mögen ihm dafür, wenn deutsche Gesellschaften ihn zu ihrem Mitgliede machen, herzliche Worte die erwiesene Ehre ausdrucken.

Der musikalische Journalismus in Frankreich ist jetzt grösstentheils in den Händen solcher Leute, die mit aller Gewalt selbst für grosse Componisten gelten wollen. Die schamloseste Feder unter ihnen wird für den genialsten Componisten ausposaunt, und das ex officio, weil hundert kleinere Subjecte mit ihm steigen und fallen. Da nun der strenge künstlerische Ernst sich mit der Leerheit der modernen Weise nicht verträgt, so ist in den hiesigen musikalischen Organen öfter von nichtigen, als von bedeutenden Personen die Rede. *Habeneck's* Verdienste sind indess in Frankreich dergestalt in die öffentliche Meinung übergegangen, dass die parteiischsten Journalisten mit einer Art von Verehrung über ihn sprechen. Es wird dem französischen Journalisten überhaupt leichter, eine feine Sauce über einen mageren Knochen zu machen, als das an und für sich Werthvolle in seiner natürlichen Beschaffenheit darzustellen. Dazu fehlt es oft an Wahrheit der Empfindung, und je weniger man diese nöthig hat, desto besser kann man allerhand Einfälle und Spitzfindigkeiten zu einem mechanischen Ganzen zusammenfügen.

In letzterer Zeit hat *Habeneck* den Versuch gemacht, alte classische Opern aufzuführen, deren günstige Wirkung allerdings die schädlichste Kritik für die modernen Producte wäre. Das Princip des an die Componisten des Tages verkauften, und theils von ihnen selbst ausgehenden Journalismus konnte einen so wichtigen Schritt allerdings nicht toleriren. Aus Leibeskräften schrieben die Herren: die Musik sei veraltet, man solle sich lieber an moderne Meisterstücke, etwa an *Meyerbeer*, *Berlioz* u. s. w. halten! Wenn nun das Publicum, das nun einmal durch den Journalismus eingeladen sein will, nicht in die Oper geht, so überredet sich *Habeneck*, im naiven Glauben an die Kunst, dass die Sänger für die alten kernigen Partieen nicht tüchtig genug wären, und sieht sich nach einer frischkräftigen Symphonie für die neue Concertsaison um.

Das diesen Blättern beigefügte Portrait gibt die treuen Züge des um die Kunst so hochverdienten Mannes. *Habeneck* ist zu Mezieres 1781 geboren.

Recensionen.

Gesänge für vier Männerstimmen.

1) Ave verum corpus; Ecce panis angelorum; O sacrum convivium. Drei Chöre für zwei Tenore (oder zwei Soprane) und Bass, mit oder ohne Orgelbegleitung, von *Julius Busschop*. Partitur und Stimmen. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis $^{5}/_{8}$ Thlr.

2) *Bert. Damcke*, Spruch von *Goethe*, die Himmelsthräne, Nachtwache von *Fr. Rückert*. Op. 19. Hannover, Nagel. Partitur und Stimmen. Preis $^{1}/_{2}$ Thlr.

3) *Franz Derckum*, Drei Lieder für Männerchor. Coln, Eck u. Comp. Partitur u. Stimmen. Preis $1^{11}/_{12}$ Thlr.

4) *Moritz Ernemann*, Sechs Lieder. Op. 16. Breslau, Leuckart. Partitur und Stimmen. Preis $1^{1}/_{6}$ Thlr.

1) Um die hier vorliegenden Chöre ist es ein eigen Ding. Zunächst werden wir den Standpunct festzustellen haben, von welchem der Componist ausgegangen ist, um ihm nicht Unrecht zu thun; das aber scheint uns der des modernen katholischen Kirchengesanges, obgleich hier und da einige Spuren vom Studium des Palestrinastyles auftauchen; — den protestantischen Massstab dürfen wir nicht anlegen. Ueberdies haben wir uns von der Annahme nicht losmachen können, diese Piecen seien ursprünglich für die Orgel geschrieben und nachträglich erst für die Singstimmen aptirt worden, denn diese sind zu sehr instrumental behandelt. Tiefe oder Kraft der Erfindung vermissen wir; breit, gedehnt und formlos ziehen die Sätze sich hin. Daher kommt es zu keiner aus-

geprägten Melodie (deren einzelne Melismen sogar holperig genannt werden müssen), zu keinem Festhalten des Gedankens, und die harmonische Bearbeitung, die freilich darnach strebt, sich das Ansehen einer contrapunctischen zu geben, bietet nichts Interessantes; einige in diesem Genre sogar übel angebrachte schroffe Modulationen und Uebergänge (Schlusstacte der ersten, die Basssolomelodie der zweiten, Tact 9 der vierten Nummer) wird der Componist kaum selbst dahin rechnen. Die harte, unmotivirte Dissonanz im 18. Tacte von No. 1, und die ebenda vorkommenden sehr harten Octaven wollen wir gar nicht in Anschlag bringen, da der Satz im Allgemeinen, wenn auch nicht fliessend, und als dreistimmiger betrachtet mehr unbeholfen, als frei, rein gehalten ist. Von Rhythmik ist wenig zu bemerken, und die Declamation zeigt Mängel. Wer accentuirt wohl: Maria oder Marïae?— Trotz aller dieser Ausstellungen achten wir das unverkennbare Streben des Componisten, möchten ihm auch nicht alles Talent absprechen; aber fleissiges Studium, ernstes Arbeiten wird nöthig sein, damit er sich über sich selbst klar werde, und nicht Schülerversuche für gelungen halte. Möge er bald Besseres bringen!

2) Auch diesen Gesängen müssen wir einen gewissen instrumentalen Character in Behandlung der Singstimmen beilegen. Ausserdem fehlt ihnen die Frische der Conception, sie sind weichlich, hypersentimental — eine krankhaft gereizte Schwermuth tritt uns aus den vielen übermässigen und verminderten Accorden entgegen, nicht jene wohlthuende Gesundheit der Empfindung, die auch im Schmerze, in der Wehmuth möglich ist. Wem indess jene Ueberschwänglichkeit zusagt, wer die widerstandslose Hingabe an den Schmerz als seine Eigenthümlichkeit erkennt, dem werden die beiden Rueckert'schen Lieder sehr zusagen, denn sie sind verständig gemacht, harmonisch interessant durchgeführt und, gut, d. h. von schönen Stimmen, sauber nuancirt vorgetragen, von Wirkung. Warum aber der Componist die „Nachtwache" nicht lieber für Frauenstimmen geschrieben hat, wo sich dann dieses Fluthen und Hinbrüten thaten- und energieloser Schwermuth eher hätte rechtfertigen lassen, ist uns nicht recht erklärlich. Für die „Himmelsthräne" erscheint uns, abgesehen von der sehr gewöhnlichen Melodie und der unbequemen Lage des ersten Tenors, der $^6_4$-Tact zu hüpfend; er muss sehr langsam genommen werden, wenn das Ganze nicht trivial klingen soll. Der „Spruch" befindet sich auf dem Titelblatte als Randverzierung, so nämlich, dass die Noten der beiden Tenore in der zweiten Hälfte der Composition für die Bässe gelten, während die Bassnoten der ersten Hälfte wieder den Schluss für die Tenore bilden. Das Kunststück zeugt für die Gewandtheit des Componisten in der Harmonie, hat aber, wie alle derartigen Künsteleien und Spielereien, eben gar keinen Kunstwerth. Als einen „Räthselcanon" können wir es durchaus nicht ansehen, wie dies ein Beurtheiler an einem anderen Orte gethan.

3) Der Componist ist als tüchtiges Mitglied des Cölner Quartetts wohl den meisten unserer Leser dem Namen nach wenigstens bekannt. Die hier angezeigten drei Gesänge sind unseres Wissens seine ersten der grösseren Oeffentlichkeit gebotenen Gaben. Können wir ihnen auch keineswegs Genialität zugestehen, erinnern sie vielmehr nicht selten in Haltung und Behandlung an tüchtige Vorbilder (z. B. C. M. v. Weber), so verrathen sie doch ein beachtenswerthes Talent, das vorzugsweise glücklich im humoristischen Genre sich zu bewegen scheint, und dem eine tüchtige practische Durchbildung, wie namentlich Kenntniss der Bedingungen eines wirkungsvollen Männerchores zu Hilfe kommt. Einige kleine Verstösse gegen den reinen Satz und Härten in der Stimmführung wollen wir nicht urgiren, da sie mehr als zufällige Versehen erscheinen. Die Melodie ist fliessend und natürlich, die harmonische Behandlung gewandt und nicht selten interessant, ohne irgendwie barock oder gesucht zu erscheinen, — es ist eine gesunde Kost, die hier den Männergesangvereinen geboten wird, und sie werden sich daran erfreuen; ein kräftiger, frischer und launiger Vortrag bei nicht zu schwacher Chorbesetzung gehört aber dazu, wenn sie die beabsichtigte Wirkung machen sollen. Was wir auszusetzen haben, ist, dass der Componist überall sich zu sehr in die Breite verliert, auf Kosten der Tiefe; er kann den Schluss nicht finden und beeinträchtigt damit den Totaleindruck. Das ist besonders bei No. 2 „Venetianer Trias" von A. Grün der Fall, und auch No. 1 „Wanderlied" von W. Müller, leidet an diesem Fehler. Uns hat am Meisten No. 3 „Postillonslied," von O. L. B. Wolff, angesprochen; es ist das eines der beiden Lieder, mit welchen der Cölner Männergesangverein bei dem Gesangconcurs in Gent den ersten Preis errang, wie dies — wir meinen überflüssig — auf dem Titel bemerkt ist. Wir werden uns freuen, dem Componisten in freierer Eigenthümlichkeit und geläuterter Durchführung bald wieder zu begegnen.

4) Kernig, frisch und gesund — so treten uns diese Lieder entgegen, und das ist ein grosser Vorzug bei der modernen abgeschwächten, hypersentimentalen Richtung, die sich aus den Salonecompositionen unserer Virtuosen auch in die Liedercompositionen nur zu sehr verirrt hat. Auch sind diese Gesänge nicht eben schwierig in der Ausführung, wenn man einzelne schroffe Modulationen und Eintritte abrechnet, die indess ein eingesungener Männerchor auch zu besiegen wissen wird —: man kann den Herren jetzt schon Etwas bieten. Aber was dem Componisten fehlt, ist die Eigenthümlichkeit in der Erfindung, denn Alles klingt bekannt an, ohne dass wir gerade sogenannte Reminiscenzen nachweisen möchten, womit wir uns überhaupt nur ungern befassen; darum ist der eigentliche Kunstwerth dieser Gesänge nicht eigentlich hoch anzuschlagen, obwohl wir nicht verkennen, dass es auch solche leichtere, anspruchlose Ergüsse geben müsse, die sich gerade deshalb viele Freunde erwerben werden. Am Wenigsten haben uns die beiden letzten (Das Lied von den Jahren, Die Vogelscheuche) angesprochen — sie haben zu wenig inneren Gehalt; so ein Lied schreibt Jeder, der nur einige Routine hat, in wenigen Minuten; sie mögen auch für den nächsten Kreis ihren Werth haben, veröffentlicht aber können sie gerechten Ansprüchen nicht genügen. No. 2 „Gebet vor der Schlacht," von Th. Körner, ist ein Beispiel von Uebertreibung in der Modulation. Wir passiren innerhalb der ersten vier Tacte

die Tonarten *D, H, Es, As*, und die Hauptton-art kommt nur im ersten und letzten Tacte zu Gehör — das Ne nimis! ist wohl zu beachten, selbst wenn das Alles so geschickt durchgeführt ist, wie eben hier; auch macht sich's der Componist gar zu leicht, wenn er nicht einmal eine interessante Idee, wie z. B. die Bassfigur im fünften Tacte, irgendwie weiterzuführen sich veranlasst findet. No. 1. Das Herwegh'sche „Rheinweinlied," zeigt sehr triviale Gänge; am Besten gefallen uns No. 3 und 4, Goethe's bekanntes: „Ich hab' mein Sach' auf Nichts gestellt," und Kopisch's „Soldatenlied," in welchem besonders der Mittelsatz, più moto, trotz einer nicht ganz fehlerfreien Declamation, so recht weinselig durchklingt. *Wise.*

Nachrichten.

Leipsig. Félicien David's Concerte, am 18. Juni im Saale des Gewandhauses, am 25. im Theater. Durch die Berichte auswärtiger und inländischer Blätter hat sich der Ruf *Félicien David's* und der glänzende Erfolg, den seine Productionen in Paris, Brüssel und London gehabt, so schnell und allgemein verbreitet, dass man der Ankunft dieses Componisten auch bei uns mit lebhaftem Interesse entgegensehen musste. Namentlich ist es seine „*Ode-Symphonie*," die an jenen Orten den ungetheilten Beifall erwarb und sich ihn bei wiederholten Aufführungen zu erhalten wusste.

Die eigenthümlichen, oft wiedererzählten Lebensschicksale Félicien David's, sein mehrjähriger Aufenthalt im Orient, die Motive dieser Entfernung vom Vaterlande, haben die Theilnahme an seinen künstlerischen Leistungen nur erhöhen können. Es ist aber zu glauben, dass sie auch auf diese selbst nicht ohne bedeutende Einwirkung geblieben sind, nicht insofern nur, als er in seiner „*Wüste*" wirklich erlebte Naturereignisse geschildert und Nationalmelodieen aufgenommen hat, sondern auch in dem weiteren Sinne, dass ein bewegtes Leben ihn überhaupt zu lebensvollerer Auffassung und Darstellung in der Kunst angeregt und befähigt habe. Der Künstler hat seine Kunst zu lernen, ihr Technisches sich zur Fertigkeit, zu freier Ausübung anzueignen; so der Componist, wie der Virtuos; damit wird er aber immer erst die Mittel zum Ausdrucke gewonnen haben, die Fassung des Darzustellenden; — dieses selbst, den poetischen Gehalt, gibt nur das innere Leben, nach dem Grade seiner Intensivität und seiner Entwickelung. Die Kunst allein kann die Bildung des Künstlers nicht vollenden; am Wenigsten vielleicht die Musik allein die Bildung des Musikers. In der Musik ruht schon das technisch Gesetzliche auf tiefem dunklen Grunde und ist aus ihr allein zu Schweresten zu fassen. Dem Musiker müssen Standpuncte ausser der Musik zu Gebote stehen, um sich in seiner Kunst bewusst und klar werden zu können, und seine Bildung muss zuerst eine allgemeine des Menschen sein, wenn seine Productionen frei werden und den Hörer nicht in eben die Enge bannen sollen, die eine beschränkte nur in sich selbst zurückgehende Bestrebung einschliessen wird. Aber auch das äussere Leben muss ihn anregend begünstigen; unter fortdauernd kleinbürgerlichen, erfahrungsarmen Lebensumständen wird das Talent so wenig zu gesunder Entfaltung gelangen, als es, mit allem Fleisse, bei mangelhafter Geistesbildung geschehen kann. Es wird viel von der Gemüthstiefe und von der Gründlichkeit der Bildung des deutschen Kunstjüngers gesprochen; — eine Gründlichkeit, die man der Wurzel des Baumes vergleichen möchte, dessen erfreuliche Seite doch erst in einer laub- und blüthenvollen Krone gefunden wird; diese kann allerdings nicht aus verkümmerter Wurzel hervorgehen, aber die gedeihende Entfaltung ist es nur eben, die den Werth solcher zur Verborgenheit bestimmter Keime erst zur Evidenz bringt.

Félicien David's Musik lässt vor Allem eine wohlthuende Freiheit und Frische fühlen, die aus der harmonischen Uebereinstimmung mit sich selbst, nicht Anderes und nicht Mehr sein zu wollen, als sie ist, sich uns mittheilt: eine Wahrheit, die sehr zu würdigen ist, die sich in der Wirkung auch weit vortheilhafter erweist, als wo Ueberspannung und vergebliches Bemühen nach Höherem nur die Schwulstigkeit hervorbringt und einen Abstand vom Erstrebten nur desto offenbarer zu den Tag legt. Es darf dem Componisten nicht zur Last fallen, wenn enthusiastische Berichte und unpassende Vergleichungen seinen Compositionen einen anderen Platz anweisen wollten, als den sie ihrer Natur nach einnehmen können. Wenn wir bei Anhörung der Musik dieses jungen talentreichen Franzosen nur so das Höchste denken wollen, was wir in ähnlichen Gattungen besitzen, weil er von französischen Blättern mit Haydn und Beethoven zusammengestellt worden ist, so werden wir leicht in den Fall kommen, das viele wahrhaft Schöne und tief Empfundene, was er uns gibt, ungerecht zu verkennen. Félicien David's Symphonie in Es-dur, die er auch in seinen hiesigen Concerten zur Aufführung brachte, ist eine Composition von geistreicher Anmuth, guter Führung und wirkungsvoller Orchesterbehandlung. Einen Vergleich mit Haydn und Beethoven hier anstellen zu wollen, scheint aber ganz unstatthaft: wir müssten wohl eher fragen, was Frankreich bis jetzt in dieser Gattung geleistet. — Selbst die ausgezeichnetsten französischen Componisten, Méhul, Cherubini, Onslow, haben mit ihren Symphonieen keinen nachhaltigen Erfolg erlangen können. Was Berlioz in neuer Zeit als Symphonie gegeben, gehört zu sehr ihm eigen an, und ist nicht nachzuahmen. — Es kann Félicien David nur zum Lobe gereichen, dass er neben diesem Componisten seine anspruchslose Simplicität zu bewahren wusste. Wie sehr aber diese, wenn sie geistvoll ist, auch in Paris selbst willkommen war, zeigt der Erfolg seiner Aufführungen daselbst.

Die schon oft besprochene und beschriebene Ode-Symphonie, ein musikalisches Bild der arabischen Wüste, ihrer Naturscenen, des Zuges und der Rast der Caravane, besteht, ausser den gesprochenen Strophen, einigen einleitenden und verbindenden Instrumentalsätzen, nur aus Gesangmusik, zum grössten Theil aus Chören. Hier würde wieder ein Vergleich mit den obengenannten deutschen Symphonie-Componisten angehörig sein. Weit eher, als mit Haydn und Beethoven, würde sich Félicien David,

nach der planen Auffassung des Gegenstandes, so wie in der unverwickelten Nebeneinanderstellung der musikalischen Gedanken, mit *Gluck* vergleichen lassen. Auch bei Gluck ist eine thematische Verarbeitung und Durchführung selten anzutreffen. In einfacher, aber wirkungsvoller Behandlung des Chores und seiner Orchesterbegleitung hat Félicien David so viel Aehnlichkeit, als die verschiedene Zeit, welcher beide Componisten angehören, es gestatten kann. Gluck ist oft um seiner plastischen Einfachheit willen gepriesen worden; an Félicien David finden wir etwas Verwandtes; hier hat aber diese Einfachheit bei manchem, mehr zu Kritik, als zu unbefangener Aufnahme geneigten Hörer Anlass zum Tadel gegeben: man hat darin einen Mangel an contrapunctischen Combinationen zu rügen gefunden. — Bei der Intention, die der Componist hier nur haben konnte, mehr äussere und vorübergehende Zustände zu schildern, als die Entwickelung eines von Innen heraus sich Gestaltenden, scheint doch eine solche eben dramatisch gehaltene Behandlung ganz passend und der Wahrheit der Darstellung angemessen zu sein. Die Composition erhält durch eine Ausführung, die mehr in Wiederholung besteht, als in harmonischer Combination, eine gewisse Breite und Ausdehnung, die dem Bilde, das sie darzustellen hat, sehr entsprechend ist. Zudem sind auch die meisten der Chöre in nationalem Tone gehaltene Gesänge, mit ächter oder nachgebildeter orientalischer Melodie, so dass sie schon deshalb eine schlichtere musikalische Factur nothwendig machten.

Von ausgezeichneter Schönheit, und die beste Wirkung mit den einfachsten Mitteln erreichend, sind die einleitenden Instrumentalsätze, unter welchen, allezeit nur zu einem vom Orchester im Einklange ausgehaltenen Tone, die nicht gesungenen Strophen recitirt werden. Hier ist die Sprache auf die glücklichste Weise mit der Musik verbunden, indem diese während des Sprechens sich ganz zurückzieht in ihr einfachstes Element, den einzelnen Ton. Jede andere melodramatische Behandlung, wo die Worte rhythmisch begleitet oder durch musikalische Zwischensätze unterbrochen werden sollen, hat etwas Unkünstlerisches und wird uns immer leicht fragen lassen, warum bei so musikalischen Umgebungen die Sprache ungesungen bleibe und trocken stehe, wie eine Gestalt, grau in grau gemalt, in farbiger Staffage; hier ist aber, wie beim Durchzuge der Kinder Israel, das Meer zurückgetreten und steht zu Mauern; das Klangelement wird erst nach den gesprochenen Worten wieder flüssig, wo es zum Gesang einzuleiten hat.

Diese Recitationen treten im Ganzen nicht oft ein und sprechen in poetischen Zeilen immer nur Das aus, was zu Erklärung einer neuen Scene nothwendig ist. So zweckmässig man diese Oeconomie finden muss, so würden doch an einer Stelle, vor den beiden Instrumentalsätzen, deren Bedeutung als „Arabische Fantasie" und „Almeentanz" wir aus dem Programm erfahren müssen, einige gesprochene Worte zum Verständnisse durch das Dargestellte selbst willkommen gewesen sein.

Die Schilderung des Sturmes in der Wüste, des Samum, die „bleifarben-schwere" Luft, der eigene Giftbauch, der sich schon am Ende des vorangehenden Chores, in der Begleitung wie im Gesange, fühlen lässt, und das Einbrechen und Wüthen des Orcanes selbst, sind von einer musikalischen Kraft und Bezeichnung, wie wir sie, der Wirkung nach, nur in dem Besten ähnlicher Art wiederfinden; und diese Wirkung wird auch hier wieder erlangt, wie sie der tüchtige Künstler nur wird erlangen wollen: ohne die Schranken zu durchbrechen, welche die Kunst selbst ihm bestimmt, in denen er sich aber so wenig beschränkt fühlen wird, als der Maler versucht sein kann, bei verzweiflungsvollen Gebärden die Glieder seiner Gestalten zu verrenken, oder sich eine Verzeichnung zu gestatten, zu besserem Ausdrucke des Characteristischen.

Das Formelle, an-sich-Bestimmte, ist in der Musik eben so gesetzlich gegeben, wie in jener Kunst; es ist aber einestheils etwas zu Innerliches, um so leicht, wie am Sichtbaren, zu Bewusstsein und Verständniss kommen zu können, wenn auch das Gefühl dafür in jedem gesunden Sinne nicht ganz fehlen wird: anderntheils werden viele Hörer ein Musikstück immer als etwas nur Vorübergehendes, dessen Phrasen nur durch das letzte Wort verbunden zu sein brauchen, verfolgen wollen. Während sie aber eine Rede, die keinen anderen Zusammenhang hätte, absurd finden und einer Missgeburt in der Zeichnung ihren Beifall nicht schenken würden, können sie doch, aus Mangel an Ueberblick, an manchem Missgebornen in der Musik sich eine Zeit lang ergötzen und nennen oft schön, indem sie wohlgefällige Einzelheiten meinen, was doch im Ganzen nicht einmal zulässig ist und als Ganzes hässlich genannt werden müsste. Der Irrthum ist aber nur im Einzelnen; im Gesammtleben des Ganzen wohnt, auch unausgesprochen, das vernünftige Urtheil, denn es hat sich im Fortgange der Zeit in der Musik nur das Poetisch-Geist- und Gefühlvolle, Künstlerisch-Organisch-Correcte dauernd erhalten können.

Italiener und Franzosen scheinen im Allgemeinen mehr einen angeborenen Sinn für das Formelle in der Kunst, oder eben für das Künstlerische selbst im Kunstwerke, wenn wir dies im engeren Sinne dem poetischen Gehalte entgegensetzen, zu besitzen, als die Deutschen. Wenn hier, bei solchen Productionen, die auf der höchsten Stufe stehen, in jedem Betracht immer etwas sehr Vollendetes anzuerkennen ist, so wird man zugeben müssen, dass jene Ausländer auch auf geringerer Höhe eine Sicherheit der Fassung und Formgebung zeigen, die wir bei Deutschen auf gleicher Stufe nicht oft wiederfinden, und es ist bei Diesen nicht immer die poetische Ueberfülle, die, wie sie vielleicht meinen, in unaufhaltsamem Drange sich in regulaire Form nicht kann fassen lassen; es ist meist nur Mangel an Geschick oder der völlig mangelnde Sinn für diese unerlässliche Kunstbedingung, was so Formloses zu Tage fördern lässt, wie es in geringeren musikalischen Producten der Deutschen so häufig geboten wird. Anfänger in der Composition glauben oft nur mit Geringschätzung auf neuere italienische und französische Musik sehen zu müssen; — mit mehr Verstand konnten sie am Geringsten erkennen, wie dieses in seiner Leichtigkeit und Nachlässigkeit ein Kunstelement einschliesst, das ihren anspruchsvollen Versuchen fehlt, wodurch diese bei manchen guten Intentionen oft so ungeniessbar werden. Die Ordnung und Gebundenheit in der Kunst ist ihre Freiheit. Das Willkürliche ist das Unfreie; —

wer in Diesem einen Fortschritt der Kunst findet, verkennt ihr Wesen und hat keinen Beruf zu ihr.

Ein Gegenbild zu jener Schilderung des Sturmes, die zu den vorstehenden Bemerkungen Anlass gegeben hat, ist die Vorstellung des Sonnenaufganges, am Anfange der dritten Abtheilung der Ode-Symphonie. Man ist gewohnt, den Sonnenaufgang musikalisch mit langsam aufsteigender Bewegung ausgedrückt zu sehen. Felicien David beginnt mit einem Tremolo der Geigen in hoher Lage, zu dem die einleitende Strophe gesprochen wird; allmälig treten tiefere Stimmen hinzu; die anwachsende Harmonie wird von klaren morgenfrischen Melodieen abwechselnder Blasinstrumente durchwebt, nach und nach breitet sich der Umfang nach Höhe und Tiefe weiter aus und die Tonmasse verstärkt und belebt sich durch immer neu hinzutretende Instrumente und dichtere Combination jener melodischen Figuren bis zum glanzvollen Hervortreten der Sonne selbst.

Die Wirkung dieses Instrumentalsatzes ist eine eben so schöne an sich, als sie, so weit dies musikalisch möglich, bezeichnend für das Darzustellende ist. Es ist hier vielmehr die dem Sonnenaufgange vorangehende Morgenkühle, das Erwachen des jungen Tages in der Steigerung bis zum Eintritt des vollen Lichtes musikalisch zu geben versucht, als das Aufsteigen der Sonne selbst, und wie es scheinen muss, mit sehr richtigem Gefühle für die Aufgabe und mit glücklichster Lösung derselben; denn das Herankommen des Tages aus der Dämmerung bis zum Aufgang der Sonne ist nur als ein Ausbreiten und Anwachsen des Lichtes, nicht als ein Aufsteigen der Sonne wahrzunehmen, dieses beginnt für die Wahrnehmung erst nach ihrem Aufgange, dann aber für den musikalischen Ausdruck nicht mehr aus dunkler Tiefe, da der helliste Glanz schon vorhanden ist. — Das Anwachsen und die allmalige Regung und Belebung nach den gesprochenen Worten durfte man vielleicht noch etwas mehr retardirt, im Ganzen mehr Zeit einnehmend wünschen. So würde auch die Beruhigung nach dem Sturme, das Wiederkehren des heiteren Himmels, durch eine etwas ausgedehntere Haltung an guter Wirkung noch haben gewinnen können. Es kann eine besondere Eigenschaft dieses Sturmes der Wüste sein, nach heftigstem Toben schnell vorüberzuziehen; die ästhetische Forderung lässt aber eine allmaligere Beruhigung wünschen, und diese würde hier mehr zu berücksichtigen gewesen sein, als die genauere Schilderung des Naturereignisses.

Die nach dem Sonnenaufgange folgende Morgenandacht der *Muezzim*, mit arabischen Worten, sondert sich in der Musik fast eben so sehr als in der Sprache vom Uebrigen ab. Die Melodie ist von etwas zu bizarrer Eigenthümlichkeit, um uns musikalisch ansprechen zu können. Es ist dies das einzige Stück dieser Musik, welches wir nicht ungern mit einem anderen vertauscht sehen würden. Während alles Uebrige durch dramatische Personen repräsentirt wird, scheint uns hier ein wirklicher Araber entgegenzutreten und hebt mit seiner natürlichen Wahrheit die Kunstwahrheit seiner Umgebungen auf. —

Zwischen den beiden grosseren Werken, der Symphonie in Es dur und der Ode-Symphonie, brachte der Componist in seinen Concerten Sologesänge in Liederform, theils mit Pianoforte-, theils mit Orchesterbegleitung zu Gehör. Fräul. *Tuczeck* von Berlin, eben hier anwesend, die Herren *Widemann* und *Hindermann* wussten durch schönen Vortrag die Hörer lebhaft damit zu erfreuen. Vor Allem gewann das in beiden Concerten von Herrn Widemann gesungene Lied „Die Schwalben" die Gunst des Publicums. Derselbe trug auch die schönen Gesänge der Tenorpartie in der Ode-Symphonie, obwohl sie seiner Stimme etwas hoch liegen, beifallswürdig vor. Das Publicum war in beiden Concerten zahlreich versammelt. Wenngleich das Theater, woselbst das zweite Concert Statt fand, der Orchesterwirkung bei Weitem nicht so vortheilhaft ist, als der Saal des Gewandhauses, in welchem das erste gegeben wurde, so äusserte sich der Beifall, der schon im Saale sich sehr anerkennend ausgesprochen hatte, doch hier noch lebhafter in dichtem und nachhaltigem Applaus.

Breslau. (Beschluss.) Bevor wir unseren Bericht schliessen, müssen wir noch unserer Oper erwähnen. Ungeachtet einer Menge Kräfte können wir leider ihrer nur erwähnen, da sie an einer unglaublichen Lethargie leidet. — Wir hatten beim Beginne des Herbstes funf Sängerinnen, die Damen *Küster* geb. *Schlegel*, *Seidelmann*, *Janick*, *Meyer* und *Hocker*, zu denen noch im November in Fräul. *Haller* die sechste hinzugefügt wurde; drei Tenore: die Herren *Stratt*, *Mertens* und *Brauckmann*; zwei Bartone's: die Herren *Rieger* und *Hammer*, und zwei Basse: die Herren *Prawit* und *Seidelmann*, und dennoch ist das Repertoir nur ganz vorübergehend mit einer einzigen grossen Oper bereichert worden. *Hoven's* „Jungfrau von Orleans" fand ungeachtet der sichtbaren Vorliebe, mit welcher Mad. *Küster* die Hauptpartie sehr gelungen darstellte, doch nur einen Succès d'estime und verschwand nach drei Vorstellungen vom Theater. *Donizetti's* „Don Pasquale" erlebte ebenfalls nur einige Vorstellungen, und *Balfe's* „Vier Haimonskinder" wollten mit ihren Tanzmelodieen auch nicht recht behagen. Den meisten Beifall fand die eigentlich nicht in's Bereich der Oper zu zählende, harmlose Posse: „Der artesische Brunnen," welche durch das geniale Spiel des Herrn *Wohlbrück* und durch Fräul. *Haller* getragen und unzählige Male gegeben wurde. — Fräul. *Haller*, die in ihren Gastrollen nicht recht festen Fuss fassen konnte, erwarb sich ihre Anstellung durch eine eigentliche Proberolle. Bei einem plötzlichen Erkranken der Mad. *Köster* übernahm sie innerhalb zwölf Tagen die Partie der Amazily im Cortez, und löste diese schwierige Aufgabe in einer, selbst dem Style nach, ihr völlig fremden Musik mit einer einzigen vollständigen Probe das erste Mal mindestens technisch genügend. Der Erfolg hat bewiesen, dass die junge Sängerin, eine Schülerin *Hauser's*, auch geistig sich ihrer Aufgabe zu bemächtigen verstand, und dass die Bühne durch ihre Anstellung ein sehr vielseitig verwendbares Mitglied gewonnen hat. — Wir haben den Verlust einer sehr schätzbaren Künstlerin zu beklagen, welche sich mit dem Ende des Mai ganz in's bürgerliche Leben zurückgezogen hat. Es ist Mad. *Seidelmann* geb. *Dickmann*, eine Schülerin *Hellstab's*. Sie betrat am 18. Januar 1837 zum ersten Male die Bühne

als Giulietta in *Bellini's* Montecchi und Capuleti in der Königsstadt zu Berlin, wo sie drei Jahre lang angestellt war. Nachdem sie hierauf in Hannover mit Beifall gastirt hatte, kam sie im Februar 1840 nach Breslau, wo sie sich im September 1841 mit dem Capellmeister des Theaters Herrn *Seidelmann* verheirathete. Mad. *Seidelmann* hat während der Zeit ihrer Anstellung hierselbst ausser einer grossen Anzahl Partieen in kleineren Singspielen und Operetten 48 Partieen in grösseren Opern einstudirt und wiederholt dargestellt. Wenn wir darunter im Don Juan alle drei Hauptpartieen, im Figaro die Gräfin, Susanne und Cherubin, in der Zauberflöte die Königin und Pamina, in Robert dem Teufel die Alice und Isabella, in Johann von Paris die Prinzessin und Olivier, in den Hugenotten die Königin, im Otello die Desdemona, neben den Hauptpartieen in *Bellini's* und *Donizetti's* Opern finden, und selbst Augen- und Ohrenzeugen ihrer stets mit Beifall aufgenommenen und beifallswürdigen Darstellungen gewesen sind, so müssen wir die vielseitige Ausbildung des Gesang- wie des Darstellungstalentes der Künstlerin anerkennen. Leider vermochten die Körperkräfte der zarten Frau den Anstrengungen, welche der theatralische Beruf erfordert, nicht lange die Waage zu halten, und bald musste sie die Einsicht gewinnen, dass jene bei der Wahl ihres Standes von ihren Leitern zu hoch angeschlagen, wenn nicht unberücksichtigt geblieben waren, ein Fall, der sich nur zu oft wiederholt, und den zu beachten alle Warnung so häufig ganz vergebens ist. Die Breter haben zu viel Anreizendes und verlocken leichter den Fuss zum Hinaufsteigen, als zum Heruntertreten. Deshalb muss der, in Betracht des nicht zu lösenden Widerspruchs zwischen Aufgabe und physischen Mitteln, gefasste und bereits ausgeführte Entschluss der Mad. *Seidelmann*, sich im blühendsten Alter von der Bühne in's Privatleben zurückzuziehen, wie sehr der Kunstfreund diesen auch bedauert, ein ehrenhafter genannt werden. Denn nur der Künstler, welcher seine Kräfte im Dienste der Kunst, wo es erforderlich ist, in unbegrenzter Freiheit walten lassen kann, wird seinem Berufe, Kunstgebilde zu gestalten, Genüge leisten können. Der Anfänger wird durch die leicht erklärliche Aengstlichkeit in ihrer ungestörten Entfaltung behindert; der geübte Darsteller hat nur das künstlerische Maass ihrer Verwendung zu beachten. Er will und muss sein Seelenleben zur Anschauung bringen und opfert gern und unbedacht im Momente der Begeisterung sein bestes Herzblut hin, wenn es ihm dadurch nur gelingt, sich deutlich aussprechen zu können. Ueberschauen wir die Jahre des rüstigen Wirkens der Mad. *Seidelmann* auf unserer Bühne, so werden wir der Künstlerin stets ein volliges Sichhingeben für ihre Aufgaben nachrühmen müssen, wie gross und verschiedenartig sie auch immer waren. Niemals haben wir ihren Gesang unbeseelt, geistig unbelebt finden können. Stets verband sich Ton und Wort in ihrem Munde zu wechselseitiger Belebung, und manchen uns bekannten, vielfach auf fast allen Bühnen Deutschlands gesehenen und gehörten dramatischen Character hat sie in einer Vollendung aufgestellt, wie wir ihn bis dahin nicht gefunden, eine wahre Bereicherung der musikalischen Darstellungskunst. Dies war besonders in der neueren Zeit mit *Mozart'schen* Charakteren der Fall; wir erwähnen der Zerline und des Pagen Cherubin. Warum lässt sich so Treffliches denn nicht vererben? Doch ja, was einmal trefflich und herrlich laut geworden ist und sich anschaulich gemacht hat, fällt auch als eine Saat dem Kunstjünger anheim, und so drängt sich dem grossen Talente heranreifend ein grösseres nach. —

Gegenwärtig geben die schon oben genannten drei italienischen Sänger auf unserer Bühne Gastdarstellungen bei um die Hälfte erhöhten Eintrittspreisen in überfülltem Hause und mit enthusiastischem Beifalle. Vor Allen glänzt der Tenor Herr *Salvi* und erregt mit seiner colossalen, ausdrucksfähigen Stimme und seinem lebhaften Spiele wahrhaften Fanatismo. Fräul. *Assandri* spart ihre Kräfte gemeinhin für einige Hauptmomente auf, in denen sie dann, wie z. B. in den Schlussscenen der Lucrezia Borgia, hinreisst. Herr *Corrado* wirkt hauptsächlich durch einige schöne Töne in der Höhe und durch ein besonnenes angemessenes Spiel. Ihnen hat sich der kräftige Contralt Fräul. *Beudini* aus Berlin angeschlossen, nachdem sie als Romeo in der deutschen Oper mit Beifall aufgetreten war. Fräul. *Haller* gab die Adalgisa in Norma in italienischer Sprache, welche sie mit Gewandtheit spricht, und griff mit anerkanntem Erfolg in die Darstellung der Gäste ein. Ausser Herrn *Seidelmann*, dem Sohne des bekannten verstorbenen Schauspielers, liessen sich die übrigen Mitspieler nebst dem Chore nur deutsch vernehmen, was bei den schnell aufeinanderfolgenden Darstellungen wohl zu entschuldigen ist, jedoch einen gewissen komischen Eindruck nicht beseitigen kann. — Ueber den Verfolg des Gastspieles berichten wir wohl gelegentlich nachsteus.

P. B

Feuilleton.

Am 30. Juni wurde in Leipzig *W. Tell's* Oper: „Sarah, die Waise von Glencoe," unter Leitung des Componisten, zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war nur ein Succès d'estime.

Staudigl will eine Kunstreise nach Nordamerika unternehmen.

Am 2. Juni wurde das Züricher See-Sängerfest in Meilen bei Zürich gefeiert; 180 Sänger nahmen daran Theil.

Ankündigungen.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint am 1. September a. c. mit Eigenthumsrecht:

Felix Mendelssohn Bartholdy

Op. 67. Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte. *Sechstes Heft.* Preis 3 Francs 50 Cent.

Compositionen für Trompete.

Mehrfachen Anfragen zu begegnen, zeige ich hiermit an, dass ich jetzt im Stande bin, meine Compositionen für Ventiltrompete über Themen aus Lucia, Tell, Hugenotten u. s. w. auf Verlangen in Abschrift mitzutheilen. Der Preis jeder Piece ist 4 Ducaten.

Hannover. **August Lindner,** Mitglied der Capelle.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Chopin, F., Berceuse pour le Piano. Op. 57	—	15
— — Sonate pour le Piano. Op. 58	1	15
Duvernoy, J. B., Petite Fantaisie sur la Cavatine favorite de la Nobie de Pacini pour le Piano à 4 mains. Op. 159	—	15
Gade, N. W., 9 Lieder (im Volkston) für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 9	—	20
Helsted, C., Quartett für das Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 2	3	—
Hünten, Fr., Fantaisie Arabe pour le Piano sur l'air: Irenlonda. Op. 156	—	20
Lasekh, Ch., et F. A. Kummer, Air à la Norwégienne precede d'une Introduction pour Pianoforte et Violoncelle obligé	1	—
Lortzing, A., Potpourri aus der Oper: Undine für das Pianoforte zu 4 Händen. (No. 34 der Sammlung von Potpourri's.)	—	25
Mendelssohn Bartholdy, F., Ein Sommernachtstraum von Shakespeare. Clavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. Op. 61	2	15
— — Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 64	4	—
— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte	2	—
Meyer, L. de, Fantaisie sur l'Elisire d'Amore pour le Piano. Op. 52	1	—
— — Fantaisie Orientale sur deux themes Arabes pour le Piano. Op. 58	1	—
— — Fantaisie sur les Hirondelles de Felicien David pour le Piano. Op. 61	—	25
Rosellen, H., Fantaisie élegante sur l'Opéra: Il Puritani de Bellini pour le Piano. Op. 75	—	25
Wehner, A., 4 Duetten für 2 Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. Heft I	—	20

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, welche das Interesse des gesammten musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Bauck, C., 3 Lieder mit Pfte. Op. 36. Neue Ausgabe. 17½ Sgr.
Burgmüller, Ferd., Variat. über das Alpenhornlied für Pianoforte. 10 Sgr.
Canthal, Aug. M., Humoristische Rundschau. Musikalisches Zeitgemälde in Form eines Potpourri für Pfte. 1 Thlr. 7½ Sgr.
— — Albion's Polka für Pianoforte. Op. 92. 7½ Sgr.
— — Soiree-Polka für Pianoforte. Op. 95. 7½ Sgr.
Gross, J. B., Serenade für Violoncelle mit Pianoforte. Op. 32. Neue Auflage. 20 Sgr.
Henselt, A., Das ferne Land. Romanze für die Mad. Garcia für Alt oder Bariton, mit Pianoforte. 7½ Sgr.
Krebs, C., Introduction et Variations sur un theme de l'Opéra: „La Fiancée." Op. 41. Neue Auflage. 1 Thlr.
— — „Lieblicher Maid." Op. 72. Für Alt oder Bariton. 10 Sgr.
— — „Steuermann." Op. 85. 4 dto dto 10 Sgr.
— — „An Mary im Himmel." Op. 76. 15 Sgr.
(Die 3 letzten Nrn. wurden im vorig. Jahre f. Sopran versandt.)
— — „Schlafeszauber." Op. 75. für Sopran oder Tenor (wurde im vorigen Jahre für Alt oder Bariton versandt). 10 Sgr.
— — „Mautisches Standchen." Op. 87. Für Sopran od. Tenor. 12½ Sgr.
— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 12½ Sgr.
— — Die süsse Bell. Lied für Sopran oder Tenor mit Pianoforte und Viol. oder Vcelle oder Horn. Op. 90. 15 Sgr.
Krug, D., Mazurka, für Pianoforte. Op. 3. 12½ Sgr.
Küchen, Fr., Duo en forme de Sonate, pour Piano et Violoncelle concert. Op. 42. No. 2. 1 Thlr. 20 Sgr.
(Die Ausgabe mit Violine wurde im vorigen Jahre versandt.
Liszt-Pantaleoni, Barcarole vénitienne, pour Soprau ou Tenor avec Piano. Neue Auflage. 10 Sgr.
Marxsen, E., C Etuden für Pianoforte (linke Hand allein). Op. 40. Neue Auflage. 20 Sgr.
— — „Sour. a Liszt." Caprice et Danse sorcières p. Pfte. Op. 47. 17½ Sgr.
Schmitt, J., „Das kleine Hexameron" für Pianoforte. Cah. I. „La Rose." Rondino. Op. 201. 10 Sgr.
— — „Die beiden Dilettanten am Pianoforte." Compositionen für Pfte. à 4 mains. Cah. 4. Sonatine. Op. 209. 15 Sgr.
Schuberth, C., (kaiserl. russ. Solo-Virtuos.), „Souv. de Donizetti." Fant. sur des Thèmes fav. ital. pour Violoncelle. Op. 7. avec Orchestre. 2 Thlr.
— — dto dto avec Piano. 25 Sgr.
Schuberth, L. (kaiserl. russ. Hofcapellmeister), Fantaisie et Variations sur le theme: „Die Heimath" von Krebs. Opus 51. Neue Auflage. 20 Sgr.
— — Grosse Sonate für Pianoforte zu 4 Händen. Op. 36. 2 Thlr.
— — 4 Duettino's f. Piano u. Violine. Op. 57. Heft I, 2. à 25 Sgr.
Schumann, Dr. R., 6 Gedichte aus dem Liederbuch eines Malers für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. Op. 36. Heft I, 2. Neue Auflage. à 15 Sgr.
Schwencke, C., Bande für Pianoforte zu 4 Händen über Themes aus Rossini's Barbier von Sevilla. Op. 36. No. 4. 15 Sgr.
Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert pour Violon avec Piano. Op. 16. 4 Thlr. 15 Sgr.
Willmers, R., „Lucia und Lucrezia." Gr. Fant. über Themata von Donizetti für Pianoforte. Op. 15. 1 Thlr. 15 Sgr.
— — Figaro. Galopp für Pianoforte. 10 Sgr.

An die Herren Musikverleger.

In dem Nachlasse meines verstorbenen Vaters, *A. F. Häser*, ehemaligen Directors des grossherzogl. Hoftheaterchors und Musikdirectors an der Stadtkirche zu Weimar, befindet sich eine Anzahl vom Componisten selbst zum Drucke *ausgewählter* Musikwerke, welche ich hierdurch den Herren Musikverlegern zur Herausgabe anbiete. Diese Werke sind, wie die bereits erschienenen Compositionen des Verewigten, durchaus gediegen, sämmtlich leicht ausführbar und meist bereits wiederholt mit dem grossten Beifall öffentlich ausgeführt worden. Unter Anderem gehoren hierher:

1) *Die Kraft des Glaubens*, Oratorium. In Weimar, Stuttgart, Oldenburg und Birmingham öffentlich aufgeführt. Partitur und Clavierauszug.
2) *Requiem*, Partitur. Das bedeutendste aller von *A. F. Häser* geschriebenen Werke.
3) Mehrere kurze, leicht ausführbare geistliche Compositionen mit deutschem Texte, für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Blasinstrumenten und Orgel.
4) *Zwei grosse Hymnen* für Männerchöre, mit Blechinstrumenten ad libitum. Bei mehreren Sangerfesten mit dem grossten Beifall aufgeführt.
5) Eine Sammlung geistlicher Gesange für Sopran, Alt, Tenor und Bass ohne Begleitung. Sogenannte Chorsatze.
6) Grosses Quintett für Pianoforte und Streichquartett.
7) Einige ausgewählte einstimmige Gesange für Sopran, Bass mit Pianoforte (z. B. „An Fanny." Ode von Klopstock für Bariton).
8) „Neue musikalische Zeichen- und Notenschrift." Eine Harmonie- und Compositionslehre nach einem durchaus neuen, höchst einfachen, durch 30jährige Erfahrung erprobten Systeme.

Indem ich die Herren Musikverleger ersuche, sich wegen der höchst billigen Bedingungen an mich zu wenden, erbitte ich gefällige Anfragen entweder franco oder unter untenstehender Adresse durch die *Mauke*'sche Verlagshandlung.

Jena, im Juni 1845.

Dr. H. Häser, Prof. der Medicin.

(An die Redaction des Archivs für die gesammte Medicin.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

um dieses reizende Produkt des Tänzers Gardel in Augenschein zu nehmen und auf unser Theater zu bringen. Das Ganze hat 3 Akte, die als Ballet betrachtet, überaus kunstreich und verständvoll geordnet sind, und wenn unsere Nachbildung nicht von dem ausserordentlich täuschenden Eindruck der Pariser Vorstellung ist, wie man denn dieses Ballet über alle Vorstellung schön in Paris aufführen sieht: so ist es doch, als eine Nachahmung des Bessern, sehr dankwürdig und unsere Tänzer thun ihr Bestes daran. Mlle Engel: Psyché; Mad. Telle: Terpsichore; Herr Albert Lanchery: Zephyr; ferner Hr. Scalesi, Mlle Decour u. a. würden auch in Paris die Aufmerksamkeit der Kenner fesseln. Mehrern Dingen sieht man freylich noch die Neuheit und Eile an. Der Venustempel mit dem Bilde dieser Göttin, die Bewegung des Meers, der Donner mit dem Blitze, die Hölle, der Phlegeton, der Cerberus u. s. w. solche Dinge war man bis jezt gewohnt, hier viel besser als in Paris zu sehn. Das Geringfügigste aber und Fehlerhafteste ist die Musik zu diesem Ballete. Die Ouvertüre passt eigentlich nirgend und also auch nicht zur Ankunft und Charakteristik des Zephyr, der sich als Tänzer vortrefflich zeigt und seine Bewegungen oft sehr glücklich in den Takt der Musik zu fassen weis. Die Musikstücke sind, zum Theil, aus den Werken der besten Meister gewählt. Eine ganze Ouvertüre aus F moll von dem verstorbenen Vogel, wird gespielt; eine ganze Sinfonie von Haydn u. s. w. allein sie passen nicht, diese Stücke, um so mehr, da sie nicht in ihrer eigenthümlichen Bewegung können vorgetragen werden und die Allegro langsam und die Andante geschwind gespielt werden. Allerdings geschieht dies der Tänzer wegen, aber es geschieht doch. Wie leicht wäre es hier gewesen, eine ganz neue und viel bessere Musik zu diesem Ballete zu haben, als selbst in Paris, wo man zu meiner Zeit auch eine schlechte Musik zu diesem Ballete spielte! Ein Beyspiel sey genug: Amor erscheint, in sich gekehrt — und kurz, er ist verliebt in die Psyché. Darauf ist nun, statt einer naiven und sehnsuchtsvollen Musik, ein lugubres Stück aus f mol gegeben, das nicht viel anders klingt, als ein Stück aus einer modernen Todtenmesse. Wer sich mit solcher Musik begnügt, begnügen will: auch gut! ungefähr so gut als Alhafi vom Sultan sagt: er wolle schachmatt nun einmal seyn! Doch was könnten die Tänzer, ich meyne die guten, nicht alles machen, wenn zu einem guten Gedicht eines Ballets eine gute, dass heisst: eine charakteristische, bedeutende, analoge Musik gesezt wäre, da sie bey solchen zufällig gewählten Musikstücken, um nur nicht still zu stehen, eine Menge ungehöriger Sprünge und Renkungen machen müssen, die nur zu oft weit entfernt sind von der aufgegebenen Bedeutung. Das Vorzügliche, Bewundernswürdige und Entzückende aber, an dem Pariser Ballet, besteht eigentlich darinn: dass auch kein Statist, kein Comparse ein Glied seines Leibes bewegt, ohne Ursache, ohne Vorschrift; es war erstaunenswürdig, den Vestris als Zephyr, mit eins auf seinen Füssen sich erheben zu sehn, als wenn er wirklich durch die Luft flöge. Es gehört aber dazu eine durchaus zu beobachtende Gewalt des Körpers und eine Moderation, die man nur noch an Mad. Gardel und an den Vigano's bemerkt.

Mehrere Maschinen gingen vortrefflich von Statten. Alle Versenkungen und Erscheinungen geriethen wohl und die Luftwolke, in welche gehüllt Zephyr die Psyche davon führt, war, die Mahlerey abgerechnet, sehr gut statirt.

Das Ganze hinterlässt einen angenehmen wohlgewollten Eindruck und jeder Kunstfreund hat mit Dank die Mühe und den Fleiss, besonders aber die nie genug zu preisende Absicht erkannt, ein gutes Gedicht auf das italienische Theater zu bringen, dessen wir uns lange nicht rühmen können.

Unser wackrer Righini ist gefährlich krank.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juli. № 29. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) — Der Musikverein in Mannheim. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Die Lehre von der musikalischen Composition, practisch theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Professor und Doctor der Musik, auch Musikdirector an der Universität in Berlin. Dritter Theil. XIV und 594 S. Leipzig, 1845, bei Breitkopf und Härtel.

Wir haben uns bereits bei Anzeige der früher erschienenen Bände dieses Werkes im Allgemeinen über die Tendenz und den hohen Werth derselben mit gebührender Anerkennung ausgesprochen und gestehen mit Vergnügen, dass wir die Vorzüge, welche wir den beiden ersten Theilen nachrühmen mussten, auch in dem vorliegenden dritten Theile wiedergefunden haben. Dieses grosse, viel umfassende Werk gestaltet sich vor unseren Augen nun immer mehr zu einem wohlconstruirten Ganzen, dessen lebendiger Organismus immer reicher und vielseitiger hervortritt. Eine Säule nach der anderen, eine Kuppel nach der anderen steigt auf den mit Sorgfalt gelegten Fundamenten empor, und Keiner, der sich ernstlich darum bemüht, den grossen Bauplan des Autors klar zu überschauen, wird der so stetig fortschreitenden Ausführung desselben die wärmste Anerkennung versagen können. Die Gründlichkeit, mit welcher der Verfasser seine Schüler in den ersten beiden Bänden in die strengeren Formen einführte, kommt ihnen nun, bei jedem Schritte auf dem Gebiete der freieren, vielfach wesentlich zu statten, und es kann ihnen nicht schwer fallen, auf so trefflich angebahnten Wegen dem Meister überall nachzufolgen, wohin er sie führt; es muss ihnen aber bei jedem weiteren Schritte, den sie an seiner leitenden Hand thun, immer einleuchtender werden, wie reich und ergibig der früher ausgestreute Same der Lehre war, wenn sie nunmehr aus demselben immer mannichfaltigere Gestaltungen, immer reichere Blumen- und Fruchtstücke hervorwachsen sehen.

Wie die früheren, so hat der Verfasser auch diesen Band wieder mit einer sehr lesenswerthen Vorrede ausgestattet, welche gewissen Lieblingsfehlern und Irrthümern der Zeit ernstlich zu Leibe geht. Wir können nur wünschen, dass sie überall offene Ohren und empfängliche Herzen finden möge.

In weiterer Verfolgung seines Lehrganges selbst hat er seinen leitenden Grundsatz: „nicht Lehren und Lehrgegenstände aufzuhäufen, gleich aufgespeicherten Waaren, sondern ein jegliches, so viel nur möglich und rathsam, in organischer Entwickelung an der Stelle zu geben, wo es unmittelbar in Anwendung und Wirksamkeit treten kann," in gewohnter trefflicher Weise gehandhabt. Die Einleitung legt zunächst mit der ihm eigenen logischen Schärfe und Klarheit den weiter zu behandelnden Stoff zurecht, welcher in die Lehre vom Instrumentalsatz und vom Vocalsatz zerfällt.

In der ersteren Lehre tritt uns zunächst (wir lassen hier den Verfasser selbst reden) ein wichtiger und hilfreicher Unterschied in der Beschaffenheit der Organe entgegen. Einige Instrumente (Organe) sind nämlich für sich allein geeignet, ein Tonstück nach den wesentlichsten Bestandtheilen der Kunst — als Melodie, Harmonie und diese zwar als eigentliche Mehrstimmigkeit, darzustellen; wir wollen sie *selbständige* nennen; andere sind zu vollständiger Musikproduction nicht geeignet, können entweder blos einzelne Töne und Tonreihen, oder zwar Zusammenklänge, ja sogar mehrstimmige Tonsätze, aber nur in grosser Beschränkung hervorbringen; diese sollen *unselbständige* Instrumente heissen. Nach dieser Unterscheidung hat unsere Lehre vom Instrumentalsatze

a) die Composition für selbständige,
b) die Composition für nicht selbständige

Instrumente zu behandeln.

Desgleichen ist bei der Vocalmusik zu unterscheiden, ob sie sich auf Singstimmen allein beschränkt oder begleitende Instrumente zuzieht; sie zerfällt also

c) in die reine Vocalmusik,
d) in die begleitete Vocalmusik.

Endlich liegt ein wichtiger Unterschied darin, ob die stimmlichen, oder doch die Hauptstimmen, oder einige Stimmen von Individuen, als Solosängern und Solospielern, oder ob sie von mehreren zu einer Stimme vereinigten Individuen vorgetragen werden sollen. Hiernach zerfällt der Instrumentalsatz

e) in den Orchestersatz (mit vielfacher Besetzung aller oder der Hauptpartieen);
f) in den Solosatz (mit einfacher Besetzung aller oder der Hauptpartieen);

desgleichen zerfällt der Vocalsatz

g) in die Chorcomposition (mit vielfacher Besetzung aller Stimmen),
h) in die Solocomposition, und
i) in die Verbindung von Solo und Chorgesang.

Allein so wohl begründet und übersichtlich diese Eintheilung des Lehrstoffes sein mag, so kann doch der

Lehrgang sich ihr nicht anschliessen. Eines Theiles kann nicht die Vocalmusik für sich allein, in allen Formen, durchgearbeitet werden, weil viele dieser Formen Begleitung fordern, also schon Kenntniss des Instrumentalsatzes voraussetzen. Anderen Theils fordern wieder die höheren Aufgaben des Instrumentalsatzes eine so ausgebreitete und tiefe Bildung, haben übrigens nach Inhalt und Form so mancherlei Beziehungen zur Vocalmusik und so mancherlei Entlehnungen aus ihr, dass man nicht hoffen darf, durch eine einseitige Beschäftigung mit dem Instrumentalen zu ihnen vollkommen reif geworden zu sein. Endlich erscheint auch für den Sinn des Jüngern ein Wechsel in der Beschäftigung jetzt wünschenswerth und erfrischend, wie erlaubt; seinem jedesmaligen Bildungsstande aber ist ein allmäliges Aufer bauen beider Seiten zuträglicher, als wollte man ihn in dem Einen auf die Höhe geleiten und dann im Anderen wieder auf Anfangsgründe zurückn öthigen.

Es erscheint also in jeder Hinsicht eine Theilung und Mischung der Hauptpartieen wohl gerathen und wird sonach folgender Gang befolgt werden.

Die Lehre wird beginnen mit dem

I. Satz für selbständige Instrumente,

sich aber dabei vorerst nur auf das Clavier einlassen. Die Orgel findet eine für den Gang des Studiums wie des Lehrbuches geeignetere Stelle im vierten Theile des Werkes, der dies zu seiner Zeit rechtfertigen wird. — Es folgt

II. Vocalsatz mit Begleitung eines selbständigen Instruments;

und zwar nur die Formen des Recitativs und Liedes, als Vorschule für alle Gesangcomposition. — Sodann

III. Der reine Vocalsatz.

So weit führt der dritte Theil. Die weitere Ordnung wird der vierte (und letzte) Theil des Werkes, der sie durchzuführen hat, vorberichten. Siehe S. 12 u. ff.

Im sechsten Buche handelt nun der Verfasser demgemäss zunächst von der Claviercomposition in den einfachen Formen, zu deren Behandlung er sich den Weg durch treffende Bemerkungen über die Natur und Technik jenes Instrumentes im Allgemeinen anbahnt. Beide haben selbst auch bei den grössten Componisten nicht immer die gebührende Beachtung gefunden, indem sie wenigstens in manchen einzelnen ihrer Clavierwerke über das Vermögen des Instrumentes und der höchsten Virtuosität auf demselben hinausgegangen sind. Dies ist schon da und dort von S. Bach geschehen, so auch von Beethoven in manchen Partieen seiner letzten Sonaten, am Kühnsten wohl neuerdings von R. Schumann in jenen colossalen Claviercompositionen, welche seinen Uebertritt von der Clavier- zur Orchestercomposition bilden. Wir möchten solche Werke mit Shakespeare'schen oder Goethe'schen Dramen vergleichen, welche den höchsten Genuss nicht bei der (unmöglichen) lebendigen Darstellung auf der Bühne, sondern beim Lesen, beim eifrigen Studium gewähren. Wenigstens muss beim Vortrage — selbst auch durch Meisterhand — die Phantasie vielfach zu Hilfe kommen und ergänzen, was weder das Instrument, noch irgend ein Spieler zu leisten vermag, obwohl es der Componist ausgesprochen hat.

Unser Autor räth mit Recht, im Allgemeinen die Grenzen des Instrumentes fest im Auge zu behalten. Doch können wir ihm nur beipflichten, wenn er am Schlusse seiner diesfallsigen Erörterungen bemerkt: „Wir wollen also allerdings streben, dem Naturell des Instrumentes gemäss zu schreiben, es auf das Günstigste zu benutzen und zu bedenken. Wenn aber dann doch das Vermögen des Instrumentes für unser ursprüngliches Empfinden, für den vollen Ausdruck unseres geistigen Lebens nicht ausreicht, dann wollen wir das nicht aufopfern, was unser Eigenes und Eigenthümliches ist, nicht das Geistige um der Gestaltung willen aufgeben, sondern über die Grenzen des Instrumentes hinaus zur rechten Zeit auf die ergänzende Phantasie und Mitthätigkeit des Hörers (und resp. des Lesers. Rec.) rechnen." — Unstreitig würde es nur zu beklagen sein, wenn Beethoven, Bach und andere Meister gewisse, über die Grenzen des Instrumentes hinausdringende, Offenbarungen ihres hohen Genius als unpractikabel uns vorenthalten hätten.

Der Verfasser wendet sich nun zunächst zur *Etude*, die er in ihren verschiedenen niederen und höheren Hauptrichtungen abhandelt, wobei auch, obgleich nur kurz, die Formen der Toccata und Caprice zur Sprache kommen. Mit gerechter Anerkennung erwähnt er dabei auch die einst so allgemein beliebten und geübten, jetzt nur von wenigen Claviervirtuosen gekannten Capricen A. E. Müller's (des vormaligen Weimar'schen Capellmeisters), welche, zum Theil in die freieren Rondoformen einstreifend, sehr schätzbare Arbeiten sind, die es wohl verdienten, der Vergessenheit entrückt zu werden. (Sie erschienen vom Jahre 1814 oder 1815 an in 6 Heften bei Peters in Leipzig.) Bei Weitem die meisten derartigen Compositionen aus neuerer Zeit nehmen im Verhältnisse zu ihnen einen sehr untergeordneten Rang ein.

Im folgenden vierten Abschnitte handelt der Verfasser von der *Clavierfuge* und gibt am Schlusse desselben S. 46 geistreiche Bemerkungnn über das gewaltige Finale der Beethoven'schen Bdur-Sonate, Op. 106, durch welches einst bei seinem Erscheinen den damals noch sehr zahlreichen Antibeethovenern, welche dem grossen Meister die Fähigkeit des strengeren Satzes absprachen, eine so mächtige Beschämung bereitet wurde.

Im fünften Abschnitte kommt die *Variation* zur Sprache, deren verschiedene Hauptcharactere der Verfasser mit gewohnter Umsicht und auf interessante Beispiele ausgezeichneter Meister hinweisend behandelt hat. Hier hätten die trefflichen Werke eines Gänsbacher, von Krufft, F. Ries und insonderheit die unvergleichlich hübschen vierhändigen, in Berlin bei Schlesinger erschienenen, Variationen M. v. Weber's, voll tiefer Sinnigkeit, köstlichen Humors und so geistreicher Wendungen in den Mittelstimmen, auch wohl Erwähnung finden mögen. Auch in diesem Fache ist übrigens so manches unübertreffliche Schöne und Tüchtige aus früherer Zeit her in Vergessenheit gerathen, dessen Kenntniss leicht manchen neueren Componisten beschämen dürfte. Auch die ausgezeichneten Leistungen Chopin's und R. Schumann's hat der Verfasser nicht berührt, obwohl sie in Hinsicht auf neuere Claviertechnik und auch sonst von bedeutendem Interesse sind.

Die zweite Abtheilung ist der *Rondoform* und zwar zunächst der einfachsten gewidmet, deren Wesen nur in

Satz Gang Satz

beruht.

Diese Form, bemerkt der Verfasser, geht vom Liedsatze aus, welcher Hauptsatz werden, mithin, wie es schon der Name andeutet, noch eine weitere musikalische Ergiessung, noch einen Inhalt ausser ihm selbst nach sich ziehen soll. Dies kann naturgemäss nur dann der Fall sein, wenn der Satz selbst in sich nicht vollkommen befriedigend ist. Denn wäre er es, so bedürfte es keines Weitergehens. — Ein Satz ist aber nicht befriedigend, wenn er eine geistige Bewegung hervorruft, der er an sich selbst nicht zu genügen, — wenn er einen Inhalt anregt, den er innerhalb seiner nicht zu erschöpfen vermag. Hierin beruht nach dem Verfasser, der überall bei Erörterung der Formen ihrer inneren, geistigen Nothwendigkeit bis auf die letzten Momente nachgeht und eben deshalb auch ungemein viel Neues und höchst Ersprissliches für die musikalische Aesthetik bietet, das Wesen der hier zunächst in Rede stehenden Gestaltung. Ein tieferes Eingehen in seine gehaltvollen, von dem scharfsinnigsten und vielseitigsten Beobachtungsgeiste zeugenden Erörterungen müssen wir uns leider versagen.

Im zweiten Abschnitte dieser Abtheilung kommt die zweite Rondoform zur Sprache. Sie besteht aus

HS. SS. HS.

Hauptsatz Seitensatz Hauptsatz.

Dem Hauptsatze zu Anfange und Ende gebührt der Hauptton. Der Seitensatz stellt sich in eine verwandte Tonart. — Das Weitere lässt der Verfasser, wie wir es schon von den früheren Bänden her bei ihm gewohnt sind, in seiner didactisch-katechetischen Methodik den Schüler durch eigenes angeregtes Nachdenken finden. Die möglichen Erleichterungen dieser Form, so wie ihre Erweiterungen behandelt der Verfasser in sehr interessanter Weise im dritten Abschnitte, unter Zergliederung wohlgewählter Beispiele von ausgezeichneten Meistern, während der vierte Abschnitt eine genauere Betrachtung der einzelnen Bestandtheile, nämlich des Hauptsatzes, des Seitensatzes, des Ganges, des Ueberganges und des Orgelpunctes enthält.

Die dritte Abtheilung behandelt die grösseren Rondoformen. Die dritte Rondoform, welche der Verfasser im stetigsten Fortschreiten des Lehrganges bespricht, besteht aus einem Hauptsatz und zwei Seitensätzen. An die Stelle des einen Seitensatzes kann auch eine gangartige Entwickelung treten. Wenn beide Seitensätze sich gangartig auflösten, würde zu viel des unsteten Elementes zu besorgen sein. Wir haben uns diese dritte Rondoform als hervorgegangen aus der zweiten und ersten vorzustellen. Sie besteht gleichsam aus zwei in einander geschobenen Rondo's erster und zweiter Form. — Nennen wir den Hauptsatz *A*, den ersten Seitensatz *B*, den zweiten *C*, so ist dies das Schema der neuen Form:

A.	*B.*	*A.*	*C.*	*A.*
HS.	*SS.*	*HS.*	—	—
		HS.	*SS.*	*HS.*

Hieraus erkennen wir die Gesetze derselben. Der Hauptsatz muss fähig sein, zwei Seitensätze zu tragen. Die Seitensätze müssen beide mit dem Hauptsatze aus einer Grundstimmung hervorgegangen und dennoch beide gegen ihn, wie zu einander selbst, in einem gegensätzlichen Verhältnisse stehen. Die Hauptpartieen können sich einander bald mit, bald ohne vermittelnde Sätze (Gange?) anschliessen. Es kann der Schluss mit oder ohne Anhang gebildet, es kann der Inhalt aller dieser Nebenpartieen bald aus dieser, bald aus jener Hauptpartie genommen, sogar neu gebildet werden; es kann endlich jede Nebenpartie ihr besonderes Motiv haben oder auch nicht. —

Das Alles und Weiteres dazu bespricht nun der Verfasser in sehr instructiver Weise unter Zergliederung des schönen Rondo von Dussek: „La Consolation" (bei Breitkopf und Härtel), des trefflichen A moll-Rondo von Mozart (im sechsten Bande der Breitkopf und Härtel'schen Gesammtausgabe, S. 30), des herrlichen Finale der Beethoven'schen C dur-Sonate, Op. 53, u. s. w.

Eine vierte Rondoform tritt im fünften Abschnitte in Behandlung. Die dritte hatte, der Hauptsache nach, folgendes Schema:

HS. SS. 1. HS. SS. 2. HS.

Die vierte will den letzten Auftritt des Hauptsatzes, auch abgesehen vom Anhange, verstärken, greift also zum ersten Seitensatze — denn der zweite ist ja eben dagewesen — und lässt ihm den Hauptsatz nochmals folgen. Dies ist der characteristische Zug der neuen Form, deren Haupttheilstandtheile sich in diesem Schema darstellen:

HS. SS. 1. HS. SS. 2. HS. SS. 1.

Näher wird diese Form erörtert an d.n Beethoven'schen Finales aus den Sonaten Op. 26 und Op. 2 A dur und C dur.

Eine fünfte Rondoform wird im sechsten Abschnitte behandelt. Ihr erster Characterzug ist der, dass sie den Verein von Haupt- und Seitensatz bekräftigt, so dass derselbe als ein besonderer Theil der ganzen Composition dasteht. Darauf tritt der zweite Seitensatz als zweiter Theil und die letzte Wiederholung vom Haupt- und ersten Seitensatz als dritter Theil auf. Das Ganze hat mithin diese Form:

I	*II.*	*III.*
HS. SS. 1.	*SS. 2.*	*HS. SS 1.*

Als scharf gezeichnete Anwendung dieser Form hebt der Verfasser das Finale aus Beethoven's F moll-Sonate, Op. 1, so wie das Finale aus der Sonate pathétique hervor, und beide finden, wie die oben angeführten, unter dem Messer dieses gewandten musikalischen Anatomen ihre lehrreiche Zergliederung, bei welcher nur noch öftere Hinweisung auf die geniale Weise zu wünschen wäre, in welcher oft Beethoven seine Sätze zu verbinden weiss, so wie er auch öfter die Variation in die Rondoformen einführt.

Diese ganze, von den Rondoformen handelnde Hauptabtheilung hat uns in ganz vorzüglichem Maasse angesprochen und befriedigt, indem sie alles dahin Einschlagende leicht erklärbar macht und überall die nutzbarsten Winke darbietet, die wir nicht speciell hervorheben konnten, ohne das treffliche Buch selbst völlig auszuschreiben. Wir müssen angehenden Componisten auf das Ange-

legentlichste rathen, sich mit dieser Abtheilung des vorliegenden Buches recht genau vertraut zu machen und vorzüglich durch den Verfasser die logische Consequenz, die innere Nothwendigkeit kennen und erkennen zu lernen, mit welcher sich diese Formen aus ihren Urbestandtheilen herausgebildet haben. Das Verdienst des geehrten Verfassers kann in dieser Beziehung schwerlich zu hoch angeschlagen werden. Er hat mit eminenter Gewandtheit — als ein wahrer musikalischer Winckelmann — die Formen so weit in den Bereich des Begriffes gebracht, wie wir es kaum für möglich gehalten hätten. Wir glaubten bisher mit Annahme von sechs bis sieben Rondoformen noch nicht überall recht auskommen zu können, allein es lassen sich die von Meisterhand ausgegossenen recht wohl auf die von unserem Autor angenommenen reduziren.

(Beschluss folgt.)

Gesänge für vier Männerstimmen.

1) *Julius Grobe*, Sechs Quartetten. Op. 1. Nördlingen, Beck. Partitur und Stimmen. Preis ⅔ Thlr.

2) Derselbe. Sechs Quartetten. Op. 2. Ebendaselbst. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

3) *Fr. Rücken*, Lieder aus der Schweiz. Op. 44. Leipzig, Peters. Partitur u. Stimmen. Preis 1¾ Thlr.

4) *Conradin Kreutzer*, Zwölf vierstimmige Männergesänge und Chöre. Op. 96. Zwei Hefte. Partitur und Stimmen. Preis a 1 Fl. 30 Kr.

1) Wer dem Componisten den Rath gegeben, diese Quartetten — der Titel ist nicht durchweg im prägnantesten Sinne zu nehmen — drucken zu lassen, der mag es verantworten; sie sind noch unter der Mittelmässigkeit. Triviale Melodie, dito Harmonie und Modulation — dazu ziemlich prosaische, nichtssagende Texte (vielleicht vom Componisten selbst? wenigstens ist nirgend der Dichter angegeben), oft in einer Breite ausgeführt, die geradehin widerlich wird — man sehe No. 4 „An die Vergangenheit" —; das ist wahrhaftig nicht geeignet, bedeutende Sympathieen für den Componisten zu erwecken. Sinn für fliessende Melodie, sollte sie auch hier und da einem Gassenhauer ähnlich sehen (man vergleiche wiederum No. 4, und selbst No. 3 „An die Laute"), ist ihm übrigens nicht abzusprechen, so wie die gewöhnliche harmonische Kenntniss; auch kommen selten rhythmische oder declamatorische Fehler vor. Aber poetischer Sinn, Schwung — wie er sich doch wenigstens in No. 1 „Alles mit Gott" hätte documentiren können und sollen — ist nirgend zu gewahren. Ganz gewöhnlich ist No. 2 „Der schöne Stern"; die beiden „Jägerlieder" No. 5 und 6, obwohl eben auch nicht höher stehend, haben uns noch am Meisten zugesagt, weil doch wenigstens eine gewisse Frische in ihnen vorwaltet. Wir haben doch wahrhaftig schon schlechte Compositionen genug, wozu die Zahl derselben noch immer vermehren? Der einzige Vorzug dieses Heftes ist der Einklang, in welchem es innerlich und äusserlich steht: wie die Texte, so die Composition — wie die Composition, so die Ausstattung, der Partitur wenigstens; etwas minder Sauberes haben wir seit lange nicht gesehen. So ein Op. 1 kann nicht viel Hoffnungen erwecken!

2) Dieses Opus 2 widerspricht auch nicht dem obigen Urtheile. Allerdings scheint es, als läge zwischen der Entstehung der beiden Hefte eine längere oder kürzere Zeit, ein gewisser Fortschritt, namentlich in Bezug auf das Formelle, ist anzuerkennen. Allein derselbe ist keineswegs so bedeutend, als man im Interesse des Componisten und der Kunst selbst wünschen möchte. Auch hier dieselbe Trivialität in Text, Melodie und Harmonie, wenn letztere auch durch häufige Anwendung von verminderten und übermässigen Accorden zu verdecken versucht ist, und sich in einzelnen Stellen das absichtliche Streben herausstellt, es eben anders als gewöhnlich zu machen: „man merkt die Absicht und man ist verstimmt!" Gezerrte rhythmische und declamatorische Behandlung ist die Folge davon; man sehe den Mittelsatz von No. 3 „Abendlied" und No. 5 „Frühling," wo die steife Behandlung des ⅔-Tactes die Ungewandtheit des Componisten verräth, namentlich in dem Solosatze in Adur. No. 4 „Der Morgen," ist gewöhnlich, was besonders von dem Solo in F gilt, wo die Melodie nicht trivialer erfunden werden konnte und die Begleitung einem Pianoforte-Accompagnement entnommen zu sein scheint. Die meiste Frische findet sich wieder in dem „Jägerliede" No. 6, das aber nur als eine Aneignung fremden Eigenthums erscheint. No. 1 und 2 („Gott dem Erretter" und „Morgenlied") mögen billigen Ansprüchen am Ehesten genügen. Die Ausstattung dieses Heftes ist sehr gut.

3) Wer kennt nicht Rücken's Gesangcompositionen? — Werden sie ja in ihrer melodiösen Natürlichkeit, von angemessener Harmonisirung getragen und durch einzelne piquante Züge gewürzt, überall gern gesungen; vergisst man über ihrer ansprechenden Lieblichkeit doch gar zu gern den häufig wahrnehmbaren Mangel an Tiefe und Frische der Erfindung, an characteristischer Individualität, mit einem Worte, den Mangel an Originalität, und begnügt sich mit dem leichtschaffenden Talente, das gerade im Genre moderner Gesangcomposition eine gewisse Geltung mit Recht sich gewonnen. Seine Lieder sind kleine Albumblätter, leicht und sinnig, zart und innig, duftig, gemüthlich — mehr will er nicht geben, vielleicht kann er's auch nicht! — Was sollen wir weiter über die vier vorliegenden sagen? Es sind Lieder aus der Schweiz, im Volkstone componirt, und darum ist ihnen ein häufig sehr bedeutendes Anstreifen an die schweizerischen Volkslieder wohl nicht zum Vorwurfe zu machen. Sie sind ausserordentlich gefällig, wenn sie auch ein höheres Streben nirgend bekunden, und werden ohne Zweifel überall gefallen, wo man sie mit zartem, sauber nuancirtem Vortrage zu Gehör bringt, wo man sie überhaupt aufführen kann. Zur Erklärung dieses letzteren Wortes setzen wir die Vorbemerkung des Componisten, als Fingerzeig für Männergesangvereine, hierher: „Diese Lieder, ursprünglich nicht für den Druck bestimmt, entstanden bei meinem Aufenthalt in der Schweiz, wo ich sie für die Sängergesellschaft in Teufen (Canton Appenzell Ausser-Rhoden), mit Berücksichtigung der diesen Sängern eigenthümlichen hohen Stimmlage, componirte." Wo also nicht sehr frische hohe Tenore sind (bis $\bar{2}$), die zugleich das Jodeln verstehen, da stehe man ab von der

Ausführung. Am interessantesten sind No. 1 „Gretelein“ und No. 2 „Bienenlied,“ wo das Summen der Schwärme sehr glücklich nachgeahmt ist: No. 3 und 4 „Reigentanz“ und „Herzallerliebstes Schatzerl“ lassen die Individualität des Componisten zu sehr in der Nachahmung des Volksliedes aufgehen.

4) Kreutzer's Name gilt auch in der Sphäre des Männergesanges sehr viel, weil er nicht nur ausserordentlich melodisch und gefällig, sondern auch sehr wirksam für dieses Genre zu schreiben versteht. Indess ist es ihm ergangen, wie so manchem anderen Componisten, der ohne eigentlich tiefere Kraft des Genius früh durch innige Gemüthlichkeit entweder, oder durch irgend welchen sonstigen Vorzug grossen Beifall sich errungen — : die späteren Leistungen haben sich nicht höher erhoben, ja bisweilen nicht einmal auf der ursprünglichen Höhe sich erhalten, weil diese Componisten eben ihrer Beliebtheit wegen zu viel schreiben, und zu viel drucken lassen. So wenig es uns in den Sinn kommen kann, Kreutzer's Verdienste zu niedrig anzuschlagen, so wird doch kein Unbefangener leugnen, dass seine neueren und neuesten Compositionen den Stempel einer gewissen Manier tragen, die zwar immer ansprechend, aber doch Manier ist. Ein höherer Schwung, eine tiefere, eigenthümliche, poetische Auffassung und Behandlung macht sich nur in seltenen Fällen bemerkbar. Die vorliegenden zwölf Gesänge beweisen das deutlich genug, sobald wir den Massstab des höheren Kunstwerthes anlegen, dem ein Componist wie Kreutzer sich nicht entziehen kann. Wir finden da Alles ganz hübsch gemacht, wirkungsvoll gesetzt, die im Ganzen gut gewählten Texte mit sicherer Hand musikalisch verarbeitet — es erfreut uns eine angenehme Melodie, fliessende Harmonie ohne barocke Schroffheit, vielmehr eine gewisse einfache Eleganz, die es freilich zu rechtem Feuer nicht kommen lässt — die Gesänge werden, gut vorgetragen, ohne Zweifel gefallen, und doch werden die wenigsten vollkommen befriedigen, weil sie eben mehr gemacht, als begeistert empfunden, mehr Producte der Reflexion eines musikalisch begabten Geistes, als unmittelbare Productionen des ewig frisch und ewig jung erscheinenden Genius sind, der in lebendigster Begeisterung in jedem Accorde einen Theil seines eigensten Selbst ausströmt, darum auch Alle, die ihn zu fühlen und zu fassen vermögen, unwiderstehlich mit sich fortreisst. Derartiger Schönheit und Wahrheit am Meisten sich nähernd erachten wir No. 6 „Frühling,“ von dem Mittelsatze in A dur an bis zum Schlusse, während der Anfang sehr gewöhnlich, an einzelnen Stellen z. B. Tact 10, 13 u. s. w. rhythmisch breit und gedehnt erscheint, was den Fluss beeinträchtigt, wie überhaupt derartige unmotivirte Dehnungen, namentlich in den Anfängen (z. B. II, 1) und den Schlüssen (z. B. No. 3, ferner II, 4, 6) mit zur Manier des Componisten gehören. Dagegen ist II, 2, „Toast“ von Creizenach, in der Erfindung zu matt, als dass er eine wirkliche Begeisterung erregen konnte. Vorzugsweise gelungen erscheinen die humoristischen Gesänge, in denen eine wohlthuende Frische erfreut, die ihnen sicher den meisten Anklang sichern dürfte; nur fordern sie einen humoristischen, fein nuancirten Vortrag. Wir zählen dazu die Quartette: No. 5 „Entzücken,“ — II, 4, „Ermunterung,“ das allerdings leicht einige interessantere Melismen hätte erhalten können, und II, 3, „Stumm,“ endlich noch, obwohl wir es etwas edler gehalten wünschten, No. 3, „Grosse Wanderschaft.“ — Tieck's „Am Bergquell,“ II, 6, ist ganz hübsch, wird aber die bekannte Composition von Bergt wohl nicht verdrängen. Die Gesänge ernsteren Inhalts sind zu frostig, es fehlt ihnen das innere Feuer und Leben, sie sind gemacht, ja trivial, wie z. B. No. 1 „Sängerglück,“ ein freilich nicht sonderlich tief poetischer Text, dem indess doch Conradin Kreutzer eine interessantere Physiognomie hatte geben können. Gleiches gilt von dem Quartette No. 2 „Nacht,“ das, wie die anderen alle, hübsch klingt, aber nichts sagt. No. 4 „Mitternachtsglocke,“ und II, 3, „Deutscher Trost,“ sind geradehin unbedeutend. — Wir sind überzeugt, der Sänger der „Frühlings- und Wanderlieder“ werde der Kritik nicht zürnen, wenn sie bei aller Verehrung die erkannten Schwächen und Mängel nicht unter nichtssagende Phrasen verstecken, noch gar aus kindischer Scheu vor einem gefeierten Namen in seine Lobhudelei sich ergiessen mag. Je anerkannter der Künstler, um so höher natürlich auch die an ihn mit Recht zu stellenden Ansprüche. Und es gibt in der Kritik kein Rechts oder Links — sie kennt nur das Gerade aus! Ihr Wahlspruch muss allezeit sein: „*La vérité, toute la vérité, rien que la vérité!* *Wise.*

Nachrichten.

Berlin, am 1. Juli 1845. Mein letzter Monatsbericht für den Juni d. J. wird sehr kurz ausfallen, da die königl. Oper vom 8. Juni bis zum 6. d. M. geschlossen ist, die italienische Oper Ende Mai d. J. aufgehört hat, und Virtuosenconcerte nicht Statt fanden. Da sonach nur Schau- und Lustspiele, Ballette und Possen, Liederspiele u. dgl. gegeben wurden, so beschränkt sich das Erwähnungswerthe auf die zweimalige, grossartige Aufführung der Symphonie-Cantate: „Die Wüste“ von *Felicien David* (über welche in No. 24 d. Zeit. schon von Potsdam aus berichtet ist) im königl. Opernhause, zum Benefizantheile und unter Leitung des Componisten, welcher mit seinem poetisch werthvollen Tongedichte auch hier allgemeine Anerkennung fand, wenn wir auch (sehr begreiflich) nicht in die überschwängliche Emphase der Pariser Kritiker einstimmen konnten. Auch hier wurde die in der Erfindung und kunstvollen Durchführung nur mittelmässige, obgleich wirksam instrumentirte Symphonie in Es dur zum Anfange des Concertes beifällig ausgeführt. Hierauf folgten einige Lieder mit Orchesterbegleitung, als: „Der Tag der Todten“ (dem Texte gemäss lugubre und etwas monoton) für eine Basstimme, ferner: „Die Schwalben“ (sehr ansprechend) und „Der Chybouk,“ durch die originelle Begleitung frappirend. Bei der zweiten Aufführung wurden auch einzelne Quintettsätze: „Frühjahrs-Abende“ bezeichnet, von sämmtlichen Streichinstrumentalisten der königl. Capelle mit ungemeiner Uebereinstimmung ausgeführt, welche zwar beifällige Aufnahme als angenehme, melodische Musikstücke fanden, indess doch nicht dem Begriffe genügend entsprachen, den die Muster

von *Mozart*, *Beethoven* und *Onslow* in dieser Gattung von Instrumentalkammermusik festgestellt haben. Das Streben des Herrn *David* nach Einfachheit und Natürlichkeit verdient in jetziger Zeit um so ehrendere Anerkennung, als der Instrumenteneffect so häufig in hohlem Lärm gesucht wird. Der bescheidene, anspruchslose Künstler wird, neben seiner lebhaften Phantasie und poetischen Auffassungsweise, nur noch die tiefere musikalische Ausbildung fortsetzen dürfen, um dauernde Kunstwerke zu schaffen, welche des blendenden Glanzes der Neuheit äusserer Form entbehren können. — Am 15. Juni fand eine musikalische Morgenunterhaltung im Saale der grossen Nationalmutterloge zu den drei Weltkugeln zu mildem Zwecke Statt, worin sich besonders die Virtuosen *Fr. Boleke* auf der Posaune, *Oelschig* auf der Flöte und *Nehrlich* (nicht der Director des Gesangconservatoriums, noch demselben verwandt) auf der Clarinette auszeichneten. — Der Tenorist *Heer* schloss seine Gastrollen mit dem Peter Iwanoff in *Lortzing's* „Czaar und Zimmermann" beifällig, in welcher Oper Fräul. *Tuczeck* zum ersten Male die Marie höchst anmuthig sang und darstellte. Fräul. *Schneider* aus Gotha zeigte sich in dem Quodlibet „Versuche" von *L. Schneider* als talentvolle Anfängerin. — Faust und Egmont von *Goethe* wurden vorzüglich gegeben.

Am 21. Juli soll hier *L. Spohr's* neueste Oper: „Die Kreuzfahrer" zum ersten Male unter des Componisten eigener Leitung gegeben werden, worüber mein Nachfolger in der Correspondenz Näheres berichten wird, da ich meine seit einer Reihe von (fast dreissig) Jahren für diese Zeitung, unter der Redaction von *Friedrich Rochlitz* und *G. W. Fink*, mit wahrer Theilnahme für die Tonkunst gelieferten regelmässigen Correspondenzmittheilungen hiermit schliesse, indem ich mich dem wohlwollenden Andenken der geneigten Leser angelegentlichst empfehle. *J. P. Schmidt.*

Carneval- u. Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Monza. Mit grosser Courage wurde hier die Norma in die Scene gesetzt. Die Cella, die Monge, Tenor Asti und Bassist Goré waren mit ihrer Aufnahme mehr, als zufrieden. Leider trugen sie mit Donizetti's Figlia del Reggimento einen Fiasco nach Hause; dafür wurde aber die Cella in ihrem Benefiz als Romeo in Bellini's Capuleti ungemein beklatscht.

Paris. Die Poppi-Maironi (Amalia), Tenor Borelli und die Bassisten Maspes (Landsmann) und Mancusi triumphirten in Verdi's Ernani. Donizetti's Marino Faliero zog darauf kaum in der Folge etwas an.

Bergamo. Verdi's Lombardi machten zwar keinen Furore, befriedigten aber; eben so die Truffi, Tenor Ricci, Bassist Casanova; Mercadante's Reggente, worin die Griffini wirkte, gefiel mit Noth theilweise.

Brescia gab am Meisten (mehr als zwanzig Mal) Pacini's Saffo, worin die hübsche (Israelitin aus Mantua) Fortunata Tedesco mit schöner Stimme die Titelrolle, die ebenfalls hübsche Altistin Fasciotti (unlängst aus Rio Janeiro, Bahia und Lissabon, wo sie sehr gefiel, nach ihrem Geburtsorte Gandino bei Bergamo zurückgekehrt) die Climene gab, Tenor Della Longa und Bassist Alba sämmtlich, mehr aber die beiden Damen gefielen. Bellini's Capuleti erlebten nur zwei Vorstellungen.

Crema. Pacini's Saffo gefiel ziemlich. Die Asdrubali, die Altistin Zamecka, Bassist Torrighioni, Inster Anfänger, Tenor Calliani genügten ebenso wie nachher in Donizetti's Don Pasquale, worin Buffo Zambelli die Titelrolle sang und die Comprimaria Giordani-Calegari die Asdrubali ablöste. In der Norma sang sie die Adalgisa; es debutirte darin ein spanischer Bassist, Francisco Saguer, mit starker Stimme. Wiewohl diese Sänger dieser Oper nichts weniger als gewachsen waren, lief doch Alles ohne Unheil ab.

Cremona. Die Saffo von Pacini steigerte den Beifall für die angehende, achtzehn Jahre alte Prima Donna Corridori, eine von Brescianer Aeltern erzogene Wienerin, die eine hübsche Stimme hat und hoffen lässt. Die Pardini (Mezzosopran) war ihr wackerer Adjutant, Tenor Naudin, ganz Anfänger mit hübscher Stimme, fand Aufmunterung; Bassist Luisa ist bekannt. In Auber's Muta di Portici, worin die Mora und Tenor Assandri sangen, ging es nicht glücklich; die Musik war weder für die Cremoneser noch für die Sänger erquicklich; überdies musste sie eigens für Letztere zugestutzt werden. Die dritte Oper, Bellini's Sonnambula, erquickte als italienische Musik weit mehr; in ihr debutirte die Anfängerin Prima Donna Lucrezia Botschmann, aus dem Badischen und Schülerin des Herrn Ronconi vom Mailänder Conservatorium, die nebst dem exotischen Tenor Naudin und Bassisten Luisa sich Ehre machte.

Mantua. Verdi's Ernani, mit der Gabussi, ihrem Gatten, Bassisten De Bassini, dem Bassisten Rosi und Tenor Castellan, machte wenig Glück, und doch gehören die Sänger zu den beutigen Besseren. Die neue Oper *Antonio Foscarini* vom hier gebürtigen Maestro *Petrali* machte, bei allem dem Maestro und den Sängern gezollten Beifalle, einen verdeckten Fiasco.

Verona. Verdi's Ernani fand eine ganz bescheidene Aufnahme, sammt der Löwe, dem Tenor Cuzzani, den Bassisten Gazzuoli-Boccabadati und Torri. Eine neue Opera buffa des hier gebürtigen Maestro *Candio*, betitelt: *La Spedizione per la luna*, fand vaterländischen starken Beifall, verdient oder unverdient? Gleich darauf hatten Verdi's Lombardi das Schicksal des Ernani.

Vicenza. Die beiden Schwestern Tavola aus Mailand (Teresa, die längst bekannte, und Luigia, die angehende) nebst Tenor Miraglia und den Bassisten Rigamonti, Rodas, würden in Verdi's Nabucodonosor einen besseren Empfang gehabt haben, wäre Herr Rigamonti in der Titelrolle nicht unpässlich aufgetreten; durch Herrn Gorin ersetzt, ging die Oper besser. Pacini's Medea erregte am 22. Januar enthusiastischen Beifall! Der eigens hierhergekommene Maestro setzte sie in die Scene, wurde mehrmals mit den Sängern hervorgerufen, zum Ende der Oper mit der Tavola unter vorausgehender Militärmusik und Begleitung einer zahlreichen Menge mit Evviva-schrei in einer Kutsche nach Hause gefahren. Die Tavola hat sich hier insbesondere als Medea viel Ehre gemacht.

Feltre. Auf dem hiesigen Theater wurde von Dilettanten eine neue Operette gegeben, mit Musik vom Maestro *Jarusch.* (Titel unbekannt.)

Venedig (Teatro alla Fenice). Die Norma verunglückte mit der spanischen Sängerin Montenegro, die in Mailand in derselben Rolle ungeheuren Beifall erhielt, von Ihrem Correspondenten aber zu seiner Zeit richtig beurtheilt wurde. Zum grössten Unglücke ward das zum ersten Male mit Gas beleuchtete Theater zufälligerweise auf einmal finster, und man achtete nicht mehr auf die Sänger (die übrigen in der Norma waren der brave Tenor Poppe, Bassist Porto und die Cignozzi). Schon am 31. December gab man den Bondisacco di Geremei vom Principe Poniatowsky, worin die Gazzaniga, Poppe, Bonconi (Neb.) und Porto sangen, und einigen Applaus erhielten. Nach drei Vorstellungen wiederholte man die Norma, die mit derselben Montenegro etwas besser zu gehen schien. Meyerbeer's Roberto il Diavolo, worin die Montenegro die Alice, die Gazzaniga die Isabella, Poppe die Titelrolle sang, wurde zum Theil verbuzt gegeben und hatte einen Fiasco zur Folge. Donizetti's Lucrezia Borgia, mit der Barbieri-Nini, verscheuchte alles vorausgegangene Opernunheil. Auch *Pacini's* am 4. März zum ersten Male gegebene neue Oper *Lorenzino de' Medici*, der man Hübsches, Mittelmässiges und Lärmendes nicht absprechen kann, fand starken Beifall; Maestro und Sänger wurden mehrmals auf die Scene gerufen.

(Teatro Malibran.) Rossini's Cenerentola wurde von der Bassano, dem Tenor Sanginetti, den Bassisten Maggioretti und Carnago, ebenso dessen Barbiere di Siviglia, worin Herr Assoni den Doctor Bartolo gab, befriedigend gegeben.

Triest. Eine unverdauliche Langeweile brachten Verdi's Due Foscari in der ersten Vorstellung hervor, die aber in den folgenden etwas nachliess, so dass einige wenige Stücke, die Moltini (Carlotta), Tenor Pardini und Bassist Corsi Applaus erhielten. Da Rossini's Cenerentola ganz durchgefallen war, so dass man sie nicht enden liess, wurden die Due Foscari aus Noth sechszehn Male gegeben. Bellini's Sonnambula, worin Bassist Scapini sang, besagte auch wenig, aber Donizetti's Belisario, worin der aus Sudamerica und Spanien zurückgekehrte Bassist Salvatori (Titelrolle), die Barili-Truffi, die Moltini und Herr Pardini wirkten, hat am 2. Februar das Blatt gewendet; Salvatori, der nach einer fünfjährigen Abwesenheit aus Italien zum ersten Male diese Bühne betrat und als Sänger und Acteur viel gewonnen hat, war der Erretter unserer Impresa; die Oper machte einen wahren Furore und hatte stets volle Theater. Zu Anfang der Feste gab man die Norma; sowohl die De Giuli als Pardini, Bassist Marini, und auch die Viola als Adalgisa fanden mehr oder weniger starken Beifall. Diese Oper wechselte bis Ende Februar mit dem Belisario ab. In *Ricci's (Federico)* am 9. März gegebener neuer Oper *Isabella de' Medici* hatten einige Stücke, namentlich der De Giuli, der Viola, des Bassisten Marini (Tenor Della Longa war etwas unpässlich) grösseren oder getingeren Beifall, Maestro und Sänger wurden hervorgerufen; die Musik lässt sich, wie alle der besseren heutigen Maestri, einmal anhören.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern in Italien.

Ueber 80 Theater gaben in der verwichenen Stagione Opern in Italien, wovon auf das Lombardisch Venetianische Königreich 20, auf Piemont, Sardinien, Genua und Nizza 18, auf den Kirchenstaat 17, auf Toscana und Lucca 10, auf's Königreich Beider Sicilien 12, auf die Herzogthümer Modena und Parma 6 kommen.

Achtzehn neue Opern wurden componirt: 6 in Mailand (Bossini, Giovanna d'Arco, I Burgravi, Figlia di Domenico, Ildegonda, Rosalia), 3 zu Neapel (Amor e sonno di Tamburo, Dottor Bobolo, Il Vascello di Gama), 2 zu Rom (Virginia, Chi cercherà), sodann zu Feltre, Mantua, Modena, Nizza, Triest, Venedig, Verona überall eine (... Antonio Foscarini, Zaira, Giovanna Shore, Isabella de' Medici, Lorenzino de' Medici, La Speziarina per la luna).

Vier neue Maestri sind entstanden (*Graf Antonio Belgiojoso, Jarusch, Enrico Lacroix* und *Antonio Manni*).

Altere Opern wurden gegeben von:

Donizetti auf 37 Theatern: Gemma auf 8; Linda auf 6; Lucrezia, Parisina, Marino Faliero, jede auf 4; Elisir, Don Pasquale, Lucia, Figlia del Reggimento, jede auf 3; Maria Stuarda, Maria Padilla, Roberto d'Evreux, Torquato, Favorita, Ajo, Betly, Caterina Cornaro, Regina di Golconda, Belisario, jede auf 1.

Verdi auf 16: Ernani auf 11; Nabucco auf 3; Lombardi, Due Foscari, jede auf 2.

Bellini auf 13: Norma 6; Capuleti, Beatrice, Sonnambula, Puritani, jede auf 2.

Mercadante auf 10: Giuramento 3; Vestale, Reggente, jede auf 2; Emma, Elena, Leonora, Bravo, Gabriella, Francesca Donato, jede auf 1.

Ricci (Luigi) auf 9: Chi dura vince 3; Esposti, Chiara, Alidino, jede auf 2.

Rossini auf 8: Cenerentola 3; Barbiere 2; Otello, Semiramide, Guglielmo Tell, Conte Ory, jede auf 1.

Pacini auf 4: Saffo 3; Stella 1. — *Fioravanti* auf 5: Columella auf 4; Don Procopio auf 1. — *Rossi* auf 3: Borgomastro 2; Falsi monetari 1. — *Nini* auf 2: Matrosenlist, Virginia. — *Auber, Generali, Lillo, Meyerbeer, Nicolai, Poniatowsky, Ricci (Fed.)* u. A., jeder auf 1 (Muta di Portici, Osteria, Prova di un Op. seria, Roberto, Templario, Bondrano, Prigioni u. s. w.).

Der Musikverein in Mannheim *)

zeigt Vorstand an, dass ihm in Folge des Ausschreibens vom Carneval 1844 mehre brauchbare Bewerbungen um den Preis für ein Quartett richtig eingekommen sind.

Einkopfnummer und Motto.	Einkommer dichtete etc.
1) Power is money!	8) Kannst du nicht Allen gefallen u. s. w.
2) On doit aux Muses etc.	9) Nahet die Lenze nichts u. s. w.
3) Gerechte Anerkennung u. s. w.	10) Ars longa etc.
4) Auf dem steilen Wege u. s. w.	11) Die Sonnenstrahlen am Tage u. s. w.
5) Was tief und innig u. s. w.	12) Vorwärts, vorwärts u. s. w.
6) Per aspera ad astra etc.	

*) Vergl. No. 43. S. 523, Jahrgang 1844 d. B.

D. Redact.

13) Vor den Wimpeln sich tief [illegible] ten u. s. w. 19) Le magnie volonie etc.
14) Mozart und Beethoven u. s. w. 20) Seit's nun aber nicht gelungen u. s. w.
15) Pulchrius est pauca etc. 21) So geh' denn hin, versuch' es u. s. w.
16) Vor jedem steht ein Bild u. s. w.
17) Unter allen Künsten u. s. w.

Schluß wir in den Stand kommen, werden wir, nach Inhalt des Ausschreibens, das Nähere öffentlich anzuzeigen nicht unterlassen.

Mannheim, im Juni 1845.

Der Verein-Vorstand.
In Namen desselben *A. Schneider.*

Feuilleton.

Donizetti's Linda di Chamounix ist in München gegeben worden. Was hatte der Musik die elfte *Katharine* oder Oper „*Katharine*" angethan, deren Sujet allerdings mit der Linde manche Aehnlichkeit besitzt.

Der bekannte Tenorist *Fetter* in Stuttgart hat seinem Leben in den Fluten des Neckar ein Ende gemacht.

In Hamburg gab eine italienische Operngesellschaft Vorstellungen, ohne jedoch eben glänzende Theilnahme zu finden. Die Hauptsänger waren die Damen *Fiastri* und *Mallon*, die Herren *Crivelli*, *Giardi* (Tenore), *Paltriniori*, *Benedetti* (Bässe). Vorzüglich bildeten *Bellini's* und *Donizetti's* Opern das Repertoir.

Um den Gesangsunterricht zu heben, hat der französische Minister des Unterrichts drei Commissionen bestellt, welche den Auftrag haben: 1) alle classischen religiösen Poesieen Frankreichs zu sammeln, 2) darüber zu Bericht auf nationalgeschichtliche Gesänge zu thun und zu Ergänzung der in diesem Gebiete der Gesänge Lücken stellen, 3) Concerte für Lieder anzuordnen, welche in populärer Form Vaterländisches und Brüderliches behandeln. Die drei Vorsitzenden dieser Commissionen sind die Herren *Rendu*, *M. Marc-Girardin*, *Dubois*, sämmtlich Mitglieder des Conseil royal, die haben die Mitglieder ihrer Commissionen zu wählen und dem Ministerium vorzuschlagen, so wie den Reglement über die Art ihrer Thätigkeit. Die Preise werden durch den „*Arrêté* ministre du conseil royal de l'instruction publique" ausgetheilt. — Zunächst haben die drei Präsidenten ihren Antrag wegen *Orphée*, mit Genehmigung des Ministers, sich beigeordnet.

Der Pariser Academie der Wissenschaften ist das Project zu einem singenden electrischen Telegraphen vorgelegt worden, erfunden von dem Arzte *Saintard* und dem Mechaniker *Gillet*. An jedem Ende der Drähte wird eine Maschinerie zur Hervorbringung der Töne angebracht, welche die Buchstaben bedeuten. Freilich müssen denn wohl die correspondirenden Beamten musikalisch gebildete Leute sein.

Der Ausschuß zur Errichtung eines Denkmals für *Carl Maria v. Weber* in Dresden macht bekannt, daß der für ein bronzenes Standbild des genialen Tondichters gewählte Platz vor der Hauptfagade des Hoftheaters vom Könige bewilligt worden ist, und daß, dem die Ausführung der Statue durch die Letztere Theilnahme des deutschen Volkes gesichert wurde.

Die Würtembergische Hofopernsängerin Fraul. *Emilie Wilter* wurde zur Kammersängerin ernannt.

Heinrich Proch ist, neben *Otto Nicolai*, als Capellmeister am Kärnthnerthor-Theater zu Wien angestellt worden.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen nachstens mit Eigenthumsrecht:

Halfe, H. W., L'enchantresse (Die Zauberin), Opera in drei Acten. Vollständiger Clavierauszug und ähnliche Arrangements.

Berlini, H., Les 2 sœurs, 2 romances sans paroles. Op. 158. No. 1. Lesna. No. 2. Isabelle.

David, Fél., Réverie du soir, du Désert, petite Fantaisie.

Lecarpentier, A., Les hirondelles, mélodie de Fél. David, variée. Op. 104.

Meyer, L. de, Variations sur un motif de Semiramis. Op. 37.

Musard, La Mazurka, quadrille.
— — La Barcarolle, 2 quadrilles.

Remusat, Album des Flûtistes, 6 airs variés pour Flûte seule ou avec accomp. de Piano.

Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Sainte Cecile. Op. 74.

Schulhoff, J., Andante et Etude. Op. 5.
— 6 Mazurkas. Op. 4.

Thalberg, S., Valse mélodique.

Mainz, im Juni 1845.

B. Schott's Söhne.

Musikfreunden sind ein höchst interessante und geistreiche Lectüre zu empfehlen die so eben im Verlage von **Schuberth & Comp.** erschienen

Musikalischen Reisemomente

auf einer Wanderung durch Norddeutschland von Dr. *Aug. Schmidt.* Preis geh. 1½ Thlr.

Dies Werk nimmt das Interesse des gesammten musikalischen Publicums in Anspruch, besonders aber für die Städte Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Meissen, Hamburg, Braunschweig, Hannover, Cassel, Frankfurt, Offenbach, Mainz, Cöln, Darmstadt, Heidelberg, Carlsruhe und Stuttgart, deren specielle musikalische Verhältnisse auf das Treffendste von dem geistreichen Verfasser gezeichnet ist. Vorräthig in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **S. Simrock** in Bonn.

Beyer, Ferd., Op. 37. Wien. Walzer mit Introd. und Coda für Piano. 2 Fr. 50 Cet.
— — Op. 56. Don Quichotte, Galop pour Piano. 1 Fr.

Brunner, C. T., Op. 69. 6 Fulhas sur des thèmes favoris pour Piano. No. 1, 2. à 6 Fr.
— — Op. 70. Fleurs musicales, 6 Rond. et Variat. sur des thèmes fav. pour Piano. No. 1. Norma. No. 2. Lucrezia Borgia. No. 3. Lampe. No. 4. Belisario. No. 5. Robert le Diable. No. 6. Lampe. à 6 Fr. 25 Cet.
— — Op. 74. Délices de l'Opéra: 3 Divert. sur des motifs de la fille du régiment pour Piano. No. 1, 2 et 3. à 2 Fr. 50 Cet.

Verde, W., L'ultimo dell' Opera p. Piano et Flute. No. 60, 61, 62. Carol. Duo de l'Ultime giorne di Pompei de Pacini. No. 63. Reggio d'amor, Rom. Lucrezia Borgia. No. 64. 65. Canzt. ed aria de l'Elisir d'amore de Donizetti. No. 66, 67, 68. Motifs fav. de Pacini de Bellini. No. 69, 70, 71. Jenner d'arc de Balfe. No. 72, 73, 74. Walse, Pas des almees et pas de Deux, du Ballet: La Perl. de Borgmüller. à 6 Fr. 50 Cet.
— — Les petits bijoux pour une Flûte. 6 Fr. 50 Cet.

Graziani, L., Tredici. Walse pour Piano. 6 Fr. 50 Cet.

Lucas, H., Das rheinische Mädchen, für eine Singstimme mit Clavierbegleitung. 65 Cet.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juli. № 30. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Danzig. Aus Cassel. Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — *Ankündigungen.*

Recension.

Die Lehre von der musikalischen Composition, practisch theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx* u. s. w.

(Beschluss.)

Eine noch ungleich schwierigere Aufgabe hatte der Verfasser in der vierten, fünften und sechsten Abtheilung, welche von S. 194 bis 325 sich fortziehen, zu lösen; denn es galt hier die *Sonatenform* im engeren und weiteren Sinne des Wortes, im letzten von uns hier, wie gewöhnlich, in seiner Collectivbedeutung (für die Zusammenstellung verschiedener Sätze zu einem grösseren Ganzen) genommen. Der Verfasser hat diese wichtige Partie mit unverkennbarer Sorgfalt und Umsicht behandelt; allein eine Alles erschöpfende Behandlung war hier, der Natur der Sache nach, nicht zu erwarten, und es wäre thöricht, eine Vollständigkeit zu erheischen, welche hier ausserhalb der nothwendigen Schranken jeder Theorie liegen muss. Der Verfasser hat mehr geleistet, als alle seine Vorgänger — und wir müssen bedauern, dass wir ihm in dieser überaus reichhaltigen Partie des Werkes nicht überall durch kurze Andeutungen in das Einzelne nachdringen können. Einiges Wenige muss genügen.

Die Sonatenform (sagt er S. 195) vollführt, was die vierte und fünfte Rondoform begonnen hat. Sie thut dies im Allgemeinen in zweifacher Weise. Einmal dadurch, dass sie das Fremde, — den zweiten Seitensatz, — das die fünfte Rondoform zwischen dem verschmolzenen ersten und dritten Theile noch festhält, aufgibt, und sich auf die enger vereinigten Partieen beschränkt. Dies ist die *kleine* Sonaten- oder *Sonatinenform*. Dann, indem sie einen neuen zweiten oder mittleren Theil bildet und zwar in Einheit mit dem ersten Theile, also aus dessen Inhalte. Dies ist die eigentliche Sonatenform.

Dem gewöhnlichen Sprachgebrauche nach, sagt der Verfasser S. 213, erkennt man nur zwei Theile der in Sonatenform geschriebenen Tonstücke an. Der erste Theil, der gewöhnlich wiederholt (Es liegt in der Wiederholung eine ästhetische Ungereimtheit, welche endlich beseitigt werden sollte. Rec.) und durch Wiederholungszeichen kenntlich abgeschnitten wird, gilt als solcher; alles Weitere, also der zweite und dritte Theil gemeinschaftlich, gilt als ein einziger, als der zweite Theil; so auch oft bei den Rondos fünfter Form. Allein die Scheidung des zweiten und dritten Theiles ist so wesentlich, dass wir sie nicht übergehen können, ohne die Anschauung der Form zu stören und ihren Vernunftgrund aus den Augen zu verlieren. Dies ist auch früher gefühlt worden, und man hat im sogenannten zweiten Theile die Wiederkehr des Hauptsatzes und alles Weitere: die Reprise, das Vorangehende aber: die Durcharbeitung genannt. Das wären ja aber die drei Theile mit der wesentlichen Abscheidung des dritten vom zweiten! Nur die Namen scheinen nicht genau (der dritte Theil ist keineswegs blose Wiederholung, — Durcharbeitung findet in allen Theilen Statt), und es wird — beiläufig zur Erschwerung des Studiums — als zweiter Theil zusammengeworfen, was gleich darauf doch wieder geschieden werden muss. — Die Sonatenform kann einen mittleren Theil nicht entbehren, aber er darf nicht, wie in den Rondoformen, Fremdes, — einen zweiten Seitensatz, — bringen und damit die Einheit stören, deren vollkommenere Erreichung eben die Aufgabe der Sonate ist. Folglich muss der zweite Theil der Sonatenform den Inhalt des ersten Theiles festhalten, und zwar entweder ausschliesslich, oder doch hauptsächlich.

Hiernach stellt sich nun die neue Form (der Sonate) in ihren Hauptzügen folgendermaassen fest:

Theil I. *Theil II.* *Theil III.*
HS. SS. G. SZ. — — — *HS. SS. G. SZ.*

Das Uebrige müssen wir, so gern wir auch noch so manche feine und interessante Bemerkungen des Verfassers hervorheben möchten, übergehen. — Bei der Gründlichkeit und relativen Vollständigkeit, mit welcher der Verfasser die Sonatenform für das Clavier behandelt hat, ist es uns übrigens auffallend gewesen, von ihm die vierhändige Sonate gewissermassen stiefväterlich behandelt zu sehen, indem sie nur in einem kurzen Anhange S. 575 mit wenigen kargen Andeutungen bedacht worden ist. Es haben bekanntlich verhältnissmässig nur sehr wenige Componisten wirklich gute und tüchtige vierhändige Sonaten geschrieben, welches bei der noch immer herrschenden grossen Liebhaberei für quatre mains doch wohl in besonderen Schwierigkeiten der Sache seinen Grund haben muss. Diese Schwierigkeiten und die Art und Weise ihrer zweckmässigen Lösung hätten wir gern vom Verfasser angedeutet gesehen.

Ein unübertroffenes Muster von zweckmässiger, durchaus klarer, tüchtiger und geistvoller Behandlung der vierhändigen Sonate hat unseres Bedünkens Onslow

in Op. 7 (bei Breitkopf und Härtel) gegeben, während die übrigen Componisten, nur wenige ausgenommen, entweder, wie vorzüglich Pleyel, dadurch ermüdeten, dass sie ganze Seiten bald in der Primo-, bald in der Secondopartie wiederholen und bald in der einen, bald in der anderen leer ausgehen liessen, bald, wie Dussek u. A. m., die Secondopartie vorherrschend nur zur harmonischen Ausfüllung verwendeten, bald, wie Hummel in der grossen vierhändigen Sonate, zu viele rasche Passagen in die tiefen Basstöne legten, bald, wie Czerny (dessen Beethoven'sche Arrangements wir aus demselben Grunde nicht unbedingt billigen können), ohne Rücksicht auf Gleichartigkeit der Klangfarbe des Pianoforte in allen seinen Tönen, zu grosse und reiche Accordmassen, zu bunten Passagenflitter auf einander thürmten und dabei dem sinnlichen Ohre unverständlich wurden, wogegen es wiederum vielen anderen derartigen Werken, z. B. den Steibelt'schen, bald an frischer, genialer Erfindungskraft, bald an tüchtigem Arbeitsfleisse und Arbeitsgeschicke fehlt. — Uebrigens ist die vierhändige Sonate, zweckmässig und geistvoll behandelt, fast eben so genussreich, wie ein Quartett oder Quintett für Streichinstrumente. Dafür zeugen vorzüglich die köstlichen Werke dieser Art von Mozart und Onslow. — Dass Beethoven nichts in der Sonatenform für vier Hände geschrieben hat, ist auffallend, aber doch wohl leicht zu erklären. —

Dass übrigens bei Gelegenheit der Sonatenform auch die hierher einschlagenden freieren Gestaltungen, wie z. B. die Fantasie, in Sprache kommen, bedarf wohl kaum der besonderen Erwähnung. — Zur Behandlung der Vocalcomposition, welche im siebenten Buche zur Sprache gelangt, bahnt der Verfasser den Weg durch sehr beachtungswerthe Vorstudien, welche theils das Organ des Gesanges und seine künstlerischen Gesetze im Allgemeinen, theils die Sprache nach ihrer musikalischen Natur, theils den Inhalt des Gesangtextes, theils die Form des Textes nach den allgemeinsten Bedingungen betreffen. Angehende Vocalcomponisten werden hier eine reiche Zahl von Winken und Belehrungen finden, die sie, zum Theil wenigstens, sonst vergebens suchen dürften und welche sie befähigen können, so manche Fehlgriffe zu vermeiden. Ganz dieselben Bemerkungen, welche der Verfasser S. 361 über das Missliche der musikalischen Behandlung der auch schon als Gedicht nicht sonderlich ansprechenden Goethe'schen Walpurgisnacht mittheilt, haben wir ungefähr vor einem halben Jahre, bei Gelegenheit der Aufführung der sonst so trefflichen Mendelssohn'schen Composition, einigen Freunden privatim ausgesprochen. Dem Verlaufe des Gedichtes zu Folge kann man durchaus nicht an die Wahrhaftigkeit des Teufelspukes glauben, und bei so starker Auftragung der Tonfarben in der Manier der Weber'schen Wolfsschlucht — wo aber die Sache ihren tiefen Ernst hat — wird es Einem daher dabei zu Muthe, wie etwa erwachseneren Kindern, wenn man ihnen den Knecht Ruprecht spielt, über welchen sie am Ende lachen. Der sonst so geistvolle Mendelssohn, welchem nur, wie einst Mozart, in Wahl der Texte zuweilen etwas Menschliches zu begegnen scheint, hat sich indess noch einen schlimmeren Fehlgriff im Texte des „Lobgesanges" zu Schulden kommen lassen, den wir um so weniger mit Stillschweigen übergehen können, je mehr seine überwiegenden Vorzüge und Verdienste, die wir von jeher gern anerkannt haben, die jüngere Künstlerwelt zu allseitiger Nacheiferung und respective Nachahmung auffordern. Wenn dort im „Lobgesang" der Tenor mit steigender Dringlichkeit fragt: „Hüter, ist die Nacht bald hin?" so kann man, dem Vorhergegangenen zu Folge, gleichfalls nicht an die Wahrhaftigkeit seiner Empfindungen glauben, weil ja das Lob Gottes für bereits geschehene Errettung aus Schmach und Trübsal factisch erfolgt ist. Diese Partie im Lobgesang hat uns um so schmerzlicher verletzt, da hier nicht blos, wie in der Walpurgisnacht, mit dem einfaltigen Christengesindel, sondern mit dem höchsten Hüter selbst gleichsam Komödie gespielt wird, indem ihn der Tenorist um eine bereits abgethane, mit Lob und Preis gefeierte Sache doch nur scheinbar noch bestürmen kann. Verstellung (simulatio und dissimulatio, wie die Lateiner fein unterscheiden), Unwahrheit, Halbwahrheit, Ironie u. s. w. ist bei ernsten Musiktexten, wie unser Autor mit Recht bemerkt, durchaus zu vermeiden und findet nur in der Oper Raum, welcher in der lebendigen Darstellung, Scenerie, Mimik u. s. w. Mittel genug zu Gebote stehen, Alles in's rechte Gleis zu rücken.

Die eigentliche Behandlung der Vocalmusik selbst beginnt der Verfasser mit dem Recitativ, und es wird das hierher Gehörige mit preiswürdiger Umsicht zur Sprache gebracht. Sodann folgt die *Liedform* — das einfache Lied — das durchcomponirte Lied, das Chorlied und das Lied für mehrere Solostimmen. In letzter Beziehung gibt der Verfasser wohlbedachte Winke über Textwahl, einen Punct, worin bekanntlich viel gesündigt wird. Im Allgemeinen erscheint uns hier der Verfasser im Betreff der eigentlichen Compositionslehre zu kurz, obwohl wir glauben müssen, er habe sich, um nicht das Werk zu sehr zu erweitern, absichtlich der Kürze befleissigt; denn einem so feinen und scharfsinnigen Beobachter und Forscher konnte es unmöglich schwer fallen, die Fehler, welche am Häufigsten in diesem Fache vorkommen, noch ausführlicher hervorzuheben.

Ausführlicher und reicher — wie billig, hat sich der Verfasser über die *Chorcomposition* verbreitet. Hier gibt es wieder der goldenen Worte gar viele — vorzüglich auch über die Singfuge — ein Abschnitt, der gereiften Feder des Autors vollkommen würdig. Wie viel kann die jetzt heranblühende Künstlerjugend, mit leichter Mühe, von diesem Führer lernen, was man sich bisher mühsam aus vielen Büchern und Journalen zusammenlesen oder durch Betrachtung — auch nicht immer zugänglicher Meisterwerke, oder durch lebenslängliches Grübeln und Nachdenken aneignen musste! Beneidenswerthe Jugend, der das Lernen so leicht gemacht wird! —

Die letzten Abschnitte des Werkes handeln vom Doppel-, drei- und vierfachen Chor und anderen in den Bereich der höheren Vocalmusik einschlagenden Gestaltungen, und endlich von der Verbindung von Chor und Solo. — Der von S. 527 bis 586 reichende Anhang bietet Ergänzungen und nähere Erörterungen einzelner Puncte, zum Theil von bedeutendem Interesse, wie denn nicht leicht

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. Nº. 21. 1803.

NACHRICHTEN.

Die Angelegenheiten des musikalischen Konservatoriums in Paris haben auch in Deutschland viel Theilnahme gefunden. Und das mit Recht. Dies Institut ist ja nicht nur das Bedeutendste, sondern fast das Einzige, was jezt von allen Regierungen der Welt zur höhern Bildung talentvoller junger Leute für die Tonkunst, und wirklich plan- und zweckmässig gethan wird. Gleichwohl sind die Dinge, durch welche das Konservatorium seit einiger Zeit in seinen Grundpfeilern erschüttert wurde und einen Umsturz drohete, zu verwickelt, als dass sie genau auseinandergesezt werden könnten in einem Journal, worin so Vielerley Raum finden muss. Denen, die genau unterrichtet seyn wollen, empfehlen wir daher folgende Schriften:

Lettre en reponse à Guillard sur l' Opéra de la Mort d' Adam — et sur plusieurs points d' utilité relative aux arts et aux lettres — par Lesueur — à Paris, chez Baudouin. An X., und

Mémoire pour J. F. Lesueur — au conseiller d' état, chargé de la Direction etc. de l' Instruction publique etc. contenant en outre quelques vues d' améliorations et d' affermissement dont le Conservatoire parait susceptible — par C. P. Ducancel, défenseur officieux et ami de Lesueur — à Paris, de l' imprimerie de Goujon fils, An XI.

In beyden Schriften, vornehmlich in der zweyten, ist der ganze Verlauf des Handels nicht nur berichtet und aktenmässig belegt, sondern man kann, wenn man sie lieset, auch die Menge anderer Streitschriften entbehren, indem hier auf alle Rücksicht genommen worden. Lesern, die weniger Antheil an jenem Institut nehmen, wird folgende kurze Darlegung der Sache genügen.

Das Konservatorium war eins von den Gewächsen, die in der unruhigsten Zeit plözlich emporschossen, aber schon durch die hitzige Eilfertigkeit, womit man sie trieb, den Keim des frühen Verwelkens empfingen. Mehrere hundert Zöglinge und achtzig Lehrer waren im kurzen — mehr zusammengerafft, als ausgewählt. Man hätte in der Folge nachhelfen können; dies verhinderte aber vornehmlich der Umstand, dass einem Manne fast ungemessene Macht verstattet wurde, der ohne alle Kenntnis der Musik, ohne alle literarische Bildung, und von zweydeutigem Charakter, erst nur als Kommissair von Seiten der Regierung auftrat, hernach aber durch mancherley nicht rühmliche Hülfsmittel es dahin brachte, dass er die Direktoren dirigirte und das Ganze nur nach seinen Absichten zu leiten wagen durfte. Seine Absichten gingen aber, so wie seine Einsichten, nicht weiter, als auf eitle Herrschsucht, und — Finanzspekulationen. Sarrette war dieser Mann. Er wusste keinen unbedeutenden Theil der Lehrer am Konservatorium um sich zu sammlen und sich durch sie zu verschanzen. Kein Wunder, dass nun fast alles schlecht ging. Unter den Lehrern herrschten Uneinigkeiten, unter den Zöglingen Faktionen. Das Institut kostete grosse Summen; die Regierung wollte nach einigen Jahren denn doch Früchte sehen: es kam sehr wenig zum Vorschein. Die grosse

eine Untersuchung unseres Autors ohne ihr besonderes Gewicht ist.

Schon diese, obgleich höchst dürftige, Uebersicht des überaus reichen Inhaltes des hier angezeigten Bandes wird hoffentlich seinen hervorragenden Werth ahnen lassen. Jeder unbefangene Leser wird gestehen müssen, ein wahres Füllhorn voll gereifter Früchte vieljähriger, gründlicher, mit seltener Vielseitigkeit betriebener Studien, Forschungen und Beobachtungen darin gefunden zu haben, deren Mittheilung an das Publicum wir unserseits mit dem wärmsten Danke gegen den unermüdlich thätigen Verfasser anerkennen. Möge ihm Kraft und Musse werden, seine zahlreichen Leser und Verehrer — und am Ende auch seine Gegner (denn auch sie werden oder können wenigstens im Stillen von ihm lernen) durch eine baldige Herausgabe des vierten und letzten Bandes seines trefflichen Werkes zu erfreuen! Dr. *Kieferstein.*

Nachrichten.

Danzig, im Mai 1845. Der jetzige Impresario des hiesigen Theaters, *Fr. Genée*, hat sich unter Anderem die löbliche Aufgabe gestellt, von Zeit zu Zeit auch auswärtige Künstler zu Gastrollen zu engagiren. Und so sind denn unter den Notabilitäten der Oper am Ende der jetzigen Saison die königl. Opernsängerinnen *Marx* und *Schröder-Devrient*, jene aus Berlin, diese aus Dresden, auf der hiesigen Bühne aufgetreten. Um ein vollständiges und nach allen Seiten hin erschöpfendes Urtheil über die Leistungen des dramatischen Sängers zu fällen, bedarf es bei dem unbefangenen Sachverständigen allerdings mehrmaliger Wahrnehmungen. Indessen „*ex ungue leonem*" und wenn Referent auch nur wenigen jener Vorstellungen beigewohnt hat, so darf er dennoch die Veröffentlichung seiner Ansicht um so weniger scheuen, als mit Zuversicht anzunehmen ist, dass ein Künstler, um auf fremden Bühnen zu gastiren, keine anderen Rollen wählen werde, als solche, die er seinen Fähigkeiten am angemessensten hält, mithin keine der Rücksichten geltend gemacht werden dürfen, welche dem einheimischen Künstler zu Gute kommen, der durch äussere Verhältnisse zu Darstellungen genöthigt werden kann, zu welchen er selbst sich vielleicht am unpassendsten fühlt.

Unter den Opern, in welchen Fräul. *Marx* auftrat, war auch *Marschner's* „Templer und die Jüdin." Diese Wahl kann schwerlich eine glückliche genannt werden; denn ohne den wirklichen Kunstwerth dieser Oper zu verkennen, so lässt sich doch der Vorwurf von dem Componisten nicht abwenden, dass Vieles unsanglbar sei; und es ist daher wohl zu erklären, dass Fräul. *Marx* gerade in dieser Oper weniger, als in den anderen, befriedigte. Die grösste Aufgabe hatte sie sich in *Meyerbeer's* „Robert der Teufel" in der Darstellung der Prinzessin und der Alice gestellt. Referent kann sich mit der gleichzeitigen Besetzung mehrerer Rollen durch ein einziges Individuum durchaus nicht befreunden. Abgesehen davon, dass dabei der Gedanke an Selbstgefälligkeit und Ueberschätzung der eigenen Fähigkeiten zu nahe liegt, so geht für den Zuschauer nicht nur ein Theil der Illusion verloren, sondern auch die unbefangene Anschauung wird häufig durch die sich hier und da hervordrängende Besorgniss gehemmt, ob der Darsteller der anstrengenden Aufgabe auch wohl physisch gewachsen sei. — Fräul. *Marx* entwickelte eine Schule, welche für die gegenwärtig beliebte Operngattung vollendet genannt werden darf. Volubilität, Precision und Kraft sind im vollen Masse vorhanden; aber Eins fehlt: der eigentliche Sopran. Der natürliche Stimmumfang zeigt sich bei Fräul. *Marx* etwa vom kleinen *h* bis *fis*, und dieses Register ist — mehr in den tieferen Tönen, als in den höheren — voll und klangreich und hat fast mehr das Gepräge des Alts, als des Soprans. Die über jenen Umfang hinausgehenden Töne stehen dagegen durch einen dünnen, spitzen, mitunter schrillenden Klang und durch das Forcirte, das sich dem unbefangenen Zuhörer kenntlich macht, auffallend zurück, und die Verbindung dieses Registers mit den natürlichen Tönen lässt Vieles zu wünschen übrig; namentlich wirkt der Uebergang durch den Ton *gis* unangenehm. Ausserdem zeigt sich, wie in solchen forcirten Registern ganz gewöhnlich, bei den Fioriturен eine zu hohe Intonation, die am Auffallendsten bei dem Triller auf dem dreigestrichenen *C* hervortrat, indem als Hilfston dazu ziemlich das dreigestrichene *Es* genommen wurde. Ein anderes Gebrechen als Folge der naturwidrigen Behandlung der Stimme zeigt sich ferner in dem häufigen, jedenfalls unschönen Vibriren der natürlichen Töne. — Nach diesen Wahrnehmungen kann Referent Fräul. *Marx* durchaus nicht für eine Prima Donna erklären; zu einer solchen fehlt ihr nicht nur die Stimme, sondern wahrscheinlich auch derjenige Grad von Allseitigkeit der Gesangbildung, den man von einer ersten Sängerin wohl verlangen darf. Allerdings ist Fräul. *Marx* in keiner entschieden classischen Oper hier aufgetreten, und darum ist jene Vermuthung mit dem Prädicate „wahrscheinlich" bezeichnet worden; wohl aber darf man aus der Art und dem Grade, wie sie dort den Aufgaben genügte, einen Schluss auf das machen, was sie in anderem Genre zu leisten vermag; und fast möchte man glauben, dass sie wohlgethan habe, aus ihrem Repertoir den schon versprochenen Don Juan zu streichen; wenigstens vermag Referent sich nicht der Besorgniss zu erwehren, dass weder Anna noch Elvira von ihr befriedigend würden dargestellt worden sein.

In ziemlich auffallendem und fast grellem Widerspruche mit dem Gesagten steht nun freilich die Aufnahme, welche die Sängerin hier gefunden hat. Mag die äussere Erscheinung des Fräul. *Marx* auf den Brettern allerdings eine angenehme sein, muss auch ihre Gewandtheit im dramatischen Spiele rühmend anerkannt werden, und endlich die Künstlerin auch mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit durch ihr Talent mehrere Concertaufführungen unterstützt, so ist ihr dafür ein Weihrauch zu Theil geworden, der die grösste Sängerin hätte befriedigen müssen. Nicht blos mit Lob in den öffentlichen Blättern wurde sie überschüttet, sondern nach ihrer letzten Darstellung noch mit einem solennen Fackelzuge beehrt. Das scheint denn doch etwas zu viel, übrigens sind die hiesigen Kenner und Verehrer wahrer Kunst mit einer solchen Uebertreibung keineswegs einverstanden.

Kaum hatte Fräul. *Marx* uns verlassen, so erschien Mad. *Schröder-Devrient*. Diese Künstlerin, die vor zwei Jahren hier ähnliche Triumphe gefeiert hatte, wie jetzt Fräul. *Marx*, und durch besonnene Verwendung der ihr zu Gebote stehenden Kunstmittel eher ein Anrecht darauf haben dürfte, besuchte uns abermals; Beweis genug, dass Danzig ihr und sie den Danzigern sehr wohl gefallen hatte. Ausser der Wiederholung einiger ihrer früheren Darstellungen trat sie noch auf als Iphigenia (in Tauris), als Marie in *Grétry's* Blaubart, als Agathe im Freischütz, im ersten Finale des *Weber*'schen Oberon als Rezia, und — *les extrêmes se touchent* — als Luise v. Schlingen in den Wienern in Berlin. Da gerade in der letzten Zeit die Künstlerin in musikalischen Journalen vielfach scharf beurtheilt worden ist (man vergl. No. 14 d. Zeit.), so war Referent äusserst begierig, durch eigene Wahrnehmung zu prüfen. Ausser den angeführten Rollen besuchte er noch die Darstellung des Fidelio; doch kann diese nicht der strengen Kritik unterzogen werden, da die Künstlerin durch Krankheit so weit gehindert wurde, dass die E dur-Arie ausfiel und im ersten Finale schon nach dem ersten Abgehen der Gefangenen der Vorhang fiel, nachdem der Impresario dem versammelten Publicum die nöthige Anzeige gemacht hatte. (Erst nach einer längeren Pause wurde mit dem zweiten Acte fortgefahren.)

Dass Mad. *Schröder-Devrient* in der genialen Auffassung der Rollen und im dramatischen Spiele eine seltene Höhe erreicht hat und vielleicht einzig dasteht, das scheint so allgemein anerkannt, dass es keines weiteren Beweises bedarf. Fragen wir bei Mad. *Schröder-Devrient* nach der Sängerin, so kann allerdings nicht in Abrede gestellt werden, dass jugendliche und kräftige Frische der Stimme vermisst, dagegen aber gerade nicht ganz selten die Anstrengung sichtbar wird, deren die Künstlerin bedarf, um manche Tonlagen zu erreichen, welche einer jugendlichen Sopranstimme leichter zu Gebote stehen, woraus denn auch manche Regelwidrigkeit, wie z. B. die des zu häufigen Athemholens, entsteht. Eben so scheint es auch ihr Grundsatz (vielleicht eine Art von Kriegslist) zu sein, im Anfange die Stimme möglichst zu schonen, um mit den vorhandenen Mitteln auszureichen (am Merklichsten trat dies bei der Iphigenia hervor). Durch eine gute Schule weiss sie aber die vorhandenen Mängel möglichst zu verdecken und durch geniales Spiel die Aufmerksamkeit des Hörers abzulenken. — Wenn nun in der letzten Zeit die Künstlerin wegen der Mängel ihres Gesanges öfter und heftig befehdet worden ist, so scheint es dem Referenten, als sei man dabei nicht ganz unbefangen zu Werke gegangen. Als Prima Donna im gewöhnlichen Sinne des Wortes, ja auch als eigentliche Concertsängerin aufzutreten, das — so darf man ihrer eigenen Einsicht zutrauen — wird schwerlich ihre Absicht sein können. Anders aber gestaltet sich die Frage nach der dramatischen Sängerin. So lange man von dem Bühnensänger nicht blos Gesang, sondern auch Spiel verlangt und das letztere in etwas mehr, als in freier ungezwungener Bewegung auf den Brettern, sucht, wird Mad. *Schröder-Devrient* als dramatische Sängerin immer noch einen ehrenvollen Platz einnehmen, je seltener beide Forderungen gleichzeitig von einem Individuum erfüllt werden. Am Kürzesten dürfte sich daher das Urtheil über die Künstlerin also gestalten: als Sängerin lässt sie jede Schauspielerin, als Darstellerin viele Sängerinnen hinter sich. Daraus ergibt sich aber für die Künstlerin um ihres eigenen Credits willen die Nothwendigkeit, aus ihrem Repertoir alle nicht nur jugendlichen, sondern auch die passiven Rollen, d. h. diejenigen zu streichen, in welchen das dramatische Element mehr oder weniger in den Hintergrund tritt. Daher kann Referent auch nicht umhin, ihr Auftreten als Agathe und als Rezia für einen um so grösseren Missgriff zu erklären, da auch ihre äussere Erscheinung dem Bilde eines jungen, liebathmenden, sentimentalen Mädchens durchaus nicht entspricht. Marie im Blaubart verlangt zwar ebenfalls eine jugendliche Darstellerin, und auch in dieser Rolle mag deshalb Referent die Künstlerin durchaus nicht rechtfertigen, wohl aber entschuldigen, da das dramatische Spiel, welches sie dabei so genial entwickelt, das Unzulängliche ihrer äusseren Erscheinung wenigstens momentan vergessen lässt. Dagegen darf auch jetzt noch ihre Leistung als Iphigenia und als Fidelio classisch genannt werden.

Dass Mad. *Schröder-Devrient* auch als Luise von Schlingen auftrat (wie man sagt, auf Bitte des Impresario, der zum Benefiz der durch Ueberschwemmung Leidenden eine ausserordentliche Vorstellung gab), ist von Manchen getadelt worden, welche mit einer dem tragischen Fache so heterogenen Wahl sich nicht befreunden mochten, da ohnehin der Gesang dabei nur Nebensache ist. Sei dem, wie ihm wolle, so hat die Künstlerin doch dabei einen so herrlichen Humor entwickelt, als wäre sie für die Rolle geboren.

Unser Theaterorchester ist in seinem Streben nach Vervollkommnung nicht glücklich gewesen; man könnte vielleicht nicht mit Unrecht sagen, es sei auf dem besten Wege, sich zu verschlechtern, und namentlich wird Mad. *Schröder-Devrient* schwerlich Grund finden, die Leistungen desselben bei ihren Vorstellungen zu rühmen. Referent könnte hier eine Legion Fehler aufzählen, die sich unser Orchester in neuester Zeit hat zu Schulden kommen lassen. Ausserdem ist es auch sehr wahrscheinlich, dass ein Orchester, welches der Unaufmerksamkeit im höchsten Grade fröhnt, und in dem aber besonders die Anarchie an der Tagesordnung ist, wohl kaum mehr durch die Kritik zu leiten ist. — Es ist augenscheinlich, dass mit Energie hier viel gewirkt werden könnte, und wie wünschenswerth eine Verbesserung dieser Zustände wäre, darüber sind alle wahrhaft Kunstgesinnten unserer Stadt einig. Noch müssen in aller Kürze die Quartettsoiréen erwähnt werden, welche Herr MD. *Denecke*, dessen Violinspiel hier gern gehört wird, im Laufe des verflossenen Winterhalbjahres veranstaltet hat. Dankbar ist ein solches Unternehmen anzuerkennen, wenn die Resultate desselben sich dem Guten nähern. Dieses Prädicat muss aber auf die Zeiten verspart werden, in denen man ein Lob mit gutem Gewissen spenden darf. In obengenannten Soiréen herrscht leider im Ganzen derselbe Geist, wie im Orchester, was sehr erklärlich ist, da die in denselben Mitwirkenden Orchestermitglieder sind. — Referent schliesst mit dem aufrichtigen Wunsche, bald Günstigeres über die hiesigen musikal. Zustände berichten zu können.

Cassel, im Juni 1845. Von den in der letzten Zeit hier Statt gehabten Concertaufführungen sind als die bedeutendsten folgende zu erwähnen. Wie alljährlich, haben sich auch in diesem Jahre am Charfreitage fast alle unsere hiesigen musikalischen Kräfte — namentlich die Mitglieder der Hofcapelle, ein Theil des Opernpersonals und die hier bestehenden Gesangvereine — bei der Aufführung eines Oratoriums auf die erfreulichste Weise bethätigt. In der Hof- und Garnisonkirche kam unter *Spohr's* Direction dessen Oratorium „Des Heilands letzte Stunden" auf eine sehr gelungene Weise zur Aufführung. Wenn wir auch keineswegs zweifeln, dass das treffliche Werk an sich den in Vergleich mit manchen früheren Jahren zahlreichen Besuch des Concertes veranlasst hat, so dürfte dabei doch gewiss auch der erfreuliche Umstand mitgewirkt haben, dass ein nicht geringer Theil der Sologesänge von schätzbaren Dilettanten ausgeführt wurde.

Ueber die vier ersten im letztvergangenen Winterhalbjahre stattgefundenen Abonnementconcerte haben wir bereits in diesen Blättern Bericht erstattet; die beiden letzten mussten, besonderer Umstände wegen, ungewöhnlich lange, nämlich bis Anfang April, verschoben werden. In dem fünften Abonnementconcert, am 2. April, gewährten die Instrumentalstücke das meiste Interesse. Von *Spohr's* Composition hörten wir die dritte Symphonie und ein neues, von ihm selbst gespieltes Violinconcert, das aus drei zusammenhängenden Sätzen besteht, die neben vielen harmonischen und melodischen Schönheiten der Gedanken manche Eigenthümlichkeiten haben. Die beiden ersten Sätze sind vorzugsweise contrapunctisch interessant, der dritte dagegen hat mehr melodisch Reizendes; sein Thema spricht das Gemüth am Freundlichsten an und ist allerliebst (auf enharmonische Weise) introducirt. Die an sich werthvolle Composition gewann ausserordentlich durch den meisterhaften Vortrag des hochverdienten Componisten und Virtuosen. Einen gleichen und nachhaltigen Erfolg erregte die treffliche Ausführung der erwähnten Symphonie. Eröffnet wurde das Concert mit *Beethoven's* Ouverture zu „Coriolan," die zwar recht präcis, aber nicht allezeit so geschmackvoll vorgetragen wurde, als wir es von unserem Orchester wohl erwarten durften. Ausserdem hörten wir noch ein Concertstück für Clarinette von *A. Späth*, vorgetragen von Herrn *Neff*; dem Künstler wurde auch diesmal verdienter Beifall zu Theil. Die Gesangstücke des Concertes bestanden aus einer Arie für Tenor von *Weigl*, vorgetragen von Herrn *Hädrich*, einer Arie für Sopran von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Bossenberger*, und einer Arie für Tenor von *Reissiger*, gesungen von Herrn *Pulvy*. Diese Gesangproductionen waren von geringerem Erfolge begleitet.

Das Programm des am 16. gegebenen sechsten Abonnementconcertes enthielt folgende Werke: 1) Ouverture von *Otto Kraushaar*; 2) Arie für Sopran von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Baum*; 3) Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *J. Batt*; 4) Festlied zur Erinnerung des Schill'schen Denkmals zu Braunschweig, für Männerstimmen, von *Spohr*, vorgetragen von den hier bestehenden Gesangvereinen; 5) Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *v. Lahrbusch*; 6) Adagio für Fagott, componirt und vorgetragen vom fürstl. Forstenberg'schen Kammermusikus Herrn *Joseph Braun*; 7) Achte Symphonie von *Beethoven*; 8) Psalm von *Klopstock*, für Männerstimmen in Musik gesetzt von *Spohr*, vorgetragen von den Gesangvereinen und einem Theile des Opernpersonales. — Referent hätte bei der Ausführung seiner eigenen Composition, der Ouverture nämlich, ein kräftigeres und präciseres Zusammenwirken der Instrumente gewünscht, und die sanfteren cantabilen Sätze in den Blasinstrumenten hätten bisweilen weniger rauh sein dürfen. Ungeachtet der sonach nicht vollkommen befriedigenden Ausführung hatte sich die Ouverture einer für den Referenten erfreulichen Anerkennung von Seiten des Publicums zu erfreuen. Die gelungensten Leistungen des Orchesters waren die Symphonie von *Beethoven* und die beiden Compositionen von *Spohr*. Herr Kammermusikus *Braun* machte sich uns durch den Vortrag seines Adagio für Fagott recht schätzbar. Von wiederholtem und anhaltendem Beifalle war die in der That erfreuliche Leistung des Herrn *Batt* begleitet.

Herr Kammermusikus *Braun* gab am 28. ein eigenes Concert, in welchem er von seiner Composition das dritte Concert für Fagott und eine dramatische Skizze zu einer Cantilene von *Bellini* zu Gehör brachte. Bei dem Vortrage dieser beiden Tonstücke entwickelte der Virtuos eine seltene Fertigkeit und ungewöhnliche Ausdauer auf seinem Instrumente; dagegen machte er bei dem Vortrage des Gesangpartes von *Beethoven's* „Adelaide" und *Mozart's* „O Isis und Osiris" auf dem Fagott noch andere Vorzüge seines Vortrages geltend. Dahin rechnen wir insbesondere die musikalisch richtige Auffassung und geschmackvolle Darstellung der angeführten Compositionen. Nur führte bisweilen das an sich erfreuliche Streben nach lebendigem Ausdrucke den Künstler zu weit; nicht allein in brillanten, sondern auch in einfachen Sätzen überbot er mitunter einzelne Töne und liess namentlich in den letzteren die zartere und willigere Ansprache der Töne vermissen, was möglicherweise auch durch die besondere Beschaffenheit des Instrumentes verursacht worden sein kann. — Von den ausserdem noch zur Production gelangten Piecen heben wir mit Rücksicht auf deren vorzügliche Ausführung das dritte Doppelquartett von *Spohr* und vier Salonstücke für Violine und Pianoforte von *J. Batt* hervor. Das Doppelquartett wurde zum grossten Theile von *Spohr'schen* Schülern ausgeführt; bei dem Vortrage der Salonstücke hatte der Componist selbst den Violinpart und der junge talentvolle Pianist *Treuendell* den Pianofortepart übernommen. Diese Salonstücke — und vorzugsweise die beiden letzteren — erscheinen uns als die werthvollsten Compositionen, welche der junge Künstler uns bis jetzt vorgeführt hat; er tritt hierin mit vielem Glücke freier und selbstständiger, als früher, aus sich heraus, ohne jedoch jemals die Gesetze des Wahren und Schönen zu verletzen.

Am 5. Mai veranstaltete die Singeacademie zur Feier ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens im Vereinslocale vor einem zahlreichen Zuhörerkreise ein Festconcert. Vor dem Beginne desselben wurde vom Stifter und Director der Academie, Herrn *Johann Wiegand* (Gesanglehrer am

Gymnasium und an der Realschule hierselbst), dem eingeladenen Auditorium eine kurze Geschichte des Vereins mitgetheilt, worauf ein Mitglied der Academie ein von ihm verfasstes Festgedicht vortrug, welches zugleich auf die Zeichen der Anerkennung und Liebe hinwies, deren der sich um diese Kunstanstalt hochverdiente Stifter von Seiten der Mitglieder zu erfreuen hatte. Das werthvollste der Geschenke, welche Herr *Wiegand* zur Erinnerung an dies schöne, von so vielen Seiten mit freudiger Theilnahme begrüsste Fest erhielt, war ein kostbarer Tactirstock, womit er das nach Beendigung des erwähnten Gedichtes beginnende Concert leitete. Die zu dem Festabende zur Aufführung gewählten Tonstücke waren: „Die Auferstehung Jesu" von *Wiegand*, „Die erste Walpurgisnacht" von *Mendelssohn*, und „drei vierstimmige Gesänge für Chor- und Solostimmen" von des Referenten eigener Composition. Alle Tonstücke waren mit vieler Sorgfalt vorbereitet und wurden mit lobenswerther Präcision ausgeführt.

Das Opernrepertoir ist seit unserem letzten Berichte wieder mit einer Novität bereichert worden, die sich vermuthlich nicht lange auf demselben erhalten wird. *Auber's* dreiactige komische Oper: „Die Sirene" — Text von *Scribe* — ist am 27. Februar hier zum ersten Male in Scene gegangen, und zwar mit eben nicht bedeutendem Erfolge. Sowohl die Composition, als der Text dieser Oper ist nicht frei von Schwachen und Mängeln, deren specielle Aufzählung hier überflüssig sein möchte. Die Musik ist voll von Reminiscenzen, und zwar nicht von den erfreulichsten. Wir bedauern, dass in diesem Werke des talentreichen Componisten, dem wir so manches Treffliche verdanken, der sich namentlich um die Theatermusik unbestreitbares Verdienst erworben hat, nur gar zu oft der Mangel an wahrlichem Gedankenreichthum, an dauernder Erfindungskraft hervortritt und dass das mehr wie das minder Gute auf eine gar zu gewöhnliche Weise eingekleidet ist. Die Partie der „Zerline" ist die dankbarste und Fräulein *Eder* erwarb sich darin vielen Beifall.

Als Gäste in der Oper sahen wir die Damen *Mehr*, *Diehl*, *Kreutzer* und *Malenda*, und die Herren *Hagen* und *Baldewein*. Fräul. *Mehr* vom Stadttheater zu Bremen entwickelte bei ihrem ersten Debut als Marie im „Czaar und Zimmermann" neben einem angemessenen Spiel und richtiger Declamation im recitirenden Dialoge manche sehr achtungswerthe Eigenschaften des Gesangvortrages, als: Richtigkeit der Auffassung und Genauigkeit der Ausführung, Reinheit und Festigkeit der Intonation, regelrechte Bildung und Verbindung der Töne und Reinheit der Vocalisation. Aber der Klang der Stimme ist, wenn gleich meist kunstgerecht formirt und im Piano und Mezzoforte vorzugsweise angenehm, doch nicht für alle Fälle intensiv stark genug, sondern zuweilen sogar auffallend dünn und darum vorzugsweise für Soubrettenpartieen zu verwenden. Die übrigen Partieen der Oper waren in den besten Händen und wurden auf höchst befriedigende Weise ausgeführt, namentlich zeichneten sich die Herren *Biberhofer* (Czaar) und *Birnbaum* (von Bett) auch diesmal wieder sehr vortheilhaft aus. Zum zweiten Debut hatte Fräul. *Mehr* die Rolle des Ännchen gewählt und erwarb sich auch darin wiederholten Beifall; nach Beendigung der Vorstellung wurde sie gerufen.

Fräul. *Diehl* vom k. k. Hoftheater zu Wien wählte zu ihrem ersten Debut am 13. April die Rolle des Romeo in der gleichnamigen Oper und zu ihrem zweiten die der Amine in der „Nachtwandlerin." Als Romeo fand die schätzbare Künstlerin eine höchst beifällige Aufnahme und ihre Leistung wurde gleich der des Fräul. *Eder* (Julie) durch Hervorruf ausgezeichnet. Fräul. *Diehl* besitzt neben einer achtungswerthen künstlerischen Bildung eine klangvolle und biegsame Stimme, welche ihre Stärke und ihren Klangreiz mehr in der Tiefe und Mitte, als in der Höhe hat. Die Töne des höheren Registers, über dem *f* der zweigestrichenen Octave, sprechen, wie bei allen tiefen Stimmen, nicht mit der nämlichen Leichtigkeit an und haben nicht dieselbe Weichheit und Biegsamkeit, wie alle übrigen Töne, aus deren Ansprache und Verbindung nicht nur die gute Gesangbildung, sondern auch der geschmackvolle Vortrag der Sängerin deutlich erkannt werden. Aus den hier angeführten Eigenschaften der Stimme leuchtet wohl schon ein, dass dieselbe für tiefere Partieen zu verwenden ist, und dass daher die oben erwähnten Debuts des Fräul. *Diehl* nicht gleichen Erfolg haben konnten, da beide Partieen sich in verschiedenen Stimmlagen bewegen. Die Partie der Amina insbesondere erfordert einen Stimmumfang, über welchen Fräul. *Diehl*, bei aller Reinheit ihrer Töne und Leichtigkeit der Ansprache, nicht in jedem Augenblicke mit vollkommener Freiheit zu gebieten im Stande ist. Das Mittel, dessen sich die Sängerin zur Executirung dieser Partie bediente, nämlich das Transponiren der Partie, können wir nicht gut heissen; dasselbe ist unserer Ansicht nach eben so nachtheilig für die Stimme des Sängers, als für den Effect des Tonwerkes. Fräul. *Diehl* ist ausserdem noch als Norma in der gleichnamigen Oper und als Leonore in der „Favoritin" aufgetreten.

Fräul. *Kreutzer* vom Stadttheater zu Mainz erwarb sich am 4. Mai in der Partie des Ännchen im „Freischütz," wie auch Herr *Hagen* vom Stadttheater zu Nürnberg als Max in der nämlichen Oper, vielen Beifall. Fräul. *Kreutzer* entwickelte in der genannten Rolle ein erfreuliches Gesangtalent. Zeichnet sich die Stimme der Sängerin auch weder durch Klangfülle, noch durch Klangreiz aus, so gewinnt sie doch durch leichte und gefällige Ansprache, Beweglichkeit und eben so deutliche, als präcise und im Ganzen geregelte Verbindung der Töne. Auch ist die musikalische Auffassung der Sängerin im Allgemeinen lobenswerth, die Aussprache, wenn gleich nicht dialectfrei, mitunter sogar auffallend breit, doch stets deutlich und meist ungezwungen, der Vortrag der mehr bewegten und vorzugsweise dem melodischen Passagen ansprechend; hingegen lässt die Ausführung von einfacheren Cantilenen noch Manches zu wünschen übrig. Hieraus erklärt es sich, warum die Leistung der Sängerin in der Partie des Cherubin in „Figaro's Hochzeit" gegen die des Ännchen im „Freischütz" merklich zurückstand.

Herr *Hagen* — dem Anscheine nach ein noch wenig erfahrener Sänger — hat uns bei seinem zweiten Auftreten als Octavio in „Don Juan" weniger, als bei

seinem ersten als Max im „Freischütz" zugesagt; jedoch berechtigen die erfreulichen Anlagen des jungen Sängers zu schönen Hoffnungen für die Zukunft. Er besitzt eine jugendlich frische, wenn auch nur mittelstarke, doch für den Bühnenraum im Allgemeinen ausreichende Stimme, deren Mitteltone vorzugsweise weich sind, während die höheren Töne etwas gepresst klingen, wenigstens am Meisten des freien Schwunges und hin und wieder selbst der gehörigen Intonation entbehren.

Fräul. *Molendo* vom Hoftheater zu München trat am 31. Mai als Gabriele im „Nachtlager" auf und fand eine sehr beifällige Aufnahme. Auch die zweite Gastvorstellung, zu welcher die Künstlerin die Pamina in der „Zauberflöte" gewählt hatte, war von gleichem Erfolge begleitet; in der dritten Rolle, als Gretchen im „Wildschütz" hingegen vermochte sie weniger zu befriedigen, was jedoch wohl mehr in der ungeeigneten Wahl lag, da die Stimme der Sängerin im Allgemeinen sich für Soubrettenpartieen und insbesondere für den parlanten Gesang eben nicht eignet. Fräul. *Molendo* besitzt einen guten Stimmfonds, den sie, wenn auch noch nicht immer so vortheilhaft als möglich, doch im Ganzen angemessen zu verwenden weiss. Jugendfrische und Klangstärke, Festigkeit und Biegsamkeit zeichnen die Stimme vornämlich aus. Ist auch dieselbe noch nicht vollkommen ausgebildet, so sind doch die meisten Töne, namentlich bis nach der Mitte des Stimmenumfanges hin, egal. Die musikalische Auffassung der jungen Künstlerin ist im Ganzen gut, der Vortrag sicher und genau, aber in den einzelnen Sätzen noch nicht abgerundet und schattirt genug.

Herr *Baldewein* vom Stadttheater zu Frankfurt a. M. trat am 19. Juni als Bocco in „Fidelio" auf und erhielt nach der Aufführung der ersten Piecen einen aufmunternden Beifall. Seinem Gesangvortrage fehlt es weder an Reinheit und Präcision, noch an Deutlichkeit, aber an Leben und Wärme, an Schattirung und überhaupt an dramatischem Ausdrucke. Bei der Arie, wie der Sänger seine Töne formirt, fällt das Monotone und im Ganzen zu passive Wesen in seinem Vortrage um so mehr auf, da Herr *Baldewein* zu denjenigen Sängern gehört, welche ihre Töne weder im Piano, noch im Forte vollständig und frei ausschwingen, sondern, so zu sagen, mehr abgestumpft, als abgerundet erklingen lassen. *O. L.*

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). Moriani's Triumph war gross in der Lucia und in dem von Fed. Ricci zu Florenz für ihn componirten Rolla, in welchen Opern er die ebenfalls stark applaudirte Tirelli und den spanischen Bariton Oller zur Seite hatte. Donizetti's Don Pasquale mit benannter Tirelli, dem Tenor Bonfigli, den beiden spanischen Bassisten Salas (Titelrolle) und Bercerra machte wenig Aufsehen. Um die Hälfte Februar debutirte der spanische Tenor Flavio Puig (von einer berühmten Familie dieses Namens) in der Sonnambula mit Glück. Der vom Tenor Guasco im Februar abgelöste Moriani gab vor seiner Abreise nach London eine Vorstellung zum Benefiz einer Wohlthätigkeitsanstalt, die ihr den reinen Ertrag von 6619 Realen (ungefähr 1655 Franken) abwarf.

(Teatro del Circo.) In Donizetti's gegen Ende Februar gegebenen Martiri haben zwei deutsche Sänger die Palme davon getragen: die Prima Donna Ober(meyer), bekanntlich die Gattin des neapolitanischen Maestro Rossi, und Bassist Speck; auch Tenor Bettini und der französische Bassist Eurzet fanden Anerkennung. — Die Ober(meyer) wurde auf ein zweites Jahr für dies Theater engagirt.

Barcelona. Auf dem Teatro Nuevo gefiel die Teresa Brambilla sehr im Barbiere di Siviglia. In Donizetti's Lucia, Belisario, Bettly sangen auch die Corsini, die Di Franco und Tenor Caggiati mit Beifall. — Auf dem Teatro Grande fand Mercadante's Vestale mit der Goggi, der Viale, dem Tenor Verger, den Bassisten Superchi und Novelli eine laue Aufnahme. Herrn Gerli's Pelagio hatte die Coleoni-Corti zur Prima Donna, und gefiel ziemlich.

Seit diesem Jahre 1845 erscheint hier eine musikalische Zeitung: „El Mundo musical" betitelt.

Cadix und *Sevilla*. Wie überall in Spanien, erregte Liszt auch hier Enthusiasmus, wiewohl dieser in letzterer Stadt nicht allgemein war. — In den beiden Opern Lucia und Norma hat hier die spanische Prima Donna Cristina Villó als Protagonistin die Palme davon getragen. Die Piañol war der Rolle der Adalgisa nicht gewachsen; Tenor Aparicio und Bassist Roddo gingen mit.

Valencia. Verdi's Nabucodonosor und Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Franceschini-Garis, der Muñoz, den Tenoren Gomez, Floria, den Bassisten Santarelli und Natale fanden Beifall. Da Donizetti's Figlia del Reggimento in Barcelona über siebenzig Male die Breter passirte, so war man sehr begierig, dies Meisterwerk zu hören, liess die Teresina Brambilla hierher kommen, die auch gleich mit einem Veni, Vidi, Vici darin auftrat.

2) Aus anderen Ländern.

Alexandria (Egypten). Die Sedelmeyer, die bereits auf dem Theater zu Malta gesungen, hatte hier eine reichliche Einnahme und viele Geschenke am 28. December in ihrem Benefiz mit Donizetti's Maria di Rudenz.

Amsterdam. Die Norma, worin die junge Giordani, die Ruggeri, Tenor Mei und Bassist Mansi wirkten, machte hier Glück. Die Bertucat (s. den vorigen Bericht) war eine leibliche Amina in der Sonnambula, auch Tenor Perelli und Bariton Bencich fanden Anklang. Die Bertucat sang hierauf die Adalgisa in der Norma ebenfalls mit Beifall. Im Corrado di Altamura sang die Questa, und der unermüdliche Bencich trug die Palme davon. Am 26. Februar gab man Mercadante's Bravo mit der Bertucat, der Questa, den Herren Mei, Bencich, Perelli (unpässlich); er gefiel nur theilweise.

Constantinopel. Donizetti's Lucrezia Borgia (die Polani = Titelrolle, die Benetti = Orsino, Tenor Zilioli = Gennaro, Bassist Polani = Alfonso) wurde bei vollgepropftem Theater stark beklatscht. Herr Donizetti, Director der hiesigen Hofmusikbande, bezeugte sogar seine Zufriedenheit mit der Aufführung dieser Oper seines berühmten Bruders. Nachher gab man Rossini's Barbiere di Siviglia.

Copenhagen. Die beiden Opern Linda und Don Pasquale von Donizetti waren ein wahrer Triumph für den Tenor Benedetti, so dass er von König und Königin, die zugegen waren, ein Geschenk von 150 Thalern erhielt. Die Forconi fuhr fort zu gefallen.

Lissabon. Verdi's Ernani hat auch hier gute Aufnahme gefunden. Die Albertini, Tenor Tamberlich, die Bassisten Santi und Sermattei waren die eigentlichen Helden der Oper. Die gefeierte Rossi-Caccia erregte abermals Enthusiasmus in der Lucrezia Borgia.

Lissa gab hier diesen Winter in einem mehr als monatlichen Aufenthalte mehrere Concerte, wovon die letzteren wenig Zuhörer und minderen Beifall hatten, überdies ein Concert für die portugiesischen und ein anderes für die hier anwesenden irländischen Armen. Der Künstler hatte auch die Ehre, bei Hof zu spielen, und erhielt von der Königin eine mit Brillanten besetzte reiche Dose und den Christusorden.

London. Die italienische Oper, die in der hiesigen „fashionable Season" gewöhnlich von der Hälfte April bis gegen Ende Juni währt, hat dieses Jahr schon in der ersteren Hälfte März begonnen, und dauert bis August. Verdi's Ernani, der so eben aus Madrid angekommene Moriani erregten vor Allem Fanatismo; indem die Basso-Borio (!), Fornasari und Bottelli (!). Die ganze englische Presse, ein Heer von Zeitschriften, ist voll überschwenglicher Lobeserhebungen. Man sollte glauben, die Engländer hörten zum ersten Male italienische Musik und italienische Sänger. In Italien gilt Moriani als guter, aber kalter Sänger (die englischen Blätter sagen: *full of tenderness and passion!!!*), die Basso-Borio als unbedeutend (a. a. O. heisst es sogar: *she surprises her hearers, when thay least expect it*); vielleicht ist sie auf einmal gross geworden.

Malta. Die Engländerin Emma Bingley, welche einige Zeit in Italien von der Pasta einige Anweisung im Gesange erhielt, erwarb sich starken Applaus in der Sonnambula, wovon auch Tenor Carli und Bassist Ongarini einen guten Theil einernteten. Die Ferrarini-Baschieri machte sich hierauf Ehre in Donizetti's Linda, worin Buffo Malagrieci den Marchese sang.

Moscau. Herr Crivelli als Belisario in der Donizetti'schen Oper gleiches Namens, wie auch die Assandri als Antonina waren die Begünstigtesten von den Zuhörern; die Semenoff = Irene, Tenor Brunacci = Alamiro genügten. Auber's Muta di Portici, worin die Caremoli-Crivelli, der gefeierte Tenor Salvi (Masaniello) und die Bassisten Corradi-Seti und Donati sangen, gefiel im Italienischen weniger, als voriges Jahr in deutscher Sprache. In der ersten Hälfte Februar gab die Assandri Donizetti's Linda zu ihrem Benefiz und machte nebst dem Tenor Salvi, der Vietti, dem Buffo Soarez, den Bassisten Crivelli und Corradi-Seti einen südlichen Furore. Nach Beendigung des russischen Carnevals geht Salvi und Crivelli nach Hamburg, die Assandri und Soarez nach Italien.

Newyork. Nach der im November gegebenen Chiara von Ricci folgte die Lucrezia Borgia, in welcher Oper die in America beliebte Borghese (Bourgeoise, eine Französin) abermals Lorbeeren pflückte (in der vorigen Oper war es die Pico); die übrigen Virtuosi der Gesellschaft sind die Tenore Antognini, Perozzi, die Bassisten Tommasi, Valtellina und der Buffo Sanquirico, die sämmtlich in Nordamerica gefallen.

Man sagt, *Spohr* werde sein Oratorium: Der Fall von Babylon in Person hier dirigiren, und das Sänger- und Orchesterpersonal 800 Individuen stark sein.

Odessa. Die einst rühmlich bekannte, nun fertige Prima Donna Renzi debutirte hier als Desdemona in Rossini's Otello und als Anna Bolena mit Glück. Der famose *Ricci* componirte eine neue Oper: *La Solitaria delle Asturie*, die nächstens gegeben werden soll.

Petersburg. Donizetti's Linda, welche der Buffo Rovere zu seinem Benefiz wählte, und worin die Castellan, die Alboni, Tenor Unanue und Bassist Tamburini wirkten, erfreute sich einer guten Aufnahme. In dessen Roberto d'Evreux sang Rubini abermals. Bei allem Gefallen der Garcia-Viardot und der italienischen Sänger, trug die Nissen in Mozart's Don Juan die Palme davon. Eine neue Oper vom russischen General *Alexis Lwoff* fand in mehreren Stücken vielen Beifall; das Duett zwischen der Garcia und Rubini war die Perle der Oper.

Zara (Dalmatien). Die beiden im Carneval gegebenen Opern Marino Faliero von Donizetti, und Saffo von Pacini fanden reichlichen Applaus, in ihnen die beiden Prime Donne Sarazin und Malvasi, Tenor Cosma und Bassist Botticelli.

Ankündigungen.

Anstellungs-Gesuch.

Ein ausgezeichneter Dirigent, gleich erfahren als solcher in der Opern-, Kirchen- und Concertmusik, der bisher mannichfaltige und nicht unbedeutende Stellungen in der Kunstwelt eingenommen, gründlicher Theoretiker und Componist, gediegener Orgel- und Clavierspieler (wenngleich nicht Virtuos), ganz besonders aber bewährter Lehrer des Kunstgesanges, sucht einen Wirkungskreis als Dirigent, Organist oder Lehrer; in ersterer Qualität indessen nicht beim Theater, da er sich mit dem Theaterleben und Treiben auf keine Weise befreunden kann, und er aus diesem Grunde die derzeit von ihm bekleidete — sonst ganz solide — städtische Theater-Capellmeisterstelle wieder aufgekündigt hat. Die Unterzeichnete ertheilt Näheres auf *portofreie* Briefe, in denen man zur Abkürzung der Correspondenz, gleich die Bedingungen angeben wolle.

Die Redaction der Berl. musikal. Zeitung.

In wenigen Tagen erscheint in unserem Verlage:

„Die Kreuzfahrer." Grosse Oper in drei Acten, bearbeitet nach Kotzebue's Schauspiel, in Musik gesetzt von *L. Spohr.* Vollständiger Clavierauszug. Preis 8 Thlr.

Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juli. **№ 31.** 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Bonn. Inauguration des Beethoven-Monuments. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gesangschule für gebildete Stände. Ein theoretisch-practisches Handbuch für Alle, welche den höheren Gesang lieben, lernen oder lehren, zunächst als Leitfaden für seine Schüler ausgearbeitet von *C. G. Nehrlich*, Lehrer des Gesanges und Director des Gesangconservatoriums zu Berlin. XII und 121 S. Text und 120 S. Notenbeispiele, in gr. Fol. Berlin, im Locale des Gesangconservatoriums, Louisenstrasse No. 13. 1844. Preis 8 Thlr.

Referent gesteht mit Vergnügen, dass er nicht leicht ein musikalisches Werk dieser Art mit grösserem Interesse gelesen und wieder gelesen hat, als das vorliegende. Was aber dasselbe für ihn in ganz vorzüglichem Maasse anziehend machte, das ist theils die Höhe der allgemeinen Kunstanschauung und Betrachtung, auf welcher sich der verdienstvolle, neuerdings so vielfach in den Zeitblättern genannte Verfasser bewegt und zu welcher er auch seine Leser zu erheben weiss, theils die Kraft, die Würde, der Ernst und die freudige Begeisterung, mit welcher er seinen Gegenstand ergriffen, theils die wissenschaftliche Tiefe, Gründlichkeit und Umsicht, mit welcher er ihn nach allen Seiten hin durchdrungen und abgehandelt, theils der Adel der Form, in welcher er ihn darzustellen gewusst hat. Unseres Wissens ist weder ein deutsches noch ein ausländisches Werk vorhanden, welches sich mit dem vorliegenden in allen diesen Beziehungen auch nur in einen annähernden Vergleich bringen liesse, und die deutsche Literatur hat daher in der That Ursache, auf diese hervorragende Leistung stolz zu sein, welche, wenn sie die gebührende Beachtung findet, allmälig eine durchgreifende Reform auf dem Gebiete des Gesangunterrichts und des ganzen Gesangwesens überhaupt hervorbringen wird.

Es kann keinem unbefangenen Sachverständigen entgangen sein, dass bei allem Ueberflusse an gedruckten Gesangschulen, deren theilweise Verdienste wir übrigens nicht verkennen oder in den Schatten stellen wollen, bisher dennoch keine einzige in Deutschland zu einem durchgreifend auf das Leben einwirkenden Einflusse gelangt ist. Zwar es wirkten und wirken noch jetzt da und dort einzelne verdienstvolle Männer mit Eifer, Einsicht und Geschicklichkeit und zum Theil mit gedeihlichem Erfolge für die gute Sache; allein wie wenig vermochten doch ihre vereinzelten Bemühungen gegen den allgemein herrschenden Verfall der Gesangkunst! Wir hatten und haben Schulen, allein keine eigentliche Schule, durch welche mit schlagendem Nachdrucke Grundsätze, deutscher Kunstbetrachtung, deutschen Ernstes, deutscher Gründlichkeit würdig, Grundsätze und Ansichten vom Geiste eines geläuterten Christenthums durchweht, zu allgemeiner Anerkennung und Anwendung in der Lebenspraxis gebracht worden wären. Oder in welchem deutschen Lande oder Ländchen hat wohl der Gesangunterricht allgemein die Stellung in niederen und höheren Schulunterrichte und in dem gesammten Bildungsgange der aufblühenden Jugend überhaupt und hat wohl das Gesangwesen im Allgemeinen die edle Richtung, die Würde, den veredelnden Einfluss, die sittlich lautende Kraft gewonnen, dass man mit Fug und Recht sagen könnte, es sei darum wahrhaft gut bestellt? Huldigen nicht Hunderte von Gesanglehrern noch immer einem tollen Schlendrian ohne Geist und höheres Leben? Werden nicht von ihnen beim öffentlichen wie beim Privatunterrichte die schreiendsten Missgriffe begangen? Ist in tausenden von Schulen und Kirchen der Gesang weiter etwas mehr, als ein wüstes Geschrei, ein gewaltsam hervorgequetschtes Gekreisch, welches nur vieljährige Gewohnheit erträglich machen kann? Wo hat wohl der Gesang in der Schule, in der Kirche und im Leben jene hohe sittliche Bedeutsamkeit im Sinne und Geiste des Christenthums gewonnen, welche, von ihrem ausserchristlichen Standpuncte aus und so weit es ihnen derselbe möglich machte, schon die grossen Weisen und Volkspädagogen der Griechen klar erkannt hatten?

Wenn nun in dem Allen in unserer Zeit nicht eine neue Epoche eintritt, ein mächtiger Schritt zum Wahren und Guten geschieht, so trägt wenigstens der Verf. vorliegender Schrift nicht die Schuld davon. Er hat alle bisher herrschenden Fehler, Missbräuche und Missgriffe klar erkannt und freimüthig aufgedeckt; er hat das zu erreichende höhere Ziel fest und sicher in's Auge gefasst; er hat das Eine, Höchste, welches Noth thut, mit wärmster Begeisterung hervorgehoben und den zum einzig Wahren und Guten führenden Weg so klar und eindringlich nachgewiesen, dass wir alle Welt zu ihm hinführen möchten und ihr zurufen: „Wer Ohren hat, zu hören, der höre!“ Auf das Angelegentlichste und Nachdrücklichste müssen wir Alle, welchen es um eine wahrhaft würdige, versittlichende, christlich-humane Uebung des Gesangwesens,

um ächte Volksbildung aus dem innersten Lebenskern, um Hebung und Verschönerung des Cultus wie des Lebens durch würdige, heilsame Kunststuben zu thun ist, auf dieses gediegene, überaus ideenreiche, vielseitig anregende Werk hinweisen, dessen Inhalt nicht warm genug beherzigt, nicht eifrig genug zur Sache des Lebens gemacht werden kann. Es ist ganz dazu geeignet, für so manche einseitige und zum grobsten Materialismus hinführende oder ihm gerade zu huldigende Richtungen und Bestrebungen des Zeitgeistes eines der dringend nöthigen Gegengewichte zu bilden und das Geschlecht unserer Zeit von zunehmender Verflachung zurückzurufen, dass es in ihr sich nicht selbst verliere und darin endlich zu Grunde gehe. Möge es daher bald in jeder Bibliothek zu finden sein! Mögen es Lehrer, für deren beschränkte Mittel der im Verhältnisse zu seinem Umfang und seiner trefflichen Ausstattung sehr mässig berechnete Preis zu hoch erscheint, aus gemeinschaftlichen Mitteln erwerben, mögen sie dasselbe zum Gegenstande des fleissigsten Studiums machen und den daraus sicherlich auch noch für bereits wohl Unterrichtete hervorgehenden Gewinn an anregenden, lebensvollen Ideen und theoretischen und practischen Winken und Belehrungen in der Weise der Welt zu Gute kommen lassen, wie es der von wärmster Begeisterung für die Sache durchglühte Verfasser wünscht und mit ihm ein Jeder wünschen muss, der seinen geistvollen Erörterungen mit empfänglichem Sinne nachgeht. —

Wir wissen recht wohl, dass es nunmehr eigentlich unseres Amtes wäre, dieses unser allgemeines Urtheil, das vielleicht manchen unserer Leser als ein zu unbedingt günstiges erscheinen dürfte, durch ein näheres Eingehen in den Inhalt des Werkes selbst ausführlich zu begründen; allein dieses ist, wie schon aus der oben angegebenen Seitenzahl erhellt, von so bedeutendem Umfange, dass wir, wenn wir auch nur auf die Hauptpuncte uns einlassen wollten, einen allzugrossen Raum in diesen Blättern in Anspruch nehmen müssten, deren Bedeutung, als einer allgemeinen Zeitung für die Musik, wir nicht aus dem Auge verlieren dürfen. So müssen wir uns, wiewohl ungern, damit begnügen, eine kurze Uebersicht des Inhalts zu geben und dabei etwa nur noch den einen oder anderen Gegenstand besonders hervorzuheben.

Was zunächst das Verhältniss des vorliegenden Werkes unseres Verfassers zu seiner im Jahre 1841 in Leipzig erschienenen „Gesangkunst" anbelangt, die uns leider in diesem Augenblicke nicht zur Hand ist, so müssen wir dem neueren Werke vor jenem älteren, so weit uns der Inhalt desselben noch gegenwärtig ist, einen entschiedenen Vorrang zuerkennen, und nur die durch keine, wenn auch noch so deutliche Beschreibungen zu ersetzenden Abbildungen, welche, wenn wir nicht irren, der „Gesangkunst" beigegeben waren, haben wir hier ungern vermisst. Seit Herausgabe des letztgenannten Buches hat sich der Verfasser ganz unverkennbar seines reichen, vielumfassenden Feldes in noch grösserem Umfange und mit gesteigerter Kraft der wissenschaftlichen Darstellung bemächtigt. Seine Ansichten haben an Tiefe, Gediegenheit, Klarheit, Schwung und Lebensfülle gewonnen, und er selbst räumt Fol. IX. der leicht erwerblichen Vorrede wenigstens einen Theil des geschehenen Fortschrittes in seiner literarischen Wirksamkeit der Einwirkung eines rühmlichst bekannten Gelehrten ein, indem er bemerkt: „Der philosophische Geist, der hier und da (in dem Buche) weht, ist eine Folge von dem näheren Umgange mit meinem Freunde Herrn Dr. A. Sommer, dessen tiefe, lebenswarme, Staat, Kirche, Kunst und Natur harmonisch umfassende Philosophie hier und da auf meinen Gedankengang allerdings Einfluss gehabt hat, jedoch gewiss nicht zum Schaden der guten Sache."

Das vorliegende Werk zerfällt in drei Haupttheile. Der erste „Allgemeine Theil" behandelt, nach einer, allgemeine Betrachtungen bietenden Vorrede, in acht Paragraphen folgende Gegenstände: die Kunst überhaupt; der Künstler und insbesondere der Sänger; der Gesanglehrer; der Gesangschüler; Methode des Gesangunterrichts; Gang einer naturgemässen Methode; das Bildende des Gesanges; Kritik des Gesanges. —

Der sehr reichhaltige zweite „Theoretische Theil" zerfällt in acht Unterabtheilungen mit den Ueberschriften: Allgemeines; Körperliches; Geistiges; Beseeltes; Coloratur; Tonmalerei; Declamation; Vortrag. In ihnen ist der mannichfaltige Stoff in 69 Paragraphen grösstentheils sehr gründlich und befriedigend abgehandelt. Die vierte Unterabtheilung mit der Ueberschrift: „Beseeltes" behandelt die Artikel: Wortsprache und Tonsprache; Luftsprache und Lautsprache; Athemsprache; Elemente der Gesangsprache, und es geht daraus hervor, dass eben jene Ueberschrift nicht ganz passend gewählt sei. Mit ganz vorzüglichem Fleisse ist die sehr reichhaltige zweite Unterabtheilung mit der Ueberschrift: „Körperliches" gearbeitet, und das hier Gebotene möchte wohl schwerlich irgendwo vollständiger und in besserer Darstellung zu finden sein. Wir kommen weiter unten darauf zurück. Eine schwächere Partie des Buches scheinen uns die unter der Ueberschrift: „Geistiges" gegebenen Erörterungen zu sein, welche sich vorzüglich auf folgende Gegenstände erstrecken: Wille; Gefühl; Phantasie; Verstand. Hier sind manche wichtige Resultate neuerer Forschungen ausgezeichneter Denker, wie z. B. die eines E. Reinhold u. A., nicht so beachtet und benutzt worden, wie es zu wünschen gewesen wäre, und vorzüglich die vom Verfasser aufgestellte, freilich sehr gedrängt gegebene Theorie des Gefühls hat uns nicht genügt. Der Verfasser klagt selbst, und zwar mit Recht, über die in Hinsicht auf diesen für die Musik so überaus wichtigen Gegenstand herrschenden Begriffsverwirrungen; allein er selbst hat, wie es uns scheint, die Hauptpuncte, auf welche es dabei ankommt, noch nicht in ihrem ganzen Umfange und mit voller Klarheit und Schärfe erfasst, und wir ersuchen ihn daher, bei einer etwaigen zweiten Auflage seines sonst so trefflichen Werkes tiefer und schärfer in die Sache einzugehen. Vorzüglich dürfte das so enge und wichtige Verhältniss gegenseitiger Wechselwirkung zwischen Gefühl auf der einen, und Erkenntniss und Denkvermögen auf der anderen Seite nicht unerörtert bleiben. — In dem vom „Geistigen" handelnden Abschnitte möchten auch wohl zweckmässig Gegenstände, wie: Bildungsstand, Characterbildung, Nationalbildung u. dergl. m., zur Sprache gekommen sein.

Der dritte „Practische Theil" handelt von der Technik der Gesangbildung, Tonbildung, Gefühlsbildung, Bildung der Gesangsprache, Coloraturbildung, Tonmalerei, Declamation und Vortrag, und streift in manchen einzelnen Puncten in das Gebiet des zweiten Hauptheils hinein, wodurch da und dort Wiederholungen veranlasst worden sind, welche wohl nicht immer unvermeidlich waren.

Wir heben nun noch einen einzelnen vorzüglich wichtigen Gegenstand hervor. Es sind die Fol. 54 aufgestellten, hier durch Cursivschrift bezeichneten Thesen des berühmten Physiologen Joh. Müller, welche unser Verfasser mit folgenden, von uns so viel als möglich in's Kurze gezogenen Bemerkungen begleitet.

1) *Die Stimmbänder sprechen am Leichtesten an, wenn der hintere Theil der Stimmritze geschlossen und die Stimmritze eng gehalten ist.* „Dieser Umstand spricht laut für die Nothwendigkeit des hellen Tones (man vergleiche hierzu die vorhergehende Gesangschule in §. 25, Fol. 67), durch welchen man nicht nur die Stimmbänder durchgehends einander nahe bringt, sondern auch die nöthige Luftersparniss möglich macht. Wer die Kunst des hellen Tones nicht besitzt, ist immer in Gefahr, seinen Ton durch die Luft zu ersaufen. Wie der Stimmorganismus von Natur thätig ist, kann er für die Kunst nie in Anwendung kommen. Sie verlangt ihn auf der Stufe seiner höchsten Gesetzmässigkeit. Die Kunst muss hier die Natur erziehen."

2) *Die Töne erfolgen, wenn sich die Stimmbänder berühren, mit grösserer Kraft, als wenn sie sich nicht berühren, und zwar bei schlaffen Stimmbändern besonders leicht.* „In diesem Umstande haben wir den Grund zu suchen, warum gewisse Töne weniger, andere mehr Luft und Anstrengung verlangen. Dass bei sich berührenden Stimmbändern der Ton stärker und voller ist, ist ganz natürlich, da die zwischendurch dringende Luft ganz in Ton verwandelt werden kann, was bei geöffneter Stimmritze nicht möglich ist" u. s. w.

3) *In der Höhe bleibt sich der Ton gleich, ob er durch sich berührende oder durch sich nicht berührende Stimmbänder erzeugt ist, so lange die Länge und Spannung derselben dieselbe bleibt.* „Der einzige Unterschied besteht hier darin, dass in dem ersten Falle weniger, in dem anderen mehr Luft zu seiner Erzeugung nöthig ist. In dem ersten Falle ist die Luftführung gefasst, im zweiten gehaucht. Wir sehen hieraus, dass es gänzlich von der Stellung der Stimmbänder abhängt, ob ein Ton mit gefasster oder gehauchter Luft erzeugt wird."

4) *Tiefe Töne lassen sich bei kurzer und langer Stimmritze hervorbringen, nur müssen sich die Stimmbänder bei kurzer Stimmritze berühren und in dem Maasse schlaff sein, als sie bei langer Stimmritze gespannt sind; eben so hohe Töne, wenn die Stimmbänder bei langer Stimmritze mehr gespannt werden.* „Mit dem Längerwerden der Stimmritze muss also für gleich hohe Töne die Spannung der Stimmbänder zunehmen, mit dem Kürzerwerden abnehmen. Das ist ein Beweis, dass sich mit viel Kraft wenig, und mit wenig Kraft viel ausrichten lässt. Da nämlich mit der Spannung die Anstrengung zunimmt, so kann ich meine Kraft sehr schonen, wenn ich durch Verkürzung der Stimmritze erreichen lerne, was sich durch Spannung der Stimmbänder erreichen lässt. In dem Umstande, dass für gleich hohe Töne mit dem Abnehmen der Länge der Stimmbänder auch ihre Spannung abnehmen muss, liegt der Grund der Möglichkeit, eine Stimme nach oben und unten bis zu den äussersten von der Natur gesetzten Grenzen auszudehnen. Steht eine Stimme aus Mangel an Kraft, die Spannung der Stimmbänder zu erhöhen, bei ihrem höchsten Tone, so braucht nur die Stimmritze verkürzt zu werden und es werden ohne Anstrengung noch höhere Töne erfolgen. Kann ferner eine Stimme wegen gänzlicher Erschlaffung der Stimmbänder keinen tieferen Ton erzeugen, so braucht nur die Stimmritze verlängert zu werden, und es wird eine neue Spannung der Stimmbänder und mit ihr die Möglichkeit zu noch tieferen Tönen hergestellt werden."

5) *Mit zunehmender Spannung der Stimmbänder bei gleicher Stimmritze veränderte sich die Töne in der Höhe nicht wie die Saiten. Während bei den Saiten die Töne bei gleicher Länge der Saiten in geradem Verhältniss zunehmen, wie die Quadratwurzeln der spannenden Kräfte, bleiben sie bei den eben so behandelten Stimmbändern etwas zurück.* „Dieser Umstand weist darauf hin, dass die Stimmbänder im lebendigen Organismus nicht nach rein mechanischen Gesetzen zu wirken bestimmt sind. Wenn die steigende Höhe der Töne durch steigende Spannung der Stimmbänder erzeugt werden müsste, so müssten Sänger, die ihrer Stimme den nöthigen Umfang geben wollten, Riesenkräfte anwenden, zumal wenn sie mit derselben Länge der Stimmritze zum Ziele gelangen wollten. Ein solches Fortschreiten in der Scala ist das Unnatürlichste, das es geben kann, denn es ist ganz gegen die Gesetze der Lebensbewegung, welche in einem steten Wechsel von Anspannung und Abspannung besteht. Soll das Aufsteigen in der Scala naturgemäss vor sich gehen, so muss es unter steter Abwechselung von An- und Abspannung der Stimmbänder geschehen. Dieser Wechsel tritt mit jedem neuen Tetrachord ein und verlangt jedesmal eine neue Luftführung. Wer gegen dieses Lebensgesetz das Steigen der Töne durch anhaltende Anstrengung erzwingen will, der geht mit seinem Kehlkopfe um, wie Joh. Müller mit seinen ausgeschnittenen Kehlköpfen verfuhr. Durch solche Unnatur zerstrümmert man die beste Stimme. — Auch muss die Gesundheit des ganzen Körpers darunter leiden. Namentlich wird sich Kehlkopfschwindsucht früher oder später einstellen."

6) *Durch Herabziehen des Schildknorpels gegen den Ringknorpel, also durch zunehmende Spannung der Stimmbänder in gleicher Direction, steigen die Töne zwei Octaven hoch, dann werden sie unangenehm pfeifend; durch Bewegung des Schildknorpels gegen die Giesskannenknorpel, also durch zunehmende Abspannung der Stimmbänder bis zu ihrer gänzlichen Erschlaffung, wird noch eine Octave abwärts erzeugt.* „Auf diese Weise werden im lebendigen Organismus keine Kunsttöne erzeugt. Nur durch Abwechselung mit gehauchten und gefassten Luftführungen oder durch den Wechsel der An- und Abspannung der Stimmbänder sind drei Octaven von Kunsttönen möglich. Ohne diese Abwechse-

lung durch blosses Zunehmen der Spannung der Stimmbänder vom Zustande gänzlicher Erschlaffung bis zum Zustande der höchsten Spannung sind weder oben noch unten wahre Menschentöne, sondern nur Vielklänge erzeugbar." Hier scheint uns unser Verfasser die Müller'sche Ansicht ein wenig outrirt und das Brauchbare, welches in derselben liegt, verkannt zu haben. Bei dieser Bemerkung wollen wir indess durchaus nicht in Abrede stellen, dass keineswegs alle am ausgeschnittenen Kehlkopfe angestellten Experimente auch auf die Thätigkeit des lebenden Kehlkopfes anwendbar sind und in artistischer Hinsicht brauchbare Resultate liefern.

7) *Bei sehr schwacher Spannung der Stimmbänder bringt dieselbe Spannung, je nachdem man stark oder schwach bläst, Töne der Bruststimme und Töne der Falsettstimme hervor, bei höherer Spannung sind nur Falsettlöne, bei grosser Abspannung nur Brustlöne möglich, man mag stark oder schwach blasen.* „Auch diese Beobachtung scheint für unsere Ansicht zu sprechen, dass die Scala, welche den Umfang der Stimme ausmacht, im lebendigen, naturgemäss thätigen Organismus nicht durch ununterbrochen zunehmende Spannung der Stimmbänder, sondern durch abwechselnde An- und Abspannung zu Stande kommt, doch sind die Worte zu unbestimmt, als dass sich etwas Sicheres darauf bauen liesse. — — — Wir glauben dem berühmten Beobachter nicht Unrecht zu thun, wenn wir annehmen, dass er durch die allgemeine Unklarheit über das Wesen der Brust- und Falsettlöne verhindert worden sei, durch seine Forschungen etwas Sicheres zur Aufklärung dieser räthselhaften Töne beitragen zu können. Die Beobachtung der lebendigen Stimme zeigt allerdings auch, dass am unteren Ende der Scala keine Falsett-, am oberen keine Brustlöne möglich sind, und dass dazwischen Brust- und Falsettlöne neben einander liegen; aber sie zeigt nicht, dass das blose Blasen das primitive Moment sei, durch welches die bei gleicher Spannung der Stimmbänder erzeugten Töne zu Brust- oder Falsettlönen gestempelt würden. Bedenkt man, dass das Steigen der Töne nicht nur von der Spannung der Stimmbänder, sondern auch von der Länge und von der transversalen Schwingung derselben ermöglicht werde, so folgt daraus, dass, je nachdem das eine oder das andere dieser drei Momente wirksam wird, der Character der Töne ein anderer werden muss. In der That unterscheidet man beim Aufsteigen in der Scala von einem Extreme zum anderen dreierlei Töne, und zwar Brustlöne mit gefasster, Brustlöne mit gehauchter Luft, und endlich Falsettlöne. Ich erkläre mir die gefassten Brustlöne durch Spannung der Stimmbänder, die gehauchten Brustlöne durch Verkürzung der Stimmritze, und die Falsettlöne durch Anschwellung des Muskelfleisches unter den unteren Stimmbändern, d. h. durch Stopfung. Da Verkürzung und Stopfung der Stimmritze eine Erhöhung der Töne mit sich bringt, so können die tiefsten Töne der Scala weder gehauchte Brust- noch Falsettlöne sein, und da die Stopfung erst eintreten kann, wenn die Spannung und Verkürzung zu wirken aufhört, so können die höchsten Töne natürlich nur Falsettlöne sein. Diese Falsettlöne nun stehen ganz unter denselben Gesetze, welchem die Brustlöne unterworfen sind; sie lassen sich, je nachdem die Stimmbänder einander berühren oder nicht, durch eine gefasste oder eine gehauchte Luftführung erzeugen und bekommen dadurch zweierlei Klangcharacter, gerade wie die Brustlöne, d. h. sie sind in dem einen Falle hell und klangvoll, in dem anderen schwach und gedämpft." — „Was nun die Wichtigkeit dieser drei Tonerzeugungsmomente betrifft, so steht die Spannung der Stimmbänder oben an; sie kommt daher bei der Erzeugung der Tonleiter, welche den Umfang der Menschenstimme bildet, in drei Absätzen zur Wirksamkeit. Ihr folgt die Verkürzung der Stimmritze und dieser die Stopfung. Beide dienen dazu, der Spannung der Stimmbänder Ruhepuncte zu gönnen, wenn eine lange Reihe aufsteigender Töne erzeugt werden soll, und während der Ruhe der Spannung die Function derselben zu übernehmen. Beim Aufsteigen vom tiefsten Tone zum höchsten tritt zuerst die Spannung der Stimmbänder, dann die Verkürzung der Stimmritze, endlich die Stopfung des Vorraums unter der Stimmritze in Wirksamkeit; aber der Möglichkeit nach kann auch die Stopfung oder Verkürzung der Stimmritze zuerst auftreten. Daraus sieht man, dass Falsettlöne auf allen Stellen der Scala möglich sind, die tiefsten ausgenommen, so wie nicht minder die Brustlöne und die Mittellöne. Lasst man die Verkürzung und Stopfung der Stimmritze gar nicht in Wirksamkeit treten, so verliert die Stimme nicht nur an Umfang, sondern auch an Mannichfaltigkeit und Natürlichkeit." —

Es scheint uns der hier zuletzt behandelte Gegenstand noch immer nicht zu voller Klarheit gebracht zu sein, wie denn, trotz aller Bemühungen, die menschliche Stimme in gar mancher Beziehung ein unauflösbares Räthsel bleiben wird, zumal nach der Seite hin, in welcher sie als Offenbarerin des menschlichen Gemüthslebens hervortritt. Andere sachverständige Gelehrte, z. B. Dr. Häser (Professor in Jena), weichen von der Ansicht des Verfassers in mancher Hinsicht ab. Herr Professor Haser sagt S. 21 seiner schätzbaren Schrift „Die menschliche Stimme, ihre Organe u. s. w." (Berlin, 1839): „Die Ehre, die Falsettstimme zuerst richtig erklärt und die Wahrheit dieser Erklärung durch directe Beobachtungen dargethan zu haben, gebührt Lehfeld, einem Schüler Müller's. Die Falsettstimme entsteht nämlich, indem nicht die ganzen Stimmbänder, sondern nur die vorderen feinen Ränder derselben in Schwingungen gerathen. Es ist deshalb möglich, dass bei derselben Spannung der Stimmbänder bald ein Brustton, bald ein Falsetton entsteht, wenn das erste Mal die Stimmbänder ihrer ganzen Ausdehnung nach, das zweite Mal nur ihrem vorderen feinen Rande nach in Schwingung gerathen." Diese Lehfeld-Häser'sche Ansicht lässt freilich immer wieder die Frage unerörtert: durch welche besonderen Operationen des Stimmorganismus es denn ermöglicht werde, dass durch den Luftstrom beim Falsett eben nur die vorderen Ränder der Stimmbänder bewegt werden?

Dabei wird man doch am Ende wieder zu Hilfe nehmen müssen, was Herr Nehrlich „das Stopfen" nennt, wie denn am Ende wohl auch eine weitere Combination der verschiedenen aufgestellten Theorieen der Wahrheit am Nächsten führen möchte. — Keines Falls möchten

Oper sank immer tiefer, es fehlte an guten neuen Kompositionen, (weswegen man auch, um nur Etwas zu geben, zur entzauberten Zauberflöte und zum, denn doch durch Schuld des Dichters etwas langweiligen Tamerlan seine Zuflucht nahm.) besonders von den inländischen Komponisten erschien, ausser der matten Semiramis von Catel (Sarrettens Vertrauten) gar nichts auf diesem Theater; auch fehlte es an vorzüglichen Subjekten zur Ausführung, welche doch das Konservatorium hätte darbieten sollen. Man schrieb, schmähete, schriee im Publikum: die Regierung musste endlich hören. Sar. oder seine Freunde, klug, wie die Kinder dieser Welt immer, erklärten: es ist keine Hülfe möglich. Man kann und mag nichts Rechts mehr liefern; das Konservatorium und die grosse Oper müssen revolutionirt werden; man muss eine grosse italienische Oper an die Stelle der französischen setzen u. s. w. Die Sache war aber: Sarrette hielt diejenigen entfernet, die nicht zu seiner Fahne geschworen hatten. Der alte Gretry schwieg, Cherubini hatte sich zurückgezogen, Mehül schrieb lieber kleinere Stücke für das Theater Feydeau, wo Sarrette nichts zu sagen hatte u. s. w. Lesueur endlich wurde bald mit List, bald mit trotzender Uebermacht zurückgedrängt. Der Vorschlag zu jener gewaltsamen Operation aber empörte viele wackere Männer zu sehr. (Es ist in allen öffentlich erschienenen Schriften nicht bestimmt angegeben, ob und wie weit der feine Paisiello seinen Einfluss benuzte; nur in dem berüchtigten Briefe an Paisiello, von dem auch früher in unsern Blättern gesprochen worden, wird zu ihm, als dem einzigen zu erwartenden Heiland aufgesehen.) Es bildete sich endlich eine formliche Opposition, an deren Spitze der herzhafte und rasche Lesueur trat. Dieser sehr schazbare Komponist ist in Deutschland sehr wenig bekannt, weil wir keine Theater haben, die seine grossen Werke mit aller der Sorgfalt, Pracht und Herrlichkeit, die sie verlangen, ausführen können oder mögen, und wir Kirchenkomponisten besitzen, die ihn, als solchen, übertreffen. Wir erlauben uns deshalb einiges über ihn hier einzuschalten.

Lesueur (jezt ein Mann von etwa vierzig Jahren) ist der Sohn eines Landmanns bey Abbeville. Er wurde dort von frühester Kindheit an für Musik erzogen, und erhielt hernach zu Amiens wissenschaftliche Bildung, welche er auch nachher nie vernachlässigte, und sich, auch ausser seinem Fache, viel wissenschaftliche und artistische Kenntnisse erwarb. Noch in sehr jungen Jahren wurde er Kapellmeister an Kirchen zu Paris, Dijon u. a. O. und erwarb sich überall durch seine unermüdliche Thätigkeit für die Kunst, durch seine Kompositionen, und durch sein rechtliches Betragen Hochachtung. In Paris studirte er unter Sacchini dramatische Musik. Sacchini wurde sein herzlicher Freund, und verbesserte selber die frühern Arbeiten Les.s für das Theater. Man machte ihn, obngeachtet er nicht Geistlicher war und das bestimmte Alter noch nicht hatte, zum Kapellmeister an der Metropolitankirche in Paris. Hier war er in seiner Sphäre. Mit unermüdeter Thatigkeit brachte er die Kirchenmusik empor, und fand auch Gelegenheit, sich als Komponist für das Theater weiter zu bilden. Seine Neigung trieb ihn zum Ernsten, Grossen, Erhabenen, und er blieb ihr, gegen seine äussern Vortheile, immer treu. Mit seiner grossen Oper, Telemach, wo ihm Sachini noch beystand, wollte er auf dem Theatre des Arts debütiren. Man machte ihm so viele Schwierigkeiten, dass er sie endlich zurücknahm und dem Theater Feydeau gab, wo sie, obschon mehrerer vorzüglichen Zierden — des durchaus begleiteten Recitativs, der Ballets, der grossen Dekorationen — beraubt, dennoch ausgezeichneten Beyfall fand. Damit verstiess er aber an beyden Seiten. Die Direktion jener Oper nahm dies Verfahren übel, die Geistlichkeit seine ganze Thätigkeit für das Theater. Die Revolution trat ein; man glaubte keine Kirchen mehr nöthig zu haben, und hatte also noch weniger Kirchenkapellmeister nöthig. Les. zog

wir rathen, auf einseitig an todten Kehlköpfen angestellte Versuche zu unbedingt zu bauen. —

Unser Autor selbst kommt in der weiteren Erörterung der Müller'schen Beobachtungen auf den Gegenstand zurück, wie folgt:

8) *Bei der Spannung der Stimmbänder, bei der sich Brusttöne und Falsettöne erzeugen lassen, schwingen durch schwachen Anspruch nur die Ränder oder Lippen der Stimmbänder, durch starken Anspruch aber die Stimmbänder in ihrer ganzen Breite.* — — —

„Joh. Müller erwähnt hierbei einige Mittel, durch welche sich die Falsettöne vermeiden lassen sollen. Das eine Mittel ist ihm das stärkere Blasen, wodurch sich die Scala der Brusttöne um eine Quinte erhöhe, das andere Mittel aber besteht ihm in der Verengerung des Raumes unmittelbar unter den Stimmbändern, also in der Stopfung. Da aber gerade hierdurch die Falsettöne zu Stande kommen, kann J. Müller unter seinen Falsettönen nicht das Kunstfalsett, sondern nur jenes Afterfalsett oder Kehlfalsett verstehen, das sich bei einem in Unordnung befindlichen Organe durch unnatürliche Spannungen erzeugt, bei einem durch die naturgemässe Methode geordneten Organe aber gar nicht vorkommen kann. — Das Streben, durch Zusammenpressung des Schildknorpels die Höhe der Töne zu erzwingen, das Joh. Müller auch erwähnt und das in der Praxis bei Kunstsängern nicht selten als letzter Nothanker zur Anwendung kommt, ist so unnatürlich, dass ich mich an dem Verstande wie an dem ästhetischen Gefühle meiner Leser versündigen würde, wenn ich auch nur ein Wort darüber verlieren wollte. Das gehauchte und gefasste Falsett sind zwei Stationen, die eine zur Kunst sich bildende Stimme durchaus durchlaufen muss, wenn sie den von der Kunst verlangten Umfang erlangen und darin die Töne mit Leichtigkeit und Sicherheit erzeugen will. Uebrigens entstehen die Falsettöne nicht auf gleiche Weise, wie Joh. Müller anzunehmen scheint, nämlich durch blose Randschwingung; das geschieht blos bei den gefassten Falsettönen. Die gehauchten entstehen durch abnehmende Transversalschwingungen der Stimmbänder, welche durch die Ton für Ton zunehmende Stopfung eintritt.“

9) *Starkes Blasen erhöht den durch schwaches Blasen erzeugten Ton bei gleicher Spannung der Stimmbänder bis zu einer Quinte.* — „Da die durch die Anstrengung des Blasens erzeugten Töne nie so klangvoll waren, als die durch schwaches Blasen erlangten Töne von gleicher Höhe, so haben wir hier wieder einen Beweis, dass jede Anstrengung beim Singen widernatürlich ist. Uebrigens machen die durch starkes Blasen erzwungenen Töne die Begrenzung derselben durch die Articulation unmöglich und bilden mehr ein Geheul, als einen ästhetischen Gesang. — Wem das Singen Anstrengung kostet, der ist sicher nicht auf dem naturgemässen Wege“ u. s. w. —

Gern würden wir nun noch einige von den dem Verfasser eigenthümlichen, wie es uns scheint, vorzüglich beherzigungswerthen Winken und Belehrungen mittheilen, allein wir haben bereits die uns gesetzten Grenzen überschritten und müssen daher unsere geehrten Leser auf das ausgezeichnet tüchtige Werk selbst verweisen, von welchem wir wünschen, dass es in recht viele Hände kommen und die Beherzigung finden möge, die es in so vorzüglichem Maasse verdient. Schliesslich wollen wir nur noch bemerken, dass der rein musikalische Theil auf 120 schön gestochenen Folioseiten 174 zum Theil sehr ausgedehnte Uebungen bietet. Dr. *Kfn.*

Concerto pour Violoncelle avec Orchestre ou Piano, composé par *J. Rietz*. Op. 16. Prix avec Orch. 3 Thlr., avec Pianoforte $1\frac{2}{3}$ Thlr. Leipsic, chez Kistner.

Man ist nachgerade so daran gewöhnt worden, bei der Beurtheilung von Compositionen, die zunächst für den Concertsaal bestimmt und auf Darlegung mechanischer Fertigkeit berechnet sind, von vorn herein alle Ansprüche an eigentlichen inneren Compositionsgehalt — wo nicht ganz und gar aufzugeben — doch so niedrig als möglich zu stellen, dass man sich auf's Angenehmste überrascht fühlt, wenn man hin und wieder auf musikalische Erscheinungen stösst, bei denen man von dieser Regel abgehen kann; — die, wiewohl sie, den Bedingungen ihrer Gattung nach, mehr die äusserlichen, untergeordneten Zwecke der Kunst verfolgen, doch auch zugleich ein tüchtiges Streben nach künstlerischem, musikalischem Werth an sich bekunden.

Je seltener solche Ausnahmen in unseren Tagen der in diesem Bereich immer mehr überhand nehmenden Verflachung und geistigen Sanscülotterie sind, desto mehr fühlt sich die Kritik, sobald ihr einmal eine solche Rara avis, ein Werk begegnet, in welchem die Idee nicht technischen Tendenzen untergeordnet ist, zu Lob und Anerkennung nicht nur angeregt, sondern selbst verpflichtet.

Das angezeigte, in die letzte Kategorie gehörige Concert besteht aus drei unmittelbar, d. h. ohne Unterbrechung, aufeinanderfolgenden Sätzen: einem Allegro grazioso, E dur, $^{6}_{8}$, Andante (Quasi Allegretto), A moll, $^{2}_{4}$, und Finale, Allegro assai, E dur, $^{2}_{4}$-Tact. Wiewohl alle drei Sätze (namentlich der letzte) der mechanischen Fertigkeit bedeutenden Spielraum darbieten und in Beziehung auf Passagen- und Figurenwerk durchaus nicht stiefmütterlich ausgestattet sind, so hat doch der Componist immer auf den eigenthümlichen, vorzugsweise zum getragenen Gesange sich eignenden Character des Violoncells Rücksicht genommen und es verschmäht, von gewissen, der Natur des Instruments Gewalt anthuenden Künsteleien und kleinlichen Spielereien, z. B. mit blosen Klangeffecten, übermässig angewandten Harmonika- oder Flageolettönen u. dergl. m., die Wirkung seiner Composition abhängig zu machen.

Ausserdem zeichnen sich namentlich der erste und dritte Satz durch abgerundete Form und durch zweckmässige Abwechselung in der Reihenfolge der sich gegenseitig zur Folie dienenden Gesang- und Bravourstellen aus; — erstere, so wie manche öfter wiederkehrende Harmoniewendungen und gewisse eigenthümliche melodische Ausbeutungen einzelner Motive erinnern an F. Mendelssohn Bartholdy, welcher Meister überhaupt bedeutenden Einfluss auf die ganze geistige Richtung des Herrn Rietz ausgeübt zu haben scheint. — Weniger befriedigt der zweite Satz (Andante) wegen einiger uner-

quicklicher Längen, und darum, dass es darin zu keinem rechten Flusse der Erfindung kommt und an innerem geistigen Zusammenhange zwischen den verschiedenen darin auftauchenden Motiven fehlt; mehr dagegen wieder der letzte Satz, in welchem jene positiven und negativen Uebelstände vermieden und all' die eben angedeuteten Anforderungen verwirklicht sind. Wenn übrigens die technische Bewältigung, — wenn die verschiedenen darin vorkommenden Strichar ten — anderer Feinheiten und Capricen des Vortrags nicht zu gedenken — schon bedeutende Fertigkeit und Sicherheit in der Bogenführung erfordern, so wird dafür der Erfolg nach gehörig überwundenen Schwierigkeiten jedenfalls ein lohnender sein, da das Concert eben so interessant und gediegen in der Composition, als effectvoll und dankbar gehalten ist. Noch ist die fast durchgängig selbständig und bedeutend gehaltene Begleitung, die darauf verwandte Sorgfalt — in so weit sich diese aus dem immer nur ein unvollständiges Bild gewährenden Clavierauszuge erkennen lässt — lobend zu erwähnen.

Es ist dies ein Gegenstand, der von vielen modernen Virtuosencomponisten theils aus eitler Furcht, durch grössere, dem Orchester eingeräumte Bedeutendheit das Interesse von der Prinzipal- (Solo-) Stimme abzuziehen, theils aus wirklicher, künstlerischer Unzulänglichkeit als reine Nebensache, d. h. oberflächlich genug, behandelt wird. Exempla sunt odiosa!

Fantaisie pour Violoncelle avec Orchestre ou Piano, composée par *J. Rietz*. Op. 2. Prix avec Orchestre 2½ Thlr., avec Piano 1½ Thlr. Leipzig, chez Fr. Kistner.

Der Begriff „Fantasie" in der Musik ist gegenwärtig ziemlich herunter-, wo nicht gar in Verruf gekommen; jedenfalls hat er gegen früher von seiner ursprünglichen Bedeutsamkeit wesentlich eingebüsst. Wenn man sonst unter „Fantasie" ein Tonstück verstand, in welchem der Strom der Gedanken und Empfindungen reicher, voller, aber auch regelloser fliesst, und das als gleichsam improvisatorischer Ausdruck einer ungewöhnlich tiefen Erregung, als fast unbewusster Erguss der Kunstbegeisterung darum auch zuweilen über die vorgeschriebenen Grenzen bestimmter, überkommener Formen hinauszuschreiten berechtigt ist, so scheint man dagegen heut zu Tage fast gänzlich von dieser, ziemlich hohe Ansprüche an schöpferische Kraft mit sich führenden Auslegung abgekommen zu sein und sich in Bezug auf die Bedingnisse einer „Fantasie" ungleich bequemeren Maximen zugewendet zu haben; — wenigstens kann man behaupten, dass die eigenthümliche Richtung und die der letzteren entsprechenden Leistungen gewisser Tagescomponisten in hohem Grade geeignet sind, jene frühere Definition aufs Bündigste zu widerlegen, insofern als kaum von Gedanken und Empfindung überhaupt, geschweige denn von deren Fulle und Reichthum in den jetzigen sogenannten „Fantasieen" die Rede ist; vielmehr scheinen jene Componisten durch eine weise Oeconomie — indem sie aller Gefahr, in einen ideellen Embarras de richesse zu gerathen, mit redlicher Sorgfalt vorbeugen — den schlagendsten Beweis ihrer Vertrautheit mit dem Geschmacke, den geistigen Fähigkeiten und Bedürfnissen der meisten Concertbesucher liefern zu wollen. Der Verfasser der vorliegenden „Fantasie" hat es jedoch verschmäht, von diesen neueren Erleichterungen Vortheil zu ziehen; er ist vielmehr bemüht gewesen, die alte Bedeutung wieder zu Ehren zu bringen, was ihm denn auch grösstentheils gelungen ist. Die „Fantasie" beginnt mit einer recitativisch gehaltenen kurzen Einleitung, — einer Art Rhapsodie (Lento a Capriccio) —, der alsbald der erste Satz — ein Allegro vivace, A moll, C-Tact — sich anschliesst, in welchem, ohne dass dadurch der Mannichfaltigkeit und nöthigen Abwechselung Abbruch geschähe, doch der elegische Ton vorherrscht. Der zweite Satz, Adagio, Fis dur, ¾-Tact, zeichnet sich durch natürlichen melodischen Fluss, durch vorwaltende, dem Instrumente besonders zusagende Cantabilität, wie durch interessante, wiewohl etwas gebäufte Modulationen aus. Der letzte Satz, dessen wildbewegter, leidenschaftlicher Character nach der gemessenen und ruhigen Haltung des vorhergehenden desto schärfer hervortritt, ist nach der Anlage und in den Motiven jedenfalls der abgerundetste und bedeutendste; übrigens macht sich in allen dreien — wiewohl der Fantasie, wie gesagt, grössere Willkür und eine weniger strenge Beobachtung der Form zusteht — doch eine gewisse Planmässigkeit in der Eintheilung, in der Reihenfolge und Wiederkehr der Motive geltend. Im Uebrigen enthält die „Fantasie" dieselben Vorzüge, die im Concerte desselben Componisten zu bemerken waren, und findet daher das über jene Arbeit Gesagte auch auf die vorliegende volle Anwendung.

Fantaisie sur des motifs de l'Opéra „Rienzi" de *R. Wagner* pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano composée par *Kummer*. Op. 78. Dresden, C. F. Meser. Prix 25 Ngr.

Schon der Titel weist deutlich darauf hin, dass es sich hier um keine Fantasie in der früheren Bedeutung des Wortes, sondern um ein, im Sinne der Modificationen, die dieser Begriff in unserer Zeit erlitten, verfasstes Bravourstück vom neuesten Schnitte handelt, ... d. h. der Verfasser hat sich nicht erst in besondere Kosten eigener Erfindung gesetzt, sondern von vorn herein bereits Vorhandenes, z. B. irgend einige beliebige Opernmotive, als Unterlage, gleichsam als Gerüste benutzt, das er mit dem bunten Gewebe und glänzenden Flitterstaate seiner Virtuosität bekleidete, indem er nämlich ein Thema nach dem anderen mit solcher äusseren Zutbat und Zierath durchschoss und reich mit Passagen und Figuren gleichsam technisch illustrirte. Nach einer der Ouverture entnommenen Einleitung (D dur, C-Tact) beginnt das Violoncello mit einer schwungvollen imposanten Cantilene (erinnern wir uns recht, aus Rienzi's Arie), welche alsbald darauf das Pianoforte übernimmt, während das erstere sich in gang- und dankbaren Arpeggien und sonstiger reicher Figuration dazu vernehmen lässt. Hierauf folgt ein Allegretto grazioso, G dur, ⁶⁄₈-Tact, in welchem das Violoncello ein sehr liebliches Gesangmotiv anstimmt, welches jedoch nach sechzehn Tacten schon wieder verschwindet, um allerhand brillanten Bravourpassa-

gen Platz zu machen; hieran schliesst sich nach einer Fermate auf Cis dur ein anderes, wieder sehr gesangvolles Motiv nebst zwei mit der gehörigen Passagenzuthat versehenen Variationen desselben an. — Nun bringt das Pianoforte nach einem vermittelnden Uebergange abermals ein neues, das vierte Motiv (in C dur) zum Vorscheine, das von einer ziemlich ausgesponnenen Arpeggienguirlande des Violoncells gleichsam umwunden und harmonisch getragen wird, und, nachdem es den damit beabsichtigten technischen Zweck erfüllt, wie die vorhergehenden alsbald wieder spurlos vom Schauplatze verschwindet, um endlich dem mit einem ausdruck- und lebenvollen Thema beginnenden Finale Platz zu machen, woran sich unmittelbar, nachdem das erste in einem quasi Tuttisatz des Pianoforte fortissimo wiederholt worden, eine sehr brillante Coda reiht, worin der Verfasser noch zuletzt alle Hebel der Bravour und materiellen Effecte in Bewegung setzt. Höhere Ansprüche an eigentlichen Compositionswerth wird sonach die vorliegende Fantasie weder zu machen noch zu erfüllen im Stande sein; dagegen muss ihr das Verdienst zugesprochen werden, dass sie den, vornämlich im Auge gehabten, technischen Zweck — Darlegung der Kunstfertigkeit — vollkommen erreicht, was ihr in der Sphare, wofür sie bestimmt, Wirkung und Erfolg sichert. *C. K.*

Nachrichten.

Bonn, den 9. Juli. Die Vorbereitungen zu unserem Beethovenfeste haben einen guten Fortgang und das Comité und die Festcommissionen widmen sich dem schönen Zwecke mit der freudigsten Begeisterung. Von allen Seiten, ja aus weiter Ferne kommen Anerbieten der ausgezeichnetsten Künstler und Dilettanten, die bei dem Feste mitzuwirken wünschen, so dass die Liste der Mitwirkenden wohl schon bald wird geschlossen werden müssen. Ein reiches musikalisches Programm wird allen Anforderungen der Musikfreunde entsprechen; für die Solopartieen sind Talente ersten Ranges gewonnen. Es scheint übrigens, dass aus ganz Europa die Gäste herbeiströmen werden, um einer so seltenen und denkwürdigen Feier beizuwohnen. Wegen Wohnungen darf man nicht besorgt sein, da man im schlimmsten Falle Abends mit der Eisenbahn nach dem nahen Cöln und früh Morgens wieder zurückfahren kann. Mit Vorausbesorgung von Wohnungen ist eine eigens ernannte „Quartiercommission für das Beethovenfest" beauftragt, an welche man sich zu dem Ende in frankirten Briefen wenden kann. Es ist sehr wohl möglich, dass der König, welchen das Comité ehrerbietigst einzuladen gewagt hat, dem Feste durch seine Gegenwart den höchsten Glanz verleihen werde. Ein Gleiches gilt von der Königin von England und dem Prinzen Albert, welche um jene Zeit den Rhein besuchen werden. Auch an die musikalischen Notabilitäten und andere hochstehende Personen sind die Einladungen schon grösstentheils abgegangen, und es kommen täglich Zusagen der Annahme derselben an. So berechtigt denn Alles zu der Erwartung eines der schönsten und grossartigsten Feste, allen Theilnehmern eine dauernde und lohnende Erinnerung versprechend.

Inauguration des Beethoven-Monuments.

Die Inauguration des Beethoven-Monuments wird am 11. August d. J. in hiesiger Stadt feierlichst begangen, und damit ein dreitägiges Musikfest verbunden werden. Das unterzeichnete Comité beehrt sich, nachfolgend das Programm desselben bekannt zu machen. Bei der Auswahl und Zusammenstellung der Musikstücke war es leitender Grundsatz, dass *Beethoven's* kunstschöpferische Thätigkeit nach allen ihren Hauptrichtungen hin bei diesem Feste vertreten werden müsse und dass in den beiden Hauptconcerten nur Werke seines Geistes zu Gehör gebracht werden dürften. Auf diese Weise wird nicht allein das vorstehende Fest von einem hohen und seltenen Kunstgenusse begleitet sein, sondern es wird auch damit die dem unsterblichen Meister bereitete Huldigung auf die würdigste und erhebendste Weise dargebracht werden.

Programm. A) Am 10. August, als am Vorabende der Enthüllung: Erstes Concert unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters Dr. *Spohr*. 1) Missa solennis No. 2 (in D); 2) Symphonie mit Chören (No. 9). — *B)* Am 11. August. 1) Vormittags um 9 Uhr: Feierliches Hochamt in der Münsterkirche mit *Beethoven's* Missa No. 1 (in C) unter Leitung des Herrn Prof. Dr. *Breidenstein*. II) Vor und nach der Enthüllung des Monuments: Festcantate von *Fr. Liszt* und Festchor für Männerstimmen von *Breidenstein*, unter Leitung der Componisten. III) Abends. Zweites Concert unter Leitung des Herrn Hofcapellmeisters Dr. *Liszt*. 1) Symphonie No. 5 in Cmoll; 2) Clavierconcert in Es; 3) Introduction nebst No. 1 und 2 aus „Christus am Oelberge"; 4) Ouverture zu Coriolan; 5) Canon aus Fidelio; 6) Streichquartett; 7) Zweites Finale aus Fidelio. — *C)* Am 12. August, Vormittags um 9 Uhr: Concert der anwesenden Künstler, worin zum Schlusse die Ouverture zu Egmont.

Bonn, den 8. Juli 1845.

Das Comité zur Errichtung des Beethoven-Monuments.

Feuilleton.

Das grosse Männergesangfest in Würzburg beginnt mit dem 3. August d. J. Es sind zu demselben 96 Liedertafeln und Männergesangvereine angemeldet, und fast alle Theile Deutschlands werden dabei wenigstens durch Deputationen vertreten sein, so dass das Fest einen wahrhaft grossartigen nationalen Character tragen wird. Für die Productionen und Reunionen der Sänger ist eine grosse Festhalle erbaut von 240 Fuss Länge und 72 Fuss Breite, welche bequem 4000 Zuhörer fasst, da sich dem Podium gegenüber noch eine Galerie noble zu 450 Personen befindet. Das Podium selbst hat 86 Fuss Länge und 72 Fuss Breite und gewährt Raum für 1750 Sänger, während das Orchester auf einer über den Sängern angebrachten Galerie aufgestellt wird. Am 3. August ist Empfang der Sänger und Abends grosse allgemeine Versammlung in der Festhalle; am 4. Morgens 6 Uhr Generalprobe, und Vormittags 11 Uhr Aufführung. Nachmittags 4 Uhr grosses Festmahl. Die Festaufführung zerfällt in drei Abtheilungen, in welchen folgende zehn Pieces zur Production kommen: I. 1) Cho-

ral von *Gluck*; 2) Deutschland, Cantate (für das Fest componirt) von *Lindpaintner*; 3) Meeresstille und glückliche Fahrt vom Theatermusikdirector *Fischer* in Würzburg; 4) Hymne („Auf, singt Jehova!“) von *C. G. Reissiger*. II. 5) Hymne („Jehova, dir frohlackt!“) von *Fr. Schneider*; 6) Macht des Liedes, von *F. E. Becker* in Würzburg; 7) Bacchuschor aus der „Antigone“ von *Mendelssohn Bartholdy* — die zweite Abtheilung enthält nur Doppelchöre. III. 8) Hymne für das Fest componirt) von *Julius Otto*; 9) Das deutsche Lied und seine Sänger, von *H. Nees*; 10) Te deum laudamus (unisono) von Ritter v. *Neukomm*. — Am 5. früh 8 Uhr Festzug durch die Stadt, um 10 Uhr Einzelvorträge der Liedertafeln und Vereine, welche nach dem gemeinsamen Mittagessen fortgesetzt werden. Sollte indess der Andrang der Zuhörer am ersten Tage des Festes bei der Hauptproduction zu gross werden, so wird die Vorderholung derselben am zweiten Tage statt der vormittägigen Einzelvorträge beabsichtigt. Am Abend finden Bälle in der Harmonie und im Theater Statt, und am 6. Mittags wird das Fest durch eine grosse Wasserpartie nach dem nahegelegenen Lustgarten Veitshöchheim beschlossen.

Fred. Hiller's Oratorium: „Die Zerstörung von Jerusalem“ wird im Laufe dieses Sommers, vielleicht unter des Componisten persönlicher Leitung, in Braunschweig zur Aufführung kommen.

Die Aixener Liedertafeln feierten am 1. Juni ein Sängerfest in Augustenburg.

Das Augsburger Theater (s. d. Bl. S. 447) ist an einen dortigen Geschäftsmann, Namens *Lippert*, verpachtet worden, welcher früher in Amsterdam bei dem dasigen deutschen Theater betheiligt war. Zunächst ist der Pachtcontract auf drei Jahre eingegangen.

Professor *Töpfer* zu Weimar ist von seiner Reise nach Marseille zurückgekehrt, wohin ihn die Behörde der dortigen Dreifaltigkeitskirche berufen hatte, um die Orgel derselben einer Revision zu unterwerfen. Die Aufnahme des verdienten Mannes war eine höchst schmeichelhafte, und die von ihm vorgeschlagenen Aenderungen sind ohne Ausnahme genehmigt worden.

Das Pariser Handelsgericht hat den Director der dortigen grossen Oper in Fallitzustand erklärt.

Am 15. Juni starb in Festh der bekannte Tenor *Sebastian Binder*, zuletzt Gesanglehrer am dasigen Musikverein und Nationaltheater.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Bach, Seb., Achtstimmige Motetten in Stimmen.		
No. 1. Singet dem Herrn ein neues Lied	1	10
- 2. Fürchte dich nicht, ich bin bei dir	1	—
- 3. Ich lasse dich nicht	—	20
- 4. Komm, komm, komm, Jesu	—	20
- 5. Jesu meine Freude	1	—
- 6. Der Geist hilft unsrer Schwachheit	1	—
Duvernoy, J. B., Une Chanson des Alpes. Petite Fantaisie sur une melodie Suisse pour le Piano à 4 mains. Op. 140	—	10
— — Petite Fantaisie sur l'Opera: Torquato Tasso de G. Donizetti pour le Piano. Op. 145	—	15
— — La Fiorentina. Fantaisie elegante p. le Pfte. Op. 144.	—	15
— — Naples et Florence. 2 petites Fantaisies sur des motifs de Bellini et Donizetti pour le Piano à 4 m.ins. Op. 143. No. 1. 10 Ngr. No. 2. 15 Ngr.		
Heintz, A., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1	—	15
Lortzing, A., Ouverture zur Oper: Undine für das Pianoforte zu vier Händen	—	20
Lührss, C., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11	—	20
Lumbye, H. C., Les Souvenirs de Paris. Polka, Walzer und Galop für Orchester. No. 1	2	—
— — Dieselben für das Pianoforte. No. 1	—	10
— — Eine Sommernacht in Dänemark. Galop für Orchester. No. 2	1	—
— — Derselbe für das Pianoforte. No. 2	—	10
— — Le Carneval de Paris. Polka für Orchester. No. 3.	1	—
— — Dieselbe für das Pianoforte. No. 3	—	5
Reinecke, C., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	20
Thalberg, S., Barcarolle pour le Piano. O. 60	—	15
Wohlfahrt, Clavier-Uebungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinder-Clavierschule weiter zu führen. Erste Lieferung (enthaltend 156 Etuden)	—	20

Thlr. Ngr.

Winterfeld, C. v., Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Zweiter Theil. (Der evangelische Kirchengesang im siebenzehnten Jahrhunderte.) Broch. netto 16 —

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erschien am 15. Juli:

Valse mélodique

pour le Piano

composée par

S. Thalberg.

Op. 62. Preis 1 Fl. 30 Kr.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in **Berlin** ist so eben erschienen:

Joh. Seb. Bach

in seinen Kirchen-Cantaten und Chorgesängen.

Mit Notenbeispielen.

Dargestellt von

J. Th. Mosewius,

königl. preuss. Musikdirector u. s. w.

Achter Band, gross Quart, broch. 1 Thlr.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint in Kürze mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

S. Thalberg

Marche funèbre pour le Piano. Oeuvre 59.

Guill. Taubert

Second grand Capriccio pour le Piano. Oeuvre 66.

Wien, im Juli 1845.

Pietro Mechetti qm. Carlo,

kaiserl. königl. Hof- Kunst- und Musikalienhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. № 32. 1845.

Inhalt: Ueber Instrumentirung. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Instrumentirung.

(Von Ludwig Granzin.)

Die Klage über verschwenderische Verwendung der Äunstmittel ist ziemlich allgemein, aber keineswegs neu. Den ausgezeichnetsten Tonsetzern ist nicht selten — mit Recht oder Unrecht — von ihren Zeitgenossen der Vorwurf gemacht worden, zum Ausdrucke ihrer Intentionen einen zu grossen Aufwand von Kunstmitteln gemacht und dadurch den Mitteln den Zweck geopfert, den letzteren sogar zerstört und somit überhaupt den wahren Kunstgenuss gehemmt zu haben. Unter den Kunstmitteln wird in dieser Hinsicht namentlich häufig die Instrumentirung besprochen. Selten sind dergleichen Klagen ganz aus der Luft gegriffen; eben so selten sind sie aber auch frei von Uebertreibung. Vor der Untersuchung des Grundes der Klage wird es daher nicht überflüssig sein, zu sehen, wie sie eigentlich gemeint sei.

Darüber zu klagen, dass eine heutige Partitur vielzeiliger ist, als die Partituren *Bach's* oder *Handel's*, das heisst den Fortschritt der Zeit und den menschlichen Erfindungsgeist ohne Weiteres anklagen. Wenn z. B. die Clarinette vor *Mozart* und *Haydn* selten oder gar nicht im Orchester benutzt wurde, so lag das doch nur in der früheren Unvollkommenheit dieses Instrumentes, wodurch natürlich auch seine Verbreitung gehemmt war. Ankläger dieser Art verdienen daher kaum eine Beachtung, und will man ihnen Etwas erwidern, so mag es die Bemerkung sein, dass in älteren Partituren theils andere gegenwärtig nicht mehr übliche, auch wohl verloren gegangene Instrumente, theils die gegenwärtig noch üblichen sowohl öfter, als auch viel reichhaltiger benutzt erscheinen; woraus denn doch wohl nicht mit Unrecht zu schliessen ist, dass man auch in früheren Zeiten mitunter das Bedürfniss nach einer grösseren Fülle des Orchesters empfunden habe *).

*) Zum Beweise diene manche Partitur *Bach's* und *Handel's*; man vergleiche mit dem Gesagten namentlich des Ersteren Partituren zu den Passionsmusiken und zu dem fünfstimmigen Magnificat; in dem letzteren Werke sind drei Trompeten benutzt, und zwar auf eine Art, dass unsere heutigen Trompeter schwerlich dazu würden engagirt werden. Hierbei kann ich nicht unerwähnt lassen, dass vor etwa 12 — 13 Jahren mir eine geschriebene Partitur des *Handel*'schen Messias zu Gesicht gekommen ist, in welcher die Trompeten sehr zahlreich und auch für die zartesten Sätze angewendet waren. Unter Anderem waren für den Anfangschor des zweiten Theils („Sieh, das ist Gottes Lamm") Trompeten vorgeschrieben, welche mit den Violinen in Unisono und zwar aus D moll (also in F gestimmt) blasen. Obgleich mit der grossen englischen Ausgabe der *Handel*'schen Werke nur sehr wenig bekannt, glaube ich doch versichern zu dürfen, dass jenes Manuscript ihr nicht entnommen war (obschon verschiedene Abschriften davon existiren), dass *Handel* die Trompeten hier ebenso wie *Bach* ausdrücklich, dass *Handel* die Trompeten hier zum Halleluja verspart habe). — Möge es dem damaligen Besitzer dieses Manuscripts, dem in neuerer Zeit als Componist mit Erfolg aufgetretenen Herrn *G. Krug* (Assessor in Naumburg) gefallen, darüber nähere Auskunft zu geben.

Eine überladene Instrumentirung kann übrigens auch ohne Anwendung *aller* jetzigen Orchestermittel Statt finden; und selbst das gewöhnliche Streichquartett kann als Ueberladung erscheinen, sobald da, wo eine fliessende drei- oder zweistimmige Begleitung zweckmässig gewesen wäre, der Componist einen eckigen vier- oder fünfstimmigen Satz zum Vorscheine gebracht hat. Indessen lehrt die tägliche Erfahrung, dass jene Klage sich vornämlich, ja fast ausschliesslich, auf die Masse der neueren Orchestermittel erstreckt. Hierbei darf aber die *wirkliche* Ueberladung nicht mit der *scheinbaren* verwechselt werden. Wenn nach den üblichen Grundsätzen im Orchester mindestens eine vierfache Besetzung der Geigen verlangt wird, so leuchtet dennoch ein, dass bei der Anwendung einer verhältnissmässig grösseren Anzahl von Messinginstrumenten jene Besetzung nicht ausreichen kann, und wenn unter solchen Umständen *Weber's* Ouverture zum Freischütz oder der Triumphmarsch aus *Beethoven's* C moll-Symphonie einen etwas chaotischen Anstrich bekommt, so liegt das natürlich nicht an der Composition. Die *wirkliche* Ueberladung besteht in der Verwendung mehrerer Kunstmittel, als nöthig sind, und dies könnte man zunächst *Verschwendung* nennen, während im engeren Sinne des Wortes die *Ueberladung* als Anwendung einer zu grossen Menge Kunstmittel in der Art, dass dadurch die beabsichtigte Wirkung beeinträchtigt wird, erklärt werden kann. Und da ist denn wohl nicht gerade zu leugnen, dass eines wie das andere in nicht allzu wenigen neueren Compositionen vorkommt und dass es nicht immer die jungen unerfahrenen Tonsetzer sind, welche jenes Fehlers sich schuldig machen. Bei manchen Componisten liegt der Fehler in dem Mangel der Erfahrung, bei anderen aber sicher in einer beschränkten Erfindungskraft, und es ist wohl nicht übertrieben, zu behaupten, dass die Mehrzahl der an Ueberladung laborirenden Compositionen keine allzu reiche Erfindung do-

cumentiren. Solchen Arbeiten merkt man es häufig nur zu sehr an, wie ängstlich der Componist bemüht ist, das jüngste Kind seiner Laune möglichst auszuposaunen; und unwillkürlich wird der Zuhörer an das: „Tant de bruit pour une omelette" erinnert. *G. Weber* spricht in seiner Kritik der *Beethoven*'schen Schlacht von Vittoria unter Anderem den Grundsatz aus, dass nicht in der Moral, wohl aber in der Kunst der Zweck die Mittel heilige und dass deshalb mit dem Künstler, dem es gelungen, einen grossen Effect zu erreichen, nicht über den etwaigen Verwand an Fonds gerichtet werden dürfe. Ganz wohl; nur möchte ich dabei die Einschränkung machen, dass der Verwand an Fonds auch sich als nothwendig oder doch wünschenswerth herausstelle. „Quod fieri potest per panca, non debet fieri per plura." Dieser Grundsatz, der durch die ganze Natur gilt, sollte auch wohl bei den schönen Künsten Anwendung finden; selbst äussere Rücksichten, von denen man in der sublunarischen Welt sich doch nicht ganz lossagen kann, und von denen weiter unten die Rede sein wird, empfehlen ihn so dringend, dass der Tonsetzer durch Nichtachtung desselben häufig sich selbst am Meisten schadet. Aber — wird Mancher einwenden — wenn *Mozart*, dessen Instrumentirung unbestritten meisterhaft ist, in dieser Beziehung sich nur nach den Partituren der früheren Zeit hätte richten wollen, so würden seine Kritiker ihm zwar nicht überladene Instrumentirung vorgeworfen haben; aber würden seine Meisterwerke dadurch nicht verloren haben? Gewiss; und zu dem, was aus dem bereits oben Gesagten als weitere Erwiderung dieses Einwurfs sich abnehmen lässt, will ich noch hinzufügen, dass durch die intensiven und extensiven Erweiterungen der Instrumentirung die Erreichung mancher Effecte erleichtert, wo nicht gar erst möglich gemacht worden ist, an welche unsere Vorfahren sich kaum wagen mochten; und dass der Componist sehr zu tadeln ist, der aus blosem Eigensinne der Austerität früherer Partituren folgt, als ob sonst kein Heil zu finden wäre. Wesentlich vermehrt hat seit *Mozart* die Zahl der Orchesterinstrumente sich eben nicht (obgleich die Behandlung der damals gangbaren, besonders der Blasinstrumente, bedeutend erweitert worden ist); es kann daher dieser Meister sehr wohl auch darin noch jetzt als Vorbild dienen. Er muss doch seine Gründe gehabt haben, manche seiner Symphonieen ohne Clarinetten, andere ohne Oboen, die berühmte G moll-Symphonie sogar ohne Pauken und Trompeten, manche Symphonieen nur mit *einer* Flöte zu schreiben. Ob wohl mancher andere Componist bei der C dur-Symphonie mit der Fuge ohne Clarinetten, Posaunen und nur mit *einer* Flote wäre fertig geworden? *Mozart*, wie gesagt, muss seine Gründe gehabt haben, und der Erfolg hat deren Richtigkeit gezeigt. Dass *Mozart* dagegen auch die Gesammtmasse aller Orchesterinstrumente am rechten Orte zu benutzen verstand, zeigt die Ouverture zur Zauberflöte. Und seine ganz eigene Besonnenheit und Sorgsamkeit in der Instrumentirung ist vielleicht nirgends auffallender, als im Requiem, so wie in mehreren Nummern der Zauberflöte.

Noch häufiger findet sich jene Klage gegründet da, wo das Orchester zur Begleitung des Gesanges dient. Auch hier versteht es sich von selbst, dass dem Componisten keine Schuld beigemessen werden kann, wenn, wie es namentlich auf so manchem Provinzialtheater der Fall ist, ein zwei- bis dreifach besetzter Chor oder ein Solosänger mit einer Zwirnfadenstimme von der Gewalt auch des discretesten Orchesters erdrückt wird, so dass man ihn zwar singen sieht, aber nicht hört, aber eine andere Bemerkung ist schon verschiedentlich ausgesprochen worden, dass nämlich die meisten Opernsänger heutiger Zeit viel eher den physischen Anstrengungen ihres Berufes erliegen und nach verhältnissmässig kurzer Zeit ihm entsagen müssen. Liegt nun ein Grund davon allerdings in der — man möchte sagen — unverzeihlichen Nonchalance mancher sonst glücklich begabten Componisten, welche Alles verstehen, nur nicht für den Gesang zu schreiben, und daher den Sängern Dinge zumuthen, welche fast ausserhalb der Möglichkeit liegen, so ist eine andere Ursache aber auch in dem Umstande zu suchen, dass selbst gesangreiche Partieen durch überladene Begleitung verloren gehen *) und erst durch Beseitigung des überflüssigen Beiwerks gewinnen.

Wenn nun, wie aus dem Gesagten hervorgeht, nur diejenige Instrumentirung zu billigen ist, welche sich als nothwendig ergibt und durch keine andere ausreichend zu ersetzen ist, so ist dem Componisten seine Aufgabe gestellt. Zugleich kann es ihm nur von Nutzen sein, sich dabei einer gewissen Austerität zu befleissigen, derjenigen nämlich, die aus dem Bestreben hervorgeht, mit Wenigem Vieles zu sagen. Die Partituren *Händel*'s zeigen, wie viel mit wenigen Mitteln zu erreichen ist. Wer einer gelungenen Ausführung des 100. Psalms beigewohnt hat, wird mir beistimmen. Kaum traut man seinen eigenen Augen, wenn man ausser den Streichinstrumenten nur noch Oboen, Flöten (welche letztere meist nur mit den Oboen gehen), Trompeten und Pauken vorgezeichnet sieht; Hörner nur in dem mittleren Chore, wo die Trompeten und Pauken schweigen. Manchem unserer Componisten mag es fabelhaft erscheinen, was *Händel* und andere Heroen seiner Zeit mit geringen äusseren Mitteln zu leisten vermochten; seine zahlreichen kleineren Psalmen (von Schaum bei Christiani in Berlin herausgegeben) sind meist nur mit Violinen, Bässen (ohne Violon) und mit einer Oboe besetzt, welche letztere meist nur

*) In dieser Beziehung wird von Manchen vielleicht *Mozart* den Vorwurf zu erfahren haben, dass die Scene des steinernen Gastes an einem ähnlichen Uebel leide. Allerdings bekommt man selten Alles zu hören, was das Gespenst singt. Ob aber darum dem Tonsetzer ein Vorwurf zu machen sei, und ob man lieber die Posaunen weglassen sollte? Keines von beiden. Wenn es Sänger gegeben hat, welche das Contra-B gegen den Posaunenchor vollkommen verneh mlich zu singen vermochten, so hat *Mozart* in jener Scene Nichts geschrieben, dessen vollkommene Ausführung absolut unmöglich wäre. Aber selten wird diese immer sein, da nur eine wahrhaft colossale Bassstimme der Aufgabe gewachsen ist. Dass *Mozart* aber nur eine colossale Stimme berücksichtigte, ist ganz in der Ordnung, denn von einem steinernen Kolosse erwartet man ganz mit Recht auch eine solche. Wo dergleichen sich nicht vorfindet, würde es nicht unzweckmässig sein, durch eine den Ton verstärkende Maske zu singen, oder durch einen Männerchor im Unisono ausserhalb der Scene die steinernen Worte vortragen zu lassen.

zur Verstärkung einer der Violinen dient. Man muss dergleichen Psalmen angehört haben, um es zu bewundern, was mit einer solchen Besetzung möglich ist *). Ich kann versichern, dass Dilettanten, welche aber einen bedeutenden Grad musikalischer Bildung besassen, es kaum glauben wollten, dass die in dem Psalme: „Kommt her, lasst uns singen unserm Gott" befindliche Tenorarie: „O kommt, anzubeten" u. s. w. (F dur) nur mit jenen drei Streichinstrumenten und zwei Flöten besetzt war.

Dass nun die empfohlene Austerität gerade eben so weit getrieben werden solle, das folgt aus diesen Beispielen keineswegs. Mag doch auch *Händel* mitunter durch äussere Rücksichten zur Verlaugnung einer stärkeren Instrumentirung genöthigt worden sein. Aber auch, wenn dies der Fall ist, so bleiben seine Leistungen unter solchen Beschränkungen um so bewunderuswürdiger; und wohl mag es in Frage gestellt werden, ob nicht Viele der heutigen Componisten entweder nur Leeres schreiben oder lieber gar vom Componiren sich zurückziehen würden. Aber auch äussere Rücksichten lassen sich nicht immer beseitigen. Wie es an vielen, nicht immer gerade kleinen Orten mit der Bildung eines Orchesters aussieht, weiss Jedermann. Wenn nach dem billigsten Massstabe zur Formirung eines nur leidlich disponirten Orchesters doch mindestens ungefähr 27 Individuen gehören, so ist es eine bekannte Erfahrung, dass eine solche Anzahl, selbst wenn Dilettanten hinzutreten — unter denen auch mitunter nicht Wenige sind, die, obwohl sonst gut und tüchtig, im Orchester mehr schaden, als nützen — nur selten aufzubringen ist. Bedeutendere Werke können daher nur selten und nur mit bedeutenden pecuniären Opfern, vielen Unbequemlichkeiten und doch — wenn man die Anforderungen bedenkt, welche heut zu Tage an das Orchesterspiel gemacht werden — noch seltener ganz preiswürdig ausgeführt werden, was auch eben nicht zu verwundern ist, da ein aus Nah und Fern zusammengeholtes Orchester immer noch kein gut eingespieltes ist. Mithin sollte man unter solchen Umständen auf die Ausführung solcher Werke lieber verzichten! Und lächerlich sogar kann es werden, wenn dennoch Werke versucht werden, welche vom Componisten nur auf ein massenhaftes Orchester berechnet sein können. Da werden entweder die minder wichtig scheinenden Partieen weggelassen oder durch Surrogate besetzt — etwa Oboen durch Flöten —, oder es werden gegen den Posaunenchor die Violinen einfach besetzt; und es ist schwer zu sagen, welche von beiden Aushilfen die minder unglückliche sei. — Verzeihlicher ist aber jener Wunsch, wenn er sich auf solche Kunstwerke erstreckt, welche durch die Bestimmung, die theils von dem Componisten ihnen gegeben, theils in der zum Grunde liegenden Idee des Ganzen sich ausspricht, einem grösseren Publicum zugänglich sein sollten. Nicht blos die Theatermusik, sondern aus einem weiterhin zu erwähnenden äusseren Grunde nenne ich hierbei die Kirchenmusik im engeren Sinne des Wortes, wo sie nämlich mit dem öffentlichen religiösen Cultus in unmittelbarer Verbindung erscheint. Wenn Compositionen dieser Art entweder gar nicht, oder in der erwähnten Verunstaltung und fast frazzenhaft metamorphosirt zum Vorscheine kommen, dann hat der Componist die Schuld sich selbst beizumessen, dass er diejenigen äusseren Rücksichten nicht genommen, welche er als nothwendig anzuerkennen Erfahrung genug haben musste. Und doch gibt es so äusserst wenige gediegene, darauf berechnete Arbeiten. Möchte doch der Componist, den die gegenwärtige Zeit mit freudigem Stolze den ihrigen nennt, auch in dieser Hinsicht sich den Dank der Kunstliebhaber zu erwerben suchen!

Zu den pecuniären Rücksichten gesellt sich aber nicht selten eine andere nicht minder lästige, nicht minder unabweisbare, nämlich die Beschränktheit des Raumes; ein Uebelstand, der besonders bei Kirchenmusiken am Häufigsten sich zeigt. Dass die Mehrzahl der Orgelchöre (des gewöhnlichen Platzes für die Kirchenmusik) keineswegs einen Ueberfluss an Raum darbieten, sondern viel häufiger an dem Gegentheile laboriren, ist eine bekannte klagenswerthe Erfahrung. Mag man in früherer Zeit an die Besetzung einer Kirchenmusik geringere Anforderungen gemacht und durch die Orgel nachgeholfen haben, so ist es doch jetzt anders und keineswegs zu verlangen, dass richtigere Ansichten den beschränkteren weichen sollen *). Bei einer beschränkten Räumlichkeit bleibt es daher eine unerlässliche Aufgabe für den Kirchencomponisten — dem es nicht einerlei ist, ob sein Werk so, wie er es geschrieben, ausgeführt werde, oder ob es von fremden Händen erst der Ausführbarkeit zugänglich gemacht werden müsse —, möglichst sparsam mit den äusseren Mitteln zu sein. So hat z. B. der Musikdirector *A. W. Bach* zu Berlin den 100 Psalm sehr glücklich für den Männerchor componirt, dazu aber ein sehr grosses Orchester benutzt. Wohl will ich glauben, dass bei einem sehr stark besetzten Chore, etwa bei Mannergesangfesten, ein sehr grosses Orchester ganz zweckmässig erscheinen kann; zugleich aber eignet sich der Text durch seine Kürze, wie durch seinen Inhalt sehr zu Aufführungen beim öffentlichen Gottesdienste, und sicher hätte der Componist im eigenen Interesse gehandelt, wenn er diese Rücksicht genommen. Noch mehr davon überzeugt wurde ich, als ich für einen solchen Zweck zur näheren Durchsicht der

*) Es scheint nicht, als ob diese Arbeiten *Händel's* so verbreitet seien, wie sie es verdienen; und eben deshalb kann ich bei dieser Gelegenheit es mir nicht versagen, grösseren und kleineren Gesangvereinen sie dringend anzempfehlen, — keineswegs alle, auch nicht jeden einzelnen in seiner vollen Ausdehnung; aber Psalmen, wie der: „Herr mache dich auf, zerstreue deine Widersacher" gehören zu den Ausgezeichnetsten ihrer Gattung, und namentlich ist gerade dieser Psalm nicht blos für den Chor-, sondern auch für den Sologesang höchst dankbar.

*) So z. B. wird wohl nicht leicht Jemand die sogenannte Generalbassbegleitung der Orgel bei der Kirchenmusik zurückwünschen, seitdem namentlich durch *C. Weber* ein zweckmässigerer Gebrauch der Orgel gezeigt worden ist. Wie es ausserdem früher bei Kirchenmusiken hergegangen ist, sieht man unter Anderem aus *Türk's* „Pflichten eines Organisten," worin erzählt wird, dass Aufführungen ohne Bassinstrumente Statt gefunden haben, so dass die Orgel ganz allein für die Bassparte zu sorgen hatte. Ganz ungewöhnlich sind — ich kann es aus eigener Erfahrung versichern — auch heut zu Tage noch nicht Kirchenmusiken, bei denen alle Partieen, den Singchor nicht ausgenommen, höchstens nur einfach besetzt sind, eine Chorstimme auch wohl ganz ausfällt!! —

Composition veranlasst wurde und sehr bald zu entdecken glaubte, dass auch hier weit mehr Mittel beansprucht worden waren, als zum Zwecke nöthig schienen. Ich unternahm es daher, sämmtliche hölzerne Blasinstrumente auf zwei Oboen zu reduciren und ausserdem noch die Posaunen wegzulassen. Einzelne dadurch entstandene Lücken wurden durch die übrigen Instrumente beseitigt; in dieser Gestalt wurde das Werk von etwa zwanzig Sängern ausgeführt, und die Wirkung überzeugte mich, das Rechte getroffen zu haben. — Ich selbst habe daher bei derartigen kirchlichen Compositionen, zu welchen ich veranlasst wurde, den Grundsatz festgehalten, mit möglichst wenigen Orchestermitteln auszukommen; und das ist mir wenigstens so weit gelungen, dass alles Lückenhafte vermieden ist, obgleich aus den oben besprochenen Rücksichten ich den Bogeninstrumenten nur noch Oboen, Hörner, Trompeten und Pauken hinzufügen dürfte *).

Endlich ist nicht zu übersehen, dass dergleichen Beschränkungen, weit entfernt, der wahren Erfindung Abbruch zu thun, nicht selten ihr vielmehr eine glückliche Richtung geben, auf welche sie sonst nicht gerathen wäre. Zur Feier des Erntefestes hatte ich einst die Responsorien der grossen Liturgie (S. I — 10 der preuss. Agende) für den Männergesang und das Orchester zu componiren. Die Hauptionart des Ganzen war D dur, die Pauken stimmten dazu wie gewöhnlich D, A. Das Halleluja musste nothwendig des Wechsels halber, so wie auch um das spätere „Heilig" und „Hosianna" nicht zu verdunkeln, in einer Nebentonart stehen. Die Pauken mussten dabei mitwirken; zum Umstimmen aber war bei der Kürze der Altarfunctionen des Liturgen keine Zeit. Was nun machen? Ich schrieb das Halleluja in A dur und benutzte die Pauken in ihrer alten Stimmlage. Jeder Kenner wird leicht begreifen, dass die Form dieses Tonstücks und namentlich der modulatorische Character von den anderen Nummern bedeutend abweichen musste, und dass somit der Zweck besser erreicht wurde, als es ohne jene Beschränkung wahrscheinlich geschehen wäre.

Ueberall in der sublunarischen Welt und so auch in der Kunst stellt sich die Nothwendigkeit heraus, sich in gewissen Schranken zu halten. Diese zu überspringen oder zu erweitern, ist dem Sterblichen nicht verliehen; aber sich in ihnen frei zu bewegen, ohne sie zu fühlen, das ist die Aufgabe des Künstlers, und, ihn zur Bewahrung vor einem zielllosen Hin- und Herschweifen zeitig daran zu gewöhnen, die der Lehre; daher es denn gewiss auch ganz angemessen ist, dem Kunstjünger mitunter scheinbar willkürliche Beschränkungen aufzulegen, nicht um seinen Flug zu hemmen, sondern um ihn allseitig zu kräftigen.

*) Gewiss sind manche der gefeiertsten Tonwerke unter ähnlichen Beschränkungen entstanden, schicklich wäre es daher wohl gewesen, Beispiele der Art anzuführen. Da indessen dergleichen nicht leicht anders, als etwa durch Zufall — und der ist mir nicht günstig gewesen — bekannt wird, es hier aber gilt, nicht Vermuthungen, sondern Thatsachen anzuführen, so sah ich mich genöthigt. Beispiele aus meinen eigenen Kunstbeschäftigungen zu erwähnen und der Billigkeit des Lesers es anheim zu stellen, mich vor dem Verdachte des eitlen Selbstlobes zu rechtfertigen.

Recensionen.

Elégie sur la mort d'un objet chéri. Composée pour le Violoncelle avec Accompagnement de Piano etc. par *Kummer*. Op. 79. Dresden, Guill. Paul. Pr. 20 Ngr.

Ist der Componist in seiner „Fantasie" hinter dem eigentlichen Begriffe des Wortes zurückgeblieben, so hat er dagegen hier sich über die gewöhnlichen, in der Regel mit der „Elegie" verbundenen Anforderungen erhoben, und sowohl vom practischen, vom Virtuosenstandpunkte betrachtet, als auch in Bezug auf eigentlichen musikalischen Gehalt eine recht werthvolle Composition geliefert.

Was uns besonders darin angesprochen, ist, dass Herr Kummer, mit Ausnahme einiger wenigen Stellen, jenen weinerlichen Ton fader Salonsentimentalität vermieden hat, dass der in der Elegie vorherrschende Ausdruck der Trauer und des Schmerzes fast durchgehends ein männlich gelassner, edler und gesunder bleibt, ganz im Widerspruche mit gewissen dieser Gattung angehörigen Modecompositionen, deren krankhafte Affectation und widerlich weibische Gefühlscoquetterie oft förmliches physisches Unwohlsein verursachen, und wovon eine kraftige, unverdorbene Natur sich nur aufs Unerquicklichste berührt fühlen kann. Die fragliche Elegie (Fis moll, $\frac{6}{8}$-Tact, Andante doloroso), welche in drei durch den Tonwechsel von einander getrennte Abschnitte zerfällt, darf somit in melodischer, und in Beziehung auf die stets gewählte Harmonisirung, wie auch was die Anordnung zweckmässiger Abwechselung zwischen getragenen Gesangsstellen und brillanten Bravourpassagen betrifft, als ein eben so dankbares als gediegenes Musikstück den Concertspielern empfohlen werden.

Grand Morceau de Concert, Variations brillantes sur des Motifs favoris de l'Opéra: La Somnambula de *Bellini*, pour le Violoncelle composé par *Kummer*. Op. 16. Berlin, chez A. M. Schlesinger.

Man schrecke nicht zurück vor dem bedrohlichen Titel: „Grosses Concertstück" — es ist nicht so ernst gemeint, sondern unter dem anspruchsvollen Namen verbirgt sich ein durchaus harmloses, aber allerliebstes „Potpourri" — eine Olla potrida von den „herrlichsten, schönsten" Motiven aus der „göttlichen" Nachtwandlerin, von denen das erste, Amnina's Schlussvariatine, gleich zu Anfang uns sein „Ei, so komm doch!" einschmeichelnd und anlockend genug zuruft. Nach vier Variationen desselben — an denen wir nur auszusetzen haben, dass No. 2, 3 und 4 im Ganzen zu gleichartig gehalten, d. h. in den Figuren, wie durch sonstige characteristische Züge zu wenig von einander verschieden sind — folgt Elvin's, seinen Liebessaal und widrigen Herzenszwang ausbauchendes Arioso, D dur, C-Tact, das dem Spieler die schönste Gelegenheit zu hinlänglichem, mittelst des jetzt so beliebten Vibrando (Tremolando) zu bewerkstelligenden Wimmern und erklecklichen Schluchzen an die Hand gibt, und ihm so die allgemeine Rührung seines Auditoriums wesentlich erleichtert. Durch das

sich unmittelbar daran schliessende Allegro scherzando, in welchem das erste Thema durch die Versetzung aus dem C- in den $^6_8$-Tact in piquanter und anmuthiger Weise wieder zum Vorschein kommt, ist jedoch dafür gesorgt, dass jene Rührung nicht überhand nehme, sondern alsbald wieder eine wohl conditionirte, salonfähige Heiterkeit in den Gemüthern Platz greife. Im Verfolge dieses Satzes ist die Vereinigung der Elwin und Amme repräsentirenden Motive und ihr gleichzeitiges Anklingen glücklich gedacht und von guter Wirkung, wie denn ein gewisses Bestreben, mit dem technischen Zwecke zugleich auch Charakteristik und künstlerische Intentionen zu verbinden (z. B. in der Art und Weise der Wiedereinführung des Thema's Seite 11, Tact 15) in diesem Satze hin und wieder hervortritt. Die zum Schlusse (Seite 12, Allegro, più vivace) losstürmende Bravourstelle ist in der That so brillant, so reich und dankbar gehalten, als ein heutiger Concertist, dem es um möglichst vollkommene Verblüffung seines Publicums ernstlich zu thun ist, nur immer wünschen kann. Nach diesen Andeutungen lassen sich unschwer dem vorliegenden „Concertstück" die günstigste Aufnahme und zahlreiche Freunde in den Kreisen, für die es bestimmt, vorhersagen. —

Concertstück — Recitativ, Adagio und Polacca — für Oboe, mit Begleitung des Orchesters componirt von *A. Biel*. Op. 14. Hannover, bei A. Nagel.

Bei der verhältnissmässigen Seltenheit erheblicher Compositionen für dies eben so schwierige als wichtige Orchesterinstrument muss jede neue Erscheinung in diesem Gebiete, wenn sie auch nicht den höheren Kunstanforderungen zu genügen im Stande ist, schon als eine willkommene Bereicherung des so vernachlässigten Feldes begrüsst werden. Wir theilen diese Ansicht, finden aber gleichwohl uns dadurch nicht veranlasst, nachsichtig in vorliegendem Werk enthaltenen Vorzügen nicht auch — unserm übernommenen künstlerischen Obliegenheiten gemäss — seine Schattenseiten zu beurtheilen; um so weniger, als sich's ja hier nur um die Sache handelt, und es somit vor Allem auf Wahrheit — offene, rückhaltlose Wahrheit ankommt. Was den zunächst in Betracht kommenden, vom Componisten bei seiner Arbeit besonders beabsichtigten, practischen (Concert-) Zweck anbelangt, so ist dieser fast durchgehends glücklich erreicht worden, insofern als die Principalstimme, welche mit gewissen, bei der grösseren Masse nie versagenden Effecten und allezeit ansprechenden Wendungen ausgestattet und dankbar gehalten ist, dem ausführenden Künstler reiche Gelegenheit darbietet, in sogenannten Gesangstellen, wie in der Bewältigung mannigfacher Schwierigkeiten bedeutende Proben von Vortrag und Kunstfertigkeit abzulegen. Die Composition dagegen selbst verträgt — bis auf einige Ausnahmen — keinen höheren, als den Mässstab anständiger Mittelmässigkeit. Die Erfindung darin muss als untergeordnet bezeichnet werden; wo sie sich je mitunter über's Gewöhnliche erhebt, z. B. im Anfange der Einleitung des ersten Satzes, lässt es doch dilettantische Unbeholfenheit in der Beherrschung des Stoffes nicht zu weiterer Ausführung, Umarbeitung des betreffenden Motivs — das für mannigfache interessante Behandlung gar wohl ergibig gewesen wäre, — und somit zu keinem rechten Genusse daran kommen. Eben so ist weder von innerem Zusammenhange zwischen den einzelnen Sätzen unter einander, noch von einer, in der Reihenfolge der letzteren sich kundgebenden planmässigen Anordnung etwas wahrzunehmen, sondern es ist eben Alles nur so willkürlich, à l'improviste und auf's Gerathewohl zusammengewürfelt, wie es dem Verfasser, um dem Zwecke des Augenblickes zu genügen, gerade am geeignetsten erschien. Ferner bewegt sich der Componist selten frei und selbstständig, sondern meist in überkommenen, von Anderen bereits aufgestellten Formen. — Diese ängstliche Nachahmung fremder Muster tritt namentlich in dem Introductions-Allegro, dem darauffolgenden Recitativ und der Polacca, und zwar so deutlich hervor, dass wir den Namen des betreffenden, vom Componisten mit vieler Beiseenheit benutzten Meisters nicht erst zu nennen brauchen. Viele, namentlich im zweiten Satze enthaltene melodische und harmonische Wendungen streifen an Trivialität und sind sehr verbraucht; dagegen macht sich der dritte Satz (B dur) durch sein, Lebendigkeit und Frische athmendes Hauptmotiv geltend, dessen Wirkung jedoch dadurch beeinträchtigt wird, dass, nachdem es bereits vom Soloinstrument und dann vom vollen Orchester — also zwei Mal — zu Gehör gebracht worden, es gleich darauf wieder von ersterem in der Dominante mit nur unwesentlichen Modificationen intonirt wird, welche Art unmittelbarer Modulation und melodischer Transposition, wenn sie, wie hier, öfter wiederkehrt, unausbleiblich Monotonie hervorbringen muss. Daher ist es auch ferner als Missgriff zu betrachten, dass, nachdem der Verfasser im zweiten Tutlsatz endlich glücklich in der Dominante (F dur) Fuss gefasst hat, er das zweite Thema, bei der obnehin öfteren Rückkehr nach der Tonika, doch wieder in der letzteren eintreten lässt. Hier wäre jedenfalls die Ausweichung in eine verwandte Molltonart (D moll — G moll) oder nach der Unterdominante Es, wegen der dadurch bewirkten grösseren Mannichfaltigkeit, ungleich zweckmässiger gewesen. Die durch das zweite Motiv eingeleitete, ziemlich ausgesponnene Bravourpassage ist, obgleich die strikte Beibehaltung der Figur mehr zu einer Etude, als zu einem selbstständigen Tonstücke passend erscheint, nichts desto weniger brillant und effectvoll für den Virtuosen, und durch interessante, als als Unterlage dienende Orchestercombinationen gehoben (Partitur, S. 27), wie denn überhaupt dieser Satz durch eine selbstständigere und bedeutendere Haltung des Orchesters und mehr sorgfältige, künstlerische Verwendung der Motive sich vor den früheren auszeichnet. Im Allgemeinen scheinen die an vorliegendem Werke gerügten Gebrechen weniger aus Mangel an hinreichender Begabung, als an gründlicher musikalischer Durchbildung und aus Flüchtigkeit der Arbeit hervorgegangen zu sein. Als ein Beispiel von jener zuweiligen, durch's Schnellschreiben verschuldeter Nachlässigkeit führen wir schliesslich den letzten Tact, S. 35, Partitur, an, wo, während die Principalstimme eine figuration des reinen Es dur-Dreiklanges enthält, in der Begleitung auf dem dritten Viertel des Tactes der verminderte Septimenaccord auf E angegeben steht.

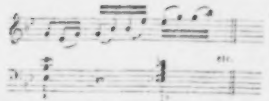

Diese Stelle würde nicht stehen geblieben sein, wenn der Componist eine strengere Selbstkritik hätte verwalten lassen, welche letztere sich noch immer als die beste Waffe gegen die Hauptfeinde künstlerischer Vollendung: gegen Oberflächlichkeit und Bequemlichkeit — erwiesen hat. *C. K.*

Nachrichten.

Prag. Endlich wieder einmal eine neue Oper! — nämlich zum Vortheile des Herrn *Carl Strakaty* zum ersten Male „Zamora," heroisch-romantische Oper in drei Acten nebst einem Vorspiele: „Die Verlobung" von *Jos. Heller*, einem hiesigen Musikliebhaber und ausgezeichneten Pianisten, der sich zugleich den Text selbst geschrieben hat. Ein Dichter hört sich gern sprechen, ein Componist hört sich gern singen, daher erklärt die Doppelnatur des Verfassers den grössten Fehler der Oper, ihre Längen! Wir wollen uns zuerst mit dem mehr romanhaften, als romantischen Libretto beschäftigen, um hernach zu besprechen, was Herr *Heller* daraus gemacht hat oder hätte machen können. In dem Vorspiele bringt ein Abgesandter aus Rom die Dispensation für Ricardo (Herrn *Strakaty*), den ältesten Sohn des Fürsten Teodoro von Monteverde (Herrn *Brava*), zur Verwählung mit seiner Base, der elternlosen Leonora Marchesa von Firasco (Mad. *Podhorsky*), welche bei Teodoro erzogen ist, doch unter der sonderbaren Bedingung, dass Ricardo zuvor einen Kreuzzug mitmachen soll; noch sonderbarer ist seine tröstende Zusage beim Abschiede von seiner Braut: er werde bald wieder kommen! Er schifft sich (mit einem Walzertempo) ein und der Vorhang fällt. Im ersten Act sind seitdem vier Jahre vergangen, Ricardo's Schiff ist gescheitert, und Alles betrauert seinen Tod, um so mehr, als Ubaldo, ein genuesischer Ritter, dem man den Bösewicht auf den ersten Blick ansieht (Herr *Kunz*), versichert, er habe Ricardo in's Meer stürzen sehen, und sich sogar anbietet, den Geist des Prinzen zu citiren, damit er selbst seinen Tod bestätige. Nur Leonora kann noch nicht an den Tod ihres geliebten Bräutigams glauben und widersteht den dringenden Bitten des Onkels, seinem zweiten Sohne Carlo (Herrn *Damcke*) die Hand zu reichen, damit der Stamm der Monteverde fortblühe. Eine Verwandlung zeigt uns Ricardo als Sclaven des Maurenfürsten Abdallah (Herrn *Neswadba*), dessen Tochter Zamora (Dem. *Grosser*) sich in den schönen Sclaven verliebt hat, der jedoch, seiner Leonora treu, ihren Lockungen siegreich widersteht. Abdallah überrascht die jungen Leute, und droht, Ricardo sogleich unter den furchtbarsten Qualen sterben zu lassen; da erklärt ihm Zamora, sie wolle sich selbst tödten, wenn dem Geliebten ein Haar gekrümmt werde; noch mehr, sie schildert dem Vater seine Tugend mit so hellen Farben, dass er selbst gerührt wird und dem Prinzen seine Tochter zur Frau anbietet, wenn er den Islam annehme; aber Ricardo bleibt auch jetzt der Geliebten und dem Glauben seiner Väter treu und wird zum Tode verdammt; doch Zamora's Liebe ist so gross, dass sie im Anfange des zweiten Actes dem Prinzen zur Flucht behilflich ist, welcher eben in dem Palaste seines Vaters anlangt, als Ubaldo den Seinen in einem Zauberspiegel Ricardo's eigene Gestalt zeigte, die sich als todt bekennt, und Leonora, die nach diesem Geständnisse nicht mehr an dem Tode des Geliebten zu zweifeln wagt, mit Carlo knieend den Segen des alten Vaters empfangt. Entsetzt über ihre Untreue will Ricardo nichts mehr von ihr wissen und stürzt fort, nachdem er Ubaldo im Zweikampfe getödtet, der für eine frühere Beleidigung seines Stolzes durch diese Geistesbanneret sich an ihm rächen wollte. Im dritten Acte folgt Zamora dem Ricardo aus Granada nach Sicilien, Leonora wird, durch ihre Gesellschafterin Teresa (Dem. *Schwarz*) aufmerksam gemacht, auch eifersüchtig, doch die maurische Prinzessin scheint nur herübergekommen zu sein, um sich auf gute Art zu tödten; sie nimmt das stärkste Gift, dann versichert sie Leonora der Treue des Geliebten, der sich mittlerweile ebenfalls von Leonorens Unschuld überzeugt hat, Zamora stirbt, Carlo nimmt das Kreuz, und die Liebenden feiern in einer Finalfuge ihre zweite Verlobung.

Was die Musik betrifft, so ist die Ouverture die originellste, aber auch die unbedeutendste Nummer von allen — eine ganz gewöhnliche Concertouverture, ohne die geringste Verwandtschaft mit der Oper. In den übrigen Nummern finden sich keine förmlichen Plagiate und doch auch keine originellen Gedanken; dem Componisten scheinen unbewusst während seiner Arbeit die Motive von *Mozart, Spohr, Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti, Auber, Halevy* u. s. w. (nur von *Meyerbeer* ist kein Anklang zu finden) zugeströmt zu sein, die er nun tactweise seiner Partitur einfügte; nur in dem Quintette hielt er sich etwas länger im „Otello," so wie in dem Duette des dritten Actes zwischen Leonora und Teresa in der „Linda di Chamounix" auf. Uebrigens ist das Ganze reich an Melodie und enthält viele dankbare Nummern. Die Instrumentation (mit Ausnahme der gut gearbeiteten Recitative der schwächste Theil der Oper) ist bescheiden und drückt nirgends den Gesang. Obschon man es als ein böses Omen ansah, dass Herr *Preisinger* als römischer Abgesandter die ersten Tacte zu singen hatte, war doch die Aufführung durchaus lobenswerth und zeugte für hinlängliche und sorgfältige Proben. Herr *Strakaty* behauptete sich in einer Partie, die für ihn etwas hoch liegt, musterhaft und ausdauernd, und sowohl die Herren *Kunz* und *Damcke*, als auch die Damen *Grosser, Podhorsky* und *Schwarz* trugen das Ihrige redlich zur Vollendung des Ganzen bei. Die Aufnahme war, wenn auch hier und da nicht ohne Opposition, doch im Ganzen günstig, und sowohl der Beneficiant als die Damen wurden wiederholt, am Schlusse auch der Componist gerufen, welcher jedoch nicht erschien.

Ein interessanter Operngast war Fräul. *v. Marra*, Sängerin vom k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore, welche auf unserer Bühne vier Gastdarstellungen

sich zurück, einige Freunde der Tonkunst nahmen sich seiner an, er lebte in dem Hause des Einen, und zwar ganz für seine Kunst *). Die schöne Oper Paul et Virgine ist auch die Frucht dieser Musse.

Nun wird Lesueur zum musikalischen Nationalinstitut berufen, und da dieses nachher seine neue Konstitution und den Namen Conservatoire de musique bekommt, macht man ihn zu einem der Inspektoren. Mit Treue und Eifer stehet er seinem Amte vor, und beweiset dies auch durch Abfassung verschiedener gründlichen und an neuen Ideen nicht armen theoretischen Abhandlungen. Aber eben diese Treue, eben dieser, zuweilen freylich sehr lebhaft durchgreifende Eifer sind dem leidigen Direktor, Sarrette, im Wege. Er hindert, neckt und verfolgt Lesueurn auf alle mögliche Weise. Die bequemste Gelegenheit bietet dieser selbst. Er hat zwey grosse, ernsthafte Opern in Musik gesezt: der Tod Adams, von Guillard, (derselbe, an welchen die erste der angegebnen Schriften gerichtet ist, der Dichter des Oedip à Colonnes, der Iphigénie en Tauride u. s. w. bey weitem der beste unter den jetzigen Operndichtern in Paris,) nach Klopstock, von dem L. nie anders, als mit Begeisterung spricht, so wie er auch den deutschen Komponisten (besonders Gluck, Mozart und Haydn) in seinen Schriften so viel Recht wiederfahren lässt, als kaum irgend ein andrer Ausländer. Die zweyte dieser Opern heisst: Ossian oder die Barden, und ist ebenfalls von Guillard gedichtet. Um jene Vorwürfe, als vermochten die französischen Musiker nichts mehr im Geiste Glucks u. s. w. zu schreiben, durch die That zu widerlegen, bietet er die Opern der Direktion der Nationaloper (Théatre des Arts) an. Man muss sie ja wohl nehmen; aber Sar. bewürkt durch seinen Einfluss, dass man erst die Aufführung jahrelang verschiebt, endlich sie abschlägt. Die Opern würden viel Aufwand erfordern, und, so vortrefflich sie seyn möchten, doch schwerlich allbeliebt werden; dies antwortete jene Direktion, als wäre sie eine der gewöhnlichen deutschen, und als müsse sie, die von der Regierung mit so ungeheuren Summen unterstüzt wird, von nichtigen Rücksichten abhängen und dürfe nichts zum Besten der Kunst selbst thun. Da wird der Brief bekannt, den L. an seinen Dichter geschrieben und worin er ihm die geheimern Ursachen dieses Verfahrens entwickelt hat — der Brief, den L. nun, unter oben angegebnem Titel, mit Erläuterungen und Belegen hat drucken lassen. Jezt gehet der Krieg an gegen den Mann, der sich unterfangen hat, Dinge zu verrathen, die die Leute ja nicht wissen sollen! Intriguen aller Art von der einen — Contreminen von der andern Seite; Journalgeschrey — Repliken, Dupliken, offene Bedrückung, endlich Klagen bey der

*) Mit welchem Eifer — das mag eine Anekdote belegen. Er schrieb eben seine nachher berühmte und noch jezt in Paris oft und gern gehörte Oper, die Höhle, (la Caverne) und ergab sich der alten Gewohnheit, die Nächte zu arbeiten, so sehr, dass sein Freund ihm alle Abende nur ein Stückchen Licht zumessen liess, das höchstens bis Mitternacht reichte. Es war Winter. Lesueurs Lichtstümpfchen ist zufällig heute länger, als sonst; er schreibt eifriger, ist mitten in einem Chore — das Licht verlöscht. Woher Licht nehmen! morgen habe ich diesen Gang meiner Ideen vergessen! alles ist zu Bette! alle Thüren sind verriegelt! — Da bemerkt er, es glimmen noch einige Kohlchen im Kamin. Gott sey Dank! ruft er, nimmt sie in die Hände, bläst — es gelingt ihm ein munteres Feuer anzuzünden. Ausser sich vor Freude setzt er sich zurecht, nimmt die Partitur auf den Schoos: aber nach der Einrichtung des Kamins fällt, wie er sich auch wenden mag, der Schein nicht darauf. Was zu machen? Das Chor muss zu Papier! Er legt sich auf den kalten Fussboden: da fällt das Licht auf seine Partitur: so arbeitet er bis früh sechs Uhr. Der Herr des Hauses stehet früh auf, sieht das Feuer, weis nicht, was es giebt, überrascht den Komponisten: Mein Gott, was machen Sie denn hier? — „Die Höhle!" —

gab: Adine im „Liebestrank," Lucia in der „Braut von Lammermoor" und Elvira in den „Puritanern." Die vierte und letzte Gastdarstellung, zum Benefiz des Fräul. v. *Marra*, war eine Art von Quodlibet, aus folgenden Bestandtheilen zusammengesetzt: Scene des dritten Actes aus der „Braut von Lammermoor," hierauf die letzte Scene aus der „Nachtwandlerin," zum Schlusse der zweite Act der Oper: „Der Liebestrank," in welchen Fragmenten die Benefiziantin die Lucia, Amina und Adine darstellte. Fräul. v. *Marra*, welche noch nicht viel über ein Jahr bei der Bühne ist, muss auf jeden Fall unter die hervorstechenden Erscheinungen in dem Kreise der deutschen Sängerinnen gerechnet werden, da sie bereits eine bedeutende Kunststufe und grosse Bravour, zumal einen wahrhaft herrlichen Triller errungen hat, nach welchen Eigenschaften manche andere Sängerin ein Lebensalter fruchtlos ringt; doch ist auch nicht zu leugnen, dass sie, im Bewusstsein der ungeheueren Volubilität ihrer Kehle, oft mit Fiorituren freigebiger ist, als eben nothwendig nöthig wäre; dabei wählt sie jedoch ihre Verzierungen mit Geschmack, und bei dem Genre, in dem wir sie hörten, schadet der Ueberfluss nicht so viel. Fräul. v. *Marra* scheint in diejenige Zahl von Gesangstalenten zu gehören, welchen die Intonation und Coloratur gleichsam angeboren ist, und wahrhaft merkwürdig ist die Reinheit, mit der sie die ungeheuersten Sprünge wagt, die ihr meistens — doch nicht allemal gelingen; besonders sind die chromatischen Scalen nicht immer tadellos und auf das Recitativ muss die junge Künstlerin noch viel Aufmerksamkeit verwenden. Die ungeheueren Lobpreisungen, welche ihr von Wien und zumal von Pesth vorangingen, erschwerten ihr das erste Debut sehr. An eine Sängerin, die man schon über die *Lutzer* (!) setzt, musste natürlich Prag, die Pflanzschule jener grossen Sängerin, auch bedeutende Forderungen stellen. Dazu kam, dass man behauptet hatte, Adine sei ihre bedeutendste Leistung, was ich jedoch nicht unterzeichnen möchte, da der Humor eben nicht ihr Element ist, und schon im Laufe des ersten Actes stellte ich ihr das Prognostikon, dass ihre Lucia viel ausgezeichneter sein müsse, als die Adine, und der Erfolg bewährte meine Ansicht. Fräul. v. *Marra* wurde von dem zahlreich versammelten Publicum lau empfangen; doch schon in dem: „Das Beregt, das möcht' ich haben" u. s. w. liess sie einige kleine aber frappante Verzierungen, gleichsam als ein „Hear, hear!" erschallen, die auch ihre Wirkung nicht verfehlten, die Aufmerksamkeit des Publicums zu fesseln, dessen Theilnahme schon in dem Duette mit Nemorino und im Finale sich steigerte. Das kleine Barcarolenduett im zweiten Acte: „.lo son ricco, tu sei bella!", welches zum Gelingen mehr Laune und Schalkhaftigkeit, als grosser Gesangskunst bedarf, ging spurlos vorüber; dagegen errang ihr schon die elegante Bravour in dem grossen Duette mit Dulcamara den stürmischsten Beifall und Da-Capo-Ruf, der bei dem wahrhaft meister- und musterhaften Vortrage der letzten mehr elegisch gehaltenen Arie zum Jubel anwuchs. Von diesem Augenblicke an war aber Fräul. v. *Marra* eine Verschwenderin; denn sie legte nach jener Arie, die das schönste Finis coronat opus gewesen wäre, den sogenannten Tadolinimalzer ein, der — eigentlich unbescheiden von dem Publicum — zur Wiederholung verlangt wurde, und die junge Künstlerin, die überhaupt eine seltene zuvorkommende Gefälligkeit gegen das Publicum bezeigt, entsprach auch diesem Wunsche. Der zweite Act hatte entschieden und Fräul. v. *Marra* zum Lieblinge des Publicums gemacht, was sich durch ein in allen Raumen überfülltes Haus in der „Lucia" kund gab, in welcher die junge Künstlerin, bis auf einen kleinen Unfall im ersten Recitative, ganz vortrefflich war, und sie bewies hier, wie in den „Puritanern," dass das modern-italienische tragische, oder besser zu sagen elegische Genre ihr eigenthümliches Gebiet sei, wie es auch ihre Wahl der Opercomponisten: *Donizetti* und *Bellini* (doch scheint ihr der Erstere noch besser, als der Zweite zuzusagen) bewies. Ob sie in der deutschen Musik eben so zu Hause sei, kann ich nicht behaupten, doch möchte ich es kaum glauben. In dem Quodlibet waren abermals die Scene aus der Lucia und die letzte Arie der Adine die Juwelen des Abends. Das „Mi abbraccia" der Sonnambula haben wir von der *Lutzer* und *Tuczek*, besonders aber von der genialen *Pixis*, mit mehr dramatischer Kraft und Zauber der Zartlichkeit gehört.

Herr *Giovanni Gordigiani*, Gesangprofessor am Conservatorium, hat eine Oper geschrieben, deren Held der weltberühmte griechische Bildner *Pygmalion* ist, und soll, wie Kunstkenner behaupten, welche die Partitur sahen, darin italienischen Glanz mit deutscher Characteristik vereinigt haben.

Feuilleton.

Der bekannte Hornist *Lüstner* aus Paris liess sich zu Tours in einem von der philharmonischen Gesellschaft daselbst gegebenen Concerte hören, worauf ihm der Vorsteher der letzteren, Herr *de la Combe*, selbst ein ausgezeichneter Hornist, als Ehrengeschenk ein sehr schönes, von Raoux Vater gefertigtes Horn mit folgender Zuschrift überreichte: „*J'aurai donné à mon fils par le cœur des fauteuils, et doublé à un roi. Jérôme de Bologne, et qui après avoir séjourné longtems auprès entre des mains bien indignes, va trouver une nouvelle royauté.*" *Lüstner* ist auch glücklicher Componist, sowohl für sein Instrument, als auch in Gesangsachen.

Auf Veranlassung der Zittauer Liedertafel wurde am 18. Juni auf dem Oybin von mehreren Gesangvereinen der Umgegend ein Sängerfest gefeiert, woran mehr als 300 Sänger Theil nahmen. — In Schleswig haben, ausser dem schon erwähnten Augustenkränzchen, noch mehrere Liederfeste Statt gefunden: am 8. Juni in Wiester, am 18. in Hadjye (dasige Liedertafel mit denen von Flensburg und Quern vereinigt); am 19. in Crumpe.

Der König von Preussen hat dem Musikdirector und Organisten *F. W. Marpurg* in Danzig, für die Dedication eines von diesem herausgegebenen Choralbuches für Kirche, Schule und Haus, die goldene Huldigungsmedaille, nebst einem eigenhändigen Dankschreiben, übersandt.

Joseph *Netzer* geht als Capellmeister nach Wien an das neue *Pulsony* neu eingerichtete Theater an der Wien.

I. Wilmowski errichtet in Posen, wo er früher Orchesterdirector am deutschen Theater war, eine Violinschule, welche die Vorzüge der deutschen und französischen Schule mit einander zu vereinigen bezweckt.

Am 22. Juli starb der bekannte Violinvirtuose *Artot* in Paris, erst 30 Jahre alt.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

Bach. J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von Ed. Const. Griepenkerl und F. Roitzsch. Dritter Band 5 15

Inhalt, in einzelnen Pieces.

		Thlr. Ngr.
No. 1.	Praeludium et Fuga	— 20
„ 2.	Toccata et Fuga	— 20
„ 3.	Toccata et Fuga	— 17½
„ 4.	Praeludium et Fuga	— 10
„ 5.	Praeludium et Fuga	— 12½
„ 6.	Fantasia et Fuga	— 12½
„ 7.	Praeludium et Fuga	— 15
„ 8.	Toccata et Fuga	— 17½
„ 9.	Praeludium et Fuga	— 7½
„ 10.	Praeludium et Fuga	— 7½

Dürrner. J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14 . . . . . — 25

Hünten. Fr., Variationes brillantes sur la Ballade favorite, Op. 153, arr. pour Pianoforte à 4 mains. — 25

Janus. L., Souvenir d'Amitié. Adagio et Rondo pour le Violon, avec Orchestre. Op. 69 . . . . . 2 —

— — Le même, avec Pianoforte . . . . . — 25

Kalliwoda. J. W., Grande Sonate pour le Piano à 4 mains. Op. 153 . . . . . 2 —

— — Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 152. Heft I. No. 1, 2, 3. . . . . — 17½

— — — — — II. — 4, 5 . . . . . — 15

— — 10me Ouverture de Concert à grand Orchestre. Op. 142 . . . . . 2 10

— — Le même, arr. pour Pianoforte à 4 mains . . . . . — 25

— — Trinklied für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Begleitung des Pianoforte. Op. 144 . . . . . — 20

In der königl. sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden sind neu erschienen:

		Thlr. Ngr.
Bochmann. F., Wendemarsch für Flöte		— 5
Ciccarelli. Angelo, Recueil de Romances etc.		
No. 7. Segno d'Infinito. Romanza. Op. 20		— 10
— — do. 10. Il Messaggiero. Duettino per Mezzo-Soprano e Alto. Op. 19		— 12½
Czerny. C., Variations brillantes sur un thème de Rossini, pour Piano. Oeuv. 240		— 22½
Fürstenau. A. B., Liebesruf. Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung der Flöte u. des Piano. Op. 116.		— 20
— — Nachtgesang pour Flute et Piano. Oeuv. 112		— 20
Hänsel. A., Dresdener Festival-Marsche für Piano.		
No. 15. Marsch von Lucmoa		— 5
— — do. 16. Festmarsch		— 5
— — do. 17. Marsch über Motive von Rossini		— 5
Kunze. G., Zwei Militär-Marsche für Piano.		
No. 1. Leipziger Marsch. Op. 52		— 5
— — do. 2. Dresdener Marsch. Op. 53		— 5
Lasekh. C., Le rêdemption Arrangement. Pièce élégante pour Piano et Violoncelle		— 15
Lubomirski. Fürst Casimir, Wunsch der Liebe. Lied mit Begleitung des Piano. Op. 5		— 10
Schubert. Franz, Drei Divertissant sur des motifs de Bellini pour Pianoforte et Violon. Op. 9.		1 5
Vogeler. Valerie, Pensées musicales.		
No. 5. Romance par Victor Hugo		— 5
— — do. 6. Der Blinde im Nachtlied		— 10
— — do. 7. Standchen		— 5

		Thlr. Ngr.
Wagner. Rich., Rienzi. Vollständiger Clavierauszug zu vier Händen		8 —
— — Potpourri aus Rienzi zu 4 Händen. No. 6		1 —
— — Dasselbe d. do. No. 7		1 —
— — Rienzi. Der Letzte der Tribunen. Grosse tragische Oper in fünf Acten, für das Pianoforte allein.		
No. 1. Terzett „Stürme die nur, ein Cavalier" u. s. w.		— 10
— — do. 2. Introduction. Chor der Friedensboten		— 15
— — do. 3. Finale. Chor „Erschallet, Festlieder" u. s. w. und Marsch der Gesandten		— 15
— — do. No. 4. Marsch der Gesandten, einzeln		— 7½
— — do. „ 5. Waffentanz		— 15
— — do. „ 6. Grosser festlicher Tanz		— 20
— — do. „ 7. Arie „In seiner Rhede blinkt mein Schiff"		— 12½
— — do. No. 8. Grosser Krönungsmarsch		— 10
— — do. „ 9. Friedensmarsch		— 7½
— — do. „ 10. Gebet „Allmächt'ger Vater"		— 10
— — do. „ 11. Duett „Ich liebte glühend"		— 15
— — Potpourri aus dem Fliegenden Holländer f. Piano. —		— 25

Mit Ergebnissen erscheint am 15. August in unserem Verlage:

Mollique. B., Zweites Duo für Piano und Violine. Op. 24. 2½ Thlr.

— — Fantasie über russische Lieder für Violine mit Orchester. Op. 19. 2 Thlr.

Proumé. F., Six militaires variés pour Violon avec Orchestre ou Piano. Op. 6.

Rudlach. T., Symphonie de Piano. Grosse Sonate in vier Sätzen. Op. 27. 2 Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

In der **T. Trautwein**'schen Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin ist so eben erschienen:

Joh. Seb. Bach
in seinen Kirchen-Cantaten und Chorgesängen.
Mit Notenbeispielen.
Dargestellt von
J. Th. Mosewius,
königl. preuss. Musikdirektor u. s. w.
Acht Bogen, gross Quart, brosch. 1 Thlr.

Der Subscriptionspreis von

Haydn's Quatuors
in Partitur, compl. in 83 Nummern,

ist um 50 Jura erhöhet und numehr der Ladenpreis eingetreten. Es kostet demnach:

1 Exemplar compl. in G Futteralen	50 Thlr.
1 dergl. in Heften ohne Futterale	35 „
Nummer 1 — 7 jede	6 „
Nummer 38 — 69 jede	4 „
Nummer 70 — 75 jede	5 „
Nummer 76 — 83 in 4 Heft.	6 „

Einzelnen nicht getrennt wird.

Die thematischen Verzeichnisse . . . . . gratis.

Berlin, den 6. Juli 1845.

Trautwein & Comp.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. № 33. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Frankfurt a. M. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Fantaisie-Etude pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Piano composée par *Camillo Sivori.* Op. 10. Mayence, chez les fils de Schott.

Vorliegendes Werk maasst sich obigen, zwei verschiedene Compositionsgattungen umfassenden Doppelnamen nicht blos an, sondern verdient ihn wirklich durch die That, indem der Componist, wenngleich im weiteren Verfolge des Tonstückes der rein technische Etuden-Zweck mehr berücksichtigt erscheint, doch auch den Anforderungen an die Fantasie zu entsprechen sich bestrebte. Nach einer kurzen, aber nicht unbedeutenden Einleitung (E moll) stimmt die Geige Solo einen characteristischen Satz (Lento capriccio) in G dur an, der durch die Art und Weise, wie darin eine stetig beibehaltene Gitel-Figur mit gewissen, kurz abgerissenen, erstere quasi parlando beantwortenden Gängen (vierstimmig) abwechselt, etwas vom Character eines obligaten Recitativ's erhält. Hierauf folgt — immer noch ohne alle Begleitung — ein kurzes, hastiges Allegro — ¾-Tact, worin gleichfalls die Vierstimmigkeit vorwaltet, und welches in ein zart und innig gehaltenes Andante (Es dur) übergeht, dessen Cantilene in den ersten zehn Tacten von zierlichen, geschmackvollen Melismen — wie etwa der Mond von leichten Silberwölkchen — hier und da umspielt und umschleiert wird. Im elften Tacte, wo die Melodie wieder einfacher wird, gleichsam sich ebnet, wird erstere durch jene dammerhafte, tremulirende (der Componist schrieb: „trillato") Begleitung getragen, deren Gebrauch, wie auch der des zu Anfang angewandten, gleichzeitig mit den coll'arco executirten Tonen anzuklingenden Pizzicato, man bei Paganini häufiger vorfindet und erst durch Letzteren allgemeiner geworden ist, bis im sechszehnzwanzigsten Tacte der regelmässige Gang der Melodie wieder durch den plötzlichen Eintritt eines, diesmal jedoch mehr leidenschaftlich bewegten Recitativsatzes unterbrochen wird. Nach einem kurzen, all'ottava auszuführenden „Agitato" und einer sich daran schliessenden, etwas bizarren, aber interessanten Cadenz auf H dur gibt die Composition den Character phantastischer Willkür und Ungebundenheit auf, indem der bis dahin aufgeregte, in stetem Wechsel bald diese, bald jene Gemüthsstimmung in sich aufnehmende Strom der Empfindung wieder in die Grenzen einer bestimmten Form einmündet, und im Rondo Allegretto, E dur ¾-Tact, einen geregelteren Gang annimmt. Letzteres, dessen piquantes und graziöses Motiv wieder an die Paganini'sche Weise erinnert, zerfällt in zwei, durch einen ziemlich unbedeutenden Tuttisatz von einander gesonderte grössere Hälften, von denen jede für sich wieder aus drei Theilen, dem Hauptthema (S. 6), einer Gesangstelle in der Dominante H dur, und einer unmittelbar daran sich schliessenden Bravourpassage, einer durch lauter Octavengänge fortschreitenden Sechszehnteifigur —

besteht, bei welcher, wie bei der längeren Ausspinnung derselben, der Zweck der Etude besonders berücksichtigt erscheint. — In der zweiten Hälfte ist wieder dieselbe Anordnung, indem nach jenem bereits erwähnten, hier in G dur abschliessenden Tutti das Hauptthema wieder, erst in C-, dann in G dur, auftaucht, worauf vermittelst geschickter, jedoch ungekünstelter Wendung in jenen Passus übergeleitet wird, der das erste Mal schon den Uebergang in die Cantilene (diesmal in der Tonica, E dur) vermittelte, letzterer mit einigen, durch die Versetzung von H nach E bedingten Veränderungen, wieder jene Bravourpassage folgt, welche der Componist, ganz wie das erste Mal, mit einer brillanten Triller kette schliesst. Die folgende wieder sehr schwache Tutti-Stelle dient offenbar mehr zur Ausfüllung und dass der Spieler einige Augenblicke zu nöthiger Erholung gewinne, als sie das Vorhandensein einer inneren Nothwendigkeit verrath. — Jedenfalls möchte hier Kürzung und namentlich Ausscheidung der vielen Sequenzen rathsam und das dadurch bewerkstelligte frühere Eintreten des Meno mosso der Wirkung des Ganzen förderlich sein. Hiernach dürfte das Rondo, abgesehen von seiner, vornämlich in's Auge gefassten, technischen Zweckmässigkeit, durch Plan und Anordnung in der Reihenfolge und Wiederkehr der verschiedenen Motive und dadurch bewirkte Abrundung und Mannigfaltigkeit von so manchen Virtuosencompositionen sich unterscheiden, aus denen nicht selten grosse Unsicherheit, ein dilettantisches Ungeschick in der Conception, wo nicht gänzliche Formlosigkeit hervorblickt.

Concertino pour le Violon avec Accomp. de l'Orchestre composé etc. par *Franz Prume.* Op. 4. Prix avec Orch. 3 Thlr., av. Piano 2 Thlr. Berlin, chez M. Schlesinger.

Das vorliegende Werk ist ein ächtes Kind der Zeit — ein Virtuosenstück vom neuesten Schnitte, worin die Entfaltung eminenter Fertigkeit und die Bewältigung ausserordentlicher und gehäufter Schwierigkeiten als Hauptsache, die Idee, der rein musikalische Gehalt jedoch untergeordnet und von nur secundärer Bedeutung erscheinen. Das Concertino zerfällt in drei, ohne Unterbrechung sich unmittelbar einander anschliessende Sätze: 1) ein sehr brillantes Allegro, C-Tact, D dur, 2) ein Adagio sostenuto e doloroso, Fis moll, $^{12}_{8}$-Tact, und 3) ein Rondo-Finale, Allegro moderato, D dur, $^{2}_{4}$-Tact. Ersteres, durchgehends sehr brillant gehalten, beginnt mit ziemlich anspruchsvollem Anlauf, während man durch den harmlosen und frugalen Inhalt zu der Frage: *„Pourquoi tant de bruit pour une omelette?“* sich gedrungen fühlt. Nach 28 Tacten Tutti intonirt die Violine ihr Solo, welches nach den ersten 20, in der Tonica zugebrachten Tacten, in den 8 darauffolgenden mit einiger Unbehülfenheit nach der Dominante A dur, und demnächst — weniger gezwungen — nach Cis dur moducirt. Nach einem Halt auf derselben Tonart folgt (in A dur) eine sogenannte Cantilene von 31 Tacten, welcher sich dann die eigentliche, 39 Tacte lange und theilweise stark an die Beriot'sche Weise erinnernde Glanz- und Paradestelle anschliesst, worin jedoch durch Mannichfaltigkeit der Figuren das Monotone derartiger rein technischer Schaustellungen glücklich umgangen ist. Das darauffolgende, den ersten Satz abschliessende „Tutti“ leitet zugleich in den zweiten, in das Adagio über, in welchem sich das Bestreben, die breite Heerstrasse des Gewöhnlichen einmal zu verlassen, bemerklich macht und das, mit Ausnahme der zweimal vorkommenden Sequenz (vom 8. bis 11., und vom 34. bis 37. Tacte), in melodischer wie harmonischer Beziehung jedenfalls als das Gelungenste der ganzen Composition zu bezeichnen ist. Der gleichfalls durch lebendige, frische und stete Abwechselung ansprechende letzte Satz (Rondo) ist der brillanteste, aber auch der schwierigste von allen. Er enthält einige piquante Motive und besteht aus zwei durch ein „Tutti“ getrennten Abschnitten, von denen der erste aus dem Hauptgedanken (Seite 14, Tact 20), aus einem, nach kurzer Ueberleitung (16 Tacte) in der Dominante eintretenden Nebenmotiv, ferner aus einer, nach erfolgter Reprise des ersteren und darauf vermittelter Modulation nach Cis dur wirksam in A dur ertönenden, die Klänge der ländlichen Hirtenflöte imitirenden Gesangstelle (S. 18, T. 13) und aus einer sich unmittelbar daranschliessenden Bravourpassage, die in schneller Abwechselung bald langen *(largement)*, bald kurzen Bogenstrich, so wie im Allgemeinen die französische Spielart erfordert — zusammengesetzt ist. Nach abermaliger Wiederholung des Hauptmotivs und „Tutti“ schliesst dieser erste und es folgt der zweite Abschnitt, der aus einem ziemlich lang ausgesponnenen Mittelsatze (H moll, S. 20, System 5, bis S. 23 — einem Milieu zwischen Gesang und Passage), aus der Wiederholung der Gesangstelle (diesmal in der Tonica D) und einer sogenannten Coda besteht, in der noch einmal alle Hebel und Effecte der neueren Technik, z. B. chromatische, bald staccato, bald legato und in allerhand schwierigen Bogenstrichen auszuführende Terzen- und Sextenläufe, Arpeggien u. s. w., aufgeboten werden, worauf endlich der Schluss folgt.

Wenn wir dem besprochenen Werke mehr, als eine flüchtige Aufmerksamkeit gewidmet, so geschah es nur, weil sich darin ein gewisses Talent für Erfindung und Gestaltung kund gibt; wirklichen Kunstwerth haben natürlich Productionen solchen und ähnlichen Calibers nicht, die man, wie überhaupt alle derartigen so absichtlich zusammengetragenen und zurecht gelegten Effect- und Paradestücke — so lange als man noch die Virtuosität in einem solchen Grade vorherrschen lassen und sie als Hauptzweck der Kunst betrachten mag, — wie gewisse nothwendige Uebel ruhig gewähren und über sich ergehen lassen muss. —

Variations brillantes et Finale sur un thème de la Sonnambule de *Bellini* pour le Violon avec Accompagnement d'Orchestre ou de Piano, composées etc. par *A. Bazzini*. Op. 3. Prix avec Orchestre 2 Thlr. 10 Ngr., avec Piano 25 Ngr. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Das hier angezeigte Werkchen besteht aus einer 34 Tacte langen Introduction, deren Motiv der betreffenden Arie entnommen, aus dem Thema, zwei Variationen — von denen eine in bereits oft verwendeten Sechzehntheil-Triolenläufen, die andere in gleichfalls schon dagewesenen Arpeggio-Figuren, deren erste Noten zugleich das erste Thema erklingen lassen, sich bewegt —, einer mit dem Thema sehr willkürlich umspringenden Gesangstelle in A minore und aus einem Finale A dur. Da uns weder Partitur noch das Pianofortearrangement zur Hand sind, so vermögen wir nur nach den Resultaten, die die genaue Durchsicht der Principalstimme uns ergab, ein Urtheil über das Ganze zusammenzustellen.

Zur Vermeidung möglichen öfteren Missverständnisses wiederholen wir, dass wir der Virtuosität an und für sich durchaus nicht entgegen sind, vielmehr sehr wohl es zu würdigen wissen, welche wesentlichen Vortheile ein weiser, mässiger Gebrauch, die in gewissen Grenzen sich haltende Pflege, Vervollkommnung und Darlegung der Virtuosität für die Kunst und die immer vollkommenere Verwirklichung ihrer höheren, geistigen Zwecke nothwendig zur Folge haben muss. Nur können wir es nun und nimmermehr billigen, sondern müssen es als in allen Dingen schädliche Uebertreibung und verwerflichen Missbrauch bezeichnen, wenn sie, ihrer, in der Sache nun einmal begründeten, untergeordneten Stellung sich überhebend, sich als einziger, höchster Kunstzweck gerirt und mit eitler Suffisance ewig in den Vordergrund drängt; wenn die Bravour, die mechanische Schwierigkeit zur Hauptsache erhoben wird, das musikalische Interesse dagegen, der geistige Inhalt leer ausgehen und auf die ärmlichste Dürftigkeit, ja völlig auf Nichts reducirt erscheinen. — Bestände die Aufgabe der Musik und der musikalischen Composition blos darin, den Thermometer für den höheren oder niederen Grad der mechanischen Kunstfertigkeit des Spielers abzugeben, indem sie diesem möglichst häufige und reichliche Gelegenheit, die erstere zu entfalten, darzubieten hätte, und würde, nach dieser An-

nahme, eine jede musikalische Production nur nach dem Maasse, in welchem ihr Inhalt jener Aufgabe zu entsprechen im Stande, gewürdigt, oder deutlicher: wäre die Kunst blos um der Virtuosen willen — wie es übrigens gegenwärtig fast den Anschein gewonnen — und nicht der Virtuose um der Musik willen da, so würden die vorliegenden „Variationen" u. s. w., die in der oben angedeuteten Beziehung wirklich das Höchste und Stärkste leisten, was eine ausschweifende musikalische Phantasie und die neuere Ueberfeinerung nur irgend zu ersinnen vermögen, zu den ersten ihrer Gattung, jedenfalls zu dem Besten, was in diesem Felde geleistet worden, rangirt werden müssen. Den abnormsten, krankhaft überreizten Gelüsten, den absonderlichsten, kühnsten Ansprüchen der verwöhntesten Spieler ist hier volle Befriedigung, eine reiche Ernte dargeboten, indem der Componist sein — Werk mit äusserlichem Glanz und Flitterstaat, halsbrechenden Künsteleien und sogenannten Tours de force und mit mannichfachen, exorbitanten Schwierigkeiten (vergl. Seite 2, 3, 9 und 10, vom più mosso bis zum Schlusse, z. B. die dreissig Tacte langen, in der schwindelndsten Höhe auszuführenden Arpeggien) dermaassen angefüllt, man kann sagen, überladen hat, dass der Executant — vorausgesetzt, dass er der Technik in dem dazu erforderlichen Grade mächtig ist, — sicher sein kann, damit überall „den ungeheuersten Furore," den überschwanglichsten „Fanatismo" zu erregen und — wohl zu merken — „gute Geschäfte damit zu machen!" — Der immensen technischen Ausbildung, der ausserordentlichen, ja ungeheuren Fertigkeit, die — nach dem hier aufgehäuften Ballast von Schwierigkeiten und nach deren Beschaffenheit zu schliessen — Herrn Bazzini zu Gebote stehen muss, gebührt mit Recht Lob und Anerkennung; Schade nur, dass man heut zu Tage selbstgenügsam dabei stehen bleibt und nicht auch etwas um den Stoff, um den eigentlichen Inhalt in der Musik sich bemüht, wozu man sonst sich — hatte man es zu einem mehr als gewöhnlichen Grade von Bravour gebracht — von selbst angeregt und gewissermaassen verpflichtet fühlte, indem man recht wohl einsah, dass nur auf diese Weise der Kunst selbst auch wirklich Etwas davon zu Gute kommen könne. Dass das, worauf wir hier hinzielen: — eine Vereinigung der beiden Richtungen, der Virtuosität mit stofflicher Gediegenheit — keine blose theoretische Chimäre, kein unlösbares Kunstproblem, sondern ganz wohl ausführbar ist und sogar schon in der Wirklichkeit bestand und noch besteht, dafür haben in der Geige die Meister Spohr, Molique, Lipinsky, im Clavier die Meister Hummel, Moscheles und F. Mendelssohn schlagende Beweise geliefert.

Fantaisie sur la Romance et un Chœur de l'Opéra: „La Favorite" de *Donizetti* pour le Violon avec Accomp. de Piano, composée etc. par *A. Bazzini*. Op. 17. Berlin, chez M. Schlesinger. Prix ¾ Thlr.

Was es mit der Benennung „Fantasie" in der Musik heut zu Tage für eine Bewandtniss habe, ist bereits von uns ausführlich erörtert worden (vergl. unter Anderem die Besprechung des J. Rietz'schen Concertes), nämlich: dass dabei Wort und Bedeutung durchaus in keiner näheren Verbindung und Beziehung mehr zu und mit einander stehen; dass der Virtuosencomponist an nichts weniger denkt, als bei der Wahl jener Benennung (etwa dem im „Faust" aufgestellten Satze: „es müsse ein Begriff auch bei dem Worte sein" analog) auch zugleich deren ursprüngliche Bedeutung in seinem Producte hervortreten zu lassen *(nomen et omen)*, und dass es sich damit ungefähr wie mit dem bekannten *Lucus a non lucendo* verhalte, wie denn in der That ganz besonders die moderne musikalische „Fantasie" — ihrem Inhalte nach — sich als eine sehr getreue Uebertragung des lateinischen Ausdruckes auf Töne erweise. — Finden wir uns nun bewogen, auch vorliegendes, der genannten Gattung angehöriges Opus in den Kreis dieser Bezeichnung aufzunehmen, so soll dies nicht die Anerkennung einer gewissen Geschicklichkeit in der Verwendung und Ausbeutung der benutzten Motive, wie der formellen Abrundung, welche darin bemerklich hervortreten (vergl. z. B. Seite 3 u. s. w.), ausschliessen, sondern eben nur andeuten, dass auch der obengenannte Componist die moderne Definition von „Fantasie" angenommen und sich durchgehends aller Excentricitäten, aller überfliessenden Ideenfülle, ja überhaupt aller eigenen Gedankenzuthat gänzlich enthalten und in Allem strict an seinen Melodielieferanten, Donizetti, gehalten habe.

Es ergibt sich sonach das Werkchen in äusserer Eleganz, wie in innerlicher stofflicher Sobrietät als ein ächtes Salon- (Conversations-) Stück, das sich ausserdem noch durch leichtere Ausführbarkeit empfiehlt, und in jenen feinen, vornehmen Cirkeln — wo die Musik bestimmt ist, im Vereine mit anderen Palliativen die innere Leere ausfüllen und das ursprüngliche geistige Defect decken zu helfen — gewiss vollkommen an seinem Platze sein wird. —

Concertino pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Piano, composé etc. par *Bazzini*. Op. 14. Prix avec Orchestre 4 Thlr., avec Piano 2 Thlr. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Da uns auch bei vorliegendem Werke weder in die Partitur noch in das Clavierarrangement Einsicht verstattet ist, so sehen wir uns wieder eben nur auf Mittheilung jener allgemeinen Bemerkungen beschränkt, die bei wiederholter Durchsicht der Principalstimme und gleichzeitigem Vergleichen mit den wesentlichsten Orchesterpartieen sich uns aufgedrungen haben. Was zunächst aus dem „Concertino" uns entgegentritt, ist Sicherheit und Gewandtheit in der Handhabung der Form und in der Factur, was sich z. B. in der Gruppirung, Eintheilung, Reihenfolge u. s. w. der Motive kund gibt; ferner die grössere musikalische Erheblichkeit dieser Motive selbst, woraus sich auch einige Erfindungsgabe folgern lässt. In diesen beiden Beziehungen übertrifft das in Rede stehende Opus bei Weitem die beiden vorher besprochenen desselben Verfassers. Aber auch hier herrschen im Ganzen noch die halsbrechenden, ohne Noth herbeigeführten Schwierigkeiten störend vor, ist dem äusseren Flitter, der blosen Fertigkeit und geistlosen Künsteleien über Gebühr Raum

— mit einem Worte — oft nur eine glänzende Schaale und kein Kern gegeben, wofür namentlich das Allegro und das Rondo mehrfache Beispiele enthalten. Ersteres wird durch ein ziemlich langes, gleichwohl aber durchweg das Interesse wach erhaltendes „Tutti" eingeleitet, worin drei verschiedene Motive — : zuerst ein sogenanntes „Gesangmotiv" (Prinzipalstimme Seite 3, Tact 7 bis 32), dann das eigentliche „Hauptthema" (Tact 33 — 42) und ein „Nebenthema" (F. 43 — 50 u. s. f.) sich bemerklich machen.

Nach Beendigung des „Tutti" nimmt das Soloinstrument das zweite und dann das dritte Thema wiederholt auf, woran sich einige jener, ohne Grund gelissentlich mit Schwierigkeiten überladener Bravoursellen schliessen, die wegen ihrer ziemlich ausgesponnenen Länge und der genau beobachteten, regelmässigen und baldigen Wiederkehr mehr für eine Etude, als für eine selbständige freie Kunstschöpfung geeignet erscheinen. Nachdem erstere, die (vergl. Seite 4 und 5) der Verfasser zuerst in E dur ein- und durch zehn Tacte fortführt, dann nach abermaliger Repetition des Hauptthema's — neun Tacte — gleich wieder fast unverändert in C dur zum Vorschein bringt, in der Tonica geendigt, tritt — nach einer Ueberleitung von zehn Tacten — das „Gesangmotiv" in C dur (25 Tacte) wieder hervor, woran sich eine zweite Bravourstelle knüpft, die, wo möglich, noch schwieriger als die erste (vergl. Seite 6 — 8), in C dur schliesst. Das folgende „Tutti" leitet nach nochmaliger Berührung des „Hauptthema" in C nach der Dominante H dur über und in das auf diese Weise vorbereitete Andante agitato ein, unbedenklich in Eigenthümlichkeit und characteristischer Färbung das Bedeutendste der ganzen Composition; namentlich gilt dies von dem, die erste Hälfte ausmachenden Minore E; das Maggiore, dessen Weise sehr an Bellini's, mit elegischer Ueberschwänglichkeit stark versetzte Manier, z. B. an das erste Finale der „Nachtwandlerin" erinnert, bedingt, um die beabsichtigte Wirkung hervorzubringen, eine möglichst genaue Uebertragung der Eigenthümlichkeiten des modernen, italienischen Gesangvortrages auf das Instrument, und hat uns um der darin zu deutlich hervortretenden Absichtlichkeit und der Natur der darin verwandten Effecte willen weniger angesprochen. Das „Rondo" erweckt im Anfange durch sein glücklich und pquant erfundenes Hauptmotiv Erwartungen, die sich jedoch im Verfolge des Stückes nicht bestätigen, indem es der Componist wieder mit Passagen- und Figurenwerk, und mit allerhand kindischen Spielereien und geistlosen Kunststücken dermaassen überladen hat, dass man sich des Ueberdrusses und des Widerwillens kaum erwehren kann, und der zuerst erhaltene gute Eindruck bald schwindet.

Die nach der Einführung des Thema's auftauchenden Anklänge (in C) an das energische „Hauptthema" und an das „Nebenmotiv" des ersten Satzes, so wie dessen weitere Ausspinnung zu einer graziösen Cantilene (Seite 13) und Verwendung gleichsam zum melodischen Fundament für die darauf gebaute Bravourpassage (Seite 14) sind von Wirkung und zeugen von einer gewissen Planmässigkeit der Anlage, die sehr zur formellen Abrundung und äusseren Einheit des Ganzen beiträgt. Zum Behufe der nöthigen Beispiele für die eben gerügte „Ueberladung" wollen wir nur auf die Seiten 14, 15, auf S. 17, ferner auf S. 19 bis 23 zum Schlusse hin verweisen. Möglich ist es, dass Herr Bazzini die Monotonie derartiger langausgesponnener, technischer Experimente — die doch eigentlich mehr Exercitien, als wirkliche Compositionen zu nennen sind, und als solche weniger in den Concertsaal, als in's Studirzimmer gehören — durch gleichzeitig damit verbundene interessante Orchestercombinationen und geistreiche thematische Anspielungen glücklich zu vermeiden gewusst hat; dass ihm dies jedoch durchgehends, z. B. bei der übermässigen Ausdehnung der fünf Seiten langen Stretta (S. 19), gelungen sein sollte, müssen wir aus triftigen Gründen bezweifeln.

Ode à l'amour, Scène chantante pour le Violon, avec Accomp. de l'Orchestre ou de Piano composée etc. par *Rudolphe Willmers*. Op. 30. Prix avec Orchestre 2 Thlr., avec Quatuor 1 Thlr., avec Piano 20 Ggr. Bronsvic, chez G. M. Meyer jun.

— — „Amphora coepit
Institui; currente rota cur urceus exit." *Horat.*

„Ode" — „Gesangscene" — man muss gestehen, der Autor nimmt den Mund etwas voll, so dass man, von der prätentiösen Ueberschrift verleitet, mit ziemlich hohen Erwartungen an sein Werk herantritt; letztere werden indess bei näherer Bekanntschaft bedeutend herabgestimmt, und es kann nicht fehlen, dass die so fühlbar sich herausstellende, wenige Uebereinstimmung zwischen Titel und Inhalt der Composition so Manchen an die oben angeführte Stelle, worin der so oft stattfindende grelle Contrast zwischen Anlauf und Erfolg so treffend ausgedrückt ist, gemahnen wird. Ungeachtet der Wahl der so gewichtigen Benennung „Ode" verräth nämlich das Opus weder einen besonderen dithyrambischen Schwung, noch jene lyrische Ueberschwänglichkeit, die sich gleich im ersten Augenblicke von Seiten der Melodie, wie der darin niedergelegten, sympathetisch fortreissenden Gewalt der Empfindung, als Ausfluss höherer Begeisterung ankündigt, sondern die ganze Wirkung des Stücks, das grosse Geheimniss derselben beruht auf einer sogenannten, den Zuschnitt der neuesten italienischen Opernarabeletten sclavisch nachahmenden Cantilene voll widrig süsslicher Sentimentalität. Ausser dieser allgemeinen italienischen Wahlverwandtschaftlichkeit trägt die „Ode" noch eine besondere, nicht sowohl in einzelnen bestimmten Anklängen und notorischen Reminiscenzen, als im ganzen Gepräge der Composition beruhende Familienähnlichkeit mit einem der bekanntesten Werke eines unserer Tagescomponisten („Elegie" von Ernst) an der Stirn, die jeder geübte Hörer, auch ohne bedeutender musikalischer Physiognomiker zu sein, alsbald herausfinden wird. Bei dem Ernst'schen Tonstück erscheint der darin vorherrschende, ebenfalls an Bellini's krankhafte Boudoirschwermuth erinnernde, larmoyante Character einigermaassen durch den vorangesetzten Namen, wo nicht bedingt, so doch entschuldigt; dass aber auch in einer „Ode an die Liebe" durchweg nur der Ton, wenn auch immer ganz eleganter, salonfähiger Traurigkeit ange-

schlagen, dass darin in Einem fort nur geschluchzt und sogar herzbrechend lamentirt wird, will uns keineswegs so durchaus mit der Wahl des Gegenstandes verträglich, vielmehr nur, in der Auffassung wie in der Ausführung, verfehlt und manierirt erscheinen. Man vermisst ferner bei der „Ode" u. s. w. den nöthigen, geistigen Zusammenhang, die Einheit, welche uns erst ein Kunstwerk als ein organisch gegliedertes, aus innerer Nothwendigkeit und musikalisch-logischer Folgerichtigkeit entstandenes Ganzes empfinden lässt. Was die äussere Einheit betrifft, so hat der Componist diese durch die gewissenhaft genaue Uebertragung eines zuerst in der Dominante vorgekommenen Passus nach der Tonica zurück allein schon herzustellen geglaubt; diese Beobachtung hergebrachter Form vermag indess für den gänzlichen Mangel an Fluss im Vorhergegangenen, wo uns nichts, als lauter Stückwerk geboten ist und der melodische Faden alle Augenblicke abreisst, nicht wohl zu entschädigen. Willkürlich, ohne Noth herbeigeführt und durch den dadurch entstehenden rhythmischen Hiatus von unangenehmer Wirkung erscheint auch der Seite 3 und 5 (s. Principalstimme) im engen Raume von vier Systemen nicht weniger als sechsmal angebrachte Tactwechsel; — — oder wollte der Autor — auch wohl möglich — durch sothane Unstätigkeit vielleicht die tragischen Wechselfälle jener Leidenschaft, der Liebe ewige Wandelbarkeit und Unzuverlässigkeit bienieden, oder die Verwirrungen und Extasen irgend eines „im Irrgarten der Liebe herumtaumelnden Cavaliers" scharfsinnig andeuten? —

Jene planlose, bunt und schnell wechselnde Mannichfaltigkeit, wie sie auf Seite 4 sich bemerkbar macht, ist weniger eine Folge von Ideenfülle, als gerade das untrügliche Zeichen einer kurzathmigen, schnell verrinnenden Erfindungskraft; vor Allem ist sie es, welche den vorhin gerügten Mangel an Einheit verschuldet. Man urtheile selbst: Jene erwähnte Seite 4 beginnt mit einem Recitativ von 2 Tacten, nach diesem folgt a rigore del tempo eine Art Gesangphrase von 5 Tacten (Andante), hierauf eine andere zu 1½ Tact (Adagio), dann 5 Tacte Allegro, an welches sich wieder ein anderes Gesangmotiv (Andante) von 11 Tacten schliesst, nach deren Verlauf richtig wieder ein neues Thema von 8 Tacten es verdrängt, das, zuerst von einer Art tremulirender Begleitung getragen, bei der Wiederholung in Harmonikatönen ausgeführt wird. Mit einem Worte: Herr Willmers sagt mit Vielem wenig, während eigentlich die Aufgabe aller Kunst darin besteht, mit Wenigem viel zu sagen. *C. K.*

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. April bis zum letzten Juli. Die Sommersaison war an Opern recht ergiebig und selbst die grosse Hitze machte keine Unterbrechung. Ausser den laufenden Opern und Singspielen hatten wir die Jüdin, die Hugenotten, die Stumme, Medea, Wasserträger und Stradella, welche letztere allerdings eine Zug- und Repertoiroper geworden ist. Was auch unsere musikalischen Philosophen sagen mögen, in „Stradella" bekundet sich wieder einmal die alte Wahrheit, dass eine Musik, die gefällt, ein jedes nur einigermaassen dramatisch gehaltene Sujet nicht allein trägt, sondern auch hebt. Der Stoff des Stradella ist acht musikalisch, aber den heutigen Anforderungen würde er doch nicht genügen, und Hunderte unserer Componisten, die furchtsam sich selbst misstrauen, hätten dessen einfache, anspruchslose und mitunter sehr leicht zusammengefügte Behandlung sicher verworfen. Und deshalb Ehre Dem, der im Gefühle seiner Schöpfungskraft nicht lange ängstlich zögert und wählt, sondern mit Gott die Feder ansetzt und das Rechte trifft. So hat *Flotow* in der That das Rechte getroffen. Seine Melodieen sind für Kenner wie für Laien gleich reizend und fliessen ohne Unterbrechung dahin, wie ein klarer Bach zwischen Blumen. Seine Harmonie ist ohne Prahlerei bezeichnend und dient diesen Melodieen zur freundlichen Folie. Wer freilich Gelehrsamkeit verlangt oder Räthsel lösen will, muss Stradella nicht hören. Und weshalb sollte es auch nicht solche Opern im Bereiche guter Musik geben dürfen? Das sind ja eben die Wehen unserer Zeit, dass man Alles in Einem verlangt. Eine Musik, die, im Ganzen wie in allen Theilen consequent und abgerundet, ihre Aufgabe so schön und heiter erfüllt, ist in ihrer Art eben so classisch, wie viele, die, von dem Schleier eines Jahrhunderts bedeckt und von der Zeit braun gebeizt, ihr *Nolt me tangere* auf der Stirne tragen.

In der „Jüdin" (zum Benefize unseres thätigen Opernregisseurs Herrn *Linker*) sahen wir Fräul. *Capitain* nach längerer Unterbrechung in einer Partie, die sie gleich der Valentine oder dem Fidelio mit leidenschaftlicher Liebe gibt. Leider hat eine längere Indisposition sie ihren zahlreichen Bewunderern entrückt. Wir hoffen jedoch, sie zur Messe wieder thätiger in ihrer Sphäre wirken zu sehen. Herr *Chrudimsky* ist, was Gesang betrifft, ein vortrefflicher Eleazar, aber Geberde wie Accent wollen sich in den jüdischen Typus nicht recht schicken. Herr *Wiegand* trat zum letzten Male als Wasserträger auf, da er den dramatischen Künstler nun mit dem Theatercassirer vertauschte und somit der Bühne nicht mehr angehört. Als er die Garderobe betrat, war sein Platz mit Emblemen seiner Kunst und mit den Attributen des Papageno, Leporello, Almaviva, Micheli und anderer Partieen, worin er sich auszeichnete, sinnreich geschmückt. Empfangen, hervorgerufen und bekränzt, dankte er gerührt mit beschiedenen Worten. *Wiegand* war Autodidact, und sein Talent hat sich erst mit der Praxis Bahn gebrochen. Ohne alle Prätentionen hat er in der Oper, wie im Schauspiel, sechsundzwanzig Jahre lang mit ununterbrochener Thätigkeit gewirkt, und war auf diese Weise dem Institut nützlicher, als mancher Sänger *di gran cartello*, welcher bei Ausübung seiner Kunst immer mehr sich selbst, als die Anstalt im Auge hat, der er angehört. Obgleich *Wiegand* erst im Zenith seiner Wirksamkeit stand, so zog er sich doch zurück, was unser Publicum noch lange zu bedauern haben wird, da sich nicht so bald ein würdiger Ersatz finden dürfte. Es wäre zu wünschen, viele Illustrationen der Kunst hätten ein Gleiches gethan, statt sich selbst zu überleben. *Wiegand* trägt das frischeste Andenken an seine Leistungen

und die Achtung seiner Mitbürger mit in seinen neuen Wirkungskreis hinüber, in welchem er es zwar auch mit Rollen zu thun hat, aber mit solchen, mit denen jeder Künstler zufrieden ist, und die Niemand wieder zurückschickt.

Schmitt's „Tochter der Wüste" besitzt in der Dichtung *Benedix'* in der That keine Oase. Dem glücklichen Schauspieldichter scheinen die Bedingungen eines Opernbuchs gänzlich fremd zu sein, da hier die Hauptsache für den Componisten, die Form der Dichtung, fehlt. Der Dichter soll seinem Tonsetzer in die Feder schreiben, soll dessen musikalische Gedanken hervorrufen und ihn für seinen Gegenstand inspiriren. Nichts davon hat *Benedix* gethan. Deshalb war es für *Aloys Schmitt*, welchem ohnedies die wahre dramatische Ader fehlt, eine um so schwierigere Aufgabe, hier eine drastische, gefällige und characteristische Musik zu schreiben. Je weniger die Personen einer Handlung interessiren, um desto interessanter muss die Musik sein, welches hier nicht der Fall ist. In Beziehung auf Technik sieht die Meisterhand überall durch, und allerdings wird zwischen dem blätterreichen Epheu manche blühende Rose sichtbar — aber, wer sich in einer gebildeten Sprache auszudrücken versteht, ist deshalb noch kein Dichter. Eben so in der Musik. *Schmitt* wird, wie so viele deutsche Componisten, von überreichen Mitteln beherrscht. Er hat deren so viele zur Hand, dass sie ihm am Ende unwillkürlich als Zweck erscheinen. Mit einem Worte: der Deutsche fällt oft den ganzen Baum, um zur Frucht zu gelangen. Die erste Darstellung wurde unter ungünstigen Auspicien mit ungünstigem Erfolge gegeben, die zweite von *Guhr* selbst dirigirt und mit grosser Präcision gegeben (denn nicht immer werden classische Werke mit einer solchen, an Aengstlichkeit gränzenden, Sorgfalt in Scene gesetzt), hätte daher Glück machen müssen, wäre die Musik nur einigermaassen populär. Dass also die Oper unter solchen Umständen nur einen Succès d'estime erlebte, weissagt ihr künftiges Schicksal. Unfehlbar war wieder unsere *Capitain*, welche die Sara gab, der gute Stern der Oper, da ihre Nummern das Publicum auf Momente aus seinen Zweifeln rissen.

In den „Hugenotten" gab Herr *Gundy* den Nevers, und bekundete Fortschritte in der Bildung des Gesanges, obgleich er noch stets unsere Nachsicht hervorruft. Die Nothwendigkeit, Anfänger in Partieen auszustellen, die für den routinirten Künstler schon schwere Aufgaben sind, ist nun einmal da, und die Institute können sich derselben nicht entziehen. Von diesem Standpuncte ausgegangen, können wir Herrn *Gundy's* Leistung lobend erwähnen, wenn auch (von einem höheren Gesichtspuncte genommen) von gefühlter Anmuth des Vortrags oder von einer ritterlichen Loyalität wenig vorhanden war. Den Faust gab er neuerdings mit einer unverzeihlichen Nachlässigkeit. Gegen den Gesang der Dem. *Reuther* ist in letzter Zeit der Vorwurf zu erheben, dass er fast gänzlich der Anmuth entbehrt, was namentlich in der Partie der Prinzessin von Navarra fühlbar wurde. Herr *Conradi*, der an Beherrschung seiner Mittel, wie an Umfang und Klang seiner Stimme zunimmt, fährt fort in der Gunst des Publicums zu steigen, und Herr *Caspari* besiegt täglich mehr die Lauheit des Publicums, was wohl hauptsächlich seinem Stradella zuzuschreiben ist, welchen er nicht allein liebenswürdig vorträgt, sondern auch mit natürlicher Leichtigkeit spielt.

Als Novität sahen wir zum Benefiz des Herrn *Chrudimsky Baise's* „Haimonskinder," die anfangs einer starken Opposition unterlagen, bei zwei Wiederholungen aber mehr ansprachen. Das Sujet ist locker und lose und steht in gar keiner Beziehung zur Volksdichtung. Der Titel „Haimonskinder" ist eine leere Prahlerei, denn die vier Gesellen ohne alle Naivetät und Bitterlichkeit, dazu in ihren besten Flegeljahren, könnten eben so gut die Herren Kinder eines modernen Don Ramudo oder Don Quixote sein. Sie winden sich, von vier leichtfertigen Dämchen an der Nase herumgeführt, durch die Tanzmelodieen der Oper einfältig hindurch, und sind nicht vermögend, nur einiges Interesse zu erregen. Um nur Eines von der Willkürlichkeit der französischen Dichter anzuführen, so ist Ivo, in der Volksdichtung ein König von Tarragona, hier in einen armen Cassellan Ivo umgewandelt, der aber wieder nicht eigene Erfindung ist, sondern als die handgreiflichste Imitation des Dieners Caleb in *Scott's* bekanntem Roman „Die Braut von Lammermoor" erscheint. Vielleicht haben die Herren *Leuven* und *Brunswick* den Fehler des Dichters der *Donizetti*'schen Lucia di Lammermoor wieder gut machen wollen, in welcher leider diese ergötzliche Figur Caleb vermisst wird, der ebenfalls um jeden Preis die Armuth des gesunkenen Hauses Ravenswood durch erdichtete Schätze und Intriguen bedecken möchte. Obgleich die Musik *Baise's* von Trivialitäten und Gemeinplätzen strotzt, wenig selbständig die Mitte zwischen *Auber* und *Adam* hält, auch Herrn *Meyerbeer* zuweilen die Schuhe ausstreift, so schalten unsere Terroristen doch wieder das Kind mit dem Bade aus, wenn sie die Composition unbedingt verdammen; denn *Baise* hat in der That Talent, und hätte er den Faden fortgesponnen, den er in der Romanze des Olivier, in dem Liede des Ivo, in dem Duett Olivier's und Hermines's, in dem kleinen Marschtempo im dritten Act, und hauptsächlich im zweiten Finale voll nobler Haltung angeknüpft hat, so würde diese Oper sich weit über ihren jetzigen Standpunct erheben und auch die musikalische Kritik weniger zu scheuen haben. Vielleicht wäre sie hier besser aufgenommen worden, hätten die in's Ganze bedeutend eingreifenden Nebenpartieen nicht von Anfängern besetzt werden müssen, und wären einige Längen gleich *a priori* abgekürzt worden. Zu den Mängeln des Werkes fügt sich auch der bedenkliche Umstand, dass es schwer zu besetzen ist; denn wo sind überall zehn Solosänger, die auch zugleich Schauspieler sein müssen? So war die Oper nur in den Händen der Herren *Nork* (Beaumanoir), *Chrudimsky* (Olivier), *Conradi* (Ivo), der Fraul. *v. Knoll* (Hermine) und eines discreten Orchesters, welche vereinigten Kräfte sie auch bis jetzt noch über Wasser hielten. Fräul. *v. Knoll* that sich tüchtig hervor, oder wird vielmehr tüchtig hervorgethan, denn sie sang ausser dieser complicirten Partie hinter einander noch die der Leonore (Stradella) und des Röschen im Faust.

Von Gästen hatten wir Herrn *Eicke* von Leipzig, welcher den Don Juan und den Masaniello, und Herrn

Fernau von Rostock, der den Grafen von Eberbach im Wildschütz gab. Ersterer sprach nicht besonders an, und Letzterer hatte sich durch eine förmliche Arena von Chicanen durchzuwinden. Obgleich er sich als noblen Schauspieler zeigte und auch als Sänger Aufmerksamkeit erregte (er musste seine grosse Arie „Heiterkeit und Fröhlichkeit" wiederholen), so mag er doch seinem Schöpfer gedankt haben, als er die Stadt im Rücken hatte. Herr *Fernau*, der die Achtung der Besseren mit sich nimmt, wäre unter Vielen vielleicht der würdigste Ersatz für Herrn *Wiegand* gewesen. Mad. *Francilla Pixis* war in der Amina ein trauriges Bild verschwundener Grösse, und Fräul. *Bassini*, welche die Rosine, zwei Mal die Adina und Skizzen aus Opern sang, wurde ihres lieblichen Gesichts wegen überschätzt, denn nie hörte ich mit einer Kinderstimme falscher singen, kälter vortragen und undeutlicher aussprechen. Leichte und hier und da correcte Bravour können mit solchen Mängeln nicht versöhnen.

Den theatralischen Theil dieser Skizze schliesse ich mit der Notiz, dass Herr *Baldewein* unsere Bühne verlassen hat und *Fischek* wieder zu Gastrollen erwartet wird. Mit Concerten blieben wir diesmal verschont. Der Frankfurter Liederkranz nur gab uns eines im Weidenbusch zum Besten der Ueberschwemmten, das artig besucht war; dann spielte eine Dem. *Orth* aus Darmstadt im Schauspielhause zwischenactlich Variationen im *Gelinek*'schen Styl ohne Erfolg. Privatmatineen, die ihrer Tendenz wegen schon allein Sensation erregen mussten, waren die beiden Einweihungsconcertchen des Hauses *Mozart*, worin nach einem Prolog, von dem Schauspieler Herrn *Pätsch* gesprochen, nur gediegene Compositionen vorgeführt wurden, unter diesen das Vocalquintett (F dur) aus Cosi fan tutte, die Streichquintette und Quartette (G moll und A moll) von *Mozart*, ein Lied von *Speyer* (dem Andenken seines verewigten Lehrers *André* gewidmet), Herbst- und Gondellied für Frauenstimmen, und eine Einweihungscantate (von *W. Wagner* gedichtet), Beides von dem talentvollen *J. B. André* componirt und von Mitgliedern des Cäcilienvereins vorgetragen. Ein drittes Einweihungsconcert findet im August Statt, dem eine Abhandlung „Die wichtigsten Momente *Mozart's*," von *Gollmick* mitgetheilt, vorangehen soll.

In Aussicht stehen folgende Opern: *Femy's* „Rangraf," *Esser's* „Die beiden Prinzen," und „Idomeneo." *C. G.*

Feuilleton.

Am 22. Juni wurde zu Paris im Conservatorium der Musik *Beethoven's* Fidelio aufgeführt und brachte eine mächtige Wirkung auf die Zuhörer hervor.

Tamburini hat sich mit seiner Familie bleibend in St. Petersburg niedergelassen.

Neue Opern. L'Anneau de Mariette, Musik von *E. Gautier*, einem Pariser Violinisten, in Versailles. — Une voix, von *Boulanger*, in Paris, — beide beifällig aufgenommen. — Zur Eröffnung des neuen, im Bau begriffenen Hoftheaters zu Stuttgart schreibt *Lindpaintner* eine neue Oper: „Lichtenstein," in fünf Aufzügen, das Buch nach *W. Hauff's* Erzählung bearbeitet.

Die italienische Oper in Wien hat ihre Vorstellungen am 1. Juli beschlossen; sie hat keine besonderen Geschäfte gemacht, was namentlich dem schlechtgewählten Repertoir zugeschrieben wird.

Der Londoner Hilfsverein für arme Musiker, welcher bereits seit länger als 100 Jahren besteht und eine feste Einnahme von 1700 Pfund Sterling, im laufenden Jahre aber eine Einnahme von 2389 Pfund Sterling hat, unterstützt jetzt 10 Musiker, 37 Wittwen, 11 Kinder. Ausserdem lernen 11 Kinder auf Kosten des Vereines ein Handwerk.

Am 14. Juli hat ein Gesangfest zu Schleitz stattgefunden, an welchem ausser den dasigen Sängern die Gesangvereine der gesammten Umgegend Theil nahmen.

Den 26. Juli wurde auf der Opernbühne zu Berlin *Spohr's* neueste Oper: „Die Kreuzfahrer" zum ersten Male unter Leitung des Componisten aufgeführt. Der Erfolg war ausgezeichnet und am Schlusse der Darstellung wurde der Componist stürmisch gerufen. — Den Letzteren zu Ehren hatte *Meyerbeer* in dem bekannten *Kroll*'schen Wintergarten ein glänzendes Festmahl veranstaltet. — Einer anderen, von Cassel aus datirten Nachricht in der Deutschen allgemeinen Zeitung zufolge sollte *Spohr* von einem schlagflussartigen Zufalle betroffen worden und dadurch verhindert sein, bei dem Bonner Feste zur Enthüllung des *Beethoven*'schen Denkmales zu dirigiren. Zum Glücke war die Nachricht höchst übertrieben. *Spohr* war nur von einem unbedeutenden Unwohlsein befallen gewesen.

Am 23. und 24. Juli wurde das zweite obererzgebirgische Gesangfest zu Schwarzenberg auf höchst gemüthliche Weise gefeiert.

Dem Comité für *Beethoven's* Denkmal sind in neuester Zeit noch folgende Geldsendungen zugekommen: 1304 Thlr. 15 Sgr. Reinertrag des bei *Mechetti* in Wien erschienenen Beethoven-Albums. — 17 Thlr. 10 Sgr. freiwillige Beiträge, von *Nemrock* in Bonn gesammelt. — 18 Thlr. 10 Sgr. Reinertrag eines von *Breidenstein* daselbst gegebenen Concertes.

Der Musikverein in Hamburg hat zusmehr den für *C. M. v. Weber* bestimmten silbernen Lorbeerkranz an den Comité zu Dresden übersendet, wo er vorläufig die Todtenmaske des grossen Künstlers schmückt. Die Inschrift lautet: „Dem Andenken *Carl Maria v. Weber's* der Musikverein in Hamburg."

Sängerfeste. Den 21. — 24. Juni Liederfest der norddeutschen Liedertafeln in Bielefeld. Nächstes Jahr soll es in Detmold gehalten werden. — Das S. 398 angekündigte Coblenzer Sängerfest, bei welchem sich namentlich die Cölner und die Mainzer Liedertafel auszeichnete, jene unter *Dorn's*, diese unter *Schott's* Leitung. — Sängerfest der Altonaer Liedertafel in Pinneberg. — Am 28. Juni Aufführung von *Haydn's* Schöpfung zu Annaberg durch die dasigen Sänger und die aus der Umgegend. — Den 29. Juni Sängerfest auf der Ruine Bickenbach (Alsbacher Schloss) an der Bergstrasse durch die Vereine von Zwingenberg, Eberstadt, Alsbach. — Am 13. Juli erstes Gesangfest des Lahnbundes zu Wetzlar, woran die Vereine von Wetzlar, Giessen, Weilburg, Braunfels Theil nahmen. — Am 19. — 21. Juli Gesangfest in Marburg, wozu sich 430 Sänger aus zwölf Städten eingefunden hatten. Der Vorzug wurde allgemein der Liedertafel von Herborn zugestanden.

David's „Wüste" und übrige Compositionen haben auch in Dresden (am 11. Juli) lebhaften Beifall gefunden.

Am 6. Juli starb in Paris der Fagottvirtuos *Gebauer*, Mitglied des Conservatoriums. — In München starb die Hof- und Capellsängerin *Pellegrini*, geb. *Moralt*, im Jahre 1820 hatte sie die Bühne zum ersten Male betreten.

Spohr erhielt vom Herzog von Sachsen-Meiningen den Ernestinischen Hausorden. — Dem Capellmeister *C. F. Weber* in Berlin hat der türkische Sultan für seine Märsche eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose übersendet.

Pokorny in Wien hat Fräul. v. *Marra*, die jüngst in Dresden mit vielem Beifalle gastirte, für sein Theater gewonnen.

In Wien gibt es dermalen 107 Pianofortefabrikanten.

Die Sängerin *Turzek* hat in Homburg eine Reihe von Gastrollen mit vielem Erfolge gegeben. — Der Bariton *Pischek* ist, mit Lorbeeren und Geld beladen, aus London nach Deutschland zurückgekehrt.

Die bekannte Sängerin Mad. *Marzi* ist von der Bühne abgegangen und hat sich in Florenz niedergelassen, wo sie sich mit Gesangunterricht beschäftigen wird. In diesen Blättern ist oft von ihr die Rede gewesen; vergl. z. B. Jahrgang 1819, S. 423 (Brescia), S. 623 (Ravenna), S. 856 (Perugia), und die folgenden Jahrgange. Nach der zuerst angeführten Stelle ist sie eine Wienerin, geb. Baronin *Blumenfeld*, und war mit einem Baron *Hindmarsh* verheirathet.

Der historische Verein zu Würzburg lässt an *Vogler's* dasigem Geburtshause eine Gedenktafel mit der Inschrift anbringen: „Geburtshaus des Tonkünstlers *Georg Joseph Vogler*, geboren den 15. Juni 1749, gestorben den 6. Mai 1814." (*Vogler* starb zu Darmstadt.)

Der Municipalrath von Abbeville (Departement der Somme in der Picardie) hat eine Subscription eröffnet, um dem dort geborenen *Lesueur* ein Denkmal zu setzen. — *Lesueur* war geboren 1763, und starb zu Paris 1837. Vergl. über ihn diese Blätter, Jahrgang 1837, S. 859, wie denn frühere Jahrgänge interessante Berichte über die gewaltigen Kämpfe enthalten, die *Lesueur* gegen Neid und Kabale zu bestehen hatte.

In London hat *Jullien*, der bekannte dortige Tanzcomponist, ein Riesenconcert im Freien gegeben, wobei das Orchester über 300 Mann stark war und die Zuhörer über 10,000 betrugen.

Zu dem Würzburger Musikfeste waren bereits 94 deutsche Gesangvereine, im Ganzen 1725 Sänger angemeldet. — Das Gerücht einer Unterdrückung des Festes Seiten der Regierung hat sich eben so wenig bestätigt, als die Nachricht, dass das Fest verschoben werden müsse, weil die Festhalle theilweise durch den Sturm zerstört worden war.

Das Pfälzer Musikfest in Edenkoben (s. d. Bl. S. 432) muss dieses Jahr, eingetretener Hindernisse wegen, unterbleiben.

Auch in Oestreich hat ein, wenn auch nicht bedeutendes, Sängerfest, auf der (sic!) Brühl bei Wien, stattgefunden. Ein Anfang muss überall sein.

Leopold v. Meyer machte in London Furore. — *Sabilla Novello*, eine Schwester der bekannten *Clara Novello*, beabsichtigt von England aus eine Kunstreise durch die Rheingegenden zu machen. — *Berlioz* will Italien musikalisch bereisen.

Die Augsburger Allgemeine Zeitung enthält in der Beilage zu No. 200 (den 19. Juli d. J.) einen interessanten Aufsatz von *C. H. Reichl*: „*Beethoven* und die deutsche Nation," worin er, bei Gelegenheit des bevorstehenden Bonner Festes, sammtlich die Grosse *Beethoven's* als eines acht deutschen Tondichters hervorhebt. Eine Stelle aus einem Briefe *Beethoven's* an Bettina benutzend, schliesst der Aufsatz mit den Worten: „*Beethoven* hat sein ganzes grosses Leben darangesetzt, als ächter Künstler Funken aus dem deutschen Geiste zu schlagen."

Am 13. Juli fand zu Philippseich ein Sängerfest der Gesangvereine von Darmstadt und Offenbach Statt.

Ghys, der bekannte Violinvirtuos, ist in Leipzig angekommen, und wird einige Zeit hier verweilen. Hoffentlich wird uns Gelegenheit gegeben, sein schönes Talent zu bewundern.

Felix Mendelssohn Bartholdy, welcher seither in und bei Frankfurt a. M. gelebt hatte, trifft heute mit seiner Familie hier ein, und wird den Winter bei uns zubringen.

Ankündigungen.

Bei **Schuberth & Comp.** in **Hamburg** und so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, welche das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Burgmüller, Ferd., „Der Carneval von Venedig." Favorit-Thema von Paganini, für Pianoforte variirt. 10 Sgr.
— — Stradella-Rondinos über Motive von F. v. Flotow für Pianoforte. No. 1. Glockenchor. No. 2. Trinklied. à 15 Sgr.

Canthal, Aug. M., „Gruss an Deutschland." Hamburger Tanz-Neue Tanzform für Pianoforte. Op. 94. 15 Sgr.

Henselt, A., „Tableau musical." Fantasie sur un Air bohemien russe, für Pianoforte. Op. 16. 1 Thlr. 5 Sgr.

Hetsch, L., Der 150. Psalm für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegl. Preis-Werk. Op. 9. Clavierauszug. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — Preis-Duo für Piano und Violon, Op. 15, arr. für Pianoforte und Violoncello von C. Schuberth. 2 Thlr.

Krebs, C., „Treue Liebe." Lied mit Pianoforte. 10 Sgr.
— — „Sehnsucht." Lied mit Pianoforte. 7½ Sgr.

Krug, G., Preis-Duo. Op. 3. Arr. für Pianoforte und Violoncello von C. Schuberth. 2 Thlr.
— — Adagio und Rondo für Pianoforte u. Viola. Op. 4. 25 Sgr.
— — „Der Liebe Erwachen." Grosse Sonate für Pianoforte in vier Sätzen. Op. 10. No. 1. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — „Der Brautstand." Grosse Sonate für Pianoforte zu 4 Händen in drei Sätzen. Op. 10. No. 2. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — „Der Ehestand." Grosse Sonate für Pianoforte in vier Sätzen. Op. 10. No. 3. 1 Thlr. 20 Sgr.

Nicolai, G., Romantische Dichtungen von Uhland für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 20. No. 1. Das Turnier. 15 Sgr. No. 2. Das Schwerdt. 10 Sgr. No. 3. Die Jäger. 15 Sgr.

Spohr, Dr. L., „Die Kreuzfahrer." Clav.-Auszug. 8 Thlr.

Schmidt, Dr. A., Musikalische Reisemomente auf einer Wanderung durch Norddeutschland. Ord. 1 Thlr. 22½ Sgr., netto 1 Thlr. 5 Sgr.

Durch alle guten Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Bei **G. W. Körner** in **Erfurt** erschien so eben

Bach, J. S., Toccata, Adagio und Fuga aus C dur. Preis 15 Sgr.

in neuer verbesserter Auflage. Dies sehr interessante Orgelstück welches zuerst im vorigen Jahre durch den „Vollkommenen Organisten" bekannt wurde, erfreut sich mit Recht einer allgemeinen Verbreitung unter allen tüchtigen Organisten.

Nachstens erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

Löwe, C., Drei Lieder mit Pianoforte. Op. 105. No. 1. Gruss vom Meere. „Sei mir gegrüsst in deiner Pracht." No. 2. Menschenlose. „Vom Himmel zogen rauschend." No. 3. Deutsche Barcarole. „Wellen sauseln, Winde locken."
— — Tod und Tödin. Ballade. Op. 105. „Wer ist so spat noch draussig wach."

Braunschweig, im August 1845.

Johann Peter Spehr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Regierung — Gegenklagen! Der Minister lässt sich Bericht erstatten; Sarrette weiss ihn zu geben! Lesueur protestirt u. s. w. Jede der Partheyen einigt sich enger, tritt naher zusammen; sie schneiden sich schärfer ab: auch die meisten von den Lehrern am Konservatorium, von den Mitgliedern der Oper und der Orchester, selbst von den Zöglingen jenes Instituts treten hier - oder dorthin. Freylich wendet sich die grösste Zahl auf die Seite des vielvermögenden Sarrette, der jezt auch die verächtlichsten Hülfsmittel nicht verschmahet. Nun gehet alles drüber und drunter. Z. B. L. kömmt in seine Klasse, die Schüler verweigern ihm den Gehorsam, und schmähen und schimpfen sogar. Es muss Einhalt gethan werden. Die Regierung empfindet eben das Wohlthätige des Zusammenschmelzungssystems: vielleicht sollten auch diese Partheyen so bearbeitet werden. Eine feyerliche Sitzung von Musikern wird angeordnet — ein Collegium medicum von Musikern! wenigstens ein polnischer Reichstag! Man liesset, man schilt, man schmähet, man lermt: niemand hört. Die Sache war für Ernst zu spasshaft, und für Spass, wenigstens in ihren Folgen, zu ernsthaft. Denn Sarrette's Parthey ist die stärkere — das Resultat wird gezogen und dem Minister überreicht. Diesem gemäss kömmt das Conclusum: Sarrette wird mit Ehren bestätigt, Lesueur entlassen, und die für ihn gesprochen haben ebenfalls, ohne dass man seine Vertheidigung, die eben ausgearbeitet wurde, (die zweyte der obenangeführten Schriften,) abwartet.

So weit gehen nun diese öffentlichen Berichte. Mit Vergnügen können wir aber noch folgendes hinzusetzen. Mehrere der bedeutendsten Künstler, auch die sich nicht bestimmt für oder wider eine Parthey erklärt hatten, fühlten sich durch jene Entscheidung gekränkt und sahen einer traurigen Zukunft entgegen. Verschiedene wollten sich zurückziehen, Andere sich ganz aus Paris entfernen. Hier war es, wo sich das Gerücht verbreitete, dass das Konservatorium so gut als aufgelöset sey, und zwar nach dem Willen der Regierung. Aber eine Regierung, die so ernstlich das Rechte und Gute will, so thätig dafür seyn mag, kann zwar für den Moment, aber nicht auf lange getäuscht werden, wenn sie nur duldet, dass die Wahrheit gesagt werde, und sie ihr dann das Ohr nicht verweigert. Jene Vertheidigungsschrift (No. 2. oben), machte grosses Aufsehen. Bonaparte, obschon von tausend Geschäften zerrissen, hielt die Angelegenheiten zweyer Institute, die die Nation erfreuen und für die Kunst bilden helfen, hielt auch das Wohl oder Wehe verschiedner wackerer Künstler und braver Männer für wichtig genug, sich selbst darum zu bekümmern. Er sprach Lesueur erst persönlich, liess sich dann den ganzen Verlauf der Sache vorlegen, und gab nun, zur Freude jedes Recht- und Kunstliebenden, die Entscheidung, wodurch für das Konservatorium und auch für die grosse Oper eine neue, und gewiss glücklichere Epoche beginnet. Auch die Verwaltung der Direktion jener Oper ist dem bisherigen Administrator abgenommen und dem vertrauten Freunde des kunsterfahrnen Gretry, dem Bürger Morel (als Theaterdichter nicht unbekannt) gegeben worden. Was zu entfernen war, ist entfernt; was zu schützen war, wird geschützt; was bedrückt war, wird erhoben. Darum bleiben nun alle vorzügliche Meister. Lesueur ist mit verdienten Ehren seinem Posten wiedergegeben, und seine grossen Opern, Adams Tod nach Klopstock, und Ossian oder die Barden, sollen nun auch aufgeführt werden. Auch die andern berühmten Meister fangen jezt wieder an für jene Oper thätig zu seyn. Zunächst wird wahrscheinlich Paisiello's Persephone gegeben werden, welche schon zum Theil einstudirt war. Dann erwartet man eine grosse Oper von Grétry, Le menage, von welcher vortreffliche Partien in einer Probe schon sind gegeben worden, und zu deren Aufführung schon alle Logen vermiethet sind. Und wenn Cherubini sein Pult wieder öffnen wird,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten August. № 34. 1845.

Inhalt: *Recension.* — Beschreibung der neuen, von C. F. Buckow in Herrnberg erbauten Orgel zu Schland. — *Nachrichten.* Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven zu Bonn. Das deutsche Sängerfest in Wurzburg. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Robert Schumann: Das Paradies und die Peri. Op. 50. Partitur 248 S. 12 Thlr. Clavierauszug 133 S. 5 Thlr. Singstimmen 3 Thlr. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1845.

Das umfangreichste und durchdachteste Werk unseres R. Schumann hat vieler Orten Ruhm und Ansehen gewonnen, begeisterte Theilnahme geweckt und ein Urtheil erworben. So scheint denn der Zeitpunct zu nahen, wo eine wissenschaftliche Begründung des Urtheils wünschenswerth wird, zu der wir heute einige Bausteine herbeitragen. Denn es kann ja keine Kritik, zumal vom Lebenden zum Lebenden, das Urtheil dergestalt zu fixiren sich vermessen, dass über den classischen Werth für alle Zeiten entschieden werde. Wir glauben demnach, dass auch nach der scharfsinnigen und ausführlichen Darstellung von Schumann's Wirken und Streben, welche kürzlich Brendel gegeben (s. Neue Zeitschr. f. Musik. 1845. No. 15 ff.), vieles Einzelne zu erwägen übrig bleibt. Wir werden später Gelegenheit finden, hierauf näher einzugehen, indem wir unsere analytische Weise neben den synthetischen Gang Brendel's stellen, um durch diese positive Betrachtung die seine zu ergänzen.

Ehe wir an das Werk selbst treten, müssen wir uns über Natur und Werth des Textes verständigen, dessen Wahl sowohl als Behandlung beide neu und ungewöhnlich sind. Eine Episode aus einem grösseren, halb epischen, halb lyrischen Gedichte wird selbständig gemacht und, mit allen Mitteln der Kunst und des gereiften Zeitbewusstseins ausgeschmückt, zur Grundlage eines musikalischen Kunstwerkes genommen, dessen Character in der Weise des Oratoriums zwischen den Endpuncten der angegebenen Dichtungsarten sich bewegt, ohne doch die letzte Vereinigung zur eigentlich dramatischen Einheit zu vollziehen. Ueber die Benennung: „Oratorium," oder eine andere, zu streiten, ist unnütz, wenn man nicht dabei den bestimmten Zweck in's Auge fasst, die Frage nach der mehr oder minder gelungenen Annäherung an das dramatische Prinzip zur Entscheidung zu bringen. Gewiss ist dieses das unterscheidende Moment in dem Begriffe des Oratoriums, dass es sich der dramatischen Form nähert, jedoch mit feierem, morgenländischem Schweifen und fantastisch unbestimmter, wodurch es eben die Oper vorbereitet, ohne deren lebendige persönliche Abgeschlossenheit zu erreichen. Dieses scheint auch bei R. Schumann selbst der innere Entwickelungsgang zu sein, dass er von seinen früheren Liedern durch Instrumentalmusik und Oratorium zur Oper als seinem wahren Ziele hinstrebt. Ob der Faust dieses Ziel sein wird? Wir wünschen und fürchten es doch zugleich, denn welche Riesenaufgabe und welche Verführung zu Abwegen, selbst bei höchster Künstlerweihe und Bewusstsein! Aber strebe er nur und erkenne sich selbst und seine edle Kraft, der wackere Künstler, so wird ihn die Gunst des Vaterlandes und der bescheidene Einspruch der Kritik in seinem tiefsten Bewusstsein nur stärken und erheben können.

Wir meinen nämlich, indem wir den deutschen Faust neben die englische Peri stellen, hiermit zugleich den musikalischen Werth oder die Musikfähigkeit des Textes in Frage zu stellen. Der Grundgehalt des englischen Gedichtes geht auf ein didactisches Ziel hinaus, zwar nicht unverhüllt — und dies ist eben die gute musikalische Seite darin —, aber doch mit mehr Verstand und Scharfsinn, als der Musik wohlthätig und erreichbar ist. Es wird ein Räthsel aufgegeben: „Was ist dem Himmel das liebste Geschenk?" und die Antwort, begreiflicher Weise sittlichen Inhalts, zweimal aufgeschoben, endlich dahin erledigt: „Des Sünders Reuethräne ist's." — So sehr diese Idee einen dramatischen Stachel, eine fortreibende Gewalt in sich trägt, so fremdartig ist doch dieser dogmatische Scharfsinn dem Wesen der Musik. Hiermit wird nicht geleugnet, dass viele wahrhaft musikalische Momente innerhalb des Gedichtes vorkommen; aber diese liegen in den Ausschmückungen, nicht in der Grundidee. Suchen wir uns an einem Beispiele zu verständigen. Wenn in Bach'schen Motetten die Rechtfertigung durch den Glauben, die Seligkeit der Frommen u. a. dogmatische Sätze besungen werden, so treten sie nicht eigentlich als wissenschaftlich entwickelte Lehrsätze auf — denn diese sind der Musik unfassbar —, sondern sie stehen da als gesprochenes heiliges Wort, das, schon in sich fertig und unzweifelhaft angenommen, nunmehr seine selige Kraft in das Gemüth ergiesst, und von ihm, von der musikalischen Seele, selig oder sehnsuchtsvoll wiedergeboren wird. Und so wird im Don Juan nicht die Lehre (als solche) begründet: „Dies ist der Lohn der ungezügelten Sinnenlust," sondern wir schauen und erleben, wie eine edle herrliche Kraft in schäumendem Uebermuthe an sich selbst zerschellt. Dies ist es, was mit jenem Ver-

gleiche des Faust und der Peri angedeutet wird; im Faust (dem zweiten nämlich) wird die Idee anschaulich durchkämpft, durchbricht, durchleuchtet, während sie in der Peri gemacht, gesucht, gefunden wird und gleichsam ihre Entstehungsgeschichte vor unseren Augen vorgeht. Wie dieses auf die Schumann'sche Musik eingeflossen, wird sich später bei den einzelnen Betrachtungen nachweisen lassen. — Sodann ist selbst die Darstellung oder Gewinnung dieser Idee nicht bis zu vollkommener Klarheit gediehen, weder nach der poetischen noch nach der sittlichen Seite hin. Denn es ist dem sittlichen Eindrucke nicht günstig, dass das sehnende Suchen nach der höchsten Himmelsgabe nur dem persönlichen Interesse der Peri dienen soll; und zudem ist sie selbst nicht eigentlich thätig, weder menschlich sittlich noch göttlich wirksam, indem sie die edelste Gabe bei den irrenden Menschen sucht, ohne diese selbst zu fördern, wie das z. B. in Wieland's Oberon geschieht, wo die sittliche That der Menschen und der Uebermenschen vereint die glückliche Lösung herbeiführt. Endlich ist das Darstellen oder Hinbringen der Thräne — der Act selbst bleibt unausgeführt — immer eine unbildliche und nicht anschauliche Idee *). Diese Art didactischer Behandlungen, zu der auch die Deutschen lange gekrankt haben und wovon sie wohl noch nicht ganz genesen sind, ist in England noch weit ausgebreiteter, aber freilich von vielen Dichtern mit weit minderem Glücke gelöst, als von Th. Moore. Man denke an das platte kunsthistorische Didacticon des Dryden'schen Alexanderfestes u. A., durch welches Handel freilich nicht zum vollendeten Kunstwerke begeistert werden konnte. — Niemand wird leugnen, dass ungeachtet dieser grossen Schwächen das Moore'sche Gedicht dennoch voll hoher Schönheiten sei, ja dass sich der unter logischen Lehren versteckte oder davon überdeckte Dichtergeist alle Augenblicke gewaltig hervorarbeite, ähnlich wie Lucretius, der grosse Römer, bei verkehrtem Plane doch so tiefherrliche Einzelheiten hat. — Die lebendigen Schönheiten im Einzelnen, welche das Moore'sche Gedicht enthält, sind es wohl zunächst gewesen, welche den Tondichter zu dieser Wahl veranlasst und, wie mir scheint, eben so sehr seine ächte musikalische Begeisterung entzündet haben, wie jene scharfen Gedankenspitzen ihn erkälten und in unklare Gebiete führen mussten.

Man kann die Probe hiervon leicht machen. Die dogmatischen oder didactischen Sätze sind, meine ich, aus der Musik allein nicht verständlich; da greift einer verzweiflungsvoll nach dem Textbuch, dieser bösen Krücke der civilisirten, d. h. kranken Vocalmusik — einem Onus, gleich der Erbsünde, das man zur Zeit, da Don Juan jung war, nicht kannte. Liebe, Zorn, edle Glut der Leidenschaften und seligen Herzensfrieden versteht man, sei's Oper, Lied oder Messe, ohne Textbuch musikalisch vollkommen. Den menschgewordenen Gott kann die Musik singen und sie thut's; wir brauchen kaum des Wortes, wenigstens nicht so, dass wir um die Satzfügung verlegen wären — die Menschwerdung kann in keiner schönen Kunst erscheinen, da kommt es unerbittlich auf Wortverständniss an *). So auch in dem Schumann'schen Werke. Wem könnte der selige Erguss der reinsten Liebe bis zum Tode, womit der zweite Theil schliesst, unverständlich bleiben, und wenn er kein Wort davon verstände — oder die heroische Gewalt der Kriegsscenen im ersten Theile? Bei diesen beiden ist uns der Genuss so sicher, wie wir Rafaels Madonna verstehen (oder empfinden) ohne Catalogue raisonné. Dagegen sind die dogmatischen Sätze weit minder Musik geworden, und das: „Viel heil'ger muss die Gabe sein" beweist dies in doppelter Rücksicht. Zuerst nämlich fällt auf, dass die beiden Sätze zu ihren verschiedenen Stellen (im zweiten und dritten Theile) nicht gleichmässig erscheinen, da ihnen ein stehender epischer Character, als typische Gelststimme ertönend, so wohl gestanden hätte; und in dieser Ungleichheit glauben wir ein Schwanken der Vorstellung zu erkennen, das fast einem Geständnisse der Unzulänglichkeit ähnlich sieht. Sodann sind beide Stellen (Partitur S. 86, 160) in sich nicht bedeutend weder declamirt noch gesungen. Die erste, wo der Chor des Engels Worte nachahmend wiederholt, kann ohne Textbuch ganz wohl als einfache Ermahnung oder Erzählung verstanden werden, und der Character eines Angel- und Wendepunctes tritt in der Musik nicht hervor. Die zweite ist als Recitativ klarer, doch zugleich kälter, bis auf den tiefbedeutenden Schluss auf der schwebenden aufschwebenden Dominante. — Wenn wir uns über diese erwähnten Puncte nicht zufrieden geben können, so werden wir dagegen durch den übrigen Plan, die Anlage und Folge der Scenen reichlich entschädigt. In der Vertheilung von Licht und Schatten, der Vorbereitung, Entwickelung, den Uebergängen und Ausführungen erscheint solch' bewusste und doch ungezwungene Ordnung, dass dies Vorzüge jene verfehlte Idee fast ganz verhüllen. Ich bin nicht unterrichtet über den Urheber der Uebersetzung oder Bearbeitung, und glaube an einigen Stellen den Tondichter selbst zu erkennen **). Die Bearbeitung ist übrigens voll

*) Zwar verspottet der Dichter selbst durch die Margiolien des trefflichen Kritikers, des Grenzkommerers *Fadladem*, diese unsere kritische Philisterei; aber mich dünkt, mit nicht ganz ungerechter Selbstkritik, welche wie ein poetisches Gewissen mahnend eintritt. Der Dichter spielt sich selbst schlimmer mit, als wir uns kritischer Machtvollkommenheit zu thun wagen.

*) In der Kunst geht eigentlich nur das *Seiende* ein, das Fertige. Bestehende; was *wird*, liegt ausser der Kunst, d. h. der Act des Werdens, den die Reflexion sucht, die Wissenschaft erreicht oder zu erreichen scheint. Ein Kind kann z. B. künstlerisch dargestellt erscheinen in Wort, Bild und Ton; nicht aber die Weise, wie es erzeugt und geboren wird. Ein heranwachsender Jüngling ist ein schönes Bild, aber nicht das Wachsen selbst, es sei denn, dass dieses selbst als Resultat hingestellt würde, wie im zweiten Faust, wo die himmlisch duftende Anmuth des eben erschienenen Paris erklärt wird (Goethe, Ausg. von 1832. 41, 30):

Zum Weihrauchschaumpf was duftet so gemischt,
Das mir das Herz zum Innersten erfrischt? —
— Fürwahr, es dringt ein Hauch sich uns Gemüthe,
Es kommt von ihm! —
— Es ist das Wachsthums Blüthe.

Eben so die Handlung im Drama: sie selbst ist bewegt, aber sie erscheint (in der Poesie) nur an erschaffenen Gestalten, fertigen, dasciendes Wesen, deren Ursprung die Poesie nicht aufschliesst. — Dies ist der Punct, wo sich Poesie und Wissenschaft ewig scheiden, und der Grund, warum alles Didactische den reinen Aether des poetischen Genusses trübt.

**) Die episodischen Chöre der Peri's, der Houri's, der Nilgenien

hoher Schönheiten, nur in einigen Allegorieen schwierig, fast unverständlich, und im Satzbau verfehlt; dagegen die eigentlich lebendigen und poetischen Scenen so singbar gedacht sind, dass man beim stillen Lesen schon die Musik unentbehrlich fühlt. Die Hauptmassen treten deutlich aus einander; der erzählende Tenor, die poetischen Bilder von Kriegern, Liebenden, Feen und Geistern, endlich die edle, menschliche Gestalt der Peri, die die Seele und Schwungkraft des Ganzen ist. Diese drei Hauptgebilder scheiden sich auch musikalisch in fasslich, anschauliche Gebilde, gleich wie frei erscheinende epische, lyrische und dramatische Momente.

Was nun die Ansicht über die Persönlichkeit unseres Künstlers betrifft, so hat hierin Brendel (in dem angeführten Aufs. der neuen musikal. Zeit. 1845, No. 15—36) scharfsinnig vorgearbeitet. Brendel's Betrachtung bezieht sich meistentheils auf die allgemeine Geltung, die kunstgeschichtliche Bedeutung der beiden jetzt bedeutendsten Tondichter. Wenn wir nun die Grundlagen zugestehen, dass nämlich in Mendelssohn mehr das Anschmiegen an Vorhandenes, an schon erschienene Ideale hervortrete, in Schumann die Entdeckung neuer Bahnen und Eröffnung einer unbekannten Welt: so scheinen dagegen manche einzelne Sätze weiterer Begründung zu bedürfen; namentlich ist die Darstellung der Schumann'schen Vocalmusik nicht vollständig und nicht sicher genug. Wir wenigstens scheint zuerst der Punct von Wichtigkeit, dass Mendelssohn mehr von den Vocalien seinen Ausgangspunct nahm, Schumann dagegen in Beethoven's Geist ursprünglich die beste Kraft in's Instrumentale legte. Davon finden sich jetzt noch Spuren, obwohl Schumann, rastloser ringend und steiger fortschreitend, das ursprünglich fremde Gebiet mehr bezwungen hat. Die schönste seiner früheren Vocalmelodieen ist wohl das heldenkühne, doch weiblich schwärmerische „Hauptmannsweib." In ihr tritt auch hervor, was Brendel lobend erörtert: das gewaltige Empordrängen des Inneren, die kühne um den Ausdruck unbekümmerte Aussprache des Herzens. — Die grösste und schwerste Lebensaufgabe des Künstlers ist: *eigentlich auszusprechen, was er will.* So einfach dies scheint, so selten erfüllt sich's, und gelingt in vollem Maasse nur dem vollendeten Künstler. Diesem Ziele scheint sich Schumann jetzt zu nähern, und dies ist die fortreibende Kraft in ihm, welche ihn auf die Spitze unserer Zeit stellt und eine herrliche Zukunft verspricht. In der Bezwingung der Menschenstimme und der wachsenden Rundung und Schönheit der Melodieen zeigt es sich aber am Meisten, was Schumann an sich erarbeitet hat. Denn noch sehr oft schlägt der instrumentale Character durch und die Singstimme schlingt sich wie eine Arabeske durch das Orchester; anderswo fehlt die Klarheit des Rhythmus; zuweilen ist auch eine gewisse Stumpfheit oder Abgebrochenheit störend, woher es denn kommt, dass manche Melodieen nicht so recht eindringen und keinen Stachel in's Herz werfen. In diesem Gebiete ist, wenn Schumann Grösseres durch eine Oper erstrebe will, noch am Meisten zu erringen. Hier geht ihm Mendelssohn voran, der, bei mancher — vielleicht liebenswürdiger — Nachlässigkeit in der Characteristik, doch im Ganzen der Singstimme ihre natürliche Bahn und Geltung lässt *). — Endlich der vermeintlichste Unterscheidungspunct zwischen beiden Künstlern, den Brendel so scharfsinnig als lebendig darstellt, dass nämlich bei Schumann das *Suchen*, bei Mendelssohn das *Besitzen* vorwalte — jener also mehr sehnend, unfertig, ja verneinend auftrete, dieser mehr bejahend und abgerundet —, diese Betrachtung ist in so weit zu beschränken, als überhaupt bei einem schaffenden Künstler von Verneinung die Rede sein kann. Denn entweder fehlt Schumann die Schöpferkraft, oder ihm muss sein bejahendes Gebiet unbestritten sein. Dieses glaube ich ausser dem Humor vorzüglich in der Darstellung verborgener Seelengeheimnisse, neuer unerhörter Seelenzustände, in Beethoven'schem Titanismus der tieferen Leidenschaften bei Schumann zu entdecken, welches Alles Mendelssohn ziemlich fremd ist. — Wenden wir uns nunmehr zu den einzelnen Sätzen, um an ihnen jene theoretischen Fragen zu beantworten, und schliesslich ein Resultat zu gewinnen über den bleibenden Kunstwerth des Werkes.

Der Anfang geht *medias in res*, sogleich die einzelne erste Scene vorbereitend. Wir hatten gern eine breite inhaltreiche Ouverture, die uns von dem Hauptinhalt erzählte, und wären erfreut gewesen, Schumann hier auf seinem eigensten Gebiete zu begegnen. Dass er es vorzog, die Einzelscene einzuleiten, wie z. B. Händel im Messias keineswegs die Hauptidee des göttlichen Drama's, sondern die ungeberdigen Juden vorangehen lässt, um das himmlische: „Tröstet" glühend entgegenzuwerfen: diese subjective Wendung, obwohl unerwartet, müssen wir doch schön finden, weil sie so trefflich gelungen ist und so innig aus dem Herzen kommt. Das sehnende Suchen, Flehen, Wanken, Finden — und aus einer Seele, die menschlich und übermenschlich zugleich empfindet: dieses malen die rathselhaft gebrochenen Geigenklänge, deren Zerrissenheit ihre Einheit eben in dieser Grundempfindung hat und bestimmter auf das schmerzlich demüthige Verlangen (Partitur S. 5) hindeutet, welches der erzählende Alt mit rührender Innigkeit ausspricht. Die erste Rede der Peri (No. 2) ist voll Demuth, doch mehr der Ausdruck bescheidenen menschlichen Schmerzes, ohne die dämonische Gewalt göttlicher Leiden auszudrücken. Eine edle menschliche Gestalt wandelt vor unseren Augen vorüber, an deren Geschick wir Theil nehmen, sie aber doch zu sehr für unseres Gleichen ansehen müssen, als dass uns der gefallene Engel, das verstossene Kind des Paradieses erschiene. So wenigstens erklingt uns die Melodie, in den Hauptsätzen leicht rhyth-

sind nicht im Original, und der Durchführung der Hauptidee entbehrlich; aber freilich sind sie für die musikalische Ausführung sehr glücklich gewählt; eben so die Wechselchöre der Eroberer und Besiegten und viele andere Stellen. —

*) So vorzeichnlich in der Antigone. Ich habe neulich (Musikl. literar. und krit. Blätter, 1845, Febr. No. 21, 22) seine Walpurgisnacht der künstlerischen Mängel halber angegriffen, erst später ist mir die Antigone bekannt geworden, welche nicht allein völlig aussöhnt, sondern Bewunderung verdient und für sein künstlerisches Fortschreiten die beste Gewähr gibt. — Auch habe ich später erfahren, dass die Walpurgisnacht ein Jugendwerk Mendelssohn's sein soll. Das ändert freilich Vieles, beruhigt unsere Sorge und mildert das Urtheil.

missen, fast flüchtiger Natur, z. B. *) S. 7, Zeile 1, Tact 5 — 8; S. 7, Z. 2, T. 8 — 10; Alles mehr lieblich, als tief. Die künstlerische Absicht aber — (die wir voraussetzen, und hier auch sonst hindurchwalten sehen) — scheint diese zu sein, dass erst *nach* der ausdrücklichen Verweisung des Engels S. 14 die tiefere Empfindung hervorbrechen soll. Die Engelstimme selbst (No. 3, S. 13) ist mehr declamatorisch, als schön, ohne wahre melodiöse Lust und Fülle (13, 1, 2 — 3, 7 — 9, 2, 7 — 8). Sollte hier nicht das didactische Dogma Schuld sein, dass die reinen Sangeswellen getrübt sind? — Die Antwort der Peri und ihr herrliches Lied (No. 4, S. 15): „Ich kenne die Urnen mit Schätzen gefüllt" bestätigt das Obengesagte: der Ton vertieft sich, wird lebendiger, glühender, erhebt oder entfernt sich von der einfachen Menschlichkeit. Das feine Gegenspiel, die säuselnde Brattsche wie stilles Selbstgespräch, die weichen Lüfte der Bläser dazwischen, endlich bei dem glänzenden Hohenheupunete: „Und Lebenstropfen sind sein Getränk" die königlich schmetternden Drommeten wie in weiter Ferne — das sind köstliche mährchenhafte Dichtergaben, dergleichen der Heutigen Wenige zu geben wissen. Der Gesang schliesst mit dem tiefsinnigen, aus dem Herzen quellenden Endworte: „Was seid ihr Lebenstropfen für die Tiefen der Ewigkeit?" wo das weiche, wehmüthige Hinhängen der drei Violoncelle mit ihren breitgedehnten grossen Septimen den schonden Schmerz anschaulich schön darstellen — dazu die verhallende Dominante der Singstimme! (8 18.)

Ein mildes erzählendes Recitativ führt uns mit leichtem Schwunge in das alte Zauberland: wir hören der Palmen lindes Geflüster, geheimnissvoll zärtlich duftig, wie unsere Träume das Morgenland malen (20) — da trübt sich die Scene: „Doch seine Ströme sind jetzt roth vom Blut," das der Tyrann vergossen. Hier übernimmt das Orchester den Hauptinhalt, welchen die Singstimmen in unisonem Recitativ erzählen. Neu und kraftvoll ist die Wirkung des stillstehenden tremulirenden Accords (22, 1 — 6), welcher den Strom, den ewig gleichen, doch erzitternden, getrübten, einfach darstellt. Mit solchem stehenden Accorde malt auch Händel im Josua: „Der Jordan stand gleich Wassermauern still," wo indess auch die Singstimmen an dieser Malerei Theil haben. Diese neuere Weise, die Singstimmen im Chore recitiren zu lassen, hat auch Spohr einmal glücklich angewendet in dem „Fall Babylons," um die Gottesstimme zwischen menschliche dreistschlagend darzustellen. Hier bei Schumann ist mir der unisone Chor etwas zu weit ausgedehnt, obgleich einzugesichen ist, dass der Text dazu Veranlassung bietet. Dass die lange Periode mit einer Frage schliesst, ist der Musik nicht günstig; auch ist die Frage als solche nicht hörbar in dem Schlusse: „Wer — zerstört die Gottessäulen und Pagoden?" (26). — Jetzt entfaltet sich mit aller Pracht des Orchesters der Zug des Eroberers; ein gewaltiges Schlachtgemälde wird durch schmetternde Posaunen eröffnet; die Gegenmelodie der Geigen mit ihren zerhackten Achteln vollendet die Anschauung von Krieg und Kampf (26, 27). Hier sind Harten der allerherbsten Art nicht unbegründet; eine der schneidendsten jedoch, die sehr an die früheste Art des Florestan und Eusebius erinnert, haben wir kaum verstehen können und mit Mühe aus der Vergleichung der Basse (29) und der Singstimmen (31 — 32) verstanden. Es ist nicht allein schwer zu spielen, auch schwer zu begreifen, und ich fürchte, dass das alte Gesetz der Schonheit, das neben allen Stürmen der Leidenschaften lebendig bleiben soll, hier der überwiegenden Characteristik unterlegen sei. Es ist die Stelle S. 29, T. 1 — 2, wo nur der Bass und die Blasinstrumente das wunderliche Wühlen der oberen Geigen etwas erhellen. Auch der Chorsatz, recitativisch durchbrend, hat an dieser Herbigkeit Theil, und ist als Gesang nicht schön und dem Orchester untergeordnet (32). — Wahrhaft kräftig, mit zermalmender Wucht treten dagegen nun die Eroberer selbst auf (33): „Gazna lebe," — wogegen die Inder: „Es sterbe der Tyrann!" in kühnstrebenden Tönen antworten. Beide Chöre sind durch getheilte Orchestermassen, bald unisono, bald harmonisch mit malerischer Kunst begleitet; das Unisono gehört den Zermalmern, die Harmonieen den Empfindenden und Zerstreuten. Hierauf ein Schlachtgemälde von ungeheurer Wirkung: auf dem düsteren Orgelpuncte Cis wandeln in Sexten und Septimen eine schreckliche Reihe von Accorden daher, gescharft durch die spitzigen Geigenschleifer, — eine Häufung der entsetzlichsten Dissonanzen, die doch klar übersichtlich, dem Gesetze der Schonheit unterthan, rhythmisch und melodisch abgeschlossen sich vollziehen und zerfliessen in dem ermattenden Ende des Kampfes (36 — 37). Nun wendet die klare einschneidende Trombe das Gemälde in's Menschliche zurück, zum Anblicke des einsamen Jünglings, der den kampf gegen den Tyrannen wagt (38). — Die etwas stillstehende Melodie des erzählenden Tenors ist nicht reich genug den blühend warmen Geigen gegenüber — Der nun folgende Chor: „Gazna lebe" (40 — 42), wiederum auf dem Cis-Orgelpuncte mit vielerlei Accorden einherschreitend, vollendet jenes treffliche Schlachtgemälde, und leitet zu der einsamen Scene zwischen Eroberer und Heldenjüngling: diese ist in höchster einfachheit grossartig wirksam, und beide Feinde in ihrer Eigenthümlichkeit so treffend ausgesprochen, dass man ihre Empfindung ohne Textbuch versteht; besonders schön die gesteigerte Melodie: „Du schlugst des Landes Bürger" (44). — Der jugendliche Held unterliegt; ihm folgt die Klage der Seinen voll schneidender Verzweiflung (46); wiederum ist der Hauptgesang dem Orchester zugewandt, den rührend schwellenden Geigen über dem dumpfen Orgelpuncte, — während die Singstimmen gleichsam begleitende Accorde dazu singen. — Ein heiliges stolles Klagelied folgt (No 9, 49), mit doppelten Bassen, fast choralähnlich, zur Einleitung des edlen ernsten Gesanges: „Die Peri sah das Mal der Wunder" u. s. w. — wo mir vorzüglich der offene Schluss wohlthuend wirkte („Der freie Geist entschwang." 51), da eben die Melodieenschlüsse Schumann's oftmals eine sonderbare, unbegründete Stumpfheit oder Abgebrochenheit zeigen; doch hiervon nachher. — Die fromme Freude der Peri: „Sei dies mein Geschenk" (52 — 53) spricht sich mit einfachen Tonen in wahrem, innigem Gesange

*) Ich nenne gewöhnlich die Seiten der Partitur, nur wo es zur Vergleichung nothig, wird auch der Clavierauszug hinzugezogen werden.

aus; dazu die schwelgende Harfenbegleitung *), die leisen Flöten, die langsam fern heranschreitenden Posaunen — um den glänzenden Jubel vorzubereiten: „Das Blut, für die Freiheit verspritzt vom Heldenmuth" u. s. w., in welchen der Chor freudig einstimmt (54). — „Dieses Blut würde nicht trüben die klarste Flut, die durch die Haine der Sel'gen fliesst," singt die Peri in einer lebhaften, doch minder tiefsinnigen Melodie, von welcher ein Quartett zum Schlusschore hinüberleitet. Dieser beginnt mit einfachen Klängen, aber gleich im siebenten Tacte tritt eine der grandiosesten Dissonanzen ein, die wohl irgend erhört sind (S. 58. Clavierauszug 32):

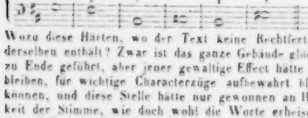

Wozu diese Härten, wo der Text keine Rechtfertigung derselben enthält? Zwar ist das ganze Gebäude glücklich zu Ende geführt, aber jener gewaltige Effect hätte wegbleiben, für wichtige Characterzüge aufbewahrt bleiben können, und diese Stelle hätte nur gewonnen an Helligkeit der Stimme, wie doch wohl die Worte erheischen: „O gibt's ein Opfer der Erdenwelt, ein Geschenk, das theuer der Himmel hält" u. s. w. — und die Singstimmen, das „Opfer" malend, hätten sich nicht ohne Noth gequält. — Die Fuge: „Denn heilig ist das Blut" (61 — 66) hat ein sehr einfaches Thema:

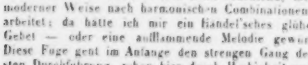

dessen melodiose Kraft an sich nicht bedeutend, mehr in moderner Weise nach harmonischen Combinationen hinarbeitet; da hätte ich mir ein Händel'sches glühendes Gebet — oder eine aufflammende Melodie gewünscht. Diese Fuge geht im Anfange den strengen Gang der ersten Durchführung, schon hier durch Herbigkeit gewürzt (62, 1 — warum verminderte Septime zu dem unschuldigen „Das?"). Sobald aber diese erste Durchführung beendet, beginnt mit hastigem Chromatisiren ein Fortgang durch mancherlei Tonarten, zumal mit etwas unklarem Rhythmus, und ein eiliges Fliehen zu dem letzten freien Satze, was mir im Texte nicht begründet, in sich ungünstig angelegt und dem Sinne der Fugenform widersprechend scheint. Sollte es wahr sein, was die Orbili behaupten, dass die ächte Fugenkunst verschwunden sei? Ich glaube es nicht, denn ich kenne ächte nicht allein von Mendelssohn; und Schumann hat ausser seiner trefflichen kleinen Gigue in Bach'schem Styl (ihre ich nicht, in G moll, — unter den Beilagen seiner musikalischen Zeitung noch öfter gezeigt, wie kundig er dieser Kunst sei, und selbst die Introduction der Peri zeigt davon Spuren. Wenn nun hier nicht etwa flüchtigere Arbeit im Spiele ist, so glaube ich, muss die doppelte Schwierigkeit der Gesangfuge in Anschlag gebracht werden. Das rhythmisch stockende Thema hat wohl auch seinen Einfluss geltend gemacht, dass die Einschnitte, ungeachtet der hellen klaren Anfangspuncte und des schneidenden Ueberganges aus Adur in Gdur (62, 10), doch nicht schlagend hervortreten. Und doch ist nicht zu leugnen, dass der Gesammteindruck nicht unerfreulich ist, sondern ziemlich befriedigend, nur nicht dem hohen Sinne jener Worte entsprechend. Der Uebergang zum letzten Satze (64 — 65) ist auch etwas lahm in der Melodie, die so kühl declamirend auftritt gegen die gewähltere Basse. Wiederum verfolgt uns ein furchtbares Gebild von aufgethürmten Accorden über dem Orgelpuncte Fis, wo der durchwandelnde C dur und G dur-Accord (66):

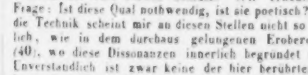

die Nerven zerreisst um der „Freiheit" willen; von diesen Spannungen erlöset auch 25tactigem Wogen und Wühlen der edle Fisdur-Schluss. Wir erneuern die Frage: Ist diese Qual nothwendig, ist sie poetisch? Selbst die Technik scheint mir an diesen Stellen nicht so gründlich, wie in dem durchaus gelungenen Erobererchore (40), wo diese Dissonanzen innerlich begründet waren. Unverständlich ist zwar keine der hier berührten Stellen; aber ich zweifle, ob sie für die Anstrengung des Hörers und des Dichters den gehörigen Gewinn austragen. — Von hier aus geht der Chor in reinen edlen Wendungen dem Schlusse zu; die Dissonanz im Anfange (*g, dis, a, h, fis*, 67) ist weit wirksamer und wohlthätiger, als die früheren; ein frischerer Hauch erhebt sich; in kühnen Gegenmelodieen (68 — 69) eilen die begeisterten jauchzenden Chöre dem prächtigen Schlusse zu, in welchem die Peri mit siegender Zuversicht die erfüllte Hoffnung ausspricht. Dieser Strahlenglanz des Schlusses, der auch äusserlich massenhaft und durch den grossen Gesang des Himmelskindes belebt in gewaltigen Schritten daher zieht, ist ein würdiges Ziel, eine Bestätigung des ersten Theils, ein Abschluss, der befriedigt und erhebt. — Auch die klare Scheidung der Hauptmassen: Indien, Gazna, Freiheitslieder — ihre schön entwickelte Folge und Entgegensetzung, ist als künstlerische Gruppirung mit Bewunderung anzuerkennen, so dass die Trübung der Stimmung durch den Fugensatz nur vorübergehend und leicht zu verwinden ist. —

(Fortsetzung folgt.)

*) Bei der Violine 1. S. 51. ist erwähnt, dass sie nur in Ermangelung der Harfe gespielt werde; diese Bestimmung ist später nicht ausdrücklich aufgehoben und könnte einen Copisten (da die Orchesterstimmen nicht gedruckt sind) verwirren. Die Aufhebung soll wahrscheinlich eintreten S. 52, T. 4.

Beschreibung

der in der neuen Kirche zu Sohland am Rothstein in der königl. sachs. Oberlausitz vom Orgelbaumeister *C. F. Buckow* zu Hirschberg in Schlesien neu erbauten Orgel.

Disposition.

A. Das *Hauptwerk* enthält *zehn* Stimmen.

1) Principal 8 Fuss, englisch Zinn, im Prospect, von *C* bis zum eingestrichenen *c* aufgeworfene Labien.
2) Principal-Octave 4 Fuss do. do.

3) Superoctave 2 Fuss,
4) Gemshorn 8 Fuss, } Probezinn.
5) Gemshorn 4 Fuss, }
6) Gemshornquinte $2^2/_3$ Fuss,
7) Bordun 16 Fuss, von Holz, die kleineren Birnbaum und Ahorn.
8) Flauto grave 8 Fuss, do. do.
9) Cornetti grandi, 8 Fuss, 3fach, von *g* bis zum dreigestrichenen *f*, conisch.
10) Mixtur, 4fach, 2 Fuss; beide Stimmen von Probezinn.

B. Das *Oberwerk* enthält *sechs* Stimmen.

11) Geigen-Principal 8 Fuss, engl. Zinn, polirt, } im Pro-
12) Principal 4 Fuss, do. do. } spect.
13) Viola di Gamba 8 Fuss, } Probezinn.
14) Flautino 2 Fuss, }
15) Flauto dolce 8 Fuss, } Holz, die kleineren Birn-
16) Flauto d'amore 4 Fuss, } baum und Ahorn.

C. Das *Pedal* enthält *vier* Stimmen.

17) Violon 16 Fuss. 18) Violoncello 8 Fuss. 19) Subbass 16 Fuss. 20) Posaune 16 Fuss, weitester Mensur, mit gegossenen Mundstücken.

D. Nebenzüge.

21) Pedalkoppel. 22) Manualkoppel, beide während des Spielens jederzeit ungehindert zu gebrauchen. 23) u. 24) Manual-Sperrventile. 25) Pedal-Sperrventil. 26) Calcanten-Glöckchen. 27) Vollständig eingerichteter Zug zu einer späteren Aufstellung einer Stimme in dem Oberwerk. 28), 29), 30 Blinde Registerknöpfe für spätere Anlagen.

Der Umfang der Manuale ist von *C*–*cis* bis zum dreigestrichenen *f*, und der des Pedals von *C*–*cis* bis zum eingestrichenen *d*; vier neunfüssige Balge versorgen das Werk mit Wind.

Eine ausführliche Beschreibung dieser Orgel und eine Characteristik der verschiedenen Stimmen würde hier zu weit führen, daher wir aus der uns eingesendeten Beschreibung des Cantors Herrn *Kroker*, der das Werk zu behandeln hat, und des Cantors Herrn *Klose* zu Lobau nur Einiges mittheilen.

Als besondere Vorzüge werden hervorgehoben: der äussere, schöne Prospect, die im gothischen Style gehaltene Façade, inclusive Verzierungen, Vergoldung u. s. w.; ferner: die vortreffliche Mechanik, die innere Anordnung, die ausgezeichnete Arbeit der Windladen, des Pfeifenwerkes und Zubehör; ferner: der Klang sowohl der einzelnen Stimmen, von der lieblichsten Zartheit bis zur grössten Kraft, als der des Ganzen, von dem es heisst: „Der Klang des vollen Werkes ist prächtig, erfüllt die acustisch gebaute Kirche ganz und verbreitet sich durch dieselbe mit gleicher Kraft. Die mächtigen Bässe durchbrausen in ihrer Tonfülle die heiligen Räume, und wie Engelstimmen ertönen die sanften Klänge des Oberwerkes. Es ist etwas Herrliches und Vollkommenes."

Die Orgel ist in dem Winter von 1844 bis 1845 vom November bis Anfang April aufgestellt und mit beispielloser Beharrlichkeit und Aufopferung vollendet worden, so dass dem Erbauer bei der Revision, ausser der einstimmigen Anerkennung und der im Revisionsprotocolle niedergelegten Bemerkung: „ein ausgezeichnetes und vollkommenes Werk geliefert zu haben," auch noch ein Extrahonorar dankbarlichst gewährt worden ist.

Der Kostenpreis ist 1900 Thlr., exclusive freier Beköstigung während der Aufstellung.

Schliesslich noch die Benachrichtigung, dass der Erbauer dieser Orgel, Herr *C. F. Buckow*, jetzt mit dem Baue einer Orgel mit drei Manualen für die deutsche katholische Kirche in Posen beschäftigt ist und wahrscheinlich mit der Aufstellung einer sehr grossen Orgel in einer deutschen Residenzstadt beauftragt werden wird. *F. A. S.*

Nachrichten.

Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven zu Bonn.

Festlich geschmückte, mit Blumen- und Laubgehängen und flatternden, tief herabhängenden Fahnen verzierte Strassen empfingen den Fremden, welcher am 10. August dieses Jahres Bonn besuchte. Eine ungewöhnliche Menschenmenge, herbeigezogen durch das Doppelfest, das des Hofes bei dem bevorstehenden Empfange der Königin von England in dem nahen Brühl, und das *Beethoven's* Andenken geweihte Fest, wogte durch die reinlichen, durch Abputz der Häuser freundlicher gewordenen engen Strassen der Stadt, und nicht ohne Besorgniss wanderte der nicht besonders zum Feste eingeladene Künstler dem Rathhause zu, wo in Folge grosser Anschlagezettel die Quartiersisten niedergelegt sein sollten. Der Geladene konnte bei seiner Ankunft, die er nach erhaltener Aufforderung wohl 4 Wochen vorher angezeigt hatte, dadurch überrascht werden, dass er seinen Namen unter den mit einem Unterkommen versorgten nicht mit verzeichnet fand. Nur ein Theil der Mitwirkenden schien bedacht zu sein, denn auch dies Namensverzeichniss war klein, und der Geladene musste sich glücklich schätzen, ein bei den eingetretenen Universitätsferien von einem Studirenden so eben verlassenes Zimmerchen gegen einen, allerdings civilen Preis von 4 bis $1^1/_2$ Thlr. herab pro Tag erhalten zu können. — Da man auch nirgends ein Programm vorfand, für die auswärtigen Künstler kein allgemeiner Versammlungsort bestimmt und ihr Zusammentreffen im Orte dem blosen Zufall anheimgegeben war, so blieb es allerdings zweifelhaft, worin denn der Geladene und im Voraus Angemeldete vor dem aus eigenem Antriebe Erschienenen, wie überhaupt vor jedem andern Fremden gastlich bevorzugt sei; bis endlich, wie verlautet, durch *Liszt's* Vermittelung, die Gaste, welche sich bis dahin auf mancherlei Wegen den Zutritt zu den Proben hatten verschaffen müssen, Eintrittskarten für Ehrenplätze neben den Honoratioren der Stadt und Provinz zu allen Concerten erhielten. — Ueberhaupt hat sich *Liszt's* liberale Weise auch hier bei dem Feste wieder genial und splendid bewährt. Die hiesige Reitbahn war zum Gebrauche für die Concerte erbeten worden und bereits festlich geschmückt, als *Liszt* in Bonn eintraf. Beim ersten Blick in das Innere des Gebäudes erklärte er es für durchaus unpassend zu dem Feste und bestand auf einer eigenen Musikhalle dazu. — Das Comité wendete den Mangel an hinreichenden Mitteln und

an der für den Bau nöthigen Zeit ein. Da erklärte *Liszt* sich bereit, jedes Deficit der Kosten zu vertreten und aus eigenen Mitteln zu decken; die tüchtigen Bürger und Handwerker Bonns traten zusammen, legten einträchtiglich und behende die Hand an's Werk, und so stand in 11 Tagen, vom 27. Juli bis zum 7. August, die imposante Festhalle von 200 Fuss Länge und 75 Fuss Breite, 1800 □Fuss Flächenraum mehr, als der Gürzenich zu Cöln enthaltend, da, und schon am 8. Aug. konnten in dem verzierten Lokale die Proben gehalten werden. Leider traf Referent zu spät in Bonn ein, um den Proben des unter *Spohr's* Leitung stehenden Concertes beiwohnen zu können, und er hat nur zwei Proben der unter *Liszt* gestellten Aufführung hören können, welche durch die bekannte excentrische Weise des Leitens, Auffassens der Tonstücke und Darstellens ihrer Einzelnheiten eben so belehrend, als unterhaltend wurden. —

Der Mittag des festlichen Vortages vereinigte an der grossen über 450 Couverts zählenden Gasttafel des schönen neuen Saales zum goldenen Stern eine Menge musikalischer Notabilitäten und Künstler. — *Liszt*, die Pianistin Mad. *Pirçel* und eine Anzahl französischer Künstler nahmen die Spitze der mittelsten Tafel von fünfen ein; die Nebentafel, *Spohr* an der Spitze, schien die deutschen Künstler zu vereinigen; Frl. *Tuczeck*, Frl. *Sachs* aus Cöln, Frl. *Krathy* aus Frankfurt, *Rellstab* aus Berlin, v. *Püttlingen*, Dr *Bacher*, *Fischhof* und *Holz* aus Wien, *Chelard* aus Weimar, *Verhulst* aus dem Haag, *Staudigl*, *Lenz* aus Coblenz, *Kühler* und *Moswius* aus Breslau, *Ganz*, *Möser* Vater und Sohn, die Sänger *Goetze* und *Montag* aus Weimar und mehrere Andere hatten hier Platz gefunden. An einer dritten Tafel fanden sich Belgier und Engländer: *Fétis*, *Moscheles*, *Franco-Mendes*, Violoncellist aus Lüttich, *Jules Janin*, und *Florentino*, Redacteur des Feuilletons im Constitutionel, Professor *Oury* und dessen Gattin Mad. *Belleville*, Pianistin; *Cavillon*, Präsid. des Conserv. zu Paris; *van Bynsdach* aus Mastricht, und eine Menge dem Referenten unbekannt gebliebener Künstler und Schriftsteller. Später erschienen noch *Berlioz* nebst Frau und der Klavier-spieler *Hallé* aus Paris und nahmen an dem Mahle Theil.

Gegen 6 Uhr fanden sich neben den bereits genannten noch eine grosse Anzahl Künstler und Notabilitäten in der Festhalle zum Concerte ein. Da sämmtliche Gäste auf den vordersten Bänken Ehrenplätze erhalten hatten, so konnten sie sich leicht herausfinden und zu einander gelangen. Man gewahrte noch *Meyerbeer* und *Aug. Wilh. Bach* aus Berlin, *Lindpaintner* aus Stuttgart, *Täglichsbeck* aus Hechingen, *Mangold* aus Darmstadt, *Gassner* aus Carlsruhe, *Guhr* aus Frankfurt, *Heinr. Dorn* aus Cöln, *Messer* aus Frankfurt, *Schornstein* aus Elberfeld, Mad. *Meerti*, *Schmidt*, Redact. d. W. M. Z.; die beiden Biographen *Beethoven's*, Geheimerath *Wegeler* und *Schindler* fehlten nicht, und viele, viele andere Künstler und Schriftsteller waren zugegen, deren aller Namen hier aufzuzählen, Referent ausser Stande ist. Unsern alten würdigen *Friedr. Schneider* sah ich mit seinem Schwiegersohne *Anschütz* über den Markt zu Bonn kurz vor dem Beginne des Concertes schreiten, da ihn aber weder am ersten noch in den folgenden Tagen, ungeachtet vielen Bemühens, auffinden können. — Die Halle war festlich erleuchtet und ringsum mit Festons umhangen; die Säulen, welche die beiden Seitenschiffe von der Haupthalle trennen, mit Guirlanden umwunden. In der Mitte des Hintergrundes über dem Orchester gewahrte man *Beethoven's* Bildniss, in Oel gemalt; von ihm aus zogen sich zu beiden Seiten durch den ganzen Saal ovale bekränzte Tafeln, auf denen des Meisters sämmtliche Werke vertheilt verzeichnet waren. — Das Orchester nahm die ganze Breite der Halle, drei durch breite Pfeiler getrennte grosse Fenster tief, ein; eine feste roth drapirte Brustwehr trennte die Ausführenden von den etwa 12 Fuss davon entfernt beginnenden Bänken der Zuhörerschaft. Das Instrumentalorchester war in gebräuchlicher Ordnung in dem Mittelschiffe der Halle so aufgestellt, dass die sämmtlichen Bässe in einer ununterbrochenen Reihe vom Dirigenten aus nach hinten zu sich erhoben; die Solosänger fanden auf einer besondern, für die Aufstellung des Flügels erbauten Tribüne hinter dem Direktor Platz. Vier Reihen Soprane, jede zu etwa zwanzig Personen, drei gleich starke Reihen Alte, sämmtlich weiss gekleidete kräftig schöne Gestalten, nahmen rechts und links neben dem Direktor die ganze Breite der Halle ein, hinter ihnen die männlichen Sänger. An der Spitze der Geiger stand Concertmeister *Hartmann* aus Cöln, neben ihm spielten der Kapellmeister *Möser* und Musikdirektor *Holz* aus Wien. *Ganz* aus Berlin führte die Violoncelle, und ausser den Instrumentalisten der nahe gelegenen Städte Cöln, Coblenz, Aachen, Mainz u. s. w. befanden sich mehrere französische und belgische Künstler, aus Brüssel, Paris, Amsterdam u. s. w., an den Pulten. — Die Zuhörer hatten sich zahlreich eingefunden, über 2000 Personen, und doch waren die hintersten Bänke und die Stehplätze in den Seitenschiffen noch ziemlich leer geblieben. Alles harrte schnlich des Anfanges, den ein Paukenwirbel verkündete; feierliche Stille herrschte durch die Räume. Da trat der alte Meister *Spohr* an das Pult und laut hallender Beifallsjubel begrüsste den würdigsten Eröffner des Festes unter dem Schalle schmetternder Trompeten. *Beethoven's* grosse feierliche Messe in D begann. Eine bei Gelegenheit des Festes von einem Mitgliede des Bonner Sängerchors herausgegebene erklärende Beschreibung des noch wenig bekannten Werkes hatte in gelungener Darstellung die Zuhörer auf dessen einzelnen Züge aufmerksam gemacht und zum Genusse vorbereitet, und so vermochte das grosse gemischte Publicum, welches in gespanntester Aufmerksamkeit verharrte, mindestens dem gigantischen Werke zu folgen. Die Ausführung des bekanntlich besonders für die Singstimmen sehr schwierigen und daneben für die Sänger durch die Stimmlagen noch sehr anstrengenden Werkes muss als eine vollständig gelungene, ja in einzelnen Theilen als eine ausgezeichnete anerkannt werden. Fräulein *Tuczeck* trug den schwierigen Solo-Sopran mit bewundernswürdiger energischer Sicherheit vor, die oft sehr nothwendig wurde, indem der Mangel eines solcher Schwierigkeit gewachsenen Tenors sich häufig bemerkbar machte und ohne die kräftige Mitstütze des Fräulein *Krathy* und des berühmten

Staudigl leicht hätte störend werden können. Den Hauptcindruck auf die Zuhörer schien das vom Concertmeister *Hartmann* trefflich begleitete sehr schöne Benedictus zu machen. — Mit Bedauern gewahrte man Herrn *Mantius* in den Zuhörerreihen, welchen zu den Hoffestlichkeiten nach Brühl berufen, nur die verabsäumte Einholung der Erlaubniss von seiner vorgesetzten Behörde, zu seinem eigenen Leidwesen, an der Mitwirkung hinderte. — Nach beendigter, ohne alle Unterbrechung hinter einander durchgeführter Messe und darauf folgender Pause begann die neunte Symphonie mit der Ode an die Freude im letzten Satze. — Armer, entschlafener, grosser Meister! Welche Leiden musstest du ertragen, welche Schmerzen und Trübsale erduldet haben, bis du für diese gewaltigen Kämpfe der menschlichen Seele, für diesen Trotz, dieses Nicht-gebeugt-werden-können, dieses Aufrecht-stehenbleiben gegen das aufringende Ungestüm des Lebens den wahren Ausdruck finden, ihn in so deutlichen Zügen anschaulich und den Hörer schmerzlich mitempfinden machen konntest! — Doch du entziehst dich dieser Stimmung, und flatternd führt dich die Fantasie durch Feld und Au, über Blumen und Strauch, und treibt neckisch ihr Spiel, nicht rastend, nicht ruhend, rechts und links, auf- und niederwärts, wie der Schmetterling, wechselnden Ganges, engeren und weiteren Zuges. Doch nicht weilst du; weiter führt dich dein Flug, du ergehst dich fort und fort in demselben luftigen Flattern, bis du jählings unerwartet beendigst und festen Fuss nimmst. — Nicht ermattet, nein, ermuntert, beruhigt und angefrischt zu tieferer Empfänglichkeit lenkt sich das innere Auge auf deine Umgebung hin; die Seele schwelgt im Anblicke der herrlichen Natur; die zartesten Cordien des Gemüthes ertönen und die Seligkeit des Augenblicks führt schwärmerisch die ähnliche Momente der damals noch unbewusst entzückten Seele aus den fernsten Kinderjahren der Erinnerung zu, und füllt sie mit Wonne der Wehmuth. — Sie sind dahin, noch immer steht der Künstler strebend und ringend nach einem ihm unerreichbaren Ziele; der Freude, dem Frieden ist seine Brust verschlossen. — Noch einmal fliegt die Fantasie allen so eben in ihm lebendig gewordenen Bildern vorüber, die Stimmung der trüben Gegenwart, des bestrangten Unbefriedigten ergreift ihn von Neuem. „Nein, Freunde, nicht diese Töne, lasst uns angenehmere singen.“ Und nun sucht er, geführt durch *Schiller's* Ode, die Freude in sich zu erwecken, die ihm entflohen. Sie fliesst nicht aus heiterer Seele; nachdenklich und behutsam scheint die Sehnsucht nach ihr den Weg zu suchen, auf welchem sie zu finden, und sich dann auf ihn zu begeisterter freudiger Betrachtung der Welt und des Erhabensten aufzuschwingen. „Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!“ In Begeisterung erhebt sich der Hymnus zum Schauen des „über dem Sternenzelte thronenden Vaters,“ und so ringt und dringt er weiter, sich die Freude selbst gewaltsam zu erkämpfen. — Ob der würdige, die Symphonie leitende Meister diese Anschauung des gewaltigen Tonwerkes theilt, darf nicht behauptet werden; genug wenn die Ausführung ihr nicht widersprach und dieser wie noch vielleicht mancher andern bei der Vieldeutigkeit der musikalischen Sprache Raum gab. — *Spohr* leitete die Aufführung mit grosser Ruhe und Sicherheit; sie muss, besonders mit Rücksicht auf das aus allen Himmelsgegenden zusammengestellte Orchester vortrefflich genannt werden. Vorzugsweise zeichnete sich das Adagio aus, und der schwierige letzte Satz mit den Chören wurde ohne das allergeringste Schwanken in den wechselnden Tempos, energisch sich entwickelnd durchgeführt. — Die Chöre grüßen vortrefflich, so in der Messe als im Hymnus, ein, und vorzüglich trat in ihnen der kräftige, jugendlich frische Sopran, durch seine Festigkeit, und durch sein energisch sicheres Eintreten sich, gleich dem Tenore, vorzugsweise auszeichnend, hervor. Der leitende Meister wurde bei jedesmaligem Auftreten freudig begrüsst, nach beendigtem Concerte allgemein dankend gerufen und unter Trompeten- und Paukenschall jubelnd entlassen. Die folgenden Festtage wird ein nächster Bericht zusammenfassen. *P. B.*

Das deutsche Sängerfest in Würzburg.

Wohl war dies ein deutsches und allgemeines Sängerfest, denn aus 88 Städten und Städtchen der vier Weltgegenden, selbst aus Wien, Holstein, Dessau, Dresden, Cöln, München und Frankfurt strömten die Sänger herbei, gegen 1900 an der Zahl, wie Flüsse, die sich in ein Meer vereinigen.

Den Feierlichkeiten des Empfanges wohnte ich nicht bei, da ich erst in der Nacht vom 3. zum 4. August gegen zwei Uhr in Würzburg eintraf, zu welcher Zeit noch ein reges Leben in den Gassen herrschte. Alle Gasthäuser waren überfüllt, in den Strassen schwärmten die fremden Sänger und Gäste ihren Wohnungen zu, und aus den erleuchteten Fenstern erschallten Klänge des Frohsinns und der Freude.

Die eigentliche Gesangesproduction, die Grundbasis des Festes, fand am 4. August um ein Uhr Statt. Ueber den soliden Bau der Festhalle im *Hotter*'schen Garten vor dem Sander Thore (sie fasste über 3000 Menschen) ist schon lange in öffentlichen Blättern gesprochen worden. Nur so viel noch, dass an den Seiten des Portals die lebensgrossen Figuren der beiden Meistersänger *Walther von der Vogelweide* und Abbé *Vogler*, Beide von Würzburg stammend, wohlgetroffen angebracht waren (zwei Dioskuren einer älteren und neueren Musik-Aera), dass die Tribune so gebaut war, dass die Blechmusik die Sänger und die Sänger das Auditorium beherrschten, und dass die Akustik nichts zu wünschen übrig liess. Wer in diese Halle trat, als die Menschenmasse beisammen war, und wer von oben herab das Ganze überschaute, wird gewiss noch lange dieses imposanten Anblicks gedenken. Aber nicht minder imposant war die Wirkung der Gesänge selbst. Kopf an Kopf gedrängt, bis weit vor das Portal hinaus, sassen und standen die Zuhörer, — der Tausende nicht zu erwähnen, die ausserhalb der Halle im Garten sich gelagert hatten, den Humpen im Arme —. Kopf an Kopf gedrängt die Sänger und Instrumentalisten. Als endlich der erste Chor aus *Gluck's* Iphigenia in Tauris „Leih' aus deinen Himmelshöhen“ mit colossaler Einheit und verständlicher Pronunciation begann und so fest als sicher durchgeführt wurde, da wurde mir mehr als

jemals Zweck und Nutzen dieser Vereinigungen deutlich: „Stets allgemeiner werdende Gesangescultur unter den Mittelständen; Bekanntschaft mit den Meistern der Tonkunst und mit der lyrischen Poesie; veredeltere Lebensbegriffe durch eben den moralischen Einfluss dieser Poesie, die Vereinigung so vieler heterogenen Elemente zu einem Brennpunct, und die damit verbundenen Berührungen und Sympathien.“ Das ist es. Weitere Tendenzen mögen mehr in der Phantasie enthusiastischer Redner liegen, als in der Wirklichkeit. Abgesehen aber von allem dem, war dieses einmal ein Gesangfest, wobei der Gesang und nicht das Fest die Hauptsache war; ein Fest, wobei Gesang nicht blos ein Vorwand war, hinter welchem sich so oft der Hang nach Plaisir versteckt. Die Ordnung der Nummern war folgende:

Chor aus „Iphigenia in Tauris“ von *Gluck* (G dur). „Deutschland,“ Festcantate von *Eisenhofer* (Gedicht von *Keller*) (G dur) *). „Meeresstille und glückliche Fahrt“ von *C. L. Fischer*, Musikdirector in Würzburg (As dur). „Hymne,“ nach einem Psalm, von *Reissiger* (E dur). „Hymne an Jehova,“ nach der heiligen Schrift. Doppelchor von *Friedr. Schneider* (C dur). „Macht des Liedes.“ Doppelchor von *F. E. Becker* (C dur), Gedicht von *Caprez*. Der „Bacchuschor“ aus *Mendelssohn's* Antigone. „Hymne an Jehova,“ nach einem Psalm, von *E. J. Otto* aus Dresden (E dur). „Das deutsche Lied und seine Sänger“ von *Neeb* (B und Es dur), Gedicht von Dr. *Lucae*. „Te deum laudamus“ von *Neukomm*.

Jede dieser Nummern zu analysiren, würde zu weit führen, auch zu gewagt sein, da deren Eindrucke zu schnell und verschiedenartig auf die Seele wirkten, und jeder letzte durch den folgenden wieder verwischt werden musste. Nur so viel im Allgemeinen, dass die nothwendige Popularität bei allen im Auge behalten wurde.

Die Tonkünstler, welche eigene Sachen für das Fest componirt hatten und ihre Nummern selbst dirigirten, waren *Eisenhofer*, *Otto*, *Fischer* und *Neeb*. Die Nummern aber, deren Schöpfer nicht anwesend waren, dirigirte der Director der Würzburger Liedertafel, *Friedrich Brand* (zugleich Comitémitglied), der, ein vielseitig gebildeter Künstler, sich als Virtuos auf dem Violoncello, hauptsächlich aber auf der Guitarre, einen bedeutenden Ruf erworben hat.

Wenn ich unparteiisch Compositionen der jüngeren Festautoren hervorhebe, so ist es *Fischer's* „Meeresstille und glückliche Fahrt,“ weil sie einfach und, bei Melodieenreichthum, doch am Poetischsten und Charaktergetreuesten gehalten ist. Sie nähert sich dem Style *Mendelssohn's*, ohne dass sie ihn suchte, denn überall tritt der freie und in der That geniale Fluss des Gedankens hervor. Die Aufführung dieses Tongemäldes war besonders gelungen, denn noch nie hörte ich einen Männerchor so nuanciren, ein wogendes Crescendo so genau herausheben. Dafür aber rief auch die allgemeine Stimme den noch jugendlichen Componisten hervor. Nicht weniger Beifall erregte der Hymnus von *Otto*, dessen Mittelsatz (A dur) von dem Nürnberger Verein ausgezeichnet schön vorgetragen wurde.

Wenn bei den Vorträgen des heutigen Tages manche Eintritte in den Fugen schwankten, so ist das bei einer Dilettantenmasse und einer einzigen Hauptprobe wohl zu entschuldigen. Aehnliches hat man auch schon bei Künstlervereinigungen erlebt. Erheblicher auszustellen war die Besetzung der Soli, worin sich grösstentheils die nöthige Einheit der Stimmen nicht zeigte. Bei solch' ausgezeichneten Gelegenheiten sollte man mit mehr Umsicht verfahren und unter einer solchen Menge von Sängern, ohne Rücksicht auf einzelne Vereine, die besten Stimmen auswählen. Die Grösse und Wichtigkeit des Unternehmens ist wohl dieser Bemühung werth, und das Resultat würde diese Mühe lohnen.

Das Te deum *Neukomm's* wurde mit obligaten Böllerschüssen begleitet, und ich muss gestehen, dass diese musikalische Artillerie sich so gut aufs Pausiren verstand, als nur irgend ein Tympanist in einer *Halevy*'schen Oper.

Die Aufgabe nun, die Halle zu räumen und in einen Speisesaal umzuwandeln, war nach zwei Stunden glücklich gelöst, und das mit Festons geschmückte Dirigirpult ragte nun als Rednerstuhl, wie ein Fels, hoch über das unabsehbare Meer weissgedeckter Tische. Man erlasse mir die Beschreibung der Freuden und Qualen eines Festessens. Dass hier, wie überall bei solchen Gelegenheiten, Jedermann zum Redner wird, und dass neben kräftigen und erhebenden Gedanken auch viel Spreu von den Lippen floss, versteht sich von selbst. Man ging aber weiter hinaus über die gewöhnlichen Metaphern, womit die Cicero's unserer Festessen ihre Rhetorik schmücken: man sprach von Olympischen Spielen, man nannte Würzburg das Jerusalem und Zion des Gesanges, und citirte den heiligen Dominicus und Jodocus. Wenn es aber für jeden einzelnen Menschen unpassend ist, sein eigener Lobredner zu sein, um so unpassender ist es, wenn es Nationen sind. Man sollte das anderen Nationen überlassen! — Was die Militärmusik bei der Tafel betrifft, so war dieselbe vortrefflich einstudirt, und führte unter Anderem eine Ouverture von *Brand* auf, welche den Jubel rechtfertigte, der ihr nachhallte. So viel über den ersten Tag, den Kern und die eigentliche Bedeutung des Festes.

Der 5. und 6. August theilte sich in den wahrhaft pomposen Zug, in Wettgesänge der verschiedenen Liedertafeln *), in Bälle, wobei grosse Noblesse herrschte,

*) Mit Halbchor vermischt: geht dann in das Festlied von drei Strophen über (Es dur): die erste Strophe besingt das deutsche Land, die zweite die deutschen Fürsten, und die dritte das deutsche Volk, immer vereint mit Halbchor und Solo. Darauf Gebet und Schlussfuge; strenger Styl.

*) Diese Wettgesänge wurden von folgenden Vereinen vorgetragen: 1) Liederkranz Bamberg: „Freude am Dasein“ von *Reissiger*. 2) Liedertafel Lohr: „Auf der Wanderung“ und „Rheinmelied.“ 3) Liedertafel von Augsburg: „Sängergruss“ und hierauf: „Wer ist unser Mann“ von *Zöllner*. 4) Liedertafel von Leogfurt: „Sängergruss“ von *Mark*. 5) Liedertafel von Nordlingen, mir unbekannt. 6) Das Doppel-Quartett von Schweinfurt: „Liedesfreiheit“ von *Marschner* und „Heiterer Lebenslauf“ von *Mangold*. 7) Liederkranz von Ansbach: zwei Chöre aus „Ernst und Scherz.“ 8) Die Holsteiner ihr Nationallied: „Wanke nicht, mein Vaterland.“ 9) Die Liedertafel von München: „Der gefangene Jäger“ von *Schubert*, arrangirt von *Kreutz*, und noch ein „Rheinlied.“ Am Schlusse noch ein Quartett des Nürnberger Sängervereins und ein Quartett von *Conradin Kreutzer*. — Die Sieger wa-

(Zu No. 34.

in das Volks- oder vielmehr Völkerlager auf der Anhöhe, in Gasthausjubel, in Arretirungen einzelner Ungezogenen, und in die Rückfahrt zu Land und Wasser, welches Schauspiel nicht minder merkwürdig war. Das Alles ist bereits zur Genüge bekannt geworden. Der auf dem Hof- und Marktplatze aufgestellte Zug stimmte eine Dankhymne an *Ludwig* von Baiern (God save the king) und *Arndt's* „Deutscher Trost," von *Gollmick* componirt, an; zwischen den Wettgesängen trug der Frankfurter Sänger Herr *Conradi* mit einer wahren Stentorstimme Lieder vor: *Speier's* „Rheinlied", *Lindpaintner's* „Fahnenwacht" und *Fischer's* Ballade: „Hakons Abschied," welche Vorträge eine so enorme Begeisterung hervorbrachten, dass man den Sänger fast im Triumphe von der Tribune geholt hätte. Die „Fahnenwacht" musste er wiederholen. Auch nicht vergessen darf ich der vortrefflich geleiteten Militairmusikcorps, welche den Zug in drei Sectionen trennten, bei den Festproductionen, wie bei der Tafel beschäftigt waren, und mithin alle Freuden und Strapazen der Sänger redlich theilten. Sie gehörten zum Artillerieregiment *Zoller*, zum Infanterieregiment König *Otto*, und zur Landwehr, doch erschollen ausser ihnen hier und da noch kleinere Musikchöre, welche den Festzug von Balkonen herab begrüssten. Ganz Würzburg glich einem einzigen Musikmeere, das bald leise wogte, bald stürmte, und worin ganze Volkerstämme in Kriegsschiffen und Kähnen schwammen. Eine Episode aber, die, obgleich sie zur Seite stand, für den Künstler dennoch einen wesentlichen Theil des Festes bildete, war des alten ehrenwerthen Professors *Frühlich* Pflanzschule im akademischen Musiksale. Um so mehr interessirten mich diese Uebungen, da ich selbst als Akademiker im Jahr 1812 bei *Frühlich* einmal Collegium über Schwingungen gehört, — seit jener Zeit aber freilich so manchen Umschwung in der Tonkunst erlebt habe. Diese Schule aus circa 160 Zöglingen, wobei ich 11 Violoncello's, 7 Contrabässe und etwa 60 Geigen zählte, wird bei Produktionen oder grosseren Proben von dem fähigsten Eleven dirigirt. *Frühlich* mischt sich dann unter die Zuhörer, und es ist in der That interessant, zu beobachten, wie Aller Blicke getheilt sind zwischen dem Dirigenten und ihrem Maestro, der an der Spitze des Auditoriums zu einem Gegendirektor wird und die Nuancen seines Orchesters durch Anrufungen ermuthigt, wie ein alter General an der Spitze seiner jungen Garde. Wer sich einmal daran gewöhnt hat, mag Methode darin finden. Für Fremde ist dies Verfahren sehr störend. Wir hörten *Beethoven's* C moll Symphonie, die Ouverture zum Freischütz und den Chor aus *Haydn's* Schöpfung „Die Himmel erzählen". Vom ästhetischen Standpunkt aus beurtheilt, wäre natürlich manche Ausstellung zu machen; vom pädagogischen aber musste man befriedigt und überrascht sein. Das Orchester, exact einstudirt, spielte mit Feuer und Sicherheit, und hat jedenfalls viele Proben durchmachen müssen, bis es zu einer solchen Aufführung gekommen ist. Wenn aber das Ensemble zuweilen auseinanderklang und dadurch harmonische Verwirrungen entstanden, so mag dreierlei daran Schuld sein: der Mangel jener Ruhe, welche nur bei einem Künstlerorchester zu finden ist, der getheilte Blick der Zöglinge, und das Tactiren mit dem Violinbogen, welcher die nothwendig bestimmten Bewegungen nie so genau angibt, wie der kürzere Stab. Der gemischte Chor, nur von Knaben und Jünglingen gesungen, konnte nur genügen, sobald man die Sänger in's Auge fasste, denn das helle Sopranmetall fehlte hier gänzlich, und kann durch die höchste Knabenstimme nicht ersetzt werden. Der junge Academiker, der das Sopransolo vortrug, war dazu noch im Mutiren, und so musste die Wirkung verfehlt sein, obgleich man den Bestrebungen und der Tendenz eines solchen Chores seinen Beifall nicht versagen kann.

Von dem Festalbum, mit den wohlgetroffenen Portraits der Herrn *Brand* und *Fischer* geziert, von den gedruckten Festreden, Gedichten, Sängergrüssen und Akrostichon's, die an der Tafel herumgereicht und dem Publicum käuflich überlassen wurden, und von all' dem Zufälligen und Episodischen eines Volksfestes haben literarische Blätter ebenfalls schon zur Genüge berichtet.

Ich schliesse diese Skizze daher mit der Erwähnung unserer unglücklichen Heimfahrt auf dem Dampfschiffe, da sie mir einen Begriff gab von dem Zustande aneinandergefesselter Negersclaven unter der Linie. Man denke sich ein von Männern, Weibern und Kindern überfülltes Wasserhaus, diese Masse eng aneinandergedrängt, und diesen Zustand unter mephitischen Dünsten, bei Nahrungsmangel und Gewitterstürmen. Kaum ein Paar Stunden von Würzburg sass unsere Arche, die bis an die Fenster im Wasser wogte, auf einer Sandbank fest, und konnte nur durch Vorspann wieder flott gemacht werden, wenn man das Rutschen auf dem Grunde und das Holpern auf den Steinen so nennen kann. Dennoch empfingen uns an den Ufern von Hanau, Offenbach und Frankfurt Freudengesänge, Musikbanden und bengalische Feuer, was für unsern abgespannten Zustand zur bittern Ironie wurde. Aber die in dieser Marterecajüte zugebrachten 17 Stunden vermögen doch die Erinnerung an ein Fest nicht zu vertilgen, das so viele zersplitterte Stämme zu einer Nation vereinigte. *C. G.*

---

ren die Liedertafeln von Augsburg, Nürnberg und Holstein. Letztere erregten einen solchen Enthusiasmus, dass man jetzt noch nichts Anderes hört, als: „Wankeneicht, mein Vaterland." Sie mussten dieses Lied mehrere Male singen, wonach der ganze Chorus der Anwesenden, selbst die Damen, mit einstimmten.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. Das hiesige Sänger- und Tänzerhauptquartier lieferte diesen Frühling für drei Mailänder Theater eine beträchtliche Zahl Virtuosi, zweiten, dritten und auch vierten Ranges; die ganze Glorie dieser Stagione besteht aber in einem aufgegangenen schönen weiblichen Gesangsterne, von dem jedoch erst die Zeit lehren muss, welchen Lauf er nehmen wird.

(Teatro alla Canobbiana.) Prime Donne: Zoja, Michieli (Michel, eine Französin), Corridori, Emilia Scotti (der ebenbenannte Stern), Ruggeri, Baillou-Hilaret. Tenore: Della Cella, Dalla Longa, Antonelli, Fedor, De

in welchem eine Menge grosser Vorarbeiten liegen, so dürften wohl Werke zum Vorschein kommen, die selbst die gelungensten frühern Arbeiten dieses grossen Mannes in Schatten stellen.

Ueber die deutsche Oper in Wien.

(Fortsetzung aus dem 1ten St. d. Jahrg.)

Vierter Brief *).

Endlich ist auch die Oper Medea mit Cherubinischer Musik auf dem Nationaltheater erschienen, und es sind darüber bey Wallishauser Bemerkungen herausgekommen, die es wohl verdienen, dass man sie in einem kurzen Auszuge den Lesern der musikalischen Zeitung mittheilt. Nach einer kurzen Einleitung, worin der Verfasser beweist, dass ein Blinder nicht von der Farbe urtheilen soll, weil er — nicht sieht, macht er dem hiesigen Publikum das Kompliment: dass es an musikalischem Kunstsinn mit dem besten der Erde wetteifern könne, und weil doch mehrere aus vielen Hunderten vielleicht ein rechtswidriges Urtheil fallen würden, so wolle er (der Verfasser) ihnen sagen, wo sie, (die Kunstsinnigen) fehlgeschossen hätten. Sie könnten dann wieder dagegen schreiben, dies gäbe Gelegenheit zu einem gelehrten Handgemenge, und so kämen beyde Theile, stossend und gestossen, vorwärts. Noch bemerkt dieser Bemerker, dass diejenige Klasse von Musikliebhabern, die das Schöne der Musik in das Schwere oder Ungewöhnliche setzen u. s. w. hier keine Stimme haben dürfe. Mit dieser Ausnahme werden die Schranken geöffnet, und der streitlustige Ritter tritt mit geschlossenem Helm in die Rennbahn. Erste Bemerkung: S. 8. „Der Anfang (der Ou„vertüre) kündigt ein zerstörtes, mit Planen „schwangeres Gemüth an, das mit kecker „Arglist sich zu verstellen weis. Mit dieser „Ironie (merken Sie, dass auch wir Mode„worte auffangen?) schreitet die Musik unter „verschiedenen Wendungen fort. Man glaubt „es ihr anmerken zu können, dass sie sich mit „Gewalt zurück hält, um nicht laut zu „werden, und sich zu verrathen!! zuletzt dringt „die verhaltne Kraft und Wuth durch, im „grässlichen Triumphe hebt sie ihre Flügel; „der Aether bebt zurück, furchtsam sie aufzu„nehmen."

2te Bemerk. S. 11. Die Musik im ersten Akte ist ganz anders, als nachher.

3te Bemerk. Bey Kreons Gebete athmet die Musik die innere Seele aus.

4te Bemerk. S. 12. Die Musik drückt das Königliche des Zorns mit abgerissenen, und ungenirten Sätzen aus.

5te Bemerk. Im Finale des ersten Aufzugs braucht man nicht zu wissen, woron die Rede ist; die Musik verräth alles.

NB. Diese ungemeine Plauderhaftigkeit der Musik ist bey uns um so mehr zu schätzen, weil man die meisten unserer Sänger und Sängerinnen noch weniger verstehet, als verschiedene unsrer jungen Schauspieler und Schauspielerinnen, die sich durch gewisse beliebte Stücke in einen gar leisen Konversationston haben stimmen lassen.

6te Bemerk. S. 13 und 14. Das Finale des 2ten Aufzugs ist als der unglücksverkündigendste (!) Moment anzusehen. Die begleitende Musik hat schon Medeens Parthey genommen, wagt es gar nicht dem königlichen Hause beyzustimmen **). Es ist, als ob sie

*) Ohne unsre Schuld vom Anfange Januars verspätet. d. Redakt.

**) Bemerkung über diese Bemerkung. Daher singen wahrscheinlich einige Choristen so falsch. d. Verf.

Gattis, Musich. Buffi: Galli, Soarez. Bassisten: Corsi, Beneciolini, Lodi, Marconi. — Don Procopio, mit Musik von Fioravanti, Mosca, Tonassi, Constantini, Matteu s. w., Alles sammt Text mit eigenen Ingredienzien vom Buffo Cambiaggio zusammengerührt, geknetet, gebacken, und als Opernpastete zu Rom und Turin aufgetischt und sehr schmackhaft befunden, ist hier als gar nicht appetitlich von der Bühne zur Thür hinausgeworfen worden; — man hat den Don Procopio nicht enden lassen. Die zurückgebliebenen armen Sänger: die artige Zoja, Tenor Della Cella, der so eben aus Moscau angekommene brave Buffo Soarez und Buffo Galli, sahen sich mit verschiedenartigen Gesichtszügen einander an. So verstimmt war das Publicum, dass Donizetti's Figlia del Reggimento mit derselben Zoja, die vor zwei Jahren auf dem hiesigen Theater Re in dieser Titelrolle ungemein gefiel, demselben Schicksale unterlag. Mit dem Elisir d'amore, worin die Corridori, Tenor Fedor, Buffo Galli und Bassist Corsi wirkten, fing sich das Blatt einigermassen zu wenden an; beide Erstere genügten mehr (die Corridori hat gute Anlagen, Herr Fedor gute Stimme und gute Schule). Mit dem 26. April ward es auf einmal Licht in diesem Theater. An diesem Tage betrat die noch nicht zwanzig Jahre alte Emilia Scotti aus Turin, Schülerin der Santina Ferlotti, zum ersten Male die Bühne als Beatrice di Tenda in Bellini's Oper gleiches Namens, und machte stets volle Hauser. Sie hat einen schönen Sopran, von ungefähr zwei Octaven ($h - \bar{h}$) Umfang, die höheren Chorden die besten (das hohe $\bar{h}$ vortrefflich), gute Aussprache und Methode, freilich keine Geläufigkeit, keinen Triller, keine Action; sie ist keine dramatische Sängerin; da sie aber zu guten Hoffnungen berechtigt, so erfreute sie sich stets eines glänzenden Empfanges von Seiten der Zuhörer. Die Michel als Agnese, Fedor und Corsi thaten sich bei dieser Gelegenheit weit besser hervor und fanden Anerkennung. Bouelieu's Bereito rosso (Chaperon rouge) wurde in der Hauptprobe als unrathsam zu geben erklärt, worauf Donizetti's Lucia di Lammermoor, abermals mit der Scotti, in die Scene ging, mit abermaligem besten Erfolge, wiewohl die Scotti in dieser Oper, aus Mangel an dramatischem Gesange, minder, als in der Beatrice glänzte; der für Mailand neue Tenor Musich, mit hübscher Stimme, Gesangmethode, Aussprache und Action interessirte aber das Auditorium besonders. Noch wurde zum Benefize des Pio Instituto Filarmonico die neue und erste Oper: *Romilda* von dem Maestro *Pietro Cavazzeni* aus Bergamo mit ganz anderen und was für Sangern (!) gegeben. Grosser Lärm war das Hervorragendste in der Musik; alles Uebrige unbedeutend. Vielleicht liefert Herr Cavazzeni in Zukunft etwas Besseres.

Teatro Carcano hatte ein zahlreiches Singpersonal, nicht vom besten Caliber, und von allerlei Nationen, als da sind: die Dielitz, Dalpino, Pozzi, Guerra, Rhoue s. w. Tenore Covas, Traversi. Bassisten Tozzoli, Marchelli, Bregenzer, Perger, Giacosa u. s. w. Gegeben wurde Donizetti's Linda di Chamounix, wie es Gott wollte; an Beifall fehlte es, mehr oder weniger, Niemanden, besonders nicht der Dielitz und dem Tenor Traversi, den Besten der Gesellschaft. Die neue und erste Oper: *Montezuma* von Herrn *Giacomo Treves*, deren öffentliche Aufführung, wie man allgemein versichert, dem Maestro mehr als 1000 Augsburger Gulden aus eigenem Beutel gekostet hat, fand mit ihrer lärmenden Musik zugleich lärmenden Beifall, weswegen man ihre besonderen Schönheiten gar nicht unterscheiden konnte. Von beiden Opern wurden nur sehr wenige Vorstellungen im Mai gegeben.

(Teatro Re.) Anfanglich gab eine Schauspielertruppe mitunter Vaudevilles, unter welchen die vor vier Jahren auf der Scala hier gegebene Opera buffa: Il Buontempone von Herrn Mandanici, neu von ihm selbst für diese Gesellschaft eingerichtet, besonders zu bemerken ist.

Um die Mitte Juni wurde Donizetti's Lucrezia Borgia mit der Luigia Pozzi (Titelrolle), ihrer Schwester, der Altistin Margarita, dem Tenor Jacobelli und Bassisten Bastogi, für dies kleine Theater nicht übel gegeben. Minder gut ging dessen Don Pasquale mit der Lanzi-Bruni und dem Buffo Scheggi. Leistetere, im Ganzen lobenswerth, übertrieb wohl Manches.

Die sogenannte Ode-Symphonie: Le Désert, von Herrn *Felicien David*, wurde hier am 31. Mai im Casino del Giardino, mit einem ziemlich starken Orchester- und Singpersonal aufgeführt und ganz und gar kalt aufgenommen; die dazu von allen Classen und Ständen — gratis — eingeladenen zahlreichen Zuhörer haben dabei von Anfang bis zu Ende keine Hand gerührt, also ein ehrlicher Fiasco. Bei alledem heisst es in der France musicale No. 23. vom 8. Juni: „*Le Désert vient d'être exécuté à Milan avec un succès éclatant.*" In der 24. Nummer derselben Zeitschrift, vom 15. Juni, wo Herr Escudier, ihr Verleger, von Mailand aus einen förmlichen Bericht über jene Ausführung abstattet, wird unter Anderem gesagt: „*Le succès du Désert n'a pas été douteux. Toutes les parties ont été ecoutées avec un silence religieux, et ceux qui connaissent les habitudes du public milanais savent qu'un pareil silence est plus expressif que ne le seraient les plus folles acclamations*" etc. Wie fein und pfiffig! Obiges soll wohl heissen: *un pareil silence est un Fiasco très-expressif.* Herr Escudier fährt fort: „*Je ne doute pas que le succès (?!) du Désert en Italie n'exerce une salutaire influence sur l'avenir musical de ce pays. Cette musique apprendra aux orchestres à mieux soigner l'exécution de la partie instrumentale beaucoup trop négligée; elle donnera au public le goût de la mélodie simple, expressive et élevée sans exagération; elle reagira enfin sur les compositeurs*" etc. Welch eine Fanfaronade-prache! Was hat nicht Alles die gesammte Pariser Presse, darunter der bekannte Messencomponist Berlioz, über diese vermeintliche neue musikalische Riesenschöpfung geräsonnirt! Ihre Behauptung: von nun an seien die alten Plunder (*vieilleries*) von Haydn und Mozart nicht mehr zum Anhören, höchstens sei es noch Beethoven, dem Félicien David gleich kommt, ja den er sogar übertrifft, — ist eben so lächerlich als traurig. Wer von Haydn und Mozart nicht mehr ergriffen wird, oder auch nur Beethoven über Beide setzt, ist musikalisch verloren. Ich verehre gewiss meinen einstigen mehrjährigen Freund Beethoven, wie je einer seiner grossten Anbeter; ohne Weiteres bildet er mit benannten zwei Heroen, den eigentlichen Schöpfern der Instrumentalmusik und der

Oper, das unvergängliche Riesenkleeblatt neuerer deutscher Musik. Er kann aber als Muster für Componisten nur insofern dienen, als er selbst in seinen früheren Compositionen seine beiden grossen Vorgänger zum Muster genommen; seine spätern Schöpfungen im Allgemeinen nachenamen, was wohl sehr schwer oder gar unmöglich sein dürfte, würde die bereits im Verfall begriffene gothische Musik nicht als zur bizarren Karikatur machen. Traurig wäre freilich die Bemerkung, dass die heutige schwächliche Generation nun einmal kräftiger musikalisch angeregt und aufgerüttelt sein will, also Massen, Bewegung, Instrumentalgaukeleien u. dergl.; dabei soll die Musik den Stempel der Empfindung, Schwärmerei, Schwindelei, Ueberspannung, Ueberhastigkeit im harmonischen Einklange mit der neueren Zeit an sich tragen. Allem das Alles erzeugt Ueberbildung, Uebersättigung, Ueberreizung und die daraus erfolgte geistesmattigkeit und Gefühlserschlaffung. Der Himmel bewahre uns vor einer solchen hypochondrisch-musikalischen Zeitepoche!... Um aber wieder auf Herrn David's Ode-Symphonie zurückzukommen, so hat sie als Kunstwerk schwerlich die Mittelmässigkeit erreicht. Hatte Herr David, der mehrere Jahre im Orient zugebracht, nur den geringsten Schatten von Genie und Talent eines Beethoven, was für ein Werk würde er nicht geliefert haben? — Am 20. Juni wurde dieses Desert im Teatro Canobbiana zum Vortheile der beiden Pii Institut, Harmonicon und teatrale aufgetragen. Das mitgeführte auf 200 Individuen sich belaufende Personale der Sänger und Instrumentalisten brachte natürlicher Weise eine grossere Wirkung in diesem grösseren Locale hervor, allein, den Sonnenaufgang und Caravanenmarsch abgerechnet, von denen ersterer wiederholt werden musste, sprach alles übrige abermals nicht an.

Den 1. Mai stach hier der Buffo- und Impresario *Carlo Poggiali*, der wohl die 60 passirt haben wird.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 20. Juli wurde in Dresden *Flotow's* Oper: Alexandre Strradella zum ersten Male mit entschiedenem Beifalle aufgeführt.

Im vorigen Herbste hielten sich aus den Localvereinigungsvereinen von Ludwigsh., Bingen, Kreuznach, Herbolsheim, Ober- und Niederhausen ein Gesangverein unter dem Namen des Elz-kaiserstühler Vereines, welcher am 18. Mai d. J. sein erstes Sängerfest hielt; am 7. September, seinem Stiftungstage, wird er ein grösseres Fest der Art feiern.

Ernst macht in Pesth Furore; er hat bereits dreimahl Concerte daselbst gegeben.

Am 13. Juli letzigen über 500 Sänger ein Gesangfest zu Heldenbergen unter Leitung des Componisten Noth aus Frankfurt am Main. Hanau allein hatte gegen 150 Sänger gesendet.

Bei Gelegenheit der jetzigen grossen Wiener Industrieausstellung erhielten folgende Aussteller von musikalischen Instrumenten die goldene Medaille: der Pianofortefabrikant *Ignaz Bosendorfer*, *Seuffert* Sohn und *Seidler*. *J. A. Schmiedt* sohn, der Orgel- und Physharmonikaverfertiger *Jacob Deutschmann*, der Claviermacher *Friedrich Horn*, der Metallblasinstrumentenmacher *Leopold Uhlmann*, sämmtlich zu Wien.

Im ersten Halbjahre 1845 sind in Frankreich 500 Musikwerke durch die Presse veröffentlicht worden.

Der Pianofortefabrikant *Johann Mayer* zu München hat in Baiern ein dreijähriges Privilegium für eine von ihm erfundene eigenthümliche Vorrichtung, respective Klangmaschine, an Pianoforte erhalten, welche einen durchaus gleichförmigen, kräftigen, klangvollen und äusserst biegsamen Ton erzielt.

Neue Opern. *Louis Köhler* zu Braunschweig, der Componist von Maria Dolores, hat eine komisch-romantische Oper, Buch von Dr. *Bernstein*, vollendet; der Titel heisst: Gil Blas oder der Liebe Ranke. — *Rudolph Willmers* arbeitet an einer von *Julius Seidlitz* gedichteten Oper; eben so der Wiener Walzercomponist *Philipp Fahrbach*. Die Schwur der Königin. — In New-York wurde die erste amerikanische Oper gegeben. Das schöne Mädchen von Lorne, nach *Bulwer's* Lucretia. — Der Componist heisst *Fry*, die Musik scheint eben kein Meisterwerk geworden zu sein, auch nicht besonders angesprochen zu haben.

Bei dem grossen Sängerfeste in Würzburg ist beschlossen worden, das allgemeine deutsche Gesangfest erst in drei Jahren, und zwar zu Frankfurt am Main, wieder zu feiern.

Sebastian Wörner, Pianofortebauer in Paris, hat einen an jedem Pianoforte anzubringenden Mechanismus erfunden, vermittelst welchem jedes Musikstück in jede andere beliebige höhere oder tiefere Tonart transponirt werden kann. Die als sehr einfach gerühmte Vorrichtung braucht wahrscheinlich in einer Verschiebung des Tastenwerkes. — *Mercier* zeigte seine Erfindung dem Prinzen Albert, Gemahl der Königin von England, speziell vor und erhielt in Folge dessen ein Patent für Grossbritannien. Am Dankbarkeit hat er seine neuen Instrumente „Royal Albert Pianoforte“ benannt.

In Hermannstadt starb die Sängerin *Nöller*, Gattin des Komikers *Nöller*.

Ankündigungen.

Mit Eigenthumsrecht für alle Länder ausgenommen England und Frankreich erscheint in meinem Verlage den 15. September a. c.:

Hünten, François. Oeuv. 157. No. 1 et 2. Feuilles d'Automne, deux Fantaisies pour le Piano.

Leipzig, den 12. August 1845.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Mit Eigenthumsrecht erscheint Ende August in unserem Verlage:

Krebs, C., Schule der Geläufigkeit für den Gesang. (Jenny Lind gewidmet.) Zweites Heft.

Vieuxtemps, H., Notturno Fantasie auf der G Saite für Violine mit Orchester oder Piano.

Willmers, R., Fantasie-Caprice über Weber's Aufforderung zum Tanz. Op. 15.

Cramer, J. B., Musikwerk des gediegenen Pianisten. 24 Salon-Etuden. Op. 105. 2 Hefte. à 1 Thlr.

Schuberth, C., Andante religioso und Capriccioso für Violoncell mit Orchester oder Piano. Op. 11.

Schuberth & Comp., in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten August. № 35. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven zu Bonn. (Beschluss.) Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Robert Schumann: Das Paradies und die Peri. Op. 50. (Fortsetzung.)

Der Eintritt in die Vorhalle des Himmels, das demüthige Zagen der Schüchternen, die Antwort des Engels sind im Anfange des zweiten Theiles mit schöner Anschaulichkeit vorgeführt; nur die himmlische Stimme: „Viel heil'ger muss die Gabe sein" hätte ich stärker, höher gewünscht, etwa im Style des: „Hoch thut euch auf" im Messias, mit ehernen ernsten Klangen, nicht so declamatorisch mit übertontem „Viel" (86, 6), was im dritten Theile richtiger in schwacher Betonung auftritt (160). — Die Scene führt nach Aegypten, die Genien des Nils begrüssen „das liebliche Kind" in einem Chore, der ein anmuthiges Gaukeln und Schweben in Fernart, meist durch die feinen Anwendungen der Instrumentalgeister, darstellt (88 — 106). Lieblich klingen die zwischengehauchten Töne der Peri, denen die Nilgenien neugierig lauschen (93); etwas lahm dagegen der Uebergang aus H moll in A moll (95 — 96), die ohnehin unverträgliche Nachbarn sind; diese Stelle kehrt in Fis — E wieder S. 102. Dass auch hier der Gesang (der Genien) sich zuweilen zum Orchester untergeordnet als Arabeske verhält, entschuldigt wohl der mährchenhafte Inhalt, wo die Sache wichtiger ist, als die Person.

Die ruhige recitirende Erzählung des Tenors bildet den milden Uebergang von jenen Mahrchengestalten zu dem Bilde der Pest, welches das Orchester, Geigen und Flöten, leis' wider einander hauchend, wunderbar auszumalen mit düsteren Secunden- und Septimenvorhalten (108). Von einzig schöner Wirkung ist das einsam singende Horn am Ende dieser Scene (109, welche das wehmüthige Wort der Peri: „Für euren ersten Fall wie bisher ihr armen Menschen" 109 mit leisem Rückblick in das eigene Schicksal beschliesst. Eine sonderbare Harte des Accompagnements zum Recitativ (108, 2, 3 — 4 Fortschreitung von der Septime auf H zum 8 des G moll-Accords) ist im Wortinhalte begründet und glücklich wirkend, das Bild der Pest vorbereitend. — Eine der herrlichsten Scenen voll wahrer Empfindung ist, nach der schönen Tenormelodie: „Die Peri weint" (110), die Antwort der vier Stimmen: „In der Thrän' ist Zaubermacht"; — ein ächtes Stück Herz.

Eine peinliche Scene folgt. Die zerstückten Gänge:

mit denen der erzählende Alt den todtkranken Jüngling einführt, sind wohl ausdrucksvoll, dem Wortsinne folgend, aber nicht schön; noch minder kann die Intention, diesen Satz liedartig zu fassen und auf den Jüngling zu übertragen, gerechtfertigt werden. Diesem, dem Sterbenden, ist sie wohl angemessener, und wäre gewiss wirksamer ohne den Vorgang des Alten gewesen; diese Mischung des Epischen und Lyrischen muss den Eindruck schwächen. Fein gezeichnet sind die vier Takte des Orchesters S. 116, 1, 5 — 8: „Er stahl sich fort, zu enden seine Qual," was mit zarter Innigkeit wiedergegeben ist.

Es folgt der milde Gesang voll warmen Mitleids: „Verlassener Jüngling, nur das Eine" — (tröstet ihn, dass seine Geliebte geschützt ist S. 118 — 120), die Vorbereitung der herrlichsten Scene des ganzen Werkes, der Darstellung reiner Liebe. Die Worte: „Vom Strahl des Mondes schaut — er nahn die treue Braut" (121) zeigen den ächten Dichter. Eine leidenschaftlich gewundene Figur der Geigen, gleichsam das flatternde Gewand abbildend, bringt das Bild der liebenden Jungfrau vor die Augen der Seele; sie ist schwierig auszuführen, doch dem Verständniss offen. Nun beginnt die Scene, welche mir von allen die wahrste, erhebteste, empfundenste scheint, das Liebesopfer der Jungfrau (124). Man sage nicht, dass der tausendmal gesungene Inhalt leichter darzustellen, dass in ihm minder poetische Kraft zu erweisen sei. Denn so sehr auch complicirte Zustände, Reflexionen, gemischte oder unreine Stimmungen für schwache Talente gefährliche Klippen sind, und so oft sich auch hier die Unzulänglichkeit der Mittel und Kräfte offenbart, so sind doch die einfachen, natürlichen Empfindungen, Liebe, Zorn, Furcht und Muth u. s. w., eben um ihrer Natur willen noch weit gefährlicher für die Schwachen, und weit deutlichere Zeichen des wahren Genius, weil bei diesen die Halbheit, Gemeinheit, Heuchelei wieder am Unzweifelhaftesten hervortritt. Wahre Liebe und Zorn darzustellen, gelingt deshalb noch Wenigeren, als die mehr lernbare Darstellung jener reflectirten Zustände. Die Leidenschaft ist der Probierstein des Genius, die Reflexion das Zeichen des Erarbeiteten, Erlernten, und also beide, jedoch in verschiedener Weise, Zeugnisse für den Werth des Künstlers, wie man des

Breiteren an Auber in Vergleich mit Spontini z. B. erinnern kann. Darum freue ich mich über diese gelungenen herzlichen Töne, die hier die Liebenden einander entgegentönen, und die eben in ihrer Kunstlosigkeit so tiefsinnig sind. Denn die Orchestermalerei (124 ff.) ist zwar etwas schwierig zu lesen und zu schreiben, aber ihre Intention sehr einfach und darum wahr. Leid that mir's jedoch — dass ich's nur gestehe! — dass die Gelegenheit zum eigentlichen Duett hier, wie anderswo, vermieden ist.

Der erzählende Tenor gibt in recitirenden Tönen die Entscheidung. Trefflich malend schweben um diese Worte die dissonirenden Secunditerzschritte der Fagotte (130): „Sie wankt, sie sinkt"; — dagegen sind die Worte: „Plötzlich bricht ihr holdes Auge" (131) etwas kalt declamirt, und neben dem Worte „Auge" ohne Noth neue, wenn auch nur einfach vorhaltende Widertöne (der Geigen) beigefügt. Der Schluss der Scene ist gewaltig und rührend — das Recitativ endet schwebend in der Secunde (Gis — Tonica H) —, worauf die Instrumente die Erfüllung hineinbrechten mit dem tröstlichen Duraccord (132). Mächtige Posaunenklänge schallen leis' heran, die englische Todesfeier vorbereitend, mit welcher Peri und Chor die Entschlafenen selig preisen. Warum musste doch eben hier der erzählende Bass („Sie sprach's und Himmelsbauch durchbebet," 135 ff.) dazwischentreten? Erzählung und Empfindung sind so sehr zweierlei, dass man diese Summer ohne Textbuch gar nicht verstehen kann — während doch das süsse Grablied jedem Herzen verständlich ist. — Vielleicht ist nichts, als die äusserliche Intention, den zweiten Theil so abzuschliessen, damit dem dritten der heitere Einklang unverkümmert bleibe, Ursache dieser Mischung gewesen, die ich poetisch nicht rechtfertigen kann. Wie, wenn die ganzen letzten Worte („Sie sprach's" u. s. w.) ganz weggelassen würden und die Bässe sich dem Grabliede anschlossen? Deutlich und charakteristisch declamiren können sie doch nicht, und die Musik gibt weder Anlass noch Freiheit dazu. —

Das muntere geschäftige Treiben der Houri's eröffnet den dritten Theil (143) mit lieblich gaukelnder Sinnlichkeit; ein türkischer Himmel — ohne Tiefsinn, aber mit heiterem Reichthum fröhlichen Scherzes, ja witzigen Uebermuthes gewürzt, so die doppelt gepfefferten Septimen zu Anfang, welche unvorbereitet über der Tonica (e sich hinlagern. Auch die Herbe fehlt nicht: „Drunten ist's dunkel" (147) mit dem grossen Septimenschritt der Melodie. Kindliches Spiel und süsses Kosen macht sich geltend in dem lieblich wogenden: „Jetzo zurück in die Rosenlauben" u. s. w. — Die klirrenden und bombenden Zuthaten des muhamedanischen Harems (im Orchester) hätten wir Deutsche bei dem Himmelsbilde wohl entbehren mögen. Unrichtig declamirt scheint mir das: „Im Auge ruht" (152), wo zwar die rhythmische Hebung auf „Auge" gelegt (denn es ist unter den vier Tacten der dritte), aber durch die höheren es umgebenden Töne und den nachfolgenden Accord verdunkelt ist *).

*) Die ganze Houri-Scene ist, sammt der allegrischen Vordeutung (oder Tondeute) des Auges, nicht im Original. So lieblich übrigens diese Episode vom deutschen Dichter eingefügt ist, so hätten wir dieses Auge gern entbehrt.

Die Erzählung geht einfach und ausdrucksvoll weiter: „Sie bringt der Liebe Seufzer — vor Edens Thor," wo unnachahmlich zart durch das Orchester dass: „Nein, noch ist's nicht Zeit" vorangedeutet wird durch den schmerzlichen, der Tonica G umhüllten Septimenaccord auf Es; denn so möchte ich ihn lieber fassen, als wie er hier geschrieben steht (156, 2, 4), und würde es klarer finden, wenn auch der Contrabass das Es mitsänge, damit dieses, nicht das Tenor-G, den Grundton bilde. Zauberisch neu wirkt die Modulation bei den Worten: „Die Hoffnung spricht's, bald soll sie Edens Palmen nahn"

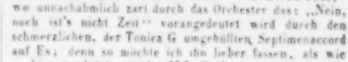

was noch durch das glühende Licht der Trombonen erhellt wird. So fremd und neu dieser Uebergang, so ist er doch nicht zerrissend, sondern einfach und natürlich aus einem Tone, der dem dritten und vierten Accorde zugleich angehört, dem enharmonisch schillernden H, entwickelt. — Wie sie anlangt am himmlischen Thor und vernimmt „krystallner Glocken Klang," das stellt Gesang und Saiten- und Flötenklang recht lieblich dar. In ungeschminktem Ernst ertönt mit bescheidener Begleitung: „Eitel war der Peri Hoffen" — aber unglaublich hart sind die Worte: „Treu war die Maid, und die Geschichte, geschrieben über'm Haupt des Herrn, liest lange noch der Seraph gern" — wo wir keine Engelstöne vernehmen, sondern kalte Reflexion, zumal in steifer Uebersetzung des ohnedies dunstigen Originals *). Hier rächt sich die dogmatische Reflexion an der Musik, die es wagt, in ihre philosophischen Hexenkreise zu treten. — Erst wo das holde Himmelskind seine eigene tiefe Empfindung nach dieser Verstossung ausspricht, da beginnt die Musik wieder warm zu athmen. Wenn hier auch der Anfang (162):

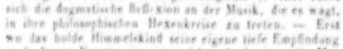

Doch will ich nicht ruhn, will ich nicht Rast

in dritten und vierten Tacte melodiöser zu wünschen wäre, so ist doch der Fortgang lebendig und innig, und der Schluss: „Das Glück — das, Eden, mir dein Thor erschleusst" (163), mit mozartischer Süssigkeit gesungen. Der Ausdruck dieses sehnenden Strebens steigt in schöner Fülle empor — nur der erste Ganzschluss ist nicht schön declamirt:

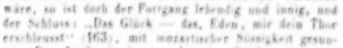

Ich will, ich muss das Heiland da - - -

gewählter Steigerung des Gesanges und der Begleitung dem freudigen zuversichtlichen Schlusse zu, wo eine kleine neue Melodie, in oberen und unteren Instrumenten canonisch auftretend, lieblich hinzutritt. Die Wirkung der einfach angewandten Hörner und Hölzer ist schlagend, beschleichend, wie in Mozart's Liebesliedern.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Die Enthüllung des Denkmals für Beethoven zu Bonn.

(Beschluss.)

Der für die Festlichkeit der Enthüllung selbst ursprünglich bestimmte Tag, der 11. August, wurde, da man die Hoffnung hegte, die in nahen Brühl versammelten Majestäten dabei sehen zu können, zur feierlichen Taufe eines Dampfbootes der colnischen Gesellschaft auf *Beethoven's* Namen benutzt. Sie fand unter dem entsetzlichsten Zudrange des Volkes, Vormittags gegen 12 Uhr, in allherkömmlicher Weise statt. Eine junge brautlich geschmückte Dame hatte die Pathenstelle übernommen und sprach nach dem einleitenden Gebeten des Priesters den Namen, welchen das Schiff tragen sollte, aus, wobei dem alten Gebrauche gemäss eine Flasche Rheinwein auf dem Borde des Schiffes zerschlagen wurde. Unter dem Donner der Böller und Hurrahgeschrei der Menge enthüllte sich jetzt *Beethoven's* Büste und dessen an den Seiten des Schiffes verzeichneter Name, und es begann seine erste Fahrt, von einem zweiten eben so stark belasteten Schiffe gefolgt, nach Nonnenwerth, von wo die Gesellschaft nach einem daselbst an der Gaststelle eingenommenen Gabelfrühstücke gegen 6 Uhr nach Bonn zurückkehrte. An diesem Tage war die Königin von England in Brühl eingetroffen, und man beeilte sich, dem schon längst besprochenen colossalen Zapfenstreiche, von *Wiepercht* arrangirt, durch heimatliche zu können, ein Vergnügen, welches Viele mit einer schlaflosen Nacht bezahlen mussten. Der Andrang der Menge war so gross, dass der letzte Extraboteng erst um halb 3 Uhr früh nach Bonn zurückkehrte.

Am Morgen des 12. August versammelten sich in Gasten des Geschlechts zur schönen Aussicht die Magistrat, die Universität mit allen anwesenden Studierenden, die Gewerke u. s. w. und setzten sich um 8 Uhr in grossem Festzuge unter musikalischer Begleitung in Bewegung. Vor dem Rathhause machte der Zug Halt, indem sie daselbst versammelten Ehrengäste in sich auf, und begab sich in die Münsterkirche, woselbst das Hochamt gehalten und durch *Beethoven's* Messe in C, unter Leitung des Herrn Professor Dr. *Breidenstein*, sehr gelungen ausgeführt wurde. — Nach beendigtem Gottesdienste versammelten sich die Ehrengäste von Neuem auf dem Rathhause, zogen dann von da zu paarweiser zum Platze, auf welchem die noch verhüllte Bildsäule stand, und nahmen daselbst der für sie errichtete Tribüne ein. Die Studirenden bildeten zu den Eingängen Chaine und überall herrschte, ohne Verwirrung der Polizei oder des Militärs, grosse Ordnung. — Gegen halb 12 Uhr zogen der König und die Königin von Preussen, die Königin von England nebst ihrem Gemahle, die sämmtlichen Prinzen und der Hofstaat beider Herrscher unter lautem Jubel der Einwohner zu Bonn ein und begaben sich in das an dem Beethoven-Platze stehende *Fürst-Aberg*'sche Palais, dessen Balcon zum Empfange der Herrschaften festlich geschmückt war. Nachdem eine Deputation sich zu den Majestäten begeben und die Mittheilung der Urkunde sich erbeten hatte, traten die hohen Herrschaften unter anhaltendem Vivatrufen des Volkes auf den Balcon, und die Feierlichkeit begann mit einer Rede des Prases des Comité's, des Herrn Professors Dr. *Breidenstein*, auf dessen Ruf die Hülle sank und die schöne, von *Hähnel* in Dresden modellirte, von *Burgschmied* zu Nürnberg gegossene Statue sich dem Anblicke frei entgegenstellte. Wie ein electrischer Schlag durchzuckte der Moment die Menge und drängte übermannten Beifallsjubel aus jeder Brust, ein deutliches Zeichen, dass hier nicht blosse Neugierde Befriedigung suchte. Nein! ganz allgemein war die Versammlung von inniger Verehrung gegen den grossen entschlafenen Meister erfüllt, und die Idee, dessen Manen in dem Augenblicke eine schuldige Huldigung darzubringen, belebte jedes Herz, gab allen Zungen dafür einmüthigen Ausdruck. — Während des Enthüllens der Urkunde führte Herr Professor Dr. *Breidenstein* eine von Sweets zu Aachen gedichtete Cantate eigener Composition für Männerstimmen, von Blasinstrumenten begleitet, auf. Der einfache, für die Aufführung in freier Luft berechnete Satz war nicht ohne imposante Momente und schloss würdig die glänzende Inauguration sfeierlichkeit. — Die hohen Herrschaften, welche so placirt waren, dass sie weder von der Rede, noch von der Musik etwas hören, noch das Enthüllen der Urkunde beobachten, am Allerwenigsten aber den Eintritt des aufgestellten Kunstwerkes, der Statue, genossen konnten, da der Balcon, auf welchem sie Platz genommen, ihnen nur den Anblick von *Beethoven's* Mantel und Hinterkopf gestattete, hatten die Gaste, bei der guten Feierlichkeit in ruhiger Würde auszuharren, und verliessen erst, nachdem die Deputationen schon ihre Plätze eingenommen hatten, den Balcon, begaben sich sodann in das Haus, welches der Gemahl der Königin von England während seiner Studienzeit hierselbst bewohnt hatte, entnahmen dort Erfrischungen, woselbst sie das jetzt für ausserordentliche Incognito eingerichtete Schloss in Augenschein nahmen, und endlich unter lebhaftesten Zurufen der begeisterten Jubel des Volkes zur Eisenbahn, auf welcher sie nach Brühl zurückkehrten.

Nachmittags 4 Uhr fand das zweite von *Liszt* und *Spohr* abwechselnd geleitete Concert Statt. Links vor dem Orchester war eine grosse Tribüne für den Hof errichtet, welcher jedoch, wegen der an diesem Abende Statt findenden glänzenden Erleuchtung des Rheines, nicht regelmässig hatte. Der Saal war noch gefüllter, als am 10. August, und die entferntern Ehrenplätze waren vollständig besetzt. Das Concert wurde mit der Ouverture zur Coriolan, unter *Spohr's* Leitung vortrefflich ausgeführt, eröffnet. Hierauf spielte *Liszt* das Violin-Concert von *Beethoven*; *Spohr* leitete die herrliche Composition, welche der geniale Künstler, wie gewöhnlich höchst wenig, unter Anwendung aller ihm so sehr zu Gebote ste-

benden technischen Mittel, mit grosser Ruhe und sichtbarer Ehrfurcht vor dem grossen Kunstwerke vortrug. Ein Beifallssturm begleitete ihn nach Beendigung jedes Satzes. — Das Quartett (der Canon): „Mir ist so wundersam" aus „Fidelio" folgte, gesungen von den Frau'n *Tuczeck* und *Sachs* und dem Herrn *Staudigl*; den Tenor hatte stellvertretend Herr Musikdirector *Weber* aus Cöln übernommen, welcher sich überhaupt um alle Aufführungen durch das Einstudiren der Chöre verdient gemacht hat. Bei den grösseren Stücken, der Messe, der Ode an die Freude, las er die Partitur nach und leitete den Chor, wie er denn wohl, so schien es wenigstens dem Fremden, ohne seinen Namen denn hergegeben zu haben, das beliebende Prinzip der hiesigen musikalischen Vorstellen gewesen sein möchte. Solche Stellungen sind nicht die angenehmsten, nichts desto weniger aber für den Mann von redlichem Willen und Kraft doch nicht unerwünscht zu nennen. Sie geben ihm Gelegenheit, beide zu üben und zu erstarken, und gewinnen ihm denn doch die Anerkenntniss der Einsichtsvollen und Unbefangenen, deren Beifall, wie gering auch immer ihre Anzahl bleiben mag, doch den der nur vom Augenblicke angeregten Menge überragt. — Wie gut auch der Canon ausgeführt wurde, so eignet sich doch das für den Abschluss der Scene auf der Bühne berechnete Stück nicht zur Aufführung im Concerte. Schade, dass die Wahl nicht auf das grossartige, weniger bekannte Terzett in B (Emoll, tremole) gefallen war, welches hier so recht am Platze gewesen wäre. — Hierauf wurde das Streichquartett bei der Feier durch Ausführung des, wenn ich nicht irre, neunten Quartetts in Es, von den Bonner Quartettisten vertreten; Herr Concertmeister *Hartmann* bewährte sich als einen gediegenen, geistvollen Quartettspieler, wie denn überhaupt die Aufführung des ganzen Werkes eine durchaus würdig gelungene war. Nur steht ein Quartett und dessen Vortragsweise mit einem von fast 2000 Menschen angefüllten Saale von 200 Fuss Länge durchaus in Widerspruch, und Spieler wie Zuhörer mussten, wie hier, von der Absicht und der Würde der Feier ganz durchdrungen sein, wenn in dem ungeeigneten Raume die Wechselwirkung zwischen Beiden nicht aufgehoben werden sollte. *Beethoven* hat ausser seinen Quartetten noch eine grosse Menge kostbarer Werke geschrieben, welche sich alle nicht zur Aufführung vor einer grösseren Versammlung eignen. Es wäre die Folge davon schien Ennui gewesen, wenn die auswärtigen Künstler und sonstigen Ehrengäste einen ausschliesslich für sie bestimmten Versammlungssaal, in dem sie sich ausser den öffentlichen Festlichkeiten treffen könnten, vorgefunden hätten; in ihm wäre ein Fortepiano, Quartettinstrumente, wie eine möglichst vollständige Sammlung von *Beethoven's* Werken aufzustellen gewesen, welche dann die Anwesenden nach eigener Auswahl und zu eigener Lust und Freude hätten ausführen können. Beides dann, und die ausgezeichnetsten, waren genug zugegen; auch fehlte es nicht an Willen, leider nur an Gelegenheit, ihn vollführen zu können. — Nach dem Quartett folgte unter *Spohr's* Leitung die grosse Scene des Seraph mit Chor aus „Christus am Oelberge." von *Fesca*, mit grossem Feuer, Lust und Correctheit vorgetragen. Leider musste, da Herr *Manthey* in Bonn zurückgehalten wurde, die mitgebrachte Ouverture des Oratoriums, der Glanzpunct des ganzen Werkes, mit der Einleitung der Tenores weggelassen werden. — Den Beschluss des Concertes machte unter *Liszt's* Leitung die Cmoll-Symphonie und das Finale aus „Fidelio." Nach den Proben zu urtheilen, musste man, bei der Absicht *Liszt's*, die Details der Composition noch eigenen Intentionen bald in gedrängterem, bald in erweitertem Zeitmasse vortragen, eine originelle Darstellung des Kunstwerkes befürchten. Man fand sich glücklicher Weise getäuscht. *Liszt* leitete zwar energisch, doch mit Ruhe das Orchester und überliess die Ausführung seiner Andeutungen, dem Augenblicke vertrauend, dem wachwerdenden Genie des Orchesters, und so erlebte denn das geniale Werk eine durchaus würdige, geniale, lebendige Darstellung. *Liszt* fuhlt zwar übersprudelnd warm, aber immer richtig und wahr; nur das Mass der Empfindung wird durch seine allerdings wechselnde Stimmung bedingt. *Liszt* ist aber eine Künstlernatur durch und durch, und, ohne seine Schwächen übersehen zu wollen, muss doch zugegeben werden, dass ohne *Liszt's* geniale Energie und ohne die ihm zur Seite stehende hohe *Spohr's* das Fest dieses durchaus würdigen und begeistertsten Ausdruck nicht erhalten haben würde, dessen es sich jetzt im vollsten Masse zu erfreuen hatte. — Nach beendigtem Concerte wurde *Spohr* einstimmig gerufen und ihm unter dem Beifallssturme der versammelten Menge und unter Trompetengeschmetter der ihm gebührende Lorbeerkranz von schönen Händen überreicht. — Leider konnten die Besucher des Concertes die heute veranstaltete glanzende Erleuchtung des Rheines bei Cöln nicht mehr sehen, welche nach dem einstimmigen Urtheile Aller den imposantesten Anblick gewährt hat, der alles bisher in der Art hier Gesehene überwiegt. —

Mittwoche, den 13. August, am letzten Tage der Feierlichkeit, war auf früh 9 Uhr das Concert der anwesenden Künstler angesetzt. Das Programm war spät entworfen und bis zum letzten Augenblicke schwankend geblieben, daher es erst in der Versammlung selbst, doch sehr reichhaltigen Genuss versprechend, ausgegeben werden konnte. Man erwartete mit Bestimmtheit den Hof, in Folge dessen der Saal schon zeitig überfullt war. — Obschon der König befohlen hatte, nicht mit dem Anfange auf ihn zu warten („der Hof würde spät kommen und nur kurze Zeit im Concerte bleiben"), so war es *Liszt* doch nicht zu verargen, dass er mit der Eröffnung des Concertes, wozu seine Festkantate bestimmt war, so lange als möglich zögerte. — Es mochte wohl schon halb 11 Uhr geworden sein, als er endlich begann. — Unmittelbar nach Beendigung der Cantate verkündete der Vivatruf von der Strasse her die Ankunft der hohen Herrschaften; sie wurden im Saale mit lautem Jubel empfangen, der nicht enden wollte, bis sie Alle Platz genommen hatten. Das Orchester begann den Volkshymnus: „Heil dir im Siegerkranz" zu spielen, die ganze Versammlung stimmte laut mit ein und ein allgemeines brausendes Hoch bezeichnete den Empfang des Königs und seiner hohen Gäste. — Es war nun wohl natürlich, dass *Liszt* seine Cantate, als das Hauptstück des heutigen

Concertes, dessen Aufgabe nicht allein die Ausführung *Beethoven*'scher Compositionen war, nochmals wiederholte. — Es ist eine sehr gelungene, gediegene, schön instrumentirte Composition, an der Referent kaum etwas weiter, als die häufige Anwendung der äussersten Grenze der Höhe in den Singstimmen auszusetzen wüsste. Das Gedicht von dem Improvisator *Wolff* ist schön, und voller musikalischer Momente, welche *Liszt* alle recht glücklich aufgefasst hat. — Ohne beurtheilend auf das Einzelne eingehen zu wollen, werde hier nur des pomphaften Einganges mit dem fröhlichen Chore: „Was versammelt hier die Menge" erwähnt; ferner des schönen Chores mit der wogenden Begleitung der Geigen: „Gleich den Wogen des Meeres rauschen die Völker alle vorüber im Zeitenstrom"; des characteristisch wahren und ergreifenden Ausdrucks in: „Heute kommt was morgen feuchtet" mit dem imposanten Schlusse: „Nur im Tod ist Fortbestehen"; ferner des majestätisch heroischen Auftretens des Fürsten. — Zu der Stelle des Gedichtes, welche *Beethoven* characterisirt:

Er, den keine Macht umfing,
Den nicht beugt des Alters Spott,
Er, der dem Gelübde Ring,
Der die Menschen eint mit Gott,
Er, den Gott die Sterne krönet,
Hat das Schicksal kühn verhöhnet:
Er verleiht der Sonne Zeit
Abglanz hellster Ewigkeit u. s. w.

hat der Componist das schöne Andante des grossen B dur-Trio's von *Beethoven* benutzt und es ganz vortrefflich, der Feier angemessen, instrumentirt. Musikdirector *Breidenstein* aus Bonn, *Horn* aus Cöln trug die Fortepianopartie darin vor. Es war sehr erfreulich, sogleich beim Beginne des Stückes zu bemerken, dass die hohen englischen Herrschaften damit genau bekannt waren. Der wechselnde, erfreute Blick zeigte deutlich, dass beiden hohen Ehegatten ein Lieblingsstück erklang, und der ganze Verlauf des Tonstückes erfreute sich fortdauernd der durch Blick und Bewegung bekundeten Theilnahme des hohen Paares bei jeder einzelnen schönen Stelle. Als beim Eintritte des nun folgenden Allegro's die synconpirte Form der Melodie ein gewisses dadurch sich natürlich ergebendes Schwanken erhielt, prägte sich, wie das bei lebhaften musikalischen Naturen immer der Fall ist, das Gefühl des in die melodisch schwankenden Töne einschneidenden Tactes in Haupt- und Handbewegung der Königin, wie des Prinzen scharf und andauernd aus. — Wenn hohe Häupter in solcher Weise Musik hören können, so muss sich der Künstler innigst darüber freuen. Das Verständniss des Höchsten und Besten in der Kunst wird auch vorzugsweise dieses suchen, es herausfinden und zu unterstützen wissen. So wird die eigentliche wahre schöne Kunst sich immer mehr und mehr entwickeln können, und, indem unsere Höfe nicht weiter, wie in früherer Zeit, nur mit trillernden, fixfingrigen Tausendkünstlern glänzen wollen, hier den sie fordernden Schutz, die zu ihrer allgemeineren Verbreitung nöthige Stütze finden. Dann wird der hoher gestellte deutsche Mann, den leider die niedrigst sinnliche Seite der Tonkunst mitunter noch am Meisten ergötzt, die Schmach fühlen, die ihm widerfährt, wenn er von einem sinn- und verstandlosen, aller Wahrheit und edlem Gefühle Hohn sprechenden Tonstücke sagen hört: „Das ist Musik für die vornehmen Leute," eine Redensart, die leider nur zu oft noch den Künstler mit Schamröthe überzieht! — Nach der mit grossem Beifall aufgenommenen Cantate wurde in Folge von Seiten der hohen Herrschaften getroffener Auswahl aus dem Programme ausgeführt: zuerst die Ouverture aus „Egmont" unter *Spohr's* Leitung; vortrefflich gegeben. — Sodann war die Wahl auf *Beethoven's* „Adelaide," gesungen von Fräul. *Iratky*, begleitet von *Liszt*, gefallen. Das Stück eignet sich ebenfalls wenig für den Vortrag in so grossem Raume; auch ist es, von einer Tenorstimme vorgetragen, überhaupt wirkungsvoller. Die Transposition in As, die Belangenheit der Sangerin, welche die freie Entfaltung der Stimme und der Declamation behinderte, liessen bedauern, dass die Majestäten gerade diese Wahl getroffen und sich dadurch manchen bereiten höheren Genuss beseitigt hatten. Es folgte nun: Fantasie und Concertstück für das Violoncell über Motive aus „Don Juan," mit ausgezeichnetem Tone, grosser Kunstfertigkeit, und sicherem, schönem Vortrage ausgeführt vom Herrn Kammermusikus *Ganz* aus Berlin. — Hierauf trat Madame *Pleyel* aus Paris mit *Weber's* Concertstück für das Pianoforte hervor. Eine höchst vollendete vortreffliche Ausführung. Schöner Anschlag, Leichtigkeit und Rundung der Passagen, sinngemässe Veränderung der Klangfarben, Kraft und Energie in den leidenschaftlichen Stellen, Anmuth und Grazie in den fast hingehauchten Melodieen, mit einem Worte: Alles vereinigte sich in der Künstlerin, das treffliche Werk in unübertrefflicher Weise feurig und glanzend hinzustellen. Des Referenten Urtheil ist um so unbefangener, als er unter der Spitze des Instrumentes so placirt war, dass er die schöne Frau und ihr Spiel gar nicht sehen, dadurch also gar nicht gestört werden konnte. — An diese Piece schloss sich die Scene aus „Fidelio" mit dem Hymnus, vorgetragen von Fräul. *Norella*, der Schwester der bekannten *Clara*, an. — Die Stimme ist rein, hübsch, nicht gross, der Vortrag empfunden, recht schön, jedoch nicht so ausgezeichnet, dass er unter so vielem Ausgezeichneten hätte tief eingreifen können. Doch soll hiermit durchaus keine Geringstellung der Sangerin angedeutet werden. Solche ächt dramatische Scenen verlangen auch die zu ihrem Genusse erforderliche Stimmung des Zuhörers, zu welcher er im Drama selbst durch die Handlung geleitet wird. Von dem freudig und üppig sprudelnden Concertstücke *Weber's* bis zu dem Recitativ: „Abscheulicher, wo eilst du hin?" ist ein zu grosser Sprung, den der Zuhörer nicht sogleich mitmachen kann. Es ist vorauszusetzen, dass diese Arie im Programm ursprünglich anders gestellt war, wiewohl man immer annehmen muss, dass sie im Concerte nie den Eindruck machen kann, der ihr auf der Bühne bei gutem Vortrage stets folgt. — Nach diesem Stücke erhob sich der Hof und verliess unter wiederholtem Hoch der Menge den Saal. — Jetzt bemächtigte sich eine Unruhe der Versammlung, so der Ausübenden als der Zuhörer, und es bedurfte einiger Zeit, sie zu dämpfen. Es war spät geworden, kaum die Hälfte der angesetzten Stücke war aufgeführt und Hörer und Künstler schienen ermüdet zu sein. Man sah ganze Massen aus der Zuhö-

rerschaft den Saal verlassen, und schien sich auch im Orchester über eine vorzunehmende Abkürzung zu berathen; Fräul. *Tuczeck*, welche, wenn ich nicht irre, die angekündigte Arie aus Faust von *Spohr* singen sollte, verliess mit Fräul. *Sachs* den Saal, desgleichen *Staudigl*, für welchen zwei Piecen angesetzt waren; auch Herr *Goetze* aus Weimar, welcher heute die Tenorpartie in der *Liszt*'schen Cantate recht hübsch vorgetragen hatte, stand mit einem Vortrage bemerkt, welcher ebenfalls aufgegeben wurde. — Nach langer Pause trat endlich Herr *August Moser*, Sohn des emeritirten Capellmeisters zu Berlin, seit einigen Jahren Schüler des Conservatoriums zu Brüssel, mit dem Vortrage einer Fantasie über Motive aus dem „Freischütz" hervor. Die Fortschritte des jungen Künstlers sind seit jener Zeit sehr bedeutend. Kräftiger schöner Ton, grosse Gewandtheit in der Bogenführung, goldreine Intonation, Sicherheit in Sprüngen und in dem jetzt nicht mehr erlaublichen Flageolet, ein angemass lebendiger Vortrag characterisirten sein Spiel; auch fehlt es nicht an grosser Fertigkeit, selbst in den seit *Paganini* so sehr beliebten Figuren mit vermischt gestrichenen und gekniffenen Tönen. Das stete Vibriren des Tones in getragener Cantilene, wie es die neuere Schule sehr liebt, ist uns bei leidenschaftlichem Ausdrucke zu gestatten; es hemmt die Entfaltung des reinen Klanges und wirkt, stets angewandet, unangenehm, ist unschön und erscheint affectirt. Der junge Künstler fand verdientermassen grossen Beifall. — Eine sehr schöne Concertarie, von *F. Mendelssohn* für Fräul. *Schloss* geschrieben, von ihr selbst mit schöner Mezzosopranstimme und mit beifällig aufgenommenem Vortrage gesungen, und ein Satz Variationen für das Violoncell, von Herrn *Franco-Mendes* brav gespielt, machten den Beschluss des Concertes. — Es wurde hier mehr abgebrochen, als beendet. Während ein Theil des Publicums den Saal verliess, rief ein anderer nach *Liszt* und *Staudigl*; die Menge aber drängte hinaus, die Musiker verliessen das Orchester, und so suchte denn Jeder das Freie, um sich hin zum Festessen zu verfügen, welches, wie das Programm naiv verkündete, im Gasthofe zum Stern, in den übrigen Gasthöfen und dem grossen Saale der Lese- u. s. w. Gesellschaft Statt finden sollte. Das hiess denn mit anderen Worten nichts weiter, als dass das während der Festzeit von den Gastwirthen bis auf einen Thaler erhöhte Couvert heute zwei Thaler kosten sollte. Der grösste Theil der Künstler hatte sich im Saale des Gasthofes zum goldenen Stern eingefunden, wo diejenigen von ihnen, welche so glücklich gewesen waren, eine von einem Comitémitgliede herumgebene Liste zu Gesicht zu bekommen und zu unterzeichnen, mindestens reservirte Plätze für sich unter der Masse fremder Personen fanden, welche den nahe an 500 Personen fassenden Saal füllten. — Den Toast auf den König von Preussen brachte, aufgefordert von dem Festcomite, der Regierungspräsident Herr *v. Auerswald* aus Trier unter lebhafter Zustimmung der Versammelten aus; ihm folgte Professor Dr. *Breidenstein* mit dem Toaste auf *Beethoven's* Andenken; *Spohr* forderte zum Toaste auf das Wohl der hohen Gäste des Festes, der Königin von England, auf; Professor *Wolff* aus Jena liess die drei Leiter des Festes, sie als Dreiklang ankündigend, leben: *Spohr* Grundton, *Liszt* Terz, *Breidenstein* Dominante, oder eigentliche Quinte des Dreiklanges. Hierauf ergriff *Liszt* das Wort und brachte einen Toast auf alle Theilnehmer und Gäste des Festes aus. Er erwähnte, dass alle Nationen dem verstorbenen Meister in gleichem Maasse huldigten, und nannte dabei die Deutschen, die Engländer und die Holländer. *Chélard* repräsentirte scherzhaft: *Liszt* habe die Franzosen vergessen, welche sich ihren Theil an der Verehrung *Beethoven's* nicht nehmen lassen würden. Der Ausbringer des Toastes entschuldigte die Unterlassungssünde als eine ihm in unvorbereiteter Rede unabsichtlich entschlüpfte, und rechtfertigte die Unabsichtlichkeit mit der Bemerkung, dass im Toaste auch die Ungarn unerwähnt geblieben wären, wozu er den allerwenigsten Grund habe. Ein ungeheuerer Beifallssturm folgte dem Impromptu. Die Versammlung wurde immer fröhlicher und aufgeregter, und der mehrmalige Versuch Einzelner, zum Worte zu gelangen, wurde durch anhaltende Beifallsbezeigungen eines Theils der gemischten Gesellschaft niedergehalten. Dies erzeugte eine Missstimmung in der Versammlung; hierzu kam die nicht preiswürdige Bewirthung der sonst so guten Gasttafel im Stern, und so wurde die Festtafel in gleicher Weise, wie das Concert der Künstler, aufgehoben; die Menge verlor sich, noch bevor das Mahl beendet war. An der Gasttafel bemerkte man auch Dr. *Schilling* aus Stuttgart, welcher durch *Halle* aus Paris eine gedruckte Aufforderung zur Einzeichnung eines Gedenkspruches an das Fest in ein schleunigst in Stuttgart zu edirendes Beethoven-Album an alle anwesenden Künstler herumgeben liess. Doch ist zu zweifeln, dass die Speculation besonderen Anklang gefunden hat. Die sämmtlichen Festlichkeiten wurden mit einem sehr besuchten Ball an demselben Abende geschlossen.

Ueberschauen wir das ganze Fest mit einem allgemeinen Ueberblicke, so ist nicht zu leugnen, dass die Enthüllung und Einweihung des Denkmales, wie die musikalischen Productionen in einer durchaus würdigen und erhebenden Weise Statt gefunden haben, wofür Jeder, dem die Freude der Theilnahme daran geworden ist, den Festordnern und Leitern zum grössten und freundlichsten Danke verpflichtet bleibt. Doch kann eben so wenig in Abrede gestellt werden, dass sich *Liszt* durch sein spleudides und energisches Einschreiten in die Veranstalten des Festes, und *Spohr* durch sein ruhiges und besonnenes Walten bei den musikalischen Aufführungen, einen grossen Theil dieses Dankes persönlich zuzeigen können. Die Unmöglichkeit, bei so vielfachen Interessen und Bedürfnissen allen Anforderungen und Wünschen zu genügen, leuchtet Jedem ein. Doch können wir, ohne den Schein der Undankbarkeit und Krittelei auf uns zu laden, die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die bestimmte Anweisung eines eigenen Versammlungslocales, welches die fremden Künstler, Schriftsteller und anerkannten Kunstfreunde einander hätte näher bringen können, schmerzhaft vermisst wurde. Der Versuch, welchen ein Theil von ihnen aus eigener Anregung am Abende des Inaugurationstages im Locale des Casino machte, hatte ganz glücklichen Erfolg, und es ist nur zu bedauern, dass er erst am Ende des Festes gemacht wurde. Dadurch ware

zugleich eine Gelegenheit gefunden worden, die pecuniäre Gleichstellung des fremden Künstlers mit dem englischen Rentier zu vermeiden, welcher häufig sich aus bloser Sparsamkeit auf den Continent begibt und die höchsten Preise für die nächsten Bedurfnisse des Lebens im Vergleiche zu den im Vaterlande gewohnten daselbst noch immer niedrig und unbedeutend findet. Auch den unbemittelten Mitwirkenden musste Gelegenheit gegeben werden, den fremden Notabilitäten näher treten zu können. Alle hatte gleiche Gesinnung, ein gleicher Zweck hierher geführt, der: dem Andenken des grossen deutschen Künstlers vereinigt ihre Huldigung darzubringen. Dazu war ein allgemeiner Versammlungsort unumgänglich nothwendig, wobei natürlich jedem Einzelnen die Freiheit bleiben musste, sich ihm auch nach Belieben zu entziehen. — Wir schliessen unseren Bericht mit dem aufrichtigen Bedauern, dass diese Ungeregeltheit des bürgerlichen Lebens im Gegensatze zu dem künstlerischen auch an den dem Andenken des entschlafenen grossen Meisters gewidmeten Festtagen hervortreten musste. *P. B.*

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Gallarate, unweit Mailand, wollte sich einen Augenblick mit der lieben Oper zerstreuen, und rekrutirte rechts und links Sänger, Choristen, Spielleute. Die Virtuosi waren: die Bolloli, Tenor Forno, Buffo Croce, Bassist Favretto, für diesen Markflecken sogar Sängerheiden; die gegebene Oper Ricci's Chi dura vince, und die Unterhaltung ungemein erquicklich.

Paris. Wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Isabella Monti, die als Prima Donna unter dem schönen Namen Ermelinda Jacobacci figurirt, wurde die Rolle der Gisella in Verdi's Lombardi von einer Comprimaria, zur Prima Donna assoluta avancirten Signora Papini mit ziemlich gutem Erfolge gegeben. Tenor Mecksa und Bassist Pellegrini waren mit ihrer Aufnahme hyperzufrieden. Erfreulich ging es ebenfalls in Donizetti's Anna Bolena, worin die hübsche Cella, die Papini, die Borghi, Mecksa und Pellegrini wirkten. In Herrn Mecksa's Benefiz gab man die Lombardi mit der hergestellten Jacobacci, die einen glänzenden Empfang hatte. Benannte von hier gebürtige Anfängerin Altistin Angiolia Borghi (nicht mit der Altistin Teodolinda Borghi aus Macerata zu verwechseln) wurde in ihrem Benefiz als Smeton in der Anna Bolena von ihren Landsleuten mit einem Fanatismo beschenkt, der in der letzten Vorstellung der Stagione der Cella in ihrer Beneficiata zu Theil wurde.

Lodi. Rossi's Monetarj falsi fanden erst nach und nach Anklang, wozu die Lusignani als Sinforosa, Buffo Zambelli als Eutichio (die beiden Hauptrollen) das Meiste beitrugen. Die Cucchi gab die Annetta befriedigend. Ricci's ärmlicher Nuovo Figaro fand diesen Anklang, noch dazu einen starken, auf der Stelle. Benannte drei Virtuosi, Tenor Picasso und Herr Cappelli hielten sich tapfer.

Crema. Weder Donizetti's Figlia del reggimento noch Rossini's Italiana in Algeri konnten ganz befriedigen. Die Bodini war ihrer Rolle nicht gewachsen, Tenor Carisio war unpässlich; Buffo Profeti und Bassist Mazzoleti, als Mustafa in der Italiana in Algeri, halfen aus der Noth.

Cremona. Grosses Gaudium! Verdi's Lombardi gefielen beinahe mehr, als dessen famoser Nabucco. Ohren, Augen und, wie eine Dame behauptet, auch das Herz, finden hier reichliche Nahrung. Die Salvini-Donatelli, Tenor Bozzetti, Bariton Thinlier (vom Mailänder Conservatorium), auch die Musikbanda vom 44. Regiment, Kleidung, Decoration glänzten, versteht sich für diese Stadt, mit grösserer oder minderer Pracht, besonders die Prima Donna und der Tenor. Donizetti's Lucrezia, worin die Imola den Orsini sang, sah einem Quasifanatismo ähnlich. Die Einalfröhlichkeit war dessen Elisir d'amore, worin der Buffo Magrini als Dulcamara belustigte.

Brescia begann mit der neuen Oper: *I Ciarlatani, o la Fiera di Tolobos*, vom nagelneuen Maestro *Cesare Domenicettis*. Die Peccorini gab die Marcellina, Tenor Lattuada den Pedrillo, Buffo Borella den Maurizio und Bassist Donelli den Gasparo. Wieder eine neue Oper auf und aus der Welt; um dem Maestro einige Freude zu machen, rief man ihn wohl hervor, aber sein Kindlein erregte kein Gefallen. Nicht sonderlich gefielen auch Rossi's Falsi monetarj, worin die Corbetta mitwirkte. Donelli endigte die Stagione am Besten mit Donizetti's Furioso.

Eine zweite Gesellschaft: die brave Ciotti-Grossoni, Tenor Pelosio (unpässlich), Buffo Profeti und Bassist Cappelli, gaben noch Rossini's Barbiere di Siviglia mit ziemlichem Beifall; hierauf mit einem musikalischen Salto mortale Ricci's Nuovo Figaro, den hässlichen Bruder des Vorigen, von dem man nichts wissen wollte und ihn aus dem Theater jagte.

Mantua. Die Rollen in Donizetti's Linda di Chamounix waren: Borgognoni = Linda, Altistin Morandi (Clory, eine Wienerin) = Pierotto, Galliani = Carlo, Scheggi = Marchese, Torrigiani = Antonio und Sarea = Prefetto. Die Prima Donna überragte ihre Collegen und gefiel in all' ihren Stücken; die Morandi sprach mit ihrer hübschen Stimme nach Gesangmethode an; Galliani singt mit Anima und Kraft; Buffo Scheggi ist ein alter Bekannter; den unpässlichen Torrigiani ersetzte Bassist Casanova, und Alles ging nach Wunsch: Musik und Sänger, was in den beiden nachher gegebenen Opere buffe: Scaramuccia von Ricci und Monetarj falsi von Rossi, in Betreff der Musik minder der Fall war. Die Borgognoni und die Morandi hatten zwei ehrenvolle Benefizvorstellungen.

Vicenza. Bariton Ignazio Patrissi, Sohn des einst vortheilhaft bekannten Bassisten Domenico dieses Namens, von der Cappella della Santa Casa di Loreto, der aber jetzt zu Florenz lebt, hat sich hier als Conte di Vergy in Donizetti's Gemma mit seiner hübschen Stimme und guten Gesangmethode Ehre erworben. Die Titelrolle gab die Zecchini, die des Guido Herr Bianchi befriedigend. Tenor Zuliani war unpässlich und wurde durch Herrn Cappello ersetzt. Die für hier neue Figlia del reggimento von Donizetti, worin die Zuliani Variationen von Mercadante einlegte, wurde bald durch die Parisina, abermals von Donizetti, ersetzt, die sodann mit der Gemma abwechselte.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der norddeutsche Musikverein und das damit verbundene Preisinstitut zu Hamburg hatte bekanntlich in № 652, Jahrg. 1844 auf die beste Composition des *Geibel*'schen Liedes: „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen" u. s. w. einen Preis gesetzt. Es sind 55 Compositionen eingezogen, und den Preis erhielt *A. H. Spanhultz*, Domorganist zu Rostock, welchem auch bereits das Diplom als Ehrenmitglied übersendet worden ist. Die gekrönte Tondichtung soll nächstens im Druck erscheinen. — Mehrere andere Compositionen werden als trefflich gelungen belobt und deren Verfasser aufgefordert, sich zu nennen.

Der bekannte Pianofortevirtuos und Componist *Siegmund Goldschmidt* ist zum Mitgliede der schwedischen Academie der Künste und Wissenschaften in Stockholm ernannt worden.

Der pecuniäre Ertrag des Würzburger Gesangfestes wird auf 6812 Fl. angegeben.

Der König von Preussen hat *Beethoven*'s sämmtlichen Nachlass von dessen Eigenthümer, dem Professor *Anton Schindler*, käuflich erworben.

Von dem Berliner Theaterregisseur *Louis Schneider* ist das erste Heft einer „Geschichte der Oper und des Opernhauses zu Berlin" erschienen.

In München starb der Hofmusiker und Armeemusikdirector *Wilhelm Legrand*, 78 Jahre alt.

Der Kammermusikus *Ferdinand Griebel* aus Berlin (Violinist) macht eine Kunstreise nach Constantinopel.

Der bekannte Oboist *Krüger* und dessen Gattin, die Sängerin *Krüger-Furth*, gehen nach Riga, wo sie am Theater angestellt sind.

Pokorny, der jetzige Eigenthümer des Theaters an der Wien zu Wien hat folgende Sänger und Sängerinnen engagirt: Fräul. v. *Marra*, Frau *Burghardt* aus Berlin, Frau *Fehringer* aus Hamburg, Fräul. *Emma Aue* aus Wien, Herrn *Beeringer* aus Dresden (ersten Tenor), *Nebiek* aus Sondershausen (Tenor), *Kindermann* aus Leipzig (Bariton), *Meinhardt* aus Mecklenburg-Strelitz (Bariton). — Mehrere derselben treten jedoch erst an, wenn ihre dermaligen Contracte mit anderen Bühnen abgelaufen sind; so unter Anderen Herr *Kindermann*.

Ankündigungen.

Lumbye's Tänze.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint eine Reihenfolge neuer Tänze des dänischen Componisten

C. H. Lumbye,

welche sich durch Frische der Melodieen und trefflichen Rhythmus gleich sehr auszeichnen und allen Freunden guter Tanzmusik hierdurch dringend empfohlen werden.

Bereits erschienen und

für das Pianoforte zu zwei Händen:

1)	Les Souvenirs de Paris. Polka, Walzer u. Galopp.	10 Ngr.
2)	Eine Sommernacht in Dänemark. Galopp	10 „
3)	Le Carnaval de Paris. Polka	5 „
4)	Erinnerung an Wien. Walzer	15 „
5)	Donau-Blumen. Quadrille	10 „
6)	Tivoli-Bazar. Galopp	5 „
7)	Corsikaner Galopp	5 „

Die drei ersten Nummern sind auch bereits für das Pianoforte zu vier Händen zu 7½ bis 15 Ngr.) und für Orchester (zu 1 bis 2 Thlr.) ausgegeben; die übrigen folgen in diesen Ausgaben bald nach. — Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

Leipzig, den 25. August 1845.

Breitkopf & Härtel.

So eben erschien in unserem Verlage:

L. Spohr: „Die Kreuzfahrer."

Grosse Oper in drei Acten, vollständiger vom Componisten angefertigter Clavier-Auszug. Preis 8 Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem:

Burgmüller, F., 3 Rondino's für Piano über Themen aus Spohr's Kreuzfahrer. 3 ; Thlr.

— — Potpourri für Piano aus derselben Oper. 1 Thlr.

Kullack, Th., Grosse Fantasie für Piano über Themen aus derselben Oper. 1; Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg u. Leipzig.

Im Verlage der Kunst- u. Musikalienhandlung des **F. Glöggl** in Wien ist neu erschienen und bei **F. Whistling** in Leipzig vorräthig:

Liederbuch

des Wiener Männergesang-Vereines,

ausgewählte Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen.

Erster Jahrgang in sechs Lieferungen.

Erste Lieferung.

79. Psalm von *Sim. Sechter*. Op. 89.

Vocal-Chor für vier Männerstimmen, Partitur und Stimmen 1 Fl. 45 Kr.

(Bei Abnahme einer grösseren Partie einzelner Stimmen wird ein bedeutender Nachlass bewilliget.)

Die Gesangschule des Wiener Conservatoriums. Vocalchöre für Knaben- und Männerstimmen in Lieferungen.

1. Lieferung:	Unser Ziel. Gedicht von Janitschka. Vocalchor für 2 Soprane und 2 Altstimmen, comp. von L. Weiss, Professor am Conservatorium.	
2.	„ 8. Psalm für Sopran, Alt, Tenor und Bass, comp. von L. Weiss.	
3.	„ Erntelied für S., A., T., B.	
4.	„ Der Wasserfall für 2 Sopr. u. 2 Alte.	
5.	„ Standchen für 2 Soprane und 2 Alte oder Sopran, Alt, Tenor u. Bass,	

(Wird fortgesetzt.)

Handhartinger, B., Chor der Schleichhandler für vier Männerstimmen.

Stolleswerk, N., Grubenfahrt. Gedicht von Dr. L. A. Frankl, für Gesang und Pianoforte.

— — Elisa's ersten Begegnen. Gedicht von F. Sauter, für Gesang und Pianoforte.

Sphärenklänge.

Religiöse Sätze für Gesang, mit Begleitung der Physharmonika, Harfe oder Pianoforte.

1. Lieferung:	Licht, G., Salve Regina.	Op. 70.
2.	„ — — Ave Maria.	Op. 70.

(Wird fortgesetzt.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit

schon wüste um den unglücklichen Ausgang, Mitleiden mit dem königlichen Hause fühlte, oder durch Medeens Gegenwart zum Schweigen gebracht würde.

Resultat: Wie lebendig die Musik sowohl die Grundfarbe jedes Auftritts, als auch die verschiedenen Nüanzen in demselben zu geben weis, muss jeder deutlich fühlen, welcher das Einzelne in Beziehung aufs Ganze auffasst, sonst kauet er an Brocken. Damit nun diese armen Leute nicht nur zunftmässige Beurtheiler, sondern auch wohl Verfasser von Opern, wie Medea, werden konnten; so giebt der Hr. Bemerker ein allgemeines, sehr leicht fassliches Recept. Man lese: „Es treten zwey „Kräfte in Streit. Die herrschende ist zuerst „passive Passivität; die untergeordnete „passive Aktivität. Dieser setzt sich jene „als aktive Passivität entgegen, dadurch bekommt diese die Richtung zur aktiven Aktivität, die nach und nach auch ihr Streben erreicht. Dadurch, dass sie ihrem Ziele nahe kommt, zeigt sie auch schon das Uebergewicht, und den erfolgenden Sieg über jene an. Dadurch, dass sie über jene siegt, hebt sie die „Aktion in ihr auf (vernichtet sie). Sie verliert „aber dadurch selbst das Aktive in ihrer Aktivität, weil ihr der Gegensatz dazu fehlt. Sie „wird also dadurch selbst wieder, was sie war, „zur passiven Aktivität, wie jene zur passiven „Passivität. Das Ganze steht also wieder da, „wo es anfing, nur mit dem Unterschiede, dass „das, was dort nur für etwas ausser sich noch „passive Passivität war, jetzt auch diese an „sich hat; und dass die Aktivität, die dort „nur scheinbar passiv war, jetzt es wirklich „ist. Das heisst also: Ein Produkt der „tragisch-musikalischen Kunst steht „fertig da."

Erklärung: Ueber die Darstellung der handelnden Personen, fährt der Hr. Bemerker fort, liesse sich mehreres erinnern; allein, um den Genuss dieses Produkts nicht zu schmälern, bringe er nicht alles zur Sprache, was unsre Kunstkenner — übersehen, oder doch halb im Dunkel lassen. Er spricht daher nur im Allgemeinen von einer gewissen Ruhe, die in der Fülle der Kraft ihren Sitz hat, d. h. nur scheinbare Ruhe ist, und die nothwendig jeden Charakter eines Stücks umgeben müsse, das aus (in) jenen Zeiten spiele. Dann — dann — dass es besser wäre, wenn die Kinder, wo Medea sie ermorden will, nicht zurück wichen, sondern — sondern der Mordthat entgegen eilten. Zum Beschluss des ganzen Aufsatzes wird noch etwas über die Maschinerie, und zwar etwas sehr wichtiges gesagt, nämlich: dass die Tritte der Stiege, die zum Palaste führet, zu steil, und zu hoch sind; und dass von da an, wo Medea die Kinder gemordet hat, das folgende (der Stiege?) für den äussern Sinn nicht mystisch genug ist.

Fünfter Brief.

Dass die Aufführung der Medea die Erwartung des Publikums nicht erfüllt hat, darüber herrschet nur Eine Stimme; aber über die Ursache des Falles sind die Meynungen verschieden. Einige sagen, das Stück sey zu schnell in die Scene gebracht — andere geben vor, die Musik sey zu künstlich, und (wie Musiker selbst versicherten) zu schwer. Allerdings wichtige Gründe, um schlechten Erfolg hervorzubringen. Aber diese Ausflüchte sind leeres Stroh. Man merkt es zu deutlich, woher sie kommen, und was sie bewürken sollen. Die Direktion ist von Seiten des Einstudirens weit eher zu nachsichtsvoll, als zu eilfertig. Die Komposition der Medea Cherubini's ist ein strahlenreiches Meteor am musikalischen Horizont, das jedem andern Genie-werke dieses Meisters die Wage hält. Das Orchester (die erste Aufführung ausgenommen) hat seine volle Schuldigkeit gethan. Ueberhaupt kann beym Nationalorchester nie vom nicht spielen können, sondern nur vom nicht spielen wollen, die Rede seyn; was aber

ohne sich an Originale zu binden, dem Geiste und Character des Choralsatzes des 17. Jahrhunderts gemäss gesetzt, ein Verfahren, mit dem wir vollkommen einverstanden sind. In Hinsicht der Abweichung der Melodie glauben wir aber, ohne dem Chorale zu schaden, ja um ihn dadurch manchmal vielleicht noch schöner darzustellen, noch weiter gehen zu können, als es die Verfasser thun, zumal sie die jetzigen kirchlichen Verhältnisse im Auge hatten.

Dass man der Gemeinde bei Varianten, die sie beharrlich trotz des stärksten Orgelspieles immer wieder singt, Gehör gibt, ist recht, und im Leipziger Choralbuche unter Anderem bei „Wachet auf“ und „Was Gott thut, das ist wohlgethan,“ berücksichtigt worden. Diese Abweichungen, welche in der Gemeinde anzutreffen sind, haben Grund; sie findet in der ersten Melodie:

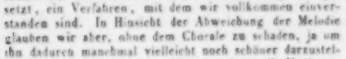

in den vier gleichen Noten eine nicht abzusprechende Monotonie, in Witt's Gesangbuche, Gotha, 1715, ist diese Variante schon anzutreffen, so wie gleich zu Anfang noch eine Zwischennote:

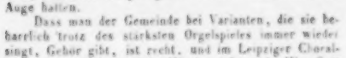

in der zweiten:

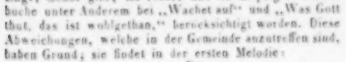

durch das Singen des e mehr Befriedigung. Was die letztere Melodie betrifft, so mag sie auch ursprünglich e gehabt haben, denn in dem Nürnberger Gesangbuche von Feuerlein (1690) findet sich dazu folgender Bass:

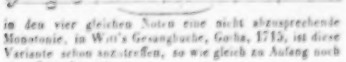

wodurch Octaven mit der Melodie entstehen; der Bass scheint uns ganz in Ordnung und bei der betreffenden Stelle in der Melodie ein Druckfehler stattgefunden zu haben; erst in Brunner's Choralbuche von 1721 und in dem Freilinghausen'schen von 1741 findet sich die Melodie mit dem e vor:

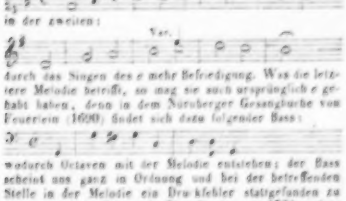

ein Beweis, dass dieselbe von uns ausgesprochene Vermuthung eines Druckfehlers in früheren Gesangbüchern vorgewaltet habe. —

Zwischennoten sind gerade kein wesentlicher Gegenstand, nur kommt es auf den Fall an, wo sie sich befinden; einige werden sich zum Vortheil des Chorals beibehalten lassen, andere werden diesem zum Nachtheile beseitigt werden müssen.

Aber, zum Wichtigsten kommen wir jetzt, wichtiger, als alle Harmonisirung, Zwischennoten und Melodieveränderungen, — mir meinen den Rhythmus. Die Verfasser haben die Chorale in ihrem ursprünglichen Rhythmus wiedergegeben, und gehen damit um, den Gemeindegesang wie in alter Zeit wieder rhythmisch herzustellen; ein allerdings sehr schweres, ja, jetzt unausführbares Unternehmen. Fermaten und Zwischenspiele fallen demnach von selbst weg, und das Alles würde uns höchst willkommen sein, wenn es, wie schon gesagt, nur durchzusetzen wäre. Ehe wir weiter davon sprechen, wollen wir der Verfasser Ansichten über die Möglichkeit der Einführung dieser Singart mittheilen. Sie behaupten nämlich, dass jede Gemeinde die Melodieen ihres Buches vollkommen singen lernen werde, wenn man Folgendes beachtet:

1) wenn die Schuljugend jede neu einzuübende Melodie zuvor ganz gut gelernt hat und den Gemeindegesang unterstützt;
2) wenn der Organist die Melodie streng in dem aufgezeichneten Rhythmus spielt und insbesondere die Schlussnoten der Stanzen genau nach der angegebenen Geltung aushält, und nicht durch willkürlich lange Fermaten oder gar durch Zwischenspiele den rhythmischen Bau der Melodie zerstört;
3) wenn der Organist, bis die Gemeinde sicher ist, die Orgel stärker registrirt, die Melodie auf einem zweiten Manuale, oder durch Mitspielen in Octaven hervorhebt und die einzelnen Accorde durch Staccato markirt;
4) wenn statt des Präludiums jeder neu einzuübende Choral vorgespielt oder noch besser von der Schuljugend vorgesungen wird;
5) wenn der Geistliche auch seinerseits zum Gedeihen der Sache dadurch mitwirkt, dass er sich, bis eine neue Melodie eingeübt ist, auf solche Lieder beschränkt, die nach derselben gesungen werden können;
6) wenn man zuerst solche Melodieen einübt, welche einen einfachen, fasslichen Rhythmus haben und zugleich der Gemeinde ganz unbekannt sind, damit nicht die gewohnte Weise zu singen hinderlich werde, den Rhythmus aufzufassen;
7) wenn man den Rhythmus nicht durch das allgemein übliche schleppende Tempo unkenntlich macht, sondern dasselbe so bewegt nimmt, dass, unbeschadet des verschiedenen Characters der Melodieen, doch im Durchschnitt drei bis vier Töne in Einem Athem gesungen werden können.

Von diesen sieben Punkten können nur No. 4, 5, 6 von wirklichem Nutzen sein und würde No. 6 sich am Besten zum Versuch eignen. No. 1 — 3 fahren, wie wir aus eigener Erfahrung wissen, zumal bei bekannten, eingewurzelten Melodieen, zu keinem Resultate. Möge der Organist noch so stark registriren, die Melodie zum Präludium nehmen, mag die Schuljugend ihre Kehlen noch so sehr anstrengen, alles dieses scheitert an der Beharrlichkeit der Gemeinde. Viel leichter würde es uns bei

ganz unbekannten Chorälen, wo Jeder erst hören muss, wo es hinaus will.

In einer Anmerkung zu diesen sieben Puncten wird unter Anderem gesagt: „Es ist uns unbegreiflich, wie Männer, welche im Rufe grosser musikalischer Bildung stehen, die bei unserm Choralgesange gebräuchlichen Zwischenspiele als etwas Nothwendiges oder gar als etwas Schönes vertheidigen können.“ — Das ist uns wohl ebenfalls unbegreiflich, doch geben wir noch zu, dass indess ein gewaltiger Unterschied zwischen den oder jenen Zwischenspielen besteht; der wirkliche Musiker wird, so lange diese beibehalten werden, sie dem Choral entsprechend darzustellen wissen; zu anderen, die nicht den rechten Sinn für die Kirche und Liebe zum Choralgesang und zu ihrem Instrumente haben, ist jedes Wort vergebens gesprochen. Weiter wird angeführt: „Es ist ein falscher Schluss, den Herr Töpfer in seinem Choralbuche macht, wenn er die Zwischenspiele im Choral damit rechtfertigen will, dass auch in Präludien, Fugen u. s. w. verbindende Zwischensätze in Anwendung kommen. Solche Compositionen lassen sich mit einem Liede, das die Bestimmung hat, gesungen zu werden und zwar vom Volke unisono gesungen zu werden, nicht in eine Parallele setzen. Aus jenem Factum lässt sich höchstens abstrahiren, dass in einem figurirten Choral Zwischensätze eingeschaltet werden können, um den Fluss der Stimmen nicht zu hemmen, bei Chorälen aber, die durchgängig in contrapuncto aequali stehen, kann davon keine Rede sein.“

Wir citiren diese Stelle nicht etwa, um über die Zwischenspiele und ihren Werth zu sprechen oder um zu erörtern, ob diese blos in den figurirten Choral gehören, was wohl auf Eines herauskommen wird, aber wohl um deswillen, um an die Worte „vom Volke unisono gesungen zu werden“ unsere Schlussbemerkungen knüpfen zu können.

Was machte denn eigentlich den rhythmischen Gesang des 17. Jahrhunderts möglich? Obige Aeusserung lässt uns unklar über die Ansichten der Verfasser in diesem Puncte, obgleich sie kurz darauf unter Anderem sagen: dass das vorhabende Ziel am Ehesten zu erreichen sei, wenn im kirchlichen Gesangbuche, wie es in vielen alten Gesangbüchern der Fall wäre, jedem Liede die Melodie vorangedruckt würde. Aber in vielen alten Gesangbüchern findet sich nicht blos die Melodie, sondern auch die Harmonie in verschiedenen Stimmen gedruckt vor. Dieses, so wie die häusliche Pflege des Gesanges überhaupt und des Choralgesanges insbesondere, vornehmlich aber der früher anzutreffende religiöse Sinn, machten einen für die Gemeinde zwar schweren, aber desto regelmässigeren und vollkommeneren Choralgesang möglich; und dieser war denn keineswegs blos unisono, sondern die musikalischen Glieder der Gemeinde, deren Zahl vielleicht die Hälfte ausmachte, sangen in den ihnen angemessenen Stimmen und unterstützten so den Gesang ausserordentlich, indem sie die Schwächeren im richtigen Gange desselben erhielten. So lange dieser religiöse Sinn nicht wiederkehrt und die Gemeinde durch darauf hinleitenden Schulunterricht nicht wieder auf den früheren Standpunct zurückgeführt wird, so lange wird das rhythmische Choralsingen wohl ein frommer Wunsch bleiben. Es haben schon bedeutende Männer in diesem Fache den Weg, den die Verfasser nehmen, einschlagen wollen, aber die Voraussicht der unübersteiglichen Hindernisse hat sie zurückgehalten. Und so ist und bleibt der rhythmische Choralgesang nur für den Kunstfreund und Künstler; wir unseres Theils, so schnlich wir der Verfasser Ansichten und Wünsche verwirklicht sehen und Alles dazu beitragen möchten, versprechen uns leider nicht das geringste Gelingen.

Hermann Schellenberg.

Robert Schumann: Das Paradies und die Peri. Op. 50.

(Fortsetzung.)

„Jetzt sank des Abends Schein auf Syrien“ — die grosse Schlussscene des Ganzen wird eingeleitet mit einer räthselhaften Floriomelodie, deren Ritornell mit seinen eigenthümlichen dissonirenden Gängen und kleinen Intervallenschritten und am Ende stockendem Rhythmus das Gemüth befangt wie in zagender Ahnung. Dies merkwürdige Ritornell findet seinen Commentar in der tiefsinnigen Bassarie, die unter die gelungensten Sätze gehört, in denen Declamation, Gesangsschönheit und feine Anordnung der Massen und Theile*) ein künstlerisches Ganze hervorbringen. Mit kühnen Modulationen werden die Naturscenen des „Libanon in seiner Majestät“ besungen — in wehmüthiger Wonne des „Jordan beglückter Strand“ (174) — da unterbricht uns der vom deutschen Dichter episodisch eingefügte Chor der Peri's. Wir lassen uns die anmuthige Unterbrechung gefallen, da sie mit so heiterer Laune dargestellt ist, wie die Eingangsscene des dritten Theiles, obgleich, von didactischer Seite betrachtet, die Episode den Fortgang hemmt. Aber es wird ein neues Bild gewonnen und die Spannung auf die Hauptcatastrophe erhöht, und so danken wir dem Dichter für diese niedliche Erscheinung der neckischen neugierigen Schwestern. Denn ihr Character dient dem übrigen zur Folie, indem diese peri'schen Choristen nur lächelnde, vielleicht neidische Menschenkinder mit feenhaftem Anklange sind. Den Ausdruck fast neidischer Neugier habe ich ausser der glücklich angewandten Tonart (H moll! was Handel so trefflich gebraucht, als Delila ihren Helden heuchlerisch beschleicht) in dem zerbrochenen hastigen Wechselgesange gefunden, und in dem humoristisch gespannten Schlusse (175): „Genügen dir nicht — Sterne, Mond und Erde?“ —, sodann auch in dem ungeduldigen: „Nimm uns eilig mit“ (176, 1, 6 — 7), und dem hastigen verschwindenden Nachruf: „Peri, Peri!“ (176). — Des Gemälde vollenden die trippelnden Geigenfiguren am Schlusse, aus denen sich grossartig heraus wächst ein stiller edler Gesang des Violoncells, der die Stimmung der Betrübten malt, welche das Bassrecitativ ausspricht; dieser ist, zumal gegen das Ende, etwas dürftig, wozu die breiten Perioden des Textes mögen Anlass gegeben haben (178, 1, 7 — 10: „Dess Säulen — weit“ u. s. w.).

*) Von den mancherlei schönen Anwendungen der Instrumente, die wir im Einzelnen nicht aufzählen können, ist hier besonders der eigene Gebrauch der Hörner zu erwähnen, die bald in einzelnen, bald in Doppelpaaren verschiedener Stimmung von herrlicher Wirkung sein müssen. — Massen! Das Hören ist unser Einem nicht vergönnt.

Auch der nächste Satz: „Hinab zu jenem Sonnentempel" (179) beginnt etwas gesanglos, und das Orchester übernimmt die Hauptrolle durch Punctirungen, Laufer und Modulationen, während der Peri Gesang:

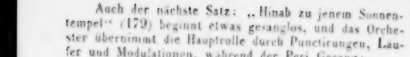

auch späterhin sich viel in selteneu Intervallen bewegend, nur in allgemeinen Umrissen ihre Gespanntheit oder Gereiztheit bezeichnet. Ist auch hier der Text Schuld? Vielleicht. Das Siegel Salomonis Greifel erstarrt war, wenn die süssen Töne erklingen: „Es lacht des Himmels Auge hold" — —, sie erblickt im „Spiele ein Kind" (182, 183). — Diesem Bilde tritt nun entgegen, durch schauerliche Blechtöne eingeführt, der sündige Greis, bei dessen Darstellung von der oben angeführten Melodie der Peri ein Theil (179 b) wiederkehrt; sie scheint mir hier (185) zu den Worten: „Der Greis — der sich am wildumgrasten Quell — herunter beugt" treffender, als zu dem „Salomonischen Amulete." — In der Beschreibung der Schrecknisse des Sündhaften ist der Gebrauch der Ophicleiden und des Orchesters mit den fremdartig hineintretenden Accorden sehr kunstvoll (185, 186). Die Entwickelung dieser Scene, wie der Greis an dem Kinde die Unschuld erschaut, ist lebendig und warm; einigemal hätten wir die langen Perioden der Singstimme (189: „Er scheint, indem er" —) und den mehrmals gehörten Rhythmus (190):

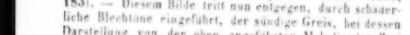

der auch im Orchester, z. B. den Hörnern, ziemlich oft vorkommt, veredelt oder vertauscht gewünscht.

Einfach und wahr, mit ächter poetischer Kraft ist nun der Wendepunct eingeführt, des Sünders Reue: „Es war eine Zeit, da jung und rein, wie du" — (191); man fühlt in dem milden weiblichen Gdur den feuchten bebenden Blick des erweichten Sünders. Diese Empfindung spricht auch der folgende Chor aus, theilnehmend, menschlich mild, in dem rührenden Satze: „O heil'ge Thranen inn'ger Reue" (192). — In den folgenden Worten der Peri ist sowohl der Grundtext als die Uebersetzung unmusikalisch, jener mehr moralisch trocken, diese sogar unklar ausgesprochen. „Es fällt ein Tropfen auf's Land Aegypten — so heilend, dass der Dämon der Pest entschwebt" — diese Worte sollen gar nichts für sich bedeuten, sondern nur als Gleichniss dienen zu dem Hauptsatze: „Lässt so (syntactisch und logisch unverdaulich), o Sünder, nicht genesen dich dieser Reuethränen Fall?" — Ein Gleichniss aber, eine Allegorie und das in so lang gespannter Periode — ist für die Musik eine Sisyphusarbeit, ein Danaidenfass. Wunder genug, dass dennoch unser Schumann den ersten Satz so mystisch schön umtonet — das geheimnissvolle Orchesterspiel und die Töne der Peri zeigen aber, dass er diesen ersten poetisch schwächeren Theil, die Allegorie, vorgezogen und als Hauptsache aufgefasst hat; denn nach ihm fällt der andere Satz: „Lässt so, o Sünder" (200) in ein nasiges Recitiren, gleich als wäre von einer flüchtigen Erzählung die Rede; nur der innig gewaltige Schluss: „Ein Himmelstropfen" (201) versöhnt wieder. — Die Erzählung beendet diese Scene (201), wo das dumpfe Tenorrecitativ: „Demuthig betend kniet" sonderbar auf einen Orgelpunct H gebaut ist; kaum belebt das Widerspiel der Blasinstrumente die Scene, in der wohl nur der Ausdruck der Ungewissheit, des Zagens, minder der Demuth wiedergegeben ist. — Nun die ersten Anklänge der seligen Erfüllung: „Und Hymnen durch den Himmel schweben" (202) — noch unterbrochen durch die Erzählung, die an menschlichen Rathseln und Allegorien sich syncopisch zerarbeitet — — endlich der hervorbrechende Jubel der Peri: „Freud', ew'ge Freude, mein Werk ist gethan!" (208) — welchen Worten der Chor der Seligen bewillkommnend antwortet — dieses zusammen bildet die grossartige Schlussscene, bei der einen Augenblick länger zu verweilen ist.

Im Allgemeinen mag sich wohl auch hier Jean Pauls Wort bewähren: dass von je her die Menschen fähiger gewesen, das verlorene, als das wieder gewonnene Paradies zu singen, — was sich an Tasso, Milton u. A. bewährt hat. Auch hier sind zuweilen Spuren einer menschlichen Milde, die fast zu kühl scheint, wo man himmlischen überschwänglichen Jubel erwartet. Ich meine zunächst die zerbrochene Melodie, in kurze Absätze getheilt, wo eine langathmige Periode wohl an der Stelle gewesen wäre. Nun ist der erste Satz: „Freude — hinan" (208) wohl schon, singbar, kraftvoll sich erhebend, und das Instrumentenspiel erhöht Freude und Jubel in hellen Tönen. Dagegen ist der zweite Absatz zu weich, besonders in den Schlusstönen: „Selig bin ich" (209); wenigstens sind diese Mendelssohn'schen Secunden:

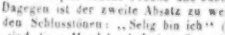

eher dem weichen Zerschmelzen angemessen, als der hohen befriedigten Stimmung. Vielleicht jedoch soll dieser mildere Mittelsatz wie auf- und abwogende Blutwellen dem stärkeren Ausbrach der nächsten Tacte zum Hintergrunde dienen, da aber fällt auf, dass noch einmal die Wendung in's Weiche eintritt durch Secundengänge:

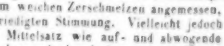

Doch trifft diese Ausstellung mehr die weitere Anwendung und Ausbeutung (z. B. S. 219, 220, 228, 229) der genannten Themen, als deren ersten Eintritt, der in dem Widerspiel der Stimme und Instrumente, ja selbst der abwechselnd milden und kräftigen Sätze immer ein wahres Characterbild der Wiederaufgenommenen gibt, die sich in ihre Freude fast nicht finden kann. — Auch der erste Eintritt des Chores, wie aus seliger Ferne, wirkt edel und wahr. Sodann aber folgen kältere Sätze. „Süss Eden, wie finster sind gegen dich Schedukiam's Demantthürme" (214) scheint dem Paradiesesklange minder angemessen. Ist es wieder die Zifferschrift der abentheuerlichen, unserem Herzen fremden Namen, wie Schedukiam, Amherabad u. s. w., was sich hier der Musik ungebardig erwies? Und ist auch diesen die Schuld zu-

zuschreiben, dass uns wiederum an „seliger“ Stelle eine wilde Dissonanz überwältigt? (218):

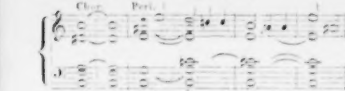

wo im vierten Tacte das orgelpunctische 3 allein zu tragen hat die 3, 6, 7, 9, 10, eine Zusammenstellung, deren Kühnheit selbst den alten Sebastian in Erstaunen setzen würde, der es nur bis 2, 3, 4, 5 brachte in einem der gewaltigsten Orgelpraludien (Grave a 5 voci, Peters, No. 2, 2260 Verlagsnummer, S. 8, Zeile 4, Tact 3, 5). — Aber diese Ausstellungen treffen mehr die einzelnen Puncte. Der Gesammteindruck bleibt dennoch grossartig: das Gegen- und Miteinander der Seligenchöre neben der süssen Freudigkeit des neuen Himmelskindes ist in schonen geordneten Massen, in weitgespannten, doch überschaulichen Rhythmen vorgetragen, und die Sonderung der Massen von kräftiger Wirkung. Wie das Ganze in drei Haupttheile zerfällt (202 — 222, 223 — 234; 234 — Schluss), und diese durch Orchestration und Inhalt sich scheiden und steigern, bis der grosse Hauptschluss anhebt (237) — noch einmal unterbrochen durch das erste Thema (240), um dann wie in Siegesfeier die Thore des Himmels zu schliessen — dieses Alles ist im Ganzen so sehr durchdacht, so glücklich verknüpft und beendet, dass man das Finale wohl als ein edles Kunstwerk für sich betrachten mag.

Bei der fortlaufenden Betrachtung der Einzelheiten und ihres Zusammenhanges haben wir einige Fragen auf dem Herzen behalten, die hier am Schlusse Raum finden mögen. Sie betreffen theils die Eigenthümlichkeit der Melodieen, theils das Verhältniss der Vocalien und Instrumentalien, theils andere technische und ästhetische Puncte.

Was zuerst die Bildung der Melodieen anlangt, so ist in der Hauptsache der grosse Fortschritt zur Vocalität anzuerkennen, der dieses Werk über alle früheren unseres Verfassers hebt. Unter den früheren Liedern, auch den gelungeneren, waren wenige, welche über die Characteristik hinausgingen und einen rein schönen menschlichen Gesang boten, der nicht irgendwo durch Beethoven'sche Tücken unterbrochen wäre; das einzige „Hauptmannsweib“ etwa ausgenommen. Wie frei entfaltet sich hier der Gesang der Peri in den Hauptscenen und Wendepuncten! Die Herzenswärme und Gesundheit, das bereite Nahen der Seele, was die Menschenstimme von den Instrumenten unterscheidet: diese erscheint auf's Lebendigste wohl in den Gesängen: „Ich kenne die Urnen“ (15); „Sei dies mein Geschenk“ (51); „Das Blut für die Freiheit verspritzt“ (54); „O lass mich von der Luft durchdringen“ (124); „Schlaf nun und ruhe in Träumen voll Duft“ (133); dann die Scene mit dem sandigen Greise u. A. Dagegen ist mir der etwas häufige Gebrauch der Mediante als Halbschluss nicht erwünscht. Dieser Gebrauch ist den neuesten Italienern so hergebracht geworden, dass man ihn schon aus Patriotismus verbannen möchte; und er klingt auch nicht so reellich und offen aus dem Herzen, sondern es ist immer ein quälerisches, halbverhaltenes Himmeln darin, das mehr zum Glückmachen und zu modernem Triumph geeignet ist, als zu dem, was Schumann ersehnt. In dergleichen zarten Dingen kann man natürlich keine Regeln aufstellen; nur dieses möcht' ich zu bedenken geben, ob dergleichen vom organischen Gange (Tonica und Dominante) Abweichendes, in Uebermaasse genossen, nicht leicht zur Sättigung führen müsse, und ob es nicht deshalb räthlich sei, den ersten Ablauf der Melodie und ihre wesentlichen Wendepuncte lieber in die Dominante auszumünden oder in näher verwandte, als die ferne Terz. Einige der auffallendsten Stellen sind mir gewesen: 125, 1, 2 (Fis — Ais); in derselben Melodie ist diese Wendung am Ende weit wirksamer 130, 1, 2, weil sie einen schönen Gegensatz zu dem kühnen offenen Schlusse bildet: „Tod oder Leben, süss ist's mir.“ — Ferner, 188, 1, 11 (A — Cis), wo eine innere Begründung vielleicht in dem schwebenden Halbton gefunden werden mag: „Wie Vesperruf zum Beten — durch die Lüfte bebt.“ — Weniger gerechtfertigt aus dem Texte scheint mir die dritte Stelle, im Finale 233, 1 — 2 (C — E), da die Worte eher einen freudigen Aufschwung der befriedigten Seele aussprechen: „Wo in jeglichem Blatt eine Seele lebt.“ —

Ein anderes sensibles Intervall, das bei Bettinen sogar ausschliesslich das romantische genannt und als Maassstab der romantischen Capacität zu Verketzerungen benutzt worden, ist die Septime, von welcher Schumann oft einen eigenthümlichen und oft sehr glücklichen Gebrauch macht. Wenn aber die Melodie mit der Septime der Dominante schliesst, wo man naturgemäss die Octave derselben oder den gewöhnten Mozart'schen Schluss $\frac{5}{3}$ — 7 erwartet, — so kann dies einen ermattenden Zug hineinbringen, der den freudigen Ruhepunct verrückt. So bei den Worten: „Des Himmels liebste Gabe das“ (13, 2); „Ein Leu umstellt von Waidmannshunden“ (38); „Sie fragt's mit stummem Liebesblick“ (85, 1, 4) und in derselben Arie gleich darauf auf der bösen Mediante dieselbe Septimenwendung: „Den Heldentod für's Vaterland“ (85, 2, 3), wo man eher einen Ton, der in's Herz kracht, als die umflorte blauflimmernde Mediantseptime erhoffen möchte; oder soll hier allzuscharf die Negation: „Doch sieh! noch weicht der ehrne Riegel nicht“ proleptisch angedeutet werden? Aehnlich ist auch 189, 1, 13. — Treffender scheint mir die Septime zu Anfange der Melodie, um das Sehnen und Suchen auszudrücken, in dessen Darstellung Schumann vorzugsweise glücklich ist, als (118, 1, 2): „Verlassner Jüngling, nur das Eine bleibt“ u. s. w.; das wunderschöne sehnsuchtsvolle: „O lass mich von der Luft durchdringen“ (124, 1, 5); die neckisch lüsternen Hourilieder (143); ähnlich auch der Anfang: „Dem Sang von ferne lauschend“ (156). — Minder schön und zuweilen gewaltthätig scheint mir dagegen mehrmals die Septime in der Begleitung aufzutreten, wo sie dann wohl im Stande ist, eine übrigens klare unbekümmerte Melodie herabzuziehen und gleichsam festzubinden, wie 119, 2, 3, wo das:

zwar durch den nächstfolgenden Gang motivirt, aber doch etwas hemmend an sich klingt. Ebenso 163, 2, 4, wo der herrliche gesättigte Schluss der Melodie: „Das, Eden, mir dein Thor erschleusst“:

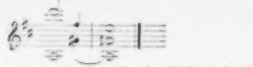

zumal nach vorausgegangenem Gis der Violine) durch das unhörlich hineinschlagende Violoncell-G mehr gehemmt, als gefördert wird. — Auch das langathmige Violoncell-A als Septime 232 — 233, 1, gehört hierher. —

Von minderer Erheblichkeit ist es, dass mehrmals ungewöhnliche, den Sängern lästige Intervalle vorkommen, als: die kleine None (194, 7 — 8) im Bass. Unerträglich aber scheint mir die kleine Octave 212, 227:

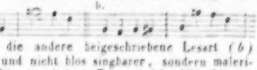

wo jedenfalls die andere beigeschriebene Lesart (*b*) vorzuziehen, und nicht blos singbarer, sondern malerischer ist. — Die verminderte Terz, welche 194, 11, Sopran und Alt gegen einander verüben, gibt einen eigenen schmerzlichen Ton zu dem: „O heil'ge Thränen,“ doch kommt es mir mehr herb, als wehmüthig vor. — Alle diese grammatischen Bemerkungen, welche mehr die zufälligen Seiten der Form als den wesentlichen Grundgehalt treffen, wollen nur darauf hinweisen, wie dem gereiften Künstler, dem so viele Mittel zu Gebote stehen, doch auch diese Sorgfalt für mildere Schönheit zu empfehlen wäre, die nur ihm und uns zum Vortheil gereichen würde. Ich konnte zuweilen die Furcht nicht unterdrücken, es könne unser Verfasser wohl auf den Abweg gerathen, bei dem Streben nach Selbständigkeit in's Gesuchte, Fremdartige zu verfallen; eine Schwäche, die der Grösse sogar nicht ganz fremd ist, wie wir einige Beispiele dazu selbst bei Beethoven und S. Bach gefunden haben. — Nun gut: immer besser zu hart, als zu weich! Das dürfen wir unserer Zeit besonders zurufen, — aber doch nie vergessen, wie die derbe philiströse Gesundheit und die rothen Wangen Haydn's und Mozart's auch nicht zu verachten sind.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, den 30. August 1845. Fünfundzwanzig Jahre waren am 6. März d. J. verflossen, seitdem *Friedrich Schneider's* Oratorium „Das Weltgericht“ zum ersten Male hier aufgeführt worden war, ein Werk, welches, abgesehen von seinem grossen Werthe, schon damals von vorn herein das Interesse der hiesigen Musikfreunde in hohem Grade erregen musste, da es, in unseren Mauern entstanden, so recht Eigenthum Leipzigs war; der Dichter des schönen, hochpoetischen, von späteren Werken gleicher Gattung nicht leicht übertroffenen Textes, der geistreiche *A. Apel* hatte bis an seinen im Jahre 1816 erfolgten Tod unter uns gelebt, und der geschätzte Componist hatte damals noch seinen Wohnsitz als Musikdirector des Theaters und Organist zu St. Thomas in unserer Stadt. Mit Freuden erinnern sich die schon zu jener Zeit urtheilsfähigen Kenner und Freunde geistlicher Musik der gelungenen Aufführung, welche an dem gedachten Tage des Jahres 1820 im hiesigen Gewandhause Statt fand, und des mächtigen Eindruckes, den das schöne Werk auf das zahlreich versammelte Publicum hervorbrachte. Die Damen *Neumann-Sessi* und *Bühler* und Herr *Klengel*, Mitglieder des Stadttheaters, so wie zwei geschätzte Dilettanten, die Herren *Hittan* und *Schmidt*, denen die Soli's zugetheilt waren, trugen in Verbindung mit dem Chor der Thomsner und der damals schon blühenden Singacademie das Ihrige zu würdiger Ausführung des Ganzen bei, die von einem Erfolge begleitet ward, wie ihn jene Zeit selten oder wohl noch nie gebracht hatte. — Von Leipzig aus verbreitete sich der Ruhm des Werkes bald weiter, und zahllose Aufführungen in verschiedenen Gegenden Deutschlands bestätigten und vermehrten denselben immer auf's Neue; uns selbst ward wiederholt, zuletzt im Jahre 1837, der Genuss zu Theil, dasselbe in gleicher Vollendung zu hören. —

Es konnte nun wohl keinen geeigneteren Zeitpunct geben, um von Seiten unserer Stadt den Werth zu bezeichnen, den diese auf das berühmte Werk zweier unserer Mitbürger legt, als den Ablauf eines Vierteljahrhunderts nach seinem ersten Erscheinen. Darum beabsichtigte unsere Concertdirection schon gegen Ausgang des zuletzt verflossenen Winters, eine Aufführung desselben zu veranstalten. Dass diese nicht schon damals, und zwar nicht gerade am 6. März, an dem silbernen Jubelfeste selbst, erfolgte, daran trugen verschiedene Umstände die Schuld. Danken wir es den Leitern unserer Musikinstitute, dass sie ihren Plan, den Meister, wie uns selbst durch wiederholte Anerkennung seiner Verdienste zu ehren und das Jubiläum seines Ruhmes (denn vornehmlich durch das „Weltgericht“ ward *Schneider's* Name weit verbreitet) zu feiern, noch vollführt haben.

So fand denn Donnerstags, am 28. d. M., in den Abendstunden die Aufführung des Weltgerichts in der festlich erleuchteten, wenn auch kleinen, doch gerade der Musik höchst günstigen Paulinerkirche zum Besten der Armen und vor einem grossen Zuhörerkreise Statt. Herr Capellmeister *Schneider* war zu dem ihm und seinem Werke bereiteten Ehrentage von Dessau gekommen und leitete das Ganze, trefflich unterstützt von dem als tüchtig überall bekannten Orchester, von der Singacademie und den hier bestehenden Gesangvereinen, in der ihm eigenen sicheren und energischen Weise. Die Soli's wurden von Fräul. *Schwarzbach* (früher Schülerin des hiesigen Conservatoriums), Mad. *Bünau-Grabau* und einer talentvollen Dilettantin, und von den Herren *Widemann*, *Pögner* und *Hindermann* (Sängern am hiesigen Stadttheater) gesungen. Ein genaueres Eingehen auf die Schönheiten dieses Oratoriums, welches wohl ohne Widerspruch den ersten Platz unter allen *Schneider'schen* Kirchencompositionen behalten hat, ist unnöthig, da dieselben allerwärts erkannt und gewürdigt worden sind; nur darauf werde hier in der Kürze noch aufmerksam gemacht, dass schon die nicht geschwächte Theilnahme des Publicums an einem vor 25 Jahren, zu einer Zeit, wo gerade im

Fache der Kirchenmusik eine Ebbe eingetreten war, entstandenen Werke, die Befriedigung, welche dasselbe in gleichem Maasse, wie früher, gewährte, wenn gleich seit seiner ersten Aufführung Geschmacksrichtung und Ansprüche eine Veränderung erfahren haben, wie sie wohl nicht leicht ein gleicher Zeitraum aufzuweisen hat, genugsam den Geist und die Würde, welche der geachtete Meister darin niedergelegt hat, den hohen Werth, den er damit seiner Composition verlieh, bekunden. So lange noch milde Frommigkeit und gläubiges Vertrauen, der verzweifelte Kampf des Bösen gegen Tugend und Gottergebenheit, die Schauer und der Triumph des letzten Gerichtes durch Töne den Weg zum Herzen finden und den Hörer fesseln, so lange wird auch *Schneider's* Meisterwerk bestehen, und so wird nach abermals fünfundzwanzig Jahren auch die nächste Generation sich dafürth begeistert und zum Danke gegen den wackeren Meister gedrungen fühlen.

Oldenburg. (Auszug aus einem Schreiben des Herrn Capellmeister *Pott*.) Am 26. Juni feierte Oldenburg ein Musikfest, indem uns *Spohr* auf meine Einladung besuchte und in einem Concerte, welches ich zum Besten eines zu gründenden Pensionsfonds veranstaltete, dirigirte und spielte. *Spohr* wird hier, wie überall im gebildeten Europa, hoch verehrt, und so war es begreiflich, dass ich nur seine Compositionen zur Aufführung brachte; denn wie konnte Oldenburg diese Auszeichnung, *Spohr's* Besuch, ehrender anerkennen, als durch eine würdige Aufführung seiner Tonschöpfungen? Das Concert begann mit einer neuen Concert-Ouverture im ernsten Styl. Ein markiges, erhabenes Tonwerk. Dann trat *Spohr* mit seinem fünfzehnten Violinconcerte auf. Eine reizende und ganz originelle Composition. Welchen Eindruck sein Erscheinen machte, das lässt sich kaum beschreiben; sein Spiel entzückte und bezauberte nicht nur durch seine Innigkeit und Tiefe, sondern auch durch die Frische und Bravour. Mit Recht hat ihn Italien den deutschen Sänger auf der Violine genannt. Der Eindruck war natürlich ein enthusiastischer. Schon bei seinem Erscheinen brach unter Pauken- und Trompetenschall ein stürmischer Applaus aus, der nach dem Concerte sich wo möglich noch steigerte. Hierauf folgte das bekannte Duett aus „Jessonda," gesungen von Mad. *Johanna Schmidt* aus Bremen und einer hiesigen Dilettantin. Die Aufführung war eine sehr erfreuliche. Darauf blies Capellmusikus *Kühn* von hier *Spohr's* erstes Clarinettenconcert auf eine würdige Weise, und erwarb sich nicht nur des Publicums, sondern auch des grossen Meisters Beifall. Bis dahin dirigirte ich das Concert. Der zweite Theil begann mit *Spohr's* fünfter Symphonie und zwar unter *Spohr's* energischer und geistvoller Direction. Es lässt sich voraussetzen, dass des grossen Meisters Nähe alle Anwesenden begeisterte, und so gestaltete sich die Aufführung zu einer wahrhaft glänzenden. Den Schluss des Concerts bildete *Spohr's* „Vater Unser" nach Worten von *Mahlmann*. Die Solostimmen wurden von Mad. *Schmidt* und Frau. *Lafahe* von Bremen und einer hiesigen Dilettantin und Herrn *Geissler* aus Bremen gesungen, der Chor bestand aus den hiesigen Singvereinen, einer Anzahl Dilettanten und den hiesigen Seminaristen. Die Aufführung war eine ausgezeichnete; denn Alle sangen und spielten voll Begeisterung und waren von dem, was sie sangen und spielten, durchdrungen. Am Schlusse wurde *Spohr* durch die zwei Solosängerinnen mit einem Lorbeerkranze unter lautem Jubel und Tusch bekränzt. Einen solchen Enthusiasmus erinnert sich Niemand hier erlebt zu haben. Abends erhielt *Spohr* eine glänzende Serenade, musste aber leider im Bette unter einem fürchterlichen Brustkrampfe, der sich schon beim Concert eingestellt, bleiben, weshalb ich den Gesellschaften vom Fenster aus *Spohr's* Dank aussprach. Anderen Tages wurde *Spohr* zum Grossherzog zur Tafel geladen, was er leider wegen Krankheit auch absagen musste. Unser allverehrter Grossherzog beehrte ihn jedoch mit einem kostbaren Brillantring mit seinem Namenszug und der grossherzoglichen Krone in Brillanten.

Das Orchester war durch die Gefälligkeit Bremer Künstler ganz bedeutend verstärkt worden. Allen Musikverehrern wird dieser Tag unvergesslich sein. Aber *Spohr* hat nicht nur als grosser Künstler, sondern auch als Mensch bei Allen, die ihm nah und ferne waren, einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen.

Bekanntmachung und Einladung der Mozart-Stiftung.

Die in Frankfurt am Main bestehende „Mozart-Stiftung," welche bekanntlich bei dem im Jahre 1838 daselbst stattgefundenen Sängerfeste zum Andenken *Mozart's* gegründet wurde, hat ein Stipendium zu vergeben.

Um nun den in dieser Beziehung dem Verwaltungs-Ausschusse der Stiftung obliegenden Verpflichtungen nachzukommen, ist es erforderlich, folgende statutarische Bestimmungen wiederholt zur öffentlichen Kenntniss zu bringen:

§. 1. „Die Mozartstiftung bezweckt Unterstützung musikalischer Talente bei ihrer Ausbildung in der Compositionslehre."

§. 2. „Jünglinge aus allen Ländern, in denen die deutsche Sprache die Sprache des Volkes ist, können diese Unterstützung in Anspruch nehmen, wenn sie gehörbefähigten Beifall und besondere musikalische Fähigkeiten besitzen."

§. 25. „Bewerbungen um die Stipendien der Stiftung werden in frankirten Zuschriften bei dem Ausschusse gemacht; dieselben müssen nebst Angabe des Alters mit Zeugnissen über die musikalischen Fähigkeiten und Leistungen des Bewerbers begleitet sein."

§. 26. „Genügen die Zeugnisse und Erkundigungen, so wird der Bewerber vom Ausschusse aufgefordert, seine musikalische Befähigung durch die That nachzuweisen."

§. 33. „Der Stipendist der Mozartstiftung wird sodann nach Wahl des Ausschusses, wobei jedoch der Wunsch des Schülers möglichst berücksichtigt werden soll, einem Meister in der Compositionslehre zum Unterricht übergeben."

In Gemässheit dieser Vorschriften laden wir nunmehr zur Anmeldung binnen drei Monaten von unten gesetztem Datum an alle Diejenigen bei uns ein, die gesinnt und geeigneterschaffen sind, sich um dieses Stipendium der Mozartstiftung zu bewerben.

Zugleich ersuchen wir alle verehrlichen Redactionen deutscher Zeitungen und Zeitschriften, dieser Bekanntmachung zu deren möglichst allgemeinster Verbreitung einen Platz in ihren Blättern gnädigst vergönnen zu wollen, und sind dafür zum voraus dankbar verpflichtet.

Frankfurt a. M., den 14. August 1845.

Der Verwaltungs-Ausschuss der Mozart-Stiftung.

Feuilleton.

Am 31. Juli ist zu Gensenwald der rühmlich bekannte Violinspieler *Carl Riefstahl* nach dreitägiger Krankheit an der Hirn-

entstandene Gerücht, nachdem er, zum Concertmeister in Petersburg ernannt, sich kurz vorher mit der Tochter eines Professors der Universität Gesellschaft verbeit hatte. Er war ein gebildeter Musiker voll Geschmack und Urtheil, weniger ein ausgezeichneter Virtuos, da er immer sehr befangen vor dem Publicum war.

Herr Gögg, der berühmte belgische Geiger, dessen Ankunft in Leipzig bereits in diesen Blättern gemeldet wurde, wird sich nun nächstens in mehreren Concerten im hiesigen Theater hören lassen, deren ersten am 9. dieses Monats Statt findet. Wir zweifeln nicht, dass der wackere Künstler auch hier die Anerkennung finden werde, die dem seltenen Talente gebührt, und wünschen ihm ein recht zahlreiches Publicum.

Am 27. Juli fand auf der Rheinau Neuenwerth ein Sängerfest der Cölner Liedertafel Statt.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Bayadere, komische Oper in 3 Acten im Clavierauszug. Franz. u. deutsch, cinzeln.		
No. 1. Arie für Sopran. Hold ist er der Sorgen vollen	—	7½
„ 2. Duett für Tenor und Bass. Hoch lebe die Einkunst! Sieh der	—	17½
„ 3. Duett für Tenor und Bass. O du der Schönheit Rose O toi dont l'oeil rayonne	—	10
„ 3a. Lied für Bass. O du der Schönheit Rose O toi dont l'oeil rayonne	—	5
„ 4. Duett für Tenor und Bass. Nun rasch ans Werk! sie sollen staunen Vite à l'ouvrage, il du courage	—	17½
„ 5. Duett für zwei Bässe. Steige herab, Apoll, von Vieux que par toi nos Mares	—	20
„ 6. Duett für Tenor und Bass. Acht ist mein Glück gewesche, Ah! ma fortune est faite	—	17½
„ 7a. Arie für Sopran. Erwarten soll ich sie, La Signora, dit on, part de mai	—	12½
„ 7b. Lied für Sopran oder Tenor. Der Handwerksmann vor Arbeit sieht Quel brave et estimé ouvrier	—	5
„ 8. Quintett für 2 Soprane, Tenor und 2 Bässe. Der Augenblick ist da Comme le cour me bat	1	—
„ 9. Arie für Tenor. Um nachtlichem Schweigen angehen Seule on regne le silence	—	10
„ 10. Duett für Sopran und Tenor. Nicht eher darf er nun hervor Pas mot encore dans cette humble	—	12½
„ 11. Terzett für Sopran, Tenor und Bass. Wo ich immer weile, gedenke ich sein Le matin j'y rêve, j'y rêve le soir	—	20
„ 11a. Romanze für Sopran oder Tenor. Wo ich immer weile, gedenke ich sein Le matin j'y rêve, j'y rêve le soir	—	5
„ 12. Duett für zwei Bässe. Jene Stelle, die Stelle Cette place inquelle	—	20
— Ouverture zu derselben Oper für das Pianoforte	—	15
Duvernoy, J. B., Lucie de Salins. Fantaisie sur un motif tiré de Donizetti, pour le Piano. Op. 146.	—	15
— — 2 Fantaisies mignonnes sur des motifs de Belisaire de Donizetti pour le Piano. Op. 147 No. 1. 2	—	12½
Eckert, C., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncelle. Op. 48	3	—
Gretscher, F., Leichen Polka für das Pfte. Op. 8.	—	7½
— La Pieuse. Nocturne pour le Piano. Op. 9	—	15½
Hünten, F., 2 Rondeaux faciles et brillantes sur des themes favoris de l'Opera: Les Huguenots de Meyerbeer. Op. 91, arrangés pour le Piano à quatre mains. No. 1. 2	1	—
Kalkbrenner, F., Les Chasseurs de Carlsbad. Grand Rondo brillant pour le Piano avec accompagnement d'Orchestre ad libitum. Op. 174	1	25
— — Le même pour le Piano seul. Op. 174	1	—
Kittl, J. F., Symphonie in D-moll für grosses Orchester. Op. 49	3	15
Lumbye's Tänze für das Pianoforte zu 4 Händen. No. 1. Les Souvenirs de Paris. Polka, Walzer u. Galopp	—	15
„ 2. Eine Sommernacht in Dänemark. Galopp	—	15
„ 3. Le Carnaval de Paris. Polka	—	7½
— — Tänze für das Pianoforte zu 2 Händen. No. 4. Erinnerung an Wien. Walzer	—	15
„ 5. Bunte Blumen. Quadrille	—	10
„ 6. Tivoli Racer. Galopp	—	5
„ 7. Carnevals. Galopp	—	5
Rosellen, Fantaisie brillante sur l'Opera: La Muette de Portici de D. F. E. Auber, pour le Piano. Op. 73	1	—

Im Verlage von **H. W. Körner** in Erfurt und Leipzig erscheint demnächst:

Ritter, A. G. Musikdirector in Merseburg, Orgel-Sonate.

Zur Versendung kam so eben:

Neues Orgel-Journal. Heft 5.
Orgelfreund. VII. Heft 2.
Vollkommene Organist. I. Neue Auflage.
Pianofortelehrer. I. Neue Auflage.

Neue Musikalien.

Verlag von **Joh. André** in Offenbach am Rhein.

Leonard, H., Op. 2. Souvenir de Haydn. Fantaisie pour Violon avec Quatuor 4 Pl. 48 Kr., avec Pianof. 4 Pl. 48 Kr.	
Für Pianoforte.	
Cramer, H., Op. 54. Fantaisie pour Pianoforte sur la fête du Régiment. 4 Pl.	
— — Op. 57. 6. Robert le Diable. 4 Pl.	
— — Potpourri pour Pianoforte sur des themes de Stradella de Flotow. 4 Pl. 24 Kr.	
Voss, Ch., Op. 65. Souvenir de A. Stradella. Fantaisie brill. pour Pianoforte. 4 Pl. 42 Kr.	
Für Gesang.	
Speier, W., Op. 55. Hocus Pocus für eine Mezzo-Sopran-, Alt- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte. 36 Kr.	
— Op. 54. Schlaf ein mein Herz, für eine Singstimme mit Pfte. (dem Andenken seines Lehrers L. André gewidmet). 36 Kr.	

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September. № 37. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Anhang.* *Ankündigungen.*

Recension.

Robert Schumann: Das Paradies und die Peri. Op. 50. (Beschluss.)

Eine andere Bemerkung über die Eintritte und Schlüsse der Melodieen führt noch näher zum Vergleiche Beethoven's und Bach's. — Eine Sonderbarkeit Beethoven's, die ich früher einmal berührt habe *), die Prolepsis des Schlusstones, ist eine Figur, die mir immer etwas Stumpfes, den Rhythmus Störendes gehabt hat. Sie ist hier bei Schumann zuerst S. 15, 1, 4 — 7:

wo entweder der dritte Tact verfrüht ist oder vor dem tiefen As des vorletzten ein gleiches vorhergehen müsste, indem der obere der beiden Contrabässe eine Octave hinabstiege. — Minder hart ist eine ähnliche Schlussweise zum Ausdrucke des verlöschenden Lebens gebraucht 48, 2, 7:

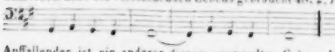

Auffallender ist ein anderer diesem verwandter Gebrauch, der sich im Bach-Händel'schen Style häufig findet, oft höchst bedeutsam, oft auch unschmackhaft und veraltet wirkend. Es ist die bekannte antike Schlussformel:

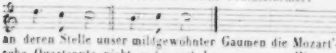

an deren Stelle unser mildgewohnter Gaumen die Mozart'sche Quartsexte nicht mehr entbehren mag. — Hiervon hat unser Verfasser zuweilen glücklichen Gebrauch gemacht in ernsten Sätzen, z. B. 134, 7:

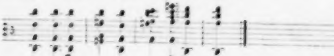

Gewaltig ist der proleptische Einfall der Posaunen bei dem Bilde des sündigen Greises: „Meineid, erschlagener Gast," 187, 1, 4:

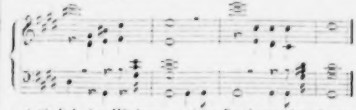

und ähnlich der Wirkung, welche Beethoven im vierten Tacte der D dur-Symphonie mit dem schneidendem Blech erreicht. — Minder begründet sehe ich die antike Wendung in dem Schlusse der Melodie: „Dass Gesundheit Himmel und Erde belebt" 200, 1, 6—7:

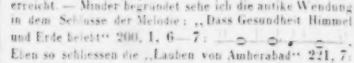

Eben so schliessen die „Lauben von Amberabad" 221, 7:

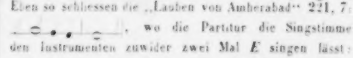

, wo die Partitur die Singstimme den Instrumenten zuwider zwei Mal *E* singen lässt:

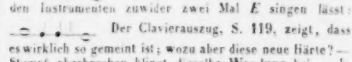

Der Clavierauszug, S. 119, zeigt, dass es wirklich so gemeint ist; wozu aber diese neue Härte? — Stumpf abgebrochen klingt dieselbe Wendung bei: „In jeglichem Blatt eine Seele lebt" 233, 1:

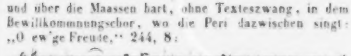

und über die Maassen hart, ohne Texteszwang, in dem Bewillkommnungschor, wo die Peri dazwischen singt: „O ew'ge Freude," 244, 8:

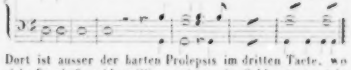

Dort ist ausser der harten Prolepsis im dritten Tacte, wo sich *f* und *fis* widerwillig vereinen, im Schlusstacte nicht nur dieselbe Dissonanz noch einmal, sondern auch die G-Septime accordisch wiederholt zu der aufliegenden Melodie; eine Wendung, um derenwillen ich auch Mendelssohn tadeln möchte, der sie noch häufiger hat; sie macht mir immer die Wirkung der Herbigkeit ohne Interesse, der Härte ohne Reiz, da der mehrmals ange-

*) Neue Musikal. Zeitschrift von Schumann, 1843, Bd. 19, No. 43, S. 170 in der Betrachtung der Uebergänge und Schlüsse. Dort nannte ich es Tonica-Verweilung; vielleicht ist für unseren Fall der Ausdruck Vorwegnahme (Prolepsis) der Tonica — oder des Schlusstones — treffender.

schlagene Uebergangsaccord, als rhythmisches Bindungsmittel gebraucht, sich so leicht erschöpft und an Interesse verliert, indem er einem wildgewordenen Orgelpuncte ähnlich wird. — Eine andere Prolepsis ist wohl minder herbe, doch auch nicht so reizvoll, wie ihre Neuheit erwarten liesse; es ist diese, zu Anfang der Melodie: „Die Pforte geöffnet" 208, 4:

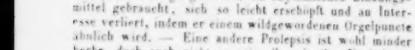

Auch im Rhythmus sind mir einige Eigenthümlichkeiten nicht ganz klar geworden. Im Ganzen ist Schumann im Rhythmus sorgfältiger, als Mendelssohn; doch sind immer unbequem solche Gänge wie 182, 1:

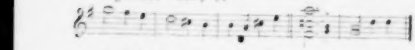

wo bei den Tacten 4 — 5 eine Stockung einzutreten, aber auch der Schluss im siebenten Tacte verfrüht scheint. Wie schlank hebt sich dagegen die folgende geradsinnige Melodie ab: „Sie schwebt herab in frohem Hoffen" — soll das Zögern, Suchen, Fragen mit jenem Flötenspiel angedeutet werden? — Dies kann man nicht glauben, weil dieselbe Wendung wiederkehrt 187, 2. — Unbestimmt ist auch der Eindruck, welchen der verschlungene Rhythmus macht, in welchem Orchesterschluss und Liedanfang zusammengehen S. 169, doch wohl eher, als jener erstgenannte, dem Wortinhalte gemäss. — Von beliebten Rhythmisirungen, an denen viele Neuere bis zur Armuth reich sind, habe ich hier keine gefunden, als die etwas häufige Blechfigur:

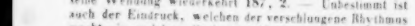

(64, 229 u. a.).

Was ferner die allgemeine Anlage der Gesänge, oder nach Marx' Ausdrucke: die Kunstform der Lieder, Arien u. s. w. betrifft, so ist an ihr überhaupt die Freiheit zu loben, obwohl man auch hier und da einen mehr abgeschlossenen Rahmen für die lebendige Stimme wünschen möchte, damit sich nicht Lied- oder Chorgesang zu sehr in die ausschweifenden Orchesterräume verlaufe, wie dieses in den weitgedehnten Rhythmen des Kriegerchores, der Fuge, des letzten Finales zuweilen der Fall zu sein scheint. Insbesondere wünschte ich, dass Schumann in der Bearbeitung der eigentlichen liedartigen Arie strenger würde und sowohl deren Motive aus dem Text sorgfältig auswählte, als auch die äussere Form selbst enger zusammenzöge. Diese Bemerkung drängt sich auf, wenn z. B. ein erzählender und ein empfindender Satz nach einander dieselbe Melodie wieder bringen. Daher ist No. 23 (179 — 190) die liedartige Wiederkehr der beiden Sätze:

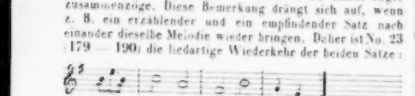

nicht im Inhalte gerechtfertigt, da zuerst die Peri singt, Salomo's Siegel betrachtend, dann der erzählende Tenor den Knaben und den Greis in ähnlichen Weisen vorführt, worauf der Mezzosopran die Vesperstunde feiert, endlich der Tenor noch einmal betrachtend des Greises Empfindung andeutet. — Aehnlich ist der Doppelsatz des Baritons (169 — 173, No. 21), dessen erster Theil Naturscenen, der zweite (171) die Empfindung der Peri besingt. — Nicht viel anders ist auch das Verhältniss des erzählenden Altes (115) zu dem lebendig erscheinenden, selbstredenden Jüngling (117), der Labung im Fieber wünscht, wo man eher zwei Melodieen, als eine wiederholte erwarten muss. — Sollte nicht in diesen Fällen der einfache strenge Gang der alten Oratorien vorzuziehen sein, welche alle Erzählungen recitiren und, um diesem trockenen Elemente individuelles Leben zu geben, den Erzähler immer bestimmt verkörpert, in Einer typischen Gestalt auftreten lassen, wie Bach den Evangelisten?

Nicht so klar und bestimmt, wie die Einzelgesänge (unter denen wir gern ein Duett, Terzett u. s. w. gehabt hätten), stellen sich in der äusseren Haltung die Chöre hin. Der Doppelchor der Eroberer und der Indier ist wohl von allen der abgeschlossenste, am Meisten wirklicher Massengesang in kräftigen, liedartigen Abschnitten. Was aber das harmonische Zusammenklingen betrifft, so ist auffallend, dass so häufige duettirende Gänge (30, 32, 34) und am Schlusse des ersten Satzes (32) kein Gesangschluss, sondern nur im Orchester Befriedigung gefunden wird. Der Chor der Nilgenien (88) und der der Peri's (174) gehen zu sehr in springenden Absätzen, und kommen nicht recht zu schallenden, hallenden Zusammenklängen in sangreichen Perioden. Im Hourichor (143) ist der tiefste Alt etwas unbewerglich und starr, wozu der Grund wohl in der schwierigen Lage und dem engen Raume weiblicher Vierstimmigkeit zu suchen ist; man muss bewundern, dass sich der Verfasser noch so glücklich durch alle Klippen durchgewunden und die Vierstimmigkeit überhaupt durchgesetzt hat. Der Chor: „O heil'ge Thränen" und der Schlusschor sind harmonisch am Kräftigsten durchgearbeitet, doch wird hier zuweilen die Vielstimmigkeit ein Hinderniss des klaren Melodieenflusses.

Wenn nun dessenungeachtet der Gesammteindruck der meisten hier genannten Lieder und Chöre weit schöner und eindringlicher ist, als man nach den gemachten Ausstellungen erwarten mochte: so liegt der Grund dazu meist in der kundigen Behandlung des Orchesters. Dieses ergänzt an vielen Stellen nicht allein die harmonischen Lücken des Gesanges (wie im Houri-Chore, wo der tiefe Alt selten den Grundton darstellt), sondern übernimmt sogar den ganzen Inhalt, indem es die Worte der Singenden ausmalt und andeutet. Am Schönsten ist dies wohl geschehen in No. 6 (22): „Doch seine Ströme sind jetzt roth." — Völlig beherrscht wird der Gesang durch das Orchester im Nilchore (88); über dem Gesange steht auch die Orchestermalerei bei den Worten der Peri (179): „Hinab zu jenem Sonnentempel." — Bei dem Nilchore musste ich an die süsse Schwärmerei der Elfen gedenken, die im Oberon den zweiten Act so zauberisch beschliesst: „Wer blieb im corall'nen Schacht," welche als selbständiger Gesang ohne Orchester ganz verständlich ist; und bei den „Blutströmen in Indien" an den Umsturz der Mauern von Jericho, welcher in Händel's Josua ebenfalls im Chorgesange dargestellt, obwohl durch

hier sicher der Fall nicht war. Medeens Sturz hat keinen andern Grund, als die zu sichtbare Vernachlässigung der Prachtscenen, worauf sowohl dieses, als auch jedes andere Spektakelstück berechnet ist, und berechnet seyn muss, wenn es seine Bestimmung erreichen soll. Es hilft nichts, dass die Dekorationen von einem Künstler verfertiget sind, dessen Ruhm gegründet ist. Die Spötter sagen doch, dass die armen einzelnen Menschen, welche so traurig in langen Pausen langsam vor der Trauung in den Tempel schlichen, erst die Hülsenfrüchte zur Brautsuppe suchten u. s. w., dass beym Trauungsakte das Säulengloriet einem Schwalbennest gliche, woran die besten Jungen ausserhalb hingen; und dass im dritten Aufzuge der Tempel auf dem Berge einer Winzerhütte bey Klosterneuburg *) ähnlich sähe! — u. s. w.

Endlich was soll, was kann man zur lezten Scene sagen, wo Medeens Zauberstab den ganzen Orkus in Bewegung setzen will? Und, ach! nichts als eine papierne Wolke hervorbringt, die so stockend und verschoben sich gegen die Berge niedersenket, und dabey so zugestuzt ist, dass sie, obgleich Medea sie schon einigemal mit ihren Händen herabzog, doch kaum die Füsse der sich fürchterlich dünkenden Zauberin bedecken konnte! Daher allein nur die Todtenstille, als am ersten Abend der Vorhang fiel; daher, nur daher, dass, ausser den mit Freybilletten versehenen, alle Hände, wie durch einen feindseligen Dämon, gelähmt waren. Will man das Gegentheil, so verwende man alle bereits wirklich vorhandene Mittel. Man verbinde, wie in Paris und Berlin auf dem Operntheater, mit den Singchören auch zugleich das Tanzerchor; um Bewegung und Leben unter die Menge zu bringen. Man lasse Medea, ihrer Allgewalt gemäss, auf einem mit Drachen bespannten Wagen unter Donner und Blitz durch die Lüfte fahren — lasse Feuerströme (statt verunglückter Raketen) vom Himmel regnen, Flammen aus der Erde emporsteigen, die Felsen bersten und Korinths Paläste in Steinhaufen sich verwandeln u. s. w. — und das nach einer Angabe, wie es Noverre vermochte. Die Oper ist ein Lieblingsstück des Publikums und besonders des gebildeten Theils desselben, mithin auch aus dieser Ursache schon eines solchen theatralischen Aufwandes würdig. Dass aller oben erwähnten Fehler ungeachtet das Stück doch noch, wenn auch nicht eifrig, besucht wird, muss der Komposition Cherubini's, der guten Ausführung des Orchesters, dem vereinigten Bestreben der Hauptpersonen des Opernpersonals, und insbesondere der verdienstvollen Sängerin, Dem. Schmalz, angerechnet werden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Paris, den 20sten Januar. Cherubini gedenkt künftgen Frühling wirklich dem Rufe nach Wien zu folgen und auf einige Zeit dort für die Oper zu arbeiten. Reichardt, der jezt hier ist, sucht vornehmlich seine Geiste . iel auf das Theater Feydeau zu bringen. Gaudels neues grosses Ballet entzückt alles. Von den kleinern artigen Erscheinungen auf den Operntheatern ist Boildieu's neue Oper: Ma tante Aurore ou le roman interrompu, bey weitem die hübscheste. Das Gedicht ist munter und interessant, die Musik heiter und geschmackvoll. Winter ist hier durch nach London gegangen, wo er einige seiner neuen Opern auf das grosse Theater bringen soll.

---

*) Ein landesfürstliches Städtchen, anderthalb Meilen vorwärts von Wien an der Donau, auf dem hüglichen Abhange des cetischen oder kahlen Gebirges, welches seiner fruchtbaren Rebenberge wegen in Oesterreich berühmt ist, und daher allgemein besucht wird. d. Verf.

das Orchester gehoben wird. — Unter die Besonderheiten ist noch zu rechnen der häufige Gebrauch der Triolen im Orchester (13, 93, 109, 110, 151, 153, 159, 175, 183, 208, 222 u. s. w.), die an einigen Stellen gegen die duplirten Gesangtöne ziemlich schwer auszuführen sind.

Die Schwierigkeit der Ausführung ist freilich ein sehr relativer Begriff. Aber Leid würde mir es doch thun, wenn hieran die weitere Verbreitung, die das wackere Werk verdient, scheitern sollte. Und das ist doch wohl zu fürchten, da ausser den musikalischen Hauptstädten wenige andere im Stande sein mögen, theils die Masse der Instrumente zusammenzubringen, theils die Geigen und Violoncelle von solcher Virtuosität zu stellen, wie sie hier oftmals (z. B. 121, 124 u. s. w.) gefordert werden. Von uns armen Ostfriesen will ich gar nicht reden, wo unter 170,000 Einwohnern gerade zwei, im Nothfalle drei zu finden sind, die jene grausamen Geigencapriccio's ausführen mögen, wie S. 121, welche ausser sehr gutem Gehör und wissenschaftlicher Musikbildung auch eine tüchtige Uebung fordern, um vollkommen verstanden und ausgeführt zu werden. — Aber findet sich sonst wo in einer Stadt zweiten, dritten Ranges Alles so gefällig zusammen, dass dieses Werk ein oft gehörtes, in's Leben eindringendes werden könnte, wie irgend ein Handel'sches oder Mozart'sches Oratorium? — Man kann zwar keinem Künstler zurufen: „Schreibe leicht verständlich!“ wenn er's nicht selber sich zuruft. Aber:

> Willst du immer weiter schweifen?
> Sieh, das Gute liegt so nah —

dieses naheliegende Gute kennt Schumann so sehr — seine frühen Lieder zeigen es —, dass ich's um seines Ruhmes willen wünschte, er entsagte um ein Kleines dieser Ueberwucht technischer Mittel, die ihm nur in Städten ersten Ranges zu Gebote stehen.

Wir sind auf unserem Wege mit den Ergebnissen Brendel's, deren oben gedacht wurde, meist übereins gekommen. — Noch immer klingt der wilde Florestan — Eusebius durch, den wir vor Jahren, einem ernsteren systematischen Freunde zuwider, mit Freuden und hoher Erwartung begrüssten, weil das wahre Lebenselement des Künstlers durchklang, die reine Leidenschaft, das dunkle Wogen des Gefühls, das Worte sucht. Dies ist es, worin Schumann so weit über den meisten Gegenwärtigen steht; diese ursprüngliche Empfindung, die sich selbst im Verfehlten, Unklaren lebendig durchdrängt, ist seit Beethoven's Zeit wohl nur noch in Chopin und Fr. Schubert gefunden worden. — Aber noch ist Schumann nicht am Ende; wie sein Ringen und Streben unablässig fortschreitet, davon gibt auch dieses Werk Zeugniss, eine freudige Gewähr für die nächste Zukunft. So werden wir ja mit *Nächstem* — sei es Oper, Lied oder Oratorium — eine immer freiere Entfaltung der Menschenstimme, ein Entwinden aus declamatorischen Fesseln zu gewärtigen haben, — wenn sich nicht Schumann gänzlich wieder den Instrumenten zuwenden sollte. Hoffentlich brauchen wir das Letzte nicht zu fürchten, so sehr es auch sonst sein einziges Element schien. Und das ist wahr, *ein omnibus nu. eris absolutum* hat er bisher nur in Instrumentalien geliefert: das ist keine Schande, wenn man an Beethoven's ähnlichen Fall sich erinnert. So durchaus vollendet, wie die Fantasie- und Nachtstücke *) und die B-Symphonie, in allen Theilen sich selbst entsprechend, ohne Unklarheit und Frage übrig zu lassen — so vollendet ist das „Paradies und die Peri“ im Ganzen nicht, obgleich einzelne Sätze sehr gelungen sind. Aber diese Aufgabe war gross und neu, und die Folge wird zeigen, wie sie wieder anderen zur Grundlage dienen und neue künstlerische Tugenden in unserem geliebten Künstler erzeugen wird. —

Die äussere Ausstattung des Werkes ist sehr dankenswerth. Die Partitur ist schön gedruckt und deutlich, ungeachtet dass viel auf einer Seite steht. Nur wenige Druckfehler sind mir aufgefallen: S. 85, 2, 1 Altschlüssel statt des Tenorschlüssels; S. 160, 1, 1 eben so (bei gedruckten Stimmen unerheblich); S. 181, 1, 2 *Cis* statt *C* im Gesange. Der Clavierauszug ist ebenfalls sehr gefällig ausgestattet. Einmal möchten wir ihn gern reicher, um ein treueres Abbild des Orchesters zu haben, nämlich: S. 67, 1, 1 — 3, wo die lebendigere Geigenfigur allerdings schwer zu übertragen war. Sonst ist er mit grosser Sorgfalt ausgearbeitet, mit Benutzung und Rücksicht auf die gesteigerte Clavierkunst unserer Zeit, doch immer klar und spielbar.

Emden, den 20. Juni 1845.

Dr. *Eduard Krüger.*

*) Das Quintett kann ich nicht so vollendet finden, wie Brendel; mir scheint nur das Scherzo darin vollkommen schön und glücklich durchgeführt, in den übrigen Sätzen ist zu oft das unklare Suchen vorwaltend, und nur Eingang und Schluss so recht zu Herzen dringend.

Nachrichten.

Berlin. Bericht über den Monat Juli. (Königl. Oper. Die Kreuzfahrer von *Spohr.*) In No. 29 dieser Zeitung hat Herr Hofrath *J. P. Schmidt* mit dem Monatsbericht über den Juni dieses Jahres seine seit dreissig Jahren geführten Correspondenzartikel aus Berlin geschlossen, indem er, mit wenigen bescheidenen Worten vom Lesepublicum dieser Blätter Abschied nehmend, sich dessen wohlwollendem Andenken empfiehlt. Da ich nun in dieser Zeitung nicht mehr so eigentlich ein Neuling und Dilettant bin, sondern mir bereits in dem laufenden Jahrgange mit drei Artikeln (1. *Jenny Lind* in Berlin, 2. Tantième für Opernomponisten, 3. Die italienische Oper zu Berlin) die Sporen als Mitarbeiter verdient zu haben glaube, so wird meine Novizialrede als regelmässiger Monatscorrespondent füglich sehr kurz ausfallen dürfen.

Wenn mir auch nicht so ganz die patriarchalische Milde und Bonhommie meines verehrlichen Vorgängers eigen ist, so darf ich doch versprechen, dass ich mich, schon um nicht die friedliche Tendenz dieser Blätter zu brusquiren, der schneidenden Waffen der Satyre und Ironie schwerlich ohne dringende Noth je bedienen werde, und dass in meinen Artikeln die Lichtseiten mehr hervortreten sollen, eben weil ich die Schatten schärfer markire. Ueber mittelmässige oder ganz unbedeutende Er-

scheinungen werde ich höchstens historisch referiren oder gänzlich darüber schweigen. Wenn ich nun noch bemerklich mache, dass ich meine Artikel mit meinem Namen, oder wenigstens mit den Anfangsbuchstaben unterzeichnen werde und dass nur in dieser Art markirte Artikel aus Berlin mir zugeschrieben werden dürfen, so glaube ich meine Antrittsrede füglich schliessen zu können.

Das bedeutendste musikalische Ereigniss des Monats Juli war die Aufführung der neuesten *Spohr*'schen Oper: „Die Kreuzfahrer" nach dem gleichnamigen Schauspiele des *A. v. Kotzebue*. *Spohr* war, nach zwanzig Jahren zum ersten Male wieder, selbst nach Berlin gekommen, um die letzten Proben und die ersten Aufführungen seines Werkes zu leiten. Im neuausgebauten Opernhause war dies, nach *Meyerbeer's* Festoper, also seit dem 7. December v. J., überhaupt die erste neue Oper, die in diesem Jahre auf der Hofbühne in Scene ging. Das *Kotzebue*'sche Sujet setzen wir als bekannt voraus. Es ist hier für die Zwecke des Componisten in fünffüssige ungereimte Jamben gebracht und nur selten erscheint ein anderes, kürzeres und geschlossenes Versmaass nebst Reimen. Die Oper ist ohne Dialog. Ob es rathsam ist, bekannte Trauerspiele, Comödien, Lustspiele als Operntexte zu verarbeiten, bezweifeln wir; denn, ist das Stück ein treffliches, z. B. von *Shakespeare*, *Schiller*, *Goethe*, so muss die poetische Construction, dramatische Oeconomie, kurz der ganze Organismus des Kunstwerkes zerstört und geopfert werden, damit die Musik Raum gewinnen kann, die mir in solchem Falle gewissermaassen ein geistiger Wundarzt scheint, der die Wunden eines zerbrochenen Körpers wieder zusammenheilt; allein, mag die Kur auch noch so geschickt vollendet werden, die Narben sieht man doch an dem Reconvalescenten, und das theilnehmende Publicum sagt im besten Falle: „Die Musik ist wohl gut, aber es ist doch Schade um das schöne Stück, — nicht blos die herrlichsten Scenen, selbst ganze Rollen sind ausgelassen!" Ja, das Gros des Publicums ist schon verstimmt, weil es mit der neuen Musik nicht auch zugleich eine neue dramatische Handlung kennen lernte; denn Neugier ist das Hauptvehikel alles lebhaften Interesses in der Welt, man mag sagen, was man will, und der Componist, der ein neues Sujet wählt, hat schon halb gewonnen. Doch wählt man nun einmal eine bekannte Comödie zu einem Operbuche, so thut man nach meiner Meinung besser, ein Werk untergeordneten, als eines ersten Ranges zu wählen, also besser, den *Kotzebue*, als etwa den *Shakespeare* zu corrumpiren, denn corrumpirt wird das Stück, das der musikalischen Stickerei zum Canevas dienen soll, unter allen Umständen, weil ein Operbuch andere Bedingungen zu erfüllen hat, als ein recitirendes Drama. Dies Moment scheint *Spohr*, der verehrungswürdige Meister, bei diesen „Kreuzfahrern" insofern ausser Acht gelassen zu haben, als er augenscheinlich von dem Plane ausging, grosser ausgeführter Arien, Duette, namentlich aber solcher Ensemblestücke, wo die Handlung auf Augenblicke still steht, um die Musik gewähren zu lassen, dann aber auch aller Textwiederholungen, Vocalmelismen, breit angelegter musikalischer Formen und durchgeführter thematischer Arbeiten — sich möglichst zu entschlagen, mit dem Vorsatze, den Gang der Handlung schleunig mit nachdrücklicher Kürze musikalisch zu begleiten, kurz: — eine gesungene Comödie zu liefern. Um die jetzige Form der Oper zu erringen, haben durch zwei Jahrhunderte die genialsten Köpfe in Poesie und Musik ihr Bestes thun müssen, und wenn wir auch diese Form, wie sie uns am Reinsten in den lyrischen Dramen eines *Gluck*, *Mozart*, *Cherubini*, *Spontini* erscheint, durch Geister ersten Ranges allerdings einer Fortentwickelung fähig halten, da nichts in der Welt für absolut abgeschlossen zu erachten ist, so scheint uns doch in dieser neuen Oper des Meisters *Spohr* kein derartiger Fortschritt, vielmehr ein Rückschritt markirt zu sein, d. h. mehr in der Absicht, als in der That; denn *Spohr* verfolgte seinen Plan nicht streng. In der Oper nichts, als eine abgesungene dramatische Handlung sehen wollen, heisst, zu den ersten Anfangen der Oper zurückkehren. Wozu hätte denn *Gluck* gekämpft, um jene monotonen musikalischen Declamationen eines *Lully* und *Rameau* zu besiegen durch die Gewalt einer fasslichen, lang ausgeführten Melodie? wozu hätte *Piccini* die Finale's, wozu *Paesiello* jene Ensemblestücke eingeführt, in denen die Handlung nicht still steht, sondern sich weiter entwickelt, wie z. B. in dem wundervollen Sextett (Es dur) im zweiten Acte des Don Juan? Die Melodie, und noch einmal die Melodie ist die Seele der Musik und mithin auch der Oper; den Text im Einzelnen, jede Wendung des Gedankens von Wort zu Wort mit Musik begleiten, heisst, die freie Entwickelung der Gesangsmelodie hindern, zu syllabischem Psalmodiren und zur trockenen rhythmischen Declamation zurückkehren. Philosophische Gedanken, wie sie ein Hamlet, ein Lear spricht, satyrische und ironische, wie sie *Shakespeare*'sche Clown's herausprudeln, gehören nicht in das Bereich der Oper und Melodie; beider eigentliches Element ist das Gefühl, die Empfindung, — sei es der Liebe oder des Hasses. Dass sich ein Gefühl weit schneller und präciser, wenn auch nicht so tief und ausdrucksvoll, in Worten, als in Tönen, d. h. in einer wohlstylisirten, entwickelten Gesangmelodie, darstellen lässt, ist bekannt. Das Wort aber ist ein untergeordnetes Moment, der Gedanke die Hauptsache, und es heisst daher die Musik degradiren, indem man sie dem secundären Momente des Wortes zur Disposition stellt, während sie den Gedanken des Gefühls, die eigentliche poetische Idee, nicht nur aussprechen, sondern verklärend in eine höhere Kunstsphäre erheben soll.

Mit Eins: eine gesungene Comödie wäre ein Monstrum in der Kunst, ein form- und styllloses Etwas, das keinen nothwendig bedingten, vernünftigen Organismus hätte.

Nun darf man aber nicht glauben, dass die „Kreuzfahrer" von *Spohr* ein solches Zwitterding in der Kunst sind; er führte die abstracte Idee, die Prosa der *Kotzebue*'schen Comödie in fünffüssige musikalische Jamben aufzulösen, keineswegs streng durch; denn dazu ist er viel zu sehr innerlicher Musiker, der im Verlaufe der Arbeit recht wohl fühlte, dass er sich einiger lang ausgeführten, formell wohl abgerundeten Musikstücke nicht entschlagen könne, wie z. B. gleich die grosse Tenorarie zu Anfange des dritten Acts beweist. Grosse durchgeführte Ensemblestücke: —

Quartette, Sextette u. s. w. — und vor Allem eine Ouverture vermissen wir leider, da *Spohr* gerade in der sicheren Beherrschung grösserer Formen und Massen ein Meister ist. —

Da eine specielle Kritik der Musik nicht in den Correspondenzbericht, sondern *a la tête* einer musikalischen Zeitung gehört, so begnügen wir uns hier mit der Bemerkung, dass wir *Spohr* aller Wegen für grösser als Instrumental- und Oratorien-, denn als Operncomponisten halten, und dass uns diese letzte Oper im Vergleiche zu „Faust" und „Jessonda" keinen Fortschritt zu machen scheint. Ganz einfach und aufrichtig gesagt: diese neue Oper ist weit ärmer in der melodischen Erfindung, als jene früheren, und die bekannte Manier des Meisters prädominirt darin weit mehr, als in irgend einem seiner früheren Werke. Dieses ewig, ohne Rast und Ruh bewegte, chromatisch-enharmonisch-modulatorische Element in seiner Harmonik; diese immer wiederkehrende, selten unterbrochene dreitheilige Rhythmik (im Polonaisen-, Andantino- und Allegrettotempo); diese fast immer das ganze Orchester beschäftigende, orgelartige, obwohl stets wohllautende Instrumentation, zu der die Sänger, so zu sagen, körper- und characterlos, nur als neu angezogene Stimmen und Register hinzutreten, wenig distinguirte Instrumentalphrasen absingend, die eben so gut geblasen oder gegeigt werden könnten; diese, wie im dichten Nebel der Bee und Kreuze sanft hingleitenden Mittelstimmen; die sentimentalen, schwärmerischen Clarinettenseufzer; das immer im *Spohr*'schen Kammerstyl behandelte Saitenquartett: — das Alles zusammen bildet die bekannte Manier des Meisters, und, wie mir scheint, die Schattenseite, die leider in diesem Werke mehr vorherrscht, als in irgend einem der früheren. Die Lichtseite bethätigt sich in einer durchgehends edlen Auffassung, in jenem würdigen, ächt künstlerischen Streben, das jedes triviale, eitel gefallsüchtige Element streng abweist, in einer wohlabgewogenen, nur oft für den dramatischen Styl zu subtilen Declamation, und in einer sicheren, meisterlichen Beherrschung der Formen und Massen. Wer in der Kunst eine neue, eigene Manier schaffen kann, die, wenn auch nicht selten monoton, doch nie trivial wird, wer einen Meisterstempel führt, dessen Abdruck ohne Weiteres jede seiner Productionen markirt, ist gewiss ein grosses, eigenthümliches Talent, und wäre ein Genie ersten Ranges (denn z. B. auch *Mozart* hat eine bestimmte Manier, an der man ihn erkennt) — wenn anders diese seine Manier sich nicht bis zur unterscheidungslosen Täuschung nachahmen lässt. Ob *Spohr's* Manier bis zu diesem Grade zu copiren ist, wollen wir hier nicht weiter untersuchen, sondern schlüssliche einige Stücke der neuen Partitur herausheben, die uns einer unbedingten Bewunderung werth scheinen. Dazu gehört z. B. die erste Scene der Emma von Falkenstein mit ihrem Begleiter auf der Pilgerfahrt, namentlich das Recitativ und die sich anschliessende Arie (C moll, $^{6}/_{8}$); dieses Recitativ von den Worten: „Er eilt ... noch kann ich ihn erreichen ...." bis „Nun ist er verschwunden" ist ausserordentlich schön declamirt und nicht minder ausgezeichnet im Orchester begleitet; wir kennen kein schöneres von *Spohr*, und es schliesst sich in seinem Genre dem Besten der grössten Meister an. Das Duettino (Es dur, $^{2}/_{4}$) kurz vor dem ersten Finale ist sehr angenehm gesungen und zu singen, wenn auch nicht eben neu. Der in diesem ersten Finale und dann im zweiten und dritten Acte wieder vorkommende Turkenmarsch (E moll, $^{2}/_{4}$) ist in characteristischer Erfindung wohl das originellste Stück der Oper; der chromatische Refrain desselben macht im letzten Acte, wo er auf das Nachspiel des Nonnenchores (auf den Bass H) pianissimo eintritt, einen trefflichen Effect, sowohl in dramatischer, als rein musikalischer Beziehung; — dies ist ein Meisterzug: *ex ungue leonem*. Bei dem „Requiesce in pace" der Nonnen, während Emma eingemauert wird, ist das Hämmern der Einmaurer im Orchester (zwischen Bratsche und Violoncello) zu kleinlich gemalt; — diese Hammerschläge sind Schicksalsschläge, die der unglücklichen Nonne und uns, den Hören, durch Mark und Bein gehen müssen. Abgesehen von dieser kleinen Versündigung an dem dramatischen Element der Scene, ist dies kurze Stück (*, in H moll beginnend) sehr fein gearbeitet. Doch, wie gesagt, wir wollen hier nicht weiter in's Detail gehen und dem eigentlichen Opernkritiker dieser Blätter das Weitere überlassen. — Nur noch einige Worte über die Aufführung, über die hiesige Aufnahme des Werkes und seines Autors. Als die imposante Gestalt des Tondichters am Dirigirpult erschien, brach das ganze Publicum in einen lauten, anhaltenden Beifallsgruss aus, und *Spohr* vereinigte sich einigemal nach verschiedenen Seiten. Im Verlaufe der Vorstellung wurde jede Stelle, die irgend Veranlassung bot, gleichfalls durch Applaus ausgezeichnet; auch bezeigte man dem Meister durch wiederholten Hervorruf Theilnahme und Verehrung. Solche Pietät für einen tüchtigen Künstler und sein ernstes, redliches Streben ist schön und rührend, macht auch dem Publicum, von dem sie ausgeht, alle Ehre; allein die Kritik hat eine andere Aufgabe: — sie soll der Kunst Gerechtigkeit widerfahren lassen, die grösser ist, als der grösste einzelne Künstler, und wäre dieser auch ein Genie ersten Ranges; ein *Shakespeare*, ein *Rafaël*, ein *Mozart*. Die Kritik erkennt keine absoluten Autoritäten an, beugt sich vor keiner, und eben so wenig soll sie in ihrer Wirksamkeit von einer Pietät *quand même* beirrt werden. Die Kritik muss human, aber vorurtheilsfrei und unerschrocken sein; sie tritt mit der Devise auf dem Schilde: „Heilig achten wir die Geister, — aber Namen sind uns Dunst" festen Schrittes vor uns hin. Das ist eine gottlose Pietät, die auf Kosten der heiligen Wahrheit adulirt, Götzendienst treibt mit einem berühmten Namen und vor lauter Anbetung nicht zum Urtheile kommen kann. Das ist eine schlechte Pietät, die vor der Person auf den Knieen liegt und zum Judas wird an der Pietät für die Sache. In der Verkehrtheit, der Uebertreibung eines an sich schönen Gefühls liegt das Schlechte. Eine unangemessene, eine unwahre Pietät wird kindisch und ridikül, und diese Sorte von Pietät ist es, die mehr Unheil in Kunst und Geschichte gestiftet hat, als ihr Gegentheil. Solcher falschen und lächerlichen Pietät hat der Deutsche in That und Urtheil seine Unmündigkeit, seine Spiessbürgerlichkeit zu danken. Unbeschadet der Hochachtung vor einem Meister, wie *Spohr*, muss die Kritik sich redlich und offen aus-

sprechen, ohne andere Pietät, als die vor der Wahrheit, die ein grosses Talent, wie *Spohr*, besser ehrt, als jene borsirte und heuchlerische, die dem persönlichen Ansehen Weihrauch streut. Dies für die Pietisten und Autoritätenkramer.

Die Aufführung unter des Componisten ruhiger und doch energischer Leitung war, namentlich von Seiten der königl. Capelle und des Chores, eine vortreffliche; die Sänger (Damen *v. Fassmann, Marx, Brexendorf*, Herren *Pfister, Böttticher, Zschiesche, Krause* u. s. w.) konnten sich, nach der Natur ihrer Aufgabe, weniger als Gesangkünstler, denn als tüchtige, gewissenhafte Vertreter ihrer Parte zeigen, und das thaten sie in vollem Maasse. *H. Truhn.*

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Padua. Bevor die eigentliche sogenannte Stagione del Santo (Antonio di Padova) begann, liessen sich Einige im kleinen Teatro di Santa Lucia an Donizetti's Figlia del Reggimento. Die Protagonistin Malagani wurde öfters herausgerufen.

Im Teatro de' Concordi gab man am 17. Mai zum Vortheile des Blindeninstituts Donizetti's Elisir d'amore, worin benannte Malagani die Adina, und Tenor Vergani, Buffo G. Galli, Bassist De Kunerth die übrigen Hauptrollen gaben.

Treviso. Ricci's Chi dura vince machte bald dem Maestro Partoni Platz, dessen Roberto d'Evreux grösseres Vergnügen hervorbrachte. Die hübsche persönlich majestätische Cavalli, mit hübscher starker Stimme, übertreibt zuweilen. Die Perger sang mit Anima die bedeutende Rolle der Sara. Tenor Sanginrg genügte mit schwacher Stimme, die bei dem Bassisten Luzzi ziemlich kräftig ist; seine Messa di voce gelingt ihm nicht immer. Diese Oper wurde am Meisten gegeben. Die Norma, worin die Rizza die Adalgisa sang, gefiel ebenfalls.

Venedig (Teatro San Benedetto). Der famöse Ernani vom famösen Maestro Verdi verlor diesmal in seiner Geburtsstadt viel von seinem musikalisch-balsamischen Dufte, weil die Bortolotti und Tenor Pancani, Beides löbliche Sänger, unpässlich in ihm auftraten. Die Bassisten Gorin und Rodas thaten ihr Mögliches; man schloss das Theater auf einige Tage und eröffnete es mit den Due Foscari, einem vaterländischen Gegenstande, ebenfalls von Verdi, der, anwesend, sie in die Scene setzte, und wiewohl die Musik kein grossen Aufsehen machte, buchstäblich nach jedem Stücke hervorgerufen wurde. Der sonst gescheidte hiesige Zeitungsschreiber fand in dieser Oper mannichfaltige Schönheiten; so verhaspeln sich gewöhnlich Alle in der Kunst nicht Eingeweihte. Donizetti's Belisario mit dem rühmlich bekannten Salvatori, für den er ursprünglich componirt wurde, und worin die Agostini die Irene sang, gefiel nur theilweise. Salvatori war anfänglich nicht bei Stimme. Vergleiche fanden Statt zwischen der Bortolotti und der Unger, zwischen Pancani und Pasini. Der Maestro Pelleso mit Salvatori, Pancani, Gorin und der Bortolotti hatte ein ähnliches Schicksal. In der Maria di Rohan, der dritten Donizetti'schen Oper, hat der dritte Act am Meisten angezogen. Hauptsänger: die Bortolotti, die Agostini, Tenor Pancani und Bassist Ferlotti.

(Teatro San Samuele.) Hier triumphirte Bellini mit seiner Norma und seinen Capuleti, worin die Arigotti (Zögling ihres Gatten, des Tenor's Gaetano diesen Namens) die Rollen der Norma und Giulietta, die Bassano die der Adalgisa und des Romeo mit Glück vortrugen. Tenor Dei und Bassist Gionesi überraschten mit ihren schönen Stimmen. In der Lucia di Lammermoor und in Mercadante's Vestale (die Bassano = Titelrolle, die Neumann = Giunia) sank dieser Triumph etwas.

Der als Pianist rühmlich bekannte Knabe *Carl Filtsch*, aus Hermannstadt in Siebenbürgen, starb hier zum Bedauern Aller am 11. Mai, im zarten Alter von vierzehn Jahren. Er war überaus wohlthätig, gründete in seiner Vaterstadt ein Bürgerhospital; in Wien unterstützte er manches Wohlthätigkeitsinstitut. Nach Venedig kam er, um seine Gesundheit herzustellen, und fand da sein Grab.

Die aus Triest hierher gekommene junge *Nina Morra* liess sich auf der Guitarre und Physharmonica mit Beifall hören.

Conegliano. Die Gesellschaft von Treviso (s. d.) gab hier ebenfalls: Chi dura vince, Roberto d'Evreux und Norma mit demselben Erfolge.

Triest. Das junge Mädchen *Nina Morra* unterhielt im hiesigen Teatro Filodramatico ungefähr zwei Stunden, ganz allein, die Zuhörer mit ihrem hübschen Spiele auf der Guitarre, Physharmonica und auch mit dem Gesange einiger französischen Arien.

Das Ehepaar *Beckmann* vom Berliner Theater macht auf dem hiesigen Teatro grande Furore in Chonchon (Linda di Chamounix). Die treffliche Actrice singt im zweiten und dritten Acte Lieder mit Grace und hübscher Stimme.

Trento. Die Armenia, Tenor Bianchi, die Bassisten Antoldi und Maggiorotti, sämmtlich abgenutzt, erregten hier mit dem Ernani Fanatismo. Auch Mercadante's Bravo lief am 7. Juni glücklich vom Stapel; in ihm ernteten die Enrichetta Zani in der Rolle der Violetta mit ihrer hübschen Stimme reichlichen Beifall.

Königreich Beider Sizilien.

Wir Bewohner Unteritaliens stehen auch darmalen auf der untersten Stufe des Operuweseus dieser schönen Opernhalbinsel. Unsere Zeitschriften mögen diesen Frühling mit Musik und Sänger prahlen: sie entsprechen hierin der heutigen Alltagsmusik. Die Superlative und das moderne Primissimo, als wenn es vor Primo noch etwas gebe, werden maschinenmässig hingeworfen, und machen allgemein in Italien auf den Leser keinen Eindruck mehr. Man weiss es z. B. sehr gut, dass so manche Assolute di Cartello (das höchste Prädicat) blos auf dem Papiere prangt, und blos eine gewöhnliche Prima Donna dahinter stecken kann. Um zwei Sachen darf uns indessen das Ausland wohl beneiden. 1) Um Stimmen; diese edlen Rohstoffe der Oper bringt ganz Italien im Ueberflusse hervor und sie werden, verschieden bearbeitet, nach allen Welttheilen, Australien abgerechnet, ausgeführt, so dass diese Exportation heutigen Tags die höchste Stufe

erreicht haben dürfte. 2) Im Inland wächst die Zahl der Operntheater im Verhältnisse zu der Abnahme guter und schlechter Sänger und zu der Zunahme der ephemeren Maestri. In Neapel gibt es jetzt vier Operntheater, und Niemand hätte es sich nur träumen lassen, dass auch das Teatro Fenice daselbst auf eine moderne respectable Opernfigur Ansprüche machen werde. In Palermo, wo sich das Teatro Carolino seit geraumer Zeit kummerlich fortrollt, hat man so eben ein zweites Operntheater, ein Teatro Nuovo eröffnet; auch dahin trollen sich die Leute, und wir mit ihnen, um etwas darüber zu berichten.

Palermo (Teatro Carolino). Noch immer will es sich in diesem Theater nicht aufhellen; man hilft sich mit der Oper fort, wie man kann. Vor Allem engagirte man die auf dem Neapolitaner Teatro Nuovo beliebte Prima Donna Rebussini, sodann die Cavanti und Valentini, Tenor Bossi-Cicerchia, den Buffo Luzio-Poppone und den Bassisten Von den ersten gegebenen Opere buffe, die alle drei mit Don anfangen, als: Don Desiderio (vom Principe Poniatowsky), Don Pasquale und Don Gregorio (von Donizetti), fand die erste eine mittelmässige, die zweite eine ziemlich gute, die dritte eine schlechte Aufnahme. Der alte bekannte Neapolitaner Buffo Luzio-Poppone, mit einer problematischen Stimme, langweilte mit seinen Grimassen und Lazzi; nur die Rebussini nebst dem Tenor und Bassisten vermochten eine Kurzweile hervorzubringen. Donizetti's Linda di Chamounix war weit beglückter, wiewohl die Rolle des Marchese für Herrn Poppone gar wenig passte. Gleich darauf that sich die Rebussini in der Figlia del Reggimento, abermals von Donizetti, hervor.

(Teatro Nuovo.) Dies neu entstandene Operntheater, auf der sogenannten Piazza Marino, war vorher ein Circo Olimpico für Kunstreiter. Die aus hiesigen Adeligen zusammengesetzte Impresa schickte den Herrn Giuseppe La Bianca eigens nach Mailand, um eine Prima Donna und das Balletpersonal zu engagiren. Am 18. Mai fand die Eröffnung Statt mit Fioravanti's Ritorno di Pulcinella, im Ganzen gut. Die Fanny Walter (hübsche Stimme) gab die Elisa, die D'Amon = Serpina, Tenor Sicuro = Alberto, Buffo Petillo = Titelrolle, Bassist Donadio = Steffanello, Bassist Coletti (Domenico, Bruder des ruhmlich bekannten Bassisten Filippo dieses Namens) = Aurelio, und Bassist Arduino = Dottore. Donizetti's Pazzi per progetti, worin die Chiara Gualdi wirkte, gefiel ebenfalls, nur Betly aber nicht, und Raimondi's Ventaglio wurde ziemlich schlecht gegeben.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Herr *Julius Ghys* hat am 9. diesen sein ersten Concert im hiesigen Theater und zwar, wie bei dem überall anerkannten Talente des ausgezeichneten Künstlers zu erwarten stand, mit den grössten Beifalle gegeben. Nächsten Sonnabend, den 13. dessen wird er zum zweiten, und Dienstag den 16. zum dritten Male spielen, worauf er seine Kunstreise weiter fortzusetzen, und zunächst in Magdeburg zu verweilen gedenkt. Einen ausführlichen Bericht über seine Leistungen werden wir nächstens in diesen Blättern bringen.

Capellmeister *Gürgel* ist an dem deutschen Theater zu Pesth als Musikdirector angestellt worden.

Zu dem von der Pariser Academie als Preisaufgabe ausgeschriebenen, zur Composition bestimmten Gedichte (Cantate) — s. d. Bl. S. 384 — hatten sich 41 Bewerber gemeldet; den Preis erhielt Herr *Castillard* mit dem Gedicht: „Imogene". — derselbe, welcher bei derselben Veranlassung schon vorher Male den Preis gewann. — Um den Preis für die Composition hatten sich 14 Componisten gemeldet, diesen wurden 6 zum Concurs zugelassen. Die zu liefernden Musikstücke sind eine Fuge und ein militairischer Chor.

Mad. *Dorus-Gras* hat bei ihrem Abgange von der Pariser Oper, deren Zierde sie längere Zeit hindurch war, von der Königin der Franzosen ein werthvolles Armband, und von der Prinzessin Adelaide eine Brosche erhalten.

Die Stadt Abbeville beabsichtigt, ihrem Landsmanne *Lesueur* ein Denkmal zu setzen, und hat zu diesem Behufe eine allgemeine Subscription eröffnet, welche in Paris und unter Anderem auch unter den in Baden-Baden verweilenden Franzosen lebhafte Theilnahme fand. Abbeville selbst hat sich mit 2000 Franken betheiligt. Zur Errichtung des Denkmals besteht bereits ein Ausschuss, dessen Wahl der Witwe *Lesueur's* überlassen wurde; es befinden sich darin unter Anderem *Adam, Auber, Carafa, Halevy, Liszt, Onslow, Spontini.* (Uebrigens ist *Lesueur* nicht in Abbeville selbst, sondern in dem nahe dabei gelegenen Dorfe Piennel geboren.)

Ankündigungen.

Bei **J. F. Aug. Reiff** in Coblenz ist erschienen:

Sammlung der schönsten Lieder des Mittelalters der Minnesänger, Barden und Troubadours, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet und herausgegeben von **Ferd. Rahles**, Musikdirector.
No. 1. *Chanson Roland*, franz. Kriegslied mit Chor. Pr. 5 Ngr.
„ 2. *Minnelied*, vom Minnesänger Wolkenstreiner. Pr. 5 Ngr.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Adam, A., Le diable à quatre, Ballet.
Alard, D., 40 Etudes pour Violon avec accomp. d'un 2e Violon. Op. 46.
Balfe, M. W., The Daughter of St. Mark (Die Venetianerinnen). Clavierauszug und übrigen Arrangements.
Bertini, H., L'Art de la mesure, enseignée en 25 Leçons à 4 mains en Partition, à l'usage des Commençants.
Döhler, Th., Souvenir de l'Opéra: I Lombardi de Verdi, 2 Fantaisies pour le Piano. Op. 39. No. 1 et 2.
Dupuy, J. B., 2 Fantaisies sur la Barcarolle. Op. 145. No. 1 et 2.
— — Petite Fantaisie à 4 mains sur la Barcarolle. Op. 149.
— — Fantaisie sur les Hirondelles de F. David. Op. 150.
— — Souvenir du Désert de F. David. Op. 151.
Ghys, J., 1. Concert pour Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 40.
Hauman, Th., Grande Scène sur Lucie de Lammermoor pour Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 41.
Leonard, H., Fantaisie sur des themes russes, pour Violon avec accomp. de Piano. Op. 5.
Liszt, F., Ouverture des Franc Juges de Berlioz. Partition pour Piano seul.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Adhemar, Königl. der Vaudeville, für Bass. 5 Sgr.

Anhang zu allen Clavierschulen. Leichte und fortschreitende Übungen Pianofortestücke von Hunten, Bohler, Heller, Kalkbrenner, Moscheles, Liszt, Kullak, Dreyschock. Lief. VII — VIII. à 15 Sgr.

— 4. Lief. IX — X. Fugues de Scarlatti, Bach, Handel à 3 mains par Klage. à 15 Sgr.

Bach, J. Seb., Canzonna per Violino solo 7½ Sgr., con Piano 20 Sgr.

Beethoven, Adelaide. Deutsch u. Italien. Text. 10 Sgr.

Berlioz, Die moderne Instrumentation u. Orchestration. Mit vielen Partitur-Beispielen. Lief. 3 u. 4. gr. Fol. à 1 Thlr.

Cauthal, Blumen der nordischen Nachtigall Jenny Lind. Walzer für Piano. Op. 100. 12½ Sgr.

Clementi, 6 Sonatinen in fortschreitender Ordnung f. Piano à 5 Sgr., compl.

Daase, Vergissmeinnicht. Polonaise f. Piano m. Gesang. 7½ Sgr.

David, Die Schweizerin. — Les Hirondelles. 3 Sgr. Traumerei der Nacht. 2½ Sgr. d'mit Text. 5 Sgr. Erinnerung. — Adieux a Clarence. 5 Sgr. Der gefallene Engel. — L'Ange rebelle für Bass. 15 Sgr.

Döhler, Trauersymphonie facile pour Piano. 1. Adieu. Op. 45. 10 Sgr. 2. La Favorita. Op. 46. 15 Sgr.

— fr. Fantasie sur La Favorita de Donizetti p. Piano à 4 mains. Op. 53. 1 Thlr.

Donizetti, La Favorita. 2 Duette per 2 Soprani. à 15 Sgr.

Dussek, fr. Sonate p. Piano. Op. 23. 15 Sgr.

Friedrich, La Sainte Madeleine. Romance p. Piano. Op. 15. 12½ Sgr.

Ghys, L'Orage p. Violon seul. 10 Sgr. 6 Air varie p. Violon av. Piano. Liv. IV. Air varie p. Violon av. Piano. Thle. N. 1 vol. — Trois Pieces et Pensée fug. p. Violon av. Piano. Op. 57. 1 Thlr.

Gumbert, Nach und nach. Für Alt od. Bariton. à 5 Sgr. Das theure Vaterland, für Alt oder Bariton. Op. 9. 10 Sgr.

Gungl, Joh., Abschieds-Polka für Piano. Op. 11. 2½ Sgr.

Halevy, Des Blumenmädchen. — La Bouquetière, für Sopran oder Tenor. 7½ Sgr.

Heller, 50 Etudes progr. p. Piano. Op. 46. 5 Liv. à 1 Thlr.

Herz, H., Variat. de bravoure sur Joseph et sur Cenerentola de Meyerbeer pour Piano. Op. 25. à 17½ Sgr.

Japhe, Trois Gondolettes p. Piano. Op. 11. 15 Sgr.

Kazynski, Louis-Polka für Piano. 5 Sgr.

v. Knebel-Doeberitz, Der König auf dem Thurme, für Bass. 12½ Sgr.

Krebs, 5 humoristische Gesänge f. Bariton od. Bass. Op. 154. à 7½ — 10 Sgr.

— Den fernen Lieben. Für Sopran od. Tenor. Op. 153. 10 Sgr.

Kreutzer, 40 Etudes ou Caprices p. Violon. 2 Liv. à 20 Sgr.

Kücken, Steckbrief, f. 4 Mannerstimmen. Op. 56. 25 Sgr.

— Duett f. Piano zu 4 Händen. Op. 26. No. 4. 10 Sgr.

Kullak, Carnaval de Venise. Arrang. facile p. Piano. 15 Sgr.

Kummer, Remembrances d'Armide de Gluck p. Violoncelle, avec Quatuor. 1 Thlr., avec Piano 25 Sgr.

Litolff, 5 Mazourkas pour Piano. Op. 47. à 12½ — 15 Sgr. Chant du Gondolier p. Piano. Op. 48. 20 Sgr.

Löhrss, Und wüssten's die Blumen. Für Sopr. od. Ten. 10 Sgr.

Nonpou, Gastlichtes. f. Bass od. Alt. 5 Sgr.

Mozart, Sonate facile p. Piano. Cdur. 10 Sgr.

Panofka, Air bresilien p. Violon av. Piano. 20 Sgr.

Prudent, Handschrift auf sechsBoden d'Adam p. Piano. 17½ Sgr. — Gr. Trio de Robert le diable p. Piano seul 1 Thlr.

Reissel, Oberländler f. 3 Viol., Viola, Violle u. Bass. 17½ Sgr.

Rubinstein, Air suedois de Jenny Lind p. Piano. 10 Sgr.

Schäffer, 3 Lieder f. eine Singstimme. Op. 6. 12½ Sgr. Die neuen Rathsherren. f. 4 Mannerstimmen. 12 Sgr.

Servais et Ghys, Variat. brill. et rouvelet. p. Violoncelle et Violon sur God save the king. 1 Thlr.

Spontini, Barcarole. Leichte Transcript. für Piano von Wagner. 10 Sgr.

Tedesco, Fantaisie sur La Juive de Halévy p. Piano. 1 Thlr.

Thalberg et Panofka, Mélodies styriennes pour Piano et Violon concert. Op. 61. 1½ Thlr.

Truhn, Spielthier klagelied, französisches Lied. 5 Sgr. Vierstimmige Moden-Weisheit. Op. 77. 12½ Sgr. Mannerquartette Op. 55. 20 Sgr.

Vieuxtemps et Wolff, Duo Jean p. Violon et Piano concert. Op. 20. 1 Thlr.

Weber, C. M. v., Trio p. Piano, Violon et Violle. Op. 63. 1 Thlr. Ouverture de Preciosa p. 2 Violons, Alto et Violle. 25 Sgr.

Weiss, Im Liederbusch. Op. dafft. ieh. 2 Lieder f. Sopran od. Tenor. Op. 15. à 10 und 7½ Sgr.

Westmoreland, Scelta di 9 Arie per Soprano e Tenore. 2 Thlr.

Das musikliebende Publicum benachrichtigen wir hierdurch, dass so eben in unserem Verlage folgende interessante und werthvolle Novitäten erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Burgmüller, Ferd., Rondino über das beliebte Lied von C. Reichs: „An Adelheid" für Pianoforte. 10 Sgr.

— — Rondino über Thoma's aus Spohr's Kreuzfahrern, für Pianoforte. No. 1. 15 Sgr.

— — Opernfreund. Potpourri über Thoma's aus Spohr's Kreuzfahrern, für Pianoforte. 10 Sgr.

Cauthal, Aug. W., „Grüss zu Berlin" Walzer. Op. 85. für Pianoforte. 15 Sgr.

— — Jenny Lind's Lieblings-Polka und Lieblings-Galopp, für Pianoforte, einzeln aus Op. 94. à 5 Sgr.

— — „Soldatengruss" Marsch, für Pianoforte. Op. 95. 5 Sgr.

Hetsch, L., Der 150. Psalm, für Solo- u. Chorstimmen, mit Orchesterbegl. Preiswerk vom Stuttgarter Musikverein gekrönt. Op. 9. Partit. 2 Thlr.

— — d. d. Solo- und Chorstimmen dazu. 1 Thlr.

— — d. d. Orchesterstimmen (ist in der Presse).

Krebs, C., „Liebeshaderhaft." — „Barcarole" für Sopran oder Tenor, für Alt oder Bariton. à 10 Sgr.

— „Mein" Romanze, Op. 70., für Sopran oder Tenor, für Alt oder Bariton. à 10 Sgr.

Kullak, Th., „Symphonie de Piano." Gr. Sonate en 4 Parties, pour Piano. Op. 27. 2 Thlr.

Leonhard, J. E., Preiscomponist, Zweistimmige Volkslieder mit Pianoforte. Op. 45. 20 Sgr.

Vollgnad, H., 2te Duo concert. p. Piano et Violon. Op. 24. 5 Thlr. 10 Sgr.

Prume, Fr., Air militaire varie, pour Violon, Op. 6, avec Orchestre 2 Thlr. 20 Sgr., avec Piano 1 Thlr.

— — Andante et Rondino sur des Themes du Pre aux Clercs, p. Violon. Op. 5. av. Orch. 1 Thlr. 15 Sgr., av. Piano, N. A. 20 Sgr.

Schmitt, J., Die besten Präludien zum Piano. Heft 5. Mazurka. Op. 253. 10 Sgr.

— — Die kleine Hexenreise für Pianoforte. Heft 6. Thème varié Op. 260. 10 Sgr.

Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig.

So eben erschienen in neuer Auflage und sind in allen guten Buchhandlungen zu beziehen:

Orgelfreund. Band I — 6. à 1 Thlr.
Präludienbuch. 2 Bände. à 3 Thlr.
Postludienbuch. I. à 1 Thlr.
Vollkommene Organist. I. à 1; Thlr.
Cantor und Organist. I. à 1; Thlr.
Neues Orgel-Journal.

Wer einen ganzen Band (4 H-fte a 1; Thlr.) dieses Journals bis Ende 1845 nimmt, erhält als Prämie in vorzüglichster Ausstattung die grosse Sdur-Fuge von J. C. Krebs, welche bisher nur handschriftlich vorhanden war.

G. W. Körner in Erfurt.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. № 38. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Frühlingsreisen u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Choralbücher.

J. F. Schwenke: Vollständiges Choralbuch zum Hamburgischen Gesangbuche, durchgängig mit Zwischenspielen und Text. Hamburg, beim Verfasser. 15 *Ngr.*

— —: Choralgesang u. s. w. Ebendaselbst. 8 *Ngr.*

Der ganze Vorrath der älteren Ausgabe des Hamburgischen Choralbuches ging, wie aus der Vorrede erhellt, bei dem grossen Brande am 5. Mai 1842 verloren, so, dass der Verfasser genöthigt war, eine neue Auflage zu veranstalten. Aus dem diesem Werke vorgedruckten Rathsbeschlusse vom 27. September 1833 geht hervor, dass die erste Ausgabe desselben schon vor zwölf Jahren benutzt wurde und 128 Choräle enthielt, wovon in der jetzigen 9 hinweg-, 75 aber neu hinzugekommen sind, so dass sie nun 194 Choralmelodieen in sich fasst. Die Wahl der letzteren hing nicht von dem Verfasser ab (nur einige hat er höherem Auftrage zufolge neu componirt und verändert), sondern ihre Harmonisirung. Ueber dieselbe heisst es in der Vorrede: „Bei der Ausarbeitung der Harmonie dieses vollständigen Choralbuches war das Bestreben des Verfassers hauptsächlich darauf gerichtet, dieselbe zwar einfach, ohne figurirte Bearbeitungen, zum kirchlichen Gebrauch, für Gesangvereine u. s. w. passend, aber auch zugleich für Harmoniekundige u. s. w. möglichst interessant einzurichten.“ Wir finden die Schwenke'sche Harmonie im Allgemeinen recht passend, auch würdig, aber die letzte Bemerkung durchaus nicht dem Gegenstande angemessen. Bei Choralharmonie sollte nur aus dem Gesichtspuncte der Melodie und deren ursprünglicher Bearbeitung betrachtet werden; auf diese Weise entstehen die der Melodie würdigsten und, ohne zu expiren, bei Einsicht in das Wesen des Kirchengesanges einzig dastehenden, eigenthümlichen, keinem Wechsel unterworfenen Harmoniegewebe, wie sie unter neueren Arbeiten dieser Art z. B. das Leipziger Choralbuch aufzuweisen hat, in dessen Vorrede von unserer Ansicht ausgegangen und dieselbe erläutert wird. Also dem Harmoniekundigen zu Gefallen dem Choral fremde überlabene Harmonieen aufbürden, das müssen wir zurückweisen; hier kommt nicht dieser, sondern überhaupt der Genuss des Kirchengesanges in Betracht, und dieser ist zuerst zu befriedigen. Selbst bei Chorälen des 19. Jahrhunderts, welche doch gegen die des 16. und 17. Jahrhunderts in der Melodie modern erscheinen, will uns dergleichen nicht gefallen. Ueber die Zwischenspiele wird bemerkt: „Die Zwischenspiele und Schlüsse der Choräle sind als Zugaben für schwächere Spieler (für weniger Befähigte), für Landschullehrer und Organisten, denen es an Zeit oder Gelegenheit mangelt, sich selbst dergleichen Ausarbeitungen zu machen, zu betrachten.“ Abgesehen davon, dass es einem Jeden, der sich mit ganzer Liebe seinem Berufe hingibt, zumal dem Organisten nicht an Zeit und Gelegenheit fehlen darf, sich nach Kräften auszubilden, finden wir die übrigen Bemerkungen etwas seltsam, und mancher ehrliche Landschullehrer und Organist wird nicht blos den Kopf darüber schütteln, sondern viele werden dagegen feierlich protestiren. Denn, zur Ehre derselben sei es gesagt, in unserer und mancher anderen Gegend finden sich Schulmanner, die auch in musikalischer Beziehung Tüchtiges leisten; übrigens wird ja auch auf den Seminarien darauf hingearbeitet, und findet sich ja hin und wieder ein zur Musik nicht befähigtes Individuum, so würde es für den Platz, wo blos ein Lehrer auch zugleich den Organisten abgeben muss, nicht anzustellen, sondern anderwärts, wo das Orgelspiel von einem dazu Befähigten besorgt wird, unterzubringen sein. Es kommt da wieder auf den von uns schon einigemal gethanen Ausspruch heraus: Soll ein solcher Schwächling, der nicht im Stande ist, solch winzige Sätzchen zu erfinden, und vollends nicht einmal ein paar Accorde zum Schlusse des Chorals greifen kann, zum Orgelspiel zugelassen werden? Es kann ja dieses selbst auch nur erbärmlich sein, an die einfachste Registerverwechslung ist noch gar nicht zu denken, wo es so aussieht, da helfen die Schwenke'schen Zwischenspiele und Schlüsse auch nichts, denn da sie nach seinen Worten nur Anleitung für den schwachen Spieler sein sollen, dabei auch nur einfach vorhanden sind, würde ein Solcher nach dem ersten Verse wieder am Berge stehen, d. h. nicht wissen, was nun weiter anzufangen sei. Dann wird der geehrte Verfasser selbst wissen, was rechtschaffene Organisten von Zwischenspielen halten, sie sind ein eingewurzeltes Uebel, das jetzt schwer zu beseitigen ist.

Der Verbreitung dieses Choralbuches ausser Hamburg und der das Hamburger Gesangbuch benutzenden Gemeinden dürfte im Wege stehen, dass es über die Hälfte anderwärts gar nicht bekannte und gebräuchliche Melodieen enthält. Aufgefallen ist uns bei den bekannte-

ren Melodieen die hin und wieder sehr bedeutende Veränderung derselben, wie z. B. in No. 15. No. 40 „Dir, die Jehovah" u. s. w. ist eine ganz andere, als die überall bekannte Melodie. No. 78 „Ich dank' dir, lieber Herre" u. s. w. ist zu dem Liede: „Lass mich dein sein" u. s. w. genommen, wofür zumeist: „Valet will ich dir" u. s. w. gesungen wird. No. 85 „Jesu, der du meine Seele" u. s. w. weicht in allen Strophen von der bekannten Melodie ab; bei No. 94 vereinigt man bei uns und anderwärts die erste und zweite Strophe zu einer, was gewiss auch hier geschehen sein würde, wenn die Aenderung der Melodie vom Verfasser abgehangen hätte.

Das ganze Choralbuch gibt übrigens ein vortheilhaftes Zeugniss von dem Fleisse und der Tüchtigkeit des Verfassers; einige uns nicht zusagende Stellen sind z. B. No. 6, Strophe 4, Tact 3, der Gang des Basses; No. 26, Tact 7, wo es in der Mittelstimme statt:

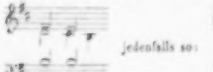

jedenfalls so:

besser heissen würde; No. 68 letzte Strophe in der Harmonie, Accord 2. 6. 6. 4; No. 71, Strophe 10, ebenso in der Harmonie. Merkwürdiger Weise ist auch die Melodie dieser Strophe ganz wie die eben genannte letzte Strophe von No. 68. No. 73, Strophe 2, in der Harmonie wieder wie in den vorgenannten Nummern.

Kurze kritische, historische und andere Anmerkungen, in einem Büchelchen besonders gedruckt, bekommen die Käufer des Choralbuches unentgeltlich. Bei einigen der Nummern scheint uns die Erklärung sehr ungenügend, einmal sogar unrichtig. So heisst es z. B. bei No. 14 „Ein' feste Burg": „Von Luther gesetzt zu Coburg. Von Meyerbeer in seiner Oper die Hugenotten benutzt," eine Bemerkung, die zur Ehre dieses Chorals lieber wegbleiben konnte; denn, dass es Meyerbeer gefallen hat, ihn in seine Oper aufzunehmen, verleiht diesem Choral von so grosser Bedeutung gewiss kein grösseres Ansehen. „Was frag' ich nach der Welt": „Von J. S. Bach. Die Leipziger Melodie zu dem Liede: „O Gott, du frommer Gott." Davon wissen wir in Leipzig nichts. Wäre die Melodie von Bach, so würde sie jedenfalls auch in Schemelli's Gesangbuche stehen, für welches Bach 66 Choräle setzte und worin zwar das Lied, nicht aber die Melodie enthalten ist.

Auf einem Blatte durch Steindruck in der Originalhandschrift wiedergegeben, befindet sich: *a)* Choralgesang mit drei verschiedenen Bearbeitungen, nämlich für vier und drei Stimmen und für vier Männerstimmen; er ist ein schlichtiges unbedeutendes Sätzchen, welches wie eine Uebung im Satze aussieht; *b)* Kreuzesmuth, für vier Männerstimmen, ebenfalls unbedeutend; dabei durch die Wiederholung der Schlusstacte durch die Orgel monoton. Den letzten Satz möchten wir lieber gar nicht erwähnen, er gehört nicht hierher, und können wir uns nicht erklären, wie der Verfasser ihn geistlichen Liedern konnte beidrucken lassen. Er ist ein sehr mageres „Ständchen" für vier Männerstimmen, welches durch den ¾-Tact vollends werthlos wird. Wir begreifen nicht, was den Verfasser veranlassen konnte, dergleichen, zumal auf seine Kosten, drucken zu lassen.

J. G. Heinrich: Ausgesetzte Choräle mit den gebräuchlichsten Abweichungen und einer Auswahl kirchlicher Zwischenspiele, für angehende Orgelspieler bearbeitet. Heft 2. Berlin, bei Carl Paez. Subscr.-Preis 1 Thlr.

Dieses Choralbuch sorgt besser für schwache Orgelspieler, indem es *dreifache* Zwischenspiele gibt, womit sich nun Solche, wenn sonst sie nur einmal zum Gemeindegesange spielen sollen, eher helfen können. Auch sind die hier und da üblichen Abweichungen in der Melodie angeführt und die darauf hinleitenden Zwischenspiele dazugesetzt, was aber für ungeübte Orgelspieler schwer übersichtlich sein dürfte. Die Harmonie ist meist natürlich und würdig. Da die Zwischenspiele eigentlich nur eine Unterbrechung im Gesange herbeiführen, so dürfen dieselben in harmonischer Hinsicht denselben auch keinen Eintrag thun; sie sind also nicht mitzurechnen. In No. 66, Strophe 3 — 4, hat dies aber der Verfasser gethan: die Harmonie ist zu Ende der dritten und zu Anfang der vierten Strophe, das Zwischenspiel mitgerechnet, richtig, nicht aber ohne dasselbe, wodurch Octaven in den Satz kommen. Ueber den Werth der beigesetzten Zwischenspiele wollen wir nicht sprechen, sondern nur noch erwähnen, dass einige Choräle, obgleich auf Chorton gerechnet ist, wie z. B. No. 76 und 78, gegen frühere Choralbücher, wo dieselbe Rücksicht genommen ist, zu tief, hingegen No. 88 „Nun lob' mein Seel" u. s. w. in derselben Hinsicht einen Ton zu hoch steht, obgleich die Melodie in Alt- im Chorton gut ausführbar ist. Das Ganze enthält 103 Choräle und das „Herr Gott, dich loben wir" ausgesetzt, und dürfte auch dieses Buch, da es grösstentheils bekannte Melodieen enthält, Theilnahme erwerben. *Herm. Schellenberg.*

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, componirt von *Richard Hürst.* Op. 5. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Es erweckt immer schon ein günstiges Vorurtheil für einen Kunstjünger unserer Zeit, denselben, statt mit allerhand leichtfertigem Modezeug, als z. B. „Variations brillantes," „Fantaisie sur des themes" etc., „Reminiscences de la" etc. u. dergl. seichtem Virtuosenkram, mit einer Arbeit hervortreten zu sehen, die, abgesehen vom Resultate und der befriedigenden Lösung der Aufgabe, von vorn herein schon einen höheren Grad künstlerischer Bildung und Ausrüstung, vor Allem aber ein tüchtiges, ernstes Streben voraussetzen lässt. Eine wohlwollende Hand weniger schon vollendete Kunstwerke und Erfolge, als nur erst mehr oder weniger gelungene Versuche und Studien zu erblicken, ist dann immer gar gern geneigt — wenn nur der Kern darin gut und irgend verheissend ist —, von den mancherlei, zur Zeit noch hervortreten-

den äusseren Unebenheiten, von gewissen dilettantischen Unbehülflichkeiten in der Factur u. s. w. abzusehen, und, ohne dadurch etwa misstrauisch oder erkältet zu werden, von dem sich ihr darbietenden Inhalte auf den Umfang des hervortretenden Talentes zu schliessen, und dabei letzterem ein freundlich aufmunterndes Wort zuzurufen; wie denn, beim beginnenden Kunstjünger mehr den Stoff, das Was, beim fertigen Meister hingegen mehr die Bewältigung und Verwendung des ersteren, das Wie oder wohl eigentlich Beides in Betracht zu ziehen, sich als das geeignetste Verfahren erweisen dürfte. — Diese allgemeinen Bemerkungen mögen, ehe wir in's Besondere eingehen, als Vorwort dienen, um den Standpunct, von welchem wir bei vorliegendem Opus ausgehen zu müssen glaubten, zugleich aber auch den dadurch bedingten Massstab näher zu bezeichnen, den wir bei folgender Beurtheilung anzulegen uns bewogen fanden.

Den eben entwickelten Ansichten zufolge nimmt daher zunächst das Material — Dasjenige, was im Kunstwerk als das Tiefe und Ureigenste, als eigentlicher Ausfluss der geistigen Persönlichkeit des Künstlers sich uns darstellt — unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, erregt vor Allem es unser Interesse, daraus zu ersehen, ob und in welchem Grade dem nach aller Wahrscheinlichkeit noch jungen Componisten die ersten Haupterfordernisse des Componisten: Erfindungskraft, Melodie, zu Gebote stehen. Die deshalb anzustellenden, durch wiederholte genaue Durchsicht der Partitur und mehrmaliges Hören unterstützten Untersuchungen stellen das „Trio“ von S. Wurst als eine Arbeit heraus, die, ohne in jenen beiden Puncten gerade Ausserordentliches, eigentlich Genie, kühne, kurz solche Züge darzubieten, welche besondere Fülle und Kraft der Erfindung verriethen, und ohne dass die darin enthaltenen Melodieen sich durch grosse Originalität und Bedeutsamkeit bemerklich machen, gleichwohl von des Componisten Beruf und Talent, das sich hiermit als zum „wohlhabenden Mittelstande“ gehörig zu erkennen gibt, immer schon ein rühmliches Zeugniss ablegt.

Das „Trio“ besteht aus vier Sätzen: 1. Allegro con moto, G-moll, C-Tact; 2. Adagio, G-dur, $\frac{6}{8}$-Tact; 3. Menuetto (Allo con brio), D-moll, $\frac{3}{4}$-Tact, und 4. Finale, Allegro vivace, G-moll, C-Tact, von denen sich 1, 3, 4. sowohl in der Erfindung, in der Anlage, Durchführung und innerer Einheit, als was den natürlichen Fluss und sicheren Ductus betrifft, als die gelungensten darstellen, während No. 2. welche weniger diese Vorzüge darbietet, aus diesem Grunde auch weniger befriedigt.

Wenn — ungeachtet der oben aufgestellten Bemerkung, dass der Werth einer Jugendarbeit weniger von der äusseren formellen Abrundung, von der grösseren oder minderen Geschicklichkeit in der Factur u. s. w. abhängig gemacht werden kann, und dass bei der Beurtheilung weniger die etwaigen Mängel in der Ausführung, in der Verarbeitung des Materials, als vielmehr dieses selbst in's Gewicht fällt — gleichwohl einiges dahin Bezügliche hier hervorgehoben wird, so geschieht dies nicht, um die Vorzüge des besprochenen Werkes dadurch herabzusetzen, oder wohl gar ein gänzlich verwerfendes Urtheil darüber zu begründen, sondern nur, um dem Componisten, indem wir ihn auf einzelne Fehler und Schwächen aufmerksam machen, über die geeignete Weise, dieselben für die Folge zu vermeiden, einige Winke an die Hand zu geben. Was sich zunächst bei Wurst's Trio dem feineren auffällig, ist der, wenn auch nicht durchgängige, Mangel des eigentlichen Triostyls — Styl hier nicht sowohl auf den Gedanken selbst, als auf den Ausdruck desselben, auf die geeignete Behandlung und Benutzung der drei zu gegenseitigem Zusammenwirken sich hier vereinigenden Instrumente, auf die dieser Vereinigung entsprechende und dadurch bedingte musikalische Satzart angewandt. In dieser Beziehung herrscht in dem Trio noch eine grosse Zufälligkeit und Willkürlichkeit vor; es fehlt allen drei Theilen, besonders aber der Geigen- und Violoncellopartie, oft noch jene Selbstständigkeit, jene Bestimmtheit, zu Folge deren Entwickelung, Fortschreitung, Wendung u. s. w. jeder einzelnen Stimme von vorn herein, wie durch grosse, strenge, musikalisch-logische Gesetze und Normen bedingt erscheinen, von deren Wesenheit der Musiker zwar keine bestimmte Rechenschaft abzulegen vermag, gleichwohl aber jeden Verstoss gegen sie erkennt, wie viel mehr es gewahr wird, wo sich der Componist gänzlich ausserhalb dieser Gesetze befindet. Daher macht sich, um durch Beispiele das hier Angedeutete näher zu veranschaulichen, trotz aller, der Clavierstimme mitunter aufgebürdeten Vollgriffigkeit nicht selten eine gewisse, unorganische Leere bemerklich; daher erscheint manches der Violine, dem Violoncelle Zugetheilte so gewissermassen improvisirt, so beziehungslos, gleichsam mehr als libitum-artig — als erst nachträglich (um die Instrumente, die doch einmal da sind, irgendwie zu beschäftigen) hintergefügte Lose Ausfüllstimme —, denn es wesentlich zum Ganzen gehörig und darein eingreifend. — In der Form dagegen bekundet der Componist bereits viel Gewandtheit und Sicherheit, und nur wenige Einzelnheiten finden sich vor, wogegen sich Einwendungen erheben lassen, z. B. erscheint erster Satz, Gmoll) die alsbaldige künstliche Niederlassung in B gleich auf der zweiten Seite, obwohl von Seiten der Harmonie Alles für gehörige Einführung geschehen, doch der Idee nach zu wenig vermittelt und auch, was die zuerst angeregte Gemüthsstimmung betrifft, zu sehr mit der Thür in's Haus gefallen. Ferner wirkt die (Anfang des zweiten Theiles) so schnelle Rückkehr wieder nach Gmoll und die abermalige strikte Wiederholung einer bereits im ersten Theile zweimal gehörten Phrase, die durch grössere melodische und harmonische Mannichfaltigkeit, mit Beibehaltung der Motive, leicht zu umgehen war, nicht angenehm.

Hin und wieder kommt der Componist mit dem Rhythmus in's Gedränge, z. B. Seite 4, System 3, 4, Tact 1 — 11, Seite 11, System 3, 4, ist offenbar ein Tact entweder zu viel oder zu wenig. Dergleichen dilettantische Ungeschicklichkeiten, so zu sagen, rhythmische Hiatus, finden sich auch im Adagio Seite 15, System 2, Seite 19, System 1, im Menuetto, erster Theil, und im Finale Seite 27 und 28, Seite 33, vor.

In der thematischen Ausführung leistet Herr Wurst bereits Bedeutendes, wofür das Ganze, vornämlich aber der erste und letzte Satz, worin er seinen Themen tiefer und gewandt zu Leibe geht, mehrfache Belege darbie-

ten. — Wir scheiden von dem Componisten mit dem aufrichtigsten Wunsche: er möge die Erwartungen, zu denen sein Werk jedenfalls berechtigt, mit der Zeit rechtfertigen. — *C. B.*

Nachrichten.

Prag. Unsere Oper, deren vorzüglichste Mitglieder jetzt meist auf Urlaub sind, weil Herr Director Stöger später zur Eröffnung der Einsiedeln sein ganzes Personale wieder zusammen haben will, erhält sich durch Gäste. Der erste derselben war Herr *Kohle* vom städtischen Theater in Gratz; ihm folgten Frau *Kirchberger* aus Wien, und die Herren Sonntagen von königl. Hoftheater zu Hannover und *Oppelmann*. Die erste Gastdarstellung des Herrn *Kohle* war Gennaro in „Lucrezia Borgia," worin er, trotz des heißen Hauses, eine sehr freundliche Aufnahme fand. Er besitzt eine angenehme Stimme von ziemlicher Kraft, und scheint dieselbe bereits mit vieler Sorgfalt ausgebildet zu haben. Dem Nachtheil einer etwas zu kleinen Gestalt theilt er mit Herrn *Duncker*. Was sein Spiel betrifft, so thut er hier und da etwas zu viel, und man vermißt in der Regel dem Singer früher das zu wenig. Uebrigens war die Partie, welche er gewählt, durch die Hitzenkraft der Dem. Schwarz noch um vieles ihrer bedeutendsten Nummern verkürzt worden, indem deshalb das Duett mit Orsino im letzten Acte wegbleiben musste. Trefflicher als je waren Dem. *Grosser* (Lucrezia) und Herr *Kuns* (Herzog) in ihren Rollen. Auf den Gennaro folgte Masaniello in der „Stummen von Portici," welche Rolle zwar seit den letzteren Jahren hier so vernachlässigt gegeben wurde, dass es nicht schwer ist, dem jugendlichen Publicum zu gefallen; dagegen haben die älteren Musikfreunde den Masaniello von den ersten Sängern der Zeit gesehen und dadurch ein Recht erhalten, einen höheren Massstab an eine Partie zu legen, zu deren genügender Darstellung ein Künstler ersten Ranges, eine vollendete Schule, grosse Ausdauer und ein treffliches Spiel erfordert wird. Herr *Kohle*, abgerechnet, dass hier seine Jugend und Gestalt hindernd einwirkte, musste seine Stimme in den bedeutendsten Stellen so gewaltig anstrengen, dass die Wirkung darunter litt und sie im vierten Acte schon merklich angegriffen war. Ueberhaupt schien ein eigener Unstern über dieser Vorstellung zu walten, und wenn Mad. *Podhorsky* (vor Jahren die beste Elvire, die wir je hörten) und Herr *Emminger* (Alfonso) mehr Energie im Gesange zu wünschen liessen, schien Herr *Kuns* (Pietro) wieder einmal nach Herzenslust Dissonanzen aller Art, Unsicherungen und Schwankungen seines im Orchester- und auf der Bühne so zahlreich vor, dass die ganze Darstellung eine verunglückte genannt werden muss. Fenella war Mad. *Holar* zugefallen, welche sie so spielte, als wäre sie in einem französischen Melodrama beschäftigt. Ich halte es für viel vortheilhafter, wenn diese Stumme von einer Schauspielerin, als von einer — und sei es die beste — Tänzerin gegeben wird; doch muss es eine erste Schauspielerin sein, und da in früheren Jahren Mad. *Binder* und Dem. *Herbst* die Fenella gaben, Mad. *Bettloch* und Dem. *Bauer* sie als Gast hier spielten, so begreife ich nicht, warum diese Rolle nicht jetzt an Dem. *Weselsky* gekommen ist. Die dritte Gastdarstellung des Herrn *Kohle* war Manrico im „Bolinar," eine Rolle, deren Durchführung durch die frühere Besetzung von Herrn *Emminger* für junge Sänger sehr erschwert worden ist. Wenn wir bei Diesem bedauern, dass seine Stimme nicht mehr den Glanz und die Frische hat, welche derlei Gesangspartien verlangen, so vermissen wir doch bei Jenen auch schmerzlichst die Kunst, welche dafür unerlässlich ist, und eigentlich erkennen wir Herrn *Emminger's* Werth am Meisten dann, wenn Andere seine Partnern singen. Dem. *Freitag* (Antonina) hat lange nicht gesungen; doch scheint sie diese Pause ihrer Thätigkeit nicht zu ernsten Studien benützt zu haben. Sie klebt unverwandt auf der Stelle ihres ersten Debuts stehen, ohne zu bedenken, dass bei einer Aufsängerin jeder Stillstand ein Rückschritt ist. In der vierten und letzten Gastdarstellung des Herrn *Kohle*: Elvin in der „Nachtwandlerin" erschien noch ein zweiter Gast an seiner Seite: Dem. *Kirchberger* aus Wien (?), eine junge Sängerin mit sehr empfehlenden Aeussern, eine hohe schlanke Gestalt mit angenehmer, doch nicht sehr starker und auch nicht ausgeglichener Stimme, die zumal in einigen Tönen sehr scharf ist. Ohne gerade Methode zu haben, scheint Dem. *Kirchberger* doch Einige Musik studirt zu haben, und es gelingt ihr auch in der Coloratur Vieles — doch nicht Alles; vorzüglich ist ihr aber noch eine grosse Sorgfalt auf die reine Intonation zu empfehlen. Im Spiele ist sie noch ganz Anfängerin. Ausgezeichnet waren zu diesem Abende Herr *Benn* (Graf Rudolph) und Mad. *Podhorsky* (Elise). Die zweite Gastrolle der Dem. *Kirchberger*: „Norma" erregte allgemeine Besorgnisse, die sich jedoch nicht rechtfertigten, und die Gästin erntete in dieser schwierigen Partie, von Mad. *Podhorsky* (Adalgisa) und Herrn *Emminger* (Sever) unterstützt, besser, als in der „Nachtwandlerin" und in ihrer dritten Gastrolle: Adine in „Liebestrank," wo sie — den gänzlichen Mangel an Humor abgerechnet — auch der brillanten Coloratur des Frhl. v. *Maurer* eine schwere Aufgabe zu lösen, dagegen aber ein so musterives und künstlerisches Publicum hatte, als ich — jedem Gaste von Herzen wünsche. Die Lustigkeit des Herrn *Emminger* als Elvin, besonders sein komisches Lachen in ersten Finale, ging so weit, dass die Leute zu glauben anfingen, in der Flasche des Doctor Dulcamara müsse wirklich — und zwar Porter-Essenz gewesen sein. Im zweiten Acte sang er sehr schön und musste eine Stelle seines Duetts mit Herrn *Kuns* (zum ersten Male Belcanto) repetiren. In dem Bravourlied mit Dulcamara, den Herr *Benn* recht gut, nur zu voluirt gab, applaudirte Dem. *Kirchberger* einige kühne Verzierungen von der Erfindung einer berühmten italienischen Gesangkünstlerin, welche Frau v. *Marra* — beschränkter anwandte. Die Wirkung war auf ein gehörtes Ohr unausbleiblich. Die vierte Gastdarstellung der Dem. *Kirchberger* war eine Reprise der „Norma," wo wir zugleich Herrn *Sonntagen* als Oroviist sahen. Dem. *Kirchberger* schien weniger gut disponirt, als das erste Mal, und dadurch befangen. Auch Herr *Sonntagen*, der sich weder durch Schönheit der Stimme noch Vor-

Recension.

Deux grandes Sonates pour le Pianoforte, composées par I. B. Cramer. Oeuvr. 27. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist schon von einem andern Rec., bey Gelegenheit der Anzeige eines frühern Werks, von Cr. gesagt worden, dass seine Arbeiten bisher in Deutschland weit weniger gekannt wären, als sie verdienten. Und so finde ich es auch. Seine Manier, (denn Cr. hat wirklich eine Manier) kann daran schwerlich Schuld seyn, indem sie gerade diejenige ist, welcher eben jetzt die meisten geschickten Klavierspieler in Deutschland nachgehen; es mag also wohl in Zufälligkeiten liegen — dass fast alle seine frühern Arbeiten in London herausgekommen sind, dass diese seine Manier sonst allzubarok, gesucht und schwer war u. s. w. Ganz hat er sich auch in diesen Kompositionen nicht davon losgemacht — und wie selten macht sich ein Künstler ganz von der Manier los, für welche er sich einmal entschieden hat! Aber gereinigt, mehr dem Schönen und Wohlgefälligen genähert hat er sie in diesem Werk offenbar. Es herrscht darin ein kräftiger, rascher Geist, eine kühne Phantasie, neben der achtungswerthen Gelehrsamkeit in fast immer edler Führung der Harmonie; aber man findet auch, besonders in den langsamern Satzen, sehr schöne Melodieen. Die Sonaten sind in grossem und mehr als gewöhnlich freyen Zuschnitt, und könnten Phantasieen heissen, in dem Sinn des Ausdrucks, wie Mozart und Beethoven einige gegeben haben. Sie wollen auch von dem geübtesten Spieler sehr genau angesehen seyn, indem sie nothwendig einen ausserst sorgsamen Vortrag verlangen, der sich nicht etwa darauf einschränkt, die Noten richtig abzuspielen. Diesen Vortrag hat der Komponist, der selbst ein so vortrefflicher Klavierspieler ist und mit reifem Bedacht über seine Arbeiten wacht, durch sehr sorgfältig überall angegebne Ausdruckszeichen zu erleichtern gesucht, wodurch die Sonaten für Studirende einen neuen Werth erhalten — denn hier fehlt auch kein Crescendo, kein Vorschlag, keine flüchtige Verzierung, keine Anweisung zur Behandlung der Dämpfer am Instrumente u. s. w. Doch ist noch immer des Ausführens wirklich zu viel; (das etwas bizarre Rondo S. 16. z. B. ist eilf Seiten lang. Wer wird denn über einen, wenn auch noch so interessanten Gegenstand Alles herausjagen, was man aufbringen kann!) die auch hier überall sichtbare Vorliebe Cr.s zu sehr voller Harmonie verleitet ihn zuweilen zu durchgehenden Noten, die, wie durch die Sonne gehende Planeten, kleine schwarze Flecke machen, oder zu Fortschreitungen, wo man sich, wenn sie gut vorgetragen werden sollen, noch ein Glied an den Finger möchte setzen lassen; auch fehlt es hier noch nicht ganz an bizarren, erkünstelten und grellen Harmonieen, wie S. 37. Syst. 3. Takt 2. fg., welche Stelle bey einigen Wiederholungen in der Folge noch weniger wohlthut. Dessen ungeachtet gehören diese Sonaten offenbar unter die vorzüglichern, die seit einigen Jahren erschienen sind, und die jedem, der dem Komponisten mit Kopf, Herz und Hand zu folgen vermag, einen so reichen Genuss gewähren, dass er, mit dem Rec., geneigt seyn wird, auch in Beziehung auf diese Sonaten, den Spruch des Horaz zu unterschreiben: Non ego paucis offendar maculis —

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

trag und Spiel auszeichnet, verfiel in denselben Fehler. — Als Jäger im „Nachtlager von Granada" erschien Herr *Appelmann* als Gast, und, wenn es wahr ist, wie man sich im Theater erzählte, dass dies sein erster theatralischer Versuch war, so kann derselbe nur als gelungen betrachtet werden. Herr *Appelmann* hat eine recht gute Schule und gefühlvollen Vortrag und eine angenehme, doch nicht sehr starke Stimme, die sich jedoch mehr zum Tenor, als zum Bariton hinzuneigen scheint, weshalb es bedremdlich ist, dass er nicht lieber eine tiefe Tenorpartie zu seinem ersten Versuche wählte. Sein Spiel verräth zwar den Anfänger nicht, doch möge er sich bei seinen weiteren Schritten auf dieser schlüpfrigen Bahn vor einem Uebermaasse von Sentimentalität in Acht nehmen.

Bei *Joh. Hoffmann* ist ein recht interessanter musikalischer Scherz (der Tonsetzer nennt es selbst so) von unserem talentvollen Quartettcomponisten *W. H. Veit* erschienen: „Concertino für die Violine mit Begleitung von zwei Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass und fünf Kinderinstrumenten." Das Ganze ist eben so geistreich als humoristisch behandelt, und es macht eine gar drollige Wirkung, wenn bei den brillantesten Violinpassagen die Kinderrassel, Kinderflöte, Trompete, Trommel und Tamtam einfallen.

Bei *Gottlieb Haase* Söhne ist eine Sammlung „Böhmischer Volkslieder," herausgegeben von Prof. *Swoboda* in sehr eleganter Ausstattung, mit Randzeichnungen und Vignetten von *Hauranek*, *Manes*, *Müller*, *Swoboda* und *Watzek*, gestochen von *Wiesner*, herausgekommen. Diese Sammlung besteht aus folgenden acht recht saugbaren Liedern mit (theilweise etwas harten und gesuchten) Uebersetzungen von dem Herausgeber: 1) Siratek (Die Waise), 2) Odbyty pisar (Der abgewiesene Schreiber), 3) Synek zackowaly (Das wohlgezogene Söhnlein), 4) Porada (Die Berathung), 5) Dar na rozlaučenau (Geschenk beim Scheiden), 6) Bretislaw, Ballade von *Hukal*, 7) Sestra itawicka (Die Brudermörderin), 8) Uprimnost nad Krasu (Treuesinn über Schönheit). Damit auch Deutsche den czechischen Liedertext singen können, gibt ihnen Professor *Swoboda* im Vorworte eine Anleitung zur Aussprache des Böhmischen. Der Musik (von *Martinovsky*) ist sowohl der deutsche als böhmische Text untergelegt.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Chieti. In Donizetti's am 19. April gegebener Lucia di Lammermoor glänzte am Meisten Tenor Marcucci; der Mattioli (Amalia) war die Titelrolle nicht sehr passend; der aus den letzten Jahren hier bekannte Bassist Bartolini erwarb sich auch diesmal die Gunst des Publicums. In Donizetti's Maria Padilla war die Mattioli die Hauptzierde.

Neapel. Der Cartellone für's neue Theaterjahr, vom 30. Mai 1845 bis Ende Carneval 1846, kündigt 110 Vorstellungen für die Abonnenten an. Gegeben werden zwei neue Opern, eine von *Fredi* (man sagt *Alzira*), eine von Herrn *Battista*, sodann drei für Neapel neue Opern. Sänger: die beiden Prime Donne assolute di cartello Tadolini (vom 20. Juni an) und Bishop (di cartello!! vom 20. Mai bis 9. September). Primo Tenore assoluto di cartello (!!) Fraschini; altro Tenore, Bordas. Bassisten: Coletti (der Beste der ganzen Gesellschaft), Arati, De Baillou. Buffo Casaciello. Musikdirector Mercadante.

Auf den beiden königl. Theatern S. Carlo und Fondo gab man meist die älteren Opern: Fidanzata Corsa, Adelia, Vascello di Gama, Due Foscari, Scomessa, Prova dell' opera seria, 1000 tallari, Aladino, Cantatrici villane u. s. w., auch wohl Acte oder gar Stücke verschiedener Opern, pasticcienartig zusammen. Opern und Sänger sind bekannt. — Neu waren: die Opera buffa *Il Gemello*, vom hiesigen Grafen *Gabrielli*, mit leichter, sogenannter brillanter Musik, ohne Salz und Schmalz, und *Amalia Candiano* vom Maestro *De Lauretis*, ohne Saft und Kraft.

(Teatro Nuovo.) Hier kündigt der Cartellone für's Theaterjahr 122 Vorstellungen an. Sechs neue Opern werden gegeben, zwei eigens componirte von *Mercadante* und *Pacini*, eine von *Ricci*, eine von *Nicola De Giosa*, und zwei neue für Neapel. Prime Donne: Vigliardi, Rambure, Zagnoli (vom 5. Juli bis 5. December), die Allistin Righetti, Comprimaria De Rosa; Tenore Testa, Cimino, Paglieri; Buffi Luzio, Molinari; Bassisten Fioravanti, Leonardi, Olivari; 12 Choristen beiderlei Geschlechts; 28 Professori d'Orchestra. — Unter den gegebenen älteren Opern (wie gewöhnlich einzeln, und Acte oder Stücke verschiedener Opern zusammen) haben Bellini's Puritani und Beatrice, Biglietto del lotto am Meisten die Breter passirt; minder die Prova dell' Opera seria, Maria Padilla, Belisario, Lucia, Nuovo Figaro. Die für dies Theater neuen Sänger Paglieri und Leonardi fanden eine sehr günstige Aufnahme, desgleichen die Vigliardi. Die erste neue Oper *Elvina*, vom Maestro *Nicola de Giosa*, fand Aufmunterung.

(Teatro Fenice.) Hier war unter Anderem neu: *Elisa, o lo stratagemma di guerra*, erste Oper von Herrn *Donadio*, Zögling des hiesigen Conservatoriums. Abermals eine Duplicatenmigkeit, wie die eben benannte.

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Argentina). Verdi's hier zur Welt gekommenen musikalisch hektischen Due Foscari wurden abermals mit dem besten Erfolge gegeben, wiewohl die jetzigen Sänger (die Truffi, Tenor Mirate, Bassist Ferri) den damaligen (der Barbieri, Tenor Ruppa, Bassist De Bassini) nachstanden. Verdi's Musik hat hier einmal gefallen, ergo... Ja, die hiesige Bivista liefert jetzt regelmässig grosse Schlachten allen Denen, die es wagen, Verdi nicht als einen Maestro sublime anzuerkennen. Ein Palermitaner, der ganz anderer Meinung ist, behauptet indess bei alledem sein Feld im Neapolitanischen Journal Sibilo. Dergleichen in Italien nicht seltene Balgereien sind ergötzlich zu lesen, nur blendet die musikalische Unwissenheit reiner Kämpfer allzusehr. — Herrn *Mabellini's* neue Oper: *I Veneziani a Constantinopoli*, mit der Sacchioli, der Frisoni, den Herren Mirate und Ferri, sprach gar nicht an: trotzdem vielen Freunde Maestro und Sänger hervor. Die meist aus mehrstimmigen Stücken bestehende Musik ist lärmend und einförmig, von Dissonanzen wimmelnd, und, gerade so wie die heutigen Opern

seines Lehrers Mercadante, gesangesarm; sie wurde in Allem vier oder fünf Mal gegeben. Verdi's Giovanna d'Arco, hier unter dem Titel: Orietta di Lesbo, worin ebenfalls die Truffi wirkte, zog erst in der Folge nicht zu viel an, wiewohl obbenannte Rivista sie in den Himmel erhob. Rossini's Guglielmo Tell, hier Rodolfo di Sterling betitelt, ist durchgefallen. Das

Teatro Valle begann die Stagione ebenfalls mit Verdi, dessen Lombardi auch hier einen Sängervergleich aushalten mussten. Hier hörte man diese Oper von der famösen *Frezzolini*; nun war die Prima Donna die Gruiz. Dessenungeachtet befriedigte sie, eben so Tenor Malvezzi und vorzüglich Bassist Balzar. Nach zwanzig Vorstellungen gab man Ende April eine zweite Auflage der Oper Saul, del Maestro *Antonio Buzzi*. Die meisten italienischen Journale, selbst die vom Kirchenstaat, geben diese Oper für neu aus; sie wurde aber schon vor zwei Jahren im Frühling zum ersten Male in Ferrara gegeben (s. d. Bl., Jahrgang 1843, S. 654). Die Musik, bekanntlich von geringem Kaliber, hat hier Furore gemacht. Dichter, Maestro, Malvezzi, Balzar, alle vier Romer: da konnte es an Gönnern und Claqueurs nicht fehlen, und in der Folge haben Bellini's Capuleti einen schönen Fiasco nach Hause getragen. Nicht so war es der Fall mit der neuen ersten dreiactigen Oper: *Giovanna I. Regina di Napoli* des hiesigen, noch nicht zwanzig Jahre alten Maestro *Eugenio Terziani*; zwei Duetten zwischen der Gruiz und Balzar abgerechnet, wurde Alles mehr oder weniger beklatscht, und Maestro und Sänger oft hervorgerufen. Es will nun einmal heut zu Tage Alles bei uns Opern schreiben: Manner, Weiber, Jung und Alt, umsonst oder für's Geld, das heisst, der Maestro bezahlt, gewöhnlich nichts, weil er Impresario und Sänger befriedigen muss. Zu welcher Categorie von Maestri Herr *Terziani* gehört, kann hier nicht mit Gewissheit gesagt werden; seine Musik gehört aber wohl zur Categorie des bekannten Gar anderen.

Die einst bekannte Sängerin *Francesca Ricardi*, Gattin des verstorbenen Operncomponisten *Paer*, ist hier in der Nacht vom 12. auf den 13. Mai, 71 Jahre alt, gestorben.

Ancona hatte die Boldrini, die Altistin Cresci, Tenor Bernabei, die Bassisten Coturi und Sarti. Verdi's fast unerträgliche Due Foscari wurden hier ganz und gar erträglich gefunden. Ist auch ein solcher Grad von musikalischer Intelligenz keineswegs beneidenswerth, so gönne man wenigstens aus Menschenliebe den hiesigen Zuhorern diese ihre musikalische Wonne. Die Sänger, besonders die Boldrini, waren sämmtlich, für hier, ausgezeichnet. Von Mercadante's Vestale verlautete es vor der Aufführung, sie sei wenig sanghar, gelehrt und schwer vorzutragen; sie hat auch nur theilweise angezogen, und die Boldrini (Titelrolle) abermals die Palme davongetragen.

San Severino. Mercadante's Giuramento, mit ziemlich schwachen Sängern: der Zilioli, der Altistin Salandri, dem Tenor Antico und Bassisten Dalvivo fand nur in wenig Stücken Applaus.

Forlì. Die Sängergesellschaft von Reggio (s. d.) gab hier um die Hälfte Juni Pacini's Lorenzino de' Medici mit gutem Erfolge.

Ravenna. In Verdi's Ernani gab es eine ordentliche Fanatismo-Multiplication zwischen der Cuzzani und dem Tenor Ivanoff, und es war schwer zu errathen, wer von ihnen die grössere Zahl hatte; fast mochte man glauben: Ivanoff, für den Verdi eigens eine Arie zu dieser Oper componirt hat; die Bassisten Constantini und Crescentini begnügten sich mit einem einfachen Enthusiasmus. Leider wurde die Cuzzani bald von einer Unpässlichkeit befallen und musste durch die Leva ersetzt werden, die ebenfalls einige Tage sammt dem russischen Tenor unpässlich, aber bald hergestellt war. Sie sangen in Donizetti's Maria di Rohan, worin blos der dritte Act gefiel — wie überall.

Ferrara. Wer vermag ein Theater-Delirium zu beschreiben, wie es hier Verdi's Lombardi mit der Frezzolini, ihrem Gatten, Tenor Poggi, und dem Bassisten Rinaldini — allerdings drei Gesangheiden — hervorgebracht haben?... Man glaubt nun, der nachher gegebene Ernani, ebenfalls von Verdi, sollte nach einem solchen Paroxismus einer asthenischen Aufnahme anheimfallen: keineswegs. Die Hypersthenie dauerte fort, und wiewohl die Rolle des Silva von dem etwas schwächeren Bassisten Brusconi gegeben wurde, machte die Oper doch ziemlich Furore. Die Benefizvorstellung der Frezzolini war im strengen Sinne des Wortes über alle Beschreibung glanzend.

Bologna. Don Procopio, eine der musikalischen Pasteten und Steckenpferde des Buffo Cambiaggio, ist hier verdienterweise durchgefallen (in Rom hat sie vorigen Carnevat Furore, und in Mailand diesen Frühling einen abscheulichen Fiasco gemacht). In der Folge besann man sich, applaudirte besonders das Terzett der drei Buffi im zweiten Act, die Cavatine der Marziali und des Cambiaggio. Die andere Pastete, Columella, worin das Ehepaar Pozzesi und Tassinelli mitwirkten, schmeckte diesmal minder, als bei anderen Gelegenheiten. Auch Rossi's Faisi monetarj wollten kein sonderliches Gefallen erregen. Donizetti's Don Pasquale trug endlich den Sieg davon. Schade nur, dass diese Oper blos vier Vorstellungen hatte; Cambiaggio reiste mit seiner Truppe von hier nach Pisa (s. d.).

Tenor *Alessandro Simoncelli* ist hier in der ersten Hälfte April, von einer heftigen entzündlichen Krankheit befallen, nach drei Tagen mit Tode abgegangen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 16. September 1845. In den letzten Tagen hatten wir Gelegenheit, den ruhmlichst bekannten Violinisten *J. Ghys* öfter zu hören. Er hatte am 9., 13. und 15. dieses Monats Concerte im hiesigen Theater veranstaltet, die, wenn auch zum Theil nicht sehr zahlreich besucht — eine Folge der für derartige Productionen nicht günstigen Jahreszeit —, dem trefflichen Künstler verdienten Beifall in reichem Maasse erwarben. Bei der grossen Anzahl von Virtuosen, namentlich auf der Violine, welche jetzt theils die Welt durchziehen, theils an festen Wohnplätzen im engeren Berufskreise wirken und die Augen des kunstgebildeten Publicums auf sich lenken, muss es dem sinnigen Horer vor allen Dingen Interesse

und Befriedigung gewähren, die dem einzelnen Künstler eigenen Vorzüge, seine Eigenthümlichkeiten, das, was ihn von anderen gleichbegabten Virtuosen unterscheidet, aufzusuchen. Wir meinen damit nicht das leidige, nur zu häufig sichtbare Streben Derer, die auch im Urtheile nicht über den Dilettantismus hinauskommen können, überall Parallelen zu ziehen, um sich die Frage zu beantworten, welcher Künstler unter mehreren grösser sei? — ein Streben, das grösstentheils zu Unrichtigkeiten und somit auch zu Ungerechtigkeiten führt; sondern das Verfahren, welches die nach Individualität, Geschmacksrichtung und Grad der geistigen und technischen Ausbildung hervortretenden verschiedenen Kennzeichen und Merkmale bei dem Einzelnen zu erforschen sucht, um ihm von diesem Gesichtspuncte aus nicht unter oder über, sondern neben Anderen den gebührenden selbständigen Platz anzuweisen. Schlagen wir bei Herrn *Ghys* diesen Weg ein, um ein Urtheil über das Wesen seiner Künstlerschaft und über seine Leistungen zu gewinnen, so vermissen wir zwar zu seinem Spiele meistens die Lieblichkeit und Anmuth, durch welche viele Virtuosen, oft auch die minder begabten, auf das dadurch leicht erregbare Publicum zu wirken verstehen, jenen süssen einschmeichelnden Gesang, der des Hörers Herz erwärmt. Damit kann und soll nicht gesagt sein, dass Herr *Ghys* den cantablen Vortrag nicht kenne oder verschmähe; sein zartes Piano, die dem Tone der Flote nahe kommenden Klange (nicht Flageolettöne), welche er seinem Instumente zu entlocken weiss, sein tonreicher Vortrag der Thema's, dies Alles zeugt für das Gegentheil; aber aus seiner Geige spricht mehr geistige Innerlichkeit, als tiefe Gemüthlichkeit. Dadurch ist er aber auch auf seinem abgeschlosseneren Standpuncte als denkender Künstler vor jener Sentimentalität, jener Coquetterie bewahrt, zu welcher Empfindung und Gefühl manchen wackeren Musiker verführen. Er bezweckt nicht blos eine angenehme Wirkung, er will vielmehr den Geist, die Fantasie anregen. Und das gelingt ihm in seltenem Grade. Seine Persönlichkeit, das augenscheinliche Verschmähen des äusserlichen Hervortretens stellt ihn uns als einen ernsten, vielleicht mit sich und der Welt grollenden Mann dar; aber nicht den Weltschmerz führt uns seine Erscheinung vor, die affectirte Romantik, der wir in neuerer Zeit zum Ueberfluss und Ueberdruss an Künstlern begegnet sind, sondern eine edle gemessene Ruhe, die nicht durch Temperament bedingt wird, sondern freiwillig der Würde den Glanz opfert. Nach dem Allen würde bei dem Spiele des Herrn *Ghys* eine gewisse Monotonie entstehen, wenn dazu nicht eine vorzügliche geistreiche Auffassung und characteristische Darstellung träte. Durch sie werden auch seine, wie man sich nach dem Gesagten wird erklären können, weniger melodisch ansprechenden, als musikalisch interessanten Compositionen belebt, und gewinnen einen eigenthümlichen Reiz. Der Ton des Künstlers ist schön und edel; dass er nicht noch voller, auch mitunter in der Höhe nicht ganz rein klingt, daran trägt vielleicht der, wie es scheint, dünne Saitenbezug seiner Violine die Schuld, der aber wohl nach *Paganini's* Vorgang jetzt häufig angewendet wird, um dadurch die Ausführung mancher auf starken Saiten unausführbaren Passagen, Griffe u. s. w. zu ermöglichen. Ausserdem besitzt Herr *Ghys* eine ausserordentliche technische Fertigkeit, mit der er die grössten Schwierigkeiten leicht besiegt; weil er aber niemals damit glänzen will, imponirt sein Spiel auch weniger, gewinnt jedoch um so mehr an Solidität und Gediegenheit. Die Musikstücke, welche Herr *Ghys* an den genannten drei Abenden vortrug, waren: ein Concert, dessen zweiten und dritten Satz er gestern wiederholte; Rêverie und La prière, zwei Duo's ohne Begleitung; Le mouvement perpétuel, Capriccio über ein russisches Thema, sämmtlich von eigener Composition; ferner: Andante von *Baillot*, und der bekannte Carneval de Venise von *Paganini*. — Herr *Ghys* nimmt, wie gesagt, ohne Zweifel einen ehrenvollen Platz unter den ersten jetzt lebenden Violinvirtuosen ein, und wir sprechen nur noch den Wunsch aus, ihn in einem unserer in wenigen Wochen beginnenden Abonnementconcerte, in einem für das Solospiel bei Weitem günstigeren Locale, als ein jedes Theater, besonders das unsrige, ist, zu hören. — —

Feuilleton.

F. Davids „Wüste" sollte in Versailles aufgeführt werden, ohne dass jedoch des Dichters, Cahé, Genehmigung dazu eingeholt worden war. Dieser erwirkte ein polizeiliches Verbot, welches gerade beim Beginn des Concertes eintraf. Der Musikdirector schlug den Zuhörern vor, die Gesangstücke ohne den Text, solfeggirend, vortragen zu lassen; dies ward genehmigt und die Musik auf diese Weise ausgeführt. — Ein Fabrikant von Harmonium (den modernen Leierkasten), Herr *Debain* zu Paris, welcher auf seinen Instrumenten „Die Wüste" spielen liess, wurde ebenfalls deshalb verklagt, indessen ist der Antrag, ihm dies zu verbieten, abgewiesen worden.

Der Componist *Ferdinand Lamoine* zu Lille hat von der dasigen Academie für eine von ihm componirte Symphonie die silberne Medaille erhalten.

Am Pariser Conservatorium der Musik hat die grosse Preisvertheilung Statt gefunden. In der „Harmonie" wurden vertheilt ein erster, ein zweiter Preis, ein Accessit; in der „Harmonie und der praktischen Begleitung" an männliche Zöglinge: ein erster, ein zweiter Preis, zwei Accessits — an weibliche ein zweiter Preis, zwei Accessits; im „Solfeggiren" an männliche: ein erster, ein unter vier vertheilter zweiter Preis, ein unter drei vertheilter Accessit — an weibliche: ein unter vier vertheilter erster, und eben so ein zweiter Preis, und desgleichen ein Accessit; im „Orgelspiel" ein zweiter Preis, ein Accessit; im „Contrabass" ein erster, ein zweiter Preis, ein Accessit; in „Contrapunct und Fuge" ein erster Preis, zwei Accessits. — Der Vorstand des Conservatoriums, *Asher*, war durch seine jetzt ziemlich gehobene Krankheit an der Ausübung seines Amtes gehindert; seine Stelle vertraten *Halévy*, *Bobrowicz*, *Button*. — Die öffentlichen Concerte, zuerst für Pianofortespiel, dann für Gesang, sind nachgefolgt.

Die Schwestern *Milanollo* haben in London schlechte Geschäfte gemacht; ihr erstes Concert war sehr leer, das zweite kam gar nicht zu Stande.

Das bisher unter *Stöger's* Leitung stehende Prager stadtische Theater ist anderweit an Herrn *Joseph Hoffmann*, frühen Theaterdirector in Riga, verpachtet worden; der Erzherzog Stephan hat einen jährlichen Zuschuss von 10,000 Fl. bewilligt. — Unter den Bewerbern war auch der frühere Leipziger Theaterdirector *Ringelhardt*.

Als Nachfeier des Beethovenfestes zu Bonn erhielt eine Strasse daselbst den Namen Beethoven-Strasse; eine andere wurde Liszt-Strasse genannt, obwohl der Virtuos sich diese Ehre verbat.

Gleichzeitig mit dem Beethovenfeste in Bonn wurde zu Aachen das niederdeutsche Sängerfest gefeiert.

Seite 464 dieser Blätter ist eine Uebersicht der in Sachsen zum Besten der Elbüberschwemmten veranstalteten Musikaufführungen gegeben, dabei jedoch durch ein Versehen des Concertes keine Erwähnung gethan worden, welches Herr *Angelo Corradi* in Dresden mit seinen Schülerinnen zu demselben milden Zwecke gegeben hat. Der Ertrag dieses Concertes belief sich auf 261 Thlr. 10 Gr. 3 Pf. Nette Einnahme. Dies nachträglich zur Vervollständigung jener Nachricht.

In Paris ist eine neue komische Oper: „Der Minstrel," Buch von *Scribe*, Musik von *Leborne*, aufgeführt worden, ohne eben grosse Sensation zu machen.

In La Rochelle (Departement Nieder-Charente) ist im Juli ein Musikfest gefeiert worden, bei welchem sich besonders der Violoncellist *Seligmann* theils als Virtuos, theils als Componist auszeichnete.

Fraul. *Strydler*, bisher am Leipziger Stadttheater angestellt, hat ein Engagement nach Cöln angenommen.

Der jetzt viel Aufsehen erregende Pianofortevirtuos *Litolff* ist in England geboren, stammt jedoch väterlicher Seits aus einer russischen, mütterlicher Seits aus einer französischen Familie. Er machte bei einem Londoner Instrumentenbauer Pianofortekasten und lernte hierbei, ohne eine Note zu kennen, Accorde greifen, kleine, dann grössere Stücke spielen, und brachte es endlich dahin, die schwierigsten Compositionen blos nach dem Gehöre vortragen zu können. Eines Tages hörte ihn ein Fremder spielen; verwundert über das bedeutende Talent, liess er sich in ein Gespräch mit ihm ein, und bot ihm dann an, mit ihm auf Reisen zu gehen und sich unter seiner Leitung auszubilden. Dieser Fremde war *Meyerbeer*. Vier Jahre lang wurde von der jungen Mann practisch und theoretisch unterrichtet und jetzt nimmt er bereits einen Platz unter den ersten Pianisten unserer Zeit. — Unter Anderem hat er auch eine Oper componirt: Catharine Howard. Gegenwärtig befindet er sich in Berlin.

Die walachische Regierung hat der bekannten Sängerin *Henriette Carl* die Leitung der Bukarester Bühne auf zwei Jahre vom 15. October d. J. an übertragen.

Am 1. August fand im Conservatorium zu Wien die alljährliche Prüfung der Zöglinge und Prämienvertheilung Statt.

Christian Friedrich Göthel, Orgelbauer in Borstenburg, hat in dem Städtchen Schellenberg eine neue Orgel gebaut, welche nach dem Urtheile des mit der Prüfung beauftragten *Wilh. Schneider* aus Dresden ein sehr vortreffliches Werk ist. So enthält 34 klingende Register, *disponirt* Psychharmonica von des Erbauers eigener Erfindung. Im Hauptwerke zum Principal ist blos reines englisches Zinn, ohne Zusatz von Blei, verwendet worden.

Ankündigungen.

In unserem Verlage sind erschienen, und durch uns und Herrn **Friedrich Hofmeister** in Leipzig — auf feste Rechnung — zu beziehen:

Kuhe, W., Drei Lieder ohne Worte für das Piano. Op. 42. No. 4. Die Aeolsharfe. No. 2. Duettino. No. 3. La Gondola. à 16 Ngr.

— — Das Glockenspiel. Impromptu concertant für das Piano. Op. 45. 12 Ngr.

Krüger, W., Die Fahnenwacht, für grössere Spieler, für Piano. Op. 41. 12 Ngr.

Köhner, W., Marsche, im leichten Arrangement für das Piano. No. 1. Lindpaintner. Die Fahnenwacht. No. 2. Jäger. Ihre Augen. No. 3. Verdi über Themas aus Nebucadnezar. No. 4. Speyer. Die „Rhein-Sehnsucht." No. 5. Donizetti. Motive aus Linda von Chamounix. à 4 Ngr. No. 6. Glockenspiel-Galopp nach Motiven von Kuhe. 6 Ngr.

Lindpaintner, P., Lied. Die Fahnenwacht mit Pianoforte-Begleitung für Tenor. 3. Auflage. 6 Ngr.

— — do. do. für Bariton. 6 Ngr.

— — do. do. mit Guitarrebegleitung. 4 Ngr.

— — Sechs deutsche Lieder mit Pianofortebegleitung. Op. 127. No. 1. Weberlied. No. 2. Ruffnerlied. No. 3. Jägers Lust und Qual. 12 Ngr. No. 4. Die Karthause. No. 5. Wanderers Heimweh. No. 6. Der kranke Knabe. 12 Ngr.

Mollenhauer, B., Sechs Lieder. Op. 25. Dritte Sammlung der Lieder mit Pianofortebegleitung. No. 1. Mutter und Tochter. No. 2. Sehnsucht. No. 3. Hüttlein. No. 4. Glaube, Hoffnung, Liebe. No. 5. O stille dies Verlangen. No. 6. Komm Liebchen. 4 Thlr. 4 Ngr.

Otto, F., Lied: Der schöne Schäfer, mit Pianof. Begl. 6 Ngr., mit Guitarre Begleitung 4 Ngr.

Stuttgart, im September 1845.

Allgemeine Musikhandlung.

Bei **E. Kummer** in Leipzig ist in Commission erschienen:

Spruch-ABC in 25 Canons für drei Singstimmen, componirt von *C. Kurow*. 7½ Ngr.

Gesangfreunde, namentlich Singvereine,

machen wir auf das so eben in unserem Verlage erschienene vom Stuttgarter Nationalverein (§. 49) gekrönte Werk aufmerksam:

L. Hetsch,

130. Psalm für Solo mit Chor und Orchester.

Die vollständige Partitur kostet 2 Thlr.; Clavierauszug 1½ Thlr. Sing- und Orchesterstimmen 2 Thlr.

☞ Die Preisrichter, welche dieses Werk einstimmig mit dem Preise krönten, sind Dr. Spohr, Dr. Fr. Schneider, Capellmeister Reissiger, Hoforganist Ritter v. Rinck, und wird diese einfache Anzeige hinreichen, die besonders aufmerksamst der Musikfreunde auf dies Meisterwerk zu lenken.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

So eben erschien bei **G. W. Körner** in Erfurt in *dritter Auflage* vollständig der erste Band (60 Tonstücke enthaltend) von dem so günstig aufgenommenen

„Neuen Orgel-Journal,"

herausgegeben von

G. W. Körner.

Wer einen ganzen Band (6 Hefte à 1 Thlr.) bis Ende 1845 nimmt, erhält als Prämie in vorzüglicher Ausstattung die grosse G-dur-Fuge von *Kirchner*, welche bisher nur handschriftlich vorhanden war.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig.

Hünsten, Fr., Feuilles d'Automne. Deux Fantaisies pour le Piano. Op. 457. No. 1—2. à 18 Ngr.

Janssa, L., Six Duos pour Violon et Viola. Op. 70. No. 4, 5, 6. à 25 Ngr.

Lemcke, H., Trois Mazurkas elegantes pour le Piano. Op. 20. 15 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten September. № 39. 1845.

Inhalt: Beiträge zur Berichtigung und Vervollständigung der Theorie. — Nachrichten. Das Sängerfest auf der Baster. Aus Hamburg. Frühlingsopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — Nekrolog Joseph Artôt's. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Beiträge zur Berichtigung und Vervollständigung der Theorie.

(Von Ludwig Grantzin.)

Niemand wird es verkennen, wie sehr die Theorie der Tonkunst seit dem zweiten Decennium unseres Jahrhunderts vervollkommnet worden ist, und dass ganz besonders *G. Weber* diesem Theile des Wissens eine Ausdehnung, eine Klarheit der Darstellung, eine folgerichtige Entwickelung mit Ausscheidung alles Ungehörigen zu geben begonnen, welche den Dank eines Jeden, auch selbst Derer erheischen, welche den von ihm begonnenen Bau weiter auszuführen unternommen haben. Dass bei alle dem immer noch Manches zu wünschen bleibt, kann kein Vorwurf für die ausgezeichneten Theoretiker*) unserer Zeit sein, sondern ist eine Folge der Unzulänglichkeit alles Wissens. Diese Bemerkung konnte trotz ihrer allbekannten und unbestrittenen Wahrheit nicht übergangen werden, sobald es galt, den Verfasser dieses Aufsatzes vor dem Verdachte zu bewahren, als wolle er fremdes Verdienst schmälern, ja wohl gar es sich selbst vindiciren. — Die nachfolgenden Bemerkungen, weit entfernt von philosophischer Entwickelung, sollen vielmehr nur als Resultat einer aufmerksamen und vieljährigen Beobachtung gelten; mögen sie von Theoretikern geprüft und nach Umständen benutzt werden.

Um nun zuvörderst mit dem Terminologischen zu beginnen, so ist es seit *G. Weber* häufig beliebt worden, die Ausdrücke: Consonanz und Dissonanz als unpassend gänzlich zu verwerfen. Ohne hier das zu wiederholen, was zur Widerlegung dieser Ansicht schon von *Maass* in der Recension der ersten Auflage des *Weber*'schen Werkes angeführt wird, und ohne es besonders zu urgiren, dass man dabei den etymologischen Gesichtspunct zu fest gehalten und weder den Sprachgebrauch noch selbst auch den didactischen Zweck berücksichtigt hat, — lässt sich doch nicht in Abrede stellen, dass eine besondere Benennung für eine ganze Classe vollkommen angemessen und wünschenswerth ist. Warum also nicht alle Töne, welche eine bestimmte Fortschreitung erheischen — wenn auch diese unter Umständen übergangen werden kann — mit dem üblichen Namen Dissonanzen belegen? Dass dabei natürlich das mathematische Verhältniss der Intervalle nicht entscheidend sein kann, versteht sich von selbst. Hingegen werden nicht nur alle harmoniefremden Töne und die Grundseptimen und Grundnonen, sondern auch selbst die Terz der Dominantenharmonie, sobald letztere in die Harmonie der Tonica oder der tonischen Sexte geht, dahin gezählt werden können.

Hierauf zu dem Sachlichen der Theorie übergehend, verweilen wir zunächst bei der Lehre von den Verdoppelungen**). Gewöhnlich heisst es in den Lehrbüchern, dass man zunächst den Grundton zu verdoppeln suche; gehe das nicht an, so verdoppele man dessen Quinte; und nur, wenn auch das nicht ohne Fehler zu erreichen sei, die Terz, und zwar sei die kleine Terz eher zu verdoppeln, als die grosse. Diese Regel ist aber nicht ganz wahr. Zuvörderst ist dabei die Forderung eines symmetrischen Stimmenverhältnisses unberücksichtigt geblieben, und doch ist diese so entscheidend, dass in den Versetzungen des Dreiklanges jene Regel häufige Ausnahmen leidet. Bekanntlich verdoppelt man im Sextenaccorde am Liebsten den Ton der Oberstimme, im Quartsextenaccorde aber den Basston; Erscheinungen, die keineswegs immer aus der Stimmführung sich ergeben. Aber auch für die Grundaccorde selbst ist jene Regel zu eng. Es muss damit eine andere Bewandniss haben, vielleicht folgende: Die Bestandtheile jeder Tonleiter sind bekanntlich in den Dreiklängen der Tonica, der Quarte und der Dominante enthalten, und die resp. Grundtöne dieser Harmonieen sind es, welche, nicht blos in den genannten, sondern auch in allen übrigen Verhältnissen, so weit es die Lage der Stimmen und die Freiheit der Fortschreitung gestatten, sich gern bemerklich machen; und daher kommt es unter Anderem, dass in den Harmonieen der II., III. und VI. ***) die resp. Terzen eben so gern, ja, unter sonst gleichen Verhältnissen vielleicht noch lieber verdoppelt werden, als die Grundtöne selbst. Betrachten wir die mit

*) Wenn hier und in der Folge die Compositionslehre von *Marx* nicht besonders berücksichtigt wird, so soll dadurch dieses treffliche Werk keineswegs verkannt werden. Da aber alle Nachfolger *Weber's*, so weit mir ihre Werke bekannt geworden, der Hauptsache nach in den hier zu besprechenden Puncten *Weber's* System adoptirt haben, so schien es gerathen, diesen zunächst in seinem Urheber zu berücksichtigen.

**) Es wird kaum der Bemerkung, noch einer besonderen Entschuldigung bedürfen, dass bei der Erörterung dieses Gegenstandes in den folgenden Zeilen hauptsächlich der vierstimmige Satz berücksichtigt worden ist.

***) Die römischen Ziffern bezeichnen die verschiedenen Stufen der Tonleiter.

Anmerk. d. Red.

a. und *b.* bezeichneten Beispiele *), die blos in der angezeigten Beziehung von einander verschieden, im Uebrigen aber gleich sind. Nach der bisher üblichen Theorie müsste offenbar die zweite Bearbeitung der ersteren vorzuziehen sein, denn der 1., 3., 5., 7. und 9. Tact enthalten Verdoppelungen des Grundtones, wogegen in der Bearbeitung *a.* die resp. Grundterzen verdoppelt erscheinen; aber gerade eben darum scheint mir diese Bearbeitung besser.

Dass die Beobachtung der Wichtigkeit der I., IV. und V. jeder Tonleiter auch auf die Versetzungen anwendbar sei, lehrt der Blick auf die im 1. und 8. Tacte vorkommenden Sextenaccorde, wovon der letztere als eigentliche Hauptseptimenharmonie sogar noch mit verdoppelter Grundseptime erscheint; nur ist dabei nicht zu übersehen, was schon oben angedeutet wurde, dass die Rücksicht auf symmetrische Stimmlage es rathlich macht, im Sextenaccorde den jedesmaligen Ton der Oberstimme zu verdoppeln, sollten dadurch auch die beiden höchsten Stimmen um eine Octave weit aus einander gerathen.

Ferner: der Halbschluss im gewöhnlichen Sinne des Wortes, begreift bekanntlich die Folge der Harmonie I. V. Eine andere Art des Halbschlusses wird aber ebenfalls nicht selten gemacht durch die Folge der Harmonieen IV. V., und zwar häufig so, dass die Harmonie IV. in der ersten Versetzung genommen, der eigentliche Grundton aber chromatisch erhöht wird, wodurch die ganze Modulation sich einer Ausweichung in die Tonart der Dominante nähert. Mit anderen Worten also: auf der tonischen Sexte erscheint sehr häufig ein Sextenaccord mit erhöhter Sexte. Durch die letztere erhält aber die als Terz dieses Sextenaccords erscheinende Tonica das Ansehen einer Dominantenseptime; und dennoch wird gerade sie vorzugsweise verdoppelt; und selbst in manchen Fällen, wo die Verdoppelung des Basstones der Symmetrie der Stimmlage angemessener sein würde und auch im Uebrigen ohne Unbequemlichkeit zu haben wäre, verdoppelt man dennoch lieber die Tonica (Beispiele *c. d.*).

Ich erinnere mich, vor mehreren Jahren in der musikalischen Zeitschrift „Eutonia" die Anfrage gelesen zu haben: „Woher die schlechte Wirkung der bei *c.* verzeichneten Harmoniefolge zu erklären sei?" und ich gestehe zugleich, mich über diese Anfrage gewundert zu haben, da sie theilweise eine Unrichtigkeit enthält, andererseits aber aus den obigen Erörterungen vollkommen sich erledigt. Die Unrichtigkeit liegt darin, dass das citirte Beispiel überhaupt schlecht klinge. Vermuthlich hat der Frager das Mehrdeutige dieser Harmoniefolge übersehen und sie blos auf C dur angewandt, ohne zu gedenken, dass sie eben so leitereigen auch nach G dur gehört; dass sie aber in der letzteren Tonart wichtig wirke, dürfte sicher nicht allgemein zugestanden werden; und namentlich entgegen, das Beispiel *f.*, wo diese Harmoniefolge den Uebergang in den Parallelton einleitet, nichts Erhebliches einzuwenden. Dass aber in C dur jenes Beispiel nicht sonderlich wohlklingt, liegt in der Uebergehung der Auflösung des Leittons, einer Freiheit, welche, wie *Gottfr. Weber* sehr richtig bemerkt, bei der Trugcadenz meistens stärker auffällt, als wenn der Grundton einen Quartensprung gemacht hätte; und es thut hier wenig zur Sache, ob die Dominantenharmonie mit oder ohne Hauptseptime erscheint. Durch die Auflösung des Leittones erhält aber die in Rede stehende Folge das Ansehen des Beispiels *g.*, und zugleich finden wir hierbei eine Dreiklangsharmonie, deren Terz als Tonica des Ganzen zur Verdoppelung am geeignetsten ist. Wenn vorher gesagt wurde, dass in der Tonart G dur das Beispiel *e.* nicht widrig klinge, so folgt daraus keineswegs, dass nicht auch in G dur das Beispiel *g.* noch besser klinge; dies kann vielmehr vollkommen zugegeben werden, und erklärt sich daraus, dass der verdoppelte Ton *c* die tonische Quarte, also wiederum eine von den bewussten drei Hauptstufen der Tonleiter ist.

Selbst die gewöhnliche Stimmung der Pauken I. V. kann einigermassen für die Richtigkeit meiner obigen Behauptung sprechen. Sie reicht für alle leitereigenen Grundtöne aus (wobei nur zu erinnern, dass die tonische VII. für gewöhnlich keine Grundharmonie hat). Zwar stimmt sie nicht zur Dreiklangsharmonie der II., wohl aber zu deren Septimenharmonie; und bekanntlich ist es nicht ungewöhnlich, die Septime derselben durch die Pauke hervorzuheben, und die Zulässigkeit einer solchen Verdoppelung durch ein nur zur Füllung dienendes Instrument ist wiederum daraus zu erklären, dass die also verdoppelte Septime die Tonica des Ganzen ist. — Wie oft nun durch Pauken Grundterzen verdoppelt werden, dazu bedarf es nur eines flüchtigen Blicks in die erste beste Partitur. Vielleicht wird man einwenden, dass dergleichen Verdoppelungen nur aus Noth und nur da geschehen, wo es überhaupt gelte, eine Harmonie durch Pauken zu markiren, und wo letztere einer augenblicklichen Umstimmung in die resp. Grundtöne nicht fähig seien. Aber dann bedurfte es ja von vorn herein einer anderen Stimmung der Pauken oder einer Vermehrung der letzteren; Beides aber kommt bekanntlich nur ausnahmsweise vor. —

Die verminderte Dreiklangsharmonie der tonischen VII. wird gewöhnlich, und mit Recht, für eine Dominantenharmonie ausgegeben, deren Grundtone fehle; auch findet sich wohl der nicht minder richtige Zusatz, dass im vier- und mehrstimmigen Satze von jenem verminderten Dreiklange hauptsächlich der Sextenaccord (eigentlich also ein Terquartenaccord, jedoch ohne Quarte) vorkomme. Nur wird die weitere Lehre darüber gewöhnlich so abgefasst, als ob eine solche Gestalt immer nur Surrogat der vollständigen Dominantenharmonie sei, dessen man sich also nur dann bediene, wenn der eigentliche Grundtone nicht zu haben sei. Ein solcher Nothfall wird aber bei dem vierstimmigen Satze nur selten, bei dem vielstimmigen vielleicht gar nicht eintreten; und doch lehrt die Erfahrung, dass auch dem vielstimmigen Satze die verminderte Dreiklangsharmonie nicht fremd ist. Wahr ist es, dass in manchen Fällen die Anwesenheit der Dominante gleichgiltig sein kann, eben so auch, dass namentlich dem vollen Orchester, sobald es nur zur Begleitung des Chorgesanges dient, oft die Dominante hinzugefügt wird, während sie dem letzteren, obwohl zu ha-

*) Wir lassen die sämmtlichen zu diesem Aufsatze gehörigen Beispiele hinter einander am Schlusse folgen; s. unten S. 658 und 659. *D. Red.*

ben gewesen, fehlt; allein daraus folgt keineswegs, dass es überhaupt gleichgiltig sei, ob man auf der II. der Tonleiter den vollständigen $\frac{7}{5}$-Accord oder blos den G-Accord gebrauche. Die Vergleichung der Beispiele *h.* und *i.* mit einander kann zum Belege dienen. Beide Sätze sind untadelhaft, nach Maassgabe des Zweckes kann jeder den Vorzug verdienen; dass aber beider Wirkung eine und dieselbe sei, mag ich nicht behaupten; soll der Unterschied in Worten bezeichnet werden, so zeigt der Satz *i.* vielleicht mehr Glätte und Geschmeidigkeit gegen den Ernst des anderen. Es scheint daher, ausser der grösseren Freiheit, welche einer Hauptseptime dann zusteht, wenn sie ohne ihren Grundton auftritt, die Sache mehr vom ästhetischen Standpuncte aus betrachtet werden zu müssen. Analog den Beispielen, an welchen das grosse Buch der Natur so reich ist, bildet jene verminderte Dreiklangsharmonie den Uebergang von den consonirenden Accorden zu den dissonirenden, indem sie an den Freiheiten der ersteren Theil nimmt, ohne die Natur der letzteren ganz zu verleugnen. Ersteres zeigt sich durch ihre Mehrdeutigkeit, vermöge deren sie sehr zur Vermittlung der allmäligen Ausweichung von Dur nach dem Parallelmolltone (und umgekehrt) geschickt ist; und im ganzen Gebiete der Harmonie ist die Erscheinung vielleicht ohne Gleichen, dass eine und dieselbe Zusammenstellung von Tönen sowohl für eine Hauptseptimenharmonie zu gelten, eben so aber auch, als Dreiklangsharmonie derselben Stufe in Dur zu entsprechen vermag. Sie zeigt es ferner aber auch durch die Zulässigkeit und — in dem Verhältnisse einer Dominantenharmonie — selbst durch eine gewisse Vorliebe für die Verdoppelung der Hauptseptime (d. h. der tonischen Quarte; siehe, was oben über Verdoppelungen gesagt ist). Die dissonirende Eigenschaft zeigt sich dagegen durch das Verlangen nach einer Auflösung, wiewohl diese letztere nicht melodisch, sondern nur harmonisch zu sein braucht, da es vollkommen genügt, wenn nur die zur Auflösung nöthige Harmonie folgt, ohne dass die Hauptseptime dabei wirklich einen Secundenschritt abwärts mache. Eben so ist auch im zweistimmigen Satze gerade die verminderte Dreiklangsharmonie am geeignetsten, die Hauptseptimenharmonie möglichst darzustellen, indem sie gerade diejenigen Bestandtheile derselben erhält, welche eine bestimmte Fortschreitung und zwar in die wichtigsten Intervalle der tonischen Harmonie (Tonica und Terz) verlangen. Dass nun noch etwa Regeln gegeben werden über die Fälle, wo die vollständige Hauptseptimenharmonie oder statt deren die verminderte Dreiklangsharmonie der tonischen VII. anzuwenden, das wird schwerlich Jemand verlangen; das Unzulängliche einer solchen Forderung bedarf nicht erst des Beweises. Wohl aber mag es nicht überflüssig sein, in Bezug auf den Choralsatz vor dem allzuhäufigen Gebrauche des vollständigen $\frac{7}{5}$-Accords der Dominantenharmonie zu warnen. Lässt man die oben angeführten Eigenschaften von Glätte und Ernst gelten, so wird man unschwer auch den Grund dieser Warnung errathen, und es wird dann auch ohne weitere Auseinandersetzung die einfache Bemerkung genügen, dass im Chorale jene Glätte am Willkommensten meist nur dann erscheint, wenn die Dominante in der Melodie liegt, besonders wenn sie unmittelbar vorher gelegen hat und auch noch während der Auflösung liegen bleibt, oder auch wenn überhaupt mehr ein stufenweises, als springendes Fortschreiten einzelner Stimmen, während andere liegen bleiben, beabsichtigt wird. (Beisp. *k. l.*) In den übrigen Fällen dagegen wird häufiger die Weglassung der Dominante angemessen erscheinen und durch Verdoppelung der Hauptseptime, oder wo dies aus anderen Gründen weniger räthlich erscheinen dürfte, des Basstones selbst zweckmässig ersetzt werden. (Beispiel *m.*) —

Die Benennung des hart verminderten und des doppelt verminderten Dreiklanges ist bekanntlich auch angegriffen worden. Ohne indessen auf das Terminologische des Gegenstandes hier weiter einzugehen, bemerke ich nur, dass ich diese Benennungen doch nicht missen mag, da die Deduction, welche namentlich *G. Weber* in Betreff des übermässigen Sextenaccordes, dem oft bald noch eine Quarte, bald eine Quinte beigegeben wird, nicht vollständig genügt. *G. Weber* gibt bekanntlich jenen Harmonieen die tonische Secunde der Molltonleiter zum eigentlichen Grundbass, auf welchen er einen Nonenaccord basirt, dessen Grundterz chromatisch erhöht sei, oder man erklärt sie auch wohl für Hauptseptimenharmonieen, deren Grundquinte chromatisch erniedrigt sei; in dem einen wie dem anderen Falle wird eigentlich also immer eine Ausweichung in die Dominante angenommen. Gegen alle diese Annahmen erheben sich aber verschiedene Zweifel. Zunächst ist dem Lernenden mit jener Entwickelung wenig gedient. Sie ist ihm zu — ich möchte sagen: voluminös, und es ist ihm kaum zu verdenken, wenn er sich nicht in die angebliche Nothwendigkeit findet, zur Erklärung einer vollkommen ausreichenden harmonischen Verbindung dreier Töne einen fünfstimmigen Accord zu vindiciren, der obnehin vollständig in praxi nicht vorkommt; und wohl habe ich es erlebt, dass selbst talentvolle Schüler mit ihrem Wissen in diesem Puncte durchaus Nichts anzufangen wussten und, so zu sagen, vor lauter Bäumen den Wald nicht sahen. — Aber auch das Didactische bei Seite gesetzt, erscheint die Annahme eines nie verwirklichten Nonenaccordes für eine dreistimmige Harmonie zu weit hergeholt. Noch misslicher erscheint es, jenen Nonenaccord gar für eine Dominantenharmonie auszugeben, da es doch auffallen muss, dass der darauffolgende um eine Quarte höher gelegene Dreiklang immer nur gross, nie klein sein kann. Bei dem Unterrichte in der Harmonie habe ich es durch die Erfahrung bewährt gefunden, den Lernenden in Betreff der in Rede stehenden harmonischen Erscheinungen vorläufig darauf aufmerksam zu machen, dass auf der sechsten Stufe der Tonleiter ein Sexten-, Terzquarten- oder Quintsextenaccord mit sehr häufig nur willkürlich erhöhter Sexte erscheint, und ihn zur richtigen Behandlung dieser Harmonie nach Analogie der ihm schon bekannten übrigen Septimenharmonieen mit der Einschränkung angehalten, die übermässige Sexte darin wie einen Leiteton aufzulösen. Erst später folgte dann die eigentliche Entwickelung der Sache in folgender Art:

Bei der Wichtigkeit der Dominante kann das Bestreben der letzteren kaum auffallen, eben so wie die Tonica, einen Leiteton zu haben. Da dieser aber nicht

in der Tonleiter liegt, so muss er durch chromatische Erhöhung der tonischen Quarte gewonnen werden. Zugleich kommt es aber darauf an, die Dominante selbst dabei als Dominante gelten zu lassen und daher eine eigentliche Ausweichung, wodurch sie als neue Tonica erscheinen würde, zu verhüten. Mag daher nun die Harmonie, in welcher jener künstliche Leiteton erscheint, immerhin eine wünschenswerthe Aehnlichkeit mit einer Hauptseptimenharmonie haben, so darf diese Aehnlichkeit doch nicht in eine entschiedene Gleichheit übergehen. Dem vorzubeugen bedarf es in der Molltonleiter keiner besonderen Vorsicht, da in der Harmonie II. die Grundquinte einer solchen Gleichheit widerspricht. In der Durtonleiter hingegen wurde durch die Erhöhung der tonischen Quarte auf der II. eine entschiedene Hauptseptimenharmonie entstehen, daher man deren Grundquinte — die tonische Sexte — ermedrigt *).

Wird die chromatische Erhöhung der tonischen Quarte selbst zum Grundbasse gemacht, so entsteht in Moll der sogenannte doppelt verminderte, in Dur aber ein gewöhnlich verminderter Dreiklang (welchen letzteren man durch das eben genannte Verfahren ebenfalls häufig in jenen verwandelt). Während die hart verminderte Dreiklangsharmonie selten ohne hinzugefügte Septime benutzt wird, kann die doppelt verminderte Harmonie beliebig mit und ohne ihre Septime erscheinen. Diese Septime ist in Moll vermindert, in Dur zwar eigentlich klein, wird aber ebenfalls häufig vermindert um des Wohlklanges willen. Da die erhöhte Quarte der Tonleiter gegen die kleine tonische Quinte eine verminderte Terz, und somit ein Intervall bildet, welches sehr häufig dem Ohre nicht recht zusagt, dagegen die Umkehrung, nämlich die übermässige Sexte, mit Wohlgefallen vernommen wird, so ist es natürlich, nicht nur, dass man in den besprochenen Harmonieen beide Töne in dieses Verhältniss zu einander zu bringen sucht, sondern dazu auch gerade diejenigen Gestaltungen wählt, in welchen das Verhältniss der übermässigen Sexte am Deutlichsten hervortritt, mithin den unteren Terminus derselben der tiefsten Stimme gibt. Und so dient denn vorzugsweise die kleine Sexte der Tonleiter diesen Harmonieen als Basston.

Ist aber die Umkehrung der verminderten Terz nicht zu haben, die letztere dem Interesse der Harmonie jedoch nicht angemessen, so geht man noch einen Schritt weiter, indem man nicht etwa die chromatische Erhöhung der tonischen Quarte aufgibt, sondern vielmehr ihr zu Gefallen die verminderte Terz in eine kleine dadurch verwandelt, dass man den oberen Terminus ebenfalls erhöht. Dadurch erhält man in der Molltonleiter auf der Erhöhung der tonischen Quarte einen einfachen verminderten Dreiklang, oder, in dem gewöhnlicheren Falle, dass noch eine Septime beigegeben ist, einen verminderten Septimenaccord. Dass es mit diesem nur die angezeigte Bewandniss habe, geht daraus hervor, dass die erste Versetzung desselben, der $\frac{6}{5}$-Accord, nur dann gebraucht wird, wenn der Basston eine Stufe aufwärts in die grosse tonische Septime gehen soll **), und dass einzelne allerdings vorkommende Fälle, welche dieser Behauptung widersprechen, nur als Ausnahmen gelten können.

Wenn oben gesagt wurde, dass durch die Erhöhung ihrer Grundterz die Septimenharmonie der tonischen II. nicht in eine entschiedene Dominantenharmonie verwandelt werden dürfe, daher man in Dur die resp. Grundquinte erniedrige, so muss dabei noch der Ausnahme gedacht werden, welche dadurch entsteht, wenn die Grundseptime nicht aufgelöst wird, sondern liegen bleibt, während die anderen Stimmen fortschreiten; ein Verhältniss, in welchem die respective Septimenharmonie eigentlich nur scheinbar ist, in Wahrheit aber die Dreiklangsharmonie der tonischen VI. mit durchgehenden Noten erscheint. (Beisp. *n.*) Eben so wenig wird die vorstehende Entwickelung durch solche Fälle widerlegt, wo der Componist absichtlich eine, wenn auch nur kurze, Ausweichung in die Dominante gibt, obgleich sie vom rein technischen Standpuncte aus betrachtet auch hätte vermieden werden können; wie denn unter Anderem — nach *Mortimer* — der sogenannten hypoäolischen Tonleiter (A- oder G moll mit der grossen Sexte) eine solche Ausweichung eigen ist, wie aus dem Beispiele *o.* zu ersehen, während für die Modulation des gewöhnlichen Molltones das dort vorkommende *fis* jedesmal in *f* zu verwandeln wäre.

Die ganze Materie — das wird schwerlich Jemand leugnen, der sie vom theoretischen Standpuncte aus betrachtet und dabei zugleich die didactische Seite desselben beachtet — ist etwas complicirter Natur; und obgleich ich glaube, in den obigen Bemerkungen nichts Wesentliches übergangen zu haben, so soll damit die Zulässigkeit und Zweckmässigkeit einer weiteren Ausführung derselben durchaus nicht in Abrede gestellt werden. Das jedoch Sache der streng durchgeführten Theorie, nicht aber der Tendenz dieser Zeilen; und um daher einem anscheinend vielleicht nahe liegenden Vorwurfe zu begegnen, wiederhole ich, dass, was hier gegeben worden ist, nur Winke und Stoff für den Theoretiker sein soll. —

Stimmenführung. — Bei der Stimmenführung kann man füglich zwei Seiten betrachten, die positive und die negative. Ich wähle diese Ausdrücke, da sie dem Bedürfnisse einer möglichst kurzen Bezeichnung des damit zu verbindenden Begriffes noch am Ehesten zu entsprechen scheinen; die nöthige Erklärung wird sich aus dem weiteren Verlaufe der folgenden Zeilen ergeben. Das gebildete musikalische Ohr verfolgt nicht blos den Gang den Harmoniefolgen und den Faden der Melodie, sondern sehr häufig auch noch den gleichzeitigen Gang mehrerer Stimmen; wie vieler? lässt sich nicht geradehin bestimmen, da dies bald von der künstlerischen Individualität des Hörers, bald von der Beschaffenheit des Tonstückes selbst abhängen kann. Mit Recht widmet daher auch diesem Theile der musikalischen Theorie die Lehre ein eigenes

*) Dies kann um so weniger auffallen, da eine Erniedrigung der tonischen grossen Sexte ohnedin nicht selten ist, und keineswegs immer durch Forderung des Wohlklanges — wie etwa bei manchen Lagen des grossen Nonenaccordes — bedingt wird, sondern nicht minder auch rein willkürlich zu den Grundbässen II. und IV. erscheint, um einen Mittelweg zwischen Dur und Moll zu haben.

**) Was sich wiederum auf das Verlangen gründet, Stufenschritte von mehr als einem ganzen Tone zu vermeiden und demgemäss die kleine tonische Sexte zu erhöhen, wenn sie als Uebergang in die nächst höhere tonische Stufe dienen soll.

Kapitel, dessen Aufgabe es ist, zu zeigen, wie die verschiedenen bei der Fortführung eines harmonischen Gewebes betheiligten Stimmen sowohl einzeln als auch in ihrem gegenseitigen Verhältnisse zu einander und nach Maassgabe ihrer Wichtigkeit zu behandeln sind. Insoweit nun das Ohr den Gang der einzelnen Stimmen ververfolgt, schreibe ich der Stimmenführung eine positive Seite zu, und diese ist es ziemlich ausschliesslich, welche in den Lehrbüchern der Theorie betrachtet wird. Dagegen bleibt die negative fast ganz unerwähnt. Und doch kommen so viele Fälle vor, wo das Interesse des Hörers keineswegs für alle Stimmen gleichmässig in Anspruch genommen wird und wo das Verfolgen der einzelnen Stimmen auch dem geübtesten Ohre nicht immer möglich ist, und dennoch der Einfluss einer sorgfältigen Behandlung der Stimmen auf die Gesammtwirkung sich bemerklich macht. Beispiele dafür brauchen nicht immer sehr vielstimmig zu sein; auch schon bei vierstimmigen Sätzen können Fälle der Art eintreten; indessen gilt das Gesagte in seiner ganzen Ausdehnung am Meisten allerdings von den vielstimmigen Vocal- und Instrumentalcompositionen, und es ist nicht blos die Quantität der Stimmen, sondern auch ihre Qualität — indem nämlich mehrere Stimmen mit Individuen einer Stimmgattung besetzt werden —, welche das Verfolgen der einzelnen Stimmen erschwert oder gar unmöglich macht. Dass in solchen Fällen das Gesetz der Stimmenführung anders gehandhabt werden muss, dass manche Forderung des minderstimmigen Satzes dem mehrstimmigen unnöthig wird, ja unangemessen erscheinen kann, dass also von dieser Seite her überhaupt dem letzteren grössere Freiheiten zustehen, leuchtet ein; dadurch wird er aber keineswegs den Forderungen der Stimmführung entzogen. Mancher vielstimmige Satz klingt überladen, nicht immer durch die Vielheit der Stimmen, sondern durch die Art ihrer Benutzung; und als Grundprinzip für solche Fälle muss die Forderung gelten, so zu schreiben, dass das Ganze den bezweckten Eindruck auch mache, ohne dass darum gerade jede einzelne Stimme sich dem Ohre besonders bemerkbar machen müsse, und es kann, von dieser Seite her betrachtet, die Stimmführung vielleicht mit dem Salze verglichen werden, welches als Würze der Speisen nicht geschmeckt werden darf, dessen Mangel aber sofort bemerkt wird.

Am Auffallendsten vielleicht stellt sich dies bei dem vielstimmigen Orgelspiele heraus, denn obgleich hier ziemlich Alles vorhanden ist, was der Beobachtung der Stimmenführung hinderlich sein kann — vollkommene Gleichheit aller Stimmen an Klangfarbe und Stärke, Verdeckung der Stimmführung durch Anwendung der Register des verschiedensten Maassstabes, die Unmöglichkeit, einzelne Stimmen durch dynamische Hilfsmittel hervorzuheben u. s. w. — dennoch ist es keineswegs einerlei, ob man — etwa in einem fünf- oder sechsstimmigen Choralsatze — die begleitenden Stimmen nach den Grundsätzen einer guten Stimmenführung behandele, oder sie bunt durch einander werfe und, so zu sagen, greife, was Einem gerade unter die Finger kommt.

Durch eine gute Stimmenführung wird allerdings eine im Übrigen geist- und characterlose Composition nicht gebessert, wohl aber wird auch die beste dadurch immer noch so weit gewinnen, dass ein ..nstliches Studium auch dieses Theils der Theorie dem Kunstjünger um so dringender angerathen werden darf, als in so manchen Werken glücklich begabter Tonsetzer gerade darin Nachlässigkeiten vorkommen, welche nur aus einer zu beschränkten Ansicht des Gegenstandes können hervorgegangen sein, und als auch selbst in so manchen Lehrbüchern die Stimmenführung fast nur nebenbei abgehandelt wird.

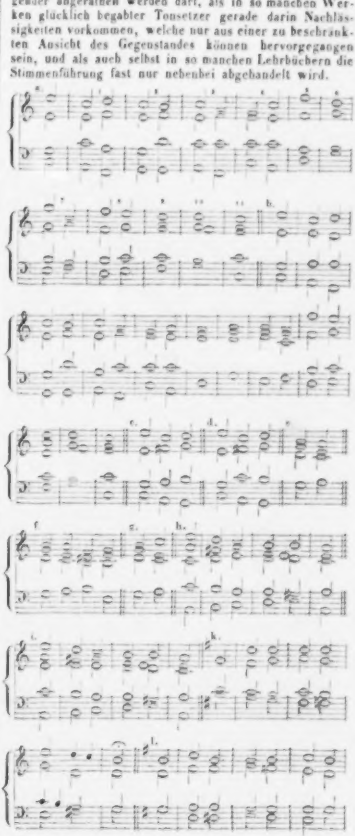

Nachrichten.

Das Sängerfest auf der Bastei.

Der Hochlandssängerverein, bestehend aus den Männergesangvereinen der Städte Hohnstein, Stolpen, Neustadt, Wehlen und Königstein, dem sich diesmal auch die beiden Vereine aus Pirna angeschlossen hatten, realisirte in diesem Jahre die schon früher einmal angeregte Idee, sein viertes Gesangfest auf einem der schönsten und besuchtesten Puncte unserer sächsischen Schweiz, der Bastei, zu feiern, und es war vorauszusehen, dass diese Feier eine grosse Anzahl von Theilnehmern versammeln würde, wenn auch vielleicht mehr noch der Localität, als des Festes selbst oder des damit verbundenen wohlthätigen Zweckes wegen: man hatte nämlich den durch freiwillige Gaben an den Eingängen etwa erwachsenden Ueberschuss über den nothwendigen Festaufwand für die durch die diesjährige Frühjahrsüberschwemmung besonders hart betroffenen Bewohner der Städte Wehlen und Königstein bestimmt. Diese Voraussetzung ward nicht getäuscht, obwohl der Himmel dem Feste nicht besonders günstig sich zeigte; denn es regnete und stürmte abwechselnd, doch vorübergehend, und hauptsächlich der Neuheit des Gegenstandes mag es wohl zugeschrieben werden, dass doch eine Versammlung von 4 bis 5000 Zuhörern sich mochte eingefunden haben. Freilich eine merkwürdige Versammlung, da selten wohl zu einem derartigen Feste, wie hier, Repräsentanten der verschiedensten Gegenden Deutschlands nicht nur, sondern auch Engländer, Franzosen, Russen, Polen u. s. w. sich eingefunden hatten, die ihre Reise gerade in diese Gegend führte. Die grosse Mehrzahl der Anwesenden bildeten indess die Bewohner der umliegenden Ortschaften, aus Stadt und Land, und das Fest mag mit Rücksicht hierauf, wie auf die gerade von dieser Seite ihm gezollte, lebendige Theilnahme mit grösserem Rechte, als so manches ähnliche, ein Volksfest genannt werden. Und in diesem Character, den mehr und mehr auszuprägen unsere deutschen Sangerfeste den ernsten Beruf haben, mag zugleich die Berechtigung liegen, hier in etwas weiterer Ausführung dieses Festes zu gedenken. Den Festordnern gebührt, neben dem Besitzer des Gasthauses auf der Bastei, das unbestreitbare Verdienst, nach Möglichkeit für die Unterbringung und die Befriedigung auch der leiblichen Bedürfnisse einer so grossen Menge nach Möglichkeit durch Errichtung von Zelten u. s. w., durch prompte Bedienung und billige Bewirthung gesorgt zu haben — ein Verdienst, das an einem solchen Orte und bei solcher Gelegenheit doppelt anzuerkennen ist.

Früh gegen 9 Uhr am 13. August hielten die Vereine unter Gesang auf der Bastei ihren Einzug und kurz nachher begann die Probe der allgemeinen Gesänge. Die Zeit von Beendigung derselben bis zum Mittage hin war dem Durchstreifen der schönsten Partieen gewidmet, und ein Musikchor, wie die Vorträge einzelner Gesangvereine füllten für die nach und nach zu Wasser, zu Wagen und zu Fuss heranziehende Menge der Zuhörer die flüchtigen Stunden aus, bis Nachmittags um 2 Uhr die eigentliche Festfeier mit dem von allen Vereinen vorgetragenen „Weihgesange" von *J. Otto* auf der Bastei selbst begann. Nach dem Schlusse desselben setzte sich der Zug der Sänger mit ihren Fahnen, durch die Vereinsbänder geschmückt, unter Vortritt eines Musikchores, geleitet von einer dichtgedrängten Zuhörerschaar, nach einer in der Nähe gelegenen Wiese in Bewegung, die mit Laub, Kränzen und Fahnen geschmückt für den Vortrag der allgemeinen Gesänge bestimmt war. Hier wurden folgende neue Chorgesänge zu Gehör gebracht: 1) In's Freie, von *Stuns*; 2) Jägers Lust, von *Reissiger*; 3) Der Jäger Abschied, von *Mendelssohn Bartholdy*; 4) Deutsches Lied, von *Kalliwoda*; 5) Der Gesang, von *Reissiger*; 6) Rheinweinlied, von *E. F. Adam*; 7) Des Deutschen Vaterland, von *Reichardt*; 8) Freie Kunst, von *Hering*; 9) Soldatenabschied, von *Stern*. Nach der Rückkunft auf die Bastei begannen abermals die freien Gesänge der einzelnen Vereine, mit mehr oder minder Glück in der Auswahl, mit mehr oder minder anerkennenswerther Präcision in der Ausführung. Abends gegen 9 Uhr traten dann die Vereine noch einmal zusammen, um das Abendlied von *Adam*, das Abendlied von *Kuhlau* und den Sängerabschied von *Weber* vorzutragen, und nachher durch einen Ball den Beschluss des Festes zu feiern.

Das ganze Fest verlief ohne irgend eine Störung, obwohl die am Nachmittage eintreffende Nachricht von den beklagenswerthen Vorfällen in Leipzig am vorhergehenden Abende natürlich um so mehr eine momentane Aufregung hervorrief, als daran sich mannichfache und auch übertriebene Gerüchte und Besorgnisse knüpften, die doch unzweifelhaft wenigstens dem Festballe manchen Theilnehmer entzogen haben.

So weit das Referat. Aber die Kritik will in diesen Blättern doch auch ihr Recht, und so anerkennend das erste nothwendig ausfallen musste, so wird die zweite freilich nicht in gleicher Weise ihre Befriedigung aussprechen können. Um da mit einem unverschuldeten, allseitig fast bei den Sängervereinen gefühlten Uebelstande zu beginnen, so trat auch hier der Mangel an tüchtigen frischen und ausdauernden ersten Tenoren sehr fühlbar hervor, so dass schon bei dem getragenen, und allerdings etwas zu langsam genommenen „Weihgesange" ein sehr merkliches Detoniren eintrat, das für die nachfolgenden Nummern mit Recht fürchten liess und um so einschneidender ward, da die tüchtigen Basse unverrückt im Ton blieben! Doch trat dieser Missstand bei den folgenden Productionen glück-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Februar. Nº. 22. 1803.

Recension.

Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Für patriotische Verehrer ächter musikalischer Kunst, von J. N. Forkel. Mit Bachs Bildnis von Nettling gestochen und zwey Kupfertafeln. 1802. Leipzig, bey Hoffmeister und Kühnel. (Bureau de Musique.) (Pr. 1 Thlr.)

Es giebt schwerlich einen musikalischen Literator unserer Zeit, dem es anständiger, und, man möchte sagen, pflichtmässiger gewesen wäre, das Leben des grössten aller musikalischen Meister der Nachwelt darzulegen, als Herrn Forkel, dem mit Recht berühmten Verfasser der Geschichte der Musik. Man kennt bis jezt die Gottheiten und Heroen dieser Kunst grösstentheils nur durch ihre Thaten; an biographischen Nachrichten ist die Literatur derselben so wenig reich, dass ein Beytrag, wie der vorliegende, von solcher Hand, nicht anders als willkommen seyn kann. Man sagt zwar nicht mit Unrecht: die Geschichte eines Künstlers seyen seine Werke! in so fern ohne die Werke niemand nach dem Manne fragt; aber man muss auch bedenken, dass die Organisation eines Mannes von grossen Kräften und Gaben jedesmal so einzig und besonders ist, dass mit dieser Organisation die Natur selbst ein Kunstwerk hervorgebracht hat, das oft so merkwürdig ist, als die Produkte des Künstlers es sind.

Auch hat es wohl nicht an Nachrichten gefehlt — wo und wann dieser oder jener Künstler geboren und gestorben? wer sein Vater gewesen? sein Bruder? sein Fürst? sein Wohlthäter? sein Feind?

Selten aber, oder gar nicht erfährt die Nachwelt, wer sein Freund gewesen, sein würdiger Freund, wer im Stande gewesen, ihn zu verstehn, ihn zu durchdringen, zu verfolgen in die Tiefen der Kunst, und endlich, ihn darzustellen wie er war — seinen lebendigen Geist, sein Herz, seine Persönlichkeit und sein Wollen; denn, wie würde man oft erstaunen, wenn man bey der Bewunderung eines grossen Künstlers erfahren sollte, was er eigentlich gewollt, und zu seiner eigenen Unzufriedenheit so selten erreicht hat. Zu einer solchen Darstellung würde nun allerdings ein solcher Freund gehören, der in seiner Art eben auch ein wahrer Künstler wäre und so wird es damit wohl beym Alten bleiben.

Hr. Forkel hatte schon seit vielen Jahren die Absicht gehabt, über S. Bach's Leben und Kunstwerke Nachrichten mitzutheilen, besonders da ein kleiner Aufsatz über Bach's Leben, in der Mitzlerschen Bibliothek, viel zu unbedeutend ist: aber er wollte diese Nachrichten für den lezten Band seiner Geschichte der Musik aufsparen, und dann hatten die Leser vielleicht noch lange darauf warten müssen. Die Unternehmung der Hoffmeister- und Kühnelschen Musikhandlung in Leipzig, eine vollständige und kritisch-korrekte Ausgabe der Bachschen Werke zu veranstalten, bewog den Verfasser, bey dieser Gelegenheit Bach's Leben, besonders von Seiten seiner reichen Fertilität, aufzustellen und die Welt früher mit dieser seiner Arbeit bekannt zu machen.

Herr Forkel hat vollkommen Recht, die

licherweise weniger hervor. Dagegen war die Wahl der Sängerwiese keine glückliche. Ueberall von ziemlich hohem Grase bedeckt, von Buschwerk rings eingeschlossen, verlor der Gesang an Fülle und Elasticität des Tones, da dieser sich ohne Resonanz in den Büschen verlor, und es machten schon deshalb die etwa 120 thätigen Stimmen nicht den erwarteten Eindruck. Dazu gesellte sich dann noch die bemerkbare Unsicherheit und Aengstlichkeit des Dirigenten, der trotz gar gewaltigen Tactirens für die eigentliche Führung der ihm anvertrauten Vereine wenig Erspriessliches leistete, und ein Mangel an Feuer, an Begeisterung, der sich in dem ziemlich monotonen Vortrage der Piecen bemerklich machte. Es fehlte der Geist, der Schwung, der poetische Hauch, ohne den derartige Productionen niemals zu lebensvoller Wirksamkeit und Eindringlichkeit gelangen können, und der bei den Gesängen einzelner Vereine verhältnissmässig weniger vermisst ward, als bei der Gesammtleistung. Das blose Absingen der Noten, allenfalls mit Beachtung der vorgeschriebenen Piano und Forte, thut's ja noch nicht allein! Eine gewisse durchgeistigte Auffassung und eine freiere, selbstbewusste Reproduction, die zu erzielen freilich fast zumeist in der Hand, dem Geschick, Geschmack und Geist des Dirigenten liegt, muss doch unbedingt noch hinzutreten, wenn solche Leistungen nur irgendwie über das Niveau des handwerksmässigen Schleudrians sich erheben sollen. Hoffen wir, dass dieser, nicht selten auch in den Vereinen grosser Städte viel zu wenig beachtete Punct immer mehr zur Erkenntniss komme, und dadurch diese Leistungen immer gehobenere, erfreulichere, veredeltere werden mögen. *Wase.*

Hamburg. Im August. — Mein letzter Bericht reicht bis zu dem Gastspiele des Fräul. *Lind*, Ende März. Dasselbe bildet in den Annalen des hiesigen Stadttheaters einen Glanzpunct, der vielleicht nie wieder erreicht wird. Die Erwartungen waren durch den Berliner Enthusiasmus bis auf's Höchste gespannt, der Erfolg aber so gross, wie man ihn hier nie erlebt hat. Fräul. *Lind* eröffnete den Cyclus ihrer Gastrollen mit der „Norma" am 29. März, welche am 31. desselben Monats und am 2. April bei stets überfülltem Hause und erhöhten Preisen — der erste Rang und Parquet 1½ Thlr. u. s. w. — wiederholt wurde; sodann trat sie drei Mal nach einander in der „Nachtwandlerin" auf; darauf folgte „Lucia di Lammermoor" zwei Mal, und darnach noch ein Mal die „Nachtwandlerin." Sodann reiste sie nach Schwerin, in Folge einer persönlichen Einladung des Grossherzogs. Nach ihrer Zurückkunft sang sie noch die Agathe im „Freischütz," zwei Mal die „Norma" — ein Mal zu ihrem eigenen, das andere Mal zum Benefiz des Chor- und Orchesterpersonals — und auf vieles Begehren ausserdem noch den letzten Act der „Nachtwandlerin," und in dem Benefiz des Capellmeister *Krebs*, worin sie die bekannte Arie aus Niobe und zwei schwedische und ein deutsches Lied am Piano vortrug. Es ist schon so viel über diese, schnell zu einem Weltruf gelangte Künstlerin geschrieben worden, dass ein näheres Besprechen ihrer Leistungen nur überflüssig erscheinen kann, zumal da alles Detailliren derselben, ohne diese selbst gehört zu haben, doch nur einen schwachen Begriff von deren Vorzüglichkeit und Eigenthümlichkeit geben kann. Fräul. *Lind* ist eine wahrhaft originelle und geniale Künstlerscheinung, und gehört zu den bedeutendsten dramatischen Gesangskünstlerinnen, die je die Bühne betreten haben. Dabei ist sie durch und durch musikalisch gebildet, so dass sie wohl manchen renommirten Virtuosen in dieser Beziehung beschämen möchte. Was sie aber in meinen Augen noch besonders hoch stellt, ist das, dass sie ihr ganzes Kunstvermögen dazu anwendet, in die Intentionen des Tondichters einzudringen und diese allein wiederzugeben, nie aber die selbst bei den ersten und genialsten Bühnenkünstlern häufig bemerkbare Schwäche zeigt, das eigene Ich zum Nachtheile der Tondichtung oder des Ganzen glänzen zu lassen. Dass Fräul. *Lind* hier mit allen möglichen Beifalls- und Ehrenbezeugungen förmlich überschüttet worden, wird Jedermann erklärlich finden. Besonders freigebig hat sich die Direction des Theaters bewiesen, die ausser dem stipulirten Honorar von 60 Louisd'or für jede Rolle sammt einem halben Benefiz — das auf reichlich 150 Louisd'or angeschlagen werden kann — auch noch sammtliche Kosten ihres hiesigen Aufenthalts aus freien Stücken bezahlt hat. Herr Director *Cornet* verehrte der Künstlerin ausserdem noch eine kostbare silberne Blumenvase. Ein sehr hübscher Zug von der liebenswürdigen Gefälligkeit und Herzensgüte des Fräul. *Lind* verdient hier auch wohl noch erwähnt zu werden. Während ihres hiesigen Gastspieles wendete der Theaterdirector in dem benachbarten Altona sich an sie mit der Bitte, auch ein Mal auf seiner Bühne zu singen. Da aber das Theater nur sehr klein ist, so konnte er ihr bei doppelt erhöhten Preisen doch nur ein Honorar von 36 Louisd'or anbieten, worauf sie auch, nachdem sie das Local angesehen hatte, willig einging. Der Erfolg war so glänzend und das Haus so überfüllt, dass der Director in seiner Freude ihr an dem Abende noch einen silbernen, vergoldeten Lorbeerkranz auf der Bühne überreichte. Des anderen Tages überbrachte er das bestimmte Honorar, sie aber wies solches zurück, indem sie sich mit 20 Louisd'or vollkommen zufrieden erklärte, und diese in ihrem Namen an bedürftige Mitglieder der Bühne zu vertheilen bat. — —

Während Fräul. *Lind* in Schwerin gastirte, ging die neue Oper von *Lortzing*: „Undine" hier mit grosser Pracht in Scene. Die Decorationen dazu waren von dem rühmlichst bekannten *Mühlendorfer* aus Mannheim angefertigt, der gleich dem Componisten zu den ersten Vorstellungen von der Direction herberufen war. Die Oper hat nur getheilten Beifall gefunden. Die Ausführung von Seiten der Sänger war aber auch keineswegs von der Art, dass der Componist Ursache hat, damit zufrieden zu sein. Ohne Zweifel hätte die Oper zu einer günstigeren Theaterzeit, z. B. im Winter, und bei einer besseren Besetzung einen glücklicheren Success gehabt. Die Musik ist theilweise sehr hübsch, wenn man sich auch gestehen muss, dass *Lortzing* in dem romantischen Genre bei Weitem weniger glücklich ist, als in dem komischen. Daher sind die gelungeneren, wenigstens die wirksamsten Nummern die humoristischen in dieser Oper. Die erste

Vorstellung ward auch noch durch einige Längen, die bei der Wiederholung zweckmässig ausgeschieden wurden, beeinträchtigt. Ueber das Buch lässt sich nicht viel Lobendes sagen; fast möchte man versucht sein, es als einen Fehlgriff des sonst so hohenegewandten Verfassers zu bezeichnen, d. h. die Art und Weise, wie er das Sujet als Operntext zugestutzt hat. — Der Componist empfing übrigens hier die ehrendsten Anerkennungen seines Talentes und ward auch mehrere Male nach durch Hervorruf ausgezeichnet. Die Oper ist bis jetzt sechs Mal gegeben. Ob sie im nächsten Winter wieder auf's Repertoir kommen wird, steht noch in Frage. —

Mitte Mai begannen die Vorstellungen der italienischen Operngesellschaft unter der Direction des Herrn *Boerio* aus Turin. Die Mitglieder derselben waren aus allen Weltgegenden zusammengeholt: einige aus Turin, Mailand, Parma, Neapel, andere aus Moskau, Copenhagen, Berlin u. s. w. Die besten Stimmen hatten die Primadonnen *d'Alberti* von Neapel und *Moltini* aus Turin, die Altistin *Vietti* aus Moskau, die Tenoristen *Mei* aus Mailand und *Benedetti* aus Turin, der Baritonist *Crivelli* und der Bassist *Mitrovich* (ein geborner Ungar). Linda di Chamounix eröffnete den Reigen, worin die *Vietti* besonders, und nach ihr die *Moltini*, wie *Benedetti* und *Crivelli*, gefielen; das Ensemble war aber nur schwach und die Oper erlebte nur zwei Wiederholungen. Hierauf folgte der „Barbier" von *Rossini*, machte aber total Fiasco, wodurch die Gesellschaft sich sehr in der Meinung des Publicums geschadet hat, und weshalb auch wohl die folgenden Vorstellungen der Montecchi und Capuletti und der Lucia di Lammermoor nur ein kleines Publicum fanden, obgleich die Ausführungen manches Gelungene boten; z. B. war die *Moltini* als Giulietta vortrefflich, ebenfalls *Benedetti* als Edgardo, so wie überhaupt die Oper Lucia di Lammermoor sehr gutes Ensemble hatte. — Lucrezia Borgia wurde mit der Señora *Carmen del Montenegro*, der Wittwe des im Freiheitskampfe in Spanien erschossenen Generals, gegeben, die aber ihrem von Berlin vorangegangenen Rufe nicht entsprach. Auch in der Norma gastirte diese Dame, deren Stimme passirt ist und deren Kunstbildung sich nicht über den Dilettantismus erhebt. Eine gewisse Routine ist ihr jedoch nicht abzusprechen. Señora *d'Alberti* und der Tenor *Mei* debutirten im „Otello"; Erstere, im Besitz eines ausgezeichnet vollen und wohltönenden Mezzosoprans, outrirte auf eine allem guten Geschmacke Hohn sprechende Weise und suchte lediglich durch jene Auswüchse der rein italienischen Gesangmethode zu effectuiren, wodurch man den Laien zu imponiren hofft. *Mei* ist ein weit besserer Sänger. In der zweiten Hälfte der italienischen Saison kamen zwei allhier noch unbekannte Opern zur Aufführung: Il Giuramento von *Mercadante*, und Nabucodonosor von *Verdi*. Letztere gefiel besonders und fand auch eine sehr brave Ausführung. Hatte die Gesellschaft mit diesen beiden Opern debutirt, so würde sie hier jedenfalls in pecuniärer Hinsicht bessere Geschäfte gemacht haben. Nachdem die Gesellschaft am 4. Juli in der Lucia di Lammermoor Abschied vom Stadttheater genommen, traten in der Woche darauf noch einige Mitglieder derselben in einzelnen Scenen im Thaliatheater auf, gleichfalls mit vielem Beifall, wie es ihnen denn überhaupt an äusserem Beifall hier nicht gefehlt hat, ungeachtet die meisten — mit Ausnahme der Signora *Moltini* und des Signor *Benedetti* — oft so grausam detonirten, dass man in Gefahr kam, Ohrenreissen davon zu bekommen. —

Im Juli gastirte hier die königl. preuss. Kammersängerin Fräul. *Tuczek* mit vielem Beifall. Sie sang die Amina in der „Nachtwandlerin," Philomena in den „Kronidiamanten," und zwei Mal die Marie in der „Regimentstochter," worin sie besonders Furore machte. Fräul. *Tuczek* bewährte sich durchaus als eine kunstgebildete Sängerin, die mit einer lieblichen Stimme begabt ist und mit Glück ihre Aufmerksamkeit dem modernen französischen Genre zugewandt hat. Auch ihre Darstellung zeugt von Talent und tüchtigem Studium. Möchte sie recht bald Hamburg wieder mit ihrer Gegenwart erfreuen. — Das einmalige Auftreten eines Herrn *Hainer* aus Breslau im „Nachtlager" als Prinzregent, des Fräul. *Heer* als Agathe im „Freischütz," und das Wiederauftreten des Fräul. *Jaxdel* sei hier nur der Vollständigkeit wegen erwähnt. — Herr *Hartinger* von München begann sein Gastspiel am 21. Juli mit dem Raoul in den „Hugenotten," und zwar mit allerbestem Erfolge. Er ist ausserdem noch aufgetreten in: „Otello," „Robert der Teufel," „Jodin" (einer seiner besten Partieen), „Stumme von Portici," „Siradella," „Fidelio." Nach seiner Zurückkunft von Helgoland, wohin er eine kleine Erholungstour macht, wird er ferner noch einige Gastrollen zur Freude aller hiesigen Theaterbesucher geben. Die Stimme dieses Tenoristen ist vom allerschönsten Timbre, hat bedeutende Höhe, und sein Vortrag beweist, dass er fleissige und schulgerechte Gesangstudien gemacht hat. Obwohl Herr *Hartinger* auch sich vorzugsweise dem heroischen Gesange zugewandt hat, so zeigt er nicht minder, dass er eben sowohl im elegischen Genre Ausgezeichnetes zu leisten vermag. — Der Aufführung der „Phädra" von *Racine*, nach der *Schiller*'schen Uebersetzung muss hier auch noch einer Erwähnung geschehen, da die Zwischenacte mit passenden Musikstücken ausgefüllt waren, nämlich mit *Vogel's* Ouverture zu „Demophon," *Mozart's* Ouverture zu „Idomeneo," *Paer's* Trauermarsch aus „Achilles," und einem Symphoniesatze von *A. Romberg*. Eröffnet wurde die Vorstellung mit einer eigens dazu componirten grossen Ouverture von *E. Marxsen*, die vielen Beifall fand.

Von den stattgefundenen Concerten sind hier folgende zu erwähnen. Im April gab der Violinist Herr *Riesewetter* ein Concert im Stadttheater mit sehr geringem Erfolge, auch in pecuniärer Hinsicht. Seine Technik ist tüchtig und nach *Beriot*'scher Schule, sein Vortrag verräth aber wenig Geist. Um desto grösseres Aufsehen erregten aber die drei von Herrn *Stwori* gegebenen Concerte im Stadttheater. Sowohl die colossale Technik, als auch sein geistreicher, fein gebildeter, geschmackvoller Vortrag mussten zu allgemeinem Erstaunen und höchster Bewunderung hinreissen. Auch seine Compositionen erheben sich weit über die der gewöhnlichen Virtuosen und reihen sich den besseren Concertcompositionen ehrenvoll an. Man hofft, den ausgezeichneten Künstler, der in jeder

Beziehung ein würdiger Schüler des Geigenheros *Paganini* genannt werden darf, im Herbste hier wieder eintreffen zu sehen, und es ist nicht zu bezweifeln, dass sich dann auch ein zahlreicheres Auditorium bei seinen Concerten einfinden werde, als es dieses Mal der Fall war, wo er gerade während des Gastspieles des Fräul. *Lind*, die Aller Aufmerksamkeit allein in Anspruch nahm, sich hören liess. — Das dritte und letzte philharmonische Concert der letzten Saison fand am 16. April Statt und konnte nur Interesse erregen durch *Nivori's* Mitwirkung. Alles Uebrige, die Pastoral-Symphonie, die Egmont-Ouverture u. s. w. misslang. Eine wo möglich noch viel unglücklichere Aufführung war die von *Schumann's* „Das Paradies und die Peri" am 27. April zum Besten eines wohlthätigen Zweckes. War das Vocale schon sehr schwach, so war noch mehr das Orchester zu tadeln, welches zwar aus tüchtigen Musikern bestand, aber nicht die erforderlichen Proben abgehalten hatte, so dass von geistiger Auffassung und richtig nuancirtem Vortrage keine Spur sich zeigte; ja nicht einmal die Noten wurden correct abgespielt. Dass unter solchen Umständen das reizende, originelle und tief durchdachte Werk keine günstige und ansprechende Wirkung machen konnte, ist ganz natürlich, und nur der Umstand, dass es von einem so wohlrenommirten Tonsetzer herrührt, verhinderte, dass es nicht Fiasco machte, was unfehlbar geschehen sein würde, wenn ein unbekannter oder gar ein hiesiger Componist als Verfasser auf dem Programm genannt worden wäre. — Nach solchen Aufführungen ist es erklärlich, dass der „Judas Maccabäus," der am 15. Mai in der grossen Michaeliskirche zur Ausführung kam, als gelungen von allen Seiten gerühmt wurde, da die bekannten oft gesungenen Chöre von der Singacademie so ziemlich gut executirt wurden. — Professor *Kloss* aus Berlin war hier und gab ein Orgelconcert in der grossen Michaeliskirche, worin er sich als ein mittelmässiger Spieler zeigte. Veränderungen, die er sich in *Bach*'schen und *Rink*'schen Compositionen erlaubte, wurden mit Recht von der Kritik scharf getadelt. Das Concert ging theilnahmlos vorüber, das Auditorium bestand inclusive der vielen Freibillete kaum aus 150 Personen. Ein Gloria von *Palestrina*, recht brav vorgetragen, fesselte die Aufmerksamkeit vorzugsweise. — Señora *Carmen del Montenegro* gab vor ihrer Abreise noch ein leider sehr spärlich besuchtes Concert, worin der Vortrag einiger spanischen Romanzen aber sehr vielen Beifall fand. — Schliesslich habe ich nun noch einer grossen musikalischen Aufführung im Stadttheater zu gedenken, die am 11. August zur Feier der Inauguration des Beethoven-Denkmals in Bonn, unter dem Titel: „Beethoven-Feier und Fest-Concert" stattfand. Das Programm war folgendes: 1) Characteristisches Tongemälde, componirt für grosses Orchester mit vier obligaten Violoncelli, den Manen *Beethoven's* geweiht, von *E. Marxsen*. 2) Festrede von *Fr. Clemens*, gesprochen vom Regisseur *Grunert*, dem sich 3) die Bekränzung des in Mitten des Orchesters aufgestellten Standbildes von *Beethoven* — nach der Bonner Statue angefertigt — nebst Marsch und Chor von *Beethoven* anschloss. Nach dieser Feier begann das eigentliche Concert, welches aus zwei Abtheilungen bestand und nur *Beethoven*'sche Tondichtungen enthielt, nämlich: 1) Kyrie und Benedictus aus der D dur-Messe, 2) Fest-Ouverture, Op. 124, 3) Adelaide, mit Orchesterbegleitung von *E. Marxsen*, und 4) Terzett für Sopran, Tenor und Bass: „Tremate, empj, tremate." Die zweite Abtheilung füllte die neunte Symphonie mit Chor. Das Haus war besonders festlich geschmückt und reich beleuchtet, das Orchester auf der Bühne aufgestellt und auf 80 Personen verstärkt. Ueberhaupt zeigte die ganze Anordnung, dass es sich hier um eine des grossen deutschen Genius würdige Feier handele, und es hat die Stadttheaterdirection gewiss gerechten Anspruch auf allgemeine dankbare Anerkennung. Nicht genug, dass sie mit grosser Umsicht alle Hindernisse zu beseitigen wusste, welche sich der in manchen Theilen so unendlich schwierigen Ausführung der gewählten Tondichtungen entgegensetzen, so hat sie auch selbst grosse pecuniäre Opfer nicht gescheut; denn das Concert hat eine Extrauslage von reichlich 1000 Mark Ct. erfordert. Der Erfolg war in jeder Beziehung glänzend. Die Ausführung gelang, bis auf einige wenige Nachen im Vocalen, auf's Beste und wurde vom überfüllten Hause durchweg mit grösstem und einstimmigem Jubelbeifall aufgenommen. Herr *Härtinger* hatte den Vortrag der Adelaide übernommen und erntete wohlverdienten stürmischen Beifall. — Tags zuvor wurde „Fidelio" aufgeführt, wozu sich ebenfalls ein äusserst zahlreiches Publicum eingefunden hatte, welches besonders die trefflichen Leistungen des Herrn *Härtinger* als Florestan auszeichnete.

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana.

In Betreff der Oper steht gewöhnlich von den grösseren italienischen Staaten das Lomb.-Venet. Königreich, also das österreichische Italien, oben an; dann kommen in progressiver Abnahme: Piemont und Genua, der Kirchenstaat, das Königreich Beider Sizilien, zuletzt das Grossherzogthum Toscana. Denkt man sich nun die überhaupt magere Frühlingssaison d. J. auf der hesperischen Halbinsel: wie muss es gar in Toscana ausgesehen haben?... Blos zwei Städte hatten Opern, und wie!

Florenz (Teatro Pergola). Die sogenannte Apertura (Eröffnung) der Stagione sollte glänzend sein. Man begann mit Verdi's Giovanna d'Arco, worin die Gazzaniga, Tenor Caggiati und der treffliche Bassist Badiali wirkten; aber die Oper machte Fiasco, wie das natürlich nach so grosser Erwartung der Fall sein musste. Der hiesige Riccogitore äussert hierüber in einem langen Artikel, unter einigen richtigen Bemerkungen, auch diese mitunter lustigen: „Anstatt der deutschen Schule zu folgen, sollte Verdi die erhabenen *(sommi)* Italiener studiren und uns eine von unserem Himmel eingegebene Musik liefern. Den ausgelassenen Lobeserhebungen Gehör gebend, erhielt er sich noch mit seinem Ernani, indem er Rossini, Bellini und Meyerbeer bestahl; mit den Due Foscari ging er abwärts, und nun machte er mit der Giovanna einen neuen Schritt zum Verfall. Die Ouverture ist zwar schön und angenehm; sie riecht aber allzusehr nach Händel (??!!!)

und Mayseder (?!). Woher hat Verdi den sonderbaren Gesang der beiden Chöre der Erwählten und Bösen (Geister) hergenommen? Wohl könnte man ihm die feierlichen Worte jenes Philosophen zurufen: *Anima sciocca, va al limbo de' bambini!* (Verrückte Seele, begib dich zum Fegefeuer der Kinder). Nirgends athmet in den Acten der Oper jener religiöse Hauch, der die Johanna geleitet, jene martialische Empfindung, die sich in den französischen Truppen, und die Entmuthigung, die sich bei den englischen äussern soll. Der dritte Act beginnt mit einem Chore, welcher der Krönung Carls vorhergeht; seine entnervte Musik ist aber ohne alle Wirkung. Das Schlussterzett ist wohl das beste Stück, aber allzuknechtisch jenem der Lombardi nachgeahmt; der letzte Act enthält sogar Reminiscenzen des vorhergehenden u. s. w.“ — Die Oper wurde übrigens von Lanari mit Pracht ausgestattet. Das von Dem. Natalie Fitz-James in die Scene gesetzte Ballet Gisella gefiel ungemein, so dass in jeder Vorstellung, nach Beendigung desselben, die Oper vor leeren Bänken gegeben wurde, was zu Mailand vorigen Carneval ganz derselbe Fall war. Nach Badiali's hergestellter Unpässlichkeit (er wurde einstweilen durch den Bassisten Salandri ersetzt) gab man Herold's Zampa mit geringem Erfolge: französische Musik sagt den Italienern am Wenigsten zu; Badiali war indessen der Held der Oper. *Pacini's* am 18. Juni gegebene neue Oper *Buondelmonte* machte in mehreren Stücken Furore. Sie hat Hübsches und Gutes, wie manche Oper dieses Maestro, aber nichts Neues und Originelles. Pacini hat bereits gegen 75 Opern componirt. Künftigen Herbst schreibt er zwei neue Opern für S. Carlo und Teatro Nuovo zu Neapel, darauf eine im Carneval 1846 für Turin, im folgenden Herbst abermals eine für S. Carlo, und gleich darauf im Carneval 1847 eine für eines der Lanari'schen Theater, also mit der hiesigen zusammen 6, sage sechs Opern in ungefähr anderthalb Jahren! Wer soll aber auch jetzt Opern componiren? Verdi ist bereits für vier engagirt, und lässt sich tüchtig bezahlen. Mercadante mag man nicht. Donizetti macht sich's mit Recht sehr bequem und ruht beinahe schon auf seinen Lorbeern. Ricci ist mehr für die Opera buffa, die jetzt nur als Rococo hier und da figurirt.

(Teatro Alfieri.) Die Giuseppina Berlam, Tenor Ercole Antico, Bassist Alessandro Sabattini; Gemma di Vergy del Maestro Donizetti = Fiasco totale. Nach einigen Vorstellungen ersetzten Seiltänzer benannte Oper. Rossini's Inganno felice liess man gar nicht enden und schloss das Theater ganz.

(Teatro Cocomero.) Die Kinder Vianesi gaben hier abwechselnd den Barbiere, Don Pasquale, Columella mit Beifall.

(Teatro della Piazza Vecchia.) Hier hörte man um einige Kreuzer den Ernani und die Norma.

Die sogenannte Ode-Symphonie: Le Désert, de Mr. *Félicien David*, hat auch hier wie in Mailand, eine kalte Aufnahme gefunden. Herr *Escudier*, Verleger der France musicale und Eigenthümer der Partitur des Désert, der eigens nach Florenz und Mailand gekommen war, um Zeuge einer glanzenden Aufnahme zu sein, kam hier freilich zu spät an. Spasshaft ist, was Herr *Escudier* von Mailand aus benanntem Blatte (No. 21, vom 25. Mai d. J.) über seinen bei Herrn *Verdi* daselbst abgestatteten Besuch mittheilt. Als Inhaber des Eigenthumsrechts über des Letzteren Musik, spendet er ihm natürlicherweise viel Weihrauch. Da wird denn mit aller Zärtlichkeit berichtet, er sei ein *beau jeune homme* (?) *de* 28 *à* 29 *ans*; er habe *des yeux bleus d'une expression douce et vive à la fois* (?); das Ave Maria der Lombardi, das er sich von ihm vorspielen liess, sei das beste Stück jener Oper (als Ave Maria gewiss das schlechteste). Nun fährt Herr *Escudier* fort: *Je peux vous faire en peu de mots le portrait physique et morale du jeune maestro: c'est une belle nature* (wie galant!), *une organisation privilegiée* (welch ein anatomisch-physiologisch-psychologischer Blick!); *par les traits et la taille il ressemble à Donizetti* (wie ein Rabe einer Turteltaube), *et par la modestie de sa parole à Bellini* (keinem von Beiden gehört diese Tugend nur war *Bellini* allerliebst aufgeblasen, und *Verdi* ist es mit grosser Gravität). Wollen die Leser mit wenigen Worten eine Idee von den bekanntesten Maestri der modernen italienischen Oper haben?... Schreiber dieses hat ihren persönlichen Umgang mehrmals in den letzten dreissig Jahren in Italien genossen, und meint zunächst: von *Mercadante* und *Ricci* sei nichts besonders Characteristisches zu vermelden. Grosspapa *Rossini*, eine hübsche interessante Physiognomie, ein witziger, in seinen jüngeren Jahren auch lustiger Bruder, kein Stolz, aber vielleicht der König aller Mystificateurs. — *Donizetti*, hübscher Mann (eine entfernte Aehnlichkeit mit unserem *Spohr*); sein ganzes Wesen hat etwas von einem ehrlichen Deutschen; sein Umgang ist angenehm und freundlich; manchmal lässt er Bonmots hören; auch kein Atom von Stolz. — *Pacini*, ein etwas kleines mageres Männchen von Bildung, höflich und bescheiden; in Gesellschaft könnte man ihn den italienischen *Meyerbeer* nennen. — *Bellini*, von mittlerer Grösse, eine schone, etwas blasse und schmachtende Physiognomie mit blauen Augen; hatte er auch heimlich den seine Persönlichkeit liebenswürdig nennen. — *Verdi*, mittlerer Grösse, nicht hässlich, aber nichts weniger, als schön, ernsthaft und aufgeblasen.

Pisa. Die Pastetenoper Don Procopio (s. Mailand) fand hier theilweise mehr oder weniger Beifall, in ihr die Marziali, Tenor Ferrario, die Buffi Cambiaggio und Graziani.

(Beschluss folgt.)

Nekrolog.

Joseph Artôt wurde geboren zu Brüssel den 25. Januar 1815. Sein Vater war erster Hornist im dasigen Theaterorchester und wollte seinen Sohn ebenfalls zum Hornisten bilden, obwohl derselbe eine weit lebhaftere Vorliebe für die Geige hatte. In seinem sechsten Jahre hatte der Knabe das Unglück, den Arm zu brechen. Wie entschieden musste der Beruf *Artôt's* für die Violine sein, da ihn die durch diesen Unfall herbeigeführten, dem Erlernen dieses Instrumentes entgegenstehenden Hindernisse

nicht abzuhalten vermochten. Auf dem Boden hatte er eine alte Geige ohne Saiten gefunden, den Steg lieferte ihm eine Dominoschachtel, einige schlechte Saiten wusste er sich auch zu verschaffen, und so stimmte er denn das Instrument nach seinem Instincte. Ganz heimlich spielend, lernte er in wenigen Tagen die Tyrolienne. Bald hatte nun der liebenswürdige Knabe die ganze Familie auf seiner Seite, und gemeinschaftlich bestürmten sie den Vater, bis er endlich gestattete, dass der kleine *Joseph* Violine lernte. Er erhielt einen Lehrer, und nach Verlauf eines Jahres wurde der siebenjährige Geiger an den Hof des Königs von Holland gerufen, wo er alle Welt durch den Vortrag eines *Viotti*'schen Concertes in Erstaunen setzte; einige Tage darauf spielte er im grossen Theater seiner Vaterstadt und riss die Menge zum grossten Enthusiasmus hin.

Indessen liess sich der Vater durch diese Erfolge nicht verblenden. Er sah wohl ein, dass sein Sohn, um ein Künstler zu werden, lange und strenge Studien machen müsse. Er brachte ihn daher nach Paris in das Conservatorium der Musik, wo sich die Lehrer (Professoren) buchstablich darum stritten, wer ihn in seine Classe aufnehmen sollte. *Rudolph Kreutzer* war der Sieger. Noch in der ersten Woche seiner Ankunft spielte der Knabe öffentlich in einem grossen Concert, welches *Talou* im Opernhause gab, mit dem allgemeinsten Beifalle — und nun sollte er, der sich bereits für einen vollendeten Künstler zu halten anfing, bei seinem neuen Lehrer wieder mit Scalaspielen beginnen. Das war hart! er weinte und schrie — bald aber gab er sich mit solchem Feuereifer dieser systematischen Schule hin, dass seine ungewöhnlichen Fortschritte noch jetzt in der Geschichte des Conservatoriums Epoche machen. *Cherubini* war ihm sehr zugethan und sagte vorher, dass er einer der ersten Künstler des Jahrhunderts werden würde. — Bald wurde er auch unter die „Pagen" Carls X. aufgenommen, und seine schelmischen Streiche aus jener Zeit sind noch jetzt nicht vergessen.

In seinem eilften Jahre gewann er den grossen Preis, der ihm einstimmig gegen achtzehn Mitbewerber, deren jungster neunzehn Jahre alt war, bewilligt wurde. Kurze Zeit darauf erschien er zum ersten Male in London, wo damals die grössten Talente Europa's versammelt waren, z. B. die Gesangesfürstin *Malibran*, der Harfenkönig *Labarre*, das Wunderkind *Liszt* u. s. w. Dennoch errang *Artôt*, mitten unter diesen Coryphäen, die glänzendsten Erfolge. Von da an waren seine Kunstreisen eine Reihe von Triumphen. Er durchzog Frankreich, Belgien, Deutschland, Holland; dreimal war er in Russland, zweimal in Polen. Im Jahre 1838 erregte er in Warschau einen solchen Enthusiasmus, dass er in zehn Tagen bei dreifach erhöheten Preisen sieben glänzende Concerte geben konnte. In Petersburg war er der allgemeine Liebling, und in Moskau drängte sich zu seinem letzten Concerte eine solche Masse, dass die Wagen dazu noch ankamen, als das Concert schon beendet war.

Nach Paris zurückgekehrt, trat er nun daselbst als vollendeter Künstler auf und war drei Jahre lang der Held der Musiker und Musikfreunde. Die Pforten der sämmtlichen königlichen Theater öffneten sich vor ihm; *Habeneck* und *Berlioz* dirigirten für ihn ihre Orchester. *Berlioz*, dieser strenge Kritiker, nannte ihn in dem Journal des Débats den älteren Sohn *Paganini's* und den melodischsten Sänger seiner Zeit. Andere bezeichneten ihn als den „Rubini der Violine." Nie hatte ein Künstler in Paris solche Erfolge gehabt; sein Bogen wurde für ihn zu einer Goldmine, und *Jules Janin* sagte von ihm: „Aus seinem Stradivarius springen Diamanten heraus." —

Im Jahre 1841 wurde *Artôt* vom Hospodar der Walachei, der ein grosser Musikfreund ist, dorthin berufen. Er erhielt 20,000 Franken Reisegeld und wurde dort wie ein Fürst aufgenommen. Eine Ehrenwache empfing ihn an der Grenze und geleitete ihn nach Bucharest; unterwegs wurden ihm dieselben Ehren erwiesen, wie den Mitgliedern der regierenden Familie. Mit glänzenden Geschenken beladen kehrte er in's Vaterland zurück; einen lebensgefährlichen Sturz mit dem Wagen überstand er glücklich.

Mit der bekannten Sangerin Mad. *Cinti-Damoreau* durchreiste er Belgien und Holland wie in einem Triumphzuge; im October 1843 ging er mit derselben Begleiterin und demselben Erfolge nach Amerika. Als er im August vorigen Jahres wieder nach Paris kam, riethen ihm die Aerzte, zur Herstellung seiner Gesundheit nach Nizza zu gehen: dies that er auch, und sobald er sich dort etwas wohler fühlte, begab er sich nach Madrid, wo man ihn schon längst erwartet hatte. Hier aber, mitten in den grössten Ehrenbezeugungen, in einer Abendgesellschaft bei der Königin überfiel ihn ein Frost, dessen Folgen tödtlich werden sollten. Kaum konnte er nach Paris zurückkommen, und zur Wahrheit wurde sein prophetischer Ausruf, als er beim Einschiffen nach Spanien zu Marseille das Kreuz des Leopoldordens empfing: „Das ist ein Kreuz auf den Sarg!"

Während seiner Krankheit zeigte er die heldenmüthigste Standhaftigkeit, welche ihn auch im Tode nicht verliess. Er starb den 20. Juli dieses Jahres, nach zweitägigen schrecklichen Leiden.

Ein Journal macht folgende Schilderung von ihm: „*Artôt* besass Alles, was dem Menschen zur Empfehlung gereichen kann: Jugend, Schönheit, Talent. Er war gross, sein Gesicht ausdrucksvoll, seine Haltung edel und etwas melancholisch, sein Betragen fein. Sein Spiel lässt sich denen, die nicht so glücklich waren, ihn zu hören, nur schwer beschreiben. In seinen Handen wurde die Geige zur Menschenstimme, deren tiefe und ergreifende Klänge Thranen aus dem Auge lockten. Es war die Verwirklichung jener *Hoffmann*'schen Erzahlung, wo ein Instrumentmacher die Seele seiner Mutter in seine Geige einschliesst. Neben diesen zarten, reinen Tonen hörte man auch kräftige, kecke — bisweilen glaubte man den Donner über seinem Haupte zu hören: und bei alledem sprach seine Physiognomie auf das Lebhafteste Dasjenige aus, was seine Klänge athmeten." —

(Nach dem Französischen.)

Feuilleton.

In Weimar starb der bekannte Componist, Verfasser einer Clavierschule u. s. w., *Wilh. Wedemann*.

Am 25. August wurden zu Berlin die Vorstellungen der italienischen Opern-Gesellschaft im Königsstädter Theater mit *Verdi's* Oper: I Lombardi eröffnet. Die hauptsächlichsten Mitglieder sind die Damen *Fanny Salvini*, *Rita Heron-Zuron*, der Tenor *Buzzuoni Canti*, *Tenor Bonnetti*, der Bass *Napoleone Rossi*. — Die zweite Oper war *Rossini's* Otello, die dritte *Donizetti's* Linda di Chamounix.

Der Musikdirector *Ludwig Fischer* von Würzburg ist nach Cöln gegangen als Musikdirector des dasigen städtischen Theaters.

Zu Eschborn ist ein Singerfest von dem dasigen Gesangverein und den Liedertafeln der Umgegend gefeiert worden.

Am 11. August wurde *Adolph Adam's* Ballet: „Le diable à quatre" zu Paris zum ersten Male aufgeführt und machte Furore.

Pohorny in Wien hat nach *Standigl* als Sänger und Regisseur engagirt, und zwar mit einem Gehalte von 1000 Fl. monatlich.

Der Rentier *Raabe* in Berlin, Pianofortespiel- und Componist (Dilettant), hat eine neue Art des „Notenumwendens" (Volapresto) erfunden, welche sehr practisch sein soll; das Exemplar kostet 10 Thlr., und der Erfinder hat ein Patent auf sechs Jahre erhalten. — Bekanntlich ist der Versuch schon öfter gemacht worden, ohne jedoch völlige Anwendbarkeit finden zu können. Vergl. deshalb d. Bl., Jahrg. 1841, S. 345.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo**, k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, sind so eben neu erschienen:

	Conv.-M. Fl. kr.
Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies en forme de Pulpourri pour le Piano à 4 mains. Cah. 2. 5. Dom Sebastien, de C. Donizetti. Op. 67. No. 2. 5.	5 —
Dessauer, J., Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 45. Werk. No. 5. Waldruhe. Gedicht von C. Grüner.	— 50
Döhler, Th., Andante sur une Romance de l'Opera Dom Sebastien, de C. Donizetti, arr. pour le Piano à 4 mains par Ch. Czerny. Oeuv. 34.	1 —
— — Deuxieme Ballade, arr. pour le Piano à 4 mains par Ch. Czerny. Oeuv. 35.	— 45
Donizetti, C., Grosser Trauermarsch aus der Oper Dom Sebastien, für Militärmusik einger. von J. Doblhof. Partitur.	— 45
Gumbert, F., Der Geliebten. Gedicht von C. Herlossohn. Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 14. Werk.	— 50
Heller, St., et Ernst, H. W., Grand Duo sur des Motifs favoris de l'Opera: Dom Sebastien, de C. Donizetti, arr. pour le Piano à 4 mains par Ch. Czerny. Oeuv. 21.	4 50
Liszt, F., Marche funebre de Dom Sebastien de C. Donizetti variée, arr. pour le Piano à 4 mains par Ch. Czerny.	1 —
Plachy, W., Bouhonnière musicale. Melodies favorites transcrites pour le Piano. Oeuv. 97. No. 9. Trio final de l'Opera: Ernani de J. Verdi, varié.	— 30
Salvi, M., Aria per Contralto, eseguita nell' Opera: Chi dara vince, di L. Ricci, c. acc. di Pianoforte. Aurora No. 512.	— 45
Strauss Sohn, **J.,** Serail-Tanze. Walzer für das Pianoforte. 3. Werk.	— 45
— — Cytherea-Quadrille, für das Pianoforte. 6. Werk.	— 50
— — Debut-Quadrille, für Orchester. 2. Werk.	2 —
— — Herzens-Lust, Polka für Orchester. 5. Werk.	1 50
— — Gunstwerber, Walzer für Orchester. 4. Werk.	2 50
Thalberg, S., Fantaisie sur des Motifs favoris de l'Opera: La Muette de Portici, arr. pour le Piano à 4 mains par Ch. Czerny. Oeuv. 33.	1 50
— — Marche funebre pour le Piano. Oeuv. 39.	1 —
Willmers, R., La Sirène. Scherzo fantastique pour le Piano. Oeuv. 38.	1 30
Apotheose an Beethoven. Federzeichnung von J. N. Geiger. Royalfolio. Chin. Papier.	1 —

Binnen Kurzem wird erscheinen:

Die Zigeunerin (Die Bohemian Girl). Oper nach dem Englischen bearbeitet von J. Kupelwieser. Musik von M. W. Balfe. Vollständiger Clavier-Auszug mit Text.

Vollständiger Clavier-Auszug für Pianoforte allein eingerichtet von F. X. Chotek.

So eben erschien und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Die billigste grosse und eleganteste Ausgabe
von
Mozart's Don Juan.
Vollständiger Clavierauszug mit deutschem und italienischem Texte, in grossem Musikalien-Formate.
Subscriptionspreis nur 1 Thlr.
H. Hartung in Leipzig.

Für katholische Kirchen.

Die unter dem Titel

Musikalischer Kirchenschatz

erscheinende Sammlung neuer leichter und mit geringen Mitteln ausführbarer wirklich gediegener Kirchen-Musikalien findet allgemein die grösste Anerkennung.

Die Zahl der Subscribenten in allen Theilen Deutschlands beläuft sich bereits auf mehr als 2000. Die berühmtesten Kirchen-Componisten der Gegenwart liefern Beiträge. — Der Subscriptionspreis ist 24 Sgr. 71 Kr. C. M. pro Folio-Bogen im schönsten Notenstich und auf dauerhaftem Papier. Die beiden ersten Lieferungen, welche bereits erschienen sind, enthalten:

Hahn, B., *Vierte Messe* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. 4 Rthlr. = 4 Fl. 30 kr. C.-M.

Schnabel, Jos., *Vier Gradualien* für Gesang mit leichter Instrumental- und Orgelbegleitung. No. 1. „*Inclina Domine.*" No. 2. „*Exaudi Domine justitiam meam.*" No. 3. „*Fons vincte Spiritus.*" No. 4. „*Laudi Sion Salvatorem.*" Subscriptionspreis 22½ Sgr. = 1 Fl. 8 Kr. C.-M.

Die hierauf folgenden Lieferungen werden enthalten: *Antiphonen* von *Beier*, die vorzüglichsten und ganz leicht ausführbaren *Vespern* des grauen Meisters *Jos. Schnabel*, ein höchst gelungenes *Requiem*, neue leichte Messen, sehr zweckmässig eingerichtete Stationen, sämmtlich in Auflegestimmen; überhaupt alle musikalischen Bedürfnisse der katholischen Kirche sollen in dem Kirchenschatze die vollkommenste Befriedigung finden. Der billige Preis macht die Anschaffung für jede Kirche möglich. *Jede Musikalien- und Buchhandlung des In- und Auslandes nimmt Bestellung hierauf an, und können die beiden ersten Lieferungen gleich in Empfang genommen werden.*

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. № 40. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Frühlingsoper in u. s. w. in Italien. (Beschluss). — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Quintetto für zwei Hörner in F, Flöte, Bassethorn oder Clarinette und Fagott, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *L. Loge*, Musikdirector Coburg. Op. 3. (Sinner'sche Hofbuchhandlung in Coburg.) 1 Thlr. 12 Ggr.

Referent freut sich stets, wenn er, die Verzeichnisse der neuerschienenen Musikalien durchblätternd, unter den vielen Arrangements aus Opern, sogenannten Fantasieen u. s. w., die täglich in's Leben treten, auch wieder einmal auf ein Werk trifft, das, nicht der Alles verflachenden Mode huldigend, schon in seiner äusseren Erscheinung, durch seinen Namen mehr oder weniger eine höhere, edlere Richtung bezeugt und eine gewisse zu achtende Selbständigkeit seines Verfassers documentirt. Bei der näheren Einsichtsnahme des vorstehenden Werkes fand er sich in der vorgefassten guten Meinung von demselben auch keineswegs getäuscht. Zwar lag dem Referenten weder eine Partitur vor, noch konnte sich derselbe aus Mangel an Zeit eine vergleichende Zusammenstellung der gedruckten Stimmen gestatten; doch hörte er es zweimal, und bei der gelungenen Vorführung haben denselben das Allegro und vorzüglich das Andante am Meisten angesprochen, weil sie am klarsten und Durchsichtigsten gearbeitet sind und sich in ihnen am Leichtesten die Intentionen des Componisten verfolgen lassen. Was das Formelle der Composition anbetrifft, so zeichnet sie sich, abgesehen von der interessanten Durchführung der Thema's und der guten contrapunctischen Behandlung derselben, namentlich in Bezug auf zweckmässige Instrumentation sehr zu ihrem Vortheile aus. Und so dürfte denn das Werk des wackeren Componisten sich recht viele Freunde erwerben, um so mehr, als Quintette für diese Instrumente noch eine seltene Erscheinung sind und vielleicht dadurch einem hier und da gehegten Wunsche in recht entsprechender Weise entgegenkommen wird.

Die Verlagshandlung hat Alles gethan, um das Werk auch äusserlich gut auszustatten, und der Käufer desselben erhält zugleich auf dem Umschlage gelungene Lithographieen von den Umgebungen Coburg's und Gotha's. Sz.

Für Pianoforte allein.

Joachim Raff: 1) Douze Romances en forme d'Etudes. Op. 8. Cah. 1 und 2. Leipzig, Breitkopf und Härtel. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Joachim Raff: 2) Grand Capriccio. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr.

— — : 3) Rondo brillant sur l'air favori de l'Opéra Elisire d'Amore. Op. 7. Ebendaselbst. Preis 20 Ngr.

Die unter No. 1 aufgeführten Romanzen in Etudenform halten wir für das bedeutendste von den jungen Componisten hier genannten Werken. Zwölf Musikstücke von mannichfachem Character und vielseitiger Behandlung, nicht durchgängig auf gleicher Höhe der Erfindung stehend, doch aber in überwiegender Zahl Talent bekundend. Nur die Wahl des Titels finden wir durchaus nicht gerechtfertigt; er ist nicht durchgreifend und passt, nach seinem Doppelsinne (Romanzeninhalt in Etudenform), nur auf einzelne, nicht auf alle hier gegebenen Stücke. Für Etuden können sie aber sämmtlich eher gelten, als für Romanzen, denen die strophisch wiederkehrende Cantilene unentbehrlich ist. Was hat z. B. eine Polonaise (No. 12) mit einer Romanze gemein? Um nun ausserdem den Character genauer zu bezeichnen, sind Ueberschriften hinzugefügt, theils lyrische Zustände nennend, z. B. l'Amicizia. Preghiera, l'Abbandonnata, theils ein Bild vor die Seele rufend, z. B. I Gladiatori, Pastorale. Hierauf gestützt hätten wir den Titel: „Characterstücke in Etudenform" sachgemässer gefunden. Was den Grad der Schwierigkeit dieser Etuden betrifft, so ist er für den einigermassen geübten Spieler nicht abschreckend. Die technischen Zumuthungen werden, da sich besonders raffinirte Combinationen nicht vorfinden, schnell überwunden werden. Mendelssohn, Thalberg, Chopin sind in dem die Melodie unterstützenden und ausputzenden Passagenwerke benutzt worden; gleichwohl ist selbständiges Studium des Instrumentes und specieller Beruf, für dasselbe zu schreiben, bemerkbar. Sich an grössere Formen zu wagen, worin die Arbeit weniger bequem, als in kleinen lyrischen Stücken, ist, um dadurch der sich mehrenden Zersplitterung in der musikalischen Literatur zu begegnen, dies ist es namentlich, was wir diesem, wie noch so manchem anderen jungen Autor an's Herz legen. Das hier besprochene Werk ist Mendelssohn Bartholdy zugeeignet, eine Widmung, die man für ein Zeugniss, dass der Componist selbst sich des darauf gewandten Fleisses bewusst sei, ansehen darf.

No. 2 trägt die weitumfassende Bezeichnung: „Capriccio." Wir finden dieselbe für ein so ausgedehntes, aus so vielen Stücken, wenn auch diese unter sich eng verbunden sind, zusammengesetztes Musikstück nicht gun-

stig; der häufige Wechsel des Tempo's, ja, der Schreibart, des Characters kann zwar durch das reine Launenhaftigkeit ausdrückende Wort entschuldigt werden, doch haben Weber, Mendelssohn u. A. dasselbe zur Bezeichnung gedrängterer Formen gewählt. Dem Stücke schadet eine gewisse Ueberladung, die sich auch in dem Passagenwesen, worin manche Abentheuerlichkeit vorkommt, findet. Viele, die das Heft aufschlagen, werden vielleicht schon durch Decimen für die rechte Hand, noch dazu in gebundener Folge: $\frac{d\,cis\,d\,e\,b}{b\;\;a\;\;b\;a\;g}$ (S. 10) abgeschreckt. Manches andere in dieser Hinsicht Auffallende ist indessen glücklich erfunden, und beweist des Componisten practische Kenntniss des Instrumentes. Wäre das Ganze mehr zusammengedrängt, so würde es zum Concertvortrage sich empfehlen; so aber befürchten wir, dass es eine bunte Zuhörermenge leicht ermüden werde.

No. 3 ist ohne Schwierigkeiten von mässigen Spielern auszuführen, aber dankbar und piquant. Die Donizetti'schen einschmeichelnden Motive sind leicht zu einem Rondo verknüpft, und namentlich das erste von Henselt bereits vortrefflich variirte Thema (das zweite Finale des „Liebestranks"), wird einen um den Vortragenden versammelten Zuhörerkreis sogleich günstig stimmen. Auf Durchführung hat sich der Componist nicht weiter eingelassen, und vorgezogen, das zweite Motiv in einigen Transpositionen den Mittelsatz bilden zu lassen, bis dann das erste als Schlussvariation wieder in sein Recht tritt.

Silvana. Solo pour le Pianoforte par *G. Taubert.* Berlin, Guttentag. 22½ Sgr.

Wir besitzen mehrere grössere Solo's, oder, wenn man will, Concertstücke von Taubert, die Glück gemacht haben, namentlich hatten: „La Campanella" und „Die Najade" sich desselben zu erfreuen; ihnen reiht sich nun diese, der Ausführbarkeit nach, schwierigere „Silvana" an. Wir vermuthen, dass der Componist nicht der Mode zu Gefallen, sondern weil ihm ein bestimmtes Phantasiebild vorschwebte, dieses einer grossen Etude ähnliche Stück „Waldmädchen" oder „Göttin des Waldes" nennt. Der Vorstellung bleibt hier freilich ein weiter Spielraum offen, der die Titelvignette, das bunte Treiben der Thiere des Waldes darstellend, zu Hilfe kommt. Denken wir uns nun das Musikstück als ein Bild des Waldlebens in Tönen, so finden wir für die vielen kleinen springenden Figuren in der That eine Deutung. Das Thema scheint ein Paar hüpfende Rehe vorzustellen. Es ist leicht und mit harmonischem Interesse durchgeführt. Die Tonart Ges dur, in Scalengängen so schwer, ist diesen Decimen und Duodecimensprüngen jedenfalls bequemer, als etwa Gdur es wäre. Dessenungeachtet ist das Ganze schwer auszuführen. Wird es nicht ganz rein und mit Zartheit gespielt, so wird es, statt des beabsichtigten heiteren und pitoresken, nur einen verworrenen Eindruck gewähren.

Clara Schumann née Wieck: 1) Deuxieme Scherzo pour le Piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 20 Ngr. — —: 2) Quatre Pièces fugitives pour le Piano. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 20 Ngr.

Die Componistin bewahrt in allen ihren Arbeiten jenen zarten, poetischen Hauch, der bei ihrem Eintritt in die Kunstwelt sie über den Standpunct der Virtuosin erhob und ihr viele Freunde erwarb. Gleichwohl trifft die alte Behauptung, dass das weibliche Geschlecht im künstlerischen Schaffen mehr reproducirend, als eigenthümlich producirend sich zeige, auch bei ihr einigermassen ein. Liebenswürdige und zarte Empfänglichkeit für das wirklich Poetische in der Kunst verhindert in dem Maasse, als sie die Künstlerin sogleich über die blosen Techniker und Musikfabrikanten erhebt, sie dennoch, durchaus auf freien Füssen zu stehen. Wir bemerken den Anschluss an Vorbilder, ja, sogar einen gewissen Wechsel in dieser Hinsicht, während männliche Talente meistens bei einem Vorbilde verharren und darüber in Monotonie und Manier gerathen. Dennoch findet sich in Clara Schumann's Schreibart mancher ihr eigenthümliche Zug; sie ist weit entfernt, Chopin, Mendelssohn oder Robert Schumann zu copiren; diese Meister scheinen nur durch das Colorit, das die Clavierstücke Clara Schumann's sämmtlich bewahren, zuweilen hindurch. — Das Scherzo, Cmoll, ⁹/₈-Tact, bewegt sich in einer lebendigen Figur, bis es durch rhythmische Verschiebung in ⁶/₈-Tact geräth und einen gesangmässigen Character annimmt, um dann in die erste Figur zurückzugehen. Das Alternativ in As klingt etwas leer; für Blasinstrumente würde es sich wahrscheinlich besser machen. — Die „Quatre pièces fugitives" sind an Character und Styl verschieden. No. 1 Larghetto, Fdur, und No. 3 Andante, Ddur, sind wohl am eigenthümlichsten. Das Andante namentlich enthält, wenn die weitgriffigen Figuren sorgfältig gebunden werden, reizende Effecte. No. 4. Scherzo, einfach und anschuldig, erinnert an ältere Perioden des Clavierspieles, an die kleineren Beethoven'schen Sonaten.

Kalliwoda: Scherzo pour le Piano. Op. 141. Leipzig, Peters. 17½ Ngr.

Ein leichtes, glattes Musikstück, dem es an eigenthümlichem Gepräge fehlt. Jedermann wird unwillkürlich an ein Lied ohne Worte von Mendelssohn erinnert. Natürlich betrifft dies nur den Grundgedanken, das ausgeführte, in natürlichem Flusse fortgesponnene Thema. Passagenwerk ist nicht vorhanden; nur die üblichen modulatorischen Wendungen gliedern das Stück in seine organischen Theile. Ein Maggiore tritt dem in Amoll stehenden Thema gegenüber. Gesangmässiger, als alles Frühere, wird in Fdur wieder zurück nach Amoll geleitet. Am Wenigsten gefällt uns der Schluss. Acht Tacte vor dem Ende ist das Stück wirklich zu Ende, in sich abgeschlossen, und ohne Forderung einer nochmaligen Cadenz. Da treten noch sieben gehaltene Accorde, gleichsam ein Postludium hinzu, die einen Schluss mit der Unterdominante möglich machen. Nachdem man nun Amoll gehört und im Sinne hat, wird also geschlossen:

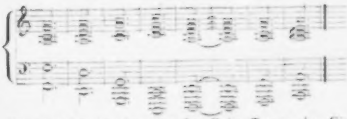

Wir sind der Ansicht, dass das *C* im Tenore das *Cis* nicht genügend vorbereitet. Wäre noch einmal *D* eingeschaltet, welches das *Cis* vollständig fordern, also vorbereiten würde, so wäre nichts einzuwenden, während jetzt Jedermann versucht wird, das Blatt umzuschlagen, um zu sehen, ob nicht noch etwas Neues kommt, etwa ein Musikstück in D moll, welches der Componist habe vorbereiten wollen.

Ferd. Hiller: Deux Impromptus brillants pour le Piano. Op. 30. No. 1 und 2. Leipzig, Peters. à 15 Ngr.

Der Name: „Impromptu" pflegt von Componisten gebraucht zu werden, wenn kein anderer recht passen will. Zugleich soll er die leicht hingeworfene, nicht an strengere Form sich bindende Arbeit andeuten. Indessen sehen die beiden vorliegenden Clavierstücke nicht wie improvisirt aus. Sie sind jedes auf eine, als durchzuführendes Thema festgehaltene Passage, richtiger: Tonfigur gebaut, und würden mithin dem, was jetzt unter Etude verstanden wird, entsprechen, wofern man sie nicht Toccate oder Toccatine nennen wollte. So verschieden die Alten die Toccate behandelt haben, so ist das Festhalten einer Figur doch überall zu bemerken. Die Cantabilität herrscht nun auch in diesen beiden Impromptu's von Hiller nicht vor, sondern überall sehen wir figurirten Styl. Dass er die Natur des Instrumentes sorgfältig beachtet habe, liess sich von einem erprobten Kenner desselben erwarten. Beide Stücke sind trefflich zur Uebung und Stärkung der Finger, ausserdem mit dem ununterbrochenen Flusse der Passagen ausgestattet, woraus dergleichen, nicht eigentlich melodische Tonstücke erst ihren Reiz für das Ohr schöpfen. No. 1, D moll, ist aus einer Triolenfigur, die, oft zweistimmig fortlaufend, beiden Händen zugetheilt, ausdauernde Kraft der Finger in Anspruch nimmt. No. 2 hat dasselbe rhythmische Gesetz, ist jedoch auf gebrochene Accorde, während jenes vorzugsweise auf Scalenspiel gegründet. Es dur ist Grundtonart. Manches ist harmonisch piquant. Dieses Impromptu kann recht eigentlich für eine Etude gelten, da Alles auf dieselbe Caprice, nämlich ein genaues Ablösen der beiden Hände, wie es wohl bei Scarlatti häufig erfordert wird, berechnet ist. Auch Geübte werden erst nach genauerem Studium den Effect, der beabsichtigt wird, damit erreichen.

J. Moscheles: Quatre grandes Etudes de Concert. Oeuv. 111. Leipzig, Kistner. 1 Thlr. 5 Ngr.

Ein alter bewährter Meister des Clavierspieles steht in den Umgebungen moderner Welt, deren bunte Launenhaftigkeit und Zerrissenheit gegen die Festigkeit, womit er die musikalische Form beherrscht, absticht, wie ein Lehrer und Warner, dessen Rathe und Beispiele die Jüngeren immer gern lauschen werden. Jede Zeit hat ihre Rechte, ihre Geschmacksforderungen, keine aber wird, so lange musikalische Kunst etwas gilt, Maass und Gesetz gering achten dürfen. Als Moscheles in der Blüte der Kraft stand, war er durch einen gewissen genialen Schwung vor vielen nüchternen Clavircomponisten ausgezeichnet; jetzt, wo die Romantik ihre weiteste Ausdehnung sucht und das Barocke nicht zu den Seltenheiten gehört, erscheint die Festheit und Regelmässigkeit der Arbeiten von Moscheles Vielen wie Pedantismus. Als er kürzlich Deutschland durchreiste, fehlte es seiner graziosen, sauberen Spielart an Erfolgen, wie Liszt und Thalberg sie kurz vorher errungen hatten. Nur Tieferblickende mussten sich eingestehen, dass Moscheles so ziemlich der letzte Meister aus einer Kunstperiode sei, woran noch Viele mit Freuden denken und deren Anerkennung in der Geschichte wiederkommen wird. Die vorliegenden Concertetuden, im Geiste den früheren, wenn auch nicht den ersten, doch den zweiten desselben Meisters verwandt, rufen bei genauerer Betrachtung die hier ausgesprochenen Reflexionen hervor. Hier sind jene mehr symphonischen, als claviermässigen Effecte, jene nur auf Klangfülle berechneten weitgebrochenen Accorde, die uns aus zehn Heften junger Componisten anblicken, nicht zu finden, wohl aber sorgfältige thematische Ausarbeitung und Durchführung, feine Wendung der einzelnen Stimmen. Alles ist auf den reinlichsten Anschlag, auf eine gewisse Ruhe und Sammlung des Vortrags berechnet. Der auf dem Titel noch besonders angegebenen näheren Characteristik, z. B. Réverie et Allegresse, Tendresse et Exaltation etc. hätte es kaum bedurft. Es sind sichtbarlich spätere, mehr der Mode, als des Bedürfnisses wegen, zugefügte Namen. Dass Moscheles diese Etuden als Concertstücke betrachtet wissen will, wundert uns, denn für den Concertsaal ist Vieles darin zu fein. Am Meisten gilt dies von No. 2 und No. 4. Letztere (Cis moll) ist um der vielen Passagen in Doppelgriffen willen, die den correctesten Fingersatz erfordern, schwer, und doch nicht gerade glänzend. No. 3, wobei der Componist nach dem Titel ein Glockenspiel im Sinne gehabt hat, melodios und leicht aufzufassen, wird auch einer grösseren Versammlung leichter zugänglich sein. Was die Erfindung im Allgemeinen betrifft, so stehen diese Arbeiten eines reiferen, zur ruhigen Betrachtung der Dinge gelangten Lebens freilich hinter den Früchten früherer Jahre; dies ist nun aber in allem Schaffen unvermeidliches Loos, und noch keineswegs erschöpft zeigt sich Moscheles. Die Talente der Hummel'schen Periode unterscheiden sich auch dadurch von denen des nachstfolgenden Geschlechtes, dass sie ihre Kraft nicht so schnell ausgegeben haben, dass sie länger aushalten, und eine gewisse Heiterkeit für die Tage des Alters sich bewahren. *A. K.*

Nachrichten.

Aus Dresden. Concerte. Das alljährlich von der königl. musikal. Capelle mit Unterstützung der Solosän-

ger und des Chorpersonals unseres Hoftheaters zum Besten der Armen im Palais des grossen Gartens veranstaltete Concert fand in diesem Jahre am 11. August Statt, also an dem Tage, auf welchen die Enthüllung des Beethoven-Denkmals in Bonn bestimmt war. Und wohl nicht ohne Rücksicht auf diesen Tag war ursprünglich für die Ausführung in diesem Concerte *Beethoven's* B dur-Symphonie und Musik zu „Egmont," neben einer Psalmcomposition von *Reissiger*, bestimmt. In künstlerischer Beziehung können wir es daher dem Violinvirtuosen Herrn *Prume* wenig Dank wissen, dass er durch sein sonst um des milden Zweckes und seiner Uneigennützigkeit willen alle Anerkennung verdienendes Erbieten zur Mitwirkung in diesem Concerte uns um den, überhaupt hier so äusserst selten gebotenen, Genuss einer tüchtigen Ausführung der genannten Symphonie brachte, und uns an deren Stelle nichts weiter, als ein ausserordentlich fades Violinconcert eigener Composition bot, das wir ihm um so lieber erlassen hätten, als seine Virtuosität an und für sich uns aus neuester Zeit her nicht fremd ist. In Rücksicht des Ertrages der Einnahme werden wir allerdings mit diesem Wechsel zufrieden sein müssen, da sein Name jedenfalls auf die Zahl der Besucher, unter der viele Engländer zu gewahren, nicht ohne Einfluss geblieben ist; denn bei allem hochgerühmten Dresdner Kunstsinne zieht doch irgend ein Virtuosenstückchen bei Weitem eher das Publicum herbei, als eine noch so schöne und gediegene, noch so trefflich ausgeführte Musik. Das ist nun einmal so, und nicht bei uns allein!

Das Concert, unter *Reissiger's* Leitung, begann in dem leidlich gefüllten Saale mit *Mozart's* Ouverture zur „Zauberflöte," die — wenn wir sie auch von unserer wackeren Capelle schon noch vollendeter haben ausführen hören — den lebhaften Wunsch nach endlicher Aufführung der schönen Oper auf's Neue erweckte; die Decorationen könnten doch nun wohl endlich fertig sein. Der Ouverture folgte *Prume's* Concert, vorzeitigen mit jener Fertigkeit und Sicherheit, mit jener Eleganz und coquettirenden Sentimentalität, die, ohne nothwendig auf der Basis wahrer Empfindung zu ruhen, eine solche doch glücklich affectiren und vollkommen ausreichen, die Salons der Gesellschaft von lautem Beifalle widerhallen zu machen. Auch eine gewisse Keckheit, doch ohne eigentliche Frische, blitzte momentan hervor, und des Virtuosen schöner, wenn auch durchaus so wenig voller als eigentlich pquanter Ton, so wie seine goldreine Intonation auch in den schwierigsten Lagen und seine allen Ansprüchen genügende Technik erwarben ihm den Beifall des Auditoriums. Vielleicht muss auch ein Theil desselben auf Rechnung der Composition gesetzt werden, da er gerade nach dem schwächsten Satze derselben, dem letzten — einem wahren Gassenhauer, dessen jeder wahre Künstler sich schämen müsste! — am lebhaftesten war. Der erste Satz, mit seiner nichtssagenden, nichts bezweckenden, uniormlich langen Orchesterintroduction gemahnte stark an die Etudenmanier, die sich mit Mühe und Noth in die äussere Form des Concertsatzes zwängt, und zeugte eben so von Armuth der Erfindung, wie von Mangel an Kraft zu tüchtiger Durchführung, obwohl es ihm an einer Menge — spielend vom Vortragenden überwundener Schwierigkeiten nicht fehlt. Der Mittelsatz, ein einfaches, cantables Andante, ist noch — und nicht nur wegen seiner Kürze — das Beste. Das Ganze mit der Bezeichnung „Concert" vorzuführen, ist, wie so häufig jetzt die Titel der Compositionen — ein wenig französische Eitelkeit; diese Herren Virtuosen, d. h. Fingerhelden, vermögen ja, mit sehr wenigen Ausnahmen, ein Concert gar nicht zu schreiben. Und wo soll's denn auch herkommen? Betrachten sie doch meistens die Virtuosität als Zweck, nicht als Mittel; und wessen ganzes Studium auf technische Vollendung des Handwerks gerichtet ist, der ertödtet den Geist, hat er anders je dergleichen besessen, und die schöpferische Kraft in sich ganzlich, die sich nun einmal nicht andressiren lässt.

Reissiger's treffliche Psalmcomposition erquickte nach diesem „Concerte," wie eine Oase den lechzenden Wüstenwanderer. Wie Tüchtiges *Reissiger* gerade auf diesem, seiner gesammten Individualität so vorzugsweise zusagenden Gebiete zu leisten vermag und schon geleistet hat, ist längst allseitig anerkannt, und wir hätten daher nur hinzuzufügen, dass auch diese, zunächst für das niederrheinische Musikfest im Jahr 1845 bestimmte Composition, die dort mit dem reichsten verdientesten Beifall aufgenommen ward, den früheren derartigen in Nichts nachsteht. Die Ausführung liess bedauern, dass für solche Productionen in dem an musikalischen Kräften so reichen Dresden doch immer, wo es gilt, die ausreichenden Mittel zu würdiger Darstellung fehlen. Nicht, als wäre die Capelle in Executirung der Orchesterpartie nicht vortrefflich gewesen — nicht, als hätte das Hoftheaterchorpersonal nicht das ihm Mögliche geleistet; nein, der Mangel lag nur an der Unmöglichkeit einer stärkeren Besetzung der Chorstimmen, die viel zu dünn, viel zu matt erklangen, als dass die grandiose Wirkung hätte erreicht werden können, welche bei dieser, eben schon um ihres Zweckes willen auf Massenwirkung berechneten Composition nothwendig erreicht werden musste, wenn ein windestens viermal stärker besetzter Chor bei der Aufführung zu Gebote gestanden hätte. Wenn so unserm Capellmeistern es factisch unmöglich ist, ihre etwaigen grösseren Compositionen in vollkommen genügender, würdiger Weise zur Aufführung zu bringen: was haben da erst andere, jüngere Talente zu erwarten; sie müssten denn, wie sich das auch bisweilen ereignet, ganz absonderlich protegirt, oder sie müssten — Nichtdeutsche sein! — Was bei der Composition in Rede uns aufgefallen, ist der freilich wohl nur Wenigen fühlbar gewordene Mangel einer vollständigen geistigen Einheit zwischen dem ersten und zweiten Satze, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir annehmen, dass dieser erste Satz — Tenorsolo und Chor, Molto moderato, $^6_8$, Amoll: „Meine Seele ist stille zu Gott" — nicht ursprünglich dem Werke angehört habe, dass er später hinzugefügt worden sei, um dem Ganzen eine formelle, äussere Abrundung zu verleihen. Er ist übrigens schön und eigen gesungen, kirchlich, doch ohne alle Steifheit und von sehr guter Wirkung, indem die Melodie und Harmonieführung wie der nachzitternde Schmerz einer durch Trübsal geprüften Seele und die Ueberzeugung von der Nichtigkeit irdischen Trostes, so die lebendige Empfindung des heilenden und heilenden

allgemeine Beförderung der Bachschen Werke zu einer Nationalangelegenheit des gesammten Deutschlandes zu machen. Sie sind ein wahres und unschätzbares Nationalerbgut der Deutschen, diese Werke, denen keine von allen Nationen der Erde etwas so vollkommenes an die Seite stellen kann, und wenn das ungeheure und reiche Genie dieses grossen Geistes, welches ein beständiger Gegenstand der Bewunderung der Kenner bleibt, schon deswegen niemals allgemein beliebt werden kann; so müsste doch der Enthusiasmus jedes deutschen Biedermanns, in so ganz ausserordentlichem Falle, aufs höchste erregt werden, einen deutschen Namen auf der höchsten Höhe einer sonst nie erreichten Vollendung, wie einen leuchtenden Stern zu erblicken.

Wir enthalten uns, aus dem Leben des grossen Mannes hier Nachrichten abzuschreiben, da sie jeder im Buche in besserm Zusammenhange finden kann. Das Ganze ist in Abschnitte getheilt, deren Inhalt wir kürzlich anzeigen wollen.

1. Abschnitt Bachs Stammeltern und seine Herkunft.

2. Abschn. Seine Geburt, seine Jugend und sein Leben bis an den Tod. Bach war Vater von nicht weniger als zwanzig Kindern.

3. Abschn. Ausführliche Beschreibung. Bach's Art das Klavier zu traktiren. Die Beschreibung ist genau, in sich selbst wahr und so gemeinnützig, dass schon dieses Umstandes wegen sich jeder das Buch selbst anschaffen muss, der Bachsche Stücke spielen lernen will, weil man ohne diese Art das Klavier zu behandeln schlechterdings kein Bachsches Stück befriedigend herausbringt. Rec. hat diese Art, das Klavier zu behandeln, an zwey tüchtigen Bachschen Schülern, die er gekannt, wahrgenommen: an Kirnbergern und Friedemann Bach, welcher leztere ein feiner und fester Klavierspieler war und den Rec. mehrere Jahre nach einander unzählichemahle auf dem Klaviere, dem Fortepiano und auf der Orgel gehört und gesehn hat.

4. Abschn. Bachs Art die Orgel zu behandeln. — Vortrefflich beschrieben. Unter Bachs Hand wurde jede Orgel ein besseres Instrument, als sonst. Alles war lebendig, gross, feyerlich, erhaben, göttlich. Gedanken, Harmonie, Verwickelung und Vortrag waren ganz neu, ganz verschieden von seinem Vortrage auf dem Klaviere oder Flügel. Gemeine Gedanken kamen nicht in seine Seele. Das Pedal war eine zweyte Orgel, mit der er neue Wunder that. Keine besondere Eigenschaft irgend eines verschiedenen Instruments blieb von ihm unbenuzt und diese Benutzung geschahe mit Weisheit und königlicher Beherrschung. Die Organisten und Orgelmacher erschraken, wenn sie ihn registriren sahen, und ihre Verwunderung stieg aufs höchste, wenn sie ihn dann spielen hörten. Sein Vortrag war lebhaft und rasch, aber bedeutend und verständlich. Er hatte akustisches Gefühl und wusste in der Kirche seinen Vortrag nach der Grösse oder Güte des Gebäudes einzurichten. Quanz hatte von Seb. Bach gesagt, dass dieser die Orgelkunst zu ihrer höchsten Höhe erhoben habe, und befürchtet, dass sie nach dessen Absterben in Verfall gerathen werde. Leider hat er richtig prophezeihet, und obschon ein Organist auf einer viel niedrigern Stufe seiner Kunst noch mit Ehren stehn kann, so bemerken jezt rechtschaffne Kenner mit Trauern, dass das Orgelspiel nicht allein beynahe ganz ausgestorben ist, sondern dass auch die besten Orgelwerke, sogar in grossen Residenzstädten, durch Fahrlässigkeit der Kirchendisciplinen, unbrauchbar oder wenigstens unausstehlich werden. Die Orgel ist in einer Kirche ein sicheres Medium zur Erweckung der Andacht, und wenn der Organist ein Stümper und die Orgel ein gemeines oder durch Pfuscherey verdorbnes Werk ist, kann keine Erhebung des Herzens bewürkt werden, und nur Störung der Andacht daraus erfolgen. Man beruft sich mit Unrecht auf die Eingeschränktheit der Besoldungen und Kirchenkas-

Gotteskraft sich ausspricht — eine Darstellung, die durch eine zwar einfache, aber reich und consequent benutzte Instrumentalfigur (an das Kyrie in den Componisten letzter Messe, No. 7 in A. gemahnend) noch gehoben wird. Das darauf folgende Quartett mit Chor — C-dur, $^4_4$, Andante religioso: „Wenn ich nur dich habe" — ist innig, wahr und warm empfunden, eine einfache, aber feste Ueberzeugung aussprechend, dass in dem Bunde der wahren, lebendigen Geistes- und Herzensgemeinschaft mit Gott die höchste Erdenseligkeit der gläubigen Seele, ihr vollstes Genügen zu finden sei auch unter den bittersten Prüfungen. Der letzte Satz endlich — C-dur, $^4_4$: „Ja, der Herr wolle uns stärken," und Fuge, Alla breve: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich" — bietet ein characteristisches Bild des in Gott felsenfest gegründeten Glaubensbewusstseins, das zu freudigem Danke auch selbst für Leiden und Prüfungen sich erhebt. Die Durchführung der Fuge ist, auch in ihrer Steigerung, bei dem sehr einfachen Thema, meisterlich und wird später durch eine bewegte Violinfigur noch lebendiger hervorgehoben, das Ganze imposant und von mächtiger Wirkung, die namentlich bei entsprechender Chorbesetzung noch bei Weitem gewaltiger hervortreten muss, während hier der Chor durch die Orchestermassen natürlich etwas gedrückt erschien. Die Soli hatten Mad. *Kriete*, Fräul. *Schreck* und die Herren *Bielezizky* und *Mitterwurzer* übernommen. Herr *Bielezizky* wurde noch mehr gewirkt haben, wenn er nicht die höchsten Chorden zu sehr forcirt hätte. Mad. *Kriete* und Herr *Mitterwurzer* waren durchaus genügend, nur möchten wir bei Herrn *Mitterwurzer* etwas weniger Sentimentalität gefunden haben, während Mad. *Kriete* wirklich die einzige ist, welche hier den Kirchenstyl angemessen vorzutragen weiss. Ueber die Altistin Fräul. *Schreck*, die hier seit längerer Zeit, doch ohne Beschäftigung, engagirt ist, vermögen wir nur zu sagen, dass sie die kleine Partie im Quartett, nachdem sie dieselbe einstudirt, und mit den Noten in der Hand, nicht einmal richtig vorzutragen vermochte, auch weder einen bedeutenden Stimmlonds, noch irgend erhebliche Ausbildung documentirte. Ein gleiches Resultat hat auch ihr einmaliges (und einziges) Auftreten als Puck im Oberon geliefert, wo sie nicht nur bedeutende Fehler, namentlich in dem Duett, machte, sondern auch keine Spur von Bühnentalent entwickelte. Dies beiläufig.

Den Schluss des Concertes bildete *Beethoven's* Musik zu „Egmont," über die wir nichts weiter zu sagen haben, als dass sie ganz vortrefflich ausgeführt, die kleine Gesangpartie von Mad. *Kriete*, die Declamation der *Mosengeil*'schen Dichtung von Herrn *Ed. Devrient* vorgetragen wurde. —

Hieran mögen sich einige Bemerkungen reihen über *Felicien David*, dessen Compositionen uns zwei Mal im Theater (am 11. und 16. Juli) vorgeführt wurden.

Es ist über dieselben so viel in öffentlichen Blättern, und auch in dieser Zeitung, gesprochen und berichtet worden, dass ein specielles Eingehen darauf ganz überflüssig erscheint, und so wenig wir uns in einzelnen Puncten mit dem in Uebereinstimmung fühlen, was Ihr Leipziger Herr Referent (Nr. 28 d. Bl.) speciell darüber gesagt hat, so beruht diese Nichtübereinstimmung zu sehr, ja allein auf einer Verschiedenheit des Ausgangspunctes, als dass ein etwaiger Versuch einer Widerlegung am Platze wäre. Von dem Standpuncte unseres Herrn Collegen aus nämlich müssen wir sein Urtheil über die „Wüste" durchaus gerechtfertigt finden, bis auf die Zeichnung des Wüstensturmes, die uns zu allgemein, nicht characteristisch genug erscheint. Dagegen halten wir die Symphonie in Es, mit ihrer trivialen Tanzmelodie und dem Rhythmus im letzten Satze und mit ihrer ausserlichen Themenwiederholung, statt Durchführung, im ersten, für ein durchaus unbedeutendes Werk, das nur von einer gewissen Frische der Melodie, aber wenig Erfindung, und von anerkennenswerther Orchesterbehandlung zeugt. — Wir geben bei Beurtheilung dieser Compositionen von dem nationalen Standpuncte aus, der unstreitig in diesem Genre auch der absolut künstlerische sein dürfte, während unser Herr College sich auf den (französischen) Standpunct des Componisten selbst stellt, — für den Letzteren ein bedeutender Vortheil, da er, so betrachtet, jedenfalls bedeutend höher rangirt, als wenn wir seine Leistungen an dem Massstabe messen, den die Ausbildung der Instrumentalmusik in Deutschland nothwendig an die Hand gibt. Aber auch wir würden jenes billigere Prinzip gern adoptiren, wenn nicht Herr *David a la Berlioz* mit seinen Werken eine Weltwanderung angetreten hätte, was denn doch nothwendig die Ueberzeugung von ihrer hohen Vortrefflichkeit in sich schliesst, und wenn ihm nun nicht überall bereitwillig alle Mittel zur Disposition gestellt wurden, deren er nur irgend bedarf, und das Publicum ihn, geblendet durch den Auslandernimbus und die Journalberichte von Paris, Brüssel u. s. w. mit offenen Armen und gläubigen Herzen empfinge und pflichtschuldigst in obligaten Jubel ausbräche über das *Non plus ultra* dieser Leistungen, während eine nicht unbedeutende Zahl jüngerer deutscher Componisten, die Gleiches, ja Höheres bieten, geringschätzig über die Achsel angesehen werden und die Mittel, trotz aller Versuche und Bitten, nicht erlangen können, ihre Werke zu produciren! Das ist ein fauler Fleck in unserem Kunstleben, und dieser Fremdenvergötterung auf Kosten der vaterländischen Talente stets offen und entschieden entgegenzutreten, fühlen wir uns innerlich ernstlich gedrungen. — Fern sei es von uns, das Gute und Tüchtige nicht anzuerkennen, das die Fremde uns darbietet. Niemand ist gerechter gegen fremdes Verdienst, als eben der Deutsche. Fern auch, Herrn *David* etwa in affectirter Hohlheit Talent und Kraft zu tüchtiger Leistung absprechen zu wollen: nein, mit Freuden erkennen wir das an, wie es sich in dem Streben nach wohlthuender Einfachheit, nach melodischer Frische und Klarheit, in der schönen formellen Abrundung, in Vermeidung alles Barocken und Gesuchten wie in Harmonie, so in Orchesterbehandlung ausspricht —, erklären unumwunden, dass viele unserer modernen deutschen Componisten auch aus diesen Werken des Auslanders gar Manches zur Lehre und zur Besserung entnehmen können, zumal da neben dem Talente auch ein tüchtiges Studium und eine glückliche Auffassungs- und Reproductionskraft sich bemerklich macht. Aber so wenig wir *David* mit *Beethoven* vergleichen wollen (das wäre ungerecht!), dessen Tita-

neuflage auf dem Gebiete der Symphonie zu folgen bisher noch Keinem gelungen; so können wir doch nicht umhin, darauf hinzuweisen, dass *David's* Symphonie in Es mit keiner der auf diesem Gebiete bekannten deutschen Compositionen den Vergleich zu bestehen vermag, und dass die Ausführung der immerhin eigenthümlichen Idee der „Wüste," bei aller Anerkennung der darin enthaltenen Schönheiten und Züge von Talent (die wir vorzugsweise in der Gesammtdarstellung finden), schon als nicht durchaus ursprünglich — sie bringt ja bekanntlich viele Nationalmelodieen — den betreffenden deutschen Compositionen in morgenländischer Farbung nicht die Wange hält. Wir erinnern nur an *Mozart* und *Weber* in den hierher gehörigen Opern, an *Marschner*, *C. Loewe* u. s. w. in ihren orientalischen Gesängen und Balladen. Dass wir also in Herrn *David* nicht den „musikalischen Messias" der Jetztzeit, nicht das Universalgenie erblicken, als welches französische Blätter ihn darzustellen beliebten (und dass gerade dieses Talent einen solchen Enthusiasmus in Paris erregen konnte, ist ein existanter Beweis von dem bodenlosen Verfalle der neufranzösischen Musik), versteht sich nach dem Gesagten wohl von selbst. Dass wir das Talent in ihm ehren, wie in jedem Anderen, wo es sich manifestiret —, dass wir ihm, seiner Person, die Anerkennung gönnen, die er auch in Deutschland bisher gefunden (obgleich dieselbe, wenn er wirklich etwas auf deutsches Urtheil gibt, der Fortbildung seines Talentes leicht gefährlich werden kann, da sie bisher meist unwahr oder doch einseitig gewesen): — wird man uns wohl glauben. Aber immer und immer wieder, mit rationeller Bescheidlichkeit fordern wir gleiche Berücksichtigung, gleiche, sich bethätigende Anerkennung auch für die Leistungen der vaterländischen jüngeren Künstler, weil davon mehr oder minder ein frisches, lebendiges und fruchtverheissendes Erblühen nationaler Kunst bedingt ist — und wir können uns nicht zu der schwindelerregenden Universalität Jener erheben, die, häufig in vollkommenster Unklarheit über ihre eigenen Anforderungen, von einer nationalen Kunst nichts hören mögen — und weil wir doch gewiss nicht länger den Vorwurf mit Recht uns wollen machen lassen, dass wir unsere sehnen Redensarten von Nationalität immer selbst durch die That wiederum Lügen strafen. — Die Ausführung der Compositionen in den beiden Concerten *David's*, deren zweites nur eine Wiederholung des ersten war, darf eine durchaus gelungene genannt werden, namentlich sang Herr *Tichatschek* die Tenorsoli in der „Wüste," auch das sehr schwere und unbequeme Gebet des Muezzin, wie ein Paar Romanzen: „Die Schwalben" und der „Chybouk," für die übrigens wohl Pianobegleitung passender gewesen wäre, sehr schön. Die Concerte waren mittelmässig besucht, der Beifall indess, namentlich von den anwesenden Landsleuten des Künstlers, lebhaft.

(Beschluss folgt.)

Frühlingsopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro d'Angennes). Den dritten Act ausgenommen, fand auch hier Donizetti's Maria di Rohan eine kalte Aufnahme, und das kleine noch dazu verschmierte Theater der Opera buffa erhielt einen blossen Reflex von dieser hier neuen Opera seria. Die Sänger zeigten wenigstens grossen Eifer. Die hübsche Französin Lagrange hat hübsche hohe Chorden, und kann bei all' ihrer gelisch-italienischen Aussprache auf kleineren Theatern mit ihrer umfangreichen Stimme und ziemlich guten Gesangsmethode sogar Glück machen. Tenor Ricci und Barriton Valli gehen mit, und die zum ersten Male die Bühne betretende, von hier gebürtige Allistin Duglietti, Zögling der hiesigen Academia Filarmonica, mit etwas schwacher Stimme, war sehr befangen. Mehr oder weniger, leidte es Allen nicht an Beifall. In Ricci's nachher mit der Steffanone, der Lorchini, den Herren Miraglia, Scappini und Rossi (Napol.) gegebenen Neuze di Figaro waren sämmtliche Sänger, bis auf Letzteren, der beklatscht wurde, ganz mortificirt. Donizetti's Linda di Chamounix mento sang zwar die brave Steffanone, eine Schülerin der Bertinotti; es scheint aber fast, als wolle man von Mercadante nichts mehr wissen. In Rossi's Monetar (also war sie weit glücklicher, und Rossi beleuchtete als Entdeckung aus Südamerika zu Mailand seine Monetar; also umgearbeitet, die weit mehr, als sein darauf neu componirter Burgomastro, dasselbst gefallen. Sein unlängst fur's Teatro Nuovo zu Neapel componirter Dottor Bobolo hatte einen ziemlich guten Erfolg. Seine für dies Theater componirte neueste Oper *Benvenuto Cellini* hat zwar, wie sein Burgomastro, nichts Besonderes aufzuweisen (die langen Stücke und die larmende Musik sind obenhin nichts Neues mehr), lasst sich aber einmal anhören, und die Oper hat überhaupt grosses Glück gemacht. Die Journalistik nennt bereits Herrn Rossi einen autore classico, reiht ihn Donizetti, Ricci und Pacini an; wer weiss, ob er nicht bald den unsterblichen Verdi verdunkelt? Ganz zu Ende der Stagione machte Mercadante's Leonora einen ehrlichen Fiasco.

(Teatro Satera.) Der grösste Triumph dieses Theaters in der so eben verwichenen Stagione di primavera war, dass es ganz neu hergestellt, elegant aufgeputzt und mit Gas beleuchtet war. Auch hier *a Jove Donizetti* principium. Sein Furioso wurde von Herrn Walter gut gegeben. Ihm zur Seite sang die wackere Riva-Giunti (die mit ihrem Manne schon am 12. April in grösster Eile nach Hamburg ging). Buffo Fiorio und Tenor Corte passo. Aufnahme so so. Es folgten zwei andere Opern von Donizetti: Torquato Tasso (Titelrolle Herr Giunti, und Il Campanello. Aufnahme wie oben. Nach Abreise des Ehepaares Giunti führte man zum Erstaunen Aller die verrostete Italiana in Algeri vor; aber die Biscottini = Titelrolle, Naudin = Lindoro, Walter = Mustafa, Fiorio — Taddeo gaben dem Ganzen eine Politur, und die Zuhörer belohnten sie mit Applaus dafür. Noch hervorgestellter Empässlichkeit des Buffo Rivarola machte der famöse Calamella Fiasco. Dasselbe Schicksal hatte Herrn Speranza's Postiglione di Longjumeau, worin die Cornelia Holosny (die zu Corfu zum ersten Male die Bühne betrat) die Maddalena sang. Gute Freunde klatschten und

rielen hervor zum Zeitvertreib. Pacini's Uomo del mistero, mit der Bacottini, Tenor Cortopassi, Buffo Rivarola und den Bassisten Walter und Orlandi ging endlich am 3. Juni mit besserem Erfolge in die Scene.

Cuneo. Eine kleine winzige Stagione hatte unser Theater, das bedeutendste in Piemont nach dem Turiner. In Verdi's Nabucodonosor machte sich eine deutsche Sängerin, Namens Lucretia Butschmann, als Abigaille Ehre; auch die Bassisten Bomerio und Bassi-Corsi.

Saluzzo. Ganz wie in vorhergehender Stadt.

Alessandria. Die Mouturschielli war als Figlia del reggimento von Donizetti, wie überall, willkommen; ihre Secundanten: die Cucchi als Marchesa, Tenor Antonelli, Buffo Zambellini, standen ihr kräftig bei. In Columella kamen noch die Bassisten Bonelli und Valerio hinzu, und auch diese Oper lief glücklich vom Stapel.

Valenza. Bassini, Buffo und Impresario Bellegrandi erntete hier mit seiner gar nicht verachteten Sängerschaar (der Baruffi, Tenor Bottini, Bassisten Zambellini, ihm selbst und seiner Frau) eine Menge Lorbeeren in Donizetti's Gemma di Vergi, so dass eine Gesellschaft hiesiger Signori dieselbe für die Fiera di San Giacomo engagirten. Andere zwei Lorbeerernten gab es in Bicci's Chiara vince und Bellini's Beatrice di Tenda.

San Salvatore (einige Miglien von Valenza entfernt). Gesellschaft, Opern und Aufnahme wie in voriger Rubrik.

Voghera. Welch ein Luxus! So etwas ist nur im schönen Italien zu Hause. Diese kleine Grenzstadt von ungefähr 7000 Einwohnern, drei Posten von Pavia, eröffnete am 19. April feierlichst ihr hübsches und geräumiges neues Theater mit einer zahlreichen Sänger- und Tänzergesellschaft, worunter Einige auf sehr grossen Theatern prangen konnten. Prima Donne waren: die wackere Matthey, die Giordano-Calzaghi, die Corbici. Tenore: der brave Ciaffei, Ferrari; Bariton: Lussi; Bassisten: Aquaroni, Ferri, und Buffo: Torri. Das Orchester bestand aus 35 und die Choristen aus 28 Individuen, dazu ein respectables Tanzpersonal. Oper (Verdi's Lombardi) und Ballet war „ein Triumph." Die dreyssigtägigen regnerischen Monate April und Mai verursachten indessen in diesem neuen, noch nicht ganz trockenen Theater sämmtlichen Sängern und Tänzern manche Unpässlichkeiten; so musste man schon nach den ersten zwei Vorstellungen der Lombardi zum Columella seine Zuflucht nehmen, worin Manches applaudirt, bald aber wieder die Lombardi gegeben wurden, und zwar mit dem Tenor Mecksa (Ciaffei war genöthigt, sich ärztlicher Behandlung zu unterziehen, der sich so eben in Pavia Ehre erworben); Donizetti's Linda, worin vor Allem die Matthey glänzte, ging ebenfalls sehr gut.

Novara. Da die Sotzelli als Figlia del reggimento in Donizetti's Oper gleiches Namens das Auditorium wenig unterhielt, gab man bald dessen Elisir d'amore mit der Ranzi, dem Tenor Pozzolini, Bassisten Camerano und Buffo Frizzi, und das Ganze erregte heitere Enthusiasmus. Die Sotzelli that sich hierauf weit besser in Bossi's Borgomastro di Schiedam hervor, deren Musik freilich nicht viel heisst. Die hiesige Zeitschrift liide will jedoch die gelehrte Feder *(dotta penna)* und eine wunderbare Meisterschaft *(maravigliosa maestria)* in der Musik dieser Oper erblicken; dergleichen Sentenzen unserer musikalischen Idioten erregen weder Lachen noch Weinen. Ein nagelneuer Maestro, *Angelo Guicchi*, debutirte mit seiner ersten Oper *Lucinda di Rivenfiorte*. Das zusammengeraffte Lärgstbekannte ergnügte gar nicht; herkömmlicherweise wurden Sänger und Maestro auf die Scene gerufen. Der Liebestrank (*Elisir d'amore*) reichte bald, schon mit einigen Tropfen, hin, Alles wieder zu beleben.

Genua. Ein glänzender Empfang ward der Oper Bonifazio de' Geremei, del Maestro Principe Poniatowsky, der sie selbst in die Scene setzte, und sammt den Sängern (der Augusina Boccabadati, dem Tenore Guerani, Bassisten Derossi und Massard) sechs Mal gerufen wurde. Die hiesige Zeitung schliesst daraus, dass diese Oper ein klassischer Edelstein *(preziosa gemma)* sey. — Indessen die Sänger, worein heute Letztere gallischer Abkunft, gehören sämmtlich zu den Besseren. Verdi's armsche Due Foscari, in welchen der Bariton Taffanelli wirkte, gefielen ebenfalls, und letzmalige Zeitung, eine der Tropolen, von denen in der vorigen Rubrik die Rede ist, findet ein grosses Magazin von mancherley Schönheiten und viele Meisterschaft *(molta maestria)* in dieser Oper. Man frage einmal die Wiener hierüber, welche diesen Frühling das Glück gehabt, diese Due Foscari zu hören, die ihnen aber ihren Geschmack für die italienische Oper beinahe ganz verleidete. Herrn Verdi's Lombarde haben indessen die besten Foscari in die Vergessenheit geschickt, und die von Donizetti ganz zuletzt gegebene Adelia, eine seiner schwächsten Opern, ergötzte wenig.

Herzogthümer Modena und Parma.

Reggio, in seiner Frühlingssaison mit einer Stagione di Carnevale prangend, hatte diesmal den famösen Impresario Lanari, vorzügliche Sänger (die Barbieri-Nini, Tenor Beppa, die Bassisten Bonconi (Sch.) und Mirali. Parini setzte seinen anfangs für Venedig componirten Lorenzino de' Medici in die Scene; Decorationen und Kleider waren prachtvoll, die Aufnahme glänzend. Verdi's ursprünglich für die Barbieri und Beppa componirte Due Foscari konnten nur durch diese beiden Künstler einigermassen willkommen seyn; sie wurden fünf Mal, die Parini'sche Oper siebenmalwarzig Mal gegeben.

Modena. Die im Mai gegebenen Vorstellungen in dieser Hauptstadt befleben sich in Allem auf Südreihe. Columella, von der Baumann, dem Tenor Lattuada, Buffo Botella vorgetragen, verunglückte anfänglich, erholte sich aber etwas in der Folge.

Parma. Verdi's Due Foscari entzückten fast das hiesige Theater; es sangen aber darin Virtuosi von besserem Schlage: die Leva, Tenor Musich und Bassist Varesi; Verdi ist auch in diesem Herzogthume gebürtig. In Donizetti's Linda wirkte auch die Altistin Imola, die Herren Bossi und Bigo mit; das war denn doch eine Musik, die jene des Herrn Lanfranconis verdunkelte.

Piacenza. Die mit einiger Zeit vermisste Prima Donna Vittadini-Mazzarelli kam hier diesen Frühling wieder zum Vorschein in Verdi's Lombardi, in Gesellschaft des Tenors Ferrari-Stella und Bassisten Caliari; alle Drei erwarben sich die Gunst der Zuhörer, die sie öfters applaudirten. Diese Gunst wuchs noch mehr in Donizetti's Lucre-

zia Borgia, worin die Alboni Gramaglia mit hübscher Stimme das Ihrige dazu beitrug.

Statistische Uebersicht der Frühlingsopern 1845 in Italien.

Auf 56 Theatern wurden Opern gegeben, worun 18 auf das Lomb.-Venet. Königreich, 13 auf Piemont und Genua, 8 auf den Kirchenstaat, 8 auf das Königreich Beider Sicilien (5 allein in Neapel), 5 auf Toscana (4 allein in Florenz), 4 auf die Herzogthümer Modena und Parma kommen.

12, sage zwölf neue Opern wurden componirt: 4 zu Neapel (Gerardo, Amalia Cardiano, Elvina, Elisa), 2 zu Mailand (Monzeruma, Romilda), 2 zu Rom (I Vetezioni a Costantinopoli, Giovanna I.), zu Turin, Novara, Florenz, Brescia überall eine (Benvenuto Cellini, Lucinda, Buondelmonte, I Ciarlatani).

7, sage sieben neue Maestri sind entstanden (*Pietro Cavezzoni, Cesare de Bonaiuettis, Bonadio, Nicola de Giosa, Angelo Genochi, Eugenio Terzaroli, Giacomo Treves*).

Demzufolge zählen schon die beiden ersteren Stagioni d. J. 7 dressirte neue Opern und eilf neue Maestri.

Wiederholte ältere Opern, von

Donizetti auf 42 Theatern (was sich zu 56 wie 6:8 verhält, also genau auf $^3/_4$ der Gesammtzahl!): Figlia del reggimento auf 7, Lucrezia Borgia, Linda, Elisir, Maria di Rohan, jede auf 6, Lucia und Gemma, jede auf 4, Anna Bolena, Don Pasquale, jede auf 3, Maria Padilla, Roberto d'Evereux, Belisario, Furioso, Marino Faliero, jede auf 2, Parisina, Campanello, Betly, Aja, Pazzi per progetto, Torquato, jede auf 1.

Verdi auf 19: Lombardi und Due Foscari, jede auf 7, Ernani auf 5, Nabucco und Giovanna d'Arco, jede auf 2.

Ricci auf 9: Chi dura vince 5, Nuovo Figaro 2, Scaramuccia, Nozze di Figaro 1.

Bellini auf 8: Norma und Beatrice 4, Puritani und Capuleti 1.

Rossini auf 6: Barbiere und Italiana in Algeri 2, Ingotmo Felice, Guglielmo Tell 1.

Mercadante auf 6: Giuramento, Vestale 2, Vascello di Gena, Bravo, Leonora 1.

Rossi auf 6: Monsterj (also 5, Bergonmastro 1.

Fioravanti (Soho) auf 6: Columella.

Pacini auf 5: Lorenzino 2, Saffo, Fidanzata, Uomo del mistero 1.

Principe Poniatowsky auf 2: Boniferio, D. Desiderio.

Buzzi, Coccia, Fioravanti (Vater), *Herold, Raimondi, Speranza*, jeder auf 1 (Saul, Clotilde, Castelrieri, Zampa, Ventaglio, Postiglione).

Feuilleton.

Die 8. Abt. d. Bl. erwähnte neue Oper: „Das Schwert der Königin" von *Philipp Fahrbach* ist am 13. August in Wien zum ersten Male gegeben worden, hatte jedoch das Publicum gleichgültig.

Der geheime Regierungsrath *Fr. Schmidt* zu Weimar hat entdeckt, dass es dem Architekten in *Beethoven's* Trio, 97. Werk, nach der entsprechenden Wortmodulirk in Goethe's Faust Isabel, und zwar ohne alle Aenderung in Satz und Dichtung. Es wurde zusammengestellt und zu dem Beethovenfeste in Bonn veröffentlicht unter dem Titel: „Hymne von Goethe und Ludwig van Beethoven, zusammengestellt und zur Beherzigung dem Bonner Denkmals bei Gelegenheit Beethovener Enthüllung den 12. August 1845 dargebracht." — Der betreffende Stelle ist im Faust, Gesammtausgabe von Goethe's Werken, 12. Band, S. 180 — es ist die wiederholte Stelle: „Muskirt" nach sieht, die beiden Augenlicht" u. s. w.

Fioravanti schreibt im Haag unter Anderem von dem Orchester einen Lobeserkenntnis mit folgenden Versen:

Un orchestre tout intimité Fioravanti;
Mais jamais on ne vit un maître aussi de grand;
Quand son temps nous vient, on peut se dire en conscience:
Il n'est rien supérieur que l'orchestre.

Vom König von Holland erhielt *Fioravanti* den Orden der Eichenkrone.

Ankündigungen.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg sind so eben folgende mit besonderer Eleganz ausgestatteten Neuigkeiten erschienen, welche das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen.

Burgmüller, Frcd., *Zweites Rondino* über Themen aus der Oper „Die Räuberbraut," von L. Spohr. 1st Pfte. 10 Sgr. — *Opernfreund.* No 49. Potpourri über Themen aus der Oper: „Alessandro Stradella" von F. v. Flotow. 1st Pianoforte. 10 Sgr.

Goldschmidt, S., *6 Etudes de Concert, pour Pfte.* Cah. 1. Op. 4. Neue Auflage. 25 Sgr.

— *6 Etudes de Concert.* 2. Pfte. Cah. 2. Op. 15. 1 Thlr. 3 Sgr.

Hähnel, Fr., *Lied in der Fremde.* — *Schmerzlich.* — *Die drei Soldaten.* 3 Lieder für Alt oder Bariton, mit Pfte. 10 Sgr. — — *Ferne von Dir!* — *Lieb Aennchen.* 2 Lieder für Alt oder Bariton, mit Pfte. 10 Sgr.

Leonhard, J. F., Pianocomponist, *4 Romanzen,* für Pfte solo. Op. 9. Heft 1. 20 Sgr.

Marxsen, E., *Drei Manen Beethoven's,* charakt. Tongemälde. Arr. für Pfte zu 4 Händen. Op. 60. 1 Thlr.

Schmeroke, C., *Rondino* über Themen aus Auber, für Pfte zu 4 Händen. Op. 26. Heft 2. 15 Sgr.

Spohnholtz, A. H., Pianocomponist, *Etudes caractéristiques.* Nocturnes symphoniques, p. Pfte. Op. 9. Neue revidirte Ausgabe. 1 Thlr.

— — *„Es rauschet das rothe Laub in meinen Haaren,"* mit dem Pariser gekrönte Composition für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Pianoforte. Op. 47. 12 Sgr.

Ein junger, routinirter Musiker, der eine gute Ausbildung in der Musik erhielt, sowohl im Orchester- als Solospiel, sucht bei einem bedeutenden Orchester eine seinen Fähigkeiten entsprechende Stelle als Oboist. Auswahlen besitzt er, den gütigen Anfragenden gern entgegensieht. Frankirtheit auf der Redaktion und dem englischen Horn. Ueber seine Kunstleistung, wie auch über seine sittlichen Betragen hat er die besten Zeugnisse aufzuweisen. Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfragen die Musikalien-Verlagshandlung des Herrn *Friedr. Hofmeister* in Leipzig.

☞ Heute eine Extra-Beilage. Erwiderung des Herrn *Fink* (d. s.) auf den Artikel des Herrn *R. G. Kiesewetter* u. s. w.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter Verantwortlichkeit.

EXTRA - BEILAGE
zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Erwiderung des Herrn Fétis (d. ä.)

auf den Artikel

des Herrn R. G. Kiesewetter

in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1843, No. 21 und 22.

Aus der

Revue et Gazette musicale

vom Jahre 1844, No. 24, 25 und 26.

Hier mit Randglossen begleitet.

Geschichte der Musik.

Ueber die Tonschrift, deren sich St. Gregor der Grosse für den Gesang seines Antiphonars bedient hat.

[p. 205, 1. Col.]

Wirft man einen Blick auf die Notation der griechischen Musik, davon Alypius, Aristides (Quintilianus), der Philosoph Gaudentius, Bacchius und Boëtius Tafeln mit den nöthigen Erläuterungen hinterlassen haben, so bemerkt man, dass es vereinzelte Zeichen sind, deren jedes nur einen Ton vorstellt. Zudem sieht man, dass diese Zeichen ihre tonliche Bedeutung nicht von einer höheren oder tieferen Stellung etwa auf einem Liniensysteme herleiten, wie jene unserer heutigen Musik, sondern dass sie eine bestimmte von ihrer Gestalt allein abhangende Bedeutung haben.

Wenn es wahr ist, was Aristides (Quintilianus) behauptet, dass diese Notation von Pythagoras herrührt, musste sie in Italien eindringen, als dieser hochberühmte Philosoph daselbst seine Schule gründete *). Dennoch lässt das Dunkel, das die Geschichte über den Zustand der Musik in jenem Lande verhüllt, eh' die Römer Griechenland unter ihre Herrschaft gebracht hatten, uns in der Ungewissheit über das Vorhandensein einer musikalischen Notation unter den Lateinern in jenen entfernten Zeiten. Die Verfolgungen, welchen Pythagoras und seine Schüler preisgegeben waren, der gewaltsame Tod mehrerer derselben und der Hass gegen Alles, was dieser für gotteslästerlich angesehenen Secte angehörte, berechtigen uns zu der Annahme, dass man keinen hohen Werth auf eine musikalische Notation legte, die in dem Schooße derselben entstanden war [1]). Lange Zeit nachher, als das zu Macht und Reichthum gelangte Rom mit griechischen Künstlern, vorzüglich mit Tonkünstlern bevölkert wurde, ist nicht zu zweifeln, dass dort die griechische Tonschrift unter den Künstlern heimisch geworden, und sich auch nach der Trennung des abendländischen Reichs noch erhalten hatte. Ein unwiderleglicher Beweis hiervon ist das Werk über die Musik von dem Senator Boëtius, dem unglücklichen Minister des ostgothischen Königs Theodorich.

Nun bietet sich aber eine Frage dar: Hatten die Römer keine eigene lateinische Notation? Und pflanzte sich unter ihnen die Musik durch blose Ueberlieferung fort, ehe die griechischen Künstler ihnen die ihrige gebracht hatten? [2]) — Um diese Frage zu lösen,

1) *Pythagoras*, in dem südlichsten Theile der Halbinsel, damals *Grœcia magna*, weilend, selbst den Griechen angehörend (540 Jahre vor Christi Geburt, zur Zeit der Regierung des Königs Tarquinius in dem noch jungen Rom), konnte begreiflicher Weise unter den noch vereinzelten Völkern des eigentlichen Italiens kaum eine Spur seines einstigen Wirkens hinterlassen haben.

2) Glaublich wurde bis dahin noch die Musik in Rom (wie die auch gewesen sei) nur durch Ueberlieferung nach dem Gehör fortgepflanzt. Erst wenn die Musik als Kunst ausgebildet betrieben wird, entsteht das Bedürfniss einer Theorie, welche der Zeichen oder Namen bedarf, und hinwieder die Kunst fördert.

* De Musica, Lib. I, ex edit. Meibomii.

(Zu No. 40.)

[p. 206, Col. 1.]

3) *Terenz* gehört in das sogenannte *goldene Zeitalter* der römischen Literatur, wo griechische Sprache unter allen gebildeten Personen verbreitet war. Gab er doch sogar einer seiner Comödien (*Heautontimorumenos*) einen griechischen Titel. Sein Notist wird ohne Zweifel nach griechischer Weise notirt haben.

erinnern wir uns der Titel der Comödien des Terenz, welche uns berichten, dass Flaccus, der Sohn des Claudius, den Ton der Flöten für die Declamation dieser Stücke geregelt habe *); man darf also schliessen, dass Flaccus, welcher zur Zeit des Terenz und Paulus Aemilius gelebt, sich in Rom gebräuchlicher Zeichen bedient habe, ehe die Künste der Griechen daselbst eingeführt waren, dass es also eine lateinische Notation gegeben habe **).

Zum Beweise dient des Boëtius Tractat über die Musik; ein Capitel (Lib. IV, c. 3) ist überschrieben: *Musicarum per graecas ac latinas litteras notarum descriptio*. Meibomius hat die Worte *ac latinas* für eingeschoben von den Abschreibern gehalten und für falsch erklärt ***). Ihm ist ohne nähere Prüfung Forkel ****) gefolgt; es ist aber nicht schwer zu erweisen, dass diese Meinung auf keiner festen Grundlage beruht. Das unvollkommene Manuscript, dessen Glarean zur Herausgabe des Tractates über die Musik von Boëtius sich bedient, ist die ganze Ursache des Irrthums. Alle guten Handschriften, namentlich jene der k. Bibliothek zu Paris (No. 7199, 7200, 7201, in Folio), Alles aus dem 4. Jahrhundert, die schöne Handschrift auf der Ambrosiana zu Mailand, welche aus dem 10. Jahrhundert zu sein scheint, jene der k. Bibliothek zu Brüssel (No. 10116) aus dem 12. Jahrhundert, haben nicht nur in der Ueberschrift jenes Capitels die Worte *ac latinas*, sondern auch die den griechischen Tonzeichen entsprechenden lateinischen Buchstaben in der Tafel. Das *ac latinas* ist also keineswegs, wie Meibomius meint, eine Interpolation, sondern in den besten Handschriften zu finden.

Folgendes ist die Darstellung seiner fünfzehn Buchstaben mit ihrer Uebersetzung in moderne Buchstaben:

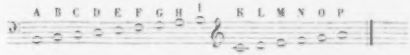

Dass es also eine lateinische Notation mit fünfzehn Buchstaben für die fünfzehn Töne, welche das diatonische System von zwei Octaven ausmachen, vor Boëtius gegeben habe, ist dargethan; denn er gibt davon keine besondere Erklärung, indem er voraussetzt, dass sie seinen Lesern genugsam bekannt seien und er sich derselben zur Erklärung der Bedeutung der griechischen Notation bedienen könne. Diese Thatsache festzustellen, ist wichtig, wie man im Verfolge sehen wird. Man wird auch sehen, dass diese Notation sich an verschiedenen Orten mehrere Jahrhunderte nach Boëtius erhalten hat.

4) Boëtius erneuerte zu einer Zeit, wo, mit dem Erlöschen der Theater und des heidnischen Ritus, griechische Musik und Wissenschaft in Rom verfallen und fast vergessen war, die *griechische Theorie* in *lateinischer Sprache*. Er wurde dadurch zunächst der Retter aller musikalischen Kenntnisse, und sein Werk war die einzige Quelle, aus der das Mittelalter schöpfte. Bediente sich aber irgend Jemand in Rom, zu seiner, oder in der nächstfolgenden Zeit, 15 *lateinischer* Buchstaben statt 15 *griechischer*, so war dies darum nicht minder *griechische* Notation. Ob es in dem oben citirten Capitel aus dem Boëtius wirklich lautet „*per graecas ac latinas litteras*," wie Herr Fétis es in guten Handschriften gefunden zu haben versichert, oder ob das „*ac latinas*" interpolirt ist, wie Meibomius meint, ist darum völlig gleichgiltig. Eine eigene *römische* Notation, aus jener oder einer noch früheren Periode, ist nicht erwiesen.

Beide Notationen waren gleichzeitig, und es ist wahrscheinlich, dass man sich der einen wie der anderen in den verschiedenen Provinzen Italiens bedient habe *).

Im Jahre 590 am 3. September, also achtzig Jahre nach Boëtius' Tode, kam Gregor M. auf den päpstlichen Stuhl, und bald dar-

*) Hierüber sehe man die Noten der Madame Dacier in ihrer Uebersetzung der Comödien des Terenz, und meine (Fétis') zwei ersten Artikel *sur les différentes Espèces de Flûtes*, in dem sechsten Bande der Revue musicale.

**) In den Noten zum vierten Buche des Boëtius, im Eingange zu der Musik des Alypius.

***) Allgem. Gesch. d. Musik. Bd. I. S. 178, §. 84.

auf beschäftigte er sich mit der Reform des Kirchengesanges. Das alte System hatte den Uebelstand, dass es die Beziehung der Töne der Octave nicht anzeigte. P. Gregor soll — nach dem Zeugnisse verschiedener Schriftsteller (darunter Gafur und Kircher genannt werden) — diesem Mangel abgeholfen haben, indem er sich für die erste Octave der Majuskeln, dann für die zweite der Minuskeln, endlich in weiterer Fortsetzung verdoppelter Minuskeln bediente:

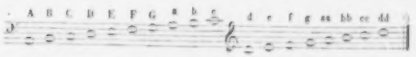

Wirklich ist diese Thatsache von keinem gleichzeitigen Schriftsteller bestätiget, und beruht auf bloser Tradition. Sollte jemals die kleine Abhandlung aufgefunden werden, welche der heil. Papst darüber geschrieben haben soll, so würde das interessante Problem gelöst sein. Joann. Diaconus und andere Schriftsteller haben von diesem Werkchen gesprochen, und Guido von Arezzo in dem (obgleich zweifelhaften) *Tract. correctorius multorum errorum etc.* hat sogar eine Stelle daraus citirt *).

Wie es auch mit dem Antheile sei, den St. Gregor an dieser Reform gehabt haben mag, darüber ist kein Zweifel, dass diese Notation in die frühesten Zeiten des Kirchengesanges zurückreicht, und wahrscheinlich in die Lebenszeit des heil. Papstes; denn nicht nur Huchald und Odo von Clugny (im 9. und 10. Jahrhundert) haben den Gebrauch dieser Buchstaben erklärt, sondern auch Guido, welcher Letztere den Zusatz des tiefen G als eine Zuthat der Neueren bezeichnet *).

Die hier besprochenen Notationen haben ihren Ursprung in dem griechischen und lateinischen Alphabet: nicht so ist es mit gewissen anderen Notationen, welche nach dem Verfalle des abendländischen Reiches durch nordische Volker in Italien und in anderen Landern von Europa eingeführet wurden *).

Die unter Anführung Odoakers vereinigten Barbaren zählen für Nichts in Absicht auf die Einbringung der nordischen Notationen in Europa. Was die Ostgothen betrifft, welche um das Jahr 490 in diesem Lande eine Herrschaft gründeten, der achtzig Jahre später durch die Longobarden ein Ende gemacht wurde, so hat es wenig Anschein, dass sie aus Scythien etwas einer Tonschrift Aehnliches mitgebracht hätten, denn die Gothen und Scythen waren ursprünglich ein rohes Volk, ohne Wissenschaft und ohne Künste. Zudem findet man in dem von Boetius, dem Minister Theodorichs, verfassten Werke nichts, das andeutete, dass die Ostgothen den Lateinern die Kenntniss neuer Zeichen für eine Tonschrift gebracht hätten. Die Longobarden unter der Anführung Alboins hatten nach Besiegung der Gothen 570 im Norden Italiens das lombardische Reich gegründet. Zwei Jahrhunderte einer ruhigen Herrschaft in diesem schönen Lande, welches sie, mit Ausnahme von Rom und Ravenna, beinahe ganz besassen, machten es ihnen möglich, sich der Pflege der Wissenschaften, der Künste, und insbesondere der Musik zu widmen. Die Lombarden, aus Suevien, aus Preussen und von den Gestaden des baltischen Meeres gekommen, hatten von da her eine Notation, aus Zeichen bestehend, in welchen ein orienta-

[p. 206, Col. 3.]

3) Allerdings ohne Vergleich zweckmässiger, als jene 15 Buchstaben, und sehr begreiflich, dass man nicht wieder zu jenen griechischen zurückkehrte.

[p. 207, Col. 1.]

6) Auch heut zu Tage noch lehrt man überall das *System* der Musik durch die *Buchstaben*, gerade so, wie die Didaktiker des 9., 10. und der folgenden Jahrhunderte: man muss für den Ton einen *Namen* haben, um davon zu sprechen. Für die *Art der Notation* beweist dies aber nichts; diese kann (wie heut zu Tage) eine ganz andere sein, als der Name der Note für die Schule. Selbst der *Begriff einer Tonschrift* ist mit der Schulbenennung der Töne nicht nothwendig verbunden, wie denn z. B. die höchst scharfsinnigen arabischen und persischen Theoretiker einer eigentlichen Tonschrift immer entbehret haben. M. s. die Musik der Araber, von B. G. Hienemotter. Leipzig, 1842.

7) Dies zu erweisen, war in der *Hauptsache* Herrn Fétis' Aufgabe. Man höre, wie er seine Beweise führt.

*) Plures etenim tropus sel modos vocant tonos, quos Gregorius in sua libelle musicae redarguit dicens: *Absurdum esse tropos tonos vocare, etc.*

*) Sagst?

9. Sehr richtig argumentirt, wenn man nur erst die Richtigkeit zugibt, um deren Beweis es sich eben handelt: *dass die Longobarden, als sie in Italien einbrangen, schon im Besitze der Kunst, Gesang zu schreiben, gewesen seien*; aber die Longobarden und die mit ihnen nach Italien eingedrungenen kleineren Volkerstamme waren rohe Barbaren, in des Wortes strengstem Sinne. *Paulus II. arrogirte*, gewohnlich *Paulus Diaconus genannt*, selbst der Sohn eines Longobarden, sagt, die Longobarden seien noch viel wilder gewesen, als selbst die Gothen: und in diesem Sinne haben sich ihn auf Herrn Fétis alle Geschichtschreiber ausgesprochen. Sie mussten erst in Italien Religion, Gesittung, Sprache und Schrift annehmen, und sich einigermassen mit den Eingeborenen assimilirt haben, ja mit der heimischen Bevölkerung verschmolzen sein, eh' unter ihnen von Kirchengesang und von einer Notation nur die Rede sein konnte. Letztere konnten sie nur in der Kirche, durch romische Geistliche lernen. *Dahem in ihren Wäldern hatte es nichts zu notiren gegeben.* — Durch auf diesen Argument kommen wir in den folgenden Anmerkungen noch mehrere Male zurück.

10. Die *Angelsachsen*, die im Jahre 449 und den folgenden Brittanien überschwemmten und das dort bereits blühende Christenthum ausrotteten, waren wo möglich noch roher, als sogar die Longobarden. Sie wurden erst durch die von S. Gregor gegen Ende des 6. Jahrhunderts ausgesendeten Geistlichen (Augustin der Mönch und dessen Ordensbrüder) zum Christenthume bekehrt — ja durch das Christenthum erst gezähmt. Schon durch diese Apostel der Angelsachsen hatte jene vorgebliche *angelsächsische Notation* bald nach Rom kommen müssen, und auf gleiche Weise — wenn man den Zusammenhang der Kirchen aller damals und früher christlich gewordenen Länder mit der Hauptkirche des Abendlandes bedenkt — hatte jene noch ältere vorgebliche *ravennatische Notation* sogar lange vor P. Gregor in Rom bekannt werden können. So viel lässt sich jedoch behaupten, dass diejenige, welche Herr Fétis die *ravennatische* nennt, gerade in den *ältesten* noch nachweislich Monumenten liturgischer Bücher gefunden wird und der zierlicheren, von Herrn Fétis sogenannten *lombardischen*, der Zeit nach, vorherging. Den Beweis geben alle bekannten Sammlungen von Beispielen der bekanntesten Schriftsteller, die derzleichen Proben geliefert haben, wie z. B. Walter, Gerbert, Burney, Coussemaker u. A.; sie zeigen derzleichen aus dem 8. Jahrhundert, dagegen jene kräftigeren und verzierten Neumen bei ihnen nicht vor dem 9. Jahrhundert zugetreigt sind. Sehr natürlich auch, dass eine Cursivschrift der steifen und verzierten Fracturschrift vorhergegangen sein musste. (Vergl. die später folgende Anmerkung 13.)

lischer Ursprung (wie ich in einem weiter im Verfolge zu besprechenden Werke zu zeigen gedenke) zu erkennen ist, und zugleich mit dieser auch die ersten Kenntnisse einer simultanen Harmonie der Klange mitgebracht *). Sie stammten von den Sueven ab, welche einhundertundfunfzig Jahre früher einen Theil ihrer Bevölkerung nach Spanien geworfen und daselbst Niederlassungen gegründet hatten. Diese hatten ebenfalls eine Notation, welche sehr uneigentlich die *gothische* genannt wird, nach *Iberien* gebracht, deren Gebrauch sich in der Kirche von Toledo erhalten hat.

In der ersten Zeit mit Eroberungen beschäftiget, und da sie Rom, unter dem Pontificat St. Gregors, belagert und bis zur äussersten Bedrängniss gebracht hatten, hatten die Lombarden wahrscheinlich nicht die Zeit, ihre Kenntniss von einer Tonschrift hinlänglich zu verbreiten, so dass in dem Zeitraume von funfundzwanzig oder dreissig Jahren deren Gebrauch unter den Italienern gemeinnützig hätte werden können. Es ist vielmehr gewiss, dass die gänzliche Trennung Roms und des lombardischen Königreichs das Eindringen der lombardischen Notation in die romische Kirche abgehalten haben müsse. Man vergesse nicht, dass es im Jahre 593 gewesen, wo St. Gregor von dem Könige der Lombarden die Aufhebung der Belagerung von Rom erwirkte, und dass er seine Reform des Kirchengesanges, nach dem Zeugnisse des Joann. Diaconus, erst im Jahre 599 beendigte. Es ist also schwer zu glauben, dass er — in der kurzen Zeit von funf oder sechs Jahren, unter den unermesslichen Arbeiten und den Sorgen aller Art, welche ihn ganz einnehmen mussten — eine neue und schwierige Notation hätte erlernen können, und dass er deren Gebrauch für so allgemein gehalten hätte, um sie jener so klaren, so einfachen und leichten vorzuziehen, welche seinen Namen führt *). Ich bin daher keineswegs der Meinung Derjenigen, welche annehmen, die Notationen des Nordens hätten zur Notirung des Original-Antiphonars gedient, und diese Notation sei es, die unter dem Namen der *Nota romana* zu verstehen sei.

Eine andere nordische Notation, deren System mit jener der lombardischen Notation viel gemein hat oder vielmehr nur eine Varietät derselben ist, machte sich gegen den Anfang des 5. Jahrhunderts bemerklich, als die Sachsen, welche von den Ufern der Elbe gekommen waren, in Gallien (*des Gaules*) und in Grossbrittanien einfielen. Diese Sachsen waren ursprünglich Vandalen und nicht Gothen, denn diese waren aus den grossen Ebenen zwischen dem Pontus Euxinus, der Donau, dem Niemen und dem Borysthenes gekommen, indess der Theil Germaniens jenseits der Elbe die Wiege der Lombarden, der Vandalen und der Sachsen gewesen war *). Dieser Unterschied ist von Wichtigkeit, denn in diesem Lande findet man, mehr als neunhundert Jahre später, eine Modification eben derselben Tonzeichen, deren ursprüngliche Formen jedoch nicht zu verkennen sind. Ich lege einen besonderen Werth auf diese Tonzeichen, um zu zeigen, dass, da keines dieser Völker einen Verkehr mit Italien hatte, ehe die Lombarden dieses Land überzogen, ihre Notationen daselbst nicht vor den letzten Jahren des 6. Jahrhunderts bekannt werden konnten. Die lombardischen Manuscripte, welche man in den italienischen Bibliotheken findet, sind alle später, als diese Epoche. Die Bücher mit sächsischer Notation hingegen sind sehr rar, und scheinen nicht über das Jahr 1000 zurückzureichen *).

*) S. Pinkerton, Recherches sur l'origine des divers établissements des Scythes ou Goths, part. II. cap. 3, p. 183 — 206.

Ehe ich den Werth der mir von Herrn Riesewetter gemachten Einwürfe gegen den Ursprung der in Frage stehenden Tonzeichen einer Prüfung unterziehe, wird es nöthig sein, zu sagen, dass diese Zeichen diejenigen sind, wovon ich Tafeln mit theilweiser Uebersetzung gegeben habe in den Beilagen *B*, *C* des meiner *Biographie universelle des musiciens* vorgesetzten *Resumé philosophique de l'histoire de la musique*. Einige Hundert handschriftliche Missalen, Ritualen, Antiphonare, Graduale, Psalter und Breviare, welche sich in den grossen Bibliotheken in Europa befinden, sind mit diesen Zeichen notirt. Unter den neueren Schriftstellern scheint Michael Praetorius der erste zu sein, der von diesen Tonzeichen gesprochen *), und davon Proben nach einem Missal der Bibliothek von Wolfenbüttel mitgetheilt hat. Durch einen sonderbaren Irrthum hat er sie mit jenen des griechischen Kirchengesanges, deren Erfindung dem heil. Johannes Damascenus zugeschrieben wird, verwechselt. Nach ihm haben Johann Andreas Jussow **), Nicolaus Staphorst ***), Abt Gerbert ****), Herr Riesewetter †), sein Copist (!) Herr Bottée de Toulmon ††), Herr Coussemaker †††) und Andere, darüber mehr oder minder ausführlich geschrieben; Alles gleicht aber den Abhandlungen von Kircher, Pockocke und Norden über die Hieroglyphen, und dreht sich um den Gegenstand, ohne in den Grund einzudringen. Rudolf Walter war kühner, und versuchte (Lexic. diplom.) ††††) eine Uebersetzung der Zeichen; aber diese Uebersetzung, welche Forkel *) und Hawkins **) copirt, ist vollkommen illusorisch, indem er sich darauf beschränkt, die Zeichen ohne Linien nachzuahmen, ohne Genauigkeit des Unterschiedes der Tonstufen, daher, ohne die Intonation bestimmt kenntlich zu machen, die Wendung der Zeichen und ihrer Verbindung nur auf das Ungefähr hin zu zeigen. Ausserdem rechtfertigt auch Nichts die Unterschiede von Langen und Breven, welche Walter dabei eingeführt hat. Mit Recht sagt Forkel, dass die Uebersetzungen dieses Alterthümlers um nichts leichter zu entziffern sind, als die Originale. Fügen wir noch hinzu, dass solche der Genauigkeit ermangeln, selbst hinsichtlich der Gestalt der durch die Noten dargestellten Zeichen, und dass sie blos auf Manuscripten des 11., 12. und 13. Jahrhunderts beruhen, welche schon viel weniger räthselhaft sind, als jene der früheren Jahrhunderte.

[p. 213. Col. 1.]

11) Daselbst No. 25. 26. 27.

Herr Hofrath Riesewetter, Verfasser eines Aufsatzes in der *Leipziger allgem. musikal. Zeitung vom Jahre* 1828 †), worin er von einem angeblichen eigenen Antiphonar St. Gregors Nachricht gegeben, hat in eben dieselbe Zeitschrift im Jahre 1843 ††) eine ziemlich lange Diatribe (?) gegen mich einrücken lassen, aus Anlass eines Briefes über meine italienische Reise in der *Revue et Gazette musicale*, wo ich von einem in lombardischer Notation geschriebenen Gradual aus dem 8. Jahrhundert gesprochen, das ich in dem Schatze der Kirche von Monza gefunden, und wo ich sehr bestimmt von gewissen

12) Daselbst No. 21 und 22

*) Syntagma musicum, t. I, p. 12 et 13.

**) De cantoribus ecclesiae, V. et N. T. Helmstaedt, 1708, in 4.

***) Hamburgische Kirchengeschichte. Hamb. 1723–1729, 3 vol. in 8.

****) De Cantu et mus. sacra, und Script. eccles. de mus.

†) Allgem. musikal. Zeitung von Leipzig 1828, No. 25, 26, 27; und ebendaselbst 1843.

††) Instructions du comité historique des arts et monuments. Musique, Paris, de l'imprimerie royale, avril 1839, in 4., 43 Seiten mit 7 Tafeln.

†††) Mémoire sur Hucbald etc. Paris, Techener, 1841, 1 Vol. in 4., mit 21 Tafeln.

††††) Lex. diplom. Tab. 6.

*) Allgem. Geschichte der Musik. Bd. II. Tab. I, 2, 3, 4, 5.

**) A general history of the science and practice of Musik. Vol. III, p. 43–53.

13) Der Zusammenhang — oder vielmehr der Nicht-Zusammenhang der vorgetragenen Thatsachen nach Herrn Fétis — ist doch wahrlich nicht schwer zu begreifen; hoffentlich werden ihn andere vernünftige Leute begreifen haben.

14) Allerdings sind dies sogleich Herrn Fétis' eigene Worte, nur stehen sie daraus andere Schlüsse.

15) Als man schrieb, die Notation mit den (sogenannten) romanischen Neumen in Barbara zum Aufgeben auf das Fell für musikalische Sänger, oder zu Prachtwerken, also in grösserem Format anwendete, musste nothwendig die Schrift kräftig gemacht werden: starke Striche statt des Haarstriches, ein ausgefüllter deutlicher Viereck statt des Notenkopfs statt des winzigen Punctes, ein verstärkender Ansatz an den Anfängen oder Enden des Zeichens, mussten von selbst entstehen: die Zeichen waren darum immer noch dieselben, es sind die Abänderungen von der Gewöhnlichen Currentschrift bis zur Praetursschrift. Die römische Neume war die allgemeine Typus aller irgendwo vorkommenden Varietäten.

16) Die Erwähnung der sogenannten schottischen Schrift und der Benedictiner, durch die deren Character selbst in Deutschland so zu sagen heimisch geworden, scheint doch ein besonderes Orts angebracht gewesen zu sein. Die Sache ist diese: Bibliothekare und Diplomatiker brauchten Benennungen, um den Character der verschiedenen Handschriften in den Sammlungen alter Manuscripte zu bezeichnen, zu nennen nur die eine, der italienische, die altdeutsche nach arbeitsvoller und die lombardische, ohne Zweifel von dem Umstande, in welchem die Handschrift ihren keinbar verschiedenen Character im Verlaufe der Zeit angenommen hatte. So mochten damit keineswegs ausschließen, die eine hatten die Gothen bei ihrem Einfall nach Rom gebracht, oder die West-

[p. 213. Col. 2.]

gothen nach Spanien — die andern die Longobarden bei ihren italienischen Eroberungszuge — die dritte die Angeln und Sachsen bei der Ueberfahrt nach Brittannien u. dergl. Auch konnte durch diese Benennungen in der Regel nur auf die Alphabete: Bemerkenswerth ist es, dass weder bei den lateinischen Schriftstellern aber Musik, welche in der Gerbert'schen Sammlung bis in das 13. Jahrhundert reichen, auch (so viel man weiss) bei späteren bis auf unsere Zeit, je selbst bei den Hieroglyphen unserer Zeitalters (Harney und Forkel) der Name „lombardische Note" unseres Erinnerns irgend gefunden wird. Herr Fétis, der die Benennung „lombardische Schrift" bei den Paläologen fand, erfasste die bei diesen vom Grunde liegende richtige Idee mit seinem lebhaften Geiste, und heute darauf eine durch ihre Neuheit anziehende Hypothese, indem er meinte, die dort sogenannte Lombardische Schrift müssten die Longobarden, und mit ihr auch eine Notation nach Italien mitgebracht haben. Angeleitet durch die entsprechende unverbindliche Contenverse — in welcher ein Gelehrter, der, wie es scheint, verwöhnt worden ist, sich als Dogmatiker anzusehen, gern jenes arbitrium est, et jus et norma loquendi, zurückzutreten sich freilich nicht leicht entschliesst — trotzt ihm begreiflicherweise der Eifer des Discurses noch weiter, und er maas, der Consequent wegen, eine Varietät der lombardischen Notation sogar schon den Saxonen im 4. und den Angelsachsen im 6. Jahrhundert zuschreiben und historische Erklärungen in seiner Weise versuchen, um so möglich seine Leser zu überreden und sich den Nimbus eines Entdeckers und ganz originellen Historikers zu bewahren. Allein je weniger die Erzählung einer Thatsache dem Leser oder Zuhörer sich durch die Vorstellung der Wahrscheinlichkeit oder doch der Möglichkeit empfiehlt, oder je unwahrscheinlicher sogar, Arbeiten gesprochen, die ich über ähnliche Gegenstände herauszugeben gedenke. Herrn Riesewetter zuvörge hätte ich die lombardische und sächsische Notation getraumt. Die Lombarden, sagt er, seien bei ihrem Einfall in Italien Heiden, auch nach ihrer Bekehrung mehrere ihrer Könige Arianer gewesen; endlich hatten sie sich Gewaltthätigkeiten und Plünderungen des Kirchengut überlassen. Aus diesen Gründen kann Herr Riesewetter nicht glauben, dass sie eine Tonschrift gehabt, und dass man sich dieser für den Kirchengesang bedient habe. Ich gestehe, dass ich den logischen Zusammenhang dieses Raisonnements nicht begreife [17]; zudem bemerke man, dass ich nicht sagen wollte, man habe sich dieser Notation zu den ersten Antiphonaren und Gradualen bedient, indem ich gerade das Gegentheil behaupte.

Herr Riesewetter fügt bei: „Man mag lombardische Neumen finden; es gab auch eine lombardische Schrift, aber die lateinische Schrift hatten sie darum nicht erfunden." — Wahrlich, wie habe ich das Ungeheure mir zu Schulden kommen lassen, zu sagen, es hätten die Lombarden die lateinische Schrift erfunden. Fahren wir fort mit den Citationen aus dem Pamphlet [18] Riesewetters gegen dasjenige, was er meine fixe Idee und meine Selbsttauschungen nennt. „Die lombardische Notation," sagt er, „ist nichts Anderes, als die übliche Neumenschrift, wie sie bei mehreren Völkern im Gebrauche war, obgleich diese mit zahlreichen Varietäten vorkommt. Sie ist nur kräftiger und gleicht einer Schrift, deren Characteren an den Enden etwas verziert sind." Was entgegnet mir Herr Riesewetter, wenn dies nicht meine eigenen Worte sind? (Resume philos. p. CLXIX.) [19]

„Uebrigens" (sagt noch Herr Riesewetter) „gehören die meisten Noten, welche man in dieser Art findet, einem Zeitalter an, welches das Lombardenreich nicht mehr sah, und was kann endlich lombardisch nennt, bedeutet nur Etwas, was dem nördlichen Italien eigen." Aber ich weiss nicht, was Sie denken, denn es ist dasselbe, was auch ich gesagt: „Das Reich der Lombarden in Italien wurde 774 durch Carl den Grossen zerstört, aber weder die Schrift dieses Volkes noch seine musikalische Notation verschwand nach ihnen aus den Ländern, aus denen ihr Reich bestanden hatte; die Bibliotheken Italiens sind voll von den Monumenten dieser Schrift und dieser Notation, welche die zuverlässigen Kennzeichen des 9., 10., 11. und 12. Jahrhunderts in sich tragen." [20]

Um keinen der sonderbaren Einwürfe zu übergehen, welche Herr Hofrath Riesewetter mir entgegenhält, führe ich mit deren Citation fort: „Die Bibliothekare sprechen auch von einer angelsächsischen Schrift, gewöhnlich auch die schottische genannt. Man findet sie in den Handschriften der Benedictiner, welche in grosser Zahl von England und Schottland aus auf den Continent gesendet wurden" u. s. w. — und weiter unten fügt er hinzu: „Es ist überflüssig, Demjenigen, der sich nicht in Chimären gefällt, in Erinnerung zu bringen, dass die Benennungen: schottische oder angelsächsische Schrift, deren sich die Bibliothekare bedienen, sich eben so wenig auf eine Notation beziehen, welche die Benedictiner erfunden hatten, als auf eine von denselben erfundene Schrift." — Ich frage Herrn Hofrath Riesewetter auf sein Gewissen, wo er in meinen Schriften ein einziges Wort gefunden, auf welches diese Stellen bezogen werden mögen? Wer spricht von Benedictinern und von schottischer Schrift? [21] Wahrlich, darum handelt es sich! Der Ursprung (?) der lombardischen und der sächsischen Notation wird in den von mir angezeigten Landschaften Deutschlands gefunden. Die Varietät, welche in Spanien unter dem Namen der gothischen bekannt ist, ist im 4. Jahrhundert (!) durch die

sen: die Kirchenväter bemühen sich nicht darum, denn wo man sich bemüht, da entstehn neue Orgeln statt der alten. Den Beweis kann man zu Leipzig in der Nikolaikirche finden, die eine neue schöne Orgel für gegen zwanzig tausend Thaler erbauen lassen.

Abschnitt 5. Bachs Art die Intervalle harmonisch und modulatorisch zu behandeln. Sehr gründlich und fein.

Abschnitt 6. Bachs Melodie und deren Vervielfältigung. Er hat das Feld der Melodie erweitert. Seine Melodie wird nicht alt; sie ist frey von unnützen Flocken und hat den Geist der Nothwendigkeit, zu Folge dessen sie niemals anders seyn kann, als sie ist.

Gegen eine Stelle der Note auf der 55 Seite, könnte vielleicht ein Widerspruch statt finden. Hr. Forkel sagt daselbst:

„weil sogar eine schöne Melodie ohne Harmonie bestehn kann u. s. w."

Es ist hier die Frage: wodurch beweiset sich die Schönheit einer Melodie? Antwort: durch die Harmonie; den Grundbass! Die Popularität einer gewissen Melodie, kann niemals ihre Schönheit, aber wohl ihre Gemeinheit, Leichtigkeit und Fasslichkeit bewähren, wie schon in der Note pag. 30. beygebracht ist; beweisen aber kann nur die Harmonie, worauf die Lehre von der Fortschreitung oder Modulation von Natur ruht.

Abschn. 7. Bach's Schule. Seine Lehrart war die beste. Sein Unterricht im Spielen wird entwickelt; dann seine Lehrart in der Komposition. Er hielt die Schüler nicht, wie andere Lehrer seiner Zeit, mit Berechnungen der Tonverhältnisse auf. Den Anfang machte er nicht mit trockenen, zu nichts führenden Kontrapunkten. (Es ist die Frage, ob die frühe Uebung in den Kontrapunkten, bey ihrer scheinbaren Trockenheit, zu nichts führt? Bach selbst hatte wahrscheinlich mit den Kontrapunkten angefangen und es hat ihm nicht geschadet. Wie schädlich aber die zu weit hinausgeschobene Erlernung der Kontrapunkte werden kann, sieht man jezt deutlich und klar, da unter den vielen, die in hohen musikalischen Aemtern stehn, so wenige sind, die einmal wissen, was Kontrapunkt heisst und sich mit dem ehrlichen Jakob Rousseau darüber trösten.)

Abschn. 8. Bach als Hausvater, Freund und Staatsbürger. Er war bescheiden und umgänglich. Wenn er gefragt wurde, wie er diese Höhe seiner Kunst habe erreichen können? so schrieb er alles seinem Fleisse zu. Wollten doch junge Musiker hier aufmerken! Der Fleis ist immer rühmlich, auch bey geringen Talenten; aber grössere Gaben erfordern sehr grossen, unendlichen Fleiss, sonst ist alles sogenannte Genie eine wahre Windsbraut, ein vergrabener Schatz, und es ist höchst thörigt, sich auf Talente etwas einzubilden, die nicht einmal durch eignen Fleiss geschärft, gehärtet und gesichert sind. Daher kömmt es, dass dem grössten Theil talentvoller Künstler der Geschmack des Rechten fehlt; dass sie nie in rechter Zeit aufhören lernen; so selten den rechten Punkt allein, und zu rechter Zeit treffen; daher kommt es endlich, dass Künstler von trefflichen Gaben, an denen ein reiner Geschmack die herrlichsten Funken göttlichen Geistes mit Schrecken bewundert, so selten zu einer innern Zufriedenheit gelangen, die nur allein ein Werk des Fleisses und der Weisheit ist.

Abschn. 9. Bachs Werke sind angegeben und von seinen frühern oder Jugendwerken gesondert. Von den Kirchenkonzerten, die der Herr Verf. vermisst, besizt Rec. zwey Concerti Grossi. Das eine ist aus f dur, für vier konzertirende Instrumente, nämlich Trompete, Flauto dolce, Oboe, Violino und ein vierstimmiges Orchester. Das andere, aus g dur, ist neunstimmig, und besteht aus drey Violinen, drey Bratschen, drey Violoncellen und einem Subbass oder Continuo. Die Einrichtung des lezten ist sonderbar-originell.

nach Zeit und Umständen, die Erzählung schon an und für sich erscheint, desto mehr ist es die Pflicht (oder, mit Rücksicht auf die eigene Reputation, die nothwendige Politik) des Geschichtschreibers, seine Angabe durch *Beweise*, oder, wo solche ihm mangeln, wenigstens durch *Berufung* auf frühere Historiker und ältere Traditionen, im äussersten Nothfalle durch Berufung auf die gleiche Meinung noch lebender berühmter Zeitgenossen, zu beglaubigen. Aber gerade hier vermissen wir alle Citate, womit Herr Fétis sonst freigebig genug ist. Man beweist nicht, wenn man, — wie Herr Fétis thut — eine an sich nicht glaubliche Erzählung nur durch eine nachdrücklichere Wiederholung, und durch Amplification derselben früheren *Assertion* zu bekräftigen sucht. Wir müssen durchaus bezweifeln, ja wir wagen Nichts, wenn wir zuversichtlich leugnen, dass auch nur ein einziger von allen in den Geschichten der Völker bewanderten Gelehrten, unter allen jetzt lebenden, die noch unerhörten Behauptungen des Herrn Fétis von der, *durch Gothen oder Sueven, Angelsachsen oder Longobarden, zu den civilisirten Völkern gebrachten Kenntniss einer Tonschrift und deren Zeichen* unterschrieben wird. *Si tous étoient de ses amis*, würden wir Herrn Fétis dringend rathen, in der aus seiner Feder zu erwartenden (verheissenen) *allgemeinen Geschichte der Musik* diese Dinge zu vergessen, die seinem Rufe von *veridicité* bei der Welt grossen Schaden bringen, und, vielleicht blos um dieser Episode willen, das ganze kostbare Werk in Verruf bringen könnten.

[p. 214, Col. 2.]

17) Wir zweifeln durchaus an dem Gelingen dieser eben so merkwürdigen Aufgabe; aus Puncten, Häkchen und Strichen sind, seit der Erfindung der Schreibekunst, alle Schriften zusammengesetzt. Bei den *nordischen* Barbarenvölkern war der Act der *Besitz der Schreibekunst selbst* durchaus zu leugnen.

18) Dass die *Buchstaben* von Notenzeichen den *Vorzug der Bestimmtheit* haben, unterliegt keinem Widerspruche; die *Neumenschrift* aber, so mangelhaft sie in ihrem Ursprunge gewesen, selbst ehe sie die Verbesserungen erhielt, deren wir sogleich gedenken werden, hatte den Keim sie in sich trug, hatte den *Vorzug, mehrere, einer Sylbe angehörige Töne mit Einem Zeichen* auszudrucken; sie eignete sich darum besonders zu einem mehr modulirten Gesange (wie namentlich zu den Antiphonen, den Hymnen, Präfationen u. dergl.). Nimmt man nun an, dass der Gesang nicht überall von schulmässig gut unterrichteten Sängern ausgeübt, sondern, meistentheils auch nur nach Ueberlieferung fortgepflanzt, dem *Gedächtniss* anvertraut war, so erklärt sich der *Vorzug der Neumen* auch daraus, dass die Lage und die Gestalt des Zeichens dem Gedächtnisse zu Hülfe kam, indem dasselbe dem Sänger, durch hinaufsteigende oder absteigende Richtung, die Erhöhung oder das Sinken der Stimme anzeigte, und somit seine Aufgabe wesentlich erleichterte. Für die *Schule*, wo das *System der Töne* gelehrt wurde, war die Notirung mit *Buchstaben* der brauchbarere, für die *Choralbücher* in der Kirche die *Neumenschrift*, deren Erfindung und Einführung wir dem tiefdenkenden h. Papste Gregor wohl zutrauen dürfen. Dabei stellen wir also gar nicht in Abrede, dass der h. Vater seine, *für die Gesangschule* bestimmten Bücher (behufs des Unterrichtes) mit den *sieben Buchstaben*, nach dem ihm allgemein (und glaublich mit Recht zugeschriebenen Octaven-System, anfertigte, und dass er (mit diesem Unterschiede) *sich wirklich beider Arten der Notirung bediente*. — Dass die Monumente jener *liturgischen Schrift* so spät, erst im 8. Jahrhundert, zum Vorschein kommen (aber auch von Notation mit den *Gregorianischen Buchstaben* mangeln nicht minder Sueven in dies Land gebracht worden *): eine der Varietäten ist in England durch die Eroberer Brittanniens im 5. Jahrhundert eingeführt worden. Die Sprache dieses Volkes stammte von dem Mösogothischen nach dem Zeugnisse des gelehrten Hickes **); aber in England angekommen, änderte dasselbe sein Alphabet nach dem von den Römern früher dahingebrachten, wobei dasselbe gleichwohl die eckigen Formen einiger seiner ursprünglichen Schriftcharactere (?) beibehielt, deren Proben man in dem *Nouveau traité de diplomatique* der Benedictiner findet ***). Die Schrift der Sachsen, also modificirt, ist jene des noticten sächsischen Psalters aus dem 8. Jahrhundert in dem brittischen Museum; sie ist ähnlich dem Diplom Eduard's des Bekenners in den Archiven des französischen Königreichs (K. 19. olim 36). So wie die Sachsen, haben die Lombarden, welche im 7. Jahrhundert einen grossen Theil Italiens eroberten, das italienische Alphabet angenommen, indem sie jedoch demselben die getrennten *(brisées)* eckigen Formen ihrer früheren (?) Schrift gaben; an diesen Kennzeichen erkennt man die unter der Benennung der lombardischen angezeigte Schrift; und dies sind dieselben Charactere, welche der Notation dieses Volkes ihre originelle Physiognomie bis in die letzte Zeit ihres Gebrauches erhalten, wie dies die lombardische Sammlung von Homilien und Hymnen beweist, wovon M. Silvestre in seinem bewundernswürdigen paläographischen Werke (Recueil) ein Fragment mittheilt nach einem Manuscripte des 12. Jahrhunderts, welches sich in dem Kloster Cava in der Nähe von Neapel befindet.

Dem Herrn Riesewetter zufolge wären die Zeichen der Notationen, von welchen ich spreche, jene der römischen Notation, und von da her die Beschuldigung von fixer Idee, Selbsttäuschung und Chimäre, die er mit *cavalierement* in's Gesicht wirft, wenn ich von lombardischen und sächsischen Notationen rede. *Mais quoi!* in allen Dingen bin ich gewohnt, eine Ursache zu suchen. Nun möchte ich doch, dass Herr Riesewetter mir erklärte, was bei den Lateinern diesen bizarren Notationen die Entstehung gegeben haben könne, welche für mich so offenbar nordischen Ursprunges sind, und in welchen ich die alten Alphabete der nordischen Völker finde, wie ich an einem anderen Orte zu beweisen gedenke †). — Die Musik der alten Römer war offenbar jener der Griechen ähnlich. Die Notation dieser Letzteren war nach der Eroberung Griechenlands durch die Herren der Welt nach Italien gedrungen. Dass sie nun eine lateinische oder griechische Notation hatten, analog zwei Sprachen, deren eine von der ganzen Bevölkerung gesprochen wurde, die andere allen ausgezeichneten Personen bekannt war, ist begreiflich, es ist sogar eine logische Nothwendigkeit; durch was für Umstände sollten aber die Römer auf die Erfindung von Zeichen gerathen sein, die für sie durchaus nur willkürliche gewesen sein würden? Wahrlich, das hiesse, die Thorheit *(l'absurdité)* an die Stelle der Vernunft setzen wollen ††).

Ich begreife indess, dass — nachdem Herr Riesewetter im Jahre 1828 und seine Copisten *(sic)* einmal behauptet, dass der Gebrauch der Buchstaben nur nach dem 10. Jahrhundert und nur ausnahms-

*) Cantus Eugeniani seu melodici explanatio facta a D. Heron. Romero S. ecclesiae Toletanae Hispaniarum primatis portionario et cantus melodici magistro, in Breviarium gothicum secundum regulam beatissimi Isidori etc ad usum sacelli mozarabum. (Matriti, 1775, in Fol. p. XXVI—XXX.)

**) Institutiones grammaticae anglo-saxonicae et moesogothicae etc. Oxonii. 1689, in 4.

***) Tom. I, p. 712, pl. XIV.

die Monumente), muss daraus erklärt werden, dass nach S. Gregor's Ableben die Zeitumstände der Verbreitung der Singschulen sehr hinderlich gewesen sein und die Gesänge sich noch lange (wie vorher) nur durch Ueberlieferung nach Gehör und Gedächtniss fortgepflanzt haben mussten; wie denn auch die didactischen Autoren erst im 9., 10. und 11. Jahrhundert die Theorie zu erneuern und theils fortzubilden bemüht waren.

19) Sollte Herr Riesewetter dies wirklich irgendwo so ausgesprochen haben, er, der den Gebrauch der Buchstaben-Notation (in den liturgischen Büchern) sogar ganz in Abrede gestellt?

20) Nein! das nicht; aber man bedient sich gern derjenigen Tonschrift, die für die Gattung des Gesanges die bequemere ist; darum musste die *Notation mit 15 Buchstaben* — wenn sie ja in Rom Wurzel gefasst hätte, was gar nicht erwiesen ist — schon *der Gregorianischen mit den 7 Buchstaben* weichen. In der That aber war (wie anderwärts schon angeführt worden) selbst in der *orientalischen Kirche die griechische Buchstabenschrift* nie aufgenommen, oder sehr früh aus derselben verschwunden, indem auch von da her keine Monumente von liturgischer Schrift mit Buchstaben-Notation bis jetzt an's Tageslicht gebracht worden sind.

[p. 215, Col. 1.]

21) Es war, bei wem immer er entstand, kein luminöser Gedanke, da man schon an den Gregorianischen sieben Buchstaben das Bessere besass, zu jener des Boëtius (oder Huchalds) zurückzukehren. Für einen Beweis aber *des Gebrauches* dieser höchst unbequemen Notation in den nach-Gregorianischen Jahrhunderten können wir (ohne die Citate des Herrn Fétis darum zu leugnen) es nicht gelten lassen, wenn an ein Paar Orten so notirte Gesänge gefunden worden sind; es hat zu allen Zeiten bizarre Personen gegeben, die sich im *Roncco* gefielen, oder es war (wie in dem angezeigten Falle glaublich) das gefundene Bessere noch nicht bis zu ihnen gedrungen. Die Erscheinung jener Sonderbarkeit verdient geschichtlich gar keine Beachtung gegen die *Tausende neumirter Kirchenbücher*. Auch hat Herr Riesewetter nur behauptet, es werde sich kein, *unter kirchlicher Autorität ausgegebenes liturgisches Gesangbuch* mit Buchstaben notirt vorweisen lassen.

weise und selten Statt gefunden habe [19]) — es eine unangenehme Sache ist, eine in so bestimmten Worten ausgesprochene Thatsache aufgeben zu müssen; auch weiset Herr Riesewetter in seiner scharfen Kritik meiner Behauptungen dasjenige zurück, was ich in meinem Briefe vom 3. Februar 1843 über die Notation des Boëtius mit den 15 Buchstaben des lateinischen Alphabets ausgesprochen habe. „Boëtius" (sagt er) „lehrt keineswegs eine solche Notation mit römischen Buchstaben; er erklärt in seinem Buche nur das System und die eigene Tonschrift der Griechen; er dachte an nichts weniger, als an eine Notation für die griechische Liturgie." — Ich habe in meinem vorhergegangenen Artikel das Irrige der Meinung des Meibomius und Forkel's bewiesen. Herr Riesewetter, welcher vielleicht keine guten Handschriften von dem Tractate des Boëtius vor Augen hatte, ist wegen der Theilnahme an dem Irrthume zu entschuldigen; aber ich gestehe, dass ich ihn nicht begreife, wenn er sagt: Boëtius habe an nichts weniger, als an eine Notation für die lateinische Liturgie gedacht! Was heisst dies? Muss es denn für jede Gattung des Gesanges eine eigene Notation geben? [20]) Wenn es, lange vor Boëtius, aus dem lateinischen Alphabet genommene Zeichen zur Bezeichnung der Töne gegeben hat, konnten diese Zeichen nicht eben sowohl zu christlichen Gesängen, als zu heidnischen angewendet werden?

Entscheidend aber ist die Thatsache, dass die fünfzehn lateinischen Buchstaben, welche Boëtius den Zeichen der griechischen Notation, um diese zu erklären, gegenüber gesetzt, im 10. Jahrhundert noch bestanden und zur Notirung des Choral-Gesanges angewendet wurden. Es ist hier nicht die Rede von ungekannten Manuscripten, sondern von gedruckten Büchern, welche sich in den Händen der ganzen Welt befinden. Huchald zeigt deren Anordnung durch zwei Octaven in seiner *Musica enchiriadis* *). — Ein Manuscript des 7. Jahrhunderts, welches das eigene Officium des heil. Thuriaf, Bischofs zu Dol in der Bretagne, enthält, ist durchaus mit diesen 15 Buchstaben notirt. P. *Jumillac*, Verfasser des Buches: *La science et la pratique du plain-chant* hat daraus die Antiphone: *Aspirante Deo* also notirt entlehnt **), nach einem Manuscript, welches zu seiner Zeit auf der Abtei St. Germain, jetzt auf der königl. Bibliothek zu Paris sich befindet. Nun aber ist St. Thuriaf † 749, im Jahre 751 durch dem P. Zacharias canonisirt und sein Officium, 743 componirt, am 13. Juli desselben Jahres zum ersten Male gesungen worden. Gegen das Jahr 850, als die Normänner die Bretagne verheerten, wurden die Reste dieses Heiligen mit dem Originalmanuscript nach St. Germain gebracht. Derselbe Autor bringt auch ein *Exultet* in den 15 Buchstaben bei, nach einem Manuscript der Abtei Jumièges in der Normandie ***), dessen Alter bis gegen das Jahr 1000 zurückreicht. Folglich hatte diese wahrhaft *römische Notation*, deren Boëtius sich 500 Jahre früher zur Erklärung der griechischen Notation bediente, nicht aufgehört, neben anderen gebraucht zu werden. Dies nun habe ich dem Herrn Hofrath Riesewetter zu antworten, der diese Notation in Abrede stellt und mich auffordert, mit Buchstaben notirte Gesangbücher beizubringen aus der Epoche des Manuscripts von St. Gallen, von welchem ich sogleich sprechen will [21]). Weiter nun zur Prüfung der Behauptungen meiner Gegner und des Herrn Riesewetter insbesondere.

„St. Gregor" (fährt Herr Riesewetter fort) „welchem man mit Unrecht den Gebrauch der Buchstaben zuschreibt, bediente sich nur der Neumen zur Notirung seines Antiphonars, welches er auf den Altar St. Peters niedergelegt hatte, und wovon ein Facsimile sich

*) Scriptores eccles. de mus. ed. Gerbert. T. I. p. 209.
**) Pag. 318.
***) Ibid.

22) Herr Fétis bringt bei dieser Gelegenheit, unter Berufung auf ein ziemlich bekanntes Citat aus Gafur's *Practica musica*, in Erinnerung: *Neuma* sei ursprünglich eine Reihe von Tönen genannt worden, die ohne Textworte (meistens am Schlusse eines Gesanges) gleichsam nur gehaucht werden; daher *Pneuma*, welches so viel wie „*Hauch*" bedeutet; die einzelnen Tonzeichen habe man niemals *Neumen*, sondern nach der allgemeinen Bedeutung *Notae* genannt. Herr Fétis tadelt sogar *du Cange*, welcher (in seinem Glossario) sagte: *Neumae pneumatera in musica dicuntur notae quas musicales dicimus*. Du Cange hat sehr Recht, und wir sind sogar der Meinung, dass *diese Bedeutung die ursprüngliche* ist, welche in der Zeitfolge erst (durch eine Art von Metonymie) zur Benennung einer melismatischen *Reihe* von Noten üblich geworden. Wie es dem auch sei, so viel ist ausgemacht, dass alle Schriftsteller, vom Mittelalter bis auf die neueste Zeit, diese Notation die *Neumen* genannt haben (die Neueren schon nothwendig zum Unterschiede von der sogenannten Note). *Guido von Arezzo* sagt z. B. in seinen sogenannten *Regulae rhythmicae*:

Solis litteris notare optimum probavimus,
Quibus ad discendum cantum nihil est facilius;
Causa vero brevitatis neumae solent fieri, etc.

Und anderwärts ebendaselbst in einem Codex der königl. Bibliothk. zu Paris No. 7211 aus dem 11. Jahrh.:

Ita nunc procurandum est antiphonarium
Per Apuliensem cunctos et vicinos Calabros,
Quibus tales mos neumas per Paulum Gregorius.
Et non muris cavernis fratres nolo tempore
Sacros libros meditare penitus omissos,
Quibus Deus summus bonus inspirat Dominus.

(Diese Stelle würde sogar besagen, dass St. Gregor schon den Apulianern *neumirte Antiphonarien* zu-

[p. 215, col. 2.]

geschickt habe. Vielleicht ist sie in jenem Manuscripte interpolirt, da sie sich in so vielen anderen Handschriften nicht vorfindet; jedenfalls ist sie durch ihr Alter bemerkenswerth.) — Ueberdies den wesentlichen Gebrauch endlich einer Buchstaben-Notation „in den alten Zeiten der römischen Republik" erlaube man uns auf die Glosse 4) zurückzuweisen.

23) Die genannten Autoren allesammt sind eben *Didactiker*, die sich zur Erklärung des Gegenstandes nothwendig der *Buchstaben zur Nennung der Töne* bedienen mussten. (Man s. unsere obige Anmerkung 6.)

24) Es war die erste und erhebliche Verbesserung, welche die Neumenschrift der *Theorie* verdankte, als man anfing, die *Tonzeichen auf und zwischen Linien* zu setzen, die zugleich *als Schlüssel* dienten, indem man sie an den Anfange des Satzes mit den Buchstaben C oder F bezeichnete. Diese Verbesserung ist aber nach der Angabe der Schriftsteller erst im 9. oder 10. Jahrhundert erfolgt; sie beweist allerdings, dass das *System* der Buchstaben *früher und noch gleichzeitig* (wie noch heute) bestand, nicht aber, dass die Buchstaben selbst als *Tonschrift* im Gebrauche waren.

25) S. oben die Anmerkung 18).

26) In der hier angeführten Stelle, wie man sieht, ist im Vordersatze die Rede von *Hucbald's* sonderbarer, in seinem *Enchiridion* versuchter Notation mit *willkürlich erfundenen Zeichen* (einem lateinischen F in verschiedenen Lagen) *nach dem griechischen Systeme der Tetrachorde*. Der Nachsatz stellt offenbar die *Gregorianischen Buchstaben*, als die in allen *Schulen* und in *theoretischen Tractaten* gebräuchlichen, entgegen. Diese Stelle (aus einem überdies in Ansehung seiner Aechtheit in Zweifel gezogenen Tractate) kann man daher, als Beweis des allgemeinen Gebrauches der *Buchstaben für practische Tonschrift* auf keinen Fall gelten lassen.

auf der Bibliothek zu St. Gallen in der Schweiz befindet." Nun glaube ich aber, durch das Vorhergehende bewiesen zu haben, dass nicht nur die Buchstaben-Notation nicht später ist (?), als die Notationen, welche Herr Kiesewetter uneigentlich (?) Neumen nennt, sondern auch, dass deren Gebrauch bis in die älteren Zeiten der römischen Republik zurückreicht (?) [27]). Ich habe auch gezeigt, glaube ich, dass St. Gregor sich für sein Antiphonar nur der Buchstaben bedient haben müsse. Was die Behauptung betrifft, dass diese Notation nur ausnahmsweise gebraucht worden sei, genüge es, um solche siegreich zu widerlegen, zu erinnern, dass Hucbald, Odo von Clugny, Guido von Arezzo, Berno Augiensis, Hermannus Contractus, Wilhelmus von Hirschau, Theotyer von Metz, Aribo, Cotonius und viele andere Schriftsteller des Mittelalters ihr System nur mit Hilfe der Buchstaben erklärt haben, obgleich die Abschreiber ihrer Abhandlungen, nach dem Gebrauch ihres Ortes und ihrer Zeit, die Beispiele des Gesanges mit Hilfe der gewohnten und bekannteren Zeichen überliefert haben [28]). Endlich um zu beweisen, dass der Gebrauch der Buchstaben allgemein verbreitet gewesen, genügt es, sich zu erinnern, dass man, um die Schwierigkeiten der lombardischen und sächsischen Notation zu vermindern, sich der Buchstaben am Anfange der Zeilen bediente, dass diese Notation mit den anderen gleichzeitig bestand, nachdem sie ihr vorhergegangen war [29]), und dass der Gebrauch der lombardischen und sächsischen Notation nur darum gebräuchlich geworden, weil diese die Möglichkeit boten, mehrere Räuge mit einem Zeichen vorzustellen, ein Vortheil, den die Buchstaben nicht gewährten, den sie aber durch den Vorzug der Bestimmtheit aufwogen [30]).

Ueberdies gäbe es eine in dieser Beziehung entscheidende Autorität, wenn man selbst die angeführten Thatsachen nicht für sich hätte; sie befindet sich in einer Stelle einer Abhandlung über die Theilung des Monochords nach den Principien des Boëtius, welche dem Guido von Arezzo zugeschrieben wird, und wovon das Manuscript sich auf der Laurentianischen Bibliothek zu Florenz befindet. Es ist nicht gewiss, dass diese kleine Schrift dem Guido wirklich angehört, gewiss aber ist sie aus seiner Zeit. Sie beweist, dass der Gebrauch der Buchstaben damals allgemein war. Indem der Autor von den bei Odo von Clugny üblichen Buchstaben spricht, im Anfange des 10. Jahrhunderts, sagt er: *His utimur litteris vel notis secundum Henchiridion, Litteras (litteris) autem secundum communem usum.* Der Gebrauch der Buchstaben zur Notirung der Musik war also allgemein gebräuchlich schon (noch?) zur Zeit Odo's [31]).

Was die Anekdote von der Aufbewahrung des Antiphonars St. Gregors auf dem Altar St. Peters, und von dem zu St. Gallen aufgefundenen Facsimile davon betrifft, so ist leicht zu beweisen, dass diese Angaben aller Begründung ermangeln. Hören wir, was davon erzählt wird:

Der Abt Gerbert in seiner Reisebeschreibung und in seinem Werke: *De Cantu et mus. sacra* deutete auf eine Handschrift in der alten Abtei von St. Gallen, welche für eine Copie des Antiphonars St. Gregors gehalten wurde und aus dem 8. Jahrhundert sein sollte. Herr Kiesewetter hat aus diesem Manuscript einen Auszug in seinem oben erwähnten Aufsatze bekannt gemacht, und dieser Auszug ist von den Herren Bottée de Toulmon und Coussemaker copirt worden. Dieser Letztere hat die Authenticität dieses Stückes und des Geschichtchens (historiette) von der Aufbewahrung des Antiphonars auf dem Altar St. Peters in Rom, durch Hinzufügung verschiedener Umstände zu unterstützen versucht; z. B. wie Louis le De-

27⁴) Ludwig der Fromme, Sohn und Nachfolger Carls des Grossen. (Regierte 814 bis 840.)

27⁵) Sehr voreiliger Schluss. Herr Riesewetter hat (bis jetzt) noch kein Fragment aus dem St. Gallen'schen Codex veröffentlicht, nur als eine *Probe von Neumen aus dem 8. Jahrhundert* hat er einem Freunde jenes *Ostende nobis* mitgetheilt, zufälliger Weise ein *Fragment aus der Mitte der Antiphone vom ersten Sonntag im Advent*. Man merke dies wohl, weil Herr Fétis, der es sehr irrthümlich (vielleicht verzeihlich) für den Anfangsvers oder für den Schluss irgend eines Gesanges genommen hat, sich sehr viel damit weiss, eine Unrichtigkeit entdeckt zu haben, und daraus Folgerungen zieht, mit deren Widerlegung wir ihm, nach dieser Aufklärung, nicht weiter zu folgen brauchen.

28) Diese Namen haben wir in der Sammlung loco citato, auch in der Präfation der Herausgeber zu dem Antiphonar St. Gregors, nicht gefunden, eben so wenig in dem Vorworte zu dem so betitelten Responsale. Wir vermögen nicht zu errathen, was für ein Exemplar Herr Fétis vor sich gehabt haben kann.

[p. 216, Col. 1.]

29) Von dem Allen finden wir in der Sammlung der Werke St. Gregors, in dem dort also betitelten *Liber antiphonarius ordinatus per circulum anni*, keine Sylbe, wohl aber in dem (von diesem dem ganzen Inhalte nach verschiedenen) *Liber responsorialis*: den ersteren sehe man daselbst p. 649 — 737, den anderen p. 738 — 878.

honnaire [27⁶]) an den Papst das Ansuchen um eine authentische Abschrift des Antiphonars gestellt, dem aber nicht mehr willfahrt werden konnte, da kein solches mehr in Rom existire, indem das letzte an Walla, den Minister Carls des Grossen, übergeben worden sei [29]). Auf Alles dieses antworte ich:

Das von Herrn Riesewetter copirte Fragment gehört nicht dem Antiphonar an, indem es der letzte Vers ist zum Gradual des ersten Sonntags im Advent: *Ostende nobis Domine misericordiam tuam et salutem tuam da nobis*. Das Manuscript von St. Gallen ist also kein Antiphonar, sondern ein Gradual [27⁵]). Man wird mir vielleicht einwenden, dass die alten Gesangbücher, welche in das 10. oder 11. Jahrhundert zurückreichen, oft alle Gesänge zum Officium ad matut. und ad vesp. enthalten. Dies ist wahr; aber vergessen wir nicht, dass es sich um eine vorgebliche Copie des Antiphonars St. Gregors auf dem Altar St. Peters handelt. Nun haben wir aber das Antiphonar St. Gregors, veröffentlicht in der Sammlung seiner Werke durch den Benedictiner Dionys. de S. Martha (?) und Guilelm. Bessin (?) (t. 3, p. 737 — 878) nach einem Manuscript des 9. Jahrhunderts (?), welches der Kirche zu Compiegne einst angehört hat [28]). Im Eingange des Manuscripts, welches zu jener Ausgabe diente, befanden sich die Worte: *In nomine Domini Jesu Christi incipiunt responsoria sive Antiphonae per anni circulum.* Dieses Buch ist ein wahres Antiphonar, welches blos die Antiphone und die Responsorien zum Officium und den Matut. enthielt. Man findet darin keinen Introitus, kein Gradual, kein Offertorium, kein einziges Stück, das zur Messe gehörte.

Man liest daselbst nur folgende Worte von Allem dem, was zur ersten Woche des Advents gehört:

De vigilia Dominicae I.

de adventu Dni.

Ad vesperas.

Ant. Ecce nomen Dni.

Ad Invitatorium.

Ant. Ecce veniet rex.
Ant. Regem venturum Dnum.
Ant. Angelus Dni nunciavit Mariae.
Ant. Jerusalem respice ad orientem.

Feria Tertia.

Ant. Antequam conveniremt.

Feria quarta.

Ant. De Sion exivit lex.

Feria quinta.

Ant. Benedicta in mulieribus.
Ant. Expectabo Dnum.

Feria sexta.

Ant. Ecce veniet Deus.

Sabato.

Ant. Sion noli timere [29]).

Man sieht, dass da kein Wort von *Ostende nobis* vorkommt. Ich wiederhole also mit Sicherheit, dass das Manuscript von St. Gallen kein Antiphonar, und zumal nicht jenes von St. Gregor ist. Ich wiederhole endlich, dass man sich nicht auf dieses Manuscript berufen könne, als auf einen Beweis, dass St. Gregor sich der nordischen Notationen in seiner Sammlung der katholischen Kirchengesänge

[27⁶]) Mémoire sur Hucbald et sur ses Traités de musique.

30) *Das Manuscript von St. Gallen ist allerdings ein Antiphonar*, kein Gradual, was irgend unter dieser letzteren Benennung Herr Fétis verstanden haben mag. Es stimmt, als solches, mit dem unter diesem Titel von den Benedictinern herausgegebenen *Liber antiphonarius* vollkommen überein. Die Herausgeber selbst erklären, wie sie dieses Buch, theils aus einer gedruckten früheren Ausgabe, theils aus mehreren (namentlich angezeigten) guten Handschriften, vorzüglich aus dem gegen Ende des 9. Jahrhunderts geschriebenen, prachtvollen (nach ihrer Anzeige auch mit Noten, d. i. Neumen ausgestatteten) Manuscript von Compiegne *zusammengestellt* haben. Darum zeigen sie

[p. 221, Col. 1.]

auch gewissenhaft die vorgefundenen *Varianten* an (dergleichen sich mitunter auch in der Handschrift von St. Gallen, mit den anderen Exemplaren verglichen, nachweisen lassen): für das *ächte (eigene) Antiphonar St. Gregors* wollen sie selbst es nicht ausgeben, dem würde schon der Umstand widersprechen, dass sich darin eine Antiphone zur Feier des Festes *St. Gregorii Papae* befindet! Und da letzteres eben so auch in dem Codex von St. Gallen (nach der uns neulich davon zugekommenen näheren Beschreibung der Fall ist, so wollen wir gar nicht behaupten, dass dieser Codex eine *unmittelbar von der Handschrift St. Gregors auf dem Altar St. Peters* genommene Abschrift ist, glaublich aber eine Abschrift von der, *unter St. Gregors Namen, im 8. Jahrhundert im Gebrauch gestandenen guten Exemplaren*; eine Abschrift, von der Carls des Grossen Biograph mit gutem Gewissen sagen konnte, es habe P. Hadrian den nach Gallien und Germanien abgesendeten römischen Sängern Exemplare mitgegeben, *Antiphonarios St. Gregorii, quos ipse notaverat nota romana*. Und ein solches (vielleicht das älteste irgendwo noch vorhandene) ist das Manuscript von St. Gallen, sowohl nach historischen Zeugnissen, als nach inneren, jeden Zweifel hebenden Kennzeichen. Man erinnere sich, dass es durch einen der von Papst Hadrian an Carl den Grossen gesendeten Geistlichen nach St. Gallen gebracht worden.)

31) Wie vermuthen, dass der ungewisse Autor jenes (apokryphen) Tractates ein viel neueres, daher besser geordnetes Exemplar, glaublich schon mit Linien und Schlüssels, vor sich hatte: in dem allerdings alles flüchtig, ohne Linien und ohne Schlüssel neumirten Manuscript von St. Gallen möchte er sich unmöglich solche Wahrnehmungen haben machen können.

32) Die Abschriften aus späteren Jahrhunderten mögen freilich reiner und deutlicher sein, als jene. Doch würde jene aus St. Gregors Gesang glaublich in seiner Reinheit wohl zeigen, verständen wir nur die Schrift zu entziffern: *sed non omnibus contigit adire Corinthum*. Die Aufgabe möchte noch um Vieles schwieriger sein, als die Entzifferung des *Gesanges von Engelbert*, welche Herr Fétis dem letzten Bande seiner *Biogr. univers.* angehängt hat, und von deren Richtigkeit man bei uns immer nicht recht überzeugt sein will.

33) Ad vocem: *Ostende nobis* sehe man oben die Anmerkung 27). Dieser Vers ist nicht aus einem Missal genommen; er mag in einem solchen eine ganz andere Melodie haben. Einen Vers aus einem Antiphonar, und nach einer Handschrift des 8. Jahrhunderts, sollte man mit einem Missal des 12. Jahrhunderts nicht vergleichen wollen.

bedient habe, und zur Begründung einer so wichtigen Thatsache, im Widerspruch gegen dasjenige, was uns die Geschichte lehrt. Man sieht endlich, was aus dem kühnen Widerspruche wird, welchen mir Herr Riesewetter in folgenden Worten entgegensetzt: „Das Werk von St. Gallen ist (man höre!) ein wahres Antiphonar, und zwar das Antiphonar St. Gregors, dasselbe, dessen Text unter diesem Titel in jener Sammlung enthalten ist, auf welche Herr Fétis uns verweist." Man glaubt zu träumen, indem man dies liest [**]. Zudem aber bin ich mit den Beweisen, die ich Herrn Riesewetter zu bringen habe, noch nicht zu Ende.

Wäre das Manuscript von St. Gallen das Antiphonar St. Gregors, so würden wir einen Theil des Gesanges des Officiums in seiner ursprünglichen Reinheit besitzen. Aber das von den Herren Riesewetter, Bottée de Toulmon und Coussemaker mitgetheilte Fragment ist mit Mängeln behaftet, welche schon Guido von Arezzo im 11. Jahrhundert in seinem Tractate von den im Kirchengesang eingeschlichenen Fehlern angezeigt hat [*]. Die Verschlimmerung betrifft eben das *Ostende nobis* und die Worte *misericord tuam*. Er bemerkt sehr richtig, dass dieses Versett des zweiten Tones ist, und dass die fehlerhafte Form, welche durch den Gebrauch entstanden ist, auf der letzten Sylbe des *misericordias* der Beschaffenheit dieses Tones nicht angemessen ist, indem die Mediante ♮ zur Dominante C zurückkehrt, und daselbst einen incidenten Schluss macht, welcher eher dem siebenten, als dem zweiten Tone angehört [33]. Nun aber ist es dieser Fehler und noch andere, welche an dem Fragmente des Manuscriptes von St. Gallen wahrzunehmen sind. Dieses Manuscript also, weit entfernt, uns den Gesang St. Gregors in seiner Reinheit zu überliefern, ist mit Fehlern verunstaltet, es ist sogar eines der mangelhaftesten, die ich kenne (?), wegen der Ungeordnetheit (*desordre*) seiner Notation [32]. Ich verpflichte mich, diese Behauptung zu erweisen in der Veröffentlichung einer Arbeit über die Prose eines Manuscripts von Montpellier, welche zuverlässig im Laufe dieses Jahres fertig sein soll (?). Ich werde dort ein Facsimile des Manuscripts von St. Gallen geben von dem *Ostende nobis*, in Entgegenhaltung desselben Stückes nach einem Missal St. Huberts in sächsischer Notation, welches ich besitze, und ein Facsimile nach einem Gradual vom 12. Jahrhundert der Bibliothek zu Brüssel mit der Uebersetzung in Choralnoten. Die Platten sind schon gestochen. — Ich kehre zu meiner gegenwärtigen Aufgabe zurück [34].

Johannes Diaconus, der Biograph St. Gregors, sagt kein Wort von der Aufbewahrung des Antiphonars auf dem Altar St. Peters zu Rom; er führt sogar einen Umstand an, welcher beweist, dass es nicht dort niedergelegt worden und an einer Kette befestigt gewesen, dass vielmehr Alles, was in dieser Beziehung die späteren Schriftsteller erzählt haben, unrichtig ist. Dieser Geistliche, der beiläufig 256 Jahre nach St. Gregors Tode schrieb, sagt, dass zu seiner Zeit, d. i. um das Jahr 870, man noch mit grosser Verehrung in der Gesangschule an St. Johann im Lateran den Stuhl vorweise, auf dem der heil. Vater bei den von ihm selbst gegebenen Lectionen gesessen, die Ruthe, mit der er die Knaben gestraft, und sein authentisches Antiphonar **). Dieses Antiphonar war also nicht verloren, und Rom war nicht auf eine blose wörtliche Ueberlieferung des Gregorianischen Gesanges gewiesen, wie dies dem Gesandten des Königs Ludwig (II.), Amalarius Symphosius, gesagt wurde, vermuthlich um einem zudringlichen Ansinnen auszuweichen; denn man

*) V. Script. de mus. Gerbert. T. II. p. 52, col. 2.

**) Joh. Diac. in vita St. Gregorii. Lib. II. cap. VI.

34) Das Originalantiphonar St. Gregors war also, wie Joa. Diaconus angibt, damals noch vorhanden. Wie viele (ohne Zweifel authentische) Abschriften mussten nicht vorher davon gemacht worden sein, ehe es (zugleich mit dem Sessel und mit der berühmten Ruthe) in der schola cantorum vermodernte, oder endlich (wie sehr glaublich) vollends verloren ging!

35) Die Herausgeber der sämmtlichen Werke St. Gregors sagen in der Vorrede zu dem *Lib. Sacramentorum (qualiter Missa romana celebratur)*: „*Sacramentorum librum cantores S. Gregorii M. operibus accensuunt, non quod primus ipsius fuerit parens (superioribus enim Romanis Pontificibus, maxime que Gelasio I. debetur), sed quod summa cura meliorem in formam ipsum ceteris Doctor redegerit.“* (Es versteht sich, dass die Herausgeber sämmtlicher Werke St. Gregors nur die Texte, hingegen aber die Gesangzeichen überliefert haben.)

[p. 222. Col. 1.]

36) Sollte vielleicht heissen: denselben Tones auf einer fortgesetzten Reihe von Sylben.

37) Sollte wohl heissen: mehr melodisch moduliert.

38) Wir wünschen, der Abbate hätte den gelehrten Fremden besser verstanden, als wir. Es war übrigens gegen Fremde, die ihn „zu nehmen“ verstanden, immer sehr höflich. Wer möchte auch gern einem Herrn Félix missfallen!

darf nicht vergessen, dass Johannes Diaconus ungefähr dreissig Jahre nach König Ludwigs Tode schrieb [34]).

Aber noch bietet sich eine andere Frage dar, die zur Prüfung einer wichtigen Thatsache Anlass gibt; nämlich: Hat St. Gregor nur den Gesang des Antiphonars eingerichtet, nicht auch den des Graduals? Auf den ersten Blick scheint die Lösung sehr leicht, nachdem Joh. Diaconus, der Mönch von St. Gallen, der von Augouleme, endlich alle alten Autoren, mit Ausnahme Walafrid Strabo's, nur von dem Antiphonarium sprechen. Ueberdies zeigt das Manuscript von Compiegne, jenes der königl. Bibliothek von Paris (No. 1087 ancien fonds), zwei Manuscripte der laurentianischen Bibliothek zu Florenz, ein Manuscript der Vaticanischen aus dem 10. Jahrhundert und mehrere andere, das Antiphonar unter dem Namen St. Gregors, indess alle handschriftlichen Copieen des Graduals, die man bis jetzt kennt, nur *Graduale romanum* betitelt sind. Walafrid Strabo, der einzige unter den alten Schriftstellern, welcher von der Bemühung St. Gregors zur Regelung des Messgesanges und der canonischen Stunden Erwähnung thut, spricht davon nur wie von einer Tradition [*]). Dennoch ist es wenig wahrscheinlich, dass dieser heil. Papst den Gesang der Messe vernachlässigt habe, indem er so viel Sorge auf die anderen Theile des Gottesdienstes verwendet: es wäre denn, dass der Gesang der Introitus, der Graduale, der Offertorien und der Communionen schon vor ihm so gut geregelt gewesen wäre, dass er daran nichts zu ändern gefunden hätte [35]).

Ueber diesen Gegenstand muss ich erinnern, dass die Messe mit ihrem Gesang ursprünglich in der orientalischen Kirche eingerichtet worden war. St. Jacobus, St. Basilius und St. Johannes Chrysostomus waren die ersten Urheber. — Von der ganzen Liturgie, welche Leo Allatius und der Cardinal Bona dem heil. Jacobus *minor* zuschreiben, welche aber offenbar späteren Ursprungs sind, ist heute in der Messe nur das Symbolum apostolorum, die Präfation, das Sanctus und die Commemoration übrig: obgleich diese Messe viel länger ist, als in der heutigen Liturgie. St. Basilius und St. Joh. Chrysostomus, die im 4. Jahrhundert die Lichter der Kirche des Orientes waren, modificirten diese Liturgie, und führten in der Messe das Kyrie eleison ein, jedoch anders, als in der lateinischen Kirche geordnet, und öfters wie ein Ausruf von dem Volke wiederholt; das Gloria in mehrere Versetie getheilt, welche später zusammengezogen wurden; endlich verschiedene Gebete, aus welchen in der römischen Liturgie Introitus, Graduale, Offertorien u. a. gebildet wurden, und wovon ein Theil aus den Psalmen genommen war [**]). Der Gesang einiger dieser Stücke befindet sich in dem Gesangbuche der griechischen Kirche unter dem Titel: Octoechos [***]). Der Ursprung dieser Theile der Messe im Orient ergibt sich durch die fortgesetzte Reihe von Tönen auf denselben Sylben [36]), während die Antiphonen und Hymnen von einem durchaus verschiedenen Character und vielmehr syllabisch sind [37]). Diese Bemerkung, welche Herr Kiesewetter ohne Zweifel ebenfalls einer meiner fixen Ideen zuschreiben wird, hat durch ihre Neuheit (!) den Abbate Baini frappirt, als ich ihm zu Rom die Grundsätze mittheilte, die mich bei der Revision (?) des ganzen Kirchengesanges geleitet haben [38]). Nach den von mir genannten drei Kirchenvätern, als Urhebern der ersten Liturgie der Messe, schöpften daraus die Papste Zosimus und St. Sixtus (III.?)

*) Traditur denique, beatum Gregorium, sicut ordinationem Missarum et consecrationum, ita etiam cantilenae disciplinam maxima ex parte in eam, quae hactenus quasi decentissima observatur, dispositionem perduxisse. (De Officiis divinis, cap. 22.)

**) Liturgiae sive missae S. S. Patrum Jacobi apostoli et fratris Domini Basilii magni, Joa. Chrysostomi etc. Parisiis, 1560, Gul. Morelium, in Fol.

***) Manuscript der königl. Bibliothek zu Paris, No. 403 in 8.

dasjenige, was ihnen für die lateinische Messe passend schien, und regelten diese, indem sie solche zugleich vereinfachten. In diesem Zustande fand dieselbe der Papst St. Gregor. Was er etwa dazuthat oder wegschnitt, ist heut zu Tage nicht bekannt.

Die älteste handschriftliche Copie des Graduals, die man heut zu Tage kennt, befindet sich in dem Schatze der Kirche zu Monza bei Mailand, unter den Reliquien, welche St. Gregor an Theodolinde, oder nach Anderen an Ethelinde, Königin der Lombarden, geschickt hat. Dieses Manuscript gehört dem 7. Jahrhundert oder spätestens dem 8., indem das Pergament purpurroth gefärbt und die Buchstaben in Gold und Silber sind. (Letztere sind fast ganz verwischt, jene von Gold aber noch sehr lesbar.) Nun sind aber die ganz purpurnen Handschriften mit Gold und Silber seit den ersten Jahren des 8. Jahrhunderts ausser Gebrauch gekommen *) **); der Tradition zufolge wäre dieses Gradual mit anderen Reliquien von P. Gregor an Theodolinde für die Kirche zu Monza geschickt worden; allein weder der Catalog dieser Reliquien, von dem Papste selbst auf Papyrus geschrieben, in dem Archiv von Monza befindlich, noch die vier von St. Gregor uns übrig gebliebenen Briefe an Theodolinden thun von dem Gradual eine Erwähnung. Ausserdem lassen die Einfachheit, die Demuth und die Armuth des heil. Mannes nicht vermuthen, dass er ein Buch mit solcher Pracht hatte anfertigen lassen.

Auch die Notation dieses Buches rechtfertiget mein Nicht-Glauben. Das Gradual kommt gewöhnlich nicht aus der Hand des vorweisenden Priesters; aber aus besonderer Rücksicht war mir dessen Durchsicht gestattet, und ich überzeugte mich bald, dass es die Introitus, die Graduale, die Offertorien und die Communionen für alle Tage des Jahres enthält, und dass kein einziges Stück des Antiphonars darin ist. Zudem sah ich, dass der Gesang in der lombardischen Notation, mit den Zeichen, welche die Intonation anzeigen, geschrieben ist, welche, nach der oben gegebenen Erklärung, den ersten Zeiten des Systems dieser Notation angehören (?) *). Nun aber hat man gesehen (?), dass St. Gregor sich dieser Notation nicht bedient haben musste. Wie dem nun sei, das Gradual von Monza ist ganz gewiss das älteste Monument dieser Gattung bis zu unseren Tagen; es gewährt den unwiderleglichen Beweis der ursprünglichen Theilung des Kirchengesanges in zwei Abtheilungen, in das Gradual und das Antiphonar; es zeigt endlich durch seine Notation, und durch den, unter den lombardischen Königen und in der Kirche des Sitzes ihrer Herrschaft, davon gemachten Gebrauch (?), dass der Ursprung dieser Notation wirklich lombardisch ist **). Sein Alterthum ist hoher und besser bewährt, als jenes des Manuscripts von St. Gallen, und die Zierlichkeit, die Regelmässigkeit und gute Anordnung der Zeichen zeigen unwiderleglich bessere Ueberlieferungen des ursprünglichen Gregorianischen Gesanges, als dieses letztere Manuscript.

Herr Riesewetter spöttelt sehr artig über die Entdeckung, die ich gemacht zu haben geglaubt, dass St. Gregor eben sowohl den Gesang der Messe, als jenen des Antiphonars geregelt hat; „alle gelehrten Liturgisten," sagt er, „wussten dies schon lange." Herr Riesewetter verzeihe, hätte man hierüber dieselbe Gewissheit, wie hinsichtlich des Antiphonars, eine Gewissheit (?), welche nur die Ansicht einer authentischen Handschrift des Graduals mit dem Namen seines Autors gewähren konnte, so würden die Herausgeber der Werke St. Gregors das Gradual eben so wohl aufgenommen haben, als sie mit dem Antiphonar gethan. Nun aber kennt man, wie ich gesagt, noch kein Gradual mit dem Namen dieses Heiligen. Ueberdies ist der Ausdruck: „die gelehrten Liturgisten" sehr unbe-

39) Die kaiserl. Hofbibliothek in Wien rühmt sich des Besitzes zwei solcher purpurner (griechischer) Handschriften aus dem 4. und aus dem 9. Jahrhundert. — v. Mosels Geschichte der kaiserl. Hofbibliothek. S. 44 u. f.

40) Wenn, wie Herr Fétis sagt, in diesem Gradual die Zeichen zu finden sind, welche die *Intonation* anzeigen, worunter nur die *Buchstaben*, *als Schlüsselzeichen vor eine Linie gesetzt*, gemeint sein können, so ist diese kostbare Handschrift zuversichtlicher für eine Arbeit aus dem 9. oder 10., als aus dem 7. oder 8. Jahrhundert zu halten. Die Ciceroni freilich sind auf dergleichen Dinge nicht abgerichtet, und für Herrn Fétis war es, je älter, desto willkommener, wenn es nur nicht bis auf St. Gregor zurückreichte.

41) Wir bleiben immer der Meinung, dass dieses und so viele andere *Prunk-Exemplare* in grossem Format, darum mit kräftigeren Characteren, [p. 222. Col. 2.] welche alle Herr Fétis lombardisch nennen müsste, ohne Ausnahme aus Zeiten herrühren, welche das Lombardenreich nicht mehr blühen sahen. Der vermeintlich von jenem *Prachtwerke* unter den lombardischen Königen gemachte *Gebrauch* hätte wohl eines Zeugnisses bedurft. nach der *Beschreibung* müssen wir es in das 9. oder 10. Jahrhundert setzen.

*) Nouveau Traité de diplomatique, par les Bénédictins DD. Tassin et Toustain, t. II. p. 90.

42) Herr Riesewetter hat doch die Namen seiner Gewährsmänner genannt, und zwar: *Gerbert, De cantu et musica sacra, T. I. p.* 573 u. f., dann die *Sammlung sämmtlicher Werke St. Gregors M. T. III. p.* 1 bis 239. Sollte Herr Fétis dies wirklich übersehen haben?"

43) Herr Riesewetter meinte gewiss keine *Diatribe* geschrieben zu haben; möglich aber, dass Herr Fétis in mancher Stelle *mitklingende Töne* zu dem von ihm angeschlagenen *Grundton* zu vernehmen glauben konnte; es ist dies der Natur des *corpus sonore*.

44) Ueber die von Herrn Fétis gelieferten vermeintlich-unwiderleglichen Beweise haben wir endlich folgende Ansicht:

Zu 1) Das Vorhandensein einer *Buchstaben-Notation in der christlichen Kirche*, und namentlich zu Rom vor P. Gregor M., halten wir *wenigstens für zweifelhaft*. Sonst aber konnte es, nach dem Verschwinden der Theater und des heidnischen Ritus, kaum irgendwo noch eine Musik geben, zu deren Notirung man von solcher oder einer ähnlichen Tonschrift hätte Gebrauch machen wollen. Nun ist uns von *christlichen* Gesangbüchern mit Tonzeichen aus so früher Zeit *das Ihre* nichts übrig geblieben. Die Handschriften jener frühen Periode aus der *orientalischen Kirche* sind auch *nicht mit Buchstaben*, sondern anfänglich mit blosen Accenten, dann mit willkürlichen, jetzt nicht mehr zu entrathenden Zeichen notirt *).

Zu 2) Es ist glaublich, dass das *System* und die Bezeichnung der Octaven mit *Buchstaben* von St. Gregor herrühre. Glaublich wird er sich auch zum Unterricht des Gesanges *ad discendum cantum*, wie Guido sagt; der *Buchstaben* seines Systems als *Tonzeichen (Tonschrift)* bedient haben. Für den Gebrauch des Gesanges in *Liturgischen Büchern* aber erfand er jene Notation, die man mit der Benennung von *Neumen oder der nota romana* zu bezeichnen pflegte. Die gegentheilige Behauptung halten wir keineswegs für erwiesen. Ueber die vermeinte *lombardische Notation* endlich haben wir uns oben schon klar und deutlich ausgesprochen!

Zu 3) Eine noch ältere (nach Herrn Fétis *gothische* oder *westische*) Tonschrift aus der Zeit vor St. Gregor ist so wenig erwiesen, als der Ursprung der Neumenschrift bei den *Lombarden* oder bei den *Angelsachsen*. Als „*nordische Notationen*," wie Herr Fétis sie überall nennt, *müssen wir sie einmal für immer leugnen*.

[p. 223, Col. 1.]

Zu 4) *Das Antiphonar von St. Gallen* ist allerdings *ein Antiphonar*; der Widerspruch des Herrn Fétis beruht nur auf irrigen Voraussetzungen. Unser Leser findet hier am Schlusse die erste Antiphone aus dem Codex von St. Gallen, verglichen mit derselben Antiphone nach der gedruckten Ausgabe der Benedictiner gegenüber gestellt.

Zu 5) Ueber diesen Punct halten auch wir jede Erörterung für überflüssig.

Wir können also immer noch nicht zugeben, dass Herr Fetis das Mindeste gegen den Widerspruch des Herrn Riesewetter erwiesen habe, und müssten nur die oben von Herrn Fétis selbst wörtlich ausgehobenen Schlussfragen des Herrn Riesewetter mit denselben entschiedenen „Nein" wiederholen.

*) Die dermalen unter den Geistlichen der orientalischen Kirche noch übliche Tonschrift, auf einem völlig verschiedenen Systeme beruhend, hat mit allen anderweitig bekannten Nichts gemein, und wurde, wie es die Umstände schliessen lassen, etwa im 11. oder 12. Jahrhundert erdacht und ausgebildet. Man s. die Musik der Neugriechen von R. G. Riesewetter. Leipzig, 1838.)

stimmt; bei Dingen von solcher Wichtigkeit ist es nicht zu viel, wenn man nach Namen und bestimmten Citaten fragt *). Ich meines Orts sage: dass die neueren Liturgisten, welche dem heil. Gregor einen Antheil an dem Gesange der Messe zugeschrieben, sich nur auf das Zeugniss Walafrid's Strabo berufen haben, welcher selbst nur eine Tradition anführt. Was die Liturgisten betrifft, welche die Gewohnheit haben, die Thatsachen auf Monumente zu gründen, wie P. Marteune **), Bona ***), Gavanti ****), Muratori †), so habe ich bei diesen davon kein Wort als von einer erwiesenen Thatsache gefunden.

Herr Riesewetter, welcher nur den Paragraph meines zehnten Briefes über Italien in einigen Zeilen kannte (?), den hier verhandelten Gegenstand betreffend, und dem es nicht unbekannt war, dass ich eine grosse Arbeit über die Notation des Nordens, aus Anlass der Entdeckung einer notirten Prose, welche der Bibliothekar M. Paulin zu Montpellier gefunden, vorbereitet habe, welche Arbeit er aber nicht vor Augen gehabt, hat nichts desto weniger seine Diatribe (!) **a)** mit folgender sonderbaren Stelle geschlossen: „Was hat nun Herr Fétis mit allen seinen zu Montpellier und zu Monza gemachten Entdeckungen erzielt, die er so zuversichtlich in seinem Briefe in die Welt hinausschleudert? Hat er die Erfindung der Neumen durch die Longobarden erwiesen, oder die Uebertragung einer angelsächsischen Notation aus Britannien nach Rom und zu der übrigen christlichen Bevölkerung dieses Zeitraumes? — Nein! — Oder dass man sich in Rom im 7. und 8. Jahrhundert der Neumen nicht bediene? — Nein! — Oder die Qualification des Manuscripts von St. Gallen als eines Graduals, folglich die Unaechtheit desselben als eines Antiphonars St. Gregors? — Nein! — Oder hat er die Thatsache erwiesen, dass St. Gregor auch die Messe geregelt? Die gelehrten Liturgisten wussten dies vorlängst, und nur für ihn war es eine Entdeckung" u. s. w.

Indem ich diesen Schluss lese, meine ich jenen Professor der Philosophie zu sehen, welcher, indem er seinen abwesenden Gegner widerlegen will, seine Kappe vor sich auf das Katheder legt, und dieser, als wäre der Gegner anwesend, seine Argumente um so siegreicher entgegenschleudernd, indem sie nicht widersprochen werden, endlich, zu seinen Zuhörern gewendet, ausruft: Ihr sehet es, meine Herren, der Unglückliche ist beschämt, und kann nicht antworten! Herr Riesewetter wird zufrieden gestellt sein, wenn er diese Artikel gelesen haben wird. Er wird daraus sehen, dass ich zuverlässig beweise:

1) dass es eine Notation mit den Buchstaben des lateinischen Alphabets gibt, welche dem Gebrauche der lombardischen Notation in Italien vorherging.

2) Dass diese alte Notation die einzige ist, die St. Gregor gekannt haben konnte, und dass die lombardische Notation in Rom im 6. Jahrhundert ungekannt war, und dort erst im 7. Jahrhundert eindringen konnte.

3) Dass es Monumente dieser alten Notation gibt, welche aus dem 6. (?) Jahrhundert datiren, und dass man solche im 8. bis zum 11. Jahrhundert findet.

3) Dass das Manuscript von St. Gallen kein Antiphonar, und folglich keine authentische Copie jenes von St. Gregor ist.

5) Endlich, dass ich es nicht versucht, zu beweisen, es habe dieser heil. Papst den Gesang des Graduals eben so wie jenen des Antiphonars geregelt, weil ich davon nichts Positives weiss, weil ich darüber nur Muthmaassungen habe, was mich mit den gelehrten Liturgisten auf eine gleiche Linie setzt, die dies seit lange so zuverlässig wissen **b)**.

*) De ecclesiae ritibus. Antwerp. 1736. 4 vol. in Fol.

**) Rerum liturgic. libri duo. Romae 1671. in Fol.

***) Barth. Gavanti, Thesaurus sacr. rituum. Romae 1736 — 1738. 4 vol. in Fol.

†) Liturgia romana vetus. Ven. 1748. 2 vol. in Fol.

45) Wir können warten.

46) Wegen einer *Meinungsverschiedenheit* über den Werth des *Codex von Sanct Gallen* (welchen Herr Fétis an diesem Orte, im gewohnten Uebermuthe, mit der geringschätzigen Benennung eines „*bouquin*“ zu bezeichnen beliebt) würde Herr Riesewetter schwerlich jemals ein Wort an ihn verschwendet haben. Der Leser hat gesehen, dass *diese Frage*, als die minder wichtige in den Hintergrund gestellt, schon lange jenen *wichtigeren Fragen* gewichen war, deren Erörterung *hauptsächlich* den Vorwurf des dem Herrn Riesewetter abgedrungenen Schriftenwechsels ausgemacht hat.

47) Dem unbefangenen Leser dürften unsere *Glossen* zu dem Texte des Herrn Fétis genügen. Sollte über kurz oder lang die von ihm verheissene Schrift (aus Anlass jenes zu Montpellier gefundenen alten Manuscripts) zu unserer Kenntniss kommen, so behalten wir uns (je nach Umständen) unsere Aeusserung darüber vor, so weit nämlich eine solche nicht vielleicht schon durch unsere hier vorliegenden Glossen überflüssig geworden sein sollte. Einstweilen soll Herr Fétis seine geistreichen Argumente wenigstens nicht an seine „*Kappe*“ verschwendet haben.

Dies ist es, was ich Herrn Riesewetter bewiesen habe, und ich verspreche ihm wohl noch andere Dinge zu beweisen in den Schriften, deren Herausgabe ich vorbereite [45]).

Was die herben Worte und übelwollenden Aeusserungen betrifft, aus Veranlassung einer Meinungsverschiedenheit über den Werth eines „*bouquin*“ [46]), so überlasse ich sie gern Demjenigen, der sich darin gefällt, bis zu solchen herabzusteigen.

Fétis der Vater,
Director des Conservat. von Brüssel [47]).

Beilage I.

Vergleichung des Codex von Sanct Gallen mit dem gedruckten Liber Antiphonarius in der Sammlung der sämmtlichen Werke St. Gregors d. Gr. T. III.

Codex von St. Gallen.

Hat keinen Haupt-Titel, fängt gleich mit der ersten Antiphone an, wie folgt.

Auf einer ganzen Seite mit versierten Uncialen:

Dominica prima de adventu Domini.

Statio ad Scm Andream. Post Præsepe.

Antiphona ad Introitum.

Auf der folgenden Seite unmittelbar:

Ad te levavi animam meã Dñe mṁ. In te confido non erubescã. *Psalmus.* Vias tuas Dñe. *Ad Repetendum.* Dirige me in veritate tua. *Responsorium Graduale.* * Universi qui te expectant non confundentur Domine. Ꝑ. * Vias tuas Domine notas fac mihi & semitas tuas educe me. * *Alleluja.* * Osteude nobis domine misericordiam tuam & salutare tuum da nobis. *Ad Offerendum.* Ad te Dñe levavi. *Ad Communionẽ.* Dñs dabit bonitẽ. *Post.* Benedixisti ḋ. *Ad Repetendũ.* Ostende nobis dñe.

Anmerkung. Nur die hier mit * bezeichneten Verse sind in dem Manuscript notirt, d. h. neumirt, und mit dem ganzen Text ausgeschrieben. Die Introitus, Offertoria und Communiones sind blos mit den Anfangsworten gegeben.

Und so auch in folgenden Antiphonen durch das ganze Buch.

Gedruckte Ausgabe.

Sancti

Gregorii Papæ

Liber Antiphonarius

Ordinatus per circulum anni.

Dominica prima Adventus Domini [*]).

Antiphona. Ad te, Domine, levavi animam meam: Deus meus, in te confido non erubescam: neque irrideant me inimici meus. Etenim universi, qui te expectant, non confundentur. *Psalmus.* Vias tuas, Domine, demonstra mihi, et semitas tuas edoce me. *Responsorium.* Universi qui te expectant, non confundentur. *Alleluja.* Ostende nobis Domine misericordiam tuam et salutare tuum da nobis. *Offertorium.* Ad te, Domine, levavi animam meam. Deus meus in te confido, non erubescam. Neque irrideant me inimici mei: etenim universi, qui te expectant, non confundentur. *Versus I.* Dirige me in veritate tua, et doce me: quia tu es Deus salutaris mei, et te sustinui tota die. *Versus II.* Respice in me et miserere mei, Domine, custodi animam meam, et eripe me: non confundar quoniam invocavi te. *Ad Communionem.* Dominus dabit benignitatem, et terra nostra dabit fructum suum. *Psalmus.* Benedixisti Domine.

[*]) In Ms. Compend. additur Statio ad S. Andream ad præsepe. Ita etiam in codice 600 centum annorum Bibliothecæ Angelicæ, nisi quod pro ad præsepe legitur post præsepe.

Beilage II.

Aus den Casibus S. Galli, Autoris Ekkehardi IV. *).

Karolus imperator cognomine magnus cum esset Romae, ecclesias cisalpinas videns, Romanae ecclesiae multimodis in cantu, ut et Johannes (Diaconus) scribit dissonare, rogat Papam tunc quidem secundo Adrianum, cum defuncti essent, quos ante Gregorius miserat, ut iterum mittat Romanos cantrum quoros in Franciam **). Mittuntur secundum regis peticionem Petrus et Romanus, et cantuum et septem liberalium artium paginis admodum imbuti, Metensem ecclesiam, ut priores adiuti. Qui cum in septimo ***) lacuque Cumano aere Romanis contrario quatterentur, Romanus febre correptus, vix ad nos usque venire potuit; antiphonarium vero secum, Petro renitente vellet nollet, cum duos haberet, unum Sancto Gallo attulit. In tempore autem Domino se juvante, convaluit. Mittit imperator celerem quendam, qui eum, si reconvalescceret, nobiscum stare usque instruere juberet. Quod ille quidem, patrum hospitalitati regratiando, libentissime fecit. Quatuor, inquiens, mercedem vos sancti Domini in me uno acquisistis: Hospes erat, et in me cum collegistis; infirmus et visitastis; esarivit in me, et dedistis mihi in eo manducare; sitivit et dedistis ei bibere. — — — — — — — — — — — — — — — — Erat Romae instrumentum quoddam et thera ad antiphonarii authentici publicam omnibus adventantibus inspectionem repositum, quod a cantu nominabatur cantarinum; tale quidem ipse apud nos ad instar illius circa aram Apostolorum cum authentico locari fecit, quem ipse ut ulit, exemplato antiphonario; in quo usque hodie, in cantu si quid dissentitur, quasi in speculo error ejusmodi universus corrigitur. In ipso quoque primus ille litterae alphabeti significativas notulis, qui visum est, aut sursum aut jussum, aut ante aut retro assignari exogitavit, quas postea cuidam amico quaerenti Notker balbulus dilucidavit ****).

---

*) *Ekkehardus*, der Vierte dieses Namens unter den S. Gallensern, war geboren um das Jahr 980, gestorben 1036. Er schrieb aus vorgefundenen ältern „Terminen" die Geschichte des Stifts bis auf seine Zeit.

**) Weiland Bischofs von Arx, der zu der von *D. Pertz* herausgegebenen Sammlung *Monumenta Germaniae historica* (Script. T. II. p. 102 seq.) den Text der *Casus S. Galli* geliefert, wird über diese Erzählung einiger Mazzen zweifelhaft, indem Mabillon auch von einer zweiten Sendung römischer Sänger nach Germanien unter der Regierung Carls des Dicken 880 bis 887 Erwähnung gethan habe. Wir können sein Bedenken nicht theilen: Mabillon hatte keine besseren Hilfsmittel bei Verfassung seiner Annal. Ord. S. Bened., als die Annalisten der verschiedenen Klöster, und würde uns, mit allem seinem Sammlerfleiss und seiner Gelehrsamkeit, in diesem Falle nicht mehr gelten, als der Geschichtschreiber von St. Gallen mit seinen an Ort und Stelle gefundenen bloßen Quellen. Auch spricht sich Mabillon über die Umstände nicht näher aus, von St. Gallen keine Sylbe. Auf einen Zeugen aber, der eben von der Sache, um die es sich handelt, schweigt, kann man sich vor keinem Richterstuhle berufen. Dabei bietet sich uns noch eine Erwägung dar, welche das Erscheinen des Sängers Romanus in St. Gallen in der Zeit Papst Hadrian's (772 — 795) und Carls des Grossen (768 — 814) beständigen dürfte: In der Regierungsperiode Carls des Dicken (880 — 887) blühte zu St. Gallen *S. Notker*, mit dem Beinamen *Balbulus* († 912), wohl bekannt in der Geschichte der Musik und in jener der römischen Liturgie; derselbe, der einem Freunde die Neckenzeichen des Romanus in dessen Exemplare erklärt hat. Wäre Romanus unter Carl dem Dicken nach St. Gallen gekommen, würde Notker ihn noch persönlich gekannt, als ein Kenner und Beflissener des Kirchengesanges sich mit ihm befreundet, und dieses Umstandes in seinen hinterlassenen Schriften, noch zuverlässiger aber S. Notker's Biograph, Ekkehardus dieses Namens der V., erwähnt haben. Dass dies nicht geschehen, bekräftiget die Annahme, dass die Anwesenheit des Romanus in dem Stifte in eine viel frühere Zeit, nämlich in die Regierungszeit Carls des Grossen (fast hundert Jahre früher) fällt, wie dies Ekkehardus IV. mit Zuversicht bezeuget.

***) *Septimus*, das unter dem Namen „der Septimer" bekannte Gebirge in der Schweiz.

****) Die hier erwähnten *kleinen Buchstaben* sind nicht etwa selbst *Tonzeichen*, wie die Gregorianischen Buchstaben *a, b, c, d, e, f, g*, sondern *über die* Neumen oder darunter gesetzte Notenzeichen, um die Art des Vortrages anzudeuten, wie etwa in der modernen Musik p., pp., f., ff., cresc., dimin., — — u. dergl. Die Erklärung, die S. Notker darüber gibt, liest man in Abt Gerbert's Scriptores de mus. sacra P. I. und bei Forkel Gesch. d. M. II. Th. S. 209. Jene Neckenzeichen aber findet man nur in der Handschrift des Romanus, sonst nie *und nirgends weiter*; auch sie bestätigen auf das Zuverlässigste die Identität des von dem Sänger selbst zu St. Gallen hinterlassenen Exemplars.

R. G. Kieseweller.

Abschnitt 10. Bachs Kritik und Feile. Er veränderte und verbesserte seine Stücke von Zeit zu Zeit, daher kommt es, dass mehrerley verschiedene Abschriften seiner Werke im Umlaufe sind.

Abschnitt 11. Bach, ein eigentliches Kunstgenie: Erfindungskraft, feine Beurtheilung, strömende, unendliche Gedankenfülle, gebildeter Geschmack, dem zufolge nichts in seinen Stücken willkührlich, vielmehr alles nothwendig und gleichsam bedungen zu seyn scheint. Die grösste Gewandtheit im Gebrauch der schwersten und feinsten Kunstmittel, die grösste Geschicklichkeit in der praktischen Ausübung der fremdesten und schwersten Handgriffe, sind die Kennzeichen dieses Kunstgenius. Wer diese charakteristischen Kennzeichen in den Bachschen Werken nicht finden, nicht schätzen kann, versteht sie auch nicht; kann sie nicht würdigen, und eben deswegen in Beurtheilung derselben keine Stimme haben. Die Prätension, dass die Tonkunst eine Kunst für alle Ohren sey, kann bey Bach nicht statuirt werden, und ist durch das blosse Daseyn und die Einzigkeit seiner Werke, die dem Kenner wie gewachsen erscheinen, sogar faktisch abgewiesen. Nur der Kenner also, der in einem Werke der Kunst die innere Organisation ahnet, fühlt, und in die Intention des Künstlers dringt, die nichts umsonst will, darf hier urtheilen. Ja, man kann die Stärke eines Musikkenners nicht besser prüfen, als wenn man zu erfahren sucht, wie weit er in der Schätzung der Bachschen Werke gekommen.

Nun folgen Charakterzüge des Bachschen Genie's. Bach war ein wackrer und edler Künstler. Er opferte nur den Musen und liess sich nie zur Gefälligkeit gegen den verdorbnen oder gemeinen Geschmack der Zeit herab. Kein Lob konnte ihm schmeicheln, nur seine eigene Zufriedenheit beruhigte ihn. Er ist unstreitig der grösste aller deutschen Künstler gewesen. Es würde eine eigne neue Kunst dazu gehören sein Verdienst rein auszusprechen. Jedes seiner bessern Werke ist eine neue Welt, mit allem, was darinne lebt. Nur mit der tiefsten Tiefe des Gemüths lässt sich die Schärfe und Weisheit des Geistes ahnen, der darinne weht, und an dem gemeinen Ohre und leichtfertigen Sinnenreize wie ein dumpfer Nebel vorübersieht. Das Studium derselben macht moralisch besser, und, weiter man in dieselben eindringt, je interessanter, klarer und vollkommner erscheinen sie. Sie sind bey der immer frischen Quelle ihres Reichthums, der nur göttlich kann genannt werden, ganz frey von eitler Pracht und alles an ihnen ist solide und bleibend, und geht in den höhern Menschen über.

Dies ist ohngefähr der Inhalt der eilf Abschnitte des Forkelschen Werks. Rec. hätte noch einen zwölften gewünscht, worin gezeigt gewesen wäre, was Sebastian Bach auf sein Zeitalter und das jetzige gewirkt habe? Ein so hoher Genius konnte unmöglich gleich gefasst, begriffen oder verstanden werden und ward es auch wirklich nicht. Es war nicht die Kunst und der Geist seiner Werke, was man zu seiner Zeit an ihm bewunderte und doch nicht eigentlich schätzte, sondern vielmehr seine bis dahin unerhörte Virtuosität auf jeder Klaviatur, die unter seine Hände kam. Wäre Bach nicht ein so vollendeter Spieler gewesen und wären daher aus seiner Schule nicht so viele tüchtige Spieler hervorgegangen, die den himmlischen Geist seiner schweren, gediegnen Werke, wie Apostel, in die deutsche Welt verbreitet hätten: so würden vielleicht noch Jahrhunderte vergehen müssen, ja vielleicht wären diese Werke gar zu Grunde gegangen, ehe ein neuer, mächtiger Geist sie aus dem Dunkel der Vorwelt hätte ans Licht ziehen mögen. Bach war keiner von den Künstlern, deren Manier oder Weise sich nachahmen lässt. Was aus ihm hervorgehen konnte, war wieder neu erschaffen, und so scheint Karl Philipp Em. Bach entstanden zu seyn, dessen hoher Genius auch nicht die entfernteste Aehnlichkeit mit dem seines grossen Vaters hat. Durch diese beyden

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. № 41. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten*: Aus Dresden (Beschluss). Aus Leipzig. Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSION.

Joh. Seb. Bach's Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von *F. C. Griepenkerl* und *F. Roitzsch*. Leipzig, bei C. F. Peters. Band I. 2. à 3½ Thlr.

„Die Erhaltung des Andenkens dieses grossen Mannes," sagt Forkel in seinem bekannten Buche: „Ueber J. S. Bach's Leben, Kunst und Kunstwerke," „ist nicht blos Kunstangelegenheit — sie ist Nationalangelegenheit." Diese Worte, so wie jene, welche derselbe an anderem Orte anführt: dass die Kenner und Verehrer ächter musikalischer Kunst sich vereinigen möchten, laut die Vortrefflichkeit der Werke dieses Meisters zu predigen und das Studium derselben anzuempfehlen, was er von der Zeit erwartet — sind sie nicht schon in Erfüllung gegangen und gehen sie nicht noch täglich in Erfüllung? Die Deutschen haben erkannt, was für ein unschätzbares Kleinod sie in Bach's Werken besitzen; von Jahr zu Jahr wuchs das Streben, sich in möglichsten Besitz derselben zu setzen. Und wahrlich! jeder Künstler und Junger der ächten deutschen Kunst, kann er sich eine höhere Lebensaufgabe stellen, als das Studium von Bach's unvergänglichen Werken? Ewig neu, entfalten sie sich ihm in immer wohlthuenderen Farben, je mehr sein Sinn und Gefühl durch sie gebildet und veredelt wird, und indem er sich so ganz in sie hineingelebt hat, muss er da nicht vom gesicherten Standpuncte ausrufen: Bach! das Alles danke ich dir, du hast mich zur Erkenntniss des Höheren geführt, in dir finde ich die Ruhe und für mein Schaffen das belebende Gefühl, was mir das gewöhnliche Treiben der Welt nicht zu bieten vermag! Dieses war gewiss schon das Glaubensbekenntniss manches bereits wieder verstorbenen Künstlers, ist es noch in der Gegenwart und wird es auch in der fernsten Zukunft sein.

Aber auch die Zeitgenossen Bach's erkannten den unvergleichlichen Werth seiner Kunst und Kunstschöpfung, und bewunderten ihn und zollten ihm die höchste Verehrung als Tonsetzer und Spieler; rechnet man nun den Ruhm, den er bei der Nachwelt gefunden hat, und der fast noch im Zunehmen ist, hinzu, so muss man bekennen: dass Bach der Einzige von unseren grossen Künstlern ist, deren Werke ein glückliches Schicksal sonder Gleichen erlebt haben und immer fort erleben. So wie nun dieser Künstler von der Stufe an, wo er zur vollkommenen künstlerischen Selbständigkeit gelangt war, Alles, was er ergriff, seinem grossen Genie gemäss nur von der grossartigsten Seite in seinen Wirkungskreis ziehen konnte, ist auch diese Grösse in seinen Werken für Gesang, Clavier, Orgel u. s. w. zu finden. Dabei war er auf dem Clavier und der Orgel ein gleich grosser Meister, für ersteres noch der Erfinder einer umfassenden Applicatur, an der heute noch nichts zu ändern ist und welche sich lediglich aus dem Bedürfnisse nach ihr für die Ausführung seiner Werke ergab; — für letztere ein vollkommener Kenner dieses Rieseninstruments, dessen Behandlung durch das obligate Pedalspiel, wie er es anwendete, erst einzig, eigenthümlich dasteht. Der Unterschied Bach'scher Clavier- und Orgelcomposition ist ein grosser, — für beide Instrumente ist er ein Anderer; Claviermässiges ist in dessen Orgelsachen nicht zu finden, wohl aber dann und wann das Umgekehrte. Die Orgel will aber auch ganz eigenthümlich behandelt sein, was Viele, die sich in jetziger Zeit mit Orgelcomposition befassen, theils nicht berücksichtigen, theils nicht zu verstehen scheinen.

Wie in anderen Compositionsarten, steht Bach auch in den Compositionen für die Orgel unerreichbar für alle Zeiten da; die grossen Präludien und Fugen sind Virtuosenstücke, aber ihr Styl, wie edel ist er! Wie entsprechend dem Orte sind diese Schöpfungen, wie nothigen sie uns Erstaunen ab! Derartige Tongebilde können bei so grossem Genie, wie dieser Meister es besass, nur aus der vollkommenen Bekanntschaft mit dem Instrumente und dessen Beherrschung als Kenner und Spieler hervorgehen, wie es denn Bach auch im höchsten Grade war.

Die Worte Forkel's, welche wir im Eingange anführten, sind uns auch jetzt noch Pflicht; aber auch von Seiten der Verleger muss zur möglichsten Verbreitung dieser classischen Werke die Hand geboten werden; gewiss, Alles muss sich vereinigen, um diesen Zweck zu erreichen. Erst in der neuesten Zeit wird diesen Ansprüchen vollkommen Genüge geleistet. Man bestrebt sich, durch Aufführungen, Spiel und Lehre den Bach'schen Geist immer weiter zu verpflanzen. Und auch die Verleger sind nicht zurückgeblieben; hier und da wurden Ausgaben Bach'scher Werke veranstaltet und überall hin verbreitet. Das grösste Verdienst darin hat sich aber die Verlagshandlung erworben, durch welche zuerst Bach's sämmtliche Claviercompositionen erschienen und jetzt die sämmtlichen Orgelcompositionen zu erscheinen anfangen.

Man kann dies nicht genug anerkennen, so wie den Fleiss nicht genug loben, mit welchem die Ordner dieser grossen Sammlung, von der bis jetzt zwei Bände vor-

liegen, hierbei zu Werke gingen. Um die möglichste Originalität verbürgen zu können, wurden bei Sätzen, wo nicht das Autograph zu Grunde lag, mehrfache Abschriften aus den entgegengesetztesten Entfernungen herbeigeschafft, diese verglichen, berichtigt und das aus ihnen für gewiss Anzunehmende, als richtig für den Druck gewählt; bei anderen, wo ein solches vorlag, wurden ausserdem noch zahlreiche Abschriften verglichen, so dass jedes Stück dieser zwei ersten Bände als ächt anzunehmen ist. —

Der erste Band enthält zunächst die schon bekannten sechs Sonaten für zwei Claviere und Pedal, dann die berühmte Passacaille und eine Pastorale. Die Sonaten schrieb Bach nach Forkel für seinen ältesten Sohn Friedemann, um ihn damit zu dem grossen Orgelspieler vorzubereiten, der er nachmals geworden ist. Die Nägeli'sche Ausgabe führt den Titel: „Orgelschule"; sie bilden auch eine eigentliche Schule, aber keineswegs zur Bildung der Anfänger, wie Mancher dann und wann noch irriger Weise glaubt und sie für diesen Zweck nicht tauglich hält, wohl aber eine solche für bereits ausgebildete Orgelspieler, die an diesen Sonaten ihre erlangte Fertigkeit immer im Schwunge erhalten können, da das Triospiel das übendste, aber auch schwerste auf der Orgel ist. Also sie bilden eine — Meisterschule.

Herr Griepenkerl scheint nach seiner Vorrede auch die von uns eben widersprochene Ansicht über diese Sonaten zu theilen, indem er sagt: „Die im gegenwärtigen ersten Bande enthaltenen Orgelcompositionen mit Ausnahme der Pastorale, sind eigentlich von Bach zu Vorübungen bestimmt," und weiter: „Eigentlich sind die sechs Sonaten und die Passacaille für ein Clavichord mit zwei Manualen und Pedal geschrieben, ein Instrument, das damals jeder angehende Organist besass, um darauf vorher zu Hause Hände und Füsse einzuüben und zu freierem Gebrauche auf der Orgel geschickt zu machen; denn im Sinne der damaligen Zeit musste vor der Orgel Alles freie Erfindung sein." Wenn im Geiste der damaligen Zeit vor der Orgel Alles freie Erfindung sein musste, hatte Bach auch nicht nöthig gehabt, seine grossen Orgelsätze zu schreiben, da er hatte keinen Gebrauch davon machen können; doch die Sache klärt sich auf, wenn man annimmt: dass die freie Fantasie des talentvollen Künstlers, dazumal wie jetzt, als eine der schönsten Kunstleistungen galt; und um sich recht dazu zu befähigen, mögen solche Künstler recht fleissig diese Sonaten und die Passacaille spielen; — von diesem Gesichtspuncte aus sind sie die vortrefflichsten Vorübungen.

Das Clavichord war ein Lieblingsinstrument Bach's, und räth Herr Griepenkerl, dergleichen mit zwei Claviaturen und Pedal jetzt wieder anfertigen zu lassen, weil sie Niemand entbehren kann, der sich zum Organisten, besser tüchtigen Organisten, bilden will. Wir sind damit ganz einverstanden; ob die Virtuosen aber, wie weiter gesagt wird, die nicht eher ruhen würden, bis sie Instrumente mit zwei Claviaturen und Pedal besässen, um darauf noch ärger, als bisher, zu wüthen, diesen Zweck erreichen, kümmert uns nicht im Geringsten; wohl aber können wir Herrn Griepenkerl nicht beistimmen, wenn er fürchtet, dass derartige Instrumente unseren angehenden Organisten zu theuer wären, da sie nur die Aussicht hätten, in der Folge eine Stelle von 100 — 300 Thaler zu erüben. Ein solch zwar in jedem Fache Leute, die so in den Tag hineinleben, und sind solche auch in unserer Kunst nicht selten zu finden; an ein unausgesetztes Bilden ist bei ihnen nicht zu denken. Da nun der tüchtige Künstler auf der Orgel seine Tüchtigkeit nicht dem mitunter schmalen Gehalte, sondern lediglich seinem Kunsttriebe, seiner künstlerischen Natur zuzuschreiben hat, so wird ein solcher alle Wege wohl benutzen, die ihm zu seiner Vervollkommnung offen stehen. Beiläufig sei noch erwähnt, dass ein solcher Handwerker, der nur um des Bissen Brotes willen die Orgel schlägt, nicht des geringsten Gehaltes werth ist; ferner, dass der in der Ausbildung begriffene Orgelspieler, wie jeder andere Künstler, nicht fragen soll: was wird mir dafür? Das muss er von der Zeit erwarten, welche ihm, ist er anders ein tüchtiger Künstler geworden, Belohnung für seine Mühe und vielleicht eine weit bessere Stellung, als Herr Griepenkerl meint, einnehmen lassen wird. Was die in der Gegenwart mögliche häusliche Uebung betrifft, so sei bemerkt, dass jetzt hier in Leipzig sehr vorzügliche Pedale (in der Fabrik von L. J. Schöne) gebaut werden; hat man ein solches und einen guten Flügel im Hause, so ist eine umfassende Bildung zu erreichen, und der junge Organist, welcher die von uns verlangten Eigenschaften besitzt, wird mit den für ihn grössten Opfern nicht versäumen, sich in Besitz eines solchen Instrumentes zu setzen. Es bedarf keiner zwei Claviaturen, da sich dieselben auf der Orgel nach solcher Uebung leicht handhaben lassen.

Nun wieder zur Sache! Ein höchst werthvolles Stück bietet weiter die schon erwähnte und bekannte Passacaille, welche hier nach vielen Abschriften und dem Autograph, als auf die höchste Autorität gegründet, mitgetheilt wird. Das Schlussstück dieses Bandes, ein Pastorale, wurde nach einer Abschrift, früher in Forkel's Besitz, abgedruckt, worin sich die Sätze in dem hier wahrzunehmenden Zusammenhange vorfinden, während sie sonst nur einzeln anzutreffen waren. Herr Griepenkerl findet in dieser Art die deutlichsten Spuren der Verbindung, welche wir aber nicht entdecken können. Der erste Satz ist jedenfalls nur der Anfang eines grösseren Ganzen, was aus den langen Orgelpuncten und aus dem nicht vorhandenen Schlusse erklärlich; denn so, wie hier, wurde Bach nicht geschlossen haben; daher ist dieser Satz entweder als ein Bruchstück eines einstmals fertigen, oder nie vollendeten Tonstückes wohl anzunehmen. Die übrigen Sätze sind keine Orgelsätze, auch findet sich in ihnen nicht die Spur einer Pedalpartie. Ehe wir zu dem Inhalte des zweiten Bandes schreiten, kommen wir noch einmal auf die Vorrede des ersten Bandes zurück. Unter Mehrerem, worüber sich sprechen liesse, z. B. über die Registrirung überhaupt und über den Ausdruck: Organo pleno, welches wir jedoch, um uns nicht so sehr auszubreiten, übergehen, heben wir blos eine Bemerkung über Bach's Kunstleben selbst heraus, welche auf einem Irrthume beruht. Nach derselben soll Bach fast fünfzig Jahre hindurch in dem Mutterlande der deutschen protestantischen Kirche allsonntäglich die Aufgabe gehabt ha-

ben, das religiöse Gefühl seiner Zeit vor Tausenden von gotterfüllten Zuhörern durch das mächtige Organ der Orgel auszuströmen.

Es thut uns leid, dass das hier steht! Die Stelle eines Organisten bekleidete Bach (in Arnstadt — Mühlhausen — Weimar) vom Jahre 1704 — 1714, wurde hernach Concert- und Capellmeister und 1723 Cantor und Musikdirector an der Thomasschule in Leipzig. Obgleich er in letzterer Stellung Gelegenheit genug hatte, wie durch seine geistlichen Gesangwerke, so auch durch sein mächtiges Orgelspiel auf die Herzen der Zuhörer wirken zu können, kommt jedoch dieses nicht in Betracht, da es blos als Ausnahme anzusehen ist.

Wir kommen nun zu dem zweiten Bande. Dieser enthält zehn Präludien und Fugen, von denen die No. 1 C dur, 6 C moll, 7 C dur, 8 A moll, 9 E moll, 10 H moll schon aus der Haslinger'schen Ausgabe bekannt sind, und darunter wieder die C moll- und A moll-Fuge, so wie das Präludium und die Fuge in H moll als wahre Prachtwerke betrachtet werden; die übrigen sind theils weniger, theils noch gar nicht bekannt. Zu ersteren gehören No. 4 G moll, Fantasie und Fuge, eines der grössten, vorzüglichsten Bach'schen Orgelstücke, und No. 2 G dur, No. 3 Präludium und Fuge in A dur, und No. 5 desgleichen in F moll erscheinen hier zum ersten Male in Druck, von denen das letztere Werk als eine wahre Bereicherung in diesem Fache genannt werden muss. Dasselbe ging von Lehrer auf Schüler über (Bach — Kittel — Dröbs — Becker), fand sich nur in einer einzigen Abschrift in der Sammlung von C. F. Becker vor, und ist in seiner Grossartigkeit und Würde nur mit dem Präludium und der Fuge in C moll zu vergleichen, nur mit dem Unterschiede, dass das F moll-Präludium dasjenge in C moll bei Weitem übertrifft. Forkel gibt die von Bach geschriebenen grossen Präludien und Fugen mit obligatem Pedal auf ungefähr ein Dutzend an, wir glauben zwar, dass diese Zahl nicht ausreicht und noch ein Band voll Präludien und Fugen zu erwarten steht, können aber nicht umhin, den verehrten Herausgebern der in Rede stehenden Sammlung die möglichste Sorgfalt bei Ordnung dieses Stoffes anzuempfehlen, damit ja kein Werk mit unterlaufe, dass der Kenner hernach, freilich dann zu spät, als nicht von Bach'scher Abkunft hinwegwünschen möchte.

Alle Diejenigen, die sich dem Studium des so unvergleichlichen Instrumentes, der Orgel, gewidmet haben, werden nicht anstehen, die so viel versprechende Sammlung in ihren Besitz zu schaffen, so wie wir es als eine Art Pflicht betrachten, dass alle wahren Verehrer der ächten deutschen Kunst, in deren Sammlungen sich noch Autographen oder Abschriften Bach'scher Werke vorfinden sollten, das edle Streben der thätigen Verlagshandlung durch ihre Mittheilung unterstützen und fördern helfen, mit einem Worte, ihr, so wie den Ordnern des Ganzen, durch erhöhte Theilnahme an dem grossen Unternehmen Belohnung für die vielfach bisher verwendete Mühe und Sorgfalt finden lassen. Aber, möge die Grosse Bach'scher Kunst auch immer mehr erkannt und gewürdiget werden, und mögen diese Orgelcompositionen, unvergleichlich in ihrer Art, ebenfalls dazu beitragen, dass der Sinn für das Erhabene und Grosse sich immer mehr zeige, erweitere und befestige, damit das Vaterland, im Bewusstsein, dass dieser unsterbliche Meister — der grösste musikalische Dichter und der grösste musikalische Declamator, den es je gegeben hat, und den es wahrscheinlich je geben wird — ein Deutscher war, nicht blos stolz auf seinen Besitz, sondern vor Allem auch seiner werth sein möge. *Hermann Schellenberg.*

Nachrichten.

Dresden (Beschluss). Bei dieser Gelegenheit gestatten uns die Leser, der Vollständigkeit halber, ein ganz kurzes Referat über die Concerte hier beizufügen, welche im Laufe des Jahres, d. h. seit Herbst 1844, hiesigen Ortes stattgefunden haben, wobei von vorn herein als eine auffallende, wenn auch in den Verhältnissen, namentlich in dem anstrengenden Dienste, begründete Erscheinung die mag hervorgehoben werden, dass in dem ganzen Jahre nicht ein Concert von irgend einem unserer Kammermusiker veranstaltet worden ist, wenn dieselben auch bei anderen Productionen theilweise oder insgesammt stets bereitwillig mitgewirkt haben — ja, dass selbst das projectirte und bereits annoncirte Concert der Capelle zum Besten der bei der diesjährigen Frühjahrsüberschwemmung Betheiligten nicht zur Ausführung kam, angeblich weil die Intendanz das Theater für diesen Zweck nicht hat bewilligen wollen, und — unglaublich, aber wahr! — in Dresden kein öffentliches Local existirt, das für ein grosses Capellconcert ausreichend genannt werden konnte! Deshalb flüchtet sich auch das Eine, *sur tout* so genannte, am Palmsonntage für den Wittwen- und Waisenfonds alljährlich veranstaltete, in die grossen, einst sehr prächtigen, jetzt allerdings sehr abgenutzten, theilweise verwitterten Räume des alten Opernhauses, sollte dasselbe auch, um nur eine Temperatur darin zu erzeugen, die noch immer beliebiges Zahneklappern gestattet, wie bei der scharfen Halle in diesem Jahre, die unglaublichsten Opfer, die gewaltigsten Anstrengungen fordern! Dass übrigens die Wahl der Piecen diesmal gerade eine sehr ansprechende war (wir hörten *Haydn's* „Schöpfung" und *Beethoven's* „C moll-Symphonie"), hat der ungemein zahlreiche Besuch, trotz des ungünstigen Wetters, dargethan, der eine Gesammteinnahme von mehr als 1700 Thalern vermittelte. Vollendeter, als damals, haben wir *Beethoven's* genannte Symphonie noch niemals aufführen gehört — ein Verdienst *Reissiger's*, auch von dem Oratorium würden wir dasselbe sagen können, wenn nicht die Tempowahl, vorzugsweise in den Solopiecen, etwas zu gedehnt erschienen und der Vortrag derselben im Allgemeinen zu süsslich-sentimental gehalten worden wäre, was Herr Capellmeister *Wagner* wohl zu beseitigen vermocht hätte.

In den beiden von der Capelle und dem Hofopernpersonale für die Armen im Theater gegebenen Academieen (am 7. November v. und 5. Februar d. J.) hörten wir *Mozart's* Requiem (die Soli von Mad. *Kriete*, Fräul. *Scholl* — Altistin, ziemlich unbedeutend — und den Her-

ren *Bielezizky* und *Dettmer* vorgetragen, bei dem wir, neben einer im Ganzen gelungenen Ausführung, namentlich des Posaunensolo's im Tuba mirum gedenken müssen, das von Herrn Kammermusikus *Rühlemann* mit sehr schönem, rundem und weichem Tone und mit sauber nuancirtem, edlem Vortrage ausgeführt ward — und *Beethoven's* Musik zu „Egmont." *Mendelssohn Bartholdy's* geistreich-phantastische Hebridenouverture und *Beethoven's* Adur-Symphonie bildeten die Grundlagen der zweiten Academie, denen sich das Terzett und Finale aus *Mozart's* Idomeneo (zweiter Act), die Arie: „Non paventar," aus der „Zauberflöte," und die Robert-Fantasie für zwei Flöten von *A. B. Fürstenau*, geblasen vom Componisten und seinem talentvollen Sohne, anschloss. Dass der Besuch dieser Academie, namentlich der letzten, ein sehr spärlicher war, wird Den nicht Wunder nehmen, der erkannt hat, dass der Sinn für tüchtige, classische Musik hier bei Weitem mehr affectirt, als wirklich vorhanden ist, ein Uebelstand, der auch das Aufblühen der seit einigen Wintern durch den Musikdirector *Hartung* hier arrangirten Abonnementconcerte veranlasste, in denen für Dresden die einzige Gelegenheit geboten war, grössere Instrumentalcompositionen kennen zu lernen, und bei denen dem Unternehmer bei den mancherlei sonstigen Schwierigkeiten nicht auch noch zuzumuthen war, dass er etwaige Ausfälle aus eigener Tasche decken solle. —

An Pianisten hörten wir in dieser Zeit: *Litolff*, *Hadenfeldt*, *Willmers*, *Dühler*, *Moscheles*, *Mortier de Fontaine*, und bei Gelegenheit der von Diesen gegebenen Concerte zugleich *Ferd. Hiller* und Frau *Clara Schumann*. Ueber alle Diese fur diesmal nichts weiter. Sie sind in ihren Leistungen dem musikalischen Publicum bekannt und auch in diesen Blättern neuerdings gewürdigt worden. Dass wir in die merkwürdig posaunenden Berichte über *Litolff*, wie sie neulich aus Swinemünde und Berlin erschallten, nicht einzustimmen vermögen, so wenig wir ihm ein gewisses Talent und eine bedeutende Technik absprechen wollen, mag hier beiläufig erwähnt werden. Auch Mad. *Bielezizky*, Gattin unseres Tenoristen, producirte sich als Pianistin, ohne doch den Anforderungen vollkommen genügen zu können, welche die Jetztzeit an den Virtuosen stellt. Gestehen wir ihr gern eine tüchtige und solide Schule, Sicherheit und Sauberkeit des Spiels, auch einen gewissen Grad von erforderlicher Technik für die modernen Compositionen zu, so mangelt doch die volle Beherrschung der Schwierigkeiten, elastischer Anschlag und dadurch bedingter schöner Ton, der zu matt, ja nicht selten spitz und schrillend erschien — es mangelt endlich Geist und Seele des Vortrages, und die Concertgeberin gab mehr nur die Lösung von tüchtigen Schüleraufgaben, als eine eigentlich durchgebildete, selbstbewusste, geistig freie Kunstleistung.

Die Reihe der Violinisten eröffnete *Ernst*, der zwei sehr besuchte Concerte und im Verein mit unserem tüchtigen Concertmeister *Franz Schubert*, mit *Ferd. Hiller* u. s. w. zwei Quartettacademieen gab. Ihm folgten *Prume* und *Léonard*, der indess nur im Theater in den Zwischenacten und in dem von *Hiller* zum Besten der Ueberschwemmten gegebenen Concerte spielte, da sein eigenes, projectirtes Concert wegen plötzlich nothwendig gewordener Abreise unterbleiben musste; er zeigte sich als tüchtiger Virtuose, doch meinen wir auch den Künstler in ihm erkannt zu haben. Die Leistungen der Herren *Biesewetter* aus Hannover und *August Siebers* von hier (in den Zwischenacten) boten etwas künstlerisch Bemerkenswerthes nicht dar.

Flötisten hörten wir nur im Theater, nämlich: *Heindl* aus Sondershausen, der hier schon genügende Würdigung erfahren; den blinden *Moritz Thiel* aus Berlin, dessen trübes Geschick mehr, als seine Leistung, Berücksichtigung verdient; und ein junges, vielversprechendes Talent, *A. W. Zetzold* aus Braunschweig, der seitdem für unsere Capelle gewonnen worden ist. Vortrefflicher Ansatz, zarter, seelenvoller Ton, namentlich im Pianissimo, dem es indess auch an Mark nicht fehlt, tüchtige Athemeintheilung, reine Intonation, klare und saubere Passagen im Legato und Staccato, gut geschulte einfache und Doppelzunge, bedeutende Virtuosität und ein gefühlter, inniger und wohl nuancirter Vortrag zeichnen ihn aus. Grössere Abrundung des Octavenspieles, mehr Gleichmässigkeit des Trillers, einen grösseren und energischeren Ton, der deshalb dem Character des Instrumentes noch nicht zu widersprechen braucht, und einen piquanteren, geistreicheren Vortrag wünschten wir dem jungen Künstler, der bei fleissig fortgesetztem Studium zu den bedeutendsten Hoffnungen berechtigt.

Ebenfalls im Theater hörten wir den Fagottisten Kammermusikus *Schmidt* aus Oldenburg, der in Bezug auf schönen, runden, weichen Ton, wie auf Bravour und Sicherheit bei Gelegenheit seines Auftretens in Leipzig die verdiente Würdigung gefunden hat. — Der Violoncellist *Piatti*, der in Gemeinschaft mit *Dühler* hier sich hören liess, beglaubigte sich in technischer Beziehung als einen der ersten Violoncellvirtuosen der Gegenwart, in dem auch mehr künstlerische Natur verborgen liegt, als in vielen Anderen, wenn freilich auch, was nur zu beklagen, seine moderne Kunstrichtung jene nicht zur vollsten Entfaltung hat kommen lassen, was namentlich bei dem Vortrage der grossen *Beethoven*'schen Sonate in A sehr merklich hervortrat.

Mad. *Mortier de Fontaine* trat in den von ihrem Gatten veranstalteten Concerten mehrfach als Sängerin auf; wir würden es für keinen Verlust achten, wenn das nicht geschehen wäre. Auch den Baritonisten Herrn *Negroni* hörten wir, und seine volle, wenn auch etwas rauhe Stimme, seine gute Schule und sein empfundener Vortrag liess den gebildeten Sänger erkennen.

Endlich haben wir noch zweier Orgelconcerte zu erwähnen, welche der Organist Herr *Ferd. Vogel* von Copenhagen auf der Orgel der hiesigen Kreuzkirche veranstaltete. Er bewies sich in denselben als einen tüchtigen Beherrscher seines schwierigen Instrumentes, wenn wir ihm auch etwas weniger moderne Virtuosität gewünscht hätten; namentlich ist seine ausserorentliche Fertigkeit und Sicherheit in Behandlung des Pedals hervorzuheben. Auch als Componist fehlt es ihm nicht an Talent, allein dasselbe ist nicht geregelt genug. Er ergeht sich zu gern im Gesuchten, Barocken und scheint darin den grössten Werth zu suchen — ein beklagens-

werther Irrthum, der leider jetzt so häufig gefunden wird, aber doch wenigstens von dem erhabensten aller Instrumente ernstlichst fern gehalten werden sollte.

Wenn wir nun noch einer Aufführung der *Dreissig*'schen Singacademie, unter unseres tüchtigen Hoforganisten *Johann Schneider's* Leitung, gedenken, die einen kunsthistorischen Werth insofern mit Recht in Anspruch nahm, als sie uns die allmälige Entwickelung des christlichen Kirchengesanges vom 11. Jahrhundert bis auf die Jetztzeit in practischen Beispielen deutscher und italienischer Meister vor Augen stellte, und daran die Erwähnung des zum Besten des Gustav-Adolph-Vereines von dem hiesigen Männergesangvereine Orpheus veranstalteten Concertes knüpfen, das ein erfreuliches Fortschreiten des Vereines bekundete: so mögen wir auch noch vorübergehend die Concerte namhaft machen, welche zum Besten der Ueberschwemmten hier von dem Liederkranze, unserem aesthetisch-tüchtigsten Männergesangvereine unter des bekannten *J. Otto* Leitung, von der *Dreissig*'schen Academie (*Handel's* „Israel") und den Herren *Ferd. Hiller, Mortier de Fontaine* und *Ciccarelli* veranstaltet wurden, und einen Gesammtbetrag von mehr als 1600 Thaler ergaben. Das des Letztgenannten, der seine Schülerinnen (er ist bekanntlich hier vielgesuchter Gesanglehrer) und seine Compositionen producirte, war das künstlerisch unbedeutendste, denn die Compositionen waren ausserordentlich flach und gewöhnlich, und die Ausführung zeugte keineswegs von besonderer Tüchtigkeit.

Das eintraglichste dieser Concerte, ja vielleicht aller bisher hier veranstalteten, mit Ausschluss der Palmsonntagsconcerte der Capelle, war das von *Mortier*, da es über 800 Thaler Reinertrag lieferte. Glaube man indess nicht, dass sei eine Folge davon gewesen, dass unsere brave Capelle hier *Mozart's* herrliche Figaro-Ouverture ausführte, oder dass der Concertgeber *Mendelssohn's* schönes Gmoll-Concert, was wir indess früher schon besser von ihm gehört haben, oder dass Mad. *Mortier* zwei von ihr schon öfter, von Anderen besser gehörte Arien vortrug u. s. w.; das Alles eben so wenig, als der wohlthätige Zweck hätten den Saal in dem Maasse zu füllen vermocht, wie er diesmal bei erhöhten Preisen gefüllt war, wo man das absonderliche Vergnügen haben konnte, für 20 Ngr. ein ausser den beiden erstgenannten Piecen nicht sonderlich interessant ausgestattetes Concert stehend anzuhören, da der Concertgeber, scheinbar in einer Anwandlung von sonderbarem Humor, nur die *crème de la société* würdig erachtet hatte, mit Sitzplätzen bedacht zu werden, um diese *crème*, welche aus Geburt- oder Geldaristokratie besteht (beide gelten ziemlich gleichviel und gleichen dem Mantel der christlichen Liebe!), möglichst der unangenehmen Nothwendigkeit zu überheben, mit Leuten jenen sublimen Genuss zu theilen, welche zwar meistentheils weit mehr Kunstbildung, wenigstens weit mehr unverdorbenes Kunstgefühl, aber weniger Pergamente oder andere gewichtige Papiere aufzuweisen haben, bei denen also der Barometer des Werthes in den Augen Jener tief unter dem Normalpuncte steht. Wenn eine derartige Exclusivität selbst bei solchen Gelegenheiten geltend gemacht werden will, so ist das nicht nur in jeder Rücksicht bedauerlich, sondern zeugt auch von einem offenbaren Verkennen der Fortschritte des Bewusstseins der Gegenwart, das trotz aller fashionablen Rococosucht, trotz allen süssen Vorspiegelungen von dem eigenthümlich hohen Werthe abgestandener, mittelalterlicher Institutionen, immer klarer zur Erkenntniss gebracht hat, dass vorzugsweise in Wissenschaft und Kunst nur das Verdienst den Vorzug, den wahren Adel begründe, eine Wahrnehmung, deren Anerkennung auch die wirklich Gebildeten der höheren Stände sich nicht mehr entziehen. Was also war es denn, das die Societé mit magnetischer Kraft in dieses Concert zog? — Der Concertgeber hatte die Sucht nach dem Neuen, noch nicht Dagewesenen, mit richtigem Tacte auszubeuten gewusst, und wenn das von künstlerischem Standpuncte aus wenig Erfreuliches hat, so mochte es hier um des Zweckes willen eher einige Entschuldigung finden. Der Zweck muss ja so oft die Mittel heiligen — man nennt das: politisch handeln; und dass dem modernen Concertgeber das Studium der Politik vorzugsweise zu seinen Erfolgen nöthig sei, wird doch Niemand in Abrede stellen! — Dass „Fräul. Prinzessin *Olga Ghika*" (so das Concertprogramm) das Allegro aus *Hummel's* Amoll-Concert mit Fertigkeit und Präcision, ja für ihr Alter selbst mit Geschmack und Ausdruck, namentlich auch sehr tactfest vortrug, verdient Anerkennung. Das eigentliche Zugstück aber war die Ouverture aus *Rossini's* „Semiramide," von dem allezeit fertigen Arrangeur und Vielschreiber *Czerny* für acht Pianoforte zu vier Händen — also für zweiunddreissig Hände — arrangirt, zu deren — übrigens theilweise ziemlich mangelhafter — Ausführung der Concertgeber eine Anzahl Damen und Herren aus den höheren Cirkeln zu bewegen gewusst hatte. Ueber das Monstre-Arrangement auch nur ein Wort zu verlieren, wäre Zeit- und Raumverschwendung. Die Semiramidenouverture für zweiunddreissig Hände — das ist über und über genug. Wer darin nicht die Kunst zu elendem Handwerkszeug erniedrigt, zu leerer Ostentation und seiltänzerischer Schaustellung herabgewürdigt, zu erbärmlichster Speculation gemissbraucht erkennt: nun, dem lasse man seine bessere Einsicht, seinen geläuterten Geschmack — *habeat sibi!*

Die freundlichen Leser gestatten uns wohl hier gleichzeitig noch die Rüge einiger Concertausserlichkeiten, die immer weiter und weiter sich zu verbreiten scheinen, und die um so mehr einmal berührt zu werden verdienen, als die Klagen darüber so gerecht wie allgemein sind, nichts desto weniger aber selten oder nie öffentlich ausgesprochen werden. Dahin rechnen wir zunächst die Unsitte der pomphaften Ankündigungen eines „grossen Vocal- und Instrumentalconcertes," während die Virtuosen häufig sich darauf beschränken, nichts weiter, als ihre eigenen Leistungen im Gebiete der Salonmusik, ohne Orchester, höchstens mit ein Paar ziemlich faden Gesangsvorträgen am Piano verbrämt, dem Publicum vorzuführen, und daneben wohl gar noch Namen von anderen Künstlern, als Lockspeise, auf das Programm zu setzen, die das Publicum bei der Ausführung dann vergeblich erwartet, häufig sogar ohne dass es der Concertgeber für seine Pflicht halten sollte, irgendwie wegen dieser Täuschung sich zu entschuldigen, wie solches —

um in beider Rücksicht nur ein Beispiel anzuführen — Seiden des Herrn *Fr. Pfeiffer* hier geschah!

Ferner rechnen wir dahin die Unsitte der bedeutend erhöhten Eintrittspreise, bei welcher wir für jetzt nur darauf hindeuten wollen, dass durch solche Manipulation der Concertgeber sich selbst ein, wenigstens nicht von künstlerischer Beschaffenheit zeugendes, Testimonium seiner exquisten Vorzüglichkeit ausstellt, dadurch aber auch von vorn herein die gerechten Ansprüche des Publicums wie der Kritik in verhältnissmässiger Weise steigert, zumal wenn er für derartige erhöhte Concertpreise eben nichts weiter, als eine magere Soirée bietet, bei welcher er in selbstgenügsamer Beschränkung (oder Beschränktheit) das nur den Grossen unter günstigen Auspicien gelingende Wagstück unternimmt, die Aufmerksamkeit und Theilnahme eines Concertpublicums Stunden lang, ohne Thee und geistreiche Conversation, durch Salonvorträge zu fesseln.

Werden diese beiden Puncte von den Concertgebern verschuldet, so haben wir hinsichtlich eines dritten das Publicum anzuklagen. Wir meinen diesmal nicht die störende Zuspätkommen Einzelner, die, wie es scheint, niemals zu rechter Zeit mit ihrer Toilette fertig werden können, wahrscheinlich weil sie meinen, es gehöre zum guten Ton, überall zu spät zu kommen und dadurch Aufsehen zu erregen und eine vornehme Bissrthein an den Tag zu legen, unbekümmert um die Achtung, die jeder Gebildete der Kunst, wie dem Künstler und den übrigen Anwesenden schuldig ist. Sondern wir meinen diesmal das Verlangen der Wiederholung irgend einer Concertpiece, mag diese nun vom Concertgeber oder einem anderen Mitwirkenden executirt worden sein, wie das hier sehr häufig vorzugsweise einzelnen Liedervorträgen der Mad. *Schrader-Bertram* zu widerfahren pflegt, wobei man selbst das wahrlich oft genug von der Künstlerin gehörte, für den Vortrag einer Dame charakteristisch gar nicht passende, und von ihr dramatisch-nuancirt, fast möchten wir sagen, allerwärts vorgetragene *Carissimann*'sche: „Bächlein, lass dein Rauschen sein," nicht verschont. Diese Da Capo-Forderung des Publicums halten wir, ganz abgesehen von den nicht selten leicht erkennbaren Motiven, welche den Gedanken an eine wirkliche, dem Künstler sicher von Herzen zu gönnende Anerkennung nicht recht wollen aufkommen lassen, für eine durchaus unbescheidene, tact- und rücksichtslose, weil dadurch dem Künstler selbst die höchst prekäre Alternative gestellt wird, entweder durch Nichterfüllung des Verlangens undankbar zu erscheinen, oder entgegengesetzten Falles sich über die Gebühr anzustrengen. Und eine solche Alternative sollte ein zartfühlendes, wahrhaft gebildetes Publicum niemals stellen! *Wlfe.*

Leipzig, den 6. October 1845. Der Eröffnung unserer regelmässigen Abonnementconcerte hat man hier dieses Mal mit besonders lebhaftem Interesse, mit neuen Hoffnungen entgegengesehen. Bei dem regen und nicht auf einzelne Cirkel beschränkten Kunstsinne der Bewohner Leipzigs ist es erklärlich, dass diese Gewandhausconcerte, die Aussichten, welche die dafür gewonnenen Kräfte bieten, in den verschiedensten Kreisen schon lange vorher Gegenstand der Unterhaltung sind, und so konnte es nicht fehlen, dass die zugesicherte Wiederkehr des allgemein hochverehrten Herrn Generalmusikdirectors *Mendelssohn Bartholdy* von Allen als die sicherste Bürgschaft für wahrhaften Kunstgenuss bezeichnet wurde. Noch steht es den hiesigen Musikfreunden lebendig vor der Erinnerung, welche wichtigen Folgen sein Erscheinen an der Spitze unseres Orchesters vor nunmehr gerade zehn Jahren, nicht nur auf die tüchtige Ausbildung dieses letzteren selbst, sondern auch im Allgemeinen auf den Kunstsinn und Geschmack der ganzen Stadt gehabt hat; noch ist es nicht vergessen, dass, so achtungswerth und verdienstlich auch die Leistungen unserer Musiker in den früheren Concertsaisons, um bei diesen stehen zu bleiben, immerhin gewesen sind, doch die höhere künstlerische Weihe der hiesigen Aufführungen, der weit verbreitete Ruf der Tüchtigkeit und Vollendung, den unser Orchester geniesst, vorzüglich von dem Jahre 1835 datirt, als *Mendelssohn* dessen Leitung übernahm. Und diese Leitung hat so kräftig, so nachhaltig gewirkt, dass selbst während der Zeit, in welcher *Mendelssohn* in Folge anderwärts übernommener Pflichten von hier abwesend war, nicht minder Treffliches geleistet worden ist. Unbeschadet dieser Anerkennung muss aber des liebenswürdigen Meisters Rückkehr in unsere Stadt, der er dadurch den sprechendsten und erfreulichsten Beweis seiner Anhänglichkeit gegeben hat, auf's Neue uns die Ueberzeugung verschaffen, dass es um unsere Musikzustände gut stehe und es an schönen Erfolgen seiner Wirksamkeit unter uns nun um so sicherer nicht fehlen werde. Möge er in der ungeschwächten Kunstfreude des hiesigen Publicums, in der Hochachtung, die seiner seltenen Begabung hier überall entgegenkommt, einen Ersatz finden für blendenderen Lohn, dem er im Streben nach wahrhafter Künstlergrösse freiwillig entsagte; möge er namentlich in dem Danke des gebildeten Theiles unserer Musikfreunde, in der Befriedigung, die seine Werke, seine geistvolle Direction und seine Leistungen Allen gewähren, ein Zeichen erkennen, dass Leipzig sich glücklich schätzt, ihn wiederum den Seinigen zu nennen. — Freudig gedenken wir hiernächst, dass auch in diesem Winter Herr *N. W. Gade* aus Copenhagen, der sich mit *Mendelssohn* in die Leitung der Concerte theilen wird, und Herr Concertmeister *David* für uns gewonnen sind.

Das erste, gestern Statt gefundene Abonnementconcert brachte uns: Ouverture zu der Oper: „Der Freischütz" von *C. M. v. Weber*. — Arie von *Donizetti*, gesungen von Frau *Schrickel-Steinmüller*, königl. hannov. Hofopernsängerin. — Concert für Pianoforte von *Ad. Henselt* (Manuscript), vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Scene und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Frau *Schrickel-Steinmüller*. — Zwei Lieder ohne Worte für Pianoforte von *Mendelssohn Bartholdy*, und Fuge für Pianoforte von *Rob. Schumann*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (No. 4, B dur). —

Gleich als über das Erscheinen des bei seinem Auftreten mit allgemeinem Applaus begrüssten *Mendelssohn* einen magischen Zauber auf sämmtliche Mitglieder des

Orchesters aus, wurde die Freischütz-Ouverture mit einer Präcision und Bravour executirt, welche frühere, wenn gleich treffliche Ausführungen derselben noch übertraf; Jeder der Mitwirkenden wollte augenscheinlich zeigen, welchen Werth er auf die Ehre lege, wieder unter solchem Zepter zu stehen.

Die, wie es scheint, ausserhalb ihres Wohnortes noch wenig bekannte Sängerin Frau *Schrickel-Steinmüller* legte in beiden Arien ein Zeugniss nicht geringer Kunstfertigkeit ab und erwarb sich reichen Beifall. Ton und Vortrag wirken angenehm; ersterer verliert zwar in den höheren Chorden etwas an Fülle und Egalität, und hier und da wirkte ein zu häufiges und versehentliches Athemholen einigermassen störend; doch machte sich Jenes mehr bei solchen Noten, auf denen Text auszusprechen war, als bei Passagen und Verzierungen. Dieses aber vornämlich in der Arie von *Donizetti* bemerklich, in welcher allerdings die Sängerin vor lauter Bravourlust in wahren Sinne des Wortes kaum zu Athem kommen kann. Der Vortrag des Recitatives war lebendig und angemessen und überhaupt eine gute Gesangsbildung und ein geläuterter Geschmack zu erkennen. Wir werden, wie verlautet, Gelegenheit haben, Frau *Schrickel-Steinmüller* in unseren Concerten nochmals zu hören, und dann über ihre Eigenschaften als Sängerin genauer zu urtheilen vermögen, als dies jetzt der Fall sein kann.

Mit bekannter Virtuosität und Bravour wurden die oben angezeigten Stücke für das Pianoforte von Frau Dr. *Schumann* ausgeführt. Ueber alle ihre Leistungen ist ein Duft geistreicher Auffassung und tiefer Empfindung verbreitet, der sie über die Unzahl der Clavierheldinnen des Tages hoch erhebt, und zugleich dem Eindrucke, den die von ihr vorgetragenen Compositionen hervorbringen, in hohem Grade förderlich ist. Letzteres kam dem neuesten Werke *Henselt's* zu Statten; ist gleich in demselben manch schöner Zug von Geist niedergelegt, vorzüglich manches herrliche Effect vorhanden, so fehlt es darin doch an der künstlerischen Einheit des Ganzen; der erste Satz tritt noch am Selbständigsten auf, die beiden anderen Sätze aber zeigen, dass der Componist sich zu sehr in die Etudenmanier hineingeschrieben und selbst hier, wo es etwas Höheres galt, sich aus dieser herauszuarbeiten nicht vermocht hat. Das Pianoforte ist fast stets begleitend gehalten, ohne jedoch damit eine untergeordnetere Stellung einzunehmen, und eben in diesem Hervortreten der eigentlichen Nebensache, des Figurenwesens, mag wohl der Grund der geringeren Befriedigung liegen, welche das Werk dem Hörer gewährt. Wenn Referent hierbei an die spielende Leichtigkeit, an die reizvolle Zartheit erinnert, mit welcher Frau Dr. *Schumann* derartige Passagen vorträgt, so kann der eben erwähnte schwächere Eindruck nur als durch die Composition selbst bedingt erkannt werden. Diese Grazie des Vortrags bewährte die Künstlerin nicht minder in den beiden lieblichen *Mendelssohn*'schen Liedern ohne Worte (No. 3 und 4 des jüngst erschienenen sechsten Heftes), wie andererseits ihre Kraft und Ausdauer in der von ihrem Gatten componirten Fuge, einer geist- und kunstvollen Arbeit, welche freilich, schon als strenges Musikstück und zum ersten Male zu Gehör gebracht, nicht so allgemein ansprechen konnte, als jene Stücke. Das Erscheinen, wie die einzelnen Vorträge der Frau Dr. *Schumann* wurden von reichem und anhaltendem Beifalle begleitet.

Was oben über die Ausführung der Ouverture gesagt worden, gilt auch von der *Beethoven*'schen B dur-Symphonie; das herrliche Werk wurde gleichfalls ohne Tadel und mit wahrer Begeisterung vorgetragen und von dem hingerissenen Publicum begeistert aufgenommen. *L. B.*

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). Nach hergestellter Unpässlichkeit glänzte Tenor Guasco in Verdi's Ernani; die Tirelli als Elvira, die Bassisten Meini und Lei in den Rollen des Carlo und Silva befriedigten sämmtlich. Herr Basilio Basily (Sohn des bekannten Capellmeisters dieses Namens an der Peterskirche zu Rom und ehemaligen Censors am Mailänder Conservatorium). Impresario dieses Theaters, wechselt stets ab mit den Opern. In der Osterwoche allein gab man: Ernani zwei Mal, Sonnambula (mit der Tirelli, Tenor Poig, Bassisten Salas), Roberto d'Evreux (die Tosi, die Chimino, Tenor Paterni, Bassist Lei), Columella (mit der Manzocchi, Tenor Bonfigli, Buffo Salas und Bassist Ollar), Lucia (Tirelli, Puig, Ollar). In Donizetti's Maria di Rohan, mit Amputationen und zwei eingelegten Stücken vom Maestro Castaldi, sang die Tosi, die Bernardi, Guasco und Meini; im Elixir abermals die Tirelli, in Mercadante's Giuramento (am 30. März die für hier neue Bartolini-Baffarelli, Alles ziemlich gut, bis auf die Capuleti, im Juni, ziemlich schlecht.

(Teatro del Circo.) Der berühmte Bassist Giorgio Ronconi debutirte hier in der für ihn zu Wien von Donizetti componirten Maria di Rohan und erregte einen wahren Fanatismo. Ihm zur Seite sang die Obermeyer, die Pardini und Tenor Bettini mit Beifall. Im Mai und Juni sang er noch, stets mit einem Furore in der Beatrice di Tenda, im Corrado d'Altamura und im Elisir (in letzterer Oper in Gesellschaft seiner Gattin). Im Juni debutirte auch Tenor Tamberlik in Donizetti's Parisina; die arme Ober musste singen, der erkrankten Prima Donna wegen, auch diese Titelrolle übernehmen, die ihr gar nicht anpasste; Bassist Speck war nicht bei Stimme; der Tenor sprach nicht sehr an, *ergo*....

Der reiche Bankier *Salamanca*, Impresario dieses Theaters, schickte *Ronconi* bei Gelegenheit seines Benefiz eine kostbare goldene Dose (*preciosa caja de oro*) und seiner Frau ein reiches Kleid.

Die hiesige Iberia musical No. 56, vom 8. Juni, spricht von einem Wunderknaben Namens *Jesus Monasterio*, der am 6. Juni auf dem Teatro del Principe als vortrefflicher Violinist sich hören liess.

Barcelona (Teatro Santa Cruz, auch Teatro Grande genannt). Der etwas kalte Tenor Milesi debutirte im Ernani, und gefiel blos in der Folge; die Goggi und die Bassisten Superchi und Novelli fanden mehr Anklang. Pacini's Saffo, worin die Aguilé-Gerli die Climene sang,

wurde weit weniger, als der Ernani, gegeben. Im Juni debutirte die Catinari in Verdi's Lombardi mit ziemlichem Beifall.

Teatro Nuevo hatte auch, wie alle übrigen Theater der grossen Stadte Spaniens, ein zahlreiches Sängerpersonal: die Parepa, Di Franco, Alfredo Rossini-Salerni, Tenore Verger (Vertig), Salerni, Montanari, Bassisten Selva und Assoni, Buffo Di Franco. Eingetretener Umstände wegen konnten vom April bis Juni blos Ernani, Colmella und Lucrezia Borgia gegeben werden, die alle drei guten Erfolg hatten.

Vom 7. bis 23. April, an welchem Tage er von hier nach Marseille abreiste, gab *Liszt* in dieser Hauptstadt von Catalonien in Allem sechs Concerte mit rauschendem Beifalle, darunter eines für die Armen der Casa de Misericordia.

Cardova. Die seit Ersem Jahre neu hier erschienene Zeitschrift: El Cisne, berichtet in ihrer fünften Nummer vom 1. Juni, dass der spanische Maestro *Mariano Soriano Fuentes* so eben seine grosse Sammlung von spanischen Melodieen und Liedern, wenigen so eigens nach Andalusien ging, beendigt habe, die nächstens zu Madrid unter dem Titel: Cantos del cisne (Schwanengesang) mit dem Bildnisse des Autors sehr schön gestochen herauskommen werden.

Havana (Südamerika). Das neu erbaute Theater im hiesigen Lieon gab bereits die Normu, Lucia, Puritani und den Barbiere di Siviglia, letzthin auch das Stabat mater des unsterblichen Schwans von Pesaro, des grossen Rossini (del inmortal cisne de Pesaro, del gran Rossin, wie die hiesige Zeitung sagt). Jeden Sonntag findet ein Vocalconcert Statt, worauf Contretänze, Polka's und Walzer von Strauss getanzt werden.

Valencia. Sicci's Scaramuccia hatte die Brambilla (Teresa) als Sanitrice, Buffo Santarelli, die Scannavino als Contino, Tenor Gomez und Bassist Natali. Rossini's Barbiere mit denselben Virtuosi, und bei'e Opern hatten den besten Erfolg. In der Norma machte die Villo-Ramos Furore.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

In Dresden ist der bekannte ausgezeichnete Musiklehrer Julius Mosenthal, siebenzehn Sommer alt, 81 Jahr alt, gestorben.

Leopold von Meyer hat von dem Brüsseler Cercle des Arts eine grosse goldene Medaille erhalten.

Ankündigungen.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Preis-Gedicht und Preis-Composition,

gekrönt vom Preis-Institut des Niederrheinischen Musikvereines

„Es rauscht das rothe Laub," Gedicht von Geibel, componirt für vier Singstimmen mit Piano von *C. H. Speidel*. Op. 17. in 2 Ausgaben für eine hohe und tiefe Stimme à 1 Thlr. erschienen im Verlage von

Schuberth & Comp. in Hamburg & Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage von **S. Simrock** in Bonn.

Beyer, Ferd., Op. 53. Le Rendez-vous, Valse pour Piano. 4 Fr. 25 Cent.

— — Op. 55. Le Carneval, Polkaet Introd. et Galop. Piano. 2 Fr.

Brunner, C. F., Op. 74. 3 Fant. à 4 m. sur des motifs fav. de Don Juan. No. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cent.

— — Op. 76. 3 Divertissements p. Piano sur des motifs fav. de l'Op. Lucia de Lammermoor. No. 1. 2. 3. à 2 Fr. 50 Cent.

Claplisson, L., et Havlin, Hy., Fant. de Salon pour Piano, Vlon et Violle. No. 1. 2. à 2 Fr.

Dorn, H., Op. 53. Evangelische Kirchen-Musik in Sechszehn Chorgesängen. No. 1. Eherfurcht. Partitur. 1 Fr. 25 Cent.

— — Daraus die einzelnen Singstimmen. 2 Fr. 50 Cent.

Forde, W., Ouverte à gr. Orch. p. Piano et Flute. No. 55. Neu erschien: No. 56. Heide Gottes. No. 57. Neu erschienen, eine Schöpfung. No. 58. Cast Incogbi. No. 59. Es rann die No. 60. Ich bet' Jesus, zum Lande der Dankbarkeit. à 1 Fr. 50 Cent.

Maier, Jul., Classische Kirchenmusik alter Meister. Gesänge Laien, Palestrina, F. Suriis, Orsolini u. A.) für den Hausgebrauch. Partitur. No. 1. 2. 3. à 2 Fr.

— — Daraus die einzelnen Stimmen. 2 Tenore, 2 Basse. No. 1. 2 Fr. No. 2. 3. à 3 Fr. 60 Cent.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 67. 6 Lieder ohne Worte für das Pianoforte. 6 Heft. 5 Fr. 50 Cent.

Nöhring, F., Lieder aus den Rheinlanden für 1 Singst. mit Begl. des Piano. 1. u. 2. Heft. à 5 Fr.

Nühling, A., Op. 59. 2. Quat. p. 2 Vlons, Viole et Vcelle. No. 2. 6 Fr.

Havlon, Hy., Mädchenträume. Walzer brill. pour Piano. No. 1. 4 Fr. 50 Cent.

Romberg, A., Salutationen zu dem Lied von der Glocke von Schiller. 5 Fr. 25 Cent.

Neue Musikalien für das Pianoforte

im Verlage der Hofmusikhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Ellmers, C. W., Adelaide von Beethoven, ohne Worte übertragen. 8 Ggr.

— — Cavatine aus Robert der Teufel von Meyerbeer. Ebenso. 4 Ggr.

Fachhausen, W., Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke in zunehmend schwieriger Folge. 65. Werk. Heft I. 6 Ggr. Heft 2 und 3. à 10 Ggr.

Georg, Ludw., Kleines Galopp. 4 Ggr.

Hattendorf, Georges Walzer. 8 Ggr.

Hille, P., Hexen der Oper. Petites Pieces sur des motifs favoris des Opéras. No. 1. à 6 Ggr. No. 2. 3. à 6 Ggr.

— — Sonate für Pianoforte u. Violle. 5. Werk. 1 Thlr.

Horn, Aug., Hebriden. Fünf Tonstücke. 2 Ggr.

— — Pfingstlied. 2 Ausgg. Lied. Galopp. 2 Ggr.

Lüttke, No. 51. Galopp aus der Regimentstochter. 5 Ggr. No. 52. Les Pilles und Wachtel-Polka. 4 Ggr. No. 53. Polka von Horn und Leidecker. 4 Ggr.

Polka-Polka. 2 Ggr.

Schacht, W., Tanze. No. 51. Schottische. 4 Ggr.

— — à. No. 52. Polka. 4 Ggr.

— — à. No. 53. Geschwinder Galopp. 6 Ggr.

— — à. No. 54 bis 57. Galopps. à 5 Ggr.

Thiele, A., Pyrmonter-Galopp. 2 Ggr.

(Die Tänze sind für Orchester in Abschrift durch die Verlagshandlung zu beziehen.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. **№ 42.** 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Leipzig. Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien. — *Feuilleton.*

RECENSIONEN.

Trio's für Pianoforte, Violine u. Violoncello.

Charles Edward Horsley: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 7. Hambourg, Cranz. Pr. 1½ Thlr.

Das erste Werk des Componisten, das uns zu Gesicht kommt und uns eine durchaus günstige Meinung von seinem Talente, seinem Studium und seiner künstlerischen Gesinnung beibringt. Er besitzt bereits viel Gewandtheit in dem Formellen, und bringt viel Lyrik zur Tonschöpfung mit. Mendelssohn ist sichtlich nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben; mindestens ist die liedmässige Behandlung, die man so oft bei Mendelssohn hervorgehoben hat, auch Horsley eigen. Gleich der Beginn des Trio's ist so beschaffen, und das zweite mit der Dominante auftretende Motiv ist es noch mehr. Der Satz ist im Dreivierteltacte geschrieben, woraus sich eine dem steigen Flusse des Ganzen nicht förderliche Eigenschaft herbeiführt, nämlich die, in Weiterverfolgung des rhythmischen Ganges die Einheit des Rhythmus zuweilen verlassen zu sehen. Wir meinen damit einige der Triolenfiguren, die zur Steigerung der Bewegung nach den cantablen Stellen eintreten; im Zweivierteltacte wirkt die Triolenbewegung nach unserer Ansicht günstiger. Es kommt freilich jener Wechsel in den trefflichsten Werken mit grosster Wirkung vor, hier aber würden wir wenigstens zum Schlusse Sechszehntheile in den Passagen vorziehen. Das Allegretto scherzando, das nun folgt, hat viel Reizendes. Freilich und majestätisch eröffnet ein Adagio das Finale, welches Allegro molto vivace, ⁴/₄-Tact, A dur, der Grundtonart, mit frühlicher Lebendigkeit hereinhüpft, und nach unserer Ansicht der wirksamste Satz des ganzen Trio's, wenigstens für grössere Kreise, sein wird. Es ist Feuer und ungezwungene Behandlung wahrzunehmen; was die Erfindung betrifft, so sind wir freilich an Mendelssohn und Weber stark erinnert worden, nicht aber ohne die Frische und kräftige Natur eines sichtbar an den besten Mustern herangebildeten Talents anzuerkennen. Wir sind überzeugt, dass wir von Horsley Gutes, ja Ausgezeichnetes zu erwarten haben, und wollen alle Clavierspieler auffordern, sich mit diesem ersten Trio bekannt zu machen. Dass dasselbe nicht in Partitur gedruckt ist, haben wir zu missbilligen, aber auch anzuerkennen, dass sonst der Druck ausgezeichnet ist; die Notenköpfe sind endlich einmal wieder grösser und compakter, als bei so vielen neueren Musikstücken, welche namentlich bei Licht die Augen angreifen.

C. G. Reissiger: Troisième Trio brillant et non difficile pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 181. Berlin, Schlesinger. Prix 1¾ Thlr.

Dieses Trio gehört einer Reihe von leichten Trio's an, welche der Componist unstreitig für Schüler bestimmt hat. Hiermit ist der Standpunct angegeben, von dem aus die Arbeit betrachtet sein will. Zur Uebung für angehende Talente, zum Vortrage bei kleinen Soirées im engeren Kreise für Dilettanten berechnet, verzichtet ein solches Werk sowohl auf äusseren Glanz, als auch auf Tiefe der Characteristik. Die gewöhnlichen vier Sätze, hier in G moll, B dur, Es dur und wieder G moll, sind beibehalten. Die Figuren, welche einige Gelegenheit geben, fertigkeit zu entwickeln, sind sparsam und vorsichtig, der bequemsten Ausführung angemessen. Im Ganzen ist das Trio melodiös zu nennen, ohne jedoch irgend Originalität zu zeigen, wozu allerdings, bei der stets waltenden Rücksicht auf Vermeidung des Ungewöhnlichen, kein Spielraum vorhanden war. Vergleichen wir die heutige Literatur des Pianoforte's mit der früheren, so ist sie viel ärmer an solchen auf den ungeübten Dilettanten berechneten Erscheinungen, eine Thatsache, woraus sich die Entstehung dieser von Reissiger übernommenen Reihe von Trio's erklärt. Wenn man indessen die älteren Werke mehr, als geschieht, von Schülern spielen liesse, wir wollen gar nicht von Mozart und Haydn, sondern nur von Dussek, Steibelt u. s. w. reden, so würde zugleich der Vortheil sich ergeben, dass die junge Welt mit dem geschichtlichen Verlaufe der Tonkunst, insbesondere der Clavier-musik, practisch vertraut würde, und man würde damit die Kenntniss der neueren Componisten genügender vorbereiten, als indem man sofort mit dem neueren Style anfängt.

W. S. Bennett: Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 26. Leipzig, Kistner. Prix 1 Thlr. 25 Ngr.

Bis jetzt ist von den uns bekannt gewordenen englischen Componisten Bennett immer noch der, welcher am Meisten zur Ausprägung eines Styls, ja, eines die Nationalität auf verwandte Weise, wie es in Malerei und Dicht-

kunst geschehen ist, in der Musik manifestirenden Characters gelangt ist. Was allgemein bemerkt worden, dass er sich mit der lebhaftesten Vorliebe an Mendelssohn angeschlossen und hier und da das Urbild auf's Entschiedenste in seinen Werken verräth, dies verkennen auch wir nicht, ohne dass dies unsere obige Meinung entkräften könnte. Bennett's Musikstücke erinnern uns an die Lieder von Th. Moore, an die englischen landschaftlichen Kupferstiche, worin Weichheit des Lufttons die Schärfe der Umrisse mildert und mit einem zarten Duft überzieht. Dazu rufen seine Melodieen uns den Geist englischer Volkslieder zurück. Was das vorliegende Trio betrifft, so vermeidet es die alte herkömmliche Eintheilung, und beginnt mit keinem Allegro, sondern einem Andante, 9/8-Tact, mit einer wellenförmigen Figur, die an Mendelssohn's Melusine erinnern kann. Es wird endlich ein ruhiges, die Stimmung vorbereitendes Stück daraus. Nun folgt eine Serenade, nicht sentimentaler Art, sondern scherzhaft, neckend, die unter leichten, dahinhüpfenden Triolen ein sehr sanftes Thema, ein anmuthiges Standchen, von arpeggirten, an Guitarrenbegleitung erinnernden Accorden unterstützt, verbirgt. Zuletzt aber werden die Triolen die Hauptsache, indem sie sich in Sechsachteltact verwandeln. Der Gegensatz zwischen ihnen und dem Liede selbst bringt allerliebste Wirkung hervor. Hierauf tritt das Finale, A moll, Allegro fermo, ein, das jedoch in A dur, der Tonart des ersten Andante's, schliesst. Dieser Satz hat schöne Steigerung, die nur gegen den Schluss hin etwas sinkt, so dass das Ende selbst doch hinter den von dem energischen Thema angeregten Erwartungen bleibt. In den harmonischen Wendungen (das Stück, so einfach es aussieht, verlangt doch in dieser Hinsicht viele Aufmerksamkeit des Spielers) ist manches Eigenthümliche, z. B. die Modulation im ersten Theile, um von A moll nach C dur zu gelangen, durch Es hindurch, welches eher den Abschluss des Theiles in G dur hätte vermuthen lassen. Wir würden diesem in harmonischer Hinsicht interessanten Satze mehr melodischen Reiz wünschen; die melodischen Gedanken lässt die Bastlosigkeit der Hauptstimme, nämlich des Claviers, nicht recht zur Reife kommen.

Sonaten für Pianoforte und Violine.

C. G. Reissiger: Grande Sonate pour Piano et Violon. Oeuv. 178. Leipzig, Peters. Prix 2 Thlr. 3 Ngr.

Dieses Werk des fleissigen Tonsetzers ist Lipinsky gewidmet, und schon hiermit verrathen, dass dabei auf einen Meister des Violinspiels für den Vortrag, gerechnet ist; und wirklich zeigt sich diese Forderung sogleich bei näherer Ansicht der Partitur bestätigt. Nicht, als ob Reissiger hier ein Violinsolo in Sonatenform mit Clavierbegleitung geschrieben hätte, wie die belgischen Geiger es verlangen; im Gegentheile ist das Ganze wirklich ein Duo für die beiden Instrumente, dem keine geringeren Muster, als die Beethoven'schen, vorschweben; es ist aber dabei in so weit concertirend zu nennen, als der Effect des Passagenwesens, der Glanz der Bravour, welchen ein heutiger Concertsaal in Anspruch nimmt, sehr bedacht worden ist. In breiter Anlage sind sämmtliche vier Sätze gehalten, und geben für Bravourstellen, die insbesondere der Violine zugetheilt sind, da das Pianoforte nirgends eigentliche Schwierigkeiten, nur brillante Gänge darbietet, Raum. Was den poetischen Werth betrifft, so geben wir dem ersten, sehr energischen Allegro den Vorzug; es hat prägnante Rhythmen, viel Feuer. Manche Violinfigur ist von raffinirter Schwierigkeit, besonders die Arpeggien in Sextolen, welche nur ein Geiger ersten Ranges rein spielen und dabei kühn, wie sie gemeint sind, herausschleudern wird. Wir meinen nun, dass durch die doppelte Rücksicht auf die Prävalenz der Geige und die Anforderungen eines deutschen Duo's der Componist bei der Production beunruhigt worden ist. Er hat oft zu sogenannten Redensarten, verbindenden, an sich aber inhaltlosen Figuren greifen müssen, um das zwischen dem Kammer- und Concertstyle schwankende Zünglein der Waage wieder in's Gleichgewicht zu bringen, nachdem es so häufig aus demselben herausgebracht worden. Dass hierbei Routine des Schreibens, reichliche Erfahrung und Gewandtheit im Ausdrucke den Componisten unterstützt haben, dies bedarf bei seinem Rufe keiner weiteren Erwähnung.

H. Bertini jeune: Première Sonate pour Piano et Violon. Op. 152. Mayence, Schott. 3 Fl.

Wenn man diese Sonate unmittelbar hinter der von Reissiger durchspielt, so ergibt sich ein nicht zu Bertini's Vortheil ausfallender Unterschied. Wir meinen nicht den der geringeren Schwierigkeit, denn Bertini hat es den beiden Instrumenten ungemein bequem gemacht, sondern den der musikalischen Arbeit. Bertini hat flüchtig, mitunter sogar nachlässig geschrieben und sich auf dem französischen Standpuncte, in dem Style leichter Conversationsmusik gehalten. Auch dergleichen findet zwar seine Freunde, doch lässt sich auch dem balletmässigen Style eine höhere Bedeutung für die Kammermusik geben, als hier in dem dreitheiligen Maasse des ersten und letzten Satzes der Fall ist. Im Scherzo befinden wir uns im Gebiete des Walzers. Dergleichen Phrasen, wie:

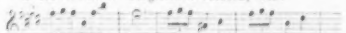

erinnern an den Tanzsaal, ohne irgend characteristisches Gepräge. Das ganz französische Andante hat uns im Verhältnisse zu den anderen Sätzen noch am Besten gefallen. Für deutsche Dilettanten ist das ganze Stück nicht zu empfehlen; sie werden des Trivialen zu viel darin finden. Anfänger mögen sich allenfalls daran üben, doch rathen wir, auch solchen zur Bildung des Geschmacks bessere Sachen in die Hände zu geben.

Alexandre Fesca: Grande Sonate brillante pour Piano et Violon. Oeuv. 40. Brunswick, G. Meyer jun. Prix 2 Thlr. 12 Ggr.

Der Sohn eines berühmten Künstlers und Erbe eines noch vielen Musikfreunden theueren Namens hat sich schon durch eine Reihe von Werken vortheilhaft bekannt gemacht. Beruf zur Kunst, Gewandtheit in allem Technischen und Formellen ist deutlich an den Tag gelegt; was

Helden der Kunst, die das Genie von den Ketten des alten Bundes erlöseten, von den engen Schranken der frühern Theorie, die alles verbot, und jeden freyen Schwung kühner Geistigkeit, statt ihr Raum und sichere Führung zu gewähren, mit Last und Banden belegte, hat die Musik der Deutschen einen Gang bekommen, welchen genau zu bezeichnen, Herr Forkel in seiner Geschichte der neuen Musik nicht verfehlen wird.

Nachrichten.

Ueber die deutsche Oper in Wien.

(Fortsetzung.)

Sechster Brief.

Wien, im Januar.

Auch die Oper Elise, oder der Bernhardsberg, (Musik von Cherubini) ist im Theater an der Wien bereits gegeben worden, und — durchgefallen. Nicht leicht findet man in einem Stücke den Beweis, dass die meisten französischen Opern mehr vortreffliche Schauspieler als Sänger erfordern, deutlicher aufgestellt, als in dieser Elise. Es ist für sich schon eine unangenehme Empfindung durch 2 volle Akte vor einem ungeheuren Schnee- und Eisgebürge festgehalten zu werden; kömmt nun erst die unerträgliche Kälte eines gefühllosen Sängers oder Schauspielers hinzu, so wird der Zustand des Zuschauers unaushaltbar. Und diese qualvolle Lage war grösstentheils mein Loos während der ersten Vorstellung obengenannter Oper. Umsonst versuchte ich, mich allein an Cherubini's vortreffliche Musik zu halten, und dem Schneemann, der die Rolle des Mahlers Florindo sang, durch das Zudrücken meiner Augen zu entgehen. Er zwang mich durch eingelegte Arien, die nicht zweckwidriger seyn konnten, (und die selbst das in der Sache unkundige Publikum mit der grössten Gleichgültigkeit aufnahm) zu sich zurück. Er theilte mir die Starrsucht, welche ihn durch das ganze Stück ergriffen hatte, unabhaltbar mit. Dass meine Empfindung richtig war, kann schon dies beweisen, dass die Direktion das Stück aus Mangel an Zuschauern schon ad acta gelegt hat. Einer fast noch unverzeihlicheren Sünde macht sich dieser Sänger dadurch schuldig, dass er die deutsche Sprache, in der er jetzt singet, und gut dafür bezahlt wird, theils durch seine melodischen Verzierungen, theils durch die Gleichgültigkeit, womit er sie behandelt, auf das entsetzlichste verunstaltet. Es ist nicht genug, dass er ganz falsch accentuirt, und Buchstaben, statt Buchstaben u. dgl. ausspricht; sondern es kommt auch oft durch ihn ein Ding zu Stande, das unter uns Deutschen, meines Wissens, gar nicht im Gebrauche ist. So hört' ich ihn einmal sehr ernsthaft singen: Au! fwa! Sartellen Thee. Nur mit Mühe konnt' ich errathen, er meyne: auf was Art, Elende? Ein deutscher Sprachmeister würde ihn vor solchen Ungereimtheiten schützen. Dieser Künstler ist nicht ohne wirkliches Verdienst. In seinem Alter und mit seinem vortheilhaften Körperbau lohnte sichs wohl, für die Kunst, durch welche man lebt, etwas weniges zu thun. Hr. Caché spielte die Rolle des Maulthiertreibers in gebrochnem Französisch vortrefflich. Das Orchester verdienet alles Lob. Die Dekoration war nicht schlecht; doch nicht so würksam, als man es von diesem Theater zu sehen gewohnt ist. Uebrigens schienen alle mitspielenden Personen von der Kälte des Hauptcharakters ergriffen zu seyn.

Siebenter Brief.

Wien, Ende Jan.

Wenn es wahr ist (wie man sagt), dass der Direkteur und Hausinhaber des Theaters an der Wien, Hr. Z. — sich allein um die Kasse bekümmere, und nicht darnach frage, was eigentlich im Schauspielhause selbst geschehe;

im Allgemeinen zu wünschen übrig bleibt, ist Tiefe der Auffassung; die vorliegende Sonate hat schöne Einzelnheiten, — das kecke und piquante Scherzo hat uns sehr erfreut, — doch würde sie, gedrängter abgefasst, wirksamer sein. Selbst das erwähnte Scherzo ist zu lang ausgesponnen, was vom Andante noch mehr gilt. Es gibt auch in der Musik eine gewisse Redseligkeit, welche den Motiven ihren Reiz nimmt, anstatt ihn zu erhöhen. Die Erfindung reicht alsdann nothwendiglich nicht bis zu allen Einzelstellen hin und muss die Anwendung von Lückenbüssern gestatten, womit aber die organische Einheit des Ganzen beeinträchtigt wird. Die Sonate ist glänzend und dankbar, ohne grosse Schwierigkeiten, nämlich eigentliche Concertpassagen zu enthalten, weshalb sie tüchtige Dilettanten angenehm beschäftigen wird. Für grössere Kreise wird die erwähnte Breite des Styls einige Ermüdung herbeiführen, weshalb in solchen Fällen es fast rathsam erscheint, einen Satz wegzulassen. *A. K.*

Nachrichten.

Berlin. Augustbericht.

Spohr. Felix Dobrzyński. Señora del Carmen Montenegro. Litolff. Gbyt. Graziani. J. B. Gross. Hesse. Marschner. Léon de St. Lubin. Köhler.

Wir haben aus dem Juli noch Einiges nachträglich zu referiren, bevor wir uns zu den musikalischen Ereignissen des August wenden, die sich hauptsächlich durch die Aufführung von zwei neuen Opern: Stradella (deutsch, von *F. v. Flotow*) und I Lombardi alla prima crociata (italienisch, von *Giuseppe Verdi*) markiren.

Zur Zeit der Anwesenheit des verehrten Altmeisters *Louis Spohr* waren mehrere fremde Künstler hier gegenwärtig, wie z. B. Capellmeister *Marschner* aus Hannover, *A. Hesse* aus Breslau, welche Beide eigens um *Spohr's* und dessen neuen Werkes willen gekommen waren; dann *Felix Dobrzyński* aus Warschau, *J. B. Gross*, der treffliche, gediegene Violoncellist und sinnige Kammercomponist aus St. Petersburg, von dem nächstens ein sehr werthvolles neues Streichquartett in Es dur erscheint, *Litolff*, Señora *Montenegro* u. A. m.

Es konnte nicht fehlen und war natürlich, dass bei Vielen, die *Spohr* früher gehört und bei Anderen, die ihn noch gar nicht gehört, wozu sich auch Schreiber dieser Zeilen zählt — denn seit zwanzig Jahren war der Meister nicht hier — der Wunsch rege wurde: ihn als Violinvirtuosen zu bewundern. Er liess sich endlich bewegen, und spielte zuerst nach einem Diner, das *Meyerbeer* ihm zu Ehren veranstaltet hatte, zwei seiner früheren Quartette im Verein mit einigen trefflichen Mitgliedern der königlichen Capelle; Concertmeister *Hubert Ries*, einst Schüler *Spohr's*, hatte die zweite Geige übernommen. Da diese Soirée in einem Privathause — (bei dem Professor der Sculptur Herrn *H.*, wo *Spohr* auch wohnte) — Statt fand, so hatten wir leider nicht Gelegenheit, derselben beizuwohnen; allein Alle, die zugegen gewesen, z. B. *Meyerbeer*, *A. Hesse* aus Breslau, sprachen sich mit Bewunderung über die meisterhafte Leistung des berühmten Veteranen aus. Durch *Hesse* hatte ich dann später das Vergnügen, den Meister zu hören. Es war an frühem Vormittag und, ausser der eben so gebildeten als anspruchslosen Gattin *Spohr's*, Niemand zugegen, als wir Beide, *Hesse* und ich. Es hing an einem Haar, d. h. an einer G-Saite, so hätte ich ihn doch wieder nicht gehört; zum Glücke liess sich die losgegangene G-Saite noch wieder aufziehen, denn auf einer neuen, unbespielten Drahtsaite muthet man bekanntlich keinem Bogenvirtuosen zu, sich hören zu lassen. *Spohr* spielte also. Das erste, was ich zu hören bekam, war ein ganz famoser Scalenlauf in H dur, vom H der kleinen bis zu dem der dreigestrichenen Octave. Diese Passage war *ex ungue leonem*, und man wusste, wen man vor sich hatte. Frau *Spohr* setzte sich zum Piano, und so hörten wir denn drei „Lieder ohne Worte" für Violine und Piano, die, wenn wir nicht irren, bei *Schuberth* in Hamburg erschienen sind. Namentlich gefiel uns ein köstliches Andante in A dur, das der Componist und Virtuos unnachahmlich schon ausführte, so dass es schwer zu sagen, wen von Beiden der Preis gebührte. Ueber *Spohr's* Spiel noch etwas Neues, Specielles zu sagen, dürfte eben so unmöglich als überflüssig sein, da fast in allen Sprachen darüber von den geistreichsten Köpfen geschrieben worden ist. Nur so viel: um *Spohr's* Compositionen, nicht blos die für die Geige, zu würdigen, muss man ihn selbst spielen gehört haben. Es ist durchaus nichts Weichliches, Sentimentales in seinem Spiel, vielmehr etwas Mannlich-Ernstes, und das seinen Compositionen allerdings und vorzugsweise inwohnende elegische Element erscheint in seinem Spiele grosssinnig, edel und schön. Frau *Spohr* führte die keineswegs leichte Pianopartie mit Sicherheit und liebenswürdiger Discretion aus. Am selben Tage, Nachmittags, hatten wir nochmals Gelegenheit, den ausgezeichneten Künstler zu treffen, und zwar im Hause des Herrn Concertmeisters *Léon de St. Lubin*, wo seit länger als einem Decennium allmonatlich ein treffliches Saitenquartett Statt findet. Auch *Lubin* ist ein Schüler von *Spohr*, und er hatte seinen Lehrer und Meister eingeladen, um sein Urtheil über zwei eigene Quintette in Es dur und H moll zu vernehmen. Da der zweite Geiger etwas auf sich warten liess, erbot sich *Spohr*, die Secunde zu übernehmen, was *Lubin*, obwohl mit Widerstreben, endlich zugeben musste. Nach dem ersten Satze hatte sich dann der Secundarius eingefunden, der etwas verwundert dareinschaute, als er seinen Platz durch solche Grösse — in jeder Beziehung — ausgefüllt sah. *Spohr* legte darnach die Geige weg und nahm die Partitur zur Hand, um nachzulesen, wo ich dann mit *Hesse* auch dareinschaute. Das Werk hat mich eben so sehr überrascht als erfreut; denn, offen gestanden, hatte ich's Herrn *Lubin* nicht so ganz zugetraut, obwohl freilich nur aus dem Grunde, weil ich bis dahin nichts, als einige hübsche und effectvolle Virtuosenstücke, von ihm kannte. Das zweite Quintett in H moll ist oft sehr eigenthümlich in der Harmonie, und enthält im Finale, wo ein Contrabass hinzutritt, eine kunstreiche Verknüpfung der beiden britischen Nationallieder God save the King und Rule Britannia; allein das erstere erschien uns klarer und anziehender. Vielleicht gewinnt das zweite jedenfalls höchst

schätzbare und brav gearbeitete Werk bei wiederholtem Hören. Herr *Lubin* führte den ersten Geigenpart mit der ihm eigenen Eleganz aus, und der königl. Kammermusikus Herr *Hannemann* liess beim Violoncello ebenfalls nichts zu wünschen übrig. Die übrigen Mitwirkenden, Mitglieder des Königstädtischen Theaterorchesters und dem Namen nach uns nicht bekannt, schienen durch die Gegenwart des berühmten Gastes hinsichts der freien Ausübung ihrer Kräfte ein wenig genirt, namentlich Contrabass und Viola prima, der *Lubin* freilich in dem Es dur-Quintett höchst verfängliche Schwierigkeiten angemuthet hat, die einen braven Bratschisten schon nachdenklich machen können, selbst wenn kein *Spohr* dahinter sitzt und in die Partitur schaut.

Am Inaugurationstage des Beethoven-Denkmals in Bonn hatte Herr *Lubin* eine musikalische Unterhaltung bei sich veranstaltet, wobei nur Werke *Beethoven's* zu Gehör kamen. Wir hörten das prächtige Trio in D dur, Op. 72, von dem Organisten der hiesigen Parochialkirche Herrn *Thiele* (Clavier), Herrn *Lubin* und Herrn *Hannemann* (Geige und Violoncello) ganz trefflich ausführen. Herr *Thiele* bewies, dass er nicht nur zu den vorzüglichsten lebenden Orgelspielern zählt, sondern auch als Pianist im Genre dieser classischen Kammermusik Bedeutendes leistet. Nach dem Trio wurde das grosse Quintett in C dur gespielt, wobei der polnische Componist Herr *Felix Dobrzyński* sich als wackerer Bratschist betheiligte. Dieser Künstler, den wir bereits vor einigen Jahren in Warschau kennen lernten, wo er bisher sein Domicil gehabt, ist in Deutschland nicht mehr unbekannt, da mehrere seiner Instrumentalcompositionen in Leipzig edirt worden sind. *Dobrzyński* ist, wie *Chopin*, *Kurpiński*, *Nidecki*, *Nowakowski*, *Wysocki*, ein Schüler des ehrwürdigen Veteranen der polnischen Musik *J. Elsner*, der vor langer als einem halben Jahrhundert aus polnisch Schlesien nach Polen einwanderte und der Gründer der polnischen Nationaloper wurde. *Elsner* und *Caros* (Letzterer starb in St. Petersburg, *Elsner* lebt noch in hohem Greisenalter, allgemein verehrt, in Warschau) standen später auch an der Spitze des durch *Constantin* gegründeten Warschauer Conservatoriums für Musik, das nach der letzten Revolution, wie vieles andere Schöne und Edle, aufgehoben wurde. Den Namen des Herrn *Dobrzyński* hörten wir zuerst bei Gelegenheit der Wiener Symphonieen-Concurrenz, wo bekanntlich ein Oesterreicher, Herr Capellmeister *Franz Lachner*, siegte. *Dobrzyński* hatte ebenfalls, und zwar eine Symphonie caractéristique, zur Concurrenz eingesandt und erhielt, wenn wir nicht irren, ein glänzendes Accessit. Diese Symphonie haben wir gehört, auch stand uns die Einsicht der Partitur zu Gebote. Es ist ein entschieden nationales und charakteristisches Werk, durch und durch sarmatisch, und verdiente schon als Unicum die weiteste Publication durch den Druck. Der erste, dritte und letzte Satz sind in polnischen Rhythmen: Mazurka und Cracoviac gehalten, und es liegt dem letzteren, dem Finale alla cracoviaca, sogar eine Nationalmelodie zu Grunde; statt des, übrigens vorzüglich gelungenen, Andante hätten wir, der Consequenz wegen, lieber eine langsame, feierlich-grossartige Polacca gewünscht. Bringt man in Anschlag, wie schwer es ist, Themata im Tanzrhythmus symphonisch-ernst und gediegen contrapunctisch zu verarbeiten, so muss man die Factur dieser Symphonie in hohem Grade anerkennen und rühmen. Wir bezweifeln, dass die Idee, von der *Dobrzyński* ausging, besser ausgeführt werden kann. Die Instrumentation ist klar, geschmack- und effectvoll, und bekundet überall eine ausgeschriebene, sichere Meisterhand. Ausser dieser Symphonie, die uns, beiläufig erwähnt, das bedeutendste Werk des polnischen Künstlers scheint, wenigstens unter allen, die wir bis jetzt von ihm gehört, lernten wir in einer Privatunterhaltung bei Herrn Concertmeister *H. Ries* zwei Quintette für Streichinstrumente in A moll und Es dur kennen, die in der Technik und Form an *Onslow* erinnern, doch entschieden originale Züge haben, namentlich in den Andante's, die überhaupt, und das zeugt sehr günstig für das Talent des Componisten, Herrn *Dobrzyński* vorzugsweise zu gelingen scheinen. Aus einer dreiactigen Oper Monbar — (Text nach *van der Velde's* Flibustier von *Paprocki*, deutsch von *Elkan*) — hörten wir die Ouverture, zwei Arien, einen Chor und einen Boleros; später lernten wir am Piano die ganze Partitur kennen. Inwiefern das Stück auf der Scene wirkt, wissen wir nicht, doch halten wir die Handlung für interessant und feurig bewegt; was aber die Musik anlangt, so finden wir sie entschieden bedeutender, als z. B. die des Nachtlagers von Granada oder die des jetzt die Runde machenden Stradella des Herrn v. *Flotow*. In seiner Heimath, Warschau, konnte *Dobrzyński* seine Oper nicht in der Nationalsprache auf die Bühne bringen, der freilich ein russischer Gensdarmen-Colonel als Intendant vorsteht. Möchte es ihm in Deutschland gelingen, seinem tüchtigen ehrenwerthen Werke Eingang zu verschaffen. Monbar ist übrigens weder schwer zu besetzen, noch schwer in Scene zu bringen. Herr *Dobrzyński* gab hier ein Concert im Schauspielhause und ein Extraconcert im Saale des Herrn Mielentz (ehemals Jagor unter den Linden), der jetzt, um mehr als ein Drittel vergrössert, sehr bequem 800 Personen fasst. Ausser den schon erwähnten Werken seiner Composition kamen darin vor: ein Marcia funebre (den Manen *Beethoven's* gewidmet), eine Cavatine „La partenza" für Sopran mit Piano- und Violoncellobegleitung (vorgetragen von Frau v. *Fassmann*, und von dem Componisten und *Moritz Ganz* begleitet), und zwei Mazurka's für Piano, vom Componisten selbst gespielt. Das Gesangstück war sehr gut für die Stimme berechnet, hatte eine anziehende Melodie und wurde von Frau v. *Fassmann* mit reiner Intonation sehr ausdrucksvoll vorgetragen. Sämmtliche Stücke erhielten verdienten und lebhaften Applaus. Dies zweite Concert des Herrn *Dobrzyński* fiel eigentlich in den Monat September; da wir aber einmal von dem Künstler sprechen, schien es in diesem Augustbericht am Orte, gleich vollständig über sein hiesiges öffentliches Auftreten zu referiren.

Die Herren Oberorganisten *Hesse* und *E. Köhler* aus Breslau (Letzterer freilich auch im Anfang des September) liessen sich vor eingeladenem Kunstfreunden und Sachkennern auf der Orgel der Garnisonkirche hören. Die Meisterschaft des Herrn Dr. *Hesse* ist in weiteren Kreisen bekannt, als die seines Collegen *Ernst Köhler*. Von

Hesse hörten wir das letzte Mal, ausser mehreren eigenen Compositionen, eine grossartige Fuge in G von *S. Bach*, die er mit höchster Präcision und Vollendung ausführte. Herr *Köhler* begann mit einer Festfantasie über ein selbstcomponirtes Tedeum, worauf er eine Fuge in Dis moll von *S. Bach* folgen liess. Für die freie Ausführung eines Chorals gab MD. *Rungenhagen*, auf Ersuchen, die Melodie des: „Ein' feste Burg," und Herr *Köhler* entledigte sich dieser Aufgabe mit der Gewandtheit eines gewiegten Meisters. Darauf, nach Variationen über die russische Volkshymne von der Composition des Herrn *Köhler*, folgte ein Präludium nebst Fuge von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, und den Schluss machte eine vierhändige Fantasie von *Hesse*, die Herr *Köhler* mit Frau Räthin *Mattou*, einer Tochter des Organisten der Garnisonkirche Herrn *Spandow*, in bester Uebereinstimmung executirte. Herr *Köhler* bewies durch sämmtliche Vorträge, dass er zu den besten lebenden Orgelspielern zählt und auch als Componist für sein Instrument Tüchtiges leistet. Schade, dass man von einem Organisten nicht viel mehr sagen kann, als: „er hat rein und fertig gespielt und angemessen registrirt," da das Instrument feinere Nuancen der Auffassung und des Ausdrucks seiner Natur nach desavouirt. Hörte man z. B. ein und dieselbe Composition von *Liszt*, darauf von *Thalberg* vorgetragen, ohne die Spieler zu sehen, so wird Jeder, der die Art beider Virtuosen überhaupt kennt, sofort wissen, woran er ist; bei zwei Organisten ersten Ranges, die ein und dasselbe Stück nach einander spielten, wäre diese Unterscheidung unmöglich.

In einer Privatsoirée hörten wir zum ersten Male den ausgezeichneten Pianisten *Henry Litolff*, einen Engländer und Schüler von *Moscheles*. Wir wussten das erstaunliche Spiel dieses genialen Musikmenschen nur mit dem des *Franz Liszt* zu vergleichen; nur ist *Litolff* bei allem hinreissenden Feuer doch nie so tollcapricios, wie *Liszt*, der zuweilen, da er wohl weiss, dass er Alles wagen kann und dass ihm Alles gut zu Gesichte steht, seiner Laune zu sehr den Zügel schiessen lässt. Als Componist aber erscheint uns *Litolff* nicht blos bedeutender, als *Liszt*, sondern als alle eigentlichen Clavierheroen unserer Zeit, mit Ausnahme *Chopin's*, den er indess auch wiederum als Techniker in der Composition übertrugt. Nach Erscheinen seiner grösseren Werke und nach seinem öffentlichen Auftreten in Berlin werden wir auf ihn zurückkommen. In derselben Soirée hörten wir den trefflichen belgischen Geiger *Ghys* einige seiner gesangreichen Compositionen vortragen. Da er der Stimmung des Pianofortes wegen seine Violine um einen halben Ton herabstimmen musste, wirkte er natürlich weniger brillant, als es sonst der Fall gewesen wäre. Signor *Graziani*, ein noch sehr junger italienischer Bariton und gewandter Musiker, accompagnirte Herrn *Ghys* und zeigte sich als Sänger von angenehmer Stimme und guter Methode in einer Cavatine „L'Ombra" von *H. Truhn*.

Señora *del Carmen Montenegro*, die, nach ihrem Frühlingsgastspiel in der italienischen Oper der Königstädtischen Bühne, in Hamburg mit glücklichstem Erfolge gesungen, kehrte gegen Ende Juli von dort zurück und gab ein Extraconcert im Saale des königl. Schauspielhauses, unterstützt von der königl. Solotänzerin Mad. *Brue*, dem schon erwähnten Bariton *Graziani* und dem Pianisten *Rubinstein*, dessen Familie hier seit Jahr und Tag ihr Domicil genommen. Señora *Montenegro* sang *Donizetti*, *Bellini* und einige spanische Volkslieder. Sie erschien im Concert minder dilettantisch als auf der Bühne; die Lieder namentlich gelangen ganz vorzüglich, und „El charran" musste sogar wiederholt werden. Dieses characteristische und originelle Lied verdiente wohl, durch den Stich bekannt zu werden; freilich würde es mit untergelegtem deutschem Text nicht mehr halb so viel wirken, als in der Ursprache. Da hauptsächlich durch Interesse und Beisteuer der *haute volée (corps diplomatique)* diese Soirée zu Stande gebracht wurde, so fand natürlich die Tänzerin Mad. *Brue*, die in der That recht brav ist, den lautesten Beifall; so etwas begreift sich freilich leichter, als Musik! Aus dem Wunderkinde *Anton Rubinstein* ist ein erwachsener, mittelmässiger russischer Pianist Herr *Rubinstein* geworden.

Was die beiden neuen Opern anlangt, so wollen wir von der sogenannten deutschen zuerst reden, nämlich von „Alessandro Stradella," romantische Oper in drei Acten von *W. Friedrich*, Musik von *Friedrich v. Flotow*. Herr *Friedrich* ist ein recht geschickter Theaterappreteur und hat manches französische Stück geschickt und geschmeidig für die deutsche Bühne bearbeitet, auch dabei nie vergessen, die Quelle, aus der er schöpfte, zu nennen. Diesmal aber scheint Herr *Friedrich*, vertrauend auf seine Pseudonymität oder sonst einen glücklichen Zufall, die Quelle, das Original absichtlich vergessen zu haben; denn irren wir nicht sehr, so ist dies Sujet dasselbe, das *Niedermeyer* (in Brüssel) für die Académie royale de musique in Paris componirt hat, woher denn auch wohl die Recitative stammen, da auf der Opernbühne der Académie royale keine Opern mit Dialog zulassig sind. Dass Herr *Friedrich* manche Kleinigkeiten im Texte verändert haben mag, geben wir gern zu; originaliter erfunden hat er ihn nicht, und wir müssen es daher tadeln, dass Solches auf dem Theaterzettel, auf dem Textbuch u. s. w. nicht angegeben wurde.

Was das Talent des Componisten Herrn *Friedrich v. Flotow* anlangt, so hat es Bruderähnlichkeit mit dem des Herrn *Friedrich* Textmacher; — auch Herr *v. Flotow* ist nichts weiter, als ein geschickter Theatermusikappreteur, nur scheint uns Herr *v. Flotow* als Componist nicht so aufrichtig, wie Herr *Friedrich* als Theaterliterat. Da nämlich *W. Friedrich* sonst nie unterlässt, auf dem Titel seiner Theaterbearbeitungen zu bemerken: „Nach dem Französischen des *Scribe*" u. s. w., so hätte auch Herr *v. Flotow* als grundehrlicher Deutscher in der Partitur, im Clavierauszuge, im Textbuche, hübsch anmerken sollen: „No. * * nach *Auber*; No. * * nach *Adam* — (was eigentlich nicht gut thunlich, da dieser *Adam* auch erst nach *Auber* geschaffen worden) — ; No. *** nach *Donizetti*, No. *** nach *Meyerbeer*" u. s. w. u. s. w. Herr *v. Flotow*, aus dem Mecklenburgischen stammend, hat sich lange in Paris aufgehalten, und scheint in dieser Partitur ein sehr compendiöses *Album des compositeurs parisiens* von seiner Reise mitgebracht zu ha-

ben. Warum sollten auch die Herren *Auber*, *Halévy*, *Meyerbeer*, *Niedermeyer*, *Adam*, *Thomas*, *Clapisson*, *Labarre*, *Donizetti* einem jungen, liebenswürdigen deutschen Edelmann und Musikliebhaber nicht etwas in sein Reisealbum componiren?! Warum sollte ferner dieses Album unter dem Titel „Stradella“ in Deutschland, z. B. in Hamburg, nicht viel Piassir erregen, wenn namentlich ein in Hamburg beliebter Theaterdirigent, wie *Friedrich*, noch seinen Namen mit drein gibt? Hier in Berlin freilich erregte die Oper etwas Langeweile, trotz dem, dass bei der ersten Vorstellung sehr viel Adel, auch mecklenburgischer, des adeligen Componisten wegen, sehr applaudirend zugegen und die scenische Ausstattung die denkbar brillanteste war. Irren wir nicht, so hatte man zu jedem Acte eine neue Decoration von den besten hiesigen Künstlern dieses Genre's, z. B. *Gropius*, *Gerst*, *Köhler*, anfertigen lassen, und Herr *Louis Schneider* (als Regisseur, für die komische Oper) hatte im Arrangement von ernsten und komischen Aufzügen, Masken-Evolutionen und Tänzen, Compactrieren u. s. w. u. s. w. fast Ueberreichliches geleistet. Auch die Besetzung liess schwerlich etwas zu wünschen übrig: Stradella = *Mantius*, Bassi = *Zschiesche*, Leonore = Fraul. *Marx*, die beiden Banditen: *Pfister* und *Böttcher*; dazu nun unser trefflicher Chor, unser glänzendes Ballet, unsere Capelle *sans peur et sans reproche* — Alles das in bester Uebereinstimmung mit Lust und Laune wirkend, da man bestimmt glaubte, die Oper werde sehr gefallen, — und nun doch ein Fiasco, da nur der dritte Act und in diesem vorzugsweise das Finale No. 12 unbedingten Erfolg hatte, und das mit Recht. *Mantius* sang diesen Hymnus an die Madonna ganz vorzüglich, hatte aber auch bis zu diesem letzten Finale gekauert alla Babini. Die Partie der Leonore ist zu undramatisch und leidenschaftlos, daher nicht recht passend für die *Marx*, deren Stimme für blos elegant-gaciirten Salongesang weiter glatt genug, noch hinlänglich feem dressirt ist. *Zschiesche* gab den Alten brav, und *Böttcher* war in Gestalt, Miene, Gesang und Spiel ein ausgezeichneter Barbarino; allein sein Trinklied mit Malvolio und Chor im Finale des zweiten Acts, das anderwärts, namentlich in Hamburg so viel Beifall erhalten, machte hier geringe Wirkung; es ist in der That gar zu mager in der Erfindung, und ich glaube, jeder halbwegs talentvolle Dilettant, der ein Dutzend Opern im Kopfe hat, macht eben solch Trinklied. Doch es sei fern von uns, die lobens- und empfehlenswerthen Eigenschaften des Herrn *v. Flotow* zu verschweigen; derselbe hat in Paris Zweierlei gelernt und versteht es practisch anzuwenden: — 1) wird er schwerlich einen Geigenstrich mehr schreiben, als die Scene gerade erfordert, und 2) weiss er nicht nur die Singstimme zweckmässig und geschmackvoll zu behandeln, d. h. für Gesang zu schreiben (siehe drittes Finale), sondern auch das Accompagnement gehörig unterzuordnen, auf dass der Gesang zu seiner Geltung komme. Daraus, dass Herr *v. Flotow* in dieser Oper nicht eben viel originale Erfindungsgabe gezeigt, können und wollen wir ihm keinen Vorwurf machen; denn entweder ist Herr *v. Flotow* noch in dem Stadium des Musterachmens begriffen, dessen sich ja die grossten Meister in ihrer Jugend nicht entschlagen konnten, und tritt später als Original heraus, so dass es also jetzt vorschnell wäre, ihm Originalität ein für allemal abzusprechen, — oder er hat wirklich und zeigt auch ferner keine poetische Urkraft, und dann kann er nichts dafur; — dann musste man die Natur anklagen, die ihn zu kurz kommen liess. *H. T.*

Leipzig, den 13. October 1845. Zweites Abonnementconcert, Sonntag den 12. October. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (No. 3.). — Arie aus *Jessonda* von *L. Spohr*, gesungen von Herrn *J. Steinmüller*, königl. hannöver. Hofopernsänger. — Adagio und Bolero für Violoncell von *Offenbach*, vorgetragen von Dem. *Lisa Cristiani* aus Paris. — Duett aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Frau *Schrickel-Steinmüller*. — Romanze von *Donizetti*, und Lied von *Franz Schubert*, für Violoncell eingerichtet, vorgetragen von Dem. *Lisa Cristiani*. — Cavatine aus Euryanthe von *C. M. von Weber*, gesungen von Frau *Schrickel-Steinmüller*. — Erstes Finale aus Euryanthe. — Symphonie von *W. A. Mozart* (C-dur, mit der Schlussfuge). —

Unter Herrn *Gade's* Direction wurde die herrliche dritte Ouverture *Beethovens* zu Leonore, wie *Mozarts* grosse C-dur Symphonie sicher, energisch und wahrhaft glanzvoll ausgeführt, und von dem stürmischen Beifalle, den Beides fand, darf sicherlich Herr *Gade* einen guten Theil für seine tüchtige Leitung in Anspruch nehmen, welcher es gewiss zur Ehre gereichte, dass sie sich neben der eines *Mendelssohn* mit solchem Erfolge geltend machte.

Herr *Steinmüller*, Gatte der im letzten Concerte als Sangerin aufgetretenen Frau *Schrickel-Steinmüller*, besitzt eine ansprechende Baritonstimme, die, wenn sie auch nicht den herrlichen, vollen Gehalt der unsere *Hindermann* hat, doch eine angenehme Wirkung nicht verfehlt; die letztere wird vorzüglich dadurch erzielt, dass Herr *Steinmüller* seine Stimme gluecklich zu behandeln weiss, so dass er dem Hörer aber Manches, was seine Naturgabe nicht recht zusreicht, leicht hinweghilft; freilich überschreitet er zuweilen das Mass dieser Selbsthilfe, indem er durch künstliche Tonerzeugung oder durch Vibriren, Vocalisiren und namentlich durch das jetzt modernde Rucken (wie Enten im Augenblicke kein besseres Wort dafur; der Stimme seine Schwächen zu verdecken sucht. Das mag wohl Mancher gern hören, aber es ist eben so wenig schön, als richtig, und kann höchstens bei *Bellini*'schen und *Donizetti*'schen Compositionen, wo ja eine gewisse Coquetterie durchaus unentbehrlich ist, nicht aber in *Spohr*'scher deutscher Musik, welche zunächst unverschroibene Wahrheit und Innigkeit des Ausdrucks erfordert, vor der Kritik passiren. Darum machte vielleicht der Vortrag des Duetts aus Belisar (zwischen Belisar und Irene) einen besseren Eindruck; auch Frau *Steinmüller* weiss, wie man *Donizetti* vortragen muss, um Effect zu machen, und Letzteres gelang ihr erwünscht. Die Cavatine aus „Euryanthe:“ „Glöckleins im Thale“ u. s. w. ist bei aller Einfachheit und Ruhe des Gesanges doch eine schwierige Aufgabe für jede Sängerin; die langgehaltenen Töne, die fast

durchgehends hohe Lage derselben und die im Character des Stücks begründete Nothwendigkeit, die Schattirungen nicht grell, und doch stets klangvoll zu geben, erfordern vielen, gleichmässigen und anhaltenden Athem, und da, wie schon neulich bemerkt wurde, die Respiration nicht die stärkste Seite der Frau *Steinmüller* ist, so fehlte es dem Vortrage dieses reizenden Stückes zuweilen an Fluss, wenn sich auch gleich der Stimmfonds der Sängerin als reich und ergibig zeigte. In dem ersten Finale aus derselben Oper sang sie ebenfalls die Euryanthe; leider müssen wir bekennen, dass wir gerade diese Partie, namentlich den wiederholten Scalenlauf abwärts von Fis nach A im pp, oft weit runder und leichter gehört haben; dass er der Frau *Steinmüller* nicht so gelang, erklärt sich aus obigen Bemerkungen und überhaupt aus dem Genre ihrer Stimme, welche, einmal angestrengt, mehr zu Bravoursachen sich eignen mag. Die anderen Soli (Eglantine, Rudolph, Lysiart) wurden von Fräul. *Schwartzbach*, Herrn *Meier* und Herrn *Steinmüller* vorgetragen. Der Chor schien uns etwas zu schwach besetzt; es wurde dadurch das dem ganzen Finale so wunderbar eigene festliche Gepräge nicht wenig beeinträchtigt. —

Eine neue, aber nicht blos darum interessante Erscheinung ist die Violoncellspielerin Fräul. *Cristiani* aus Paris. Zunächst sei bemerkt, dass die Erwartung, ein unschönes Schauspiel zu sehen, welche sicherlich Viele gehegt hatten, vollständig widerlegt wurde. Fräul. *Cristiani* behandelt ihr in Bezug auf zu entwickelnde äussere Grazie nicht gerade dankbares Instrument höchst graziös, wobei sie freilich auch durch eine sehr einnehmende Persönlichkeit unterstützt wird. Aber mehr als dieses ist die Sicherheit und Fertigkeit, mit welcher sie die grossten Schwierigkeiten überwindet, der schöne, edle und gesangvolle Ton, den sie aus dem Violoncell zieht, die Kraft und Ausdauer, die sie, immer in den Grenzen der Weiblichkeit bleibend, zeigt, zu bewundern. Dies reiht sie ohne Bedenken unter die besten Virtuosen auf dem Violoncell, und beachten wir ferner die geistreiche Auffassung und den geschmackvollen Vortrag der Compositionen, so können wir sie füglich auch eine Künstlerin nennen. Dass das arrangirte „Ave Maria" von *Franz Schubert* unter ihren Händen nicht mehr des deutschen Meisters sinniges Lied blieb, sondern ein schwärmerisches französisches Couplet wurde, darüber wollen wir mit Fräul. *Cristiani* nicht rechten; sie ist Französin, und sollte ihr wirklich der rechte Geist inwohnen, um in *Schubert's* Tiefen zu dringen, so ist es doch andererseits sehr natürlich, dass sie von Frankreich her daran gewöhnt ist, mehr nach dem Beifalle der Menge, der durch drastische Mittel leicht zu gewinnen ist, als nach anspruchsloser Wahrheit, die den Franzosen zu nüchtern, zu wenig piquant ist, zu streben. Vorzüglich zu rühmen ist noch die Sauberkeit und Frische, mit welcher Fräul. *Cristiani* die leichten, neckenden Tanzrhythmen des Bolero vortrug, und welche eben so davon, dass sie auf ihrem schwierigen Instrumente völlig zu Hause ist und dessen Klippen furchtlos zu vermeiden weiss, als von einem wirklich künstlerischen Humor zeugte. Der grosse Beifall, den Fräul. *Cristiani* überall, wo sie sich bisher hören liess, geerntet hat und der ihr auch hier in reichem Maasse zu Theil wurde, ist ein durchaus verdienter, und ihr Ruf von Paris aus bereits so fest begründet, dass wir nicht erst nöthig haben, alle deutschen Kunstfreunde auf ihre Leistungen aufmerksam zu machen.

L. R.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

(Beschluss.)

2) Aus anderen Ländern.

Alexandrien. Die „Unione," ein Malteser Blatt, sagt Folgendes über die hiesige italienische Oper: „Im italienischen Theater gibt es zwei wüthende Parteien: die Sedelmeyeristen (s. den vorigen Bericht, Rubrik Alexandrien), von den Hebräern unterstützt, und die Anhänger des Tenors, der von einigen Italienern, Griechen und Maltesern in Schutz genommen wird. Die dabei begangenen Thorheiten und Unordnungen ziehen die Leute in's Theater, denn beide Sänger verdienen nicht, dass man einen halben Thaler Entreegeld bezahlt. Nur ein Beispiel, welcher Scandal hier vorgeht. In der Cenerentola verliess eines Abends der Buffo, welcher den D. Magnifico gab, die Bühne, ging in eine Loge zweiten Ranges und jagte mit Gewalt die Abonnenten heraus, weil sie ihn ausgepfiffen hatten. Einen andern Abend glaubte die Sedelmeyer nicht genug Beifall erhalten zu haben; sie hörte mitten in ihrer Arie auf, schrie zum Publicum: „Nein, ich will nicht mehr singen, und werde nicht mehr singen!" und lief aus der Scene, worauf das Publicum schrie: „Brava! bravissima!" Nun rief man die 4 Impresarj (es sind wirklich deren vier hier), damit sie die beiden Prime Donne auf die Bühne kommen liessen, um Friede mit einander zu machen. Als sie kamen und sich auszusöhnen schienen, fing man an zu applaudiren, zu pfeifen und zu lachen; Jemand schrie: „Küsset euch!" — Diese Begebenheiten brachten es dahin, dass der Vicekönig am 10. Mai das Theater zu schliessen befahl.

Algier. Die neue Gesellschaft (die Ragazzini, Tenor Giuseppe Winter (ganz Anfänger), Bariton Poli und Bassist Gaetano Rossi) begann am 31. Mai ihre Vorstellungen mit dem Ernani und, des Tenors wegen (Titelrolle), mit mittelmässigem Erfolge.

Bahia (Brasilien). Die zu Ende des vorigen Jahres von Genua abgesegelte, nach einer sehr langen beschwerlichen Seereise hier angekommene italienische Sängergesellschaft fing bereits ihre Vorstellung mit gutem Glücke an.

Bona (Algérien). Die Gesellschaft von Oran (s. d.) setzt hier ihre Vorstellungen fort, und ist willkommen.

Constantinopel. Die italienische Oper geht etwas besser.

Copenhagen. Die Lucrezia Borgia mit der Forconi, der Bertrand, dem Tenor Benedetti, Bassisten Torre fand im hiesigen Hoftheater ausserordentlichen Beifall. Im April endigte die Gesellschaft ihre Vorstellungen.

Genf streckte diesen Frühling seine Arme lechzend nach der italienischen Oper aus, die es seit zwanzig Jahren nicht gehört; man schickte sogleich die Focosi, Bergamini, die Tenore Zinghi und Giovannini (Impresario), Buffo Cini, Bariton Fernandes, die Bassisten Cuppani und Topsi. Feierlich wurde das mit Gas beleuchtete Theater am 3. Mai mit dem Elisir d'Amore, de Monsieur le Chevalier Donizetti, eröffnet. Der Wetteifer der Sänger und Beifall der Zuhörer war dabei gross. Die Gemma di Vergy, ebenfalls von Donizetti, gefiel desgleichen, aber der Barbiere di Siviglia, de Mons. le Chevalier Rossini, machte Fiasco. Die Norma ging wieder besser, und Rossini's Matilde Shabrau hat sonderbarerweise am Meisten gefallen.

Lausanne. Die Gesellschaft von Genf (s. d.) begann hier am 8. Juni ihre Leistungen mit der Norma, wird sodann auch die deutsche Schweiz, namentlich Bern, nachher Chambery mit ihrem Gesange beglücken.

Lissabon. Nachdem die Albertini, Tenor Tamberlik nach Madrid abgereist waren, gab man den Don Sebastiano von Donizetti. Hauptsänger waren die hier so beliebte Rossi-Caccia (die im Juni ebenfalls diese Hauptstadt verlassen), Tenor Zoboli, die Bassisten Santi und Casanova.

Malta. Die Engländerin Bingley (s. vorigen Bericht), fuhr fort, hier in der Sonnambula und Cenerentola zu gefallen. In ihrem Benefiz (15. April) spielten die Offiziere der hiesigen Besatzung zwei englische Comödien in einem Acte, worauf mehrere Stücke aus italienischen Opern vorgetragen wurden. Ein musikalischer Scherz mit einem Echo, von Herrn Bishop, in welchem die Flöte in der Ferne die Melodieen und schweren Passagengänge der Bingley nachahmte, fand geräuschvollen Beifall.

Marseille. Zahlreiche Gesellschaft. Die Sonnambula begann die Stagione am 11. Mai beifällig mit der Fodor-Mainville, der Tomasi und Gamarra, dem Tenor Castellan und Bassisten Bianchi. In der Gemma (15. Mai) sang die Viola, Tenor Severi und Bassist Alba mit massigem Applaus. Aber Ricci's Scaramuccia (23. Mai) machte bei vollem Theater das meiste Glück: das Duett der Fodor und der Morandi (einer Wienerin) erregte einen starken Fanatismo. Bassist Alizard gefiel. In Bellini's Puritani (6. Juni) debutirte die Catterina Hayez (Irländerin und Schülerin Ronconi's zu Mailand) mit ausserordentlichem Beifall, desgleichen nachher in der Lucia; ihr zur Seite Tenor Castellan.

Odessa. Die im vorigen Berichte besprochene neue Oper La Solitaria delle Asturie, von Ricci, wurde im März zum ersten Male mit dem besten Erfolge, darauf eben so die Lombardi, von dem für hier ganz neuen Maestro Verdi, gegeben, wiewohl Orchester und Chöre unvollständig waren.

Oran (Algérien). Drei Donizetti'sche Opern: Lucia, Gemma, Elisir, und Bellini's Norma, beglückten hier Franzosen, Araber, Mauren und Juden. Die Gavedoni-Maguelli, die Lagomartino, Tenor Comassi, Bassist Magnelli waren ihre Hauptpfeiler, die zu Ende Mai in Bona (s. d.) ihre Station nahmen.

Petersburg. Für nächsten Herbst und Carneval wurden engagirt: die Garcia-Viardot, die Castellan-Giampietro, Tenor Salvi, Buffo Bovere, die Bassisten Tamburini und Corradi-Seti.

Feuilleton.

Die königliche Familie Englands zeichnet sich durch musikalische Talente aus. Die Königin Victoria ist eine ausgezeichnete Pianofortespielerin und hat eine angenehme Mezzosopranstimme; die Herzogin, ihre Mutter, spielt gut Pianoforte; Prinzessin Auguste hat Mehreres für Gesang componirt; der Herzog von Cambridge, der Königin Oheim, spielt trefflich Geige; Georg IV. war ein tüchtiger Violoncellist und guter Bassbassist; Wilhelm IV. blies die Flöte. — Der Gemahl der Königin, Prinz Albert, ist bekanntlich Componist.

Wir haben neulich der Orgelbauerfamilie *Stumm* Erwähnung gethan; ein Seitenstück dazu bildet die Familie des Orgelbauers *Bernhard Dreymann* zu Mainz. Zu Beckum in Westphalen geboren, erlernte er die Kunst bei seinem Vater, gründete dann 1821 eine eigene Fabrik und betreibt dieselbe seitdem mit eben so viel Eifer, als Erfolg. Er hat 39 neue Orgeln erbaut, 160 Hauptreparaturen ausgeführt und arbeitet mit seinen beiden Söhnen, die dereinst das Geschäft fortführen werden, so wie mit 8 — 10 Gehilfen thätig fort. Sein grösstes Werk steht zu Mainz in der Ignazkirche: es hat 35 klingende Stimmen, darunter Subbass von 32 Fuss.

Fortgesetzter Bericht über die öffentlichen Prüfungen und Preisvertheilungen am Pariser Conservatorium der Musik zu Paris. (Vergl. S. 646. — Dieselben haben für Instrumentalmusik unter *Berlioz's*, *Carafa's* und *Habeneck's* Leitung Statt gehabt. *Auber* war durch die Folgen seiner Krankheit an der Leitung verhindert. — Im Violinspiel wurden vier Preise vertheilt; im Violoncell ein zweiter und ein Accessit; im Waldhorn ein zweiter und zwei Accessits; im Klappenhorn ein erster und zwei Accessits; im Fagott ein erster, ein zweiter, ein Accessit; in der Clarinette, Flöte, Oboe und Trompete, desgleichen; in der Posaune ein zweiter und ein Accessit. —

Im dramatischen Gesange wurden, was die weiblichen Zöglinge betrifft, der erste und zweite Preis unter je zwei vertheilt, ein erstes Accessit bewilligt, und das zweite unter vier Schülerinnen getheilt. Bei den männlichen Zöglingen kam zur Vertheilung ein erster, ein zweiter Preis, und ein unter zwei getheiltes Accessit.

Im Gesange für die komische Oper gab es bei den weiblichen Zöglingen einen unter zwei getheilten ersten, und einen zweiten Preis, das erste Accessit vertheilte sich auf drei, das zweite auf zwei.

Im Harfenspiele wurde ein erster, ein zweiter Preis und ein Accessit bewilligt.

Den Beschluss machte die grosse Oper, worin Dem. *Courtot*, Schülerin von *Duprez* und *Michelot*, einstimmig den ersten Preis davon trug. Den zweiten erhielt Dem. *Mathieu*, das Accessit wurde unter zwei Andere vertheilt. — Im Allgemeinen wurde bemerkt, dass sich der Gesangunterricht, seitdem *Auber* die Anstalt leitet, sehr gehoben hat. —

Die Preisvertheilungen im Pianofortespiele werden wir nachtragen. Bei denselben traf es sich, dass vier frühere Zöglinge des Institutes, welche damals selbst mit Preisen gekrönt worden waren, jetzt unter den Mitgliedern der Jury sich befanden, die über die Preisvertheilungen entschied. Es waren die Herren *Thomas*, *Prudent*, *Fessy*, *Marmontel*, sämmtlich Zöglinge von *Zimmermann*.

Professor und Musikdirector Dr. *Breidenstein* zu Bonn, bekanntlich einer der Leiter des Beethovenfestes, hat den preussischen rothen Adlerorden vierter Classe erhalten.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten October. № 43. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Aus Strassburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Johann Sebastian Bach in seinen Kirchencantaten und Choralgesängen dargestellt von *Johann Theodor Mosewius*, Musikdirector an der Universität in Breslau. Berlin, Verlag der Trautwein'schen Buch- und Musikhandlung (Guttentag). 1845. 4. 31 Seiten nebst Notenbeilagen.

Die allgemeine musikalische Zeitung brachte in den letzten Jahrgängen zwei, gegenwärtig mit mancherlei Verbesserungen und Zuthaten versehene und zu einem Ganzen verknüpfte Abhandlungen des Verfassers; sie bilden in der neuen Gestalt ein mässiges Heft, welchem wir genauere Beachtung von Seiten aller, namentlich aber der mit Kirchenmusik beschäftigten Musiker und Musikfreunde wünschen, weil es, Kenntnisse zu erweitern und Vorurtheile zu widerlegen, in mehrfacher Hinsicht geeignet ist.

Viele literarische Erscheinungen unserer Tage, auch auf dem Gebiete der Tonwissenschaften, sind nur durch gegebene Gelegenheit und eine schriftstellerische, allezeit sich gern äussernde Fertigkeit hervorgebracht, und vergehen mit den ephemeren Neigungen der Lesewelt; selten sind Arbeiten, die nur als Aeusserungen inneren Bedürfnisses, als Früchte eines Lebens betrachtet werden dürfen. Zuletzt behält auch in der Literatur nur diejenige Schrift einen Werth, die, wenn auch vielleicht sehr weit abgefasst, doch als die Frucht langjähriger Beschäftigung, langgenährter Ideen zu betrachten ist. Und zu den letzten zählen wir diese Abhandlung über Bach's Kirchencantaten, die erst entstand, nachdem zwanzigjährige practische Beschäftigung mit diesen Werken, die vollständige Aneignung derselben den Verfasser, darüber zu reden, gedrängt hat. Wenn derselbe sein Vorwort mit dem Ausspruche schliesst, dass, wenn man Unzulänglichkeit in der Arbeit finde, man hoffentlich Liebe zur Sache nicht vermissen werde, so können wir dies nur als grösste Bescheidenheit ehren, denn erschöpfen hätte der Verfasser seinen Stoff nur dann können, wenn er sich die umfassendere Aufgabe gestellt hätte, S. Bach's gesammte künstlerische Bedeutung und geschichtliches Verhältniss darzustellen, wozu ein Buch ungleich grösseren Umfanges, als er liefern wollte, erforderlich gewesen wäre. Aber auch in dieser Monographie ist das Allgemeine von Bach's künstlerischem Character anschaulich geworden, so dass sie eine treffliche Einleitung in das Studium des grossen Meisters abgibt.

Den Anfang macht die kurze Erzählung der biographischen Thatsachen, zur Orientirung für Anfänger in der Wissenschaft der Kunstgeschichte nützlich. Die eigentliche Abhandlung selbst zerfällt nun, ihrer Entstehung gemäss, in zwei Theile, wovon der erste die Cantaten, der zweite, kürzere, die Chorale behandelt. Der Grundgedanke, welcher den Verfasser bei seiner Betrachtungsweise überall leitet, ist der: dass die allgemein anerkannte polyphonische Meisterschaft Bach's nicht als eine äusserliche Fertigkeit betrachtet werden dürfe, wodurch er etwa als ein arithmetisches Genie, ein Virtuos in Verstandescombinationen erscheine, sondern dass dieselbe als nothwendige Erscheinung seines grossen Berufes, überall dem Worte durch den Ton den vollständigsten, seinen wahrsten Sinn enthüllenden Ausdruck zu verleihen, aufzufassen sei. So wird die Composition zur Exegese des Textes. Der Geist S. Bach's schwelgt in den Tiefen der Glaubensworte, und enthüllt, indem er sie oft in Tonmalerei versinnlicht, ihren unermesslichen Reichthum für Den, welcher sinnig und beschaulich mit Verzichtleistung auf gedankenlosen Sinnenreiz daran geht. Aus diesem Quell steigt nun jener bewundernswerthe Reichthum an Phantasie, jene Fülle von Tongestalten, die alle unter einander durch das Band organischer Einheit verknüpft sind. Es ergibt sich hieraus, das an keinem Bach'schen Kunstwerke irgend etwas Unwesentliches, dass weder Etwas davon wegzulassen, noch irgend eine Stimme hinzuzusetzen möglich ist, dass mithin das Verhältniss der einzelnen Nummern einer Cantate eben so wenig ein willkürliches ist, als das der Instrumente zu den Menschenstimmen. Der Begriff der Begleitung, der Folie für die Stimme, fällt bei dem Bach'schen Instrumentenspiele hinweg. So arm dasselbe der Zahl der Instrumente nach zu sein scheint, so reich ist dessen Figurirung und Mannichfaltigkeit, so dass die Instrumente nicht nur gleichsam Draperie, wie so oft in der neuesten Zeit, sondern wirkliche Theilnehmer an dem ganzen lebendigen Gebilde sind. Ueber die Entstehung der Cantaten aus figurirten Chorälen, über die angewandte Instrumentation, über die äusseren Bedingungen, unter welchen Bach seine musikalischen Jahrgänge für den Gottesdienst schuf, findet man viel Lehrreiches. An einzelnen Werken werden die allgemeinen Ansichten, indem eine gründliche Analyse vorgenommen wird, nachgewiesen. Der Kunstgeschichte

wird durch Sonderung der Werke und durch ein nach den Anfängen der Textesworte, den Sonntagen und Kirchenfesten zusammengestelltes Verzeichniss, das nun freilich auch dem Unwissenden sogleich Respect vor der gewaltigen Fruchtbarkeit des Meisters einzuflössen geeignet ist und Cantoren wie Musikdirigenten überhaupt ein treffliches Mittel zum Nachschlagen und Auffinden des Einzelnen gewähren wird, ein wesentlicher Dienst geleistet. Viele practische Winke, auf reiche Erfahrung und Selbstausübung gestützt, sind eingestreut, und werden von Gesanglehrern und Dirigenten von Gesangvereinen gewürdigt werden; 35 Beispiele, aus Bach's Werken geschöpft, unterstützen die einzelnen Sätze und aussgesprochenen Ansichten. Sie sind mit besonderem Bedacht darauf gewählt, dass die unendliche Mannichfaltigkeit der stylistischen Behandlung Bach's anschaulich werde. Der Ausspruch: wer Bach's Schöpfungen in seinem ganzen Umfange kenne, der finde in Späterem nichts wesentlich Neues mehr in der Musik, wird bei Vielen Widerspruch erwecken, obgleich er im Munde des Verfassers nur consequent erscheint. An diesen Ausspruch haben wir noch einige Bemerkungen anzuknüpfen.

Es ist keine Frage, dass die Basis für Bach's künstlerische Eigenthümlichkeit in seiner religiösen Weltanschauung und Ueberzeugung zu suchen ist. Der Begriff von der Sündhaftigkeit des Fleisches und der Erlösung durch den Glauben an die Göttlichkeit der Person Christi hatte die Alleinherrschaft in seinem gesammten geistigen Leben. Sein Gemüth, seine Phantasie schwelgt in dem Wunder der Welterlösung. Er schliesst sich gerade dadurch genau an seine Zeit, und zwar an die Spener'sche Richtung der Theologie. Die lutherische Frömmigkeit nahm ein mystisches Element in sich auf, das im siebenzehnten Jahrhunderte dem rationalistischen gegenübergestanden hatte. Diese Mystik ist S. Bach ganz eigen und erklärt Vieles, das man sonst für Spielerei halten könnte, daher Marx in einer Abhandlung über Bach geradezu auf Jacob Böhme's „Spielseligkeit" hinweist. Von dieser Art der Mystik, die sich in Gedankenspiele verliert, ist die der katholischen Kirche von je her verschieden gewesen. In der Tonkunst ist deren ausserliche Erscheinung immer der Zusammenklang, der harmonische Effect, welchen die gleichzeitig vernommenen Singstimmen gewähren. Das Lauschen auf die Schönheit eines Intervalls oder Accordes ist die Hingebung an ein Naturphänomen, ist freilich mehr sinnlicher, als geistiger Art, so wie die Frömmigkeit des katholischen Christen auf den Antheil des Gedankens verzichtet. Die ganze italienische Tonkunst trägt daher ein Element in sich, das, nach meiner Ansicht, Bach nicht hat, das er sogar für sündhaft hielt. Wie sich nach S. Bach beide Elemente genähert haben, bis ihre Vereinigung in Mozart erfolgt ist, gehört nicht hierher. Ewig merkwürdig aber bleibt, dass, als die philosophischen Systeme des Pantheismus in der deutschen Bildung Wurzel fassten, auch in der Musik eine neue Art von Mystik sich ausbildete, nämlich die Beethoven'sche. Das Schwelgen in symphonischer Schönheit ist aus jener Freude am Zusammenklange, an der Totalwirkung, worin die einzelne Stimme verschwindet, entsprungen. Mithin ist es sehr wahr, was öfters behauptet worden, dass Bach und Beethoven geistesverwandt seien, aber ihre Musik ist doch eben so wesentlich getrennt und verschieden, als der Erlöserglaube von dem begeisterten Jubel, womit der naturphilosophische Gedanke einer Alleinheit des Weltlichen mit dem Göttlichen die Jenenser im Anfange dieses Jahrhunderts erfüllte. Eben so merkwürdig bleibt es, dass der Geschmack an Bach's Compositionen gerade wieder in einer Zeit erwachte, wo der seichte theologische Rationalismus in der lutherischen Kirche von Manchen, die sich wieder Spener zum Muster nahmen, bekämpft wurde. Dass die italienische und deutsche Musik jetzt wieder auseinandergehen, nachdem ihre Versöhnung in Mozart erschienen war, wird Niemand leugnen, der die Kluft zwischen Beethoven und Rossini kennt. Die Zeit der Parteien tritt wieder ein. Der deutsche Nationalstolz hat Recht, sein Eigenthum zu wahren, und hierzu gehört Bach, den wir als einen Parteimann im edelsten Sinne des Wortes aufzufassen haben; denn allerdings den deutschen Geist, stets mehr geneigt, sich nach Innen, als sich nach Aussen zu wenden, repräsentirt er im Gegensatze zu der vom sinnlichen Eindruck unmittelbar ausgehenden Kunstrichtung im Gebiete der Musik am Reinsten.

Das Werk ist sehr schön ausgestattet, die Musikbeilagen sind deutlich und bequem. Wir meinen indessen, dass die Grösse des Formats, namentlich die Länge der Zeilen des Textes es beinahe wünschenswerth macht, dass die Zeilen gespalten wären, obgleich wir gern zugeben, dass dies weniger elegant ausgesehen hätte.

Dr. *Ambrosius*.

Theoretisch-practische Organisten-Schule. Enthaltend die vollständige Harmonielehre nebst ihrer Anwendung auf die Composition der gebräuchlichen Orgelstücke. Ein Handbuch für Alle, die sich oder Andere in der Tonsetzkunst unterweisen oder zu Organisten bilden wollen, insbesondere aber für Seminaristen, Organisten, Musikstudirende und alle Freunde und Verehrer des Orgelspiels. Von *J. G. Töpfer*, Professor der Musik am grossherzogl. Landesschullehrer-Seminar zu Weimar. IV und 194 Seiten gr. 4. Erfurt und Langensalza, bei G. W. Körner. 1845. Subscriptionspreis bis Ende 1846 (überaus billig) 1½ Thlr. Nachheriger Ladenpreis 2½ Thlr.

Nach Angabe der Vorrede hat der geehrte Verfasser des vorliegenden Werkes bei Ausarbeitung desselben vorzüglich Gründlichkeit und Kürze im Auge gehabt. „Ein weitläufiges und theueres Lehrbuch" — bemerkt er — „dürfte sich nicht liefern, weil die meisten Seminaristen nicht so bemittelt sind, sich dergleichen Werke anzuschaffen. Es ist daher auch nur so viel von der Compositionslehre hier aufgenommen worden, als möglicher Weise in einem Seminar vorkommen kann. Da es nun aber in solchen Anstalten nicht möglich ist, allen Schülern nach ihren Fähigkeiten Genüge zu thun, weil den schwächeren ein langsameres, den fähigeren ein schnelleres Fortgang im Unterrichte angemessen sein würde, so fühlte ich längst das Bedürfniss, ein Lehrbuch zu haben, welches ich den Schülern in die Hände geben könnte, damit die weniger talentvollen dasjenige nachholen und

repetiren könnten, was ihnen schwer geworden ist, und die Fähigeren im Stande wären, sich mit Hilfe desselben weiter fortzubilden. Unter den bis daher erschienen Lehrbüchern fand ich jedoch keines, das ganz mit meinen Ansichten übereingestimmt hätte, daher musste ich mich wohl endlich entschliessen, selbst eines zu schreiben. Es enthält das Resultat einer mehr als 25jährigen Erfahrung im Lehrfache."

Nach diesen eigenen Erklärungen des vielseitig verdienstvollen Verfassers in der Vorrede dürfte der eigentliche Leserkreis, für welchen er gearbeitet hat, zunächst etwas genauer, d. h. enger zu bemessen sein, als ihn der etwas weit ausgreifende Titel seines Buches angibt. Für Seminaristen und sonstige Anfanger im Orgelspiel, zumal wenn sie einen tüchtigen und gewandten Lehrer zur Seite haben, halten wir nun auch in der That das Werk, seinem Inhalte nach, wohl geeignet; für sonstige Musikfreunde und Musikstudirende, ohne Lehrerhilfe, aber nur dann, wenn sie, mit mancherlei Vorkenntnissen ausgestattet, an das Studium desselben gehen. Solchen wird es dann theils zur Befestigung anderweit erworbener Kenntnisse dienen, theils manche, dem Verfasser eigenthümliche, scharfsinnige und nutzbare Ansichten, Bemerkungen, Regeln und Andeutungen bieten, durch welche da und dort einzelne verwickelte Puncte in der Harmonielehre zum Theil in überraschender Weise erörtert und in's Licht gesetzt werden; denn der Verfasser hat sich, wie in allen seinen übrigen, so auch in diesem Werke, durchaus als selbstständiger Forscher und Denker bewährt. Fast will es uns indess bedünken, als habe er sich, eben als solcher, hier etwas zu sehr gegen fremde Einflüsse isolirt. Die neuen mächtigen Fortschritte, welche die Methodik nach Gottfried Weber, vorzüglich durch Logier und ganz besonders durch A. B. Marx gewonnen hat, sind von ihm, wenigstens in dem vorliegenden Werke, ganz unbeachtet und unbenutzt geblieben, und wir können daher demselben, für so verdienstlich wir es auch in anderer Hinsicht halten, den Ruhm, dass es sich *im Betreff der Methode* auf der Höhe der Zeit halte, nicht zuerkennen. Unsere Zeit verlangt nämlich von einem wahrhaft tüchtigen Lehrbuche nicht allein eine vollständige Darlegung und Erörterung des behörigen Lehrstoffes — und in dieser Hinsicht möchten die Leistungen des Verfassers nur wenige Ausstellungen zulassen —, sondern sie verlangt zugleich auch, und zwar mit vollem Rechte, eine so plane, rationale, stetig fortschreitende, fast unmerklich vom Leichteren zum Schwereren hinführende Behandlung des Lehrstoffes, dass auch der weniger reich begabte Schüler an keinem Puncte durch Anforderungen an seine Fassungskraft überrascht und entmuthigt werde, welchen er, aus Mangel an gehöriger Vorbereitung durch das Vorausgegangene, noch nicht gewachsen sein kann. In dieser Hinsicht hat uns der Verfasser weniger befriedigt. Vorzüglich der theoretische Theil seines Werkes setzt zu viele und mannichfache Vorkenntnisse voraus, um von Anfängern verstanden zu werden. Der Verfasser selbst hat dies recht wohl gefühlt, denn er verlangt in der Vorrede: „dass der Unterricht nur nach dem practischen Theile gegeben werde," und fügt hinzu: „Der theoretische (Theil) dient nur als Grundlage und Rechtfertigung für den practischen. Der Schüler wird sich den Inhalt desselben nach und nach aneignen, wenn er während der Erlernung der Accorde denselben bisweilen durchliest" u. s. w.

So soll also der Schüler, anstatt von vorn, schier in der Mitte des Buches anfangen, er soll sich den Stoff selbst durch eigene Thätigkeit, wohl oder übel, zurechtlegen, ihn verarbeiten und sich so seiner zu bemächtigen suchen! Er soll, practisch operirend, Regeln befolgen und in Anwendung bringen, ohne sogleich von vorn herein zur rationalen Erkenntniss und Anerkennung ihrer Nothwendigkeit hingeleitet zu werden. Würde man nicht solche Anforderungen und ein solches Verfahren in jeder anderen Wissenschaft als unmethodisch verwerfen? Wäre es nicht besser gewesen, wenn der Verfasser den theoretischen mit dem practischen Theile verschmolzen und den Gesammtstoff so zubereitet und verarbeitet hätte, dass jeder theoretische Lehrsatz zu rechter Zeit und am rechten Orte aufgeführt, sogleich unmittelbar darauf practisch angewendet und ausgebeutet, und also dem Schüler es fortwährend möglich gemacht worden wäre, Alles sofort im lebendigen, fruchtbringenden Verständniss zu ergreifen —? Seminaristen können, bei so vielen anderen in's eigentliche Lehrerfach einschlagenden Gegenständen, die sie nothwendig erlernen müssen, in der Regel der Musik nur wenige Zeit widmen. Um so unerlässlicher scheint es uns, dass sie durch einen möglichst methodischen Lehrgang in Besitz derjenigen musikalischen Kenntnisse gesetzt werden, welche ihnen als künftigen Organisten und Cantoren nothwendig sind, und diesen Punct haben in unserer Zeit die Verfasser der für sie bestimmten Lehrbücher vorzüglich in's Auge zu fassen. Der Lehrstoff ist von den Vorfahren längst tüchtig und gründlich durchgearbeitet. Die Sache unserer Zeit aber ist es, ihn so zuzubereiten, dass er, was bei den Vätern durchaus nicht der Fall war, in klarer, durchsichtiger, leicht fasslicher Gestaltung hervortrete, und wir müssen den geehrten Verfasser des vorliegenden Lehrbuches im Namen der lernenden Jugend angelegentlich bitten, bei einer neuen Auflage desselben, welche bei seiner sonstigen Tüchtigkeit nicht ausbleiben wird, jenen wichtigen Punct scharf in's Auge zu fassen. — Die äussere Ausstattung des Werkes ist lobenswerth. Nur hätten zur Ersparung des Raumes kleinere Notentypen gewählt werden mögen.

Kleine theoretisch-practische Tonschule, oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Ein Lehrbuch zunächst für Präparanden-Anstalten, so wie für niedere Classen der Seminarien und für Dilettanten zum Selbstunterricht; in möglichst geordneter Stufenfolge nach den Grundsätzen der berühmtesten Tonlehrer entworfen und allgemein verständlich bearbeitet von *Joh. Georg Gerbert*, Cantor in Gossnitz. X und 170 Seiten in gr. 4. Weimar, 1845. Druck und Verlag von B. F. Voigt.

Schon wieder ein neues Lehrbuch der Tonsetzkunst? werden unsere Leser ausrufen. Besitzen wir nicht dergleichen schon so viele, als sollte jeder Musikstudirende

sein eigenes haben? Aber man erschrecke nur nicht! Ein neues System (s. Vorrede S. VIII) wollte der Verfasser hier nicht geben. „Nichts Neues; das Alte nur, das sich als gehaltvoll bewährt hat, soll von dem Schüler tüchtig verarbeitet und gehörig verdaut werden, um aus dessen Extract mit Hilfe der Phantasie stets Neues zu schaffen. Auch kein Raisonnement über verschiedene Ansichten und Meinungen in der Theorie der Tonkunst ist hier anzutreffen. Dieses überlasse ich dem Kritiker. Nur auf die praktische Ausübung der Regeln ist es abgesehen. Daher findet man in jedem Paragraphen Regeln, erläuternde Beispiele und Aufgabe beisammen. — Hat ein Lehrer mehrere Schüler auf einmal zu unterrichten, was sich leicht thun lässt und sogar zweckmässig ist" (bei weiter fortgeschrittenen Schülern gewiss nicht — denn dann bedarf ein jeder seinen besonderen aufmerksamen Unterricht, wenn er tüchtige Fortschritte machen soll, muss hierbei Recensent bemerken) „so bekommt ein jeder Schüler ein Exemplar (des Buches) in die Hand. Die Regeln mit den Beispielen werden einzeln durchgegangen, worauf dann jeder Schüler durch die jedesmal beigefügte Aufgabe" (d. h. durch die Ausführung und Lösung derselben u. s. w. Rec.) „in seinem Beibuche" (d. h. Arbeitsbuche. Rec.) „die Anwendung davon macht."

So hätten wir denn, mit des Verfassers eigenen Worten, unsern Lesern die Tendenz und Einrichtung des in der That für Anfänger recht brauchbaren Buches dargelegt. Man wird aus den angeführten Worten erkennen, dass er den richtigen Weg eingeschlagen hat; allein dies haben bereits vor ihm auch schon Andere und zwar noch gründlicher und in einem weit grösseren Bereiche, freilich zugleich auch in umfangreicheren und daher kostspieligeren Werken gethan, welche indess Schüler, die weiter kommen wollen, als sie hier geführt werden, denn doch am Ende nicht werden entbehren können. — Uebrigens haben wir die freilich ohne theoretische Begründung gegebenen und vom Verfasser aufgestellten Regeln fast überall klar und bündig, so wie die gegebenen Beispiele gehörig erläuternd und die Aufgaben zweckmässig gefunden. Am Wenigsten hat uns der Abschnitt mit der Ueberschrift: „Musikalische Verzierungen" befriedigt (§. 68 — 74, S. 74 — 83). Solche lauferartige „Verzierungen" (Figurationen) eines Chorals, wie S. 84 u. ff., sind durchaus verwerflich und bringen den Schüler auf falsche Wege. Der Verfasser hat hier zu principielos gearbeitet und in den Beispielen wenig Brauchbares aufgestellt. Er musste sich hier nach classischen Vorbildern umsehen, die nicht fehlen. — Etwas zu kärglich ausgestattet erscheint nach so vortrefflichen Vorarbeiten von Marx, Lobe u. v. A. der Abschnitt vom Rhythmus, Metrum und Periodenbau. Das darin Gegebene ist theils unklar dargestellt, theils auch selbst für Anfänger unzureichend. — Eben so wenig genügend ist der Abschnitt vom Gesange, in welchem sich (so gleich anfangs in der Beschreibung der Stimmorgane) Unrichtigkeiten und allzu grosse Lücken zeigen. Um für diesen für Anfänger so wichtigen Abschnitt mehr Raum zu gewinnen, konnte der Verfasser lieber den Anhang weglassen. Im Uebrigen ist das wohl ausgestattete, allein durch allzugrossen Notenstyppendruck zu viel Papier wegnehmende und dadurch unnöthiger Weise vertheuerte Werk als brauchbar zu empfehlen.

Lob- und Dank-Cantate, mit Begleitung der Orgel, einer Zug-Trompete, vier Posaunen und Pauken (Violoncell und Contrabass ad libitum) von *J. F. Schwenke*, Organisten an der St. Nicolaikirche in Hamburg. Partitur und Auszug. Op. 40. 39 Seiten in Querquart. Eigenthum und Verlag des Verfassers. (Der Betrag von 100 Exemplaren ist zum Bau der neuen St. Nicolaiorgel bestimmt.) Preis 5 Mark.

Da die nur da und dort isolirt hervortretende Instrumentalbegleitung dieser schätzbaren Cantate auch auf der übrigens ganz obligat gehaltenen Orgel ausgeführt werden kann; da weder die Chor- noch die Solopartieen, noch auch die Orgelbegleitung besondere Schwierigkeiten bieten und dabei doch die Musik fast überall in ernster, kirchengemässer, erbaulich ansprechender Gestalt und Führung auftritt und des künstlerischen Interesses keineswegs ermangelt: so dürfte diese Arbeit nicht blos für grössere, sondern auch für kleinere, ja selbst für Landkirchen — sobald nur ein wohlbesetzter Singchor und ein tüchtiges Orgelwerk vorhanden ist — eine willkommene Erscheinung sein. —

Auf die der Orgel allein übertragene, etwas zu modulationenreiche Einleitung folgt eine kurze aber kraftvolle Fughette, deren Schluss durch das Einfallen der Blasinstrumente gehoben wird. No. 2, ein Choral nach der Melodie: „Wachet auf, ruft uns die Stimme", eröffnet, vom ersten Sopran vorgetragen, während die übrigen Stimmen, in polyphoner Haltung, die Melodie, theils sie nachahmend, theils in freier Führung, unterstützen, das Ganze in würdiger Weise. No. 3 bringt einen zwar fünfstimmig angelegten, aber nicht überall rein fünfstimmig durchgeführten, jedoch ansprechenden und effectvollen Chor. No. 4. Eine Sopranarie mit zartgehaltener Orgelbegleitung ist zwar ebenfalls ansprechend, es bewegt sich jedoch die Singstimme in einer zu tag gehaltenen, zu wenig sich an ein Hauptmotiv bindenden Cantilene — ein Fonct, welchen der Verfasser bei ferneren Arbeiten dieser Art überhaupt schärfer in's Auge fassen möge. No. 5 bietet den Choral: „Wie gross ist des Allmächtigen Güte," nach der Bach'schen Melodie, in tüchtiger, harmonisch belebter Bearbeitung. Der Verfasser lässt aber dabei öfter den Bass auf's tiefe Es heruntergehen, welches leider nicht überall seine tüchtigen Vertreter finden dürfte.

Den zweiten Theil der Cantate eröffnet abermals eine Einleitung der Orgel, bei welcher die Blasinstrumente nur wenig betheiligt erscheinen. Der folgende Chor erscheint uns wiederum, so wie die erste Einleitung, in zu unruhiger modulatorischer Haltung, ohne dass diese überall durch den Text gerechtfertigt erscheint. Die Stelle:

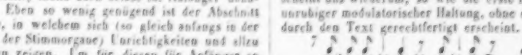

hat nach unserem Gefühle etwas unangenehm Zerrissenes und Zerhacktes. Der Verfasser hat dadurch unstreitig die innere Zerrissenheit eines glaubens-, hoffnungs- und liebeleeren Herzens schildern wollen; allein wir

so wird die Erinnerung nicht ganz überflüssig seyn: dass er den Anschlagzettel, wodurch er das Publikum zu seinen Singstücken einladet, genau nach dem Muster des Anschlagzettels der Hofdirektion einzurichten habe, d. h. er darf eine Musik nicht für Cherubinisch ausgeben, die es nicht durchaus ist. Er darf nicht wegstreichen, abkürzen, fremde Arien und Chöre namenlos einschalten lassen, ohne dem Publikum zu sagen, dass das Bedürfnis seiner Bühne das erfordere; sonst gewinnt sein schönes Haus das Ansehn einer Falle, in die zu führen der Name eines berühmten Komponisten, wie Cherubini, blos als Lockspeise dienen sollte. Da nun dieses die Absicht des Hrn. Z. gewiss nicht ist, sondern die Summen Geldes, welche er an Dekorationen und prachtvolle Kleider verwendet, gerade das Gegentheil beweisen: so ist ihm Glück zu wünschen, dass er den Ausschuss, dem es an Geschmack und Kunstkenntnis eben so, wie an der gehörigen Achtung für das Publikum mangelte, (und welcher den obengenannten Fehler beging) abgedankt hat, und in den durch die Erfahrung geprüften Weg wieder einlenkt, der ihn wenigstens sichert, dass sein Theater nicht zur Einsiedeley wird. Irrigen Grundsätzen (auch wenn sie gedruckt erscheinen) wird hoffentlich Hr. Z. kein geneigtes Ohr vergönnen. So ist es z. B. ganz falsch, wenn Herr Perinet, der, wie seine besten Freunde versichern, nur immer ins Zeug hinein schreibt, in seinem Theater-Almanach fürs Jahr 1803 sagt: (S. 82.) „Lodoiska's prachtvolle Deko- und Arrangirung (!) besonders die von Madame Campi im 3ten Akte eingelegte Arie des Hrn. Nasolini setzten die letzten Perlen in die errungene Krone Cherubinis!“ Der Lorbeerkranz dieses Komponisten bedarf keiner fremden Zierde; er kann durch eingeflochtne Blümchen fremder Art nur verlieren, nicht aber, wie Hr. Perinet falschlich glaubt, gewinnen. Was der Herausgeber dieses Almanachs von dem musikalischen Charakter der Oper Lodoiska vorbringt, ist ein sehr naiver Unsinn. „Es wäre „nicht gewagt (beliebt ihm S. 85. zu sagen) „Cherubini's Satz kantisch zu nennen; wenn „er sich nicht darin von ihm unterschiede, dass „Kant nur denen, die ihn ganz fassen, „verständlich wird; Cherubini aber, „durch Wahrheit und Naturgefühl, der „Kunst den Triumph, wie Mozart einst, bereitet, auch auf das Herz der zarten, selbst „unmusikalischen-musikalischen Gehörseelen würke.“ Hr. P. gestehet auch S. 84.: „dass es ihn gewaltig in der Seele „und den Fingern jucke, etwas über gewisse „Geschmacksdespoten in einigen Wörtchen „fallen zu lassen; er meyne damit die Herrchen, die unserm Wien in ihren sowohl „harmonischen, als uneleganten Zeitungen u. s. w. allen und jeden Geschmack, „bis auf den des Gaumens, abstreiten wollen *)“ — Wenn es nun Hrn. Perinet gar so ausserordentlich juckt, so mag er sich immerhin kratzen; wenn er aber, um auswärtigen Journalisten den Text zu lesen, den Geschmack des „bessern und grössern“ Theils des Wiener Publikums mit folgenden Sätzen vertheidigen will: (S. 84 u. 85.) „Es „(dies Publikum) sähe Alles, lache und lächle, „weine und wüthe, bewundere und bedauere, „juble und gähne, lobpreise und schimpfe wie „Rohrsperlinge u. s. w.“ — Wenn er S. 87. fortfährt: „Zerstreuung und Ab„wechslung sey des Wieners Hauptsache „— der darum doch eine Turteltaube von einem „Raubvogel zu unterscheiden wisse —, und „dass man es einem Gourmand (worunter Hr. „P. auf eine sehr feine Weise den Wiener verstehet) nicht verdenken könne, dass er die „Schnepfe beyseite lege, und aus haut goût „den Koth wähle“ — so wird sein Jucken in der That bedenklich, und es ist ihm aufrichtig

*) Wer hat das jemals gethan?

können uns, zumal bei Kirchenmusiken, mit solchen minutiösen Ausmalungen des Textes nicht befreunden. Unseres Bedünkens sollte hier der Chor eher seinen tiefen Schmerz über jenen verödeten Gemüthszustand ausdrücken, als sich mit kleinlicher Schilderung desselben durch malerische Andeutung befassen. — Das hieran sich schliessende Quartett mit eingemischtem Chor hätte vielleicht etwas mehr ausgeführt werden mögen. Die darauffolgende Bearbeitung des Chorals nach der Melodie: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und der einfache choralmässige Schlusschor, in welchen auch die Gemeine mit einstimmen kann, führen in würdiger Weise zum Ende. — Die Ausstattung ist anständig. Die fünf nicht zu entbehrenden (denn in der Partitur ist nicht überall der Text untergedruckt) Chorstimmen kosten beim Verfasser 6 Ggr. — Möge er uns bald wieder durch ähnliche Arbeiten erfreuen, jedoch ohne dabei gerade auf vollen Posaunenchor zu rechnen, welcher nicht überall vorhanden ist. *Bfn.*

Nachrichten.

Prag. Unter den Festlichkeiten zur Eröffnung der Wien-Prager Staats-Eisenbahn hatten wir auch am 21. August, Mittags um 12 Uhr, ein Musikfest im k. ständischen Theater, unter Mitwirkung des ständischen Opern- und Orchesterpersonals, der Sophiencademie, des Cäcilienvereins und mehrerer Kunstfreunde, welche zusammen ein Orchester von mehr als 250 Individuen bildeten. Eröffnet wurde das Concert mit der Concertouverture in D dur von Director *J. F. Kittl*, mit vieler Präcision unter Leitung des Capellmeisters *Fr. Skraup* ausgeführt. Obgleich diese Ouverture bereits wiederholt hier gegeben wurde, hörten wir sie doch niemals früher mit der ihr entsprechenden starken Besetzung, wodurch ihre Vorzüge eigentlich erst in das gehörige Licht traten; denn sie trägt durchaus den Character froher Festlichkeit, und als einen besonders sinnvollen, bezeichnenden Zug sehen wir das auf die ersten aufzubelnden Tacte folgende Andante an, welches wie die im höchsten Freudenrausche sich geltend machende Erinnerung an das Ewige, Göttliche hervortritt. Hierauf folgte das hier beliebte Lied: „Ride domow muj" von *Fr. Skraup*, von Herrn *Strakaty* gesungen, und ein wenig erheblicher böhmischer Männerchor von *Joh. Skraup*. Mad. *Podhorsky* trug ein böhmisches Lied: „Das Sträusschen" von *Tomaschek* (aus der Königinhofer Handschrift) vor. Den Beschluss machte eine zu dieser Gelegenheit eigens von *W. H. Veit* componirte grosse Cantate: „Böhmens bester Bergsegen," Text vom Professor *W. A. Swoboda*. Das Sujet ist ungefähr Folgendes: Böhmische Bergknappen klagen, dass sie kein Gold mehr finden; der Fürst der lichten Gnomen bezeichnet ihnen das Eisen als das Metall, das ihnen mehr Segen bringen würde. Der Fürst der dunklen Gnomen deutet es auf das Schwert, der der lichten Gnomen aber auf die Schienen, und als Jener die Menschen zum Missbrauche der neuen Verbindungsmittel zu Zwecken des Eigennutzes verleiten will, ermahnt sie Dieser zur Eintracht und Liebe, und zum Schlusse vereinigt sich Alles zum Preise des hohen Herrschers, der den grossartigen Bau hervorgerufen.

Herr *Veit* hat sich als Quartettcomponist einen wohlverdienten Ruf erworben. Seine Leistungen in diesem Fache, in welchem er sich *Onslow* zum Muster genommen zu haben scheint, stehen zwar denen seines Vorbildes an Originalität und Eleganz nach, zeichnen sich aber durch schönes Ebenmaass und Abrundung aus; man findet darin keine üppige Phantasie, aber durchgebildeten Geschmack in der Ausführung, und entlehnt er manchmal Ideen, so weiss er sie mit so viel geistreichen Details zu umkleiden, dass man sich gern darüber hinwegsetzt. Aber eben darum, weil hierin seine Stärke liegt, ist er in Orchestercompositionen minder glücklich; hier wirken, gleichwie in Frescogemälden, weniger kleine Details, als grosse kraftvolle Ideen, und kunstreiche Stimmführungen werden leicht, wenn man nicht alle Vorsicht anwendet, gedeckt (aus dieser Ursache konnte auch Herrn *Veit's* Concertouverture in D dur in den Leipziger Gewandhausconcerten keinen Anklang finden). Zu der in Rede stehenden Cantate war Herrn *Veit* nur kurze Zeit gegönnt gewesen; auch wird von einer Gelegenheitscomposition Niemand genialen Schwung und Ideenreichthum fordern, und berücksichtigt man vollends den musikalischen Stoff und die Form des Gedichtes, welches durch seine stellenweise Breite dem Componisten hemmend werden musste, so kann man nicht in Abrede stellen, dass er seine Aufgabe mit Glück gelöst habe. Die Chöre sind, wenn gleich nicht von grosser Energie, doch immer von guter Wirkung, die Instrumentirung geschmackvoll, ohne gerade glänzend oder frappant zu sein, und auch die Soli sind mit vieler Einsicht behandelt. Ein Gnomenchor in H moll (an *Mendelssohn*'sche Weise mahnend) und die Bassarie: „Die Haue, die sprengen mir hilft das Gestein" erheben sich über das Gewöhnliche, und das ganze Werk verdiente an seinem Platze vollkommen die freundliche Aufnahme, die demselben zu Theil wurde. Die Solopartieen waren durch Mad. *Podhorsky* und Dem. *Engst* (eine Schülerin des hiesigen Conservatoriums, deren Stimme diesmal auch in den grösseren Räumen des Theaters ihre Kraft und ihren Wohlklang bewährte), dann durch die Herren *Emminger* und *Strakaty* besetzt. Herr *Veit* dirigirte, thätigst unterstützt von den Herren Director *Joh. Skraup* und Professor *Mildner*, sein Werk selbst. —

Strassburg. Theater. Der Bericht über die hiesige französische Oper während des Theaterjahrs von 1844 — 1845, unter der Direction des Herrn *Boige* genannt *Mutée*, dem sie auch für 1845 — 1846 verliehen ist, ist rücksichtlich der gegebenen Novitäten für Strassburg sehr beschränkt; dagegen war das Opernpersonal in den Hauptfächern ausgezeichnet zu nennen. Neu waren die Opern: „La Sirène" von *Auber*, „Le puits d'amour" von *Balfe*, „La perruche" von *Clapisson*, „Les deux voleurs" von *Gerard*, und „Belisaire" von *Donizetti*, also fünf neue Opern in dem ganzen Jahre; dabei wurden aus der früheren Zeit, ausser dem gewöhnlichen älteren Opernrepertoire, wiederholt: „Norma," „Joseph in Egypten,"

„Masaniello," u. s. w. — Die „Sirene" und der „Puits d'amour" sind leichte Modecompositionen, in denen es an Walzer- und Contretanzmelodieen nicht fehlt; sie fanden Beifall. Die Oper „La perruche" erlebte nur zwei Vorstellungen; die allzulangen Gesangstücke langweilten dermaassen, dass gegen das Ende der Vorstellung Niemand mehr in dem Saale war. „Belisar" hatte nur mittelmässigen Beifall. Die kleine Oper „Les deux voleurs" gefiel allgemein; der muntere Gegenstand ist von dem Componisten *Gerard*, Musikdirector der komischen Oper, eben so heiter und fein behandelt, als ausgezeichnet instrumentirt. — Unter den Sängern gebührt unstreitig der erste Rang dem Bariton Herrn *Portehaut*, einem tüchtigen Clavierspieler; als Tell hat er uns besonders angesprochen. Seine gute Gesangmethode hat ihm, nachdem er unsere Bühne verlassen, die Thüre der grossen Oper, Académie royale, geöffnet. Herr *Martel* ist ein angenehmer Tenorist für die komische Oper; er intonirt stets rein bei guter Methode. Herr *Giraud*, erster Tenorist, dessen Stimme nicht mehr von erster Frische ist, singt mit Geschmack, allein nicht selten zu tief. Herr *Dowghe*, erster Bassist, ist ein empfehlenswerther tüchtiger Sänger; er ist als Marcel in den Hugenotten ausgezeichnet. Mad. *Sainte-Ange*, welche ihr zweites Jahr als erste Sängerin bei uns zubringt, hat sich in diesem Jahre mehrerer Reinheit befleissigt. Als Rosine in dem Barbier, und in der leidenschaftlichen Rolle der Norma war sie ausgezeichnet. Dem. *Begrès* ist eine junge liebenswürdige Sängerin, intonirt bei ihrem kräftigen Organe stets rein und verspricht noch mehr für die Zukunft, da sie erst seit Kurzem die Bühne betreten hat. Mad. *Perron* singt Mutterrollen sehr ausgezeichnet und wird überall als tüchtige Sängerin in diesem Fache willkommen sein. Endlich müssen wir noch des bedeutenden Gastspieles des Tenoristen *Espinasse*, vom Brüsseler Theater, erwähnen; es ist uns selten eine kräftigere, klarere Tenorstimme vorgekommen; seine herrliche Methode und Spiel erregten den höchsten Enthusiasmus, unter Anderem im Tell als Arnold in dem Terzett des zweiten Actes, wo die kräftigen Stimmen der Herren *Portehaut* und *Dowghe* mit ihm wetteiferten.

Für das laufende Theaterjahr ist das Opernpersonal noch nicht gänzlich constituirt; die Debuts dauern noch immer fort; jedenfalls stehen die schon angenommenen Mitglieder den vorjährigen nach. Es sei nur noch bemerkt, dass für das Theaterorchester, an die Stelle des plötzlich verstorbenen Herrn *Nani*, dessen früher in diesen Blättern gedacht ist, Herr *Joh. Rudersdorff* aus Amsterdam, früser in Hamburg und Dublin, als Sologeiger gewonnen worden ist. Nachdem er bei seiner Durchreise in einer Fantasie über Motive aus Norma, seiner Composition, und einem Concerte von *Kreutzer* (dem achtzehnten) gehört worden war, wurde ihm augenblicklich diese Stelle zu Theil. Wir leben der Hoffnung, dass später sein Directionstalent nicht unbenutzt bleiben wird.

Concerte. Wir sind seit unserem letzten Berichte häufig mit Extraconcerten heimgesucht worden, unter welchen folgende die bemerkenswerthesten sind. — Am 16. October 1844 liess sich die Sängerin Fräul. *Ucelli* von Florenz hören; ihre Mutter, die sie auf dem Claviere begleitet, nennt sich Schülerin von *Rossini* als Componistin. Von ihr sang die Tochter eine schöne Melodie: „Un adieu à Geneve" mit Violoncellbegleitung und Pianoforte; ferner sang sie eine Scene und Cavatine aus Lucia, dann Lieder von *Rossini*: „La bergère des Alpes" und „La promesse," endlich die Scene aus Robert: „Grace" etc. Ihre schöne Stimme und vorzügliche Methode erwarben ihr ungetheilten Beifall. — Am 16. November liess sich Herr *Carl Lebouc*, ein junger Violoncellist, welcher in dem Conservatorium zu Paris den ersten Preis davongetragen, hören. Er spielte Variationen von *Franchomme*, das Allegro eines von ihm componirten Concerts, dann ein ganzes Concert ebenfalls von ihm, endlich die schwedischen Lieder von *Romberg*. Alles mit Clavierbegleitung. Herr *Lebouc* empfiehlt sich als bescheidener Künstler durch seinen musterhaften, reinen Vortrag. Das Interesse dieses Concertes ward durch die Mitwirkung seines hier ansässigen Bruders, eines ausgezeichneten Violinspielers (Dilettant), welcher ein variirtes Thema von *Ghys* spielte, erhöht. — Am 17., 23. und 28. Januar gab Herr *E. Prudent* Concerte, das letzte zum Besten der Armen. Wir verweilen nicht bei den von ihm gespielten Nummern eigener Composition, welche überall dieselben sind, und die er mit einer ungemeinen Fingerfertigkeit und Nettigkeit ausführt. Referent bemerkte dabei ein unaufhörliches Aufbeben der Pedale beim Anschlag und nachheriges Fallenlassen. — Am 19. Hornung liess sich Herr *Böhm*, Violoncellist an der Capelle des Prinzen von Fürstenberg, hören; er spielte mit der ihm eigenen Virtuosität eine Fantasie, dann Variationen über den letzten Gedanken *Weber's*, und ein Duett mit Violine seiner Composition, letzteres auch von *Proch*. Der Genuss dieses Concerts wurde durch die Mitwirkung des Herrn *Russler*, ehemals Hornist bei derselben Capelle, erhöht, welcher ein Solo von *Halliwoda* ausgezeichnet blies. Beide ernteten verdienten Beifall. — Am 8. März gaben die oben in dem Theaterbericht genannten Herren *Espinasse* und *Portehaut* ein Concert, worin Letzterer zwei Cavatinen aus Don Sebastien und den Martyrs, und eine schöne Scene aus *Winter's* Tamerlan, Herr *Espinasse* das Schlummerlied aus der Stummen, und Beide das Duett aus der „Reine de Chypre" sangen. Auch hier, wie im Theater, fanden sie stürmischen Beifall vor den zahlreichen Zuhörern. — Am 16. April liess sich der hier schon öfters aufgetretene Violoncellist *M. Bohrer* hören; er spielte mit der ihm eigenen hochsten Vollendung eine Elegie von *Romberg*, dann von eigener Composition ein Potpourri, bestehend aus mexicanischen Liedern und der Cachucha, ein concertirendes Duett mit Clavier, und Variationen über ein steierisches Lied. — Am 16. Mai gaben Herr und Mad. *Malibran*, Geiger und Clavierspielerin, ein Concert. Ersterer, Herr *Alexandre Malibran*, ist ein junger wackerer Geiger, der sich Schuler eines Grafen *de Sauzay* nennt, von dessen Composition er eine Elegie, und von eigener Composition, auf der vierten Saite „Les adieux de la Suisse" spielte; Beide zusammen liessen uns das Allegro des ersten Sextuors von *Bertini* (*Meyerbeer* dedicirt), ferner von Beider eigenen Composition: „Souvenirs de la Norma, hommage à *Thalberg*" hören. In allen

diesen äusserst gefälligen Stücken gaben Beide viele Kunstfertigkeit und Bildung zu erkennen, die allgemein ansprachen, obgleich Herr *Malibran* an Gediegenheit seines Spieles zu wünschen übrig lässt. Noch spielte Mad. *Marie Louise Malibran* mit besonderer Nettigkeit die „Invitation à la valse," von *Weber*, und Herr *Malibran* ein Adagio von *Mayseder* für Piano, Violine und Violoncell, letzteres von Herrn *Dupont* sehr brav vorgetragen. — Am 14. Juni verkündeten früh Morgens grosse Anschlagzettel ein Concert von *Thalberg* auf 8 Uhr Abends, allein um 5 Uhr las man darauf die Anzeige, dass es nicht Statt habe. Herr *Thalberg* reiste am anderen Tag ab. Dagegen traf bald darauf *Liszt* ein, der am 28. Juni sein erstes und am 2. Juli sein zweites Concert gab. Der Zudrang, besonders aus den Landstädten des Elsasses, war ausserordentlich; wir begnügen uns mit dieser blosen Anzeige, da er spielte, wie und was er überall spielt, von der travestirten Ouverture des Tell an bis zu dem grossen Galop chromatique.

Die seit mehreren Jahren bestehende Singacademie und die erst seit einem Jahre entstandene philharmonische Gesellschaft haben ihre Leistungen in dem Wintermonaten rühmlich fortgesetzt und sind bei vielen Gelegenheiten eine erwünschte unterstützende Hilfsquelle. Wir wünschen ihren Vorstehern die nöthige Einsicht, Geduld und Beharrlichkeit, um das gute Werk, frei von aller Eigenliebe, zur Ehre der Kunst zu befördern.

Der unter der Leitung des Herrn *Stern*, Clavierlehrers und Organisten (Verfassers der jüngst hier erschienenen Orgelvorspiele), bestehende Singverein hat einen Theil der „Sieben letzten Worte" von *Haydn* und „Christi Grablegung" von *Neukomm* zur Aufführung gebracht. Die Solopartieen und Chöre wurden mit Innigkeit und vieler Sorgfalt vorgetragen, wofür Herrn *Stern* aller Dank gebührt.

Endlich sei noch zweier musikalischer Feierlichkeiten gedacht. Die erste war eine öffentliche Uebung der Zoglinge der städtischen Violinschule, unter der Leitung des Herrn *Schwäderle*, welche am 17. November Statt hatte. Es wurde eine Symphonie von *Mozart* mit vollem Orchester aufgeführt, wobei alle Violinschüler Theil nahmen; ferner spielten vier Zoglinge, die Herren *Kopf*, *Deuneri*, *Schwäderle* d. j. und *Sellenick*, Concerte von *Rode*, *Kreutzer* und *Viotti* mit grosser Auszeichnung. Die zweite war die am 27. April Statt gefundene jährliche Versammlung der Gesellschaft einer Hilfscasse für Wittwen der Musiker, an deren Spitze Herr *Berg* steht. Nach einem sehr interessanten Berichte über den finanziellen Zustand dieser seit vierzehn Jahren bestehenden Anstalt, wurden mit vollem Orchester eine Symphonie von *Mozart* in D, ferner durch Herrn *Schwäderle* das erste Allegro eines Violinconcerts von *Viotti* (H moll), ein Frauenchor „La charité" von *Rossini*, und die Ouverture der Oper: „Hiltrude" von *Lindpaintner*, aufgeführt.

Feuilleton.

Am 30. August wurde zu Wien das neu restaurirte Theater an der Wien unter *Pokorny's* Direction auf glänzende Weise mit *Viotti's* „Alessandro Stradella" eröffnet. Besonders gefiel Fräul. *Treffz*, weniger der Tenor Herr *Martens*. Capellmeister *Netzer* dirigirte.

Jenny Lind hat am Rheine (Frankfurt, Cöln) Lorbeeren geerntet. — Die Prima Donna von Frankfurt am Main, Fräul. *Reuther*, ist von da abgegangen. — Fräul. *Tuczek* ist zur königl. sächsischen Kammersängerin ernannt worden.

Am 16. und 17. August wurde in Cleve das holländisch-deutsche Sängerfest gefeiert. Die Liedertafeln von Amsterdam, Arnheim, Cleve, Crefeld, Emmerich, Nymwegen, mit mehr als 200 Sängern, nahmen daran Theil; besondere Verdienste hat sich dabei Herr *Bertelsman*, Dirigent der Liedertafel Eutonia zu Amsterdam, erworben. *Liszt* (der übrigens nachher in Cöln an der Gelbsucht krank lag, jedoch wieder hergestellt ist) hatte sich auch dabei eingefunden. — Nächstes Jahr soll das Fest wiederholt werden.

Am 21. August fand in Osnabrück das Lehrergesangfest unter Leitung des Musiklehrers *Thorbecke*, — am 31. August ein Sängerfest zu Büdelheim Statt. — Das glänzendste diesjährige Gesangfest nächst dem Würzburger war aber wohl das dritte Sängerfest des thüringischen Sängerbundes, am 1. September in Gotha, unter Leitung des Herrn *Wanderleb*, Directors des Gothaer Liedertafel, gefeiert. Neunzehn Gesangvereine, gegen 1000 Sänger, nahmen daran Theil; das Orchester war 180 Mann stark.

Der Orgelbauer *Buckholz* in Berlin hat für die Kathedrale zu Pelplin (bei Danzig) ein prachtvolles Orgelwerk gefertigt und daselbst aufgestellt; es zählt 55 klingende Stimmen, darunter mehrere 32füssige.

Das Innsbrucker Theater wird auf drei Jahre vom 1. April 1846 an zur Verpachtung ausgeschrieben. Der Kaiser gibt einen monatlichen Beitrag von 100 Fl. Conv.-M.; Pachtzins ist vom Uebernehmer nicht zu zahlen.

In Weimar ward am 11. October eine neue romantisch-komische Oper: „Der Sohn des Reichen oder der Rothmantel." Buch von *Fr. Holm*, Musik vom dortigen Hofmusikdirector *Eberwein*, mit Beifall aufgeführt. — In Ofen ist eine neue Oper: „Percival und Griselde" (nach *Holm's* Schauspiel) componirt von *Müller*, mit Beifall aufgeführt worden.

Beim diesjährigen grossen Gesangwettstreit zu Brüssel hat, wie schon mehrmals in früheren Jahren, der Cölner Männergesangverein den ersten Preis gewonnen; den zweiten erhielt Lüttich, den dritten die lyrische Gesellschaft zu Löwen. — Das Ministerium hatte allen zu diesem Feste reisenden oder von da zurückkehrenden Gesangvereinen unentgeltliche Beförderung auf der Eisenbahnen bewilligt.

Am 31. August und 1. September wurde in Reichenberg (Oberlausitz) unter Leitung des Chorrectors *Schmidt* ein Gesangfest gefeiert, woran gegen 500 Ausführende Theil nahmen. Aufgeführt wurde *Haydn's* Schöpfung und *Beethoven's* C dur-Messe. Ausserdem mehrere Concerte, namentlich ein von dem trefflichen Organisten *Praksch* gegebenes Orgelconcert. Solosänger waren Fräul. *Gautsch*, Herr *Opitelat* (Tenor) und Herr *Vogel* (Bass) aus Prag.

Das Wiener Conservatorium der Musik hat den dortigen Obercantor der israelitischen Gemeinde, Herrn *S. Sulzer*, wegen seiner vielfältigen musikalischen Verdienste zum Professor der Männergesangschule ernannt.

Wie das Frankfurter Conversationsblatt meldet, hat man endlich *Gluck's* Grabmal auf dem Matzleindorfer Friedhofe zu Wien aufgefunden. Von Gras und Unkraut überwuchert steht im verfallenen Gemäuer eine kleine Marmortafel mit der Inschrift: „Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann, ein eifriger Christ und treuer Gatte, *Christoph* Ritter von *Gluck*, der erhabenen Tonkunst grosser Meister. Er starb am 15. November 1787."

Am 10. September starb in Berlin Freiherr v. *Lichtenstein*, früher Regisseur der königl. Oper, bekannt als Uebersetzer vieler

französischer (namentlich *Auber*'scher) Opern, wie auch als Tonsetzer. In letzterer Hinsicht ist besonders seiner Oper: „Die deutschen Herren in Nürnberg" zu gedenken, vergl. d. Bl., Jahrg. 1834, S. 314. — Unter Anderem ist er auch der Verfasser des nach *Rossini*'s Musik zu Wilhelm Tell neu eingerichteten Opernbuches „Andreas Hofer." S. die Recension hierüber in d. Bl., Jahrg. 1831, S. 843.

Unter den Vorlagen, welche die sächsische Regierung dem im vorigen Monate zusammengetretenen Landtage gemacht hat, befindet sich auch ein Gesetzentwurf, den Schutz musikalischer und dramatischer Werke betreffend. Auf den Inhalt desselben werden wir zurückkommen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

erschienen bei **F. Whistling** in Leipzig 1845.

Kücken, Fr., Aus Op. 51. Maurisches Standchen. Paraphrase für Pianoforte von *C. Eckert*. ⅓ Thlr.
— — Gesangs-Duette für Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. No. 1. Die Fischer. „Es wehen vom Ufer." Op. 8. No. 1. ⅓ Thlr.
„ 2. Die Heimkehr. „Halt an, mein munter Rosslein." Op. 21. No. 2. ½ Thlr.
„ 3. Gondellied. „O komm zu mir." Op. 39. No. 1. ⅓ Thlr.
— — Lieder und Gesänge, für Pianoforte allein übertragen von *J. Becker*. No. 1 — 10. ⅓ Thlr.
Mayer, Ch., Op. 73. Pensée fugitive pour Piano. ⅓ Thlr.
— — Op. 79. La Gentille, Valse pour Piano. ⅓ Thlr.
Rösler, G., Op. 1. Sechs Gesänge mit Pianoforte. ⅔ Thlr.
Schumann, Dr. R., Op. 45. 59 und 65. Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte. Heft 1 — 5.
Op. 45. Der Schatzgräber. — Frühlingsfahrt. — Abends am Strand. Heft 1. ⅓ Thlr.
„ 49. Die beiden Grenadiere. — Die feindlichen Brüder. — Die Nonne (auch einzeln ⅓ Thlr.) Heft 2. ⅔ Thlr.
„ 55. Blondels Lied. — Lorelei. — Der arme Peter. Heft 3. ⅓ Thlr.
— — Op. 47. Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Partitur und Stimmen. 3 Thlr.
— — Op. 56. Studien für den Pedalflügel. Heft 1, enthaltend 6 Stücke in canonischer Form (auch für Pianoforte zu 5 oder 4 Händen. 1 Thlr.
Der Herr Verfasser gibt mit dieser Composition etwas ganz Neues. Die Idee, ein Hölzernes Pedal zu Clavier-Instrumenten anzubringen und dem Zweifel sich vermeidlich der Orgel vorzuherrschen, haben schon Manche gehabt; eigens aber für den Pedalflügel gesetzte Compositionen existirten bis jetzt nicht. Was sich aus dem so erweiterten Instrumente für neue und eigenfeinde Wirkungen bringen lassen, ist in obigen Studien anzudeuten versucht worden. Es ist zu erwarten, dass sich Clavierspieler, Componisten wie Musiker überhaupt für diese Compositionsgattung lebhaft interessiren werden.
Sterling, M., Op. 1. Tre Pezzi di Salone (Il Dolor dell' Amore. — Il Tremolo. — La Sorpresa) per Pianoforte. 1 Thlr.
Spindler, F., Op. 2. Rondo pour Piano. ⅓ Thlr.

Für Freunde gediegener Pianoforte-Musik.

Allgemeine Sensation erregt das originelle höchst geistesfrische „*Characteristische Tangomaldie*" des Preiscomponisten **G. Krug.** Es besteht in *drei grossen Sonaten zu 2 und 4 Händen.*

Erste Sonate. „*Der Liebe Erwachen.*" Erster Satz. Begegnung. Zweiter Satz. Standchen. Dritter Satz. Liebeserklärung. Vierter Satz. Verlobung.

Zweite Sonate. „*Der Brautstand.*" Erster Satz. Brautpaar. Zweiter Satz. Trennung und Wiedersehen. Dritter Satz. Hochzeit.

Dritte Sonate. „*Der Ehestand.*" Erster Satz. Häuslicher Zwist. Zweiter Satz. Gardinenpredigt. Dritter Satz. Erwiderung des Ehemannes. Vierter Satz. Finale.

Jede Sonate ist einzeln zu 1½ Thlr. zu haben.

Das Meisterwerk, einzig in seiner Art, bietet in trefflicher Arbeit eine Fülle von Melodienreiz, und ein gespanntes Interesse bis zum Schlusse, es wird daher eine allgemeine Ansprache im Publicum um so schneller finden, da dasselbe leicht verständlich ist und wenig technische Fertigkeit erfordert. Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Grand Duo à 4 mains sur des motifs de Moïse. Op. 139.
Briccialdi, J., Capriccio sur Ernani de Verdi pour Flûte avec accomp. de Piano. Op. 28.
— — Capriccio sur I Lombardi de Verdi pour Flûte avec acc de Piano. Op. 30.
— — et **Strakosch**, Duo concert. pour Flûte et Piano sur I due Foscari de Verdi. Op. 33.
David, Fel., Andante pour le Piano.
De Beriot, Ch., et **Wolff**, La Soirée, 2 Duos concert pour Violon et Piano. No. 1. La Chasse. No. 2. Impromptu.
— — Duo brillant pour Violon et Piano sur des motifs du Part du diable.
— — Duo brillant pour Violon et Piano sur des motifs de la Sirène.
Herz, H., 5 Chœurs de Rossini transcrits et variés pour Piano seul. Op. 146.
— — Grande Fantaisie sur des motifs de l'Opera: Lucrezia Borgia. Op. 147.
Kontsky, A., La Victorieuse, Valse. Op. 90.
— — Bolero. Op. 91.
Meyer, L. de, Grand Duo pour deux Pianos sur le Desert. Op. 44.
Rosellen, H., 2 Rondos sur des motifs du Ballet le diable à quatre. Op. 77.
— — Polka et Valse du même Ballet.
Wolff, E., La jeune Pianiste, ouvrage elementaire et progressif en six Volumes.
— — Duo brillant à 4 mains sur des motifs de la Barcarolle. Op. 117.

Anton Wallerstein's

Tänze und Märsche für das Pianoforte.

Jenny Lind's Lieblings-Polka. 3 Ggr.
Nienburger Bisquit-Galopp (Latitia No. 21). 4 Ggr.
Tscherkessen-Galopp (Latitia No. 22). 4 Ggr.
Kronprinzen-Marsch. 9ⁿ Werk. 6 Ggr.
Zwei Polonaisen. 42ⁿ Werk. 6 Ggr.
Erinnerungen. 44ⁿ Werk. 12 Ggr. Einzeln. No. 1. Sophienmarsch. No. 2. Polonaise sentim. No. 3. Amerikaner-Galopp. No. 4. Abschieds-Walzer. No. 5. Theresen-Marsch. à 4 Ggr.
Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Der Unterzeichnete sucht für einen im Solo- wie im Orchesterspiele gleich tüchtigen jungen **Violoncellisten** eine, wenn auch bescheidene, doch solide Orchesteranstellung, und ist um so mehr im Stande, über diesen Künstler ein Urtheil abgeben zu können, als derselbe ein Jahr lang unter ihm gearbeitet und während dieser Zeit nicht geringe Beweise seiner Befähigung abgelegt hat. Auf kostenfreie Anfragen ertheilt gerne nähere Auskunft

Stuttgart, am 30. September 1845.

P. v. Lindpaintner, königl. würtemb. Hofcapellmeister.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten October. № 44. 1845.

Inhalt: Ueber die harmonische Behandlung einzelner Fermaten in manchen Kirchenmelodieen. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Frankfurt a. d. O. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die harmonische Behandlung einzelner Fermaten in manchen Kirchenmelodieen.

(Von Ludwig Granzin.)

Gewiss ist es für Jeden, welcher sich mit der Bearbeitung des Chorals für den Gemeindegesang oder für einen dessen Stelle vertretenden Chorgesang beschäftigt (mithin sind imitatorische und contrapunctische Bearbeitungen, als einem anderen Zweck angehörig, ausgeschlossen), eine Hauptaufgabe, ihn in modulatorischer Hinsicht so reichlich auszustatten, als es ohne die geringste Ungezwungenheit (das ist *conditio sine qua non*) nur geschehen kann. Der vorwaltende Character des Chorals soll Erhabenheit sein, und wenn, zu dieser sich vollständig zu erheben, nur Wenigen vertheilen ist, so ist damit zugleich der Grund angegeben, dass neuere Choralcompositionen selten einen Vergleich mit denen aushalten, welche aus einer Zeit herstammen, die zwar an Reichthum der Kunstmittel dem unsrigen weit nachstand, aber dennoch, durch grossartige und ungewöhnliche Ereignisse in der Weltgeschichte zu dem lebhaftesten Interesse, ja zur wahren Begeisterung für das höchste und kostbarste Gut angeregt, durch die sorgfältigste und erfolgreichste Benutzung ihrer beschränkten Hilfsmittel Wunderbares zu schaffen vermochte *). Eben daher erklärt es sich aber auch, dass unter der Unzahl heutiger Choralbearbeitungen nur sehr wenige das sind, was sie sein sollen (und ich gestehe, auch unter den besten — wohin unter anderen die Choralbücher von *Schicht*, *Fischer* u. s. w. zu zählen — noch kein einziges gefunden zu haben, welches ich unbedingt empfehlen möchte). „Vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein Schritt," und diesen thun Diejenigen, welche entweder ihren ganzen Vorrath von harmonischen Verbindungen sinn- und geistlos auskramen, oder die nöthige edle Einfachheit mit Monotonie verwechseln.

Nach dieser für das Verständniss der folgenden Zeilen nicht überflüssigen Andeutung meines musikalischen Glaubensbekenntnisses wird es kaum noch befremden, wenn ich mit der modulatorischen Behandlung mancher älteren Chorale, wie sie seit langer Zeit und fast wie durch Verjährung sich festgesetzt hat, keineswegs einverstanden bin. Ohne indessen hier das ganze Gebiet der Choralkunst durchzugehen, soll hier nur der Fall besprochen werden, wo die Melodie eine Fermate auf der ionischen Terz macht, sofern diese zugleich auch phrygische Tonica oder äolische Dominante sein kann **). Dass gerade diese drei Tonleitern zusammengestellt werden, liegt in der gegenseitigen Verwandtschaft sämmtlicher Kirchentonarten, die aber am Auffälligsten bei den genannten hervortritt, so dass ganz besonders die phrygische Tonleiter als eine ganz eingenthümliche und fast wunderbare Vermischung der beiden anderen erscheint und zugleich auch als Medium zum Uebergange aus der einen in die andere dient. Für den erwähnten Fall mögen die unter *a*, *b*, *c*. *d* angeführten Choralzeilen („Vom Himmel hoch da komm ich her," „O Haupt voll Blut und Wunden," „Ein' feste Burg ist unser Gott," „Wir glauben all' an einen Gott") als Beispiele dienen. Welcher Harmonie soll der Ton *e* der Fermate angehören? Nach den zunächst vorher liegenden Tönen können verschiedene Tonleitern gemeint sein. Der zu Anfange dieser Zeilen ausgesprochenen Forderung angemessen ist es, ganz besonders auch in den Accorden der einzelnen Fermaten die möglichste Verschiedenheit anzubringen. Daher würde für jene Fermate der Tonschluss in C dur nicht sonderlich zu empfehlen sein (obwohl grammatisch vollkommen gerechtfertigt), und selbst durch die bekannte Trugschlusscadenz V. VI. wird wenig gewonnen. Eine recht entschiedene ungezwungene Modulation in unser gewöhnliches A moll ist wegen des (wenn auch nicht unmittelbar) vorgehenden Tones *g* nicht wohl zu erreichen. Auch würde die modulatorische Mannichfaltigkeit durch lauter tonische Schlüsse — wenn auch in verschiedenen Tonleitern — nicht erreicht werden. Dieser letzte Umstand scheint die Veranlassung zu sein, dass so viele Choralbearbeiter in der fraglichen Zeile nach D moduliren und mit dessen Dominantenaccord schliessen. Allein obschon hiervon die allermeisten Choralbücher, eben so auch *Graun* in seiner so hoch gepriesenen Bearbeitung des

*) Eine der misslichsten Aufgaben der Kirchencomponisten ist daher heut zu Tage die Composition einer Choralmelodie; und doch glaubt so Mancher sich dazu berufen, sobald er eine fehlerfreie und in's Ohr fallende Imgrune Melodie zu schreiben vermag (ähnlich, wie Andere sich durch die blose Fähigkeit, Reime zu machen, für Kirchenliederdichter halten). Der Verfasser dieses Aufsatzes ist nicht frei genug von Selbstliebe, um einen Vergleich seiner desfallsigen Leistungen mit denen der Zeitgenossen zu scheuen, und dennoch gesteht er ein, unter etwa zwölf Melodieen seiner Composition bei späterer Revision kaum zwei probehaltig gefunden zu haben.

**) Das heisst also, wenn diese Tonarten in ihrer ursprünglichen Tonhöhe gedacht werden, so dass es keiner Vorzeichnung bedarf auf dem Tone *e*, und hierauf wird der Kürze wegen im weiteren Verlaufe Rücksicht genommen werden.

Anfangschorals seiner bekannten Passionscantate, Zeugniss geben, so kann ich doch nicht umhin, diese Modulation für fehlerhaft zu erklären. Schon in der profanen Musik gehört die Ausweichung aus Dur zunächst *) in die Secunde Moll überhaupt nicht zu den häufigen Erscheinungen. Auch aus der Choralmusik ist mir kein Beispiel bekannt, wo sie sich bei den tieferen Tonlagen (C dur, D dur, höchstens noch Es dur) entschieden ausspricht. In den höheren Tonlagen (F, G, A dur) kommt sie allerdings vor (wie z. B. im zweiten Theile des: „Allein Gott in der Hoh' sei Ehr"), cadenzirt dann aber nicht auf der Dominante, sondern auf der Tonica. Aber auch hiervon ganz abgesehen, und die Zweckmässigkeit, eine mehrdeutige Tonfolge „cum grano salis" zu verschiedenen Modulationen vollkommen zugestanden, so sind die Tonfolgen der citirten Beispiele gar nicht einmal so mehrdeutig, dass sie zur Modulation nach D moll veranlassen könnten. Zwar verschmäht die phrygische Tonleiter, aus welcher das Beispiel *b* entnommen ist, keineswegs die Ausweichung nach D dorisch **); zwar ist ferner die Haupttonart des ganzen Chorals, welchem das Beispiel *d* entlehnt ist, die dorische Tonleiter; nichts desto weniger spricht der Zusammenhang des Ganzen gegen jene Behandlung. Es fehlt dann nämlich die modulatorische Verbindung der fraglichen Zeilen mit dem Anfange der nächstfolgenden. Am Auffälligsten zeigt sich dies bei den Beispielen *b* und *c*. Hier beginnt die neue Zeile mit dem Tone *c*, das heisst also: mit einem offenbaren Widerspruche gegen den grossen A-Dreiklang. Die Trennung beider durch das Ruhezeichen darf hier nicht in Anschlag gebracht werden, da aus dem ganzen Character der Melodie ein Grund zu einem so schroffen Tonwechsel gar nicht sichtbar ist, vielmehr der Aufgabe des Choralcomponisten, seine religiöse Volksmelodie auch dem unmusikalischen Kirchengänger zugänglich zu machen, geradezu entgegengearbeitet wird. Jeder Lehrling der Harmonie wird sehr bald über die Lehre von Querständen in Kenntniss gesetzt, und erfährt, dass der ärgste Querstand in der verschiedenen Stimmen zugetheilten Abwechselung der grossen Grundterz mit der kleinen besteht; und gerade einen solchen Querstand muthet man einer unmusikalischen Gemeinde zu!.. In den Beispielen *a* und *d* stellt sich ein solcher Missgriff in melodischer Hinsicht zwar minder schroff heraus; in harmonischer ist aber das Beispiel *d* eben so übel daran, da die neue Zeile am Passendsten mit A moll beginnt. Die folgende Zeile des Beispiels *a* (so wie der ganze Choral) enthält bekanntlich nur Töne der C-Tonleiter. Mag man nun in dieser Tonleiter oder — was als das Gewöhnlichere und Bessere erscheint — in G dur cadenziren wollen: in beiden Fällen ist ein ungezwungenes Anknüpfen dieser Zeile an die vorherige kaum möglich; jedenfalls wird das Näherliegende dabei ausser Acht gelassen. Dieses Näherliegende ist aber die phrygische Cadenz der fraglichen Fermaten und zwar mit dem grossen E-Dreiklange. Was oben von dem Verhältnisse der phrygischen Tonleiter zu der ionischen gesagt wurde, bestätigt sich hier vollkommen: sie gewährt interessanten Modulationswechsel und befördert auf's Angemessenste den melodischen Zusammenhang. Wenn dem aber also ist, so liegt die Frage nahe, warum doch früher das so Naheliegende nicht benutzt worden ist? Es ist aber bekannt, dass geraume Zeit hindurch die Kenntniss und das rechte Studium der Kirchentonarten sehr darniedergelegen hat. Eine Folge davon war, dass viele Melodieen, deren Construction man nicht begriff, entweder corrumpirt, oder wenigstens in harmonischer Hinsicht ganz falsch behandelt wurden, gleichsam als ob man froh gewesen wäre, irgend eine harmonische Unterlage zu finden, welche wohl oder übel passte. Gesteht doch selbst *Türk* die Schwierigkeit zu, zu manchen älteren Melodieen einen richtigen Bass zu setzen. Und, die Wahrheit zu gestehen, war eigentlich bis auf *Mortimer* die Kenntniss der Kirchentonarten wenig mehr, als Nomenklatur; woraus sich denn auch wiederum es erklärt, dass die Sache so manchen Gegner fand und auch wohl noch jetzt findet, da einige Dunkelheit des Gegenstandes noch nicht so gänzlich gehoben ist. War daher irgend eine harmonische Unterlage gefunden, so wurde sie nach Schlendrian's Grundsätzen beibehalten, und die Gewohnheit, die nicht selten auch das Schlechte erträglich macht, konnte auch wohl die wenigen gewiegteren Köpfe fesseln, welche der Choralkunst, wiewohl meistens zu anderem Zwecke, einige Aufmerksamkeit schenkten. Jene erwähnte Schwierigkeit ist aber — und vornämlich wohl durch *Mortimer* — so weit gehoben, dass Jeder, der, mit der nöthigen Befähigung versehen, dem Gegenstande mit Interesse und Aufmerksamkeit nachforscht, schwerlich noch in erhebliche Zweifel gerathen oder gar zu argen Missgriffen verleitet werden darf.

Gänge, wie sie in den besprochenen Beispielen erscheinen, sind auch in anderen Chorälen nicht selten, und namentlich die Folge der Töne *g f e* nichts weniger als ungewöhnlich. Soll diese Tonfolge nun überall phrygisch moduliren? Es ist aber oben schon die Zulässigkeit einer Cadenzirung in C dur zugegeben worden; es handelt sich daher hier nur um die Frage, ob in einzelnen Fällen eine solche Modulation auch angerathen werden könne? Allerdings, und zwar da, wo die Mannichfaltigkeit der Modulation nicht behindert wird. Daher können denn auch Fälle vorkommen, wo die phrygische und die ionische Modulation gleichen Werth haben. Den Vorzug scheint die letztere aber dann zu verdienen, wenn in der Tonfolge *g f e* der Ton *f* nur durchgehend auftritt und daher unbeschadet der Sylbenzahl des Textes auch weggelassen und in Bezug auf Rhythmus durch die verlängerte Zeitdauer des vorangehenden Tones *g* ersetzt werden kann. Daher scheint es angemessener, die bei *e, f, g* aufgeführten Zeilen der Melodieen: „Wer nur den lieben Gott lässt walten," „O Gott du frommer Gott" und „Es wolle Gott uns gnädig sein" ionisch abzuschliessen, wogegen die phrygische Behandlung leicht unbehelfen erscheinen dürfte. (Man vergleiche die jenen Beispielen untergelegten doppelten Basse.)

Einer ganz besonderen Betrachtung müssen wir hier noch den Schluss des „Herr Gott dich loben wir" unterziehen. Bekanntlich wird dieser phrygische Gesang,

*) Ich sage: zunächst, und beziehe dies auf das Beispiel *a*, welches die zweite Zeile des betreffenden Chorals ist.

**) Das heisst, nach einer Modification von D moll.

wo es nur möglich zu machen ist, meistens von Pauken und Trompeten begleitet. In welche Töne sollen diese aber gestimmt sein, um möglichst reichhaltig benutzt zu werden? Bei näherer Betrachtung der Melodie ergibt sich sehr bald die Stimmung in C als die zweckmässigste, und diese wird denn auch in der That angewendet; nur begeht man dabei den Fehler, am Schlusse das phrygische Element ganz zu vernachlässigen und es mit dem jonischen zu vertauschen. Als Grund hiervon wird die Unmöglichkeit eines vollen phrygischen Schlusses mit jener Stimmung angegeben. Ganz recht, wenn die phrygische Tonleiter immer den grossen Dreiklang ihrer Tonica verlangte. Aber woher diese beschränkte Ansicht? Schon der Anfang jenes Hymnus ist auf den kleinen Dreiklang basirt, und ganz abgesehen von der etwaigen Zuthat der Pauken und Trompeten, kann ein Organist schon in Verlegenheit kommen über die Einrichtung eines Praludiums. Ein Schluss des Praludiums in C dur ist dem ernsten Character zu wenig angemessen. Noch mehr gilt das von der Cadenz in A moll, die obenein noch einen Theil des Uebelstandes theilt, welcher durch eine Cadenz auf dem grossen E-Dreiklange entsteht; letzterer muthet nämlich der Gemeine einen keineswegs angenehmen Querstand zu, da sie nach jenem grossen Dreiklange sofort den kleinen singen soll. Doch wieder auf den Schluss der Melodie zu kommen, so scheint mir die bei *h* gegebene Harmonie am angemessensten; sie bietet den Pauken und Trompeten vollen Spielraum. Allerdings mag Manchem das Colorit dadurch etwas düster erscheinen: aber abgesehen davon, dass dies überhaupt der phrygischen Tonart mehr oder weniger eigen ist, so, dünkt mich, ist es gerade hier recht am Platze, um die Verbindung von Ehrfurcht, Vertrauen und Demuth auszudrücken, mit welcher das Amen nach der Bitte: „In Schanden lass uns nimmermehr" an das höchste Wesen gerichtet wird. —

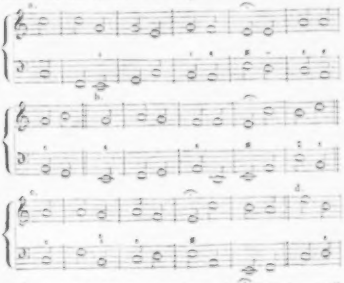

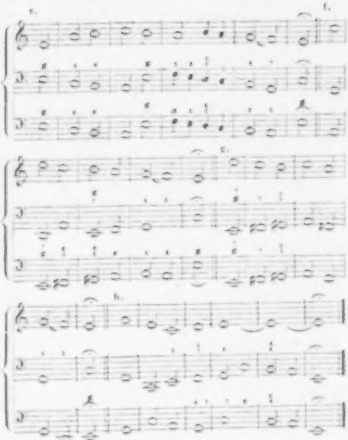

Recensionen.

Liturgisches.

Altargesänge älterer und neuerer Zeit mit beliebiger Orgelbegleitung und einer erläuternden Einleitung von Dr. *Fr. Naue*. VIII und 148 Seiten in gr. 4. Halle. Verlag von E. Heynemann. 1845. Leipzig, in Commission bei Friedlein und Hirsch. Pr. 1 Thlr. 8 Ggr.

Vorliegendes Werk des um die musikalische Liturgik vielfach verdienten Verfassers ist eigentlich eine neue, vielfach verbesserte und vermehrte Bearbeitung seines im Jahre 1818 erschienenen „Versuchs einer musikalischen Agende" u. s. w., welcher unseres Wissens schon seit 15 — 20 Jahren im Buchhandel gefehlt hat, ohne durch seine späterhin herausgegebenen musikalisch-liturgischen Arbeiten, wie z. B.: „Responsorien oder Chöre zu drei Liturgieen mit eingelegten Sprüchen" (in Commission bei Löffund und Sohn in Stuttgart), „Musikalische Agende, enthaltend 92 fromme Sprüche an verschiedenen Sonn- und Festtagen u. s. w." u. A. m. ersetzt zu werden. Diese späteren Leistungen des Verfassers sind nämlich zunächst für die königl. preuss. Agende berechnet, während sein 1818 herausgekommener Versuch einer musikalischen Agende, zu welchem die Texte, so viel wir uns noch von unserer damaligen Halle'schen Studienzeit her erinnern, theils frei gewählt, theils vor dem höchst

verdienstvollen, um musikalische Verherrlichung des Cultus eifrig bemühten Universitätsprediger Prof. Dr. Marks geliefert wurden, sich — so wie es auch bei den vorliegenden „Altargesängen“ der Fall ist, — auf einem kirchlich freien Standpuncte bewegen. Der in jener Zeit von Marks und Naue geleitete academische Gottesdienst in Halle bildete stets ein so wahrhaft edles, ansprechendes, in sich durchaus abgerundetes Ganzes, dass er von Studirenden und Nichtstudirenden überaus zahlreich besucht wurde, und Referent kann sich nicht erinnern, späterhin irgendwo einen vollkommneren, in jeder Hinsicht befriedigenderen und dem Ideale eines christlichen Cultus entsprechenderen gefunden zu haben. Wir hätten daher für uns Andere es gern gesehen, wenn der Verfasser, vielleicht in Gemeinschaft mit Herrn Professor Marks, dieser neuen Ausgabe seines früheren „Versuchs“ eine ausführlichere Beschreibung der gesammten Einrichtung des Cultus beigegeben hätte, für welchen einst diese Arbeiten zunächst bestimmt waren und bei welchem ihre praktische Ausführung stets eine so ausgezeichnete Wirkung hervorbrachte. Er würde dadurch gewiss allen um die Herstellung eines wahrhaft erbaulichen und allgemein ansprechenden Cultus bemühten Geistlichen und Laien einen wesentlichen Dienst geleistet haben. Aber auch so wird das Werk in seiner gegenwärtigen vervollkommneten Gestalt Allen, die sich für den hochwichtigen Gegenstand ernstlich interessiren, eine willkommene Erscheinung sein. Wenigstens sollte kein Geistlicher, zu dessen amtlichen Functionen noch der Altargesang gehört, die von Seite 1 bis 24 gehende, an historischen und methodologischen Erörterungen sehr reiche Einleitung ungelesen lassen. — Man wird sich dadurch leicht vor allerlei Missbräuchen und widrigen Geschmacklosigkeiten bewahren und zur klaren Erkenntniss der Erfordernisse eines würdigen und wahrhaft kirchlichen Altargesanges gelangen. —

Bei manchen älteren in diese sehr schätzbare Sammlung von Altargesängen aufgenommenen Melodieen hat der Verfasser seine Quellen, welche indess nicht immer die ältesten, ursprünglichen sind, angegeben; bei anderen nicht. Die schöne Melodie No. 3 zum Vaterunser S. 105, welche unter der Ueberschrift „Nach einem alten Manuscripte“ erscheint, erinnern wir uns in mehreren älteren evangelischen Agenden gefunden zu haben. Wenn wir nicht irren, findet sie sich auch, mit einigen Varianten, in der grossen Cuburger des Herzogs Casimir. Die äussere Ausstattung des Werkes ist löblich, der Preis sehr billig.

Trois choeurs religieux avec accompagnement de Piano. Musique de *G. Rossini*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

So hat sich denn, wie es scheint, der Singvogel von Pesaro, einst auf den Brettern so hoch gefeiert, in seinen reiferen Jahren zur heiligen Cäcilia bekehrt, — werden unsere Leser beim Anblicke des obigen Titels eines übrigens sehr splendid mit artigen Steindrücken ausgestatteten Werkes ausrufen. Erst vor Kurzem beschenkte er die Welt mit einem Stabat mater (Stabatmaterchen nannte es höchst bezeichnend eine geistreiche Dame), und hier bietet er ihr wiederum: Trois choeurs religieux! Ei, wenn der berühmte Compositeur nur kein Quäker, kein schwärmerischer Kopfhänger, kein augenverdrehender Bethruder wird! Es wäre doch Jammerschade um sein herrliches Talent! — Nur ruhig! Man sei ganz ausser Sorgen! Ist er religiös geworden, so ist er es wie ein modischer Herr, der in der Kirche nach den Damen herum lorgnettirt, die er in der letzten Oper — vielleicht wurde gerade der Barbier von Sevilla gegeben — kennen gelernt; oder wie eine junge Dame, die über das Gebetbuch hinüber nach dem Tänzer hinzelt, mit welchem sie beim letzten Cotillon so süss und selig geschwatzt! — In der That, die vorliegenden drei dreistimmigen Chöre: „Laßi,“ „L'esperance,“ „La charité“ sind so reizend, melodios, grazios, wundersüss u. s. w., wie irgend ein Stück, dass der gottliche Rossini in irgend einer seiner ernsten oder komischen Opern gegeben. Man wird sich beim Vortrage dieser gar nicht schweren und dabei ausserst gefälligen und sangbaren Sachelchen köstlich amusiren und nur durch die fatalen religiosen Texte etwas in der heiteren Stimmung gestört werden, welche die allerliebste Musik hervorbringen muss. Um solche Störung zu vermeiden und sich einen ganz ungetrübten Genuss des Werkes zu verschaffen, sehen wir aber kein anderes Mittel, als dass man sich entweder selbst passende Texte hinzudichte — und das wird bei dem gegenwärtigen grossen Ueberfluss an Poesie just Niemandem sehr schwer fallen — oder dass man so lange in beliebten erotischen Dichtern herumblättere, bis man passende Texte findet.

Zum Belege unseres Urtheils geben wir hier den Anfang des ersten dieser frommen Chöre, unter der Versicherung, dass die übrigen demselben an anmuthiger und gefälliger Haltung durchaus nicht nachstehen, und dass es der grosse Meister überall auf das Glücklichste zu vermeiden gewusst hat, ernste, schwermüthige, unmodisch religiose Saiten der Empfindung anzuschlagen. — Wäre ihm ja da und dort in dieser Hinsicht etwas Menschliches begegnet, so hat er sich mit der unverkennbarsten Sorgfalt darum bemüht, sogleich wieder in das rechte Gleis ungetrübter Heiterkeit einzulenken, und darin eine höchst anerkennenswerthe Consequenz beurkundet. Die Ausstattung des unstreitig sehr merkwürdigen Werkes ist ausgezeichnet schön.

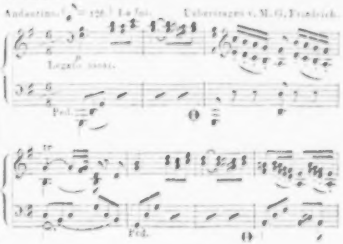

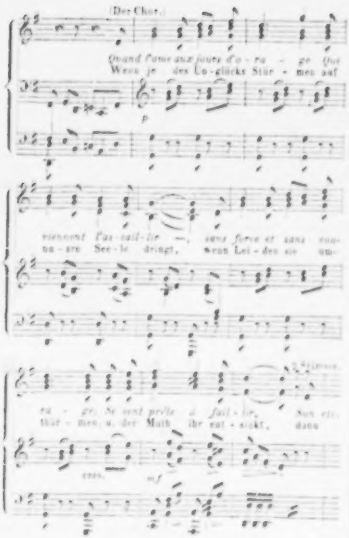

Liedersammlung.

Album für Gesang. Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. Rudolstadt, bei G. Müller.

Die zwölf bisher vorliegenden Nummern dieses Albums bringen in der That nicht blos ausgewählte, sondern in der überwiegenden Mehrzahl so ausgezeichnet tüchtige Gesangsstücke, wie wir sie selten, oder eigentlich noch nie in einer rechtmässigen Sammlung ähnlicher Art gefunden haben. — Sogleich die erste Nummer bietet ein wahrhaft köstliches Lied von Spohr, gedichtet von Baron von Gochhausen, das in seiner classischen Schönheit und Vollendung ganze Stösse von Musikalien aufwiegt. Es ist doch ein eigen Ding um die ächte Meisterschaft! Sie offenbaret noch immer da und dort Dinge, so frisch und neu, und doch wiederum dem Innersten der Seele gleichsam apriorisch so innig befreundet, wie Stimmen aus einer besseren Welt. So dieses wunderschöne Lied unseres herrlichen Meisters Spohr: „Kommt mit dem Lenz auch die Liebe gegangen" u. s. w., welches sich ja unsere Leser sogleich verschaffen mögen. — Gleich trefflich in seiner Art ist No. 2: „Vöglein mein Bote," gedichtet von Seidl, componirt von F. Lachner, von welchem sich auch noch zwei andere sehr werthvolle Gaben in dieser Sammlung finden, nämlich No. 6: „Du allein" von Anast. Grün gedichtet (ausgezeichnet schön) und No. 12: „Du bist die Ruh', der Friede mild" u. s. w. Solche Arbeiten sind ganz dazu geeignet, die oft so herbe Arbeit der Kritik zu versüssen; denn es kann nur Freude gewähren, wenn man durch sie Gelegenheit findet, die wahren Freunde der Kunst auf solche Leistungen aufmerksam zu machen. Von Methfessel finden sich in der Sammlung zwei erfreuliche Beiträge, nämlich No. 3: Frühlingslied: „Leise klingt durch mein Gemüth," frisch und lebensvoll erfunden und reich an geistvollen und dabei doch die Grazie ungesuchter Natürlichkeit nicht verletzenden Modulationen, und No. 9: „Der Engel der Freundschaft," eine Composition, welcher wir, bei ihrem sonstigen Werthe, nur noch grössere rhythmische Einheit wünschen möchten. C. Banck hat ebenfalls zwei Beiträge für die Sammlung geliefert, nämlich No. 5: „Alles um sie" und No. 10: „Immer mit ihr," welche sich durch leichten, graziösen Fluss auszeichnen. No. 7 enthält ein gar liebenswürdiges, leicht hin flatterndes Liedchen von Neithardt: „Vögelein, Vögelein, du möcht' ich sein." No. 8: „Und wussten's die Blumen" von C. Montag behauptet seine Stelle in der Sammlung mit Ehren. No. 11 Beruhigung: „Ein Leben ohne Liebe" u. s. w., gedichtet von G. A. H. Gramberg, componirt von F. Müller (Capellmeister in Rudolstadt), gehört in jeder Hinsicht zu den werthvollsten Stücken der Sammlung, indem es in seiner vollendeten technischen Abrundung, wie in seinem natürlichen, ansprechenden Melodienflusse gleich sehr befriedigt.

Da sämmtliche Stücke dieses Albums, welches im vorzüglichen Masse in recht viele Hände zu kommen verdient, auch einzeln zu haben sind, so fügen wir hier die Preise derselben bei. Es kostet No. 1 und 2 à 12 Kr. No. 3 und 4 à 18 Kr. No. 5 12 Kr. No. 6 18 Kr. No. 7 9 Kr. No. 8 12 Kr. No. 9 24 Kr. No. 10 12 Kr. No. 11 und 12 à 18 Kr.

Möge die zweite Hälfte des auf 24 Nummern berechneten Albums gleich werthvolle Gaben bringen! Die Ausstattung ist anständig. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Berlin. Septemberbericht.

Das bedeutendste musikalische Ereigniss im Laufe des Monates September war die italienische Oper, die ihre Vorstellungen für die Stagione 1845 — 1846 mit einer neuen Oper von *Giuseppe Verdi*: „I Lombardi alla prima Crociata" begann. Die Oper wurde vor zwei Jahren bei Gelegenheit des Naturforschercongresses in Lucca unter Mitwirkung der berühmten Sänger Signora *Frezzolini-Poggi*, ihres Gatten, des Tenors *Poggi*, und des Bassisten *Marini* mit Furore gegeben und machte auch hier mit minder bedeutenden Sängern viel Glück.

Verdi's Nabucodonosor, den die Italiener kurzweg Nabucco nennen, war die erste Oper dieses jungen Maestro, die in Berlin, und zwar in der vorigen Stagione, zur Aufführung kam. Sie wurde von Seiten der Sänger, mit Ausnahme der Signora *Schieroni*, sehr mittelmässig ausgeführt, in solchem Grade mittelmässig, dass wir es nicht über uns gewinnen konnten, einer zweiten Aufführung beizuwohnen. Aus diesem Grunde fiel unser Urtheil offenbar zu hart gegen den, wenn auch nicht genialen, doch höchst talentreichen jungen Tondichter aus. Die neue Oper I Lombardi hat uns eine entschieden bessere Meinung beigebracht, und wir erkennen in *Verdi* das gegenwärtig bedeutendste Talent für die italienische Oper, den siegreichen Rival des hinlänglich abgenutzten *Donizetti*. *Verdi* ringt nach dramatischem Ausdrucke, nach Emancipation des Chores, der seit einem halben Jahrhundert in Italien, wie vieles Andere, Sclavenketten trägt, nach neuen Formen; allein reformiren wird er die zum Modeartikel herabgesunkene italienische Oper doch nicht, denn dazu braucht's mehr, als Talent. Dazu gehört ein Genie ersten Ranges, das, von grundlichen musikalischen und wissenschaftlichen Studien unterstützt, den ganzen Künstlerstolz eines *Gluck* und *Beethoven* besitzt, um mit eisernem Eigensinn alle faden Modeanforderungen streng abzuweisen, durch ein halbes, vielleicht durch's ganze Leben auf jeden Lorbeer der Mitwelt zu verzichten. Ein solcher Kunstreformator müsste freilich, und leider! neben dem Genie und der umfassendsten Bildung noch Geld haben; denn sonst würde er mit seinem olympischen Eigensinne in dem unglücklichen Italien, wo mit der Kunst der erbarmungswürdigste Schacher getrieben wird, elendiglich verhungern. Geht's doch im intelligenten Deutschland nicht viel besser! — Nein, ein Genie ist *Verdi* nicht, auch er krankt an dem modernen italienischen Operntyphus, und gelernt hat er eben so wenig, wie *Bellini*, der trotz seinem grossen, wenn auch einseitigen, Talent hinsichtlich der Erfindung der Melodie, der armseligste Stümper war, der jemals einen Weltruf erlangte, und der, wäre er zufällig vor Erfindung der Terzengänge geboren worden, sein Lebtag kein Duo zu Stande gebracht hätte. Von ihm stammen jene unleidlichen brüllenden Ensembleunisoni, jene lächerlichen Fanfareninterpunctionen, jener wüste Instrumentenlärm *a la cirque olympique*, der gewöhnlich die ganze Poesie einer eben vernommenen elegisch-schönen Melodie todtschlägt. Eine Oper von *Verdi* ist ein verwilderter Garten, ein Haufen Unkraut, in dem man hie und da eine lieblich duftende Blume findet, wie z. B. das „Salve Maria“ im ersten Act der Lombardi, die Aria di sortita „O madre mia“ des Oronte im zweiten, das Duo „O belle, a queste misera,“ und das Schlussterzett „Deh non morire“ im dritten Acte dieser Oper. Die erste Scene des vierten Actes mit dem Coro di celesti, der träumenden Giselda, die im Traume den Himmel offen sieht und vom Himmel her die Stimme ihres erschlagenen Geliebten vernimmt, beginnt zwar in der Musik der poetischen Situation angemessen, verläuft aber dann in ein grosses, Tecirei-sches Passagenstück für den Sopran der Prima Donna essoluta. Das bedeutendste Stück der Partitur ist jedenfalls das oben erwähnte Finalterzett des dritten Acts für Sopran, Tenor und Bass mit obligater Violine. Die Scene ist poetisch, und was in diesem, nach einem italienischen Versstumm gearbeiteten Opernbuche des Signor *Temistocle Solera*, aus dem wir trotz wiederholtem Hören der Oper auf Durchlesen des Textes uns nicht klar vernehmen konnten, mehr sagen will, vollkommen verständlich. Oronte, der Sohn des Tyrannen von Antiochien, hat eine Mutter, die heimlich zum Christenthum übergetreten ist; auch er ist dieser Religion bereits zugethan, um so mehr, als er sich in die Christensclavin Giselda, die Tochter des lombardischen Anführers der Kreuzfahrer, verliebt hat. Die christliche Geliebte wird befreit, Oronte legt abendländische Rittertracht an und folgt ihr, sie suchend, in die Nähe von Jerusalem. Sie flieht mit ihm die lombardischen Zelte, man verfolgt die Liebenden, Oronte wird auf den Tod verwundet, Giselda fährt den Zusammenbrechenden in eine Felsschlucht, er sinkt auf einen Stein. Der Tod tritt den Geliebten an, Giselda ist im Begriff, den Himmel zu verfluchen, der ihr nun Alles geraubt, was sie auf Erden geliebt. In dem Moment tritt ein Eremit ihr mit der Frage entgegen: „Che vecusa Iddio?“ Hier beginnt das Terzett. Oronte, der noch Muselmann, fragt den Eremiten, wer er sei, und dieser antwortet: Wenn du dich zum wahren Gott bekehrst, ein Mensch, der Licht und ewiges Leben nach dem Tode dir verheisst. Der Eremit tauft alsdann den sterbend auf die Kniee sinkenden Oronte mit Jordanswasser, das verlöschende Liebesfeuer flackert noch einmal auf und mit einer schwärmerischen Ensembleapostrophe an die christliche Seligkeit und das Wiedersehen im Paradiese schliesst dieses Stück, das, mit einer solchen Vollendung und Begeisterung ausgeführt, wie hier von Signora *Soltesi-Bonatelli*, Signor *Bozelli* (Tenor), *Balbesio* (Bass) und Herrn *Leon de St. Lubin* (Violine), des tremissantesten Effectes sicher ist. In dieser Nummer zeigt sich *Verdi* als ein höchst talentvoller Componist, und er ist wirklich zu beklagen, dass er in dem italienischen Opernwust unserer Tage untergehen muss. *Verdi* ist in Parma geboren, einige zwanzig Jahre alt und hat bis jetzt ein halb Dutzend Opern geschrieben, von denen uns ausser dem Nabucco nur diese Lombardi bekannt geworden sind. Von seinen übrigen Opern sind uns dem Namen nach, und aus italienischen Recensionen bekannt: Ernani, Due Foscari und Giovanna d'Arco. Nabucco hält man in Italien für sein bestes Werk; wir werden es wieder hören und darauf zurückkommen. — Wir haben schon im Eingange erwähnt, dass die für diese Stagione 1845 — 1846 engagirte italienische Sängertruppe die beste ist, die bis jetzt hier etablirt war, und man muss Herrn *Cerf* für seine rastlosen Bemühungen und seine Ausdauer wirklich Dank wissen, wenn man bedenkt, wie schwer es ist, im Winter eine italienische Oper nach Berlin zu ziehen, wo man Sänger ersten Ranges, wie in Paris, London und St. Petersburg verlangt, aber höchstens den dritten Theil der dort gebräuchlichen Entrée bezahlen möchte. Der Berliner ist in seinen Ansprüchen unbegrenzt, aber die Künstler müssen möglichst wenig Geld von ihm beanspruchen, und das grösste Wunder, was *Liszt* in Berlin vollführt hat, ist das Durchsetzen der Zwei-Thaler-Entree, was *Paganini* z. B. nicht gelang.

zu rathen, mit einem verständigen Arzte zu sprechen.

Dass Hr. Z. sein Publikum besser zu würdigen verstehe, als Herr P. das seinige zu loben, und dass Erstern sein jetziger Mentor richtiger führen werde, als der bereits wieder ausgeschossene Ausschuss — dafür sind aus der Vergangenheit Beweise vorhanden, die für die Zukunft zu allen guten Hoffnungen berechtigen.

Die berühmte und berüchtigte Billington in London wird in einen wunderlichen Prozess verwickelt. Die Direktoren der beyden grossen Operntheater zahlen ihr, damit sie sich bey ihnen allein hören lassen soll, jährlich 2500 Pfund sichern Gehalt. Da nun aber die Dame mit ärmlichen 15000 Thalern nicht auskommen kann, siehet sie sich nothgedrungen, die Kunst nach Brode gehen zu lassen und auch in den Oratorien und in Harrisons Konzerte (man sehe die Schilderung der musikal. Institute in London, im 12ten Stück dieser Zeitg.) aufzutreten. Dagegen protestiren nun jene Direktoren, und sie beruft sich auf den Druck der Bedürfnisse. —

In dem Blatte des Journal de Paris vom 5ten Febr. befindet sich eine seltsame Anzeige, die wir, bis uns weitere Erklärung zukommt, nur wörtlich mittheilen wollen: Un mécanicien allemand a inventé un nouveau jeu d'orgue, qui déja se trouve mis en usage à Bressau. (?) Il a supprimé plus de la moitié des tuyaux, et obtenu par là des sons beaucoup plus forts. (?) Toutes les orgues en Prusse seront à l'avenir construites sur ce modèle. (??)

Wien den 29sten Jan. Gestern starb im 58 Lebensjahre an der Brustwassersucht der Direktor der Possenspiele des Theaters in der Leopoldstadt, Edler von Marinelli. Er war ein redlicher, menschenfreundlicher Mann, an dem die Mitglieder seiner Gesellschaft viel verloren haben. Bekanntlich gab er aber nie der Stimme des guten Geschmacks Gehör; dafür hinterlasst er aber auch seinen 3 Kindern, jedem ein Haus, und ein Vermögen von mehrern Tausenden.

Wien. Seit dem 29sten Jan. ist eine heroische Oper von Simon Mayer, Hercule in Lidia, dreymal mit Beyfall gegeben worden. Brizzi und Mlle Saal haben die Hauptstimmen. Die Musik hat schöne Stellen, nur erinnert sie an frühere Arbeiten desselben Verfassers. Abt Vogler bleibt den Winter hier. Man arbeitet an der Organisation eines Liebhaberkonzerts für die Fastenzeit, worin sich die vorzüglichsten Dilettanten Wiens hören lassen werden.

Dresden, den 12ten Febr. Das Direktorium der hiesigen Kapelle, der Oper und des Theaters, das bisher der, keinem Freunde der Künste unbekannte Hr. Bar. von Racknitz führete, ist von diesem niedergelegt worden. Erhalten hat es der zeitherige Hr. Marschkommissair, Kammerherr Graf von Vitzthum.

Hr. Kapellmeister Himmel arbeitet an einer Oper, deren Gedicht eine Bearbeitung von Gozzi's Raben ist. Ist es dem Dichter, der so glücklich zu wählen gewusst hat, gelungen, das vortreffliche Märchen eben so glücklich als Oper zu behandeln: so wird das Stück eine sehr schätzbare Bereicherung der, an bedeutenden neuen Originalen eben jetzt etwas-armen deutschen Operntheater.

Der bisherige Weimarsche Kapellmeister, Hr. Kranz, als Komponist nicht unbekannt und ein vortrefflicher Orchesterdirektor, ist zum Direktor der Stuttgardter Kapelle mit 1500 Gulden Gehalt berufen.

Hr. Prof. Dannecker in Stuttgardt vollendet so eben eine Büste von Zumsteeg, die sehr ähnlich seyn soll.

Der berühmte blinde Flötenspieler, Dülon, giebt seine Biographie bey Vieweg in Braunschweig in drey Banden heraus. Sie kann allerdings interessant werden, da Hr. D. nicht nur durch seine Kunst und sein Schicksal Theilnahme erweckt, sondern auch auf seinen vie-

Wenn man bedenkt, dass im letzten Carneval in Italien auf achtzig Theatern Opern gegeben wurden; wenn man dazu die italienischen, im Winter spielenden Opern von Paris, St. Petersburg, Moskau, Odessa, Warschau, Berlin und die in Spanien, Portugal, dem spanischen Amerika u. s. w. rechnet — so muss man in der That erstaunen, wie es Herrn *Cerf* gelungen ist, diesmal eine Gesellschaft herauszuziehen, die allen irgend vernünftigen Anforderungen, und namentlich in Rücksicht der hier üblichen Entrée, im höheren Grade genügen muss. Herr *Cerf* hat denn auch die Freude und Genugthuung, diesmal seine Mühewaltung mit Beifall gekrönt zu sehen, obgleich das Personal noch ein Paar Lücken hietet, die aber bald ausgefüllt werden sollen.

Wir hörten bis jetzt vier Opern, und zwar im Bereiche der Opera seria: I Lombardi, Otello, Lucrezia Borgia, und als Opera semiseria: Linda di Chamounix, die vor ein Paar Jahren (1842) auf der königl. Bühne, obwohl deutsch gegeben, Fiasco machte, jetzt aber, italienisch gegeben, Furore erregt, wonach sich Jeder selbst ein Urtheil über beide Aufführungen bilden kann. Eine eigentliche Opera buffa, dasjenige Feld, auf dem die italienischen Componisten noch immer allen übrigen Europa's überlegen sind und es auch bleiben werden, hörten wir bis jetzt noch nicht, sind aber nach Kenntnissnahme der Linda überzeugt, dass die jetzige Gesellschaft mit Don Pasquale, Elisire, Barbiere u. s. w. das grösste Furore machen wird, sobald der Spielbarton für den Figaro, Betrove und ähnliche Partieen eingetrieben.

In den Lombarden hörten wir Signora *Sabini-Donatelli* (Sopran), Signora *Zampieri* (Mezzosopran), Signor *Bozetti* (Tenor), Signor *Balleria* (Bass), Signor *Rocchieri* (zweiter Tenor), Signor *Canetta* (Bariton), und der selten detonirende Confidente, Signor *Cairani* ist uns geblieben.

Das grösste Interesse in dieser Oper erregte die erste Sängerin, Signora *Sabini-Donatelli*, und der Tenor *Bozetti*. Was die Erstere betrifft, so kann sie mit jeder lebenden deutschen Opernsängerin nicht nur furchtlos in die Schranken treten, sondern wir glauben auch, dass sie im Ganzen den Sieg davon tragen würde. Signora *Sabini-Donatelli* ist eine junge Dame von sehr anziehender Persönlichkeit und einer auf dem Theater immer seltener werdenden Natürlichkeit; ihr Stimmumfang zeigte sich in dieser Oper vom eingestrichenen bis dreigestrichenen C, fast in allen Chorden gleich voll, stark, und leicht ansprechend; der Klang der Stimme hat im Forte etwas Ravissantes, das Piano ist höchst lieblich, und erinnert an die Töne der, leider vergessenen, *Flauto d'amore*; die Intonation ist rein, die Tonbildung natürlich, die Ausbildung des Stimmmaterials für getragenen und stark coloristen Gesang gleichmässig und in bedeutendem Grade entwickelt; die Ensätze in Ensemblestücken präcis und rhythmisch wohl accentuirt. Bechnet man dazu eine zuverlässige Ausdauer durch alle vier Acte einer so anstrengenden Partie, wie diese Giselda, ohne je mit der Stimme, selbst in den Ensembles nicht, zu ökonomisiren, ein lebhaft und feurig bewegtes ächt dramatisches Spiel, das gleichwohl nie in hohles, affectirtes Opernpathos ausartet, sondern stets weiblich-edel und schön bleibt, — so möchte man wohl fragen, was dieser trefflichen Künstlerin noch zu einer dramatischen Sängerin allerersten Ranges fehlt. Denn auch in der Partie der Linda zeigte sie sich in gleicher, wenn nicht noch grösserer Beifallswürdigkeit. Und doch fehlte ihr noch eine Kleinigkeit, jene fast unaussprechliche Kleinigkeit, die gerade das Grösste, am Schwersten zu Erreichende in aller Kunst ist, jenes Etwas, das man den Meisterstempel zu nennen pflegt. Von einer vortrefflichen bis zu einer vollendeten Kunstleistung scheint dem ungeübten Auge nur ein kleiner, unbedeutender Schritt, und doch liegt eine tiefe Kluft des Unterschiedes für das feinere Kunstgefühl in diesem kleinen Schritte. Zwei Dinge sind es, die diesen letzten Gipfel einer Kunstleistung markiren: die lächelnde, spielende Leichtigkeit im Technischen, und jene unnachahmliche und unaussprechliche Melancholie, die ein tiefes Gemüth am strahlendsten Sommertag am Strande des spiegelnden Oceans, in der lachendsten Gegend ergreift, die uns aus den freundlichsten, lieblichsten Engelsköpfen eines *Sanzio*, aus den Melodieen eines *Gluck*, *Mozart*, *Beethoven* anweht, und unser Herz mit süsser Trauer erfüllt bei den theuererfochtenen Spässen eines *Shakespeare'schen* Narren. — Herr *Bozetti* ist ein fein gebildeter, musikalischer Tenorist, allein seine Stimme ist für heutige sogenannte heroische Tenorpartieen zu zart, dramatischer Nuancen wenig fähig. Seine Tonbildung, seine Kunst des Athemholmens, seine Intonation, sein Portament, seine Melismen sind vorzüglich, und bei Weitem die meisten deutschen Sänger, die so oft mit glanzendem Klangmaterial geeignet sind, könnten sich ihn zum Muster nehmen. Am Meisten repussirte er bis jetzt in den Lombarden und als Gennaro. Der Bass *Balleria* ist ein schöner Mann mit guter Stimme, hat aber noch Vieles zu lernen; da er noch jung ist es nicht zu sein. Signora *Zampieri* (wohl *Zamojska*, eine junge Polin, besitzt eine höchst sympathische Mezzosopranstimme, satt wie italienischer Monteplanus, und reine Intonation. Sie hatte bis jetzt nur Gelegenheit, sich als Pierrotto in der Linda geltend zu machen, und es gelang ihr mit bestem Erfolge. Sie macht, obwohl nicht theaterschön, einen höchst wohlthuenden Bühneneindruck durch das stille anspruchlose Walten ihres ächt kindlichen, einfach-natürlichen Wesens auf der Scene, und den kleinen Schattgeist in der Linda mit seiner melancholischen Duett-Romanze: „A la grace de Dieu" kann man nicht lieblicher herausbringen. In dieser Oper lernten wir einen ganz vorzüglichen, vollendeten Buffo, Signor *Nepal. Bassi*, kennen, der den Marchese mit immensem Beifall gab und ohne Weiteres die höchste Stelle in der Gunst des Berliner, für Komik sehr empfänglichen Publicums einnahm. Seit *Spitzeder*, dem Unvergesslichen, hat man hier keinen ähnlichen Buffo gesehen und gehört. Er wird als Don Pasquale, als Dulcamara u. s. w. unvergleichlich sein, d. h. für uns, die wir Lablache nicht haben.

Im Otello, der, bis auf den letzten Act, doch schon etwas rococo schmeckt, lernten wir ausser den schon genannten Künstlern Herrn *Costi* als Otello, Signora *Fanny Lion* als Desdemona und Signor *Pizzigoli* als Jago kennen. Letzterer beriedigte am Wenigsten. *Costi* und die *Lion* sind etwas passirte Operngrössen, interes-

sante Raisen; doch steht die Sängerin durch reine Intonation höher, als der Tenor. Vom zweiten Finale an sang Signora *Léon* Vieles sogar ganz vorzüglich schön; an ihre Mundstellung und Persönlichkeit muss man sich erst gewöhnen. In der Lucrezia trat eine junge Altistin *Fasciotti*, die trotz ihrer Jugend schon in Rio und Bahia gesungen, auf. Sie ist hübsch, hat hübsche Mittel und gute Intonation, und hatte mehr Beifall verdient. Entschiedenen Furore machte bis jetzt nur Linda. —

Nachtrag. *Pauline Viardot-Garcia* hat uns nach zweijähriger Pause wiederum an zwei herrlichen Musikabenden durch ihr wundervolles Talent entzückt. Da ihre Berühmtheit hinlänglich europäisch ist und von Madrid bis St. Petersburg und Moskau reicht, so dürfen wir annehmen, dass die grosse Künstlerin den Lesern dieser Blätter hinlänglich bekannt ist, und es erscheint es überflüssig, über ihre Abstammung aus der genialen Familie der *Garcia's*, über ihre künstlerische Entwickelung, über ihre Vollendung als Sängerin und Musikerin, über ihre Vielseitigkeit in allem geistigen und künstlerischen Thun, über ihren feinen Geschmack das Nähere zu berichten; denn man weiss bei Nennung des Namens dieser ebenbürtigen Schwester der beklagenswerth früh gestorbenen *Maria Felicitas Garcia (Malibran- de Beriot)* ohne Weiteres, dass von einer Künstlerin allerersten Ranges die Rede ist.

Mad. *Viardot-Garcia* trat diesmal in einem Concert im Opernhause, und darauf als dramatische Sängerin in der italienischen Oper der Königstadt auf. Trotz dem, dass alle Abonnements, freie Entreen u. s. w. suspendirt und die Presse erhöht waren, hatte sich doch ein eben so zahlreiches als glänzendes Publicum eingefunden, und alle Räume des grossen Opernhauses waren besetzt. Die Künstlerin trug an diesem ersten Abende die Cavatina di sortita und das Rondo finale aus der Sonnambula, die berühmte Scene des Orpheus (Es fari von *Gluck*, eine Arie aus Rinaldo von *Händel*, ein deutsches Lied eigener Composition und zwei spanische Romanzen von der Composition ihres Vaters *Manuel Garcia* vor. Wir wollen hierbei bemerken, dass der jetzt zu Paris lebende Gesanglehrer *Manuel Garcia* nicht der Vater, sondern der Bruder der Mad. *Viardot-Garcia* ist. Bei ihrem Erscheinen wurde Mad. *Viardot* mit einem jubelnden Beifallsgrusse empfangen, und es währte einige Zeit, bevor sie anfangen konnte. Wie Mad. *Viardot* diese beiden Arien aus Sonnambula sang, möge ein Anderer beschreiben; wir wagen nicht einmal den Versuch. Als wir die geniale Frau das letzte Mal, vor zwei Jahren, singen hörten, hielten wir es für unmöglich, dass sie noch Fortschritte machen könne, und doch hat sie wieder Fortschritte gemacht, so paradox es auch scheinen mag, dies zu behaupten. Sie hat den Gipfel der Vollendung erreicht, und steht auf einer Höhe, die furchtbar macht, dass der Laie, d. h. das Gros des Publicums, sie nicht mehr in ihrer künstlerischen Totalität zu begreifen vermag; wie wäre es sonst möglich, dass sie sowohl in rein musikalischer, als vocaler Beziehung bewunderungswürdige Fermate in der ersten Arie nicht einen Sturm von Beifall hervorrief, und nur Wenige, Musiker nämlich, ein halblautes, aber entzücktes „Bravo!“ hören liessen? Die Arie des Orfeo mit dem Coro di spettri sang Mad. *Viardot* leider deutsch, des deutschen Chores wegen; sie verlor dadurch an materieller Klangwirkung. Die Arie von *Händel* mit neuer, höchst effectvoller Instrumentation von *Meyerbeer*, ganz im Character des Stückes und der Zeit gehalten, sang Mad. *Viardot* mit unübertrefflichem Portamento und zauberischer Wirkung der Mezza voce. Wenn sich die grosse Künstlerin mit ihrem reizenden und bescheidenen Lehrer aller an das Piano setzt, um die originellen Romanzen aus ihrer Heimath, „dem Land des Weins und der Gesänge,“ vorzutragen, so verbreitet sich, wir haben es wiederholt bemerkt, eine eigenthümliche fröhige Spannung, ein lächelndes Wohlbehagen über die Versammlung. So war es auch diesmal am Schlusse der Academie, der Beifall stürmisch, wie immer, und das Decaps-Bukett wollte wieder kein Ende nehmen. Am Flügel hören und sehen wir die geniale Frau am Liebsten, sie ist in dieser Situation ganz unvergleichlich, und man kann unmöglich geistvoller singen und sich effectvoller accompagniren; Beides ist eine Gabe.

Warum die beiden Abtheilungen des Concerts nicht mit effectvolleren Ouvertüren, als denen zu Lodoiska von Cherubini und zu Titus von *Mozart*, eröffnet worden, begreifen wir nicht. Cherubini ist ein grosser Meister, namentlich Contrapunctist gewesen, aber die meisten seiner Ouvertüren sind nichts, als musikalische Gedankenspäne; erfindungs- und charakterlos, einkalt und ohne Interesse *). Wer mir aus dieser Lodoiska-Ouvertüre den Inhalt der betreffenden Opernhandlung, das romantische Colorit von Ort und Zeit des Drama's herausbaut, den möchte ich kennen lernen, um ihn höchlichst zu bewundern. Und wenn die Ouvertüre wenigstens einen rein musikalischen Effect machte, ohne Rücksicht auf das Stück, das sie eröffnen soll, — allein sie macht gar keinen, und der Schluss mit der fatalen Trompetenfanfare sogar eine lächerliche Wirkung. Die passendste Concertouvertüre von Cherubini scheint uns die in D dur zu Anacreon zu sein, die wenigstens, wenn auch, wie Alles von Cherubini, melodienarm, interessant gearbeitet und effectvoll instrumentirt ist. Diese zu Lodoiska, die zu Faniska, zu Elise sollte man in Frieden ruhen lassen. Die Titus-Ouvertüre ist freilich ein viel bedeutenderes Musikstück, als die Cherubini'sche zu Lodoiska, allein sie gehört zu den schwächeren Arbeiten des grossen Meisters, wie die ganze Oper auch. Dann ist sie gar zu sehr abgenutzt, und das zweite Motiv gar zu matt, gar nicht römisch, vielmehr einen Gesangverein-idyllisch und langweilig. Zu Concerteröffnungen passen ganz vorzüglich die Besten Spontini'schen Ouvertüren, namentlich bei Concerten im Theater. Die Ouverture zu Olympia z. B. hatte das Publicum in eine ganz andere Stimmung versetzt, als die zu Lodoiska, die auch nicht eine Spur von Theilnahme oder gar von Beifall erregte. Ausser Mad. *Viardot* traten in diesem Concert die königl. Kammersängerin Frkl. *Tuczek*, ein junger ausgebildeter Tenor Herr *Zöhrer* und ein junger Violoncellist der königl. Capelle Herr *di Dio* auf. Herrn Zöhrer, einen Tyroler von Geburt, und Herrn *di Dio*, einen Berliner Künstler, hörten wir zum ersten

*) **

D. Red.

Male. Ersterer besitzt eine, wenn auch nicht grossartige, doch voll- und wohltönende Tenorstimme, und scheint musikalisch zu sein; denn trotz seiner grossen und motivirten Befangenheit sang er im Ganzen, namentlich in dem bekannten As dur-Duo aus Jessonda, rein; er will sich der Bühne widmen, und da er neben der guten Stimme ein gutes Ohr und angenehme Persönlichkeit hat, so ist ihm bei hinlänglichem Fleisse und bei dem grossen Tenormangel eine hoffnungsreiche Zukunft zu prophezeihen. Herr *di Dio* spielte die Gesangstellen sauber, wenn auch mit kleinem, doch klingendem Tone; in den Schlusspassagen vermissten wir Sicherheit, Reinheit und Bravour. Die Composition nach *Bellini*'schen und zwar sehr unbedeutenden Motiven war unsäglich trivial. Uebrigens gehört das Violoncello als Soloinstrument nicht auf die Bühne eines grossen Opernhauses; es fehlt ihm der glänzende, weittragende Klang, der z. B. die Geige für jedes Concertlocal geeignet macht.

In der italienischen Oper trat Mad. *Viardot* im zweiten und dritten Acte des Otello als Desdemona, und in einem Paar Scenen aus Elisire d'amore als Adine auf. Als Schauspielerin hat sie entschiedene und grosse Fortschritte gemacht, und den dritten Act des Otello erhob sie nicht nur durch ihren meisterhaften Gesang, sondern auch durch ihr geniales, ächt dramatisches Spiel zu ausserordentlicher Wirkung. Kalten nordländischen Seelen mag die Art und Weise der Künstlerin wohl hier und da zu afrikanisch, zu wild erscheinen; wir fanden darin weder etwas Outrirtes, noch viel weniger etwas Unweibliches, sondern ein erfrischendes Walten einer genialen und primitiven poetischen Kraft. Die Ausführung der G moll-Romanze bei der Harfe, des Gebetes in As dur war über alle Beschreibung schön, und das erhabene „Sono innocente!" wird uns unvergesslich bleiben. *H. T.*

Leipzig, den 25. October 1845. Drittes Abonnementconcert, Donnerstag, den 23. October. — Symphonie von *Rob. Schumann* (B dur). — Concertarie von *Mozart*, gesungen von Miss *Helene Dolby* aus London. — Concert für Violine von *F. Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *Ferd. David*. — Heroische Ouverture von *Rudolph Willmers* (Manuscript). — Cavatine von *Mercadante*, gesungen von Miss *Dolby*. — Zwei Capricen für Violine mit Begleitung des Pianoforte (neu), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Ferd. David*. — Ouverture zum „Wasserträger" von *Cherubini*.

Dem, was über *Robert Schumann*'s schöne B dur-Symphonie bei Gelegenheit ihrer Aufführung im vorigen Winter in diesen Blättern gesagt worden ist, haben wir heute nichts weiter hinzuzufügen, als die Versicherung, dass dieselbe bei wiederholtem Hören immer mehr gewinnt, anfänglich hier und da bemerkte Härten sich mildern, die geistvolle Erfindung und Gestaltung des Melodischen in den einzelnen Theilen und der tiefdurchdachte Zusammenhang der letzteren unter einander klarer und deutlicher in's Bewusstsein des Hörers dringt und die Wirkung des Ganzen eine immer befriedigendere und mächtigere wird. Deshalb können wir uns nur freuen, dass dem Publicum Gelegenheit gegeben wurde, sich vertrauter mit diesem herrlichen Werke zu machen. Die Aufführung unter *Mendelssohn's* verdienstlicher Leitung war tadellos — leider jedoch wirkte in dieser Symphonie Herr Concertmeister *David* nicht mit, um seine Kräfte zu seinen nachher folgenden Soli aufzusparen, und seinen energischen und sicheren Bogenstrich vermisst man nur zu leicht im Tutti der Violinen — und der Beifall war ein reicher und anhaltender; noch allgemeiner wäre der letztere ohne Zweifel gewesen, wenn nicht bei einem Theile der Zuhörer eine Unbekanntschaft mit der allerdings nicht gleich beim ersten Hören allerwärts fasslichen Composition vorauszusetzen und zu erkennen gewesen wäre.

In Miss *Helene Dolby* wurde uns heute zum ersten Male die fur mehrere der diesjährigen Winterconcerte engagirte, erst vor wenigen Tagen aus England angelangte Sängerin vorgeführt. Es mag vielleicht hier und da der Concertdirection von vorn herein als eine nur der Mode gebrachte Huldigung ausgelegt werden, dass sie in den letzten sieben bis acht Jahren öfters englische Sängerinnen für die Abonnementconcerte gewonnen hat. Erwägt man jedoch, dass der guten, durch festes Engagement nicht gebundenen Sängerinnen in Deutschland sehr wenige sind, Italien aber bei der übergrossen Anzahl seiner Theater und da es überdies die italienischen Opernbühnen der ganzen civilisirten Welt mit Sängerinnen zu versorgen hat, fur uns schwerlich Succurs bietet, in Frankreich endlich weder die dortige Geschmacksrichtung unseren Wünschen, noch die pecuniären Ansprüche unseren bescheidenen Mitteln entsprechen dürften — so bleibt, da andere Länder hierin wenig oder gar nicht zählen, nur noch England übrig, das bei seiner allerdings noch immer nicht auf der höchsten Stufe stehenden Kunstbildung doch schon manch herrliches Künstlertalent erzeugte und der musikalischen Welt schon manche treffliche Sängerin zuführte. Und gerade dort, wo die dramatische Musik bei der verhältnissmässig geringen Anzahl von Opernbühnen weniger vertreten ist, ja wo, anstatt der in Frankreich, Italien und Deutschland bemerkbaren Vorliebe und Hinneigung zu öffentlichen Productionen auf dem Theater, vielmehr eine gewisse Scheu vor dem Theaterwesen herrschen mag, da bildet sich manches Talent im Stillen, das nur bei Musikfesten, bei denen es sich nicht um Ostentation handelt, hervortritt und einer Production im Auslande und einer modificirten Oeffentlichkeit vor einem ausgewählteren Kreise weniger abgeneigt ist. Die Erfahrungen, welche Deutschland, zunächst Leipzig, an einer *Novello*, *Shaw*, *birch* u. s. w. gemacht hat, lehren, dass solche Versuche — wir können es ohne Furcht vor Missdeutung so nennen — für die Sängerinnen wie für das Publicum lohnende Erfolge hatten. — Wer daher in der von unserem Directorium getroffenen Wahl eine gewisse Einseitigkeit erblickt, der beherzige die gegebenen Andeutungen der Schwierigkeit einer solchen Wahl überhaupt, und andererseits die ermunternden Resultate ähnlicher Engagements, und gewiss theilt er dann mit uns die Ueberzeugung, dass man damit den Ansprüchen des Publicums am Sichersten genügen zu können geglaubt hat. — Darüber, ob diese Erwartung auch dies-

(Zu No. 44.)

mal erfüllt worden, schon jetzt zu urtheilen, wagt Referent nach nur zwei Vorträgen der Miss *Dolby* nicht. Der Eindruck, den diese auf ihn gemacht haben, ist, wenn auch nicht ein geringerer, doch ein anderer, als er erwartet hatte. Die Erscheinung der Sängerin, ihre Stimme und ihr Gesangvortrag weichen von denen der uns bisher bekannt gewordenen Künstlerinnen aus England nicht wenig ab; bei aller Anmuth und Grazie, die sie in jeder dieser Beziehungen zeigt, ist doch eine gewisse Entschlossenheit, eine fast heroische Bravour bemerkbar, die zwar nicht von der sonst an den Engländern getadelten Kälte zeugt und eben so wenig über die Grenzen der Weiblichkeit verleitet, vielmehr dem Hörer das angenehme Gefühl der Sicherheit gibt, aber freilich auch nicht recht erwärmen will. Der Ton der Stimme — eigentlich mehr Mezzosopran — ist voll und kräftig; dass sie hin und wieder bald etwas breit, bald scharf klingt, hat vielleicht nur seinen Grund in der den Engländern eigenen unschönen Aussprache der Vocale *e* und *i*. Die Intonation ist rein und sicher, namentlich die Verbindung der Töne sehr schön, die Coloratur rund und geläufig und der Vortrag edel und angemessen. In alles Dieses aber mischt sich eine gewisse Derbheit, die das Poetische, den Zauber, dem der Hörer sich beim Gesange gern hingibt, beeinträchtigt. Leicht möglich jedoch, dass gerade die beiden Compositionen, welche Miss *Dolby* in diesem Concerte gewählt hatte, einen Theil dieses Eindrucks befördert haben. Die *Mozart*'sche Concertarie (Bella mia fiamma etc. Resta, o cara! etc.) lässt zwar eine lyrische oder elegische Auffassung zu; die Sängerin bob jedoch das heroische und tragische Element, welches sich am Schlusse geltend macht, mehr heraus, und die Cavatine von *Mercadante* (A te riede, o caro figlio etc.) bietet, bei aller ihrer Characterlosigkeit, doch zu viel Gelegenheit zu grossartiger Bravour, als dass in ihr ruhiger, gemessener Gesang am Platze wäre. — Der Vortrag anderer Compositionen und öfteres Hören wird, wie gesagt, Veranlassung zu einem begründeteren Urtheile geben. Die Leistungen der Sängerin hatten sich übrigens reicher Anerkennung zu erfreuen. —

Mit lauten Beifallsbezeigungen ward unser um das Leipziger Orchester wahrhaft verdienter Herr Concertmeister *Ferd. David* bei seinem Auftreten bewillkommnet. Sein in jeder Beziehung meisterhaftes Spiel gewann ihm auch heute, wie immer, alle Herzen, und sein Vortrag des für ihn eigens von *Mendelssohn* componirten, wunderbar schönen Violinconcertes (vor Kurzem als Op. 64 bei Breitkopf und Härtel hier im Druck erschienen), dessen bereits in unserem Berichte über das zwanzigste Abonnementconcert des vorigen Winterhalbjahres geschilderte Vorzüge uns diesmal noch lebhafter und bewusster vor die Seele traten, verschaffte einen Genuss, wie er in der That selten geboten wird. — Die beiden Capricen eigener Composition, welche Herr Concertmeister *David*, von *Mendelssohn* auf dem Pianoforte begleitet, vortrug, sind tüchtige Etuden, denen nur wenige Violinspieler gewachsen sein mögen, und rissen das Publicum durch ihren melodiösen Inhalt sowohl, als auch durch die Leichtigkeit, mit welcher ihre enormen Schwierigkeiten von dem Spieler überwunden wurden, zu anhaltendem Applaus hin. Dem Eindrucke schadete nur die Aehnlichkeit der Figuren und Passagen in beiden, welche bei dem unmittelbaren Nacheinanderfolgen um so mehr hervortrat. —

Von der „heroischen Ouverture" von *Rudolph Willmers*, welche der als Clavierspieler berühmte Componist selbst dirigirte, lässt sich nicht viel weiter sagen, als dass sie, wenn auch nicht neue, doch ansprechende Motive enthält, geschickt und brillant, nur zu reich mit Messing, instrumentirt ist, aber ausser dieser starken Instrumentirung auch nicht das Geringste enthält, was die Ueberschrift zu rechtfertigen vermöchte. Diese Ouverture, so wie die zum „Wasserträger" von *Cherubini*, wurden mit Feuer und Kraft ausgeführt. *L. R.*

Frankfurt a. M., den 14. October. Grosse musikalische Soirée der Herren *Pergetti* (Sänger des Königs von Neapel und des Herzogs von Modena) und *Händel-Gear* (Tenorist aus London). — Obgleich hier aller Sinn und alle Theilnahme für das Concertwesen ausgestorben ist, so wagten dennoch die Herren *Pergetti* und *Gear*, im Vertrauen auf ihre Leistungen und im Gefühl innerer Künstlerwerthes, eine musikalische Soirée zu veranstalten. Leider war dieselbe nicht eben zahlreich besucht; allein die Anwesenden schieden im höchsten Grade befriedigt und überrascht.

Herr *Händel-Gear* liefert den seltenen Beweis, dass Stimme und Methode auch bei Albion's Söhnen gedeihen können. Sein Vortrag ist elegant, die Bravour fesselfrei, und aus Allem blickt der gebildete Musiker.

Der Sopran des Herrn *Pergetti* ist kein forcirtes beängstigendes Falset, wie dergleichen Erscheinungen man ja öfter zu bemitleiden hat. Sein Sopran entspringt aus einer natürlich gewordenen Verengung der oberen Luftröhre, hat ganz den Character eines vollstonenden Soprans, und wirkt eben so auf unser Gehör wie der einer Sopranistin. Zwar sind die Mitteltöne minder klangvoll, und neigen sich mehr zu dem Korn des knabenhaften Alto (weshalb Herr *Pergetti* die oft wiederholte Breite und Accentuirung darin vermeiden möchte); allein um so volltönender sind die höheren Chorden bis in's dreigestrichene *e*, die wir uns nicht erinnern, jemals klarer, stärker und leichter aus einer weiblichen Kehle entströmen gehört zu haben. Was die Schule des Herrn *Pergetti* betrifft, so braucht es nicht der Versicherung der deutschen Kritik, dass sie eine original italienische von dem reinsten Wasser ist, auch wenn Herr *Pergetti* sich nicht als letzten Schüler *Crescentini*'s annoncirt hätte. Diesem Sänger, der sich jetzt nach Norddeutschland wendet, wollen wir hiermit einen offenen Empfehlungsbrief mitgegeben haben, und zweifeln nicht, dass er dort, wo die musikalische Bildung allgemeiner ist, auch die allgemeine Anerkennung finden wird, welche seine Methode, sein Geschmack und die jetzt einzige Erscheinung seiner Stimme verdient. *C. G.*

Frankfurt a. d. O., im October 1845. Obgleich in unserer Kreis- und Messstadt die materiellen Interessen

vorherrschend sind, so ist dennoch nicht in Abrede zu stellen, dass Intelligenz und Sinn für Kunst im Allgemeinen hier nicht mangeln, und insbesondere auch die Tonkunst ihre wahren Verehrer findet. Das Theater, vorzugsweise die Oper, erregt allerdings die meiste Theilnahme, um so mehr, da die Hauptpartieen der letztern zur Zeit recht wacker vertreten sind. Eine erfreuliche Acquisition hat die Theaterdirection an der jugendlichen Sängerin Fräul. *Kreutzer* gemacht, die in Begleitung ihres Vaters und Lehrers, des bekannten Componisten *Conradin Kreutzer*, seit Eröffnung der Bühne für die Wintersaison an unserer Oper engagirt ist und neben der tüchtigen Sängerin Fräul. *Bierstan* in Romeo und Julie mit glücklichem Erfolge debütirte. *Conradin Kreutzer* arbeitet an einer neuen Oper, welche, wie verlautet, zunächst für Paris bestimmt sein soll. Nächst der Oper dürfte die Singacademie zu nennen sein; seit dem Tode ihres verdienten Stifters, Dr. *Petersen*, scheint dieser Verein jedoch reactionäre Schritte zu machen. Oeffentliche Aufführungen von Oratorien finden gegenwärtig nur selten statt. Auffallend wird es jedoch befunden, dass in einer Stadt, wie Frankfurt, von 30,000 Bewohnern, mit dem Sitze der königl. Regierung, des königl. Oberlandesgerichtes, des königl. Generalcommando's und anderer hohen Collegien — der grossen Anzahl von Fremden, die sich während der drei Messen alljährlich hier einfindet, nicht zu gedenken — diesem Publicum keine Gelegenheit gegeben wird, in unsern herrlichen Kirchen, wenn auch nur von Zeit zu Zeit, eine erhebende Kirchenmusik zu hören! Aus den beiden hier garnisonirenden Militärmusikchören, jedes von 36 Musikern, worunter tüchtige Kräfte, und dem Stadtmusikchor wird das Theaterorchester gebildet, das Ehrenwerthes leistet. Concerte, ausser denen von *Liszt* und den *Milanollo's*, finden in der Regel nur geringe Theilnahme. Einen neuen Beleg hiervon gab ein von Professor *Carl Riksa* aus Berlin gegebenes Concert im Casino, in welchem derselbe eine Pianofortecomposition von *Hummel* und eine Fantasie von *Henselt* ausgezeichnet brav vortrug, der königl. Kammermusikus Herr *Langenhahn* aus Berlin zwei Violinconcertstücke von *de Beriot* und *Artot* mit vieler Virtuosität spielte, und eine jugendliche Sängerin (Dilettantin) aus Berlin, abgerechnet das gereckte, taktlose Modeunwesen im Vortrage, schöne Mittel verrieth. Grossen Beifall fand das vorzügliche Orgelspiel des Prof. *Kloss* auf unserer neuen grossen vortrefflichen Orgel von 64 Registern, von *Buchholz* aus Berlin erbaut, durch zwei Orgelconcerte in der Oberkirche. Ausser Fugen von *Joh. Seb. Bach* und *Händel* trug derselbe auch eine kunstvoll gearbeitete Fuge seiner Composition vor, so wie variirte Choräle und Concertfantasieen von *Rink*. *M.*

Feuilleton.

In Berlin ist ein neues Ballet: „Die unterbrochene Hochzeit", mit Musik des bekannten Symphonieen- und Kammercomponisten *F. Gährich* (früher in Leipzig, mit glänzendem Erfolge auf die Bühne gebracht worden.

Ausser den S. 600 u. 672 aufgeführten Mitgliedern des neuen Theaters an der Wien in der österreichischen Hauptstadt unter Leitung *Pokorny's* sind noch angestellt: die Damen *Mutschlechner* von München, *Beckmann* (erste Soubrette), Fräul. *Auguste Miller* (Soubrette); — die Herren *Wasten*, vom Josephstädter Theater, und *Morteau* von Breslau, Tenöre; *Beschmann*, *Hardt*, Beide vom Josephstädter Theater, Bässe.

Herr *Julian Morgenstern* aus Kalisch hat eine Verbesserung am Stimmstocke des Pianoforte erfunden. Statt der gewöhnlichen Wirbel in hölzernen Stimmstöcken hat er nämlich eiserne Stimmschrauben in einem eisernen Gange angebracht und den Schrauben, statt der gebräuchlichen vertikalen Lage, die horizontale gegeben. Die Vorzüge dieser Veränderung bestehen darin, dass die Stimmung sich besser hält und mechanisch sehr erleichtert ist. Die höheren Töne erhalten längere Saiten, was ebenfalls mannigfach vortheilhaft wirkt. Uebrigens kann die neue Einrichtung an jedem nach älterer Art gebauten Pianoforte angebracht werden.

Am 20. October wurde in Dresden *Richard Wagners* neue Oper „Der Tannhäuser," Buch von dem Komponisten, mit grossem Glanze aufgeführt. Der äussere Erfolg war günstig; über den innern Werth der Musik müssen erst genauere Mittheilungen erfolgen.

Ankündigungen.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

J. G. Girbert's

kleine theoretisch-practische Tonschule

oder die wichtigsten Regeln der Tonsetzkunst in ihrer Anwendung in zahlreichen Beispielen und Aufgaben. Ein Lehrbuch zunächst für Präparanden-Anstalten, in denen Anfänger für die höhere Musik gründlich und tüchtig vorbereitet werden sollen, so wie für niedere Classen in Seminarien und für Dilettanten zum Selbstunterricht in möglichst geordneter Stufenfolge nach den Grundsätzen der bewährtesten Tonlehrer. gr. 8. schön ausgestattet. Preis 2 Thlr.

Während vieljähriger Unterrichtsertheilung in der Theorie der Musik hatte der Herr Verf. Gelegenheit, die Methode, Eigenschaften und Leistungen genau zu erkennen, denen ein Lehrbuch für die auf dem Titel genau bezeichnete Sphäre der Musik entsprechen, den Umfang, wo es anfangen und aufhören müsse. Seine Tonschule beginnt mit einfachen und leichten Uebungen, hebt im progressiven Fortgange zum Schwereren stets das Wesentliche heraus und begnügt sich bei Nebendingen, die gleichwohl nicht ganz unberührt bleiben können, mit kürzeren Andeutungen. Jeder §. gibt 1) die Regel, 2) die zu seiner Erläuterung dienenden Beispiele, und 5) als Prüfstein ihrer richtigen Auffassung die Aufgaben darüber für den Schüler, dergestalt, dass dieser, um in den Regeln fest zu werden, sie alle selbst vorarbeiten muss. Daher muss dieses Werk denjenigen Lehrern, welche junge Leute für die höhere Musik vorzubereiten haben, die wesentlichsten Dienste leisten.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, welche den Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Burgmüller, Ferd., Der kleine Dilettant. Rondino's für Pianoforte über beliebt. Lieder von Krebs. No. 5. Liebchen über Alles. 10 Sgr.

Canthal, Aug. M., Sehnsucht-Polka. Op. 32, für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Carnavals-Polka. Op. 34, für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Haimonskinder-Galopp. Op. 97, für Pfte. 7½ Sgr.
— — Haimonskinder-Polka. Op. 96, für Pfte. 7½ Sgr.
Cramer, J. B., Die Mechanik des gediegenen Pianisten. 24 Salon-Etuden für Pfte. Op. 404. Lie. 1. 1 Thlr. 5 Sgr.; Lie. 2. 1 Thlr. 10 Sgr.
Hetsch, L., Orchesterstimmen zum 150. Psalm. Op. 9. 2 Thlr. 10 Sgr.
Kayser, J. F., 50 Männergesänge. Partitur-Ausgabe. 15 Sgr.
Krebs, C., Schule der Geläufigkeit für den Gesang. 12 Solfeggien für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 92. Heft 2. 2 Thlr.
Leonhard, J. E. (Preiscomponist), 4 Romanzen für Pfte. Op. 9. Heft 2. 15 Sgr.
Mollique, B., Fantaisie et Air russe varié pour Violon, Op. 19, avec Orchestre 1 Thlr. 20 Sgr., avec Piano 20 Sgr.
Pariah-Alvars, Marche hongroise pour Harpe. 10 Sgr.
Schuberth, C., Andante religioso e Capriccioso pour Violoncelle. Op. 11, av. Orch. 2½ Thlr., av. Piano 1 Thlr.
Spohr's Romanze: Die Rose, und Polonaise aus Faust, übertragen und variirt von D. Krug. 10 Sgr.
Sponholtz, A. H., Preislied für Alt oder Bariton mit Pianofforte. Op. 17. 15 Sgr.
Stolze, H. W., Leipzig's Todte 1845. Gedicht von Freih. v. Hammerstein für 4 Singst. mit Pfte. u. für 4 Männerst. 5 Sgr.
Truhn, H., Album espagnol. Romanzen und Lieder mit Pfte. Op. 67. Erste Abtheilung (für Sopran). 15 Sgr.
Vieuxtemps, H., Norma. Variations pour Violon (4ème Corde). Op. 18, av. Orch. 2 Thlr., av. Piano 1 Thlr.
Willmers, R., Fantaisie-Caprice sur le theme „L'Invitation de Danse" de Weber, pour Piano. Op. 15. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — Transcriptions pour Pianoforte. No. 1. „Freudoll u. leidvoll." Lied von Reichardt für die linke Hand allein. Neue Auflage mit fein. 7 Coda. 10 Ngr.

Bei **Pietro Mechetti qm. Carlo,** kaiserl. königl. Hof-Kunst- u. Musikalienhandlung in Wien, sind neu erschienen:

Dom Sebastian.

Grosse Oper in 5 Acten.

Nach dem Französischen des *M. E. Scribe* von *Leo Herz.*

Musik von **C. Donizetti.**

Vollständiger Clavierauszug mit italienischem und deutschem Texte, nebst dem Portrait des Componisten. 15 Fl.

Für Pianoforte zu 4 Händen singer. von Fr. X. Chotek. 12 Fl.

Für Pianoforte allein eingerichtet von Fr. X. Chotek. 7 Fl. 30 Kr.

Grosser Trauermarsch für das Pianoforte. 30 Kr.

Derselbe für Pianoforte zu 4 Händen. 30 Kr.

Derselbe für Militär-Musik (Partitur). 45 Kr.

Ballet-Musik für Pianoforte. 3 Hefte. à 45 Kr.

Compositionen über Motive von Dom Sebastian:

Briccialdi, J., Fantaisie pour la Flûte avec Accompagnement de Piano. Oeuv. 24. 1 Fl. 30 Kr.

Chotek, Fr. X., 3 Fantaisies en forme de Potpourris pour le Piano: anthologie musicale. No. 21, 22, 23. Op. 67. à 1 Fl.
— — Les 3 mêmes pour le Piano à 4 mains. à 1 Fl. 30 Kr.

Dejazet, Ernst, Caprice pour le Piano. Oeuv. 35. 45 Kr.

Döhler, Th., Andante pour le Piano. Oeuv. 34. 1 Fl. 45 Kr.
— — La même arr. pour le Piano à 4 mains. 1 Fl.

Heller et Ernst, Duo pour Piano et Violon. Oe. 21. 2 Fl.
— — La même arr. pour le Piano à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr.

Herz, H., 3 Divertissem. p. le Piano. Oe. 159. à 1 Fl. 15 Kr.

Herz, J., Valse brillante pour le Piano. Oe. 44. 45 Kr.

Kullak, Th., 3 Paraphrases pour le Piano. à 30 Kr.

Liszt, F., Marche fanebre variée pour le Piano. 1 Fl. 45 Kr.
— — La même arr. pour le Piano à 4 mains. 1 Fl.

Panofka, H., Romance transcrite pour le Violon avec Acc. de Piano. Oeuv. 34. 45 Kr.

Plachy, W., Divertiss. pour le Piano. Oeuv. 97. 3. 30 Kr.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Sgr.
Auber, D. F. E., Potpourri nach Themen der Oper: Die Barcarole für das Pianoforte (No. 100 der Sammlung von Potpourri's)	— 20
Bach, Joh. Seb., 44 kleine Choralvorspiele für die Orgel	2 —
— — Fantasie und Fuge in G-moll für die Orgel. Für den Concertgebrauch, zu 4 Händen eingerichtet von H. Schellenberg	1 —
— — Cantate: Eine feste Burg. Die vier Singstimmen	— 20
Flügel, G., Grosse Sonate, No. 4, für das Pianoforte. Op. 4	2 —
Kalkbrenner, F., Fantaisie brillante sur la Barcarole, opera de D. F. E. Auber, pour le Piano. Op. 176	— 25
— — 3 Polkas originales pour le Piano	— 15
Hesse, A., Sechste Symphonie für grosses Orchester. Op. 75	5 —
Lumbye's Tänze für das Orchester.	
No. 4. Erinnerung an Wien. Walzer	2 —
„ 7. Corsicaner-Galopp	— 25
„ 10. Militär-Galopp	1 —
— — Tänze für das Pianoforte zu 4 Händen.	
No. 4. Erinnerung an Wien. Walzer	— 20
„ 5. Donau Blumen Quadrille	— 15
„ 6. Tivoli-Bazar-Galopp	— 10
„ 7. Corsicaner-Galopp	— 7½
Marx, A. B., Ein Frühlingsspiel, in 25 dreimal drei Gedichten von H. Heine, für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14.	
1ste Heft. No. 1. Leise zieht durch mein Gemüth	
„ „ „ 2. Der Schmetterling ist in die Rosen verliebt	
„ „ „ 3. In dem Walde sprießt und grünt	— 15
2te „ „ 4. Gekommen ist der Maie,	
„ „ „ 2. Was treibt dich umher,	
„ „ „ 3. Wie des Mondes Abbild zittert	— 15
3te „ „ 4. Es drangt die Noth	
„ „ „ 2. Wenn du mir vorüber wandelst	
„ „ „ 3. Wie die Nelken duftig athmen	— 15
Mendelssohn Bartholdy, F., Symphonie, No. 5, für das Pianoforte zu 2 Händen arrangirt von F. L. Schubert. Op. 30	1 20
— — 6 Sonaten für die Orgel. Op. 65, in einem Hefte	3 —
— — Dieselben einzeln No. 1—6 à	— 17½
Raff, J., Impromptu brillant pour le Piano. Op. 9	— 25
— — Air Suisse transcrit pour le Piano. Op. 11	— 20
Schumann, Clara, 3 Preludien und Fugen für das Pianoforte. Op. 16	— 25
Thalberg, S., et **Ch. de Beriot,** Grand Duo sur l'Opera: Semiramide de Rossini, arr. pour le Piano à 4 mains. Op. 54	1 —
Thalberg, S., Decameron. 10 Morceaux servants d'etude preparatoire à l'Etude de ses grands Morceaux. Fantaisie sur des themes de l'Opera: Le Pré aux Clercs de Herold pour le Piano. Op. 57. No. 5	— 25
Wehner, A., 6 Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 1. *Trost.* Wo Menschenwitz und Erdenmuth. No. 2. *Bitte an den Jüngling.* Frühling, der du Tod zum Leben weihest. No. 3. *Frühling.* Nach diesen trüben Tagen. No. 4. *Liebe und Frühling.* Im Rosenbusch die Liebe schlief. No. 5. *Haidenröslein.* Sah ein Knab' ein Röslein stehn. No. 6. *Nachtlied.* Der Mond kommt still gegangen. Op. 4. Heft 1	1 5

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. № 45. 1845.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten. Jenny Lind in Frankfurt a. M. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

1) Kinder-Clavierschule oder musikalisches A B C- und Lesebuch für junge Pianoforte-Spieler. Herausgegeben von *H. Wohlfahrt*. Vierte verbesserte und vermehrte Auflage mit 265 instructiven Uebungsstücken. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

2) Der Clavierfreund. Ein progressiver Clavierunterricht für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinderclavierschule bearbeitet von *H. Wohlfahrt*. 3 Hefte. Ebendaselbst.

3) Clavier-Uebungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinder-Clavierschule weiter zu führen, von *H. Wohlfahrt*. Erste Lieferung, enthaltend 136 Etuden. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Auch in jener Zeit, wo die Methodik des Unterrichts im Allgemeinen Gegenstand des Denkens scharfsinniger und zugleich practisch gebildeter Männer war, eigentlich erst geschaffen und zugleich auf einen gewissen Hohenpunct geführt wurde, ist die des Musikunterrichts für sich allein nicht bedacht und unmittelbar kaum gefordert worden. Was vor zwanzig, dreissig Jahren von Hering, von Logier u. A. dafür geschah, hat einer sehr langen Zeit bedurft, sich oder vielmehr der dadurch ausgesprochenen Idee einen allgemeineren Eingang zu verschaffen. Wer einen tieferen Blick in unsere Musiklehrerwelt gethan, kann sich darüber nicht wundern. Viele Interims-Musiklehrer, welche sich eigentlich für ein anderes Amt vorbereitet haben, beschäftigen sich nur bis zur Erlangung des letzteren mit Musikunterricht, um einstweilen ein Auskommen zu haben. Junge Leute, die selbst noch eine Bildungsanstalt, Gymnasium, Seminar u. dergl. besuchen, also eine geistige Reife noch nicht erlangt haben, halten sich doch für geschickt genug, im Clavierspielen zu unterweisen und sich damit einen Geldzuschuss zu verdienen. Die Musiklehrer von Profession haben nicht immer, bei aller musikalischen Befähigung, die Befähigung zum Unterrichten; und Denjenigen, bei welchen man die letztere suchen darf, geht nicht selten eine gründliche musikalische Ausbildung ab. Die meisten Musiklehrer erhalten ein so geringes Honorar, dass sie täglich von früh bis spät Stunden geben, bei diesem Uebermasse von Arbeit nothwendig die geistige Spannkraft verlieren und fast zu Maschinen werden müssen. — Erkennt man aus dem Vorstehenden die Gründe, warum die Methodik des Musikunterrichtes an und für sich nur langsam fortschreiten kann, so sind damit auch die Ursachen angegeben, warum dieser Unterricht einen mittelbaren Einfluss von den Fortschritten der Methodik des allgemeinen Unterrichtes erst später erfahren konnte. Denn viele Musiklehrer standen zu fern, um von jenen Vorschritten in allgemein-methodischer Hinsicht, welche zunächst die Volksschule bedarf, Notiz nehmen zu können; einige dünkten sich zu hoch, um es zu wollen; und jene, welche ihres Amtes halber nothwendig in die Bewegung mit hineingezogen werden mussten, die Volksschullehrer, sahen die Gesetze der Methodik noch zu sehr ausser sich, zu einzeln, zu sehr angeschlossen und abgeschlossen für den besonderen Zweig des Schulunterrichtes, des Lesens, Rechnens u. s. w., als dass es ihnen nahe gelegen hatte, sogleich Anwendung auf den Musikunterricht zu machen. Erst nachdem der Geist der Forderungen, die man an den Unterricht stellen darf und stellen muss, begriffen worden, erst dann konnte, vorerst ein mittelbarer, endlich ein unmittelbarer Einfluss auch auf den musikalischen Unterricht sich geltend machen, und die dahin bezüglichen Schriften, meistens Männern angehörend, die auf irgend eine Weise mit der Volksschule in Verbindung standen *), (Hientzsch, Hentschel u. A.), mussten sich mehren. — So befinden wir uns, was das Musikalisch-Methodische anbetrifft, noch in dem Zustande des Erwachens. So wenig uns die Schwierigkeiten, welche gerade in der Musik selbst liegen, unbekannt sind, so wenig wir die Leistungen tüchtiger Männer ihrem Werthe nach verkennen, eben so wenig können wir es uns, Dank eben diesen Männern! verhehlen, dass noch unendlich Viel zu thun sei, bis der Musikunterricht auf den richtigen Standpunct gebracht ist. —

Aus dem Vorstehenden ergeben sich die Gesichtspuncte, aus denen ein neues musikalisch-methodisches Werk zu betrachten und zu beurtheilen sei. Ein in aller Hinsicht vollkommenes, allen Anforderungen, so gegründet sie auch sein mögen, entsprechendes Werk kann dermalen noch nicht geschrieben werden; ein jedes wird und muss seine Vorzüge und seine Mängel haben. So auch H. Wohlfahrt's hierher gehörende Schriften.

Die Clavierschule hat mit der vorliegenden die vierte Auflage erlebt; bei einem Werke dieser Gattung gewiss Beweises genug, dass unsere Musiklehrer das Bedürfniss nach einem geordneten Unterrichte fühlen und dass das

*) Ob diese Behauptung auch in den Verhältnissen des Verfassers der zu besprechenden Werke eine Bestätigung findet, wissen wir nicht, vermuthen es aber.

genannte Buch diesem Bedürfnisse gegenwärtig am Besten abhilft. Dem praktischen Theile, welcher über 70 Seiten füllt, gehen auf VIII Seiten die theoretischen Bemerkungen voran: 1) Ueber Unterrichtskunde, 2) Ueber den Lehrgang der Clavierschule: Tasten, Noten, Notensäussel, Werth der Noten, Vorzeichnung der Tactart, Bindebogen, Ueber- und Untersetzen, Bassnoten, Versetzungszeichen, Vorzeichnung der Versetzungszeichen, vierhändiges Spiel, Manieren, Tonleitern, verwandte Tonarten, Schlussbemerkung. Das Alles auf acht Seiten; das ist kurz, aber die Kürze ist löblich, wenn das Vorgetragene ohne Lücke bleibt. Hier, wo es sich um den Unterricht von Kindern handelt, kann nicht Wenig genug gegeben, und das gegebene nicht tüchtig genug eingeübt werden. Zu diesem Grundsatze bekennt sich auch der Verfasser durch den Umfang, welchen er den Beispielen, der Anweisung gegenüber, gegeben hat. Was wir gegen diese einzuwenden haben, soll weiter unten folgen. Hier nur die Bemerkung: Es könnte leicht die sehr grosse Anzahl der Uebungsstücke, welche durch den gleichzeitig mit zu brauchenden „Clavierfreund“ um ein Beträchtliches vermehrt wird, das Bedenken erregen, dass es eine übergrosse sei. Dem müssen wir jedoch entgegnen: Der Weitergang muss ein sehr allmäliger sein. Durch die Verschiedenheit der geistigen und mechanischen Fassungsgabe der Schüler wird auch eine verschiedene Zahl der Uebungsstücke bedingt: ein Werk aber, welches nicht für den Einzelnen, sondern für eine Gesammtheit geschrieben worden, bedenkt am Besten die Schwächeren, und überlässt es dem denkenden Lehrer, für seine Schüler das Passende und Nöthige auszuwählen. — Die gegebenen theoretischen Mittheilungen folgen in natürlicher Weise auf einander und werden durch die beigebrachten praktischen Beispiele gehörig unterstützt. — Was nun an der Clavierschule auszusetzen wäre, ist Folgendes: Erstens. Der Verfasser sagt: „Auf diese drei Dinge, nämlich auf den Anfangspunct, das Ziel und den Weg kommt es auch bei Entwerfung eines zweckmässigen Lehrplanes an.“ Den Begriff des Anfangspunctes gibt er einige Zeilen weiter unten. Es ist das Element. Den Weg zeichnet er im Buche selbst vor. Aber was er unter Ziel versteht, suchen wir vergebens. Denn jene willkührliche Begrenzung des Unterrichtes durch den Lehrer, der da sagt: „bis hierher will ich deine Schüler bringen,“ können wir unmöglich als das Ziel erklären. Welches „bis hierher“ ist gemeint? Es gibt deren unendlich viele; nur Eines ist das richtige! — Und wenn der Musikunterricht noch von vielen Seiten her mangelhaft ertheilt wird, so hat dieses eben seinen Grund darin, dass der Lehrer nicht klar erkannt hat, welches die Aufgabe seines Unterrichts ist. Dem Schüler zur Erlangung einer gewissen technischen Fertigkeit behilflich zu sein, darauf beschränken sich die Meisten, und glauben vom Grunde ihres Herzens, dass sie Alles gethan, was zu thun von ihnen gefordert werden konnte. Hier hätte es also Noth gethan, dem Lehrer die rechte Bedeutung des Musikunterrichts zu zeigen und ihm an's Herz zu legen, wie die Tonkunst, in welche er den Schüler einführt, demselben werden soll eine Quelle der reinsten geselligen Freuden, der geistigsten Unterhaltung, des reichsten Trostes und der Beruhigung in solchen Lagen des Lebens, wo das tröstende Wort des Freundes verstummt; wie sie ihm aber auch werden kann eine nur zu bereitwillige Dienerin der Sinnlichkeit und ein Mittel zu vollkommener Entsittlichung seiner selbst. — Zweitens: Die Finger und dem Clavierspieler, was der Mund dem Sprechenden. Die mannichfach vielen und zarten Modificationen, deren es beim Spielen bedarf, die Darzustellende als ein lebensvolles Abbild des innersten Gefühls wiederzugeben, können nur erlangt werden durch den möglichst ungehinderten Anschlag, und dieser nur durch eine natürliche ungezwungene Haltung der Finger, der Hände, der Arme, des ganzen Körpers. Eine Vorschrift hierüber sucht man vergebens; sie hätte keines Falls übergangen werden dürfen. — Drittens: Das Ziel des Musikunterrichts ist die angebildete Befähigung des Zöglings, dass die Tonkunst geistig in ihm sich bewähren könne. Diese Befähigung ist in einem gewissen Grade schon in der ersten Stunde vorhanden; mit jeder neugelernten Note kann diese Befähigung wachsen, und soll es. Nur kommt es darauf an, dass dem Schüler die rechte Nahrung, das heisst diejenige gereicht werde, die dem Grade bereits erlangter geistiger Entwickelung angemessen ist. Er soll solche Sätze zu spielen erhalten, deren Inhalt verwandte Saiten seines Gemüthes miterklingen lässt. Solche geistige Nahrung, wenn sie der Fassungskraft und der Bildung des Zöglings entsprechend ist, halten wir für so wichtig, dass wir einen Satz, welcher diesen Ansprüchen genügte, die Technik aber wenig förderte, unbedenklich einem anderen vorziehen würden, der dieselben Eigenschaften, aber im entgegengesetzten Masse besässe. In dieser Hinsicht sind wir mit der Auswahl der Uebungsstücke in der „Clavierschule,“ wie im „Clavierfreunde,“ nicht ganz einverstanden. Wir hätten gewünscht, dass manche der Uebungen, denen man die Absicht allzusehr anmerkt, mit aus dem Leben gegriffenen Sätzen anerkannter Meister vertauscht worden wären, und sind der festen Ueberzeugung, dass gerade durch diese Mannichfaltigkeit die Lernbegierde des Schülers nicht weniger rege erhalten, als seine geistige Auffassungskraft genährt und die Fingerfertigkeit erweitert worden wäre. Indessen kann dieser Mangel beseitigt werden dadurch, dass der Lehrer kurze Sätze anderer Componisten zwischen die Uebungen einschiebt.

Dies wäre angelahn Das, was wir an den beiden erstgenannten Werken auszusetzen hätten. Mit einer näheren Angabe der inneren Einrichtung, insofern sie aus dem Vorigen nicht zu erkennen, dürfen wir den Leser verschonen, wenn wir noch hinzufügen, dass für die technische Fertigkeit in den sehr wohlgeordneten Uebungen auf alle Fälle Bedacht genommen worden. Dasselbe ist auch von den „Clavierübungen“ zu rühmen, welche bestimmt sind, die Fortsetzung der Clavierschule zu bilden. Alle drei sind zu empfehlen; nicht weil sie die Methodik des Clavierunterrichts zur Vollendung führten — eine solche Forderung zu stellen, ist nach Lage der Sachen unbillig! —, sondern weil sie dieselbe nach mehreren Seiten hin einen tüchtigen Schritt weiter fördern, und das ist vor der Hand genug! — *A. G. R.*

Männergesänge.

Es gab eine Zeit, wo man füglich Alles, was für Männergesang erschien, mit Freude begrüsste. Es war im ersten Aufblühen der jetzt so zahlreichen Institute für den Männergesang. Die Compositionen waren im Ganzen noch selten; kein Wunder, dass man in der Auswahl des Gesangstoffes nicht sehr penibel war und sich oft mit Gesängen begnügte, die man bei reicherem Vorrathe weder in Hinsicht des Textes noch der Composition als der Mühe des Einstudirens werth befunden hatte. Die Zeiten haben sich geändert. Die Zahl der Männergesangvereine ist Legion geworden, und mit ihrem Wachsthume haben sich auch die berufenen und unberufenen Hände gemehrt, welche für das Bedürfniss sorgen. An Auswahl fehlt es nicht mehr; aber das Geschäft ist nicht leicht, unter der nur zu grossen Menge Mittelmässigkeiten, und was noch darunter steht, das Bessere und Beachtenswerthe herauszusuchen. Um so mehr ist es nun Aufgabe der Kritik, die neu erscheinenden Werke etwas schärfer in's Auge zu fassen und in einer Compositionsgattung, wo ein Hinzudrängen sehr verschiedenartiger, also auch sehr mittelmässiger Talente in den Verhältnissen, unter denen die Männergesangvereine hier und da bestehen, ganz natürlich ist, streng sondernd und ohne alle Rücksichtnahme auf Aeusserlichkeiten zu verfahren.

1) *Franz Wagner:* Ein' feste Burg ist unser Gott von Dr. *M. Luther*, für das erste Gesangfest des Vogtländischen Sängerbundes als Motette u. s. w. bearbeitet. Partitur u. Stimmen. Preis der Partitur: 10 Sgr., der Stimmen: 10 Sgr. Schleiz, C. Bockelmann's Hofbuchhandl.

Der Gedanke ist kühn, Luther's Hauptlied, das nach Wort und Ton zum wirklichen Volkslied geworden, neu zu componiren, sei es auch, dass dem ersten und letzten Verse die Urmelodie gelassen, bei den beiden mittleren wenigstens in der letzten Zeile beibehalten worden; wird aber dieser kühne Gedanke solchergestalt ausgeführt, wie hier geschehen, so ist er jedenfalls auch ein unglücklicher. Der geehrte Leser überzeuge sich!

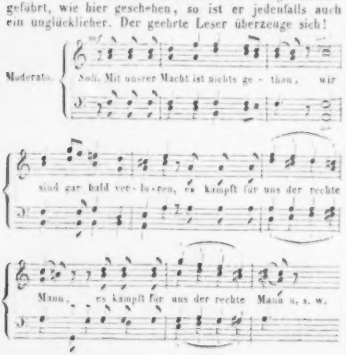

Hier ist von Luther's Geist und Kraft keine Spur mehr vorhanden. Die Behandlung des einfachen Chorals wird in harmonischer Beziehung manchen gerechten Angriff zu erfahren haben. Eine so einfache Kern- und Mustermelodie, so recht aus dem Geiste der Zeit herausgesungen, und dabei zugleich eine so eisenfeste Demonstration gegen die Macht der Finsterniss, verträgt nur eine eben solche in sich begründete harmonische Behandlung, und keine schwankende, die links und rechts nach entfernten Verwandten sich umsieht. — Einige Aenderungen, man könnte sagen Verwässerungen des Textes, wie z. B. im letzten Verse: „Das Reich Gottes muss uns bleiben," wo Luther ohne Umstande singt: „Das Reich muss uns doch bleiben," wird vielleicht mehr das Gesangbuch, welchem der Componist den Text entnommen, als dieser selbst zu verantworten haben. Druck und Papier sind gut; der Preis billig. —

2) Liederbuch des Wiener Männergesangvereins. Chöre und Quartetten für Männerstimmen. — Erster Jahrgang. Erstes Heft. 79. Psalm, in Musik gesetzt von *S. Sechter*. Op. 69. Wien, bei F. Glöggl. Preis 1 Fl. 45 Kr.

Eine vortreffliche, körnige Composition, Männergesangvereinen, welche nicht blos auf kürzere Gesänge, oder gar auf blose Gesellschaftslieder sich beschränken wollen, aus vollster Ueberzeugung zu empfehlen, nicht einzelner Gedankenblitze oder der Originalität der Erfindung wegen, sondern um des kräftigen, gesunden Geistes willen, der das ganze Stück durchweht. So lange noch solche Compositionen geschrieben und — gesungen werden, wollen wir uns nicht über Verflachung des Geschmacks der Männergesangvereine im Allgemeinen beklagen, wenn gleich es nicht geleugnet werden kann, dass der Sinn, welcher hier und da in einzelnen Vereinen sich ausspricht, kaum noch ein musikalischer genannt zu werden verdient. —

3) *L. Erk:* Volkslieder, alte und neue, für Männerstimmen gesetzt und herausgegeben. Erstes Heft. Essen, bei Badeker. 18 Sgr.

Der Herausgeber der vorliegenden ziemlich reichhaltigen Sammlung von Volksliedern hat sich schon längst durch ähnliche, wenn auch nicht für Männerchöre bestimmte Sammelwerke vortheilhaft bekannt gemacht. Mit ihnen theilt das in Rede stehende das Lob einer sorgfältigen Auswahl des Stoffes, einer musikalisch fertigen Bearbeitung, einer hübschen Ausstattung und eines billigen Preises. —

4) *C. Fr. Weisheit:* Ein Königs-Wort von *L. Bechstein*. Op. 6. Cassel, Luckhardt'sche Buch- und Musikalienhandlung. Preis 5 Sgr.

Eine Gelegenheits-Composition des Dirigenten der Schmalkaldener Liedertafel, und von dieser bei dem zweiten Liederfeste des thüringischen Sängerbundes am 12. August 1844 zu Gotha vorgetragen, mag, in der Festbegeisterung gesungen und gehört, ziemlichen Effect gemacht haben. Wir, im einsamen Winkel der Kunstwelt und am einsamen Schreibtische der Festfreude ziemlich

entfremdet, können dieselbe wohl nicht ausgezeichnet und begeisternd finden, müssen sie aber jedenfalls als ansprechend und den besseren zugehörend erklären. —

5) *C. G. Schöne:* Sechs Vaterlandslieder nebst Schlusslied. Hamburg, J. A. Böhme. Preis 1 Thlr. 4 Ggr.

Diese Lieder sind offenbar von einer musikalisch geübten Feder geschrieben, daher ein Tadel, insofern er durch diese vermieden werden kann, nicht wohl aufzufinden ist. Aber sie lassen einen freien Erguss von Innen heraus, die Wärme der Begeisterung vermissen, und dies dürfte lediglich daher kommen, dass der Verfasser den Stempel des inneren Feuers von Aussen her aufdrücken wollte, oder dass er nach dem Ausdrucke dessen, was er fühlte, zu ängstlich suchte. Es ist dieses eine Art von Künstelei, in welche sorgfältige Musiker am Leichtesten verfallen können. — Die Verlagshandlung hat das Heft schön ausgestattet.

6) *C. Hauser* (kurfürstl. hessischer Hofsänger): Vier Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft 1. Cassel, Luckardt'sche Musikalienhandlung. Preis der Partitur und Stimmen $\frac{1}{3}$ Thlr.

7) Derselbe: Vier Gesänge für Männerstimmen. Op. 1. Heft 2. Ebendaselbst.

Nichts Neues oder Ausgezeichnetes, was die vorliegenden mehr harmonisch, als melodisch geführten Gesänge, das Op. 1 eines jungen Componisten, hervorheben liesse; daneben auch kein Verstoss gegen die Regeln der musikalischen Grammatik oder des guten Geschmacks, der zu einem positiven Tadel Veranlassung geben könnte. Daher halten wir lieber mit einem eigentlichen Urtheile zurück, das Op. 2 erwartend, was vielleicht eine eigenthümlichere Physiognomie zeigt, und fügen nur unserer Leser wegen bei, dass der leichteren Ausführbarkeit wegen die genannten Gesänge solchen Liedertafeln und ähnlichen Vereinen zu empfehlen sind, welche auf schwächere Treffer Rücksicht zu nehmen haben.

8) *J. F. Kelz:* Sechs vierstimmige Männergesänge, gesungen von der jüngeren Liedertafel in Berlin u. s. w. Op. 275. Magdeburg, Heinrichshofen. Preis 25 Sgr.

Man sieht es den Liedern zu, dass der Verfasser in diesem Fache der Composition so ziemlich zu Hause ist und es versteht, den Sängern nach dem Munde, den Hörern nach dem Ohre zu schreiben. Sollte er auch nicht? Unter den vorhergegangenen, uns leider bis auf wenige unbekannt gebliebenen, zweihundertundvierundsiebenzig Werken (wodurch ihr Schöpfer unstreitig eben so viele Stufen auf dem Parnassus erklommen hat) werden gewiss schon mehrere für den Männergesang vorhanden, auch dürften 274 Opera hinreichend sein, in allen Branchen die musikalische Meisterschaft sich anzueignen. Wie bei den vorangezeigten Liedern, wird es uns auch wohl bei diesen erlassen werden, auf die einzelnen einzugehen. Summa: Im Allgemeinen werden sie nicht besonders schwierig in der Ausführung und dabei ziemlich wirksam, also brauchbar befunden werden, auch wenn hier und da ein Gedanke auftritt, z. B. No. 1, Tact 1 u. s. w., der nicht in den modernsten Frack gekleidet ist. —

9) Ernst und Scherz, Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. Herausgegeben von *J. Otto.* No. 8. Zweiter Band. 7. — 12. Heft. Schleusingen, C. Glaser. Preis der Partitur 6 Sgr.

Von dieser mit Recht allgemein beliebten und verbreiteten Sammlung liegt uns No. 8, das zweite Heft des zweiten Bandes, vor. Es enthält die Nummern 43 bis 48, worunter, wie der Titel schon besagt, ernste und scherzhafte Gesänge, von L. Bechstein, Hoffmann v. Fallersleben, E. M. Arndt, Herlossohn, Prechtler und Margraf gedichtet, von C. Creutzer, J. Adam, J. Otto, W. Fischer und C. G. Reissiger componirt. Als die ausgezeichnetereu heben wir hervor: No. 47 „Ewige Liebe" und No. 48 „König Saul," beide von Reissiger. Und wie das erstere sich characterisirt durch Zartheit und Lieblichkeit, so das letztere durch den volksthümlichen, launigen Ton, der über das Ganze verbreitet ist. — Die Verlagshandlung hat gesorgt, dass man die Stimmen nicht billiger geschrieben erhalten kann; es kostet die einzelne $2\frac{1}{2}$ Sgr., die Partitur, 16 bedruckte grosse Octavseiten enthaltend, nur 6 Sgr. — Das Papier ist, wie es bei dergleichen Sachen nothwendig sein muss, fest und derb, der Druck deutlich und leserlich, also ist das Werk in jeder Hinsicht sehr empfehlenswerth.

A. B. C.

Nachrichten.

Jenny Lind in Frankfurt a. M. (im September 1845).

Dieser Sängerin war es vorbehalten, unser Publicum aus seiner traurigen Gleichgiltigkeit für die einheimischen Interessen unserer Bühne zu reissen und alle Blicke, Ohren und Herzen auf einen Brennpunct zu richten, denn sie glänzte in Mitten aller übrigen Gaste, ein Fixstern unter Planeten, und blieb im Andenken Aller, während alle übrigen schnell daraus entschwanden. Sie sang bei doppelten Preisen drei Mal die Norma, zwei Mal die Lucia, zwei Mal die Nachtwandlerin und ein Mal die Agathe, nicht allein bei gedrängt vollem Hause, sondern auch bei ausgefüllten Coulissen, denn heut zu Tage, wo die Kunst aus $\frac{1}{3}$ Aesthetik und $\frac{2}{3}$ Speculation besteht, wird das Geheimniss der Bretter nicht mehr der Illusion aufbewahrt. Kurz, *Jenny Lind* — um das beliebte Wort mitzubrauchen: fanatisirte. Und jetzt stehe ich auf dem kritischen Scheidewege, wo ich entweder mit vollen Backen in die Tuba der Bewunderung blasen, wo ich mit dem reissenden Strome des Enthusiasmus schwimmen, oder wo ich die Feder wegwerfen muss, wenn ich durch ein ruhiges Urtheil mir nicht den Vorwurf des Terrorismus zuziehen will. *Jenny Lind* gab wieder einen Beweis, wie sehr der Verstand mit dem Herzen, die Besonnenheit mit den Nerven davon laufen kann, und wie selbst ernste, sonst nicht leicht zu bewegende Professoren der Musik so enragirt werden können, dass sie Alles und Jedes unbedingt in den Himmel heben. Wir haben die Leistung einer *Sontag*, *Löwe*, *Lutzer*, *Hasselt*, Miss *Kemble* und Anderer, und die Wirkungen rein

len Reisen fast mit allen ausgezeichneten Tonkünstlern in einige Verbindung gekommen ist. Am interessantesten aber, und auch für den Psychologen äusserst wichtig wird das Buch dann werden, wenn der Verf., (der schon im ersten Jahre seines Lebens erblindete) über die Dinge in der Welt ganz so spricht, wie sie sich ihm darstellen, und nicht etwa dem, dem er diktirt, Einkleidungen und Abänderungen nach seinem Sinn verstattet. Es wird dies Hrn. D. um so leichter seyn, da er der Sprache mächtig ist und sich recht gut, oft auch witzig auszudrükken weis. Schon der wenigen Tage, in welchen ich mit diesem wackern Künstler umging, werden mir, um die Menge auffallender Bemerkungen willen, die zu sammlen ich Gelegenheit fand, unvergesslich bleiben, und ich wünsche daher, dass diese Zeilen nicht zu spat kommen und bey Hrn. D. und seinen Verwandten, die um ihn sind, Eingang finden. Sein Buch kann nur dadurch einen dauerhaften Werth bekommen und auch ein sehr grosses Publikum finden, wenn er sich in demselben so giebt und gehen lässt, wie er es im Kreise gebildeter Menschen so gern, und gewiss zum Vergnügen aller, zu thun pflegt.

Bekanntlich ist Petersburg jezt der Guadenort, wohin so viele der vorzüglichsten Künstler wallfahrten. Rode von Paris befindet sich auf derselben Reise und ist so eben in Leipzig angekommen, wo ihn jeder Freund der Tonkunst zu hören wünscht. Franz Eck hat in Petersburg sehr gute Aufnahme gefunden.

Anekdote.

Vor kurzem wurde in Wien der durch seine Schädellehre berühmte Doktor Gall von einem Fremden besucht, der sich, ohne Namen, als Professor der Mathematik dem Hrn. Doktor selbst vorstellte. Nach einer kurzen Vorrede gewöhnlicher Art fiel das Gespräch auf die neue Schädellehre — und der Mathematiker hatte bald dies, bald das dagegen zu erinnern. Gall wurde durch den Widerspruch des Fremden gereizt den Knochenbau des mathematischen Kopfes etwas näher zu betrachten, und fand, dass derselbe alle Kennzeichen eines grossen Tonkünstlers an sich habe; und siehe da, in der That war der vor Gall stehende Streiter — der berühmte Abt Vogler, welcher sich jezt hier befindet, und 2 neue Opern auf schikanedrische Texte von ganz besonderem Schlage komponiren wird.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates faciles pour le Clavecin ou Pianoforte avec Violon obligé composées par H. C. Staup. Oeuvre III. Berlin, chez J. J. Hummel. (Pr. 2 Fl. 10 Kr.)

Liebhabern, die auf eine blosse Fingerübung ausgehen und denen an geistiger Unterhaltung nicht viel gelegen ist, können diese in materieller Hinsicht — bis auf einige Kleinigkeiten, als: Seite 3. Zeile 1. Takt 3. 4., wo der Bass c supplirt werden muss:

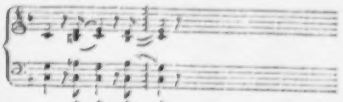

korrekt geschriebenen leichten Sonaten sehr empfohlen werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

vergessen, die diese Künstlerinnen hervorgebracht haben, und sind undankbar genug, die schwedische Nachtigall nun als Königin aller übrigen Nachtigallen und als Typus der Vollkommenheit zu bezeichnen. Und dennoch dürfte es keinen grösseren Verehrer der wirklichen Talente dieser jungen Künstlerin geben, als gerade ich bin, obgleich ich nicht zittere, wenn ich die Feder ergreife, wie der Referent in unserem französischen Journal, und unsere deutsche Sprache (welche die Gedanken eines *Jean Paul* und *Goethe* widergibt) noch für fähig halte, die Leistungen einer Sängerin zu bezeichnen. Und so wage ich es denn, auf der Erde zu wandeln, in Prosa zu reden, und *Jenny Lind* nicht als eine Göttin, oder einen Vogel, sondern als ein irdisches menschliches Wesen zu betrachten, das als Künstlerin seine Vorzüge und Mangel hat, wie alle anderen Künstler.

Vor allen Dingen neigt sie sich zur heiteren und sanften Lyrik, denn dazu stempelt sie ihr Organ und ihre ganze an Kindlichkeit grenzende Persönlichkeit, besonders aber wenn sich zu dieser Lyrik der Bravourgesang gesellt. Hier steht sie ganz an ihrem Platze, hier wirkt sie in ihrer Sphäre, und hier ist ihr der Sieg über ihre Zeitgenossinnen einzuräumen. Was nun zuerst hervorzuheben, ist die mit der deutlichsten Pronunciation verbundene Leichtigkeit und Anmuth, womit sie ausgesuchte Schwierigkeiten spielend hinwirft und dem Zuhörer das Gefühl ihrer eigenen Sicherheit mittheilt. Man sagt, ihre Bravour sei niemals überladen. Dem ist aber nicht so. Sie macht im Gegentheile sehr viel, aber Alles ist correct, rein und geschmackvoll, und aus dem Grunde könnte man ihr Stunden lang zuhören. Hier treten keine Adern hervor, hier werden die Blicke nicht stier, hier röthet sich der Hals nicht, und hier wird auch nicht gekämpft und geschrieen, um Schwächen zu maskiren. Ferselfrei, leicht und lachelnd, bei immer schöner Mundbildung, gewinnt ihre gesunde Natur jeden Prozess mit der Technik, die ihr mit Freuden dient. Sehr merkwürdig sind ihre Cadenzen und Fioriturен. Wir kennen die Gemeinplätze und stereotypen Manieren, mit welchen man täglich unser Gehör und unsere Geduld foltert. Hier hat Fräul. *Lind* einen anderen Weg eingeschlagen, denn ihre melodischen Biegungen sind nicht allein neu, sondern stehen auch in vollkommenem Einklange mit der Harmonie, was sehr zu achten ist. Alles, was eine Geige oder eine Flöte zu machen im Stande ist, vom Tone der Klage bis zur bizarren Neckerei, streut ihre Kehle spielend aus, und oft, wenn man glaubt, jetzt geht es nicht mehr, schlägt sie — ohne Athem zu schöpfen — noch einen Triller, macht noch einen Mordent, oder wirft mitten in einem Laufe noch ein Blumchen als Zugabe hin. Es scheint dann sogar, als versuche sie die Kunst, als fordere sie in einer Art von Uebermuth dieselbe heraus, mit ihr zu kämpfen. Doch stets sehen wir die Löwin sich zu ihren Füssen schmiegen. Aber sie besiegt nicht allein die Technik, sie besiegt auch das Herz, denn ihr Vortrag ist gefühlt, und es werden gewisse Töne, die weich, markig und vibrirend ihrer Kehle entströmen, sich zu einem Crescendo ausdehnen und die Seele umschlingen, stets mir nachtönen. In solchen Augenblicken ist sie unwiderstehlich, und sie deutet dann auf die ernste Wahrheit hin, dass man nur dann mit Gefühl vortragen, also das Herz bewegen kann, wenn man vollkommen Herr seiner Mittel ist. Was nun ihr Organ weiter betrifft, so sind darin die Meinungen verschieden. Viele wollen darin, dass ihre Mitteltöne bedeckt sind, einen Tadel finden. Ich gehöre zu Denen, welche diese Schattenseite in Schutz nehmen, indem ich glaube, dass gerade in dem etwas belegten Timbre das Wesen oder der Schmelz liegt, womit sie die Fibern des Herzens berührt, denn mit vollen, hellen Klängen würde sie schwerlich dieselben Effecte hervorbringen. Diese Behauptung scheint gesucht, aber ich berufe mich auf die Thatsache, und ein Gegenbeweis dürfte schwerlich zu liefern sein. Uebrigens haben ihre hohen Töne den Character einer Flöte, und stehen aus dem Grunde sehr im Einklange mit diesen Mitteltönen, weil der Ton der Flöte selbst nicht durchaus klar vibrirt, und — mich bildlich auszudrücken — mehr von dem Nebelscheine des Mondes, wie von der brennenden Klarheit der Sonne an sich trägt. Ihre Brusttöne sind offenbar beschränkt, und sie wird daher niemals umfangreiche Partieen singen können, ohne in die Höhe transponiren zu müssen.

Eine Partie, worin Organ und Gesang, Persönlichkeit und Spiel vollkommen mit einander harmoniren, wo Alles und Jedes in sich abgerundet erscheint, ist die der Amina. Hier sehen wir ein Kind zur Jungfrau heranblühen, hier sehen wir die ersten Knospen der Liebe keimen, sehen natürliche Grazie des Vortrags und der Bewegung, und entfernt von allen Theaterfinessen, von jeder Coquetterie bringt sie unbewusst eben durch ihre gesunde Natur alle diese hinreissenden Wirkungen hervor. Hier wird die kleinste Bewegung, ein Seitenblick, ein Ruck mit dem Finger zur drastischen Bedeutung. Aber nicht blos ihre Gestalt ist jungfräulich, auch ihr Gesang ist es, und was sie am Meisten characterisirt, was den eigentlichen Zauber ihrer Erscheinung erzeugt, ist eben die Verbindung der kindlichen Unschuld mit dem Bewusstsein vollkommener Kunstsicherheit. Und dazu kommt noch die Illusion; denn im gewöhnlichen Leben nichts weniger als schön, scheint sie es doch auf der Bühne, und es ist gerade, als hätte der Schöpfer ihre Züge für die Beleuchtung berechnet.

Aus diesen Details mag hervorgehen, dass Fräul. *Lind* wohl berufen ist, die „Casta diva," uns Arie genommen, musterhaft vorzutragen, aber nicht, uns eine Norma vorzuführen, wie sie von der Geschichte und vom Dichter gezeichnet ist; eine antike Norma, mit ihren grossartigen Leidenschaften, mit ihrer tragischen Begeisterung, mit den Zügen der Erhabenheit und des beleidigten Frauenstolzes auf dem Antlitz, einer Medea ähnlich, mit all' der Exaltation, welche auch die Composition verlangt, kurz — dass sie die Bedingungen nicht erfüllen kann, die man an eine hoch dramatische Sängerin stellt. Hierzu fehlen ihr das Volumen einer umfangreichen Stimme, die stolzen Formen, der grosse herrschende Blick. Unmöglich kann zugegeben werden, dass sie das Recht hat, die Norma wie eine gekränkte oder trauernde Liebesgöttin aufzufassen und wiederzugeben (und was hiebe in diesem Falle ihrem Gegensatze Adalgisa?), und noch weniger kann entschuldigt werden, wenn ihr die Mittel feh-

len, eine grandiose Auffassung durchzuführen. Es gibt nur diese beiden Negativen. Steht es jedem Mimen frei, eine Rolle nach seiner eigenen Art aufzufassen, so hatte sich Fraul. *Lind* noch eine auffallendere Anomalie erlauben dürfen, und alle Kunstgesetze werden somit über den Haufen geworfen. Wie sehr auch ihre blinden Verehrer von dieser Auffassung entzückt sein mögen, wie sehr sie auch über ihren Gesang den Character vergessen, so wird der ruhige Beobachter doch nicht damit einverstanden sein. Allein hier herrscht der zweite Fall, nämlich der, dass die Darstellerin der Norma die Mittel nicht besitzt, eine grossartige Auffassung zu verfolgen; denn es lag augenscheinlich in dem Wesen ihrer Darstellung, dass sie allerdings die Absicht hatte, sich auf den Cothurn zu schwingen. Die zarten Schwingen konnten ihn nur nicht erreichen. Davon zeugen einzelne Momente, in denen ihr Talent sie über ihre Mittel erhob, und in denen wir vollkommen diese Absicht erkannten, die aber durch Inconsequenzen, durch kleine, gutmüthige, fast bürgerliche Bewegungen, über welche man sich zuweilen eines Lächelns nicht enthalten konnte, durch Mangel an sprechender Mimik im nächsten Augenblicke wieder aufgehoben wurden. Mit einem Wort: Während sie als Anina die reine Natur selbst ist, sich gleichsam selbst darstellt, ist ihre Norma ungenügend, und bei all' ihrem persönlichen Liebreiz, bei all' ihrem Talent und ihrer Gesangkunst war es, als wenn eine Flora oder Hebe die Rolle einer Arminta hätte übernehmen wollen, aber trotz aller Anstrengungen, ihrer sanfteren Natur zu folge, jeden Moment aus dieser Rolle gefallen wäre. Ich würde hier Stoff finden, durch einzelne Darlegungen Das, was ich sagte, noch durchgreifender zu rechtfertigen. Allein diese Andeutungen genügen Dem, der auch den Verstand mit in's Theater bringt, und für unbedingte, exaltirte Schwärmer würden alle Distrikten doch nichts helfen. Ich möchte hiermit nur der Wahrheit ihr Recht gegeben, hauptsächlich aber unsere talentvolle Sängerin vor dem Zuviel gewarnt haben, da sie solchen fortgesetzten Anstrengungen in kurzer Zeit unterliegen müsste. Denn ausser diesen Darstellungen sang sie noch in der Umgegend, gab noch ein Concert zum Besten unseres Pensionsfonds (das leer blieb) und sang nach anstrengenden Partieen noch in Gesellschaften. Wenn wir dazu das ewige Reisen und die beständige Aufregung der Seele zählen, so würde es kein Wunder sein, wenn sie bald die Zahl der Hunderte vermehrte, die durch Uebertreibungen in ihrer besten Germination zu Grunde gegangen sind.

Ich glaube nicht, dass *Jenny Lind* die Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung liest; deshalb mögen Freunde, die es mit ihr und der Kunst wahrhaft redlich meinen, sie bei Seite nehmen und ihr diesen Wink geben.

Wenn ich nur von diesen beiden Partieen gesprochen habe, so geschah es, weil sie entschiedene Gegensätze zu einander bilden, als solche gegründete Veranlassung zu obiger Kritik gegeben haben, und zugleich auf einen Standpunct der Beurtheilung für ihre Lucia und Agathe erheben. In der ersten Rolle hatte sie vortreffliche Momente, und die Wahnsinnsscene gab sie mit erschütternder Wahrheit; für die letztere aber fehlte ihr das deutsche kräftige Organ, weshalb sie auch nur wenig Wirkung hervorbrachte. In ihren Nationalgesängen, den schwedischen Liedern, die sie selbst am Flügel begleitete, machte sie Furore, und so bleibt mir nur noch der Bescheidenheit zu erwähnen übrig, womit sie einen silbernen Lorbeerkranz aufzusetzen sich weigerte, den ihr unsere beliebte Schauspielerin Fraul. *Hausmann* im Namen der Direction überreichte. *Carl Gollnick.*

Leipzig, den 2. November 1845. Viertes Abonnementconcert, Donnerstag, den 30. October. — Gebet von *Mart. Luther*, componirt von *Fel. Mendelssohn Bartholdy*. — Ouverture, Soli und Chöre aus dem Oratorium „Paulus" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Ouverture zu „Iphigenie in Aulis" von *Gluck*. — Scene und Arie von *L. van Beethoven* („Ah, perfido!" etc.), gesungen von Miss *Dolby*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (C moll). —

Auch in diesem Jahre war das vierte Abonnementconcert nicht nur durch die dem Programme vorgedruckte Bemerkung: „*Zur* Vorfeier des Reformationsfestes," sondern auch durch die Wahl der Musikstücke in eine Beziehung zu dem darauf folgenden kirchlichen Feste gesetzt worden, und das Directorium hatte, zwar nicht blos geistliche, doch ausschliesslich ernste Compositionen dazu ausersehen. *Mendelssohn's* herrlicher, wohl bereits in weiteren Kreisen bekannter Chor: „Verleih' uns Frieden gnädiglich" u. s. w. eröffnete den Abend würdig. Wie immer, wenn es gilt, vielstimmige Compositionen auszuführen, hatten sich auch dieses Mal zahlreiche Dilettanten, Damen und Herren, zur Mitwirkung bereit gefunden, und von den Thomanern unterstützt, trugen sie das genannte Stück, welches sich durch meisterhafte canonische Stimmenführung auszeichnet, unter Herrn MD. *Gade's* Direction schön vor. Eben so einige Chöre aus *Mendelssohn's* Meisterwerke „Paulus." Die Wirkung derselben war unverkennbar eine ergreifende, wenn sie sich auch nicht durch Applaus offenbarte, dessen man sich bei geistlichen Werken wohl in dem richtigen Gefühle, dass laute Beifallzeichen der Würde desselben nicht angemessen seien, in unseren Concerten zu enthalten pflegt. Man hatte nächst der Ouverture den auf diese unmittelbar folgenden Chor: „Herr, der du bist der Gott" u. s. w. mit dem Chorale: „Allein Gott in der Höh'" u. s. w., die Altarie: „Doch der Herr vergisst der Seinen nicht," welche Miss *Dolby* in englischer Sprache vortrug, das die Vision erzählende Tenorrecitativ (Herr *Widemann*) mit dem Chore der Engelstimmen, und den prächtigen Chor: „Mache dich auf" u. s. w. nebst dem Chorale: „Wachet auf" u. s. w. gewählt. —

Was wir über den Gesang der Miss *Dolby* in unserem Berichte über das letztvergangene Concert sagten, haben wir jetzt bestätigt gefunden. Ihre Mittel sind durchaus anerkennenswerth und ihre musikalische Bildung augenscheinlich nicht gering. Aber die Töne ihrer Stimme leiden oft an einer unangenehmen Breite, es spricht sich darin wenig Poesie des Gefühls aus, was anstatt erregend, vielmehr niederschlagend auf den Zuhörer wirkt und die Illusion stört; bei dem Vortrage hört man meistens eine

zwar nicht leidenschaftslose, aber nicht recht innerliche Auffassung heraus, wenn nicht etwa eine bereits zur Manier gewordene Gewohnheit zum Grunde liegt, hervorgegangen aus einem Missverstehen der künstlerischen Schönheit und Wahrheit. Die Arie aus „Paulus" behandelte die Sängerin nicht als den Ausdruck gläubigen Vertrauens und religiöser Demuth, sondern sie schien die letzten Textesworte: „Fällt vor ihm nieder, ihr Stolzen!" als maassgebend für den Character des ganzen Stücks zu halten, trug die in denselben liegende Aufforderung auf Alles über und machte damit aus der Arie etwas ganz Anderes, als der Componist beabsichtigte und bekanntlich so schön erreichte. Und wieder in der *Beethoven*'schen Arie, wie wenig stimmte da die Art und der Grad ihrer Leidenschaftlichkeit und Bravour überein mit dem, was der Meister in diese ächt dramatische Composition gelegt hat! Weder das Schwanken des betrogenen Herzens zwischen Zorn und Liebe, noch die Verzweiflung über des Geliebten Untreue, noch endlich das Flehen um Erbarmen und Mitleid sprach sich da aus; nur stolze Verachtung, gemessene Reflexion war es, die man vernahm, — der gegen den Schluss angebrachten, in einem solchen Musikstücke durchaus unzulässigen Verzierungen nicht zu gedenken, die wesentlich zu stören geeignet waren. — Aber erkennen wir unparteiisch auch die Vorzüge des Gesanges der Miss *Dolby* an! Manche ihrer Töne sind schön, sehr schön, und das lässt vermuthen, dass sie selbst gar nicht den Weg kennt, auf dem sie günstig zu wirken vermag. Es liegt unseres Bedünkens zum grossen Theile an ihrer Art, zu singen, wenn sie nicht befriedigt; und doch versteht sie Manches, was man bei vielen ausgezeichneten Sängerinnen vergebens sucht, z. B. das allmälige Verhallen des Tones am Ende einer musikalischen Periode, namentlich am Schlusse des Recitativs, oder das geschickte Aneinanderreihen der durch kleine Intervalle getrennten Töne. Wir tadeln daher mehr ihre Richtung, als ihr Talent, und sind fest überzeugt, dass ihr die Erkenntniss jener Uebelstände es möglich machen wird, ihren guten Eigenschaften als Sängerin noch Geltung zu verschaffen, wenn dies auch bei unserem Publicum, das bei allem gesunden Sinne doch dem ersten Eindrucke gern zu viel nachgibt und zum Theile nicht ganz frei von Parteilichkeit ist, erst nach und nach geschehen sollte. —

Die C moll-Symphonie von *Beethoven* haben wir schon besser gehört; im ersten Satze waren die wiederkehrenden Einsatze der Streichinstrumente bei den drei Achteln des Thema's nicht recht sicher, und auch dem Schlusssatze fehlte es zuweilen an der sonst vernommenen Einheit und Vollendung in der Ausführung. *L. R.*

Leipzig. In den Nachmittagsstunden des 18. Octobers fand in der hiesigen Nicolaikirche ein Orgelconcert Statt, in welchem der Veranstalter desselben, Herr *Hermann Schellenberg*, Organist an der St. Georgenkirche hier und thätiger Mitarbeiter an der Allgem. musikal. Zeitung, mehrere interessante Stücke sicher, kräftig und umsichtig vortrug. Unter diesen ist besonders die Fantasie und Fuge in Gmoll von *Seb. Bach*, zu vier Händen und für doppeltes Pedal von Herrn *Schellenberg* selbst eingerichtet und von ihm und Herrn Organisten *C. F. Becker* gespielt, hervorzuheben. Auch eigene Compositionen des Concertgebers kamen darin zu Gehör, und zwar: Pastorale in G dur, Fantasie über den Namen *Bach* in Bmoll, und Fantasie über den Choral: „Ein' feste Burg" u. s. w., in denen sich eine tüchtige musikalische Bildung und genaue Kenntniss der Orgel aussprach. Wir begrüssen in Herrn Organisten *Schellenberg* mit Freuden ein rüstig strebendes Talent, das bei dem in neuerer Zeit wieder allgemeiner und reger gewordenen Antheile an Orgelproductionen dem grösseren Publicum noch manchen Genuss verspricht.

Feuilleton.

Am 30. August 1845 hielt der „Niederländische Verein zur Beförderung der Tonkunst" seine verbiethe allgemeine Zusammenkunft in Amsterdam unter dem Präsidium des Herrn *A. G. van Capellen*, während Herr *J. P. Heye* als Secretär fungirte. Aus dem Vortrage des Letzteren ergab sich, dass die Singschulen bei den verschiedenen Abtheilungen — der Hauptgegenstand, welchem der Verein jetzt seine Aufmerksamkeit widmet — sich in einem befriedigenden Zustande befinden. Auf die ausgeschriebenen Preisaufgaben waren keine der Bekrönung würdig befundene Antworten eingezangen. Neue Preisaufgaben sind erlassen. Die Versammlung hat ferner einen vorgetragenen Entwurf einer „Allgemeinen Einrichtung zur Unterstützung hülfsbedürftiger inländischer Tonkünstler" genehmigt, und daher soll nun ein Fonds gebildet werden, woraus jeder Tonkünstler oder Kunstfreund — wo er auch wohnen möge — zu ganz billigen und dem Künstler vortheilhaften Bedingungen Theil nehmen kann. Auch wurde ein Antrag bezüglich der Bildung von Organisten in den Niederlanden angenommen, und soll auch diese Einrichtung nun in's Leben treten. Zu Hauptdirectoren für das folgende Jahr sind durch die Versammlung ernannt die Herren Professoren *den Tex* und *A. ten Cate*; und zu Verdienstmitgliedern erwählt die Herren *F. J. Fetis* in Brüssel, *F. Lachner* in München, *Th. Täglichsbeck* in Hechingen, *F. Commer* in Berlin, und *Franco-Mendes* in Amsterdam; und zu correspondirenden Mitgliedern die Herren *C. F. Becker* in Leipzig, *C. T. Pitsch* in Prag, *F. Danjon* und *G. Kastner* in Paris.

Herr *Anton Schindler* hat für den von ihm an den König von Preussen verkauften Nachlass *Beethoven's* (s. S. 599) 2000 Thlr. und eine jährliche Leibrente von 600 Thlrn. erhalten. — Das Hauptstück dieses Nachlasses war die urschriftliche Partitur zu der Symphonie aus Dmoll.

Bei der in Carlsruhe stattgehabten Vorstandsversammlung sämmtlicher Vereine, die sich bei dem zweiten badischen Sängerfeste zu Mannheim betheiligt hatten, wurde Freiburg zum künftigen musikalischen Vororte bestimmt. Man hofft, *Mendelssohn Bartholdy* für die Direction des nächsten Sängerfestes zu gewinnen; er ist Ehrenmitglied der Freiburger Liedertafel.

In Berlin ist *Franz Lachner's* „Catharine Cornaro" unter Leitung des Componisten glänzend aufgeführt worden.

Am 21. October starb in Berlin der Impresar der jetzt dort anwesenden italienischen Operngesellschaft, Herr *Cleto Capitoni*. Ein geborener Sardinier, war er früher Advocat, widmete sich jedoch aus unwiderstehlicher Liebe zur Kunst dem dramatischen Gesange und zeichnete sich als Baritonist aus. Vor zwei Jahren sang er auch in Berlin und fand reichen Beifall. Die Allgem. musikal. Zeitung hat mehrfach über ihn berichtet; vergl. z. B. Jahrg. 1840, S. 476 fg., 681, 954 u. s. w.

Friedrich Schneider (welcher kürzlich sein „Weltgericht" zur Feier des 25jährigen Jubiläums desselben in Berlin aufführte) und *Fétis* in Brüssel haben den preussischen rothen Adlerorden dritter, — und Musikdirector *Julius Schneider* in Berlin denselben Orden vierter Classe erhalten.

Der bekannte Instrumentenmacher *Ad. Sax* in Paris hat den niederländischen Orden der Eichenkrone erhalten.

In Petersburg ist der russische Hofcapellmeister *Schuberth*, früher in Königsberg, gestorben.

Am 16. October wurde in Magdeburg *August Mühling's* neuestes Oratorium „David" aufgeführt und mit noch allgemeinerem Beifall aufgenommen, als seine beiden früheren: „Absalonna" und „Bonifacius". Der Componist leitete selbst das Werk, die Zahl des Orchesters so wie der Sänger betrug gegen 350.

Jul. Benedict's Oper: „Die Braute von Venedig" ist in Cassel mit vielem Beifall über die Bühne gegangen. *Flotow's* „Stradella" wird folgen. Letztere Oper macht überhaupt jetzt die Runde in Deutschland. *Flotow* hat zwei neue Opern nach Wien geschickt, deren Bücher beide von *Friedrich*, dem Dichter des Stradella, sind: „Der Förster" (nach dem Französischen) und „Die Matrosen." Um die erstere zu Paris in Scene zu setzen, ist der Componist von Herrn *Louis Pillet*, dem Director der Académie royale, dorthin berufen worden.

Am 7. October starb zu Bologna die weiland weltberühmte Sängerin *Isabella Colbran* oder *Colbrand*, *Rossini's* Gattin, für welche er insbesondere seine Opern Otello, Semiramide, La donna del lago schrieb. Sie war eine geborene Spanierin, jedoch in Italien gebildet und lebte seit längerer Zeit von ihrem Gatten getrennt, soll sich jedoch mit demselben kurz vor ihrem Tode ausgesöhnt haben.

In Paris wird eine deutsche Liedertafel gebildet, deren Gründer und Leiter der Pianofortespieler und Tondichter *Wallmüller* ist. Die Unternehmung soll besonders von der Herzogin von Orleans (bekanntlich einer oldenburgischen Prinzessin) begünstigt werden.

Eine neue komische Oper in drei Aufzügen: „Die Bühlerin" (La Charbonnière), Buch von *Scribe* und *Melesville*, Musik von *Montfort*, ist in Paris gegeben worden. Man könnte sie, sagt der Berichterstatter der Revue et Gazette musicale de Paris, eine Walzeroper, oder noch besser einen Walzer in drei Aufzügen nennen.

Die italienische Oper zu Paris will *Lortzing's* „Czaar und Zimmermann" unter dem ursprünglichen Titel „Il Borgomastro di Saardam" auf die Bühne bringen. Die Nachricht klingt indessen nicht recht wahrscheinlich. Bekanntlich benutzt eine von *Rossi* über dasselbe Sujet früher componirte Oper Il Borgomastro di Schiedam; eine ältere Oper von *Donizetti*, ebenfalls über dasselbe Sujet, Il Borgomastro di Saardam.

Eine Sammlung von dreissig Pianoforte-Etuden, componirt von der auch in diesen Blättern mehrfach erwähnten Mad. *Farrenc*, Lehrerin am Pariser Musik-Conservatorium, ist für den Unterricht in dieser Anstalt eingeführt worden.

Ankündigungen.

Zur Nachricht.

Am 10. December d. J. wird ausgegeben:

Die Wüste.

Ode-Symphonie

von

Félicien David.

Partitur und Orchesterstimmen.

Mainz, im October 1845.

B. Schott's Söhne.

Am 25. November erscheinen im unterzeichneten Verlage mit *Eigenthumsrecht*:

Chopin, F., 3 Mazurkas p. Piano. Op. 59. ¼ Thlr.

Balfe, M. W., Der Liebesbrunnen, hom. Oper. Ouverture à 4 mains. ½ Thlr.

Stern & Comp. in Berlin.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

De Beriot, Ch., 9me Air varié (Fantaisie) pour Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 52.

Beyer, F., Album de Piano, 6 Morceaux élegants sur des Airs Allemands. Op. 80.

La couronne d'Azur. Album de Chant par Meyerbeer, Halévy, Donizetti, Adam, Thomas, Clapisson, Boieldieu, Poniatowski et Duprez.

David, Fél., Les Perles d'Orient, 6 nouvelles melodies p. Chant. — Les Mouvets, 5 Fantaisies pour le Piano.

Herz, H., Album de Piano, 6 Morceaux faciles et brillants. Op. 148.

Mainzl, F., Album de Chant 1846.

Möser, A., Fantaisie pour Violon avec accomp. de Piano sur des motifs du Freischütz. Op. 5.

Platti, A., Variations sur un motif de Lucie di Lammermoor pour Violoncelle avec acc. de Piano. Op. 2.

— — Une Prière, Thème varié pour idem. Op. 3.

— — Pensées sentimental pour idem. Op. 4.

Les Soirées d'hiver. Album de Piano par Prudent, Rosellen, J. B. Cramer, Rosthal, H. et J. Herz, David et Beyer.

In unserem Verlage erscheinen so eben mit *Eigenthumsrecht*:

Balfe, M. W., Der Liebesbrunnen. Kom. Oper in 3 Acten von Scribe und de Leuven. Vollst. Clav.-Auszug. 5⅓ Thlr.

— — de' einzeln. No. 1. Introduct. u. Arie f. Bass. ⅔ Thlr. No. 2. Duo f. Sopr. u. Bass. ⅔ Thlr. No. 3. Legende f. Sopr. od. Tenor. ⅓ Thlr. No. 4. Recit. u. Arie f. Tenor. ⅓ Thlr. No. 5. Romanze u. Arie f. Tenor. ⅔ Thlr. No. 6. Couplets f. Sopr. u. Tenor. ⅓ Thlr. No. 7. Duo f. Sopr. u. Tenor. ⅓ Thlr. No. 8. Chor. ⅓ Thlr. No. 9. Orgie u. Couplets. ⅓ Thlr. No. 10. Cavatine f. Sopran. ⅓ Thlr. No. 11. Recit. u. Arie f. Sopran. ⅓ Thlr. No. 12. Quintett f. 2 Sopr., 2 Tenore u. Bass. ⅔ Thlr. No. 13. Finale u. Duo f. Sopr. u. Tenor. ⅓ Thlr.

— — Ouverture pour Piano à 2 mains. ⅔ Thlr.

Haven, J., 6 Lieder v. Heine f. 1 Singstimme. ⅓ Thlr.

Kalkbrenner, F., Quartette di Camera per il Pianof., Viol., Viola et Vcelle. Op. 176. 2. Thlr.

Neumann, Ernest, Ier Sonate à 4 ms. Op. 15. ⅔ Thlr.

Meyer, Leopold de, Marche triomphale d'Italy. Op. 30. p. Piano à 4 ms. ⅓ Thlr.

Boieldieu, Ad., Prière et vers, Nocturne à 2 voix (Rec. d. Comp. p. le Chant. No. 15). ⅓ Thlr.

Weiss, Julius, 3 Gesänge f. Sopran oder Tenor. Op. 15. ⅓ Thlr.

Berlin, im October.

Stern & Comp.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. № 46. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Leipzig. Sommersaisone des italienischen Operntheaters u. s. w. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gesänge für Männerchor.

Mit der Zahl der sich bildenden Männerchöre steigt noch fortwährend, von Jahr zu Jahr, die der für sie erscheinenden Compositionen, und ob wir gleich hier wiederum eine ziemlich lange Reihe der letzteren zu besprechen haben werden, so bilden sie doch immer nur einen verhältnissmässig kleinen Theil der in diesem Halbjahre überhaupt an das Licht getretenen, während sicherlich wiederum diese noch bei Weitem von der Anzahl derer überboten werden, welche neuerdings überhaupt geschrieben worden, aber ungedruckt geblieben sind. Es ist diese vorherrschende Neigung zum Männerchorgesange eine eigenthümliche Richtung unserer Zeit, welche, wie einseitig sie auch von einem höheren Standpuncte aus betrachtet erscheinen mag, dennoch gewiss auch wieder Vieles für sich hat. Es werden durch sie allenthalben so manche musikalische Talente geweckt, mehr oder weniger herangebildet und am Ende auch für höhere Kunstbestrebungen gewonnen, welche sonst wohl für immer unangebaut geblieben wären. Auch lässt es sich nicht in Abrede stellen, dass das Volksleben, in der Stadt wie auf dem Lande, in vielen Gegenden durch die fleissige Uebung des Männergesanges eine edlere, humanere Richtung, einen höheren Schwung gewonnen hat, und es sind uns verschiedene Ortschaften bekannt, wo die männliche Jugend dadurch so ganz unverkennbar der früher herrschenden Rohheit und sittlichen Verwilderung entrückt worden ist, dass es unstreitig die warmste Anerkennung verdient, wenn neuerdings auch manche Regierungen das Männergesangwesen unter ihren besonderen Schutz genommen haben. Unstreitig würde aber der Männergesang noch weit kräftiger zur Volksbildung und Veredlung einwirken, wenn man bei der Auswahl der Compositionen mit grösserer Sorgfalt und Umsicht zu Werke ginge und nicht so häufig nach Werken griffe, welche bald in der Auswahl des Textes, bald in der Composition als total verfehlt und des Vortrags als völlig unwerth bezeichnet werden müssen. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass in den hier anzuzeigenden Werken, wenn auch nicht alle Fehlgriffe in der Wahl der Texte völlig vermieden sind, doch die Herren Componisten fast durchgehends mit Talent und Geschick gearbeitet und das Publicum mit Trivialitäten so ziemlich verschont haben, wenn wir auch nicht gerade behaupten können, dass in die unten namhaft gemachten Sammlungen nur wahrhaft Tüchtiges und Ausgezeichnetes aufgenommen sei. Doch zur Sache!

1) Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln. No. 5 und 6. Inhalt: Der Sängersaal von *Julius Otto*. Schleusingen, bei Glaser. Preis 22½ Sgr.

Diese Sammlung bringt eilf Nummern, nämlich: 1) Willkommen. 2) Gebet. 3) Frühlingslied. 4) Schlummerlied. 5) Wanderlied. 6) Waldlied. 7) Barcarole. 8) Kriegerchor. 9) Trinklied. 10) Walzer. 11) Schluss- und Jubelchor. Am frischesten und ansprechendsten erscheinen No. 1, 3, 5 und 6. Das Schlummerlied scheint uns in seiner rhythmischen Einförmigkeit doch fast allzu ernstlich auf's Einschläfern angelegt zu sein. Der Kriegerchor ist kräftig gehalten. Das Trinklied ist allzugewöhnlich. Der Walzer bietet artige Wendungen, könnte aber durch grössere Mannichfaltigkeit der Articulation geboben sein. Mit diesem Hefte ist übrigens der erste Band dieser schätzbaren und unseres Wissens bereits ziemlich weit verbreiteten Sammlung abgeschlossen.

2) Sechs Gesänge für vier Männerstimmen, componirt von *Konrad Max Runz*. Op. 5. 2 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 1 Thlr.

Diese Sammlung wird durch eine Ode an Odin, gedichtet von Sölti, würdig eröffnet. Von humoristisch-komischer Wirkung wird sich No. 2 „Die Pappeln," von D. Mises, erweisen. Als wohl gelungen in diesem Genre ist auch No. 3 „Wenn einer einen Korb bekommt" zu bezeichnen. No. 4 „Kalenderbilder," gedichtet von Alex. Ringler, ist zwar artig componirt, allein den etwas leichtfertigen Text wird nicht ein Jeder singen mögen. Man sollte den Vortrag solcher erotischen Lieder wenigstens nicht einem ganzen Männerchore zumuthen, unter welchem sich doch wohl leicht Manche finden, welche daran Anstoss nehmen. No. 5 „Glockenklang am Sonntagsmorgen," gedichtet von Zuccarini, bot in seiner didactischen Haltung dem Componisten nicht unbedeutende Schwierigkeiten dar, wird aber bei sorgfältiger Ausführung von guter Wirkung sein. No. 6 „Ein König ist der Wein" von Fr. v. Kobell ist, wie es sich geziemte, in frischer, kühner, lebenskräftiger Weise gesungen. Ausstattung rühmlich.

3) Liederkranz. Chöre und Quartette für den Männergesangverein in Wien, componirt von *A. M. Storch*, Chormeister des Vereins. Heft 1. Preis 54 Kr. Heft 2. Preis 1 Fl.

Das erste Heft dieser Sammlung bringt eine, wenn auch nicht vorzüglich schwungreiche, doch sonst anerkennungswerthe Composition von Körner's „Gebet vor der Schlacht." Das zweite Heft bietet einen patriotischen Lobgesang auf „die Heimath," gedichtet von F. X. v. Fiulovics. Unter der Heimath ist hier natürlich zunächst „Oesterreich" gemeint. Da aber an die Stelle desselben leicht auch ein Sachsenland, Preussenland u. s. w. zu setzen ist, so kann dieser ansprechend gehaltene Gesang auch wohl ausserhalb Oesterreichs vorgetragen werden. Man wird die Bekanntschaft dieses wenigstens uns erst durch die hier vorliegenden Leistungen bekannt gewordenen Componisten nicht ungern machen.

4) Männer-Chorgesänge und Quartette für frohe Liedertäfler, von *C. G. Reissiger*, königl. sächsischem Hofcapellmeister. Zweite Sammlung. Op. 176. Heft II. Preis 25 Sgr. Stimmen einzeln der kl. Bogen 2 Ggr. Berlin, bei Schlesinger.

Der geehrte Componist gibt hier einen feurig und kühn gehaltenen „Piratengesang," gedichtet von v. Steinbach; ein gemüthvoll heiter gesungenes Lied, mit der Ueberschrift: „Und," gedichtet von C. Geissheim; ferner „Freiheit in der Tinte" von W. Müller, in gelungener humoristischer Behandlung, und ein recht feuriges Trinklied: „Lasset im Liede die Stimme erschallen." Fast alle diese Gesänge zeichnen sich durch rhythmische und melodische Frische und piquante harmonische Wendungen aus und werden sich vorzüglich bei Gesangvereinen, die über hohe Tenore zu gebieten haben, Gunst und Beifall erwerben.

5) Gesellschaftslied für Singvereine, Quartett und Chor für Männerstimmen von *F. A. Eisenhofer*. Op. 23. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 2 Fl.

Dieser Gesang kann Singvereinen vorzüglich für festliche Gelegenheiten empfohlen werden. Wenn auch nicht originell, so ist er doch ansprechend und nicht ohne Effecte. Nur hätten in der Stelle: „Melodei ist Herzensmalerei" u. s. w., welche oller mit anderem Texte wiederkehrt, die dritte und vierte Stimme, welche hier doch gar zu steif und einförmig fortschleichen, etwas belebter gehalten werden mögen.

6) Vier Gesänge für vier Männerstimmen, componirt von *Franz Lachner*, k. b. Hofcapellmeister. Op. 79. Zwei Hefte. Preis des ersten 1 Fl. 12 Kr., des anderen 1 Fl. 30 Kr. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Sogleich der erste dieser Gesänge „Im Winter" beurkundet die gewandte und ausgereifte Feder des geehrten Verfassers, und wird sich, bei gehörigem Studium seiner feinen harmonischen Führung, überall geltend machen. No. 2 „Hund und Katzen" ist eine Burleske, in welcher sich die beliebten Naturlaute benannter Quadrupeden in ergötzlicher Weise geltend machen, und bei malerischem Vortrage wird sie ihren komischen Effect nicht verfehlen. No. 3 „In's Weinhaus" und No. 4 „Der verlegene Wirth" sind artige Scherze, und zumal No. 4 möchte als sehr geschickt behandelte Humoreske leicht überall Beifall finden, wo man sie gewandt vorzutragen weiss.

Einmal mit Compositionen für Männerstimmen beschäftigt, heben wir noch einige von religioser Tendenz hervor, nämlich:

7) Das Gebet des Herrn für Chor und Quartett von Männerstimmen von *F. A. Eisenhofer*. Op. 22. Ohne Preisangabe. Mainz, bei Schott's Söhnen. — Und:

8) Deutsche Messe für vier Männerstimmen, Solo und Chor mit obligater Orgelbegleitung, von Dr. *Ch. H. Rinck*, Ritter des grossherzogl. hess. Ludwigsordens erster Classe, Hoforganisten u. s. w. Op. 128. Ebendaselbst. Preis 2 Fl. 24 Kr.

Der Verfasser von No. 7 hätte sich damit begnügen sollen, das Gebet des Herrn schlicht durchzucomponiren. Den erzählenden Theil des Textes von den Worten an: „So sprach der Herr" bis „Wie Kinder lässt zu Gott uns flehen" ist reinweg überflüssig, und auch der beste Componist vermöchte nichts Ordentliches daraus zu machen. — No. 8 ist ein sehr verdienstvolles Werk des geehrten Verfassers, welches wir tüchtigen Sängervereinen zur kirchlichen Aufführung um so angelegentlicher empfehlen, da sich die Stimmen innerhalb massiger Schranken bewegen und namentlich der Ermüdung der Tenore dadurch glücklich vorgebeugt worden ist. Dasselbe besteht aus neun grösseren und kleineren Sätzen, von welchen der zweite „Zum Gloria" und der sechste „Zum Sanctus" die ausgeführtesten sind, während andere, wie z. B. der siebente „Nach der Wandlung" und der neunte „Zum Beschluss," theilweise oder ganz durch Choräle gebildet werden. Die sammtlichen vom Verfasser selbst gearbeiteten Sätze zeichnen sich durch würdig religiose, und dabei edel populare Haltung, durch Gewandtheit des Styles und innere Abrundung aus, und es ist daher zu wünschen, dass das Werk, welches sich zur Aufführung in protestantischen wie in katholischen Kirchen eignet, zu recht weiter Verbreitung gelange. Möge uns der verehrungswürdige Verfasser bald wieder durch ähnliche Arbeiten erfreuen.

Sammtlichen hier angezeigten Gesängen sind übrigens die Stimmen beigefügt — und es ist ihnen eine würdige Ausstattung nachzurühmen.

Gesänge für Sopranstimmen.

Drei Gesänge für drei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Franz Lachner*, k. b. Hofcapellmeister. Op. 77. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Diese Gesänge „Frühling und Liebe" von Hoffmann von Fallersleben, „Morgenlied" und „Lätare" von demselben Dichter, sind recht anmuthige, frische, reizende Gaben des Tondichters, der mit tüchtiger Arbeit oft eine so glückliche Erfindungskraft verbindet und sie hier auf's Neue in so ansprechender Weise bethätigt hat. Diese Ge-

sänge werden gewiss um so zahlreichere Freundinnen finden, je mässiger der Umfang der Stimme ist, den sie voraussetzen, und je geringer die Schwierigkeit, welche die Ausführung erfordert. Doch wollen diese anmuthigen Sächelchen mit Geschmack und aufmerksamem Vortrage gesungen sein, wenn sie sich in ihrem vollen Werthe beurkunden sollen. Ausstattung löblich. Dr. *Ifsn.*

Nachrichten.

Berlin. Italienische Oper.

(Don Pasquale, Opera buffa.)

Montag, den 6. October, ward zum ersten Male in dieser Saison „Don Pasquale," Opera buffa in drei Acten von *Donizetti*, aufgeführt. Sowohl in der Composition als in der Ausführung der Opera buffa stehen die Italiener, Tondichter und Sänger, bis jetzt unübertroffen da. Seit länger, als einem Jahrhundert, von *Jomelli*, *Leo*, *Galuppi* bis auf *Rossini*, *Donizetti* und *Ricci*, hat die musikalische Welt diesen reizenden, lachenden Tongebilden volle Gunst und Theilnahme geschenkt, und wir glauben, dass, so tief auch zur Zeit der musikalische Sinn und die Opera seria in Italien gesunken, in der komischen Oper der Italiener ein unverwüstlicher Kern liegt, aus dem ein frischer, grünender Baum entsprissen wird. Dass die Italiener dieses Genre der Musik bis zum Non plus ultra entwickelt und einen Canon darin aufgestellt haben, liegt nicht allein in der Eigenthümlichkeit ihres Talents und Naturells, in ihrer naiverern und heiteren Anschauung des Lebens, sondern auch im Character ihrer herrlichen musikalischen Sprache; denn jene schnellen Parlandophrasen, die ein Hauptsächliches der Buffokomik bilden, sind in keiner anderen Sprache, der Zischlaute wegen, selbst in der spanischen nicht, ausführbar. Bringt ein deutscher Sänger es auch ausnahmsweise bis zu dieser Meisterschaft der musikalischen Schnellsprache, mit der jeder Italiener geboren, so verliert er an der Vocalarmuth der deutschen Sprache den klingenden Ton, den ein ächter italienischer Buffo noch im schnellsten Parlando zu bewahren weiss, wozu freilich ein eigenthümliches Studium nöthig ist. — Aber nicht nur allen anderen musikalischen Nationen sind die Italiener im Genre der Buffooper überlegen, sondern auch ihr eigenes musikalisches Genie culminirt darin. Die ernsten Opern *Cimarosa's* und *Paësiello's* sind vergessen, dagegen wird des Ersteren „Il matrimonio segreto," des Zweiten „La bella molinara" noch immer mit Freude gehört, sobald sie in leidlicher Besetzung auf der Scene erscheinen. Wo sieht und hört man noch *Rossini's* vor fünfundzwanzig Jahren durch ganz Europa vergötterten „Tancredi?" Von allen Bühnen ist er verschwunden, während sein genialer „Barbiere" noch heute jedes Repertoir ziert, sobald halbwegs qualifizirte Sänger dazu vorhanden sind. So wird auch *Donizetti* in seinem „Elisire d'amore," in seinem „Don Pasquale" noch lange fortleben, wenn Staub und Spinnengewebe die Partituren seiner „Anna Bolena," seiner „Gemma di Vergy," seines „Roberto d'Evreux" u. a. m. bedecken. Die französischen Componisten waren stets unglücklich in der Nachahmung der Opera buffa, die zuerst unter Louis XIV. durch *Mazarin's* Vermittelung im Jahre 1645 in Paris erschien. Von allen musikalischen Nationen haben sie stets am Wenigsten begriffen, was eigentlich eine komische Oper sei. Es fehlt ihnen die Naivetät, die Frische und vor Allem der Melodienreichthum; das hat *Jean Jacques Rousseau* schon vor fast hundert Jahren behauptet und bewiesen, der das musikalische Naturell seiner Nation gründlich kannte und zu würdigen wusste. Eine Arie, wie die Sortita des *Rossini*'schen Figaro, bringt das ganze musikalische Talent Frankreichs, könnte man es in Eins fassen, nicht zu Stande. Die Franzosen wissen nicht, was Gesangmelodik, nicht, was musikalische Komik ist. Die Komik liegt in ihrer sogenannten Opéra comique nie in der Musik, sondern in der Situation, gehört also dem Dichter, nicht dem Componisteur an. Man höre z. B. nur die beste Oper des Mr. *Adam*, seinen „Postillon de Lonjumeau," und darauf etwa „Elisire d'amore" von *Donizetti* oder auch „Don Pasquale." In einer Nummer der italienischen Partitur ist mehr rein musikalisches Element, als in allen drei Acten der französischen, deren Hauptverdienst eigentlich darin besteht: die grösste Armseligkeit der Melodik durch eine glänzende, piquante und fast immer geschmackvolle Technik dem Ohre des Laien zu verhüllen. Zu den geschmackvollen Instrumentationseffecten gehört denn freilich die obligate Peitsche des Postillons nicht, und der letzte italienische Componist hätte seine Partitur nicht durch solche Stall- und Knalleffecte verunziert.

Die Deutschen mit ihrem universellen Tongenie haben auch die komische Oper cultivirt. Wir erinnern an die Werke *Hiller's*, *v. Dittersdorf's*, *Schenk's*, *Weigl's*, *Eule's*, und vor Allen *Mozart's*, der freilich seine beiden Buffoopern „Così fan tutte" und „Nozze di Figaro" auf italienischen Text und für italienische Sänger componirte, also eigentlich als italienischer Componist in diesem Genre zu betrachten sein dürfte. Allein die deutsche Gemüthstiefe bekundet sich, namentlich in der „Hochzeit des Figaro" aller Orten, und, — mögen Autoritäten-Geschworene auch ihr Anathema gegen uns schleudern — oft nicht ganz am Orte. So z. B. ist die Aria di sortita in Es, mit der die Contessa im Figaro auftritt, für ein Lustspiel, wie dieser Figaro des *Beaumarchais*, jedenfalls zu tiefsinnig, zu gemüthsschwer, und würde in der ernstesten Kirchenmusik nicht nur nicht stören, sondern vollkommen passend und am Platze erscheinen. Mit der zweiten Arie „Dove sono" (C dur) ist es derselbe Fall, und singt Barbarina um ihre „verlorene Nadel" nicht eine so tiefschwermüthige F moll-Cavatine, als handele es sich um ein „verlorenes Lebensglück?" — In „Così fan tutte" sind ähnliche Sachen, die mehr in eine Opera seria, als in eine heitere Drolerie passen. In den Fehler einer solchen Gemüthsvertiefung und zu grosser Gefühlsinnigkeit wird ein geborener Italiener schwerlich je verfallen, da er wohl Sentiment, Leidenschaft, Elegisches auszudrücken vermag, nie aber die in der Tiefe des Herzens ruhenden Gefühlsperlen: tiefsinnige Melancholie, Dämonismus, Humor, zu Tage fördern kann. Der Südländer sieht alle Dinge und Verhältnisse dieser Welt mit offenem, unbefangenem, leiblichem Auge, nicht durch das

Medium der Phantasie, wie der Nordländer germanischen Stammes. Ein *Shakespeare*, *Sterne*, *Byron*, *Shelley*, *Dickens*, ein *Mozart*, *Bach*, *Handel*, *Gluck*, *Beethoven*, *Kant*, *Fichte*, *Hegel*, *Goethe*, *Jean Paul* konnte nur germanischen Ursprunges sein. Das unbegrenzte Reich der Seelengeheimnisse, der Dämmerung und der Nacht ist es, in dem der Genius des Germanen herrscht; dem romanischen Stamm gehört der helle, sonnige Tag, der geräuschvolle Markt des Lebens. —

Doch wir müssen, diese Andeutungen, als Skizzen, der Ausführung des Lesers überlassend, zu unserem „Don Pasquale," der uns und das gesammte Publicum in die heiterste Laune versetzte, zurückkehren. Das Sujet ist alt, oft und in verschiedenen Formen auf der französischen, spanischen, deutschen und italienischen Bühne erschienen; aber es gehört zu jenen unverwüstlichen Burlesken, die stets und in jedem Gewande auf's Neue interessiren. Don Pasquale, ein alter, reicher und geiziger Podagrist, will, — um den Trotz seines Neffen zu bekämpfen, der eine ihm durch den Don Onkel procurirte Frau ausschlägt, weil er eine andere (Norina) liebt, — heirathen und dadurch den Neffen enterben. Dottore Malatesta, des Alten Hausfreund und Vertrauter, erhält den Auftrag, eine Braut für ihn (Don Pasquale) ausfindig zu machen. Malatesta ist aber weit mehr der Freund des Neffen, als des geizigen Oheims. Der Umstand, dass Pasquale die Geliebte des Neffen, die schöne Norina, nicht kennt, wird benutzt, und Malatesta führt dem Alten Norina als seine Schwester zu, die eben aus der Pension komme und entschlossen sei, ihn zu heirathen. Der Alte ist entzückt über den Liebreiz, die Schüchternheit und Sittsamkeit der jungen Braut, man holt den Notar, um den Heirathscontract zu vollziehen, der Neffe und Geliebte der Norina wird als Zeuge herbeigeholt, und muss als solcher mit unterzeichnen. Kaum ist der Contract vollzogen, so wirft Norina ihre Maske ab, und aus der schüchternen Pensionärin wird die tobendste Xantippe. Der geprellte Don erhält nicht nur die colossalsten Rechnungen für neue Möbel, Putz- und Nippsachen, neue Livreen, Pferde und Wagen, Theaterlogenabonnement u. s. w., sondern endlich, als er sich, dem Treiben der jungen Frau, dem gänzlichen Ruine seines Etat de maison sich widersetzend, bis zu dem Schellworte „Coquette" hinreissen lässt, — eine charmante Ohrfeige. Diese Ohrfeige und ein aufgefangener Liebesbrief, in dem der Cicisbeo der jungen Frau ein Rendezvous erfleht, bringen den armen Don Pasquale aus aller Fassung. Er beschliesst, dem Neffen Ernesto diese Megäre von Weib zu überlassen, und hofft sich dadurch weit besser an ihm zu rächen, als durch Entziehung der Erbschaft. Mit dieser ächt komischen Wendung schliesst die Oper. Was die Musik betrifft, so stellen wir sie zwar nicht über die des „Elisire d'amore," was die Soli und die Duetten anlangt; doch ziehen wir die Ensemblestücke des „Don Pasquale" vor, und ein Quartett, wie das im zweiten Finale des letzteren, sucht man im „Liebestrank" vergebens. Dass die Musik durchweg reizend, melodiös, voll Grazie und piquanter Vocal- und Instrumentaleffecte, kurz: in der Form der Opera buffa vollendet ist, darf man von einem so glänzenden Talent in diesem Genre, wie *Donizetti*, wohl ohne Weiteres voraussetzen; ja was die technische Factur anlangt, so will es uns scheinen, als ob der berühmte Maestro fa presto diesmal im Ganzen und Einzelnen viel sorgsamer und feiner gearbeitet und auf das Pariser Publicum und seine Kritik (für Paris war die Oper bestellt) besondere Rücksicht genommen hat.

Die Aufführung war wo möglich noch vollendeter, als die der Linda. Signor *Rossi* ist ein wahrhafter Künstler, ein eben so meisterhafter Darsteller, als Buffosänger. Vom ersten Auftreten bis zur Schlussscene hielt er durch alle Stadien und Situationen den Character des alten, geizigen Podagristen Don Pasquale mit unvergleichlicher Consequenz fest. Die Verlobungsfeier im zweiten Acte enthielt eine Fülle von geistvollen und wahren Nuancen der feinsten Darstellung und treffendsten Mimik. Die entsetzliche Verblüfftheit, als Norina die sittsame Maske abwirft, um dem Geprellten als leibhafter Eheteufel entgegen zu treten, kann nicht ergötzlicher dargestellt werden, und in der Scene des letzten Actes, wo durch die Ohrfeige die Catastrophe herbeigeführt wird, erregte das ausgezeichnete Spiel dieses bedeutenden Künstlers das Gefühl des Mitleids und jenes wahren Humors, der sich nicht durch Lachen, sondern höchstens durch Lächeln kund gibt. Auch hat *Donizetti* die Stimmung dieses Moments sehr glücklich aufgefasst und in wirklich wehmüthigen Instrumentalaccenten wiedergegeben. Wir haben *Lablache* und *Rovere* nicht in der Rolle des Don Pasquale gesehen und gehört; zweifeln aber, dass sie besser gespielt und gesungen werden kann, als von *Rossi*, die Gigantenstimme des alten Löwen *Lablache* natürlich in Abrechnung gebracht. — Signora *Salvini-Donatelli* feierte einen neuen Triumph in der Partie der Norina, indem sie bewies, dass sie nicht nur im Tragischen (Gisella in den Lombardi alla prima crociata) und im Sentimentalen (Linda), sondern auch im Komischen eine Meisterin ist. Wir wissen in der That nicht, was wir an der Leistung der schönen Fanny-Norina mehr bewundern sollen: den graziösen, kecken Gesang, der, von einer seltenen Tonfülle unterstützt, den lautesten Beifall herausfordert, oder das sittlich lebendige Spiel voll sprudelnder Laune, Naivetät und Uebermuth. In diesem Spiel ist primitive, ächte Natürlichkeit und pulsirende Kraft; wem es zu greil scheint, der mag in's französische Vaudeville auf dem Gensdarmenmarkt gehen, und Pariser Minauderien, affectirte Grazie, parfümirtes Coquettiren, kurz: das glacirte Geisettenthum beklatschen. Signor *Conti* als Malatesta überraschte durch ein feines, gewandtes Spiel und reinen, wohlcolorirten Gesang in dem Grade, dass man sagen kann, er habe sich mit dieser Rolle endlich vollkommen in die Gunst des Publicums gesetzt, was ihm als Otello und Antonio in der Linda nicht so ganz gelingen wollte. Nach diesem Malatesta glauben wir, Signor *Conti* würde als Barbiere und als Belcore sehr beifällig aufgenommen werden. Signor *Bozetti* sang die als Character nicht recht hervortretende Partie des Ernesto namentlich in den beiden ersten Acten mit künstlerischem Aplomb; das Notturno im dritten Acte nahm er indess wieder etwas zu spitz und mager im Ton, was er gar nicht nöthig hat. Das Orchester war in den Parlandosätzen und anderen melodieführenden Stellen zu stark;

auch hörten wir manchen wildfremden Accord. Es sollte Herr *Bezanzoni* mehr auf richtige Stimmen und auf mehr Discretion im Accompagnement achten. Die Oper machte Furore. *H. T.*

Leipzig, den 8. November 1845. Fünftes Abonnementconcert, Donnerstag, den 6. November. — Ouverture zu der Oper „Mombar oder die Flibustier" von *J. F. Dobrzynski* aus Warschau (Manuscript), unter Direction des Componisten. — Arie von *Persiani*, gesungen von Miss *Dolby*. — Adagio und Rondo für Pianoforte mit Orchester, von *H. Herz*, vorgetragen von Fräul. *Marie Marrder*. — Meeresstille und glückliche Fahrt von *Goethe*, componirt von *L. van Beethoven*. — Polonaise für Pianoforte von *Chopin*, und „Die Forelle." Lied von *Franz Schubert*, für Pianoforte bearbeitet von *St. Heller*, vorgetragen von Fräul. *Marie Marrder*. — Zwei englische Volkslieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Miss *Dolby*. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur). —

Herr Musikdirector *J. F. Dobrzyński* aus Warschau, dessen Name in Deutschland schon oft und rühmlich, zunächst auf Veranlassung der vor mehreren Jahren von Wien aus eröffneten Symphonie-Preisbewerbung, bei der er, wenn wir nicht irren, den dritten Preis erhielt, genannt wurde, wenn gleich seine Werke weniger bekannt worden sind, hat in der angeführten Ouverture eine ansprechende und mit reicher Instrumentirung ausgestattete Composition gegeben. Ihre Beziehung zu der Oper, welche sie einzuleiten bestimmt ist, vermögen wir nicht zu beurtheilen, da wir diese selbst nicht kennen, und selbst die Notiz, dass der Text derselben nach der Erzählung *van der Velde's*: Die Flibustier, bearbeitet sei, gewährt jedenfalls keinen genügenden Anhalt dazu. Darum macht z. B. das lange Posaunensolo, mit dem die Ouverture beginnt und das sich nachher wiederholt, nur einen befremdenden Eindruck, der sich vielleicht mildern würde, wenn man die Intention des Componisten mit Rücksicht auf die Handlung der Oper und die darin enthaltenen Motive zu erkennen vermöchte. Als Musikstück für sich betrachtet, zeigt nun freilich die Ouverture wenig Originalität der Erfindung und besonders das zweite Motiv bewegt sich auf ziemlich oft betretenen Wegen, doch ist sie gewandt gearbeitet und wird überall günstig wirken.

Mit dem Vortrage ihrer Soli in diesem Concert hat Miss *Dolby* einen bedeutenden Fortschritt in der Gunst des Publicums gemacht. Sei es, dass Letzteres sich bereits an den Klang ihrer Stimme gewöhnt hat, oder dass die Sängerin gerade besser disponirt war, kurz: ihr Gesang war durchaus edel und schön, und erwarb sich ungetheilten Beifall. Bot auch die Arie von *Persiani* ihrer Trivialität wegen wenig Gelegenheit zu Characteristik im Vortrage, so machte doch Miss *Dolby* daraus das Mögliche und hob namentlich eine Zartheit und Grazie hervor, die wir in diesem Maasse bis jetzt noch nicht an ihr gehört hatten. Der gerade hierauf verwendeten Sorgfalt mag es wohl zuzuschreiben sein, dass auch die Stimme fast gänzlich frei war von den früher gerügten Mängeln. Besonders die beiden englischen (schottischen?) Volkslieder: „John Anderson, my jo" und „Charlie is my darling" etc., fanden lebhaften Anklang, sowohl durch ihre einfachen, aber dennoch eigenthümlichen Melodieen, als auch nicht minder durch den sinnigen Vortrag.

Fräul. *Marrder*, die Tochter des am hiesigen Stadttheater angestellten Schauspielers Herrn *Marrder*, gab erfreuliche Beweise eines bedeutenden Talents und einer tüchtigen Ausbildung in der Technik. Sie spielte sicher, geläufig und mit Bravour; liess auch ihr Vortrag noch Einiges zu wünschen übrig, so ist dies doch aus ihrer Jugend und aus der wohl noch mangelnden Uebung in öffentlichen Productionen zu erklären, wie denn auch die hier und da zu vermissende Fülle und Weichheit des Anschlags wohl zum Theil durch das Missverhältniss erschwert wurde, in welchem die zarten Finger und die Kraft der Spielerin zu dem Instrumente, einem nach englischem Systeme gebauten trefflichen Concertflügel aus der Fabrik der Herren *Breitkopf und Härtel*, standen. Fräul. *Marrder* berechtigt ohne Zweifel zu schönen Hoffnungen, und wir stimmen gern in den aufmunternden Beifall ein, der ihren Leistungen von dem zahlreichen Publicum zu Theil wurde.

Einen wahren Jubel erregte abermals die C dur-Symphonie *Franz Schubert's*. Dieses in allen Beziehungen merkwürdige Musikstück, das bei jeder Wiederholung von Neuem überrascht und, wenn auch vielleicht weniger das Gemüth, doch in hohem Grade die Phantasie des Hörers immer lebhafter in Anspruch nimmt, ist bei so manchen unverkennbaren Schwächen in der Form, welche hin und wieder noch der letzten Feile zu bedürfen scheint, von so mächtiger, sich vom Anfang bis zum Ende immer steigernder Wirkung, und enthält eine solche Fülle von schönen und geistreichen Gedanken, dass man ihm, nächst den *Beethoven'schen* Symphonieen, schwerlich irgend ein Werk dieser Gattung an die Seite zu setzen sich versucht fühlen wird. Der uns in diesen Blättern zugemessene Raum gestattet nicht ein tieferes Eingehen auf die wunderbaren Schönheiten dieser Symphonie, die mit der Zeit gewiss die Runde in der musikalischen Welt machen wird; deshalb beschränken wir uns darauf, der ausgezeichneten Ausführung derselben Seiten unseres Orchesters unter Herrn *Gade's* Leitung lobend zu gedenken, welches damit einen abermaligen Beweis seiner Trefflichkeit gegeben hat. *F. R.*

Leipzig, den 10. November 1844. Unter den musikalischen Unterhaltungen, die in der letzten Zeit den hiesigen Kunstfreunden geboten worden sind, verdienen zunächst drei Extraconcerte eine Erwähnung.

Das erste derselben ward am 18. October d. J. im Saale des Gewandhauses von der Violoncellistin Dem. *Lisa B. Cristiani* aus Paris gegeben, deren Auftreten in einem der letzten Abonnementconcerte bereits in dieser Zeitung besprochen worden ist. Da die Leser hierdurch von den Vorzügen ihres Spieles und von dem Eindrucke, den dasselbe gemacht hat, bereits unterrichtet sind, genüge es hier zu bemerken, dass Fräul. *Cristiani* in diesem ihren Concerte eine Fantasie über Themen aus den Puritanern, componirt von *Batta*, die „Ele-

gie" von *Ernst*, für das Violoncell arrangirt, ferner: Ständchen von *Franz Schubert* und La Musette, air de danse aus dem 17. Jahrhundert, beides von *Offenbach* für das Violoncell eingerichtet, und endlich mit den Herren *Grabau* und *Tautmann* ein Trio für drei Violoncelle (das Mannerterzett aus *Rossini's* Wilhelm Tell) mit der ihr eigenen Grazie und Virtuosität vortrug und verdienten Beifall erntete. Die anderen Nummern des Concertes bestanden aus einem *Beethoven*'schen Streichquartett (gespielt von den Herren Concertmeister *David*, *Joachim*, MD. *Gade* und *Grabau*), dem ersten Satze des als Quintett arrangirten Septetts von *Hummel* (Pianoforte = Herr *C. Reinecke*) und einigen Gesangvorträgen einer talentvollen hiesigen Dilettantin. — Die Concertgeberin liess sich darauf am 25. desselben Monats im Theater theils in mehreren der bereits im Gewandhause vorgetragenen, theils in neuen Piecen hören.

Am 3. November brachte Herr Musikdirector *E. Sobolewski* aus Königsberg zwei grössere Werke zur Aufführung. Das erste derselben: „Himmel und Erde, ein Mysterium von *Byron*," kam nur theilweise zu Gehör, und ist es deshalb um so schwieriger, aus den mitgetheilten Bruchstücken (Introduction, Chor, Melodram und Duett für zwei Soprane) die Intentionen des Componisten und seine Leistung zu beurtheilen, besonders weil dieses „Mysterium," als Mittelding zwischen Oratorium und Oper, einen ungewöhnlicheren Massstab zur Kritik bedingt. Ein Anderes war es zwar mit dem zweiten Musikstücke: „Süden und Norden, ein Tongemälde in Form einer Symphonie mit Chor," in so fern dieses unverkürzt vorgetragen wurde; allein auch hier gebrach es dem Hörer an einem näheren Verständnisse dessen, was der Componist damit auszudrücken beabsichtigt hat, und ein solches durch die auf dem Programm enthaltenen Notizen: 1) Adagio und Allegro. 2) Marcia (Zug der Mestizen). 3) Ditirambo (Gruss der indischen Mädchen). 4) Allegro (Erscheinung des Kreuzes am südlichen Himmel) nicht zur Genüge bewirkt werden konnte. Dem Vernehmen nach liegt dieser Symphonie ein Roman zu Grunde; wir haben nur zu bedauern, dass der Componist dem Publicum nicht Gelegenheit gegeben hatte, sich mit dem Gange der Handlung, die ihm als Vorwurf diente, vertrauter zu machen, und wir sind daher bei der Unbekanntschaft mit den näheren Beziehungen seiner Musik zu jenem nur im Stande gewesen, einen allgemeinen Eindruckes uns bewusst zu werden. — In beiden Compositionen ist ein entschiedenes Talent und grosse Gewandtheit in der Form nicht zu verkennen; dabei macht sich eine geschickte Tonmalerei, die uns nur hier und da zu weit getrieben schien, geltend, und die Instrumentation zeugt von einer geübten Feder. Allein wir können auch nicht leugnen, dass uns Vieles absonderlich und barock erscheinen ist, wenn wir auch einen Theil der Schuld daran den bereits erwähnten Gründen zuschreiben müssen. Hiernächst würde im ersten Werke das Melodram günstiger wirken, wenn Musik und Declamation nicht so oft in Conflict mit einander kämen und sich gegenseitig störten, und das Duett, trotz der grossen Schwierigkeiten von zwei jungen Dilettantinnen lobenswerth ausgeführt, trägt eine allerdings im Texte begründete, aber musikalisch betrachtet nicht schöne Hast zur Schau, welche beim Mangel an melodischem Flusse das Stück ziemlich trocken erscheinen lässt. In der Symphonie sind namentlich die Theile, deren Motiven ein nationales Gepräge gegeben ist, gelungen. Jedenfalls bedarf es wiederholter Aufführungen beider Compositionen, um in ihren Geist einzudringen. Die Aufnahme derselben war eine günstige.

Sonntag, den 9. November, Vormittags, hatte Herr *J. F. Dobrzynski* aus Warschau im kleinen Saale der Buchhändlerborse eine musikalische Unterhaltung veranstaltet, in welcher er mehrere seiner Compositionen hören liess, nämlich: Quintett in A moll für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle (die Herren Concertmeister *David*, MD. *Gade*, *Grabau*, *Grenser* und der Concertgeber), ein, wenn auch in der Erfindung der Motive nicht gerade originelles, doch ansprechendes und elegantes Werk; „La Partenza," Cavatine mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle, vorgetragen von Fraul. *Mayer*, Sangerin am hiesigen Theater; Notturno und zwei Mazurka's für Pianoforte, gespielt vom Concertgeber, von denen uns die zweite Mazurka am Besten gefallen hat; Sextett in Es dur für zwei Violinen, Viola, zwei Violoncelle und Contrabass (die Obengenannten und Herr *Demler*), darin das Scherzo und das Adagio (betitelt: „Elegia, hommage à Kosciuszko," in welchem eine schöne polnische Nationalmelodie sinnreich verwebt ist) besonders hervorzuheben; und Ballade für Baríton mit Begleitung des Pianoforte, gesungen von dem ersten Bassisten unseres Theaters Herrn *Rüdermann*. Sämmtliche angeführte Compositionen gaben rühmliches Zeugniss von dem Talente und der Bildung ihres Verfassers, und der zahlreiche Zuhörerkreis lohnte demselben durch reichen Beifall. —

Sommersiagione des italienischen Operntheaters u. s. w.

Neueste Epoche im italienischen Opernwesen.

Man sollte glauben, dass bei uns, im Vaterlande der Gesangkehlen, beim heutigen Jammerzustande der Maestri und Sanger, hier und da einstweilen, bis auf bessere Zeiten, ein Theater seine Pforten schliessen würde: aber nein! Eine immer thätige Operndampfmaschine verbietet jede Pause und jedes Zaudern. Die Herbstopern haben keine Achtung mehr weder vor der meteorologischen noch astronomischen Jahreszeit, und fangen in mancher grossen Stadt schon in der ersten Hälfte des August an, die Hitze weit lästiger zu machen, als sie wirklich ist. Bei dem immerwährenden Abgange vieler italienischen Virtuosi nach allen Winkeln der Erde würde dies fabelhaft klingen, wenn nicht andere einwandernde Virtuosi namentlich aus Kroatien, Frankreich, Russland, Spanien, Deutschland, Griechenland, England, Ungarn, Schweden, Böhmen — eine in der italienischen Operngeschichte ganz unerhörte Erscheinung — und die im Inlande ohne Unterlass im grössten Ueberflusse emporsprossenden Tonkünstler aller Art das ganze Getriebe in grösster Wirksamkeit erhielten. Eitelkeit, Eigenliebe, Speculation haben überdies dem neuesten italienischen Opernwesen eine ganz neue Physiognomie gegeben. Operuschreiber aus der mittleren und hö-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. **Nº. 23.** 1803.

Abhandlung.

Novitäten.

Yoriks erbauliche Betrachtungen über einen Besenstiel sind bekannt. Lichtenberg wünschte eine gründliche Untersuchung über die Zündlöcher, als das höchste der praktischen Philosophie. Sollte sich denn nicht ebenfalls etwas Verständiges über die Listen musikalischer Novitäten sagen lassen, wenn man auch eben so tief unter jenen witzigen Köpfen stünde, als diese Neuigkeiten über einem Besenstiel oder Zündloch? Ich dachte! Ich will Zündlöcher suchen; und jeder, der etwas sucht, gehet wohl vorwärts, aber nicht immer gerad' aus. Das Abschweifen ist ja überdies, wenn auch nur durch Verjahrung, denen verstattet, die über dergleichen Kleinigkeiten schreiben.

Was ich jetzt näher ansehen will, sind — man verstehe mich nicht falsch — die Verzeichnisse der Verleger von den bey ihnen herausgekommenen oder doch zu kaufenden Musikalien; was sie ihre Novitätenlisten nennen, wie man diese in Zeitungen und Intelligenzblättern, wie man sie auch im Intelligenzblatt gegenwärtiger Zeitung findet.

Zuvörderst fällt einem jeden, der diese Ankündigungen mit den vormaligen vergleicht, die so sehr vermehrte, weit mehr als verzehnfachte Zahl der öffentlich erscheinenden Musikalien auf. Unter den vormaligen wollen wir, um einen festen Punkt zu haben, die Anzeigen aus den achtziger Jahren des letzten Jahrhunderts, oder von der Zeit verstehen, wo vornehmlich Mozarts und Haydns Werke anfingen, sich über das ganze deutsche Publikum zu verbreiten. Auf dem Markte, wo sich die Waare — nicht in kurzer Stockung, sondern in fortdauerndem Ab- und Zufluss vermehrt, müssen sich auch die Abnehmer vermehrt haben. Auf dem Markte, wo sich, wie hier, die Waare weit mehr als verzehnfacht — mögen sich da wohl auch die Liebhaber gleichmässig vermehrt haben? Auf diesem Markte, wo sich die neuen Produkte so ungemein vervielfältigt haben — hat sich da wohl auch die Zahl der Produzirenden, (ich meyne, der Komponisten, nicht der Stecher und Drucker und Verleger,) oder doch ihr Fleiss ebenfalls so ungemein vermehrt?

Allerdings muss es so seyn! ist man wahrscheinlich geneigt zu antworten. Man würde es wohl bleiben lassen zu drucken, wenn man nicht Abnehmer finde! Man könnte nicht so vieles herausgeben, wenn man nicht so vieles empfinge! — Sollte damit die Sache entschieden seyn? Wir wollen sehen — und zwar erst etwas näher nach den Ankündigungen selber!

1) Es fallen von der grossen Menge neuer Musikalien die so äusserst zahlreichen nachgestochenen und nachgedruckten ab, von denen man vormals wenig oder gar nichts wusste. Der Missbrauch, der damit jetzt getrieben wird, ist bekanntlich übergross. Mancher Verleger, der jährlich einen ganzen Stoss Werke *) zu

*) Ich bediene mich dieses, hier freylich oft gemissbrauchten Ausdrucks, weil er gewöhnlich ist und Allen bezeichnet, was er bezeichnen soll.

baren Classe, die ihr liebes Kindlein gern öffentlich dargestellt zu sehen wünschen, bezahlen jetzt diesen Genuss meist mit bedeutenden Summen aus eigenem Beutel. Die fünf oder sechs Maestri von Renommé abgerechnet, muss sich ein minder bekannter es zu einem seltenen Glück anrechnen, wenn eine neue Oper von ihm, ohne dass er für die Mise en scène was auszulegen habe, aufgeführt wird. Gefallt sie ausserordentlich, sei es auch unverdienter Weise, so kann er, nebst einem sehr bescheidenen Geschenke von Seiten des Impresario, auch einer zweiten Scrittura, einstweilen für ein massiges Honorarium sicher sein, bis er sich einen Namen erworben, wo er dann mit vollem Rechte grosse Forderungen machen kann, wie dies in den letzten Zeiten namentlich Bellini und Verdi gethan. Missfallt seine Oper, dann hält es sehr schwer für ihn, eine zweite selbst unentgeltlich auf die Scene zu bringen; er sucht eine andere musikalische Beschäftigung, wird Kirchencomponist (versteht sich mit Opernmusik), Singmeister oder gar Sänger, versucht wohl sein Glück in der Fremde. Das war das Loos von beiläufig 150 italienischen Componisten der neuesten Opernepoche. Noch vor dreissig Jahren, wo ihre Zahl ziemlich gering war, wie z. B. Mayr, Paer, Nicolini, Pavesi, Generali, Mosca, Orlandi, Coccia und wenige Andere, da schrieb jeder für sich seinen eigenen Styl, und wurde auch der Regel nach anständig honorirt. Seit jener Zeit hat die heutige Cyclopenoper mit einem stationären Rossini'schen Auge und einem höllischen Gerassel die Sachen ganz anders gestaltet. Rossini, der überall herausguckt, sei die Oper auch von Pacini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci oder Verdi componirt, hat es nach all' seinen Triumphen nie gewagt, die Saiten so hoch zu spannen, wie Bellini und Verdi.

Mit der überschwänglichen Sängerzahl verhält es sich eben so. Die sehr wenigen heut zu Tage für die besten gelteuden werden gut honorirt (die oft in öffentlichen Blättern, oder von den Virtuosi selbst ausposaunten bedeutenden Summen sind fast stets unwahr, und selbst die in den Scritture (Contracten) angegebenen stehen meist nur auf dem Papiere da); die mittelmässigen haben einen verhältnissmässigen geringen, mitunter kümmerlichen Sold; eine dritte Classe singt ganz umsonst, oder zahlt dem Impresario mehr oder minder bedeutende Summen. Diese dritte Classe wächst seit Kurzem in Italien immer stärker an. Da es dabei allermeist auf Speculation abgesehen ist, so hat ein Fehlschlagen bei solchen Individuen gewöhnlich manches Traurige (unlängst gar Verrücktheit) zur Folge. Nothwendiger Weise setzt der Unterricht einer solchen respectablen Sängerschaar auch eine grössere Anzahl Singlehrer voraus. *Et hinc illae lacrimae.* Der Regel nach sind zu einem solchen Unterrichte nur gute Sänger von Profession berufen, also solche, die mehrere Jahre ihre Kunst selbst auf der Bühne trefflich ausgeübt haben, wie z. B. ein Crescentini, ein Bianchi, ein Ronconi (Vater), eine Bertinotti, eine Ferlotti und viele Andere; nur diese können lehren, wie man auf der Bühne und in einem Saale zu singen hat. Kein Conservatorium sollte practischer guter Sänger als Singlehrer entbehren. In ihrer Ermangelung können es auch Vocalcomponisten sein; nur müssen sie durch vieljährige Theaterfrequenz und aufmerksame Anhörung guter Gesangkünstler einen Fonds practischer Kenntnisse gesammelt haben. Als Beispiel eines solchen Lehrers mag hier Marchesi zu Bologna, der jahrelang Operndirector war und viele gute Schüler gebildet hat, vor Allen genannt werden. Nächst ihm waren es noch vor mehreren Jahren Minoja und Pater Bonfichi zu Mailand, und Salari zu Bergamo. Ausser diesen beiden Categorieen verdienen wohl die Wenigsten den Namen Singlehrer; ihre Zahl nimmt jetzt in Italien mit dem aller Orten erstaunlichen Sängerconcurs zu, darunter viele junge Maestrini, die so eben ihre oberflächliche Compositionslehre absolvirt, sich am Meisten berufen glauben, im Gesange Unterricht zu geben, und auch ihre Schüler finden. Zum Glücke trägt der Italiener schon von seiner Geburt an natürliche Gesanganlagen in sich, und an guten Lehrern haben sie in ihrem Lande noch heute keinen allzugrossen Mangel; allein beschränkte Mittel und Speculation begnügen sich dermalen auch mit Singlehrern, die nichts weniger, als diesen Namen, verdienen, wodurch um so mehr ein Tross von Alltagssängern entsteht, als auch die Lehrzeit allzusehr beschränkt ist. Mailands grosses Centrum, wo Jahr aus Jahr ein die Sängergeschäfte für den ganzen Erdkreis abgemacht werden, bildet eben jetzt im Jahre 1845 eine förmliche Singschule; die Solfeggi, Vocalizzi, Arien, Duetten, senden ihre oft nicht köstlichen Töne, Läufe, Gurgeleien, Seufzer mit Ziererein untermengt, fast aus allen Fenstern dem Ohre des Vorübergehenden zu. Möchten nur alle heutigen Virtuosi insgesammt nicht allzuschnell ein Opfer der jetzigen Massenopern werden! Indess unserer Theatersensale und Theaterjournalistik befinden sich bei diesem Operuwirren gar nicht übel. Beide sind oft ausgelassen in ihrem Lobe, und da auch in der neuesten Zeit das Publicum Vieles in der Oper beklatscht, das weder Maestro noch Sänger verdient, so lässt man alle Drei sagen und thun, was ihnen beliebt, und denkt sich das Beste dabei. Es ist überhaupt hier zu Land, wenigstens jetzt, recht gescheid, sich in dergleichen Urtheile gar nicht einzulassen, und sich dabei, besonders in Gesellschaften, auf die Kunst des Schweigens zu verstehen. Und da gerade von Urtheilen die Rede ist, so mag hier zum Schlusse dieser flüchtigen Bemerkungen die Essenz des allerneuesten Urtheiles eines Italieners über unsere deutsche Musik Platz finden. Ein in einer bekannten italienischen Zeitschrift vom 8. September 1845 „Armonia e Melodia" überschriebener und B. Rossi unterzeichneter Artikel sagt im Wesentlichen unter vielem Anderem: „Den Italienern gehört (in der Musik) die Zeichnung (*il disegno*); die Deutschen, die, fortschreitend in der Harmonie, in der reinen und erhabenen Melodie unthätig und ohnmächtig geblieben sind (*progressivi in fatto d'armonia, rimasero inerti ed impotenti alla melodia pura e sublime*), die plastischen und einigen Deutschen (*plastici e ghiaroscuristi*) haben niemals mehr, als ein vollkommenes musikalisches Colorit, gehabt, und ihre Musik erhebt sich kaum einen Grad über ihre Kunst zu malen (*la loro musica appena si eleva un grado sulla loro arte di dipingere*)." — Einen Tag vorher, nämlich den 7. September d. J., schrieb der Pariser Menestrel, von Bellini sprechend, den er zu

Palermo geboren werden lässt: „*Beethoven était peut-être (!) un plus grand génie, mais il n'a, comme Bellini, écrit chez nous*“ etc. Welcher von beiden Journalisten übertrifft den Anderen an musikalischer Weisheit?

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Lyon wurde eine neue Oper: „Die Jugend Carls des Zwölften,“ Musik von *Rosel*, beifällig aufgeführt.

Die von dem französischen Unterrichtsministerium niedergesetzte Commission zur Hebung des Gesanges (s. d. Bl., S. 493) hat ein Programm veröffentlicht, worin sie die Componisten zur Concurrenz für Compositionen von religiösem, moralischem, geschichtlichen und alltäglichen Liedern einladet. Der Preis für das beste Werk in jeder dieser Gattungen ist 300 bis 600 Franken; die Compositionen müssen bis 25. December d. J. beim Ministerium eingereicht werden. Die Gesänge müssen zwei- bis vierstimmig und nach gewissen speciellen Vorschriften componirt sein. Die Gedichte dazu sind vorgeschrieben; es sind für dieses Mal 40 an der Zahl, namentlich von *Corneille, Racine, Fontaine, Boileau, Delille, Florian, Chateaubriand, Lamartine, Lebrun, Beranger* u. A.

Am 1. November ist *Sophocles'* Tragödie: „Oedipus auf Kolonos,“ nach der *Donner*'schen Uebersetzung, mit Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, auf dem Theater im neuen Palais zu Potsdam zum ersten Male aufgeführt worden.

Der „Walzerkönig“ *Johann Strauss* aus Wien befindet sich mit seinem Orchester jetzt in Berlin und gibt daselbst im *Kroll*'schen Etablissement sehr besuchte Concerte. — Vorher hatte er in Dresden mehrere dergleichen Concerte gegeben.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint am 15. November 1845:

Fantaisie pour le Piano
sur des thèmes de l'Opéra:
Le Barbier de Seville de Rossini
composée par
S. Thalberg.
Op. 63.

Fantaisie pour le Piano
sur le célèbre air
Auld Robin Gray
composée par
Fréd. Kalkbrenner.
Op. 178.

Leipzig, im November 1845.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erscheint im Januar 1846:

Trio
für Pianoforte, Violine und Violoncelle
componirt von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 66.

Leipzig, im November 1845.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Goedsche** in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikalien-Handlungen des In- und Auslandes zu haben:

Bergt, A., Die christlichen Feste, leicht ausführbare Kirchenmusik für Orgel, Gesang und Orchester. 1. Heft. Cantate. Anmeldungswürdigen! zu Die steigt unser Preisgesang. 1 Thlr. 3 Ngr.

Geissler, C., 8 Melodieen zum Vaterunser und zu den Einsetzungsworten des heiligen Abendmahls mit einstimmiger Orgelbegleitung. 2. Heft. 20 Ngr.

Müller, W. A., Tenelust. Eine Sammlung leichter und gefälliger Tänze für das Pianoforte. 2. Heft. 10 Ngr.

— — Liederkranz. Sechs Lieder für eine Singstimme. 10 Ngr.

Weingarten, P., Leichte Violinduetten für Anfänger bearbeitet. 5 Hefte, jedes à 5 Ngr.

In unterzeichneter Musikhandlung erschien so eben mit Eigenthumsrecht die Oper:

Belisar.
Musik von **C. Donizetti.**
im zweihändigen Clavierauszug (Zeunstich).
Preis 5 Fl. 24 Kr. oder 3 Thlr.

München. **Jos. Aibl,** Musikhandlung.

Mit Eigenthumsrecht erscheinen in unserem Verlage:

Schuberth, C., Grosses Quintett für zwei Violinen, Viola und zwei Violoncelle. Op. 45.

Vieuxtemps, H., Zweites Concert für Violine mit Orchester oder Piano. Op. 19.

Willmers, R., Concertstück. Grande Fantaisie pastorale pour Piano avec Orchestre. Op. 49.

Hartmann, J. P. E., Preiscomponist, Grosse Sonate für Piano und Violine. Op. 30.

Krug, G., Oberländ-gerichts-Rath (Preiscomponist), Grosses Trio für Piano, Violine und Violoncell. Op. 5.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Es wird für einen ersten Violinspieler, der gleich vorzüglich als Solo- wie Orchestergeiger ist und der gegenwärtig die Concertmeisterstelle in einer Hofcapelle bekleidet, eine Anstellung in gleicher Eigenschaft oder auch als Musikdirector bei einem stehenden Theater, einer städtischen Capelle u. s. w. gewünscht. Derselbe hat sich durch seine Kunstreisen sämmtl., wie durch seine Compositionen schon einen ehrenvollen Ruf erworben und ist in jeder Beziehung für die darauf Reflectirenden eine ganz vorzügliche Acquisition. Das Nähere durch die Expedition des illustrirten Volksblatts in Stuttgart.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November. **№ 47.** 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Aus Dresden. Aus Erfurt. Aus Leipzig. Sommerengagement des italienischen Opernheaters u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. Zweiter Theil. XXII und 661 Seiten nebst Notenbeilagen, 204 Seiten. 4. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1845. 16 Thlr.

Der zweite (mittlere) Theil des gewaltigen Werkes, dessen Forschungen für die Geschichte der Kunst, wie des religiösen Lebens gleich wichtig und ergebnissreich sind, liegt nun vollendet vor uns. Da die Anlage desselben, die Grundsätze und Ansichten des Verfassers bei Gelegenheit des ersten Theiles in früheren Blättern dieser Zeitschrift (April 1845.) bereits zur Sprache gekommen sind, so dürfen wir hierüber diesmal kürzer sein, und dagegen Gelegenheit nehmen, auf einige künstlerische und kritische Fragen näher einzugehen, in welchem Gebiete der Verfasser so Vieles anregt, was einer weiteren Besprechung bedürftig scheint.

Dieser Theil umfasst den evangelischen Kirchengesang im 17. Jahrhundert. Innerhalb desselben, wie im 16., eine periodische Gliederung zu entwerfen, ist, wie der Verfasser darthut (S. 3), für dieses Jahrhundert nicht passend, indem hier nicht mehr, wie dort, zwei bestimmt abzugrenzende Richtungen, als Keim und Entfaltung, Alt und Neu, nach einander folgen, sondern vielmehr diese beiden Hauptrichtungen das 17. Jahrhundert hindurch, neben einander bestehend, sich wechselseitig steigern und auflösen, um die letzte (vierte) Periode, die Bach'sche Zeit, zu begründen. Deshalb ist der Plan und die Anordnung hier nicht nach zeitlicher Entwickelung, sondern nach der Entfaltung jener beiden Richtungen, wie sie neben einander bestanden, vom Verfasser festgestellt, da auch der 30jährige Krieg keinen kunsthistorischen Wendepunct begründe (S. 2—3). Es sind demnach folgende Hauptabtheilungen zu Grunde gelegt:

Erstes Buch: Nachklänge des 16. Jahrhunderts; Preussische Tonschule; Berliner geistliche Sänger. S. 1—184.

Zweites Buch: Einfluss Italiens auf den deutschen evangelischen Kirchengesang. Schütz; Prätorius; Sachsen, Thüringen; der Rist'sche Sängerkreis. S. 196—429.

Diesen Hauptabtheilungen schliessen sich an: „Ergänzungen über Setzer und Sänger geistlicher Weisen in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts," — „Andeutungen der Folgezeit" (440—534), — „Melodieenbücher" (532—603), „Orgelspiel: Scheidt und Pachelbel" (610—660); welche drei letzten Abschnitte, da sie den übrigen nicht streng beigeordnet, wohl als eigenes drittes Buch zu betrachten sind. — Die Eintheilung ist lichtvoll, übersichtlich, mit der des vorigen Theiles übereinstimmend, und eine willkommene Stütze der Bewältigung des schwierigen Stoffes.

Von dem Höhepuncte aus, welchen der tiefromme selige Tondichter Eccard genommen, ist ein weiteres Hinaufsteigen oder Ueberbieten in seiner Richtung fast undenkbar; und so ist auch Keiner der Folgenden, der ihn in wahrer Heiligkeit des Kirchengesanges auch nur erreicht hatte; nur verwandt anklingend, in seinem Geiste singend, können wir den edlen Matthäi nennen, wenn das Beispiel 224 von ihm herrührt, das man Eccard's werth nennen möchte, weit mehr, als das ihm gewisser zugeschriebene Beispiel 70 (Text S. 150). Nirgend ist auch bei Stobäus nicht, die bildliche Anschaulichkeit Eccard's (S. 120), der heilige Schwung, die Sicherheit der Vollendung zu finden, die jenen einzigen Künstler auszeichnet. Die genannten beiden, Stobäus und Matthäi, und ausser ihnen Weichmann, Strutius und Cruger, sind die kräftigsten Fortüber und Nachsänger der frommen, acht evangelischen Richtung des Gesanges, welche Eccard begründet und eigentlich auch vollendet hat. Denn ein wesentlich Neues, was seine Richtung weitergeführt hätte in Entfaltung der Melodie oder Harmonie, haben seine Nachfolger nicht gebracht; vielmehr sind sie Alle mehr oder weniger von der steigen Entwickelung jener urkräftigen Sangesweisen abgewichen. Dieses Abblühen des heiligen Gesanges geschieht nicht schnell, sondern in dem Zeitraume von einem Menschenalter und drüber. Es äussert sich zunächst in dem Verbleichen der Kirchentone, welche seit dem Auftreten der Chromatiker (s. Winterfeld's Gabrieli, Th. 1, 116. 2, 74) allmälig zurückgedrängt und dem neueren Systeme zweier Tongeschlechter nachgesetzt werden. Fast gleichzeitig verschwindet auch, was die herrlichen Volkslieder der Reformationszeit und frühere Jahrhunderte auszeichnete, der rhythmische Wechsel *). Wenn nun dagegen eine grössere Selb-

*) Ich habe seit einigen Monaten — nachdem jene Relation über den ersten Band geschrieben war — mit einigen Freunden des heiligen Gesanges einige dreissig der schönsten Lieder des ersten Bandes durchgesprochen, die meisten von Eccard und Harder. Alle waren von der neuen ungeahnten Schönheit entzückt, von den fernen heiligen Tönen berauscht, und

ständigkeit der Schaffenden scheint errungen zu sein, indem diese, der Gemeinde und den Volksweisen gegenübertretend, eigene neue Gebilde in die Kirche einzuführen trachten: so ist ihr Einfluss auf den Gesang der Gemeinde desto geringer gewesen, indem ein verhältnissmässig kleiner Theil dieser späteren Weisen in der Kirche heimisch geworden. Zwar lässt sich ein ähnliches Ergebniss auch in der vorangegangenen Periode nachweisen,

gestanden, dass dieser Gesang alle späteren, selbst Handel und Bach, an Tiefe und Herrlichkeit weit übertreffe. Grosse Schwierigkeit machte anfangs der augmentirte rhythmische *Wechsel*. Ich hatte deshalb über jedem einzelnen Tact die Zahl der Schläge mit Ziffern bemerkt (resp. 3, 4, 6-Viertel oder Halbe); es wurde nach einfachen Viertel- oder Halbschlägen tactirt, und kam mit einiger Mühe, die sich reichlich lohnte, zu Stande. Hierbei ward ich aber zur Bestärkt in der früher ausgesprochenen Ansicht, dass nämlich der Wechsel des *Rhythmus* zugleich einer des *Tactes* sei, selbst wenn 3, 6, 4, 3 unmittelbar einander folgen; wenigstens war es auf keinem anderen Wege den Sängern anschaulich zu machen. Wenn also der Verfasser den Ausdruck: *Tactwechsel* (S. 419) zurückweist, so scheint sich dies mehr auf die bestimmte Weise ausgeführten Tactwechsels zu beziehen, dergleichen im 17. Jahrhundert an die Stelle des älteren rhythmischen Wechsels getreten sei (wie in dem Beispiele 102, Th. 2 zu sehen). Man kann aber auch des Verfassers eigener Tactabtheilung z. B. die Weise: „Entlaubt ist uns der Walde" (Th. 1, Beisp. 137) nicht anders singen als:

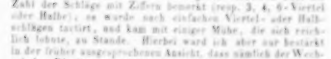

Ferner hatten wir auch schon früher bemerkt, dass sich die *Syncope* — gegen des Verfassers Ansicht (Th. 1, S. 37) — doch nicht ganz abweisen lasse. Ausser dem neulich in dieser Zeitschrift angeführten Beispiele (April 1845, S. 270) ist auch hier in dem angegebenen Beispiele der dritte Tact der Oberstimme zwar für sich deutlich durch die Sechs angedeutet; die Sopran singen es auch so, bis der Bass hinzutritt, und ihr *dritter* Achtel unwiderstehlich in die Syncope hinüberzwingt:

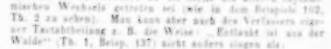

Eben so ist im zweiten Theile, um nur wenige aus vielen zu nennen, Beisp. 60, Tact 3 mit den Nebenstimmen nur mit Mühe ohne Syncope zu singen, zumal da die Gesammtsumme der Viertel jenen Tactes acht beträgt; Beisp. 52, Tact 3, ist es ohne Syncope ganz unmöglich. — Wenn nun der Verfasser den Namen: „*Tactwechsel*" mit Tadel abweist (S. 419), so anderswo diesen dem *rhythmischen* Wechsel ausdrücklich entgegenstellt (128): so fällt dagegen auf, dass er einmal (100) dennoch beide Ausdrücke gleichbedeutend gebraucht: „Die beiden Zeilen des Aufgesangs zeigen . . . rhythmischen *Wechsel*, nach einem Ausdrucke schreibet der Gesang [nämlich] in *triplirtem Tacte* fort" u. s. w. Und ein anderes Mal ist S. 227 dasjenige geradezu Tactwechsel genannt, was I, 73—75 als rhythmischer Wechsel erscheint.

Ich hoffe übrigens, in der Auffassung wenigstens bei Eccard keinen Missgriff gethan zu haben, weil wir die Noten nach der Vorschrift singen, der Eindruck unwiderstehlich schön war, und diese rhythmisch wechselnden bald der Lieblingslieder unserer kleinen Gemeinde wurden. Um so mehr wünschten wir sowohl hier als in der Abhandlung über Gabrieli (Th. 1, S. 135) den schwierigen Ausdruck dem Verständnisse näher gebracht. Der hochgeehrte Verfasser möge in unseren Fragen nicht Ergebnisse erblicken, sondern den aufrichtigen Wunsch nach Belehrung.

indem auch von dorther die grössere Zahl der heimisch gewordenen Lieder aus dem älteren Volks- und Kirchengesange herstammt; aber auch diejenigen Weisen, welche urkundlich von Eccard, Hassler, Rugelmann u. A. herrühren, klingen noch immer den alten ursprünglichen Ton an, wie aus dem Herzen des Volkes, treten nicht als fremdes Selbständiges ihm gegenüber; selbst die frei künstlerischen Festgesänge Eccard's gehören noch diesem Tone an, den man nicht beschreiben kann, nur anschauen durch Vergleichung mit denen der Sänger des 17. Jahrhunderts.

Dieses Unnennbare, dessen Untergang Manche nur natürlich finden, Wenige erkennen und beklagen, sucht der Verfasser mehrmals der Erinnerung lebhafter einzuschärfen, oft mit wärmerer Rede die neueren Einreden gegen die Wirksamkeit der Kirchentone zurückweisend, ohne deshalb für die Schönheit späterer Entwickelungen der Kunst sich zu verschliessen. Der Gegenstand selbst mag, äusserlich genommen, immerfort streitig bleiben oder zu Gunsten der neueren Tonarten entschieden werden, wie dieses im Sinne unserer Zeit noch kürzlich durch Marx (Compositionslehre I, 340) geschehen ist. Innerlich aber betrachtet, d. h. nicht allein im Sinne jener Zeit, sondern auch von Seiten des absoluten Kunstwerthes, haben die wundervollen Gebilde aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, vorzüglich die Lieder Eccards, welche Winterfeld im ersten Bande mitgetheilt, eine solche vollendete Schönheit, dass wir selbst ohne die warme Vertheidigung des liebevollen Verfassers um dieser einzigen Denkmäler willen den Untergang jener Periode beklagen würden. In Eccard's Zeit offenbart sich eine mystische Herrlichkeit des älteren Protestantismus, welche wenigstens in dieser Weise — man könnte sie die volksmässige Kirchlichkeit nennen — nicht überboten, kaum in einzelnen Werken später erreicht ist. Dies wird, wie wir es selbst erfahren, jeder Unbefangene fühlen, der etwa nur musikalisch die Eccard'schen Tonsätze sich vorüberführt, obwohl die Weihe der Empfindung auch nur den evangelischen Herzen und Bewusstsein aufgehen wird. Die nächstfolgende Zeit ist durch den verheerenden äusseren Krieg, der den inneren in Ursache und Gefolge hatte, so sehr der glücklichen Einheit entfremdet, dass für eine neue Kunsthütte der Boden gänzlich unterwühlt scheint. Dennoch heben sich aus dem düsteren Gewirre die herrlichen Gestalten Gerhard's und Flemming's hervor, deren Kirchenlieder an religiöser und poetischer Tiefe die Zeit Luther's weit übertreffen. Aber sie zeigen eben die Gewalt des Wortes und der Reflexion, welche der tonkünstlerischen Entwickelung an sich nicht günstig ist. Die schwächeren Dichter neben ihnen zeigen noch auffallender, wie der Streit, das Fragen, die kalte Reflexion überwaltet, und wir finden sogar rationalistische Anklänge in manchen Wendungen der Lieder, in den Umschreibungen Gottes durch den „Allerbichsten" (im Beisp. 136, 131); in den immer herberen, mehr moralischen, als ascetischen Selbstpeinigungen. Neben diesen Texten erscheinen oft die Tonsätze weit inniger, wie zum Zeichen der Unvermüstlichkeit deutschen Gesanges, wenn auch anderseits oft der Text die Töne herabgedrückt, den Tonmeistern die Schöpfungskraft geläbmt hat (vergl. S. 439). — Dasjenige aber, was für jenes aufgegebene Gut

gewonnen ward, die in Italien angebahnte Richtung auf Wortausdruck, Declamation, Darstellung besonderer Seelenstimmungen (190, 197, 344, Gabr. I, 120), kann in der That für jene Zeit kaum ein Gewinn genannt werden. Denn der italienische Einfluss bringt zunächst ein weltliches Element in den Kirchengesang, das von jener älteren Weise, Volksmelodieen auf den Choral zu übertragen, weit entfernt, sich dem frommen deutschen Geiste ursprünglich fremd zeigt (424, 605). So ist der Gesammtcharacter dieser Periode der einer Uebergangszeit, die minder an sich bedeutend und nicht in sich selbst den Höhepunct tragend, vielmehr auf eine spätere Zeit als ihre Vollendung hinweist (s. Schlusswort). — Selbständigen Werth hat diese Periode — wenige vorzugliche Meister und Tonsätze ausgenommen, die doch alle nicht zu Eccard reichen (vergl. S. 135) — vornämlich darin, dass die Kunstmittel vervielfältigt, die Fertigkeit der Ausführenden erhöht, und somit auch das Orgelspiel durchgebildet wird (197, vergl. 615 fg.).

Dies ungefähr sind die Hauptsätze, welche wir aus dem vorliegenden Bande gelernt haben. Doch sind solche Abschattungen allgemeiner Ergebnisse geringfügig ohne den Genuss des Miterlebens, welchen das treffliche Werk durch seine reichhaltigen und mannichfaltigen historischen Bilder gewährt. Scheint hier zuweilen in den Aufführungen aus den Vorreden, Lebensverhältnissen, Urkunden u. s. w. zu viel gethan zu sein, so wird man doch bald inne, wie alle diese kleinen Züge dem Gesammtbilde nicht entbehrlich sind, sondern es vielmehr mit hervorbringen. Denn wir erhalten durch diese scheinbar untergeordneten Erzählungen — wie von der fruchtbringenden Gesellschaft (286 fg.), den traulichen Zusammenkünften in Alberts Garten (115, 149), den Lob- und Preisgedichten (260) u. s. gar schöne lebendige Bilder jener bewegten Zeit, erkennen ihre Kraft und Schwäche, und fühlen uns erbaut von dieser eigenthümlichen Haltung des Lebens, von dem innigeren religiösen Lebensgenusse und allen den geistigen und geselligen Verhältnissen, welche eben diesen Standpunct der Kunst, diese Nachblüte heiligen Gesanges gezeitigt haben. Ein ähnliches, theilweise noch reicheres Bild einer bedeutenden Gegenwart hat der Verfasser in seinem früheren Werke über Gabrieli (Berlin, 1834) gegeben, welches die Blüte des katholischen Gesanges mit gleicher Unbefangenheit und Schönheit darstellt. Oftmals ist dieses Werk für das spätere ergänzend hinzuzurichten, was uns leider erst nach Absendung der ersten Relation vergönnt war *).

(Fortsetzung folgt.)

*): So z. B. gibt jenes Buch genaue Nachweisung über die Kirchentöne, über manche terminologische Schwierigkeit, über das Verhältniss des Volksgesanges zum kirchlichen u. s. w. Nur in Bezug auf den rhythmischen Wechsel und die Rhythmik überhaupt bleibt manche Frage übrig. (s. Gabr. Theil I. s. 127.

Nachrichten.

Prag. Seit mehreren Wochen habe ich die wenigen Notizen, die ich Ihnen über einige Concerte und interessante Gaste mitzutheilen habe, aufgespart, um zugleich von einem Ereignisse unserer Bühne, einer neuen Oper, Bericht erstatten zu können. Es war uns *Flotow's* „Alessandro Stradella" versprochen worden; da jedoch diese Oper schon so oft angekündigt und wieder abgesagt wurde, dass man bereits an der Möglichkeit ihrer Aufführung zu zweifeln beginnt und ich fürchten muss, dass jene Zusage erst nach einer Reihe von Wochen und Monaten, vielleicht erst unter der neuen Direction? — erfüllt werden dürfte, so muss ich schon Ihre Nachsicht ansprechen und Sie bitten, mit der kleinen Ausbeute vorlieb zu nehmen, die ich Ihnen darzubieten habe. Wir sahen nämlich in der letzten Zeit als Opernguste: Dem. *Hetzenecker*, königl. Hof-, Capell- und Opernsängerin aus München, Signora *Marietta Alboni*, Sängerin der grossen Oper des Theaters alla Scala in Mailand, Frau *Louise v. Pistal*, geb. *Gaed*, vom Hoftheater zu Detmold, dann die Herren *Montresor*, erster Tenorist und Mitglied der Gesangsacademie zu Rom und Florenz, und *Allfeld* aus München.

Dem. *Hetzenecker* eröffnete ihre Gastdarstellungen mit dem Romeo in den Montechi e Capuletti und bewährte sich bei ihrer ersten Erscheinung als eine ausgezeichnete Künstlerin, die eben so sehr als dramatische Sängerin wie im coloririten Genre ihren Platz behauptet. Ihre Stimme ist ein klangvoller, doch nicht glänzender Mezzosopran von bedeutendem Umfange, den sie in einer trefflichen Schule ausgebildet hat, und sie vereinigt eine richtige Auffassung des dramatischen Characters mit ausdrucksvollem Gesange und reicher und geschmackvoller Coloratur. Wenn wir ihre erste Gastrolle mit der zweiten, Rosine im Barbier von Sevilla, vergleichen, so finden wir an der letzteren nichts zu tadeln, als etwa einige Fiorituren, die in der komischen Oper nicht ganz an ihrer Stelle waren, nichts zu wünschen, als etwas mehr Lebhaftigkeit, und obschon Dem. *Hetzenecker* hier Gelegenheit hatte, ihre muster- und meisterhafte Mezza voce im schönsten Lichte zu entfalten, scheint doch aus dieser Parallele hervorzugehen, dass die ernste und elegische Manier die Hauptsorge der geschätzten Künstlerin ist. Zu ihrer Einnahme hatte Dem. *Hetzenecker* eine Wahl getroffen, die ihrem Geschmack Ehre macht: *Gluck's* „Iphigenia auf Tauris"; leider bewies ein, zumal in den Logenreihen, sehr schwach besetztes Haus, dass der Geschmack des Publicums — nicht so classisch ist, und die alte Wahrheit bestätigte sich auf's Neue, dass man in Prag nicht, wie in Wien und in anderen grossen Städten, nur wegen der Person, sondern blos wegen der Sache, des Stückes oder der Oper, in's Theater geht. Als vor zwei Jahren Mad. *Stöckl-Heinefetter Gluck's* grossartiges Werk nach einer Reihe von Jahren der Vergessenheit entzog, lohnte ein überfülltes Haus ihre würdige Wahl; doch schien damals das junge Theaterpublicum nicht zu wissen und das ältere vergessen zu haben, wie wenig sinnlichen Ohrenkitzel der ehrwürdige Tonmeister dargeboten habe; diesmal müssen wir leider gestehen: die Benefiziantin wurde mit der ersten besten modernen Oper eine ergiebigere Einnahme gemacht haben. Iphigenia eignet sich nicht ganz für die Stimme der Dem. *Hetzenecker*, die nicht jene Fülle und Grossartigkeit hat, womit Mad. *Heinefetter* imponirte, doch ersetzte die Künstlerin die-

sen Mangel durchaus befriedigend durch die herrlichste geistige Auffassung, und verewigte, vollkommen in die Intentionen des Tondichters eingehend, mit einem hinreissenden Gefühlsausdrucke die antike Ruhe und Würde, welche diese musikalische Gestalt so eigenthümlich charakterisirt. Der Erfolg war so glänzend, dass eine Wiederholung bei vollem Hause Dem. *Hetzenecker* die schönste Genugthuung verschaffte. Die Herren *Baus* (Orest), *Ennminger* (Pylades) und *Strobatz* (Thoas) unterstützten den Gast sorgfältig. Ein Gleiches kann man von dem männlichen Chore sagen; der weibliche war, wie gewöhnlich, sehr schlecht. In der „Norma" bewies sich Dem. *Hetzenecker* abermals als gesteuchte und gefühlvolle dramatische Sängerin, und sollten wir sie unserer Norma-Scala einreihen, so würde uns die Wahl sehr schwer werden, ob wir ihr oder Frau v. *Hasselt-Barth* den Vortrag einräumen sollen. Dem. *Hetzenecker* nahm glänzend von unserer Bühne Abschied; möge sie uns bald wieder besuchen!

Signora *Marietta Alboni*, welcher von Wien und Italien ein grosser Ruf vorausging, der sie eine der ersten Altostimmen unserer Zeit nennt, hat ihre Kunstleistungen in unserer Stadt mit einem Concert im Saale der Sophieninsel eröffnet, und schon da die Erwartung mehr als erfüllt, welche die Zeitungstrompeten erregten, gegen welche man allmälig immer mehr misstrauisch wird. Signora *Alboni* besitzt eine wahrhaft wunderschöne und energische Stimme von bedeutendem Umfange, womit sie, in der elegantesten italienischen Schule gebildet, sowohl im coloriren als gefühlvollen Gesange Ausgezeichnetes leistet. Ihr Ton ist rund, voll und schön, frei von jedem Beiklang, und mit einer bis in die kleinsten Nuancen trefflichen Coloratur vereinigt sie ein grossartiges Portamento, Ausdruck und Geschmack, Energie und Weichheit, Humor und Gefühl und eine treffliche Vertheilung von Licht und Schatten. Sie zeigte sich gleich in der ersten hier noch unbekannten Nummer ihres Concertes: Romanze aus der Oper „Lara" von *M. Salvi*: „Sospirando, piangendo Cimbora," als sentimentale Sängerin, während sie in der grossen Arie aus der Oper Semiramis von *Rossini*: „In si barbara sciagura" ihre Bravour, und in dem Recitativ und Rondo aus der Oper: Die Italienerin in Algier „Pensa alla patria e intrepido" selbst der trefflichen Methode und Virtuosität auch einen fragonten Humor entfaltete. Die Schlussscavatine aus der Oper Betly von *Donizetti*: „In questa semplice modesta asilo" ist brillant und zierlich, doch von keiner grossen Bedeutung. Im Theater sang sie zwei Mal den Malfe Orsini in „Lucrezia Borgia" und hatte wiederholt die gesammten böhmischen Gäste des in allen Räumen überfüllten Hauses in glühende Sicilianer verwandelt. Nicht allein das Trinklied musste unter schallendem Furore zwei Mal wiederholt werden, sondern sie erregte mit manchen Recitativ- und kleinen Gesangphrasen, zumal im Finale des Vorspieles, einen gleichen Beifallssturm. Was die mimische Darstellung betrifft, so war Signora *Alboni* ganz der lebenslustige, ritterliche Jüngling des italienischen Mittelalters, dessen burschikoses Wesen in den musikalischen Character des Malfe Orsini passt. Sonderbar machte es sich, dass nur die Nummern, worin der Gast beschäftigt war, italienisch, alles Uebrige deutsch gesungen wurde. Die zweite Vorstellung der „Lucrezia Borgia" bezeichnete der Zettel als letzte Gastrolle der Signora *Alboni*, welche sodann in einem Abschiedsconcerte im Sophiensaale das kunstliebende Publicum noch einmal versammelte, welches Concert sie mit der reizenden Romanze „Per non madre sedi una figlia" aus der Oper: Linda di Chamounix von *Donizetti* eröffnete. Nicht minder effectvoll war die Cavatine „Cruda sorte" aus der Oper: L'Italiana in Algeri, wie die Romanze „Non leggiero" aus der Oper: „Maria di Rohan" von *Donizetti*, und wenn an ihren Gesangstücken im Concert etwas zu tadeln ist, so dürfte es nur das sein, dass sie in denselben mehr dramatischen Leben hineinträgt, als dieser Vortrag verlangt. Die Wahl der Cavatine „Che farò senza Euridice" aus der Oper: „Orpheus und Eurydice" von *Gluck* dürfte wohl durch die Aeusserung eines hiesigen Kunstkritikers veranlasst worden sein, welcher zwar der Signora *Alboni* volle Gerechtigkeit widerfahren liess, doch bei Gelegenheit der Iphigenia meinte, „eine zierlich flache Donizetti-Sängerin werde sich vor dieser grossartigen Gestalt wohl hüten!" Signora *Alboni* bewies, dass die Italienerin den edlen einfachen Geist *Gluck's* zu verstehen und wiederzugeben wisse. — Eine sehr interessante Novität dieses Concerts (welches der Gioja-Walzer von *Balfe* glänzend schloss) war eine Arie: „Ma Dio tradita" aus der Oper „Consuelo" von *G. Gordigiani*, welcher selbst den Text dieser Oper nach dem gleichnamigen Romane von *George Sand* frei bearbeitete. Die Handlung geht in Venedig vor, und der Inhalt dieser Arie ist die Reue des ungetreuen Anzoleto. Signora *Alboni* schien den geistreiche und gefühlvolle Tonstück mit vieler Liebe zu singen, und trat vorzüglich im Adagio dermassen hin, dass sie und der Componist mehrmals gerufen wurden. Prof. *Gordigiani* besitzt jetzt im Manuscripte zwei Opern: „Pimmalione" und „Consuelo." Vielleicht werden wir die eine oder die andere auf unserer Bühne zu sehen bekommen.) Wenige Tage nachher brachte uns der Theatertettel die angenehme Kunde eines erneuten Gastspieles der Signora *Alboni*, welche noch in drei Vorstellungen einzelne Scenen und Arien aus der „Favorita" von *Donizetti*, „Italienerin in Algier" und „Lucrezia Borgia" in Costume vor stets überfüllten Hause und unter fanatischen Beifallsbezeugungen vortrug. Das Finis coronat opus bildete der dritte Act aus der Oper „Romeo und Julie" von *Vaccaj*, welche lange Scene mit dem langen Duett zwar in so weit dem obigen Sprichwort entspricht, dass Signora *Alboni* darin Gelegenheit fand, ihre ganze Kraft als dramatische Sängerin zu entfalten und das Publicum so viel als nur möglich mit einer Composition zu versöhnen, die uns schon früher einmal missfiel und nicht allein weniger Melodie, sondern auch noch viel weniger Characteristik, als die *Bellini'sche*, besitzt. Mad. *Podhorsky* hatte aus Gefälligkeit die Rolle der Julie übernommen und machte daraus, was aus einem so unbrauchbaren Fragmente zu machen ist. —

Frau v. *Poisl*, welche einmal als „Norma" gastirte, war einst ein Eigenthum unserer Bühne. Ihre frühere Beliebtheit hatte sie mehr einer jugendlichen,

umfangreichen und energischen Stimme, als besonderer Ausbildung und dramatischem Talent zu verdanken; da nun das Metall und die Kraft dieses Organs sich auf Null reducirt haben, ohne durch besondere Kunst ersetzt zu werden, war es erklärlich, dass ihre Leistungen keinen Beifall fanden. —

(Beschluss folgt.)

Dresden, den 13. November. Die Abonnementconcerte. — Der Mangel eines grösseren Concertinstituts hat sich hier in Dresden schon seit lange den wahren Kunstfreunden fühlbar gemacht. Denn auch ohne gerade Leipzig oder Berlin in Parallele ziehen zu wollen — nicht wenige bedeutend kleinere Provinzialstädte erfreuen sich eines solchen — musste es auffallend erscheinen, dass, während Opern- und Kirchenmusik sich auf eine gewiss würdige Weise vertreten fand, gerade für die Concert- und Kammermusik (mit seltenen Ausnahmen) wenig oder gar nichts geschah. Dass wir die grosse Zahl der alljährlich, wenn auch glücklicher Weise nicht in Wiener oder Berliner Uebermaasse, hier stattfindenden Virtuosenconcerte nicht als einen Ersatz dafür ansehen konnten, dass die Concerte in den hiesigen geschlossenen Gesellschaften (und es fehlt ja nicht an solchen Abschliessungen und Absperrungen), die selten nur ein wahrhaftes Kunstinteresse bieten, oder gar die Neugroschenconcerte an öffentlichen Vergnügungsorten diesem fühlbaren Mangel nicht abzuhelfen vermochten (obwohl die letzteren eine bei Weitem grössere Beachtung verdienten): das versteht sich wohl von selbst. Dass es aber in Dresden an musikalischen Kräften nicht fehle, um ein derartiges Institut in's Leben zu rufen und würdig fortzuführen, weiss Jeder, der sich jemals ernstlicher um diese Angelegenheiten bekümmerte. Sehen wir dabei ganz ab von unserer Capelle, die durch Opern und Operaproben, durch den erschlaffenden und ertödtenden Schlendrian des Zwischenactmusicirens in den Schauspielvorstellungen, und nicht minder durch den vielfachen Kirchendienst, bei dem auch nicht selten ziemlich triviale Dinge in ewigem Kreislaufe wiederkehren müssen, in Bezug auf Zeit und Kräfte so in Anspruch genommen ist, dass ihr wirklich nur mit Anstrengung und Aufopferung ein weiteres künstlerisches Wirken möglich bliebe, das in dem grossen Palmsonntagsconcerte, wie in einzelnen für die Armen gegebenen grösseren Aufführungen sich in dankenswerther Weise manifestirt — sehen wir also gänzlich ab von der Capelle, so hat Dresden in seinen anderweiten Musikchören, dem des Stadtmusikdirectors, der Communalgarde, der Garnison, so tüchtige Kräfte aufzuweisen, dass die Hoffnung, durch eine verständige Auswahl und richtige Verwendung derselben ein künstlerischen Anforderungen entsprechendes Orchester zu gewinnen, niemals als eine zu sanguinische hat betrachtet werden können.

Wenn das aber wirklich der Fall, wie ist die Erscheinung zu erklären, dass es an einem solchen Institute hier noch immer fehlt, dass die Anstrengungen, ein solches in's Leben zu rufen und zu erhalten, wie sie vor ein Paar Jahren der jetzige Stadtmusikdirector *Hartung* mit rühmlichem Eifer und scheinbar nicht ohne Erfolg unternahm, immer wieder als fruchtlose, als undankbare sich erwiesen haben?

Die Beantwortung dieser Frage wird grossentheils bedingt durch die Kenntniss unseres socialen Lebens. Dieses aber laborirt noch immer an einem unerquicklichen Kastengeiste, an einer höfischen Exclusivität, die nirgend übler angebracht ist, als da, wo es sich um die freie göttliche Kunst handelt, und die in dieser Anwendung eben klar genug documentirt, dass das Kunstverständniss, die Kunstliebe, der Kunstsinn, den wir uns so gern nachrühmen lassen, mit dem wir selbst so gern prunken, häufig eben auf keiner sonderlich tiefen Basis ruhe, dass die mancherlei verzückten Redensarten, die wir bei musikalischen Productionen namentlich oft bis zum Ueberdrusse hören müssen, eben nicht viel mehr als gut eingelernte, conventionelle Redensarten, hohl Phrasen, luftige Rodomontaden sind, ohne nachhaltig Grundlage. Denn je mehr Redens Jemand über seine Gefühle macht, desto oberflächlicher pflegen sie zu sein, aber freilich, Worte sind wohlfeil! Je wohlfeiler aber eine Waare, desto weniger Gewissensscrupel macht man sich bei ihrer etwaigen Verschwendung — doch desto weniger Werth hat sie auch!

An jenen früheren Abonnementconcerten, denen wir die Bekanntschaft mit so manchem grösseren Werke neuer und neuester Zeit verdanken, die uns, wenn auch nicht durch eine vollendete, doch durch eine den Verhältnissen angemessene und von Lust und Liebe zur Sache getragene Aufführung vermittelt ward — an jenen Abonnementconcerten enthielt sich fast die ganze sogenannte Haute volée consequent der Theilnahme, vielleicht weil der Unternehmer die Preise in lobenswerther Berücksichtigung der Verhältnisse des Mittelstandes so niedrig als möglich gestellt hatte, oder weil sie nicht nobel, nicht fashionable waren, oder aus irgend welchem anderen, dem Kunstinteresse gegenüber jedenfalls unhaltbaren Grunde. Aber auch dieser Mittelstand zog sich zurück, als der Unternehmer sich veranlasst sehen musste, die Preise zu erhöhen, da es doch billigerweise ihm nicht zugemuthet werden konnte, ausser seiner Mühe und Arbeit um der Sache willen für das Publicum auch noch aus der eigenen Tasche Kunstgenüsse zu vermitteln, und er doch bei der geringen Einnahme nicht im Stande war, die Hebel der Befriedigung der Neugierde, des stets ganz exquisiten Repertoirs u. s. w. in Anwendung zu bringen. Jene Concerte gingen ein — aus Mangel an Theilnahme!

Gewiss eine traurige Erfahrung in einer Residenz von mehr als 70,000 Einwohnern, dem Sammelplatze so vieler Fremden — in einer Residenz, wie Dresden, das so gern den Namen des „Elbflorenz" acceptirt. Indess, Rom ist ja nicht in einem Tage gebaut! Man muss derartige Versuche wiederholen, man darf nicht verzweifeln an der Möglichkeit, sie mit Erfolg gekrönt zu sehen; das hiesse ja verzweifeln an der siegenden Macht der Kunst, verzweifeln an der Empfänglichkeit unserer Residenzbewohner, und vielleicht führen andere Wege zu dem erwünschten Ziele. Wir werden sehen! Der Anfang ist mit Glück gemacht; aber wenn man das überall schon als etwas Wichtiges ansieht, so können wir, so weit unsere Kenntniss von der Kunstgesinnung der gros-

sen Mehrzahl unter Dresden's Bewohnern reicht, diese Ansicht hier nicht unbedingt theilen; wir fürchten mehr, als wir hoffen. Doch würde Niemand mehr, als eben wir, sich freuen, wenn diese Furcht als unbegründet sich erwiese, wenn endlich hier ein Institut für die Dauer in's Leben gerufen wäre, das für unsere Stadt ein unabweisbares Bedürfniss und gleichzeitig eine Ehrensache ist! Aber die Gründe unserer Befürchtungen, trotz der sehr zahlreichen Theilnahme, die jetzt das Unternehmen gefunden hat? Denn kein verständiger Mensch fürchtet sich doch vor Gespenstern. Diese Theilnahme ist eine künstlich erzeugte: die Abonnementsconcerte sind jetzt Mode! Die Mode aber ist bekanntlich ein launisches, wetterwendisches Weib, die chamäleontisch sich dreht und wechselt und nirgend Bestand zeigt. Diese Theilnahme ist eine künstlich erzeugte: bei Weitem der grösste Theil der den höheren Gesellschaftskreisen angehörenden Besucher hört lieber eine *Donizetti*'sche Oper, eine *Lanner*'sche oder *Labitzky*'sche Polka, eine fade, nichtssagende Salonmusik, als tüchtige classische Tonwerke (und auf Production dieser müssen unsere Concerte als auf ihrem Fundamente basiren, und wollen es auch!), und der Reiz der Neuheit wird sich abstumpfen; den Veranstaltern werden nicht immer die Mittel zu Gebote stehen, fremde, hier noch nicht gehörte Virtuosen zu gewinnen (die ziehen freilich noch in jenen Kreisen!), und da werden jene Mecene, übersättigt und gelangweilt, sich abwenden. Ein grosser Theil des Gesammtpublicums sieht sich vermöge der Höhe der Eintrittspreise von der Theilnahme ausgeschlossen. Es sind nämlich drei Abstufungen in dieser Rücksicht beliebt worden (das grössere Publicum, das freilich gern an Allem mäkelt, behauptet: nur deshalb, damit die crême de la société sich nicht mit dem Niederschlage derselben zu mischen brauche; und diese Ansicht, so ungegründet sie sein mag, ruft eine nachtheilige Verstimmung hervor), und die Preise für einen einzelnen Platz im Abonnement auf drei Concerte betragen 3 Thlr. für einen numerirten Sitz im Cercle, 2 Thlr. für einen ditto ausserhalb des Cercle, und 1½ Thlr. für einen Stehplatz (letzteres jedenfalls eine Rücksichtslosigkeit); für Plätze zu einzelnen Concerten und an der Casse sind die Preise auf resp. 1½, 1 und ½ Thlr. festgestellt; doch erklärte man uns am Nachmittage des Concerttages: „einzelne Plätze seien nicht mehr zu haben, sondern nur noch Abonnements." Die Höhe dieser Preise leuchtet Jedem ein; während eines Concerts fortwährend, und sehr beengt, stehen, ist nicht Jedermanns Ding; Familienbillets zu ermässigtem Preise kennt man nicht, und von dem Wunsche der Ermöglichung einer recht allgemeinen Theilnahme (und gerade diese Rücksicht wäre im Interesse der Forderung der Kunst und des Kunstverständnisses) scheint man bei diesen Preisen eben nicht ausgegangen zu sein. Das ist öffentlich gerügt worden, aber nur als ein Uebelstand für den einzelnen, minder begüterten Musikfreund. Wir sehen darin einen beklagenswerthen Grund des Nichtbestandes eines so höchst wünschenswerthen Institutes. Allerdings, wir verkennen es nicht, sind die Kosten des Unternehmens sehr bedeutend (sie betragen dem Vernehmen nach, mit Ausschluss der Vorbereitungs- und allgemeinen Kosten, für jedes einzelne Concert 350 Thlr.), und wir besitzen in der Residenz Dresden keinen genügenden öffentlichen Concertsaal, genügend sowohl in akustischer als räumlicher Hinsicht — das klingt unglaublich, ist aber leider buchstäblich wahr! — und wenn wir nun gerade in diesen Verhältnissen gern eine Rechtfertigung jener hohen Preise finden wollen, so wird dadurch der Uebelstand immer nicht gehoben, dass durch dieselben die Theilnahme sehr erschwert, und das Unternehmen in seinem Bestehen dadurch schwankend gemacht wird. Endlich bietet sich uns noch ein secundärer Grund zu Befürchtungen in der mehr oder minder deutlich ausgesprochenen Opposition gegen das junge Institut, die freilich sehr wenig künstlerischen Gehalts ist, von einer Seite auszugehen scheint, von der man es am Wenigsten erwarten sollte, und — obwohl sie den wahren Kunstfreund nicht abwendig machen wird, ja ihn nur mit gerechtem Bedauern erfüllen kann, um nicht ein bezeichnenderes Wort zu gebrauchen — doch auf die Länge nicht ohne Einfluss bleiben wird. Diese Opposition zeigt sich Seitens der Capelle und des Opernpersonals; nur sind wir darüber noch nicht zu voller Sicherheit gelangt, ob dieselbe von den Einzelnen als Solchen, also im rein pecuniären Interesse etwa zu gebender eigener Concerte, oder ob sie von Oben herab ausgeht, wie man auch an anderen Orten den Opernmitgliedern die Theilnahme und Mitwirkung bei Concerten, gewiss nicht aus Interesse für die Kunst, untersagen zu müssen geglaubt hat! —

Nach Ablegung dieses Glaubensbekenntnisses (man fordert ja ein solches mit catonischer Strenge heut zu Tage überall!) und nach Beseitigung der wenig tröstlichen Vorgeschichte, gestatte man uns, zur Darlegung der Geschichte des jungen Instituts selbst überzugehen. Zu Anfange September dieses Jahres erschien in der hiesigen „Abendzeitung" ein kleiner Aufsatz, der die Idee einer Veranstaltung grösserer Concerte hiesigen Ortes anregen, gewissermassen darauf vorbereiten sollte, und dem man es leicht anfühlen mochte, dass die Realisirung des Projectes gerade nicht mehr in weitester Ferne stand. Die Idee fand Anklang, und etwa eine Woche nachher trat ein unterdess im Stillen gebildeter Comité mit der Aufforderung zur Theilnahme an einem Cyclus von sechs Abonnementconcerten für den bevorstehenden Winter hervor — ein Comité, dessen Zusammensetzung überwiegend darauf hinwies, dass man aus früheren Erfahrungen Nutzen gezogen, dass man namentlich die Betheiligung der höheren Gesellschaftskreise wünsche, wenn es auch Wunder nahm, dass so manche in musikalischer Beziehung einflussreiche Namen sich nicht fanden, während einer oder der andere der angeführten hier zum ersten Male in öffentliche Beziehung zur Musik sich stellte. Der Comité besteht aus vierzehn Personen (jedenfalls viel zu viel!), namentlich aus den Herren: Graf *Baudissin*, Dr. *J. Becker*, Generalmajor v. *Einsiedel*, Stadtrath *D. Hertel*, Musikdirector *Ferd. Hiller*, Consul *E. Kaskel*, Kammerherr v. *Könneritz-Nöthnitz*, Fürst *Cas. Lubomirsky*, Hofrath *Lucius*, Hofmusikalienhändler *Meser*, Hof- und Justizrath *D. Müller*, Advocat *Rob. Schmieder*, Dr. *Rob. Schumann*, *Fr. Wieck*.

Als Zweck in den Abonnementconcerten wird in der Einladung angegeben: „aus dem Gebiete der höheren In-

strumentalmusik Symphonieen, Ouverturen und andere grössere Ensemblestücke classischer Meister, wie auch bedeutendere Compositionen aus der neueren und neuesten Zeit zu Gehör zu bringen, zugleich aber auch das virtuose Element zu vertreten und die Vocalmusik dabei keineswegs auszuschliessen." Die specielle Leitung des musikalischen Theiles haben *Ferd. Hiller* und *Rob. Schumann* übernommen. Es kam nun vor allen Dingen darauf an, nachdem der ziemlich geräumige und akustisch wenigstens nicht ungünstige, sonst aber höchst unbequeme Saal des Hôtel de Saxe für die Aufführungen acquirirt war, aus den hier vorhandenen musikalischen Kräften ein zweckentsprechendes Orchester zusammenzustellen, das den Anforderungen an derartige Concertleistungen gewachsen wäre, und dies gelang denn insofern, als aus den hier vorhandenen Musikchören, natürlich mit Ausschluss der Capelle, die tüchtigsten Mitglieder ausgewählt wurden. Bei einer solchen Zusammenstellung der verschiedenartigsten Elemente, die selbstredend im gemeinsamen Zusammenwirken gar nicht geübt waren, muss es als eine sehr schwierige Aufgabe anerkannt werden, sie von vorn herein nach wenigen (irren wir nicht, drei) Proben so weit zu einigen, dass eine künstlerisch wenigstens befriedigende Leistung erzielt werden konnte, wenn auch von einer vollendeten Production nicht die Rede war, und eine solche zu verlangen, geradesweges als eine Unbilligkeit — weil eine Unmöglichkeit — erscheinen musste.

Herrn *Ferd. Hiller*, der sich mit Eifer und Hingebung dieser nicht geringen Mühwaltung unterzog, schulden wir also den Dank für das Erfreuliche der Leistungen im ersten Abonnementconcerte, das unter sehr zahlreicher Theilnahme am 11. d. M. stattfand und an grösseren Orchesterwerken uns *Mendelssohn Bartholdy's* Ouverture: „Meeresstille und glückliche Fahrt" und *Beethoven's* Cmoll-Symphonie brachte. Seinem Dirigententalent, namentlich auch seiner geistigen Auffassung und der glücklichen Gabe, sein Orchester wenigstens zu einem gewissen Grade geistigen Eingehens auf die Poetik und den höheren Sinn der zu reproducirenden Tonwerke zu erheben, gebührt volle Anerkennung, die wir auch dem sichtbaren Eifer, der Lust und Liebe sämmtlicher Mitwirkenden nicht vorenthalten dürfen. Dass wir Ouverture und Symphonie schon vollendeter, mehr aus einem Gusse, in poetisch sicherer Auffassung gehört haben, ist kein Vorwurf hier, wo es sich immer noch darum handelt, im Auge zu behalten, dass hier erst ein Anfang gemacht worden. Und dieser Anfang muss als ein sehr erfreulicher bezeichnet werden, der sehr viel Erfreuliches verheisst. Die technischen Schwierigkeiten waren glücklich überwunden — nur die allerdings sehr schwierige, humoristische Bassfigur im Scherzo der Symphonie war nicht ganz fest, trotz dem, dass der Dirigent das Tempo desselben unserer Ansicht nach, vielleicht mit Rücksicht darauf, schon etwas zu langsam genommen — und einzelne Mängel vollkommenster Präcision in den Einsätzen, namentlich in der Ouverture, der auch am Meisten der höhere poetische Schwung mangelte (vielleicht Folge einer allseitigen Befangenheit) werden künftig gewiss beseitigt werden. Was hier zunächst noch zu wünschen bleibt, ist die unerlässliche Aufmerksamkeit auf Erzielung eines durchweg gleichen Bogenstrichs im Violinenensemble, und die Erzeugung eines edleren Tones bei den Schlusen der Flöte, der Clarinette und des Fagotts. Die höhere geistige poetische Auffassung und Durchdringung der Tonwerke — obwohl sie, wie schon bemerkt, keineswegs vermisst ward — kann erst die Frucht längeren Zusammenwirkens der einzelnen Orchestermitglieder unter sich, wie mit ihrem Dirigenten sein.

Auch in Betreff der Solopiecen haben wir dem Arrangement volle Anerkennung zu zollen. Man hatte für die Gesangpartie Fräul. *Tuczeck*, königl. preuss. Kammersängerin von Berlin, die man hier in Dresden noch nicht gehört, zu gewinnen gewusst. Ein Urtheil über die gediegenen trefflichen Leistungen derselben käme für die Leser dieser Blätter viel zu spät; darum hier nur so viel, dass sie mit der vollsten Anerkennung aufgenommen, und ihre Vorträge (die grosse Arie: „Come scoglio," aus *Mozart's* Così fan tutte — was wohl endlich einmal wieder nebst der Zauberflöte hier in Scene gesetzt werden könnte! — und eine Arie von *de Beriot*) mit reichstem, wohlverdientem Beifalle gelohnt wurden. Die Künstlerin wird daran erkannt haben, von welcher Art jener anonyme Brief gewesen, den sie in Bezug auf ihr hiesiges Auftreten erhalten hat, und den wir hier als ein Probchen gemeiner Erbärmlichkeit mittheilen: „An Fräul. *Leopoldine Tuczeck*, königl. Kammersängerin zu Berlin. Dresden, den 6. November. — Lassen Sie Sich, geehrtes Fräulein und geschätzte Künstlerin! nicht dazu bewegen, hier in Dresden im Abonnementconcert zu singen. Man schmiedet eine arge Kabale gegen Sie; indem mehrere Herren, angeregt von den hiesigen Sängerinnen, eine Wette angestellt haben, dass Sie durchfallen werden, und Sie würden die Kritik nicht aushalten; man hat eine hohe Wette angestellt. Schon weiss Sie aus Berlin und preussische Kammersängerin sind, will man Sie chikaniren, weil vor einem Jahre die *Schröder-Devrient* in Berlin nicht gefallen hat. Lassen Sie Sich ja nicht durch Versprechungen in's Netz ziehen. Alle nur möglichen Kabalen sind gegen Sie angeregt. Hier in Dresden ist ein ewiger Neid gegen alle Künstler aus Berlin. Verachten Sie diese Warnung nicht. Noch tönen mir die schönen Töne Ihrer herrlichen Stimme in's Ohr, als ich so glücklich war, Sie vor einem Jahre in meiner Vaterstadt Wien, als Susanna, in Figaro's Hochzeit zu hören. Verachten Sie nicht gut Gemeint!" — Dieser Erbärmlichkeit, die auch die Abend-Zeitung mittheilt, noch etwas hinzuzufügen, wäre sicher überflüssig; aber möglichst bekannt zu werden, verdient sie jedenfalls, um zu zeigen, welcher Mittel im Interesse irgend einer Clique man sich bedient, um dankenswerthen Bemühungen für die Forderung der Kunst Hindernisse in den Weg zu legen.

Frau Dr. *Clara Schumann* hatte das Publicum mit dem Vortrage des neuen *Henselt*'schen Pianofortecoucertes erfreuen wollen, das sie im ersten Gewandhausconcerte in Leipzig zu Gehör gebracht. Leider verhinderte eine Krankheit sie an Ausführung dieses Vorsatzes, und es trat dafür der junge Violinspieler *J. Joachim* aus Wien (wir sollten jetzt eigentlich wohl sagen: aus Leipzig) ein, der uns das schone Violinconcert *Mendelssohn*

Bartholdy's in E, und *David's* grosse Variationen über das „*Lob der Thränen*" von *Schubert* vortrug. Der junge Virtuos — und er ist mehr, als das — ist in diesen Blättern schon nach Verdienst gewürdigt worden, und auch wir müssen uns einverstanden erklären, dass er der höchsten künstlerischen Vollendung entgegeneilt. Mehr als seine, allen technischen Schwierigkeiten vollkommen gewachsene Fertigkeit und Sicherheit, mehr als seine goldreine Intonation und sein ausgezeichnet schöner Ton, hat uns noch sein characteristisch-wahrer, tiefempfundener Vortrag, der Geist, das poetische Gemüth angesprochen, das er in seinen Productionen offenbaret und das gerade in seinem jugendlichen Alter doppelt überrascht. Es ist ihm jedenfalls, namentlich da er sich trotz aller ihm gewordenen Anerkennung die Bescheidenheit noch vollkommen bewahrt zu haben scheint, eine bedeutende Laufbahn zu prophezeihen. Auch unser Publicum spendete ihm reichen Beifall; aber als eine arge Tactlosigkeit müssen wir es rügen, dass man ihn, gleich einem anerkannten Künstler, bei seinem ersten Auftreten, ohne ihn noch gehört zu haben, mit Applaus empfangen wollte, während man dies, als er zum zweiten Male auftrat, unterliess. Unsere Claqueurs im Theater wie im Concert sind doch ein unverbesserliches Volkchen! Wenn sie sich auch alle Wochen einmal etwas Weniges blamiren — nun, was schadet denn das? Sie bleiben doch die Tonangeber. *Wise.*

Erfurt, im October. Der Geburtstag des Königs wurde auch diesmal hier durch mehrere grössere Musikaufführungen verherrlicht. Zur Vorfeier desselben gab der *Sollter*'sche Verein unter gewohnter tüchtiger Leitung des Musikdirectors, Herrn *Golde*, welcher übrigens jüngst wieder in Folge seiner Verdienste um das Sängerfest in Gotha bei Anwesenheit der Königin von England durch das Geschenk eines schönen Tactirstabes und kostbaren Ringes beehrt worden war, am 14. October, Nachmittags, in der Predigerkirche *Haydn's* Schöpfung. Chor und Orchester waren stark und tüchtig besetzt: die Solopartieen trefflich, ja zum Theil ausgezeichnet vertreten. Sämmtliche Chöre, mit grossem Fleisse eingeübt, traten in voller Pracht und Wirksamkeit hervor und der Herr Dirigent traf überall die Tempi mit einer Feinheit und Sicherheit des Gefühls, wie wir dies bei Aufführung dieses köstlichen Meisterwerkes neuerdings leider immer seltener gefunden haben. Der Fehler, in welchen man dabei am Häufigsten verfällt, ist nach unseren mehrfachen Erfahrungen eine Tempoübertreibung, durch welche oft gerade die herrlichsten Nummern, wie z. B. der Chor: „Die Himmel erzählen" völlig aus ihren Angeln gehoben und ihrer Würde und erhabenen Grösse beraubt werden. Bei einigen Stellen zeigte sich das Gesang- und Orchesterpersonal auch hier disponirt, in diesen Fehler der Tempoübertreibung zu verfallen; allein der Herr Dirigent wusste dem, jedoch mit löblicher Vermeidung aller gewaltthätigen Operationen, mit einer Energie zu begegnen, die ihm sicher die Anerkennung aller Sachverständigen erworben hat. Die Aufführung ging, abgesehen von einigen unerheblichen Fehlern, rund und glatt weg und war die gelungenste dieses Werkes, welcher wie bisher in Erfurt beigewohnt. Bei schöner Witterung hatte sich auch aus den umliegenden Ortschaften hier ein sehr zahlreicher Hörerkreis versammelt, — ein Beweis, dass sich dieses unschätzbare Meisterwerk, wiewohl schon oft gehört, in ungeschmälerter Gunst bei den musikliebenden Bewohnern Thüringens erhält. Es wäre übrigens sehr zu wünschen, dass die Herren Componisten den Gründen eines solchen andauernden, lebhaften Beifalls von Seiten der Kenner wie der Laien, recht reiflich nachforschten und sie zu Principien für ihr eigenes Kunstschaffen erhöben.

Am 15. October, 9 Uhr des Morgens, fuhrte der „Erfurt'sche Verein" in der zu solchem Zwecke, wie es uns scheint, vorzüglich geeigneten Kaufmannskirche, nach dem Vortrage eines für die Feier des Tages berechneten Chorals, das *Mahlmann-Spohr*'sche „Vaterunser" auf, welches bereits voriges Jahr an demselben Tage gegeben worden war. Die diesjährige Aufführung erschien uns weniger gelungen, ein Umstand, der vielleicht in der Erkrankung des Musikdirectors Herrn *Ketschau* seinen Grund hatte, welcher dadurch behindert wurde, in gewohnter rühmlicher Weise selbst das Dirigentenamt zu verwalten. So erfreulich nun auch die Aufführung beider Meisterwerke den Kunstfreunden sein musste, so hätten doch wohl Viele noch lieber ein anderes, in Thüringen noch nicht gegebenes Oratorium gehört, und bei den tüchtigen und reichen musikalischen Mitteln und Kräften, über welche beide Vereine zu gebieten haben, möchte dieser Wunsch wohl schwerlich als ein unbilliger, unbescheidener zu bezeichnen sein. Vielleicht wird dem hörlustigen Thüringer künftiges Jahr durch *Schumann's* „Peri," *Spohr's* „Babylon," eines oder das andere der neuen noch unedirten *Löwe*'schen Oratorien oder durch irgend ein anderes Meisterwerk eine noch nicht erlebte Geburtstagsfreude bereitet. — Wäre dies der Fall, so dürften sich die verehrlichen Directionen gewiss schon im Voraus des lebhaftesten Dankes versichert halten. *Ifa.*

Leipzig, den 15. November 1845. Sechstes Abonnementconcert, Donnerstag, den 13. November. „Nachklänge von Ossian," Ouverture von *Niels W. Gade*. — Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Miss *Dolby*. Concertino für Clarinette von *C. G. Reissiger* (neu), vorgetragen von Herrn *Landgraf*. — Duett aus Semiramis von *Rossini*, gesungen von Miss *Dolby* und Herrn *Kindermann*. — Scenen aus der Oper Uthal von *Mehul*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (No. 2, D dur). —

Unseres geschätzten Concertdirigenten *Gade* Ouverture unter dem Titel: „Nachklänge von Ossian" ist das erste seiner Werke, welches in Leipzig, überhaupt in Deutschland, bekannt wurde, und der Beifall, den sie bereits vor einigen Jahren erhielt, lenkte zunächst die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf den jungen Componisten, dessen seltene Begabung in seinen nachher aufgeführten, bei uns mit wahrem Enthusiasmus aufgenommenen Symphonieen in C moll und E dur sich glänzend bewährte. Mit der genannten Ouverture errang der Componist im Jahre 1841 nach dem Urtheile der Preis-

Tage fordert, hat darunter kaum Ein Original. Dem rechtmässigen Verleger werden vom Nachdrucker die Nachdrücke seiner eigenen Verlagsartikel ohne weiteres eingesandt und von ihm neben dem Original auch wohl gleichmässig vertrieben. Kein Liebhaber kann sich von vielen Verlegern dies oder jenes Verlagswerk verschreiben, ohne besorgen zu müssen, er bekomme eines, das er schon längst besitzt — denn bekanntlich decken die meisten ihre Prozedur so, dass selbst nicht an der auf den Titeln bemerkten Zahl (Oeuvre — von —) abzunehmen ist, ob das Werk ihr Originalverlag oder Nachstich ist, indem jeder die Nummern seiner eigenen Suiten von diesem oder jenem Verfasser fortzählt, gleichviel, welche Nummer das Werk wirklich ist und welche es im Originalverlag hat. Weil kein einziger Verleger mehr vor andern sicher ist, stechen und drucken sie beynahe alle, nur Einer weit mehr als der Andere, einander nach, wodurch sie nahe dran sind, alle gegenseitigen Rechte aufzuheben, ihre Republik ganz anarchisch zu bilden, und sich selbst „ausser dem Gesetz" zu erklären. Endlich, kein Verleger kann die Herausgabe irgend eines bedeutenden und einigermassen kostspieligen Werkes unternehmen, wenn er nicht, der sehr zahlreichen Unterstützung des Publikums gewiss, es um einen so wohlfeilen Preis abzulassen vermag, dass der Nachdrucker nichts verdienen würde. Rechnet man also die grosse Menge der, unter anderer Firma nachgedruckten Kompositionen ab: so werden schon dadurch die meisten langen Anzeigen von Novitäten sehr reduzirt, und manche verschwindet gar in nichts. Man hat aber noch weit mehr abzurechnen; denn

2) Des armseligen und oft eben so albernen, als verderblichen Arrangirens, von dem man ehemals wenig oder nichts wusste, ist ja jetzt gar kein Ende. Haydnsche grosse Orchestersinfonieen, die einen keineswegs unbeträchtlichen Theil ihres Werths gerade in der trefflichen Benutzung und effektvollen Zusammenstellung aller, vornehmlich auch der Blasinstrumente haben, erscheinen nicht nur als Violinquartetten, Klaviersonaten mit und ohne Begleitung; sondern man ziehet einzelne Stücke heraus und sezt sie, die an Harmonie so reichen und tiefen, für zwey Floten u. dgl. Das giebt Nummern in der Novitätenliste! Noch verkehrter — man fällt auch alle bedeutende Gesangswerke auf gleiche Weise an. Vor mir liegt eben eine der vorzüglichsten französischen und nun mit Glück nach Deutschland verpflanzten Opern. Vormals hatte man vielleicht die Partitur und einen Klavierauszug gedruckt — den leztern gewiss: das waren höchstens zwey Werke! Ich gehe den Stoss Novitäten durch: a) Partitur, Paris, mit franz. Text; b) Lieblingsstücke im Klavierauszuge, ebendaselbst — Nun nach Deutschland! c) Vollständiger Klavierauszug, mit franzos. und deutschem Text; d) ein zweyter vollständiger Auszug, mit deutschem Text; e., f., g., h., Einzelne Arien und Partien bey verschiednen Verlegern, mit deutschem Text, von denen aber meistens jede wieder ihre besondere Nummer macht, und die ich nur zusammenziehe, um mit dem Alphabet auszureichen — i., die ganze Oper in Quintetten, k., dieselbe in Quartetten; l., m., n., als Harmonieen für Blasinstrumente, als Uebungen für 2 Floten, zweymal, und auch o., für 2 Violinen; p., q., Aus einzelnen Ideen und kleinen Favoritarien Uebungsstückchen für Klavierspieler zusammengestellt — Und nun mag der Himmel wissen, was noch die Arrangirer mit der armen Oper weiter vorgenommen haben, und was mir von der Einen Handlung, die mir jene Last spedirt hat, nicht hat zugesendet werden können.

Vor kurzem sahe ich eine engländische Karikatur, modernisirt nach Hogarth. Das kräftige Hintervierthel eines Rindes landete in Frankreich, und bewürkt eine totale Revolution im Städtchen. Man balgt sich darum, Einer sticht den Andern in die Finger, Einer reisst dem Andern von dem eroberten Stück wieder ein

richter, der Herren KM. *Fr. Schneider* und *L. Spohr*, den von dem Musikvereine in Kopenhagen ausgesetzten Preis; sie ist gleichsam der Vorläufer seiner späteren Werke; in ihr spiegelt sich das Genre der *Gade*'schen Musik deutlich ab, und wir erkennen daraus sofort, mit welcher edlen Geschmacksrichtung, mit welchem ernsten Streben der Componist uns entgegentritt. Die schöne Verbindung reizvoller, durch ihre Natürlichkeit um so hellere Glanzpunkte des Ganzen bildender Melodien mit einer in breiten und treffenden Zügen gegebenen Characteristik, das in ihr herrschende, an's Dramatische grenzende Leben gibt Zeugniss davon, dass *Gade* im Schaffen wie in der Behandlung seines Stoffes Herr ist. Und dabei deuten seine Compositionen, wenn und wo sie noch so gesteigerte und stürmische Affecte malen, stets auf sein Vaterland; nicht eine südliche Glut der Leidenschaft, sondern jenes grossartige, an die Helden des nordischen Alterthums mahnende, hymnenartige Auftreten national anklingender Melodieen gibt ihnen ihre eigenthümliche Färbung und gewährt dem Zuhörer das Gefühl geistiger Erhebung, dem man sich um so williger und bewusstvoller hingibt, je mächtiger die musikalischen Gedanken durch Klarheit und Einfachheit wirken. Dass solcher Musik gerade die Beziehung zu Ossian's kühnen, aber lieblichen Schilderungen, zu seinem, wenn auch fremdartigen, doch malerischen Ausdrucke nahe liegt, wird nach dem Gesagten einleuchten, und es bedarf daher für den, der diese Ouverture noch nicht kennt, oder sie wenigstens noch nicht vom Orchester vortragen hörte, wohl kaum noch der Versicherung, dass *Gade* darin ein schönes, der Ueberschrift in der That entsprechendes Tongemälde geliefert hat, welches sich stets und überall des ungetheilten Beifalls denkender Kunstfreunde erfreuen wird, wie denn auch hier ein solcher der gediegenen Aufführung wiederholt gespendet wurde.

Die Arie der Vitellia aus Titus „Ecco il punto" etc. sang Miss *Dolby* angemessen und beifällig, wenn auch gleich der Vortrag, wie dessen Wirkung auf das Publicum, nicht dem gleich kamen, den wir an den Soli's des letzten Concertes zu rühmen hatten. Hierbei können wir nicht umhin, vor einer, wenn auch noch nicht seit Beginn der diesjährigen Concertsaison, wohl aber schon in früheren Jahren wahrgenommenen zu grossen Vorliebe der Sängerinnen für die Arien aus Figaro, Titus etc. zu warnen. Wir theilen die Anerkennung des hohen Werthes, den diese Meisterwerke unbestritten haben, gewiss nicht minder, als jeder Freund classischer Musik, und sind keineswegs gemeint, sie mit neu-italienischem Modekrame zu vertauschen, erkennen auch in deren Auswahl einen geläuterten Geschmack der Sängerinnen; aber wenn man, wie es wohl schon vorgekommen ist, eine und dieselbe dieser Arien in einem Winterhalbjahre dem Publicum mehrmals vorführt, so wird nicht nur der gerechte Wunsch des letzteren nach Abwechselung nicht erfüllt, sondern auch das Interesse desselben an den einzelnen Leistungen der Solistin, ja selbst die Befriedigung, welche diese Compositionen sonst gewähren müssen, geschwächt und vermindert. Also ja keinen modernen Ohrenkitzel, aber auch keine Stabilität und Ermüdung, sondern Wechsel und dadurch gesteigerte Theilnahme an dem wahrhaft Guten und Schönen! — In dem Duett aus *Semiramis*: „Bella immago" ward Miss *Dolby* durch Herrn *Kindermann's* schönen Bass wacker unterstützt.

Mit dem Vortrage des *Reissiger*'schen Concertino für Clarinette — einer zwar ansprechenden und für das Soloinstrument dankbaren, aber, wie uns schien, durch die unmotivirte Verschmelzung der Melodie: „Je suis le petit tambour" und eines ziemlich trivialen Postillonsignales mehr auffallenden, als interessanten Composition — erwarb sich Herr *Landgraf* verdiente Anerkennung; wir können uns jedenfalls gratuliren, dass in unserem Orchester die Clarinette einen so tüchtigen Vertreter besitzt.

Mehuls Oper „Uthal" (wie das Programm erläuternd bemerkte: auf Napoleons Befehl nach einem Sujet aus dem Ossian und ganz ohne Violinen componirt) ist wohl in Deutschland gar nicht oder wenigstens nur theilweise bekannt geworden. In Leipzig wurde bereits vor 6 Jahren das oben angeführte Ensemble zu Gehör gebracht; wir bedauern, nicht mehr daraus zu kennen, da das Interesse, welches schon der Name *Méhul* einzuflössen geeignet ist, jedenfalls durch die erwähnte, von Napoleon ausgegangene Veranlassung ihres Entstehens und durch die merkwürdige Beschränkung der Instrumentation erhöht werden muss. Die Violinen sind darin, wenigstens in dem uns vorgeführten Stücke, durch Bratschen ersetzt, welche durch die düstere Färbung ihrer Töne einen eigenthümlichen, besonders in dem „Nachtgesang der Barden" zauberisch schönen Eindruck machen. Die Soli wurden von Fräul. *Schwartzbach* und den Herren *Meyer* und *Kindermann* gut gesungen; dem Chore (blos Männerstimmen) fehlte es meistentheils an Kraft und Fülle, während dagegen der erwähnte Nachtgesang so laut und stark gesungen wurde, dass man der angedeuteten Illusion, als erklinge er „in der Ferne," sich nicht hinzugeben vermochte.

Dass *Beethoven's* herrliche D dur-Symphonie von dem Orchester so schön und rein ausgeführt werden konnte, als es geschah, ist uns fürwahr als ein Wunder erschienen; denn Herr MD. *Gade* nahm, uns unerklärlich, die Tempi, namentlich im ersten und zweiten Satze, so schnell, dass wir für das völlige Gelingen der Ausführung fürchteten. Zeigte sich nun auch, zur Ehre der Spieler, diese Besorgniss als unbegründet, so wurde doch durch jene Eile mancher schöne Zug des Werkes verwischt und der Character des Ganzen alterirt. *L. R.*

Sommerstagione des italienischen Operntheaters u. s. w.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. Gar nicht erfreulich, ja abscheulich sah es mit unserer Sommeroper aus. Nach der Abreise der Bebussini gab man auf dem Teatro Carolino den Barbiere di Siviglia mit der Caranti, dem Tenor Rossi-Cicerchia, Buffo Pappone und Bassisten Vita. Rossini, der überhaupt

in ganz Italien an den sehr wenigen Orten, wo noch äusserst wenige Opern von ihm gegeben werden, meist eine laue Aufnahme findet, auch von der heutigen Sängergeneration herzlich schlecht vorgetragen wird, glänzt in Bellini's Vaterland noch weniger. Den Stellasinern zu sagen, dass der Barbiere alle Bellini'sche Opern insgesammt aufwiegt, muss man wohl bleiben lassen. Freilich schreiben sie sein Misslingen den diesmaligen Sängern zu; er hat aber anderwärts mit weit ärgeren Virtuosi erst unlängst mit ziemlichem Glücke die Breter passirt. — Dilettanten gaben hierauf mit Beifall die neue Oper *Ettore Fieramosca*, vom hoffnungsvollen *Bernardo Gerace*, Raimondi's Zögling vom hiesigen Conservatorium.

Auf dem unlängst entstandenen, bereits in diesen Blättern besprochenen Teatro Nuovo ging es weit ärger. Nach Betly's Fiasco, einer selbst in Italien sehr wenig bekannten Donizetti'schen Oper, von der aber der Neapolitaner Omnibus sagt: sie finde in der ganzen Welt Beifall, gab man in grösster Eile Raimondi's Ventaglio, darauf die Norma, worin die längst fertige Galzerani in der Titelrolle etwas gefiel, die Gualdi in der zugestutzten Rolle der Adalgisa missfiel und von einer gewissen Mucci ersetzt wurde; Tenor Sicuro und Bassist Coletti (Domenico) so so, das Orchester und die liebe Bande erbärmlich. Die Impresa, immer im Deficit, machte Banqueroute, die armen Sänger und Tänzer gaben indessen noch für sich selbst einige Vorstellungen, damit jeder die Beisekostenbestreiten konnte. Mitten in diesem Jammer wurde eine sogenannte neue Oper geboren. Herr *Petullo*, noch unlängst Caratterista (so heisst in Italien der Schauspieler, welchem in den Lustspielen die komische Rolle anvertraut wird, eine Art Buffo in den Komödien) liess sich's einfallen, Maestro zu werden, und componirte die *Sorda Muta* für dies Theater. Da er bei den Palermitanern beliebt ist, so liess man sein Kindlein die Bühne passiren und gönnte ihm ein freundliches Gesicht.

Obenerwähnter *Raimondi*, thätiger Lehrer der Composition am hiesigen Conservatorium, ist zugleich der grosste jetzt lebende Contrapunctist in Italien, und besitzt in dieser Gattung Musik ein ausserordentliches Talent. Nächstens kommt von ihm im Drucke heraus: Nuovo genere di scientifica composizione. Da werden zwei Fugen in zwei verschiedenen Tonen gleichzeitig gesungen, und dergleichen Kunststücke. Dem Pariser Conservatorium hat er vier Fugen in C dur, D dur, in D moll und E moll (16stimmig), die man zugleich singt, zugeschickt.

Castrovillari, das keine 6000 Einwohner zählt, hat diesen Sommer ein neues Theater mit Donizetti's Gemma eröffnet, worin die Del Fante, Tenor Agresto und Bassist Lauri gar sehr gefielen; die Musik insbesondere so süss, wie die zu diesem Orte erzeugte vortreffliche Manna, befunden worden ist.

Chieti. In dieser kleinen Stadt versuchte, wie so viele Andere, ein gewisser *Vincenzo Sassaroli* eine Oper, *Luigia Strozzi* betitelt, zur Welt zu bringen (gratis oder für's Geld, nach der neuesten Mode — unbekannt), die wenigstens auf dem hiesigen Theater so befriedigte, dass der Maestro für nächsten Herbst nach Catania, Bellini's Geburtsstadt, engagirt wurde, eine andere zu componiren, worin die Marsy, Tenor Marenesi und Bassist Bartolini singen werden.

Neapel (Teatro San Carlo). Pacini's Contestabile di Chester, assia i Fidanzati, die er hier 1829 im Herbste für die Boccabadati, die Tosi (in der Mannerrolle des Damiano) und Lablache componirte und die ausserordentlich gefiel, zog diesmal mit der unermüdlichen und vermeintlich grossen Sängerin Bishop, dem Tenor Bordas (welcher diesmal den Damiano sang) und dem wirklich braven Bassisten Coletti gar wenig an. Dessen Saffo, mit der Lebrun (starker Mezzosopran, für hier neu), der Barcini, dem Tenor Fraschini und Bassisten De Baillou (wegen Coletti's Unpässlichkeit) ging, die von benannter Französin vorgetragene, ursprünglich für die Pixis geschriebene Titelrolle abgerechnet, viel besser; Mercadante's Vestale, mit der Sanchioli (ebenfalls neu für hier) desgleichen. Verdi beendigte indessen seine neue Oper *Alzira*, die am 12. August, man kann sich denken, mit der gespanntesten Erwartung, und bei gestopft vollem Hause, zum ersten Male mit der seit lange nicht gehörten Tadolini, Fraschini und Coletti in die Scene ging. In dieser ersten Vorstellung hatte ein ordentliches Scharmützel von Beifall, Hervorrufen, Zischen und Pfeifen Statt; das Pfeifen nahm immer mehr zu, so dass in der fünften Vorstellung, am 21. August, die einzige Cavatine der Tadolini einigen Beifall, alles Uebrige aber Zeichen des Missfallens erhielt. Verdi hat hiermit seine rückgängige Bewegung seit dem Naburodonosor auf's Neue beurkundet. Es ist zum Erstaunen, dass von allen besseren Maestri der heutigen Rossini'schen Oper der einzige Donizetti sich am Längsten hielt, und er muss schon an die hundert Opern componirt haben. Pacini, welcher deren bereits gegen achtzig geschrieben, ist jetzt am thätigsten (das Wie? ist eine andere Frage). Mercadante, sehr bald melodisch erschöpft, unterlag der Steifschwere seiner ganz unnützen Harmonieen, die kaum von einigen Italienern noch als hohe musikalische Weisheit ausposaunt werden. Bellini starb für seinen Ruhm zur rechten Zeit; er war mit seiner siebenten Oper, den Puritani, so viel als fertig. Luigi Ricci hat kaum einige wenige leidliche Opere buffe zur Welt gebracht. Ob Verdi wieder höher steigt, wird die Zeit lehren. — Von älteren Opern wurden noch wiederholt: Adelia von Donizetti und Beatrice di Tenda von Bellini, worin Ronconi (Giorgio, der beste von seinen Brüdern) auf seiner Rückreise aus Spanien einmal und mit starkem Beifalle sang. Nicht angenehm sind seine Tone *d e f*, schwach *g a h*, schön vom *c* bis *as*; er ist ein herrlicher Sänger, dilettirt aber leider, doch weit weniger als sein Bruder Sebastiano; sein Bruder Felice ist Singlehrer am Mailander Conservatorium (ehemals in gleicher Eigenschaft in Würzburg und Frankfurt a. M.). — Am 3. September (am 10. desselben Monates wurden die Theater wegen der Novena di S. Gennaro geschlossen) gab man *Mortedo*, neue und erste Oper vom Maestro Cavaliere *Vincenzo Capecelatro*, die nichts als verdeckte Reminiszenzen aufzuweisen hat und theilweise mit Beifall und untermengtem Pfeifen belohnt wurde.

(Teatro Fondo.) Rossini's Barbiere so so mit der De Baillou, ihrem Gatten, der den Barbiere gab, aber mehr

für's Serio geschaffen ist, dem Tenor Cenni und den beiden Buffi Casaccia und Salvetti. Die Cenerentola, worin die Lebrun, Tenor Bordas, Buffo Casaccia und Bassist De Leonardis wirkten, wurde fast jeden Abend ausgepfiffen, im Schlussrondo der Prima Donna jedoch das Pfeifen mit einigem Beifall untermengt. Noch wurden die älteren Opern Cantatrici Villane und Modista raggiratrice gegeben.

(Teatro Nuovo.) In der Nina pazza per amore gab die für hier neue Prima Donna Zagnoli die Titelrolle leidlich. Donizetti's Pasquale mit derselben Zagnoli machte '/2 Fiasco. Die neue Oper *Le piccole Miserie della vita*, vom neuen Maestro *Lanzetta* mit leichter, bettelarmer Musik, von der Vigliardi, der De Rosa und Fioravanti vorgetragen, fand Aufmunterung. Eben so eine andere neue von dem noch nicht zwanzig Jahre alten neugebackenen Maestro *Melchiore De Filippi Deffico: Il Carceriere del* 1793 betitelt. Nebst diesen wurden von älteren Opern wiederholt: Chi dura vince, Betly, Mille taleri, Puritani, und ihre gewöhnlichen respectiven musikalischen Pasteten.

(Teatro Fenice.) Ausser den drei umgearbeiteten älteren Opern: Il Cavalier Verde, Il Barone di Trecchia und La Strega hatte dies Theaterchen neu: *Il debuto di Fanfarella*, Buch von Herrn *Giramica* und Musik von einem Anonymus, beides in 3, sage in drei Tagen geschrieben. An Applaus fehlte es keineswegs.

Kirchenstaat.

Rom. Mit der von einigen Blättern bezweifelten Aufnahme des weltberühmten Walzercomponisten *Strauss* in die hiesige Accademia di S. Cecilia hat es seine Richtigkeit. Ich kann aber die verehrliche Redaction der Allgem. musikal. Zeitung aus der besten Quelle versichern, dass von nun an diese Academie bei der Wahl der Mitglieder etwas behutsamer, als bisher, zu Werke gehen wird.

Fermo. Verdi's sublim melodischer Ernani, wie ihn ein sublimer Journalist nennt, hat hier Aller Erwartung übertroffen, aber auch wackere Virtuosi (die Gabussi, Tenor Castellan und die Bassisten Constantini, Panzini) gehabt. Die weit minder sublimen Due Foscari desselben Maestro entzückten ebenfalls die Fermaner, und Herr Constantini that sich als 80jähriger unglücklicher Doge besonders hervor.

Macerata. Verdi's Ernani hatte hier als Sänger die brave Cuzzani (kaum neunzehn Jahre alt), den bekannten russischen Tenor Ivanoff nebst dem Bassisten Cresci und Crescentini und achtzehn enthusiastische Vorstellungen. Donizetti's Lucia di Lammermoor ging ebenfalls sehr gut.

Orvieto. Der von hier gebürtige Tenor *Vincenzo Ferrari-Stella* hat für die hiesige Domkirche eine Messe componirt, die, am 15. August (Mariae Himmelfahrt) daselbst aufgeführt, besonders in melodischer Hinsicht gefallen hat.

Sinigaglia. Auf der hiesigen rühmlich bekannten Messe sprach Mercadante's Vestale, wiewohl von ziemlich guten Sängern (der Gruiz, Olivari, dem Tenor Malvezzi und Bassisten Balzar) vorgetragen, wenig an. In Verdi's Giovanna d'Arco, worin die Prezzolini und ihr Gatte Poggi wirkten, ging es kaum etwas besser. Selbst die in der alten und neuen Welt so hochberühmte Elsler konnte die Theatercasse nicht füllen. Hier zu übergehende Umstände machten überhaupt die diesjährige Fiera zu keiner fröhlichen.

Lugo hatte auf seiner Messe die Bortolotti, Tenor Roppa, den Bassisten Ferlotti, und Verdi's armselige Due Foscari, deren Musik hier ebenso, wie zu Wien und Mailand, kein Behagen erregte; die braven Sänger fanden jedoch wohlverdienten Applaus. Die Oper wurde vom 23. August bis 7. September, zwei Tage nachher Verdi's Lombardi mit besserem Erfolge gegeben.

Jesi. Bei Gelegenheit des diesjährigen Kirchensäcularfestes gab eine Abtheilung der Lanari'schen Sängerschaar: die Barbieri, Tenor Bernabei, die Bassisten Ronconi (Seb.) und Miral, Verdi's Ernani mit vielem Beifall. Zum grossen Erstaunen Aller verdunkelte Pacini's Lorenzino de' Medici Verdi's Ernani; der anwesende Maestro feierte einen wahren Triumph.

Forlì. Die vorige Gesellschaft beschloss ihre spät angefangenen Frühlingsvorstellungen zu Anfange des Sommers mit Verdi's Due Foscari, worin Roppa statt Bernabei sang und die Virtuosi über die Musik den Sieg davon trugen.

Imola. Lärmenden Beifall fand auf der hiesigen Fiera Verdi's Ernani, worin die Leva, Tenor Baldanza und Bariton Monari glänzten. Donizetti's Gemma prangte als Coda dazu.

Cento. Die beiden Schwestern Minozzi (Giulia und Emilia) aus Bologna, und Schülerinnen der einstigen Prima Donna Festa Maffei, betraten hier zum ersten Male die Bühne in der Lucia di Lammermoor; Erstere in der Titelrolle fand starke Aufmunterung. Ihnen zur Seite wirkte der bekannte Tenor Della Cella und Bassist Pignoli.

Comacchio. In Donizetti's Belisario waren die Gambardella (Schülerin des Maestro Ronzi) = Antonina, und Bassist Casalieri = Titelrolle, die Hauptstützen; die Monti gab die Irene leidlich. Tenor Carulli, in dieser Oper mit einem unbedeutenden Part, that sich im nachher gegebenen Roberto d'Evreux weit besser hervor.

Bologna. Buffo Cambiaggio, der sich erst im vorigen Frühling mit der Marziali, dem Tenor Graziani, Bassisten Ferrari in Donizetti's Don Pasquale vernehmen liess, wiederholte diese Oper abermals im August bei — leerem Theater und — 1/4 Fiasco, weshalb auch das Ganze um so schneller endigte, als die Gesellschaft nach Venedig abging.

Der Impresario Lanari hat besagten Buffo, der jetzt ein famoser Schreier ist, auf vier Jahre engagirt. — *Salvi* ist mit seiner Gattin von hier nach Petersburg abgereist, wo er als erster Tenor in der italienischen Oper singen wird.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Görlitz fand am 20. October in der Kirche zur lieben Frauen eine von dem dortigen Gesangvereine zum Besten der

Gustav-Adolph-Stiftung veranstaltete Musikaufführung unter Leitung des Herrn Musikdirector *W. Klingenberg* Statt. Zu Gehör kamen: Hymnus für Solo, Chor und Orchester, gedichtet von Herrn Gymnasialdirector *Richter* in Quedlinburg, componirt von Herrn MD. *Klingenberg*; Adagio für Violine von *Mozart*, für Oboe arrangirt von Herrn MD. *Klingenberg*, vorgetragen von Herrn *Schmidt*, Mitglied der kaiserl. Capelle in St. Petersburg; Variationen über: „Heil dir im Siegerkranz" für die Orgel von *A. Hesse*, vorgetragen von Herrn Cantor *Franz*: der dritte Theil des „Weltgerichts" von *Fr. Schneider*. Die sämmtlichen Vorträge werden als sehr gelungen geschildert.

Herr Capellmeister *A. Berlin* in Amsterdam hat von dem Könige von Dänemark für die Zusendung seiner neuesten Compositionen einen werthvollen Brillantring erhalten.

In Berlin starb *Hermann Schmidt*, Hofcomponist und Director der Ballettmusik, 35 Jahre alt, ein Schüler des Kammermusikus *Böhmer* und sehr fruchtbarer Componist. 1831 trat er als Flötist in die königliche Capelle, wurde 1837 zum Director der Ballettmusik und 1838 zum Hofcomponisten ernannt. Ausser sieben neuen Balleten hat er auch zwei Opern geschrieben. — Am 6. November starb in Berlin der Commissionsrath *Cerf*, Eigenthümer und Director des Königstädtischen Theaters daselbst, 74 Jahre alt. Siebenzehn Jahre hat er diese Bühne geleitet und ist unter Anderem auch der Gründer der italienischen Oper in Berlin.

Die Beethovenhalle zu Bonn wird jetzt abgebrochen und das Material lotsweise an Meistbietenden verkauft.

In Basel wurde ein neues Oratorium: „Das neue Paradies" von einem aus Baden gebürtigen Componisten, *Reiser* aus Wertheim, aufgeführt und mit vielem Beifall aufgenommen.

Am 3. October eröffnete die italienische Oper zu St. Petersburg ihre Darstellungen mit *Donizetti's* Lucrezia Borgia, worin besonders der Tenorist *Salvi* gute Aufnahme fand.

In Coburg machte ein einheimisches Talent, Fräul. *Emilie Bets*, Furore, so dass man von ihr Grosses erwartet. In Coburg geboren, wurde sie in Wien und Paris für den Gesang gebildet; ihre erste Rolle war die Regimentstochter.

In Essen fand ein Gesangfest der Schullehrer des Regierungsbezirkes Düsseldorf Statt, wobei namentlich eine Motette von *F. B. Wagner* in Berlin vielen Beifall erntete. Die Zahl der Theilnehmer belief sich auf dreihundert.

Donizetti scheint der Kunst für immer verloren zu sein; sein Gesundheitszustand ist bedenklich, und wenn auch sein Leben nicht unmittelbar bedroht ist, so darf er doch wohl nie mehr an's Componiren denken. Sein Uebel ist eine Gehirnerweichung: er hat das Gedächtniss fast ganz verloren und kann nur mit Mühe einzelne Worte fallen. Die Pariser Aerzte haben schon die kräftigsten Mittel angewendet, aber vergebens; jede geistige Anstrengung ist ihm auf's Strengste untersagt.

Des Capellmeisters zu Sondershausen, *Friedrich Müller*, neue Oper: „Parcival und Griselda" (nach *Hahn's* Schauspiel), Buch von Baron *Anton* von *Klesheim*, ist am 15. October zum ersten Mal in Sondershausen aufgeführt worden und hat den entschiedensten Beifall gefunden.

Der jetzt in Berlin anwesende Hornist *Vivier* aus Paris, der für den ersten Virtuosen auf seinem Instrumente gilt, hat es dahin gebracht, drei- und vierstimmige Harmonieen auf dem Horne zu blasen. — Ursprünglich Advocat, hat er sich nachher ganz der Tonkunst gewidmet, ist auch ein guter Componist und eben jetzt mit Composition einer Oper beschäftigt. — Von Berlin will er nach St. Petersburg gehen.

Schlussbericht über die öffentlichen Prüfungen und Preisvertheilungen am Pariser Conservatorium der Musik (vergl. S. 646 und 752).

Pianoforte. Männliche Zöglinge: ein erster, ein unter Zwei vertheilter zweiter Preis, ein Accessit; weibliche Zöglinge: ein unter Zwei vertheilter erster, ein zweiter Preis, drei Accessits. — Einer der Empfänger des zweiten Preises ist blind geboren.

Gesang. Männliche Zöglinge: ein unter Zwei getheilter erster und ein zweiter Preis, zwei Accessits; weibliche Zöglinge: der erste und der zweite Preis unter je Zwei getheilt, ein erstes, vier zweite Accessits.

Ankündigungen.

In unterzeichneter Musikhandlung erschien so eben mit Eigenthumsrecht die Oper:

Bellsar.

Musik von **G. Donizetti,**
im vollständigen Clavierauszuge zu vier Händen (Zinnstich).

Preis 10 Fl. 48 Kr. oder 6 Thlr.

München. **Jos. Aibl,** Musikhandlung.

Neue Musikalien

im Verlage von **Joh. Pet. Spehr** in Braunschweig.

Alard. Delph., Fant. pour Viol. et Pfte sur l'Opéra: Norma. Op. 9. 1 Thlr.

Löwe, Carl. Tod und Tadin. Ballade mit Begleitung des Pianoforte. Op. 105. 20 Ggr.

— — Drei Lieder mit Begl. des Pfte. Op. 103. No. 1. Gruss vom Meere. No. 2. Meeschwalbe. No. 3. Deutsche Barcarole. à 12 Ggr.

— — Der Erlkönig. Für's Pfte übertr. von Alex. Fesca. 12 Ggr.

Wernthal, A., Zwei neue Polka's für Pfte. Op. 26. 8 Ggr.

So eben erschien und ist in allen Buchhandlungen zu haben:

Der musikalische Hauslehrer

oder theoretisch-practische Anleitung für Alle, die sich *selbst* in der Tonkunst, namentlich im *Pianofortespiele*, im *Gesange* und in der *Harmonielehre* ausbilden wollen.

Von ***Dr.* G. W. Fink.**

Mit vielen Notenbeispielen.

Gross 8. brochirt 2 Thlr.

Leipzig und Posth, Verlags-Magazin.

Ein Lehrbuch der Musik für Alle, die sich *ohne Lehrer* unterrichten wollen, welches auch für solche ist, die den bereits genossenen Unterricht ergänzen und befestigen wollen, darf wohl zeitgemäss und von practischem Nutzen genannt werden. Auch für Lehrer wird es nützlich sein, namentlich wegen der Lehre vom Tacte, vom Rhythmus, vom Undecimenaccorde, von den vereinfachten Regeln der Applicatur u. s. w.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. № 48. 1845.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt. Aus Prag. (Beschluss.) Sommersaisone des italienischen Operntheaters u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes u. s. w.

(Fortsetzung.)

Das erste Buch: „Nachklänge des 16. Jahrhunderts" zeigt in drei Abschnitten die selbstständige Fortbildung deutscher Musik, so weit sie an Eccard's Schule sich anknüpft, deren wichtigste Vertreter in ihrem Heimathlande Preussen und Nordostdeutschland gewirkt haben. Einiger Sänger und Setzer wird nur vorübergehend, ohne beigegebene Beispiele, Erwähnung gethan; wir dürfen nur bei den vorzüglicheren der lebendig Aufgeführten verweilen.

Von Bodenschatz (S. 15 — 20) werden drei Beispiele mitgetheilt, deren letztes das wohlklingendste, doch keiner der Tonsätze sehr schwungvoll. Bemerkenswerth ist, dass im zweiten der Quartsextaccord frei eintretend gebraucht ist; dieser und der Septimenaccord und der Tritonus werden allmälig häufiger, während sie im ersten Bande (der Zeit 1520 — 90) sehr selten und nur durchgehend vorkommen. Mit dem Walten und Ueberwalten der Septimen u. s. w. schwindet allmälig das Gepräge der Kirchentonarten, denen die Dissonanzen im heutigen Sinne fremd sind. Verminderte Septimen jedoch erinnere ich mich auch im zweiten Theile nicht gelesen zu haben. — Von Zeuner sind drei sehr schöne lebendige Sätze gegeben, in denen die Führung der Stimmen und die Kirchlichkeit des Tones (23) bedeutend hervortritt. — Von untergeordnetem Kunstwerthe ist, was Landgraf Moritz von Hessen gesungen (49); sein calvinisch herber Sinn und eine gewisse äussere Regsamkeit erscheinen in den mitgegebenen Beispielen. Dass von seinen Weisen sich keine im kirchlichen Gebrauche erhalten hat, ist ein Ergebniss, dem wir noch öfter bei anderen gefeierten Sängern begegnen. Von dem bedeutendsten dieser Reihe, Melchior Franck (50), wird ausführlicher berichtet. Als Dichter, Sänger und Setzer zugleich hat er dem evangelischen Gesange einige köstliche Früchte hinterlassen, unter denen das heitere schwungvolle: „Der Bräut'gam wird bald rufen" (Beisp. 32) und die tiefsinnige Weise: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" (S. 74) allein schon der besten Zeit werth sind; aber in der Abweichung von der alterthümlichen Kraft der Kirchentone und der freien Einführung der Missklänge (75) zeigt er die spätere Periode an. — Die Melodieen Altenburg's scheinen mir das Lob nicht zu verdienen, mit dem der Verfasser sie begleitet (87); wenigstens ist in den Beispielen 33 — 35 eine Lauigkeit, ein Stillstehen der Melodie bemerklich, das ohne Reiz und unkirchlich zugleich ist. Weit frischer und inniger klingen die Helder'schen Weisen an, zumal Beispiel 37, 38, deren erstes an Süssigkeit und Gehalt manchem schönen Satze des ersten Theiles nicht nachsteht. — Voll edler muthiger Kraft, oft in heiterer Schönheit, erklingen die Lieder Apelles von Lowenstern's (Beispiel 40, 41, 42), davon einige sogar S. Bach der Behandlung werth gehalten (S. 101). — Was die Ebengenannten als Fortbildner und Nachklänge des vorangegangenen Jahrhunderts characterisirt, ist zunächst die allgemeine liedmässige Haltung und Behandlung des Chorals, sodann der alterthümliche rhythmische Wechsel, der sich länger erhält, als die harmonische Weise der Kirchentöne.

Grösseren Reichthum hat die „Preussische Tonschule" bewahrt; aus Eccard's Wirksamkeit ist das Köstlichste hervorgewachsen, was diese Nachblüte geboren hat. Dies ist nirgend sichtbarer, als bei Stobäus, und die Beigabe von zwantigen seiner Tonsätze, worunter sieben auf eigene Melodieen, ist vorzüglich dankenswerth. Auch zeigt sich in ihnen deutlich, was des Verfassers mildes gerechtes Urtheil (135) ausspricht, wie er dem grossen Meister nahe stehe, doch niegend ihn übertroffen habe. Der geheimnissvolle Lichtschimmer, der Heiligenschein, der über Eccard's Tongemälde so gewaltig erschütternd, so rührend und erhaben zugleich hineinblitzt, ist verschwunden oder schimmert nur ferne daher in Beispiel 48. 49 (Himmelfahrt- und Pfingstlied). In Beispiel 54 ist mir die Vergleichung mit Hassler's Tonsatze (Theil 1, Beispiel 80) schwer auf's Herz gefallen — welcher Unterschied in einem Menschenalter! Das Festlied auf Ostern (Beispiel 50), motettenartig, in Gespräch und Chor getheilt, hat schon Anklänge jener verständigeren Wortauffassung, welche dem mystischen Hauche der früheren Zeit noch feindseliger ist, als das Eindringen weltlicher Harmoniegefüge. Von diesem letzteren, und von einer Art Zwiespalt zwischen neuer und alterer Behandlung des Harmonischen ist ein sonderbares Zeugniss das Beispiel 48, dessen sechstletzter Tact ganz modern, die drei letzten alterthümlich klingen. — Für den allgemeinen Character und Ton der Zeit aber ist es wichtig, dass die didactischen und ascetischen Texte zunehmen (146), die rein biblischen und hymnischen zurückdrängend, und dass die Zahl der Dichter und Wortkünstler im Steigen

begriffen ist, während Eccard seine Zeitgenossen um ein einfaltig Lied oft bitten musste (135).

H. Albert ist seiner Zeit beliebt und mit reichem Beifalle belohnt worden für seine „geistlichen und weltlichen Arien," in welchen zuerst italische Einflüsse bemerkbar sind (137, 142). Sein Leben und sein Verhältniss zu den Freunden ist in einem schönen lebendigen Zeitbilde geschildert (115, 149); sein künstlerisches Wirken scheint uns nicht so bedeutend, wie der Verfasser es bezeichnet (149, 150); doch sind von den sechs beigegebenen Beispielen das 66. und 68. mildfromm und lieblich; unerträglich dagegen das 64. und 65. mit ihrem fremden weltlichen Zierrath. — Eins der herrlichsten Lieder ist das Beispiel 71 von Weichmann gesungene: „Vater, deine Ruth' hab' ich gnug geschmecket" u. s. w. *). — Strutius ist bedeutend in den kräftigen, zuweilen modernen harmonischen Wendungen und der Kühnheit der Mittelstimmen, wie das schöne Beispiel 73: „Ach was für Pein" zeigt.

Der folgende Abschnitt belehrt über die „Berliner geistlichen Sänger," deren begabtester und beissigster, Joh. Crüger (159 fg.) ausführlich besprochen wird. Von seinen 71 Liedweisen haben sich im kirchlichen Gebrauche 17 erhalten, welche sämmtlich mitgetheilt sind, Beispiel 76 — 92; als Zugabe folgt eine Bearbeitung des Luther'schen Liedes: „Ein' feste Burg" für vier Stimmen und fünf Posaunen, von hellem, herrlichem Klange, wenn auch die Harmonisirung nicht tiefsinnig ist. Denn „die Gabe des Setzers ward durch die des Sängers um Vieles überwogen" (177), wie unter den Beispielen besonders 81, 83, 92 zeigen. Auffallend ist die Hohlheit des terzlosen Accordes Beispiel 86, Tact 8, und 88, 6 und 7 (*a e a, e h e*). Doch würde freilich diese Erscheinung, für sich betrachtet, keinen Tadel begründen, wenn sie nicht eine Ungelenkigkeit der Stimmführung so deutlich verriethe (vergl. S. 91). Crüger hat auch zuerst den strophischen Gesang mit Instrumentenspiel verbunden (182), in welcher Hinsicht er von den italienischen Einflüssen (vergl. 197 unten) berührt scheint, während im Uebrigen die Berliner, den italischen Einfluss abwehrend, sich mehr der durch Eccard begründeten Entfaltung der Strophe zuwandten (159). — Bei J. G. Ebeling tritt das Uebergewicht der Wortdeclamation gegen die allgemeinere Fassung des Liedinhalts zum ersten Male störend hervor (190); ein Vorwurf, dem wir spaterhin immer öfter begegnen werden, da mit dem weltlichen Tone aus Italien das Reich der subjectiven Regsamkeit hereinbricht, der den altevangelischen Gesang und die Kirchentöne zugleich untergräbt. Doch finden sich hier, bei Ebeling, noch Anklänge an das Kirchliche, wie in seiner schönsten Melodie: „Gib dich zufrieden" (Beispiel 97, S. 190, 191), wo einige bedeutende Anspielungen an das Aeolische heranschweben. Das Gesammturtheil des Verfassers über Ebeling (194) ist streng, aber gerecht, wenn wir nach den drei gegebenen Beispielen urtheilen dürfen: sie zeigen mehr den ziemlich begabten Sänger, als den gründlichen Setzer. Von seinen fast 120 Liedweisen hat sich nur die eine: „Warum sollt' ich mich denn grämen" (Beispiel 98) in der Kirche erhalten; sie ist lieblich kindlich, ohne tieferen Anklang jedoch. — Die besten und meisten Lieder des herrlichsten aller geistlichen Dichter, P. Gerhard, schliessen sich an die älteren Strophen an, und werden daher grossentheils nach denselben gesungen, selbst wo neue Weisen zu denselben erfunden sind (vergl. S. 172, 173).

Der Einfluss Italiens, von welchem das zweite Buch handelt, äussert sich zunächst „im Ankämpfen gegen die kunstreiche Stimmenverwebung, den *Contrapunct*, — in der Entwickelung des *Einzelgesanges*, des subjectiven Wortausdrucks, des Recitatives, der *Chromatik*. Dem Motett tritt das *geistliche Concert* gegenüber u. s. w. — alle diese Richtungen knüpfen sich an die damals entstehende *Oper* an" u. s. w. (197, 199, vergl. Winterfeld's Gabrieli, Theil 2, S. 12, 28, 59). Hiermit tritt eine Mannichfaltigkeit der Tonmittel in die Kirche ein, welche anfänglich die ächte heilige Schönheit durch wogende menschliche Leidenschaft erschüttert; erst spät, gegen Ende des Jahrhunderts, gelangt diese neue Richtung zu einem gewissen Abschlusse, so dass sich auf sie eine neue Kunstblüte in kirchlichem Sinne gründen kann. Ewig zu beklagen aber ist, was unwiderstehlich durch diese Richtung bedingt ist, der schädliche Einfluss derselben auf den Gemeindegesang; denn neben den Kunstwerken der „Concertform" u. s. w. muss die Gemeinde verstummen (201, 229). Wir dürfen von Glück sagen und es ein Zeichen der Unzerstörlichkeit deutschen Liedgesanges nennen, dass sich trotz dieser hemmenden Richtungen noch so viel Schönes, wenn auch oft in verblichener Gestalt, erhalten hat. Hierzu hat jedoch auch wesentlich beigetragen, dass die besten Tonmeister sich den Bedürfnissen des Volkes anderweit wieder anschlossen, und die Formen des *Motettstyles* (217), des *Choral-* und *Festliedstyles* (vergl. Theil 1, S. 462, 476, 481) auch neben dem *Concertstyle* (199) festhielten und weiter ausbauten.

Wie M. Prätorius ursprünglich dem Gemeindegesange deutscher Art zugewandt war, so ist sein Wirken in der neuen italischen Weise mehr ein fremdes, erlerntes geblieben (205, 207), und daher die Beispiele 99, 100 mit ihren widrigen Verschnörkelungen und Zerreissungen nur von historischem, nicht künstlerischem Interesse. — Heinrich Schütz, dessen Gedächtniss der Verfasser in seinem Werke über Gabrieli (2, 168 fg.) wiedererweckt hat, ist als Vermittler des ausländischen Einflusses bedeutender, ja vielleicht auch der Anreger des älteren Prätorius gewesen (207). Ueberraschend traurig ist, wie gesagt, das Gesammtergebniss dieses Einflusses, das dem Gemeindegesange nur störend war (229). Man möchte aber wiederum fragen, wie einige Male beim ersten Theile, warum nicht ein einziges Beispiel der gelungenen Werke dieses Meisters (z. B. S. 216) mitgetheilt wird, da von den hier gegebenen zwei unter die nicht gelungenen zu rechnen, und da ferner so manches andere Beispiel von schwächeren Tonsetzern, selbst aus anderen Kunstgebieten und Stylarten (Motett, Orgel u. s. w.), gegeben wird. Diese Bitte um weitere Mittheilung wird desto dringen-

*) Sollte hier nicht Beispiel 71, Tact 5 vom Ende, Alt und Tenor vertauscht sein? Beide würden für sich melodiöser singen, wenn der Alt C, der Tenor E sänge, und die Tonica wurde in ihrer Verdreifachung minder hart klingen, wenn die mildere Altstimme die Mitte übernähme.

der, da auch in den zum Gabrieli gegebenen Sätzen von Schütz nicht dessen gesammte Kraft und Verdienst anschaulich gemacht wird. Da nun seine Werke überhaupt den Wenigsten zugänglich sind, so ist es nicht möglich, sich über diesen vom Verfasser hochgepriesenen Tonmeister ein Urtheil zu bilden. Die hier gegebenen Beispiele zeigen nun allerdings gewaltige Züge, zumal das mittlere (Beispiel 102), aber doch mehr Züge, als ganze wahre Bilder; denn der ganze Satz ist in seiner rhythmischen Zerstückelung, seinen neuen fremdartigen harmonischen Wendungen, in der Willkür der Auffassung einer ehrwürdigen Melodie durchaus nicht wohlthuend. Auch erscheint in dem inneren Bau, der Disposition desselben, keine eigentlich neue Form; denn wenn sie auch (S. 217) als Concertform bezeichnet wird, so ist diese doch in ihren Grundlinien der des Motetts nicht so scharf entgegengestellt, dass man eben hier die Form erlernen könnte. Nur der Instrumentalbass und die harmonischen Wendungen weichen ab von dem, was schon im ersten Theile in Motetten erschienen war. — Der Einfluss auf den geistlichen *Kunstgesang* ist es, der sein Wirken bedeutend macht (229); wir können also nicht umhin, den Mangel anschaulicher und reicherer Beispiele hierfür zu beklagen. Dagegen ist das Beispiel 103 („Ich heb' mein' Augen sehnlich auf") ein klarer edler Gesang, der das herbe Urtheil über Schütz's Kirchengesang (229) um ein Bedeutendes mildern konnte. Dass die Weise sich nicht erhalten, liegt wohl nächst dem Tonumfange auch darin, dass dieselbe Strophe schon ältere festgewurzelte Weisen hatte.

In ähnlicher Weise nur dem Kunstgesange, sehr wenig dem Gemeindegesange erspriesslich ist, was nach Schütz's Vorgang und Muster die *Thüringer* und *Sachsen* geleistet, von denen der zweite Abschnitt handelt. J. h. Schein, in dieser Reihe einer der Bedeutendsten und Fleissigsten, geht auf der Bahn der Wortdeclamation und des subjectiven Ausdrucks weiter — er nennt es „die anmuthige italian-madrigalische Manier" (232, vergl. Gabe. I, 145) — und bedient sich oft herber Missklänge in den Zusammenstellungen, ja auch in der Folge der Töne selbst (233), als: der übermässigen Quinte, der verminderten Quarte, gewöhnlich nur einem einzigen Worte einer Strophe zu Gefallen. Auch die Septimen dringen herein (Beisp. 107, Z. 7: $f-g$), obwohl nur durchgehend; mit ihrer Vervielfaltigung bei späteren Tonsetzern dieser Zeit, endlich gar der freien Einführung der grossen Septime (z. B. Ebeling, Beisp. 97, T. 3; 96, Z. 3, T. 7), scheint mir die neue Zeit völlig entschieden, die alte beschlossen. — Schein's berühmtestes Werk, das „Cantional Augsburgischer Confession," zeigt die dem Neuen zugewandte Richtung in dem Streben nach „gebührendem Effect" (234), in der Abwendung von den Kirchentönen (236), in der Umbiegung altkirchlicher Melodieen (237). Das erste der Beispiele (No. 104) bestätigt vollkommen das strenge Urtheil, das der Verfasser über ihn fällt. Dagegen muss man die von ihm erfundene Melodie (Beisp. 107): „Seligkeit, Fried', Freud' und Ruh'" gegen ein solches Urtheil in Schutz nehmen, und eben so den Tonsatz über: „Die Nacht ist kommen" (Beisp. 108*), welche beide inmitten so vieler verkünstelter Aengstlichkeit einen wohlthuenden Ruhepunct gewähren. — Sangreicher und minder absichtlich effectsuchend erscheint Rosenmüller, der mit gesunden kräftigen Zügen gestaltete, was er zu seinen „Kernsprüchen aus heiliger Schrift" (243, 245) erfand. Das erste der Beispiele (109) ist zu Anfang offen, klar, fast kindlich, über die schönen Worte: „Kündlich gross ist das gottselige Geheimniss" u. s. w. — gegen die Mitte wird es rhythmisch unklar, und der Schluss ist etwas klein abfallend. Von ganz weltlichem Tone, regsam malerisch ohne Heiligkeit, ist das: „Welt ade, ich bin dein müde" (Beisp. 110).

Eine ausführliche Betrachtung wird A. Hammerschmidt gewidmet, der zwar „in keinem Werke auf der Höhe der Kunst steht, doch in seiner Weise Vollendetes geleistet," und selbst „durch das, was ihm mangelt, historische Bedeutung gewinnt," indem er (durch gesprächsweise Verbindung mehrerer Lieder u. s. w.) „zwischen dem Kunst- und Gemeinegesang Anknüpfungspuncte wieder findet," welche Schütz und dessen Nachfolgern verloren gegangen waren (S. 284, 285). Diess Letzte ist es, was ihn uns bedeutend macht, während von den zehn mitgetheilten Tonsätzen (111 — 120) nur zwei wahrhaft herzgewinnend und erbaulich sind, nämlich: 116 und 120 (Denkspruch und Pfingstlied). Doch sind die übrigen Beispiele als Denkmal der Zeit, wo sich das Oratorium vorbereitet, von grosser Bedeutung. Wesentlich ist hierzu das Streben, den Ausdruck zu steigern (251), den Vortrag zu verfeinern (275), überhaupt die äusseren Mittel, die nicht aus der Musik selber keimen, sondern aus Willen, Absicht, Kunstfertigkeit, selbst Eitelkeit der Darstellung hervorgehen, als: „Licht und Schatten, Starker und Schwächer" u. s. w. (283) — dieses Alles herbeizurufen, um mehr zu sagen, als die Töne selbst sagen. Dieses Alles scheint mir das *Urwälsche*, dem Deutschen ursprünglich Fremde zu sein: durch Herbeiziehung zufälliger Mittel der Erscheinung, durch augenblickliche, verschwindende Reize dem Gesange ein Mehr zu geben, was nicht in seinem Inneren wahrhaft ausgesprochen lag — und dies ist der Untergang jener frommen Einfalt, welche die vorangegangene Periode zu einer wahrhaft heiligen macht. Denn während sich bei Eccard der sogenannte Vortrag — der entsprechende Ausdruck des Seienden — von selbst findet und kaum zu verfehlen ist (so wie bei Bach und Händel): so muss der sogenannte schöne Vortrag, das Schiboleth des Pariser Conservatoir — bei Hammerschmidt gesucht und erlernt werden, und geht doch nicht zu Herzen. — In seinem Urtheil über Hammerschmidt scheint mir der Verfasser zu milde zu verfahren, wenn er das Beispiel 111 seiner Tendenz nach gutheisst. Welche kalte Zerbrockelung des frommen Liedes: „Erbarm' dich mein, o Herre Gott!" Sie stösst zurück, auch wenn man den herrlichen Hassler'schen Satz (Th. I, Beisp. 73) über dasselbe nicht kennt. Dagegen ist Beispiel 113, das Gespräch Christi mit der Gemeinde, erbaulich, stellenweise hell und rein, doch in den Harmonieen etwas eintönig. In dem nächsten Beispiele 114 ist das Halleluja von herrlicher Kraft und reiner Schönheit, in allen Stimmen bedeutend, voll kühner, fast altkirchlicher Harmonieenschritte; wogegen das nachfolgende: „Freude, Freude über Freude" harmonisch und melodisch arm, gleichsam auf einem Puncte stillstehend, keinen tiefen Eindruck

zurücklassen kann. Auch Beispiel 115 ist von ähnlichen Harten nicht freizusprechen. Des innig freudigen Beispiels 116: „Meinen Jesum lass ich nicht," wo schon Handel durchklingt, ist vorhin erwähnt. Beispiel 117, 118 sind von weicher Lieblichkeit, doch fern von kirchlicher Tiefe, ausser dem schönen wortlosen Posaunensatze (Symphonia ad libitum — Concert) über: „Mitten wir im Leben sind" u. s. w. — Beispiel 119 vom Leiden Christi, in Gesprächs-Liedform (madrigalisch, S. 252, 263) ist, obwohl mit manchen Schönheiten im Einzelnen ausgestattet, doch im Ganzen ermüdend, wovon das ängstliche Schweifen der Achtelnoten und der zuweilen undeutliche Rhythmus der Perioden die Hauptursache ist. Das wunderschöne Pfingstlied ist voll kindlicher Wonne, dem weltlichen Tone jedoch hingeneigt.

Neumark und die beiden Ahle, Vater und Sohn, so auch der weniger bekannte Briegel, verfolgen die Richtung Hammerschmidt's. Der ältere Ahle, Johann Rudolph, hat seine Tonsätze als „Arien" bezeichnet (316), d. h. als „liedhafte, doch dem Kunstgesange angehörige Sätze." Ihm wird eine ausführliche Betrachtung gewidmet und viele Beispiele von ihm mitgetheilt. Wenige von diesen aber werden wohl solchen Zauber aussüben, wie das mystisch sinnige seines Sohnes J. G. Ahle, Beispiel 137: „Komm, Jesu, komm doch her zu mir"; die Arien des Vaters dagegen scheinen oft an einer gewissen Absichtlichkeit zu kranken. Wir können uns daher nicht überall dem günstigeren Urtheile des Verfassers (318, 327) anschliessen; nur die innige Melodie: „Liebster Jesu, wir sind hier" (Beispiel 135) ist von höherem Klange. Doch bescheiden wir uns unseres Urtheils dem grundlichen Kenner gegenüber, der noch als redendes Zeugniss ihres Werthes die Stimme des Volkes anführt, welches in Mühlhausen noch bis heute 27 von J. R. Ahle's Melodieen bewahrt (322). Von diesen sind 13 mitgetheilt. Darunter ist aber Beispiel 123, 126, 127, 130, 132 für eine Gemeinde ausserordentlich schwer, wo nicht unmöglich zu singen. 128, 129 bei aller Lieblichkeit und Singbarkeit doch auch dem Volke nicht leicht ausführbar; nur 125, 131, 133, 134, 135 sind choralartig und einer gemischten Gemeinde bequem. — Die von Briegel mitgetheilten Tonsätze sind sehr bedeutend, sowohl von geschichtlichem als künstlerischem Werthe; beide geben in ihren gewaltigen Schritten und Ueberraschungen manche Vorandeutung von Handel. Beispiel 140: „Ach dass du den Himmel zerrissest" ist so dramatisch malerisch, wie kein früherer Satz von evangelischen Meistern; die rollenden Achtel zu dem Worte: „Himmel" — die kühnen Septimensprünge *) der Melodie zu: „zerrissest" sind zwar dem Altkirchlichen fremd, aber das Gemüth ergreifend, sobald man überhaupt die Richtung, die er genommen, anerkennt (345). Der zweite Theil dieses Satzes, eine fern anklingende Figuration des Chorals: „Herr Christ, der einig' Gott's Sohn," ist anfangs hart und stachlich, gewinnt aber in den späteren Zeilen an Einigkeit und Innigkeit; die Worte: „Das Herz uns zu dir wende" haben ganz Händel'sche Farbe, auch der Schluss. Das zweite Beispiel (141) ist merkwürdig durch die Verkettung dreier Chorale zu einem Ganzen, man könnte es Concert-Motett nennen. — Aus den wenigen Beispielen erkennt man in Briegel einen, wenn nicht der fruchtbarsten (359), doch der geistvollsten Tonsetzer dieser Richtung.

(Fortsetzung folgt.)

*) In der Beschreibung S. 344 muss ein Versehen obwalten. Es heisst dort: „Der Sprung in die Tiefe, um eine kleine Septime in der oberen, um eine grosse in der tiefsten Stimme," während doch diese Septimen der zweiten Stimmen (Alt und Tenor) beide Mal kleine sind, nämlich c — fis, h — cis.

Nachrichten.

Frankfurt. Musik vom 2. August bis zum 31. October. Seit dem plötzlichen Abgange der Dem. *Heather*, der andauernden Unpässlichkeit unserer *Capitain* und dem Scheiden *Pischek's* mussen meistens nur Gäste die Kosten der Unterhaltung tragen. Was wir in diesem Vierteljahre mit eigenen Mitteln aufführen konnten, waren die Opern: Stradella, Die Harmoniskinder, Die Entführung, Teufels Antheil, Die Nachtwandlerin, Zampa, und Concert am Hofe. *Eisert's*: Die beiden Prinzen, Zemire und Azor, Idomeneo blieben liegen. Es ist ein mehrfach harter Verlust für ein Opernintitut, wenn es dem Fasse der Danaiden gleicht; Verlust für die Abrundung des Ensembles, für die Theilnahme des Publicums an seinen Mitgliedern, für Zeit und Casse. Man hat immer nur Anfang und Ende, aber keinen haltbaren Mittelpunct. Dem Gastspiele der schwedischen Sangerin *Lind* ist in No. 45 dieser Blätter ein eigener Artikel gewidmet worden. Ich habe daher nur noch meine Verwunderung auszudrücken, dass Mad. *del Carmen Montenegro* als Norma nach ihr noch so effectuirte, dass sie den ersten Act bis nach der „Casta diva" wiederholen durfte. Aber man kann hier effectuiren, ohne zu gefallen. Unser Publicum ist so blasirt geworden, dass es alle Herrschaft einer Clique oder Claque duldet. Norma und Somnambula sind jetzt zwei unvermeidliche Uebel geworden, und auch hier ist die Langmuth des deutschen Publicums zu bewundern, die tagtäglich mit demselben Gerichte — nur hier und da etwas anders gewürzt oder verdünnt — vorlieb nimmt. Der gerühmte Reichthum der italienischen Oper fängt nachgerade an verdächtig zu werden, da auch die italienische Prima Donna sich grösstentheils nur um diese beiden dreht. Die Sache der Kunst sinkt auf diese Weise zum Handwerk herab, und der gefeierte Mime steht mit dem Concertgeber, der mit einem halben Dutzend Modepreducten die Welt umsegelt, auf gleicher Stufe. Dass auch der beste Genius bei diesem ewigen Einerlei sich auf einer poetischen Höhe erhalten kann, ist ein Ding der Unmöglichkeit, und deshalb muss jeder Künstler, der im Carriere immer dasselbe Steckenpferd reitet, in der Achtung des Denkers sinken. Ich möchte wohl wissen, wie oft Fräul. *Lind* auf ihren Triumphfahrten die Norma und Nachtwandlerin gesungen hat, und will zu ihrer Ehre gerne glauben, dass es ihr lästig werden und sie fühlen mag, dass weder sie noch die Kunst dabei gewinnen. Ueber unsere deutschen Componisten will ich nicht schelten, dass sie sich vergebens abmühen, deutsche Sänger für ihre Werke zu interessiren; aber es ist und

bleibt eine Schmach, dass die Sachen nun einmal so stehen und dass trotz der jetzt so gerühmten Productivität deutscher Componisten einzig nur die italienische Oper regirt. Es muss ein indignirendes Gefühl für einen deutschen *Spohr*, *Lachner* oder *Lindpaintner* sein, wenn er am Pult steht mit seinem Stab und sich nicht allein von einer Signora -ini oder -etti dirigiren lassen, sondern auch noch seine eigenen Sänger unterstützen muss, ihre nordischen Texte auf südliche Weisen zu trillern, während seine eigenen Werke, die er ein halbes Jahrhundert lang mit begeisterter Seele geschaffen hat, daheim im Pulte liegen wie protestirte Wechsel. Aber unwillkürlich habe ich mich in eine nutzlose Cadenz verirrt, und kehre nun zu Mad. *Montenegro* zurück, welche es nicht verschmähte, uns mit den Resten ihrer Kunstmittel zu erfreuen, wie einst *Rubini*, der mit vornehmem Wesen unter uns trat, um uns zu beweisen, dass man auch ohne Stimme noch singen kann. Aber für Deutschland Alles gut genug. In Bezug auf Feuer und einen kühnen Aufschwung (bei schon conservirten Mitteltönen) können unsere Sängerinnen bei Mad. *Montenegro* noch Vieles lernen; in Bezug auf Correctheit aber — denn die Frau scheint nicht einmal musikalisch zu sein — steht sie vielen deutschen Primadonnen nach. Was den Vortrag ihrer spanischen und italienischen Lieder betrifft, so scheint dieses Genre ihr eigentliches Feld zu sein, worin sie auch schwerlich übertroffen werden dürfte, und hier ward ihr mit Recht ein ungetheilter und rauschender Beifall.

Nach und durch einander traten noch folgende Gäste auf: Fräul. *Grünbaum* aus Schwerin sang die Gabriele im Nachtlager. Kleine Persönlichkeit, kleine Stimme, kleines Spiel und kleiner Applaus. Ihre Rolle ging spurlos vorüber. Herr und Madame *Steinmüller* aus Hannover erregten grössere Erwartungen, als sie erfüllten. Mad. *Steinmüller*, eine geborne Fräul. *Schreckel*, ist eine Sängerin von tüchtiger Bildung, Sicherheit und einer eminenten Bravour. Schade nur, dass der Geschmack sich oft von der letzteren beherrschen lässt, und dass ihre Höhe bereits gelitten hat. Sie gab die Donna Anna, die Rosine und Amina. Ihr Gatte — ein geborner Frankfurter — sang den Figaro (im Barbier von Sevilla), den Don Juan und andere Partieen. Die Persönlichkeit ist edel, die Stimme umfangreich, männlich und sonor, Spiel und Vortrag aber zu behaglich (um nicht zu sagen: pomadig), als dass sie schlagende Wirkungen hervorbringen könnten. Dem Künstlerpaar wurde Achtung und Auszeichnung. Aber, wie gesagt, dass kann hier Alles ohne besonderen Nachklang geschehen. Der Gast hat kaum den Rücken gekehrt, und keine Seele denkt mehr an ihn. Selbst *Pischek*, der wie aus den Wolken herabgekommen plötzlich den Jäger im Nachtlager sang, konnte den früheren Enthusiasmus für sich nicht festhalten. Ueber die Leistungen des Baritonisten Herrn *Scharpff* aus Mainz, der bereits seit einem Vierteljahre hier gastirt, heute den Lord Aston, morgen den Papageno und übermorgen den Don Juan gibt, sind die Meinungen getheilt. Manche überschätzen ihn, Viele sind ungerecht, und die Mitte liegt doch sehr nahe. Herr *Scharpff*, zwar kein feingebildeter Sänger, aber äusserst routinirt, lebendig und fleissig, dazu im Besitz eines grossen Repertoirs, wird, wo nicht höhere Ansprüche gemacht werden, überall ein nützliches Mitglied sein. Seine Stimme tritt namentlich in Stellen der Affecte kräftig sonor heraus, und in solchen Fällen versteht er das hohe Register effectvoll zu gebrauchen. Unser Publicum, ohne Herrn *Scharpff* auszuzeichnen, nimmt ihn immer freundlich auf, und das ist ein Vorzug, dessen sich schon anspruchsvollere Hierophanten des Gesanges nicht zu erfreuen hatten. Die Gründe, weshalb unsere Theateradministration diesen Sänger noch nicht in die Reihe unserer wirklichen Mitglieder setzte, gehen die Kritik nichts an. Wie Herr *Scharpff*, so gastirt auch Fräul. *Weixelbaum* aus Cöln schon längere Zeit hier, ohne dass man ein Urtheil über sie feststellen kann. „Sie singt viel und Vieles durch einander — Donna Anna, Regimentstochter, Margarethe (Hugenotten) u. s. w. — aber zuweilen trifft sie es denn doch," namentlich da, wo sie eine dahinbrausende Bravour und einen excellenten Triller — den sie nur zu oft anbringt — geltend machen kann. Ihre Höhe ist leicht und klingend, deshalb ist ihr eigentliches Feld das der Soubrette, da hier ihre Mittel ausreichen. Für das tragische und dramatische Element fehlen ihr die poetische Ader, das imponirende Organ und die Haltung einer höheren weiblichen Würde, weshalb wir uns mit ihrer Donna Anna und Desdemona nicht versöhnen können. In Fräul. *Oswald* aus Stuttgart haben wir aber unstreitig eine gute Acquisition gemacht. Volumineses Organ, Jugend und Schönheit sind die Attribute dieser Sängerin, und wird sie nicht aus der Sphäre einer deutschen Lyrik treten und schärfer markirend und lebendiger aus sich herausgehen, so dürften die Hoffnungen, die man an sie stellt, bald gerechtfertigt werden. Ihre Rollen waren die Regimentstochter, Carlo (Teufels Antheil), die Baronin (Wildschütz), Elvira (Don Juan), und Pamina. Nach langer Zeit zeigte sich auch unsere *Capitain* wieder, und zwar als Valentine (Hugenotten) in ihrer Lieblingspartie, und hocherfreut, die so lang Entbehrte wieder auf der Bühne zu sehen, zollte ihr ein überfülltes Haus alle Beweise der Achtung und des Beifalls. So weit die Oper. —

Concerte hatten wir ausser der Abendunterhaltung der Herren *Händel-Gear* und *Pergetti* (in diesen Blättern bereits erwähnt) und *David's* orientalischer Symphonie nicht. Dieses Werk war so lange der Gegenstand der Kritik und der allgemeinen Besprechung, dass mein Urtheil *post festum* nur wenig Theilnahme erregen dürfte. Um jedoch *in nuce* etwas darüber zu sagen, so halte ich diese Composition für eine musikalische Malerei, die, mehr angelegt, als durchgeführt, jedenfalls Ansprüche auf Talent und Erfindung machen darf. Sie ist weniger gemacht, als empfunden, oft originell, gebraucht wenig Mittel, um beabsichtigte Wirkungen hervorzubringen, und ist vor allen Dingen klar. Gar viele Componisten, die ihre Gedanken unter Schmerzen drechseln, könnten bei Herrn *David* in die Schule gehen, um Natur zu lernen. Nur erfüllt mich dieses Ambulare mit einem ersten und einzigen Werke, welches Aufmerksamkeit erregt, mit trüben Ahnungen: denn diese Wanderungen durch Deutschland mit einer Partitur im Koffer — *omnia mea mecum porto* —, die Begleitung eines *Chargé d'affaires*, und die mit einem Lobgedicht und einer schlech-

ten Lithographie versehene Biographie *), welche gleich *a priori* mit den Eigenschaftswörtern: „*Colossal, immense, inouï*" beginnt und schon auf der siebenten Seite Herrn *David* das Horoscop stellt, dass er nach zwanzig Jahren den unsterblichen Ruhm mit *Haydn, Mozart* und *Cherubini* theilen werde, dann das eigenhändige Verbreiten dieser Exemplare, welche zahlreich auf dem Tische des Componisten liegen — —, alle diese Manipulationen verdächtigen mehr, als sie bezwecken, und sind des wahren Künstlers unwürdig. Gerade diese Meister, welche der Panegyrikus des Herrn *Félicien David* par *Sylvain Saint-Etienne* citirte, haben wahrlich an Kunstgriffe der Art nicht gedacht, um unsterblich zu werden. Aber Klimpern gehört zum Handwerk, und es ist ein trauriges Zeichen unserer Zeit, dass auch der bessere Künstler seine Zuflucht dazu nehmen muss, um bemerkt zu werden. — Die Aufführung der Symphonie-Cantate im Theater, unter der persönlichen Leitung des Componisten, war untadelhaft, der Beifall sehr gross, aber dennoch blieb bei der auf vieles Verlangen wiederholten Aufführung derselben das Haus leer. *C. G.*

*) Marseille, imprimerie de Marius Olive. 1845.

Prag. (Beschluss.) Die Herren *Montresor* und *Allfeld* gastirten, Jeder ebenfalls nur ein Mal; der Letztere gab den Sir George in den „Puritanern," und von Herrn *Montresor* hörten wir, in den Zwischenacten eines Possenspieles, zwei Opernscenen im Costüme, nämlich: Scene und Arie aus der „Braut von Lammermoor," und Arie aus „Belisar." Herr *Montresor*, der sich so pomphaft als erster Tenorist und Mitglied der Gesangsacademie zu Rom und Florenz ankündigt, besitzt einen ziemlich umfangreichen Brusttenor, doch ohne Metall, welches der grausamen Zeit zum Opfer gefallen zu sein scheint, und eine solide italienische Schule; er weiss die Effecte gut zu bezeichnen, so weit seine Stimme ausreicht. Sein Vortrag und Spiel hat italienische Lebendigkeit. — Zum Vortheile des Herrn *Joseph Emminger* erschien der alte, ewig junge: „Don Juan," und zwar mit den Originalrecitativen, wieder auf dem Repertoir, und füllte — wie immer — das Schauspielhaus in allen Räumen. Leider war die Production eine der schwächsten, deren wir uns seit Jahren erinnern, und entsprach eben so wenig dem Werthe des Werkes, als der Theilnahme des Publicums; blos Mad. *Podhorsky* (Donna Anna) bewährte ihren alten Ruhm in dieser Partie. Dem. *Claudius* wagte als Donna Elvira ihren ersten theatralischen Versuch und hat auf dem Theaterzettel um Nachsicht, welche jedoch das Publicum nicht in so hohem Grade spendete, als gewöhnlich. Dem. *Claudius* sang richtig und rein, mehr kann man von der Anfängerin nicht verlangen; doch ist Donna Elvira, die viel Glut und rasches Vorschreiten verlangt, für ein erstes Debut eine gewagte Aufgabe, welcher Fehlgriff doch nur auf den Lehrer der Kunstjüngerin zurückfällt.

Herr *Carl* Edler *v. Bocklet*, Tonkünstler aus Wien, welcher, nach 23jähriger Abwesenheit von seiner Vaterstadt Prag, dieselbe wieder besuchte, gab zwei Concerte im Theater, in welchen er sich die Zufriedenheit der Kenner und Freunde des soliden Pianofortespiels erwarb. Herr *v. Bocklet* ist der alten *Hummel*'schen Clavierschule consequent treu geblieben, und bewegt sich auf einem gegenwärtig wenig betretenen Pfade mit Schönheit, Ruhe und Klarheit, weshalb er dem modernen Clavierpublicum nicht imponiren und *Liszt*'sche Effecte nicht hervorbringen kann. Er spielte im ersten Concert das grosse Es dur-Concert von *L. van Beethoven*, im zweiten das Concertstück von *Carl Maria v. Weber*, und am Schlusse eines jeden eine freie Fantasie mit mässigem Erfolge. Trefflich ist sein Piano; das Forte hätte mehr hervortreten sollen, und er berücksichtigte wohl zu wenig, dass im Theater die Farbe stärker aufgetragen werden muss, als im Salon. Die Fantasieen, ebenfalls im älteren Geschmacke, zeichneten sich durch Eleganz, Einheit und Solidität aus.

Capellmeister *Strauss* hat auf seiner Durchreise nach Dresden, Berlin u. s. w. nur eine musikalische Soirée im Sophiensaale gegeben und nebst der Tanzmusik in dem „Carneval von Venedig" und dem grossen „Potpourri" den reichsten Beifall gefunden. Mehrere Musiknummern mussten wiederholt werden, dagegen blieben manche von anderen Tonsetzern aus. Am Mindesten sprachen die Ouverturen von *Weber* und *Rossini* (aus „Oberon" und „Wilhelm Tell") an, in welchen *Strauss*' Orchester mit dem des Prager Conservatoriums nicht in die Schranken treten kann. Die Galerie und der Saal waren überfüllt bis in die Vorhallen.

Der zukünftige Director unserer Bühne, Herr *F. Hoffmann*, ist von einer Reise durch Deutschland zurückgekommen, welche er unternommen, um die nöthigen Engagements zur Completirung seiner Gesellschaft zu machen. Wir hoffen, dass unser Theater, und zumal die Oper, unter der Leitung eines umsichtigen und gebildeten, noch jungen und thätigen Directors einen neuen Aufschwung erhalten werde. Herr *Hoffmann* ist ein geborener Wiener, der nach vollendeten Rechtsstudien in Staatsdienste trat, die er jedoch später wieder verliess, um dem unwiderstehlichen Drange zur Kunst zu folgen. Er begann seine Kunstlaufbahn in Wien, wo er sich auch mit seiner Gattin, der ausgezeichneten Gesangkünstlerin *Greis*, vermählte. Wir lernten dieses Künstlerpaar, sie als Bravourwhile, ihn als Heldentenor, vor ungefähr zwölf Jahren in einem Gastrollencyclus auf unserer Bühne kennen und schätzen. Herr und Madame *Hoffmann* wurden in allen ihren Leistungen von stürmischen Beifallsbezeugungen begleitet, und Ersterer allgemein als der erste und einzige „Zampa" anerkannt. Seitdem war Herr *Hoffmann* Opernregisseur beim kaiserlichen Theater zu St. Petersburg und Bühnendirector in Riga, und nach der Beschreibung des Abschiedsfestes, welches er in letzterer Stadt feierte, muss er seine Direction wohl zur allgemeinen Zufriedenheit des dortigen Publicums geleitet haben, denn man bot dem Scheidenden nicht allein Verse, Blumen und Kränze dar, sondern die Gesangkünstlerin erhielt ein Brillantendiadem, der abtretende Director eine silberne Leier mit einem reichen Lorbeerkranze umwunden.

Unser Conservatoriums-Director Herr *J. F. Kittl*, welcher sich das schöne Ziel gesetzt hat, jährlich in den Ferien ein grosses Musikconservatorium zu besuchen,

Stückchen ab, tritt nun schmunzelnd in einen Winkel und richtet sichs nach seiner Weise zu u. s. w. Ich will nicht sagen, was mir bey dieser allgemeinen Happigkeit einfiel — man möchte mir sonst meine übrigen Nummern nicht lesen; es soll nur davon die Rede seyn, dass hier wieder eine gar grosse Zahl Novitäten ausfällt, und dass man etwas-langsam gehen müsse, wenn man aus dergleichen Anzeigen über das Steigen oder Fallen der musikalischen Literatur, über die vorwärts- oder zurückgehende Kultur für Musik, über die zu- oder abnehmende Liebhaberey an den Produkten dieser Kunst u. s. w. Resultate ziehen will *)

3) Sonst erschienen alle kleinere Kompositionen in grössern Sammlungen: jezt bey weitem die meisten einzeln, oder doch in sehr dünnen Heftchen. Sonst z. B. sechs Quartetten, selten drey — jezt höchstens drey; sonst Sammlungen von 20, 30, 40 Liedern — jezt selten mehr als sechs, viele gar einzeln. Wenn Schulzens geistliche Lieder und die im Volkston, wie jezt nicht selten mit andern Liedern geschiehet, jedes einzeln gestochen und auf zwey Seiten (was dann ein Bogen heisst) ausgedehnt erschienen wären: hätte man mit ihrer Ankündigung, ohne irgend etwas ausser den Titel hinzusetzen, nicht mehrere Bogen eines Katalogs füllen können Und als sie erschienen, machten sie nur zwey Artikel.

4) Man verfällt bey der Uebersicht der neuen Musikalien und bey den daraus gezogenen Resultaten für die Theilnahme des Publikums, ja wohl gar für den Stand der Kultur, in denselben Irrthum, in welchen man bey der Uebersicht der Messkatalogen und den daraus für jenen Zweck gezogenen Resultaten verfällt. Fragt man diese Verzeichnisse und hält sie zusammen mit dem Ueberschlag der Neuigkeiten in Frankreich, England u. s. w. so ist gleich das Facit da: es werden in Deutschland mehr Bücher gelesen und gekauft, als in dem ganzen übrigen Europa, alle seine Reiche zusammengenommen — zählt nach, hier stehts! Aber, abgerechnet, dass eine Menge kleiner Brochüren des Auslands, ohngeachtet der deutschen bibliothekarischen Betriebsamkeit, doch nicht zu unsrer Notiz kömmt, da hingegen jedes Werk, wie die wohlerfahrne Köchin beym Fleischeinkauf, oder die lezten Stunden des Schinderhannes in unsern Katalogen stehet: so beweiset ja nicht die Menge der neuen Produkte für die Menge der Käufer und Leser; sondern, wie viele von jedem wirklich aufgelegt, gekauft und (in der Voraussetzung) gelesen werden — das beweiset. Wenn in Frankreich, von Vol-

*) Auch davon soll die Rede nicht seyn, dass man aus dieser Sucht, Alles zu arrangiren, und auf alle nur mögliche Weise, auf einen Bankerot an eignen Ideen, oder doch an arge Faulheit vieler Musiker schliessen; dass man an den Beyspielen der eifrigen Liebhaber solcher Entstellungen Einem, der nicht wüsste, was blinde Liebe wäre, diese recht anschaulich machen könnte u. s. w. Der Vater des grossen Friedrichs von Preussen, dem etwas von der Herrlichkeit der damaligen Dresdner Opern zu Ohren gekommen war, wollte diesen Genuss denn doch auch haben, und wohlfeiler. Er liess sich die Opern in seinen Zimmern von den Hoboisten abblasen, wobey er allezeit einschlief, die Musiker immerfort spielten, und er am Ende, sehr zufrieden mit ihnen und mit seinem Genuss, sie entliess. Nicht nur sein Kronprinz lachte darüber, sondern jedermann; nicht nur damals lachte man, sondern auch, als die Anekdote nach Friedrichs des Zweyten Tode, also ohngefähr um die Zeit, die wir als Vergleichungspunkt angenommen haben, bekannter gemacht wurde. Wie hat der Usus, der Tyrann, in kurzem die Sache geändert! Man hört dergleichen Entstellungen jezt überall und lässt sie sich recht gern gefallen; ja, nicht einmal dergleichen Entstellungen — denn dort behielt man die Musik, wie sie war, und nur die Singstimme wurde durch eine Hoboe, einen Fagott u. dgl. ersezt; jezt, wo doch die Opern weit mehr Handlung haben, wo doch die Musik weit theatralischer; wo die Harmonie und die Orchesterpartien unendlich reicher sind — jezt soll z. B. eine Flöte die Singstimme, und eine zweyte die ganze Fülle des Orchesters ersetzen!

richtete seine diesjährige Tour nach den Rheingegenden und Belgien, um das Conservatorium von Brüssel kennen zu lernen. Er machte dort die Bekanntschaft des berühmten Directors *Fétis*, der ihm die Zusage gab, gelegentlich auch Prag und unsere Anstalt zu besuchen. *Kittl's* Jagdsymphonie soll demnächst im Conservatorium zu Brüssel gegeben werden (auch in Amsterdam ist diese Symphonie mit dem günstigsten Erfolge aufgeführt worden), und der holländische Musikverein hat Herrn Director *Kittl* aufgefordert, ihm Vocalquartetten für seinen Männerchor zu componiren.

Der ausgezeichnete vaterländische Pianist und Tonsetzer Herr *Siegmund Goldschmidt*, welcher vor Kurzem das Diplom als Mitglied der königlich schwedischen Academie der Musik erhalten, hat vor wenigen Tagen eine Reise nach Paris angetreten. Seine letzte Composition: „Six Etudes de Concert pour le Piano" ist so eben bei J. Hoffmann erschienen, und ein geistreicher Kunstkenner äusserte sich darüber: Bekanntlich haben die Etuden längst aufgehört, das zu sein, was sie eigentlich ursprünglich waren, nämlich Uebungen mit bestimmtem Zwecke, Schulstudien, wie schon der Name besagt. Vielmehr ist die Etude, seit *Chopin*, dermalen eine Tonform, bestimmt, ein kurzes poetisches Characterstück in sich aufzunehmen, und verräth ihren Ursprung nur durch die relativ grössere Schwierigkeit der Ausführung und allenfalls durch das consequente Festhalten einer Tonfigur. *Goldschmidt's* Etuden gehören völlig zu dieser Classe, und wir nehmen kein Bedenken, sowohl das erste, *Clara Wieck* gewidmete Heft (Op. 4), als dieses zweite dem Schönsten beizuzählen, was in diesem geist- und poesievollen Genre die musikalische Literatur aufzuweisen hat. Die vorliegenden Etuden tragen den Character einer schönen nordischen Natur, mit ihrer grossartigen Gestaltung und romantischem Glanz, und scheinen eine Frucht seiner vorjährigen Reise nach Schweden zu sein.

Sommerstagione des italienischen Operntheaters u. s. w.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz. Die Hoffnung, Meyerbeer, der von unserem grossherzoglichen Hofe eigens eingeladen wurde, ein Oratorium zum Vortheile der hiesigen Asili infantili zu componiren, diesen Sommer, wenigstens auf kurze Zeit wieder in Italien zu sehen, ist leider für viele seiner grossen Verehrer zu nichte geworden. Statt seiner hat Mro Mabellini das Oratorium: Eudossia e Paolo, o i Martiri, in Musik gesetzt, dass am 22. und 26. Juni im grossen Saale des Palazzo Vecchio mit vielem Beifalle aufgeführt wurde. Hauptsänger waren: die Gazzaniga, Tenor Caggiati und Bassist Badiali, der Beste unter diesen Dreien. Die Zeitschriften haben bei dieser Gelegenheit lange Posaunen angesetzt. Herr Mabellini ist aber bekanntlich der Diminutiv seines Lehrers Mercadante; Gesangsarmuth, nichtssagende Harmonieanhäufungen und Lärm. Den drei Sängern zu Ehren liess der Grossherzog drei Medaillen prägen, auf der einen Seite das Motto: *„Lasciate a me venire i pargoletti"* (Lasst die Kinder zu mir kommen); auf der anderen: *„N. N.* (der Name des Künstlers), *che alla Festa musicale di Firenze del* 1845 *con l'opera egregia e dell' arte gratuitamente concorse."*

(Teatro Alfieri.) Die Prima Donna Berlam-Massai hatte zu ihrem Benefiz die neue Oper *Margarita Pusterla*, vom neuen Maestro *Maestrini*, ein armes zusammengestobletes Ding, gewählt.

Auf dem Teatro Nuovo begann Buffo Cambiaggio seine Sommerwanderung in Gesellschaft der Marziali, des Tenors Graziani und der Bassisten Pozzesi, Giorgi u. s. w. mit den beiden Opere buffe Columella und Don Procopio, letztere mit einer neuen Arie del Maestro Campana und einem neuen Duette del Maestro Romani.

Livorno (Teatro Rossini). Anfangs August gab die so sehr gewünschte gute Gesellschaft (die Barbieri, Tenor Bernabei, die Bassisten Badiali und Miral) Verdi's Nabucodonosor, und trug einen Furore nach Hause, der nachher dem Ernani ebenfalls nicht ausblieb.

Volterra hörte zum ersten Male in seinen Mauern Bellini's Beatrice di Tenda. Die hiesigen Bewohner fühlten sich ganz glückselig dabei und klatschten in den höheren Octaven. Die nicht berühmten Sänger waren: die Zudoli, die Carocci, Tenor Albertini und Bassist Capurri.

Siena. Verdi's Ernani machte Glück. Unter den Sängern war vor Allen die Gazzaniga die Begünstigteste, nach ihr Tenor Caggiati und die Bassisten Coluri und Salandri. Donizetti's Linda und die Gazzaniga in dieser Rolle fanatisirte Alles.

Lucca. Verdi's Giovanna d'Arco, die bereits bei ihrem Erscheinen zu Mailand vorigen Carnaval, darauf zu Rom, Florenz und Sinigaglia wenig zuzog, hatte hier mit den braven Sängern (der Boccabadati, Tenor Ferretti und Bassisten Colini) denselben Erfolg, so dass nach der vierten Vorstellung das Theater geschlossen werden musste. Mit dem Ernani desselben Maestro hat sich das Blatt gewendet. Fast alle inländische Zeitschriften sprachen indessen von der enthusiastischen Aufnahme dieser Giovanna in hiesiger Stadt. Ein Journal hatte sogar die Gutmüthigkeit, auf der einen Seite seines Blattes von Fanatismo und auf der anderen Seite gegenüber vom Fiasco dieser Oper zu sprechen! Herr Escudier zu Paris hat seinen Lesern der France musicale bereits den „immense succès" der neuesten Verdi'schen Oper Alzira im August zu Neapel verkündet; die Iberia musical von Madrid hat es ihm bereits nachgeschrieben. Die Leser dieses Blattes kennen aber bereits aus der Rubrik Neapel den immensen Fiasco dieser Oper. — Die Due Foscari, dritte Oper, abermals von Verdi, fanden nur theilweise Anklang.

Herzogthümer Modena und Parma.

Finale, ein Städtchen mit kaum 4000 Einwohnern an der Grenze des Kirchenstaates (nicht mit Finale im Genuesischen zu verwechseln), ergötzte sich an Verdi's Nabucodonosor, worin die Pandolfi-Salvi (eine Schülerin der Spech) als Abigaille starken Applaus erhielt. Die Dal Re als Fenena befriedigte ziemlich, ebenso Bassist Gherardini, Bariton Righi und Tenor Dall' Armi in seinem un-

bedeutenden Part. Letzterer fand mehr Anerkennung in Bellini's am 20. September gegebener Somnambula, welche Rolle für die Pandolfi wenig passte.

Parma. Die einst rühmlich bekannte Sängerin Schütz aus Wien hat unlängst ihren Wohnsitz hier aufgeschlagen.

Piacenza. Die leider gar bald von der heutigen Massenoper zu Grunde gerichtete, noch sehr junge Abbadia verdunkelte hier fast in Verdi's Ernani ihre Collegen: Tenor Brunacci, die Bassisten Giani, Aquaroni, und entzückte die Zuhörer.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Riga finden diesen Winter unter Direction des städtischen Musikdirectors *Lehmann* zwölf Abonnementconcerte Statt, in welchen unter anderem auch das Paradies und die Peri von *R. Schumann* und die Zerstörung Jerusalems von *F. Hiller* zur Aufführung kommen werden.

Herr Kammermusikus *Lobe* in Weimar ist seiner Functionen als solcher in der dasigen grossherzoglichen Capelle entbunden und mit Belassung seines Gehaltes zum Professor der Musik ernannt worden, als welcher er sich nunmehr mit ungetheilter Aufmerksamkeit seiner trefflichen musikalischen Lehranstalt zu widmen vermag.

Am 12. November wurde zu Liegnitz *Mendelssohn's* Paulus vom dasigen Musikvereine unter der Leitung des Musikdirector *Tscharek* aufgeführt. Die Soli's hatten Künstler und Dilettanten aus Breslau und Liegnitz übernommen.

In Weimar hat der voriges Jahr durch Herrn Hofpianist *Montag* und einige Mitglieder der Hofcapelle begründete und mit lebhafter Anerkennung aufgetretene Quartett- und Trioverein auch für den bevorstehenden Winter seine Wirksamkeit begonnen und bereits vor dem Hofe und einem zahlreichen Publicum seine erste Abendunterhaltung gegeben.

Am 19. November gab die Blindenanstalt zu Dresden ein Concert, worin blos Blinde musizirend auftraten. Der verdienstvolle Musiklehrer des Institutes heisst *Carl Nahe*.

Am 11. November starb in Weimar der einst so berühmte Bassist *Stromeyer*, zuletzt pensionirter Director und Capellsänger.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Bach. Joh. Seb., Der 117. Psalm für vier Singstimmen. Partitur. Neue Ausgabe	—	15
— — Derselbe, die vier Singstimmen	—	10
— — Motette. Lob und Ehre, die vier Singstimmen	1	—
Beethoven. L. van. Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85. Die Singstimmen	2	—
Baud. F., Introduction et Variations sur un air ecossais pour le Violon avec Orchestre. Op. 21	2	15
— — Les mêmes avec Piano. Op. 21	1	5
Kalkbrenner, F., Fantaisie sur le célebre air „Auld Robin Gray" pour le Piano. Op. 178	—	25
Lumbye. H. C., Tänze für das Pianoforte.		
No. 8. Gruss an die Heimath. Walzer	—	15
„ 9. Leopoldinen-Polka	—	7½
„ 10. Militair-Galopp	—	7½
„ 11. Fontaine-Walzer	—	10
„ 12. Fest-Galopp	—	7½
„ 13. Nordische Studenten-Polka	—	7½
— — Dieselben für das Pianoforte zu vier Händen.		
No. 8. Gruss an die Heimath. Walzer	—	20
„ 9. Leopoldinen-Polka	—	10
„ 10. Militair-Galopp	—	10
„ 11. Fontaine-Walzer	—	15
„ 12. Fest-Galopp	—	10
„ 13. Nordische Studenten-Polka	—	7½
— — Dieselben für Orchester.		
No. 5. Donau-Blumen-Quadrille	1	10
„ 6. Tivoli-Bazar-Galopp	1	—
„ 8. Gruss an die Heimath. Walzer	2	—
„ 9. Leopoldinen-Polka	—	20
„ 11. Fontaine-Walzer	1	20
„ 12. Fest-Galopp	1	—
Prume, Fr., Morceau de Concert pour le Violon avec accompagnement de grand Orchestre. Op. 8	2	—
— — Le même avec Piano. Op. 8	1	—
Raff, J., Valse-Rondino sur des motifs de l'Opera: Les Huguenots de Meyerbeer, pour le Piano à 4 mains. Op. 45	—	15
— — Sonate avec Fugue pour le Piano. Op. 14	1	10
Thalberg, S., Grande Fantaisie sur le Barbier de Seville, Opera de Rossini, pour le Piano. Op. 65	1	—

Neuer Musikalien-Verlag

von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Becker, Jul. Op. 36. Drei leichte Duette für 2 Frauenstimmen mit Begleitung des Piano. 1 Thlr.

Brunner, C. T., Op. 79. Der erste Anfang im Pianofortespiel oder: Die nöthigen Vorkenntnisse, Vorübungen im Umfang von fünf Tönen und eine Folge stufenweis fortschreitender Uebungsstücke. Heft I. 15 Ngr.

— — Op. 80. Gentillessen. Elegante Kleinigkeiten für Pianoforte. Auswahl leichter u. gefälliger Tonstücke. Heft I. 2, 3. à 10 Ngr.

Mozart, W. A., Symphonie (Jupiter) arr. für 2 Pianos zu 8 Händen. No. 2, in C mit der Schlussfuge. 2 Thlr. 20 Ngr.

Reisiger, F. A., Op. 17. Wo sind' ich doch? Für eine Singstimme mit Pianoforte. 7½ Ngr.

Die Musikalienhandlung von **Challier & Comp.,** Spittelbrücke No. 14 in Berlin, nimmt auf

die allgemeine Musikschule

von

C. F. Müller

nur noch bis 15. December d. J. Bestellungen zum Subscriptionspreise von 2½ Thlr. an, während der nachherige Ladenpreis dieses umfangreichen Lehrwerkes 3 Thlr. betragen wird.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. № 49. 1845.

Inhalt: Ueber Musiklehrer. — *Recension.* — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Leipzig. Aus Ballenstedt. Sommersaisone des italienischen Operntheaters u. s. w. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.*

Ueber Musiklehrer.

Wer es weiss, wie häufig heut zu Tage die Musiklernenden durch unpassenden Unterricht irre geleitet werden, so dass auch selbst die Begabteren aus dem Spiele eine Spielerei machen, den Geist der Kunst in einer Sammlung von Kunststücken suchen und es oft nur dem günstigen Zufalle zu danken haben, wenn sie noch zeitig genug auf einen besseren Weg gerathen: — wer dies weiss, wird manche Mängel des jetzigen Dilettantismus leicht erklären. Wie soll die Kunst von Lehrern gefördert werden, denen sie blos für eine milchende Kuh gilt? Welchen Kunstsinn kann man selbst einem Lehrlinge einhauchen, wenn man das Höchste der Kunst in der Besiegung mechanischer Schwierigkeiten sucht? Welche künstlerische Leistungen lassen sich überhaupt von einem Lehrer erwarten, der seine Kunst nur erlernt hat, um sie wiederum zu lehren? Mancher ist aus Noth urplötzlich Musiklehrer geworden, weil jedes andere Subsistenzmittel fehlschlug; und so gut es allerdings auch ist, „mehr als eine Kunst zu wissen," so muss man andererseits doch gegen jedes Andringen von Hans und Grethe protestiren. Wie ist da zu helfen? — In manchen Ländern war früher jeder Theolog als solcher zu jedem öffentlichen Schulamte qualifizirt; höchstens wurde in einzelnen Fällen nur noch ein Tentamen oder ein Colloquium oder eine Probelection erfordert. Seit einigen und zwanzig Jahren hat sich das geändert, und jeder Bewerber muss seine vollständige Qualification nachweisen. Späterhin ist man noch weiter gegangen und hat auch die Erlaubniss zum wissenschaftlichen Privatunterrichte von einem solchen Nachweise abhängig gemacht. Kein Unbefangener wird das Zweckmässige dieser Einrichtung verkennen. Zugleich aber bleibt Achnliches auch in Bezug auf das Musiklehren wünschenswerth. Leider ist es freilich wahr, dass es noch sehr an Anstalten für musikalische Ausbildung fehlt, und eben so auch, dass Leipzig's rühmliches Beispiel noch nicht zur Nachahmung gereizt zu haben scheint; daher denn nach wie vor der Lernbegierige häufig auf sich selbst und auf den Zufall angewiesen bleibt, der ihn vielleicht einem tüchtigen Lehrer zuführt. Diesen Uebelstand kann aber die Kunst nicht als Entschuldigung für die Unzulänglichkeit des Musiklehrers gelten lassen; ihre Forderungen stehen fest, und sie dringt um so eifriger auf deren Erfüllung, je mehr man davon abzudingen versucht.

Die Aufgabe der Kunst besteht in der Erhebung des inneren Sinnes über das Irdische zu dem höheren Sein; auf den Schwingen der Fantasie trägt sie den Geist empor, um ihm einen Blick in das gelobte Land zu vergönnen, dessen Ahnung das schönste Vorrecht der menschlichen Natur ist. Hiervon durchdrungen und mit dem nöthigen pädagogischen Geschicke versehen, wird der Musiklehrer auch seine eigene Aufgabe zu stellen und zu lösen wissen. Es bedarf dazu keines Genie's, keines tüchtigen Componisten, auch keines eigentlichen Virtuosen (im heutigen Sinne des Wortes). Alle drei sind nicht immer die besten Lehrer, und der Begriff eines heutigen Virtuosen schliesst nicht allemal auch den des Musikers in sich. Zum Musiker aber, im edelsten Sinne des Wortes, muss der Musiklehrer von der Natur berufen und durch ernstes, umfassendes Studium gebildet sein. In letzterer Beziehung darf ihm Nichts fremd sein von dem, was zu erlernen ist. Namentlich gehört dahin zunächst vollständige Kenntniss der Harmonie und die Gewandtheit, sie anzuwenden. Eben so unerlässlich ist aber auch die Vertrautheit mit dem Rhythmischen (wohin auch der Periodenbau zu rechnen) und mit der Construktion grösserer musikalischer Sätze. Ausserdem muss er in den Geist eines Tonstücks eingedrungen sein, um es in technischer wie in ästhetischer Hinsicht analysiren zu können. Dass er in dem Contrapuncte, dem Canon und der Fuge eigentlich erfahren sei, scheint weniger nothwendig, wenn er nur so weit damit bekannt ist, um die in praxi ihm vorkommenden Formen zu erkennen *).

*) Bei dem Blicke auf die äussere Stellung in der bürgerlichen Welt wird es kaum der Bemerkung bedürfen, dass der Musiklehrer zunächst und am Meisten auf den Dilettanten angewiesen ist. Wiewohl nun in abstracto die Lehre keinen Unterschied unter ihren Jüngern anerkennt, vielmehr stets auf ein vollständiges Erschöpfen ihres Gegenstandes dringt, und so wenig es auch an Dilettanten der Tonkunst fehlt, welche mit ausgezeichneten Musikern den Vergleich aushalten, so kann doch die verhältnissmässig beschränktere Masse, welche voraussetzlich dem Dilettanten zu Gebote steht, ein ausreichender Grund sein, das Ziel kürzer abzustecken; und das ist sehr wohl möglich, ohne einerseits der Halbheit Vorschub zu thun, noch andererseits ein weiteres Vordringen zu verhindern. — Da ein weiteres Eingehen auf diesen Gegenstand ausserhalb des Zweckes dieser Zeilen liegt, so kann zur näheren Bezeichnung des Unterschiedes der künstlerischen Forderungen die Bemerkung genügen, dass dem Dilettanten die Vertrautheit mit der allgemeinen Musiklehre nicht erlassen werden kann.

Aber, wendet Mancher vielleicht ein, wozu das Alles, da doch die Erfahrung Zeugniss von so manchen Musikern gibt, welche auch, ohne jenen Forderungen gewachsen zu sein, als Musiklehrer Tüchtiges leisten? — So weit auch solche Erfahrungen zuzugeben sind — denn ganz sind sie es nicht — so ist dabei noch immer die Frage, ob Männer dieser Art nicht mitunter eine Lücke ihres Wissens bemerken, wenn sie dieselbe auch sich selbst kaum gestehen mögen. Ferner soll nicht in Abrede gestellt werden, dass Talent und Geist es auch wohl vermögen, durch lange, anhaltende, eifrige und aufmerksame Beschäftigung einen Theil jener Fähigkeiten sich gleichsam unbewusst und zur Bekräftigung des alten Spruches: „Docendo discimus" — anzueignen. Aus alle dem folgt aber keineswegs, dass durch ein eigentlich tüchtiges Studium, wie es oben verlangt wurde, jene Fähigkeiten auf kürzerem Wege nicht gründlicher und vollständiger erlangt werden und dass jene Musiklehrer, so tüchtig sie auch sind, dann nicht noch tüchtiger sein würden. — Jene Erfahrung bestätigt sich aber auch nicht bei dem Lehrer des Pianofortespiels, noch weniger bei dem Gesanglehrer. In Bezug auf das Pianofortespiel erinnere man sich nur an *Beethoven's* Sonaten. Wie wenig aber dem Gesanglehrer jene Qualification erlassen werden könne, ergibt sich aus den Forderungen, welche man früher an den practischen Sänger von Fach machte, und deren Erlass den heutigen Sängern keineswegs zum Vortheile der Kunst ausgeschlagen ist. Gerade dieser Gegenstand kann Stoff zu einer eigenen Abhandlung gewähren; daher ich mich hier nur auf Andeutungen beschränke. Kann der Sänger selbständig genannt werden, der nicht im Stande ist, ohne fremden Beistand eine Gesangpiece einzustudiren? und wie darf er sich bei dem Vortrage einer Piece den Eingebungen des Moments vertrauen? — Was aber an musikalischer Durchbildung von dem eigentlichen Sänger verlangt wird, das muss doch wohl der Gesanglehrer im höheren Grade besitzen.

Wenn man über den verderbten musikalischen Geschmack der heutigen Zeit klagt, so fällt ein grosser Theil dieser Klage auf die Unfähigkeit so vieler Musiklehrer zurück, und diese vermehren nicht blos durch ihr eigenes Beispiel die Kunst, sondern sind auch selbst den besseren ihrer Collegen im Wege, wenn letztere es streng mit der Kunst nehmen, während jene durch die Flachheit ihres Treibens leichter eine gläubige Menge versammeln.

Wohl scheint es daher an der Zeit, dem unbefugten Musiklehren ein Ziel zu setzen. Schwerlich wird das ohne Zuthun der Behörden geschehen können. Welcher Weg dazu einzuschlagen? Derselbe, wie er bereits für wissenschaftlichen Unterricht gebahnt ist. — Nicht blos die Musiklehrer, sondern auch die Musiklernenden würden dann sich vermindern, das ist wahr; aber das wäre für die wahre Kunst nur Gewinn, sollte er selbst auch nur darin bestehen, dass statt der so häufig verkehrten Musikbildung des Dilettantismus lieber gar keine wäre und es dem reinen, unverdorbenen, natürlichen Sinne überlassen bliebe, die Genüsse der Kunst aufzunehmen.

Recension.

Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes u. s. w.

(Fortsetzung.)

Demselben Einflusse Italiens gehört auch der „Rist'sche Sängerkreis" an. Der rüstige Johann Rist, in dessen Lobpreisung damals Kaiser und Reich und zahlreiche Tonsetzer übereinstimmten, hat in Allem 611 Kirchenlieder gedichtet (432) und ist selbst eifrig bemüht gewesen, denselben, so wie sie kaum entstanden waren, ja oft noch vor ihrer Vollendung (439), das schmückende Gewand der Töne zu erwerben. Das Urtheil über Rist selbst, welches der Verfasser (436) mit strenger Gerechtigkeit fällt, übergehen wir; uns ist er wichtig als der Mittelpunct wichtiger tonkünstlerischer Bestrebungen, deren Früchte zum Theil bis in unsere Zeit dauern (360). Dennoch ist das Ergebniss geringe, welches aus diesem Kreise für den Kirchengesang gewonnen wird; unter seinen Sangern haben nur Schop und Selle einige Bedeutung, und auch an ihnen zeigt sich, wie der heilige Gesang und die Volksthümlichkeit immer mehr verbleicht (439). Wie viel von dem Misslungenen dem Dichter, wie viel der unseligen Zeit zuzuschreiben, entscheiden wir nicht; freuen wir uns, dass noch während des jammervollsten Krieges, der unser Vaterland zerrissen, solche geistige und künstlerische Strebungen möglich waren, dergleichen damals von den hochgebildeten Volkern ausser Deutschland keines in diesem Umfange übte; freuen wir uns, dass der deutsche Geist durch kein äusseres Weh gebrochen, dass er damals im Stillen waltend, ja im Kleinlichen zerkümmert, die deutsche Tugend wahrte, die ihn für das kommende Zeitalter zu neuen kräftigeren Thaten befähigte. — Von den Liedern Rist's sind viele, von den neuen Weisen der Sänger wenige in der Kirche heimisch geworden (439); während Rist's Lebzeiten waren von 639 neuen Melodieen 28 in Gebrauch gekommen (433), ein Jahrhundert später hörte man nur noch wenige davon. — Von den 21 Melodieen Schop's sind sechs gegeben im Beispiel 142 — 147; in ihnen zeigt sich eine massige Lebendigkeit, zuweilen höher schwebend, wie in Beispiel 143, 144, 145 („O Traurigkeit" u. s. w., „Lasset uns den Herren preisen" u. s. w., „Wach auf mein Geist," welches letztere von Cruger so herrlich umgebildet ist zu dem Liede: „O Ewigkeit, du Donnerwort" u. s. w.). Unerträglich ist dagegen 147: „Ich will den Herren ewig loben" u. s. w. in seiner zweiten Hälfte. — Die nachstfolgenden Beispiele von Selle, Stade, J. Schulz (Praetorius), Scheidemann sind ohne melodischen Reiz und vollends ohne Kirchlichkeit; eins von Pape (148) ist bedeutender und mit einigem kirchlichen Anklang. Von Selle ist die liebliche Weise: „O frohliche Stunden" u. s. w. (Beispiel 156) in die Kirche aufgenommen (S. 400); leider aber die kräftigere (Beispiel 154): „Auf, auf, ihr Reichsgenossen," die beste vielleicht dieses Kreises, nicht heimisch geworden. Die übrigen Weisen von Selle sind etwas quälerisch und tonarm (155, 157). — Jacobi's Leichtblütigkeit (439, 400) erscheint in dem mitgegebenen Tonsatze deutlich genug. — In C. Flor erscheint ein

sonderbares Ringen im Declamatorischen, und vorzüglich im rhythmischen Gebiete; auch seine Bemühungen um die Lehre der Kunstübung sind bemerkenswerth; von den Melodieen aber ist keine singbar. Er scheint aber überhaupt dem Theoretischen zugewandt zu sein, und hat auch, was seiner Zeit fremd zu werden anfing, die Kirchentöne wiederzubeleben gesucht *). Dass er dem Reflectiren mehr geneigt war, als dem schaffenden Künstler förderlich, beweisen auch die (S. 417, 423) erwähnten didactischen und polemischen Sätze aus seinen und Bist's Vorreden. Die Bedeutung Flor's besteht diesem Allem nach nicht in der Erfindung neuer Melodieen, da er in ihnen zwar Wendungen und Tendenzen gibt, aber nicht Gesang (420, 423), sie besteht vielmehr darin, dass sie „eine entschiedene Abwandlung der tonkünstlerischen Liedform darstellen, die von dem bedeutendsten Einflusse auf die spätere Gestaltung der Melodieen geistlicher Lieder gewesen ist" (410); dies ist die geänderte Art der Aufzeichnung nach der Tonhöhe, welche die modernen Tonarten einführt (418), minder wohl seine rhythmischen Neuerungen, obgleich auch diese durch den Verfasser als belangreich dargestellt werden (419). Wir können aber weder dieser rhythmischen Zerfahrenheit, die doch sehr wenig Anklang fand, so grossen Einfluss beimessen, noch erinnern wir uns, diesem Einflusse auf den späteren Seiten des Buches begegnet zu sein.

Der folgende Abschnitt gibt: „Ergänzendes über Sänger und Setzer geistlicher Weisen in der letzten Hälfte des Jahrhunderts." — Es thut ordentlich wohl, dem Bist'schen Hexenkreise entronnen zu sein und noch einigen freier schaffenden Künstlern zu begegnen, sind sie auch nicht alle an sich bedeutend. Doch ist die sogenannte „Schule Kindermann's" (402) von nachhaltigem Einflusse gewesen, und einige Melodieen von Rubert, Peter, Fabricius, J. W. Frank sind lebendig ansprechend, selbst Fortschritte andeutend, wenn auch nicht in kirchlichem Sinne. Höchst merkwürdig ist die von der älteren reformatorischen ganz abweichende Anwendung, welche man in dieser Zeit von dem Volksmässigen machte (424, 445, 526, 605). Wie ganz anders wirkte jetzt der weltliche Klang, als in jener alten schiffmannen Zeit — warum? das entwickelt der Verfasser am angeführten Orte so umsichtig und tiefsinnig, dass die Worte keinen Auszug ertragen; einen weiteren Aufschluss gibt die schöne Betrachtung der ganz verschiedenen Wirkung der Volkweisen in katholischen und protestantischen Landen, in des Verfassers Gabriel I, 109 — 111. — Kindermann, ein Tonkunstler zweiter Ordnung, hat „eine ältere italische Form fortgepflanzt, die sich schon in Gumpelzheimer's (1660) Gesängen nach Art der welschen Villanellen kund gegeben" (449); so der Verfasser, wir können indess durch die beigegebenen Beispiele 167 — 169 keine Form erkennen, welche von der sogenannten „madrigalischen" wesentlich unterschieden wäre. Wichtiger ist wohl Kindermann's Wirken auf seine Umgebung, so dass sich an die eine Art Schule (459) knüpfen lässt, deren grösster Schüler, Joh. Pachelbel, der gewaltige Organist, am Ende des Buches besonders besprochen wird. — Den braven J. M. Rubert muss man lieb gewinnen um der zwei köstlichen Tonsätze willen, welche (im Text S. 465, 466) mitgetheilt sind; für einige mehr von ihm gaben wir gerne alle „Büstigen," die Begleiter und Verehrer Bist's, dahin. — C. Peter, von dem hier drei Tonsätze erscheinen und ein vierter wundersam lieblicher noch dem Texte beigegeben ist (495), scheint mir sehr bedeutend wegen seines offenen unverkünstelten Wesens in jener vertrackten Zeit, wo auch die innige milde Weichheit der edlen Fürstin Elisabeth von Braunschweig (484, Beisp. 175 — 179) in krankhafte Süssigkeit gerfloss. Recht frisch ist der durch Symphonia eingeleitete Tonsatz (Beispiel 180, über: „Dieses ist der Tag der Wonne" u. s. w., von S. Franke auf das Osterfest gedichtet. Minder gesund ist der folgende Tonsatz über den kalten dogmatischen Text: „Dreieinigkeit, der Gottheit wahrer Spiegel," zu dem sich auch nichts Lebendiges singen lässt. Trefflich ist dagegen, nicht an reiner Kirchlichkeit, aber an Tonschönheit der Satz: „Ihr Gestirn", ihr hohlen Lüfte" u. s. w., den J. S. Bach der Behandlung werth hielt (495. — Bei Ansicht der Melodieen des Bauer von Rosenroth ist mir aufgefallen, dass die rhythmischen Perioden des Beispiels 187 auf die Fünf gegründet sind; einen ähnlichen Quintupelrhythmus finden wir in einem Satze unter dem Texte S. 522 und in den Beisp. 194, 196. Minder auffallend, doch nennenswerth, ist der Tripelrhythmus der Periode Beispiel 204, dessen Gleichen schon der erste Theil bietet am Schlusse von Beispiel 86 *). Vielen Beifall haben die Melodieen von H. G. Neuss gefunden, welche alle vollkommen modernes Gepräge tragen; wenige haben sich im Gebrauche erhalten (530, 531). Interessant ist die durch Gerber mitgetheilte, doch nicht sehr klar ausgesprochene Notiz, dass Neuss eine neue Temperatur erfunden habe; doch scheint dies nach dem Verfasser (524, 523) nichts als eine mechanische Erleichterung des Orgelstimmens gewesen zu sein. Neuss' Melodieen sind, wie die übrigen dieser Zeit, ohne Weihe und tieferen Klang; die in die Kirche aufgenommene (Beispiel 195) ist nicht die lebendigste; eher möchte man die Weise zu: „Nun ist Heil, kraft, Gewalt und Reich" (Beisp. 198) für volkskirchlich halten, nur dass die zehnzeilige Strophe schwer zu behalten ist. Die Länge der Melodie ist dadurch hervorgebracht, dass Auf- und Abgesang verschieden betont sind, also im declamatorischen Sinne jener Zeit dem Arienhaften zugewendet. Ausserdem aber thut sich in diesen „das moderne Gepräge ... darin kund, dass es ... durchaus unmöglich ist, diese Weisen, ähnlich alteren, durch eine Reihe von

*) Hier scheint mir die Wendung: „er hat das — — — wesentliche Tonverhältniss der Lydischen — — — nur auf schlaue Weise umgangen" (413), als Vorwurf genommen, ungerecht, weil im ersten Theile de gethan ist, dass das Lydische überhaupt unausführbar und unmöglich sei. *Beethoven's* Quartettsatz in *modo lidio* bedarf so mancherlei Gebrechen, und hat mit jener „schlauen Umgehung" Wunderbares erwirkt, wenn auch freilich nicht im Sinne der kirchlichen Harmonik.

*) Da es unmöglich ist, auf jeden einzelnen Tonsatzer hier besonders einzugehen, so sei hier nur nebenbei den wackeren *Strattner* erwähnt, dessen mitgetheilte Tonsätze 192, 193, 194 zwar ganz unkirchlich, aber doch recht melodisch und warm sind; er scheint mir bedeutender, als Neuss und Neander, seiner Begabung nach. — Bei dem *Flotner*'schen Satze (Beispiel 171, ist vierzeil ein Kreut unter den Bass gesetzt, dessen Bedeutung nicht erklärt ist.

Dreiklängen zu begleiten. ... weil sie wesentlich auf misslingenden Accorden beruhen." — Neuss meinte den geistlichen Wesen „neues Leben einzuhauchen," — indem er suchte, sie durch Dissonanzen „rührender zu machen, als sie bisher gewesen." — So waltet die subjective Erregung immer mehr über, bis endlich „geradehin ausgesprochen werden sollte, dass der Gesang auf eine wiederkehrende Melodie den höheren Forderungen ... nicht entspreche" (531); womit denn die Herrschaft des klügelnden Verstandes entschieden, die Frommigkeit des ächten Kirchengesanges völlig zerstört ist. —

Die „kirchlichen Melodienbücher" jener Zeit, in geographische und chronologische Folge geordnet (533), weiterhin das Bild, das uns die vorangegangenen Darstellungen entworfen haben. Diesem Abschnitte ist wenig Neues hinzugefügt, und er hat nur für den historischen Forscher Interesse. — Die grösste Zahl der Melodienbücher ist in Sachsen erschienen (540); das beliebteste und werthvollste ist das gothaische Cantional (560), in welchem jedoch auch lateinische Texte mit italienischen Tonsätzen vorkommen (561), — für jene Zeit des Glaubenskampfes — 1631 — wohl eben so auffallend, wie die Betonung einiger Lieder des Katholiken Angelus Silesius durch den Protestanten (?) Josephus (568). Fünfzig Jahre später mag es schon minder merkwürdig gewesen sein, dass ein Salzburger Erzbischof — sehr unähnlich seinem Nachfolger im 18. Jahrhunderte — einen evangelischen Sänger gastlich aufnahm, wie aus dem Jahre 1080 erzählt wird (461). — In Niedersachsen sind zu jener Zeit keine zum kirchlichen Gebrauche bestimmte Melodienbücher erschienen, ausser in Bremen und Lüneburg (?). — Wie die meisten damaligen, so haben besonders die Nürnberger Liederbücher grossentheils Melodieen neuer Meister aufgenommen (577), indem man die älteren gewöhnlich als bekannt voraussetzte, aber auch — leider! — weltliche Weisen nach dem Zeitgeschmacke neben und statt der älteren gab (579). Das grosse Nürnberger Liederbuch von 1676 enthält 1160, ein Leipziger von 1667 sogar 1500 Lieder (579. 580); doch sind dazu verhältnissmässig wenige Melodieen gegeben. Unter den unbekannten Melodieen aus dem Nürnberger Liederbuche sind einige sehr sinnige, als Beispiel 202. 203. 204, aber auch diese ganz unkirchlich. Ueber die schöne Melodie „Was Gott that, das ist wohlgethan" hat der Verfasser eine genauere kritische Untersuchung angestellt (585—588), deren Ergebniss indess etwas unbestimmt ist, indem es unklar bleibt:

1) welche von jenen besten S. 586 angeführten Melodieen Gasturius eigentlich gesungen;
2) Die Urgestalt jenes Volksliedes: „So wünsch' ich euch" u. s. w. — hätte durch ein kurzes Notenbeispiel erläutert werden können;
3) ist die von Pachelbel (589, Beispiel 219) gesungene Weise die jetzt noch überall gangbare?

Die letztgenannte Melodie selbst ist wohl die beste und kirchlichste jener Zeit, welche sonst gänzlich der Verweltlichung hingegeben, wie vorzeichnet das „Darmstädter Gesangbuch" zeigt, und noch ausdrücklich in Vorreden und Einleitungen vertheidigt (600—605). — Der Gesang der Reformirten zeigt in dieser Periode keinen Fortschritt (608), wie er auch von Anfang weniger Bildungstrieb und Kunstkräftigkeit hatte, was im ersten Theile dieses Werkes nachgewiesen ist.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Dresden, den 26. November. Gestern fand unser zweites Abonnementconcert statt. Man muss es dem Directorium dankbar nachrühmen, dass es das Mögliche that, die Ausstattung der Concerte so interessant als möglich zu machen, durch den Reiz der Neuheit, namentlich in Betreff der Solovorträge, thunlichst zu wirken und auch bei dem allerdings sehr grossen Theile des Publicums das Interesse zu erregen und zu erhalten, der nur durch diese zu fesseln ist und die grösseren Instrumentalwerke als Beiwerk hin gute und gut mit hinnimmt, weil es ihm am rechten Sinn und Geschmack dafür fehlt, weil er sie nicht gelten zu würdigen versteht, ja sie nicht würdigen lernen, sondern nur sinnlich angeregt sein will. Davon hatten wir eben gestern ein schlagendes Beispiel, und bekundet dasselbe gerade auch eine viel verbreitete Tactlosigkeit, so hatten wir doch gemeint, die Inhaber der Thaler- und Speciesthalerplätze, die Herrschaften, welche so exclusive zu den Feingebildeten zu zählen und auf diese feine Stellung ein Monopol zu haben wähnen, würden wissen, welche Achtung vor sich selbst, vor der gebotenen Kunstleistung, vor dem anwesenden Publicum, sie ausserlich wenigstens zu beweisen hätten. Aber siehe da, nach Beendigung der Solovorträge, als zum Schlusse des Concertes noch *J. Rietz's* Ouvertüre zu erwarten stand, erhob sich ein nicht geringer Theil der Anwesenden von den Plätzen und drängte sich, trotz aller sehr verbindlich ausgesprochenen Missbilligung des grösseren zurückbleibenden Theiles, dicht vor dem Orchester vorbei dem Ausgange zu, so dass dem Dirigenten nichts übrig blieb, als in längerer Pause diese Wege ebnen zu lassen. Wenn man in einem der oft langweilig-en Virtuosen- oder sonstigen Concerte mit ihrem faden Repertoir aus lauter Ueberdruss den Saal verlässt, da mag man wenigstens eine Entschuldigung haben — aber hier? — Wir möchten dem Directorium wahrhaftig fast anrathen, die Saalthüre schliessen zu lassen bis zur Beendigung des Concertes, oder wenigstens öffentlich

[1]) Hier möchte ich meiner theuren Mutterstadt ein Gedächtniss weihen. In Lüneburg haben damals bedeutende Tonkünstler gewirkt, andere sind dort gebornen, wenigstens gebildet die Namen: *Erding, Zarnke, Flor* (184. 406. 407) nicht zu den geringsten dieses Zeitalters. Die musikerin Gedrüder Nörner, deren Buchdruck damals auch für den geistlichen Gesang sehr thätig war (571), haben dort ein Geschäft gegründet, das bis in dieses Jahrhundert, obwohl in geringerer Bedeutung fortgedauert hat. — Noch bis in die letzten Jahre des vorigen Jahrhunderts war in Lüneburg der eigentlich kirchliche Gemeindegesang in Blüte, und ward von der Stadt mit Theilnahme gepflegt. Noch sind in der Johanniskirche die hölzernen Nothensteine für den Schülerchor, die jetzt leer stehen. Gegenwärtig steht es in norddeutschen Deutschland mit dieser Pflege kläglich aus. Lernet aus *Winterfeld*, meine lieben Landsleute, was zu thun ist, um ein theures Gut wieder zu gewinnen!

an das Schicklichkeitsgefühl zu appelliren — den Schein werden wenigstens jene Herrschaften doch retten wollen.

Um nun zuerst von den Solovorträgen zu berichten, die diesmal sehr überwogen (unter neun Nummern sechse), so hörten wir Ihre Concertsängerin, Miss *Helene Dolby*, Frau Dr. *Clara Schumann* (mit meinem, der Zusatz auf dem Programm: k. k. österreichische Kammervirtuosin, sei bei dieser Künstlerin sehr überflüssig!) und den Hannover'schen Kammermusikus Herrn *Heinemeyer*. Ueber die beiden Damen ist schon öfter in d. Bll. berichtet worden, und wir wüssten jenen Urtheilen wenig hinzuzufügen. Miss *Dolby* erschien uns als eine talentbegabte und gut geschulte Concertsängerin mit kräftigem Mezzosopran, dessen tiefere und höhere Chorden vorzugsweise rund und ansprechend sind, während die Mittellage — die eingestrichene Octave — etwas Breites und Trockenes im Klange hat, das bisweilen sogar bis zur Schärfe, vorzugsweise in getragenem Gesange, sich steigert. Ihr Piano, namentlich das Verschwimmen des Tones bis zum leisesten Hauche, ist sehr schön, ihre Intonation rein und sicher (nur in einer Cadenz bemerkten wir ein Distoniren), ihre Fertigkeit sehr achtungswerth, die Coloratur leicht und graziös — nur bei der Manier zweier verbundener Noten hätten wir noch ein sauberes, weniger stark gebauchtes Ausschliessen der zweiten gewünscht — ihr Triller präcis und gleichmässig, doch erschien einer mit der grossen Secunde zu klein im Intervall. Der Vortrag ist nobel, und wo es gefordert wird, graziös, aber er lässt kalt. Die Stimme hat nicht jenen zauberischen Klang, der unwillkürlich die Herzen fesselt; der Künstlerin scheint die Seele, die Innigkeit des Gefühls zu mangeln — sie ist eben eine Tochter Albion's, wenn auch nicht so kalt und marmorartig, wie viele andere ihrer Schwestern. Auch die Aussprache ist etwas breit, namentlich in den Vocalen *e* und *i*, was denn seine Rückwirkung auf die Färbung des Tones nicht verfehlt. In der grossen, acht dramatischen Scene *Beethoven's*: Ah, perfido! trat der Mangel an Innigkeit namentlich hervor — die Künstlerin sang sie verständig, aber nicht empfunden, sie war viel zu kalt. Eine höchst triviale Arie von *Persiani* machte Glück wegen der graziösen Durchführung, der die Bravour nicht fehlte; zwei schottische Volkslieder mit vermochten den Text beim besten Willen nicht zu verstehen, von der Künstlerin selbst am Piano begleitet, erschienen eigenthümlich in Melodie und Vortrag — passen indess jedenfalls eher in den Salon, als in's Concert.

Das geistreiche, acht künstlerische Spiel der Frau Dr. *Schumann* ist zu vielfach gewürdigt, um darüber noch irgend etwas zu sagen. Doch haben wir uns gewundert, in dem Clavierstücke von *D. Scarlatti* mehrfachen Fehlgriffen zu begegnen, die ihren Grund allerdings in dem enorm schnellen Tempo fanden, in welchem die Künstlerin dasselbe vortrug. Allein auch dies vermögen wir nicht zu billigen. Mag es sein, dass nur dadurch noch diese älteren Sachen einem grösseren Publicum geniessbar werden; ihr Character geht dadurch ganz verloren, und der Vortragende begeht damit ein Unrecht gegen den Componisten. Wir sind überzeugt, Frau Dr. *Schumann* ist Künstlerin genug, um die Jämmerlichkeit des Grundsatzes vieler modernen Clavierhelden, die eben nichts weiter sind, zu erkennen: der Maassstab für die Tempowahl eines Stückes sei die Möglichkeit seiner Ausführung. Haben wir das doch selbst in Bezug auf *Beethoven*'sche Symphonieen aussprechen hören! — Ein *Mendelssohn*'sches Lied ohne Worte, dem die Künstlerin auf dringendes Verlangen noch ein anderes von demselben Componisten hinzufügte, ward ungemein graziös und innig vorgetragen. Ueber das Concert von *Ad. Henselt* unterschreiben wir das Urtheil in diesen Blättern ganz und gar; es kann nur bei einem solchen Vortrage erträglich werden. Diese Virtuosen vermögen nichts Grösseres zu schreiben. Die Etüdenmanier ist ihnen so zur anderen Natur geworden, dass sie gar nicht mehr herauskommen. Ein höherer poetischer Gedanke, eine Idee, deren allseitig gerundete Durchführung doch eine derartige Composition unumgänglich bedarf, — will sie nicht in ein durchaus unbefriedigendes, jedes Hebels entbehrendes, wohl oder übel durch glänzenden Flitter verbundenes Stückwerk zerfallen — steht diesen Herren entweder gar nicht zu Gebote, oder sie erlahmen an der Ausführung. Es ist nicht so leicht, Sonaten oder Concerte zu schreiben: Etüden, Fantasieen, und wie dergleichen Salonstücke genannt werden mögen — das geht schon eher. *Ne sutor ultra crepidam!*

In Herrn *Heinemeyer* lernten wir einen sehr tüchtigen Flötenvirtuosen kennen, der in der Behandlung seines Instrumentes und namentlich in Bezug auf den Ton ihm eine Seite abzugewinnen versteht, die es auf's Neue interessant erscheinen lässt. Er bringt es nämlich selbst zum Ausdrucke markiger Leidenschaftlichkeit, nicht blos jener schwächlichen Sentimentalität, welche gewöhnlich als dem Character der Flöte entsprechend angesehen wird. Dies trat namentlich an ein Paar Stellen des Adagio hervor, das er blies (Fantasie von *Briccialdi* — gehörte das Adagio wirklich dazu? Fast möchten wir's bezweifeln!). Ausserdem entwickelte er eine ungemeine Fertigkeit und Sicherheit, einen vortrefflichen Ansatz, eine erstaunenswerthe Kraft und Ausdauer und eine vortreffliche Athemeintheilung. Sein Ton ist markig und kräftig, in der tieferen Lage fast dem Clarinettcharacter sich annähernd. War es vielleicht eine Flöte B-Ab'scher Construction, deren sich der Künstler bediente? — Nur bisweilen hätten wir den Hauch beim Blasen weniger zu hören, und den Vortrag, so weit aus diesem Virtuosenstücke sich urtheilen lässt, wärmer und inniger gewünscht.

Die technische Ausführung der grösseren Orchesterwerke darf lobend anerkannt werden, wenn wir auch gestern die geistige poetische Auffassung derselben nicht auf der Höhe fanden, die uns im ersten Abonnementconcerte vollthuend ansprach. Sollte der Eifer der Mitwirkenden schon jetzt nachlassen, oder lag die Schuld an äusseren Verhältnissen? — *Ferd. Hiller*'s Name bürgt dafür, dass er die Schuld nicht trägt. Aber nach einer Seite hin können wir uns abermals nicht vollständig in Einklang mit ihm erklären: wir meinen die Tempowahl. In der *Haydn*'schen Symphonie (B dur), mit der das Concert eröffnet ward, erschien uns das erste Allegro wie der letzte Satz zu schnell, die Menuett dagegen etwas zu langsam. Diese schroffen Gegensätze der Tempi sind eine Frucht modernster Musikrichtung, und unwillkürlich

oft wird der Dirigent derselben seinen Tribut entrichten; aber gerade bei Herrn *Hiller* wünschten wir das vermieden zu sehen, da ihm ein tiefes und klares Verständniss, eine characteristische Auffassung der verschiedenen Schulen und Epochen in der Musik im hohen Masse inwohnt. Jene beiden Allegrosätze lassen sich so schnell ausführen, sie wurden auch unbezweifelt der Deutlichkeit so schnell ausgeführt. Nichtsdestoweniger schien der erste an seiner ruhigen Klarheit, an seiner festen Haltung, der letzte an seiner gemüthlichen Behaglichkeit einzubüssen, während alle feinern Nuancirungen und Schattirungen sonst sehr wohlthuend hervortreten. Weshalb aber in der *Gluck*'schen Iphigenia-Ouverture der Dirigent die ersten sechs Tacte des Allegro (auch bei der Thmawiederholung) langsamer nahm und erst durch ein Stringendo in's festgehaltene Tempo überging, ist uns unbegreiflich geblieben, und erscheint uns als eine moderne Zuthat, die wir nicht zu rechtfertigen wissen. Möglich, dass wir irren, aber uns hat dieser Vortrag unangenehm berührt. Die schon oben erwähnte Festouverture von *Hertz*, der Schluss des Concertes, ward zwar tadellos ausgeführt, schien aber nicht genügen Eigenthum der Mitwirkenden geworden, das tiefere Verständniss derselben eben nicht aufgegangen zu sein. Sie machte eben nur den Eindruck einer anerkennenswerthen technischen Leistung.

Dass der Besuch des Concertes ein sehr zahlreicher, der Beifall ein zum Theil wieder überschwänglicher war, brauchen wir nicht erst zu sagen. Das ist jetzt Mode. Apoll und alle neun Musen, wo möglich, helfen nur, dass die Mode des Besuchs dieser Concerte nicht schnellem Wechsel unterliege. *Hier.*

Leipzig, den 29. November 1845. Sechstes Abonnementconcert, Donnerstag, den 27. November. — Symphonie von *Jos. Haydn* (D dur). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Miss *Dolby*. — Introduction und Variationen für die Flöte, componirt und vorgetragen von Herrn *Ch. Heinemeyer*, königl. Hannöv. Kammermusikus. — Ouverture zu Ferdinand Cortez von *Spontini*. — Arie aus Roberto d'Evreux von *Donizetti*, gesungen von Miss *Dolby*. — Fantasie für die Flote von *Briccialdi*, vorgetragen von Herrn *Heinemeyer*. — Introduction des zweiten Actes aus Ferdinand Cortez von *Spontini*. —

Die musikalische Richtung der neueren und neuesten Zeit, bei der selbst in den besten Werken, neben allen Vorzügen interessanter Harmoniefolgungen, geistreicher Gedanken und wirksamer Instrumentirung, doch hier und da eine gewisse Ueberschwänglichkeit des Ausdruckes, ein Ueberhäufen in Anwendung drastisch wirkender Mittel sich in den Vordergrund drängt, hat den einfachen und schmucklosen, aus der Tiefe eines so recht innigen und einigen Gemüthes hervorgegangenen Compositionen *Haydn's* ihren Werth nicht zu schmälern und dessen Anerkennung nicht zu verringern vermocht. Noch wie vor befriedigen und entzücken diese noch jetzt den Kenner wie den blosen Musikfreund bei aller Verschiedenheit des angelegten Massstabes doch in gleichem Grade. Dies bewährte auf's Neue die gelungene Ausführung der schönen D dur-Symphonie. Klingt auch manche Figur, mancher einem einzelnen Instrumente zugetheilte Effect, besonders der eine und der andere Schluss einer musikalischen Periode im Augenblicke stumdern, so überzeugt man sich doch bald, der Grund hiervon sei nicht der, dass diese Behandlungsweise unserer Zeit fern liegt, sondern vielmehr, dass das gleichmässige Verfahren der Nachfolger *Haydn's* jenen Eigenthümlichkeiten den Reiz der Neuheit genommen hat, und dieselben, da sie oft nachgeahmt worden sind, zwar auf das Prädicat: neu nicht mehr Anspruch machen, darum aber keineswegs veraltet genannt werden können. Und in dem Festsatze, der Heiterkeit, der graziösen Komik, welche seinen Werken eigen sind und durch seltene Klarheit um so verständlicher und unbestreitbarer zu uns sprechen, steht *Haydn* bis jetzt noch unerreicht da. Dieser Humor verfehlte auch diesmal seine Wirkung nicht, und nach jedem Satze gab lebhafter Applaus der lebendige Stimmung der Zuhörer zu erkennen.

Gelungener, als die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit: „Ai desiri" etc., unter die anscheinend unvermeidliche Wahl solcher Arien viele unserer vorigen Berichte, sang Miss *Dolby* die Arie aus Roberto d'Evreux von *Donizetti*. Es scheinen überhaupt die von uns bereits früher angedeuteten Schattenseiten ihres Vortrages weniger in musikalischen, als in älteren klassischen Compositionen hervorzutreten, was jedoch der Sängerin, da hiermit ihrem Geschmacke keineswegs zu nahe getreten werden soll und kann, durchaus nicht zum Nachtheile anzurechnen ist. Die moderneren Stücken ertrugen aber einen manierirten Vortrag. Nun wollen wir zwar damit nicht behaupten, dass Miss *Dolby* stets manierirt singe; allein man wird gewiss darin mit uns übereinstimmen, dass z. B. das zuweilen breite Vorübergehen in solchen Compositionen weniger zusagt, als in den gemessenen, ernsteren Cantilenen *Mozart's*; dass kommt, dass *Bellini*, *Donizetti* und wie sie Alle heissen, der Sängerin mehr Gelegenheit boten, mit ausgebildeter Technik und Bravour zu glänzen, und Miss *Dolby* vermag dies im hohen Grade, da sie ihre Mittel in Coloraturen u. s. w. vollkommen beherrscht. Wir erkennen die Vorzüge ihres Gesanges gern und willig an, glauben aber um so weniger Widerspruch wegen obiger Bemerkung zu erfahren, da auch der Beifall der Zuhörer nach der zweiten Arie ein grösserer war, als nach der ersten, und bei der Kunstbildung unseres Publicums diese Steigerung nicht der Composition, sondern nur dem Vortrage gelten konnte. —

Herr *Heinemeyer* ist in Leipzig schon von seinem früheren Auftreten sehr vortheilhaft bekannt. Er ist ohne Zweifel einer der ersten jetzt lebenden Flötisten, und auch ohne zu den seltenen, erklärten Liebhabern seines Instrumentes zu gehören, wird gewiss Jeder, der ihn hört, seine Leistungen höchst anzuerkennen wissen. Dass er alle Schwierigkeiten mit Leichtigkeit überwindet, namentlich eine sichere und zweckmässige Eintheilung des Athems bei ihm bemerkbar ist, versteht sich ausnach von selbst; noch mehr Werth, als hierauf, legen wir aber auf den schönen gesangreichen Ton, den er der Flote entlockt, auf die feinen Schattirungen, welche er dem-

selben gibt, und auf die Kraft und Fülle, die besonders in der Tiefe ergreifend wirkt. Die eigene Composition Herrn *Heinemeyer's*, Variationen über ein bekanntes steyerisches Lied, war angemessen und ansprechend, dagegen die Fantasie von *Bruccialdi*, abgerechnet etwa das vorausgehende Adagio, ziemlich unbedeutend, wenn auch mit allen ersinnlichen Schwierigkeiten ausgestattet und viel Bravour erfordernd. Beide Vorträge des trefflichen Virtuosen wurden mit einem Beifalle belohnt, wie er Schauspielern nicht häufig bei uns zu Theil wird.

Einen auffallenden Gegensatz zu *Haydn's* naiver und doch kunstvoller Symphonie bildete *Spontini's* Ouverture zu „*Cortez*“. Zwar ist es bei der Verschiedenheit der Entstehungszeit, des Genre und des Zweckes beider Compositionen fast unzulässig, einen Vergleich anzustellen, da in letzterer natürlich das dramatische Element vorherrscht und *Spontini* die Aufgabe hatte, darin im Voraus ein Bild des kriegerischen Lebens zu geben, welches im „*Cortez*“ prävalirt. Allein abgesehen hiervon bleibt es immer interessant, den unerschöpflichen Quell lieblicher und natürlicher Melodieen, die bauhälterische Benutzung und dennoch nicht künstlerische Wirkung der Mittel, welche die Symphonie bietet, gegen die stürmische Bewegtheit der Ouverture und gegen die darin aufgebotenen Instrumentalmassen zu halten, denen es trotz allem Mühens nicht recht gelingen will, den Hörer hinzureissen. Das grosse, den zweiten Act des „*Cortez*“ eröffnende Ensemble, in welchem *Spontini* die bei dem beschränkten Umfange der Männerstimmen nahe liegende Monotonie glücklich vermieden hat, und das auch ausserhalb der Bühne durch das dramatische Element stets und überall vortheilhaft wirkt, wurde von den Herren *Hofmann*, *Kindermann* und *Meyer*, und einem Polettantenchore tüchtig ausgeführt. *L. B.*

Bollmannstedt, den 10. November 1845. Nach langerer Unterbrechung öffneten sich am 22. September d. J. die Räume des herzoglichen Belvedereraales zu einem grossen Vocal- und Instrumentalconcerte, veranstaltet von der Capelle und dem seit Kurzem in's Leben getretenen hiesigen Singvereine. Das Concert gehört, was die Anlage, wie die Durchführung betrifft, unstreitig zu den vorzüglicheren Productionen, welche unser freundliches, für die Tonkunst in hohem Grade beseeltes Ballenstedt in den dahin geschwundenen Jahren reichlich dargeboten hat, und darf ein öffentliches Urtheil nicht scheuen.

Zufolge des von dem so umsichtigen, wie thätigen Dirigenten, Herrn *C. M. Clauss*, entworfenen Programms zerfiel das Concert in drei besondere Abtheilungen, von denen es schwer fallen möchte, einer vor der anderen den Vorzug zu geben, um so mehr, da jede einzelne ihren eigenthümlichen Werth hatte.

In der ersten Abtheilung hörten wir des der Kunst zu früh verstorbenen genialen *C. M. v. Weber* herrliche Jubelouverture, von unserer wackeren Capelle mit alle. Feuer executirt; der Ouverture folgte ein durch inneren Gehalt und Vortrag gleich ausgezeichnetes Vocalquartett, zum ersten Male bei dem Sängerfeste in Würzburg von den schleswig-holsteinischen Liedertafeln gesungen; den Beschluss der Abtheilung machte ein Concertino für zwei Violinen von *Rolliwoda*, von den Hofmusikern Herren *A.* und *F. Fischer* mit allen den Vorzügen gespielt, welche wir an *Spohr's* trefflichen Schülern von je her anzuerkennen gewohnt sind.

Die zweite Abtheilung brachte uns die C moll-Symphonie von *L. v. Beethoven*, ein Werk von so allgemein anerkanntem Rufe, dass es nur der Bemerkung bedarf, wie die Ausführung desselben dem Orchester zur höchsten Ehre gereichte.

Für die dritte und letzte Abtheilung des Concertes war der erste Theil der Schöpfung von *J. Haydn* aufbewahrt, eine Tondichtung, welche seit langen Jahren hier nicht gehört worden ist und deren heutige Aufführung so für den unermüdlichen Fleiss und die Befähigung des Dirigenten, wie für den Eifer und den Kunstsinn zeugte, die in dem Singvereine vorherrschend sind.

Unter solchen Auspicien aber sehen wir für die Zukunft ähnlichen Genussen mit Freude entgegen.

Sommerstagione des italienischen Operntheaters u. s. w.

(Fortsetzung.)

Königreich Piemont und Herzogthum Genua.

Turin (Teatro Gerbino). Bossini's Matilde di Shabran ist total durchgefallen; die Carlini und Buffa Zambelli sollen dem Himmel für den Beistand danken. Riccis etwas begünstigtere Opera buffa Chi dura vince hatte die Vorheit. Tenor Antonelli, benannten lezterlichen Buffo und Bassisten Rossi-Corsi. Die Baumann erwarb sich hierauf vollen Beifall in Donizetti's Don Pasquale.

Pinerolo. In Rossi's Monetarj fand hat sich die Calcagno als Sinforosa, Buffa Zambelli als Eufrosine (die beiden Hauptrollen der Oper) und Bassist Strom Ehre gemacht.

Cuneo. Donizetti's Pasquale, worauf dessen Betly folgte, zog erst in der Folge an. Die Grassi-Mazzetti war eine angenehme Norina, Veteran Marconi gab die Titelrolle befriedigend; desgleichen Tenor Vergani und Bassist Mazzetti die übrigen.

Acqui. Diese durch ihre Schlammbäder rühmlich bekannte Stadt eröffnete die Stagione mit Rossi's Monetarj falsi, worin die Anfängerin Zenobia Pepini mit ihrer Aufnahme zufrieden sein konnte; auch ihr waren die begünstigten: Tenor Caron und Bassist Thiollier. Die Papoi zeigte sich aber nicht nur in dieser Oper als wackere Sinforosa, sondern auch als Figlia del reggimento und als Regina di Golconda, in beiden Donizetti'schen Opern gleiches Namens.

Falconara hatte die Primo Donna assoluta Veronica Gastella-Brambilla, die nicht assoluta Carasini, Tenor Pelosio, Baritor Brambilla, den Bassisten Fonti, mit ihren zwanzig Vorstellungen der Norma und zehn der Lucia. Die Prima Donna assoluta trug den Sieg davon.

Ivrea. Die Conti-Grossoni machte die ihr Sinforosa in Rossi's Monetarj falsi recht brav. Das Terzett zwischen ihr, der Carchi und dem Buffo Catalano erregte sogar Enthusiasmus. Tenor Pierantini und Bassist

Lollis fanden ihren Theil, so wie überhaupt mehrere Stücke der Oper ziemlich stürmischen Beifall.

Mondini. In der zweiten Hälfte August reichnete sich hier die Cotti-Grossoni (s. vorige Nahrik) in Donizetti's Don Pasquale und Figlia del reggimento aus. Raffo *Prisitis* gab den Don Pasquale sehr brillant.

Casalmaggiorre. Dramatische Gesellschaft und Oper von Valenza (s. d.). Die Adelgisa in der Norma sang jedoch die jüngere Schwester der Gazzelli, die Giuseppina heisst.

Arona. Diese unfern von den borromäischen Inseln am Lago maggiore gelegene kleine Stadt hatte eine gar nicht üble Gesellschaft: die beiden Prime Donne Peccoroni und Cella, die Tenore Baldanza und Meckes, die Bassisten Donelli, Turri und Riga, nebst der Comprimaria Carolina Tommasi. In der famösen Lucia di Lammermoor trugen die beiden Primarini den ersten, Meckes und Donelli den zweiten, im famösen Elisir d'amore die Cella den ersten, Baldanza, Turri und Donelli den zweiten Preis davon. Nachdem das hiesige Publicum in grosser Wonne durch zwei Meisterstücke gewandelt, machte Rossi's altenthalben beliebter Scaramuccia einen respectablen Fiasco!

San Pier d'Arena (Genua's prächtige Vorstadt) eignet sich gewöhnlich alle Jahre zur Sommeroper an, während das grosse Theater Carlo Felice Komödien gibt. Dieses Jahr begann man mit der weinerlichen Beatrice di Tenda, worin die Questa, die Duffo, Tenor Rossi-Guerra und Bassist Battaglia viel Beifall klimperten. Die hier gebürtige Questa hat einen hübschen Mezzosopran von geringem Umfange und wenig Action; bemannte Tefresse ist wohl weit über ihre Kräfte. Battaglia schreit etwas weniger, als seine Collegen, ist aber im Ganzen mehr Actor, als Sänger. Rossi geht mit, wenn er nicht dirigirt. Herrn Lillo's Oderia di Andrate schien hier weniger zu missfallen, als anlangt zu Mailand.

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand (Teatro Re). Die Frühlingsoper-Gesellschaft gab noch im Juli Mercadante's, für's Neapolitaner Teatro Nuovo componirte Opera seria Leonora, die einiges Hübsche hat, und worin die Poezi und Duffo Scheggi sich abermals besonders hervorthaten.

Von den am 2. September stattgefundenen öffentlichen Prüfungen im hiesigen Blindeninstitute verfienen die musikalischen um so mehr eine besondere Erwähnung, als die blinden Zöglinge, die vor anderthalb Jahren, so zu sagen, noch musikalisch ganz unwissend waren, nun zum Erstaunen aller Anwesenden folgende, mitunter nicht leichte Instrumentalstücke mit Precision vortrugen: 1) Ouverture für ganzes Orchester (die Proben ausgenommen) zu der Oper Giovanna d'Arco von Verdi. 2) Terzett aus Beatrice di Tenda, für Harfe, Flöte, Clarinette, Fagott und Violoncell. 3) Variationen für Pianoforte von *Herz*. 4) Divertimento für Flöte mit Begleitung des Orchesters. 5) Fantasie über verschiedene Motive aus der Lucia für Orchester. Die Musiklehrer *Tassistro*, *Mennuccardi*, *Pizzi*, *Canto*, verdienen das grösste Lob für ihre Geduld und ihren Fleiss. Ersterer versicherte mir, dass diese armen Blinden insgesammt eine wahre Leidenschaft für die Musik hegegen, die auch ihrer eigenen Versicherung so ungemein erheitert.

Herr *Frosi*, Capellmeister zu Verzelli, einst Zögling des hiesigen Conservatoriums der Musik, wurde zum Censor dieses Institutes, welche Stelle durch Abgang des Herrn *Fumagalli* erledigt war, ernannt.

Die *Pieri* ist im September mit ihrem Gatten aus Deutschland hier angekommen.

Como. Der unpässlich gewordene Bariton Lodovisi musste schon in der ersten Vorstellung der Giovanna I. Regina di Napoli, von Coppola, durch Herrn Chiesa ersetzt werden; bei alledem ging die Oper ziemlich gut, und sowohl die Barili-Patti, als der Tenor Landi (Giovanni, nicht mit dem Tenor Alessandro dieses Namens zu verwechseln) und der hier gebürtige Bassist Mazzolati wurden reichlich applaudirt. Verdi's Ernani hatte denselben Erfolg. In der Gemma di Vergy machte sich besonders die Barili Ehre.

Pavia. Die hiesige Fiera di S. Agostino hatte die Barzi, die Valsegra, Tenor Locatelli und den Bassisten Stati-Silva. Bellini's Beatrice di Tenda liess man nicht enden; die Singer hatten wohl insgesammt falsche Stimmen, sonst nichts.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte Componist und Organist *J. G. Fischer* in Worms hat seine Stelle niedergelegt.

Correspondenz. Ein Herr *Ballmann* hat dem Vernehmen nach eine Dopposition errichtet, d. h. eine solche, die von einer Menschen gekauft wird, und zwar an Juden der eine Synagoge an dem andern, der andere an dem anderen Ende kauft. Das Instrument ist dennoch so gross, als eine gewöhnliche Flöte und wird jetzt von dem Erfinder und seinem Sohne dem zweiten Spieler in Wien gespielt. (?)

In London ist eine neue romantische Oper in drei Aufzügen: The fairy Oak (Die Zaubereiche), Musik von *Fischer*, mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Eine andere neue Oper des Petersburger Musikalienhändlers *Bernard*, Natascha „Olga oder die Tochter des Verbannten," fand in Petersburg einen starken Contrast. — In Paris gefiel eine kleine komische Oper in einem Aufzuge: Le mari en bal, Worte von *Emil Boschereau*, Musik von *Amedee von Wenzlau*. — Dagegen fiel in Wien *Bayle's* Oper „Der Liebeskranz" durch.

Der Stifter in Leipzig verstorbene Bernhard Ehrlich ist jetzt in Graz engagirt, wo er bereits früher war. — Die junge Sängerin Fräulein *Targa* (prädicirt), ebenfalls früher in Leipzig, ging von da nach Regensburg, ist aber jetzt wahrlich von der Bühne abgegangen.

Am 10. November starbe *Franz Ries*, der Vater von *Ferdinand Ries* und dem Berliner Concertmeister *Hubert Ries*, der Neffe der Bonner Tonkünstler, seinen 80. Geburtstag in noch rüstiger Kraft. Unter Anderem wurde er 1790 Concertmeister der letzten churfürstlichen Bonnerin Frau Max., und Einigen als solcher die kurfürstliche Capelle. — An dem erwähnten Tage erhielt er den preussischen rothen Adlerorden dritter Classe.

In Buenos-Ayres ist *Hasler's* Schöpfung vom Boden des Bauer einer deutsch-evangelischen Kirche aufgeführt worden und hat den lebhaftesten Enthusiasmus hervorgerufen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

taire's Henriade, als sie erschien, in zwey Wochen 14000, wenn vor einigen Jahren von Delile's Gärten, nach den verschiedenen Ausgaben, innerhalb eines Jahres mehr als 30,000 verkauft werden; so kann man auf Ein solches Buch — wie viel Bogen unsers Messkatalogs rechnen, indem man anschlägt, was wirklich gekauft und hoffentlich gelesen wird? Fiat applicatio! Ephemere Produkte, die nur ein örtliches Interesse haben — die Tänze, die am Eingang zum Ball, die Favoritliedchen, die an der Kasse der Oper für einige Dreyer ausgeboten werden und die nicht in den grössern Handel kommen, wollen wir übergehen. Es sind deren vormals ebenfalls erschienen, und sie mögen sich gegenseitig aufheben. Aber von dem, was in den grössern Handel kam —: was für Auflagen machte, und verkaufte man, im Vergleich mit den gegenwärtigen! Wenn man — z. B. von mancher Haydnschen Quartettensammlung, alle Nachstiche aufzählt, so kann wohl noch weit mehr herauskommen: aber jeder Nachstich wird ja als ein besonderes Werk verrechnet und ausgeboten! Und giebt es auch in den neuesten Zeiten einige Unternehmungen, die ein gleichstarkes und noch stärkeres Publikum gefunden haben: so sind deren so äusserst wenige und dagegen deren, von welchen man, bey dem wohlfeilen Zinnstich, oder nun auch auf Steinplatten, sich mit dem Absatz von einem Paar Hundert Exemplaren begnügt, so sehr viele, dass, wie ich die Sache sehe, die Zahl wirklich verkaufter und benuzter Bogen, jezt herausgegeben, gegen die Zahl wirklich verkaufter und benuzter Bogen, ehemals herausgegeben, wenigstens nicht so überaus günstige und vortheilhafte Resultate für die neuesten Zeiten geben möchte, als man nach flüchtiger Uebersicht anzunehmen pflegt. Dass sonst das Noten-Abschreiben so en gros getrieben wurde, dass sehr viele Familien kleiner Kantoren u. dgl., ja in jeder mässigen Stadt mehrere Notenschreiber von Profession mit Weibern und Kindern davon lebten; jezt aber, vergleichungsweise, so sehr Wenige sich mit geschriebenen Noten begnügen mögen — will ich nur im Vorbeygehen anführen.

Alles das zusammengenommen, so scheint mir Folgendes hervorzugehen: Die Theilnahme an Musik hat seit etwa zwanzig Jahren in Deutschland allerdings zugenommen, aber nicht so ungeheuer, als Viele sich einbilden; sehr viele Liebhaber treiben ihre Musik ohngefähr, wie sie Zeitungen lesen — es ist einmal hergebracht eine Stunde darauf zu verwenden, es ist zur Gewohnheit geworden, man nimmt das Blatt, um nur durchzukommen und es los zu werden — weshalb ihnen alles so ziemlich gleich ist, Gutes und Schlechtes von Haus aus, Original und Arrangirtes u. dgl. Ferner: der Musikhandel hat sich sehr in das Breite gemacht, ist aber eben nicht allzusehr in die Höhe gegangen, ja, es stehen seiner Erhebung neue Hindernisse im Wege; die Künstler liefern dem Publikum an Neuigkeiten weit mehreres, (doch die meisten mit viel Bequemlichkeit,) aber eben nicht um sehr vieles mehr — nicht einmal der Quantität nach, von der Qualität ist hier noch nicht die Rede. In Summa: das Ganze ist, in jener Rücksicht, vorwärts gekommen, aber nicht so weit, als man vorgiebt und zu glauben geneigt ist. Und das war das Erste, was ich aus den Novitäten der Musikhändler abnehmen zu können glaubte. Andere Beweise für die angegebnen Resultate will ich hier übergehen; jene Listen bieten mir noch gar vieles zur Beherzigung dar.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die Orgel.

Welch' erhabener Bau, von dichten Säulen geregelt,
Stellt dem Auge sich dar in majestätischer Ordnung?
Welche Masse von Tönen, bald näher wogend, bald ferne,

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. № 50. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Sommersaisone des italienischen Operntheaters u. s. w. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Carl von Winterfeld: Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes u. s. w. (Beschluss.)

Der letzte Abschnitt handelt vom „Orgelspiel beim evangelischen Kirchengesange im 17. Jahrhundert.“ Es bildet sich ein selbständiges Orgelspiel auch neben dem Gesange und über denselben hinaus. In S. Scheidt offenbaret sich zuerst „das Ringen, dem gewaltigen Tonwerkzeuge ein selbständiges Kunstgebiet zu sichern, ... die Orgel von der Dienstbarkeit des Gesanges zu lösen“ ...: die Orgel ist ihm schon „mehr Zweck, als Mittel,“ und er geht oftmals „als Virtuos über die Grenzen des Kirchlichen hinaus“ (643). Ist nun Scheidt der Bahnbrecher gewesen, so fühlt sich auf dem geebneten Grunde Pachelbel bereits frei, und offenbart sein kräftig heiteres Gemüth am Schönsten „in der Darlegung des Geistes der behandelten Melodie,“ ... und „versucht mit Glück, das eigenthümliche Gepräge eines ganzen Liedes und des Festes, dem es gewidmet, in der Behandlung der Melodie lebendig anschaulich darzustellen.“ — So ist mit diesem trefflichen Vorläufer S. Bach's die Periode geschlossen, und mit diesen Beiden ist „ein Vorwärtsblicken in eine reiche Zukunft gegönnt“ (644). Es bereitet sich der eigenthümliche, von dem vocalen wesentlich abweichende Orgelstyl (610). Von ihm sowohl als von den genannten beiden Meistern bekennt der Verfasser nur Andeutungen geben zu können (611); Andeutungen jedoch, wie diese, müssen wir mit doppeltem Danke entgegennehmen, nicht allein weil in diesem Fache wenig Vollständiges in Büchern zu finden, sondern weil diese Andeutungen mit einer klaren Gründlichkeit ausgesprochen sind, wie manche gelehrte Ausführung es nicht ist.

Vor S. Scheidt war die deutsche Orgelkunst in der Kindheit; sie war nur ein „Nachhall des Gesanges;“ — die erste Aeusserung des freien Orgelspieles ist das „Diminuiren und Coloriren“ (613). Später versuchte man besondere Arrangements für die Orgel (Nicolaus Ammerbach, Schmidt, Paix, 614). Endlich tritt in Italien durch Gabrieli und Merulo (Commer schreibt: Merula) die Scheidung der vocalen und instrumentalen Formen in Canzone und Toccata hervor, während M. Prätorius, mehr den „Gottesdienst in der Kirche zu schmücken bemüht, ... einfache Melodieen als Aufgabe für selbständige, ursprünglich orgelrechte Sätze benutzte“ (614, 615). Eine deutliche „Belehrung über die ... Begleitung des allgemeinen Kirchengesanges durch die Orgel“ erhalten wir aus Scheidt's Tabulatura nova nicht; nur scheint festzustehen, dass „gegen 1637 der Gebrauch der Orgel zu diesem Zwecke ... allgemein war“ (624). — Dieses Ergebniss ist unbefriedigend. Wenn es einmal (Th. 1, S. 220. 348) heisst, die Gemeinde sei bis gegen 1600 nicht gewöhnlich durch Orgelspiel beim Gesange begleitet worden, — und nun hier gezeigt wird (613 — 615 — 624), dass bis gegen 1637 nicht erweislich eine regelmässige Orgelbegleitung anzunehmen, aber auch kein selbständiges Instrumental-Orgelspiel vor 1600 gewesen sei: so fragt man natürlich, wozu denn, wenn weder zum Gesang noch zu freiem Spiel, überhaupt die Orgel gebraucht sei, da ihre mechanische Vollendung doch schon einer früheren Zeit angehört? Ein solcher Aufwand von Mitteln, wie allein der Bau einer Orgel erfordert, ist kaum denkbar, wenn dieselbe nur zu Vor-, Zwischen- und Nachspiel beim Gottesdienste gebraucht ward (613). Wenn es dem Verfasser gewährt würde, was er selbst als Hoffnung hinstellt (611), diesen Gegenstand gründlich auszuführen, so würde er damit den Umfang der historischen Forschung über eine grosse Kunstentwickelung so ziemlich erarbeitet haben und den höchsten Dank aller Strebenden verdienen. — Die Arbeiten und Verdienste Scheidt's, im Anfang noch mehr im vocalen Style beharrend und erst allmälig zu freier Selbständigkeit fortschreitend, sind lichtvoll auseinandergesetzt (615 — 622), am Herrlichsten aber offenbart an zwei mitgegebenen tiefsinnigen Tonsätzen (Beispiel 214, 215), welche so werthvoll sind, dass man sie Bachisch nennen möchte; dagegen ist Beispiel 216 ein bischen überziert, mehr instructiv, als erbaulich. Von Pachelbel ist kein Orgelsatz gegeben, weil deren eine ziemliche Menge in Commer's reichhaltiger Sammlung mitgetheilt sind. Das wesentlich Unterscheidende ist, ausser der grösseren Freiheit der Bewegung und Erfindung überhaupt, insbesondere die Losreissung von den kirchlichen Intonationen, doch nicht im Sinne der Leichtfertigkeit; denn wenn auch einzelne Fughetten, deren ich mich aus Commer's Sammlung erinnere, über die Massen frohlich klingen, so ist's doch immer derbe, „nachdrückliche“ Arbeit (633); seine Choralsätze aber für Singstimmen, die hier in Beisp. 219 — 222 mitgetheilt sind, zeigen eine freudige Kraft, einen tüchtigen, auch kirchlichen Sinn, wenn man diesen nach der Zeit

der Kirchentöne nicht überhaupt verloren gehen will. Einer der besten Tonsätze, gewiss der beste Vocalsatz aus den Jahren 1680—90, ist wohl der über Pachelbel's selbstgesungene Weise: „Was Gott thut, das ist wohlgethan" (627. Beispiel 219).

Das „Schlusswort" gibt eine schöne helle Uebersicht über die Entwickelung deutschen geistlichen Gesanges zwischen 1500—1700, in welcher das bisher Erzählte zusammengefasst und dessen Ergebniss dargelegt wird. Bei dem allgemeinen Versinken der späteren Kunststrebungen dieser Zeit ist es ein Trost, an Pachelbel's Wirken die Hoffnung anzuknüpfen an die herrlichste Erscheinung des nächsten Jahrhunderts, welche den Schluss und Gipfelpunct der evangelischen Musik bildet, über welchen hinaus keine weitere Höhe gewonnen ist, da die späteren Zeiten der Verweltlichung durchaus mit Willen und Bewusstsein entgegengehen. — Noch in einer anderen Rücksicht scheint mir Pachelbel und seine Zeit wichtig. Die Wiederbelebung der canonischen Kunst und ihre Erhebung und Durchbildung bis zur Bach'schen Fuge ist von höchster Bedeutung nicht allein für die Entfaltung der evangelischen, sondern überhaupt aller Musik. Auch über die historischen Entwickelungsgänge dieser Kunst sind wir so unvollständig berichtet, dass eine Darstellung in der Weise unseres Verfassers erwünscht wäre; vielleicht, dass wir zur Einleitung der Bach'schen Periode einer solchen Uebersicht entgegensehen dürfen. —

Es ist neulich in der Brendel'schen musikalischen Zeitschrift der Wunsch ausgesprochen, das umfassende, dem unbemittelten Forscher schwer zugängliche Werk durch einen Auszug gemeinnütziger zu machen. Da sich zu einem solchen Plane der Verfasser schwerlich entschliessen möchte, auch dessen Ausführung minder fruchtbringend sein würde, als es scheint, so wage ich einen anderen Vorschlag, der dem Verfasser wie der Buchhandlung gleich passend erscheinen wird, weil durch ihn eine weit grössere Verbreitung des Werkes zu erreichen ist. Es müssten die Notenbeilagen beider Theile, wie später auch des dritten, besonders verkauft werden, welche Vervielfältigung durch die Kupferplatten leicht erreichbar wäre; sodann müssten auch alle, oder die wichtigsten der Tonsätze in gedruckten Stimmen ausgegeben werden, so dass auch kleine Schulen und Gemeinden zur Einübung der Lieder veranlasst würden. Und dies wäre doch unerlässlich, um den Wunsch des Verfassers, der in der Widmung des ersten Theiles so liebevoll als dringend ausgesprochen ist, zu verwirklichen, nämlich, durch Wiedereinführung derselben in die Kirche die ächte heilige Kunst neu zu erwecken. — Ob die von Schlesinger versprochenen Stimmen zum Gabrieli später erschienen sind, haben wir aus keinem Cataloge ersehen können; auch diese wären zu vollem Genusse jener Sammlung gewiss Vielen willkommen. — Sollte sich auch eine Gesammtausgabe der Werke Eccard's und Schütz's veranstalten lassen, so würden wir glauben, ein vollendetes Bild jener grossen Zeit zu haben, so weit dies durch das bleibe Wirken der Erinnerung möglich ist. Besonders bei Schütz war mir oft die Entbehrung reichlicher Beispiele schmerzlich, da wir diesen vom Verfasser so hochgestellten Tonmeister sowohl hier, im evangelischen Werke, als in der Gabrieli'schen Sammlung, nur unvollständig kennen lernen, und die Grösse seines Wirkens kaum ahnen aus dem, was mitgetheilt ist.

Die äussere Ausstattung des Werkes ist bekannt, und so, wie wir von dieser Buchhandlung gewohnt sind. — Ausser den am Schlusse angeführten Druckfehlern sind mir folgende aufgefallen. *In dem Texte:* S. 38, Z. 10, Das Heil uns kommen *her* statt *für*. (S. 41, Z. 10 v. u. *letzte* st. *erste?* Vergl. Th. 1, Beisp. 73). S. 133, Z. 7 v. o. *Herren* st. *Herrn*. S. 606, Z. 9 v. o. *erkennen* st. *erkennne*. S. 614, Z. 6 v. o. Clemens *non* Papa st. *von* Papa. S. 619, Z. 7 v. u. die Note mit dem Beispiel 216 passt nicht hier, sondern zu S. 618, Z. 9 v. u.; wogegen S. 619, Z. 7 in der Note Beisp. 217 anzuziehen ist. — *In den Notenbeilagen:* S. 46, Z. 2 v. u. *Altschlüssel* statt des *Tenor*schlüssels. S. 47, Z. 4 v. o. desgleichen. (S. 59, Z. 8 v. o. T. 7, Alt *fis* st. *f?*) S. 71, Z. 1 v. o. T. 2, zweifle Note *A* st. *As*. S. 94, Z. 7, T. 4, letzte Note *H* st. *C*. S. 99, Z. 6, T. 4 im Bass eine halbe, nicht ganze Note *D*. S. 119, Z. 1, T. 5 Sopran *Cis* st. *C* (wie der Generalbass zeigt). S. 156, Z. 4 v. u., T. 5 Generalbass $\sharp\frac{6}{4}$ ist unmöglich. Soll es heissen: $\sharp\frac{6}{3}$ oder $\frac{6}{4}$ ohne Kreuz? oder: $\sharp\frac{6}{3}-\frac{5}{4}-\frac{7}{3}$? (S. 170, Z. 2. v. u., T. 3, Bass: 5*b* ist unverständlich, wo nicht unmöglich.) (S. 192, Z. 4 v. u., T. 10, zweite Note *E* statt *C?* um die Octave mit dem Basse zu meiden.)

Emden, den 30. September 1845.

Dr. *Eduard Krüger.*

Ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge mit Pianofortebegleitung.

1) *Richard Wurst:* Drei dreistimmige Lieder für zwei Soprane und Alt u. s. w. Op. 7. Leipzig, Fr. Kistner. Preis 20 Ngr.

Diese Terzetten, welche sich noch insbesondere dadurch empfehlen, dass sie einer bis jetzt nicht überhaupt bedachten Compositionsgattung angehören, erfreuen gleich sehr durch die frischen und angenehmen Melodieen, wie durch die anspruchslose Weise, in der sie überhaupt auftreten. Auch die Begleitung leidet nicht an dem jetzt so gewöhnlichen Fehler der Dürftigkeit oder der Ueberladung, und hat auch hierin der Componist die goldene Mittelstrasse zu halten gewusst. Das Heft wird also seine Freundinnen finden! —

2) *J. W. Kalliwoda:* Fischerlied für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 144. Leipzig, Peters. Preis 20 Ngr.

3) Derselbe: Fünf Lieder. Op. 139. Ebend. Erstes Heft 17½ Ngr. Zweites Heft 15 Ngr.

Sämmtliche in den oben angeführten Heften enthaltene Lieder sind, wie sich dies von dem bekannten und geschätzten Componisten erwarten lässt, mit Geschick geschrieben, ohne sich indessen, was die Erfindung, den eigentlichen musikalischen Inhalt betrifft, über das Gewöhnliche zu erheben. Sie singen sich leicht hin, hören

sich angenehm an, machen aber einen tieferen Eindruck nicht. Am besten haben uns noch gefallen No. 2 „Die Fahnenwacht" von Th. Löwe, und No. 3 „O frage nicht" von E. Prutz. Indessen kommt keines von ihnen dem wunderschönen Liede Kalliwoda's: „Am Strande bei Scheveningen" nur im Entferntesten bei. —

4) *Conte di Westmoreland*: Scelta di Arie e Canzonette per Soprano o Tenore. Mit italienischem und deutschem Text von *Grünbaum*. Berlin, A. M. Schlesinger.

Enthält neun Compositionen von verschiedenem Umfange, theils kürzere Lieder, theils vollständig ausgeführte Opernarien. Der Besprechung der einzelnen Sätze können wir uns füglich enthalten, da sie alle in einem und demselben Geschmacke, nämlich in dem neueren italienischen, geschrieben und von ziemlich gleichem Werthe sind. Damit ist ein allgemeines Urtheil ausgesprochen. Freundinnen und Freunde Bellini's und Donizetti's also werden hier für ihre Unterhaltung gesorgt finden, und ihnen sei somit das von der Verlagshandlung hübsch ausgestattete Heft empfohlen! —

5) *Hellmuth Wöhler*: Zwei Liebeslieder von *Hoffmann von Fallersleben*, componirt mit einer Clavierbegleitung für die linke Hand. Schwerin, Kürschner'sche Buchhandlung.

Ein Scherz, oder gar eine Satyre, so recht in die Modefarben gekleidet, und darum nicht mit dem kritischen Winkelmaasse zu messen. Welchen Effect die Lieder machen in jener zarten Situation, welche die Titelvignette bildlich darstellt, und welche die Begleitung eigentlich vierhändig macht, können wir nicht aus eigener Erfahrung verrathen. —

6) *Hermann Krigar*: Vier Gesänge. Berlin, E. Krigar. Preis 20 Sgr.

7) Derselbe: Vier Gedichte von *C. Beck*, *J. v. Eichendorff*, *Hoffmann von Fallersleben* und *E. Prutz*. Op. 3. Ebendaselbst. Preis 20 Sgr.

Ohne eigentliche Meisterwerke im Fache der Liedercomposition zu sein, vereinigen doch die oben genannten „Gesänge" viele gute Eigenschaften, wodurch sie aus dem grossen Schwarme der in neuerer Zeit zur Welt beförderten Lieder beachtungswerth heraustreten. Die Ausführung im Ganzen ist mit lobenswerthem Fleisse gemacht, die Begleitung schliesst sich, ohne auf die Spitze gestellt oder dominirend zu sein, mit Auswahl den modernen Formen an, und was die Hauptsache des Liedes, die Melodieen, betrifft, so sind die letzteren, ohne neu oder gewöhnlich zu sein, den Texten entsprechend gewählt, und bedenken den Sänger, ohne ihm zu viel einzuräumen. — Opus 3 leidet hier und da an Ueberladung der Begleitung und mehr noch, als das so eben besprochene Heft, an Mangel eigenthümlicher Melodie, weshalb es hinter demselben zurücksteht. —

8) *G. A. Bertelsmann*: Vier Lieder für Alt oder Bariton. Cöln, Eck und Comp. Preis 20 Ngr.

So oft wir auch diese Lieder von allen Seiten angesehen haben, so konnten wir uns doch nicht so recht mit denselben befreunden. Und wir hätten es gewünscht, des unverkennbaren Fleisses halber, mit dem Alles bis in's Kleinste ausgeführt ist. Der Componist hat seine Arbeit zu viel in der Nähe besehen und es versäumt, sie aus einer gewissen Entfernung in's Auge zu fassen und dabei seine eigene Autorschaft zu vergessen. Darum ist der eigentlichen „Arbeit" zu viel, des „Geschaffenen" zu wenig; darum liegt offenbar auch die Hauptsache in der Begleitung, nicht in der Melodie, die im Ganzen schwunglos, und von der Begleitung in den Hintergrund zurückgedrangt ist. Niemals wird eine geringfügige Liedesmelodie durch eine gesuchte Begleitung zu einer guten gemacht werden, wohl aber halt sich ein wirklich sinniger Gesang, wie er im Liede sein soll, auch bei oberflächlicher und leerer Begleitung.

9) *F. W. C. (Fürst zu Hohenzollern-Hechingen)*: Sechs Lieder für Sopran- oder Tenorstimme, den Herren *J. W. Kalliwoda*, *F. Lachner*, *P. v. Lindpaintner*, Dr. *F. Mendelssohn-Bartholdy*, Dr. *L. Spohr* und *Fr. Täglichsbeck* freundlichst gewidmet. Cöln, Eck und Comp. Preis 17½ Ngr.

Arbeiten eines hochgestellten Dilettanten, der den obgenannten Künstlern mit Dedikation der Lieder eine Artigkeit erzeigen will. Sie sind leicht auszuführen und für den Sänger, besonders wenn er es versteht, gewisse Bravourstellen zu benutzen, nicht undankbar. Ein eigentlicher musikalischer Kern ist freilich nicht darin.

10) *B. Molique*: Sechs Lieder. Op. 25. Stuttgart, Allgemeine Musikalienhandlung. Preis 1 Thlr. 4 Sgr.

Die Durchsicht dieses Werkes hat uns wahrhaftes Vergnügen gewährt, so dass es uns zum Oefteren zu demselben zurückgezogen hat. Dass die Technik hier eine fertige sei, lässt der Name des Componisten schon voraussetzen, wenn gleich eine solche Voraussetzung nicht immer eine untrügliche sein dürfte in einer Zeit, wo so schnell, so Viel — und so Wenig geschrieben wird. Hier indessen ist von einem solchen Irrthume keine Rede. Aber nicht blos das Formelle befriedigt hier, sondern auch der wahrhaft gediegene Inhalt. Nur ein Lied hätten wir aus der Sammlung hinweggewünscht, das vierte: „Glaube, Hoffnung und Liebe" von Castelli. Das Gedicht würde bei scherzhafter Behandlung unserem Gefühle nach nicht zu vertheidigen sein; aber bei der ernsten Farbe, welche ihm der Componist hier gegeben hat, ist der Eindruck ein durchaus unangenehmer. Dafür werden wir jedoch durch die anderen Lieder entschädigt, aus denen wir zwei als die vorzüglichsten herausheben: No. 1 „Mutter und Tochter" von F. Löwe, ein tiefgefühltes und inniges Lied, und das feurige „O stille dies Verlangen" (No. 2) von E. Geibel. —

11) *Otto Kraushaar*: Sechs Lieder u. s. w. Op. 3. Cassel, Luckhardt'sche Musikalienhandlung. Pr. ¾ Thlr.

Das vorliegende Heft sorgt möglichst vielseitig für die Liebhaber vom Ständchenbringen; es enthält „Ständchen, Nachtständchen, Morgenständchen," also hinlängliche Auswahl in diesem currenten Artikel. Das „Morgenständchen" darf nicht zu stark gesungen werden, denn die Forte's sind

nicht so ernsthaft gemeint; der Sänger hätte sonst den Verdruss, dass der Gegenstand seiner Morgengedanken gleich beim ersten Verse erwachte, und er so um die beiden folgenden betrogen würde. Übrigens ist es von einem Anbeter etwas ungalant, seiner Schönen in jedem Verse über ein Dutzend Mal, und da dieses nicht die gehoffte Wirkung hervorgebracht hat, am Schlusse des Liedes noch acht Mal obendrein „Wach auf!" zuzurufen. Wer da nicht aufwacht, der wacht nie mehr auf, oder — will nicht aufwachen; und das ist den Leuten nicht immer zu verdenken. — Die Lieder haben nichts, wodurch sie sich auszeichneten; die Behandlung des Textes zeigt manche Schwächen, die Begleitungsfiguren sind gewöhnlich, und die Composition überhaupt ist ohne Schwung. — Wir haben vor Kurzem einige Claviersätze desselben Componisten gesehen, die uns weit besser zusagten, als diese Lieder. —

12) *J. Dürrner:* Sechs Lieder. Op. 14. Leipzig, Peters. Preis 25 Ngr.

Diese Liedersammlung ist von grösserer Bedeutung, als mehrere der vorangezeigten; weniger indessen in Beziehung auf das, was sie gibt, sondern wie sie es gibt, obgleich wir damit keinen Tadel über den Inhalt an sich aussprechen wollen. Der Verfasser bekundet ein tüchtiges Streben, er denkt; aber er denkt zu überwiegend, so dass die Phantasie darunter leidet. Daher vermissen wir zuweilen den rechten melodischen Schwung und die dem Liede angemessene harmonische Einfachheit. Ein Sänger indessen, der zu studiren und zwischen den Noten die Intentionen des Tonsetzers zu lesen und sie wiederzugeben versteht, wird, weil die Lieder gut gedacht sind, die dankbaren Seiten schon geltend machen, so wie auch ihre Kenntnissnahme dem nicht uninteressant sein wird, der es liebt, hinter und aus dem Werke die Individualität des Künstlers zu sehen. — *A. B. C.*

Joachim Raff: Trois pièces caractéristiques pour le Piano. Op. 23. Leipsic, chez Fr. Kistner. Prix 1 Thlr.

Liebhabern des Clavierspiels, welche schon mit einiger Fertigkeit ausgerüstet sind und vornehmlich das Wesen der neueren Schule begriffen und sich zu eigen gemacht haben, rathen wir nicht ab, sich mit diesen Characterstücken bekannt zu machen. Mässigen Ansprüchen genügen sie gewiss, und wir halten es für Thorheit, bei dergleichen Salonstücken irgend Parallelen zu ziehen; erhöhter Musikbildung werden sie keine Befriedigung gewähren, desto mehr Dem, der nur augenblickliche Unterhaltung sucht. Auf eine Analyse dieser Characterstücke einzugehen, halten wir für überflüssig, da Herr Raff die bei derartigen Stücken hergebrachte Form nirgends verlassen hat. Wir bemerken noch, dass der Componist seine Intentionen dem Hörer durch Ueberschriften klarer zu machen gesucht hat: No. 1 heisst: Au bord de la mer, No. 2 Chant des guerriers avant de se combattre, No. 3 Le contrebandier espagnol.

W. Herzberg: Sechs Characterstücke in Liederform für das Pianoforte. Op. 4. Berlin, bei Trautwein (J. Guttentag). Preis 25 Sgr.

W. Herzberg: Frühlingsnahen, Sonatine für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 5. Berlin, bei Trautwein (J. Guttentag). Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Characterstücke Op. 4 sind zwar der räumlichen Ausdehnung nach unbedeutender, als die vorher angezeigten von Raff, doch stehen sie in künstlerischer Beziehung unendlich höher. Schon der Zusatz „in Liederform" lässt uns den Zweck erkennen, welchen der Componist im Auge hatte. Wir vermutheten demnach eine grössere Abhängigkeit von der Manier jenes Meisters, der in diesem Fache schon so Vieles und Schönes geleistet, waren aber desto mehr erfreut, als wir uns getäuscht sahen. No. 3 allein nähert sich der Mendelssohn'schen Art und Weise; es erscheint uns völlig unselbständig und auch an Gehalt weit geringer, als die übrigen. Die Ausführung ist leicht; geübte Spieler vermögen alle Nummern vom Blatte zu spielen.

Op. 5. Frühlingsnahen, Sonatine zu vier Händen, ist ein bescheidenes Werkchen, das uns recht wohl gefällt und sich durch besseren Gehalt auszeichnet, als wir sonst bei Werken mit den bekannten Diminutivtiteln zu beanspruchen pflegen. Wir vermissen nur die Leichtigkeit in der Behandlung des Stoffes. Wie die Skizze zum Gemälde, so verhält sich die Sonatine zur Sonate; wie bei der Skizze die allzusorgfältige Ausführung einzelner Theile auf Kosten anderer dem Ganzen die Uebereinstimmung raubt und sich so ein in der Mitte stehendes Geschöpf erzeugt, welches auf keine Weise befriedigt, so ähnlich wirkt dieselbe Behandlungsweise in den angeführten musikalischen Formen. Der Componist scheint uns für seinen ursprünglichen Plan zu weit gegangen zu sein, und es würde uns rathsamer dünken, wenn er die einmal missbrauchte Freiheit noch viel weiter ausgedehnt und sogleich eine grössere Sonate geschrieben hätte. Wir behaupten, er würde glücklicher gewesen sein. Uebrigens ist dieses Werk sehr vortheilhaft beim Unterrichte mässig geübter Spieler zu verwenden. —

Fr. Kalkbrenner: Grande Sonate brillante pour le Piano. Op. 177. Leipzig, chez Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Kalkbrenner führt noch immer gewandt und rüstig seine Feder und der Quell seiner Phantasie rinnt ihm reichlich bis in seine spätesten Jahre. Ohne Rast und Ruhe arbeitete er seit der ersten Zeit seiner künstlerischen Wirksamkeit, und manches gediegene Werk sichert ihm einen ehrenvollen Namen in der Kunstgeschichte. Allerdings entbehren die letzteren Werke Kalkbrenner's der Frische und des Reizes, den seine früheren darboten, und eine reformirende Clique suchte darin Grunde zur Herabwürdigung des so bewährten Meisters; allein der Tadel war zu heftig, und wenn auch die jetzige Kritik sich scheut, die früheren Verdienste Kalkbrenner's zu ehren, so sollte sie doch billig darauf Rücksicht nehmen, wie selbst diese letzten Werke noch genügende Spuren von Geist in sich tragen, wie sie hoch über den Werken mancher gepriesener Componisten der Neuzeit stehen. So dürfen wir auch vorliegende Sonate zu den besseren der neueren Zeit rechnen; sie bietet zwar Manches dar, was wir weder neu noch originell nennen

möchten, sie bringt Manches wieder, was wir bei Kalkbrenner schon gehört zu haben uns erinnern, doch erfreut uns auf der anderen Seite die Anmuth, die sich über alle Sätze ergiesst, die Klarheit, die bis in die kleinsten Verhältnisse sich verbreitet, und endlich die Sicherheit und Gewandtheit in der formellen Darstellung. Solchergestalt erscheint das Ganze wohlgerundet, ein Werk, das die Verehrer Kalkbrenner's gewiss befriedigt aus der Hand legen werden. Das Scherzo allein konnte uns nicht rechtes Gefallen abnöthigen; wir vermissten die nöthige Sorgfalt in der Ausführung, und noch weniger haben uns die darin aufgestellten Motive gefallen. Der Character ist mehr der eines Tanzes, als eines Sonaten-Scherzo's. —

Grande Sonate brillante pour le Piano, composée et arrangée par *Alexandre Fesca*. Op. 40. Braunschweig, chez G. H. Meyer. Prix 1 Thlr. 12 Sgr.

Ursprünglich erschien diese Sonate für Pianoforte und Violine *); vor uns liegt sie nun in der Bearbeitung für Piano allein. Dem an sich schon matten Werke wurde dadurch der grösste Schaden zugefügt, und der geringe Character, der in ihm lag, das nichts weniger als glänzende Kolorit gingen so gänzlich verloren. Fesca arbeitet ohne alle Sorgfalt, und wir halten es in der That für ein Unglück, wenn so fähige Köpfe mit so wenig Ernst und gutem Willen arbeiten. Jedes Motiv erscheint ihm gut genug, — es füllt ja die Seiten; jede nichtssagende Phrase wendet er ohne alle Scheu an, — sie hilft ja das Ganze vollenden. Und so wird denn mit leichter Mühe eine Sonate fertig, die nicht einmal beim ersten Anhören zu fesseln vermag, noch weniger aber für die Folge eine Erinnerung und Sehnsucht nach Wiederholung zurücklässt. — Die Sonate besteht aus den üblichen vier Sätzen, von denen uns das Scherzo am Meisten gefallt; im Anfange des Trio stört uns der neuntactige Periodenbau. Eine Analyse des Ganzen zu geben, scheint uns jedoch überflüssig, denn es versteht sich von selbst, dass ein Mann, wie Fesca, mit der äusseren Form vollkommen vertraut ist. Möge uns Fesca bald mit weniger flüchtig gearbeiteten Producten beschenken, und wir werden mit wahrem Vergnügen Lobenderes über ihn berichten. —

*) Siehe S. 740, No. 42 dieses Jahrg.

Les Danaides, Fantaisie de caprice pour le Piano par *Th. Kullak*. Op. 28. Berlin, chez Trautwein (J. Guttentag). Prix 1½ Thlr.

Die Fantasie beginnt nicht, wie die meisten, mit einigen rhapsodischen Gängen und geheimnissvoller Phrasen, sondern mit einer fest ausgeprägten, edlen Melodie (Moderato, H moll, ¼-Tact), welcher sich ein ächt capriciöses Motiv anschliesst; dies führt jedoch bald zu dem ersten Thema zurück, welches nun etwas variirt erscheint und in H moll ziemlich befriedigend abschliesst; ein kurzer Allegro-Satz, C, rhapsodischen Characters, führt jetzt zu einem Andante con espressione (D dur, ¹²/₈-Tact), dem schwächsten Satze des Ganzen; es gebricht ihm an wahrem Gefühlsausdrucke, für welchen Mangel die allzu abgebrauchten italienischen Melodiewendungen schlecht zu entschädigen vermögen; unterbrochen wird es durch ein niedliches Più vivace, um dann, mit einigen Thalbergiaden versehen, wiederzukehren und mit einer bis zum Ekel abgeleierten Schlusscadenz in ein Più mosso zu leiten, welches den Uebergang zum Finale, Allegro assai (H moll, C) bildet. Dieser Satz verdient besondere Anerkennung: er ist characteristisch und fliessend, und verrath die wohlgeübte Feder des Componisten, der bei seinen nicht zu verkennenden Anlagen gewiss im Stande wäre, noch Gediegeneres zu schaffen, wenn er es über sich gewinnen könnte, mit weniger Rücksicht auf das Publicum zu schreiben. Doch wollen wir nicht ungenügsam sein, und freuen uns daher, dass es auch Manner gibt, die dieses Feld der musikalischen Literatur mit Werken zu bereichern wissen, welche in musikalischer Hinsicht sich über das Gewöhnliche erheben. Auf eine üble Gewohnheit noch wollen wir Herrn Kullak aufmerksam machen: es ist die, jedes Thema, sei es ein neues oder wiederkehrendes, durch einen übertrieben lang ausgesponnenen Orgelpunct auf der Dominante einzuführen, der Eintritt des Thema's verliert allen Reiz, wenn man ihn zu lange vorher erwartet.

B. Willmers: Le Papillon. Impromptu pour le Piano. Op. 37. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl. C. M.

— —: La Sirène, Scherzo fantastique pour le Piano. Op. 38. Ebendaselbst. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C. M.

— —: Il trobadore inspirato. Notturno fantastico per il Pfte. Op. 41. Lipsia, presso Fr. Kistner. Pr. ⅔ Thlr.

Op. 37. Dem Schmetterlinge ist der schönste Staub von den Flügeln gewischt; er kann sich nicht mehr in die hohen Lüfte heben und flattert nur noch mühsam auf der Erde hin und her. Ohne Bilder zu reden: dem Stücke fehlt der poetische Hauch; einige flüchtige Figuren und einige Pianissimo's machen ein Stück noch lange nicht duftig und luftig! —

Op. 38. Willmers will stets hoch hinaus: will bald als Schmetterling uns mit sich in die Lüfte nehmen, bald uns mit Sirenenklängen locken, aber — Beides möchte ihm schwerlich gelingen; nehmen wir's indessen mit dem Titel nicht so genau und bekennen wir, dass uns die Sirene von allen Sachen, die Willmers bis jetzt geliefert, fast am Meisten gefallen; sie ist lieblich und anmuthig, leidet nur an einigen Längen und ist Anfangs etwas unstät in der Modulation — Fehler, die bei einer modernen Claviercomposition jetzt kaum mehr in Frage kommen. Mögen die Clavierspieler sich damit bekannt machen.

Op. 41. Il trobadore inspirato steht dem eben besprochenen Werke bedeutend nach; die Erfindung ist sehr schwach, was um so auffallender ist, da das ganze Werk mit grosser Prätention auftritt. Ein geschickter Spieler wird dessen ungeachtet Beifall damit erwerben können, da das Notturno in hohem Grade brillant ist.

Mortier de Fontaine: Le Papillon, Impromptu pour le Piano. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Ngr.

Ein liebliches Stückchen, das mit vollem Rechte seinen Namen trägt. Es ist, wie der Titel sagt, ursprüng-

lich für das Album einer hohen Dame geschrieben. Möge uns der Componist bald durch grössere Werke Zeugniss von seinem Talente geben.

Leopold de Meyer: Grande Fantaisie pour le Piano sur des motifs de l'Opéra Norma. Op. 40. Mayence, chez les fils de B. Schott. Prix 2 Fl.

Norma scheint wahrlich eine unerschöpfliche Fundgrube für die Virtuosen zu sein, welche noch immer fleissig fortfahren, über die allbekannten Motive dieser Oper Variationen, Fantasieen u. s. w. zu ihrem und der übrigen spielenden Menschheit Bedarf zu schreiben. Auch Leopold von Meyer bringt den Clavierspielern hier eine Fantasie, mit all' den modernen Virtuosenkünsten ausgestattet, welche eine so ausgezeichnete Technik voraussetzen, wie der Componist selbst besitzt. Künstlerischen Werth können wir dem Werke nicht zugestehen, doch wird es, mit Bravour vorgetragen, seinen Zweck als Salon- und Concertstück nicht verfehlen. —

Guillaume Taubert: Polonaise pour le Piano. Op. 63. Berlin, chez Trautwein (J. Guttentag). Pr. 20 Sgr.

Taubert's Claviercompositionen werden, so viel uns bekannt, weniger gespielt, als sie es ihrer vielen Vorzüge halber verdienen; auch diese Polonaise ist ein frisches, hübsch erfundenes Werk, stets ansprechend und gefällig, ohne die Grenzen der dem Polonaisencharacter eigenthümlichen edlen und doch graziösen Würde zu überschreiten, dabei wirkungsvoll und dankbar für den Spieler, ohne allzuschwer zu sein. Sie sei also bestens empfohlen. —

S. Thalberg: Marche funèbre variée pour le Piano. Op. 59. Vienne, chez Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl. C. M.

Nach einer kurzen zwölftactigen Einleitung tritt ein Trauermarsch in B moll auf, dem sich zwei Variationen anschliessen, welche durchaus in des Virtuosen bekannter Manier geschrieben sind. Das Ganze macht einen recht angenehmen Eindruck. 20.

Nachrichten.

Leipzig, den 6. December 1845. Achtes Abonnementconcert. Donnerstag, den 4. December. — Symphonie von *Mozart* (D dur, ohne Menuett). — Arie aus Norma von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Jenny Lind*. — Adagio und Rondo für Violine mit Orchester, componirt und vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Duett aus I Capuleti e Montecchi von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Lind* und Miss *Dolby*. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Recitativ und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Lind*. — Caprice für Violine mit Orchesterbegleitung über ein Thema aus dem Piraten von *Bellini*, componirt von *H. W. Ernst*, vorgetragen von Herrn *Joachim*. — Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräul. *Lind*. —

Nur der reizenden D dur-Symphonie *Mozart's* und der geistvollen Leitung derselben durch *Mendelssohn* konnte es gelingen, die Ungeduld des dicht gedrängten Zuhörerkreises, welchen der Ruhm der gefeierten *Jenny Lind* herbeigelockt hatte, zu zügeln und einen Beifall hervorzurufen, dessen Ausbleiben gerade diesmal weniger hatte auffallen können, da Alles nur die „schwedische Nachtigall" zu hören begehrte und deshalb die übrigen Musikstücke des Abends als Nebensache zu betrachten gesinnt sein mochte. Erwartungsvoll und in lautloser Stille sah das Publicum dem Auftreten der berühmten Künstlerin entgegen, und als sie endlich auf dem Orchester erschien, da setzten sich unaufhaltsam alle Hände in Bewegung, um sie in unseren Mauern willkommen zu heissen. Und dieser Applaus verwandelte sich bald, nachdem sie wenige Tacte gesungen hatte, in einen donnernden Beifallssturm. —

Den Gesang dieser hochbegabten Künstlerin in seiner Totalität, wie in seinen Einzelnheiten zu schildern, ihre Mittel, Ausbildung und Vortrag erschöpfend zu beschreiben, dem Eindrucke, der ihn begleitete, Worte zu geben, — wie äusserst schwierig das sei, fühlt Referent erst jetzt, wo er die Feder ergreift, um darüber zu berichten, obwohl er während des Hörens zu solcher Schilderung genug Stoff im vollen Herzen zu haben glaubte. Aber eben, dass nicht nur das Ohr, nicht nur der das Gegebene mit einem Ideale vergleichende Verstand, sondern vorzüglich auch das Herz durch den Gesang des Fräul. *Lind* in Anspruch genommen und in seinen innersten Tiefen erschüttert wird, das erklärt auch die Unzulänglichkeit jedes Berichtes über die Art und Weise, wie sie singt. Wollte Referent mit den Farben der Begeisterung malen, so würde er sich den Vorwurf zuziehen, dass nicht sein Gemüth, sondern seine, wenn einmal erregte, auch leicht Täuschungen ausgesetzte Phantasie ihn geleitet habe; beschränkt er sich aber auf eine trockene Relation, so versündigt er sich an der Poesie der Kunst, wie an seinem eigenen Gefühle. Wer *Jenny Lind* noch nicht hörte, dem wird keine Schilderung ihres Gesanges, sie möge dieses oder jenes Gewand tragen, ein vollständiges Bild desselben geben können, da nur die unmittelbare Sympathie des Herzens ein solches zu entwerfen im Stande ist; nur wem es vergönnt war, dem Zauber ihrer Töne sich hinzugeben, dem sollen diese Zeilen die Erinnerung beleben.

Beginnen wir zunächst bei dem, was an sich das geringste eigene Verdienst einer Sängerin ist und bleibt, bei der Stimme selbst, so hat die gütige Natur Fräul. *Lind* als eine unter vielen Tausenden Auserwählte bezeichnet, über sie ihr reiches Füllhorn himmlischer Gaben ausgeschüttet und ihr eine Macht verliehen, die mehr vermag, als alle Gewalt der Erde, — die Macht über die Herzen. Mag vielleicht Mancher einen grösseren Umfang ihrer Stimme nach der Tiefe zu vermissen, ein Anderer den eigenthümlichen Flor, der die mittleren und tieferen Töne umschleiert, einen Fehler des Organes, einen Mangel an Egalität nennen, ein Dritter endlich in der Stimme das nationale Gepräge ungern entbehren, welches den Lauten italienischer Kehlen eigen ist und von dem wir Deutschen uns so oft und so gern bestechen lassen — wir finden in dem Allen nur Gründe mehr, Fräul. *Lind* schon in Rücksicht auf ihre Naturgaben über ihre Zeitgenossinnen zu setzen. Wir brauchen

nur daran zu erinnern, wie selten heut zu Tage die entschiedenen Sopranstimmen sind; den meisten der jetzigen Sängerinnen steht entweder nur ein dem Alte sich zuneigender Mezzosopran zu Gebote, oder sie verpfuschen sich ihre hohen Discanttöne durch die leidige Liebhaberei, in der Tiefe brilliren und, wie man es zu nennen für gut findet, rühren zu wollen, oder endlich sie meinen, ungeachtet ihrer ursprünglich tiefen Stimmlage die Höhe erzwingen zu müssen, und verstimmen den Hörer durch diesen Zwang, wie überhaupt durch die Absicht. Fräul. *Lind* aber ist von der Natur entschieden auf die zweigestrichene Octave angewiesen, sie ist diesem Winke treu gefolgt und hat sich dadurch einen Schmelz, eine leichte Ansprache und einen hellen Klang dieser Töne erworben, wie er eben nur so zu gewinnen ist. Jener Schleier aber, der um die mittleren Chorden gleich leichten Wolken schwebt, wie ungern möchten wir ihn für eine unverhüllte, erkünstelte und darum vielleicht auf Kosten des eigentlichen Stimmbereichs angeeignete Tonfülle hingeben! Gerade jener Duft, der sich dort um die Stimme legt, verleiht dem Gesange den geheimnissvollen, poetischen Zauber, der, nachdem das Ohr den Ton kaum erfasst hat, auch schon das Herz trifft. Und seit langer Zeit sind wir leider des Eindruckes einer deutschen Stimme fast entwöhnt, suchen den Reiz des Gesanges zunächst und gern in fremdartigen Klangen und bemessen den Grad unserer Befriedigung oft nach der minderen oder grösseren Eigenthümlichkeit, mit welcher diese uns entgegentreten. Fräul. *Lind* jedoch, obgleich Schwedin von Geburt, besitzt eine ächt deutsche Stimme; wir nennen sie so, nicht nur weil sie eben jene ausländischen Reizungen nicht bietet, sondern namentlich weil ihre Töne in dem Busen jedes deutschen Kunstfreundes verwandte Saiten anschlagen werden, die bei dem Gesange italienischer, englischer oder französischer Sängerinnen nimmermehr erklangen. Hat je eine Stimme die Bezeichnung schon in der höchsten Bedeutung des Wortes verdient, in der es Anmuth und Erhabenheit zugleich umfasst, so ist es die ihrige; und mit dieser Behauptung glauben wir weder den Vorwurf auf uns zu laden, als wollten wir nur deutscher Begabung diesen Namen vindiciren, noch haben wir wohl zu befürchten, dass man uns mit Kant das erwähnte Interesse nationaler Sympathie entgenhalten werde.

Doch vom Himmel noch so reich ausgestattet, würde Fräul. *Lind* noch immer nicht den Anforderungen genügen, welche die Kunst an jedes Talent zu stellen berechtigt ist, träte nicht eine allseitige Ausbildung ihrer Fähigkeiten hinzu. Dass sie eine solche durch gediegenen Unterricht, durch eigenen künstlerischen Trieb und durch unermüdlichen Fleiss erlangt hat, davon gibt ihr Gesang jedem aufmerksamen Hörer unwiderlegliche Beweise, auch wenn man die über die Geschichte ihres Lebens und ihrer Studien vorhandenen Notizen *) nicht kennt. Ohne uns mit so manchen Leuten vom Fache, die Alles physisch erklären wollen und die wir „Kunstatomen" nennen möchten, auf Untersuchungen über die Ursachen der hier erfüllten Grundbedingungen des Gesanges einlassen zu wollen, gedenken wir nur ihrer regelrechten Tonerzeugung, der immer schönen Mundstellung und der vollkommen und unverändert reinen Intonation, und halten uns zunächst an die artistisch und ästhetisch musterhafte Bildung, welche ihr Gesang bekundet. Die Verbindung der Töne, das An- und Abschwellen derselben, das Nehmen und Eintheilen des Athems, das tief ergreifende, und doch nie die geringste Anstrengung verrathende Forte, dagegen das leiseste, den letztmöglichen Klang eines Tones wiedergebende, fast an einen blosen Hauch grenzende, und doch stets und in jedem Winkel des Saales vernehmbare Piano, dann wieder die Geschmeidigkeit und Rapidität, die Leichtigkeit und Kraft der Coloraturen, der schulgerechte reine Triller, überhaupt die strenge Correctheit des Gesanges, welche leider so manche Anderen einem blendenden Effecte bewusst oder unbewusst opfern, — dies Alles, sollten wir meinen, wäre genug Beweises, dass Fräul. *Lind* auch in der Technik keiner Sängerin nachsteht, ja fürwahr ihres Gleichen sucht.

Dazu kommt endlich noch ein edler, geschmackvoller Vortrag, eine geistreiche, tiefe und verständige Auffassung. In ihrer äusseren Erscheinung, in ihrem höchst einfachen und bescheidenen, bei aller Grazie und Anmuth fast unscheinbaren Wesen spiegelt sich ihr dem Glanzvollen, Prunkenden abgewendeter Geschmack, ihr gemüthlicher, nach innerer Wahrheit strebender Sinn ab. So weit bei Concertvorträgen, als einzelnen Theilen eines Ganzen, über Auffassung des Characters einer Rolle, einer Composition geurtheilt werden kann, stellte sich Fräul. *Lind* ebenfalls wieder als eine denkende Künstlerin dar, die stets und überall als Muster zur Nachahmung empfohlen werden konnte, wenn sich überhaupt so Etwas ohne tieferen Fond nachahmen liesse und nicht von innen heraus kommen müsste. Nächst dem nach allen Seiten hin abgerundeten und vollständigen Bilde, das sie in allgemeinen Zügen aus jedem Musikstücke formt, gibt sie in den kleinsten Einzelnheiten jedem Textesworte, welches nur die geringste Bedeutung erheischt, jedem Tone, welchen Rhythmus und Melodie hervorzuheben bezwecken, die angemessene Farbung, den entsprechenden Ausdruck; mit Umsicht und Klarheit, dabei ohne alle Spur eines Strebens nach Effect, vertheilt sie Licht und Schatten in den zartesten Abstufungen, wie in mächtig ergreifenden Zügen.

Fassen wir alle diese Vorzüge zusammen, so können wir von dem Standpuncte unserer Urtheilsfähigkeit aus nur die feste Ueberzeugung aussprechen, dass dem Fräul. *Lind* zu einer vollendeten Sängerin und Künstlerin in der That nichts fehle. Freilich hörten wir sie noch nicht in der Oper, und es ist wohl möglich, dass ihr dort das Heroische, das grossartige Auftreten, welches manche Rollen erfordern, nicht so gelingt. Doch zweifeln wir keineswegs, dass sie auch in diesem Genre Grosses leiste, geben aber die Möglichkeit des Gegentheiles um deswillen zu, weil wir einen Widerspruch hiermit in ihrer Individualität, in ihrem mehr zum Bezaubern, als zum Herrschen geschaffenen Wesen, in ihrer vorwaltenden innigen Gemüthsrichtung eher vermuthen. So viel ist gewiss: das Urtheil aller Zuhörer — welchem Geschmacke sie

*) Siehe u. A. No. 7 dieser Zeitung vom Jahre 1845.

auch huldigen, auf welcher Stufe der musikalischen Bildung sie auch stehen mögen, vom gediegenen Kenner und strengen Kunstrichter bis zum Laien herab — ist wohl noch über keine Sängerin so allgemein und ungetheilt gewesen, als über *Jenny Lind*; Aller Lippen lassen und fliessen noch jetzt über von ihrem Lobe und von dem wärmsten Danke für den reichen Genuss, den sie Jedem gewährt hat. Und es mag nicht blos unter weniger gebildeten Musikfreunden vorgekommen sein, dass man sich unter einander erstaunt ansah und fragte: was ist's denn eigentlich, was uns so mächtig ergriffen, so hoch entzückt hat? endlich aber sich die Frage dahin beantwortete: die künstlerische Vollendung, die Wahrheit, das hohe Ziel der Kunst, ist es, die uns, lange entbehrt und vergeblich gesucht, hier unerwartet entgegentritt und, ohne dass wir etwas dazu thun, alle Tiefen unserer Herzen berührt, alle unsere Hoffnungen erfüllt! —

Die an allgemeinen Bemerkungen haben wir über die oben genannten Leistungen des Fräul. *Lind* wenig hinzuzufügen. Beide Arien, sowohl die Sortita der Norma, als die Arie der Donna Anna: „Ich grausam, o mein Geliebter," sang sie mit deutschem Texte, dessen Aussprache, nebenbei gesagt, selten von einer geborenen Deutschen so deutlich und correct gehört werden mag, als von ihr, der Ausländerin. Man erlasse uns, diese Vorträge hier genauer zu analysiren; wir versichern, beide Musikstücke noch nie in solcher Vollendung gehört zu haben, und gedenken nur des wunderbar schönen Eindrucks, den im Mittelsatze der *Mozart*'schen Arie bei dem Wiedereintritte der Hauptmelodie die musterhafte, durch kein Athemholen unterbrochene Verbindung der Töne hervorbrachte. In dem *Bellini*'schen Duette zwischen Romeo (Miss *Dolby*) und Julia (Fräul. *Lind*) machte sich die Verschiedenheit in den Stimmen beider Sängerinnen, natürlich zu Gunsten der Letzteren, sehr bemerkbar; doch lassen wir gern dem schönen Vortrage und dem gelungenen, aber bescheidenen Bestreben der Miss *Dolby*, auch neben Fräul. *Lind* durch ausgezeichnete Virtuosität sich Geltung und Anerkennung zu verschaffen, Gerechtigkeit widerfahren. Zum Schlusse des Concertes sang Fräul. *Lind* zwei Lieder von *Mendelssohn*: „Auf Flügeln des Gesanges," und „Leise zieht durch mein Gemüth," vom Componisten am Pianoforte begleitet, mit seelenvollem Klange und einer Innigkeit des Ausdruckes, die gewiss Allen noch lange nachtönen wird, und accompagnirte sich zuletzt selbst ein schwedisches Lied, in welchem besonders die im zartesten *pp*. auf der Tonica von Fis moll lange ausgehaltene Fermate und das beinahe unmerkliche Herabgleiten durch halbe Töne nach der Dominante des A dur-Accords von zauberischer Wirkung war und den enthusiastischen Beifall des Publicums, welcher jedem ihrer Gesangstücke folgte, ja dieselben oft an einzelnen Stellen stürmisch unterbrach, auf den höchsten Gipfel trieb.

Zur Vollständigkeit unseres Berichtes über das achte Abonnementconcert müssen wir noch die sehr beifällig aufgenommenen Solovorträge des jungen Violinspielers *Joachim* erwähnen. Traten dieselben auch durch das nächste und allgemeine Interesse des Publicums an den Leistungen des Fräul. *Lind* etwas in den Hintergrund, so nahmen sie doch die Theilnahme der Zuhörer andererseits um so mehr in Anspruch, als der jugendliche Virtuos zum ersten Male eine eigene Composition vortrug. Erregt von dem Gesange des Fräul. *Lind* und in gespannter Erwartung ihrer ferneren Vorträge, konnte zwar Referent nicht so recht zu einer ruhigen Beurtheilung dieses Erstlingswerkes gelangen; doch hat er darin mit Vergnügen ein wackeres Streben nach Originalität, eine schon recht angemessene Instrumentirung und eine zwar der Mode huldigende, aber ihr nicht den Gehalt opfernde Arbeit erkannt. Jedenfalls verdient dasselbe bei der Jugend des Componisten alle Anerkennung, die sich auch durch lebhaften Beifall allgemein aussprach. —

Unser verehrter *Mendelssohn*, der nach mehrwöchentlicher Abwesenheit so eben erst aus Berlin zurückgekehrt war, hatte, bewogen durch das freundliche Anerbieten des Fräul. *Lind*, ihren hiesigen Aufenthalt um einen Tag zu verlängern und durch ihren Gesang zu einem wohlthätigen Zwecke beizutragen, die Veranlassung gegeben, dass Tags darauf, Freitag, den 5. December, ebenfalls im Saale des Gewandhauses, schnell noch ein Concert zum Besten des Fonds für die Wittwen der hiesigen Orchestermitglieder veranstaltet wurde. Es war dies ein abermaliger, dankenswerther Beweis, welch reges Interesse *Mendelssohn* neben der Leitung und Bildung unserer musikalischen Kräfte an den Verhältnissen der Musiker und ihrer Angehörigen nimmt. Er selbst wetteiferte mit Fräul. *Lind* zur Verherrlichung des Abends, der dem gedachten Wittwen-Fonds eine überreiche Einnahme (es waren wohl gegen 1000 Zuhörer anwesend), dem Publicum aber einen seltenen Genuss verschaffte.

Das Programm war folgendes: Ouverture (im Hochlande) von *Niels W. Gade*. — Scene und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Jenny Lind*. — Pianoforte-Concert (G moll) von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen vom Componisten. — Finale aus Euryanthe von *C. M. v. Weber* (Euryanthe = Fräul. *Lind*). — Ouverture zum Freischutz von *C. M. v. Weber*. — Arie der Agathe aus derselben Oper, gesungen von Fräulein *Lind*. — Zwei Lieder ohne Worte für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn GMD. *Mendelssohn Bartholdy*. — Lieder am Pianoforte, gesungen von Fräul. *Lind*. —

Die *Gade*'sche Ouverture, dieselbe, welche in den Concerten des vorigen Winters zweimal zu Gehör kam, trat diesmal mit der Ueberschrift „Im Hochlande" auf, was die vom Referenten in den vorjährigen Concertberichten ausgesprochene Vermuthung bestätigte, dass ihr eine bestimmte Idee, ein nationales Bild zu Grunde liege. Sie erwarb auch jetzt dem Componisten reichen und verdienten Beifall, welcher ebenfalls der trefflichen Ausführung der Freischütz-Ouverture, wie immer, zu Theil wurde.

Ueber *Mendelssohn*'s Pianofortespiel noch etwas zu sagen, halten wir für überflüssig; wir müssten ja nur das wiederholen, was man hier und anderwärts schon oft ausgesprochen hat. Es ist unvergleichlich, d. h. es schlägt jeden Vergleich mit den Leistungen irgend eines anderen Virtuosen siegreich zu Boden, weil es uns nicht

blos die höchste Stufe technischer Vollendung, sondern auch die nie versiechende Quelle eines hohen Geistes vorführt. Das bewährte sich abermals in dem überaus schön erfundenen und gearbeiteten Gmoll-Concerte, aber nicht minder auch da, als *Mendelssohn* nach kurzem Präludiren das gesangreiche liebliche Lied ohne Worte Nr. 1 Heft 6 in Es-dur spielte und dann nach einem freien Zwischenspiele in das letzte Lied aus dem 5. Hefte „Frühlingslied," A-dur, überging. Mit beiden Vortragen feierte der Meister gewohnte Triumphe.

Um jedoch wieder zu der Königin des Tages, Fräul. *Lind*, zurückzukehren, so bedarf es, nachdem wir bereits vorhin die Wirkung geschildert haben, welche ihr Gesang am vorhergehenden Abende hervorgebracht hatte, wohl kaum noch der ausdrücklichen Erwähnung, dass ihr jedesmaliges Erscheinen auf dem Orchester, jede ihrer Leistungen einen wahrhaften Jubel verursachte. Hatte sie im ersten Concerte das Publicum erhoben und begeistert, so kannte jetzt der Enthusiasmus des zahlreichen Auditoriums keine Grenzen; er brach sich unaufhaltsam, oft mitten im Vortrage, Bahn, ohne dass Jemand bedacht hätte, dass man sich durch solche Unterbrechungen den ungestörten Genuss selbst schmalerte. Wer sollte aber auch da, wo man sich hingerissen fühlte, noch fein zierlich abwägen, ob denn wirklich der rechte Moment zu Beifallsbezeugungen gekommen sei? Anfänglich, bei Beginn der Arie: „Dove sono" etc. aus Figaro, schien die Sängerin nicht so günstig disponirt zu sein, als am vorigen Abende; aber bald gewannen ihre Töne den eigenthümlichen Silberklang wieder und strömten den nun schon bekannten, darum nur noch mehr fesselnden Zauber aus. In der Partie der Euryanthe steht den hiesigen Kunstfreunden die ehemals gleich hochgefeierte Sontag noch lebhaft vor der Erinnerung, und vorzüglich das erste Finale der Oper war es, in welchem diese nimmer erreichbar schien. Nachdem wir aber Fräul. *Lind* darin gehört haben, möchten wir wohl meinen, dass ihre berühmte Vorgängerin von ihr übertroffen werde, wo nicht gar durch sie in Vergessenheit komme. Man kann sich aber auch, ohne es selbst vernommen zu haben, keine Vorstellung machen von der Leichtigkeit, Anmuth und Virtuosität, mit welcher Fräul. *Lind* namentlich die Scalaläufe gleich einer Perlenschnur hinstreut, und von dem Jubel, mit dem sich ihre Stimme dann schwellend wieder emporschwingt. Ein stürmischer Da Capo-Ruf erschallte nach Beendigung des Finale, und mit anmuthiger Bereitwilligkeit wiederholte die Künstlerin, wie schon Tags zuvor einige der kleinen Lieder, den beliebten Schluss desselben. Als Glanzpunct ihrer Leistungen ist jedoch Referenten der Vortrag der Arie aus dem Freischütz: „Wie nahte mir der Schlummer" erschienen. Das war acht dramatisches Leben, wahre Inbrunst des Gebets, ein treues Bild bangen Zagens und freudigen Hoffens. Welch' verständige Auffassung des Characters sprach sich da aus, welche Gemüthstiefe! wie fein und richtig markirten sich da die einzelnen durch die Situation bedingten Schattirungen des Vortrags: hier der mehr erzählende Ton, dort der Dank zum Himmel, dort wieder das plötzliche Vernehmen der bekannten Tritte des Geliebten etc. Da geht hin, ihr erst in die Kunstwelt eintretenden Sängerinnen, die ihr meint, mit dieser Arie, ja mit der ganzen Rolle der Agathe am Günstigsten debütiren zu können, weil euch deren Auffassung am leichtesten erscheint! Hier lernt, was Alles in diesem scheinen Musikstücke liegt und was eine ächte Künstlerin noch hineinzulegen vermag! An solchem tiefen Verständnisse der Kunstforderungen und der Intentionen des Componisten prüft eure Kraft, und ihr werdet bald davon abstehen, vor Erlangung höherer Weihe an solchem Werke euch zu versuchen! — Gegen derartige Leistungen könnten die Lieder, mit denen Fräul. *Lind* abermals das Concert schloss, nur als eine freundliche Zugabe, als eine den Hörern zum Abschiede leicht hingeworfene Blume der Erinnerung gelten, wenn sich darin nicht wieder eine andere Seite des hohen Talentes zu erkennen gegeben hätte. Nach dem schönen *Mendelssohn*'schen Frühlingslied: „Es brechen im schallenden Reigen" etc. sang sie zwei, wie es schien, schwedische, in's Deutsche übertragene Lieder, und endlich ein ebenfalls schwedisches Lied in der Ursprache; das letztere wirkte durch seine Originalität und durch den leichten Humor der Sängerin überaus anmuthig, und es riss darin wieder das Abnehmen der Stimme bis zum leisesten Hauche und eine kunstvoll geschlungene Verzierung während dieses *pp.* Alles hin.

Der Beifall des entzückten Publicums wollte nicht enden. Die Mitglieder des Orchesters aber beeilten sich, der uneigennützigen Künstlerin ein Zeichen ihrer Anerkennung und ihres Dankes zu geben, und vereinigten sich nach Beendigung des Concertes zu einer Instrumental-Serenade, die sie derselben vor ihrer Wohnung darbrachten. Dieser Huldigung schlossen sich die hiesigen Männergesangvereine mit dem Vortrage mehrerer Lieder an. Eine Deputation der Orchestermitglieder überreichte dabei der liebenswürdigen Sängerin als Zeichen der Verehrung einen mit Camellien durchflochtenen Lorbeerkranz auf einem silbernen, die Inschrift: „An Fräulein *Jenny Lind* die dankbaren Musiker, Leipzig, den 5. December 1845." tragenden Plateau, worauf die Gefeierte an der Hand *Mendelssohn's* persönlich in dem weiten durch Fackeln erhellten Kreise der Versammelten erschien, die ihr ein donnerndes Hoch brachten. — *L. R.*

Sommersaison des italienischen Opern-theaters u. s. w.

(Beschluss.)

Cremona. Unsere Fiera begann die Oper gar nicht lustig. Pacini's Medea machte einen tragischen Fiasco, wiewohl die Sanchioli, Tenor Pancani und Bariton Taffanelli all' ihre Kräfte zum Gelingen der Oper verwendeten. Kaum das sogenannte Finale des zweiten und das Terzett des dritten Actes sprachen an; man klagte allgemein über die gesangsarme und lärmende Musik. Die Sanchioli machte sich, wie in Rom und Neapel, auch hier Ehre. Pancani ist ein alter Practiker. Wie sehr Pacini's Medea gelangweilt hat, beweist das, dass Verdi's Due Foscari nachher Kurzweile im Theater hervorgebracht haben.

Bergamo war auf seiner ruhmlich bekannten Fiera besonders beglückt. Es hatte die versprechende Anfängerin Teresa Parodi (schone Person und schoner Mezzosopran), eine Schülerin des Herrn Felice Ronconi, Singlehrers am Conservatorium zu Mailand, die auch von der Pasta besondere Lehren erhielt, den spanischen Tenor Unanue und den Bassisten Varesi. Beide zu den Besseren gehörend. Des Landsmannes Gemma di Vergy machte ihren ersten Triumph-Einzug. Dieser wurde von Verdi's darauf folgenden Due Foscari, der Musik wegen, einigermassen verdunkelt; aber die Hochberühmte Pasta, die längst der italienischen Bühne entsagt, liess sich bei Gelegenheit des Benefizes der Parodi auf diesem Theater mit der Casta Diva aus der Norma, einem Duette der Anna Bolena (zwischen ihr und der Parodi) und der letzten Scene derselben Oper hören. Man denke sich den Zulauf und Enthusiasmus! Ausser den nicht mehr zilzurechnen zweigestrichenen Tönen *c*, *d*, *e*, *f* steht die Pasta noch in allem Uebrigen classisch da. Welch ein betrübender Vergleich zwischen ihrem und dem heutigen Gesange!

Brescia engagirte für seine Fiera die Scotta (die bei ihrem erstmaligen Betreten der Bühne vorigen Frühling zu Mailand grossen Lärm gemacht), Angri, Fasciotti, Tenor Calzolari, den Bassisten Beneventano, Monnac und Buffo Suarez. Bellini's Beatrice di Tenda, mit der Scotta als Protagonistin, fiel durch; man gab der oft gehörten Oper die Schuld davon. Rossini's Italiana in Algeri heiterte das Theater etwas auf: die Angri = Isabella, Calzolari = Lindoro, Mitrovich = Mustafa, Suarez = Taddeo zeigten einen löblichen Wetteifer. Beide Opern wechselten mit einander ab, allein die Scotta gefiel hier nicht so, wie in Mailand. Hierauf gab man Verdi's Lombardi mit, Calzolari etwa ausgenommen, besserem Erfolge. Der Glanzstern von Allem war die Elsler, die in einigen Vorstellungen mit ihrem Tanze, wie gewöhnlich, Alles entzückte.

Reggio. In der für die Armen dieses Badeortes am 18. Juli gegebenen musikalischen Academie sang die berühmte Unger und Tenor Conti.

Conegliano suchte Donizetti's sehr selten mehr gegebene Parisina hervor und beklatschte ziemlich stark die Ruggeri, Tenor Capello und Bassist Mazzotti.

Belluno. Um den Aufenthalt des Erzherzogs Franz Karl zu feiern, gab man Verdi's Ernani, worin die Duettz den meisten Beifall erhielt, aber auch Tenor Raineri Dei und die Bassisten Polani und Tedeschi ziemlichen Antheil daran hatten.

Isola della Scala, mit dem Veroneser Orchester, that sich gütlich mit Ricci's Chi dura vince und applaudirte aus allen Kräften die gar nicht berühmte Mongé, Tenor Bonomelli, Buffo Favetti und den Bassisten Cappelli.

Verona. Die Sodese nebst den in der vorigen Rubrik benannten männlichen Sängern, überdies Buffo Tasca producirten sich hier in Donizetti's Furioso, dem Barbiere di Siviglia und den Due Figaro mit ziemlich gutem Erfolge. — F. David's Désert gefiel wenig, weil man wenig Gesang darin fand; hingegen fand Weber's Ouverture zu Oberon und ein Chor aus Meyerbeer's Hugenotten (Rataplan) stürmischen Beifall.

Vicenza. Die De Giuli-Rossi, die als Prima-Donna, bei all' ihrer Abnahme, hier und da noch Glück macht, wurde auch hier in Verdi's Lombardi mit Beifall bekrönt, ihr zunächst Tenor Cuzzani, weniger Bassist Colmenghi, weil die Partie nicht für ihn passte. Sogar der eingst in die Scene gesetzte Ernani, worin auch Bassist Zanchi als Silva mitwirkte, passirte glücklich die Breter. Pacini's Fidanzata Corsa, die zu Neapel Furore gemacht, ist ganz durchgefallen.

Padova. Hier ging das Theater auf und zu, das heisst: die Fiasco's verursachten stets die Schliessung des Theaters. Sänger waren: die aus Spanien heimgekehrte Gariboldi, die Arrigoti, die Tenore Della Cella, Assandri, Bassisten De Lorenzi, Rodas; aber die Gariboldi — sagt man — war unpässlich, und Verdi's Lombardi machten Fiasco. Nach Herstellung der Prima-Donna und Wechsel des Bassisten mit Herrn Gionesi ging es nicht viel besser. Donizetti's Lucia mit der Arrigoti hatte das Schicksal der Lombardi. Mit Auber's Muta di Portici, worin abermals die Gariboldi, Tenor Assandri und Bassist Rodas wirksam waren und die Mazzaretti die Titelrolle gab, ging es nicht viel besser. Die wieder aufgetischten Lombardi mit dem Bassisten Rodas zogen etwas mehr an und die diesjährige in Hinsicht der Oper nichts weniger als glanzend ausgefallene sogenannte Stagione della Fiera del Santo endigte in der ersten Hälfte August mit Verdi's Nabucodonosor, in ihm die Gariboldi, Bariton Pignoli, Bassist Bordas und Tenor Assandri einigermaassen befriedigend.

Der Flötist *G. Briccialdi*, ein fertiger Spieler, gab hier zwei Academien mit vielem Beifall.

Venedig (Teatro S. Benedetto). Der aus Bologna (s. d.) angekommene Buffo Cambiaggio gab mit der Marziali, dem Tenor Graziani und Bassisten Ferrario den Don Procopio, der nicht überall in Italien gefällt, hier aber nebst Donizetti's Don Pasquale von Fortuna angelächelt wurde.

Am 14. August starb nach langwieriger Krankheit in der Blute seiner Jahre der Maestro *Gio. Battista Ferrari*, der bekanntlich für die hiesige Fenice die Opern Candiano und l'Ultimo giorno di Suli componirt hat.

Sacile. Bassist De Lorenzi war hier weit glücklicher, als in Padua, in Donizetti's Gemma di Vergy, worin sich die Ruggero (Titelrolle) und Tenor Zuliani ebenfalls Ehre machten.

Udine. Verdi's Ernani hatte 18 Vorstellungen, weil ihn Bellini's Beatrice die Bühne auf der Stelle abtreten musste und kaum einer einzigen sich erfreuen konnte. Die Armenia, Tenor Balestracci, die beiden Bassisten Antoldi und Del Pesce genügten so ziemlich. In Vaccai's Zadig ed Astartea gefielen nur drei Stücke.

Triest (Teatro Mauroner). Bei aller Mittelmässigkeit der Gesellschaft und oft gehörter Musik gefiel die Lucia di Lammermoor so ziemlich, in ihr die Arrigoti, Tenor Dei und Bassist Pignoli. Roberto d'Evreux, mit der Sarazin, der Perger, dem Tenor Sangiorgi und Bassisten Gorin machte Fiasco. Dieselben Sänger nebst dem Buffo Galli und Bassisten Tedeschi befriedigten sehr in Rossini's Barbiere. Die Cattaneo und Neumann waren als Giulietta und Romeo in Bellini's Capuleti willkommen.

Redet harmonische Sprache, den Ausdruck hoher Empfindung
In das trunkene Herz? Was rauscht, wie Wehen des Windes,
Durch die Seele, den Geist in Tiefen der Andacht versenkend?
Horch! es füllet Gesang die wölbenden Hallen des Tempels.
Aller Stimmen Vereinigung tönt, wie Donner des Meeres,
Wenn des Sturmes Gewühl die Wellen brandet und aufthürmt.
Feyerlich sinkt der Akkord zu tiefen Mensuren, bald hebt er
Steigende Laute hinauf, durcheilt in Fugen die Töne,
Und verliert sich im Strom begleitender schwebender Stimmen.
Bald verstummet der Chor, das Ritornello wird leiser,
Und ein ernster Choral schwebt auf den stilleren Wellen.
Flötentöne begleiten das sanfte Wogen des Liedes,
Leise zittert der Bass in des Tremulanten Bewegung,
Und die heilige Wehmuth ergreift die Herzen voll Andacht.
Jezt verhüllt sich der Ton, und des Adagios Ruhe
Steigt in höheren Weisen empor! — Nun tröstet die Hoffnung
Das verwundete Herz, die Bilder des Lebens vergehen,
Und ein freudiger Himmel wird den Entrükkungen offen,
Welche die Seele durchglühn! — Und sanfter lös't sich der Stimmen
Kraft zur Vollendung auf; ein fernher klagendes Echo
Ruft der sterbende Ton noch einmal tröstend herüber,
Eh' er im Ohre verbebt, und mit dem lesten Gesäusel
Schlüpft ein zärtliches Ach! noch von den horchenden Lippen.
Jezt scheint heilige Wuth, die den Feuergeist der Propheten
Zwang, ins Leben herab die neuen Akkorde zu stürmen.
Die Begeisterung weht aus den gewaltigen Stimmen,
Selbst der Cherubim Schwingen, am Throne des Wundergebäudes,
Rauschen harmonischen Flug. In Phantasieen verwirrt sich
Takt und Ordnung, und Ordnung entsteht aus tiefer Verwirrung.
Glocken hallen, und Saiten zittern, und feyerlich rufend
Regt im lauten Getümmel sich schmetternd der Ton der Posaune.
Alles erbebt von Gesang, die Säulen klingen, und strömend
Theilt die gebrochene Luft sich in des Schalles Bewegung.
Nenne die Tausende mir, die von einem Hauche durchdrungen,
Solche Töne belebten, die mit unendlichen Mächten
Zum Einklange den Strom der verschiedenen Stimmen geordnet?
Sieh' und staune der Kunst! Zwey bildende Hände regieren
Das unermessliche Reich, ein Künstler ruft mit den Tasten
Solche Weisen hervor, wenn der entsiegelten Lüfte
Flut die Adern durchrauscht der mannigfaltigen Töne.
Organon ist sein Name, das Werkzeug hoher Empfindung,
Und sein heiliger Klang der Nachhall himmlischer Chöre.
Als der Verfolgung Wuth um die Bekenner der Wahrheit
Ihre Geisseln schwang, in Fesseln des Tode sie schmiedend,

Die Dielitz, Dei, Gorin und Tedeschi machten sich Ehre im Ernani, und die Theatercasse Glück mit Oper und Sängern. Rossi's Monetarj falsi gefielen nicht sonderlich, wohl aber die Dielitz als alte Sinforosa und Buffo Penso als Don Eutecchio. Die Dielitz gefiel auch als Saffo, worin die Lucchini die Climene und Bassist Polani den Alcandro sangen. Die Leser sehen, dass dies Theater auch in diesem Sommer keinen Mangel an Opern und Sängern hatte.

Herr Sinico, der die hiesige Civil-Singschule nach Wilhem's Methode leitet, hielt am 2. August mit seinen Zoglingen eine öffentliche Prüfung im Redoutensaale zur grossten Zufriedenheit von 2000 anwesenden Personen aller Stände.

Statistische Uebersicht der Sommeropern 1845 *in Italien.*

Der warme Sommer, der gewöhnlich in Italien unter allen Stagioni des Jahres die geringste Zahl Operntheater aufzuweisen hat, zählte deren dieses Jahr eben so viel, als im vorigen Frühling, nämlich 36, wovon 18 auf das Lombardisch-Venetianische Königreich, 11 auf Piemont und Genua, 10 auf das Königreich beider Sicilien, 10 auf den Kirchenstaat, 5 auf Toscana und Lucca, 2 auf die Herzogthümer Modena und Parma kommen.

9 neue Opern wurden componirt: 5 zu Neapel (*Alziva, Martedo, il debuto di Favfarella, le miserie della vita, il carceriere del* 1793) — 2 zu Palermo (*Ettore Fieramosca, la sorda muta*) — eine zu Chieti (*Luigia Strozzi*) und eine zu Florenz (*Margarita Pusterle*). Somit 8 allein im Königreiche beider Sicilien!

7 neue Maestri sind entstanden (*Bernardo, De Filippi Delfico, Capocelatro, Lanzetta, Maestrini, Petitto, Sassaroli*).

Wiederholte ältere Opern, von

Donizetti auf 28 Theatern, gerade die Hälfte der Gesammtzahl: Lucia auf 7, Don Pasquale und Gemma, jede auf 5, Betly auf 3, Belisario, Figlia del Reggimento, jede auf 2, Parisina, Furioso, Linda, Elisir, Adelia, Regina di Golconda, jede auf 1.

Verdi auf 20 (hat bedeutend zugenommen): Ernani auf 13, Due Foscari auf 6, Lombardi auf 4, Nabucco auf 3, Giovanna d'Arco auf 2.

Bellini auf 12: Beatrice auf 6, Norma auf 3, Sonnambula, Capuleti, Puritani, jede auf 1.

Rossini auf 6: Barbiere 4, Cenerentola, Italiana in Algeri, Matilde di Shabran, jede auf 1.

Pacini auf 6: Saffo, Fidanzata, jede auf 2, Lorenzino, Medea, jede auf 1.

Ricci auf 5: Chi dura vince 3, Scaramuccia, Due Figaro, jede auf 1.

Rossi auf 4: Monetarj falsi.

Mercadante auf 3 (schrecklich abgenommen): Vestale auf 2, Leonora auf 1.

Coppola auf 2: Nina, Giovanna I. di Napoli.

Auber, Fioravanti (Vater und Sohn), *Fioravanti* und *Mosca, Lillo, Raimondi, Vaccai* u. A. jeder auf 1 (Muta di Portici, Cantatrici villane, Columella, Don Procopio, Osteria di Andujar, Ventaglio, Zaflg ed Astartea etc.).

Feuilleton.

Ehrenbezeugungen und Beförderungen. Capellmeister Glüser in Kopenhagen wurde zum Hofcapellmeister ernannt. — *Ferdinand Bogner*, der vierundzwanzig Jahre hindurch die Professur des Violinspieles am Wiener Musikconservatorium unentgeltlich verwaltete, hat dieselbe niedergelegt und ist zum Ehrenmitgliede der Anstalt ernannt worden. — Der Componist der Erabacanne, von *Compenhout*, erhielt den belgischen Leopoldorden. — *Alois Taux*, Capellmeister des Dommusikvereines und Director des Mozarteums zu Salzburg, hat für ein Lehrjahr die österreichische goldene Verdienstmedaille empfangen. — Musikdirector *Franz Commer* in Berlin, Componist des Oratoriums „Der Zauberring," erhielt vom Grossherzoge von Mecklenburg-Strelitz eine goldene Dose. — An die Stelle des verstorbenen *August Duck* ist *Ferdinand Ambrosch*, bisher Professor an der Normalhauptschule zu St. Anna in Wien, zum Capellmeister des Vereins zur Beförderung und Verbreitung achter Kirchenmusik ernannt worden. — *Gottfried Preyer*, Director des Wiener Musikconservatoriums, hat vom König Otto von Griechenland die goldene Künstlermedaille und den Erlöserorden erhalten.

Zu Erding in Baiern wurde diesen Herbst ein Gesangfest gefeiert und hierbei beschlossen, alljährlich für Ober- und Niederbaiern ein solches Fest zu wiederholen. Nächstes Jahr wird es in Landshut stattfinden.

Neues Instrument: „Tremolophon" oder „Girandeau" (nach seinem Erfinder, dem kürzlich in Paris verstorbenen Mechaniker *Girard*). Es enthält zwei Claviaturen, deren obere die gewöhnlichen Tone des Claviers hervorbringt, während auf der unteren vermittelst eines durch ein Rad in Bewegung gesetzten Mechanismus vibrirte oder tremulirte, mit einer Schwellung verbundene Klänge entstehen, die von sehr intensivem und wohllautendem Ausdrucke sind. Der jetzige Besitzer des Instruments heisst *Wieset* und befindet sich damit in Wien.

In Karlsbad lebt ein Herr von *Neuberg*, welcher als Sammler der kostbarsten alten Instrumente, so wie als gewandter Meister in Verfertigung von Instrumenten berühmt ist. Er hat eigenhändig vier Violoncelle, fünf Bratschen, gegen zwanzig Violinen nach mathematischen Grundsätzen und den Principien der alten Meister gebaut. Seine Instrumente werden von den Virtuosen sehr hoch gehalten, und es sind ihm ansehnliche Summen dafür geboten worden — er verschenkt sie aber nur.

Für die königlichen Schauspiele zu Berlin ist ein „Reglement" erschienen, aus dem wir folgende Bestimmungen mittheilen. §. 16 verordnet, dass bei Schauspielen nur solche Zwischenmusiken (Entractes gewählt werden sollen, die dem Inhalte des Stückes angemessen sind. — Nach §. 18 werden die von der Generalintendantur im Theater zu veranstaltenden, so wie die Hof-Concerte, ingleichen die für die Orchesterwittwencasse und für den Spontini-Fonds als dienstliche betrachtet, alle anderen gelten als Privatconcerte, worin einzelne Mitglieder des königlichen Orchesters nur ohne Nachtheil des Theaterdienstes mitwirken dürfen. — Was die Sänger betrifft, so darf nach §. 34 keiner derselben in Berlin öffentlich auftreten, ausgenommen zu milden Zwecken und in den Concerten der Singeakademie. — Sänger haben sich genau an den Operntext zu halten, auch den Dialog sorgfältig zu behandeln, und dürfen ohne Bewilligung des Capellmeisters keine fremden Musikstücke einlegen (§. 95). — Sie dürfen ferner, laut §. 105, keine Gesangstücke willkürlich auslassen und eben so wenig Couplets in der Oper einlegen (§. 106). — §. 112 enthält mehrere Bestimmungen über das Hervorrufen. Fremde Dichter und Componisten dürfen hierbei nicht persönlich erscheinen.

Uebrigens sind eine Menge zum Theil sehr hohe Geld- und Gefängnissstrafen für Uebertretungen dieser gesetzlichen Anordnungen festgesetzt.

Ankündigungen.

Am 15. December d. J. erscheinen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht folgende Werke:

Fantaisie

pour le Piano

sur l'Opera:

Romeo et Juliette de Bellini

composée par

François Hünten.

Op. 138. Prix 20 Ngr.

Deux Rondos

1er *Rondo. Hélène.* Melodie grecque. 2me *Rondo. Angelina.* Canzonetta Milanese.

pour le Piano

composés par

François Hünten.

Op. 139. Prix à 20 Ngr.

Souvenirs de Bellini.

Fantaisie

pour le Piano

composée par

François Hünten.

Op. 140. Prix 20 Ngr.

Leipzig, im December 1845.

Breitkopf & Härtel.

Musikalische Weihnachtsgeschenke!

Grosses

Instrumental- und Vokal-Concert.

Eine musikalische Unterhaltungsbibliothek,

herausgegeben von **Ernst Ortlepp.**

Neues Abonnement mit Prämien.

16 Theile, elegant broschirt à 15 Ngr. = 3 Sgr.

Mit einem Titelkupfer.

☞ Eine werthvolle *Prämie* hat der Käufer zu einem auf dem Umschlag enthaltenen Verzeichnisse selbst zu wählen.

Diese Anthologie enthält in vielen hundert Aufsätzen, Biographien, Anekdoten, Curiosa, Briefe u. s. w. von und über alle berühmten Virtuosen, und bildet dadurch ein wahrhaftes, musikalisches Universalbuch, das jedem Musiker und Dilettanten unentbehrlich und auch für Damen eine belehrende und amusante Lektüre bildet.

Universal-Lexikon der Tonkunst,

herausgegeben von *Fink, Marx, Neue, Rellstab, Seyfried, Schilling*, mit Ergänzungen von *Gassner*. 7 Bde. grösstes Lexikonformat, bedeutend ermässigter Preis bei Baarzahlung 3½ Thlr. = 6 Fl. 24 Kr.

Durch alle Buchandlungen zu erhalten.

Stuttgart. Verlag von **F. H. Köhler.**

So eben sind erschienen:

Mayer, Charles, Op. 239. Pensée fugitive pour Piano. ⅞ Thlr.

— — Op. 240. La Gentille. Valse pour Piano. ⅞ Thlr.

Leipzig, November 1845.

F. Whistling.

Mit Eigenthumsrecht erscheint in unserem Verlage:

Heinrich Dorn: Drei vierstimmige Männergesänge. Op. 50. No. 1. Der Wirthen Tochterlein. No. 2. Oeffentlicher Unterricht. No. 3. Warnung vor dem Rhein.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Bei **B. G. Teubner** in Leipzig ist erschienen:

Geschichte, Geist und Ausübung

des

Gesanges.

Von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit.

Von

H. F. Hannstein,

Verfasser der grossen Bolognesischen Gesangschule, der gesammten Praktik der klassischen Gesangkunst u. s. w.

gr. 8. broch. 1½ Thlr.

Bei **J. Hölscher** in Coblenz ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Knospen.

Eine Sammlung von funfzig ganz leichten Liedern mit Begleitung des Pianoforte.

Ausgewählt und eingerichtet von

W. Bach.

quer 8. Erstes Heft. Preis 10 Sgr.

Singschule.

Ein Archiv zwei- und dreistimmiger Gesänge für Schule, Haus und Leben.

Herausgegeben von

W. Bach.

Drittes Heft. 8. Preis 2 Sgr.

Die erwartete neue Sendung

ächt römischer Darmsaiten, erster Qualität, in allen Stärken,

ist so eben angekommen in der *Musikalien- und Instrumentenhandlung* von

C. A. Klemm in Leipzig.

Eine ausgezeichnet schöne und gut conservirte

Stradivario Geige,

für deren Aechtheit der Instrumentenmacher Herr *Felsner* in Copenhagen garantirt, ist für den Preis von Achthundert Thaler preuss. Courant zu verkaufen. Diese Geige kann, gegen Sicherheit, zur Ansicht versandt werden. Reflectirende belieben sich an obengenannten Herrn *Felsner* oder an die Musikalienhandlung des Herrn *August Cranz* in Hamburg franco zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. № 51. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — Ankündigungen.

Recensionen.

Bazzini: Six morceaux de Salon pour Piano et Violon. Op. 20. No. 1. Tendresse. No. 2. Aux bords d'un ruisseau. No. 3. Souvenir. No. 4. Causeries. No. 5. Prière. No. 6. La Capricciosa. Brunswic, chez G. Meyer.

Es sind dies kleine, meistens anspruchslose und gefällige Compositionen, unter denen uns No. 4 „Causeries" am Meisten characteristisch und No. 6 „La Capricciosa" am Meisten piquant und effectvoll erscheint. Mag es nun daran liegen, dass der Componist zu viel solcher Kleinigkeiten schreibt, Referent gesteht, dass das günstige Urtheil, welches die vor Kurzem erschienenen grösseren Compositionen Bazzini's mit Recht als interessant bezeichnete, beim Erscheinen dieser Kleinigkeiten nicht ganz Stich hält. Der Componist scheint eben nicht sehr productiv zu sein, und seine Melodieen, obgleich sie nicht gewöhnlich genannt werden müssen, sind einander immer sehr ähnlich und bewegen sich in zu engen Kreisen, auch ist die Sentimentalität zu vorherrschend, kurz sie entbehren des Reizes und der Frische, während auch hier, wie in seinen früheren Compositionen, die Harmoneenfolgen und Modulationen gewählt und interessant genannt zu werden verdienen. Dennoch sind diese kleinen Salonstücke sehr empfehlenswerth.

Derselbe: Notturno et Polonaise pour le Violon avec accomp. de Piano. Op. 21. Magdebourg, chez Heinrichshofen. Prix ⅚ Thlr.

Auch dieses Werk ist empfehlenswerth und im Ganzen gilt das oben Gesagte auch von dieser Composition.

Alex. Fesca: Cinquième grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 46. Brunswic, chez G. Meyer jeune. Prix 2 Thlr. 12 Ggr.

Herr Fesca, dessen Compositionen wir früher mit Interesse gefolgt sind, gibt auch in diesem Trio viel Gutes. Die Einleitung (Andante) zum ersten Satze ist als ein Notturno recht schön; das Allegro molto ist jedoch zu lang und, da die Gedanken eben nicht schwer wiegen, nicht interessant und fesselnd genug. Romanze und Scherzo gefallen uns sehr gut; das Thema des Finale ist recht piquant, und so ist das Ganze wohl im Stande, einen ziemlich befriedigenden Eindruck zu hinterlassen. Jedoch ist von Erfindung wenig Spur, und von Arbeit und schöner Verflechtung der einzelnen Instrumente gleichfalls wenig zu finden.

J. B. Gross: Ballade pour le Violoncelle avec accomp. de l'Orchestre ou de Piano. Op. 40. Brunswic, chez G. Meyer jeune. Prix 2 Thlr.

Ein Clavierauszug liegt uns davon nicht vor. Wir können daher nur sagen, dass die Solostimme ein recht characteristisches, keineswegs vorherrschend mit Virtuosenkünsteln ausgestattetes, dabei brillantes, gesangvolles und recht schulgerecht geschriebenes Stück zu documentiren scheint, was sehr empfohlen zu werden verdient.

Fr. Schubert: Duo concertant pour Piano et Violon sur des motifs de l'Opera „Rienzi" Op. 8. Dresde, chez Meser. Prix 1 Thlr. 5 Ngr.

Wer die Oper „Rienzi" liebgewonnen hat, wird sich auch an diesem Duo erfreuen; es ist brillant für beide Spieler. Weniger Vergnügen werden Diejenigen daran haben, denen die Oper eine terra incognita ist. Das liegt aber wohl in der lockeren und fadenlosen Zusammenstellung der Themata, womit es sich Herr Schubert zu leicht gemacht hat. Was soll sich der mit der Oper Unbekannte bis zum Eintritte des schönen marschmässigen Thema in F dur Seite 7 denken? bis wohin der Verfasser sich durch lauter Gebrockel und beständige Modulationen windet. Ihm reiht sich der Friedensbotengesang an, der aber auch so heterogene Theile in sich hat, dass er sich nicht runden mag und am Allerwenigsten als Thema zu interessanten Variationen dienen kann. Das Schlussthema ist aber geradezu trivial, und begreifen wir nicht, wie es der sonst so bedächtige und elegante Herr Verfasser mit hineinziehen konnte. Die Ausgabe ist schön und correct.

S. Thalberg et *H. Panofka:* Melodies styriennes. Op. 61. Berlin, chez Schlesinger. Prix 1⅓ Thlr.

Ein brillantes Salonstück für zwei Virtuosen und eine recht gemischte Gesellschaft, die nur hören, aber nicht denken will. Beide Spieler haben daran zu studiren und das genannte Auditorium wird sich dabei amusiren.

J. Briccialdi: Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano sur une Chanson populaire de Valaquie. Op. 25. Vienne, chez P. Mechetti qm. Carlo. Pr. 1 Fl. 15 Kr.

Sehr dankbar und brillant. Als Salonstück den Flötisten sehr zu empfehlen.

Thalberg: Valse melodique pour le Piano. Op. 62. Mainz, bei Schott. Pr. 1 Fl. 30 Kr.

Ein reizend piquanter, ziemlich leichter und gut spielbarer Walzer „à la Strauss“ in G dur, mit einigen wenigen piquanten und schwierigeren Trio's in Des und Ges dur. Weiter braucht Referent davon nichts zu vermelden; gekauft wird das Stück doch.

Fel. David: Brises d'Orient, pour le Pianoforte, en six Cahiers. Mainz, bei Schott. Jedes Cahier 1 Fl. 12 Kr.

Der sinnige Félicien David hat uns in seiner „Wüste“ sehr viel des Interessanten geboten; hiermit gibt er uns die während seiner Reise im Orient entstandenen kleineren Compositionen in sechs Lieferungen. In Liv. 1 gefällt uns sehr No. 1 „Une promenade sur le Nil,“ worin das bekannte reizende arabische Thema vorkommt, welches in seiner genannten Cantate, vom Tenor vorgetragen, von herrlicher Wirkung ist. No. 2 ist matt und gewöhnlich. No. 3 „Danse orientale“ ist charmant. In Liv. 2 ist die „Fantasia Harabi“ sehr monoton, und die „Prière“ ist wenig orientalisch duftend; die Melodie konnte aus Haydn's Zeit stammen. No. 3 „Allegretto composé sur les bords du Nil“ hat wieder etwas sehr Frisches und rhythmisch Belebtes. In Liv. 3 will Herr David den Harem malen. Wie ist das möglich? — Dass die meisten dieser kleinen Tonstücke oder Tonmalereien von Interesse sind, lasst sich nicht leugnen. In Summa aber wäre es besser gewesen, wenn Herr David eine strengere Auswahl getroffen und seine Cahiers auf die Hälfte reducirt hätte.

J. Dessauer: Sechszehn Lieder. Wien, in H. F. Müller's Kunst- und Musikhandlung.

Herr J. Dessauer hat als Liedercomponist einen guten und verdienten Ruf; viele seiner Lieder sind tief empfunden, die meisten sind piquant, die Begleitung interessant, und eine gewisse Eleganz und Gewandtheit hat sie zu Lieblingen des Publicums erhoben. Auch in diesen sechszehn einzelnen Heften, deren jedes nur ein Lied enthält, verleugnet sich die Art des Componisten nicht; jedoch muss Referent gestehen, dass die Melodieen nicht mehr so frisch, als die früheren sind. — Dass der gewandte Componist in No. 1 „Der Einsame“ der Melodie den Text anpasst und die richtige Declamation opfert, thut weh. Man sehe:

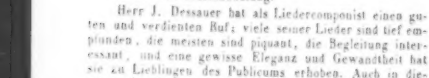

No. 2 „Nach Sevilla“ ist hübsch und piquant. Der Componist erlaubt sich aber wiederum etwas, was Referentem und Vielen, die es ernstlich meinen, höchlichst zuwider sein muss. Man sehe:

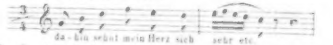

No. 3 „Lockung“ ist melodisch schwach und steif declamirt. In No. 4 „Der blinde Greis“ finden wir wieder missfallig zu bemerken:

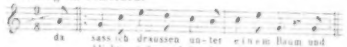

als hätte der Dichter ausdrücklich sagen wollen, dass er nicht unter zwei Bäumen gesessen habe. Uebrigens ist das schöne Gedicht wohl wenig zur Composition geeignet. In No. 5 „Letzter Wille“ ist die Dur-Fortschreitung Tact 7 — 8 hart; das Ganze ist matt. Dagegen ist No. 6 „Jägers gute Nacht“ ganz einfach und allerliebst, eben so das „Jägerlied“ No. 7 ausserordentlich frisch gesungen. No. 8 „Die Braut“ ist sehr gelungen, obwohl etwas an Schubert erinnernd; der plötzliche Eintritt des Dur (Tact 11) ist wieder sehr hart. Auch No. 9 „Zwei Wege“ ist recht hübsch und effectvoll, wenn der Vortragende den graziösen Ton trifft. Allerliebst ist No. 10 „der Drahtbinder.“ Unbefriedigend und ohne Empfindung ist No. 11 „Im Walde.“ Sehr gefällig ist No. 12 „Sicilianisches Lied.“ Sehr schön dünkt uns das Basslied No. 13 „Meeresstille,“ der Wechsel mit Dur und Moll sehr effectvoll. Eben so schön No. 14 „Der Einsiedler.“ Weniger gefallen uns No. 15 „Nachklang“ und No. 16 „Der König im Norden.“ Letzteres ist ein absonderliches Gedicht und kommt es uns vor, als hätte in dieser Composition der werthe Componist *beaucoup de bruit pour une omelette* gemacht. — Referent will diese Gesänge bestens empfohlen haben.

A. B. Marx: Ein Frühlingsspiel in dreimal drei Gedichten von *H. Heine*, für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 14. Drei Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Jedes Heft 15 Ngr.

Gewiss war es eine glückliche Idee des geistreichen Verfassers, diese Gedichte so geschickt zu einem Ganzen zu verbinden, und er hat sie auch mit Glück ausgeführt. Für Leute, die nur äusseren Schein lieben und im Vortrage der jetzt so üblichen Effectlieder Beifall und Lohn suchen, sind solche Gaben von geringerem Werth. Uns aber gefallen sie und unser Interesse daran ist in jedem Hefte gestiegen. Wir empfehlen sie daher allen Denen, die mit Liebe den Intentionen des Componisten folgen können und wollen.

Sponholtz: Preisgedicht: „Es rauscht das rothe Laub“ u. s. w. von *Geibel*. Op. 17. Hamburg, bei Schuberth und Comp. Preis ⅓ Thlr.

Auch Referentem scheint die Composition des schönen Gedichtes sehr gelungen und er empfiehlt sie angelegentlich. So kleinlich es Vielen erscheinen mag, so darf Referent

es bei einer Preiscomposition nicht unerwähnt lassen, dass der Componist mit dem fünften Tacte (und seiner Wiederkehr) nicht streng genug umgegangen ist. Es riecht solcher Tact immer nach Octaven in Oberstimme und Bass.

Der Componist durfte nur das Des in der Melodie ganz beibehalten, ohne zum Schluss auf *b* herunterzugehen.

A. Berlin: Les matelots au rivage. Cantate, paroles de *M. Cavaleau*, musique pour 4 Voix (2 Tenors et deux Basses) avec accomp. de Pianoforte. Op. 97. Amsterdam, chez Roumen. Prix 2 Fl.

Eine Cantate, die zu kleinen Concertaufführungen und zur Unterhaltung in Familienkreisen sehr geeignet ist. Das französische Gedicht bietet der Composition gute Effecte dar, die der Componist auch zu benutzen verstanden hat, denn es ist viel Schwung und Phantasie darin. Dass er Seite 6 bei den Worten: *„jeter l'ancre ce soir“* solch grausames Spiel mit *fff.* und *pp.* treiben konnte, ist Referentem unerklärlich, und er hat diese moderne Geschmacksverirrung nur aufrichtig zu bedauern.

Ch. Lasekk et *F. A. Kummer:* Air à la norvégienne, précédé d'une introduction pour Pianoforte et Violoncelle obligé. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 1 Thlr.

Eine der empfehlenswerthesten Nummern aus der bereits beliebt gewordenen Firma, für beide Spieler interessant, ohne von Schwierigkeiten überladen zu sein.

L. Schuberth: Vier Duettino's für Pianoforte und Violine. Op. 57. Hamburg, bei Schuberth und Comp. Cah. 1 und 2 à $\frac{5}{6}$ Thlr.

Recht gefällige kleine Stücke, für beide Instrumente interessant und ohne Schwierigkeiten, ohne in Form und Melodie ungewöhnlich zu sein. Dilettanten werden sich mit Vergnügen damit beschäftigen.

P. Lindpaintner: Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 127. Zwei Hefte. Stuttgart, Allgemeine Musikhandlung. à 12 Ggr.

Gemüthlich und herzlich gesungen, wie von Lindpaintner zu erwarten, dabei einfach und gut sangbar. Besonders empfehlen wir das erste Heft mit seinem „Weberlied,“ „Küsslied“ und dem frischen, effectvollen „Jägers Lust und Qual.“ Das zweite Heft spricht uns mit seinen ernsten Liedern (das zweite davon ist zwar ebenfalls heiter, aber doch etwas gewöhnlich) weniger an.

C. F. Rungenhagen: Motette: „Lobe den Herren, o meine Seele“ für Sopran, Alt, Tenor und Bass. No. 9 der edirten Motetten. Berlin, bei T. Trautwein (J. Guttentag). Partitur. $7\frac{1}{2}$ Sgr.

Ein sehr einfacher, leichter, choralmässiger (wenn auch im $\frac{4}{2}$-Tact geschriebener), kurzer Chorgesang mit untermischten Soli, besonders für Singchöre auf Gymnasien zu gebrauchen.

Graf von Westmoreland: Hymnus: „O Gott, mein Herz ist Flamm' und Glut“ (deutscher und englischer Text), für Solo und Chorstimmen mit Begleitung des Pianoforte. Berlin, bei E. Krigar. Preis $17\frac{1}{2}$ Ngr.

Einfach und ansprechend, zur Erbauung in Familienzirkeln geeignet. Dass der die Kunst liebende und fördernde Componist ein Dilettant ist, sieht man freilich an allen Ecken, am Meisten im vierstimmigen Satze.

G. W. Teschner: Vierundzwanzig Solfeggi und Vocalizzi für Bass- oder Baritonstimme, theils componirt, theils bearbeitet und mit Pianofortebegleitung versehen. Heft 1, enthaltend 14, 1 Thlr. Heft 2, enthaltend 10, 1 Thlr. Leipzig, bei C. A. Klemm.

Auf dieses für die Gesangbildung höchst nützliche Werk des erfahrenen Gesanglehrers machen wir mit Vergnügen aufmerksam. Jeder deutsche Sänger, der etwas mehr sucht, als neufranzösische Unnatur und italienisches Geschnörkel, nehme es zur Hand und studire darin. Die Uebungen sind meistens von Teschner; doch hat er auch mehrere von Mingja, dem ehemaligen Director des Mailänder Conservatoriums, und von Prota aufgenommen. Die Clavierbegleitung ist gut, überall sehr zweckmässig den Sänger unterstützend.

Ebenfalls gut und empfehlenswerth sind:

G. Ronconi: 8 Vocalises pour voix de Bariton ou de Contrealto. Berlin, chez Stern et Comp. Prix 1 Thlr. 25 Sgr.

Es sind dies allerdings schätzenswerthe Gaben eines italienischen Sängers, der sich in seinem heimischen Elemente gut bewegt, aber sie theilen auch alle Vorzüge und Mängel der modernen Schule, die sich nur zu sehr im äusseren Scheine gefällt. Wir haben in diesem Genre bereits sehr viel und Werthvolles. 16.

Nachrichten.

Berlin. Octoberbericht.

(Catharina Cornaro von *F. Lachner*. Concerte des Herrn *Aug. Möser*. Familie *Matzeitsch*. Silbernes Jubiläum des Weltgerichts von *Fr. Schneider*. *Marietta Alboni*. *Johann Strauss* aus Wien. Hofcomponist und Ballettdirigent *Herm. Schmid*.)

Am Geburtstage des Königs wurde im königlichen Opernhause zum ersten Male, und zwar mit grossem Pompe, „Catharina Cornaro“ von *Franz Lachner* aufgeführt. Es war die dritte neue deutsche Oper, die kraft der von *Meyerbeer* vermittelten Kabinetsordre — wo-

nach alljährlich mindestens drei neue deutsche Opern auf der königl. Bühne zur Aufführung kommen sollen — für das Jahr 1845 in Scene ging. Was den Erfolg anlangt, so hatte *Lachners* Werk mehr Glück, als die beiden vorhergegangenen Opern *Spohrs* und *v. Flotow's*. Das Textbuch der Catharina Cornaro v. St. Georges hat wegen der Manipulationen, die der französische Librettist damit zu Gunsten seiner Kasse vornahm, viel in den Zeitungen von sich reden gemacht, und da auch der vollständige Clavierauszug seit 1842 mit vorgedrucktem Texte erschienen ist, so dürfen wir die Oper als hinlänglich bekannt ansehen. Die deutsche Bearbeitung ist von *Bässel*; leider fehlt ihr jene effectvolle Scene in der spätern französischen Bearbeitung (la Reine de Chypre von *St. Georges*, Musik von *Halevy*), die den nächtlichen Ueberfall, den der Geliebte der Catharina (Marco) erleidet, und wobei er durch den König von Cypern gerettet wird, in dramatischer Lebendigkeit vor unsere Augen stellt, während in *Lachners* Oper diese That nur erzählt wird. Dessen ungeachtet enthält das Sujet ziemlich Alles, was einer grossen Oper in unsern Tagen Reiz zu verleihen im Stande ist, ohne gerade sehr originell zu sein. Es hier, wenn auch nur *in nuce*, mitzutheilen, würde zu viel Raum wegnehmen, auch darf man in einem Referate über die musikalischen Ereignisse eines ganzen Monats keine näher eingehende Kritik erwarten, um so weniger, als diese *Lachner*'sche Oper nach Erscheinen des Klavierauszuges und verschiedenen öffentlichen Aufführungen bereits vielfach, auch in diesen Blättern, besprochen worden ist.

Catharina Cornaro war überhaupt das erste dramatische Tonwerk, das wir von *Lachner* kennen lernten; wir hatten bis dahin nur seine Preis-Symphonie und einige hübsche Lieder im Wiener Geschmack — (aber nicht im *Franz Schubert*'schen) — von ihm gehört. Wir fanden in seiner Oper mehr Talent, Kenntniss, Erfahrung und Geschmack, als entschiedene Originalität und dramatischen Schwung, mehr Sinn und Begabung für das Instrumentale, als für das Vocale, obgleich einige Nummern der Partitur sehr gut für die Stimme geschrieben und effectvoll sind. *Fr. Lachner* ist, um mich eines philosophischen Ausdruckes zu bedienen, ein Eklektiker in der Musik. Wiewohl er ganz gewiss zu stolz und zu redlich ist, irgend einen Componisten direct nachzuahmen, passirt es ihm doch nicht selten, dass *Weber*, *Spontini*, *Spohr* sich in einer Pièce begegnen; auch auf ganz moderne *Meyerbeer*'sche Formen trifft man einige Male. So z. B. erinnert gleich das zweite Thema der Ouverture, das sich später in der Arie der Catharina (II. Act, No. 7) findet, an die Vestalin, ohne der entsprechenden Stelle bei *Spontini* gerade direct nachgebildet zu sein, in solchem Grade, dass selbst Laien davon berührt werden, während das erste Thema dieser Arie, (Allo. Es-dur $^4/_4$) in Viertel-Trioleu entschieden an *Weber* mahnt. In gleicher Weise erinnert das letzte Motiv des Duetts No. 4 an *Spontini*, das Terzett (übrigens sehr effectvoll) No. 13 für Tenor und zwei Bässe (in Fis) an *Weber* und *Auber* (La muette), das grosse Finalduo des zweiten Actes (No. 9) und das grandiose Quartett im vierten Act (E-moll $^4/_4$) aber an *Meyerbeer*, ohne dass man sagen könnte, es sei copirt oder sklavisch nachgeahmt. Begrüssen wir demnach in diesem Werke auch nicht die Manifestation eines originalen Genie's, das aus innerem Schöpfungsdrange schafft und, durch neue Ideen und Formen überraschend, einen Fortschritt in der Kunst überhaupt markirt, — so freuen wir uns doch, durch diese Oper des Hrn. *Lachner* die deutsche Bühne mit einem Werke bereichert zu sehen, das bei einer einigermaassen anständigen *Mise en scène* überall Glück machen dürfte. Zu den besten und erfolgreichsten Nummern der Partitur rechnen wir im ersten Acte No. 3 (Arie des Andrea für Bariton, F-dur $^6/_8$, dann $^4/_4$) und das darauf folgende Duett für zwei Bässe (No. 4 D-dur $^4/_4$), in dem der Stolz der Republik Venedig vortrefflich accentuirt ist. Man fühlt die eherne Klaue des geflügelten Löwen von S. Marco. Das erste Finale, das grösste und combinirteste der ganzen Oper, zeigt den erfahrenen und gewandten Meister in der Beherrschung grosser Formen und Massen. Originell und von südlichem Colorit ist der Sang der Gondoliere (Anfang des II. Acts, No. 6, A-moll $^6/_8$) für 4 Männerstimmen mit Harfen- und Flötenbegleitung. Die folgende grosse Arie der Catharina (No. 7, C, dann Es) ist wirkungsvoll, aber, wie schon gesagt, im letzten Tempo an *Weber* und *Spontini* mahnend. Dagegen ist das Duo (No. 8, Es-dur $^4/_4$) der Catharina mit dem Vater ein sehr werthvolles Stück. Das Finale des zweiten Actes beginnt in G-moll $^4/_4$. Catharina ist allein in einer offenen Halle des Palastes, im Hintergrunde ein Balcon, der auf die Lagunen führt, das Lied des Geliebten (Marco) erklingt draussen in der Gondel, Catharina will ihm entgegeneilen zum Balcone, da ertönt neben ihr, hinter einem Vorhang, ein grässliches Unisono gedungener Banditen, vom Rath der Zehn gedungen, welche ihr befehlen, zu erklären, dass sie ihn nicht mehr liebe. Von aussen wiederholt Marco den Refrain seiner Barcarole, indem die Gondel beim Balcon der Geliebten anlandet. Diese Scene, und das nun folgende grosse Finalduo, in dem Catharina, bedroht von den Banditen, deren Anwesenheit sie dem Geliebten nicht verrathen darf, diesem gezwungen erklären muss, dass sie ihn nicht mehr liebe, dass sie auf Befehl ihres Vaters und des Senats der Republik den König von Cypern zum Gatten wählen müsse u. s. w. Zorn und Verzweiflung des Marco über diesen Verrath der Geliebten, dessen Motiv ihm fremd — diese Scene ist der Erfindung eines französischen Librettisten würdig und verfehlt ihren Effect nicht. Das Duett hat in der Anlage und Form einige, beinahe unvermeidliche, Aehnlichkeit mit dem berühmten aus dem vierten Acte der Hugenotten, obwohl sich in den Motiven durchaus keine Reminiscenz findet. Im vierten Acte erscheint nach einem Chore von Frauenstimmen, (No. 10, H-dur $^4/_4$), der sehr schön klingt und eine angenehme Melodie führt, endlich der König von Cypern und singt eine lange Sortita (No. 11, F-dur $^4/_4$) mit künstlichem Rhythmus und etwas zu instrumentalem Allegro. In dieser Arie hört man den Symphonie-Componisten *Lachner* tout-à-fait. Der darauf folgende Chor (No. 12, F-dur, $^4/_4$, für Sopr. und Alt) ist brillant, aber in der Erfindung nicht eben neu. Die Scene verwandelt sich in den Marcusplatz; Marco, der abgewiesene Geliebte der Catharina, der Rival des Königs von Cypern, erscheint

mit zwei Banditen (Trio, No. 13 in Fis) und dingt sie, ihn selbst zu morden, nachdem er den König, den er nicht zum Duell fordern kann, in die andere Welt geschickt. Dies Stück wird, von drei mannhaften Stimmen gesungen, nirgends seine Wirkung verfehlen. Nun folgt das Finale mit dem Hochzeitmarsch, Orgel und Gesang im Dome S. Marco, dazu gleichzeitig Tarantella der Fischer auf dem Platze ($^6/_8$ und $^6/_8$ zugleich) mit Chor, dann Rückmarsch aus der Kirche mit Chor (wiederum in D, welche Tonart in diesem Finale wohl etwas zu stark vorherrscht), und Begegnung des Marco mit dem Könige, der an der Hand der ihm eben angetrauten Catharina aus dem Dome tritt. Marco will auf den König mit dem Stilet eindringen, da erkennt er in demselben den fremden Ritter, der ihn vor Kurzem den nächtlichen Dolchen der Bravi entrissen; der König erkennt seinen Geretteten ebenfalls. Marco wirft den Dolch zu Boden, verflucht den König als seinen glücklichen Rival, und stürzt verzweifelnd fort. Die Decoration in diesem Finale, der Festzug, nach einem altitalienischen, den Krönungszug des Dogen darstellenden Bilde in München treu arrangirt, die langen venetianischen Tuba's, die in der Musikbande auf der Bühne erschienen und in colossaler Tonfülle Grundton und Dominante des Marsches anschlugen, das reizende venetianische Fischerballet, — kurz alle die glänzenden Evolutionen, Tänze, Comparserieen, und dazu Musik und Gesang vor, auf und hinter der Scene gaben diesem Acte ein grosses theatralisches Interesse; er gab den Ausschlag für den Erfolg der Oper beim Publikum (was man so nennt), obwohl der Componist sich in den drei andern Acten weit mehr als Künstler zeigt. Der vierte Act beginnt mit einem sehr schön gesetzten, lugubren Orchestervorspiele, das Siechthum des Königs, der ein langsam tödtendes republikanisches Gift erhalten, andeutend. *Hr. Lachner*, der die erste Vorstellung selbst dirigirte und mehrmals gerufen ward, liess diesen Entreeact später, als zu lang, wegfallen. Diesen vierten Act hat der Componist umgearbeitet, ja grosstentheils ganz neu componirt, und er findet sich in dieser neuen Gestalt nicht in dem 1842 bei Schott erschienenen Klavierauszuge. Das erste (neue) Musikstück dieses Actes, eine Arie der Catharina in Des, $^2/_4$ Takt, mit einem Zwischensatze in Cis-moll, ist nicht blos das beste Solostück der ganzen Oper, sondern, nach unserm Geschmacke, das originellste Stück der Oper überhaupt, auf das man Hoffnungen bester Art für zukünftige Opern des Componisten bauen kann. Es folgen darauf zwei recht gelungene Duette für Tenor und Sopran in D-moll und A-dur, und dann endlich das schon erwähnte grosse Quartett in E-moll, das man eigentlich als den Schlussstein, als das Finis coronat opus der Oper ansehen kann, da das darauf folgende letzte Finale mehr eine Musik ist, welche die sich jetzt schnell abwickelnde Handlung, so viel als eben Noth, begleitet. Die Ausführung von Seiten der Solosänger sowohl als des Chores und der Kapelle war eine sehr gelungene, und der selbst dirigirende Componist erklärte, dass er nie eine glänzendere Aufführung seines Werkes erlebt habe.

Fräul. *Marx* sang die leidenschaftlich bewegte, anstrengende Partie der Catharina Cornaro mit der ihr eigenthümlichen dramatischen Bravour und Ausdauer, und hatte in der Darstellung (namentlich im zweiten Acte) nicht nur sehr gelungene, sondern auch originelle, charakteristische Momente. Wäre es Fräul. *Marx* möglich, das *as*, *a*, *b* der zweigestrichenen Octave freier anzuschlagen, und beim Ueberziehen der Intervalle du haut en bas weniger chromatisch zu verfahren, so würden sich ihre Erfolge noch vortheilhafter für sie gestalten. Hr. *Pfister* sang den König (Tenor) besonders im letzten Acte sehr brav; aus seiner Aria di sortita im dritten Acte ist nicht viel zu machen. Sie ist wenig originell, zu symphonistisch und undankbar für den Sänger. *Mantius* sang und spielte den Marco mit der an ihm bekannten Sicherheit. Präcision und Hingebung an die Sache durchaus beifallswerth. Andreas Cornaro und Onofrio wurden von den trefflichen Bassen *Krause* und *Böttcher* sowohl in musikalischer als dramatischer Beziehung vorzüglich ausgeführt und dargestellt; ebenso wirkten in den Banditen-Terzett des dritten Actes die kräftigen Bassstimmen der Herren *Fischer* und *Lieders* neben dem Tenor des Hrn. *Mantius*, der wohl ein Dutzend Male das Ais der eingestrichenen Octave frei und stark aus der Brust sang, zu beifallswürdigstem Gelingen. Die Oper ist trotz der Anwesenheit der genialen *Jenny Lind*, die jetzt das Repertoir beherrscht, noch immer gegeben worden, und dürfte sich für längere Zeit halten, um so mehr, als im bevorstehenden Carneval der ausgezeichnete Tenor der königl. baierischen Bühne Herr *Hartinger* darin gastiren wird.

Nachdem Herr *Lachner* seine Oper mehrmals selbst dirigirt, führte er noch am Tage seiner Abreise im Opernhause mit der vollständig besetzten Capelle seine Symphonie in D-moll auf, die in weit höherem Grade den Wiener Preis verdient hätte, als seine Symphonie in C-moll, die ihn wirklich erhielt. Ja, wir stehen nicht an, diese D-moll-Symphonie *Lachner's* höher, als seine Oper „Catharina Cornaro" anzuschlagen, denn in der Symphonie bewegt sich der verehrte Componist auf dem eigentlichen Felde seines Berufes. Gleich das erste, leidenschaftlich fortbrausende Allegro, mit seinem wohlthuenden, beruhigenden Mittelsatze in F-dur und der Schlusswendung in's helle D-dur, nimmt vorweg für das Werk ein, obgleich Manches in diesem ersten Satze, der in grossen, breiten Formen angelegt und durchgeführt ist, ein wenig an *Spohr*'sche Weise erinnert, namentlich in der Führung des Bogenquartetts. Dagegen ist das darauf folgende Scherzo mit seiner rapiden, springenden Violinfigur und dem prächtigen Trio durchaus originell und macht eine schlagende Wirkung. Das Andante in *F* beginnt mit einem nur etwas zu weit ausgeführten Motive à 3 timballes (*F. C. A. C. F.*), das gegen den Schluss zu einem donnernden Fortissimo gesteigert wird. Der letzte Satz, in dem einige pikante Instrumenteneffecte vorhanden, gefiel uns hinsichtlich der Erfindung der Motive weniger, als die vorhergehenden, und schien auch das Publikum, das freilich bald Symphonie-, bald Ballet-Publikum war, — denn es folgte ein Ballet auf die Symphonie — nicht in gleichem Grade, wie z. B. das Scherzo, anzusprechen. Die Symphonie, die beiläufig volle 52 Minuten spielt, wurde von der Kapelle mit ausgezeichneter Bravour exe-

entirt, und fand trotz des gemischten Publicum entschiedenen Beifall. —

Ueber die a la tete dieses Octoberbriefes markirten musikalischen Ereignisse und Personen in einer der nächsten Nummern d. Bl. das Weitere.

Berlin, November 1845. *H. T.*

Nachrichten.

Leipzig, den 13. December 1845. Neuntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 11. December. — Ouverture zum Märchen Undine, componirt von *Sigismund Goldschmidt* (Manuscript). — Arie aus Hans Heiling von *H. Marschner*, gesungen von Herrn *Kindermann*. — Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Léonard* (Mitglied des Orchesters der Academie Royale in Paris). — Arie aus Semiramis von *Rossini*, gesungen von Miss *Dolby*. — Fantasie für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *Léonard*. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeiffer*, in Form einer Symphonie componirt von *L. Spohr*. —

Der jetzt in Paris weilende *Sigismund Goldschmidt*, der sich uns früher schon als ein tüchtiger Pianofortespieler bewährte, hat in der bezeichneten Ouverture ein edles Streben und eine gute musikalische Bildung bewiesen. Ist auch gleich nicht zu verkennen, dass er sich von den Mustern noch nicht so recht frei machen kann, die ihm bei Erfindung und Behandlung seines Stoffs geleitet und ihm vorgeschwebt haben mögen, so bleibt doch, wenn man erwägt, wie schwer für einen jungen Künstler die Erlangung einer Selbstständigkeit ist, immer das anerkennungswerth, dass er gerade so guten Vorbildern und einer solchen Geschmacksrichtung folgt, wie wir an ihm bemerken. Die erwähnte Ouverture leidet etwas an einem consequent beibehaltenen, dem Allegro eine gewisse Monotonie verleihenden Achtelrhythmus, macht jedoch durch ansprechende Melodieen, besonders in der Einleitung, eine gute Wirkung, und steht in dieser Beziehung der ersten, „Frühlingsgruss" betitelten Ouverture, die wir vor zwei Jahren hier hörten, nicht nach. Ein treues Bild des Mährchens „Undine" (von Fouqué) haben wir zwar nicht darin gefunden: doch soll damit kein Tadel ausgesprochen werden, da man bei jungen Componisten, die erst beginnen, mit grösseren Werken hervorzutreten, nur zu häufig einem sclavischen Festhalten ihres Vorwurfs, einer speciellen und steifen Tonmalerei begegnet. Das Werk fand Beifall. —

Mit dem Vortrage der Arie des Hans Heiling: „An jenem Tag" kann Ref. sich nicht einverstanden erklären. Sie eignet sich allerdings nicht recht für das Concert, weil der Charakter der Rolle und die Handlung des Stücks ihre Anlage motivirt; aber abgesehen hiervon liess Herr *Kindermann* das tiefere Verständniss seiner Aufgabe vermissen. Die im Text begründete und von Marschner so geistreich und schön musikalisch wiedergegebene Steigerung von sanfter, dankbarer Liebe bis zum verzweiflungsvollen Ausbruche der Eifersucht ging dadurch ganz verloren, dass Herr *Kindermann* schon im Anfange seine Stimme in den kräftigsten Registern erklingen liess; um nachher doch etwas mehr zu geben, schraubte er sich zuletzt zu einer hyperdramatischen Wuth hinauf, die, weil die Grenzen der Wahrheit überschreitend, einen schönen Eindruck nicht hinterlassen konnte, wenn auch damit ein starker Applaus provocirt wurde. Bei Herrn *Kindermann's* ausgezeichneten Naturgaben, bei seiner metallreichen herrlichen Stimme, ist ein solcher Abweg, gelinder gesagt, solches Missverstehen der Kunst, doppelt zu bedauern.

Bereits im vorigen Winter hat uns Herr *Léonard* aus Paris durch sein Violinspiel erfreut. Er ist ein solid und tüchtig gebildeter Geiger, der es aber nicht verschmäht, mit seiner ausgezeichneten Virtuosität den Anforderungen der Mode zu genügen. Sein Ton, wenn auch nicht sehr gross, hat doch etwas eigenthümlich Anziehendes, und die genaue Kenntniss des Instruments, verbunden mit einer vollkommnen Technik, setzen ihn in den Stand, das Schwierigste mit grosser Leichtigkeit zu vollbringen und durch Eleganz im Vortrage sich Anerkennung zu verschaffen. Die beiden eigenen Compositionen, die er zum Besten gab, waren ganz geeignet, diese Vorzüge in helles Licht zu setzen; in Bezug auf ihren Werth mögen sie über manchen ephemeren Compositionen dieser Gattung aus der Jetztzeit stehen; doch scheint es, dass Herr *Léonard* die Originalität mehr in Nebensachen, theils in blosen Figuren des Soloinstruments, theils in fremdartiger Instrumentirung der Begleitung und der Tutti gesucht habe, und eine etwas breite Ausführung der musikalischen Gedanken liess das Interesse an ihrem inneren Gehalte leicht erkalten. Herr *Léonard* wird jedoch mit seinem trefflichen Spiele überall die Anerkennung finden, die ihm, wie bereits anderwärts, auch hier wiederholt in reichem Masse zu Theil ward.

Miss *Dolby*, obgleich augenscheinlich unwohl, sang die *Rossini*'sche Arie schön, und entwickelte dabei ihre grosse Gewandtheit in Coloraturen auf das Glänzendste. Jedenfalls sprecht der Beifall, den ihr Gesang erhielt, bei dem allerdings misslichen Umstande, dass sie gleich nach Frau. *Lind* mit einem Solo auftrat, von deren Vortrags im letztvergangenen Abonnementconcerte noch Alles entzückt und berauscht war, eben so zu Gunsten ihrer Befähigung, wie für das unparteiische gerechte Urtheil des Publicums.

Spohr's Symphonie, „die Weihe der Töne," die fast in jedem Winter in unsern Concerten zur Aufführung kommt, verfehlte auch diesmal ihren schönen, erhebenden Eindruck nicht. Die Poesie und Gewandtheit, mit welcher Spohr darin bald milde, bald kräftige, hier ernste, dort heitere Lebensbilder vorführt, die sinnige und geistreiche Verschmelzung dieser einzelnen Theile zu einem abgerundeten Ganzen, lässt in allen Zügen die Meisterhand erkennen, die noch im höheren Alter mit jugendlicher Frische und Rüstigkeit dem Dienste der Kunst sich widmet. Und wo das schöne Werk so ausgeführt wird, wie hier und diesmal unter *Mendelssohn's* Direction, da wird und muss es den Hörer zur wahrhaften Freude und Begeisterung führen. *L. R.*

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05433/094

Leipzig, den 15. December 1845. Am 2. dieses Monats fand im Gewandhaussaale eine Prüfung von Schülern und Schülerinnen des hiesigen Musik-Conservatoriums Statt, welche abermals das Gedeihen dieser Anstalt auf das Erfreulichste bewies. Zunächst sind einige eigene Compositionen von Zöglingen zu erwähnen: zwei Ouvertüren für Orchester, von *Wilh. Ballewda* aus Donaueschingen (dem Sohne des dortigen rühmlichst bekannten Capellmeisters) und von *Julius Tausch* aus Dessau; ferner, ein Capriccio für 3 Violinen ohne Begleitung, von *Valentin Herrmann* aus Frankfurt a. M., und zwei Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, von *Rudolph Beier* aus Löbau und *Emil Buchner* aus Leipzig. In den genannten Ouverturen, welche von den Componisten selbst dirigirt wurden, documentirte sich viel Anlage und Fleiss, wenn auch natürlich Sicherheit in der Form hier und da fehlte; machte sich in der von *Ballewda jr.* eine ziemlich freie, wenn gleich einfache Erfindung der Motive und eine angemessene Zusammenstellung derselben zu einem Ganzen bemerklich, so gewann dagegen die des jungen *Tausch*, trotz mancher Anklänge, durch eine recht effectvolle und gewandte Instrumentation, durch Zusammenhang der Gedanken, überhaupt durch einige sprechende Zeichen grösserer Uebung. Das Capriccio für 3 Violinen, vorgetragen von dem Componisten und den Schülern *Oehmichen* aus Mügeln und *Pfitzner* aus Frohburg, übertraschte durch hochst wirksame Behandlung der Instrumente, welche bei der Schwierigkeit, mit der gleichen Tonlage und klanglarbe genügend zu interessiren, um so mehr Anerkennung verdient. Auch die erwähnten Lieder, von den Fraul. *Schwarzbach* aus Löbau und *Stark* aus Weimar hübsch vorgetragen, sprachen allgemein an. Von Solovorträgen hörten wir das etwas veraltete Es-dur-Concert für Pianoforte von *C. M. v. Weber*, in dessen Vortrag sich die Herren *Tausch* und *Ballewda* satzweise getheilt hatten; das Concertante von *Spohr*, gespielt von den Brüdern *Riccius* aus Bernstadt, und den 3. Satz aus dem Pianofortecoucert in E-moll von *Chopin* (Hr. *Kahlau* von hier). Mit allen diesen Nummern erwarben sich die Executirenden aufmunternden Beifall. Bei dem Vortrage der grossen *Beethoven*'schen Scene und Arie: „Ah, perfido" durch Fraul. *Schwarzbach* durfte man freilich nicht ausser Berücksichtigung lassen, dass die Sangerin eben noch eine Schülerin ist; und von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, war die Leistung eine durchaus lobenswerthe, wenn wir auch den Versuch selbst einen gewagten nennen möchten. Endlich wurden noch die Gesangsquartette „Frühlingslied" und „Herbstlied" von *Mendelssohn*, und das Goethe'sche „Auf dem See," für Soli und Chor von *M. Hauptmann* componirt, von den Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums gut und rein executirt, und dadurch auch deren wackere Fortschritte im Gesange dargethan. — Möge die Anstalt, deren sich neuerdings *Mendelssohn* wieder persönlich angenommen hat, ferner dahin streben, den ehrenvollen Platz, den sie nach kurzem Bestehen bereits unter ähnlichen Instituten Deutschlands errungen hat, würdig zu behaupten.

Feuilleton.

Am 11. November fand in Wien, in der Aula der kaiserlichen Winterreitschule, das alljährliche grosse Musikfest der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates Statt. Die Zahl der Ausführenden belief sich auf 1000. Die aufgeführten Musikstücke waren: Mozart's Ouverture zur Zauberflöte, Beethovens Oratorium: Christus am Oelberge, die Sopranarie in *D* aus Haydn's Schöpfung, Vorsänger von Haydn, Mozart's Fuge, Mozart'scher Marsch und Chor aus Kotzebue's Ruinen von Athen von Beethoven.

Dem königl. preussischen Musikdirector Herrn *A. Neithardt* in Berlin ist durch eine Cabinetsordre des Königs von Preussen an der Stelle des verstorbenen Majors *Einbeck* die obere Leitung sämmtlicher Sängerchöre des Garde-Corps übertragen worden. Seine Stellung beim Domchore verbleibt ihm neben der neuen.

Hector Berlioz hat in einigen zu Wien gegebenen Concerten seine Musikstücke (Ouverturen, Symphonieen, Messe u. s. w.) aufgeführt, scheint jedoch nicht eben Furore gemacht zu haben. — *Felicien David* führte seine „Wüste" in Pesth und dann in Wien auf, und erntete damit ziemlichen Beifall.

Die Wittwe des verstorbenen Direktors des Königsstädtischen Theaters zu Berlin, *Cerf*, macht in der Haude- und Spener'schen Zeitung bekannt, dass sie die Leitung dieser Bühne unter Hinzuziehung eines technischen Direktors fortführen werde. Auch die italienische Oper soll beibehalten werden.

In Manchester wird für den Anfang kommenden Jahres ein grosses Musikfest vorbereitet, wobei in zwei Concerten eine Reihe *Spohr*'scher Compositionen, im ersten geistlichen, im zweiten weltlichen Inhalts, zur Aufführung kommt. *Spohr* soll eingeladen werden, selbst die Leitung zu übernehmen, und wenn dies geschieht, soll während seiner Anwesenheit in England ein zweites ähnliches Fest in Liverpool stattfinden.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

im Verlage von **Fr. Kistner** in Leipzig.

	Thlr. Ngr.
Becker, C. F., Op. 44. Studien für Anfänger im Orgelspiel mit besonderer Rücksicht auf das Pedal und dessen Applicatur. Zum Gebrauch bei dem Conservatorium der Musik zu Leipzig. Erste Sammlung.	— 15
Bennet, W. Sc., Op. 26. Trio f. Pfte., Violine u. Violoncell	1 25
David, F., Op. 17. Concert No. 3. p. Viol. avec Orchestre	3 20
— — Op. 17. Le même avec Pfte.	1 25
— — Op. 20. Six Caprices p. Viol. av. Pfte. Liv. 1, 2 à	1 5
— — Op. 20. Les mêmes pour Violon seul.	1 25
Franz, R., Op. 4. 12 Gesange von *R. Burns*, *Fr. Rückert* u. *H. Osterwald*, f. eine Stimme mit Pfte. Heft 1, 2	à — 20
Gade, N. W., Op. 7. „Im Hochland." Schottische Ouverture f. Orchester.	2 25

Trat an der Märtyrin Haupt, der unbefleckten Cäcile,
Einst ein Engel. Sein Glanz erhellte die Mauern des Kerkers,
Und krystallenes Licht umfloss die düsteren Wände.
Einen Lilienzweig trug seine Rechte, die Stirne
War mit Myrthen begränzt, und dunkeln Blättern des Lothos.
Freundlich erhob er die Hand, und ihre Schläfe berührend
Sprach er: fürchte dich nicht, ich bin ein Bote des Friedens,
Dir zur Rettung gesandt, hinauf zum Thron des Erbarmers
Ist dein Flehen gedrungen, und deine Thränen, sie flossen
In des Ewigen Schoos. Er sprachs, und selige Ruhe,
Wie sie nimmer gefühlt, sank auf das Auge voll Unschuld,
Und ein heiliger Schlummer umschloss die getröstete Seele.
Jezt zu glänzenden Räumen dehnt sich die Enge des Kerkers
Stralend aus, es entsinkt den reinen Händen die Fessel,
Magische Schatten durchirren die Luft; mit stillem Geheimnis
Flüstern Geister sich zu, und auf Gewölken von Purpur
Schwimmt die Erde hinab in graue Fernen der Tiefe.
Stille ward es, wie wenn von seinem Throne der Herrscher
Winkt, und Tausende stehn, des Richtenden Urtheil zu hören,
Ueber Leben entscheidend und Tod! — Und näher den Stralen
Lichtumgürteter Sonnen ward auf dem Saume der Wolken
Die Verklärte getragen, einathmend trank sie der reinen
Lüfte Strom, und den Himmelsthau des höheren Lebens.
Aber noch weilte der Blick, in stummer Entzückung verloren,
Als vor rauschenden Chören der Kreis der Sonnen erbebte.
Und es thaten die Pforten sich auf des unendlichen Himmels;
Feyerlich schwieg die Natur, im Abglanz höherer Klarheit
Flossen die Cherubim zu des Allmächtigen Füssen.
Harmonieen erfüllten die Luft, wie nimmer die Schöpfung
Sie gehört, zum Preis lobsingender Lippen, und mächtig
Drang der Akkorde Gewalt durch alle Räume des Weltalls.
Aufgelöst in das hohe Gefühl unnennbarer Sehnsucht
Wähnte das Herz zu versinken in süsse Schauer der Ohnmacht,
Ausruhn von der drückenden Last des irrdischen Lebens,
Und den süssesten Tod in langen Zügen zu schlürfen.
Plözlich zog sich ein dunkler Flor um die trunkenen Sinne,
Die entzündete Sehkraft erlosch in bleichere Stralen.
Und das liebliche Spiel der Phantasieen verschwebte.
Aber noch klangen in ihr die Töne himmlischer Weisen,
Schwächer nur, wie der Traum die Flammenbilder des Tages
In den milderen Glanz verhüllt der dämmernden Monde,
Und der verbleichenden Nacht. Jezt nahte der Engel ihr wieder,
Da umflossen ihr Haupt gewohntere Düfte. Noch zögernd
Schloss sie das Auge dem Schimmer auf des irrdischen Tages.

	Thlr.	Ngr.
Gade, N. W., Op. 7. Dieselbe für Pfte. zu 4 Händen eingerichtet	—	25
Hölzel, G., Op. 20. Jägers Sehnsucht „In die Berge möcht' ich wieder," von *Fr. Gerstäcker*, f. eine Bariton- od. Mezzo-Sopran-Stimme mit Pfte.	—	10
Lang, Josephine, Op. 14. Sechs Lieder f. eine Stimme mit Pfte.	—	15
— — Op. 12. Sechs Lieder für eine Stimme mit Pfte. Gedichte von *C. Reinhold*	—	25
Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 60. Die erste Walpurgisnacht. Ballade für Chor u. Orchester, gedichtet v. *Goethe*. Arrange mentf. Pfte. zu 4 Händen von *F. Henschke*	3	10
Moscheles, J., Kindermährchen. Etude f. Pfte. (Aus Op. 95 einzeln abgedruckt.)	—	7½
— — Op. 111. Quatre grandes Etudes de Concert pour Piano. No. 1. Réverie et Allegresse. — No. 2. Le Carillon. — No. 3. Tendresse et Exaltation. B. — No. 4. La Fougue. Cism.	1	5
Onslow, G., Op. 63. Quatuor p. Violon No. 32. arr. p. Pfte. à 4 Mains par *F. Mockwitz*	1	20
— Op. 64. Quatuor pour Violon No. 33. arrange p. Pfte. à 4 mains par *F. Mockwitz*	1	20
— — Op. 65. Quatuor pour Violon No. 34. arrangé pour Pfte. à 4 mains par *F. Mockwitz*	1	20
— — Op. 66. Quatuor No. 35. pour 2 Violons, Alto et Violoncelle	1	20
— — Op. 67. Quintetto No. 26. pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles (ou Violoncelle et Contrebasse)	2	20
Raff, J., Op. 23. Trois Pièces caractéristiques p. Pfte.	1	—
Riccius, A. F., Op. 2. Vier leichte Charakterstücke f. Pfte. Zigeunerlaune, Gemüthlichkeit, Trudelei, Missmuth	—	12½
Rietz, J., Op. 13. Sinfonie arrangirt für Pfte. zu 4 Händen vom Componisten	2	15
Sachse, R., Op. 5. Introduction et Variations sur un Thème de l'Opéra: La Fille du Regiment, pour Violon avec Orchestre	2	—
— — Op. 5. Les mêmes avec Pfte.	1	—
Speier, W., Op. 33. Drei scherzhafte Gesänge für vier Männerstimmen. No. 1. Das Singen, v. *F. Rückert*. — No. 2. Der Musikant an Nil. — No. 3. Fluch und Segen, von *A. Kopisch*. Partitur und Stimmen	—	25
Stegmayer, F., Op. 25. Trois Impromptus pour Pfte. No. 1–3	1	— 15
Wehner, A., Op. 2. Sechs deutsche Lieder f. Mezzo-Sopran mit Pfte.	—	25
Willmers, H., Op. 41. Il Trobadore inspirato. Notturno fantastico per il Pfte.	—	20
Würst, R., Op. 7. Drei dreistimmige Lieder f. 2 Soprane und Alt mit Pfte.	—	20
Zöllner's Speisezettel-Galopp f. Pfte. v. *E. Faulmann*.	—	5

Bei **J. W. Pohlig** in *Leipzig* sind so eben folgende ausgezeichnete Tonwerke erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

	Thlr.	Ngr.
Kessler, J. C., Sechs Lieder für 1 Stimme mit Begleitung des Pfte. Op. 22	—	20
— — Sechs geistliche Lieder für 1 Stimme mit Begleitung des Pfte. Op. 33.	—	20
— — Standchen mit Begleitung des Pfte. Op. 34.	—	10
— — Mazurc et Valse pour le Pfte	—	5
Mahl, W., Fantaisie et Variations sur des Thèmes de l'Opéra les Huguenots, dédi. à Mr. Meyerbeer. Op. 8.	1	15

So eben erschien:

Trois

Pensées fugitives

pour le Piano

par

J. C. Kessler.

Op. 38.

Romance

et

Etude de Concert

pour le Piano

par

J. C. Kessler.

Op. 39.

Die allgemeine Musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1846 ihren 48. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine Musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung gut honorirt.

Leipzig, im December 1845.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

Die letzte Nummer dieses Jahrgangs der Allgemeinen Musikalischen Zeitung wird am 31. December ausgegeben.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten December. № 52. 1845.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. — Aus Leipzig. — Kurzgefasste Nachrichten über italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien. — Aus Lemberg. — Zum Titelkupfer. — *Feuilleton.* — *Ank. und Empfehlungen.*

Recensionen.

Gustav Krug: Der Liebe Erwachen. Der Brautstand. Der Ehestand. Characteristisches Tongemälde. Drei grosse Sonaten zu zwei und zu vier Händen. — Op. 10. Preis compl. 4⅓ Thlr. — Einzeln 1⅓ Thlr. Eigenthum der Verleger. Schuberth und Comp., Hamburg und Leipzig.

Der durch sein gekröntes Quartett bekannte Componist macht den Freunden des vierhändigen Pianofortespiels in diesem umfangreichen Werke ein Geschenk, das um so dankenswerther ist, als die Original-Compositionen dieser Gattung, weil ihre Abfassung immer Schwierigkeiten unterliegt, derzeit noch nicht zu den häufigen gehören. Sind diese Tonstücke schon als „Sonaten" und um des Namens des Componisten willen geeignet, die Aufmerksamkeit der ernsteren Musiker auf sich zu lenken, so verfehlen sie andern Falls auch nicht durch ihre besonderen Titel die Neugierde des grösseren musikalischen Publicums rege zu machen. — „Der Liebe Erwachen — der Brautstand — der Ehestand," wer möchte das nicht in Tönen ausgedrückt kennen lernen? Wer möchte nicht hören, wie „die erste Begegnung," „das Ständchen," „die Liebeserklärung" klingt, oder wie „die Verlobung," „das Brautpaar," „Trennung und Wiedersehen," „die Hochzeit" in Tönen gemalt sich ausnehmen? oder endlich, wie die Dissonanzen im „häuslichen Zwist," in der „Gardinenpredigt" und der „Erwiderung des Ehemanns," im „Finale" ihre Auflösung finden?

Wir haben die in Rede stehenden Sonaten eine „dankenswerthe" Gabe genannt in Rücksicht auf die Gattung, zu welcher sie gehören; wir dürfen sie auch eine „beachtenswerthe" Gabe nennen in Rücksicht der Bedeutung, welche sie als Tonstücke in dieser Gattung einnehmen. Indem wir diese Beschränkung beifügen, wollen wir darauf hindeuten, dass der oben schon erwähnten Schwierigkeiten halber, welche der Componist eines Tonstückes „zu vier Händen" zu bekämpfen hat, hier mit einem andern Maasse gemessen werden müsse, als da, wo eine solche Beengung nicht vorhanden ist. —

Gestattete auch der Raum ein Eingehen auf das Einzelne, so können wir uns doch dessen füglich entschlagen. Die drei Sonaten verläugnen ihre Familienähnlichkeit in Beziehung auf Vorzüge und Schwächen durchaus nicht; es genügt deshalb ein allgemeines Referat. Das läuft etwa auf folgendes hinaus: Die musikalischen Gedanken sind mehr gewählt, als erfunden; es fehlt ihnen das Gepräge einer gewissen Originalität. Aber es ist die Auswahl im Ganzen mit Geschmack getroffen, die Melodieen sind ansprechend, auch ist es dem Componisten fast immer gelungen, für das, was er ausdrücken wollte, den bezeichnenden, wenn auch nicht gerade neuen und eigenthümlichen Ausdruck zu finden. Einige Sätze leiden an Monotonie, z. B. „Trennung und Wiedersehen"; dagegen sind wiederum andere recht frisch und lebendig, z. B. das sogenannte Finale des „Ehestandes." — An Arbeit hat es der Componist nicht fehlen lassen. Die Durchführung der Themen ist fleissig und sorgfältig, jedoch nicht durchaus wählerisch und geschmackvoll zu nennen. Gänge, wie Seite 4, Takt 9, 10 und 11, und deren Wiederholung im 14., 15. und 16. Tacte:

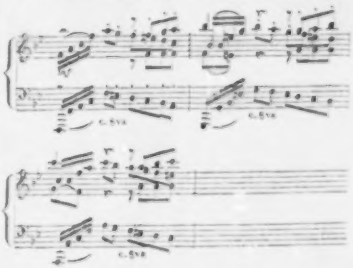

ferner die 6 ersten Tacte auf Seite 9 der ersten Sonate:

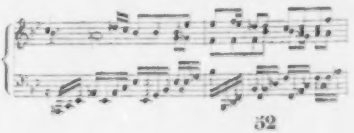

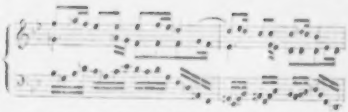

u. s. w. kann man nicht absolut verwerfen, da sie musikalisch richtig sind; die zu Grunde liegenden Harmoniefolgen sind aber so oft dagewesen, dass man billigerweise auf ihre fernere Anwendung verzichten sollte. Durch diese und ähnliche Stellen, und weil die — beiläufig gesagt, dem Instrumente angemessene — Behandlung fast ausschliesslich sich in Formen bewegt, welche der sogenannten älteren Schule angehören, und von den Modelformen der neueren Technik wenig oder keine Notiz nimmt, erhalten die Sonaten einen Anstrich, für den wir in diesem Augenblick keine passende Bezeichnung zu finden wissen. Alterthümlich ist zweierlei, allmodisch viel zu hart. Einige Abschnitte von „Trennung und Wiedersehen" lässt der Componist abwechselnd von Primo und Secondo spielen. Aus gleich gutem Grunde wird „die Gräbnisspredigt" von Primo allein gespielt; erst nach deren vollkommener Beendigung folgt die „Erwiderung des Ehemannes": Secondo. Wir finden das sehr anständig und wie es gebildeten Eheleuten zukommt, glauben aber, dass es in künstlerischer Hinsicht ergiebiger gewesen sein würde, die mit einigen Sforzato's gewürzten zarten Klagen der Frau durch einige bescheidene Einwürfe des Ehemanns zu unterbrechen. Auf diese Art würde die humoristische Seite besser hervorgetreten und die ernste Farbe, mit etwas Langweiligkeit vermischt, vermieden worden sein. — Die Ausstattung ist sehr anständig.

J. Rosenhain: Divertissement facile et brillant pour le Piano, sur des thèmes de l'opera: la Sirene. Leipzig, Fr. Hofmeister. Paris, Troupenas. Propriete des éditeurs. Pr. 20 Ngr.

Die hübschen Auber'schen Melodieen sind auf geschickte Weise mit einander verknüpft, und gewähren unseren musikalischen Gaumenkitzlern eine pquante Speise, um deren Genuss wir sie weder beneiden, noch ihnen grämlich sehen wollen. Das Divertissement will nichts anderes sein, als unterhaltend und leicht; es tritt weder innerlich noch äusserlich gespreizt oder anmassend auf, und es bleibe daher die sorglose Eintagsfliege mit unserer kritischen Fliegenklatsche verschont.

Louis Böhner: Rondo brillant. Op. 109. Pr. ⅔ Thlr. Erfurt, G. Körner. Propriete de l'Éditeur.

Eine Kleinigkeit, die der Lehrer zur Abwechselung beim Unterrichte zwischen ernsthaftere und bessere Studien einschieben mag. Eine Eigenschaft, wodurch sich dieser Satz von hundert und aber hundert anderen Rondo's unterscheide, ist nicht zu entdecken, es musste denn die sein, dass man bei dem Namen des Verfassers etwas Besseres und Inhaltsvolleres erwartet, als wirklich gegeben wird.

Stephen Heller: Quatre Arabesques. Op. 49. Drei Hefte, Zusammen 1 Rthlr., einzeln: ½ Rthlr. Berlin, Stern u. Comp.

Der bunte Titel hat uns viel Stoff zu Betrachtungen gegeben. In arabeskenartiger Verzierung erblicken wir oben den Virtuosen des klassischen Alterthums: Orpheus. Seine Hand wühlt in den Saiten der Leier. Auserwählt und zahlreich ist die Zuhörerschaft, welche seinen Tönen lauscht. Der Löwe, links im Hintergrunde, schaut gedankenvoll darein; der Affe voll Neugier, während seine linke Vorderpfote eine Passage zu üben scheint, der Adler, rechts im Vordergrunde, mit Verwunderung. Der weiter hinten einherstolzirende Hahn macht eine strenge Beurtheilermiene. Ueber die Stellung, welche der Tiger eingenommen, sind wir nicht ganz im Reinen; es ist etwas Tigerartiges und zugleich etwas Pudelartiges darin. Auch bleibt es unsicher, wonach der weiter unten sitzende Papagei seine Flügel so sehnsüchtig schlägt, ob nach der Schüssel — dem Buffet, — aus welcher ein Paar Taubchen während des Concerts zehren, oder nach dem Concertgeber? Wir lassen die Sache dahingestellt, und hören lieber dem letzteren zu. Er spielt die Arabesken des Herrn *Heller*.

No. I. C dur, Molto vivace, ein Präludium in gebrochenen Accorden, wie man sie meist zu Anfange unserer gangbaren Etuden-Sammlungen älteren Styls antrifft. Der nach Effekt haschende, gesuchte Schluss ist dem im Ganzen doch unbedeutenden Sätzchen unangemessen. — No. 2. A dur, Allegro con grazia, enthält Musik. Der graziöse, leichte Satz gewinnt den Zuhörer; leider reisst ihn der gesuchte, bizarre Schluss aus der angenehmen Situation. Der Componist scheint es darauf angelegt zu haben, den Eindruck des Vorangegangenen zu verwischen. — No. 3. A moll, gleicht in seinem sprudelnden Wesen, seinem raschen Harmoniewechsel, ohne den Grundton aufzugeben, einem Scherzo oder Capriccio. Es gefällt uns indessen etwas weniger, als No. 2. und das folgende Allegro viva e capriccioso, No. 4. Dieses ist der beste Satz, obgleich er, wie die anderen, im Grunde nichts Ausgezeichnetes, nur Hübsches enthält. Er verlangt eine vorzugsweise leichte Hand bei zugleich scharfer Betonung einzelner Stellen. — Unter den neueren Mode-sachen gehören diese Arabesken zu den besseren Compositionen. Sie verknüpfen mit Eleganz eine gewisse Dosis Geist, und unterhalten angenehm und leicht.

Derselbe: Scènes pastorales. Op. 50. Liv. I. u. II. Pr. 15 u. 17½ Ngr. — Leipzig, Fr. Hofmeister.

Von diesen ländlichen Scenen zeichnet sich die zweite durch wirkliches inneres Leben vor der ersten, nur künstlich belebten und dabei etwas monotonen vortheilhaft aus, und wird auch solchen Spielern, die an eine kräftigere Speise gewöhnt sind, zusagen.

Derselbe: Caprice brillant, sur la Marche de la Caravane et la Rêverie du „Désert". Ode-Symphonie de *Félicien David.* Op. 51. Berlin, Stern u. Comp. Pr. ⅔ Thlr.

Beide Themen hat der Componist auf die nun bereits nicht mehr neue Weise verarbeitet, indem er sie, bald in einer äusseren, bald in einer mittleren Stimme liegend, mit gebrochenen Accorden umspielt. Jedermann weiss, dass diese Art der Bearbeitung nichts Schwieriges für den Componisten bietet; jetzt, wo sie den Reiz der Neuheit verloren, fängt sie an zu langweilen, wenn kein wirklicher Kern vorhanden ist. Der fehlt hier, und so enthält die lange Caprice weniger Musik, als einige der vorangezeigten kürzeren Werke desselben Componisten.

A. B. C.

Robert Franz: 12 Gesänge von *Rob. Burns, Fr. Rückert* und *W. Osterwald* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. Heft 1 u. 2. à 20 Ngr. Leipzig, Fr. Kistner.

Ein echt poetisches, tiefes Gemüth spricht zu uns aus diesen Gesängen, welche, wir gestehen es mit Freuden ein, unser Interesse in ganz besonderem Grade erregt haben, und welche uns demnach veranlassen, etwas ausführlicher und detaillirter über sie zu sprechen, als wohl sonst bei einem Liederhefte der Brauch sein mag.

Eine besondere Eigenthümlichkeit des Componisten, die nicht ausser Acht zu lassen, ist, dass er die einfache Form des Liedes (mit einzelnen Ausnahmen) durchaus verschmäht; er nennt seine Schöpfungen auch desshalb „Gesänge" und bringt uns in jedem derselben ein so bis in's kleinste Detail fast mit ängstlicher Sorgfalt ausgeführtes Tongebilde, dass wir nicht selten den Wunsch hegten, er möge, um des Totaleindrucks willen, manche schöne Einzelheit aufgegeben haben. — Es gibt Maler, deren Skizzen mehr Kunstwerth haben, als ihre ausgeführten Gemälde; so, glauben wir, geht es auch Herrn Franz: jeder Gesang ist schön gedacht, aber durch die allzu ängstliche Ausführung wird ihm oft die Frische, der lebenswarme Hauch genommen; überdies geräth Herr Franz durch dieses Grübeln und Suchen oft auf Seltsamkeiten, die ihm leicht, und nicht ganz mit Unrecht, den Vorwurf ziehen können, als suche er, originell zu sein. Endlich tadeln wir noch, dass der Componist zu wenig Rücksicht auf die Sangbarkeit genommen; nur ein wahrhaft musikalisch-durchbildeter Sänger wird sie bezwingen, und doch nicht immer die gewünschte Wirkung erzielen können. Auch die Pianoforte-begleitung ist häufig etwas schwer gerathen, doch wollen wir dies nicht tadeln; verlangen die Intentionen des Componisten eine derartige Begleitung, so soll man sich des allgemeinen Vorurtheils entschlagen, als ob eine Liederbegleitung stets so eingerichtet sein müsse, dass jeder Dilettant sie spielen könne; hat doch schon Franz Schubert die Begleitung zu einer damals ungekannten Selbstständigkeit erhoben. — Werfen wir jetzt einen Blick auf jeden einzelnen der Gesänge.

No. 1. „Mein Hochland-Kind" von Rob. Burns trägt nur einzelne Spuren nationaler Färbung und leidet vorzugsweise an den Fehlern, die wir im Allgemeinen an den Liedern gerügt haben. Wir geben dem Componisten zu bedenken, ob nicht in der zweiten Strophe die Worte „an sie knüpft mich ein süsses Band" hätten anders deklamirt werden sollen. Der Schluss ist, wie bei fast allen Gesängen, originell und schön.

No. 2. „Die süsse Dirn' von Inverness" von Rob. Burns. Warum vergällt uns der Componist den Genuss des übrigens so schönen Liedes durch die unschönen Härten bei den Worten „o blut'ger Moor"? Wir wollen es ihm um des rührend schönen Schlusses willen verzeihen.

No. 3. „Liebliche Maid" von Burns. In jeder Hinsicht vortrefflich.

No. 4. „Ihr Hügel dort am schönen Doon" behagt uns nicht sonderlich, die Begleitung nimmt sich aus wie ein steifer Contrapunkt; eine einfache Accordbegleitung würde mehr gewirkt haben. Das ganze Lied indessen scheint uns mehr gemacht, als gefühlt. Derselbe Vorwurf trifft auch mehr oder weniger die beiden folgenden Nummern:

No. 5. „Montgomery-Gretchen" und

No. 6. „Du hast mich verlassen, Jamie" von Rob. Burns.

No. 7. „Er ist gekommen", von Fr. Rückert, stellen wir dagegen sehr hoch, und fragen nur den Componisten im Vertrauen, ob ihm nicht Robert Schumann's Fantasiestück „Warum?" recht wohl gefallen?

No. 8. „Kurzes Wiedersehen" von W. Osterwald ist wiederum eine Musterkarte von Seltsamkeiten. Vorzugsweise ist die Stelle: „da ich ihn kaum empfangen," weder schön, noch den Worten entsprechend; überhaupt scheint uns der Text nicht richtig erfasst, die milde Trauer, welche sich in den Worten ausspricht, nicht schön genug wiedergegeben!

No. 9. „Durch sausende Bäume" von Osterwald gehört zu den schönsten der Sammlung.

No. 10. „Herbstsorge" von Osterwald. Die Melodie hat wenig Schwung und Eigenthümlichkeit, für welchen Mangel die sorgfältig ausgeführte harmonische Behandlung nicht genügend zu entschädigen vermag.

No. 11. „Wunderlied" von Osterwald. Einmal wieder mit allen möglichen Wunderlichkeiten ausstaffirt und deshalb höchst unsangbar; wir halten es für durchaus verfehlt, obgleich wir nicht ungeneigt sind, zu glauben, dass es dem Componisten sehr lieb sein mag; liebt doch die Mutter die Kinder am Zärtlichsten, welche sie am Schwersten geboren!

No. 12. „Ach dass du kamst," von Osterwald, sehr characteristisch und schön erfasst, beschliesst würdig diese Sammlung, welche wir mit vielen Hoffnungen für die Zukunft des Componisten aus den Händen legen und nochmals allen Denen warm empfehlen, welche es vermögen, sich einem jugendlichen, schwärmerischen Geiste hinzugeben und der bezwingenden Fesseln des Herkömmlichen sich zu entschlagen.

Zwei Motetten: 1) „Herr, ich bin zu geringe." 2) „Lobe den Herrn, meine Seele," für den vierstimmigen Männerchor von *C. Fr. Gaebler.* Op. 11. Berlin, bei Trautwein. Pr. 15 Sgr.

Etwas Ungewöhnliches, sei es in melodischer oder harmonischer Beziehung, hat uns der Componist in diesen Motetten nicht vorgeführt; dennoch können wir sie den zahlreichen Männergesangvereinen recht wohl empfehlen, da sie leicht ausführbar und von guter Wirkung sind. Die Stimmenführung ist fliessend und correct; auch auf den Umfang der Stimmen ist lobenswerthe Rücksicht genommen worden. 20.

Nachrichten.

Aus Dresden.

Concerte.

Am 4. Decbr. gab Frau *Dr. Clara Schumann-Wieck* hier ein Concert, dessen Programm, möglichst reich und interessant gewählt, wohl vermögend gewesen wäre, ein bedeutendes und zahlreiches Publicum anzuziehen, wenn in Dresden — doch wir wollen die alten, hundertmal vorgebrachten Klagen hier nicht abermals wiederholen; nur referiren wollen wir, dass es uns schmerzliches Bedauern merkte, dieses Concert so wenig gefüllt zu sehen. Wenn die Modekrankheit der Virtuosenconcerte nach und nach abzunehmen scheint, wenn das Publicum allmälig den Geschmack an denselben verliert, so kann uns das nur erfreuen, sobald dasselbe sich dafür den tüchtigen künstlerischen Leistungen wieder zuwendet mit erneuter Liebe, und dadurch beweist, dass jene momentane Vernachlässigung dieser eben nur eine Verirrung gewesen, die sich wieder gut machen lässt und auch ihren Nutzen — wenn immerhin auch nur einen negativen — gehabt hat. Wenn indess eine Künstlerin, wie die Genannte, hier nicht einmal mehr ein Concert veranstalten kann, ohne wegen Deckung der Kosten besorgt sein zu müssen, so kann man das nur beklagen. Gleichzeitig liegt aber darin ein Vestigia terrent für fremde Virtuosen. Freilich war es ein böses Zusammentreffen, dass kaum acht Tage früher im zweiten Abonnementconcerte die Künstlerin sich hatte hören lassen, dass wenig Tage nachher, im dritten Abonnementconcerte, abermals eine Pianofortieleistung in Aussicht stand. Nichtsdestoweniger hätte die Neuheit der dargebotenen Musikstücke wohl mehr Berücksichtigung verdient, und es ist eine traurige Erfahrung, dass solche Concerte auf ein Publicum keine Anziehungskraft ausüben, das ohne Zweifel in einem etwa von *Johann Strauss* veranstalteten Walzerconcerte sich ausserordentlich zahlreich eingefunden haben würde.

Die Künstlerin trug zuerst ein hier noch nicht gehörtes, neues Pianoforteconcert von *Rob. Schumann* vor, und wenn wir bei dem neulichen von Henselt den Vortrag weit über die Composition stellen mussten, so vereinigte sich hier Beides zu einem vollendet schönen, echt künstlerischen Ganzen. Wir haben alle Ursache, diese Composition sehr hoch zu stellen und sie den besten des Tonsetzers anzureihen, namentlich auch deshalb, weil sie die gewöhnliche Monotonie der Gattung glücklich vermeidet und der vollständig obligaten, mit grosser Liebe und Sorgfalt gearbeiteten Orchesterpartie, ohne den Eindruck der Pianoleistung zu beeinträchtigen, ihr volles Recht widerfahren lässt und beiden Theilen ihre Selbstständigkeit in schöner Verbindung zu wahren weiss. Unter der zahllosen Menge von Ephemeren, welche jede Woche auf dem Gebiete der Pianofortecomposition erzeugt, thut es wahrhaft wohl, einmal einem so gediegenen, tüchtigen Werke zu begegnen, das einen neuen Beweis für die alte Behauptung liefert, wie gut sich Form und Gründlichkeit der Schule mit geistreicher Auffassung, gefühlter Erfindung und allem Glanze der neuesten und neuesten Technik vereinigen lasse. Es würde uns schwer werden, sollten wir den gelungensten der drei Sätze — Allegro affettuoso, A moll; Andantino, F dur; Rondo, A dur — als solchen bezeichnen. Sie sind sämmtlich so charakteristisch gehalten, haben so glücklich erfundene und tüchtig durchgeführte Motive und spannen bis zu vollster Befriedigung, ohne abzuspannen, und dabei durch eine Grundidee so innig mit einander verbunden, dass eine Trennung ihr Gewagtes haben möchte. Hat der erste Satz durch seine Energie und leidenschaftliche Kraft, der zweite (ein Andante in echt Mozart'schem Stil) durch seine Zartheit und Innigkeit uns angesprochen, so fordert der kecke Humor, der im letzten Satze sich geltend macht, wieder den Preis für sich. Wir haben dem Meister für die schöne Schöpfung, der Künstlerin für den in allen Theilen vollendeten Vortrag, dem Orchester für das discrete, mit Liebe und Sorgfalt ausgeführte Accompagnement zu danken. — Die As dur-Ballade von *Chopin*, das schöne Wiegenlied von *Henselt* und das treffliche Lied ohne Worte (in C.) von *Mendelssohn-Bartholdy* (aus dem 6. Hefte) waren durchaus, technisch und geistig, gelungene Vorträge, und in einer grossen Fuge von *S. Bach* bewährte die Künstlerin aufs Neue nicht nur ihre eminente Fertigkeit und Sicherheit, sondern — und das will noch mehr sagen — ihr tiefeingehendes Verständniss des alten Meisters in gewohnter Weise. Ausserdem gab sie uns noch im Vereine mit Herrn *Ferd. Hiller* ein neues Duo für Pianoforte zu vier Händen von *Mendelssohn-Bartholdy*, das, geistreich erfunden, gewandt und brillant durchgeführt, sich würdig den früheren Arbeiten des Meisters an die Seite stellt. Doch hatten wir die an sich hübschen Melodieen noch tiefer empfunden, die Introduction etwas weniger lang, und auch eine Kürzung des Hauptsatzes gewünscht, da derselbe mit seinem vielen Passagenwerk doch zuletzt etwas monoton und trocken, wenigstens für den blossen Musikfreund, werden dürfte.

An Orchesterpiècen hörten wir: Ouvertüre, Scherzo und Finale von *Rob. Schumann*, wovon uns die Ouvertüre (vielleicht einer frühern Periode angehörig?) am Wenigsten befriedigt hat. Sie gewährt keinen Totaleindruck und scheint mehr erfunden, als empfunden; obwohl sie tüchtig und geistreich durchgeführt, interessant und wirkungsvoll instrumentirt ist. Im Scherzo hätten wir noch sichereren Hervortreten der Eigenthümlichkeit gewünscht. Wie schwierig gerade dieses Compositionsgenre, wissen wir sehr wohl; allein wir meinen, Rob. Schumann könne hierin noch Tieferes leisten, und brauche sich dabei nicht vorzugsweise auf allerdings sehr interessante und in solcher Ausführung neue rhythmische Wendungen zu beschränken. Das Finale hat uns am Meisten

zugesagt. Es waltet in ihm ein frischer Humor, zu dessen Darstellung der Componist jetzt vorzugsweise hinzuneigen scheint und in der er sehr glücklich ist. — Eine „Lustspielouverture" von *Ferd. Hiller* (Manuscr.) eröffnete das Concert. Wir brauchen es wohl kaum zu sagen, dass sie geistreich erfunden, tüchtig durchgeführt war und den gewandten Meister in der Verwendung der Motive, wie in der Orchestration bekundete, wenn wir ihr auch mehr Originalität der Erfindung, mehr Ursprünglichkeit der Empfindung gewünscht hätten. Aber an dem Titel sind wir irre geworden. Komik haben wir vergeblich in der „Lustspielouverture" gesucht, und selbst Humor (etwa den Shakespeare'schen) vermisst; eine einzige Figur der Blasinstrumente, die allerdings einen derartigen Character trug, genügte auch bei öfterer, wirksamer Wiederholung unsers Dafürhaltens dazu nicht: uns gemahnte das Ganze bei weitem mehr wie ein Affettuoso, und wir müssen es in diesem Character als ein tüchtiges Werk bezeichnen. Es ist mit solchen Namen ein eigen Ding.

Ein Fräul. *Luise Franchetti* trug eine äusserst triviale Gurgeleienarie vor (irren wir nicht, von Pacini; doch wer kann alle diese italienischen Fadaisen nach ihren Urhebern merken, die sich im Allgemeinen stets so ähnlich sehen, wie ein Ei dem andern!), und dann zwei Lieder von *R. Schumann*: „die Lotosblume" und „der Nussbaum." Letztere haben wir bei Weitem besser singen gehört und sie verdienen besser gesungen zu werden; indess das möchte hingehen. Es schien wenigstens, als habe die Sängerin sich Mühe gegeben um einen tiefer eingehenden, characteristischen Vortrag, wenn auch die dünne, hier und da scharfe und belegte Stimme, neben nicht sonderlich glücklicher Tonbildung und ziemlicher Kälte des Vortrags, nicht sonderlichen Eindruck machen konnte, zumal dem letzteren aller und jeder Adel mangelte. Wie man aber bei so mangelhafter Schule — die Coloratur war entweder eckig oder verwischt, einen schlechteren Triller haben wir lange nicht gehört, und der Mangel aller Grazie ward schmerzlich empfunden —, wenn auch einige natürliche Kehlfertigkeit vorhanden war, eine derartige Bravourarie singen kann, singen kann mit einer so naiven Unbefangenheit, als sei das die beste Gesangsleistung, die ein Dresdener Publicum seit lange gehört: das begreifen wir eben so wenig, als die Lobeserhebungen, welche in der Deutschen Allgemeinen und der Leipz. officiellen Zeitung diesem Gesange gespendet worden sind. Für einen noblen Theecirkel mag so ein Gesang allenfalls ausreichen — da muss man ja bisweilen gar Wunderliches mit anhören. In einem öffentlichen Concerte sollte man aber für sein Geld doch jedenfalls mit solchen selbstgefälligen Stümpereien verschont werden!

Das „dritte Abonnementconcert" am 9. d. beschloss auf würdige Weise den ersten Cyclus dieser Aufführungen, dem nun noch ein zweiter, ebenfalls von drei Concerten (am 13. u. 27. Januar u. 10. Febr. k. J.), sich anschliessen wird. *C. M. v. Weber*'s ansprechende Ouverture zum „Beherrscher der Geister" in recht gelungener Ausführung eröffnete dasselbe, und wir haben namentlich das Oboesolo, wegen des ungemein zarten und schönen Tones und der Leichtigkeit der Behandlung, welche der junge Künstler in demselben geltend zu machen wusste, wie die gelungene Durchführung der Cellofigur, welche an Präcision, Kraft und Adel des Tones sich sehr vortheilhaft bemerklich machte, hervorzuheben. An die Ouverture schloss sich der Vortrag der schönen Arie *Mozart*'s aus „Figaro's Hochzeit": Al desio di chi t'adora, vorgetragen von Mad. *Palm-Spatzer*, der Schwester unsrer Gentiluomo — eine Arie, die um so mehr Eindruck machte, als sie bei den Aufführungen der Oper auf der hiesigen Bühne stets weggelassen wird (sie ist später componirt), obwohl wir ihr durchaus gleichen Rang und Werth mit den übrigen derselben Partie gern zugestehen und ihr noch den Vorzug der leichtern Ausführbarkeit und grösseren Dankbarkeit vor der ersten der Gräfin vindiciren möchten. Die Stimme der Mad. *Palm-Spatzer* ist schön, klangvoll und weich, gut geschult und der Kraft und Zartheit in gleicher Weise fähig; auch der Vortrag documentirt verständige Auffassung und Adel, und lässt nicht die Energie der Leidenschaft, wohl aber ihre Tiefe vermissen. Es breitet sich über die Leistungen der Künstlerin eine gewisse Kälte aus, die den Zuhörer zu erwärmen, fortzureissen, zu begeistern ausser Stande ist, weil er mehr oder minder bewusst zu der Ueberzeugung geführt wird, dass der Gesammtvortrag mehr ein Product der Reflexion, als der warmen, tiefen Empfindung sei, dass die Künstlerin ihren ganzen Vortrag wohl durchaus verständig gestalte und die Mittel besitze, den Intentionen des Komponisten einen Ausdruck zu geben, dass sie aber sich nicht an dieselben hingebe, nicht von ihnen sich tragen und erheben lasse, und das lässt kalt bei aller Anerkennung. Auch verdecken die mancherlei kleinen ausserlichen Hilfs- und Reizmittel, als da sind: Tempigegensätze (das Adagio nahm die Künstlerin bedeutend zu langsam, und es gelang dem Dirigenten trotz aller Anstrengung nicht, sie zum schnelleren Fortgehn zu bewegen; daher denn einige kleine Unebenheiten im Accompagnement, die nur die Sängerin durch ihr fatales Schleppen verschuldete), unmotivirte Ritardando's, an denen es nicht fehlte und die den Fluss der Composition beeinträchtigten, u. dgl. m. jenen Mangel an innerer Begeisterung, an warmem Leben nicht bei einer Mozart'schen Composition, die stets aus vollster Herzensinnigkeit heraus zur Gestaltung gebracht sein will. Deshalb gelang auch der Künstlerin eine Arie von *Otto Nicolai*, ein Bravourstück ohne sonstige Bedeutung, im Genre der übrigen meist flach-n, neuitalienisirenden Compositionen dieses deutschen Italieners, bei Weitem besser, da es bei dieser vorzugsweise auf eine tüchtige Technik bei ausreichendem Stimmfonds ankommt, um sich den erforderlichen Applaus zu sichern. Nur den Triller fanden wir nicht so klar und sauber, als wir gewünscht und erwartet hätten; auch möchten wir die unmotivirte verschiedenartige Tonfärbung einzelner Phrasen nicht durchaus billigen.

Zwischen diesen beiden Gesangsvorträgen spielte Herr Mus.-Dir. *Ferd. Hiller*, der auch das dritte Abonnementconcert dirigirte, das schöne, grosse Clavierconcert von *Mozart* in D moll, und gab damit den deutlichsten Beweis, dass wahrhaft classische Meisterwerke niemals veralten. Freilich müssen wir der Art und Weise des Vortrags viel des grossen Eindruckes zuschreiben, den

die herrliche Composition hervorbrachte. Es ist bekannt, dass Herr Hiller wie wenige Virtuosen es versteht, auf den Geist und die Intentionen der Tondichter verschiedenster Zeiten einzugehen, dass sich bei seinem Vortrage stets das wohlthuende Gefühl des Zuhörers bemächtigt, so und nicht anders habe der Componist sein Werk aufgefasst und aufgefasst wissen wollen, und das ist ein Talent, was die höchsten Stufen technischer Vollendung noch bei Weitem überwiegt, die indess ja der Künstler auch erreicht hat, da mit demselben allein nicht nur Bewunderung (oder gar nur Verwunderung), sondern wahrhaft musikalischer Genuss ermöglicht wird. Die im ersten Satze eingelegte freie Cadenz, schön, passend und mit eminenter Fertigkeit durchgeführt, schien uns indess etwas zu lang und trat durch ihre, natürlich etwas modernisirtere Virtuosenfärbung bei aller Strenge und Gewandtheit der Durchführung, bei allem Anschmiegen an das Hauptwerk, doch etwas in Gegensatz zu demselben — ein Gegensatz, der dem Musikkenner doch vielleicht den reinen Eindruck in etwas trübt. Den Vortrag der Romanze müssen wir seiner zarten Innigkeit wegen, den des Rondo wegen seiner sichern Keckheit besonders hervorheben — die hier eingelegte Cadenz mit den Anklängen aus der Romanze wollte uns nicht ganz passend erscheinen.

Den zweiten Theil des Concerts bildete des leider für die Kunst viel zu früh verblichenen *Franz Schubert* grosse Symphonie in C dur. Für die Leser ds. Bl. bedarf es natürlich eben so wenig einer Characteristik des Componisten, wie der hier in Rede stehenden Tondichtung im Besondern. Dass die musikalische Welt auch auf dem Gebiete der Symphonieen des Schönen und Trefflichen gar Manches von dem mit seltener Ideenfülle und mit reichster Gemüthsinnigkeit begabten Meister hätte erwarten dürfen, je mehr das übersprudelnde Feuer der übermächtigen Begeisterung zu wahrer künstlerischer Ruhe, die ja keine phlegmatische, noch weniger eine apathische ist, sich abgedämpft haben, je mehr es ihm gelungen sein würde, den reichen Strom seiner Tondichtungen vor wilder Ueberflutung zu bewahren und ihn in Majestät und Klarheit in seinem Bette dahin strömen zu lassen: das zeigt wohl deutlich diese Symphonie, in der sich ein reiches Talent, hier und da selbst Funken des Genie's unverkennbar aussprechen, wenn auch in einer Weise, die deutlich genug den Ungestüm eines für die künstlerische Bewältigung noch viel zu mächtigen und ungezügelten innern Schöpfungsdranges documentirt, eine reiche Ausströmung aller Kräfte, die an Verschwendung grenzt und nirgend noch genug gegeben zu haben wähnt, an ein bedächtiges Haushalten und Eintheilen nicht im Entferntesten denkend: wie das Alles lebenskräftiger und thatenfrischer Jugend eigen ist, die nicht kargen mag mit ihrem Eigenthume, sondern Alle mitgeniessen lassen will in reicher Fülle von ihrem Besitzthume. Daher kommt es wohl, dass alle Sätze dieser Symphonie, vielleicht mit Ausnahme des Scherzo, zu lang, zu weit ausgedehnt erscheinen, während doch ihre Frische und die interessanten Wendungen sie nicht monoton werden lassen; daher kommt es wohl, dass so Manches als ein üppiger Auswuchs erscheint, den der kaltbesonnene Gärtner allerdings beseitigt haben würde, der aber gerade ein Zeichen von der treibenden Kraft, der üppigen Fülle des jungen Baumes ist. Doch — wir wollten ja nichts sagen über diese Tondichtung, und doch ergreift sie so mächtig, so unwiderstehlich, dass man selbst aus der Erinnerung heraus kaum von ihr sich trennen kann! — Die Ausführung ist schwierig, sowohl technisch wegen der oft sehr selbständigen und obligaten Behandlung der einzelnen Instrumente, als geistig, da sie ein tieferes Eingehen auf die Intentionen des Componisten bedingt, um die volle Wirkung zu erlangen. Um so ehrenwerther ist es für den Dirigenten, wie für das Orchester, dass wir eine durchaus gelungene Executirung freudig anzuerkennen haben — um so ehrenwerther noch, als ein sehr beklagenswerther Zwischenfall, ein plötzliches sehr bedeutendes Unwohlsein einer Dame, ein Abbrechen des Vortrags mitten im ersten Satze bedingte, der erst nach längerer Pause wieder aufgenommen werden konnte, und wodurch denn natürlich die Begeisterung der Ausführenden wie die Empfänglichkeit des Publicums momentan wenigstens beeinträchtigt ward. War doch schon vorher eine unangenehme Störung durch den von oben herab in den Saal hereindringenden Regen (sollte man's glauben?) veranlasst worden. — Dies beiläufig! — Horn, Oboe und Clarinette zeichneten sich in ihren einzelnen Solostellen sehr vortheilhaft aus; nur hätten wir für die beiden letztgenannten Instrumente eine gleichmässigere Stimmung gewünscht; in den Unisono- oder Octavengängen derselben kamen manche scharfe Dissonanzen vor. *Wise.*

Leipzig, den 21. December 1845. Zehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 17. December. — Symphonie von *G. Onslow* (A dur). — Scene und Cavatine aus Ernani von *Verdi*, gesungen von Miss *Dolby*. — Fantasie über schottische Lieder für Violoncelle von *Kummer*, vorgetragen von Herrn *Drechsler*, herzogl. Dessauischem Kammermusikus. — Zwei Quintette aus Così fan tutte von *Mozart*. — Musik zu Goethe's Egmont von *L. van Beethoven*, mit verbindendem Gedicht von *Mosengeil*. —

Seitdem sich unter den Tonsetzern der Gegenwart wieder eine Hinneigung zur Composition von Symphonien zeigt, sind *Onslow's* Werke dieser Gattung vom Concertrepertoir immer mehr und mehr verschwunden. Bei uns in Leipzig namentlich hat man von Seiten der Concertdirection zunächst den Zweck im Auge behalten, neben den Symphonieen der Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven auch die jüngsten Erzeugnisse, nicht nur der jetzt lebenden Meister, sondern auch neu aufgetretener junger Componisten dem Publicum vorzuführen, ein Verfahren, das wir an und für sich um des Interesses willen, welches die Musterwerke jener Kunstheroen einerseits und die Bekanntschaft mit den Bestrebungen der Gegenwart auf der anderen Seite einzuflössen geeignet sind, um so mehr billigen, als damit zugleich der deutschen Musik ihr unbeschränktes, volles Recht widerfährt. Dass jedoch darüber auch die tüchtigen Werke ausländischer Meister nicht vergessen und vernachlässigt werden, bewies die Aufführung der A-dur-Symphonie von *G. Onslow*, einem Componisten, der sich durch mehrere Symphonien, be-

sonders aber durch seine zahlreichen und trefflichen Quartette und Quintette für Streichinstrumente auch in Deutschland Anerkennung und Ruf erworben hat. Der Raum gestattet nicht ein specielles Eingehen auf dieses schöne Musikstück, das sich besonders durch Leben und Grazie auszeichnet; nur so viel sei hier bemerkt, dass die Ausführung eine durchaus gelungene und die Aufnahme von Seiten des Publicums eine höchst günstige war.

Der Italiener *G. Verdi*, der jetzt mit seinen Opern auf den Theatern seines Vaterlandes eine nicht unbedeutende Rolle spielt, ist uns Deutschen mit wenigen Ausnahmen noch eine unbekannte Grösse; auch in Leipzig ist noch keine seiner Opern zur Aufführung gekommen. Ob das hiesige Publicum dies zu bedauern Ursache hat, darüber lässt freilich ein einziges Solo aus einem dieser Werke nicht genügend urtheilen; aber, ohne voreilig zu sein, kann und muss Referent doch offen gestehen, dass er sich mit der einmaligen Begegnung des Herrn *Verdi* gern begnügt und nach Erneuerung der Bekanntschaft kein besonderes Verlangen trägt. Die erwähnte Arie aus „Ernani" ist eben ein Musikstück, wie sie aus der Fabrik der neu-italienischen Maestri dutzendweise hervorgehen, und welche alle einander ähnlich sind, wie ein Ei dem anderen, nach der bekannten, genugsam abgenutzten Schablone gearbeitet, über welche jene Musikmaler aus ihren Farbentöpfen die wenigen Farben, die ihnen zu Gebote stehen, wohlgemuth hinstreichen, dabei aber nicht vergessen, einen Rouladen- und Cadenzenüberguss darüber zu ziehen, der den Vortragenden hinlängliche Gelegenheit bietet, mit Bravour und Fertigkeit zu glänzen. Miss *Dolby* sang diese Arie gewandt, und, wenn auch nicht in Bezug auf den Ton ihrer Stimme (der diesmal wieder etwas weniger angenehm und edel klang), doch rücksichtlich der Coloraturen sehr graziös!

In Herrn *Drechsler* haben wir schon früher einen sehr braven Violoncellisten kennen gelernt. Auch in diesem Concerte bewährte er sich als ein solcher, besonders durch einen schönen, gesangreichen Ton und eine geschickte und fertige Behandlung seines Instruments. An seinem Vortrage möchten wir eine zu geringe Schattirung, zu wenig Wärme tadeln, wodurch er uns die eben genannten Vorzüge seines Spiels etwas zu beeinträchtigen schien. Die *Kummer*'sche Composition — obwohl im Grunde weiter nichts, als eine mit modernen Floskeln ausgeschmückte Umschreibung einiger reizender schottischer Melodien, z. B. Robin Adair, Charlie is my Darling etc. — ist doch ein zur Ausführung in grösseren Cirkeln passendes Stück, welches gut wirkte und dem Vortragenden viel Beifall erwarb.

Ueber die Ensembles aus „Così fan tutte" (Quintett: „Sento o Dio," Chor: „Bella vita militar," und Quintett: „Di scrivermi ogni giorno" — gesungen von den Damen *Dolby* und *Schwarzbach*, den Herren *Meyer*, *Kindermann* und *Pögner*, und dem Thomanerchore) bedarf es hier nicht eines Wortes. Die ewig jugendliche Musik Mozarts ward zur allgemeinen Befriedigung der Zuhörer schön executirt. Unserm Gefühle nach möchten wir nur meinen, dass die Tempi etwas zu sehr beeilt worden seien; doch — Mendelssohn dirigirte, und vor dieser Autorität bringen wir gern und mit Freuden unsere bescheidenen Zweifel zum Schweigen.

Der Eindruck, welchen Beethoven's Musik zu „Egmont" hinterliess, war ein so tiefer, wie er dieser meisterhaften Tonschöpfung niemals fehlen wird. Je grösser und unvermeidlicher die Hindernisse sind, welche bei der Aufführung des Göthe'schen Trauerspieles im Theater der ungetheilten Aufmerksamkeit des Hörers und daher auch der vollständigen Wirkung der Composition im Wege stehen, desto dankbarer ist die Idee *Mosengeil's*, die einzelnen Theile der letzteren durch erläuternde und die Handlung des Stücks andeutende Gedichtstrophen zu verbinden, so wie die sinnige und wahrhaft poetische Ausführung derselben anzuerkennen. Ihr verdanken wir den wiederholten Genuss, Beethoven's erhabene und ergreifende Musik im Zusammenhange ausserhalb des Theaters zu hören. Herr *Wagner*, ein geschätztes Mitglied unseres Stadttheaters, sprach die *Mosengeil*'sche Dichtung ausdrucksvoll; über das Specielle seiner Leistung zu berichten, ist weder Beruf des Referenten noch der Tendenz dieses Blattes angemessen. Die musikalischen Partieen des Ganzen wurden von *Mendelssohn* trefflich geleitet und von dem Orchester so schön, wie wir es von ihm gewöhnt sind, ausgeführt. *L. R.*

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

1) Spanien.

Madrid. Die hiesige musikalische Zeitung (Iberia musical) zeigt seit einigen Monaten den grössten Eifer, eine Nationaloper zu stiften. Nebst den bereits vorhandenen neueren spanischen Maestri: Carnicer, Saldoni, Cuyas, Eslaba, Flovira, Piqué, Porcel ist diesen Sommer ein nageineuer in der Person des Herrn Joaquin Espin y Gallien, Redacteurs besagter Zeitung, entstanden. Er komponirte die spanische Oper *Padilla ó el asedio de Medina*, wovon ein Act zu seinem Vortheile auf dem Teatro del Circo gegeben wurde, und worin die Ober-Rossi sich durch gute spanische Aussprache besonderen Beifall erwarb. Ihr zur Seite sang Tenor Tamberlik und Bassist Barba. Von der Musik ist nichts besonders Lobliches zu vermelden. M. Saldoni liess bei dieser Gelegenheit Stücke aus seiner Oper Boabdil hören. — Den Lesern d. Bl. ist übrigens bekannt, dass diese Ober (Meyer) eine Böhmin und gute Sängerin ist und bereits auf mehreren Theatern in Italien, auch in Süd-Amerika, namentlich in Havanah, als Prima Donna gute Aufnahme fand. Eben in letzter Stadt machte sie die Bekanntschaft des Maestro Rossi, wo sie Beide vom gelben Fieber ergriffen, sich einander pflegten und mit hergestellter Gesundheit einander heiratheten.

Die Lucia mit Tenor Tamberlik verschwand bald, weil man Moriani noch in sehr gutem Andenken hatte. Der aus Italien zurückgekehrte Bassist Salvatori debutirte mit dem besten Erfolge in Verdi's Due Foscari (S. ist hier sehr beliebt); die Ober und Tamberlik theilten mit

ihm den Applaus. In Donizetti's sehr wenig sagender Adelia, mit eingelegten Stücken von Coppola und Persiani(!), debutirte die Albertini mit ziemlich lauer Aufnahme. Ausser Tamberlik sang der französische Bassist Euzet darin.

(Teatro de la Cruz). Dies Theater wurde am 10. September abermals und zwar mit Verdi's Giuramento eröffnet, worin die Bartolini-Raffaeli ziemlich, die Gambia recht gut sang, Tenor Guasco gar wenig bei Stimme, und der spanische Bassist Calvet zu sehr Anfänger war. Im Ernani, wo die Bassisten Ferri und Becerra wirkten, ging es besser.

Für das im nächsten Frühjahre zu eröffnende neue Theater, das an Grösse und Pracht alle spanischen Theater übertreffen wird, ist dem Vernehmen nach die Tacchinardi, Tenor Salvi, Bariton Ronconi (Giorgio) und Bassist Marini engagirt.

Barcelona. (Teatro de la Cruz.) Die hiesigen Sommeropern waren Verdi's Due Foscari, Donizetti's Elisir d'amore und Ricci's Chi dura vince, worin die Cattinari, Tenor Milesi, die Bassisten Superchi und Novelli mehr oder weniger glänzten. Ein ganz neuer spanischer Maestro, Namens Edoardo Dominguez, liess im September seine erste neue Oper La dama del castello, ovvero i Fidanzati hören, die allen andern seiner neueren Collegen in Italien nicht nachsteht und starke Aufmunterung fand.

(Teatro nuevo.) Donizetti's Pia di Tolomei mit der Di Franco, der Rusmini-Solera und den Herren Solieri und Arati fand, der Musik wegen, eine laue Aufnahme. Meyerbeer's am 7. September zum ersten Male mit grosser Pracht gegebener Roberto il diavolo erregte einen Fanatismo.

Ronconi (Giorgio) gab hier auf seiner Durchreise eine musikalische Academie mit vielem Beifall.

Cadix. In der Beatrice di Tenda war die Bartolini-Raffaeli vortrefflich, die Pozzi und Tenor Zoboli gut, Bassist Sermattei so so. Auch der im August gegebene Ernani von Verdi, sammt den beiden Bassisten Sermattei und Casanova, fand starken Beifall. Im September debutirte die Caspari in Donizetti's Maria di Rohan und in Verdi's Nabucodonosor mit Erfolg.

Granada. Sowohl in der Lucrezia Borgia als in der Lucia und Norma trugen die beiden spanischen Prime Donne Cristina Villó-Ramos und Amalia Mayquez den Preis davon. Auf Letztere wurden in der Lucrezia, als Orsino, sogar Gedichte gemacht. NB. Es gibt noch andere spanische Sängerinnen Villó: Matilde, Carlota und Elisa, von denen, so viel mir bekannt ist, Erstere die Schwester der Cristina, der bravsten von Allen, ist.

Santiago labte sich an Donizetti's Belisario, Ricci's Prigioni und Rossini's Barbiere di Seviglia. Die Pelizzari mit hohem Sopran (tiple agudo) und trefflichem Vortrag (ejecucion esmerada) war der Liebling, nach ihr Bassist Cavaletti, Tenor Carlos Sentiel und die Comprimaria Muñoz (Amparo, nicht mit der Amalia dieses Namens zu verwechseln).

Tarragona gab im August die Oper Rosmonda in Ravenna vom spanischen Maestro Porcel, die Furore machte, in ihr die Mas-Porcel, die Herren Planol und Devesa; im September die Lucia, die Saffo und den Nabucodonosor mit gutem Erfolge.

Valencia. Die Villó-Ramos (s. Granada) war hier ausgezeichnet in Bellini's Puritani. Die Bassisten Natali und Santarelli befriedigten weit mehr, als Tenor Hordan.

Valladolid. Der russische Pianist Glinka war hier im Juli angekommen.

Vittoria gab am Meisten den Elisir d'amore, weniger die Lucrezia und Lucia, noch weniger die Norma und Barbiere. Die Muñoz (Amalia) gefiel mehr, als der etwas kalte Bassist Barba.

Zaragoza. Die Giovanella-Biava entzückte hier Alles in Bellini's Beatrice di Tenda.

2) Brasilien.

Rio Janeiro. In dieser Hauptstadt wirken dermalen in der italienischen Oper die Prime Donne Candiani, Delmastro, Lipparini, Ricci; Tenor Graziani (Angelo); die Bassisten Graziani (Mariano), Ricci, Fiorito. — Vacant sind: die Prime Donne Galvani, Buffo Vaccani und Bassist Rebus.

Bahia. Die Tassini-Mugnai machte im Juni Furore als Rosina im Barbiere di Seviglia. Das hiesige Diario sagt: Alles sei bei ihr raffinirt, Stimme, Action, Gesangsmanieren, und macht selbst folgende Verse auf sie:

Es a rival de Venus ou belleza,
Es a filha de Apollo nos cantos.

Tenor Mugnai, Bassist Guido und Buffo Ronchetti machten ihre Sache recht brav.

Der arme Buffo Angelo Boccomini, bei einem Spaziertritte verunglückt, ist mit Tod abgegangen, und hinterlässt eine Wittwe (die Virginia Reali Bonomini, die im Frühling hier in den Capuleti gesungen) und einen Knaben. Hiesige Wohlthäter haben für sie eine Sammlung von 18000 Franken gemacht.

Fernambuco besitzt dermalen sogar zwei italienische Sängergesellschaften, die um das so eben zu eröffnende neue Theater concurriren.

3) Aus anderen Ländern.

Algier. Mit Ankunft des Tenors Lattuada ging hier die italienische Oper etwas besser. Er sang im Elisir mit der Rapazzini, dem Buffo Rossi und Bariton Pauli; in der Norma mit der Ranzi und Rapazzini (dieser Pauli ist ein Schüler Cherubini's.) Beide Opern gefielen mehr, als Verdi's Nabucodonosor.

Antwerpen. Die Gesellschaft von Brüssel, (s. d. vorigen Bericht) setzte hier dieselben Vorstellungen fort.

Avignon und *Chambery.* Die Gesellschaft von Genf (s. d. vorigen Bericht) gab hier die nämlichen Opern.

Bona (Africa). Die Theaterimpresa für die drei Sommermonate übernahmen einige reiche Herren dieser Stadt, und übergaben die Leitung davon dem Buffo Mantegazza. Die Gesellschaft war: die Cavedoni-Magnelli, die Lagomarsini, die Brunetti; die Tenore Comassi und Brambilla; Bassist Magnelli und benannter Buffo. Es war vorauszusehen, dass eine solche zahlreiche Gesellschaft hier nicht fortkommen kann, und da benannte Impresa in ihren Zahlungen nicht pünktlich war, so

wollten die Sänger nach drei gegebenen Vorstellungen ihre Leistungen nicht fortsetzen, sagten sich von ihren Verbindungen los und zerstreuten sich. Das Ehepaar Magnelli und Tenor Comassi gingen nach Italien zurück.

Bukarest. Die rühmlich bekannte Sängerin Carl hat die Impresa des italienischen Theaters dieser Hauptstadt für künftigen Herbst und Winter übernommen und die Sängergesellschaft durch die Singemeisterin Cornega zu Mailand engagiren lassen.

Constantinopel. Die einst berühmte, nun fertige Sängerin Ronzi machte hier Furore in Donizetti's Gemma di Vergy. In der Gazza ladra und Roberto d'Evreux sang die Bonetti. Tenor Zilioli und Bassist Polazi gefallen ebenfalls.

Marseille. Die italienische Oper machte hier verwichenen Sommer Epoche, und in Italien für ziemlich mittelmässig geltende Sänger wurden hier vergöttert. So die Derancourt in Rossini's Otello, wo Castellan den Rodrigo sang. Die schöne Irländerin Hayez war eine vortreffliche Lucia und Lucrezia. Die Fodor entzückte als Norma, Alizard als Mosé, Luisa als Belisario, die Viola als Abigaille in Verdi's Nabucodonosor. Die Stagione begann am 3. Juli und endigte am 6. August.

New-Orleans. Die italienische Oper ist bereits einheimisch in den Vereinigten Staaten, und die Borghese (Bourgeoise) ihre Malibran. In Gesellschaft des Tenors Perozzi, des Baritons Tonati und des Bassisten Gandi sang sie hier vorigen Frühling in der Lucia, Lucrezia, Sonnambula, Gazza ladra, Barbiere, Elisir und Pirata. Nach dem Daily Picapune vom 24. Juni ging die Gesellschaft nach Mexico.

Odessa (Ende August). Die Lucrezia Borgia hat ausserordentlich gefallen. Die Secci-Corsi = Protagonistin, die Sbriscia = Orsino, Tenor Ramoni = Gennaro und Berlendis — Duca.

Oporto. Die Rocca-Alessandri, Tenor Confortini, Bassist Manzocchi und Buffo Montemerli gaben hier mit gutem Erfolge die Lucia, Lucrezia, Saffo, den Elisir und Ernani.

Valparaiso (Chili). Ein hiesiger italienischer Kaufmann, Namens Pietro Alessandri, liess eigens ein Theater, de la Victoria genannt, bauen. Die von Sant Jago angekommene italienische Operngesellschaft (die Rossi, die Altistin Pantanelli, Tenor Zambaiti, die Bassisten Ferretti und Marti sammt Buffo Lanza) gaben bereits seit vorigem Winter ein Schock Opern von Rossini, Donizetti, Bellini, Ricci etc.

Aus Lemberg. Ernst, der Gefeierte, hat uns wieder verlassen, der unser Publicum in mehreren Concerten zu einem Enthusiasmus hinriss, wie man hier selten erlebte. Er spielte in vier Concerten im hiesigen Theater, natürlich bei überfülltem Hause, ausserdem in einem Concerte für die Armen und in einem andern, dem Abschiedsconcerte des Herrn *Seymour Shiff* aus London (?) aus Gefälligkeit für den Concertgeber. Etwas Neues über das Spiel *Ernst's* sagen zu wollen, würde schwer sein, denn die Kritik hat sein elegantes, schönes Spiel schon nach allen Seiten hin zu beleuchten und zu deuten gesucht. Jeder, der unsern trefflichen Landsmann *Lipinski* bei seinem frühern Aufenthalte in Lemberg gehört hatte, lauschte mit um so gespannterer Aufmerksamkeit dem wunderbar schönen Gesange *Ernst's*, und es liess sich Jedermann gestehn, dass jeder dieser zwei Virtuosen nur eben in seiner Originalität aufgefasst und verstanden sein will. Noch tont in meinen Ohren die seelenvolle, schmerzathmende Weise der „Elegie" wieder und ich fühle, wie jeder dieser Töne das Herz leise durchbebt. Nur Eins mochte vielleicht bei diesem schönen Tongemälde stören, ich meine die Begleitung des Piano, die Herr *Shiff* übernommen hatte. Da mir die Pianofortestimme nicht vorliegt, so komme ich in Verlegenheit, ob ich die Leere derselben dem Begleitenden oder dem Arrangement selbst beimessen soll. Der „Carneval von Venedig" war auch hier die Pièce, die den grossen Haufen herbeilockte und deshalb in keinem Concerte fehlen durfte. —

Während *Ernst's* Auftreten gab auch die Sängerin Madame *Ronzi*, Lemberg bei ihrer Rückreise von Moskau und Odessa berührend, zwei Concerte im Musikvereinssaale, die man bei den hiesigen Verhältnissen als glänzend bezeichnen kann. Einst einer der ersten Sterne am musikalischen Himmel, bewundert man heute an den Ueberbleibseln, welche Madame *Ronzi* aus einer schönen Vergangenheit gerettet hat, die Grossartigkeit einer Schule, die selbst bei weniger Frische der Stimme den gehörigen Eindruck nicht verfehlte. Die feinen Schattirungen in den improvisirten Cadenzen, die nur einen so tüchtigen Musicus, wie unsern Herrn Dr. *Pigtkowski* nicht in Verlegenheit bringen konnten, waren überraschend, und der rauschende Beifall blieb nicht aus. Herrn Dr. *Pigtkowski* an jenen Abenden wieder als Musikdirector im Musikvereinssaale zu erblicken, verursachte jedem ächten Musikfreunde die herzlichste Freude. Die gediegene Musik findet in ihm den eifrigsten Förderer, und darum wird auch Jedermann dem Vorstande des galizischen Musikvereins es freudigen Dank wissen, wenn Herr Dr. *Pigtkowski*, der seine Tüchtigkeit und Umsicht so oft bewahrt hat, diesem Vereine wieder als Musikdirector zugeführt wird. —

Herr *Seymour Shiff* trat hier in einigen Concerten als Pianist, jedoch mit wenig Glück, auf. Es ist nicht in Abrede zu stellen, dass Herr *Shiff* als Claviervirtuos, wie als Componist nicht unbedeutend ist; nur ist ihm der gute Rath zu geben, als Mensch mit etwas mehr Bescheidenheit und weniger Ueberschätzung seiner Leistungen aufzutreten, vielleicht gelingt es ihm dann anderwärts — wie ich höre, ist das Ziel seiner Reise Wien — mehr Anerkennung zu erlangen. —

Ich kann diesen Bericht nicht schliessen, ohne noch von einem schönen Talente zu reden, das sich zur Freude jedes wahren Musikfreundes wieder mehr zu regen beginnt, ich meine unseren wackeren Pianisten *Kessler*, der Musikwelt schon hinreichend durch seine schönen Etuden bekannt, (die bei Haslinger in Wien in 4 Cahiers erschienen sind), denen sich andere Compositionen würdig anreihen. Ich nenne hier nur: 6 Bagatelles Op. 27. — 3 Nocturnes Op. 28. — 3 Bagatelles Op. 29. — 3 Bagatelles Op. 30. — 24 Préludes Op. 31. — Variations sur un thème des Puritains de Bellini Op. 32. —

(Zu No. 52.)

Und das Traumbild verschwand — Der Umarmung liebender Schwestern
War sie wiedergegeben, den Freudenthränen der Mutter,
Und dem liebenden Blick des einsamklagenden Jünglings.
Aber sie kannte nicht mehr der Sehnsucht schweigende Klage,
Und die irrdische Liebe war ihrem Herzen erloschen.
Heiliger Demuth voll, schlug sie die sehnenden Blicke
Schmachtend auf zu den Harmonieen der höheren Sphären;
Dann erst war ihr die Brust von süsser Regung erfüllet,
Wenn der Begeisterung Flug sie zu den Räumen des Himmels
Magisch erhob, und in ihr die göttlichen Weisen erklangen,
Die kein Bildner den Sinnen rief mit bewegenden Händen.
Aber sie lehrte den Ton in neue Formen zu fassen,
Ihn, der mit hoher Gewalt das Reich der Klänge durchschreitend,
Grosse Gefühle nur und ernste Gedanken beseelet,
Und, nachbildend den Sphärenchoral der hallenden Schöpfung,
In den Tönen verweilt der heiligen stillen Betrachtung.
Als vom Odem geschwellt des tiefaufrauschenden Windes
Sich das Wundergebäu darstellt den staunenden Blicken,
Rührte mit mächtiger Hand sie zuerst die tönenden Tasten,
Zog der Register Gewalt aus den geordneten Fugen,
Und begann das harmonische Spiel der hohen Akkorde.
Siehe, da wähnte die Schaar die Harfen der Engel zu hören,
Und die Chöre des Himmels. Anbetend sank die Gemeine
Vor dem Erhabenen nieder, der aus des Organons Tiefen
Feyerlich sprach, und die Herzen erhob zu schweigender Andacht.

C. Schreiber.
Dr. d. Ph.

Nachrichten.

Berlin, d. 15ten Febr. Ich habe den vorigen Monat ohne Bericht verlaufen lassen, weil in demselben allzuwenig zu berichten war; der gegenwärtige ist desto reicher, und darum will ich ihn nicht ganz zu jenem kommen lassen. Im Januar ist kein einziges Konzert gewesen, ausser denen zu anderer Zeit genannten abonnirten, denen bey dem Herrn Minister von Schrötter, und denen im Kassino, von welchen jene gewöhnlich alle vierzehn Tage, diese alle Wochen, aber nur für eingeladene Gäste oder geschlossene Gesellschaften gegeben werden. Auch das Nationaltheater hat keine musikal. Neuigkeit dargeboten. Von Sarti's Oper und dem dazu gegebenen Ballet auf dem grossen königl. Theater hat Ihre Zeitung schon von einem Andern Nachricht erhalten; ich überlasse demselben Kunstkenner, sich auch über Righini's Werk ausführlich und lehrreich zu verbreiten, und erlaube mir nur einige Anmerkungen. Der Zauberwald oder das befreyete Jerusalem wurde den 24sten zum erstenmale gegeben. Das Gedicht stehet in der That einzig da, und der königl. Hofpoet, Hr. Filistri, der doch schon oft bewiesen hat, was er alles in Eine Oper zusammenzupacken vermag, übertrifft sich selbst hier. Die beyden Akte stellen zwey ganz von einander getrennte Handlungen dar, von denen man jede, nach Belieben, einzeln hinnehmen kann, ohne etwas Beträchtliches zu vermissen u. dgl. Die häufigen Verwandlungen der Dekorationen und der handelnden Personen, besonders aber der Zauber der Righinischen

die lieblichen Erzeugnisse einer frischen Fantasie, voll poetischen Hauches und voller Originalität. Nur die liebenswürdigste Bescheidenheit konnte diesen achtbaren Künstler bewegen, bisher in Veröffentlichung seiner Compositionen so zögernd zu sein. Mit Vergnügen mache ich daher die Musikwelt auf einige Compositionen aufmerksam, die in Kürze mit prachtvoller Ausstattung erscheinen werden, nämlich: Etude de concert Op. 39. — 3 sensues fugitives Op. 38. — Grande Sonate pour Pianoforte Op. 42. Die Concertetude spielte der Componist bereits im Jahre 1841 hier öffentlich mit grossem Beifalle. Erst kürzlich erschienen von demselben Componisten in dem jungen Verlage des J. W. Pohlig in Leitmeritz: 6 Lieder für eine Singstimme Op. 22. — 6 geistliche Lieder für eine Singstimme Op. 33. und eine kleinere Piece: Mazure et Valse. Ich hoffe mir den Dank jedes Musikfreundes zu erwerben, wenn ich auf diese vortrefflichen und gediegenen Compositionen aufmerksam mache. — . —

Zum Titelkupfer.

Dem wohlgetroffenen Portrait, welches wir an die Spitze des 47. Jahrganges dieser Zeitung stellen, fügen wir folgende kurzen biographischen Notizen bei.

Niels W. Gade ist der Sohn eines Instrumentenmachers in Copenhagen und am 22. October 1817 daselbst geboren. Schon in seiner frühen Jugend fühlte er eine entschiedene Neigung zur Musik, und nach einer zunächst oberflächlichen Unterweisung auf dem Pianoforte, der Violine und der Guitarre gelang es ihm erst später, den gediegenen Unterricht tüchtiger Musiklehrer zu erhalten, durch den er bald so weit gebracht wurde, dass er als Violinist in die königliche Kapelle seiner Vaterstadt eintreten konnte. Mit Eifer wendete er sich nun auch der Composition zu und leistete bald darin so Gelungenes, dass im Jahre 1841 der von dem Copenhagener Musikvereine ausgesetzte Preis nach dem Ausspruche der Preisrichter *L. Spohr* und *Fr. Schneider* seiner „Nachklänge von Ossian" betheilten Ouverture ertheilt wurde. Diese Auszeichnung lenkte die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publicums Copenhagens auf ihn; von seinem kunstsinnigen Könige erhielt bald darauf der junge, strebende Componist ein ansehnliches Reisestipendium, um im Auslande sein Talent weiter auszubilden. Der Beifall, den unterdessen die genannte Ouverture in Leipzig gefunden hatte, und das überaus günstige Urtheil, welches der damals die dasigen Abonnementconcerte leitende *Mendelssohn Bartholdy* über eine von Gade eingesendete, mit wahrem Enthusiasmus aufgenommene Symphonie (Nr. 1. C-moll) fällte, waren wohl die nächste Veranlassung, dass er im Herbst 1843 sich nach Leipzig wendete, wo er den darauf folgenden Winter zubrachte. Im Frühjahr 1844 begab er sich nach Italien, kehrte im Herbst desselben Jahres nach Leipzig zurück, und übernahm daselbst, während Mendelssohns Verweilen in Berlin und Frankfurt a. M., die Direction der Gewandhausconcerte. Den Sommer 1845 hat er in seiner Heimath verlebt und steht jetzt im Vereine mit Mendelssohn wiederum an der Spitze des Leipziger Concertorchesters. — Seine trefflichen Leistungen als Componist und Dirigent sind bereits in verschiedenen Zeitschriften, auch in diesen Blättern, gewürdigt worden; jedenfalls werden seine Compositionen, in je weiteren Kreisen sie zur Aufführung gelangen, desto sicherer die Anerkennung finden, die sie in Wahrheit verdienen.

Hier möge nur noch ein möglichst vollständiges Verzeichniss seiner sämmtlichen bisher erschienenen oder nächstens erscheinenden Werke einen Platz finden.

*) Op. 3. Sange af Agnete og Havemanden, dramatisches Gedicht von Anderson, mit Pianof. Copenhagen bei Lose und Olsen. 15 Ngr.

Op. 4. Nordiske Tonebilleder, Fantasie für Pianof. zu 4 Händen. Ebendaselbst. 17½ Ngr.

Op. 5. Erste Sinfonie in C-moll. Leipzig, bei Fr. Kistner. Partitur 5 Thlr. Orchesterstimmen 6⅔ Thlr. Arrangirt zu 4 Händen 2½ Thlr.

Op. 6. Sonate in A. für Pianof. und Violine. Leipzig bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 20 Ngr.

Op. 7. „Im Hochlande." Ouverture in D., Leipzig bei Fr. Kistner. Für Orchester 2 Thlr. 20 Ngr. Arrangirt zu 4 Händen 25 Ngr.

Op. 8. Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncelle in E-moll (noch unter der Presse bei Breitkopf und Härtel).

Op. 9. Neun Lieder im Volkston für 2 Soprane mit Pianof. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 20 Ngr.

Op. 10. Zweite Sinfonie in E. Ebendaselbst. Für Orchester 6 Thlr. arrangirt zu 4 Händen 2 Thlr. Die Partitur in Abschrift 8 Thlr. netto.

Op. 11. Vierstimmige Lieder für Männerstimmen (noch unter der Presse bei Breitkopf und Härtel).

Ohne Angabe der Opuszahl erschienen, nach chronologischer Ordnung:

Napoli, ein Ballet; zweiter Act. Copenhagen, bei Lose und Olsen. (Den ersten Act componirte Hellsted, den dritten Act Paulli.)

Nachklänge von Ossian. Ouverture in A moll, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Für Orchester 2⅓ Thlr. Arrangirt zu 4 Händen 22½ Ngr.

Danske Sange. 2 Hefte. Copenhagen, bei Lose und Olsen.

Frühlingsblumen, für Pianof. Ebendaselbst. 10 Ngr.

Scandinavische Folkesange, arrang. für Pianof. Ebendas. 1 Thlr.

Farv lille Grete, für eine Singstimme mit Pianof. Ebendas. 5 Ngr.

Ausserdem erschienen zu verschiedenen Zeiten mehrere Lieder und kleinere Pianofortestücke in dem von Gebauer in Copenhagen herausgegebenen, periodisch erscheinenden „Singvogel."

*) Op. 1. ist eigentlich die mehrerwähnte Ouverture „Nachklänge von Ossian." Op. 2. eine weht für die Veröffentlichung bestimmte Composition.

Feuilleton.

Der Bau der neuen Orgel in der Kirche zu St. Eustache in Paris, nach dem bekannten Brande der früheren, hat bereits begonnen. Das neue Werk wird weit grösser, als das frühere, und soll 90 Register erhalten, die durch Anwendung des Barker'schen Mechanismus die Wirkung von 150 erreichen. (Die grösste bis jetzt existirende Orgel soll die in der Michaeliskirche zu Hamburg sein; sie hat 88 Register.)

Der bekannte *Urhan*, Mitglied des Orchesters der grossen Oper zu Paris, ist, 56 Jahr alt, in Belleville gestorben. Er war der erste Bratschist seiner Zeit und ein sehr tüchtiger Musiker, zugleich aber auch sehr fromm, so dass er im Orchester nie einen Blick auf die Bühne warf und in den Zwischenakten häufig religiöse Schriften las.

Gyrowetz (Hofkapellmeister zu Wien) schreibt an einer Selbstbiographie.

Der Tenorist *Schmidt*, früher in Leipzig, ist in Detmold — Fräul. *Steydler*, früher ebendaselbst, in Köln — Fräul. *Grünberg* aus Leipzig in Breslau angestellt worden.

Schauspieldirector *Röder* in Nürnberg erhielt zu seinem Namenstage, den 19. October, von den Mitgliedern seiner Bühne einen schönen silbernen Pokal.

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main hat seinen siebenten Jahresbericht an den dortigen Liederkranz erstattet. Unter der Einnahme des Jahres ist namentlich bemerkenswerth die Summe von 157 Fl. 5 Kr. vom Pfarrer Sprüngli in Thalwyl: es sind hiermit die 1000 Fl. erfüllt, welche derselbe aus dem Ertrage seiner Quartettsammlung für die Stiftung bestimmt hatte. Ferner 88 Fl. 23 Kr. von Moscheles, als Ertrag einer seiner Compositionen; 160 Fl. 20 Kr. von *Carl Perabeau* in Newyork gesendet als Weihnachtsgabe von fünfundzwanzig Deutschen und einem Amsterdamer; 72 Fl. 24 Kr. Reinertrag einer Theatervorstellung in Frankfurt. — Das Activvermögen der Stiftung beträgt jetzt 17,789 Fl. 24 Kr., hat sich also seit dem vorigen Jahre um 854 Fl. 2 Kr. vermehrt. — Das dem ersten Stipendiaten *J. J. Bott* aus Kassel verliehene vierjährige Stipendium ist abgelaufen, und es ist zur Bewerbung um dasselbe Termin ausgeschrieben. — Uebrigens scheiden jetzt aus dem Verwaltungsausschusse zwei Mitglieder, die Herren Dr. *Gür* und *Friedrich Schneider*, aus, und es werden an ihrer Stelle zwei Andere von Liederkranze gewählt.

Die Königin Mutter von Neapel, Maria Isabella, ist zum Mitgliede der Academia di Sta. Cecilia in Rom ernannt worden.

Im December fand zu Paris zum Besten der Association des artistes-musiciens eine grosse Verlosung statt. Unter den Gewinnen befanden sich zwei Pianoforte, ein Streichquartett, eine Anzahl Saxhörner, ein Harmonium, eine kostbare Flöte; ferner Partituren von Beethoven, Haydn, Mozart, Lesueur, Halevy, Donizetti u. A. m. Der Preis des Looses war ein Frank. — Es versteht sich, dass die Gewinne von ihren früheren Besitzern unentgeltlich geliefert, resp. gefertigt worden waren.

Das Stadttheater in Glasgow ist ein Raub der Flammen geworden.

Am 2. December starb zu Bergamo, 82 Jahre alt, *Simon Mayr*, Kapellmeister der Kirche Sta. Maria Maggiore. In Mendorf bei Ingolstadt geboren, wurde er bereits 1802 Kapellmeister zu Bergamo, und stiftete daselbst die Unione filarmonica. Seine Werke, namentlich Opern, sind sehr zahlreich. — Unter Andern hat er zuerst Musikfeste nach deutscher Art in Italien eingeführt. Vgl. hierüber Jahrg. 1835. S. 99. 1836. Seite 93 dieser Blätter, welche überhaupt *M.* sehr oft zum Gegenstande ihrer Besprechungen gemacht haben. Seine Biographie und ein Verzeichniss seiner Werke findet sich bereits Jahrg. 1816, S. 493 fg.

Die bekannte Romanzencomponistin Demois. *Loïsa Puget* zu Paris hat sich mit dem Dichter *Gustav Lemoine* verheirathet.

Bitte.

Der Unterzeichnete ersucht die verehrlichen Redactionen musikalischer und anderer Zeitschriften, die geneigt sein möchten, von seinem bei *Schuberth und Comp.* in Hamburg und Leipzig erscheinenden Werke „Album espagnol," Op. 61, für Gesang und Piano (ein- und zweistimmig) in der Weise Notiz zu nehmen, dass es in ihren resp. Blättern beurtheilt würde: gütigst mit dieser Begünstigung zu warten, bis das *ganze* Opus, *zwölf Nummern in vier Heften*, und circa zwanzig Musikbogen (Notenlinien) umfassend, *complet* erschienen sein wird. Der resp. Herr Verleger hat wieder in seinem, auch im Interesse des Autors gehandelt, das obbenannte Werk von vorn herein in *einzelnen* Heften herauszugeben, und namentlich ist von Seiten der Kritik wohl nur dann eine besondere Aufmerksamkeit für das Album espagnol zu erwarten, wenn es als ein *Ganzes* vorliegt, da der unterzeichnete Componist in demselben vorzugsweise und durchweg ein *nationelles Colorit* anstrebte, das den beiden ersten Heften in geringerem Grade (der Poesien wegen) zu verleihen war, als den beiden letzten.

Berlin, December 1845. *Truhn.*

Ankündigungen.

Neue werthvolle musikalische Compositionen,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen *Buch- und Musikhandlung* in *Berlin* erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr. Ngr.
Airs nationaux — Nationallieder, leichtarr. f. Piano v. Wagner. No. 6. Rothe Sarafan, Ça ira, *Berger*'s spanische Hymne, Lützow's wilde Jagd v. *Weber*, Borussia v. *Spontini*, Marseillaise..... à —	7½
Berlini, 23 Caprices-Etudes p. Piano. Op. 94. 2 Liv. à —	17½
Canthal, Marsch und Galopp f. Piano: Preussens Farben. Mein Gruss an Potsdam. Op. 101. 7½ Sgr., für Orchester..... 1 —	
Danse, Husaren- u. Panduren Polka f. Pfte 3 Ngr. f. Orch. —	15
Damcke, 4 Melodies p. Piano. Op. 26..... —	20
Dammas, 4 Gesänge v. *Ruckert* u. *Pruts*. Op. 13. —	15
David, Fél., L'Absence p. Piano..... —	15
Döhler, 3 Valses brillantes p. Piano. Op. 58..... 1 —	
— — Transcriptions faciles p. Piano. Op. 45. 50. 56. Brillante Polka, Hidalgo, Le Zingaro, Carlotta-Polka, Elisa-Polka..... à —	10
Ghys, le Mouvement perpetuel p. Violon. Op. 36. av. Acc. de Quatuor 1 Th. av. Piano..... —	22½
Gross, 4e Quatuor p. 2 Violons, Alto et Velle. Op. 39. 2	—
Gumbert, Das theure Vaterhaus f. Sopran od. Tenor. Op. 9. 10 Ngr. 3 Gesänge f. Sopran od. Tenor. Op. 10. —	22½
— — Auswahl beliebter Lieder: Das Meer hat seine Perlen, Zephyr..... à —	7½

	Thlr. Ngr.
Gung'l, J., Proteus-Polka f. Orch. 5 Ngr. Faschingsstreiche. Galopp f. Piano à 5 Ngr., zu 4 Händen 7½ Ngr., f. Orchester	— 22½
Heller, 30 fortschreitende Etuden f. Piano. Op. 46. Heft. 2—3 à	— 22½
John, 2 Lieder. Op. 7	— 7½
Klage, 4 Lieder. Op. 1	— 15
Kullak, Compositions p. Piano: La Tristesse. Idylle. Op. 2 à 20 Ngr. — 4 Lombardi, Phantasie-Paraphrase. 25 Ngr. — Elfenreigen. Galop. 5 Ngr. — Elfenreigen. Op. 3. im leichten Arrang.	— 12½
Kummer, Rondo sur la Sicule d'Auber, Romance élégiaque p. Velle. av. Piano. Op. 73 à 17½ und	— 12½
Jenny Lind's 6 schwedische Gesänge, in Concerten vorgetragen	— 17½
Litolff, Reverie à la Valse p. Piano 15 Ngr. — Tarantelle du diable p. Piano. Op. 18	— 20
Mozart, Das schönste aus Don Juan f. Piano zu 4 Händen arr. v. *Chwatal.* 4 Nummern à 5 bis	— 12½
Lührss, 6 Lieder v. Saphir, Beck etc. f. eine Singstimme. Op. 12. 25 Ngr. — Schätze der Tiefe f. Bass.	— 17½
Masini, 2 Romanzen. Nichts für Nichts — Rien. Ein einsam Blümchen — Une fleur	à — 5
Paganini, Le Carneval de Venise p. Violon av. Quintuor 20 Ngr., av. Piano	— 25
Ist die erste v. *M. Ghys* veranstaltete authentische Ausgabe.	
Puget, 2 Romances. La Polka d'Auvergne. La Fille d'Orfevre — Goldschmieds Tochterlein	à — 5
Reissiger, 3 einfache Lieder für eine Singstimme. Op. 162	— 15
Ressel, Oberländler f. Piano. Op. 8. 7½ Ngr., für Orchester	— 22½
Schachner, Romance p. Piano seul. Op. 11	— 17½
Schäffer, 3 komische Lieder. Der Doctor. Junggesellenlied	à — 5
Schubert, Lebewohl — Adieu f. Sopran od. Tenor. — Ist das beliebte von *Th. Döbler* transscribirte Lied.	— 5
Stern, 4 deutsche Lieder f. Alt od. Bass. Op. 24	— 20
— — Volkslieder f. Sopran, Alt, Tenor und Bass	— 17½
Tuhn, Frühlingslied f. Sopran od. Tenor. Op. 51.	— 10
— — Fischerlied. Des Knaben Tod	— 10
Vollweiler, Variations concertantes sur l'hymne russe p. 2 Violons, Alto et Velle. Op. 14	— —
NB. Die *Prachtausgabe* von **Händels Judas Maccabäus,** vollst. Clavierauszug mit deutsch. Text, arr. v. *Klage.* Prän. Pr. 2 Thlr. (Subscr.-Pr. 2⅓ Thlr., Ladenpreis 3 Thlr.), erscheint noch vor Neujahr.	

Neue Musikalien

für Gesang,

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in *Hannover.*

	Thlr. Ngr.
Damcke, B., Die Himmelsthräne und Nachtwache v. *Ruckert.* f. 4 Mannerstimmen. Op. 19	— 12
Deppe, F., 2 Lieder m. Pfte. Op. 23	— 8
Euckhausen, H., Religiöse Gesänge f. 4 Mannerstimmen. 2. Heft. Op. 64	— 14
— — Aufforderung zum Liede v. *E. Schluter,* f. 4 St. m. Pfte. Op. 65	— 8
Hannover, Kronprinz v., 4 Lieder von *J. G. Seidl* mit Pfte	1 6
— — „Mein Herz," Gedicht von *Peters,* m. Pfte u. Velle.	— 10
Hille, E., Der wandernde Knabe, m. Pfte. Op. 8	— 6
— — Der Landsknecht f. Bariton m. Pfte. Op. 7	— 6
— — 6 Lieder. Op. 9	— 10
Kern, Aug., 3 Lieder. Op. 4	— 16

	Thlr. Ngr.
Kiel, Aug., So nah — so fern! Gedicht v. *Fernand.*	— 5
— — 3 Lieder. Op. 18	— 8
Loewe, O., 8 Lieder	— 16
Marschner, H., Junge Lieder von *Wolfgang Muller.* Op. 126	1 4
— Lieder und Gesange f. Bass. Op. 128. 22 Ngr. darunter No. 3. f. Tenor od. Sopran	— 3
Nicola, Carl, 3 Lieder. Op. 13	— 10
— Ritter Olaf. Ballade von *Heine. Heine.* Op. 17	— 20
Ricci, Walzer-Cavatine. Die Fidel hebt den Fuss	— 6
Seemann, A., Liebeswehen	— 2
— — Treue Liebe	— 2
— — Geheimer Schmerz	— 4
Spindler, F., O Orakelglocke. Romanze v. *Mahlmann.*	— 10
Volkslieder m. Pfte od. Guitarre, No. 2.5 Wenn der Frühling kommt	— 4
Wallerstein, A., Sehnsucht in die Ferne, m. Pfte. Op. 15	— 8

Bei **B. Schott's Söhnen** in *Mainz* erscheint mit Eigenthumsrecht:

Album du Menestrel, par *Adkemar, Arnaud, Baieldieu, Mevet, Puget, Thys* etc.

Briccialdi, J., Nocturne. Op. 52.

Donizetti, G., Malvina, Scena dramatique.

Herz, H., Les Fleurs italiennes. Op. 149.
- N° 1. Variations sur un Thème de Caraffa.
- - 2. Fantaisie - - - Mercadante.
- — Souvenir de la Scala. Op. 150.
- N° 1. Caprice sur Maria Padilla.
- - 2. Variations sur Chiara di Rosenberg.

— — Les Entraînantes, nouveau quadrille de contredanses variées. Op. 155.

Meyerbeer, G., La dame invisible, chanson persanne.

— — Sur le balcon, romance.

Legnani, 2 Thèmes variés pour Guitare. Op. 224 & 237

Lemoine, La Fluria, Quadrille facile.

— — Bagatelles à quatre mains sur des motifs favoris. N° 1 à 3.

Osborne, G. A., Douce pensée, melodie variée. Op. 35.

— — Etude de concert. Op. 35.

— — Les Bavardes, Etude brillante. Op. 36.

Prudent, E., Le lever du soleil, grande Fantaisie sur le Desert. Op. 22.

— — Caprice sur la Sonnambula. Op. 23.

Rosellen, H., 2 Fantaisies sur des romances de Henriot. Op. 29.

Schulhof, H., Grande Valse brillante. Op. 6.

Tulou, 11me Grand Solo avec Quintuor ou Piano. Op. 93.

Preisermässigung.

Das als classisch anerkannte Werk, **Biographie Mozarts,** nach Originalbriefen von *G. N. von Nissen,* ist in unsern Verlag übergegangen und nunmehr durch alle Buchhandlungen für 2 Thlr. zu beziehen.

Fest'sche *Verlagsbuchhandlung* in *Leipzig.*

Berliner Musikalische Zeitung 1846.

unter Redaction von *C. Guillard,* herausgegeben von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden. Preis 3 Thlr. incl. der Prämien für 1 Jahrgang. Bestellungen nehmen alle Buchhandlungen und Postämter an

C. A. Challier & Comp. in *Berlin.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ACHT UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

G. W. Fink.

LEIPZIG,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1846.

INHALT

des

achtundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1846.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Die Academie de Chant in Strassburg. S. 196.
Bemerkungen über die italienischen Opern, von einem deutschen Sänger. S. 433.
Cäcilia in Bildern. S. 449.
Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter.
1. Fétis über Carl M. v. Weber. S. 361.
2. Blanchard, über Mendelssohns Paulus. S. 377.
Krüger, Dr., die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. S. 569. 585.
Lobe, J. C., das Gehaltvolle in der Musik, an Beispielen erläutert. S. 465. 537. 681.
— Einige Worte über Denkmale, nebst Vorschlag zu einer neuen Art Mozartsstiftung. S. 633.
Nauenburg, G., der Instrumental- und Vokalvirtuose. S. 857.
Panse, Dr. Carl, die Operndichtung. S. 841.

II. Nekrolog.

Fink, Dr. Gottfr. Wilh. S. 639.
Mayr, Joh. Simon. S. 113.
Queisser, Karl Franz. S. 459.
Urban, Christian, zu Paris. S. 52.
Todesfälle: Aiard, Klappenhornist in Paris. S. 246. — Armand, Dem. in Paris. S. 326. — Albert, W. A. J. zu Clausthal. S. 534. — Bauersache, Carl Friedr. in Sömmerda bei Erfurt. S. 534. — Bach, Wilh. Kapellm. in Berlin. S. 94. — Branchu, Mad., früher Sängerin an der Pariser Oper. S. 431. — Cremont, Pierre, in Tours. S. 264. — Crescentini, Girolamo zu Neapel. S. 392. — Ehlers, Wilh., Professor der Musik zu Mainz. S. 95. — Fay, ehemaliger Opernsänger zu Paris, in Versailles. S. 54. — Fink, Dr. Gottfr. Wilh. in Leipzig. S. 599. — Hammer, Domorganist u. Komponist zu Speyer. S. 54. — Hawes, Will, Komponist in London. S. 168. — Henrard, Professor des Gesanges am Lütticher Konservatorium für Musik. S. 246. — Heinroth, Musikdirektor in Göttingen. S. 446. — Hermstedt, Kapellmeister in Sondershausen. S. 616. — Jouy in Paris. S. 648. — Lewy, Professor der Musik in Wien. S. 494. — Logier, J. B. S. 568. — Müller, Theodor, Violinist und Kammermusikus zu Weimar. S. 264. — Payer, Komponist und Pianofortespieler in Wien. S. 54. — Queisser, Karl, Posaunist in Leipzig. S. 415. — Rink, Dr., in Darmstadt. S. 568. — Schindelmeisser, Fanny, in Berlin. S. 200. — Stromeyer, Bassänger und Oberdirektor in Weimar. S. 95. — Stumpf in London. S. 854. — Unsone, Tenorist in Triest. S. 148. — Verdi, Giuseppe, Opernkomponist in Venedig. S. 149. — Weigl, Joseph, Hofkapellmeister und Ehrenbürger in Wien. S. 148. — Winkler, Karl August v., in Pesth. S. 54.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Fink, Dr. Gottf. Wilh., Der musikalische Hauslehrer, oder theoretisch-praktische Anleitung für Alle, die sich selbst in der Tonkunst, namentlich im Pianofortespiel, im Gesang und in der Harmonielehre ausbilden wollen. S. 707. 717. 738.
Horak, W., Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leichtfasslichen, aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. S. 529.
Mannstein, H. F., Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsre Zeit. S. 877.
Nauenburg, Gust., Ideen zu einer Reform der christlichen Kirchenmusik, etc. S. 2.
— Die Gesangslehre des französisch. Sängers Duprez. S. 817.
Otte, Jul. } Teutonia, literarisch-kritische Blätter
Schladebach, Dr. Jul., } für den deutschen Männergesang. S. 530.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Apel, C. G., Kirchliches Antiphonarium. S. 217.
Bach, J. S., Motetten. S. 217.
Commer, Sammlungen älterer Musik. S. 170. 186.
Drobisch, C. L., Die Festzeiten, Sammlung von Kirchencantaten. No. 2. Ostercantaten, Op. 44. S. 135.
Erk, Ludw. und Fillitz, Fr., Vierstimmige Chorale der vornehmsten Meister des 16.—17. Jahrh. S. 3.
Hahn, Th., Der 103. Psalm „Lobe den Herrn meine Seele" für vier Männerstimmen mit Begleit. des Pianof. Op. 15. S. 421.
Hetsch, Louis, Der 103. Psalm (gekröntes Werk) für Solo und Chor mit Orchesterbegl. S. 713.
Jacob, J. A. L., Der kirchliche Sängerchor, Blüthen heiliger Tonkunst von den vorzüglichsten Tonmeistern der Vergangenheit und Gegenwart. S. 2.
Kelz, F., Der 24. Psalm für vier Männerstimmen. S. 422.
— Der 100. Psalm für vier Männerstimmen. S. 422.
Marknll, F. W., Choralbuch. S. 216.
Richter, Fr., Der 116. Psalm für Sopran solo, Chor und Orchester. S. 765.
Taubert, W., Der 23. und 143. Psalm, für Mezzo-Sopran, mit Begleitung des Pianoforte. S. 418.
Verhulst, J. G., Messe für vier Solostimmen und Chor. S. 313.

b) Oper.

Benedict, Jul., Der Alte vom Berge. S. 201.
Esser, Die zwei Prinzen. S. 153.
Thuwitz, Ed., Schmolke und Bakel, in einem Akt. S. 366.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Becker, Jul., Drei leichte Duette für zwei Frauenstimmen, mit Begleitung des Piano. S. 395.

Bordogni, XII nouvelles vocalises à deux voix pour soprano et mezzo soprano ou tenore et mezzo soprano. S. 314.

Lachner, Fr., Drei Gesänge für drei Sopranst. mit Begl. des Piano. S. 299.

Marx, A. B., „Die Zigeunerin," Gedicht von Mühlbach, Duett für Sopran und Alt, mit Begl. des Pianof. S. 836.

— Schlummerlied „Ruhe süss Liebchen im Schatten," von Finck, für vier Solostimmen. S. 299.

Speyer, W., Sechs Gesellschafts-Lieder aus den „Blätter und Trauben." S. 298.

Wehner, Aem., Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. S. 299.

Wichmann, Herm., 5 Lieder von Heine für zwei Singstimmen mit Piano. S. 42.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Barth, G., Waldklänge, ein Liederkranz von Vogl. S. 395.

Cramer, Heinr., „Unter ihrem Fenster," Gedicht von C. Beck, für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. S. 396.

Concone, Leçons de Chant pour le medium de la voix avec accompag. de Piano. S. 837.

Daum, G., „Mein Herz ist im Hochlande," Lied für Sopran oder Tenor, mit Pianofortebegl. S. 19.

David, Felicien, Das Tschibuk (Tabakspfeife), und die Schwalbe, zwei Lieder. S. 396.

Dibbler, Th., Un été à Lacques. 12 Mélodies italiennes. S. 18.

Donizetti, G., Malvina, scène dramatique pour une voix avec accomp. de piano. S. 807.

Dürrner, J., Zwei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. S. 20.

Dreifuss, Henriette, Acht Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. S. 764.

Dreischock, Alex., „Du bist wie eine Blume." S. 396.

Esser, Heinr., Die Vätergruft, Ballade v. L. Uhland, für eine Baxstimme, mit Begleit. des Pianoforte. S. 397.

— Frühlingsliebe, sechs Gedichte v. B. Prutz, für eine Singstimme mit Begleit des Pianoforte. S. 397.

— Der todte Soldat, Ballade von G. Seidel. S. 797.

Evers, C., Städtchen v. Fr. Rückert, für eine Singstimme mit Pianoforte. S. 21.

Feska, Alex., Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. S. 21.

— Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte. S. 393.

Flügel, G., Zehn Jugendlieder für eine Singstimme, mit Pianofortebegl. S. 297.

Franz, Rob., Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. S. 764.

Gambert, Ferd., Zwölf Kinderlieder mit Begleit. des Pianoforte. S. 394.

— Sechs Lieder für Alt oder Bariton. S. 395.

Hammer, Georg, Warnung vor dem Rhein, für eine Singstimme, mit Begleit. des Pianoforte. S. 396.

— Liederschatz für die Jugend, oder 66 Lieder für den Schulgebrauch. S. 311.

Heckel, Carl, An die Heimath, Lied für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte. S. 396.

Heller, Aug., Gesänge mit Begleit. des Pianoforte. S. 393.

Hennig, C. E., Die Heinzelmännchen. Des Hagestolzen Geburtstag. Tragische Geschichte. Besuch. Windbeutel. Heitere Lieder für eine tiefere Stimme mit Begleit. des Piano. S. 813.

Herlon, A., Die Macht der Musik. Eigener Himmel, u. s. w. für eine Singstimme mit Pianoforte. S. 22.

Hinrich, Maria, Neun Gesänge für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. S. 763.

Hoven, J., Vier Gedichte von Heine. S. 382.

Jahns, F. W., Sechs Lieder und Gesänge für Bass, Bariton oder Altstimme. S. 43.

Kessler, J. C., Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme, mit Begleit. des Pianoforte. S. 395.

Köhnstedt, Fr., Drei Lieder für eine Singst. mit Begleit. des Pianoforte. S. 765.

Koch, Bernard, De Verlatene. Cantate. Woorden E. M. Kalisch, voor eenen Zangstem met Piano-forte. S. 379.

Koessmaly, Carl, Die Meere. Der Hirt auf dem Felsen. Für eine Singst. mit obligater Klarinette und Piano. S. 77.

Krausseld, L., Abschied im Herbst, aus den Gedichten des Königs v. Bayern für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. und Klarinette. S. 834.

Kreutzer, Konradin, Sechs Gesänge. S. 35.

Rücken, Fr., Point de cela, Chansonette. S. 23.

— Die Botschaft. S. 23.

Lang, Josephine, Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. S. 36.

— Sechs deutsche Lieder, ditto. S. 36.

Lenz, C., Gedichte von Hoffmann von Fallersleben für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. S. 837.

Lewy, Carl, Drei Gesänge für eine Singst. mit Begl. des Pianoforte. S. 396.

Liebe, Louis, Waldklänge, Sechs Gedichte von Dr. Em. Brüser mit Begleit. des Piano. S. 837.

— Das Weinhaus zum Stiefel (in Bern 1620). S. 835.

— Das Grossdörrs Leichentuch bei Eichingen, Ballade von Herrm. v. Gilsenaun für eine Baxstimme mit Begleit. des Pianof. S. 835.

Löwe, Auguste, Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleit. des Pianof. S. 764.

Löwe, C., Die Reigerbaize, Ballade von Anast. Grün, für eine Singst. mit Pianofortebegleit. S. 134.

— Tod und Tedin, Ballade von Rüttr von Tachabuschnieg, für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. S. 561.

— Gruss vom Meere. Meuschenlose. Deutsche Barcarole. Drei Lieder mit Begleitung des Pianof. S. 381.

Lubomirski, Fürst Kasimir, Das Gespruch. Der Schlaf, für eine Singst. mit Pianof. S. 37.

Marini, F., Romanze nach dem Franz. v. M. G. Friedrich, für eine Singst. mit Begleit. des Pianof. S. 835.

Markull, F. W., Drei Gesänge für eine Singst. mit Pf. S. 38.

Marschner, Dr. H., Junge Lieder, von Müller, für Tenor oder Sopran mit Piano. S. 38.

Marx, B. A., Ein Frühlingsspiel in dreimal drei Gedichten, von Heine, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 813.

— In der Frühe, Gedicht von Goethe. S. 836.

Morgner, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. S. 397.

Messer, Fr., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. S. 396.

Meyerbeer, G., „Die unsichtbare Schöne" und „Auf dem Altar" für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 837.

Nägeli, H., Die Nägelilieder, für eine Singst. mit Pianof. S. 39.

Osterwald, Pauline, Lieder für eine Sopranstimme. S. 763.

Ballie, Gust., Schlummerlied von Hoffmann von Fallersleben, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. S. 396.

Schmidt, Fr., Zwölf Lieder für eine Singstimme. S. 835.

Schmidt, Georg Alois, Wanderers Schnee. Lasst mir den Schlummer. Der Schäferknabe. Bitte an den Strom. Vier Gedichte v. E. Geibel und W. Kilzer, für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. S. 834.

Schreiner, Fr. M., Drei Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pianof. S. 40.

Simon, Hm., Sechs Lieder für eine Singst. mit Pianof. S. 40.

Steifensand, W., Vier Lieder. S. 393.

Stollwerk, Nina, Grubenfahrt. Elsa's erstes Begegnen. S. 396.

Truhn, Heinr., Album Espagnol. Zwölf spanische Lieder und Romanzen. S. 814.

— Windheit, vier Lieder für eine Singst. und Piano. S. 363.

— Elegische Poesieen, für Sopran oder Tenor, mit Begl. des Pianof. S. 41.

Voss, Chrl., Vier Lieder für eine Singst. mit Piano. S. 42.

— Gebet der Liebe, für eine tiefere weibliche Stimme, mit Piano. S. 44.

Weber, Heinr., Drei Lieder von Goethe, für eine Singstimme mit Begl. des Pianofortes und Violoncelles. S. 814.

Weiss, Jul., Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianof. S. 383.
— Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorst. mit Begl. des Pianof. S. 394.
Wichmann, Hm., Sechs Lieder für eine Singst. mit Piano. S. 43.
Wiesenecker, Karoline, Sechs Lieder für Mezzosopran oder Alt, mit Piano. S. 44.
— Vier Lieder für Bariton oder Alt, mit Piano. S. 45.
Würst, Rich., Sechs deutsche Lieder für eine Singst. mit Begl. des Pianof. S. 765.

B. Instrumentalmusik.

a) Für mehrere Instrumente.

Bazzini, A., Six morceaux caractéristiques. No. 1. Elégie. Op. 18. S. 351.
Bennett, Wil. Sterod., Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola Violoncello und Contrabass. Op. 8. S. 500.
Bertini, H. jeune, 3ème Sonate pour Piano et Violon. Op. 156. S. 349.
Brand, G., Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 1. S. 348.
David, F., 6 Caprices pour le Violon avec accomp. de Pianof. Op. 20. S. 351.
Dobrzyński, J., Second Quintette pour deux Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 40. S. 638.
Ernst, H. W., Rondo-Papageno pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 20. S. 638.
Flotow, F. de, Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle. S. 348.
Franck de Liège, César Auguste, Quatrième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 2. S. 640.
Gross, B., 4me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 39. S. 350.
Hartmann, J. P. G., Sonate für Piano und Violine. Op. 39. S. 630.
Haslinger, Carl, Sonate Dmoll für Violine und Pianoforte. Op. 35. S. 350.
Häszlinger, Jean de, Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 1. S. 348.
Helsted, C., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola et Violoncell. S. 349.
Kalkbrenner, F., Grand Rondo brillant pour le Piano avec accomp. d'Orchestre ad libitum. Op. 174. S. 471.
— Quartette di Camera per il Pianoforte, Violino, Viola et Violoncello. Op. 176. S. 348.
König, Fr, Trois Duos concertans pour deux Violons. S. 659.
Krug, C., Trio. Op. 5. S. 347.
Kugler, Rich., Trio facile pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 2. S. 658.
Kummer, F. A., Quatre Morceaux de Salon sur des airs nationaux Italiens, Ecossais, Allemands et Espagnols. Op. 8. S. 533.
Léonard, H., Souvenir de Haydn, Fantaisie sur l'air: „Gott erhalte Franz den Kaiser" pour le Violon avec accomp. de Quatuor ou de Pianoforte. Op. 2. S. 351.
Litolff, Henri, Seconde Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre. Op. 22. S. 501.
Lübsau, G., Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 16. S. 346.
Meyseder, J., Duo concertant pour Violon et Piano. Op. 60. S. 398.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 64. S. 873.
— Second Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 66. S. 502.
Molique, B., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. Op. 27. S. 349.
Onslow, G., 36me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 69. S. 350.
Prume, F., Grande Polonaise pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre ou de Piano. Op. 5. S. 399.
Sachse, Rod., Introduction et Variations sur un thème de l'opéra: „La fille du regiment" de Donizetti, pour le Violon avec accomp. d'Orchestre ou de Piano. Op. 5. S. 417.
Schachner, R., Grosses Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Op. 6. S. 350.
Schumann, Rob., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncelle. Op. 47. S. 472.
Wichmann, H., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 11. S. 347.
Willmers, R., Concertstücke. Grands Fantaisie pastorale sur une canzonette danoise pour Pianoforte avec orchestre. Op. 16. S. 629.

b) Für ein Instrument.

André, J., Classische Tonstücke deutscher Meister für das Pianoforte zu 4 Händen eingerichtet. S. 597.
Bach, Joh. Seb., 44 kleine Choralvorspiele. S. 132.
Becher, Dr. A. J., Monologe am Klavier. Op. 9. S. 716. 754.
Bendixen, Louise, Rondeau. S. 629.
Bennett, W. S., Capriccio scherzando. Op. 27. 609.
Berger, Louis, Oeuvres complets. S. 249. 265.
Chopin, Fr., Berceuse pour le Piano. Op. 57. S. 74.
— Sonate pour le Piano. Op. 58. S. 74.
Dühler, H., douze Romances sans paroles, pour le Piano. S. 19.
Evers, C., Vierte grosse Sonate. Op. 27. S. 586.
Flügel, Gust., Grosse Sonate (No. 1) fürs Piano. Op. 4. S. 233.
— Grande Sonate (No. 2) pour le Piano. Op. 7. S. 233.
— Nachtschatten für das Pianoforte. Op. 17. S. 366.
— Phantasien, II Scherzi, Skizze, Elegie und Allegro appassionato, für das Pianoforte. Op. 9. S. 868.
— Sonate No. 3, Bdur für das Pianoforte. Op. 13. S. 420.
— Variationen über deutsche Volkslieder, mit besonderer Rücksicht auf melodische, harmonische, rhythmische und contrapunktische Ausführung, zum Unterricht, mit Bezeichnung des Fingersatzes, für das Pianoforte. Op. 12. 3 Hefte. S. 704.
Goldschmidt, Sigism., Six Etudes de Concert pour Piano. Op. 4. S. 129.
— dito. Op. 13. S. 130.
— Sonate Op. 5. S. 532.
— Seconde Sonate. Op. 8. S. 532.
Heller, Stephen, Vénitienne pour le Piano. Op. 82. S. 440.
— Lieder von Franz Schubert, für das Piano allein bearbeitet. No. 4. Wohin? S. 441.
— Fantaisie pour le Piano. Op. 54. S. 470.
— Tarantelle pour le Piano. Op. 53. S. 470.
Hünten, Fr., Fantaisie Arabe sur l'air Kradoudja. Op. 136. S. 531.
Kalkbrenner, Fr., 3 Polkas originales, Lalia, Anita, Mariquita. S. 242.
— Fantaisie brillante sur la Barcarolle. Op. 176. S. 282.
Kalliwoda, J. W., Grande Sonate. Op. 135. S. 334.
Kessler, J. C., Trois pensées fugitives. Op. 38. S. 610.
— Romance et Etude de Concert. Op. 39. S. 610.
Lachner, Ign., Preissonate f. Pianof. zu 4 Händen. Op. 33. S. 660.
Liszt, Fr., L'Ave Maria de Fr. Schubert, transcrit pour le piano, traduit d'après la réforme musicale d'Emax. Gambale. S. 77.
Litolff, H., Tarantelle calabraise. Op. 25. S. 628.
— 2 Vagabondes Polkas. Op. 25. S. 628.
— Moments de Tristesse, 2 Nocturnes. Op. 30. S. 628.
— Invitation à la Polka. Op. 31. S. 628.
Marx, A. B., Grosse Sonate für Pianoforte. Op. 16. S. 365.
Meyer, Leopold de, Le Carneval de Venise. Op. 31. S. 282.
— L'Elisire d'amore. Op. 32. S. 281.
— Fantaisie orientale. Op. 38. S. 281.
— Les birondelles, Fantaisie. Op. 41. S. 281.
Moscheles, J., Album des Chants favoris de Pischek, transcrit pour le Piano en forme de Fantaisie brillante, œuvre 113. S. 532.
Müller, Carl, Sonate. Op. 4. S. 609.
Oesten, Th., Fantaisie brillante sur des Thèmes favoris de l'Opera: Lucie de Lammermoore. Op. 22. S. 531.
Raff, Joachim, Impromptu brillant. Op. 9. S. 281.
Reinecke, Carl, Andante und Variationen für 2 Pianofortes. Op. 6. S. 659.
Ricciuti, Ferd., Capriccio pour le Piano à 4 mains. Op. 1. S. 659.
Röckel, Edouard, Grande Mazourka brillante pour le Piano. Op. 16. S. 614.

Roselleu, H., Fantaisie sur I. Puritani. Op. 73. S. 628.
Schachner, Rud., La Chasse, Caprice pour le Piano. Op. 12. S. 614.
Schad, L., 12 Etudes faciles et progressives. Op. 31. S. 627.
— La pensée. Op. 32. S. 627.
— Souvenirs de Munich, Valse. Op. 33. S. 627.
Schubert, Franz, Grande Sonate (en Si). Oeuvre 147. S. 531.
Schulhoff, J., Allegro brillant. Op. 1. S. 602.
Schumann, Clara, geb. Wieck, Drei Preludien und Fugen für das Pianoforte. Op. 16. S. 73.
Thalberg, S., Don Pasquale, Fantaisie. Op. 57. S. 282.
— Grand Caprice sur la marche de l'apothéose de H. Berlioz. Op. 58. S. 282.
— Barcarolle. Op. 60. S. 282.
Vollweiler, Charles, Six Etudes mélodiques. Oeuvre 4. S. 613.
Weber, C. M. v., Original-Walzer für Pianoforte zu 2 Händen. S. 398.
Winterle, Edmund, Grosse Sonate für Piano. Op. 25. S. 130.
Wirth, Carl, Der Pianist, Hülfsbuch für Alle, welche einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. S. 131.

c. für Orgel.

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Band 3. S. 59.
— Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel. S. 145. 291.
Bach, W. Fr., Concert für d. Orgel, mit zwei Man. und Pedal. S. 57.
Gabler, E. F., Introduction u. Fuge zu vier Händen. Op. 10. S. 58.
Hesse, A., Fantasie. Op. 76. S. 285.
— Sechs Orgelstücke. Op. 77. S. 285.
Katterfeld, J., Vier Orgelstücke. Op. 7. S. 58.
Körner, G. W., Postludien-Buch. S. 34.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Sechs Sonaten für die Orgel. Op. 65. S. 97.
Präludien und Fugen für die Orgel. Aus den Compositions-Versuchen der vom Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gegründeten Prager Organistenschule. S. 284.
Rütter, A. G., Die Kunst des Orgelspieles. S. 286.
Scheidenberg, H., Fantasie und Fuge (Gmoll) für die Orgel von J. S. Bach, für den Concertgebrauch zu vier Händen und doppeltem Pedal eingerichtet. S. 709.
Schwenke, J. F., Choral-Vorspiele. S. 58.
Zubrodsky, Adolph, Sechs leichte Präludien. S. 285.

W. Correspondenz.

Alessandria. S. 107. — Amsterdam. S. 141. 413. 832. — Arezzo. S. 89. 342. — Asti. S. 107. — Athen. S. 143. — Augsburg. S. 239. — Bahia. S. 143. — Barcellona. S. 142. 413. — Barletta. S. 86. — Belluno. S. 125. — Bergamo. S. 374. — Berlin. S. 3. 178. 192. 209. 236. 289. 367. 409. 426. 441. 521. 540. 605. 629. 736. 774. — Bilbao. S. 143. — Breslau. S. 411. — Bukarest. S. 143. 414. — Cadix. S. 143. — Cagliari. S. 108. 358. — Caneto. S. 125. — Casalmonferrato. S. 107. 357. — Casalmaggiore. S. 124. — Cassel. S. 62. 272. 286. — Castiglione delle Stiviere. S. 125. — Catania. S. 85. — Chiari. S. 124. — Chiavari. S. 108. — Cividale. S. 140. — Cologne. S. 124. — Coln a. R. S. 78. 401. 425. — Como. S. 124. — Constantinopel. S. 144. 414. — Copenhagen. S. 144. 414. — Corfu. S. 144. 414. — Crema. S. 374. — Cremona. S. 374. — Cuneo. S. 357. — Danzig. S. 181. — Darmstadt. S. 385. — Dresden. S. 485. 503. 580. 590. 748. 771. 788. 807. 823. 853. 863. 883. 881. — Dusseldorf. S. 701. — Este. S. 125. — Finale. S. 90. — Florenz. S. 88. 342. — Foggia. S. 85. — Frankfurt a. M. S. 161. 207. 347. 557. — Genf. S. 144. — Genua. S. 108. 358. — Guastalla. S. 90. — Hamburg. S. 81. 489. 518. 699. 776. 849. 865. — Italien. S. 141. 830. — Ivrea. S. 357. — Klagenfurt. S. 144. — Königsberg. S. 135. 445. — Lecco. S. 124. — Leipzig. S. 11. 29. 66. 90. 104. 124. 138. 166. 175. 194. 213. 225. 257. 260. 277. 457. 684. 722. 733. 757. 768. 785. 804. 821. 847. 860. — Lissabon. S. 144. 414. — Livorno. S. 89. 342. — Lodi. S. 373. — Louisiana. S. 476. — Lucca. S. 344. — Lugano. S. 144. — Madrid. S. 142. 412. — Mahon. S. 143. — Mailand. S. 109. 372. — Mantua. S. 125. 375. — Messina. S. 85. 704. — Mexico. S. 144. — Mirandola. S. 90. — Modena. S. 90. 355. — Mostara. S. 357. — Monza. S. 373. —

Neapel. S. 85. — Nizza. S. 108. — Novara. S. 357. — Odessa. S. 144. 414. 446. — Oporto. S. 144. — Orzinuovo. S. 124. — Padua. S. 125. 387. — Palermo. S. 84. — Parma. S. 143. — Parma. S. 89. 356. — Paris. S. 26. 45. 205. 220. 476. 523. 542. 702. — Pavia. S. 373. — Petersburg. S. 145. 384. 414. — Piacenza. S. 356. — Pisa. S. 343. — Pistoja. S. 343. — Prag. S. 7. 24. 102. 118. 229. 238. 252. 269. 351. 368. 491. — Prato. S. 343. — Reggio. S. 90. 355. — Rom. S. 86. 780. Romano. S. 124. — Rovigo. S. 125. 387. — Rudolstadt. S. 688. — Saluzzo. S. 357. — Santiago. S. 413. — Sassari. S. 109. 358. — Savona. S. 358. — Sorau. S. 823. — Sorrento. S. 124. — Strassburg. S. 702. 725. — Tarragona. S. 143. — Treviso. S. 125. — Triest. S. 140. 388. — Turin. S. 106. 356. — Valencia. S. 143. 413. — Varese. S. 110. — Venedig. S. 125. 149. 387. — Vercelli S. 107. 357. — Verdi. S. 388. — Verona. S. 125. 386. — Vicenza. S. 386. — Victoria. S. 143. — Warschau. S. 137. — Weimar. S. 224. — Wien. S. 284. 443. 456. 488. 560. 626. 654. 672. 825. — Xeres. S. 413. — Zante. S. 145. — Zara. S. 145. 414. — Zaragoza. S. 143. 413.

V. Miscellen.

Aphorismen. S. 697.
Bruchstücke aus einem musikalischen Romane. S. 526. 565.
Bemerkungen. S. 533. 602. 636.
Briefe aus Feenwinkel. S. 553. 649.
Cousin, der französ. Ex Minister, über Musik. S. 513.
Curiosum. S. 481—508.
Excerpte. S. 678. 693. 708. 720. 740.
Festival, das grosse, im Hippodrom zu Paris. S. 561.
Gesetzgebung über Musik. S. 33. 497. 665.
Jouy, Etienne, nach dem Französ. des Paul Smith. S. 729. 745.
Kunst, die, zu hören. (Nach dem Französ.) S. 537.
Lehren der Weisheit eines alten Musikers, seinem Sohn gegeben als er in die Welt trat. S. 801.
Messias, eine Aufführung des, in Emden. S. 778.
Mozartstiftung, die, in Frankfurt. S. 886.
Prüfung, öffentliche, der weiblichen Zöglinge aus der Musikklasse im kaiserl. Erziehungshause zu Moskau. S. 575.
Reform, die, der Militairmusik in Frankreich. S. 93.
Sängerfest, das erste deutsch-dänische, in Colu. S. 473.
Sax, Ad., Sendschreiben, offenes, an Herrn Wieprecht, Generaldirektor der preuss. Militairmusik. S. 617. 643. 651. 670.
Urtheil eines Franzosen über Ole Bull. S. 484.
Vieuxtemps, Henri. S. 329.

VI. Feuilleton.

S. 13. 30. 54. 70. 96. 119. 126. 148. 168. 182. 198. 230. 245. 262. 279. 325. 359. 376. 390. 415. 430. 446. 477. 494. 509. 534. 550. 568. 582. 598. 615. 632. 648. 661. 680. 695. 710. 726. 758. 782. 798. 814. 838. 854. 869. 888.

VII. Beilage.

S. 492.

VIII. Ankündigungen.

S. 13. 72. 111. 128. 149. 167. 184. 200. 231. 247. 263. 279. 295. 359. 376. 390. 430. 446. 463. 479. 494. 512. 535. 552. 583. 600. 616. 696. 743. 782. 799. 839. 871. 887.

IX. Verzeichniss neuerschienener Musikalien.

S. 14. 31. 55. 71. 95. 111. 128. 149. 199. 215. 231. 247. 262. 279. 295. 344. 359. 390. 415. 430. 446. 464. 479. 494. 509. 536. 551. 567. 584. 599. 615. 631. 647. 661. 695. 711. 727. 743. 757. 782. 799. 815. 839. 855. 871. 887.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Januar. **Nr. 1.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Prag. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

1) Ideen zu einer Reform der christlichen Kirchenmusik, mit besonderer Beziehung auf die neuesten kirchlichen Verhältnisse, von *Gustav Nauenburg*. Ein Wort zur Beherzigung für alle Verehrer des öffentlichen Gottesdienstes. Halle, bei Schwetschke und Sohn. 1845. 15 Seiten in 8.

Vorliegendes Schriftchen bietet — gewiss sehr zeitgemäss, da der hochwichtige Gegenstand neuerdings so vielfach in Anregung gekommen — der Hauptsache nach einen besonderen Abdruck einer früheren Abhandlung, welche der geehrte Verfasser unter dem Titel: „Ueber das Wesen der christlichen Kirchenmusik" im Jahre 1833 in der „Cäcilia" (Bd. XV, S. 81 — 96) erscheinen liess und welche hier nur insofern verändert erscheint, als er theils einiges Wenige, vornehmlich auf die neuesten religiösen Bewegungen Bezug habende hinzugefügt, theils Einiges weggelassen hat. Dass Letzteres auch mit dem Schlusse der Abhandlung in der Cäcilia (a. a. O. S. 94 u. ff.) geschehen ist, können wir nicht billigen, da der Verfasser gerade in dieser Stelle auf den sehr wesentlichen Unterschied zwischen allgemein religiöser und kirchlich religiöser Musik hingewiesen hatte, welchen man auch neuerdings noch gar vielfach verkannt und übersehen hat. Uebrigens müssen wir uns mit dem Inhalte der Schrift, wie sie hier aufs Neue dem Publicum vorgelegt erscheint, durchaus für einverstanden erklären, und konnen nur wünschen, dass derselbe die allgemeinste Beherzigung finden möge. Da man indess in Betreff der Nothwendigkeit einer Reform der christlichen Kirchenmusik, welche schon von Herder lebhaft anerkannt und in seiner gewohnten geistreichen Weise von ihm mehrfach besprochen wurde, eigentlich längst schon im Klaren war und nur noch über die Art ihrer wirklichen Ausführung Zweifel geblieben ist, so würde sich der Herr Verfasser der vorliegenden „Ideen" ein grosses Verdienst erworben haben, wenn er als kunstverständiger, der Sache durchaus mächtiger Nichtkleriker eben in Hinsicht auf den letzteren Punct ausführlichere practische Winke und Rathschläge ertheilt hätte, welche man in den den Cultus betreffenden Schriften eigentlicher Theologen, die in der Regel zu wenig wirkliche Musikverständige sind, nur zu oft vergebens sucht. Eine weitere Ausführung dieses wichtigen Punctes uns unsererseits für eine andere Gelegenheit vorbehaltend, schliessen wir mit dem Wunsche, dass der Herr Verfasser bald noch weiter und ausführlicher dieser Angelegenheit seine Feder widmen möge.

2) Der kirchliche Sangerchor. Blüthen heiliger Tonkunst von den vorzüglichsten Tonmeistern der Vergangenheit und Gegenwart, für alle Feste und festlichen Veranlassungen im kirchlichen Leben. Erster Theil. Herausgegeben von *F. A. L. Jacob*. Op. 16. Essen, bei Badeker. 1845. VI Seiten Vorrede und Register. 183 Seiten enggedruckte Musikstücke. Von S. 184 bis 192 Nachträge und biographische Notizen. Gr. 4.

Eine recht schätzenswerthe und brauchbare Sammlung grösstentheils wirklich erbaulicher, für den Cultus wohlgeeigneter Gesangstücke grösseren und geringeren Umfangs hat hier der bereits durch mehrere ähnliche Unternehmungen bekannt gewordene Herausgeber geliefert. Wir begegnen darin Meistern, wie Homilius mit 7 Compositionen, H. Stolzer mit 2, Rolle mit 4, Graun mit 3, Palestrina mit 5, Lotti mit 1, Ludw. Hellwig mit 3, Naumann mit 1, Fr. Schneider mit 2, Vulpius mit 1, Eccard mit 1, Fabio mit 1, Allegri mit 1, Scarlatti mit 1, Melch. Bischoff mit 1, Naumann mit 1, Händel mit 2, Seb. Bach mit 1, Seyfried mit 1, Rinck mit 1, Fasch mit 2, J. A. Schulz mit 1, Jos. Haydn mit 1, Emanuel Bach mit 1, Carissimi mit 1, Marcello mit 1, Heinr. Schütz mit 1, Christoph Bach mit 1, Kirnberger mit 1, Prätorius mit 1, Neukomm mit 2, Fr. Nav. Süssmayer mit 1, Gallus mit 1, und diese Namen verbürgen dem Sachverständigen wohl hinlänglich den Werth der Sammlung, welche übrigens der Herausgeber überall aus zuverlässigen Quellen — nicht aus fremden Bearbeitungen — zusammengetragen hat. Nur einiges Wenige — wie etwa von Homilius und Rolle —, das uns als altfränkisch, antiquirt erscheint, hätten wir aus der Sammlung entfernt und durch Würdigeres ersetzt gewünscht. Die meisten dargebotenen Stücke bestehen übrigens in werthvollen Chören, deren Begleitung der Herausgeber für die Orgel arrangirt hat. Die Instrumentirung ist leider nicht überall speziell angedeutet worden. Die Stimmen sind auf zwei Systeme im Bass- und Violinschlüssel so geschickt zusammengedrangt, dass die zusammengehörenden Textesworte und Noten überall leicht herauszufinden sind — und beide sind zwar sehr klein und mit möglichster Raumersparniss, aber sehr sauber und ziemlich correct gedruckt. Möge sich die Sammlung, welche in so engem

Musik, die gewiss eine seiner vollendetsten Arbeiten und vorzüglich reich an äusserst zarten und reizenden Stücken ist, erheben jedoch den, der sich an sie allein zu halten vermag, über das Widersinnige des Textes. Das darauf folgende Ballet, la Dansomanie, hat auf dem pariser Theater viel Glück gemacht, und gefällt auch hier ungemein, ja noch mehr, als das erste — Psyche, wo man es, ohngeachtet des Tadels, bey dem häufig vernachlässigten Kostume (zum Beyspiel, bey der Venus im neumodischen Schleppkleide) bewenden liess.—

Leipzig. Den 22sten Febr. gab Hr. Rode, Konzertmeister des ersten Konsuls und Lehrer am Konservatorium in Paris — bekanntlich der Verf. mehrerer Violinkonzerte, die unter die besten der letzten Jahre gehören, und einer der vorzüglichsten Violinspieler, die jetzt die Welt hat, ein Konzert. Er führete zwey neu von ihm komponirte Stücke aus: ein Konzert (a moll) und eine Suite Variationen (e dur); gab mithin nicht eben vieles, aber viel. Die Kompositionen waren so geschrieben und gewählt, dass der Virtuos von allen Hauptgattungen Etwas geben konnte. Der erste Satz des Konzerts war ein pathetisches Allegro, langsam genommen; der zweyte, ein mildes, doch ernsthaft bleibendes Andante; der dritte, ein seltsames, launenhaftes, wirriges, zuweilen wildes und barockes Finale — alles ohne gewöhnliche Konzertpassagen, weichliche Ausschmückungen, leere Schwierigkeiten u. dgl. jeder Satz, nur dem einmal angenommenen Charakter treu, alles andere verschmähend. Die Variationen hingegen enthielten — erst ein zartes, wirklich süsses Thema, und nun darüber mit vieler Mannichfaltigkeit in den Variationen selbst so vieles Anmuthige, Schmeichelnde, im Wechsel mit dem Raschesten und Schwierigsten gesagt! Wie nun aber Hr. R. durch seinen Vortrag jedes einzelnen Satzes Individualität hervorgehen liess, das können Worte noch weniger anschaulich machen, als die Eigenheiten seines Spiels überhaupt und im Ganzen genommen. Dass bey einem solchen Künstler kein unreines Tönchen, selbst in den allerschwierigsten Wendungen; dass kein Nötchen, kein Vorschlag, keine andere Verzierung gehört wird, selbst in der freyesten Ausschmückung, ausser wohin sie gehören u. dgl.; das versteht sich von selbst und darüber ist nicht nöthig zu sprechen. Aber das Markige, Grosse, ganz Ausgearbeitete des Tons; das Kraftige, unwandelbar Festgehaltene des Styls in jeder der oben angegebnen Gattungen; die ganz eigene, erschöpfende Benutzung der Vorzüge des Instruments (besonders auch des Bogens) —: das zeichnet, unsrer Meynung nach, Herrn Rode's Spiel vor dem, aller uns bekannt gewordenen Virtuosen auf der Violin aus. Hiezu kömmt die Sicherheit, mit welcher er bedeutende Schwierigkeiten unternimmt und besiegt, als wären sie Kleinigkeiten und könnten gar nicht misglücken; das herrlich ausgeführte Adagio; das Pikante, Neue, Launige, Reizvolle in der Behandlung der Figuren — wodurch er neben die grössten Geiger tritt, und so, dass wir uns nicht zu entscheiden anmassen, ob er in diesen Vorzügen, und in welchen von ihnen namentlich, er von Meistern, wie Kreutzer, Eck der ältere, Viotti in seinen besten Jahren, Dürand, Moser u. Andern übertroffen werde. Nur das Einzige sey uns erlaubt hinzuzusetzen, dass Rode's Ton in den feurigsten Stellen und den höchsten Regionen (wahrscheinlich, weil der Virtuos in den grossen Theatern von Paris zu spielen gewohnt ist,) zuweilen etwas allzuscharf und schneidend wird, was bey Einigen der Genannten nie der Fall ist. Was Hr. R. auch über ein gemischtes Publikum vermag, zeigte sich in dem Enthusiasmus, zu welchem er, wie kaum irgend ein Instrumentist, das hiesige begeisterte. Dass er zugleich den schönsten edelsten Anstand bey seinem Spiel, und, ohngeachtet der Vorzüge desselben, auch nicht den entferntesten Schein von Anmassung oder Virtuosengrillerey hat, verdient wohl auch angemerkt zu werden.

Raume 69 Musikstücke für die Sonn- und Festtage des Jahres bietet, einer recht weiten Verbreitung zu erfreuen haben, welche sie in der That verdient. Um aber nicht das Publicum zu falschen Erwartungen zu veranlassen, wollen wir noch ausdrücklich bemerkt haben, dass grössere, aus mehreren Sätzen bestehende Musikstücke, wie z. B. Cantaten u. s. w., hier nicht zu suchen sind. Der Verfasser hat nur längere und kürzere Chöre, Choräle und Motetten gegeben, unter welchen man indess sowohl für grössere, wie für kleinere Orte viel Brauchres finden wird.

3) Vierstimmige Choräle der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von *Ludwig Erk* und *Friedrich Filitz*. Erster Theil. Essen, bei Bädecker. 1845. Vier Seiten Vorrede und Titelblatt. Von S. 1 bis 98 150 Choräle. Von S. 99 bis 106 Register, biographische und andere Bemerkungen. Gr. 4. Preis 1⅔ Thlr.

Die Herausgeber hatten, wie sie selbst in der Vorrede bemerkt haben, bei der Anlage ihrer Choralsammlung aus den Werken älterer Meister den Gegensatz der früheren Form mit der unserer Zeit nicht im Auge und beabsichtigten keinen Widerspruch gegen die unabweisliche (?) und tiefbegründete Eigenthümlichkeit der letzteren. Sie haben sich daher bei Ausbeutung der von ihnen benutzten älteren Meister vorzugsweise an diejenige Form des Choralsatzes gehalten, welche der heutigen parallel steht — also an Choralsätze im einfachen Contrapunct, Note gegen Note, mit gleichzeitigen Abschnitten und Ruhepuncten für alle Stimmen. Hiermit waren denn Joh. Walther mit seinen Zeitgenossen, so wie Joh. Eccard ganz und gar ausgeschlossen; ausserdem, wenigstens in der Hauptmasse, auch noch die grossen Meister Goudimel und Claudin. „Wir behielten aber" — heisst es in der Vorrede weiter — „Calvisius, Bodenschatz, Vulpius, Gesius, Hassler, Erythräus, Mich. Prätorius, Landgraf Moritz, Schein und Crüger, ausserdem die Tonsätze im Hamburger Melodienbuch (1604), in der Sammlung Erhardt's (1659) und im Gothaer Cantional (1646 und 1648). Wir beschränkten uns ferner auf vierstimmige Sätze. Bei Auswahl der Stücke bestimmte uns die klare Entwickelung aller Theile zum Ganzen, ein wohlgehaltenes Gleichgewicht der harmonischen Grundlage. Um die Originalform der Melodie trugen wir weniger Sorge. Hätten wir um ihrer willen etwa die Tonsätze unserer Meister verändern sollen? Unsere Absicht war, diese Sätze so genau und quellentreu, als möglich, mitzutheilen. Als eine Aenderung der ursprünglichen Composition betrachten wir es indessen nicht, wenn wir den Tact, auf welchen das Tonstück berechnet war, in der Regel wirklich mit Tactstrichen verzeichneten, weil dies dem Sänger Uebersicht und Vortrag im hohen Grade erleichtert. Eben so wenig kann es als eine Aenderung betrachtet werden, wenn wir eine Rückung der Tonhöhe gleich in der Schrift bezeichneten, oder wenn uns eine verkürzte Darstellung des Notenwerthes füglich erschien. Chromatische Zeichen trugen wir nie in den eigentlichen Notentext ein, auch fanden wir deren nur wenige nachzutragen. Die Textlegung anbetreffend, so hätten wir vielleicht am Besten gethan, die zum Choralsatze selbst gegebene Strophe mitzutheilen. Indessen wechselten wir, um den Sänger nicht zu ermüden."

Nach diesen Aeusserungen der Verfasser selbst, die wir hier so viel als möglich in's Kurze gezogen, haben nun unsere Leser ihre Erwartungen von dieser Sammlung zu bemessen. Ist sie auch nicht dazu geeignet und bestimmt, eine vollständigere Kenntniss der zum Theil so ausgezeichnet trefflichen Choralbearbeitungen aus der angegebenen Periode im grösseren Publicum zu verbreiten, so ist sie doch dagegen, wie es die Herausgeber beabsichtigten, geeignet zu practischem Gebrauche, bei welchem man sich indess hüten möge, sich allzustreng an die von ihnen gegebene Tacteintheilung zu binden; denn dabei würde man in eine, den Alten sicherlich fremde Steifheit verfallen. Im Betreff der Unterlegung der Texte im Ganzen und Einzelnen können wir uns nicht überall mit den Verfassern einverstanden erklären. Sie dürften in dieser Hinsicht besser gethan haben, alle Choräle gerade so wiederzugeben, wie sie die alten Meister auch in der Poesie gegeben. Es ist sehr schwer, wenn man sich in solchen Dingen an Veränderungen wagt, es Allen recht zu machen, und man überlässt es daher besser dem guten oder auch üblen Geschick und Geschmack eines jeden Einzelnen selbst, sich beim practischen Gebrauche beliebige andere Texte unterzulegen. Die Herausgeber haben übrigens von folgenden Meistern Choräle aufgenommen, bei deren Namen wir die Zahl der von ihnen hier abgedruckten Arbeiten sogleich mit anführen wollen. Von Bodenschatz 4, von Calvisius 10, von Joh. Crüger 26, von Joachim Decker 3, von Erhardi 4, von Erythräus 8, von Melch. Franck 4, von Barth. Gesius 5, von Goudimel 1, von Gumpeltzheimer 1, von H. L. Hassler 9, von Claude Lejeune 1, von Landgraf Moritz von Hessen 8, von Hieronym. Prätorius 2, von Jacob Prätorius 2, von Mich. Prätorius 34, von Dav. Scheidemann 1, von Herm. Schein 13, von S. Theop. Staden 1, von Gottfr. Vopelius 6, von Melch. Vulpius 7. Von den genannten Meistern finden sich am Schlusse des Werkes kurze biographische und literarische Notizen, welche den Käufern des übrigens anständig ausgestatteten Werkes dasselbe um so brauchbarer und nützlicher machen werden. Der Preis desselben ist sehr mässig berechnet, und mögen sich denselben, so wie den sparsamen Notendruck, andere Verleger, welche sich bei solchen und ähnlichen Werken der kostspieligsten Papierverschwendung schuldig machen, zum Muster nehmen. Dr. *Kfn.*

Nachrichten.

Berlin. Octoberbericht.

August Möser. Marietta Alboni. Silbernes Jubiläum des Weltgerichtes von *Fr. Schneider.*

Herr *A. Möser*, zweiter Sohn unseres Veteranen, des königl. Capellmeisters *Carl Möser*, kehrte nach mehrjähriger Abwesenheit, in welcher Frist er seine Studien bei *de Beriot* absolvirte, hierher, in seine Vater-

stadt, zurück, wo er schon als Kind durch sein Talent für die Violine lebhaftes Interesse erregt hatte. Man sah deshalb dem Auftreten des jungen heimischen Virtuosen mit grösster Spannung entgegen. Er hatte schon als Knabe viel versprochen, und viel versprach man sich von den Leistungen des Jünglings, über die man aus Belgien, Paris, Algier und vom Rhein die vortheilhaftesten Berichte gelesen. Am 4. October fand sein erstes Concert im Saale der Singacademie Statt, worin er mit einem neuen Violinconcerte von der Composition seines Lehrers *de Beriot* auftrat. Schon in diesem ersten Stücke übertraf der junge Virtuos die Erwartungen des zahlreich versammelten Publicums bei Weitem. Er zeigte, dass er alle Mittel und Eigenschaften zu einem Geiger ersten Ranges besitze, und dass ihm zu einem Künstler ersten Ranges nichts fehle, als die Selbständigkeit eines ursprünglichen, poetischen Gemüthes. Jenes Urgebirge mit seinen gigantischen Felsmassen, mit seinen Gletschern, seinem ewigen Schnee, seinen donnernden Cataракten, seinen blitzenden und stäubenden Giessbächen, das unsere Seele mit schauerndem Entzücken erfüllt, unsere Phantasie über das Irdische zu erhebenden Vorstellungen von der Urkraft des Weltgeistes emporrafft — es ward nicht friedlich, methodisch geschaffen: vulcanische Gewalten waren es, die diese Massen chaotisch durch einander warfen; eine ungeheuere Revolution ging diesem imposanten Frieden der Natur voran. Auch des Künstlers Seele muss vulcanisch erschüttert werden; die Leidenschaften sind das Ferment für die Revolution seines Herzens, Stürme des Lebens müssen sein Inneres durchbraust haben, damit die Poesie des Friedens in seinem Herzen ein Asyl fassen kann, das, von den Schlacken irdischer Empfindungen gereinigt, dann in wunderbaren Weisen jene schmerzlichen Kämpfe als süsse Erinnerungen singt, die unser Gefühl aufs Innigste erregen und es doch zugleich verklärend emporheben. — Herr *Möser* ist, wie gesagt, noch jung, und die Zeit kann ihm bringen, was ihm zu einem wahren Poeten noch fehlen mag. Gespielt hat er wie ein Meister. Zuerst, als Hauptsache, besitzt er einen grossen, freien, klingenden Ton und eine beinahe infallible Reinheit der Intonation. Beide Eigenschaften bewahrt er durchweg, sowohl im Cantabile, als in den Tours de force, die er nicht nur technisch vollkommen, sondern auch mit jener spielenden Eleganz überwindet, die eben den Meister verräth. Man weiss nicht, was man mehr loben soll, die Ausbildung seiner linken Hand oder seine ausgezeichnete Bogenführung, der jede Streichart in grösster Vollendung zu Gebote steht. Kurz, Herr *Möser* ist ein Violinvirtuos par excellence, der vor keiner Schwierigkeit zurückbebt. Das neue Concert des Herrn *de Beriot* war, wie Alles, was dieser Künstler schreibt und spielt, höchst geschmackvoll und elegant, ohne eben sehr originell und tiefsinnig zu sein; allein Trivialitäten dürften eben so wenig darin zu finden sein. Ausserdem spielte Herr *Möser* ein Divertimento über Originalmotive von *de Beriot*, von ihm (Herrn *Möser*) arrangirt; eine sogenannte (eigene) Transcription über Themata aus *Donizetti's* Lucia, und eine eigene, interessant zusammengestellte Fantasie über Motive aus dem Freischütz, worin namentlich die Melodie des Jägerchores, die Herr *Möser* auf der G-Saite (in A stimmend), von dem zweiten Horn sekundirt, vorträgt, einen frappanten Effect machte. Der Beifall, den Herr *Möser* in diesem ersten, wie in seinem zweiten und dritten Concerte (letzteres im königl. Opernhause) fand, war höchst lebendig, herzlich und wohlverdient. Im zweiten Concert spielte der junge Künstler ein neues, ihm dedicirtes Concert von *de Beriot* in Dmoll, das in einem breit angelegten Allegro maestoso besteht und eine enorme Ausdauer in Besiegung von Schwierigkeiten verlangt, wie sie in Compositionen von *de Beriot* selten vorkommen. Zu diesem zweiten Concerte des Herren *Möser* war zum ersten Male durch königl. Cabinetsordre die Mitwirkung königl. Opernmitglieder (Frau v. *Fassmann* und Fräul. *Tuczeck*) gestattet, da Herr v. *Küstner*, der Generalintendant der königl. Schauspiele, durch eine § in seinem neuen Theatercodex die Mitwirkung königl. Sänger und Schauspieler in Concerten von der speziellen Genehmigung des Königs abhängig gemacht hat. Vielen erscheint es etwas unpassend, einen Monarchen mit so kleinlichen Mühwaltungen zu behelligen, und man glaubt allgemein, der König werde diese lästigen, den grossten Theil des Jahres hier nicht aufhörenden Concertpetitionen an die geeignete Behörde, den Generalintendanten selbst, verweisen. Fräul. *Tuczeck* trug in diesem Concerte mit bekannter Leichtigkeit und musikalischer Sicherheit eine Arie von *Mercadante* und ein Lied „An der Donau" von *Carl Beck* und *H. Truhn* vor; beide Piecen fanden lebhaften Beifall, der auch in gleicher Weise den Vorträgen der Frau v. *Fassmann* zu Theil ward, die eine italienische Romanze vom Grafen *Westmoreland*, ein Lied aus dem „Liebesroman" von *Truhn*, und von demselben Componisten eine Ballade „Lord Guy" mit obligater Cellobegleitung (Concertmeister *Moritz Ganz*) gewählt hatte. — Im Opernhause spielte Herr *Möser* eine neue eigene Composition unter dem Titel: „Souvenir d'Afrique," Rondo original, worin einige interessante Momente *à la Félicien David* auftauchten; allein das Ganze erschien etwas zu lang und wenig organisch zusammenhängend. Mit einer Soirée für Kammermusik im Salon des Hôtel du Nord nahm Herr *Möser* von uns Abschied. Er spielte darin den ersten Violinpart eines der ersten sechs Quartette von *Beethoven* (Bdur), des Gmoll-Quintetts von *Mozart* und des Septetts von *Beethoven* mit Auslassung des Adagio cantabile in As und des darauf folgenden Menuetto. Der Concertgeber zeigte sich auch in diesem Genre als ein höchst ausgebildeter, alles Technische spielend-leicht überwindender Geiger; allein in succum et sanguinem schien er diese poesie- und geistvollen Tondichtungen noch nicht aufgenommen zu haben, was indess bei seiner grossen Jugend verzeihlich ist. Herr *Möser* der Vater spielte derlei Musik mit weit mehr Schwung und Esprit. Herr *G. Schumann* trug in dieser Soirée die Fmoll-Sonate von *Beethoven*, Op. 57, mit Bravour, vielleicht mit zu viel Bravour vor. Herr *August Möser* hat eine Kunstreise nach Scandinavien angetreten.

Signora *Marietta Alboni*, der von Leipzig aus, wo sie an zwei Abenden im Theater einen wahren Fanatismus hervorgerufen, ver-

anstaltete hier in dem für ihre Titanenstimme viel zu kleinen Saale des Hôtel de Russie drei Soiréen, die ihr unglaublich viel Beifall, Hervorruf u. s. w. eintrugen, aber sehr wenig von dem, was nebenbei sehr hauptsächlich in Concerten beabsichtigt zu werden pflegt. Die Ursache war ganz einfach folgende. Einmal ist uns noch nie Jemand vorgekommen, der so gar nicht das Concertarrangiren versteht, als der Secretair des Fräul. *Alboni*. So z. B. stand eines Morgens in den Zeitungen: „Heute Abend im Saale des Hôtel de Russie Soirée musicale der Signora *Alboni*," ohne dass eine vorläufige Annonce vorhergegangen, ohne Angabe des Programms, ohne Anzeige wo, wie, zu welchem Preise Billette zu bekommen. Eine Sorglosigkeit ohne Gleichen, und in einer Stadt von 400,000 Einwohnern, wo man Concerte mindestens acht Tage vorher und mindestens drei Mal vollständig in den Zeitungen anzukündigen pflegt! Ausserdem führte Signora *Alboni* auch nicht einen Empfehlungsbrief bei sich, machte auch nicht eine Redactionsvisite, da sie dem höchst ehrenwerthen Principe lebt, keine anderen Erfolge erringen zu wollen, die sie nicht einzig und allein ihrem Talente zu danken hat. Das ist nun sehr schön, aber heutzutage nicht mehr anwendbar, wo die grössten Künstler es nicht verschmähen, den mittelmässigsten Recensenten, wenn sie nur bei einer gelesenen Zeitung angestellt sind, den Hof zu machen, sie einzuladen, sie zu beschenken u. s. w. Die Macht des Geldes, seit es Millionäre unter den Künstlern gibt, hat auch die Unschuld und Naivetät des Künstlerlebens vergiftet und die Kritik, mit wenigen Ausnahmen, in eine schimpfliche Abhängigkeit gebracht. Oder hatte sich wirklich die Welt so sehr verkehrt, dass nur noch reiche Künstler Talent haben und zu glänzenden Erfolgen und Ehrenämtern gelangen können? — Der kleinste, unbedeutendste Journalist, der auf dem faulen Körper der deutschen Presse wie eine begünstigte Made lebt und sein Handwerk treibt, wird sich nicht entblöden, das tüchtige Werk eines braven, aber armen Künstlers zu verspotten, während er die Productionen eines reichen Autors, mögen sie auch noch so unbedeutend sein und noch so frech der Mode frohnen, ohne allen weiteren Grund lobhudelt, als um des leiblichen Vortheils willen. Wo ist der Hercules, diesen Augiasstall auszufegen?! Vor Allem müsste er aber reich und unabhängig sein, dieser Hercules, sonst würde man schon Mittel finden, ihn zu verderben. Kehren wir jedoch zu Signora *Alboni* zurück, die ihre Sorglosigkeit beinahe bitter gebüsst hätte. Einer unserer musikalischen (?) Feuilletonisten fühlte sich in hohem Grade beleidigt, von der stolzen Künstlerin nichts weiter, als ein Paar Freibillets erhalten zu haben, und fiel mit scharfem Tadel derb über sie her. Wer sich Jahre lang gedruckt für etwas ausgibt, findet seine Anhänger; denn das Gleich der Mittelmässigen ist gross; unendlich grösser ist ihre Zahl, als die Derer, die selbst zu denken pflegen. Das Publicum wurde — (es macht ihm freilich nicht eben Ehre) — durch diese verdächtigenden Recensionen in einem der gelesensten Blätter der Residenz gegen die Künstlerin eingenommen, und ihre drei Soiréen, die, wie schon erwähnt, noch obendrein auf das Ungeschickteste arrangirt waren, wurden sehr gering besucht. Es that Noth, mehr im Interesse des Berliner Publicums, als der Sängerin, die bereits, indignirt von solchen Erbärmlichkeiten, die Residenz verlassen, gegen die gehässigen und ungerechten Recensenten aufzutreten, was denn auch an geeignetster Stelle und keineswegs anonym geschah. Man hatte die Freude, dass diese offene Rüge den seltensten Anklang im Publicum, ja öffentliche Anerkennung fand und mehrere Zeitungsdanksagungen nach sich zog. Hierauf unternahmen es der Königl. Concertmeister Herr *Leopold Ganz* und der Componist *H. Truhn*, für die treffliche Künstlerin, die mittlerweile nach Hamburg zu einem Gastspiele abgereist war, ein Concert zu arrangiren, das in glänzender Weise am 3. December im grossen Saale des königl. Schauspielhauses unter Leitung des Herrn *L. Ganz* mit Orchesterbegleitung Statt fand, worauf Signora *Alboni* ein Gastspielengagement bei der hiesigen italienischen Oper angenommen hat. Ueber die ausserordentlichen Leistungen dieses seltenen Gesangphänomens werden wir in unserem nächstfolgenden Briefe in diesen Blättern berichten, und verweisen vorläufig die Leser auf den Correspondenzartikel aus Prag in Nr. 47 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung, wo die Erfolge der *Alboni* (in Prag) des Näheren besprochen worden.

Ueber die Jubelfeier des berühmten Oratoriums von *Fr. Schneider* „Das Weltgericht," welches seit 25 Jahren in Berlin eine grosse Zahl von Aufführungen zu milden Zwecken erlebt hat, wodurch an 15,000 Thlr. gewonnen wurden, ist, glaube ich, bereits im Feuilleton d. Bl. berichtet worden. Der verehrte Altmeister leitete die Festaufführung am 22. October in der Garnisonkirche selbst. Die Kirche war überfüllt von Hörern. Nach der Aufführung fand ein solennes Festmahl im *Kroll*'schen Saale statt, wobei dem Verdienste seine Krone ward — (Fräul. *Tuczeck* bekränzte den Künstlergreis mit einem Lorbeer) — und zur Feier passende Gedichte und Gesänge abwechselten. Die Theilnahme war gross und herzlich. —

Ueber den Tod des talentvollen Hofcomponisten und Balletdirigenten *Hermann Schmidt*, der im 35. Jahre an der Lungensucht starb, ist bereits in d. Bl. berichtet worden.

H. T.

Prag. Endlich hat unsere Theaterdirection wieder einmal eine neue Oper gegeben, und zwar eine solche, welche ein Lieblings des Publicums zu werden und die Armuth unseres Repertoirs einigermaassen zu decken verspricht. Zum Vortheile der Dem. *Grosser* ging endlich „Alessandro Stradella," romantische Oper in drei Acten von *W. Friedrich*, Musik von *Friedrich v. Flotow*, zum ersten Male in die Scene, nachdem sie viermal angekündigt und wegen Unpässlichkeiten der Sänger wieder abgesagt wurde, — so dass man schon zu glauben begann, des Schicksals Mächte hätten sich gegen deren Aufführung verschworen — und hat seitdem noch den Herren *Damcke*, *Strakaty*, *Brara* und *Emminger* als Benefizstück gedient. Wie man erzählt, studirt gegenwärtig Dem. *Schwarz* die Titelrolle und wird vermuthlich die sechste in diesem Bunde sein, und da Herr *Kunz* die

wichtigste Stütze dieser Oper ist, so hätte er volles Recht, der siebente sein zu wollen. Alessandro Stradella gehört unstreitig in Bezug auf Text und Musik unter die erfreulichsten Erscheinungen der neuen Oper. Die wahre Geschichte Stradella's ist zwar eigentlich edler und poetischer, als sie hier aufgefasst wurde, doch nicht so dramatisch und drastisch wirksam, wenn gleich die Vormund-, Liebe- und Heirathslust unter die absoluten Operuhebel gehört. Stradella's Geliebte war die Braut eines jungen Mannes, den sie nicht liebte, und der Vormund sandte Jenen dem Liebespaare nach, um seinen glücklichen Nebenbuhler zu ermorden, der ihn jedoch in der Kirche singen hörte, und, gerührt von dem Zauber seiner Stimme, seinem Mordanschlag entsagte. Die Banditen, welche der rachesüchtige Alte später zu seinem Morde aussandte, machten seinem schönen Leben wirklich ein Ende. Der Stoff, wie er uns hier vorliegt, ist nichts weniger als reich, doch interessant, theilweise überraschend, und hat das grosse Verdienst, dem Tonsetzer treffliche musikalische Situationen und Momente darzubieten, welche derselbe mit Glück und Geschick benutzte. Characteristik, Energie und ein ächter, jugendlich pulsirender Humor sind die Hauptelemente der Musik, die nur durch die öftere Wiederkehr der Serenaden- und Barcarolenform eine etwas eintönige Färbung erhält; minder gelungen sind die sentimentalen Momente, wie denn überhaupt die Rollen des Stradella und selbst die vom Compositeur schwach bedachte der Leonore tüchtiger Künstler zu ihrer Ausführung bedürfen, wenn sie der Intention des Tonsetzers entsprechen und bedeutend auf das Publicum wirken sollen. Viel leichter sind die beiden Banditen zu geben, in deren Nummern die frische muthwillige Laune so entschieden ausgesprochen ist, dass selbst unsere Darsteller, die sonst jeden Humor in Traurigkeit zu verwandeln verstehen, hier den eigenthümlichen Character nicht verwischen konnten. Schon in der Ouverture, die zwar nicht unter die vorzüglichsten Nummern der Oper gehört und, trotz einiger darin eingewebten Hauptmotive, doch weniger verspricht, als das Werk hält (das Gegentheil ist schlimmer), so dass ich fast glauben möchte, sie sei vor dem Werke geschrieben *), zeigt sich der treffliche Kenner der Instrumente, als welchen er sich in allen Nummern der Oper bewährt. In der Introduction steht der Chor zu sehr im Schatten gegen die Solostimme. Das Ständchen mit Clarinettbegleitung, die unser *Pixis*owitz trefflich vortrug, ist eine reizende Nummer, und muss, wie das Notturno, wenn beide von einer klangvollen Stimme vorgetragen werden, von der schönsten Wirkung sein. Das Duett zwischen Stradella und Leonore hat einige Anklänge an *Halevy's* „Pest in Florenz" (so wie in dem späteren Maskenscherz die Hexen aus *Spohr's* „Faust," in das Salvator-Rosa-Lied eine Melodie aus der „Weissen Frau" hineinklingen). Mit dem muthwilligen Maskenchor begann der eigentliche Effect der Oper auf das Publicum, der sich am Schlusse des characteristisch lebendigen Finales nach der letzten Repetition jenes Chores zu allgemeinem Hervorruf steigerte (der Chor musste noch bei der vierten Vorstellung wiederholt werden). Leonorens Bravourarie, welche den zweiten Act eröffnet, ist lang und etwas gewöhnlich; sehr reizend ist der Chor der Landleute mit der Glöckchenbegleitung; aber mit den frappanten Duetten der beiden Banditen, zumal dem Trinklied, das jedes Mal repetirt werden muss, und mit Stradella's Romanze steigt das Interesse der Oper in rapider Progression bis zum Finale. Die Nummern des dritten Actes vor dem schönen Quartett: „Italia, mein Vaterland?" bis zum Finale sind alle höchst characteristisch und tüchtig durchgearbeitet, und als vorzüglich müssen noch die beiden Terzetten zwischen Bassi und den Banditen erwähnt werden. Auf die Hauptnummer, die Hymne: „Ewige Gottheit!" werde ich bei der Beurtheilung der Aufführung zurückkommen. Ein Hauptvorzug der Oper, zumal bei dem gegenwärtigen Zustande der deutschen Oper, ist der Umstand, dass sie gar keinen Dialog hat (welchen unsere Sänger nicht sprechen können) und auch die Recitative (die Jene nicht zu singen verstehen) sehr kurz gehalten sind, die Cavatine aber in grosser Fülle vorherrscht.

In Bezug auf die Leistungen unserer Sänger muss ich den Anfang mit der ersten Benefiziantin, Dem. *Grosser*, machen, welche die ziemlich undankbare Partie der Leonore mit so viel Liebe und Sorgfalt durchführte, dass sie mehrmaligen Hervorruf erwarb, welchen die drei beschäftigten Herren mit ihr theilten. Von den drei Banditen kann Herr *Bianz* den Malvoglio zu seinen besten Partieen zählen. Der Barbarino liegt Herrn *Emminger* nicht recht in der Stimme, doch sang er manche Stellen trefflich und erhielt zumal im dritten Acte stürmischen Applaus. Herr *Strakaty* singt die kleine Rolle des Bassi recht brav, nur brauchte er nicht so viel Pathos aufzuwenden; ein alter betrogener Vormund ist ja kein Belisar! Herr *Brara* traf den Ton für diese Rolle besser. Wenn ich die Hauptperson für zuletzt aufspatte, so kann ich leider nicht sagen: „Ende gut, Alles gut!" Stradella verlangt eine rührende, sympathetische Stimme, einen hochst ausdrucksvollen Vortrag. Herr *Damke* — welcher sich noch überdies sehr schonen musste, um bis zum Schlusse auszureichen — besitzt weder die eine noch den anderen. Wenn die Banditen, von seinem Gesange ergriffen und zerknirscht, in die Kniee sinken, lachen Manche, während Andere versichern: „Für diesen Gesang hätte ich ihm das Leben nicht geschenkt." Trefflich gingen die Chöre zusammen und zeugten für sorgsame Einübung des Ganzen. Das Ballet war, wie bei uns gewöhnlich, unwürdig und störend, zumal da die *Flotow*'sche Musik grösstentheils hinweggelassen und statt deren der Carneval von Venedig und ein Mazur eingelegt wurden. Unverzeihlich und der Beweis eines Mangels an Geschmack ist es, dem Publicum eine solche zusammengeflickte Figur (wenn auch die Galerie sie belachte und beklatschte) vorzuführen, wie die formlose Doppelgestalt, die sich hier in Purzelbäumen u. s. w. herumwälzte. Uebrigens war die Mise en scène besser,

*) Ich bin der unerschütterlichen Ansicht, dass es dem Componisten leichter wird, aus der Ouverture zu machen, was die strenge Kunst von ihr verlangt, einen einleitenden und vermittelnden Prolog der Oper, wenn er das vollendete Ganze bereits vor sich liegen hat, als wenn dieses Alles noch in seiner Idee lebt.

als wir sie seit einem Jahrzehend in einer Oper zu sehen bekamen, und die Massen der Tänzer und Choristen entwickelten sich grösstentheils mannichfaltig und zweckmässig. Was die Decorationen, von dem Maler und Decorateur des ständischen Theaters Herrn *Jauch*, betrifft, so war das beleuchtete Venedig im ersten Acte im höchsten Grade mesquin und erinnerte an den Guckkasten. Das Landhaus alla Campanella im zweiten Acte hat eine gute Zeichnung. Der Hintergrund gehörte meist der „Stummen von Portici" zu, und man hat blos eine Partie von Rom über den Vesuv gemalt. Die Nische der heil. Jungfrau im letzten Finale ist abscheulich!

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 2. Januar 1846. Eilftes Abonnementconcert, Donnerstag, den 1. Januar. — Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Halleluja aus dem „Messias" von *Händel*. — Arie aus demselben Oratorium, gesungen von Miss *Dolby*. — Concert für Pianoforte von *Rob. Schumann*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann* geb. *Wieck*. — Zwei englische Lieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Miss *Dolby*. — Impromptu für Pianoforte von *Ferd. Hiller* und zwei Lieder ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Sinfonia eroica von *L. van Beethoven*. —

Die zweite Hälfte des Cyclus unserer Winterconcerte ward in dem eben angetretenen neuen Jahre auf würdige Weise mit *Mozart's* grandioser Ouverture zur „Zauberflöte" eröffnet. Spieler wie Zuhörer thaten das Ihrige, um dieser Introduction Glanz zu verleihen, Jene durch einen feurigen Vortrag, Diese durch lebhafte Anerkennung des herrlichen Musikstückes und seiner gelungenen Ausführung.

In dem Halleluja aus *Händel's* „Messias" vermissten wir ungern den natürlichen, hellen und reizvollen Klang der Frauenstimmen und den Wiederhall der Töne, der in der Kirche die Grossartigkeit und Würde dieses Stückes erhöht. Die Localität, so wie der Vortrag des Chores durch die Thomaner machten es freilich unmöglich, das Vermisste zu ersetzen; sehen wir aber hiervon ab, so können wir nicht umhin, den Executirenden das beste Lob zu spenden.

Miss *Dolby* wirkte mit der schönen Altarie aus dem Messias: „O du, der Gottes predigt in Zion" weniger günstig, als wir bei der Qualification ihrer Stimme und bei der bekannten Vorliebe englischer Sängerinnen für den Vortrag kirchlicher Compositionen geglaubt hatten. Einen Theil der Schuld trug wohl ein in der That unerklärliches Vergreifen des Tempo, welches so schnell genommen wurde, dass dadurch alle Frömmigkeit und Würde, ja überhaupt das ganze kirchliche Gepräge der Arie verschwand. Der Gesang liess, weil jede Spur von geistiger Auffassung in dieser Eile unterging, kalt, und die Wirkung, die das schöne Musikstück sonst nie verfehlen kann, blieb aus. Glücklicher war Miss *Dolby* mit dem Vortrage der beiden englischen Lieder — einer Ballade: „Thou art gone from my gaze" von *Linley*, und des Liedes Ariel's aus *Shakespeare's* Sturm: „Where the bee sucks there lurk I" von Dr. *Arne*. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass diese Compositionen hierzu etwas beitrugen; dem Referenten erschienen sie höchst unbedeutend, und er meint, als deutsche Lieder hätten sie schwerlich Gnade, wenigstens nicht solch' rauschenden Beifall gefunden. Aber Miss *Dolby* trug sie sauber und allerliebst vor, und galt der Beifall der Ausführung, so war er jedenfalls ein vollkommen verdienter.

Laute Zeichen der Freude begrüssten Frau Dr. *Clara Schumann*, die wir, weilt sie auch gleich seit einiger Zeit in Dresden, doch immer noch mit gerechtem Stolze die Unsrige nennen, bei ihrem Erscheinen am Pianoforte, und mit stürmischem Applause dankte das Publicum der trefflichen Künstlerin für den durch jede ihrer Leistungen bereiteten Genuss. Das neue Pianoforteconcert ihres Gatten ist ein schon empfundenes, tief durchdachtes und geistreiches Werk, welches einen erfreulichen Beweis gibt, dass *Rob. Schumann's* ausgezeichnetes Talent mit seltenem Glücke auch der Composition glänzender Solostücke sich zuwendet. Damit jedoch der eben gebrauchte Ausdruck nicht zu Missdeutungen Anlass gebe, fügen wir hinzu: das Concert ist um deswillen nicht blos in die Reihe der „Soli" einzurangiren, weil es nicht, wie die Concerte einer gewissen Periode, in Solo- und Tuttisätze zerfällt, sondern in symphonischer Weise ein Tongemälde entwirft, in welchem das Pianoforte die Hauptrolle spielt. Dieser Wechsel der Farben, dieses Erfassen und gegenseitige Uebertragen der Selbständigkeit zwischen Orchester und Clavier verleiht dem Stücke einen besonderen Reiz und bildet es zu einem schönen, abgerundeten Ganzen. Und „glänzend" stellt es sich uns nur durch die wahrhaft künstlerische Behandlung des Pianoforte, durch die mit tiefer Gründlichkeit gepaarte, darin niedergelegte edle Bravour, durch den bald leidenschaftlichen, bald sanften und naiven, bald endlich muthwillig kecken Character der einzelnen Theile, wie durch die seltene Gewandtheit in Form und Ausführung der Gedanken, nicht aber etwa durch moderne Kunststücke u. s. w. dar. Schwer ist es, nach nur einmaligem Hören einem der drei Sätze den Preis zu ertheilen; jeder von ihnen spricht für sich durch Geist und Leben; doch erscheint es erklärlich, dass der hohe Schwung des Allegro affettuoso und der einfache liebliche Gesang des Andantino zunächst und am Meisten die Theilnahme des Publicums in Anspruch nehmen, während das Rondo, trotz seines neckenden und flüchtigen Characters, ein tieferes Verständniss der Intentionen des Componisten erfordert. — Ueber den Vortrag der Spielerin kann Referent füglich schweigen; man kennt ihre Leistungen überall, wo wahre Kunst etwas gilt, und das Urtheil über dieselben steht für alle Zeiten fest. — Noch spielte Frau Dr. *Schumann* ein ansprechendes Impromptu von *Ferd. Hiller*, und aus dem sechsten Hefte der *Mendelssohn'schen* Lieder ohne Worte Nr. 4 und 6, C dur und E dur, erfüllte auch zum Schlusse den durch anhaltenden Beifall zu erkennen gegebenen Wunsch der Zuhörer, indem sie noch ein Musikstück von *Domen. Scarlatti*, „Sonate" betitelt, mit bewundernswerther Sicherheit und Ausdauer vortrug. —

Beethoven's mächtige Sinfonia eroica beschloss den Abend schön und würdig. Nur hier und da war im

Orchester, in einzelnen Instrumenten, eine gewisse Sorglosigkeit bemerkbar, die, wenn sie auch nicht zu wirklichen Fehlern führte, doch den sonst gewohnten Eindruck des festen, energischen Zusammenwirkens in etwas schwächte. — *I. H.*

Feuilleton.

Bekanntlich hatte der norddeutsche Musikverein zu Hamburg im Jahre 1844 einen Preis von dreissig holländischen Ducaten für die beste melodramatische Begleitung des Gedichtes von *Helmina*: „Die Freude wollte sich vermählen" ausgeschrieben und den Termin bis 30. Juni 1845 festgesetzt. Jetzt wird bekannt gemacht, dass bis zum gedachten Termine acht Compositionen eingegangen sind, dass jedoch der Termin bis 26. August verlängt worden sei, bis zu welcher Zeit noch zwei fernere Compositionen einliefen. Der Ausschuss wird dies ziemlich auffallende Verfahren hoffentlich zu rechtfertigen wissen. — Die Entscheidung über die Preisertheilung selbst steht bevor.

Pokorny zu Wien, Besitzer des Theaters an der Wien, erhält für die im letzteren befindliche Hofloge jährlich 3000 Gulden Conv.-Münze vom Kaiser.

Nach einer in Chartres mitgetheilten biographischen Skizze über den Wiener Walzerkönig *Johann Strauss* ist der Letztere am 14. März 1804 zu Wien geboren, wurde, fünfzehn Jahre alt, zu einem Buchbinder in die Lehre gebracht, konnte jedoch dem Drange, sich der Kunst zu widmen, nicht widerstehen, und trat, nachdem er schon vorher seine Musterstunden zur Erlernung des Violinspiels benutzt, 1824 in *Lanner's* Capelle ein. Wie er sich immer mehr gehoben, bis er seinem Meister die Palme (?) streitig machte, ist bekannt. *Lanner* selbst starb 1843. — *Strauss'* Sohn ist zum Capellmeister des zweiten Wiener Bürgerregiments ernannt worden — eine Stelle, welche *Lanner* verwaltet hatte und die seit dessen Tode unbesetzt geblieben war.

Der Wiener Kirchenmusikverein bei den Piaristen in der Josephstadt hat den Capellmeister und Professor *Ludwig Rotter* wegen einer von demselben componirten Messe und anderer Kirchenmusiken zum Ehrenmitgliede ernannt.

Am 31. October v. J. fand die Eröffnung der Opernsaison in Constantinopel (Theater in der Vorstadt Pera) auf glänzende Weise Statt. *Rossini's* Semiramide wurde bei gedrängt vollem Hause aufgeführt und machte Furore.

Unter dem Titel: „Der Raub der Proserpina" ist der Clavierauszug einer von dem englischen Gesandten in Berlin, Grafen *Westmoreland* (Lord *Burghersh*), componirten Cantate in zwei Abtheilungen erschienen. Das Werk ist dem Könige von Preussen gewidmet. Der ursprünglich italienische Text ist die letzte Arbeit des kürzlich verstorbenen Freiherrn v. *Luchtenstein*. (S. diese Blätter, Jahrgang 1845, S. 760.)

Die Königin Isabella von Spanien hat neulich in einem Hofconcerte die Schlussarie aus der Norma gesungen; sie spielt auch Clavier und lernt jetzt die Harfe. Die Königin Mutter, Maria Cristina, trug in demselben Concerte mit einem Sänger der königlichen Capelle ein Duett aus *Rossini's* Wilhelm Tell vor. Der Infant Franz de Paula besitzt eine schöne Tenorstimme; er sang, sammt seinen Töchtern, in dem erwähnten Concerte unter dem Chore mit.

In der Academie royale zu Paris wird *Gluck's* Armida neu einstudirt und soll mit grosser Pracht in Scene gehen. Die Titelrolle hat Mad. *Stoltz*.

Ankündigungen.

Bekanntmachung.

Zu dem in Nr. 49 d. Bl. Jahrgang 1845 ausgeschriebenen diesjährigen Preisconcurs sind bis zum 1. December folgende 32 Compositionen eingegangen, deren Empfang und zwar nach der Reihe, in welcher sie hier eintreffen, hiermit bescheinigt wird.

Nr. 1 mit dem Motto: Zur fernen Nachwelt wollen sie nicht schweben u. s. w. 2) Accidus malo medius interesse Orpheus etc. 3) Findet in Einem die Violen u. s. w. 4) Aus den Wolken muss es fallen u. s. w. 5) Thuvenide. 6) Wie schwach ist doch des Künstlers Streben u. s. w. 7) Die Nixe. 8) Der Frühling kommt. 9) Was suche ich im freien Style? 10) Aufmunterung und Anerkennung sind dem schaffenden Kunstjünger u. s. w. 11) Einst trat der liebende Genius u. s. w. 12) Ein grosses Muster weckt Nacheiferung u. s. w. 13) Singe! sprach die Römerin u. s. w. 14) Licht ist Leben. 15) Preis der Sonne. 16) Auch das Veilchen möchte blüh'n u. s. w. 17) Es soll des Feuers Element vertragen u. s. w. 18) Selbst eine fromme Schäferin wie du u. s. w. 19) Kannst du nicht Allen gefallen u. s. w. 20) Im Fleiss kann dich die Biene meistern u. s. w. 21) Leben ohne die bildende Kunst u. s. w. 22) Sinnst und schaffest du u. s. w. 23) Willst du dem Quell dich nahen u. s. w. 24) Ich trete hin u. s. w. 25) Alles Schöne ist schwer. 26) La vita è corta, l'arte è longa. 27) Ars longa, vita brevis. 28) Versuch's! 29) Beharrlichkeit führt zum Ziele. 30) Tonkunst, dir weih' ich des Lebens heiligste, festlichste Stunden u. s. w. 31) Ich hab's gewagt. 32) Immerfort der Natur und Kunst getreu.

Da der 1. December als Schlusstermin der Concurrenzarbeit festgesetzt wurde, so können alle von nun an einlaufenden Arbeiten nicht mehr berücksichtigt werden.

Heckingen, den 4. December 1845.

Im Namen sämmtlicher Preisrichter
Th. Täglichsbeck.

NEUE MUSIKALIEN,

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Beethoven, L. v., Empfindungen bei Lydien's Untreue, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Piano. 5 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 75. 4 Polkas à 4 mains. 10 Sgr.

— — Op. 77. 2 Divertissements pour Piano à 4 mains sur: Le Nozze di Figaro. Nr. 1, 2. à 20 Sgr.

— — Op. 78. 3 thèmes fav. de l'Opera: Zaar et Zimmermann, Varies pour Piano. Nr. 1, 2, 3. à 12 Sgr.

— — Op. 82. Melodies gracieuses. Recueil de Rondos, Variations, Fantaisies sur les motifs les plus élegans de nouveaux Operas pour Piano. Nr. 1 — 6, 13 — 18. à 12 Sgr.

Claplsson, L., et Ravina, Hy., Fantaisie de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle. Nr. 3. 24 Sgr.

Forde, W., 300 Airs favoris choisis des plus célèbres auteurs pour Flûte, Violon, Clarinette, Cornet à Piston, Bugle, Oboe ou Accordion. Liv. 1, 2. à 16 Sgr.

Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 67. 6 Lieder ohne Worte. Sechstes Heft. à 4 mains. 1 Thlr. 6 Sgr.

— — 4te de pour Piano et Violon. 1 Thlr. 6 Sgr.

— — 4te de pour Piano et Violoncelle. 1 Thlr. 6 Sgr.

Ravina, Hy., Mädchenträume, Walzer brillantes pour Piano. Nr. 3. 18 Sgr.

— — 8te Mazurka pour Piano. 12 Sgr.

Wenzel, J., Op. 4. Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. 2 Thlr.

Zum herabgesetzten Preise:

Haydn, J., Symphonieen für's Pianoforte allein. Nr. 1 — 31. *Früherer Preis* 20 Sgr. *für die Nummer. Jetziger Preis* 10 Sgr. für die Nummer.

Neue grosse Ausgabe
von
Händel's Werken
in Partitur
mit untergelegtem Clavierauszuge.

Den Verehrern *Händel*'scher Musik wird bereits bekannt geworden sein, dass sich im Jahre 1845 unter dem Namen

The Handel Society

in *London* eine Gesellschaft von Musikern, Musikgelehrten und Musikfreunden gebildet hat, welche eine neue grosse kritische Ausgabe von *Handel*'s Werken veranstaltet. An der Spitze derselben stehen die Herren *W. Sterndale Bennett*, Sir *H. Bishop*, *W. Chappell*, *W. Crotch*, *J. W. Davison*, *E. J. Hopkins*, *G. A. Macfarren*, *J. Moscheles*, *T. M. Mudie*, *E. Rimbault*, Sir *G. Smart* und *H. Smart*. Man wird Mitglied dieser Gesellschaft durch jährliche Einzahlung *Einer Guinee*, und der Plan des Unternehmens ist dieser, den Mitgliedern jährlich einen Theil von *Handel*'s Werken in dem Umfange zu gewähren, in welchem deren Herstellung durch die Jahresbeiträge möglich wird.

Die Herausgabe geschieht nach den besten kritischen Hülfsmitteln und namentlich nach den in der königlichen Bibliothek zu London aufbewahrten zahlreichen Orig.-Manuscripten *Handel*'s. Die Gesangswerke erscheinen mit englischem Texte. Jedes Werk nennt seinen Herausgeber auf dem Titel.

Das Format ist in Folio, bedeutend grösser als das übliche Musikalienformat. Das Ganze wird in geheften Banden ausgegeben.

Bereits sind drei Jahresbeträge eingezahlt, und dafür den Mitgliedern der Gesellschaft eingehändigt:

Für 1843 — 1844.

Erster Band. The four Coronation Anthems.
1. The King shall rejoice.
2. Zadok the priest.
3. My heart is inditing.
4. Let thy hand be strengthened,

herausgegeben von *W. Crotch*, Doctor der Musik und Professor an der Universität zu Oxford.

Zweiter Band. L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato, herausgegeben von *J. Moscheles*.

Für 1844 — 1845.

Dritter Band. Esther. An Oratorio (1720), herausgegeben von *C. Lucas*.

Vierter Band. Ode for St. Cecilias Day (1739), herausgegeben von *T. M. Mudie*.

Die Bedeutung dieser Unternehmens ist nicht zu verkennen. Die frühere grosse englische Ausgabe von *Handel*'s Werken ist eine bibliothekarische Seltenheit und überdies mangelhaft durch Unvollständigkeit. Jetzt wird eine bessere zu sehr mässigen Bedingungen geboten, denn bereits ist die Zahl der Theilnehmer ansehnlich, fast 800, und wie dieselbe sich mehrt, mindern sich dem Plane gemäss die Kosten der Anschaffung für jeden Einzelnen. Uebrigens wird das Werk nur für die Mitglieder der Gesellschaft gedruckt, und die höchste Zahl derselben ist auf 1000 festgestellt.

Um den Beitritt zu der Gesellschaft zu erleichtern, hat dieselbe an verschiedenen Puncten des Auslandes Agenten (Local-Secretaire) ernannt. Für Deutschland haben die Unterzeichneten dieses Amt übernommen. Sie erklären sich demgemäss bereit, Unterzeichnungen anzunehmen und den Beitretenden die Exemplare des Werkes, wie sie ihnen von dem Vorstande der Gesellschaft zukommen, zu liefern. Dies geschieht ohne irgend eine Provision, doch macht die Bestreitung der Transportkosten und sonstigen unvermeidlichen Spesen einen kleinen Aufschlag auf den obengenannten Jahresbetrag von einer Guinee erforderlich. Genau kann dieser Aufschlag im Voraus nicht bestimmt werden, indem der Betrag von der Zahl der durch Vermittlung der Unterzeichneten zu der Gesellschaft Beitretenden abhängen wird. Vorläufig ist der in Deutschland zu zahlende Jahresbetrag auf

Acht Thaler preuss. Courant

festgestellt. Indem wir daher zur Unterzeichnung einladen, bitten wir diejenigen, welche der Gesellschaft beitreten wollen, ihre Beiträge mit 24 Thalern für die drei ersten Gesellschaftsjahre 1843 bis 1844 — 1845 bis 1846 postfrei an uns einzusenden, dabei ihre Namen und Character zum Behuf der Eintragung in die Mitgliederliste genau anzugeben, und zu bestimmen, auf welche Weise sie das Werk zugesendet zu erhalten wünschen. Für den Fall, dass ein hiesiger Mehraufwand stattfinden sollte, wird ein verhältnissmässiger Nachschuss, welcher jedoch nur sehr unbedeutend sein kann, bedungen, entgegengesetzten Falls eine eben so verhältnissmässige Rückerstattung gewährt. Ausführliche Prospecte des Werkes in englischer Sprache, nebst Liste der bisherigen Mitglieder der Gesellschaft, sind unentgeltlich bei uns zu haben.

Leipzig, im Januar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Classisches Choralbuch.
Wohlfeil! elegant! correct!

Mit Eigenthumsrecht erscheint im Verlage von **G. W. Körner**, vom Januar 1846 an, eine neue, *verbesserte* Ausgabe vom:

Choral - Melodieenbuch
vierstimmig ausgesetzt
mit
Vor- und Zwischenspielen
von
Michael Gotthardt Fischer,
weiland Concertmeister, Musiklehrer am Seminar und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt.

Das Werk erscheint von Monat zu Monat in zwölf Lieferungen, a 32 Seiten, in quer Quart-Format, zu dem enorm billigen Preise von 10 Sgr. per Heft. Der spätere Ladenpreis beträgt das Doppelte. Sammler erhalten auf sechs ein Freiexemplar.

Bei **Trautwein & Comp.** in Berlin erschien so eben in Commission:

Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst von **Fr. Wilhe.** Abfertigung der Phantasieen des Organisten Herrn *Fritze* in Wismar, in Beziehung auf die in der Marienkirche daselbst von dem Orgelbauer *Fr. Schulze* in Paulinzelle gebaute neue Orgel. Preis broch. 4 Thlr.

Am 15. d. M. erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Souvenirs du Comte Ory de G. Rossini.

Fantaisie brillante
pour le Piano
composée par
Henri Rosellen.
Op. 78. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 2. Januar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Januar. **Nr. 2.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Paris. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Liederschau.

1) Un été à Lucques. 12 Mélodies italiennes par *Th. Döhler.* Oeuv. 37. Nr. 1 — 12. Leipsic, Bureau de musique de C. F. Peters. Nr. 1 — 3, 5, 7, 8 à 13 Ngr. Nr. 4, 6, 9 — 11 à 10 Ngr. No. 12 18 Ngr.

Der Titel „Mélodies" ist freilich ein sehr weiter, und mag verschieden, je nach den verschiedenen Anforderungen, gedeutet werden. Hier scheint er indess eben nur unser deutsches, den transrhenanischen Nachbarn unübersetzbares (sie haben die Sache nicht, deshalb auch nicht den Namen) „Lied," oder wenn man dabei unwillkürlich an eine strophische Form denkt, das bezeichnen zu sollen, was wir unter dem allgemeinen Begriffe „Gesange," als Titelbezeichnung für musikalische Compositionen verstehen. Und wir dürfen den vielen Liebhabern dieser Gattung von vorn herein die Versicherung geben, dass sie hier wirklich nicht vergebens nach ansprechenden Melodieen suchen werden. Welcher Art dieselben seien, dürfte annähernd wenigstens schon der Titelzusatz: „italiennes" andeuten; aber wir sind bei näherer Durchsicht fast versucht worden, denselben mehr auf die — ursprünglich italienischen, mit einer sehr gelungenen deutschen Uebersetzung von Julius Francke versehenen — Texte, als auf die Composition zu beziehen, insofern wir der letzteren einen überwiegend französischen Romanzencharacter vindiciren möchten, der indess nicht selten eine Art italienischer Färbung annimmt, während die harmonische Behandlung in ihrer Fulle und Mannichfaltigkeit, namentlich auch in consequenter Benutzung des einmal ergriffenen Motivs, häufig an die deutsche Schule erinnert. Und gerade in dieser Mischung, die keineswegs eine äusserliche oder gemachte genannt werden kann, sondern in den Eindrücken der socialen Verhältnisse des Componisten ihre Begründung und Rechtfertigung findet — aus diesen heraus gleichsam erwachsen ist, hat für uns das höhere Interesse gelegen, das diese Compositionen uns eingeflösst haben. Gesunde, frische Melodie dürfen wir freilich nicht suchen; die Chromatik spielt eine gar grosse Rolle. — Wer es, wie Herr Döhler, schon bis Op. 37 gebracht, und überdies gleich ihm gekannter und geschätzter Virtuos ist, der seinen Ruf und Ruhm persönlich durch die eleganten Salons und die Concertsaisons der Hauptstädte Europa's trägt: dessen Compositionen bedürfen weder für den Kenner, noch für das grössere musikliebende oder der Musikmode huldigende Publicum noch einer besonderen Characterisirung, wenn sie nicht von dem Gewohnten gar merklich abweichen. Und dass Letzteres bei dem vorliegenden Werke nicht der Fall, dürfen wir versichern. — Elegant, auch piquant, melodios ansprechend, durch wirksame Harmonieen gehoben (die wir indess hier und da wenigstens minder neutalisch oberflächlich und reiner gewünscht hätten, da die gesuchten, piquanten Fortschreitungen, sonderlich die Quinten uns nicht nur deshalb nicht wohlgethan haben, weil diese durch die Schule verboten sind?!), geschmackvoll und überdies nicht schwierig in der Ausführung, werden sie, von einer hübschen Stimme mit der nöthigen Zuthat von Sentimentalität und Ueberschwänglichkeit vorgetragen, ihre Wirkung in den Salons sicher nicht verfehlen, wie das ja durch mehrfachen Vortrag derselben in den vom Componisten veranstalteten Soiréen an verschiedenen Orten, in Berlin, Dresden u. s. w. schon genügend bewiesen ist. Nun, und was braucht man mehr, um glücklich zu sein? — Die Eleganz aber schliesst die tiefere Empfindung gemeinhin aus; diese ist nicht fashionable, und ein so feiner Mann, wie Herr *Döhler*, weiss sehr wohl, was er der feinen Gesellschaft schuldig ist. Darum finden wir wohl Wärme, aber kein Feuer; Empfindung, aber kein tieferes Gefühl; Grazie, aber kein Gemüth; Weichheit, aber keine Innigkeit; leichte, gefällige Form, aber keine Characteristik — ein Character ist oft unbequem! Doch diese glatte Oberflächlichkeit, leicht und angenehm, selbst mit einer gewissen Koketterie durchgeführt, wie es einer Salonunterhaltung zukommt, wird gerade diesen Mélodies viele Freunde erwerben, und gewiss, wir gönnen sie ihnen weit lieber, als so vielen anderen Gesangcompositionen, welche unseren musikalischen Markt von Woche zu Woche überschwemmen, und denen bei Weitem noch nicht der individuelle Werth zugestanden werden kann, als den vorliegenden, an denen wir noch als besonderen Vorzug die gefällig abgerundete, in sich geschlossene Form, und die weise, von feinem Geschmack zeugende Beschränkung anzuerkennen haben, die nie zu sehr in die Breite geht, deshalb auch nicht langweilig wird — ein wohl zu beachtender Moment. Die Sammlung enthält zwei Duettino's, oder lieber: Gesänge für zwei Stimmen — Nr. 1 und 12, „Uno sguardo ed una voce" und „Il nuovo barcarolo," von denen wir dem letzteren, seiner wärmeren Auffassung und lebendigeren Durchführung wa-

gen, unbedingt den Vorzug vor dem ersten geben, das in herkömmlichen Phrasen sentimentalisirt, 3- und zehn Sologesänge. Unter diesen haben uns Nr. 2: „Ama, o cara," Nr. 5: „Ah m'odi!" Nr. 7: „La vita" Nr. 9: „L'orfano proscritto," namentlich wegen der Durchführung der gewählten Pianofigur, und Nr. 11: „Il Pescatore," dem Anscheine nach ein neapolitanisches Volkslied, angesprochen; auch Nr. 8: „La Zingara," und Nr. 3: „Propoimento," würden wir noch hierher rechnen, wenn nicht in dem ersten die Eigenthümlichkeit etwas zu forcirt und der Tempowechsel gegen den Schluss hin den Fluss zerreissend erscheine, und in dem letzten (dem einzigen heiteren Liede der Sammlung) die Melodie gar zu trivial wäre. Dass nicht auch Nr. 4, 6 und 10: „Addio" — „Ti sovvieni" — „L'ultimo sospiro," ihre Liebhaber und Liebhaberinnen finden sollten, wollen wir indess gar nicht bezweifeln.

Bei dieser Gelegenheit müssen wir gleichzeitig, obwohl dem Scheine nach ungehörig, der

Douze Romances sans paroles pour le Piano, par *Th. Döhler*. Op. 37. Liv. I — 4. Ebendaselbst. Liv. I 25 Ngr. II und III à 28 Ngr. IV 1 Thlr.

gedenken, da sie, wie schon die Opuszahl beweist, nichts Anderes sind, als Transscriptionen der oben angezeigten Melodies italiennes, was zur Vermeidung jeder Verwechselung, da die Zahlen der Werke eines Componisten nicht wohl jedem Käufer gleich gegenwärtig sind, wohl noch auf dem Titel hätte bemerkt werden mögen. Das Urtheil über diese Lieferungen, so weit es die Composition betrifft, ist schon oben niedergelegt. Dass die Uebertragung mit Geschmack und Geschick, also dem Character des Instruments angemessen und wirksam gemacht sei, versteht sich bei Döhler von selbst. Wir dürfen aber auch versichern, dass sie nicht schwierig in der Ausführung, und als Erholung für weiter fortgeschrittene Schüler wohl zu empfehlen sind. Die Ausstattung beider Werke ist elegant, ohne doch, nach einer neuerlichst bei manchen Verlegern sehr beliebt gewordenen Manier, mehr weisses Papier, als Noten zu bieten.

2) Mein Herz ist im Hochland. Lied für Sopran oder Tenor für Pianoforte von *Gustav Baum*. Op. 1. Berlin, Challier und Comp., in Commission. Preis ⅓ Thlr.

Ein erstes Werk eines Componisten nimmt man immer mit gespannter Erwartung zur Hand, trotz dem dass diese schon so oft bitter getäuscht worden ist. Man setzt voraus, er gebe das Beste, was er eben habe; es sei ihm selbst darum zu thun, sich auf möglichst vortheilhafte Weise beim Publicum einzuführen und — *ex ungue leonem* erkennen zu lassen. Uebersieht die Kritik bei einem ersten Werke schon etwas nachsichtiger, sie bedenkt, dass, wie das Sprichwort sagt: „kein Meister vom Himmel fällt," und sieht also natürlich vorzugsweise auf des jungen Künstlers Intention, fragt, ob sein Streben ein ernstes und würdiges, ob Liebe zur Kunst, innerer Drang zum Schaffen, oder nur eitle Selbstgefälligkeit ihn auf den Plan der Oeffentlichkeit geführt. Es ist böse, wenn trotz aller dieser Nachsicht und Rücksicht ein Op. 1 so entschieden perhorrescirt werden muss, wie das vorliegende, von dem wir nicht nur sagen müssen, dass es füglich hätte ungedruckt bleiben können, sondern auch, dass es sehr wenig für die Zukunft von dem Componisten erhoffen lässt. Wer das schöne, innig empfundene, tiefpoetische Lied Burns' so geist- und empfindungslos, so taktmässig auffasst, in den banalsten Phrasen fortspinnt, und die ganze Composition eines Liedes vollendet zu glauben scheint, wenn er zu einem Texte syllabisch und rhythmisch passende Melodieenfolge mit regelrechter Harmonie geschrieben hat: dem fehlt die höhere Kunstbegabung, der poetische Sinn, ohne den sich nichts Schönes, nichts wahrhaft Erfreuliches und Ersprissliches auf diesem Gebiete schaffen lässt. Wer aber ein solches Machwerk auch noch der Veröffentlichung selbst da werth erachtet, wo schon so manche treffliche und wohl bekannte Composition desselben Textes vorliegt, mit welcher er die seine kühn und selbstgefällig in die Schranken stellt: der beweist dadurch einen solchen Mangel an Kunsturtheil, an Geschmack, ja an Achtung vor dem Publicum und der Kunst, dass sehr wenig von ihm zu hoffen bleibt. Hatte Herr Baum denn keinen wahren, aufrichtigen Freund, der ihn von dieser Publication zurückzuhalten vermochte? — Es that uns wahrhaft Leid, in solcher Weise eine neue Erscheinung begrüssen zu müssen; aber Miethlinge haben wir in der Kunst gerade genug: das hohle Dilettantenwesen macht sich breiter, als gut und recht ist; an Unberufenen, um nicht zu sagen an Pfuschern, ist nirgend grösserer Ueberfluss, als auf dem Felde der Composition, namentlich der Liedercomposition, und es taut da die Frage nach dem Zeugnisse der höheren Weihe mehr, als je, in unserer Zeit Noth, wo die Verflachung der Kunst, die Herabwürdigung derselben eine so bedauerlich hohe Stufe erreicht hat. — Ob der Componist in den vorgehaltenen Spiegel hineinschauen werde? Wir bezweifeln es. Wer selbstgefällig genug ist, so Etwas in die Welt zu senden, der weiss sich auch leicht über das Verwerfungsurtheil der Kritik hinwegzusetzen, die „neidisch sein Verdienst und sein Talent herabsetzt." Nun immerhin! Vermag der Componist wirklich Besseres zu liefern — er thue es, und wir wollen die Ersten sein, die ihm mit Anerkennung entgegenkommen. Bis dahin schreibe er, was und so viel er will; nur wolle er nichts durch den Druck veröffentlichen. Solche Sachen braucht das Publicum, braucht die Kunst nicht.

3) Zwei Gesänge mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. Dürrner*. Op. 13. Leipzig, C. A. Klemm. Preis Nr. 1 ⅓ Thlr. Nr. 2 ⅓ Thlr.

Es ist eine wahre Erquickung, nach solchem Producte ein Paar Gesänge in die Hand zu bekommen, wie die vorliegenden des talentvollen, innig-gemüthlichen Dürrner, der sich schnell Freunde gewonnen, eben weil in seinen Compositionen Musik ist, weil ein poetisches Leben in ihnen waltet. Nr. 2 „Braut und Bräutigam" vermögen wir zwar nicht sehr hoch zu stellen; es ist uns nicht tief genug empfunden, der Componist hat nicht vermocht, sich weit über den Dichter zu erheben, dessen Gebe wirklich unbedeutend ist (weshalb hat er überdies nur dies Gedicht componirt, dem alle Tiefe fehlt?) —

aber, wenn auch der eigentliche Schwung der Begeisterung mangelt, wenn auch die Melodie nicht mehr, als eben angenehm ist, die malende Begleitung etwas weniger monoton sein könnte: ein ursprünglich poetisches Gemüth spiegelt sich doch darin ab. Weit gelungener in Auffassung und Durchführung erscheint uns Nr. 1 „Im Mai" von Hoffmann von Fallersleben. Innigkeit und Sinnigkeit, ein reiches dichterisches Walten, tiefes Empfinden und die Macht, es auszusprechen, offenbart sich hier überall; das Ganze befriedigt vollkommen, denn es offenbart künstlerische Einheit und jenen Zauber der Gemüthlichkeit, der unbedingt sich die Herzen gewinnt. Eins nur wünschten wir weg: die falsche, rhythmisch verzerrte, und darum den Fluss beeinträchtigende Declamation des „mein" (S. 4, System 1, Tact 4); man sehe:

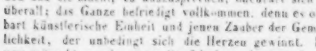

was sich leicht z. B. so verändern liesse:

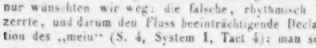

4) Ständchen von *Fr. Rückert*, für eine Singstimme mit Pianoforte von *Carl Evers*. Op. 27. Wien, Mechetti. ⅓ Thlr.

Hübsche und ansprechende, doch nicht eben neue Melodie, gewöhnliche Harmoniebegleitung all' arpeggio — leicht, elegant, schmachtender Text, von einem hübschen Tenoristen mit schwärmerischem Blicke und der gehörigen Dosis Sentimentalität vorgetragen — werden es im Salon die jungen und älteren Damen (alte Damen gibt's nicht, und der Comparativ zeigt hier eine Diminution an) unvergleichlich schön finden, vielleicht sogar herrlich, reizend, göttlich! — Ob es aber werth war, von der Wiener musikalischen Zeitung als Beilage gegeben zu werden, das ist eine andere Frage, die wir vom künstlerischen Standpuncte aus nicht unbedingt mit Ja beantworten können. Da wäre doch wohl Gediegeneres, Werthvolleres vorhanden oder zu erhalten gewesen. Wenn der zweite Vers gleich untergelegt wurde, was, ohne die Deutlichkeit zu beeinträchtigen, sehr wohl anging, so hätte der Preis für die Piece ermässigt werden können.

5) Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianoforte von *Alex. Fesca*. Op. 39. Braunschweig, Meyer jun. ⅔ Thlr.

Der Componist hat manches Achtungswerthe geleistet, und konnte auch sein Talent niemals ein sehr bedeutendes und reiches genannt werden, so hatten seine anspruchslosen Gaben doch des Natürlichen, Ansprechenden so Manches, das ihnen Freunde erwerben musste, zumal es ein ernsteres, selbstbewusstes Kunststreben wenigstens bekundet. Diese Beweise des Wohlwollens schreinen den Componisten indess verwöhnt zu haben, und bei schnellerem Produciren auch der Quell der Erfindung nicht reich genug zu sprudeln, um Tüchtiges zu Tage fördern zu können. Herr *Fesca* beginnt, auf seinen Ruf hin zu sündigen an der Kunst und am Publicum, vornehmlich aber an sich selbst, ohne zu bedenken, dass dergleichen niemals ungestraft bleibt. Das vorliegende Liederheft (beiläufig bemerkt: es sind gar keine Lieder, sondern durchcomponirte Gesänge; doch wollen wir diese Titelnachlässigkeit nicht rügen), Op. 39, gibt die Beweise zu den obigen Anklagen. Der Schwung höherer Begeisterung fehlt allen, und es wird uns dafür eine gemachte, höchst unerquickliche Sentimentalität geboten, die nicht selten, vorzugsweise in Nr. 3 „Abschied," von Griepenkerl, zu wahrhafter Verzerrung in Melodie und Harmonie ausartet, so dass man wirklich versucht werden könnte, das „Op. 39" des Titels für einen Druckfehler zu halten; denn ungewandte Schüler pflegen bisweilen so Etwas zu schreiben. Und dieses Absprungen von einer melodischen Wendung zur andern, dieses fast von Tact zu Tact Herumwühlen in allen möglichen Tonarten, mit verminderten und übermässigen Accorden, die nicht selten scheinbar absichtlich schroff und barock zusammengestellt sind und überall das Gefühl des Gesuchten erregen — das Ganze kaum durch eine in rhythmischer Gleichmässigkeit fortlaufende Begleitung verbunden, sonst selbst äusserlich durch unmotivirte und überflüssig breite Textwiederholungen zerdehnt und zerrissen: das nennt der Componist „Lieder?" — Sollen wir die hier hervortretende Manier Herrn Fesca's — denn nichts Anderes ist's — irgendwie characterisiren, so gemahnt es uns sehr stark an die Art und Weise, an die Manier Liszt's in seinen Gesangcompositionen, mit dem einzigen kleinen Unterschiede, dass Herrn Fesca der Geist, das wenn auch barocke poetische Feuer mangelt, das die Liszt'schen Compositionen wenigstens interessant erscheinen lässt. Am Meisten hat uns Nr. 2 („Ob ich dich liebe," von C. Herlossohn) zugesagt, das am Natürlichsten gehalten ist und im Maggiore des letzten Verses wirklich zu Wahrheit und Wärme der Empfindung sich erhebt, obgleich der verzerrte Schluss diesen günstigen Eindruck sofort wieder paralysirt. Nr. 1 „Gegenüber," von J. G. Seidel, hat eine zu triviale Hauptmelodie, und stösst ab durch den Widerspruch zwischen der Ueberschwänglichkeit der zum Ausdrucke angewendeten Mittel und dem sinnig-gemüthlichen, übrigens auch nicht eben tiefen Texte. Diese Masse von Harmonieen, Ausweichungen u. s. w. hätten zu zwei Arien für eine Prima Donna assoluta vollkommen ausgereicht, und hier sollen sie den musikalischen Rahmen eines einfachen Liedes — das ist das Gedicht — bilden. Wir sind streng gewesen gegen den Componisten, weil es uns an der Zeit scheint, ihn ernstlich jetzt abzumahnen von dem Irrwege, auf dem er sich gänzlich verlieren zu wollen scheint. Was man nicht kann, nicht hat — das soll man nicht erzwingen wollen, am Wenigsten auf so falschem, unkünstlerischem Wege; man lauft dabei ernstlich Gefahr, auch Das einzubüssen, was man wirklich hat. Herr Fesca bleibe in der Sphäre, die ihm durch seine Begabung angewiesen ist; da wird er, wie früher, Achtungswerthes und gern Anerkanntes leisten. Unter dem unseligen Hange, genial sein zu wollen, ist schon manches schöne Talent verkümmert! —

6) „Die Macht der Musik," „Eigener Himmel" u. s. w. für eine Singstimme mit Pianoforte von *A. Herion*. a Op. 1. Dresden, Paul. ⅔ Thlr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. Nº. 24. 1803.

Abhandlung.

Novitäten.

(Fortsetzung.)

Lasset uns auf die Qualität kommen! Hier will ich keine so bestimmten Urtheile fällen, denn hier liegt die Sache tiefer, und wer kennet auch alles, was sonst erschien, und jezt erscheint! wer kennet zur Genüge, was am meisten gekauft; wer kennet endlich sattsam, was von den meisten Abnehmern mit dem Gekauften für ein Gebrauch gemacht wird!

Nach meinen Listen, nach deren Vergleichung, nach mancherley andern Erfahrungen scheint mir Folgendes gegründet zu seyn.

Keinen, der weis, wovon die Rede ist; keinen, der nur einigermassen einsiehet, was alles von Seiten der Natur, von Seiten des durch sie Begünstigten, ja auch von Seiten der Umstände geschehen muss, um einen wahren Künstler und also auch wahre Kunstwerke hervorzubringen — keinen wird es befremden, wenn man sagt, dass ganz vorzügliche, eigentliche, musikalische Kunstwerke immer selten gewesen und noch immer selten sind, auch wohl immer selten bleiben werden. Aber es erschienen deren um ein Beträchtliches mehrere, als vor dem angegebnen Zeitpunkte, ja auch noch etwas-später — mehrere, nicht nur der Zahl überhaupt, sondern auch dem Verhältnis zu der Totalsumme alles Erscheinenden nach. Davon bin ich so überzeugt, dass ich mich anheischig mache, jeden, der sich nicht aus Vorurtheil für das Alte planmässig verschliesst, zu überführen, wenn er das innen hat, was bey allen solchen Untersuchungen vorausgesezt werden muss, und wenn er mir einen Weg angeben kann, der ohne Weitläufigkeiten zum Ziele führt. Ausser dem Vorurtheil für das Alte und der Würkung der Autorität der Namen, die man lange — sey es nun aus blindem Respekt oder aus gegründeter Achtung hoch zu halten gewohnt gewesen, ist eine Hauptursache, um welcher willen so viele für die vormalige Periode entscheiden — dass die vielen mittelmässigen und schlechten Produkte derselben meistens untergegangen, fast nur die vorzüglichern übrig geblieben sind, und man diese nun, durch Unbedeutendes oder Schlechtes wenig gestört, gleichsam konzentrirter, und viel leichter übersehen, würdigen und geniessen kann, als in dem Moment, wo die getrübte Flut hereinbricht und den wenigen Goldstaub mit der Menge Flusssand dahertreibt — mithin dieselbe Ursache, warum man so geneigt ist, einzelne Menschen oder ganze Nationen der Vorzeit zu hoch, im Vergleich mit den Zeitgenossen, anzuschlagen; dieselbe Ursache, warum sich eine Geschichte der alten Zeit um so vieles leichter schreibt und besser lieset, als eine Geschichte der gegenwärtigen u. s. w. Es erschienen seit einigen Jahrzehenden, sagte ich, der wahren musikalischen Kunstwerke um ein Beträchtliches mehrere, als je; aber die meisten, besonders der eben jezt (ich meyne, seit etwa sechs bis acht Jahren) erscheinenden sind mehr der Idee und Tendenz des Ganzen, als der sorgsamen Pflege und Vollendung aller einzelnen Theile nach, vorzüglich. Sie stehen höher, dem Sinn nach; sie sind aber auf ihrer Stufe we-

Wieder ein Op. 1, doch glücklicherweise ein bei Weitem nicht so verfehltes, als wir oben zu erwähnen hatten. Eine primitive Kraft, eine wirkliche Tiefe der Empfindung, ein ausgeprägter Character, mit einem Worte ein ursprüngliches Talent, spricht aus diesen Compositionen zwar nicht zu uns, aber eine gewisse sinnige Gemüthlichkeit, eine ungeschminkte Natürlichkeit, die unter dem Wust von Barockem, ja Fratzenhaftem, was heut zu Tage von vielen Seiten als geistreiche Musik (ist das nicht, tiefer betrachtet, ein Widerspruch?) uns geboten und gepriesen wird, wirklich wohlthut. Individuelle Schöpferkraft gewahren wir nicht; weder in Melodie noch Harmonie zeigt sich bedeutende Tiefe — aber das Dargebotene ist gut un. abgerundet verbunden, und ist es nicht in Wahrheit ursprüngliches Eigenthum des Componisten, spricht er seine Gefühle eben so aus, wie sie hundert Andere schon vor ihm ausgesprochen haben, so verletzt das doch nirgend, da man überall herausfühlt, dass diese Art des Aussprechens ihm eben natürlich und eigen geworden ist. Er gibt sich harmlos — so möge er auch empfangen werden. Eine Bereicherung der musikalischen Literatur ist das Heftchen nicht, aber es verdient mehr Beachtung, als viele andere derartige Productionen, die mit gar gewaltiger Prätension auftreten. In der Wahl der Texte (der Verfasser ist nicht angegeben; sollten sie vom Componisten selbst herrühren?) zeigt sich keine poetische Tiefe. Am Besten hat uns Nr. 4, „Der Genügsame," zugesagt, dessen Melodie indess durch Verlängerung der Schlussfälle in den einzelnen Zeilen gewonnen haben dürfte; sie erscheinen hier etwas abgerissen, was dem ruhigen, gemüthlichen Character widerspricht.

7) Point de cela. Chansonnette composée par *Fr. Rücken*. Paris, Schlesinger.

Ein niedlicher französischer Romanzentext, eine leichte anmuthige Weise mit Couplets dazu, ein leichtes Accompagnement, eine hübsche Titelvignette, aus der das liebliche Mädchengesicht uns so verführerisch anschaut, dass wir des Burschen Eifersucht recht wohl begreifen: sollte das zur Empfehlung nicht genug sein? — Rücken's Manier ist bekannt genug, und scheint es auch, als habe sie von ihrem früheren glänzenden Erfolge eingebüsst — eine natürliche Folge seiner Oberflächlichkeit —, so wird doch auch diese Chansonnette ihre Freunde finden. Eigentlich französisch ist die Composition nicht, sie erinnert, namentlich im Refrain, mehr an des Componisten Schweizerlieder. Wem sie, vielleicht in ähnlicher Situation, der Silberklang einer gelieblen Stimme singt, der wird sie unwiderstehlich finden! — Bei dieser Gelegenheit wollen wir wenigstens referiren, dass von desselben Componisten früher erschienenem, bekanntem und beliebtem Liede:

Die Botschaft. Op. 42. Nr. 1. Berlin, Schlesinger. $^7/_{12}$ Thlr.

eine „zweite, verbesserte Auflage" uns zur Anzeige vorliegt. Worin die Verbesserungen bestehen, vermögen wir nicht anzugeben, da uns die erste Ausgabe nicht zur Hand, und wohl Niemand von dem Kritiker für ein einzelnes Lied ein so enormes Gedächtniss verlangen wird, dass er sich desselben auf die Note genau erinnern soll. Der Abdruck ist nicht eben besser, als die früheren derselben Verlagshandlung; nur der Titel erscheint sauberer.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Zum Vortheile der Mad. *Podhorsky* erschien neu einstudirt *Mozart's* grossartiger „Titus," welcher jedoch (bei *Mozart's* Werken ein beinahe unerhörter Fall) das Haus nur mässig füllte, obschon die Besetzung — ein Paar kleinere Rollen ausgenommen — nach den Kräften unserer Bühne eine zweckmässige war. Es ist nicht zu leugnen, dass Titus von allen Werken *Mozart's* am Meisten das Gepräge der Zeit an sich trägt, in welcher das Werk entstand. So wie der Dichter sich in der Form der italienisch-französischen Tragödie hielt und die colossalen Situationen, die eines *Shakespeare* eben so sehr bedurft hätten, als sie dessen würdig gewesen wären, in der geschnörkelten Rococomanier jener Epoche ausarbeitete, blieb auch der Tondichter der alten Operuform meist getreu, und sein Genie brach nur in einzelnen inhaltschweren Momenten, z. B. dem herrlichen Finale des ersten Actes, das allein eine ganze Oper neuerer Zeit aufwiegt, durch. Die meisten der übrigen Nummern sind nur ein Prüfstein der Sänger, und wir bekennen mit Vergnügen, dass die unserigen grossentheils in der Probe bestanden. Dass Mad. *Podhorsky* (Sextus) und Herr *Emminger* (Titus) *Mozart* zu singen verstehen, haben sie uns schon oft bewiesen, und der Letztere, obschon erst von einer Unpässlichkeit genesen und seiner Stimmmittel noch nicht ganz mächtig, bewährte sich gleichwohl auch diesmal als tüchtiger Gesangkünstler, während die Beneficiantin nicht allein durch solides und feurigen Vortrag befriedigte, sondern auch durch eine seltene Kraft und Ausdauer überraschte. Auch Dem. *Grosser* (Vitellia) und Herr *Strakaty* (Publius) trugen ihre Partieen musterhaft vor. Dem. *Schwarz* (Annius) war heiser, und ist überhaupt so durch und durch für die moderne Oper gebildet, dass sie sich im Gebiete von *Mozart's* Tondichtungen nie zu Rechte findet. Dem. *Rückert* (Servilia) ist eine ganz allerliebste Soubrette in der neuen Oper; in der Fülle *Mozart'scher* Tonpracht nimmt sich ihr Stimmchen aus, wie eine Turteltaube, die den Wagen eines römischen Triumphators ziehen soll. Dass die Partie der Servilia nicht an Dem. *Freitag* kam, ist nur durch die wunderbare Gabe des Herrn Director *Stöger* zu erklären, womit er Mitglieder engagirt, um sie nicht zu beschäftigen. Dem. *Freitag* hat als Agathe, Antonia, Pamina, Camilla u. s. w. Versuche gemacht, die mehr und minder glückten; statt nun die Anfängerin in kleinen Rollen zu beschäftigen und ihr Talent stufenweise heranzubilden, lässt er sie müssig gehen und das Wenige, was sie gelernt hat, wieder vergessen, wenn sie nicht etwa selbst klug genug ist, fleissig fortzustudiren, um doch, wenn einmal die Reihe an sie kommt, sich behaupten zu können. Dem. *Kirchberger* ist ebenfalls engagirt

(obschon sie — warum? — noch immer als Gast auf dem Zettel steht), und wäre als zweite Sängerin eine recht vortheilhafte Acquisition, doch singt sie hier lauter Norma, Amina, Elvira und derlei Partieen, deren sie in Prag nicht fähig ist. Ein Anderes mag es in Innsbruck, Linz, Salzburg u. s. w. sein!

Die nächsten theatralischen Novitäten sollen *Auber's* „Sirene" und „Nabuccodonosor" von *Verdi* sein.

Der grosse Pianist *Siegmund Thalberg* hat uns endlich einmal wieder besucht (er war vor zehn Jahren das letzte Mal hier, wo er sich aber nicht öffentlich hören liess), und gab drei Concerte, das erste im Plateissaale, und die beiden anderen im Theater, alle drei aber um die hier nicht beliebte Mittagsstunde. Dass trotz diesem Umstande und dem noch höheren Preise, als bei *Liszt*, der Saal das erste Mal ziemlich gefüllt war, ist ein Beweis seines grossen Künstlerrufes. Noch besuchter waren natürlich die Theaterconcerte, wenn gleich auch bei erhöhten Preisen. *Thalberg* ist das Muster der Salonspieler, und vereinigt sowohl in seinem Vortrage als in seinen Compositionen den höchsten musikalischen Comfort, die Zierlichkeit, Nettigkeit, den gebildeten Geschmack mit einer unübertrefflichen Reinheit und Eleganz. Mit *Thalberg* ist in der letzten Zeit durchaus keine Veränderung vorgegangen; seine künstlerische Individualität hat sich schon früher zur Vollendung entwickelt, und er dürfte in seinem Genre wohl kaum einen Nebenbuhler haben. *Thalberg* eröffnete sein erstes Concert mit der Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici," auf welche er eine Marche funèbre variée nebst der unübertrefflichen Amoll-Etude (nach meiner Ansicht die Blüte seiner Compositionen, die er wiederholen musste) folgen liess, und nachdem er mit einer Caprice über Themen aus der „Sonnambula" geschlossen hatte, brachte er, zahllos hervorgerufen, dem Publicum noch eine seiner besten Compositionen, die Moses-Fantasie, dar. Im zweiten und dritten Concerte spielte *Thalberg* seine Fantasieen über die Serenade und Menuett aus Don Juan, Lucrezia Borgia, Semiramis und die Hugenotten, nebst einigen kleineren Stücken und der höchst erfreulichen Wiederholung (auf lautes Verlangen der Zuhörer) der Amoll-Etude. Am Wenigsten gefiel mir das variirte Finale aus dem zweiten Acte der Oper: Lucia di Lammermoor, und es scheint mir überhaupt kein glücklicher Gedanke, ein Finale auf dem Pianoforte zu spielen. Dass *Thalberg* nach jeder Nummer zwei- bis dreimal enthusiastisch gerufen wurde, bedarf wohl nicht erst der Erwähnung, und kann einem Künstler seiner Art nie und nirgends fehlen. — Unterstützt wurde *Thalberg* im ersten und dritten Concerte von Dem. *Kirchberger*, im zweiten von Dem. *Schwarz*. Es gehört unter die undankbarsten Aufgaben, die Lücken bei den Concerten europäischer Celebritäten auszufüllen, und die beiden Damen hatten sich diese Unannehmlichkeit durch die Wahl ihrer Nummern eben nicht erleichtert. Dem. *Kirchberger* sang das erste Mal ein Lied von *Proch* und die letzte Cavatine der Agathe aus dem Freischütz, die durchaus nicht in den Concertsaal passt. Im letzten trug sie zwei *Donizetti*'sche Arien vor, deren Schwierigkeiten sie zwar — ziemlich glücklich besiegte, doch verlangen beide mehr nobeln Vortrag und Gesangmethode, als sie besitzt, ein Paar Eigenschaften, welche Dem. *Schwarz* an ein Paar der langweiligsten und geistlosesten Bravourarien des Maestro *Pacini* (Scene und Rondo aus „Gli Arabi nelle Gallie" und: Recitativ und Cavatine „Occulto a lei che adoro" aus „I Crociati in Tolemaide") verschwendete. —

Das erste heurige Concert der Cäcilien-Academie wurde mit der Ouverture zu *Marschner's* „Hans Heiling" eröffnet. Die wichtigste Nummer war die letzte: Symphonie in Cmoll, von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, zum ersten Male hier gehört und auf eine so musterhafte Weise ausgeführt, dass man keine Dilettanten, sondern lauter tüchtige Künstler zu vernehmen glaubte. Eben so aufrichtigen Beifall erhielt das Concert in D dur, componirt und trefflich vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, und die beiden Gesangstücke: Böhmischer Chor zur Eröffnung der Eisenbahn, und: „Schiffahrt," Gedicht von *Hebel*, in Musik gesetzt für Sopran, Alt, Tenor und Bass von *Julius Melcher*. Der Chor musste wiederholt werden.

Alexander Dreyschock ist nach Wien gegangen und denkt in diesem Winter auch nach Paris zu besuchen.

Ueber Pariser musikalische Zustände.

I.

Das Beethoven-Fest und die Pariser musikalische Presse.

Aermer kann kein Sommer an Musik sein, als der letzte es war. So sehr die Concerte im März, April und Mai das Publicum auch ermüdet hatten, im August vernahm man doch bereits die Aeusserungen: man wünschte bald wieder einmal gute Musik zu hören. Denn selbst die Claviere waren mit auf's Land gezogen, und zwar zur übergrossen Freude aller Schriftsteller und Romanleser, denen jene tastbaren Nachbarinnen wahre Landplagen sind. Man kann sie in der That so nennen, denn sie plagen nicht allein im Winter die Stadt, sondern im Sommer das Land. Mitten in der Stille der schönen Monate, die diesmal in Paris so hässlich waren, dass man nicht einmal hinaus in's Freie konnte, rückte das Geräusch vom Rheine immer näher. Die Journale veröffentlichten das Programm des Beethoven-Festes, um welches sich die Nachrichten von Victoria, dem Könige von Preussen u. s. w. wie Arabesken geschlungen hatten. Denkt man sich hierzu den in der That aufrichtigen Enthusiasmus, den die Franzosen für Beethoven haben, so wird man sich leicht vorstellen können, wie das Interesse für das rheinische Fest immer reger und reger wurde, und wie endlich die vornehmeren Journale dazu kamen, Abgeordnete nach Bonn mit dem Auftrage zu schicken, für Paris die detaillirtesten Berichte über das Fest zu machen. Nun hätte man die sauren Gesichter beobachten sollen, die die Herren zeigten, als sie von Bonn zurückkamen! Ihre Briefe beschäftigten sich zum grösseren Theile nicht mit der Sache selbst, sondern mit allerlei Aeusserlichkeiten: mit dem theueren Essen, den engen Wohnungen, dem sauren Rheinwein, dem man den Bordeauxwein als das Ideal der Weine gegenüberstellte,

ja, wer sollte es glauben, oder besser: wer sollte es nicht glauben, mit den altmodischen Fracks der ehrlichen Rheinländer! Die Nerven der französischen Aesthetiker waren tief verletzt, als sie der schmalen deutschen Frackschösse ansichtig wurden, und ihr für allgemeine Menschencultur empfängliches Herz empörte sich ob der niederen Stufe, auf der Deutschlands Toilette sich befindet. O bittertheure Ueberbleibsel aus den Zeiten von Francois I. und Louis XIV.! Das Blut zweier Revolutionen hat bei den Franzosen noch nicht mehr Toleranz für die Bedürfnisse der Sinne erzeugt! — Es lässt sich nicht leugnen, dass Züge der Art höchst bezeichnend sind; man sieht ganz deutlich, wie Diejenigen, von welchen sie herrühren, die Wolke statt der Juno umarmen. Wenn sich allerdings auch andere Stimmen dahin vereinigt haben, dass es in Bonn etwas bunt durch einander hergegangen ist, so sind die Wundergeschichten von unglaublichen Prellereien und feindseligen Demonstrationen denn doch jedenfalls übertrieben. Da man bei uns wahrscheinlich nicht weiss, welche Gerüchte hier von deutscher Gastfreundschaft in Umlauf gesetzt worden sind, so erlaube ich mir, Etwas davon mitzutheilen. Bei dem grossen Bankett — so wurde erzählt — habe man verschiedene Toaste ausgebracht, und endlich sei auch von einem deutschen Gelehrten der Vorschlag gemacht worden, auf das Wohl der anwesenden französischen Künstler zu trinken. Da habe sich denn eine allgemeine, fast zu Thätlichkeiten übergehende Opposition erhoben und der Toast sei unterblieben. So viel Mühe man sich hier auch gegeben hat, die Wahrheit über dieses Verhältniss zu erfahren, so wenig ist dies bisher gelungen; Einige wollten dabei gewesen sein, Andere wieder nicht, und so könnte es gewiss in keiner Weise schaden, wenn sich die unparteiische Stimme eines Augenzeugen erhobe, um in das dunkle Ereigniss einiges Licht zu bringen *). Es ist ganz dazu geeignet, deutschen Künstlern in Paris zu schaden, und zwar weniger in Fachkreisen, wo man seinen Mann näher beobachten und dessen innere Vorzüge schätzen lernen kann, sondern bei den Vorständen der hiesigen öffentlichen Institute. Dort hat sich der Neid schon längst erhoben, und ich war erstaunt, als ich vor Kurzem noch alte, ehrwürdige Herren sagen hörte: „Die Deutschen kommen nach Paris, um französisches Brot zu essen.“ Von den Diensten aber, die sie der Kunst geleistet haben, ist dabei nicht die Rede. Sparen von Neid zeigten sich ebenfalls, als mehrere Journalisten sich bei Gelegenheit des Beethoven-Festes der Phrase bedienten: „Das Genie hat kein Vaterland,“ — eine tiefe Wahrheit, zu deren Ausspruch aber nur Der berechtigt ist, der sich ihres Gehaltes von einem höheren Standpuncte aus bewusst wird.

Es ist hier keineswegs meine Absicht, den Franzosen eine Contraverspredigt zu halten; sie haben so viele Vorzüge, dass man ihnen Manches durch die Finger sehen kann. Aber was wird man in Deutschland dazu sagen, wenn man erfährt, dass die französische Künstlerwelt alles Ernstes behauptet: das Comité des Beethoven-Festes habe grosses Unrecht gehabt, *Habeneck* nicht die Hauptleitung zu übertragen. Die Zumuthung ist in der That stark! Ich selbst verehre *Habeneck* sehr und erkenne die grossen Verdienste an, die dieser Mann sich um die Verbreitung deutscher Musik in Frankreich erworben hat; allein nichtsdestoweniger war eine moralische Unmöglichkeit vorhanden, ihm in Bonn die Leitung der Musik zu übergeben. *Habeneck* hat, wie ich glaube, eine ehrenvolle Einladung erhalten, und würde gewiss, wenn er nach Bonn gegangen wäre, mit aller Auszeichnung empfangen worden sein. Vielleicht würde man dort sogar Gelegenheit gesucht haben, ihn mehr, als jeden Anderen, auszuzeichnen; allein zur Leitung berufen konnte man ihn nicht, so lange unsere Aesthetiker noch einen Unterschied machen zwischen deutscher, französischer und italienischer Musik. Wenn wir einmal, anstatt die Musik mit nationalen Namen zu bezeichnen, nur „gute“ und „schlechte“ Musik unterscheiden, wenn die nationalen Unterschiede überhaupt mehr abgestumpft sein werden, dann wird man auch keinen Anstand zu nehmen brauchen, einem Künstler aus Paris die Leitung eines Festes in Deutschland zu übertragen. So lange aber dieses Fest in Deutschland noch als „deutsches Nationalfest“ betrachtet wird und Frankreich als das Volk, „das den Rhein nicht haben soll,“ kann von einer Erfüllung ähnlicher Zumuthungen nicht die Rede sein.

Spohr's Tüchtigkeit ist allgemein anerkannt worden. Man hat sich hier sehr gewundert, dass während der letzten Concertsaison keine von seinen Symphonieen zur Aufführung gekommen ist. Es war bei der Anwesenheit *Spohr's* im vorigen Jahre von einer solchen stark die Rede, auch ist eine Symphonie im Conservatorium probirt worden, und das Ausbleiben einer öffentlichen Aufführung ist daher um so auffallender.

*) S. den Bericht in Nr. 35 des vorigen Jahrganges, S. 595.
D. Redact.

II.

Erinnerungen an die letzte Wintersaison. Die Concerte im italienischen Theater. *Mad. Farrenc. Moreau Gottschalk. Cossmann. Cavallo.* Die italienische Oper.

Jeden Winter sagen die Pariser: „Nein, so arg war's noch kein Jahr, so viel Concertzettel haben wir noch nie beisammen gesehen!“ Diese Aeusserung beweist vor allen Dingen, dass jene Concerte schneller vergessen, als gegeben sind. Die Journale ersetzen alsdann zuweilen das Gedächtniss der Leute, indem sie zu Anfang des nächsten Winters ankündigen: Herr *A* oder *B*, bereits vortheilhaft bekannt durch sein Concert vom vorigen Jahre u. s. w. Man müsste indess höchst ungerecht sein, die theils vortrefflichen Leistungen der Virtuosen nicht gebührend anzuerkennen; zuletzt gesteht man sich sogar selbst, dass, wenn das so fortgeht, es bald als etwas Gewöhnliches gelten dürfte, Virtuos zu sein.

Ein hiesiger Musikalienhändler war auf die Speculation gerathen, den Saal des italienischen Opernhauses (Salle Ventadour) für eine Reihe von Abenden zu miethen und wieder zu vermiethen. Er machte eben so wenig brillante Geschäfte, als die Concertgeber selbst, die die geschicktesten Manipulationen nöthig hatten, um den Saal nur einigermaassen zu füllen. Mad. *Plegel*, der die Neugierde einmal ein ziemlich volles Haus verschafft

hatte, war bei ihrem zweiten Concerte weniger glücklich. Eben so ging es der talentvollen *Sophie Bohrer*, die gewiss grössere Theilnahme verdient hätte. Wenn man, der vielen Concerte bereits überdrüssig, in dem ihrigen weniger freigebig war, so wurde der jungen Dame in Privatkreisen desto grössere Anerkennung zu Theil. Bewundernswerth ist ihr musikalisches Gedächtniss, von welchem sie überraschende Proben ablegte.

Mad. *Farrenc*, von deren grossem Concerte ich bereits in diesen Blättern gesprochen habe, und deren erste Symphonie im Conservatoire zu Brüssel ausserordentlichen Anklang gefunden hat, hat so eben eine zweite beendigt, die wir wahrscheinlich im nächsten Winter öffentlich hören werden. Sie veranstaltete neulich eine Matinée bei *Erard*, zu welcher nur Musiker und Musikverständige eingeladen waren. Ihre Tochter *Victorine* spielte nämlich mehrere classische Stücke, worunter die grosse Sonate Nr. 106 von *Beethoven*, mit poetischer Auffassung und bedeutender Fertigkeit. Mehr noch gelang ihr die Ausführung *Bach*'scher Fugen, die sie in der That perlenrein vortrug. Zu jetziger Zeit ist eine Familie, wie die *Farrenc*'sche, die sich fast ausschliesslich nur mit classischer Musik beschäftigt, doppelt schätzenswerth.

Ein junger Clavierspieler. *Moreau Gottschalk*, Schüler von *Stamaty*, der bekanntlich auch den bewundernswerthen Knaben *A. Jaell* herangebildet hat, gab eine sehr interessante Soirée, in welcher er unter Anderem ein Concert von *Chopin* vortrug, das übrigens mehr eigenthümlich, als schön ist.

Zu den vorzüglichsten Violoncellisten zählt man hier seit langer Zeit *Cossmann*, den unermüdeten Trio- und Quartettspieler, dessen Abwesenheit manche Familien-Soirée unmöglich machen würde. *Cossmann*'s Instrument ist kein weinender, widerlich grunzender Kasten, wie dies bei vielen hier debutirenden Violoncellisten der Fall ist, sondern gibt eine sanft und rührend klagende Stimme wieder, aus der man Kraft und Leben heraushört. Sein Concert im *Erard*'schen Saale gehörte zu den besten der Saison.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 10. Januar 1846. Zwölftes Abonnementconcert, Donnerstag, den 8. Januar. — Ouverture zu „Joseph in Aegypten" von *Méhul*. — Recitativ und Arie aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Widemann*. — Concert für die Violine von *Ferd. David* (D dur), vorgetragen von Herrn *B. Sachse*. — Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Miss *Dolby*. — Concertstück für die Oboe, componirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Finale des zweiten Actes aus „Idomeneo" von *Mozart*. — Symphonie von *Niels W. Gade* (Nr. 1, C moll).

Bei Besprechung des vierzehnten Abonnementconcertes im vorigen Winterhalbjahre gab Referent bereits seine Freude darüber zu erkennen, dass von *Méhul*'s leider vom Theaterrepertoir ziemlich verschwundener Musik zu „Joseph in Aegypten" wenigstens einzelne Theile im Concert vorgeführt wurden. Eine gleiche Genugthuung hat uns auch diesmal die Wiederholung der Ouverture und der Arie des Joseph: „Vaterland, dich musst' ich jung verlassen," gewährt. Die herrliche Composition ward lobenswerth ausgeführt; besonders haben wir die Mässigung, welche Herr *Widemann* beobachtete, um so mehr anzuerkennen, als sie ihm bei seinen Darstellungen auf der Bühne nicht immer nachzurühmen ist. —

Die Solovorträger der beiden Mitglieder unseres Orchesters, der Herren *Sachse* und *Diethe*, wurden verdienter Massen beifällig aufgenommen. Der Erstere ist ein talentvoller, in *David*'s Schule gründlich und glücklich gebildeter Geiger; es fehlt ihm nur noch an dem für öffentliche Productionen jetzt durchaus erforderlichen Aplomb, und liegt diesem Mangel auch gleich eine an sich sehr ehrenwerthe Bescheidenheit und Erkenntniss der noch nicht erlangten Vollkommenheit zu Grunde, so muss dadurch doch unbestritten die künstlerische Sicherheit und Abrundung leiden. Das hinderte aber nicht den angenehmen Eindruck, den der Vortrag des allerdings sehr schwierigen, dem eben bemerkten Uebelstande gegenüber für den Spieler wohl etwas zu schwierigen Concertes hervorbrachte. — Auch unser braver Oboebläser Herr *Diethe* leistete Rühmliches und gewann seinem freilich nicht gerade einnehmenden Instrumente die besten Seiten glücklich ab.

Ueber die Leistungen der Miss *Dolby* haben wir uns bereits öfter unparteiisch ausgesprochen und wollen daher, um die Ausdrücke der gezollten Anerkennung, wie andererseits specieller Wünsche nicht zu wiederholen, diesmal nur unsere Verwunderung darüber äussern, dass die Sängerin die musikalisch unbedeutende Arie *Mercadante's*: „A te riede, o caro figlio," welche sie bereits im dritten Abonnementconcerte dieses Winters vorgetragen hatte, nach so kurzer Zeit aus schon wieder vorführte, eine Composition, deren innerer Gehalt diese schnelle Repetition keineswegs zu rechtfertigen vermag.

Auch die Ensemble's aus *Mozart's* „Idomeneo," nämlich Chor: „Placido è il mar," Terzett: „Pria di partir" und Chor: „Qual nuovo terrore" — „Corriamo, fuggiamo," sind bereits öfter in unseren Concerten zu Gehör gebracht worden. Allein eine Wiederholung solcher Musik wird nie lästig, im Gegentheile mit Vergnügen und wahrer Befriedigung hören wir immer von Neuem *Mozart's* herrliche Weisen. Die Ausführung, bei welcher die Soli durch Fräul. *Schwartzbach*, Miss *Dolby* und Herrn *Widemann*, der Chor aber durch die Thomaner und einige Schüler des Conservatoriums vertreten wurden, war gut und gelungen.

Ueber unseres *Gade* erste Symphonie können wir uns diesmal ebenfalls eines ausführlicheren Berichtes überheben, da ihre Schönheiten in diesen Blättern bereits mehrfach besprochen worden sind. Es genüge daher die Versicherung, dass das schöne Werk, bei dessen Beginn der Componist mit lebhaftem Beifalle begrüsst wurde, abermals höchst günstig wirkte und jeder der vier Sätze eines stürmischen Beifalls sich zu erfreuen hatte. *L. R.*

Feuilleton.

Die Tonleiter der arabischen Musik heisst: Alif, Be, Gim, Dal, He, Waw, Zain (A, H, C, D, E, F, G). Die siebte Note

wird grün gemalt, die zweite rosenroth, die dritte dunkelblau, die vierte violet, die fünfte braun, die sechste schwarz, die siebente hellblau.

Der bekannte Dr. *Georg Kastner* zu Paris hat eine „Méthode historique de timbales" herausgegeben. Sie enthält nicht blos eine Geschichte der Pauke, sondern auch Betrachtungen und Rathschläge über die zweckmässige Verwendung dieses Instrumentes im Orchester. Auch sind viele Zeichnungen beigefügt.

Bei dem S. 823 des vorigen Jahrgangs erwähnten, vom französischen Unterrichtsministerium ausgeschriebenen Concurse für Compositionen religiöser, geschichtlicher und moralischer Texte können auch Ausländer concurriren. Der Einsendungstermin ist der 1. April 1846; das Ministerium, bei welchem die Compositionen einzureichen sind, entscheidet darüber auf vorgängigen Bericht des niedergesetzten Ausschusses. — Uebrigens befinden sich unter den zur Composition vorgeschriebenen Gedichten auch Verse, die schwer in Musik zu bringen sein möchten. So z. B. folgende Strophe:

Il faut donc s'entr'aimer, il faut donc s'entr'instruire,
Il faut donc s'entre-secourir,
Il faut s'entre-prêter des yeux à se conduire,
Il faut s'entre-donner une aide à se guérir.

Von der Cour royale zu Rouen wurde jüngst ein langer Process entschieden zwischen Herrn *Debain*, dem Erfinder des Harmoniums, und den Herren *Martz* und *Brunt*, welche ganz ähnliche Instrumente nachgemacht und verkauft hatten. Die Letzteren wurden zu 10,000 Franken Schadenersatz, 2500 Franken Geldbusse, Confiscation aller ihrer Instrumente, Gefässgefässstrafe und sämmtlichen Kosten verurtheilt; auch soll diese Entscheidung nochmal in den Zeitungen bekannt gemacht werden.

Mit dem 31. März 1847 läuft der jetzige Pachtcontract des Hamburger Stadttheaters ab, und da die Herren *Cornet* und *Maihlig*, die dermaligen Pächter, erklärt haben, dass sie ihn nicht fortsetzen wollen, so wird die anderweite Verpachtung von jener Zeit an ausgeschrieben. Die Bewerbungen dürfen binnen zwei Monaten an den Verwaltungsausschuss des Theaters eingereicht werden.

In Madrid ist auf dem Theater de la Cruz eine neue Oper von einem jungen spanischen Componisten, Namens *Gaztaldi*, einem Schüler des Pariser Conservatoriums, mit grossem Beifall aufgeführt worden. Sie heisst: I Fidanzati di Sicilia.

Auf dem Leopoldstädter Theater zu Wien ist *Mozart's*, unter dem Namen: „Der Schauspieldirector" bekannte Operette mit dem Titel: „Mozart und Schikaneder" wieder aufgeführt worden, ohne jedoch besonders anzusprechen.

Der Herzog von Nassau hat den Pianofortevirtuosen *Ferdinand Widmüller* zu Paris zum Kammervirtuosen ernannt.

In Paris erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Album de Ste Cécile et les petites tablettes," in Quart. Alle zehn Tage wird eine Nummer ausgegeben und der Preis für den Jahrgang ist 30 Franken.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche so eben in der Buch- und Musikalienhandlung von **Siegel & Stoll** in Leipzig erschienen sind:

Bach, J. S., Fuge über den Namen: BACH, arr. für Pfte zu vier Händen von Gleichauf. 15 Ngr.

Beckmühl, B. F., Album de l'amateur, contenant des chants et de petites Fantaisies sur des motifs originaux pour le Violoncelle et Piano. Liv. I. Op. 45. No. 1. La Sérénade du chasseur. 15 Ngr. No. 2. Chant de berceau. 12½ Ngr. No. 3. Tyrolienne variée. 17½ Ngr. No. 4. Tarantelle. 17½ Ngr.
— — Liv. II. Op. 46. No. 5. Nocturne. 12½ Ngr. No. 6. Thème original varié. 17½ Ngr. No. 7. Au Rouet. 15 Ngr. No. 8. Valse. 17½ Ngr.

Botzauer, J. J. F., Trois gr. Divertissements pour le Violoncelle et Piano. Op. 173. No. 1. Motifs de Desert et Hirondelles, par F. David. No. 2. La part du diable, par Auber. No. 3. La Norma, de Bellini. à 1 Thlr.

Hauptmann, M., Offertorio à quattro voci, picno (con Organo e Pianoforte ad lib.). Op. 45. 20 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Sturm und Segen, von A. G. Eberhard. Vierstimmiger Männergesang. Op. 146. 6⅔ Thlr.

Marx, A. B., Schlummerlied, von L. Tieck, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, und Pianoforte ad lib. Op. 45.
— — Gr. Sonate pour Piano. Op. 46. 1⅓ Thlr.

Mayer, Charles (à St. Petersbourg), Nocturne pour Piano. Op. 81. 20 Ngr.
— — Mazurka pour Piano. Op. 82. 20 Ngr.
— — 3me Valse-Etude pour Piano. Op. 85. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern mit Begleitung des Pianoforte. Liv. 1 — 2. à 1⅓ Thlr. Gesänge für Sopran oder Tenor. Liv. 3 — 4. Gesänge für Bass. (Jede Arie ist auch einzeln zu haben.)

Schumann, R., Balsazar. Ballade von H. Heine, für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 57. ⅓ Thlr.

Speier, W., Zwei Gesänge für Sopran oder Tenor, mit Pianoforte. Op. 60. No. 1. Minneben und Tod, von Rückert. No. 2. Die Meerfee, von H. Hoffmann. à 10 Ngr.

Im Monat März a. c. werden in demselben Verlage ferner erscheinen:

Cherubini, Ouv.: La Pantisée arr. pour Piano à 4 mains par Gleichauf (bisher noch ungedruckt).

Hauptmann, M., Au Cecilienstage. Hymne für zwei Chöre und Solostimmen, mit Pianoforte. Op. 48.

Marx, A. B., Wanderlied von W. Müller, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, und Pianoforte ad lib. Op. 46.
— — In der Frühe, von Goethe, für zwei Soprane, Alt, Tenor und zwei Basse, und Pianoforte ad lib. Op. 30.

Mayer, Charles, Nocturne, Op. 84, arr. p. Piano à 4 m.

Spohr, L., Concertouverture für grosses Orchester. Op. 126.
— — Dieselbe für das Pianoforte zu vier Händen.

Der hundertunddreiundsiebzigste Psalm, für Solo- und Chorstimmen mit Orchesterbegleitung comp. von **L. Hetsch**, academischem Musikdirector in Heidelberg; vom „deutschen National-Verein für Musik und ihre Wissenschaft" *im Jahre 1840 mit dem Preis gekrönt.* Hamburg, bei J. Schuberth u. Comp.

Die Verspätung der Herausgabe dieses schon vor fünf Jahren mit dem Preis gekrönten Werkes, das von dem Preisrichterin, worunter sich *L. Spohr, Fr. Schneider* und *C. G. Reissiger* befanden, als ein Meisterwerk bezeichnet wurde, ist durch so eigenthümliche Umstände veranlasst worden, dass es geeignet scheint, dieselben zu veröffentlichen. Der Verlag desselben wurde von genanntem Verein einer Buchhandlung übertragen, welche es vorerst liegen liess, später aber es anderen Verlagshandlungen unter zu hohen Bedingungen anbot, als dass diese darauf eingehen mochten. Endlich (nach einigen Jahren) ging das Werk, Partitur und der vom Componisten geschriebene Clavierauszug, jener Verlagshandlung ganz verloren, und wurde an einem anderen Orte bei einer Privatperson zufällig wieder aufgefunden, die es von Jemanden gegen Musikalien eingetauscht hatte, und von der es der Componist durch Vermittlung eines Freundes käuflich wieder an sich brachte.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Januar. **Nr. 3.** 1846.

Inhalt: Gesetzgebung über Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Paris. (Beschluss.) — Necrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gesetzgebung über Musik.

Die sächsische Regierung hat den Ständen einen Gesetzentwurf, den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend, vorgelegt, welcher sich als eine weitere Ausführung des diesfallsigen Bundesbeschlusses vom 22. April 1841 ankündigt. Der Inhalt dieses Gesetzentwurfes ist folgender:

§ 1. Wer ein noch nicht durch den Druck veröffentlichtes musikalisches oder dramatisches Werk oder eine widerrechtliche Nachbildung desselben (§ 1 und 2 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 *) innerhalb zehn Jahren vom Tage der ersten rechtmässigen Aufführung an gerechnet, ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger im Ganzen oder mit Abkürzungen zur öffentlichen Aufführung bringt, ist den Autor oder dessen Rechtsnachfolger in der nachstehenden Maasse zu entschädigen verbunden, wobei es keinen Unterschied macht, ob schon vorher eine Aufführung des Werkes stattgefunden habe, ingleichen ob hierbei der Name des Autors genannt worden sei oder nicht.

§ 2. Die zu gewährende Entschädigung besteht in dem Betrage der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung, ohne Abzug der Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem oder mehreren anderen den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat.

§ 3. Zur Sicherstellung dieses Entschädigungsanspruches ist der Berechtigte befugt, die Beschlagnahme des in § 2 bezeichneten Einnahmebetrages auszuwirken.

§ 4. Er ist ferner auch berechtigt, gegen die beabsichtigte unbefugte Aufführung des Werkes ein obrigkeitliches Verbot auszubringen.

§ 5. Den auf § 3 und 4 gegründeten Anträgen ist Statt zu geben, sobald das Recht des Antragstellers durch Production des Manuscriptes oder durch sonstige für ihn sprechende Urkunden, z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stückes, oder durch Nachweis der Identität seiner Person mit dem benannten Verfasser desselben einigermaassen bescheinigt ist, und nicht von dem Unternehmer der Aufführung sofort die hierzu erlangte Berechtigung beigebracht wird, es müsste denn der Erlassung des in § 4 erwähnten Verbotes ein erhebliches polizeiliches Bedenken entgegenstehen. In dem letzteren Falle ist jedoch stets mit der in § 3 gedachten Beschlagnahme zu verfahren.

§ 6. Der Entschädigungsanspruch ist bei dem competenten Civilgerichte auszuführen. Dagegen kann der Antrag auf ein gegen die Aufführung zu erlassendes Verbot, so wie auf die in § 3 geordnete Beschlagnahme unmittelbar bei der Polizeibehörde des Orts angebracht werden.

§ 7. Weitere Entschädigungsansprüche gegen den Unternehmer einer unbefugten Aufführung finden nicht Statt.

§ 7. Wenn die Frage entsteht, ob das dramatische oder musikalische Werk, welches den Gegenstand der öffentlichen Aufführung ausgemacht hat, als widerrechtliche Nachbildung eines anderen zu betrachten sei, so hat das Gericht hierüber in der § 18 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844, vorgeschriebenen Maasse das Gutachten des daselbst erwähnten Sachverständigenvereines zu erfordern *).

§ 8. Den einem deutschen Bundesstaate nicht angehörigen Interessenten kommt der durch das gegenwärtige Gesetz gewährte Schutz gegen unbefugte Aufführung des Originalwerkes, einer widerrechtlichen Nachbildung desselben, oder einer ihnen zuständigen Uebersetzung unter denselben Voraussetzungen zu Statten, welche in dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844, § 11 und 12, festgesetzt sind **). Musikalische Werke hören durch

*) Als „widerrechtliche Nachbildung" ist nach dem hier citirten Gesetze anzusehen: eine durch Unbefugte veranstaltete Vervielfältigung von literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst auf mechanischem Wege. Es wird dabei vorausgesetzt, dass solche Erzeugnisse zum Gelderwerbe benutzt werden können und hierzu wirklich bestimmt sind (§ 1). Hierbei kommt nichts darauf an, ob das Werk schon mit Bewilligung des Urhebers veröffentlicht worden ist oder nicht, ob es vom Letzteren selbst handschriftlich mitgetheilt oder nach einem mündlichen Vortrage von einem Anderen nachgeschrieben wurde, und ob die Nachbildung nicht auf rein mechanischem Wege, sondern mit Hilfe einer durch selbständige Kunstfertigkeit hervorgebrachten Nachbildung bewirkt worden ist (§ 2).

*) Es besteht in dieser Hinsicht für das ganze Land nur ein Sachverständigenverein, der aus vier Sectionen zusammengesetzt ist. Die zweite, für das Fach der musikalischen Composition bestimmt, wird aus zwei Componisten und zwei Musikalienhändlern gebildet. Die Wahl erfolgt durch die Ministerien des Innern und der Justiz, die Verweisung vor dem Leipziger Stadtgerichte. (Ausführungsverordnung zu dem Gesetze vom 22. Februar 1844, Nr. V.)

**) Diese Voraussetzungen sind: Der Schutz wird Ausländern nur in so weit gewährt, als sie nachzuweisen vermögen, dass in

Uebersetzung des dazu gehörigen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein.

Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

8) Sechs Gesänge von *Conradin Kreutzer*. Op. 101. Wien, Haslinger. 1⅓ Thlr.

Jedenfalls wäre es bei Weitem zu spät, wollte man bei einem Op. 101 noch die Characteristik eines Componisten geben, vorzüglich wenn er sich selbst so treu geblieben, wie Conr. Kreutzer. Wir haben also nur zu sagen, dass auch diese Gesänge von seiner bekannten graziös-gemüthlichen Manier nicht abweichen, dass sie sich theilweise und in einzelnen Momenten wohl zu einer tieferen Innigkeit und andererseits zu einer gewissen Brillanz erheben, dass ihnen aber doch die höhere Begeisterung, die wahrhaft poetische Auffassung abgehe, und dass, wenn sie überall die Gewandtheit, die Abgerundetheit, die wohlthuende Beherrschung der technischen Mittel zeigen, wie sie dem gewiegten Meister zu Gebote stehen, dennoch schwerlich ein tiefer gehender Eindruck durch sie erregt werden dürfte, als der eines flüchtigen Wohlgefallens. Und selbst in ihrer formellen Behandlung, die nicht selten an die der Sologesänge in Operetten erinnert, gemahnen sie wie in melodiöser Beziehung und den mancherlei Wendungen der übrigens stets sehr sangbaren Melismen und der Harmonieenwahl, wehmüthig fast an eine seit lange schon entschwundene Periode, die vor der unseren den Vorzug der Genügsamkeit und in Wahrheit mehr Musik hatte. Denn das höchstens blos geistreiche (so wenig wir an sich dieses Element entbehrlich erachten möchten) Toben und Tosen in Harmonieen, wo scheinbar nur dem Verstande eine Berechtigung auf Kosten des Gefühls zugestanden werden will, wird doch nicht Musik heissen sollen? Dann wenigstens haben Haydn, Mozart und selbst Beethoven, der unzweifelhaft den Uebergang zu dieser extremen Manier gebildet hat, keine Musik geschrieben. Dass der Componist der vorliegenden Gesänge jene Periode und ihre Forderungen, selbst so weit sie wirkliche Berechtigung haben, in sich wenigstens reflectiren zu lassen nicht vermocht hat — das ist's, weshalb er nicht selten veraltet erscheint, zumal da ihm der geniale Funke mangelt, der die Schöpfungen ewig jung und schön erscheinen lässt. Wer sein „Nachtlager" kennt, kennt auch diese Gesänge; damit jedoch soll nicht etwa die materielle Erfindung, sondern nur die formale Gestaltung, der ganze Habitus derselben bezeichnet werden. Sie enthalten zwei Lieder für Alt oder Bass: „Wohin?" und „Wünsche" — letzteres sehr ausgeführt, fast zu sehr, doch nicht ohne Wirkung in seiner Sentimentalität; ein „Ständchen," Lied für Tenor mit Accompagnement eines F-Horn ad libit., das wir nächst dem Liede „An die Geliebte in der Ferne" für das unbedeutendste der Sammlung ansehen, da jeder energischere Aufschwung mangelt (die Verse hätten wohl sämmtlich untergelegt werden sollen); ein Lied für Sopran oder Tenor: „Sommerlust," ziemlich gewöhnlich, und ein Duettino für zwei Soprane: „Sprache beglückter Liebe," das in der alten herkömmlichen, leichten Form dieser Tonstücke gehalten, bei allem Ansprechenden, doch zu sehr an die Gaben „aus der Grossmutter Handkörbchen" erinnert, um lebendigeren Eindruck zu machen. Die Ausstattung, namentlich der Druck des uns vorliegenden Heftes, lässt viel zu wünschen übrig, und erscheint auch fast wie aus alter Zeit.

9) Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt von *Josephine Lang*. Op. 11. Leipzig, Kistner. ⅔ Thlr.

10) Sechs Lieder für do. von derselben. Op. 12. Ebendaselbst. ⅔ Thlr.

Die Künstlerin, der wir hier begegnen, hat sich durch ihre früheren Compositionen schon einen gewissen Kreis gebildet, in dem ihr Erscheinen gern gesehen wird, und wir dürfen gestehen, dass dazu auch von höherem Standpuncte aus Grund vorhanden ist. Wir haben es hier wirklich mit einem künstlerischen, mit einem poetischen Gemüthe zu thun, und je seltener das heut zu Tage bedauerlicherweise auf diesem Gebiete im Allgemeinen der Fall ist, um so freudiger darf auch die Kritik derartige Erscheinungen begrüssen. Allerdings steht die Dame nicht originell und vollkommen selbständig da. Man erkennt ohne Mühe das Vorbild ihrer Leistungen in Mendelssohn Bartholdy, dem auch das zweite der hier angezeigten Hefte gewidmet ist; dennoch aber ist dieses Vorbild durch die Individualität der Künstlerin so weit modificirt und anderweitig reflectirt, dass von einer Nachahmung im gewöhnlichen Sinne des Wortes die Rede nicht sein darf. Es ist viel Musik in diesen Liedern; eine tiefe, warme Empfindung, die sich auch bis zur Begeisterung zu erheben vermag, spricht uns wohlthuend aus ihnen an, und die leider so gewöhnliche Sentimentalität ist hier zu elegischer Höhe verklärt. Damit ist eine feine, wir möchten sagen, geistreiche Auffassung verbunden und überall ein gegenseitiges Durchdringen des Gesanges und des Accompagnements bemerklich, das beide Theile als integrirende, nicht als zufällig oder nur aus äusserer Nothwendigkeit neben einander stehende erkennen lässt, und ein Streben nach Character, das nur noch eine individuellere, freiere Entfaltung bedingt, um allen Ansprüchen zu genügen, und das sonst gerade den Producten weiblicher Federn nicht eben häufig nachgerühmt werden kann. Aus jener sonst durchaus lobenswerthen innigen Verbindung des Gesanges mit der Begleitung und aus dem Streben nach Characteristik resultirt denn aber wohl auch der allerdings nicht ganz glückliche Umstand, dass der Fluss der Melodie nicht selten beeinträchtigt wird, ja dass von

dem Staate, dessen Angehörige sie selbst sind, hiesigen Angehörigen ein dergleichen Rechtsschutz gewährt werden würde (§ 11). Der Ausländer wird jedoch hierin dem Inländer dann gleich behandelt, wenn er das schützende Recht erwiesenermassen unmittelbar oder mittelbar von einem hiesigen Staatsangehörigen erworben hat, so wie, wenn er mit einer hierländischen Buch- oder Kunsthandlung für gemeinschaftliche Rechnung eine Vervielfältigung in einer hierländischen Druckerei veranstaltet, und die inländische Handlung den Rechtsschutz zugleich für den Ausländer in Anspruch nimmt (§ 12).

Melodie im hergebrachten Sinne des Wortes häufig gar nicht die Rede ist. Diese Compositionen documentiren eine verhüllte Schönheit, die nur vor dem Eingeweihten den Schleier hebt, dann aber auch um ihrer selbst willen manchen kleinen störenden Zug vergessen lässt. Die Künstlerin scheint mit sich selbst noch nicht abgeschlossen zu haben — ihr ganzes Sein und Wesen scheint in einem Gährungsprozesse befangen; ungestümer Sehnsuchtsdrang, unbewältigte Gefühlsüberschwänglichkeit lassen sie noch nicht zu der Ruhe und Klarheit gelangen, welche den wahren Künstler erst bedingt. Aus tiefer ernster Brust heraus singt sie ihren Schmerz, ihr unendliches Sehnen, das unaufhörlich nach Befriedigung ringt, ohne sie doch finden zu können, und das ist's vielleicht, was sie unverstanden bleiben lässt, vor Denen wenigstens, die Aehnliches nicht selbst empfunden. Darin liegen die vielen, oft recht schroffen Vorhalte in der Melodie, die wunderlichen Harmoniewendungen begründet, denen wir nicht selten begegnen; sie kann sich nicht genug thun, alle Ueberschwänglichkeit der Töne drückt ihr doch noch die Tiefe des Gefühls nicht hinreichend aus — darin auch wohl die hier und da auftauchende Incorrectheit ihrer harmonischen Fortschreitungen, die wir nicht desshalb urgiren, weil sie von der Schule verpönt sind, sondern weil sie wirklich nicht selten auch ästhetisch wenn nicht verletzen, doch unangenehm berühren. Die Künstlerin hat die Weihe empfangen — es ist an ihr, derselben sich immer würdiger zu zeigen, immer mehr dahin zu streben, ihre Subjectivität im höheren Sinne zu künstlerischer Objectivität, der Bedingung ihrer Wirksamkeit, zu verklären. Das Mendelssohn gewidmete Heft, Op. 12, hat uns bei Weitem am Meisten zugesagt, weil in ihm die angedeuteten Mängel mehr verhüllt und entfernt sind — weil in ihm das künstlerische Element reiner und ungetrübter uns erscheint. Es enthält sechs Gedichte von C. Reinhold, unter denen wir Nr. 3, 4 und 6 („Abermals am See," „O wärst du da," „Die wandernde Wolke") besonders hervorheben müssen; 1, 2 und 5 („Am Wasserfall," „Nachts," „Der Herbst") wollen uns weniger zusagen. In Op. 11 halten wir Nr. 1, 2 und 6 („Antwort," „Ruhethal" — von Uhland, „Im Herbst" — von J. Kerner) für die gelungensten; Nr. 3 „Frühlings-Ahnung" von Uhland, erinnert uns zu stark an die Mendelssohn'sche vierstimmige Composition, ohne sie doch zu erreichen; Nr. 4 und 5 „Abschied" und „Sängers Trost" von Kerner, namentlich aber das letztere, sind uns zu gewöhnlich — das hätte die Künstlerin tiefer und wahrer auffassen können. Wir werden uns freuen, ihr bald wieder zu begegnen.

11) Das Gespräch. Der Schlaf. Für eine Singstimme mit Pianoforte, componirt vom Fürsten *Casimir Lubomirski*. Leipzig, Librairie étrangère. ½ Thlr.

Die durchlauchtigen Componisten werden jetzt immer häufiger, und so sehr man sich einerseits darüber freuen mag, weil darin eine Anerkennung des Künstlers und seines Werthes überhaupt zu liegen scheint, so muss doch auch andererseits wohl beachtet werden, dass ein derartiges Dilettantenstreben (und selten ist es, wie einst bei dem verstorbenen Fürsten Radziwil, ein höheres!) nur zu sehr geeignet ist, die Kunst noch tiefer herabzuziehen. Denn durch solche hochgestellte Namen kann man ja nur zu leicht blenden, und die allgemeine Höflichkeit der tonangebenden, häufig so tonunverständigen Kreise hebt Leistungen nur zu gern in den Himmel empor, die ganz bescheiden unten auf Erden, wohl gar unter der Erde hätten bleiben können. Dies beiläufig! Die hier vorliegenden beiden Lieder oder Gesänge, mit polnischem und deutschem Texte, sind — Dilettantenwerk. Schwächliche Sentimentalität in gewöhnlichen Phrasen, in den Harmoniefolgen und Modulationen nicht selten „viel Lärmen um Nichts," übrigens ansprechende, doch gewöhnliche Melodie (die hier und da fast wie Reminiscenz ans polnischen Volksliedern anklingt) — voilà tout! Wir sind überzeugt, die Lieder machen in gewissen Kreisen Furore; künstlerischen Werth haben sie nicht, zumal selbst ihre Form von dilettantischer Unbeholfenheit zeugt.

12) Drei Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte von *F. W. Markull*. Op. 5. Leipzig, Breitkopf und Härtel. ⅓ Thlr.

Es ist in diesen Gesängen ein gewisses Etwas, das sie anziehend erscheinen lässt. Man fühlt es ihnen an, dass es dem Componisten Ernst sei mit seiner Empfindung, dass ein poetisches Gemüth diese Gesänge empfangen und dass das Ringen desselben nach gänzlichem Freiwerden wohl dereinst zum Siege führen wird. Aber eben die Wahrnehmung dieses Ringens lässt es noch nicht zu vollster Befriedigung gelangen. Eine gewisse Breite in der Anlage, eine ängstliche Absichtlichkeit des Ausdrucks hemmt den Fluss der Gedanken, wie der musikalischen Phrasen und trübt den Genuss des Hörers, weil die scheinbar wohl vorhandene Tiefe der Empfindung nicht zu klarer Anschauung kommt. Nr. 1 „Der Morgenstern," von Alb. Knapp, documentirt am Meisten diese Mängel, während sie in Nr. 3 „Clotilde," von Herlosssohn, durch die hübsche Erfindung und angemessene Durchführung mehr verhüllt werden. Nr. 2 „Morgengang" von J. Kerner, dehnt sich gar zu sehr, was wohl theilweise im ¹²/₈-Tact seinen Grund finden mag und vielleicht auch in der Monotonie des Hauptmotivs, so ansprechend dies an sich, so wahr gedacht die Benutzung desselben im Accompagnement des zweiten und dritten Verses auch ist. Die ohne Zweifel sehr harten, absichtlichen Quintenfolgen S. 3, Tact 5 und 6, — S. 11, Tact 7, 8, 9, 10 haben uns unangenehm berührt; das Gis der Melodie zu A, Fis des Accompagnements (S. 11, Tact 3) ist wohl ein Druckfehler? — Uebrigens sind die Gesänge für den Tenor am passendsten, wenn man die Art der Begleitung berücksichtigt.

13) Junge Lieder von *Wolfg. Müller*. Für Tenor oder Sopran mit Piano, von Dr. *H. Marschner*. Op. 129. Dresden, Paul. 1⅓ Thlr.

Mit inniger Freude begrüssen wir das vorliegende Werk eines anerkannten und geliebten deutschen Meisters. Nicht um seines Namens willen, der allerwege einen guten Klang hat auf diesem Gebiete (Namen und daher stammende Autoritäten oder Sympathieen und dergleichen gibt's nicht für uns, wo es sich um ein Urtheil handelt), sondern um der gebotenen Gabe willen, die reich ist in

jeder Beziehung und die wir als eine der herrlichsten und besten Liederspenden freundlich willkommen heissen müssen, die seit längerer Zeit, nicht nur von ihm, sondern überhaupt erschienen sind. Die Arbeit der Kritik gewährt so selten reine, ungetrübte Freude, dass die freundlichen Leser den aufrichtigen Erguss derselben uns gewiss um so weniger verargen werden, als sie zweifelsohne von Herzen in denselben einstimmen werden, sobald sie das Opus — sollte es noch nicht geschehen sein — sich zu eigen gemacht haben. Sollen wir nun noch eine anatomische Zergliederung des Heftes versuchen, sie aufmerksam machen auf die einzelnen Schönheiten, die in reicher Fülle dasselbe bietet? Sollen wir noch nachweisen, wie tiefempfundene und gesunde, characteristisch wahre, darum nirgend triviale, und doch eindringliche, schöne und sangbare Melodie mit wohlerfundener, und natürlich fliessender, interessanter Harmonie und einem lebendigen, reichen Accompagnement, das nicht selten fast wie ein Orchesteraccompagnement anklingt, ohne doch je den Gesang zu decken oder erhebliche technische Schwierigkeiten darzubieten, in innigster Vereinigung sich gattet? wie so Alles aus einem Guss, nirgend zu viel, nirgend zu wenig, in schönster künstlerischer Ruhe, in sicherster formeller Abrundung sich so natürlich gestaltet, dass es beim Durchlesen der sinnig-gemüthlichen Texte Einem wird, als konnten sie gar nicht anders in Tönen wiedergegeben werden, weil hier der glückliche Wurf gelungen, dass des Dichters frische Begeisterung auch den Componisten zu gleicher Höhe derselben hinaufgeführt? — Nein, wir wollen Sängern und Hörern den Genuss nicht verkümmern, den ihnen das Werk selbst gewähren wird. Welchen der sechs Gesänge sie gerade vorziehen werden — nun, das wird von der Individualität, ja vielleicht von der Stimmung des Augenblicks abhängig sein. Ganz unbefriedigt — davon sind wir überzeugt — werden sie keinen bei Seite legen. Die kecke Nr. 1: „Den Zweig an den Hut," wie die beiden sinnigen Nr. 6 und 2: „Ahnung des Frühlings" und „Frühling," das tief und eigen gesungene „Die lieben blauen Augen" (Nr. 5), das joviale und doch so innige „Küssen" (Nr. 3), wie der biedere, kräftige, ächt-deutsche, fast zu markiger Volksweise sich erhebende „Soldatenabschied" (Nr. 4) — sie alle werden nicht ungesungen, nicht unempfunden bleiben. Ueberdies hat der Herr Verleger dadurch für das Bedürfniss gesorgt, dass sämmtliche Gesänge auch einzeln zu haben sind. Uns hat Nr. 2 lobbalt an den Morgenchor im „Templer" gemahnt; die Melodie von Nr. 3 — man sieht, die Kritik will nun einmal ihr Recht haben — hätte, dünkt uns, noch etwas edler sein dürfen, und den einzigen Declamationsfehler des ganzen Heftes (S. 22, System 10, Tact 1): Wie Bienen in die u. s. w. hätten wir vom Meister gern vermieden gesehen.

14) Die Nägeliieder. Gedicht von *Reithardt*, für eine Singstimme mit Piano von *Herm. Nägeli*. Zürich, H. G. Nägeli.

Gewiss recht gut gemeint, und in einem fünfstrophigen Gedichte so viel sangbare, wenn auch sehr triviale Melodie, dass moderne Operncomponisten daran für eine ganze Oper genug hätten. So Etwas schreibt nun freilich am Ende jeder Dorfcantor; warum muss das aber gedruckt werden?

15) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano, von *Herm. Simon*. Leipzig, Klemm. (Comm.) $^2/_3$ Thlr.

Wären diese Lieder nicht jetzt zur Beurtheilung uns zugesendet, bewiese nicht ihr Aeusseres, dass sie wirklich der Jetztzeit angehören, so würden wir sie unbedenklich vor drei bis vier Decennien entstanden halten, als das Publicum auf diesem Gebiete mit einfach-gewöhnlicher Melodie, dito Accompagnement genugsam sich zufrieden stellen liess, und nach poetischer Auffassung des Texte, nach irgend tieferer Bedeutsamkeit gar nicht fragte. Wir glauben mit dieser Aeusserung den Standpunct des Componisten dieser Lieder hinlänglich bezeichnet zu haben, und über denselben hinaus erhebt sich keines derselben. Das mag für den engern, gemüthlichen Freundeskreis immerhin genügen; das Publicum und die Kritik macht, nachdem so Ausgezeichnetes und Treffliches auch auf diesem Felde in den letzten Decennien geleistet worden, mit vollstem Rechte höhere Ansprüche, und wer auch nicht einmal annähernd dieselben zu befriedigen vermag (das aber scheint nach dieser Probe bei Herrn Simon der Fall zu sein), der sollte mit seinen Leistungen nicht in die Oeffentlichkeit heraustreten. Wozu die ungeheure Zahl der Eintagsfliegen — oder lieber: die grosse Masse alljährlich gedruckter Maculatur noch auf eigene Kosten vermehren und die Kritik in die bedauerliche Nothwendigkeit versetzen, dergleichen mit vollster Entschiedenheit zurückzuweisen?

16) Drei Gesänge für Sopran oder Tenor mit Piano, von *Fr. M. Schreinzer*. Op. 30. Berlin, Trautwein. $^2/_3$ Thlr.

Diese Gesänge sind der directe Gegensatz der vorigen: eine bis zur überschwänglichsten Ueberschwänglichkeit getriebene Romantik weht aus ihnen uns entgegen, die sich nicht scheut, selbst die Grenzlinie der Schönheit zu überschreiten, wo es sich um die (wirkliche oder vermeintliche?) poetische Wahrheit des Ausdrucks handelt. Dennoch werden poetische Gemüther sich bald mit ihnen befreunden, denn es ist Fonds darin; für das gewöhnliche Publicum sind sie nicht. Es thut uns Leid, dass wir die früheren Werke des Componisten nicht vergleichen können, um daraus zu abstrahiren, wie er auf den jetzigen Standpunct gekommen, und ob daraus sich die Erwartung rechtfertigen lasse, er werde auch aus seiner jetzigen Sturm- und Drangperiode sich zu der Klarheit und Ruhe durcharbeiten, welche, ohne die tiefere poetische Auffassung, die Begeisterung in der Darstellung zu beeinträchtigen, die künstlerische Schönheit in ihrem Rechte anerkennt und ihren vollen Ausdruck (denn in ihr liegt auch die Wahrheit) als Ziel des Strebens sich vorsetzt. Wir haben hier, um ein freilich nicht neues, aber sehr bezeichnendes Bild zu gebrauchen, jungen, gährenden Wein vor uns (das Op. 30 ist kein Widerspruch!), der ungestüm wohl mitunter auch die Bande des Gefässes zersprengt — die milde, ruhige Klarheit des älteren, dennoch feurigen, begeisternden Weines erwarten wir noch. Für das unbedingt beste Stück der kleinen Sammlung in characteristischer, eigenthümlicher Erfindung und Durch-

führung halten wir Nr. 3: „Nordisches Lied," nach Burns von Freiligrath; daran schliesst sich Nr. 1, das bekannte, vielfach betonte: „Mein Herz ist im Hochland," das hier wenigstens eigenthümlich anziehend, wenn auch keineswegs überall schön erscheint. Nr. 2 „Der Liebe Sehnsucht," von der Gräfin Hahn-Hahn, streift nicht selten an das Barocke; fast möchten wir ihm hier und da Absichtlichkeit vorwerfen. Die Ausführung, technisch nicht eben schwierig, verlangt dennoch zu voller Wirkung ein tiefes Eingehen auf die Intentionen des Componisten; wer dahin durchdringen will, wird gewiss seine Freude daran haben. — Die Gesänge sind auch einzeln zu erhalten.

17) Elegische Poesieen. Für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Piano, componirt von *H. Truhn*. Op. 67. Heft 1 — 3. (à ⅔ Thlr.) Braunschweig, Meyer jun.

Der Componist hat unter den Gesangfreunden sich eines wohlverdienten, ehrenvollen Rufes zu erfreuen, und man nimmt ein Werk seiner Feder schon von vornherein mit einer günstigen Meinung zur Hand, und diese wird denn auch durch die neueste, vorangezeigte Sammlung von Gesängen (das erste Heft enthält deren vier, das zweite und das dritte je drei) in keiner Weise getäuscht — ja, wir glauben, so weit seine früheren Compositionen unserem Gedächtnisse im Augenblicke gegenwärtig sind, hier manche Gabe zu finden, die jene noch übertrifft. Welchem Genre diese Hefte angehören, lehrt schon der Titel: wir haben es mit „elegischen Poesieen" zu thun, und so weit das feinere Publicum namentlich in einer gewissen Nervenüberreiztheit sich absichtlich gern auf Momente in die Wollust des Schmerzes versenkt, natürlich ohne ihn selbstleidend zu empfinden — so weit es nirgend noch an weichgeschaffenen Seelen mangelt, welche die Klage verlassener oder verlorener Liebe, des Abschieds bittere Schmerzen, gern in poetischer Verhüllung an sich vorüberziehen lassen: so weit würden diese Lieder, selbst abgesehen von ihrem sonstigen Werthe, ohne Zweifel bedeutenden Anklangs sich zu erfreuen haben. Denn das erste Heft umschliesst einen kleinen Cyclus: „Das verlassene Mädchen" in vier Dichtungen von Ed. Möricke und C. Beck; das zweite drei Gesänge von Heine („Die Heimkehr") und Eichendorff („Im Herbst," „Am Strom"), die den Verlust der Geliebten, und das ungestillte Sehnen des Herzens nach Freiheit von den Qualen des Daseins, Trennung und Tod beklagen; das dritte endlich den trefflichen „Todtengesang" auf den General Moore, „Das Mädchen von Athen," von Lord Byron, und das schöne Lied von Em. Geibel (dessen Angabe auf dem Titel vergessen): „Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen." — Die Wahl der Texte zeugt von dem feinen poetischen Tacte des Componisten, ihre musikalische Behandlung von Kraft der Characteristik und selbst — wenn es vergönnt ist, das zu sagen — von tieferem psychologischen Studium, sofern die individuell und characteristisch verschieden gefärbten, mannichfach nuancirten Aeusserungen elegischer Stimmung in der melodischen, wie in der harmonischen Behandlung glücklich zur Anschauung gebracht sind. Was nun die Melodieen an sich betrifft, so sind sie nicht nur sangbar und ansprechend, sondern zum grössten Theile auch tief und innig empfunden; nur das erste und dritte Lied des zweiten Heftes, und das zweite des dritten haben uns in dieser Beziehung weniger zusagen wollen, denn dürfen wir ihnen auch die Angemessenheit und das sangbar Hübsche nicht absprechen, so erscheinen sie uns doch zu überwiegend oberflächlich sentimental, und die elegische Wärme und Tiefe mangelt ihnen, die der Componist den übrigen so glücklich einzuhauchen gewusst hat — ein Mangel, der sich trotz aller Gewandtheit der äusseren Factur und des interessanten Accompagnements besonders bemerklich macht, wenn man die Gesänge in ihrer Reihenfolge an sich vorüberziehen lässt. Dagegen sind die Gesänge des ersten Heftes sämmtlich (das „Schilflied" und „Ein Stündchen wohl vor Tag" sind sehr glücklich in volksthümlicher Weise gehalten), nicht minder das Eichendorff'sche: „Im Herbst" (zweites Heft) mit seiner Glockenbegleitung, vorzugsweise aber der Marcia funebre („Tod eines Helden") von einer so tief ergreifenden Wahrheit, dass sie unwillkürlich mit sich fortreissen und bei einigermaassen angemessenem Vortrage ihre Wirkung sicher nicht verfehlen werden. Das Accompagnement ist reich, bedeutend und zeugt von der grossen Gewandtheit des Componisten. An sich für geübtere Spieler nicht eben schwierig, verlangt es doch eine feinere Durchdringung, einen delicaten, nuancirten Vortrag. Die Ausstattung der Hefte ist sehr sauber.

18) Vier Lieder für eine Singstimme mit Piano von *Charles Voss*. Op. 53. Berlin, Bote und Bock. ½ Thlr.

Wie es Jemand bei so flacher Trivialität bis zu Op. 53 zu bringen vermag, ist schwer einzusehen. Die allergewöhnlichste Sentimentalität, wie sie in Dilettantenliedern dutzendweise uns vorgeleiert ist, finden wir auch hier. Von einem Verständnisse der Texte, von einer poetischen Auffassung und musikalischen Wiedergeburt derselben ist überall nicht die Rede, denn dass Heine's tiefempfundene Lieder („Ich hab' im Traum geweinet" und „Ich stand in dunkeln Träumen," Nr. 1 und 2) eine Mollmelodie haben — das wird doch dazu nicht genügen sollen. Mit den beiden anderen („Das Posthorn," von Glasbrenner, und „Ewige Nähe") ist's eben nicht besser. Die oberflächlichste Behandlung zeigt sich auch hier in Auffassung und Durchführung. Wem die Poesie der Kunst so ganz fremd geblieben ist, der sollte doch dem Publicum und der Kritik höchstens nur mit Arrangements beschwerlich fallen. Wir verlangen wenigstens ein Fünkchen Schöpferkraft, und diese Lieder müssen selbst nur einigermaassen gebildeten Dilettanten fade erscheinen. Der französische Vorname auf dem Titel deutscher Lieder nimmt sich auch wunderlich genug aus, zumal der Componist nicht einmal französische Salongrazie zeigt.

19) Fünf Lieder von *Heine* für zwei Singstimmen mit Piano von *Hermann Wichmann*. Op. 4. Berlin, Trautwein. 7/12 Thlr.

Heine ist schon so lange und so vielfach der Sündenbock der flachsten Componisten gewesen, dass es nun wirklich einmal an der Zeit wäre, ihm von dieser Seite her Ruhe zu gönnen. Von den vorliegenden zweistimmigen Liedern können wir eben auch nicht viel mehr Rühm-

niger vollendet, als die besten Werke voriger Zeit auf der ihrigen.

Von Seiten der Kunst nicht hoch anzuschlagende, aber keineswegs zu verachtende Produkte, besonders solche, die, ohne hervorstechende Originalität, sich streng innerhalb der Gränzen einer wohlanständigen Rechtlichkeit halten —: deren erscheinen jezt weit wenigere, als sonst.

Ganz unbedeutende oder recht eigentlich schlechte, in der Idee und in der Ausführung gleich verfehlt —: deren erscheinen jezt weit mehr, als sonst.

Die immer seltene Gattung von Werken, die keineswegs ohne eigentlichen Kunstsinn, aber noch weit mehr hervorstechend sind durch bewundernswerthe Tiefe der Wissenschaft und Kunstgelehrsamkeit, und durch kaum übertreffliche Geschicklichkeit in der Handhabung der Materie der Kunst —: diese Gattung wurde um die als Gränzpunkt angegebne Zeit in Deutschland nicht ganz vernachlässigt, aber sehr spärlich kultivirt; die jetzige Zeit bringt solche Werke fast gar nicht hervor, aber man nimmt die ältern mit weit mehr Theilnahme auf, als vor der gegenwärtigen Periode *).

Werke endlich, in denen eine Entfernung vom Geist der wahren Kunst, und noch mehr eine wilde, anmassende Verschmähung oder eine kecke Unwissenheit alles Wissenschaftlichen, dabey jedoch einzelne, verstreuete Funken von Sinn oder wenigstens von raschem, jugendlichen Blut bemerkbar werden —: solche Werke erschienen sonst fast gar nicht, zeigen sich jezt aber nur allzuoft.

Sind nun diese Bemerkungen gegründet — worüber Andere entscheiden mögen, welche die Sache zu übersehen im Stande sind; sind diese Bemerkungen gegründet: was würde sich daraus für den gegenwärtigen Stand der musikalischen Kultur in Deutschland abnehmen lassen? und was würde den jetzigen Künstlern und Kunstfreunden zu rathen seyn? Ich meyne, zuvörderst Folgendes:

Die bessern unter den Künstlern und Kunstfreunden sind im Ganzen um ein Beträchtliches aufwärts geschritten: aber beyde haben eben jezt eine bedenkliche Stufe erreicht. Die Künstler, indem sie immer mehr das fleissige Studiren ihrer Kunst, der verwandten und oft damit verbundenen Künste, noch mehr aber, die ernsthafte Beschäftigung mit den Hülfswissenschaften vernachlässigen, allein dem Genie, der Natur, vertrauend —: die Künstler vergessen, dass die vortrefflichste Anlage nur Anlage ist, dass die Natur allein nie etwas ganz Vollendetes in der Kunst hervorbringt, dass die ewigen Werke der äusserst wenigen Künstler — der Dichter z. B. — die nur aussprachen, was ihnen ein Gott gegeben, zu ganz andern Zeiten, unter ganz andern Verhältnissen lebten, und dass gerade Deutsch-

*) Es ist wirklich ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit, dass nicht nur drey Verleger fast zugleich es zu unternehmen wagten, Sebastian Bachs Werke für das Klavier herauszugeben, sondern dass diese Ausgaben auch so viel Unterstützung finden. Der beste Beweis dafür ist wohl, dass die eine sehr rasch vorwärts gehet, und die andern auch nicht dahinten bleiben. Herr Nägeli in Zürich hat auch angefangen Händels Klaviersachen zu sammlen und herauszugeben. Im zweyten Heft der, auch sehr anständig ins Auge fallenden „Musikalischen Kunstwerke im strengen Styl," welcher Klaviersuiten von Händel enthält, stehen ganz vortreffliche Stücke, und man weis sie in Deutschland jezt mehr als jemals zu schätzen. Auch die neue Ausgabe der Partitur des Händelschen Messias, und der Bachschen zweychörigen, recht eigentlich acht-stimmigen Motetten, bey Breitkopf-Härtel, muss mit Ehren, und als Beleg für die obige Bemerkung angeführt werden.

d. Verf.

liches berichten, als von der vorigen Nummer. Es sind eben Noten zu Sylben — nichts mehr. Von einer poetischen Auffassung keine Spur, und selbst die Factur lässt so Manches zu wünschen übrig; sie ist in der Behandlung namentlich der zweiten Stimmen nicht selten ungewandt, wir möchten fast sagen ungeschickt, abgesehen davon, dass von einer Selbständigkeit derselben, die nun der Componist einmal nicht beabsichtigt hat, keine Rede ist. Dieses Ungeschick zeigt sich auch bisweilen in dem harmonischen Accompagnement (die orthographischen Fehler, z. B. die Schreibung des $^6_8$- wie $^3_4$-Tact in Nr. 3 wollen wir nicht urgiren), und wenn wir da auch so Manches gern für Druckfehler halten, so lässt sich doch nicht Alles in diese Kategorie bringen. Ein gewisser Grad von Empfindung spricht sich noch in Nr. 4 aus: „Warum sind die Rosen so blass" — nichts destoweniger müssen wir dieses Lied, wie die übrigen („Aus meinen Thränen spriessen," „Wasserfahrt," „Die Lotosblume," „Das Fischermädchen" — die beiden letztgenannten namentlich ganz verfehlt!) als Schülerarbeiten bezeichnen, die den Druck nicht verdienten und kaum Hoffnung auf künftige bessere Leistungen erwecken.

20) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Piano, von *Herm. Wichmann.* Op. 5. Berlin, Bote u. Bock. $^7_{12}$ Thlr.

Wir können nur das obige Urtheil wiederholen; denn wenn auch der Componist hier sich etwas freier bewegt, so treten die oben gerügten Mängel alle ohne Ausnahme auch hier gleich stark hervor. Wenn Freunde an den Studien und Versuchen ihre Freude haben — wer mag's ihnen wehren? Aber Publicum und Kritik sollte man denn doch damit verschonen; die Welt geht nicht unter, die Kunst versinkt nicht in Nacht und Graus, wenn solche Opera ungedruckt bleiben — ja sie kann nur dabei gewinnen. Es thut uns Leid, mit dem muthmasslich noch jungen Componisten so hart verfahren zu müssen; aber er scheint keinen Freund zu haben, der es vermag, ihm die Wahrheit zu sagen: so mag's denn die Kritik thun. Das Heiligthum der Kunst soll einmal nicht profanirt werden, und wer seinen wahren, hochheiligen Beruf zu ihrem Priesterthume nicht besser zu documentiren vermag, der soll nicht Anderen, Würdigeren den Raum an ihren Altären schmälern.

Gesangcompositionen für tiefere Stimmen.

1) Sechs Lieder und Gesänge für Bass, Bariton oder Altstimme mit Piano, von *F. W. Jahns.* Op. 31. Berlin, Trautwein. $^2_3$ Thlr.

Es gab eine Zeit, wo die Lieder des oben genannten Componisten zu den sehr beliebten und gesuchten in den Salons gehörten; er hat sich schnell überlebt, und das ohne sein Verschulden, denn was er damals leistete und bot, das leistet und bietet er noch. Natürlichkeit, Sangbarkeit, und eine wenn auch nicht eben tiefe Innigkeit, correcte Form und leicht ansprechende, wenn auch nicht erregende Melodie ist auch heute noch sein Eigenthum. Aber die Mode hat sich, sie ist ja ein launisches Weib, zu Anderen gewendet, womit noch gar keineswegs behauptet ist, dass diese Anderen nun auch wirklich Höheres leisteten. Das ist der Fluch, der auf Denen ruht, die ohne eigentlich specifisch tieferen Gehalt (und eine wirklich bedeutende Stelle hat Herr Jahns unter den Componisten nie eingenommen, wohl auch in bescheidener Selbsterkenntniss nie einzunehmen geglaubt) durch die rastlos bewegte Welle der Mode für den Augenblick emporgehoben werden und schon im nächsten Momente wieder in die Tiefe versinken. Die hier vorliegenden Gesänge sind einfach und natürlich, aber es fehlt die Tiefe der Empfindung, die erwärmen könnte; das Alles ist so oder doch zum Verwechseln ähnlich schon hundert oder tausend Mal dagewesen — es mangelt nicht nur an Objectivität, sondern auch an subjectiver Physiognomie. Genügsame Seelen mögen eins oder das andere dieser Lieder recht hübsch finden; kaum aber wird der Wunsch erwachen, es nochmals zu hören. Nur Nr. 4 und 6: „Klage eines alten Schotten" von Burns, und „Frühlingsfeier" von Hoffmann von Fallersleben, streben nach einer gewissen Eigenthümlichkeit, die übrigens bei Weitem mehr in dem Accompagnement, als im Gesange angedeutet ist. Die zwei Verse aus dem Matthisson'schen „Lied aus der Ferne" (Nr. 5) dagegen sind geradehin eine triviale Leierei, und nicht viel höher steht Nr. 3: „An Sie," das in sehr verbrauchten Phrasen sich bewegt. Die beiden ersten Nummern: „Morgenlied" und „Abendlied" von Hoffmann von Fallersleben sind einfach und natürlich, wenn auch die sinnentstellende, scandirende Declamation zu Anfang des zweiten sehr störend ist für den feineren Sinn.

2) Gebet der Liebe. Für eine tiefere weibliche Stimme mit Piano von *Charles Voss.* Op. 48. Berlin, Bote und Bock. $^1_3$ Thlr.

Einfach und melodisch, kann bei gutem Vortrage in sentimentaler Stimmung wohl ansprechend gefunden werden — sonst ohne jede Bedeutung.

3) Sechs Lieder für Mezzosopran oder Alt mit Piano, componirt von *Caroline Wieneder.* Op. 12. Braunschweig, Meyer jun. $^2_3$ Thlr.

Wir freuen uns, dass sich hier einmal die dem schönen Geschlechte so gern geweihete Galanterie mit dem Ernste der Kritik vereinen lässt. Weht uns auch aus diesen Liedern nicht jener überwältigende, hochpoetische Geist an, der in den früher angezeigten Gesangcompositionen von Josephine Lang so eigenthümlich anregt, so verdienen doch auch diese warme Beachtung aller Gesangfreunde, und zeichnen sich vor jenen durch eine abgerundetere, fast möchten wir sagen, abgeschliffenere Factur, durch eine wohlthuende Ruhe und Klarheit der Behandlung aus, die ihrem inneren Werthe durchaus keinen Eintrag thut. Das Heft mag immerhin als eine Bereicherung der gerade für diese Stimmengattung nicht überreichen musikalischen Literatur willkommen geheissen werden, obgleich wir wünschten, dass die Componistin bei der Auswahl der herauszugebenden Compositionen noch etwas sorgfältiger verfahren sein möchte. Wenigstens erscheinen uns Nr. 3 und 4: „Liebchens Auge" und „Liebestrost," zu gewöhnlich, wenn das auch durch die Behandlung in der Ausführung ziemlich glück-

lich verdeckt wird. Ein poetisches Gemüth, das melodischen Fluss mit correcter und interessanter Harmonie bei seinen Darstellungen zu vereinen weiss, documentirt sich überall; die Componistin weiss dem inneren, tiefen Gefühle den rechten Ausdruck zu leihen, sie rührt, sie ergreift — ohne gerade zu erschüttern oder fortzureissen, und ohne Eins oder das Andere eben zu beabsichtigen: wir möchten den Compositionen den Character schöner Weiblichkeit vindiciren. Am Besten haben uns Nr. 1 und 2: „Scheue Liebe," und „Das Lied des Grafen Vaudreuil," gefallen, denen dann Nr. 6: „Der Ungenannten" zunächst stehen möchte. Bei Nr. 5: „Liebesblick." Text von der Componistin, fehlt uns zu sehr der innere Fluss; es klingt zerrissen an und scheint in einer gewissen Aufregung geschrieben, welche die ruhige, poetische Klarheit getrübt hat.

4) Vier Lieder für Bariton oder Alt mit Piano, von *Caroline Wiesenecker*. Op. 13. Braunschweig, Meyer jun. ⅔ Thlr.

Wir möchten dieses Heft in Rücksicht auf Poesie der Auffassung, wie auf Abgerundetheit und Geschlossenheit der Darstellung fast noch über das vorige stellen. Die Begeisterung kommt hier noch freier zum Ausdruck, und es tritt uns eine neue, mit Glück ergriffene Seite der Composition, die humoristische, oder lieber die naive, hervor, als deren Resultate Nr. 2 und 4: „Jugendliebe" und „Einkehr" — beide von Em. Geibel — sich herausstellen, die wir auch als die wohlgelungensten des Heftes von vorn herein bezeichnen. Nr. 1: „Der Fliederbaum," von Bercht, hat ganz hübsche Melodie, leidet aber an einer gewissen Unruhe, die sich vorzugsweise in dem fast gänzlichen Aufgeben der Hauptton art äussert, und für die wir im Gedichte selbst eben so wenig einen genügenden Grund aufzufinden vermocht haben, als für den allerdings graziosen Bolerorhythmus. In Nr. 3: „Bei dir," von der Gräfin Hahn, sähen wir das Vorspiel gern verkürzt, und das Accompagnement scheint uns im Hauptsatze etwas zu pretiös; dagegen ist der Schlusssatz Maggiore sehr zart und innig. Die Lieder sind — obwohl dem Bassisten Fischer zu Braunschweig gewidmet — ohne Zweifel ursprünglich für die Altstimme gedacht. Bei der Ausführung durch eine Männerstimme wird es bei der tieferen Lage derselben nöthig sein, an den betreffenden Stellen den Bass des Accompagnements um eine Octave tiefer zu nehmen, da sonst die gesammte Begleitung über den Stimmen liegt, wodurch Accordumkehrungen hervortreten, die nicht beabsichtigt sind und den Eindruck stören.

Wise.

Nachrichten.

Ueber Pariser musikalische Zustände.

(Beschluss.)

Cavallo, einer der bedeutendsten hiesigen Orgelspieler, veranstaltete in dem der Mode etwas abwärts liegenden Salon *Pape's* ein recht interessantes Concert, in welchem auch noch mehrere andere Künstler mitwirkten. *Cavallo* ist hier besonders als Improvisator auf der Orgel bekannt, welches Instrument er auch in der That vollkommen in seiner Gewalt hat. Obgleich es ihm keineswegs an Talent für gesangvollen Vortrag fehlt, liebt er, wie es scheint, doch mehr das Rauschende und Vielstimmige, bringt aber nicht selten die eigenthümlichsten Wirkungen hervor. Ich hörte ihn einst bei einem hiesigen Orgelbauer, der ihm den grössten Saal seines Ateliers und sein grösstes Instrument zur Verfügung gestellt hatte. Als ich eintrat, war die Orgel umkränzt von französischen Abbé's. Man bückte und verneigte sich nach allen Seiten, liess die „Oberen" vorn sitzen und schaute sich neugierig nach dem bewegungsvollen jungen Virtuosen um. Eben wollte man anfangen, als *Halevy* eintrat. Neues Bücken, neues Verneigen und unerhörte Freundlichkeit Seitens der Abbé's. Die Gesellschaft wählte endlich ein Thema; ich war mindestens auf *Bach* oder *Händel* gefasst, als auf einmal von allen Seiten der Ruf: *Là ci darem la mano* erscholl. Ich schwieg; die Orgel begann: „Reich mir die Hand, mein Leben," „Die Hand, mein Leben, reich mir," „Mein Leben, reich die Hand mir," „Reich die Hand, mein Leben, mir" u. s. w. Als das Ende der freien Fantasie und der Applaus und das „Charmant" von allen Seiten da war, war ich mit meinen Gedanken ganz wo anders, und phantasirte freier, als Einer Ich dachte an das Mittelalter und an seine weihevollen Psalmodieen, an die französischen Aebte und an *Lully*, dem sie zur Zeit des allerchristlichsten Königs Ludwig XIV. auf dem Sterbebette noch einredeten, er würde ewig verdammt sein, weil er Opern geschrieben habe; ich dachte endlich daran, dass die französischen Abbé's zwar nicht galanter geworden sind, aber dass sie sich galanter zeigen, als früher. Und ich hatte mich, wie wir sogleich sehen werden, nicht geirrt. Als die Gesellschaft nämlich ein zweites Thema wählen sollte, fiel mir ein, mitzuschreien, und ich weiss nicht, war es Liebe zu *Bach*, oder geschah es nur, weil ich kurz vorher an ihn gedacht hatte, ich schrie laut und deutlich: „*Une fugue de Bach.*" Vor meiner Forderung brauchte ich nicht zu erröthen, obgleich ich eine äussere Veranlassung dazu hatte, denn man sah mich von allen Seiten an. *Cavallo* nickte mir beifällig zu; die Forderung schien ihm eben recht zu sein; aber als ob der evangelische Name unseres grossen *Bach* missbautend gewesen wäre, wiederholte ihn Niemand und die Pause dauerte noch mehrere Minuten. Endlich verlangten die freundlichen Aebte laut und einstimmig eine zweite Fantasie über ein Thema aus „Guido und Ginevra." Ich weiss nicht, welches *Halévy's* Gedanken waren, als er sein romantisches Thema ritterlich auf die Orgel gebracht sah oder besser hörte. Mir aber wurde ganz weh zu Muthe und ich hatte eine wahre Angst, *Bach* noch hinterher hören zu müssen. Da sei Gott vor, dachte ich, fest entschlossen, bei der nächsten Pause den Saal zu verlassen. Auf dem Rückwege kam ich an Notre Dame de Lorette vorbei. Die Kirche stand offen, ich ging hinein: ein Boudoir! Alljährlich werden hier sogenannte Soiréen gehalten, in denen man Stücke aus Opern spielt, die zu Präludien und anderen geistlichen Compositionen zugestutzt sind. Das Hauptpublicum bildet eine gewisse Classe von Damen.

die, weil sie in dem die Kirche Notre Dame de Lorette umlagernden Stadtviertel wohnen, vorzugsweise Loretten heissen. Hiesige Architecten haben mich versichert, dass der Styl, in welchem diese Kirche erbaut sei, vollkommen dem der alten Basiliken gleiche. Die Kirche gleicht in der That eben so den Basiliken, wie Eure Walzerrhythmen der alten Kirchenmusik!

Man hat sich in Paris die grösste Mühe gegeben, die geistliche Musik wieder herzustellen. Bisher war Alles vergebens. *Habeneck* und *Bottè de Toulmon* nahmen sich der Sache eifrig an, verfolgten sie Jahre lang, aber es ist, als ob sich ein ganz besonderer unsichtbarer Einfluss den guten Absichten entgegenstellte. Man sollte meinen, gute Kirchenmusik müsste den religiösen Sinn nur befördern, die Menge nach den Kirchen hinziehen, und sie für erhabene Eindrücke empfänglich machen; allein, es scheint, als ob der Clerus dies besser wisse. Zu verwundern ist, dass die Königin, die so viel für Kirchen thut, einem so würdigen Unternehmen ihren Schutz nicht angedeihen lässt. Auch sollen sich in den Bibliotheken von Paris und in der Umgegend noch eine Menge musikalischer Manuscripte befinden, die man bisher unausgebeutet gelassen hat. Die Wenigen, die sich hier mit dergleichen beschäftigen, haben nicht Zeit genug, langdauernde Untersuchungen anzustellen.

Verdi's Nabucodonosor, die diesjährige Paradeoper des italienischen Theaters, soll im Ganzen mittelmässig sein. Sie dürfte auch Mühe haben, sich lange auf dem Repertoir zu erhalten, denn die Coryphäen des Gesanges sind nicht darin beschäftigt. *Donizetti*, die Hauptstütze jenes Institutes, befindet sich fortwährend in hoffnungslosem Zustande. Wenn sich der italienischen Bühne nicht bald neue Hilfsquellen eröffnen, dürfte es schlecht mit ihr bestellt sein; denn eine fortwährende Wiederholung des Alten, in welchem übrigens *Bellini* die Hauptrolle spielt, muss das Publicum endlich ermüden. Dies würde übrigens längst schon der Fall sein, wenn der Ventadoursaal nicht zum Vereinigungspuncte der reichen Welt diente, die dort ihre Toiletten bewundern lässt.

III.

Alexander Billet.

Zu den glänzendsten Erscheinungen im vorigen Jahre gehörte *Billet*. Der schlimme Stand, den er unter einer Menge anderer Virtuosen und mitten in einem Wuste von Concerten und musikalischen Genüssen aller Art hatte, verhinderte ihn nicht, sich eines verdienten Erfolges zu erfreuen. Das Programm des grossen Concertes, das er im italienischen Theater gab, war in der That sorgfaltig gewählt, und dürfte allein beweisen, dass *Billet* zu jener ersteren Classe von Künstlern gehört, die es vorziehen, dem Publicum Meisterwerke eben so meisterhaft wiederzugeben, anstatt sich mit Fingerverrenkungen und ähnlichen Kunststücken abzuhetzen. *Billet* ist ein Schüler von *Field*, dessen ernstes Streben er geerbt hat, ohne ihn darum gerade nachzuahmen. Das Concert in Es von *Beethoven* spielte er musterhaft, namentlich die Soli, in denen sein gesangvoller Vortrag sich am Deutlichsten zeigen konnte. *Billet* weiss dem Instrumente einen starken und dabei doch biegsamen Ton abzulocken, dessen Weichheit sich selbst bei Arpeggien und schnellen Passagen nicht verliert. Seine Fantasie über Themata aus *Mozart's* Nozze di Figaro ist eine vortreffliche Composition, die keineswegs, wie die meisten unserer modernen Fantasieen, sich in schwülstigen und unklaren Phrasen ergeht, sondern in deutlichem und ausdrucksvollem Style gearbeitet ist. Dasselbe lässt sich von seinen Etuden sagen, die Schönheit mit einem bestimmten practischen Werthe verbinden. Die Vorzüge seiner eigenen Compositionen haben indess den Concertgeber nicht verhindert, seine Kunst in der Ausführung anerkannter Meisterwerke zu zeigen, so dass wir zu gleicher Zeit Gelegenheit hatten, sein productives, wie sein executives Talent schätzen zu lernen. Denn was nützt es, wenn unsere Virtuosen für eine gewisse Manier, in welcher sie zu spielen gewohnt sind, Compositionen anfertigen? am Ende verstecken sie hinter der Ausführung schwieriger Kunststücke doch nur ihre eigene Schwäche. Ein guter Virtuos muss sein Ich zur Zeit verläugnen können, um das Werk eines Anderen sinnreich aufzufassen und wiederzugeben. Hat er, wie *Billet*, alsdann noch eine characteristische, künstlerische Persönlichkeit, so darf man ihn mit Recht zu den bedeutendsten Erscheinungen zählen, die jetzt in seiner Sphäre thätig sind. *Berlioz*, der sonst etwas zähe im Urtheilen ist, hat *Billet* alle Gerechtigkeit widerfahren lassen; „*Il joue du piano en maitre*," sagt er, „*et sait on ne peut mieux interpréter les maitres.*" Bei Weitem mehr noch ist *Gustav Heckel*, Mitredacteur des National, von ihm eingenommen. Er sagt geradezu: „*Mr. Billet a autant de netteté que Mr. Thalberg, autant de verve et d'éclat que Mr. Liszt, avec plus de variété qu' eux et plus d'expression.*" Wenn man bedenkt, dass dieses Urtheil von einem Musiker kommt, von dem nächstens hier eine mehractige Oper aufgeführt werden soll, so wird man es gewiss nicht gering achten. Uebrigens gehört *Heckel* zu den ehrenhaftesten Kritikern von Paris. Er sagt: „*Billet* besitzt wunderbarer Weise das Talent *Dussek's*, dem so undankbaren und rebellischen Instrumente Oboen- und Geigentöne zu entlocken, ein Talent, das leider immer seltener zum Vorscheine kommt." Auf seiner Reise in Süddeutschland hat *Billet* diesmal glänzende Erfolge gehabt, an denen es ihm im ernsteren Norden gewiss noch viel weniger fehlen wird. Ueber seine diesjährigen Concerte werde ich später berichten. Merkwürdig bleibt bei alle dem, wie, trotz der Ueberhäufung und des Andranges fremder Virtuosen in Paris, die wahren Talente sich doch immer Bahn brechen. Man bemüht sich in den Salons, das Eigenthümliche an ihnen aufzufassen, vergleicht sie mit einander und macht an den verschiedenen Erscheinungen, so zu sagen physiologisch-musikalische Studien. *Billet* bietet des Interessanten und Genialen so viel dar, dass man an ihm eine reiche Ausbeute machen wird.

IV.

Die Société des Concerts de Musique vocale, religieuse et classique. Die Association des Artistes musiciens. Die grosse Oper. *Halevy.*

Ich habe vorhin von den französischen Aebten gesprochen, die Nichts für gute Kirchenmusik thun wollen. Sollte man nicht meinen, ich verläumde die ehrenwer-

then Geistlichen, wenn man in den glänzenden Saal von *Herz* tritt, während in demselben eben eines von den berühmten Concerten Statt finden soll, die der Prinz *von der Moskowa* dirigirt, und über welche ich in diesen Blättern bereits mehrfach berichtet habe? Da sitzen sie dicht am Orchester in geschlossenen Reihen, und zwar als Mitglieder der Gesellschaft, die ihren jährlichen Beitrag zahlen. Sonderbar! Wie es heisst, muss der Prinz alljährlich einen Zuschuss von 15,000 Franken machen, obgleich die Gesellschaft die vornehmsten und reichsten Mitglieder von Paris in sich fasst. Die Paar dürftigen Beiträge der Geistlichen sind also kaum der Erwähnung werth.

Die ebenfalls unter der Leitung des Prinzen *von der Moskowa* veröffentlichte Kirchenmusik hat sich bereits zu einem recht ansehnlichen Schatze herangebildet. Ich will hier nur das Interessanteste anführen. Die Ausgaben sind schön und billig, und die Werke werden sowohl einzeln wie in Bänden abgegeben. Von *Palestrina* sind erschienen: Magnificat zu drei Chören; Benedictus zu drei Chören; die Papst Marcel-Messe; Vierstimmige Messe (*Aeterna Christi munera*); Stabat zu zwei Chören (wird in der päpstlichen Capelle am Donnerstag und Freitag der Charwoche gesungen); Fratres ego enim, zu zwei Chören; Adoramus, vierstimmiges Motett; Pleni sunt coeli, dreistimmig; Populo meus, zu zwei Chören; Cunite tuba, fünfstimmige Motette; Vinea mea electa, vierstimmig; Una hora non potuisti, vierstimmig; Tantum ergo, fünfstimmiges Motett; Tristis est anima, vierstimmig; Corporis mysterium, vierstimmiges Motett; Sicut erat, sechsstimmiges Motett; Dei mater alma, vierstimmiges Motett u. s. w. — Von *Allegri* sind erschienen: De lamentatione Jeremiae, vierstimmig; das Miserere. — Von *Arcadelt*: Ave Maria, vierstimmig. — Von *Nanini*: Diffusa est gratia, vierstimmiges Motett. — Von *J. Handl (Gallus)*: Media vita, Motett zu zwei Chören; Adoramus, sechsstimmiges Motett; Ecce quomodo moritur, vierstimmiges Motett. — Von *Volkmar Leisring*: Filii et filiae, zu zwei Chören. — Von *Don Juan IV.*, König von Portugal: Crux fidelis, vierstimmig. — Von *Johann S. Bach*: Tantum ergo, vierstimmige Motette. — Von *B. Marcello*: Donde cotanto fremito, zweistimmiger Chor mit Orgelbegleitung; I cieli immensi narrano, Solo und Chor mit Orgelbegleitung; Ei fuor dell' acque, ein Terzettino mit Orgelbegleitung. — Von *F. Durante*: Christe eleison, vierstimmig. — Von *L. Leo*: Sicut erat, zehnstimmig zu zwei Chören mit Orgelbegleitung. — Von *Carissimi*: O felix anima, dreistimmige Motette; Surgamus, eamus, Trio mit Orgelbegleitung; Gaudeamus, Quartett mit Chor u. s. w. — Es wäre in der That traurig, wenn diese so vortrefflich organisirte und vom Prinzen *von der Moskowa* so musterhaft geleitete Gesellschaft einginge; indess steht dies, zum Troste sei es gesagt, doch so bald nicht zu erwarten, da der Prinz der guten Sache sehr gern Opfer zu bringen scheint. — Die Mitglieder der Gesellschaft zerfallen in zwei Classen, und sind entweder executirende oder nicht executirende Subscribenten oder Ehrenmitglieder. Die Ersteren zahlen entweder 120 oder 60 Franken jährlich und haben alsdann, je nach dem Umfange ihres Beitrages, Ansprüche auf persönlichen Eintritt zu den Concerten und auf zwei Extrabillette. Mitglied kann Jeder werden, der von einer Dame Patronesse vorgeschlagen wird, die alsdann das Diplom gemeinschaftlich mit dem Director unterzeichnet. Die Gesellschaft zählt sechszig Ehrenmitglieder, die nur unter den ausgezeichnetsten Künstlern gewählt werden können. Im Ganzen finden jährlich zwischen Februar und Mai ungefähr sechs Concerte Statt.

Die zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker begründete Association des artistes musiciens nimmt mit jedem Jahre mehr zu. Am 15. Januar 1845 besass sie bereits eine Rente von 1250 Franken, die auf das Zweckmässigste verwendet worden ist. Präsident ist immer noch Baron *Taylor*, und Vicepräsidenten waren auch für dieses Jahr die Herren: *Spontini*, *Habeneck*, *Monnais*, *Tulou* und *Raoul*; Secretäre: *Bureau*, *Zimmermann*, *Bourger*, *Meyfred* und *Generay*. Seit Januar 1844 zählt die Gesellschaft 300 neue Mitglieder; wie stark sie im Ganzen ist, weiss ich im Augenblicke nicht anzugeben, doch ist die Anzahl nicht unbedeutend. Man ist dieses Jahr allgemein gespannt auf das Musikfest, das alljährlich zum Besten dieses wohlthätigen Fonds in der grossen Oper gegeben wird. Wie man hört, soll *Spontini's* Vestalin aufgeführt werden, was allerdings passend wäre, da der Maestro bekanntlich seine sämmtlichen musikalischen Manuscripte dieser Gesellschaft geschenkt hat. *Haydn's* Schöpfung, die im vorigen Jahre bei jener Gelegenheit aufgeführt wurde, fand den Beifall nicht, den man erwartet hatte.

An der grossen Oper ist fortwährend Ebbe. *Halévy* hält sie fast allein aufrecht. Beinahe sämmtliche Opern, die in letzterer Zeit dort gegeben worden sind, waren von ihm. Charles VI., der längere Zeit verboten war, ist auf's Neue über die Bühne gegangen, und zwar mit ausserordentlichem Beifalle. Die neue Oper *Halévy's* soll dieser Tage im Theater Feydeau zur Aufführung kommen, woselbst die kleineren Werke, die seit Kurzem dort gegeben wurden, fast sämmtlich wirkungslos geblieben sind. Auf derselben Bühne wird auch nächstens eine komische Oper von *Hecké* aufgeführt werden.

V.

Allgemeine Bemerkungen über den Zustand der Musik in Paris. *Onslow.*

Die Musik ist in Paris durch Nichts so sehr heruntergekommen, als durch die Afterliebe, mit der man sie behandelt, oder besser, gemissbandelt hat. Sie ist hier durchaus nicht mehr Luxussache, sondern ganz eigentlich Bedürfniss, ohne den Meisten darum psychisch nothwendig zu sein. Man bedarf ihrer, weil sie nun einmal überall ist und weil ohne sie gewissermaassen ein Wirthschaftsstück fehlen würde. Jede Familie hat ihren Virtuosen, und jeder Virtuos wiederum seine Familie, die sich aber von jeder anderen dadurch unterscheidet, dass sie zu ihrem Stammhalter keine natürliche, sondern eine unnatürliche Anhänglichkeit hat. Es macht alsdann einen sonderbaren Eindruck, mitten unter diesem fastnachtähnlichen Treiben hin und wieder eine von jenen ernsten Gestalten wahrzunehmen, die lebendige Denkmale einer besseren Kunstepoche sind. *Georg Onslow* gehört zu je-

(Zu No. 3.)

nen ehrwürdigen Erscheinungen. Viele, die früher gleichzeitig mit ihm blühten, widerstanden den Ausschweifungen des modernen Geschmackes nicht; er aber schreibt, als hätte die Zeit die Kunst nicht beleidigt oder als könnte sie diese nicht beleidigen, nach wie vor nur Gediegenes. Freilich lässt sich von einem Maximum in seiner Art kaum Anderes erwarten; allein wenn man bedenkt, wie verlockend der Beifall der Menge und wie klein der Kreis der Verehrer wahrer Kunst ist, so wird man einer That der Art die öffentliche Anerkennung gewiss nicht missgönnen. *Onslow's* Compositionen für Streichinstrumente waren im verflossenen Winter wiederum die Perlen vieler Concerte, und so lange Kunst existirt, werden sie stets Zierden derselben bleiben. Der grössere Theil unserer modernen Kammermusik besteht aus reflexionären Arbeiten, an denen das Gemüth des Autors fast gar keinen Antheil hat, und an denen das des Hörers, in Folge dessen, auch keinen Antheil nehmen kann. Die geschickten Combinationen sind gerade am Wenigsten geeignet, die Pulse in Bewegung zu setzen, und nur was den wahren Lebenshauch in sich trägt, kann wiederbeleben und schöne Empfindungen rege machen. *Onslow's* Musik trägt so ganz den Stempel der Wahrheit, dass sie empfängliche Gemüther stets in einen tieferregenden Wechsel von Schmerz und Freude, von Traurigkeit und Heiterkeit versetzt. Der edle Ernst, in welchem sie sich stets fortbewegt, schliesst den tiefen Humor nicht aus, der sich bei ihm aber nie in capriciösen Wendungen oder sonstigen Verstössen gegen die Schönheit ausdrückt und mehr im Grundtone des Stückes, als in dessen Einzelnheiten liegt. Zu *Onslow's* bewundernswerthesten Arbeiten gehört unstreitig sein 27. Quintett, ein wahres Meisterstück von Originalität und Schönheit, bei dessen Adagio ich im vorigen Jahre ein sonst ziemlich unruhiges Publicum in einem so lautlosen, characteristischen Schweigen sah, dass ich dem Grade des Beifalls, der sich nach solchen Symptomen in der Regel angemessen zu erheben pflegt, mit Spannung entgegensah. Ich hatte mich nicht geirrt. Das durch Romanzen und triviale Salonstücke so sehr verwöhnte Publicum der *Schlesinger*'schen Zeitungsconcerte erhob einen wahren Lärm von Beifallsbezeugungen, und bewies, dass das Schöne seinen Tribut zwar unerbittlich, aber doch ohne Zudringlichkeit einfordert. Ich habe wohl später noch Gelegenheit, *Onslow's* Compositionen mehr im Einzelnen zu besprechen. Merkwürdig oder vielmehr characteristisch ist es, dass der in Deutschland so sehr verehrte Mann nie dessen Weichbild betreten hat. Wie Viele, die auch nur die Hälfte von seinen Aussichten und Ansprüchen auf Deutschland hatten, würden längst dorthin geeilt sein, um sich an einer am Ende so redlich verdienten Anerkennung zu erfreuen. So zeigt der wahre Künstler selbst in scheinbar unwichtigen Umständen, wie ihn überall nur das objective Interesse für die Kunst, und niemals die egoistische Absicht leitet.

In Deutschland soll von einem neuen Diapazon die Rede sein, mittelst dessen man die Stimmungen, die an verschiedenen Orchestern üblich sind, markiren könne. Ein solcher Diapazon ist hier längst als die Erfindung *Daniel Klein's*, des Directors der *Erard*'schen Fortepianofabrik, bekannt. Ich weiss zwar nicht, ob beide Instrumente einander gleichen, allein es dürfte vielleicht von Interesse sein, ihre Construction zu untersuchen, um sich für den Gebrauch des einen oder des anderen zu entscheiden. *Daniel Klein*, der seinen Posten bereits seit Jahrzehenden ehrenvoll bekleidet, gehört zu den Personen, die im Stillen manche vortreffliche Erfindung in's Leben gerufen haben, und die, ohne sich in die Reihe Derer zu drängen, die öffentlichen Dank verlangen, der Kunst überhaupt manchen wichtigen Dienst leisten. Seine Tochter, eine vortreffliche Clavierspielerin, gehört einer Schule an, von der ich oben schon gesprochen habe, der *Stamaty's*, deren Ruf in Paris täglich zunimmt. Von den besseren jüngeren Clavierspielern gehören hier wenigstens zwanzig jener Schule an. *Felix Bamberg.*

Necrolog.

Christian Urhan wurde am 16. Februar 1790 zu Montjoie bei Aachen geboren. Da er frühzeitig bedeutende musikalische Anlagen zeigte, so unterrichtete ihn sein Vater sehr bald im Violinspiele, und bereits in seinem fünften Jahre spielte das Kind, die kleine Geige an seinem Halse befestigt, in öffentlichen Concerten mit. Zur Belohnung seiner Fortschritte erhielt er bei einem Kinderfeste, am 10. Germinal des Jahres 7, von dem Magistrate zu Montjoie ein Ehrengeschenk. Von selbst lernte er alle Instrumente, die ihm in die Hände fielen: so das Horn, die Trompete, die Flöte, die Clarinette, die Bratsche, und später Clavier, Orgel, Violoncell, Guitarre. Im zwölften Jahre schrieb er Variationen für die Geige, welche allgemeinen Beifall fanden; bald darauf erschienen von ihm bei Simrock in Bonn Walzer für's Pianoforte.

Sechszehn Jahre alt, wurde er der Kaiserin Josephine vorgestellt und spielte ihr öfters auf der Bratsche vor; sie empfahl ihn an *Lesueur*, den Capellmeister in der kaiserlichen Capelle. Fünf Jahre brachte *Urhan* in *Lesueur's* Hause zu, wurde hier wie der Sohn gehalten, und machte in der Musik wie in den übrigen Wissenschaften die gründlichsten Studien.

Unter der Restauration, noch mehr aber seit dem Jahre 1830, wuchs sein Ruf immer mehr; häufig liess er sich auf der Geige, der Bratsche und dem Pianoforte öffentlich hören. Insbesondere liebte er *Mayseder's* Compositionen, dessen Schüler er auch wurde. In den Concerten des Conservatoriums trat er mit einer fünfsaitigen Altviole (in *C, G, D, A, E* gestimmt) auf, welcher er ganz neue, bezaubernde Effecte zu entlocken wusste. Sein Hauptinstrument war jedoch die in der neueren Zeit so vernachlässigte Viole d'amour, auf welcher er auch in *Fétis'* historischen Concerten mitwirkte; *Meyerbeer* schrieb eigens für ihn die bekannte obligate Begleitung der Romanze des Raoul im ersten Aufzuge der Hugenotten. Seine Stimmung der Bratsche war eine ganz eigenthümliche, und er vermochte in Folge derselben den Tönen mehr oder weniger Glanz, mehr oder weniger Sonorität zu verleihen. — Ein ferneres bedeutendes Verdienst erwarb sich *Urhan* durch die Verbreitung der Com-

positionen *Franz Schubert's*, die er eben so schwärmerisch liebte, als die *Beethoven*'schen, von welchen letzteren er z. B. das letzte Quartett, die neunte Symphonie mit den Chören und die grosse Vocalmesse zuerst zur Aufführung brachte. *Beethoven's* zwölftes Quartett führte er in der Kirche des heil. Vincent de Paul auf, wo er als Organist angestellt war.

Im Jahre 1816 war *Urhan* als Bratschist in das Orchester der grossen Oper eingetreten; 1823 ging er zur ersten Geige über, und später trat er an *Baillot's* Stelle als erster Sologeiger. Bald darauf entwickelte sich in ihm eine ziemlich mystische Anschauung der Tonkunst; verletzt durch die politischen Wirren, deren Zeuge er war, zog er sich endlich ganz von der Welt zurück, und fand allein noch in der Musik einen Strahl des himmlischen Lichtes, ein Bild des ursprünglichen Schönen, die Quelle alles Wahren und Guten. In einem Briefe an eine Freundin, geschrieben im Jahre 1836, spricht er sich auf merkwürdige Weise darüber aus. Wir theilen einige Stellen daraus mit. — „Jene Musik von *Beethoven*, *Weber*, *Schubert*, so schön sie auch ist, ist nur die Rinde, die grobe Hülle einer Musik ohne Töne, die Sie nicht kennen. Die Atmosphäre, welche Sie für gewöhnlich einathmen, gibt Ihnen keine Kunde davon; ich gestehe Ihnen, dass ich mich nicht enthalten kann, alle Leute, die jene Kenntniss nicht haben, mögen sie noch so viel Talent und sonstige treffliche Eigenschaften besitzen, als roh *(brutes)* zu betrachten. Ich verachte sie nicht, ich liebe sie: die allgemeine Liebe zu Allem, was vorhanden ist, woraus ich geschaffen bin, was mich belebt, beseelt, erwärmt und in mir überströmt, diese Liebe hindert mich, die Spinne zu zertreten und, wenn ich es vermeiden kann, auf dem Grase zu gehen. Wenn ich Sie von ganzem Herzen liebe ....., so wünsche ich, Ihnen mitzutheilen, Ihnen einzuimpfen jene Musik ohne Töne, jene Malerei ohne Farbe, jene Architectur ohne Gebäude, von denen ein begeisterter Mann im Alterthume gesagt hat: Kein Auge hat sie gesehen, kein Ohr hat sie gehört. Ich möchte mein Leben darum geben, könnt' ich Ihnen dies unschätzbare Gut verschaffen," u. s. w. —

Natürlich musste sich diese Richtung auch in *Urhan's* Werken kund geben; letztere sind oft originell, erscheinen aber dem Uneingeweihten leicht monoton. Wer sie jedoch genauer prüft, wird ihre Frische, ihren Schwung, die harmonische Tiefe darin nicht verkennen; die träumerische, melancholische Färbung der Gedanken ist nicht ohne Reiz, und bisweilen fahren leidenschaftliche Blitze hindurch. *Rameau*, *Bach*, *Händel* und *Beethoven* waren seine hauptsächlichen Vorbilder. Besondere Auszeichnung unter seinen Werken verdienen: zwei romantische Quintette; zwei romantische Duo's für Pianoforte zu zwei Händen; ein Duo für Pianoforte und Violine; die Pianofortestücke: Les Regrets, La Salutation angélique, Les Lettres. *Urhan* hat auch Lieder componirt, darunter eine Romanze auf zwei Noten.

Sein Privatleben war voll der grössten Seltsamkeiten. Die Erlaubniss, jene Stelle am Theater anzutreten, hatte er von seinem geistlichen Oberen nur unter der Bedingung erhalten, niemals einen Blick auf die Bühne zu werfen. Mit der grössten Strenge kam er dieser Verpflichtung nach; seine Blicke beschränkten sich auf seine Stimme und das Dirigentenpult; in den Zwischenacten las er fromme Bücher. — Eine schmerzhafte Krankheit zwang ihn, den Dienst aufzugeben; an den Folgen derselben verschied er zu Belleville bei Paris. Eine grosse Zahl Künstler wohnten seinem feierlichen Leichenbegängnisse bei.

(Nach dem Französischen des Dr. *G. Kastner.*)

Feuilleton.

Der König von Preussen hat dem Capellmeister *Henning* in Berlin für die Zueignung einer Festcantate, welche am Geburtstage des Königs in der königl. Academie zur Aufführung kam, die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen.

Am 16. November vorigen Jahres fand zu Brüssel in der Augustinerkirche die feierliche Vertheilung von Preisen an die Zöglinge des Conservatoriums der Musik Statt. Der erste Preis in der Composition besteht aus einem Lorbeerkranze und 10,000 Franken, wofür der Gekrönte vier Jahre lang in Deutschland, Frankreich und Italien reisen muss, um sich in seiner Kunst auszubilden. Er erhielt diesen sowohl, als den ersten Preis im Orgelspiele, der zwanzigjährige Israelit *Abraham Samuel* aus Lüttich.

Maindron in Paris hat eine Büste von *Beethoven* gefertigt, welche ein kleines Meisterwerk sein soll.

Eine komische Oper in einem Aufzuge: „Die Amazone," Buch von *Sauvage*, Composition von dem Lieder- und Romanzencomponisten *Thys*, hat wegen ihrer hübschen Musik in Paris recht angesprochen.

Der bekannte holländische Componist *A. Berlyn*, Orchesterchef des Theaters zu Amsterdam, ist jetzt in Paris, um seine Werke dem dortigen Publicum vorzuführen. — Er hat schon sehr viel geschrieben, über 150 Werke, darunter fünf Opern, ein Oratorium, eine Messe, mehrere Concertstücke für verschiedene Instrumente. Eine seiner Opern: „Der Schangrüler" wurde 1841 zu Amsterdam mit vielem Beifall gegeben. 1843 erhielt *Berlyn* den Orden der Eichenkrone. 1844 liess *Fétis* im Conservatorium zu Brüssel eine grosse Triumph-Ouvertüre von ihm aufführen, die sehr gefiel. Er hat eben jetzt eine neue Oper vollendet: „Der Kobold von Culloden."

Der Wiener Männergesangverein hat seinem Gründer und Director, dem auch als Redacteur der Wiener Musikzeitung bekannten Dr. *August Schmidt*, einen silbernen Ehrenbecher zum Geschenk gemacht.

Der aus Berlin gebürtige Musikdirector *C. G. Kupsch*, Schüler von *Zelter*, *L. Berger*, *B. Klein* und *Bach*, hat, seiner Gesundheit halber, die Stelle als Director der von dem niederländischen Musikvereine gestifteten Academie für Gesang, so wie als Capellmeister des grossen Concertinstitutes „Eruditio musica" zu Rotterdam niedergelegt. Er lebt jetzt wieder in Berlin und beschäftigt sich mit der Ertheilung von Gesangunterricht.

Todesfälle. Am 15. December v. J. starb in Pesth *Carl Angel. v. Hutchler*, ein beliebter Pianofortespieler, Componist und Musiklehrer, 58 Jahre alt. — In Speier starb der dasige Domorganist und Componist *Hamm*er; — in Versailles der ehemalige Pariser Opernsänger (namentlich an der komischen Oper) *Puy*, 79 Jahre alt. — In Wien starb der Componist und Pianofortespieler *Hieronymus Payer*, 58 Jahre alt.

Auf dem Drurylane-Theater ist eine neue Oper von *Adam* (Buch von *St. Georges*), unter dem Titel: „La fille de marbre" mit getheiltem Beifall aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters,** Bureau de Musique in Leipzig.

	Thlr.	Ngr.
Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch. Vierter Band	3	—
Inhalt: Nr. 1. Praludium et Fuga. C dur	—	10
„ 2. Praludium et Fuga. G dur	—	10
„ 3. Praludium et Fuga. D dur	—	15
„ 4. Toccata et Fuga. D moll	—	12
„ 5. Praludium et Fuga. C moll	—	7
„ 6. Fuga. C moll	—	10
„ 7. Fuga. G moll	—	7
„ 8. Fuga. H moll	—	7
„ 9. Fuga. C moll	—	7
„ 10. Canzona. D moll	—	7
„ 11. Fantasia. G dur	—	12
„ 12. Fantasia. C moll	—	5
„ 13. Praludium. A moll	—	7
„ 14. Trio. D moll	—	5
— — Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Oeuvres complettes. Liv. 14. Contenu:	4	—
Concert (en Re mineur) pour 3 Clavecins, avec 2 Violons, Viola et Basse. — Première édition, soigneusement revue, métronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une preface par F. E. Griepenkerl sen. Partition	2	—
Parties	2	10
3 Clavecins seuls	1	20
2 Violons, Viola et Basse seul	—	20
— — Compositionen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Handen von F. K. Gleichauf. Heft I enthält: Passacaglia in C moll. — Pastorale in F dur. — Praludium et Fuga in C dur	1	—
Heft II enthält: Praludium et Fuga in G dur. — Praludium et Fuga in A dur. — Fantasie et Fuga in G moll.	1	10
André, J. B., et **B. F. Bockmühl,** 2me Duo. Fantaisie brill. pour Piano et Violoncelle sur des motifs de l'Opéra „La Sonnambule" de V. Bellini. Op. 54.	1	—
Bockmühl, B. E., 4 Melodies caracterist. pour Violoncelle avec accomp. de Piano dédiées à Mlle Lise B. Christiani. Nr. 1. Chant romantique	—	16
„ 2. Serenade moresque	—	16
„ 3. Prière	—	16
„ 4. Bolero	—	14
Hasse, J. A., Te Deum laudamus (D dur) für Chor- und Solostimmen in lateinischem und deutschem Texte, mit Begleitung des Orchesters und der Orgel. — Nach dem im Königl. Sachs. Kirchen-Archiv befindlichen Originale. Deutscher Text von G. W. Fink.		
Partitur	2	15
Orchester-Stimmen	2	10
Singstimmen	1	—
Clavier-Auszug	1	15
Kugler, Trio pour Piano, Violon et Vcelle. Op. 2.	1	12
Müller, A. E., Instruct. Uebungsstücke in fortschreitender Ordnung für das Pianoforte. — Neue rechtmässige Originalausgabe mit vollständiger Bezeichnung der Fingersatzes. Heft 1, 2, 3, 4, 5, 6 à	—	15
Reissiger, C. G., 40ste Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 170	2	—
Welch, Pièces d'Harmonie pour Musique militaire. Livr. 24	3	10

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:

Liebeswunsch-Galopp für das Pianoforte, über das Lied: „Wenn du warst mein eigen" u. s. w. 7½ Ngr.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Schmolke und Bakel,

Komische Oper in einem Act,

frei nach Langbein's Gedicht bearbeitet

von

W. A. Wohlbrück.

Musik von

Eduard Tauwitz,

Op. 21. Clavierauszug mit vollständigem Text.

Preis 2⅔ Thlr. = 4 Fl.

Grosse und kleinere Bühnen, so wie Privat-Theater haben diese dem allgemein beliebten Componisten vorzüglich gelungene Operette mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführet, und ein vollständiger Clavierauszug, welcher vermöge seiner zweckmässigen Einrichtung die Aufführung dieses höchst ansprechenden Tonwerks in musikalischen Familienzirkeln sehr erleichtert, wird daher allen Gesangfreunden eine höchst willkommene Erscheinung seyn.

Die mit rauschendem Beifall vom Publicum und mit entschiedenstem Lob von der Kritik nach wiederholten öffentlichen Aufführungen aufgenommene

Zweite Concert-Symphonie von **H. Litolff** für Piano und Orchester, Op. 22,

und dasselben reizende

Tarantelle calabraise pour Piano, Op. 23,

erscheinen baldigst in unserem Verlage.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

De Berlot et **Osborne,** Second grand Duo pour Piano et Violon sur Guillaume Tell. Op. 55.

Bertini, H., 25 Etudes dédiées à J. B. Cramer. Op. 90.

Burgmüller, Fr., Rondo en forme de Galop sur la Barcarolle. Op. 90.

— — Fantaisie brillante sur la Barcarolle. Op. 91.

— — Les Parisiennes, 3 nouvelles Polka. Nr. 1. L'enjouée. Nr. 2. La coquette. Nr. 3. La gracieuse.

— — Roudolette sur la Sonnambula.

— — La Redowa, nouvelle valse.

Briccialdi, J., Caprice sur Giovanna d'Arco. Op. 34.

Herz, H., Nouvelle Tyrolienne variée. Op. 134.

Liszt, F., Jeanne d'Arc au bucher, Ballade.

— — Fest-Cantate für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet.

Musard, Le diable à quatre, Quadrille.

Prudent, E., Caprice Etude sur I Puritani. Op. 24.

Zur geneigten Beachtung.

Meine verehrten Herren Correspondenten ersuche ich hiermit ganz ergebenst, Ihre Briefe an mich jederzeit nach **Apolda** adressiren zu wollen, Packete aber durch eine der verschrlichen Buchhandlungen in Jena an mich gelangen zu lassen.

Wickerstädt bei Apolda, im Januar 1846.

***Dr.* Keferstein.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Januar. **Nr. 4.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Compositionen für die Orgel.

Wilh. Fr. Bach: Concert für die Orgel mit zwei Manualen und Pedal. Leipzig, C. F. Peters. ⅔ Thlr.

Ein Musikstück ganz eigener Art liegt hier vor uns. Friedemann, der älteste Sohn Meister Sebastian's, ist dessen Verfasser. Nach dem Titel und der Vorrede des Herausgebers, Herrn Griepenkerl's, schrieb der Vater des Sohnes Werk ab, und nach diesem Autograph ist diese Ausgabe veranstaltet. Herr Griepenkerl sagt unter Anderem über dieses Tonstück: „Ueber den Werth dieses Werkes würde uns die eigenhändige Abschrift von J. S. Bach nicht in Zweifel lassen, wenn wir ihn auch nicht selbst zu erkennen vermöchten. Er, der so viel Grosses zu schreiben hatte und die Werke seiner Söhne gewiss nicht aus väterlicher Liebe überschätzte, hielt diese Composition für würdig, sie durch seine eigene Abschrift dem Untergange zu entreissen. Hiermit hat er ein Urtheil darüber abgegeben, dem wir nichts entgegenzusetzen vermögen, wie viel Verschiedenheit sich auch in Geist und Styl, verglichen mit den Orgelcompositionen des Vaters, hier finden mag." Wir begreifen nicht, wo Sebastian Bach bei seinen so grossen Beschäftigungen die Zeit zum Abschreiben dieses Concertes hernahm, und obwohl wir keineswegs die Aechtheit der Angabe bezweifeln, so wundern wir uns desto mehr, wie der Vater in dem Werke des überdies genialen Sohnes Satze wie z. B. S. 4 — 5, 10, 12, System 3, 4 dulden konnte. So schön das Largo auch als Tonstück gelten mag, so ist darin doch nichts Orgelmässiges zu finden, und die Figur S. 12 keine Orgelfigur, des Anfangs ganz zu geschweigen. Dass ein fleissiges Studium des vorliegenden Werkes die beste Vorbereitung für den richtigen Vortrag von S. Bach's Orgelcompositionen abgeben könne, wie der Herausgeber meint, möchten wir nicht behaupten; es bleibt interessant, die ganz andere Richtung des begabten Sohnes in Behandlung des Instrumentes und dessen Satzweise kennen zu lernen, aber zum Vortrage dieses Tonstückes wird sich der Verehrer S. Bach'scher Orgelmusik nicht entschliessen und der Componist sich dasselbe, ohne sich vom rechten Wege zu verirren, nicht zum Vorbilde wählen können.

J. F. Schwenke: Choral-Vorspiele. Hamburg, bei dem Verfasser. 3 Mk. 12 ßl.

Diese Sammlung bietet 75 Vorspiele zu eben so viel neu aufgenommenen Chorälen des neuen Hamburger Gesangbuches. Sie bestehen in kleinen Sätzen, denen gewöhnlich einige Choralstrophen zu Grunde liegen, sind in guter Contrapunctmanier geschrieben und dürften auch als Uebung im Triospiele für Anfänger wohl zu benutzen und zu empfehlen sein.

J. Ketterfeld: Vier Orgelstücke. Op. 7. Schleswig, bei M. Bruhn. 10 Ggr.

enthaltend: *a)* Vorspiel zum Choral: „Vom Himmel hoch," als Trio behandelt; *b)* fugirtes Nachspiel; *c)* Andante; *d)* Thema („O sanctissima") mit Veränderungen. Sämmtliche Tonstücke sind recht brav gearbeitet. Obgleich die Variationenform dem Instrumente wenig günstig ist, so möchten doch die hier beregten Variationen zu den besseren Erzeugnissen dieser Gattung gehören.

E. F. Gübler: Introduction und Fuge zu vier Händen. Op. 10. Berlin, bei Trautwein. 12½ Sgr.

Ein fleissig gearbeitetes, kräftiges Musikstück, dabei leicht ausführbar und deshalb besonders geeignet, angehende Orgelspieler weiter zu fördern.

G. W. Körner: Postludien-Buch. Erster Band. Erfurt, bei G. W. Körner. Subscriptionspreis 1 Thlr.

Wie viele Sammlungen von Orgelstücken der thätige Herausgeber des Postludienbuches schon der Welt übergeben, hat man beinahe Mühe sich zu erinnern, und fast scheint es, dass deren Zahl sich immer noch vermehren wolle, denn ausser dem angehenden und dem wohlgeübten Organisten, der Fugenschule, dem Präludienbuche, dem Orgelfreunde, sind schon wieder einige neue Erscheinungen sichtbar, als z. B. der Orgelvirtuos, das neue Orgeljournal, obiges Postludienbuch, und wer weiss, was noch im Anzuge ist. Durch diese vielen Unternehmungen möchte jedenfalls des Guten zu viel gethan sein; ist auf der einen Seite nicht zu leugnen, dass Herr Körner in jeder Sammlung manches Brauchbare gibt, so stellt sich aber auf der anderen oft das Gegentheil heraus, und so erfreulich es ist, die Orgelliteratur auf so thätige Weise gefördert zu sehen, um so betrübender muss

es auch sein, neben dem Guten so viel Mittelgut und Stümperhaftes zu bemerken. Nach unserer Ansicht hätte sich der Verfasser mit all' seinen Unternehmungen auf zwei Hauptsammlungen beschränken sollen, damit die Kräfte nicht so sehr zersplittert würden und eine strengere Auswahl, Sonderung und Anordnung des Stoffes immer möglich blieb, denn Viel und Gut ist selten beisammen. Gäbe Herr Körner die Hälfte der Stücke, die ein Band enthält, und vor Allem auf drei Systemen — eine Hauptsache für Orgelspieler —, so würde man eher zufrieden gestellt werden.

Durch das in Masse Veröffentlichen von Orgelstücken, einer Musikgattung, welche alle Vorsicht erheischt, kann es nun freilich nicht fehlen — der sich einschleichenden Incorrectheiten gar nicht zu gedenken —, dass dies oder jenes tüchtige Werk wohl gar übersehen, hingegen ein für die Orgel nicht bestimmtes eines Altmeisters als dahin gehörig gedruckt wird u. s. w. Zum Beweise des Letzteren sei die im Postludienbuche unter Nr. 11 mitgetheilte Fantasie und Fuge von Bach erwähnt, welches Tonstück von Bach nichts weniger als für die Orgel geschrieben ist, sondern für das Clavier, wie es denn auch in der Gesammtausgabe Bach'scher Clavierssachen (Leipzig, Peters) Band 4 unter Nr. 7 seinen rechten Platz hat. Möge Herr Körner einmal anhalten, sich umschauen auf dem durchlaufenen Wege seiner Unternehmungen in diesem Fache, sonst möchten die Käufer seiner Verlagswerke für die Orgel endlich müde werden und die Lust verlieren, sich in ihnen für sie Geeignetes zu suchen.

J. S. Bach's Compositionen für die Orgel. Band 3. Leipzig, Peters. $3\frac{1}{2}$ Thlr.

So eben kommt uns noch der dritte Band der Gesammtausgabe zur Hand und wir greifen mit Vergnügen darnach, eingedenk der bereits besprochenen ersten zwei Bände, welche des Vorzüglichen so viel enthalten.

Aus Nachstehendem, dem wir die Aufeinanderfolge der Tonstücke der Vorrede nach, und die letztere selbst hier und da dabei zu Grunde legen, wird sich ergeben, in wie weit unseren Erwartungen im vorliegenden dritten Bande entsprochen worden ist.

Nr. 1. Praludium und Fuge in Es dur, aus den Clavierübungen entnommen. Die Fuge besonders ist ein unbestreitbar köstliches Werk; das Praludium enthält, die etwas altmodischen Schlüsse abgerechnet, sehr Werthvolles, und verlangt seiner eigenthümlichen Schreibweise wegen einen sicheren gewählten Vortrag und einen erfahrenen umsichtigen Spieler. Der Verfasser des Vorwortes, Herr Dr. Griepenkerl, spricht sich hierbei wieder über die Bedeutung des Ausdrucks: „Organo pleno" aus. Wir verbreiteten uns in unserer ersten Besprechung nicht weiter über denselben, finden hier aber Gelegenheit, unsere Ansicht darüber mitzutheilen.

Es wird unter Anderem gesagt: „Man soll hier nämlich das Orgelwerk mit seinen drei Clavieren und dem Pedale zur Darstellung gebrauchen, nicht aber gleichzeitig alle klingenden Stimmen, welche Meinung, wenn sie sich gebildet hätte, schon durch die Angabe von forte und piano S. 3 und 6 aufgehoben würde. Noch näher deuten die Zwischensätze des Präludiums und die drei Theile der Fuge darauf hin, weil sie in Form und Geist weit genug von einander abweichen, um den Gebrauch abwechselnder Claviere und verschiedener Register zu rechtfertigen." Nicht alle grösseren Orgeln besitzen drei Claviere, und auch der kräftigste Spieler würde bei einem langen figurirten Satze sich für die Koppelung dreier Claviere höflichst bedanken; denn das dritte Clavier, welches durch die Koppelung das Spiel sehr erschweren hilft, bietet für die volle Orgel vermöge seiner im Verhältniss unbedeutenden Wirkung wenig Erfolg für die aufzuwendenden Kräfte.

Obwohl aus den oben angeführten Worten nicht klar hervorgeht, ob der Verfasser die Koppelung im Sinne hat oder nicht, da es sich in dieser Hinsicht für das Spiel gleich bleibt, ob man voll oder nicht voll zieht, so möchte wohl das Letztere anzunehmen sein; wir würden aber für den vorliegenden Satz und überhaupt für jedes derartige Bach'sche Werk, das Clavierwechsel in Anspruch nimmt, Organo pleno bei drei Clavieren folgendermassen verstehen: Haupt- und Oberwerk gekoppelt und voll gezogen, nach Befinden mit oder ohne Schnarrwerke; Brustwerk im Verhältniss stark und nicht gekoppelt. Das Forte ohne Pedal käme dann dem Oberwerke, dasjenige mit Pedal dem gekoppelten Hauptwerke zu; das Piano könnte theils auf dem Brustwerke, theils auf dem Oberwerke ausgeführt werden.

Eine weitere Mittheilung über die Registratur, für Orgelfreunde, die mit den Orgelcompositionen Bach's weniger bekannt sind, — dies ist des Verfassers Ausdruck, er kommt uns übrigens seltsam genug vor; wird denn ein Anderer, als ein mit Bach's Compositionen hinlänglich Vertrauter, sich an dessen hohe Kunstwerke wagen können? — möchten wir übergehen, doch finden wir ebenfalls wieder nichts Befriedigendes darin. Das Oberwerk (bei uns oben das Brustwerk genannt) soll mit 8- und 4füssigen Stimmen enger Mensur, das Positif (unser Oberwerk) mit kräftigern 8- und 4füssigen, das Hauptwerk mit allen 16-, 8- und 4füssigen starken Stimmen versehen werden, ohne Mixturen und Schnarrwerke, dazu das Pedal alle 32-, 16- und 8füssige Stimmen, auch die Posaunen 32 und 16 Fuss erhalten. Dazu wird sich kein Orgelspieler verstehen können; wir wollen nur bemerken, dass der dadurch erlangte Effect ein sehr magerer sein muss, zu dem das Pedal in keinem Verhältniss steht und widerlich klingt. Nebenbei gesagt, würde durch solche Registratur kein Bach'sches Stück für volle Orgel in seiner Macht und Kraft sich hinstellen lassen und dabei gerade die Hauptsache verfehlt werden. Am besten ist es, alle Angabe von Registratur zu vermeiden, wenn nicht ein besonderer Fall dieselbe nöthig macht, und deren Wahl dem tüchtigen Künstler zu überlassen, der dann immer das Rechte zu treffen wissen wird.

Nr. 2. Toccate und Fuge in F dur (schon früher bei Peters gedruckt). Ein höchst grossartiges Werk, das, wenn man erst die beiden langen Orgelpuncte auf der Tonica und Dominante nebst dem Pedalsolo im Rücken hat, dem Spieler Freude machen muss. Die ganze Erklärung des Verfassers über das im Pedalsolo anzutreffende hohe F u. s. w., so wie dass Krebs sich die Sache appli-

cabel gemacht habe, interessirt nur wenig. Die Stelle ist dem geschickten Spieler ein Leichtes auszuführen, wenn ihm auch das *F* auf dem Pedale mangeln sollte, welches heutzutage noch nur selten angetroffen wird. Indess geht nicht blos das Altenburger Pedal nur bis zum *C* — der Verfasser sagt nämlich: „Die Pedale der Orgeln gehen höchstens bis zum eingestrichenen *D*, das Altenburger nur bis zum *C*, und Bach schrieb in diesen Stellen bis zum eingestrichenen *F*, was sich auf dem Pedal keiner einzigen alten Orgel findet," — sondern fast die aller alten Orgeln.

Nr. 3. Toccate und Fuge in D moll, dorisch? (schon durch die frühere Peters'sche Ausgabe bekannt). Um den Effect zu erreichen, den die allgemein geschätzte Toccate bietet, lassen die Orgelvirtuosen gewöhnlich die Fuge weg, da sie nicht zu dessen Vermehrung, sondern zum Gegentheil beitragen möchte. In gegenwärtiger Ausgabe ist zugleich der Clavierwechsel angegeben. In der Vorrede wird bemerkt, dass die Abwechselung zwischen Oberwerk und Rückpositiv vom Meister selbst so angegeben sei, und könne man aus der besonderen Art dieses Wechsels mit Sicherheit abnehmen, wie man für beide Claviere registriren müsse u. s. w. Die Fuge wird nach gehöriger Verstärkung des Pedals auf dem Hauptwerke gespielt und zwar Organo pleno in des Verfassers Sinne. Auf diese Weise würde man, wie schon oben angeführt, ein Bach'sches Werk von solcher Bedeutung nie in seiner wahren Grösse zu Gehör bringen, was aber nach unserer oben ausgesprochenen Weise durch die Koppelung und durch das Registriren mit Mixturen erreicht wird.

Nr. 4. Präludium und Fuge in D moll. Von diesem Werke spricht der Verfasser: „Sehr merkwürdig ist, dass die Fuge von Bach selbst auch noch für die Violine bearbeitet wurde. Sie findet sich in dieser Gestalt in der ersten der bekannten sechs Sonaten für Violine allein, und ist hier in G moll transponirt, weil sie aus D moll auf der Violine nicht gespielt werden konnte. Das Präludium ist ein völlig anderes, und in der Fuge sind alle Stellen geändert, die für die Violine nicht applicabel waren; ausser diesen Abweichungen aber ist die Uebereinstimmung ausserordentlich gross. Uebrigens möchten sich wenige Themata finden lassen, die eine Bearbeitung für zwei so verschiedene Instrumente, wie Orgel und Violine sind, gestatten." Sollte denn Bach diese Fuge wirklich für die Orgel bestimmt haben? Nein, es ist keine Spur von Sebastian'schem Orgelstyl darin zu finden; das Präludium ist vollends ohne Zweifel für das Clavier geschrieben; würde denn Bach, abgesehen davon, dass das Präludium sehr unbedeutend ist, bei einer Orgelcomposition die Anwendung des Pedals gänzlich umgangen haben, wie hier? Abermals nein!

Nr. 5. Präludium und Fuge in G moll (schon früher bei Peters erschienen). Das Präludium besteht zumeist aus Laufwerk, und enthält nichts Besonderes; die Fuge dagegen ist ächt Bachisch.

Nr. 6. Fantasie und Fuge in C moll. Wird zum ersten Male mitgetheilt, und zwar nach einer Abschrift aus Krebs' Nachlasse. Der Verfasser zählt dieses Werk zu den vortrefflichsten von Bach; doch möchte dies nur von der Fuge gesagt werden.

Nr. 7. Präludium und Fuge in C dur. Nach Abschriften zum ersten Male gedruckt. Das Präludium, obwohl einige Bach'sche Züge enthaltend, ist höchst unbedeutend; die Fuge behandelt zwei Themata, von denen das erste wohl aus einer besonderen Laune des Componisten hervorgegangen sein mag; das zweite, nach einem Zwischensatze, belebt zur Genüge, dass Bach dieses Tonstück nicht für die Orgel geschrieben haben kann. Wo die Orgelvirtuosen Gelegenheit finden sollen, in diesem Werke ihr Instrument von der glänzendsten Seite zu zeigen, da eine reiche Abwechselung der Stimmen und Claviere sowohl durch den Geist als durch die äussere Einrichtung begründet wäre, wie der Verfasser meint, vermögen wir nicht zu entdecken.

Nr. 8. Toccata und Fuge in C dur. (Nach Abschriften.) Derselbe Vorwurf trifft diese Nummer; die ganz claviermässig geschriebene Toccata und die Fuge mit ihrem Trompetenthema beweisen hinlänglich, dass man in diesen Tonstücken keine Orgelcompositionen Bach's vor sich hat.

Nr. 9. Präludium und Fuge in A moll. } Beiden
Nr. 10. Präludium und Fuge in E moll. } Sätzen, wovon der erste durch eine Peters'sche alte Ausgabe schon bekannt, können wir auch nichts weiter nachrühmen, als dass sie von Bach sein sollen, und wenn dies der Fall ist, wohl hier am unrechten Platze stehen. Wir legen den Herren Herausgebern der Bach'schen Orgelcompositionen dringend an's Herz, mit der Wahl der Tonstücke höchst behutsam zu Werke zu gehen; Bach, der uns nur in den Nummern 1, 2, 3, 5 (Fuge), 6 (Fuge), wie wir ihn sonst kennen und verehren, entgegentritt, wird Niemand Verirrungen zeihen wollen, wie sie uns in den Tonstücken unter Nr. 7, 8, 9, 10 zu Gesicht kommen; spricht doch Forkel selbst, dass dieser Meister Kirche und Haus, Clavier und Orgel wohl von einander zu trennen wusste, dass er für beide Instrumente ein Anderer war, — wie könnten daher Sätze, wie die zuletzt genannten, als von ihm für die Orgel bestimmte angenommen werden?

H. Schellenberg.

Nachrichten.

Cassel. Vor einigen Monaten trat hier Fräul. v. *Ottenburg* vom Hoftheater zu Weimar als Gast in den Rollen der Amina (Nachtwandlerin), Agathe (Freischütz), Norma, und Elvira (Puritaner) auf. Ihre im Ganzen dankenswerthen Leistungen wurden durch eine unvortheilhafte Disposition der Stimme beeinträchtigt, in Folge deren die Sängerin es nicht vermochte, die Töne ihrer an sich weichen und wohlklingenden Stimme stets klar, rein und frei hervortreten zu lassen. Namentlich war beim ersten Debut die Stimme auffallend belegt und die Intonation hin und wieder zu hoch, und wenn auch dieselbe später stärker hervortrat, so fehlte doch bei dem Vortrage der langsamen Passagen den Tönen die befriedigende Entwickelung und erforderliche Klangdauer. Fräul. v. *Ottenburg* fand übrigens wohlwollende Aufnahme.

land, so viel ich weis, nicht Eine solche siegreiche Natur jemals hervorgebracht hat *). Wenn die talentvollsten Künstler der gegenwärtigen Zeit so fortfahren, wird ihnen allerdings das Verdienst bleiben, das Zeitalter gehoben und weiter gebracht zu haben: aber was sie liefern, ist nur anständiger Markstein auf ihrer Stufe, nichts bleibendes, nichts, das in Zukunft ein anderes, als historisches Interesse haben wird.

Dem glücklichsten Genie wirds kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen.
Die Kunst bleibt Kunst! Wer sie nicht durchgedacht,
Der darf sich keinen Künstler nennen;
Hier hilft das Tappen nichts: eh' man 'was Gutes macht,
Muss man es erst recht sicher kennen.

Auch die bessern unter den jetzigen Freunden der Tonkunst, sagte ich, stehen gegenwärtig auf einer bedenklichen Sprosse. Eine gewisse Rezeptivität für die heterogensten Produkte, wenn sie nur irgend einen Gehalt haben — eine gewisse Vielseitigkeit der Bildung kann man ihnen mit Recht nicht absprechen, und schon die wenigen angeführten historischen Data sind Beweis dafür: aber eben dies kann in den Zustand der Schlaffheit führen, wo man sich alles gefallen lässt, und Einem doch nichts von ganzer Seele gefällt; wo man, wie der Schwelger an der reichbesetzten Tafel, nur immer Anderes, ziemlich gleichviel, was? haben will, an allem kostet und leckt, an nichts vollen Genuss findet, und am Ende nichts mehr vertragen kann, als was im Uebermaas gewürzt und mit Knoblauch und Asa foetida durchbeizt ist.

Eine zweyte Bemerkung gehet nicht nur die Komponisten und Musikfreunde, sondern besonders auch die Kritiker an: sie sollten, dächte ich, gerade da die Sachen stehen, wie sie stehen, den Werken mehr Recht und Achtung, und darum mehr Einfluss auf Künstler und Kunstfreunde zukommen lassen, die, wenn auch wenig Originalität, doch einen gewissen Anstand, Ordnung, Zweckmässigkeit, Rechtlichkeit und Strenge zeigen. Die Ursachen siehet jeder, und ich habe darum nicht nöthig, sie anzuführen.

Dagegen werden die jezt wieder erwachenden Freunde des strengsten Styls der Vorfahren zu erinnern seyn, die Fortschritte des Zeitalters in anderm Betracht nicht zu verkennen, und auch dem freyern, anmuthigern Styl ein offenes Herz zu erhalten; den Komponisten hingegen, die, seit Mozart, mit mehr Ernst und Gelehrsamkeit sich in die Tiefen der Harmonie versenken und deshalb sich vornehmlich an jene wiedererweckten Alten halten, scheint es rathsam eben jezt zu Gemüthe zu führen, dass die gelehrteste Ausführung allein eine Komposition noch nicht zum Kunstwerk mache, dass ein solches nicht nur den Verstand, noch weniger nur den Scharfsinn, sondern die gesammten Kräfte des Menschen, sein Gemüth, beschäftigen müsse; dass, was als Studium un-

*) Unter den Musikern am allerwenigsten. Man führe nicht etwa den unsterblichen Mozart an: er war zwar für vieles ungebildet, aber wie sehr war er's nicht, auch für den mechanischen Theil seiner Kunst? und mit welcher, ihn selbst aufreibenden Anstrengung studirte er diese nicht bis an sein Ende? Man glaube dem Geschwätz (woraus nicht einmal etwas für jenen Widerspruch gefolgert werden könnte,) nicht, als habe er seine bedeutenden Werke nur flüchtig und schnell hingeworfen. Es ist nicht wahr! Er trug sich sehr lange mit den Hauptideen, zeichnete sie sich oft kurz auf, arbeitete im Kopfe die Hauptsachen ganz fertig: dann erst schrieb er das Ganze schnell nieder — und auch nicht so schnell, als man sich einbildet; er besserte sorgfältig nach, und war, in Kompositionen, worauf er selbst einen Werth legte, äusserst streng gegen sich selbst. Auch Haydn arbeitet keineswegs schnell, übereilt, sich nur dem Drange seines Genie's in einer begeisterten Stunde überlassend. d. Verf.

Am 8. August v. J. gab Herr Musikdirector *Gebhardi* aus Erfurt in der St. Martinikirche ein Orgelconcert, in welchem er nur Werke seiner Composition, nämlich zwei Fantasieen, eine Doppelfuge, mehrere Durchführungen der Choralmelodie: „Strafe nicht, o Heiligster," wie auch eine Fantasie über ein gegebenes Thema (die Choralmelodie: „In dich hab' ich gehoffet, Herr"), ein Trio und eine Cantate für Chor- und Solostimmen mit Orgelbegleitung zu Gehör brachte. Der Concertgeber bewährte sich in seinen Leistungen als einen erfahrenen Virtuosen und fleissigen Componisten. Seine achtungswerthe contrapunctische Fertigkeit ergibt sich zum Theil schon aus mehreren seiner im Druck erschienen Werke, z. B. aus der „Theoretisch-practischen Orgelschule" (2 Bände, Erfurt, beim Verfasser, und Leipzig, bei Hartknoch). Die Solopartieen der Cantate wurden von Opernsängern und die Chöre von der Singacademie, nach einer nur kurzen Vorbereitung und unter der umsichtigen Leitung des Herrn *Wiegand*, recht lobenswerth ausgeführt. Die Orgelpartie hierzu führte der Concertgeber mit vieler Gewandtheit und Geschmack selbst aus.

Am 20. sahen wir hier zum ersten Male: „Die Braute von Venedig," grosse Oper in vier Acten, nach dem Englischen frei bearbeitet von *Carl Klingemann*, Musik von *Julius Benedict*. Der Autor des Tonwerkes, bereits seit geraumer Zeit als Claviervirtuos wie auch als Componist rühmlichst bekannt, hat in diesem umfangreichen Werke sehr Verdienstliches geleistet. Wenn gleich die Musik an und für sich nicht populär zu nennen ist — aus diesem Grunde bei dem grösseren Publicum — nicht leicht sich allgemeine Geltung verschaffen — so wird doch der musikalisch gebildetere Theil des Publicums dem fleissigen und talentvollen Componisten die verdiente Anerkennung zollen und in jeder Nummer des Tonwerkes nicht allein das beste Streben, sondern auch die verständige Umsicht zu schätzen wissen, mit welcher der Tonsetzer bei der musikalischen Bearbeitung des Textes verfahren ist. Derselbe bietet namentlich in formeller Beziehung viel Schätzenswerthes dar. Was indess den Stoff anbelangt, so erscheint er uns nicht überall für die Scene ausreichend, wenigstens in der Ausdehnung von vier Acten nicht effectreich genug. Namentlich bei einer sogenannten „grossen" Oper (ohne Dialog) wird dem Hörer, zumal wenn ihm nicht die älteren, mehr cantabilen Tonsatzformen (Arien, Cavatinen, Duette, Terzette u. dergl.) vorgeführt werden, am Meisten das Bedürfniss fühlbar, den Fortgang der Handlung durch sichtbare Ereignisse weiter bestimmt zu sehen. Diesem Bedürfniss hätte aber in dem Werke wohl mehr entsprochen werden können. Davon abgesehen, sind manche Sätze der Composition zu einformig, zu farblos und zu wenig von dem belebenden melodischen Elemente durchdrungen, dagegen manche andere recht gelungen, characteristisch und geschmackvoll instrumentirt. Ausserdem enthält das Werk auch einzelne effectvolle Momente der Scenerie. Sowohl auf das Gelingen dieses mehr äusserlichen, aber integrirenden Theils der Darstellung, als auf die musikalische Aufführung war eine höchst lobenswerthe Sorgfalt verwendet worden. Die Hauptrollen der „Francesca" und „Nanna" waren in den Händen der Damen *Eder* und *Löw*, die Partieen des „Ruggiero," „Soranzo" und „Leonzio" wurden von den Herren *Dorska*, *Biberhofer* und *Füppel* ausgeführt. Die Aufführung der Oper war gelungen.

Am 21. gewährte uns Herr Oberorganist *E. Kühler* aus Breslau durch sein ausgezeichnetes Orgelspiel in der St. Martinikirche einen hohen Kunstgenuss. Die Stücke, welche er zum Vortrage gewählt hatte, waren 1) Festfantasie über Te deum laudamus von *E. Kühler*; 2) Fuge von *S. Bach* (Dis moll); 3) Variationen über ein Thema aus Faust von *Spohr*, componirt von *E. Kühler*; 4) Präludium und Fuge von *Mendelssohn Bartholdy*; 5) Freie Bearbeitung eines aufgegebenen Thema's (des Chorals: „Ein' feste Burg"); 6) Fantasie von *A. Hesse*; 7) Variationen über die russische Volkshymne von *E. Kühler*; 8) Festfantasie über das „Hallelujah" aus *Händel's* „Messias." Die Wahl der Stücke war vortrefflich und die Ausführung derselben meisterhaft.

Am 25. sahen wir Fräul. *Grünberg* vom Hoftheater zu Schwerin zuerst als Alice in „Robert der Teufel." Die Darstellung der jungen Künstlerin war im Ganzen ansprechend. Fehlt ihr auch noch die nöthige Routine in Gesang und Spiel, so ist sie doch von Natur reich begabt, und insbesondere wirken die Reinheit und Weichheit der höheren Töne ihrer Stimme auf das Ohr des Hörers wohlthuend und anziehend. Dem Vortrage fehlt es zwar im Ganzen nicht an Wärme des Gefühls und Zartheit der Empfindung; selbst die rein musikalische Auffassung ist eine im Allgemeinen richtige und anmuthige; aber dessen ungeachtet fehlt den musikalischen Darstellungen bisweilen der höhere und vorzugsweise der formell schöne Zusammenhang, was zunächst in dem Mangel an gehörigen Gesangstudien seinen Grund haben mag. In ihrer zweiten Gastrolle, als Beatrice in den „Ghibellinen," zeichnete sich Fräul. *Grünberg* im dritten und vierten Acte besonders vortheilhaft aus. Sie entwickelte namentlich mehr Stärke und Beweglichkeit der Stimme, als bisher. Als Euryanthe in der gleichnamigen Oper hatte sie sich zwar eine höchst schwierige Aufgabe gestellt, die sie bei Weitem noch nicht zu lösen vermag, doch machte sie in einzelnen Pieeen ihre schon erwähnten vortheilhaften Eigenschaften in höherem Grade geltend, als vorher, so dass sie schon während der Vorstellung durch erhöhten Beifall und nach Beendigung der Oper durch Hervorruf ausgezeichnet wurde. In der Partie des Königs Ludwig trat Herr *Krieg* vom Hoftheater zu Hannover als Gast auf. Herr *Krieg* singt zwar rein, aber sein Vortrag ist auffallend monoton, kalt und überhaupt unbefriedigend. Die übrigen mitwirkenden Sänger, namentlich Fräul. *Löw* (Eglantine), Herr *Dorska* (Adalar) und Herr *Biberhofer* (Lysiart), waren um das Gelingen ihrer Partieen rühmlich bemüht. Auch das Orchester leistete Verdienstliches; einzelne Stücke der Oper, vorzugsweise die Ouverture, wurden ausgezeichnet executirt.

Am 9. September debutirte Herr *Gerstäcker* vom Hoftheater zu Detmold als Iwanow in „Czaar und Zimmermann." Die Leistungen des noch jungen Künstlers sind von nur geringer Bedeutung. Die Stimme ist zwar rein, weich und egal, aber bis jetzt bei Weitem noch

nicht kräftig genug für den grösseren Bühnenraum. Dem Vortrage des Herrn *Gerstäcker* gebricht es vornehmlich an der für Bühnendarstellungen nöthigen Deutlichkeit und Bestimmtheit des Ausdrucks.

Der 16. September war für die hiesigen Musikfreunde ein Tag allgemeiner und gerechter Trauer, da an demselben uns einer der edelsten und würdigsten Priester der Kunst, der auch als Mensch die höchste Achtung genoss und dieselbe mit vollem Rechte in gleichem Grade, wie als Künstler, verdiente, durch den Tod entrissen wurde. Es ist der Verlust des ausgezeichneten Violinvirtuosen und Concertmeisters *Wiele*, den wir zu beklagen haben und den vorzugsweise die hiesige Hofcapelle, an welcher der Verstorbene seit länger als zwanzig Jahren ununterbrochen thätig gewesen ist, am Schmerzlichsten empfinden wird. Wir sind weit entfernt, die Leistungen anderer tüchtiger Violinvirtuosen unseres Orchesters, eines *Hilf*, eines *Deichert* u. A., über welche wir uns bei früheren Gelegenheiten bereits anerkennend ausgesprochen haben, gering zu achten; aber unbestreitbar ist, dass das hiesige Orchester an *Wiele* eine seiner kräftigsten Stützen und die Tonkunst einen ihrer würdigsten Vertreter verloren hat. *Adolph Wiele*, geboren zu Oldenburg am 18. Juli 1794, war der Sohn eines daselbst angestellten Capellmusikus und Violoncellisten, der dem talentvollen Knaben den ersten Unterricht auf der Violine ertheilte und mehrere Jahre hindurch dessen musikalische Erziehung allein leitete (s. *Schilling's* Universallexicon der Tonkunst, Bd. VI, S. 862). Später erhielt der junge Künstler, der sich schon in seinem achten Jahre in Concerten zu Oldenburg und Hannover öffentlich hören liess, Unterricht bei *Maucourt* in Braunschweig, woselbst der Vater angestellt wurde. Bald darauf, nachdem dieser in die königl. westphälische Capelle in Cassel aufgenommen worden war, schickte der König den talentvollen jungen *Wiele* zum Zwecke seiner ferneren Ausbildung in das Conservatorium zu Paris, wo er im Jahre 1812 den von dem Lehrinstitut ausgesetzten zweiten, im folgenden Jahre den ersten Preis erwarb. Namentlich unter *Baillot's* Leitung bildete *Wiele* sich zum ausgezeichneten Virtuosen heran. Seine erste Anstellung als Solegeiger erhielt er im Jahre 1815 an der Capelle zu Stuttgart. Auf einer grösseren Kunstreise in den Jahren 1819 bis 1821 besuchte er auch Cassel und erhielt daselbst neben einer Anstellung in der hiesigen Hofcapelle das Prädicat eines Kammermusikus, später das eines Concertmeisters. *Wiele* hat von je her hier nicht einen so ausgedehnten Wirkungskreis gehabt, als es zu wünschen gewesen wäre. Er hat sich zwar in früherer Zeit neben seinen amtlichen Functionen auch mit der Heranbildung von Schülern beschäftigt, aber in den letzten Jahren seines Lebens seine Thätigkeit fast ausschliesslich dem Orchester zugewendet, und weit seltener, als früher, gab er einem grösserem Publicum Gelegenheit, die Vorzüge seines meisterhaften Spieles zu würdigen. Er wusste dieselben nicht nur im Solovortrage, sondern selbst noch in dem höchst ausgezeichneten Zusammenspiele mit unserem gefeierten *Spohr* in dessen Doppelconcerten in seltenem Grade geltend zu machen. Im Orchesterspiele war sein Strich fest und sein Ton durchgreifend. Der Solovortrag zeichnete sich vornehmlich durch seltene Präcision, feine und geschmackvolle Nuancirung, Leichtigkeit und Eleganz höchst rühmlich aus. *Wiele* war der französischen Schule, in welcher er gebildet worden, in seinem Spiele stets treu geblieben. Von den Compositionen des geschätzten Virtuosen ist dem Referenten nur ein Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters bekannt geworden. Dem Vernehmen nach soll er auch in dieser Beziehung manches Treffliche geleistet haben. Vermuthlich war die ihm eigenthümliche, seltene Anspruchslosigkeit und höchst liebenswürdige Bescheidenheit allein der Grund, dass er nicht ausserdem noch andere Compositionen der Oeffentlichkeit übergeben hat. *O. K.*

Leipzig, den 24. Januar 1846. Miss *Dolby*, die für eine Anzahl unserer diesjährigen Wintercoucerte engagirte Sängerin, hat uns, nachdem sie an zehn solchen Concertabenden gesungen, bereits wieder verlassen. Vorher, am 15. d. M., gab sie im Saale des Gewandhauses ihr Benefiz- und Abschiedsconcert, in welchem wir von ihr eine zu sich unbedeutende, nur durch den geschmackvollen, correcten und brillanten Vortrag gehobene Arie von *Persiani*, drei schottische Nationallieder und, in Verbindung mit Fraul. *Mayer*, der ersten Sängerin unseres Theaters, ein Duett aus *Rossini's* Stabat mater hörten. Dass Miss *Dolby* in dem Vortrage kleiner Nationallieder Vorzügliches leiste, hat Referent bereits anzuerkennen Gelegenheit gehabt; gerade in diesem Genre ist ihr Gesang tiefer gefühlt und characteristischer, als sonst, und es konnte daher auch nicht fehlen, dass beim Publicum diese Lieder vorzüglich Anklang fanden. Weniger befriedigte das Duett von *Rossini*. Ungerechnet, dass dieses Musikstück zwar melodies und ansprechend, aber eine vollständige Salonecomposition ist, dass es in jeder Oper (mit anderem Texte) mehr am rechten Platze sein würde, aber nicht die geringste Spur von Andacht, religioser Erhebung und von dem kirchlichen Style zeigt, der uns Deutschen als Muster vorschwebt, so konnte auch die Ausführung nicht als vollkommen gelungen bezeichnet werden. Die Stimmen der beiden Sängerinnen sind in Bezug auf Klangfarbe, Tonfülle und Ausdruck zu verschieden von einander, als dass die Wirkung, welche sonst wohl ein inniges Anschmiegen und eine grossere Harmonie beider hervorbringen mögen, nicht geschmälert worden wäre.

Auch in dem grossen Sextett aus Don Juan (mit deutschem Texte gesungen von den Damen *Mayer*, *Schwarzlach* und *Dolby*, und den Herren *Widemann*, *Pögner* und *Kindermann*) war so Manches zu vermissen, was bei uns der Aufführung einer *Mozart*'schen Composition füglich nicht fehlen sollte. Der mindere Grad des Ausdrucks, welchen Miss *Dolby* ihrem Vortrage verlieh, ist wohl damit zu entschuldigen, dass der Sängerin die deutsche Sprache ziemlich fremd, wenigstens ungeläufig ist; aber auch die beiden anderen Damen documentirten keineswegs die Wärme der Empfindung, von der sich ein wahrhaft musikalischer Sinn durch die herrliche Composition durchdrungen zu fühlen pflegt. Namentlich aber schienen die Herren *Widemann* und *Kindermann* (Otto-

vio und Leporello) sich die Sache sehr leicht und bequem zu machen; der Letztere wurde in dem parlanten Theile seiner Partie offenbar durch die vielen Noten und Worte sehr genirt. Wir müssen gestehen, dass wir eine andere Ausführung und daher einen tieferen Eindruck dieser Musik erwartet hatten.

Die Concertgeberin ward hiernächst durch die Herren GMD. *Mendelssohn* und CM. *David* freundlich unterstützt. Ersterer spielte ein früheres gediegenes Werk seiner Composition, Rondo in Es-dur, mit der ihm eigenen Präcision und mit dem Geiste in Auffassung und Vortrag, der ihn bekanntlich über die sogenannten blossen Pianisten hoch erhebt. Besonders brachte er mit einer allseitig geschmackvollen improvisirten Einleitung einen schönen Effect hervor. Sein Spiel wurde von dem reichsten Beifalle begleitet. — Gleiche Zeichen des Dankes erwarb sich Herr Concertmeister *David* durch den Vortrag seiner uns schon vom vorigen Winter her bekannten Violinvariationen über ein schottisches Thema, welche er mit grosser Bravour schön ausführte.

Noch ist der Vollständigkeit halber der gelungenen Leistungen des Orchesters zu gedenken, welches sich in den Ouverturen zum „Vampyr" von *Marschner* und zu „Leonore" (*Nr. 3*) von *Beethoven* wiederum trefflich bewährte.

Miss *Dolby* lässt in Leipzig den Ruf einer gut gebildeten Sängerin zurück. Besitzt auch ihre Stimme in geringerem Grade die Anmuth und den Reiz, welchem manche, vielleicht minder gebildete, Künstlerinnen ihren Ruhm verdanken, so nimmt sie doch jedenfalls besonders durch die schätzenswerthe Ausbildung des coloririten Gesanges, durch die Bravour und Eleganz des Vortrags und durch die seltene Beherrschung ihrer Mittel die Aufmerksamkeit des Kenners in Anspruch und besteht in dieser Beziehung sicherlich ehrenvoll vor einer concurrirenden Vergleichung mit den Sängerinnen, welche vor ihr unsere Abonnementconcerte zierten.

Dreizehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 22. Januar. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (B-dur, Nr. 8). — Recitativ und Arie aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, gesungen von Frául. *Elise Vogel*. — Recitativ und Chöre aus demselben Oratorium. — Zwei Etuden für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers*. — Ouverture, Scherzo, Elfenlied, Notturno, Hochzeitmarsch und Finale aus *Shakespeare's* „Sommernachtstraum," componirt von *F. Mendelssohn Bartholdy*. —

Ist auch die Trefflichkeit unseres Orchesters, namentlich was die Ausführung der *Beethoven*'schen Symphonieen anlangt, selbst über Leipzigs Grenzen hinaus rühmlich bekannt, und bedürfte es sonach kaum der Erwähnung, dass dieselbe diesmal wieder eine glänzende Bestätigung fand, so kann doch Referent nicht umhin, hier ganz besonders der Executirung der *Pdur*-Symphonie lobend zu gedenken. Das herrliche Werk ward mit einem Feuer und einer Frische, zugleich aber mit einer Aufmerksamkeit bis in die kleinsten Nuancen und dabei mit einer Egalität und Präcision gespielt, die es in der That vergessen liessen, dass nicht Einer, sondern Viele dabei beschäftigt waren. Ein grosser Theil des Verdienstes gebührt allerdings dem als Dirigent wahrhaft unübertrefflichen *Mendelssohn*, der auch in der Leitung seiner musikalischen Armee ein Meister ist; aber auch jedem Einzelnen im Orchester sollen wir gern Dank für eine Aufführung, wie wir sie je gehört zu haben uns nicht erinnern können.

Die Arie: „Nun beut die Flur" u. s. w. aus *Haydn's* Schöpfung sang Frául. *Elise Vogel*, eine talentvolle Dilettantin unserer Stadt, schön und beifällig. An eine Dilettantin muss zwar stets ein anderer Massstab der Beurtheilung angelegt werden, als an eine Sängerin vom Fach; allein auch bei einem weniger strengen Festhalten dieses Gesichtspunctes wird der anbefangene Kritiker sich nur günstig über die Leistung der jungen Dame aussprechen können, sobald er nur nicht vergisst, dass sie eben ein Debut war. Die Stimme der Frául. *Vogel* ist hell und klangvoll, angenehm und von nicht unbedeutendem Umfange; es ist viel Kern und Schmelz darin, und wenn sie dessen ungeachtet weniger grossartig klingt, als sie ihrer Anlage, ihrem Gehalte nach ist, so liegt dies vielleicht eben nur darin, dass die junge Sängerin ihre Mittel noch nicht ganz in der Gewalt hat und sie der räumlichen Verschiedenheit der Orte, wo sie singt, noch nicht anzupassen versteht; im Zimmer ist uns ihr Ton weit stärker und kräftiger erschienen. Die Tonbildung ist gut und scheint durch zweckmässigen Unterricht geregelt zu sein, die Intonation rein, wenn auch nicht immer ganz sicher. Im Vortrage hätten wir noch etwas mehr Wärme und poetische Ungebundenheit, d. h. eine mindere Abhängigkeit von der Form, gewünscht. Der Beifall, den Frául. *Vogel* erhielt, war ein wohlverdienter, und berechtigte allenfalls nicht blos Aufmunterung eines jungen Talentes, sondern auch Anerkennung einer dankenswerthen Leistung.

Die hieran sich schliessenden Stücke aus der Schöpfung — Chor: „Stimmt an die Saiten," Recitativ: „In vollem Glanze," und Chor: „Die Himmel erzählen" — wurden von einer Zahl hiesiger Dilettanten und dem Thomanerchore gelungen ausgeführt; die Solopartieen sangen Frául. *Vogel*, Herr *Meyer* und Herr *Pögner*.

Nach einer Symphonie von *Beethoven* und nach einigen Nummern aus *Haydn's* Meisterwerke sich ein Paar so recht materner Salonetüden — d. i. nicht Uebungs-, sondern nur Kunststücke — aufhocken lassen zu müssen, die nicht einmal als Dessert, sondern als Mittelgericht geboten werden, ist gewiss etwas Missliches. Um über diesen Scrupel einigermassen hinwegzukommen, hat sich Referent an den Namen *Rudolph Willmers* gehalten, der je einen guten Klang hat, und von einem Virtuosen solchen Ranges kann man sich schon etwas gefallen lassen, auch wenn man sich des Gedankens nicht zu entschlagen vermag, derselbe hätte das Programm durch eine andere Auswahl seiner Soli füllen können. Die beiden Pieces: „Fata Morgana" und „La pompa di Festa" (?) sind Etuden von dem bekannten Caliber, wie es heut zu Tage kaum noch Staunen und Verwunderung erregt, und darauf ist es ja doch zunächst abgesehen; sie sind allenfalls zur momentanen Unterhaltung eines gemischten Salonzirkels gemacht und ohne höheren Werth,

besonders die letztere, welche aber Herr *Willmers* selbst merkwürdiger Weise sehr hoch zu stellen scheint, da er sie überall und immer wieder vorträgt. Dass übrigens der Spieler seine ausgezeichnete, rühmlichst bekannte Virtuosität, Bravour und Eleganz auf das Glänzendste bethätigte und damit das Publicum zu stürmischem Applaus hinriss, bedarf nicht erst einer ausdrücklichen Versicherung.

Den zweiten Theil des Concertes bildete die Mehrzahl der von *F. Mendelssohn Bartholdy* zu *Shakespeare's* „Sommernachtstraum" componirten Musikstücke. Leider kann Referent nur von einer „Mehrzahl" sprechen; denn es fehlte z. B. das reizende und characteristische Allegro appassionato, A moll, $^6_8$, mit dem darauffolgenden Allegro molto, A dur, $^2_4$; es ist die Auslassung gerade dieses schönen, mit seinem ängstlichen Drängen und Suchen so höchst wirkungsvollen, und in keiner Beziehung einem der übrigen nachstehenden Satzes um so mehr zu bedauern, als damit eine Lücke in die, wenn auch so, ohne Dialog, formell nicht zusammenhängenden Theile des Ganzen kam, dieser Satz selbst aber weder in Bezug auf die Zeitdauer, welche er in Anspruch nimmt, noch rücksichtlich seiner Ausführbarkeit die Grenzen einer Concertaufführung überschreitet. Der Werth der *Mendelssohn*'schen Musik zum Sommernachtstraum ist bereits in diesen Blättern mehrfach gewürdigt worden und überhaupt genügend festgestellt. Wir beschränken uns daher hier auf die Bemerkung, dass diesmal die Ausführung unter des Componisten eigener Direction eine bei Weitem vorzüglichere war, als wir sie von demselben Orchester im Theater gehört haben; besonders ist der Vortrag des Scherzo hervorzuheben, dessen zauberisch duftige, muthwillige und leicht verschlungene Figuren in einem bedeutend raschen Tempo mit dem subtilsten Beachten aller Feinheiten der Composition, mit grösster Zartheit und Präcision, kurz ohne Tadel gespielt wurden. Am Schlusse wurde dem verehrten Meister für sein schönes Werk und dessen gediegene Leitung, welcher allein es gelingen kann, eine solche Executirung zu erzielen, reicher und anhaltender Beifall zu Theil. *L. R.*

Leipzig, den 26. Januar 1846. Am 20. Januar gab Herr *Rud. Willmers* im Saale des Gewandhauses ein Concert, worin von dessen eigenen Compositionen zu Gehör kamen: Sonate héroique. — Il Trobadore inspirato (Notturno), Serenata erotica (für die linke Hand allein), „Flieg! Vogel, flieg!" (Nr. 1 der nordischen Lieder). — „La Sirène" (Scherzo fantastique). — Sextuor final aus der Oper: „Lucia di Lammermoor" (Transscription). — Die Leistungen des Concertgebers sind schon hinlänglich bekannt; über dessen ausgezeichnete, grossartige Technik ist in diesen Blättern schon früher berichtet worden. Auch diesmal gab uns Herr *Willmers* davon glänzende Beweise, und machte es uns gleichzeitig Vergnügen, eine theilweise künstlerischere Richtung an dem Virtuosen zu bemerken, in welcher Beziehung die Sonate héroique hervorzuheben sein dürfte. In *Beethoven's* Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47 in A, welche Herr *Willmers* mit unserem *David* vortrug, gab sich dies ebenfalls kund; das Spiel beider Künstler war übereinstimmend und in der Auffassung gleich lobenswerth.

Der leider wenig zahlreiche Zuhörerkreis zollte den Leistungen des Concertgebers die lauteste Anerkennung, welche wir ihm ebenfalls nicht versagen.

Zwischen den Pianofortevorträgen sangen mit Pianofortebegleitung Fräul. *Brandt* und Herr *Schneider* ein Duett aus *Donizetti's* Lucrezia Borgia, und Ersterer noch ein unbedeutendes Lied: „Waldröslein" von *Weiss*, mit Beifall.

Feuilleton.

In Manchester stürzte während des philharmonischen Concertes das Orchester mit 50 bis 60 Personen zusammen; die Musiker fielen zwölf Fuss hoch herab, doch ist ausser einem Bratschisten, der das Bein brach, Niemand beschädigt worden.

In London ist „*Mozart's* Leben und Briefwechsel" von *Holmes*, erster Band, erschienen. Das Werk wird sehr gerühmt, und man erwartet ungeduldig den zweiten (und letzten) Band.

Die gegenwärtige Saison der italienischen Oper zu Paris wurde am 2. October v. J. mit *Bellini's* Puritanern glänzend eröffnet. Die Hauptsänger sind die Damen *Grisi*, *Persiani*, *Teresa Brambilla*, *Lorendi* (Soprane), *Marietta Brambilla*, *Ernesta Grisi* (Alte); die Herren *Mario*, *Malvezzi*, *Corelli* (Tenore), *Lablache*, *Ronconi*, *Derivis*, *Tagliafico* (Bässe).

Neue Opern. In Paris ist *Balfe's* neueste Oper: „Der Stern von Sevilla" durchgefallen. — Dagegen wurde mit Beifall am 21. December v. J. zu Frankfurt am Main eine einactige komische Oper: „Trilby" aufgeführt. Buch nach dem Französischen von *Both*. Musik von *Georg Aloys Schmitt*, dem Sohne des bekannten Componisten *Aloys Schmitt*. — Eben so gefiel in Hamburg *Flotow's* neueste Oper: „Die Matrosen" in vier Aufzügen, in Breslau „Loreley," romantische Oper, componirt von dem Clarinettisten *Hennse*, früherem Mitgliede des Leipziger Orchesters.

In der Berliner Singacademie kam ein neues Oratorium von *Carl Löwe*: „Palestrina," gedichtet von *Gieseckrecht*, zur Aufführung, worin theilweise *Palestrina's* eigene Musik benutzt ist. Das Ganze sprach, seiner Monotonie wegen, nicht sehr an.

Mendelssohn Bartholdy hat den Auftrag erhalten, für das grosse Jubiläum, das im Juni d. J. in der Martinskirche zu Lüttich gefeiert wird, ein Lauda Sion zu componiren.

Berlioz erhielt in Wien an seinem Geburtstage, den 11. December, von seinen Verehrern einen silbernen, vergoldeten Tactirstock zum Geschenk. Baron v. *Lannoy* überreichte ihm denselben.

Vieuxtemps ist zu Frankfurt am Main von der römischen zur protestantischen Kirche übergetreten. — Er gab daselbst ein Concert, um von dessen Ertrage eine Christbescherung für arme Kinder zu veranstalten.

Ringelhardt, der frühere Director des Leipziger Stadttheaters, übernimmt die Leitung der Rigaer Bühne, welche bisher *Engelken* führte. — Das Cölner Stadttheater wird vom 1. Juli 1846 an auf sechs Jahre anderweit verpachtet.

Vom Neujahr 1846 an erscheint eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Teutonia," bei *Glaser* in Schleusingen, herausgegeben von den Musikdirectoren *Jul. Otto* und *Schladebach* zu Dresden. Alle vierzehn Tage wird eine Nummer ausgegeben, der Preis ist 1½ Thaler jährlich.

Der Baritonist *Gundy* aus Frankfurt am Main hat sich mit der früher ebendaselbst angestellten Sängerin Fräul. *Reuther* verheirathet.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Auber, D. F. E., Die Barcarole, Oper in 3 Acten, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und französischem Texte	7	—
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Händen.	—	20
— — Potpourri nach Themen derselben Oper für das Pianoforte zu 4 Händen (Nr. 32 der Samml. von Potp.).	—	25
Bach, Joh. Seb., 6 Variationen für die Orgel über den Choral: Christ der du bist der helle Tag	—	12½
— — 11 Variationen für die Orgel über den Choral: Sei gegrüsset Jesu gütig	—	25
Beethoven, L. van, Christus am Oelberge. Oratorium. Op. 85. Die Singstimmen	2	—
Beyer, Ferd., 3 Fantaisies pour le Piano, sur des motifs de l'Opera: Undine de Alb. Lortzing. Op. 79. Cah. I, II. à	—	20
Chopin, Fr., 3 Mazourkas arrangées pour le Piano à 4 mains. Op. 56	1	—
— — Berceuse arrangée pour le Piano à 4 ms. Op. 57.	—	10
Hesse, A., Symphonie in E dur, Nr. 6, arrangirt für das Pianoforte zu 4 Händen vom Componisten. Op. 73.	2	—
Hiller, Ferd., 1te Ouverture de Concert (D moll) arrangée pour le Piano à 4 mains. Op. 32	—	20
Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur l'Opera: Roméo et Julie de Bellini. Op. 158	—	20
— — 2 Rondos pour le Piano. Nr. 1. Hélène, Mélodie Grecque. Nr. 2. Angiolina, Canzonetta Milanese. Op. 159. Nr. 1, 2. à	—	20
— — Souvenirs de Bellini. Fant. pour le Piano. Op. 160.	—	20
Kunz, K. M., Hymne an Hertha von L. Koch. Wir Wogen des Meeres rauschen, für vierstimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur und Stimmen	—	20
Lasekk, C., Aux ames sensibles. Impressions Printanières. 3 Romances pour le Piano avec accompagnement obligé du Violoncelle. (La Partie du Violoncelle adaptée à cet instrument par F. A. Kummer.)	—	22½
Lee, S., Ecole du Violoncelliste. 4 Oeuvres de Duos pour 2 Violoncelles à l'usage du Conservatoire de Paris. Op. 36. 3 Duos, faciles et progressifs	1	—
„ 37. 3 Duos, non difficiles et progressifs	1	—
Markull, F. W., 2 Gedichte für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Nr. 1. Winternacht von Lenau. Vor Kälte ist die Luft erstarrt. Nr. 2. Der Veilchenkranz von Mahlmann: Ich wand einst einen Veilchenkranz. Op. 6	—	15
Raff, J., Morceau de Salon. Fantaisie gracieuse pour le Piano. Op. 12	—	25
Riccius, A. F., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3	—	25
Rosellen, H., Souvenir du Comte Ory de G. Rossini. Fantaisie brillante pour le Piano. Op. 78.	—	25
Schnabel, C., Pocsies musicales caracteristiques pour le Piano. Op. 54	—	20
Thalberg, S., Grande Sonate arrangée pour le Piano à 4 mains par F. L. Schubert. Op. 56	2	10
Wenzel, Ed., 4 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 25ste Werk	—	17½

	Thlr.	Ngr.
Zumsteeg, Johanna's Lebewohl aus Schiller's Jungfrau von Orleans, Clavierauszug. Neue Ausgabe	—	12½
Portrait von **Niels W. Gade,** Velin-Papier	—	22½
„ „ Demselben, chinesisches Papier	1	—
„ „ **A. B. Marx,** Velin-Papier	—	22½
„ „ Demselben, chinesischen Papier	1	—

Becker, C. F., Verzeichniss einer Sammlung von musikalischen Schriften. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte der Musik. Neue Ausgabe. Hoch 4 — 10

Trois Polkas originales par

Th. Döhler: Carlotta-, Maria-, Elisa-Polka.

Op. 36, pour Piano à 12½ Sgr., pour Orchester 4 Thlr.

empfehlen wir angelegentlichst. Herr ... M. *Johann Gung'l* brachte die Polka fast täglich zur Aufführung, der Beifall ist stets enthusiastisch; diese Polka's sind eben so wie **Döhler's** *Brillant-Polka* Lieblinge der Pianisten und der Tänzer geworden.

Joh. Gung'l: Vive la danse! Walzer. 12½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikhandlung.

Mit Genehmigung der Herren Originalverleger *Artaria & C.* in Wien ist in unserem Verlage so eben erschienen:

Beethoven, L. v., Adelaide, transcrit pour Violoncelle et Piano par R. E. Bockmühl.

Leipzig, im Januar 1846.

Siegel & Stoll, Buch- u. Musikalienhandlung.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint in einigen Wochen:

Quatrième Rondeau

pour le Piano,

dédié à Monsieur

Frédéric Chopin,

composé par

Adolphe Hesse.

Op. 78. Prix 20 Sgr.

P. P.

Ich habe die Ehre, anzuzeigen, dass ich auf hiesigem Platze eine *Sortiments- Musikalien- Handlung* für eigene Rechnung fortsetzen werde.

Gestützt auf eine vieljährige Erfahrung und unbescholtenen Ruf als Mitarbeiter des verewigten Herrn **C. C. Lose** seit 1818 bis an seinen Tod im Jahre 1835, und seitdem als Associé dessen hinterlassener Frau Witwe unter Firma **C. C. Lose & Olsen,** verschen mit einem, diesem Geschäfte angemessenen Fond, erlaube ich mir auf Ihr Zutrauen Anspruch zu machen, und ersuche, mir ein Conto zu eröffnen.

Meine Firma vom 1. Januar 1846 wird:

P. W. Olsen,

Königl. Hof-Musikalien- und Instrumentenhandlung

in Copenhagen.

Herr **C. F. Leede** in Leipzig ist bereit, meine Commissionen zu übernehmen, und ersuche ich Sie, gleich nach dem Erscheinen alle *Novitäten* zu diesem Freund zur Weiterbeförderung abgehen zu lassen. Von meiner Pünctlichkeit können Sie wie früher stets versichert sein.

Peter Wilh. Olsen,

Mitglied des Copenhagener Buchhandler-Vereins.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Februar. **Nr. 5.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Cöln. Aus Hamburg. Herbstopern u. s. w. in Italien. Aus Leipzig. Die Reform der Militärmusik in Frankreich. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Clara Schumann, geb. *Wieck*: Drei Präludien und Fugen für das Pianoforte. Op. 16. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Die Anzahl der auf Passagenwerk allein berechneten Clavierstücke ist so gross geworden, dass allmälig ein Ueberdruss sich einfindet, auch wohl Erschöpfung der Erfindungskraft sich wahrnehmen lässt; mithin lässt sich mit Bestimmtheit voraussagen, dass die strengeren Formen, um welche das grosse Publicum sich so lange gar nicht bekümmert hat, wieder in einige Gunst kommen werden. Dass sich dieselben freier und geistreicher behandeln lassen, als nach den in theoretischen Werken gegebenen Recepten, dies wird Niemand läugnen, der z. B. Mendelssohn's sechs Präludien und Fugen mit Genuss studirt und gespielt hat. Clara Schumann auf diesem Gebiete anzutreffen, kann aber überraschen, und um so freudiger, als der weibliche Geist sich gern dem lyrischen Ausdrucke allein überlässt und ein solcher Ernst die sicherste Bürgschaft für die Fortbildung ihres bedeutenden Talentes enthält. Die drei hier gegebenen Fugen sind jede von einem einleitenden Musikstücke begleitet, welche von dem herkömmlichen Präludienschnitte etwas abweichen. Es sind Sätze von mildem Character im gebundenen Style; jene vortrefflichen zweistimmigen Passagen, oft durch allen Reiz des doppelten Contrapunctes gehoben, die Bach seinen Fugen vorausschickt, bilden jedenfalls eine nachahmenswerthe Vorbereitung auf die Fuge selbst. Doch hat Clara Schumann die Hauptsache, dass das Präludium weniger in sich selbst abgeschlossen sein, als das Folgende ahnen lassen müsse, dem es nur zur Stütze dient, wohl erwogen. Einzelne feine Züge in der Stimmenführung haben uns sehr erfreut. Gleich im Präludium Nr. 1 wirkt der Eintritt des Thema's im Tenor sehr vortheilhaft. Die angeschlossene dreistimmige Fuge (Gmoll) ist sehr claviermässig und dankbar. Bei Nr. 2 macht das sich moderner Gefühlsweise nähernde Andante eine schöne Wirkung, die folgende strenge vierstimmige Fuge möchten wir lieber vom Streichquartett hören. Nr. 3, Präludium sowohl als Fuge, hat orgelmässigen Character. Die schweren Noten des Thema's werden in dem Wechsel der vier Stimmen, besonders da manches weitgriffige Intervall vorkommt, auf dem Claviere weniger deutlich hervortreten, als beabsichtigt war.

Fréd. Chopin: Berceuse pour le Piano. Op. 57. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 15 Ngr.

Eine schaukelnde Bewegung, welche, durch den Bass markirt, während die Melodie zuerst ganz einfach, dann in mehreren Variationen darüber gebaut ist, sich durch das ganze Stück zieht, rechtfertigt den gewählten Titel. Um diesen wiegenden Rhythmus noch mehr hervorzuheben, lässt der Componist fortwährenden consequenten Wechsel im Gebrauche des Pedals bei dem ersten und vierten Achtel anwenden. Der Vortrag des ganzen Stücks ist durch diesen Umstand bedingt. Die Melodie ist nicht so prägnant, sie ist, wo sie als Variation auftritt, so reich figurirt, dass ihre Glieder nur durch jenen Rhythmus des Basses zusammengehalten werden. Wie sich von selbst versteht, erfordern die sehr verschiedenen Figuren der Melodie einen ganz weichen gebundenen Vortrag, die Terzengänge, die gebrochenen Sexten müssen nur wie hingehaucht erscheinen. Wie sich zuletzt Alles wieder zu der ruhigen stillen Weise, womit begonnen wurde, zurückneigt und sich darin verliert, schliesst sich das Ganze sehr wohlgefällig ab, dessen schöne Wirkung nicht ausbleiben kann, wenn jene Feinheiten des Vortrages beachtet werden.

— —: Sonate pour le Piano. Op. 58. Ebendaselbst. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Die Form der Sonate behauptet mitten unter den zahllosen, durch den Modegeschmack hervorgerufenen kleinen Formen der Salonstücke ihre Autorität. Sie bietet, weil sie in ihren drei oder vier Sätzen eine ganze Scala von Empfindungen durchläuft, dem Componisten nicht blos Gelegenheit, seine reichere und ausdauernde Erfindungskraft zu bewähren, sondern sie fordert auch grössere Meisterschaft in Bewältigung ausgedehnterer Formen. Dass Chopin der letzteren Herr ist, sie auf eigenthümliche Weise zu behandeln weiss, hat er längst, am Entschiedensten in der ersten Zeit seines öffentlichen Wirkens, in dem vortrefflichen Emoll-Concerte, dargethan. Eben so sehr hat sein Beispiel auch die Menge kleinerer Formen, worin er so vieles Reizende hervorbrachte, in Aufnahme gebracht. Nehmen wir Leistungen, wie diese neue Sonate, daher für einen Wink, dass man in jener Zersplitterung nicht zu weit gehen, dass man die nöthige Sammlung für ausführlichere Schilderung innerer Seelenstimmungen nicht leichtsinnig aufgeben möge. Er weiss

selbst sehr wohl, dass der Vortrag eines Dutzend kleiner, eleganter und piquanter Stücke, wovon jedes fünf Minuten spielt, den Zuhörerkreis mehr zerstreut, als befriedigt, wenn auch die Mode bei der Einrichtung eines jetzigen musikalischen Salon es also will. Wir heissen Chopin's Sonate aber nicht blos des Beispiels wegen, sondern um ihrer selbständigen Richtung willen willkommen. Die vier Sätze: Allegro, Scherzo, Largo, Presto, sind zwar der Zahl und Gattung nach die üblichen, in der inneren Construction und Durchführung ist aber sein schöpferischer Geist nicht zu verkennen. Der erste Satz ist auf reiches Figurenwerk gebaut, das dem zweiten Gedanken, einem ächt Chopin'schen liedmässigen, von Triolen unterstützten Cantabile, gleichsam zum Rahmen dient. Es ist dieser in den beiden verwandtesten Durtonarten auftretende Gedanke (die Grundtonart des Stückes ist H moll) der Ruhepunct in dem ganzen sehr bewegten Tonbilde. Das Scherzo ist sehr claviermässig, erinnert uns, mit Ausnahme des an vorgehaltenen Noten reichen gesangmässigen Alternativs, an die Gattung der Etude; zur Uebung in der Ausdauer in gebrochenen Figuren sehr empfehlenswerth. Das Largo, worin der eingeschaltete Satz in der Unterdominante uns übrigens am Wenigsten zugesagt hat, ist kurz zusammengedrängt, nach Art der Nocturnen, und ist bei Wiederkehr des Hauptsatzes jede breitere Ausführung vermieden und in der Begleitung eine kleine Variation angebracht. Der Schluss wird manchen Theoretiker stutzig machen, er ist einer der unbestimmtesten, verschwimmendsten, die vielleicht je geschrieben worden sind, nämlich dieser:

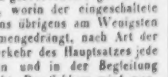

da das Ohr das *G* als übermässige Quinte auffassen und deren Fortschritt nach *Gis* erwarten muss, während jetzt es gleichsam ohnmächtig in den Dreiklang der Grundtonart zurücksinkt. Wir sind der Meinung, dass, wenn die übrigen Stimmen an einander gebunden liegen bleiben, statt dass der Componist die beiden Accorde von einander abgelöst haben will, die Wirkung noch reizender sein müsste. Die meisten Schwierigkeiten bietet das Finale, und zwar nicht solche, die man mechanische, sondern die man musikalische nennen muss. Die harmonische Vermittelung liegt oft nur in einer einzigen Note; Gründe genug, dass jede einzelne gleich wichtig ist, und doch wird bei dem raschen Tempo leicht manche liegen bleiben und damit sogleich immer dem Ganzen geschadet werden; es ist ein nicht gewöhnlicher Grad von Sauberkeit erforderlich, um das Verständniss aller Intentionen des Componisten zu Wege zu bringen. Dazu tritt noch rhythmische Schwierigkeit, z. B. in der zweiten Behandlung des Thema's, wo die dauernde Begleitung des dreitheiligen Zeitmasses der Melodie durch Achtel ein sehr feines Gefühl fordert, um eine ungezwungene Verbindung hervorzubringen. So wird denn von den vier Sätzen dieser Sonate das Finale die meiste Sorgfalt Seitens des Vortragenden verlangen. Auch ist sie für öffentliche Concerte überhaupt weniger, als für kleinere, aufmerksamer Kunstbetrachtung gewidmete Salons geeignet.

Carl Eckert: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 18. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 3 Thlr.

Wenn die Kritik bei Werken jüngerer Künstler oft durch die Bemerkung sich gehemmt und gebunden fühlt, dass sie einen jungen, noch gährenden Wein, dessen Abklärung sich noch nicht bestimmt voraussagen lässt, vor sich habe, so sieht sie dagegen ihr Urtheil bei denen von bereits ausgeprägtem Character, entschlossener Richtung wesentlich erleichtert. Zu den letzteren gehört dieses Trio des schon im zarten Kindesalter Aufsehen erregenden Componisten. Er ist seitdem, obgleich noch in dem jugendlichen Alter, worin Manche zu schaffen erst beginnen, ein Mann geworden, nämlich in den Besitz eines festen Styles gelangt, der sich einem der bedeutendsten Meister der Gegenwart, Mendelssohn Bartholdy (diesem ist auch das Werk zugeeignet), anschliesst, verwendet ihn mit Sicherheit und keineswegs ohne sein eigenes Selbst hindurchscheinen zu lassen. Die nähere Rechtfertigung dieser Ansicht liefert jeder einzelne Satz. Dass die Mendelssohn'sche Schule dem Uebergewichte des Passagenthums in der Pianofortemusik Schranken gesetzt, und dafür theils einfacher Cantabilität, theils polyphonischer Kunst sich zuneigt, ist gegenwärtig allgemein bekannt und wird von Denen um so höher geschätzt, welche in schrankenloser Willkür, oder in trivialen, mannichfach variirten Tanzrhythmen keine Genialität finden können. Eckert bekennt sich sogleich im ersten Allegro zu der liedmässigen Behandlung der Instrumentalmusik, wonach alles Passagenwerk sich zu der in den verschiedenen mitwirkenden Stimmen durchgeführten Cantilene nur unterstützend verhält. Diese Passagen sind keineswegs reich, meistens nur gebrochene Accorde; die Erfindung ist nicht auf künstliche Combinationen in diesem Gebiete gerichtet. Sehr lieblich ist das Andante, dessen ächt deutsche Weise nach einem die Steigerung begünstigenden Minore in mächtiger Fülle einherschreitet, bis der harmonisch verschärfte Schluss das kleine hübsche Bild gefällig abschliesst. Von gutem Effect ist das Scherzo, etwas breit gehalten; das Trio dazu würde, da das Motiv nicht gerade neu ist, ohne die auf harmonische Führung gewandte Sorgfalt das Interesse leicht abspannen. Das Finale enthält einzelne meisterhafte Züge. Was wir dagegen zu sagen hätten, ist: dass es ganz orchestermässig gedacht ist. Die Clavierstimme ist für einen geübten Partiturspieler, nicht für einen Solospieler berechnet; es gibt nirgends mechanische Schwierigkeiten, aber genug Gelegenheit, Verständniss des ganzen Baues des Musikstückes darzulegen. Bei Componisten, wie Eckert, welchen die Forderungen des einzelnen Instrumentes nie die Hauptsache, sondern nur Mittel zum Zwecke sind, findet sich dies häufig und hat zur Folge, dass ihre Werke dem wirklich musikalischen Dilettanten noch Freude machen, wenn Der, welcher eine Fingerfertigkeit zu zeigen begehrt, über Mangel dankbarer Aufgaben klagt. Wir glauben die Gattung von Musikfreunden, für welche dieses gediegene und erfreuliche Musikstück passt, hiermit bezeichnet zu haben.

Die Meere. Der Hirt auf dem Felsen. Zwei Gedichte von *Wilhelm Müller*, für eine Singstimme mit obligater

Clarinette und Pianoforte, componirt von *Carl Kossmaly*. Op. 8. Cassel, bei Appel. Preis 20 Sgr.

Diese beiden Gesangstücke verdienen aus der Fülle von Mittelgut, womit der Markt deutscher Lieder überschwemmt wird, hervorgehoben zu werden. Der Componist gehört nicht zu den hastigen Fabrikanten, sondern lässt, wie man deutlich erkennt, den poetischen Inhalt des Gedichtes erst tiefer auf sich einwirken, bevor er ihn in Tone übersetzt. Die Clarinette, welche zur Singstimme hinzutritt, ist ihr nicht etwa blos zur Folie oder des lieben Effects wegen beigesellt, sondern so selbständig behandelt, dass ein ächtes kleines Duett in schöner Verschlingung der beiden Stimmen zu Stande kommt. Dies gilt von beiden hier musikalisch behandelten Texten. Feinheit der musikalischen Ausführung und Innigkeit des ganzen Ausdrucks empfehlen diese Compositionen für Concerte oder Soiréen, wo sie, wie wir nicht blos aus Durchlesung der Partitur schliessen, sondern aus wirklicher Erfahrung wissen, von guter Wirkung sein werden. Schwierigkeiten kommen zwar darin nicht vor, aber der Vortrag, wenn anders dem Werke sein Recht werden soll, muss von ächtem Gefühle beseelt sein.

L'Ave Maria de *François Schubert*, transcrit pour le Piano par *Fr. Liszt*, traduit d'après la reforme musicale *d'Emanuele Gambale*. Novara, 1845.

Eine wunderliche Erscheinung! nur Demjenigen begreiflich, welcher der kleinen, vor vier Jahren im Verlage von Breitkopf und Härtel veröffentlichten Schrift: „Die musikalische Reform, ein neues System von Zeichen und Regeln, die Musik zu erlernen, von E. Gambale, aus dem Italienischen von Häser" (Leipzig, 1841) seine Aufmerksamkeit geschenkt hat. Diese Schrift enthält nicht etwa ein neues Harmoniesystem, sondern lediglich eine neue Methode der Bezeichnung, für die einzelnen Tone, sowohl nach ihrer Höhe und Tiefe, als nach ihrer Zeitdauer. Die Anzahl der Noten zu verringern und sie auf zweckmässigere Weise, wie er meint, darzustellen, war die Absicht des Verfassers. Da erhalten wir denn zwölf Namen: *Ba*, *Ca*, *Da* u. s. w. bis *Fa*. Von den bisherigen Umwandlungen durch *Kreuz* oder *B* kommt nichts vor. Statt fünf Linien sehen wir im System nur uns drei, was jedoch allein für Vocalsachen gilt und bei Instrumentalsachen, des erweiterten Umfanges halber, auf sechs sich ausdehnen lässt. Was nun die Lehre von der Zeitdauer betrifft, die Prinzipien des Tactes und der Eintheilung, so greift die Reform sie nicht minder energisch an und stellt ein neues Mittel in gewissen grossen oder kleinen Querstrichen auf, wonach die perpendiculären Tactstriche entbehrlich werden sollen. Was die Einzelnheiten des Gambale'schen Bezeichnungssystems angeht, so können wir uns hier, wo nur seine gelegentliche Erwähnung durch das neue Beispiel des übersetzten „Ave Maria" von Schubert und Liszt veranlasst wurde, nicht auf eine gründliche Prüfung einlassen, sondern müssen auf das Studium jener Schrift verweisen. Indessen dürfen wir unsere Ansicht von dem etwaigen Vortheile, den das System gewähren könnte, im Allgemeinen hier aussprechen. Weit entfernt, uns durch den abenteuerlichen Eindruck, den ein also geschriebenes Musikstück auf das an die alte Notenschrift gewöhnte Auge macht, abschrecken zu lassen, haben wir uns in das Einzelne des Systemes vertieft, gern zugebend, dass unsere gewöhnliche Notenschrift sehr complicirt und nur durch Gewohnheit uns geläufig worden ist. Aber es ist uns nicht möglich gewesen, irgend einen practischen Nutzen zu entdecken. Die Erlernung der alten Notenschrift ist, wie jeder Lehrer uns bestätigen kann, bei richtigem Unterrichte sehr schnell zu bewerkstelligen, besonders wenn mehrere Schüler immer zusammengenommen werden und dadurch ein Wetteifer entsteht. Sie hat ihren wesentlichen Bezug auf das übliche Harmoniesystem, indem sie auf die einfachste und ursprünglichste Tonart überall zurückweist. Der einzige Beweis für Em. Gambale's Arbeit könnte durch die practische Erfahrung insofern geführt werden, dass gleichzeitig zwei oder mehrere Anfänger nach den beiden Methoden unterrichtet würden; dann würde man unzweifelhaft einsehen, auf welchem Wege das Lesen musikalischer Schrift am Schnellsten und Vollständigsten erlernt würde. Dies nun hat Gambale in seiner Schrift auch gelten lassen und dabei sich seines Sieges gewiss zu sein behauptet. Wenn er Recht hat, so werden sich Schüler finden, die seine Methode weiter verbreiten werden. Vor der Hand erscheint sie uns als ein verunglückter Versuch, wie deren die musikalische Literatur zu allen Zeiten viele erzeugt hat. *A. E.*

Nachrichten.

Cöln, im December 1845. Am 23. d. M. brachte die hiesige Concertgesellschaft „Die Wüste" von *Fel. David* zur Aufführung. Der gute Ruf, welchen dieses Werk sich nicht allein bei dem grösseren Publicum, sondern hier und da auch bei Kennern erworben, muss dazu anregen, den Werth desselben durch wiederholte Besprechung nach Möglichkeit festzustellen. Vielleicht können hierzu auch die nachstehenden Worte dienlich sein. — Zuerst drängt sich dem Beurtheiler der Zweifel auf, ob die Aufgabe, welche der Componist sich gestellt habe, an sich als eine eigentlich künstlerische anzusehen sei oder nicht. Die Entscheidung dieses Punctes hängt indessen zum grossen Theile mit Beantwortung der freilich oft, aber doch immer noch nicht ausreichend erörterten und darum noch sehr streitigen Frage zusammen, inwiefern Naturschilderungen überhaupt Gegenstand selbständiger musikalischer Darstellungen sein dürfen. Auf einen Beitrag zur Erledigung dieser Controverse ist es hier aber nicht abgesehen; wir wollen daher das Unternehmen des Componisten als seinem Stoffe nach berechtigt voraussetzen, und nur darzulegen suchen, ob derselbe diesen Stoff zu beherrschen vermocht habe. Wenn das Werk auch mit dem Anspruche auftritt, ein Ganzes zu sein, und man diesen Anspruch dem Plane nach — wiewohl doch nur in äusserlicher Weise — als begründet zugeben kann, so finden sich darin doch zwei musikalisch wesentlich selbständige Elemente. Diese sind einerseits die Schilderungen der blosen leblosen Natur, ande-

erseits die Darstellungen von Scenen, in welchen jene Natur nur den Schauplatz bildet für eine lebendige Gruppe, die Caravane. Diese beiden Theile des Stoffes sind auch bei der Beurtheilung zweckmässig zu trennen. Wir beginnen mit dem ersteren.

Nach Inhalt der einleitenden Worte wird in der grenzenlosen Oede der Wüste die Gegenwart des Schöpfers, und in ihrer Ruhe und ihrem Ernstlei die Lebendigkeit und Vielheit der Schöpfung empfunden. Es ist also das Gefühl, welches durch den Eindruck der hier fingirten Natur erzeugt wird, in den Vordergrund gestellt, so dass weniger diese Natur selbst, als jene Gemüthsstimmung den Gegenstand der musikalischen Darstellung ausmacht. Deshalb wird auch die Musik nicht sowohl die Phantasie, als vielmehr das Gefühl in Anspruch nehmen müssen; und zwar wird sie um so gelungener sein, je mehr sie im Stande ist, in dem Zuhörer dieselbe Unendlichkeit der Empfindungen hervorzurufen, mit welcher allein das in den Einleitungsworten ausgesprochene Bewusstsein einer innigen Harmonie scheinbarer Widersprüche vereinbar ist. So gross diese Aufgabe auch ist, so hat sie doch in der tiefen Innerlichkeit der wiederzugebenden Empfindungen eine für die musikalische Behandlung durchaus günstige Unterlage, und sie bietet daher zugleich einen sehr geeigneten Stoff zur Prüfung der Fähigkeit des Componisten. Wir bedauern, gestehen zu müssen, dass diese Prüfung zu der Ueberzeugung führt, dass derselbe seiner Aufgabe nicht gewachsen gewesen. Dies ergibt sich deutlich, wenn wir nach der Wirkung fragen, welche seine Musik auf den Hörer ausübt. Dieselbe ist keineswegs jene unendliche Fülle des Gefühles, welche als inhaltschwere Frucht beinahe eines Nichts — des blosen Daseins jenes einsamen unermesslichen Sandmeeres — hervorgehen soll; sie ist lediglich eine gewisse Behaglichkeit, welche sich gemächlich Platz macht, aber weit entfernt, das Innerste zu ergreifen. Da hier die Wirkung recht eigentlich der Massstab der Leistung ist, so genügt diese Hindeutung, um unser Urtheil zu erklären. Leider ist letzteres über die übrigen Abschnitte des Werkes, die hierher gehören, nicht günstiger. Dabei ist aber nicht zu vergessen, dass dieselben schon an sich, weil sie — wie der Sturm, der Sonnenaufgang — vorzugsweise die Phantasie, das Gefühl aber nur mittelbar in Anspruch nehmen, einen weniger dankbaren Vorwurf für die Composition bilden. Kaum dass wir die Gewalt des Simoun gewahr werden, so wird sie auch schon gebrochen; wir haben höchstens Musse, das Bild des Sturmes in unserer Vorstellung entstehen zu lassen, aber nimmer, es auszubreiten und festzuhalten. Weit entfernt, dass uns in der Sonne der Wüste die in sich unerschöpfliche intensive Lichtwelt aufgeht, bei deren Erscheinen die Menschheit sich und das All neugeschaffen glaubt; sie tritt vielmehr matt und gleichsam durchsichtig hervor, unfähig, die Welt zu erleuchten und zu erwärmen. Statt dass die Nacht mit der ihr eigenen Gewalt und unüberwindlichen Schwere sich niedersenkt, stellt sie mattherzig ihre einschläfernden Versuche an, unbekümmert darum, ob ihr solche gelingen werden oder nicht. Diese Schlaffheit ist das Characteristische der *David*'schen Naturerscheinungen; sie erscheinen nur als Versuche, ohnmächtig, sich zur frischen That zu erheben. Und doch hatte *David* zu seinen Schilderungen unvergleichliche Vorbilder; man denke nur an die Pastoral-Symphonie, die Jahreszeiten, den Freischütz. Ein Grund mehr für die Annahme, dass er zu viel für seine Kräfte unternommen. — Es ist hier noch der Gesänge zu gedenken, mit welchen die Wüste selbst, als das Lob Allah's preisend, vorgeführt wird. Diese Fiction einer Personificirung der leblosen Natur — sofern diese sich nicht, wie bei den Alten, selbst zu Göttern gestaltet — ist so fremdartig und künstlich, dass es nicht gelingen will, sich damit zu befreunden. Wenn man aber auch gegen eine solche Metamorphose nichts einwenden will, so ist doch auch die Composition nicht als gelungen zu bezeichnen, weil der orientalische Character, auf den es hier wesentlich ankam, derselben gänzlich abgeht. Dieser Mangel einer Legitimation über ihre Heimath ist auch der Hauptfehler fast aller übrigen Theile des vorliegenden Naturdrama's (— vielleicht ist dieser sonderbare Ausdruck für die Wunderlichkeit der Aufgabe nicht unpassend —), zu denen wir jetzt, nach der obigen Eintheilung, in Kurzem übergehen.

Mit Ausnahme des Gesanges der „Muezzin" und des „Almeen-Tanzes" — welche wohl Originalmelodieen sind — haben sie sämmtlich fast gar keine orientalische Färbung. Namentlich ist die „Träumerei der Nacht" eine acht französische Romanze, und, gleich der „Hymne an die Nacht," ein Product der dem Osten fremden, völlig ausgebildeten Vocalmusik. Wir sind daher plötzlich aus der Wüste in die Salons des civilisirten Westens versetzt, und müssen vergessen, dass wir noch so eben mit Simoun und Kameelen in Rapport standen. Wenn wir uns auch vorstellen wollten, dass jene beiden Gesänge einem unter der Caravane befindlichen Occidentalen in den Mund gelegt seien — was allein ihr Dasein erklären kann —, so sind sie doch im Vergleich zu dem ganzen Stoffe zu heterogen, um nicht wesentlich die Bedeutung des Werkes als eines Ganzen zu beeinträchtigen.

Wenn wir nun nach dem Gesammteindrucke fragen, welchen die Musik am Schlusse in dem Hörer zurücklässt, so ist es das Gefühl einer mangelnden inneren Befriedigung, welches einer Aussöhnung mit der Fremdartigkeit des Stoffes hemmend in den Weg tritt. Die Composition erscheint daher als ein misslungener Versuch, ohne Anspruch auf den Namen eines fertigen Kunstwerkes.

Nun aber noch einige Worte, um möglichen Missverständnissen vorzubeugen. Wir haben unsere Kritik lediglich auf Beantwortung der Frage beschränkt, inwiefern die Ausführung dem Plane des Künstlers entsprechend ausgefallen. Ob und in welchem Grade einzelne Theile derselben *ausser ihrem Zusammenhange* von Werth seien, hat nicht Gegenstand unserer Betrachtung sein sollen. Wenn wir daher auch von unserem Standpuncte aus kein günstiges Urtheil über das Ganze fällen konnten, so würde uns dies doch nicht hindern, in anderer Beziehung unsere Anerkennung auszusprechen, wozu wir immerhin reichlichen Anlass hätten. Wir haben aber absichtlich jenen einen Gesichtspunct festgehalten, weil derselbe von dem grösseren Publicum gemeinhin übersehen wird, indem es sich mehr von den Einzelnheiten der Composition bestimmen lässt; überdies aber auch, weil

die mannichfachen Vorzüge des Werkes im Einzelnen bereits wiederholt und erschöpfend ihre Würdigung gefunden haben. Wir hatten zu unserem Verfahren gegenwärtig um so mehr Veranlassung, als die *David*'sche Musik gefällig und leicht verständlich ist, und mindestens ausreichend, eine wohlthuende Behaglichkeit zu erwecken, die nur zu verführerisch ist, um nicht die Meinung der Menge irre zu leiten, zumal da *David* es nicht verschmäht hat, hier und da kleinlicher Mittel nur zur Erzielung des grösstmöglichen Effectes sich zu bedienen.

Da der Geschmack der Menge nur zu leicht auf die productive Richtung der, namentlich jüngeren Componisten zurückwirkt, so ist es zur Vermeidung der unglückseligen Nachtretereien ernste Pflicht, in Fällen, wo derselbe in seinem Irrgange zu gefährlich zu werden droht, nach Kräften zur Rückkehr desselben in das rechte Geleise beizutragen. Lediglich in dieser Absicht sind vorstehende Zeilen entworfen; mögen sie ihres Theiles zur Vorsicht mahnen, nicht allzuleicht etwas Grosses und Eigenthümliches zu suchen, wo nur Mittelmässiges und Sonderbares geboten wird!

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass die Aufführung, an welche wir obige Betrachtungen angeknüpft haben, eine durchaus gelungene war. Dieselbe erfolgte unter *Heinrich Dorn's* Leitung mit vieler Präcision, und liess deutlich erkennen, dass sie mit Umsicht und Sorgfalt vorbereitet worden. Der Beifall des Publicums entsprach den Leistungen der Mitwirkenden und wurde nächst dem Dirigenten namentlich Herrn *Koch* zu Theil, von dem die Soli meisterhaft vorgetragen wurden.

Hamburg, Ende December 1845. — Zunächst habe ich des Gastspiels des Fräul. v. *Marra* aus Wien zu erwähnen, das im August und September Statt fand. Diese interessante Künstlerin trat zuerst als Adine im „Liebestrank" auf und erregte durch die seltene Höhe ihrer Stimme und deren virtuose Ausbildung in Coloraturen — wozu auch noch besonders ein ausgezeichneter Triller zu zählen ist — eine so allgemeine Sensation, dass sie diese Partie drei Mal unmittelbar nach einander bei überfülltem Hause singen konnte! Sodann trat sie zwei Mal in „Lucia di Lammermoor," zwei Mal in der „Nachtwandlerin," ein Mal in den „Puritanern," und noch ein Mal im „Liebestrank" auf, stets mit gleicher Theilnahme und ausserordentlichem Beifalle von Seiten des Publicums. — Von den übrigen Gästen im Theater während der letzten vier Monate sei noch der Mad. *Palm-Spatzer* erwähnt, die im November hier gastirte und besonders als „Donna Anna" und „Valentine" ansprach. Zu bedauern ist es, dass diese tüchtige und mit einer herrlichen Stimme begabte Sängerin in ihrem Vortrage sich aus einer gewissen Ruhe nicht herauszureissen vermag, die man fast für mehr, für Kälte halten könnte. — Die famose Altistin Signora *Alboni* gastirte im November im Thaliatheater mit Beifall, ohne aber dem ihr von Berlin aus bereiteten Rufe zu entsprechen. Ist die Stimme der *Alboni* auch von grosser Schönheit, so ist doch auch nicht zu leugnen, dass ihre Gesangstudien manches Mangelhafte haben und der Vortrag sehr outrirt ist. Hätte sie im Stadttheater gastirt, so würde zweifelsohne auch eine starke Opposition laut geworden sein, da man hier einen ganz anderen Maassstab anzulegen gewohnt ist. — An neuen Opern sind folgende in Scene gegangen: 1) „Die Haimonskinder" von *Balfe* im September, 2) „Nabucodonosor" von *Verdi* (in deutscher Sprache) im November, und 3) „Die Matrosen" von *v. Flotow* im December. Erstere, „Die Haimonskinder," haben nur sehr getheilten Beifall gefunden. Man erwartete von der Musik sehr viel, da die Oper so grosses Glück in Wien gemacht hatte, fand sich aber getäuscht; besonders vermisste man Originalität, wovon aber auch fast keine Spur vorhanden ist. Die Inscenesetzung der Oper war recht anständig und die musikalische Ausführung brav, bis auf die Rolle des Beaumonoir durch Herrn *Gerstel*, der im Gesange unter Null war und im Uebrigen die Rolle so verkehrt aufgefasst hatte, dass sie die höchste Langeweile erregte. Ueberhaupt ist dieser Schauspieler, der als Sänger nur höchst untergeordnet ist und als Bassbuffo keineswegs mehr genügen kann, in letzter Zeit in den Fehler des Uebertreibens gerathen, und zwar so sehr, dass er sich die meisten Partieen dadurch verdirbt. — Eine recht gelungene Ausführung im Ensemble fand die *Verdi*'sche Oper, die allgemein ansprach, aber unbegreiflicher Weise keine vollen Häuser macht. — Mit grosser Spannung sah man der neuen Oper von *Flotow* entgegen, für welche die Direction grosse Vorbereitungen hinsichtlich der Decorationen u. s. w. machte. Der Erfolg war aber keineswegs glänzend, das Publicum erkannte diesmal die Musik wirklich für das, was sie ist, nämlich leichte französische Waare *à la Adam*, *Auber*, *Monpou* und Consorten, die der Originalität entbehrt und noch weit weniger, als die zu *Flotow's* erster Oper „Stradella," nach Characteristik und dramatischer Wahrheit strebt. Es ist durchweg eine tändelnde, im Tanzrhythmus gehaltene Musik, die manches Unterhaltende in dieser Beziehung bietet, aber auch zugleich beweist, dass der Verfasser hinsichtlich seines Wissens eigentlich nur Dilettant genannt werden kann, der eine gewisse Routine sich zu eigen gemacht hat. Die Besetzung der Hauptpartieen in der Oper ist durch Mad. *Fehringer* und die Herren *Kops*, *Bost* und *Gerstel* auf ausdrückliches Verlangen des Componisten geschehen, weil er jene für sie geschrieben haben will, wobei nur auffallend ist, dass die Partieen so wenig sich für ihre Stimmen eignen, denn Mad. *Fehringer's* Partie liegt ihr zu hoch — weshalb sie dieselbe auch an Dem. *Jacques* abgeben wird —, dem Herrn *Kops* liegt dagegen die seinige viel zu tief, und gleiche Uebelstände sind in den anderen Partieen vorhanden. Das Libretto dieser Oper, von *Friedrich* nach dem Französischen: „Le naufrage de la Méduse" bearbeitet, ist gewandt und enthält viele Bühneneffecte, nähert sich aber im Ganzen mehr dem Genre des Vaudeville; besonders sind die Couplets am Besten gerathen. Merkwürdig ist es, wie sich Einige bemühen, die Musik der Oper als etwas ganz ausserordentlich Grosses, Geniales auszuposaunen, und dabei mit Verachtung auf alle anderen deutschen Operncomponisten, wie z. B. *Spohr*, *Marschner*, *Lindpaintner*, *Lachner* u. m. a., niedersehen. Das Glück, welches „Stradella" gemacht, soll den Beleg für den classischen Werth

schätzbar ist, doch nur dann erst für die Kunst selbst Vortheile bringen kann, wenn der Künstler es sich ganz zu eigen gemacht und sich dadurch in den Stand gesetzt hat, um so tiefere Ideen gewandter, bestimmter, körniger, edler auszusprechen — einen Gebrauch davon zu machen, wie es Mozart im Requiem that, das gerade von dieser Seite wohl das Vollkommenste seyn möchte, was die Welt, seit Seb. Bach und Händel, empfangen hat. Eine solche Warnung dürfte um so nöthiger seyn, da die langwierige und ausschliessliche Beschäftigung mit den Werken des strengsten Styls, wie alles sich versenken in die Tiefen der Spekulation, nach und nach einen bezaubernden Reiz, eine fast unwiderstehliche Gewalt über den Geist bekömmt, und weil der darin Befangene, indem er sich bewusst wird, unendlich tiefer zu blicken, weit mehr Kraft aufzuwenden, weit fester zu stehen, als die meisten seiner Brüder, die mehr ihrem Sinn folgen, leicht überstreng gegen sie und ihre Werke wird, sie verachtet, ihnen Unrecht thut, und der Kunst, die, freyschwebend in den Regionen, wohin alle bessere Menschen gehören, diese beglücken will und soll, Fesseln anlegt. Um so gelehrt, wie S. Bach, und zugleich so frey, wie er, zu schreiben: was gehört dazu! Stehet er doch, gerade in diesem Betracht, durch alle Jahrhunderte ganz allein! — Wenn jenes allen Künstlern zuzurufen seyn möchte, so ist es den Musikern am meisten ans Herz zu legen, indem z. B. der Mahler schon durch die Gegenstände, die er behandelt, mehr an die Natur gekettet wird, der Musiker hingegen, in seiner, der freyesten aller Künste, kein Band findet, das ihn an jene schlösse, als — in seinem Herzen; und wenn er durch ausschliessliche Beschäftigung seines Scharfsinns dies nach und nach zum Schweigen gebracht, wohl gar ausgetrocknet hat — was kann er anders werden, als kalt, finster, starr und ganz verloren für die Welt, der er doch angehört? Wem das aus der Natur der Sache nicht einleuchtet, der bekümmere sich näher um die Geschichte verschiedner der grössten Musiker, und fühlt er, dass er unter die äusserst seltnen Menschen gehöre, die bey jenem Scharfsinn, auch Tiefsinn, auch eine so mächtige Phantasie, auch ein so glühendes Gefühl besitzen, die nie vertrocknen, selbst nie unterjocht werden können: dass er also, wie Mozart in den letzten Jahren seines Lebens, im Stande sey, die Kunst gleichsam an ihren beyden Extremen zu erfassen und fest zu halten: so bedenke er, dass er nur ein Mensch sey, dass gerade dies es eigentlich war, was jenen grossen Mann in die Dinge stürzte, die ihn vor der Zeit aufrieben; dass gerade dies, auch wenn Mozart widerstanden hätte, ihn doch, nur etwas später, aufgeopfert hätte; ja dass, wenn ihm ein festerer Körper zu Theil geworden, als die Natur ihm gegeben hatte, und er immer auf jenem Wege geblieben wäre, das entsetzlichste Schicksal heimlich auf ihn lauerte — Wahnsinn! Solche Künstler bleiben allerdings ein Opfer für die Welt — und man kann ihnen nicht sagen, schreibt hübsch nach der Diät, täglich etwa zwey Stunden mit voller Anstrengung, dann einige spielend u. s. w. Werke, wie das Requiem, Don Juan, können eben so wenig, wie Torquato Tasso oder die Jungfrau von Orleans nach der Uhr und den Vorschriften des Arztes, sondern müssen, wenn auch nicht in Einem Sitzen, doch gleichsam in Einem Zuge ausgeführt werden, was auch die geistige Diät dagegen einwenden mag — und eben darin finde ich einen der Gründe, um welcher willen auch diejenigen, für welche solche Werke nicht sind, deren Verfasser nicht kreutzigen, sondern sie als Genien verehren sollten, die freywillig sich zu ihren Brüdern nach dem Fleisch begeben und ihnen sich selbst darbringen. Hat aber der Künstler durch die Vollendung solch eines Werkes den Anforderungen, die er selbst an sich macht, Genüge geleistet: dann sollte er sich eine Zeit lang Ruhe gönnen, und Erholung, Sammlung, Erquickung, Aufheiterung; und, lebt er einzig in seiner Kunst und für dieselbe, jene in kleinern Arbeiten su-

der Musik abgeben, und wer eine andere Meinung äussert, der kann sicher darauf rechnen, dass er über kurz oder lang in einem halben Dutzend Blätter auf das Aergste mitgenommen wird. *Truhn* in Berlin kann wegen seines, freilich etwas scharfen, aber gewiss gerechten Urtheils über „Stradella" ein Liedchen davon singen! Weil „Stradella" dem Berliner Publicum nicht recht munden wollte, so sollte die Aufführung total schlecht gewesen sein und man ging sogar so weit, zu äussern, dass die Mitglieder der Berliner Hofbühne sammt ihrem Capellmeister nach Hamburg kommen sollten, um zu sehen und zu lernen, wie die Ausführung sein müsste! — Eine sehr interessante Vorstellung war im Stadttheater die des Melodrama „Abraham" mit der prachtvollen Musik vom Ritter v. *Seyfried*. Es wurde vom 13. bis zum 21. December vier Mal gegeben, musste dann aber vorläufig zurückgelegt werden, weil die Direction mit der Kunstreitergesellschaft des Herrn *Gautier* — die im dritten Acte bei der Schlacht mitwirkte — nicht weiter sich einigen konnte. Die Chöre waren recht gut einstudirt und Dem. *Jacques* zeichnete sich als Isaak im Gesang wie im Spiel besonders aus. Herr *Grunert* gab den Abraham in declamatorischer Hinsicht ausgezeichnet. — Ehe ich nun noch über die stattgehabten Concerte berichte, möchte es wohl nothwendig sein, über die am 11. August im Stadttheater veranstaltete „Beethoven-Feier" — die ich schon in Nr. 39 d. Bl. v. v. J. erwähnte — einige Worte folgen zu lassen. Man hat nämlich behauptet, dass dieselbe keinen Anklang beim Publicum gefunden und die Gesangpiecen gar Zeichen des Missfallens erregt hätten, was aber durchaus unwahr ist. Das gedrängt volle Haus, die grösste Aufmerksamkeit während der 3½ Stunden, die das Concert dauerte, und der enthusiastische Beifall, der sich nach jeder Nummer äusserte, sind wohl die beste Widerlegung. Der Umstand, dass nach Beendigung der beiden Sätze aus der D-Messe einige Zuhörer applaudiren wollten, die Menge aber nicht einstimmte, weil man es hier unpassend findet, bei geistlichen Compositionen seinen Beifall laut zu äussern, ist gemissdeutet worden. — Im Stadttheater liess sich Herr *Saint-Léon*, Gatte der berühmten Tänzerin *Cerrito* — die hier im September und October mit grossem Erfolge gastirt — auch einige Male auf der Geige hören und zwar mit vielem Beifalle. — Herr *Eben*, der sich Nachfolger von *Gustkow* nennt, gab im October drei Concerte, worin er seine grosse Virtuosität auf dem Holz- und Strohinstrumente zeigte, aber im Ganzen nur wenig Anklang fand, da das Instrument doch gar zu dürftig ist. — *Fanny Stael*, die schwedische Clavierspielerin, versuchte auch ein Concert zu geben, welches aber sehr wenig besucht war. — Eine sehr interessante Soirée veranstaltete Herr Concertmeister *Beer* am 6. December, worin die beiden Töchter desselben sich als tüchtige Sängerinnen zeigten. Beide sind im Besitze sehr anmuthiger Stimmen, welche aber im Salon noch mehr effectuiren, als im grossen Concertsaale. Die Ausbildung ist besonders im eleganten und colorirten Gesange vortrefflich, und werde ich noch Gelegenheit haben, wieder auf diese beiden talentvollen Damen zurückzukommen, da der Vater noch einige Soiréen diesen Winter zu veranstalten gedenkt. — Das erste diesjährige philharmonische Concert — am 27. December — ward mit *Gade's* Symphonie in C eröffnet. Das herrliche Werk hat leider nicht so allgemein angesprochen, wie es wohl verdient, woran zum Theil aber auch die Ausführung Schuld sein mag, da die feineren Nuancirungen fast gänzlich fehlten und zu Anfang selbst Tactschwankungen vorkamen. *Gade* zeigt sich in diesem Werke als einer der talentbegabtesten unter den neueren Instrumentalcomponisten, dem die wärmste Anerkennung aller unparteiischen Urtheilsfähigen nimmer entgehen kann. — Herr *Kellermann*, Violoncellist aus Copenhagen, erwarb sich in diesem Concert mit seinen Solovorträgen nur wenig Beifall. Theils hatte er seine Vorträge schlecht gewählt, anderntheils sind seine Leistungen eben auch nicht sehr bedeutend, der Vortrag süsslich manierirt und selbst die Intonation nicht immer völlig rein. — Herr *d'Arien*, Violoncellist, gab auch wiederum Concerte unter der freundlichsten Theilnahme des Publicums. — *r.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

Königreich Beider Sizilien.

Palermo. Das Teatro Carolino wurde am 1. October mit Verdi's Lombardi und einem Fiasco eröffnet. In Sizilien, Bellini's Vaterland, hält es schwer für einen neuen Ausländer-Maestro (in Italien nennt man allgemein Forestiero Jeden, der nicht in demselben Orte, wenn auch nur eine Stunde davon entfernt, geboren ist), Glück zu machen, weil Bellini Allen in den Ohren klingt. Die Lombardi haben indess in der Folge etwas mehr angezogen, wozu die Gazzaniga als Gisella ganz besonders, weit weniger Tenor Castellan mit seiner schwachen Stimme und Bassist Zucconi beigetragen haben. In Donizetti's Lucia di Lammermoor, die eine viel bessere Aufnahme fand, gewann auch Herr Castellan, und Bariton Vita gefiel ziemlich. Die Bishop, die bereits am 23. September in diesem Theater mit ihrem Begleiter, dem Harfenspieler Bochsa, mit Beifall eine Academie gab, trat nach der Lucia mit den Herren Castellan und Vita in der Sonnambula auf, befriedigte aber die Zuhörer keineswegs, wiewohl lombardische Blätter das Gegentheil berichten. In den letzten Tagen des November wiederholte man Pacini's Medea, die bei ihrem Entstehen hier vor zwei Jahren Furore gemacht, seitdem zwar in Italien nirgends gefallen hat, jedoch hier abermals einen grossen Lärm hervorbrachte; man bedenke nur, dass Pacini und Bellini zu Catania geboren sind. Die Medea sang die Tavola, für welche der Maestro diese Rolle vorigen Carneval zu Vicenza eigens zugestutzt hat. Am 12. December gab man Donizetti's Linda mit der Gazzaniga und dem besten Erfolge.

Von Raimondi und seinen neuen contrapunctischen Schöpfungen war in meinem vorigen Berichte bereits die Rede. Unlängst wurde von ihm in der hiesigen Kirche S. Cita ein sehr hübsches Requiem mit acht Realstimmen und ganzem Orchester aufgeführt. Von ihm sind noch folgende Kirchen- und andere Compositionen: zweiundzwanzig sehr künstlich gearbeitete Fugen; eine grosse Messe und zwei Ouverturen für zwei Orchester (eine Erfindung Raimondi's); das Oratorium Mosé sul Sinai, in

drei Theilen; das Oratorium Il Giudizio universale, vor zwei Jahren hier von 150 Sängern und Instrumentalisten aufgeführt (wird bei Lucca zu Mailand gedruckt); die sieben Worte, dreistimmig mit Begleitung von Violen, Violoncellen und Contrabässen; ein vierstimmiges Miserere für Orchester. — Von seinem Nuovo Genere di scientifica composizione etc. sind die Leser d. Bl. bereits unterrichtet.

Catania. Um die Hälfte Novembers gab man Verdi's Ernani unter dem Titel: Elvira d'Arragona, mit der Maray, dem Tenor Marcucci und den beiden Bassisten Bartolini und Lauri. Dass Verdi in Bellini's Vaterstadt freundlich empfangen wurde, dass die längst fertige Maray (bekanntlich eine Wienerin, sie singt eigentlich schon seit mehreren Jahren nicht mehr) hier gefiel, war sehr artig von den hiesigen Bewohnern. In Donizetti's Maria Padilla, die gefiel, sang die Mattioli. Im Pirata sollte abermals die Maray wirken.

Messina. Pacini's in Palermo wohl aufgenommene Medea fand auf unserem Theater ihr Echo. Vorzüglich war die D'Alberti als Protagonistin. Tenor Della Longa legte eine Cavatine aus dem Ernani ein und theilte mit dem Bassisten Corsi den Beifall. In Verdi's Due Foscari, worin die Rapazzini sang, wurden blos wenige Stücke applaudirt.

Foggia. Der bekannte alte Tenor Berardo Winter, längst in Quiescenz, diesmal hier der Impresario, gab Donizetti's Linda, die Enthusiasmus erregte; besonders gefielen die Baumann und Bariton Massard. Letzterer triumphirte noch mehr in der Gemma di Vergy. Im Otello gab nurgedachter Winter die Titelrolle.

Neapel (Teatro San Carlo und Fondo). Diese beiden königlichen Theater wiederholten die Vestale, Sonnambula, Linda, Figlia del reggimento, Scomessa, Barbiere, Generentola, Due Foscari, Alzira, 1000 talleri, Aladino. Die Gabussi debutirte in den Due Foscari, fand Beifall und wurde hervorgerufen, obgleich die Rolle für sie als Mezzosopran nicht passte. Ihre Stimme ist freilich nicht stark, in den hohen Chorden ziemlich unangenehm, aber ihr Gesang ist gut und seelenvoll. In der Sonnambula debutirte der spanische Tenor Lazaro Flavio (Puig): Gesang, Action, Aussprache lobenswerth; sobald er aber seine Stimme forcirt, wird sie widerlich. Der neue Bassist Finocchio hat eine starke Stimme, sonst nichts. *Pacini's* auf S. Carlo am 11. December zum ersten Male gegebene neue Oper: *Stella di Napoli* hatte keinen guten Erfolg; es wurden kaum die beiden Cavatinen der Tadolini und des Coletti applaudirt, Alles Uebrige fand eine laue Aufnahme. Sobald die italienischen Maestri zur Harmonie, von der sie nach deutschen Begriffen wenig verstehen, die Zuflucht nehmen, oder gar gelehrt schreiben wollen, da geht es ihnen schlimm; Mercadante hat es am Aergsten empfunden: man mag ihn nicht mehr. — Auf dem Teatro Fondo war neu: *Il Figlio dello schiavo*, vom neuen Maestro *Giuseppe Pussone*, Zögling des hiesigen Conservatoriums, hat nichts Neues, aber einiges Anhörbare. Die übrigen Hauptsänger: die Tadolini, Buccini, Tenor Fraschini und Bassist Coletti sind dem Lesern längst bekannt.

Das Teatro Nuovo, das nebst seinen gewöhnlichen Pastetenopern auch französische Comödien hören liess, wiederholte von den älteren Opern am Meisten die Leonora, Gemma di Vergy, Don Pasquale, die Capuleti, die Piccole miserie della vita umana, Chi dura vince, Robinson Crusoe. Die neue Oper: *Il Puntiglione* von Maestro *Brancaccio* machte Fiasco. In der neuen Operette: *Un altro debitore* von Herrn *Pagliuolo*, Schüler des hiesigen Conservatoriums, fand ein Duett, ein Terzett und die Cavatina des Buffo Luzio ziemlichen Beifall.

Auf dem Teatro Fenice wurde vom Grafen *Gabrielli*, der bereits so manche Opern und Ballette für S. Carlo, Fondo und Teatro Nuovo geschrieben, eine neue Operette: *Una passeggiata sul palchetto a vapore* gegeben, worin der Maestro nach jedem Stücke gerufen wurde. Die hiesige Noblesse würdigte bei dieser Gelegenheit dieses ihr ganz fremde Theaterchen ihres Besuchs. — In der Vestale debutirte eine 18jährige hübsche Prima Donna, Namens Olimpia Virly (der Himmel weiss, aus welchem Lande), die sehr befriedigte.

Barletta. Mit Donizetti's Maria Padilla ist bereits das Abonnement für den ganzen Carneval eröffnet. Die Fiocchi-Ciolfi hat kaum eine leidliche Stimme; die alte Bernardis sang kaum gut, als sie noch jung war; Tenor Coletti so so; der debutirende Bassist Bravda, ein Neffe des Lablache, kann vielleicht Etwas werden.

Kirchenstaat.

Rom. Sowohl die tonangebende und gebildete Classe einer jeden grossen Hauptstadt Italiens, als ihre Theaterjournalistik hält in der Regel ihre eigene Residenz, oder besser zu sagen, sich selbst, für die souverain musikalisch verständige der ganzen Halbinsel, und die Städte, die am Meisten damit prahlen, sind: Neapel, Rom, Mailand und Venedig, daher auch nicht selten, ohne alle Ursache, eine Oper, die in einer dieser Hauptstädte Furore macht, in der anderen öfters schon zum Voraus mit einem Fiasco abzieht. Verdi's Due Foscari, die hier so sehr gefielen, fanden eine ganz laue Aufnahme in Neapel; seine Alzira, die daselbst vorigen Sommer einen respectablen Fiasco machte, fand hier ihre Liebhaber. Verdi, dessen in Mailand entstandene Gloria dort beinahe schon erloschen ist, lebt hier noch fort, und ist auch das Verdi'sche Fieber bei den Römern nicht so heftig, wie dermalen bei den Parisern, so ist doch für jetzt zu einem Remittiren keine Aussicht vorhanden. Bei der hiesigen Zeitschrift Rivista hat sich bereits ein Verdi'sches Delirium furiosum eingestellt, das jenem der France musicale an Intensivität beinahe gleichkommt. Eine andere Rivista, die Florentiner, ist blos mit einem Verdi'schen Delirium placidum befallen. Letzthin äusserte sie sich auf folgende Weise: „Verdi verlangte von Bellini das Geheimniss seiner Macht, und bekam zur Antwort: das Herz; tritt in die Fusstapfen von Haydn, Mozart, Beethoven, Pergolese und Allegri. So that es in der neueren Zeit der Zauberer Meyerbeer, der Meister aller Meister, von dessen schöpferischen Strahlen Bellini und Verdi die beiden Scheinwerfer (*riverberi*) sind." — Herr Escudier, der bereits mit all' seinen Verdi'schen Biographieen

und Apotheosen seine France musicale überladen hat *), berichtet daselbst (Nr. 45, 9. November) aus Mailand, wie er und Herr Lumley, Impresario der Londoner italienischen Oper, dem Herrn Verdi zwanzig italienische Meilen weit von Mailand nach Clusone nachgelaufen, damit er für benanntes Theater nächsten Frühling eine neue Oper componire, welche Einladung der Maestro auch angenommen, versteht sich: gegen ein honettes Honorar. Herr Lumley, der sich allenthalben rühmt, die erste und beste italienische Operngesellschaft auf der ganzen Erde zu haben, als z. B. die Grisi, die Tacchinardi, Lablache u. A. (die, unter uns gesagt, für Italien schon abgenutzt sind, und von den Italienern selbst scherzweise nach einem Luogo pio — Wohlthätigkeitsanstalt — verwiesen werden), hat nun ebenfalls den besten Maestro der ganzen Erde zu recrutiren das Glück gehabt.

Allgemein ist zwar bei den Römern diese grosse Verehrung für den in Rede stehenden Maestro nicht; aber so weit ist es hier keineswegs gekommen, dass eine seiner Opern, wie zu Mailand und Neapel, Fiasco machen kann. Nachdem Donizetti's Linda di Chamounix mit einer mittelmässigen Gesellschaft durchgefallen war, gab man am 9. October auf dem Teatro Argentina Verdi's Giovanna d'Arco, deren Musik kein allzugrosses Aufsehen erregte, in der aber die junge Boccabadati (Titelrolle) am Meisten, Tenor Ferretti (Beide für hier neue Sänger) sehr, und der Anfängerbassist D'Avila ziemlich gefiel. Aus lauter Neugierde tischte man dessen im vorigen Sommer zu Neapel durchgefallene neue Oper Alzira auf, und mit denselben Virtuosi. Anfänglich liess sie fast kalt; man besann sich aber eines Besseren und klatschte bei mehreren Stücken, so viel man konnte, was freilich in der neuesten Theatersprache nichts sagen will; in der Folge liess das Geklatsch nach und hörte zuletzt ganz auf, um es für den nachher gegebenen Elisir d'amore, mit der Boccabadati, dem Tenor Ciaffei, Buffo Pozzesi und Bassisten D'Avila, aufzusparen.

Herrn Landsberg's musikalische Abendunterhaltungen erfreuen sich wie immer einer starken Frequenz. In einer derselben wurde letzthin ein Concert für drei Pianoforte von Joh. Seb. Bach, von den Damen Capaldi-Ricci, Nerens und Dicksen (Erstere eine Deutsche, die Zweite eine Schwedin) mit allgemeinem Beifall vorgetragen.

Bagnacavallo. Am 27. September wurde das neue prächtige Theater, eines der schönsten in der Romagna, mit Verdi's Ernani eröffnet, und die Lasignani, Tenor Baldanza, Bassist Zucchini, lauter alte Bekannte, mit lautem Beifalle beschenkt, der Anfängerbass Maley hingegen aufgemuntert. Der Zulauf war ungemein stark.

*) Und doch sagt er in seinem Blatte, Nr. 50, 14. December, S. 395: *Verdi sei „poli, mais peu galant, d'une humeur douce, mais mélancolique" etc.* Derselbe Escudier ist aber nicht nur „dermaleu" ein Verdi'scher Enthusiast, er zeigt sich auch (ebendaselbst S. 397) als einen wahrhaft grossen musikalischen Geist. Indem er Herrn Auber tüchtig schilt, weil er zu den Uebungen der Zöglinge des Pariser Conservatoriums Mozart's Figaro, und nicht Opern von französischen Meistern, gewählt hat, nennt er diesen Figaro: *„Un chef-d'oeuvre de musique, mais pas un chef-d'oeuvre de musique dramatique* (man höre!), *rien de plus froid, de plus anti-scénique et de moins vocal."*

Ferrara. Ricci's (Fed.) Prigione di Edimburgo, mit welcher die Stagione autumnale schon am 24. August eröffnet wurde, machte zum Theil Furore. Am Meisten zeichnete sich Bassist Fiori als Tom aus, nach ihm die Marini (Sofia) als Giovanna (hübsche Person und hübscher Mezzosopran); die Angelini war eben keine vortreffliche Ida, und Tenor Forti that das Mögliche in der nicht für ihn passenden Rolle des Giorgio. Um die Mitte des September gab man Donizetti's Don Pasquale, worin der Buffo Cavisago wirkte; das Ganze sprach wenig an.

Bologna. Verdi's Due Foscari hatten den von hier gebürtigen trefflichen Tenoristen Roppa, den eben so trefflichen Bassisten Badiali und die wackere Assandri, daher denn auch mehrere Stücke der Oper starken Applaus fanden. Roppa ersetzte eigentlich den gleich Anfangs unpässlich gewordenen Tenor Stanislao Ronzi; da er aber nach Florenz gehen musste, so löste ihn sehr bald Tenor Bernabei ab, der freilich weit hinter ihm steht. Mit der De Giulj Borsi, Tenor Poggi, Badiali, Bernabei und der Comprimaria Biondi wurden hierauf die Lombardi, ebenfalls von Verdi, mit Beifall gegeben. Ein Artikelschreiber sagte bei dieser Gelegenheit in einem hiesigen Journälchen unter vielem Anderen: „Es ist schmerzlich, dass die Verdi'schen Opern, die wir hier gehört haben, als: Nabucco, Ernani, Foscari, Lombardi, voll unsterblicher Schönheiten, die erst in unserem Italien, der höchsten (!) Richterin des Schönen, sodann bei den auswärtigen gebildeten Nationen Enthusiasmus erregen, allzusehr von Vocal- und Instrumentalmassen strotzen, ja uns mit einem barbarischen Instrumentalluxus betäuben; doch bei all' diesem Lärmen klopfte uns öfters das Herz (wohl bekomm's!), so stark war die Einwirkung des wahren Schönen und die Gewalt des Genie's. Ehre dem Verdi und Italien, das ihn erzeugt hat! Die Ausländer können uns, ausser Meyerbeer, Niemanden aufweisen, der einem Rossini, Bellini und Verdi gleicht, der einen Pacini, Donizetti, Mercadante übertrifft." Als man hierauf den Ernani gab, spitzte geschwind ein Anderer die Feder und sagte: „Das sei die wahre Verdi'sche Oper; bei den Lombardi gehe man mit Kopfschmerzen aus dem Theater."

Die einst rühmlich bekannte Sängerin *Isabella Colbran, Rossini's* Gattin, ist den 7. October nach langen Leiden 60 Jahre alt gestorben *). Sie war zu Madrid geboren, sang anfänglich in Paris, darauf in Italien, wo *Rossini* für sie den Otello, die Donna del Lago und die Semiramide componirt hat. In Bologna sang sie in seiner Zelmira und wurde seine Gattin; nachher sang sie in Wien und London, worauf sie das Theater verliess und sich nach Bologna zurückzog, wo sie in ihrer Villa di Castenaso starb.

Grossherzogthum Toscana.

Florenz (Teatro Pergola). Die beiden, in Bellini's Capuleti (mit eingelegten Stücken von Rossini und Ricci!) zum ersten Male die Bühne betretenden Schülerinnen der Bertinotti, Angiola Magrena (Romeo) und Elisa Mascarich (Giulietta), mit hübscher Stimme und guter Schule, fanden viele Aufmunterung. Tenor Caggiati war, wie ge-

*) S. d. Bl., S. 807 des vorigen Jahrgangs.

wöhnlich, willkommen. Pacini's Lorenzino de' Medici, der zu Venedig, Reggio, Forli und Jesi Furore machte, trug hier am 16. October einen Fiasco nach Hause. Und mit wem? mit der Barbieri, einer der besten jetzt lebenden activen Sängerinnen, mit dem sympathischen Tenor Roppa, mit dem — wenn er rein singt, was sehr selten ist — trefflichen Bassisten Sebastiano Ronconi und dem wackeren jungen Bassisten Miral. Die Sänger wurden indessen, besonders in der Folge, dann und wann stark beklatscht. Pacini, der bereits an die achtzig Opern geschrieben hat, ist melodisch erschöpft (s. auch Neapel). Des von hier gebürtigen Principe Poniatowsky Oper Lamberrazzi, welche meist eine Wiederholung seines Procida ist, fand keinen Anklang. Donizetti's Lucrezia Borgia, und darin die Barbieri, wurden mit Jubel empfangen.

(Teatro della Piazza vecchia.) Coccia's bekannte Opera buffa Clotilde, die zu Venedig 1812 den Vergleich mit Rossini's Italiana in Algeri aushalten musste, fand eine gute Aufnahme; desgleichen die zum dritten Male die Bühne betretende Valtoria aus Bergamo, mit guten Kunstanlagen, Buffo Frizzi. Bassist Romanelli und Tenor Soldini. Donizetti's Don Pasquale und Fioravanti's Don Procopio hatten guten Erfolg.

(Teatro Leopoldo.) Rossini's nur noch dem Namen nach bekannte Gazza ladra verunglückte hier. Die Damen Ferini und Cajani, die Bassisten Puccini und Chimiski thaten ihr Mögliches, ohne jedoch den Zuhörer zu befriedigen. Die Lucrezia Borgia ging viel besser. Das Teatro Borgognissanti gab Verdi's Lombardi und Rossini's Otello, bei denen kaum die Rasnacini eine Erwähnung verdient. Das Entrée kostet hier auch nur einige Kreuzer.

Döhler spielte in der am 16. November von der hiesigen Società Filarmonica gegebenen musikalischen Academie das *Beethoven*'sche Pianoforteconcert in Es dur mit Orchester; darauf spielten die Zöglinge des Herrn *Giorgetti* ein von Letzterem componirtes Sextett für zwei Violinen, zwei Violen, Violoncell und Contrabass; sodann *Döhler* abermals eines seiner Potpourri's über Motive aus Guglielmo Tell; sämmtlich mit starkem Applaus. *NB.* Das Sextett wurde nach der neuesten Mode dreifach besetzt, also sechs Violinen, sechs Violen, drei Violoncelle und drei Contrabässe.

Livorno. Die beiden in der Rubrik Florenz benannten Anfängerinnen sammt Tenor Caggiati und Bassist Della Santa glänzten hier weniger in Bellini's Capuleti, und in der sehr wenig bekannten Oper Rosamunda von Donizetti. Dessen Torquato Tasso ging viel besser, weil auch Colini die Titelrolle sang.

Arezzo (Teatro Petrarca). Die Ferrarini-Baschieri und Bassist Benedetti waren die vorzüglichsten in Verdi's Ernani; Bassist Roncali ohne Feuer, Tenor Montanari (Titelrolle) sa so. Ein angeblicher Maestro, Namens *Sborgi* aus Florenz, brachte hier sein erstes Kindlein: *Ippolita degli Azzi* auf die Bühne. Die vaterländische Geschichte des Buches ergötzte weit mehr, als die Musik.

Herzogthümer Parma und Modena.

Parma. Die dermalen hier ansässige, einst rühmlich bekannte Sängerin Schutz aus Wien gab hier letzthin in Gesellschaft der Prima Donna Crespolani und des Tenors Nerozzi unvermuthet eine musikalische Academie und fand eine gute Aufnahme.

Modena. Donizetti's Linda hielt am 4. October den Einzug, als erste Herbstoper, ziemlich glänzend. Vorzu die Cassmurata (Titelrolle), noch jung und Anfängerin, aber zu guten Hoffnungen berechtigend; hierauf Buffo Vincenzo Galli, ein alter, ziemlich abgenützter Practiker, doch zur Rolle des Marchese sehr passend; die Altistin Borghi-Vietti, die vorigen Frühling in Paris zum ersten Male die Bühne betrat, Tenor Mekos sammt dem Bassisten Pellegrini und Giacosa, genügten mehr oder weniger. Zu Ende desselben Monats zeigte sich die Casamurata abermals vortheilhaft als Fiorilla in Rossini's Italiana in Algeri, worin Galli den Don Geronimo und Pellegrini die Titelrolle gab.

Reggio, das seit Jahren, ausser seiner Stagione di cartello im Frühling, nur noch im Carneval Oper hat, bekam diesen Herbst auf einmal einen fürchterlichen OpernDurst, der glücklicher Weise mit einem einzigen Verdi-Schluck gestillt wurde. In grösster Eile liess man die Minozzi, Tenor Della Cella, Bariton Pignoli, Bassisten Brunelli (der beste von Allen) kommen, gab den himmlischen Ernani, sonst aber gar nichts.

Guastalla. Gesellschaft und Oper, wie in der vorigen Rubrik.

Finale. Die Sonnambula ging elendiglich und erlebte kaum eine Vorstellung. In Verdi's Nabucco ist blos Bariton Righi (Protagonist) zu nennen.

Mirandola. Die Vecchi, die Martoni, Tenor Ancarani und Bassist Morelli (welche famose Namen!) waren hier ausgezeichnet in der *Norma*, und sehr ausgezeichnet in Donizetti's Roberto d'Evreux, der mehr, als die Bellini'sche Oper gefiel.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 31. Januar 1846. Vierzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 29. Januar. — Symphonie von *J. Rosenhain* (Manuscript). — Concert für das Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Gans* aus Berlin. — Introduction, Arie und Chöre aus Iphigenia in Tauris von *Gluck* (die Soli gesungen von Fräul. *Betty Fischer* aus Darmstadt und Herrn *Pögner*). — Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Fantasie für das Violoncell über Themen aus Don Juan, componirt und vorgetragen von Herrn *CM. Gans*. — Duett, türkischer Marsch, Derwischchor, Lied und Einzugsmarsch zu den „Ruinen von Athen" von *L. v. Beethoven* (die Soli gesungen von Fräulein *Schwarzbach* und Herrn *Pögner*).

Die Symphonie des als Clavierspieler rühmlich bekannten *J. Rosenhain* ist die erste neue Symphonie, welche uns die diesjährigen Winterconcerte bringen, und zugleich das erste grössere Werk des Componisten, das wir kennen lernen. Beide Umstände mussten wohl geeignet sein, im Voraus Interesse daran zu erregen. Ob und in wie weit die Composition den Erwartungen entsprochen hat, lässt sich nur zum Theil aus dem Grade des

Beifalles erkennen, welchen sie fand, und dieser war, wenn auch nicht allgemein, doch immer für eine Novität ziemlich lebhaft. Referentem ist diese Symphonie durchaus nicht uninteressant erschienen; nur hat es ihm bedünken wollen, als habe dem Componisten die Form etwas zu schaffen gemacht. Auch die Anlage und der Character der einzelnen Sätze bietet manches Ungewöhnliche; denn während es dem ersten derselben an dem sonst hier üblichen Ernste fehlt — obgleich die Massen der Töne sich zuweilen ziemlich drohend aufthürmen —, macht es einen befremdenden Eindruck, das Andante im Polacca-, das Finale aber im Marschrhythmus zu vernehmen (das umgekehrte Verhältniss möchte wohl natürlicher sein); nur das Scherzo ist in dieser Beziehung glücklicher getroffen. In den Motiven endlich und deren weiterer Ausführung lässt sich hier und da eine Ungeübtheit im Schreiben für Orchester nicht ganz verkennen; kaum hat sich der Componist zu einem, mitunter etwas extravaganten Feuer erhoben, so ist es, als ob er sich, um nicht gar zu absonderlich zu werden — und er ist allerdings manchmal nahe daran —, plötzlich selbst Zügel anlege und zur Einfachheit zurückkehren wolle, und da widerfährt es ihm denn wohl, dass aus der so hervorgestimmten Begeisterung eine gewisse Breite und Trivialität der Melodieen herausklingt, die selbst durch einen Anstrich von französischem Musikgenre nicht beseitigt wird. Doch wir können und wollen nicht zu streng sein, da wir es allem Vermuthen nach hier mit der ersten grösseren Orchestercomposition eines noch jungen Pianisten zu thun haben; und als solche ist sie gewiss aller Anerkennung werth. Den Executirenden spürte man es an, dass gerade heute durch Abwesenheit, Unwohlsein u. s. w. einige der tüchtigsten und sichersten Spieler unter ihnen mitzuwirken verhindert waren.

Herr CM. *Moritz Ganz* geniesst weit und breit den Ruf eines der ausgezeichnetsten Violoncellisten und gilt als eine Hauptzierde der Berliner Capelle. Seine Leistungen in diesem Concerte haben gewiss jeden Zuhörer überzeugt, dass dieser Ruf ein durchaus wohlverdienter ist. Dass Herr CM. *Ganz* in der Technik ein Meister ist, versteht sich von selbst, wenn man ihn allgemein unter die besten Virtuosen auf seinem Instrumente zählt; aber auch in Bezug auf Ton, Vortrag und überhaupt auf die Richtung seines Geschmackes ragt er vor vielen Anderen weit hervor. Besonderen Werth möchte Referent darauf legen, dass Herr CM. *Ganz* viele der Mittel, durch welche so mancher Violoncellist seinem Spiele mehr Ausdruck, Schattirung und Glanz zu verleihen, sich selbst aber in der Gunst des Publicums zu heben denkt, verschmäht und dennoch dieselben, oder, weil er es vom Grunde aus versteht, gerade deshalb um so schönere Effecte erreicht; so z. B. quält er den Hörer nicht mit dem Mode gewordenen steten Vibriren und Tremuliren der gehaltenen Töne, gebraucht das Flageolet nicht da, wo Anderen ein Kunststückchen am Platze zu sein scheint, sondern nur wenn die Composition es zulässt und motivirt, rasselt in den tiefen Tönen nicht mit der Saite, um das *ff* auf die höchste Spitze zu treiben u. s. w. Und doch ist der Gesang seines Instrumentes gefühlvoll und ergreifend, dennoch wirkt er in der höchsten Lage des Griffbrets lieblich und angenehm, und seine Schatten und Lichter, seine *pp* und *ff*, sondern sich schön von einander ab und es fehlt jenes eben so wenig an Zartheit, als diesen an Kraft und Fülle. Rechnen wir hierzu einen äusserst graziösen, edlen und gediegenen Vortrag, die grösste Reinheit und eine glückliche Vermeidung alles Dessen, wodurch viele Violoncellisten dem Ohre nicht wohlthun —, so wird man uns darin beipflichten, dass wir einen tüchtigen Künstler vor uns haben. Auch die vorgetragenen eigenen Compositionen erhoben ihn über die Masse; es spricht aus ihnen, besonders aus dem Concerte, — die Fantasie über Motive aus Don Juan war eine moderne, aber geschickte Verschmelzung des La ci darem, der Menuett und des Champagnerliedes — ein ernster und würdiger Sinn und gute musikalische Bildung. Der Componist und Spieler fand beim Publicum so lebhafte Anerkennung, wie sie Productionen auf dem Violoncell nicht häufig zu Theil wird.

Gluck's wundervolle, in ihrer einfachen Grösse und Würde stets mächtig wirkende Musik zu Iphigenia ward von unseren zu derartigen Aufführungen immer gern bereiten Dilettanten gelungen vorgetragen. In Fräul. *Fischer*, einer jungen Sängerin aus Darmstadt, machten wir eine erfreuliche Bekanntschaft, deren Werth wiederholte Gesangvorträge uns jedenfalls noch mehr schätzen lehren werden. Mit einer vollen, umfangreichen und wohlklingenden Stimme verbindet Fräul. *Fischer* eine schöne Tonbildung, deutliche Aussprache und Sicherheit; die letztere machte sich namentlich in der für die Partie der Iphigenia sehr schwierigen Introduction bemerklich. Dem Vernehmen nach wird *Fräulein Fischer* noch in einigen Concerten singen; ihre genannten Vorzüge werden dann gewiss noch mehr hervortreten, zumal wenn ihre bei einem Debut erklärliche Befangenheit geschwunden sein wird.

Nächst der Ouverture zu Euryanthe, welche tadellos gespielt ward, bot der zweite Theil zum Schlusse einige Stücke der Musik *Beethoven's* zu *Kotzebue's* „Ruinen von Athen." Im letzten Abonnementconcerte des vorigen Winters hörten wir diese Composition vollständig, und Referent berichtete damals ausführlicher darüber. Diesmal fielen davon aus: Ouverture, Einleitungschor, Bassarie und Schlusschor, und wenn wir dies nur bedauern können, weil wir uns von solcher Musik nur ungern etwas kürzen lassen mögen, so müssen wir andererseits, nicht blos deshalb, weil jetzt nur Theile des Ganzen vorgetragen wurden, die Weglassung der Gedichtstrophen, welche bei jener Aufführung die einzelnen Sätze verbanden, für nicht unangemessen erklären. Was uns zunächst zu dieser Ansicht bestimmt, haben wir in unserem damaligen Berichte ausgesprochen. Der Männerchor der Derwische und der feierliche Marsch mit allgemeinem Chor machten wieder vorzüglich einen schönen Eindruck, und es möchte namentlich der erstere durch das von *Mendelssohn* langsamer genommene Tempo sehr gewonnen haben. *L. B.*

Die Reform der Militärmusik in Frankreich.

Wie bereits S. 417 des vorigen Jahrganges dieser Blätter mitgetheilt wurde, beabsichtigte die französische Regierung eine vollständige Reform der Militärmusik, und hatte zu dem Ende eine Commission niedergesetzt. Es handelte sich dabei um Anwendung von zwei verschiedenen Systemen, dem *alten*, von *Carafa*, dem Director der Militärmusikschule, vertretenen, und dem *neuen*, von dem bekannten Instrumentenmacher *Sax* in Paris vorgeschlagenen. Das Letztere ist angenommen worden, und es ist eine Ministerialverordnung erschienen, welche das Nähere hierüber bestimmt.

Der künftige Bestand der Militärmusik ist folgender:

1) Für ein Infanterieregiment: eine kleine Flöte in C; eine kleine Clarinette in Es; vierzehn grosse Clarinetten (erste und zweite) in B; zwei gekrümmte Bassclarinetten in Es, mit kupfernem Trichter (*Sax*'sches System); zwei Saxophone; zwei kleine Hörner mit drei Cylindern; zwei Trompeten mit drei Cylindern (*Sax*'sches System); vier Hörner mit drei Cylindern; ein kleines Saxhorn in Es; zwei Saxhörner in B; zwei Saxhörner in Es (Alt); drei Saxhörner in B mit drei oder vier Cylindern; vier Contrabass-Saxhörner in Es; eine Cylinderposaune (*Sax*'sches System); zwei Posaunen mit Schiebern; zwei Ophicleïden; fünf Instrumente für die kleine (türkische) Musik. Zusammen 50 Mann.

2) Für ein Cavallerieregiment: zwei Harmonietrompeten; vier Cylindertrompeten (*Sax*'sches System); zwei Saxhörner in Es; sieben Saxhörner in B (darunter ein Solohorn); zwei Saxhörner in As (statt der Horner); zwei Saxhörner in Es (desgleichen); zwei Saxotromben; zwei Klappenhörner; eine Posaune mit drei Cylindern (*Sax*'sches System); drei Posaunen mit Schiebern; drei Saxhörner in B (Bariton) mit drei Cylindern; drei Saxhörner in B mit vier Cylindern; drei Contrabass-Saxhörner in Es. Zusammen 36 Mann.

Bei der Infanterie wird der Bestand durch 27 Musiker und 23 Eleven, bei der Reiterei durch 22 Trompeter und 14 Eleven gebildet. Die letzteren werden aus den befähigten Soldaten und Soldatenkindern ausgewählt.

Die Ersetzung der jetzt vorhandenen Instrumente durch die neuen findet theils sofort, theils allmälig Statt, in dem Maasse, wie die ersteren unbrauchbar werden.

Zur Unterhaltung der Fanfaren bei den Reiterregimentern sind jährlich 5000 Franken statt der bisherigen 2500 ausgesetzt.

Die Musikdirectoren bei der Infanterie werden in Gemässheit der Ministerialverfügung vom 19. März 1840 aus den Zöglingen der Musikschule ernannt; sie haben sich jedoch vor einem Ausschusse, zu welchem die Mitglieder der musikalischen Section des Institutes gehören, einer Prüfung zu unterwerfen.

Alljährlich werden 3000 Franken unter die Componisten der besten Musikstücke vertheilt. Die Entscheidung hierüber erfolgt durch einen von der musikalischen Section des Institutes ernannten Ausschuss.

Bei jedem Musikcorps, sowohl in den Infanterie- als in den Reiterregimentern, wird ein Metronom, so wie eine Stimmgabel in B eingeführt; die Infanterie erhält zur Aufbewahrung der zerbrechlichen Instrumente Holzkasten.

Uebrigens muss der gegenwärtige Zustand der französischen Militärmusik sehr schlecht sein, da ein Franzose selbst in der Revue et Gazette musicale de Paris einräumt: es sei die ungeheuere Ueberlegenheit der deutschen und belgischen (Regimenta-) Musik über die französische längst anerkannt. Indessen fügt er zum Troste seiner Landsleute hinzu: die Schuld davon liege nicht in der Unfähigkeit der französischen Musiker, sondern in der schlechten Beschaffenheit der bisherigen Instrumente. Die Erfahrung wird nun über die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Behauptung entscheiden.

Feuilleton.

Königsberg. Am Vorabende der Todtenfeier, den 22. November v. J., führte die Singacademie des MD. *Sämann Lotti*'s achtstimmiges Crucifixus, ein Requiem für Männerstimmen von *Sämann* und einen Psalm von *Fasch* in der königl. Schlosskirche zum Besten der Armen auf. Zwischen den genannten Stücken trug Herr MD. *Sämann* Präludium und Fuge von *Hummel*, ein Adagio und eine Fuge von *Händel* vor.

Die in diesen Blättern mehrfach erwähnten vierzig Bergsänger aus den Pyrenäen haben Egypten besucht und sind von Mehemed Ali sehr ausgezeichnet worden. Sie wollten über Syrien nach Constantinopel reisen.

In Berlin starb der Capellmeister *Wilhelm Bach*, einer der letzten Sprösslinge der *Sebast. Bach*'schen Familie, 89 Jahre alt (geboren den 27. Mai 1756). Im dreizehnten Jahre kam er zu seinem Oheim *Johann Christian Bach* nach London, seit welcher Zeit er sich stets *William Bach* nannte; später kehrte er nach Berlin zurück und wurde hier als Capellmeister im Dienste der Königin angestellt. Seit längerer Zeit war er pensionirt.

Ehrenbezeugungen. Géraldy hat den belgischen Leopoldorden erhalten. — Die Violoncellistin *Lisa Cristiani* empfing vom Könige von Preussen ein kostbares Armband mit Perlen und Brillanten. — *Bériot, Fétis, Vieuxtemps* und *Hanssens* sind zu Mitgliedern der Academie der Wissenschaften in Brüssel ernannt worden. — In Folge der sächsischen Gewerbeausstellung des Jahres 1845 wurden zuerkannt: die „grosse goldene Medaille" den Pianofortefabrikanten *Breitkopf und Härtel* in Leipzig; die „kleine goldene Medaille" den Instrumentenfabrikanten *Glier* sen. in Klingenthal, *M. Schuster* jun. in Neukirchen; — die „grosse silberne Medaille" den Instrumentenfabrikanten *Georg* und *August Klemm* in Neukirchen, dem Pianofortefabrikanten *Richard Oschatz* in Chemnitz, dem Instrumentenmacher *Carl Pleyel* in Dresden, dem Pianofortefabrikanten *F. M. Ziegler* in Leipzig, die „kleine silberne Medaille" den Pianofortefabrikanten *Winkler* und *Haupt* in Leipzig; „Belobungsdecrete" den Pianofortefabrikanten *Heustreu* und *Kühler*, *Wilh. Koch* in Leipzig.

Ueber die Lebensverhältnisse des berühmten Bassisten *Stromeyer*, welcher kürzlich in Weimar starb (s. Jahrgang 1845, S. 864), theilte die Leipziger Zeitung Folgendes mit. Er war geboren 1779 zu Rottleberode bei Stollberg am Harze, wo sein Vater als Bauer lebte. Bis zum siebenzehnten Jahre besuchte er die dortige Schule und lernte nebenbei Violine und Clavier. Da er eine schöne Tenorstimme hatte, so wurde er nach Braunschweig an den Kirchenchor berufen, verlor aber auf der Reise die Stimme; er sah sich daher genöthigt, in Braunschweig durch Clavierunterricht und öffentlichen Aufspielen zum Tanze seinen Lebensunterhalt zu erwerben. Plötzlich erlangte er die Stimme wieder — jedoch war es nun eine klangvolle Bassstimme. Als Bassist trat er demnach in den dortigen Chor, ging dann nach Hannover und

Cassel, 1805 nach Gotha, dann nach Erfurt, und von da nach Weimar, wo er für immer blieb. Seine Stimme war sehr umfangreich: vom Contra-C bis zum hohen G. *Stromeyer* wurde Kammersänger, 1820 Regisseur, 1823 Mitglied der Intendanz, und 1824 Oberdirector des Hoftheaters, eine Stelle, die er 1828 freiwillig niederlegte. Seitdem lebte er von seiner Pension. 1825 hatte er die grosse goldene Civilverdienstmedaille erhalten. — Von seinen drei Söhnen sind zwei bei dem Hoftheater und der Hofcapelle von Weimar angestellt.

Zu den im verflossenen Jahre verstorbenen Künstlern gehört *Wilhelm Ehlers* zu Mainz, Professor der Musik. Er war früher ein sehr beliebter Sänger (Tenorist), eine Zeit lang auch Regisseur der Oper in Frankfurt am Main und später Director des Mainzer Theaters. Geboren war er zu Hannover, und starb am 29. November v. J.

Fräul. *Sidonie Haubold* aus Leipzig, Altistin, ist in Riga. Fräul. *Anton* aus Magdeburg, Sopran, bei der *Bredow*'schen Gesellschaft angestellt worden, welche in Cöthen, Halberstadt, Gera u. a. w. spielt. Beide Sängerinnen sind Schülerinnen des Leipziger Conservatoriums der Musik.

Die Leitung des Innsbrucker Theaters ist vom 1. April d. J. an dem Herrn *Ignaz Korn* übertragen worden.

Unter dem 4. Januar d. J. hat die preussische Regierung dem Instrumentenmacher *F. Müller* zu Berlin ein Patent „auf eine für neu und eigenthümlich erachtete Mechanik für Pianoforte's, in der durch Zeichnung und Beschreibung nachgewiesenen Zusammensetzung" auf fünf Jahre ertheilt.

Die preussische Staatszeitung erklärt das Gerücht von dem beabsichtigten Bau eines neuen Opernhauses in Berlin für völlig ungegründet.

Bei der jüngst stattgehabten grossen Ordensverleihung in Preussen erhielten: den Stern zum rothen Adlerorden zweiter Classe der Intendant der Hofmusik Graf *v. Redern*; den rothen Adlerorden vierter Classe Musikdirector *Grell*, Hoftheaterintendant *v. Küstner*, Musikdirector *Rungenhagen*, sämmtlich in Berlin.

Am Pariser Conservatorium der Musik ist ein „biblisches Oratorium" unter dem Titel „Ruth," Musik von dem jungen Componisten *Franck*, mit vielem Beifall aufgeführt worden. Es sollte auch bei Hofe zur Aufführung kommen.

Auf dem Leipziger Theater fanden im Theaterjahre 21. October 1844 bis 19. October 1845 überhaupt 94 Aufführungen von 24 Opern Statt, und zwar: deutsche, 58 Aufführungen von 15 Opern; französische, 10 Aufführungen von 3 Opern; italienische (unter welche *Balfe's* Heimonskinder gerechnet sind), 26 Aufführungen von 6 Opern. Neu waren vier: *Auber's* Sirene, *W. Tell's* Sarah oder die Waise von Glencoe, *Flotow's* Alessandro Stradella, *Balfe's* Die vier Heimonskinder. Am Häufigsten wurde gegeben *Mozart's* Hochzeit des Figaro, 9 Mal; ihr zunächst Stradella 8 Mal; dann *Marschner's* Vampyr und *Auber's* Teufels Antheil, jede 6 Mal.

Die hauptsächlichsten Veränderungen, welche im Laufe dieses Jahres an der Bühne eintraten, sind: der Abgang der Damen *Stoydler*, *Targa*, *Wurthmüller*, so wie der Herren *Eichel*, *v. Planer*, *Pögner*, *Ulram*; ebenso der beiden Capellmeister *Lortzing* und *Netzer*. — Gestorben ist der Tenorist *Bonetti* (pseudonym). — Neu angestellt wurden Fräul. *Fischer*, Fräul. *Cäcilie Brandt*; der Aufangertenor *Schneider*, Capellmeister *Stegmayer*. Chordirector ist, an Herrn *Günther's* Stelle, Herr *Meyer* geworden; Regisseur der Oper: Herr *Bickert*.

Concerte im Theater gaben folgende Künstler: der Violinist *Ernst*; die Sängerin Fräul. *Schwarz* aus Prag; der Violinist *Bazzini* aus Mailand; der Violinist *Léonard* aus Paris (2 Concerte); die Violinistin *Hortensia Zürger* aus Leipzig; Musikdir. *Reiter*, Violinist, und seine Gattin, Sängerin, aus Basel (2). Sängerin *Moralta Alboni* (2); der Baritonist *Negrini*; *Félicien David* aus Paris (die Wüste u. a. Compositionen); der Violinist *Ghys* aus Brüssel (2).

In Rom ist ein Wunderkind zum Vorschein gekommen: *Righetta Merli* aus Lucca, 6 Jahr alt, blind geboren, componirt und spielt sie mit grosser Virtuosität die schwersten und glänzendsten Werke neuerer Meister auf dem Pianoforte — natürlich Alles nach dem Gehör. Das Mädchen ist bereits mehrmals öffentlich aufgetreten und wird zunächst nach Paris gehen.

Ankündigungen.

Nächstens erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende *Compositionen für Piano*:

Stephen Heller. Op. 32 — 34.

Venitienne, Tarantelle, Fantaisie und Caprice brillant sur l'Air de *Fr. Schubert* „Au bord de la Fontaine."

Letztere schliesst sich den mit dem entschiedensten Beifall aufgenommenen vier Compositionen: Forelle, Erlkönig, Die Post und Lob der Thränen von *Schubert* an.

Von **Th. Kullak.** 6 Soli pour Piano. Op. 23.

Impromptu et Romance d'amour pour Piano. Fantaisie sur I Lombardi de *Verdi*. Leichtes Arrangement.

Henry Litolff.

6 Opuscules pour Piano. Op. 25. Tarantelle calabraise, Les Vagabonds (4 Polkas), Polonaise brillante, Valse styrienne, Mazurka, Melodies polonaises.

3 gr. Fantaisies de Concert sur Lucrezia Borgia, Lucia di Lammermoor et Robert le Diable. Op. 19 — 21.

2e Sinfonie-Concert pour Piano avec Orchestre. Op. 22.

Fr. Liszt. Six Poesies pour Piano.

Loreley, Mignon, Au Rhin, Le Roi de Thulé, Invitation, Angiolin.

Auf *Liszt's* neueste sechs Transcriptionen der *Schubert*'schen Lieder: Lebewohl, Mädchens Klage, Trockne Blumen, Sterbeglöcklein, Ungeduld, Die Forelle, Preis à 15 — 20 Sgr., machen wir besonders aufmerksam.

Th. Döhler. 3 Valses brillantes et faciles.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:

Liebeswunsch-Galopp für das Pianoforte, über das Lied: „Wenn du wärst mein eigen" u. s. w. 7½ Sgr.

So eben erschienen:

Henry Litolff's

Tarantelle du Diable, Chant du Gondolier pour Piano. Op. 18. à 20 Sgr.

Concertpublicum und Kritik erklärten *einstimmig* beide den *bedeutendsten* Compositionen der Neuzeit angehörend.

Anna-, Sofia-, Antolka-Mazourka pour Piano. Op. 17. à 12½ Sgr.

werden den Chopin'schen zur Seite gestellt, als Vorzug wird die leichtere Ausführbarkeit gerühmt.

Portrait von **Litolff**. gr. fol. 20 Sgr., chin. 1 Thlr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Die Walpurgisnacht von **Mendelssohn**, Partitur (gestochen) und vollständige Sing- und Orchesterstimmen (100 Bogen) gut und correct geschrieben, ist für den festen Preis von 40 Thlr. zu verkaufen bei dem Musikdirector **W. Harth** zu Glauchau im Schönburg'schen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Februar. **Nr. 6.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Prag. Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

F. Mendelssohn Bartholdy: Sechs Sonaten für die Orgel. Op. 65. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

Der berühmte Componist hat die vorliegenden Tonstücke Sonaten genannt, und mit Recht. Sind wir auch eine andere Folge der einzelnen Sätze in Beziehung auf das Tempo gewohnt, und bleibt es auch unbestritten, dass die gewöhnliche Anordnung auf guten Gründen beruht, so kann doch andererseits eben so wenig in Abrede gestellt werden, dass eine Abweichung von dem Herkömmlichen niemals als solche für eine Sünde betrachtet werden kann. Die Benennung Sonate ist hier vollkommen gerechtfertigt durch den nothwendigen Zusammenhang, in welchem die einzelnen Sätze stehen. Wir meinen nicht jenen blos äusseren Zusammenhang, welchen etwa die Tonart oder die Melodie vermittelt, sondern jene unsichtbaren Beziehungen, welche, in dem geistigen Baue des Tonstückes wurzelnd, hier eine Vorbereitung, dort eine Auflösung finden. Von dieser Seite betrachtet, erscheinen einige der Sonaten, und gerade jene von der herkömmlichen Form am Meisten sich entfernenden, als tiefgedachte, tiefempfundene Meisterstücke. —

Die im Laufe der Stücke angegebenen Bemerkungen über das Registriren beschränken sich zumeist auf die allgemeineren Zeichen des Piano und Forte u. s. w. Eine spezielle Angabe der einzelnen Register hat der Componist vermieden, weil jede Orgel in dieser Hinsicht eine andere Behandlungsart erfordert, „indem selbst die gleichnamigen Register nicht immer bei verschiedenen Instrumenten die gleiche Wirkung hervorbringen.“ Diese letztere Behauptung hat zwar ihre Richtigkeit; allein der Unterschied des Klanges ist niemals so bedeutend, dass z. B. ein Register, zu dessen eigenthümlicher Klangfarbe das Schneidende oder Streichende gehört, einem anderen ähnlich klänge, welches seiner Construction nach einen vollen, runden Ton haben muss. Aber gleichgiltig für die Wirkung einer Composition kann es keinesweges sein, ob ein Satz mit einer Stimme dieses oder jenes Toncharacters ausgeführt wird. Deshalb wäre die Angabe der Register wünschenswerth gewesen; und hätte sich eines der vorgeschriebenen nicht in der Orgel gefunden, so war es leicht durch ein ähnlich klingendes zu ersetzen. —

Was endlich die Sonaten als Tonstücke „für die Orgel“ betrifft, in welcher Rücksicht dieselben wohl manche gegründete oder ungegründete Anfechtung zu erleiden haben werden, so ist ein allgemeines Urtheil über die ganze Sammlung nicht wohl möglich. Es mag also dieser Punct bei jeder einzelnen Stelle, wo eine Erwähnung Noth thut, seine Erörterung finden. Jedoch wollen wir hier ein für alle Mal es aussprechen, dass wir bei Kunstwerken, welche einen Fortschritt, eine Erweiterung in der Kunst bezeichnen, lieber uns an das Errungene halten, als durch ein allzu ängstliches Aufsuchen der etwa dabei geschehenen Fehlgriffe — ohne dafür blind zu sein — uns und Anderen den schöneren Genuss zu stören.

Sonate 1, Allegro moderato e serioso, F moll, C-Tact, beginnt mit vollgriffigen kräftigen Accorden, welche, anfangs mehr allgemein und vorbereitend gehalten, bereits schon im eilften Tacte zu einem sprechenden Hauptgedanken hinführen. Wie überhaupt alle in dem ganzen Werke vorkommenden, zeigt auch dieser ein so ausdrucksvolles Charactergepräge, dass er die Bezeichnung „sprechend“ vollkommen rechtfertigt. Es ist die unmuthsvolle Klage eines bedrückten Gemüths, welche hier in Tönen immer lauter und ängstlicher erklingt, je näher das gefürchtete Schicksal herantritt. Da, nach einem Schlusse in C moll, erklingt, von Engelstimmen getragen, ein choralmässiger Satz. Er bringt Trost aus Himmelshöhen. Zwar wird er, bald kürzer, bald länger, von dem mit gesteigerter Lebendigkeit behandelten Hauptsatz unterbrochen, zwar tönt die Klage in ihn selbst hinein; bald aber erschallt in siegreicher Höhe, weit erhaben über das irdische Leid, das Lied des Trostes. In sanften Accorden, dann von dem mächtigen Strome des vollen Orgeltones getragen, schliesst es den ersten Abschnitt. Noch ist es kein jauchzender Triumphgesang. Die kleine Terz erinnert an den bestandenen mühevollen Kampf. — Erst in dem nun folgenden Adagio (As dur, ¾-Tact) und in dem die Ueberleitung zum letzten Satze bildenden Recitative gelangt das Herz zur Ruhe. Die Klage schweigt. In Freudentönen, wie sie nur die menschliche Brust zu fühlen vermag, jauchzt der Gerettete (Allegro assai vivace). Glänzende, feurige Accorde erschallen in lebendiger Bewegung, von den brausenden Tonen der Bässe getragen. Und wie das von hoher Freude erfüllte Herz in seiner ersten Wallung vergebens nach bestimmtem Ausdrucke ringt und nur beruhigter die rechten Worte findet: so schweifen die Accorde anfänglich in unbestimmterer Richtung hin und her, gewinnen aber allmälig an Zusammenhang und Gruppirung, und umschweifen endlich

(S. 14, Zeile 2) die jubelvolle Melodie, welche nun fort und fort, in der Tiefe und in der Höhe, erklingt und endlich in den vollen, lichten F dur-Accord mit obenliegender Terz führt. — Hier ist der eigentliche Schluss des Ganzen. Die nun folgenden, vier Tacte ausfüllenden Arpeggiaturen, zugleich der Orgel nicht ganz angemessen, sind als ein Anhang zu betrachten. —

Die zweite Sonate wird durch eine Einleitung in C moll (Grave, $^4/_4$) eröffnet, welcher sich, durch einen spannenden Orgelpunct auf der Dominante vorbereitet, ein Adagio, ebenfalls in C moll, anschliesst. In den, dieser Anzeige vorausgeschickten allgemeineren Bemerkungen ist es bereits erwähnt worden, dass der Componist die Angabe der einzelnen Register unterlassen hat und somit eine unmittelbare Erweiterung der Registrirkunst hier nicht gegeben wird. Indessen erhält der denkende Spieler durch die vortreffliche Anwendung der verschiedenen Manuale auf mittelbare Weise Gelegenheit, die verschiedenen Stimmen seiner Orgel gegen und mit einander zu vergleichen, und die zu dem Vortrage der für mehrere Manuale berechneten Sätze passendsten auszusuchen, und nach Umständen im Verlaufe eines Satzes mit einander zu vertauschen. Das Adagio der zweiten Sonate bildet bei der eigenthümlichen und unterscheidenden Behandlung der einzelnen Claviere (wozu das Pedal mitgezählt wird) einen orchestermässigen Satz. Die Melodie, von der rechten Hand auf dem zweiten Manuale gespielt, wird von den Blasinstrumenten vorgetragen; die Violinen begleiten in gesangvollen fliessenden Gängen, und werden auf dem ersten Manuale mit der linken vertreten; die Basse endlich — das Pedal — deuten die harmonischen Grundtöne pizzicato an. Ist diese Darstellung eine richtige, so würden für das zweite Manual volle, etwas streichende, und darum auch der Tiefe hervortretende, für das erste durchsichtige und bewegliche, für das Pedal endlich gut und schnell ansprechende runde Stimmen gewählt werden müssen. Nach dem gewöhnlichen Gebrauche indessen, welcher das weit mensurirte Hauptmanual das erste nennt, würde die in der Sonate gebrauchte Bezeichnung der Claviere umzukehren und die linke Hand auf das, gewöhnlich mit solchen Stimmen, welche wir oben als zur Begleitung brauchbar bezeichneten, versehene eng mensurirte Nebenmanual zu verweisen sein. Die Benutzung der Manuale, die Führung der Stimmen ist, wie schon ausgesprochen, höchst geistreich und vortrefflich, und wird dem Spieler grossen Genuss und vielen Vortheil gewähren. — Einem Allegro maestoso e vivace ($^3/_4$-Tact), welches, bei aller seiner musikalischen Schönheit, nach unserem Gefühle etwas in das Gebiet des Weltlichen überstreift, schliesst sich eine würdig gehaltene, einfach und dabei kunstvoll entfaltete Fuge an, welche das Tonstück auf den rechten Grund und Boden zurückführt. —

Die dritte Sonate, nächst der ersten unser Liebling, mit welcher sie auch in der ausgesprochenen poetischen Tendenz eine gewisse Aehnlichkeit hat, erhebt sich, durch den eingewebten Choral wie durch einen untergelegten Text unterstützt, zu einem wahrhaft dramatischen Ausdrucke, bietet aber auch deswegen die meisten technischen Schwierigkeiten, weil nothwendigerweise da, wo die Idee des schaffenden Künstlers so klar und bestimmt sich ausspricht und durchaus keine Nebendeutung zulässt, der darstellende Künstler genau den rechten Punct treffen muss, wenn die Intentionen des Ersteren erreicht werden sollen. — In glänzenden Accorden eröffnet ein vollgriffig und schwungvoll geschriebener Satz die Sonate, ruhiges, freudiges Vertrauen aussprechend. Ein kurzer, einstimmiger Solosatz desselben Inhalts wird sogleich vom vollen Chor in dem noch helleren, strahlenderen Fis dur beantwortet, bis sich das Ganze durch die Dominante in den Hauptton zurückführt und den überhaupt kurzen Satz beschliesst. Un poco meno forte bezeichnet, reiht sich der folgende in A moll unmittelbar an. Das ächt Mendelssohnisch gedachte Thema:

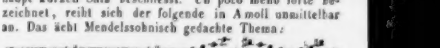

erhält durch die zweimal wiederkehrende übermässige Quarte den rechten feindseligen, beängstigenden Ausdruck, um dem später von dem Pedale vorgetragenen Chorale: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir" gegenübergestellt zu werden. Ob der von uns so eben hervorgehobene Hauptpassus dieses Thema's, mehr für die Streichinstrumente geschaffen, auch auf unseren Orgeln, wie sie nun einmal sind, die rechte Darstellung werde finden können, ist eine Frage, welche nächst dem Mechanischen des Orgelbaues der Spieler zu lösen hat. Mit der Bezeichnung: „Da questa parte fino al Maggiore poco a poco più animato e più forte" tritt statt der bisherigen Begleitung des Chorals in Achteln eine in Sechszehntheilen auf. Der immer mehr sich steigernden Bewegung schliesst sich endlich auch das Pedal an, nachdem es den Schlusston des Cantus firmus im Orgelpuncte längere Zeit ausgehalten. Während die Manuale den Hauptschritt des Thema's in vollen Accorden und in den höchsten Lagen wiederholen, wühlt es in wilden, donnernden Passagen hinunter in die Tiefe, um vom Grundtone *E* durch die Töne *F, Gis, H, d, f, gis, h* nach dem hohen *a* hinaufzusteigen. Ruhiger und ruhiger senkt es sich von da allmälig hinab und leitet nach dem ersten Satze — A dur — wieder ein, welcher bis auf einige wenige, aber sehr wirksame und bezeichnende Veränderungen (z. B. im fünften und sechsten Tacte) fast wörtlich wiederkehrt. Das nun folgende Andante tranquillo, ebenfalls und mit Recht in A dur, beschliesst das Ganze, als ein stilles, tiefempfundenes Dankgebet. —

Der erste Satz der vierten Sonate (B dur, Allegro con brio, $^4/_4$) besteht grösstentheils in der Bearbeitung eines mehr orchester-, als orgelmässig gedachten Hauptsatzes, welchem theils einzelne Schläge in vollen Accorden, theils ein gleich zu Anfange eingeführtes Motiv in Sechszehntheilen als Begleitung beigegeben. So gut auch dieser Satz an und für sich gearbeitet ist, und so wenig er auch jenes Effectes entbehrt, den das Massenhafte auf der Orgel erzielt, so scheint uns doch der eigentlich belebende und den Hörer erwärmende Hauch zu fehlen. Dafür entschädigt aber vollkommen das Adagio religioso, welches die abwechselnden Manuale wieder trefflich benutzt, und das sich anschliessende Allegretto, $^6/_8$-Tact, letzteres so reizend und zart, wie nur Seb. Bach's Pa-

storella sein kann. Eine Mittelstimme führt auf dem ersten Claviere die in flüchtigen Sechszehntheilfiguren geschriebene geschmeidige Begleitung aus; das Pedal markirt in einzelnen, durch Pausen getrennten Vierteln den Grundton. Die Melodie — in F dur — liegt anfangs in der Oberstimme, und wird ebenfalls auf dem ersten Claviere gespielt; sodann tritt, im Tenor liegend und auf dem zweiten Manuale vorgetragen, ein Gegensatz auf, in seiner matteren Mollfarbe von wunderbarem, romantischem Ausdruck. Zuletzt vereinigen sich beide Stimmen bei stets und ununterbrochen fortgehender Begleitung, und so endigt der Satz als Duett. Auch hier wird unter dem ersten Claviere das Nebenmanual, unter dem zweiten das Hauptwerk verstanden werden müssen. Ein kräftiges, tüchtig durchgearbeitetes Finale von ziemlichem Umfange schliesst diese Sonate. —

Nr. 5 wird von einem ernsten, ergebungsvollen Chorale eingeleitet, dessen vielleicht gekünstelte Schlussw endungen in harmonischer Beziehung eben so merkwürdig, als der Orgel angemessen sind. Wiederum orchestermässig, aber darum nicht weniger orgelmässig gedacht ist das folgende etwas trübe und gedrückte Andante con moto in H moll mit seinen Pizzicatobässen, welches in dem angeschlossenen Allegro maestoso, D dur, eine frische und fröhliche Auflösung findet. Das Tempo dieses Finale muss wohl feurig, darf aber nicht zu rasch genommen werden, wenn seine Wirkung auf der Orgel, welche die hier angewendeten, mehr claviermässigen Triolenfiguren ohnehin nicht wohl vertragen kann, nicht beeinträchtigt werden soll.

Die sechste Sonate enthält nächst dem schlichten Choral: „Vater unser im Himmelreich" mehrfache Veränderungen desselben, eine Fuge über ein dem Cantus firmus entnommenes Thema, und endlich ein Finale, Andante, D dur, $^6_8$-Tact. Der der dorischen Tonart angehörende Choral ist hier durchgehends in D moll behandelt. Die erste Veränderung ist ähnlich so mancher von Bach geschriebenen: für drei Stimmen, von denen jede ihren für sich gehenden, von dem der anderen durchaus verschiedenen characteristischen Gang verfolgt. In der zweiten Veränderung hat das Pedal einen figurirten Bass in Triolen, das Manual den einfach mehrstimmigen Choral. In der dritten trägt der Tenor die Melodie vor; das Pedal begleitet kurz abgestossen, die rechte Hand, bald kurz abgebrochen, bald mehr oder weniger gebunden, meistentheils zweistimmig in Terzen und in Sexten. Die beiden nun folgenden Behandlungen des Chorals, von denen in der ersten das Pedal den Cantus firmus ausführt, in der zweiten aber derselbe unter die verschiedenen oberen Stimmen vertheilt ist, haben zu ihrer Begleitung eine Figur in gebrochenen Accorden, mit deren so ausgedehnter Anwendung wir uns nicht recht haben befreunden können. Dagegen führt uns die nun folgende Fuge mit ihrem lebenskräftigen Rhythmus und in ihrer einfachen und würdigen Haltung wieder auf den rechten Boden zurück. Mit ihr hätten wir die Sonate beschlossen gewünscht. So wahrhaft schön, so kindlich fromm und ergeben auch das folgende Andante (Finale) an und für sich ist, so sehr wir auch die tiefe Bedeutung, welche der Componist diesem Satze an *dieser* Stelle geben wollte, erkennen; so scheint uns derselbe in seiner obgleich edeln, doch immer modernen Farbung dem antiken Chorale Luther's, welcher nach Art der Behandlung sich in dieser Sonate weit mehr geltend macht, als jener der dritten einverleibte, allzusehr gegenuber zu treten, als dass er als Schlussstück dem Ganzen das rechte Siegel aufdrücken könne. —

Somit schliessen wir unser Referat über ein Werk, das, in vielfacher Hinsicht so neu und eigenthümlich, einen grossen Reichthum des Vortrefflichen und Schönen birgt und gewiss nicht ohne wichtige Folgen fur unsere, den hergebrachten Formen mehr, als dem alten Geiste huldigende Orgelliteratur bleiben wird. — *A. G. Ritter.*

Nachrichten.

Prag. Nun haben wir den „Stradella" auch als Altpartie von Dem. *Schwarz* gehört, welche die allbeliebte Oper gleichfalls zu ihrem Benefiz gewählt hatte. Diese Vorstellung gab im Voraus viel zu sprechen; denn während die zahlreichen Freunde der Dem. *Schwarz* sich Wunderdinge versprachen, behaupteten Andere, sie würde gar nicht im Stande sein, die Partie zu Ende zu singen. Das Resultat hirlt sich so ziemlich im Juste milieu. Obschon diese sich mehr dem französischen Genre zuneigende Musik der jungen Sängerin gleichfalls nicht ganz so zusagt, als die moderne italienische, sang sie doch den „Stradella" mit mehr Gefühl und Ausdruck, als ihr Vorgänger, und errang an manchen Stellen rauschenden Beifall, die früher kaum bemerkt worden waren (so musste sie z. B den Schluss des Quartetts: „Italia mein Vaterland!" wiederholen); aber was die Oper dadurch gewonnen, verlor sie auf der anderen Seite durch die mittelst der Uebertragung aus dem Tenor in den Alt gänzlich zum Nachtheile verwandelte Partie des Stradella, wodurch dieselbe an Glanz und Effect merklich verkürzt wurde und die Hauptrolle nicht mehr das Ganze beherrschen konnte. Selbst die Instrumentation litt durch die Veränderung und das schöne Ritornell der Clarinette in der Serenade verlor den grössten Theil seiner Wirkung, seit es an die Flöte übergegangen war. Uebrigens scheint die Partie der Dem. *Schwarz* noch immer nicht bequem in ihrer Stimme zu liegen, denn sie war in zwei Vorstellungen bei dem Glanzpunct der Oper, der Hymne, bereits ermattet, und jene ging abermals spurlos vorüber. Es scheint, diese Oper werde wie *Herold's* „Zampa" ein Dutzend Vorstellungen bei stets vollem Hause erleben, bevor wir die Titelpartie gut hören. Wenn wir einen Darsteller für den Barbarino hätten, dürfte Stradella eine gute Rolle für Herrn *Emminger* werden.

Auch die „Zauberflote" musste sich schon wieder zu einer Benefizvorstellung hergeben, und zwar zum Vortheile der Dem. *Emilie Höpstein* (welche die erste Dame gibt), doch leider mit einem in jeder Hinsicht verunglückten Erfolge. Das Haus war leer, ein Paar Rollen waren neu, doch nicht gut besetzt. Zuvörderst war: „Die Konigin der Nacht" die dreizehnte Gastdarstellung der Dem. *Kirchberger*; — ein hiesiger Referent sagte mit vollem Rechte: „Die Dreizehn ist eine ungluckliche Zahl!"

chen, wodurch er ja nicht nur der Welt sich länger erhielte, sondern er würde sich dann auch sicherer vor Einseitigkeit verwahren; ja, auch von andern Seiten müsste sich der Einfluss jener Pausen auf seine folgenden grossern Werke vortheilhaft zeigen. Vogel schrieb unmittelbar nach seiner Medée à Colchis den Demophoon — die traurigen, ja schrecklichen Folgen sind bekannt; Gluck hingegen liess sich nach Vollendung jedes seiner grossern Werke eine Zeit lang in süssen, genussreichen Träumen hingehen, und wurde ein kräftiger, bis ans Ende geistreicher Greiss. Ich weiss es wohl,

„O Weisheit, du redest wie eine Taube!"

Aber es ist doch zuweilen gut, dass die Taube redet.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Tre Quartetti per due Violini, Viola e Violoncello. composti, e dedicati al Signore Lajtano Wuthy da Giovanni Schadeck Opera 2. Vienna, apresso Giuseppe Eder auf Graben. (Prix 3 Fl. 30 Xr.)

Der Erwartung, die man sich von dem ersten Werke des Hrn. Schadeck machte, das ohnlängst in diesen Blättern sehr vortheilhaft beurtheilt wurde, und das aus drey grossen (nur etwas zu langen) Solosonaten bestand, entspricht das 2te Werk — diese 3 Quartetten — bey weitem nicht. Sie sind in Ansehung der Quantität zwar nicht so lang als die Sonaten, welches sehr zu loben ist; aber dafür sind sie in Ansehung der Qualität auch nicht so gut, als die Sonaten, welches sehr zu tadeln ist. Ein leichter und gefälliger Styl — der aber nicht demjenigen, in den allerersten Pleyelschen Quartetten, noch vielweniger aber dem in dem Op. 4. bey André herausgekommenen 3 Quartetten von Wolfl beykommt — ist das Beste an diesen Quartetten. Die mittelsten und lezten Satze jedes Quartetts sind fast gar zu nachlässig und kurz behandelt. Auch kommen zuweilen noch obsolete Figuren vor, als, in der ersten Violine Seite 2. Zeile 4 folgende Stelle:

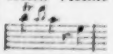

Desgleichen kommen zuweilen auch Absatze, wie in einigen ältern Divertimentos und Konzerten vor, als, S. 6. Zeile 4. Takt 4. 5.

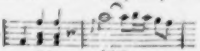

welches besser und ununterbrochener also gewesen seyn würde:

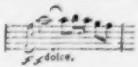

Solche ganze Schlüsse in die Tonika sind wohl erlaubt, wenn der folgende Takt in einer andern Tonart, als diejenige ist, worinnen der Schluss vorher gemacht worden, anfängt. Um sich von der Richtigkeit dieser Behauptung gänzlich zu überzeugen, darf man nur die neuesten (nicht die altesten) Quartetten von Haydn und Mozart nachschlagen. Rec. hätte sich diese Bemerkungen nicht erlaubt und überhaupt diese Quartetten nicht so weitläuftig beurtheilt, wenn er nicht überzeugt wäre, dass Hr. Schadeck etwas besseres, als dieses Werk ist, liefern konnte. Papier und Stich sind ziemlich gut.

Nachrichten.

Paris, den 12ten Febr. Da die Kälte des Januars und die noch immer grausam herrschenden Krankheiten unsre Theater einigermassen zurückgesezt, und, wenigstens zum Theil, Schuld haben, dass seit meinem lezten Briefe nichts von Wichtigkeit erschienen ist: so lassen Sie mich einige Worte über das treffliche Konzert des Amateurs rue de Clery sagen. Es

und als eine solche hat sie sich der Gästin erwiesen. Dem. *Kirchberger* ist ein bedeutendes musikalisches Talent, aus welchem bei gründlicher Kunstbildung vielleicht eine grosse Sängerin hätte werden können. Jetzt aber ist sie nur eine Naturalistin, mit einer grossen Volubilität der Kehle ausgestattet, die sie fähig macht, in moderner Musik wenn auch nicht zu excelliren, doch ein genügsames Publicum zu befriedigen; aber die Königin der Nacht mit ihrer genialen Bravour erfordert eine vollkommen ausgebildete Gesangkünstlerin, und es ist nicht genug, dass man das hohe *f* singe — *non importa come!* — sondern man muss die wunderbaren Figuren der zwei Arien vollkommen beherrschen können. — Herr *Emminger* gab den Monostatos zum ersten Male. Er hat den Tamino viel vorzüglicher gesungen, den diesmal Herr *Damcke* sehr gut vortrug; auch Dem. *Freitag* gab die Pamina in Spiel und Gesang noch besser, als früher, und Herr *Strakaty* war als Sarastro trefflich. Die Damen und Genien — — wie immer.

Zum Vortheile des Herrn *Kunz* sahen wir zum ersten Male: „Die Sirene," komische Oper in drei Acten nach dem Französischen des *Scribe*, von *Julius Francke*, Musik von *Auber*. *Scribe* versteht es, wie kein Zweiter, frappante Situationen zu erfinden, wenn er es gleich, wie alle Franzosen, verschmäht, bei deren Motivirung viel auf Wahrheit und Wahrscheinlichkeit Rücksicht zu nehmen. Hier ist er in den Fehler verfallen, den Plan für eine Oper etwas zu complicirt anzulegen, wodurch das Ganze — zumal bei deutschen Darstellern — schwer zu übersehen und zu begreifen ist. Auch passt die Bezeichnung „komisch" nicht recht für die Oper, in welcher das Sentimentale, ja selbst in einzelnen Momenten das Heroische Platz greift. *Auber* ist trefflich in die Intentionen des Dichters eingegangen und die ganze Oper — so weit man sie nach einer Aufführung beurtheilen kann, in welcher die wichtigste Rolle aus dem Tenor in den Bariton übertragen wurde — ist melodiös, theils characteristisch, immer piquant und nicht selten capriciös, und die Sirene selbst eine reizende Gestalt; nur war hier *Auber* fast noch sparsamer mit Musik, als im „Schwarzen Domino." Nach einer ziemlich leicht gearbeiteten Ouverture folgt nicht einmal eine förmliche Introduction, und 3 — sage drei — Piecen für den ersten Act sind doch gar zu dürftig! Unter die besten und characteristischen Nummern der Oper gehören die beiden Duette von Scopetto und Zerline im zweiten und dritten Acte. Recht gut gearbeitet ist auch das Finale des zweiten Actes, vorzüglich die Cavatine der Zerline: „Ach ich darf es nimmer wagen"; doch hat Isouard im „Lotterieloos" die ironische Idee, auf dass „Nein, ich singe nicht, mein Herr!" ein reich koloritetes Gesangstück, gleichsam eine musikalische Musterkarte, zu basiren, mannichfaltiger und glänzender ausgeführt. An Wiederholungen fehlt es gleichfalls nicht, denn die Schmuggler singen in drei Chören so ziemlich dasselbe, und auch Scopetto begnügt sich bei seiner Rettung mit der Reminiscenz von einigen Tacten aus dem ersten Acte. Wäre die Oper im vorigen Jahre gekommen, wo sie zuerst angekündigt wurde, so hätte sie wahrscheinlich mehr Glück gemacht, als jetzt nach „Stradella," wo sie eigentlich, was man sagt, nur mit einem blauen Auge davon gekommen ist. Wenn das Prager Operapublicum sich einmal so recht für eine Oper entschieden hat, so hält es den Nachfolgern ohnedies schwer, sich zu behaupten; noch mehr ist dies hier der Fall, wo *Flotow* es den Darstellern so leicht gemacht hat, während *Auber* nicht nur Sänger, sondern auch gewandte Schauspieler verlangt, und ich leider gestehen muss, dass in der „Sirene" — höchstens Mad. *Podhorsky* als Matea aufgenommen — auch nicht eine einzige Rolle ganz entsprechend besetzt war. Herr *Kunz* (Scopetto) gibt wohl einen ordinären bigotten italienischen Bravo, wie Malvoglio ist, recht brav, für diese Gattung von Räuberhauptmann fehlt es ihm an Leichtigkeit und Mannichfaltigkeit; im Gesange war er vortrefflich. Zerline, welche Dem. *Kirchberger* gab, ist ein Prüfstein für das physische und geistige Gold der Sängerin. *Auber* hat uns schon früher einmal — wenn ich nicht irre, im „Lodovic" — statt der Arie der Prima Donna eine brillante und prätentiöse Gesangetude geboten; hier hat er diese musikalische Caprice noch weiter ausgeführt; die ganze Partie der Zerline ist eigentlich eine fortlaufende Kette von Solfeggien, und verlangt daher, um den Intentionen des Dichters und Tonsetzers zu entsprechen, unerlässlich drei Eigenschaften: eine rührende, sympathetische Stimme, kunstreiche und höchst geschmackvolle Coloratur, und ein treffliches Spiel, voll Poesie, Humor und Gefühl. Dem. *Kirchberger* besitzt von diesen drei Qualitäten keine einzige. Aller Gesang hinter der Scene im ersten Acte, welcher die Sirene dem Publicum interessant machen soll, ging wegen Mangel der ersten und zweiten Eigenschaft spurlos vorüber, und sie sang blos ein paar Solonummern mit Effect und Beifall. In den Duetten und Ensemblenummern war ihre Stimme so schwach, wie niemals, und oft kaum hörbar. Die höchst piquante Schlussarie hatte dasselbe Schicksal wie die Hymne in „Stradella"; man begriff nicht, warum die fünfundzwanzig Mann Leibwache sich so magisch angezogen fühlten. Herr *Damcke* (Scipio) hat mehr zu erzählen, als zu singen, und ich will ihm auch auf's Wort glauben, dass er Alles sagte, was in seiner Rolle steht; verstanden habe ich nicht ein einziges Wort, und nur hier und da aus Scopetto's Antworten errathen, was er vielleicht gesagt haben könnte. Was den Gesang betrifft, so war er nicht sehr bei Stimme. Herr *Bravo* gibt den Theaterdirector in seiner stereotypen Manier des Dulcamara, die hier nicht immer passen will. Herr *Preisinger* (Popoli) ist ein trefflicher Darsteller von komischen Characteren aus der niederen Lebenssphäre; für einen Fürsten fehlt ihm die unentbehrliche Repräsentation. —

Zwei neue Opern sind uns noch versprochen: *Verdi's* „Nabucco," und der „Liebesbrunnen" von *Balfe*. Auf die zahlreichen, um nicht zu sagen, zahllosen Benefizen der Operisten lässt sich wohl das alte Sprichwort anwenden: „Es ist nichts so schlimm, das nicht zu etwas gut wäre!" Ohne sie bekämen wir in sechs Jahren keine neue Oper zu sehen.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 7. Februar 1846. Fünfzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 5. Februar. — Ouver-

ture zu Anacreon von *Cherubini*. — Arie aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*. — Concert für die Violine von *Viotti*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Finale des zweiten Actes der „Zauberflöte" von *Mozart*. — Grosse Symphonie mit Chören, über *Schiller's* Lied „An die Freude," von *L. van Beethoven* (Nr. 9, D moll). —

Cherubini's geistvolle Ouverturen erfreuten sich bei dem hiesigen Publicum von je her grossen und ungetheilten Beifalles, und so fand denn die zu Anacreon, wohl unter allen die zu Concerteröffnungen am Meisten geeignete, auch diesmal durch ihren Inhalt sowohl, als durch die musterhafte Präcision der Ausführung aufmerksame und dankbare Zuhörer.

Die schon oft gemachte Bemerkung, dass bei Gesangvorträgen ein guter Theil des Erfolges von der Wahl der Arien abhänge, bestätigte sich jetzt auf's Neue. Die grosse Arie der Rezia: „Ocean, du Ungeheuer" u. s. w. ist reich an dramatischem Leben und voll der ergreifendsten Züge, und darum, im Zusammenhange mit einer interessanten, spannenden Situation, auf der Bühne von vorzüglicher Wirkung. Im Concert aber, wo die Grenzen des dramatischen Vortrages näher zusammenrücken und eine Operapiece nur als Musikstück, nicht als specieller Ausdruck einer im Sujet begründeten Stimmung vernommen sein will, entbehrt sie jenes Reizes. Hat man der ohne Widerrede bezaubernden, herrlichen *Weber*'schen Musik zu Oberon nicht mit Unrecht den Vorwurf gemacht, dass sie zu rhapsodisch sei und zuweilen die künstlerische Einheit der Conception vermissen lasse, so möchte man mit nicht geringerer Begründung wieder bei einzelnen Nummern dieser Oper als besondere Eigenthümlichkeit eine, allerdings mehrentheils durch die Handlung des Stückes motivirte Unstetigkeit der Characteristik, einen oft, anscheinend absichtlich, unterbrochenen Fluss der Gedanken, einen, wenn immer interessanten, doch etwas auffälligen Wechsel des Rhythmus wie der Harmonieen, kurz: eine gewisse Buntfarbigkeit (es steht uns im Augenblicke kein bezeichnenderes Wort zu Gebote) nennen, die natürlich im Concert oder am Pianoforte sich mehr geltend macht, als auf dem Theater, wo man über der treffenden Wahrheit des Ausdruckes an eine trockene Abwägung der künstlerischen Ruhe und Schönheit weniger denkt. Die genannten Eigenschaften, wir können sie nicht gerade Mängel nennen, besitzt die Arie der Rezia in um so höherem Grade, je wechselnder die zu Grunde liegende Situation ist. Fräul. *Mayer*, eine Zierde unserer Bühne, sang die Arie ausdrucksvoll; doch gerieth erklärlicher Weise die Gewohnheit des mehr theatralischen Vortrages bei ihr, als Opernsängerin, vorzüglich in Conflict mit der Mässigung, die sie sich andererseits im Concerte hierin auferlegen zu müssen wohl selbst fühlte. Hierdurch ward nun ihre Leistung weniger einheitsvoll und zerrissener, als wir sonst an ihr erfahren haben, was wir auch dem glänzenden Erfolge derselben, d. h. den ihr gespendeten reichen Beifallszeichen, gegenüber auszusprechen uns nicht enthalten können.

Sowohl mit der Wahl des zweiundzwanzigsten Violinconcertes in A moll von *Viotti*, als mit der Ausführung desselben gab Herr CM. *David* abermals rühmliches Zeugniss seines edlen und gediegenen Strebens. Er kann in allen Richtungen des Geschmackes, mit allen Künsten seines Instrumentes glänzen; aber er will, besonders im Angesichte Leipzigs, in dem classischen Style, in wahrhaft guten Werken auch als ein tüchtiger Künstler sich zeigen, und das gelingt ihm bei dem dafür so empfänglichen Sinne der hiesigen Kunstfreunde auf das Erfreulichste. Das gewählte Concert ist ein anerkannt schönes Stück, dem man es kaum anhört, dass es vor einem halben Jahrhundert componirt wurde; dabei bietet es hinreichende Gelegenheit, Bravour und Eleganz des Vortrages zu zeigen, und diese vermehrte der Spieler noch durch einige selbsterfundene geistreiche Cadenzen, welche allgemeinen Applaus hervorriefen. —

Mozart's nie veraltende Musik zur Zauberflöte, die man ausserhalb des Theaters wohl selten hört, gewährte einen um so grösseren Genuss, als die Besetzung der Soli (durch die Damen *Mayer*, *Fischer*, *Schwarzbach* und *Starcke*, und die Herren *Kindermann*, *Widemann* und *Schneider*) eine treffliche genannt zu werden verdient.

Ueber *Beethoven's* classische D moll-Symphonie, neben der grossen Messe in D wohl das gewaltigste Werk dieses grössten Tonmeisters, ist bereits so Vieles und Gutes geschrieben worden — wenn auch der tiefe Sinn derselben noch immer nicht ganz enthüllt, der riesenhafte Geist, der daraus spricht, noch immer nicht erschöpfend dargestellt werden konnte —, dass es, abgesehen von dem in diesen Blättern zugemessenen kargen Raume, eben so vermessen als überflüssig sein würde, wenn Referent die Bewunderung, welche das unvergleichliche Tongemälde ihm wiederholt abnöthigte, in einer ausführlicheren Schilderung desselben motiviren wollte. Desshalb und in dem Gefühle, dass der Grad seiner Urtheilsfähigkeit dem Werthe dieses Werkes und den Anforderungen, die man an eine künstlerische Kritik desselben zu stellen berechtigt ist, keineswegs gewachsen sei, beschränkt er sich darauf, der schönen Ausführung von Seiten des Orchesters, wie des zahlreichen Dilettantenchores zu gedenken und besonders dem hochverdienten Capellmeister *Mendelssohn* für den unermüdlichen Fleiss, mit welchem er das Werk einstudirt hatte, und für den Feuereifer, mit dem er es leitete, den aufrichtigsten Dank darzubringen. *L. R.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung)

Königreich Piemont, Herzogthümer Genua und Nizza, und Insel Sardinien.

Turin (Teatro Carignano). Das verschönerte, nun mit Gas beleuchtete Theater begann die Herbstsaison vor lauter Ungeduld schon am 20. August, und zwar mit Pacini's Medea, vom Componisten selbst in die Scene gesetzt. In Palermo, wo diese Oper vor zwei Jahren zum ersten Male das Tageslicht erblickte, machte sie einen schrecklichen Furore; es schien, als ob der Aetna und sein Nachbar Vesuv ihre Hebel in Bewegung gesetzt hätten, um Pacini, der, wie Bellini, zu Catania geboren ist, die Unsterblichkeit als Geleit nach Oberitalien mitzuge-

hen. Hier fand sie, der Stagione gemäss, eine wahrhaft herbstliche Aufnahme. Wenig Gesang, viele unnütze verworrene Harmonie, lärmende Vocal- und Instrumentalmassen, brachten oft bei den Zuhörern saure Gesichter hervor, die dann und wann der Basso-Buffo, dem braven Tenor Malvezzi und dem Bassisten Gnone einigen Beifall zollten. Ganz und gar verunglückt ist der ursprünglich für Rubini von Donizetti componirte Gianni di Parigi, worin sich kaum die Bovay (von der hiesigen Musikschule), Tenor Pozzolini retteten, und Buffo Borella und Bassist Maggiorotti zur besseren Aufnahme nichts beitragen konnten. Ende September gab man Verdi's Due Foscari, in welchem lärmenden, nichtssagenden Tongebilde sowohl die Boldrini, als Tenor Malvezzi und Bassist Gorin ihre robusten Stimmen gemächlich entfalten und dem heutigen Geschmacke Beifall entlocken konnten. Donizetti's Roberto d'Evreux, der eine ganz andere, gewiss bessere Musik, als die Due Foscari, aufzuweisen hat, wurde ziemlich altväterisch, darauf Coppola's einst hochgepriesene Nina pazza per amore gar als ein der Vorwelt angehöriges musikalisches Exemplar befunden. Das Facit der Stagione war demnach: Due Foscari = voille, die übrigen gegebenen Opern mehr oder weniger leere Theater. Die Wiener, die sich bei benannter Verdi'schen Oper so herzlich gelangweilt haben, wird dies wahrscheinlich eben so wenig befremden, als eine andere lustige Begebenheit, nämlich dass Verdi's zu Neapel anfänglich sehr lau aufgenommene Due Foscari bereits über siebenzig Mal, so wie dessen unlängst ausgepfiffene Alzira schon über dreissig Mal daselbst gegeben wurde.

Alessandria hat im Herbst seine Hauptstagione, diesmal aber die Unannehmlichkeit, dass Tenor Calzolari in Donizetti's Maria di Rohan unpässlich auftrat. Nach seiner vollkommenen Herstellung ging die Oper besser. Die Leva (Titelrolle) vor Allen, nach ihr Bassist Constantini, benannter Tenor und auch die Dogliotti als Orsino fanden Anerkennung, und von der Musik genügte am Meisten der dritte Act. Hierauf entstand ein Mirakel. Die längst fertige, einst gute Sängerin Strepponi triumphirte in Verdi's Nabucco, ihr zur Seite Constantini (Titelrolle), Bassist Lolio als Zaccaria, die Dogliotti als Fenena und Tenor Bianchi als Israele.

Asti. Die Gesellschaft der vorigen Stagione zu Pinerolo erfreute die hiesigen Zuhörer mit denselben Opern. Der Buffo war der Gefeiertste, aber in der Gemma di Vergy siegte die Prima Donna.

Casalmonferrato. Verdi's Ernani beglückte auch dieses Städtchen. Die Asdrubali-Maffei war hier beinahe eine Malibran. Tenor Carisio zeigte den besten Willen. Tenor und zugleich Baritou Biacchi musste den nach einigen Vorstellungen unpässlich gewordenen Bassisten Ludovisi in der Rolle des Carlo ersetzen. Den 16. November gab man die vom Mailänder Maestro Lacroix vorigen Carneval zu Nizza componirte Oper Giovanna Shore mit gutem Erfolg, was nach dem famösen Ernani nicht wenig sagen will; der darin wirkende Bassist Aquaroni fand besonderen Applaus.

Vercelli. Herr Johann Meiners, absolvirter Conservatorist aus Mailand, der aber einen ordentlichen zweiten musikalischen Cursus unter Herrn Sechter in Wien gemacht, wurde so eben (December) unter mehr denn zwanzig mitunter ansehnlichen Concurrenten zum Capellmeister der hiesigen Cathedralkirche ernannt, nachdem er eine eigens für sie componirte Messe daselbst hatte hören lassen. Ein aus Neapel hierher gekommener Schüler Mercadante's, von diesem ganz besonders empfohlen, liess ebenfalls eine Messe von sich hören, die aber dem Vernehmen nach wenig befriedigte. Es ist zu wünschen, dass der noch sehr junge 21jährige Meiners die ihm von Herrn Sechter gegebenen goldenen musikalischen Lehren ja nicht vernachlässige und sich als wahrer Meister Ehre mache. Von seinen beiden für's Theater des Mailänder Conservatorium componirten Opern wurde zu seiner Zeit kürzlich in diesen Blättern gesprochen.

Genua (Teatro Carlo Felice). Die Pastetenoper Don Procopio hat als Harlequinade einen Fiaschissimo davon getragen. Die braven Buffi Scheggi und Rivarola konnten den Schiffbruch nicht retten; die Malpassuti und Tenor Miraglia waren = Null. Nach dieser Calamität wiederholte man die vor drei Jahren hier gegebene neue Oper I due Sergenti del Maestro Mazzuccato, diesmal mit grossem Jubel. Die Ponti vom Mailänder Conservatorium feierte einen Triumph; Tenor Vietti, Buffo Scheggi und Bassist Luisa hielten sich wacker. Coppola's Nina mit der Malpassuti, den Herren Miraglia, Rivarola und Bastogi hatte keinen guten Erfolg. Rossini's Cenerentola machte bald das ganze vorhergegangene Ternarium vergessen. Scheggi war ein prächtiger Don Magnifico, und machte sich darauf als Don Pasquale in der Donizettischen Oper gleiches Namens abermals Ehre. Die Italiana in Algeri mit der fertigen Santolini trat nach zwei Vorstellungen dem Don Pasquale die Bühne ab. Donizetti's Linda, als siebente Oper der Stagione, war ein wahres *Finis coronat opus*.

Der noch junge Maestro *Giocondo Degola* ist hier in seiner Vaterstadt, nach einer langen Krankheit, am 5. December gestorben.

Chiavari. Der Ernani del celeberimo Maestro Verdi entzückte hier zum ersten Male. Sämmtliche Sänger: Tenor Pellegrini (Titelrolle), die Zudoli, die Bassisten Pieri und Mariotti, waren für diese Stadt ausgezeichnet, die Musik sogar himmlisch. Der famöse Columella, hier unter dem Titel Genuarello, verschied augenblicklich; die arme Zudoli und die meisten ihrer Colleginnen sind zur Buffooper gar nicht geschaffen; desto mehr prangte sie nachher in Donizetti's Parisina.

Nizza hatte in Ermangelung der Oper musikalische Academieen. Tenor Arnoldi, Baritou Rupetto, der Violonist Imbert und Flötist Girard (Letzterer sehr brav) fanden wiederholten Beifall vor einem nicht sehr zahlreichen Auditorium.

Cagliari. Diese Hauptstadt der Insel Sardinien begann die Stagione zeitig am 6. September mit Verdi's Lombardi und dem besten Erfolge. Die Fodor-Moinville, Tenor Forti und Bassist Caliari verstanden es, die an und für sich köstlich befundene Musik mit ihrem Gesange und Schreien noch köstlicher zu machen. Geklatscht wurde genug, aber auch in Donizetti's mit nicht sehr trefflichen Sängern (der Anfängerin Marroni, dem Tenor Bottagisi, Bassisten Tati und Buffo Donadio) gegebenem Torquato

Tasso, und Rossi's nicht ganz vortrefflichem Borgomastro di Schiedam, worin die Fodor, Bottagisi, Donadio und Caliari sangen. Beweis, dass das Publicum stets guter Laune war.

Sassari. Hier machte sich eine deutsche Sängerin mit guter Schule, Rutschmann, in Bellini's Beatrice und Puritani, wie auch in Nicolai's Templario besondere Ehre. Nach ihr fand Tenor Rossi-Guerra und Bassist Battaglini den meisten Applaus. Herr Magrini war niemals ausgezeichnet.

Lombardisch-Venetianisches Königreich u. Triest.

Mailand (Teatro alla Scala). Beinahe ein Dutzend Prime Donne; Sonta (eigentlich Roustan, eine Engländerin), Aldi-Birch (wieder eine Engländerin), Hayez (eine Irländerin), Angri (eine Griechin), Stradiot (eine Wienerin), Tedesco (eine hübsche Israelitin), Mascheroni, Ruggeri, De Baillou, Gandaglia; — ¾ Dutzend Bassisten (darunter ein Kroat und ein Franzose), De Bassini, Bouché, Mitrovich, Lodi, Fortini, Beneventano, Bencioloni, Vairo, Marconi — Buffo Soarez: — fast ⅚ Dutzend Tenore: Sinico, Musich, Cellini, Pocchini, Pardini: Summa Summarum, genau 2¼ Dutzend Sänger zweiten und dritten Ranges, worunter die Angri, die Hayez, die Tedesco, die Herren de Bassini, Bouché, Musich, Sinico und Soarez die besseren sind. Schon am 9. August begann die Herbststagione mit Rossini's Guglielmo Tell, von welcher ganzen Oper, bei allen unternommenen Amputationen und Journalgeschwätz, das einzige Terzett im zweiten Acte zwischen De Bassini (Titelrolle), Sinico und Bouché besonders gefallen hat. Die unpässlich aufgetretene Sonta fiel in der Rolle der Matilde durch, wurde darauf erst recht krank, so dass sie nicht mehr sang und durch die Ruggeri ersetzt werden musste. Verdi's Due Foscari, worin die Birch (mit hübscher Stimme), Tenor Musich und De Bassini wirkten, machte — der Musik wegen — einen zweiten respectablen Fiasco, und wurde zuweilen nur aus Noth gegeben (s. die Rubrik Turin zu Ende). Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Stradiot debutirte, die Tedesco, Pardini und Beneventano wirkten, verschwand aus leicht zu begreifenden Ursachen schnell von der Scene. Nachdem Herrn Canetti's Saul, dessen Aufführung, der allgemeinen Sage nach, dem Maestro eine hübsche Summe gekostet, mit dem Roberto d'Evreux das Schicksal getheilt, griff man eiligst nach dem Barbiere di Siviglia, und, erinnerten auch die Angri, Sinico, De Bassini, Soarez, Bouché nicht an die goldenen Zeiten dieses Barbiere, so befriedigten doch Alle insgesammt dermaassen, dass er oft gegeben wurde. Bellini's Sonnambula hatte die Birch, die Stradiot, die Herren Sinico und Bouché, und denselben Erfolg des Roberto d'Evreux und Saul (NB. auch andere drei Opern dieses Namens, von Vaccai, Mabellini und Buzzi, Beleu in den letzten Jahren mehr oder weniger durch). Am Besten ging die siebente und letzte Oper der Stagione, Donizetti's Linda di Chamounix, worin die Hayez mit hübscher, geläufiger, für die Scala wohl zu schwacher Stimme und guter Gesangmethode debutirte; ihr zur Seite wirkten die Angri, Sinico, De Bassini, Soarez und Beneventano.

Der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Antonio Bazzini* aus Brescia hat sich drei Mal auf seinem Instrumente in der Scala in den Zwischenacten mit Beifall hören lassen und seit seiner vorigen Anwesenheit in Mailand in seiner Kunst viel gewonnen; er ist bereits nach Frankreich abgereist. Auch der talentvolle 12jährige Knabe *Carlo Ferardi*, Zögling des Bologneser Musikliceum, erwarb sich mit seinem Violinspiele auf der Scala vielen Applaus, wiewohl zwischen ihm und einer *Milanollo*, herrlichen Andenkens, ein bedeutend grosser Unterschied statt findet.

Varese, ein Städtchen, wo viele Mailänder im October ihre Villeggiatura halten, feiert diesen Monat jährlich mit Opern, Ballets, und unterhält dabei nicht selten grosse Gesellschaften. Diesmal eröffnete es diese Stagione mit der neuen Oper *Alboino* vom neuen Maestro *Francesco Sangalli*, vom Mailänder Conservatorium, die, von einem reichen Mäcen begünstigt, stets Beifall fand; desgleichen die beiden Anfangernnen Scotti und Brambilla (Gaetanina). Tenor Naudin und Bassistveteran Maspes. Donizetti's Linda war freilich eine ganz andere Oper; in dieser sangen zwei Mailänder Conservatoristen: die Pecorini und Tenor Landi (Alessandro, nicht mit dem Tenor Giovanni dieses Namens aus Rom zu verwechseln). Beide recht brav, benannte Brambilla, Buffo Torri und Bariton Padovani. Die Pecorini gefiel ungemein. Noch gab man den Ernani, Don Pasquale, zu welchem Ueberfluss sich noch zwei Guitarreconcerte der jungen *Morra* gesellten. Das Alles in einem Monat und in einer kleinen Stadt!

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Mitte Februar wird zu Königsberg in Preussen „Das Paradies und die Peri" von *R. Schumann* aufgeführt. Man ist entzückt von der Lieblichkeit und Zartheit dieses Werkes. Besonders sprechen die Soli an. — In der nächsten grossen Academie wird der „126. Psalm" von *Richter* aufgeführt.

Von *Moritz Haupt* (Orchestermitglied in Frankfurt a. M.) ist kürzlich daselbst ein grosses Tongemälde in drei Abtheilungen für vollständiges Orchester unter seiner eigenen Leitung aufgeführt worden. *Aloys Schmitt's* Instrumentalverein soll sich dabei ausgezeichnet haben. An demselben Abende wurde von dem Frankfurter Orchester unter *Guhr's* Leitung *Haydn's* „Worte" im Theater aufgeführt. Beide sollen Oppositionsconcerte gewesen sein.

Louis Köhler, der Componist der in Braunschweig mit vielem Beifalle aufgenommenen Oper: „Maria Dolores" hat eine Anstellung als Musikdirector bei dem Theater zu Danzig angetreten.

Conradin Kreutzer, der sich gegenwärtig in Frankfurt a. O. aufhält, hat eine neue Oper unter der Feder, die im Laufe dieses Sommers vom Stapel laufen soll. Sie heisst „Aurelie," und ist von *Carl Gollmick* gedichtet.

An der Dresdener Hofbühne haben im verflossenen Jahre 142 Aufführungen von 40 Opern Statt gefunden, nämlich: deutsche 88 Aufführungen von 21 Opern; französische 18 Aufführungen von 9 Opern; italienische (*Raff's* Heimatsleute mit dazu gerechnet) 26 Aufführungen von 10 Opern. Am Häufigsten wurde *Donizetti* auf die Bühne gebracht (21 Aufführungen), ihm zunächst *Weber*

(17); dann *Lortzing* (9). — Neu waren 8 Opern (*Marschner's* Adolph von Nassau; *Hiller's* Traum einer Christnacht; *Wagner's* Tannhäuser; *Flotow's* Stradella; *Philipp's* kleinere Oper: Die Felsenmühle; *Hoven's* Johanna d'Arc; *Donizetti's* Favoritin; *Balfe's* Hexenmeisterin); neu einstudirt 4. — Die bedeutendsten Gäste waren: Fräul. v. *Marra* aus Wien; Fräul. *Schwarz* aus Prag; Fräul. *Hetzenecker* aus München.

Am 1. Januar d. J. starb in Berlin der pensionirte Balletmeister *Ch. Telle*, 82 Jahr alt, der Vater des Componisten *W. Telle*, welcher unter Anderem die Oper: „Sarah oder die Waise von Glencoe" geschrieben hat.

Im Jahre 1845 sind überhaupt 492 Musikstücke von den französischen Pressen veröffentlicht worden.

Ankündigungen.

Wiener allgemeine Musik-Zeitung,

herausgegeben und redigirt von

Dr. Aug. Schmidt.

Sechster Jahrgang 1846. — Jährlich 156 Nummern in gross 4. mit einer grossen Anzahl Musikbeilagen und artistischen Zugaben. — Preis des Jahrganges 40 Fl. Conv.-Münze.

Zu beziehen durch

Pietro Mechetti qm. Carlo.

k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien.

An interessanten Neuigkeiten sind so eben mit bekannter Eleganz und Correctheit in unserem Verlage erschienen:

Burgmüller, Ferd., *Der kleine Dilettant*, Rondinos über beliebte Lieder von Kreba, für Pianoforte im leichten Styl. Nr. 4. Schiffers Abendlied. Neue Auflage. 10 Sgr.

Canthal, Aug. M., *Dampfwalzer*, Op. 67, für Orchester 2½ Thlr., für Pianoforte 12 Sgr.

— — *Venus-Polka*, Op. 90, für Orch. 1½ Thlr., f. Pfte 7½ Sgr.

— — *Soldatenzug-Marsch*, Op. 95, für Orchester 1½ Thlr., für Pianoforte 5 Sgr.

— — do do do für Militärmusik (in Partitur). 15 Sgr.

☞ Von Sr. Maj. dem Könige von Preussen zum Armeemarsch gewählt.

— — *„Vive la Polka."* Redouten-Polka, Op. 105, für Pianoforte. 7½ Sgr.

— — *Polka militaire.* Neue erleichterte Ausgabe in D dur. 7½ Sgr.

Hartmann, J. P. E., (Preiscomponist), *Sonate* für Pianoforte und Violine. Op. 59. 2 Thlr. 5 Sgr.

Henselt, A., *Romance de Thal*, transcr. p. Piano. 10 Sgr.

Krebs, C., *„Es rauscht das wilde Laub in meinen Flüren."* Lied für Sopran oder Tenor mit Pfte. Op. 128. 15 Sgr., für Alt oder Bariton 15 Sgr.

Liszt, Fr., *Tscherkessen-Marsch* aus der Oper: Ruslan und Ludmilla, von Glinka, für Pianoforte. 20 Sgr.

Pierson, H. H., *Zwei Lieder* für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 22. Nr. 1, 2. à 7½ Sgr.

Saloman, S., *„Wenn du wär'st mein eigen."* Lied für eine tiefe Stimme mit Pianoforte, cmpnirt nach Opus 2. 5 Sgr.

Schuberth, C., 1ᵉʳ *Quintette* pour 2 Violons, Alto et 2 Violoncelles. Op. 15. 3 Thlr. 10 Sgr.

Spohr, L., 4ᵉ *Trio concert.*, Op. 119, arr. pour Piano à 4 mains par Mortier de Fontaine. 2 Thlr. 15 Sgr.

Sponholtz, A. H., *Preislied*, Op. 17, für eine Singstimme mit Guitarre. 10 Sgr.

— — 3ᵉ *Bouquet musical*, pour Piano. Op. 14. 20 Sgr.

Turányi, Ch., *Nocturne* für Pianoforte. Op. 2. 10 Sgr.

Vieuxtemps, H., 2ᵉᵐᵉ *Concerto* pour Violon, Op. 19, avec Orchestre 4 Thlr. 15 Sgr., avec Piano 2 Thlr.

Vollweiler, Ch. (Preiscomponist), *Gr. Caprice sur des Motifs de l'Opera de Glinka: „Ruslan et Ludmilla,"* pour Piano. Op. 13. 1 Thlr.

— — *Trio concertant* pour Piano, Clarinette (ou Violon) et Violoncelle. Op. 15. 1 Thlr. 7½ Sgr.

— — *Réverie du soir.* Melodie arabe du Désert de Fél. David, transcr. pour le Piano. 10 Sgr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei mir ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

Ch. B. de Lysberg: Op. 24. Deux Nocturnes pour Piano. 45 Kr.

Joh. André in Offenbach am Main.

Im Verlage von **G. Wilh. Körner** in Erfurt und Langensalza erscheint in zweiter Auflage:

Evangelisches

Choral-Melodieenbuch

von

Michael Gotthard Fischer.

Das Choralbuch erscheint in zwei Theilen, von denen der erste die *Vorspiele*, der zweite die *Chorale* mit Zwischenspielen bringt. Jeder Theil wird in sechs Heften, à 32 Seiten, in Querquart-Format ausgegeben. Der Subscriptionspreis für das ganze Werk kommt nahen auf 4 Thaler, der nach dem Erscheinen eintretende Ladenpreis auf 8 Thaler zu stehen. Sammler erhalten auf sechs Exemplare eins frei.

So eben erschien das höchst ähnliche

Portrait von Fr. Kücken,

gezeichnet von *Birk*, in Paris gestochen von *Schuler*, gr. Fol. 1 Thlr.

Zugleich machen wir aufmerksam auf *Kücken's* neueste mit dem entschiedensten Beifalle aufgenommene Compositionen:

Steckbrief für vier Männerstimmen. 20 Sgr.

Botschaft für Sopran oder Tenor. Op. 42. 17½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Duvernoy, J. B., Souvenir d'Italie, 3 Fantaisies sur des motifs de Bellini, Donizetti et Rossini. Op. 188.

Herz, J., Fantaisie brillante sur un thème de Rossini. Op. 80.

Hünten, F., La Sonnambula, Fantaisie. Op. 141.

— — I Puritani. Fantaisie brillante. Op. 149.

Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Lucia di Lammermoor. Op. 80.

Wolff, E., Souvenir de Trèport, grande valse brillante. Op. 117.

— — Diane, grande valse brillante. Op. 120.

— — 2 Fantaisies à 4 mains sur la Sonnambula et I Puritani. Op. 131.

Gesuch.

Ein in jeder Beziehung routinirter ☰ (erster Solo) ☰ Waldhornist, welcher nicht allein die grössten Meisterwerke, welche für dieses Instrument geschrieben sind, vortragen im Stande ist, sondern auch in Concerten und Opern routinirt ist, wünscht so bald wie möglich eine seinen Fähigkeiten angemessene Anstellung. Ein Näheres ertheilt Herr *Friedr. Hofmeister* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Februar. **Nr. 7.** 1846.

Inhalt: Necrolog. — Nachrichten. Aus Prag. (Beschluss.) Aus Leipzig. Herbstoper u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — Feuilleton. — Ankündigungen.

Necrolog.

Johann Simon Mayr,

gestorben den 2. December 1845, 82 Jahre 6 Monate alt*).

(Von Mailänder Correspondenten.)

Dieser berühmte, gebildete und allgemein betrauerte Nestor der Tonsetzer, ein geborener Baier, kam als ein Mann von 24 Jahren nach Italien, und blieb während eines 58jährigen Aufenthalts und Wirkens daselbst bis zu seinem letzten Lebenshauche ein biederer, edler Deutscher; wir können ihn also ohne Weiteres zu den Unserigen zählen, wiewohl man ihn dies- und jenseits der Berge gern zum Italiener macht. Er war auch der Erste, welcher deutsche Musik nach den hesperischen Gefilden verpflanzte, also der eigentliche Reformator der italienischen Oper, und fand bald Nacheiferer an *Paer*, *Generali*, *Pavesi* u. A., ja selbst an *Rossini*, die Alle klar einsahen, dass es von nun an um die gewöhnliche Harmonieleere und dürftige Instrumentation der italienischen Oper geschehen sei, wenn sie nicht durch die deutsche Schule einigermaassen in ein besseres Leben träte. Auch die Kirchenmusik nahm durch ihn in Italien einen höheren Schwung, besonders als er vor mehr als vierzig Jahren bei dem Kirchenconcurrenzfest zu Novara über die mitconcurrirenden ersten Meister Italiens, darunter *Zingarelli*, den Preis davon trug. Kann *Mayr* indess keinem unserer grossen Meister, ja nicht einmal *Winter*, *Weigl* (Letzterem nur in Betreff des Reichthums originellster Melodieen), an die Seite gesetzt werden, so hat er doch in seinen zahlreichen Opern und Kirchenmusiken viel Originelles und Classisches aufzuweisen. Wie war es aber auch möglich für einen Meister, der, viele Jahre lang hin und her reisend, alljährlich drei bis vier Opern und auch viel für Kirchenfeste zu componiren hatte, stets Gediegenes zu liefern? Was aber seine sämmtlichen Compositionen beider benannten Gattungen characterisirt, ist, dass sie stets nicht nur sangbar, sondern auch höchst dankbar für den Sänger geschrieben sind. Ewig Schade, dass seine heilbringende Reform der italienischen Oper durch die heutige neue Schule einen kläglichen Ausgang zu nehmen droht. Der Verewigte wurde als Componist und Mensch in ganz Italien angebetet. Vom Glücke nicht sehr begünstigt, ertrug er manches Unglück während seiner langen Lebensdauer mit wahrer christlicher Ergebung. Seit einigen Jahren mit dem Staare behaftet, überstand er eine unglückliche Operation, war darauf bei fast gänzlicher Erblindung immer heiteren Gemüths, und als Mann von hoher Bildung ersetzte er regelmässig seine gewöhnliche Lectüre durch Vorlesen von Seiten seiner Freunde oder seiner eigenen Tochter. Er liess sich sogar weitschichtige Notensysteme verfertigen, componirte zuweilen, und dirigirte noch vorigen Sommer die Musik in der Kirche, wo er Capellmeister war. Sonst war er überaus gefällig gegen Jedermann, dabei wohlthätig, oft über seine Kräfte. —

Nach diesen kurzen Bemerkungen möge hier in gedrängter Kürze seine aus authentischen Quellen geschöpfte Lebensbeschreibung folgen.

Johann Simon Mayr war zu Mendorf in Baiern, einem kleinen im oberen Donaukreise unfern von Ingolstadt gelegenen Dorfe, am 14. Juni 1763 geboren; er erlernte die musikalischen Anfangsgründe von seinem Vater, Organisten im benannten Dorfe, und machte dabei solche grosse Fortschritte, dass er schon in seinem siebenten Jahre Kirchencompositionen von *Kobrich* und *Kreuzinger* vom Blatte sang. Ein Jahr darauf spielte er schon ziemlich fertig das Pianoforte, und versuchte sogar, Vocalmusik zu schreiben. Einige Zeit vor der Aufhebung des Jesuitenordens erhielt er eine unentgeltliche Stelle in ihrem Collegium zu Ingolstadt. Hier erlernte er die Humaniora, Logik, Physik, frequentirte darauf die öffentlichen Vorlesungen der Universität und widmete sich dem Studium der Rechte. Die Leidenschaft zur Musik war indess immer rege bei ihm; er erlernte daher fast von sich selbst die gebräuchlichsten Saiten- und Blasinstrumente, und verschaffte sich seinen Unterhalt mit dem Orgelspiele in der Cathedral- und Augustinerkirche. Im Jahre 1787 reiste er mit dem Baron *Bessus* nach dessen Geburtsort Peschiavo in Graubünden und nach Tirano im Veltlin. Während seinen dortigen zweijährigen Aufenthalte componirte er Instrumental- und Vocalmusik (zwölf deutsche Lieder wurden davon in Regensburg gedruckt), die so gefielen, dass ihn sein Mäcen nach Bergamo führte, damit er dort die Composition unter dem Capellmeister *Lenzi* studire. Als es ihm an Mitteln zum Unterhalte fehlte, fand er daselbst einen zweiten Gönner an dem Canonicus Gra-

*) Die Verdienste *Mayr's* und die Vollständigkeit des sechsteheaden Verzeichnisses seiner Werke werden den Abdruck dieses Aufsatzes nach dem, was bereits in diesen Blättern, Jahrgang 1816, S. 493, enthalten ist, rechtfertigen. *D. Redact.*

fen *Pesenti*, der ihn nach Venedig sandte, um daselbst unter *Bertoni*, Capellmeister an der Marcuskirche, seine musikalischen Studien zu vollenden, der ihm aber, seines vorgerückten Alters wegen, nur mit Rath an die Hand gehen konnte, weswegen er das Meiste, was zur Composition zu wissen nöthig ist, sich selbst aus Büchern und dem Anhören guter Musik erlernen musste. Als er bald in einer Kirchenfunction eine Messe und Vesper von sich hören liess, bekam er gleich den Auftrag, für das Conservatorio de' Mendicanti ein Oratorium, *Jacob a Labano fugiens* betitelt, zu componiren, welches in Gegenwart des Königs von Neapel, des Grossherzogs von Toscana und des Erzherzogs von Mailand aufgeführt wurde. Hierauf componirte er andere drei, worunter *Nitocri* ausserordentlich gefiel, und worin die berühmte *Sacchetti*, Sängerin des benannten Conservatoriums, sich besonders auszeichnete.

Von seinem grossmüthigen Wohlthäter nach Bergamo zurückberufen, um seine Zeit bei ihm zuzubringen und ausschliesslich Kirchenmusik zu componiren, erfuhr er den tiefsten Schmerz, denselben plötzlich durch den Tod zu verlieren, was ihn die Theaterlaufbahn zu ergreifen nöthigte, wozu ihm auch *Piccini* und *Winter*, die damals in Venedig waren, riethen. Im Jahre 1796 heirathete er seine Schülerin *Angiola Venturati*, die aber ein Jahr darauf das Opfer einer unglücklichen Geburt wurde. Mit seiner zweiten Frau *Lucrezia*, jüngerer Schwester der Verstorbenen, die er im Herbst 1804 heirathete, hatte er eine Tochter, die mit einem Ingenieur vermählt ist. 1802 wurde er zum Capellmeister der Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo ernannt. Ehrenvolle Einladungen erhielt er darauf im Jahre 1803 zur Annahme der Directorstelle des Wiener italienischen Theaters, 1806 zu der des Theaters und der Concerte des kaiserlich französischen Hofes, 1808 der Censorstelle am Mailänder Conservatorium, der Dresdner Capelle und mehrerer anderer in Petersburg, Lissabon, London u. s. w., von denen er aber, aus Erkenntlichkeit gegen sein adoptirtes zweites Vaterland, keine annahm.

1805 errichtete er zu Bergamo ein musikalisches Liceum. Für dasselbe schrieb er: *Piccolo Catechismo elementare. — Metodo di applicatura*, sowie per le regolari e più comode posizioni delle dita sul cembalo. — *Cenni sul metodo di scrivere pei Cori di caccia.* — *Trattato per il Pedale.* Ueberdies übersetzte er *Förster's* Generalbass, schrieb auch, zur Uebung in der Declamation, für die Zöglinge einige Farsen: *La Prova dell' Accademia finale. — Il piccolo compositore di musica. — I piccoli Virtuosi ambulanti. — Il Gioveli grasso. — Un buon cuore scusa molti difetti.*

1809 stiftete er zu Bergamo das *Pio Instituto musicale* zur Unterstützung der untauglich gewordenen Künstler, wie auch für ihre Wittwen und Waisen, und gab zu ihrem Benefiz zum ersten Male in Italien *Haydn's* Schöpfung, bei welcher Gelegenheit er eine kurze Lebensbeschreibung dieses grossen Meisters im Drucke herausgab.

1822 stiftete er unter der Benennung *Unione Filarmonica* eine musikalische Gesellschaft, welche sowohl die Vervollkommnung der Musik als öffentlich zu gebende Academieen zum Zwecke hatte.

Trotz seiner grossen Thätigkeit als practischer Musiker hat er beurtheilt: Eine Abhandlung über den Zustand der Musik unter den österreichischen Kaisern, wovon bereits mehrere Aufsätze in den verschiedenen Nummern der Mailander musikalischen Zeitung zu lesen sind; — eine musikalische Geschichte Bergamo's (die sehr interessant sein muss); — mehrere Abhandlungen, die er im Bergamasker Ateneo di Sc. lett. ed arti, dessen thätiges Mitglied und einmal auch President er war, vorgelesen, darunter eine Lobrede auf *Franchino Gaffurio*, dessen Vater *Bettino* in der Provinz Bergamo geboren war — eine andere über *Michele Alberto da Carrara* aus Bergamo, der unter mehreren medicinisch-philosophischen und theologischen Schriften auch *De Chorea Sancti Viti* schrieb, worin vom Ursprunge der Musik geschrieben, — *Cenni intorno all' Oratorio musicale ed ai Misteri che lo precedettero.*

Noch findet sich von ihm in Manuscripten: Piano per una riforma del Conservatorio di Napoli. — Piano per l'istituzione di una cattedra di musica nell' Università di Pavia (auf Befehl des Generaldirectors des öffentlichen Unterrichtes). — Parere intorno al un opposto maestro per la composizione teatrale, e particolarmente per l'instrumentazione (für's Liceo musicale zu Bologna). — La vita di Clementi. — La vita di Santa Cecilia. — Traduzione del Trattato d'Armonia di Reicha.

Im Jahre 1838 besuchte er sein Vaterland Baiern. Von seinem ehrenvollen Empfange zu München und bei der Rückkehr in Bergamo, und davon, dass er in seinem 78. Jahre von der durch ihn errichteten Unione Filarmonica im Jahre 1841 eine goldene Medaille erhielt, wurde zu seiner Zeit in diesen Blättern gesprochen.

Eine bedeutende Zahl Gedichte wurde während seines Lebens ihm zu Ehren gemacht.

Mitglied war er von folgenden Gesellschaften: Französisches Institut. — Instituto di Napoli. — Conservatorio di Musica, e Società Filodrammatica di Milano. — Soc. di S. Cecilia a Roma. — Soc. Apollinea di Venezia. — Società Filarmonica di Torino, Parli, Lodi, Cremona, Ginevra. — Ateneo di Bergamo. — Instituto Filarmonico degli Anfioni di Verona. — Vaterländische österreichische Musikgesellschaft.

Mayr's Leichenbegängniss war eines der feierlichsten. Tausende von allen Volksclassen waren dabei zugegen. Nach dem eigenen Willen des Verblichenen war auf der Hauptpforte der Kirche nichts zu lesen, als: *Giovanni Simone Mayr.*

1) *Chronologisches Verzeichniss seiner Opera.*
(O. S. bedeutet Opera seria, O. B. Opera buffa, und F. Farsa oder Operette.)

1794 (Venedig) Saffo, O. S. für die Fenice. — 1795 Lodoiska, ebenso. — Un pazzo ne fa cento, O. B. für's Theater S. Samuele. — 1797 Telemaco, O. S. für die Fenice. — Il Segreto, L'Intrigo della lettera, zwei F. für S. Mosè. — 1798 Avviso ai maritati, O. B. für S. Samuele. — Lisea e Lidia, O. S. für die Fenice. — Adriano in Siria, O. S. für S. Benedetto. — Che originali, F. für dasselbe. — 1799 Amore ingegnoso, L'Ubbidienza per astuzia, zwei F. für dasselbe. — (Forts.)

Lodoisca, O. B., wegen der kriegerischen Verhältnisse damals nicht aufgeführt. — (Venedig) Adelaide di Guesclino, O. S. für die Fenice. — L'Avaro; Lubino e Carlotta, zwei F. für S. Benedetto. — L'Accademia di Musica, F. für S. Samuele. — (Mailand) Lodoisca, O. S. für die Scala; (Venedig) Gli Sciti, O. S. für die Fenice; (Vicenza) La Locandiera, O. B.; (Venedig) Il carretto del venditore d'aceto, F. für S. Angelo; (Mailand) L'Equivoco, O. B. für die Scala; (Venedig) L'Imbroglione ed il Castigamatti, F. für S. Mosè. — 1801 (Triest) Ginevra di Scozia, O. S. — (Mailand) Le due Giornate, O. Semiseria. — (Venedig) I Virtuosi, F. — 1802 Argene, O. S. — (Mailand) I Misteri Eleusini. — 1803 (Wien) Ercole in Lidia, O. S. — (Mailand) Le finte rivali, O. B. — 1804 Alonso e Cora, O. S. — Amor non ha ritegno, O. B. — (Venedig) Elisa, F. sentimentale. — (Piacenza) Famori, o l'eroe delle Indie, O. S. — 1805 (Mailand) Eraldo ed Emma, O. S. — (Venedig) Da locanda in locanda e sempre in sala, F. — (Padua) L'Amor congiugale, F. — (Venedig) La Roccia di Frauenstein, O. semiseria. — 1806 Gli Americani, O. S. — 1807 (Mailand) Adelasia ed Aleramo, O. S. — Nè l'un nè l'altro, O. B.; (Venedig) Belle ciarle e tristi fatti, O. B. — 1808 (Rom) I Cherusci, O. S. — Il vero Originale. — 1809 (Venedig) Il ritorno d'Ulisse, O. S. — 1810 (Mailand) Raoul di Crequi, O. S. — (Venedig) Amor non soffre opposizione, O. B. — 1811 (Brescia) Il sagrificio d'Ifigenia, O. S. — (Venedig) L'Amor filiale, F. — 1813 (Mailand) Tamerlano, O. S. — (Genua) La Rosa bianca e la Rosa rossa, O. S.; (Neapel) Medea in Corinto, O. S. — 1814 Elena, O. S. — (Genua) Atar, O. S. — (Mailand) Le Due Duchesse, ossia la caccia de' lupi. — 1815 (Neapel) Cora, O. S. — 1817 Mennone e Zemira, O. S. — 1818 (Venedig) Tanassa, O. S. — 1819 (Rom) Le Danaidi, O. S. — 1821 (Bergamo) Alfredo il grande, O. S. — 1822 (Mailand) La Fedra, O. S. — 1824 (Turin) Demetrio, O. S.

2) *Chronologisches Verzeichniss der Oratorien und Cantaten.*

(O = Oratorium, C = Cantate.)

1791 (Venedig) Jacob a Labano fugiens, O. — Femio, ossia la Musica custode della fede maritale, C. — 1793 Sisara, O. — Ero, C. — 1794 Tobiae matrimonium, O. — (Forlì) La Passione, O. — 1795 (Venedig) David in spelunca Engaldi, O. — Temira ed Aristo, C. — (Forlì) Il sagrificio di Jefte, O. — 1797 (Vicenza) Le sventure di Leandro, C. — 1807 (Mailand) Cantate bei Gelegenheit des Tilsiter Friedens. — 1809 (Bergamo) Alcide al bivio, C. — 1810 Zwei Cantaten bei Gelegenheit der Hochzeit der Kaiserin Marie Louise. — 1811 Cantate bei Gelegenheit der Geburt des Königs von Rom. — 1816 Le Feste d'Ercole; Egeria, zwei C. bei Anwesenheit der kaiserlichen Familie. — 1817 (Neapel) Il Sogno di Partenope, C.; (Bergamo) Arianno e Bacco, C. — 1820 (Mailand) Inno e Pallade, C. zur Ankunft des Kaisers. — 1821 (Neapel) Atalia, O. (erst ein Jahr nachher auf S. Carlo aufgeführt). — (Bergamo) Samuele, O. — 1822 S. Luigi Gonzaga, O. — 1823 L'Armonia, C. bei Anwesenheit des Kaisers. — 1827 Beethoven's Tod, C.

3) *Kirchenmusik.*

Messe ohne Instrumente für den Palmsonntag. — 2 kleinere Messen. — Passion der vier Evangelisten. — 25 Lamentationen. — 10 Benedictus. — 18 Miserere. — 5 Psalmen der Completa mit Regina Coeli (zwei Mal). — 6 Introitus. — 20 grosse Messen (nämlich Kyrie und Gloria). — 4 kleinere Messen. — 4 Gradualen. — 6 Credo. — 8 Offertorien. — 5 Motetten. — 6 Sanctus. — (Psalmen) 6 Domine und Dixit. — 17 Confitebor. — 7 Beatus. — 3 Laudate pueri. — 6 Laudate Dominum. — 4 Laetatus. — 3 Nisi. — 3 Landa Jerusalem. — 2 Credidi. — 2 De Profundis. — 1 In convertendo. — 6 Magnificat. — 6 Tantum ergo. — 4 Stabat Mater. — 1 Te Deum. — 8 O salutaris hostia *). — 5 Requiem. — 2 Domine. — 3 Libera.

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Die niedliche Pianistin *Sophie Bohrer*, welche im Jahre 1842 als Kind hier im vollen Sinne des Wortes Furore gemacht hatte, ja von den Enthusiasten über *Liszt* (!) erhoben wurde, kam zu unserer Freude jetzt wieder nach Prag, und unsere musikalische Welt war auf ihr Wiedererscheinen höchst gespannt. *Henri Vieuxtemps* war gleichfalls zuerst als Knabe hier gewesen und hatte einen noch grösseren Fanatismus erregt, als *Sophie Bohrer*; nach einigen Jahren kam der Jüngling *Vieuxtemps* wieder, gab ein Concert im Theater und — nahm nicht die Kosten ein! Erst als junger Mann errang er sich durch seine eminenten Leistungen wieder die Theilnahme des musikalischen Publicums. *Sophie Bohrer* war glücklicher. Ihr erstes Concert (in der Mittagsstunde und bei denselben hohen Preisen, wie *Thalberg*) zeigte zwar kein volles Haus, doch war es kein verunglücktes Unternehmen, und ein stürmischer Beifall bewies die volle Zufriedenheit des Publicums, noch mehr der zahlreiche Besuch ihrer folgenden drei Abendconcerte, welcher sie leicht über die Bemerkungen mancher musikalischen Coterieen, ja selbst über eine theilweise abfällige Recension trösten konnte. Manche fanden es sehr kühn, acht Tage nach *Thalberg* Piano zu spielen! Wie lange hätte nach *Paganini* oder *Ernst*, *Liszt* oder der *Catalani*, Niemand in Prag geigen, Clavier spielen oder singen dürfen? Und zumal bei einer so ganz verschiedenen künstlerischen Individualität! *Thalberg* verschmäht es im Bewusstsein seines Kunstruhmes, fremde Compositionen und mit Orchesterbegleitung zu spielen, während sich die jugendliche Kunstnatur der *Sophie Bohrer* leicht einer fremden Individualität anschmiegt und z. B. *Beethoven's* und *Chopin's* Compositionen besser vorträgt, als mancher Kunstheros, der zwei und drei Mal so viele Jahre zählt, als sie. Andere meinten, ihre Fortschritte in den letzten Jahren seien nicht eben sehr colossal gewesen. Dasselbe habe ich und zwar, nach mei-

*) Ein sehr schönes davon für vier Sopranstimmen findet sich abgedruckt in d. Bl., Jahrgang 1835, Nr. 6.
Anm. d. Eins.

nen Erfahrungen, mit Vergnügen bemerkt. Die sogenannten Wunderkinder, welche schon in der ersten Jugend durch ungewöhnliche Technik überraschen und verblüffen, lassen sich in zwei Classen eintheilen, deren eine stehen bleibt, zurückgeht und endlich in Vergessenheit untergeht. Ich könnte Beispiele anführen, wenn ich manches Mitglied kleiner Hofcapellen erwähnen wollte, das auch im Flügelkleide noch — ein Wunder war! Die zweite Classe erregt durch die anfängliche gewaltige Entfaltung ihres Talentes Bewunderung, dann gehen sie langsamer vorwärts (was natürlich ist, denn der jugendliche Virtuos, der mit zehn und zwölf Jahren Schwierigkeiten besiegt, wie ein Dreissiger, käme endlich, wenn er fortwährend mit Siebenmeilenstiefeln vorwärtsschritte, über alle Grenzen hinaus) und entfalten sich in den Jahren der Reife zur künstlerischen Vollendung. In die zweite Classe gehört der oben erwähnte *Vieuxtemps*, und mit Zuversicht glaube ich auch *Sophie Bohrer* dahin rechnen zu können, die sich nicht allein durch seltene Virtuosität, sondern zugleich durch ein frisches, jugendliches Feuer des Vortrags auszeichnet, welches sie jedoch streng zu überwachen hat, da es sie manchmal zum Nachtheil der Klarheit mit sich fortreisst. *Sophie Bohrer* eröffnete ihr erstes Concert mit der grossen Fantasie über „Norma" von *Liszt* (ich glaube es schon früher in diesen Blättern ausgesprochen zu haben, dass ich keinem Concertisten, selbst wenn er die Schwierigkeiten so glücklich überwindet, wie die jugendliche Virtuosin, rathen möchte, *Liszt's* Compositionen zu wählen, welche dieser so ausschliesslich auf seine Individualität berechnet hat), worauf Sonate von *Beethoven* (Cis moll) und zum Schlusse das beliebte Ragout-mêlé von vier Stücken: *a)* Tarantelle von *Döhler*, *b)* Le Zephir von *J. Küttl*, *c)* La chasse von *Heller*, *d)* Marche Marocaine von *L. v Meyer* folgte. Wiederholt gerufen gab sie noch ein *Beethoven*'sches Rondo zum Besten. In den Abendconcerten trug sie Concerte von *Weber*, *Chopin* und *Mendelssohn Bartholdy*, eine recht wacker gearbeitete Fantaisie dramatique von ihrer eigenen Composition, und die *Liszt*'sche Don Juan-Fantasie (auf Verlangen wiederholt) vor. Den Schluss des Programms bildete jedesmal die Anmerkung, welche schon während *Sophien's* erster Anwesenheit so grosse Freude im Publicum erregt hatte: „Das Auditorium wird gebeten, vier Stücke aus den nachfolgenden Piecen zu wählen," und hierauf folgten 114 Nummern von dem vorigen Jahrhundert bis zur neuesten Zeit, nämlich 48 Fugen von *Bach*, 24 Etuden von *Chopin*, 11 Nummern von *Liszt*, 4 von *Thalberg* u. s. w. Eine grosse Verschiedenheit von Sonst und Jetzt zeigte sich bei dieser Wahl im Publicum. Damals ertönten scheu und leise die Stimmen in der Nähe der Virtuosin, und die Mehrzahl der verlangten Nummern gehörte der classischen Tonkunst an; jetzt tobten die Forderungen wild durch einander und sprachen nur moderne Sachen an: A moll-Etude von *Thalberg*, Erlkönig, Ragoczi-Marsch, Ave Maria, Galop chromatique, Marche Marocaine u. s. w. schrie man durch einander, und dazwischen wurde die Fuge und Romanze der Concertgeberin verlangt. Eine einzelne tiefe Basstimme, welche: „*Bach*" rief, wurde von scharfen Tenoren überstimmt und ausgelacht. Wir bewundern die jugendliche Virtuosin, welche doch alle die Begehrenden zu befriedigen wusste. — Nachdem sie einen Ausflug nach Reichenberg gemacht und dort in zwei Concerten gespielt hatte, gab sie am Dreikönigstage um 12 Uhr Mittags im ständischen Theater ein Concert zum Besten des Vereins zum Wohle entlassener Züchtlinge, worin sie nebst dem Concert in Es von *Beethoven* noch ihre Fantaisie dramatique und zum Schlusse die beliebten Piecen auf Verlangen des Publicums vortrug, das sich diesmal so stürmisch, wie ein polnischer Reichstag, vernehmen liess. Der Besuch war sehr sparsam, desto reichlicher der Beifall. Herr *Rossowsky* (s. unten) trug ein Solo für das Violoncell eigener Composition vor, welches mit lautem Missfallen aufgenommen wurde. Er würde besser thun, fremde dankbare Compositionen, als seine eigenen, mitunter etwas wunderlich ersonnenen, zu spielen.

Die Tonkünstlergesellschaft gab als Weihnachtsconcert zum Besten ihres Wittwen- und Waisen-Pension-Instituts nach längerer Ruhe wieder einmal *Haydn's* „Schöpfung," die, in allen Theilen trefflich aufgeführt, bei dem vollen Hause den lebhaftesten Anklang fand.

Das zweite Concert des Cäcilienvereins, wenn auch nicht ganz so vorzüglich als das erste, brachte zwei höchst interessante Ouverturen, zu „Lodoiska" von *Cherubini*, und zu der „Genueserin" von *Lindpaintner*: beide wurden vortrefflich ausgeführt und fanden — besonders die zweite — stürmischen Beifall. Die erste wurde kälter vom Publicum aufgenommen, als Composition und Production verdienten. Ueberhaupt schienen sich die Zuschauer erst nach und nach zu erwärmen. Herr *Deutsch* trug das wacker gearbeitete, doch ziemlich breit gehaltene F moll-Concert von *W. Sterndale Bennett* musterhaft vor, und wir erfreuten uns herzlich, den soliden Pianisten wieder einmal zu hören. „Der Jäger Abschied" von *Mendelssohn* gehört nicht unter seine bedeutenden Werke. Auch das „Vaterlandslied" von *Rücken* und ein böhmisches Lied von *Kalliwoda* zeichneten sich nicht besonders aus. Das Terzett aus „Zemire und Azor" von *Spohr* trägt so alle Züge der Familienphysiognomieen der Werke dieses Meisters, dass man es im ersten Moment als Geschwisterkind der Duette, Terzette u. s. w. des Fac t, Jessonda, Berggeist u. s. w. erkennt. *Lablers* Satz für vier Violoncelle ist recht nett gearbeitet, doch etwas monoton wie es bei dieser Zusammenstellung (gleich einem Quartett von vier Altstimmen) nicht anders sein kann. Es wurde sehr gut ausgeführt und das Publicum verlangte eine Reprise.

In dem letzten Concerte der Sophiencasademie, in dem Sophiensaale zum Besten armer Techniker gegeben, waren Anfang und Ende — die „Tell-Ouverture" von *Rossini* und *Titl's* „Nächtliche Heerschau" — die bedeutendsten Stücke. Statt der erkrankten Dem. *Schwarz* (welche dennoch Abends den Stradella gab) sangen aus Gefälligkeit ein paar Damen, deren Namen ich nicht verstehen konnte, ein Duett von *Rossini*, und Herr *Strakaty* ein Lied von *Otto Prechtler*, in Musik gesetzt von *Pr. Habern*. *Raimund Dreyschock* trug den ersten Satz seines D dur-Concertes, ein noch sehr junger Dilettant, *J. Rauders*, Schüler des Professors *Tray*, Variationen für das Violoncello von *Merk* vor, und Alle,

besonders aber *Dreyschock* und *Strakaty*, ernteten reiche Beifallsspenden.

Der Violoncellist Herr *S. Kossowsky* gab ein sehr leeres Concert im Plateissaale, worin er drei seiner eigenen Compositionen vortrug: Fantasie nach Motiven aus dem Alpenkönig, Potpourri aus slavischen Nationalliedern, und der Carneval von Venedig. Herr *Kossowsky* hat sich bereits eine bedeutende Herrschaft über sein Instrument erworben, das er mit Bravour und nobler Bogenführung behandelt; vor Allem aber besitzt er ein bewunderungswürdiges Flageolet. In seinen Compositionen herrscht ein elegischer Ton und ein milder Humor. Die Aufnahme, welche er fand, war ehrenvoll; er wurde von der kleinen Zuhörerzahl nach jeder Nummer hervorgerufen. Als Ausfüllungspiecen sang Herr *Strakaty* ein Lied vom Fürsten *Lubomirsky*, und Dem. *Kirchberger* eine Arie aus *Donizetti's* „Furioso sull' isola San Domingo."

Hector Berlioz ist bereits hier angekommen und gibt nächstens ein Concert im Saale der Sophieeninsel.

Leipzig, den 14. Februar 1846. Concert zum Besten des Pensionsinstituts für arme und kranke Mitglieder des Orchesters. — Ouverture, Scherzo und Finale von *Rob. Schumann* (Manuscript). — Arie von *Mozart* mit obligater Violine, gesungen von Fräul. *Mayer* und Herrn CM. *David*. — Variationen für Pianoforte von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn GMD. *Mendelssohn Bartholdy*. — Duett aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Mayer* und Fräul. *Fischer*. — Ouverture zu der Oper: „Der Tannhäuser" von *Rich. Wagner*. — Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Herrn *Kindermann*. — Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncello mit Orchesterbegleitung von *L. Spohr* (Manuscript), vorgetragen von den Herren CM. *David*, *Sachse*, MD. *Gade* und *Wittmann*. —

Ohne Zweifel hatte die löbliche Absicht der Veranstalter dieses Concertes, der milden Stiftung, in deren Fonds der Ertrag fliessen sollte, eine reichliche Einnahme zu verschaffen, ein den verschiedenartigsten Ansprüchen der Zuhörer möglichst entsprechendes Programm entworfen. Classicität und die sogenannte Romantik waren vertreten; *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Spohr*, *Schumann* und *Wagner* boten den Stoff dazu. Das wäre Alles recht gut; aber freilich der Eindruck, den der Abend hinterliess, ward nothwendig dadurch ein um so weniger beruhigender und angenehmer, je mehr die einzelnen zu Gehör gebrachten Musikstücke unter einander contrastirten.

Robert Schumann's Ouverture, Scherzo und Finale wurde schon im Winter 1841 einmal hier aufgeführt und machte damals, wie jetzt, keinen grossen Eindruck, wenigstens nicht einen solchen, der sich mit dem vergleichen liesse, welchen seine B dur-Symphonie hinterlassen hat. Der Componist scheint darin absichtlich eine andere Richtung, als die in seiner Individualität begründete, eingeschlagen zu haben, — um nicht zu sagen, er sei seinem Character untreu geworden. Von der Tiefsinnigkeit, der warmen und erwärmenden Begeisterung der musikalischen Schilderungen, von den genialen, phantastischen Zügen, so wie andererseits von dem ergreifenden Ernste der Gedanken, welche andere seiner grösseren Werke durchdringen, finden sich hier wenige Spuren; es ist, als hätte er ausschliesslich eine frische, heitere und lichtvolle Composition zu liefern bezweckt, und sei, wie dies so häufig geschieht, an dieser Absichtlichkeit gescheitert; den beiden ersten Sätzen thut daher eine zu gleichmässige Characteristik, dem Finale dagegen die nicht recht gelückte Verbindung des leichten Elementes mit strenger fugenmässiger Durchführung eines obendrein nicht genug interessanten Thema's Eintrag. Dabei versteht sich jedoch von selbst, dass die Factur des Ganzen vortrefflich ist und der Componist darin wiederum sprechende Beweise seines bedeutenden Talentes gegeben hat. Die Aufführung liess in der Gleichmässigkeit der Passagen, wie in Bezug auf die sonst gewohnte Sicherheit der einzelnen Instrumente Manches zu wünschen übrig.

So wenig wir auch gewiss sind, der Gesangleistung des Fräul. *Mayer* die gebührende Anerkennung zu versagen, so können wir doch nicht bergen, dass uns dieselbe nicht vollständig befriedigt hat. Seit einiger Zeit scheint Fräul. *Mayer* eine dem Effecte ihrer Mittel nachtheilige Manier anzunehmen, indem sie ihre Stimme beim Anschlagen des Tones zusammenpresst und ihr erst nachher eine freie Entwickelung gönnt; der Gesang erhält dadurch eine gewissermaassen elegische Färbung, die, am rechten Orte angewendet, von Wirkung ist, aber stets wiederkehrend ermüdet und mehr beängstigt, als erfreut. Auch den an sich correcten Vortrag hatten wir gewählter, bald freier, bald zurückhaltender, mit einem Worte feiner gewünscht. Die schöne Arie *Mozart's* bietet zu solchen Schattirungen so reichen Anlass, und wir würden den Mangel derselben im Vortrage nicht rügen, wenn wir nicht überzeugt wären, dass es bei dem trefflichen Talente des Fräul. *Mayer* nur einer grösseren Sorgfalt in dieser Beziehung bedarf, um auch hierin völlig zu genügen. Die Violinpartie ward von Herrn CM. *David* mit bekannter Sauberkeit, Präcision und Zartheit gespielt. — Das Duett aus Euryanthe: „Unter ist mein Stern gegangen," in welchem Fräul. *Mayer* (Euryanthe) von Fräul. *Fischer* (Eglantine), ebenfalls Sängerin am hiesigen Theater, wacker unterstützt ward, ist zwar für den Concertsaal weniger passend, als für die Bühne, fand jedoch eine seinem Werthe, wie der Ausführung entsprechende beifällige Aufnahme.

Beethoven's 32 Claviervariationen in Cmoll, Op. 36, bildeten die Perle des Abends. Weist ihnen schon ihr innerer Gehalt diesen Platz an, so bedarf es nur der Nennung des Namens *Mendelssohn*, um auch den Vortrag derselben als die gelungenste Leistung zu bezeichnen. Wer von *Mendelssohn* jemals *Beethoven'sche* Compositionen spielen hörte, wird den Eindruck derselben nicht leicht vergessen und daher auch die Art und Weise sich vergegenwärtigen können, mit welcher derselbe dieses geistreiche, in jeder Beziehung merkwürdige Werk ausführte. Damit ist genug über das Spiel des Meistern und über den Genuss gesagt, welchen er Allen verschaffte.

Eben so kurz, wenn gleich leider aus ganz entgegengesetztem Grunde, könnte sich Referent über die Ouverture zum „Tannhäuser" von *Rich. Wagner* fassen,

hat in den Hauptsachen die Einrichtung, wie in den lezten Jahren, weshalb ich Ihnen auch nichts bisher darüber geschrieben habe. Jene Einrichtung, so wie verschiedne der vorzüglichsten Produktionen, sind aber in frühern Jahrgängen Ihrer Zeitung geschildert worden. Das Konzert wird auch dieses Jahr sehr eifrig besucht, und ich will nicht entscheiden, ob nicht die Veranstaltung, den Zutritt so sehr zu erschweren und dadurch die Gesellschaft möglichst — rein zu halten, nicht vieles dazu beyträgt. Denn auch in Anschung dieser Verunreinigungsachen (in dem Sinn, wie man sie in nicht wenigen deutschen Städten, besonders in den mittlern und kleinen Residenzen trifft,) wird es wieder Sitte, den alten, wähligen, freundlich entfernenden, höflichen Ton anzunehmen. Nur Abbonirte haben Zutritt, und welchen diese, bey ihrer Abwesenheit, ihre Billets anvertrauen. Wie es um die Musik in diesem ersten Konzert von Paris stehet, sehen Sie am besten, wenn ich Ihnen eins schildere. Ich wähle das zulezt von mir gehörte, der Reihe nach das fünfte, weil es in mehrerer Rücksicht, und auch von Seiten des Gesanges interessant war. In den frühern traten jedoch vorzüglichere Instrumentisten auf. Der junge Eloy (Zögling des Konservatoriums) sang eine schöne Arie aus Sacchini's Dardanus. Er hat eine sehr angenehme Stimme, verräth gute Schule, ist aber noch — ich will nicht entscheiden, ob zu ängstlich, oder zu unbelebt. Ist es nicht Mangel an innerer Lebendigkeit und Kraft, was ihn zurückhält, so hat man etwas Vorzügliches zu erwarten. Die schon bey anderer Gelegenheit genannte Dem. Armand sang eine Arie von Cimarosa und eine Scene von Salieri. Ihre gute, vielumfassende und beugsame Stimme, ihr Gefühl, ihr Anstand, würden sie eine Stelle unter den besten unsrer Sängerinnen finden lassen, wenn sie nicht von der hiesigen Modesucht geplagt würde, wo es sich nur einigermassen thun lassen will, das zu zeigen, was der rohe, harthörige Hause und allenfalls der unverständig schwatzende Elegant grosse Manier nennen — und was aus einem Gemenge von Ingredienzien, wie erzwungenes Uebernehmen der Stimme, unvermuthetes und zweckloses, keckes Anlaufen, herausgestossene Akzente, herausgeschriene sehr hohe oder sehr tiefe Töne, karikaturirtes plötzliches Ueberspringen vom Heftigsten zum Weichsten u. dgl. bestehet. Dass die Sänger und Sängerinnen, die so etwas schön finden können, sich auch wenig um die Worte, die sie singen, um die Harmonie der Instrumente, durch die ihr Gesang begleitet wird, um den Geist des Ganzen der Komposition, die sie vortragen — bekümmern, lässt sich erwarten, und traf auch neulich bey Dem. Arm. zu, von welcher ich absichtlich alles Böses sage, was ich verantworten kann, weil es nur an ihr liegt, wenn man nicht sehr vieles Gute von ihr zu sagen bekömmt *). Die Arie von Cimarosa war die bekannte aus Olympiade: Se cerca se dice — eine der gelungensten im ganzen dicken Metastasio. Es gehört aber das von Cimarosa gut behandelte Recitativ nothwendig dazu: Misero me, che veggo — das

*) Möchten doch die Worte dieses Korrespondenten, der unsern Lesern schon längst als ein gründlicher Kunstkenner bekannt ist, auch bey den Deutschen Eingang finden, die an derselben, eben jetzt immer weiter um sich greifenden Modethorheit kränkeln! Wäre eine der beyden Uebel unvermeidlich — das übermässige, leichtsinnige, lüsterne, kokette Verzieren vieler Italiener, oder die oben geschilderte lächerliche Grösse (Grossthuerey): wer würde sich nicht lebhaft für das erste erklären? Folgt man dem Vortrag einer Sängerin nur so, wie man etwa dem Zuge hübsch beleuchteter Wolken am Himmel folgt: so kann man bey jenem denn doch noch Freude finden — es klingt doch! aber dies —? diese unmusikalische Manier, die das Ohr zerreisst, den Verstand beleidigt, das Herz entfernt, und höchstens die Phantasie verwundend, scheidend anregt —?

d. Redakt.

Zwar ist billig einzuräumen, dass die einmalige Vorführung einer Ouverture, besonders bei gänzlicher Unbekanntschaft mit der Oper, welche sie einleitet, zu einem allseitig bestimmten Urtheile nicht recht gelangen lässt. Aber sieht man von den Beziehungen, in welchen jene zu dieser steht, ab, und sucht nur den allgemeinen Character, den absoluten Werth zu erfassen, welchen die Ouverture als Musikstück an sich hat, so bleibt, sollten wir meinen, noch genug Stoff zur Prüfung und Begutachtung übrig. Und von diesem Gesichtspuncte aus vermögen wir nicht, unsere Meinung zurückzuhalten. Sie geht dahin, dass, was uns *Wagner* in dieser Ouverture bietet, gar keine, oder wenigstens nicht die rechte Musik ist. Finden sich auch darin manche interessante Instrumentaleffecte, so fehlt es doch überall an der Hauptsache: an Melodie, Einheit, künstlerischer Ruhe und Massigung, — die bei noch so lebendiger musikalischer Schilderung aufgeregter Leidenschaften, bei noch so voll und mächtig in Bewegung gesetzten Massen der Töne und Instrumente doch immer bei dem wahren Musiker herausklingen muss — und nur Abspannung, Uebersättigung und Verdruss werden sich des Hörers bemächtigen. Um nur Eines zu erwähnen, so ist es doch gewiss zu weit gegangen, wenn der Componist neben einer weder schönen noch interessanten Harmonieführung beinahe während der ganzen Dauer der sehr langen, weitausgesponnenen Ouverture die Geigen im Unisono eine von oben nach unten schleifende Figur Crescendo und Decrescendo spielen lässt; das Stöhnen, Seufzen und Winseln hört nicht auf, und man läuft in der That Gefahr, an der Aesthetik und dem Geschmacke des Componisten zu zweifeln, der so beharrlich die Zuhörer in einer peinlichen Stimmung erhält. — Wie gesagt, der Oper *Wagner's* selbst, die in Dresden bei einer glanzvollen, nach Schilderung von Augenzeugen, wahrhaft prächtigen Darstellung Aufsehen gemacht hat, kann hiermit nicht zu nahe getreten werden; aber wir danken Gott, dass heut zu Tage noch andere Musik geschrieben wird, als diese Ouverture bietet. Einen Fortschritt in der Kunst bezeichnet letztere sicherlich nicht. — Der mässig gespendete Beifall fand entschiedene Opposition.

Herr *Kindermann* erwarb sich mit der Arie des Figaro: „Dort vergiss leises Flehn" u. s. w. lebhaften Applaus; doch wäre es wohl für den Concertvortrag angemessener gewesen, wenn seine Wahl auf die Arie des Grafen gefallen wäre.

In dem Streichquartett mit Orchesterbegleitung — einer neuen, reiche Gelegenheit zu schönen Effecten und interessanten Combinationen gebenden Form — bewährt sich überall der Meister *Spohr*. Hat auch das Alter den Flug der Phantasie etwas beschränkt, klingt auch aus jeder Figur und Harmonie der bekannte Typus der *Spohr*'schen Weise, so ist doch jener Schwung immer noch ein kräftiger und hoher, der Styl ein durchaus edler, und auch dieses späte Werk des berühmten Componisten entbehrt nicht der vielen Reize, welche seine früheren Werke in so reichem Maasse enthalten. Die Ausführung war eine gelungene. *L. R.*

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Como. Rubini, der Sänger-Crösus, hatte die Ehre, eines Abends bei der Kaiserin von Russland, während ihres kurzen Aufenthaltes auf unserem herrlichen See, mit seinem Bruder zu singen, und trug ein reiches Geschenk davon.

Lecco, reicher Marktflecken, am See dieses Namens gelegen, hatte dieselbe Gesellschaft der vorigen Stagione zu Como und gab ebenfalls den Ernani.

Romano. Dieser Flecken im Bergamaskischen, Geburtsort und Residenz des berühmten Sängers und Millionärs Rubini, hatte diesen Herbst ebenfalls Oper. Den Anfang machte Donizetti's Olivo e Pasquale mit der Anfangerin Carolina Guerra, den beiden Buffi Pelosio und Favretto sammt Tenor De Antoni. Sämmtliche Pygmäenbeiden wurden reichlich beklatscht. Rubini war einmal zugegen und ergötzte sich sehr. Coccia's Clotilde passirte glücklich die Breter, aber der Barbiere di Siviglia gefiel natürlicherweise am Meisten.

Orzinuovo, abermals ein Flecken, hatte sogar die grosse Oper Beatrice di Tenda, vom unsterblichen Bellini. Die Cella vom Mailänder Conservatorium war die Krone des Ganzen, wiewohl die Valnegro, Tenor Asti und Bassist Goré für diesen Ort vortrefflich waren.

Chiari. Dieser Marktflecken (sämmtliche drei liegen nicht weit von einander) ergötzte sich an Ricci's Scaramuccia; das Uebrige kann füglich übergangen werden.

Cadogno (sehr reicher Marktflecken, der mit mancher Stadt wetteifern konnte) hatte im November die Gesellschaft von Varese (s. d.) und Donizetti's Linda.

Casalmaggiore (ebenfalls ein reicher Marktflecken) that sich gutlich mit Verdi's Ernani, hatte aber auch in der That gute Sänger (die Tirelli, Tenor Pancani, die Bassisten Steini und Bianchi). Da das Theater so eben ausgebessert und verschönert worden war, so liess man sich den Zulauf, das Beifallsklatschen, das Gebrüll, das öftere Hervorrufen und das Poltern leicht denken. Einen minder guten Erfolg hatte Donizetti's Marino Faliero. Am 4. December *Preciosa*, neue Operette vom Maestro *Manna*, der zu den Besseren gehört. Seine mit Enthusiasmus aufgenommene Musik hat Hübsches. Eigentlich heisst er *Bassi-Manna (Ruggero)*, ist aus Cremona, der Sohn der einst rühmlich bekannten Sängerin Carolina Bassi und Neffe des verstorbenen berühmten Buffo Nicola dieses Namens. Herr Manna soll in Wien die Composition studirt haben.

Sorezina. Marini als Marino Faliero erregte hier Fanatismo. Die brave Steffanone, Tenor Labocetta und Herr Bigamonti (der Impresario) als Israele trugen zur besten Aufnahme des Ganzen bei. Abermals triumphirte Marini als Mustafa in der Italiana in Algeri. Leoni war ein wackerer Taddeo, die Steffanone, nachdem ihre Altpartie zum Sopran avancirt war, eine köstliche Isabella, und Labocetta ein löblicher Lindoro. Dass der Ernani mit diesen braven Sängern das Finis coronat opus war, versteht sich ohnehin, und so hat dieser Marktflecken, der schon oft in seiner Stagione Sänger und Tän-

zer ersten Ranges hören und sehen liess, auch diesmal seine Zuhörer auf's Beste unterhalten.

Canneto. Dieselben Sänger wie in Orzinuovo (s. d.).

Castiglione delle Stiviere. Die Norma gehört man als eine Bekannte, die man nur noch selten zu sehen wünscht. Im Nabucco machte Bassist Mela die Titelrolle, und fand mit der Prima Donna Dall' Argine den meisten Applaus; minder die Riva und Tenor Santi. In dieser Oper verwandelte sich die bei der vorigen stattgefundene Lauheit zum Enthusiasmus. Gleich nach diesem Gaudium kam ein neuer Maestro, *Filippo Chimeri*, mit ihm seine neue Oper *Elmonda di Valenza* zur Welt, von der blos zu vermelden ist, dass einige wenige Stücke Aufmunterung gefunden.

Mantua. Wie überall interessirte Donizetti's Maria di Rohan blos im dritten Acte um so mehr, als auch die Sänger (die Gambaro, die Herren Olivieri, Riccardo und Giani) nicht vom grossen Kaliber waren. In dessen Figlia del Reggimento gefiel blos das Terzett im zweiten Acte zwischen der Gambaro, der Sacchi und Herrn Camerano; bei alledem wurde diese Oper neun Mal gegeben.

Verona. Ricci's (Fed.) Corrado d'Altamura gefiel als Musik sehr wenig, während man mit den Sängern ohne Ausnahme zufrieden war. Die Griffini mit ihrer starken, umfangreichen Stimme und ihrem lebhaften Gesange contrastirte mit der angenehmen gelaufigen Stimme der Altustin Tantalora; Tenor Brunacci hat alle Mittel, um sich höher zu schwingen, und Herr Bencich hat eine starke, aber sympathische Bassstimme. Mercadante's Giuramento war viel willkommener, als seine Normanni a Parigi. In Verdi's Nabucco sang die Dall' Argine (s. Castiglione).

Der alte bekannte Guitarrist *Luigi Legnani* liess sich einmal in den Zwischenacten auf seinem Instrumente hören, machte aber, auch der Wahl der beiden Stücke wegen, kein solches Aufsehen, wie vormals.

Este. Die Garis-Franchini, Tenor Fedor (Becker, ein Basse), die Bassisten Fallar und Saguer (Beide Spanier) gaben Verdi's Ernani mit Beifall.

Rovigo. Evviva unsere Sänger! (die Lagrange, Ivanoff und Varesi), Evviva i Lombardi del celebre Maestro Verdi, hiess es von allen Seiten. Va bene, sagt der Italiener: Alles recht. Indessen, mich und einen Benedictinermönch, der diese Oper mit mir angehört, und dem freilich das ganze Jahr in seinem Kloster von Händel, Bach, Haydn, Mozart, Winter u. A. die Ohren überfüllt werden, hat diese Musik der Lombardi ziemlich gelangweilt. Dass die Lucia von Donizetti ein Duplicat-Furore traf, bedarf, mit diesen Sängern, keiner Erwähnung.

Belluno. Die Dielitz hat auch hier im Ernani und in der Saffo gefallen. In der Lucrezia Borgia sang die Polani.

Treviso und *Padua.* Dieselben Sänger und Oper wie in Este (s. d.).

Venedig (Teatro Apollo) machte traurige Geschäfte. Donizetti's Marino Faliero verunglückte. Die Saranin befriedigte nicht. Der Tenor war unpässlich. Bassist Rodas konnte sich kaum retten, und das Theater musste geschlossen werden. Am 1. October wurde es mit der Norma abermals eröffnet, worin die Arigotti mit ihrem hübschen gelaufigen Sopran und angenehmen Gesang, die Paridisi mit ihrem schönen Mezzosopran, Tenor Mercuriali mit seiner starken Stimme und auch Bassist Gianoni die Hände oft in Bewegung setzten. In der ebenfalls applaudirten Gemma di Vergy sang Bassist Rodas, zuweilen mit stentorischer Stimme.

(Teatro S. Benedetto.) Nach zehn Vorstellungen der Pasteteenoper Don Procopio führte Buffo Cambiaggio mit der Marzioli, dem Tenor Graziani und Bassisten Ferrario Donizetti's Don Pasquale vor, und trug viel Beifall nach Hause. Verdi's zu Mailand vor sehr wenigen Jahren ganz durchgefallene Opera buffa Un giorno di un Regno (hier unter dem ursprünglichen Titel des Buches von Romani: Il Finto Stanislao) machte einen Quadrat-Furore, nachdem aber das Auditorium die Ohren etwas besser geöffnet, einen sehr köstlichen Fiasco. Schade, dass die Cherubini (s. weiter unten) zum ersten Male die Bühne in dieser Oper betrat. Eine andere Gesellschaft gab hierauf Mercadante's Elena da Feltre und Donizetti's Lucia, worin sich die Ciotti-Grossoni, Tenor Ferrari-Stella und Bassist Rinaldini auszeichnete (in ersterer war die Cavalli der Titelrolle nicht gewachsen). Die neue und erste Oper des neuen Maestro *Francesco Maligiero* aus Rovigo, *Attila* betitelt, fand starke Aufmunterung. Die Musik, ohne die mindesten Eigenheiten, scheint für taube Zuhörer geschrieben, der Orchestersatz wird zuweilen impertinent; Chöre und nichtssagende Harmonieen im Ueberfluss, nur nicht Melodieen; einmal kann man vielleicht die Geduld haben, das Ganze anzuhören. Rinaldini gab die Titelrolle gut, für die der Hdegonda war die Ciotti wohl zu schwach, und die Tenorrolle des Ezio ist ganz Null. Nicht zu vergessen, Verdi schreibt künftigen Carneval für die Fenice eine Oper, die ebenfalls Attila heisst.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Die königlichen Schauspiele in Berlin, Potsdam und Charlottenburg gaben im Jahre 1845 überhaupt 32 Opern und Singspiele in 133 Darstellungen (darunter 24 für Singspiele und Possen mit Musik). Auf die deutschen Opern kommen von jener Zahl 14, auf die französischen 4, auf die italienischen 8, ausserdem gehören dann die *Mendelssohn*'schen Compositionen zu *Sophokles*' Antigone, zu desselben Oedipus auf Kolonos, zu *Shakespeare*'s Sommernachtstraum, zu *Racine*'s Athalie. Neu waren 9 Stücke, darunter *Spohr*'s Kreuzfahrer, *Flotow*'s Alessandro Stradella, *Lachner*'s Catharina Cornaro, *Mosewius*'s Schauspieldirector, *Mendelssohn*'s Musik zu Oedipus und Athalie. — Neu einstudirt *Weber*'s Easryanthe, *Auber*'s Schwarzer Domino, *Weigl*'s Adrian von Ostade, *Mozart*'s Don Juan, *Spontini*'s Vestalin. — Abgegangen: Frkul. *Hähnel*; pensionirt: der Tenorist *Bader*. — Die bedeutendsten Gäste waren: Frkul. *Jenny Lind*, Frkul. *Sophie Löwe*, Frkul. *Eckert*, Mad. *Garcia-Viardot*, Herr *Genast*. — Von den Concertgebern waren die hauptsächlichsten: *Prudent* (Pianoforte), *Ang. Wiese* (Geige), *Fanier* Horn), *Leloff* (Pianoforte), *Fél. David*, *Dobrzynski*.

Das am 19. November v. J. von der Dresdener Blindenanstalt gegebene Vocalconcert (s. d. Bl., 1845, S. 864) hat einen Reinertrag von 133 Thalern geliefert.

Neue Opern. *Goethe*'s schon mehrfach componirtes Singspiel: „Jery und Bately," ist von dem Berliner Musikdirector *J. A. Lecerf* auf's Neue in Musik gesetzt und in Dresden aufgeführt

worden, ohne jedoch Anklang zu finden. — In London erhielt das Erstlingswerk des jungen englischen Tonsetzers *Wallace*, Namens „Maritana" nur einen Succès d'estime. Schuld daran war — natürlich! — das Buch, welches eine „scharfsinnige Rhapsodie" sein soll. Die Musik wird als mehr für den Salon und für die Aufführung am Pianoforte geeignet geschildert. — In Brüssel gefiel: „Van Dyck," Oper von dem Fagottisten *Willent-Bordogni*, welche unter Anderem auch mehrere flämische Nationalmelodieen enthält. Die Gattin des Componisten ist eine in Belgien sehr beliebte Sängerin.

Am 11. Januar fand in Paris das erste Concert des dasigen Conservatoriums der Musik Statt. Aufgeführt wurden: Beneditus aus *Beethoven's* D-Messe; — *Beethoven's* Symphonie, F dur, Nr. 8; — Concertante für Violine und Violoncell, von *Delaffre* und *Pilet*; — *Mozart's* Symphonie in G moll; — Stücke aus dem ungedruckten Oratorium: „Die Versuchung des heil. Antonius," von *Josse*. Letztere Musik sprach nicht besonders an, obwohl sie recht gelungen sein soll, das Concertante aber wurde ausgepocht — ein in den Annalen der Conservatoriumsconcerte unerhörter Fall.

Dr. *Georg Kastner* ist zum correspondirenden Mitgliede der niederländischen Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst ernannt worden. Der übrige Mann hat gestern Vorlesungen über Traité général d'instrumentation, — Cours poétique d'instrumentation, — Supplemente zu beiden Werken.

Der Erzbischof von Paris hat eine Commission ernannt, welche sich mit den Massregeln zu Verbesserung der dortigen Kirchenmusik beschäftigen soll. Sie besteht aus fünf Geistlichen und dem bekannten Organisten an der Kirche Notre-Dame, *F. Danjou*.

Mendelssohn Bartholdy wird des zum Lütticher Jubiläum bestimmte Lauda Sion (s. d. Bl., S. 70) selbst dirigiren.

Am 26. Januar ist das Theater zu Avignon gänzlich niedergebrannt; es war mit 200,000 Franken versichert.

Der Pianofortevirtuos *Emil Prudent* aus Paris hat in Madrid Furore gemacht. — Der deutsche Pianist *Sigismund Goldschmidt* hat in Paris Beifall gefunden.

Der bekannte Instrumentenmacher *Adolph Sax* in Paris hat einen grossen Wettstreit für Militär- (Infanterie- wie Cavallerie-) Musik ausgeschrieben, welcher zu Paris alljährlich am 30. Juli stattfinden soll und wobei zwei Ehreninstrumente als Preise vertheilt werden. Ausserdem wird den 1. Mai ein Wettstreit zwischen Militärmusikern gehalten und Preise zu diejenigen vertheilt, welche sich der von *Sax* erfundenen oder vervollkommneten Instrumente am Geschicktesten zu bedienen wissen. Auch diese Preise bestehen aus Instrumenten.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt **die höhere Ausbildung in der Musik** und der zu entheilende Unterricht erstreckt sich theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft betrachtet. Er umfasst namentlich: **Harmonie- und Compositions-Lehre, Instrumentenspiel** (Pianoforte, Orgel und Violine) und **Gesang** (Solo- und Chorgesang). Zur weiteren Ausbildung dienen Vorlesungen über die Geschichte und Aesthetik der Musik, musikalische Literatur, Technik u. s. w.

Die bei dem Institute beschäftigten Lehrer sind: Herr Generalmusikdirector und Capellmeister **Dr. Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Pianofortespiel); Herr Musikdirector **Hauptmann** und Herr Musikdirector **Gade** (Harmonie- und Compositionslehre); Herr Musikdirector **Richter** (Harmonielehre); Herr Organist **Becker** (Orgelspiel und Vorlesungen); Herr **Wenzel** und Herr **Plaidy** (Pianofortespiel), Herr Concertmeister **David** und die Herren **Klengel** und **Sachse** (Violinspiel); Herr **Böhme** (Gesang); Herr **Brendel** (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).

Das Honorar für den **gesammten** Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler (120 Gulden) nebst 5 Thalern zur Bibliothek bei der Aufnahme, und ist vierteljährig pränumerando zu entrichten.

Zu Ostern d. J. beginnt ein neuer Cursus sämmtlicher Lehrfächer, zu welchem neue Schüler eintreten können. Es haben dieselben sich baldigst bei dem unterzeichneten Directorium in frankirten Briefen anzumelden und im Fall sie die zur Aufnahme erforderlichen Fähigkeiten und Vorkenntnisse besitzen, sich zur rechten Zeit hier einzufinden, um an der **am 14. April stattfindenden Aufnahme-Prüfung** Theil zu nehmen. Zu dieser Prüfung haben die Angemeldeten geeignete, von ihnen möglichst gut eingeübte Musikstücke (Pianoforte-, Orgel-, Violine- oder Gesangstücke) mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission anzuführen. Diejenigen, welche sich bereits in eigenen Compositionen versucht haben, haben dieselben ebenfalls mitzubringen, oder vorher einzusenden.

Der ausführliche gedruckte Prospectus über die innere Einrichtung des Institutes ist durch das Directorium, oder auf dem Wege des Buchhandels durch die Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth**, so wie durch die Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Friedr. Hofmeister** in Leipzig zu erhalten.

Leipzig, im Februar 1846.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

So eben sind erschienen:

An der Donau, von *Truhn*,

Lied für Sopran oder Tenor mit Piano 17½ Sgr.,

hat, von Franz. Tursch in Concerten vorgetragen, gleichen Beifall gefunden, wie die früheren Lieder: *Scheiden und Leiden*, *Fischerin*, *Zigeunerknabe*, *Hidalgo*, *Der Knab*, *L'Orphine*, *Frühlingsgluth* desselben Componisten.

Portrait von Fr. Kücken,

gezeichnet von *Kietz*, in Paris gestochen von *Schaller*. gr. Fol. 1 Thlr.

Zugleich machen wir aufmerksam auf *Kücken's* neueste mit dem entschiedensten Beifalle aufgenommene Compositionen:

Stockbrief für vier Männerstimmen. 20 Sgr.

Botschaft für Sopran oder Tenor. Op. 42. 17½ Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Im Verlage der Unterzeichneten sind die wohlgetroffenen *Portraits* von:

Niels W. Gade
und
Dr. A. B. Marx

erschienen. Preis eines jeden:

Auf Velinpapier ..... 22½ Ngr.

Auf chinesischem Papier ... 1 Thlr.

Zu beziehen durch alle Buch-, Kunst- u. Musikalienhandlungen.

Leipzig, den 13. Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Februar. **Nr. 8.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Königsberg. Aus Warschau. Aus Leipzig. Herbstopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) Kurzgefasste neueste Nachrichten der ital. Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach betreffend. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Für Pianoforte.

1) *Sigismund Goldschmidt:* Six Etudes de Concert. Op. 4. Hamburg und Leipzig, Schuberth et Comp.

2) — —: do. do. Op. 13. Ebendaselbst.

Unsere modernen Pianofortevirtuosen lieben es, Uebungsstücke für den Concertvortrag zu schreiben. Es liegt hierbei nicht immer und allein jene Eitelkeit des Künstlers zum Grunde, mit der Ueberwindung blos technischer Schwierigkeiten zu prunken, noch die Freude des Publicums an dergleichen musikalischen Kunststückchen; in den meisten Fällen dürfen wir zur Ehre Beider, des Künstlers und des Publicums, annehmen, dass diese Richtung von dem Componisten verfolgt wurde, um den Beweis zu liefern, dass er die formellen Schwierigkeiten der Technik eben so wohl überwinden könne, als es ihm gelungen sei, der Figur, zu deren Einübung die Etude zunächst geschrieben worden, geistige Würze genug einzuhauchen, um ein gebildeteres Publicum damit zu unterhalten. Der Componist der beiden oben genannten Hefte zeigt im Allgemeinen ein eben so ernstes Streben, den Regeln des guten Geschmackes in der Composition Genüge zu leisten, als er sich bemüht, den instructiven Zweck, den er sich vorgesetzt, zu erreichen; deshalb findet sich in der ganzen Sammlung kein einziger Satz, der nicht von musikalischem Interesse wäre, und eben so wenig ein solcher, der den Namen eines „Uebungsstückes" nicht verdiente. Aber auf die Bezeichnung „Etudes de Concert" können nicht alle ohne Ausnahme Anspruch machen, da einigen die Eigenschaft, im Concerte mit Interesse gehört zu werden, abgeht. Dem einen Satze fehlt es an musikalischem Inhalt, ohne dass die Form durch Neuheit und Glanz entschädigte, dem anderen gebricht es an äusserlichem Reiz, ohne dass das Innere anziehend genug wäre, diesen Mangel vergessen zu machen. Wir lassen also beide Hefte als gute Etuden, aber nicht durchweg als „Etudes de Concert" passiren.

In Op. 4 ist Nr. 1 (Des dur) mehr ein angenehmes Musik-, als ein vorzugsweise die Fertigkeit förderndes Uebungsstück; in Nr. 2 (F moll), Nr. 3 und 5 (Cis dur) sind beide Eigenschaften glücklich vereinigt. Von den beiden zuletzt genannten Nummern dient die erstere zur Einübung von Sexten, die letztere zum Einüben unmittelbar nach einander folgender Doppelgriffe in verschiedenen Intervallen. Nr. 4 und 6 haben eine kältere Etudennatur.

Op. 13 schliesst sich dem Schwesterhefte würdig an, ja es dürfte wohl in einigen Beziehungen werthvoller sein, da das Poetische mehr hervortritt, ohne das Formelle zu sehr zurückzudrängen, auch in Folge davon die einzelnen Sätze mehr Characterverschiedenheit zeigen. Zu den besten gehören: Nr. 1 (E moll), Nr. 3 (Fis dur) und Nr. 6 (G moll). — Unstreitig behaupten beide Hefte unter den neueren derartigen Erzeugnissen einen ehrenvollen Platz, und sind besonders zum Studium der verschiedenartigen Doppelgriffe für die rechte Hand zu empfehlen. Der überhäufte Gebrauch musikalisch-dynamischer Bezeichnungswörter, die öftere Anwendung der „una corda" gehören zu den Schwachheiten jüngerer Componisten, welche nicht genug geben zu können glauben. Herr Goldschmidt mag sich bei künftigen Werken hierüber mehr beruhigen, und, indem er dem Spieler Geschmack und Urtheil zutraut, sich selbst die Sache etwas leichter machen. —

3) *Edmund Winterle:* Grosse Sonate, componirt und der durchlauchtigsten Fürstin *Marceline Czartoryska*, gebornen Fürstin *Radziwill*, ehrfurchtsvoll gewidmet. 25. Werk. Wien, Tob. Haslinger's Witwe u. Sohn. Preis 1 Fl. 45 Kr. Conv.-Münze.

Diese Sonate ist ein Werk anzuerkennenden Fleisses, kein Product des Genie's. An Erfindungsgabe nicht reich, hat sich der Componist auf eine sehr ausführliche Bearbeitung der Hauptthemen geworfen; selten, dass er dieselben einmal verlässt, um sich zu einem Nebengedanken zu wenden. Leider fehlt es hier wie dort an Neuheit, an Schwung, an Phantasie; so ist es wohl unvermeidlich, dass die Aufmerksamkeit des Hörers nicht besonders erregt wird: sie muss erkalten an der breiten, gewöhnlichen Ausführung. Die nachstehenden, dem ersten und letzten Satze entnommenen Beispiele werden wenigstens beweisen, dass Referent nicht ganz Unrecht hat, wenn er wünscht, dass der Componist etwas eigensinniger in der Wahl seiner Gedanken hätte sein mögen.

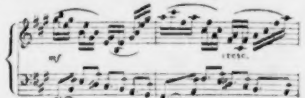

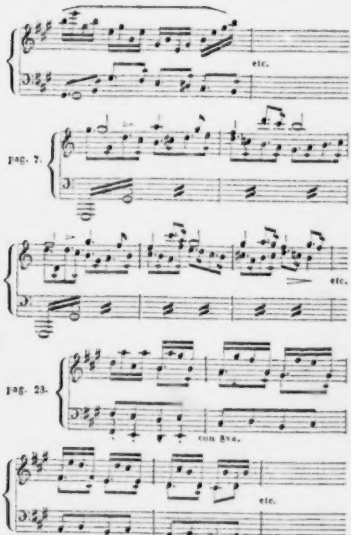

Auch dem Menuetto nicht, noch dem Adagio „melancolique" haben wir einigen Geschmack abgewinnen können. Das Letztere ergeht sich in allgemeinen sentimentalen Redensarten, welche sich im gleichmässigen Flusse aneinander reihen, dem Gefühle keinen Mittelpunct, dem Ohre keinen Ruhepunct gewährend. So gross auch die Theilnahme war, mit welcher wir die Sonate zur Hand nahmen, so müssen wir doch leider gestehen, dass unsere Freude schnell getrübt wurde, als wir achtungswerthen Fleiss mit so wenig Erfolg gekrönt sahen. Vielleicht, dass es dem Componisten in seinen späteren Werken gelingt, sich, indem er die hemmenden Fesseln der Form durchbricht, ein freies und ergibigeres Feld zu gewinnen. Wir wünschen es von ganzem Herzen! —

4) *Carl Wirth*: Der Pianist. Hilfsbuch für Alle, welche eine völlige Unabhängigkeit der Finger, Gelänßigkeit, richtiges Zusammentreffen und gleiche Stärke beider Hände, mit einem Worte einen vollkommenen Mechanismus erlangen wollen. Mainz, Antwerpen u. Brüssel, bei B. Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 36 Kr.

Eine Sammlung der verschiedensten Uebungsformen, wie man sie allerdings in jeder Clavierschule angedeutet, aber selten in solcher Vollständigkeit und mit solcher Genauigkeit ausgeführt findet. Das ganze Werk besteht aus drei Abtheilungen. Die erste beschäftigt sich mit der Uebung der Fingergelenke im Allgemeinen, der Erzielung der nöthigen Unabhängigkeit der Finger von einander, und benutzt zunächst den Raum einer Quinte, später aber auch den grösserer Intervalle. Die zweite behandelt den Daumenuntersatz. An mehrere sehr gute Vorübungen knüpfen sich die Tonleitern, diatonische und chromatische, in gerader und in Gegenbewegung, in den verschiedenen gangbaren Doppelgriffen, als da sind Terzen, Quarten und Sexten, endlich auch in dreistimmigen. Darauf folgen Arpeggio's in Dreiklängen, Septimenaccorden und in Doppelgriffen, und Uebungen im Uebergreifen des dritten und vierten Fingers über den fünften. Die dritte Abtheilung befasst sich mit dem Handgelenk, und enthält meistens doppelgriffige Uebungen, wobei dieselben Finger die nämlichen Tasten wiederholt oder andere anschlagen. Den Beschluss machen die Verzierungen, der oft wiederholte Anschlag einer und derselben Taste, das Kreuzen der Hände und die Uebungen in Sprüngen. — Die hier und da beigefügten kurzen Bemerkungen, deren Uebersetzung wir allerdings zuweilen etwas mehr deutsch gewünscht hätten, sind zweckmässig und zeugen von der genauen Bekanntschaft des Verfassers mit dem Mechanismus des Pianofortespiels. Demnach dürfen wir das sorgfältig bearbeitete Werk, dessen Reichhaltigkeit der geehrte Leser aus dem in dem Vorstehenden angegebenen Inhalte ersehen will, aus Ueberzeugung empfehlen.

5) *Joh. Seb. Bach*: 44 kleine Choralvorspiele *). Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 2 Thlr.

Die einzelnen Sätze dieses Heftes sind, wie es das Vorwort besagt, in ihrer Reihenfolge von dem Meister selbst geordnet, dessen Autographon der Ausgabe untergelegt. Irrt Referent nicht, so hat Bach dem Ganzen den Titel: „Der angehende Organist" gegeben. Bis jetzt existirten nur einzelne Nummern gedruckt in den „Choralvorspielen," welche in derselben Verlagshandlung in vier Heften erschienen, in dem von Becker und Bitter herausgegebenen Orgelarchiv, in der Cäcilia, in den Orgelunternehmungen des Herrn Körner, aber, wie gesagt, sehr einzeln, und es gebührt der Verlagshandlung für die vorliegende, sehr schön ausgestattete und, wenn man Umfang und Inhalt erwägt, billige Gesammtausgabe der Dank aller Kunstfreunde, insonderheit der Organisten.

Der Titel sagt: „Kleine" Choralvorspiele. Der grosse Bach schaut aber aus jedem! Unsere grossen Organisten des heutigen Tages wollen daher nicht kalt an dem Hefte vorübergehen, oder, im günstigsten Falle, sich darüber freuen, dass der alte Orgelmeister auch die Kleinen im Orgelspiele bedacht. Wir sagen ihnen kurz und gut: klein heisst hier: kurz; im Uebrigen sind die Sachen von Johann Sebastian Bach! —

*) Dem Vernehmen nach von *F. Mendelssohn Bartholdy* herausgegeben, in einer gleichzeitig in London erschienenen Ausgabe ist derselbe ausdrücklich als Herausgeber genannt.
D. Red.

Einem jeden dieser Choralvorspiele dient der Cantus firmus als Basis; die meisten beschränken sich lediglich auf denselben, ohne, wie dies sonst gebräuchlich ist und wie auch Bach in seinen grösseren Choralvorspielen gethan, eine Einleitung voran- und einen Schluss hintennachzuschicken. In der Behandlung des Cantus firmus selbst, so wie der demselben beigegebenen Begleitung zeigt sich die grösste Mannichfaltigkeit und Kunst. Bald liegt der Choral in einer äusseren, bald in einer mittleren (s. unten Nr. 2), bald in zwei Stimmen als künstlicher Canon; bald geht er (s. Nr. 1) in schlichten Noten, bald nimmt er Theil an der Bewegung der begleitenden Stimmen. Die Begleitung erscheint bald als eine Reihenfolge in Figuren aufgelöster Accorde (Nr. 1), bald als eine Vereinigung von Figuren zu Accorden (Nr. 2), wie dieses sonst in den meisten Bach'schen Werken geschieht; bald theilen sich alle begleitende Stimmen in eine und dieselbe Begleitungsfigur (Nr. 3), bald haben die beiden mittleren sich eine gemeinschaftlich erwählt, während der Bass gemessenen Schrittes seinen eigenen Gang geht (Nr. 4), bald ist jede Stimme auf eine ihr allein eigene Weise geführt (Nr. 5). In Summa: das Werk enthält einen Schatz zwar kurzer, aber bedeutender Kunstwerke, einer Schnur kostlicher Perlen zu vergleichen, die ihren Glanz nie verlieren, mögen sie auch noch so lange im Schutte vergraben gelegen haben. Hoffentlich werden unsere jungen Organisten, unter denen seit mehreren Jahren ein reges Kunstleben aufzublühen begonnen, das alte unschätzbare Vermächtniss des Vaters der Orgelspielkunst durch ein beharrliches Studium sich anzueignen und eines solchen Ahnen sich würdig zu machen wissen. —

Nr. 1. *Nun komm', der Heiden Heiland.*

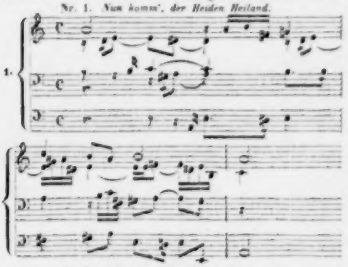

Nr. 2. *Christum wir sollen loben.*

Nr. 3. *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn.*

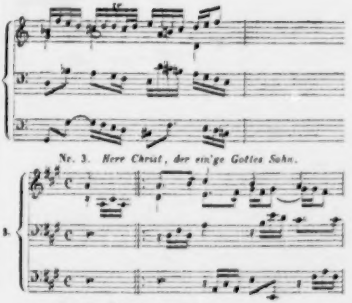

Nr. 11. *Wir Christenleut.*

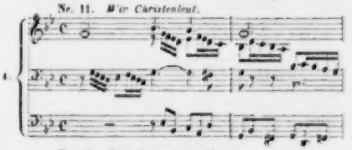

Nr. 19. *Herr Gott, nun schleuss.*

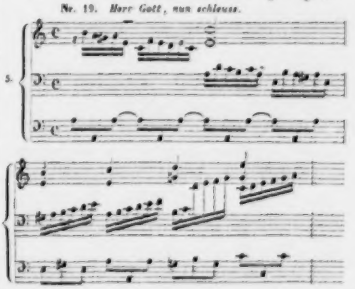

6) *C. Löwe:* Die Reigerbaize. Ballade von *Anastasius Grün*; für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 106. Werk. Braunschweig, G. M. Meyer jun. Preis 16 Ggr.

Unter den dem Referenten bekannten ähnlichen Werken des mit Recht beliebten Balladencomponisten nimmt das vorliegende einen der ersten Plätze ein; denn es

vereinigt die Vorzüge der Löwe'schen Compositionen: Sangbarkeit, Tiefe des Gefühls, Schwung und Feuer im Ausdruck, ohne ihrer Fehler: Vordrängen und Gesuchtheit des Beiwerks u. s. w. sich theilhaftig zu machen. Zwar hat der Componist es auch hier nicht ganz unterlassen können, eine unschuldige musikalische Malerei: Die Bewegung der Reiger im Bad — mit unterlaufen zu lassen; da dieselbe indessen mit Geist gemacht ist und sich nicht mehr Recht herausnimmt, als ihr billigerweise zusteht, so wollen wir wenigstens kein Verdammungsurtheil darüber aussprechen. Zur Empfehlung des Werkes wird übrigens seine Gedrungenheit und die fast durchweg herrschende bequeme Lage der Singstimme mit beitragen.

---

7) *C. L. Drobisch:* Die Festzeiten. Sammlung von Kirchencantaten. Nr. 2. Ostercantate. Op. 44. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 1 Thlr. 25 Ngr.

Zur Begleitung dieser Cantate dienen die gewöhnlichen Orchesterinstrumente, mit Ausnahme der Oboen. Eine für die Orgel eingerichtete Laufpartitur kann zugleich zum Einstudiren, als Directionsstimme, und erforderlichen Falls zum Ersatz etwa fehlender Blasinstrumente benutzt werden, weshalb dieselbe mit den dazu nöthigen Bezeichnungen versehen ist. Die Ausführung des an und für sich nicht schwierigen Werkes ist also auch in dieser Beziehung möglichst erleichtert. Das Ganze besteht aus einem Chor, Allegro maestoso, einem Duett, Larghetto, und einem Chor, Andante maestoso, woran sich eine kräftige Fuge, Allegro molto, schliesst. Der Text ist der heiligen Schrift entnommen. So weit die Einsicht der vorliegenden Stimmen, da eine wirkliche Partitur fehlt, ein Urtheil zulässt, läuft es darauf hinaus, dass das Werk, ohne sich auf eine höhere Stufe zu schwingen, doch unter der Unzahl zu gleichem Zwecke geschriebener Werke eine ehrenwerthe Stellung einnimmt und mit den gewöhnlichen Cantaten und sogenannten Kirchenstücken nur den Namen, nicht die Seichtigkeit gemein hat. Mittelstarken Chören ist es also zu empfehlen. — *A. B. C.*

Nachrichten.

Königsberg in Preussen, im Januar 1846. Das fünfundzwanzigjährige Bestehen eines Privatsingvereins gehört gewiss zu den seltenen Erscheinungen, zumal heut zu Tage in grösseren Städten, wo sich das Verlangen nach musikalischer Bildung mehr und mehr steigert, und die zunehmende Concurrenz der Lehrenden immer neue Bildungsanstalten hervorruft, die, wenn auch zum Theil nur von kurzer Dauer, oder in sehr verschiedenen Bahnen sich bewegend, doch dem Zusammeln von Stimmenmassen zur Bildung eines grossen Ganzen manchen Eintrag thun. Unser geschätzter Herr Musikdirector *Sämann*, Mitglied der Academie der Künste zu Berlin, feierte durch eine überaus wohlgelungene Aufführung des Samson von *Händel* am 10. Juni v. J. ein Fest der erwähnten Art, auf welches er die ihm Naherstehenden durch eine Schrift (36 S. gr. 8.) vorbereitet hatte, worin die Geschichte des Vereins und seine Erfolge kurz berührt, sämmtliche ehemalige und jetzige Mitglieder namentlich verzeichnet, und auch zwei verschieden geordnete Uebersichten der in siebenzig öffentlichen Aufführungen executirten Werke gegeben sind, — worauf sodann die Einnahmen von einundzwanzig Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken spe-cificirt werden. Die Sache blieb bisher in den musikalischen Blättern unbesprochen, weshalb der diesfallsige Bericht eines Mannes, der seit vierzig Jahren den Gang der Musik in Königsberg aufmerksam beobachtet hat, um so unverwerflicher sein dürfte, als er auch den allerersten Gründungsanfängen des *Sämann*'schen Vereins mit beiwohnte.

Ernst Pastenacy, als Mensch wie als Musiker den Königsbergern unvergesslich, und auch dem genialen *Carl Maria v. Weber* nahe befreundet, liess sich hier im Frühlinge des Jahres 1818 als Musiklehrer nieder, und vereinte sich bald darauf mit *Sämann*, damals Musiklehrer am Friedrichscollegium, zur Gründung eines Singvereins, dessen Aufgabe die Aufführung von Kirchenmusiken älterer und neuerer Zeit sein sollte, vorzugsweise solcher älteren Werke, welche hier bis dahin noch nie zur Aufführung gekommen waren. Auch der vielseitig gebildete, musikerfahrene *J. F. Dorn*, damals Kaufmann, schloss sich dem Unternehmen an, welches jedoch in dieser Art nur bis 1824 fortbestehen sollte, weil da *Pastenacy* starb und *Dorn* sich von aller Mitwirkung, wegen anderer überhäufter Geschäfte, zurückziehen musste. Bis dahin war den Bestrebungen und Leistungen des Vereines eine so allgemeine Theil. ahme geworden, dass darin für *Sämann* die unabweisbare Aufforderung lag, den ihm selbst zum Bedürfnisse gewordenen Singverein unter seiner alleinigen Leitung fortbestehen zu lassen, und gewiss, die Erfolge seines rastlosen Eifers haben nicht minder den Erwartungen des musikliebenden Publicums, als seinen eigenen Hoffnungen entsprochen. *Sämann* hat ungemein viel für die Ausübung des edleren Gesanges in Königsberg gethan, und er war seinem Vereine stets ein fester, nicht leicht befriedigter, aber auch freundlicher Lehrer, und erntete dafür auch jederzeit ein so bereitwilliges und freudiges Entgegenkommen seiner Schüler, dass dadurch die Lösung der Aufgaben, welche er sich gestellt hatte, und die in den letzten zehn Jahren mitunter auch grössere lyrische Compositionen umfasste — so unter Anderem auch *Hadzinski's* genialen Faust —, wesentlich erleichtert wurde.

Die erste Aufführung der starkbesetzten grossen Passion von *Joh. Seb. Bach* im Jahre 1832 (fünfte Execution mit 400 Choralstimmen 1840!) leitete gewissermaassen das grössere Festunternehmen ein, welches *Sämann* mit seinem Singverein und mehrseitigem Beistande unter der Benennung „Erstes ostpreussisches Musikfest" durchführte, welchem auf mehrseitiges Verlangen im Jahre 1837 das zweite derartige Fest an drei Tagen der Pfingstwoche folgte. Das schwierigste Unternehmen jedoch bildete wegen Heranziehens fremder Hilfskräfte das Marienburger Musikfest, mit der grossartigen Aufführung des Alexanderfestes von *Händel* und mehrerer anderer Musikstücke in dem berühmten Convent-Remter des dortigen Ritterschlosses am 5. Juni 1843, vor dem Könige,

wobei das mitwirkende, terrassenförmig aufgestellte Personal gegen 300 Köpfe umfasste. Wie immer, bewies *Sámann* auch hier seinen Aufführertact und gebildeten Geschmack durch das sorgfältige Abwägen der verschiedenen Stimmen gegen einander, so dass nirgends ein Missverhältniss hervortrat, überhaupt ein schönes, harmonisches Zusammenwirken erzielt wurde und voller Beifall der ganzen Leistung zu Theil ward.

Nach dieser flüchtigen Skizze der Hauptmomente dieses, jetzt ältesten, Königsberger Singvereins — wobei wir uns, wie billig, von jeder Parallele mit anderen hiesigen derartigen Instituten fern halten —, bliebe nur noch der letzten Aufführung des Samson mit einigen Worten zu gedenken, da diese, vom ganzen Vereine zum Gegenstande einer besonderen Vorliebe erhoben, vielleicht die präciseste und vollendetste, zumal in den trefflichen, wirkungsvollen Chören war, die je von gleichen Kräften erreicht wurde. Die durchweg vortreffliche Composition des in seinen Hauptsituationen gleich erhabenen wie ansprechenden Sujets unterhält dauernd die regsamste Theilnahme der Sänger, und spannt immer höher, ohne zu ermüden, die Aufmerksamkeit des Hörers bis zum letzten jauchzenden: „Laut schalle uns'rer Stimmen voller Chor" u. s. w. Von den 342 Personen, welche in dem Zeitraume von 25 Jahren dem Institute angehört haben, bildeten diesmal 92 thätige Mitglieder den Bestand, dem sich aber noch viele der hier anwesenden älteren Theilnehmer angeschlossen hatten, so dass die Gesammtzahl der mitwirkenden Sänger gegen 120 betragen mochte. Die Ankunft des Königs in unseren Mauern um die Zeit des Concertanfanges und sein sofortiges Hineilen in die Hallen der noch unerölfneten hiesigen ersten Gewerbeausstellung entzog der Lobenicht'schen Kirche, in welcher die Musik stattfand, den Besuch sowohl des Königs als seines Gefolges und der Behörden; eine zweite Aufführung aber, wie dringend diese auch in den Zeitungen gewünscht wurde, musste hauptsächlich wegen nöthiger Wegschaffung der einstweiligen Orgelchorvergrösserung unterbleiben.

Dem Vereine gebührt das grosse Verdienst, durch würdevolle Einführung der früher hier nicht bekannt gewesenen herrlichen Tonschöpfungen *Handel's* und *Bach's*, so wie eines *Fasch*, *Perti*, *Lotti*, *Durante* u. A. der Geschmacksrichtung des Orts einen so edlen Aufschwung gegeben zu haben, dass ein weiterer Aufbau auf diesem Fundamente den Nachfolgern sehr erleichtert ist. Möge es aber zunächst dem rüstigen Director *Sámann* vorbehalten sein, noch auf lange seine Thätigkeit dem ihm werth gewordenen Wirkungskreise zuzuwenden, und möge er die Anerkennung nicht vermissen, welche seinem regen Streben gebührt!

O. Berg.

Aus Warschau. Nach langem musikalischen Fasten brachte uns das neue Jahr endlich eine Matinée musicale, gegeben von dem 15jährigen Pianisten *Kasimir Wernik*, einem Schüler unseres verdienstvollen Musiklehrers und auch dem Auslande rühmlichst bekannten Componisten *Joseph Nowakowski*. Letzterer, als Dirigent des Concertes, überraschte uns durch eine reiche Auswahl interessanter Compositionen, unter denen der erste Satz einer zweiten Symphonie und ein glückliches Arrangement des *Schubert*'schen Erlkönigs für das ganze Orchester die Aufmerksamkeit des zahlreich versammelten Publicums erregte. — Von grösseren Pianopiecen hörten wir: das zweite Concert in *Fmoll* von *Chopin*, so wie dessen Fantasie über polnische Thema's; von kleineren: Ballade und Hirondelle von *Prudent*, Mazurek von *Nowakowski*, Walzer mit Violoncellbegleitung von *Batta*. Obgleich *Chopin*'sche Compositionen bei uns mit besonderer Vorliebe gespielt werden, so hört man sie doch selten, wegen ihrer allzugrossen Schwierigkeiten, Mangel an Auffassungstalent und physischen Kräften, gut vortragen; wir waren daher um so gespannter, diese zwei seiner schwierigsten Compositionen, noch dazu mit voller Orchesterbegleitung, zu hören.

Unser junger Pianist *Kasimir Wernik* erfüllte alle unsere Hoffnungen auf das Glänzendste. Anschlag, Fertigkeit, musikalische Auffassung waren im reinsten Einklange, und trotz des schwierigsten Zusammenwirkens des Orchesters war die gegenseitige Execution eine solche, dass, nach einstimmigem Zeugnisse anerkannter Musiker, seit *Chopin* dessen Compositionen nie so vollendet gespielt worden sind, wie diesmal. — Auch die kleineren Compositionen wurden mit Geschmack und einer Eleganz vorgetragen, die des jungen Virtuosen Meisterschaft auf den Piano hinlänglich bekundeten. Fähet Herr *Wernik* auf dieser begonnenen Laufbahn fort, und findet sich bei ihm zugleich das jetziger Zeit unerlässliche Compositionstalent, so steht zu hoffen, dass er sich den ersten Künstlern unseres Zeitalters rühmlichst anreihen wird.

In demselben Concerte hörten wir noch einen uns bis jetzt unbekannten Violinspieler Herrn *Doppler*, welcher eine *Artôt*'sche Composition mit vielem Geschmacke und Erfolge vortrug, und Herrn *Teichmann*, Professor des Gesanges am kaiserlichen Erziehungsinstitut in Puławy, welcher zwei seiner gerade nicht gelungensten Lieder recht brav sang.

Herr *Nowakowski* gedenkt eine Kunstreise zur Ausbildung seines Schülers in's Ausland anzutreten; möge dort dem jungen Künstler die verdiente Anerkennung zu Theil werden!

—k.

Leipzig, den 21. Februar 1846. Sechszehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 19. Februar. Ouverture zum Beherrscher der Geister von *C. M. v. Weber*. — Arie aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Fischer*. — Concert für die Harfe mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Herrn *Parish Alvars*. — Quartett und Terzett aus Fidelio von *Beethoven*, gesungen von Fräul. *Schwarzbach*, Fräul. *Fischer*, Herrn *Meyer* und Herrn *Pögner*. — Fantasie über Thema's von *Rossini* und *Bellini*, für die Harfe, componirt und vorgetragen von Herrn *Parish Alvars*. — Symphonie von *L. van Beethoven* (Adur, Nr. 7).

Von den früheren Werken *C. M. v. Weber's* ist die Ouverture zum Beherrscher der Geister, wenn nicht das einzige, doch eines der wenigen, die sich noch jetzt auf den Concertprogrammen finden. Wie seine zu jener

Zeit entstandenen Opern: Silvana, Peter Schmoll, Abu Hassan, bald von seinen späteren, in Wahrheit einen Abschnitt in der dramatischen Tonkunst bezeichnenden Schöpfungen verdrängt wurden, so sind auch seine Symphonie, seine Cantaten u. s. w. und ein grosser Theil seiner Clavier-compositionen vor anderen Erscheinungen in der musikalischen Literatur nach und nach mehr in den Hintergrund getreten. Dies ist mit der erwähnten Ouverture nicht der Fall gewesen; ihre Anlage, wie die Verarbeitung der musikalischen Gedanken hat sie vielmehr über den Wechsel der Mode erhoben. *Weber's* Genius beginnt in diesem lebensvollen und schwungreichen Musikstücke bereits seine Flügel zu regen, und interessant bleibt es jedenfalls, darin die Anfänge jener bald lyrischen, bald phantastischen Stimmung zu erkennen, mit welcher *Weber* später so mächtig und nachhaltig die Herzen der Zuhörer errang. — Die Ausführung war gelungen.

Fräul. *Fischer* aus Darmstadt, deren schon in dem Berichte über das vierzehnte Abonnementconcert gedacht wurde, hatte in der Arie aus Fidelio: „Abscheulicher, wo eilst du hin," Gelegenheit, ihre klangvolle, umfangreiche und volltönende Stimme im besten Lichte zu zeigen; nur wird sie durch das allerdings lobenswerthe Streben nach Deutlichkeit mitunter zu einer übermässigen Breite in der Pronunciation verleitet, welche dem Vortrage den poetischen, erwärmenden Reiz benimmt. Ihre Coloratur ist rein und gelung, würde aber noch mehr Geltung sich verschaffen, wenn die Eintheilung des Athems sicherer und motivirter wäre. Ueberhaupt fehlt es der Sängerin noch an einer höheren künstlerischen Ausbildung, und sie war daher der erwähnten Arie nicht recht gewachsen; dennoch lässt es sich nicht verkennen, dass der Grund, welchen sie nach den uns bisher gegebenen Proben ihres Gesanges gelegt hat, ein guter ist, und so wird ihr Vorwärtsstreben gewiss bald von einem vollständigen Erfolge belohnt werden; besonders die Geschmacksrichtung, die sie beide Male, durch Auswahl *Gluck*'scher und *Beethoven*'scher Compositionen und durch ihre augenscheinliche Vertrautheit mit denselben, bezeichnet hat, giebt dafür eine um so sichrere Bürgschaft. — Die anderen Nummern aus Fidelio, der Quartettcanon: „Mir ist so wunderbar" und das Terzett: „Gut, Sohnchen, gut," wollten nicht so recht befriedigen; natürlich lag das nicht an der Musik, sondern an der Ausführung, obwohl auch hierin die Partie der Leonore von Fräul. *Fischer* lobenswerth gesungen wurde.

Die Harfe, bei uns in Deutschland wohl das am Meisten vernachlässigte Instrument (man erinnere sich nur, wie schwer es hält, zur Begleitung in Opern u. s. w. einen Harfenisten zu requiriren), ist von Herrn *Parish Alvars*, wie die musikalische Welt bereits weiss, recht zu Ehren gebracht, ja ihr Feld erst ausgebaut und erweitert worden. Zwar ist uns nicht unbekannt, dass in Frankreich und Italien eine grössere Vorliebe für die Harfe sich zeigt, und ohne Zweifel sind dort auch tüchtige Virtuosen und Virtuosinnen auf derselben zu finden; aber der grosse Ruf, den Herr *Parish Alvars* auch in jenen Ländern durch sein Spiel sich erworben, die Triumphe, die er dort damit gefeiert hat, berechtigen zu der Annahme, dass er jetzt der Heid der Harfe, der grösste Barde unserer Zeit sei. Als solchen zeigte er sich uns wiederholt in dem Vortrage seines auch in Hinsicht der Composition interessanten Concertes in Gmoll, e Capuleti und aus *Rossini's* Mosè. Herr *Parish Alvars* verbindet mit einer enormen Fertigkeit und Sicherheit einen edlen Anstand und bewundernswerthe Ruhe, und versteht die bei der Construction des Instrumentes gewiss sehr schwierige Kunst, die Töne zu schattiren und dadurch seinem Vortrage einen seltenen Reiz zu verleihen. Wenn er mächtig in die Saiten greift und der Harfe eine Kraft und Fülle entlockt, die man sonst in ihr nicht sucht, dann aber im *pp.* in gebrochenen Accorden Töne hören lässt, deren Erklingen man eher einem schwachen Lufthauche, als der menschlichen Hand zuschreiben möchte, — da wird man unwiderstehlich hingerissen von Bewunderung für den Künstler, der eine solche Stufe in der Ausübung seiner Kunst erreicht hat. So ging es auch allen Zuhörern; jedes seiner Soli wurde mit lebhaftem, der Schluss seiner Vorträge mit stürmischem, lange dauerndem Beifalle begleitet. —

An der Ausführung der *Beethoven*'schen A dur-Symphonie, für welche unser Publicum von je her eine nach diesmal sich kundgebende Vorliebe hat, und die von *Mendelssohn* in bekannter Weise herrlich geleitet wurde und im Uebrigen trefflich ging — haben wir nichts weiter auszusetzen, als einige nicht schöne Momente in den Blasinstrumenten. Möchte uns doch nach dieser allerdings schwachen Seite unseres Orchesters bis bald ein oder noch lieber einige Retter kommen!

L. R.

Herbstopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Venedig (Teatro S. Samuele). Cambiaggio, der das vorige Theater einer anderen Gesellschaft überliess, gab hier Donizetti's Figlia del Reggimento, worin die Zeja in diesem ihrem famosen Steckenpferde ungemein gefiel. Cambiaggio die Rolle das Sergente gab und der unpässliche Tenor De Bezzi bald durch Herrn Sanginrgi abgelöst werden musste. Ricci's Chi dura vince ging auch gut von Statten. Die Enrichetta Cherubini, eine mit schönen Anlagen zur Kunst begabte Anfängerin und Schülerin der Speck, war die Krone des Stückes. Der Elixir beschloss die Stagione frühlich.

Cividale. Die wackere Arigotti (s. Venedig) sammt der Cattaneo, dem Tenor Dei und Bassisten Giannoni wurden hier ausserordentlich applaudirt in der *Norma* und im Nabucco, worin Rodas die Titelrolle sang.

Triest. Pacini's Medea mit der Löwe, dem Tenor Unanue (Spanier) und Bassisten Valli machte — der Musik wegen — Fiasco; die Sänger fanden indess einigen Beifall. Ein etwas besseres Schicksal hatte Herrn Bazzi's Saul, wovon in diesen Blättern einige Mal die Rede war. In ihm sang die Löwe, Tenor Mei (Unanue erkrankte) und Bassist Balzar, für den er ursprünglich zu Ferrara komponirt worden. In Nabucco und Marino Faliero trugen die Löwe und Balzar den Sieg davon.

Am 6. December hatte die *Löwe* ein ehrenvolles glänzendes Benefiz. Damit zufrieden, schenkte sie die eine Hälfte der reichlichen Einnahme dem Armeninstitut und die andere Hälfte dem Theaterpersonal.

Statistische Uebersicht der Herbstopern in Italien.

65 Theater öffneten im Herbste der Oper ihre Pforten, davon das Lombardisch-Venetianische Königreich 26; das Königreich Beider Sizilien 11; das Königreich Piemont, Genua, Nizza und Sardinien 11; der Kirchenstaat 6; das Grossherzogthum Toscana 6 (davon Florenz allein 4), das Herzogthum Modena allein 5!!

Zehn neue Opern wurden componirt: fünf zu Neapel (Figlio delle Schiavo, Puntiglioso, Un altro debitore, Una Passeggiata, Stella); zu Arezzo, Castiglione delle Stiviere, Casalmaggiore, Varese, Venedig je eine (Ippolita degli Azzi, Elmonda, Preciosa, Alboino, Attila).

Sechs neue Maestri sind entstanden *(Chimeri, Maliparo, Pagliuolo, Puzzone, Sangallo, Sborgi)*.

Wiederholte Opern:

Donizetti auf 43: Linda auf 8, Don Pasquale 6, Lucia, Figlia del Reggimento, jede auf 5, Gemma, Lucrezia, Elisir, Roberto d'Evreux, Marino Faliero, jede auf 4, Torquato, Maria di Roban, M. Padilla, jede auf 2, Adelia, Anna Bolena, Parisina, Rosmonda, Gianni di Parigi, Olivo e Pasquale, jede auf 1.

Verdi auf 30; Ernani auf 13, Nabucco auf 7, Due Foscari, Lombardi, jede auf 4, Alzira, Finto Stanislao, Giovanna d'Arco, jede auf 1.

Bellini auf 14: Beatrice, Norma, Sonnambula, jede auf 4, Puritani, Capuleti, jede auf 1.

Rossini auf 9: Barbiere 4, Italiana in Algeri 3, Cenerentola 2, Gazza ladra, Otello, Guglielmo Tell 1.

Pacini auf 5: Medea 4, Lorenzino 1.

Mercadante auf 4: Giuramento, Normanni, Vestale, Elena, Bravo.

Fioravanti auf 4: Don Procopio 3, Columella 1.

Ricci (Luigi) auf 3 (ein sehr grosser Fall!): Chi dura 2, Scaramuccia 1.

Ricci (Fed.) 2: Prigione, Corrado. — *Rossi* 2: Monetarj falsi, Borgomastro. — *Coccia* 2: Clotilde. — *Poniatowsky* 2: Lambertazzi, Don Desiderio. — *Bussi, Canneti, Coppola, Lacroix, Mazzucato, Nicolai, Vaccaj* u. A., jeder auf 1 (Saul, Saul, Nina, Gio. Shore, 2 Sergenti, Templario, Zadig u. s. w.).

Jährliche Uebersicht der neuen Opern und Maestri vom Jahre 1845.

Der Carneval	brachte	neue Opern	19,	neue Maestri	4.
„ Frühling	„	„	„	13,	„	„	7.
„ Sommer	„	„	„	9,	„	„	7.
„ Herbst	„	„	„	10,	„	„	6.
				49,			24.
Jährliche Totalsumme von 1844:				35,			13.
„	„	„	1843:	52,			17.
„	„	„	1842:	43,			11.
„	„	„	1841:	51,			21.
„	„	„	1840:	35,			11.
„	„	„	1839:	37,			18.
„	„	„	1838:	44,			15.
Totalsumme der letzten 8 Jahre:				342,			130.

Somit jährlich im Durchschnitt 42¾ neue Opern und 16¼ neue Maestri.

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italien.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). Nicolai's bereits vor vier Jahren gegebener Templario fand dreimal eine minder gute Aufnahme. Die als Norma unpässlich aufgetretene Tosi wurde halb beklatscht und halb ausgepfiffen. Der zurückgekehrte Tenor Moriani betrat am 8. November abermals diese Bühne in seinen beiden Hauptsteckenpferden Lucia und Lucrezia, und machte Furore; ihm zur Seite sang die Torri, die Lembia und Herr Inchindi.

(Teatro del Circo.) Rossini's Nuovo Mosè gefiel ungemein mit der Obermeyer, dem Tenor Tamberlik und Bassisten Salvatori. In der Lucrezia Borgia debutirte die Gruiz aus Neapel mit Beifall, in der Maria di Roban Bassist Ferlotti, der mit Ronconi einen Vergleich auszuhalten hatte. Ein neuer Maestro, Namens *Gastaldi* (soll französischer Herkunft sein), brachte seine erste Oper *I Fidanzati di Sicilia* auf die Scene. Das der Lucia ähnliche Buch, eine Musik voller Reminiscenzen, fand jedoch in mehreren Stücken Applaus. Hierauf gab man Donizetti's Torquato Tasso.

Der Componist *Michel de Glinka* war im October hier angekommen, um Nationalgesänge zu sammeln.

Wie die Spanier deutsche Namen verstümmeln, ersieht man aus Folgendem. Letzthin hiess es in der hiesigen Iberia musical unter der Rubrik „Leipzig": los conciertos del GeWandhan. Unter der Rubrik „Triest" wird die Löwe „Loivw" geschrieben.

Dieselbe Zeitschrift enthielt im November in zwei verschiedenen, Eugenio Garcia de Gregorio unterschriebenen Aufsätzen, eine Lebensbeschreibung Mozarts. Mozart, der in der Musik vielleicht für immer einzig dastehen wird, hat auch die allermeisten Biographen, und Gluck, Haydn und Beethoven zusammen haben nicht die Hälfte davon aufzuweisen. In dieser spanischen heisst es: zu den „Hauptopern" Mozart's werden gezählt: La Finta semplice, Mitridate, Ascanio in Alba, Lucio dilla (sic), La Giardiniera. Ueberdies einige (adema una porcion) deutsche Opern, worunter Don Juan die vorzüglichste (la mas digna). Ganz zuletzt wird auch sein Requiem erwähnt. Von seinen instrumentalcompositionen kein Wort!

Barcelona. Sowohl Pacini's Maria d'Inghilterra auf dem Teatro nuevo, worin die Merli-Clerici, die Di Franco, Tenor Solieri und Bariton Assoni wirkten, als dessen Medea auf dem Teatro grande, mit der Goggi, Tenor Milesi und Bassist Superchi, fanden als Musik — wegen Melodiemangel — wenig Anklang; die Sänger wurden applaudirt. Meyerbeer's Roberto il diavolo machte auf dem Teatro nuevo Furore, darauf Donizetti's Maria di Rudenz Fiasco.

Die Impresa des für die italienische Oper bestimmten grossen Theaters, De la Cruz genannt, hat jetzt eine Gesellschaft übernommen, und zum Director den bekann-

Dem. A. nicht hätte weglassen sollen. Keine Scene ist wohl öfter in Musik gesezt worden, als diese; ich glaube, es giebt nicht Einen italienischen Opernkomponisten, der sich nicht damit versucht hätte: und wie abscheulich oder lächerlich ist sie oft vergriffen worden! Auch Cimarósa hat hier nur einen Beweis mehr gegeben, dass, so ganz vollkommen er in den reifen Jahren in der komischen Oper war, seine Arbeiten anderer Gattung, im Grunde wenig bedeuten wollen. Ja, einige der besten Stellen dieser Arie hat er obendrein vom Pergolesi (der sie zuerst, und, wenn auch nicht reich, doch sinnvoll in Musik sezte,) entlehnt. Sarti hat das mattherzigste, tändelndste, charakterloseste Ding aus der Scene gemacht. Am besten ist sie unter den Neuern — so weit sie mir bekannt worden sind — gelungen, Reichardten, in Ansehung der Behandlung der Worte und alles dessen, was der Kunst-Verstand vermag; Danzi, in Ansehung des innigen Ausdrucks, besonders der zarten Stellen. — Die Scene von Salieri war schön, aber ganz theatralisch, weshalb sie im Konzert keine Würkung thun konnte. Ein junger Schüler Pugnani's, Baillot, spielte ein Konzert auf der Violin sehr brav, in jedem Betracht. Er wird hoffentlich einer unsrer vorzüglichsten Konzert- (besonders auch Adagio-) Spieler, und ist schon jezt einer der angenehmsten. — Zum Beschluss noch einige Worte zum Lobe der Direktion! Ohne Haydnsche Sinfonie gedeihet nun einmal hier kein Konzert. Mozarten ganz zu geniessen, wird wirklich zu vieles vorausgesezt, als dass die Direktion dies einem gemischten Publikum zutrauen und öfters jenes grossen Meisters Sinfonien aufführen könnte. Man giebt sie freylich, wie ich lese, in Deutschland überall; aber ich möchte wohl auch wissen, an wie vielen Orten man sie wirklich ganz — mithin so, wie hier die Haydnschen, geniessen kann? Nun ist es ein recht verständiger Gedanke der Direktoren dieses Konzerts, dass sie, um dem Künstler nützlich zu werden, dem Publikum Abwechselung zu verschaffen, und die Empfänglichen aus diesem wohl auch zum Nachdenken, Vergleichen, und mithin zum Weiterkommen überhaupt zu reizen — zuweilen in Einem Konzerte, wie in diesem fünften, eine der ältesten und eine der neuesten Sinfonieen Haydns neben einander stellen, und jede, so gut nur möglich in ihrem Charakter ausführen lassen, welches ihnen diesmal, wie fast immer, vortrefflich gelang. Dass diese Zusammenstellung (die alte Sinfonie fing den ersten, die neue den zweyten Theil an,) in mir und den Ihnen bekannten Freunden Stoff zu mancherley Betrachtungen gab, erwarten Sie schon selber; ich habe deren aber für heute schon zu viele über bekannte Gegenstände angestellt, als dass ich nicht diese Expektoration auf eine andere Zeit versparen sollte.

Berlin, d. 15ten Febr. Den 3ten Febr. gab der rühmlich bekannte Violinist, Herr Möser, ein treffliches Konzert in dem ehemaligen Lichtenauischen Theater. Er spielte unter andern mit Hrn. Seidler ein Doppelkonzert von Eck zur Freude aller Zuhörer. Mad. Schick, Hr. Kapellm. Himmel und Herr Crälius machten diese schöne musik. Unterhaltung noch interessanter. Den 8ten gaben die Waldhornisten, die Herrn Böttcher, Schneider und Marquart, jene aus der Kapelle des verstorbenen Prinzen Heinrich, dieser von der königl. Kapelle, ein Konzert. Drey solche Waldhornisten zugleich zu hören, ist wohl einer der seltensten Genüsse, man mag auf die Seltenheit der Vereinigung solcher Virtuosen auf diesem schwierigen Instrumente, oder auf die eigene Würkung mehrerer so verbundner Waldhörner, oder endlich auf die Reinheit und Delikatesse des Vortrags dieser Virtuosen sehen. Die kön. Kapelle unter der Direktion des Hrn. Möser, Mad. Eunike, und die Hrn. Tausch, Westenholz und Bärwald unterstützten die schätzbaren Künstler. Ausserordentlich war der Eindruck des grossen Konzerts im Opernhause, zum Besten des Instituts für Wittwen und Waisen der Mitglieder des königl. Orchesters, am 13ten,

ten (fertigen) Tenor Verger erwählt, der selbst Impresario des Teatro nuevo (de los Capuchinos) ist, wo ebenfalls italienische Oper gegeben wird. Seine Frau, eine geborene Brambilla und Mailänderin, ist eben jetzt in ihrer Vaterstadt, und hat bereits unter Anderem vier Prime Donne: die Finoli, Jarnie (eine Ungarin), Agostini und Gramaglia für ihr Theater engagirt.

Bilbao hatte die vier Opern: Lombardi, Belisario, Puritani, und Barbiere di Siviglia, worin lauter spanische Sänger wirkten, als die Muñoz, die Soriano, Tenor Montañes und die Bassisten Aguilon, Barba und Sanz. Alles gefiel.

Cadix. Die Caspani, Tenor Zoboli und Bassist Sermattei gaben die Saffo und Lombardi mit sehr gutem Erfolge. Am 1. November ging die neue Oper des spanischen Maestro *Gomez*, *Irza* betitelt, in die Scene. Der Maestro wurde fünf Mal hervorgerufen.

Mahon (Insel Mallorca). Die Norma, Lucia und Elisir haben hier Furore gemacht, in ihnen die beiden Prime Donne Albine de Luneville, Luisa Tessari, Tenor Bianchi, und Bassist Emile de Luneville.

Palma (ebendaselbst). Am 27. November gab man Verdi's Ernani, worin die Brambilla (Erminia), Tenor Bertolasi und Bassist Baraldi in mehreren Stücken vielen Beifall einernteten.

Tarragona. Die italienische Oper geht hier ihren geraden Weg mit dem Ehepaare Mas-Porcel (Erstere Sopran, der Zweite Tenor), der Altistin Planiol (alle drei Spanier) und dem Bassisten Regini. Unlängst gab man die Saffo mit vielem Beifalle.

Valencia (Ende November). Ricci's Opera buffa Scaramuccia zog wenig an, wiewohl die Brambilla (Teresa) darin wirkte. Die Saffo, Lucia, Lucrezia, Norma, Ernani, mit den Damen Villo, Brambilla, Scannavino, dem Tenor Gomez und Bassisten Santarelli waren weit glücklicher.

Victoria. Gesellschaft und Opern wie in Bilbao (s. d.).

Zaragoza. Die Planiol, die Vaschetti und Tenor Porcel (s. Tarragona) machten sich Ehre in Bellini's Capuleti mit dem dritten Acte von Vaccaj.

2) Aus anderen Ländern.

Amsterdam. Rossini's Semiramide machte Fanatismus. Sänger waren die längst abgenutzte brave Prima Donna Colleoni-Curti, die Costa-Tamplini, die Herren Anconi und Castigliano. Nachher gab man die Lucrezia Borgia und Mercadante's Elena da Feltre, worin die Tazzoni die Titelrolle sang; die Oper gefiel aber wenig. Die neuengagirte Prima Donna Rossi-Caccia machte in der Norma und im Ernani einen Quadrat-Furore.

Athen. Die gehegte Hoffnung, dass die italienische Oper hier von Seiten der Regierung eine jährliche Unterstützung erhalte, ist, bei allem guten Willen des Ministers Coletti, bis jetzt nicht in Erfüllung gegangen.

Bahia (Brasilien). Die neuesten Nachrichten daher melden, dass die italienische Operngesellschaft daselbst ziemlich gute Geschäfte macht.

Bukarest gab diesen Herbst die Lombardi, Lucia und Marino Faliero, die nebst den Sängern (Cornelia Holossy, Jacobelli, Rossi und Santi) ohne Weiteres gefallen haben.

Constantinopel. Am 2. November wurde das Theater Naum in Pera mit Rossini's Semiramide eröffnet. Musik und Hauptsänger (die Cominotti, die Clori Morandi (eine Wienerin) und Bassist Avignone fanden die beste Aufnahme. Die Lucia, worin die Albertini-Marchesini und der Bassist Marchesini, ihr Gatte, wirkten, hatte eben so wie die Saffo den besten Erfolg. Nabucco und Ernani werden folgen.

Corfu. Die brave Matthey feierte einen wahren Triumph in Verdi's Lombardi, woran Tenor Valgy und Bassist Casanova Antheil nahmen. In Donizetti's sehr willkommener Linda gab die Borgognoni die Titelrolle, der Buffo Grandi den Marchese und die Bertuzzi den Pierotto. Die Matthey triumphirte abermals in der Gemma, die Linda hatte aber bereits am 21. November 22 Vorstellungen erlebt.

Genf. Die italienische Oper mit der Focosi, der Bergamini, dem Tenor Zinghi, dem Bassisten Topai, Cini und Fulano trollt sich ziemlich gut fort. Donizetti's Elisir gefällt am Meisten, auch der Scaramuccia gefiel; aber Rossi's Monetarj falsi trugen am 1. December den Sieg davon.

Klagenfurt. Auch hier hat sich die italienische Oper eingenistet, mit ihr die Mazza, Tenor Zoni und Bassist Luzzi, die sich tüchtig beklatschen lassen. Man gab vier Donizetti'sche Opern (Lucia, Gemma, Marino Faliero, Figlia del Reggimento) und La Prova dell' Opera seria von Gaecco.

Copenhagen. Vom 10. November 1845 bis Ende April 1846 wurden engagirt: die Prime Donne Leon, Tavola (Luigia, Schwester der bekannten Teresa, die jetzt in Palermo singt), Rho; Tenore Pellegrini, Pogliani; die Bassisten Torre (Napoleone und Secondo), Mazzotti, Vairo und Piberi. Am 21. November gab man bereits Bellini's Puritani mit Glück. Die Leon, Pellegrini und die beiden Bassisten fanden vielen Beifall.

Lissabon. Donizetti's Linda wurde mit starkem Applaus überschüttet. Ein hiesiges Blatt: A Revolução macht einen halbverrückten Lobspruch über die Musik dieser Oper. Sänger waren die Ranzi, der portugiesische Tenor Miro, Bassist Salandri und Buffo Catalano. Von den im November gegebenen Opern machte die Maria di Rudenz, ebenfalls von Donizetti, worin Tenor Severi debutirte — der Musik wegen — Fiasco, Paoini's Saffo hingegen, mit der Grimoldi, der Perroli, Severi und Salandri abermals Glück. Im December gab man Donizetti's Don Pasquale mit gutem Erfolge.

Lugano (italienische Schweiz). Am hiesigen Octoberjahrmarkt gab man die Norma, worin die Questa und Tenor Traverri am Meisten gefielen.

Mexico. Die Borghese (Bourgeoise) macht hier immer, wie vormals in Nordamerika, am Meisten Glück.

Odessa. In der neuen Oper *Gli ultimi giorni di Sali*, vom Maestro *Graffigna*, Director des hiesigen Theaters, haben mehrere Stücke Beifall erhalten, so auch die Secci-Corsi, Tenor Vitali und Bassist Marini (Gius.). Zu demselben Buche hat der unlängst verstorbene Maestro Ferrari in Venedig die Musik componirt.

Oporto. Die neue italienische Gesellschaft (die Rocca-Alessandri, die Velluti und Patriossi, die Tenore Ber-

bieri und Scola, Bassist Alba und Patriossi) eröffneten die Stagione am 28. October mit Verdi's Ernani, worin die hier schon bekannte Rocca abermals gefiel. In der am 10. November gegebenen Favorita von Donizetti machte sich die Velluti (eine Französin, Namens Capeville) und Tenor Scola bemerklich.

Petersburg. Die Castellan, Giampietro, Tenor Salvi und Bassist Tamburini glänzten, vorzüglich Salvi, in der Lucrezia Borgia; im Don Pasquale waren es die Garcia-Viardot, Tenor Borioni, Buffo Rovere und Tamburini; in der Linda die Castellan, Tenor Benedetti sammt der Altistin Vietti und dem Buffo Rovere. In der Semiramide sangen die Castellan, die Vietti, Tenor Laira und Tamburini. Im Elisir und Barbiere war das für hier wahrhaft imponirende Quartett: die Garcia, Salvi, Rovere und Tamburini. Die Moltini (Carlotta) debutirte mit Beifall in Verdi's Lombardi. Am 29. November gab man die Beatrice di Tenda, worin die Castellan, die Moltini, Tenor Borioni und Bassist Corradi-Seti sangen, mit dem besten Erfolge.

Zante. Die Ruggero, die Neumann, Tenor Cappello und Bassist De Kunerth liessen sich um die Hälfte Novembers in der Lucia und Linda stark beklatschen.

Zara. Ernani, Regina di Golconda, Elena da Feltre (Verdi, Donizetti, Mercadante), mit der Zenoni, dem Tenor Mancini, den Bassisten Sillingardi und Merculli, erfreuten sich, wenigstens in den ersten zwei Opern, des besten Erfolges.

Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend.

Die Herausgabe der Compositionen für die Orgel von *J. S. Bach* war ein Unternehmen, welches nur durch das Zusammentreffen mancher glücklichen Umstände gelingen konnte; und wir hatten Ursache, uns recht vieler Begünstigungen dieser Art zu erfreuen. Emsige Sammler öffneten uns ihre Schätze und versorgten uns mit Handschriften, ja selbst die Autographa wurden uns nicht vorenthalten, — die Neigung des kunstsinnigen musikalischen Publicums schien diesem Zweige der Kunst und ihrer Geschichte nicht abgeneigt u. s. w. Dennoch richteten wir am Ende der Vorrede zum ersten Bande an alle Freunde der *Bach*'schen Kunst die angelegentliche Bitte, „das ruhmwürdige Streben der Verlagshandlung durch Wort und That hochsinnig zu unterstützen und uns mit Autographieen oder glaubwürdigen Abschriften, die uns vielleicht entgangen wären, freundlich bekannt zu machen.“ Denn an der Vollständigkeit musste uns fast eben so viel gelegen sein, als an der Richtigkeit.

Die alten Freunde des Unternehmens sind treu geblieben, was im höchsten Grade zu verdanken ist; aber neue haben sich nicht hinzugefunden. — Wir wollen wünschen, dass diese wiederholte Bitte Erhörung finden möge, weil es noch nicht zu spät ist, und jede Verbesserung, jede neue Entdeckung nachgetragen werden kann. —

Da wir uns ferner nicht für unfehlbar hielten und von dem unverständigen Dünkel, über Alles allein entscheiden zu können, frei waren, so äusserten wir Seite 2 derselben Vorrede den Wunsch: „es möchten alle noch lebende Kenner der Orgelcompositionen von *J. S. Bach* es nicht verschmähen, ihre vielleicht abweichenden Ansichten von unserer Arbeit wohlwollend auszusprechen und zu begründen.“

Zur Erfüllung dieses doch nicht vermessenen Wunsches ist bis heute wenig oder nichts geschehen. Gleichviel, was davon der Grund gewesen sein möge, es ist damit noch nicht zu spät, und wir erneuern deshalb hier Wunsch und Bitte. —

Das Ziel unserer Bestrebungen musste ein doppeltes sein, so lag es in der Natur der grossentheils auf historischem Boden stehenden Unternehmung, nämlich: 1) möglichste Vollständigkeit, und 2) vollkommene Richtigkeit, wie weit sie irgend erreicht werden konnten; denn das kunsthistorische Bild des grossen Meisters durfte weder mangelhaft noch durch Fehler verunehrt aufgestellt werden. Beide Bestrebungen, wie unvermeidlich sie waren, so viel Zeit und Mühe kosteten sie, besonders die letztere, welcher sich der Unterzeichnete gewiss nicht beigesellt haben würde, hätte er nicht einigermaassen festen Boden unter den Füssen gehabt, theils durch *Forkel's* Lehre, theils durch langjähriges Studium, wie fern auch die Musik seinem eigentlichen Berufe stand. Aber unfehlbar ist kein Mensch, und besonders bei dem Streben nach Richtigkeit wäre eine freundliche Hilfe zuweilen sehr erwünscht gewesen.

Wie verhielt sich nun zu diesen beiden Haupttheilen unserer Arbeit die bisherige Kritik?

Mangel an Vollständigkeit hat sie uns nicht vorgeworfen; sie meint vielmehr, wir hätten zu viel, ja Unächtes und einiges nicht Orgelmässige gegeben. Das verständige Denken fordert aber, nicht gleich ein bisher weniger bekanntes Musikstück für unächt oder nicht für die Orgel bestimmt zu halten, wenn es zufällig den früher aus unvollständiger Uebersicht gebildeten Begriffen nicht entspricht. Man soll vielmehr den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach irgend welchem Kunstgeschmack, nach Liebhabereien oder Nebenzwecken auswählen wollen, wo es historische Vollständigkeit gilt. — Zweifel zu erregen, ist leicht; Zweifel zu heben, ist oft sehr schwer. Das erste ist unnütz, wenn nicht das zweite daraus hervorgeht; es müsste sonst sein, dass ein wohlgemeintes Unternehmen dadurch verdächtigt werden solle, dass man den Gesichtspunct historischer Vollständigkeit ignorirt, oder einen anderen dafür an die Stelle setzt, der ein abfälliges Urtheil möglich macht. Uebrigens haben bekanntlich Kunstgelehrte, wie *Forkel*, und Abschriften aus dem vorigen Jahrhunderte, die nicht selten von der eigenen Hand *Bach*'scher Schüler, wie *Krebs* oder *Kittel*, beglaubigt sind, mehr Autorität, als ein angehender Recensent von heute. — Freilich ist auch da der Irrthum nicht durchaus unmöglich, wie mehrere Erfahrungen beweisen; doch wer es darauf nicht wagen will, der darf keine alten musikalischen Kunstwerke neu herausgeben. — Das Uebrige hierher Gehörige mag man in der Vorrede zum eben erschie-

(Zu No. 8.)

neuen vierten Bande der Compositionen für die Orgel von *J. S. Bach* nachiesen.

Und — was sagte die Kritik bis jetzt zu unserer mühsamen Wahl der Lesarten? Sie beobachtete ein *tiefes Stillschweigen*, ja sie nahm fast keine Notiz von den verglichenen Handschriften, die doch in den Vorreden stets genau bezeichnet sind. Hier aber erwarteten wir den zu der Arbeit berufenen Kritiker. Hier hofften wir zu lernen. Hier, so meinten wir, ständen uns Aufschlüsse hevor über uns noch unbekannte Autographa und wichtige Abschriften, kurz Alles, selbst gerechten Tadel, würden wir herzlich verdankt haben, und wir hätten es durch Nachträge unserer Ausgabe zu Gute kommen lassen, was dem Publicum noch in späteren Zeiten erwünscht gewesen wäre. Dagegen wird jenes *tiefe Stillschweigen*, wenn es dabei bleibt, fast zum Beweise von unbegreiflicher, wenn nicht unvermeidlicher Schwäche der heutigen Kunstkritik, die oft an der Oberfläche nagt und das zu Tadelnde wohl erst durch Missverstehen des klarsten Ausdruckes in die weniger bedeutenden Theile hineinschiebt. — So behandelte man sonst die für Kunstgeschichte wichtigen Werke nicht, und die Redactionen der Zeitschriften wussten die Männer zu finden, denen solche Werke zur Recension anvertraut werden durften. —

Was das in demselben Verlage erschienene Orgelconcert von *W. Friedemann Bach* betrifft, so gehört es zu den wenigen noch übrigen Orgelstücken, in denen *J. S. Bach* mit eigener Hand den Gebrauch der Register und Claviere angegeben hat. Wer dies zu seiner Belehrung nicht beachten will, der mag es unterlassen. Dass es aber heutiges Tages hier wirklich noch etwas zu lernen gibt, das hört man in Orgelconcerten oft genug. Ob die Abschrift dieses Concertes, wonach es gestochen ist, wirklich von *J. S. Bach's* eigener Hand sei oder nicht, das bedarf keines Beweises, weil es hinreichend beglaubigt ist.

In der Angabe der getadelten Register, die ich hin und wieder versuchsweise und bescheiden genug bei einigen Orgelstücken von *J. S. Bach* angedeutet habe, kann ich meinen Gedanken nicht wiederfinden, da ich ihn doch in den Vorreden mit vollliger Bestimmtheit ausgesprochen habe. Warum ist das zum Verständniss Nothige ausgelassen? Warum fehlt mein Zusatz, dass solche Angaben nicht für alle Orgeln passen können? u. s. w. — Gibt man aber zu verstehen, dass Würde und Erhabenheit im Vortrage von Mixturen, von gekoppelten Claviren, überhaupt von der Stärke abhängig sei, so muss ich mich an eine Anekdote erinnern, die mir *Forkel* einst selbst mit liebenswürdiger Bescheidenheit erzählte. *Friedemann Bach* hielt sich nämlich 1773 einige Zeit bei *Forkel* in Göttingen auf, als dieser noch ein junger, lebhafter Mann war. Als *Friedemann* nun sehr häufig auf dem Claviere gespielt hatte, sollte er sich auch auf der Orgel hören lassen, und *Forkel* führte ihn in die Kirche. Hier phantasirte nun *Friedemann* über eine Stunde auf der Orgel, doch ohne Mixturen und ohne die ganze Kraft der Orgel zu gebrauchen. Dies geßel aber dem jungen und lebhaften *Forkel* nicht, und er wagte es, darüber eine Bemerkung zu machen. Da klopfte ihn *Friedemann* freundlich auf die Achsel und sagte: „Na, lassen Sie's nur gut sein!“

F. K. Griepenkerl sen.

Feuilleton.

Am 3. Februar starb zu Wien *Joseph Weigl*, fast 80 Jahre alt, pensionirter Hofcapellmeister und Ehrenbürger von Wien. Er war geboren den 28. März 1766 zu Eisenstadt in Ungarn (*Jos. Haydn's* Begräbnisorte). Unter seinen zweiundzwanzig Opern war bekanntlich „Die Schweizerfamilie“ die beliebteste. Ausserdem hat er die Musik zu Balleten u. dergl., jedoch auch viele Kirchenmusik, darunter zwei Oratorien und eine Passion, componirt.

Am 3. Januar ist zu Triest der auch in diesen Blättern öfters erwähnte Tenorist *Unanue* gestorben. Er war ein geborener Spanier, erst 30 Jahre alt, und glänzte namentlich in Petersburg neben *Rubini*.

Halevy's neueste komische Oper: „Les Mousquetaires de la Reine“ hat in Paris vielen Beifall gefunden.

Im zweiten Concerte des Pariser Conservatoriums der Musik wurden aufgeführt: Confirma hoc, Offertorium von *Jomelli*; — 42. Symphonie von *Jos. Haydn*, in G dur (das Andante musste wiederholt werden); — Symphonie von *Beethoven*, Nr. 2, in D dur; — Marsch und Chor, Derwischchor aus *Kotzebue's* Ruinen von Athen, Musik von *Beethoven*; — Flötenconcert von *Tulou*, gebiasen von *Dorus*.

Johann Strauss d. Aelt. in Wien ist zum Hofballmusikdirector in Wien ernannt worden.

In Hamburg wurde *Mozart's* Don Juan mit den Originalrecitativen, instrumentirt von *J. F. Schmidt*, so wie mit dem Schlusssextett aufgeführt, das gewöhnlich weggelassen wird. Der Schluss wollte nicht recht ansprechen, im Uebrigen aber fand diese Herstellung der *Mozart'*schen Musik allgemeinen Anklang.

Der Männergesangverein zu Cöln beschäftigt sich mit Entwerfung der Statuten für den grossen „Deutsch-flämischen Sängerbund.“ Vierzehn der bedeutendsten flämischen Vereine haben sich angeschlossen, und wenn, wie man hofft, die grösseren Rheinstädte beitreten, so wird im Juni dieses Jahres das erste deutsch-flämische Sängerfest mit einer Anzahl von 1200 bis 1500 Theilnehmern gefeiert werden können.

Am Bernburger Theater ist Fräul. *Lortzing*, Tochter des beliebten Operncomponisten, angestellt worden; man bezeichnet sie als eine talentvolle Anfängerin im Gesange.

Die Sängerin Fräul. *Endter* hat sich mit dem Baritonisten Herrn *Richter* verheirathet.

Die Gebrüder *Schubert* aus Dresden (*Franz*, Violinist, *Friedrich*, Violoncellist) haben im Haag mit grossem Beifalle Concert gegeben; von der Königin erhielt Jeder, ausser ansehnlichen Geldgeschenken, eine Brillantnadel.

Balfe, der Componist der „Vier Haimonskinder,“ ist an *Costa's* Stelle Musikdirector am königl. Theater zu London geworden.

Flotow's neue Oper: „Die Matrosen“ scheint nur die Bearbeitung einer älteren zu sein. Aus Hamburg wird S. 82 d. Bl. gemeldet, das Libretto dieser Oper sei von *Friedrich* nach dem französischen Le naufrage de la Méduse bearbeitet u. s. w. Nun

hat bereits im Jahre 1839 die Allgem. musikal. Zeitung S. 490 mitgetheilt, dass in Paris eine neue „Seeroeper" unter dem Titel: „Der Schiffbruch der Medusa" aufgeführt worden sei, componirt von *Flotow* und *Pilatti*. — Die Musik, heisst es a. a. O., ist, wie französische Blätter berichten, nicht bedeutend und voll Reminiscenzen.

In Venedig ist *Giuseppe Verdi*, der in der neuesten Zeit so schnell bekannt gewordene Operncomponist, gestorben.

Donizetti, der nach Paris gekommen war, um für die dortige Académie royale eine grosse Oper zu schreiben, wurde bekanntlich von einer Gehirnentzündung befallen. Jetzt hat er in Gesellschaft eines Arztes Paris verlassen und sich nach Nizza begeben.

Am 10. Februar wurde in London die Antigone des *Sophokles* bei Hofe gelesen und dazu die Musik von *Mendelssohn Bartholdy* aufgeführt. Der Eindruck soll ein grossartiger gewesen sein.

In Altona ging am 11. Februar zum ersten Male, aber ohne eben Furore zu machen, über die Bühne eine neue komische Oper: „Der Flüchtling oder das besiegte Vorurtheil," Buch von *Thiele*, Musik von *Kreesner*. Letzterer ist Musikdirector am Altonaer Theater.

Auf dem Theater zu Gotha erschien am 15. Februar eine neue Oper: „Zaire" (nach *Voltaire's* bekannter Tragödie dieses Namens bearbeitet). Obwohl auf dem Zettel weder Dichter noch Componist genannt war, wusste doch Jedermann, dass das Buch von *Teuerle*, die Musik von dem regierenden Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha war. — Eine eigentliche Kritik scheint die Oper noch nicht erfahren zu haben.

Am 18. Februar wurde in Wittenberg, bei der dreihundertjährigen Feier von *Luther's* Sterbetag, *Mozart's* Requiem aufgeführt. Ausser den einheimischen Sängern waren namentlich aus Halle und Dessau Viele gekommen, das Orchester wurde von der Dessauer Hofcapelle gebildet, und Capellmeister *Friedrich Schneider* leitete die Aufführung.

Das neueste *Berlioz*'sche Werk ist nun im Stich erschienen; es führt den Titel: Episode de la vie d'un artiste Symphonie fantastique en cinq parties.

Die in diesen Blättern öfters erwähnte Methode *Wilhem's* im Volksgesangunterrichte verbreitet sich in Frankreich immer mehr. Der Stadtrath von Paris hat sie in den dasigen Schulen eingeführt; eine Menge Provinzialstädte haben dies Beispiel nachgeahmt, in Seminarien, Colléges und ähnlichen Anstalten hat sie Eingang gefunden. Die Resultate sind im Allgemeinen überall dieselben: nach 15 bis 18 Uebungen von nicht langer Dauer können die Zöglinge jede Art von Musik lesen und vom Blatte singen; und wenn dies auch etwas übertrieben wäre, so ist doch so viel gewiss, dass man nach dieser Methode ungleich schneller zur Fertigkeit im Gesange gelangt, als nach der gewöhnlichen Lehrart. — Zur weiteren Verbreitung der *Wilhem*'schen Methode ist unter dem Namen Orphéon eine Sammlung classischer Tonstücke erschienen, an welchen die Grundsätze der neuen Lehrart gleichsam angewendet werden sollen. Letztere selbst finden sich in der bei *Perrotin* zu Paris herausgekommenen Schrift: Méthode Wilhem, manuel musical à l'usage des collèges, des institutions, des écoles et des cours de chant. Es sind zwei Curse, und der Preis für beide ist 9 Fr. 50 Cent.

Ankündigungen.

In meinem Verlage ist so eben erschienen und das *erste Heft* an alle Buch- und Musikalienhandlungen, welche Bestellung machten, versandt worden:

Evangelisches
Choral-Melodieenbuch
von
M. Gotthardt Fischer.
Neue Ausgabe.

In 12 Heften à 10 Sgr. Auf sechs ein Freiexemplar.

C. W. Körner in Erfurt.

Demnächst verlässt die Presse:
Musikalische Aehrenlese.
Gediegene und effectvolle Orgelfugen zum Studium, Concertvortrag und zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste.
Herausgegeben von
G. Wilh. Körner.
Drei Bände. à 20 Sgr. netto.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Brunner, C. T., Souvenirs de Beethoven. 3 Transcriptions en forme de petites Fantaisies pour le Piano sur des Motifs plus favoris de L. van Beethoven. Op. 86. Nr. 1, 2, 3. à 15 Ngr.

Kummer, F. A., Fantaisie de Salon pour Piano et Violoncelle sur l'Opera: Alexandre Stradella de F. de Flotow. Op. 88. 1 Thlr.

Meinziger, C. G., Heimweh. Lied (vorgetragen von Herrn Pischek) mit Piano. Neue Ausgabe für Sopran oder Tenor, für Alt oder Bariton. à 5 Ngr.

Neues Choralbuch.
Bei uns ist so eben erschienen:
Choral-Melodieen.
Vierstimmig begleitet und ausserdem mit einem zweiten bezifferten Basse versehen.
Für Kirche, Schule und Haus.
von
F. W. Markull,
erstem Organisten der St. Marien-Ober-Pfarrkirche zu Danzig.

Lexicon-Octav. broch. Preis 2 Thlr.

Danzig, den 13. Februar 1846.

Gerhard'sche Buchhandlung.

So eben sind erschienen:
Fünf komische Lieder
von **Aug. Schäffer.** Op. 12.
Für eine Singstimme und Piano oder Guitarre. à 5 Sgr.

Das Pfefflein, Junggesellenlied, Der Doctor und sein Stock, Schinkenlied, Ehemann's Klage. Diese Lieder zeichnen sich durch Originalität aus und haben beim öffentlichen Vortrage des Herrn *Louis Schneider* allgemeinen Beifall erlangt.

Zugleich machen wir aufmerksam auf

Truhn's komische Lieder: *Spätlelleute Klagelied, Die beiden Hasen.* à 5 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikalienhandlung.

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen sind zu beziehen:

Dr. Martin Luther's
deutsche
Geistliche Lieder,
nebst den während seines Lebens gebräuchlichen Singweisen,
herausgegeben von
C. von Winterfeld.
Mit eingedruckten Holzschnitten nach Zeichnungen von Strähuber.

Cartonirt. Preis 5 Thlr. Prachtausgabe 10 Thlr.

Dieses Werk, zur Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst herausgegeben, wird daher noch in gutem Andenken sein.

Leipzig, den 18. Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage sind erschienen:

Die Barcarole.
Oper in drei Acten.
Musik von
D. F. E. Auber.
Vollständiger Clavierauszug.
Preis 7 Thlr.

Sechs Variationen
für die Orgel
über den Choral:
Christ der du bist der helle Tag,
von
Johann Sebastian Bach.
Preis 12½ Ngr.

Elf Variationen
für die Orgel
über den Choral:
Sei gegrüsset Jesu gütig,
von
Johann Sebastian Bach.
Preis 25 Ngr.

Christus am Oelberge.
Oratorium
von
L. van Beethoven.
Singstimmen.
Preis 2 Thlr.

Second Grand Trio
pour Piano, Violon et Violoncelle
composé par
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 66. Prix 3 Thlr. 15 Ngr.

Souvenir du Comte Ory de Rossini.
Fantaisie brillante
pour le Piano
composée par
H. Rosellen.
Op. 78. Prix 25 Ngr.

Leipzig, im Februar 1846.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Fr. Friese** Nachfolger, **C. Bulang** in Stettin, ist erschienen und bei **B. Hermann** in Leipzig zu haben:
Flügel, G., *Grande Sonate* pour le Piano. *Nr. 9.* Hmoll. Op. 7. 1 Thlr 5 Sgr.
Allen Freunden gediegener Musik wird dies neue Werk des talentvollen Componisten angelegentlichst empfohlen.

Der Orgelbaumeister **Buckow** zu Hirschberg hat die von Hause aus schlechte, kurzathmige und gänzlich unbrauchbar gewordene Orgel der evangelischen Stadtpfarrkirche zu Haynau in Schlesien gänzlich umgebaut. Der Unterzeichnete, welcher, von der Behörde aufgefordert, das Werk einer genauen Revision unterwarf, kann nicht umhin, Herrn **Buckow** hiermit ein öffentliches Wort der Anerkennung zu sagen. Die jetzige neue Orgel, 24 klingende Stimmen enthaltend, macht in einem Raume, der 40 Stimmen vertragt, dennoch eine brillante Wirkung, so wie andererseits die zarten Stimmen von lieblichem Character sind und zum Herzen sprechen. Die Arbeit ist von grösster Dauerhaftigkeit und Sauberkeit, die innere Eintheilung des Werkes so zweckgemäss, dass man begierig zu jeder Pfeife kommen kann; die Dichtigkeit der Windladen und Kanäle, so wie die prompte Ansprache auch der zartesten Stimmen sind besonders zu loben. Der Ton der Zungenstimmen ist rund und markig, namentlich macht Posaune 16 Fuss mit ihren starken Zungen, grossen Mundstöcken und Körpern einen grossen, dem Ohre wohlthuenden Effect. Von den Labialstimmen wirken besonders füllend: Violon und Subbass 16 Fuss, so wie Doppelflaut 8 Fuss und Bordun 16 Fuss im Hauptwerk. Die Disposition der Orgel ist jetzt folgende: *Hauptwerk.* 1) Principal 8 Fuss, aus 14löthigem Zinn im Prospect. 2) Bordun 16 Fuss, von Holz. 3) Gemshorn 8 Fuss, Metall. 4) Doppelflaut 8 Fuss, Holz. 5) Füllflöte, 4 Fuss, obere Hälfte Zinn. 6) Octave 4 Fuss, Zinn. 7) Gemshornquinte 2⅔ Fuss, 13löthiges Zinn. 8) Superoctave, 2 Fuss, desgleichen. 9) Progressiv 3-, 4- und 5fach. 10) Cornett 3fach, aus 13löthigem Zinn, die tiefen conisch, die höheren cylindrisch mensurirt. *Oberwerk.* 1) Prestant 8 Fuss. 2) Salicional 8 Fuss, von feinem Principalzinn. 3) Flöte douce 8 Fuss, von Holz. 4) Principal, von feinem Zinn im Prospect, 4 Fuss. 5) Flauto dolce 4 Fuss, von Metall, gedeckt. 6) Mixtur 3fach. 7) Violini 2 Fuss. 8) Clarinett (Zungenstimme) 8 Fuss, Schalltrichter von 14löthigem Principalzinn. *Pedal.* 1) Violon 16 Fuss. 2) Subbass 16 Fuss. 3) Violoncello 8 Fuss. 4) Bassflöte 8 Fuss. 5) Quint 5⅓ Fuss (nur in Verbindung mit Pedalkoppel anzuwenden). 6) Posaune 16 Fuss, Mundstück von Zinn, Zungen von Messing. Manual- und Pedalkoppel, 4 Balgen. Fünf Windlade und Pfeifen zu einem Untersatz 32 Fuss ist Platz gelassen worden; die Anbringung dieser würdevollen Stimme steht bald in Aussicht. Diese Orgel ist des Baumeisters 36. Werk.

Breslau, den 12. Februar 1846.

Adolph Hesse, königl. Musikdirector und Oberorganist.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten März. **Nr. 9.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Die zwei Prinzen, Oper in drei Acten. Nach dem Französischen des *Scribe* und *Melesville* von *F. G. Friedrich*. Musik von *Heinrich Esser*. Op. 15. Zum ersten Male aufgeführt beim königlichen Hoftheater in München den 10. April 1845. Mainz, bei Schott's Söhnen. Clavierauszug. Preis 9 Fl. 36 Kr.

Diese überaus gefällige und ansprechende, von entschiedenem musikalisch-dramatischen Talente zeugende Operette — denn mit einer solchen, und nicht einer völlig durchcomponirten Oper haben wir es hier zu thun —, durch welche uns der Componist, von dem wir bisher nur einige schätzbare Liedersammlungen kannten, auf das Freudigste überrascht hat, verdient es vor vielen anderen Werken dieser Art, ausführlicher besprochen und empfohlen zu werden. Wir wollen uns hier unserer diesmal in der That sehr angenehmen Recensentenpflicht (denn es ist jederzeit peinlich, anstatt des Lobes, Tadel aussprechen zu müssen) in der Weise entledigen, dass wir, zu möglichster Ersparniss des uns zugemessenen Raumes, den Verlauf der reichbelebten Handlung in übersichtlichen Skizzen verfolgend, zugleich Bemerkungen über die Musik einflechten.

Der mit tüchtiger Theaterkenntniss und rühmlicher Gewandtheit von Herrn Friedrich bearbeitete Stoff ist der englischen Geschichte, und zwar dem Kampfe zwischen der weissen und rothen Rose, York und Lancaster, um den Thron entnommen.

Die in der Musik sehr gefällig und frisch gehaltene, durch eine malerische Figur trefflich gezeichnete und getragene Introduction führt uns in das arbeitsreiche Atelier des ehrenvesten Kochs und Gastwirthes John Bred (Bass, komische Rolle). Den beim munteren, durch Chorgesang gewürzten Geschäftsgewühle vermissten Kellner Simnel (Tenor, die dankbare Hauptrolle der Operette) weiss das ihn liebende und von ihm geliebte Käthchen, Bred's Töchterlein, alsbald durch Anstimmen seines reizend melodiösen Lieblingsliedes „Artige Blondine" u. s. w. herbeizulocken. Im Naschen eines Törtchens wird der muntere, kecke Gesell theils durch den erzürnten Principal, theils durch den von draussen hereindringenden Ruf eines vorbeiziehenden Haufens der Gegenpartei: „Hoch lebe York!" unterbrochen, welches er kühn nach der in der Oper mehrfach wiederkehrenden Lieblingsweise der Lancasterpartei mit einem tapferen: „Lancaster hoch!" erwidert. Das hat von draussen her eine Fensterkanonade zur Folge. Während die Urheber derselben von dem tapferen Simnel, einem prächtigen Burschen, der überall das Herz auf dem rechten Flecke hat, in die Flucht geschlagen werden, sprechen Bred und Käthchen, vom Chore getragen, ihre Besorgniss, Jener um das Verderben seiner wohlbestellten Wirthschaft. Diese um den Geliebten aus, der indess bald als Sieger, von Einigen seiner Combattanten auf den Schultern hereingetragen, seinen Triumphgesang — eben wieder nach der bereits angedeuteten Lancaster-Weise — in einem frischen, muthigen Alla marcia anstimmt, welches sicherlich, eben so wie Käthchens vorerwähnte allerliebste Chansonnette, der Oper sogleich von vorn herein überall die Gunst des Publicums zuwenden wird. — Aber, o weh! Während des kriegerischen Getümmels hat man Braten und Backwerk im Ofen total vergessen. „Verbrannt ist Alles!" ruft Bred im gerechtesten Unwillen, und mit einem heftig polternden: „Pack' dich zum Teufel, du toller Wicht" u. s. w., in welches Käthchen und Simnel vergebens mit lieben der Einrede treten, wird Letzterer in Ungnaden auf und davon gejagt. Diese ganze Partie ist von dem Componisten sehr geschickt und glücklich angelegt und behandelt, und er hat auch da dramatisch wirksame Momente zu erbeuten gewusst, wo sie vom Dichter nicht unmittelbar an die Hand gegeben waren. So ist es ein sinniger Einfall zu nennen, wenn er z. B. am Schlusse dieser lebensvollen Partie, während Käthchen den Geliebten beklagt und Bred mit dem Chor zürnend und tobend im Più mosso, $\frac{2}{4}$-Tact, auf Diesen einstürmt, ihn selbst seinen Leibgesang: „Lancaster ist's" u. s. w. in einzelnen Andeutungen wiederholen lässt. Es wird dadurch dieser Character sogleich Anfangs in seiner frischen Keckheit und Naturkraft scharf herausgestellt. In dem folgenden Dialoge zwischen Simnel und seiner herbeikommenden Mutter Martha stellt es sich heraus, dass sich derselbe in einer ziemlich misslichen Lage befindet. „Was mir fehlt?" ruft er aus. „Alles! Vermögen, Aussicht, ja selbst ein Vater. Wenigstens habe ich nie einen gekannt." Indess sucht ihn die Mutter durch das Versprechen zu beruhigen, ihn dennoch reich und glücklich zu machen — und ihm sein Käthchen zu gewinnen. Er baut nur wenig auf das Versprechen der zu Bred Abgehenden, und will eben verzweifelnd sich entfernen, als Käthchen ihm naht, um mit ihm die unversöhnliche Strenge des Vaters zu beklagen und unter Rückerinnerung an

vergangene „wundersüsse traute Stunden" von ihm Abschied zu nehmen, und das gibt denn ein gar hübsches Duett voll melodischen Zaubers und artiger harmonischer Wendungen und, so weit es sich aus dem Clavierauszuge errathen lässt, sehr artig instrumentirt, das sicherlich überall zu grosser Popularität gelangen wird. Die zärtliche Abschiedsscene — Simnel hat so eben von Käthchens naiv ertheilter Erlaubniss: „So komm' denn und küsse mich! Dies schadet Niemand, glaube ich" Gebrauch gemacht — wird durch Bred und Marthe unterbrochen, und Jener überrascht das Pärchen durch die „Erlaubniss zu seiner Verbindung." Während Marthe abgeht, „um die Mitgift zu besorgen" und Bred mit Käthchen sich entfernt, um den Verlobungsschmauss zu beschicken, findet Simnel Zeit, seine theils ernsten, theils heiteren hochzeitlichen Gefühle und Vorempfindungen in einer vom Componisten trefflich ausgestatteten Arie auszusprechen, wie denn überhaupt diese Rolle in der ganzen Operette sehr reich bedacht ist. Hierauf erscheint Lord Lincoln (Bariton) und Richard Simon (Bass), welche sich gesprächsweise ihre Bemerkungen über des „lustigen Vogels" frappante Aehnlichkeit mit ihrem, im Tower gefangen sitzenden Prinzen mittheilen, dessen Befreiung durch Hauptmann Tomwill, einen rauhen Kriegsmann, sie so eben mit gespannter Erwartung entgegensehen. Anstatt des Prinzen bringt ihnen aber Tomwill (Bass) die Schreckensbotschaft von seinem Tode, welche von den drei Verbündeten in einem dramatisch reich belebten Terzett anfangs beklagt, sodann aber durch den verwegenen, mit froher Siegeshoffnung beschlossenen Plan compensirt wird, Simnel an des verstorbenen Prinzen Warwick Stelle unterzuschieben und ihn an die Spitze des Heeres zu setzen. Lincoln weiss es dem besiegten Bräutigam bald hinlänglich plausibel zu machen, dass er nicht Simnel, sondern Prinz Warwick sei, und Dieser findet sich, obgleich ihm die Vereitelung seiner Hochzeit mit dem in brautlichem Schmucke herbeikommenden Käthchen nicht sonderlich behagen will, bald genug in sein neues Prinzenthum, wird auf einmal gut Yorkisch gesinnt, empfängt die Huldigung seiner Parteigenossen und entschliesst sich, von kriegerischer Begeisterung entflammt, während Bred, Käthchen und die Hochzeitsgäste den Schmerz vereitelter Hoffnung aussprechen, das Heer zum Kampfe zu führen. Nur ungern versagen wir uns die weitere Zergliederung dieses lebensvollen, an dramatischen Effecten und schlagenden Contrasten reichen, durch kräftige Chor- und ansprechende Solopartieen gehobenen Finale, welches auf dem Theater von guter Wirkung sein muss.

Der zweite Act führt uns in das Schloss der Herzogin von Durham, welche in einer ausgezeichnet schönen, in einem edlen Style geschriebenen, zumal im Allegrosatze sehr schwungreichen Arie Anfangs ihre zärtliche Besorgniss um ihren erwarteten Verlobten, den Prinzen von Wales (Tenor), und, als sie endlich seines Rosses beflügelten Lauf vernommen, den Jubel ihres Herzens ausschüttet. An künstlerischem Werthe, wie an schlagendem Eindrucke streift dieses Musikstück ziemlich nahe an Weber's Agathenarie und dürfte daher leicht sich eines umfassenden und andauernden Beifalls zu erfreuen haben. Dass der Componist hier einen Theil des dem Clavierauszuge in üblicher Weise vorgedruckten Textes bei Seite gelassen, können wir nur billigen. Die Arie hat dadurch an sicherer Haltung und Abrundung gewonnen. Im Dialog erklärt nun der Prinz der Geliebten, dass er in der Dunkelheit der Nacht seinen untergeschobenen, aber gefährlichen Gegner habe heimlich umstellen lassen, und indem er sich beurlaubt, um seinen Operationsplan zur Ausführung zu bringen, entspinnt sich ein schönes, schwungreiches Duett, welches plötzlich vom Chore der hereinstürzenden Dienerschaft der Herzogin durch den Schreckensruf unterbrochen wird: „Entflieht! Wir sind verloren! Schon rüttelt an den Thoren der Feinde Schaar" u. s. w. Die Feinde brechen, nachdem der Prinz kaum Zeit zur Flucht gewonnen, herein, und ihr Siegesruf, verbunden mit dem Wehgeschrei der Schlossbewohner, gibt dann wiederum eine sehr belebte musikalische Partie. Simnel erscheint mit seinen Kriegern. Er hat mittlerweile schon ganz artig commandiren gelernt, weiss sich indess doch noch nicht so ganz in seine Prinzlichkeit zu schicken und geräth im Gespäche mit der Herzogin, deren Schloss er vor Plünderung edelmüthig bewahrt, in allerlei komische Verwickelungen. Plötzlich erscheint Tomwill mit dem als Falkner verkleideten Prinzen, den er auf der Flucht ergriffen hat, und will ihn, als vermeintlichen Spion, sofort erschossen sehen. Simnel examinirt den Gefangenen unter vier Augen, findet Wohlgefallen an ihm — und will ihn, ergötzlich genug, in seine Dienste nehmen. Die Herzogin unterbricht diese komische Scene durch die Einladung zur Tafel, aber auch hier will Simnel den Schwarm der ihm im Chore huldigenden Dienerschaft entfernt wissen und nur vom Prinzen bedient sein, welches diesen selbst und noch mehr die Herzogin in die äusserste Verlegenheit versetzt. Ein hier folgendes, in den fortlaufenden Fluss der Musik sich einreihendes Terzett, in welchem die Herzogin ihre Furcht, Simnel seine joviale Tafellaune und seine Siegeshoffnungen, der Prinz seine Wuth ausspricht, ist desshalb weniger gelungen zu nennen, weil die Stimmen zu friedlich und characterlos mit einander fortgehen. Hier wäre eine freiere polyphone Bewegung derselben am rechten Orte gewesen. Ergötzlich ist die verschiedene Anwendung, welche das von Simnel's Kriegern hinter der Scene gesungene „Heil unserm König, Heil!" bei der Tischgenossenschaft findet. Ein patriotisches Terzett (Herzogin, Simnel und der Prinz) gibt dieser Scene einen würdigen Abschluss. Bred und Käthchen treten auf. Des Ersteren Bitte um Wiederherstellung seines ausgeplünderten Etablissements wird von Simnel allergnädigst gewährt, da aber Käthchen in einer originell bitter-süssen und naiven Ariette erklärt: „Des Vaters Befehlen gehorch' ich mit Schmerz; wen er wird erwählen, dem geb' ich mein Herz; das heisst: er wird geliebt, geehrt, wenn's Euer Gnaden nicht verwehrt" u. s. w., da erwacht seine Eifersucht und es entspinnt sich ein Quintett, eines der interessantesten, aber auch schwierigsten Stücke der ganzen Operette, in welchem die Betheiligten ihre sich so mannichfach durchkreuzenden Empfindungen aussprechen. Im Dialog ertheilt der arme gepeinigte Simnel doch noch nolens volens seine Einwilligung zu Käthchens anderweiter Verlobung — und plötzlich geräth die Herzogin, um vielleicht auf diese

Weise den Prinzen desto sicherer zu seinem Heere zurückzubringen, auf den Gedanken, diesen selbst für Käthchen's neuen Verlobten auszugeben. Dieser neue Knoten der Verwickelung wird indess durch Lincoln's Dazwischenkunft sofort zerhauen. Von ihm wird, womit das Finale beginnt, der Prinz sofort erkannt, dessen Tod seine Gegner stürmisch verlangen. Simuel befiehlt dagegen mit ritterlichem Edelmuthe, ihn sogleich frei zu lassen. Lincoln, darüber in Wuth gerathend, will Simuel niederstechen. Die Herzogin fällt ihm hindernd in den Arm. Alle vereinigen sich zu einem sechsstimmigen Vocalsatze, zu welchem auch noch der Chor tritt, in welchem aus aber die Triolenfigur auf die Worte:

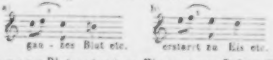

„Mein ganzes Blut erstarrt zu Eis," etwas Befremdliches und Unpassendes zu haben scheint. Der Schreck und das Entsetzen spricht in kurz herausgestossenen, abgebrochenen Lauten. „Seht, unser Ruhm heischt edle Thaten" u. s. w. singt Simuel in einer schönen, späterhin noch einmal in der Musik wiederkehrenden Stelle. Die Mehrzahl der anwesenden Krieger billigt sein edles Verfahren gegen den Prinzen. Der wüthende Lincoln wird durch auf ihn gezückte Dolche gezwungen, vor Jenem fussfällig Abbitte zu thun, und darauf begnadigt, und in einem mächtigen, kriegerisch feurigen Chore ermannen sich Alle zum bevorstehenden Kampfe. Dieses dramatisch reich belebte Finale bildet den Culminationspunct der Operette, und der Componist hat offenbar — und gewiss nicht ohne glücklichen Erfolg — seine besten und reichsten Mittel daran verwendet.

Der dritte Act wird durch eine sehr artige, allein etwas zu weit ausgedehnte Arie des mittlerweile zum Küchenmeister avancirten John Bred eröffnet, in welcher er mit komischem Pathos, harrend auf die Gäste für seine wohlservirte Tafel, seine ausgezeichneten Verdienste herausstreicht. Lincoln und Richard treten ein, verschmähen indess zu seinem grossen Aerger die Freuden des bereiteten Mahles. Sie haben Anderes vor — Verrath an dem von ihnen selbst geschaffenen, aber ihnen über den Kopf gewachsenen falschen Prinzen, den sie an den ächten auszuliefern beschliessen. Auch haben sie einen Soldatenaufstand erregt, der mit dem Geschrei nach Sold auch wirklich losbricht, indess von Simuel, und zwar zum Theil durch erzwungene Anleihen aus dem Seckel der Verschworenen selbst, bald wieder gestillt wird, der dafür, wie billig, sein Lebehoch vom Chore der Soldaten empfängt. Eine in musikalischer Hinsicht interessante Partie, in welcher es an komischen Zügen nicht fehlt. Simuel dictirt hierauf dem verrätherischen Lincoln die Dispositionen des zu verfolgenden Operationsplanes, welche Dieser, auf des Ersteren Unkunde im Lesen bauend, verfälscht. Alle eilen hinweg, um die untergeschobenen Ordres zu vollziehen. Der geplagte Pseudoprinz, allein zurückbleibend, beklagt in einer schönen Romanze den Verlust seines Lebens- und Liebesglückes. Käthchen erscheint, um ihre vom Vater noch für denselben Tag beschlossene Verbindung mit dem lagdaufseher Iveton anzukündigen. Es entspinnt sich zwischen ihr und dem unglücklichen Simuel ein von dem Componisten trefflich ausgestaltetes Duett, in welchem Beide die Trennung ihres Liebesbundes beklagen. Käthchen wird von dem besorgten Vater hinweggeführt, der aus gutem Grunde die beschlossene Vermählung zu beschleunigen für dienlich erachtet. Frau Martha kehrt von ihrer Reise, die sie zur Erhebung der Mitgift unternahm, zurück. Da sie von dem Avancement ihres Sohnes zum Prinzen noch nichts weiss, gibt es einen ergötzlichen Dialog zwischen Beiden, in dessen Verlaufe zufällig Lincoln's Verrätherei entdeckt wird, den — zu ihrem grossen Erstaunen — Simuel zu arretiren und nebst Richard aufzuknüpfen befiehlt. Sie meint, Simuel habe den Verstand verloren, und bittet die eintretende Herzogin, ihr zu helfen, ihm den Kopf wieder zurecht zu bringen. Die Herzogin wünscht eine Stunde Waffenstillstand und ein geheimes Gespräch für den ächten Prinzen. Nachdem Beides genehmigt worden, erfährt Simuel durch Martha, dass er der Sohn eines Oberintendanten sei, der den früheren Fehltritt jüngst durch gesetzliche Trauung mit ihr gesühnt habe. Mit freudigster Ueberraschung vernimmt es Simuel und entlässt die Mutter, um eiligst sein Käthchen herbeizuholen, welches nach einem kurzem Duett zwischen ihm und der Herzogin, womit sich das Finale eröffnet, von ihm als Braut begrüsst wird, eine Wendung des Geschickes, für welche Alle einmüthiglich den Himmel preisen. Dem erscheinenden ächten Prinzen erklärt der untergeschobene aufrichtig den Betrug, in welchen er wider Wissen und Willen verflochten worden, und huldigt ihm als Unterthan. Alle stimmen in vollem Chore in Simuel's kriegerisch-freudiges Lancasterlied, mit welchem sich die Operette, welche überhaupt aus dreizehn zum Theil sehr umfangreichen Nummern besteht, in gefälliger Weise abschliesst.

Schon aus dieser dürftigen Skizze wird man hoffentlich hinreichend erkennen, wie reich diese Operette an dramatischen Lebensmomenten und an zur musikalischen Behandlung wohl geeigneten Situationen ist. Der Componist hat sie in der Hauptsache mit ausgezeichnetem Talent und Geschick zu benutzen und auszubeuten gewusst und dabei Kenner und Laien gleich gut bedacht; denn bei allem Melodiereize, durch welchen sich dieses Werk vor vielen anderen der neuesten Zeit auszeichnet, finden sich so viele interessante Modulationen, geistvolle Wendungen und Einfälle, dass Referent mehrere Wochen lang immer wieder mit neuer Lust zu dem Werke zurückkehrte, welches, bei im Ganzen unverkennbaren Mängeln — zu den angeführten könnten wir noch einige andere, wie z. B. den zu häufigen Gebrauch gewisser Lieblingsfiguren des Verfassers in der Instrumentalbegleitung, vorzüglich beim ⅛-Tacte, fügen — überwiegendere Vorzüge und vor Allem einer gewissen anmuthigen, ungekünstelten Frische sich zu rühmen hat, während dem Verfasser keineswegs die Fähigkeit zum höheren, kräftigeren Aufschwunge fehlt. Er hat sie in mehreren dazu Gelegenheit bietenden Partieen, wie z. B. in der ausgezeichnet tüchtigen Arie der Herzogin, auf das Beste bethätigt.

Die Ouverture, aus zwei Motiven der Oper mit weit mehr Fleiss und Geschick zusammengewebt, als man e

neuerdings zu finden gewohnt ist, dürfte, so weit es sich aus dem Clavierauszuge beurtheilen lässt, im Orchester von brillanter Wirkung sein. Im Allgemeinen könnte man wohl sagen, dass der Opernstyl des Verfassers eine leichte französische Grazie athme; allein sie erscheint mit so vielen kernhaften deutschen Elementen vereinigt, dass wir Herrn Esser Unrecht thun würden, wenn wir behaupten wollten, er habe sich vorzugsweise nach französischen Mustern gebildet. Der Dialog der Operette, in welcher es übrigens an poetischen Licenzen und einigen Unwahrscheinlichkeiten nicht fehlt, ist leicht und fliessend gehalten, nicht ohne Humor und bietet manches feine und derbe Witzwort, ohne jedoch nur an einer Stelle in's Niedrige und Gemeine zu verfallen. Das Textbuch gehört unstreitig zu den hübschesten und amusantesten unter den neuerdings componirten. — Die Ausstattung ist des Werkes durchaus würdig. Dr. *Kfn.*

H. C. Lumbye's Tänze.

In Orchesterstimmen und in Clavierauszügen für 2 und 4 Hände. Nr. 1—13. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Wohl mag es eine seltene Erscheinung sein, in einer Musik beurtheilenden Zeitschrift eine Recension über neu erschienene Tänze zu lesen. Gleichwohl ist der Tanz, als Composition, eben so gut ein Theil der musikalischen Literatur, wie jedes andere Erzeugniss der musikalischen Muse. Was würde denn unsere tanzlustige Jugend dazu sagen, wenn man diesen Zweig jener vornehmlässigen wollte? Ist nicht oft ein in's Ohr fallender und zum Tanzen anregender Walzer oder Galopp mehr werth, als die so häufig vorkommenden krankhaften Auswüchse der neueren Zeit? Die Musik gehört der weltlichen Lebenslust eben so gut, wie dem Concertsaale und der Kirche an; warum also vornehm die Achsel zucken bei der Erscheinung einer neuen Tanzcomposition? Solchen Achselzuckern kann man getrost zurufen: Haben unsere Heroen der Musik nicht auch Tänze geschrieben, die zu ihrer Zeit ihren Ruhm mit begründen halfen? Gibt es nicht noch heutigen Tages Componisten, welche als Clavierspieler trotz ihrer technischen Fertigkeit nicht im Stande sind, einen Tanz im Tempo zu spielen, noch weniger die Fähigkeit besitzen, einen guten Tanz zu componiren und denselben gut zu instrumentiren?

Lanner und Strauss haben in neuerer Zeit dem Walzer eine neue Form gegeben und ihm gewissermassen eine Geltung dadurch verschafft, dass sie fünf bis sechs noch überdies mit Introduction und Coda versehene Walzer an einander reiheten und zu einem Ganzen verschmolzen, um den alten Schleudrian über den Haufen zu werfen und dadurch einer störenden und das Ohr beleidigenden Monotonie zu begegnen. Diese Reform äussert sich zweitens hauptsächlich in der Instrumentation. Früher instrumentirte man einen Tanz gewöhnlich blos einstimmig (zwei Violinen, Flöte, Clarinette, zwei Hörner und Bass). Die jetzige Besetzung verlangt zwei Violinen, Bratsche, Violoncello und Contrabass, ein oder zwei Flöten, zwei Clarinetten, Oboe, Fagott, zwei Hörner und zwei oder vier Ventiltrompeten, Posaune, Pauken, kleine oder grosse Trommel, Triangel u. s. w. Mit diesen Neuerungen haben Lanner und Strauss wahrhaft Epoche in ihrem Genre gemacht, und noch keinem der neuesten Tanzcomponisten ist es seitdem gelungen, ihnen den Rang streitig zu machen.

Um so mehr ist es hervorzuheben, dass die uns in der Originalpartitur, den gedruckten Orchesterstimmen und den Clavierauszügen vorliegenden Tänze des dänischen Tanzcomponisten C. H. Lumbye in Copenhagen (der ein ausgezeichnetes Musikchor leitet), dreist mit den Compositionen jener Wiener Walzerkönige in die Schranken treten können. Die Melodieen der Lumbye'schen Tänze sind originell, reich und effectvoll instrumentirt, allen Erforderuissen einer guten Tanzmusik entsprechend, und — tanzbar. Das eigenthümliche derselben beruht auf leicht fasslichen, äusserst gefälligen, dennoch piquanten und melodieenreichen, aber keineswegs ermüdenden Rhythmen. Wir wollen die verschiedenen Nummern mit kleinen Bemerkungen vorführen.

Nr. 1. Les Souvenirs de Paris, Polka, Walzer und Galopp. Die Zusammenstellung dieser Tänze ist als neu anzusehen, und besonders als Cotillon gut zu gebrauchen. Die Polka (A dur) zeichnet sich durch ihre, dem Character dieses Tanzes entsprechenden Figuren, so wie durch gefällige, doch nicht gewöhnliche Melodie vortheilhaft aus. Hieran reiht sich der aus fünf Nummern bestehende Walzer, dessen äusserst ansprechende, hebende Melodieen geschmackvoll instrumentirt sind. Dann folgt nach einem viertactigen Trompetenruf ein Galopp als Finale, der durch interessante und eigenthümliche Rhythmen sich geltend macht. — Nr. 2. Eine Sommernacht in Dänemark, Galopp. Den Titel dieses Galopps rechtfertigt die Tonmalerei der Introduction (E moll), das Unheimliche einer finsteren Nacht schildernd, bis die Glocke Eins schlägt, wonach alsdann sich die Sonne durch die finsteren Wolken drängt und endlich in ihrer ganzen Glorie erscheint (H dur, Fortissimo). Die Trompete ladet hierauf zum Galopp (E dur) ein. — Nr. 3. Carneval de Paris, Polka (A dur). Für Diejenigen, welche Polka und Schottisch lieben, eine sehr willkommene Gabe. — Nr. 4. Erinnerung an Wien, Walzer (A dur). Nach diesem Walzer werden die tanzlustigen Wiener eben so gern tanzen, als nach denen ihres beliebten Strauss. — Nr. 5. Donau-Blumen-Quadrille (G dur). Unter diesem Titel finden wir einen Contretanz mit gefälligen Melodieen, ganz dem Character der aufeinanderfolgenden sechs Nummern: Pantalon, L'Ete, Poule, Trénis, Pastourelle und Finale entsprechend. — Nr. 6. Tivoli-Bazar-Galopp. Voller Feuer und Leben und zum Tanze einladend. — Nr. 7. Gruss an die Heimath, Walzer (A dur). Nach einer kurzen Einleitung folgt der Walzer, durch schöne Melodie und effectvolle Instrumentation sich auszeichnend. — Nr. 8. Corsicaner-Galopp (Fis dur). In Clavierauszuge ist dieser Galopp der leichteren Ausführbarkeit wegen nach F dur transponirt. Uebrigens ist er mit vollem Rechte als originell zu bezeichnen. — Nr. 9. Leopoldinen-Polka (E dur). Sie zeichnet sich durch liebliche, eigenthümliche Melodieen aus und ist dem Character der Polka angemessen. — Nr. 10. Militär-Galopp (E dur). Der Aufschrift vollkommen genügend. In der Coda nach den ersten

vierundzwanzig Tacten erscheint eine Melodie in A dur, während dessen vier Trompeten ein bekanntes Cavalleriesignal vortragen, welches sehr effectvoll mit jener zusammengestellt ist. Auch im vierhändigen Clavierauszuge ist das Signal recht geschickt angebracht, fehlt aber im zweihändigen. — Nr. 11. Fontaine-Walzer (E dur). Die Fontaine wird durch eine besondere Vorrichtung mit Rauschgold in der Introduction, dem Walzer Nr. 3 und im Finale dargestellt. Doch würde dieser Walzer auch ohne diese Zuthat seine Wirkung nicht verfehlen. — Nr. 12. Fest-Galopp. Auch diese Nummer steht den früheren an Gehalt nicht nach. — Nr. 13. Nordische Studenten-Polka. Ansprechend und unterhaltend. Im Trio hat der Triangel im vierten, achten und zwölften Tacte Solo, was wohl ein Signal für den Wirth sein soll, um den durstigen Seelen Labung zu bringen.

So wünschen wir denn von Herzen diesen Tänzen die Anerkennung, die sie verdienen, damit dem Componisten nicht der Muth für fernere Erzeugnisse benommen werde. Die Bearbeitungen für das Pianoforte zu zwei und vier Händen sind gelungen zu nennen und leicht auszuführen. Die Ausstattung ist elegant und lässt nichts zu wünschen übrig.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. November bis zum letzten December 1845.

Oper. Concert. Museum. *Fünftes Concert. Theresa v. Marie Milanollo.*

Das Verdienstlichste im Felde der Oper war, dass *Guhr Spohr's* „Zemire und Azor" wiederum in Scene setzte und die Rose dieses wahrhaften Blumenbeetes von Melodieen durch unsere *Capitain* repräsentiren liess. Die Sängerin dieser Partie ist zu solchen Characteren wie geboren und dürfte darin nicht leicht eine Rivalin finden. Als sie mit der Rose in der Hand einen Schritt vortrat und das Ritornell des Orchesters begann, schien es, als bereite sich das Publicum zu einem lang entbehrten Wiedersehen vor, und als die Romanze endigte, löste sich das Gefühl der Lust in jenem anhaltenden Applaus auf, der nie missdeutet werden kann. Die übrige Besetzung zeugte von der Achtung für das Werk; denn unsere ersten Künstler waren darin beschäftigt, und die neuen Decorationen und Maschinerieen konnten den Reiz des Ganzen nur erhöhen. Für jeden Darsteller des Azor mag es eine schwierige Lösung sein, die Hässlichkeit desselben gleichsam in das Gebiet der Aesthetik zu ziehen, und Herr *Caspari* schien sich manchen reisenden Virtuosen zum Muster genommen zu haben. Wenigstens erinnerte er mit seinem langen Haupthaar, seinem Bart, seiner Blässe und seinen Krallenfingern daran. — Die „Jüdin" und „Die Favorite" waren nicht weniger nachhaltige Erscheinungen, obgleich bei uns die Eigenheit herrscht, Werke, die gefallen, der Sehnsucht aufzubewahren. In den beiden Titelrollen zeigte Fräul. *Capitain*, dass unsere Furcht, sie zu verlieren, ungegründet war, da ihre Stimme die frühere Fülle und Sonorität wieder erlangt hat. — Eine andere Oper, die man auch nicht täglich hier hört, war der alte „Kalif von Bagdad," den nur Herr *Scharpff* — noch immer unser Gast — nicht zu verjüngen verstand. — „Trilby" ist eine Operette in einem Act (nach *Scribe* von *Both*) und von dem Sohne des durch seine Clavierstücke bekannten *Aloys Schmitt* componirt. Das Libretto ist ohne Interesse, die Musik aber verdient die Aufmerksamkeit des Kenners, obgleich sie dem Publicum wenig zusagte. Doch wollte ich wünschen, diese Musik hätte etwas weniger Theorie, dafür aber mehr Praxis und Elastizität. Einem jungen Menschen verzeiht man weit eher ein muthwilliges Ausschlagen, so dass es tüchtige Funken gibt, als den Zopf. Die Composition dieses Operettchens ist durchdacht, sorgfaltig gearbeitet, hier und da sogar characteristisch, und in diesen Beziehungen achtungswerth. Aber es fehlt ihr die frische blühende Natur und der jugendliche muthige Geist, der, unbekümmert um Herkömmliches, sich selbst die Bahn bricht, sich selbst Regeln schafft. Uebrigens ist sie auch nicht frei von Dagewesenem, und die Ehrfurcht vor *Boieldieu* hat den jungen Mann wohl zu weit geführt. Wenn sie dabei nicht dankbar für den Sänger ist, so theilt sie nur das Loos mit den Operncompositionen mancher deutschen Veteranen, die doch in Erfahrungen ergraut sind. Jedenfalls zeigt sich hier ein Talent, das blos zur Natur zurückgeführt werden muss, um für die Zukunft fruchtbar zu wirken. Das Operettchen wurde nach mehreren Generalproben zwei Mal mit grosser Sorgfalt gegeben und der jugendliche Componist gerufen. — Als Belisario sahen wir *Conradi*, dem wir bei all' seinen Verdiensten und seiner grossen Beliebtheit dennoch rathen, sein volles Organ nicht an so hochliegende Partieen zu wagen. Freilich besitzen wir gegenwärtig keinen Baritonisten (denn Herr *Gundy*, noch für Jahre hinaus mit steigender Gage engagirt, wird durchaus nicht mehr beschäftigt); allein die Originallage des Bariton hat sich noch immer an dem Basse gerächt, der sein Gebiet erobern wollte; und, als Studium genommen, wäre das Opfer unfruchtbar. — In Herrn *Basse*, einem hiesigen Dilettanten, hat man sich einen Baritonisten heranziehen wollen, allein diese Bemühung ist gescheitert. Herr *Basse* sang zwei Mal den Jäger im „Nachtlager" und den König in der „Favorite" als erste theatralische Versuche; allein die glänzenden Erfolge haben seine Gönner veranlasst, ihn nach Wien zu schicken, um sich dort vollends auszubilden. — Gegenwärtig richtet die Direction ihr Auge auf einen jungen Mann aus einer angesehenen hiesigen Familie, Herrn *Reichner*, der neben angenehmer Persönlichkeit und wissenschaftlicher Bildung eine vorzügliche Baritonstimme besitzt. Allein während die Aehre reift, fehlt es uns am täglichen Brot. — Einen Ausweg aus dramatischen Nöthen zeigt uns gewöhnlich *Räder's* „Weltumsegler wider Willen" mit der Musik von *Canthal*, worauf viel Scenerie verwendet wurde und worin unser *Hassel* wahrhaft gross ist. Diese Posse macht volle Häuser, während Bamlet, der kürzlich einmal dieselbe schnell vertreten musste, leer blieb.

An Concerten war ein solcher Ueberfluss, dass das ohnehin geplagte Orchester fast die Geduld verlor. Früher warfen diese Concerte Emolumente für dasselbe ab.

das die berühmte Mara verschönerte. Alle, die diese vortreffliche Künstlerin vor mehrern Jahren bewundert hatten, waren einstimmig: habe sie ja etwa in Einer Hinsicht verloren, so habe sie gewiss in mehrern gewonnen — besonders im Adagio. Ihre Vorzüge zu rühmen, ist unnöthig, da man sie an so vielen Orten gehört hat und noch hören wird, und diese ihre Vorzüge so hervorstechend sind, dass sie keinem entgehen können. Hier musste sie schon durch die herrliche Brust- (nicht sogenannte Kopf-) stimme bezaubern. Dass unsre Marchetti-Fantozzi so ganz mit Ehren neben sie treten darf, ist wahrer Ruhm für jene treffliche Sängerin. Man gab in diesem Konzert Klopstocks und Naumanns Vaterunser, (gesungen von Mad. Schick, Dem. Blanc, Hrn. Hurka und Herrn Fischer,) die Overtura aus Vogels Demophoon, die Bravourarie der Mad. Mara (von Andreozzi) und ein Adagio (von Mingozzi) ebenfalls von ihr sehr schön vorgetragen; Hr. Himmel spielte eine von ihm gesetzte Fortepianosonate, und die Hrn. Möser und Seidler beschlossen mit dem Doppelkonzert von Eck. Es war ein herrlicher Abend! — Den Sonntag werden wir Mad. Mara noch einmal hören. In beyden Konzerten theilt sie die Einnahme mit dem Institut. Ob sie ein besonderes Konzert geben wird, ist noch nicht bestimmt.

Den 16. Febr. starb in Prag der rühmlichst bekannte Virtuos auf dem Waldhorn, und einer der ersten, die dies Instrument auf die hohe Stufe erheben halfen, auf welcher es jezt als Instrument für das Solo stehet — Hr. Punto, im 56sten Jahre seines Alters. Nachrichten von ihm und seinem Spiel, die fast nur lobend seyn können, findet man in diesen und ähnlichen frühern Blättern. Mehrere der vorzüglichsten Virtuosen auf dem Waldhorn, sind seine Schüler, und sein Ruf ist seit mehrern Jahren so ausgebreitet, dass noch mehrere, die seine Schüler nie waren, sich diesen Beynamen zulegen, um Ansehn und Eingang zu finden. Der als Komponist, Direktor und Mensch geschätzte Hr. Mascheck in Prag veranstaltete daselbst ein feyerliches Todtenamt für den Verstorbenen, wo Mozarts Requiem aufgeführt wurde.

Mehrere der nach Petersburg (und Moskow) gewanderten vorzüglichen Virtuosen rühmen die vorzügliche Aufnahme, welche sie dort gefunden haben. Besonders ist diese auch der zahlreichen französischen Operistenkaravane, die mit allem Zubehör, sogar mit einem ihrer Lieblingsdichter, einzog, zu Theil worden. Die Vorstellungen, welche sie bisher in dem prachtvollen kaiserl. Theater gegeben haben, erhielten, obschon sie nur kleinere Stücke lieferten, der Vollendung wegen, womit man sie ausführete, den ausgezeichnetsten Beyfall. Die berühmte Dem. Philis debütirte als Klara in der Oper Adolph und Klara, (oder die beyden Gefangenen, von Düval und d' Alleyrac) bezauberte vornehmlich durch ihr treffliches Spiel das ganze Publikum, und wurde von dem kunstliebenden Alexander nach der Vorstellung mit einem Brillantenschmuck beschenkt. Zur Warnung für manche Halb-Virtuosen, welche sich durch solche Nachrichten zum Nachwandern versucht fühlen mochten, setzen wir hinzu, dass man in Petersburg und Moskow sehr gut zu unterscheiden weis — zu belohnen, was Belohnung verdient, und zu verachten, was der Verachtung werth ist. Ohne ausgezeichnetes Talent und einen schon begründeten Ruf, hält es schwer, bedeutenden Eingang zu finden; und es kann nicht anders seyn, als dass man da, wo man so vieles Vortreffliche haben kann, auch manches Gute, wenn es nicht schon Sitz und Stimme an Ort und Stelle oder in der allgemeinen Meynung hat, übersehen muss.

Berlin, den 28sten Febr. Den 20sten dieses war das Ihnen schon neulich angekündigte dritte Konzert, das die königl. Kapelle in diesem Winter zum Besten der Wittwen verstorbener kön. Musiker im Opernhause gab. Mad. Mara verschönerte auch dieses durch ihren reizenden Gesang. Diesmal hatte sie eine Bravourarie aus der Oper Alessandro von Himmel, eine

jetzt werden sie als Theaterdienst betrachtet, welcher dadurch reichlich verdoppelt wird. *Vieuxtemps* gab mehrere Concerte mit vielen Proben, welche seine schwierigen Compositionen veranlassten. Schon sein berühmter Name sollte ein Attractionspunct für unser Publicum gewesen sein, und schon des guten Tones wegen hätte man die Casse stürmen müssen. Allein der Frankfurter that sich niemals moralische Gewalt an, und wozu er nicht Lust hat, dazu bewegt ihn keine Rücksicht. Weshalb auch spielte dieser Künstler nicht allgemein verständliche Sachen, warum huldigte er nicht dem Jocus mit der bunten Jacke? weshalb trug er nur selbstständige Violinwerke vor — ich möchte sie Symphonieconcerte nennen — und blieb immer nur auf der ernsten Kunsthöhe? Die Antwort mag er in seiner eigenen Brust finden, aber seine Casse hat nicht dabei gewonnen. Mit einem Worte, das Theater war nur schlecht besucht, und wie ihn auch unsere Künstler auszeichneten — popular wollte er nicht werden. Ihm auf den Fersen folgten die italienischen Geigenmädchen, und bewiesen, dass es nicht das Instrument war, das im Preise gesunken ist, denn — wider Erwarten — waren alle ihre Concerte so stark besucht, dass sie noch drei oder vier derselben zum letzten Male geben mussten. Wenn auch ich die Meinung Vieler theilte, dass bei den ewigen Kreuz- und Querzügen dieser Kinder der Spiritus verraucht und in der leeren Gewohnheit des Mechanismus nur das Phlegma übrig geblieben wäre, so hat das seinen Grund in der Natur der Sache und in der Erfahrung. Allein schon im ersten Concerte erkannte ich mit Freuden meinen Irrthum. Dieser Kinder Geist ist nicht eingeschrumpft im Treibmühlengange des Concertgebens. Sie sind in jeder Beziehung fortgeschritten. Hier ist nichts Erzwungenes, nichts Beengendes; denn frei und fröhlich jubelt das Herz dieser Mädchen der Geige zu, wie der unverdorbene Mensch der Natur, und ich bin überzeugt, würde man ihnen dieselbe nehmen, sie würden den Blumen gleichen, denen man das Sonnenlicht entzog. Eben so erkenne ich das sympathetische Leben beider Geschwister und ihren inneren unzertrennlichen Zusammenhang. Denn wenn sie in unnachahmlicher Correctheit mit einander hinaufarbeiten bis zu den höchsten Chorden, dann plötzlich einhalten, um dann neckend, fast kobaldartig verwegene Sprünge zu machen, und so in den bizarrsten Rhythmen auch nie ein Haar breit von einander weichen, so ist das nichts Eingeschultes und Eingetrichtertes, nichts durch Zeit und Mühseligkeit qualvoll Erworbenes. Nein, das ist das Verschmelzen zweier in einander verwebten Naturen, das ist die innigste Harmonie verschwisterter Seelen. Sie können nicht anders, man hört es ihnen an, denn sie spielen, ohne sich Zeichen und Winke zu geben, völlig unabhängig von einander, und was die Eine thut, dazu ist die Andere gleichsam moralisch gezwungen. Wer sich einen sinnlichen Begriff von dem Seelenleben des holden Schwesternpaares Rose und Blanche machen will, das *Eugen Sue* in seinem ewigen Juden so schön beschreibt, der höre *Therese* und *Marie* geigen. Wenn Diese Solo spielend vortritt und Jene einen halben Schritt zurück ihr zur Linken steht, sie klug überwachend, und unhörbar alle Gänge mit ihr macht, so ist das keine Anmassung, wie man unrichtig schon behaupten wollte — es ist eben das, was bei dem Anschlage des Dreiklanges die Octave mitklingen macht. Es ist die geheime Verwandtschaft des Accords, der auch im moralischen Leben geheime Fäden zieht. Würde *Marie* von *Theresen* nicht überwacht, es dürfte ihr das belebende Princip zu ihrem Spiele fehlen. Mit dem, was und wie oft sie gespielt haben, wie sich ihr Repertoir erweitert und ihr enormes Gedächtniss geschärft hat — denn Beide spielen alle Pieces auswendig — wie oft sie gerufen worden u. s. w., mit alle Dem will ich die Spalten dieser Blätter nicht füllen; denn das werden wir in allen Journalen wiederholt finden, die von hier bis Petersburg, wohin sie bis zum Frühjahr pilgern, gedruckt werden. Ich wollte nur des psychologischen Einflusses erwähnen, den diese kleinen Priesterinnen der Tonkunst auf mich gemacht haben. Nur darf ich der Quartette (von *Beethoven* das sechste aus B dur und das zehnte aus Es dur) nicht vergessen, die sie im Saale des russischen Hofes unter Mitwirkung des Bratschisten Herrn *Posch* und des Violoncellisten Herrn *Elsner* (Sohn) gaben, und welche allen ihren vorhergegangenen Leistungen die Krone aufsetzten. Alles, was ich so eben von dem innigen Zusammenhange ihres Spieles sagte, concentrirte sich hier, ohne auch nur ein Atom der mechanischen Correctheit zu verletzen, die diesen Kindern so in's Blut getreten ist, dass es für sie nicht Schwierigkeiten gibt und sie, keine Furcht kennend (sie nur zu oft die Seele des Verlornen zusammensuchnet), Alles, was sie spielen, mit heiterer Freiheit aus sich herausschaffen. Diese Kinder sind für die Kunst geboren und ihre Mission ist noch nicht vollendet.

Weitere Concerte gaben *Wolff* und *Eliason*. Das erste, in Vereinigung mit der Direction, im Theater war nur mässig besucht, das zweite im russischen Hofe aber übermässig gefüllt. *Eliason* verstand es, alle Register zu ziehen und durch ein interessantes Programm im englischen Stylee das Publicum aus seiner Apathie für Concerte zu reissen. Die Leistungen beider Künstler haben wir rühmlichst zu besprechen schon öfter Gelegenheit gehabt. Im weiten Saale der Gesellschaft Socrates gaben *Vieuxtemps* und *Guhr* eine Soiree, deren Erlös zu einer Christbescheerung für Kinder armer Eltern verwendet wurde, und dieser schöne Zweck wurde reich belohnt. *Guhr* spielte selbst das Quintett von *Beethoven*, Es dur, und ausser *Vieuxtemps* Spiele stachen noch hervor Ensemblesachen aus Cosi fan tutte und *Neeb's* Andreas Hofer. Auch erregte eine Ballade „Des frommen Kindes heiliger Christ“ von *Rückert*, von einem Dilettanten componirt (seinem jungen Manne aus einer unserer angesehensten Familien), Aufsehen.

Der seit einem Jahre bestehende israelitische Gesangverein, unter Herrn *Hecht*, „Frohsinn“ genannt, gab seine erste öffentliche Darstellung im Saale des Wallseck. Hohe Tenore und feuriger Vortrag zeichnen diesen jungen Verein aus, dem wir das beste Gedeihen wünschen.

Der Geiger *Stern* (ich glaube aus Carlsruhe) spielte zwischenactlich im Theater. Ein tüchtiger Bogen — allein, wer gibt heut zu Tage noch Etwas auf die solide Kunst eines anspruchslosen Mannes! Es wird mir immer schwer zu Sinne, wenn ich einen solchen Künstler, der

sein ganzes Leben seinem Instrumente geopfert hat, mit der Geige unterm Arm auf das schwanke Podium des Theaters treten sehe: *cui bono?* — In einem der *Milanollo*'schen Concerte sang Herr *Reichner* die grosse Arie des Königs aus der „Favorite" mit Orchester zur Probe. Seine Höhe, Zartheit, Pronunciation, und vor Allem sein Feuer erregten allgemeines Gefallen. Bei verschiedenen Gelegenheiten sang er noch mehrmals mit demselben Erfolge, und bald werden wir ihn auf den glühenden Kohlen vor den Lampen erblicken. — Auch eine Symphonie von *Hauff*, einem tüchtigen hiesigen Theoretiker, ging einem jener Concerte voraus. Ich konnte ihr nicht beiwohnen, hörte aber von competenten Richtern, dass sie mehr gelehrt, als schwungreich, mehr, was man sagt, gut gearbeitet, als originell sei.

Die vier Museen gaben Folgendes: Symphonieen: *Beethoven's* Adur, Cmoll und Eroica, *Mendelssohn's* Amoll. Ouverturen: von *Messer* und *Gade* (beide zum ersten Male) und *Beethoven's* zum König Stephan. Pianoforteconcerte: von *Chopin* (Fmoll) durch Herrn *Agvilar*, von *Mendelsohn* durch Herrn *Rosenhain*, von *Beethoven* (Gdur) durch Herrn *Waldhäuser*; Violinconcerte: von *Beethoven* (Ddur) durch Herrn *Eliason*, und von *Vieuxtemps* durch den Componisten vorgetragen. Lieder von *Schubert*, *Reissiger* u. A. wurden durch die Damen *Oswald* und *Gleichauf* und durch die Herren *Conradi*, *Caspari* und *Basse*, und ein Duett von *Gollmick* (Die beiden Grenadiere) durch die Herren *Conradi* und *Reichner* gesungen. Auch sang ein Herr *Bregenzer* aus Wien mit einer geborenen Sarastrostimme und *Reichel's* Tiefe die „Heil'gen Hallen," vermochte aber nicht, den Beifall in Liedern, die nuancirten Vortrag verlangten, zu steigern. Wir sehen aus diesem Programm den guten Geist, der fortfährt, aus diesen Museen zu sprechen. Nummer für Nummer zu zergliedern, würde aber zu weit führen. Um nur Einzelnes hervorzuheben, so zeigte *Messer's* Ouverture den gründlichen Harmoniker. Sie ist correct gearbeitet und sehr effectvoll. Doch wäre noch Manches zu sichten, abzurunden und dem Ganzen mehr Ruhe zu wünschen. Wir wissen nicht, ob diese Ouverture eine selbständige ist, oder ob eine Oper nachfolgt. Ist das Letztere der Fall, und sind ihre Motive durch die Oper bedingt, so ist es auch unser vorläufiges Urtheil. Jedenfalls wäre diese Oper keine aus der Zeit der Schnitter-Idyllen. Die schottische Ouverture von *Gade* — Esdur —, worin ein schottisches Motiv nur höchst spärlich auftaucht, hat weniger Interesse erregt und auch bei Weitem den inneren Gehalt nicht, den man von *Gade's* Compositionen erwartet. Die Wahl des *Chopin*'schen Clavierconcerts war achtungswerth, wenn auch keine populaire, denn sie erschliesst uns die Intention des Künstlers. *Chopin* hat nie für die Mode geschrieben. Er steht, ein in sich abgeschlossener, sich selbst genügender ernster Genius, ganz ausser dem Kreise unserer heutigen Componisten, und die Wahl seiner Composition bezeichnet einen hoheren Punct in der musikalischen Literatur. *Chopin's* Sachen sind, wie alle Realitäten, für den Moment, wo nur die Mode herrscht, immer entbehrlich, aber es steigt ihr Werth mit der Zeit. Deshalb gebührt Herrn *Aguilar* unser Dank für die Aufführung dieses grandiosen Werkes, wie Herrn Capellmeister *Guhr* für die Unterstützung desselben. Dass der Virtuos diese Composition in ihrer Totalität aufgefasst und wiedergegeben, somit auch unsere Aufmerksamkeit auf das Ganze, und nicht nur auf einzelne Passagen gefesselt hat, liess sich bei einem tiefgebildeten Künstler, wie Herr *Aguilar* ist, voraussetzen.

Leipzig, den 28. Februar 1846. Siebenzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 26. Februar. — Symphonie von *W. A. Mozart* (Esdur). — Arie aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Divertissement für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Capellmeister *Kalliwoda* (neu, Manuscript). — Ouverture zu der Entführung aus dem Serail von *Mozart*. — Arie und Duett aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Widemann* und Herrn *Kindermann*. — Ouverture von *Kalliwoda* (neu, Manuscript). — Erstes Finale aus dem Wasserträger von *Cherubini*, gesungen von den Damen *Fischer* und *Schwarzbach*, und den Herren *Widemann*, *Meyer*, *Kindermann* und *Pögner*. —

Nur einige Nummern des vorstehenden Programms geben uns diesmal Veranlassung zu specieller Besprechung. Die meisten derselben sind jedem gebildeten Musikfreunde so genau bekannt, ihr hoher Werth so allgemein festgestellt, dass eine weitere Erörterung darüber dem Zwecke dieses Berichtes fern zu liegen scheint. Hierzu rechnen wir *Mozart's* Esdur-Symphonie, dessen Ouverture zur „Entführung aus dem Serail," so wie die Arie des Belmonte „Hier soll ich Dich denn sehen," und das Duett zwischen diesem und Osmin aus dem ersten Acte dieser Oper, endlich das Finale des ersten Actes aus *Cherubini's* Meisteroper „Der Wasserträger." Es möge daher die Erwähnung genügen, dass diese Musikstücke sämmtlich gut ausgeführt und sehr beifällig aufgenommen wurden.

Fräul. *Elise Vogel* von hier, welche sich bereits bei verschiedenen Gelegenheiten öffentlich hat hören lassen, beabsichtigt dem Vernehmen nach, aus dem Kreise der Dilettantinnen herauszutreten und sich ganz der Kunst zu widmen. Ihr nicht gewöhnliches Talent und die Fortschritte in der Ausbildung desselben, die seither wahrzunehmen gewesen sind, berechtigen zu der Hoffnung, dass sie bei fortgesetztem eifrigen Studium etwas Tüchtiges leisten werde. Die Grundbedingung des Gesanges, eine klare, volle und schöne Stimme, ist ihr von der Natur verliehen worden, und bereits hat sie sich eine regelrechte Tonbildung, deutliche Pronunciation und eine entsprechende Benutzung ihrer Mittel und deren nicht unbedeutenden Umfanges angeeignet; auch zeugt der Vortrag von gutem Unterrichte und richtigem Gefühle. Zur Zeit lässt nur die Coloratur noch Manches wünschen, die Stimme ist noch nicht geschmeidig und biegsam genug; Laufer, Cadenzen, Doppelschläge und Triller klingen noch zu sehr eingelernt, zu mühsam. Zu loben ist zwar, dass Fräul. *Vogel*, wohl fühlend, dass sie hierin eben noch Anfängerin ist, diese Verzierungen u. s. w. langsam vorträgt, während viele Sängerinnen, selbst solche, die auf einer niedrigeren Stufe der Gesangbildung stehen, mit der Schnelligkeit der Passagen Alles gethan zu haben und die Hörer zu bestechen meinen, unbekümmert darum,

ob darin Lücken bleiben und ein Theil der Töne verwischt wird. Aber jener Mangel an Geläufigkeit erinnert noch zu sehr an die unvollendete Technik und mahnt zu eifrigem Studium dieser jetzt mehr, als je, zur Aufgabe jeder Sängerin gewordenen Seite der künstlerischen Bildung. Nicht minder möchte Fräul. *Vogel* auf grössere Belebung des Vortrages ihr Augenmerk zu richten haben; kann man demselben auch nicht Kälte Schuld geben, so fehlt ihm doch noch jenes Etwas, welches dem Hörer das angenehme Gefühl gibt, die Sängerin beherrsche ihre Mittel, wie das vorzutragende Musikstück völlig; besonders macht sich dies in einem häufigen unmotivirten Anhalten des Tempo bemerklich. — Wir verlangen keineswegs von Allen Alles, und sprechen diese Wünsche nur in der Ueberzeugung aus, dass es Fräul. *Vogel*, wenn sie, gut geleitet, rüstig an sich arbeitet, bald gelingen wird, den Forderungen der Kunst auch in dieser Beziehung zu genügen.

Ein lieber Bekannter aus früherer Zeit, erschien Herr Capellmeister *Kalliwoda* unter uns. In seinem als trefflich anerkannten Violinspiele hat er von je her eine solide und ernste, aber freundliche Richtung eingeschlagen und stets vorgezogen, mehr durch tiefgefühlten und dabei graziösen Vortrag angenehm auf die Hörer zu wirken, als mit gewagten Künsten zu glänzen und Staunen zu erregen. Dieser Geschmacksrichtung ist er auch jetzt, in vorgerückteren Jahren um so angemessener, treu geblieben. Hat sein Spiel auch anscheinend etwas an Rundung und Elasticität verloren — was jedoch vielleicht mehr Folge einer augenblicklichen weniger günstigen Disposition sein mochte — so behauptet er doch noch immer den Platz, den ihm seine Künstlerschaft seit einer Reihe von Jahren unter den Violinisten Deutschlands erworben hat. Das Divertissement seiner Composition bestand aus einer Introduction, einigen ansprechenden Variationen und dem üblichen Finale, und fand, wie der Vortrag, beifällige Aufnahme.

Die neue Ouverture *Kalliwoda's* gibt einen abermaligen Beleg für die oben in Bezug auf das Solospiel angedeuteten Intentionen des Componisten. Sie ist kräftig, feurig und lebendig, aber die graziösen, einschmeichelnden Melodieen, mit denen sie durchwebt ist, geben ihr vorzüglich einen heiteren Anstrich und zeugen davon, dass *Kalliwoda* nicht, wie das neuerdings von Anderen leider so oft geschieht, über dem Streben nach Originalität vergessen hat, dass der Hörer nicht blos Interessantes für den berechnenden Verstand, sondern auch eine angenehme Wirkung für das Ohr haben will. —

Am 23. d. M. gab der Harfenvirtuos *Parish Alvars* ein Concert im Saale des Gewandhauses. In unserem Berichte über das sechszehnte Abonnementconcert hatten wir bereits Gelegenheit, seines meisterhaften Spieles rühmend zu gedenken. Auch hier erwarb er sich durch den Vortrag mehrerer Piecen eigener Composition — eines Concertes in Es dur mit Orchesterbegleitung, dreier Characterstücke: La danse des Fées, Serenade und Imitazione del mandalino, und der im vorigen Abonnementconcerte vorgetragenen Fantasie über Themen von *Bellini* und *Rossini* — verdienten Beifall und bewährte seine hohe Künstlerschaft auf das Glänzendste. Nicht minder machten sich seine Compositionen geltend; sie sind interessanter und gediegener, als aus der Feder eines Virtuosen hervorzugehen pflegen, und geben Zeugniss davon, dass Herr *Parish Alvars* überhaupt ein guter Musiker ist; besonders sprach eine Symphonie in Emoll durch Melodieenreichthum, frisches Colorit und lebendige Gestaltung an. Leider werden wir nicht wieder Gelegenheit haben, uns der Leistungen des Künstlers zu erfreuen, da er selbst auf dem Programm sein diesmaliges Auftreten als das letzte öffentliche in Deutschland bezeichnet hatte und, wie man hört, seine langjährigen Kunstreisen einzustellen und sich für immer in England niederzulassen beabsichtigt. Sein Name wird stets und überall, wo seine Harfe erklang, mit Ehren genannt und das Andenken an sein treffliches Spiel schwerlich durch andere Rivale geschwächt werden. — Der Concertgeber ward durch den Gesang des Fräul. *Fischer* unterstützt, welche die Arie der Gräfin aus Figaro von *Mozart* und ein Frühlingslied von *Mendelssohn* vortrug. Des Letzteren reizende Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" eröffnete den zweiten Theil und ward bei schöner Ausführung, wie immer, höchst beifällig aufgenommen.

L. R.

Feuilleton.

Fräul. *Lisa Cristiani*, die ausgezeichnete Violoncellistin, welche auch in unseren Concerten sich, wie überall, des grössten Beifalls erfreute, hat in Hannover und Braunschweig sich in mehreren Concerten hören lassen, und, wie nicht anders zu erwarten, den grössten Enthusiasmus erregt. Sie gedenkt ihre Reise zunächst nach Hamburg fortzusetzen, und dann nach Copenhagen zu gehen.

In London starb am 19. Februar der Componist *William Hawes*, 61 Jahre alt. Er hat sich viele Verdienste um die Verbreitung deutscher Musik in England erworben, namentlich war er der Erste, welcher *Weber's* Freischütz im Jahre 1824 auf die englische Bühne brachte.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint nächstens:

Der Alte vom Berge.
(Episode aus den Kreuzzügen.)
Grosse Oper in drei Acten.
Musik von
J. Benedict.

Leipzig, am 2. März 1846. **Breitkopf & Härtel.**

Anzeige.

Diejenigen Theater-Directionen, welche die auf der königlichen Hofbühne zu Berlin eingeführten und mit Beifall aufgenommenen *Original-Dialog-Recitative* zur *Mozart*'schen Oper „*Don Juan*," von dem Unterzeichneten instrumentirt, mit deutschem (oder italienischem) Text zu erhalten wünschen, belieben sich wegen des Näheren zu wenden an den Arrangeur derselben

Berlin, den 1. März 1846.
Kronenstrasse, Nr. 53. Hofrath **J. P. Schmidt.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

(1450 geb.); zu entbehren ist er aber doch nicht ganz, da er 1515 gestorben, und bis an sein Ende vom höchsten Einfluss auf die Fortbildung geistlicher und weltlicher Musik war. Ein historisch vollständiges Bild der älteren niederländischen Musik könnte aber nur dann gelingen, wenn man auch *Okenheim*, *Josquin's* Lehrer (1420 — ? — 1512), mit hinzuzöge. Auch die andere Absicht, nur Musterstücke aus der Blütezeit des heiligen Gesanges zu geben (welcher *Winterfeld* im *Gabrieli* wenigstens bei den ganz mitgetheilten Sätzen gefolgt ist), ist in der *Commer*'schen Sammlung nicht hervortretend — und wiederum hätte dann wenigstens *Orlando* nicht fehlen können. Daher wäre sehr zu wünschen, wenn keine Fortsetzung beabsichtigt wird, dass ein kurzes Wort der Erklärung vielleicht besonders hinzukäme. Biographische u. a. Notizen sind ja den übrigen Büchern des verdienstvollen Sammlers beigefügt — am Reichhaltigsten zum Orgelbuche, das dadurch einen gewissermaassen historischen Werth erhält.

Die meisten der hier gegebenen Sätze sind übervierstimmig, grossentheils fünf- und sechsstimmig. Diese Vielstimmigkeit setzt dichte Harmonicenmassen mit geringer melodiöser Bewegung voraus; und dies ist das Erste, was dem Unbekannten an diesen fernen Kunstwerken auffällt. Doch haben sie diese langathmige, weit schwebende Bewegung, deren Rhythmus oft unmerklich, mit vielen Italienern jener Zeit gemein. Die schärfere Rhythmik, welche ungeachtet ihrer prosaischen Bestimmtheit doch an Schönheit und Freiheit unendlich reicher ist, gehört erst dem nachfolgenden Zeitraume an. — Diese weiten Gewänder eines scheinbar entfesselten Rhythmus sind um Melodieen geschlagen, welche ebenfalls dem heutigen Kunstgefühle nicht leicht zugänglich sind. Wer sie zuerst lesend geniessen will, wird sich oftmals ermüdet abwenden; ihm wird das matte Hin- und Herwanken langgezogener Dreiklänge, die scheinbare Characterlosigkeit, die völlige Gleichgiltigkeit gegen den Wortton und die Bedeutung der Sylben, Worte und Reden anfangs unkünstlerisch erscheinen, und die Ausbeute für die Empfindung, der ächte künstlerische Genuss wird sich so sehr gering erweisen. Selbst die Erkenntniss der Kirchentöne *), obwohl sie die Räthsel der Stimmenführung, der Tonarten, der harmonischen Gänge löst, kann nicht an sich schon in die Schönheit, den religiösen Kunstwerth einführen. Vielmehr ist eine ziemliche Vertrautheit, ein Gewohntwerden dieser verklungenen Töne, ein Abgewöhnen des Gegenwärtigen, endlich auch eine Reihe von Erfahrungen und Proben am lebendigen Gehöre nothwendig, um ein wahres Eindringen, eine Wonne des Genusses, möglich zu machen. Man tritt anfangs ein, wie aus dem farbigen Dunkel in einen lichtglänzenden Saal: man schaut hinein, wird geblendet und sieht Nichts. Die reine Lichtfarbe ungekränkter Dreiklänge thut eine ähnliche Wirkung: sie übersättigt und verblendet das mildfarbig verwöhnte Ohr. — Mir sind *Palestrina*, *Vittoria*, *Durante*, *Josquin*, *Lasso* die Einführer in dies geheimnissvolle Gebiet gewesen, und die lebendige Ausführung ihrer heiligen Gesänge gab eine Ahnung ferner nie gesehener Schönheit. Zwar gestehe ich noch immer, dass meinem Sinne (wie dem der meisten Zeitgenossen) die evangelischen Tonsetzer und überhaupt die späteren Tondichtungen voll characteristischer Schönheit und gelenken Gliedern mehr zum Herzen sprechen; dass die wunderbaren deutschen Volkslieder, die so liebevoll von der Kirche gehegt und verklärt sind, und die weiter entwickelte Melodie, die anschaulichere Rhythmik, die Durchbildung der Fugenkunst und Alles zusammen, was seit zwei Jahrhunderten fortschreitend gewonnen ist, weit mehr die Seele füllen und eine höhere Welt eröffnen, als jene einfältigere Kunst. Aber unsere Gewohnheiten hindern uns nur zu oft, die Ideen entfernter Zeiten aus ihrer dunklen Form heraus zu vernehmen, und deshalb ist es verdienstlich, die Gelegenheit zu dieser Kenntniss zu mehren.

Hierbei aber musste, um auch diesen Zweck, die Theilnahme der Nichtgelehrten, zu erzielen, ganz vorzüglich darauf Rücksicht genommen werden, dass recht viel wahrhaft schöne und verständliche Sätze ausgewählt würden. Wenn nun die niederländische Gesellschaft zunächst blos den patriotischen Zweck vor Augen hatte, so wird doch ihr selbst ebenfalls daran gelegen sein, das Historische am Künstlerischen erwarmen zu lassen: denn was hätte sie an einer blos historischen Sammlung, die nicht mit Freuden vernommen würde? Sie würde nichts, als ein Schatz der Bibliotheken sein, und so nicht einmal äusserlich der Mühe lohnen. Ferner scheint zum vollständigen Bilde jener Zeit, wie zum künstlerischen Genusse wenigstens eine Andeutung, wo nicht ausführliche Behandlung des weltlichen *) Gesanges unentbehrlich, von welchem uns *Winterfeld* in seinen beiden Werken so kostliche — leider nur spärliche — Zeugnisse gegeben. Dieses Alles jedoch, was wir hier mehr fragend, als tadelnd aussprechen, wird vielleicht seine Erledigung finden, wenn der Herausgeber sich entschliesst, das werthvolle Werk fortzusetzen.

Von den gegebenen 36 Gesängen sind einige voll hoher Schönheit, einige ungemessbar und nur den Studirenden wichtig. Da ein abschliessendes Urtheil schwierig und ohne längeres Erleben kaum möglich ist, so geben wir einige Andeutungen über den ersten Eindruck, den diese niederländische Musik auf uns gemacht. Im Allgemeinen fehlt ihr der Schwung und die heitere Herrlichkeit der Italiener zu *Gabrieli's* Zeit; eher könnte man sie, wie es der Zeit nach auch wohl zu erwarten,

*) Hier ist ein wichtiges Wort *Winterfeld's*, das mehrmals in seinen Darstellungen der katholischen und evangelischen Musik wiederkehrt, leicht misszuverstehen. Wenn es heisst, dass die *Zeit Eccard's* und *Gabrieli's* vorzüglich nach Entfaltung der Kirchenharmonieen gestrebt habe, so möge man doch nicht meinen (wie es Mehrere aufgefasst haben), der kunstsinnige Forscher wolle dieses Technische als Hauptergebniss jener Periode (auch im idealen Gebiete) bezeichnen. Damit wäre in Bezug auf den poetischen Werth nur wenig gesagt. Vielmehr ist der Sinn, dass — wie spätere Zeiten auf melodiöse Individualität, fein gegliederte Rhythmik, freies Ergehen subjectiver Leidenschaften, ihre künstlerischen Kräfte hinwandten — so jene frühere in Vereinigung des Gegebenen, in Vertiefung und Entfaltung der typischen Objectivität, ihre künstlerische Befriedigung fand.

*) Die drei Beispiele von hübschem Preisgesang bei *Commer* geben kein volles wahres Bild der Weltlichkeit, sie sind an das Geistliche fast parodirend angelehnt.

der strengen ernsten Weise *Palestrina's* vergleichen. Von den einzelnen Tonsetzern sind *Willaert* und *Clemens* die berühmtesten: der letzte wird von *Burney* der vorzüglichste des Zeitalters genannt. Diese hohe Bedeutung möchte ich ihm nicht zuerkennen, sondern *Willaert* an Begabung über *Clemens* stellen. *Willaert's* Wirken ist in *Winterfeld's* „Gabrieli" liebevoll erörtert; *Clemens* scheint unserem Herausgeber der wichtigere, da er fast die Hälfte aller Gesänge von ihm entnommen.

Die besten von *Clemens'* Gesängen, in welchen sich etwas über das Zeitalter Dauerndes ausspricht, sind wohl diese: 1, Nr. 4: Ego flos campi; 1, 5: Pater peccavi; 2, 2: Jerusalem surge; 2, 3: Super ripam Jordanis; 3, 1: Jerusalem, cito veniet salus tua (dessen zweiter Theil besonders schön beginnt zu den Worten: Civitas Jerusalem, noli flere); 3, 3: Venit vox de coelo (Pault Bekehrung); 3, 4: Mane nobiscum Domine; 3, 7: Clemens et benigna. Auffallend ist an diesen, mehr noch an den übrigen (schwächeren) Tonsätzen desselben Meisters eine Eigenthümlichkeit, die er mit allen anderen, ausser *Willaert*, theilt, nämlich dass Anfang und Schluss hell, klar, frisch, oft tief ergreifend ertönen, dagegen der eigentliche Hauptinhalt des Tonstückes, die lebendige Durchführung des Grundgedankens, einen dunklen unbestimmten Eindruck machen, der wohl vornehmlich dem ruhelosen Rhythmus zuzuschreiben ist, doch bei *Gabrieli* und *Willaert* nicht gefunden wird. *Willaert* benutzt die Zweichörigkeit zu rhythmischen Gegen- und Absätzen auf's Glücklichste, und schliesst sich zugleich damit den Absätzen der Rede genauer an; hier erscheinen dann auf's Deutlichste die drei-, sechs-, sieben-, zehntactigen Abschnitte von einander gesondert — während bei *Clemens* die Vielstimmigkeit selten in dieser Weise benutzt ist; nur in: Jerusalem surge (2, Nr. 2) empfindet man die Abschnitte in den Verwebungen der Aussenstimmen. Die Achtstimmigkeit (1, 5) ist bei *Clemens* so wenig als bei *J. de Cleve* (4, 4) zur Zweichörigkeit ausgebildet, und deshalb um so undeutlicher. — Besonders auffallend wird dem rhythmischen Gefühle der heutigen Zeit erscheinen, dass, während die duplirten Rhythmen oft in sehr unklarer Gliederung daherschreiten, dagegen die triplirten weit bestimmter und heller klingen — (vielleicht eine Bestätigung des Namens: mensura perfecta?) — und dazu — wiederum uns entgegengesetzt — oft in dreitactigen Abschnitten; also vollkommen durchgeführte Gliederung desselben Grundmasses; während unsere heutigen Tondichter die Tripeltacte meist in duplirten Rhythmengruppen zusammenfassen. Im zweiten Theile von *Winterfeld's* evangelischen Chorsgesängen sind hierzu viele Belege, unter anderen: „Der Braut'gam wird bald rufen"; hier in der *Commer'schen* Sammlung z. B. 2, 31. 2, 77 *), an welcher letzteren Stelle zwar die Gesammtzahl aller Tripeltacte 19, der erste Abschnitt zehn beträgt, aber durch Verschlingung der zwei antwortenden Chöre und Rhythmenkürzung herbeigeführt, da jeder Chor für sich dreitactige Abschnitte hat. Doch hat auch schon *Prätorius* die Zwei in den Tripeltact eingeführt, wie in dem lieblichen: „Den die Hirten lobten sehre" dessen letzter Theil jedoch wieder triplirt ist (*Winterfeld's* evangel. Choralg. Th. 1). Eben so ist das triplirte „Alleluja" in seinen Tactgruppen duplirt. *Winterfeld's* Gabrieli, Beisp. S. 69—72, 78. — Dieser rhythmische Gesichtspunct ist von Bedeutung und wartet noch seiner völligen Aufklärung. Auch darum ist er für uns wichtig, weil der alte Rhythmus dem heutigen Unbekannten so oft störend entgegentritt, und selbst bei den fasslicheren eine gewisse Gewöhnung nothwendig ist, um ihn zu begreifen und im Herzen mitzusingen.

Was nun die charactervolle Wiedergebung der Worte betrifft, so ist es bekannt und vorzüglich durch *Winterfeld's* Forschungen nachgewiesen, wie die Bedeutung des Wortes im vollen Sinne erst der späteren Zeit aufging, wo gleichzeitig die Erhebung des evangelischen Volksgesanges, die Anfänge der italienischen Oper, die Beschäftigung mit altgriechischen Sylbenmassen in einander wirkten, um das, was der vorangegangenen Periode fehlte, die individuelle Empfindung, darzustellen. *Willaert* vielleicht (doch nur in einigen Sätzen) ausgenommen, ist in der ganzen Sammlung kein Tonsetzer zu finden, der den besonderen Gedanken des biblischen oder kirchlichen Satzes mit besonderen Tönen auszumalen durchaus bemüht wäre; denn einzelne Spuren, besonders in den Einleitungssätzen, finden sich wohl, werden aber bald im Forttönen verwischt. Wie schwierig noch ausserdem die Textunterlegung ausfalle, ist Allen bekannt, die in den alten Gesängen vertraut sind und sich erinnern, wie in den Originalen kaum eine Stimme den ganzen Text vollkommen untergelegt zu enthalten pflegt. Hiervon sehen wir also ab, obwohl wir manches Satzglied mochten bequemer und mit besserer Beobachtung des Worttones gelegt wissen, z. B. veritatis $\smile - \smile - 2$, 76; et filio $- \smile - \smile 2$, 77; libera $\smile - - \smile 2$, 71 u. a. — Bei *Willaert* ist nun das: In saecula saeculorum (2, 77), bei *Clemens* das: Venit vox de coelo (3, 13), Mane nobiscum (3, 20), Ego flos campi (1, 23) am Besten declamirt; und doch ist es selbst bei *Willaert* schwierig, in jedem ferneren Gliede der Melodie das Satzglied wieder zu erkennen. Um nur eins aus vielen zu nennen: „Deus meus, ad te de luce vigilo" von *Willaert* (1, 75) — hat gar keinen bestimmten Textausdruck. — Hier ist der Fortschritt zu *Gabrieli's* Zeit auffallend, wie die herrlichen Gesänge: Jubilate Deo — Sancta Maria, succurre miseris u. a. am Schlagendsten ausweisen. In der früheren Zeit war man mehr bemüht, den allgemeinen kirchlichen Ton, die Grundstimmung des Inhaltes, zu erwecken. Wie weit dabei überlieferte typische Melodieen etwa aus älterer Zeit eingewirkt haben, ist uns nicht deutlich geworden. Sollte vielleicht, dem Veni Sancte Spiritus (s. *Winterfeld's* evangel. Chor. Th. 1 achtstimmig, mit dreifachem Canon) ähnlich, auch hier in unserer Sammlung bei dem Canon „Qui se exaltat, humiliatur" zu den Worten: „Sancte Paule, ora pro nobis" (4, 34 — 41) ein typischer Gesang zu Grunde liegen?

Die Frage nach typischer Ueberlieferung drängt sich auch da auf, wo das Verhältniss der Stimmen im Zusammenklange durch vielfaltige Kreuzungen unklar ist oder wo der Tenor seiner ältesten Bestimmung gemäss

*) Von hier an habe ich der leichteren Uebersicht wegen nirgend mehr die Nummern, sondern überall die Seitenzahlen der *Commer'schen* Sammlung angeführt.

den Hauptgesang übernimmt. So liegt z. B. in dem schönen ernsten Gesange *Johann's de Cleve*: Dixit ergo Jesus ad duodecim (4, 11) der Kern der Melodie im Basse, welchem an Bedeutung der Tenor zunächst steht; ähnlich ist der Hauptgesang in dem folgenden Satze desselben Künstlers: Regina coeli (4, 19 — — wobei Einem schmerzlich sehnsüchtig wird, wenn man des herrlichen Satzes von *O. Lasso* daneben gedenkt) — ebenfalls den Unterstimmen zugetheilt. Hier wird man an die Erscheinung erinnert, welche *Winterfeld* an *Senfl*, *Walter* u. A. jener Periode nachweist, wie nämlich, ehe *L. Ostiander* den bedeutenden Schritt that, die Melodie constant in die Oberstimme zu legen, die meisten Tonsetzer jede Stimme in sich selbständig setzten, oft sogar in besonderen (Kirchen-) Tonarten, und sich begnügten mit dem negativen Ergebnisse, wenigstens den Missklang zu meiden, ohne zu der positiven Forderung harmonischer Schönheit zu gelangen. Dieser beschränkte Standpunct tritt bei *Cleve* häufig hervor, am Mindesten wohl in dem hellen klangreichen: „Erravi sicut ovis" (4, 27), dessen zweiter Theil: „Delicta juventutis" (4, 30; im Texte steht: delicat!) recht schwungvoll schliesst. Dennoch wird ein ungewohntes Ohr in diesen und vielen ähnlichen Gesängen den Hauptgesang nur mit Mühe erkennen.

Diese Unbestimmtheit findet sich am Mindesten in den angeführten Gesängen von *Clemens*, den zweichörigen von *Willaert*, und den Sätzen der beiden *Hollander*. Von *Christ. Hollander* sind vier Sätze gegeben, unter denen wohl der beste ist: „Saulus cum iter faceret" (4, 34), dagegen die Loblieder auf das Haus Oesterreich ziemlich kalt vorübergehen und weder weltliche Pracht noch freudige Liebe aussprechen. Besonders auffallend, keineswegs glücklich, ist hier der lateinische Hexameter und Pentameter behandelt. Die triplirten Sätze, welche mehrmal eintreten, bald zum Hexameter, bald zum Pentameter, scheinen nichts, als ein müssiger willkürlicher Schmuck. Weit begabter scheint mir *Seb. Hollander*, von dem ich gern mehr gehört hätte nach dem lebendigen Zeugnisse seines Geistes: „Dum transisset Sabbatum" (1, 49), das von allen den wärmsten Legendenton anstimmt. Auch *J. Vaet* hat in dem Gespräche Jesu mit dem cananäischen Weibe (4, 71) bedeutende und warme Sätze, wenn auch das Ganze nicht immer klar gegliedert ist; vorzüglich schön sind die Reden Jesu dargestellt, und der Schluss: „Fiat tibi sicut vis" erhebend und beruhigend. Von demselben Tonsetzer ist noch ein kräftiger Satz über: „Te deum laudamus" (2, 32), in welchem — gegen die Gewohnheit dieser Zeit — der Mittelsatz bedeutender ist, als der Anfang.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipsig, den 9. März 1846. Achtzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 5. März. — Symphonie von *Méhul* (G moll). — Arie aus Athalia von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Schwarzbach*. — Fantasie für die Violine über Themen aus Otello, von *Ernst*, vorgetragen von Herrn *Krollmann* aus Hannover. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (C dur, Op. 115). — Erstes Finale aus Zemire und Azor von *L. Spohr*. — Concertsatz für die Clarinette von *L. Spohr* (C moll), vorgetragen von Herrn *Kellermann* aus Sondershausen. — Chor, Recitativ und Finale aus Titus von *Mozart*. —

Es mögen jetzt gerade acht Jahre vergangen sein, seitdem *Méhuls* G moll-Symphonie hier zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde. In einem Cyclus von vier Abonnementconcerten wurden da Compositionen der Meister aus den verschiedenen Perioden der Tonkunst nach chronologischer Reihenfolge vorgeführt, nämlich I. *Seb. Bach*, *Händel*, *Gluck*; II. *Haydn*, *Cimarosa*, *Naumann*, *Righini*; III. *Mozart*, *Salieri*, *Méhul*, *A. Romberg*; IV. *Vogler*, *Beethoven*, *C. M. v. Weber*. Die genannte Symphonie fand damals eine ausserordentlich günstige Aufnahme. Vielleicht erklärt sich der geringere Grad von Befriedigung, den sie dem Referenten diesmal verschaffte, und überhaupt der schwächere Beifall, welchen sie beim Publicum jetzt fand, eben daraus, dass durch das historische Interesse, welches jene vier Concerte mit der Zusammenstellung oder Sonderung der Werke verschiedener Zeiten und Componisten zu erregen geeignet waren, und durch eine immerhin anziehende Vergleichung unter denselben auch die schwachen Seiten dieser Symphonie mehr motivirt und entschuldigt wurden, ihre Vorzüge aber relativ mehr hervortreten. *Méhul* bewährt auch in dieser Symphonie seinen bekannten Reichthum an Melodieen, seine Vertrautheit mit den Regeln des Satzes, und man hört überall heraus, dass das rechte und gute Musik ist; aber den Melodieen fehlt es an intensivem Gehalte für den grossen Rahmen eines solchen Tongemäldes; das an sich tüchtige Verarbeiten einer Figur wird monoton, weil der geistige Funke fehlt, der z. B. die vier ersten Töne der *Beethoven*'schen C moll-Symphonie, wenn sie in den verschiedensten Lagen und Richtungen wiederkehren, belebt und zu einem Ganzen verwebt. Kurz, Referent vermisste Frische, Steigerung der Empfindung und des Lebens, und die Symphonie erschien ihm gegen früher wenig interessant, ja fast trocken. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war lobenswerth, wie denn dasselbe in Symphonieen namentlich Ausgezeichnetes leistet. — Ein Gleiches gilt von *Beethoven's* C dur-Ouverture. Nur beim Accompagniren der Gesangs- oder Instrumentalsoli ist seit einiger Zeit die gewohnte Discretion und Genauigkeit, ja sogar zuweilen die nöthige Aufmerksamkeit zu vermissen, und gerade dieses Concert bot manche Belege dafür.

Wer die Arie der Athalia von *C. M. v. Weber*: „Misera me," kennt, wird es mit uns für ein grosses Wagniss erklären, wenn sie eine junge Sängerin zum Vortrage wählt, die eben erst ihren Cursus im Conservatorium beendet hat. Und es war uns, unbeschadet des schönen Talentes und des anerkennenswerthen Strebens des Fräul. *Schwarzbach*, wirklich recht bange um das Gelingen dieses Versuchs. Nun müssen wir zwar eingestehen, dass Fräul. *Schwarzbach* im Verhältnisse zu dem Grade ihrer Virtuosität und zu dem Standpuncte, von welchem aus ihre Leistung beurtheilt sein will, die schwierige Aufgabe mit Ehren löste; besonders zeigte sie eine

recht leichte und ungezwungene Geläufigkeit der Stimme; aber der poetische Ausdruck, die künstlerische Auffassung, die Fähigkeit, ein Bild abwechselnder Affecte zu entwerfen, findet sich doch erst auf einer höheren Stufe technischer, überhaupt musikalischer Bildung. Freilich ist hierbei auch billig zu berücksichtigen, dass Uebung den Meister macht und nur dadurch, dass man sich an Grosses und Schweres wagt, die Fesseln der Befangenheit, des Anfängerthums und der untergeordneten Stellung abgestreift werden können; wenn durch solche Versuche Fräul. *Schwarzbach* wirklich zu höherer Vollendung gelangt, so wird es für sie, wie für das Publicum nur ersprieslich und erwünscht sein.

Ein bei Weitem auffallenderes Wagstück war der Vortrag der *Ernst*'schen Violinvariationen über Themen aus Otello durch Herrn *Krollmann* aus Hannover. Diese Composition erfordert durchaus einen in jeder Beziehung mit seinem Instrumente völlig vertrauten Geiger, einen Meister im Violinspiele. Das ist aber Herr *Krollmann* keineswegs. Er hat es den Heroen der Violine recht abgegueckt, wie sie sich räuspern u. s. w., aber der Fond ist nicht *fest* und sicher. Die Kunststückchen, den Hokuspokus, der nun einmal jetzt hier und da eine Rolle spielt, führt er mitunter recht nett und glatt — oft aber auch recht oberflächlich —, jedoch stets mit merkwürdiger Kühnheit aus. Was aber die Hauptsache ist, einen gesunden, vollen, schönen Ton, Ruhe des Vortrags, Tiefe des Ausdrucks, mit einem Worte Alles das, was man inne haben soll, ehe man sich auf Einübung jener blosen Zierrathen legt, scheint ihm nicht Hauptsache zu sein, und darum kann er einer strengen Kritik — und warum soll diese nachsichtig sein, wenn ein Spieler so und mit einer solchen Piece unter uns auftritt? — nicht genügen. Der richtige Sinn des Publicums liess sich auch nicht irren und den Beifall nur mässig erklingen.

Manche Aehnlichkeit mit diesem Vortrage zeigte das Spiel des Clarinettisten Herrn *Kellermann* aus Sondershausen. Die deutliche und makellose Executirung der Passagen mag bei der Clarinette ihr Missliches haben, aber einer grösseren Accuratesse und Gewissenhaftigkeit hätte sich unserer Meinung nach Herr *Kellermann* doch befleissigen sollen, ehe er eine so schwere Composition, wie die *Spohr*'sche, zu einer öffentlichen Production wählte. Er langte in der That oft nur wie durch ein Wunder auf dem letzten Tone einer diatonischen oder chromatischen Scala u. s. w. an. Dagegen ist ihm ein voller und weicher Ton, ein gutes Crescendo und Decrescendo und eine sichere und ruhige Athemeintheilung nachzurühmen. Darum, weil hier eben bereits ein guter Grund gelegt ist, zweifeln wir auch nicht, dass er, jedoch nur bei stufenweisem Vorwärtsschreiten, ein tüchtiger Clarinettist werden kann.

In den Ensembles aus Zemire und Azor von *Spohr* (einer jetzt leider überall vom Bühnenrepertoir verschwundenen Oper) und aus Titus von *Mozart* wurden die Solopartieen von Fräul. *Fischer*, die ausserordentlich gut bei Stimme war, Fräul. *Schwarzbach* und einigen Schülerinnen des hiesigen Conservatoriums, und von den Herren *Widemann* und *Pögner* gesungen, und beide Stücke verfehlten den schönen Eindruck, den sie stets auf's Neue hervorbringen, nicht, obwohl in dem ersteren die Tempi jedenfalls zu sehr beschleunigt wurden. *L. R.*

Berlin. November und December 1845.

(Oedipus auf Colonos von *Sophocles* und Athalia von *Racine*, beide mit Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Königl. Oper mit Gastrollen *Jenny Lind*'s; italienische Oper mit Gastrollen der *Mariette Albani*. Concerte von *Henry Litolff*, *Lina Cristiani*, *Vieux* u. s. w.)

Es ist wahr, wir sind nachlässig gewesen und haben uns den Stoff für unsere Referate über den Kopf wachsen lassen; allein man bedenke, dass auch dem kühnsten Berichterstatter, wenn er etwas mehr thun will, als blos die Concert- und Theaterzettel mit der Bemerkung: „Und Alles war sehr gut!" abschreiben, der Muth sinken muss, indem er daran denkt, das mit jedem Tage neu aufwuchernde Material zu verarbeiten.

Da die Oratorien, die Symphonieen, die Quartette und die Trio's nicht blos im November und December, sondern auch im neuen Jahre, also die ganze Wintersaison 1845 — 1846 spielen, so werden sie in einem späteren Berichte für sich allein und speciell besprochen werden.

Wir referiren (nicht critisiren) daher zunächst über *Mendelssohn's* Musik zum Oedipus und zur Athalia. Wer des berühmten Componisten Musik zur Antigone kennt, wird sich die Auffassung, Form und Behandlung seiner Musik zum Oedipus vorstellen können; denn er ist im Aeusserlichen nicht abgewichen, es wäre denn, dass er diesmal keine Ouverture, wie zur Antigone, geliefert hat, was allgemein von den Verehrern seines grossen Talentes bedauert wurde. Wenn der Oedipus weniger interessirte, als die Antigone, so ist *Mendelssohn's* Musik wenigstens nicht Schuld daran, sondern einmal die grössere Monotonie dieses immerhin classischen und bewunderungswürdigen dramatischen Gedichtes, und dann der Umstand, dass der Reiz der Neugier für diese dramatisch-galvanischen Belebungsexperimente durch Antigone und Medea bereits im Publicum abgestumpft worden ist. Schon nach der zweiten Vorstellung ruht nun der beklagenswerthe Oedipus, und hoffentlich wird man ihn jetzt in Ruhe lassen. Auf die Gefahr hin, für einen ganz ungebildeten, unclassischen und unantiken Menschen gehalten zu werden, gestehe ich offen, dass mich diese griechischen Tragödien herzlich gelangweilt haben, mit sammt der höchst interessanten und geistvollen Musik von *Mendelssohn*. Sind wir denn alte Griechen? — Nein! — Sind uns die religiösen, staatlichen, socialen Vorstellungen und Begriffe der alten Griechen geläufig? — Nein! — Sind wir Alle, die wir heut zu Tage in's Theater gehen, Philologen, die wenigstens ihr Doctorexamen gemacht? — Nein! — Sind wir Alle so gute Musiker, um diese *Mendelssohn*'schen Musiken zu Sophocleischen Tragödien interessant zu finden? — Nein! — Würde ein alter Grieche diese Musik passend finden? — Kaum zu hoffen! — Möchten wir nicht lieber von *Mendelssohn* eine phantastische Oper — etwa der Sturm von *Shakespeare* — hören? — Ganz gewiss! — Haben wir Mangel an Schauspielen, die, auf christlichen Vorstellungen beru-

hend, unseren Begriffen zunächst entsprechen? — Nein! — Würden wir dennoch, die wir gern das Theater besuchen, die wir weder alte Griechen, noch Philologen, noch Alterthümler, noch gründliche Musiker, sondern vielmehr Christen und Juden von heute sind, nicht weit lieber die grossen Tragödien des *Shakespeare* in trefflichen Aufführungen sehen mögen, als diese Gedichte der alten Classiker in deutschen Uebersetzungen mit deutscher Musik versehen und in moderner Schauspielweise dargestellt — (trotz dem, dass die Bühne möglichst a la grecque tapezirt ist)? — Wir wenigstens für unsern Theil sagen: Ja! — Ein Greis, ein kruppelhafter blinder Greis, der zwei und eine halbe Stunde, ohne die Scene zu verlassen, mit wenigen Unterbrechungen, abwechselnd jammert und flucht, ist, nach unseren heutigen Anforderungen an eine dramatische Dichtung, eine Erscheinung, deren peinliche Langweiligkeit kein Unbefangener läugnen wird. Warum sollen wir denn die umfassendere, grossartigere und kunstvollere Construction unseres heutigen Drama's vergessen, warum das durch die genialsten Köpfe der civilisirten Welt in einem Zeitlaufe von Jahrhunderten Errungene aufgeben, um uns an Gebilden der Vorwelt zu ergötzen, welche auf Motiven beruhen, die uns nicht mehr im Fleisch und Blut leben? In den erhabensten antiken Tragödien ist gerade am Wenigsten von dem, was man in einem Schauspiele „Handlung" nennt, im Oedipus auf Kolonos eigentlich gar keine; es ist ein grosser Monolog mit Chören, und in dieser modernen Form, mit Musik von *Mendelssohn*, ein Melodram, ähnlich der Ariadne auf Naxos mit Musik von *Benda*. Allein in der Ariadne nimmt die Musik die Stelle ein, zu der sie berufen; — sie begleitet Seelenzustände, Affecte, Leidenschaften. Ganz anders etablirt sie sich in diesen griechischen Tragödien — Antigone, Oedipus, Medea (Musik von *Taubert*) —, indem sie vorzüglich die Chöre in ihren Bayon zieht, die nichts von individueller menschlicher Leidenschaft an sich tragen; vielmehr spricht der Chor beim *Aeschylos* gewöhnlich nichts Anderes, als eine allgemein giltige Volksansicht über die höchste Gewalt des Fatum's, der selbst die Götter sich beugen müssen, über das Vergebliche menschlichen Trotzes gegen die Götter u. s. w. aus, zuweilen auch wird er (der Chor) gebraucht, um das Scenische vor die Fantasie des Zuschauers zu führen, da man, wie noch zu *Shakespeare's* Zeit, nichts von Decorationen, Verwandlungen, Setzstücken u. s. w. wusste. Beim *Sophocles* reflectirt der Chor die in der fortschreitenden Handlung sich verkörpernde Idee, und bleibt ebenfalls unberührt von menschlichen Leidenschaften und Empfindungen. Beim *Euripides* wird der subjective Character und die Leidenschaft (Pathos) herrschendes Motiv der Tragödie, und sein Chor spricht nicht mehr, wie beim Aeschylos, einen im Volke lebenden Glauben, sondern vielmehr als reflectirender Zuschauer die schwankende Ansicht des Poeten aus, der den alten Mythus mit der Absicht behandelt, eine erschütternde oder rührende Wirkung hervorzubringen. Ist es nun eine natürliche Aufgabe der Musik, solche Vorwürfe zu behandeln? Wir zweifeln. Ja nicht selten, streng genommen durchweg, ist diese moderne Musik, die zu Ausbreitung ihrer Formen Zeit braucht, geradezu störend, — sie ist im Wege, und wäre sie, vom rein musikalischen Standpuncte betrachtet, auch immerhin so werthvoll, wie es die von *Felix Mendelssohn Bartholdy* in der That ist.

Die Musik zur Athalia desselben Meisters haben wir nicht gehört, da das Stück bis jetzt nur ein Mal, und zwar auf dem königl. Hoftheater zu Charlottenburg, vor einem geladenen Hörerkreise, gegeben worden ist. Musiker, die sie gehört, stellen sie höher, als die zum Oedipus. Wir sind geneigt, das zu glauben, schon weil der Stoff seiner Natur nach weit mehr musikalisch ist, denn auf dem Grunde jener erhabenen, glaubensvollen Stimmung in der Hingebung an Jehova, die der erste Chor so reich ausbreitet, erhebt sich der spätere Wechsel der Empfindung, indem uns der Componist bald die fromme Zuversicht zu der grossen Bestimmung des königlichen Kindes, bald das Erbangen vor der Befleckung des Jehovadienstes, bald die Angst, von Jehova verlassen zu sein, durch die Macht der Musik auf's lunigste insinuiren kann, was *Mendelssohn* gewiss auf's Beste gelungen musste. Der Meister dirigirte sowohl im Oedipus als in der Athalia seine Musik selbst und erntete allseitig den ehrendsten Beifall. Warum können wir ihn nicht dauernd den Unseren nennen!? —

Wir kommen nun auf Concert- und Opernleistungen zu sprechen. Am 9. November trat *Jenny Lind* wieder im Opernhause auf, und zwar als Norma, also in derselben Partie, in der sie im December 1844 zuerst auf der Berliner Opernbühne, überhaupt zum ersten Male auf einer deutschen Bühne erschien. Es war demnach zwischen ihrem ersten und ihren Wiederauftreten noch kein Jahr verflossen, und doch hat *Jenny Lind* in dieser kurzen Frist eine europäische Berühmtheit erlangt, ohne jene Weltplätze: London, Paris, Mailand, Rom, Neapel, St. Petersburg besucht zu haben; ja selbst Wien kennt die seltene Künstlerin noch nicht. Ausserordentlich gespannt war man darauf, ob sie seit ihrer Abwesenheit von Berlin, in welcher Zwischenzeit sie viel gereist und viel gesungen, verloren oder gewonnen haben würde. Verlieren konnte und kann sie natürlich nur in Hinsicht des Stimmmaterials; denn was technische Gesangkunst, Idealität des Vortrags, Auffassung und Durchführung des darzustellenden Characters, Besiegung der Schwierigkeiten des fremden Idioms (der deutschen Sprache nämlich) anlangt, so durfte und musste Jeder, der die Schöpfungskraft eines Genie's zu beurtheilen weiss, nichts Anderes erwarten, als entschiedene Fortschritte, eben weil die Natur des Genie's, gleichviel in welchem Genre der Kunst und des menschlichen Thuns, weder einen Stillstand noch einen Rückschritt zulässt. Und so fand sich's denn auch, und zu der Freude über die sichtlichen Fortschritte der grossen Künstlerin gesellte sich die, dass auch ihre Stimmmittel an Kraft und Frische gewonnen zu haben schienen. Wir haben schon früher in diesen Blättern bemerkt, dass die Stimme der *Lind* nicht zu jenen heroischen Organen gehört, durch die eine *Catalani*, eine *Sessi-Imperatrice*, eine *Malibran*, *Pasta*, *Schechner*, *Schröder-Devrient* und jetzt die *Alboni* die Bewunderung der Welt errangen und erringen, sondern, dass der Timbre ihres Tones hinsichtlich seiner Zartheit, distinguirten Färbung und seines sympathischen Charac-

ters, der selbst in energischen und leidenschaftlichen Sätzen sein Colorit durchschimmern lässt, vielmehr an den Klangkörper der unsterblichen Geige *Paganini's* erinnert, der, obwohl nicht gross und stark, dennoch durch seine elfenhafte Idealität jedes Accompagnement zu beherrschen im Stande war.

Die Norma ist mit Recht eine der beliebtesten Leistungen der *Lind*, die erste Scene und Arie: „Casta diva!" nach unserem Dafürhalten ihre ausserordentlichste Gesangleistung überhaupt; wenigstens haben wir bis jetzt nichts von der Künstlerin gehört, was mehr zu bewundern wäre. Die schöne Cantilene des Andante ($^{12}_{8}$, F dur) steigt wie ein stiller Opferrauch durch das rauschende Laubdach der heiligen Eiche zum sternklaren Nachthimmel auf; es ist unmöglich, jenen Philomelenpassus mit dem schwellenden *a* der zweigestrichenen Octave bezaubernder zu singen, als *Jenny*. Im Uebrigen ist die Normaleistung der Künstlerin hinlänglich bekannt und genugend besprochen worden; wir wollen daher über neue Leistungen berichten.

(Fortsetzung folgt.)

Danzig. Als eine sehr beachtenswerthe Erscheinung kann der Aufmerksamkeit der Musikfreunde ein neues Oratorium „Johannes der Täufer," gedichtet von *Gustav Nicolai* (s. dessen Arabesken für Musikfreunde), und in Musik gesetzt von *Fr. Wilh. Markull*, empfohlen werden, welches am 19. Februar durch den vom Componisten geleiteten Gesangverein hierselbst zur Aufführung gekommen ist. Es behandelt die Geschichte Johannes des Taufers. Das Oratorium schildert zuerst die sittliche Verworfenheit am Hofe des Herodes Antipas und die Klagelieder frommer Priester; dann werden wir in die Einsamkeit am Jordan geführt, wo die männlichen Worte des Bussspredigers zu seinen Getreuen an den Felsen widerhallen. Das Volk strömt mehr aus Neugier, als aus Busfertigkeit herbei, wird aber trotz der Schriftgelehrten tief von seinen Worten ergriffen, und Viele nahen sich zur Taufe am Jordan. Diese Partie, der Hymnus der Getauften, namentlich aber die Erzählung von der Taufe Christi, gehört zu den gelungensten und schönsten des Werkes. Dann folgen wir dem gotterfüllten Manne an den uppigen Hof, wo er namentlich den Zorn der Königin auf sich zieht, indem er ihre Ehe mit dem Könige als gottlos bezeichnet und zur Busse ermahnt. Die Gesänge dieser Partie, namentlich die von weiblichen Stimmen, enthalten eine Fulle lieblicher Musik, wie sie schon sonst dem Componisten vorzugsweise gelungen ist, werden aber freilich wenig Gnade in den Augen Derjenigen finden, welche bei dem Worte Oratorium noch immer ausschliesslich an ernste, fromme Musik denken. Wenn aber andererseits die Behauptung nicht ungegründet ist, dass in vielen neueren Oratorien die weltlichsten Nummern die besten sind, so trifft dies in gewisser Hinsicht auch hier zu. — Nachdem Johannes seinen Freimuth mit Einkerkerung gebüsst, sehen wir ihn dem Hohne der Höllengeister preisgegeben, doch beharrend im Vertrauen auf Gott. Der Zorn der Königin und der Liebreiz der Tochter bewegen endlich den König, die verlangte blutige That zu gebieten, und unter dem Jubel höllischer Dämonen fällt das Haupt des Gerechten. Diese letzteren Partieen, obgleich nicht ohne manche Schönheit im Einzelnen, sind weniger gelungen zu nennen, namentlich der Schluss des Textes; es hätte der Schönheit und Mannichfaltigkeit des Ganzen wohl keinen Eintrag gethan, wenn die infernalischen Chore weggeblieben wären, da ohnehin schon so verschiedene Chore vorkommen. Im Uebrigen sind die Charactere der Hauptpersonen musikalisch gut durchgeführt und die Instrumentation (selbst in der Reduction auf das Clavier) sehr reich und wirksam.

Dr. *B.*

Feuilleton.

Die Herren v. *Königslow*, v. *Hanselmann*, *Reinecke* und *Grabau*, deren in diesen Blattern mehrmals rühmlich Erwähnung geschehen, und die namentlich in Halle in mehreren daselbst veranstalteten Quartett-Unterhaltungen sich den grossten Beifall erwarben, haben neuerdings auf einem etwas grösseren Ausfluge sich wieder die ehrendste Anerkennung verschafft. Dieselben gingen zunächst auf besondere Einladung der dortigen Concertgesellschaft nach Bremen, und es traten daselbst Herr v. *Königslow* und Herr *Reinecke* als Solisten auf, beide unter dem grossten Beifalle des zahlreich anwesenden und bekanntlich über musikalische Leistungen eine gerechte aber strenge Kritik übenden Publicums. Alle vier aber zeigten sich in mehreren Privatgesellschaften, und dann auch in einem zu Verden arrangirten Concert als tuchtige Quartettspieler, die nicht nur was das Technische der Ausführung, sondern namentlich was die geistige Auffassung der Werke, die sie vortrugen, und das Zusammenspiel anbetrifft, wirklich Vortreffliches leisten.

Der grosse Beifall, den sie daselbst fanden, brachte denselben noch eine Einladung nach Hannover, woselbst sie wiederholt die Ehre hatten, vor dem Kronprinzen von Hannover, der bekanntlich selbst Musiker und Tonsetzer ist, zu spielen, und auch da, wie überall, des grossten Lobes sich erfreuten.

Ausgenblicklich hat sich das Quartett getrennt, indem die Herren *Reinecke* und v. *Hanselmann* eine Kunstreise nach Stettin, Danzig, Konigsberg und Riga angetreten haben. Mögen sie an diesen Orten die freundliche Aufnahme finden, welche ihr schönes, nur das Beste anstrebende Talent verdient.

Wie das Morning-Chronicle berichtet, hat *Rubini* dem Theater für immer entsagt. Es wird dort ein Brief *Rubini's* aus Romano, vom 12. Februar, mitgetheilt, worin er erklärt, dass keine Macht der Erde ihn bewegen könne, die Bühne jemals wieder zu betreten. Bekanntlich besitzt *Rubini* ein grosses Vermögen.

Auf dem Breslauer Theater fanden im Jahre 1845 überhaupt 122 Opernvorstellungen Statt, wovon 37 auf deutsche, 49 auf italienische, 15 auf franzosische, 3 auf englische (*Balfe's* Hamonskinder) Opern kommen. Die meisten Vorstellungen hatte *Donizetti*: 21, ihm zunächst *Bellini*: 19, dann *Weber*: 13. *Mozart* hatte 2.

Der Pianofortevirtuos *Ferdinand Friedrich*, der in Dresden mit vielem Beifalle Concert gab, hat vom Konig von Sachsen eine kostbare Brillantnadel erhalten.

In Betreff des deutsch-flamischen Sängerbundes (s. S. 148) wird ferner gemeldet: S — 10 flamische lyrische Gesellschaften haben in Verbindung mit dem Cölner Männergesangverein einen grossen internationalen Singverein unter dem Titel: „Niederrheinisch-Deutsch Zangerverbond" gestiftet. Die Zahl der Sänger übersteigt schon 300. Das Centralcomite für Deutschland besteht aus dem Directorium des Cölner Männergesangvereins; die Belgier haben zu Präsidenten gewählt die Herren van Duyse zu Gent, *Notet de Brauwere van Steeland* zu Brüssel, so wie zum Ehrenpräsidenten den Baron *E. Pherdinden*, Generalinspector im Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten. Die Leitung der Chore ist den bekannten Brüdern van *Waldeghem* übertragen. Im nächsten Juni

Arie von Herrn Florio mit einer obligaten, von ihm kaum mittelmässig geblasenen Flöte, und ein Recitativ und Rondo von Anfossi gewählt. Auch hier bewunderte man den festen Vortrag, den schönen Ton der Stimme, die deutliche, reine Aussprache und die körnigen, edlen Manieren. Man bemerkte nichts Geziertes und Gepoltertes; alles stand gediegen und rein an seinem Ort. Auch die Herren Ritter, der ein Fagottkonzert von Winter blies, Herr Maurer in dem Violinkonzert vom Konzertmeister Haack, dessen Schüler er ist, Herr Duport der jüngere in einem von ihm gesetzten Violinkonzert, und Hr. le Brun in dem von ihm komponirten Waldhornkonzert erhielten allgemeinen Beyfall.

Den 24sten ward der neue Konzertsaal des Nationaltheaters durch die Aufführung von Haydns Schöpfung eingeweiht. Da wir denn endlich nun haben, was wir noch nie hatten: einen guten Konzertsaal, und es zu wünschen und zu erwarten ist, dass wir ihn behalten, so erlauben Sie mir folgende kurze Beschreibung dieses Saals, der durch den Erbauer des ganzen Hauses, den Hrn. Geheimen Rath Langhans, mit eben so viel Einsicht entworfen, als mit ausgezeichnetem Geschmack verziert worden ist. Der Saal ist beynahe ovalrund, 80 Fuss lang, 50 Fuss breit, 58 Fuss hoch, und mit einer gewölbförmigen Decke versehen, die von 5 grossen Fenstern und 7 Logen; etwa 20 Fuss vom Fussboden hoch angebracht, deren jede 25 Personen fasst, durch runde Bogen koupirt ist. Das Orchester, das sich am Ende des Saals befindet, und etwa den 6. Theil des ganzen Raums einnimmt, ist 3 Fuss vom Fussboden erhöht, und an den Wänden herum mit einer Gallerie für Chorsänger versehen. Die Dekoration des Saals besteht in Mahlerey, die chamois und [illegible]blau, von sehr angenehmer Haltung ist. Bis zur Höhe der Logen sind die Wände ganz einfach mit Pfeilern gemahlt. In den Zwischenräumen der Bogen sind tanzende Musen, Bacchanten und Tänzerinnen in Lebensgrösse von dem Hrn. Prof. Niedlich, die übrigen architektonischen Zierrathen von Hrn. Ringsleben gemahlt. Ueber den Thüren und Nischen sind theils Basreliefs, theils in ähnlichen Füllungen die Namen: Händel, Haydn, Gluck, Mozart, angebracht. Ein Feld zu einem solchen Namen ist leer gelassen. Die Beleuchtung geschieht durch einen in der Mitte hängenden Kronleuchter, an dem 60 argandische Lampen hangen, und durch Vasen mit doppelten Lampen, die an den Wänden auf Konsols stehen. Die allgemeine Furcht, dass bey vollstimmiger Musik der Schall bis ins Schauspielhaus vernehmbar seyn könnte, ward durch den Erfolg selbst aufs vollkommenste widerlegt. Doch wollen auch in diesem Saal mehrere der zahlreichen Zuhörer hier und da die Spuren der neckenden Echo vernommen haben. Die Musik war stark und gut besezt, und gereichte der Anordnung des Hrn. Musikdir. Weber, der die Einnahme erhielt, zur Ehre. Die Singpartien waren durch Mad. Schick, Müller und Eunike, und die Hrn. Eunike und Franz besezt.

Den 25sten gab der kurfürstl. Sächs. Kammermusikus, Herr Tietz aus Dresden, ein Konzert im Saal der Stadt Paris, und rechtfertigte völlig in zwey von ihm gesezten und gespielten Violinkonzerten die allgemeine Erwartung. Angenehm unterhielten auch Hr. Cräius, der 2 Arien von Gürrlich und Righini sang, und Hr. Schreck, der ein Flötenkonzert von Müller recht brav blies.

Den 27sten gab Mad. Costantini, geb. Duport und Gattin des geschickten italienischen Sprachlehrers, im Saal des königl. Opernhauses ein sehr interessantes Konzert. Sie entzückte durch ein Klavierkonzert von Hermann und durch das unter dem Namen, der Sturm, bekannte Rondeau von Steibelt. Auch das Fagotkonzert, das Hr. Bärmann, Eleve des Hrn. Ritter blies, gefiel. Wahrhaft schön ward auch das berühmte Miserere von Sarti, eine seiner

wird das erste Gesangfest zu Cöln gefeiert; dann folgt ein zweites in Brüssel zu den Septemberfesten.

Am 27. Februar feierte Capellmeis ter *Guhr* in Frankfurt am Main das fünfundzwanzigjährige Jubelfest als Capellmeister des dortigen Theaters. Von dem Theaterpersonal erhielt er bei dieser Gelegenheit eine silberne Lyra, von den Theaterarbeitern einen schönen Tisch und Gartenstuhl — was ihm bei einer veranstalteten Morgenfeier, wozu *Just* einen vierstimmigen Gesang, *Gollmick* eine Festcantate verfaßt hatten, überreicht wurde. Am Abende fand ein Festmahl Statt. — Den 2. März hatte *Guhr* seine Benefizvorstellung; es war „die Vestalin" gewählt, die er beim Antritte seines Amtes, vor fünfundzwanzig Jahren, zum ersten Male dirigirt hatte.

Ein gleiches Fest feierte am 1. März *Friedrich Schneider* als Dessauischer Hofcapellmeister. Ausser vielfachen Zeichen der Verehrung erhielt er von seinem Herzoge den Anhaltinischen Gesammtorden des Bären, von der Herzogin eine goldene, mit Brillanten besetzte Dose. Das Operopersonal brachte ihm des Morgens ein Ständchen, der Gesangverein Abends einen Fackeltanz. Im Theater wurde, vor der Aufführung von Stradella, eine Festcantate von *Hardig*, componirt vom Concertmeister *Lux*, aufgeführt. Bei dem nachfolgenden Festmahle wurde ihm ein silberner Lorbeerkranz überreicht.

A. Märsch, Mitglied des Gothaischen Theaters, hat von der regierenden Herzogin für ein ihr gewidmetes Heft Lieder eine werthvolle Nadel erhalten.

Ankündigungen.

Bei **G. D. Bädeker** in Essen sind so eben erschienen:

Sammlung mehrstimmiger
Gesänge für Männerstimmen
von verschiedenen Componisten,
herausgegeben von
Ludwig Erk.

Zweites Heft, 47 Gesänge enthaltend.
Zweite, sehr verbesserte und vermehrte Auflage. — 90 Sgr.
☞ Vom ersten Hefte befindet sich die 4. Auflage unter der Presse.

Männerlieder,
alte und neue,
für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges.
Herausgegeben von
Wilhelm Greef.

Erstes Heft, 34 drei- und vierstimmige Lieder enthaltend. — 3 Sgr.
(Bei 25 Exemplaren ein Freiexemplar.)
Sowohl für Liedertafeln und Männergesangvereine, als für gesellige Kreise überhaupt sehr geeignet, durch glückliche Auswahl und Harmonisirung der Lieder.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist erschienen und bei Herrn Friedr. Kistner in Leipzig stets am Lager vorräthig

(In neuer Original-Ausgabe.)
L. van Beethoven, *Adelaide*, Gedicht von *Matthison*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 46. 30 Kr. C. M.
— — *Sechs geistliche Lieder* von *Gellert*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 48. 45 Kr. C. M.
— — *Sechs Lieder* von *Reissig*. Lied aus der Ferne. — Der Jüngling in der Fremde. — Der Liebende. — An den fernen Geliebten. — Der Zufriedene. — Sehnsucht.) für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1 Fl. C. M.
wobei die oben genannten Original-Verleger noch insbesondere bemerken, dass sie bei Eingriffen in ihr wohlbegründetes Eigenthumsrecht keinerlei Ausflüchte der Unkenntniss desselben berücksichtigen werden.

Bei **Siegel & Stoll** in Leipzig ist so eben erschienen:

Louis Spohr

Concert-Ouverture im ersten Styl, für grosses Orchester. Op. 126. Preis 2½ Thlr.

Am 25. März erscheint in unterzeichnetem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Moscheles, J., Grande Sonate Symphonique, Nr. 2, pour le Piano à 4 mains. Op. 115.

Berlin. **Stern & Comp.**

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Bennet, W. St., Op. 8. Scatett für Pfte, 2 Violinen, Viola, Vcelle und Contrabass (oder 2 Vcelles). 3 Thlr. 15 Ngr.
— — Op. 27. Capriccio scherzando pour Piano. 10 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Op. 33. Antigone des Sophokles. Arrangirt für Pfte allein von C. E. Horsley. 1 Thlr. 5 Ngr.
Moscheles, J., Op. 112. Album des Chants favoris de Pixis. Chanson Bohemien, Rheinsehnsucht, Ballade Bohémienne, Fahnenwacht, transcrits pour Pfte en Forme de Fantaisie brill. 20 Ngr.
Onslow, G., Op. 61. Quintette, Nr. 25, arrangé pour Pfte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr. 22½ Ngr.
— — Op. 67. Quintette, Nr. 26, arrangé pour Pfte à 4 mains par F. Mockwitz. 1 Thlr. 2,5 Ngr.
— — Op. 69. Quatuor, Nr. 36, pour 2 Violons, Alto et Vcelle. 1 Thlr. 25 Ngr.
Speier, W., Op. 57. Musik, Gedicht von Helene, Herzogin von Orleans, für Sopran oder Tenor mit Pfte („Wer einsam steht im bunten Lebenskreise"). 12½ Ngr.

Paganini's ächter Carneval von Venedig,
herausgegeben von **Ghys** für Violine mit Piano 25 Sgr., mit Quintenbegleitung 20 Sgr., für Piano von **Th. Kullak.** 25 Sgr., leicht arr. 15 Sgr.
ist in unserem Verlage erschienen. Obiges hat in Concerten den erwünschtesten Beifall gefunden.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikalienhandlung.

Gesuch.

Ein in jeder Beziehung routinirter (erster Solo) Waldhornist, welcher nicht allein die grössten Meisterwerke, welche für dieses Instrument geschrieben sind, vorzutragen im Stande ist, sondern auch in Concerten und Opern routinirt ist, wünscht so bald wie möglich eine seinen Fähigkeiten angemessene Anstellung.
Ein Näheres ertheilt *Herr Fraude, Hofmeister* in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. **Nr. 11.** 1846.

Inhalt: Commer's Sammlungen älterer Musik. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus Berlin. (Fortsetzung.) Aus Leipzig. Die Académie de Chant in Strassburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Commer's Sammlungen älterer Musik.

(Beschluss.)

Einiges Technische, was mir aufgefallen, glaube ich hier einreihen zu dürfen, weil es zu sonderbaren Vergleichen mit den gleichzeitigen und späteren Deutschen auffordert. Es sind vorzüglich Accorde und harmonische Verhältnisse, welche hier in Frage kommen. Weil die Septime, die Quartsexte, der Tritonus erst nach und nach, anfangs zagend, kaum durchgehend, angewandt zu werden pflegten, so fällt es auf, diese drei hier einigemal mit ungewöhnlicher Freiheit gebraucht zu sehen. Der Gebrauch der Septime ist noch der bescheidenste; sie kommt nur durchgehend vor: 1, 34, 2, 2 *) Tenor — Alt; 2, 33, 2, 5 Bass — Alt; 3, 5, 1, 6 Tenor — Bass. — Wichtiger ist der Eintritt der Quartsexte, die sich die Deutschen wohl erst nach *Eccard* erlaubt haben, wie sie denn im Wesentlichen dem Gange der Kirchenharmonieen zu widersprechen scheint. Die Sexte mit durchgehender Quart, auf welche (letztere) dann die Terz folgt, ist einmal auffallend gebraucht 4, 62, 1, 4; weit härter noch tritt sie ein 1, 34, 2, 2, wo sie durch nichts gemildert und völlig unvorbereitet zwischen zwei vollkommenen Dreiklängen einschneidet; milder, wenn auch überraschend 1, 30, 2, 7; sonderbar modern klingend 2, 35, 2, 4; überraschend schön die Sexte mit verschwiegener, dann erst nachkommender Quart 2, 38, 3, 2; zweimal rasch nach einander, wie es scheint, etwas unbeholfen in dem sonst schönen Satze von Pauli Bekehrung 3, 15, 2, 2 — 3; und noch zweimal auf derselben Seite 3, 15, 3, 5 — 6. Es wird nicht nachzuweisen sein, dass etwa der Text: „Quid me persequeris — durum est tibi, contra stimulum calcitrare" auf diese harmonischen Lagen Einfluss gehabt habe. Schöner erscheint die Quartsexte 3, 24, 3, 2 mit ähnlicher Wirkung, wie die unerwartete Sexte mit Terz und Quart in *Eccard's*: „O Lamm Gottes unschuldig" (*Winterfeld's* Evang. Chorälg., Th. 1, Beisp. S. 119. T. 5.); mit gleicher Milde gleitet sie unvermerkt herein 3, 29, 1, 4. — Der Tritonus ist einmal sonderbar angewandt: ganz gegen die Gewohnheit jener Zeit tritt er nämlich in dem Melodieschritt — freilich einer Mittelstimme — auf: 3, 11, 3, 5 — 6 Alt: *b* — *e*; im nächstfolgenden Tacte ist er dagegen durchgehend zwischen Alt und Sopran, eben so auch: 3, 21, 2, 3, welche Durchgänge ganz naturgemäss aus der Melodie sich entwickeln. — Bei *Adrian Willaert* haben wir die für jene Zeit seltene Erscheinung einer sogenannten Naturharmonie, dergleichen aus den *Mozart*'schen Hornduetts uns sehr geläufig geworden sind, damals aber fast unbekannt waren: 2, 62, 1 und 2, 63, 1 — 2.

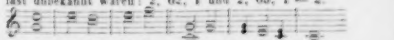

Von wechselndem Rhythmus, einem Hauptmerkmal jener Zeit, sind ebenfalls bedeutende Spuren: 4, 39, 1.

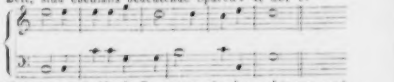

ähnlich auch 4, 41, 1, 7: contra stimulum calcitrare, und 4, 72, 2: miserere mei.

Dagegen ist im Rhythmischen höchst auffallend der Gebrauch der Triolen, deren wir ausserdem keine in den älteren Büchern gefunden zu haben glauben. Hier sind besonders einige Fälle zu besprechen, in denen ein Irrthum der Schrift obwaltet, dessen Lösung oftmals sehr schwierig. Wenn diese Figur *a*:

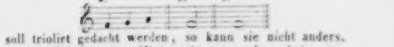

soll triolirt gedacht werden, so kann sie nicht anders, als der Geltung einer Minima (*b*) entsprechen, keineswegs aber einer Semibrevis (*c*). So offenbar dieses ist, so störend sind die unrichtig gerechneten Stellen, wo nicht immer die Lösung bei der Hand ist.

1, 29, 2, 4 Tenor 1 muss entweder die Minima *f* oder *d* verlängern — oder die Triolen weglassen und mit Alt 2 in Terzen singen (4 Fusae, dann 1 Semibrevis *d*).

1, 43, 3, 6 dritte Stimme hat eine Minima zu wenig; dieser wie der Unterstimme kann durch Verlängerung der letzten Note geholfen werden.

1, 48, 2, 5 Tenor hat eine Minima zu wenig; Verlängerung der letzten Note mit Aufhebung der Triole?

3, 4, 2, 2 Alt hat eine Minima zu wenig. Diese Figur

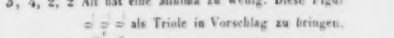

als Triole in Vorschlag zu bringen, wäre unmöglich, oder allzu merkwürdig: daher vielleicht die dritte Note, wie im vorigen Beispiele, zu verlängern.

*) Die erste Zahl bezeichnet den Band, die zweite die Seite, die dritte die Reihe (nicht das System), die vierte den Tact.

3, 4, 4, 1 Tenor eben so — er könnte mit dem Basse reine Terzen zusammen singen.
4, 21, 1, 3 Tenor 1 eben so — letzte Note verlängert.
4, 21, 2, 7 Alt eben so; — Minima-Triole, oder Verlängerung der Schlussnote ohne Triole?
4, 27, 1, 3 fünfte Stimme eben so; letzte Note verlangert um eine Minima, mit Beibehaltung der Triole? Hier die Triole noch auffallender durch Punctation.

Die Vergleichung der Stellen 4, 29, 1, 5 Alt 1, und 4, 29, 2, 1 Tenor 1: möchte fast darauf führen, alle Triolen als unzulässig auszustossen und mit dieser oder einer ähnlichen Figur zu vertauschen.

Doch bescheiden wir uns, in Bezug auf die Entzifferung alter Manuscripte mit Herrn *Commer* zu wetteifern. Von welchen Schwierigkeiten dies begleitet ist, hat sich noch neulich erwiesen in der leider nur kurzen Anzeige*) des tüchtigen Kenners, von dem wir gerne mehr gelernt hätten. *C. F. Becker*) nämlich erinnert wieder einmal an die vielen bösen Erlebnisse mit Kreuzen und Been, und corrigirt die *Commer*'sche Ausgabe an folgenden drei Stellen:

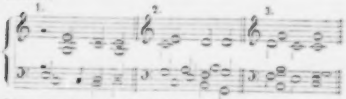

Die erste Stelle 3, 33, 1, 3 hat, mit *H* gelesen, nichts besonders Auffallendes, ist nicht gegen den alten Styl und ist in Klang und Sinn eben so untadelig, wie das von dem Recensenten vorgeschlagene *B* in Bass und Alt. Die zweite von *C. F. B.* getroffene Aenderung 3, 33, 2, 2, wo ebenfalls im Bass und Alt soll *B* gelesen werden, ist wohl unbedingt anzunehmen, schon um des unerträglichen Tritonus willen. Die dritte Stelle habe ich nicht finden können; auf der citirten S. 25 steht in keinem der vier Bände weder etwas Sechsstimmiges noch dieser Accord. — Ein anderer Fehler soll nach *C. F. B.* bei dem „Mane nobiscum" (3, 20 init.) in den Anfangsnoten Statt finden. Die Stelle ist wichtig genug, sie in *Commer's* Mittheilung, wie bei *a*):

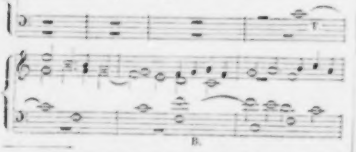

*) S. Neue musikalische Zeitung von *Brendel*, 1845, Band 2, Nr. 34, S. 133.

und nach *C. F. B.'s* Vorschlag (wenn ich ihn recht verstehe) wie bei *b*):

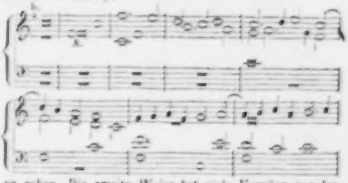

zu geben. Die zweite Weise hat viele Vorzüge vor der ersten, und selbst die harte Quartenfolge des sechsten Tactes etwas Gewürziges, was z. B. in *H. Isaac's*: „Inspruck, ich muss dich lassen" (*Winterfeld's* evang. Choralg. Th. I) so unvermerkt wirkt — nur dass hier an unserer Stelle bei *Clemens* das *d* des Altes minder passend ist. Aber auch die *Commer*'sche Redaction ist klangvoll entwickelt, und die Berufung *C. F. B.'s* auf den gleichen Eintritt der Stimmen ist nicht ausreichend, weil der Bass hier mit einer Semibrevis eintritt, und eben so auch der dritte Sopran, während der zweite Sopran und der Tenor mit Breves beginnen. Wir glauben die Sache unentschieden lassen zu müssen und uns einstweilen bei *Commer* zu beruhigen. Dagegen sind viele andere Stellen, wo die Correctheit vermisst wird. Minder erheblich die Fehler im Texte 2, 3 Pastores quidnam vidisti statt vidistis mehrmals; eben so 2, 11 que statt quae; 3, 4, 1 dolotis statt dolore. Ferner 4, 30 delicat statt delicta mehrmals. — In der Beifügung der unentbehrlichen Kreuze und Quadrate, die man, wenn sie nicht im Originale stehen, über die Note zu schreiben pflegt, ist manche andere Einzelheiten der Aenderung beiläufig. Da hier jedoch viel Zweifelhaftes unterläuft, so setze ich sie nur einfach als Vorschläge her, dem geehrten Herausgeber zur Begutachtung:

1, 3, 2, 5 Bass *B* statt *H* zu lesen.
1, 38, 2, 3 Bass *Es* statt *E*.
1, 42, 2, 3 Tenor *Es* st. *E* (der durchgehende Tritonus *Es — A* in der Harmonie ist nicht böse, der in der Melodie der Unterstimme *b — e* wäre unerträglich).
1, 44, 1, 4 eben so wie die vorige.
1, 45, 1, 2 Tenor *D* statt *C*.
— 2, 7 Sopran 2 *Es* st. *E*; Alt 1 *H* st. *B*.
1, 36, 2, 5 Bass *f* Minima st. Semibrevis.
1, 62, 1, 6 Alt *H* st. *B*.
2, 21, 2, 7 Sopran *H* st. *B* (?).
2, 23, 4, 3 Sopran *H* st. *B*.
2, 36, 2, 1 Sopran 2 (fünfte Stimme) zweite Note Semibrevis st. Minima.

3, 13, 3, 1 Sopran *H* st. *B* (? wo dann auch für die vierte Stimme, eine Minima vorher, *H* angemessen wäre, doch nicht nothwendig).
3, 21, 3, 3 Sopran 2 *H* st. *B*.
3, 23, 3, 1 wie 3, 13.
3, 25, 3, 6 Sopran 1 *Es* st. *E* (? vergl. 1, 42).
3, 27, 2, 6 Sopran 1 *A* Semibrevis st. Minima.
3, 75, 2, 3 Bass *D* st. *Fis*. (? Der Melodiesprung im Tritonus *C — Fis* ist, zumal im Basse, und dazu *Fis* gegen das verweilende *G* der Oberstimme — unerträglich; und hiergegen ist es von geringem Belange, dass, wenn man *d* liest, der Bass 2 gegen den Alt Octaven macht.)
4, 5, 2, 4 Sopran *H* st. *B*.
4, 9, 1, 2 — 5 das siebenmalige *H* st. *B*, welches *Commer* vorschlägt, erregt Bedenken. Nur das achte *H* im fünften Tacte des Sopran ist unentbehrlich.
4, 10, 1, 4 das *H* im Sopran und Tenor ist entbehrlich und durch seine Schärfe, zumal den Dreiklangen von *A* und *F* vorangehend, sehr störend; das Original hat zweimal *B*.
4, 14, 2, 6 Alt 2 (fünfte Stimme) *H* st. *B* (? auch *B* erträglich).
4, 32, 2, 3 Oberstimme *G* st. *E* (? denn *E* ist unmöglich). Ebenda Tenor 1 (fünfte Stimme) *Fis* st. *F*.
4, 35, 1, 1 Sopran 3 *F* st. *D*.
4, 45, 1, 2 Alt 1 das doppelte *Es*, welches *Commer* statt des Original-*E* vorschlägt, ist nicht nöthig. Desto wirksamer sind bald nachher die im Original befindlichen C moll-Accorde im fünften und neunten Tacte.
4, 52, 1, 3 das *B* der zweiten und fünften Stimme, welches *Commer* vorschlägt, ist von schöner Wirkung, doch nicht unentbehrlich; dagegen unzweifelhaft die späteren durch *Commer* vermutheten *B* im 4 — 5 T. Die im 6 — 7 T. folgenden *Es* sind wegen des späteren Original-*B* unentbehrlich.

Wird nun, wie wir mit einiger Zuversicht hoffen, diese werthvolle Sammlung fortgesetzt, so wird der fleissige und umsichtige Herr Verfasser gewiss einen Theil der bescheidentlichst ausgesprochenen Zweifel lösen, das ganze Werk aber durch eine historische Uebersicht noch werthvoller machen. Die äussere Ausstattung ist glänzend.

Eine andere Sammlung:

Cantica sacra. Sammlung geistlicher Arien für eine Sopranstimme, aus dem 16. (?) und 18. Jahrhundert nach den Originalpartituren mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet und herausgegeben von *Fr. Commer*. Th. 1. 83 S. Berlin, Trautwein.

gehört einer grösseren Reihe von demselben Herausgeber veröffentlichter Sologesänge verschiedener Stimmen an, über deren Werth und Brauchbarkeit der öffentliche Beifall längst entschieden hat, weshalb wir diese Sammlung kürzer berühren. Sie enthält 25 Nummern deutscher und italienischer Musik aus dem 17. (nicht 16.) und 18. Jahrhundert, die meisten von wahrem Kunstwerthe. Auch hier wäre eine chronologische Folge wünschenswerth gewesen; doch sind zur Orientirung die wichtigsten biographischen Notizen beigefügt. Von *Händel* sind sieben Sätze ungleichen Werthes. Vollkommen schön in leuchtender Herrlichkeit sind Psalm 27, 95, 51; kalt dagegen der Satz über Psalm 89, mehr äusserlich künstlich. Von *Hasse* und *Lotti* sind ein paar sehr schöne Sätze gegeben. Dagegen ist *Haydn's* geistliche Musik kindisch, wie alles Geistliche, was er gedichtet, ausser der Schöpfung. Von *Leo* und *Durante* erhalten wir ein paar kraftvolle Sätze, deren Musik heroischer klingt, als der Text gebietet. Aus *Astorga's* Stabat mater ist ein edler warmer Satz gegeben, von *Graun* ein leicht liebliches Lied über die hochmystischen Worte: „Tu ad liberandum hominem non horruisti virginis uterum," welche Composition uns auf's Neue überzeugt hat, wie wenig heilige Tiefe diesem weichen Gemüthe inne wohnt. Aehnlich ist auch das Folgende: „Dignare, domine, die isto sine peccato nos custodire," ein Gesang voll *Haydn'scher* Heiterkeit, zwar besser, ja mildfrommer, als das Vorige, doch den ernsten Textesworten fremd. — Von *S. Bach* ist ein Satz aus der hohen Messe, nicht eben der leichteste und eindringlichste, doch ein sehr inniger, sinnvoller mitgetheilt; gern hätten wir eben von seinen lateinischen Messgesängen mehr gesehen, da diese an katholischem Geiste so hoch über den gleichzeitigen Katholiken stehen. Der erste Satz von *Jomelli*: „Den patri sit gloria" ist weder der Grösse des Inhalts angemessen, noch als reine Musik betrachtet für sich bedeutend; der zweite herrlich, voll *Handel'scher* Kraft, auch *Händel's* Töne sehr nahe verwandt, nur etwas leichter gehalten: „Dirime causam meam, domine." Voll tiefer Künstlerweihe endlich sind die drei Sätze aus *P. E. Bach's* „Israeliten in der Wüste," deren Recitative und Arien eine eigenthümliche Vermittelung geistlichen und weltlichen Tones, gleichsam eine Brücke zwischen *Sebastian* und *Mozart*, andeuten. —

Die „Sammlung älterer Orgelstücke," mit welcher der Herausgeber uns vor einigen Jahren beschenkt, ist mir nicht zur Hand, doch so weit aus früherer Ansicht erinnerlich, dass sie mir ebenfalls sehr werthvoll schien und reichhaltig, dazu auch practisch brauchbar, indem Leichtes und Schwereres wechselte und der Stich grossentheils sehr correct war. Es waren, wenn ich nicht irre, auch biographische Notizen beigegeben; den bedeutendsten Raum nahm nicht mit Unrecht der frische muthige *Pachelbel* ein; ausser ihm erregte *N. Bruns* am Meisten Theilnahme, in dessen Tonen man einen Vorläufer der *Sebastian'schen* Kunst erkennen mag.

Alle diese Sammlungen erfüllen ihren Zweck. Liebe für jene alten Meister zu wecken und, was mehr ist, eine Ahnung und Anschauung von wahrer heiliger Musik zu geben. Dieses ist ja die tiefere Bedeutung historischer Studien, neben der Erkenntniss des Seienden und Gewesenen auch die Ueberzeugung zu begründen, wie jedem Zeitalter eine andere Aufgabe gesetzt, und wie Nachbilden und Nachahmen vergeblich ist. Gestehen wir uns doch aufrichtig, dass die heilige Kunst als solche jetzt unmöglich ist, oder auf so viel günstige und schwierige Bedingungen gebaut, dass jeder Versuch zu ihr wenigstens gefährlich wird. Ohne unserer Zeit ihre Grösse abzusprechen, meinen wir doch, dass weder die thränen-

flüssigen Mondscheingesichter der heutigen Heiligenmaler (in Paris ansässig, mit *Rossini* in Einem Weichbilde — *nomen est omen!*), noch die Paulus- und Saulusdichter, die so gerne möchten bekehren und bekehrt sein (stärk' uns im Glauben allermeist!), mit ihren Bildern und Tönen die tiefe überwallende Wonne wieder entzünden können, welche in den Gebilden des 16. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts waltet. Mit Recht sagt der grösste unter den historischen Forschern unserer Kunst, dass nur durch Wiederbelebung jener ewigen Denkmäler frommen Sinnes auch für unsere Zeit eine wahrhaft heilige Musik möglich sei. Wer sich ernst und aufrichtig im Herzen befragt, und nur mässige Kenntniss älterer und neuester Kirchenmusik in Sinn und Seele aufgenommen, dem wird die Eitelkeit des Strebens einleuchten, das mit aller Künstlichkeit doch keinen Funken jener Glut erweckt, an der sich frühere Zeiten erwarmten. Man täusche sich nicht: man gehe auf dem weltlichen Pfade fort, den Zeit, Bildung und Gewohnheit vorgezeichnet; auch er ist dem Ganzen wichtig, eine herrliche Blüte der Zeit. Aber wie *Mozart* und *Beethoven* zwar im Herzen fromm, doch in ihren Kunstwerken unkirchlich waren, so gestehe man sich auch aufrichtig, dass die Zeit der Neuschöpfung in diesem Gebiete ungünstig sei, wenn man nicht, in der Kirche geboren und erzogen ist, wie der fromme gewaltige Isländer, dessen steinerne Apostel in ihrer kirchlichen Schönheit einer anderen Zeit anzugehören scheinen. Man träume nicht von einer sogenannten vergeistigten Kirchenmusik unserer Tage — der denn freilich der Leib verloren gegangen. Nehmet doch von einem *Bach*'schen Messchor die Worte weg — ihr werdet die Heiligkeit dennoch empfinden; nun versuchet dasselbe einmal an den sogenannten vergeistigten Musiken unserer Tage — und ihr werdet es ohne biblisches Citat nicht erkennen: warum? weil die Bibel den geistreichen Musikanten nicht im Blute sitzt, höchstens auf das Papier gemalt wird mit der Floskel: Adagio religioso. — Die letzte Entscheidung kann hier nur das aufrichtige Herz geben und die kommende Zeit; sie wird hegen und bewahren, was im Geiste geboren ist, wie sie bisher gethan. Ob unsere heutegeborenen Heiligendichter in hundert Jahren noch neben *Luther*, *Flemming*, *Eccard*, *Bach*, *Händel* gehört werden?

Das wollen und bedeuten die ächten historischen Studien: die Wahrheit ausser uns und die Entfaltung derselben kennen zu lehren. Darum danken wir *Commer* und allen Denen, die diese unermesslichen Schätze der Welt wiederbringen. Noch einen historischen Gewinn bringen insbesondere diese wiedereröffneten Holländer: sie zeigen nämlich nicht allein den allgemein kirchlichen Sinn ihrer Zeit und daneben ihre nationale Unterschiedenheit von den Italienern und Franzosen, sondern bestätigen auch auf's Neue den ziemlich anerkannten Satz, dass Holland vor seiner Trennung von Deutschland in keiner poetischen und wissenschaftlichen Bestrebung zurückgestanden, sondern eigene bedeutende Blüten von dem Lebensbaume gepflückt hat — während mit dem westphälischen Frieden jene lange Nacht über das geistige Leben Niederlands hereinbricht, aus der sich kein Licht erhebt, als das Phosphorleuchten der Compilatoren und Religioso-Schreiber. — In jenen älteren Geisteswerken erkennen wir sie als Brüder, in denen Ein Blut, Ein Glaube wallt mit den Höchsten und Gewaltigsten unseres Volkes.

Emden, den 24. December 1845.

Dr. *Eduard Krüger*.

Nachrichten.

Berlin. November und December 1845.

(Fortsetzung.)

So war uns (in Berlin) die Agathe im Freischütz neu. Man muss *Weber's* Genie stets auf's Neue bewundern und das höchlichst, wenn man über das kindische Sujet nachdenkt, das in neuerer Zeit nur durch das „Feldlager in Schlesien" von Herrn *Ludwig Rellstab* übertroffen worden ist. Schon der alte *Zelter* liess sich beim Erscheinen des Freischützen in Berlin darüber aus. „Himmel und Hölle werden da in Bewegung gesetzt" — schreibt er an *Goethe* — „um einen verliebten Tölpel von Jägerburschen mit einer langweilig-sentimentalen Försterstochter zu copuliren." Kein Mensch in der Oper hat einen Character, ja selbst der Teufel nicht, der zwei Seelen für eine haben könnte, sich aber bescheidentlichst mit einem Braten begnügt. Und was ist die Intrigue der ganzen Oper? Caspar will seine Aufenthaltskarte für dies „irdische Jammerthal" auf „drei Jahre" prolongiren. Und was ist der Character, das Thun dieser Agathe? Beten, Singen, Ahnungen haben — die aber nie in Erfüllung gehen, denn es läuft Alles ganz gut und gemüthlich ab. Einen Anflug von Frische des Daseins hat wenigstens das Aennchen, obgleich sie freilich auch nichts weiter thut, als munter sein. Caspar mit seinem Kinder erschreckenden „Hilf zu, Samiel!" ist der gemüthlichste Eheprocurator und Kuppelpelzfabrikant von der Welt; denn verleitete er den Max nicht zum Freikugelgiessen, wobei der nichts weiter thut, als zusehen und sich ängstigen, so würde der arme Bursch beim Probeschusse gefehlt, die Braut und die Erbförsterei nicht erhalten, und finaliter den guten Caspar nicht todtgeschossen haben. Max würde auf eigene Hand verzweifelt und wahrscheinlich dem Teufel ohne Nachhilfe verfallen sein. Und mit einem solchen Sujet einen Weltruf als Componist zu erlangen! — Hut ab vor *Carl Maria v. Weber!*

Aus einer in dramatischer Hinsicht so unbedeutenden Figur, wie diese Agathe ist, etwas Bedeutendes zu machen, wird auch dem grössten Genie für dramatische Characterdarstellung unmöglich sein; sie hat nichts zu thun, als gehen, stehen, knieen und singen. Die eigentliche Gesangsvirtuosität kann sich in *Weber*'scher Vocalmusik nicht manifestiren; es genügt, Stimme, gutes Gehör und einige Lebendigkeit zu haben, und nicht selten findet man bei ganz bescheidenen Bühnen in artistischer Beziehung ganz unentwickelte Sänger, die sich, unterstützt von einem glücklichen Naturell, mit *Weber*'scher Musik vortrefflich abzufinden wissen, während sie bei älterer oder neuerer italienischer Gesangmusik als Stümper sich zeigen. *Jenny Lind*, eine Gesangvirtuosin er-

sten Ranges, konnte sich demnach als solche nur einseitig im Freischützen zeigen, nämlich rücksichtlich ihres vortrefflichen Portamento, im Andantino der grossen Arie (Edur, 3/4) und der Cavatine in As, 3/4, „Und ob die Wolke sie verhülle" u. s. w. Hier entwickelte sie ihre unvergleichliche Kunst der Messa di voce und des Athemholens bei tadellosester Tonbildung und infallibler Intonation. Im Allegro der grossen Arie trug die Künstlerin die Stelle: „Ja, es wandte sich das Glück zu dem theuren Freund zurück" mit einem unbeschreiblichen Ausdruck innigster Freude vor, und welch' wunderbaren Hauch der Romantik weiss sie der Fermate: „Welch schöne Nacht!" zu verleihen! Ein Ton, so süss und zart, wie Nachtviolenduft. Neben der *Lind* zeichneten sich im Freischützen Fräul. *Tuczek* als Aennchen und Herr *Böttticher* als Caspar rühmlich aus. *Taubert* dirigirte mit Lust und Eifer.

Die zweite neue Rolle, die wir noch im vorigen Jahre von *Jenny Lind* sahen, war die Donna Anna im Don Juan, der in neuer würdiger Ausstattung, mit Beibehaltung der verbindenden Recitative, am Namenstage der Königin zur Aufführung kam. Das sogenannte Recitativo secco bietet bekanntlich dem deutschen Sänger, der Aussprache wegen, nicht geringe Schwierigkeiten. Wir hörten den Don Juan schon früher in dieser Form, mit Beibehaltung der parlanten Recitative, nämlich im Herbst 1841 in Breslau, wo indess die Recitative nur von einem Violoncello begleitet wurden. Für die Berliner Aufführung hatte der als tüchtiger Musiker bekannte Hofrath *J. P. Schmidt* (früher Correspondent aus Berlin für d. Bl.) das Accompagnement, auf Veranlassung *Meyerbeer's*, als Quartett für Streichinstrumente ausgesetzt, was die Ausführung allerdings etwas erschwert, allein dem Geschmack eines deutschen Publicums jedenfalls mehr entspricht, als das leere Accordiren eines einzelnen Violoncello's. Die diesmalige Aufführung des Don Juan war nicht nur hinsichtlich der Besetzung, sondern auch hinsichtlich der Ausstattung in Decorationen und Comparsen eine der königlichen Oper würdige und glänzende. Donna Anna — *Jenny Lind*, Donna Elvira — Fräul. *Marx*, Zerlina — Fräul. *Tuczek*, Don Juan — Herr *Böttticher*, Leporello — Herr *Krause*, Don Ottavio — Herr *Mantius*, Comthur — Herr *Zschiesche*, Masetto — Herr *Behr*.

Ueber die Donna Anna der *Lind* ist hier viel geschrieben und gesprochen worden. Man wollte finden, dass *Jenny Lind* die Rolle entschieden anders auffasse, als berühmte Vorgängerinnen, z. B. die *Sontag*, die *Schröder-Devrient*, die *Schechner*. Wir konnten das nicht finden, auch würde die *Lind*, wollte sie z. B. von den Grundzügen der Auffassung der *Schröder-Devrient* bedeutend abweichen, der Rolle nicht mehr volle Gerechtigkeit widerfahren lassen und eine Aufgabe, die, nach unserem Dafürhalten, sehr klar und einfach gestellt, zweifelhaft oder gar nicht lösen. Was Donna Anna zu thun hat, ist in Worten und Tönen deutlich ausgesprochen, und wir halten es für ein geistreiches dramatisches Gesangtalent unmöglich, bedeutend fehl zu greifen. Das Gefühl der Frauenehre ist beleidigt durch die nächtliche Scene, die in dem grossen Recitative von Donna Anna selbst erzählt wird, das Gefühl der Kindesliebe ist auf's Tiefste gekränkt durch den Tod des Vaters. Beides schreit nach Rache gegen den Urheber Don Giovanni; das ist der Hauptzug der Rolle. Schwieriger wird allerdings die Darstellung der Anna, sobald sie jene Idee des Hoffmann verkörpern will, wonach Donna Anna Sympathieen für den ritterlichen, glänzenden, feurigen, wenn auch leichtsinnigen Don Juan hegt, während sie für den guten, redlichen, aber etwas langweiligen und philiströsen Don Ottavio höchstens Freundschaft fühlen könne. Allein diese Idee schien *Jenny Lind* in ihrer Darstellung keineswegs accentuiren zu wollen; sie blieb bei der Aufgabe, die klar zu Tage liegt, und stellte die tiefgekränkte Tochter und das beleidigte Weib dar. Wenn ihr Racheruf nicht so glühend hervorbricht, wie bei Künstlerinnen von stärkerem Dämonismus und grösserer Stimme, so liegt das ganz einfach im Naturell der *Lind* und dem zarteren Klangkörper ihres Organs. Sie gibt eine poetische Donna Anna, aber keine spanische, und so ist denn auch nicht jene grosse Arie des ersten Acts: „Or sai chi l'onore," sondern jene des zweiten: „Non mi dir, bel idol mio," in der sich ein süsser Schmerz, ein Lächeln unter Thränen geltend macht, die Spitze ihrer Leistung. Gerade diese letzte Arie, an der so oft treffliche dramatische Sängerinnen, die bis dahin höchst Beifallswerthes leisteten, scheitern, singt die *Lind* mit vollendeter Virtuosität. Im Uebrigen zeichneten sich die Leistungen der Herren *Böttticher*, *Krause* und des Fräul. *Tuczek* hervorragend aus, und Chor wie Capelle waren unter *Taubert's* Leitung vortrefflich.

Die Sonnambula war zwar für Berlin keine neue Rolle der *Lind*, aber für uns. Das Sujet dieser Oper halten wir im Hauptmotiv für ein total verfehltes. Eine dramatische Handlung auf eine Krankheit, die Mondsucht, basiren, ist wohl der ärgste Missgriff, den ein Dichter machen kann. Was die Musik anlangt, so halten wir sie für eine der besten, die *Bellini* geschrieben; sein Talent reichte hier für die Aufgabe vollkommen aus, was man bei der Norma nicht durchweg behaupten kann. Die Nachtwandlerin Amina ist eine der reizendsten Gesangleistungen der *Lind*, und sie weiss die Rolle mit einer Züchtigkeit darzustellen, die den etwas schlüpfrigen Scenen des zweiten und dritten Actes eine gewisse sittliche Berechtigung verleiht. Das Finalduo des ersten Actes (mit *Mantius*) und die Scene im letzten Acte vor dem Erwachen singt sie mit einer technischen Vollendung und seelenvollem Ausdrucke, die nichts zu wünschen übrig lassen.

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, den 13. März 1846. *Henri Vieuxtemps*, der gefeierte Violinist, hat auf seiner neuesten Rundreise durch Deutschland auch unser Leipzig besucht und durch sein meisterhaftes Spiel den hiesigen Kunstfreunden einen hohen Genuss bereitet. Bei seinem letzten Auftreten unter uns, im November 1837, nahm er bereits einen Ehrenplatz unter den Violinvirtuosen ein. Schon damals schien er seine Studien völlig absolvirt zu haben, und stand als ein fertiger Spieler vor uns, aber er zeichnete sich auch bereits durch eine in seinem Alter äusserst seltene geistige Auffassungs- und Reproductionsgabe, durch seelen-

vollen, tiefgemüthlichen Vortrag rühmlich aus, und was allein an seine Jugend mahnte — die lebendige Darstellungsweise, die kecken, oft an Uebermuth grenzenden Geniestreiche — das gab neben der vollkommenen Lösung der höchsten technischen Aufgaben und neben einer nie verleugneten Grazie des Vortrags seinen Leistungen eben noch jenen belebenden und erwärmenden Reiz, den wahrhaft hinreissenden Zauber, mit welchem er so bedeutende Erfolge errang. Jetzt, nach einer achtjährigen Pause, sollten wir ihn zum ersten Male wieder hören. Seitdem hat *Vieuxtemps* — dachten wir — nur Lorbeeren einzuernten gestrebt; er hat alle Länder, in denen Kunst gepflegt und geliebt wird, durchzogen, ja selbst das starre Nordamerika sich tributpflichtig gemacht; möchte er dabei nicht auf der Stufe der Bildung stehen geblieben sein, die er einnahm, wenn sie immerhin auch bereits eine sehr hohe war. Die Befürchtung, welche sich hinter diesem Wunsche des Gegentheils verbirgt, lag ja so nahe. Stetes öffentliches Auftreten vor Kreisen der verschiedensten Ansprüche und des abweichendsten Geschmackes dient zwar zur Uebung; aber wie oft wird durch den damit so natürlich verknüpften indirecten Zwang, den Forderungen des Tages und Ortes zu fröhnen, dem wahren Kerne, dem Fonds des erlernten einzig Wahren und Schönen für immer geschadet, — die Kunst zum Mittel herabgesetzt!

Mit solchen Gedanken betraten wir am 7. d. M. unser Schauspielhaus, in welchem der bekannten Liederposse „Fröhlich" ein Concert des bei allen Kunstfreunden noch in gutem Andenken stehenden *Vieuxtemps* vorausgehen sollte. Offen und freudig bekennen wir, dass des Letzteren Spiel unsere Besorgnisse völlig und glänzend widerlegte und uns kein Zweifel darüber mehr bleiben konnte, es stehe ein Künstler vor uns, auf dessen Richtung der Beifall der Menge, die Thorheiten der wechselnden Mode keinen Einfluss geübt, der nicht einen Augenblick still gestanden, sondern stets vorwärts geschritten sei, und dem Wahrheit jetzt und immer als der höchste Zweck alles Kunststrebens gelte. Der lebensfrohe, keck unter das Publicum blickende Knabe *Vieuxtemps*, der vor acht Jahren mit seinem, Feuer und Geist athmenden Spiele Alles electrisirte, ist ein ernster, für seine Jahre fast auffallend düsterer Mann geworden. Schon in seiner äusseren Erscheinung kündigt sich sofort ein elegisches, beinahe melancholisches Element an, und diese Stimmung webt durch seine Vorträge. Zwar durchzuckt ihn zuweilen noch jener Uebermuth, der den Leistungen des kaum zum Jüngling herangereiften Knaben eine so originelle Färbung gab —, aber an die Stelle des Humors, der sonst sich so äusserte, ist als Quelle jener Keckheit offenbar eine tiefe, je nach dem Gegenstande und der Stimmung verschiedene künstlerische Intention getreten, wodurch aber jene Aeusserungen nur bewusster und tiefer erregt, und deshalb um so wirkungsreicher erscheinen. Ist es noch nöthig, über *Vieuxtemps*' Spiel Specielleres zu sagen, wenn wir versichern, dass er alle Anforderungen, die an den Virtuosen, wie an den wahren Künstler nur immer gestellt werden können, glänzend erfüllt? Er leistet nicht nur Alles, sondern er ist auch fürwahr in Allem gross.

Wir hörten von ihm sein grosses A dur-Concert und eine Fantasie über slavische Volkslieder, welche beide ihm mannichfache Gelegenheit boten, die Eigenthümlichkeit seines Vortrags zu entfalten. Auf seine Compositionen hat die Mode und der herrschende Geschmack offenbar mehr eingewirkt, als auf sein Spiel; jene sind grosse, ziemlich weit ausgeführte Tongemälde, mit reicher und bunter Orchesterinstrumentation ausgeschmückt, grösstentheils von ernstem, sinnigem Character, und da auch die melodiösen Grundgedanken anziehend und geschickt verarbeitet sind, so hört man mit mehr Interesse zu, als man bei den Compositionen so Vieler der heutigen Virtuosen empfindet. Aber es tritt uns darin oft eine gewisse Prätention und eine nur Effecterregung als einzigen Zweck verrathende Kühnheit, eine französische Quasi-Begeisterung entgegen, die sich an den zahlreichen *Berlioz-Meyerbeer*'schen Beispielen der neuesten Zeit zu entzünden pflegt. Doch das verringert das Interesse nicht, welches jene Stücke, besonders unter den ausführenden Händen eines solchen Künstlers, einzuflössen vollkommen geeignet sind.

Das nicht übermässig gefüllte Haus — Leipzig's Publicum will nun einmal Virtuosenconcerte nur im Gewandhaussaale hören — zollte den verdienten Beifall in so reichem Maasse und mit so aufrichtiger Begeisterung, wie wir seit langer Zeit hier nicht vernommen haben; nach jedem Solosatze folgte stürmischer Applaus, nach jedem Stücke nicht endender Hervorruf und da Capo-Forderung.

Leider scheint eine Wiederholung solch hohen Kunstgenusses uns nicht bevorzustehen, da von der Hoffnung, *Vieuxtemps* nochmals in einem Concerte, und zwar im Gewandhause zu hören, welche man erst zuversichtlich hegte, jetzt Alles schweigt. *L. B.*

Die Académie de Chant in Strassburg.

Es dürfte den Lesern dieser Blätter nicht unangenehm sein, über die Einrichtungen und Leistungen auch einer französischen Singacademie, die dennoch aber ihrem innersten Wesen nach deutsch geblieben, und deshalb um so mehr wohlwollende Beachtung in Deutschland verdient, etwas ausführlichere authentische Nachrichten zu erlangen. Aus diesem Gesichtspuncte halten wir die folgende Mittheilung über die Académie de Chant de Strassbourg, welche wir einem, wir möchten sagen, halboffiziellen Privatberichte entnehmen, für interessant und selbst für lehrreich genug, um in diesen Blättern, die auch sonst bisweilen jener einst deutschen, altehrwürdigen Stadt in musikalischer Beziehung gedenken, ein Plätzchen zu finden. Nach einer Personalien umfassenden Einleitung lässt sich der Berichterstatter, wie folgt, vernehmen:

„Zwar erscheinen von Zeit zu Zeit in den musikalischen Blättern Deutschlands Berichte über unsere Kunstzustände — allein dieselben rühren meistens von Personen her, die seit längeren Jahren keinen thätigen Einfluss auf die verschiedenen grösseren Leistungen haben und deshalb Alles hämisch bekritteln, was nicht mehr durch sie veranstaltet wird.

Unter *Hörter's* *) Leitung gedeiht unser Männer-Gesang-Verein ziemlich erfreulich. Derselbe zählt circa 24 Mitglieder, die sich sehr regelmässig **) einmal die Woche zusammen finden und ein eifriges Studium zum Zweck haben. — Unsere Singacademie, deren technische Leitung vor drei Jahren ebenfalls Herrn *Hörter* aufgetragen wurde, erfreut sich aber vor Allem eines schönen Erfolges. Diese Gesellschaft vereinigt sich jeden Montag Abend in dem grossen Saale des ehemaligen königl. Schlosses, um unter Begleitung von Clavier und doppeltem Streichquintett grössere Musikstücke einzustudiren und vorzutragen. Um Ihnen einen Begriff von unseren Leistungen zu geben, genüge es, Ihnen zu bemerken, dass wir alle Chorstimmen in achtzig Exemplaren abschreiben lassen oder, wenn es möglich ist, sie gedruckt beziehen. Die Tochter unserer ersten Familien machen sich ein Vergnügen daraus, thätig mitzuwirken, was für Besetzung der Solopartieen von einem sehr grossen Interesse ist. Unsere Kosten decken wir lediglich durch ein kleines Abonnement von 3 Franken für's Vierteljahr, an dem sich auch eine nicht unbedeutende Zahl von Ehrenmitgliedern betheiligt, welche das Recht haben, allen Uebungen beizuwohnen. Um den jüngeren Mitgliedern mit gutem Beispiele voranzugehen, und auch, um den Zuhörern einigen Ersatz zu bieten für das freilich manchmal etwas ermüdende Einstudiren und Wiederholen von schwierigen Stellen (denn alle Chöre werden vom Blatt abgesungen, keine Chorpartie wird mit nach Hause gegeben), haben wir seit vier Jahren die Verfügung getroffen, in den Zwischenpuncten einzelne Stücke, als: Arien, Duetten u. s. w. von den Mitgliedern, oder auch manchmal von durchreisenden Künstlern, vortragen zu lassen, was dann jedesmal als eine sehr erfreuliche Erscheinung volle Anerkennung findet. Von Zeit zu Zeit veranstalten wir grössere Concerte, entweder im Theater oder in dem grossen Saale, genannt Réunion des Arts ***). Nächstens beginnt ein Cyclus von vier Abonnementconcerten zu Gunsten der Armen, worin wir, unter Begleitung von grossem Orchester, Fragmente †) von Oratorien, Messen, so wie auch Finalen von Opern zur öffentlichen Aufführung bringen werden. Unsere Tendenzen mögen Sie aus folgendem Verzeichnisse beurtheilen, das nur solche Werke enthält, die wir gewissenhaft durchstudirt und zum Theil auch öffentlich producirt haben.

*) *Phil. Hörter* ist Capellmeister an der neuen Kirche und Musiklehrer am protestantischen Gymnasium und Studienanstalt in Strassburg.

**) Das lässt sich bei sehr vielen unserer deutschen Liedertafeln u. s. w. nicht immer behaupten; darum leisten dieselben häufig auch bei Weitem das nicht, was sie leisten könnten, wenn sie wirklich tüchtig studiren wollten und nicht die Sache zu sehr nur als Erholung, also als Nebensache, betrachteten.

***) Also auch hier, obwohl auch Mitglieder der ersten Familien der Stadt Theil nehmen, öffentliche Aufführungen und Concerte, deren Einfluss auf das Institut selbst, wie auf die Förderung des musikalischen Sinnes im Publicum sonach wohl erkannt wird. Das wäre wohl an manchen anderen Orten, mit Aufgabe der bisherigen Exclusivität, nachzuahmen.

†) Fragmente — — warum nichts Ganzes und Vollständiges? Derartige Concessionen sollte man dem musikalischen Pöbel (*„troppo ignorante, che molte volte applaude a quello, che meriterebbe le fischiate“ — cf. Doni, Discorso sopra la perfettione della melodia*) niemals machen.

(Anmerkungen des Einsenders.)

Haydn: Schöpfung; Jahreszeiten. — *Mozart*: Requiem; Cantaten; Finalen und Chöre aus Don Juan; Idomeneo. — *Gluck*: De Profundis; Orpheus. — *Lesueur*: Messe; Ossian. — *Winter*: Operfest; Mahomet. — *Beethoven*: Missa in D; Preis der Tonkunst; Meeresstille; Ryanthe; Oberon; Der erste Ton; Jubelcantate. — *Schneider*: Weltgericht; Sündflut; Pharao. — *Spohr*: Hymne; Psalmen. — *André*: Messe. Te Deum; Vater Unser. — *Rinck*: Halleluja; Dankel. — *Rossini*: Tancred; Semiramis; Mose; Aureliano in Palmira; Comte Ory; G. Tell; Stabat mater. — *Mendelssohn Bartholdy*: Paulus; 42. Psalm; Ave Maria; Walpurgisnacht. — *Auber*: Stumme von Portici. — *Spontini*: Vestalin. — *Meyerbeer*: Crociato; Robert; Hugenotten. — *Heller*: Zerstörung Jerusalems. — *J. S. Bach*: Passion; Motetten. — *Palestrina*: Messe; Stabat mater; Motetten. — *Verdi*: Nabucodonosor; Lombardi. — *Niedermeyer*: Stradella. — *Hörter*: Cantaten *); vieler kleiner Stücke nicht zu gedenken. Seit fünf Jahren erfreut sich nun dieser Verein einer fortdauernden Theilnahme. Klippen finden sich auch manchmal vor **). Bis jetzt sind sie alle glücklich umsegelt worden ***). Aber jedenfalls spricht das bisher Geleistete zu Gunsten der Beharrlichkeit unserer, grösstentheils aus Dilettanten bestehenden Mitglieder. Zwang herrscht durchaus nicht. Daher kann auch für keinen Abend das Programm zum Voraus bestimmt werden. Wenn die Gesellschaft versammelt ist, ersieht der Vorstand aus der Gegenwart der Solisten, welches Stück kann gesungen werden †). Dadurch wird bezweckt, dass kein Mitglied sich für unentbehrlich hält ††), und wir sind überzeugt, dass dieses, ich möchte sagen, moralische Band den Verein am Allerfestesten zusammenhält. **

So weit unser geehrter Berichterstatter. Mag sein Referat auch hier seinen Zweck erfüllen, die Aufmerksamkeit auf jene ehrenwerthen Bestrebungen lenken, und gleichzeitig Veranlassung werden, je nach den gegebenen Verhältnissen die mitgetheilten Winke und Ansichten zu prüfen und anzuwenden.

Wise.

*) Unstreitig ein Repertoir, das in glücklicher Verbindung des Classischen mit dem Modernen, in Abwechselung und Reichthum, vielen anderen derartigen Instituten zum Muster dienen könnte.

**) Ja wohl! Wo fehlt es daran?

***) Das ist ein erfreuliches Zeichen für den guten Willen und die Einigkeit wie des Vorstandes so der Mitglieder. Glück auf!

†) Das Verfahren zeugt für den löblichen Eifer der Académie de Chant, möchte sich indess schwerlich überall bewähren.

††) Das ist freilich sehr, sehr zweckmässig, denn diese Art von Eitelkeit findet sich überall.

(Anmerkungen des Einsenders.)

Feuilleton.

In Berlin ist eine neue Componistin aufgetreten: *Mariane Klage*, Tochter des dortigen Musikdirectors *Carl Klage*. Sie hat als Op. 1 bei Schlesinger in Berlin vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung drucken lassen.

In Hamburg ist *Dittersdorf's* Doctor und Apotheker mit vielem Beifalle wieder auf die Bühne gebracht worden.

Joseph Weigl's alte jedes Blatt seiner Compositionen, von frühester Jugend an, gesammelt und in drei Kästen nach den Rubriken: Opernmusik, Ballettmusik, Kirchenmusik aufbewahrt. Das Alles soll seinem Testamente gemäss unangetastet für immer Eigenthum der Familie bleiben.

Die Wiener Sonntagsblätter forderten im vergangenen Jahre zu Beiträgen für Herstellung des Grabmales von *Gluck* auf. In Folge dessen sind 184 Fl. 42 Kr. und 4 Ducaten eingekommen; es soll nun ein neuer Grabstein von Sandstein oder Marmor aufgestellt und an demselben die zersprungene Platte des alten wieder angebracht werden. Den Haupttheil der Pianofortevirtuos *Alex. Dreyschock*, welcher den dritten Theil einer Concerteinnahme, 141 Fl. 22 Kr., dazu bestimmte. — Dieselben Blätter veranstalteten auch eine Sammlung zur Erhaltung von *Beethoven's* Leichenstein; sie hat bis jetzt einen Ertrag von 26 Fl. 45 Kr. und 3 Ducaten geliefert.

Die Actionäre des Hamburger Stadttheaters haben Pacht und Direction desselben auf zehn Jahre vom 1. April 1847 an den Herren *Maurice* und *Schneider* durch Stimmenmehrheit übertragen. Ersterer ist Besitzer des Thaliatheaters, Letzterer der bekannte Regisseur am Berliner Hoftheater.

Am 28. Februar starb in Berlin Frau *Fanny Schindelmeisser*, die Erfinderin der nach ihr benannten Unterrichtsmethode und Vorsteherin einer von ihr gegründeten Unterrichtsanstalt. Erst vor einem halben Jahre hatte die Regierung der bejahrten Frau einen Jahrgehalt ausgesetzt. — Vergl. über diese Methode z. B. *Reissiger's* Urtheil in d. Bl., Jahrg. 1838, S. 657.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig ist erschienen:

Spohr, Louis. Concert-Ouverture, Op. 126, für grossen Orchester. Preis 3 Thlr. (in voriger Nummer irrthümlich mit 2½ Thlr aufgeführt).
— — Partitur.

Bei **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig sind so eben folgende mit bekannter Eleganz ausgestattete Neuigkeiten erschienen, welche das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. H., *Polka militaire*, Op. 80, für Pianoforte à 4 mains. 10 Sgr.
— — *Napoleon, der Kaiserer Marsch*, Op. 85, für Pfte. 5 Sgr.
— — *Jubel-Polka*, für Pfte. Op. 89. 7½ Sgr.
— — *Kreuzfahrer-Galopp*, für Pfte, über Thema's von L. Spohr. Op. 100. 10 Sgr.
Dorn, H., *Drei vierstimmige Männergesänge*. Op. 40. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.
Dotzauer, J. J. F., *Fantaisie sur un thème de l'Opera: Guillaume Tell*, pour Vcelle avec Pfte. Op. 149. 22½ Sgr.
Franck, C. A., 4er *Duo* pour Piano à 4 mains, sur: „*God save the King.*" Op. 4. 1 Thlr. 5 Sgr.
Henseit, A., „*Ma Patria.*" Romance für. de Mad. Viardot-Garcia, arr. pour Piano à 4 mains. 10 Sgr.
Krug, G. (Preiscomponist), *Trio* pour Piano, Viol. et Vcelle. Op. 5. 2 Thlr. 20 Sgr.
Lumbye, H. C., *Champagner-Galopp*, Op. 14, für Orchester. 1 Thlr.
— — Derselbe, für Pfte. 5 Sgr.
Spohr, L., *Die Kreuzfahrer*. Oper. Clavier-Auszug, einzeln: Nr. 2. 7½ Sgr. Nr. 6. 10 Sgr. Nr. 7. 12½ Sgr. Nr. 11. 7½ Sgr.
Spontholtz, A. H. (Preiscomponist), *Liebes Blühen*. 6 Lieder für eine Singstimme mit Pianobegleitung. Op. 10. Cah. 1. Liebes-Sehnsucht, für Sopran oder Tenor 10 Sgr., für Alt oder Bariton 10 Sgr.
— — dr dr Cah. 2. Ueberall bei Dir. — Schlummerlied, für Sopran oder Tenor 15 Sgr., für Alt oder Bariton 15 Sgr.
Willmers, R., *Concertstück*. Gr. Fantaisie pastorale sur une canzonette danoise, p. Pfte. Op. 16, av. Orchest. 4 Thlr. 15 Sgr.
— — dr dr pour Piano seul. 1 Thlr. 15 Sgr.

So eben ist erschienen:

Heyn, C. W. (Cantor), *Modulationen mit Erläuterungen*, aus C dur und C moll in alle übrigen Tonarten. Nebst 15 kurze und leichte Vorspiele für die Orgel. Zum Gebrauch für angehende Orgelspieler. Freiberg, Verlag von J. G. Engelhardt. 3 Bogen. 15 Ngr.

Im Verlage von **Ed. Bote & G. Bock** in Berlin erschien so eben:

Haydn, Jos., Symphonie, Gdur, arr. à 4 mains von C. Klage. 1 Thlr. 5 Sgr.
Diese eine der herrlichsten Haydn'schen Symphonien existirte bis jetzt noch nirgend in einem derartigen Arrangement, welches dem bekannten trefflichen Arrangeur ausserordentlich gut gelungen ist.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien ist neu erschienen und bei Herrn Friedr. Kistner in Leipzig stets am Lager vorräthig:

Thalberg, S., „Hommage à Rossini." Op. 5. Motifs de l'Opera: Guillaume Tell, variés et arrangés pour le Pianoforte à 4 mains. 1 Fl. 50 Kr. Conv.-M.
(Eigenthum der Verleger.)

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Mère et Fille, 4 petits duos à 4 mains. Suite à Frère et Soeur.
Burgmüller, Fr., Fantaisie brill. sur Ernani. Op. 92.
— — Les 2 langages, grande Valse.
— — Le ramier messager, idem.
Dreyschock, A., Gruss an Wien, Rondo brillant mit Orchester oder Quintett. Op. 38.
Duvernoy, J. B., 2 petites Fantaisies à 4 mains sur le Sonnambula et I Puritani. Op. 156.
Garcia, M., Traité complet de l'art du chant. 2me Partie. (Gesangschule 2^r Theil.)
Herz, J., Les immortelles, 3 Fantaisies mignonnes sur des motifs de Bellini.
Roselien, H., Souvenirs de l'Opéra Ernani. Fantaisie brillante. Op. 81.
Schulhoff, J., 2 Scherzi. Op. 7.
— — 3 Impromptus. Op. 8.

Paganini's ächter Carneval von Venedig,

herausgegeben von **Ghys** für Violine mit Piano 25 Sgr., mit Quintettbegleitung 20 Sgr., für Piano von **Th. Kullak.** 25 Sgr., leicht arr. 15 Sgr.
ist in unserem Verlage erschienen. Obiges hat in Concerten den rauschendsten Beifall gefunden.
Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- u. Musikalienhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **Nr. 12.** 1846.

Inhalt: Der Alte vom Berge von Julius Benedict. — *Nachrichten.* Die Pariser musikalische Saison. Aus Frankfurt a. M. Aus Copenhagen. Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Der Alte vom Berge.

Grosse Oper in drei Aufzügen von *Julius Benedict.*

Die an Stoff zu romantischen Dichtungen so reiche, ja unerschöpflich zu nennende Zeit der Kreuzzüge bietet namentlich auch einen sehr dankbaren Vorwurf für ein Opernbuch. Die Romantik jener halb religiösen, halb kriegerischen Unternehmungen selbst, das Ritterthum, die glühende Begeisterung des Glaubens, der Gegensatz gegen das Sarazenenwesen, die Originalität des Schauplatzes, die aus den Mährchen der Kindheit uns vorschwebenden reizenden Bilder des Orientes, die poetischen, fremdartigen Trachten desselben, die Kampfscenen — das Alles gewährt einerseits einen eigenthümlichen dramatischen Reiz und andererseits glänzende Veranlassung zu schönen musikalischen Schilderungen, Situationen und Contrasten. Es ist daher nicht zu verwundern, wenn dieser Stoff schon oft zu Opernbüchern benutzt wurde. Deutsche, Franzosen und Italiener haben ihn ausgebeutet, und von den Deutschen sei hier nur auf *Meyerbeer's* (obwohl ursprünglich für Italien, auf italienische Worte componirten) Kreuzritter in Egypten und *Spohr's* Kreuzfahrer hingewiesen. Jetzt tritt auch ein Engländer damit in die Schranken, ein Engländer zwar nicht von Geburt, aber durch längeren Aufenthalt in jenem Lande nationalisirt, der auch seine bisherigen Opern auf englische Bücher componirt hat — *Julius Benedict*, der Schüler *Carl Maria v. Weber's.* Bekanntlich ist das jetzt in Rede stehende Werk seine dritte grössere Oper. Die erste war „The Gipsy's warning" (Der Zigeunerin Warnung), die zweite „The brides of Venice" (Die Bräute von Venedig); beide fanden Anerkennung und wurden als vielversprechende Werke eines entschiedenen Talentes begrüsst. Diese Versprechungen scheinen nun auch in der That in Erfüllung zu gehen; nach den übereinstimmenden Berichten aller englischen Blätter hat *Benedict* in dieser seiner neuesten Oper einen mächtigen Fortschritt gegen die früheren beurkundet und sich als würdigen Schüler *Weber's* bewährt, der ja auch nicht mit seinem „Freischutz" anfing, sondern ihm erst einen „Abu-Hassan," eine „Silvana" vorangehen liess.

Die Oper wurde unter dem Titel: „The Crusaders" (Die Kreuzfahrer) am 26. Februar d. J. auf dem Drury-lane-Theater zu London zum ersten Male mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt, und wir beeilen uns, den Lesern dieser Blätter einen genaueren Bericht darüber zu erstatten, indem wir hierbei die Mittheilungen der englischen Zeitungen, namentlich der Times, des Morning-Chronicle und der Morning-Post, zu Grunde legen.

Das Buch ist von *St. Georges* (einem Franzosen) und *Bunn* (einem Engländer) verfasst; wahrscheinlich hat dabei Jener den Plan und die Situationen, überhaupt das Allgemeine entworfen, Dieser aber die Ausführung im Besonderen geliefert. Es ist geschickt und musikalisch wie dramatisch dankbar angelegt, bietet auch durch effectvolle Scenerieen u. dergl. vielfarbes äussere Interesse. — Die Hauptpersonen sind: Conrad, König von Jerusalem; — Bohemund, Fürst von Tarent; — Raimund, Graf von Toulouse; — Wilhelm, Erzbischof von Tyrus; — Hassan, Fürst der Assassinen; — Ismael, von der Secte der Assassinen; — Almea, ein junges Mädchen von derselben Secte; — Isolde, Tochter des Grafen von Toulouse. — Der Gang der Handlung selbst ist im Wesentlichen folgender.

Erster Aufzug. „Die Bezauberung." — Banket im Palaste zu Tyrus; mit den Kreuzfahrern zecht auch Conrad, der erwählte König von (dem noch nicht eroberten) Jerusalem, bisheriger Markgraf von Montferrat. Sarazenische Mädchen führen einen Tanz auf. Darüber erscheint der Erzbischof von Tyrus, welcher die Ritter schilt, dass sie sich an solchen heidnischen Vergnügungen ergötzen, und sie auffordert, die Tänzerinnen fortzuschicken. Sie sind auch damit einverstanden; nur verwendet sich Bohemund für die unter den Mädchen befindliche Almea. (Diese ist nämlich von dem Fürsten der Assassinen, dem „Alten vom Berge," abgesendet, um insgeheim seine feindseligen Plane gegen die Christen zu unterstützen.) Obwohl nun Conrad meldet, der Alte vom Berge habe jedem, der den Titel „König von Jerusalem" annehme, den Tod geschworen, obwohl Ismael, Almea's Begleiter, in einer Romanze die schreckliche Macht des Assassinenfürsten schildert, so sind die Ritter doch guten Muthes und geloben die baldige Eroberung der heiligen Stadt. Ismael's Schilderung bewährt sich indessen bald als wahr; es trifft nämlich die Nachricht ein, dass König Conrad, der sich kurz vorher mit dem Erzbischof entfernt, um seine Krönung vorzubereiten, ermordet worden sei. (Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass es hier, wie mehrfach im Folgenden, mit der geschichtlichen Treue nicht eben genau genommen ist.) Man beschliesst, sogleich eine neue Königswahl vorzunehmen, und zwar durch's Loos; die Ritter werfen ihre Ringe in einen Helm, und das Loos

besten Arbeiten, von Mad. Marchetti und Liverati und den Hrn. Fantozzi und Fischer gesungen.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte composée par C. M. Förster. Oeuvre XXII. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Mit Vergnügen hat Rec. diese gründlich geschriebene und gut ausgeführte Sonate durchgespielt. So empfehlenswürdig sie indessen allen Klavierspielern ist, so kann er doch nicht umhin, Herrn Förster sowohl, als auch noch mehrere Klavierkomponisten zu erinnern, dass sie bey ihren Kompositionen doch auch daran denken möchten, dass sie gut-ausführbar würden! In dem Adagio dieser Sonate kommen wiederholt dergleichen Stellen vor:

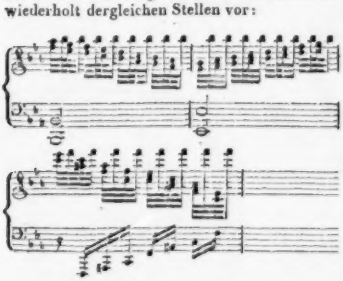

Müssen hier die Finger nicht beynahe noch länger als lang seyn, um diese und noch mehrere ähnliche vorkommende Stellen nur richtig vorzutragen? Es ist schon von andern Mitarbeitern an dieser Zeitung erwähnt worden, wie leicht durch öfteres Ueben solcher Hexereyen (denn das verlangen sie doch!) die Hand des Spielers verdorben werden könne; aber sie schadet dem pracisen und soliden Klavierspiel auch dadurch, dass sie die üble Sitte, quid pro quo zu geben, befördert: denn die Meisten, die solche Stellen nicht herausbringen können, machen dafür etwas hinein, was ihnen eben beyfällt, oder nehmen gar ihre Zuflucht zu der Methode jenes Schulmeisters, der seine Schüler bey schwierigen Stellen, wo er sich selbst nicht zu helfen wusste, mit seinem gewöhnlichen Ausdrucke: Hupp über! weiter fortführte. — Hr. F., der durch so manche sehr gute Komposition bewiesen hat, dass er nicht nöthig habe, seiner Musik durch dergleichen gewaltsame Reizmittel Interesse zu verschaffen, wird eben darum diese Erinnerung nicht ungern hier stehen sehen. Stich und Papier sind gut. S. 2. auf der 4ten Basszeile ist ein leicht zu verbessernder Fehler im ersten Takte, wo nicht der Dreyklang von B, sondern der Sextenakkord seyn soll.

Ausweichungen von C dur und C moll in die übrigen dur- und moll-Töne, von A. G. Albrechtsberger. Wien, bey Johann Trag in der Singerstrasse. (Pr. 30 Kr.)

Der gründliche und verdienstvolle Albrechtsberger liefert hier allen angehenden Generalbass- und Orgelspielern ein sehr nützliches Werkchen, das, ob es gleich nicht alles erschöpft, doch verdient von den genannten Subjekten gekauft und studirt zu werden.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

entscheidet für Bohemund, der auch sofort als König begrüsst wird. — Die Scene verwandelt sich in eine Felsengegend; der Alte vom Berge, umgeben von seinen Anhängern, empfängt die Nachricht von Conrad's Ermordung; Almea, welche von Bohemund's Wahl zu dessen Nachfolger noch nichts weiss, gesteht ihre Liebe zu dem Letzteren, besänftigt aber Hassan's Zorn durch das Versprechen, den gefürchteten Bohemund aus den Reihen der Kreuzfahrer hinwegzulocken; nur bedingt sie sich aus, dass er unversehrt bleibe, was der Alte verspricht, jedoch seinerseits mit der Bedingung, dass der König von Jerusalem sterben müsse. Sie entfernen sich, und Bohemund kommt zu dem verabredeten Rendezvous mit Almea. Nach einer schönen, von einem unsichtbaren Chore begleiteten Ballade des Fürsten sinken die Berge auf der einen Seite ein, und er befindet sich in einem wundervollen Zaubergarten, umgeben von reizenden Odalisken, an deren Spitze Almea als Zauberin, gleich Armiden, erscheint. (Hier ist Tasso's befreites Jerusalem, im achtzehnten Gesange, benutzt.) Ein feuriges Duett wird von den heranstürmenden Assassinen unterbrochen, welche den neuen „König" tödten wollen; Almea, die seine Wahl erst jetzt erfährt, rettet ihn auf einem Boote über den angrenzenden See. Damit schliesst der Aufzug.

Der zweite Act, „Die Belagerung" betitelt, führt uns in's Lager der Kreuzfahrer vor Jerusalem. In Bohemund's Zelte lauert eine Anzahl als Kreuzfahrer verkleideter Assassinen auf den König, an ihrer Spitze Ismael, welcher Jenen tödten soll. Almea, als Ritter verkleidet, beschwört Ismael, Bohemund leben zu lassen, und bietet dem Jüngling als Preis dafür in einem Duette ihre Hand. Er willigt ein und sie gehen ab. Der Graf von Toulouse tritt auf mit seiner Tochter Isolde. Bohemund's Verlobter, welche nach einer Ballade mit dem herbeikommenden Bohemund ein Duett singt, worin Letzterer seine frühere Liebe zu Isolden erwachen fühlt und der zu Almea entsagt. Der König ist nun allein; seine Schildwache, der verkleidete Alte vom Berge, zwingt Ismael, den Mordplan auszuführen, und eben soll dies geschehen, als der junge Ritter (Almea) hereinstürzt und dem Mörder den Dolch entreisst; Hassan und Ismael fliehen, die herbeieilenden Christen finden Almea mit dem Dolche, sie wird als Mörderin angeklagt und da sie durch die mittlerweile herzugekommene Isolde die Untreue des Königs gegen sie selbst erfährt, so bekennt sie sich, des Lebens überdrüssig, der That schuldig. — Es folgen nun die Kämpfe um die heilige Stadt, der Sieg der Christen und ihr Triumpheinzug in Jerusalem. Im Finale soll Almea den Tod erleiden; allein Ismael stellt sich freiwillig und bekennt seinen mörderischen Ueberfall, worauf Jene freigelassen wird. (Quintett.) Ein Chor der Kreuzfahrer schliesst.

Dritter Aufzug. „Die Vermählung." Isolde, welche im königlichen Palaste zu Jerusalem ihres Verlobten harrt (Cavatine und Chor), wird von dem als Pilgrim verkleideten Hassan aufgefordert, dem König zu entsagen: er erzählt ihr von dessen Liebe zu Almea und schildert ihr die Gefahr, in welcher Bohemund schwebe und von welcher nur sie durch ihre Entsagung ihn retten könne. Nach seiner Entfernung entdeckt sie es ihrem Vater, erklärt, dass sie auf des Königs Hand verzichte, und gibt ihm den Verlobungsring zurück. Bohemund hat indessen eine Botschaft vom Alten vom Berge erhalten, worin dieser erklärt, dass er sich selbst den Christen ausliefern wolle, wenn der König sich mit Almea vermähle. Der Beschluss der Kreuzfahrer ist, diesen Vorschlag, wegen der Wichtigkeit und Gefährlichkeit des Assassinenfürsten, anzunehmen; Bohemund muss sich dem unterwerfen, Hassan erscheint und liefert sich aus. Seine geheime Absicht, durch der Königin (Almea's) Einfluss doch befreit zu werden und an ihr alsdann eine mächtige Verbündete zu haben, scheitert, denn Almea bekennt, dass sie Christin sei; Hassan stirbt in Verzweiflung. Almea belauscht ein Duett zwischen Bohemund und Isolde, worin Beide ihren Schmerz aussprechen, dass sie ihre gegenseitige Liebe zum Opfer bringen müssen — sie tröstet darauf Isolden und beredet sie, sich prächtlich zu schmücken. Der Hochzeitzug beginnt; da erklärt Almea, dass sie Bohemund's Hand entsage und in ein Kloster gehe; die glückliche Isolde tritt an ihre Stelle. — Beide singen noch ein glänzendes Duo. Alles ist zufrieden, und ein schönes Tableau, die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, beschliesst das Ganze. —

Was nun die Musik betrifft, so zeigt sie die „vollständige Entwickelung eines originellen und classischen Styls." Die Melodieen sind grösstentheils neu und eigenthümlich, immer schön und ansprechend; die harmonische Behandlung ist reich und gewählt, die Modulation mannichfaltig und characteristisch, die Instrumentation meisterhaft. Nicht minder ist überall dramatisches Leben und scenische Wirksamkeit ersichtlich. Die Chöre sind kräftig und schwungvoll; namentlich zeichnet sich ein mehrmals wiederkehrender Chor der Kreuzfahrer aus. Eben so gelungen sind die zarten Chöre der Odalisken. Unter den Einzelsachen stechen besonders mehrere Arien (die des Alten vom Berge, der Isolde, Bohemund's Romanzen u. s. w.) hervor. Ein besonderer Reichthum zeigt sich in der Oper an Duetten, von denen namentlich das Duett zwischen Almea und Bohemund im ersten, das zwischen Bohemund und Isolde im zweiten, und das zwischen der Letzteren und ihrem Vater im dritten Aufzuge hervorzuheben sind. Eben so ausgezeichnet ist das Quintett am Schlusse des zweiten Actes.

Die Aufführung war gelungen (Bohemund — Herr *Harrison*; Hassan — Herr *Stretton*; Ismael — Herr *King*; Almea — Miss *Romer*; Isolde — Miss *Rainforth*; Raimund — Herr *Borrani*). Mehrere Stücke mussten wiederholt werden, und am Schlusse wurde der Componist stürmisch gerufen.

Hoffentlich wird die Oper bald auch auf der deutschen Bühne erscheinen, wo sie als Werk eines Landsmannes, eines Schülers des noch unvergessenen *Weber* wohl im Voraus einer wohlwollenden Aufnahme versichert sein kann.

Nachrichten.

Die Pariser musikalische Saison.

I.

Die grosse Concertgesellschaft. Die Opernhäuser. *Halevy's* Musketiere.

Am 11. Januar fand diesmal das erste Conservatoriumconcert Statt, nachdem sich lange zuvor das Gerücht verbreitet hatte, der berühmte Saal werde zu jenem Zwecke erst im Februar eröffnet werden. *Beethoven's* F dur-Symphonie und die in G moll von *Mozart* waren die Perlen dieser ersten Matinée. Erstere wird von dem hiesigen Publicum schlechthin die kleine Symphonie genannt, aber jener Ausdruck scheint mehr der Zärtlichkeit, als dem Maassstabe seine Existenz zu verdanken, und es ist, als ob man sie klein nenne, um desto eher Gelegenheit zu haben, sie da Capo zu verlangen. *Mozart's* G moll-Symphonie wird von den Wenigsten verstanden, obgleich sie fast Allen gefällt. Dies lässt sich daher erklären, dass *Mozart* das Desperateste und Tiefste in das Gewand der Schönheit zu hüllen vermocht hat, deren Macht Jeder fühlt, ohne sich darum immer von den chaotischen Elementen Rechenschaft geben zu können, die ein grosses Herz so schön darzustellen vermocht hat. — Ich weiss aus guter Quelle, dass das Comité der Concertgesellschaft, das eigentlich in *Habeneck* seine gesammte Willenskraft vereinigt, sehr ungern neuere Musik zur Aufführung bringt. Dennoch hatte man sich diesmal entschlossen, Bruchstücke aus einem Oratorium von *Josse* aufzuführen, denen aber nur eine ziemlich kalte Aufnahme zu Theil wurde. Das Ganze stellt die Versuchung eines Eremiten dar, der erst betet, dann zweifelt, dann einschläft, einen Höllentraum hat, einen Geisterchor hört u. s. w. Der Componist hat den allgemeinen Fehler unerfahrener Componisten: die einzelnen Stücke zu weit auszudehnen, was, abgesehen von dem Verstosse, der dadurch gegen die Gesetze des Schönen überhaupt begangen wird, auch das Publicum auf bedauernswerthe Weise ermüdet. Uebrigens fehlt es Herrn *Josse* keineswegs an Talent. — Die Gesangaufführungen in den Conservatoriumconcerten lassen Manches zu wünschen übrig, woran namentlich Mangel an guten Tenor- und Sopranstimmen Schuld ist. So wurde weder das Benedictus von *Beethoven* im ersten, noch ein *Jumelli*'sches Offertorium im zweiten Concerte befriedigend ausgeführt; wobei wir indess bemerken wollen, dass das französische Publicum sich jenes Missstandes weniger bewusst wird, als das deutsche, weil der Chorgesang in allen musikalischen Instituten von Paris mittelmässig ist.

Die 42. Symphonie *Haydn's* (Opus 80) eröffnete das zweite Concert. Ich möchte fast behaupten, dass *Haydn's* Symphonieen hier verhältnissmässig noch meisterhafter ausgeführt werden, als die *Beethoven's*, wozu das graziöse Spiel der französischen Geigerschule nicht wenig beitragen mag. Das reizende Andante musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden, und eben so der Chor der Derwische aus *Beethoven's* Ruinen von Athen, den man hier zum ersten Male hörte. Der Enthusiasmus des Publicums beim Anhören dieser, so zu sagen fanatischen Composition ist durchaus unbeschreiblich; jeder schien sagen zu wollen: war denn jener Deutsche mehr, als ein Mensch, dass er, nach so vielen Tributen, die wir ihm schon gezollt haben, uns fortwährend noch neue Blicke in die Schatzkammer seines Genie's thun lässt? *Maurice Bourges*, einer von den besseren musikalischen Kritikern der französischen Hauptstadt, hat den Chor sehr glücklich in das Französische übersetzt und ihn so dem hiesigen Publicum zugänglich gemacht. *Bourges* ist von der Concertgesellschaft als Uebersetzer engagirt und hat dafür nächst einem bestimmten Honorar einen Sperrsitz im Parterre, eine Auszeichnung, wegen welcher er von den übrigen musikalischen Kritikern, die Zutritt in die Conservatoriumconcerte haben, beneidet wird. Letzteren nämlich hat man wegen Mangel an Platz nur zwei Logen im zweiten Range einräumen können, die ursprünglich zu sechs Plätzen jede berechnet sind. Da nun aber ungefähr dreissig Journalisten freien Eintritt haben, so trifft es sich, dass zuweilen eilf bis zwölf Menschen wie Heringe in einer solchen Loge zusammengedrückt sich befinden. Ich muss mir für eine bessere Zeit vorbehalten, die Journalistenlogen im Conservatorium ausführlicher zu beschreiben, was vielleicht zu hinlänglicher Ergötzung des Lesers ausfallen dürfte.

Das dritte Concert wurde mit dem ersten und zweiten Theile der vierten *Spohr*'schen Symphonie eröffnet. Der zweite Theil hatte besonders reichen Beifall, namentlich das Wiegenlied; er musste auf allgemeines Verlangen wiederholt werden. Im Uebrigen brachte das Concert noch eine Kirchenmusik von *Mozart*, den Chor der Gefangenen aus Fidelio und *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Für die vierte Matinée wird so eben angezeigt: *Mendelssohn's* Symphonie in A, Fragmente aus Idomeneo von *Mozart*, die B dur-Symphonie von *Beethoven* u. s. w. —

Die grosse Oper hat sich bisher vergebens bemüht, die Krisis, in der sie seit längerer Zeit schwebt, zu ihren Gunsten zu gestalten. Im vorigen Jahre setzte der Director viel Hoffnung auf *Niedermeyer's* Maria Stuart, die den Erwartungen des Publicums nicht entsprach, und eben so falsche Hoffnungen machte er sich diesmal auf die Oper: L'étoile de Seville von *Balfe*. Merkwürdig! der in Deutschland und England anerkannte Componist fällt in Frankreich jedesmal durch, und zwar trotz aller Verbäuderung der hiesigen Theaterdirectionen mit der Presse. Die Franzosen erkennen bei solchen Gelegenheiten das alte strenge Deutschland nicht mehr. — Glücklicher ist die komische Oper, die wenigstens hin und wieder etwas bringt, was das Interesse des Publicums rege erhält. Dies war in neuester Zeit ganz besonders mit *Halevy's* Oper: „Les mousquetaires de la reine" der Fall, die sich seit ihrem ersten Erscheinen des ungewöhnlichsten Beifalls zu erfreuen hat. Die Presse empfing das Werk mit ausserordentlicher Theilnahme, und unterlässt nicht, fortwährend auf dessen einzelne Vorzüge zurückzukommen. Ich kann, da ich bisher nur einer einzigen Vorstellung beiwohnte, hier keine spezielle Kritik mittheilen, und erwähne nur, dass man im Allgemeinen die Introduction, ein Sextuor und den nächtlichen Marsch im ersten Acte, das Quartett im zweiten Acte, das Lied des Capitän Roland, dessen Duo mit Mocker u. s. w. für das beste im

Werke hält. Gestern wurde die neue Oper mit ausserordentlichem Beifalle bei Hofe aufgeführt. Sie ist Eigenthum des Nachfolgers des Herrn *Schlesinger*, dessen Musikalienhandlung vor Kurzem Herr *Brandus* käuflich an sich gebracht hat. Das hiesige musikalische Publicum erwartet von dieser Veränderung die erfreulichsten Folgen, da der frühere Besitzer der Handlung wegen anderer Geschäfte, denen er sich unterzogen hatte, selbe etwas unzugänglich zu werden. Herr *Brandus* ist hier als Kunstfreund und tüchtiger Geschäftsmann viel zu sehr bekannt, als dass er die gerechten Erwartungen des Publicums nicht auf das Beste erfüllen sollte. Die Revue et Gazette musicale erscheint nach wie vor, jedoch jetzt unter Redaction des Herrn *d'Hanneucourt*.

Lablache hat neulich *Cimarosa's* Matrimonio secreto zu seinem Benefiz aufführen lassen, und die Oper macht seitdem im Saale der Italiener ausserordentliches Glück, ein Beweis, dass der Sinn für die älteren Werke doch noch keineswegs so erstorben ist, als die Theaterdirectionen glauben machen wollen, um die mittelmässigen Compositionen moderner Componisten mit desto grösserem Anscheine von Recht aufführen zu können.

(Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Das fünfundzwanzigjährige Dienstjubiläum des Herrn Capellmeisters *Carl Guhr* wurde hier auf eine eben so solenne, als sinnige Weise gefeiert. Am Mittag des 27. Februar waren gegen tausend Menschen im Saale des Weidenbusches versammelt, den Jubilar zu empfangen. Die festlich geschmückten Damen bildeten einen Weg, durch den er zu seinem Ehrensitze gelangen musste, ringsum aber stand das männliche Personal aus allen Ständen, und auf dem Orchester vis à vis das durch den Instrumentalverein verstärkte Orchester, der Liederkranz, Sänger und Chorpersonal schlagfertig. Eine dreifache Intrade, durch allgemeines „Lebehoch" begleitet, ertönte bei *Guhr's* Eintritt in den Saal, wonach die verschiedenen Deputationen auftraten, dem Manne des Tages ihre Huldigung darzubringen. Der Schauspieler Herr *Reger* hielt die Standrede, wonach Herrn *Guhr* das Festgeschenk überreicht wurde: eine silberne, siebensaitige Lyra auf einem Piedestal, von silbernem Lorbeerkranz umwunden, in welchem fünfundzwanzig goldene Beeren prangten. Nach der vortrefflich executirten Ouverture zur Vestalin *) überreichten ihm die Handwerker des Instituts einen von ihnen verfertigten Gartentisch und Stuhl, in Begleitung einfacher und rührender Worte, welche Herr *Hallenstein* in ihrem Namen sprach. Darauf ertönte ein zweistimmiger Chorus von unserem Liederkranz (dessen Ehrenmitglied *Guhr* ist), welchem eine inhaltvolle Anrede, von Herrn Dr. *Schmidt* gesprochen, folgte, und nach Worten tiefgefühlten Dankes, die zugleich eine kurze Biographie des Jubilar enthielten, wurde die Festcantate, von *Gollmick* gedichtet und von dem Chordirector Herrn *Baldenecker* componirt, gesungen. Hier vereinigten sich natürlich alle Kräfte zu einem in der That ergreifenden Effect. Das äusserliche Arrangement dieser Feier blieb hinter ihrem Inhalte nicht zurück, und hier ist die Triumphpforte des Hervorstechendste, das unseren Blicken imponirte. Sie war mit Emblemen der Kunst geschmückt, und von einem natürlichen Walde junger Taxusbäume eingerahmt. Die transparenten Bildnisse alter deutscher Componisten und eines colossalen Apollo, der auf Wolken schwebend den Hintergrund der Ehrenpforte bildete, die unzähligen Gaslichter (denn alle Fenster waren verhängt), die bei *Guhr's* Erscheinen plötzlich zu hellen Flammen aufloderten, das wogende und doch wohlgeordnete Publicum — dieses Alles bot einen grossartigen, dabei rührenden Anblick dar, und dem Theatermaler Herrn *Hoffmann* gebührt das Lob, dass seiner Kunst von allen Seiten gespendet wurde.

Der zweite Act dieses Festes begann am Abend desselben Tages mit einem Banquet von dreihundert Couverts, dem ein Ball folgte, und es war nichts Leichtes, in so kurzer Zeit den Tempel der Musen in einen Speisesaal umzuwandeln. Alle die Toaste an den Senat, an den Jubilar, an die Theaterdirection, an die anwesenden Damen u. s. w. nebst Repliken zu citiren, würde zu weit führen. Nur eines von *Gollmick* gedichteten und von dem Sänger *Conradi* vorgetragenen Rundgesanges (über die Melodie des Rheinweinliedes von *Joh. Andre*) sei besonders gedacht, weil er das Signal zum freieren Worte gab, und nach ihm ein Humor losgelassen wurde, der in allen Farben blitzte und manche treffende Wahrheit zu Tage förderte. —

So endete das Banquet in der anständigsten Freiheit erst um 3 Uhr des folgenden Morgens, und wir müssen gestehen, dass das Festcomite, aus Mitgliedern des Schauspiels, der Oper, des Orchesters und des Chors bestehend, seine schwierige Aufgabe, so viele heterogene Elemente zu vereinigen, musterhaft gelöst hat. Diese Vereinigung dürfte auch für die Folge noch wohlthätig nachwirken, da Oper, Schauspiel und Orchester — diese für einander geborenen Drillinge — bisher dennoch nie mit einander sympathisirten.

Noch andere Geschenke zu Werth, silberne Pokale und Service, Tactirstäbe, Albums u. dergl., die dem Jubilar bei dieser Gelegenheit von hochstehenden Privatpersonen und Freunden überreicht wurden, bildeten, obwohl dem bleibenden Zeichen einer allgemeinen Huldigung, zugleich eine kleine Industrieausstellung.

Der dritte Act dieser Feier wurde am 2. März durch die Oper „Vestalin" begangen, die Herr *Guhr* von seinen beiden Collegen *Matzo* und *Meck* als Pretium affectionis zum Benefiz erhielt. Wenn aber das Publicum hier nicht ganz die Theilnahme zeigte, die man erwartete, so mag die Vorstellung selbst dem Enthusiasmus entgegengewirkt haben, da die Titelrolle, durch einen Gast besetzt, durchaus nicht ansprechen wollte. Nichts desto weniger aber wurden dem Jubilar die Ehren des Empfanges, des Hervorrufens und des Lorbeerkranzes zu Theil.

*) *Guhr* begann vor fünfundzwanzig Jahren seine hiesige Wirksamkeit mit dieser Oper.

Copenhagen, im Februar 1846. In der hiesigen musikalischen Welt ist der Pianist *Charles Meyer* aus St.

Petersburg der Held des Tages. Dieser ausgezeichnete Künstler hat, obgleich er keine europäische, durch die Zeitungen ausposaunte Celebrität mit hierher brachte, die allgemeine Bewunderung aller Sachverständigen erregt durch seine vollendete Technik, seinen seelenvollen Vortrag und seine schönen, von grosser musikalischer Tüchtigkeit zeugenden Compositionen. Die Kunstrichter stimmen darin überein, dass sie Herrn *Mayer* den in technischer Beziehung vollendetsten Clavierspieler von allen Denen nennen, die zu verschiedenen Zeiten sich in Copenhagen haben hören lassen. Herr *Mayer* hat hier zwei grosse Concerte im Hoftheater und eines im grossen Saale des Hôtel d'Angleterre, alle vor überaus zahlreichen Zuhörern, gegeben und zwei Mal die Ehre gehabt, bei Hofe zu spielen. Der König hat zum Beweise seiner Zufriedenheit dem Künstler einen kostbaren Brillantring überreicht, so wie er auch mit dem ganzen Hofe die beiden Concerte im Hoftheater mit seiner Gegenwart beehrt hat. Von den Compositionen des Herrn *Mayer* haben hier am Meisten angesprochen: sein grosses Concert mit Orchester in D dur, *Lisat* zugeeignet, das sogenannte Symphonieconcert, was der Componist ehrerbietigst dem Könige von Dänemark dedicirt hat, und das Air Italien. — Von hier aus geht Herr *Mayer* über Hamburg nach Berlin, Leipzig und Wien. Wir wünschen, dass dieser ausgezeichnete Künstler überall dieselbe ruhmvolle Anerkennung finden werde, die ihm in Copenhagen zu Theil geworden ist.

Berlin. November und December 1845.

(Fortsetzung und Beschluss.)

Der Componist und Claviervirtuos *Henry Litolff* hat hier, nächst der *Lind*, in diesem Musikwinter das grösste Interesse erregt, und es sei uns deshalb vergönnt, etwas ausführlich über diesen höchst talentvollen Künstler zu berichten.

Er wurde in London geboren. Sein Vater war ein französischer Militär aus dem Elsass, die Mutter eine Engländerin. Etwa zwölf Jahre alt, begann *Henry Litolff* das Clavierspiel zu erlernen. Der Unterricht wurde von einem mittelmässigen Lehrer ertheilt, denn seine Eltern waren nicht reich. Durch Zufall lernte *Moscheles* den talentreichen Knaben in einem Piano-fortemagazin kennen, interessirte sich für ihn und nahm ihn bald darauf ganz zu sich, wo denn der junge *Henry* vom vierzehnten bis siebenzehnten Jahre trefflichen Unterricht im Clavierspiel und in der Composition erhielt. Diesen schönen und edlen Zug des trefflichen Meisters *Moscheles* bewahrt *Litolff* in seinem Herzen mit dem Gefühl dankbarster Hingebung, und es vergeht fast kein Tag, wo er nicht von *Moscheles* in Ausdrücken vollkommenster Verehrung spricht. Als er *Moscheles* verlassen, verliess er auch London und ging nach Frankreich, wo er drei Jahre lang in dem Städtchen Melun einsam und emsig studirte. Nach dieser Frist wandte er sich gen Paris, spielte bald darauf im Conservatorium mit glänzendem Erfolge und legte Proben von bedeutendem und entschiedenem Compositionstalente ab. Bei Gelegenheit einer Concurrenz in der Abtheilung des Conservatoriums für Pianofortespiel wurde *Litolff* von der Jury des berühmten Institute für *Alkan* als Preisrichter gewählt. Ein vierzehnjähriges Mädchen, Dem. *Masson*, erhielt den ersten Preis. Von Paris ging unser Künstler nach Brüssel, wo er sein prächtiges H moll-Concert schrieb und im Conservatorium dieser Stadt zur Aufführung brachte. Das Werk und der Vortrag machten Sensation, so dass *Fétis* selbst dem jungen Künstler einen Lorbeerkranz im Namen der musikalischen Academie überreichte. Von Brüssel begab sich *Litolff* nach Warschau, wo er wegen Krankheit lange Zeit nicht spielen konnte und drei Jahre als Capellmeister im Nationaltheater bei der polnischen Oper fungirte. Leider legte er in dieser Stadt den Grund zu einer Brustkrankheit, die ihn im vergangenen Herbst in Berlin an den Rand des Grabes brachte, nun aber durch die Kunst und die Bemühungen unserer Aerzte gänzlich gehoben zu sein scheint. Die Theilnahme für den todtkranken Künstler war überaus lebhaft, und es ist nicht zu leugnen, dass sein erstes Concert schon aus Gründen der Humanität sehr stark besucht und das Publicum in einer Stimmung war, die nicht günstiger für den Erfolg beim ersten Auftreten eines Künstlers gedacht werden kann. Als *Litolff* auf der Estrade der Singakademie erschien, um sein Concert in H moll zu beginnen, als das Publicum — worunter Viele ihn bis dahin weder gesehen noch gehört, sondern blos aus den Zeitungen erfahren, dass er kaum dem Tode entronnen — seiner ansichtig ward, brach ein wahrhaft herzliches Interesse in lauten und lebhaften Acclamationen aus. Nach dem ersten pathetischen Orchestersatz, noch ehe *Litolff* eine Taste angeschlagen, wiederholte sich dieser Applaus, und am Schlusse des geistreichen, poesievollen Werkes brach ein wahrer Sturm des Beifalls aus. Selten sahen wir einen solchen Sieg des Geistes über die Materie. Wer den Künstler einige Tage vorher gesehen, an den Grenzen jenes Landes, „von dessen Bezirk kein Wanderer wiederkehrt," und wer ihn jetzt sah am Flügel, wie er, die schwierigsten Aufgaben der Virtuosität mit energischer Bravour besiegend, den Massen des Orchesters kühn Trotz bot, — der musste sich wohl vom unsichtbaren Flügelschlage der geheimnissvollen Gewalten einer Künstlerseele auf's Innigste berührt fühlen.

Das Concert selbst als Composition machte eine grosse Wirkung auf's Publicum, und man sprach längere Zeit in musikalischen Kreisen davon, wie von einer neuen, mit bestem Erfolge gegebenen Oper. Diese glänzende Aufnahme verdiente aber *Litolff's* H moll-Concert durch prägnante und eigenthümliche Melodieen, neu erfundenes, effectreiches Passagenwerk, feurigen Fluss in der Durchführung, wohlabgerundete Formen, und durch eine wohlklingende, brillante Orchestration. Die Verbindung der Klangmassen des Orchesters mit dem Clavier ist in dieser Composition ausserordentlich gelungen, und der heutige Flügel ist ein Instrument, das durch seinen compacteren Klangkörper sehr wohl geeignet ist, den Stimmen des Orchesters hinlängliche Resistance zu leisten. Eine analysirende Kritik dieses Werkes, das aus vier zusammenhängenden Sätzen besteht und jedenfalls zu den bedeutendsten und ausgezeichnetsten Producten der neue-

ren Clavierepoche gehört, überlassen wir dem eigentlichen Clavierrecensenten dieser Blätter, da es bereits, leider nicht in Partitur, bei *Schlesinger* im Druck erschienen ist. Von mehreren kleineren Stücken ohne Begleitung, die *Litolff* in diesem ersten Concerte spielte, erregte die für den *Coup de main* äusserst schwierige Tarantelle du diable das meiste Interesse. Hatte der Virtuos im ersten Concerte nur eigene Compositionen vorgetragen, so hörten wir im zweiten von ihm das grosse Septett (Dmoll) von *Hummel* (im Verein mit Mitgliedern der königl. Capelle), und die grosse Sonate in Amoll von *Beethoven* mit dem trefflichen Violinspieler der königl. Capelle Herrn *Zimmermann*, welches letztere Werk namentlich vorzüglich in der Ausführung gelang. Ausserdem spielte *Litolff* eines jener schwärmerischen Notturno's (Fismoll) von *Chopin* und eine Mazurka des Sorciéres von *Truhn*. Den grossten Beifall fand aber an diesem zweiten Abend eine Caprice über Motive aus *Meyerbeer's* Robert von *Litolff's* eigener Composition. Dieses enorm schwierige Concertstück führt die Bezeichnung „Caprice" mit Recht, indem der Componist darin fast alle Melodieen der Oper auf dem Basselhorn *à quatre timballes* erscheinen lässt. Er verbindet darin oft zwei, ja einmal drei Melodieen. Im dritten Concert wiederholte *Litolff* seine „Concertsymphonie" (wie er das Werk betitelt) in Hmoll mit Orchester; Herr Concertmeister *L. Ganz* dirigirte wieder. Effect und Beifall, wie im ersten Concert. Mit Herrn *Gustav Schumann* spielte der Concertgeber *Moscheles'* Clavierduett: Hommage à Handel in sicherster Uebereinstimmung, worauf *Litolff* allein eine Tarantelle calabraise und eine Mazurka eigener Composition mit piquanter Grazie sehr beifallswerth ausführte. Den Schluss machte das Concertstück in Fmoll von *C. M. v. Weber* mit Orchester. Das Tempo di marcia machte darin, wie bei *Liszt*, durch die staunenerregende Energie und Bravour, mit der der Virtuos gegen die Gewalten des Orchesters zu Felde zog, die grösste Wirkung und riss zu jubelndem Beifalle hin. Im letzten Satze aber liess *Litolff* in toller Laune dermassen die Zügel des Tempo's schiessen, dass Manches in den Sechszehntelpassagen etwas unklar wurde und das Orchester kaum folgen konnte. Das vierte Concert fand im Januar (wir wollen hier gleich vollständig über die Leistungen *Litolff's*, der uns seit Kurzem verlassen, berichten) und zwar, wie das zweite, ohne Orchester Statt. Er wiederholte das Concert von *Weber*, ohne Begleitung, was uns nicht recht zusagen wollte. Besser getroffen war die Wahl der Sonate quasi Fantasia von *Beethoven*, die *Litolff* sehr brav und im letzten Satze mit grosser Bravour executirte; doch ist uns *Mendelssohn's* Vortrag dieses herrlichen Tongedichtes bis jetzt als der vollendetste erschienen; auch zweifeln wir, dass irgend wer dieses Werk mit tieferem, innigerem Verständnisse wiedergeben kann. Auch dass *Litolff* hier und da etwas scharf accentuirte, wollen wir nicht tadeln; denn wenn man in einem grossen Saale, vor fast tausend Menschen eine Sonate spielt, so muss man hier und da schärfere Lichter aufsetzen, als wenn man sie im Zimmer vor ein Paar musikalischen Freunden vorträgt. Aus demselben Grunde malt man Decorationen und Frescobilder mit einem anderen Pinsel, als Miniaturportraits. Ob überhaupt Sonaten in ein so grosses Local vor ein gemischtes Concertpublicum gehören, bezweifeln wir übrigens, denn ein tüchtiger Künstler wird in solcher Situation mit einem Concerte von *Beethoven* jedenfalls eine grössere Wirkung hervorbringen, als mit der besten Sonate des grossen Meisters. Sowohl Gedanke, als Form und Ausführung bei einer Sonate sind zu zart, zu sehr in's Detail gefeilt, als dass sie einen grossen Raum, auf den sie gar nicht berechnet sind, ausfüllen und so viel halb oder gar nicht gebildete Ohren befriedigen könnten. Ein Concert enthält grössere, schärfer ausgeprägte Gedanken, breitere und strenger markirte Formen und wirkt ausserdem auf die Masse durch das mächtige Klangmaterial des vollen Orchesters. *Litolff* spielte im vierten Concerte ausser den genannten Stücken eine Mazurka von *Chopin*, ein eigenes Souvenir de la Tarantelle (Emoll), und zum Schlusse eine ungemein schwierige, aber effectvolle Fantasie über Motive aus Lucrezia Borgia eigener Composition mit gewohntem, glänzendem Erfolge.

Nachdem *Litolff* in mehreren Virtuosen-, mildthätigen Zweck- und Hofconcerten gespielt, veranstaltete er am 21. Februar sein Abschiedsconcert im Concertsaale des königl. Schauspielhauses. Das Programm enthielt nur die Namen *Beethoven*, *Litolff* und — *Lord Westmoreland*, brittischer Gesandter am preuss. Hofe. Von *Beethoven* hörten wir die Egmontouverture, die unter Leitung des Concertmeisters *L. Ganz* sehr brav von der königl. Capelle (d. h. einem Theile derselben) executirt wurde; ferner das prächtige, romantische Esdur-Concert, das *Litolff* mit grösserer Mässigung und Ruhe, als sonst seine Art und Weise, unter grossem Beifall vortrug. Die Capelle leistete in diesem Stück Ausgezeichnetes, was wir deshalb erwähnen, weil das Accompagniren eines Clavierconcertes von *Beethoven*, *Mendelssohn* u. s. w. zu den schwierigsten Aufgaben eines Orchesters gehört. Gleich nach dem Concert spielte *Litolff* hinter einander weg, da er im zweiten Theile zu dirigiren hatte, alle Pianofortestücke, die der Concertzettel enthielt. Die schon erwähnte Fantasie aus Robert trug wieder den Sieg davon. — Nun zeigte sich *Litolff* als Dirigent eigener instrumental- und Vocalmusik. In's erste Bereich gehörte eine Ouverture zu seiner unvollendeten Oper Catharina Howard; ein gross angelegtes, düsteres und leidenschaftliches Tongemälde in Fmoll, das die Todesnoth der unglücklichen Königin in scharfen Accenten, jedoch ohne unschön und bizarr zu werden, vortrefflich ausdrückt. Man findet in diesem Werke frappante Instrumentaleffecte, die eine genaue Kenntniss der Kunst, zu instrumentiren, verrathen. Wenn diese Ouverture nicht in dem Grade gefiel, als *Litolff's* Hmoll-Concert, so lag das nur daran, dass in jenem ersteren Werke das melodiöse Element, welches ja immer die grösseren Theilnahme für sich hat, weniger vorherrschen konnte. Nach unserem Dafürhalten verräth diese Ouverture einen Fortschritt des Componisten, wenn gleich das Concert einen wohlthuenderen Eindruck zurücklässt. Das zweite Instrumentalstück von *Litolff* war ein Violinconcert „Marcia funebre e Rondo finale," das Herr *Léonard*, über dessen vorzügliche Leistungen wir später ausführlicher berichten, mit

möglichster Force und Bravour vortrug; allein es war beinahe durchweg so voll und stark instrumentirt — (z. B. nicht selten dröhnten zu einem Passus auf der D- und G-Saite alle Blech- und Schlaginstrumente drein) —, dass es kaum dem riesigen Ton eines *Vieuxtemps* gelingen möchte, zu dominiren. Auch war dieses, in der Erfindung der Motive interessante Tonstück zu lang ausgesponnen, um fortwährend zu fesseln. Wenn der Componist im Rondo, anstatt beinahe das ganze, etwa 32 Tacte des Andante („Marcia funebre") wiederkehren liesse, würde dieser Uebelstand einer übermässigen Länge und Breite vermieden werden. Das Vocalprogramm des Concertes bildeten eine Arie und ein Duett aus einer frühern Oper *Litolff's* „Salvator Rosa." Die Arie sang Herr *Böttcher*, unser erster Bassist, das Duett Fräul. *Marx* und Herr *Pfister*. Wir glauben, der talentreiche Künstler hätte in seinem Interesse gehandelt, aus diesem Jugendwerke nichts zu Gehör zu bringen, sondern lieber ein Paar Nummern aus seiner Catharina Howard, die er fertig im Kopfe hat, aufzuschreiben und executiren zu lassen. Es ist immer riskant, aus einer wirklich dramatischen Oper — (bei italienischen Concertopern ist es etwas Anderes) —, die dem Publicum selbst dem Sujet nach unbekannt ist, einzelne Pieces im Concert aufzuführen. Gerade das, was auf der Scene von grosser dramatischer Wirkung sein mag, wird unter diesen Umständen im Concertsaale am Wenigsten reussiren. In diesen Vocalstücken stellte sich heraus, dass *Litolff*, als er die Oper Salvator Rosa schrieb, mit der Singstimme weit weniger Bescheid wusste, als mit dem Clavier und den Instrumenten überhaupt. Sowohl die Arie als das Duo sind unpractisch für die Stimme gesetzt, und dazu so stark und überladen instrumentirt, dass die Sänger sich ganz unnöthig abmühen; da es in diesen Stücken auch nicht an bedeutenden Reminiscenzen (z. B. aus *Meyerbeer*) fehlt, so bekundet Alles, dass Salvator Rosa ein stürmischer Jugendversuch des Componisten ist, wo der gute Wille für die That gelten muss. So scheiden wir denn von dem feurigen und talentreichen Künstler, der unter den heutigen Claviervirtuosen von Fach eine der ersten Stellen einnimmt, als Componist aber, nach *Chopin*, vielleicht die erste. Zum Schlusse aber warnen wir ihn, sein schönes Talent nicht in Kleinigkeiten zu zersplittern und nicht Sachen zu ediren, die zwar der Casse, aber nicht dem Ruhme erspriesslich sind. Leider passt diese Mahnung nur für reiche Leute. — *T.*

Leipzig, den 21. März 1846. Neunzehntes Abonnementconcert, Donnerstag, den 19. März. — Ouverture (die Najaden) von *W. Sternedale Bennett*. — Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Fräul. *Bertha Waltz*. — Concert für Pianoforte (Es dur) von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn *W. Taubert*, königl. preuss. Capellmeister. — Quartett aus Anacreon von *Cherubini*, gesungen von Fräul. *Fischer*, Fräul. *Schwarzbach*, Herrn *Meyer* und Herrn *Pögner*. — Ouverture zu Coriolan von *L. v. Beethoven*. — Symphonie von *W. Taubert* (F dur, Manuscript, unter Direction des Componisten). —

Die beiden Ouverturen von *Bennett* und *Beethoven* brachten bei höchst vollendeter Ausführung, jede nach ihrem Wesen und Zwecke, eine durchaus befriedigende Wirkung hervor, — die erstere durch ihre reizvollen Melodieen und durch die sonnenhelle Färbung, welche in harmonischer wie instrumentaler Beziehung das Ganze durchzieht, die zweite durch den tiefen Ernst und die classische Würde, welche darin ein grossartiges Abbild des Römerthums erkennen lassen.

In der Arie: „Auf starkem Fittig" u. s. w. aus *Haydn's* Schöpfung zeigte sich eine uns noch völlig unbekannte Sängerin, Fräul. *Waltz* aus Berlin, von vortheilhafter Seite, wenn sie auch nicht im Stande war, durch hervorragendes Talent und hohe Ausbildung zu imponiren. Die Stimme der jungen Sängerin ist angenehm, aber ziemlich dünn und schwach, und leidet leicht bei dem Versuche, ihr grössere Stärke und mehr Klang zu verleihen, als ihr von Natur innewohnt. Die zwar nicht unausgebildete Coloratur ist noch nicht frei genug, um das mühsam Erlernte vergessen zu lassen, und auch der Vortrag war noch etwas gedrückt und beengt, woran wohl eine nicht zu verkennende Befangenheit ihren Theil haben mochte. Das Publicum gab übrigens der Sängerin Zeichen der Anerkennung und Aufmunterung.

Der Name des Herrn CM. *Taubert* aus Berlin hat überall einen guten Klang; als Clavierspieler, wie als Componist ist er auch uns Leipzigern bereits vortheilhaft bekannt. In ersterer Beziehung lernten wir schon vor Jahren seine Vorträge, namentlich *Beethoven*'scher Compositionen, schätzen und lieben. Sei es nun, dass dies zu einer Zeit geschah, wo diese Werke seltener vorgeführt und von den seichteren Erzeugnissen der damaligen Periode verdrängt wurden, und dass daher die Freunde wahrer Kunst einen Virtuosen, der durch die Auswahl seiner Vorträge eine solidere Richtung bekundete, schon darum, als eine rühmliche Ausnahme, freudig begrüssten, oder sei es, dass Herr CM. *Taubert* damals gerade in dem Glanzpuncte seiner Virtuosität stand, — kurz: wir müssen, ohne dem Verdienste des Spielers im Geringsten zu nahe treten zu wollen, aufrichtig bekennen, dass wir in seiner jetzigen Leistung einen Unterschied gegen seine früheren wahrgenommen haben. Freilich bleibt es immer eine schwierige Aufgabe für einen Pianisten, die in den letzten zehn Jahren so übermässig gesteigerten Ansprüche der verwöhnten Zuhörer mit denselben Mitteln, mit welchen er vor diesen Neuerungen wirkte, noch jetzt allseitig zu befriedigen, wenn auch immerhin der Grund seiner Bildung ein so tüchtiger ist, wie eben bei *Taubert*, zumal da seitdem diese Compositionen durch den geistreichen, mit der höchsten technischen Vollendung gepaarten Vortrag *eines Mendelssohn*, einer *Clara Schumann* ihren Reiz aufs Neue geltend gemacht und neue Begeisterung erweckt haben. Herr CM. *Taubert* hat das Pianofortespiel nicht zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht; darum ist er, wenn auch nicht zurückgeblieben, doch nicht im Stande, die Leistungen Anderer vergessen zu machen. Sein Vortrag des

schönen Es dur-Concertes war ein verdienstlicher, und zeugte von genauer Kenntniss und geistvoller Auffassung des gewaltigen Stoffes, wollte aber nicht so erwärmen, als es ihm bei solchen Vorzügen mit etwas mehr mechanischer Elasticität und Erregbarkeit des Geistes sicherlich gelungen sein würde.

Um sogleich zu der neuen Symphonie desselben überzugehen, so ist diese jedenfalls ein ansprechendes, sicher und tüchtig ausgeführtes Musikstück, dessen Wirkung nur zuweilen durch eine gewisse Breite und Nüchternheit geschwächt wird; vielleicht liegt dies daran, dass das an sich löbliche Streben, die Hauptmotive in möglichst grosser Einfachheit hinzustellen, diesen selbst den interessanten Kern entzogen haben mag, der den Hörer fesselt und ihn der geschickten Verarbeitung der Themen mit gesteigerter Theilnahme folgen lässt. Gewandtheit und tüchtiges künstlerisches Studium spricht aus jedem der vier Sätze, am Meisten Leben und Fluss aus dem Scherzo; doch wollte es uns bedünken, dass gerade in diesem „Alla danza tedesca" überschriebenen Satze der scharf markirte Tanzrhythmus, verbunden mit einer wenig Originelles bietenden Melodie, die Würde in etwas beeinträchtigte, welche eine Symphonie nie verläugnen sollte. Weit entfernt jedoch, mit diesen Bemerkungen über ein Werk absprechen zu wollen, zu dessen genauer Beurtheilung eine einmalige kurze Bekanntschaft nicht hinreichen kann, erkennen wir darin gern einen neuen Beweis des gediegenen Strebens des bekannten und beliebten Componisten, wenn wir auch den schwächeren Eindruck, den es auf uns äusserte, nicht verhehlen zu dürfen glauben.

Noch ist in der Kürze des Vocalquartetts aus „Anacreon" von *Cherubini* zu gedenken, dessen öfter wiederkehrender Ensemblesatz: „O lächle hold" u. s. w. in einem Accompagnement für Männerstimmen ohne Instrumentalbegleitung allgemeiner bekannt sein wird, als das Original. Es wurde gut ausgeführt und gewährte als Musikstück aus einer von *Cherubini's* frühesten Opern grosses Interesse.

L. R.

Feuilleton.

Die Berliner Academie für Männergesang hat einen Preis von 100 Thlr. für die beste gelesene Composition für Männerstimmen (Solo und Chor) ausgesetzt. Die Dauer soll etwa ¼ Stunde sein. Preisrichter sind: Capellmeister *Friedr. Schneider* in Dessau, Musikdirector *Carl Löwe* in Stettin, die beiden Directoren der Academie selbst: Musikdirector *Wieprecht* und Componist *Flodoard Geyer* in Berlin.

Das deutsche Theater in Ofen hat ein dortiger Schlossermeister, Namens *Micsel*, meistbietend an sich gebracht.

Da dem Bremer Theater keine Unterstützung aus Staatscassen bewilligt worden ist, so hat die letzte Versammlung der Actionäre beschlossen, alle Freunde des Bühnenwesens zu einem fünfjährigen Beitrage von 10 Thlr. aufzufordern. Man hofft, auf diese Weise die Mittel zu gewinnen, welche die Bremer Bühne wieder heben werden.

Am 4. März wurde in Leipzig *Lortzing's* Undine zum ersten Male mit Beifall aufgeführt. Der Componist dirigirte selbst. — Wie man sagt, geht *Lortzing* nach Wien als Musikdirector am Theater an der Wien (an *Netzer's* Stelle); ein anderes Gerücht lässt ihn mit *Ringelhardt* nach Riga gehen.

Baron v. *Gall*, bisher Intendant des Oldenburger Theaters, übernimmt die Intendanz der Stuttgarter Hofbühne.

Auch in Hannover ist *Mozart's* „Schauspieldirector" wieder auf die Bretter gebracht worden.

Ankündigungen.

Alte Musiknotendrucke.

Der Catalog meiner ausgezeichneten Sammlung *seltener Musiknotendrucke* aus den renommirtesten Officinen des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Werke der vorzüglichsten Componisten jener Zeit enthaltend, ist so eben erschienen und von mir zu beziehen.

Augsburg, im März 1846.

Rieth'sche Art. Buchhandlung.
F. Butsch.

Neue Musikalien
im Verlage der Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

Bochmühl, Rob. Em., Andante und Rondo über ein Tiroliserlied, für Violle, 35ᵉ Werk, mit Quart. 16 Ggr., mit Pianoforte 20 Ggr.

Ellinaen, C. W., Lied von Kiel „Sieh die Schwalben," für Pianoforte ohne Worte übertragen. 4 Ggr.

Enckhausen, H., Des Pianoforte-Spielers erste Studien. Leichte melodische Tonstücke. 65ᵉ Werk. Heft 4. 18 Ggr.

Hille, Ed., 2 Scherzos für Pfte. 8ᵉ Werk. Nr. 1. 6 Ggr.

Kiel, Aug., Concertstück: Recit. Adagio und Polacca für Hoboe mit Orchester. 14ᵉ Werk. 1 Thlr. 18 Ggr.

Kummer, F. A., Notturno über ein Lied von H. Proch, Violl und Pianoforte. 82ᵉ Werk. 8 Ggr.

— — Morceau de Salon sur des Melodies de Guillaume Tell de Rossini pour Violle, Op. 85, avec Orch. 1 Thlr. 4 Ggr., avec Pfte. 14 Ggr.

Lätitia, Nr. 34, enthaltend 3 Polka's für Pfte. 4 Ggr.

Löwenthal, Polterabends-Geschenk: Polonaise Galopp und Polka für Pfte. 8 Ggr.

Meinhard, A., Variat. über das Volkslied: „Sieh nur auf," für Violl mit Orch. 1 Thlr., mit Quart. 20 Ggr., mit Pfte 14 Ggr.

Walkiers, E., Fant. für Flöte mit Pfte über Melodieen aus den Hugenotten. 64ᵉ Werk. 14 Ggr.

Wenzel, E., Prinzen-Marsch für Pfte. 4 Ggr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten April. **Nr. 13.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Die Pariser musikalische Saison. (Beschluss.) Aus Weimar. Aus Leipzig. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

RECENSIONEN.

Geistliche Gesänge und Choralbücher.

G. C. Apel: Kirchliches Antiphonarium. Kiel, Schwers'sche Buchhandlung.

Schon mehrfach hat die neuere Zeit Sammlungen liturgischer Gesänge aufzuweisen, unter denen die von Naue, Russwurm und Rohleder Erwähnung verdienen. Steht freilich der Einführung einer Liturgie, wie sie z. B. in Preussen angetroffen wird, bei den meisten protestantischen Gemeinden so Manches im Wege, so kommt dies doch hier nicht in Betracht, wo es sich um die Anzeige eines Werkes handelt, das für Gemeinden da ist, deren Liturgie schon eine solche Umwandlung erlebt hat; ob zum Vortheil oder Nachtheil, bleibe indess unerörtert. Vorliegende Apel'sche Antiphonieen dürften, als ihrem Zwecke entsprechend, anderen bisher erschienenen derartigen Sammlungen nicht nachstehen, denn in den Melodieen spricht sich Religiosität und in der Abfassung der Tonstücke ein klares Verständniss des Gegenstandes aus. Der Character der Sätze ist dem Gemeindegesange gegenüber nicht etwa von demselben auffallend verschieden, sondern diesem sich anschliessend, choralartig gehalten. Hinsichtlich der Ausführbarkeit von Seiten der Singenden und des Orgelspielers hat der Verfasser es sich sehr angelegen sein lassen und durch beigefügte kleine Noten jeder mangelhaften Ausführung vorgebeugt, für den Solosänger sogar den ganzen und halben Athem genau bezeichnet, so dass demnach kaum Etwas zu wünschen übrig bleibt. Die vielfache Anwendung, die diese Antiphonieen gestatten, entlehnen wir schliesslich dem Vorworte. Sie können benutzt werden: 1) mit obligater Orgel und für einen geübteren Singechor; 2) mit einfacher und leichter Orgelbegleitung und für einen minder geübten Singechor; 3) ganz ohne Orgel; 4) kann — wenn die Orgel dabei ist — blos die Melodie des Chores von Sopranstimmen gesungen werden, und die übrigen Stimmen können ganz wegbleiben, da die Harmonie von der Orgel vorgetragen wird.

J. S. Bach's Motetten, die in der Partiturausgabe von Breitkopf und Härtel sich in den Händen aller wahren Musiker befinden, sind so eben in derselben Verlagshandlung in Stimmen erschienen, gewiss zur Freude aller Singechöre. Die köstlichen, grossartigen Gesangwerke Bach's, die achtstimmigen Motetten: „Singet dem Herrn" (1 Thlr. 10 Ngr.), — „Fürchte dich nicht" (1 Thlr.), — „Der Geist hilft" (1 Thlr.), — Komm, Jesu" (20 Ngr.), — die fünfstimmige: „Jesu, meine Freude" (1 Thlr.), — die Cantate: „Ein' feste Burg" für sechs Singstimmen (20 Ngr.) — sind es, welche dem Publicum in einer schön gestochenen Ausgabe übergeben werden; desgleichen die so gern gesungene und gehörte, nicht minder werthvolle Motette von Joh. Christoph Bach: „Ich lasse dich nicht" (20 Ngr.). Obgleich diese Motette hier auch wieder unter Joh. Seb. Bach's Namen veröffentlicht wird, da die Stimmenausgabe mit der früheren, von J. G. Schicht besorgten Partiturausgabe übereinstimmen soll, so spricht übrigens der Umstand, dass dem verdienstvollen Schicht der wahre Verfasser unbekannt war und er sie unbedenklich Seb. Bach zuschreibt, nur für den grossen Werth derselben.

F. W. Markull: Choralbuch. Danzig, bei F. S. Gerhard. Preis 2 Thlr.

Dieses Choralbuch ist, dem Vorworte zu Folge, nach dem von Dr. Kniewel 1841 als Anhang zu der neuen Ausgabe des Danziger Gesangbuchs herausgegebenen Melodieenbuche ausgearbeitet worden. Durch das Melodieenbuch sollte der Kirchengesang sicher, kräftig und erhebend, und für das Haus der Unbekanntschaft mit den Melodieen abgeholfen werden, freilich keine Empfehlung des vorherigen Danziger Choralgesanges. Nach Etwas, das uns als das Wichtigste vorkommt, suchen wir im ganzen Buche, sowohl in der Vorrede, als in den Chorälen, vergeblich. Wenn es in der Vorrede (nach einem Rescripte der Regierung) unter Anderem heisst: „Da es sehr wünschenswerth ist, dass in allen Kirchen und Schulen unseres Regierungsbezirkes die Kirchenmelodieen übereinstimmend gespielt und gesungen werden, — zur Ausführung kommen, so werden die Herren Lehrer und Organisten auch das Melodieenbuch nicht füglich entbehren können, um darnach mit ihren Schülern die Melodieen einzuüben, und durch die kräftige und sichere Mitwirkung eines tüchtig geübten Chores von Knabenstimmen den Gesang der Gemeinden zu stützen und zu befestigen." Ferner: „Was die harmonische Bearbeitung des Choralbuches anbetrifft, so leitete dabei den Verfasser der Wunsch, das Werk sowohl für Clavier- als Orgelspieler zugänglich und interessant zu machen, und den

Titel: „für Kirche, Schule und Haus" zu rechtfertigen, — so geht daraus hervor, dass der einstimmige Gesang als Hauptsache erkannt, und man bis zum vierstimmigen Kirchengesange, das von uns gesuchte Etwas, noch nicht vorgedrungen ist. Ist letzterer in den Danziger Kirchen einst vorhanden, so würde wieder nicht nach dem Markull'schen Buche gesungen werden können, das die Ausführung der Choräle durch vier Singstimmen nicht berücksichtigt. Eine richtige Choralbehandlung soll aber sowohl für den Singechor als auch für die Orgel passend sein; geht nun dem Markull'schen Buche die erstere Eigenschaft ab, so trifft das Ganze noch der Tadel, dass es nichts weniger als von der Einsicht in das Wesen des Chorales und der von ihm bedingten Würde, zum Vortheil seines Verfassers spricht, sei es in der Harmonie, welche durch einen zweiten bezifferten Bass häufig noch ein geschraubteres Ansehen bekommt, oder in der Führung der Stimmen. Es thut uns Leid, dies aussprechen zu müssen; doch einige Citate, die wir schliesslich geben, und die keineswegs herausgesucht, sondern willkürlich herausgegriffen sind, werden die Wahrheit unseres Ausspruches beweisen:

Nr. 1. Strophe 3 — 4.

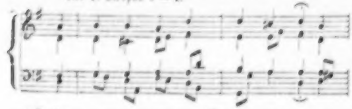

Nr. 5. Strophe 3.

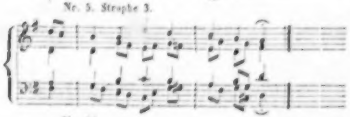

Nr. 25.

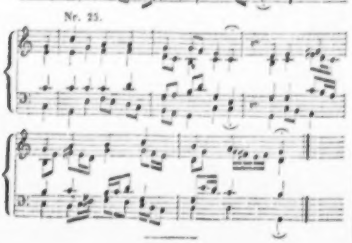

J. M. Rören: Choralbuch für den katholischen Kirchengesang (zunächst zum *Herold*'schen Gesangbuche). Essen, bei G. D. Badeker.

Die Vorrede zu diesem Choralbuche haben wir mit Vergnügen gelesen, und entdecken dadurch in dem Verfasser einen Mann, der mit den vielfachen Kenntnissen, die zur Abfassung eines derartigen Werkes erforderlich sind, wohl ausgerüstet ist. Ursprung und Fortbildung des katholischen Kirchengesanges in seinen Liedern und Singweisen sind ihm wohlbekannt, und er spricht sich darüber treffend aus. Die, dem Character der Lieder nach, häufig mehrfach vorhandene harmonische Behandlung der zahlreichen Choralmelodieen, worunter auch viele vom Verfasser neu componirte, ist, einiges Wenige ausgenommen, würdig und feierlich, und legt Zeugniss ab, dass derselbe in seinen Gegenstand tief eingedrungen ist, was wir nach den Worten der Vorrede kaum erwarteten: „Die Harmonisirung sämmtlicher Choräle habe ich so gewählt, wie sie mir für den Text und die Kirche am würdevollsten schien. Einige Musikgelehrte wollen die Choralmelodieen so harmonisirt haben, wie zu der Zeit, als wo unser mehrstimmiger Satz noch in der Kindheit war. Wenn es einmal anerkannt ist, dass blos die Harmonisirung eines Liedes die darin ausgesprochenen Empfindungen belebt und erhöht, warum soll der Choral davon eine Ausnahme machen? Soll die Musik in ihrer vollendeten Ausbildung nur in Concertsälen und Opernhäusern stattfinden, und die Kirche soll dastehen wie eine Sünderin, welche Busse thut? — Und wenn da befürchtet wird, eine kunstvolle Harmonisirung der Choräle mache dem Sänger die Melodie minder geläufig, so hat dieser Einwand in der katholischen Kirche nichts zu bedeuten, da ihre Gemeindeglieder sie regelmässig besuchen, und daher auch mit dem Choralgesange um so vertrauter werden." — Denn, wenn auch die Harmonie in ihrer jetzigen Ausbildung nicht das ausschliessliche Eigenthum der Concertsäle und Opernhäuser ist, so wäre es doch sehr schlimm, sie ohne bedeutende Einschränkung sofort auf die Kirche, zumal auf den Choral anzuwenden. Glücklicher Weise hat der Verfasser die Ansicht in seinem Buche nicht verwirklicht. Durch einen Anhang, alte Kirchenmelodieen, hier und da in sprachlicher und metrischer Hinsicht vom Verfasser berichtigt, die Requiemsmesse in theilweiser Uebertragung, die Psalmodieen nach den acht Kirchentönen, Litaneien und Stationsgesänge bei feierlichen Processionen enthaltend, empfiehlt sich das umfassende Werk um so mehr.

H. Schellenberg.

Nachrichten.

Die Pariser musikalische Saison.

(Beschluss.)

II.

Concerte. Sigmund Goldschmidt. Valerie v. Rüpplin. Rosenhain. Sax.

Die diesjährige Concertsaison scheint der vorjährigen an Fülle nachzustehen, worüber sich die Pariser Welt

keinesweges zu beklagen scheint, da sie auf diese Weise das, was ihr geboten wird, desto ruhiger geniessen kann. Ich werde später noch Gelegenheit haben, über einige der bedeutenderen Concerte, die im vorigen Monate stattfanden, zu sprechen, und will hier zuerst der vornehmsten Erscheinung erwähnen, die sich in diesem Winter in den Musiksalen von Paris gezeigt hat. Es ist dies *Sigmund Goldschmidt* aus Prag, dessen musikalisches Talent vor vielen Anderen seines Faches gewürdigt worden ist. Diese Würdigung theilte sich, insofern sie seine Compositionen und sein Clavierspiel anging; so zwar, dass man in letzterem den practischen Ausdruck der Ideen fand, die ihn bei seinem Produciren zu leiten scheinen. Es ist ganz offenbar, dass *Goldschmidt* eine Vereinigung des älteren strengen Geschmackes mit dem modernen versuchte, und wir müssen gestehen, dass er seine Aufgabe gelöst hat, so weit sie sich überhaupt lösen lässt. An und für sich sind die alten Formen so unantastbar, wie die heile Haut, die einem Organismus seinen Lebenssaft bewahren hilft, und wenn die Formen in der Musik sich auch veränderten, so erlitten sie diese Veränderung mehr durch innere, als durch äussere Gründe, mehr durch das erweiterte Bewusstsein, als durch den Fortschritt in der mechanischen Execution. Indess stand unserem Künstler doch eine viel zu edle Natur zu Gebote, als dass der eigentliche musikalische Werth seiner Compositionen dasjenige nicht bei Weitem überwiegen sollte, was er den Anforderungen des moderneu Geschmackes geopfert hat. Zwei Sonaten, die er bisher hören liess, sind von vortrefflicher Arbeit, und drücken im edelsten Style die Bewegungen eines ernsten und lebendigen Gemüthes aus. Eine bei Weitem characteristischere Mittheilung seines Talentes gab uns *Goldschmidt* in seinem Clavierconcert, das er neulich in einem von ihm im *Erard*'schen Saale veranstalteten Concerte aufführte. Der Eindruck, den diese Composition sowohl auf Kenner wie auf Laien hervorbrachte, bestätigt das obige Urtheil: dass ihrem Autor die Vereinigung des Wahren mit dem Glänzenden auf seltene Weise gelungen ist. Zwei grosse Allegro's schliessen ein schön entwickeltes und gesangvolles Andante ein, welches, ohne von jenen durch Pausen getrennt zu sein, die Ruhe nach und vor den heftigen Bewegungen des Inneren sehr schön ausdrückt. Der darin vorkommende, durch die Clarinette dargestellte Gesang geht in eine Art von Dialog über, welcher durch das Clavier ergänzt wird, und nun leitet theils dieses, theils die Masse der Instrumente auf die kunstvollste Weise zum dritten Satze hinüber, der sowohl den Ausdruck der Gefühlsaufregungen, als die äussere Execution auf das Interessanteste steigert. Das Ganze hat einen elegischen und tief ansprechenden Grundton, dessen Wirkung übrigens durch die äusserste Reinheit des Spieles noch erhöht wurde. *Rosenhain* ausgenommen, ist in Paris kein moderner Clavierspieler, der Aehnliches zu leisten vermochte, und dieser Umstand dürfte nicht wenig zu der überaus günstigen Aufnahme beitragen, deren sich *Goldschmidt* in hiesigen Kreisen zu erfreuen hat. Wo möglich noch brillanter trat sein Spiel in den kleineren Clavierconpositionen, namentlich in den Sexten- und Octaven-Etuden hervor, für deren Ausführung *Goldschmidt* eine nie gehörte Präcision hat. Auch die beiden Orchesterstücke, die das Concert begannen und beendigten, sind von energischem Character und wurden mit ungetheiltem Beifalle aufgenommen. Vielleicht gibt uns eine Wiederholung derselben Gelegenheit, darauf zurückzukommen. *Goldschmidt* ist, dem allgemeinen Urtheil zu Folge, jedenfalls die bedeutendste Erscheinung der diesjährigen Saison, und wir müssen gestehen, dass die Wahl des Publicums seit langer Zeit auf kein so edles und vielversprechendes Talent gefallen ist.

Das Publicum hatte in demselben Concerte Gelegenheit, eine deutsche Sängerin, Fräul. *Valerie v. Rüpplin*, zu bewundern, ein ächtes Gesangtalent, gleich tüchtig im Vortrage ernster und heiterer Compositionen. Deutsche Lieder gelingen der talentvollen jungen Dame übrigens am Besten, und sie trägt dieselben in der That mit einer Innigkeit und Tiefe vor, die ihres Gleichen sucht. Ein Lied von *Rosenhain*, das sie in dem Concerte des Herrn *Goldschmidt* sang, fand reichen Beifall, obgleich das grössere Pariser Publicum die Eigenthümlichkeit jener Art von Compositionen selten zu schätzen weiss. *Rosenhain* ist ein so ausgezeichnetes Talent, dass er fast in jeder Sphäre der Kunst Vortreffliches leistet. Das Leipziger Publicum hat vor Kurzem selbst Gelegenheit gehabt, dieses Urtheil theilweise zu bestätigen, denn, wie wir hören, soll die neulich im Gewandhause aufgeführte Symphonie *Rosenhain's* allgemeinen Erfolg gehabt haben. Derselbe Künstler soll auch mit der Composition einer Oper beauftragt sein.

Die *Sax*'schen Instrumente haben eine wahre Revolution in der Musik des französischen Militärs hervorgebracht. Der talentvolle Akustiker hat bereits eine neue Fabrik anlegen müssen, um den Bestellungen für die gesammte französische Armee Genüge leisten zu können. Dr. *Kastner* sah sich wegen der allgemeinen Aufnahme, die das Saxophon fand, veranlasst, eine Methode über den Gebrauch dieses Instrumentes zu schreiben, die *Troupenas* in Verlag genommen hat. Die Kabalen, die man dieser Erweiterung der musikalischen Mittel in den Weg legte, sind fast fabelhaft; indess, die Wahrheit hat auch diesmal wieder gesiegt.

Die berücksichtigten Concerte der Salle Vivienne finden bereits seit einiger Zeit nicht mehr Statt, und zwar zur Freude aller Bessergesinnten und ästhetisch gebildeten Menschen. Es war kaum möglich, ein treueres Bild der entwürdigten Musik zu finden, und in der letzten Zeit erschöpften sich die Unternehmer fast in der Auswahl des Gemeinsten, um durch ein aus Quadrillen und Walzern zusammengesetztes Repertoir das Publicum anzuziehen. Der Saal ist dergestalt in Verruf gekommen, dass kein anständiger Künstler es mehr wagt, ihn zu einem Concerte zu benutzen.

III.

Lymnander. Frank. Die französischen Journale über Berlioz' Reise in Deutschland.

Der belgische Componist *Lymnander* veranstaltete bereits im vorigen Jahre ein grosses Orchesterconcert im Saale des Conservatoirs, in welchem er dem Publicum theils Instrumental-, theils Vocalstücke vorführte, die ein eigenthümliches Talent beurkunden. Wenn sich die fran-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N°. XIV.* 1803.

Bey Breitkopf und Härtel sind nachfolgende neue Musikalien erschienen.

Händel, F. G., Oratorium, der Messias, nach W. A. Mozart's Bearbeitung, Partitur, 3 Abtheilungen. Pränumerationspreis bis Ostern. 5 Thlr. Der nachherige Ladenpreis ist 8 Thlr.

Haydn, Jos., Oeuvres complettes pour le Pianof. Cah. V. VI. Pränumerationspreis eines Hefts 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Messe. No. II. Partitur, C dur. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuvres complettes pour le Pianof. Cah. XIII. XIV. Pränumerationspreis eines Heftes 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Ferner folgende neue Werke:

Bach, J. J., achtstimmige Motetten in Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

Backofen, H., Concertante pour Harpe et Cor de Bassette avec l'accomp. d'un Violoncelle. Oeuv. 7. 1 Thlr.

— — Concertante pour Harpe et Alto av. l'acc. d'un Vlle. Oeuvr. 8. 1 Thlr.

Beethoven, L. van, Quintetto pour 2 Violons, 2 Alto et Violoncelle. Op. 29. (Original und neu.) 1 Thlr. 8 Gr.

— — Sonate pour le Pianoforte. à 4 mains tirée de l'Oeuvre 29. 1 Thlr.

Cramer, 2 grandes Sonates p. le Pianof. seul. Op. 27. 1 Thlr. 8 Gr.

Dulon, 3 Duos pour Flûte et Violon. Op. 2. Liv. 2. 1 Thlr.

Dussek, I. L., grande Sonate pour le Pianof. dediée à Clementi. Op. 44. 1 Thlr.

Gabler, Sonate pour le Pianof. à 4 mains. Op. 22. 16 Gr.

Gallenberg, (Comte de) Rhapsodie pour le Pianof. Op. 4. 8 Gr.

— — Fantaisie pour le Pianof. Op. 5. 8 Gr.

Hässler, 3 Sonates p. Pianof. avec acc. de Violon et Vlle. Op. 15. 2 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J., Te Deum laudamus. In Partitur, mit lateinischem und unterlegtem deutschen Texte von Prof. Clodius. 1 Thlr. 8 Gr.

Le Croix, Sonate p. le Pianof. av. acc. de Violon. Op. 17. 12 Gr.

Makovec, Duo p. Cor et Viola. 12 Gr.

— — Quatuor pour Cor, 2 Violons et Bassons. 16 Gr.

Mascheck, Concertino, pour le Pianof. à 4 mains av. accomp. de 2 Clar., 2 Fl., 2 Cors et 2 Bassons. 2 Thlr. 16 Gr.

— — Sonate p. Pianof. à 4 mains. 1 Thlr. 12 Gr.

Mestrino, 3 Duos p. 2 Violons. Liv. 4. 1 Thlr.

Romberg, A. et B., 3 Quintetti pour Fl., Violon, 2 Altos et Vlle. 1er Oeuv. de Quint. No. I. 18 Gr.

Schneider, G. A., 3 Sonates p. l'Alto, av. acc. d'un Violon. Oeuv. 18. No. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Titz, A., Sonate p. le Violon av. l'acc. de Basse. 8 Gr.

Zumsteeg, J. R., Kleine Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung. 5s u. 6s Heft. à 1 Thlr. 12 Gr.

Gerade Antwort auf eine verkehrte Anrede.

Es hat sich Hr. Dienemann (und Compagnie) schon öfter die Miene geben wollen, als verstünde er nicht nur Buch zu führen, sondern auch Waffen, und zwar für die Schriftsteller, die ihm etwas in Verlag geben. Er ist damit ausgelacht worden. Dennoch hat er jenes von neuem versucht zum Besten der Herren, die sich den Namen, Gebrüder Weiden, geben, und eine Sammlung wunderlichen, und zum Theil ganz elenden und unwahren Zeugs unter dem Namen, Musikalisches Taschenbuch in die Welt eingeführt haben. Es war meine Schuldigkeit, einige Stellen dieses Büchleins zu berichtigen; dagegen hat Hr. D. sich mit einer Danksagung u. dergl. in den öffentlichen Blättern gewagt. Hiermit hätte er sich an diejenigen wenden müssen, welche, wie er dort posaunet, so begierig dies Buch gekauft haben — obgleich es Hrn. D. erst zur Ostermesse ganz klar werden kann, ob der Bock Milch

zösische Presse bereits im vorigen Jahre äusserst günstig über jene Compositionen aussprach, so war dies nach dem zweiten Concerte, das vor mehreren Wochen in dem oben bereits erwähnten Saale stattfand, noch mehr der Fall. Die Stücke, die in letzterem aufgeführt wurden, waren folgende: eine Ouverture für grosses Orchester, eine Hymne an die Freundschaft, ohne Begleitung, die Kinder der Nacht (Chor für Männerstimmen), ein Duett und ein Chor der Priesterinnen aus den „Druidenscenen," eine idyllischen Fantasie in vier Theilen u. s. w., sämmtlich von der Composition des Herrn *Lymnander*. Eine solche Masse von Stücken macht es allerdings möglich, ihren Verfasser seiner künstlerischen Kraft nach zu beurtheilen, und wenn uns der Raum auch hier nicht gestattet, dies im Besonderen und Einzelnen zu thun, so erkennen wir doch vollkommen das Talent des Herrn *Lymnander* an, das einen ernsten und würdigen Character trägt. Die Ouverture ist von überraschender Frische und voll lebendiger Bewegung, welche auch den Druidenscenen ein reges Interesse abgewinnen liess. Den entschiedensten Beifall aber fanden die Chöre a bocca chiusa, deren Eigenthümlichkeit überhaupt den Franzosen wenig bekannt war. Sie haben fast sämmtlich den Character von Serenaden und zeichnen sich ganz besonders durch harmonische Fülle aus. Vorige Woche wurden mehrere Compositionen des Herrn *Lymnander* bei Hofe aufgeführt, woselbst die Hymne an die Freundschaft und ein Ensemblestück aus den Druidenscenen mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommen wurden.

Louis Philipp verehrt besonders ältere classische Musik, und *Gluck* und *Mozart* sind seine beständigen Lieblinge. Die Hofconcerte, die in der Regel Dienstags stattfinden, werden von *Habeneck* geleitet, der in letzterer Zeit wegen Unwohlseins öfter nicht bei Hofe erscheinen konnte. Die Anstrengungen des berühmten Capellmeisters übersteigen zuweilen seine Kräfte, da er im Winter zugleich die grosse Oper, die Conservatoir- und die Hofconcerte dirigirt, ausserdem aber noch Inspector der Studien am Conservatoir ist und daselbst Violinunterricht ertheilt.

Bevor im Saale des eben genannten Institutes die grossen Concerte begannen, veranstaltete Herr *Cæsar August Frank*, ein Belgier, daselbst eine grosse Matinée, in welcher er ein Oratorium, Ruth betitelt, zur Aufführung brachte. Das Werk ist durchaus in edlem Style gehalten und hat einen elegischen, zum Herzen dringenden Ton, der von der modernen Compositionsweise durchaus abweicht. Das idyllische Element der biblischen Episode ist von dem Componisten mit vieler Zartheit aufgefasst worden, jedoch hat er unterlassen, contrastirende Situationen darzustellen, wodurch das Ganze einen etwas ebenen Character erhalten hat. Herr *Frank* ist jedenfalls ein edles musikalisches Talent, von welchem in der Folge noch Treffliches zu erwarten steht.

Die hiesigen Journale haben Wunderdinge von dem ungeheueren Erfolge erzählt, den *Berlioz* diesmal in Deutschland gehabt haben soll, und wenn ich oben bereits erwähnte, dass die Franzosen das alte, strenge Deutschland nicht mehr wiedererkennen, so ist, wenn man jene Nachrichten anders für wahr hält, gewiss, dass man die Dinge jetzt bei uns auf den Kopf gestellt glaubt. Und Wien, wo das Herrlichste, das wir in der Kunst besitzen, erzeugt wurde, soll die enthusiasmirte Stadt sein, die *Berlioz* Ehrengeschenke macht! Man weiss hier sehr wohl, dass der Einfluss, den Letzterer im Journal des Debats ausübt, auch in Deutschland sehr vortheilhaft für ihn gewesen ist; aber wo sind die Unabhängigen, die über journalistisches Lob Erhabenen, denen die Einsicht zu Gebote steht, dass es *Berlioz* durchaus an Natur und unmittelbarer Eingebung fehlt? Warum soll man die Dinge geradezu umkehren sehen und das Urtheil des grösseren Publicums verwirren lassen? Man darf vom Gesichtspuncte des Lebens, wenn auch nicht von dem der höheren Kunst, selbst kleinere Talente loben, denn dieses Lob kann die jungen Erscheinungen nur aufmuntern und der allgemeinen Sache nicht schaden. Wenn man aber Jemand, dessen Prätentionen man kennt, vom höchsten Gesichtspuncte aus Weihrauch streut, ohne dass er ihn verdient, so verwirrt man nicht allein die Interessen der Kunst, sondern auch die des öffentlichen Lebens überhaupt. Das Publicum ist leider längst dahin gebracht worden, dass es nicht mehr zu urtheilen wagt.

Sonntag, den 22. Februar, fand das erste Concert Statt, das Herr *Brandus* den Abonnenten der Gazette musicale offerirte. Man hörte ein Quintett von *Onslow* und eines von *Hummel* (Op. 87) auf, von denen namentlich letzteres vielen Beifall fand. Eben so wurden Fragmente aus der neuesten Oper *Halévy's* äusserst günstig aufgenommen. Auch durch das geschmackvolle Arrangement dieses Concertes empfahl sich Herr *Brandus* dem Publicum auf das Vortheilhafteste. *F. B.*

Weimar. Am 22. Februar fand im hiesigen Theater das erste der beiden jährlichen Concerte zum Besten des Capellmitwelfonds Statt, zu welchem der grossherzogliche Capellmeister in ausserordentlichen Diensten, Herr Dr. *Liszt*, von Paris kommend, mit neuen Kränzen des Ruhmes gekrönt, hier eingetroffen war, um nach einem Aufenthalte von wenigen Tagen wieder nach Wien abzureisen. Das abermalige Erscheinen des hochgefeierten Clavierheroen erregte die freudigste Sensation, welche sich in einem, trotz der Concurrenz mancherlei anderer anziehender Unterhaltungsmittel, reich gefüllten Saale und in dem lebhaften Applaus beurkundete, mit welchem Herr Dr. *Liszt* bei seinem Auftreten empfangen wurde. Er dirigirte die Aufführung einer Ouverture (Waverley) von *Berlioz*, der zum Oberon von *C. M. v. Weber* letztere mit besonderer Energie und eigenthümlicher Auffassungsweise), so wie einer von *Genast* componirten, von Herrn *Hofer* mit guter Stimme, aber sehr undeutlicher Aussprache vorgetragenen Orchesterballade: „Schwerting, der Sachsenherzog" und spielte unter stürmischem Applaus das *Beethoven*'sche Clavierconcert aus Es-dur, bei welchem Herr Musikdirector *Eberwein* die Leitung des Orchesters übernommen hatte — eine Aufgabe, die bei der bekannten genialen Freiheit, mit welcher *Liszt* jenes, so wie andere *Beethoven*'sche Werke vorzutragen pflegt, eben nicht leicht zu lösen war. Wir dürfen das Spiel und die Vortragsweise des Herrn Dr. *Liszt* als allgemein be-

kannt voraussetzen und uns mit der Bemerkung begnügen, dass, wie überall, so auch hier sein Vortrag jenes Concertes in manchen Partieen unvergleichlich schön, in anderen aber auch unseren Beethovenern äusserst anstössig war. Leider war das Instrument, auf welchem er spielte, von anderen Mängeln abgesehen, bedeutend verstimmt, wodurch manche der schönsten Effecte theils verloren gingen, theils durch sehr unerwünschten Beischmack verkümmert wurden. Dass Herr Dr. *Liszt* dabei dennoch nicht die Geduld verlor, sondern seine eminente Meisterschaft nur desto glanzender entfaltete, gereichte ihm zu besonderer Ehre.

Ausserdem wurde in diesem Concerte noch ein Potpourri für Oboe aus Tell, componirt von *Foreit*, von Herrn Hofmusikus *Abbass* vorgetragen, in einer Weise, welche in Hinsicht auf Präcision und Geschmack noch Manches zu wünschen übrig liess, doch nicht ohne Beifall. Zum Schlusse gab Herr CM. *Chelard David's* Ode-Symphonie „Die Wüste," welche hier eben so, wie auch vor Kurzem in Jena, nur mit getheiltem Beifalle aufgenommen wurde und die freilich sehr hochgespannten Erwartungen nur in einzelnen Partieen befriedigte.

Die musikalische Lehranstalt unseres trefflichen Professors *Lobe* wirkt in rühmlicher Weise fort, und ihr Begründer wird dem Vernehmen nach binnen Kurzem durch ein umfassendes Werk seine treffliche Methode auch vor dem grösseren Publicum beurkunden. Um unser Gesangwesen erwirbt sich Herr Hofpianist *Montag* sehr anerkennenswerthe Verdienste. Herr Kammersänger *Götze*, als Violinvirtuos rühmlichst bekannt, bewährt sich neuerdings als ausgezeichneter Gesanglehrer. Einer unserer tüchtigsten Clavierspieler, Herr *Kellner*, wird, dem Vernehmen nach, nach Oldenburg abgehen. Herr Professor *Töpfer* erfreut uns, nach langem Schweigen, auf's Neue durch sein herrliches Orgelspiel.

Leipzig, der 27. März 1846. Montag, den 23. März fand im Gewandhause das alljährlich zum Besten der hiesigen Armen veranstaltete Concert Statt. Es kamen darin folgende Stücke zur Aufführung: Symphonie von *J. Haydn* (Esdur, mit dem Paukenwirbel). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Elise Vogel*. — Fantasie für die Harfe über Themen aus Mosè von *Rossini*, componirt von *Parish Alvars*, vorgetragen von Fräul. *Brunner*, herzogl. Coburg-Gothaischer Kammervirtuosin. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (Op. 124, Cdur). — Comala, dramatisches Gedicht nach *Ossian*, für Gesang und Orchester componirt von *Niels W. Gade* (neu, Manuscript). —

Von den einzelnen Theilen dieses Programms veranlasst uns besonders die neue Composition unseres *Gade* zu einer detaillirteren Besprechung. Nicht als böten die übrigen Nummern kärgeren Stoff und weniger Grund zur Anerkennung; denn sowohl die Ausführung der beiden Orchesterstücke, als auch die Vorträge der Damen *Vogel* und *Brunner* zeichneten sich vortheilhaft aus, und namentlich will es gewiss nicht wenig sagen, dass Fräul. *Brunner*, uns bereits von früher her als eine tüchtige Harfenspielerin bekannt, die überaus schwierige Aufgabe, so kurze Zeit nach *Parish Alvars*, dem grössten Virtuosen unter den Harfenisten, ihrer Leistung Geltung zu verschaffen, glücklich löste, wenn auch natürlich eine Vergleichung ihres Spieles mit dem ihres genannten Vorgängers und Vorbildes ohne Zweifel dem Letzteren die Palme zutheilen wird. Auch Fräul. *Vogel* legte in der Arie aus Figaro: „Deh, vieni" wiederholt eine Probe ihrer Kunstbildung ab und entsprach, bis auf eine noch zu geringe Wärme des Vortrages, den Erwartungen, zu welchen ihr schönes Talent berechtigt.

Dass das neueste Werk des reichbegabten *Niels W. Gade*, dessen Ruf zu unserer wahren Freude sich bereits auch ausserhalb Leipzig immer mehr befestigt, die Aufmerksamkeit seiner zahlreichen Freunde, aller Musikfreunde überhaupt, schon im Voraus sehr in Anspruch nahm, hat seinen Grund in der grossen Theilnahme, welche zuerst durch seine Ossian-Ouverture und die erste Symphonie in Cmoll bei unserem Publicum erweckt wurde und seitdem mit jeder veröffentlichten neuen Composition desselben gewachsen ist. *Gade* hat an dieses Werk unstreitig einen grossen Theil seiner schönsten Kräfte verwendet und darin eine Fülle von Geist und Erfindungsgabe niedergelegt, wie sie ein Componist in so jungen Lebensjahren und mit solcher Klarheit und Besonnenheit selten bekundet. Schon die Wahl des Sujets, eines Abschnittes aus *Ossian's* Gedichten, ist eine glückliche zu nennen. Der Held Fingal eilt in die Schlacht gegen Caracul, König von Lochlin, und verspricht seiner Geliebten Comala, am Abend siegreich zu ihr zurückzukehren. Voll banger Ahnungen sieht Comala der Erfüllung dieser Zusage entgegen; ihre Phantasie spiegelt ihr in einzelnen Naturerscheinungen den Untergang des Geliebten vor, und als die Geister der Ahnen an ihr vorüber nach dem Schlachtfelde ziehen, um die Gefallenen zu den Vätern heimzuführen, wähnt sie Fingal besiegt und getödtet, und stirbt. Als Sieger kehrt Fingal zurück; die Klagen der Jungfrauen verkünden ihm den Tod Comala's, und in seine Trauer mischen sich die Chöre der Barden und der Jungfrauen, mit denen diese Comala's Preis singen und ihre Seele zu den Wohnungen der Ueberirdischen geleiten. — Diese kurze Andeutung des Inhaltes wird zur Genüge zeigen, dass das Gedicht viele ächt poetische Züge enthält und dem Componisten, der einer geistigen Auffassung derselben fähig ist, reiche Gelegenheit bietet, sein Talent in glänzendem Lichte zu zeigen. Dies hat *Gade* auch im vollsten Sinne des Wortes gethan. Zu leugnen ist andererseits nicht, dass das Gedicht in so fern an einer gewissen Monotonie leidet, als es zum grössten Theile nur trübe Empfindungen, wie den Schmerz der Trennung, die Sorge um das Leben des Geliebten, die der Heldin sogar den Tod gibt, und endlich die Trauer des zurückkehrenden Fingal um den Verlust Comala's, schildert. Diese Monotonie hat zwar *Gade* glücklich vermieden; dennoch aber hat das Ganze eine ziemlich gleiche, wenn auch eigenthümliche und interessante Färbung erhalten; es fehlen ihm nicht die Lichter, die das Tongemälde heben und abrunden, aber diese Lichter sind nicht bunt und grell, sondern nur Steigerungen des allgemeinen Farbentones. Den Referenten mahnte das Werk bei der ersten Aufführung an ein grau in grau gemaltes Bild,

das, des Reizes bunter Farben entbehrend, doch nicht minder durch sanfte Verschmelzung von Schatten und Licht angenehm wirkt, ohne dass ihm Kraft und Fülle mangelt. Dies Alles hat wohl nur zum Theil in der erwähnten Anlage des Gedichtes, mehr aber in dem eigenthümlichen Gepräge der *Gade*'schen Compositionen seinen Grund. In diesen weht der nationale Volkston, jene musikalische Mystik des Nordens, die uns in allen Weisen der nordischen Volkerstämme so originell-räthselhaft entgegentritt, und zwar nicht nur in der Vorliebe für die düsteren, melancholischen Molltonarten, sondern auch in der eigenthümlich weichen und sinnigen Behandlung der Durharmonieen. Um so schöner und effectvoller zeichnen sich in „Comala" die Lichtpuncte von jenem nebelhaften Hintergrunde ab, und vorzüglich ist es der wahrhaft poetische Schwung, der die hierher gehörigen musikalischen Momente zauberisch duftig und doch glänzend hervorhebt. Man hört es sogleich: *Gade's* Effecte sind nicht von aussen angeflogen, sie entstammen nicht einer gereizten Phantasie; sie sind vielmehr Ergüsse einer tiefen Empfindung, eines denkenden, dichterischen Geistes, der die Wahrheit des Ausdrucks nur mit den bescheidenen Mitteln der Nothwendigkeit bethätigt. Wie sehr aber *Gade* auch Kraft, Energie und Würde seinen Melodieen einzuhauchen versteht, hat er bereits in seiner C moll-Symphonie bewiesen, die besonders durch ihre einfach grosse und majestätische Anlage überall wirken muss und wird. Gleicher, nicht minder wirksamer und mit derselben edeln Mässigung im Gebrauche der Mittel behandelter Stellen finden sich viele in „Comala." Hat sich uns sonach dieses neueste Werk des geschätzten Componisten als ein in jeder Beziehung vollendetes Ganzes dargestellt, so können wir nicht umhin, einige Nummern desselben besonders hervorzuheben, ohne damit die übrigen mehr in den Schatten zu stellen, sondern nur um jene als sofort ansprechend zu bezeichnen. Hierher gehört unter Anderem das Abschiedsduett zwischen Fingal und Comala; die Scene der Comala: „Dahin sind die lieblichen Träume," in welcher ihre Einsamkeit und die sie umgebende „grauenvolle Stille" wundervoll schön gemalt ist; die Ballade der Darsagrena mit Harfenbegleitung und dem Refrain des Jungfrauenchores: „Höre, Comala, was Fingal gethan, den nie ein Feind überwunden;" der Geisterchor: „Wir wandeln auf dem Sturm durch's Feld," die wiederholte Mahnung der Jungfrauen an die heimkehrenden Sieger: „Lasst ab vom lauten Siegsgesang," mit den darein gemischten Wehklagen Fingal's; und endlich der Schlusschor der Barden und Jungfrauen, der sich in der Mitte zu einer seltenen würdevollen Begeisterung emporschwingt. — *Gade* hat mit diesem Werke unbedingt auf's Neue seinen Beruf für die Kunst, seine reiche Begabung im Schaffen, und, was uns vor allen Dingen beachtenswerth erscheint, ein entschiedenes Talent für dramatische Composition bewährt, in so fern diese nicht in Aeusserlichkeiten, sondern in geistreicher Auffassung des Vorwurfs und in einem den Situationen und den dichterischen Ideen entsprechenden Ausdrucke ihre Aufgabe sucht. Wir machen alle Kunstfreunde auf diese werthvolle Composition aufmerksam und sind der festen Ueberzeugung, dass sie Allen wahrhafte Freude und Genuss gewähren wird; dem wackeren Componisten aber sprechen wir unseren besten Dank für das in unseren Mauern entstandene, gewiss überall von glänzendem Erfolge begleitete Werk aus, das unter seiner tüchtigen Direction und unter Mitwirkung der Damen *Fischer*, *Schwarzbach* und *Starke*, und des trefflichen Bassisten *Kindermann*, so wie einer grossen Anzahl kunstsinniger Dilettanten höchst gelungen ausgeführt wurde und ausserordentlichen Beifall erhielt. —

Noch haben wir in der Kürze über das zwanzigste und letzte Abonnementconcert zu berichten, welches uns am letztvergangenen Donnerstage, dem 26. März, Folgendes brachte: Symphonie von *W. A. Mozart* (G moll). — Arie aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Caroline Mayer*. — Dritter Act aus der Oper: „Die Kreuzfahrer," von *L. Spohr*. — Comala, von *Niels W. Gade* (wie oben). —

Einer weiteren Besprechung der *Mozart*'schen G moll-Symphonie können wir uns füglich für überhoben achten, da der hohe Werth dieser auf merkwürdige Weise die grösste contrapunctische Kunst des Tonsatzes und den tiefsten Ernst mit unerreichter Leichtigkeit der Verarbeitung und mit der sinnigsten Heiterkeit der Melodieen verbindenden Composition aller Orten anerkannt ist und bleiben wird. Die Ausführung machte dem Orchester und dem dasselbe leitenden MD. *Gade* alle Ehre.

Fräul. *Mayer*, die geschätzte Prima Donna unseres Theaters, trug die Arie der Isabella aus *Meyerbeer's* Robert der Teufel: „Robert, mein Geliebter" in bekannter trefflicher Weise vor; nur schien ihre Stimme durch Indisposition weniger leicht anzusprechen, als wir sonst von ihr gewohnt sind. Reicher Beifall folgte der Leistung der Sängerin. Die Harfenbegleitung hatte die noch anwesende Fräul. *Brunner* aus Gotha übernommen.

Des Meisters *Spohr* neueste Oper kennen zu lernen, hat seit deren Erscheinen zu unseren stillen Wünschen gehört; um so willkommener war uns die Gelegenheit, wenigstens einen Theil derselben, und zwar den ganzen dritten Act zu hören, der in seinem Zusammenhange doch so ziemlich ein Bild des Ganzen zu geben im Stande ist. Die dem Componisten der Opern: Zemire und Azor, Jessonda, Faust u. s w. eigene Weise der Modulation, Harmonisirung und Instrumentation tritt uns auch hier wiederum sofort entgegen; *Spohr* verläugnet sich nicht einen Augenblick, und wäre es eben nicht *Spohr*, der uns wieder so Bekanntes bietet, so würden wir versucht sein, ihm Stabilität, zu fest geschriebenen Styl vorzuwerfen. Allein der Meister ist bereits zu sehr vorgerückt in den Jahren, als dass wir ihm Unmögliches, die Anlegung eines neuen Gewandes, ja sogar die Aneignung eines anderen Characters zumuthen sollten, und dann abgesehen von der Ehrfurcht, welche seine hohe Meisterschaft einflösst, ist er in seiner Weise so liebenswürdig, so achtungswerth, dass jeder Wunsch, Anderes und Neues von ihm zu vernehmen, bald verstummen muss. Neben Manchem, was uns eben den Effect einer zur Gewohnheit gewordenen musikalischen Floskel machte, ist uns doch die Wahrnehmung höchst erfreulich gewesen, welch' jugendliches Feuer noch in dem greisen Compo-

nisten lebt; davon zeugt namentlich das Finale, wo es das Eindringen der Sarazenen in das Kloster schildert. Eine herrliche Wirkung machen hiernächst die Chöre der Nonnen, zum Theil mit Orgelbegleitung (welche durch eine kleine, auf dem Orchester aufgestellte Orgel ausgeführt wurde), besonders deren Gesang: „Requiesce in pace," während Emma lebend eingemauert wird. — Die Solopartieen wurden von Frau. *Meyer*, Fräul. *Schwarzbach*, den Tenoristen *Widemann* und *Meyer* und den Bassisten *Kindermann* und *Pögner*, die Chöre aber von zahlreichen Dilettanten gesungen, die, von wahrem Eifer beseelt, immer zur Mitwirkung bereit sind, und das Ganze fand eine sehr beifallige Aufnahme.

In Bezug auf „Comala" verweist Referent auf das, was er oben bei Gelegenheit der ersten Aufführung derselben gesagt hat; doch gesteht er gern ein, dass jenes Urtheil vornehmlich eine Folge des zweimaligen Hörens ist, wie dies bei einer Composition dieser Art und von solcher Tiefe nicht anders sein kann. Der beste Beweis der Anerkennung, welche der Componist und sein Werk gefunden hat, gibt nächst der gleich nach der ersten Aufführung in einem unserer Tagesblätter ausgesprochenen Bitte um Wiederholung der wo möglich noch lautere und lebhaftere Applaus, den das befriedigte, nicht etwa durch eine besondere unmotivirte Vorliebe für *Gade* bestochene Publicum diesmal spendete. —

Ist auch die Concertsaison für Leipzig noch nicht vorüber und haben wir sicherlich noch manche musikalische Freuden in Aussicht, so ist doch nunmehr die Reihe der zwanzig regelmässigen Abonnementconcerte erfüllt. Ein Rückblick auf das, was dieser Winter uns geboten, fordert gewiss Jeden, dem es wahrer Ernst um die Kunst ist, zur aufrichtigen Würdigung der Verdienste auf, welche sich das Directorium, wie die Ausübenden damit um uns erworben haben. Dass wir Männer, wie *Mendelssohn*, *Gade* und *David* wieder an der Spitze unseres Orchesters gesehen haben, bietet uns gewiss keinen geringen Grund zur Genugthuung und Freude, und wenn wir solche leitende Kräfte auch für die Zukunft uns erhalten zu sehen wünschen, glauben wir uns der Beistimmung aller Kunstfreunde nicht minder versichert halten zu können, als wenn wir die Ueberzeugung aussprechen, dass die Erfüllung dieses Wunsches unserem Leipzig am Sichersten die fernere glückliche Gestaltung seiner musikalischen Zustände verbürgt. — *L. B.*

Prag. Februar. Nach mehreren Wochen der Ruhe brachte unsere Theaterdirection zum Vortheile der Dem. *Adelheid Freitag* (neu einstudirt) „Die Jüdin" von *Halévy*. Das Libretto dieser Oper (wenn gleich von *Scribe*) ist doch nicht minder inconsequent, unwahrscheinlich und widersinnig, als manches italienische, über welche man so unbarmherzig den Stab bricht; und wenn es damit schliesst, dass die Heldin in heissem Oele gesotten wird, so ist doch die Kunde, die der Jude dem Vater in demselben Augenblicke mittheilt, noch grauenvoller, und hätte *Halévy* diese entsetzlichen Momente mit Wahrheit in Tönen nachgebildet, kein weibliches Wesen mit zarten Nerven könnte die Musik ertragen. Zum Glück ist die Musik — mit Ausnahme einiger wenigen trefflichen Nummern — im Ganzen sonderbar und unnatürlich; sie hat wenig Melodie, gesuchte und theilweise barocke Motive, lang ausgesponnene Arien und Duette, einen Gesang, der oft bis an die Grenzen des Geschrei's vorrückt und ganz dazu geeignet ist, die Sängerin zu solchem zu verleiten, dazu eine künstliche, doch bizarre und gezwungene Instrumentation. Je öfter ich diese Musik höre, desto weniger kann ich begreifen, wie sie der Tonsetzer des „Blitz" componiren konnte. Dem. *Freitag*, welche mit dieser Rolle vom Prager Publicum Abschied nahm, ist während der Zeit ihres hiesigen Engagements so wenig beschäftigt worden, dass man sie noch immer als Anfangerin betrachten muss, und als solcher gebührt ihr eine lobende Anerkennung, zumal da sie in Gesang und Spiel einen löblichen Fortschritt zeigte und ihr viele Gesangsstellen recht wohl gelangen. Nur ist ihr ein fleissiges Studium des Recitatives zu empfehlen, das noch sehr schülerhaft ist; auch muss sie lernen, einzelne Worte und selbst Sylben, die einen besonderen Nachdruck verlangen, gehörig herauszuheben. Es wäre Dem. *Freitag* eine Anstellung an einer Bühne zu wünschen, wo sie recht viel beschäftigt würde, um ihre herrliche Stimme auszubilden. Mad. *Podhorsky* sang die Isabella mit grosser Virtuosität und wurde nach ihrer anstrengenden Arie im vierten Act mit stürmischem Beifalle belohnt. Herr *Emminger* sang die Partie des Eleazar trefflich, so weit seine Stimmkraft ausreichte; in dem herrlichen Schlussduette des zweiten Actes (dem Glanzpunct der Oper) konnte er nicht durchgreifen, und darin war eigentlich nur Dem. *Freitag* lobenswerth. In der characteristischen Darstellung war er zu gemüthlich, und entsprach der Intention des Dichters und Tonsetzers höchstens in dem Gebet und dem Duett mit Isabellen im zweiten Act. Ein Jude, der seine Rache bis auf einen solchen Hohepunct steigert, muss mit lebhafteren Farben gezeichnet werden. Herr *Damcke* machte aus der undankbaren und uninteressanten Rolle des Arnould, was eben daraus zu machen ist; am Glanzendsten führte Herr *Kunz* den Comthur durch, er war im Gesange trefflich und liess höchstens etwas mehr Würde der Repräsentation zu wünschen übrig. Das Arrangement war reich und meist gut. Der Comthur erinnerte in seinem Costume diesmal ein wenig an den Cardinal des Originals, und auch in den Festzügen schimmerte das geistliche Element hier und da durch. Das Haus war sehr voll, doch das Publicum nicht freundlich gestimmt und, da die langgedehnte „Jüdin" eben nicht geeignet ist, eine düstere Laune in eine heitere zu verwandeln, so fand manche Beifallsäusserung eine lebhafte Opposition, doch wurden Dem. *Freitag* und die Herren *Kunz*, *Emminger* und *Damcke* hervorgerufen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Musikdirector *J. H. Walch* in Gotha ist von dem Herzog zu Coburg-Gotha, in Anerkennung seiner vieljährigen treu geleisteten und nützlichen Dienste, seinem eigenen Wunsche gemäss, vom 1. März d. J. an unter Belassung seines bisherigen Gehal-

tes und unter Ertheilung des Prädicates Capellmeister in den Ruhestand versetzt worden.

Am 27. Februar wurde in Sondershausen des dortigen Capellmeisters *Fr. Müller* neue Oper: „Voltaire“ mit Beifall aufgeführt. — Nicht minder fand in Königsberg die Oper: „Der Castellan von Krakau,“ in drei Aufzügen, Musik vom dortigen Musikdirector *Pabst*, günstige Aufnahme. — Ebenfalls eine neue komische Oper in drei Aufzügen wurde in Braunsberg unter dem Titel: „Die Küste oder die reisende Opernsgesellschaft“ aufgeführt. Buch und Musik sind von *Homann*.

Seit dem 19. Februar gibt eine deutsche Gesellschaft unter Leitung der Herren *Beckhorn* und *Schumann* Operavorstellungen in Amsterdam. Die ersten aufgeführten Opern waren: Jessonda, Templer und Jüdin, Postillon von Lonjumeau, Vier Haimonskinder, Ferdinand Cortez, Lucrezia Borgia. Erste Sängerin ist Frau *Schmiedigen* vom Hoftheater zu Wiesbaden; *Sawade*, *Ettl*, Tenore; *Herger*, *Baldewein*, Bassisten; Frau *Schumann*, Soubrette. Die Vorstellungen finden vielen Beifall.

In London ist eine neue komische Oper in zwei Aufzügen: „Don Quixote“ mit gutem Erfolge gegeben worden; das Buch ist nach *Cervantes* bekannten Romane und zwar die Episode von der Hochzeit des Gamacho, welche bereits *Felix Mendelssohn Bartholdy* componirt hat; die Musik ist von dem irländer *Macfarren*, von dem vor ungefähr einem Jahre eine Ouverture in den hiesigen Gewandhausconcerten zur Aufführung kam.

In Güstrow besteht seit fast fünf Jahren eine „Gewerbs-Gesangschule,“ deren Statuten jetzt obrigkeitlich bestätigt worden sind. Der Zweck ist: „zunächst die moralische Veredlung und Hebung der Gewerbtreibenden durch die Kunst des Gesanges, dann, darauf zu wirken, dass der kirchliche Gesang verbessert und sittliche Lieder und Melodieen auf Herbergen und Vergnügungsorten der Gesellen und Gehilfen eingeführt werden; endlich der Genuss, den der Zauber der Musik den dafür Begabten gewährt.“ — Es finden wöchentlich zweimal die Uebungen Statt; jedes Mitglied zahlt bei der Aufnahme 8 Schillinge, und als monatlichen Beitrag 6 Schillinge. Director ist der Buchhändler *Opitz*.

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu haben sind:

Bazzini, 6 Morceaux caractéristiques pour Violon avec Piano. Op. 10. à ¾ — 1 Thlr.

Döhler, Maria-Polka, 3 Valses brillantes. Arr. facile p. Piano. Op. 58. à 5 — 10 Sgr.

Graziani, Tredita für eine Singstimme. 10 Sgr.

Gumbert, 6 Lieder für Alt oder Bariton. Op. 11. ¾ Thlr. Kinderlieder für den Umfang jeder Stimme. Op. 13. ¾ Thlr. Spielmannslied für Sopran, dito für Alt. Op. 16. à ¼ Thlr.

Gung'l, Joh., Cathérinen- und neue Pariser Polka, Mädchenträume-Walzer, Strausseschen-Walzer für Piano und zu 4 Händen à 5 — 17½ Sgr., für Orchester à ½ — 1¼ Thlr.

Händel, Judas Maccabäus. Vollst. Clavierauszug mit deutschem Text, rev. von Klage. 5 Thlr.

Heller, Venitienne, Tarantelle, Fantasie, Schubert's Wohin? La Fontaine, Caprice brillant) p. Piano. Op. 52 — 55. à ¼ — 1 Thlr.

Krebs, Frühlingsmorgen, Schiffers Abendlied, Vergissmeinnicht, 3 Duette für Sopran und Alt oder Tenor und Bariton. Op. 138. à 10 Sgr.

Köcken, Ach kann ich's sagen? Lied für Sopran oder Tenor. Op. 42. 10 Sgr. Frühlingsglocken f. Piano zu 4 Händen. 7½ Sgr.

Kullak, Transcription facile sur l'Lombardi p. Piano. 20 Sgr.

Kummer, Les Arpèges ou le Tremolo de Brethoven, Larghetto de Mozart pour Veelle avec Piano. Op. 87. à ½ Thlr.

Lind, Jenny, 48 schwedische Lieder für eine Singstimme. 5 Hefte. à 17½ Sgr.

Liszt, 6 Lieder von F. Schubert für Piano allein (Lebewohl, Mädchen's Klage, Sterbeglöckchen, Trockne Blumen, Ungeduld, Forelle). à 12½ — 20 Sgr., compl. 3 Thlr.

Litolff, 4 morceaux faciles, Tarantelle calabroise, 2 Vogahondes Polkas pour Piano. Op. 25. à ¾ Thlr. 2me Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre. Op. 22. 6 Thlr.

Löhrss, Trio p. Piano, Violon et Veelle. Op. 46. 3 Thlr.

Mozart, Das Schönste aus Figaro, Don Juan und Zauberflöte für Piano zu 4 Händen v. Chwatal. 8 Nummern. à 5 — 7½ Sgr.

Offenbach, Musette pour Veelle et Piano. Op. 24. ½ Thlr.

Platti, L'abbandono, canto pour Veelle e Piano. ¼ Thlr.

Schachner, La chasse (Jagd) pour Piano. Op. 12. ½ Thlr.

Schäffer, Der Gabbastenmann, heiteres Männerquartett. Op. 14. 17½ Sgr.

Truhn, Kindheit, 4 Lieder für eine Singstimme. Op. 84. ¼ Thlr.

Vivier, Der todte Vogel, Wiegenlied, 2 Lieder mit deutschem und franz. Text. à 3 Sgr.

Westmoreland, Ouverture de l'Eroë di Lancastro p. Piano. ½ Thlr.

Bei **August Wagner** in Stuttgart ist so eben erschienen:

Christliche Hausmusik. Eine Sammlung alter und neuer Lieder, Arien, Chöre u. s. w. Mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *Conrad Kocher*. Erstes Heft. Neue Lieder von Spitta, Knapp, Uhland u. A., componirt vom Herausgeber. Preis 24 Ngr. oder 7½ Ngr.

Fischer, C. G., Sechs vierstimmige Lieder religiösen Inhalts, für gemischte Stimmen, zum Theil auch für Männerstimmen gesetzt. Zum Gebrauch in Kirchen, Schulen und Singvereinen. Op. 4. Preis 24 Ngr. oder 7½ Ngr.

Das verlassene Mägdlein. Gedicht von *Eduard Mörike*. Für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Pianofortebegleitung, componirt von *W. Mosapp*. Preis 18 Ngr. oder 6 Ngr.

Schlummerlied, gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Piano von *Luise Barthelemy*. Preis 18 Ngr. oder 6 Ngr.

Der Opernfreund. Sammlung der beliebtesten Gesänge aus neuen Opern mit leichter, doch den Originalien möglichst getreuer Guitarrenbegleitung. Eingerichtet von *F. Siber* (Mitglied der königl. württemb. Hofkapelle). Erstes Heft. Sechs Lieder aus den Opern „Stradella“ und die „Vier Haimonskinder.“ Preis in Umschlag geheftet 24 Ngr. oder 7½ Ngr.

Keller, W. (Capellmeister der königl. württemb. 3. Infanterie-Brigade). Zwölf Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 3. Partitur und Stimmen. Preis 1 Fl. 45 Kr. oder 1 Thlr.

Die mit grösstem Beifalle in Paris aufgenommene neue komische Oper:

Die Musketiere der Königin

von **Halévy**

erscheint in unserem Verlage *mit Eigenthumsrecht* und zwar in Partitur, Orchesterstimmen, vollständigem Clavierauszuge mit deutschem und französischem Text, im Arrangement für Piano, zu 4 Händen, für Violinquartett, für Flötenquartett. Die einzelnen Gesangsnummern werden binnen acht Tagen ausgegeben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. **Nr. 14.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Prag. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Gustav Flügel: Grosse Sonate (Nr. 1) für das Pianoforte, Herrn Dr. *Fr. Schneider* u. s. w. gewidmet. Op. 4. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Preis 2 Thlr.

Derselbe: Grande Sonate (Nr. 2) pour le Piano. Op. 7. Leipzig, in Commission bei Hermann. Preis 1½ Thlr.

Zu einer der erfreulichsten Erscheinungen der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst rechnet Referent, gewiss in Uebereinstimmung mit vielen anderen Kunstfreunden, den neubelebten Anbau der Claviersonate, welcher der in der letztvergangenen Periode so überwiegend vorherrschenden Treibhauscultur der Etuden- und anderer Elementarformen nun doch endlich ein Ziel zu setzen und dem Kunststreben eine würdigere Richtung zu geben verspricht. Wir wollen das Gute und Tüchtige, welches in letzterem Fache für die technische Fort- und Durchbildung des Clavierspiels und auch wohl von Einzelnen in höherer künstlerischer Beziehung, wie z. B. in Hinsicht auf musikalische Characteristik, Genremalerei und Situationszeichnung, geleistet worden ist, nicht in Abrede stellen; allein es war, unseres Bedünkens, doch ein schlimmes Zeichen der, wie es scheint, nunmehr überwundenen Kunstperiode, dass man in ihr — bei wenigen rühmlichen Ausnahmen — so ganz dem Anbau jener untergeordneten Formen sich widmete, an sie fast ausschliesslich sich heranwagte, und anstatt Palmen, Cedern, Eichen und andere edle Gewächse, nur etwa Champignons und anderes, wenn auch piquantes, doch schnell vergängliches Pilzgezücht heranzog, welches in der Treibhaus-Atmosphäre der Salonkunst in überwuchernder Fülle hervorschoss. Da war denn freilich der Ruf eines Künstlers, ja eines fruchtbaren Autors und Componisten, und damit Gold, Titel und Orden spottwohlfeil zu erringen, während die Freunde und Kenner der wahren Kunst in dem Streben jener hochgefeierten, ja fast vergötterten Tausendkünstler, welche mit der Gewandtheit eines Bosco ganze Stösse von Fantasieen, Etuden u. s. w. hervorzauberten, eine künstlerische Impotenz, einen Mangel an höherer artistischer Bildung, eine sclavische Nachgiebigkeit gegen den Modegeschmack erblickten, die sich an Manchen jener Eintagshelden bereits hart genug bestraft hat, an Anderen noch weiter bestrafen wird und einst in der Kunstgeschichte entweder nur ein leeres oder ein schwarzes Capitel mit der Ueberschrift: „Periode der Makulatur" geben kann. In der That kann es einst unseren Nachkommen nicht anders als höchst auffallend und befremdlich vorkommen, wenn sie beim grösseren Ueberblicke der Geschichte der Claviermusik auf eine Periode des ernstesten und glücklichsten Strebens und des gewaltigsten Aufschwunges unmittelbar eine Periode der Erschlaffung, der ängstlichen Scheu vor jedem höheren Anlaufe in der Kunst folgen sehen, welche so wenige der begabtesten Talente zu überwinden vermochten. Indess bewegt sich auch der Kunstgeist und das Kunstleben der Völker nicht in stetig aufsteigenden Linien, sondern in wellenförmigen Schwingungen, in stossweise erfolgenden Erhebungen und Senkungen, so dass in der Regel auf Zeiten des begeisterungsvollen Aufschwunges Zeiten der Ermattung eintreten, in welchen dann wiederum bessere und edlere Geister — wenn das Feuer des Geistes nicht überhaupt ausgebrannt ist — sich zu neuem Anlaufe sammeln und neue Bahnen sich aufthun. So ist es — Dank sei es Apollo und den Musen! — von Chopin, von Robert Schumann, und mit mehr oder weniger Ernst und Glück auch von Anderen geschehen. Das grosse Buch der deutschen Claviersonate hat keineswegs, wie es wohl manche zu voreilig Verzweifelnde behauptet haben, mit Beethoven, Weber und Franz Schubert seinen Abschluss gefunden. Es hat bereits neuerdings wieder manches tüchtige Capitel gewonnen, und wird sich auch ferner noch durch tüchtigen Zuwachs erweitern. Dafür bürgt uns, neben anderen hervorragenden Arbeitern auf dem Gebiete der Sonate, auch der Verfasser der oben bezeichneten Werke, der sich in diesem Op. 4 und 7 ganz unlängst zugleich den Tüchtigsten und Ausgezeichnetsten unter den neuesten, eine höhere Richtung verfolgenden, eine höhere Kraft beurkundenden Tondichtern zu die Seite gestellt, ja sich einen Ehrenplatz unter ihnen gesichert hat.

Die erste dieser wirklich „grossen" Sonaten besteht aus vier, zusammen 47 Seiten füllenden Sätzen, deren erster durch eine interessante, consequent das ergriffene Motiv durchführende und auspinnende, den tiefsten und herbsten Schmerz athmende Introduction, Adagio, $^{6}_{4}$-Tact, Fis-dur, eröffnet wird. Das Hauptthema des darauffolgenden Allegro molto, C-Tact, H-dur, aus einem sehr einfachen, aber geschickt erweiterten und ausgezeichnet tüchtig verarbeiteten Motiv zusammengesetzt, verkündigt sogleich ein lebhaftes, energisches Dringen und Treiben nach irgend einem hohen Ziele hin. Es ist damit zugleich der Hauptcharacter des ganzen ersten Satzes bezeichnet,

der nicht mit Unrecht das Motto an seiner Stirn trägt: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben.“ Sogleich dieser erste grossartig gedachte und durchgeführte Hauptsatz der Sonate stellt der Erfindungskraft, der künstlerischen Ausbildung und dem beharrlichen Kunstfleisse des Verfassers ein sehr rühmliches Zeugniss aus und bietet der geistvollen contrapunctischen Combinationen und interessanten Modulationen so viele, dass wir, wenn wir sie auch nur kurz andeuten wollten, dennoch die Grenzen unserer Anzeige überschreiten würden. Doch konnte, unseres Erachtens, die Haltung des Satzes noch etwas gedrungener sein, wie uns denn auch die Achtelfigur S. 7 und S. 13 im ersten und zweiten System von unten, im Vergleiche zu dem sonstigen hohen Schwunge des Satzes nicht bedeutsam genug erscheint und als Uebergangs- oder Verbindungsmotiv jedenfalls zu lang ist. Der zweite Hauptsatz, Larghetto, $^{9}_{8}$-Tact, E dur, ist im Allgemeinen von gleichem Werthe und das Thema trefflich erfunden. Doch hat sich der Verfasser im reich figurirten, fast etudenartigen Mittelsatze etwas in die Breite verloren, und es wäre wohl der gewandten Feder des Verfassers eine noch tiefere und reichere Ausbeutung des trefflichen Thema's möglich gewesen, als sie die an und für sich liebenswerthe Variirung S. 20 bietet. Der dritte Satz, Scherzo, C dur, Presto, ist ein durchaus geistvoller, an pquanten und überraschenden Wendungen reicher, aber auch für den Spieler, welchem überhaupt in der ganzen Sonate tüchtige Aufgaben geboten werden, vorzüglich schwieriger Satz, den wir indess — man wird es kaum für möglich halten — von Liszt vor Kurzem im rapidesten Tempo prima vista vortragen hörten. — Der Schlusssatz endlich, Allegro vivace, $^{2}_{4}$-Tact, B dur, ist ein grossartiges Rondo, angelegt nach der Form der umfangreichen Beethoven'schen Arbeiten dieser Art aufgebaut, und schliesst sich mit einem schwungreichen Presto in C-Tact, dessen Thema dem Hauptsatze entnommen ist, in so tüchtiger und würdiger Weise ab, dass hier das Finis coronat opus seine volle Anwendung findet.

Die zweite Sonate, aus Hmoll, ist zwar weniger umfangreich, als die erste, allein sie steht derselben an innerem Werthe durchaus nicht nach, ja sie scheint uns im Allgemeinen eine noch grössere Reife der Feder, eine vorgeschrittene Präcision und Gedrungenheit des Styles zu beurkunden. Wahrhaft genial ist der Schlusssatz, im Rondo voll Beethoven'schen Humors, wie denn überhaupt der Verfasser in beiden Werken, dem Geiste nach, vielfach nahe an Beethoven herangetreten ist, ohne dabei seine Eigenthümlichkeit in Erfindung und Ausführung der musikalischen Gedanken zu verleugnen, und wir zweifeln nicht, dass insonderheit alle Diejenigen, welche sich vorzugsweise mit den Clavierwerken jenes grossen Sonatendichters, so wie etwa auch mit denen eines Schubert und Schumann vertraut gemacht haben, sich auch mit den hier angezeigten des Herrn Flügel (Musiklehrers in Stettin) mit besonderem Interesse und anfeuerndem Genuss befreunden werden. Referent fühlt sich dem Verfasser dieser trefflichen Arbeiten, mit welchen er sich mit steigender Anerkennung und Hochachtung beschäftigt hat, zu dem wärmsten Danke verpflichtet und wird sich freuen, wenn es ihm vergönnt ist, die hier gemachte neue musikalische Bekanntschaft recht bald bei Beurtheilung gleich tüchtiger Werke fortsetzen zu können. Dr. *Kſn.*

Nachrichten.

Berlin, December 1845, Januar 1846.

Auch in Leipzig ist die grandiose Stimme der *Alboni* gehört und bewundert worden. Ueber ihr erstes unvorbereitetes Auftreten in Berlin vergleiche man unseren Bericht in Nr. 1, S. 4 des diesjährigen Jahrganges dieser Blätter. Signora *Alboni* ist ein Phänomen, sowohl was ihre Stimme, ihren im Serioso wie Humoristischen gleich trefflichen Vortrag, als was ihren künstlerischen Charakter anlangt. Ihre Stimme ist von einer grossartigen Beschaffenheit und dem edelsten Timbre. Es wäre in der That hinreichend, von dieser Sängerin eine einfache Adagioscala zu hören, um in Ehrfurcht die Naturkraft anzustaunen, die eine solche Stimme erschaffen konnte. Der Umfang dieser unvergleichlichen Stimme reicht vom *F* der kleinen Octave bis zum dreigestrichenen *C*, umfasst also über 2^{1}_{2} Octaven. Die Intonation ist von jener Reinheit, die man nur bei Gesangkünstlern ersten Ranges findet, wo jedes Intervall in seiner harmonischen Beziehung scharf und sicher genommen wird, wodurch der Ton das durch die harmonische Phrase bedingte Colorit erhält. Ihre Gesangstudien hat Signora *Alboni* bei *Rossini* absolvirt, und es ist zu bewundern, wie sie nach allen Richtungen, im getragenen wie coloristen Style, dieses colossale Organ beherrscht. Eine dünne Stimme für Passagen, Triller u. s. w. einzuschulen, ist eben kein grosses Verdienst. Was den künstlerischen Character der Signora *Alboni* anlangt, so glauben wir, dass ihre Erfolge durch denselben, wenn auch nicht gerade bedingt, doch etwas vermehrt werden. Die Künstlerin besitzt nämlich neben echter Bescheidenheit und grosser Uneigennützigkeit den immer seltener werdenden Künstlerstolz: jeden Erfolg zu desavouiren, den sie nicht einzig und allein ihrem Talente zuzuschreiben hat. Wenn eine solche Gesinnung nun auch im höchsten Grade ehrenwerth ist, so scheint es doch, dass sie nicht überall wohl angebracht sein und im rechten Lichte aufgefasst werden dürfte. Während Signora *Alboni* in Hamburg auftrat, hatten der königl. Concertmeister Herr *L. Gans* und der Componist *H. Truhn* es sich angelegen sein lassen, ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert für die Sängerin zu arrangiren, und zwar in dem für ihre gewaltige Stimme weit mehr geeigneten grossen Concertsaale des königl. Schauspielhauses. Sie kehrte zurück, und das Concert fand unter einem Zudrange von sieben- bis achthundert Personen am 3. December in glänzendster Weise Statt. Der Sieg war vollständig und die Gegner geschlagen.

Die Concertgeberin trat zuerst mit einer grossen Scene und Arie aus der Oper La Favorita von *Donizetti* auf, einer Oper, die aus unbegreiflichen Gründen der deutschen Operbuhne sehr fremd geblieben ist, während die fade „Regimentstochter“ mit ihren zweideutigen Caser-

nenspässen und ihrer platten Fabrikmusik, die, obwohl für die komische Oper zu Paris geschrieben, in Paris einen unverhohlenen Fiasco machte, durch ganz Deutschland ein Repertoirstück geworden ist. Freilich gehören zur Favorita feingebildete Sänger, und eben die sind in Deutschland sehr selten. Die Arie aus der Favorita machte um so mehr Wirkung, als die *Alboni* sie mit viel Bravour vortrug und ein grosser Theil der Anwesenden die colossale Stimme der Sängerin an diesem Abende überhaupt zum ersten Male hörte. Die zweite Piece war eine für das Contraltregister der *Alboni* eigens componirte Romanze mit Orchester (L'afflitta von *Truhn*), welche die Sängerin durch Vortrag und Klangfülle zu solcher Wirkung erhob, dass Hervorruf und Dacapostimmen laut wurden, eine Auszeichnung, die bei uns im Concertsaale noch zu den selteneren gehört. Die bewunderungswürdigste Leistung des Abends war aber der Vortrag der grossen Scene und Arie in Edur aus *Rossini's* Italiana in Algeri, worin Signora *Alboni* eine ausserordentliche Leichtigkeit der Coloratur und einen Reichthum der graziösesten Nüancen bei infallibler Intonation entwickelte. Auch nach dieser meisterlichen Leistung wurde die Künstlerin gerufen, was sich am Schlusse des Concertes, nach der Ballade des Orsini aus *Donizetti's* Lucrezia: „Il segreto per esser felice" und der Walzerarie von *Balfe* mit den Nonensprüngen (die von der *Malibran* erfunden und von *Balfe* nur instrumentirt sein soll) in inßnitum wiederholte; auch wurden so enthusiastische Dacaporufe laut, dass, hätte die Sängerin den Wünschen genügen wollen, man schwerlich vor Mitternacht aus dem Concertsaale gekommen wäre.

Nach diesem erfolgreichen Concerte wurde der ausgezeichneten Künstlerin ein glänzender Antrag zu Gastrollen von Seiten der Direction des Königsstädter Theaters (italienischen Oper) gemacht, und so hörten wir sie denn endlich in ihrem eigentlichen Elemente, da man schon bei ihren Concertleistungen zu bemerken Gelegenheit gefunden, dass dramatisches Talent bei ihr in hohem Grade prävalire.

Leider war der einzige künstlerische Tenor der italienischen Oper, *Bozzelli*, abgegangen, und man konnte keine vollständige Oper zusammenbringen, so dass die *Alboni* sich genöthigt sah, an mehreren Abenden Scenen im Costüme zu singen. Die einzige Oper, die endlich zu Stande kam, war Linda di Chamounix, in der Signora *Alboni* den Savoyarden Pierotto sang. Gleich mit der ersten Romanze hinter der Scene, die *Donizetti* für sie in Wien eigens componirte, erregte die Künstlerin Sensation; Theilnahme und Beifall blieben die ganze Vorstellung hindurch auf demselben Hohenpuncte. Die Eigenschaften, die sie als Darstellerin auszeichnen, sind eine grosse Einfachheit und Natürlichkeit der Gesten und des Ausdrucks; sie trifft das Rechte ohne Weiteres. Signora *Donatelli*, die nur den Fehler hat, sich etwas gar zu hoch anzuschlagen und je zuweilen etwas zu tief zu intoniren, gab die Linda, wie sonst, sehr brav und vollkommen beifallswerth; allein ihre Stimme hat durch die immerwährenden Fatiguen gelitten. Da sie die einzige Sopranistin der diesjährigen Stagione war, die dem Publicum zusagte, musste die arme Frau Alles singen, und kam vor der Masse der Proben und Aufführungen kaum zu Athem. *Rossi*, unser Buffo par excellence, war wieder ganz köstlich als Marchese, dagegen wurde der Tenor *Rosachieri* verdientermaassen ausgelacht. Später sang die Partie ein anderer Anfänger, Signor *Forti*, der die nicht genug zu lobende Klugheit besass, erst im letzten Acte zu erscheinen, wodurch die Oper das originellste Drama wurde, das wir je erlebt, indem Linda (im zweiten Acte) wegen Untreue eines gar nicht existirenden Liebhabers wahnsinnig ward. Die ferneren Gastrollen der *Alboni* in der italienischen Oper der königsstädtischen Bühne: Tancredi, Cenerentola, Maffio Orsini, Arsace, werden wir, da sie bis in den März hinaufragen, später besprechen. Die neue Sängerin, welche die abgegangene Signora *Fanny Leon* ersetzen sollte, und auf die man grosse Hoffnungen und Erwartungen gebaut: Signora *Ritu Bassa-Borio* traf endlich um Weihnachten ein und trat zugleich mit einem jungen Baritone Signor *Crivelli* in einer für uns neuen Oper, *Verdi's* „Ernani," auf, ohne mehr, als einen kühlen Succès d'estime zu erringen. Auch später in der, freilich hier deutsch und italienisch entsetzlich abgenutzten, Norma machte diese Sängerin nur einen geringen Effect. Mad. *Borio* ist nicht alt, aber sie erscheint so, ihre Stimme ist nicht schlecht, aber sie klingt alt und sehr prosaisch, welche Bezeichnung überhaupt ihr ganzes Singen und Verhalten auf der Bühne verdienen mochte. Trotz dem ist sie keineswegs eine mittelmässige Sängerin, sondern im Gegentheil eine sehr achtbare Virtuosin, allein uninteressant und mit zu kurzem Athem bei übermässiger Corpulenz. Die tieferen Chorden ihrer Stimme würden indess effectuirt haben, hätte nicht eben die in dieser Beziehung unübertreffliche *Alboni* gesungen. Signora *Borio* schied nach einigen Rollen aus dem Engagement, und die *Donatelli* beherrschte wie vorher das Terrain der Sopranpartieen allein. Der Baritonist *Crivelli* aber hatte als König im Ernani vielen Erfolg, und man hoffte für die Folge viel von ihm; leider täuschte man sich, indem man bei jedem neuen Auftreten immer mehr gewahrte, dass die Gesangsbildung dieses Sängers lückenhaft, seine Intonation unsicher sei, und die Stimme nur in der hohen Quinte ihres Umfanges hinlänglichen Klang habe. Sein sogenanntes Spiel ist fast durchweg ohne alle Intention, wenig degagirt, aber so affectirt und übertrieben, dass es nicht selten, z. B. in der Wahnsinnscene des Assur (Semiramide), zur Carrikatur wurde. Ein neuer Tenor, Signor *Tomasoni*, der ebenfalls im Ernani zum ersten Male auftrat und zwar in der Titelrolle, machte Fiasco, wie die Oper selbst, die weit schwächer, als Nabucodonosor und I Lombardi alla prima crociata ist und nur durch ganz ausserordentliche Sänger einigermaassen genussbar werden kann. *H. T.*

Prag. (Fortsetzung.) *Rudolph Willmers*, der ausgezeichnete Pianist, der sich in Wien in einer Zeit der gefährlichsten Concurrenz ehrenvoll behauptete, hat auch unsere Stadt besucht (die selten ein ausgezeichneter Künstler unberührt lässt *), und gab im Platteisssale zwei Con-

*) Diesmal hat uns *Felicien David* umgangen.

certe mit der vollkommensten Anerkennung vor einem kleinen, aber gewählten Publicum. Er eröffnete das erste Concert mit der Sonate Quasi una Fantasia (Op. 27. in Cismoll) von *L. van Beethoven*. Es ist eben so lobenswerth, dass ein Pianovirtuos, der uns durch die folgenden Nummern bewies, dass er zu componiren verstehe, mit dem Werke eines der ersten und genialsten Instrumentalcomponisten debutirt, als man *Beethoven's* Bescheidenheit bewundern muss, diese Sonate — die mehr von einer Fantasie besitzt, als alle die Potpourri's aus Opern, die man uns seit zwanzig Jahren als Fantasieen verkauft — nur Quasi una Fantasia zu nennen. Die folgenden Piecen waren alle von der Composition des Concertgebers. „Ein Sommertag in Norwegen," romantische Fantasie, wird uns besonders anziehend durch den edlen nordischen Character, der von allen unseren musikalischen Malereien so verschieden ist. — „Flieg, Vogel, flieg" (Nr. 1 der nordischen Lieder) ist das schönste von allen Liedern ohne Worte, die wir je hörten; — ihm folgte: „Serenata erotica," für die linke Hand allein. Es ist gewiss nicht ohne Interesse für den Musikfreund, der nicht blos geniessen, sondern über den Genuss auch nachdenken will, die Verschiedenheiten in den Aehnlichkeiten zweier ausgezeichneter Künstler beobachtend zu verfolgen. *Dreyschock* und *Willmers* sind die beiden Pianisten, deren linke Hand Staunen bei dem Publicum erregte; und doch wie verschieden sind darin Beide! *Dreyschock's* linke Hand ist ein Eroberer, welcher zu sagen scheint: „Wozu noch eine rechte Hand?" Die Linke *Willmers'* ist ein Einsiedler, welcher die tiefen Gefühle des Herzens im dichten Walde aushaucht. Das Schlussstück des ersten Concertes: „Pompa di festa," Concertetude, entspricht seinem Titel so ziemlich, und man kann nicht leicht ein geistreicheres und melodiöseres Paradestück erfinden. Auch erfüllte es seinen Zweck auf das Glänzendste, und Herr *Willmers* musste es unter einem wahren Beifallssturme wiederholen. Da Dem. *Schwarz*, welche den Concertgeber mit ein paar Gesangstücken unterstützen sollte, krank wurde, so war die unerschöpflich gefällige Mad. *Podhorsky* so gütig, ihre Stelle zu ersetzen, und sang sowohl ein schönes Lied von *Skraup*: „An den Schlaf" als die erste Arie des Cherubin aus „Figaro" (Non so più cosa son, cosa faccio) ausgezeichnet schön. Was die Wahl der zweiten Nummer betrifft, so wäre Manches gegen dieselbe einzuwenden. *Mozart's* Compositionen sind so dramatisch, dass — einige grosse Arien aus „Titus" und der „Entführung" ausgenommen — keine, aus ihrer Stellung im Drama herausgehoben, die volle Wirkung machen kann. Cherubin's Ausströmen der ersten Liebesglut gehört aber unter diejenigen, welche es durchaus nicht vertragen, gewaltsam aus der dramatischen Situation gerissen zu werden. Im zweiten Concerte brachte uns Herr *Willmers* lauter eigene Compositionen. In der Sonate heroique (?) ist vorzüglich das Allegro maestoso und das Finale ganz trefflich; das Allegro scherzando und die Marcia funebre halten sich mit jenen nicht auf gleicher Höhe. Auf: „La Sirene," Scherzo fantastique, unstreitig eine der piquantesten und geistreichsten Pianofortecompositionen, folgte: „Sextuor final de l'Opéra Lucia di Lammermoor." Das ist die dritte Transscription dieses allgemein beliebten Tonstückes für das Pianoforte, und ich muss gestehen, dass ich glaube, *Willmers* sei das kühne Werk, ein Opernfinale auf das Pianoforte zu bearbeiten, am Besten gelungen und seine Transscription der von *Liszt* und *Thalberg* vorzuziehen. Den Schluss machte: „Sehnsucht am Meere," musikalisches Tonbild, und eine Reprise des lieblichen: „Flieg, Vogel, flieg." Ein vorzügliches Interesse erregt *Willmers* dadurch, dass sich an ihm so deutlich zeigt, wie sich das moderne Pianospiel in verschiedenen Richtungen verzweigt. *Willmers* ist in Vortrag und Composition ganz modern und gleichwohl unendlich verschieden von *Liszt*, *Thalberg*, *Döhler* u. A. Er weiss seinem eben nicht sangreichen Instrumente einen vorzüglich schönen Ton abzugewinnen. Geist und Gefühl, Ruhe und Klarheit, Anmuth und Eleganz bilden den Character seines Spieles, und wenn er gleich die Technik unserer Zeit im hohen Grade besitzt, so wird sie bei ihm nie zum Zweck, um die Menge zu verblüffen, sondern er gebraucht sie blos als Mittel und besiegt die grössten Schwierigkeiten mit einer so unendlichen Leichtigkeit, dass der Laie sie gar nicht bemerkt. Ganz wunderbar ist sein Triller, von dem die Zeitungen nicht zu viel im Voraus gesagt haben. Auch in seinen Compositionen herrscht Erfindung und Fülle bei grosser Klarheit und besonders von einem seltnen Adel und Geschmack unterstützt. In der einzigen fremden Composition, die wir von ihm hörten, müssen wir ihm zugestehen, dass er, ohne seine Individualität ganz aufzugeben, sich dem *Beethoven*'schen Geiste fügsam anschloss; nur im Finale war sein Vortrag nicht leidenschaftlich genug.

Mit seiner wohlklingenden Stimme, warm und weich in seiner gewöhnlichen Manier sang Herr *Strakaty*: „Ueberall du!" Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Waldhorn, und zwei böhmische Volkslieder unter Hervorruf und stürmischen Beifallsbezeugungen.

Nr. 3 war diesen Jahr in den Concerten des Cäcilien-Vereins keine glückliche Zahl, denn, wenn gleich die Production so lobenswerth und ausgezeichnet, wie in den vorigen, so war doch die Wahl nicht ganz so gelungen. Nr. 1 des Programms war eine Symphonie in Cdur von *Wittasek* (Manuscript), gründlich und regelrecht gearbeitet, bei welcher es nur Schade ist, dass sie nicht gleich, wie sie componirt, auch aufgeführt wurde. Um jetzt noch Aufsehen zu erregen, trägt sie zu sehr den Stempel ihrer Zeit an sich. *Wittasek* war einer jener Componisten, welche, von *Mozart's* Genius geblendet, sich dessen Form anfügten, was ihm oft sehr gut gelang, da er auch in seinen Compositionen sehr melodios war, doch blieb er Nachahmer und seine Compositionen können sich heutzutage nicht mehr behaupten. Von der erwähnten Symphonie sind die beiden ersten Sätze die gelungeneren, die zwei letzten sind alltäglich und geben ein Beispiel davon, wie *Mozart's* Verehrer seine Gabe, den musikalischen Gedanken festzuhalten, so lange ihm noch eine Modification abzugewinnen war, missverstanden und denselben über die Gebühr ausgedehnt haben. Die Aufnahme war sehr beifällig. — Die Arie der Isabella aus dem Zweikampf mit dem reizend capriciösen

Allegro ist in doppelter Hinsicht ein Prüfstein für eine Sängerin; eines Theils weil sie eigentlich ein Duett mit der Violine zu singen hat, welche der Componist nicht mit minderer Liebe ausstattete, als die Singstimme selbst, dann aber, weil die Arie einen seltenen Verein von Schönheit der Stimme und einer vollendeten geistreichen und geschmackvollen Coloratur bedarf. (Wir haben in der Erinnerung ein unerreichbares Muster in diesem Vortrage an der unvergleichlichen *Jenny Lutzer.*) Dem. *Kirchberger*, welcher manche Verzierungen recht wohl gelangen, trat diesmal neben der Violine in den Schatten, die *Raimend Dreyschock* so meisterhaft behandelte, dass eigentlich zwei Drittheile des Beifalls und Hervorrufens auf seine Rechnung kommen müssen. — Ein Männerchor von *Jalen* wurde wiederholt gesungen, und Herr Prof. *Träg* spielte Adagio und Variationen für Violoncell mit Orchesterbegleitung über ein Motiv aus den Montecchi und Capuleti von *Bellini* mit beifälliger Aufnahme. Den Schluss machte die künstlerisch durchgeführte Ouverture aus der Oper: „Der Vampyr" von *Marschner*. —

Eine der interessantesten — wohl die interessanteste — und überraschendsten musikalischen Erscheinungen war uns *Hektor Berlioz*, der musikalische Titan, von dem wir seit mehr als einem Jahrzehend die widersprechendsten, abenteuerlichsten und fabelhaftesten Dinge hörten und lasen, den man uns bald als Genie ausries, bald vor ihm, als einem frazzenhaften Ungeheuer, einem bizarren musikalischen Charlatan, warnte; und wenn man selbst den ruhigsten unter den vielen Schreibern glaubte, hatte man doch eine — gelehrte Musik zu erwarten; deshalb überraschte er insbesondere durch den Reichthum der Melodie, die Fülle des Gefühls und der Leidenschaft, wenn man gleich die Meisterschaft in der Technik erwartet hatte.

Fremde und einheimische Referate über *Berlioz* haben mich unmuthig gemacht; nicht sowohl jene des Neides, der Missgunst und des Unverstandes, die, ohne den Maassstab für eine höhere Kunstnatur zu haben, mit einigen auswendig gelernten Kunstfloskeln um sich werfen und sich bemühen, zu sich in den Staub herabzuziehen, was ihnen zu hoch steht, um es zu ergreifen und zu — begreifen; auch nicht andere, welche mit bedeutenderer Kunstbildung sich bemühen, ihn nicht zu verstehen oder misszuverstehen; sondern selbst bei den Wohlgesinnten war es mir verdrisslich, dass sie sich in breite Vertheidigungen (!) des Künstlers gegen seine Widersacher einlassen. Eitle Mühe! seine Werke selbst sind seine schönste Vertheidigung, und ihr Erfolg reicht hin, alle Uebelwollende zu Boden zu schlagen. Dass *Berlioz* noch nicht alle Stimmen für sich hat, darf ihn wohl nicht kränken! Wie lange hat es gedauert, bevor *Beethoven*, ja selbst der klare, dem Laien wie dem Künstler gleich verständliche und zugängliche *Mozart* ausserhalb Deutschlands erkannt und gewürdigt wurde? — Bei *Berlioz* dürfen wir freilich nicht auf die Zeit nach seinem Tode rechnen, denn seine Werke bedürfen mehr noch, als eines guten Orchesters, eines Capellmeisters, der in seinen Geist einzugehen und denselben festzubannen versteht, und solche — werden bisher nur wenige gefunden werden. Zum Glücke kann *Berlioz* noch lange leben und das Verständniss seiner Werke scheint doch im Vorschreiten zu sein. Einer seiner hiesigen Vertheidiger ging sogar so weit, den Grund, dass *Berlioz* das grosse Publicum nicht anspreche, in der Verdorbenheit des Geschmackes durch die italienische Musik zu suchen — die armen Italiener! wo in der Tonkunst etwas Unrechtes geschieht, so haben es die Italiener mit ihrer harmlosen Musik gethan! — Aber wer sagt denn dem Vertheidiger, dass *Berlioz* dem grossen Publicum nicht gefallen habe? Ist denn die tiefste Stille und Aufmerksamkeit während der Musik, ein wogender Beifallssturm, der sich dem letzten Tacte anfügt und oft nur durch Wiederholung des Satzes gestillt werden kann, ein Beweis, dass der Künstler und sein Werk nicht angesprochen haben? Wenn auch die musikalische Menge so tief gedachte Werke, welche selbst das geübte Ohr auf einmaliges Hören nicht ganz fassen kann, noch nicht verstand, so wurde sie doch von der Energie und Tiefe, der Wahrheit und dem Glanze hingerissen und fühlte, was sie noch nicht vollkommen begriff. Dass *Berlioz'* erstes Auftreten (zumal die Symphonie fantastique) frappiren, insbesondere die Männer vom Fache, die Männer der Regel frappiren musste, finde ich ganz natürlich. Er ist mit seinen Schönheiten und Fehlern eine vulkanische Natur, wie sie in Jahrhunderten nur einmal vorkommt, und da wir Menschen bei neuen Erscheinungen meist mehr auf den Schatten, als auf die Lichtseiten schauen, so begreife ich wohl, dass dieses auch hier der Fall war; doch wie kommt es, dass man in anderthalb Decennien noch nicht dahin gekommen ist, ihn verstehen zu lernen? — Wenn es noch jetzt Leute gibt, die *Berlioz* einen Verstandescomponisten nennen, so kann ich ihnen das Compliment nicht zurückgeben, sie Verstandeskritiker zu nennen; denn er ist wohl mehr eines jener Genie's, in welchen die Glut leicht mit dem Kopfe davon läuft, wovor ihn nur die immense Kraft seines Geistes und Kenntniss seiner Kunst bewahrt. *Berlioz* ist ein Genie, aber zugleich ein Franzose, und die leidenschaftliche Beweglichkeit des Gemüthes, welche dies Volk characterisirt, spricht sich auch in seinen Werken aus. Wie jedes Genie, geht er nicht auf dem betretenen Wege einher, sondern erschafft sich neue Bahnen, auf denen er siegreich fortschreitet. Kühn und muthvoll, manchmal etwas sonderbar, manchmal sogar muthwillig, dichtet *) *Berlioz* gern in grossen Massen, und unerhaltsam strömen die Fluten seines reichen Innern daher, die sich nicht einschränken lassen in das Bette der kleinen musikalischen Formen; daher ist es besonders die Ouverture und Symphonie, in der er sich gern bewegt, doch nicht die althergebrachte, in Andante, Allegro, Adagio, Scherzo und Menuett eingeengte, sondern eine neue poetische Form, die er sich selbst geschaffen. Dass *Berlioz* ein Meister in der Instrumentation sei, gestehen ihm selbst

*) Ein tüchtiger, vielseitiger Prager Kunstkritiker hat im vorigen Jahre eine abfällige Beurtheilung der Lear-Ouverture (die mich, so genial sie ist, doch auch die tonischen Schatten in seinen Werken nicht ahnen liess, die sich mir jetzt entfalteten) in der Welt gehen lassen. Gegenwärtig erkennt er alle Vorzüge des Meisters an, doch will er ihn keinen Tonkünstler nennen, sondern nur einen Dichter, der in Tönen dichtet!

gegeben hat. Das möchte aber drum seyn, wenn er sich nur nicht mit einer Stirne, welcher Andere ihr Beywort geben mögen, öffentlich auf die günstigen Urtheile über jenes Produkt in den kritischen Blättern, und namentlich in der musikalischen, und in der Leipziger Literaturzeitung, berufe! Nicht nur diese, sondern alle Blätter, die sich mit dem kleinen Buche haben abgeben wollen, haben das Taschenbuch, wenn auch mehr oder weniger schlecht, denn doch schlecht befunden, wie das vor aller Menschen Augen gedruckt liegt. Was hat man nun über Hrn. D. in diesem Betracht zu urtheilen? Das Vortheilhafteste — wie von Jedermann! Das für ihn Vortheilhafteste wird nun seyn, dass man annimmt, er habe, aus irgend einer Ursache, nicht lesen können, worüber er schreibt. Für dieses Urtheil möchte ich wohl eine „Danksagung" verdienen; er erspare sie sich aber — es ist gern geschehen!

A. E. Müller,
Kantor und Musikdirktor in Leipzig.

Anzeige für Guitarrenspieler.

Bey Wilhelm Rein in Leipzig erschien in dem vergangenen Jahre.

Bornhardt, J. H. C., Gesänge aus dem beliebten Romane: Albano, der Lautenspieler, für die Guitarre bearbeitet. 2 Hefte. Qu. Fol. 1 Thlr. 8 Gr.

Der Name Bornhardt, unsers Lieblings-Komponisten, bürgt dem Liebhaber der Guitarre für das Anziehende und für das Schöne dieser Gesänge. Sie laden das Herz zu der sanftesten Schwermuth ein, die uns so manche selige Augenblicke bereitet und glücklich macht.

Anfragen.

Wer ist denn der Komponist Traheier? dessen Name sich seit kurzem in der eleganten Zeitung und im Freymüthigen, eingefunden? und der in dem Beckerschen Taschenbuche von 1803, sich durch sein Lied der Freundschaft, so sträflich versündigt hat? — Wem dient er? Für wen komponirt er solche Dinge, als dies Lied ist? Doch nicht für das Publikum? Soll es Spass seyn? und sollen die Freundschaft und die Musik zugleich, den Stoff hergeben, zu solchem Spass?

Besitzt jemand in Deutschland Andr. Adami Osservazioni per ben regolare il Coro de' Cantori della Cappella Pontificia, Roma, 1711. 4. Fig., und wollte ein solcher wohl die Gefälligkeit haben, durch den Weg dieser Zeitung eine Anzeige davon zu geben? — Auch ersucht man die Vorsteher öffentlicher Bibliotheken um eine solche Anzeige; besonders wenn sich das Werk als Doublette irgendwo befinden sollte.

Ist die neueste vollständige Ausgabe Händelischer Werke, die, wenn man nicht irrt, in den Jahren 1780 bis 1790 in London gemacht worden, in die Hände eines Partikularen oder in eine öffentliche Bibliothek in Deutschland gekommen? und an wen? oder wohin?

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pleyel, 6 Lieder für die Guitarre. 8 Gr.
Bornhardt, J. H. C., 3 Sonatines très faciles p. le Pianof. 14 Gr.
Mombelli, D., 3 Canzoni per la Chitarra. 8 Gr.
Kanne, F. A., Der Taucher, eine Ballade von Schiller, für das Pianoforte, 1 Thlr.
Fladt, A., Petits Airs arr. pour 2 Flageolets. Liv. 2. 10 Gr.
Lauska, F. L., Sonate facile p. le Pianof. av. Viol. obl. No. 18. 16 Gr.
Hoffmeister, 5 Arien aus der Op. der Königssohn aus Ithaka. 11 Gr.
Cannabich, (Carolo) 6 Canzonette a 2 voci con acc. di Forte-p. Op. 10. 1 Thlr.
Paer, Camilla, Opera tidotta in Quint. p. 2 Viol., 2 Viole e Violoncello. Parte II. 2 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

seine ergrimmtesten Gegner zu; doch verargt man es ihm, dass er vielerlei Instrumente für sein Orchester bedarf; doch wahrlich verwendet er sie nicht, um, wie so viele neuere Componisten, nur blinden Lärm zu machen; aber es ist nicht zu läugnen, dass er auch neue Erfindungen in der Instrumentalmusik machte, welche seine Vorgänger nicht ahneten, und durch dieselben die wunderbarsten, kaum erklärlichen Effecte hervorbringen kann, und nur, um diese Erfindungen gehörig auszubeuten und zu benutzen, bedarf er die grosse Zahl von mitunter wenig gebräuchlichen Instrumenten. Verwandte Charactertöne mit *Beethoven* sind vorhanden, und es scheint wohl, als habe der ältere Kunstmeister auf den jüngeren eingewirkt; doch hat sich *Berlioz* in seiner Eigenthümlichkeit eine neue Bahn eröffnet, die ihn weit von *Beethoven* abgeleitet hat, dem er an Reichthum der Erfindung und Fülle der Melodie, vorzüglich aber an Adel der Gedanken, weit überlegen ist *). Eines hat er mit ihm (noch mehr mit *Mozart*) gemein, das Festhalten eines Gedankens, bis er ihn in die zartesten Schattirungen verfolgt hat; doch geht *Beethoven* darin oft zu weit, *Berlioz* nie. Mit Recht warnt der Musikreferent von „Ost und West" vor *Berlioz'* ärgsten Feinden: den Clavierauszügen seiner Werke. Wahrlich die Symphonie fantastique für das Pianoforte erinnert etwas an die Ouverture aus *Spontini's* „Vestalin" für — zwei Guitarren! — *Berlioz* kann sagen, wie *Mozart*: „Die Böhmen haben mich verstanden!" Denn, zur Ehre Prags sei es gesagt, er fand hier gar keinen Gegner von Bedeutung und nur wenige Pedanten und Schwache, denen sein Geist zu kühn ist, um sich mit ihm befreunden zu können.

Von seinen Compositionen hörten wir in drei Concerten (zwei im Saale der Sophieeninsel, der sich abermals als ein trefflicher Concertsaal für ein grosses Orchester bewährte, und das dritte im Theater): 1) Ouverture zum „Carneval von Rom"; für das Orchester die brillanteste — im gewöhnlichen Sinne — und dem grösseren Publicum zugänglichste seiner Compositionen, ein glanzvolles Bild der südlichen Faschingslust mit all' ihren mannichfaltigen Gestaltungen und Scherzen, die oft durch ganz eigenthümliche Instrumentalfiguren bezeichnet sind. 2) Abendgebet der Pilger auf ihrem Zuge, aus der Symphonie „Harald," für das Orchester. Ein treffender Gegensatz zu dem ersteren, ein feierlicher Chor ohne Worte. Wer wollte etwas gegen denselben einzuwenden haben, da wir schon so manches leere und oberflächliche Lied ohne Worte gutmüthig hinnahmen? 3) Symphonie fantastique in vier Abtheilungen. Episode aus dem Leben eines Künstlers. *a)* Träumereien, Leidenschaften; *b)* Der Ball; *c)* Ländliche Scene; *d)* Der Gang zum Hochgericht. Die Lebens- und Leidensgeschichte eines Herzens, aufgezeichnet von der Hand der Phantasie. Der erste Satz: „Rêveries, Passions" ist vielleicht das Schwerste, aber auch in seiner Art das Grösste von Allem, was uns *Berlioz* brachte. Man muss es mehrmals hören, um sich hineinzufinden, dann aber dient es uns auch zum Geleitsmanne für das ganze Werk. Der zweite Satz: „Un bal" ist wieder ein Carnevalsbild, aber wie verschieden von der Ouverture! Dort italienisches Leben und muthwillige Heiterkeit, hier der Kampf der Lust mit den Stürmen eines liebenden und leidenden Herzens. Den reizenden Walzer dieses Balles hätte weder *Musard* noch *Strauss* componirt, und wir verfolgen das geistreiche Motiv, wie es sich durch die verschiedenartigsten Modificationen hindurchzieht. Der dritte Satz: „Scène aux champs" hat am Meisten von der musikalischen Malerei, welche man *Berlioz* so oft vorwarf; doch wird ihm selbst der Neid zugestehen, dass er seinen Pinsel stets in die Farben des Gefühls taucht und keinen leeren Tand, keine unpoetischen und gemeinen Dinge malt. Ich habe schon manches musikalische Gewitter gehört, in chronologischer Ordnung von *Haydn* bis *Rossini*, doch keines von so grossartiger Natur, wie das am Schlusse der ländlichen Scene. Der Schlusssatz: „La marche au supplice" gehört unter das Erhabenste, was wir je von grauenhafter Tonwirkung gehört haben. Wie ein goldener Faden schlingt sich durch die ganze Symphonie fantastique ein kurzes, höchst rührendes Motiv, das er seine „Idée fixe" nennt, ein musikalischer Gedanke, an den sich ihm das Bild seiner Geliebten kettet, und der noch im Augenblicke des Todes zum Theile auftaucht. Eine höchst poetische Idee und von dem Meister eben so sinnig als bescheiden benutzt. Man hat sich darüber aufgehalten, dass *Berlioz* ein Programm zur Symphonie fantastique vertheilte. Wir haben viele Symphonieen, welche diese oder jene Zustände ausdrücken sollen, und wobei sich der Zuhörer oft etwas ganz Anderes denkt, als die Intention des Tonsetzers war, so dass ihnen ein solches Programm gar nicht schaden würde; doch hatten wir Deutsche uns wohl mit einigen etwas ausführlicheren Ueberschriften der einzelnen Sätze begnügt. Anders ist es mit den flüchtigen Franzosen, die in der Kunst geniessen wollen, ohne sich den Kopf zu zerbrechen; dort war das Programm wahrscheinlich unerlässlich, und es wäre nur zu wünschen, dass es *Berlioz* für Deutschland (etwa nach *Robert Schumann's* trefflicher Analyse) umarbeiten liesse. 4) Fragmente aus der Symphonie „Romeo und Julie." *a)* Liebesscene (Adagio); *b)* Die Königin Mab, oder: Die Fee der Träume (Scherzo); *c)* Schwermuth. — Concert und Ball. — Grosses Fest bei Capulet. *Berlioz* ist zu sehr geistesverwandt mit *Shakespeare*, er versteht zu klagen und zu stürmen, wie er, der Franzose kennt, wie der Britte, die Mysterien der Liebe vom ersten zarten Flüstern der Zärtlichkeit bis zur wilden Glut der Leidenschaft, besitzt dieselbe Energie der Kunst, — wie sollte er irren, wenn er ein Werk *Shakespeare's* in seine Kunst hinüberträgt? Leider ist uns der Genuss des Ganzen nicht zu Theil geworden, das vielleicht manche Sonderbarkeiten enthält, vor denen die Wiener Kritik sich entsetzte. Was wir hier vernahmen, ist lobenswerth, zumal die Balconscene mit grosser Innigkeit durchgeführt. Fest und Ball zeugt abermals von der Vielseitigkeit des Tondichters, wenn man es mit den beiden Ballscenen in den obigen Sätzen vergleicht; aber ein gar wunderbares Werk, das phantastischste Tonstück, das ich je hörte, und vielleicht auch das schwierigste, ist das Scherzo: „Die Königin Mab," das uns gleichsam in eine Elfenwelt ver-

*) " *D. Red.*

setzt, und ich glaube nicht, dass es für einen Tonkünstler möglich sei, tiefer in die Intention eines Dichters einzugehen, als es hier geschehen ist. — Seine Gesangstücke, deren wir im Ganzen vier hörten: 1) „Der dänische Jäger," Ballade für eine Bassstimme, im vollsten Sinne des Wortes trefflich, vorgetragen von Herrn *Strakaty*, 2) und 3) Boleros und: „Der junge Schäfer aus der Bretagne," Romanze, gesungen von Mad. *Podhorsky*, und 4) Cavatine aus der Oper: „Benvenuto Cellini," gesungen von Dem. *Kirchberger*, sind an sich recht schätzenswerthe Compositionen, doch zwischen *Berlioz*' übrigen Werken treten sie in Schatten. Ein hiesiger Kunstkritiker, ebenfalls in „Ost und West," erklärt das daher, dass bei *Berlioz* die Instrumente eigentlich die Sänger und die menschliche Stimme ihm das Instrument sei. Die Sache ist nicht ganz ohne Grund, obschon der Nachsatz von Denen, die *Berlioz*' Werke nicht kennen, sehr missverstanden werden könnte. Wahr ist es, dass die Instrumente die Lieblinge des Tondichters sind, weil sie seinen kühnen Combinationen den weitesten Spielraum zur Entfaltung darbieten, und selbst in den Gesangstücken begnugen sie sich nicht, den Gesang zu begleiten, sie singen mit. — Die Production entsprach dem alten Ruhme des Prager Orchesters, welches einem trefflichen Organismus gleich, von dem energischen Lenker begeistert, seine herrlichen Sätze in einem Gusse ausströmend. Die Zuhörerzahl mehrte sich von einem Concerte zum anderen in rapider Progression, und die Aufnahme von Seiten des Publicums war enthusiastisch, und wenn man die Repetitionen mitzählt, mit denen *Berlioz* in unerschöpflicher Gefälligkeit so bereitwillig ist, dass man sich wundert, wie er und das Orchester die Anstrengung aushält, so hörten wir in drei Concerten die Ouverture zum Carneval sechs Mal, das Pilgergebet fünf Mal, die Fee Mab vier Mal u. s. w. —

Herr *Kossowsky* hat noch ein zweites Concert gegeben, worin er, nebst dem Adagio und Rondo eines Concertes von *Bernhard Romberg*, noch die durch *Servais* bekannt und beliebt gewordene „Romanesca" und seinen Carneval von Venedig mit sehr beifalliger Aufnahme vortrug.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Personalien und Ehrenbezeugungen. Charles Mayer aus Petersburg ist über Dänemark, Schweden und Norwegen nach Hamburg gekommen und gibt daselbst Concerte. Er gedenkt von da das übrige Deutschland zu bereisen. — *Ole Bull* ist wieder nach Europa zurückgekehrt und concertirt jetzt in Paris. — *Emil Prudent*, der Pianofortevirtuos, der Spanien verheerte, erhielt von der Königin dieses Landes eine Brillantbrosche von 4000 Franken Werth. — Der Tenorist *Roche* (ein Schüler des verstorbenen *Pohlenz* zu Leipzig) ist in Düsseldorf angestellt worden. — Den Pianisten *Theodor Döhler* hat der Grossherzog von Toscana in den Adelstand erhoben. *Döhler* hat sich gleichzeitig mit dem Fräul. *Ehse v. Scheremetieff*, einer der reichsten russischen Erbinnen, verlobt. — Der Componist *F. W. Jähns* in Berlin hat von dem Kronprinzen von Hannover die goldene Medaille mit dem Brustbilde des Schenkgebers erhalten. — Bei der neulichen Anwesenheit *Pischek's* in Wien gaben ihm seine Freunde und Landsleute ein Festmahl, bei welchem ihm ein silberner Pocal und eine in Sammet gebundene Sammlung slavischer Lieder (bekanntlich ist *Pischek* ein Böhme) überreicht ward. — Die Prima Donna der grossen Oper zu Paris, Mad. *Stoltz*, ist nach Italien gegangen. Mad. *Viardot-Garcia* ist für sie engagirt. — In Paris starb *Victor Mard* (Bruder des bekannten Violonisten dieses Namens), früher Hornist, dann Virtuos auf dem Klappenhorn; in Brüssel *Henrard*, Professor des Gesanges am Lütticher Conservatorium der Musik, welche Stelle er zwanzig Jahre hindurch bekleidet hatte.

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik zu Paris. Erster und zweiter Satz aus *Spohr's* Weihe der Töne (gefiel, ohne jedoch sehr anzusprechen); — Ave verum und Sanctu et justi von *Mozart*; — Chor der Gefangenen aus *Beethoven's* Fidelio; — Clarinett-Solo, vorgetragen von dem ersten Clarinettisten der Brüsseler Capelle *Blaes* (dem Gatten der Sängerin *Lise Meerts*); — *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Die dritte Hauptversammlung der Pariser „Association des artistes musiciens" hat wieder sehr erfreuliche Resultate geliefert. Trotz mannichfacher Hindernisse ist das Vermögen der Gesellschaft um mehr als 12,000 Franken gewachsen; ungefähr 300 neue Mitglieder sind hinzugetreten, so dass die Gesammtzahl der jetzigen Mitglieder über 1700 beträgt; es sind drei neue Pensionen, eine zu 300, zwei zu 200 Franken, gestiftet, Verbindungen mit auswärtigen Künstlern angeknüpft, in Lyon, Strassburg, Nantes, Freiburg und an anderen Orten Localcomité's errichtet worden, welche vom Pariser Hauptcomité abhängen. — Statutenmässig hatte von den 45 Mitgliedern des Letzteren ein Funftel auszuscheiden, das Loos traf die Herren *Faulberg*, *Leon Kreutzer*, *Heine*, *Herz*, *Bouchet*, *Hermilly*, *Dorus*, *Zimmermann*, *Battanchon*, *Genevay*. Alle wurden wieder gewählt, ausser dem Letzten, welcher es im Voraus abgelehnt hatte, für ihn wurde *Maurel* gewählt.

In Berlin hat sich die englische Familie *Distin*, Virtuosen auf dem Saxhorn hören lassen. Der Vater bläst das Sopranhorn, seine vier Söhne das Alt-, Tenor- und Baxhorn. (Bekanntlich sind diese Instrumente nach ihrem Erfinder, *Adolph Sax* in Paris, benannt.) In Paris hat dies Quintett vielen Beifall gefunden.

Das diesjährige grosse rheinische Musikfest wird in Aachen den 31. Mai und folgende Tage gefeiert. Zur Aufführung kommen: *Mozart's* Symphonie, D dur, Nr. 5; *Haydn's* Schöpfung; *Beethoven's* Symphonie, C moll, Nr. 5; Motette von *Cherubini*; Ista diem; *Weber's* Ouverture zu Oberon; *Händel's* Alexanderfest. — Die Leitung hat *Felix Mendelssohn Bartholdy* übernommen.

An *Weigl's* Stelle ist *Ignaz Assmayr* zum ersten Vicehofcapellmeister in Wien ernannt worden.

Am 18. März feierte der Kammermusikus *Kreutz* (Violoncellist) in Berlin das fünfzigjährige Jubiläum seines Eintritts in die Capelle. Die Intendanz überreichte ihm durch die Herren Capellmeister *Henning*, Concertmeister *Ries*, Kammermusiker *Kelz*, *Hanneburger* und *Richter* einen silbernen Pocal. *Meyerbeer* sendete ihm zwei silberne Becher, Graf *Redern*, der frühere Theaterintendant, eine Porcellanvase. Vom König erhielt er die goldene Medaille für Kunst und von den Violoncellisten der Capelle Abends beim Festmahle eine goldene Dose.

Von dem Kammermusiker *Moritz Hauemann* ist ein musikalischer Roman „Felix Fistel" erschienen, worin namentlich das neueste Virtuosenthum mit vielem Glücke gegeisselt wird.

Der Schauspielunternehmer *Fr. Spellberger* in Cöln, dessen Contract im Herbst d. J. zu Ende geht, hat bereits jetzt die Leitung der Bühne niedergelegt, und es ist dieselbe dem früheren Schauspielunternehmer zu Magdeburg, *Carl Beyrer*, übertragen worden.

Walthier v. Goethe hat wieder eine neue Oper vollendet: „Der Gefangene von Bologna," Buch von *van der Venne*, in drei Aufzügen.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** in **Bonn**.

Aachenbach, L., Feree et Secur. Pièces instructives à 4 mains. Nr. 1 — 6. à 16 Sgr.
Beethoven, L. v., 2e gr. Sinfonie, Op. 36, arr. pour 2 Pianos à 8 mains. 3 Thlr. 22 Sgr.
Beyer, Ferd., Op. 65. 16 Lecons récréatives agréables et brillans pour Piano. 3e Livre. 24 Sgr.
Brunner, C. T., Op. 73. 4 Polka's pour Piano. 8 Sgr.
— — Op. 83. Mélodies grecieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. sur les motifs les plus élégans de nouveaux Opéras pour Piano. Nr. 7 — 12, 19 — 24. à 12 Sgr.
— — Op. 88. Divertissement sur Alessandro Stradella à 4 mains. 24 Sgr.
Doro, H., Op. 49. Allegro appassionato p. Piano. 24 Sgr.
Flügel, G., Variationen über deutsche Volkslieder zum Unterricht mit Bezeichnung des Fingersatzes für das Pianoforte. Op. 12. Nr. 1. 12 Sgr. Nr. 2, 3. à 16 Sgr.
Forde, W., 40 Melodies Italiennes p. 2 Flûtes. Nr. 1 — 40. à 6 Sgr.
— — 500 Airs favoris choisis des plus célèbres auteurs pour Violon. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.
— — 4e & 5e pour Flûte. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.
— — 4e & 5e pour Clarinette ou Cornet à Pistons, Bugle, Oboe ou Accordion. Liv. 3, 4. à 16 Sgr.
Prâger, Ferd., Morceau brillant sur: Les Huguenots à 4 mains. 20 Sgr.
Lavina, H., Mädchenträume, Walzes brill. pour Piano. Nr. 3. 12 Sgr.
— — Op. 45. Nocturne pour Piano. 12 Sgr.

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

Quatrième Trio

concertant pour

Piano, Violon et Violoncelle,

composé et dédié à son ami

François Liszt

par

César Auguste Franck

de Liége.

Op. 2. Preis 2½ Thlr. (in Partitur gedruckt mit Stimmen).

Auch erstes, zweites und drittes Trio sind in unserem Verlage zu haben.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Balfe, M., L'étoile de Seville, grand Opéra en 3 Actes.
Bertini, H., Gr. Marche brill. Morceau de Salon. Op. 164.
— — Cantilena. Op. 162.
— — Fantaisie sur Les Puritains. Op. 163.
— — Souvenirs des bords de la Durance, Caprice. Op. 164.
Burgmüller, Fr., La Berceuse, Valse.
Herz, J., Souvenirs italiens. Op. 59. Nr. 1. sur Nabucodonosor. Nr. 2. sur Gabriele de Vergy.
Onslow, G., Cain maudit ou le premier d'Abel, Scène pour voix de basse avec acc. d'Orchestre ou de Piano.
Prume, F., Fantaisie sur un thème d'Herold pour Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 9.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht und zugleich in Paris und London:

Die Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangschule von *G. Duprez*, ersten Tenor an der königl. Oper und Professor am königl. Conservatorium der Musik in Paris. Subscriptionspreis 6 Thlr.

Auch unter dem Titel:

L'art du chant, méthode complete.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **Joh. André** in Offenbach erschien mit Eigenthumsrecht:

Brunner, F. A., Op. 81. 4 Morceaux de Salon pour Violoncelle et Pianoforte (*sur des airs nat. ital., ecoss., allemands et espagn.*). 1 Fl. 48 Kr.

Dasselbe Werk für Violine und Pianoforte. 1 Fl. 48 *kr.*

Noten-Verkauf.

Klein, B., Oratorium: David.
Händel, Das Alexanderfest.
Schneider, Fr., Hosianna.
Reinsiger, Psalm.

Vollständige Partituren, Clavierauszüge, zehn- bis zwölffache Gesang- und Streichquartettstimmen, correct und sauber geschrieben zu grossen Concertaufführungen.

Spontini, Die Vestalin.
Zumsteeg's Cantaten in gut erhaltenen Partituren verkauft billig

Die Noten-Leihanstalt zu Jena.

Einige junge Musiker für folgende Instrumente, als: Geige, Violoncello, Fagott und Flöte können durch mich eine dauernde, nicht unvortheilhafte Stellung erhalten, wenn dieselben durch öffentliche Prüfung ihre Fähigkeit beweisen, und nachweisen können, dass sie ihren militairischen Pflichten genügt haben. Darauf Reflectirende wollen sich persönlich, oder in portofreien Briefen wenden an Stadtmusikus *Bach* in Aschersleben.

Aufnahme von Zöglingen

in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst Einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literargegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 50 Fl. Conv. M. in halbjährigen Anticipatraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friede. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 254) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. **Nr. 15.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag (Fortsetzung.) Aus Leipzig. Aus Augsburg. Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1845 — 1846 aufgeführten Musikstücke. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Oeuvres complets par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Besprochen von E. Sobolewski.)

Wenn man von Scarlatti, den Bach's u. A. bis zu unserer heutigen Zeit die Claviermusik überblickt, so staunt man über die Mühen, welche nöthig waren, um Tonstücke zu schaffen, die in ihrer ganzen Construction viel einfacher sind, als die damaligen. Stellt man ein Tonstück jener Zeit und unserer neben einander, so sieht man deutlich, wie sich die geistige Flamme vom Kopfe zum Herzen gezogen hat. Dort ein bestimmter, gedrungener Ausspruch, ein kurzes Motiv, das sich logisch entwickelt, hier ein längeres Schweben in Tönen der Gemüthswelt, ohne jene schroffe Bestimmtheit, jene starrconsequente Durchführung. Man möchte fast sagen, die Musik ist weiblicher geworden. Ob es so oder so besser, wird trotz allen Streites ungewiss bleiben, gewiss aber ist's, dass sich beide Ausdrucksarten nicht vereinen lassen, obgleich vielleicht Jeder, der die Kunst durchforscht und in ihr gewirkt, dieser Idee einmal gehuldigt hat. Es scheint, unsere Musik hat gegenwärtig wieder einen Höhepunct erreicht und gedenkt, eine andere Richtung zu nehmen. Wie es geschehen wird? Wer weiss es! — Vielleicht macht es ein Genie mit einem Griffe, oder es geht langsam, wie im letzten Säculum. Dass die Uebergängler, obgleich sie die schwerste Arbeit vollbringen, am Schlechtesten wegkommen, ist klar; die Kunstwelt hält immer nur die Endpuncte fest. Aber wer wollte deshalb ihr Verdienst verkennen? — Louis Berger ist einer von den Arbeitern an dem Werke unserer Zeit. Er schliesst sich an Clementi. Schon bemerkt man hier und dort ein freieres Streben in seinen Werken. Doch fühlt man auch, wie der Weg vom Kopfe zum Herzen nicht eben leicht zurückzulegen sein musste. Es klingt wohl manchmal ein wenig kalt, nicht genug geistig, noch gemüthlich, doch immer ist die Sache mit jener alten Punctlichkeit in harmonischer und melodiöser Beziehung, mit jener Lehrertüchtigkeit gearbeitet, die die Tonwerke seiner Vorgänger besonders auszeichnet.

Seine Compositionen verlangen einen gleichmässigrunden, weich-kräftigen Anschlag, ein zierlich reinliches Spiel, ein strenges Tacthalten. Darum sind sie wohl Vielen auf's Dringendste zu empfehlen. Die Poesie läuft heut zu Tage mit Manchem davon und führt ihn in Sphären, wo er für seine Tritte keinen Boden findet. Damit will ich durchaus nicht die heutige Richtung tadeln. Im Gegentheil, ich tadele nur die Zeit wegen ihrer Commodität. — Dort oben steht der Tempel mit seiner Herrlichkeit. Der Berg ist beschwerlich zu erklimmen. Einige der Untenstehenden erfinden Flugmaschinen; Andere lachen über die unglücklichen Flieger, die auf halbem Wege immer wieder zur Erde fallen, und behaupten wohl gar, es lohne überhaupt nicht der Mühe, dahin zu gelangen, es sei nichts in dem Tempel. Nur Wenige klimmen mühsam hinauf. Das ist's! Viele wollen den Genuss, aber Wenige die Mühen der Kunst. Der angehende Clavierspieler will so schnell wie möglich glänzen — sich hören lassen. — — Da wird dann nach den neuesten Transscriptionen gegriffen; die geniale Jungfrau ertödten ja solche Handarbeiten, wie sie Clementi und sein Schüler, Berger, geschrieben haben! Diese wollen fliegen. — — Die Anderen haben die Schule durchgemacht. Man spricht ihnen von R. Schumann als einem Componisten, der so fein, so poetisch, zwischen dem jungen und alten Beethoven steht, diesem Beethoven, der gewissermaassen ein Buch ist, von dem man die ersten hundert Seiten beinahe vergessen hat, während man die nächsten hundert sich noch gar nicht zu begreifen bemüht. Die Geschulten sollen etwas dazu lernen? — Das ist zu beschwerlich. — Sie rufen: es ist Unsinn! und legen es bei Seite, wie unser Orchester die Schumann'sche B dur-Symphonie. Da sollen die Violinspieler eine Passage studiren, die nicht so recht in den Fingern liegt, da soll man gar fühlen, wie frischer Frühlingsduft die Töne durchweht, und das wo möglich ausdrucken. — — Welche Zumuthungen an Manner, die von Morgens bis Abends im Joche sind! Oder die Geschulten geben auch wohl andere Gründe und zischeln: das Publicum..... So waren die Gebrüder Müller nicht zu bewegen, eines der letzten Beethoven'schen Quartette zu spielen, was wir Nordländer, die wir im Allgemeinen nicht so kalt sind, als es scheint, so sehr wünschten. — Es ist nichts auf dem Berge, so sagen die Geschulten, oder, wenn sie klug sind, schweigen sie und trösten sich damit, dass sie schon der Mozart'schen Lieblichkeit Mendelssohn's Gerechtigkeit widerfahren lassen. Immer Neues, Neues! das ist zu beschwerlich. —

Auch bei Louis Berger ist Vieles, das, wem es nicht zu beschwerlich ist, seinen Geist zu erfassen, recht lob-

wend sein wird. Trifft man nur selten auf hohe Poesie, tiefes Gefühl, grossartige Leidenschaft, so ist doch Alles recht instructiv und bildend. — Wir wollen die Werke, so wie sie uns gegeben werden, einzeln besprechen, und geben im Voraus die Versicherung, dass wir gar nicht daran gegangen wären, wenn wir nicht zu oft das innigste Vergnügen an Berger's Musik empfunden hätten.

Cahier I enthält Op. 7. Grande Sonate in C moll. Op. 23. Andante und Presto. Op. 26. Andante varie. —

Op. 7, Sonate (C moll), dedicirt M. Clementi, fängt mit einem Adagio an. Einzelne Anklänge durchtönen ein Tremulando, welche bald als Hauptthema (Allegro con fuoco) auftreten und den ganzen ersten Theil beherrschen. Der zweite Theil weicht nach vier Tacten in Des dur aus und nimmt die zartere Fassung des Thema's, welche am Schlusse des ersten Theiles sich in Es dur hören liess, auf. Hier ergeht sich der Componist in einer längeren Ausführung des gefühlvollen Theiles seiner Aufgabe, die man im ersten Theile fast vermisste. Dann erscheint noch einmal das Adagio, welches wieder, doch auf andere Weise, als früher, zum Allegro führt, wo sich nun, wie gewöhnlich, die Hauptpartieen wiederholen. — Der zweite Satz, Adagio patetico (Es dur), beginnt weich einleitend in Sätzen von vier Tacten, woraus sich ein Motiv für das folgende Es moll entwickelt; hier wird das Tonstück eigentlich erst pathetisch. Das Auftreten des in einen Tact zusammengezogenen Thema's in Ges dur auf der Quartsextenharmonie macht eine schöne Wirkung. Rechte und linke Hand sind wieder gleichmässig beschäftigt. Der Componist stellt bald oben, bald unten die Hauptfiguren, ergeht sich in verschiedenen Tonarten, steigert den Affect, bis er endlich sanfter, als im Anfange, das Hauptthema in Es wieder ergreift und ausdrucksvoll schliesst. — Der dritte Satz, Rondo (C moll), dürfte am Meisten ansprechen. Die Melodie ist hier besonders vorherrschend und eingänglich, das Accompagnement oft originell, die ganze Fassung interessant und keck.

Op. 23. Andante e Presto (H moll). Das Andante ist hier nur Vorrede. Das Thema wird erst eindringlich sprechend, wenn es als Presto auftritt. Hier aber fliegt es dahin, wie die liebliche Colombine. Bald neckt es, bald thut es lieblich, nun bewegt es sich in graziösen Schritten, nun in coquetten Sprüngen. Es ist eine originelle Piece und erinnert daran, dass sie nicht dem ernsten Clementi, sondern einer Dame gewidmet ist.

Op. 26. Andante varie (C dur). Ein liebliches Thema, ganz im Haydn'schen Style. Im Variiren ist Berger stark. Es sind eilf Variationen. Leider lässt man sich in unserer vielbewegten Zeit durch die Haydn'sche Gemüthlichkeit nicht mehr so recht fesseln. Man will Leidenschaft, starke Aufregung. — Viele unserer heutigen Virtuosen, die den Zeitgeschmack belauschen, suchen sich darum in diese Berserkerwuth zu versetzen. Da sie aber leider Geschmack für Alles, doch Passion für nichts haben, so wüthen sie nur mit den Händen und Füssen, in ihrer Brust ist's öde, kahl. Die Armen! Sie erregen höchstens Staunen bei den Schwachen. Ein Stück voller Leidenschaft ist schön, ergreifend, ein Stück voll Ruhe und Lieblichkeit ist aber auch schön. Es ist das Paradies. Traurig ist's, aber wahr, der Mensch muss zur Zeit noch sehr gereinigt werden, um die Freuden des Paradieses ohne Langeweile ertragen zu können. Darum spiele man auch diese Variationen ja nicht in einer gemischten grösseren Gesellschaft a la faubourg St. Germain, sondern im einfachen deutschen Familienzirkel. Hier werden sie ihre volle Wirkung thun, und dies ist eine sehr angenehme.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Fortsetzung.) Unsere Oper hat abermals als Surrogat für eine Neuigkeit ein altes — aber diesmal ein treffliches Werk gebracht, nämlich zum Vortheile der Dem. *Franziska Rückert* wieder einmal den „Johann von Paris" von *Boieldieu*, der seinem Zwecke in doppelter Hinsicht vollkommen entsprach; denn die Beneficiantin hatte ein volles Haus, und die Zuhörer unterhielten sich trefflich. Die Besetzung war grösstentheils neu und theilweise gut. Als Prinzessin von Navarra machte Dem. *Emilie Wiedemann* (Schülerin des Herrn Capellmeister *Fr. Skraup*) ihren ersten theatralischen Versuch, der einen sehr günstigen Erfolg hatte. Dem. *Wiedemann* hat eine kleine, aber angenehme und biegsame Stimme von bedeutendem Umfang, und scheint, nach dieser ersten Probe zu schliessen, bereits eine ziemliche musikalische Bildung erhalten zu haben. Sie sang mit bedeutender Geläufigkeit und zugleich mit Ausdruck, und verstand es, im Gesange einzelne Nuancen wirksam und characteristisch hervorzuheben, wie man es von einer Anfängerin nie erwarten konnte. Sie erhielt im ersten Acte alle Beweise von Theilnahme und Beifall. Im zweiten Acte, der mehr Lustspiel, als Oper ist, und nicht sowohl gute Sänger, als vielmehr gute Schauspieler verlangt, zeigte es sich abermals, dass es leichter ist, in der Oper zu singen, als zu sprechen. Das letztere kann Dem. *Wiedemann* eben so wenig — als manche Sängerin, die zehn und zwanzig Jahre auf den Brettern florirt hat. Gleich nach der Heldin des Abends müssen wir Herrn *Strakaty* (Seneschall) nennen, der seinen reichen Stimmumfang, den Wohlklang und die Rundung seiner Stimme im schönsten Lichte zeigte und in einer höchst glücklichen Laune allgemeine Heiterkeit verbreitete. Dem. *Rückert* (Oliver) war ein gar lieber, jugendlicher Page und sang ihre Partie mit Verstand und Humor. Herr *Damcke* sang den Johann von Paris im ersten Acte sehr brav, minder gelang ihm die Arie im zweiten Acte, und eine mimische Durchführung dieses Characters kann man von einem so jungen Sänger gar nicht verlangen. Herr *Preisinger* gab den Pedrigo mit ergötzlicher Laune. Der erste Act erregte wiederholten Beifallssturm, der zweite minderte die gute Stimmung des Publicums etwas, vernichtete sie jedoch nicht ganz.

Mad. *Thome* gab zu ihrem Benefiz ein Potpourri, worin Opernarien und Duetten aus „Robert der Teufel," „Belisar," „Liebestrank" u. s. w. auf die geschmackloseste Art mit schlechten Possenscenen zusammengewürfelt waren, und das ich gar nicht erwähnen würde, wenn nicht eine Nummer desselben: Scene und Duett aus „Se-

miramis" (in italienischer Sprache), gesungen von Dem. *Schwarz* und Herrn *Kunz*, den Kunstkennern einen erfreulicheren Genuss geboten hätte, als die gesammte Oper seit Monaten. Herr *Kunz* hat die Stimme für den Assur, die hier in siegender Kraft hervortrat, wenngleich die italienische Methode fehlt. Auch sollte Herr *Kunz* sich einer besseren Aussprache des Italienischen befleissigen. Dem. *Schwarz* hat noch nie so schön gesungen, als an diesem Abende, und sie hat mit diesem einzigen Duett die Scharte ausgewetzt, die sie ihren Freunden verdankt, welche sie zu dem unvorsichtigen Schritte verleiteten, eine Tenorpartie zu singen. Vorzüglich trat ihr herrliches Recitativ, nach einem anderen, das wir vor ihr gehört, in's vollste Licht, und Dem. *Schwarz* kann nichts Besseres thun, als so schnell als möglich die ganze Rolle des Arsace zu studiren, die ihr überall eine freundliche Aufnahme sichern muss.

Herr *Willmers* gab mit entschiedenem Erfolge noch zwei Concerte im Theater; in dem ersten trug er nebst einigen Wiederholungen nur eine neue Nummer vor, „Tarantella furiosa." Ein geschmackvolles brillantes Tonstück; doch ist die Aufschrift verfehlt, und es sollte statt „furiosa" etwa mit „vivace" bezeichnet werden. Die fünf Nummern des letzten Concertes waren für uns alle neu. Am Meisten sprach die erste: Fantasie über *Prume's* Melancolie, und die letzte: Dänische Nationalhymne (Nr. 2 der nordischen Lieder) an. — Dem. *Schwarz* sang in dem ersten Concert einen sehr langweiligen „Elfengesang" von *Randhartinger*, und „Warum" von *Julie Caraboha*. Der Referent der „Bohemia" ruft ihr zu: „Mein Fräulein, warum schon wieder „Warum"? — diesen Abguss weinerlicher Sentimentalität à la Siegwart? Findet sich denn für Ihre herrliche Altstimme und Ihre poetische Auffassung in der ganzen musikalischen Literatur gar nichts Anderes, als dieses schreckliche „Warum?" Hat nicht z. B. *Carl Löwe* Balladen für eine Altstimme geschrieben, die von einer solchen Altstimme, wie die Ihrige, zu hören, ein Hochgenuss sein müsste?" Ohne gerade dieses „Warum," das dem modernen elegischen Genre angehört, so ganz zu verwerfen, muss ich doch gestehen, es zeigt ein gar zu armes Repertoir einer Concertsängerin, wenn sie ein — übrigens hier beliebtes — Lied so oft singt, dass man die Zahl der Productionen nicht mehr nachzählen kann. Im zweiten wurde der Concertgeber von unserem excellenten Liedersänger Herrn *Strakaty* mit drei Nummern: zwei Gesänge von *W. H. Veit* („Du bist wie eine Rose" und „Resterlied") und „Die letzte Revue" von *Wolf*, Musik von *Johann Strauß*, unterstützt. —

In den Concerten des Conservatoriums, die sich fortwährend als die Lieblinge des musikalischen Publicums behaupten, sind die Ensemblestücke die Hauptsache, und die Zöglinge bewährten auch dieses Jahr wieder schon in der grossartigen Ouverture aus *Mozart's* „Idomeneo" durch frische Kraft und Präcision, so wie durch tiefes Eingehen in den Geist des Tonstückes, die treffliche Leitung, welche ihnen in dem Institute zu Theil wird. Die Solostücke der Schüler waren meist — Variationen, was jedoch hier durch die Verhältnisse und die Nothwendigkeit, zu den ersten Versuchen die dankbarsten Tonstücke auszuwählen, erklärt und gerechtfertigt wird. *W. Weber* blies recht brillante, wenn auch nicht sehr werthvolle Variationen für die Flöte über das „God save our gracious Queen" von *Drouet*, als ersten Versuch, der als sehr gelungen anerkannt werden muss. Er hat einen guten Ton, Sicherheit und schon eine bedeutende Fertigkeit. Lobenswerth ist sein Streben, durch Schwellen des Tones die Einförmigkeit des Instrumentes zu mildern. Die Zöglinge *Klimma* und *Nowy*, die wir schon kennen, zeigten in Variationen für zwei Hörner von *Leon de St. Lubin* über das bekannte Lied: „An Alexis send' ich dich," schöne Fortschritte auf ihrer Kunstbahn. *Theodor Pixis* trug die wunderschöne Fantasie über Motive aus der „Stummen von Portici" von *Molique* vor, welche zwar auch nur die vorzüglichsten Themen jener Oper an einander reiht, jedoch wegen ihrer geschmackvollen Instrumentirung und eigenthümlichen Behandlung des concertirenden Instruments unter die ausgezeichnetsten Violinpiecen gezählt werden muss. In der Familie *Pixis* erbt sich das musikalische Talent schon durch drei Generationen fort, und auch der Knabe *Theodor* wird nicht hinter Vater, Oheim und Grossvater zurückbleiben. *Theodor Pixis*, der seit dem vorigen Jahre sehr an einer für seine Jahre überraschenden Ruhe und Zartheit gewonnen, besitzt schon jetzt eine treffliche Bogenführung, einen grossen vollen Ton und die höchste Reinheit der Intonation, und erregte in einer Fantasie, die wir von dem Componisten selbst mehrmals hörten, allgemeine Sensation. Er wurde dreimal (die Vorhergehenden nur einmal) gerufen. Fräul. *Bertha Richter* von Eisenau, welche die erste Arie der Amenaide aus „Tancred" sang, hat ihre wohlklingende Stimme, die im vorigen Jahre in der Prüfung noch etwas schwach war, sehr gekräftigt, und sie reichte in unserem nicht sehr acustisch gebauten Hause vollkommen aus. Sie besitzt eine bedeutende Geläufigkeit und verspricht eine treffliche Bravoursängerin zu werden, zumal da ihre Leistung ein ernstes und solides Studium verbürgt. Sie erhielt stürmischen Beifall und wurde gleichfalls mehrmals gerufen. Director *Kittl's* treffliche Symphonie in D dur bildete die zweite Abtheilung des ersten Concertes, welche zwar schon im Jahre 1842 aufgeführt worden (wo ich Ihnen ausführlich darüber berichtete), gleichwohl aber diesmal mit dem vollen Interesse einer Neuigkeit wirkte und auf mich selbst einen viel stärkeren Eindruck machte, als bei jener ersten Production, vielleicht durch das tiefere Eingehen in die einzelnen Schönheiten, vielleicht auch dadurch, dass sie diesmal von dem Componisten selbst dirigirt wurde. Nach dem ausgezeichnet klaren und edlen ersten Satze zeichnet sich das blühende Scherzo mit dem sprudelnden Violinthema besonders durch das glänzende Trio aus, und schliesst im Decrescendo mit drei Paukenschlägen auf dem Grundtone. *Kittl* hat überhaupt eine ganz eigenthümliche Gewalt über das Scherzo, die er diesmal in noch höherem Masse geltend machte, als in seinen früheren Symphonieen. Das feurige Finale schliesst sich dem Andante an, und sprach das Publicum am Lebhaftesten an; doch ziehen Manche den ersten Satz noch vor. Das ganze Werk enthält alle Merkmale der *Kittl*'schen Orchestercompositionen: Anmuth und Klarheit der originellen und

eigenthümlichen Ideen, edlen und geschmackvollen Styl, organische Gestaltung und Durchführung, und geistreiche und mannichfaltige Instrumentation, in hohem Grade, und ich muss mich Denjenigen anschliessen, welche dieselbe der reizenden sanguinischen Jugendsymphonie vorziehen. *Kittl's* Tondichtungen sind im Ganzen mehr edel, als leidenschaftlich; sie erschüttern nicht, aber sie thun dem Ohre wie dem Herzen wohl; sie sind der Ausfluss eines gereiften und mit sich selbst vollkommen einigen Gemüthes. Ein Berichterstatter im „Ost und West" sagt von ihm: „*Kittl* ist immer Gentleman. Es ist dies eine schöne Eigenschaft an sich, eine desto schönere in unserer Zeit der Hypergenialität und affectirten Zerrissenheit. Man denke ja nicht an die faden Claviercompositionen des Tages, die immer zierlich und coquett einherwandeln und ihre Hohlheit und Geistesstarre mit Eleganz übertünchen wollen; wer mich langweilt, ist vielmehr ein Geubian, als ein Gentleman." Ein anderer eigenthümlicher Vorzug der *Kittl*'schen Orchesterwerke ist das feine Detail. *Kittl* legt oft in kleine einzelne Züge, Episoden, Instrumentalsoli einen fast grösseren Reiz, als in die Hauptthemen. Diese feinen Züge bleiben, leider! oft beim ersten Anhören unentdeckt, zumal wenn die Aufführung nicht ganz vollendet ist. Die heutige liess nichts zu wünschen übrig. Director *Kittl* wurde bei seinem Auftreten empfangen und am Schlusse zweimal gerufen.

Das zweite Concert ist für die Annalen des Conservatoriums von besonderer Wichtigkeit, nicht allein eines so glänzenden Erfolges wegen, wie nicht leicht ein früheres hatte, sondern weil in demselben zwei gelungene Compositionen von Schülern des Conservatoriums aufgeführt wurden, nämlich: Concert-Ouverture von *Carl Spohr* (von der Aufnahme 1840) und ein Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von *Franz Nemetz*. Wenn ein Neophyt in der Kunst zufällig den Namensvetter eines grossen Künstlers ist, so hat das wohl den Vortheil, dass der Name schon im Voraus die Aufmerksamkeit des Kunstliebhabers in Anspruch nimmt, die Schattenseite aber ist, dass man oft unwillkürlich einen höheren Massstab an den Kunstversuch legt, und im Falle des Missglückens der Namensvetter sich einem um so strengeren Urtheile Preis gegeben sieht. Unser *Carl Spohr* hat nur die gute Frucht der Erinnerung an den berühmten *Louis* geerntet. Er hat ein erfreuliches Talent, und wenn er auch nicht berufen scheint, neue Bahnen zu brechen, so ist ihm doch nach diesem ersten Werke, das durchaus nicht das Gepräge der Arbeit eines Schülers an sich trägt, eine schöne Zukunft zu prognosticiren. Er hat die herkömmliche Form der Ouverture festgehalten, als deren Basis eine consequent durchgeführte poetische Idee hervortritt, er bewegt sich frei und mit ruhiger Sicherheit, die Organisation des Ganzen ist solid und modern, die Instrumentation sehr lobenswerth, besonders überrascht er durch eine zwar sehr häufige, doch gute Verwendung der Blasinstrumente (für welche er eine besondere Vorliebe zu den Tag legt). Ein Gedanke erinnerte mich an *Berlioz*, doch kann hier weder von einer Copie, noch von einem Plagiat die Rede sein, und das Anschmiegen des jungen Componisten an einen grossen musikalischen Geist, der seine Phantasie anspricht und ihr Nahrung gibt, ist nicht einmal zu missbilligen. — Das Concertino von *Nemetz* folgt der modernen Richtung, die Technik des Instrumentes geltend zu machen und durch eine interessante Zusammenstellung der grösstmöglichen Schwierigkeiten die Aufmerksamkeit der Zuhörer in Schwung zu erhalten. Auch der junge Componist hat in seinem Concertino eine Masse von Doppelgriffen, *Arpeggien*, *Staccato's* u. s. w. aufgehäuft; aber er hat die schwierige Aufgabe, die er sich selbst stellte, mit Reinheit, Präcision und Glanz gelöst, und besonders muss seine mannichfaltige Instrumentation, und die geschickte Verwendung der Blasinstrumente, als wirksame Antithese des Streichquartetts, gerühmt werden. Unter einem stürmischen Beifallsjubel musste er das Finale wiederholen. — Das Concertino für zwei Violoncello's, von *Trag* (Prof. des Violoncells), vorgetragen von *Johann Kaspar* und *Johann Sobitschek*, als erster Versuch, scheint nicht anzudeuten, als ob dieses Instrument eben jetzt bedeutende Talente besässe. Die vorhandenen Passagen überstiegen offenbar die Kräfte der Producenten, und dazu hat der Componist in dem Bestreben, die beiden Violoncelle in der Tonlage fern von einander zu halten, den Character des Instrumentes getrübt, indem die schönen Mitteltöne zu wenig hervortraten. Wenn die beiden Concertanten hervorgerufen wurden, so war das nur Aufmunterung, und um dieses Missverhältniss auszugleichen, mussten ihre Nachfolger drei, vier bis fünf Mal hervorgerufen, ja ein wahrer Höllenspectakel gemacht werden. — *Stephan Ernst* trug eine Fantasie — wie man zu sagen pflegt — für die Clarinette von *Reisinger* mit schönem, starkem Tone, gutem Ansatz, viel Energie und siegreicher Ueberwindung der Schwierigkeiten vor. Das Duett aus der Oper: „Ricciardo und Zoraide," welches Dem. *Betty Engst* und *Cäcilie Saukup* sangen, darf eben nicht unter *Rossini*'e beste Arbeiten gezählt werden, und doch erregten die beiden jugendlichen Sängerinnen einen Fanatismus gleich den ersten Koryphäen der Tonkunst, und liefern den schönsten Beweis, was Prof. *Gordigiani* selbst in kurzer Zeit zu leisten vermag, wo Talent und Mittel vorhanden sind, und Kenner der Kunst gestehen ihm nach den heurigen Gesangsleistungen zu, dass er seine Zöglinge mit Allem, besonders mit einem Vortrage des Recitativs, wie man es in Deutschland sehr selten findet, ausgestattet hat. Die Dem. *Engst* und *Saukup* erschienen hier nicht als Anfängerinnen, sondern führten das umfangreiche und anstrengende Tonstück mit der Zuversicht und dem Aplomb routinirter, in der besten italienischen Schule gebildeter Sängerinnen aus, so dass sie — ein noch unerhörter Fall in den Conservatoriumsconcerten, gleichsam eine Reparation d'honneur für die Gesangsschule — das Allegro repetiren mussten. Dem. *Saukup* hat einen vollthönenden jugendfrischen Sopran mit einem bedeutenden Umfange und dem schönsten Schmelz des Mezzosopran (der jedoch bis zum dreigestrichenen *es* hinauf reicht), das, was der Italiener eine voce simpatica nennt, welche ihren Beruf zu sentimentalen Partieen bewährt. Dem. *Saukup* ist noch nicht frei von Befangenheit, die jedoch, zum Glück, der Reinheit ihrer Intonation keinen Eintrag thut. Dem. *Engst*, welche schon mehr Muth zu haben

scheint, als ihre Kunstgenossin, besitzt eine energische Altstimme von mehr als zwei Octaven Umfang und schönem Klange. Von beiden Sängerinnen kann man mit Zuversicht erwarten, dass sie nach einigen Jahren unter die Zierden der deutschen Oper gezählt werden dürften *).

Die zweite Abtheilung füllte abermals eine Symphonie und zwar Nr. 5 in C-moll von *Louis Spohr* aus, ein Werk aus der Blütenzeit dieses Künstlers. Es gibt wohl wenig deutsche Städte, wo *Louis Spohr* so viele Freunde und Verehrer, ja sogar Enthusiasten zählt, als in Prag, und jedes seiner Werke wird hier mit wahrer musikalischer Pietät empfangen. Die C-moll-Symphonie ist im vollen Sinne des Wortes: „Jeder Zoll ein Spohr!" Wir finden hier, wie in den meisten seiner Werke, Reichthum an Poesie und Melodie bei grosser Kenntniss der Harmonie und ihrer Verwendung, Adel und Würde, eine herrliche Organisation und Gliederung des Ganzen, eine meister- und musterhafte Instrumentation; besonders aber versteht er es, mit grosser Leichtigkeit und auf die natürlichste Weise die entferntern Tonarten ohne Sprünge und nur nach den Gesetzen der Modulation zu verbinden, und das Werk muss unter die erfreulichsten seiner Gattung gezählt werden, wenn uns gleich auch hier die *Spohr*'sche Familienphysiognomie von „Faust" und „Jessonda," in welchen er alle Schätze seines Herzens und Geistes niedergelegt hat, begegnet. Von der Production gilt, was wir oben über die Ensemblenummern im Allgemeinen und Besonderen gesagt haben.

In Wien scheint man es uns sehr übel zu nehmen, dass wir *Berlioz* als Nachfolger *Beethoven's* anerkennen. — Wir müssen unsere Sünde gestehen, wir thun noch mehr, und unser Altmeister *Tomaschek*, den man doch gewiss keiner übertriebenen Vorliebe für die Musik der neueren Zeit beschuldigen kann, hat gesagt: „*Beethoven* wird manchmal gemein, *Berlioz* niemals!"

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 11. April 1846. Gestern Nachmittag fand in hiesiger Universitätskirche das alljährlich am Charfreitage zum Besten des Unterstützungsfonds für die Wittwen und Waisen unserer Orchestermitglieder veranstaltete geistliche Concert Statt. Auch diesmal gebührt das Verdienst einer glücklichen Auswahl der vorzutragenden Musikstücke, sowie des ganzen Arrangements, den Vorstehern der hiesigen Singakademie und dem Director der letzteren, Herrn *E. F. Richter*. In Verbindung mit unserm wackeren Orchester führte die Singakademie, durch eine grosse Anzahl kunstgeübter Dilettanten verstärkt, eine neue Composition ihres genannten Dirigenten, den 116. Psalm, und darauf das Requiem von *Cherubini* (C-moll) auf.

Herr Musikdirector *Richter* hat sich uns in den letzten Jahren durch mehrere Gesangs- und Instrumentalcompositionen bereits als einen tüchtig gebildeten, talentvollen und von edlem Streben beseelten Musiker bewährt. Wenn sein Name ausserhalb Leipzig zur Zeit vielleicht noch wenig bekannt worden ist und seine Compositionen eine weite Verbreitung noch nicht gefunden haben, so hat dies seinen Grund nur darin, dass er bis jetzt nur wenige seiner Werke durch den Druck der Oeffentlichkeit übergeben hat. Wir zweifeln nicht, dass, wenn das letztere in grösserer Ausdehnung geschehen wird, seine Begabung gewiss überall die Anerkennung finden werde, welche sie verdient. Auch der 116. Psalm, für Sopransolo und Chor, ist eine schätzenswerthe Composition, die sich eben so durch Reichthum an Melodieen, wie durch geschickte Vertheilung des Stoffes, namentlich durch einige im strengen Style componirte Chöre vortheilhaft auszeichnet; eine das Ganze durchwehende edle Frömmigkeit macht sie besonders zur Aufführung in der Kirche geeignet. Unverkennbar ist, wie wir bereits früher in anderen Werken *Richter's* wahrgenommen haben, auf die Richtung des Componisten das Vorbild *Mendelssohn's* nicht ohne Einfluss geblieben; da aber schon die Wahl dieses Musters von richtiger Erkenntniss der wahren Aufgabe des Künstlers zeugt und anderseits die Art und Weise, wie *Richter* demselben folgt, seine eigene Selbstständigkeit nicht beeinträchtigt, so sind wir keineswegs geneigt, ihm darüber einen Vorwurf zu machen, und sprechen um so zuversichtlicher die Hoffnung aus, des strebsamen Componisten individuelle Eigenthümlichkeit in künftigen Werken immer deutlicher und freier hervortreten zu sehen, je mehr wir in der bisherigen Reihenfolge seiner Compositionen ein Abnehmen in Anschmiegen an jenes Vorbild bemerkt zu haben glauben.

Cherubini's Requiem ist in weiteren Kreisen als ein gediegenes Werk eines wahrhaften Meisters bekannt, und als solches kündigt es sich jedem aufmerksamen Hörer sofort bei der ersten Aufführung an. Von allen französischen Componisten ist *Cherubini* wohl derjenige, der aus seiner Musik am Wenigsten den Franzosen heraushören lässt, und zwar dies aus dem Grunde, weil er einen eigenen Weg betreten hat und selbstständig genug war, um dem Beispiele Anderer nicht zu folgen. Wenn uns neben manchen echt deutschen Zügen, die das erwähnte Requiem bietet, trotzdem Manches ein fremdes Gepräge zu tragen und den Ideen, die wir hier zu Lande mit einer Kirchenmusik verbinden, nicht völlig zu entsprechen scheint, so möchte dies wohl hauptsächlich in der von der unsrigen ziemlich abweichenden Auffassung des geistlichen und kirchlichen Elementes liegen. Die Kirchenmusik will und soll in Frankreich etwas Anderes sein, als bei uns, besonders in den deutschen protestantischen Gotteshäusern; der Ausdruck unserer Frömmigkeit ist ein anderer (ob ein tieferer und darum dabei ein weniger lebendiger, das lassen wir hier füglich unerörtert), und darum vielleicht will uns bei solchen Werken Manches nicht so recht erwärmen, wenn wir auch daran weder zu entschiedenen Hervorstreten der weltlichen Anschauung zu tadeln vermögen, noch das majestätisch Ergreifende vermissen. Dazu kommt, dass *Cherubini* den umfassenden Text in einem weit engeren Rahmen zusammengefasst hat, als andere Componisten, z. B. *Mozart*; ferner, dass in seinem Requiem Sologesang gänzlich ausgeschlossen ist. Alles dies bietet dem Deutschen manches Eigenthümliche und Neue. Der Eindruck des

*) Dem. *Engert* ist bereits in Lemberg engagirt, Dem. *Sautop* hat einen Antrag dahin angenommen.

Ganzen, wie einzelner Theile, ist jedenfalls ein grosser und interessanter, und wir fühlen uns den Veranstaltern der Aufführung für diese Anwendung um so mehr zu Danke verpflichtet, je seltener in Deutschland zusammenhängende Kirchencompositionen der neueren Zeit zu Gehör gebracht werden.

Die Aufführung beider Musikstücke hatte sich der Theilnahme zahlreicher Zuhörer zu erfreuen; sie war eine durchaus gelungene, und namentlich haben wir den sinnigen Vortrag der Sopranarie im *Richter*'schen Psalm durch Fräulein *Elise Vogel* lobend zu gedenken.

Augsburg, den 19. März. Wenn auch, was Musik betrifft, die Städte Norddeutschlands unserer Gegend voraus sind, so zeigen sich doch seit mehreren Jahren, — namentlich seit Entstehung des Liedervereins durch 32 Männer, welche Herrn *Binde* als Vorstand wählten — so löbliche Fortschritte hier, dass wir besonders bei diesem Vereine gern weilen. Derselbe gab gestern die Chöre der Antigone von *Mendelssohn Bartholdy* und dazu die erklärenden Worte nach *Donners* Uebersetzung. Man hatte die vielen Rollen unter drei Personen getheilt; Mad. *S. Schröder*, Herr *von Hesse* und Herr *Schenk* sprachen sie. Dass Manches dabei zu wünschen blieb, lässt sich denken, denn nur die höchste Vollendung durch Aufstellung aller einzelnen Personen kann diese objective Auffassung des Drama's, der unsere Zeit so sehr entwachsen ist, auch geniessbar machen. Schauspielkünstler waren nöthig, um eine so treffliche Aufführung zu erzielen, als es geschah. Vor Allen sprach Mad. *Schröder* eben so wahr als schön; doch mag ich Keinem der andern Beiden ein Lob entziehen. Es galt jedoch hier nur, der Musik mehr Deutlichkeit zu geben, und diese Absicht ist ohne Zweifel erreicht worden. Herr CM. *Mendelssohn Bartholdy* trat die Partitur ohne Honorar der Liedertafel ab, damit diese wiederum eine Gabe für die Wittwen- und Waisenkasse der Schullehrer von Schwaben-Neuburg spenden konnte. So arbeitete Alles einander in die Hände, und der Zweck wurde grossartig erreicht, denn es gingen 800 fl. ein. — Begreifert streitet man, die Aufführung dem Werthe des Tonwerks entsprechend zu geben; 140 Sänger und ein Orchester von 70 Musikern wirkten in einem neulich gebauten Raume vor etwa 1200 Zuhörern. Herr *Hilsle* dirigirte und erwarb sich durch die gelungene Lösung seiner schwierigen Aufgabe ein grosses Verdienst. Der ganze Verein fand sich mit jeder Probe immer mehr für das Werk begeistert. Gewiss war diese Stimmung das beste Lob für die Composition. — Die Gesang-Soli trug Herr *Scharrer* mit Gefühl und Geschmack vor, die Solo-Quartette die Herren *Hilsle*, *Büring*, *Hurter* und *Holzinger*. Mad. *Brauchle* aus München spielte die Harfenparthie. — Ohne den anerkannten Werth der Musik nochmals besprechen zu wollen, kann ich doch nicht unterlassen, der Eröffnung in C moll zu gedenken, welche, mit schönem Ernst und durch sichtliche Sätze vorbereitet, in dem leidenschaftlichen Allegro die bewegte Serie der Antigone mait. In C dur schreitet sodann im Unisono der Chorgesang einher, die erste Strophe mit Blas-, die zweite mit Streichinstrumenten begleitet, die beide Chöre den in C moll „Niedergeschmettert zu der drohenden Erde" zusammen. Nr. 2. A dur tritt einen passenden, einfachmeidenden Charakter und beschäftigend folgt ein C dur-Recitativ. — Der Satz in F dur: „Ihr Seligen, deren Geschick" ward schön ausgeführt; der Uebergang in den F moll-Chor erscheinete sich durch Kraft aus, wie das Soloquartett religiöse G dur, und das Melisma G moll empfindungsvoll zu nennen ist. — Die schwierigste Aufgabe löste der Componist wohl in dem G dur Satze. „Auch der Dunst u. s. w.", er bewegt sich fast ganz in Unisono, durch scharfe Eingriffe der Blasinstrumente, die das Herz ergreifen, erhöht. Die Krone des ganzen Werkes und der Execution blieb der Basschorsatz D dur, ein klassisches Stück, welches sich derart allem Vorhandenen zur Seite stellt. Die Schönheit tritt ungesucht hervor; es ist kein Jubelgebet, sondern ein Gebetsturm, welcher dreistimmig wirkt und auch ein Concertsatz des höchsten Beifalls sicher ist. Ihm folgt der Marsch C moll, der Choral alla breve, und der Schluss, $^{6}_{4}$ Takt, der einfach im Geiste der Dichtung gehalten ist und es verschmäht, durch Fugensätze zu glänzen; vielmehr lässt er das Ganze noch nachwirken und befestigt den Eindruck des Ganzen. Dergleichen Selbstverläugnung bewährt die achte Grösse, welche nur der Wahrheit dient. — Nach dieser Aufzählung wird das Lob in jeder Weise gerechtfertigt erscheinen und der Wunsch nach einer Wiederholung einen so seltenen Genusses in jedem Zuhörer entstanden sein. *Forts. Aug. Oldenburg.*

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1845 — 1846 aufgeführten Musikstücke.

I. Instrumentalmusik.

1) Symphonieen.

Beethoven, B dur; — Eroica; — B dur; — C moll; — A dur; — F dur (Nr. 8.); — D moll. — *Gade*, C moll, Nr. 1. — *Haydn*, D dur. — *Méhul*, G moll. — *Mozart*, C dur (mit der Fuge); — D dur (ohne Menuett); — Es dur; — G moll. — *Onslow*, A dur. — *Rosenhain*. — *Schubert*, C dur. — *Schumann*, B dur. — *Spohr*, No. 4, Weihe der Töne. — *Taubert*, F dur. —

2) Ouverturen.

Beethoven, zu Coriolan; — zu Leonore, Nr. 2; — C dur, 115. Werk. — *Bennett*, Die Najaden. — *Cherubini*, zu Anacreon; — zum Wasserträger. — *Dorzynski*, zur Oper Monbar. — *Gade*, Nachklänge von Ossian. — *Gluck*, zu Iphigenie in Aulis. — *Goldschmidt*, zu Undine. — *Hallwoda*, neue Concertouverture. — *Méhul*, zu Joseph in Egypten. — *Mendelssohn Bartholdy*, zu Prolog; — zum Sommernachtstraum. — *Mozart*, zur Entführung aus dem Serail; — zur Zauberflöte. — *Spontini*, zu Cortez. — *Weber*, zum Beherrscher der Geister; — zum Freischütz; — zu Oberon; — zu Euryanthe. — *Wilhmers*, heroische Ouverture. —

3) Sätze für ein Instrument.

Pianoforte.

Beethoven, Concert. — *Chopin*, Polonaise. — *Henselt*, Concert. — *Herz*, Adagio und Rondo. — *Hiller*, Impromptu. — *Mendelssohn*, Lieder ohne Worte. — *Schubert*, Lieder, bearbeitete. — *Schumann*, Concert; — Fuge. — *Willmers*, Etuden.

Violine.

David, Capricen; — Concert. — *Ernst*, Caprice; — Fantasie. — *Joachim*, Adagio und Rondo. — *Kalliwoda*, Divertissement. — *Leonard*, Concert; — Fantasie. — *Mendelssohn*, Concert. — *Viotti*, Concert. —

Violoncell.

Ganz, Concert; — Fantasie. — *Kummer*, Fantasie. — *Offenbach*, Adagio und Bolero. —

Flöte.

Briccialdi, Fantasie. — *Heinemeyer*, Variationen. —

Clarinette.

Reissiger, Concertino. — *Spohr*, desgleichen. —

Harfe.

Parish-Alvars, Concert; — Fantasie.

II. *Gesang.*

1) Mehrstimmiges.

Beethoven, Meeresstille und glückliche Fahrt; — Musik zu Egmont; — Musik zu den Ruinen von Athen; — Quartett, Terzett aus Fidelio. — *Bellini*, Duett aus Montecchi e Capuleti. — *Cherubini*, Finale aus dem Wasserträger; — Quartett aus Anacreon. — *Donizetti*, Duett aus Belisar. — *Gade*, Comala, dramatisches Gedicht nach Ossian. — *Gluck*, Introduction und Chöre aus Iphigenie. — *Händel*, Halleluja aus dem Messias. — *Haydn*, Stücke aus der Schöpfung. — *Méhul*, Stücke aus Uthal. — *Mendelssohn Bartholdy*, Stücke aus Paulus; — Gebet von Luther. — *Mozart*, zwei Quintette aus Così fan tutte; — zweites Finale aus Idomeneo; — desgleichen aus der Zauberflöte; — Duett aus der Entführung; — Chor und Finale aus Titus. — *Rossini*, Duett aus Semiramide. — *Spohr*, erstes Finale aus Zemire und Azor; — dritter Aufzug aus den Kreuzfahrern. — *Spontini*, Introduction aus Cortez. — *Weber*, erstes Finale aus Euryanthe. —

2) Einstimmiges.

Beethoven, Arie: Ah perfido; — Arie aus Fidelio. — *Bellini*, Arie aus Norma. — *Donizetti*, Arie; — Arie aus Roberto d'Evreux. — *Gluck*, Arie aus Iphigenie in Tauris. — *Händel*, Arie aus dem Messias. — *Haydn*, Arie aus der Schöpfung; — desgl. — *Marschner*, Arie aus Hans Heiling. — *Méhul*, Arie aus Joseph in Egypten. — *Mercadante*, Cavatine; — Arie. — *Meyerbeer*, Arie aus Robert der Teufel. — *Mozart*, Arie aus Don Juan; — aus Titus; — aus Figaro; — aus der Entführung; — Concertarie. — *Persiani*, Arie. — *Rossini*, Arie aus Semiramide. — *Spohr*, Arie aus Jessonda. — *Verdi*, Cavatine aus Ernani. — Volkslieder, englische; schwedische. — *Weber*, Cavatine aus Euryanthe; — Arie aus Oberon; — aus Athalia.

III. *Künstler, die sich hören liessen.*

1) Sänger.

Dolby, Miss *Helene*, aus London. — *Fischer*, Fräul. *Betty*, aus Darmstadt. — *Lind*, Fräul. *Jenny*, aus Stockholm. — *Schrickel-Steinmüller*, Frau, aus Hannover. — *Schwarzbach*, Fräul., aus Leipzig. — *Vogel*, Fräul. *Elise*, desgl. — *Waltz*, Fräul. *Bertha*, aus Berlin.

Kindermann, Bassist, aus Leipzig. — *Meyer*, Tenor, desgl. — *Pögner*, Bass, desgl. — *Schrickel-Steinmüller*, Bassist, aus Hannover. — *Widemann*, Tenor, aus Leipzig.

2) Instrumentisten.

Brunner, Fräul., Harfenistin, aus Gotha. — *Cristiani*, Fräul. *Lisa*, Violoncellistin, aus Paris. — *Marder*, Fräul. *Marie*, Pianistin, aus Leipzig. — *Schumann*, Frau Dr., Pianistin, aus Dresden.

David, Violinist, aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist, desgl. — *Drechsler*, Violoncellist, aus Dessau. — *Ganz*, Violoncellist, aus Berlin. — *Heinemeyer*, Flötist, aus Hannover. — *Joachim*, Violinist, aus Leipzig. — *Kalliwoda*, Violinist, aus Donaueschingen. — *Kellermann*, Clarinettist, aus Sondershausen. — *Krollmann*, Violinist, aus Hannover. — *Landgraf*, Clarinettist aus Leipzig. — *Léonard*, Violinist aus Paris. — *Sachse*, Violinist, aus Leipzig. — *Taubert*, Pianist, aus Berlin. — *Willmers*, Pianist, aus Copenhagen.

Feuilleton.

Liszt hat in Wien, wo er jetzt mit gewohntem Erfolge Concert gibt, von dem Kaiser einen Brillantring mit dessen Namenschiffre erhalten. — *Philipp Fahrbach*, bisher Capellmeister beim Regimente Deutschmeister zu Wien, hat diese Stelle niedergelegt, um sich fortan ungestörter der Composition widmen zu können. Unter Anderem hat er die auch in diesen Blättern erwähnte Oper: „Das Schwert der Könige" componirt.

In Schwerin wurde neu aufgeführt: „Merope," grosse Oper in drei Aufzügen, Buch von *Pfeuts*, Musik vom dortigen Musikdirector *H. Mühlenbruch*. Trotz dem schlechten Operabuche gefiel die Musik so ziemlich. — In Gotha gefiel die neue Oper: „Die Bergknappen," Buch von *Theodor Körner*, Musik von *A. Wanderath*, dem Director der dortigen Liedertafel.

Am 24. März kam in Leipzig zum Besten des Theaterpensionsfonds: Axur von *Salieri* zur Aufführung. Die Musik konnte begreiflicher Weise nicht mehr durchgängig ansprechen, doch wurde der gute Zweck erreicht, denn die Einnahme betrug 440 Thlr.

Felicien David's neuestes Werk: „Moses auf Sinai," eine Art weltlichen Oratoriums, ist den 21. März zu Paris in der grossen Oper aufgeführt worden, scheint indessen die Erwartungen nicht erfüllt zu haben. Man wirft ihm Mangel an Melodieen, an Ideen, an Begeisterung vor.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. Nº. 25. 1803.

Abhandlung.

Novitäten.

(Fortsetzung.)

Man vergebe mir diese Herzenserleichterung, zu welcher ich durch so manche bedeutende Veranlassung, die nicht vor das Publikum gehört, verleitet worden bin. Habe ich mich bey dieser Klasse von Musikern und Musikfreunden zu lange aufgehalten, so will ich mit den noch übrigen, ohngeachtet sie der Zahl nach den andern, diese alle zusammengenommen, weit überlegen sind, desto kürzer seyn. Die Musiker und Virtuosen der zuletzt aufgeführten Klasse gewähren durch ihre, ohngeachtet aller pomphaften Anläufe, aller vielgeschwänzten, oder hoch übereinander aufgeschichteten Noten, aller verminderten Septimenakkorde und aller Schaaren von ♯ und ♭, dennoch rohen oder platten und matten Produkte, durch ihre Unwissenheit in allem, was verständige Schule heisst, oder durch Verachtung derselben, durch ihr heftiges Drauen und ihre zornig geschüttelte Mähne auch gegen das noch so anständig ausgesprochene Urtheil des Kunstrichters — ein nicht ganz uninteressantes, aber nur den ergötzendes Schauspiel, der sich an das Komische der Erscheinung hält und nicht an ihren Einfluss auf die Menge und an die Rückwürkung der so oder anders gestimmten Menge auf viele Künstler und ihre Arbeiten denkt. Dies Schauspiel stellt 'ar, wie man einige Lebhaftigkeit und Empfänglichkeit für die Kunst verkennet und für Beruf zum Künstler nimmt; wie man, wenn diese Selbsttäuschung lockt, sich in sein kleines Selbst verschliesst, alles Fremde, ja auch die eigene, innere Bildung seines Wesens verschmähet, darum nichts kennen lernt, als sein eignes Selbst, wie es nun eben von selbst geworden ist, darum es für das Höchste hält, (wer nie aus seinem Dörfchen gekommen, hält die kleine Anhöhe, worauf die Schaafe grasen, für gar einen rechten Berg!) darum, wie wund am ganzen Leibe, aufschreyet bey jeder nicht ganz wohlthuenden Berührung u. s. w. Das ist sehr natürlich, aber eben nicht tröstlich. Die, im Vergleich mit der vorigen Zeit, so unmässig grosse Anzahl von Liebhabern, die dergleichen Werke; und endlich die, welche auch ganz schlechte, in denen nicht einmal etwas sich regt, kaufen und durcharbeiten mögen: diese Liebhaber, unter Vornehmen und Geringen beyder Geschlechter, welche man denn doch mitzählt, wenn man vom äusserst hohen Stand der Kultur für Musik spricht, beweisen, dass in unsern Tagen — was sonst allerdings nicht war — einige Fertigkeit in der Ausübung der Musik zu haben, unter die Dinge aufgenommen ist, die zum guten Ton gehören, die man treibt, ebenfalls um zum guten Ton zu gehören, für die man sich nicht weiter bildet, als nöthig ist, um allenfalls zu zeigen, dass man Erziehung genossen habe, die man ohne Theilnahme, ohne Herz übt, weil man eben nichts anders zu thun weis, und es doch artig lässt — also, dass diesen Liebhabern Musik ist, was vielen jungen Damen jezt das feine Stricken. Das ist nun an sich gar nicht übel, und es wäre Pedanterey, dagegen viel Aufheben zu machen: aber dem oben berührten Einfluss auf die Schicksale der Musik überhaupt muss man vorbeugen, und

In Dessau ging den 24. März eine neue Oper von dem dortigen Theatermusikdirector *Fr. Lux*, einem Schüler *Friedrich Schneider's*, zum ersten Male über die Bühne. „Das Kätzchen von Heilbronn" nach *Kleist's* bekanntem Schauspiele bearbeitet und mit einem Vorspiele versehen. „Die Werkstätte." Die Musik fand allgemeinen Beifall, Tondichter wie Sänger wurden gerufen.

Im fünften Concert des Pariser Conservatoriums der Musik wurde aufgeführt: neue Symphonie von *Onslow* in F dur, nach einem Quintett bearbeitet. — Scene aus Orpheus von *Gluck*. — Derwisch-Chor und Chor aus den Ruinen von Athen von *Beethoven* (wiederholt — s. S. 205 d. Bl.). — Flötenstück, von *Remusat*. — *Beethoven's* C moll-Symphonie.

In Paris besteht eine deutsche Liedertafel unter dem Namen „Mozartverein," die am 15. März zum ersten Male ein öffentliches Concert im Saale Héry gab. Sie zählt sechzig (deutsche) Sänger und wurde von *Nageller* gestiftet, einem geborenen Tyroler, der auch jetzt an ihrer Spitze steht. *Nageller* ist ein Zögling des Wiener Conservatoriums der Musik, wo er 1810 den ersten Preis in der Composition erhielt. Seit vier Jahren lebt er in Paris, wo er nach einer neuen, von ihm selbst erfundenen Methode mit glücklichstem Erfolge Unterricht in der Composition gibt.

Die philharmonische Gesellschaft zu Barcellona hat *Emil Prudent* zu ihrem Mitgliede ernannt und ihn zugleich mit einem goldenen Pocal, so wie mit einem prachtvollen, in Gold gefassten „Ecrin de bureau" beschenkt.

Zum Besten der Pariser „Association des artistes musiciens" hat neuerlich noch die Gesellschaft einen glänzenden Ball gegeben, dessen Ertrag sich auf mehr als 25,000 Franken belief. — Ferner wollte die Gesellschaft „Cercle musical" ein Concert zum Besten der Association des artistes musiciens geben, in welchem unter Anderem *Mozart's C dur-Symphonie*, die Euryanthen-Ouverture, *Beethoven's* Es dur-Concert für Pianoforte, die grosse Arie der Agathe aus dem Freischützen u. dergl. m. aufgeführt werden soll. Auch *Ole Bull* sollte in diesem Concerte auftreten. Der Preis des Billets ist 5 Franken.

Das Hoftheater zu Sondershausen ist von dem Fürsten für immer aufgehoben, die noch laufenden Contracte mit den Mitgliedern nach beiderseitiger Uebereinkunft gelöst worden.

In Weimar starb der Violinist und Kammermusiker *Theodor Müller*, geboren zu Leipzig den 20. Mai 1798, ein Sohn des bekannten Componisten und Organisten an der dortigen Nicolaikirche *August Eberhard Müller*, der später Weimar'scher Capellmeister wurde. Den ersten Musikunterricht erhielt *Theodor Müller* von seinen Eltern (die Mutter war ebenfalls eine tüchtige Clavier- und Orgelspielerin), wurde dann im Violinspiele *Spohr's*, in der Theorie *Hummel's* und *Götze's* Schüler und hat, ausser mehreren Gelegenheitsstücken, verschiedene Ouverturen, Zwischenspiele, Tänze und dergleichen componirt. Den Befreiungskrieg hat er als Freiwilliger mitgemacht. Mit ihm starb die Familie aus. — In Tours starb *Pierre Clermont*, früher Orchesterchef der Pariser komischen Oper. Er war 1784 zu Aix-la-Chapelle geboren, war schon mit acht Jahren ein trefflicher Geiger, ging in seinem sechszehnten Jahre nach Frankfurt, wurde hier Orchesterdirector, und durchreiste später Polen und Russland. Der Kaiser von Russland ernannte ihn zum Capellmeister, später wurde er Theaterdirector in Moskau. Nach Moskau's Brand reiste er über Deutschland nach Frankreich zurück, trat als Orchesterchef bei der komischen Oper in Paris ein und zog sich 1830 nach Tours zurück, wo er als Director der philharmonischen Gesellschaft bis an seinen Tod für die Kunst wirkte. Vergl. über ihn d. Bl., Jahrg. 1833, S. 730.

Fräul. *Cäcilie Brandt*, früher in Leipzig, hat bei einem Gastspiele in Frankfurt a. M. so gefallen, dass sie dort auf zwei Jahre engagirt worden ist.

Sechstes Concert des Pariser Musikconservatoriums. *Beethoven's* Pastoralsymphonie. — Stücke aus Armida von *Gluck*. — Arie aus *Mozart's* Titus: Non più di fiori, gesungen von Mad. *Eléa Blaise*, geb. *Meerts*. — Motette: Ne pulvis et cinis von *Mozart*. — Symphonie von *Haydn*.

Herr *Fischer*, Pianist aus Wien, wird Sonntag den 19. April in Leipzig im Saale des Gewandhauses Concert geben.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

Verlag von **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte zu vier Händen.

Mozart, W. A., Don Juan, Oper arr. v. *P. Herr*. Lfg. 1. (vollst. in 2 Lfgn. netto 2 Fl. 42 Kr.

Pianoforte Solo.

André, J. H., Op. 9. Impromptu en forme d'Etude. 36 Kr.
— — Op. 40. 2 Morc. de Salon (L'Incroyable. Le Sicilien). 45 Kr.
— — Op. 45. Le Papillon. Caprice. 45 Kr.
Cramer, H., Rondo über ein Thema aus „*Stradella*" (leicht ausführbar). 36 Kr.
— — Der Pianist. 4. Lfg. (enth. Potp. Nr. 40, 41, 42 aus *Norma, Robert d. T., Stradella*); netto 2 Fl. 6 Kr.
— — Potp. Nr. 40. *Norma*. 1 Fl. 24 Kr.
Haydn, J., Sonaten f. Pianof. Neue Ausgabe. Nr. 1, 2. (C. C.) à 1 Fl.
— — *do do* Nr. 3. Cis moll. Nr. 4. G. à 45 Kr.
Lysberg, Ch. H. de, Op. 24. Melancolie. Tristesse. 2 Nocturnes p. Pfte. 45 Kr.
Theater-Bibliothek für Pianof. Nr. 1. *Stradella*. (2 kleine, leichte Potp. von *H. Cramer*.) 27 Kr.

Für Gesang.

Amphion. Ausgew. Lieder mit Guit.-Begl. 2te Heft (enth.: *Kucken*, Mauresche Ständchen. *F. Abt*, Agathe etc.) 36 Kr.
André, Jul., Op. 27. 6 Lieder aus d. Schweiz, für 1 Singst. m. Pfte. 1 Fl. 5 Kr.
Lutz, W., Op. 14. 2 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 36 Kr.
Messer, F., Op. 2. 6 Lieder f. 1 Singst. m. Pfte. 1 Fl. 24 Kr.
Seeger, C., 60 Choralmel. Intimm. u. 24 Sst. für Schuler u. Confirmanden. 12 Kr.

(In Partieen billiger.)

Speier, W., Rheinschnsucht, f. 1 Singst. m. Guit. 12 Kr.
— — tirolerische Reise, für 1 Singst. m. Pfte. 18 Kr.
Liederspende. Ausgew. Lieder für 1 Singst. m. Pfte. 1ste Heft. 1 Fl.

(Enth. Orig.-Beiträge der beliebt. Gesangcomponisten.)

Für Orgel.

André, Jul., Op. 9. 12 Orgelst. 2te verb. Ausg. 54 Kr.
— — Op. 20. 12 Orgelstücke. 1 Fl. 12 Kr.

Für Violine.

Mozart, W. A., 40 Violinquart. in Stimmen. Neue Orig.-Ausg. 1ste Lfg. netto 1 Fl. 30 Kr.
(Vollständig in 6 Lfgn. 9 Fl. = 5 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten April. **Nr. 16.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. (Beschluss.) Aus Cassel. Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Fortsetzung.)

Cahier II. Air russe avec XII Variations suivies d'une marche funebre. Op. 14. Diese Piece bewegte einst alle unsere Fibern, später berauschte sie uns noch, und heute kosten wir noch gern davon; darum ist es uns um so interessanter, zu untersuchen, was eigentlich diese Gefühle hervorrief. Sehen wir zu! — Ist's die Kunst? Die Jugend pflegt mit grosser Pietät auf die ihr unbegreiflichen Werke zu schauen, wie z. B. auf die berühmten Variationen von S. Bach, deren erste ein Canon, die zweite ein Canon, die dritte ein Canon u. s. w. ist. Diese Gewandtheit im Auffinden des zweiten Bildes in dem ersten erregt wirklich Staunen. Später merkt man wohl — und das mindert in etwas den Enthusiasmus —, dass das Thema von Anbeginn darauf eingerichtet wurde, alle diese Kunststücke zuzulassen, wie noch gegenwärtig mancher sein Symphonieen- oder Sonatenthema erst in allen möglichen Combinationen versucht und dann alle Schnörkel, so gut es sich thun lässt, hinter einander stellt, was im besten Falle eine Blumenguirlande gibt, von der jede Blume eine gebrochene ist. — — Doch so ehrenwerth diese Kunst als Uebung ist (jeder angehende Tonkünstler sollte alle jene alte Geheimnisse nicht blos zu erforschen, sondern auch nachzuahmen suchen, — das macht gewandt), so ist's nicht diese Kunst, welche die Minka-Variationen anziehend macht. Sind's etwa brillante Passagen à la Thalberg und Coulissen, oder hinstürmende chromatische Läufe, romantische Accordarpeggien, terzpiccolobstende fünfgestrichene Nachtigallenschläge? Nein! — Es ist dieses weiche Liebesgefühl, dieses schmerzhaft süsse Scheiden von der Geliebten, welches sich vom Thema aus durch alle Variationen durchzieht und am Ende des Trauermarsches einem tröstend religiösen Gefühle, Chorale (A dur), Platz macht. Berger wiederholt nach diesem Chorale noch einmal den Marsch. Mir passt er nicht recht in meine Idee; doch mag er Recht haben. Selbst die Religion hat zuweilen nicht die Kraft, genügenden Trost für verlorenes Glück zu spenden. — Wiewohl nun in den Variationen nicht dergleichen Kunststücke sind, deren wir vorhin erwähnten, so ist doch viel Kunst darin, und sie können sich dreist den besten Meisterwerken dieser Art zur Seite stellen. Auch das Brillante ist nicht vergessen, doch ist's immer dem Character des Thema's analog. Darum glaube ich dieses Werk selbst der Haute volee empfehlen zu dürfen. — — Op. 29, Rondeau I, A dur, $^{2}/_{4}$. Ein im Pleyel'schen Genre gehaltenes Thema, das von zwei Couplets, A moll, unterbrochen wird; das Stück ist gut, enthält aber nichts Hervorstechendes. Eben so wenig wüssten wir über das folgende Op. 29, Rondeau II, D dur, $^{2}/_{4}$, viel Erhebliches zu sagen. Beide Arbeiten sind jedoch, wie alle Berger'schen Sachen, sehr instructiv, und man darf den Schülern nicht immer zu gewürzte Speisen vorsetzen: es ist zuweilen nöthig, dass aller Geist in die Finger fahre, damit sie Beweglichkeit und Kraft erlangen. Dafür ist gesorgt. — Dagegen ist Op. 30, Etude in Form eines Rondo, $^{2}/_{4}$, E moll, wieder ein ganz eigenthümliches, fast dämonisch scherzendes Tongebilde. Die Rondoform tritt hier nicht so klar hervor, als in den beiden vorhergehenden, das Ganze ist mehr ein Guss. Die Figuren bleiben sich von Anfang bis zu Ende gleich ohne die geringste Monotonie. Rechte und linke Hand nehmen abwechselnd das $^{3}/_{16}$-Triolenmotiv, während das springend grollende $^{3}/_{8}$-Motiv nur in wenigen Momenten ablässt, dazwischenzutreten. Es ist mehr Etude, als Rondo, uns aber um so lieber; denn uns genügt selten ein Rondo, seit wir das wirklich über Alles reizende in Mendelssohn's Violoncellconcert gehört haben. — —

Cahier III. Marche pour les Armées anglaises-espagnoles dans les Pyrénées. Op. 1. Es ist uns immer interessant, so ein Opus 1 anzusehen, — solch' ein liebes Muttersöhnchen, das kein Verleger drucken und kein Publicum kaufen will. Es ist uns interessant, nicht dass wir zu Denjenigen gehörten, die in Op. 1 eine junge Pflanze erblicken wollen, aus deren Form und Wesen sich die ganze Gestaltung des künftigen Baumes auf's Bestimmteste vorhersagen lasse; noch zu Denjenigen, welche in Op. 1 den eigentlichen Elementargeist wittern und in allen übrigen Werken nur Abblätterungen. — Op. 1, 2, 3 — zuweilen wohl weiter hinauf, haben nicht selten eine gar sonderbare Physiognomie, die wenig verspricht. Gewöhnlich schliesst sich der junge Künstler an die letzten Meisterwerke der letzten Meister, schafft zwar etwas Eigenes, aber nicht aus seinem Lebensquell eigens Hervorgegangenes, sondern durch unnatürliche Treibkraft Hervorgewungenes. — Selbst die besten Künstler sind hiervon nicht frei geblieben; man gedenke nur der er-

sten Streichquartette Mendelssohn's. Unwillkürlich empfindet man bei deren Executirung eine hohe Verehrung für Beethoven's letzte Quartette. Das Publicum sagt: das ist zu gelehrt, und verurtheilt den Componisten zuweilen für's Leben; doch der Kenner hält mehr von dem Componisten, dessen erste Werke dunkel sind, als wenn sie ganz klar und glatt klingen; das Instrument, das anfangs sich zu leicht spielt, wird bald ein Klapperkasten. Der Künstler muss sich an seinen besten Vordermännern heranbilden, da bleibt dann Manches haften, — später streift er das ab, geht einige Schritte zurück und nimmt einen neuen Anlauf. Uns sind eigentlich die ersten Werke eines Componisten nur interessant, wenn wir die letzten kennen. Es ist so tröstend, die Götter als Menschen zu schauen. L. Berger ist in Op. 1 auch sehr Mensch. Dieser Marsch ist eben ein Marsch, dessen beide ersten Theile in der Tonica *C*, die beiden Theile des Trio's in dessen Tonica *F* schliessen. Nach Wiederholung der beiden ersten Theile kommt ein Anhang und Schluss. Es ist etwas Leer-Pomphaftes darin und das Stück dürfte sich als Charakterzeichnung Wellington's verwerthen. — Dagegen sind die zwölf Etuden, Op. 12, die dem Marsche folgen, nicht nur als Compositionen, sondern auch als Studien von ausgezeichnetem Werthe. Nr. 1. *C* dur, für Erweiterung der Finger der rechten Hand, bewegt sich grösstentheils in Arpeggien, während piquante Ausweichungen, kräftige Bassfortschreitungen das Interesse lebhaft erhalten und zu neuer Anstrengung reizen. Nr. 2. G moll, $^{2}_{4}$, ist sowohl für Haltung der Hände als für die Unabhängigkeit der Finger vortrefflich. Während ein oder zwei Finger ruhen, müssen sich die anderen in schnellen Figuren bewegen. Das Stück ist trotz der Nutzlichkeit nicht langweilig. Nr. 3. C moll, C, ist eine Uebung für den Daumen und den Zeigefinger der linken Hand, welche eine Sextolen-Figur vom Anfang bis zum Ende durchführt, während die rechte Hand melodiose Motive ausführt. Nr. 4. *D* dur, $^{2}_{4}$, ein sanftes Allegretto, liebliche Melodie, schöne Arbeit, ist berechnet für Ausbildung des Legato. Nr. 5. Cis dur, $^{2}_{4}$, wieder eine ausgezeichnete Composition. Eine schöne Melodie wird begleitet mit springenden Triolen, welche hier die Hauptaufgabe des Schülers sind. Nr. 6. C moll, $^{2}_{4}$, eine Uebung für die linke Hand in verschiedenen Läufen. Nr. 7. C dur, C, eine Trillerübung nach Art der in den Cramer'schen Etuden, nur breiter ausgeführt. Nr. 8. B moll, $^{2}_{4}$, ein etwas leidenschaftliches Stück; die rechte Hand ist doppelt beschäftigt, sowohl mit Melodie als Accompagnement. Nr. 9. G dur, C, mano sinistra sola. Nr. 10. B dur, C, ein schönes sanftes Stück für's Legato; beide Hände gleich beschäftigt. Nr. 11. G moll, $^{2}_{4}$, ein sehr hübsches Cantabile mit Sechzehntheiltriolenbegleitung (Staccato). No. 12. D moll, C, Allegro furioso, eine Uebung im Ueberschlagen der Finger, kräftig und piquant. — Das Finale dieses Cahier ist ein Adagio e Rondo grazioso, Op. 31, A dur. Das Adagio steht mit dem Rondo eigentlich in sehr loser Verbindung, ist übrigens gut, ohne besonders hervorstechend zu sein. Das Rondo aber, — wir sagten vorhin, seit wir Mendelssohn's Concertrondo gehört, gefalle uns keines mehr, — wir nehmen unseren Ausspruch zurück; dieses Rondo ist wirklich graziös und liebenswürdig; so liebenswürdig, man weiss nicht, hat der Lehrer einmal die hervorragende Gemüthsrichtung seines Schülers (Mendelssohn's) geschildert, oder hat der Schüler diese Seite seines Lehrers besonders aufgefasst und weiter ausgeführt, ja, zu seiner Favorite gemacht. Wir wurden bei diesem Rondo bald an R. Schumann, wenn er zart und schwärmerisch die Violinen in seiner Peri eine kurze Cantilene zwischen die Gesangpartieen einweben lässt, bald an diesen und jenen Mittelsatz Mendelssohn'scher Compositionen erinnert, wenn er sich so recht in Melodie ergeht und sie in allen ihren Nuancen durchführt, ja förmlich erschöpft, natürlich, ohne dass wir im Geringsten eine Stelle aufzuweisen wüssten, die auch nur im Entferntesten diesem oder jenem ähnelt. Die Aehnlichkeit liegt nur in der gleichen Seelenstimmung. Es ist ein allerliebstes Rondo und ermuthigt uns, unseren Berger weiter zu studiren. —

Cahier IV enthält Op. 4, Rondeau pastorale (unbedeutend); Op. 6, Toccata (ein tüchtiges Stück) — tout dans le monde est mêlé de force et de faiblesse — und Op. 32, die gerühmten Variationen in *F* auf das Thema: Ah, vous dirai-je Maman, welche L. Berger selbst für sein bestes Werk hielt. Wir haben schon bei den Minka-Variationen und früher bemerkt, dass L. Berger stark in Variiren sei; diese achtzehn Variationen aber machen uns staunen und verstummen. Wir besitzen leider nicht die Kunst, wie Berger, achtzehnmal dasselbe und immer interessant und schön zu sagen; daher werden wir sehr auf die Nachsicht des Lesers rechnen müssen. Das Thema, $^{2}_{4}$, ist lieblich und einfach — ein Mädchen spricht — wir möchten es lieber denkend einführen. — Ein Mädchen denkend? — Nein! Ein Denken ist's nicht, vielmehr ein fortwährendes Träumen im Wachen und im Schlafe. Die Liebe bewegt das Herz; und was geht da in einem solchen Herzen nicht Alles vor? da gibt's wohl mehr als achtzehn Variationen. Die Liebe, diese alte Geschichte, die immer neu bleibt, spricht zart in den ersten Tönen. — Sanft schlägt noch der Puls in Var. 1, sie ist einfach, und ein Hünten hätte sie auch erfinden können. Etwas bewegter wird's schon in Var. 2. Wir dachten an Czerny; aber der zweite Theil dieser Variation liess uns diesen Vergleich verwerfen; hier gibt's schon einige unregelmässige Herzschläge. Die Sache wird ernster. Var. 3 (F moll) zeigt uns, wie die Augen der armen Kleinen feucht werden, doch les yeux d'une femme, qui pleure, sement des perles. In Var. 4 (Dur), Vivace, verwandelt diese Thränenperlen ein Sonnenstrahl zu glänzendem Demant; das Thema in der linken Hand, die rechte in freudig hüpfenden Octaven. Var. 5 (F moll) zeigt schon wieder neue Wölkchen auf der Kleinen Stirne; sie ist canonisch gehalten, S. Bach hätte dazu gesagt: „Gut!“ Kleine Zweifel weckten den leisen Schmerz, aber sanft löst er sich wieder in Var. 6 (Dur), Più moderato; sie fühlt, „Er liebt mich doch!“ Darüber ist ein Jauchzen in Var. 7, $^{6}_{4}$, Brillante, Terzen- und chromatische Läufe wechseln in schnellen Passagen à la Thalberg. In Var. 8 (Moll), $^{2}_{4}$, wird's wieder etwas dämmerig à la Schumann; die linke Hand bewegt sich in chromatischen Vierteln herunter, während die rechte das Thema leicht variirt. Die Variation ist vortrefflich. In Var. 9 geht's da-

gegen wieder sehr lustig her; die schalkhafte Kleine läuft, springt, trillert, als gehörte ihr die Welt. Var. 10 gibt eine lieblich ruhige, in synocopirten Noten gehaltene Mendelssohniana. In Var. 11 (Moll) steigt schon wieder ein düsterer Gedanke auf, aus der Tiefe schreiten die finsteren Accorde in $^{6}/_{16}$-Triolen hinauf; wie sehen die Leidenden der Kleinen, die glückliche Weise nur kurz sind, denn in Var. 12 (Dur), Giojoso, bemerken wir sie heiter in Octaven dahintanzen. Var. 13 canonisch in der Unterquinte; Bach würde gesagt haben: „Der Mann verspricht etwas, es fehlt ihm nur ein wenig Consequenz!“ Die Kleine wendet ihm aber in Var. 14 den Rücken und meint: so lange die Liebe wirklich im Herzen ist, bedarf es keiner Consequenz. Sie springt Quasi presto davon und wird in ihrer Lustigkeit beinahe ausschweifend. In Var. 15, Presto, $^{3}/_{4}$ (Moll), scherzt sie über ihre Thränen, wirft hier- und dorthin ein coquettes Blickchen, verirrt sich in E- und D dur, wird wahrhaft ausgelassen und denkt schon jetzt an eine Coda. Da kommt eine alte Tante oder Base (Trio, Des dur) dazwischen und spricht ihr Veto; doch die Jugend behält immer Recht und die Sache fängt wieder von vorne an, wenn auch senza repetizione. In Var. 16 (Dur) fängt sie gar an zu fantasiren und erzählt uns Geschichten, die fast à la Liszt klingen. So ist's denn bei diesem leichten Character kein Wunder, wenn sie Var. 17 a la turca ihren Geliebten in einen Türken verwandelt, mit ihm scherzt, liebelt, ihm hin und wieder ein wenig nachspottet, mitunter sich sogar über ihn mopirt. Doch Alles das wird in Var. 18, einem sanften Andante, wieder gut gemacht. — — Das Stück ist wahrlich hübsch. Wir geben jetzt mit neuem Eifer zu Berger's übrige Werke. *Helas! ces sons melodieux rendent l'ame attentive!!* —

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag. (Beschluss.) Das vierte Concert des Cäcilien-Vereins fand ein sehr kaltes Publicum, und schon die Production der Symphonie in Es von *Mozart* erhielt weniger Beifall, als sie verdiente; eine etwas lebhaftere Theilnahme erregte die Schlussnummer: Ouverture zu Faniska von *Cherubini*. Der Glanzpunct des Abends war das grosse Concert in Es für Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von *C. M. v. Weber*, welches Herr *Deutsch* in seiner gewohnten edlen Manier vortrug. Die Gesangstücke waren: Due Canoni a tre voci composti da *Fr. Curschmann*, und zwei böhmische Chöre von *Ulm* und *Lablar*.

Das erste Concert der Herren Prof. *Mildner*, *Bühnert* u. s. w. im gräflich *Clam*'schen Palais brachte: 1) Quartett von *Haydn*, C dur. — 2) Quartett von *Spohr*, B dur. — 3) Quartett von *Beethoven*, Es dur. Das erste gehört unstreitig, sowohl durch die elegische Haltung des Andante und die sanfte Schwermuth des Adagio, als die frische Grazie der eigentlichen Menuett unter die erfreulichsten Werke des grossen Tonmeisters. Minder sprach *Nr. 2* an, so dankbar es auch für alle Instrumente, zumal die erste Violine, ist. Nr. 3, ein Werk aus der früheren Zeit des Tondichters, in welcher er die gewöhnlich übliche Form noch nicht im genialen Bewusstsein umbildete, ist zwar allbekannt, doch erregte es durch die treffliche Ausführung neue Freude unter den versammelten Musikliebhabern, und es ist wahrlich ein neuer Beweis für die Trefflichkeit unseres Conservatoriums, dass diese Quartetten (stets aus den Mitgliedern, Lehrern und Zöglingen dieses Institutes gebildet), wie auch die einzelnen Productionen wechseln, doch immer den Fluss und die Einheit bewahren, welche ihnen immer so hohen Reiz geben und sie zu einer Lieblingsunterhaltung der Musikfreunde machen. Für den zweiten Quartettabend ist uns ein hier noch nicht gehörtes Quartett von *Beethoven* (Cis moll, Op. 131) versprochen, auf welches die Erwartungen sehr gespannt sind.

Herr Musikdirector *J. Gungl* aus Berlin gab auf seiner Durchreise nach Wien und Pesth mit seiner eigenen, wirklich sehr guten Capelle eine Soirée musicale im Saale der Sophieen-Insel, die nicht sehr zahlreich besucht war. Von den dreizehn vorgetragenen Piecen gefiel vorzüglich die Freischütz-Ouverture (welche wiederholt wurde), und von Herrn *Gungl*'s eigener Composition am Meisten die Breslauer Vauxhall-Polka, und die Schlussnummer: „Die preussische Parade,“ drittes Marschpotpourri. Das grosse Potpourri: „Genrebilder“ 27 Motive von *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Meyerbeer*, *Rossini*, *Weber*, *Mendelssohn*, *Henselt*, *Boieldieu*, *Bellini*, *Donizetti*, *Strauss*, *Lanner*, *Gungl* u. s. w.: war zu lang und ermüdend für Producenten und Zuhörer. Das Orchester des Herrn *Gungl* ist in der That wohl geschult und seine Tanzcompositionen sehr solid gesetzt und sorgsam instrumentirt, doch fehlt ihnen die Electricität von *Strauss* und Consorten.

Unsere Oper geht langsamen und trägen Schrittes ihrem Ende entgegen, und dürfte auf eine erfreuliche Auferstehung hoffen, da der neue Director Herr *Hoffmann* von dem gegenwärtigen Personale die Herren *Emminger*, *Kunz*, *Strakaty*, *Brand* und *Preisinger*, die Damen *Grosser* und *Podhorsky* wieder engagirt hat; dazu kommen, dem Vernehmen nach, noch sechs Sängerinnen (Mad. *Hoffmann* und die Dem. *Lingg*, *Molle*, *Ney*, *Schütz* und *Würzl*) und vier Sänger (die Herren *Mayer*, *Seyler*, *Illner* und *Breuer*).

Dem. *Grosser* musste sich zu ihrem Benefice, wie alle Mitglieder, die nicht „Stradella“ gaben oder geben konnten, mit einer alten Oper begnügen, und ihre Wahl fiel auf *Auber*'s: „Ballnacht,“ worin sie zum ersten Male die Amalie gab, eine ziemlich undankbare Partie, welche insbesondere ihrem Talente keinen grossen Spielraum darbietet, sich in vollem Glanze zu entfalten. Dem. *Grosser* sang und spielte sie lobenswerth und empfing alle Beweise der Anerkennung. Sensation hat diese Partie nur einmal gemacht, als sie Mad. *Stöckl-Heinefetter* mit einer wahrhaft französischen Leidenschaftlichkeit ausstattete. Auch Herzog Olaf, Warting und Gustav waren mit den Herren *Emminger* und *Damcke* und Dem. *Kirchberger* neu besetzt, die sich insgesammt durchaus zu den ihnen zugetheilten Partieen nicht eignen. Der grösste Fehlgriff war aber die Besetzung des Gustav, da

Dem. *Kirchberger*, abgerechnet, dass sie die allerliebsten Nummern des Pagen sehr schlecht und undeutlich, oft kaum hörbar sang, auch im Spiele eine Unbehülflichkeit und Schüchternheit an den Tag legte, die bei ihrer sonstigen Bühnenroutine gar nicht zu begreifen war. Dem. *Schwarz* sang die Adversen viel besser, als im vorigen Jahre. Die ganze Oper ging gut zusammen.

Die fünfzigste Vorstellung von „Marie, oder die Tochter des Regiments" wurde nur spärlich besucht. Im böhmischen Theater war zum Benefize des Herrn *Petak* ein sonderbares Potpourri zusammengestellt worden; es bestand aus folgenden Abtheilungen: 1) Der erste Act aus dem „Freischütz," 2) der erste Act aus „Alexander Stradella," und 3) der zweite Act aus der „Lucrezia Borgia." Aus besonderer Gefälligkeit für den Beneficianten wirkten die Damen *Grosser* und *Kirchberger* mit.

Die musikalische Academie, welche am 25. im ständischen Theater zum Vortheile des neorganisirten Armeninstitutes gegeben wurde, brachte, nebst *Gluck's* Ouverture zu „Iphigenia in Aulis," dem unvergleichlichen Halleluja aus dem „Messias," von *Händel*, vorgetragen von den Mitgliedern der Sophicen-Academie, und nächst anderen classischen Tonstücken auch als interessante Neuigkeit das geistreich erfundene und trefflich instrumentirte Concert in Emoll für die Violine von *Ferd. David*, vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock*, welcher abermals auf's Glänzendste die rapiden Fortschritte an den Tag legte, die er in der letzten Zeit in seiner Kunst gemacht hat. Das Concert und die Production waren so ausgezeichnet, dass wir wohl mit Grund hoffen dürfen, dasselbe im Laufe der diesjährigen Concertsaison noch einmal zu hören; bis dahin versparen wir uns das Detail über dieses sehr anziehende Tonstück.

Die zweite *Mildner*'sche Quartettsoirée brachte zuvörderst das trefflich gearbeitete, doch etwas kalte Quartett von *Mendelssohn* in Emoll, und dann das vielbekannte von *Mozart* aus Adur. Eine frappante Erscheinung für den Musikliebhaber war das *Beethoven*'sche Quartett Nr. 14, Cismoll, Op. 131, welches auch sie hier aufgeführt wurde *). Dieses Quartett scheint gerade das Gegenstück zu dem in Esdur zu bilden, welches wir in der ersten Soirée hörten, und gehört in jene Kunstepoche des grossen Tondichters, wo er, alle Fesseln der Regel verschmähend, kein anderes Gesetz mehr anerkannte, als seine geniale Laune. Wie die meisten seiner Werke aus dieser Periode, finden sich darin bei grossen Schönheiten doch auch die auffallendsten Sonderbarkeiten, Capricen und Bizarrerieen, und theilweise Mangel an Verbindung, welcher es allerdings dem Laien fast unmöglich, selbst dem Kunstkenner ziemlich schwer macht, dem Gange desselben zu folgen und es auf das erste Mal Hören zu fassen. Trefflich sind die Variationen über das Andante; unter die schönsten Quartettmomente gehört aber unstreitig das geniale Finale. Dieses Quartett bietet den Producenten ungeheure Schwierigkeiten dar; doch Prof. *Mildner* mit den Herren *Bartak*, *Bühnert* und *Wirth* führten es der Zuhörerschaft mit einer solchen Vollendung, so klar und gediegen vor das Gehör und die Seele, dass dasselbe mit Recht als die Krone ihrer anerkannt trefflichen Leistungen gepriesen werden muss und die Quartettliebhaber der versprochenen Wiederholung in der letzten Soirée mit Vergnügen entgegensehen.

Mad. *Podhorsky* gab zu ihrem Benefize: „Die Braut," komische (?) Oper in drei Aufzügen von *Scribe*, Musik von *Auber*. Der Zettel verkündete: „Mit neuer Besetzung" — wir wurden sagen „zweckmässiger Besetzung," wenn eine zweckmässige bei den gegenwärtigen Kräften unserer Bühne denkbar wäre. Die französische Conversationsoper verlangt in der Regel mehr Schauspieler, als Sänger; *Auber* gibt aber in der „Braut," die überdies unter seine, wie unter *Scribe's* schwächsten Werke gehört, auch den Letzteren noch tüchtige Nüsse zu knacken, so dass weder diese noch jene ausreichen. Am Zweckmässigsten war noch Herr *Damcke* (Tapezier Fritz) gestellt, den er, trefflich bei Stimme, sehr wacker sang und theilweise auch spielte. Auch Herr *Kunz* sang ausgezeichnet gut und mit löblicher Moderation. Die Beneficiantin hat gar zu wenig zu singen. Die Ausstattung war ziemlich, die Tänze lächerlich, und die Oper wurde — wie natürlich bei so bewandten Umständen — sehr kalt aufgenommen, und wird wohl sogleich wieder in die Einsamkeit der Theaterbibliothek zurückkehren, die sie eigentlich gar nicht hätte verlassen sollen.

Einen recht interessanten Abend im Theater in der Rosengasse bot „Alessandro Stradella," übersetzt von *W. L. Swoboda*, und zum Vortheile des Herrn *Strakaty* zum ersten Male in böhmischer Sprache aufgeführt, dar. Der Beneficiant sang mit seiner weichen angenehmen Stimme den Malvolio trefflich und leistete auch im Spiele Erfreuliches, obschon er den Character anders nahm, als Herr *Kunz*, der ihn mit einer excentrischen Lustigkeit ausstattet. Herr *Petak* gab den Stradella mit ausserordentlichem Glücke und wurde nebst dem Beneficianten mehrmals gerufen. Herr *Appelmann* als Barbarino sang recht wacker und musste das „Sasa"-Duett mit Herrn *Strakaty* wiederholen. Einen ersten Versuch machte als Leonore eine Dem. *Krop*, die eine kleine, aber sehr angenehme Stimme hat und, nachdem sich das Lampenfieber gelegt hatte, recht schön und gefühlvoll sang. Dem. *Grosser* hat zu ihrem letzten Benefize unter der alten Direction die „Iphigenia auf Tauris" erwählt, auf welche die Erwartung sehr gespannt ist.

Cassel, im Februar 1846. — Seit Anfang October v. J. haben die Damen *Löw* und *Miller* und Herr *Hudrich* die hiesige Hofbühne verlassen, und es sind dafür Fraul. *Kühn* aus Wien, Fraul. *Malende* aus München und Herr *Hagen* aus Nürnberg engagirt worden. Ueber die anfang-

*) Wohl schwerlich, wie der Referent der Bohemia meint: „weil die Musiker theils sich scheuten, die ganze ausserordentlich reiche Ausarbeitung, die allerdings nur mit Anstrengung überwunden werden kann, in sich aufzunehmen, theils dem Publicum nicht Ernst und Bildung des Hörens genug zutrauten," denn der Stifter dieser Quartettes, welche die Musikliebhaber Prags seit beinahe vierzig Jahren erfreuen oder schon ihre Väter erfreuten, hat doch durch manche schwierige Wahl bewiesen, dass er sich weder von technischen Schwierigkeiten abschrecken liess noch so wenig Vertrauen in den Geschmack seines Publicums setzte.

lichen Leistungen des Fräul. *Molendo* und des Herrn *Hagen* haben wir bei Gelegenheit ihres Gastspieles in diesen Blättern schon berichtet. Die Wahrheit unseres damaligen Urtheils bestätigt sich täglich mehr und mehr, indem ihre im Allgemeinen sehr erfreulichen Leistungen immer deutlicher erkennen lassen, wie ernstlich Beide um ein wahrhaft künstlerisches Fortschreiten, und insbesondere um eine immer bessere Verwendung ihrer schätzbaren Stimmmittel bemüht sind. Nicht nur von dem kleineren Kreise der in musikalischen Dingen Einsichtsvolleren und Urtheilsfähigeren, sondern auch vom grösseren Publicum werden die Leistungen Beider mit freudiger Theilnahme begrüsst. Auch Fräul. *Kuhn* hat sich während ihres kurzen Hierseins und vorzugsweise bei ihren Gastvorstellungen, als Agathe im „Freischütz," Norma in der gleichnamigen Oper, und Anna im „Don Juan," einer sehr wohlwollenden Aufnahme zu erfreuen gehabt. Jedoch sind es weit mehr die ausgezeichneten Stimmanlagen der Sängerin, welche das Publicum für sie einnehmen, als ihre gegenwärtigen Leistungen, die in der That noch viel zu wünschen übrig lassen. Fräul. *Kuhn* ist, ungeachtet sie ihrem Rollenfache nach eine bedeutende Stellung einnimmt, bisher noch wenig beschäftigt gewesen, und zwar aus Gründen, die hier wohl besser unerörtert bleiben. Wir hoffen das Beste von der Zukunft und mögen den erwähnten Wechsel eines Theiles unseres Opernpersonals als eine bald vorübergehende Ursache der in neuester Zeit immer grösseren Beschränkung unseres Opernrepertoirs ansehen.

Als Neuigkeiten haben wir aus der letzteren Zeit nur *Mozart's* einactige komische Operette „Der Schauspieldirector," nach der neuen Textbearbeitung von *L. Schneider*, und *Fr. v. Flotow's* „Alessandro Stradella." Da über beide Werke schon mehrfach und auch in diesen Blättern gesprochen worden ist, so dürfte es wohl genügen, wenn wir in Betreff ihres Werthes erklären, dass wir uns dem allgemeinen Urtheil anschliessen. Insbesondere wünschen wir der *Mozart*'schen Operette nach dieser neuen Bearbeitung des Herrn *Schneider* die baldigste und allgemeinste Verbreitung. Das Werk in dieser neuen Gestalt, namentlich die Benutzung des aus den Lebensnachrichten über *Mozart* bekannt gewordenen Verhältnisses des Tonmeisters zu dem Wiener Theaterdirector *Schikaneder*, die an sich interessante scenische Darstellung desselben, gehoben durch *Mozart's* treffliche Musik, wird ohne Zweifel allen Musikfreunden eine höchst willkommene Gabe sein. Auch hier wurde das Werk von Seiten aller Mitwirkenden mit sichtbarer Liebe zur Aufführung gebracht; namentlich machten sich die Damen *Eder* und *Molendo*, welchen die Rollen der Sängerinnen „Lange" und „Uhlich" zugetheilt waren, wie auch die Herren *Birnbaum* und *Derska*, welche die Rollen des „Schikaneder" und „Mozart" darzustellen hatten, nach Kräften verdient. — *Fr. v. Flotow's* „Stradella" hat, wie nach den meisten Berichten zu erwarten war, auch hier bei dem grösseren Publicum Anklang gefunden, ohne jedoch einen ungewöhnlichen Grad von Theilnahme zu erregen. Die Musik, welche nur Anklänge an bekannte Opern von *Auber*, *Adam*, *Halevy* u. A. hören lässt, kann offenbar kein anderes Verdienst für ihren Autor in Anspruch nehmen, als dass er in Rücksicht auf die Gattung der Conversationsoper den rechten Ton getroffen und im Allgemeinen eine sehr schätzbare Einsicht in das Wesen der Theatermusik dargelegt hat. So sehr wir uns jederzeit gegen das bei manchem jüngeren Componisten wahrzunehmende eitele Haschen nach Originalität erklären müssen, eben so wenig können wir einen so ungewöhnlichen Grad von Selbstgenügsamkeit gutheissen, wie Herr *v. Flotow* hier an den Tag legt, indem er sich im Grunde damit begnügt, analoge Tongänge auf einzelne von den oben genannten Componisten erborgte rhythmische Formen zu übertragen. Die bisherigen Darstellungen der Oper waren recht gelungen und am Schlusse derselben wurden jedesmal Fräul. *Molendo* (Leonore) und Herr *Derska* (Stradella) durch Hervorruf vom Publicum ausgezeichnet. Auch die Herren *Birnbaum* (Malvolio) und *Hagen* (Barbarino) hatten sich beim Vortrage ihrer Duette wiederholt verdienter Anerkennung zu erfreuen.

Einen höheren und reichhaltigeren musikalischen Genuss, als die Oper, haben uns in der letzten Zeit die Concerte gewährt, die theils von Künstlern, theils von den hiesigen Dilettantenvereinen veranstaltet worden sind. Den Cyclus der im Hoftheater gegebenen Winterconcerte hat diesmal der Violinist Herr *J. J. Bott* am 12. December vorigen Jahres mit einem Concert eröffnet. *Bott's* Solovortrage, welche einen grossen Theil des Concertabends ausfüllten, bestanden, eine Piece von *Spohr* ausgenommen, lediglich aus Concertstücken eigener Composition: nämlich: aus einem Concertino, einem Andante cantabile, Variationes brillantes, Fantasie brillante — sämmtlich mit Orchesterbegleitung — und aus einem Rondo alla Spagnuola für Violine und Pianoforte von *Spohr*. Die hier angeführten Tonwerke des Concertgebers und die Executirung derselben, wie auch der Vortrag der *Spohr*'schen Composition, bei welchem der junge talentvolle Claviervirtuos *Tivendell* mitwirkte, geben ein vollgültiges Zeugniss von den ausgezeichneten Anlagen, den schätzenswerthen Studien und dem wahrhaft künstlerischen Streben des Herrn *Bott*, der durch seine dermaligen Leistungen mehr noch, als je zuvor, bewiesen hat, wie werth er der Auszeichnung war, die ihm bekanntlich vor mehreren Jahren durch die erste Verleihung des Stipendiums der Mozartstiftung zu Frankfurt am Main zu Theil geworden ist. Im Vergleich mit früheren Productionen des Herrn *Bott* hat sich bei dem Eintritte des Künstlers in das reifere Jugendalter in seiner Virtuosität und Composition, vorzugsweise aber in seinem Vortrage Manches geändert. Nicht nur dass Alles, was *Bott* gegenwärtig producirt, auf soliden Grund basirt erscheint; er vollbringt es auch mit mehr Ruhe, reiferer Ueberlegung und klarerem Bewusstsein; aus seinen gegenwärtigen Leistungen ist ein mehr geläuterter Geschmack, ein tieferer Blick in das Wesen der Kunst und eine hohe Achtung vor den unwandelbaren Gesetzen des Wahren und Schönen nicht zu verkennen. Das eben ausgesprochene Gesammturtheil über den unserer Vaterstadt angehörenden und uns lieb gewordenen jungen Künstler beziehen wir nicht allein auf dessen Virtuosität, sondern auch auf seine oben angeführten Compositionen,

namentlich auf die Form derselben, bis auf deren instrumentale Einkleidung hin. Unterstützt wurde Herr *Bott* in seinem Concert ausserdem noch durch den Gesang der Damen *Malende* und *Schäfer* und der Herren *Hagen* und *Schäfer*, so wie durch Solovorträge der Herren *Bänder* (Clarinette) und *Bassenberger* (Ventiltrompete).

Die von den Mitgliedern der Hofcapelle zum Besten ihres Unterstützungsfonds alljährlich veranstalteten Abonnementsconcerte haben am 19 December v. J. begonnen. Die Tonwerke, welche in dem ersten dieser Concerte zur Aufführung kamen, waren folgende: Ouverture zum „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn Bartholdy*; Arie aus „Oberon" von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Kuhn*; Concert für die Violine von *Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Herrn *Deichert*; Duett aus „Jessonda" von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Kuhn* und Herrn *Hagen*; Divertissement für die Clarinette von *Bärmann*, vorgetragen von Herrn *Neff*; erste Symphonie von *Spohr*. — Die Ausführung der Ouverture von *Mendelssohn* war in den meisten Stücken gelungen. Zu Anfang derselben hätten wir eine gleichmässigere und willigere Ansprache der Blasinstrumente gewünscht; auch hätten die zarteren Stellen der Composition bisweilen noch schwächer zurücktreten sollen. Fräul. *Kuhn* hatte sich nach dem Vortrage der grossen Sopranarie „Ocean, du Ungeheuer" aus *Weber's* „Oberon" eines reichen Beifalls zu erfreuen, den sie jedoch mehr dem seltenen Wohlklange ihrer Stimme, als ihrer Gesangsweise, durch welche sie nur gar zu oft die Unerfahrenheit der Anfängerin verräth, beimessen darf. Leichter, als der Vortrag der *Weber*'schen Arie, wurde der Sängerin die Ausführung des mit Herrn *Hagen* gesungenen Duetts: „Schönes Mädchen, wirst mich hassen" aus *Spohr's* „Jessonda." Herrn *Deichert* sagen wir unseren aufrichtigen Dank für die höchst erfreuliche Wahl und schätzenswerthe Ausführung des Violin-concertes von *Mendelssohn*, einer in hohem Grade geistvollen Composition, die man mehr, als einmal, hören muss, um auf ihre mannichfachen und ausgezeichneten Schönheiten speziell eingehen zu können. Auch Herr *Neff* erntete durch die Ausführung seines Concertstückes für Clarinette verdienten Beifall. Mit besonderem Interesse hat Referent zum ersten Male der Aufführung von *Spohr's* erster Symphonie beigewohnt. Es ist darin gleichsam ein jüngeres Leben des Tonmeisters zu erkennen. Das Eigenthümliche von dessen musikalischer Denk- und Empfindungsweise tritt zwar schon überall deutlich hervor, nur ist es nicht so fest und mannichfach, nicht in so grossen markirten Zügen, wie in späteren Werken ausgeprägt.

Am 7. Januar d. J. haben die Herren Gebrüder *H.* und *F. Tivendell* aus Liverpool, welche zum Zweck ihrer theoretischen und practischen musikalischen Ausbildung schon längere Zeit hier zugebracht haben, ein Concert gegeben und in den von ihnen gewählten Solostücken erfreuliche Beweise ihrer schätzbaren Talente und ihrer achtungswerthen Kunstbildung abgelegt. Herr *H. Tivendell*, der sich unter *Spohr's* Leitung zum Virtuosen herangebildet hat, brachte seines Meisters erstes Concertino auf recht gelungene Weise zu Gehör. Der Vortrag des jungen Künstlers liess insbesondere das richtige Verständniss der trefflichen Composition erkennen. Herr *F. Tivendell* spielte *Mendelssohn's* erstes Pianofarteconcert, dessen grosse Serenade mit Orchesterbegleitung und drei Etuden von seiner eigenen Composition. Aus seinen befriedigenden Productionen geht unleugbar hervor, dass er nicht nur als Virtuos ein ausgezeichnetes Talent, sondern auch mehr als gewöhnliche Anlagen zur Composition besitzt. Die beiden Concertgeber hatten sich der beifälligsten Anerkennung von Seiten des Auditoriums zu erfreuen. Fräul. *Kuhn* und Herr *Dersky* hatten die Güte, die beiden Künstler, welche binnen Kurzem Cassel verlassen werden, durch den Vortrag zweier Lieder von *Schubert* und eines Duetts von *Rossini* zu unterstützen.

Das am 14. Januar stattgehabte zweite Abonnementconcert bot den Kunstfreunden wieder ausgezeichnete und zum Theil auch neue Tonwerke dar. Vor Allem erwähnen wir eine neue Composition von *Spohr*, welche uns unter dem Titel: Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncello mit Orchesterbegleitung vorgeführt wurde und deren Ausführung durch des Componisten eigene Mitwirkung in hohem Grade gewann. Doch auch die übrigen Spieler, die Herren *Bott*, *Deichert* und *Knoop*, trugen das Ihrige zum Gelingen der Aufführung bei. Die Composition ist vortrefflich und gibt vorzugsweise einen evidenten Beweis von *Spohr's* fortgesetztem musikalischen Denken, wie auch von dessen immer noch regem Drange zum Schaffen neuer Werke. In dieser Composition eröffnet der Autor dem schaffenden Künstlergeiste ein ganz neues Gebiet, indem er unseres Wissens der Erste ist, der das Bogenquartett concertirend behandelt und mit dem Orchester zusammengestellt hat. *Maurer* hat zwar bekanntlich in seinem Concerte für vier Violinen etwas Aehnliches gethan, doch muss seine Wahl in Rücksicht auf die Gleichartigkeit der Instrumente unserer Ansicht nach als eine minder glückliche bezeichnet werden. Das umfangreichste Instrumentalwerk des Concertes war eine Symphonie von *Ch. E. Horsley*, und zwar die erste derartige Composition eines jungen englischen Componisten, der sich dadurch unleugbar als ein höchst beachtenswerthes Talent ankündigt, von dem in der Folge Bedeutendes zu erwarten sein dürfte. Seine Gedanken sind ungesucht, natürlich und meist characteristisch. Die Anlage seiner Tonsätze ist im Ganzen breit, aber dennoch ziemlich übersichtlich; es ist darin mindestens das bei so vielen jüngeren Tonsetzern vermisste und doch stets so wohlthuende Streben nach einer durch das Tonwesen selbst bedingten symmetrischen Gestaltung unverkennbar, wenn gleich nicht zu leugnen ist, dass einzelnen Themen eine mehrseitige Bearbeitung, und namentlich theils eine weitere melodische Entfaltung, theils eine festere contrapunctische Verknüpfung hätte zu Theil werden können. *Horsley* liebt es, einen Rhythmus, selbst den einer Episode, entweder lange festzuhalten, oder doch bald wieder aufzunehmen, ohne solches Festhalten oder Aufnehmen auf eine andere, als modulatorische Weise zu begründen. Das Ganze ist mehr vollstimmig, als vielstimmig gehalten und zunächst aus dem Drange einer jugendlich frischen, noch ungeschwächten Kraft hervorgegangen. Bei *Horsley* ist eine besondere Neigung für *Mendelssohn*, *Spohr*, *Beethoven* hier und da deutlich zu

gewahren, doch gibt er sich derselben nicht allzusehr hin, tritt vielmehr in dieser ersten Symphonie mit einer erfreulichen Selbständigkeit, mit einer wohlthuenden Sicherheit frei und bestimmt heraus und verbürgt durch die Beobachtung hoherer Kunstgesetze, namentlich in Rücksicht auf die Form, eine achtungswerthe Bildung, die sich in spateren Werken ohne Zweifel noch bei Weitem deutlicher herausstellen wird, wenn der Componist weniger flüchtig, als mitunter hier geschehen, fortzuarbeiten gedenkt. Die Instrumentation ist im Ganzen wirkungsvoll, nur oft zu massenhaft. Die Ausführung der Symphonie, der wir eine recht baldige Verbreitung wünschen, war sehr gelungen. Auch die Ouverture zu „Medea" von *Cherubini* wurde mit vielem Feuer executirt; einzelne Schwankungen in den Eintritten hätten bei gehöriger Aufmerksamkeit leicht vermieden werden können. Ausserdem brachten Fräul. *Molendo* und die Herren *Föppel* (Bassist) und *Buchmann* (Flötist) einige Piecen zur Ausführung.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, den 16. April 1846. Die von Fräul. *Jenny Lind* bei ihrer Anwesenheit hier im December vorigen Jahres gegebene Zusage eines wiederholten Besuchs wurde vor Kurzem zur Freude aller hiesigen Kunstfreunde erfüllt. Nach Ablauf ihres Engagements in Berlin auf der Reise nach Wien begriffen, verweilte die berühmte Sängerin einige Tage in Leipzig und gab am 12. des jetzigen Monats, am ersten Osterfeiertage, ein Concert, welches ein so zahlreiches Publicum im Saale des Gewandhauses versammelte, wie das Local wohl kaum jemals in sich gefasst hat. Da zu gleicher Zeit im Theater die Aufführung einer Oper Statt fand, so war unser Orchester an der Mitwirkung in diesem Concerte verhindert; dessen ungeachtet gelang es, besonders durch die bereitwillige persönliche Betheiligung *Mendelssohn's* an den Leistungen des Abends, ein eben so reiches, als Abwechselung gewährendes Programm zu entwerfen. Vermisste man gleich in den grösseren von der Concertgeberin vorgetragenen Gesangstücken die volle Orchesterbegleitung ungern, so trat doch andererseits die reizvolle Stimme der Sängerin, die durch Instrumente nicht erst gehoben zu werden braucht, nur um so freier und klarer hervor, und nächstdem gewährte auch *Mendelssohn's* meisterhaftes Accompagnement auf dem Pianoforte für jene einen reichlichen Ersatz. — Fräul. *Lind* sang die Arie: „I tuoi frequenti palpiti" aus Niobe von *Pacini*, die Arie der Donna Anna: „Ich grausam, o mein Geliebter," die beiden Cavatinen von *C. M. v. Weber*: „Glöcklein im Thale" aus Euryanthe, und „Und ob die Wolke sie verhülle" aus dem Freischütz, und zum Schluss *Mendelssohn's* Lied „An Suleika" und drei schwedische Nationallieder. Ueber ihre hohe Künstlerschaft und den wahrhaft bezaubernden Eindruck, welchen ihr Vortrag auf jeden Laien nicht minder, wie auf alle wahren Kunstkenner machen muss, sprachen wir uns bereits in Nr. 50 des Jahrgangs 1845 dieser Zeitung ausführlicher aus, und es bedarf daher hier nur einer Bezugnahme auf unser damaliges Urtheil, um die vollständige Befriedigung zu bezeichnen, die uns die ausgezeichneten Leistungen der Künstlerin jetzt abermals gewährt haben. Vereinigte sie in der Arie von *Pacini* die glänzendste Bravour, welche die hohe technische Vollendung ihres Gesanges auf's Neue bekundete, mit einer ausserordentlichen Sauberkeit und Zartheit des Vortrags, und boten in diesem Stücke besonders die originellen und geschmackvollen Verzierungen, mit denen sie die an sich bedeutungslose Composition durchflocht, reiches Interesse, so ergriff die tiefe Empfindung und geistreiche Auffassung, welche sich in der Arie aus Don Juan aussprach, wiederholt und mächtig die Zuhörer. Als besonders anziehend und wahrhaft erhebend müssen wir aber den Vortrag der beiden *Weber*'schen Cavatinen bezeichnen. Das jungfräuliche Liebessehnen der Euryanthe und das kindlich-fromme, ergebungsvolle Gottvertrauen der Agathe wurde von Fräul. *Lind* mit einer Wahrheit und Innigkeit wiedergegeben, die gewiss auf Alle eine tiefe und nachhaltige Wirkung nicht verfehlte; Referenten wird der Eindruck dieser Stücke unvergesslich bleiben. Wie gelungen die gefeierte Künstlerin ihre Virtuosität, ja ihre ganze Individualität in kleinere Gesangstücke, namentlich in Nationallieder überzutragen versteht, mit welcher Meisterschaft sie ihre Kunstbildung in kleinen anspruchslosen Bildern concentrirt, erwähnten wir schon in unserem früheren Berichte. Auch an diesem Abende riss sie das Publicum mit dem reizenden *Mendelssohn*'schen „Ach um deine feuchten Schwingen" u. s. w. und den schwedischen Liedern zu stürmischem Beifalle hin. Von den letzteren waren uns zwei bereits von der letzten Anwesenheit der *Lind* her bekannt, und nur eines neu, das besonders durch kecke Septimensprünge und eine eigenthümliche Heiterkeit hervortritt. — Die Erfolge, die Fräul. *Lind* mit ihren ausgezeichneten Leistungen errang, übertrafen wo möglich noch die, welche ihr erstes Auftreten unter uns begleitet hatten. Jedesmal beim Erscheinen auf dem Orchester von Applaus empfangen, erhielt sie nach jedem ihrer Vorträge anhaltende und reiche Beifallsbezeugungen, die sich sogar in mehrmaligem Hervorrufen äusserten. — Leider konnte der Wunsch ihrer zahlreichen hiesigen Verehrer, Tags darauf ein zweites Concert von ihr veranstaltet zu sehen, nicht in Erfüllung gehen, da anderwärts eingegangene Verpflichtungen ihre sofortige Abreise nöthig machten.

Ein grosses Verdienst um das Publicum erwarben sich hierwärts die Herren GMD. *Mendelssohn Bartholdy* und CM. *David*, von denen der Erstere nicht nur das Accompagnement sämmtlicher von Fräul. *Lind* vorgetragenen Piecen bereitwillig übernommen hatte, sondern auch mit der an ihm bekannten Vollendung *Beethoven's* Sonata quasi una fantasia, Op. 27, Nr. 1, Letzterer aber eine eigene Composition, Variationen über das „Lob der Thränen" von *Fr. Schubert*, spielte. Vereint erfreuten Beide mit der höchst gelungenen Ausführung der Gdur-Sonate von *Beethoven* für Pianoforte und Violine, Op. 30, Nr. 3, und eine willkommene Ueberraschung bereitete der Versammlung die anwesende Frau Dr. *Clara Schumann* durch den Vortrag zweier *Mendelssohn*'schen Lieder ohne Worte (Heft VI, Nr. 1 und 6) und eines von ihr selbst componirten Scherzo.

Dass auf solche Weise der erwähnte Abend ein in seltenem Grade genussreicher wurde, bedarf keiner Versicherung, und Leipzigs kunstsinnige Bewohner wer-

den sich desselben noch lange mit Dank und Freude erinnern. *L. R.*

Feuilleton.

Am Palmsonntage wurde in Dresden in dem grossen Concerte, das jedesmal zu diesem Tage stattfindet, *Beethoven's* Christus am Oelberge und dessen neunte Symphonie (D moll, mit den Chören) aufgeführt, ersteres Werk unter *Reissiger's*, das zweite unter *Richard Wagner's* Leitung. Der Letztere hatte zum besseren Verständnisse der Musik ein Programm drucken lassen, welchem Stellen aus *Goethe's* Faust zum Grunde lagen.

Am 13. April wurde in Frankfurt a. M. den dortigen Musikdirectore *Heinrich Neeb* neue Oper: „Die schwarzen Jäger" zum ersten Male aufgeführt und beifällig aufgenommen, obwohl man die Musik wegen des fast ausschliesslich vorwaltenden lyrischen Charcters etwas monoton fand. Das Buch nimmt seinen Stoff aus dem Zuge des *Lützow*'schen Freicorps; auch kommt das bekannte *Körner*- und *Weber*'sche Lied: „Was glänzt dort vom Walde im Sonnenschein" in der Oper vor.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Cherubini. Ouv. „*La Punition*" p. Piano à 4 ms. 20 Ngr.

Marx, A. B., In der Frühe, von Goethe, für 2 Soprane, Alt, Tenor und 2 Basse und Pfte ad lib. Op. 20. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern, mit Pfte. Partitur ital. u. deutsch. Lief. II. Gesänge für Sopran oder Tenor. 1 Thlr. 20 Ngr. Lief. III. Gesänge für Bass. 1 Thlr. 5 Ngr. Lief. IV. Gesänge für Bass. 1 Thlr. (Jede Arie ist auch einzeln erschienen.)

Spohr, Louis, Concert-Ouverture im ernsten Style, Op. 126, für grosses Orchester. 3 Thlr. 7½ Ngr.

— — Dieselbe in Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Dieselbe zu 4 Handen. 25 Ngr.

Ferner erschien:

Horak, W. E., Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. *Ein unentbehrliches Supplement zu jeder Harmonielehre.* 15 Ngr.

Zweckmässige Verbindung der Physharmonika mit einem Pfeifenwerk.

Es ist als bekannt und von vielen Seiten anerkannt vorauszusetzen, dass die wiederholten Versuche des rühmlich bekannten Verfertigers musikalischer Instrumente, *C. F. Uhlig* in Chemnitz, den Mechanismus der so beliebten Physharmonika zu vervollkommnen, von schönen Erfolgen gekrönt wurden. Der beschränkte Gebrauch dieses ansprechenden Instrumentes ist dadurch bedeutend erweitert, dass, wenn sonst nur langsame Sätze darauf vorgetragen werden konnten, man nun auch solche von raschem Zeitmasse mit Deutlichkeit darauf spielen, Passagen, Triller u. s. w. anwenden kann, was früher unmöglich war.

Der Zweck dieser Zeilen ist aber, die zahlreichen Freunde dieses gesangreichen Instrumentes mit einer neuen und wohl glücklichen Idee *Uhlig's* bekannt zu machen, welche er bereits verwirklicht hat, indem er an einer bereits fertigen Physharmonika ein kleines Pfeifenwerk von 4½ Octaven angebracht hat. Der mitunter doch etwas scharfe Tonklang der Physharmonika wird durch die Verbindung mit dem Flötenwerk edler, kräftiger, runder, besonders in den höheren Tonlagen. Durch den leisen Druck einer Feder kann das Pfeifenwerk mitklingen, eben so schnell und unbemerklich aber auch wieder verstummen gemacht werden. Durch die Verbindung aber erhält es eine Kraft, die es vollkommen dazu eignet, bei religiöser Versammlung kleinerer Gemeinden, welche oft in Salen gehalten werden müssen, die Stelle der Orgel zu ersetzen.

Durch Anfügung der einfachen Pfeifenreihe, welche vermittelst einer höchst einfachen Einrichtung von jedem, der ein nur einigermassen musikalisches Ohr hat, leicht rein gestimmt werden kann, ist der äussere Umfang des Instrumentes nur sehr unbedeutend vergrössert, es bleibt leicht transportabel, nimmt wenig Raum ein, und die Spielart ist nicht im Geringsten durch die Verbindung verändert oder erschwert. Die Töne sprechen prompt und kräftig an, und das Ganze wird, bei einigermassen angemessenem Vortrage des Spielers, seine Wirkung erproben.

Herr *Uhlig* wird in bevorstehender Leipziger Ostermesse ein derartig construirtes Instrument öffentlich ausstellen, wo jeder Musikfreund sich von dem, was vorstehend darüber und über die Brauchbarkeit desselben gesagt ist, überzeugen kann.

Chemnitz, im April 1846. ***Dr. Römisch.***
J. G. Kunstmann.

Aufnahme von Zöglingen
in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literargegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 50 Fl. Conv. M. in halbjährigen Antecipativraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 908) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 954) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Offene Capellmeister-Stelle.

Ein englisches Regiment in Ostindien sucht einen Capellmeister. Hauptbedingungen sind: guter Künstler und solider Character. Der fixe jährliche Gehalt ist 480 Louisd'or. Man verlangt, dass der Betreffende entweder englisch oder französisch spreche. Musikdirector *Kurz* in Neuchâtel in der Schweiz gibt nähere Auskunft. Unfrankirte Briefe bleiben unberücksichtigt.

Im Einverständniss mit Herrn Capellmeister *Julius Benedict* zeigen wir hierdurch an, dass das Eigenthumsrecht von dessen Oper: „Der Alte vom Berge" an die *Hallberger*'sche Verlagshandlung in Stuttgart übergegangen ist.

Leipzig, den 10. April 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. **Nr. 17.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Cassel. (Beschluss.) Aus Berlin. Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend. — *Ankündigung.*

Recensionen.

Für Pianoforte ohne Begleitung.

1) *Leopold de Meyer:* Le Carneval de Venise. Op. 31. Mainz, Schott.

2) — —: L'Eloire d'amore. Op. 32. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

3) — —: Fantaisie orientale. Op. 38. Ebendaselbst.

4) — —: Les Hirondelles. Fantaisie. Op. 41. Ebendas.

Der Componist vorgenannter Werke sorgt als Virtuos zunächst für seinen Bedarf. Er gibt uns keine Musikstücke, welche, wenn nicht lediglich, so doch hauptsächlich auf sich selbst gegründet, in sich ihren Werth und durch sich ihren Erfolg haben, sondern solche, die bei einem allgemeiner verständlichen und gefälligen Inhalte zur Erlangung der beabsichtigten Wirkung durchaus eine überwiegende glänzende Zugabe Seitens des Spielers verlangen, und, dafür dankbar, auf diesen selbst den Dank der Zuhörerschaft zurückfallen lassen. Der Grund und die Rechtfertigung für das Erscheinen solcher Werke und in so grosser Zahl liegt in der Richtung, welche das neuere Virtuosenwesen, und in der Wendung, welche die Einrichtung der Concerte in letzter Zeit hat nehmen müssen. — Von den obengenannten Salonecompositionen hat uns die „Fantaisie orientale" am Meisten gefallen; die Eigenschaften einer Salonecomposition in sich vereinigend gleich den übrigen, übertrifft sie dieselben an Mannichfaltigkeit der Tonfiguren. — In welchem Verhältnisse „Der Carneval von Venedig" zu den gleichnamigen Scherzen von *Paganini* und *Ernst* steht, können wir nicht angeben, da wir die Composition von keinem der so eben genannten Meister selbst gehört, sondern nur durch die zweite und dritte Hand kennen gelernt haben. Obgleich wir es bezweifeln, dass es dem Pianoforte möglich sei, das launige, neckische Bild südlicher ungebundener Lebenslust in gleicher Frische und Lebendigkeit und mit gleich komischer Wirkung wiederzugeben, wie die an Mitteln um so reichere Violine, so halten wir doch unser Urtheil hierüber so lange zurück, bis wir es von Herrn Leopold de Meyer selbst gehört haben. —

5) *Joachim Raff:* Impromptu brillant. Op. 9. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Pr. 25 Ngr.

Dieses Impromptu gefällt uns mehr, als die uns früher bekannt gewordenen Compositionen des Herrn Raff; es zeichnet sich vor ihnen durch fliessende und anmuthige, nicht mit überschwänglichem Passagenwerke verbrämte Melodie vortheilhaft aus. Nur Seite 10 und 11, wo die in beiden Händen durch Octaven verdoppelte Melodie canonisch mit dazwischen liegender Begleitung auftritt, erscheint etwas schwulstig und macht einen weniger günstigen Eindruck, als der übrige Theil des Stücks. Nun, der Schlussgalopp wird Alles wieder in's Gleichgewicht bringen und die Füsse zum Tanzen, die Hände zum Klatschen in Bewegung setzen! —

6) *Fr. Kalkbrenner:* 3 Polkas originales, Lalia, Anita, Mariquita. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Eigenthum des Verlegers. Preis 15 Ngr.

7) — —: Fantaisie brillante sur la Barcarolle. Op. 176. Ebendaselbst. Preis 25 Ngr.

Die Polkas sind artige Kleinigkeiten, nicht mit dem allerneuesten Glanzfirniss überzogen, und nicht ausgespickt mit frivolen Vorhalten, dafür aber mit harmlosem Frohsinn gewurzt und zu geselliger heiterer Spiel- und Tanzunterhaltung geeignet. — Die Fantasie ist ein in der bekannten Weise des berühmten Virtuosen geschriebenes Bravourstück, unterhaltend für die Zuhörer und dankbar für den Spieler, an dessen Fertigkeit es keine übertriebenen Forderungen macht. —

8) *S. Thalberg:* Décameron. Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra: Le Pré aux Clercs. Op. 57. No. 3. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Preis 25 Ngr.

9) — —: Grand Caprice sur la marche de l'apothéose de H. Berlioz. Op. 58. Ebendaselbst. Preis 1⅓ Thlr.

10) — —: Barcarolle. Op. 60. Ebend. Preis 25 Ngr.

Opus 57 ist die dritte Nummer einer aus zehn Heften bestehenden Sammlung weniger schwieriger Tonstücke, welche der berühmte Claviervirtuos als vorbereitende Schule für das Studium seiner grösseren Compositionen geschrieben hat. Das vorliegende Stück, eine Fantasie über einige hübsche Themen aus Herold's bekannter Oper: „Le pré aux clercs," ist gefällig genug, um den jüngeren Spieler zur Uebung zu reizen, gewährt aber auch andererseits hinlängliche und interessante Beschäftigung, um auch dem schon Geübteren Stoff zu angenehmer Un-

dann — als weiter verbreitete und aufwärtsgeschrittene Kultur für die Tonkunst muss man es nicht ansehen — ein Irrthum, den ich eben darum bestreite, weil viele, wenn sie glauben recht hoch gestiegen zu seyn, nun ausruhen, und nicht höher wollen, wie fast alle Bewohner der Gebirgsländer die einzelnen noch höhern Berge ihrer Gegenden nie zu besteigen Lust bekommen.

Diesen Zug der Mode aber zu stören oder wohl gar zu verhöhnen und — besonders das weibliche Geschlecht, durch Lächerlichmachen davon abzuschrecken, (wie man, nicht verständiger, jezt das weibliche Geschlecht vom Niederschreiben seiner eigenen Gedanken und Gefühle durch Lächerlichmachen abschreckt) — das ist nicht nur unrecht, sondern auch unklug. Auch über dem Wahlen hübscher Strickmuster werden wohl in manchem jungen Geschöpf die ersten Keime des Sinnes für das Schöne geweckt; die grössern öffentlichen Produktionen der Tonkunst müssen (besonders da so wenige Grosse in Deutschland gerade für diese Kunst etwas Namhaftes thun, und, was sie thun, so selten wirklich zweckmässig verwendet wird,) reiche Unterstützung vom grössern Publikum, das nicht aus lauter Kennern und Menschen von gebildetem Geschmack bestehen kann, geniessen: helft also vielmehr, es erst recht zum guten Ton zu machen, dass man Musik höre, und, so viel oder so wenig man will, treibe, wodurch man sich zugleich ein Recht zu erwerben glaubt, darüber zu schwazzen, das dann noch näher an die Sache kettet; unterstüzt besonders das weibliche Geschlecht der feinern Stände in dieser Liebhaberey — leicht der unschuldigsten, der es sich ergeben kann, und die überdies, auch wenn sie sich nicht über das unbeträchtlichste Tändeln mit Tönen erhebt, doch manche Annehmlichkeit in die Gesellschaft und Einsamkeit bringen kann; unterstüzt dies Geschlecht darin besonders, sag' ich, denn, von allem andern abgesehen, worauf ihr nicht gern hört — wohin die Weiber kommen, bleiben euch die Männer zuverlässig auch nicht weg! Aber folget nicht, ihr Komponisten, Virtuosen, Musik,- Operndirektoren u. s. w., folget nicht bey dem, was ihr dem Publikum bietet, dem Rathe, den Beschränktheit der Einsicht, Bequemlichkeit, Faulheit, und die niedere Art von Geldsucht, die selbst den Gewinn nicht mag, bey welchem erst etwas gewagt werden muss, predigen. Dieso rufen euch immer zu: das Publikum ist ein Kind: man muss ihm nichts, als bunten Puppentand und Milch, aber ja keine starke Speise reichen, wenn man es gewinnen und ihm seine Gunstbezeigungen ablocken will. Das Publikum ist ein Kind, ja ja: aber der sicherste Weg, ein Kind zu verderben, ist, wenn man es immer als verderben behandelt; der sicherste Weg, selbst dem verirrten aufzuhelfen, wenn man ihm mehr zutrauet und anständiger begegnet, als es wohl verdiente. Auch euer Kind erröthet und schämt sich seiner und eurer, wenn ihr ihm immer Lappalien vortragt und platt ins Gesicht schmeichelt. Wenn es der nichtigen Tandeleyen nicht entbehren kann, so lasst es sich selbst damit versorgen; ihr aber, gebet ihm stärkere Speise, und, damit man sie um so williger annehme, gebet sie in möglichst elegantem Geschirr. Nicht nur die Frauen, auch die gesittetern Männer haben nicht Unrecht, wenn sie dies verlangen. Gebt ihr dem Publikum nur unbedeutendes Zeug — nun ja, wenn ihr im Stande seyd, Neuigkeit auf Neuigkeit urplötzlich folgen zu lassen, so wird man es hinnehmen und euere Kasse sich nicht übel dabey stehen: aber erwäget nur einige der Folgen, die ihr jezt schon überall in Deutschland bemerken könnt — nur einige der gemeinsten, höher wollen wir hier noch gar nicht blicken! Die Menge, nach welcher ihr angelt, fangt an stumpf zu werden — nicht etwa nur für das Hohere und Vollendete, sondern auch für das Ausschweifendäte, und, wie ihr wohl heimlich zugestehet, Nichtswürdige, das ihr produzirt. Eure ungeheuren, aber leeren Künsteleyen und zwecklosen Schwierig-

terhaltung zu bieten. — Op. 60, eine Originalcomposition, hat mit den meisten Thalberg'schen Werken das gemein, und zeichnet sich mit diesen vor denen anderer neuerer Componisten dadurch vortheilhaft aus, dass selbst die grössten Schwierigkeiten den Spieler nicht zurückschrecken, sondern zu fortwährender Uebung anspornen, weil die Mannichfaltigkeit, zum Theil auch die Neuheit der Tonfiguren die Aufmerksamkeit und das Interesse fesselt und das Claviermässige der Passagen das aus dem eben angeführten Grunde nicht mehr trockene Studium erleichtert, indem die glänzende Wirkung die Mühe des Spielers dankbar lohnt. Dabei erscheinen bei Thalberg jene gesuchten, nach Effect haschenden und dabei doch entsetzlich kalten Harmoniewechsel selten, wenn sie nicht ganz fehlen; zugleich vermeidet er die hässlichen Zusammenklänge von allerhand gehäuften Misstönen, welche wohl andere Virtuosen in grossartiger Nichtachtung der gesunden Ohren ihrer Zuhörer und aus Mangel an Geschick in der Gestaltung der Tongruppen zum Besten geben. In dieser letzten Beziehung ist Thalberg Meister; die einzelnen Tonfiguren erscheinen bei ihm in sich fertig und äusserlich gerundet. Da ist nichts Eckiges und Beleidigendes; jede Note ist mit Bedacht niedergeschrieben. Weniger ist zuweilen das Verhältniss der einzelnen Theile zum Ganzen gelungen; man vermisst hier und da die rechte Steigerung und Vermittelung zwischen Anfang und Ende. Diese letzte Bemerkung findet jedoch auf die Barcarolle keine Anwendung. Die Vertheilung der einzelnen Partieen ist hier sehr geschickt getroffen, und auch die hervortretendsten Stellen lassen die Beziehung auf eine nothwendige Folge nicht vergessen. Es arbeitet demnach das ganze Tonstück auf einen Schlusspunct hin. Die dem Ganzen zu Grunde liegenden Melodieen sind einfach, ansprechend und ausdrucksvoll, ohne Gezierheit; die ihnen beigegebenen, sie umspielenden Tonfiguren sind gewählt und brillant. — Opus 58. Der Marsch aus H. Berlioz Apotheose ist der Vorwurf, welchen sich der Componist gewählt. Schon hieraus lässt sich erkennen, dass derselbe in einem gewissen Sinne kein Salonstück, wenn auch ein Bravourstück schreiben wollte. Einer Salonscomposition würde wohl das Gefällige nicht fehlen dürfen; Berlioz' Marsch trägt aber Nichts von dem an sich, was man gefällig nennt; dagegen ist der ernste, grossartige Character hervortretend. Thalberg's Composition, welche das Thema des Marsches nur selten verlässt, im Gegentheil dasselbe theils ganz, theils in abgebrochenen Sätzen fast ununterbrochen festhält, musste natürlicherweise die Eigenschaften des Ernsten und Grossartigen ebenfalls zu den ihrigen machen. So passt das Werk mehr zum Gebrauch im Zimmer und zum Vortrag vor kleineren und solchen geselligen Zirkeln, welche mit einem inneren Interesse an der Musik eine nicht unbedeutende Fertigkeit im Clavierspielen selbst verbinden und somit im Stande sind, die Leistungen Beider, des Componisten und des Spielers, zu würdigen. Was wir bei der vorangezeigten Barcarolle im Allgemeinen und nicht auf diese bezüglich erwähnten, ein gewisser Mangel der Thalberg'schen Compositionen in der Abrundung des Ganzen, bei aller Genauigkeit und Sorgfalt in der Ausführung des Einzelnen, findet bei der gegenwärtigen seine Anwendung. Ein Hauptgrund davon scheint uns in dem späten Auftreten des Marsches selbst, in der ihm eigenen Gestalt und Vollständigkeit zu liegen; der mit Berlioz' Composition nicht vertraute Zuhörer — und deren gibt es vor der Hand keine geringe Anzahl! — erhält den Faden nicht früh genug, der ihn durch das ganze Stück leiten soll, und wird somit behindert, sich zeitig zurecht zu finden. Diesen Mangel, den das Werk indessen mit anderen gemein hat, abgerechnet, glauben wir dasselbe als eines der besten von Thalberg und auch für solche Spieler als brauchbar und empfehlenswerth bezeichnen zu dürfen, welche bei regem Sinne für die grossartigen Tonschöpfungen unserer Meister nicht zu absoluten Gegnern der Virtuosencompositionen geworden sind, sondern das Gute überall gelten lassen, wo sie es finden. —

Für Orgel.

1) Präludien und Fugen für die Orgel. Aus den Compositionsversuchen der vom Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gegründeten Prager Organistenschule. Herausgegeben von dem leitenden Ausschusse dieses Vereines. Erstes Heft. Prag, J. Hoffmann. Eigenthum der Verleger.s.

Der leitende Ausschuss des Vereins der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen gibt, „von dem bewährten Grundsatze geleitet, dass kein pädagogisches Mittel erfolgreicher wirkt, als ein unter den Schülern entzündeter Wetteifer für bessere Leistungen," eine Anzahl von austretenden Zöglingen der Prager Organistenschule während des zweiten Jahrescursus über aufgegebene Themen gearbeiteter Präludien und Fugen, und wünscht dadurch, neben der Aufmunterung für die Schüler, zugleich auch dem Publicum Rechenschaft abzulegen von den Ergebnissen des Wirkens der Anstalt. An Arbeiten, welche eben nur als Schülerarbeiten angesehen sein wollen und auf eine höhere Vollendung, wie sie nur der Meister seinen Schöpfungen zu geben vermag, keinen Anspruch machen, ist man berechtigt, nur mässige Forderungen zu stellen, und in ihnen weniger etwas Geleistetes, als vielmehr etwas Versprechendes und Hoffungen Verheissendes zu sehen. Von diesem Standpuncte aus betrachtet, haben uns die Sätze, einer mehr, der andere weniger, erfreut. Trifft man auch hier und da auf eine unbeholfene Wendung, eine ungeschickte Stimmenführung; erscheinen auch die wenigsten der Sätze in sich abgerundet und in dem Einzelnen verhältnissmässig entwickelt, weil die Verfasser, um ja nicht zu wenig zu geben, in den entgegengesetzten Fehler verfallen sind, so sind das eben Mängel, die jede Schülerarbeit an sich tragen wird und die erst mit gewonnenem reiferem und strengerem Urtheile nach und nach verschwinden werden. Auf der anderen Seite offenbaret sich in allen ein anerkennenswerther Fleiss, eine im Betracht der kurzen Zeit nicht unbedeutend zu nennende technische Ausbildung, und eben so lässt sich daraus auf einen gewissen Grad erlangter mechanischer Fertigkeit schliessen. Die Verfasser dürfen unbedingt nun zu höheren Studien übergehen. Wir empfehlen ihnen dazu eines Theiles ein möglichst enges

Anschliessen an Andere: ernstes und sorgfältiges Aneignen der Werke unserer classischen Orgelmeister; anderen Theiles aber eine entschiedene, von fremdem Einflusse unabhängige Haltung bei der Abfassung eigener Compositionen. In wie weit die Schüler eine Fertigkeit im selbständigen Schaffen erlangt, lässt sich aus dem vorliegenden Hefte, welches nur Arbeiten über „aufgegebene" Themen enthält, nicht abnehmen. Ein aufgegebenes Thema wird einen Schüler immer in Befangenheit versetzen, seine Thätigkeit lähmen, ihn an freier Bewegung hindern, und somit seine Production niederhalten; denn es ist durchaus nicht leicht, den musikalischen Gedanken eines Anderen vollkommen zu seinem eigenen zu machen, und je mehr das ein Schüler kann, desto näher ist er der Meisterschaft. Kommt nun aber noch ein unbedeutendes und gewöhnliches Thema hinzu — und es sind deren einige in dem in Rede stehenden Hefte zu finden —, so muss natürlicher Weise die Arbeit um so mehr leiden, ohne dass man dem Verfasser darum einen begründeten Vorwurf machen kann. Vielleicht bringt das zweite Heft der jedenfalls interessanten Sammlung auch freie Arbeiten der Zöglinge, und setzt uns somit in den Stand, über deren eigenes Schaffungsvermögen, also über ihren natürlichen Beruf, ein sicheres Urtheil zu bilden. —

2) *Adolph Zabrodsky:* Sechs leichte Präludien. Prag. Johann Hoffmann. Eigenthum des Verlegers. Preis 40 Kr. Conv.-Münze.

Wie die Ueberschriften einiger Nummern erkennen lassen, sind diese Präludien geschrieben, um bei dem katholischen Gottesdienste benützt zu werden. Nur seltener tritt ein katholischer Organist mit Orgelcompositionen hervor, während protestantische Organisten den Musikalienmarkt mit oft sehr gewöhnlicher Waare überschwemmen. Es erschien uns daher das vorliegende Werk um so interessanter und wichtiger; leider können wir nicht hinzufügen: werthvoller. Ueber den allgemeinen Character der zu besprechenden Präludien wird der geehrte Leser selbst urtheilen können, wenn wir ihm sagen, dass ein zum Gebrauche bei der Wandlung, dem erhabensten und bedeutungsvollsten Momente des katholischen Gottesdienstes, bestimmter Satz im „freien Styl" geschrieben und mit allerhand modernen und süssen Zuthaten gespickt, im Uebrigen aber eben so leer ist, wie die anderen, nicht im freien Style geschriebenen, in Form und Inhalt gleich dürftigen Sätze. — Das Heft enthält Nichts, was sein Erscheinen in der Oeffentlichkeit rechtfertigen könnte.

3) *A. Hesse:* Fantasie. Op. 76. Berlin, Bote und Bock. Eigenthum der Verleger. Preis $\frac{1}{2}$ Thlr.

4) — —: Sechs Orgelstücke, Herrn *Julius Seidel* u. s. w. gewidmet. Op. 77. Ebendaselbst.

Die Fantasie enthält nach einer Einleitung, Adagio pomposo, ein sanfteres Andantino, an welches sodann eine ziemlich ausgedehnte Fuge sich anschliesst. Das Andantino enthält keine besonders hervortretenden Züge, dagegen ist Einleitung und Fuge bei rechtem Vortrage gewiss von glänzender, wenn auch nicht gerade tiefer gehender Wirkung. Tiefsinnige Combinationen haben wir nicht bemerkt. Wir sind jedoch weit entfernt, hieraus einen Vorwurf für das Werk herzuleiten, und wollen damit nur auf den daraus hervorgehenden Vorzug grösserer Verständlichkeit für Spieler und Zuhörer hinweisen. Haben wir einen Tadel besonders hervorzuheben, so ist es der, dass durch vielfache Verdoppelungen augenscheinlich zu sehr auf einen blos äusseren Effect hingearbeitet wird. — Das Werk ist Herrn Musikdirector A. W. Bach gewidmet. — Op. 77, für den Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienste, wie für den Unterricht bestimmt — wodurch es in der letzteren Beziehung vor unzähligen anderen Orgelcompositionen etwas voraushaben soll, ist uns nicht klar geworden — enthält sechs brauchbare, gut gearbeitete, durch eine besondere Eigenthümlichkeit indessen nicht ausgezeichnete Sätze, welche wir loben würden, wenn sie von einem Componisten geschrieben wären, der sich eines weniger bedeutenden und ausgebreiteten Rufes erfreute, als Herr Hesse. —

5) *A. G. Ritter:* Die Kunst des Orgelspiels. Erfurt, W. Körner.

Die vier bis jetzt erschienenen Lieferungen enthalten die Beschreibung der Construction der Orgel und was damit zusammenhängt (als z. B. die Abhilfe vorkommender Störungen im Mechanismus), ferner die Geschichte der Orgel, und eine Anzahl zwei- und dreistimmiger Uebungen für die Hände, mit genauer Bezeichnung der Applicatur. Nach Vollendung des Werkes, das bei aller Gedrängtheit einen nicht unbedeutenden Umfang einnehmen wird, folgt eine ausführlichere Besprechung desselben. —

A. B. C.

Nachrichten.

Cassel. (Beschluss.) Das dritte Abonnementconcert, am 2. Februar, wurde mit *N. W. Gade's* Ouverture „Nachklänge aus Ossian" eröffnet. Zwar haben schon frühere gute Aufführungen des Werkes uns die mehrfachen Schönheiten desselben erkennen lassen, doch ist uns bisher noch keine in allen einzelnen Theilen so gelungen, wie die letztere, erschienen. Nicht nur war das Zusammenspiel im Ganzen sehr erfreulich, sondern auch die einzelnen Gedanken wurden sinnig und geschmackvoll hervorgehoben und selbst die kleinsten Theile nach ihrer wahren Bedeutung erfasst und auf wahrhaft anmuthige Weise dargestellt. Darauf sang Fräul. *Eder* eine Arie von *Donizetti*. Die Composition verschaffte der Künstlerin Gelegenheit, ihre Kehlfertigkeit und manche andere Eigenthümlichkeiten ihrer Gesangsweise zu entwickeln, welche bei dem grösseren Publicum vielen Anklang findet und der Sängerin auch diesmal wieder den gewohnten Beifall gewinnen half. Nach Fräul. *Eder* machte sich uns Herr *Zimmermann* durch den Vortrag eines Concertino für Horn von *Ulrich* auf recht vortheilhafte Weise bekannt. Er behandelte sein Instrument mit rühmenswerther Sicherheit, Leichtigkeit und Zartheit und erhielt verdiente Anerkennung. Ferner sang Herr *Krieg* (neu engagirt) zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von

Proch und *Marschner* und verwendete auf den Vortrag derselben eine rühmliche Aufmerksamkeit. Herr *Hilf* spielte Variationen für die Violine über ein Thema von *Mozart*, componirt von *F. David*. Wir haben uns über die rühmlichen Leistungen des achtungswerthen Virtuosen schon früher in diesen Blättern näher ausgesprochen. Sein Spiel war auch diesmal wieder vorzugsweise brillant und tonreich, sein Vortrag sicher, lebendig und geschmackvoll. Als Schlussstück des Concertes folgte die Sinfonie militaire von *Ferd. Ries*, deren Ausführung von Seiten unseres Orchesters unter *Spohr's* trefflicher Leitung wir als eine gelungene bezeichnen dürfen. Obwohl ein grosser Theil des hiesigen Concertpublicums sich mit der Wahl dieser, wenn gleich seltener zur Aufführung gelangten, doch schon bekannten Symphonie nicht vollkommen einverstanden erklärte, so kann doch nicht geleugnet werden, dass das Tonwerk, auf dessen besondere Bezeichnung „militaire" vornämlich der letzte Satz hinweist, eine sehr schätzenswerthe Composition ist, deren erster und dritter Satz uns als die werthvollsten erscheinen.

Das Programm des am 25. stattgefundenen vierten Abonnementconcertes enthielt zum grösseren Theile für uns noch unbekannte Tonwerke. Die erste Aufführung erlebten nämlich die Arie: „Non più tutto ascoltai" für Sopran mit obligater Violine aus „Idomeneo" von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Molendo* und begleitet von Herrn *Hilf*; das Octett für Violine, zwei Violen, Violoncell, Contrabass, Clarinette und zwei Hörner von *Spohr*, vorgetragen vom Componisten und den Herren *Deichert*, *Weidemüller*, *Knoop*, *Brand*, *Neff*, *Meinecke* und *Zimmermann*; und eine Symphonie von *Wichmann*. Ausserdem hörten wir noch die Ouverture zu „Lodoiska" von *Cherubini*, und Aragio und Polonaise für Fagott von *Jacobi*, geblasen von Herrn *Kuhlmann*. Die Ausführung der genannten Solopiecen war eine lobenswerthe und fand allgemeine Theilnahme. Die werthvollste Production dieses Concertabends war *Spohr's* Octett, bei welcher sich der Componist, wie schon oben angeführt, zu unserer wahren Freude selbst betheiligt hatte und uns den Werth seines höchst ausgezeichneten doppelten künstlerischen Talentes recht lebhaft empfinden liess. Vermochten auch die anderen bei dem Vortrage der interessanten Composition noch beschäftigten Künstler nicht alle bedeutenderen Schwierigkeiten ihrer Parte mit gleicher Leichtigkeit zu überwinden, so waren sie doch alle bemüht, das Beste zu leisten, und die Production im Ganzen war von schönstem und nachhaltigstem Effect. In Rücksicht auf das Tonwerk selbst, welches einer früheren Periode aus *Spohr's* musikalischem Wirken angehört, und das wir sowohl wegen der Verknüpfung der Motive als auch wegen der Benutzung der Instrumente vorzugsweise lehrreich nennen möchten, haben wir zu bedauern, dass uns dasselbe erst jetzt vorgeführt worden ist. Die Symphonie von *Wichmann*, welche dem Vernehmen nach hier die erste Aufführung erlebt hat, ward mit entschiedenem Beifalle aufgenommen. Auch Referent kann mit voller Ueberzeugung in das Lob des grösseren Publicums einstimmen und versichern, dass in neuerer Zeit nur selten ein Erstlingswerk dieser Art und von solchem Umfange bei allen wahren Kunstfreunden ein so allgemeines Interesse zu erregen vermochte. Damit soll keineswegs geleugnet werden, dass auch diese erste Symphonie des wohl noch jungen Componisten an manchen, solchen Erstlingsproducten in der Regel eigenthümlichen Schwächen leidet, wie z. B. an dem Mangel einer genügenden Entwickelung und namentlich einer mehrstimmigen Durchführung der Hauptmotive und deren Folgesätze, die billigerweise um so mehr im Voraus erwartet werden kann, wenn zum Darstellungsmittel der musikalischen Gedanken das grosse Orchester gewählt wird, dessen reiche Mittel bekanntlich eine so vielfach verschiedene Anwendung zulassen. Die Gedanken der Symphonie sind zwar nicht eigentlich originell, aber an sich schön und ungekünstelt, dabei durch eine geschmackvolle Harmonisirung, wie auch durch eine vollkommen angemessene Instrumentation, die dem Referenten nur in dem letzten Satze des Werkes zu anhaltend kräftig erscheint, ansprechend und recht wirksam gemacht. Und gerade diese in mehrfacher Beziehung angemessene, mit Ueberlegung und Geschmack gewählte Einkleidung der Gedanken führt eine eben so sichere, als allgemeine und meist wohlthuende Wirkung herbei. Fehlen nun auch der Symphonie des Herrn *Wichmann*, wie derartigen Tonschöpfungen jüngerer Componisten überhaupt, die werthvolleren kunstreicheren Combinationen und consequentesten Durchführungen, wodurch sich gewöhnlich die Werke erfahrener Meister auszeichnen, so theilt sie doch dagegen fast alle Vorzüge, welche den besseren Erzeugnissen jüngerer Künstler gewöhnlich eigen und besonders bei dem grösseren Publicum von Wirkung sind, namentlich Reichthum der Phantasie, Kraft des Ausdrucks, Lebendigkeit und Mannichfaltigkeit der Bewegung, Wärme des Gefühls, Wahrheit und Innigkeit der Empfindung, Frische und Anmuth des Colorits. Hiernit glauben wir die erste Symphonie des Herrn *Wichmann* hinlänglich empfohlen zu haben.

Auch unsere Dilettantenvereine sind in gewohnter Weise fortwährend thätig gewesen und haben wieder mehrere sehr besuchte Concerte gegeben. Am 10. October v. J. veranstaltete die Liedertafel in der St. Martinikirche ein geistliches Concert, in welchem die Aufführung folgender Piecen von erfreulichem Erfolge begleitet war: 1) Toccata in F dur für die Orgel von *J. S. Bach*; 2) Choral und Chor für Männerstimmen von *H. Schäffer*; 3) Choraldurchführung von *Rosenkranz*; 4) Arie für Tenor von *Haydn*, gesungen von Herrn *Hagen*; 5) Trio für die Orgel von *A. Hesse*; 6) Psalm 89 für Männerstimmen von *Grosheim*, 7) Präludium und Fuge für die Orgel von *Hesse*; 8) Psalm 97 für Männerstimmen von *B. Klein*; 9) Arie für Bass von *Spohr*, gesungen von Herrn *Foppel*; 10) Variationen für die Orgel von *Hesse*; 11) Schlusschor aus dem Oratorium: „Der verlorene Sohn" für Männerstimmen von *Endler*. Die Nummern 1, 3, 5, 7 und 10 wurden von dem hiesigen Musiklehrer Herrn *Rosenkranz* ausgeführt, die übrigen von Herrn *Endler*, Organist an der lutherischen Kirche hierselbst, auf der Orgel begleitet. — Die Singacademie brachte am 7. November in der St. Martinikirche das *Haydn*'sche Oratorium: „Die sieben Worte des Erlösers am Kreuze" auf befriedigende Weise zu Gehör. Besonders

lobend ist die Ausführung der Chöre unter der Leitung des Herrn *Wiegand*, wie auch das Arrangement des Clavierauszugs für die Orgel von dem hiesigen Organisten Herrn *Herstell* zu erwähnen, welcher die Instrumentalbegleitung des Werkes auf der Orgel übernommen hatte. — Ausserdem haben auch die Privatconcerte des Cäcilienvereins, der Singacademie und der Liedertafel, zu welchen nur einem eingeladenen Auditorium der Zutritt gestattet wird, ihren Fortgang. Den besonderen Dank hiesiger Kunstfreunde haben sich bei diesen Concertaufführungen die beiden erst genannten Vereine in der letzteren Zeit unter Anderem dadurch erworben, dass sie neben Werken von *Handel*, *Haydn*, *Mozart*, *Fesca*, *Spohr* u. A. — wenigstens einem näher befreundeten Kreise von Kunstverehrern — auch wieder eine der neueren Compositionen *Mendelssohn's*, nämlich dessen Hymne für Sopran mit Chor, vorgeführt haben. Mit seltener Liebe haben eben sowohl die Mitglieder der Gesangvereine, als auch das gewählte Auditorium die, wenn gleich nicht umfangreiche, doch höchst ausgezeichnete Composition aufgenommen, und ist dadurch die schon lange gehegte hohe Verehrung für den trefflichen Meister von Neuem und in seltenem Grade vermehrt worden. — Schliesslich erwähnen wir noch einer neuen, zum Theil aus Künstlern, zum Theil aus Dilettanten, und zwar bis jetzt nur aus Instrumentalisten bestehenden musikalischen Gesellschaft, welche sich erst vor Kurzem constituirt hat und deren Zweck vornehmlich dahin geht, classische deutsche Musik zur Aufführung zu bringen und dabei noch insbesondere zur Beförderung der besseren Erzeugnisse vaterländischer Künstler das Möglichste beizutragen. Unser talentvoller Violinvirtuos Herr *J. J. Bott* hat die erste Anregung zur Bildung des Vereines gegeben und sich der musikalischen Leitung mit lobenswerthem Eifer unterzogen. Am 16. Januar kündigte sich der „Musikverein" zuerst durch ein Concert an, in welchem unter *Bott's* Leitung folgende Werke zur Aufführung kamen: Dritte Symphonie von *Spohr*; Concert für die Ventiltrompete von *Krause*, vorgetragen von Herrn *Bossenberger*; zweites Concertino für die Violine von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Wallbrühl*; Fantasie für zwei Clarinetten von *Jwan Müller*, vorgetragen von den Herren *Neff* und *Bänder*; Ouverture zu der Oper: „Die Genueserin" von *Lindpaintner*. Alle Productionen waren recht erfreulich und lassen uns das beste Gedeihen hoffen. In nächster Zeit sind jedoch keine öffentlichen Productionen des Musikvereines zu erwarten, da Herr *Bott* bereits vor mehreren Wochen einer Einladung zu Concerten nach Hamburg gefolgt ist. *O. K.*

Berlin. Eine weibliche Violoncellistin hatten wir nie gesehen und gehört, obwohl uns vor Jahren in einer Seestadt auf einem Matrosenball ein weiblicher Contrabass schon vorgekommen, der aber nur zwei Saiten hatte, und je nach der Tonart des Tanzstückes in Tonica und Dominante à la timballes gestimmt wurde. Eine Violoncellistin, aus Paris, hübsch und jung, in Berlin „noch gar nicht dagewesen" — das musste auf's Höchste spannen und interessiren. Gelesen hatte man schon viel über die originelle Erscheinung, man hatte sie in den Illustrations de Paris abgebildet gesehen, sie hing, kaum in Berlin angelangt, an allen Bilderläden in einer geschmackvollen Lithographie aus; — man musste sie sehen, — sehen, wie sie den Bass halten würde; das war die Hauptsache. Dem. *Cristiani* gab ein Concert im Saale des Schauspielhauses, ein zweites im Saale der Singacademie und wirkte ausserdem in einigen Hofconcerten mit. Die äussere Erscheinung der jungen Künstlerin machte einen sehr angenehmen Eindruck. Als sie hervortrat, um das Violoncell zu ergreifen, das, melancholisch an einen Stuhl gelehnt, mit seinen langgeschlitzten F-Augen in's Publicum starrte, da richteten sich alle Operngucker und Lorgnon's auf die Virtuosin, und viele im Hintergrunde des Saales Entfernte stiegen auf die Stühle, um zu sehen, wie eine Dame einen Bass halten könne, und wie Dem. *Cristiani* ihn halten werde. Zehn gegen Eins! die Meisten glaubten, es müsse etwas frivol aussehen, indem sie ganz und gar vergessen hatten, dass Dem. *Cristiani* eine Dame sei und für ihren speziellen Zweck ein weithinwallendes Kleid trägt, wodurch alle Contouren des Körpers verschleiert werden, und dass es daher nothwendig weit hübscher und graziöser aussehen muss, wenn eine Dame, als wenn ein Mann das Violoncell zärtlich umknieet.

Was nun die Leistungen der Dem. *Cristiani* anlangt, so schrieb uns ein urtheilsfähiger Musikfreund aus Leipzig: „Man muss von einer französischen Dame freilich nicht deutsches Mannerspiel erwarten," und wir fanden diesen Ausspruch späterhin, nachdem wir sie gehört, vollkommen bestätigt. Eine Violoncellvirtuosin kann man Dem. *Cristiani* mit weniger Fug und Recht nennen, als eine geschmackvolle, sentimentale Romanzensängerin auf dem Violoncello. Am Meisten, am Liebsten spielt sie die reizenden innigen Melodieen *Schubert's*, die *Franchomme*, *Batta*, *Offenbach* u. A. m. für dies Instrument arrangirt haben. Der Ton, den Dem. *Cristiani* aus dem Violoncello zieht, ist nicht gross, aber klangvoll und voll Schmelz, ihre Intonation sehr rein, ihr Vortrag geschmackvoll und interessant, so dass viele Sänger von ihr lernen könnten, wie man eine Melodie zu behandeln habe. Auf grosse Schwierigkeiten à la *Servais*, *Romberg*, *Piatti*, *Ganz* u. A. lässt sie sich nicht ein, höchstens auf einige Flageolettöne, wenn sie im Rayon der natürlichen Intervalle eines Dreiklanges liegen, der auf einer leeren Saite des Instrumentes basirt. Die beiden Concerte der jungen anziehenden Künstlerin fanden viel Theilnahme, ihr Spiel günstige Aufnahme; doch glauben wir, dass der Erfolg in jeder Beziehung noch günstiger gewesen sein würde, wenn Dem. *Cristiani* ein kleineres Local gewählt und darin einen Cyclus von Soiréen veranstaltet hätte, da in Räumen, wie die obengenannten (Schauspielhaus und Singacademie), ihre Piano's, ihre säuselnden, hinsterbenden Flageoletts für entfernt Sitzende beinahe ganz unhörbar werden. Der Zustand des Lauschens ist für den Menschen ein höchst gespannter Act des Gehörsinnes, wie der Seele und der gesammten Nerventhätigkeit; er darf deshalb nicht von zu langer Dauer sein, weil der Hörer sonst stumpf und indifferent wird. — Wie man erfuhr, war Dem. *Cristiani* vordem Sängerin, verlor lei-

der die Stimme und fing daher etwas spät an, sich dem Studium des Violoncells zu widmen, was sehr zu beklagen ist; denn wir sind überzeugt, dass sie mit der Stimme noch ganz anders gewirkt haben würde, als mit dem Violoncellbogen. Das Refrainlied aus Charles VI. von *Halévy*: „Mort aux Anglais!“ singt sie mit wenig Stimme, aber mit einer für jeden Engländer lebensgefährlichen fanatischen Begeisterung.

(Beschluss folgt.)

Die neue Ausgabe der Compositionen für die Orgel von J. S. Bach, im Bureau de Musique von C. F. Peters, betreffend.

Unter obiger Ueberschrift findet sich in Nr. 8 dieser Blätter ein Aufsatz von Herrn Prof. Dr. *Griepenkerl* in Braunschweig, bekanntlich einem der Ordner der genannten Sammlung.

Der Verfasser desselben spricht sich zuvörderst über das Unternehmen und die ihm gespendete Theilnahme aus; ferner wiederholt er den S. 2 der Vorrede zum ersten Band ausgesprochenen Wunsch: „Es möchten alle lebende heuner *Bach*'scher Orgelcompositionen es nicht verschmähen, ihre vielleicht abweichenden Ansichten auszusprechen und zu begründen,“ wofür bisher wenig oder nichts geschehen sei. „Das Ziel unserer Bestrebungen“ — wird weiter gesagt — „musste ein doppeltes sein, so lag es in der Natur der grossentheils auf historischem Boden stehenden Unternehmung, nämlich: 1) möglichste Vollständigkeit, und 2) vollkommene Richtigkeit, wie weit sie irgend erreicht werden konnten; denn das grosse Bild des Meisters durfte weder mangelhaft noch durch Fehler verunehrt aufgestellt werden. Beide Bestrebungen, wie unvermeidlich sie waren, so viel Zeit und Mühe kosteten sie, und würde sich der Verfasser für die letztere nicht beigesellt haben, hätte er nicht einigermassen festen Boden durch *Forkel*'s Lehre und langjährigen Studium unter den Füssen gehabt. Aber unfehlbar ist kein Mensch, und besonders bei dem Streben nach Richtigkeit wäre eine freundliche Hilfe zuweilen sehr erwünscht gewesen.“

Ich führe diese Hauptpuncte des fraglichen Aufsatzes nur an, weil sie mehr oder weniger die Einleitung zu den nachfolgenden Worten abgeben, die ich mich ungern genöthigt sehe auf den Inhalt beregten Aufsatzes auszusprechen. Was veranlasst mich zu dieser Aussprache? Mit leichter Mühe erkennt man eine mitunter höchst unzarte Entgegnung des Herrn Professors auf meine Besprechung des dritten Bandes der Orgelcompositionen *S. Bach's* und eines Orgelconcertes von *Friedemann Bach* in Nr. 4 dieser Blätter; ich fahre daher getrost fort. Die Kritik, äussert sich Herr Prof. *Griepenkerl*, hat uns Mangel an Vollständigkeit nicht vorgeworfen, sie meint vielmehr, wir hätten zu viel, ja Unächtes und einiges nicht Orgelmässige gegeben. Das verständige Denken fordert, nicht gleich ein bisher weniger bekanntes Musikstück für unächt oder nicht für die Orgel bestimmt zu halten, wenn es zufällig den früher aus unvollständiger Uebersicht gebildeten Begriffen nicht entspricht. Man soll vielmehr den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach irgend welchem Kunstgeschmack, nach Liebhaberei oder Nebenzwecken auswählen wollen, wo es historische Vollständigkeit gilt.

Ich glaube in meinem Aufsatze in Nr. 41 dieser Zeitung vom vorigen Jahre eine hinlängliche Ansicht über *Bach*'sche Kunstwerke gegeben zu haben; ich füge nochmals bei: dass das Studium derselben bis jetzt mir die schönste Lebensaufgabe war, dass meine Verehrung für den gewaltigen Tonmeister unbegrenzt ist; doch, man muss ja nach Herrn *Griepenkerl* den vorgefassten Begriff nach erweiterter Umsicht berichtigen, und nicht nach Kunstgeschmack oder Liebhaberei auswählen wollen. Zu dem ersteren bin ich allezeit bereit, aber im anderen Puncte mag ich es nicht Kunstgeschmack, nicht Kunstliebhaberei nennen, dass ich Satze, wie die in Nr. 4 der Zeitung getadelten, nicht anerkennen kann; bei allem Streben nach Berichtigung meiner Ansichten, wollen und werden sie mich niemals anziehen; denn an den grössten und edelsten Kunstschöpfungen *Bach's* bin ich heraufgewachsen, und nicht Liebhaberei kann es genannt werden, was mich von denselben abzieht, sondern es dürfte dies vielmehr der Erkenntniss der wahren, ächten Kunst zuzuschreiben sein. Die Sätze durften zwar in einer Ausgabe *Bach*'scher Instrumentalcompositionen nicht fehlen, gehören aber nicht in dessen Orgelcompositionen. Nr. 8 gibt am Schlusse, welcher ohne Pedal geschieht, von des Meisters Willen Kunde; Nr. 10 z. B. ist als Orgelcomposition geeignet, nicht recht feste Gemüther eher zu verwirren, als zu festigen. Und nehmen wir den letzten Satz dafür an, so kann für das Studium der Kunst gewiss kein Vortheil erwachsen. Bilden wir uns zwei Classen von Kunstjüngern, von denen die eine an *Bach's* grossartigen Orgelwerken, selbst die Virtuosenstücke wie z. B. die Dmoll-Fantasie und Fuge im vierten Band inbegriffen, herangebildet wurde, deren andere aber von vorn herein in Satzen, wie der vorher angeführte, theils in ihrer Kürze Geeignetes und in ihrer Wunderlichkeit etwas ganz Besonderes findet, so werden die Letzteren, auf *Bach's* Autorität fussend, verderblichen Einflussen für ihr Schaffen ausgesetzt sein, während die Ersteren, geborgen unter der Macht ihrer Studien, davon unberührt bleiben. Es hätte bei der Gesammtausgabe auf dem Titel der Zusatz: oder für Clavier mit Pedal, nicht unerwähnt bleiben dürfen; dann klärt sich Manches auf, und der Gegenstand erscheint in seinem rechten Lichte. Der Herr Professor weiss gewiss, dass zu *Bach's* Zeit diese Instrumente sehr häufig waren und sie daher einem *Bach*'schen Geiste zu mannichfachen Compositionen Gelegenheit boten; dies bleibe nie unberücksichtigt, man würde sonst den Meister verkennen. Ich will ferner keineswegs Zweifel erregen durch „können wir auch nichts weiter nachrühmen, als dass sie von *Bach* sein sollen.“ ich verlasse mich ja auf den Herrn Professor, der gar die ungenen Motive der Verdächtigung eines wohlgemeinten Unternehmens muthmasst, und durch die Autoritäten *Krebs* und *Kittel*, sogar zum angebenden Recensenten von heute gelangt. Wenn Herr *Griepenkerl* auf diese Autoritäten allein fusst, so ist er auf falschem Wege. Erstlich habe ich armer angehender Recensent (wie der Herr Professor doch Alles so genau weiss!) Herrn *Griepenkerl* zu sagen, dass ich Musiker bin, nicht ein blosser Scribler,

und dann, dass als ersterem mir meine Kunstbildung nicht weniger gilt, als sie *Kittel* und *Krebs* war, welche aus besonderen Anlässen so manches *Bach*'sche in ihre abschriftlichen Sammlungen aufgenommen haben können, aus reiner Verehrung für den Meister, um möglichst viel von ihm zu besitzen, ohne dabei die Orgel im Sinne gehabt zu haben. Ich habe hier vergessen, den mit erwähnten *Forkel* in diesen Kreis zu ziehen, glaube ihn aber mit mehr Erfolg am Schlusse nachzubringen. Auf weiter hierher Gehöriges wird auf die Vorrede zum vierten Bande verwiesen, welche ich, als sich auf meine bisherigen Aussprüche beziehend und also den jetzigen mit zufallend, später theilweise anziehen werde. Vorerst weiter!

Herr *Griepenkerl* beschwert sich bitter über die Kritik, dass sie kein Wort über die bisherigen Lesarten gesagt, sondern tiefes Stillschweigen beobachtet habe. „Er erwartet gerade hierin den berufenen Kritiker, spricht von unbegreiflicher, fast unvermeidlicher Schwäche der heutigen Kunstkritik, und was dergleichen mehr ist; unter Anderem noch gnädigst, dass die Redactionen der Zeitschriften sonst die Manner zu finden gewusst hätten, denen solche Werke zur Recension anvertraut werden durften. Da schaut der Herr Professor von seiner Höhe höchst ungnädig herunter, ich beobachte aber ebenfalls wieder tiefes Stillschweigen über die verletzenden Aeusserungen, sie rühren mich durchaus nicht.

Jedenfalls hat Herr *Griepenkerl* des Lobes viel erwartet, und fühlt sich, da dies nicht immer im reichen Maasse gespendet wurde, nicht geschmeichelt, wirft daher der heutigen Kritik die liebenswürdigsten Empfehlungsbriefe an den Hals. Ich glaube, die Bemühungen des Herausgebers *Bach*'scher Orgelsachen in Nr. 41 vom vorigen Jahre hinlänglich geschätzt zu haben, und bin bis heute der Meinung, dass die Aufsuchung und Zusammenstellung demselben viel Opfer gekostet haben mögen; aber, frage ich, ist es wohl nöthig und verlangt man es von einem Recensenten, dass er auf die vielfachen, abweichenden Lesarten eingeht und alle verwendeten Quellen aufzählt, wo sich doch ein Jeder nach Anschaffung der Bände Herrn *Griepenkerl's* Mühe und Verständniss von der Sache selbst zusammenzählen kann? Dass mir die abweichenden Lesarten nicht entgangen sind, versichere ich Herrn *Griepenkerl*, denn ich kenne meinen *Bach*, und nahm und nehme die abweichenden Lesarten ohne Weiteres als ächt an, sobald sie mir kunstgemäss erscheinen, so z. B. in der Ddur-Fuge im vierten Bande. Mit selbst anscheinenden Kleinigkeiten, die in *Bach*'schen Werken aber manchmal wichtig genug sind, nahm ich es genau; dahin gehört z. B. der Triller in der Cmoll-Fuge des zweiten Bandes; in der Amoll-Fuge ebendaselbst kam mir diese Stelle (S. 63):

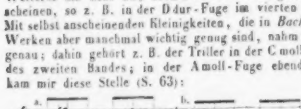

in früheren Ausgaben unrichtig vor und ich nahm sie bei *a* stets so: 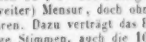 welche Folge auch noch bei *b* beibehalten und dadurch gerechtfertigt wird, aber die neue Ausgabe bestimmte mich nun, die frühere Lesart, wenn sie mir gleich nicht ganz folgerichtig erscheint, festzuhalten und als ächt anzunehmen.

In dieser Beziehung müssen wir uns auf einen Herausgeber verlassen können; sein eigentliches Verdienst bei der Sache ist ja eben nur die Zusammenstellung, Vergleichung und durch Vertrautheit und geprüftes Urtheil erlangte Sicherheit für die möglichst treue Wiedergabe der Tonstücke. Uebrigens leben wir in einer Periode, wo gerade *Bach*'sche Musik wieder empfängliche Herzen findet und mit solch einem empfänglichen Herzen auch von mir angepriesen wurde. Was die vergangene Zeit betrifft, so hat dieselbe Kritiken, und manchmal sogar sehr bittere, über die grössten Künstler aufzuweisen, deren Verfasser gewiss nicht zu den Männern gehören durften, die Herr *Griepenkerl* für fähig zum Recensententhum halten würde; er möge sich durch Nachlesen überzeugen, was Alles über einen *Gluck*, *Mozart*, *Beethoven* Läppisches, Erbärmliches, über Ersteren selbst von *Forkel*, geschrieben worden ist. —

Die Andeutungen über *Friedemann's* Concert sind zu übergehen, ich wüsste nichts Neues zu sagen.

In der Besprechung der Registratur bei Gelegenheit des dritten Bandes in Nr. 4 d. Bl. will Herr *Griepenkerl* seinen Gedanken nicht wiederfinden können, obgleich ich ihn deutlich genug hingestellt zu haben glaube. Ich gebe daher dessen Worte noch einmal und man beliebe die meinigen damit zu vergleichen. (Die von mir gebrauchte Benennung der Claviere: Oberwerk und Brustwerk, für: Oberwerk und Rückpositiv thut hoffentlich nichts zur Sache, der Gegenstand bleibt derselbe.) Es heisst: „Man könnte das Oberwerk, um auf die einfachste Weise zu verfahren, mit 8- und 4füssigen Stimmen von enger Mensur versehen, das Rückpositiv mit mehren und kräftigeren 8- und 4füssigen Stimmen, und das Hauptwerk mit allen 16-, 8- und 4füssigen starken Stimmen von grosser (weiter) Mensur, doch ohne die Schnarrwerke und Mixturen. Dazu verträgt das Pedal alle 32-, 16- und 8füssige Stimmen, auch die 16füssige Posaune, ja die 32füssige, wenn sie gut ist, doch keine 8füssige Trompete und keine Mixturen."

Nun, meine Herren Collegen im Orgelspiel, was sagen sie hierzu? Müssen sie nicht mit mir so ein sonderbares Pedal sonderbar finden, und meine Ansichten in Nr. 4 gerade nicht falsch heissen? Dass Herr *Griepenkerl* in dem Zusatze, den er als Hauptsache betrachtet wissen will: „wir hoffen übrigens, dass Niemand diese Vorschläge annehmen werde, ohne sie mit den besonderen Eigenthümlichkeiten seiner Orgel zu vergleichen, durch welche sie allerdings unpassend werden können," gerade das zum Verständniss Nöthige ausgelassen findet, meine ich nicht und werden auch andere Leute nicht meinen. Denn eine Orgel, die 32füssige Stimmen, zumal Posaune 32 Fuss hat, ist doch jedenfalls eine sehr grosse Orgel, und eine solche kann man auch nur als gemeint annehmen; ferner kann der Character unmöglich so ver-

schieden sein, dass eine angegebene Registratur nicht auf alle ähnliche Orgeln passend anzuwenden wäre; wenn es also auf der Orgel, die Herr *Griepenkerl* im Sinne hatte, gut klang, so muss dies auf anderen nicht minder der Fall sein. Die oben angeführte Registratur kommt mir aber für Herrn *Griepenkerl* sonderbar vor, wenn man nachliest, was in der Vorrede zum ersten Bande über Organo pleno geschrieben steht. Es heisst dort in Hinsicht auf das Pedal: „Man ziehe z. B. alle Register des Pedals heraus und trete eine Taste nieder, was wird man zu hören bekommen? Liegen die Pfeifen ungünstig und ist das akustische Verhältniss der Kirche nicht das allerbeste, so vernimmt man einzeln: Subbass und Posaune 32 Fuss, Principal und Posaune 16 Fuss, Octave und Trompete 8 Fuss, Octave und Trompete 4 Fuss, Hohl- und Bohrflöte 16, 8 und 4 Fuss, die 2fussigen Stimmen, die Mixturen u. s. w., und alle die vielen Töne geben für das Ohr nicht in einen grossen Ton zusammen, was sie doch sollten. Nun bedenke man die Wirkung eines solchen Basstones im Zusammenhange eines Stückes!“ u. s. w. Wenden wir das hier Mitgetheilte, obgleich es nicht ganz gegründet ist, auf die in Rede stehende Registratur an, so wird meine Ansicht nur noch mehr bestätigt. Doch dergleichen Widersprüche findet man in den Vorreden mehrere. Anfänglich in der Vorrede zum ersten Bande wird gesagt, dass im Geiste der damaligen Zeit vor der Orgel Alles freie Erfindung sein musste (meine Ansichten hierüber finden sich in Nr. 41); jetzt im vierten Bande klärt sich erst die Sache auf, es wird eine vielfache Verwendung des Orgelspieles zugestanden, sogar dass man wie jetzt Concerte gegeben habe. Diese und weitere Bemerkungen mag der von mir gebrauchte Ausdruck „orgelmässig.“ hervorgebracht haben, sie sollen belehren, dass dasjenige, was vielleicht nicht gebunden aussieht, zu anderen, als zu rein kirchlichen Zwecken zu verwenden ist. Doch das Alles ist mir nichts Neues. Unter orgelmässig verstehe ich keineswegs das blos gebundene Spiel, sondern begreife darunter das Tonstück seinem ganzen Inhalt und Figurenwesen nach. Dass *Bach* in letzter Beziehung nicht jedes derartige Tonstück für die Orgel in der Kirche bestimmt haben kann, leuchtet Denen ein, die mit ihm als Musiker vertraut sind; Sätze, wie sie in Nr. 4 getadelten, z. B. Nr. 10, sind von *Bach* in Menge zu augenblicklichen Zwecken, zur Uebung u. s. w. verfasst worden, und bei aller Verehrung für den Meister muss ich bei meinem Urtheil über sie bleiben.

Den Schluss des Aufsatzes bildet eine *Forkel-Griepenkerl*'sche Anekdote, die freundlich auf mich bezogen scheint. Selbst das Jahr des Ereignisses, mit dergleichen es Herr *Griepenkerl* immer sehr ernst nahm und gleich bei der Hand ist (man lese über *Bach's* Organistenthum, Band I, S. 1), fehlt nicht, es kann also kein Irrthum wie z. B. mit der Lautenfuge (bei *Griepenkerl* Violin- und Orgelfuge, Bd. 3, S. 2 der Vorrede) oder mit der *Eberlin*'schen E moll-Fuge (unter *Bach's* Claviercompositionen Bd. 9, S. 66, nach Es moll transponirt) stattgefunden haben. Des Herrn Professors Sonne ist *Forkel* und immer wieder *Forkel*, und doch sollte man kaum glauben, dass eben *Forkel* von den grössten Werken des unsterblichen *Bach* redet, als seien sie Kleinigkeiten. Man lese die Aufzählung der *Bach*'schen Gesangcompositionen in *Forkel's* Buche: „Ueber *J. S. Bach's* Leben, Kunst und Kunstwerke“ S. 61; sieht das nicht wie die Ankündigung eines Buchhändlers aus? — ist das die Ehrfurcht, die man einem *Seb. Bach* zu erweisen schuldig ist? — Doch fast scheint es, dass *Forkel* die ganze Stelle aus *Mizler's* musikalischer Bibliothek, 1754, Bd. 4, S. 168 abgeschrieben hat, wo sie in derselben Ordnung zu finden. Wenn Herrn *Griepenkerl* das Buch bekannt und zur Hand ist, möge er sich überzeugen.

Doch ich will schliessen; was ist es auch nöthig, diese Zeilen noch weiter fortzuführen, die sich schon über meinen Wunsch ausgebreitet haben. Ich glaube zu meiner Rechtfertigung genug gethan und gezeigt zu haben, dass ich weder so unerfahren, noch gar hämisch bin, wie Herr *Griepenkerl* annimmt oder anzunehmen glauben darf. Uebrigens verweise ich nochmals auf meine Aufsätze in Nr. 41 vom vorigen, und Nr. 4 von diesem Jahre, und wird man auf das, was ich in der letzten Nummer über Registratur beifügte, die *Griepenkerl*'sche Anekdote gewiss eben so unpassend finden, als dessen Ansichten bei dem Versuche der Metronomisirung der zehn Präludien und Fugen des zweiten Bandes, dass man nämlich auf dem Claviere die Stücke sämmtlich schneller nehmen müsse, als auf der Orgel, und doch wird in der Einleitung dazu bemerkt: „Abgesehen von äusseren Umständen und subjectiven Aufregungen, trägt jedes gründlich gearbeitete Musikstück das Tempo in sich selbst, in welchem es vorgetragen werden muss, und es kommt nur darauf an, sich mit gehöriger Selbstvergessenheit dem Werke ganz hinzugeben, um den Grad seiner Bewegung mit hinreichender Sicherheit zu fühlen.“

Damit sollte man und damit will ich es auch gut sein lassen.

H. Schellenberg.

Ankündigung.

Zu verkaufen sind:

1 **Adam**, „Le Proscrit.“ Drame lyrique en 3 Actes. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 55 Thlr. 10 Ngr.

1 **Gomis**, „Le Portefeuin.“ Opéra comique en 3 Actes. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 53 Thlr. 10 Ngr.

1 **Halévy**, „La Langue musicale.“ Opéra comique en 1 Acte. Parties d'Orchestre. Ladenpr. 21 Thlr. 10 Ngr.

1 **Herold**, „La Clochette ou le diable Page.“ Parties d'Orchestre. Ladenpr. 13 Thlr. 10 Ngr.

1 — — „Le Premier Venu ou ses Lieues de Chemin.“ Parties d'Orchestre. Ladenpr. 13 Thlr. 10 Ngr.

und sehe gefälligen Geboten hierauf entgegen.

Leipzig, den 20. April 1846.

C. F. Leede.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6sten Mai. **Nr. 18.** 1846.

Inhalt: *Recensionen. — Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. Aus Berlin. (Beschluss.) Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Lieder und Gesänge.

1) Zehn Jugendlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Flugel*. Op. 8. 2 Hefte. Magdeburg, bei Heinrichshofen. à 8 Sgr.

Ist auch der Titel „Jugendlieder" für diese Sammlung ziemlich unpassend gewählt, welches, so viel uns bekannt geworden, nicht vom Verfasser, sondern von der verehrlichen Verlagshandlung geschehen, so ist doch die Gabe selbst eine sehr schätzbare und wird, da sich die meisten dieser Lieder um Frühling und Naturleben drehen, gerade in der gegenwärtigen Jahreszeit eine sehr willkommene sein. Im Allgemeinen hat der Verfasser auch hier die musikalische Tüchtigkeit bewährt, welche seine beiden jüngst erschienenen grossen Sonaten beurkunden, und sich auch in der Liedform mit entschiedenem Glücke bewegt. Als vorzüglich gelungen müssen wir namentlich die Lieder Nr. 3 „Frühlingsglaube" von Uhland, Nr. 4 „Frühling und Liebe" von Hoffmann von Fallersleben, No. 6 „Frühlingsear" von J. Kerner, Nr. 7 „Im Walde" und Nr. 8 „Alphorn" von demselben Dichter, Nr. 9 „Um Mitternacht" von Prutz, hervorheben. Nr. 10 „Schäfers Sonntagslied" von Uhland ist ungemein zart und innig gedacht und gehalten. Nr. 1 „Lerchenschlag" von Uhland erscheint uns zu nüchtern und schwunglos, Nr. 2 „Das Grab ist tief und stille" von Salis zu gesucht und gekünstelt. Uebrigens ist den meisten dieser Lieder nicht blos Frische der melodischen Erfindung und sichere Haltung und Abrundung im Styl, sondern auch Originalität der Harmonisirung und Begleitung nachzurühmen, wiewohl uns in erster Beziehung Manches, wie z. B. eine Stelle im „Alphorn" (Heft 2, S. 6, vom letzten Tacte an und in den vier folgenden) fast zu gewagt erscheinen will. — Da sich diese Lieder nichts weniger als auf dem breiten Wege der Oberflächlichkeit und Alltäglichkeit bewegen, so wollen sie auch genau angesehen und tüchtig durchempfunden sein, um sich in ihrem vollen Werthe zu bewähren.

2) Der todte Soldat, Ballade von *G. Seidl*, in Musik gesetzt von *Heinrich Esser*. Op. 16. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Hier hat ein ausgezeichnet schönes Gedicht einen seiner völlig würdigen Componisten gefunden, der es durchaus warm, einfach, wahr und wirksam wiedergegeben hat. Von einer tüchtigen Bariton- oder Altstimme mit Ausdruck und gehöriger Sorgfalt vorgetragen, wird diese Composition sich von um so tiefer ergreifender Wirkung erweisen, je aufrichtiger, ungeschminkter und unverkünstelter in ihr Alles hervortritt, und ausser den tüchtigsten Löwe'schen Balladen wüssten wir kaum noch eine und die andere zu nennen, welche der vorliegenden an wahrem künstlerischen Werthe gleichstände. Die meisten neueren Componisten, welche sich in diesem Fache versucht haben, versahen es darin, dass sie durch Effecthascherei, allzuspezielle Ausmalung jedes einzelnen Texteswortes u. s. w. in's Schwülstige, Zerrissene und Formenlose verfielen und dadurch ungeniessbar wurden. Diese Klippen hat der Verfasser auf das Glücklichste vermieden und so eine Arbeit geliefert, die wir in ihrer Art als musterhaft anerkennen müssen, und der wir eine um so weitere Verbreitung versprechen dürfen, je leichter — abgesehen von einem sorgfältigen, ausdrucksvollen Vortrage, den sie durchaus verlangt — die Ausführung ist.

3) Drei Gesänge für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Lewy*. Nr. 1. 36 Kr. Nr. 2. 27 Kr. Nr. 3. 36 Kr. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Am Meisten hat uns der zweite dieser Gesänge „Weil ich nicht anders kann" von Rückert, angesprochen. Die beiden übrigen: „Du bist mein Licht" vom Freiherrn v. Schweitzer und: „O stille dies Verlangen" von Geibel, leiden an einer gewissen Monotonie. Bei grösserer Ausdehnung eines Gesanges ist es nicht wohlgethan, eine und dieselbe Begleitungsfigur fortlaufen zu lassen, wie es der Verfasser in Nr. 1 mit der obnehin etwas verbrauchten Figur

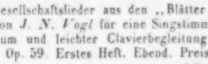

sechs Seiten hindurch gethan hat. Die Ausstattung ist anständig.

4) Sechs Gesellschaftslieder aus den „Blätter und Trauben" von *J. N. Vogl* für eine Singstimme mit Chor ad libitum und leichter Clavierbegleitung, von *W. Speier*. Op. 59. Erstes Heft. Ebend. Preis 54 Kr.

Von Gesellschaftsliedern erwartet man mit Recht, dass sie in einem volksthümlichen Tone gehalten sind, welcher deshalb nicht ein niedriger und gemeiner Ton zu sein braucht. Der gewandte Componist hat hier das Rechte wohl getroffen, und deshalb wird sich diese Gabe, wie viele andere seiner schätzbaren Feder, Freunde erwerben. Vorzüglich die Lieder Nr. 1 „Jungfrau Kanne," Nr. 4 „Liebesgedanken beim Wein" und Nr. 5 „Wasser und Wein" werden in munteren Kreisen gern und um so lieber gesungen werden, je leichter ihre Weisen sich einprägen — und das ist denn auch ein wesentliches Erforderniss bei Gesellschaftsliedern.

5) Sechs Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Arnold Wehner*. Op. 4. Heft 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Bei der neuerwachten Cultur gemischter mehrstimmiger Gesangmusik wird diese Gabe, welche vorzüglich einige recht frisch ansprechende Frühlingslieder (Nr. 2 „Bitte an den Frühling" von Hoffmann von Fallersleben, Nr. 3 „Frühling" von demselben, Nr. 4 „Liebe und Frühling" von demselben, Nr. 5 „Haideröslein" von Goethe) bringt, sehr willkommen sein. Auch die beiden übrigen Gesänge, Nr. 1 „Trost" von Geibel und Nr. 6 „Nachtlied" von demselben Dichter, sind, vorzüglich das letzte, dem Componisten wohl gelungen. Die zu erwartenden noch folgenden Hefte dieser Sammlung werden übrigens gewiss um so beifälligere Aufnahme finden, je sorgfältiger der Verfasser bei Auswahl der zu bearbeitenden Texte zu Werke geht. Der Gedichte, welche wirklich für den vierstimmigen Gesang wohl geeignet sind und bei welchen nicht eine solche musikalische Behandlungsweise als gezwungen und unnatürlich erscheint, gibt es verhältnissmässig nur wenige. Am Besten geeignet dazu sind in der Regel Gesellschaftslieder, und auf diesem Felde bietet die ältere poetische Literatur gar manches Wohlgelungene und Erfreuliche, das es wohl verdiente, neu componirt zu werden. Die hier vorliegenden Gesänge sind übrigens grösstentheils sowohl zum Vortrage von vier Solostimmen, wie vom vollen gemischten Chore geeignet und empfehlen sich noch besonders durch leichte Ausführbarkeit. Nur das letzte etwa dürfte minder Geübten beim Einlernen einige Mühe verursachen, welche indess sich dann von selbst belohnen wird.

6) Schlummerlied „Ruhe süss Liebchen im Schatten" von *L. Tieck*, für vier Solostimmen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) und Pianoforte ad libitum, componirt von *A. B. Marx*. Op. 15. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Preis 1 Thlr. 5 Ngr.

Dass L. Tieck's reizendes Gedicht in dem geehrten Verfasser einen seiner würdigen Componisten gefunden hat, bedarf wohl kaum erst der besonderen Versicherung. Er hat es in seiner ganzen Zartheit und Anmuth ergriffen, und bei entsprechendem Vortrage wird dieser schöne Gesang, leicht dahin schwebend, wie Frühlingshauch von Blumenduft geschwängert, von trefflicher Wirkung sein.

7) Drei Gesänge für drei Sopranstimmen mit Begleitung des Pianoforte von *Franz Lachner*, k. b. Hofcapellmeister. Op. 80. Zweites Heft. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 30 Kr.

Das erste Heft dieser Sammlung haben wir voriges Jahr mit gebührender Anerkennung angezeigt. In diesem Hefte gibt der geehrte Verfasser den Sängerinnen sogleich in dem ersten Gesange „Im Winter" von Hoffmann von Fallersleben eine tüchtige Nuss aufzuknacken. Es ist uns in der That mitten im Frühling ganz winterlich zu Muthe geworden, als wir diesen eigenthümlichen, in harmonischer Hinsicht sehr interessanten Gesang in unser Fleisch und Blut übergehen liessen. Nr. 2 „Hexenlied" von Holty, ist geistreich componirt — aber werden sich auch Damen dazu verstehen, es zu singen? Jedenfalls möchten wir etwa nur den alleranmuthigsten Damen rathen, sich an dieses Lied zu wagen und es vor männlichen Zuhörern vorzutragen. Sonst dürfte leicht der Eindruck zu überwältigend werden. Nr. 3 dagegen „Frühlings Ankunft" von Hoffmann von Fallersleben kann unbedingt von Allen vor Allen gesungen werden — und wird Allen gefallen. 10.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Vom 1. Januar bis 31. März 1846. Die Oper wurde mit Stradella eröffnet, worin, nebenbei gesagt, unser *Caspari* sich stets neue Freunde erwirbt; denn der weiche Character und die hohe Stimmlage dieser Partie sind für die künstlerische Natur dieses Sängers wie geschaffen. Den Wiederholungen unserer laufenden Oper stets zu folgen, besonders wenn sich nichts Neues unter ihnen findet, dürfte manchem Leser der Allgem. musikal. Zeitung lästig werden; allein da sich gerade in den Darstellungen der Fort- oder Rückschritt der Institute bekundet und wir im Uebrigen auch den Status unserer musikalischen Verhältnisse im Auge halten müssen, so darf Referent mit der Aufzählung dieser Opern nicht verschonen. Diese waren also: Belisar, Blaubart, Der kleine Matrose (nach dem Französischen mit Musik von *Gaveaux*, zum Benefiz *Conradi's*), Tell, Freischütz, Adlers Horst, Lucrezia Borgia, Der Arrestant, Cäsar und Zimmermann, Zauberflöte, Regimentstochter, Teufels Antheil, Vestalin, Fidelio, Nachtlager, Barbier von Sevilla, Zampa, Wildschütz, Norma, Liebestrank (von *Donizetti*), Joseph in Egypten, Don Juan, und zur Lust, wie zum Carnevalsjocus: Der Verschwender, Weltumsegler, Donauweibchen, Teufelsmühle, Doctor und Apotheker, und Die Schwestern von Prag.

An Gästen waren wir reich und sind es noch. Mad. *Hammermeister* von Hamburg sang die Antonina, Mad. *Herz* von Wien die Königin der Nacht und die Lucrezia, Fräul. *Limbach* von Cöln den Fidelio und die Vestalin, Mad. *Palm-Spatzer* die Norma, Adina und Donna Anna, und Fräul. *Brandt* von Leipzig die Adalgisa. Von allen diesen Damen gebührt jedoch Mad. *Palm-Spatzer* das Lob der besten Schule und des nobelsten Spiels. Aber diese schönen Vorzüge schützen sie hier nicht vor dem

Tadel einer abgeblühten Stimme. Uns ist nun einmal — wenn eines fehlen soll — die Schale lieber, als der Kern, und deshalb hat auch Fräul. *Brandt* als Adalgisa ihrer kunstverständigen Norma den Lorbeer abringen können. Fräul. *Brandt* besitzt zwar ein klangvolles, kräftiges Organ, und hat einzelne glückliche Momente, aber dieses Organ ist nicht edel, und eine Menge Unarten in der Vortragsweise zeigen uns, dass sie noch nicht singen kann. Auch detonirt sie nicht selten. Wollen wir hingegen bei Mad. *Palm-Spatzer* gegründetere Ausstellungen machen, so sind es die eines gänzlich leidenschafts- und mimiklosen Gesanges. Bei allen methodischen Vorzügen fehlt ihr also der zündende Funke, und so stellte sie das öffentliche Urtheil bis jetzt noch zwischen Beifall und Zweifel. Sie singt zu correct, um nicht Achtung zu erwecken, aber effectuirt zu wenig, um für sie inspiriren zu können. Fräul. *Brandt* ist engagirt.

Die Damen *Hammermeister* und *Herz* erregten keine Theilnahme, und wenn Fräul. *Limbach* als Fidelio ansprach, so brach ihr dafür die Julia den Stab. Diese Sängerin besitzt bei schönen Mitteln viel Theaterroutine, aber fremd ist ihr jenes geistige Princip, das nur allein Zeit und Vorurtheil zu besiegen vermag. Eine Dem. *Steinbach* sang als ersten theatralischen Versuch den Benjamin. Sie soll in Paris ihre erste Bildung genossen haben und verpflanzt nun ihr Talent auf deutschen Boden. Ob es hier fest wurzeln wird, muss die Zukunft lehren. Die Stimme ist rein und gut, die Bewegung nicht ungeschickt. Mehr getraue ich mir nicht zu sagen, denn der ungemessene Beifall, womit man hier den Anfänger irre leitet, gibt keinen Maassstab für die Kritik. Herr *Anschütz* vom Detmolder Theater gastirte als Jäger, Figaro, Sulpiz, Belcore, und ist ebenfalls der Unsere. Herr *Anschütz* ist ein gebildeter, rhetorischer Sänger und spielt mit Verstand, wird hier aber zu kämpfen haben, wenn er sich im Ganzen, namentlich in Militärrollen, keine noblere Haltung angewöhnt. Die Stimme ist kräftig und modulationsfähig, aber der Vortrag hat bei aller Intelligenz so viel Nachlässiges und Schweres, um nicht zu sagen Schläfriges, dass seine schönen Vorzüge sehr dadurch verdunkelt werden. Uebrigens neigt sich sein Organ mehr dem Basse zu, weshalb hochliegende Baritonpartieen ihm zu sehr imponiren möchten. Herr *Scharpff* fährt noch immer fort, als Gast zu singen, wird aber, wie es heisst, unsere Bühne verlassen. Herr *Gundy* trat dagegen als engagirtes Mitglied nach langer Zeit wieder und gleichsam auch als Gast auf, sang den Don Juan und missfiel. Nun steht zu fürchten, er verliert während seines Conflictes mit der hiesigen Direction seine beste Zeit in verdriesslicher Unthätigkeit und mit derselben auch seine Zukunft. Fräul. *Reuther*, nunmehr dieses Sängers Gattin, privatisirt hier ebenfalls. Fräul. *Copitain* hat sich nach der Vorstellung der Marie im Blaubart für einige Zeit von der Bühne zurückgezogen, um ihrer Gesundheit zu pflegen, die bei ungemessener Anstrengung an der hiesigen Oper gelitten hat. Doch hat sie sich so weit wieder erholt, dass ein baldiges Wiederauftreten, und zwar als Emmeline, nächstens zu erwarten steht. Man freut sich um so mehr darauf, da alle bisherigen Erscheinungen uns ihren Verlust nur empfindlicher machten. Die Einzige, die sich nach Fräul. *Copitain* hier behauptet, ist Fräul. *Oswald*, weil sie von einem schönen Organ und lieblicher Persönlichkeit unterstützt ist und man den Willen erkennt, fortzuschreiten und sich nützlich zu machen.

Besonders Hervorragendes wäre im Gebiete unserer Thalia nicht zu berichten, als dass Herr *Chrudimsky* es hauptsächlich war, der als Licinius die Oper Vestalin vor dem Sturze bewahrte, wie überhaupt dieser anspruchslose, von allem Factionswesen entfernte Sänger sich täglich fester in die Gunst des Publicums setzt. Waren übrigens früher die Namen *Chrudimsky* und Heldentenor gleichsam synonym geworden, so haben wir in der neueren Zeit auch die Biegsamkeit seines Organs schätzen gelernt, welches sich namentlich in der Arie des Octavio, G dur, „Dalla sua pace" bekundet, die er durch weichen und gefühlten Vortrag wieder bei uns einführte. Herr *Conradi* zeichnete sich als Blaubart, und, nebst seinem bekanntlich höchst ergötzlichen Barulus, auch wieder in mehreren komischen Partieen aus (Doctor Krautmann, Dulcamara u. s. w.). Er macht uns bei solchen Gelegenheiten den Vortheil anschaulich, den ein Komiker voraushat, wenn er auch zugleich Sänger ist. Schliesslich darf unseres Schauspielers *Pastsch* nicht vergessen werden, der in der Oper Tell die Recitative des Leutheld feurig und effectvoll vortrug.

Mit ausführlicheren Referaten der ewig wiederkehrenden Concertmonotonie will ich verschonen und deshalb nur den historischen Theil dieses bereits abgeblühten Musikzweiges berühren. Dass Virtuosen von allen Farben mit grossen Plänen, Hoffnungen und Ansprüchen kommen, mit Hunderten von Kleinigkeiten kämpfen müssen, um endlich, wenn sie gesiegt haben, sich vor leeren Stühlen produciren zu müssen, ist hier, wie überall, eine bekannte Sache. Aber deshalb wird es immer merkwürdiger, dass sie durch die gemachten Erfahrungen nicht abgeschreckt werden, und immer wieder darauf los reisen — um stets neue zu machen. Ein Bild, das nur Mitleid erregen konnte, gab die Erscheinung der kleinen Pianistin *Sophie Dutchen*. Ein neues Blatt aus der Virtuosengeschichte, worauf geschrieben steht, dass hier der Zweck zum Mittel führen soll, dass wieder eine glückliche Kindheit und ein schönes Talent durch Speculation zerrichtet wird, dass — doch wir wollen dieses Blatt schnell umwenden.

Ferner gaben die Pianisten Ritter *v. Schiekh* aus Wien und *Prossnitz* aus Prag Concerte, theils im Theater, theils im Saale, nahmen aber wenig ein. Herr *Prossnitz* soll übrigens ausgezeichnet und deshalb aufgefordert worden sein, noch ein zweites Concert zu geben. (Ich konnte diesem Concert leider nicht beiwohnen.) Aber man fordert auf und bleibt weg. So ist es wenigstens unserem wackeren Componisten *Haupt* gegangen, welcher, da *Guhr* nicht daran wollte, auf eigene Faust sein Tongemälde: „Ein Frühlingstag" gab, den Instrumentalverein dazu einlud, und sich auf diese Weise seinem Director gegenüberstellte. Es wurde Vieles darüber geredet, aber nur ein kleines Publicum spendete dem consequenten Künstler seinen Beifall. Die Composition gefiel ausserordentlich. Als *Guhr* sie darauf zu Herrn *Haupt's* Benefiz

keiten, ihr Sänger und Virtuosen, wollen nicht mehr ziehen; eure tollen Opern, ihr Direktoren, ohngeachtet aller Dekorationen und Kleiderpracht, auch nicht. Einmal lockt die Neugierde, hernach ists aus. Ihr müsstet also noch viel weiter hinaus mit eurem wunderlichen Zeuge, wenn es wieder auf eine Weile lebhaftere Theilnahme erwecken sollte: aber das könnt ihr nicht — es liegt in der Natur der Sache und in meistens unabänderlichen Verhältnissen. Und wo es euch auch noch gelingt, Menschen herbeyzulocken — was sind denn das bey weitem zum grössten Theil für welche? Sehet doch euerm Publikum bey den Aufführungen des „Alten überall und nirgends" u. dgl. näher ins Auge! fragt doch, ihr Virtuosen, wem die zusammengeschlagenen Hände angehörten, wenn ihr euer „In diesen heiligen Hallen" mit Juchhey aus der Tiefe in die Höhe, und umgekehrt, vortragt! Darin finde ich eben die Hauptquelle des Verderbens des Zustandes aller der Künste, die zunächst der Unterstützung des grössern Publikums bedürfen — also vornehmlich der Schauspielkunst und Musik, dass jezt so viele ganz rohe und ganz gemeine Menschen nicht nur davon Genuss haben wollen, (was nicht ganz zu verwerfen ist, weil ein wahres Kunstwerk auch — für die ersten wenigstens, Etwas, nur kein Kunstwerk seyn kann) sondern dass sie im Publikum das grosse Wort führen, die Gebildeten aber und Menschen von Sinn sich fast ganz von den öffentlichen Produktionen zurückgezogen haben. Darum war es vormals besser, wo jene wegblieben, diese eifrig Theil nahmen. Darum war es im ehemaligen Frankreich, in dieser Rücksicht, noch besser, als es je in Deutschland gewesen ist, indem dort die für die Künste am meisten gebildeten zugleich die vornehmsten waren. An jener Umkehrung der Dinge seyd ihr allein Schuld! Ihr habt mit euerm albernen Zeuge jene, die hieher denn doch wenigstens nicht zunächst gehören, sondern nach vollbrachter Arbeit ins Freye, oder in eine muntere Tabagie, oder auf einen fröhlichen Tanzplatz, herbeygelockt; und diese, die bessern, die hieher zu gehen für Schuldigkeit gegen sich selbst und gegen das Zeitalter halten sollten, habt ihr entfernt! Gebt wahrhaft gute Werke, gebt sie möglichst gut, und verweilet nur eine Zeitlang dabey: jene bleiben weg, diese kommen wieder!

„Aber was kosten nicht unsre Opern, besonders da wir so oft wechseln müssen!"

Wahr, Herr Direktor! Aber gebet das Gute, und wartet nur so lange, bis sich die Bessern wieder zur Theilnahme eingerichtet haben, und ihr werdet dann des öftern Wechselns nicht bedürfen. Nur etwa ein ehrlicher Handwerksbursch, oder wer ihm, in Ansehung seines Innern, gleich zu achten, kann zum Mitgesellen sagen: heute gehe ich nicht ins Schauspiel, es wird Hamlet, oder es wird Lodoiska gegeben; diese habe ich schon einmal gesehen! Wer nur eine Ahndung von Kunst hat, wird sagen: heute gehe ich ins Schauspiel, eben darum, weil Hamlet, weil Lodoiska gegeben wird, und ich sie schon öfters gesehen und gehört habe! Und die Kostbarkeit — Sie haben recht: die wahren Virtuosen sind nicht auf allen Strassen zu treffen und die vorhandenen zu gar hohen Preisen aufgestiegen! Aber sie sind es doch eigentlich noch nicht, die Ihre Opern so kostbar machen, sondern das thun die Haufen Statisten, die Maschinisten, die Dekorateurs und die Garderobenschneider! Ey, so wählen Sie doch nicht Opern, worin es hauptsächlich darauf abgesehen ist; begnügen Sie sich, in jener Hinsicht, mit dem Nothwendigsten, und richten Sie dies nur mit Anstand ein; verwenden Sie destomehr auf das Wesentlichste, Sie ersparen im Ganzen ansehnlich, und die ganze verständige Welt wird zufrieden seyn —

„Aber die Illusion, die durch jene Dinge doch nur, wenn sie ins Grosse ausgeführt werden, zu Stande kommen kann —!"

Glauben Sie denn im Ernst, dass diese Sonnenaufgänge, diese Heere orientalischer Sklaven u. dgl. den nur einigermassen Ver-

im Theater gab, hätte man denken sollen, die Propaganda solle das Haus stürmen. Aber nichtsdestoweniger blieb es leer, und der deutsche Künstler nahm, wie gewöhnlich, nichts mit nach Hause, als seinen Lorbeer. Aber in der That, seit bei uns Symphonieen und Tongemälde aufgeführt werden, erfreute sich noch keine derartige Composition einer solchen ungemachten allgemeinen Theilnahme. Man war überrascht, entzückt, ein Satz musste sogar wiederholt werden, und *Haupt* wurde zweimal stürmisch aus seinem Orchester von der Bratsche weg auf die Bühne gerufen. Dieser „Frühlingstag" zerfällt in drei kurze Abtheilungen, in Morgen, Mittag und Abend. Der Morgen characterisirt eine Wanderung in's Freie — Feierklänge — und einen militärischen Aufzug; der Mittag einen Spaziergang auf's Land, ein Gartenconcert, ein ländliches Fest mit Tanz, eine Streitscene, den Wiederbeginn des Tanzes, und allgemeinen Jubel; der Abend Ruhe in der Natur, Abendempfindungen, Jagdmusik, Gesang der Landleute, ein Gewitter in der Ferne, und ein Dankgebet. Aus diesen verschiedenartigen Elementen ein Ganzes zu fügen, hat sich nun Herr *Haupt* zur Aufgabe gestellt, und es ist ihm geglückt, eine kühne Fantasie, durch ungezügelten Humor gewürzt und geschärft, hochst effectvoll zu entfalten. *Haupt* hat für musikalische Genrebilder, wo es mehr auf Darstellung kleiner Verhältnisse, als auf eine correcte Durchführung oder einen grossartigen Schwung ankommt, ein populaires Talent gezeigt, und es steht nicht zu zweifeln, dass sein Frühlingstag, so wie andere Compositionen in demselben Genre, überall Glück machen werden, — d. h. überall, wo sie zur Aufführung kommen. Aber leider besitzt der deutsche Componist den Unternehmungsgeist nicht, mit seinen Werken (oder auch mit einem einzigen) im Lande herum zu colportiren und sie zur Aufführung anzubieten. Oder hätte er diesen Unternehmungsgeist, so fehlen ihm die Mittel zu dem ersten Ausflug. Und so bleibt denn sein liebes, mit Begeisterung geschaffenes Werk, welches, anerkannt, noch viele glückliche Nachfolger gehabt haben würde, im Pulte liegen: der Künstler zerbricht entmuthigt seine Feder und huldigt dem Weltschmerz.

Eine sehr besuchte Soiree musicale gab dagegen Herr *Aguilar*, worin zehn tüchtige und gewählte Nummern zur Sprache kamen und sich der Concertgeber wieder als einen soliden, von aller Ostentation entfernten Künstler bekundete. Unter den Mitwirkenden stach besonders Herr *Kelchner* mit dem Vortrage von *Esser's* „Des Sängers Fluch" hervor, weil diese Ballade sich bereits in den meisten Gesangkreisen Bahn gebrochen, und sehr häufig gesungen, aber auch oft misshandelt wird.

Einen eigenen Character von Aristocratie zeigen die Soiréen, welche der englische Gesandte in seinem Hôtel gibt und worin die mitwirkenden Künstler gegen Honorar, und gleichsam abgesperrt von der Haute volée, ihre Kunst zu Markte bringen. Herr *Eliason* ist gewöhnlich der Musagetes dieser Soiréen. Eine solche fand am 4. März Statt, worin grosstentheils nur classische Musik gemacht wurde, unter Anderem das Septuor von *Hummel* und die für Quintett arrangirte Symphonie pastorale von *Beethoven*.

Unsere Gesangvereine waren auch nicht müssig, ihre öffentlichen „grossen Liederkränze" zu halten. So viel mir bekannt ist, haben wir jetzt nicht weniger, als zwölf solcher Männervereine in unseren Mauern und die sind: der Liederkranz, die Liedertafel, Orpheus, Amphion, Teutonia, Concordia, Harmonia, Frohsinn (ein israelitischer unter *Hecht*), der Mozart-, Herrmann-, der Jost'sche und der Sachsenhäuser Verein. Drei davon dirigirt allein *Heinrich Neeb*. Es wäre eine eigene, und bei aller Monotonie doch nicht uninteressante Sache, eine Wanderung durch die Hallen dieser verschiedenartigen Vereine zu unternehmen und dann eine Characteristik davon zu geben. Dies mag aber Der thun, der sich dazu berufen fühlt. Ich selbst habe nur einer einzigen dieser vielen winterlichen Sitzungen beigewohnt, dabei aber mich in hohem Grade erbaut. Unser Liederkranz nämlich feierte sein jährliches Stiftungsfest und führte bei dieser Gelegenheit eine chinesische Oper in zwei Acten mit Tänzen und einem Vorspiel auf, die so reich an Zeitanspielungen und gesunden Witzen war, dass man nicht wusste, was man mehr bewundern sollte, die Intelligenz oder die exemplarische Geduld der Herren Festordner, ein solches weit gegriffenes Unternehmen in den Bereich einer vorübergehenden Ergötzlichkeit zu ziehen. Das eigens dazu erbaute Miniaturorchester wurde von einem Maestro di Capella aus der alten Schule dirigirt, und die Musik dazu war von unserem *Speier*, der den obnehin sprudelnden Humor der Dichtung durch pquante Zugaben seiner Composition noch mehr zu erheben wusste.

Unsere sechs letzten Museen gaben wenig Neues, weshalb das Aufzählen bekannter Tonstücke genügen mag. Symphonieen wurden aufgeführt: von *Joh. v. Herzfeld*, zum ersten Male; D dur und pastorale von *Beethoven* (die erstere wiederholt); *David's* orientalische (im Theater wiederholt), und die historische von *Spohr*. Ouverturen: *Mendelssohn's* Meeresstille, Sommernachtstraum und Fingalshöhle; *Beethoven's* Leonore, Festouverture von *Rietz*, Jagdouverture von *Mehul*. Concertpiecen: Violinconcert von *Wolff*; Erinnerung an *Field*, Rondo für Piano von *Aloys Schmitt*, gespielt von Herrn *Lutz*; Fantasie und Variationen von *Herz*, vorgetragen von *Sophie Dulcken*; Divertimento über schottische Nationallieder für das Violoncell, componirt und gespielt von Herrn *Hausmann* aus London; Fantasie und Variationen für die Guitarre, componirt und vorgetragen von Herrn *Franz Stoll* aus Wien, Clavierconcert von *Mozart*, A dur (mit einer Cadenz von *Hoffmann*), gespielt von Herrn *Sachs*. Vocalquartette für gemischte Stimmen von *Hauptmann* und *Speier* machten besonderes Glück und mussten wiederholt werden. Die Sänger dieser Quartetten, so wie guter Lieder und Balladen, waren die Damen *Oswald*, *Knill*, *Steinbach*, *Just*, und die Herren *Caspari* und *Conradi*, wobei sich mir aber unwillkürlich die Bemerkung aufdrängte, dass während dieses ganzen Cyclus kein einziges wahrhaft heiteres Lied gesungen wurde. Zugegeben, dass in der deutschen Compositionsader im Ganzen grosstentheils sentimentales Blut fliesst (dies zeigen schon die ersten Versuche jugendlicher Federn), und dass es den Anschein hat, als sei die Tonkunst nur geschaffen, den Schmerz auszudrücken — so sollte man gerade den wenigen heiteren und frohlichen Gesängen, die existiren, nachforschen und sie Flo-

ten öffnen. Nachdem sich aus den ehernen Zungen breiter und oft ungemessen langer Tonwerke gleichsam unter Zuckungen nur kolossale Wehen gerungen, will das hin- und hergezerrte, abgeängstigte Gemüth gerne durch einen Ausbuss der Fröhlichkeit und des Humors wieder entschädigt sein. Unter jene düsteren und labyrinthischen Werke darf auch die *Harzlinger*'sche Symphonie gezählt werden, die (vielleicht gerade deshalb) hier das seltene Schicksal erlebte, wegen gänzlichem Mangel an Theilnahme gar nicht ausgespielt zu werden. Denn da *Guhr* gewahr wurde, dass nach dem Scherzo das ganze Auditorium von der unwiderstehlichsten Gähnsucht ergriffen wurde, legte er den vierten Satz ad acta.

Beim Schlusse dieser Notizen erfahre ich, dass Mad. *Gundy* auf's Neue hier engagirt sei.

Als erste Messoper (Montag, den 13. April) wird *Neel*'s „Die schwarzen Jäger" (eine Episode aus dem Befreiungskriege) zum ersten Male hier aufgeführt. *C. G.*

Berlin. (Beschluss.) Im zweiten Concerte der Dem. *Cristiani* liess sich zum ersten Male der berühmte Pariser Hornist Herr *Vivier* hören und machte einen unbeschreiblichen Effect, so dass er die Concertgeberin und Alles, was sonst in diesem Concerte mitwirkte, vollkommen in Schatten stellte. Später trat Herr *Vivier* in Zwischenacten im Opernhause concertirend auf, wo er indess in geringerem Grade reussirte, obwohl immer bedeutend genug und nach unserer Meinung gerade so viel, als seine Leistungen verdienen. Im Januar gab Herr *Vivier* im Verein mit den trefflichen Violinspieler *Léonard* einige Concerte im Concertsaale des Schauspielhauses. *Vivier* ist als Mensch und Künstler ein Original, das muss zugestanden werden; allein in das überschwängliche Lob der meisten Berliner Zeitungen, namentlich der *Voss*'schen, können wir nicht einstimmen, da dieselben Herrn *Vivier* für nichts mehr noch weniger, als für ein Genie ersten Ranges ausgaben. Wir zweifeln überhaupt daran, dass ein reproduzirender Künstler, und seien seine Fähigkeiten auch noch so bedeutend, seine technische Ausbildung auch noch so vollendet, ein Genie genannt werden darf. Oder wenn Herr *Vivier* ein Genie ist, was sind dann *Shakespeare*, *Rafael*, *Mozart*, *Goethe* u. s. w.? Herr *Vivier* ist ein brillantes Talent, nichts weiter. Allein manche Recensenten staunen über nichts mehr, als was ihnen unbegreiflich vorkommt; aus demselben Grunde tadeln sie aber auch. So wussten sie denn an *Vivier* gar nicht genug zu bewundern und zu preisen, dass er mehrere Töne zugleich blasen könne, und doch ist gerade dieses Kunststück gar nichts Neues; wir haben es nicht nur bereits von ganz ausgezeichneten Hornisten, sondern auch auf der Clarinette (von *Kotte* in Dresden), ja sogar ohne Instrument, nur mit den Lippen, vom Improvisator *Herrmann* gehört, der Melodie und Bass gleichzeitig intonirte. Herr *Vivier* bläst auf einem gewöhnlichen Waldhorne (gewöhnlich in E-Stimmung) ohne Ventile und Cylinder, er besitzt eine grosse Kraft und Ausdauer des Athems und eine seltene Festigkeit der Embouchure. Die tiefen Töne aber forcirt er nicht selten bis zum Knattern und Dröhnen der Metallstürze, was indess, obwohl nichts weniger als schön und musikalisch, dennoch, nächst den Doppeltönen, bei jenen Recensenten das hauptsächlichste Erstaunen erregte. Das An- und Abschwellen des Tones, das Piano und Portamento beherrscht *Vivier* mit ausserordentlicher Sicherheit, und diese Eigenschaften bilden das höchst beifallswürdige Moment seiner Virtuosität. Hinsichtlich des Passagenwerkes, des Trillers und des Ansatzes der hohen und höchsten Horntöne — (*Vivier* nimmt nur selten auf dem E-Horn das *g* über der Linie) — glauben wir aber, dass unser erster Hornist der königl. Capelle, Herr *Schunke*, den Pariser Collegen überragt. Doch müssen wir *Vivier* wieder Recht geben, wenn er behauptet, das Horn sei Instrument für getragene Melodie, — Passagen, Triller u. dergl. gehöre mehr für Instrumente von magerem Klangkörper, z. B. für's Clavier, Harfe u. s. w., bei denen ein Fortepinnen des Tones (*filare il suono*) unmöglich sei. Die Compositionen des Herrn *Vivier* sind geschickt und geschmackvoll auf die Darlegung seiner Virtuosität berechnet, namentlich sein Cheval de bataille: „La Chasse," in welcher Piece er nicht nur auf dem ruhenden Bass eines natürlichen Hornstones, sondern auch auf gestopften Tönen eine Oberstimme (Melodie) erklingen lässt. Diesem Ton- und Kunststücke — letzteres im besseren Sinne des Wortes — hat Herr *Vivier* hauptsächlich seine Berühmtheit in Paris zu verdanken. Ich weiss nicht, ob die hübsche Anekdote, die sich auf diese Piece gründet, bekannt ist und theile sie deshalb hier mit. Im Sommer 1844 fand zum Benefiz einer armen Schauspielerin auf einem der Pariser Theater eine musikalisch-scenisch-declamatorische Abendunterhaltung Statt. Herr *Vivier* wirkte mit und hatte bereits zwei Stücke vorgetragen, als man ihn auf die Scene rief und stürmisch die Favoritpiece: La chasse verlangte. *Vivier* macht eine ablehnende Bewegung und entfernt sich. Das Publicum beruhigt sich aber nicht und wird immer stürmischer. Der Regisseur erscheint und deutet an, es sei etwas unbillig, die Gefälligkeit eines Künstlers, der zum Besten eines Anderen so bereitwillig mitgewirkt, auf diese Weise in Contribution zu setzen. Das hilft Alles nichts: „La chasse, La chasse!" tönt es von allen Seiten des Hauses. Da tritt *Vivier* auf das Proscenium, aber ohne sein Instrument, und macht eine Bewegung, um zu sprechen. Es wird ruhig. *Vivier*: „Aber wie kann man von mir vor dem 24. August (Bartholomäustag) eine Jagd verlangen, und jetzt, wo gerade über für das Wohl der Menschheit höchst wichtige Jagdgesetze in der Kammer debattirt wird! Was würde Herr *Guizot* dazu sagen?" Ungeheurer Jubel folgte dieser Improvisation, wie ihn die Composition und der Vortrag der Piece „La chasse" kaum bewirkt haben würde.

Wir haben jetzt von Herrn *Léonard* zu reden, der zum ersten Male in einem Concert *Litolff*'s auftrat und dann im Verein mit *Vivier* zwei Concerte gab. Im ersten trat Herr *Leonard*, der natürlich aus Belgien, dem Vaterlande der modernen Geiger, stammt, mit *Mendelssohn*'s hier noch nicht gehörtem Violinconcerte auf. Diese Composition ist von gewöhnlichen Virtuosenconcertstücken so verschieden, wie die Kunst vom Handwerk; doch glauben wir, dass sie dem Ausführenden für die Ueber-

windung eigenthümlicher und bedeutender Schwierigkeiten keinen äquivalenten Lohn des Dankes bietet. Eine Kritik über dies neue, höchst interessante Werk des berühmten Componisten haben diese und andere musikalische Blätter bereits geliefert, auch gehört sie nicht in einen Correspondenzartikel. Herr *Léonard* zeigte sich in dieser Composition nicht nur als trefflicher Virtuos, sondern auch als trefflicher Musiker, der es versteht, musikalische „Gedanken" zu reproduziren; namentlich fand der einzige Vortrag des Adagio dieses Concertes, das sich dem Violinconcerte *Beethoven's* würdig anreiht, grossen und vollkommen verdienten Beifall. Ausserdem spielte Herr *Léonard* sein „Souvenir de Haydn," das wir schon im vierten Concerte *Litolff's* von ihm hörten. Dieses interessante Concertstückchen bietet einige neue und überraschende Violineffecte, z. B. jene Cantilene im D-dur, *, mit der ganz eigenthümlich wirkenden Achtelbegleitung auf der nebenliegenden, tieferen Saite; doch glauben wir, dass diese Schwierigkeit nicht so bedeutend ist, wie die gleichzeitige Pizzicato- und Tremolobegleitung in *Bazzini's* Capriccio über das D-dur-Quartett aus dem ersten Acte der Puritaner. Das Hauptmotive des Souvenir de Haydn ist das österreichische Kaiserlied, zu dem sich einige hübsch erfundene, frei ausgeführte Variationen schliessen, die *Léonard* mit grosser Vollendung, Kraft und Eleganz executirte, so dass der lebhafteste Beifall und Hervorruf nur gerecht erschien. — Im Abschiedsconcerte der Herren *Léonard* und *Vieux* wirkte ebenfalls das neu combinirte Orchester des Herrn MD. *Wieprecht* mit und führte die Ouverture zu Jessonda ganz rühmlich, wenn auch in etwas langsam gehaltenem Tempo aus. Herr *Léonard* spielte darauf ein sehr schwieriges Concert eigener Composition, in dem sich viel Talent offenbarte und das fast durchweg sehr effectvoll und mit Geschmack instrumentirt war. Freilich hatte der Componist sich selbst als Virtuosen an einigen Stellen so enorme Schwierigkeiten zugemuthet, die nur unter Einfluss einer besonders günstigen Constellation der Gestirne vollständig zu besiegen sein dürften. *Léonard* spielte sein Concert so, dass das Publicum mit Recht in einen lauten Beifallsdank ausbrach, allein für ein scharfes musikalisches Ohr erschien Manches nur approximativ gelungen. Warum aber schreibt man solche Tours de force, zu denen man nothwendig zum Hexenspieler werden muss? Den allbekannten Carneval mit dem einleitenden Andante spianato von *Ernst* spielte *Leonard* mit grosser Vollendung und viel Humor, so dass er dem Hervor- und Dacaporuf nachgeben musste. Der eben so talentreiche als bescheidene Künstler hat uns verlassen. *H. T.*

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

Dieser Winter war in Italien eben so in meteorologischer als in musikalischer Hinsicht merkwürdig. Vor Allem nirgends, selbst im äussersten Norden der Halbinsel, Schnee zu sehen; die Flora zu Ende Januars um anderthalb Monat vorwärts gerückt; im Februar glaubte man sich zuweilen in den April versetzt, dabei ein stets heiterer Himmel, und in der gesegneten Lombardei mähte man das Gras in allen drei Wintermonaten, wie anderwärts mitten im Sommer. Dieser physikalisch heiteren und lachenden Jahreszeit gegenüber stand ein von mannichfaltigen unbeimlichen Meteoren stets überfüllter musikalischer Horizont, dessen trübe Gestalt nur äusserst selten ein helles Fleckchen hervorblicken liess. Die Annalen des Opernhauses in den besprochenen Gefilden haben keine so glanzlose Carnevalsaussagen, als die diesjährige, aufzuweisen. Unsere Journalistik hatte schon zu Anfang derselben vollauf zu thun, die Listen der oft mit völliger Verschliessung der Theater verbundenen Fiaschi der Oper, Sänger und Ballets aufzuzeichnen, und das Urtheil wurde darauf in den grossen Städten epidemisch. In den kleineren, wo man sich mit Wenigem begnügt, auch — wie selbst leider in Theatern der ersterwähnten Hauptstädte — ohne alle Ursache elenden Zeug von Seiten der Musik und des Gesanges lieuend beklatscht, sei es auch nur um zu schreien und seine liebe träge Maschine ein wenig zu rütteln, da schien es freilich ganz anders auszusehen; aber beim wahren Lichte betrachtet, war mancher Furore ein Furor sparius, ein Strohfeuer, das mitunter gar schnell verloscht. Ein reicher Graf äusserte unlängst, es sei höchste Zeit, aus unsern Operntheatern Rennmaschine zu machen. So ganz Unrecht hat der Mann nicht. Der Mangel an guten Virtuosi und Maestri nimmt gewaltig zu; *Verdi* kränkelt schon jetzt*), und *Donizetti* ist dermalen ganz Null. Hier heisst es: *Il faut faire bonne mine à mauvais jeu*, denn in Italien muss einmal in's Theater gegangen werden. Jenseits der Berge sieht's freilich lustiger aus. Da werden noch auf den Bühnen mancher grossen Stadt italienische Sänger, die hier zu Land selbst auf kleinern Theatern gar kein Aufsehen erregen, als ganz vortrefflich taxirt, und es ist für uns wahrlich spasshaft, dergleichen Lobeserhebungen in den auswärtigen Blättern zu lesen. Herr *Lumley*, Impresario der Londoner italienischen Oper, prahlte sogar vorigen Winter zu Mailand, er habe die ersten und besten italienischen Sänger auf der ganzen Erde, und als er sie auf Verlangen beim Namen nannte, sagte Jemand frei heraus, diese seien schon längst invalid für grosse italienische Theater. Eine zum Theil ähnliche Bewandtniss hat es mit der Beurtheilung unserer neueren italienischen Opern, und Wien, in dessen Mauern die vier Heroen *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* so viele Jahre gelebt und gewirkt, muss wenigstens behutsam seine Meinung darüber in der Presse äussern. Unser Riese *Handel* ist noch 1846 der Abgott der Engländer, sie verehren deutsche Musik über Alles; das Londoner Athenäum enthält oft sehr gesunde Artikel über die neueren Opernerzeugnisse Italiens, und eben jetzt im März einen solchen über *Verdi's* gepriesenen Nabucco. Beide Hauptstädte haben hier im Frühling italienische Oper; die von Berlin, Copenhagen, Petersburg beinahe das ganze Jahr, in anderen deutschen und holländischen Städten nur dann und wann, in München und Stuttgart fast nie. Die Berliner Zeitschriften insbesondere äussern sich zuweilen über Oper und Sänger auf eine Art, die

*) Die auch in diesen Blätter übergegangene Nachricht von seinem Tode wird von der Mailänder musikalischen Zeitung für ungegründet erklärt. *D. Red.*

in Italien Lachen und Erstaunen erregt. Die Franzosen, und noch mehr die Spanier und Portugiesen, taxiren nicht selten italische Sänger als vortrefflich, die man in ihrer Heimat kaum dem Namen nach kennt, und platzen häufig mit ihren Chefs d'oeuvre heraus, worunter z. B. sie auch *Donizetti's* Favorite und Don Pasquale rechnen. Desto trauriger war es, letzthin sogar in einem deutschen Blatte eben aus diesem *Donizetti*'schen Pasquale den Schluss gefolgert zu lesen: nur die Italiener verständen Buffo zu schreiben, selbst *Mozart* habe sie in seinem Figaro nie erreicht. Wie? das grösste musikalische Genie, das je die Erde hervorgebracht, ein *Mozart*, der in seiner frühesten Jugend dreimal in Italien gewesen, daselbst schon als Knabe für die Mailänder Scala zwei Opern componirt, dessen Opern insgesammt die Popularität der italienischen Musikschule, freilich in einer höheren Bedeutung, an sich tragen, soll nicht im Stande gewesen sein, die wahre Vis comica der Musik in den italienischen Opere buffe aufzufassen? Wiegt nicht schon die einzige Scene Papageno's der deutschen Oper Zauberflöte, da wo er sich im zweiten Acte erhangen will, hundert Don Pasquale's auf? Graf *Belgiojoso*, der sie in den Mailänder Salons trefflich vorträgt, ist gewiss dieser Meinung. Etwas Anderes ist es, dergleichen Buffomusik von einem guten italienischen Buffo vortragen zu hören: hier muss man vor Italien den Hut abnehmen. Warum aber gerade Italien die Heimat der Opera buffa sei, während Deutschland kaum *Mozart*, *Weigl*, *Mayr* als wahre Meister in dieser Musikgattung aufzuweisen hat, ist in der besonderen klimatischen Beschaffenheit der Halbinsel, wohl auch in der besonderen Lebensart der Italiener zu erklären, und lässt sich besser mittelst eines langen Aufenthaltes daselbst practisch klar einsehen. — Zum Hauptgegenstande zurückkehrend, erhellt uns dem Gesagten, dass man mit der italienischen Oper im Auslande weit besser daran ist, als bei uns, und der diesjährige Carneval hat ihren jetzigen kläglichen Zustand nur allzudeutlich bewiesen. Geht es so fort, müssen doch bald hier und da einige Stagioni im Jahre mit der Oper pausiren. An ihren gänzlichen Untergang ist wohl nicht zu denken: keine Oper, kein Italien. Im schlimmsten Falle erhalten sie stets in gutem Andenken die Drehorgeln und eine Unzahl der niederen Volksclassen, selbst Kinder, die sie (wenigstens in Mailand) Tag und Nacht herunterleiern und herunterpfeifen. Unter Letzteren gibt es sogar Einige, die mit offenem Munde pfeifen, was unglaublich scheint. Es liessen sich überhaupt nicht uninteressante musikalisch-philosophische Betrachtungen über diese Drehorgeln und die von ihnen erzeugten Pfeiferzünfte anstellen; da sie aber in jeder Hinsicht melancholisch ausfallen müssen, was Manchen befremden dürfte, so sei mit der vorausgegangenen, an sich ohnehin nicht lustigen Rhapsodie diese Einleitung geschlossen.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Odessa gab *Ignaz Tedesco* am 14. März ein classisches Abschiedsconcert, in welchem er sein neuestes (zweites) Concert fantastisch glänzend vortrug. Die Form, fast immer mit trefflicher Orchesterbegleitung, ist neu, interessant, effectvoll, oft hinreissend. Seine Reminiscences du Barbier de Seville wurden stürmisch zum zweiten Male verlangt.

Der Vorstand des Cölner Männergesangvereines hat an alle deutsche Gesangvereine die Einladung erlassen, dem ersten flämisch-deutschen Sängerfeste beizuwohnen, welches den 14. und 15. Juli (vierzehn Tage nach dem grossen niederrheinischen Musikfeste in Aachen) gefeiert werden wird. Die Leitung haben der Dommusikdirector *Weber* in Cöln und *Felix Mendelssohn Bartholdy* übernommen. — Von den flämischen Vereinen sind bereits angemeldet: die Gombertgesellschaft zu Brüssel, die Meistersaen zu Gent, der Orpheus ebendaselbst, die Scheldesühne zu Antwerpen, die Teutonia ebendaselbst, die Philomele zu Löwen, die St. Gregorius-Sängergilde ebendaselbst, der Sangverein zu Syngheu. Man zählt auf etwa 1000 Sänger.

Tamburini gastirt jetzt in Berlin mit gleichem Beifalle, wie Fräul. *Tuczek* aus Berlin in Danzig, *Tichatschek* in Hamburg.

Ankündigungen.

Im Verlage von **C. W. Niemeyer** in Hamburg ist so eben erschienen:

Franck, H., „Schweizerklänge," Variationen über eine Tyroliennе für die Oboe mit Begleit. des *Pianoforte*. Op. 40. 1 Thlr.

Dilettanten sowohl wie Musiker machen wir auf diese sich zum Vortrage besonders eignende, dabei nicht schwierige Composition aufmerksam.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Cherubini, Ouv. „La Punition" p. Piano à 4 ms. 20 Ngr.

Marx, A. B., In der Frühe, von Goethe, für 2 Soprane, Alt, Tenor und 2 Bässe und Pfte od. kl. Op. 20. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Mozart, W. A., Auswahl der schönsten Arien aus Mozart's Opern, mit Pfte. Partitur ital. u. deutsch. Lief. II. Gesänge für Sopran oder Tenor. 1 Thlr. 20 Ngr. Lief. III. Gesänge für Bass. 1 Thlr. 5 Ngr. Lief. IV. Gesänge für Bass. 1 Thlr.

(Jede Arie ist auch einzeln erschienen.)

Spohr, Louis, Concert-Ouverture im ernsten Style, Op. 126, für grosses Orchester. 3 Thlr. 7½ Ngr.

— — Dieselbe in Partitur. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Dieselbe zu 4 Händen. 25 Ngr.

Ferner erschien:

Horak, W. E., Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen auch leicht fasslichen, aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. *Ein unentbehrliches Supplement zu jeder Harmonielehre.* 15 Ngr.

Bei **N. Simrock** in Bonn erscheint Ende Mai mit Eigenthumsrecht:

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, gedichtet und componirt von *A. F. Lindblad*, aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von *C. A. Dohm*. 5te Heft. Preis 28 Ngr.

Neukomm, S., *Der Zapf*, tragische Geschichte von *Adalb. v. Chamisso*, für eine Singstimme und Clavierbegleitung, mit Titelvignette. Preis 10 Ngr.

Neue werthvolle Musikalien,

welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** erschienen sind und das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Bull, O., *Adagio religioso*, Op. 4. transcr. p. Violoncelle, par R. E. Bockmühl, av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr., av. Pfte et Part. 25 Sgr.

Burgmüller, Ferd., *Miniatur-Fantasie*, f. Pfte über Themas a. d. Oper: Die Kreuzfahrer, von L. Spohr. 12½ Sgr.

Cauthal, Aug. M., *Champagner-Polka* nach Mozart's Motiven, f. Pfte. Op. 106. 7½ Sgr.

— — *Matrosen-Polka*, f. Pfte. Op. 107. 7½ Sgr.

— — *Kreuzfahrer-Marsch* über Thema's von Spohr, für Pianoforte. Op. 110. 5 Sgr.

Chwatal, F. X., *Variationen* f. Pfte über: „An Alexis send' ich dich." Op. 33. Neue Auflage. 10 Sgr.

Franck, C. A., 4tes *Trio*, p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 9. 2 Thlr. 5 Sgr.

— — *Souvenirs d'Aix-la-Chapelle*, p. Piano. Op. 7. 1 Thlr.

Goldschmidt, S., 1re *Sonate*, p. Piano. Op. 5. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — 2te *Sonate*, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.

Krug, D., 4 *zweistimmige Lieder*, m. Pfte. Op. 48. 15 Sgr.

Lindblad, A. F., *Schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung (mit Beibehaltung des Originaltextes); von Dr. A. E. Wollheim. Heft 4. 15 Sgr.

Marschner, Dr. H., *Lieder* von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopr. o. Tenor), m. Pfte. Op. 138. Nr. 1. Wenn ich ein Bettelmann wär'. Nr. 2. O kühler Wald! 5 à 10 Sgr.

Ranken, J. G. de (Capellmeister), directe f. Pfte. 7½ Sgr. 4. f. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr.,

Schwencke, C., *Rondino* f. Pfte à 4 mains über Motive von Donizetti. Op. 36. Nr. 3. 15 Sgr.

Turanyi, R., *Allegretto sentimentale*, p. Piano. Op. 3. 15 Sgr.

Willmers, R., *Sehnsucht am Meere*. Charact. Tongemälde f. Pfte. Op. 8. Neue Ausgabe. 22½ Sgr.

Aufnahme von Zöglingen
in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrabass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literargegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährliches Schulgeld von 30 Fl. Conv. M. in halbjährigen Anticipativraten zu entrichten.

Nähere Aushünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Eiser* (Altstadt Nr. 254) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Uebersicht des Unterrichts in J. C. Lobe's Lehrinstitut der musikalischen Composition.

Harmonielehre; Modulation; Rhythmus; einfacher Contrapunct, Melodiebildung; thematische Arbeit; Formen der modernen Instrumentalmusik; doppelter Contrapunct, Fuge; Canon, Instrumentationslehre, mit unmittelbarer Ausführung der Beispiele vom Orchester; Vocalmusik, Vocal- und Instrumentalmusik; die kirchlichen Formen; Vorlesungen über practische Aesthetik der Musik, Musikgeschichte und Anleitung zur Auswahl passender Lectüre; Methodik des Ueberns auf musikalischen Instrumenten.

Von den genannten Disciplinen kann jeder Schüler diejenigen auswählen, welche er auf seinem Standpuncte nöthig hat. *Jeder wird einzeln unterrichtet, nach besonderer auf seine Individualität berechneter Methode.* — Die Schüler haben neuerlich von grossherzogl. Hoftheaterintendanz die Vergünstigung freien Eintrittes zu den hiesigen Opernvorstellungen erhalten. Auch die Benutzung der grossherzogl. Bibliothek steht ihnen frei. Ferner ist hier Unterricht auf allen Instrumenten bei ausgezeichneten tüchtigen Künstlern zu haben.

Weimar, im April 1846.

J. C. Lobe, Professor.

Avertissement.

Man hat mir, namentlich seit ich als Lehrer der Composition aufgetreten, öfter die Ehre erzeigt, Compositionsversuche mit der Bitte um Urtheil und Verbesserungsandeutungen zuzusenden. Die Art, wie ich diese Verlangen bisher erfüllt, scheint ausgesprochen zu haben, da sich solche Zusendungen vermehren. Dies könnte mich freuen, wenn es nicht mein einziges Capital angriffe, das ich besitze, die Zeit, auf deren Kostbarkeit die zunehmenden Jahre immer dringender hinweisen. Aus diesem Grunde sehe ich mich an der Erklärung genöthigt: dass ich zwar gern auch in der Folge solchen Anforderungen nach meinen geringen Kräften zu genügen suchen will, doch nur gegen ein dem Manuscript beigelegtes verhältnissmässiges Honorar. Diese Bedingung wird gewiss nicht unbillig befunden werden, wenn man bedenken will, dass während der Beschäftigung mit fremden Arbeiten meine eigenen ruhen müssen.

Weimar, im April 1846.

J. C. Lobe, Professor.

Der Instrumentenmacher *J. Schanzer* in Cassel hat hierdurch eine Reparatur meiner Violine, die unter den Händen mehrerer sehr renommirter Instrumentenmacher bedeutend an Ton, besonders auf der G- und D-Saite, verloren hatte, meinen aufrichtigen Dank verdient. Mein Instrument hat jetzt einen gleichmässigen Ton, sehr kräftigen und dabei weichen und edlen Ton erhalten, so dass ich mich daher gedrungen, dem Herrn Schanzer solches öffentlich zu bezeugen und diesen geschickten Meister dadurch allen Besitzern von Streichinstrumenten bestens zu empfehlen, indem ich die feste Ueberzeugung habe, dass derselbe durch seine ferneren Leistungen sich den Dank noch manches Musikers erwerben wird.

Detmold, den 28. Januar 1846. **Grunsendorf.**

Offene Capellmeister-Stelle.

Ein englisches Regiment in Ostindien sucht einen Capellmeister. Hauptbedingungen sind: guter Künstler und solider Charakter. Der fixe jährliche Gehalt ist 480 Louisd'or. Man verlangt, dass der Betreffende entweder englisch oder französisch lange, dass der Betreffende entweder englisch oder französisch spreche. Musikdirector *Kurz* in Neuchâtel in der Schweiz gibt nähere Auskunft. Unfrankirte Briefe bleiben unberücksichtigt.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermess-Bericht 1846 von *A. Diabelli & Comp.* in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Mai. **Nr. 19.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Die Concertsängerin Sophie Schloss. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

Recensionen.

Messe für vier Solo-Singstimmen und Chor, componirt von *Joh. J. G. Verhulst.* Op. 20. Clavierauszug vom Componisten. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 7 Fl. 12 Kr.

Der geehrte, auch in Deutschland rühmlichst bekannte Verfasser, welcher bereits mehrere ausgezeichnete Werke für die Kirche, unter Anderem auch einen trefflichen doppelchörigen Hymnus, veröffentlicht hat, ist durch die vorliegende Arbeit in den engen Kreis der tüchtigsten Kirchencomponisten der Gegenwart eingetreten, und Referent gesteht mit Vergnügen, dass ihn das Studium derselben mit der wärmsten Hochachtung gegen den geist- und talentvollen Schöpfer erfüllt hat, in welchem sein von Alters her an tüchtigen Tonmeistern so reiches Vaterland eine neue Zierde gewonnen hat. Diese Messe zeugt, mit Ausnahme einer einzigen Partie, des „Dona nobis pacem" (S. 76), von einem durch und durch musikalischen Sinne und Geiste, reich an Kraft der Erfindung, ausgereift in gründlichen Studien der Harmonie, des höheren Contrapunctes und der Rhythmik, des wärmsten religiösen Gefühles, des begeisterungsvollen Aufschwunges fähig, und dabei sich fast überall streng in den bemessenen Grenzen des eigentlich Kirchlichen haltend; strenger wenigstens, als man dies bei vielen, ja den meisten übrigen Componisten ähnlicher Werke gewohnt ist, von welchen selbst manche sehr berühmt gewordene den eigentlichen Geist kirchlicher Musik da und dort bekanntlich so arg verleugnet haben, dass sie kaum noch in der Sitte oder vielmehr Unsitte einige Entschuldigung finden, nach welcher man nun einmal, trotz aller Gegenwirkungen einzelner erleuchteter Päpste, in der katholischen Kirche gewisse Partieen der Messe im üppigen Glanze weltlicher Pracht und Herrlichkeit verlangt. Hätte nicht auch unser Autor vorzüglich in der bereits erwähnten Stelle, so wie in einzelnen gebrauchten Figuren und Wendungen jenem Zuge allzu fügsam nachgegeben, so würden wir sein Werk unbedingt als ein Meisterwerk hervorheben können, würdig, nicht nur in katholischen, sondern in allen Kirchen der Christenheit gehört und oft gehört zu werden. Aber auch so, da unsere Ausstellungen immer nur einen verhältnissmässig kleinen Theil in einem sonst würdig und ernst auftretenden und seinem Zwecke völlig genügenden Ganzen treffen, müssen wir diese Messe in den rein kirchlich gehaltenen Theilen zur Aufführung wie zum Privatstudium angelegentlichst empfehlen. Man wird sich dabei durch die fleissige und tüchtige Arbeit in den grösstentheils polyphon sich bewegenden effectvollen Chören und durch viele, theils in harmonischer und modulatorischer Hinsicht interessante, theils durch die Eigenthümlichkeit, Tiefe, Kraft und Innigkeit der Auffassung und des Ausdruckes hervorragenden einzelnen Stellen reich erquickt, warm erbaut fühlen. In der Hoffnung, dass auch die Partitur dieses trefflichen Werkes erscheinen wird, wollen wir uns eine in's Einzelne gehende Beurtheilung desselben bis dahin aufsparen und hier nur noch bemerken, dass auch schon der mit Sorgfalt gearbeitete Clavierauszug auf eine reiche, lebensvolle Ausstattung des Orchesters schliessen lässt.

XII nouvelles Vocalises à deux voix pour Soprano et mezzo Soprano ou Tenore et mezzo Soprano par *Marco Bordogni.* Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Unsere Leser kennen wohl schon, wenigstens zum Theil, den Verfasser des obigen Werkes als einen der jetzt lebenden beliebtesten Gesanglehrer in Paris. Möchte es ihm doch gefallen haben, uns in einer tüchtigen Vorrede oder Einleitung zu diesen „Vocalises" etwas tiefer in seine Methodik blicken zu lassen! So haben wir hier eben nur „Vocalises" ohne alle Anweisung über den Zweck, über den rechten Zeitpunct und über die richtige Art und Weise des Gebrauchs, welches Alles von selbst zu errathen und ohne Weiteres klar zu erkennen, wohl nicht einem Jeden, dem das Werk etwa in die Hand fällt oder empfohlen wird, möglich sein dürfte. Hiervon abgesehen, können wir indess dieses Werk einsichtsvollen Gesanglehrern und vorgeschrittenen Sängern und Sängerinnen insofern anempfehlen, als es die beiden Stimmen jedenfalls interessanter, zweckmässiger und bildender beschäftigt, als man es sonst bei derartigen französischen und italienischen Werken gewohnt ist. Man wird dadurch, ohne sich allzusehr von Terzen- und Sextengängen überlästigt zu fühlen, auf die leichteste Weise mit den im modischen Duettwesen gerade jetzt beliebigsten und üblichsten Gängen, Wendungen, Floskeln, Verzierungen u. s. w. bekannt werden, und Sänger, welche sich auf der Höhe der Zeit halten wollen, werden daher wohlthun, sich diesen Apparat zuzulegen.

Studien für den Pedalflügel, componirt von *Robert Schumann*. Op. 56. Erstes Heft: Sechs Stücke in canonischer Form. Auch für das Pianoforte zu drei oder vier Händen. Leipzig, bei F. Whistling. Pr. 1 Thlr.

Mit einem so seltenen als rühmlichen Wetteifer scheint sich das genialste aller musikalischen Ehepaare in der letzten Zeit in die tiefsten und ernstesten contrapunctischen Studien versenkt zu haben; denn wurde vor Kurzem das musikliebende Publicum von Frau Dr. Clara Schumann mit einem Hefte Präludien und Fugen überrascht, so tüchtig und gediegen, wie sie wohl kaum jemals der Feder einer Dame entflossen sind (Op. 16, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel), und welche verfasst zu haben, selbst den gerühmtesten Fugenmeistern neuerer Zeit zur Ehre gereichen dürfte, so erfreut uns hier wiederum Herr Dr. Schumann mit einer musikalischen Gabe von gleichem contrapunctischem Gewichte, die wir mit vollem Rechte zu seinen gediegensten Werken, so wie überhaupt zu den werthvollsten rechnen dürfen, welche es in dieser Art geben mag. Würden diese köstlichen canonischen Arbeiten voll Geist, Kraft und Leben, voll Ernst, Würde und Tiefe einem Kenner ohne Nennung des Autors vorgespielt, er würde leicht auf irgend ein bisher unbekannt gebliebenes Werk des Meisters Sebastian oder eines der würdigsten Jünger seiner Schule rathen; so hoch stehen sie an Erfindung, wie an Ausführung und innerer Haltung. So können wir Freunden ernsterer Musik nur rathen, sich so bald als möglich mit diesen vortrefflichen Arbeiten, welche übrigens auch dreihändig auf einem gewöhnlichen Concertflügel (das Pedal eine Octave tiefer), ja zum Theil auch auf der Orgel ausgeführt werden können, vertraut zu machen, und sie werden sich sicherlich durch dieselben auf das Tiefste bewegt, ja erbaut fühlen. Für uns wenigstens ist dieses Heft (möge doch der Herr Verfasser bald noch mehrere gleich werthvolle folgen lassen) ein musikalisches Psalmbuch geworden, das, ohne Worte, wie das kräftigste, frömmste, gediegenste Wort zum Herzen spricht, tröstend, Frieden gebend, aufheiternd, zu ernster Betrachtung und Gemüthseinkehr anregend — wie die Harfenklänge des königlichen Dichters der Schrift.

Der Vortrag dieser Musikstücke bietet zwar nicht ausserordentliche Schwierigkeiten, will aber, wenn sie zu voller Wirkung gelangen sollen, sehr genau genommen sein, und es darf dabei kein Nötchen fehlen. Dr. *K.*

Ch. Voss: Fantaisie brillante. Op. 63. Offenbach a. M., J. André. Eigenthum des Verlegers. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Für Spieler von mittlerer Fertigkeit als eine brillante und dabei angenehm unterhaltende Composition über einige der hübschesten Motive der Oper „Alessandro Stradella" brauchbar. Das „Grandioso" auf der vorletzten Seite schaut Einen nach den munteren Sächelchen, die vorhergegangen, fast komisch an. Es ist doch merkwürdig, was für grosse Hilfsmittel zuweilen in Bewegung gesetzt werden, um ganz gewöhnliche Dinge zu Stande zu bringen! — Etwas Besonderes ist bei der in Rede stehenden Composition nicht hervorzuheben. —

E. Pauer: Scherzo. Op. 17. Offenbach, J. André. Eigenthum des Verlegers. Preis 42 Kr.

— —: Deux Morceaux de Salon: 1) Etude de Concert; 2) Marche hongroise. Op. 18. Ebend. Preis 1 Fl.

Das Scherzo — Op. 17 — dürfte mehr eigentlichen musikalischen Werth haben, als die beiden Salonstücke Op. 18. Es wird auch dem Freunde einer ernsteren Muse, wenn sonst er sich in seinem Urtheile Virtuosencompositionen gegenüber unbefangen erhalten hat, gefallen. — Dem ungarischen Marsche kann man, trotz des einfachen, unbedeutend erscheinenden Thema's, einen gewissen Character nicht absprechen. Um so weniger hätte der Componist es nöthig gehabt, durch Bezeichnungen, wie „Con tutta la forza e feroce" — „Grandioso" — „ff" — der Gewohnheit mancher Componisten zu huldigen, welche den Character, den sie in die Composition nicht zu legen wissen, wenigstens dazu schreiben. „Was das Auge sieht, glaubt das Herz," ist kein musikalisches Sprichwort. — Die vorstehende „Etude de Concert" bietet nichts Neues. Die bescheidene, artige Melodie wird zuerst einfach vorgetragen, und kehrt sodann, zwischen beide Hände getheilt, wieder, während die Rechte auf- und absteigende Scalen in schneller Bewegung auszuführen hat. Man mag das Tonstück als für den Concertgebrauch bestimmt passiren lassen, da es wenigstens kurz gehalten ist und demnach dem Publicum nicht zu viel zumuthet. —

H. Rosellen: Fantaisie brillante sur l'Opéra: La Muette de Portici. Op. 75. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthum der Verleger. Preis 1 Thlr.

Herr Rosellen ist zu den modernen Componisten zu rechnen, wenn er auch nicht zu den neuesten gehört, da er bereits bis Opus 75 vorgerückt ist. Er hat sein Publicum gefunden, was ebenfalls aus der Opuszahl hervorgeht, und für dieses zunächst bemerken wir, dass, in der gewohnten Weise des Verfassers überhaupt geschrieben, nach einer auf den Anfang der Ouverture anspielenden Einleitung das Schlummerlied folgt, erst in einfacher, dann in veränderter Gestalt, welchem sich sodann die Arie der Prinzessin (B dur) mit zwei Variationen anschliesst. Die beliebte Barcarole macht den Beschluss und sichert dem Spieler den Beifall seiner Zuhörer.

Fr. Gretscher: La Plainte. Nocturne. Op. 9. Ebendaselbst. Preis 12½ Ngr.

Ein wenigstens uns noch neuer Name, und doch schon bei Opus 9 angelangt. In der That, man muss die Augen offen behalten, um keinen der immer neu auftauchenden zu übersehen. — Das kurze, nur sieben Seiten lange, hübsch ausgeführte Tonstück hat zwar der Erfindung nach keine hervortretende Eigenthümlichkeit aufzuweisen und gehört seiner äusseren Haltung nach zu den Salonscompositionen, bietet aber mehr Inhalt, als man bei einem solchen zu finden gewohnt ist, verdient also, den gewöhnlichen derartigen, meist blos auf Bravour berechneten Werken vorgezogen zu werden, und berechtigt zu der Erwartung, dass sein Verfasser auf einem

anderen, grösseren Felde sich mit Glück versuchen werde. Hier und da streift der Ausdruck allerdings nahe an das Weichliche, jedoch ohne diesen verführerische Gebiet wirklich zu betreten. Mit einiger Aufmerksamkeit, und besonders mit Hilfe guter Vorbilder, wird es dem Componisten schon gelingen, sich ganz davon zu entfernen. —

J. A. Pacher: L'Elégante. Etude de Salon. Op. 7. Wien, Diabelli et Comp. Eigenthum der Verleger. Preis 45 Kr. Conv.-M.

— —: Adagio et Allegro capriccioso. Op. 8. Ebendaselbst. Preis 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Abermals ein nur noch wenig bekannter Componist und Virtuos! Mit Vergnügen bemerken wir, dass auch er, freilich im Ganzen ebenfalls nur noch sehr leise, aber doch erkennbar, einen anderen und besseren Ton anzuschlagen versucht, als in den Bravourcompositionen unserer heutigen Virtuosen bisher geschah. Er wendet sich mehr dem Gemüthe seiner Hörer zu und sucht sie nicht blos durch ausschliesslich hervortretende technische Fertigkeit in Erstaunen und Bewunderung zu setzen. Wir wollen damit eben so wenig gesagt haben, dass diese Compositionen keine Virtuosencompositionen wären, als, dass der innere Gehalt das überwiegende Theil sei. Keineswegs! Aber ein glücklicher Anfang ist gemacht; vielleicht, dass der Verfasser auf dem betretenen Wege entschiedener weiter geht und innere Gediegenheit mit äusserem Glanze — denn auf den letzteren kann und soll er als Virtuos nicht verzichten — zu verbinden erstrebt. — Opus 7 ist J. Moscheles, Opus 8 S. Thalberg gewidmet. Das erstere leidet in seiner unausgesetzten Beweglichkeit an Monotonie, welche durch einen contrastirenden Mittelsatz, wenn nicht beseitigt, doch bedeutend hätte gemindert werden können. Auch der Componist scheint dies empfunden zu haben; denn die Schlussfigur trägt die Bezeichnung: „con impeto." Die Sache war ihm selbst zu lang. —

H. Willmers: Grande Fantaisie-Caprice sur des thèmes de l'invitation de Danse de *Weber*. Op. 15. Eigenthum der Verleger. Hamburg und Leipzig, Schuberth und Comp. Preis 1⅓ Thlr.

Wir halten diese „Fantaisie-Caprice," wird sie mit aller Virtuosität, mit Kraft und Ausdauer, am Besten vom Componisten selbst, vorgetragen, allerdings für effectvoll, haben uns aber bei aller Anerkennung des Fleisses, welchen der Componist darauf verwandt, nicht recht damit befreunden können. Eine derartige Bearbeitung eines in sich so abgerundeten und fertigen, dabei zugleich so bekannten Stückes, wie Weber's „Aufforderung zum Tanz," dürfte nur, wenn sie eine freie, augenblicklich improvisirte ist, von wohlthuendem Eindrucke sein. Der Hörer wird dann von der Erregtheit des Spielers mit ergriffen und ganz in dessen Ideenkreis hineingezogen. Er glaubt sich selbst mit thätig und sieht mit erhöhtem Interesse die mannichfaltigen Gebilde, welche der begeisterte Künstler dem von einem Anderen entlehnten Stoffe zu entringen weiss, unter seinen Augen und als seine eigenen mit entstehen. Auf das Papier gefesselt erscheint Alles anders. Der warme Hauch der Begeisterung ist verschwunden, das kalte Urtheil ist an deren Stelle getreten. Die Wendung, welche früher originell erschien, scheint jetzt gesucht und aomotivirt; die Verknüpfung, die als geistreich unsere Bewunderung erregte, dünkt uns jetzt locker; eine Gestaltung des Thema's, welche uns überraschte, finden wir nun unangemessen, ja vielleicht verunstaltend. So und nicht anders ist es dem Referenten mit der „Fantaisie-Caprice" gegangen; er erkennt Fleiss, Mühe, Arbeit, Fertigkeit, Geschick, mit einem Worte Alles an, — den Gedanken selbst aber zu einer solchen Bearbeitung hält er für verfehlt. — *A. B. C.*

Nachrichten.

Die Concertsängerin Sophie Schloss.

Die Cölnische Zeitung vom 18. v. M. enthält eine Nachricht über Fräul. *Schloss*, die wir unseren Lesern gern mittheilen, da diese ausgezeichnete Sängerin gewiss bei allen Musikfreunden, die sie gehört haben, im besten Andenken steht.

Fräul. *Sophie Schloss*, unsere wackere Concertsängerin, hat während der letzten Saison in allen Hauptstädten Englands wahre Triumphe gefeiert. Hatte sie sich bei ihrer ersten Anwesenheit dort durch ihre eben so ausgezeichnete als seltene Stimme und die seelenvolle Art, wie sie dieselbe zu benutzen versteht, in den drei Königreichen einen glänzenden Ruf erworben, so übertraf die Aufnahme, welche sie im verflossenen Winter allenthalben fand, gewiss die kühnsten Erwartungen der bescheidenen Künstlerin: Fräul. *Schloss* war im vollsten Sinne des Wortes die Sängerin des Tages, der eigentliche Glanzpunct der musikalischen Saison Englands. Die englischen Blätter wissen nicht, was sie Alles zum Lobe der „celebrated stranger" sagen sollen, und überbieten einander in Huldigungen des schönen Talentes der deutschen Sängerin, deren Name neben den ersten Künstlerinnen der Gegenwart mit den ehrenvollsten Auszeichnungen genannt wird.

Es muss Jeden freuen, zu vernehmen, dass das heimische Talent auch in der Fremde die verdiente Würdigung empfängt.

Fräul. *Schloss* hat, nachdem sie mehrere Jahre Schülerin im Conservatoire in Paris gewesen, in Leipzig ihre musikalische Laufbahn angetreten, indem sie von *Mendelssohn* für die Gewandhausconcerte engagirt wurde. Nachdem diese eben so bescheidene als talentvolle Künstlerin mehrere Winter bei uns verweilt hatte, unternahm sie eine Kunstreise durch Holland und nach einigen Hauptstädten Norddeutschlands und machte dort grosses Aufsehen. Später folgte sie dem Rufe als Sängerin der philharmonischen Concerte in London und gefiel so sehr, wie noch nie eine deutsche Sängerin vor ihr. Engagements folgten für alle Hauptstädte der drei Königreiche,

und so sah sich Fraul. *Schloss* genöthigt, ihren steten Wohnort nach London zu verlegen. Wir wollen hoffen, dass Fraul. *Schloss* ihr deutsches Vaterland nicht vergessen wird und wir noch oftmals Gelegenheit haben werden, ihren schönen Gesang zu bewundern.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Königreich Beider Sizilien.

Palermo (Teatro Carolino). Hauptsänger: die Gazzaniga und Tavola, die Tenore Castellan und Bonfigli, die Bassisten Zacconi, Valli, Vita. Sowohl in Donizetti's *Linda*, mit welcher die Stagione begann, als im vorher gegebenen Barbiere di Siviglia trug die Gazzaniga, eben so wie vorigen Herbst in der Lucia, also in drei ganz verschiedenartigen Rollen, den Sieg davon. Herr Castellan ist ein angenehmer Sänger, hat aber für grosse Theater eine zu schwache Stimme. Die arme Tavola traf gerade die neue Oper, ein wahres Machwerk eines neuen Maestro. Sie heisst: *Il Trovatore di Ravenna*; er heisst *Agostino Bonanno*, und ist von hier gebürtig. Bei allem verwirrten musikalischen Mischmasch haben Freunde den Maestro applaudirt und hervorgerufen. Die Tavola hat die Rolle der Adelina als erfahrene, in Unteritalien wohlbekannte Sängerin trefflich vorgetragen und fand Auszeichnung, desgleichen Bonfigli; Vita zeigte guten Willen. In Ricci's (Fed.) am 7. März gegebenem Corrado d'Altamura, worin auch die Orlandi mitwirkte, wurde die Tavola und Bonfigli abermals am Meisten applaudirt. Tags darauf hatte die Gazzaniga ihr Benefiz mit der Fidanzata, die Tavola ihre Serata di Benefizio am 11. März mit dem Corrado, wobei sie auch die letzte Scene aus Bellini's Capuleti und die aus Pacini's Saffo sang. Beide Sängerinnen wurden mit Beifall überschüttet und erhielten bei dieser Gelegenheit werthvolle Geschenke von der russischen Kaiserin und der Grossherzogin von Mecklenburg. Endlich, erst am 23. März, also nach Eintritt des Frühlings, wurde die längst erwartete neue Oper, *L'Orfana Guelfa*, vom Herrn *Coppola*, und zwar mit dem besten Erfolge gegeben, wozu wohl die drei Hauptsänger: die Gazzaniga, Castellan und Valli, das Ihrige beitrugen. Die Musik dieser Orfana ist, wie überhaupt alle anderen Opern dieses Maestro, leicht und melodisch. Coppola ist bekanntlich ein Sizilianer (er soll, wie Pacini und Bellini, aus Catania gebürtig sein), daher auch seine hiesige glänzende Aufnahme.

Messina. Wiewohl schon ziemlich veraltet, fand Donizetti's Anna Bolena eine gute Aufnahme, eben so die Protagonistin De Alberti, die Rappazzini als Seymour, Tenor Della Longa und Bassist Corsi. In den Due Foscari und im Don Pasquale nahm auch Bariton Poggiali Antheil, und beide Opern befriedigten theilweise. Wegen des leider erfolgten Todes des benannten Tenors *Carmelo Della Longa* musste Herr Poggiali am 18. Februar seine Rolle in Donizetti's Betly übernehmen. In der dadurch verzögerten Aufführung der neuen Oper *Clarice Visconti*, vom hier gebürtigen Maestro *Laudamus*, übernahm Tenor Santi des Verblichenen Rolle.

Catania. Sowohl die Marav als Tenor Marcucci und Bassist Bartolini machten sich Ehre in Donizetti's Lucia di Lammermoor. Gegen Ende Januar machte dessen Don Pasquale mit der Marav (Amalia), Marcucci, Bartolini und Lauri [1], Fiasco. Bald darauf ging es den drei ersten nicht viel besser in Verdi's Due Foscari. Im Rob. d'Evreux betrat die hübsche Tochter der Marav als Sara zum ersten Male die Bühne mit schwacher, ziemlich angenehmer Stimme.

Reggio (Calabrien). Die längst fertige Galzerani erregte einen Quasi-Fanatismo als Norma, Lucrezia Borgia und Maria Padilla!!! Ihr Gatte, Tenor Bataggia, gefiel indessen weit weniger, als Tenor Chimini, dem es auch sehr nachsteht.

Lecce. Die hier gebürtige, ungefähr zwanzig Jahre alte Amalia Amazzalorsi betrat zum ersten Male die Bühne sehr befangen in Donizetti's Don Pasquale. Sie hat eine hübsche Sopranstimme, gute Methode, und fand Aufmunterung.

Barletta hatte zwei Donizetti'sche Opern: Maria di Rohan, Maria Padilla, und Verdi's Due Foscari, die nur theilweise Anklang fanden. Von den Sängern (der Fiocca-Cinili und Die Bernardis, den beiden Tenoren Vannetti und Coletti, dem Bassisten Brayda) lässt sich gar wenig Rühmliches vermelden.

Foggia. In Donizetti's Roberto d'Evreux debutirte Tenor Rossi mit einer dünnen und weinerlichen Stimme. Die Jacobacci als Sara war mittelmässig, desto besser der Bassist Massard, und die beste die Baumann, die sich auch in der Linda, Figlia del Reggimento und Don Pasquale, sämmtlich von Donizetti, wacker zeigte. Die Gamerra debutirte in Ricci's Chi dura vince mit ziemlichem Beifall. Im Barbiere di Siviglia sang die Baumann abermals, endlich in der Norma die Marini, die Gamerra, Tenor Winter (Giuseppe) und Massard. Aller Ehren werth so viel Opern und Sänger in einem so kleinen Städtchen.

Berichtigung. Im vorigen Bericht muss beim Otello benannter *Giuseppe Winter* anstatt *Berardo* zu lesen sein.

Neapel hatte diesen Carneval die meisten neuen Opern aufzuweisen, die auch allermeist verunglückten, wenn auch gewisse Zeitschriften, aus bekannten Ursachen, das Gegentheil berichteten. Auf S. Carlo machten Fiasco die beiden neuen Opern: *La Sirene di Normandia* und *Emo*. In ersterer, von Maestro *Torrigiani*, wurden kaum die Cavatine der Tadolini, des Coletti und Fraschini's Arie beklatscht; Freunde riefen Sänger und Maestro hervor, aber nach der dritten Vorstellung war es aus mit der Oper. Die zweite, in welcher drei Personen umkommen, ist vom Maestro *Battista*, der hier einen solchen Anhang hat, dass man den Fall der Verdi'schen Alzira der Battista'schen Partei zuschreibt; diesmal verstummte auch Letztere. Was ist über diese beiden Erzeugnisse zu sagen? sie tragen den Stempel des nichtigen Alltagsgeleiers ihrer langweiligen Schwestern auf der Stirne.

Auf dem Teatro Fondo fanden einige Stücke der neuen Oper: *I pirati di Baratteria* vom neuen Maestro *Francesco Altavilla* starke Aufmunterung, was man gleich für einen Furore, eben so wie der obigen von Torrigiani, ausposaunte; die Musik hat aber kein wahrhaft genies-

bares Stück und machte eigentlich Fiasco, der ein auffallender gewesen sein würde, hätte sie nicht die Gabussi, Flavio und den Buffo Casaccia gehabt. Der junge neue Bassist Mastriani, mit hübscher Stimme, der sich jedoch in der Rolle eines Alten übel ausnahm, gefiel im Ganzen. Eine andere neue Oper: *Il Travestimento*, vom Maestro *Aspa*, hat ein hübsches Buch, eine lustige Musik, und, von der Gabussi, dem Tenor Cenni, Buffo Casaccia, Tauro und Salvetti vorgetragen, auch guten Erfolg gehabt. — *NB.* Dieser Tauro ist Sänger, Componist und Dichter. Zu seinem Benefiz componirte er die Operette Don Liborio, worin Casaccia und Salvetti belustigten; das Ganze ist aber zu lang.

Von älteren Opern gaben beide königliche Theater Pacini's Stella am Meisten, sodann Due Foscari, Belisario, Figlia del reggimento, Barbiere di Siviglia, Sonnambula, Mille taleri, Scomessa, Alloggio militare u. s. w., oft Acte verschiedener Opern zusammen.

Das Teatro Nuovo, in welchem französische Komödien mit Opern abwechselten, hatte neu: *Il Mercajuolo ambulante*, vom Maestro *Staffa*, mit einer leichten Musik, worin die Vigliardi, Tenor Testa, Buffo Pappone und Olivari (Titelrolle) wirkten; das Ganze fand eine ziemlich gute Aufnahme. Lau war sie hingegen in der neuen Oper *Adelina*, vom neuen Maestro *Moretti*. Pappone gab den Pulcinella ziemlich schlecht, eine hier übel angebrachte Rolle, die mehr in den kleinsten Theatern, als Fenice, S. Carlino, Platz findet. — Von älteren Opern wurden wiederholt (versteht sich nach der Sitte dieses Theaters, allermeist Acte verschiedener Opern und auch einzelne Stücke derselben): Eleonora, Puritani, Capuleti, Chiara di Rosenberg, Convenienze teatrali, Mille taleri, Robinson u. s. w.

Sogar das Theaterchen Fenice liess eine neue Oper: *L'Incognita, ossia dopo 15 anni*, fabriziren. Das Buch dazu machte dessen Impresario, Sign. *Cesare Sterlich*; die unverdienterweise stark applaudirte Musik war vom Maestro *Brancaccio*.

Ueber die Musik von Raimondi und Grafen Gabrielli zum grossen Ballette Merope von Taglioni sagt die hiesige Zeitschrift Sibilo e Dagherotipo: „Die Musik des Grafen Gabrielli ist nicht sehr glücklich ausgefallen; die von Raimondi (s. Palermo) ist gelehrt für die Maestri und langweilig für's Publicum. Viele Professori antworten uns, Raimondi's Styl ist ernsthaft: allen Respect; unseres Theils finden wir sie aber nicht nur ernsthaft, sondern auch grausam."

Eine mährische Familie, Sänger und Spieler, gab hier im grossen Saale von Monte Oliveto ein Concert, das bei all' seiner Sonderbarkeit nicht missfiel. Sie trugen siebenundzwanzig Volkslieder in eben so viel verschiedenen Sprachen, die alte hebräische und griechische nicht ausgenommen, vor. Das Spiel auf dem Hackebret (Armonica di legno) ergötzte ungemein.

Der auch im Auslande vortheilhaft bekannte Pianist *Michelangelo Russo* gab hier in seiner Vaterstadt im Februar zwei musikalische Academieen mit vielem Beifall.

Noch Etwas. Als bei Gelegenheit des Benefiz der Tadolini am 24. Januar unter Anderem auch Rossini's Ouverture aus Wilhelm Tell gespielt wurde, nannte sie der Redacteur des hiesigen Omnibus (Nr. 40, vom 31. Januar) einen harmonischen Ocean *(oceano di armonia)*. Der Mann, er heisst Torelli, der eine ganz eigene harmonische Denkkraft besitzen muss, fährt mit seinen tiefgedachten Bemerkungen folgendermaassen fort: „Meines Wissens ist es das einzige Stück, welches denkt, spricht, entwirft, ausführt, handgemein wird, in Krieg ausbricht, und welches mittelst bloser Tonverschiedenheit und Speculation Dich Alles das sehen, schliessen und fühlen lässt. Hier hast Du einen Beweis von Genie und dessen Gewalt." —

Kirchenstaat.

Rom (Teatro Apollo). Der celebre Verdi hat hier Alles bebext, wenn auch einige musikalisch gelehrt sein wollende Römer das Gegentheil behaupten. Sein Ernani hat 1844 auf dem Teatro Argentina, 1845 auf dem Teatro Valle, nun 1846 auf dem Teatro Apollo einen Fanatismo davon getragen, seiner anderen Opern zu geschweigen, die während dieser Zeit auf den hiesigen Theatern die Zuhörer so sehr beglückt haben. Dieser Ernani, der seit seinem Entstehen vor zwei Jahren zu Venedig in Italien eben so die Runde macht, wie einst der längst vergessene, hochberühmte Rossini'sche Tancredi, mit dem er gewiss gar keinen Vergleich aushält, fand vorigen Herbst zu Paris, allem vorausgegangenem Lobe des Herrn Escudier in der France musicale ungeachtet, keine glänzende Aufnahme *). London hört ihn nächstens, und Deutschland wahrscheinlich ebenfalls. — Hier hatte er diesen Carneval die fast fertige, der Tadolini und Frezzolini weit nachstehende De Giulj, den zwar guten, aber kalten Tenor Ivanoff, den hier gebürtigen, guten, aber weinerlichen Bassisten Colini, und alle Drei erregten gleichfalls Fanatismo. Donizetti's Freunden wurde es indessen Angst und bange wegen der zu gebenden Lucia, aber ohne alle Ursache, denn sowohl diese Oper als seine darauffolgende Lucrezia Borgia hatten den glänzendsten Empfang, obschon sehr oft, und auch von besseren Sängern gehört. Ob der Ernani ihr Alter erreichen wird, ist wohl sehr zu bezweifeln. — Die Verdi'sche Musik hat überhaupt Etwas, das, oft angehört, lästig wird.

(Teatro Valle.) Buffo Cambiaggio mit seinen drei Prime Donne: Marziali, Cherubini (Schülerin der Spech) und Zoja, den beiden Tenoren Graziani und Vietti nebst dem Buffo Torri und Bassisten Bastogi, gab wie gewöhnlich Don Procopio, Chi dura vince und La Figlia del reggimento, die alle drei gefielen; Verdi's Finto Stanislao gefiel aber, bei all' seiner Partei, gar nicht. Diese Opera buffa hat schon bei ihrem Entstehen in Mailand, unter der Benennung Un sol giorno di Regno, Fiasco gemacht.

*) In besonnter France musicale, Nr. 3, vom 18. Januar, S. 19, schilt Herr *Escudier* alle Diejenigen aus, welche den *Ernani* nicht loben, und auch die Revue musicale des Herrn *Schlesinger*, die er La famille germanico-musicale nennt. Der Distribe wird folgendes Ergötzliche vorausgeschickt: „*Le Journalisme allemand devait se distinguer dans cette lutte: depuis que l'Allemagne ne produit que des Compositeurs de troisième qualité (auch Spohr, Meyerbeer, Mendelssohn), des compositeurs à vingt neuf sous, elle s'est mise à japper contre toutes les renommées italiennes.*"

Anmerk. d. Einsenders.

ständigen in Illusion versetzen? Nimmermehr! Er illudirt sich selbst, und dazu bedarf es nichts weiter, als einer feinen Andeutung, und Vermeidung alles dessen, was offenbar stören, herausreissen müsste —

„Aber die Verständigen, die Bessern, die Kenner, machen doch allein auch die Kasse noch nicht voll, ohne die ich, auch bey zweckmässigen Einschränkungen, nicht bestehen kann" —

Da haben Sie wieder recht! Aber — das will ich Ihnen leiser sagen — wenn Sie es nur erst dahin haben, dass die verständigsten, gebildetsten, angesehensten Männer und Weiber lebhaften Antheil an ihren Vorstellungen nehmen; so folgt ganz gewiss der grösste Theil der andern nach, um dafür zu gelten, als ob sie — — Sie verstehn mich schon! Und überdies, zuweilen auch einsig Ihrer Kasse zu Gefallen zu spielen: welcher billig Denkende wird Ihnen das verargen *)?

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Grosse charakteristische Sonate für das Klavier oder Fortepiano — betitelt — Das Andenken des Vaters an seine acht musikalischen Kinder.

*) Ein Wort der Erinnerung an den ehemaligen wackern Direktor Koch in Leipzig! In einer der besten Gesellschaften sagte er: Morgen, zum Sonntag, verbitte ich mir Ihre Gegenwart im Hause; ich muss „die verwandelten Weiber oder der Teufel ist los" wiederholen lassen, damit ich unsern Eckhof den Dienstag für Sie den König Richard den Dritten kann spielen lassen! Den Freytag geb' ich etwas — das so ohngefähr mitten innen stehet, und, ohne Ansprüche zu machen, Ihnen doch nicht mifsfallen kann. Er blieb immer bey solcher Einrichtung und wurde dennoch, und blieb auch, ein recht wohlhabender Mann. Ein solches Trennen scheint mir nicht nur in Rücksicht auf die Kasse, oder auf die Menge, sondern in Erwägung der Sache selbst nothwendig. Man höhnt und verachtet die jetzigen Schauspieler und Direktionen, dass sie nicht immer das wahrhaft-Edle und Grosse, sondern oft das nur etwa für den Moment Interessirende geben; man höhnt und verachtet das Publikum, dass es sich nicht nur darein fügt, sondern es nicht anders will; man bezieht sich unaufhörlich auf die Athener, die alles Gemeine von ihrem Theater verbannten und nur dem Grossen und Edlen dort huldigten. Aber man vergisst, dass die Athener jährlich nur zweymal, an hohen Götterfesten, Tragödien sahen, und dass auch sie gewiss nicht im Stande gewesen wären, täglich Werke — selbst eines Sophokles, so aufzunehmen, wie sie sie aufnahmen und wie sie aufgenommen werden müssen; zu geschweigen, dass durch jene Seltenheit der Aufführungen es den Schauspielern erst möglich gemacht wurde, eine vollendete Darstellung zu liefern. Bey ihnen hatte das Theater nur Eine, hohe, bey uns hat es, neben dieser, eine gemeinere Bestimmung — die, der blos angenehmen Unterhaltung. Diese letztere gehört der erstern eben so wenig an, als die Produkte, die für diese bestimmt sind, der Poesie. Ich begreife nicht, wie man die Verfasser solcher Produkte verdammen kann, wenn sie nur keine höhern Ansprüche machen, und mit ihren Arbeiten ihren Zweck erreichen — wirklich auf einige Stunden angenehm zu unterhalten. Ich begreife auch nicht, wie man die Direktionen verdammen kann, dass sie oft dergleichen Werkchen dem Publikum auftischen (auch wenn man nur auf die Sache, nicht auf, denn doch unumgängliche Verhältnisse siehet —): vorausgesetzt, dass auch sie, in Wahl und Ausführung derselben, das Ihrige thun, den beabsichtigten Zweck zu erreichen. Nur müssen sie über dieser zweyten Bestimmung unsrer Theater die erste nicht vernachlässigen; müssen auch, so oft es der Natur der Sache nach möglich ist, das Vortreffliche, und wirklich vortrefflich geben, ohne alle Rücksicht auf die Last des grossen Haufens und auf ihre Säckel. So, bilde ich mir ein, wird Alles ausgeglichen, und keins thut dem andern Eintrag; denn was man von Verderbung des Geschmacks durch blos-amüsirende Produkte sagt, dürfte wohl wenig Grund haben. Man hat Sinn für das Edle und wahrhaft-Schöne, oder man hat ihn nicht. Hat man ihn nicht, so ist nichts zu verderben; hat man ihn, so ist der göttliche Funke nie zu ersticken, und nur in Ansehung des Zufälligen gewöhnt oder verwöhnt man sich.
d. Verf.

Die sechs Jahre alte, blindgeborene *Righetta Meli* aus *Lucca*, die vom blosen Hören sogar schwierige Stücke der neueren Pianofortecompositionen mit Fertigkeit spielt, gab im Teatro Argentina eine musikalische Soirée mit dem lautesten Beifalle.

Zur grössten Freude der wahren Musikkenner gab Herr *Landsberg* auch diesen Winter zwei musikalische Academieen im Palazzo Caffarelli auf dem Campidoglio. Sänger: die Damen *Sbriscia*, *Melia*, *Croci*, *Rossi*, *Aromatri*; die Herren *Laura*, *Caldani*, *Atari*, *Ricardi*, *Fiorentini*. Eintrittspreis: zwei römische Scudi (beinahe ein Ducaten). Bei alledem war der für mehr als tausend Personen geräumige Platz gedrängt voll. Die vorgetragenen Stücke waren: *Erste Academie* (6. Februar): 1) Ave verum corpus von *Mozart*. — 2) Chor aus *Händel's* Alexanderfest. — 3) Canto religioso, ohne Begleitung, aus dem 15. Jahrhundert. — 4) Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus. — 5) Coro religioso, ohne Begleitung, von *Bach*. — 6) Chor aus *Händel's* Messias. — 7) Violinconcert von Herrn *Oury* (aus Nizza, seit Jahren in England ansässig), hatte viel Beifall. — 8) Duett aus *Mozart's* Figaro für zwei Soprane. — 9) Scene und Chor aus *Gluck's* Orfeo. — 10) Serenade, Romanze und Chor aus *Weber's* Preziosa. — 11) Chor, Quintett und Terzett aus *Mozart's* Così fan tutte. — 12) Erstes Finale aus *Mozart's* Don Giovanni. — *Zweite Academie* (15. Februar): 1) Cavatine aus *Méhul's* Joseph. — 2) Hymnus von *Gluck*. — 3) *Mozart's* Motette: Ne pulvis et cinis. — 4) Chor, ohne Begleitung, von *Bach*. — 5) Violinconcert von Herrn *Oury* (auf Verlangen). — 6) Motette mit zwei achtstimmigen Chören von *Bach*. — 7) Chor aus *Händel's* Judas Maccabäus (auf Verlangen). — 8) Ein anderer Chor aus demselben Oratorium. — 9) Sopranarie aus *Mozart's* Figaro. — 10) Scene und Chor aus *Gluck's* Orfeo (auf Verlangen). — 11) Zwei Sopranarien und Chor aus *Haydn's* Jahreszeiten. — 12) Finale aus *Mozart's* Titus und zweites Finale aus dessen Idomeneo. — 13) Serenade, Romanze und Chor aus *Weber's* Preciosa (auf Verlangen). — 14) Männerchor von *Zöllner*. — 15) Trauermarsch aus *Spontini's* Vestalin. — Solche in ihrer Art höchst seltene und überaus erhabene musikalische Solennitäten sind der Roma Caput Mundi mit ihrem Zusammenflusse so vieler Fremden ganz und gar würdig. Welch ein Genuss für den Eingeweihten in das Heiligthum der Musica! Welch ein Blick in die Tiefen germanischer Tonkunst! Im Palazzo Caffarelli war man im Himmel, in den beiden Theatern Apollo und Valle auf der Erde.

Rieti. Mit allen möglichen Ehrenbezeugungen wurde der famöse Ernani del Maestro Verdi empfangen, dessen Titelrolle vom Tenor Terenzi, die Elvira von der Ricci, die Rollen Carlo und Silva von den Bassisten Alessandretti und Taddei gegeben wurden. Im darauf folgenden Elisir übernahm Letzterer den Part des Dulcamara.

Ancona. Die Sonnambula hatte an der braven Montucchielli die Hauptstütze; Tenor Ferrari und Bassist Sansoni, von denen Ersterer unpässlich sang, thaten ihr Mögliches. Im Ernani übernahm Tenor Nerozzi die Titelrolle.

Spoleto. Schade, dass im Ernani gerade die Titelrolle und die des Silva nicht am Besten besetzt waren. Bariton Onori stand also der Gambardella, dem Tenor Dall' Armi und Bassisten Cresci bedeutend nach. Bellini's Puritani gefielen weniger, als die zuletzt gegebene Gemma von Donizetti.

Fuligno. Diese kaum 7000 Einwohner zählende Stadt badete sich diesen Carneval in irdischer Glückseligkeit. Schon die Tagesbonbonoper Ernani mit den für unseren Ort gewiss auserlesenen Sängern, als da sind: die Vilmot, Tenor Silvestri, Bariton Stieller und Comprimariobassist Balderi; die nachher gegebene grosse Oper Parisina vom Ritter Donizetti; sodann die von Rom kommende, nach Venedig durchreisende, jen- und diesseits des atlantischen Ozeans hochberühmte Elsler: welch ein Gaudium in höchster Potenz! Der Applaus und das Bravorufen war sogar in den dem Theater nahe gelegenen Strassen deutlich zu vernehmen. Der Impresario dieses Carnevals, Herr Ercole Marzi, hat sich beinahe unsterblich gemacht.

Perugia. Die Romacini hat hier in Donizetti's Linda allgemeine Anerkennung gefunden; im Ganzen machte die Oper jedoch, der übrigen Sänger wegen, ¾ Fiasco.

Fossombroni fand die Musik des Ernani, die ganz unbekannte Caterbi, den noch mehr als ganz unbekannten Tenor Pasoni, den Bassisten Galli und sogar das mangelhafte Orchester vortrefflich.

Terni. Die brave Frisoni, die in Rom bei ihrem ersten Betreten der Bühne zu guten Hoffnungen berechtigte, hat sie in Donizetti's Marino Faliero abermals bewährt, eben so in Bellini's Pirata, welche Rolle Tenor Vergani nicht am Besten vorgetragen. Im Ernani wurde er vom Tenor Palmieri abgelöst, der wieder keine Action hat. Bariton Staffolini gab den Carlo und Bassist Merenghini den Silva leidlich.

Fermo eröffnete spät, um die Hälfte Januars, das Theater mit der Beatrice di Tenda, worin die Zilioli, Tenor Zilioli und Bassist Gasparini kaum genügten.

Urbino. Mercadante's Giuramento erregte als Musik gar kein Gefallen; die Calvori, die Altistin Borghi (Adelaide, betrat zum ersten Male die Bühne), Tenor Morelli, Bassist Valesi so so. Etwas besser ging Pacini's Saffo.

Orvieto gab die Prigioni di Edimburgo von Fed. Ricci und den nicht mehr famösen Columella. In beiden Opern machte sich Buffo Mancinelli mit seinen Lazzi am Meisten bemerklich; in ersterer auch die hier gebürtige Prima Donna Mancinelli, so wie in Donizetti's Gemma di Vergy die ebenfalls hier gebürtige Marianna Moretti. Tenor Salvatore De Angelis that sein Möglichtes.

Lugo. Der Elisir d'Amore bewährte sich abermals als wahrer musikalischer Balsam, und von den Sängern fand mit Recht Herr Bruscoli als Dulcamara die erste Auszeichnung, darauf die Raimondi, Tenor Ancarani und Bassist Zacchi. Dasselbe gilt von der nachher gegebenen Oper Chi dura vince, von Ricci.

Fano. Hier schleppte man sich so zu sagen mit Donizetti's Lucia, Betly und Bellini's Beatrice di Tenda herum.

Rimini. Die beiden Donizetti'schen Opern Gemma und Roberto d'Evreux, die Constantini, Tenor Vaccani und Bassist Brusi, die bei all ihrer Mittelmässigkeit, und noch etwas weniger, die Zuhörer ziemlich befriedigten.

Pesaro. Die Carmini, die einige Jahre in Lissabon zubrachte, fand hier im Ernani eine schmeichelhafte Aufnahme; Tenor Montanari gab die Titelrolle, Bariton Roncagli den Carlo, Bassist Doria den Silva nicht sehr vortrefflich. Besser ging es in der Lucia di Lammermoor, am Besten in der Virginia von Vaccai (Rossini's Landsmann), der jetzt hier lebt und die Oper selbst in die Scene setzte. Letztere war stets die Krone.

Faenza. Die selten gewordene Anna Bolena kam hier wieder zum Vorschein. Dass der brave Tenor Baldanza in dieser Oper gefallen hat, ist begreiflich; minder begreiflich, dass auch die Anfängerin Fetó (Titelrolle) so sehr beklatscht wurde. So ging es auch in den nachher gegebenen Opern Lucrezia Borgia und Norma. Von der Sudetti ist wenig, fast gar nichts vom neuen Bassisten Carapia, Zögling des hiesigen Instituto Filarmonico, zu sagen.

Pergola. Virtuosi von gar geringem Kaliber (die Bianchini, die Zai-Masina, die Tenore Concordia und Colombati, Bassisten Ripa und Ottaviani nebst dem Buffo Masina) unterhielten das Auditorium mit Donizetti's Roberto d'Evreux und Elisir, und Bellini's Beatrice di Tenda.

S. Gio. in Persiceto. Die Cherubina Pandolfi-Salvi, Schwägerin und Schülerin der Spech und Verwandte des bekannten Tenors Salvi, hat sich hier in Donizetti's Marino Faliero und in der Norma durch ihre schöne Sopranstimme und Gesangmethode vielen Beifall erworben. Der hier bereits bekannte Tenor Manfredini erregte abermals die volle Zufriedenheit des Publicums. Die Marietta Armandi betrat in der Norma zum ersten Male die Bühne als Adalgisa, und fand eben so wie der Anfängerbariton Giacomelli Aufmunterung. Bassist Gherardini als Marino Faliero so so.

Bologna. Donizetti's Maria di Rudenz, die er 1838 für die Unger, Moriani, Ronconi (Giorgio), also für drei der besten Sänger schrieb, die aber bei alledem, auch des allzutraurigen Sujets wegen verunglückte, erschien erst seit 1841 nur selten hier und da wieder auf der Bühne, meist ohne günstigen Erfolg. Hier zog sie ebenfalls gar nicht an, wenn auch die Mascarich, Tenor Ferrari-Stella und Bassist Zucchini in einigen Stücken applaudirt wurden. Etwas besser ging es der Vestale von Mercadante, worin die Masenza sang (sie und die Mascarich sind bekanntlich Schülerinnen der Bertinotti). Ein Maestro aus Teramo im Königreich Neapel, Namens *Luigi Badia*, liess seine erste Oper *Gismondo da Mendristo* vernehmen. Sie wurde von zahlreichen Freunden lärmend beklatscht, aber der starken Gegenpartei wegen in Allem dreimal gegeben. Welche Partei Recht hatte, ist leicht zu errathen, und mancher Fanatismo endigt in einem Fiasco.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

In Pesth wurde eine neue heroisch-romantische Oper: „Der Rächer" in drei Aufzügen, Buch von *Otto Prechtler*, Musik von dem dortigen Musikdirector *Louis Schindelmeisser*, gegeben. Letzterer ist der Sohn der kürzlich verstorbenen Frau *Fanny Schindelmeisser*, welche in Berlin eine musikalische Lehranstalt hatte (s. d. Bl. S. 200), und ein Stiefbruder von *Heinrich Dorn*. Der Componist geht jetzt nach Pesth als Musikdirector des neuen deutschen Theaters daselbst.

Der Componist und Musikdirector *Louis Huth* in Potsdam hat Concession zu Errichtung eines selbstständigen, von den königlichen Schauspielen unabhängigen Theaters daselbst erhalten. Vorläufig ist ihm das königl. Theatergebäude zu den Aufführungen bewilligt worden.

In London wurde kürzlich in der königlichen Capelle von St. James eine Reihe von Compositionen: Te deum, Jubilate, Sanctus, Responsorien aufgeführt, componirt von dem Prinzen Albert, dem Gemahl der Königin Victoria.

Der Berliner Regisseur *Schneider* hat die ihm und Herrn *Maurice* übertragene Leitung des Hamburger Stadttheaters (s. d. Bl., S. 200) wieder abgelehnt und bleibt in seiner jetzigen Stellung. Es wird daher eine neue Wahl nöthig.

Moriani hat in Madrid den Isabellen-Orden erhalten.

Die früher in Leipzig, jetzt in Cöln angestellte Sängerin Fräul. *Steydler* hat sich mit dem Chordirector *A. Pütz* ebendaselbst verheirathet.

Am 13. April wurde das Prager Theater unter der Leitung des neuen Directors *Hoffmann* (an *Stöger's* Stelle) mit dem Schauspiel Molière eröffnet. Voran ging eine eigens dazu componirte Ouverture von *J. F. Kittl* (dem Director des Conservatoriums), und ein Festatpiel mit Musik von dem Capellmeister *Skraup*. — *Hoffmann* war bekanntlich früher Tenorist, namentlich in Berlin an der königlichen Oper längere Zeit angestellt; zuletzt führte er die Direction des Riga'er Theaters.

Am 1. April wurde in Gratz eine neue Oper: „Guttenberg," Buch von *Otto Prechtler*, Musik von *F. Fuchs*, mit Beifall aufgeführt.

In Bremen hat der bisherige Comité das Theater auf fernerweite fünf Jahre übernommen; die Unterstützung von 20,000 Thlr. ist durch Sammlungen zusammengebracht worden.

In Paris starb in hohem Alter *Bem. Armand*, früher eine der ausgezeichnetsten dramatischen Sängerinnen, theils an der komischen, theils an der grossen Oper angestellt.

Der Rector an der Leipziger Thomasschule, Prof. M. *Gottfried Stallbaum*, hat als diesjähriges Osterprogramm eine Abhandlung über eine Stelle aus *Platu* geschrieben, worin von der Musik die Rede ist. Sie findet sich in Platon. Leipz. VII, p. 812 (ed. Steph.). Die Abhandlung nimmt allerdings zunächst auf das Philologische Rücksicht, enthält aber auch manches musikalisch Interessante, namentlich über die musikalische Erziehung bei den alten Griechen, über die Bedeutung und den Werth der Musik für die platonische Weltbildung, über die griechische Cither (*κιθάρα*) und Leier (*λύρα*) u. s. w. Hauptsächlich untersucht der Verfasser auf's Neue die Frage, ob die alten Griechen die Harmonie gekannt haben. Das Resultat ist, dass sie Harmonie in unserem Sinne nicht hatten, ja nach ihrer ganzen Anschauung der Kunst weder haben konnten noch wollten. Dagegen kommt der Verfasser zu dem Schlusse, dass ihnen nicht alle harmonische Kenntniss und Uebung überhaupt abzusprechen sei, dass es vielmehr feststehe, „*cognitum eos habuisse variam congruentiam sonorum, atque varios felicium fidibusque sonos vocibus cantantium adjunxisse.*" Zum Schlusse wird noch nachgewiesen, dass die Griechen auch die verschiedenen Temporarten kannten, welche bei ihnen und bei den Römern Agoge rhythmica, Ductus rhythmicus hiessen. Man wechselte nicht nur mit den verschiedenen Bewegungen unter einander ab, sondern man beschleunigte sie oder hielt sie mehr an, je nach der Verschiedenheit des Inhaltes (also unser Accelerando und Ritardando).

Siebentes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. Symphonie in Emoll (neu) von *Felicien David*; — Sanctus und Benedictus aus einer Messe von *Zimmermann*, gesungen von Dem. *Grisar* und Herrn *Dupond*; — Stücke aus Armida; — Septett von *Beethoven*.

Für den 15. April d. J. war in Paris von Herrn *Heinrich Cohen* die Aufführung einer Oper: „Faust und Margarethe," nach *Goethe*, angekündigt worden. In der Revue et Gazette musicale de Paris erklären jetzt Herr *H. Crevel de Charlemagne* und Herr *George Matthias*, dass sie sich seit dem 15. Januar d. J. mit demselben Sujet beschäftigt haben und das bereits seit dem 7. Februar fertige Buch auch schon fast ganz componirt sei; sie protestiren gegen jeden Verdacht eines Plagiats oder Nachdrucks, indem sie zu dem Plane ihres Werkes keineswegs durch die erwähnte Ankündigung des Herrn *Cohen* angeregt worden zu sein, vielmehr von der Existenz der Oper des Letzteren durchaus nichts gewusst zu haben versichern.

Ankündigungen.

Aus dem Verlage von **F. W. Kaibel** in Lübeck sind nachgenannte Werke durch die Musikhandlung des Herrn **C. F. Leede** in Leipzig zu beziehen:

Axé Lallemant. Schneeschuhwalzer für das Pfte. 5 Ngr.
— — Herrenfuhr-Canal-Galopp für das Pianoforte. 5 Ngr.
Bazzini, A., Melodie pour le Cor avec Piano. 5 Ngr.
Fischer, E., 6 Valses brill. pour le Piano. Op. 9. 12½ Ngr.
— — 5 Caprices pour le Piano. Op. 10. 17½ Ngr.
— — Impromptu pour le Piano. 5 Ngr.
Flor, G., Die Ausfahrt. Galoppade für das Pianoforte. 5 Ngr.
Gethel, C., Es rauscht das rothe Laub zu meinen Füssen, für Alt oder Bariton. 3 Ngr.
Grosse, J. B., Liederlieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 33. 15 Ngr.
Köhler, E., Ständchen, für eine Singst. mit Pfte. 5 Ngr.
— — Vergissmeinnicht, für eine Singstimme mit Pfte. 2½ Ngr.
Levetzow, F. C. A. v., Galoppe für das Pfte. 5 Ngr.
Moscheles, J., Gr. Galop brill. pour le Piano. 7½ Ngr.
Moscheles, C., 6 deutsche Lieder für eine tiefe Stimme mit Pianoforte. Op. 4. 17½ Ngr.
— — Motette: Ist Gott für uns, für Sopr., Alt, Ten. u. Bass. 20 Ngr.
— — Lübeckisches Festlied für eine Singst. mit Pfte. 2½ Ngr.
— — Der 150. Psalm für vier Singst. mit Pfte. 17½ Ngr.
Pape, L., Lieder ohne Worte für das Pianoforte. Op. 8. Heft 1 und 2. à 15 Ngr.
— — In die Ferne, für eine Singst. mit Pfte. 7½ Ngr.
— — 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 12. Heft 1 u. 2. à 20 Ngr.
— — Trübe Gedanken. Impromptu in Walzerform für das Pianoforte. 5 Ngr.
— — Elegie für Clarinette mit Orchester. Op. 15. 25 Ngr.
— — Dasselbe mit Pianoforte. Op. 15. 15 Ngr.
Schmahl, F., Bergstimme mit Guitarre. 5 Ngr.
Seestädt, J., Romanze für eine Singst. mit Pfte. 5 Ngr.
— — 3 Lieder für eine Singst. mit Pfte. 10 Ngr.
Scherling, C., 2 Lieder f. Bass od. Bariton m. Pfte. 10 Ngr.
Stockmeyer, C., Catharinenm-Schottisch für Pfte. 2½ Ngr.

Neue werthvolle Musikalien,

welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** erschienen sind und das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen:

Bull, O., *Adagio religioso*, für Violine, Op. 1, transcr. p. Violoncelle, par R. E. Bockmühl, av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — do av. Pfte et Part. 25 Sgr.
Burgmüller, Ferd., *Miniatur-Fantasie*, f. Pfte über Themas a. d. Oper: Die Kreuzfahrer, von L. Spohr. 12½ Sgr.
Canthal, Aug. M., *Champagner-Polka* nach Mozart'a Motiven, f. Pfte. Op. 106. 7½ Sgr.
— — *Matrosen-Polka*, f. Pfte. Op. 107. 7½ Sgr.
— — *Kreuzfahrer-Marsch* über Thema's von Spohr, für Pianoforte. Op. 110. 5 Sgr.
Chuntal, T. X., *Variationen* f. Pfte über: „An Alexis send' ich dich." Op. 55. Neue Auflage. 10 Sgr.
Franck, C. A., 4ᵉᵉ *Trio*, p. Pfte, Viol. et Vcelle. Op. 2. 2 Thlr. 5 Sgr.
— — *Souvenir d'Aix-la-Chapelle*, p. Piano. Op. 7. 1 Thlr.
Goldschmidt, S., Iʳᵉ *Sonate*, p. Piano. Op. 3. Neue Ausgabe. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — 2ᵈᵉ *Sonate*, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.
Krug, D., 4 *zweistimmige Lieder*, m. Pfte. Op. 18. 15 Sgr.
Lindblad, A. F., *Schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung (mit Beibehaltung des Originaltextes) von Dr. A. E. Wollheim. Heft 4. 15 Sgr.
Marschner, Dr. H., *Lieder* von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopr. od. Tenor) m. Pfte. Op. 134. Nr. 1. Wenn ich ein Bettelmann wär'. Nr. 2. O kühler Wald! à 10 Sgr.
Ranken, J. G. de (Capellmeister), *Assemblée-Polka*, Op. 4, f. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr.
— — d. do f. Pfte. 7½ Sgr.
Schwencke, C., *Rondino* f. Pfte à 4 mains über Motive von Donizetti. Op. 58. Nr. 3. 15 Sgr.
Turányi, C., *Allegretto sentimentale*, p. Piano. Op. 3. 15 Sgr.
Willmers, R., *Sehnsucht am Meere.* Charact. Tongemälde f. Pfte. Op. 8. Neue Ausgabe. 22½ Sgr.

Am 30. Mai erscheint im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin, zugleich auch in Paris, London und Mailand, folgendes classisches Unterrichtswerk:

Die Kunst des Gesanges von Duprez.

Vollständige theoretisch-praktische Gesangschule,

nebst Solfeggien, Vocalisen und melodischen Beispielen der grössten Meister,

für den Unterricht im königl. Conservatorium der Musik.

Auch unter dem Titel:

L'art du Chant. Méthode complète par Duprez.

Subscriptionspreis für die Lieferung 20 Sgr; complet Abtheilung I und II 3 Thlr. Ladenpreis 4½ Thlr.

Das königl. französische Ministerium hatte obiges Werk einer Commission, bestehend aus den anerkannt competentesten Musikern in Paris, nämlich den Herren *Auber, Halevy, Adam, Carafa, Bordogni* zur Prüfung übergeben und in Folge des *ehrenvollen* gutachtlichen, diese Gesangschule in allen Theilen lobenden Urtheils, befohlen, dass **„Die Gesangschule von Duprez"** für den Unterricht im königl. Conservatorium eingeführt werde, eine Methode, nach welcher der Verfasser bereits eine Reihe von Jahren mit glänzendem Erfolge unterrichtet hatte.

Der Prospectus, das Inhaltsverzeichniss enthaltend, zeigt den methodischen Gang, die Reichhaltigkeit und die Vollständigkeit des Werkes und wird in allen soliden Musik- und Buchhandlungen *gratis* ausgegeben.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Mai. **Nr. 20.** 1846.

Inhalt: Henri Vieuxtemps. — *Recensionen.* — Die Kunst, zu hören. — *Nachrichten:* Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Ankündigungen.*

Henri Vieuxtemps

ist, so zu sagen, unter den Augen des Publicums aufgewachsen; er gehört zu den wenigen Wunderkindern, die die Hoffnungen erfüllen, zu denen sie berechtigten; — aus dem Wunderkinde ist ein Wunderkünstler geworden.

Er wurde 1820 zu Verviers in Belgien geboren und gab schon früh Spuren seines Talentes auf einer Kindergeige zu erkennen. *Charles de Beriot* lernte auf einer Kunstreise den kleinen *Henri* in Verviers kennen; das Talent des stummen Kindes fiel ihm auf, und er beschloss, es auszubilden, indem er den Knaben zu sich nahm. *Henri* machte die wunderbarsten Fortschritte unter *de Beriot's* Leitung, so dass dieser sich veranlasst fand, den zwölfjährigen Schüler 1832 in Paris öffentlich auftreten zu lassen. Der Erfolg war vollständig und glänzend. Ein Jahr darauf liess sich *Vieuxtemps* bereits in Wien mit dem grössten Beifall hören und blieb darauf längere Zeit in dieser berühmten Musikstadt, um unter *Ignaz* Ritter v. *Seyfried's* Leitung Composition zu studiren. 1834 trat er im Vereine mit *Louis Lacombe*, einem Pianisten von gleichem Alter, zum ersten Male in Leipzig auf, worüber sich im ersten Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik" ein geistvoller Artikel von *Rob. Schumann* befindet. Im Jahre 1836 trat *Vieuxtemps* abermals in Wien auf, um zu zeigen, dass der Jüngling Das geworden, wofür man schon früher den Knaben gehalten: — ein vollendeter Meister. 1837 erschien er wieder in Leipzig und bald darauf (im December) zum ersten Male in Berlin, wo er gleich damit anfing, für die Armen zu spielen. Er gab damals nur ein eigenes Concert, das ihm viel Lorbeer, aber weniger Geld eintrug, und reiste darauf mit *Adolph Henselt* nach St. Petersburg, wo *Henselt* sich niederliess, *Vieuxtemps* aber längere Zeit verweilte. In St. Petersburg schrieb *Vieuxtemps* sein E dur-Concert, mit dem er vor einigen Jahren in Paris auftrat und den grössten Erfolg erzielte, der seit *Paganini* einem Violinspieler in dieser Weltstadt, wo man in musikalischen Dingen nichts strenger und gerechter beurtheilt, als die Kunst der Geige, zu Theil wurde. Man erklärte in Paris *Vieuxtemps* für den grössten lebenden Violinspieler; der, alle trefflichen Eigenheiten der übrigen von Rang in sich vereinend, noch den grössten Ton für sich voraushabe. Nach diesem Triumphe in Paris begab sich *Vieuxtemps* nach Amerika, wo er beinahe gleichzeitig mit *Ole Bull* eintraf. Man sagt, Letzterer habe in den Vereinsstaaten, namentlich zu Anfang, mehr effectuirt, als *Vieuxtemps*, und wir finden das bei dem musikalischen Ungeschmack der Yankee's vollkommen begreiflich. Während jenes merkwürdige Land nach unserem Sinne in politischer und socialer Beziehung den ersten Rang auf der Erde einnimmt, stehen die Künste, wie allbekannt, noch immer auf einer sehr niedrigen Stufe, und gerade die Tonkunst auf der allerniedrigsten.

Es ist die Frage, und zwar eine *Lebensfrage* für unsere Kunst, ob sie, die Musik, in jener grossartigen Republik jemals eine bedeutende Stellung erringen werde. Wir sind geneigt, es zu bezweifeln; wenigstens für den Verlauf dieses Jahrhunderts scheint wenig Hoffnung. Wenn wir auch nicht behaupten können, dass Republiken überhaupt der Entwickelung der Kunst kein Terrain bieten, da die Republik Venedig z. B. eine solche Annahme widerlegt, so scheint uns doch eine Republik von Kaufleuten und Pflanzern, deren Gros noch überdem britischer Abstammung ist, nicht der geeignete Boden für Wachsthum und Blüte der Kunst. Auch gab es in Venedig eine Aristokratie, und zwar eine in jeder Beziehung so glänzende und ausgezeichnete, wie jetzt schwerlich noch irgendwo auf der Erde, und die Freiheit des Individuums war in der venetianischen Republik nicht bis zu dem Grade ausgebildet, wie in dem heutigen Nordamerika. Einem philosophischen und speculativen Kopfe bleibe es vorbehalten, zu ergründen, warum die Kunst sich nicht mit der vollen menschlichen Freiheit verträgt. Wir glauben, wenn die Menschheit das Ideal der Freiheit errungen haben wird, dann wird es gar keine mittelmässige Kunst mehr geben, eben weil man dann nicht mehr nach Idealen suchen und dafür schwärmen wird. Vorläufig aber gibt es noch eine Kunst und Ideale, und somit sprechen wir weiter von *Vieuxtemps*.

Als Jünglings-Mann, wie *Heinrich Heine* sich ausdrücken würde, kehrte *Vieuxtemps* nach Europa zurück, und steht nun als ein vollendeter Künstler vor uns.

Es ist eine auffallende Erscheinung, dass es immer Italiener oder Franzosen waren, welche Epochen im Violinspiele begründeten, und namentlich Italien, zugleich die Werkstatt aller berühmten Geigen, ist auch bis jetzt die Wiege aller grossen Violinspieler gewesen. Wir wollen nur an den edlen classischen *Corelli*, an den romantischen *Tartini* (den *Paganini* seiner Zeit), ferner an den Begründer der grossen französischen Violinschule, den talentreichen *Viotti*, erinnern, dessen grossartige Manier und Methode, durch *Rode*, *Kreutzer*, *Baillot* in das hellste

Licht gesetzt, die Basis für die Kunst des Violinspiels im Pariser Conservatoir wurde. Lange Zeit war diese Periode die allein giltige, die classische, und obwohl hier und da einige originelle Künstler die romantische Seite cultivirten — (bei uns der Böhme *Scheller*, in Frankreich der groteske *Boucher*, der später an *Ole Bull* einen Epigonen fand) —, so war doch weder ihre Technik, noch ihr Compositionstalent bedeutend genug, um die grosse Pariser Schule in Schatten zu stellen. Um diese Zeit, im zweiten Decennium dieses Jahrhunderts, gewann in Deutschland *Spohr*, unterstützt von einem bedeutenden und eigenthümlichen Talent zur Composition, eine ausserordentliche Anerkennung als Violinspieler und ward der Begründer einer deutschen Violinschule. Aus dieser Schule sind viele treffliche Geiger hervorgegangen, indess hatte keiner Genie genug, den Meister zu übertreffen. Die *Spohr*'sche Schule zeichnet sich nicht sowohl durch eine originelle Technik, als vielmehr durch eine solide Ausführung der Violincompositionen des Meisters aus. Sie basirt übrigens im Elementaren und in allem Hauptsächlichen auf der Methode des Conservatoriums (*Viotti, Rode* u. A.), die sich *Spohr* auf seine Weise zu eigen machte, wobei natürlich seine Originalität als Componist bedeutend influirte.

Endlich trat zu Ende des zweiten Decenniums des laufenden Jahrhunderts der grosse Reformator des Geigenspieles, der geniale Genuese *Nicola Paganini* auf und begründete die jüngste Epoche des Violinspiels, selbst Grossen ersten Ranges, wie *Spohr* und *Lipinski*, überflügelnd. Ausgerüstet mit einer ungeheueren, selbst bei Violinvirtuosen Staunen erregenden Technik, mit einem höchst originellen Talente zur Composition, trat er kurz nach dem Tode des unsterblichen Tonromantikers *Beethoven* in Wien auf und erregte eine beispiellose Sensation. Wie im Triumph zog er mit seiner zaubermächtigen Geige durch Deutschland, Frankreich, England und besiegte in Paris die classische Schule des Conservatoriums. Die grössten und namhaftesten Virtuosen nahmen, so weit es möglich, seine Methode an. Vor Allen excellirte der, leider so früh verstorbene *J. Slavik*, ein Böhme und Schüler des Prager Conservatoriums, der sich, nachdem er *Paganini* in Wien gehört, im engsten Sinne des Wortes zu Tode spielte. Die Proben seiner Virtuosität, die er kurz vor seinem Tode in Wien und Pesth ablegte, sind noch in rühmlichstem Andenken.

In neuerer Zeit sind es nun namentlich belgische Violinisten, die dem Vorbilde des grossen Genuesen am Glücklichsten nachgestrebt haben. *Charles de Beriot* betrachtet man als den Schöpfer der belgischen Schule, die, wie *Beriot* selbst, viel *Paganini*'sche Elemente in sich aufgenommen. Die Künste, namentlich Musik und Malerei, vor Allem aber die Kunst des Violinspiels, floriren dermalen in dem kleinen Belgien in hohem und seltenem Grade. *De Beriot, Vieuxtemps, Artôt* (†), *Ghys, Haumann, Prume, Sainton, Stevenlers, Leonard* — sämmtlich sind sie Belgier; dieses Land bringt bei dem Geheule der Locomotiven und dem Getöse der Dampfmaschinen Violinspieler mit wahrhaft überraschender Schnelle und in seltener Vollendung hervor. Fast alle Jahre taucht da ein neuer Name auf.

Wenn ich deutsche Geiger höre, brave Leute, die was Tüchtiges gelernt haben, so muss ich wirklich glauben, es gehe bei diesen Belgiern nicht mit rechten Dingen zu und es sei etwas Hexerei dabei im Spiele. Wie kommt es nur, dass die Belgier alle rein greifen, Alle Staccato heraus und herunter haben, Alle geschmackvoll vortragen, — (wenn auch nicht alle genial und tiefpoetisch) — Alle eine musikalische Individualität besitzen, besonders aber: — Alle mehr oder minder wirkliche Virtuosen, wirkliche Concertspieler sind, während man den meisten wackeren deutschen Geigern bei dem ersten Striche anhört, dass sie eigentlich sehr tüchtige Repienisten sind, die sich für eine besonders festliche Gelegenheit den Solofrack angezogen, eine möglichst gute Geige angeschafft haben, auf der sie aber noch nicht so recht zu Hause sind, und mitunter ein Weniges vorbeigreifen, oder auch ein Geringes am Talon kratzen bei kurzen Vollgriffen, die mit dem Point de l'archet nicht ausführbar sind. Das Aufstrichstaccato hat schon selten einer gut und sicher — (das *Spohr*'sche mit festem Bogen können gar Wenige machen, weil dazu eine sehr starke, muskulöse Hand gehört) — und zu dem mit springendem Bogen fehlt es bald an Courage, bald an Geschicklichkeit. Ein Staccato im Herunterstrich, wie z. B. *Lafont*, *de Beriot* u. A. so meisterlich executirten, gehört bei deutschen Geigern zu den allergrössten Seltenheiten; darauf lässt sich Niemand bei uns ein, höchstens vier bis acht Noten hinter einander, aber langsam. Freilich gibt es auch Geiger französischer Schule, die das Staccato nicht inne haben, z. B. *Ernst*; ja selbst *Paganini*, der grosse Autodidact und Begründer einer Epoche des Violinspieles, konnte ein wirkliches Staccato nicht machen. Und doch sind wir überzeugt, dass gerade *Paganini* und *Ernst* diesen Coup d'archet vielleicht unter allen berühmten Geigern am Meisten studirt haben. Einen geschmackvollen oder auch nur ausserlich eleganten und piquanten Vortrag haben die meisten deutschen Geiger — (es gibt indess Ausnahmen) — aus zwei Gründen nicht. Einmal bei wirklichem musikalischen Fonds ist der deutsche Virtuos gewöhnlich zu sehr deutsch, d. h. harmonisch gesinnt, um sich viel um den Reiz und Geschmack des melodischen Theiles seiner Aufgabe zu kümmern. Dann aber fehlt es ihm auch an Dreistigkeit und dramatischem Pli, indem er nicht wagt, die feinen und geistreichen Nuancen ausgezeichneter Gesangkünstler, wenn er ja Gelegenheit hat, welche zu hören, in sein Spiel zu übertragen. Ja die wenigsten deutschen Musiker achten auf solche Pointen, sondern gewöhnlich nur darauf, ob die berühmte Sängerin auch rein singt, wie viel Umfang ihre Stimme hat, ob sie ordentlich Tact hält und ob sie Kraft genug hat, durch's Forte des Orchesters zu dringen. Der Deutsche hat im Allgemeinen, nicht blos in der Kunst, weniger Beobachtungsgabe und Imitationstalent, als Speculation und Erfindung, was allerdings hinsichtlich der originalen Production ein Vortheil ist, den er vor dem Romanen und dem Slaven voraus hat; allein in der Virtuosität ist ein gut Theil Reproduction, und da nicht alle Virtuosen schaffende, einen neuen Styl begründende Genie's sind, wie z. B. *Spohr*, so ersetzt auf diesem Terrain eine feine Beobachtungsgabe und Nachah-

mungstalent sehr oft und glücklich eine tiefere Befähigung.

Nach unserer Meinung lassen sich die Virtuosen überhaupt in zwei Classen eintheilen: 1) in solche, die vor dem Publicum zaghaft, und 2) in solche, die nicht zaghaft sind. Die Ersteren spielen ihr Solo zu Hause in ihren vier Wänden ganz trefflich und sicher; sobald sie aber vor jene verhängnissvolle Masse treten, die man Publicum nennt, fangen sie an zu fürchten, ob ihnen auch Alles gelingen, ob das Publicum zufrieden sein und applaudiren werde, und ob auch hinterher die Recensionen gut ausfallen möchten. Diese, oft tüchtigen und ehrenwerthen, Künstler sind schon verloren, noch ehe sie beginnen. Die zweite, furchtlose Classe tritt mit der Ueberzeugung auf: in Zeit von wenigen Minuten wirst du nun diese ganze Menge Menschen zum grössten Beifallsjubel hingerissen haben, da ist gar kein Zweifel, denn du bist deiner Sache gewiss, und es ist dir schon oft gelungen. Dies sind die wahren, dramatischen Virtuosen, Leute wie *Paganini*, *Liszt*, *Vieuxtemps* u. A. — Alle Virtuosität muss nach unserem Dafürhalten auch ein wesentlich dramatisches Element haben, eine nach Aussen wirkende Gewalt, die den Hörer in den Zauberkreis der Production des Virtuosen bannt und fesselt; denn in gewissem Sinne hat der Virtuos viel mit dem Acteur des Schauspieles gemein, indem er als Reproducent (und wäre er auch selbst der Producent, nämlich der Componist des Stückes, das er executirt) die Idee des Componisten zu verkörpern hat, wie der dramatische Künstler die Ideen und Gestalten des Dichters.

Die meisten deutschen Virtuosen manifestiren sich weniger als eine musikalisch-characteristische Subjectivität, sondern als eine verständig ausführende musikalische Kraft, die ihre specielle Aufgabe gewissenhaft löst und so ein Ehrenwerthes zum Gelingen des Ganzen beiträgt. Die Originalität der musikalischen Persönlichkeit geht aber beim deutschen Virtuosen gewöhnlich durch den Unterricht und durch das zu frühe Engagement in einem Orchester, durch das Geigen um die liebe Subsistenz, zu Grunde. Sehr selten kommt ein deutscher Musiklehrer auf den Gedanken, ordentlich und aufmerksam auf das zu achten, was seinem Schüler eigenthümlich ist, was ihm leicht wird und gut ansteht, was ihm schwer wird oder wohl gar aus physischen Ursachen ganz unmöglich ist; im Gegentheil sucht er ihm alles Das mit deutscher Geduld und Gewissenhaftigkeit einzubläuen, was ihm, dem Lehrer selbst, mit grosser Mühe, gegen seine eigene Natur beigebracht worden ist, oder aber höchstens was ihm selbst leicht wird und natürlich zu Gesichte steht; um die besondere Organisation und Anlagen des Schülers kümmert er sich dabei weiter gar nicht.

„Da wird der Geist euch wohl dressirt,
„In spanische Stiefeln eingeschnürt."

Ein Violingenie, wie *Henri Vieuxtemps*, würde freilich jede Lehrerfessel zersprengt und sich sein eigenes Terrain erobert haben; allein solche Meister erstehen in jedem Jahrhunderte sehr spärlich.

Da wir nun dahin gekommen, auf die Virtuosität dieses grossen Künstlers einzugehen, finden wir uns in bedeutender Verlegenheit; denn alles Vollendete ist schwer, beinahe unmöglich zu beschreiben. Es macht uns staunen, schliesst uns aber auch zugleich den Mund. Das Material aller musikalischen Aeusserung, den Ton, besitzt *Vieuxtemps* in einer auf der Geige selten erreichten und schwerlich je übertroffenen oder zu übertreffenden Schönheit und Grösse, und seine Art und Weise des Vortrags zeichnet vor Allem das aus, was man einen edlen und sein Spiel und den Eindruck, den es macht, mehr epischen, als dramatischen nennen. *Vieuxtemps* entrainirt oft weniger das Gros des Publicums, als der Kenner von seinen eminenten und meisterhaften Leistungen zu hoffen sich berechtiget glaubt, weniger, als gewisse berühmte Virtuosen, die neben ihm kaum berechtiget scheinen, auf den Namen Künstler, im höchsten Sinne des Wortes, gegründete Ansprüche zu erheben. Seine Technik ist nach allen Seiten und Dimensionen die grandioseste, edelste und vollendetste; allein gerade über die grössten Schwierigkeiten erstaunt der Laie am Wenigsten, weil *Vieuxtemps* sie mit lächelnder Ruhe besiegt. Eben die Schönheit und epische Ruhe seines Vortrages berührt den für Musik und Kunst überhaupt schwach oder gar nicht gebildeten Sinn im geringeren Grade, als jene stürmischen und dämonischen Aeusserungen der Virtuosität eines dramatischen Talentes, wie *Liszt* zum Beispiel, der freilich nur zu wollen braucht, um die Kenner zu entzücken und den Haufen mit sich fortzureissen. Nach *Paganini's* Tode ist *Liszt* der einzige Virtuos, der Etwas von der dämonischen Natur des Rattenfängers an sich trägt; nicht nur sein Spiel, auch seine Persönlichkeit hat etwas entschieden Magnetisches, das die Menschen, namentlich die Frauen, anzieht, fesselt und hervös berauscht.

Wie *Vieuxtemps'* Spiel, sind auch seine Compositionen. Er hat die classische Concertform in drei Sätzen beibehalten, doch sind seine Formen, namentlich im ersten Satze seiner Concerte, gewöhnlich in breiteren Dimensionen angelegt und ausgeführt, und er weiss, wie in seinem Spiel, das Gediegene mit den Erwerbungen der modernen Schule auf das Glücklichste zu vereinigen, so dass von trivialer Effecthascherei nirgends die Rede sein kann. Davor bewahrt ihn sein reiner musikalischer Geschmack. Dass *Vieuxtemps'* Concerte zu den Besten gehören, was bis heute in diesem Genre componirt worden ist, haben wir wohl schon im Eingange dieses Artikels erwähnt.

Ein Künstler, wie *Henri Vieuxtemps*, ist eine Säule der Schönheit und Wahrheit in der Kunst, die, allen Unwettern des Charlatanismus und der Afterkunst Trotz bietend, ihr reines Haupt lächelnd im Aether spiegelt.

H. Truhn.

Recensionen.

Für Pianoforte zu vier Händen.

J. W. Kalliwoda: Grande Sonate. Op. 135. Eigenthum der Verleger. Leipzig, Peters. Preis 2 Thlr.

Betrachten wir die ganze Haltung der Sonate, die melodische Gestaltung der Hauptgedanken, die äussere

Form der Nebenfiguren, so können wir uns der Vermuthung nicht entschlagen, dass das Werk zu einer Symphonie bestimmt gewesen und erst später aus irgend einem Grunde — vielleicht erschien dem Componisten die Conception nicht grossartig genug — von ihm zu einer Pianofortesonate umgewandelt worden sei. Wie gesagt, es ist eine Vermuthung, welche eben so gut auf einem Irrthum unserer Seits beruhen kann. Ist dieses Letztere aber nicht der Fall, so würde der Componist allerdings besser gethan haben, dem Werke den Titel „Symphonie" zu belassen, als denselben in Sonate umzutaufen. Er wäre dadurch dem Vorwurfe entgangen, den man ihm jetzt in Beziehung auf einen nicht geringen Theil der Sonate machen darf, dass er nicht immer claviermässig geschrieben und hier und da seinen Gedanken eine Form gegeben habe, welche mehr der Eigenthümlichkeit dieses oder jenes Orchesterinstrumentes, als der des Pianoforte entspricht. Vielleicht aber auch, dass der Grund dieser Erscheinung in der Gewöhnung des Componisten liegt, für Orchester zu schreiben, und dass es ihm nicht gelungen ist, sich davon in dem Maasse zu befreien, als es augenblicklich nothwendig war. — Wenden wir unseren Blick von der äusseren Gestaltung des Werkes auf die innere Ausstattung, so tritt uns neben der Gewandtheit des Componisten im Zusammen- und Gegenüberstellen der einzelnen Gedanken doch auch eine gewisse Sorglosigkeit bei ihrer Auswahl und Entwickelung entgegen. Die nachstehende, dem Adagio, allerdings dem schwächsten Theile des Werkes, entnommene Stelle mag das Eine wie das Andere beweisen.

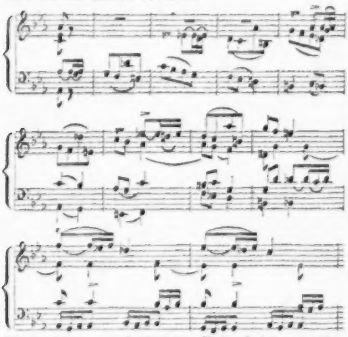

Wenn sich nun auch überhaupt Nichts findet, was über das Gewöhnliche sich erhebt und woran man sich erwärmen könnte, so wird doch diese Sonate den Freunden des vierhändigen Clavierspieles eine willkommene Erscheinung sein, da für ihren Bedarf in grösseren Formen im Ganzen nur mässig gesorgt wird. —

Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung.

W. Taubert: Sechs Lieder. Op. 67. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Eigenthum des Verlegers. Preis 25 Sgr.

Ohne wirklich ausgezeichnet zu sein, gehören diese Lieder zu den besseren Erscheinungen in diesem viel heimgesuchten Fache der Musikliteratur. Einen tieferen Eindruck hat indessen nur Nr. 2, die Composition des Hoffmann'schen Liedes: „Es steht ein Baum in jenem Thal," auf uns gemacht. Dieses Lied ist einfach und sangbar gehalten und entbehrt bei dieser Einfachheit des wahren und ächten Ausdruckes nicht, während den übrigen („Vöglein im Walde" — „Zum Liebchen," von Reinick — „Jung Hänschen" — „Frühlingsglocken" von Reinick — „Holde Freude") hier und da nicht mit Unrecht eine gewisse Gezierthheit zum Vorwurfe gemacht werden kann, und dieselben überhaupt wohl als angenehme, aber nicht als nachhaltige Erscheinungen an dem Hörer vorübergehen. —

W. Herzberg: Sechs Lieder für eine Alt- oder Mezzo-Sopranstimme. Op. 6. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag). Preis 20 Sgr.

Nach den Taubert'schen Liedern folgen unter den uns vorliegenden die von W. Herzberg dem Werthe nach in absteigender Linie. Was wir bei den vorigen, als den Erzeugnissen eines bekannten und geübten Musikers, als sich von selbst verstehend nicht zu erwähnen brauchten: — geschickte und fleissige Haltung, in so fern sie sich durch Begleitungsformen, harmonische Wendungen und überhaupt in alle Dem ausspricht, was nicht Erzeugniss der Phantasie und Empfindung ist, sondern ein Ergebniss der Reflexion und der technischen Ausbildung, — müssen wir hier bei einem jungen Componisten lobend anerkennen, wenn wir uns auch nicht gestatten können, der einzelnen Lieder ausführlicher zu gedenken. Als die gelungensten erscheinen: Nr. 2 „Abendruhe," von W. v. Schütz, Nr. 3 „Lebewohl," von Fr. v. Gaudy, und Nr. 5 „Silberbaum." Ein Missgriff ist die abermalige Composition von W. Scott's „Ave Maria"; auch ohne die so bekannt und beliebt gewordene Schubert'sche würde dieselbe eben so wenig Glück machen, als Nr. 6: „Nelken wind' ich und Jasmin" (nach dem Spanischen von E. Geibel).

Herrmann Wichmann: Sechs Lieder. Op. 11. Ebendaselbst. Preis 15 Sgr.

Ohne den Fleiss des jungen Componisten verkennen und diesen selbst muthlos machen zu wollen, können wir doch nicht umhin, den Wunsch auszusprechen, dass die vorliegenden Lieder ungedruckt geblieben wären. Man fühlt sich durch nichts angezogen. Eine wahrhafte, ausdrucksvolle Melodie, eine in Tönen ausgesprochene Empfindung ist nicht vorhanden; die Begleitung ist gewöhnlich und sucht vergebens nach Effect; die Auffassung des Textes ist, wenn auch nicht geradezu unrichtig, doch wenigstens sehr prosaisch, und somit dürfte unser oben ausgesprochener Wunsch nicht ungerechtfertigt bleiben.

J. C. Kessler: Sechs Lieder. Op. 22. Leitmeritz, bei J. W. Pohlig. Eigenthum des Verlegers. Preis 20 Ngr.

Herr Kessler hat etwas mehr für Melodie oder eigentlich für die Ohren seiner Zuhörer thun wollen, als der Verfasser des vorangezeigten Liederheftes. Dadurch ist er fast in's Leiernde verfallen, wie der Anfang von Nr. 2 „Geständniss" beweist.

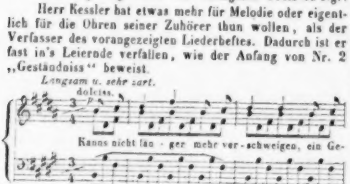

Geborene Melodieen finden sich gar nicht vor; das ist freilich auch viel verlangt. Aber nicht einmal ausdrucksvolle, natürliche. Das Meiste ist gemacht, ohne alle Poesie. Man sehe den Anfang von Nr. 5 „Das Beständige":

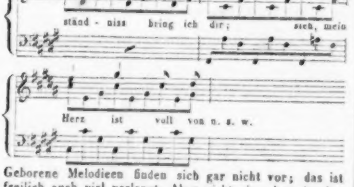

Herr Kessler mag ein eleganter Clavierspieler sein, ein eleganter Liedercomponist ist er nicht, noch weniger ein guter. *A. B. C.*

Die Kunst, zu hören.

(Nach dem Französischen.)

Hören zu können, ist eine einzige und zu allen Zeiten so seltene Fertigkeit, dass jener Spruch: „Sie haben Ohren und hören nicht" bekanntlich schon zwei- oder dreitausend Jahre alt ist. Sie haben Ohren und hören nicht! Wahrlich, um wirkliche Taube handelt sich's hier nicht. Man braucht weder ein Prophet, noch ein grosser Zauberer zu sein, um diesen so naiv-wahren Schluss zu ziehen. Offenbar zielt der fromme Sittenprediger mit den erwähnten Worten auf jenes unheilbare Geschlecht unfertiger Zuhörer, welche den Redner und den Musiker zur Verzweiflung gebracht haben, bringen und stets bringen werden.

Man könnte einwenden, anderwärts stehe ja geschrieben: „Wer Ohren hat, zu hören, der höre!" Das ist bald gesagt; die Anwendung ist nicht so leicht. Die besten Absichten scheitern daran. Wie viele Leute gehen aus dem Concert, aus der Oper in der festen Ueberzeugung, die oder jene Musik gehört zu haben, und doch haben sie gewiss nicht drei Noten davon gehört. Und warum? Nun, weil es ihnen an dem unerlässlichen Erfordernisse fehlt, an dem Talent, hören zu können.

Wie schlimm, dass man für solche Leute noch kein Handbuch des Zuhörens geschrieben hat! Vergeblich habe ich den ungeheueren Haufen spezieller Handbücher durchgesucht. Der Jäger, der Fischer, der Tänzer und hundert Andere haben ihre besonderen Pandekten — für den Zuhörer findet sich nichts, rein nichts; es ist dies eine Lücke, welche die Herren Verleger hoffentlich bald auszufüllen sich bemühen werden. Bis dies wichtige Gesetzbuch erscheint, wollen wir hier einige kleine Bemerkungen uns erlauben, die vielleicht dem künftigen Herausgeber nicht ohne Nutzen sein dürften.

Für Denjenigen, der die Physiognomie eines Concert- oder Opernsaales aufmerksam zu erforschen sucht, theilt sich die Masse der Zuhörer in mehrere Abstufungen und seltsame Verschiedenheiten. Es ist darin gar nicht zu fehlen, und man erkennt sogleich viele Arten, zu hören, d. h. nicht zu hören.

Als Lion hören, heisst ganz einfach: sich auf dem Sperrsitz oder in den Logen des ersten Ranges zeigen, gelockt, frisirt, nach Ambra duftend, die Hand in Glacéhandschuhe gehüllt, eine grosse Lorgnette bald rechts, bald links richten, sich spreizen, lachen, den Grafen oder die Gräfin spielen, kurz bei Allem sein, ausgenommen bei dem, was gerade aufgeführt wird.

Als Dilettant hören, heisst, gleich von vorn herein ein leidenschaftliches Ohr leihen, Meinungen, unerschütterliche Vorurtheile mitbringen, entschlossen, Alles vollendet oder Alles abscheulich zu finden, je nach dem der Musiker zu dieser oder jener Schule gehört. Es gibt derartige Kunstliebhaber, denen ein deutscher oder französischer Name die schrecklichste Eingenommenheit verursacht; ein Anderer gestattet nicht, dass das Werk eines Componisten, dessen Name sich in *i* oder *o* endet, auch nur das geringste Verdienst habe. Aus dieser Classe gehen in Menge jene blinden Sclaven, jene Salonkämpfer hervor, welche aus Ergebenheit für eine gewisse musikalische Farbe einen berühmten Namen meuchelmorden. Dazu rechne man nun das stolze Geschlecht der männlichen und weiblichen Mäzene, jene beschützende Aristokratie, die es sich zur Ehre und Pflicht anrechnet, den Schützling, den sie einmal unter ihre Aegide genommen hat, gegen Jedermann zu vertheidigen. Diese Leute hören stets nur mit dem Instinkt ihrer Eitelkeit. *Voltaire* wusste

das wohl, als er an einen Künstler, der anfangs von jenen weltlichen Mächten verkannt wurde, die Worte schrieb:

Rameau, les oreilles des grands
Sont souvent de grandes oreilles.

Armer Componist, der du mit Verstand gehört werden willst, diese Art Leute musst du nicht zu deiner Aufführung herbeirufen! Hüte dich aber auch vor dem reinen Theoretiker, vor dem ausschliesslich schulgerechten Manne, der von Berufs wegen und aus Grundsatz opponirt, eine didactische und kalte Art, nichts wie Analyse, immer bereit, das Einzelne zu zerreissen, niemals fähig, einen freien Gesammteindruck in sich aufzunehmen. Als Gelehrter und nur als Gelehrter, d. h. als Halbkenner, zuzuhören, welche Falle für den Musiker! Das ist gerade die Rolle eines eingefleischten Anatomen, der beim Anblick eines schönen Geschöpfes weder die reizenden Formen, noch den sanften Zauber in den Zügen, noch das Hinreissende des Lächelns oder des Blickes bewundert, sondern ganz entzückt ist über die gute Vertheilung des Knochengerüstes, über die angemessene Entwickelung der Knorpeltheile, über die Eigenschaften des Zellengewebes, die sichtbaren Zeichen einer guten Constitution.

Ist einem so pedantischen Richter nicht der in dem Wesen der Kunst ganz unerfahrene Zuhörer vorzuziehen, der niemals von einer verminderten Septime, von Modulation, Imitation, Fuge, hat sprechen hören? Auf diesen kann man wenigstens wirken, vorausgesetzt, dass ihm die Natur die Fähigkeit, einen musikalischen Eindruck in sich aufzunehmen, nicht versagt hat. Jedermann weiss, welche Menge von Gleichgiltigen, von gefühllosen Automaten maschinenmässig einer Oper oder einem Concerte beiwohnen, ohne eine andere erklärte Absicht, als die, zu schlafen. Diese Art Menschen sind noch nicht einmal bis an das Abc der Kunst, zu hören, gelangt.

Vielleicht sollte man, obwohl aus anderen Gründen, mit der nämlichen Incompetenzerklärung gegen die Classe der Componisten und Virtuosen verfahren. Freilich sind sie im Grunde am Meisten dazu geeignet, dem Werke eines Kunstgenossen oder der Aufführung desselben zu folgen und seine Vorzüge zu erkennen; aber es steht zu fürchten, dass die grössere Anzahl (Ausnahmen gibt es überall) unwillkürlich gewissen bösen Einflüsterungen unterliegt, die man sich nicht gesteht und die von der bosshaften Welt gern für Egoismus, beunruhigte Eifersucht ausgegeben werden. Ist der Componist oder der Virtuos alt, so hört er dem Debutanten entweder mit der vernichtenden Strenge des Padagogen zu, oder mit jenem affectirten Wohlwollen, welches unter der Maske der Nachsicht sich als beleidigende Verachtung zeigt. Ist der Musiker jung, so träumt er von unmöglichen Dingen, von bevorstehenden Umwälzungen, deren *Cromwell* oder *Bonaparte* er sich leise nennt; er gibt sich daher dem gebieterischen Bedürfnisse hin, die Gegenwart wie die Vergangenheit zu verschreien, sie zu Gunsten einer eingebildeten Zukunft zu untergraben. Man gebe also keinem Componisten eine Zuhörerschaft von Componisten, keinem Virtuosen eine Zuhörerschaft von Virtuosen; all' diese Leute wollen weder, noch können sie hören, im ächten Sinne des Wortes.

Aber wo ist denn nun jenes vollkommene Auditorium zu finden, jenes seltene Wesen, welches einen von Parteiansichten, von den Eingebungen der Presse, von jedem unversöhnlichen Dogmatismus entfesselten Geist mitbringt? einen Geist, der sich mit dem Gedanken des Künstlers verschmilzt, ihn so, wie er gegeben wird, auffasst, sich auf den Standpunct des Verfassers stellt, um unparteiisch darüber zu urtheilen, und z. B. zur Pastoralsymphonie keine kriegerischen Ideen, zur heroischen Symphonie keine Speculationen auf Eisenbahnactien mitbringt? Wo ihn finden, der zugleich gebildet genug ist, um den Werth der Arbeit oder des Mechanischen zu ermessen, und unbefangen und geistreich genug, um den Eindruck eines Kunstwerkes vollständig in sich aufzunehmen? — Ich weiss ihn nicht zu finden! Jedenfalls wird es nicht der blos epicuräisch Zuhörende sein, der Alles auf den Ohrenkitzel gibt, der rein Materielle, für den ganz besonders die doppelte Besetzung mit Blechinstrumenten geschaffen ist. Eben so wenig wird man diesen Phönix der Zuhörer da finden, wo Einer als ächter Puritaner, als Ascetiker lauscht, dem Gehörsinne jeden Anschein von blos fleischlichem Vergnügen versagt und sich nur an der Erklärung des poetischen Sinnes, der musikalischen Mythe ergetzt. Für den Letzteren gibt es keine Note, die nicht ihre bestimmte Bedeutung hat, ein bestimmtes Bild ausdrückt; für Jenen hat man das erklärende Programm erfunden, welches unfehlbar eine chromatische Tonleiter der kleinen Flöte durch das Rauschen des Windes übersetzt, oder nach Befinden durch ein teuflisches Gelächter, das Zögern eines syncopirten Rhythmus durch die Kämpfe und das Wogen einer schmerzbewegten Seele, oder vielleicht auch durch den unsicheren Schritt einer etwas angetrunkenen Zauberschwester. Verzweifelt, ihr Componisten, über diese beiden Classen, von denen die eine ausschliessend materiell, die andere ausschliessend spiritualistisch ist!

Entfernet auch den Zuhörer, den die Tiefe seiner geistigen Beschäftigungen der äusseren Welt entzieht! Wird ein Mathematiker jemals zu hören verstehen? *Napoleon*, der in seiner Art ebenfalls ein grosser Mathematiker war, weil er sich auf die Multiplication der Siege so gut verstand, *Napoleon* hatte gegen *Cherubini's* Musik einen Widerwillen, blos weil sie eine stete Aufmerksamkeit erforderte und ihn verhinderte, an andere Dinge zu denken. Diese grossen Genie's wollen nichts weiter, als ein angenehmes und periodisches Gesumme, das die Erzeugung und den Lauf ihrer Ideen zu begleiten bestimmt ist, ungefähr wie das Rollen eines Wagens oder das Murmeln eines Baches. Gewiss sind das nicht die uneigennützigen Zuhörer, welche der Componist verlangt.

Wenn sich nun aber auch unter jenen von uns angedeuteten, das Auditorium bildenden Gruppen zufällig einige Geister mit dem gewünschten Organismus vorfinden, wie mannichfache äussere Umstände pflegen nicht diesen guten Anlagen in den Weg zu treten! Wer kennt nicht z. B. den trostlosen Einfluss einer beschwerlichen Nachbarschaft, das unerträgliche Schwirren und Summen einer halblauten Unterhaltung, das Zuschlagen von Thüren, das besoldete Handeklatschen, den oft zu vernehm-

baren Schlag des Tactstockes, den *Rousseau* die Axt des Holzhauers nannte, die Nervenzuckungen eines neben uns sitzenden begeisterten Dilettanten (Friedrich von Preussen zerriss an jedem Operuabend vor Vergnügen ein oder zwei Paar Manschetten), und vorzüglich die mitleidlose Erhitterung des Musiknarren, der dir das vom Orchester gespielte Stück, einen Viertelton tiefer oder höher, in's Ohr singt und dabei mit dem Fusse, oder der Hand, oder dem Stocke, oder auch mit dem Allen zusammen, falschen Tact schlägt —? Bekannt ist die Antwort jenes Gascogners, der im Parterre neben einem solchen Sänger sass und plötzlich heftig zu schimpfen und zu fluchen begann; der Nachbar, ein tüchtiger Raufbold, fing sogleich Feuer und sagte: „Wen meinen Sie damit? etwa mich?" „O nein," erwiderte der Gascogner, „ich fluche über den Kerl da oben auf dem Theater, der aus vollem Halse singt, so dass ich Sie gar nicht hören kann."

Wer kennt ferner nicht die traurigen Wirkungen, welche auf den Zuhörer die physische Lage hervorbringt, oder die Nachwehen eines Schmauses, welche die geistige Empfänglichkeit umschleiern, eine tropische Hitze, eine hyperboräische Kälte, ein Gedränge, wobei spitze Ellnbogen sich in deine Seite einbohren, zwei- oder dreistündiges Stehen am Eingange eines versperrten Ganges, und hundert andere derartige Qualen, welche den Körper martern, jenen erbärmlichen Plunder, wie *Molière's* Beisse sagt. Aber dieser Plunder ist Jedem so lieb, dass man von einem auf der Tortur befindlichen Zuhörer nichts erwarten darf.

Es gibt Städte, wo man um Zucker und Kaffee handelt, laut genug, dass die Stimme der Sänger dadurch übertönt wird; sobald aber das Ballet beginnt, beobachtet Alles in ehrerbietiges Stillschweigen. Auch diese Leute würden behaupten, sie hätten heute diese oder jene Oper gehört.

In Italien bringt man drei Viertheile der Vorstellung mit Unterhaltungen, Besuchen, Genuss von Erfrischungen hin. Das Ritornell, wie auch sein Name andeutet, hat ursprünglich blos die Bestimmung gehabt, die Zuhörer, die sich in den Hintergrund der Logen zurückgezogen hatten, zur Rückkehr einzuladen. *Traëtta* trieb die Offenherzigkeit dieser Aufforderung noch weiter; ehe ein Bravourstück begann, stand er von seinem Clavier auf und rief: „Meine Herren, geben Sie auf dieses Stück Achtung!" *(Signori, badate a questo pezzo!)*

Wie Schade, dass die naiven Zwischengespräche zwischen Künstler und Publicum nicht mehr möglich sind! Was würde der unglückliche Componist Alles anführen können, um zu beweisen, dass man ihn zu beurtheilen glaubt und ihn doch nicht beurtheilt, dass man ihn zu hören glaubt und ihn doch nicht hört. Wie oft, wenn man ihn mit grausamem Leichtsinne opfert, hätte er nicht das Recht, dem Publicum zuzurufen: „Poche, aber höre nur erst!" oder jenen alten persischen Spruch: „Oeffne zehnmal das Auge und das Ohr, ehe du einmal den Mund öffnest!" Wer weiss aber, ob das Publicum ihn verstehen würde; denn — die Kunst, zu hören, liegt noch in ihrer Kindheit.

Nachrichten.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Grossherzogthum Toscana und Herzogthum Lucca.

Florenz (Teatro Pergola). Die treffliche Barbieri abgerechnet, waren Tenor Brunacci und Bassist Gorin der Lucia nicht gewachsen, weswegen die Oper lau vorüber ging. Verdi's Due Foscari unterlagen demselben Schicksal, auch der Musik wegen. Die am 12. Februar gegebene neue Oper *Alessandro Stradella* von Herrn *Schimon* (einem Deutschen?) liess man nicht enden. Bellini's Beatrice di Tenda machte Fiasco (mit der Barbieri!). Am 13. März gab man endlich die neue Oper *Maria de Francia* von Herrn *Mabellini*, der bekanntlich ein Schüler und Diminutiv von Mercadante, also wenig melodisch ist, hier aber, als Landeskind, nicht durchfallen kann.

(Teatro Alfieri.) In Verdi's Ernani war die Gresti der Glanzpunct unter den Sängern; sie überragte Tenor Antico und die Bassisten Giorgi und Cavalieri.

(Teatro Goldoni.) Hier war der Glanzstern die Zani als Beatrice di Tenda in Bellini's Oper gleichen Namens, und als Abigaille in Verdi's Nabucco, welche Titelrolle Herr Righi vortrug. Beide sind aus Bologna und keine üblen Sänger.

Arezzo. Ein mit einem Lorbeerkranze gezierter Fiasco, der Ricci's Nuovo Figaro traf, erzeugte eine Menge saure Gesichter bei den Zuhörern. Die Crespolani und Tenor Albertini, wenn er nicht schreit, geben zwar mit; aber die Sborgi, Herr Piattoli, die wenig köstliche Musik....! Das geschlossene Theater wurde am 21. Januar mit der Sonnambula und einer etwas besseren Gesellschaft (der Crespolani, der Bordoni, benannten Tenor und dem Bassisten Duillio della Scala) wieder eröffnet, aber in der Folge gab es immer weniger Zuhörer. Von der um die Hälfte Februars gegebenen Figlia del reggimento gefiel blos die Ouverture und das Stück mit der Trommel.

Cortona hatte die Carlotta Thurn, den Tenor Gallo, Buffo Bigazzi, nebst dem Bassisten Cavalli. In Donizetti's Furioso wurden die Prima Donna und der Bassist, in Fioravanti's Gennariello sämmtliche Virtuosi begünstigt.

Siena ergötzte sich wenig an Mercadante's wenig melodiöser Vestale, applaudirte aber meist die Forti-Babacci, den Bassisten Parmigiani, zum Theil auch die Altistin Cajani und den Tenor Soldini. Donizetti's Parisina gab der Forti mehr Gelegenheit, sich hervorzuthun.

Livorno. Verdi's Lombardi brachten nicht mehr die ehemalige Wirkung hervor, wiewohl die Corsini, Tenor Lucchesi und Bassist Rinaldini ihr Mögliches thaten. In Donizetti's Fausta, worin die Bassano die Corsini ablöste, gefielen kaum einige wenige Stücke. Als vaterländisches Erzeugniss beklatschte man abermals den Giulio d'Este vom hiesigen Maestro Campana. In Mercadante's Elena da Feltre gefiel kaum ein Duett zwischen der hübschen Bassano und Rinaldini.

Auf dem sogenannten Teatro del Vecchio Giardinetto gaben Dilettanten Bellini's Beatrice di Tenda und machten Furore.

Komponirt von B. Bohdanowicz. Wien, bey Cappi. (Preis 1 Fl. 30 Kr.)

Um die Leser der musik. Z. mit dem Plan, den dieser bis jetzt unbekannte Komponiſt mit dieser sonderbaren und abentheuerlichen Sonate vorzuhaben scheint, bekannt zu machen, wird es nöthig seyn, die dieser Sonate vorgesetzten Notabene hier beyzubringen:

„NB. Nach der gegenwärtigen Herausgabe „wird mein äusserstes Bestreben dahin gehen, „die baldigste Aufführung meiner musikali„schen Komposition über die Herrmanns„schlacht vom (von) Klopstock, die in „ihrer Art die einzige ist; und wo die erhaben„sten Bardengesänge, ohne einen ähnlichen „Vorgänger zu haben, bearbeitet sind, zu be„fördern. — Und welcher Deutsche, der sein „Vaterland aufrichtig liebt, wird nicht ein en„thusiastisches Unternehmen unterstützen, „welches an die grössten Heldenthaten (die „schon vor ungefähr 2000 Jahren der deutschen „Nation vorzüglicher Ruhm waren, und auch „jetzt noch immer fortwähren) entzückend erin„nert?

„NB. NB. Die zahlreiche Abnahme der „gegenwärtigen Exemplarien, gehört auch zu „den Mitteln, welche die Produktion von „Hermanns Schlacht zu befördern, er„leichtern. Doch! — nichts gleichet einer „grossmüthigen — patriotischen Unterstüz„zung!!!“ —

Hierauf wird nun diese Sonate mit einem Recitativo Caratteristico eröffnet, wovon Rec. nicht umhin kann, auch etwas zum Besten zu geben, als:

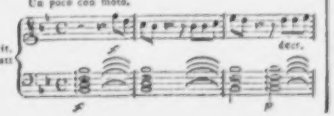

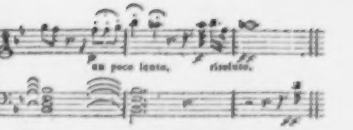

Nachdem nun dieses Recitativ, worinnen fast alle musikalische Kunstausdrücke angebracht sind, noch eine ziemlich lange Zeit sich fortbewegt hat, scheint Hr. B. auf einmal aus seiner nüchternen Raserey zu erwachen, und instinktartig zu fühlen, dass die bloße Instrumentalmusik zu einer bestimmten Charakteristik nicht hinreichend sey, indem er auf dieses Recitativ eine „Aria, quasi Adagio molto, dolce, espressivo e sostenuto“ folgen lässt, und in dieser — da er die gewöhnlichen Kunstausdrücke nicht mehr zureichend findet — die Poesie zu Hülfe ruft, als: Dolce amor che l'alma accendi etc. — Auf diese sehr lange, mit lauter gewöhnlichen und abgeschmackten Passagen überfüllte Quasiaria folgt nun wieder: Preludio charatteristico al Rondo sequente, welche Sätze ebenfalls sehr gemein sind. Das lezte Stück dieser Sonate besteht aus einem seltonen Allegro e con Brio, das noch überdies La Tempesta dell mare zur Ueberschrift hat, und fast durchaus im Geschmack und in der Manier der ehemaligen Mutkys abgefasst ist. —

Nach der Beschaffenheit dieser charakteristischen Sonate, kann und muss Rec., zum Besten des guten Geschmacks, wünschen, dass Herr B. die Komposition seiner Herrmanns Schlacht nur in einem Konzert, aber ja nicht in dem Druck oder Stich zur Produktion bringen möge; es wäre denn, dass er durch das Andenken an die alten Barden sich eben so tief in den Charakter derselben hineingedacht hätte, als in dieser Sonate durch das Andenken an seine acht musikalischen Kinder in den Charakter von diesen. —

Pisa. Erst nach einigen Vorstellungen des Verdi'schen Ernani wussten die Ferrarini-Baschieri, Tenor Caggiati, die Bassisten Miral und Coluri der Zuhörer Hände zu electrisiren. Donizetti's Linda, in welcher Oper Buffo Lauretti den Marchese und die Salandri den Pierotto machte, erregte fast Fanatismo, der in Pacini's Saffo etwas nachliess.

Pistoja feierte ebenfalls mit dem Ernani den Beginn des Carnevals. Die Valtorta, Tenor Loredano, Bariton Sabbatini, Bassist Valtorta waren für hier sogar ausgezeichnet.

Prato. Auch hier Ernani. Die Ferrini, der Anfangertenor Ademollo, die Bassisten Luchetti und Sbolci, Alles wurde eben so wie in der nachher gegebenen Lucrezia Borgia trefflich befunden.

Castel Fiorentino, das fast nie am Opernhorizont sichtbar ist, trat 1846 mit Bellini's Capuleti und Donizetti's Marino Faliero hervor, liess sie von der Nencini und dem fertigen Veteran-Ehepaar Dossi vortragen, und fand Vergnügen daran.

Lucca. Die allbekannten Virtuosi: Signora Tirelli und Merli, Tenor Pancani, die Bassisten Meini und Panzini ernteten hier mehr oder weniger Beifall in Mercadante's Vestale, Rossini's Assedio di Corinto und Bellini's Sonnambula. Die Tirelli wählte am 14. Februar zu ihrem Benefiz den Elisir d'amore, wo es auch Blumen und Gedichte regnete. Der rühmlich bekannte Pianist *Dühler* componirte eigens bei dieser Gelegenheit eine neue Ouverture für sie, die stark beklatscht wurde.

(Fortsetzung folgt.)

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

welche so eben in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind.

	Thlr.	Ngr.
Banck, Liebeszwiesprach, gedichtet von O. A. Banck; für eine weibliche und eine männliche Stimme, Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 65.		
Nr. 1. Im Thal, Jäger und Mädchen	—	18
„ 2. Auf dem Berge, Mädel und Bua	—	22
Bockmühl, Soirées musicales. 4 Serenades pour Violoncelle et Piano. Oeuv. 45. complettes	1	15
Nr. 1. Valse mélancolique	—	18
„ 2. Au bord de la mer	—	18
„ 3. Gavotte	—	12
„ 4. Plaintes amoureuses du gondolier	—	12
— — Chants du Crepuscule. 4 Morceaux romantiques p. Violoncelle et Piano. Oeuv. 44. complettes	1	20
Nr. 1. Marche des Pelerins	—	12
„ 2. Ronde du Sabbat	—	20
„ 3. L'Angelus	—	12
„ 4. Un conte de Fees	—	18
Danela, Ch., Collection de Duos faciles, concertans et progressifs pour deux Violons. Trois Duos. Liv. I.	1	20
Trois Duos. „ II.	1	10
Trois Duos. „ III.	1	10
Trois Duos. „ IV.	1	20
Dürrner, Sonate pour Piano et Violon. Oeuv. 45...	1	20
Erfurt, In die Ferne. Vier Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 49.		
Nr. 1. Des Liedes Botschaft.		
„ 2. Wolle keiner mich fragen.		
„ 3. Ach wenn du wärst mein eigen.	—	16
„ 4. Fleug' zur Liebsten mein.		
Händel, G. F., VIII Suites pour le Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement.		
Cahier I. Nr. 1. 2. 3. 4	1	10
„ II. „ 5. 6. 7. 8	1	10
Ces Suites se vendent aussi separement.		
Kalliwoda, 3me Divertissement de Concert pour Violon avec accompagnement d'Orchestre. Oeuv. 154.....	2	—
— — Le même, avec accompagnement de Piano	1	3
— — Valse brillante pour Piano. Oeuv. 140	—	20
— — 6 Pièces de Salon pour Violon avec Piano. Oe. 148.		
Cahier I. Nr. 1. 2. 3	1	3
„ II. „ 4. 5. 6	1	3
— — Trois Airs tirolieus pour le Piano. Oe. 149. Nr. 1.	—	18
— — Trois Mazurkas pour le Piano. Oeuv. 149. Nr. 2.	—	20
— — Trois Polkas pour le Piano. Oeuv. 149. Nr. 3...	—	15
Righini, Exercices pour se perfectionner dans l'art du Chant avec accomp. de Piano. — Uebungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommnen. Neue rechtmässige Ausgabe, anstatt des bezifferten Basses mit ausgesetzter Begleitung des Pfte von G. W. Fink. Op. 40.	1	25
Weber, Carl Maria de, Concertino, Oeuv. 26, arrangé pour Piano à 4 mains	—	25
Witwicki, Souvenir à mes élèves de l'Institut. — Air Bohémien varié pour le Piano. Oeuv. 17	—	18

Leipzig, im Mai 1846.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erschien so eben:

Dobrzynski, Op. 40. Second Quintette pour 2 Violons, Alto et 2 Violles. 1 Thlr. 20 Ngr.

Duvernoy, Op. 159. Deux petites Fantaisies sur des Motifs de *Donizetti* pour Pfte à 4 mains. Nr. 1. 2. à 15 Ngr.

Fechner, Pauline, Op. 7. Variations brill. sur une Cravicuse favorite pour Pfte. 12½ Ngr.

Franchomme, Op. 32. Second Air russe varié pour Violoncelle avec Quintuor. 25 Ngr.

— — Idem avec Pfte. 20 Ngr.

Marx, Op. 13. Die Zigeunerinnen. Duett für Sopran und Alt mit Pfte. 20 Ngr.

Schmitt (G. Alois, Sohn). Op. 2. Vier Gedichte von *Geibel* und *Kölzer* für eine Singstimme mit Pfte. 27½ Ngr.

So eben sind bei Unterzeichnetem erschienen:

Die neuesten Gesangcompositionen
von
Robert Franz.

Op. 6. Sechs Gesänge mit Pianoforte. Preis ¾ Thlr.
Op. 7. Sechs Gesänge mit Pfte. (*Franz Liszt* gewidmet). Pr. ¾ Thlr.

Früher erschienen von demselben:

Op. 5. Zwölf Gesänge. Heft 1. ¾ Thlr. Heft 2. ¾ Thlr.
Op. 4. Zwölf Gesänge für Sopran oder Tenor. Heft 1. 2. à ¾ Thlr.

Leipzig, im Mai 1846. **F. Whistling.**

Mit Eigenthumsrecht für alle Länder erscheint in unserem Verlage:

Charles Mayer, Souvenir de Copenhague, 2ème Air italien varié pour Piano. Op. 84. ⅔ Thlr.

Louis Spohr, 15e Violin-Concert mit Orchester und Piano. Op. 128.

Nach Berichten von Kennern, welche diesen Werk gehört haben, soll es das schönste Violin-Concert des grossen Meisters sein. Alle Musikalienhandlungen besorgen Bestellungen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Mai. **Nr. 21.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Prag. Carneval- und Fastenpuren u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Trio's, Quartetten und Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung von Streichinstrumenten.

Wir fordern zum Bau eines Trio's, Quartetts u. s. w. ein interessantes, charactervolles und fruchtbares Thema, das sich verarbeiten lässt, sei es im Ganzen oder in seinen einzelnen Theilen. Die Art, wie es der Componist zu verarbeiten und bei den verschiedenartigsten Wendungen einzuführen im Stande ist, hängt von den Kenntnissen und dem Talente desselben ab. Er denke daran, dass bei einem Trio drei Instrumente dankbar beschäftigt werden, dass für Saiteninstrumente Melodieen und Gesangstellen vorherrschend sein sollen, er beschäftige diese Instrumente in ihren guten Tönen, mache sich mit ihren Effecten vertraut, täusche sich ja nicht, indem er ihnen Stellen zumuthet, die nur *en masse* wirken können und symphonieenmässig gedacht sind; er entferne, so viel als möglich, die gewöhnlichen Füllstimmen und das hohle Spectakeltremolo, enthalte sich alles effectlosen kleinen Figurenwesens, das nicht zu einer Bedeutung kommen kann; er prüfe gehörig, damit er nichts Allzugewöhnliches, nichts gar zu Verbrauchtes in Formen, Melodie und Passagen gebe; er erinnere sich, dass das Passagenwesen, wenn es nicht in irgend einem innern Zusammenhange mit dem Ganzen steht, aus der Mode ist u. s. w.

Zu diesen Bemerkungen wurden wir mehr oder weniger bei Durchsicht der meisten vorliegenden Werke veranlasst. Einige von ihnen machen zwar eine rühmliche Ausnahme, und diese wollen wir zuerst besprechen. Eines davon, freilich von einer Meisterhand gemacht, ist ein blankes Meisterstück, über das wir uns deshalb kurz fassen können. Es ist das

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von *B. Molique*. Op. 27. Wien, bei T. Haslinger's Wittwe und Sohn. Preis 5 Fl. Conv.-M.

Nirgends verworren, nirgends unklar, die interessanten Themata so ergibig, so schön ausgebeutet, für alle Instrumente dankbar, melodisch und harmonisch schön, Alles so sauber, nett und gefeilt, würden wir es unbedingt als ein Mustertrio hinstellen, wenn wir uns nicht gestehen müssten, dass dasselbe beinahe zu viel und zu ängstlich gearbeitet, und stellenweise nicht eben bequem für das Pianoforte geschrieben sei. Für die kleinen Unbequemlichkeiten wird man aber durch den reichen Inhalt sattsam entschädigt, und wir empfehlen dieses treffliche Werk recht angelegentlich. — Bei unserer heutigen Revue steht ihm, unserer Ansicht nach, durch seinen Inhalt am nächsten das

Premier Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle von *G. Lübras*. Op. 16. Berlin, bei Schlesinger. 3 Thlr. worüber wir ausführlicher sprechen müssen, da in demselben das Gute bedeutend überwiegend ist und sich darin so manche feine Wendung und ein vortherrschendes Streben, sich dem Besseren anzuschliessen, findet. Unsere Ausstellungen gelten besonders dem ersten Satze. Wir beklagen, dass der Componist bereits im fünften Tacte das Thema abschliesst, dass er in die Tonica zurückgeht; das an sich eben nicht unfruchtbare Thema wird dadurch matt, und das folgende, das er sich freilich zum Thema gehörig gedacht hat, erscheint als Appendix. Seite 4 gefallen uns die ersten zwölf Tacte sehr wohl, und zu den Schönheiten rechnen wir das die enharmonische Ausweichung bewirkende *fes* in der Geige! Weniger sind wir mit Tact 13 bis 16:

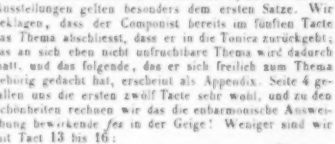

so wie mit den Durchgängen Seite 5 in den ersten Tacten einverstanden. Eben so kann sich Referent nicht verhehlen, dass er nun am Ende der Seite 5 eine melodische sangbare Stelle erwartete, allein es kommt an ihrer Statt eine nichtssagende spielende Phrase wie

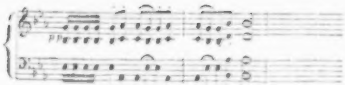

mit einer dito vom Pianoforte beantworteten

deren Schlussnote *as* uns noch besonders anwidert; und so geht der erste Theil aus ohne eine Cantabilestelle. Im zweiten Theile benutzt der Componist das Thema sehr schön, und für die fünf schönen Seiten drücken wir dem jungen Componisten die Hand und übersehen gern manche kleine Harten. Er ist seines Thema's vollkommen Meister, und seine Anwendung so wie die der übrigen eingeführten Phrasen ist keineswegs gewöhnlich; aus solcher Arbeit spricht das tiefere Studium und die edlere Richtung des Componisten und für uns zugleich eine Aufforderung, streng zu sein und das nicht zu verschweigen, worin er nach unserer Meinung gefehlt hat. Er arbeite strenger und scheide mehr das Mittelmässige von dem Guten, er sei vorsichtiger in der Wahl des Thema's, prüfe dessen innern Gehalt, den der gebrauchten Nebenfiguren, den ihrer Gefügigkeit und Verwendbarkeit, er bestrebe sich, melodiereicher zu schreiben und namentlich den Streichinstrumenten ihr Recht zu geben; alsdann haben wir von ihm gewiss nur zu loben, und werden seine Compositionen stets auf's Lebhafteste begrüssen. Das Scherzo ist hübsch, rund und melodisch. Im Adagio jedoch lässt er sich wieder zu sehr gehen mit der unfruchtbaren Figur: 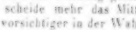 und eine eigentliche gefühlvolle Cantilene ist nicht darin. Im letzten Satze ist es eben auch nur die Durchführung, die uns besonders anspricht und in welcher der Componist piquant zu werden versteht, während die Themata an sich nicht reizend sind. — Wir empfehlen dieses Trio besonderer Beachtung und Theilnahme und werden uns freuen, dem Componisten bald wieder zu begegnen.

Weniger Inhalt und Tiefe hat das

Trio von *C. Krug*. Op. 5. Hamburg, bei Schuberth und Comp. Preis 2½ Thlr.

doch dürfen wir es mit gutem Gewissen empfehlen; es ist fliessend, natürlich, gut gearbeitet und doch nicht oberflächlich. Besonders gelungen scheinen uns das Scherzo und das gesangreiche Adagio.

Viel bescheidener, aber auch uninteressanter tritt uns das

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *H. Wichmann*. Op. 11. Berlin, T. Trautwein (Guttentag). Preis 1 Thlr. 25 Sgr.

entgegen; aber auch dieser Componist verdient Aufmunterung. Sind auch die Themata meistens unfruchtbar und gewöhnlich, so arbeitet er doch manchmal recht brav, und wird zuweilen innig, wie in der Mittelstelle des ersten Satzes. Nur hüte er sich, so unrein zu schreiben, wie z. B. Seite 4, Tact 11 u. s. w.:

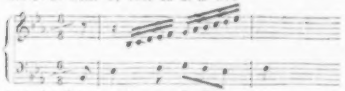

Auch das Scherzo mit seiner Zopffigur

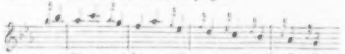

u. s. w. will uns nicht munden, so wie die Cantilene des Trio ohne Reiz ist. Der letzte Satz ist recht brav gearbeitet und hat des Piquanten mancherlei. — In diesem Trio vermissen wir besonders die effectvolle Anwendung der Saiteninstrumente und weisen dabei auf das hin, was wir in unserer Einleitung bemerkt haben. Ihm nahe steht das

Premier Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *M. G. Brand*. Op. 1. Vienne, chez Veuve Haslinger et Fils. Prix 4 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

das wir als Erstlingswerk eines unbekannten Componisten begrüssen, weil es sehr viel Routine und Rundung und so manches Gute zeigt, was unsere Aufmerksamkeit zu fesseln vermag. Aber eben diese Rundung und Routine veranlasst uns, dem Componisten grössere Strenge gegen sich anzurathen. Er gibt uns nichts Piquantes, dagegen viel Verbrauchtes in Melodie und Harmonie, zu viel Passagen; die Ausarbeitung ist trocken, die Modulationen sind gewöhnlich, und er ist überall zu lang und zu breit. — Ferner das:

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle par *Jean de Hasslinger*. Op. 1. Ebendaselbst. Pr. 4 Fl. Conv.-M.

dem wir vor dem vorigen den Vorzug einräumen, weil es sich ziemlich frei von Gemeinplätzen hält und uns der Componist nichts geradehin Gewöhnliches gibt. Aber unsere Klagen finden hier recht eigentlich ihre Anwendung. Das Trio ist im Ganzen kalt, hat keine Cantilene, die Streichinstrumente sind gar zu dürftig behandelt, und bewegen sich meist in kleinlichem Accompagnement und nichtssagenden Figuren.

Quartetto di Camera per il Pianoforte, Violino, Viola et Violoncello da *Fred. Kalkbrenner*. Op. 176. Berlino, chez Stern et Comp. Pr. 2½ Thlr.

Ein melodiöses, brillantes und effectvolles Salonstück mit vorzugsweise angewendetem verbrauchtem Passagenwesen, sehr leichte Arbeit, ohne Tiefe und Innigkeit, und einer näheren Besprechung nicht würdig, weil es absichtlich für Salonunterhaltung geschrieben ist. Eben so bietet das

Trio de Salon pour Piano, Violon et Violoncelle par *F. de Flotow*. Hambourg, chez Böhme. Pr. 1½ Thlr.

nicht den geringsten Anlass zur Besprechung; wir be-

dauern nur, dass es sich mit dem Namen „Trio" spreizt. Ohne allen tieferen musikalischen Werth, leicht dahin geschrieben, piquant und gefallsüchtig, ist es für eine gewisse Art Dilettantinnen wie gemacht. Auch scheint der Verfasser kein Clavierspieler zu sein, sonst hätte er wohl der Clavierstimme einiges Interesse gegeben. — Wir kommen wiederum zu einem Anfänger, der in seinem Opus 2

Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell, componirt von *C. Helsted*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 3 Thlr.

unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, und dem es nicht, wie seinem Vorgänger, blos um gefallsüchtige Modemusik und Ohrenkitzel, wozu man nicht erst noch Saiteninstrumente zu incommodiren braucht, zu thun ist. Der Componist ist jedenfalls ein guter Anfänger; schon aus dem Bau des Ganzen ersieht man, dass er nichts Gewöhnliches geben wollte. Was wir ihm daher wohlmeinend rathen, nehme er freundlich an. Erstlich hüte er sich vor zu grosser Breite in seinen Sätzen, und zweitens lasse er sein Gefühl frei walten, und lege seinen Cantilenen keinen Zwang an. Im Ganzen hat uns das Quartett interessirt; am Wenigsten sagt uns das Presto zu, das sich leider zu sehr in Spielerei mit einer unfruchtbaren Figur verliert. —

3ème Sonate pour Piano et Violon par *H. Bertini* jeune. Op. 136. Mayence, chez Schott. Pr. 4 Fl. 12 Kr.

Eine recht fliessende Sonate, dankbar für beide Spieler, nur etwas zu lang und für die Länge der Sätze nicht fesselnd genug; für Beferenten ist zu viel neufranzösische Beigabe, Flitterstaat, darin; auch des auffallend Aehnlichen gibt es viel, wie z. B. im ersten Satze die Stelle Seite 11, und früher

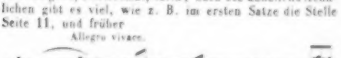

u. s. w., auch einige kleine Unreinheiten, wie Seite 4:

Das Andante ist gewöhnlich und trocken. Der zweite Theil des Scherzo ist sehr nüchtern. Der letzte Satz ist dankbar. Liebhaber von Bertini, denen es mit Recht sehr viele gibt, werden sich durch unsere unbedeutenden Ausstellungen nicht abhalten lassen, diese Sonate zu spielen. Wir wollen sie der Beachtung empfohlen haben. Endlich

Sonate Dmoll für Violine und Pianoforte von *Carl Haslinger*. 35. Werk. Wien, bei T. Haslinger. Preis 2 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Recht unterhaltend und melodisch, im ersten Satze jedoch für das Pianoforte zu viel Passagenwesen, wenn es auch gleich sehr gut spielbar ist. In der Pianostelle von Seite 4 nach 5 fehlt unserm Gefühl nach Seite 5, System 1, zu Ende ein Tact im Meladieenbau. Andante und Scherzo bringen nur Gewöhnliches; der letzte ist zwar flüssend und melodisch, aber gar zu leicht wiegend. Das Ganze spielt sich gut, ist sehr fingergerecht und effectvoll; der Musiker von Fach wird aber wenig Befriedigung finden.

Grosses Concertstück für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters von *R. Schachner*. Op. 6. Wien, bei T. Haslinger. Preis 5 Fl. Conv.-M.

Wir haben das Concertstück nicht hören können, müssen uns daher mit einer genauen Uebersicht des Clavierauszugs begnügen, worin die meisten obligaten Eintritte der Orchesterinstrumente angegeben sind. Das Concertstück, Fmoll, $^{4}_{4}$-Tact, besteht nur aus einem einzigen Satze; der Verfasser, offenbar ein Anfänger, hat viel Melodie und arbeitet sehr brav; aber seine Melodieen streifen sehr an andere bekannte Melodieen an, und in der Ausarbeitung wird er oft zu breit; er moduliert nicht präcis genug und bringt überflüssige Verbindungsstellen hinein. Zu den Gewöhnlichkeiten gehört Seite 4 die Mittelstelle nach der Fermate (namentlich der dritte Tact der Melodie) — zu den überflüssigen Stellen rechnen wir die öfter vorkommende Stelle Seite 4 più mosso und auch die im ersten Solo Seite 6 eingelegte Gefühlsstelle in Des dur. Auch hätte wohl der geehrte Componist das erste kurze Solo nicht gleich durch ein Tutti unterbrechen, sondern gleich in dem ersten nach dem zweiten Solo hin moduliren und beide geschickt verbinden sollen. Dankbar ist das Concertstück jedenfalls und die Studien des Verfassers sind unverkennbar. Er hüte sich vor Gewöhnlichem und schreibe kürzer und gedrängter.

36me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par *G. Onslow*. Op. 69. Leipsic, chez Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.

4me Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par *J. B. Gross*. Op. 39. Berlin, chez A. M. Schlesinger. Prix 2 Thlr.

Diese beiden Streichquartetts haben wir zwar gehört, können aber, da wir keine genauere Einsicht in die Partitur nehmen konnten, nicht von unserem Grundsatze abweichen, der uns verbietet, blos nach einmaligem Anhören ein Urtheil über dergleichen Kunstwerke abzugeben. Das Quartett von Gross ist durch den Vortrag der Gebrüder Müller bereits empfohlen, und wir begnügen uns, auszusprechen, dass es auch uns recht angenehm unterhielt und einen sehr gewandten und geschmackvollen Componisten verräth. Das Quartett von Onslow aber bedarf wohl keiner weiteren Anpreisung. Jeder Quartettliebhaber wird es sich anschaffen, um seine Sammlung

zu completiren, und wird es als ächtes Kind des tüchtigen Meisters anerkennen.

Schliesslich haben wir noch anzuzeigen:

1) *F. David:* 6 Capriees pour le Violon avec acc. de Pianoforte. Op. 20. Liv. 1. 1⅓ Thlr. Liv. 2. 1⅓ Thlr. Leipsic, Fr. Kistner.

Auch auf diese schwierigen und brillanten Capricen darf Referent wohl nur hinweisen; sie zeichnen sich durch ungemeinen Fluss aus, sind interessant und characteristisch, und werden gewiss mit dem grossten Nutzen von den Violinspielern studirt werden.

2) *A. Bazzini:* Op. 18. Six morceaux caractéristiques. Nr. 1. Elegie. Berlin, chez Schlesinger.

Empfehlenswerth.

3) Souvenir de Haydn. Fantaisie sur l'air: „Gott erhalte Franz den Kaiser" pour le Violon avec acc. de Quatuor ou de Pianoforte, par *H. Léonard.* Op. 2. Offenbach, chez J. André, avec Pianoforte 1 Fl. 48 Kr.

Es ist des braven Violinvirtuosen Léonard Paradestück. Wir haben es von ihm mehrmals gehört und es hat uns sehr wohl gefallen. Virtuosen werden gern darnach greifen. Die Zusammenstellung ist sinnig und interessant. Doch können wir nur unser Bedauern darüber aussprechen, dass immer wieder die alten verbrauchten Effecte, namentlich das Tremolo und die Harpeggien, zu Trägern und Hebeln ganzer Variationen gemacht werden; wir meinen, es sei hohe Zeit für die Herren Concertspieler, auf etwas Neues zu sinnen. 16.

Nachrichten.

Prag. Der musikalische Stoff häuft sich in diesem Frühjahre in so reichen Massen an, dass der Berichterstatter sich durchaus kein Detail erlauben kann, wenn er dem Zuge folgen will; doch kann ich mir einige Worte über das dritte Concert des Conservatoriums (am 29. März, dem Tage der feierlichen Beerdigung *Ludw. van Beethoven's* im Jahre 1827, gegeben) nicht versagen, weil es uns in trefflicher Production zwei seiner grossartigsten Compositionen brachte: die Ouverture zur Tragödie Coriolan, die, zwar nur für den *Collin*'schen geschrieben, sich dem tragischen Stoffe dermassen anfügt, dass sie wohl verdiente, dem *Shakespeare*'schen als Prolog zu dienen, und die herrliche Symphonie mit Chören über *Schiller's* Ode: „An die Freude." — Die Neunte ist bei den Prager Musikkennern das Signal zu freudiger Bewunderung, und jede Production dieses Meisterwerkes gewinnt ihm auch unter den losen Liebhabern mehrere Verehrer. Nur theilen sich die Stimmen über die einzelnen Sätze; denn während der tiefe Ernst des ersten Einen anzieht, entzückt den Zweiten die sanfte Schwermuth des Adagio und Andante, die meisten Stimmen aber hat immer der kecke Humor des wunderbarsten Scherzo, das je componirt wurde, mit den frappanten Octavenschlägen der Pauken; doch dürfte es der allgemeinen Theilnahme vortheilhaft sein, wenn das Hauptmotiv minder oft zurückkehrte. Das treffliche vom Presto eingeleitete Finale mit dem Recitativ der Contrabässe steht dem gewöhnlichen Hörer durch den sonderbaren, doch höchst originellen Gedanken, *Schiller's* „Freude" in Solostimmen, Quartett und Chor einzuflechten, etwas fern, aber der Jubel des Schlusses ist eine wahre Krone des Werkes. In den Gesangstellen zeichneten sich die Dem. *Saukup* und *Engst* aus. Director *Kittl* wurde, als er an das Directionspult trat, lebhaft empfangen und am Schlusse hervorgerufen. — Auch die beiden Concertisten *Cölestin Müller* und *Ferdinand Laub*, welche ein Paar sehr interessante Concertino's, für die Oboe von *Kallwoda* und für die Violine von *Ernst*, vortrugen, gehören unter die vorzüglichsten Zöglinge, welche das Institut geliefert, und versprechen eine grosse Zukunft.

Die dritte *Mildner*'sche Quartettsoirée, welche ein noch zahlreicheres Publicum versammelt hatte, als gewöhnlich, brachte die versprochene Repetition des *Beethoven*'schen Cis moll-Quartett's, durch welche dies schöne Werk dem Zuhörer noch klarer ward. Eins von *Haydn's* naiven Quartetten, und das von *Veit* in G moll mit den im Finale so sinnig angebrachten Variationen über das Volkslied waren ihm ein paar erfreuliche und angenehme Vorläufer. Wie mag es wohl kommen, dass uns *Veit's* anmuthige Muse schon so lange mit keiner ihrer Gaben erfreute?

Im *Stöger*'schen Saale gab der Cäcilienverein ein Concert zum Besten hilfsbedürftiger Studirender, welches mit der effectvollen Ouverture aus der Oper: „Der Zigeunerin Warnung," von *Benedict* eröffnet wurde. Ein Concertino in E dur für die Violine mit Begleitung des Orchesters, componirt und vorgetragen von Herrn *Raimund Dreyschock* — worin der wackere Violinist, der sich insbesondere durch Energie und Jugendfeuer auszeichnet, die Schwierigkeiten so riesenmässig gehäuft hatte, dass selbst die Intonation darunter theilweise litt — und mehrere Gesangstücke: „Des Wanderers Nachtlied," von *Goethe*, für Sopran und vierstimmigen Männerchor, componirt von *Ferdinand Hiller*, vorgetragen von Dem. *Jahnel*, und drei Volkslieder von *Heine*, für eine Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimme von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Dem. *Jahnel* und *Muller*, den Herren *Preis* und *Duda*, bildeten die erste Abtheilung, und wurden insgesammt mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Die zweite Abtheilung brachte: „Die Wüste," Symphonie-Ode in drei Abtheilungen von *Félicien David*. Die Cäcilienacademie hat sich unstreitig ein grosses Verdienst um die Prager Kunstwelt erworben, indem sie dieselbe zuerst mit einem Werke bekannt machte, das mit Recht unter die musikalischen Zeitendenzen gezählt wird; die freudige Aufnahme, welche das Werk — zumal die zweite und dritte Abtheilung, in welchen die nationelle Färbung lebhafter hervortritt — fand, mag ihm ein schöner Lohn für sein wahrhaft kunstsinniges Streben sein. Herr *Apt* dirigirte das Ganze, Herr *Emminger* wag die Gesangstellen, vom Chore trefflich unterstützt, auf eine Weise vor, wie es wohl wenigen deutschen Tenoristen gelingen möchte, und machte

im vollen Sinne des Wortes Furore. Die Declamation der Strophen hatte einer unserer Dichter, Herr *Clemens Ritter von Weyrother*, aus Gefälligkeit übernommen, und die ganze Aufführung muss als gelungen bezeichnet werden. Die Form der „Wüste" nähert sich der Cantate, und die musikalische Malerei kommt selten vor, sondern äussert sich vielmehr gleich wie in einem Reflex durch den Chor und die Solostimme, welches der geistreichen, höchst originellen und melodiösen Musik einen ganz eigenen Reiz ertheilt. *David* ist ein interessanter Gegensatz zu *Berlioz*, und, wie dieser, eine erfreuliche musikalische Erscheinung des Jahrhunderts.

Hector Berlioz hat sein Wort gelöst, er ist zu uns zurückgekommen, und hat im Laufe einer Woche drei Concerte gegeben, das erste im Theater, das zweite, zum Vortheile des Hospizes auf dem Berge Karmel *), und das dritte in dem seinen mächtigen Compositionen günstigeren Räumen des Saales der Sophieninsel. Im ersten hörten wir nebst der Ouverture zum „Carneval von Rom" diesmal die ganze Symphonie fantastique in fünf Abtheilungen. Die fünfte: „Walpurgisnachtstraum" versetzt den Träumer in die Mitte eines Hexensabbats mit allen seinen Schrecken, und ist eben so fantastisch, doch natürlich nicht so reizend und ansprechend, als die „Fee Mab." Dem Vernehmen nach hat *Berlioz* diese Abtheilung noch nirgends dem grossen Publicum mitgetheilt; von den Pragern meinte er so ganz verstanden zu werden, dass er ihnen dieselbe vorführen zu können glaubte. Wir haben diesem schweichelhaften Zutrauen entsprochen, wenn gleich dieser Satz nicht den Furore machte, wie der „Ball" und der „Gang zum Hochgericht," welche beide unter Beifallssturm wiederholt werden mussten. Einen wahren Triumph feiert *Berlioz'* Genialität in der wunderbaren Stelle, wo er den „Gedanken seiner Liebe" auf furchtbar schöne Weise verwirrt. Noch zwei neue Nummern waren in diesem Concert: Träumerei und Laune, Romanze für die Violine, trefflich ausgeführt von Herrn *Mildner*, aber wohl ziemlich die schwächste Composition, die wir von *Berlioz* hörten, dessen Geist nur im grossen Frescostyl arbeiten kann; in der Miniatur fühlt er sich fremd und beengt; dann: „Die schöne Reiserade," französische Ballade, gesungen von Mad. *Podhorsky*. Das zweite Concert wurde mit der genialen Ouverture: „König Lear" eröffnet, dem ersten Werke von *Berlioz*, dessen Bekanntschaft wir im vorigen Jahre dem Conservatorium der Musik verdankten. Wenn einer der letzt lebenden Tondichter dazu berufen ist, für *Shakespeare* zu componiren, so ist es gewiss *Berlioz*; doch muss ich gestehen, dass es mir bei nochmaligem Hören dieser Ouverture vorkam, als folge sie der Scenenreihe zu chronologisch, statt, wie es der musikalische Prolog soll, die Gesammtidee des Werkes aufzufassen und durchzuführen, wenn gleich dieser Fehler bei einem schon vorhandenen Trauerspiel minder schwer in's Gewicht fällt, als bei einer Oper, die wir erst kennen lernen sollen. — Ausserdem wiederholte Herr *Mildner* die Violin-Romanze, und der Concertgeber gab, nebst den drei beliebtesten Sätzen der Symphonie fantastique, dem Publicum noch seinen Liebling, Marsch und Abendgebet der Pilger auf ihrem Zuge, aus der Symphonie „Harold" zum Besten, welche abermals repetirt werden mussten. Das anmuthige Pianoforte-Rondo von *C. M. v. Weber* „Aufforderung zum Tanze" hat *Berlioz* so wunderschön instrumentirt und besonders die Blasinstrumente auf eine so geniale und überraschende Weise benutzt, dass er mehrmals vom Beifallssturm unterbrochen und mit einem wahren Fanatismus gleichfalls die Wiederholung verlangt wurde. Dem Soukup trug die grossartige Arie: „Jerusalem," aus *Mendelssohn's* „Paulus" mit Gefühl und edlem Ausdruck vor; sie wurde zweimal hervorgerufen, und gewiss entfaltet diese jugendliche Sängerin mit jeder neuen Erscheinung auf erfreuliche Weise den Schmelz ihrer reinen, vollen, umfangreichen Stimme, die bedeutende Kraft mit Fügsamkeit vereinigt, so wie eine tüchtige Schule, gefühlvollen und lebendigen Vortrag.

Im dritten Concert hörten wir endlich einen der eigenthümlichsten Werke, welche die Tonkunst jemals erzeugte: „Romeo und Julie," dramatische Symphonie in zwei Abtheilungen, mit Chören, Sologesängen und Prolog in dreistimmigen (vierfach besetzten) Recitativen, nach *Shakespeare's* gleichnamiger Tragödie, componirt und *Nicolo Paganini* gewidmet von *Hector Berlioz*. — *Berlioz* hat in diesem Tonstücke, worin, streng genommen, die Symphonie sich mit dem Oratorium oder der Cantate verschmilzt, für die herkömmlichen vier Sätze vier Momente aus der ersten und poesiereichsten aller Liebestragödien gewählt und jede derselben in *Shakespeare'schem* Geiste ausgeführt. So bildet eigentlich das Fest bei Capulet den ersten Satz, die Ballscene das Adagio, die Königin Mab das Scherzo, und der dramatische Theil, Streit und Versöhnung der beiden Häuser, welcher freilich die anderen Sätze an Umfang weit übertrifft, das Finale. Die Instrumentaleinleitung führt uns mitten in den Streit und Tumult der feindlichen Häuser, die Erscheinung des Fürsten, welcher den Zwist endet, ist höchst characteristisch durch den Eintritt der Blechinstrumente bezeichnet. Der erste Prolog, ein Recitativ mit einfachem Chor, erzählt uns den Hass der Montague und Capulet, bis zum Erwachen der Liebe von Romeo und Julia. Die Schilderung der Liebesglut dieser Beiden ist einem Contralto für den Contralt übertragen, vom Chor begleitet, woran sich ein treffliches humoristisches Vocal-Scherzino für Tenor, ebenfalls mit Chor, anschliesst. Auf die Schwermuthsscene — Grosses Fest bei Capulet. — Concert und Ball. — Andante und Allegro für Orchester allein (ein herrlicher Satz, dessen Effect auch electrisch zündend war), folgt die rührende Stille auf Einsamkeit in Capulet's Garten. Die jungen Capulet's, vom Feste heimkehrend, ziehen vorüber, indem sie Anklänge der Ballmusik singen. — Chor und Orchester. — Liebesscene. Adagio für das Orchester allein, und endlich die Königin Mab, oder die Fee der Träume, Instrumentalscherzo, schon in seinem dritten Concert gehört und wiederholt, aber auch heute mit gleichem Beifallsjubel aufgenommen. Die zweite Abtheilung eröffnet das Leichenbegängniss Julieus. Chor der Capulet's mit Orchester.

*) Ein schöner Beweis für den wohlthätigen Sinn des Tondichters, dass er auf die erste Aufforderung sein Talent einem ihm und uns so fern liegenden frommen Zweck weihete.

Zuerst Instrumentalfuge mit einer Psalmodie auf einer einzigen Note im Chor; dann dieselbe als Vocalfuge mit der Psalmodie im Orchester. Das Finale beginnt mit einem Doppelchor der Capulet's und Montague's. Streit der beiden Familien auf dem Friedhof, dem sich das Gebet des Paters Lorenzo, Recitativ und Arie mit Chor, anfügt, und das Ganze schliesst mit dem imposanten Versöhnungsschwur der Capulet's und Montague's. — Wenn gleich dieser Chor und das geniale Tenorsolo der ersten Abtheilung ganz vortrefflich sind, so stellt sich doch in diesem ganzen Werke abermals die Wahrheit heraus, dass *Berlioz* in der Gesangcomposition nie so gross ist, als wo er für die Massen der Instrumente dichtet. Der Erfolg dieses (leider!) letzten Concertes des genialen *Berlioz* war so glänzend, wie jene der übrigen fünf, und nicht allein der stürmische Beifall und das wonnevolle Herausrufen, sondern noch mehr die allgemeine Zufriedenheit der Renner und Laien muss der schönste Lohn für den Künstler sein, der uns noch im Scheiden seine Achtung vor dem Kunstsinne Prags durch das Versprechen an den Tag legte, die neueste Tondichtung, mit der er eben beschäftigt ist, „Faust," in Prag früher, als in Paris aufführen zu lassen.

(Beschluss folgt.)

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Herzogthümer Modena und Parma.

Modena traf diesen Carneval manches Ungemach. Verdi's Lombardi fielen, der Sänger wegen, ganz durch, und man war genöthigt, das Theater zu schliessen. Bald darauf gab man dessen Nabucco mit der längst fertigen Strepponi, die sonderbarer Weise zahlreiche Klatscher fand; auch die Dugliotti, als Fenena, und Bartion Monari wurden applaudirt (Letzterer kämpfte jedoch mit einer Gegenpartei). Auf dieses scheinbare Gaudium folgte ein reelles. Die mit der braven Bertolotti, dem jungen Tenor Lotini und Bassisten Gnone wieder gegebenen Lombardi erfreuten sich der besten Aufnahme. Das durch den Tod des Herzogs auf einige Zeit geschlossene Theater wurde am 11. Februar mit dem Nabucco wieder eröffnet, und die Stagione am 1. März mit den Lombardi geschlossen.

Reggio. Wäre Bassist Fiori nicht gewesen, welcher die Titelrolle im Nabucco gut vortrug, so hätte diese Oper, deren Musik hier weniger, als anderwärts, entzückte, einen Fiasco totale nach Hause getragen. Einigen Beifall erhielt auch die Dall' Argine, die Felicher als Fenena und Bassist Dall' Asta als Zaccaria. Das wegen des Herzogs Tod einige Zeit geschlossene Theater wurde mit der Sonnambula wieder eröffnet. Die Cavalli und Tenor Ettori wurden am Meisten applaudirt. Noch wiederholte man die Ester d'Engaddi von hier gebürtigen Maestro Peri, bei der gute Freunde viel klatschten.

Massa Carrara. Die Argentina Angelini war hier eine ausgezeichnete Beatrice in der Bellini'schen Oper gleichen Namens. Zur zweiten Oper gab man den Barbiere. Mehr ist von dieser, ihres Marmors wegen berühmten, Stadt für diesmal nicht zu berichten.

Parma. Der schon in diesen Blättern besprochene Saul del Maestro Buzzi fand hier mit der Moltini, dem Tenor Boppa, Bassisten Balzar (sämmtlich zu den Besseren gehörend) und der Sautolini kaum eine leidliche Aufnahme; ja es wurde, neben dem der Ersterwähnten gezollten Beifalle, mitunter auch gepfiffen. Mercadante's Beggeute, worin Tenor Bicci sang, machte der Gesangsarmuth wegen Fiasco. Dasselbe Schicksal fand — des Landsmannes Alzira; mit einem halben Fiasco siegte also Buzzi über Mercadante und Verdi!!

Ernesto Cavallini, Clarinettist am Orchester der Mailander Scala, und der Pianist *Leon Honoré* wurden von der Herzogin, Ersterer zum Virtuosi di Camera onorario, der andere zum Pianiste di Camera ernannt.

Piacenza. Nachdem Verdi's Due Foscari gänzlich durchgefallen waren und das Theater geschlossen werden musste, wurde es am 13. Januar abermals mit derselben Oper eröffnet. Diesmal sangen mit Zufriedenheit der Zuhörer: die Leva, Tenor Paglieri und Bassist Luisa. Gegen Ende desselben Monats gab man Donizetti's Linda, worin auch die Altistin Borghi-Vietti, Buffo Galli wirkten, Tenor Bosochieri Herrn Paglieri ablöste, und das Ganze, der Sänger wegen, nur theilweise anzog. Rossini's Barbiere lief ganz durch. Ueberhaupt wurden in der wenig erfreulichen Stagione gegen ein Halbdutzend Tenore gewechselt.

Königreich Piemont, Herzogthum Genua und Insel Sardinien.

Turin (Teatro Regio). Zum Glücke hatten wir diesen Carneval zwei Künstler, die auf dem Cartellone mit Cabitalletern gedruckt waren: die Frezzolini und die — Tänzerin Cerrito; sonst wäre es uns wie so mancher anderen Stadt der Habituel ergangen. Das Schicksal wollte indess, dass Beide gerade in der ersten Vorstellung unpässlich waren, weswegen Verdi's Giovanna d'Arco mit einem Supplement in die Scene ging und wenig, in der zweiten Vorstellung mit der Frezzolini ziemlich, aber nicht allzusehr gefiel, obwohl Letztere den Tenor Feretti und den Bassisten Badiali zur Seite hatte. Unser berühmter Dichter und Zeitungsredacteur Bonani fiel über diese Oper und Verdi überhaupt mit einem herben Artikel her. Mit dem italienischen Gesange, meint er, sei es zu Ende; die Mode will nun einen deutschen, französischen und sogar britischen! — *Pavini's* neue Oper *La Regina di Cipro* ist mehr in der früheren Manier des Maestro geschrieben, d. i. mehr Gesang, als Harmoniewust und Orchesterlärm, und hat auch, von der Frezzolini trefflich gut vorgetragen, so gefallen, dass beide für nächsten Carneval 1847 abermals engagirt wurden. Die Ouverture hat das Eigene, dass darin ein Concertante für Violine und Contrabass vorkommt, welches der Orchesterdirector Gebbert und der Contrabassist Langlois mit Beifall spielten.

(Teatro Sutera.) Hier gab man Rossi's ältere Opera buffa *La Villana contesa*, von ihm selbst in die Scene gesetzt, mit Beifall, wozu die Viola (Titelrolle), Buffo Frizzi, Tenor Scannavino und Bassist Paltrinieri das Ihrige beitrugen. Der Dottor Bobolo desselben Maestro brachte fast ein Entzücken hervor. *Speranza's* neue Oper

Il Mantello entzückte ebenfalls, man rief den Maestro sogar ein dutzend Mal heraus; vor lauter Wonne hatte man aber bald mit der armen Musik genug, und kehrte zu den beiden Rossi'schen Opern zurück.

Cuneo. In Rossini's Assedio di Corinto erhielt die Dielitz, die Altistin Franchini sammt den Herren Donati, Giani, Valerio freilich Beifall, wovon auch dem Theatermaler eine Portion zukam; allein die Oper selbst interessirte wenig. Donizetti's Linda, worin Buffo Merigo den Marchese machte, fand eine glänzende Aufnahme; eine etwas mindere Pacini's Saffo. Bei alledem wählte sie die Dielitz zu ihrem Benefiz, und wurde mit italienischen und französischen Sonetten, mit Blumen und einer Nachtmusik beehrt.

Saluzzo beklatschte kräftig die Rota, Tenor Traverri, die beiden Bassisten Gore und Rabaudi im Ernani. In Rossi's Borgomastro di Schiedam wirkte die Carolina Guerra, und auch diese Oper, eben so wie Nicolai's Templario, passirten glücklich die Breter.

Ivrea. Erst im Januar wurde das Theater mit der Lucia di Lammermoor eröffnet, worin die Turchi und Bassist Smitter (auch Componist) die Palme davon trugen; Tenor Tettamanzi genugte. Die nie mehr gegebene Rossini'sche Oper Bianca e Faliero, worin die Manzoni sang und Herr Smitter eine Arie von sich einlegte, erquickte gar wenig.

Casalmonferrato. Die Leser kennen bereits die zahlreichen Mailänder Brambilla-Sänger. Bassist Ulisse (der Impresario) ersetzte den im Nabucco erkrankten Bassisten Alberti in der Rolle des Zaccaria, wurde aber bald von Herrn Tozzoli abgelöst; seine Gattin, die Gazziello, sang die Fenena, die Prima Donna Mora die Abigaille, Herr Cappelli die Titelrolle, und Tenor Comolli die unbedeutende des Ismaele. Der im Ganzen bescheidene Applaus wurde etwas kräftiger in den nachher gegebenen Cantatrici Villane, am stärksten in der Lucrezia Borgia, Norma und im Barbiere.

Vercelli. Donizetti's Linda war hier zum ersten Male höchst willkommen. Die wackere Anfängerin Pecorini, vom Mailänder Conservatorium, die Brambilla (Gaetanina) als Pierotto, Tenor Borelli, Buffo Rossi und Bassist Bencich triumphirten insgesammt. In Verdi's Nabucco debutirte die Anfängerin Elvina Froger (eine Französin), die zu Hoffnungen berechtigt, und fand starke Aufmunterung; Tenor Landi (Alessandro, vom Mailänder Conservatorium) war in seiner unbedeutenden Rolle vortrefflich. In der Lucia sang abermals die Pecorini.

Montara. Hauptbelden in Donizetti's Belisario waren die Mongé und Tenor Personi, Beide von gar geringem Kaliber. Die Lanzi-Bruni und benannter gefielen darauf ungemein in Ricci's (Fed.) Prigioni di Edimburgo, worin die Mongé die Ida, und Herr Padovani den Tom sangen.

Novara. Verdi's Ernani mit dem Ehepaare Giunti, dem Tenor Liverani, Bassisten Rigo a cielo, was in der italienischen Theatralsprache sagen will: Alles hat gefallen, Musik und Sänger, von welchen Letzteren benanntes Ehepaar freilich die besten waren. Sonderbarer Weise haben darauf Rossi's Monetarj falsi, worin die Giunti die alte Sinforosa so trefflich singt und spielt, im Ganzen wenig angezogen; die Buffopartie des Eutichio passte kaum für ihren Gatten, dem das Serio besser zusagt. Donizetti's Campanello fand mehr Gunst, und zuletzt war man auch mit Mercadante's Vestale nachsichtig.

Voghera. Die mehr im Auslande bekannte Forconi, Tenor Antonelli, Bassist Bonafous waren die Hauptpfeiler von Nicolai's Templario, und fanden natürlicher Weise den meisten Beifall, welcher der Comprimaria Bolich nur spärlich zufiel. Man wollte aber etwas Heiteres und gab sehr bald den carissimo Barbiere di Siviglia, worin die Forconi eine köstliche Rosina, Bonafous ein wackerer Figaro und Profeti ein willkommener Don Bartolo war.

Genua. Die Musik von Verdi's Giovanna d'Arco wurde höchst langweilig befunden; die Cuzzani, Tenor Laborcita und Bassist Ronconi (Seb.) fanden kaum einigen Beifall. Das Theater wurde geschlossen, und am 10. Januar abermals mit Pacini's Saffo eröffnet, worin die Tedesco (eine hübsche Israelitin aus Mantua), die Mascheroni, Laborcita, und ein Bassist, der den unpässlichen Ronconi ersetzte, wirkten. Die brave Tedesco trug die wichtige Titelrolle gut, aber etwas befangen vor, und die Oper erquickte überhaupt wenig. Viel weniger noch ergötzte Mercadante's Bravo, dessen Hauptsänger die Boccabadati, die Tedesco, Tenor Biacchi (Titelrolle) und der französische Bassist Eutzet waren; man fand allzuwenig Melodie und zu viel Lärm in der Oper. All' dieser Jammer hörte auf einmal auf, als am 7. Februar Donizetti's Lucrezia Borgia in die Scene ging, in der besonders die Boccabadati sich Ehre machte, und Laborcita mehr, als Ronconi, befriedigte.

Savona. Willkommen war hier Donizetti's Lucrezia Borgia, die Protagonistin Cella und Tenor Ferrari (Gaetano) die ausgezeichnetsten. Dasselbe gilt von Donizetti's Parisina mit dem Bassisten Massa, und dessen Rob. d'Evreux, worin auch die Malngani applaudirt wurde.

Cagliari. Die einzige Fodor und Bassist Caliari retteten sich in Verdi's Ernani; der den Tenor Pompejano passte die Titelrolle nicht, Bassist Tati war nicht bei Stimme. Bald gab man Donizetti's Don Pasquale und Olivo e Pasquale, worin der Buffo Scheggi ausgezeichnet war, und Ricci's Prigioni di Edimburgo, in denen die Carlotta Maironi vom Mailänder Conservatorium die Rolle der Giovanna recht gut vortrug und Scheggi abermals der Bravste war. Zu seinem Benefiz wählte er den Barbiere di Siviglia.

Sassari eröffnete die Stagione ziemlich lau mit Donizetti's Marino Faliero. Die Titelrolle gab der Buffo Magrini! Battaglini, für den diese Rolle besser passte, wollte lieber die des Israele singen. Das Duett zwischen der Rutschmann und dem Tenor Rossi-Guerra gefiel am Meisten. Die Lucia di Lammermoor ging weit besser für die Prima Donna. Rossini's Turco in Italia verunglückte.

Die *Rutschmann* hatte im Februar ein ehrenvolles Benefiz mit reichlicher Einnahme und vielem Beifall; Blumensträusse, Blumenregen, viele Sonette und andere bei dergleichen Gelegenheiten üblichen Ehrenbezeugungen wurden hier noch mit einem beleuchteten Theater (zum ersten Male in Sassari) vermehrt. Eins der Gedichte war betitelt: Bellezza e Virtù; für eine deutsche Sängerin auf der Insel Sardinien aller Ehre werth.

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Der Director des Prager Conservatoriums Herr *Joh. Fr. Kittl* hat für die Dedication seiner grossen Concert-Ouverture in C moll von der regierenden Herzogin von Parma, Marie Louise, die grosse goldene Medaille für Auszeichnung in Kunst und Wissenschaften erhalten.

Die S. 942, Jahrgang 1845, dieser Blätter erwähnte Verlosung zum Besten der Pariser Association des artistes musiciens hat erst jetzt stattgefunden. Es wurden 34 Gewinne verloost, darunter musikalische Instrumente, werthvolle Musikalien, Partituren, Bücher über Musik; der Ertrag überschreitet die Summe von 15,000 Franken. Nächstes Jahr wird eine ähnliche Verlosung stattfinden, wozu verschiedene Componisten, Verleger, Instrumentmacher u. s. w. bereits Geschenke versprochen haben.

Hubert, der Nachfolger des bekannten *Wilhem*, des Erfinders eines neuen Unterrichtssystems in Volksgesange, hat in Paris einen unentgeltlichen Cursus zur Bildung von Musiklehrern nach *Wilhem's* Methode eröffnet. Der Lehrgang dauert einen Monat, wöchentlich finden drei Lectionen Statt.

Der Kammerherr und Justizrath von *Oertzen* in Strelitz ist zum Generaldirector der dortigen Kirchenmusik ernannt worden; die letztere soll nach dem Massestabe der Berliner Dommusik eingerichtet werden. — Der bekannte Componist *Niedermeyer* in Paris hat den Orden der französischen Ehrenlegion erhalten. — *Fiorentino* ist vom Kaiser von Russland zum ersten Solospieler und Concertmeister mit 3000 Thlr. jährlichem Gehalt und dreimonatlichem Urlaub ernannt worden. — Die auf dem Leipziger Conservatorium gebildete Sängerin Präul. *Anton* hat eine Anstellung am Theater zu Lübeck angenommen.

Das Pianoforte, das *Beethoven* von dem englischen Pianoforte-fabrikanten *Broadwood* zum Geschenk erhielt, begleitet durch die darauf gestochenen Namen berühmter Virtuosen: *Addison, Cramer, Moscheles* u. s. w., hat Dr. *Spina*, in dessen Besitz es nach *Beethoven's* Tode gekommen war, *Franz Liszt* geschenkt.

Das grosse Sängerfest der vereinten norddeutschen Liedertafeln wird dieses Jahr den 4., 5. und 6. Juli in Detmold gefeiert. Die dazu gehörigen Gesangvereine sind die Liedertafeln von Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Göttingen, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Lemgo, Lüneburg, Minden, Nienburg, Oldenburg, Hessen-Oldendorf, Osnabrück, Paderborn, Pyrmont, Rinteln, Salzuflen, Springe, Stolzenau, Vlotho.

In Strasburg gibt jetzt eine deutsche Opergesellschaft unter Leitung des Directors vom Mainzer Stadttheater, *Löwe*, Opernvorstellungen, welche ausserordentlichen Beifall finden. Namentlich gefällt *Cherubini's* oft vom Frankfurter Theater.

Die musikalische Lehranstalt der verstorbenen Frau *Fanny Schindelmeisser* (s. d. Bl., S. 200) wird von der Tochter derselben fortgesetzt; das Jahresgehalt, welches der Ersteren zugesetzt war, geht unter denselben Bestimmungen auf die Letztere über. Der testamentarischen Anordnung der Verstorbenen gemäss wird mit dem Institute noch eine besondere Classe zur Ausbildung von Musiklehrerinnen in Provinzialstädten verbunden.

Das neue Theater Montpensier in Paris kommt nun wirklich zur Aufführung; das Niederreissen der Häuser, auf deren Stelle es gebaut wird, hat bereits begonnen. Am 15. October soll es fertig sein und mit *Alex. Dumas* „Grafen von Monteciristo" (in zehn Abtheilungen und zweiundzwanzig Vorstellung) eröffnet werden. Dann folgt *Dumas'* Caligula mit Chören von *Hector Berlioz* und *Félicien David*. Uebrigens ist *Dumas* weder Eigenthümer noch Director des neuen Theaters; er hat das Privilegium dazu erhalten und es für 200,000 Franken an eine Actiengesellschaft verkauft.

Ankündigungen.

So eben erschien bei **G. Wilh. Körner** in Erfurt und Langensalza:

Musikalische Lehrmeise. Eine Auswahl der besten und effectvollsten Orgelfugen, herausgegeben von *G. Wilh. Körner*. 8 Bände. à ⅓ Thlr.

Neues Orgeljournal. Auswahl von Compositionen aller Art für die Orgel älterer und neuerer Zeit. II. 4 Thlr.

Postludienbuch. II. 4 Thlr.

Orgelfreund. VIII. 4 Thlr.

Fischer, W. G., Evangelisches Choralmelodienbuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen für die Orgel. Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Vollständig 4 Thlr.

Bei **Henry & Cohen** in Bonn ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen

Die Wahrheit

über den Rhythmus in den Gesängen der alten Griechen.

Von

Friedrich Helmsoeth.

Nebst einem Anhange über die Aufführung der griechischen Gesänge.

Preis 12 Sgr.

In dieser Schrift wird das bisherige Räthsel über den Rhythmus in den Kunstgesängen der alten Griechen in kurzer, aber erschöpfender Behandlung vollständig aufgeklärt, so dass jeder Philolog einen sicheren Haltpunct gewinnt für alle rhythmischen, die Dichter des Alterthums betreffenden Beobachtungen. Ein Anhang „über die Aufführung der griechischen Gesänge," in practischer und populärer Weise abgefasst, ist geeignet, diese Schrift auch einem weiteren Kreise von Lesern zu empfehlen.

Aufnahme von Zöglingen

in die Instrumentalschule des Prager Conservatoriums.

Die Aufnahme erfolgt im Laufe dieses Sommers, und zwar für folgende Instrumente: Violine, Violoncell, Contrebass, Flöte, Hoboe, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune.

Der Lehrcurs dauert sechs Jahre und der Unterricht umfasst, nebst einem der genannten Instrumente, auch noch die Theorie der Musik und die zur allgemeinen Bildung nöthigen Literargegenstände.

Anmerk. Dieser gesammte Unterricht wird allen Inländern unentgeltlich ertheilt. Ausländer haben ein jährlichen Schulgeld von 50 Fl. Conv. M. in halbjährigen Antecipatraten zu entrichten.

Nähere Auskünfte über die Einrichtung der Instrumentalschule und die Erfordernisse zur Aufnahme in dieselbe können mündlich oder mittelst frankirter Briefe bei dem Institutsdirector Herrn *Joh. Friedr. Kittl* (Altstadt Nr. 968) oder bei dem Institutsaufseher Herrn Professor *Anton Exner* (Altstadt Nr. 934) eingeholt werden.

Prag, im Monat März 1846.

Von der Direction des Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juni. **Nr. 22.** 1846.

Inhalt: Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Prag. (Fortsetzung.) Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter.

I. Ueber *Carl Maria v. Weber*, von *Fétis.*

Wenige Künstler haben so eigenthümliche Schicksale gehabt, als *Weber.* Die Natur hatte ihn mit einem ganz individuellen Genie und mit originellen Fähigkeiten begabt, welche ihm frühzeitig eine ausgezeichnete Stellung hätten anweisen müssen; und doch ist ein grosser Theil seines Lebens wo nicht in der Dunkelheit, doch in einer Verlassenheit vorübergegangen, die ihn lange Zeit unglücklich gemacht hat. Und doch war nicht das Publicum allein an dieser Verlassenheit Schuld, worin der Componist des Freischützen seine Jugend in fruchtlosen Anstrengungen erschöpfte; er selbst hatte sich verkannt.

Als Schüler des Abtes *Vogler*, welcher kein Genie war und doch nach dem unabhängigen Gange der Originalität strebte, hatte er gelernt, die Meinung der Menge bis zu einem gewissen Grade zu verachten und an ihren Verkehrtheiten die satyrischen Anlagen seines Geistes zu üben. Zugleich aber fehlte es ihm an Kühnheit, seinen künstlerischen Beruf zu erfüllen. Seine schwache Leibesbeschaffenheit, seine schwankende Gesundheit zwang ihn zu mehr oder minder langer Ruhe, und bisweilen tauchte während solcher Musestunden der Gedanke in ihm auf, der Musik ganz zu entsagen. Die Lithographie, deren Erfinder er sich nannte, hatte ihn zu *Sennefelder's* Nebenbuhler gemacht; fast ein Jahr lang wurde sie ihm zur ernsten Beschäftigung, und in dieser Zeit erinnerte er sich kaum daran, dass er Tonkünstler war. Unzufrieden mit der Lithographie, wie mit Allem, kehrte er dann zu seiner ersten Bestimmung zurück und nahm seine Studien wieder auf.

Carl Maria v. Weber war noch jung, als sein Name zum ersten Male in der musikalischen Welt erscholl; aber anfangs machte er sich nur als Pianofortevirtuos bemerklich, denn seine ersten Compositionen liessen den Flug, den sein Genie später nehmen sollte, noch nicht errathen. Der Gang seiner Ideen war unbestimmt, seine Pläne nicht fest; er suchte sich selbst, und durch seine Gedanken wenig befriedigt, träumte er von einer seinem Seelenzustande analogen Musik — von einer Musik, die er ganz ideal, unabhängig, selbst phantastisch, besonders aber originell haben wollte. Denn mit Ausnahme seiner frühesten Periode, wo er sich der Nachahmung hingab, verzehrte sich seine ganze Lebensthätigkeit in dem Streben nach jener Originalität, welche für jeden Componisten den Gegenstand des heissesten Wunsches bildet, womit aber die Natur sehr sparsam ist.

Weber hat alle seine Gemüthsbewegungen in seinem „Tonkünstlers Leben," dem bedeutendsten unter seinen hinterlassenen Werken, zu schildern beabsichtigt. Der junge Musiker (unter welchem er sich selbst dargestellt), ein Enthusiast für seine Kunst, glaubt das Gute zu erkennen, er hofft es zu erreichen, und doch ist er mit seinem Werke nie zufrieden. Bisweilen verfällt er in Muthlosigkeit, zweifelt an seinem Talent, ja an seinem Beruf, und zieht fast die Wirklichkeit der Kunst selbst in Frage. So anziehend aber auch die Schilderung dieser unbestimmten Träumerei, die der eigenthümliche Character *Weber's* ist, sein mag, so sieht man doch gleich von vorn herein, dass der Gesichtskreis seiner Beobachtungen zu eng ist; es fehlte ihm an einer ausgedehnteren Welt, um alle die sittlichen Zustände wahrzunehmen, worin sich der Künstler befinden kann. Hätte er in Frankreich gelebt, so würde er in seiner Jugend wohl ebenfalls jenen Wechsel von Hoffnung und Niedergeschlagenheit, der von einem werdenden Talente unzertrennlich ist, empfunden haben; er hätte aber auch, an sich oder an Anderen, bemerkt, dass man sich bei fortschreitendem Alter weniger mit seinem Genie, als mit seinem Zustande beschäftigt. Denn in unserem civilisirten Leben hat das Durchkreuzen der Interessen und der Eigenliebe zur Folge, dass jeder Künstler, der einen Ruf zu erwerben oder zu bewahren, Reichthümer zu erlangen oder den Ehrgeiz zu befriedigen hat, unmerklich zurückgeht und zuletzt nicht mehr er selbst ist. Uebrigens vereinigt sich im reiferen Alter Alles, um dem Zeugnisse des Bewusstseins das Zeugniss der Meinungen der Gesellschaft unterzuschieben. Die Letztere bewilligt vermöge einer eigenthümlichen Irrthums eine hingebende Bewunderung nur Denjenigen, welche sie nicht mehr verdienen; sie addirt die Talente der Jugend, die sie oftmals verkannt hat, mit den Auszeichnungen und den Ehren des Alters und überredet sich, dass die dem früher vorhanden gewesenen Talente zugestandenen Belohnungen ein Beweis für das jetzt noch vorhandene Talent sind.

Der arme *Weber* hatte nie Gelegenheit, das Alles zu beobachten; stets eine Beute des Bedürfnisses, der Unruhe über seine Zukunft, der Sorgen für seine Familie, konnte er nicht aus dem engen Kreise heraus, in

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre in Musik gesetzt und — der Frau Grossfurstin von Russland Anna Feodorowna u. s. w. gewidmet von Friedr. Methfessel. Bonn, bey Simrock. (Pr. 1½ Fl.)

Unter der Singstimme befindet sich das Akkompagnement der Guitarre, für die Liebhaber derselben, unter dieser Stimme das Akkompagnement des Pianoforte für die Liebhaber dieses Instruments. Die Musik für beyde ist gut, und den Instrumenten, so wie dem Gesange selbst angemessen — weder ärmlich, noch vollaut. Die nicht übel gewählten Texte sind, in Ansehung des Sinnes, meistens, in Ansehung des Mechanischen, sämmtlich gut behandelt. Der Geist, der in den Melodieen und in der Harmonie liegt, ist nicht glänzend, aber verständig, angenehm und fein. Der Satz ist richtig. No. 1. 2. 3. 4. 9 und 11. gefallen Rec. am besten. 5. ist zwar nicht übel, aber von andern Komponisten weit übertroffen; 6. ist bey weitem nicht innig genug wiedergegeben; in dem artigen Rondo No. 7. ist Seite 14. Syst. 2. die Klavierbegleitung doch wohl allzu arm, und so gut S. 15. die Wendung nach Moll beym ersten und 3ten Vers thut, so wenig passt sie zum 2ten, so dass wohl ein Mittelweg für alle drey zu wählen gewesen wäre. In No. 8. haben die „Abendglockenhalle" den Komponisten genirt, sonst ist das Lied recht hübsch; No. 10 ist aber gewiss zu gemein. Zur Guitarre haben Rec. die meisten dieser Lieder noch besser zusagen wollen, als zum Pianoforte.

Miscellen.

Berichtigung einer Stelle des so eben herausgekommenen encyklopädisch bearbeiteten musikalischen Lexikons.

Der verdienstvolle Verfasser dieses Lexikons, Hr. H. C. Koch, welcher in dem Artikel über die Harmonika sich meines Namens erinnerte, und dabey durch eine beygefügte Note (wahrscheinlich in der unschuldigsten Absicht) die Vermuthung äusserte: als ob die Tastatur meiner Harmonika nicht eigene Erfindung, sondern blose Verbesserung des Hessel'schen Instruments, gleiches Namens, wäre, wird es sich gefallen lassen, hier seine Vermuthung berichtigt zu sehen.

Es war im März 1784, als ich in dem gastfreundlichen, kunstliebenden Berlin meine Tastatur zur Harmonika zu arbeiten anfing. Kurz vor der gänzlichen Vollendung derselben, ungefähr im Oktober, verlangten mich eines Abends, dem Angeben nach, zwey reisende Landsleute dringend zu sprechen. Sie kamen und versicherten mich: dass eine unwiderstehbare Leidenschaft zur Harmonika sie zu mir führe, und ersuchten mich daher, sie mit der innern Einrichtung der Tastatur bey meinem Instrumente bekannt zu machen. Ich zeigte ihnen hierauf meinen Schalenkegel, und den dazu bestimmten Kasten u. s. w., wegen der Einrichtung der Tastatur aber bat ich so lange um Nachsicht, bis ich einmal, meinem Vorhaben gemäss, die Mechanik davon allgemein bekannt machen würde. Nach einigen Gegeneinwendungen gaben sie meinen Gründen Gehör, und wir schieden endlich mit allen freundschaftlichen Versicherungen aus einander, die man sich immer bey einer gemachten Bekanntschaft giebt, wovon man beyderseits keine weitere Folge zu erwarten hat. Schon vor dem Ablaufe des Jahres vollendete ich meine Harmonika, zeigte sie mehrern meiner Freunde, und jeder Liebhaber in Berlin, den dieses Instrument interessirte, wusste davon. Da ich indessen meinem Freunde und Lehrer, C. Fasch, einen tabellarischen Versuch über die Vereinigung der Regeln sämmtlicher doppelten Kontrapunkte vorgelegt, und darüber die Auflösung zu geben hatte: so vergass ich über den Eifer, in welchen mich meine neue Arbeit setzte, ganz die allgemeine Bekanntmachung

den ihn das Schicksal gebannt hatte, um sich auf einen weiteren Schauplatz zu stellen. Dies war unstreitig gut, weil er dabei unmerklich die originellen Eigenschaften, die er der Natur verdankte und die ihm die Welt vielleicht verdorben hatte, bewahren oder vielmehr entwickeln konnte.

Einige ohne Erfolg aufgeführte Opern und viele von den Musikliebhabern kalt aufgenommene Instrumentalstücke — das waren zu Anfange des Jahres 1813 *Weber's* Werke; das Alles hatte ihm nur einen zweideutigen künstlerischen Ruf verschafft. Seine bis dahin erschienenen Pianoforteconcerte und Sonaten waren schlecht gegangen, und die Verleger bebten vor den neuen Werken, die er ihnen anbot, zurück. Ein unvermutheter Umstand zog den Componisten aus dieser Stellung, für die er nicht geschaffen war; es war die Erhebung Deutschlands gegen die französische Herrschaft nach dem Unglücke in Russland. Es kam darauf an, den Muth der Jugend zu entflammen, sie im Namen des Vaterlandes unter die Waffen zu rufen und sie durch Freiheitsgesänge für den Kampf zu begeistern. *Weber* schrieb die Melodieen dieser Gesänge, und hier entwickelte er die ganze Kraft seines Genie's. Nicht, als ob seine früheren Schöpfungen ohne Verdienst gewesen waren; aber in seinen Liedern für den „heiligen Krieg," wie man den Kampf gegen *Napoleon's* Despotismus nannte, zeigte sich das individuelle Wesen seines Geistes zum ersten Male. Jetzt begann Deutschland den genialen Mann zu begreifen, der sich ihm bisher noch nicht entschleiert hatte, und der Erfolg des Freischützen war vorbereitet.

Diese originelle Tonschöpfung erschien nicht lange darauf; unbeschreiblich ist die Begeisterung, die sie in ganz Deutschland erweckte. Es gibt wohl kein bedeutenderes Dorf, wo der Freischütz nicht, so gut oder schlecht es ging, aufgeführt worden wäre. Das Siegel der schöpferischen Thätigkeit war ihm aufgedrückt — die Deutschen verkannten das nicht, sie fühlten, dass in dieser Musik eine dramatische Kraft, eine Neuheit der Formen lag, die seit *Mozart* nicht dagewesen war. Diese neuen Formen fanden sich in Melodie wie in Harmonie, und in dem ganzen Systeme der Instrumentation. Der Rhythmus ist der einzige Theil der Kunst, dem *Weber* nichts hinzugefügt hat, ähnlich hierin den meisten ausgezeichneten Tonkünstlern seit einem halben Jahrhundert. Es ist dies eine unerschöpfliche Mine, deren Ausbeutung kaum begonnen worden ist.

Die Erfindung wurde *Weber* nicht leicht, sie kostete ihm Arbeit, und die Composition einer Oper nahm ihm viel Zeit weg. Deshalb drückt er auch in einem Briefe sein Erstaunen über die ihm gemachte Zumuthung aus, den Oberon für das Covenigarden-Theater in sechs Monaten zu schreiben. Nicht weniger, als ein Jahr, brauchte er zur Abfassung seiner grossen Werke. Diese Schwierigkeit der Inspiration zeigte sich besonders, wenn er auf seine Melodieen sann; er gesteht dies ebenfalls selbst in einem Briefe. Und doch zeichnen sich die Melodieen, die er fand, durch ihre Originalität aus, nur fehlt ihnen oft in der Form die Natürlichkeit. Man bemerkt darin bisweilen gewisse Wendungen, die eine peinliche und langsame Arbeit verrathen, und manchmal scheint es, als ob dabei der Harmonie, die den Gesang begleiten sollte, ein Opfer gebracht wäre. Daher ist im Allgemeinen die Musik zum Freischützen, zur Euryanthe, zum Oberon schwer zu singen, namentlich für französische Darsteller. Italienische Sänger würden nicht einmal begreifen, dass eine solche Musik für eine Singstimme berechnet sei.

Nichts desto weniger ist es wirkliche Melodie, und enthält selbst Reiz; aber diese Melodie ist harmonisch; sie enthüllt an und für sich selbst noch keinen vollständigen Sinn; erst durch die Harmonie erhält sie ihre wahre Bedeutung. Bisweilen ist ihr sogar die Werksamkeit der Instrumentation unentbehrlich. So zeigt sich die unbestimmte und köstliche Träumerei in der Einleitung zu Agathen's grosser Arie nicht in dem Character der von der Harmonie begleiteten Melodie; zu dem Character, den *Weber* beiden geben wollte, gehört wesentlich der sonore Klang der Geigen und Bratschen, die er dazu geschrieben hat. Man begleite diese Arie am Pianoforte, und man wird das Cantabile kaum für dasselbe halten, das man auf der Bühne gehört hat. Ich darf wohl voraussetzen, dass man nicht glauben wird, ich wolle durch diese Bemerkungen *Weber's* Verdienst in seiner Art und Weise, die Melodie aufzufassen, herabsetzen; ich wollte nur auf einen Umstand hinweisen, der mir für die Würdigung seines Talentes von Wichtigkeit zu sein scheint.

Man hat dem Componisten des Freischützen vorgeworfen, er verfalle in Trivialität, wenn er in seiner Melodie natürlich sein wolle. Diese Kritik bezieht sich wahrscheinlich auf den Jägerchor im dritten Aufzuge; sie scheint mir aber ungerecht zu sein. Das Passende einer Melodie steht immer im Verhältnisse zu dem Gegenstande, auf den sie angewendet wird; und passend, das kann man wohl nicht bestreiten, ist sie in dem fraglichen Falle gewiss. Die Ausführung ist es, die solchen natürlichen und einfachen Stücken oftmals Schaden thut und ihnen den Anschein der Trivialität gibt.

Weber's Harmonie ist nicht immer gut geschrieben; man findet darin bisweilen die verwickelte Manier der *Vogler*'schen Schule; aber sie ist stets bedeutsam, anziehend, und namentlich schmiegt sie sich auf bewundernswürdige Weise dem Character der Scene und den Leidenschaften der gerade handelnden Personen an. In der wilden Jagd des zweiten Aufzuges ist die Harmonie eine Schöpfung der ergreifendsten Originalität. Die ganze Scene ist mit einer Kraft dargestellt, der, ausser dem letzten Aufzuge des Don Juan, von früheren Compositionen nichts an die Seite gesetzt werden kann. Diese Fähigkeit des *Weber*'schen Genie's, die von der fraglichen Situation erforderte Harmonieart zu erfassen, zeigt sich auch mit seltenem Glücke in mehreren Stücken aus Oberon. Es liegt da etwas Feenhaftes in dem Character der Musik, und die Harmonie übt auf einige Sätze einen unverkennbaren Einfluss aus.

Ich habe schon bemerkt, dass die Wirkung der Instrumentation in *Weber's* Musik fast immer in vollkommener Analogie zur Melodie und Harmonie steht. Diese von der Kritik wohl noch wenig hervorgehobene Eigenschaft ist eine der seltensten; man weiss, dass die meisten Tonkünstler nur nach hergebrachten, unablässig wie-

derkehrenden Combinationen instrumentiren. Einige Effecte, wie der Gebrauch der Clarinette als Schalmei, der Flöte in den tiefen Tönen, der Leere, die sich bisweilen zwischen den tiefen und hohen Partieen findet, sind *Weber's* Erfindung. Viele haben sich seitdem dieser Effecte bemächtigt, Wenige haben sie gut angewendet.

Obwohl sich also in *Weber's* Styl einige nicht unbedeutende Mängel bezeichnen lassen, so ist doch nicht zu leugnen, dass er viel Neues gefunden hat und dass er mit wahrhaft dramatischem Genie begabt war. Nach zwanzig Jahren erregt der Freischütz in Deutschland noch dieselbe Bewunderung, wie in den ersten Tagen, und man darf annehmen, dass die Verehrung, welche dieser eigenthümlichen Composition gewidmet worden ist, noch lange fortdauern wird.

(Wird fortgesetzt.)

Recensionen.

Grosse Sonate für Pianoforte, componirt und Seiner königl. Hoheit, dem regierenden Herzoge von Mecklenburg-Strelitz gewidmet von *A. B. Marx*. Op. 16. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Preis 1⅓ Thlr.

Der geehrte Verfasser, welcher als musikalischer Theoretiker schon längst einen so hell strahlenden Namen gewonnen, hat seit einigen Jahren angefangen, sich auch auf dem Gebiete der schaffenden Musik mit einem Gewichte, einer Tüchtigkeit, Kraft und Vielseitigkeit geltend zu machen, wie das wohl nur in äusserst seltenen Fällen bei eminenten Autoren im theoretischen Fache vorgekommen sein mag. Auf das Oratorium Mose, von welchem aus, wenn man es erst recht erkannt und würdigen gelernt haben wird, man eine neue Epoche für diesen mächtigen Kunstzweig datiren wird, hat er bereits wieder eine ganze Reihe von mehr oder weniger umfangreichen Compositionen der verschiedensten Art, theils für Gesang, theils für das Pianoforte, folgen lassen, und hier haben wir eine Sonate anzuzeigen, welche wir seinen werthvollsten Compositionen an die Seite stellen müssen. Sie ist in der That eine grosse, wenn auch nicht im Betreff der Schwierigkeiten, welche dem Spieler geboten werden (und diese sind, vom Standpuncte des gegenwärtigen Clavierspieles aus betrachtet, sehr mässig), doch in Betreff des poetischen Gehaltes und Gewichtes. Man kann bekanntlich auch in der Musik, wie in der Sprache, mit Vielem (bei Aufwand von grossen, blendenden Mitteln) blutwenig sagen. Hier ist das Gegentheil der Fall. Diese Sonate ist nicht, wie gar manche andere, für die Finger, sondern für Geist und Herz geschrieben. Sie tritt an das Gemüth heran, wie ein Stück aus dem Leben voll Leben — und gibt vielleicht Erlebnisse des Verfassers selbst. Sogleich die Introduction tritt bedeutungsvoll auf, wie eine schwere, ernste Frage an das Schicksal. Im ersten Hauptsatze gibt es ein leidenschaftliches Drängen und Treiben, Ringen und Kämpfen, voll Resignation, dem wohl das Leben aufgehört hat als der Güter Höchstes zu gelten. Es winken höhere Sterne. Im schönen, gesangreichen Adagio senkt sich Friede hernieder — aber er hat wohl kaum noch eine bleibende Wohnung gefunden. Das Prestissimo possibile (Scherzoform) bringt neue Stacheln — aber der heilende Balsam scheint schon gefunden. Im letzten Satze tönt's wie Siegesjubel. Das düster gefärbte E moll des ersten Satzes ist ein helles, freudiges Dur geworden. — Vom technischen Standpuncte aus die Sache betrachtend, müssen wir indess den drei ersten Sätzen vor dem letzten den Vorrang zusprechen. Der letzte Satz erscheint mehr als ein freier, schwungreicher, poetischer Erguss, als auf Entwickelung tieferer Technik in der Composition angelegt — und wir glauben zu verstehen, weshalb der geistvolle Autor das gerade so und nicht anders gewollt hat, und scheiden von ihm mit herzlichem Danke für dieses aufrichtige, warme, durchaus klare und kerngesunde Werk.

Nachtfalter für das Pianoforte von *Gustav Flügel*. Op. 14. Leipzig, bei Whistling. Preis ⅔ Thlr.

Diese theils sehr schönen, theils gar wundersamen und originellen Tondichtungen für das Pianoforte führen ihren Namen nicht ohne Grund. Sie gehören zu den trefflichsten Pianofortepoesieen, die wir kennen. Sogleich Nr. 1: „Stille Frage" wird dem Verfasser alle Herzen zuführen. In Nr. 2 ist „Das Heimweh" gut getroffen, Nr. 3 „Grille" könnte nicht grillenfängerischer, launischer und wetterwendischer sein. Nr. 4 „Lied" ist schön gesungen. Nr. 5 „Mondschein" ist köstlich — so schön, so zauberisch, wie eine stille ruhige Mondnacht im Blüthenmai. Der Verfasser hat sich in der That hier als ächter Tonlichter bewährt — und wenn die Flügel seiner Phantasie so kräftig und frisch fortschlagen, wie in seinen ersten Werken, dürfte Stettin bald in ihm eine zweite musikalische Notabilität aufzuweisen haben. Die hier vorliegenden Compositionen verlangen zum Theil einen tüchtigen Spieler aus neuester Schule.

Schmolke und Bakel. Komische Oper in einem Act, frei nach *Langbein's* Gedicht bearbeitet von *W. A. Wohlbrück*. Musik von *Eduard Tauwitz*. Clavierauszug vom Componisten. Breslau, bei Leuckart. Pr. 2½ Thlr.

Es ist dem Referenten in der That rein unbegreiflich, wie sich der Bearbeiter des Textes dieser sogenannten komischen Oper, die wir höchstens als Farce oder Burleske vom niedrigsten und widrigsten Genre gelten lassen können, an diesem jämmerlichsten und unwürdigsten aller Operastoffe vergreifen, wie der talentvolle Componist seine melodische Grazie an solch ein Textbuch verschwenden und seine Perlen, hier recht im eigentlichen Sinne des Wortes, vor die Säue werfen (denn ein Theil der Oper spielt ja in der That — im Schweinestall), und wie endlich Beide, Bearbeiter des Textes und Componist, den guten Deutschen eine so arge Verwilderung des Geschmackes zutrauen konnten, um ihnen ein solches Gericht von kankirter *Asca foetida* aufzutischen. Wir wollen nicht unsere Leser mit einer ausführlichen Erörterung des Textbuches behelligen. Es ist in der That unter aller Kritik. Wie sollte auch aus einem solchen Stoffe, wie der bekannte Langbein'sche Schwank,

der, Gott sei Dank! ohnehin schon zu den längst verlebten Dingen gehört, sich ein nur einigermaassen erträglicher Operntext zurecht schnitzen lassen!

Jammerschade ist es um die in der That sehr artige Musik. Hätte der Componist diesen Melodienzauber, in welchem ihn schwerlich einer der jetzt lebenden Operncomponisten übertreffen wird, an ein nur einigermaassen würdiges Buch verwendet — er würde damit sicherlich Glück, vielleicht grosses Glück gemacht haben; so aber müssen wir, zur Ehre Deutschlands, sehr daran zweifeln, dass irgend ein anständiges Theater diese von Gemeinheiten, Platitüden, den verrauchtesten Späßen und den wohlfeilsten Eckensteherwitzen wimmelnde Operette zur Aufführung annehmen wird. — Damit aber die Musik doch nicht ganz verloren gehe, rathen wir dem Componisten, seine anmuthigen Melodieen zu Tanzen zu verarbeiten oder einen dazu geeigneten Theil der Operette ohne Text, als Clavier- oder Orchesterarrangement, herauszugeben. 10.

Nachrichten.

Berlin. Mit dem 1. Mai ist die Oper hier gänzlich verstummt, sowohl die deutsche des königlichen, als die italienische des Königsstädter Theaters. Die deutsche schloss mit *Donizetti* (Regimentstochter), die italienische mit *Rossini* (erster Act aus dem Barbier) und *Donizetti* (ein Act von Don Pasquale und ein Act von Lucrezia). Damit der Schluss der deutschen Oper, deren Personal für den Monat Mai beurlaubt ist, doch irgend etwas Deutsches an sich trage, spielte man vor der Regimentstochter die Ouverture aus *Mozart's* Zauberflöte und stellte eine Scene aus diesem Meisterwerke, in der ein Wiener Tenorist, Herr *Reichhardt* vom k. k. Burgtheaterthortheater mitwirkte, im Costume dar.

Kurz nach dem Abgange der vielgefeierten *Jenny Lind* gastirte Frau. *Walter* vom k. k. Operntheater nächst dem Burgthorthor zu Wien. Die hiesige Stadtkritik hatte natürlich nichts Bequemeres zu thun, als Frau. *Walter* sofort mit *Jenny Lind* zu vergleichen, wobei denn natürlich Erstere in einen wahrhaft unterweiblichen Schatten zu stehen kam. Frau. *Walter* ist freilich keine *Lind*, und wird schwerlich je eine Sängerin und Darstellerin ersten Ranges werden, allein warum man sofort zu dem kindisch-bequemen Mittel der Parallele greifen? — Fräulein *Walter* sang nach der *Lind* einige Rollen, z. B. Valentine, Lucrezia Borgia, Romeo, mit einem sogenannten Succès d'estime, und der Wunsch, sie als Prima Donna für die königl. Oper engagirt zu sehen, wurde keineswegs laut; noch weniger aber befriedigte ein Herr *Eberius* aus Wiesbaden, der, Gott weiss durch welche wunderlichen Constellationen, dazu gelangte, den Genossen zu singen. Ein unbedeutender Tenor, der obengenannte Herr *Reichhardt* aus Wien, machte mehr Glück, und mit Recht. Herr *Reichhardt* ist jung, besitzt eine angenehme äusserliche Persönlichkeit und eine noch angenehmere, wenn gleich keine herrliche Stimme, die er bereits bis zu einem in Deutschland seltenen Grade, namentlich für die Coloratur, ausgebildet hat. Nach den Ferien der königl. Oper wird Herr *Reichhardt* weiter, und mit ihm zugleich eine junge Sängerin, Frau. *Mathilde Helwig*, der von Wien aus ein vortheilhaftes Renommé vorausgeht, gastiren, wo wir dann über Beider Leistungen berichten werden.

Hartinger aus München, nächst *Tichatschek* der bedeutendste deutsche Tenor, hatte diesmal mit seinem Gastspiel hier viel Unglück. Kaum war er angelangt, so verstauchte sich die *Lind* den Fuss und musste wochenlang das Zimmer hüten, wodurch *Hartinger* nicht dazu gelangte, im Robert und den Hugenotten zu singen. Als die *Lind* genesen war, ward *Hartinger* krank, und als er wieder gesund wurde, war die *Lind* abgereist. Auch nicht eine seiner Forcerollen konnte der brave Tenor singen, und zum Schlusse wurde selbst der Otello durch die Missgunst des Zufalls in Stradella verwandelt, mit welcher Rolle *Hartinger* noch sein diesmaliges Gastspiel begann. Es wird von seinen Verehrern beklagt und getadelt, dass Herr v. *Küstner* den trefflichen *Hartinger* nicht im Jahre 1842, wo er zum ersten Male in Berlin und mit entschiedenem Erfolge gastirte, für die königl. Oper engagirt hat, wodurch dieses Institut der noch immer drückenden Sorge und Verlegenheit überhoben wäre. Nach *Hartinger* hat kein hier gastirender Tenor entschieden gefallen.

Gegen den Schluss der Stagione unserer italienischen Oper erschien nach der grandiosen *Albani* der berühmte *Tamburini* als Gast. Dass Sign. *Tamburini* kein Jüngling mehr ist, sondern seit länger als einem Vierteljahrhunderte als eine Zierde der italienischen Opernbühne in den ersten Weltstädten Europa's geglänzt hat, ist männiglich bekannt. Er gehört jetzt zu jenen interessanten Vocalruinen, die wir seit dem Bestehen der italienischen Oper im Königsstädter Theater nach und nach erscheinen sahen: *Pasta*, *Rubini*, *Tamburini*. Seine Stimme ist mehr stumpfer, als die *Rubini's*, und für das getragene Cantabile in serioser Oper beinahe unzulänglich; allein als darstellender Acteur übertrifft er seinen berühmten Tenorcollegen nicht nur bei Weitem, sondern er ist für Rollen, wie Barbiere, Malatesta (Don Pasquale), Conte Robinsone (Matrimonio), als ein vollendetes Muster aufzustellen. In wie sahen wir einen Schauspieler, weder der deutschen noch französischen Bühne, der es *Tamburini* im Genre der Perez-Chevaliers an Grazie, Esprit und Eleganz auch nur gleich, viel weniger zuvorthate. Im Bußgesang, im colorirten Styl und hinsichtlich der Intonation wie der musikalischen Sicherheit überhaupt zählt *Tamburini* noch immer zu den Meistern ersten Ranges. *H. T.*

Prag. (Beschluss.) *Franz Liszt* hat, seit er das erste Mal bei uns war, eine neue Art von Concert erfunden — er spielt allein; er setzt sich zu vier *Streicher*'schen Pianofortes und begeistert sein Publicum. Versuch kann das nur der geniale *Liszt*. Bei jedem Anderen würde ein solches Concert monoton, während man hier darüber erfreut ist, durch kein Intermezzo im Genusse seiner Kunst gestört zu werden. *Liszt* hat diesmal mit

steigender Theilnahme (das letzte Concert war das gefüllteste) und Enthusiasmus drei Concerte im Platteissaale gegeben, und zumal im zweiten das Gerücht auf die schönste Weise widerlegt, dass er an Kraft und Glanz verloren habe. Im Gegentheile hat er an Klarheit und Ruhe, wie bei der Production fremder Compositionen an voller Selbstverleugnung, gewonnen, was er im Vortrage der Sonate in F moll und des Andante mit Variationen von *Beethoven* bewies. *Liszt's* Genie blitzt zwar immer durch, doch folgt er dem alten Tondichter mit Treue nach. Desto grössere Freiheiten nahm er sich mit der „Aufforderung zum Tanze" von *C. M. v. Weber*, und auch die Arie mit Variationen von *Händel* würde man in dem eleganten Glanze, den er ihr mittheilte, kaum für ein Kind des vorigen Jahrhunderts gehalten haben. In der Mazurka und zumal in zwei Etuden von *Chopin* zeigte er, wie gross ein Genie in scheinbar kleinen Dingen werden kann. Die Paraphrase von *Kullak*, aus dem vierten Acte der Oper Don Sebastian von *Donizetti*, dürfte wohl, von einem Anderen vorgetragen, kaum denselben Effect machen. — Von seinen eigenen Compositionen und Transcriptionen hörten wir die Fantasieen über Don Juan, Puritaner, Robert der Teufel, und Norma (die erste und die ungarischen Nationalmelodieen erregten den grössten Fanatismus), Marche funèbre aus *Donizetti's* Don Sebastian, Ouverture aus Tell von *Rossini* — Hussitenlied — und die unendlich reizende Harmonie poétique. Das Ave Maria und den Erlkönig hatte der Künstler durch eine kühne Combination mit einander verschlungen, und gab es im ersten Concert als eine Nummer. Den Beifall zu schildern, das Hervorrufen zu zählen, ist bei *Liszt* eine unfruchtbare Arbeit.

In dem Osterconcerte der Tonkünstler-Gesellschaft zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts unter gefälliger Mitwirkung der Direction des ständischen Theaters, der Sophienacademie, des Cäcilienvereins, dreihundert an der Zahl, hörten wir zum ersten Male: „Mose," Oratorium aus den Worten der heiligen Schrift, in drei Abtheilungen, von *A. B. Marx* (1. Die Berufung. 2. Das Gericht. 3. Der Bund). Die erste Abtheilung des mit vielem Geschicke aus den Worten der Bibel zusammengestellten Textes schildert die Bedrückung des Volkes Israel unter der egyptischen Tyrannei; die Juden beten zum Himmel, die Egypter verhöhnen sie bei ihrem Götzenopfer. Da ruft Gott dem Moses, die Juden aus dem Lande zu führen. Zweite Abtheilung. Während des egyptischen Volksjubels flehen Moses und Aron fruchtlos zu Pharao, ihr Volk in die Wüste zu entlassen, die Egypter verhöhnen sie abermals. Der Nil verwandelt sich in Blut, die Königin bittet für die Israeliten, Pharao's Mutter warnt umsonst, bis die Emporung der Elemente die Egypter erschüttert und Pharao bewegt, die Juden zu entlassen, und der Uebergang durch das rothe Meer die Abtheilung schliesst. In der dritten werden die Empörer gegen Moses von der Hölle verschlungen, die Uebrigen flehen um Vergebung, und Gott schliesst durch Moses einen Bund mit ihnen. Diese flüchtige Uebersicht zeigt, welche dankbaren musikalischen Momente, welche frappanten Gegensätze der Text darbietet, und man erwartete von dem gelehrten Tonkünstler, der nicht allein Theoretiker im edelsten Sinne des Wortes ist, sondern auch schöpferische Kraft besitzt, ein bedeutendes und wirksames Tonwerk. Die erste Bezeichnung muss auch diesem Werke zugestanden werden, wenn er gleich in der zweiten Beziehung hinter der Erwartung zurückblieb. „Moses" muss als ein sprechendes Resultat des klaren Bewusstseins der Kunst eines ernsten Geistes anerkannt werden, das aber nur — wie manche Dramen — bei der Lectüre der Partitur dem Kenner Bewunderung einzelner grossartiger Ideen und der complicirten Harmonie abzwingen wird; leider aber hat der Componist, indem er einzelne Stellen trefflich und mit der grössten Sorgfalt ausarbeitete, die Einheit des Ganzen vernachlässigt, wodurch die Wirkung auf den Zuhörer vernichtet wird. Manche Nummer, z. B. die Introduction, der Chor: „Es geht Gewalt über Recht!" so wie jener der dritten Abtheilung, mehrere Arien, zumal die für den am Besten bedachten Sopran, sind characteristisch gedacht und musterhaft durchgeführt, die Instrumentation der Recitative trefflich; doch geht der Componist in dem Bestreben, jedes Wort genau zu bezeichnen, offenbar zu weit, und man kann mit Recht sagen, die Totalität geht im Individuellen unter. Die Aufführung war in allen Theilen lobenswerth zu nennen. — Die Herren *Emminger* und *Strakaty* sind längst als ächte Virtuosen im classischen Gesange anerkannt, und die beiden Schülerinnen des Conservatoriums Dem. *Engst* und *Saukup* zeigten, dass sie in diesem Genre nicht minder, als im modernen Operngesange, heimisch sind.

Ein Professor *Jos. Carl Stigler* aus Wien gab auf dem Instrumente Polymelodicon, oder, wie er es nennt, dem neu verbesserten Aeolodicon, welches mit Tasten wie ein Pianoforte, sechs Doppeloctaven und zwanzig Trompetenschallbechern versehen ist, die geöffnet täuschend ein Orchester von Blechinstrumenten nachahmen sollen, und zwar: decrescendo die Flöte, Clarinette, Oboe, Horn, Fagott, und pianissimo die menschliche Stimme, ein Concert im Platteissaale.

Zum Schlusse noch einige Worte über unsere Oper, welche sich eben im Zustande der Regeneration befindet. Die letzte neu in die Scene gesetzte Oper unter der *Stöger*'schen Direction war *Gluck's* „Iphigenia auf Tauris" zum Vortheile der Dem. *Grosser*, und auch nur die Benefiziantin in der Titelrolle neu, die sie anständig und würdig durchführte, wenn gleich noch früheren Leistungen die romantische Oper mehr, als die antike, ihr eigentlicher Wirkungskreis zu sein scheint. Die Aufführung im Ganzen war eine ziemlich laue, im Besonderen waren die Chöre — wie gewöhnlich in guten Opern — schlecht. Das Theater war sehr schwach besucht. — Die letzte Vorstellung der alten Direction war ein Quodlibet, über welches ein Kunstbericht Nichts zu sagen hat. Vom Operupersonale nahmen in derselben Dem. *Kirchberger*, Dem. *Schwarz* und Herr *Damcke* vom Publicum Abschied.

Herr *Hoffmann* eröffnete am Ostermontage die Bühne mit einen Festspiele: „Die Weihe der Kunst" und dem Drama: „Molière." Von dieser Vorstellung gehört in unser Bereich blos die sehr solid und geistreich gearbeitete Festouverture von Director *Küttl*. Der Musik im Fest-

spiele von Capellmeister *Skraup* war ein sehr beschränkter Wirkungskreis zugewiesen.

Die erste Oper war: „Die Montecchi und Capuletti," worin Dem. *Hey* als Romeo und Dem. *Würst* als Giulietta debutirten. Die Erstere besitzt eine kräftige, wenn auch nicht sehr umfangreiche Stimme, die besonders in den tiefen Tönen nicht vollkommen ausreichen wollte; doch war ihre Leistung durch Feuer im Gesang und Spiel eine recht lobenswerthe, was auch das Publicum durch reichen Beifall und Hervorruf anerkannte, obschon ein zuvor verbreitetes Gerücht, sie sei zum Ersatze für Dem. *Grosser* bestimmt, ihr im Publicum manchen Gegner aufgeregt hatte. Wenn nun gleich diese Erdichtung durch das neue Engagement der Dem. *Grosser* vollkommen widerlegt worden, war es doch für Dem. *Hey* sehr vortheilhaft, das erste Mal nicht in einer Partie jener beliebten Sängerin zu erscheinen. Die sehr junge und reizende Sängerin Dem. *Würst* war sichtlich heiser, und schien in hohem Grade am Lampenfieber zu leiden, so dass ihre Intonation zu schwanken begann und man nur aus einzelnen Stellen errathen konnte, sie habe eine reiche, edle Stimme. Dass die Befangenheit des Auftretens die wichtigere Ursache war, bezeugt der Umstand, dass ihr im dritten und vierten Acte Manches so glückte, dass sie hervorgerufen wurde. Ihr Spiel war anständig, und dürfte, wäre sie nicht so beklommen gewesen, ganz entsprechend gewesen sein. Herr *Emminger* (Tebaldo) war sehr bei Stimme; die bedeutend verstärkten Chöre gingen gut. — Die äussere Ausstattung war glänzend.

Für das Theatre paré am Vorabende des Geburtsfestes des Kaisers (bei festlicher Beleuchtung) war *Bellini's* „Norma" gewählt worden, und dessen ganze Einnahme ist von der Directiou einer von dem Erzherzoge Landeschef zu bestimmenden Wohlthätigkeitsanstalt Prag's gewidmet worden. — An diesem Abende trat Mad. *Hoffmann* zum ersten Male als Adalgisa auf; doch können wir mit der Wahl dieser Partie durchaus nicht einverstanden sein, welche ihr eines Theils nicht recht in der Stimme zu liegen scheint, anderen Theils ihr zu wenig Gelegenheit gibt, ihre Virtuosität zu entfalten. Wir sahen Mad. *Hoffmann* in einem früheren Gastrollencyclus, dessen sich die Opernfreunde noch mit Vergnügen erinnern, und lernten dieses schöne, durch grosses Kunststudium gebildete Talent sowohl als Bravoursängerin, wie im dramatischen Gesange schätzen und lieben; deshalb hätten wir erwartet, sie als Königin in den „Hugenotten," als „Fidelio" oder „Nachtwandlerin" oder Adine im „Liebestrank" wieder zu begrüssen. Diesmal behauptete sie sich, trotz einer kleinen Heiserkeit, als tüchtige Künstlerin, doch ohne einen zündenden Eindruck zu machen. Dem. *Grosser* hatte ihren *beau jour* und wurde, trotz der Feier des Tages, allein mit Mad. *Hoffmann* verlangt. Herr *Bräuer* gab den Orovist, doch ohne daria Herrn *Kuns* zu ersetzen. Seine Stimme ist stark, doch nicht eben metallreich, und er wird lange fleissig studiren und Scala singen müssen, bevor er Herr über dieselbe wird. Herr *Emminger* schien sehr krank.

Zwei Localsängerinnen, die Dem. *Lingy* und *Schütz*, führte uns Herr *Hoffmann* in den beiden Possen: „Die Hammerschmiedin aus Steyermark" und „Der Talisman" vor, und Beide fanden Beifall. Dem. *Lingy* hat eine nicht sehr runde und volle, aber frische Stimme und eine für ihr Fach vollkommen ausreichende Coloratur. Dem. *Schütz* scheint besonders für den Vortrag von Liedern mit nationeller Färbung geeignet zu sein.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Fortsetzung.)

Lombardisch-Venetianisches Königreich.

Mailand. Nie hat die herrliche und berühmte Scala im Carneval, der glänzendsten Jahresstagione, eine so traurige Figur gespielt, als im Jahre 1846. Sänger, Sängerinnen, Opern gab es zu Dutzenden, grosse und kleine Ballette wie gewöhnlich; aber das Ganze glich einer wahren Fiasco-Jagd; Manches blieb dabei auf der Stelle, Manches (Sänger und Tänzer) entschlüpfte und machte sich aus dem Staube; eine Quintessenz der Langeweile bildete das Uebrige. Hierbei ist es wohl rathsam, sich kurz zu fassen, grosse Virtuosenlisten zu vermeiden, und nur das Hauptsächlichste zu berichten. Zu den besseren, einheimischen und exotischen Sängern, insgesammt zweiten Ranges, gehörten: die Angri, Garcia, Scotta, Basso-Borio, Hayez, Abbadia, Bishop; die Tenore Sinico, Musich, Perelli, Masset, Labocetta; die Bassisten De Bassini, Beneventano, Rodas, Bouché, Euzet. — Rossini's Otello, als erste Carnevalsoper, worin Sinico (Protagonist) und die Hayez (Desdemona) die Hauptrollen hatten, machte Fiasco; die Hayez sang ihre Romanze gut. Sonntag Otello mit einem Supplement der unpässlichen Hayez. Pacini's an sich arme, hier erbarmlich zugestutzte Fidanzata Corsa, worin die in diesen Jahren zu Neapel als Prima Donna di primo ordine figurirende und stets gefeierte Bishop die Titelrolle, die Angri die Tenorpartie, die Herren Musich und Euzet sangen, fiel schrecklich durch; die kaum für musikalische Academieen taugende Bishop verliess Mailand auf der Stelle. Gleich darauf trug Donizetti's Maria di Rohan einen respectablen Fiasco nach Hause. Die Scotta, die vorigen Frühling hier auf der Canobbiana zum ersten Male die Bühne mit einem grossen Furore betrat, darauf in Brescia minder gefiel, war in dieser Oper beinahe unkenntlich; Sinico und De Bassini vermochten nicht, die schon an sich wenig interessante Musik zu retten. Otello half einstweilen aus der Noth, und das bisher aufgereizte Publicum kehrte von den lauten Aeusserungen seiner Unzufriedenheit (denn auch mit den Balletten ging es schlecht) zur Ruhe zurück. Bellini's Sonnambula, von der Garcia (die in den tiefen Tönen viel Aehnlichkeit mit ihrer Verwandten, der Malibran, hat) vorgetragen, machte abermals Fiasco. Baritou Beneventano taugte wenig für die Basspartie der Oper, die in der folgenden Vorstellung etwas besser, in der dritten wieder ärger ging. Donizetti's Anna Bolena, mit der Scotta, dem Tenor Musich und Bassisten Bouché, verunglückte gänzlich. Verdi's Nabucco erhielt sich kaum auf der Scene, weil De Bassini, der beliebteste von allen benannten Sängern, die Titelrolle vortrug; minder befriedigte die Garcia, und Rodas als Zaccaria. Im Ernani sang die aus England, Deutschland und Spanien zurückgekehrte Basso-

Borio, eben so wie die Garcia Mezzosopranо; Beide erzwingen die höheren Chorden auf keine angenehme Weise; die Basso-Borio ist noch überdies, wiewohl sie im Auslande so sehr gefallen, keine vortreffliche Sängerin; Sinico war ein mittelmässiger Ernani. Die in Allem dreimal gegebene neue Oper *Estella di Murcia* von *Federico Ricci* mit den drei besseren Sängern der Stagione (Hayez, De Bassini, Sinico) hat wenig oder nichts Interessantes. Vom 11. bis 26. März wurde noch gegeben, mit keinem guten Erfolge: Mercadante's Bravo, worin die Calcagno die Rolle der Violetta von der unpässlichen Hayez übernehmen musste; die der Teodora passte für die Basso-Borio wenig. Der französische Tenor Masset, mit einer hübschen Stimme ohne vorzüglichen Gesang, musste noch den Vergleich mit Donzelli aushalten. Die Musik der Oper behagte auch nicht. Sangalli's vorigen Herbst zu Varese componirter Alboino unterlag demselben Schicksal des Bravo. Eine zuverlässige Autorität versicherte mich, dass die Aufführung dieses Alboino zu Varese und Mailand einer sehr reichen adeligen Person dahier bei 50,000 Mailänder Lire (ungefähr 25,000 Augsburger Gulden) gekostet habe. *De gustibus non est disputandum.* Wie viel gute Musik hätte man nicht für diese Summe hören können! — Nach diesem zehnten Opernfiasco wollte das Schicksal, dass Taglioni's Ballet, in diesem sogar die weltberühmte Tänzerin Taglioni, ebenfalls Fiasco machte, der aber die eilfte und letzte Oper der Stagione, *Azema di Granata*, nicht traf. Sie war neu von Maestro *Lauro Rossi* componirt, hat nichts Neues und Besonderes, dafür eine bedeutende Menge Reminiscenzen; aber im Ganzen Sangbares, Instrumentensoli, und weniger Lärm, als seine Collegen. Der erste Act insbesond.re fand starken Beifall. Herr Rossi, Gatte der Sängerin Ober(meyer), componirt diesen Frühling eine Opera buffa für das Wiener Theater; er ist auch in dieser Musikgattung mehr zu Hause.

Claudio Bonoldi, aus Piacenza, vortheilhaft bekannter Tenor aus den guten Zeiten, seit mehreren Jahren in Mailand ansässig, starb verwichenen Februar, 62 Jahre alt. — Anfangs März starb ebenfalls *Giuseppe Pasta*, geboren zu Mailand, Gatte der hochberühmten *Giuditta*. Er sang kurze Zeit auf den Theatern, hatte eine schöne Tenorstimme, und muss wohl die 50 passirt haben.

Monza. Eine für dies reiche Städtchen bescheidene Gesellschaft: die Alessi, Granceini (Altistin), Tenor Carisio, Bassist Rossi-Corsi, Buffo Tasca, unterhielt das biesige, nicht sehr theaterlustige und daher meist wenig zahlreiche Publicum mit der Gemma di Vergy, Elisir d'amore und Barbiere di Siviglia, wofür sie oft mit reichlichem Beifall belohnt wurde.

Pavia hatte die Sordelli, die Altistin Lucchini, Tenor Spagliardi, Bariton Du Breul, Buffo Manari und den Bassisten Crotti, sämmtlich von schwachem Kaliber, war aber sowohl mit Donizetti's Linda als Rossi's Monetarj falsi (worin die Eugenia Tebaldi, eine Anfängerin, mitwirkte) ziemlich zufrieden. Rossini's Gazza ladra verunglückte.

Lodi. Die Lucia di Lammermoor und der Ernani, mit dem die Stagione begann und worin Herr Pignoli den Carlo sang, verfehlten ihre Wirkung keineswegs; am Besten ging es indessen Donizetti's Linda. Die brave Rebussini hielt sich wacker in der Titelrolle, die Pozzi war ein angenehmer Pierotto, Tenor Meckса sang hübsch, Bassist Mazzotti gab zum zweiten Male den Buffo mit Erfolg und Herr Aquaroni den Marchese leidlich.

Crema. Verdi's Ernani eröffnete auch hier die Stagione. Die Barili, Tenor Lattuada, Bassist Gandini (vom Mailänder Conservatorium), Bariton Bozzani, die in dieser Oper ziemlich gefielen, erregten hierauf beinahe einen Fanatismo in Donizetti's Linda, worin Buffo Zambelli den Marchese und die Emilia Santolini den Pierotto sangen. Ricci's Chi dura vince hatte ebenfalls guten Erfolg.

Cremona. Ein Unglücksstern waltete im Carneval über diesem Theater. Wie konnten auch die Sara, die Riva, Tenor Sicuro und Bassist Pellegrini es wagen, Bellini's längst verschollene Straniera zu geben! Man liess die Oper nicht enden, schloss das Theater, versuchte aber am 10. Januar, es abermals mit derselben Oper zu öffnen, indem die Cresti die Riva, und Tenor Montresor Herrn Sicuro ablöste; allein der Sturm liess nicht nach. Man liess eilig die Pixis aus Mailand kommen, um die von Pacini für sie zu Neapel componirte Saffo zu geben, engagirte auch Tenor Naudin, der hier bereits in derselben Oper gefiel; da aber auch in der Saffo der Sturm nicht aufhörte, wurde auf obrigkeitlichen Befehl das Theater während der ganzen Stagione für die Oper geschlossen.

Diese Calamität wurde zum Theil durch die Violine verwischt. Der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Bazzini* gab hier zwei Concerte mit Beifall, die er bereits mit Triumph in seiner Vaterstadt Brescia, in Bergamo, Mantua, Pavia und Parma gegeben. Er wollte anfänglich nach Frankreich und England gehen, allein er änderte seinen Plan, und wird dafür ganz Italien bereisen.

Auch ein blinder Violinist aus Crema, Namens *Giovanni Vailati*, erregte hier mit seinem angenehmen Spiele gewissermassen Aufsehen.

Bergamo. Vielleicht um Mayr's Andenken zu feiern, gab man dessen Medea, eine seiner besten Opern, die Ausgezeichnetes und Classisches aufzuweisen hat; aber die heutige Welt verlangt etwas Anderes, als das Classische! Die Schieroni-Nuli, ihr Gatte, Tenor Balestracci gehören indess nicht zu den sieben Weltwundern. Des Landsmannes Linda, worin die Tantalora den Pierotto und Buffo Rivarola den Marchese gaben, verunglückte bei theilweisem Applaus; desgleichen seine famöse Lucia. In der Sonnambula hat sich das Blatt gewendet. Die treffliche französische Harfenspielerin Bertucat, die auch die Prima Donna machte, Tenor Perelli, Bassist Donelli und die Tantalora wurden beklatscht, worauf man die Lucia mit der Bertucat wiederholte und das vorige Gaudium verdoppelt wurde.

☞ *Curiosa*. Nach der Belgique Musicale vom 12. März d. J. hat der im vorigen December hier verstorbene berühmte Capellmeister *Simon Mayr* die Leipziger Universität frequentirt, unter *Lenzi* in Bergamo die Composition studirt, die er unter *Bertini (sic)* zu Venedig fortgesetzt. Hierauf wurde er Chef d'orchestre des Prager Theaters, sodann Capellmeister in der Kathedralkirche zu Cöln am Rhein. Im Jahre 1802 wurde er nach Ber-

game berufen u. s. w. Wie eine musikalische Zeitung ihre armen Leser so zum Besten haben kann, ist unbegreiflich.

Brenno und *Lucrezia*. In diesen beiden Marktflecken erfreute eine Gesellschaft Virtuosi die Bewohner mit Donizetti's Figlia del Reggimento und Ricci's Esposti.

Brescia. Donizetti's allerliebste Linda di Chamounix trug einen allerliebsten Fiasco davon. Die Ponti, die Gramaglia als Pierotto, der vom Bassisten zum Buffo übergetretene, längst fertige Maggiorotti als Marchese und Bassist Lovati konnten bei all' ihrem Wetteifer das Unheil nicht abwenden. Der Tenor verdarb Alles. Ein anderer, der ihn ersetzte, machte die Sache nicht besser, bis man den Tenor Fedor (Becker) engagirte und dem Uebel einigermassen abhalf. Donizetti's Roberto d'Evreux, worin die Stradioti (eine Wienerin) mitwirkte, erlag zwar keinem superlativen, doch positiven Fiasco. Meyerbeer's Roberto il Diavolo endigte die Stagione nicht schlecht. Die Ponti und Herr Fedor waren wohl die Besten in der ganzen Gesellschaft.

Mantua. Verdi's Lombardi und das Ballet verunglückten, das Theater musste geschlossen werden. Sogar die schöne Assandri war in jener Vorstellung nicht dieselbe und gar nicht bei Stimme. Man suchte Tenor Poggi zu engagiren, der freilich der Assandri an Schönheit weit nachsteht, sie aber als Sänger weit übertrifft. Mit ihm gab man am 31. Januar Mercadante's Bravo, er selbst Titelrolle, die Boldrini = Teodora, die Assandri = Violetta, Bassist Mitrowich = Foscari und Tenor Pozzolini = Pisani. Es versteht sich, dass Poggi die Stagione rettete; er wurde auch jubelnd unzählige Male während und nach der Vorstellung auf die Scene gerufen. Nach ihm war die Boldrini (sie sind beide aus Bologna) die Begünstigte; ihr zunächst die Assandri; die Uebrigen verdarben nichts. Um Herrn Poggi einige Ruhe zu gönnen, musste man freilich dann und wann die Lombardi geben. Zuletzt debutirte noch die Enrichetta Nissen (eine Schwedin, die auch zu Paris und anderwärts auf dem Theater sang) in der Sonnambula mit ziemlichem Erfolge.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Berlioz gab am 24. April in Braunschweig ein sehr besuchtes Concert, worin seine Compositionen, namentlich die Sinfonie fantastique, eine enthusiastische Aufnahme fanden.

Bei einem Hofconcert in Madrid wurde von der Königin Isabelle, ihrem Oheim Francisco, ihrer Mutter und ihrem Stiefvater, dem Herzog von Rianzares, eine Anzahl *Haydn*'scher Musikstücke aufgeführt. Ausserdem sangen die Königin und ihr Oheim mehrere Opernarien.

Cohen's Faust (s. S. 327) ist in Paris nun, wie bereits vor einem Jahre, zur Aufführung gekommen (im Concert sämlich). Die Revue de Paris bemerkt darüber ganz trocken: *L'effet en a été ratisfaisant pour lui et les partisans du genre fantastique raisonnable* (!).

Achtes und letztes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. Motette von *Lesueur*: In media nocte (gesungen von *Dupond*) mit Chor; — Ouverture zu Leonore von *Beethoven*; — Symphonie in Adur von demselben; — Stücke aus *Gluck*'s Armide (gesungen von Dem. *Meissen*). — Diese Concerte haben nun neunzehn Jahre bestanden; sie wurden 1827 von *Habeneck* begründet.

Das S. 263 erwähnte Concert in Paris zum Besten der Association des artistes musiciens hat auf glänzende Weise stattgefunden. Aufgeführt wurden: Symphonie von *Mozart*, Cdur; — Ouverture zur Euryanthe von *Weber*; — Terzett aus *Méhul*'s Joseph (gesungen von Dem. *Nau*, den Herren *Protet* und *Dupond*); — Concert für Pianoforte von *Beethoven* in Esdur (gespielt von *Halle*); — Violinsatz von *Ole Bull*. — Dirigent war *Tilmant*.

Ankündigungen.

Durch uns ist für Deutschland zu beziehen:

Faniska.

Oper in drei Acten

mit italienischem Texte

von

L. Cherubini.

Vollständige Partitur mit untergelegtem Clavierauszuge von *A. Fessy*.

Preis 16 Thlr. netto.

Leipzig, im Mai 1846.

Breitkopf & Härtel.

Preisermässigung.

Händel's Oratorium „Judas Macchabäus," nach *Mozart's* Bearbeitung im Clavierauszuge von *Ludwig Hellwig*, neue Ausgabe (früher 5 Thlr.) jetzt 2½ Thlr.

Hamburg, den 19. Mai 1846.

Joh. Aug. Böhme.

Bei **Diabelli & Comp.** in Wien sind so eben erschienen:

PORTRAITS.

Liszt, Fr., (nach der Natur gezeichnet und lithographirt von Kriehuber). Auf Chineser-Papier 2 Fl.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl. 50 Kr.

Marra, Maria, (von Kriehuber). Auf Chineser-Papier 1 Fl. 50 Kr.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl.

Pacher, J. A., (von Kriehuber). Auf Chineser-Papier 1 Fl. 50 Kr.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl.

Schubert, Franz, (Seitenstück zu Beethoven und Liszt) von Kriehuber. Auf Chineser-Papier 2 Fl.
— — Auf weissem franz. Velin-Papier 1 Fl. 50 K.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen, mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juni. **Nr. 23.** 1846.

Inhalt: Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter. (Fortsetzung.) — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Wien. Aus St. Petersburg. Aus Darmstadt. Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Stimmen des Auslandes über deutsche Tondichter.

(Fortsetzung.)

II. Ueber *Mendelssohn's* Paulus, von *Henry Blanchard.*

Bei der breiten Entwickelung der musikalischen Fähigkeiten, wie sie sich jetzt kund gibt, sehen unsere Tondichter wohl die Unmöglichkeit ein, auf die von einigen Bevorzugten in Beschlag genommenen Bühnen zu gelangen. Sie werfen sich daher auf Symphonieen und Oratorien, welche ihnen in vocaler wie instrumentaler Hinsicht die schönsten Kunstformen darbieten. Haben sie nun aber langathmige Partituren geschrieben, so bemerken sie, dass es eben so schwierig ist, für die Aufführung tüchtige Künstler zu finden, als eine Oper, wäre es auch nur eine einactige, auf die Bretter zu bringen. Wie dem auch sei, so hat doch jene Vorliebe unserer Zeit für Oratorien schöne Früchte getragen, wie *Mendelssohn Bartholdy's* Paulus beweist, dies Meisterstück der neueren Oratorien. Dieses schöne Werk, das unter den an der Spitze der französischen musikalischen Bestrebungen stehenden Musikern noch nicht so bekannt ist, als es verdient, ist in Paris noch nicht aufgeführt worden. Freilich war es, so viel wir wissen, noch nicht übersetzt. Diese Uebersetzung hat nun Herr *Maurice Bourges* geliefert und dabei eben so sehr den geschmackvollen Literaten als den verständigen Musiker bewährt — zwei Eigenschaften, die wesentlich sind, will man anders bei solcher schwierigen und undankbaren Arbeit ein Resultat erreichen. — —

Was nun die Musik betrifft, so bestätigt diese, dass man *Mendelssohn* mit Recht den modernen *Mozart* genannt hat. Sein Oratorium Paulus ist ein eben so inspirirtes und correctes Werk, als das Requiem oder Don Juan. — Die Ouverture, ohne eine sehr ausgeführte Vorrede zu jener dramatisch-religiösen Handlung zu sein, ist von schöner Wirkung, namentlich — wenn es sich um den Clavierauszug handelt — vierhändig, wie der Componist sie eingerichtet hat. Sie ist warm, belebt, und bereitet trefflich auf den Kampf vor, den der grosse Apostel zu bestehen hat.

Der prachtvolle Chor, welcher den wahren Gott des Himmels und der Erden, so wie seinen Sohn, den siegreichen Christ, feiert, erhält eine kräftige Bewegung durch die Begleitung, welche mit der Breite des Vocalquartetts schön contrastirt. Die Triolenzeichnung dieser Begleitung sticht durch ihre Lebendigkeit und ihr Drängen hervor. Der Choral: „Allein Gott in der Höh' sei Ehr'!" (*A toi, mon Dieu, louange, amour!*) ist in jener strengen Haltung und jenem salbungsvollen Character geschrieben, der an die *Luther*'schen Choräle erinnert. — Nichts ist seraphischer, himmlischer, als die Arie in B dur, $^{3}/_{4}$-Tact, mit Triolenbegleitung: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten" (*Jérusalem, qui lapides tout prophète!*); der folgende Chor: „Steiniget ihn!" (*Lapidez-le! Mort au chrétien!*) zeigt dagegen eine imitatorische Kraft, welche die Ermordung des Märtyrers Stephanus (Vorgänger des Paulus) auf bewundernswürdige Weise malt. Die melodische und harmonische Zeichnung des Accompagnements ist in der Partitur von grösster Wirkung.

Der Chor: „Siehe! wir preisen selig, die erduldet haben!" (*Gloire! oh! gloire au bienheureux qui souffre le martyre!*) zeichnet sich durch eine reizende Zartheit aus. Hier ist eine durchsichtige Klarheit in den Stimmen auf jenes köstlich modulirte Motiv. Das im Musik, mit der man, wie ein Abt des vorigen Jahrhunderts sagte, eine Religion stiften würde. Das Stück ist in der That ein kleines Meisterwerk von Anmuth, Weihe und religiösem Gefühl. Das ist der Styl, die Bezeichnung, der schönste und rührendste Ausdruck der religiösen Musik; es ist minder unbestimmt, als *Palestrina*, minder hüpfend, als *Marcello*, minder durch Imitationen verwickelt, als *Cherubini*. Die Arie des noch dem Judenthum angehörenden Paulus: „Vertilge sie, Herr Zebaoth!" (*Consume-les, o Dieu vengeur!*), in II moll, ist voll wilder Kraft; die Melodie ist frei und gut accentuirt, und die Begleitung schildert vortrefflich den Zorn und die Rache, womit Paulus damals die Christen verfolgte. Der abwärts sich bewegende Gang der Bässe bei den Worten: „der Höchste in aller Welt" (*du Dieu qui crée la terre*) ist von prächtiger Wirkung, eben so der Schluss auf die Worte:

Lass deinen Zorn sie treffen!
Verstummen müssen sie!
(*Et que leur voix altière*
Se taise de terreur!)

Jetzt beginnt die Bekehrung. Paulus hat den Himmel offen gesehen; er empfängt die Taufe, und bald verkündet er mit mächtiger Stimme den Ruhm des Christ. Das Alles ist in harmonierreichen Chören enthalten, unterbrochen durch bedeutsame Recitative, von denen eine

Art Hauch des Alterthums und der Urmusik ausgeht. Die vierstimmige Fuge auf die Worte: „Denn alle Heiden werden kommen“ *(Car chaque peuple doit connaître son doux maître)* ist nicht eben sehr merkwürdig. In melodischer Hinsicht trägt sie zuvörderst einen Walzercharacter, welcher gegen den allgemeinen Ton des Ganzen verstösst, und dann ist sie auch nicht mit jener Kenntniss geschrieben, die *Mendelssohn* in so hohem Grade besitzt, und deren Anwendung man in einem solchen Stücke wohl hatte erwarten sollen. Der Chor in G dur, $\frac{3}{4}$-Tact: „Wie lieblich sind die Boten“ *(Porteurs du saint message)* hat etwas Frisches und Naives, was die Zuhörer reizt, und die Begleitung ist voll Grazie. Ganz verschieden dagegen tritt der Chor des über die Predigten des Paulus entrüsteten Volkes auf: „Ist das nicht, der zu Jerusalem verstörte“ *(N'est-ce pas celui - ci qui proscrivait avec furie)*. Dieser Chor ist einer der dramatischsten vermöge der Art und Weise, wie die vier Stimmen im fugirten Style unter einander sprechen, und vermöge der so bewegten Begleitung, welche die Stimmen trägt. Im Gegensatze gegen dies kräftige und drohende Gemälde steht die Weichlichkeit in dem Chore: „Seit uns gnädig, hohe Götter!“ *(Dieux aimables, adorables!)*; dann kehrt das bei Stephanus' Steinigung benutzte Motiv auf die glücklichste Weise wieder, indem es sich nun gegen seinen damaligen Verfolger, den jetzt bekehrten Paulus, wendet. Diese Wiederholung ist ein genialer Zug des Componisten. Die Arie: „Sei getreu bis in den Tod!“ *(Crois en moi jusqu' au trépas!)* ist ebenfalls an sanfter Melodie und characteristischer Begleitung ein vortreffliches Musikstück, und der Christenchor: „Schone doch deiner selbst!“ *(Garde tes jours pour nous!)* ist höchst characteristisch, die einfachste Behandlung der Stimmen, die man sich denken kann. Das Alles und noch viele andere Schönheiten, die sich dem Leser ohne Notenbeispiele nicht anschaulich vorführen lassen, macht *Mendelssohn's* Paulus zu einem Meisterwerke der heiligen Musik, welches jeder Freund dieser edlen Kunstgattung auf seinem Pianoforte liegen haben sollte, gleich wie Jeder, der ein wenig tief denkt und fühlt, einen *Horaz*, einen *Montaigne* oder *Racine* bei der Hand hat.

(*Wird fortgesetzt.*)

Recensionen.

Balladen, Gesänge und Lieder.

Zur Erzielung wahrhaft tüchtiger Gesänge und Lieder bedarf es unstreitig zunächst nicht blos an und für sich guter, sondern auch ausserdem noch besonders der Musik zugänglicher und musikalischer Behandlung fähiger, d. i. componibler Gedichte. Schlechte oder auch nur mittelmässige Gedichte, wie sie die deutschen Sängerhaine, in welchen sich freilich auch gar manche Spatzen eingenistet, in ungemeinem Ueberflusse hervorbringen, sind schon an und für sich ein Ueberfluss und haben kein Recht des Daseins — und wer sie componirt, von dem gilt ohne Weiteres das *Operam et oleum perdidi*. Ein von Haus aus verfehltes, unwahres und unklares, nichtssagendes, sich auf verbrauchten Gemeinplätzen herumtreibendes oder der Form nach verkrüppeltes Gedicht (welches im Grunde gar keins zu nennen ist) kann auch durch die trefflichste Musik nicht zu ächter poetischer Münze umgestempelt werden, und man thut ihm stets durch die Composition eine unverdiente Ehre an. Eine Pfuscherei in der einen Kunst ist schon dieser selbst unwürdig und kann nie in das Gebiet einer anderen herübergezogen werden ohne Herabwürdigung auch dieser und ohne Versündigung an ihr.

Wie sehr sich das nun auch von selbst versteht, so wenig wird es doch im Allgemeinen beachtet, denn es ist ganz unleugbar, dass ein nicht geringer Theil der jährlich erscheinenden Unmasse von Liedern und Gesängen geradezu schlechte Texte, Texte ohne allen poetischen Werth und Gehalt behandelt und schon darum, trotz alles Aufwandes von Melodie, Harmonie und Figurenwesen, streng genommen nichts bringt, als todtgeborene Kinder, Phantome ohne Seele und Leib, ohne Wesen und Leben.

Die Ursachen dieser auffallenden Erscheinung sind eben nicht schwer zu erklären.

Eines Theils ist die Bildung mancher Fachmusiker eine so ausschliesslich auf die Musik, ja oft sogar nur auf eine Seite oder Richtung derselben, wie etwa die practische Uebung dieses oder jenes Instrumentes, beschränkte, eine so wenig allgemein humanistische, geschweige denn allgemein wissenschaftliche zu nennen, dass es eben nicht sonderlich befremden kann, wenn sie, als Liedercomponisten auftretend (und dieses Fach hält man in der Regel seltsamer Weise für das leichteste, dem ersten Debut zugänglichste der Kunst), bei der Wahl der zu behandelnden Texte die gröbsten Missgriffe begehen. Wie soll ein Musiker, der seine Jugend einem frühzeitig erzwungenen Virtuosenthume opferte, die besten Lehrjahre des Lebens an einem Instrumente und auf zerstreuenden Reisen verbringen musste, wie soll ein solcher, wenn er nicht ein von Natur vorzüglich begabter, regsamer Kopf ist, oder wenn nicht seiner allgemeinen Bildung besonders förderliche Verhältnisse zu statten kommen, im Stande sein, sich den feinen Tact und Geschmack, das ausgebildete, sichere ästhetische Urtheil und die sonstigen Kenntnisse anzueignen, welche unumgänglich nothwendig sind, wenn man auf dem Gebiete der Dichtkunst die Spreu von dem Waizen gehörig sondern und nicht dürre, todte Strohblumen für ächte, duftige Blüten nehmen und respective als solche auf das Feld der Tonkunst hereinverpflanzen will?

Ein anderer Grund der so häufig vorkommenden Fehlgriffe in der Auswahl der zu componirenden Texte beruht in der grossen und noch immer im Steigen begriffenen Anzahl Derer überhaupt, die sich zu Liedercomponisten berufen hatten. Ein jeder von ihnen will — *à tout prix* — componiren, ja wohl gar frischweg recht viel componiren, und so wird dann, da die Zahl der wirklich guten Gedichte nicht recht mehr auszureichen scheint oder auch zum Theil von ausgezeichneten Tondichtern vorweggenommen ist, auf gut Glück nach dem ersten be-

sten Verslein gegriffen, möge es auch noch so sehr nach der verzweifelten Poetik des: „Reim dich oder ich fress' dich!“ zugeschnitten sein.

Endlich gerathen auch wohl manche tüchtige, einsichtsvolle, vielseitig durchgebildete Componisten und wirkliche Tondichter, wenn sie beim Publicum vorzüglich beliebt geworden sind und nur ein Balladen- oder Liederheft nach dem anderen ihnen abverlangt, ja abgepresst, auch wohl manches Gedicht von hoher, nicht wohl abzuweisender Hand ihrer Feder aufgedrungen wird (denn es ist doch gar zu lockend für einen Dichter, seine Schöpfungen in wohlklingenden Weisen von einem ganzen Volke gesungen zu sehen), zuweilen in Versuchung, bei zunehmender Erschöpfung des wirklich tüchtigen poetischen Materials, auch dann und wann ein minder gutes und tüchtiges mit zu verarbeiten, sei es auch nur in der Hoffnung, dass der weite, faltenreiche, schillernde Mantel der Tonkunst die Blösen ärmlicher Producte der Schwesterkunst in Liebe zudecken und verhüllen werde, was denn auch in der That um so häufiger der Fall ist, je eifriger man sich oft beim Gesange einer möglichst undeutlichen Aussprache befleissigt, so dass dabei die Texte, mögen sie nun wirkliche oder nur angebliche Poesie enthalten, recht eigentlich nur als unschuldige Nebensache erscheinen.

Mögen nun die gerügten Fehlgriffe in diesen oder in anderen Ursachen ihren Grund haben, — die Kritik kann sie nicht stillschweigend hingehen lassen und Referent wird sie daher auch bei Anzeige der vorliegenden Gesangwerke so weit in's Auge fassen und hervorheben, als es die Grenzen dieser Zeitschrift erlauben.

1) Tod und Tödin, Ballade von Ritter *v. Tschabuschnigg*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Löwe*. Op. 105. Braunschweig, bei Spehr. Preis 20 Ggr.

Referent muss gestehen, dass es ihm bei allem guten Willen dennoch nicht gelungen ist, sich mit diesem Gedichte zu befreunden. Es fehlt ihm die innere Wahrheit und somit ein artistisches Hauptinteresse. Der geistreiche Componist hat daraus gemacht, was es hergab, und ein rund ausgegossenes Musikstück geliefert. Wenn Einem das Herz dabei nicht so warm wird, wie bei den meisten seiner übrigen Balladen, so hat das eben vorzüglich seinen Grund in dem wunderlichen Texte, dessen ausführlichere Zergliederung wir uns indess hier versagen müssen.

2) Gruss vom Meere. Menschenloose. Deutsche Barcarole. Drei Lieder von Fürsten *Schwarzenberg*, *L. A. Frankl* und *Otto Prechtler*, mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Carl Löwe*. Op. 103. Drei Hefte. Ebendaselbst. à 12 Ggr.

Wir lieben es sonst nicht, wenn bei Liedern die Tactbewegung wechselt, finden dies aber in dem ersten dieser ganz durchcomponirten Lieder theils durch die eben hierdurch herbeigeführte weitere Ausdehnung des Musikstückes, theils durch den Inhalt des Textes selbst gerechtfertigt, dem der Componist auch sonst alle Gerechtigkeit erwiesen hat. Zumal der zweite Theil dieses Gesanges, mit dem Eintritte des $^6_8$-Tactes anhebend, ist für den Sänger sehr dankbar gehalten, während der erste Theil, in C-Tact, sich, dem Sinne des Gedichts gemäss, mehr declamatorisch bewegt. — Der zweite Gesang bringt eine superfeine, etwas weit hergeholte, in der Luft verschwebende Allegorie, in welcher, ohne eine durchgehende Grundempfindung, einen Haupteindruck hervorzubringen, ein Nebelbild das andere verdrängt. Der Componist hat das Gedicht so viel als möglich für das Verständniss zu vermitteln gesucht. In wie weit ihm das gelungen ist, wollen wir dem Urtheile unserer Leser überlassen, von welchen doch wohl die Meisten auch mit diesen Werken des gefeierten Tondichters sich bekannt machen werden. — Der dritte Gesang „Deutsche Barcarole“ ist in Text wie in Musik gleich trefflich gelungen und hat uns wie Allen, denen wir ihn mittheilten, einen ungetrübten Genuss bereitet, wie denn leicht diese Barcarole ein Lieblingsstück des grösseren Publicums werden dürfte. — Ein kleiner Verstoss gegen die Regeln der Declamation, welcher dem Verfasser entschlüpft ist,

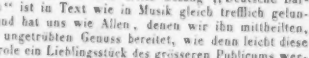

wird für den gewandten Sänger leicht zu verbessern sein. — Die Ausstattung der Ballade wie der Gesänge ist sehr splendid; wenn aber im ersten Hefte der letzteren auf jeder der vier ersten Folioseiten nur sechs Tacte befindlich sind, so ist da des Guten wohl zu viel geschehen und die verehrliche Verlagshandlung hat darin ohne Zweifel gegen ihr eigenes Interesse gehandelt. Je spendaler nämlich in solcher Weise der Stich wird, desto grösser wird auch für das Publicum die Versuchung, sich die Werke eines beliebten Tondichters, anstatt aus dem Buchladen, durch Abschriften zu verschaffen.

3) Vier Gedichte von *H. Heine*, in Musik gesetzt von *J. Haven*. Op. 36. Berlin, bei Stern. Preis $^2_3$ Thlr.

Das erste dieser Heine'schen Lieder „Sterne mit den goldnen Füsschen“ (was man doch den Sternen Alles andichtet!) ermangelt in der musikalischen Behandlung des zarten duftigen Hauches, der auf dem Gedichte ruht, und erscheint in der Composition nicht natürlich und ungesucht genug. Im zweiten „Das Jägerhaus“ erblickt der Dichter, in stürmischer Nacht umherwandelnd, „ein Lichtchen, das fern aus dem einsamen Jägerhaus schimmert.“ Er sagt uns zwar selbst ausdrücklich: „Es soll mich nicht hin verlocken, da sieht's verdriesslich aus“ allein er weiss und berichtet dessen ungeachtet ganz genau, was eben in dem „fernen Jägerhause“ vorgeht. Der Componist hat übrigens die Situation im Ganzen treffend erfasst und ein schauriges Nachtstück geliefert, aus welchem wir folgende Stelle der Begutachtung der Aesthetiker anempfehlen:

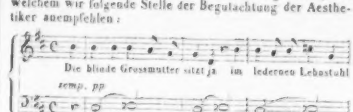

meines Instruments. Dies würde auch noch länger so geblieben seyn, hätte Hr. Dr. Biester meine Harmonika nicht gehört, und die Anzeige davon, in der Berliner Monatsschrift, seiner Aufmerksamkeit würdig gefunden. Während dieser Zeit erhielt ich die Einladung zu einem öffentlichen Konzerte, worin man eine Klavierharmonika produziren würde. Ich eilte in den Konzertsaal, und fand in beyden Künstlern, welche das Instrument verfertigt hatten, meine leidenschaftlichen Kurländer. Der eine davon war Hr. Hessel. Das Instrument sah einem Tische ähnlich, dessen oberer Theil mit Tafft überzogen war. Dieser Tafft wurde stark mit Wasser begossen, um die unter demselben versteckten Schalen zu befeuchten. Die Tastatur war an der Vorderseite des Tisches zum herausziehen, und die Schalen wurden durch ein sichtbares Schwungrad mit dem Fusse in Bewegung gesezt. Sowohl die Form, als auch die dabey sichtbare Mechanik, überzeugten mich im ersten Augenblick: dass beyde Herren Kurländer nicht das Mindeste von mir entlehnt hatten, sondern, dass alles ihre eigene gemeinschaftliche Erfindung war. Der Ton glich einem gedämpften Saiteninstrumente, und verlohr sich unmittelbar, sobald der Finger die Taste verliess. Hr. Hessel, ein geschickter Portraitmahler, hat gewiss ebenfalls, wie ich, über das kleine kurländische Possenspiel, worin wir uns wechselsweise mit Komplimenten zum Besten hatten, recht herzlich gelacht. Ihm selbst ist es nie eingefallen, meine Erfindung (wie Hr. K. vermuthet) für eine Verbesserung seines Instruments anzusehen; im Gegentheil, suchte er, wie ich später deutlich einsah, durch seinen Besuch bey mir nichts anders, als aller Aehnlichkeit unserer beyderseitigen Beschäftigung auszuweichen, um für sich einen eigenen Weg zum Ziele zu finden. Die Kunst ist unermesslich in ihren Veranlassungen. Das Genie suchet seine eigene Bahn. Oft wandeln mehrere einerley Strasse, ohne sich zu begegnen; oft treffen sie zusammen, ohne es vorher geahndet zu haben. Da nun, wie wir alle wissen, „niemand seiner Länge eine Elle zuzusetzen vermag," aber auch nicht gerne einen Zoll davon verlieren will: so wird es hoffentlich Hr. K. nicht befremden, dass ich mich meines Eigenthums zum Besten rege. Niemand, ausser ihm, ist es noch eingefallen, mir meine Erfindung streitig zu machen. Mich setzte das um so viel mehr in Verwunderung, da ich der vollkommenen Ueberzeugung lebe, dass Herr K. seiner eigenen Grösse wegen, nicht erst nöthig hat, um sich herum Zwerge zu bilden. Leicht hätte man in Berlin alles hier gesagte erfahren können: so auch, dass Hrn. Hessels Instrument mit dem meinigen nicht die entfernteste Aehnlichkeit hatte. — —

Dass die Wärme des menschlichen Körpers zur schönen Ansprache der Glasschalen bey der Harmonika für unumgänglich nothwendig vermuthet wird; ist ebenfalls ein Irrthum obenerwähnten Artikels. Die Schwierigkeit, die sich bey dem Surrogat, welches die Stelle des Fingers vertreten soll, vorfindet, ist: dieses Surrogat auch auf der Taste in diejenige Lage zu setzen, dass dasselbe (gleich dem Finger) den Schwingungen der bewegten Schale ausweichet und folget; d. i.: so schwebend, wie der Finger einer frey gehaltenen Hand, sich verhalt, und jedweder nothwendigen Modifikation des Tons zu Gebote stehet. Dieses zu beurtheilen muss man die Harmonika mit blossen Fingern gespielt, und ihre Eigenheiten erforscht haben; man muss den Mittelzustand genau kennen, worin sich Enden der Nerven an den inwendigen Theilen der Finger befinden müssen, wenn die Schalen gehörig tönen sollen. Wer nun diese Kenntnisse besizt, und denjenigen Körper, der die Schaale erschüttern soll, nebst dem zarten, dem Finger ähnlichen Reibungsvermögen auch die nöthige Schwebung geben kann; wer seine Schalen, wie von der Luft getragen, auf die Spindel zu bringen weis, der wird seine Harmonika, gleichviel mit Fingern oder Tasten, so spielen können, dass der mit dem Gesichte abgewendete Zuhörer keinen Un-

Die beiden übrigen Lieder „Die Bergstimme“ und „Die Geisterinsel“ sind, nach unserer Ansicht, dem Componisten am Besten gelungen.

4) Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Julius Weiss*. Op. 15. Berlin, bei Stern und Comp. Preis ⅔ Thlr.

Der Verfasser hat hier ein schätzbares Talent zur Liedercomposition bewährt, und vorzüglich das zweite und dritte Lied: „O wär' mein Lieb die Rose roth“ (nach Robert Burns) und „Schneeglöckchen,“ von G. Scheuerlin, athmen melodische Frische, während es auch dem ersten „Auf dem See“ von L. Tieck nicht an musikalischem Reize fehlt. Nur können wir hier die mehrfach vorkommenden, auffallenden Dehnungen kurzer Endsylben durch lange Noten nicht billigen. Der Verfasser habe beim Vortrage dieser Stellen genau auf die Wirkung Acht, und wir bezweifeln, dass sie ihm selbst Wohlgefallen erregen werden.

5) Kindheit. 4 Lieder, gedichtet von *Eichendorff*, *Hoffmann von Fallersleben*, *Franz* und *Arndt*, componirt für eine Singstimme und Piano von *F. H. Truhn*. Op. 84. Berlin, bei Schlesinger. Preis ⅔ Thlr.

Der Verfasser hat zwar sein schätzbares Talent auch in diesen Jugendliedern bewährt, allein es ist ihm doch nicht überall gelungen, den naiven Ton zu treffen, welchen, nach unserer Ansicht, solche Lieder durchaus verlangen. Gleich in dem ersten Liede, so tüchtig es auch an und für sich ist, hat er nach unserem Gefühl einen zu hohen Anlauf genommen, zu reiche technische Mittel aufgewendet, um als Freund und Spielgenosse der Kindheit gelten zu können. Will man ihr gefallen, so muss man alle Kunst und Gelehrsamkeit dahinten lassen, den Kothurn ausziehen, dafür Kinderschuhe anlegen und sich mit der Grazie befreunden, die nach unstudirten Gesetzen spielt und tanzt. Am Besten hat der Verfasser den Ton des Naiven noch in Nr. 2 „Frühlingsengel“ von Agnes Franz getroffen. Nr. 3, „Die Sternlein“ von Arndt, erscheint uns zu pathetisch, um kindlich zu sein. Gut getroffen ist dieses Lied von C. Banck in seiner auch sonst recht ansprechenden Sammlung von Jugendliedern (Rudolstadt, bei Muller). So ragt auch Nr. 4. des „Kindes Traum“ von Eichendorff, über den Gefühlskreis der Kinderwelt seiner musikalischen Behandlung nach hinaus. *Non omnia possumus omnes.* Der geehrte Verfasser ist schon in weit grösseren und bedeutenderen Dingen glücklicher gewesen, als in diesen Versuchen, sich zur Kindheit herabzulassen und in ihre Weise einzustimmen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien, den 31. Mai 1846. Ich beeile mich, Ihnen anzuzeigen, dass gestern im Theater an der Wien die erste Aufführung von *Lortzing's* neuester Oper: „Der Waffenschmied von Worms“ Statt gefunden hat; diese komische Oper, eigentlich nur Singspiel, im Style des Wildschützen gehalten, ist weniger originell, als höchst geschmackvoll und mit vielem Geschicke gearbeitet, die Instrumentirung nett und piquant, mit wenig Lärm, doch viel Effect. Der zweite Act ist der hervorragendste; die Handlung, obwohl sehr einfach, ist doch mit mehreren komischen Situationen ausgestattet. Die Aufnahme von Seite des Publicums war eine höchst beifällige, die Sänger und namentlich der Componist wurden nach allen drei Acten und besonders am Schlusse mehrmals unter stürmischem Beifalle gerufen. Grossen Antheil an dem grossen Beifalle der Oper hat *Staudigl*, welcher als Waffenschmied, zum ersten Male, eine komische Partie gab und diese Rolle mit so viel Wahrheit, Natürlichkeit und köstlicher Laune durchführte, wie überhaupt der geniale Künstler Alles, was er nur unternimmt, zur Virtuosität bringt; die übrigen Rollen waren durch Dem. *Eder* und die Herren *Becker*, *Gehrer*, *Radl* besetzt, und genügend, die Ausstattung war anständig; zwei Nummern wurden zur Wiederholung verlangt, namentlich gefiel ein Strophenlied im dritten Acte, gesungen von *Staudigl*. So viel nach der ersten, etwas stürmischen Aufführung, welche aber an diesem Theater nicht sehr Wunder nehmen darf.

Aus *St. Petersburg* gingen uns von einem gebildeten Kunstfreunde folgende Notizen zu.

Die musikalische Saison war im Ganzen nicht so glänzend, wie sonst, da die Kaiserin, die Prinzessin Olga, der Grossfürst Constantin und mit diesen ein grosser Theil des Adels abwesend waren. Selbst die italienische Oper, das *enfant chéri* der hiesigen Noblesse, erweckte nicht ein gleiches Interesse, obwohl für den endlich auf seinen Lorbeeren ausruhenden *Rubini* der ausgezeichnete, in der Blüte prangende Tenor *Salvi* engagirt war; dagegen konnte die Altistin *Vietti* für die *Alboni* keinen Ersatz bieten. Die zarte, geniale *Viardot-Garcia* erlag endlich, nachdem sie zwei Winter glücklich überstanden, der Rauheit des hiesigen Klima's und verliess uns vor Schluss der Stagione, mit einem stimmmörderischen Husten behaftet.

Die Concertsaison war fast noch uninteressanter, als die italienische Oper, und besonders dadurch merkwürdig, dass auch nicht ein Clavierspieler von Bedeutung erschien; *Litolff* wurde vergebens erwartet. Endlich erschien gegen den Schluss der Saison ganz unerwartet *Vieuxtemps* zur Freude aller Künstler und wahren Kunstfreunde. Er wurde als Kammervirtuos und Violon solo des Kaisers mit einem namhaften Gehalte engagirt, und wir dürfen diesen grossen Künstler nun ganz den unseren nennen. Diese glückliche und bedeutende musikalische Acquisition verdankt die musikalische Welt Petersburgs der Vermittelung des kunstsinnigen Grafen *Wielhorsky*. Seit dem berühmten *Rode* war die Stelle

eines Violinvirtuosen des Kaisers hier erledigt, und wahrlich, einen ebenbürtigeren Nachfolger konnte man für *Rode* nicht wählen, als *Vieuxtemps*, der nach dem Urtheile gediegener Sachkenner *Rode* nicht nur als Violinspieler, sondern und hauptsächlich auch als Componist bei Weitem übertrifft.

Servais gab ein Abschiedsconcert im grossen Saale des adeligen Clubs, das ziemlich stark besucht war. Es ist zu beklagen, wie dieser mit den seltensten Mitteln begabte Virtuos seine glanzenden Fähigkeiten an schaalem Virtuosenflitter vergeudet. So lange sein Ruf nicht gemacht war, konnte das Billigdenkenden ein Entschuldigungsgrund sein; allein jetzt erregt es Bedauern und Unwillen, eine solche grandiose Begabung und eine solche Summe angestrengten Fleisses zu ohrenbetäubenden Zwecken verprasst zu sehen. Er konnte mit Titanen kämpfen, und bemüht sich, Mücken todtzuschlagen. Ausser *Liszt* gibt es nicht leicht noch ein Talent, das mit Quelquechoseren ein ähnliches Furore zu machen verstände, als *Servais*, nur dass der Pianist dem Violoncellisten an Esprit nach allen Dimensionen überlegen ist. — *Piatti*, der ausgezeichnete italienische Violoncellist, ist vor einigen Wochen abgereist und kehrt wohl so bald nicht wieder zu uns zurück, denn er hat hier trotz seines seltenen Talentes die schlechtesten Geschäfte gemacht. Dieser bescheidene und ächte Künstler besitzt die vollendetste und mannichfachste Mechanik auf seinem Instrumente, die man je gehört; sein Vortrag ist durchweg edel und im Cantabile geradezu unübertrefflich. *Piatti* ist gar zu sehr Künstler; er versteht die Kniffe und Pfiffe der Concertmaschinerie entweder nicht, oder er verachtet sie, denn er ist einer von den unglaublich seltenen Italienern, die frei von jeder Geld- und Habgier sind. Das Wunder des Herrn *Vivier* mit den Doppeltönen will auch nicht viel bedeuten; sein Forte ist geradezu unmusikalisch. Doppeltöne kommen übrigens schon in *C. M. v. Weber's* Hornconcert vor, und hier lebt ein deutscher Posaunist *Plagmann*, der vor mehr als hundert Musikern das ganze Wunder des Herrn *Vivier* auf der Posaune hören liess. Leider ist er ein Deutscher! — *H. T.*

Darmstadt. C. A. Mangold's grosse romantische Oper „Der Tannhäuser" wurde am 17. Mai d. J. hier zum Benefiz des Bassisten Herrn *Reichel* zum ersten Male gegeben. Die Dichtung von *Eduard Duller* ist hoch poetisch gehalten und bietet dabei dem Componisten viele neue und piquante Momente; denn Abendland und Morgenland, phantastisch ideale Scenen mit Tänzen und Gruppirungen, Mythe und irdische Interessen ziehen in romantischen Bildern vor uns vorüber. Die Musik von *Mangold*, der seine Aufgabe völlig verstanden, ist eine deutsch-kernige, grösstentheils originelle und, einige Breiten abgerechnet, ächt dramatische. Wie das „Vaterland" in einer Bevorwortung dieser Oper ganz richtig bemerkt, so geht ein eroster Geist, der Geist religioser und sittlicher Weihe, durch die ganze Oper, und alle Effecte derselben gehen nothwendig daraus hervor. Und hierdurch gerade zeichnet sie sich vor so vielen Opern unserer Zeit aus, worin nur Empfindelei, Coquetterie und Weltschmerz mit einander kämpfen. Die Besetzung war folgende: Tannhäuser, Herr *Breiting*; Eckhard, Herr *Reichel*; Ionigis, Mad. *Pirscher*; Urbanus, der Patriarch von Jerusalem, Herr *Pasque*; Venus, Dem. *Neukäufer*; Amor, Dem. *Vogel*; ein Harfner, Herr *Birnstill*; Anführer der Wallfahrer, Herr *Döring*; wobei das Maschinisten Herrn *Dorn* nicht vergessen werden darf, der seine Aufgabe mit vielem Geschmack löste.

Diese Mittheilung mag vor der Hand genügen, deutsche Directionen auf dieses Werk aufmerksam zu machen. Eine ausführliche Kritik mit Aufzählung der Vorzüge und Ausstellungen, wäre nach einmaligem Anhören zu gewagt.

Dafür, dass die Intendanz des Darmstädter Theaters es unternommen hat, nach so mancherlei Erfahrungen eine neue Oper von zwei Deutschen in Scene zu setzen, ist sie durch den allgemeinen Beifall eines schwer zu begeisternden Publicums und vieler namhafter Gäste aus den umliegenden Städten reich belohnt worden. Jede Nummer wurde lebhaft applaudirt, und die Oper selbst musste, obgleich die Theatersaison mit ihr geschlossen werden sollte, wiederholt werden. Hauptsächlich war es ein Lied, das der Tannhäuser am Anfange des vierten Actes singt: „Ich bin unter Lorbeern gegangen" u. s. w., welches einen allgemeinen Sturm hervorrief und da Capo gesungen werden musste.

Carneval- und Fastenopern u. s. w. in Italien.

(Beschluss.)

Verona. Verdi's Due Foscari erfuhren einen Fiasco. Die Musik gefiel gar nicht; die Parodi und Tenor Bozzetti wurden applaudirt und ausgezeicht; der wackere Bassist Varesi rettete sich. Die von Mailand (s. d.) hieher geflüchtete Bishop, die vor drei Jahren hier eine musikalische Academie gab, wollte die Parodi ersetzen, machte aber einen zweiten Fiasco (sie hat diese Stadt gleich verlassen und unlängst in Zürich mit Herrn Bochsa eine musikalische Academie gegeben). Mit der Vittadini wurde die neue Oper *Romea di Monforte*, von Maestro *Carlo Pedrotti*, der bereits zu Amsterdam eine andere, *La Figlia dell' Arciere* betitelte Oper componirt, gegeben. Nach dem Fanatismo, welchen diese Romea hervorbrachte, und allen Lobsprüchen der Journalistik zu urtheilen, muss Herr Pedrotti einer der originellsten Componisten und auch grosser Contrapunctist sein; allein nichts von dem Allen. Die Romea beurkundet dasselbe Kaliber der heutigen Secundärmaestri, die in ihren Opern kaum einiges Hörbare nach der neuesten Mode aufzuweisen haben, ohne im Mindesten auf Gediegenes Anspruch zu machen. Nachdem sie ungefähr acht Mal die Breter passirt, gab man Verdi's Nabucco mit der Griffini und grossem Beifall.

Vicenza. Mercadante's Leonora und die Sänger (die Pozzi, Tenor Della Cella, die Herren Scappini und Soarez) ohne allen Erfolg; man schloss das Theater. Hauptursache war der ziemlich schwache, noch dazu unpässliche Tenor. Herr Soarez ist ein brauchbarer Buffo. Etwas besser ging es der Lucrezia Borgia, worin die An-

sängerin Lietti den Orsino gab, und Herr Dei anfänglich die Rolle des Tenors übernahm. In der Linda di Chamounix kam noch benannter Buffo hinzu, der auch mit der Prima Donna den meisten Applaus theilte.

Rovigo. Donizetti's Don Pasquale eröffnete lustig die Stagione. Die Arigotti, Tenor Mercuriali, Buffo Cavisago und Bassist Morelli befriedigten sämmtlich. In Ricci's (Fed.) Prigioni sang die Anfängerin Morselli die Ila und fand Aufmunterung. Die Prima Donna und der Buffo hatten den meisten Applaus. Donizetti's Regina di Golconda behagte nicht.

Padua. Die hier bekannte Garibaldi war auch willkommen in Ricci's Corrado d'Altamura; die Altistin Inoda und Tenor Pardini, Bassist Dal Vivo nach überstandener Unpässlichkeit, gefielen mehr, als die Musik der Oper. In der Linda di Chamounix, worin Buffo Rovelli den Marchese gab, ergötzte auch die hübsche Musik. Im Belisario wickte die Jenny Constantin als Irene vortheilhaft mit. Die neue Oper *Coriolano* vom neuen Maestro *Alessandro Santa Caterina* machte zwar weniger Lärm, als die seines Nachbars in Verona (s. d.), steht ihr aber sogar nach, und hatte eine Gegenpartei.

Venedig (Teatro Fenice). Verdi's Giovanna d'Arco wurde mit lauten Zeichen des Missfallens aufgenommen, und der Kaiser von Russland, der mit dem Vierkönig in der Hofloge zugegen war, wird zum ersten Male in seinem Leben gesehen haben, wie es am Stephanstage (26. December) bei Eröffnung der Stagione mit der Oper in einem der grössten italienischen Theater bei einem grossen Fiasco zu gehen pflegt. Die gedrängt volle, herrlich mit Gas beleuchtete Fenice, mit vielen reich und elegant gekleideten Damen in den Logen, gewährte an jenem Abend einen imposanten Anblick. Die Oper, wiewohl sie die Löwe und Tenor Guasco, also zwei vorzügliche Sänger, hatte, gefiel auch in den folgenden Vorstellungen, wo weniger Zerstreuung vorhanden war, sehr wenig; selbst die neue von Verdi für die Löwe componirte Cavatine fand keinen Anklang. Schon am 4. Januar gab man den Ernani mit denselben Sängern und den Bassisten Constantini, Della Santa (welcher den unpässlichen Marini ersetzte), aber mit keinem besonderen Erfolge, der mit Marini's Genesung ziemlich günstig war; das hiesige Publicum hatte indess die Musik satt. Donizetti's Adelia mit der Löwe, Guasco und Marini, also mit den beliebtesten Sängern, wurde sogar nur einmal gegeben. In der neuen Oper *La Sposa d'Albido*, vom Principe *Poniatowsky*, in der Guasco am Meisten, die Löwe weniger berücksichtigt wurde und Marini nach Wunsch seine Donnerstimme vernehmen liess, wurden mehrere Stücke geräuschvoll applaudirt, Maestro und Sänger auch öfters auf die Scene gerufen. Die längst erwartete neue Oper *Attila* von *Verdi* ging endlich am 17. März in die Scene. In dieser ersten Vorstellung erregte blos der Prolog (eine von der Löwe meisterhaft gesungene Cavatine, ein Duett der zwei Bassisten, ein Einsiedlerchor, hierauf eine Art Morgendämmerung und Sonnenaufgang alla Haydn und David, wo das Orchester Fortissimo beim „Lode al Creator" einfällt, das ganze Stück von Theatraleffect, Guasco's unbedeutende Cavatine) Enthusiasmus; der erste Act trug einen kleinen, der zweite einen grösseren und der aus einem in's Quartett übergehenden Terzett bestehende dritte Act einen grossen Fiasco (= *silenzio perfetto*) davon; in diesen drei Acten wurde mitunter auch gezischt. In der zweiten Vorstellung suchten Freunde der Sache eine andere Gestalt zu geben. Man applaudirte stark auch in jenen Acten und rief den Maestro vielleicht zwölf Mal hervor. Da liess denn ein bekannter Dichter sogleich von hier aus in der Mailänder Zeitung ganz poetisch verkünden: Verdi sei vierzig Male hervorgerufen worden und sein Attila könne jeder berühmten Oper aller Zeiten an die Seite gesetzt werden. Hier in Venedig beharrt man jedoch allgemein im Urtheil: nur der Prolog verdiene Lob, die übrigen Acte seien sehr schwach, voller Reminiscenzen, und so ist es auch. Am 24. März endigte die Stagione, deren wahren Triumph die Eisler gefeiert hat.

Verdi, dessen Gesundheit dermalen nicht die allerbeste ist, hat sich von seiner Verbindlichkeit mit Herrn *Lumley*, diesen Frühling für's Londoner italienische Theater eine Oper zu componiren, losgesagt und befindet sich jetzt (Ende März) zu Mailand.

(S. Samuele.) Ricci's Scaramuccia gefiel nicht allzusehr; die Grossoni-Ciotti und Buffo Leoni thaten das Mögliche. Dessen Nuovo Figaro gefiel noch weniger; die Grossoni, der neue Tenor Maggi, Veteran Boticelli und Leoni wurden kärglich applaudirt. Besser gingen Rossi's Monetarj falsi, worin ausser der Grossoni und Leoni eine Anfängerin, Erminia Ottani, die Rolle der Annetta gab und die Herren Penso und Zoni mitwirkten.

Triest. Die grösste und schönste Palme trug in Verdi's Ernani Mad. Lagrange davon, kleinere und minder schöne der Tenor Mei, Bariton Morelli und Bassist Caspari (Morelli war mehrere Jahre in Paris, wo er den Stellvertreter von Lablache und Tamburini machte). In Rossini's Italiana in Algeri sang die Biscottini, Tenor Calzolari, Morelli und Fiorio mit besonderem Beifall, wozu wohl meist die Musik beitrug. Da man den Ernani übersatt hatte, wurde ein Theil davon mit einem Acte der Norma, darauf die Sonnambula gegeben; bei welcher Gelegenheit man bedauerte, dass die übrigens applaudirte Lagrange Bellini, besonders in der Norma, durch unnütze Schnörkel oft entstellte. Pacini's Lorenzino de' Medici machte nicht kalt, nicht warm; dafür entschädigte reichlich am 10. März Rossini's Barbiere di Sivigtia.

Der arme vielversprechende spanische Tenor *Pedro Unanue* ist hier nach einer langen und schmerzhaften Krankheit am 3. Januar, 30 (nach Anderen 36) Jahre alt, gestorben. Nach dem Heraldo von Madrid, der mit Recht diesen frühzeitigen Tod beklagt, ist er zu Motrico, Provinz Vizcaya, geboren, studirte die Musik in einem Collegium (wo, wird nicht angegeben), worauf er als Tenor in der Cathedralkirche zu Santander verwendet wurde. In den Jahren 1833 — 34 vervollkommnete er sich im Gesange im Conservatorium zu Madrid, und sang nachher mit Beifall auf den Theatern zu Sevilla, Cadix, Malaga, Almeria, Granada, Zaragoza und Madrid, sodann in Petersburg, endlich in Italien in Bergamo (vorigen Sommer) und in Triest (vorigen Herbst). — Nach dem Mailänder Clamor publico ist *Unanue* mit der rechten Hand auf dem Herzen verschieden. — Der Mailänder

Moda zufolge hätte er eine reiche Spanierin von vornehmer Familie geheirathet und ein Kind mit ihr erzeugt. Die Ursache, warum er Beide verlassen, sei ein Geheimniss. Sonst sei er ein liebenswürdiger, bescheidener und uneigennütziger Mann gewesen.

Statistische Uebersicht der Carneval- und Fastenopern in Italien.

Welch eine ergibige Zahl von Operntheatern, neuen Opern und Maestri der so eben verflossenen Stagione in Italien! Es ist zum Erstaunen, wie mit der retrogressiven Qualität unserer heutigen Maestri und Sänger ihre Quantität immer zunimmt, und Alles die Theater zu bevölkern strebt. Der bekannten Operntheater waren verwichenen Carneval 88 offen (sie übersteigen wahrscheinlich mit den unbedeutenden, gänzlich unbekannten in Unteritalien die Zahl 90). Hiervon gehören dem Kirchenstaate 21, dem Lombardisch-Venetianischen Königreich 19, Piemont, Genua und Insel Sardinien 17, Toscana 13, dem Königreich Beider Sizilien 12, Modena 3, Parma 2, Lucca 1.

Zweiundzwanzig neue Opern wurden in Italien allein (zu Corfu, Odessa und Madrid ebenfalls je eine, also zusammen 25) componirt. Hiervon Neapel 8 (also mehr als den dritten Theil — Sirene di Normandia, Emo, Pirati di Baratteria, Travestimento, Mercajuolo, Adelina, Don Liborio, Incognita), Florenz 2 (Stradella, Maria di Francia), Mailand 2 (Estella, Azema), Palermo 2 (Il Trovatore, L'Orfana Guelfa), Turin 2 (Regina di Cipro, Il Mantello), Venedig 2 (Sposa d'Albido, Attila), Bologna, Messina, Padua, Verona, jede Stadt 1 (Gismondo, Clarice Visconti, Coriolano, Romea di Monforte).

Zehn neue Maestri sind entstanden: *Franc. Altavilla, Luigi Badia, Basilio Basili, Agostino Bonomo, Moretti, Carlo Pedrotti, Aless. Santa Caterina, Schimon, Tauro, Tancioni.*

Aeltere Opern wurden gegeben, von:

Donizetti auf 58 Theatern (also ungefähr auf ⅔ der Gesammtzahl): Lucia 14; Linda 12; Lucrezia 6; Belisario, Elisir, Don Pasquale, jede auf 5; Roberto d'Evreux, Marino Faliero, La Figlia del Reggimento, Maria Padilla, jede auf 4; Gemma, Parisina, Maria di Rohan, jede auf 3, Anna Bolena, Betly, jede auf 2; Adelia, Fausta, Furioso, Campanello, Gianni di Parigi, Convenienze teatrali, Olivo e Pasquale, Regina di Golconda, jede auf 1.

Verdi auf 37: Ernani 19; Nabucco, Due Foscari, jede auf 7; Lombardi, Giovanna d'Arco, jede auf 3; Alzira, Finto Stanislao, jede auf 1.

Bellini auf 23: Norma 6; Beatrice 5; Sonnambula 7; Puritani 3; Capuleti, Pirata, Straniera, jede auf 1.

Rossini auf 18: Barbiere 11; Assedio di Corinto 2; Otello, Gazza ladra, Bianca e Faliero, Turco in Italia, Italiana in Algeri, jede auf 1.

Mercadante auf 12: Vestale 4; Bravo 3; Leonora 2; Giuramento, Elena, Reggente 1.

Ricci (Luigi) auf 10: Chi dura 4; Nuovo Figaro 3; Chiara, Due Figaro, Esposti, Scaramuccia 1.

Ricci (Federico) auf 7: Prigioni 5; Corrado 2.

Pacini auf 9: Saffo 5; Fidanzata 2; Lorenzino, Stella 1.

Fioravanti Figlio auf 3 (Columella, Don Procopio, Gennariello); *Nicolai* auf 2 (Templario); *Buzzi, Campana, Fioravanti Padre, Mayr, Meyerbeer, Peri, Poniatowsky, Vaccai* u. A., von Jedem 1 (Saul, Giulio d'Este, Cantatrici Villane, Medea, Rob. il Diavolo, Ester, Don Desiderio, Virginia u. A.).

Anmerkung. Der Redacteur der Rivista Romana, ein *Verdi*'scher Delirant, behauptete: der Carneval habe in Italien mit 25 *Verdi*'schen (15 allein mit Ernani) und blos 14 *Donizetti*'schen Opern angefangen; es ist aber factisch, dass 30 Theater mit *Donizetti* und 25 mit *Verdi* begonnen haben; zu geschweigen, dass auf einer sehr grossen Zahl der nämlichen Theater zwei bis drei, ja vier Opern von *Donizetti* gegeben wurden, was bei *Verdi*, ausser Venedig, wo er selbst zugegen war, nicht der Fall gewesen ist.

Feuilleton.

In Frankfurt a. M. feierte der Chorsänger *Padjera* sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum. Von den Bühnenmitgliedern erhielt er bei dieser Gelegenheit eine silberne Dose mit werthvollem Inhalt.

Den 14. und 15. Juni wird das zweite eidgenössische Sängerfest in Schaffhausen gefeiert.

Die Casinogesellschaft zu Trarbach an der Mosel hat für das beste Lied auf die Mosel — Gedicht und Composition — einen Preis von einem Fuder besten Moselweines ausgesetzt. Die Melodie wird sowohl für eine Stimme als für vierstimmigen Chor gewünscht; über den Antheil am Preise haben sich Dichter und Componist unter einander zu einigen. Die Frist zur Einsendung der Lieder läuft bis Ende Juli.

Auf dem Gesellschaftstheater Thalia zu Berlin ist eine neue Operette: „Rübezahl," Buch von *G. Jansen*, Musik von *A. Conradi*, mit vielem Beifall aufgeführt worden; sie soll sehr Hübsches enthalten. Der Tondichter ist ein Zögling der Berliner Academie.

Musikdirector *Neithardt* in Berlin hat von dem Prinzen Wilhelm für die Leitung der Dommusik bei der Todtenfeier für die verstorbene Prinzessin ein silbernes Schreibzeug erhalten.

Auf Befehl des Königs von Preussen ist eine „Sophokles-Medaille" geprägt worden, die auf der einen Seite das Brustbild des griechischen Dichters, auf der anderen in zwei Medaillons *Tieck's* und *Mendelssohn Bartholdy's* Kopf enthält.

Zum Universitätsmusikdirector in Marburg ist der bisherige Hofmusikus *Deichert* in Cassel, ein Schüler *Spohr's*, ernannt worden.

Das Hamburger Stadttheater ist durch die Wahl der Actionäre den Herren *Maurice* und *Batton* vom 1. April 1847 zu übertragen worden.

In London starb der bekannte Contrabassist *Francesco Vincenzo Dragonetti*, geboren zu Venedig im Jahre 1755, seit 67 Jahren Mitglied des Orchesters der Londoner italienischen Oper. Er hat verschiedene Compositionen, unter Anderem auch eine Schule für den Contrabass geschrieben. Er besass zwei durch ihren Ton ausgezeichnete Instrumente, das eine von *Gaspard di Salo* (*Amati's* Lehrer), das zweite von *Amati* selbst; das erstere, ein Geschenk der Mönche des Klosters vom heiligen Peter zu Vicenza, hat er dem Grafen *Popoli* vermacht, das andere dem ersten Contrabassisten am königl. Theater zu London, *Cavalani*.

Ausserdem hinterlässt er ein beträchtliches Vermögen, welches zum Theil auf die S. Marcuskirche in Venedig übergeht.

Vor ungefähr drei Jahren wurde bekanntlich eine Subscription eröffnet, um *Rossini* eine Bildsäule zu errichten. Das Resultat dieser Subscription ist nicht veröffentlicht worden; die Bildsäule dagegen ist fertig, und der französische Minister des Innern hat sie der Pariser grossen Oper übergeben, wo sie in der Vorhalle aufgestellt werden sollte.

Der Gesanglehrer und Componist *Lambert* in Paris ist zum Ritter der Ehrenlegion ernannt worden.

Im dritten Concert der philharmonischen Gesellschaft zu London wurde eine neue Ouverture von *Onslow* aufgeführt, welche grosse Wirkung hervorbrachte; sie führt den Titel: The world musical, und ist voll neuer Effecte und namentlich sehr schön instrumentirt.

Das jährliche Concert der Association des artistes-musiciens zu Paris, in der grossen Oper unter *Habeneck's* Leitung gegeben, brachte zur Aufführung: Ouverture zum jungen Heinrich von *Méhul*; — Stücke aus *Mozart's* Requiem; — Chor aus *Haydn's* Schöpfung; — Ouverture und Stücke aus *Spontini's* Vestalin; — Ouverture aus *Weber's* Oberon; — Chor aus *Händel's* Judas Macabäus (musste wiederholt werden).

Das Theater zu Reval hat sich aufgelöst.

In Florenz wird am 28. Juni *Mendelssohn's* „Paulus" im grossen Saale des alten grossherzoglichen Palastes (*Palazzo vecchio*) mit reichen Mitteln aufgeführt werden.

Zu Neapel starb der berühmte Kastrat *Girolamo Crescentini*, 82 Jahre alt als Lehrer am Conservatorium der Musik und Generaldirector der königl. Musikanstalten. *Napoleon* hatte ihn zum Ritter von der eisernen Krone ernannt. Er soll ein bedeutendes Vermögen hinterlassen.

Netzer's neueste Oper: „Die seltsame Hochzeit," in drei Aufzügen, nach dem Französischen (*Scribe* und *Bayelly*), hat in Wien ziemlich kalt gelassen.

Ankündigungen.

Am 15. Juni erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

Souvenir de la Fiancée,

Opéra de **D. F. E. Auber.**

Fantaisie

pour le Piano

composée par

Henri Roselten.

Op. 85. Preis 25 Ngr.

Leipzig, den 29. Mai 1846.

Breitkopf & Härtel.

Einladung zur Subscription auf die zur Einweihung des neuen Opernhauses in Stuttgart bestimmte Fest-Oper:

Lichtenstein.

Grosse Oper in fünf Acten nach *Hauff's* Roman von *Fr. Dingelstedt*, Musik von *P. v. Lindpaintner*. Vollständiger Clavierauszug 8 Thlr. preuss. Cour. im Subscriptionspreise. Der höhere Ladenpreis tritt Ende August ein.

Der höchst interessante Stoff der Oper in der vortrefflichen Bearbeitung von einem unserer ersten Literaten, mit der Musik des rühmlichst bekannten Tonsetzers, bieten vereinigt ein Werk, welches den besten Erscheinungen der Jetztzeit beizuzählen ist.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen nehmen Bestellungen an.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Andantino doloroso et Caprice burlesque.
Andante grazioso et Thème à la Mazurka.
Le Rêve du premier Amour. Pressentiment du Printemps.
Quatre Morceaux caractéristiques pour le Violon et Piano par
C. G. Reissiger. Op. 184. Cah. I. 2. 3.

Dresden, im Mai 1846.

Wilhelm Paul.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschien in einer **Prachi-Ausgabe** des Domcapellmeisters

Bernard Hahns (fünfte) Messe

zur feierlichen Inthronisation Sr. Fürstl. Gnaden des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau

Melchior Freiherrn von Diepenbrock

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. **In Auflege-Stimmen.** ☞ Die obligaten Stellen der Blas-Instrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchen-Chören leicht zu bewirken ist. **Pränumerations-Preis Drei Thaler;** der in drei Monaten eintretende Ladenpreis wird *fünf Thaler* betragen.

Dieses in wahrhaft kirchlichem Style mit der edelsten Begeisterung componirte Meisterwerk hat zur würdigen Feier des hohen Festes nicht wenig beigetragen; es wird in prachtvoller Ausstattung das passendste Andenken an dieses denkwürdige Ereigniss sein.

So eben ist in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen:

A. F. Lindblad's *schwedische Lieder mit Pianoforte*, einzige vollständige Ausgabe. Sechstes Heft in deutscher Uebersetzung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. *Wallheim* (Uebersetzer von *Tegner's* Frithjofssage). Preis 4 Thlr.

Die *Hefte 4* bis *6* sind zu gleichem Preise bei uns erschienen und auf Verlangen zu haben.

Hamburg u. Leipzig, den 15. Mai 1846.

Schuberth & Comp.

Ein vorzüglich gutes Violoncell, nach *Giuseppe Guarnerius* — von *Remy* in Paris 1739 gebaut, steht zum Verkauf. Der Preis ist 20 Louisd'or. — Markgraf Carl Alexander von Ansbach und Baireuth war der frühere Besitzer des Instrumentes. — Auf Verlangen wird dasselbe gegen genügende Sicherheit zur Ansicht versandt. — Ferner: eine im besten Zustande befindliche Pedalharfe (mit acht Pedalen), nach Pariser *Erard'scher* Construction, für 18 Louisd'or zu verkaufen. — Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen beliebig an Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhandler in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juni. **Nr. 24.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Cöln. Das Musikfest in Aachen. Aus Berlin. Aus Breslau. Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Balladen, Gesänge und Lieder.

(Beschluss.)

6) Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von *Jos. August Heller.* Op. 25. 2 Hefte, jedes 4 Bogen stark, ohne Angabe des Preises. Prag, bei Hoffmann.

Das erste dieser empfehlenswerthen Hefte enthält zwei einstimmige Gesänge, nämlich: „Der Sänger und seine Freunde" von Grunwald, „Warum" von Baron v. Koller, und ein Terzett: „Frage an das Schicksal," gedichtet vom Verfasser selbst, und für zwei Soprane und Bass componirt. Alles ist, bei guter Declamation, in einem fliessenden, gefällig ansprechenden und runden Style gehalten, und nur an einer Stelle, S. 4, im letzten Systeme, hat der Verfasser dem „Weh" des Textes nicht sein musikalisches Recht widerfahren lassen, während wir das Lied No. 2, so wie auch das Terzett als sehr gelungen bezeichnen müssen. Das zweite Heft enthält zwei einstimmige Gesänge: „Verlassenheit," gedichtet vom Componisten, „Blaue Augen" von Al. Jelen mit deutschem und böhmischem Texte, und ein Quartett für zwei Soprane, Tenor und Bass, „Liebe," ebenfalls vom Verfasser selbst gedichtet. Auch hier müssen wir sein Talent achtungsvoll anerkennen.

7) Vier Lieder, in Musik gesetzt von *W. Steiffensand.* Berlin, bei Stern.

Wiederum ein neuer, wenigstens dem Referenten bisher unbekannt gebliebener Liedercomponist. Er hat das reich bebaute Feld nicht ohne Glück betreten, und namentlich die Lieder Nr. 1 „Lockung" von Eichendorff, Nr. 3 „Liebesfrühling" von Rückert und Nr. 4 „Mailied" von Heine können wir als recht wohl gelungen bezeichnen. In Nr. 5 „Trost in Thränen" von Goethe finden sich einige harmonische Härten.

8) Sechs Lieder, in Musik gesetzt für eine Sopran- oder Tenorstimme, mit Begleitung des Pianoforte, von *Alexander Festa.* Op. 51. 2 Hefte. Braunschweig, bei Meyer. à 16 Ggr.

In diesen Liedern herrscht das melodische Prinzip etwas mehr vor, als man es sonst bei dem fleissigen Verfasser gewohnt ist. Geistreich aufgefasst ist das treffliche Gedicht von Mörike „Ein Stündchen wohl vor Tag," humoristisch „Der Guckguck und die Nachtigall" von Oswald Marbach. Nr. 5 „Wiegenlied" von Fr. Beck und Nr. 6 „Erwartung" erscheinen etwas gedehnt. Nr. 3 „Liebesgruss" von Wehrmann könnte zarter und duftiger gehalten sein. Der Componist macht darin zu viel harmonischen Aufwand und hat den schönen Text schier erdrückt. Referent kann es nicht billigen, wenn die Begleitung zu vorlaut wird, und das ist ein Fehler, den der Verfasser, dessen musikalisches Talent wir übrigens mit Achtung anerkennen, öfter begeht.

9) Drei Gesänge für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Julius Weiss.* Op. 14. Berlin, bei Bote und Bock. Preis 25 Sgr.

Nr. 1 dieses Heftes „Im Frühling" ist dem Componisten am Besten gelungen. Sind auch die beiden übrigen Lieder, „Arabers Heimweh" von Wilhelm Müller, und „Mein Herz ist in Schweden" von J. B. Rousseau, nicht gerade verfehlt zu nennen, so mangelt ihnen doch die eigenthümliche nationale Färbung, wie sie z. B. einem C. M. v. Weber und einem C. Löwe in gewissen Liedern und Balladen so trefflich gelungen ist.

10) Zwölf Kinderlieder, für den Umfang jeder Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Ferdinand Gumbert.* Op. 15. Erste Lieferung. Berlin, bei Schlesinger. 15 Sgr.

Der Verfasser hat den rechten Ton, in welchem Kinderlieder zu halten sind, mit sicherem Tacte getroffen, und seiner Gabe für die Kinderwelt wird daher der verdiente Beifall nicht entgehen. Keines der in dieser Lieferung befindlichen sechs Liederchen ist verfehlt, einige, wie z. B. die beiden ersten, dürften leicht Lieblingslieder des Volks werden.

11) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Franz Messer.* Zweites Werk. Offenbach, bei Joh. André. Preis 1 Fl. 21 Kr.

Man sieht es fast jedem Tacte dieser Lieder beim ersten Blicke an, dass der Verfasser ein tüchtiger Musiker sein muss, und dass er weit mehr musikalisch durchgebildet ist, als man dies von der grossen Mehrzahl der Liedercomponisten rühmen kann; allein wir fürchten sehr, dass die hier vorliegenden, mit sichtbarem Fleiss und vorzüglichem technischen Geschick geschriebenen Gesänge

dennoch kein grosses Publicum finden werden, und zwar deshalb, weil sie — etwa Nr. 2 „Ständchen" von Shakespeare ausgenommen — des melodischen Zaubers, welchen keine Kunst und Gewandtheit zu ersetzen vermag, allzusehr ermangeln. Wir rathen dem Verfasser, wenn er sich wieder auf diesem Felde versucht, auf jenen Punct ganz besonders sein Augenmerk zu richten — und gelingt es ihm damit, so steht von ihm dann wirklich Ausgezeichnetes, ja Vollendetes zu erwarten.

12) Drei leichte Duette für zwei Frauenstimmen, mit Begleitung des Pianoforte von *Jul. Becker*. Op. 36. Leipzig, bei Klemm. Preis 1 Thlr.

Diese Duetten sind ganz in der gewohnten, gefällig ansprechenden Weise des Verfassers geschrieben, und dürften, da sie wirklich sehr leicht ausführbar und auf einen sehr massigen Umfang der Stimmen berechnet sind, vorzüglich brauchbar für einigermassen fortgeschrittene Schülerinnen sein, die sich gern mit diesen melodiösen Gaben beschäftigen werden.

13) Waldklänge, ein Liederkranz von *Vogl*, in Musik gesetzt von *Gustav Barth*. Op. 15. Nr. 14 und Nr. 18. Wien, bei Witzendorf. à 30 Kr. Conv.-M.

Ist auch die Composition dieser „Waldklänge" des beliebten Dichters nicht aus tieferer Naturanschauung und wärmerem Naturgefühl hervorgegangen, so hat sie der Componist doch frisch und freudig nachgesonnen, und vorzüglich mit Nr. 18 wird man sich leicht befreunden.

14) Sechs Lieder für Alt oder Bariton von *Ferd. Gumbert*. Op. 11. Berlin, bei Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Der Verfasser bietet hier 1) „Frühlingstraum" von Rückert. 2) „Was ich auch war'" von Sandt. 3) „Ich stand in dunklen Träumen" von Heine. 4) „Was ich so tief im Herzen trage" von einem Ungenannten. 5) „Herbstnacht" von Eichendorff, und 6) „Das Posthorn" von Glasbrenner. — So wie der Componist grösstentheils gute Gedichte ergriffen hat, so hat er sie auch in gefälliger, ansprechender Weise gesungen, und seine Gabe wird als eine für den Sänger dankbare willkommen sein. Nur die Lieder Nr. 5 und 6 haben uns weniger angesprochen. In Nr. 4 wäre die Declamation:

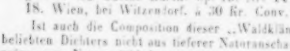

leicht besser, d. h. ohne Trennung der Worte durch eine, wenn auch nur kurze Pause, zu geben gewesen.

15) Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte componirt von *J. C. Kessler*. 33. Werk. Leitmeritz, bei Pohlig. Preis 20 Ngr. = 1 Fl. Conv.-M.

Wenn der Componist sich in diesen geistlichen Gesängen so tüchtig als Melodiker wie als Harmoniker gezeigt hätte, so dürften wir sie zu den vorzüglichsten ihrer Art rechnen. Auch bei religiösen Gesängen mögen wir das melodische Element nur ungern missen. Hat es der Verfasser auch nicht ganz hintenangesetzt, so hat er es doch auch nicht als das vorherrschende gelten lassen. Im Uebrigen treten diese Lieder sämmtlich in würdiger Haltung auf, und in einigen hat sich der Componist zu wirklichem höheren Aufschwunge des religiösen Gefühls erhoben.

16) Warnung vor dem Rhein. Gedicht von *C. Simrock*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Georg Hammer*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 36 Kr.

Dieser für einen hohen Sopran oder Tenor berechnete Gesang eignet sich zum Vortrage vor grösseren Kreisen, und wird, gut vorgetragen, in ihnen nicht ohne Beifall bleiben.

17) Unter ihrem Fenster. Gedicht von *C. Bode*, für eine Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte componirt von *Heinrich Cramer*. Ebendaselbst. Preis 27 Kr.

Eine wohlgelungene Composition von gutem, leichtem Fluss und Guss, wie die vorige mit einer Lithographie ausgestattet.

18) Du bist wie eine Blume. Lied in Musik gesetzt von *Alex. Dreyschock*. Cöln und Amsterdam, bei J. Eck und Lefebvre. Preis 7½ Sgr.

Der Text erscheint hier, Phrase auf Phrase, in ganz unstatthafter Weise zerrennt und zerrissen. Wie kann man nur Sätze, die dem Sinne nach durchaus zusammengehören, wie z. B. „Mir ist, als ob ich die Hände | aufs Haupt die legen sollt'" an der mit einem ‖ bezeichneten Stelle durch zwei Tacte Pausen von einander trennen? Heisst das nicht ein Gedicht auf die Folterbank legen und es in allen Gelenken auseinander ziehen? — Man wird am Besten thun, wenn man dieses Lied als reines Clavierlied ohne Worte behandelt, und dann gibt es ein zartes, modisch sentimental gehaltenes Musikstück, das wir als solches gelten lassen mögen.

19) Schlummerlied von *Hoffmann von Fallersleben* für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Rolle*. Crefeld, bei Friedlein.

Eine artige Gabe.

20) Grubenfahrt. Gedicht von *Frankl*. Elisa's erstes Begegnen, Gedicht von *Sauter*, componirt von *Nina Stollwerk*. Wien, bei Gloggl.

Damen stehen bekanntlich über der Kritik, und so möge man uns entschuldigen, wenn wir uns hier mit schlichter Anzeige begnügen.

21) An die Heimath, Lied für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Heckel*. Mannheim, bei Ferd. Heckel.

Ein recht zart und innig gesungenes Lied.

22) Das Tschibuk (Tabakspfeife) und die Schwalben. Zwei Lieder von *Félicien David*. Mainz, bei Schott's Söhnen. à 18 Kr.

Diese beiden Lieder bringen wahrscheinlich morgenländische Nationalmelodieen. Wenigstens tragen sie ein ganz eigenthümlich fremdartiges Gepräge und sind insofern von besonderem Interesse.

23) Die Vätergruft, Ballade von *Ludwig Uhland*, für eine Basstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Heinrich Esser*. Op. 13. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 27 Kr.

Der Componist hat den Ton des Gedichtes gut getroffen und eine würdige, auch in harmonischer Beziehung sehr achtbare Arbeit geliefert.

24) Frühlingsliebe. Sechs Gedichte von *R. E. Prutz*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Heinrich Esser*. Op. 14. Sechs Hefte, die beiden ersten à 18 Kr., die vier übrigen à 27 Kr. Ebendaselbst.

Auch diesen Liedern des geschätzten Componisten wird es nicht an Beifall fehlen. Einige derselben, wie z. B. Nr. 3 „Wohlan ich will wandern," bekunden eine originelle Kraft der Auffassung des Textes und der musikalischen Erfindung. Jedoch müssen wir offen gestehen, dass uns der Verfasser jederzeit da am Meisten anspricht, wo er sich mehr darum bemüht, melodiös, als originell zu schreiben.

25) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Mergner*. Ebendas. Pr. 1 Fl. 12 Kr.

Wieder ein neuer Liedercomponist, dessen Bekanntschaft wir nicht ohne Vergnügen gemacht haben. Dass er sich an den schon so sehr oft componirten „Fischer" von Goethe gewagt hat, verdenken wir ihm. Auch ist ihm dieses Lied gerade am Wenigsten geglückt. Die übrigen sind weit gelungener zu nennen, und an einigen, z. B. an Nr. 3 und 6, haben wir uns erfreut.

De Verlatene. Cantate. Woorden van *E. M. Calisch*, op Musiek gebragt voor eene Zangstem met accompagnement van Piano-Forte door *Bernard Bach*. Coln & Amsterdam, by Jacob Eck et Lefebvre. Pr. 2 Fl.

Eine Cantate würden wir im Deutschen diese vortreffliche Composition, welche es vor vielen anderen fremdländischen verdient, in Deutschland bekannt zu werden (und sie ist uns dadurch zugänglich gemacht, dass neben dem holländischen auch ein deutscher und französischer Text gegeben ist), nicht nennen, richtiger Ballade, denn mit einer solchen, und zwar einer ausgezeichnet tüchtigen, haben wir es in der That zu thun. Die „Verlassene," eine von ihrem Geliebten, einem reichen und mächtigen Ritter, verführte Unglückliche, beklagt darin seine Treulosigkeit und ihr dadurch zertrümmertes Lebensglück. Sie blickt in die schöne Zeit — in die für immer entflohene harmloser Unschuld zurück — gedenkt kummervoll der von ihr verlassenen Lieben daheim, beklagt die Trennung von ihnen, trauert darüber, dass nicht mehr, wie früher, das jetzt von Schaam und Reue belastete Herz sich zum Himmel erheben könne, und sucht verzweifelnd den Tod in den Fluten. Der mit Unrecht treulos geglaubte Geliebte hat indess vom nahen Schlosse her ihre Klagen vernommen. Er eilt herbei — zu spät! Verzweifelnd stürzt er ihr nach. — Man erkennt schon aus diesen flüchtigen, den Inhalt des Textes bei Weitem noch nicht erschöpfenden Andeutungen seine reiche Ergiebigkeit für die Musik — und diese hat der Componist mit so ausgezeichnetem Talente und Geschick auszubeuten gewusst, dass wir ihn mit Zuversicht den Allertüchtigsten seines Faches an die Seite setzen. Er ist reich an tüchtigen Gedanken und dabei so warm und wahr, so einfach, so fern von Ueberladung, falscher Sentimentalität und modischer Bizarrerie und Verschrobenheit, dass wir uns mit wahrem Vergnügen mit seinem Werke beschäftigt haben, welches, gut und mit lebensvoller Empfindung vorgetragen, von ergreifender Wirkung sein muss. Diejenigen unserer Leser, welche sich dieses Werk verschaffen, werden uns sicherlich für die Empfehlung desselben Dank wissen.

Bfs.

Duo concertant pour Violon et Piano, par *J. Mayseder*. Op. 60. Vienne, chez *J. Haslinger*. Prix 3 Fl. 45 Kr. Conv.-M.

Vorliegendes Opus, von dessen Titel sich, wie von seines Verfassers Namen schon ungefähr auf die darin eingeschlagene Richtung schliessen lässt, gehört zu jener Gattung fashionabler Conversationsmusik, die, ohne zu eigentlicher musikalischer Bedeutung sich zu erheben, doch auch nicht gänzlich zu der Hohlheit und Oberflächlichkeit blosen Virtuosenkrams herabsinkt, sondern hier und da den Anschein einer gewissen Gediegenheit zu gewinnen sucht. Es ist recht hübsch und zeugt von friedliebender Gesinnung, es mit keiner Partei verderben, sondern beide, den Musiker wie den Liebhaber, zu Freunden haben zu wollen — wenn es in der Schrift nur nicht hiesse: „Niemand kann zween Herren dienen" —

Das Duo besteht aus vier Sätzen von ungleicher Ausdehnung: Allegro, A dur, $^{2}_{4}$. — Scherzo, Fis moll, $^{3}_{4}$. — Adagio, Des dur, $^{2}_{4}$. — und Finale, Rondo, A dur, $^{6}_{8}$, die sämmtlich in der Anlage und thematischen Beihenfolge einen gewissen Plan und Fluss bemerken lassen und auch in Bezug auf formelle Abrundung die Routine des Verfassers nicht verleugnen. Auch hat es derselbe an äusserem Schimmer durchaus nicht fehlen lassen, sondern mit steter, gewissenhaftem Rückblick auf das bedeutsame „Concertant" Geiger wie Pianist in dieser Beziehung gleich freigebig bedacht. Tiefere Saiten sind jedoch, wie schon angedeutet, nirgends angeschlagen — weder im Bereiche des Gefühls, noch in dem der Phantasie oder des Humors; nirgends auch wird man in neue, entfernte Gedankenregionen unplötzlich entrückt, sondern man bleibt, dem heilsamen Stabilitätsprinzip auch in der Musik huldigend, bei allen vier Sätzen hübsch im Lande und amusirt sich möglichst. Zufolge dieser — negativen Vorzüge des Duo's, welche es für die ihm angewiesene höhere Gesellschaftssphäre vorzugsweise geeignet erscheinen lassen, lässt sich fast mit Gewissheit annehmen, dass es auch ohne besondere Hinweisung zahlreiche Freunde und Abnehmer finden wird, denen es sich andererseits noch durch eine in jeder Beziehung würdige äussere Ausstattung empfiehlt.

Original-Walzer, componirt von *C. M. v. Weber*. Für Pianoforte zu zwei Händen. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung. Preis 1½ Sgr.

Die nachträgliche Veröffentlichung dieses, authentisch von Weber 1815 für eine Prager Musikgesellschaft componirten Walzers, der übrigens uns schon seit geraumer Zeit bekannt ist, hätte eben so gut unterbleiben können; die musikalische Welt würde dabei nichts verloren haben, so wie andererseits der Ruhm des Componisten des Freischütz schwerlich dadurch Erhebliches gewinnen dürfte. Derartige antiquarische Aufstöberungen und auf die Celebrität eines Namens speculirende Experimente bezwecken in der Regel mehr den finanziellen Vortheil des Verlegers, als dass sie das Interesse der Kunst irgendwie zu fördern geeignet wären; jedenfalls dürfte es für das letztere ersprieslicher sein, wenn man, statt ohne Unterschied jeden Papierschnitzel, alle aus früheren Epochen der Entwickelung und Studien stammenden Entwürfe, Ideenabfälle u. s. w. verstorbener grosser Künstler mit scrupulöser Sorgfalt zu sammeln und in grösster Eile aufzulegen, lieber den bereits als werthvoll anerkannten Erzeugnissen Lebender grössere Aufmerksamkeit schenken, zu ihrer Veröffentlichung bereitwilliger die Hand bieten möchte, als es z. B. bei Fr. Schubert, C. Löwe u. A. der Fall gewesen ist, die notorisch lange Zeit keinen Verleger für ihre ersten Werke — Erlkönig, Balladen — finden konnten, blos weil ihre Namen damals noch nicht zu den allgemein bekannten und accreditirten gehörten. — Der Walzer besteht aus Hauptsatz, D dur, Trio, G dur, Wiederholung des ersten Theiles und Schlusssatz. Nach einem bedeutenden Zuge darin haben wir vergeblich gesucht. Dass jedoch dergleichen auch in dem beschränkten Rahmen eines Walzers enthalten sein können, beweisen die Compositionen dieses Genie's von Beethoven, Fr. Schubert, Hummel, Reissiger und Anderen.

Grande Polonaise pour le Violon avec Accomp. de grand Orchestre ou de Piano composée par *Fr. Prume*. Op. 5. Vienne, chez Veuve Haslinger et fils. 2 Fl. C.-M.

Das vorliegende Product des belgischen Melancholikers in G dur lässt sich — nach seinem Inhalt und Zweck — vielleicht am Besten mit Mayseder's Compositionen dieser Gattung vergleichen; nur mit dem Unterschiede, dass der Letztere in der Anlage, in der Zusammenstellung der Motive und in zweckmässiger Abwechselung von Cantabilität und Bravour bei Weitem mehr Geschick und Geschmack besitzt, als Prume, der in dieser Beziehung oft Mangel an Routine und dilettantische Unbeholfenheit verräth. Ausserdem unterscheidet sich die Polonaise von den derartigen Arbeiten des Deutschen durch den mehr modernen Zuschnitt ihrer melodischen Phrasen, so wie durch grössere Anhäufung und Steigerung der Schwierigkeiten, die darin mit vollen Händen ausgestreut sind, zu Lust und Ergötzen aller blos nach äusseren Erfolgen strebenden Spieler, denen hier in der That ein reiches, weites Feld dargeboten ist. Als Composition an sich nimmt die Polonaise nur einen sehr untergeordneten Standpunct ein, so sehr sie als reines Virtuosenstück, als Salon- oder Conversationsmusik allen — auch den anspruchsvollsten Anforderungen genügt. Man braucht nur einen grossen Theil der dieser Richtung huldigenden Tagescompositionen kennen gelernt zu haben, um zu wissen, dass sich jene Gegensätze gar wohl darin vereinigt vorfinden können, ja gewissermassen in der Sache selbst bedingt sind.

Zu deutlicherer Veranschaulichung und zur Begründung obiger allgemeiner Aussprüche mögen mehrere Einzelnheiten hervorgehoben werden. — Nach einer höchst unbedeutenden Introduction, E dur, $^{2}/_{4}$, folgt die Polonaise selbst, mit einem Thema von so allgemeinem Allerweltscharacter, dass man schwören möchte, man habe ähnliche schon zu Hunderten gehört. Nach den ersten, vom vollen Orchester als Refrain wiederholten acht Tacten leitet die Violine Solo wieder nach der Tonica (E dur) über, um abermals diese gegen die Dominante zu vertauschen, bis dann der erste Theil mit melismatischen Erweiterungen wiederkehrt, diesmal jedoch, statt wie zu Anfange nach H dur, nach E dur sich wendet, worauf ein Tutti von acht Tacten den ersten Satz abschliesst. Da das folgende Solo, halb Figuration, halb Cantabile, gleichfalls wieder in E dur anhebt, — beiläufig bemerkt, erscheint uns die fast strikte Wiederholung der ganzen sechzehn Tacte, namentlich der mit „Grandiose" bezeichneten Stelle, nicht glücklich — so war diese Tonalität nachgerade hinreichend für das Ohr festgestellt, und der Componist konnte nun schon sich in weitere, modulatorische Excursionen einlassen, statt nach beendigter Gesangsstelle in der darauffolgenden Passage („elegante") abermals wieder nach E dur zurückzufallen und noch ganze sechzehn Tacte darin zu verweilen, wodurch unwillkürlich der Eindruck der Monotonie erzeugt wird. Endlich (Seite 6, Tact 6) weicht er aus dem oft betretenen Gleise in mehr entfernte harmonische Regionen (Cis moll, fis $^{7}/_{\#}$, G dur, fis $^{6}/_{4}^{\#}$, eis $^{7}/_{\#}$, fis$^{\#}$) aus, bis er (S. 7, T. 2, gratioso) in H dur Fuss fasst. Nun folgt abermals eine Art Gesangsstelle, welche in zwei Hälften zerfällt, die jedoch in gar keiner Beziehung zu einander stehen, d. h. nicht zusammen passen, und die uns ungefähr wie eine musikalische Uebertragung von Jean qui rit und Jean qui pleure vorkommen; anders wissen wir den empfangenen Eindruck nun Das, was wir meinen, augenblicklich nicht zu veranschaulichen. Nachdem man nun in solcher Cantilene — so zu sagen — lyrisch verschnauft hat, stürzt man (Seite 8, System 3) mit neuer Kraft wieder in das Passagengewühl, wobei unwillkürlich die Dürftigkeit der Erfindung hinsichtlich der erforderlichen Mannichfaltigkeit der Figuren auffällt, indem nämlich in den ersten sechszehn Tacten fast ganz unverändert wieder die nämliche Stelle — nur in H dur — wiederkehrt, welche Seite 5 bereits in E dur zum Vorschein kam. Seite 9, Tact 2, beginnt eine wahre Parforcejagd von halsbrechenden Schwierigkeiten, ist eine solche Masse von Figuren, von geistlosen Künsteleien und Klangspielereien aufgehäuft, dass man ordentlich leicht aufathmet, als S. 10 mit dem Tutti endlich Entsatz anlangt. Doch noch ist nicht alle Gefahr vorüber; — nachdem der erste Satz sich fast in seiner ganzen Länge noch einmal wiederholt und erst gegen das Ende hin die Modulation sich nach der Unterdominante H dur gewendet hat, worin sodann wieder eine andere, seinsollende Gesangsstelle eingeführt wird, tummelt der Componist nochmals sein Steckenpferd tüchtig herum,

d. h. wird man aufs Neue mit einer fast auf drei Seiten sich erstreckenden Flut von Passagen, Sechszehntheil-Triolen-Arpeggien, Trillern, Läufen, Saltomortali u. s. w. förmlich überschwemmt. Hiermit, denkt man, wird sich der Componist endlich beruhigen und sich genügen lassen. — Keineswegens! Jene frühere, auf den ersten Satz (Thema) gefolgte Solostelle wird — jedenfalls ein starker Missgriff — nun erst, so wie auch die Seite 9 gebrachte, als Parforcejagd bezeichnete Passagenreihe, noch einmal wiederholt, bevor Herr Prume sich zum Schlusse entschliessen kann, der gleichfalls noch, wie man sich denken kann, mit dem schillerndsten Flitterkram — wie man zu sagen pflegt — mit allen möglichen Chorden ausgestattet ist. Wenn dies nicht Uebermass, Missbrauch der technischen Effecte und Mittel ist, dann ist die moderne Virtuosität überhaupt von diesem Vorwurfe freizusprechen. — — Aus dieser näheren Zergliederung wird man ersehen, dass von eigentlicher musikalischer Einheit, von Zusammenhang, lyrischer Folgerichtigkeit eben so wenig, als von einer künstlerischen Verarbeitung und sinnigen Benutzung der Entwickelung der Motive in dieser Grande Polonaise die Rede, sondern dass darin Alles nur eben so lose und fabrikmässig für den nächsten Zweck und augenblicklichen Bedarf an einander gereiht ist. Es bedarf eben nicht prophetischer Divinationsgabe, um vorauszusehen, dass ungeachtet dieser wenig geistigen Characteristik die Polonaise in grossen Kreisen Furore, Fanatismo erregen und zahlreiche Freunde sich erwerben wird; all' dieser temporäre Erfolg vermag uns jedoch nicht irre zu machen oder zu entmuthigen, immer wieder auf den eigentlichen wahren Entzweck der Kunst und darauf hinzuweisen, dass eine, ob auch noch so glänzende Schaale nun und nimmer für den mangelnden Kern entschädigen kann. *C. K.*

Nachrichten.

Cöln, im Mai 1846. Der Zweck dieser Zeilen soll lediglich der sein, den Standpunct des musikalischen Geschmackes und die Mittel zu dessen Befriedigung am hiesigen Orte zu bezeichnen, und zwar auf Grund der in der verflossenen Saison gewonnenen Erfahrungen. Dazu bedarf es einer Kritik der dargebotenen Leistungen nach Inhalt und Form nur so weit, als sowohl ersterer wie letztere unbekannt sind; gekannte Kunstwerke und Künstler sind an sich schon der Massstab für die Stufe der musikalischen Bildung eines Publicums. Deshalb sind die Schöpfungen, deren hier Erwähnung geschehen muss, da über sie, mit einer Ausnahme, die öffentliche Stimme längst entschieden hat, lediglich in gedrängter Uebersicht aufzuführen; die Kräfte dagegen, welchen die Darstellung derselben vorzugsweise zu verdanken war, werden, weil sie — Herrn *Dorn* abgerechnet — nur in kleineren Kreisen bekannt sind, einer kurzen Beurtheilung zu unterwerfen sein.

Die Ehre der Hauptleistungen gebührt nun vor Allen der sogenannten Concertgesellschaft, welche, in sechs grösseren Aufführungen, jeder Gattung der guten Musik ihre Huldigungen darbrachte. Unter grösseren Werken der Vocal- und zugleich Orchestermusik stehen obenan „Die Jahreszeiten“ von *J. Haydn*, welche zum Gedächtnisse des Componisten am 111. Jahrestage seiner Geburt, den 31. März d. J., zur Darstellung kamen. Daran reihen sich würdig *Beethoven's* „Christus am Oelberge,“ Hymne von *Cherubini*, Psalm 42 von *F. Mendelssohn*, und — wenigstens als für das zeitige Interesse des Publicums von Bedeutung — die in diesen Blättern bereits besprochene „Wüste,“ Sinfonie-Ode von *F. David*. Von Fragmenten aus grösseren Werken, als Arien, Duetten u. dergl. m. mit und ohne Chor, zeigt sich ebenfalls eine erfreuliche Reihe. Die Sieben *Händel* (Josua), *Mozart* (Don Juan, Belmonte und Constanze, Idomeneo), *Weber* (Atalia), *Righini* (Befreites Jerusalem), *Spontini* (Vestalin, F. Cortez), *Spohr* (Jessonda), endlich *Marschner* (Hans Heiling) haben dazu die Stoffe dargeliehen. Sodann war auch die reine Instrumentalmusik gebührend vertreten. Denn von Ouverturen wurden die zu Idomeneo (*Mozart*), Prometheus (*Beethoven*), F. Cortez (*Spontini*) vorgetragen; von Symphonieen *Beethoven's* in C dur und die Pastorale, so wie *H. Dorn's* neuestes Werk (C dur), auf welchen ich weiter unten zurückkommen werde. Endlich ist, um die Mannichfaltigkeit der Leistungen zu vervollständigen, noch eines Violoncelloconcertes von *David* zu gedenken. — Es bedarf keiner Ausführung, dass die vorstehenden Musikwerke, auf sechs Abende vertheilt, ein reiches Feld zum Geniesse darboten, und es ist dabei rühmend anzuerkennen, dass in der Auswahl für jedes einzelne Concert mit Tact und Umsicht verfahren worden war. Dieses Verdienst muss um so mehr hervorgehoben werden, als es nur selten angetroffen wird, indem dazu nicht nur Lust und Freude an der herrlichen Tonkunst, sondern auch treue Kenntniss der Empfindungen des Hörers erfordert wird. — Diesem Dankvotum zu den Vorstand der Concertgesellschaft wird sich passend ein gleiches zu die Künstler anschliessen, welche vorzugsweise zum Gelingen obiger Aufgabe beigetragen haben.

Hier ist vor Allen *H. Dorn* zu nennen, der — bisher gleichsam noch ein Fremding — nunmehr der Unserige geworden, da er für die Folge unter Bedingungen gewonnen ist, welche die Bürgschaft geben, dass er lebenslänglich unter uns weilen werde. In zweifacher Beziehung ist seiner gegenwärtig Erwähnung zu thun, als Dirigenten und als Componisten. Seine Leistungen in ersterer Hinsicht sind bekannt genug; er hat sie auch hier bewährt und sich durch Sicherheit und Gewandtheit des Vertrauen der Mitwirkenden und des Publicums erworben. Als Componist ist er mit der oben erwähnten Symphonie aufgetreten, die, einer ausführlichen Beurtheilung würdig, hier mindestens wenige Worte der Beachtung zu erfahren hat. Sie zerfällt, wie herkömmlich, in vier Sätze, unter denen jedoch das Andante nicht die zweite, sondern die dritte Stelle einnimmt. Letzteres ist der Theil, auf welchen der Verfasser — wegen einer grossen Fuge darin — muthmasslich den meisten Fleiss verwendet hat. Auch bietet sie insofern etwas Neues, als das Thema, nachdem es in mannichfachen Gestalten durchfugirt ist, in einer rhythmisch etwas veränderten Figur

terschied zwischen beyden Behandlungsarten zu bemerken vermag. Das neueste Muster einer Tastenharmonika gab im Jahr 1798 Hr. Franz Konrad Bartl, Professor der Mathematik in Olmütz. Auch Herr Bartl ist seinen eigenen Weg gegangen, und sein Bestreben war: einen ungewöhnlich starken Ton zu erzwingen. Die Schalen seines Kegels sind aus diesem Grunde so ungeheuer dick und gross, dass sein Instrument nach eigner Angabe 300 Wiener Pfund wieget. Bey einer Bauart der klingenden Werkzeuge, wo die obere Hälfte derselben durch ihre Schwere gegen den Mittelpunkt vorwärts, die untere Hälfte aber vom Mittelpunkt rückwärts sinken, und daher durch die Verbindung der Schalen mit der Spindel alles der wahren Harmonika Eigene zerstören muss — sind mit Leichtigkeit die Folgen voraus zu berechnen. Hr. B. hat aber des ungeachtet zur bessern Einsicht seine Versuche drucken lassen, und sein, nach diesen gedruckten Grundsätzen, von ihm verfertigtes Instrument, stehet hier jede Woche durchs ganze Jahr einmal zur öffentlichen Schau aufgestellt. Beydes wird die gute Folge haben, Andere, die sich eine Tastenharmonika bauen wollen, mit aller Bequemlichkeit vor ähnlichen Fehlern zu bewahren. Dass im Buch so manches anders, oft besser gesagt, als am Instrumente praktisch gezeigt worden ist; und dass die abschreckenden Schwierigkeiten, wovon Herr P. B. spricht, minder in dem Gegenstande, als in der Art ihn zu betrachten und zu behandeln, liegen; davon wird derjenige, der sich eine Harmonika verfertigen will, weit leichter durch die Erfahrung überzeugt, als durch lange Definitionen unterrichtet werden. Was übrigens im musikalischen Lexikon die Erwähnung der Maxzuchischen Versuche betrift, worin man zur leichtern Ansprache der Gläser eine Mischung von Terpentin, Wachs, Seife und Kolophonium, auch kleine Fiedelbogen an alle zehn Finger zu stecken, vorschlug, und von hölzernen Schalen sprach u. s. w., so sind dieselben gewiss nur als eine loere Persiflage zu betrachten.

Wien, im Februar, 1803.

Röllig.

Anekdote.

Die erste Tänzerin eines fürstlichen Hoftheaters schrieb, bey Gelegenheit einer Theaterveränderung, an ihren gebietenden Herrn folgenden Brief:

Monseigneur!

Apres avoir eu l'honneur de servir feu Son Pere de glorieuse memoire, pendant vingt ans, et Monseigneur l'Electeur d'aujourdui pendant dix ans; en toute: apres avoir l' honneur de servir pendant trente ans de suite dans la qualité de la premiere danseuse de la Cour Electorale, le nouveau directeur des spectacles s'est avisé d'engager une jeune morveuse de dix sept ans, qui pourroit être deux fois ma fille, et la mettre au dessus de moi etc.

Nachrichten.

In Wien fassen die bessern französischen Opern nun auch festern Fuss, und gedeihen meistens recht wohl. So ist „das zweyte Kapitel," (chapitre second, von welcher kleinen, artigen Oper auch in unsern Blättern, vor einigen Jahren, als sie in Paris neu war, gesprochen worden,) übersezt und bearbeitet von Herrn Treitschke, mit der feinen Musik von Solié, sehr günstig aufgenommen worden. Auch in Prag wendet man sich mit gutem Erfolg nach dieser anständigern Gattung und ist endlich der allzugemeinen Possenreissereyen müde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

von einem einfachen Streichquartett aufgenommen, und, sobald die Fuge über ihren Höhepunct erreicht hat, zum Abschluss wieder in das ganze Orchester übergeführt wird. Die Rückkehr aus dem Quartett in das Orchester ist sehr wohlthuend, dagegen hat der Uebergang in das Quartett und die ganze verhältnissmässig lange Thätigkeit des letzteren etwas Fremdartiges, mit dem man sich erst durch öfteres Hören wird vertraut machen müssen. Die grosse Empfehlung, welche das Werk von Anfang bis Ende begleitet, ist, dass es unverkennbar Zeugniss ablegt, wie der Verfasser auf den Bahnen des unerreichten *Beethoven* als dessen gelehriger Jünger wandelt. In allen Sätzen documentirt sich Sorgfältigkeit der Themata, eine — bei steter Bewahrung der ersteren — doch erfreuliche Mannichfaltigkeit der in ihrer Behandlung gewählten Figuren, und eine gewandte Beherrschung der Orchestermittel. Ueberladung in der Instrumentation und leere Effekthascherei sind weislich vermieden, und man gewahrt überall, dass der Künstler nicht für den Beifall der Menge, sondern für den gebildeten Geschmack der Musiker und für Liebhaber gediegener Schöpfungen gearbeitet hat. Das Ganze macht den Eindruck eines vereinzelig durchdachten Kunstwerkes, aus einem tiefen Ernst des Gemüthes und aus warmer Begeisterung für die schöne Kunst hervorgegangen. Damit soll nun freilich nicht gesagt sein, dass die Composition über jeden Angriff erhaben sei; da indessen die Erörterung des Einzelnen von dem gegenwärtigen Berichte, der sich überdies nur auf ein einmaliges Hören gründet, ausgeschlossen bleiben muss, so waren nur diejenigen Seiten des Werkes hervorzuheben, welche über seinen Gesammtwerth Aufschluss geben, und dadurch über seine Berechtigung, in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Diesen war um so mehr Pflicht, als es wegen der Gefälligkeit der Melodieen und der Klarheit in der Bearbeitung leicht verständlich und daher auch dem grösseren Publicum zugänglich ist. Möge es bald die verdiente Verbreitung finden, und möge dann die Kritik sich beeilen, die Schuld zu lösen, die ihr die Bedeutung desselben auferlegt!

Nächst *Dorn* habe ich Fräul. *Sachs* und Herrn *Koch* zu nennen, welchen die Soli für Sopran und Tenor anvertraut waren; die Soli der anderen Stimmen waren in den Händen von Dilettanten. Fräul. *Sachs* ist uns, wie Ihnen bekannt, aus Sachsen zugeführt, und sie gehört zur Zahl Derer, um welche das künstlerisch so rege und und thätige Leipzig sich ein besonderes Verdienst erworben. Sofern letzteres uns zu Gute gekommen, spreche ich im Namen des kunstliebenden Cöln Denjenigen, welchen unmittelbar die Bildung der Künstlerin anvertraut war, den wärmsten Dank für die Sorgfalt aus, die sie ihr gewidmet. Diese letztere so schöne Früchte getragen, ist freilich nicht minder den trefflichen Anlagen der Schülerin beizumessen, deren wir hiermit ehrenvolle die verdiente Anerkennung darbringen. Ihre Stimme, deren Kraft mindestens ausreichend ist, zeichnet sich durch eine so ächte Sopranfarbe aus, dass man durch das unwiderstehlich Insinuante des Tones, welches das Eigenthümliche der reinen Soprane ist, eine wahre Freude empfindet. Diese wird aber noch vielfältig gesteigert durch die Frische der Auffassung, die Reinheit des Geschmackes und die Innigkeit der Empfindung, welche aus jeder ihrer Leistungen hervortritt. Sie lebt ganz in dem Gegenstande ihres Vortrages, mag dieser sein, welcher er wolle. Aber diese völlige Hingebung an ihren Stoff, so sehr solche den Hörer belebt, verzehrt die selbst. Darum ist ihr, bei ihrer ohnehin nicht kräftigen Natur, die gelegentliche Schonung dringend zu empfehlen, um so mehr, als die Spuren der Erregung sich sowohl in der Stimme selbst als in deren Gebrauch (letztere namentlich bei rascher Bindung der Töne, so wie im Messavoce), leider! nicht mehr verkennen lassen. Möge Fräul. *Sachs* diese Bemerkung als einen wohlmeinenden Rath betrachten, nur aus dem Wunsche hervorgegangen, ihr und uns noch lange die Gaben ihres herrlichen Talentes zu erhalten!

Würdig neben Fräul. *Sachs* steht der Tenorist Herr *Koch*, der ebenfalls von Oben herübergekommen ist. Seine Stimme lässt zwar in so fern etwas zu wünschen übrig, als sie in den höchsten Tönen meistens etwas verschleiert ist, überhaupt in der Höhe, streng genommen, den Forderungen an einen Tenor, im vollen Sinne des Wortes, nicht überall genügt. Doch wollen wir, in der Umfang für die meisten Fälle immerhin ausreicht, jenen Mangel nicht zu hoch in Anschlag bringen, zumal derselbe durch eine, für einen Tenor seltene Tiefe und Fülle des Tones, und in Folge letzterer, durch ein ausgezeichnetes Messavoce mehr als aufgewogen wird. Zu diesen Vorzügen der Natur gesellt sich eine den Sänger ehrende Fertigkeit, dieselbe zu gebrauchen. Er gehört zu den Wenigen, welche den Auswüchsen der modernen italienischen Schule fremd geblieben, und lassen uns das Zeugniss einer völlig manierirten Singweise geben kann. Auch formelle Gewandtheit hat er sich in anerkennenswerthem Maasse angeeignet, und wenn je etwas zu tadeln wäre, so bestände es in einigen durch seinen sächsischen Dialect erzeugten Mängeln in der Aussprache gewisser Consonanten, so wie ihm auch eine wohlklingende Bildung des Vocals nicht gelingen will. Seine Auffassungsweise tritt — abgerechnet die Recitative, bei welchen sich noch eine Unzulänglichkeit in der Beherrschung des Gegenstandes fühlbar macht — namentlich beim Vortrage von Liedern sehr vortheilhaft hervor. Möchte er bei letzteren sich nur eine strengere Auswahl zur Pflicht machen, und sich von dem sogenannten Salongeschmack unabhängig erhalten, damit seine schöne Vortragsweise nur ihrer würdige Aufgaben gewinne.

Endlich gehört hierher der Concertmeister *Hartmann*, der als Solist auf der Violine, und zugleich als Vorgeiger des Orchesters hier aufzuführen ist. In ersterer Eigenschaft hat er das oben erwähnte Concert von *Hauptmann* vorgetragen und dabei von Neuem bewährt, dass seine Leistungen mit der Liebenswürdigkeit seines Wesens Hand in Hand gehen. Als Flügelmann des Orchesters ist er, sowohl in dieser Stellung als durch seine Tüchtigkeit, vorzugsweise berechtigt, die Anerkennung der mit seinen Genossen gemeinsam erworbenen Verdienste hinzuzunehmen, und freuen wir uns, solche allgemein und mit Ueberzeugung aussprechen zu können. —

(Beschluss folgt.)

Das Musikfest in Aachen.

Die alte Kaiserstadt beging das diesjährige Pfingstfest mit der Feier des Niederrheinischen Musikfestes. Welch' eine Feier! Aus Nord und Süd, aus Osten und Westen strömten die Kunstjünger herbei, um an ihrem Gelingen zu arbeiten. Mit ihnen erschienen die Freunde der göttlichen Tonkunst, in ihrem Beifall die Feierklänge Jener widerhallen zu lassen! Strahlend leuchtete die Sonne den Kommenden, als ob sie frohlockte über den Jubel, den man bereitete; in gleicher Pracht zog sie daher über der versammelten Menge, gleichsam wachend, dass Nichts ihre Andacht störe. Wie die Natur freudig zu beben schien bei dem langentbehrten warmebringenden Lichte, so jauchzte die Menschenbrust über die Gunst des Himmels, der in tiefem Blau sich über ihr wölbte, über die Gewalt der Töne, die aus tausend Stimmen hervordrangen, über die allgemeine Lust, die Alt und Jung, Freunde und Feinde, Heimische und Fremde durchzündete, und, sie mit gemeinsamem Bande umschlingend, wie zu einem Ganzen, einer grossen Seele gestaltete! Wonnevoll waren jene Tage, und wonnevoll ist die Erinnerung! Wie Manchen wird eine Thräne des Entzückens, ein warmer Handedruck eines Mitfühlenden, worin die andächtige Stimmung des Augenblicks den entsprechenden Ausdruck suchte, unvergesslich bleiben! Wie manches Freundschaftsband ist fester geknüpft, wie manches neue geschlossen worden! Und diese rein menschlichen Erfolge, sind sie nicht zugleich der grösste Gewinn, den die Kunst davon getragen? Ja wahrlich, gerade sie legen erst Zeugniss ab, dass jene nicht nur in den Reihen ihrer Priester eine Stätte gefunden, sondern dass sie gebührend zum Gemeingute geworden. Dies ist die wahre und beste Errungenschaft, welche das Doppelfest uns hinterlassen; für diese haben wir auf das Warmste zu danken, innig uns ihrer zu freuen!

Welches aber waren die Meister, deren Werke zu solcher Begeisterung hinrissen, welches die Diener, durch deren Eifer jene lebendig wurden? *Jos. Haydn* in seiner „Schöpfung" führte uns aus dem Chaos in das Paradies, uns mahnend an unseren himmlischen Ursprung; *Cherubini* mit dem „Ista dies" rief uns zum Sühnopfer für den Gott der Liebe; *Händel* mit dem „Alexanderfest" zu Dankeshymnen an den Musageten. Die Ouverturen von *Weber* zum „Oberon," von *Mozart* zur „Zauberflöte," von *Onslow* zum „Colporteur," so wie *Mendelssohn's* Es dur-Quartett, und endlich *Mozart's* D dur- und *Beethoven's* C moll-Symphonie, lockten uns zur seligen Schwelgerei in der romantischen Gegenwart!

Und wie entsprach die Darstellung dieser Kunstwerke ihrem Werthe? Fragen wir hier nicht die Kunstrichter nach ihrem Urtheile. Sie möchten uns erzählen, dass die Chöre nicht überall präcis eingesetzt, die Tenor- und Basssoli viel zu wünschen übrig gelassen, das Orchester manchen Fehler gemacht habe, ja dass die Tempi hier und da vergriffen worden, sogar in der C moll-Symphonie zwei Tacte gestrichen seien — —. Wir wollen heute aber nicht dem weisen Spruche der Kritiker lauschen, deren zersetzende Verstandesarbeit nur zu gern uns mit Einzelnheiten füttern möchte; als Gefühlsmenschen wollen wir uns dem Gesammteiedrucke des Ganzen hingeben! — Und dieser war ein selten schöner. *F. Mendelssohn* zeichnete den ungeheueren Massen sicher die Bahn vor, die sie gemeinsam wandeln sollten, und erhöhte ihren Eifer durch eigene Lebendigkeit. Das Orchester, wiewohl aus den verschiedensten — fremden und einheimischen — Elementen zusammengefügt, schien durch Präcision und Virtuosität sich selbst übertreffen zu wollen. Die Chore bekundeten eine wunderbare Fülle und Frische der Stimmen, eine seltene Begeisterung für die grosse Sache, eine erfreuliche Zusammenwirkung. Endlich — die Königin des Festes — *Jenny Lind*, erschien ganz in der Vollendung, wie sie nur ihr eigen ist. Fragen wir nicht, wie sie die heutige Aufgabe gelost habe; solche Frage wäre müssig. Denn sie ist immer dieselbe — Reine, Hohe, Einfache. Was von einer Leistung gilt, gilt von allen, — so fertig ist ihre Natur, so fertig ihre Kunst. Ihr ward das herrliche Loos, zwei Wesen in sich zu vereinigen, deren jedes für sich allein zu gestalten, schon eine seltene Bestimmung ist, — das wahre Weib und die wahre Künstlerin. Als Weib hat sie das rein Menschliche in ihr bis zu einer Vollendung ausgebildet, dass sie das lebendige Bild der Jungfräulichkeit darstellt, mit all' den unvergänglichen Reizen geschmückt, die unwiderstehlich zur Bewunderung hinreissen. Als Künstlerin wiederum hat sie das Räthsel gefunden, ihren Schöpfungen stets den Stempel der lautersten Wahrheit aufzudrücken, und so, nur ächt menschliche Gebilde schaffend, die Kunst zur Natur zurückzuführen. Und ihre beiden Naturen durchdringen einander dergestalt, dass die eine nicht ohne die andere denkbar ist; sie ist die Künstlerin, weil sie die Jungfrau ist, und unmöglich wäre es, der Ersteren zu huldigen, ohne zugleich für Letztere die warmste Verehrung zu empfinden. Fast scheinen diese Worte müssig, nachdem bereits so Vieles, so tief Empfundenes über die wunderbare Erscheinung gesagt worden. Doch wer kann ihren Namen nennen, ohne dem gepressten Herzen Luft zu machen, ohne den innersten Drang, ihr seine heissesten Huldigungen darzubringen? Wer kann es zumal an dieser Stelle, bei dem Gedächtnisse einer Feier, deren Seele sie gewesen? — Aber wegen dieser ihrer Bedeutung seien sie auch die letzten, die wir dem Feste widmen; wir nehmen Abschied von denselben mit dem Weihegruss an Sie, die seine Krone war! —

Obgleich der vorstehende Bericht bereits eine Beschreibung des diesjährigen Musikfestes in Aachen liefert, so glaubt die Redaction dennoch, dass die folgende Uebersetzung eines Briefes, welchen der ja auch bei uns einer hohen Achtung geniessende *George Onslow* an die Pariser musikalische Zeitung über dieses Fest richtete, nicht unwillkommen sein werde.

Herr *Onslow* sagt: „In Folge der Verbindung, welche bereits im Jahre 1828 Düsseldorf, Cöln und Aachen unter einander geschlossen, werden alljährlich, und zwar regelmässig an den Pfingstfeiertagen, abwechselnd in einer dieser Städte grosse Musikfeste abgehalten.

Meine Reise dahin hatte den doppelten Zweck, einer der grossen Choraufführungen beizuwohnen, von denen

ich so viel gehört hatte, und den Nachbarn über dem Rhein für die Freundlichkeit zu danken, mit welcher sie die Werke unserer Landsleute aufnehmen.

Gewöhnt, was die Instrumentalpartieen anlangt, an das vollkommene (ich möchte sagen, unnachahmliche) Spiel des Orchesters der Pariser „Société des concerts" und an den mächtigen Einfluss, welchen unser bewundernswerther *Habeneck* über dies Orchester äussert, musste ich natürlich bei meinem Urtheile den strengsten Maassstab anlegen; und doch konnte ich nicht umhin, der Energie, der Zartheit und genauen Beachtung selbst der feinsten Schattirungen meine hohe Achtung zu zollen, welche diese Masse von mehr als 600 Ausführenden wechselsweise unter Leitung und im Sinne ihres trefflichen Dirigenten, Dr. *Felix Mendelssohn Bartholdy*, einer der grössten musikalischen Autoritäten Deutschlands, zeigte. Ich wohnte den vier Proben bei, welche hinreichten, um die ergreifendsten Wirkungen durch diese Sänger und Instrumentisten hervorzubringen, die erst am Abend vorher von den verschiedenen Orten zukamen, um hier fünf Tage zusammenzuwirken und dann wieder auseinanderzugehen, bis das nächste Musikfest über Jahr und Tag sie von Neuem zusammenruft. Ehre der grossen Ruhe, der Sorgfalt und dem seltenen Talente, mit welchem *Mendelssohn* jedes einzelne Stück einstudirte, Ehre und Lob der Einsicht, dem Verständniss, welche seine Bemerkungen ohne Ausnahme bei Denen fanden, an die er sich damit wendete.

Die Chöre bestanden aus 480 Sängern, alles Dilettanten, alles vortreffliche Musiker; die Soli waren theils an die ersten Künstler Deutschlands, theils an Dilettanten vertheilt, namentlich an: Fräul. *Jenny Lind*, Frau *Josephine Bel*, geborne *Flemming* aus Cöln (Dilettantin — Alt), Fräul. *Birnbaum*, ebenfalls aus Cöln (Dilettantin — Contralt), die Herren *Härtinger* (Tenor) aus München, *Conradi* (Bass) aus Frankfurt a. M. und *Herger* (Bass) vom Aachener Theater.

Zwei Concerte waren der grossen Zahl einheimischer und fremder Kunstfreunde in Aussicht gestellt; aber freilich musste ein grosser Theil dieser genusssuchenden Menge unbefriedigt bleiben, da das Stadttheater, welches übrigens in akustischer Hinsicht vortrefflich gebaut ist, leider nur 1200 Zuschauer fassen kann. Die Bühne, welche einen grossen, geschlossnen Saal, auf Holz gemalt und amphitheatralisch gebaut, darstellte, fasst eben so viele Sänger und Instrumentisten. Die Anzeigen versprachen zwei musikalische Abende; den ersten erfüllten: die D dur-Symphonie von *Mozart*, und die „Schöpfung" von *Haydn*; den zweiten: die Ouverture zu „Oberon" von *C. M. v. Weber*, eine Motette mit Chören „Ista dies" von *Cherubini*, die C moll-Symphonie von *Beethoven*, und das „Alexander-Fest" von *Händel*.

Das Orchester bildete den Mittelpunct des Amphitheaters, von dem vorn in der Mitte angebrachten Pulte des Dirigenten aufsteigend bis zum Hintergrunde der Bühne. Ebenso waren die Sänger aufgestellt, welche sich in zwei Colonnen, rechts und links neben dem Orchester, von unten nach oben zogen, und zwar so, dass die Damen die unteren, dem Publicum näheren, die Männer die höheren, entfernteren Plätze einnahmen.

Diese Masse bot einen wahrhaft imposanten Anblick dar, und dürfte ich meinen Bericht auch auf das Nichtmusikalische erstrecken, so würde ich von dem entzückenden Anblicke sprechen, welchen diese 200 jungen Frauen und Mädchen boten, die, alle gleichmässig in weissen Kleidern und mit frischen Blumenkronen im Haar, im Voraus schon durch Anmuth und Schönheit, wie später durch ihr schönes Talent, den herrlichsten Sieg errangen.

Die Symphonieen wurden auf eine Weise vorgetragen, die jeden Kenner befriedigen musste; nie aber hörte ich die Ouverture zu „Oberon" mit mehr Energie, Feinheit, Zierlichkeit, selbst in den kleinsten Einzelnheiten, und mit grösserer und edlerer Begeisterung ausführen. Das Orchester stand wahrhaft über jedes Lob erhaben. Dasselbe Lob muss ich aber auch den Chören hinsichtlich der Ausführung der Oratorien und der Motette zollen.

Wer diese Massen nicht gehört hat, jetzt so energisch, dann wieder so zart erklingend, diese Frauenstimmen, so jugendlich-frisch, diese kräftigen, stets rein intonirenden Männerstimmen, das ausgezeichnete Ensemble, die Präcision in den fugirten Sätzen und die vollkommene Uebereinstimmung Aller in der Beobachtung der feinsten Nuancen, — der kann sich von der Vollkommenheit dieser Aufführungen keinen Begriff machen. Gestehen wir es offen: nur in Deutschland finden wir diese Macht und Gewalt des Chorgesanges; der Geschmack, die Erziehungsweise des Volkes führen die Deutschen ohne besondere Anstrengung zu den glänzenden Erfolgen, die den Fremden zu Erstaunen und Bewunderung hinreissen.

Auch die Soli waren von der besten Wirkung, und die beiden dilettirenden Damen, welche ich schon oben nannte, lösten ihre Aufgabe auf das Ehrenvollste neben den Künstlern vom Fach. Was aber schwer zu beschreiben sein würde, das war der Enthusiasmus, den Fräul. *Jenny Lind* erregte. Ihr Talent ist ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes, und geistliche Musik kann sicher nicht in vollkommenerer Weise vorgetragen werden. Ihre Sopranstimme ist von einer Klarheit und Weiche, einer Kraft und Reinheit, die wahrhaft bewundernswerth sind; vollkommen gleichmässig und abgerundet in sich, vermag sie von der äussersten Kraft zum leisesten Hauch in ihren Tönen überzugehen und dadurch die herrlichsten Wirkungen hervorzubringen. Ihre Passagen sind von einer Vollkommenheit in der Ausführung, die selbst dem leisesten Tadel keinen Spielraum lässt, und schnelle und leichte Coloraturen stehen ihr vollkommen ebenso zu Gebote, als die hochpathetischen und feierlichen Klänge, die sie so trefflich in Werken ernsten Styles anzuwenden versteht. So sehr sie auch nach diesem Allen gewöhnt sein muss, überall Anerkennung zu finden, so konnte sie gewiss nicht unempfindlich für den Beifall sein, den sie hier in Aachen erwarb, und sicher wird sie nie des Augenblicks vergessen, wo alle Sängerinnen, von dem rauschenden Beifalle des ganzen Auditoriums hingerissen, sich der Blumenkränze, mit denen sie sich geschmückt, beraubten, um die Allgeliebte und von Allen Gefeierte damit zu überschütten. Diese Kränze und Blü-

ten, die von allen Seiten des Amphitheaters in hohen Bogen zu den Füssen der seltenen Künstlerin niederfielen, gewährten das herrlichste Bild, das mir jemals vorgekommen.

Alle Franzosen, welche dem Aachener Musikfeste beiwohnten, müssen aber auch stolz sein auf die hohe Verehrung, welche unser trefflicher *Cherubini* in Deutschland geniesst. Seine herrliche Motette wurde in höchster Vollkommenheit ausgeführt und erregte allgemeinsten Enthusiasmus.

Den beiden angekündigten Concerten folgte noch ein drittes, bei welchem sich namentlich die Solisten — Sänger und Instrumentisten — hören liessen. Dasselbe bestand, ausser zwei grossen Chören aus *Haydn's* „Schöpfung" und den Ouverturen zum „Colporteur" und der „Zauberflöte," aus einem Quartett für Streichinstrumente von *Mendelssohn* (vorgetragen von vier Cölner Künstlern), zwei Liedern von *Mendelssohn* und schwedischen Nationalgesängen, gesungen von Fräul. *Lind*, einer Arie von *Mozart*, gesungen von Herrn *Härtinger*, und einem Violinsolo des Lütticher Geigers *Leonard*.

Die beiden Ouverturen wurden mit hinreissender Wärme und ausgezeichnetem Geschmack vorgeführt; eben so das Quartett von *Mendelssohn*. Die beiden Chöre, welche man schon zwei Abende vorher gehört hatte, machten dieselbe zauberische Wirkung, und das Vergnügen, Fräul. *Lind* in den reizenden Liedern *Mendelssohn's* und den höchst originellen schwedischen Volksliedern zu hören, war zwar von anderer Natur, aber sicher nicht geringer. Endlich fand auch das Solo des Herrn *Leonard*, der dabei ein wirklich ausgezeichnetes Talent bekundete, lauten und wiederholten Beifall.

Nachdem sie so während dreier Tage die Bewohner Aachens entzückt hatten, zerstreuten sich Sänger und Spieler, um sich im nächsten Jahre in Cöln wieder zusammenzufinden. Glücklich die, welche ihnen auch dahin folgen und so den schönen Eindrücken nochmals sich hingeben können, von denen ich hier nur eine unvollkommene Skizze geben konnte.

Aachen, den 3. Juni 1846.

George Onslow."

Aus Berlin. Berlin erhebt sich nach und nach wirklich zum Range einer Weltstadt, und es wird immer schwerer, nicht selten schlechthin unmöglich, allen musikalischen Ereignissen und Vorkommenheiten in Person beizuwohnen. So habe ich ganz gegen meinen Wunsch nur zwei Oratorienaufführungen der Singacademie beiwohnen können, und zwar der ersten Aufführung des „Mose" von *A. B. Marx* und der zweiten von *F. Hiller's* „Die Zerstörung Jerusalems." Die Componisten dirigierten selbst. Man erwarte hier keine Kritik dieser beiden Werke; sie wäre auch überflüssig, da namentlich über Mose sowohl in musikalischen als anderen Zeitungen mit hinlänglicher Ausführlichkeit berichtet, *Hiller's* Werk aber in den bedeutendsten deutschen Städten wiederholt aufgeführt worden und der musikalischen Welt bekannt ist. Herrn Professor *Marx* wird es uns nicht verargen, wenn wir bei aller gebührenden Achtung für seine grossen Verdienste als Theoretiker und musikalischer, geistvoller Schriftsteller, offen bekennen, dass sein Oratorium Mose uns keinen grossen und nachhaltigen musikalischen Eindruck gemacht hat. Wir haben dasselbe, inclusive einer Generalprobe in Breslau, im Ganzen drei Mal gehört. Nach dieser wiederholten Kenntnissnahme scheint uns das umfangreiche Werk nicht aus innerem Drange einer grossen, primitiven Tonseele nothwendig hervorgegangen zu sein; vielmehr macht es uns den Eindruck eines grossartigen Experimentes eines geistreichen Musikgelehrten, dem die Technik, Routine und Empirik eines Musikers von Profession mangelt. Herr *Marx* hat in der Kunst, wenn wir uns so ausdrücken dürfen, den Gesellenstand, die Wanderjahre übersprungen. Man müsste stumpfsinnig oder böswillig sein, wollte man nicht gern anerkennen, dass sowohl der Text (vom Componisten selbst) nach Worten der Bibel für die Zwecke des Componisten geistvoll und oft sinnig zusammengestellt ist, als auch die Musik selbst manche grossartige Momente und Wirkungen hat, die für die poetische Phantasie ihres Schöpfers Zeugniss ablegen; allein das Ganze macht uns durchaus keinen rein musikalischen Eindruck, und kein Argument in der Welt wird uns innerlich überzeugen können, dass wir uns in dieser Beziehung geirrt.

Was die Zerstörung Jerusalems von *Hiller* anlangt, so hat seit *Mendelssohn's* Paulus hier kein neues Oratorium mehr Erfolg gehabt, was wohl auch Grund war, es in diesem Jahre zu wiederholen. Es ist das bedeutendste Werk, das wir bis jetzt hier von diesem Componisten kennen gelernt haben; die mehr grössere Arbeiten von ihm kennen, halten es für sein bedeutendstes überhaupt. Wir halten es, bis nicht ein Genie neue Bahnen bricht, vorläufig für unmöglich, in der Form der biblischen Cantate (Oratorium) etwas entschieden Neues, Originelles zu leisten. Die grössten Talente halten sich noch immer an *Bach* und *Händel*. Das einzig Neue scheint uns der Reichthum der modernen Instrumentation, die wiederum eine *Beethoven'sche* Errungenschaft ist. — Es dürfte eine ausführlichere Beantwortung würdige Frage sein: „Warum schreibt man überhaupt noch biblische Oratorien?" Es ist, so scheint es uns wenigstens, weder ein Mangel, noch ein Bedürfniss vorhanden. Gibt es keine anderen, unserer Welt-, Kunst- und Lebensanschauung näher liegenden Stoffe, die in dieser episch-dramatischen Form musikalisch zu behandeln wären, wenn es überhaupt nothwendig ist, sie noch ferner zu cultiviren? — Wir sollten es denken. Die Geschichte der Päpste, der Inquisition, der Reformation liefert Stoffe genug für eine derartige musikalische Arbeit. *Huss* war in dieser Beziehung eine glückliche Textwahl; ob es am Dichter oder am Componisten lag, dass dieses neue Oratorium nicht durchgreifend wirkte, wissen wir nicht. — Auf *Hiller* zurückzukommen, so halten wir sein Oratorium, rein musikalisch betrachtet, für ein sehr glückliches und liebenswürdiges Werk, in dem sich Talent, Kenntniss, Fertigkeiten und Grazie (im höheren Sinne) auf's Reizendste verschlungen finden. Ein dämonischer Revolutionsmensch ist dieser sinnige Tonkünstler freilich nicht, und so sind denn auch die sanfteren Partieen die schönsten seines Werkes, das vor vielen noch den Vorzug hat, mit vorzüglicher Kenntniss des Gesanges geschrieben zu sein.

Hiller zeigte sich bei seiner diesmaligen Anwesenheit in Berlin als Componist, Clavierspieler und Dirigent; in Allem tüchtig, durchgebildet und fertig. Privatim lernten wir ihn auch als ausgezeichneten Partiturenspieler kennen und überhaupt als einen vielseitig gebildeten, geistvollen und erfahrenen Künstler, der in Berlin sehr wohl eine einflussreiche und fördernde Stellung gewinnen könnte, wenn er hier sein Domicil nähme; denn an denkenden und zugleich practischen Musikern ist hier kein Ueberfluss, noch weniger aber an solchen, die Erfahrung und Bildung, eine erweiterte Lebens- und Kunstanschauung besitzen, um vorurtheilsfrei und unparteiisch Werke jeden Styles und Genre's objectiv zu beurtheilen. Berlin leidet noch immer an einem engherzigen Puritanismus in der Kunst, namentlich sobald es darauf ankommt, fremdländische Werke von Zeitgenossen zu beurtheilen. —

Ein drittes neues Oratorium, das in der Singacademie im Verlaufe des Winters zur Aufführung kam, war „Palestrina" von *C. Löwe*. Wir haben es nicht gehört und können daher nur historisch berichten, dass namentlich Inhalt und Form des Gedichtes den Componisten beeinträchtigt haben sollen. Das äusserliche, technische Arrangement der Aufführungen der Singacademie war das alte, allein die Theilnahme an diesen Concerten scheint uns nicht mehr die alte. Es ist ein alter Uebelstand dieses berühmten Institutes, dass es sich der Mitwirkung der königl. Opernsänger nicht entäussern kann, dass es keine Solosänger in seiner Mitte besitzt, dass die Fonds nicht ausreichen, solche zu engagiren, wenn auch nur für die Wintermonate, behufs der Aufführungen.

(Beschluss folgt.)

Aus Breslau. Im Mai. — Der verflossene Winter hat uns zwar manches Erwähnungswerthe im Gebiete der Tonkunst gebracht, ohne aber uns mit reisenden Virtuosen allzuviel zu beschenken, was denn auch, bei der wachsenden Gleichgiltigkeit des Publicums gegen den gewöhnlichen Virtuosenkram, sein Gutes hat. Die Oper hatte mit Schwierigkeiten zu kämpfen, da eine Sängerin Mad. *Donnemy* contractbrüchig wurde, ein Tenor Herr *Barth* missfiel, und man daher auf die Sängerinnen *Haller* und *Grünberg*, die Basse *Prawik* und *Rieger*, und den Tenor *Kuhle* sich beschränkt sah; bei allem Verdienste einzelner derselben, war immer dies ein unvollständiges Personal, das man vorzugsweise für deutsche Opern, deren vier neue erschienen, verwendet hat, nämlich *Marschner's* „Adolph von Nassau," *Dorn's* „Schöne von Paris," *Lindpaintner's* „Sicilianische Vesper," endlich auch eine, die hier zum ersten Male an's Licht der Oeffentlichkeit trat, „Loreley" von *Heinze*, jetzt hier zweitem Musikdirector am Theater. Von der letzten ist zu sagen, dass, ungeachtet starker Hinneigung zu *Weber*'schen und *Meyerbeer*'schen Effecten, doch eine gewisse Frische darin waltet und grosse Leichtigkeit in der Behandlung alles Aeusserlichen. Der Grundgedanke des Textbuches wäre gar nicht übel, die Ausführung könnte freilich besser sein. Die erstgenannten drei Opern von *Marschner*, *Dorn* und *Lindpaintner* haben keinen tieferen Eindruck hervorgebracht. Am Wenigsten hat die „Sicilianische Vesper," worin man zu sehr das Vorbild der Hugenotten erkennen wollte, angesprochen. Einzelne Nummern *Marschner's* und *Dorn's* erhielten Beifall. — Von Wien aus kam *Berlioz* hierher, der einige seiner Hauptwerke in einem einzigen Concerte aufführte. Man kannte die Sachen noch nicht, da *Berlioz* vor drei Jahren auf seiner deutschen Rundreise Breslau nicht berührt hatte. Die bedeutenden materiellen Wirkungen frappirten, während mancher originelle Zug den Musikkenner erfreute, doch bleibt die Ueberladung, des Haschen nach Aeusserlichem und die oft nur künstliche oder gesuchte Unordnung für den Deutschen unerfreulich. Jetzt ist *Ernst* hier, der treffliche Geiger, der, bereits vor fünf Jahren hier sehr gut aufgenommen, auch diesmal schon zwei besuchte Concerte gegeben hat. Von grösseren Concertaufführungen des Winters wären zwei hervorzuheben. *Moscheles* gab *S. Bach's* Passionsmusik nach dem Matthäus, die allgemeine Theilnahme fand, und Capellmeister *Seidelmann* zu seinem Benefiz *Spohr's* Symphonie „Göttliches und Irdisches im Menschenleben." Stücke aus Idomeneo und *Rossini's* Stabat mater, leider vor leerem Saale, was die sorgfältige Aufführung nicht verdiente. Die Symphonieabende des Künstlervereines erhalten ihr sicheres Abonnentenpublicum. Für die musikalische Literatur nicht unwichtig ist das neue schlesische Tonkünstlerlexicon, das *Rosenmalz* in Verbindung mit einem Schriftsteller *Carle* (sein eigentlicher Name ist *Herzel*) herausgibt, und wovon zwei Hefte bereits erschienen sind. Das Buch ist, was die neuere Zeit betrifft, vollständiger, als das alte von *Hoffmann*, während es viele unbedeutende Namen älterer Zeit, die zuletzt unnöthigen Raum einnehmen, wegliesse, so dass es zuletzt ein gutes Gesammtbild des Musikzustandes in Schlesien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts abgeben wird. —

Kurzgefasste neueste Nachrichten der italienischen Oper u. s. w. ausserhalb Italiens.

1) Spanien.

Madrid (Teatro de la Cruz). In Mercadante's Bravo trugen die Bartolini-Raffaeli und Moriani die Palme davon; erstere auch im Nabucco. Moriani wählte zu seinem Benefiz die für ihn zu Florenz von Fed. Ricci componirte Oper Rolla, und schenkte die ganze Einnahme davon dem hiesigen Institute der Wohlthätigkeitsanstalten. — Es heisst allgemein, dieses Theater werde mit Beginn des Jahres 1847 eine spanische Nationaloper und spanische Sänger haben. Einstweilen wurde Anfangs März eine neue, *El diablo predicator* betitelte spanische Oper, vom Maestro *Basilio Basili* gegeben. Herr Basili ist der Sohn des bekannten Francesco dieses Namens, der einst Capellmeister zu Loreto, darauf Censor am Mailänder Conservatorium war, seit mehreren Jahren Capellmeister an der Peterskirche zu Rom ist, und wohl jetzt die 80 passirt hat. Seit vielen Jahren Singlehrer zu Madrid, macht er jetzt den Maestro und Impresario. Seine neue Oper ist, mit einem Worte gesagt, eine Mischung aus den heutigen italienischen Opern. Die sie vortragenden

Sänger waren: die Señora Chimeno, die Herren Carion, Barba und Becera.

(Teatro del Circo.) Im Belisario debutirte der neue Tenor Conti (auch in Berlin bekannt), Salvatori gab die Titelrolle; Beide, auch die Ober(meyer) sammt der Gruiz, gefielen ungemein. Letztere wählte zu ihrem Benefiz Herrn Battista's Anna la Prie, und hatte als Collegen Tenor Tamberlik nebst den Bassisten Ferlotti und Porto. Donizetti's Maria Padilla mit der Albertini gefiel nicht, Rossini's Otello mit der Michel wenig. Bellini's Puritani ziemlich. In letzterer Oper hatte ein tragicomischer Vorfall Statt. Als Ferlotti und Salvatori nach dem Absingen ihres Duetti's hinter die Coulissen traten, äusserte Ersterer zum Anderen, er habe allzusehr geschrieen, worauf Salvatori dem Ferlotti ohne Weiteres eine Ohrfeige gab. Vom Beleidigten zum Duell herausgefordert, schlugen sich Beide mit dem Säbel, und Salvatori, der seinem Gegner eine bedeutende Wunde am Halse versetzte, nahm schnell die Flucht.

NS. Madrid, 15. März. Heute Abend wird auf dem Teatro del Circo zum Benefiz des Tenors Tamberlik die neue italienische Oper *Irza* vom spanischen Maestro *Francisco Gomez* gegeben. — *Ferlotti* ist so weit hergestellt, dass er in diesen Tagen wieder die Bühne betreten wird.

Barcelona (Teatro de la Cruz). Mercadante's Due illustri Rivali, von der Goggi, Catinari, dem Tenor Miglesi und den Bassisten Novelli, Martorelli vorgetragen, fanden, der Musik wegen, eine laue Aufnahme. Die Beatrice di Tenda, worin Bassist Superchi sang, befriedigte wenig. — Maestro Obiols ist nach Mailand gereist, um Sänger zu recrutiren.

(Teatro Nuevo.) In Rossi's Falsi Monetarj gaben die beiden Hauptrollen: die Merli-Clerici = Sinforosa, Bullo Arsoni = Don Eutichio; die übrigen die Rusmini-Solera und die Herren Solieri, Selva. Alles gefiel. In der Lucia sang die Carmen Di Franco und Tenor Paganini.

Tenor *Verger* macht jetzt hier den Theatersensal für ganz Spanien.

Santiago (Provinz Galicia). Im Januar allein wurden hier (und mit was für Sängern!) zehn Opern gegeben, darunter vier von Donizetti und vier von Bellini.

Valenzia. Die Villa-Ramos, die Brambilla (Teresa), Tenor Gomez, Bariton Santi und Bassist Santarelli triumphirten im Ernani, in den Puritani, in der Norma, Maria di Rohan und Figlia del Reggimento. Mercadante's Giuramento machte Fiasco.

Xerez. Die im Herbstbericht unter der Rubrik Cadix angegebene Gesellschaft gab hier im Carneval dieselben Opern, auch Maria di Rohan und den Ernani.

Zaragoza hatte die Max-Porcel, die Plaiöl, Tenor Devesa und den Bassisten Roldas. Von den bis zum März gegebenen Opern: Barbiere, Beatrice, Puritani, Torquato Tasso, Bravo, Zamps, gefielen beide letztere am Wenigsten.

2) Aus anderen Ländern.

Amsterdam. Da der Impresario der italienischen Oper schlechte Geschäfte gemacht, und auch bei der Impresa der Sänger unter sich die Casse mager ausfiel, so löste sich das Ganze auf. Zuletzt gab man noch Rossini's Stabat Mater.

Bucarest. Die im Herbstbericht angezeigte italienische Operngesellschaft, zu der noch die Wanderer und Tenor Perazzi kamen, gab seit Anfang d. J. mit mehr oder weniger Glück die Lucia, Linda, Mariao Faliero, Figlia del Reggimento, Norma, Sonnambula, Lombardi.

Constantinopel. Eine Cominotti entzückte hier als Norma. In Ricci's Scaramuccia interessirte die Clori Morandi (eine Wienerin) als Comte di Pontigny am Meisten. Im Ernani gefiel wieder die Cominotti, aber Fioravanti's famoser Columella machte die Originalstücke abgerechnet, Fiasco.

Corfu begann die Stagione am 5. Januar mit Donizetti's Maria di Rohan, worin die brave Matthey die Gefeierteste war. Ihr zur Seite fanden mehr oder weniger Auszeichnung Tenor Valgy, Bassist Casanova und die Bertazzi. Hierauf gab man mit Zuthat der Borgognoni den Barbiere, die Gemma, Linda, Lombardi und die neue Operette *La Soffitta degli artisti*, vom neuen Maestro *Tancioni*.

Copenhagen. Auch der Nabucco, Lucrezia Borgia, Elisir, Lucia, Linda gaben den Damen Leon, Bendini, den Tenoren Rossi-Ciccrchia, Pellegrini, den Bassisten Napoleone und Secondo Torre Gelegenheit, vielen Beifall einzuernten.

Lissabon. Ricci's (Luigi) Chi dura vince machte Fiasco. Besser ging der Corrado d'Altamura von seinem Bruder, worin die Grimaldi, Tenor Severi und Bassist Salandri wirkten. In Donizetti's Maria Padilla sang die Rauzi; die Musik selbst gefiel wenig, besser Verdi's langweilige Due Foscari.

Odessa. Maestro *Graffigna* gab am 9. Februar zu seinem Benefiz eine neue von ihm componirte Oper: *Ester d'Engaddi* betitelt, und machte Furore.

Petersburg. In Donizetti's Maria di Rohan gefiel auch hier blos der dritte Act. Es sangen darin die Viardot, Tenor Salvi und Bassist Tamburini. In Nicolai's Templario mit der Viardot, der Moltini, Salvi, Walter und Petroff fand Salvi den meisten Anklang. Die Moltini wählte die Lucia zu ihrem Benefiz. In Donizetti's Don Pasquale, der wenig Behagen erregte, fand Buffo Bavere und Tenor Borioni einigen Beifall. In Verdi's Lombardi und Donizetti's Favorita, welchen Vorstellungen der aus Italien heimgekehrte Kaiser beiwohnte, wurde Salvi stark applaudirt.

Dieser auf drei Jahre hier engagirte Tenor singt diesen Frühling auf dem Theater zu Madrid, und die Frühlinge von 1847, 1848, 1849 auf dem Londoner italienischen Theater, die übrigen Stagioni hier bis September 1849.

Die von einer schweren Krankheit genesene, von französischen und nach ihnen von italienischen Blättern für todt ausgegebene Sängerin *Castellan* sang im Februar in einer vom vortheilhaft bekannten Violoncellisten *Piatti* gegebenen musikalischen *Academie* mit Beifall.

Zara. Nachdem Mercadante's Elena da Feltre, deren Musik man zu gelehrt fand, Fiasco gemacht, gab man die Gemma di Vergy, worin die Zanoni, Tenor Mancini und Bassist Silingardi triumphirten. Pacini's Saffo, worin die Guerra die Elena sang, gefiel ebenfalls.

Feuilleton.

Am 12. Juni starb in Leipzig Herr *Carl Guenauer*, allgemein bekannt als Virtuose auf der Posaune, gleich ausgezeichnet als Musikchef, und einer der vorzüglichsten Mitglieder des Stadtorchesters.

Auf dem Opéra comique in Paris wurde eine neue einactige komische Oper unter dem Titel: „*La trompette de M. le Prince*" mit Beifall aufgeführt; das Buch ist von *Mélesville*, die Musik von *Bazin*.

Am 16. Mai feierten die Sänger von Zürichsee in Horgen am letzteren ihr Gesangfest; es waren gegen 300 Theilnehmer, unter ihnen auch *Xaver Schnyder von Wartensee*, zugegen.

In Cöln ist eine Operette in einem Aufzuge: „*Alte*," Buch nach dem Französischen, Musik von dem dort lebenden Musiker *Franz Derkum*, beifällig aufgeführt worden.

Ankündigungen.

Am 6. Juli d. J. erscheint in unserem Verlage:

Les Capricieuses,
Valses
pour le Piano
composées par
S. Thalberg.
Op. 64.

Leipzig, im Juni 1846.

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,

welche mit bekannter Eleganz im Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg erschienen sind und das Interesse des musikalischen Publicums besonders in Anspruch nehmen.

Bull, O., Nocturne für Violine, Op. 2., transcr. pour Violoncelle par H. E. Bochmühl, avec Orch. 22½ Sgr., avec Pianoforte et Partitur 17½ Sgr.

Burgmüller, Ferd., Opernfreund. Potpourri's für Pianoforte. Nr. 36. Weber, der Freischütz. 10 Sgr.

Czothal, Aug. M., Kreuzfahrer-Polka über Themas von Spohr, für Pianoforte. Op. 109. 7½ Sgr.

— — 4er Bouquet des Polkas, pour Piano (Polka militaire, Schuschtipolka, Carnevalspolka). 15 Sgr.

— — Bouquet des Galops, pour Piano (Kosackthorm-, Dampf-, Heimwehländer-Galop). 15 Sgr.

Goldschmidt, S., 12 Etudes de Concert, pour Piano. Op. 4 und 15. Ausgabe in Einem Bande. 2 Thlr.

Kreba, C., Die Mantegnacht. Komisches Lied für Bass oder Bariton, mit Pianoforte. Op. 106. 10 Sgr.

— — Liebchen über Alles. Lied mit Guitarre. 7½ Sgr.

Kullak, Th., Sinfonie de Piano. Grande Sonate à quatre parties. Op. 27. Neue Ausgabe. 2 Thlr.

Marschner, Dr. H., Lieder von Cl. Brentano, für eine Singstimme (Sopran oder Tenor), mit Pianoforte. Op. 152. Nr. 3. Lieb' und Leid. 10 Sgr. Nr. 4. Am Rhein. 15 Sgr.

Rolf, J., Album lyrique, pour Piano. Op. 47. Cah. 1. 3 Réverie. 15 Sgr. Cah. 2. 3 Chanson. 20 Sgr.

Schädel, H., Lieder für Bariton mit Pfte. Op. 26. (Pinsk gewidmet) Nr. 1. Nacht. 7½ Sgr. Nr. 2. Seemann. 10 Sgr.

Spohnholtz, A. H. (Preiscomponist), Liebes-Blüthen. 6 Lieder für 4 Singstimme mit Piano-Begleitung. Op. 48. Cah. 3. Gedenke mein — Seelenfriede, für Sopran oder Tenor; für Alt oder Bariton à 15 Sgr.

— — 4. Cah. 4. Vergiss mein nicht, für Sopran und Tenor; für Alt und Bariton à 10 Sgr.

Truhn, H., Album espagnol. Romanzen und Lieder, mit Pfte. Op. 67. 2. Abtheil., für Mezzosopr. oder Bariton. 1 Thlr. 5 Sgr.

Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert, pour Violon seul. Op. 16. 27½ Sgr. (Die Ausgabe mit Pianofortebegleitung erschien im vorigen Jahre.)

Vollweiler, C. (Preiscomponist), 6 Etudes melodiques pour Piano. Op. 4. Ausgabe in einem Bande. 1 Thlr. 15 Sgr.

Willmers, R., Transcriptions pour Piano. Op. 2. Nr. 2. Körner's Schlachtgebet von Himmel. Neue Ausgabe. 10 Sgr.

Wurda, J., „Gedenke mein." Lied für Tenor mit Pfte. 7½ Sgr.

Zu beziehen durch alle gute Buch- und Musikalienhandlungen.

Im Verlage von **C. Müller** in Rudolstadt ist so eben vollständig erschienen:

Album für Gesang. Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Wohlfeile Ausgabe.

Nr. 1. **Spohr, L.**, Immerder Liebe: „Kommt mit dem Lenz auch die Liebe gegangen." 12 Ngr.
" 2. **Lachner, V.**, Vöglein mein Bote: „Vöglein flieg' fleet" u. s. w. (Aus Opus 65.) 12 Ngr.
" 3. **Methfessel, A.**, Frühlingslied. „Leise klingt durch mein Gemüth." 10 Ngr.
" 4. **Reisiger, C. G.**, O wie schön! (Aus Op. 159. 4Hfte.
" 5. **Banck, C.**, Alles an Sie. „Ich mag so gerne lieben." 12 Ngr.
" 6. **Lachner, V.**, Die allein! „Möchte jedem gern die Stelle zeigen." (Aus Op. 70. 10 Ngr.
" 7. **Nolthardt, A.**, Liedchen. „Vöglein, Vöglein, du möchst' ich sein!" 9 Ngr.
" 8. **Montag, C.**, „Und wüssten die Blumen." (Aus Op. 2.) 12 Ngr.
" 9. **Methfessel, A.**, Der Engel der Freundschaft. „Ein Engel wandelt" u. s. w. 24 Ngr.
" 10. **Banck, C.**, Immer mit Ihr. „Geh' ich im Hain auf Bergesflur." (Aus Opus 54.) 12 Ngr.
" 11. **Müller, F.**, Berathung. „Liebchen theuerliebe." 15Ngr.
" 12. **Lachner, V.**, „Du bist die Ruh', der Friede mild." (Aus Opus 27.) 10 Ngr.
" 13. **Löwe, C.**, Mondlicht. „Wie ein Schwan, still die Bahn." 18 Ngr.
" 14. **Kalliwoda, J. W.**, Erwartung. „Komm in den Garten!" 10 Ngr.
" 15. **Müller, F.**, Wohin? „Lüfte den Himmels, wo rieselt der Bach!" 16 Ngr.
" 16. **Reisiger, C. G.**, Nachtgallenlied. „Stand einst unter einem Baume." 12 Ngr.
" 17. **Lachner, V.**, An die Geliebte. „Dort oben auf den Höhen." (Aus Opus 76.) 24 Ngr.
" 18. **Löwe, C.**, Alles in Ihr. „Du gibst die Freude, Du gibst das Leid." 12 Ngr.
" 19. **Banck, C.**, „O süsse Mutter, ich kann nicht spinnen." 15 Ngr.
" 20. **Müller, F.**, Der schönste Ort. „Ich weiss nur den einen schönsten Ort." 12 Ngr.
" 21. **Nolthardt, A.**, Zum Postillon. „Setz ab das Horn von deinem Mund." 10 Ngr.
" 22. **Kalliwoda, J. W.**, Schifferlied. „Kommt herbei, froh und frei." 12 Ngr.
" 23. **Lachner, V.**, Am Bache! „Das Bächlein zieht von dannen." 12 Ngr.
" 24. **Löwe, C.**, Frühling. „Der Frühling begrüsset die junge Natur." 18 Ngr.

Dasselbe, complet in einem Bande. 3 Pf. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juni. **Nr. 25.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Cöln. (Beschluss.) Aus Berlin. (Beschluss.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Introduction et Variations sur un thême de l'Opéra: „La fille du Regiment" de *Donizetti*, pour le Violon avec Accomp. d'Orchestre ou de Piano composées par *Rodolphe Sachse*. Op. 5. Leipsic, chez Fr. Kistner. Prix avec Orch. 2 Thlr., avec Piano 1 Thlr.

Dass auch in ganz der modernen Richtung angehörenden Compositionen mit dem zunächst in Betracht kommenden äusseren Virtuositätsschimmer einiges musikalische Interesse verbunden erscheinen kann, dafür liefert das vorliegende Opus einen sprechenden Beweis. Obwohl auch in ihm, einem ächten Virtuosenstücke, natürlich der technische Zweck, vor Allem die ausserordentliche Bravour des Spielers (die Variationen sind Therese Milanollo gewidmet) in ausgedehntestem Maasse geltend zu machen, vorzugsweise berücksichtigt ist, so gibt sich doch gleichzeitig darin ein gewisses Streben nach künstlerischer Bedeutsamkeit und Ausstattung kund; es unterscheidet sich durch grössere musikalische Solidität vortheilhaft von manchem seiner, in diesem Puncte völliger Sansculotterie anheimfallenden Geschwister dieses Genre's. Fehlt es auch in den Variationen nicht an brillanten und kühnen *tours de force*, trifft man auch bei ihnen auf häufige und die bedeutendsten Schwierigkeiten, so erscheinen diese doch nicht so willkürlich, blos um ihrer selbst willen herbeigeführt, sondern sind vielmehr durch den Ausdruck und die Wendung des Gedankens bedingt, — so zu sagen — damit verwachsen.

Die Introduction, Andante, Amoll, $^4/_4$, beginnt mit einem kurzen, vom Orchester allein ausgeführten Satze von halb entschiedenem halb mehr passivem Character, dem sich im fünfzehnten Tacte die Prinzipalstimme Solo anschliesst. Dies Solo, welches theilweise dem folgenden Thema Adur, $^2/_4$, entnommen, zwischen eigentlicher Melodik und bloser Figuration mitten inne steht, würde zufolge seiner gewählten Harmonisirung noch mehr befriedigen, wenn nicht der günstige Eindruck durch die Menge der darin vorkommenden Schlusswendungen (Cadenzen) etwas beeinträchtigt würde — z. B. Seite 3, Zeile 3, 1—2 Tact, — Z. 5, T. 4, Z. 6, T. 4 u. s. w. — Die Variationen bekunden fast durchgängig Sinn und Geschick für musikalische Gestaltung und Umgestaltung, so wie einen gewissen glücklichen Erfindungswurf, in so weit ein solcher sich bei Variationen in immer neuer und anziehender Darstellung oder Paraphrase des Thema's kund zu geben vermag. Obwohl in ihnen, mit Ausnahme von Nr. 3, das heitere Element durchweg vorherrscht, unterscheiden sie sich doch unter einander durch allerhand kleine characteristische Eigenthümlichkeiten. So hat z. B. Nr. 1 mehr einen preziös-humoristischen, Nr. 2 mehr einen brillanten Character, während dagegen Nr. 3 schon durch Bewegung und Tonart (Andante, Fismoll) eine abweichende, elegische Färbung verliehen ist, und Nr. 4 durch einen grossen heroischen Schwung und ihre kühne Bravour sich von ihren Vorgängerinnen unterscheidet. Die Haltung der Gesangstellen wie die Art des Passagenwerkes in den Variationen gibt der Vermuthung Raum, dass der Componist dabei die Manier, gewisse individuelle Züge — überhaupt die künstlerische Eigenthümlichkeit der Th. Milanollo, welche in so seltener Weise Bravour und äusseren Schimmer mit Innerlichkeit und Tiefe des Ausdruckes verbindet, besonders im Auge gehabt habe. Jedenfalls ist das vorliegende Opus besser, als so manche seiner Gattung, und verdient die günstige Aufnahme, die es, bei entsprechender, der Technik durchaus mächtiger Ausführung, in grossen Kreisen sicher finden muss.

Der 23. und 143. Psalm, für Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte componirt von *W. Taubert*. Berlin, Trautwein'sche Buch- und Musikhandlung. Preis $17^1/_2$ Sgr.

Handelte es sich in der Musik lediglich um die Erfüllung der bei ihr mit in Betracht kommenden technischen Anforderungen, käme es bei ihr nur auf die Kunst, auf die Wissenschaft an, so würden diese Gesänge, welche neben Gewandtheit in der Factur und vollständiger Herrschaft über die Form in der zweckmässigen Führung der Singstimme wie in der entsprechenden stets gewählten Begleitung die sichere Hand eines erfahrenen und sinnigen Musikers bemerken lassen, ohne Weiteres und unbedingt nur zu loben sein. Es handelt sich aber auch um ein Anderes und Höheres: — um Gedanke und Erfindung; es fragt sich, ob in der Melodie auch irgend eine Eigenthümlichkeit, eine bestimmte, characteristische Physiognomie hervortritt. — Ersterem fehlt jedoch Kraft, Bedeutendheit und ein scharf ausgeprägter individueller Zug, und die letztere Frage kann nur verneinend beantwortet werden, so dass jenes beabsichtigte Lob allerdings einige Einschränkung erleiden dürfte. Taubert zeigt sich,

wie anderwärts, auch in diesen Psalmen der Form völlig mächtig; Auffassung und Ausdruck entsprechen meistentheils dem Gegenstande, lassen mindestens keinen offenbaren Widerspruch zwischen Musik und Text bemerken; diese Form jedoch, diese Auffassung, ist die hergebrachte, nachgerade stereotyp gewordene, jener Ausdruck der nämliche überkommene Ausdruck von glatt gestrichener Demuth, zahmer Tugendlichkeit und jener hausbackenen, etwas philiströsen Beigeschmack enthaltenden Frömmigkeit, wie er in Hunderten derartiger geistlicher Erbauungsgesänge einer gewissen Rangordnung angetroffen wird. Von neuen, von dem hierin Gewohnten abweichenden Zügen ist wenig zu finden, so wie man auch vergeblich nach Stellen sucht, worin das Selbst, die Individualität des Componisten hervorbricht, deren Durchtönung durch das Tonstück ja gerade immer den ersten und höchsten Reiz in aller Musik zu Wege bringt, und welche, nach unserem Dafürhalten, unbeschadet der in der Kunst bedingten Objectivität, noch aber auch ohne durch diese selbst beeinträchtigt zu werden, in ihm sich geltend zu machen vermag. Hierin liegt der Grund, dass Werke, die in der Form vernachlässigt und in der Ausführung mancherlei Schwächen, selbst dilettantische Unbeholfenheit beurkunden, die aber in der Hauptsache, in der Idee, Bedeutendes leisten, und deren Melodieen jener geheimnissvolle Zauber der Individualität innewohnt, nicht selten den Sieg über Compositionen davontragen, die alle äussere Abrundung, die grösstmögliche technische Vollendung und sorgfältigste Arbeit — aber auch eben nur diese — darbieten. Hiervon abgesehen, erheben sich diese Psalmen, zufolge ihrer im Eingange gewürdigten allerdings sehr erheblichen Vorzüge, immer noch weit über so viele, seichte Gesangcompositionen des Tages und werden in der Sphäre, für die sie bestimmt und welcher sie mit Recht empfohlen werden dürfen, gewiss Freude und Genuss gewähren. — Schlüsslich noch die Bemerkung, dass obige Ausstellungen nur durch den höheren künstlerischen Standpunct und kritischen Maassstab veranlasst worden sind, den hieran zu nehmen wir uns gewissermaassen verpflichtet glaubten, und den Taubert's Streben und Talent, wie so manche seiner früheren Leistungen, wohl vertragen, während es sich bei Productionen schwächerer Kräfte von selbst verbietet: — nach dem alten Erfahrungssatze, dass man von den Disteln keine Trauben lesen, von Kartoffeln keine Ananas verlangen könne.

Drei Lieder für vier Männerstimmen, componirt von *Ernst Richter*. Op. 41. Berlin, bei Stern und Comp.

Durch die allzuhäufigen und nicht immer glücklichen Ausbeutungen, denen das Männerquartett seit längerer Zeit sich ausgesetzt gesehen, ist diese Gattung des Liedes, wie dieses selbst, gegenwärtig ziemlich heruntergekommen. Nur selten taucht unter der Masse derartiger, täglich die Presse verlassender Productionen — oder eigentlich Fabrikationen — eine Erscheinung auf, die ein mehr als oberflächliches Interesse gewährt und einen höheren kritischen Maassstab verträgt. Als eine solche Ausnahme ist in vielfacher Hinsicht das vorliegende Heft zu bezeichnen, worin sich neben formeller Abrundung und gewandter Handhabung der Technik zugleich ein bestimmtes, individuelles Gepräge kund gibt, und das, ohne irgend überladen zu sein oder durch gespreizte, steife Haltung abzuschrecken, durchgehends einen gründlichen, im Gebiete des Contrapunctes heimischen Musiker verräth. In allen drei Gesängen herrscht eine heitere Weltanschauung, das Element des Frohsinns und der Laune vor. Besonders hat uns das „Feuerlied" (Nr. 3, Gedicht von Pulvermacher) gefallen, dem wir auch, seiner originellen und sinnigen Auffassung und Ausführung wegen, derzufolge das Ganze einen fast dramatischen, lebenswahren Anstrich erhalten, den Vorzug geben möchten, ohne damit den beiden anderen („Der gute Jahrgang" von Pulvermacher, und „Variatio oder Recipe" von Kamp) irgendwie zu nahe treten zu wollen. So sei denn hiermit das Heft, das namentlich den Liedertafeln eine willkommene Bereicherung ihres Repertoirs darbieten dürfte, den Freunden des Gesanges angelegentlichst empfohlen. Die äussere Ausstattung ist sehr sauber und elegant; doch hätte unseres Erachtens der etwas hohe Preis, um der grösseren Verbreitung willen, immer etwas ermässigt werden dürfen. *C. B.*

Sonate Nr. 3, B dur, für das Pianoforte, dem königl. preuss. Generalmusikdirector *Felix Mendelssohn Bartholdy* zugeeignet von *Gustav Flügel*. Op. 13. 1846. Stettin, bei dem Verfasser. Preis 1½ Thlr.

Auch die Uebung der Kunst hat ihre Grenzen. Hat sie einmal nach irgend einer Seite hin ihren Culminationspunct erreicht, so kann er nicht überflügelt werden. Ist ein Wald zu voller Höhe herangewachsen, so lässt sich kein zweiter oben darüber setzen, sondern die fernere Anpflanzung kann nur noch daneben geschehen, und man hat es dankbar anzuerkennen, wenn dazu tüchtige Hände ihre Edelbäume heranbringen, die ihren Platz mit Ehren behaupten und Früchte tragen, wie man sie gerade so doch vorher noch nicht gekostet. — So wollen wir uns auch in der Musik für das Tüchtige und Gute, das die Zeit bringt, ein offenes Ohr und Herz bewahren, und nicht, wie es so oft der Fall ist, durch übertriebene, ganz unerfüllbare Anforderungen den schaffenden Geistern der Gegenwart als einer *„incuriosa suorum aetas"* die Arbeitslust verleiden und uns selbst so manchen dankenswerthen Genuss durch eigensinnige, misslaunige Hyperkritik verkümmern. — In früherer Zeit hat sich die Kritik gar häufig dadurch an den Hohenpriestern der Kunst arg versündigt, dass diese von ihr angefochten wurden um des Neuen willen, das sie brachten. Heut zu Tage verfällt sie häufig auf das entgegengesetzte Extrem, indem sie von den Componisten und Tondichtern verlangt, dass sie eine nagelneue, ganz unerhörte Musik — etwa vom Monde oder gar vom Sirius herab — uns bringen sollen, und wenn sie das nicht thun, weil es ja doch ganz unmöglich ist, so werden die guten Meister mit Scorpionen gezüchtigt. — Hüten wir uns nun aber vor solchen überspannten Anforderungen, fassen wir das früherhin in der Kunst Geleistete und das weiterhin Mögliche ruhig in's Auge, so müssen wir den Verfasser der

vorliegenden, wiederum sehr eigenthümlich hervortretenden Sonate als einen der tüchtigsten und hoffnungsreichsten Tondichter der Gegenwart anerkennen, der in diesem neuen Werke die hohe Meinung, welche wir sogleich nach dem Erscheinen seiner ersten grossen Sonaten von ihm fassten, auf das Erfreulichste bekräftigt hat. Er zeigt sich auch hier reich an tüchtigen, frischen Gedanken und glücklichen Einfällen, geschickt in Verarbeitung seiner Motive, gewandt im sauberen Ausguss der Formen und dabei frei von hohlem Passagenkram, nichtssagendem Floskelklingklang und modischer Sentimentalität und Süsslichkeit; er hat auch hier die Mittel des Instruments tüchtig auszubeuten gewusst, er entfaltet auch hier reiche Blüten musikalischer Poesie — was bedürfen wir mehr, um ihm seine Krone zu reichen? — Sogleich der Hauptgedanke des ersten, trefflich gearbeiteten Satzes dieser Sonate (Allegro maestoso, C-Tact, B dur) weckt uns zu einer pathetischen Grundstimmung. Das schöne, in edler Pracht auftretende Adagio (G moll, $^3/_4$-Tact) hält sie fest, das kräftige, geistvolle, markige Scherzo (Es dur) steigert sie, und selbst durch das heitere, fast etwas zu heitere Finale (Rondo grazioso, B dur, $^2/_4$-Tact) klingt sie hindurch. — Bei der sonst gediegenen und gedrungenen Schreibweise des Verfassers ist uns nur die, wenn gleich geschickte, doch wohl etwas zu breite Durchführung eines Motivs im zweiten Theile des ersten Satzes aufgefallen, wogegen wir die Partie S. 8, System 2 u. ff. als wahrhaft genial bezeichnen müssen. — So sei denn auch dieses Werk des talentvollen Verfassers, das übrigens weniger schwierig in der Ausführung ist, als die beiden ersten Sonaten, tüchtigen Clavierspielern angelegentlichst empfohlen. Die Angabe der Jahreszahl verdient Nachahmung. Gute Werke werden nicht alt und brauchen daher solche Angabe nicht zu fürchten, während diese sonst in vieler Hinsicht sehr erwünscht sein muss.

Compositionen für vierstimmigen Männergesang.

1) Der 103. Psalm: „Lobe den Herrn meine Seele," für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Th. Hahn*. Op. 15. Berlin, bei Bote und Bock. Partitur und Stimmen. Preis $1^1/_4$ Thlr.

Diese in einem würdigen, des kräftigen Aufschwunges nicht ermangelnden Style gehaltene Composition dürfte vorzüglich bei starker Besetzung nicht ohne gute Wirkung bleiben. Es müsste dabei freilich das Pianoforte entweder durch die Orgel oder durch Blasinstrumente ersetzt werden. Sie beginnt mit einem kräftigen Allegro con brio, $^3/_4$-Tact, C dur. Der zweite Satz ist ein von Solostimmen vorzutragendes, zartes Un poco Adagio aus G dur, worauf ein Theil des ersten Satzes mit neuen harmonischen Wendungen wiederholt wird. Der dritte Satz ist ein kurzer Chor, Maestoso, $^6/_8$-Tact, Es dur, in welcher Tonart der Componist, nachdem er in dieselbe übergeleitet hat, sich nur kurze Zeit bewegt, um in D dur abzuschliessen. Es wird nach des Referenten Gefühl in diesem Satze zu viel modulirt — auch fehlt es nicht an grellen Accordfolgen, wie z. B. Des dur unmittelbar auf Es dur. Es hätte auch wohl andere Mittel und Wege gegeben, das „Gericht" musikalisch anzudeuten. Hierauf folgt ein Adagio, Solo, $^6/_8$-Tact, G dur, welches dem Verfasser besser gelungen ist, als der vorhergehende Satz. Nachdem nun ein Theil des ersten Satzes nochmals wiederholt worden, setzt der Verfasser in ein Fugenthema ein, welches er indess nach einmaliger Behandlung durch alle vier Stimmen wieder verlässt, um in freierer Polyphonie fortzufahren und in voller harmonischer Haltung das Ganze abzuschliessen.

2) Der 24. Psalm für vierstimmigen Männerchor von *J. F. Kelz*. Op. 274. Partitur und Stimmen. Berlin, bei C. Paez. Preis 20 Sgr.

3) Der 100. Psalm für vierstimmigen Männerchor von *J. F. Kelz*. Op. 274[b]. Partitur und Stimmen. Ebendaselbst. Preis 20 Sgr.

Der Verfasser bewegt sich in diesen Werken nicht ohne anerkennenswerthe Gewandtheit in der eigentlichen polyphonen Schreibart, und hat er auch nicht gerade grundgelehrte, vorzüglich kunstreiche oder künstliche Arbeiten geliefert, so haben wir ihm doch auch nicht den Fehler der Trockenheit, der sich dabei so leicht einfindet, vorzuwerfen. Mit gehöriger Sorgfalt einstudirt, werden beide Psalmen auch minder geübten Chören wohlgelingen und der guten Wirkung in und ausser der Kirche nicht ermangeln.

4) Drei Quartetten für vier Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte von *J. Horen*. Op. 20. Preis 2 Fl. Conv.-M.

Der Verfasser bietet hier drei vierstimmige Lieder, nämlich „Sommernacht" von Reinick, „Schiffers Ausfahrt" von Körner, und „Ruderlied" von demselben, welche in gewohnten Formen von dem Pianoforte begleitet werden. Da es ihnen nicht an melodischem Reize fehlt, werden sie in Sängerkreisen wohl gelitten sein. — In dem uns vorliegenden Exemplare ist vorzüglich der Druck der Stimmen sehr blass.

5) Sammlung mehrstimmiger Gesänge für Männerstimmen von verschiedenen Componisten. Zum Gebrauch für Seminarien, Gymnasien und kleinere Singvereine. Herausgegeben von *Erk*, Lehrer am königl. Seminar für Stadtschulen in Berlin. Zweites Heft, 47 Gesänge enthaltend. Zweite, sehr verbesserte und vermehrte Auflage. Essen, bei Badecker. Preis 20 Sgr.

In wie weit diese zweite Auflage eine vermehrte und verbesserte zu nennen ist, können wir, da es uns nicht vergönnt ist, sie mit der ersten zu vergleichen, nicht entscheiden. Doch müssen wir diese Sammlung, wie sie eben vorliegt, für ein sehr nützliches Unternehmen erklären, und können sie um so mehr und um so zuversichtlicher empfehlen, da der Herausgeber die Auswahl im Allgemeinen mit Sorgfalt getroffen — und, da er grösstentheils ältere Compositionen gewählt, auch wohl schwerlich fremde Verlagsrechte beeinträchtigt hat. Die dreiunddreissig Componisten, von welchen hier Werke aufgenommen sind, finden sich, so wie auch die Dichter

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten März. Nº. 26. 1803.

ABHANDLUNG.

Novitäten.

(Beschluss.)

Der Mensch bestehet aus zwey Theilen — aus Spass und Ernst, sagt Jean Paul. Nun ja! aber wie schwer ist es, beyden Theilen ein gleichmässiges Recht wiederfahren zu lassen, wenn man nicht nur etwas, sondern auch über etwas sprechen will! Der Spass hat Flügel von Flaumfedern, und der Ernst Füsse von Bley. Ich kann jenen diesmal nicht wieder einholen, und will, um diesen allein weiter vorwärts zu treiben, näher bey meiner Novitätenliste verbleiben. Ich versuche noch eine Frage zu beantworten, die allerdings von Wichtigkeit ist, wenn auch die Beantwortung es nicht seyn sollte.

Ueberschlägt man die jetzigen musikalischen Neuigkeiten — ich will annehmen, ohngefähr seit sechs bis acht Jahren; welche Gattungen sind übermengt, und darum zu vermindern, welche sind zu sehr vernachlässigt, und darum öfter zu bearbeiten?

1) Theoretische Schriften, deren Liste ich vielleicht zu anderer Zeit ausführlicher durchgehe — Die Ausführlichkeit und Gründlichkeit der ältern Lehrbücher, die den mechanischen Theil der Kunst (im weitesten Sinn) behandeln, hat für die neuesten Zeiten wenig übrig gelassen. Man denke nur z. B. an Marpurgs, Kirnbergers, Ph. Em. Bachs, Albrechtsbergers, und ähnliche Schriften. Aber es fehlte fast allen eine strengere Ordnung, eine zweckmässige Kürze, eine genug bestimmte und nicht unangenehme Schreibart. Diesen Mangeln ist durch Türks bekannte Lehrbücher jezt sehr gut abgeholfen worden. Die Praxis ist aber, wie überall, so auch hier, in unsern Tagen der Theorie vorgeschritten. Die vorzüglichsten Künstler haben Manches in der Harmonie anders ansehen und gebrauchen gelernt, man hat auch so manche Lücke, so manches Schwankende und nur willkührlich Angenommene in den gangbaren Systemen wahrgenommen; einige gute Köpfe, vornehmlich Vogler, haben neue Auswege gesucht —: aber wer diesem, der so gern simplifizirt, nur auch sein System simplifizirte, und nicht dabey von neuem in Weitschweifigkeit und Schwülstigkeit verfiel! — Noch viel weiter ist die Kunst der Ausführung durch Instrumente vorgeschritten; die Weise, für den Gesang zu setzen, hat sich sehr geändert, mithin muss sich auch die Art des Vortrags in so Manchem ändern u. s. w. so dass die für ihre Zeiten recht sehr guten Lehrbücher nicht mehr ausreichen können. Es ist freylich wahr, der Virtuos, der aus jenen nur einen guten Grund gelegt hat und nun mit Kopf und Fleiss an die Ausführung von neuern Werken gehet, deren Schwierigkeit man sich sonst nicht träumen liess, wird nach und nach selbst auf Mittel kommen, sie zu besiegen. Aber das ist ja der Zweck aller Lehrbücher, dass sie den Weg, worauf Kopf und Erfahrung überall am Ende leiten würden, ebner machen, abkürzen, und das Ankommen erleichtern und beschleunigen. Hier wären also wohl schon zwey Fächer, wo, wenn auch nichts ganz Neues zu schaffen, doch nachzuhelfen seyn möchte!

der Texte, mit kurzen biographischen Notizen, im Anhange der Sammlung namentlich verzeichnet, und es wird dadurch die Brauchbarkeit derselben noch vermehrt. Bei der ungemeinen Wohlfeilheit des Preises wird es ihr an der verdienten Verbreitung nicht fehlen. Bei einer etwaigen dritten Auflage würden wir indess dem Herrn Herausgeber doch rathen, eine noch strengere Sichtung des Stoffes obwalten zu lassen. Gesänge, wie z. B. „Haidenröslein" u. a. m., scheinen uns in eine Sammlung für Seminaristen u. s. w. nicht so ganz passend zu sein. Andere Gesänge, wie die aus der „Zauberflöte," sind bereits zu allgemein verbreitet, als dass man nicht wünschen möchte, sie durch andere, weniger bekannte ersetzt zu sehen.

6) „Mein." Gedicht von *W. Müller*, componirt für vier Männerstimmen von *A. Härtel*. Op. 2. Leipzig, bei Hartknoch. Preis 15 Ngr.

Dieses frisch und ansprechend geschriebene Lied verlangt gute, hochdringende Tenore, welche im Stande sein müssen, allenfalls einige Tacte lang rein und hell auf dem hohen A auszuhalten. Wo sie vorhanden sind, wird sich das Heftchen von selbst empfehlen.

7) Drei scherzhafte Gesänge für vier Männerstimmen von *W. Speier*. Op. 55. Partitur und Stimmen. Leipzig, bei Kistner. 25 Ngr.

Nr. 1 dieser Gesänge „Das Singen" behandelt zwar einen nicht sonderlich gehaltvollen Text, aber der Componist hat dennoch ein recht gefälliges Musikstück daraus gemacht, und, wo es nicht anspricht, da werden entweder die hohen Tenore — oder da wird das gute „Singen" fehlen, welches der Verfasser weniger Geübten hier nicht gar leicht gemacht hat. Nr. 2. „Der Musikant am Nil" ist eine, mit gutem musikalischen Griff und Tacte behandelte Humoreske. Nr. 3. „Fluch und Segen" ist zwar scherzhaft und munter, aber doch ein wenig an's Niedrige streifend.

8) Protest von *Herwegh* für vier Männerstimmen, componirt von *Speier*. Op. 58. Mainz u. s. w., bei Schott's Söhnen. Preis 54 Kr.

Man kennt bereits die gewandte Feder des Componisten. Sie hat sich auch hier nicht verleugnet, sondern ein recht kräftiges Lied geboten. Wenn indess der Verfasser die Tenore anfangen lässt: „Was geht mich all" — und dann die Basse, den Satz ergänzend, fortfahren: „das Wasser an," so ist eine solche Zerstückelung der Textesworte zwar nicht unerhört, — denn wir haben schon noch Seltsameres erlebt, — aber doch wohl nicht nachahmungswerth.

9) Drei Quartetten für Männerstimmen, componirt von *Gustav Barth*, Chormeister des Männergesangvereins in Wien. Op. 16. Wien, bei Glöggl, Leipzig, bei Whistling.

Nr. 1. „In dem Himmel ruht die Erde," Ständchen, Gedicht von Reinick, ist in der Composition sehr zart gehalten und geht in rühmlicher Weise über das Alltägliche hinaus. Wenn die übrigen noch nicht vorliegenden Nummern von gleichem Werthe sind, wird es eine vorzüglich tüchtige Sammlung geben.

10) Fünf Lieder für vierstimmigen Männerchor, componirt von *J. H. C. Molck*. Op. 12. Braunschweig, bei Leibrock. Preis $\frac{2}{3}$ Thlr.

Diesen Liedern fehlt es zwar nicht an melodischem und harmonischem Reize, allein an architectonischer Abrundung. Die Eurhythmie wird dadurch gestört, dass bald hier ein Tact zu viel, bald dort einer zu wenig auftritt. Von dem letzteren Fehler führen wir aus dem Liede Nr. 4 „Nacht" ein Beispiel an,

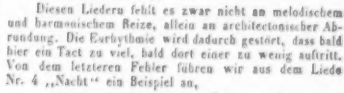

Es folgt hier, wie man sieht, auf einen viertactigen Abschnitt ein dreitactiger, wodurch das vom Gefühl und vom Verstande geforderte Ebenmaass gestört wird. Da auch bei anderen Componisten für Männerstimmen öfter ähnliche Fehler vorkommen, so müssen wir ernstlich auf ein fleissiges Studium der Kunst des Periodenbaues hinweisen, damit nicht eine mühsame Errungenschaft der Väter durch Nachlässigkeit und Versäumniss unserer Zeit gefährdet werde.

11) Sammlung von vierstimmigen Gesängen und Chören für Männerstimmen, componirt von *Conradin Kreutzer*. Neue Ausgabe in Partitur und Stimmen. 4. und 5. Heft. Mainz, bei Schott's Söhnen. Subscriptionspreis das Heft 54 Kr. oder 16 Ngr.

Wir dürfen die Kreutzer'schen Compositionen für Männerstimmen als bereits allgemein bekannt und anerkannt voraussetzen, und bemerken daher nur, dass in diesen beiden Heften zwölf Gedichte von Uhland behandelt sind, und zwar grösstentheils so trefflich, dass auch dieser Theil einer sehr schätzbaren, auf 22 Hefte mit 134 Gesängen berechneten Sammlung des geehrten Componisten des Beifalls nicht ermangeln wird. *X.*

Album für Gesang. Auserwählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rudolstadt, bei G. Muller. Preis 5 Fl. 30 Kr.

Die erste Hälfte dieser trefflichen, im Ganzen aus 24 Nummern bestehenden Sammlung haben wir bereits früher in diesen Blättern mit verdienter Anerkennung ihres Werthes angezeigt. Die zweite Hälfte steht derselben an Gediegenheit im Allgemeinen nicht nach. Sie bringt drei Lieder von C. Löwe, nämlich: „Mondlicht" (Nr. 13), „Alles in dir" (Nr. 18) und „Frühling," gedichtet von Dilia Helena, zwei Lieder von Kalliwoda, nämlich: „Erwartung" und „Schifferlied" (Nr. 14 und Nr. 22), zwei Lieder von F. Müller: „Wohin" und „Der schönste Ort" (Nr. 15 und Nr. 20), ein Lied von Reinsiger: „Nachtigallenlied" (Nr. 16), zwei von F. Lachner: „An die Geliebte" und „Am Bache" (Nr. 17 und Nr. 23)

eins von C. Banck: „O süsse Mutter, ich kann nicht spinnen" u. s. w. (Nr. 19), und eins von Neithardt: „Zum Postillon" (Nr. 21). Schon die Namen der Componisten werden für den Werth ihrer Gaben hinlängliche Bürgschaft leisten, und wir können versichern, dass sie hier durch treffliche, ja zum Theil durch wahrhaft ausgezeichnete Leistungen vertreten erscheinen. Bei schöner Ausstattung und einer Stärke von mehr als dreissig Folioboge zeigt sich der Preis sehr niedrig gestellt, und diese wirklich auserwählte Sammlung dürfte sich daher beim Publicum sehr beliebt machen. Wir kennen unter den rechtmässigen von nicht allzugrossem Umfange weder eine reichhaltigere, noch eine gediegenere, noch verhältnissmässig wohlfeilere. 10.

Nachrichten.

Cöln. (Beschluss.) Wie die Concertgesellschaft durch ihre Aufführungen für den musikalischen Genuss des grösseren Publicums die Sorge übernommen, so haben die Herren *Hartmann*, *Weber*, *Breuer* und *Derckum* sich um die Freunde der ernsteren Musik und um die Musiker von Fach dadurch verdient gemacht, dass sie ihnen das interessante Gebiet der Streichquartette in einer Reihe von Vorträgen aufschlossen. Sie haben diese Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihrem Talent wie ihrem Fleisse alle Ehre macht, und zwar nicht nur in Bezug auf die Wahl der Compositionen, sondern auch hinsichtlich der Fertigkeit der Ausführung; Ersteres namentlich, insofern die besten Meister, als: *Beethoven*, *Haydn*, *Mozart*, *Onslow*, *Mendelssohn*, gebührend vertreten waren. Es sind diese Leistungen um so mehr rühmlichst anzuerkennen, als das Quartettspiel im Allgemeinen noch kein grosses, hierorts aber sogar verhältnissmässig geringes Publicum hat, und doch, wegen seines bedeutenden Einflusses auf die Bildung des musikalischen Sinnes, am Wenigsten entbehrt werden darf. Wir wollen hoffen, dass die Ausdauer unserer Vertreter dieses schönen und nützlichen Kunstzweiges nicht ermüde, und dass mit der durch ihr fortgesetztes Zusammenspiel steigenden Vollkommenheit ihrer Leistungen auch die Theilnahme der Hörer sich hebe.

Wenn den bisher erwähnten künstlerischen Productionen die Pflege der Musik selbst zum unmittelbaren Ziele gesetzt ist, so fehlt es doch auch nicht an solchen, welche zunächst als Mittel zu einem anderen Zwecke — nämlich dem der geselligen Annäherung — dienen sollen. Derartige hat sich die Liedertafel zur Aufgabe gestellt, und es bedarf wohl keiner Verwahrung, dass dadurch die Kunst nicht in eine untergeordnete Stellung gebracht, vielmehr mittelbar auch ihr der erforderliche Tribut gezollt werde. In monatlichen Zusammenkünften bei der Abendtafel wird der vierstimmige Männergesang, unter dem belebenden Einflusse des bei einer Mahlzeit herrschenden Humors, frei von aller pedantischen Einpaukerei, lediglich gehalten durch die eigene Lust der Mitwirkenden, in frischer harmloser Weise geübt. Die gestattete Einführung von Gästen bei den regelmässigen Versammlungen, so wie die Zuziehung des schönen Geschlechtes bei hin und wieder veranstalteten ausserordentlichen Zusammenkünften, bietet eine zweckmässige Anknüpfung an das grössere Publicum und die Garantie, dass über der Lust der Tafel nicht der Ernst der Kunst vergessen werde. In den herrlichen Sommermonaten gibt endlich der Verkehr mit den Liederkränzen der benachbarten Städte, als: Coblenz, Mainz u. s. w., dem Vereine einen erhöhten Reiz und erweiterte Beziehungen. Wünschen wir auch diesen Bestrebungen ein wachsendes Gedeihen!

Endlich wäre nun noch der ausserhalb der Thätigkeit, resp. Mitwirkung von Vereinen liegenden musikalischen Aufführungen Erwähnung zu thun. Unter diesen, deren uns überhaupt nur vier geboten sind — worunter noch dazu ein Concert eines Ausländers, des jungen Pianisten *Alfred Jaell* — und welche wesentlich von denselben Kräften getragen wurden, über welche hier bereits berichtet ist, ist nur die von *H. Dorn* am Charfreitage im Gürzenich veranstaltete Aufführung der *Graun*'schen Passion hervorzuheben. Dies jedoch nicht in künstlerischem Interesse, hinsichtlich dessen vielmehr das über die Leistungen der Concertgesellschaft Gesagte auch hier Anwendung findet, sondern lediglich wegen der confessionellen Bedeutung, welche an hiesigem Orte darauf zu legen ist. Es mag aber diese einfache Hinweisung auf die Thatsache genügen, da eine nähere Erörterung in ein dem gegenwärtigen Berichte fremdes allgemeines Gebiet führen würde. Dieses letztere hätten wir auch zu berühren, wenn wir die nach Vorstehendem so natürliche Frage nach dem Heerde, in welchem die Mittel für die besprochenen Leistungen geschaffen und gepflegt wurden, ausführlich beantworten sollten. Namentlich wäre dazu ein näheres Eingehen auf die Gemüthsart und die socialen Verhältnisse des Rheinvolkes unerlässlich, woraus die sich darbietenden Erscheinungen mit Nothwendigkeit sich ergeben müssten. Es sei daher für unseren Zweck nur nachdrücklich angeführt, dass für die Instrumentalmusik in der „musikalischen Gesellschaft," für den Gesang in dem „städtischen Gesangvereine," sehr fördernde Vereine bestehen, welche erfreulicher Weise immer mehr an Ausdehnung gewinnen. Vielleicht haben wir Gelegenheit, über die angedeuteten allgemeinen Gesichtspuncte uns dereinst einmal auszusprechen; bis dahin scheiden wir von den Erinnerungen, die wir hier an uns vorüberziehen liessen, in dem befriedigenden Bewusstsein, dass sie uns eine schöne Zukunft verheissen.

Berlin. (Beschluss.) Seit *Möser's* Rücktritt gibt die königl. Capelle die Symphonieconcerte für eigene Rechnung zum Besten ihres Wittwen- und Waisenfonds. Das Personal der Ausführenden wie der Anhörenden hat sich vermehrt. Im verflossenen Winter fanden diese Instrumentalconcerte im Saale des königl. Schauspielhauses unter Leitung des Capellmeisters Herrn *W. Taubert* statt. Wir haben nicht allen diesen Soiréen beiwohnen können, auch wissen wir nicht nach der Reihe herzuzäh-

len, was Alles darin zur Aufführung kam. Das äussere Arrangement war das alte hergebrachte, wie zu *Moser's* Zeiten; nur dass statt einer Ouverture gewöhnlich zwei, nebst den üblichen zwei Symphonieen, executirt wurden. Gesang war ganz ausgeschlossen und Neues kam wenig vor. In letzterer Beziehung erinnern wir uns nur der D moll-Symphonie von *Franz Lachner*, die bereits zuvor unter des Componisten Leitung im Opernhause gespielt worden war und dort wie hier gerechte und verdiente Theilnahme gefunden hat. Zweitens hörten wir eine neue Symphonie in F von *Taubert*, die unter des Componisten Leitung mit grosser Virtuosität von der Capelle gespielt wurde, später auch in einem der Leipziger Gewandhausconcerte zur Aufführung kam. Das Werk fand hier viel Theilnahme, bis auf den letzten Satz, den wir, nach einmaligem Hören, auch für den schwächsten des Werkes halten, das namentlich in dem humoristischen Scherzo sehr glückliche Momente hat. Drollig genug hatten unsere Berliner Stadtkritiker dieses Scherzo trotz des dreitheiligen Tactes für eine Polka gehalten! — Nächst dem Scherzo gefiel uns der erste Satz zumeist; das Adagio fesselte uns bis etwa auf zwei Drittheile seiner Länge; von da ab folgten wir mit einigem Widerstreben und glauben, es würde gewiss durch geschicktes Abkürzen gewinnen. Den letzten Satz, mit sammt seiner Introduction und dem zu langspannenden Des-Unisono, können wir nicht recht capiren; doch vielleicht finde sich der Schlüssel des Verständnisses und ein Interesse bei wiederholter Kenntnissnahme.

In einer der letzten Soiréen, der wir aber nicht beiwohnten, kam auch eine neue Ouverture von *Ferdinand Hiller* zur Aufführung, die glücklichen Erfolg gehabt und verdient haben soll. Irren wir nicht, so ist das Werk bereits gedruckt und in diesen Blättern ausführlicher besprochen, auch wohl in Leipzig und Dresden schon zu Gehör gekommen.

Nun einige allgemeine Bemerkungen über diese Instrumentalconcerte.

Es ist ein natürliches und billiges Verlangen eines musikalischen Publicums, namentlich eines deutschen, die classischen Instrumentalwerke der grossen, verstorbenen deutschen Meister *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven* alljährlich ein Mal in möglichst vollendeter Ausführung an sich vorübergehen zu lassen; allein es ist eben so billig und natürlich, auch mitlebende Künstler von Bedeutung in gleicher Weise, d. h. mit denselben Mitteln der Ausführung, berücksichtigt zu sehen. Leider ist dies unmöglich, ja es ist schon unmöglich, in neun bis höchstens zwölf Soiréen sämmtliche Hauptwerke (Symphonieen und Ouverturen) von *Mozart*, *Haydn* und *Beethoven* zu Gehör zu bringen; so kamen die erste und letzte Symphonie *Beethoven's* und einige seiner Ouverturen diesen Winter nicht zur Aufführung; von *Franz Schubert*, *Gade*, *Rob. Schumann* aber gar nichts, und von *Mendelssohn*, dessen A moll-Symphonie, irren wir nicht, hier noch gar nicht gehört wurde, nur eine seiner längst bekannten und berühmten Ouverturen. Im Saale des *Kroll'schen* Etablissements vor dem Brandenburger Thore geschah es, dass ein Werk von *Niels Gade* hier zum ersten Male zur Aufführung kam, nämlich seine Ouverture „Im Hochland" unter Leitung seines Landsmannes, des Tonsetzers *Lumbye*.

Aber noch einen anderen Uebelstand haben wir an den Symphonie-Soiréen der königl. Capelle hervorzuheben, der sich fast eben so schwer beseitigen lässt, als der vorige. Da fast immer sämmtliche Plätze des Saales verkauft sind, so kann die Capelle jungen Tonkünstlern keine freien Entrée's bewilligen; denn es ist nicht zu verlangen, dass die Einnahmen von Wittwen und Waisen geschmälert werden. So viel wir wissen, ist jungen Musikern und angehenden Instrumentalcomponisten aber auch der Zutritt zu den Proben nicht gestattet, wodurch diesen also in Berlin jede Gelegenheit abgeschnitten ist, classische deutsche Instrumentalwerke in trefflichster Ausführung zu hören. Wir sind der Meinung, dass Berlin nachgerade gross genug geworden, noch einen zweiten Instrumentalmusikverein und ein Dutzend Abonnementconcerte eines solchen in den Wintermonaten rentabel zu machen. Ein gutes Orchester von circa 48 bis 60 Personen würde ohne grosse Mühe herzustellen sein; schwieriger wäre ein ausgezeichneter Dirigent zu finden. Wenn *Ferdinand Hiller* nicht bereits in Dresden etwas Aehnliches unternommen hätte, würden wir ihm diesen Plan und Vorschlag dringend insinuiren. Die Aufgabe dieses Instituts müsste sein, Concerte in Form der Leipziger und Pariser herzustellen und möglichst die Werke mitlebender Tonkünstler zu berücksichtigen. Auf das Publicum, das in den jetzigen Symphonieconcerten abonnirt ist, würde man sich schwerlich grosse Rechnung machen können, und am Wenigsten auf diejenigen, welche hingehen, um für grosse Kenner gehalten zu werden und ihre gediegene Langeweile durch verklärtes Lächeln und falsches Taciniciren zu verdecken suchen. Allein es würde sich ein Publicum für so einen neuen, zeitgemässen Concertverein bilden; das ist uns gar nicht problematisch; nur müsste, wie gesagt, der Dirigent von musikalischer Bedeutung und ein wirklicher Dirigent sein.

Die Quartettsoiréen der königl. Kammermusiker *Zimmermann* (erste Violine), *Ronneburger* (zweite Violine), *Ed. Richter* (Bratsche) und *Lotze* (Violoncello) fanden wir diesen Winter leider viel weniger besucht, als die trefflichen Leistungen dieses Künstlervereines erwarten lassen, was dem classischen Symphonieenpublicum wahrlich nicht zur Ehre gereicht. Den vier braven Spielern, die ihr Unternehmen ohne jede Rücksicht auf materiellen Gewinn, rein der guten Sache wegen, festhalten, ist jeder wahrhaft gebildete Kunstfreund zu Danke verpflichtet.

Seit zwei Wintern haben wir nun auch Triosoiréen, die stark besucht werden. Der Clavierspieler und Componist *W. Steffenhagen* und die königl. Kammermusiker Gebrüder *A.* und *J. Stahlknecht* haben sich im Winter 1844 — 45 zu diesem künstlerischen Zwecke vereinigt. Sie gaben in diesem Winter sechs abonnirte Soiréen im Saale des Hôtel de Russie und am 4. März eine Schluss- und Extrasoirée ebendaselbst. In dieser letzteren Unterhaltung wurden aber nicht Trio's, sondern zwei Quartette und ein Quintett gespielt, und Fräul. *Tuczeck* sang vier schottische Lieder von *Beethoven* mit der bekann-

ten Triobegleitung. Es wurden also von den genannten drei Künstlern im Ganzen sieben Soiréen gegeben, in denen acht Trio's und zwei Sonaten (A moll für Clavier und Violine, C dur für Clavier und Violoncello) von *Beethoven*, ein Trio (C dur) von *Haydn*, ein Trio (G dur) und ein Quartett (G moll) von *Mozart*, zwei Trio's (B dur und Es dur) und ein Quintett in A dur von *F. Schubert*, ein Trio (C moll) von *Onslow*, ein Quartett von *C. M. v. Weber*, ein Trio (As dur) von *A. Stahlknecht*, eine grosse Sonate für Clavier und Violoncello (D dur) von *Felix Mendelssohn*, und eine Sonate für Clavier und Violine von *S. Bach* vorkamen. *Beethoven's* Werke lieferten demnach wieder bei Weitem das stärkste Contingent für das Repertoir dieser Soiréen; nachstdem war diesmal *Franz Schubert* vorzugsweise bedacht, was wir den Unternehmern gern und besonders nachrühmen wollen, weil die ausgezeichneten und genialen Instrumentalcompositionen dieses grossen Componisten hier noch viel zu wenig bekannt geworden sind. Seine grosse Symphonie in C dur, irren wir nicht, die siebente, ist bis jetzt in Berlin ein einziges Mal öffentlich ausgeführt worden; allein da sie den classischen Abonnenten der Symphoniesoiréen und unserer noch classischeren Stadtkritik nicht gleich gefiel, wurde sie *ad acta* gelegt. — Hatte man das herrliche Werk als ein Oeuvre posthume de Beethoven einschwärzen können, so hätten alle jene classischen Kenner höchlichst betheuert: es reihe sich den übrigen Meisterwerken des grossen Meisters würdig an. Das *Jurare in verba magistri* muss bei diesen Classikern natürlich vorausgesetzt werden.

Das neue Trio in As dur von Herrn *A. Stahlknecht*, dem Violinisten in diesen Soiréen, haben wir leider versäumt; es wurde aber allgemein als ein sehr verdienstliches, brav durchgeführtes Werk anerkannt, das dem Componisten alle Ehre mache. Was die Ausführung anlangt, so muss zuvörderst der sorgsame Fleiss gerühmt werden, den die drei Künstler jeder ihrer Aufgaben angedeihen lassen, und es waren Fortschritte seit dem Winter 1844 — 45 in ihren Leistungen ganz entschieden bemerkbar. Wenn wir auch der Violine immer noch etwas mehr Virtuosität und Feinheit, und zuweilen dem Ganzen etwas mehr feurigen Schwung wünschten, so dürfte es doch sehr schwierig sein, irgend etwas Specielles tadelnd hervorzuheben, weil gerade die Totalleistungen, das Ensemble höchst lobenswerth ist. Die Theilnahme von Seiten des Publicums für diese Triocademieen war in diesem Jahre noch lebhafter und der Besuch zahlreicher, als im vorigen, und so wünschen wir den ernst strebsamen Künstlern auch für die nächste Saison Glück und Erfolg. — Ueberblicken wir schliesslich noch einmal die musikalischen Thaten und Ereignisse des verflossenen Winters in Berlin, und halten wir die Concerte für classische Musik — Oratorien, Symphonieen, Quartette und Trio's — den reinen Virtuosenconcerten gegenüber, von denen an Zahl und Bedeutung die von *Litolff* und *Vieuxtemps* obenanstehen, so neigt sich die Waage zu Gunsten der ersteren, und die Klage, dass classische Tonwerke durch ein Zuviel an Virtuosenmusik beeinträchtigt und verdrängt werden, ist wenigstens in Berlin unstatthaft.

Meyerbeer, der noch unter uns weilt, hat sich leider den ganzen Winter öffentlich an keinem musikalischen Ereignisse betheiligt, weder Eigenes noch Fremdes einstudirt und aufgeführt, was allgemein bedauert wird. Man sagt, Differenzen mit der Generalintendanz der königlichen Schauspiele seien die Ursache. *H. T.*

Feuilleton.

Einer biographischen Skizze über *Lablache*, die in der Revue musicale de Paris sich befindet, entnehmen wir Folgendes. *Lablache* ist im Jahre 1794 zu Neapel geboren; sein Vater war ein Franzose, seine Mutter eine Irländerin. Beide hatten sich aus Frankreich geflüchtet, um der Revolution zu entgehen, und gerathen in Italien in eine zweite Revolution, welche dem Vater Vermögen und Leben kostete. Der Sohn, eine fünfjährige Waise, wurde in das Conservatorium della pietà dei Turchini (nachmals Accademia di San Sebastiano) aufgenommen. Zuerst lernte er das Violoncell und spielte auf diesem Instrumente im Orchester des Theaters San Onofrio mit; allein bald fühlte er, dass er zum Sänger geboren war. Es kostete Kämpfe, ehe er diesen seinen Vorsatz ausführen vermochte. Endlich trat er aus dem Conservatorium davon. Endlich in seinem 17. Jahre hatte er seine Studien vollendet, und ehe er noch 25 Jahre alt war, galt er auf den Theatern Scala, San Carlo, Fenice für einen Sänger ersten Ranges. Nach zehn Jahren trat er in Paris auf, und zwar in *Cimarosa's* Matrimonio segreto. Der Erfolg war ungeheuer, und es folgte von da an Triumph auf Triumph, sowohl in Paris als in London. Hier wählte ihn die Königin Victoria zu ihrem Gesanglehrer. *Louis Lablache* hat keine sehr umfangreiche Stimme, allein ihre Kraft ist unglaublich, seine Methode vortrefflich. Die Herrlichkeit und Einheit seines Gesanges, der Adel, die Gewalt und unbeschreibliche Energie seiner gehaltenen Noten erschüttern die innersten Fibern des musikalischen Gefühls; sein seelenvolles Spiel macht ihn zu einem eben so grossen Schauspieler. — Einer seiner Söhne, *Federico*, ist Bassbuffo, wie sein Vater; eine Tochter verlor er vor einigen Jahren durch den Tod; die ältere war an den Maler *Bouchot* verheirathet und hat sich nach dessen Tode in zweiter Ehe mit *Thalberg* vermählt.

In Detmold wurde am 1. Juni „Heinrich und Fleurette," Oper von *Heinrich Schmidt*, dem ersten Tenoristen an dortiger Bühne, früher in Leipzig, mit entschiedenem Erfolge gegeben.

Die Wiener Sonntagsblätter theilen folgendes Verzeichniss von *Lortzing's* Compositionen mit: Ali Pascha von Janina, Oper in einem Aufzuge; Der Pole und sein Kind; Der Weihnachtsabend; Andreas Hofer; Scenen aus *Mozart's* Leben, Singspiel; Musik zu *Gerbler's* Don Juan und Faust; Christ Himmelfahrt, Oratorium; Die beiden Schützen; Czaar und Zimmermann, Comische Oper; Der Fischerstechen; Hans Sachs; Casanova; Der Wildschütz; Undine; Der Waffenschmied von Worms. — Eine tragische Oper: Die Schatzkammer des Inka, ist unvollendet.

In Mannheim wurde am 15. Mai *Theodor Körner's* „Nachtwächter," Operette in einem Aufzuge, Musik von *Friedrich Krug*, mit Beifall aufgeführt. — Im Haag ist eine von den Prinzen von Oranien componirte Oper: „Der Sclave des Camoëns" gegeben worden.

Charles Mayer ist zum dänischen Hofpianisten ernannt worden. — Der Componist *Ruprecht* hat eine Anstellung als Musikdirector in Nürnberg erhalten, liegt aber dort gefährlich krank darnieder. — Fräul. *Bamberg* geht vom Leipziger Theater an das jetzt unter *Ringelhardt's* Leitung stehende Theater in Riga.

In Orleans starb Madame *Branchu*, früher eine der gefeiertsten Sängerinnen der Pariser Oper. — In Gent starb Herr *Eduard Constantin v. Somere*, Pianofortelehrer am Conservatorium der Musik und einer der ausgezeichnetsten Musiker jener Stadt. Geboren in Gent den 10. Februar 1798, widmete er sich von Kindheit auf der Tonkunst. Bei Errichtung des Conservatoriums, 1833, erhielt er jene Professur zu demselben und hat in dieser Stellung mit grossem Erfolge gewirkt. Auch rief er, durch Gründung der Apollogesellschaft, den ersten Männergesangverein zu Gent in's Leben. Er starb am 14. April d. J.

Die Sängergesellschaft zu Brügge hat einen Preis auf die beste Composition eines Liedes: „Chant de Victoire" für vier Männerstimmen ohne Begleitung ausgesetzt. Nur Belgier können an der Bewerbung Theil nehmen; der Preis besteht in einer goldenen Medaille von 200 Franken Werth, oder in 200 Franken selbst. Das gekrönte Werk soll als Eröffnungsmusik für ein am 27. Juli zu Brügge stattfindendes Wettsingen dienen.

Die Sängerin Mad. *Blaes*, geb. *Meerti*, hat von der Concertgesellschaft des Pariser Conservatoriums, wo sie im vergangenen Winter mehrmals gesungen hat, die Medaille der Gesellschaft erhalten.

Die musikalische Zeitschrift Belgique musicale hat sich in eine Belgique artistique et littéraire verwandelt, und sieht fortan auch Literatur und bildende Kunst in ihr Bereich. Als Directeur (Redacteur) nennt sich *A. Jamar*.

Anzeige.

Wir bringen hiermit zur Kenntniss unserer geehrten Leser und des musikalischen Publicums, dass vom 1. Juli dieses Jahres an Herr Professor ***J. C. Lobe*** aus Weimar die Redaction der Allgemeinen musikalischen Zeitung übernehmen wird.

Leipzig, den 22. Juni 1846.

Breitkopf & Härtel.

Ankündigungen.

Die

Pianofortefabrik

von

Breitkopf & Härtel in Leipzig

empfiehlt ihre Pianofortes aller Gattungen mit **deutschem** und **englischem** Mechanismus.

So eben ist vom Componisten in unserem Verlag übergegangen:

Des Heilands letzte Stunden.

Oratorium in zwei Theilen, componirt von *L. Spohr*. Vollständiger Clavierauszug. 5⅓ Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Brunner, C. T., Op. 79. Der erste Anfang im Pianofortespiel. *Heft* 1. 2. à 15 Ngr.

Mozart, W. A., 6 gr. Sinfonien arr. p. 2 Pianos à 8 mains. Nr. 1 in Es (2 Thlr. 10 Ngr.), Nr. 2 Jupiter in C mit der Schlussfuge (2 Thlr. 20 Ngr.), Nr. 3 in G moll (2 Thlr.), Nr. 4 (ohne Menuet) in D, Nr. 5 in C (4 2 Thlr. 10 Ngr.), Nr. 6 in D (2 Thlr. 15 Ngr.).

Riccius, A. F., Op. 5. Frau Mette. Ballade für eine Baritonstimme mit Pianofortebegleitung. 20 Ngr.

Rietz, Jul., Op. 20. Dithyrambe von *Fr. v. Schiller*. Für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Orchester. Partitur 2 Thlr.
— — d° d° Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.
— — d° d° Singstimmen 25 Ngr.

Schneider, Friedr. Dr., Op. 103. Vater unser. Für achtstimmigen Doppelchor von Männerstimmen und mit willkürlicher Begleitung von Messinginstrumenten (oder Orgel) und Contrabass. Partitur 1 Thlr. 2½ Ngr.
— — d° d° die acht Singstimmen 1 Thlr. 15 Ngr.
— — d° d° Orgelbegleitung 5 Ngr.

Ein *vorzüglich gutes* Violoncell, nach *Giuseppe Guarnerio* — von *Remy* in Paris 1759 gebaut, steht zum Verkauf. Der Preis ist 20 Louisd'or. — Markgraf Carl Alexander von Ansbach und Baireuth war der frühere Besitzer des Instrumentes. — Auf Verlangen wird dasselbe gegen genügende Sicherheit zur Ansicht versandt. — Ferner: eine im besten Zustande befindliche Pedalharfe (mit acht Pedalen), nach Pariser *Erard*'scher Construction, für 18 Louisd'or zu verkaufen. — Reflectirende wenden sich in portofreien Briefen beliebig an Herren Gebrüder *Hug*, Musikalienhandler in Zürich.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig und unter deren Verantwortlichkeit.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Juli. **Nr. 26.** 1846.

Inhalt: Einige Bemerkungen über die italienischen Opern. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Berlin. Aus Wien. Aus Königsberg i. P. Aus Odessa. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Bemerkungen über die italienischen Opern.

Von einem deutschen Sänger.

Auffallender kann sich die Ohnmacht der deutschen Kritik nirgends zeigen, als in ihrem Kampfe mit den italienischen Opern. Keiner einzigen noch hat sie den Weg versperrt! Soll dieses beschämende Factum immer nur unseren Aerger und niemals unser Nachdenken wecken? Hätten die Opern, welche das allergrösste Publicum anlocken, gar nichts zu sagen den Opern, welche oft das allerkleinste Publicum nicht herbeizuziehen vermögen? Man höre einmal die Stimme eines Sängers über diesen Gegenstand, von seinem Standpuncte aus, der wenigstens kein einsamer ist, da ihm der zahlreichste Theil der musikalischen Welt Gesellschaft leistet und beistimmt.

Eine Oper, in welcher die Sänger ungern auftreten, kann hohe Verdienste besitzen, — Glück wird sie nicht machen. Unter Glück machen verstehen wir aber gar nichts Anderes als ein volles Haus, in welchem sehr oft und sehr stark mit den Händen gearbeitet wird. Und ich wage zu glauben, dass deutsche Dichter und Componisten im Grunde ihrer Herzen auch nichts Anderes darunter verstehen. Kurz: der Sänger will gefallen; dass er gefällt, thut ihm der Applaus kund, und um den hoffen zu dürfen, *muss er eine Rolle haben*, d. h. eine Reihe bedeutender Situationen, aus denen er mit Spiel und Gesang in das Publicum hineinglänzen und es in Flammen setzen kann.

Diesen Wunsch finden die *italienischen* Dichter und Componisten ganz natürlich und billig, und suchen ihn auf möglichst eclatante Weise, mit Unterordnung aller anderen Rücksichten, zu erfüllen. Sie wissen recht gut, dass es der einzige Weg ist, ihr eigenes Glück zu gründen. Denn wer den Sänger in Schatten stellt, dem geht die Sonne der Zuhörergunst sicherlich nicht auf.

Wie verfährt der Dichter, um jenen Zweck zu erreichen?

Erstens sucht er sich in der Geschichte, oder dem Roman, oder in seiner Phantasie *eine* Hauptperson. Diese Hauptperson bringt er in geschichtliches oder phantasieliches erschreckliches Unglück, in welchem sie am Ende entweder untergeht oder aus welchem sie gerettet wird. Das ist die Opernfabel. Wir wollen gleich ein Beispiel vornehmen, die Nachtwandlerin. Die Hauptperson ist ein Bauermädchen, welches sich mit einem Bauerburschen verlobt, als ein Fremder im Dorfe ankommt und da übernachtet. Das Unglück ist, dass Amine nachtwandelt, und leider gerade in die Schlafkammer des Fremden. Sie wird entdeckt, der Geliebte, das Dorf herbeigerufen; Alle halten die Arme für schuldig. Durch Wiederholung des Traumganges kommt später ihre Unschuld an den Tag, worauf Alles mit Glück und Entzücken endet.

Nun sucht der Dichter zweitens, den Blick unverwandt nur auf diese Hauptperson gerichtet, eine Reihe möglichst verschiedener und möglichst glänzender Situationen für dieselbe aus seiner Fabel zu ziehen, welche er kurz schematisirt, etwa so:

1) *Amine*, in seeliger Stimmung auf den Geliebten harrend, der zur Verlobung kommen soll. Welches aber nicht eher geschehen darf, als bis sie eine brillante Arie gesungen hat.

2) *Amine*, mit dem angekommenen Geliebten, in süssem Liebesduett. Dazu Chor, ohne welchen es selten abgeht, denn er muss durch seine Massen die Solosänger kontrastiren.

3) *Amine*, mit Etwin noch einmal, allein. Eifersuchts- und Versöhnungsduett, mit zärtlichstem Abschied.

4) *Amine*, nachtwandelnd. Kaum gibt es eine schönere Scene für eine Sängerin. Nur wahnsinnig etwa sind sie noch lieber.

5) *Amine*, vom Geliebten und dem ganzen Dorfpublicum in der fremden Schlafkammer überrascht, wo sie sich nun verkannt sehend, in wüthendem Schmerze als abgesetzte Geliebte geberden, flehen, wüthen, winseln und sich auf dem Boden hinschleifen lassen kann. Bodenhinplumpen, Bodenhinschleifen und Knieruts chen sind nächst dem Wahnsinne die köstlichsten Aufgaben für Sängerinnen. Ueberhaupt wird das höchste Unglück des Menschen im Leben das höchste Glück des Mimen auf der Bühne.

6) *Amine*, in tiefer Traurigkeit, erst mit der Pflegemutter allein, dann mit dem Geliebten, den von ihrer Unschuld zu überzeugen ihr nicht gelingen will.

7) *Amine*, als Nachtwandlerin zum zweiten Mal. Letzte und grösste Scene, aller Augen im Publicum und auf dem Theater nur auf sie gerichtet; somnambule tiefe und zärtliche Traurigkeit; dann Uebergang zum wachenden Entzücken, mit dem Götterzuge: „Ei, so komm doch!“ geschmückt.

Ich habe oben gesagt, dass Chöre oft beigegeben werden, um durch ihre Massen die Solosänger zu con-

trastiren; aber das ist nicht der einzige Grund. Die Choristen sind für die Sänger auch zugleich zuschauendes und zuhörendes Publicum mit. Je mehr Zuhörer der Sänger hat, je glücklicher, je mehr Augen auf ihn gerichtet sind, je grösser und weltgeschichtlicher erscheint er sich in seinen eigenen. Kann man's ihm verdenken? Soll er eine Partie wochenlang studiren, üben und auswendig lernen, um sie endlich auf leerer Bühne und vor leerem Hause zu spielen und zu singen?

So hat denn der Dichter für den Glanz und das Glück der Hauptrolle gesorgt, und damit ist von seiner Seite das Schwerste vollbracht. Kann er aus der Fabel ähnliche Situationsreihen für eine zweite, auch dritte Person herausziehen, so thut er's, wie hier für Elwin. Bietet sich nichts der Art dar, so schadet's auch nichts, *eine* dankbare Rolle genügt, den Triumphzug einer Oper durch alle musikalischen Länder zu bewirken. Die anderen Personen, welche sich aus der Fabel ergeben, werden vom Dichter zu nicht viel mehr gebraucht, als die nothwendigsten Motive darzulegen und die Fugen jener Hauptscenenreihe auszufüllen und zu verkitten.

Für die Ausführung dieses Planes braucht der Dichter nur noch zwei Maximen gehörig im Auge zu behalten. Nämlich erstens: jede Scene recht vorzubereiten, in's rechte Licht zu stellen, und so viel einzelne interessante Momente als nur irgend möglich hineinzuskizziren; und zweitens: die Texte für Gesang durchaus in gleichen Versmaassen und symmetrischen Strophen zu liefern, damit der Componist in Bildung seiner breiten zweitheiligen Melodieen nirgends gehindert werde. «Wer sehe, welche verwickelte und künstliche Constructionen deutsche Operndichter in ihren freien Versen zuweilen bringen, die es dem Componisten oft unmöglich machen, eine vernünftige, gliedergerade Melodie darüber zu bilden.

Nun ist der Dichter fertig, und tritt der Componist ein, um das Werk in demselben Sinne weiterzuführen. Der Sänger, weiss Jener, will nicht ein Nebenarbeiter am musikalischen Effect, sondern der ganze Effect selbst sein. Die Stimme muss glänzen, rein und ungetrübt, nicht ewig überzogen von schweren Accompagnementswolken. Daher die lange, breite Melodie, mit dem durchaus unterthänigen Accompagnement, ein wirklicher Sologesang. Leicht schwebt der Sänger darauf hin, unbeschwert von den Bleigewichten des Orchesters. Ist die behelle, grosse, breite Melodie zu Ende, so stürmt das Orchester jubelnd los, nicht etwa als fortgeführter Ausdruck des Gefühls und der Situation, nein, als anregende Einladung blos an das Publicum zum Applaus. Es ist der in Musik gesetzte Enthusiasmus der Hörer über den eben genossenen köstlichen Gesang, eine Apotheose des Sängers, das verklärende Weissfeuer am Schlusse. Und diese ganze Geschichte wird regelmässig zweimal erzählt, und bringt die gleiche Wirkung. So kann ein Sänger hoffen, in einer italienischen Arie zwei-, ja, wenn die Stretta gelungen, und er zumal noch thut, als wolle er abgehen, dreimal applaudirt zu werden. In wie vielen deutschen Opern lächelt ihm ein solcher Genuss?

Wie die Componisten sinnen, ihre Sänger stets in's günstigste Licht zu stellen, lässt sich aus vielen kleinen Kunstgriffen abnehmen. Ich will nur einen berühren. Wenn das Vorspiel zur Arie zu Ende und tiefe, erwartungsvolle Stille auf einer Fermate lagert, könnte man glauben, dass der Sängereintritt damit hinlänglich glücklich vorbereitet sei. Aber oft fängt das Orchester danach noch einen Tact Accompagnement an, und nun erst auf dem leisen Elemente schwebt die Singstimme hervor, eine Göttin auf zartgeschmücktem Triumphwagen. — Jede Hauptmelodie überlässt der italienische Componist seinem Sänger ganz und vollständig, der deutsche Componist fällt, wie Tell dem Zollinspector in den Schleichhändlern in jede Rede, mit dem Orchester in jede Melodie ein, und Zollinspector, Sänger und Publicum möchten dabei verzweifeln. Ja, die Wonne, die allen Menschen eine ist, ungestört ausreden zu dürfen, ist wenigen deutschen Opernmelodieen vergönnt. Das Grundprinzip der italienischen Componisten ist, wie schon gesagt, Herausheben der Melodie. Sie wissen, dass ihre Hörer sich darum, und sonst um nichts bekümmern. Wenn ihnen das Accompagnement mehr sagen, unten im Orchester etwa eine besondere psychologische Vorlesung dazu noch halten will, so ist ihr Ohr für solche musikalische Gelehrsamkeit nicht gebildet.

Freilich, ob die Handlung in China oder in Preussen, vor tausend Jahren oder heute spielt, ob ein junges Mädchen oder ein alter Held singt, danach fragen die italienischen Componisten nicht. Aber warum sollen die italienischen Componisten nach etwas fragen, wonach das italienische Publicum nicht fragt? Wenn der Italiener die süsse Melodie der Liebe bekommt, wobei er in sinnlicher Lust zerschmilzt, oder die wüthende Melodie des Hasses, wobei er seinem Feinde in Gedanken den Dolch in's Herz rennt, so hat er das ganze Kunstglück, was er zwischen Thee und Kartenspiel in seiner Loge noch einnehmen kann.

Man wirft den Italienern ihr ewiges Formeinerlei vor. *Eine* Arie, *ein* Duett u. s. w., da hinein müssen freilich euch Musikern, die ihr alle Proben und Aufführungen solcher Opern durchmacht und einen besonderen musikalischen Merks habt, zum Ekel. Aber für euch schreiben die Italiener ihre Opern nicht, sondern für ihr sinnliches, lebhaftes und zum Fixiren auf einen Gegenstand gar nicht geneigtes Publicum. Wie wollte es sich zwischen Besuchen, Kartenspiel und Thee noch in die tieferen Beziehungen der vorgestellten Objecte und ihres Ausdruckes durch Töne versenken? Einem solchen flüchtigen Publicum sind nun solche hergebrachte Formen bequem und gemäss. Es geniesst die darin servirte Singmelodie, und empfindet von der Form nur die Wohlthat der leichten Fassbarkeit, nicht aber, wie die Musiker, die Monotonie der Wiederkehr. Darin eben fehlen die deutschen Künstler hauptsächlich, dass sie *ihre* Hörkunst dem ganzen Publicum zutrauen.

Ihr Musiker hört, behaltet, tragt bei euch herum die Tongestalten. Das Publicum kommt, hört, und vergisst, wenigstens alle grösseren Erscheinungen. Euer ganzes Leben ist *in* der Musik, das des Publicums ausserhalb derselben. Das Publicum tritt sie nur momentweise, als leicht vorüberschwebende hübsche Wolke aus aus dem Gehör,

aus dem Sinn. Auf diese Erfahrungen bauen die Italiener ihre Formen, das ist ihre *Kunstpolitik*. Was ihrem Publicum nichts zu sagen und zu erzeigen vermag, lassen sie aus ihrem Kunstwerke weg, weil es vergeblich ist. Sie holen ihre Kunstgesetze aus den gewöhnlichen und natürlichen Wünschen eines von des Tages Last und Hitze sich leicht und angenehm erholen wollenden Publicums, und dass dieses Publicum nicht blos in Italien geboren wird, zeigt sich ja daran, dass die italienischen Opern ihre Triumphreise durch alle Musikländer machen. Von den armen deutschen Opern gehen wenige auf Reisen! die meisten wissen nicht, wie es vor dem Thore ihrer Geburtsstadt aussieht!

Was ist nun der langen Rede kurzer Sinn? werden manche deutsche Componisten verächtlich fragen. Sollen wir uns die Italiener zum Muster nehmen? Sollen wir solchen Unsinn gegen Natur, Character und Situation, sollen wir solchen Klingklang schreiben, Phrasen unserer Vorgänger nachcopiren? u. s. w.

Behüte! Nicht die *Ausführung* der italienischen Maximen für Italiener sollen Sie nachahmen, denn diese ist für unsere deutsche Bildung allerdings nicht genügend. Aber die *Maximen* der Italiener sollen Sie berücksichtigen, denn die sind nicht blos aus der italienischen, sondern aus der Menschennatur überhaupt abstrahirt.

Sie sollen Ihren Arien z. B. nicht die ewige gleiche Form der Italiener, aber Sie sollen ihnen eine einfache geben. Sie sollen Ihre Melodieen nicht über denselben Leisten schlagen, und ohne characteristischen Ausdruck hinausschicken, aber Sie sollen Ihre ausdrucksvollen und characteristischen Melodieen in grossen Perioden ausbreiten und nicht dem Gehöre durch darüber ziehende dunkle Instrumentalmassen immerwährend überdecken. Kurz: Sie sollen nicht ganz und gar vergessen, dass Sie ein Publicum vor sich haben, welches kein Künstler ist, und Sie sollen den Sänger nicht für ein Instrument nehmen, das in Ihrer Orchestersymphonie mitwirkt wie etwa ein Violoncello, oder eine Viole, sondern für einen *Solospieler*, für einen Virtuosen, der glänzen will, wie das jeder Mensch gern thäte, wenn er könnte. Würden Sie, als Virtuose auf irgend einem Instrumente, sich in einer *Beethoven*'schen Symphonie wollen hören lassen? Und doch nichts Anderes muthet man dem Sänger so oft zu!

Sehen Sie aber in diejenigen deutschen Opern, welche allgemeines Glück gemacht haben, von den Sängern gern gesungen, von dem Publicum gern gehört werden: die Ueberzeugung kann Ihnen nicht ausbleiben, dass, so verschieden die Ausführung gegen die italienische ist, viele der dahinter ruhenden Maximen doch dieselben sind.

Recensionen.

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Fortsetzung aus Nr. 16.)

Die Variationen in F erfüllten uns mit freudigen Hoffnungen. Wir waren nicht nur aufgethaut, sondern erwärmt, ja entzündet, und nahmen so Cahier V zur Hand. Was verbirgt der himmlisch blaue Umschlag? O! ein Concert! Op. 34. — Ein Concert — etwas Grossartiges? — Kommt es uns doch vor, als schaue hier der an seinem Lorbeer nagende Adler kühner zur Sonne, als blitzen die ihn umgebenden grossen und kleinen Sterne gewaltiger, als töne die fünfsaitige Lyra geheimnissvollere neuere Weisen. Wenden wir das Blatt — Allegro con spirito — — Tutti, beginnt C dur, bleibt, kleine durchgehende Ausweichungen abgerechnet, in C dur und schliesst nach 74 Tacten endlich in — C dur. Es kommen darin zwei Thema's vor, beide C dur und in gewisser Beziehung sehr ähnlich, der Spieler vergesse nicht das con Spirito, und gehe sich ja alle Mühe, sie zu spiritualisiren. — Ich liebe solche genaue Bezeichnungen, man merkt dann doch bald, was Noth thut. Es kommen ferner in diesem Tutti noch einige solche allgemeine Stellen vor, Forte's genannt, wie wir sie in Rossini'schen Ouverturen, Entreacts u. s. w. öfter hören, und welche geschrieben scheinen, damit die Violinisten tüchtig streichen und die Bläser ihren Athem erproben können — oder besser — um das Orchester in seiner Fülle zu zeigen. Wir fangen an ein etwas unheimliches Gefühl zu empfinden. Doch — es wird jetzt kommen — denn das Solo tritt auf. — Leider kommt nichts als die Dominantentonart und hierin das zweite Thema nebst einigen gewöhnlichen Läufen und wieder ein Tutti. Das nächstfolgende Solo zeichnet sich am Schlusse durch einen chromatischen Triolenlauf und einen langen Triller auf dem dreigestrichenen g aus — und endlich das letzte Solo durch seinen Schluss in der Haupttonart, — denn uns schien dies jetzt wirklich das Wichtigste. Sulzer's Theorie sagt: „Das Concert hat eigentlich keinen bestimmten Character, denn Niemand kann sagen, was es vorstellen soll, oder was man damit ausrichten will, im Grunde ist's nichts als eine Uebung für Setzer und Spieler.“ Nach diesem Concert zu urtheilen, hat Sulzer's Theorie ganz recht, denn wir haben in den beiden übrigen Sätzen eben so wenig entdeckt als im ersten. Das Andante, F dur, $\frac{3}{4}$, ist sehr matt, und das Rondo hat folgendes triviale Thema zur Grundlage:

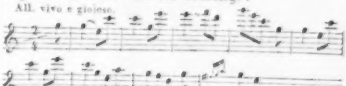

und nun wieder von vorne. Es thut uns leid, dass unsere schönen Hoffnungen wie eine Fata Morgana zerronnen; es thut uns auch leid — nein! wir bewundern den Herrn Verleger, Fr. Hofmeister, den kühnen Mann, der neben seinem conservativen Sinn doch der Richtung der Jetztzeit huldigt — ich meine der Passion für Monumente, denn wahrlich diese Oeuvres complètes sind kein geringes Monument, und besonders darum weil es auf die Kosten eines Einzelnen geht. — Es thut uns endlich auch leid um uns selbst, erstens dass wir diese Composition studiren und dann zweitens tadeln mussten, eingedenk des Bibelspruches: „Mit dem Maasse“ u. s. w. Doch wir müssen unparteiisch sein, und hoffentlich werden wir in

den folgenden Cahiers noch Sachen entdecken, die uns wieder mit Berger und dessen Freunden versöhnen. Berger mag dies Concert geschrieben haben, um — — um auch ein Concert zu schreiben. Man sollte aber nur an ein Kunstwerk gehen, wenn man durch das stärkste Gefühl der Begeisterung dazu getrieben wird. Dann wird es Leben überm Grab erringen, dann trägt es ein Feuer in sich, was keine Zeit erlöschen, keine Mode ersticken kann. Man schreibt jetzt wenig Concerte! Warum? — Weil die Virtuosen mehr und mehr ihre Ohnmacht begreifen. Sie greifen daher zu Transscriptionen, Variationen über Opernthema's (Fantasieen genannt) u. s. w., wo man neben vielem Verkrüppelten wenigstens hin und wieder etwas Gesundes — die reinen Themata — hört. Die Concerte, die wahre Poesie in sich tragen, sind noch heute nicht aus der Mode und können dreist in der alten Form erscheinen, womit wir nicht sagen wollen, dass man ein Tutti von 74 Tacten in der Tonica vorausschicken soll — lieber halte ich es mit Mendelssohn, der sein Violinconcert gleich mit dem Solo beginnt, wiewohl dies manchen Spieler etwas genieren dürfte.

Cahier VI, enthaltend acht Etuden, Liv. I, Op. 22, und vier Menuets, Op. 36. Nun hier sieht man doch gleich einen Zweck. Nr. 1. Grandioso, Decimen in der linken Hand. Nr. 2. Allegro, Scalaläufe in der linken Hand. Nr. 3. Allegro, Doppelschläge in der linken Hand. Nr. 4. Serenita, Arpeggien in der linken Hand. Nr. 5, 6 und 7, verschiedenartige Uebungsgänge. Nr. 8. Sprünge in der linken Hand neben gebundenen Doppelgriffen in der rechten. Diese Etuden sind gut und haben Berger gewiss bei seinem Unterrichte gedient, die Schüler gerade das in möglichst angenehmer Form öfter spielen zu lassen, was ihnen fehlte. — Für heute haben sie wenigen Werth, weil das Passagenwesen ein anderes geworden. Es gibt zwar unter den vorhergehenden Cahiers Etuden, die noch dem heutigen Zweck entsprechen, aber dieses Heft ist weniger für unsere Zeit berechnet. Wäre der geistige Inhalt mehr vorstechend, so würden sie natürlich keinem Zeitalter unterliegen und man würde sie nicht wegen der Fertigkeit, die man dadurch erlangt, sondern der Musik wegen spielen. Doch das ist nicht; darum darf man wohl den Wunsch laut werden lassen, dass die Jetztzeit nicht mehr solchen untergeordneten Zwecken huldigen möge, sondern, wie Mendelssohn, Schumann, Henselt, Chopin, den Menschen dadurch erheben, dass sie die Materie beseelen — und nicht, wie manche Andere, dadurch, dass sie den Geist materialisiren, ihn degradiren. — Was Berger mit den darauf folgenden vier Menuets meinte, wissen wir aber nicht. Entweder wollen wir die alte gemüthliche Menuet, wie sie uns Haydn gab — wo süsses Gefühl, ein gewisser gespreizter Anstand, zärtliche Wendungen die Haupterforderuisse sind — oder das spätere Scherzo mit seinem tollen Humor, pquanten Tonwechselungen, überraschenden Imitationen u. s. w. Beides ist hier nicht der Fall — trotz der vielverheissenden Introduction, denn Berger hat eine Vorrede von den vier Menuets für nöthig gefunden. Wir schliessen heute unsere Kritik missmüthig und wünschen uns künftig besser zu ergötzen. *S.*

(Wird fortgesetzt.)

Fréd. Chopin: Trois Mazourkas pour le Piano. Oeuv. 59. Berlin, Stock et Comp. Prix ⅝ Thlr.

Der Rhythmus des Mazureks ist von Chopin bekanntlich oft mit grossem Erfolge für kleine, characteristische Clavierstücke benutzt worden, die in den Salons Europa's unter den Händen der ersten Meister und schüchterner Dilettanten eine ausserordentliche Verbreitung erhalten haben. Er hat sich in diesen Rhythmus vertieft und gleichsam hineingelebt, so dass er ihn freier, als irgend ein Componist behandeln darf. Ueber die Grenze des Tanzstückes ist er längst hinaus. Der harmonische Wechsel, so oft wahrhaft originell, geschieht in seinen neuesten Arbeiten so häufig, wird so sehr Hauptsache, dass von dem Mazurek nur die äusserlichste Form übrig bleibt. In Nr. 1 bietet der Anfang des zweiten Theiles in den rasch folgenden Accorden E dur, E dur, D dur ein Beispiel für viele von jenem seltsam schillernden Colorit, das Chopin so sehr liebt. Im Ganzen stehen, wenn man einzelne solcher frappanten Züge ausnimmt, diese Mazourka's, was Erfindung betrifft, hinter den früheren des Meisters. Der dritte, Fis moll, hat uns am Besten gefallen, weil er ein frischeres Leben als die ersten beiden athmet, worin sich der Componist allzusehr in sich selbst vertieft hat. Harmonische Curiositäten kommen darin freilich auch vor, der Schluss namentlich ist ungewöhnlich, macht aber graziöse Wirkung, weil er gleichsam das Erwachen aus einem Traume vorstellt.

Stephen Heller: Vénitienne pour le Piano. Op. 52. Berlin, Schlesinger. Prix ⅝ Thlr.

Unter den in Paris lebenden Claviercomponisten, deren Anzahl und Schreibfertigkeit bekanntlich sehr gross ist, zeichnet sich Heller durch Geschmack und eine gewisse Feinheit der Arbeit aus. Wenn er auch, den Zeitforderungen gemäss, Salonstücke anzufertigen übernehmen muss, worin er dem Dilettantismus Concessionen zu machen genöthigt sein mag, so sieht man doch überall den durchgebildeten musikalischen Künstler, der über einen Fonds zu disponiren hat, der ihn nicht so leicht verarmen lässt. Aber mit den heutigen Salonstücken hat es eine schlimme Bewandtniss. Die alten grösseren Formen sind den Herren Verlegern, die das Publicum der Käufer kennen, nicht mehr recht. Sonate, Concert, ja sogar eine längere Suite von Variationen will man nicht. So werden denn kleine entweder liedmässige, oder tanzartige Formen zum Grunde gelegt, etwas erweitert und ausgeführt, und das Salonstück ist fertig. So ist's nun auch mit der Vénitienne von Heller. In früherer Zeit hätte sie das Finale einer Sonate füglich vorstellen können, mit dem jetzigen Titel geht sie unabhängig ihres Weges. Die Hauptsache bei diesem Stücke ist ein eigenthümlicher prägnanter Rhythmus, auf dem der Character des volksmässigen Tanzes beruht. $^6/_8$-Tact mit mancher, der Monotonie vorbeugenden Verschiebung zieht sich vorherrschend durch das Ganze, das aber, genau betrachtet, als Zweivierteltact in Triolenbewegung aufzufassen ist. Im Mittelsatze, der an einigen Stellen etwas leer klingt, tritt sogar auf kurze Zeit dreitheiliges Mass hervor. Wir hätten hier irgend eine Cantilene, als Gegen-

satz gegen den unruhigen Hauptsatz, zur Beschwichtigung für angemessener gehalten. Wird das Stück sehr rasch und mit richtiger Markirung der an vielen Stellen bezeichneten Accente gespielt, so ist es recht unterhaltend. Es erinnert sehr an den Character der Tarantella, die fast denselben Rhythmus an sich trägt.

Lieder von *Franz Schubert*, für das Piano allein bearbeitet von *Stephen Heller*. Nr. 5. Wohin? Berlin, Schlesinger. Preis 20 Sgr.

Die Transscriptionen, Arrangements der Schubert'schen Lieder haben sich in der letzten Zeit vermehrt. Liszt steht in dieser Hinsicht nicht mehr allein, obgleich er die Aufgabe am Genialsten gelöst hat, und auch zuerst darauf gekommen ist. Heller gibt nicht blos Transscriptionen, sondern mehr oder weniger freie Bearbeitungen. Zuweilen nähert er sich der freien Fantasie. Seine „Forelle" ist unstreitig sehr reizend, und ein wirklich effectvolles Clavierstück geworden. Jetzt liegt uns das schöne Lied: „Bächlein, lass dein Rauschen sein," vor. Die Melodie ist oft ganz frei variirt; wo sie in ihrer schönen Einfachheit belassen ist, wird der linken Hand eine ausfüllende, weitgriffige Figur, ähnlich jenen Brechungen des Accordes, die Henselt besonders günstig benutzt hat, angewandt. Der Vortrag setzt völlige Herrschaft über das Instrument voraus, sonst ist dergleichen unerfreulich anzuhören.

A. K.

Nachrichten.

Berlin. Im Mai gab es keine Opern hier, auch nicht italienische, und wir glauben, dass ein Concertist von Bedeutung in dieser Morte saison sehr gut reussirt haben würde. Die jugendliche Pianistin aus Schweden Fräul. *Fanny Stål*, und die ganz junge, zehn- oder eilfjährige *Sophie Dulken* aus London waren freilich zu schwachlich, um das hiesige Opernpublicum in den Concertsaal zu locken. Beide leisteten Ansprechendes, und die kleine *Dulken* verspricht viel für die Zukunft, bei gleich fortschreitendem Fleiss unter vorsichtiger Leitung. Das Publicum wurde noch durch das Erscheinen einer siebenjährigen Schwester der Concertgeberin überrascht, beide spielten vierhändig die Preziosa-Ouverture ganz charmant. Auch lernten wir einen jungen Violoncellisten der königlichen Capelle Herrn *Heier*. *Wohlers* kennen, der eine etwas wunderliche Fantasie (?) von *Servais* mit viel technischer Sicherheit, gutem Ton und Geschmack vortrug. *Sophie Dulken* spielte Compositionen von *Mendelssohn*, *Chopin*, *Herz* und *Hummel*; Fräul. *Stål* auch eigene Compositionen. — Herr Capellmeister *Chelard* gab ein Concert im Schauspielhaussaale des königl. Theaters (gratis von dem Könige dem Concertgeber bewilligt), unterstützt von der königl. Capelle, den Herren *Bullak*, *G. Schumann*, *Zschiesche* und den Damen *Brexendorf*, *Aug. Löwe*, *Schneider* und *Zschiesche*. Obgleich Herr *Chelard* sich vor länger als zwei Decennien bereits einen geachteten Namen als dramatischer Componist, namentlich im Königreich Baiern, erworben hat, war er und seine Werke hier zu Lande doch bis heutigen Tags so gut als unbekannt; weshalb denn auch wohl Herr *Chelard* den Plan gefasst, sich hier in Berlin durch ein Concert, das in drei Abtheilungen neun Stücke eigener Production enthielt, als Componist bekannt zu machen. In den Concertannoncen fand sich eine kleine, aber für Berlin nicht unbedeutende Ungehörigkeit, die natürlich nicht Herrn *Chelard*, sondern dem Arrangeur des Concertes und Redacteur des Programm's zur Last fällt. Unter dem Namen des Concertgebers fand sich nämlich die nähere Bezeichnung: „grossherzogl weimarischer wirklicher Hofcapellmeister, und königl. baier. Ehren-Hof-Capellmeister." Die Freunde *Liszt's*, deren Zahl hier nicht klein ist, hielten das „wirklicher Hofcapellmeister" für eine Demonstration und waren verstimmt; die ganz Unparteiischen hielten den ganzen Passus für eine mindestens überflüssige Titelkrämerei, die hier, wenn der Künstler dem Publicum persönlich gegenübertritt, nicht Mode ist. Wir hatten dies aber gar nicht erwähnt, wenn wir nicht beabsichtigten, wackeren Künstlern wie Herrn *Chelard* u. s. w. einen wohlgemeinten Wink zu geben. *Franz Liszt* z. B., der eine Menge Titel und Orden besitzt, hat in Berlin seine Concerte noch nie anders annoncirt, als „Concert von *Franz Liszt*," und das reicht auch für Berlin vollkommen hin. Der erste Theil des Concertes enthielt nur Stücke aus der Oper Macbeth, dem bekanntestgewordenen Werke des Herrn *Chelard*. Die Ouverture hat uns davon am Meisten, die Arie des Macbeth am Wenigsten gefallen; allein im Ganzen schien es uns, als ob die Romantik und der Dämonismus eines Macbeth nicht die Elemente seien, in denen sich das Talent eines französischen Musikers heimisch fühlt. Die Cabaletta (wir wissen gerade keine andere Bezeichnung) der Arie Macbeth's, nachdem ihn die Hexen begrüsst und er die Vision des blutigen Dolches gehabt, klang der Finalestelle aus *Rossini's* Barbier, wo Almaviva als trunkener Offizier mit dem Quartierbillet kommt, so ähnlich, dass ein Italiener hinter uns leise mitzusingen begann. Das Hexentrio war nach unserem Geschmack auch zu französisch, zu charmant; die hätte *Weber* z. B. ganz anders singen lassen. Die Ouverture zur Oper „Die Hermannsmannsschlacht" hatte einige grossartige Momente, aber auch viel blinden Lärm und gerieth gegen den Schluss etwas stark in die Norma hinein; zu lang ist diese Ouverture jedenfalls und würde durch bedeutende Kürzungen sehr gewinnen. Eine andere Ouverture zu einer hier ebenfalls ganz unbekannten Oper „Mitternacht" liess Herr *Chelard* seltsamerweise nicht vom Orchester, sondern auf zwei Flügeln von den Herren *Bullak* und *G. Schumann* ausführen; ein paar Mal setzen Singstimmen zu dieser Ouverture ein, aus der wir, ehrlich gestanden, nicht recht klug werden konnten. Jedenfalls hätte Herr *Chelard* besser gethan, uns die Ouverture in ihrer Originalform hören zu lassen, denn sie ist doch für Orchester geschrieben. Ein Salve regina coeli für drei weibliche Stimmen hat uns sehr wohl gefallen und sprach allgemein an, wenn es auch eben nicht im strengen Kirchenstyle und ein wenig lang war. Ein Terzett aus einer komischen Oper „Die Seekadetten" für zwei Soprane

Siehet man aber auf diejenigen Werke, durch welche der Künstler, vornehmlich der Komponist, seine eigentliche höhere, allgemeine Kunst-Schule machen sollte: so wird man gar wenig erbauet. Was leitet den Künstler von Talent — oder wenn ihn sein Sinn leitet, welches allerdings das Beste ist, was befestiget seinen Sinn und reiniget seinen Geschmack — ich will nur gemeine Beyspiele anführen — etwa in der musikalischen Behandlung der Poesieen? des Theaters? u. dgl. Ist es nicht zu beklagen, dass man — viele einzelne, zerstreuete, treffliche Bemerkungen neuerer Schriftsteller abgerechnet — den nach solchen Dingen fragenden Künstler noch immer etwa auf Sulzer verweisen muss? Wie sehr hat sich die Ansicht der Kunst überhaupt seit ihm gereiniget und veredelt! wie vieles hat z. B. die Poesie dadurch gewonnen! Wer macht aber von einer bessern Kunstphilosophie für den Musiker Gebrauch, und kömmt ihm nicht nur mit der Sache, was freylich wohl geschiehet, sondern auch auf die Weise entgegen, wodurch jene bey ihm Eingang finden kann? In keiner andern Kunst ist die Kluft zwischen dem Kunstphilosophen und dem Künstler so gross, als jetzt noch in der Musik. Die Schuld liegt an beyden Theilen, so oft und so gern man sie auch auf den Musiker allein wälzen möchte *). Wer füllt diese Kluft aus und ebnet einen hübschen Weg herüber? Welcher gründliche Kunstphilosoph, der zugleich, ausser dem Sinn für Musik, auch Kenntnis derselben und so viel Praxis besizt, dass er Komponist und Virtuos werden könnte, und endlich, der die Musiker, als Menschen, kennet und für sie zu schreiben verstehet — welcher Gelehrte dieser Art giebt uns ein vollständiges Handbuch, durch dessen Leitung der Musiker seine hohe Kunst-Schule machen könnte, und das, in Inhalt und Darstellungsweise, (in lezter, wo möglich, noch gemeinfasslicher,) dem an die Seite träte, was für den Mahler die Propyläen werden wollten und grossentheils schon sind? Ich weis es wohl, dass das gar recht ins Grosse und Weite hin wünschen heisst; aber sollte ich den Wunsch nicht aussprechen, da es doch wenigstens möglich ist, dass er Funken entzünden, und vielleicht Versuche hervorlocken kann, auf denen man hernach leichter zu etwas vollkommnern aufzusteigen vermöchte? —

Endlich historische Schriften — Ihr Nutzen für die Sache selbst und für die Bildung dafür, ist bekannt. So lange eine Kunst nicht eine namhafte Höhe erschwungen hat, verdient sie keine Geschichte. So lange die Kunstphilosophie nicht einen festen Boden sich selber bereitet hat, ist keine wahre Kunstgeschichte möglich. So lange nicht der anhaltende Fleiss eine den Vorrath fast erschöpfende Menge Materialien herbeygeführt hat, ist sie kaum zu erwarten, nicht zu fordern. Vormals war wenigstens das Zweyte und Dritte nicht; jezt ist es aber. Jezt würde es Zeit, eine allgemeine, zugleich pragmatische Geschichte der Tonkunst zu schreiben, ohngefähr in dem Sinne, nur noch weiter ausgreifend und mehr gerundet, wie die sehr schazbare „Uebersicht der Geschichte der Ausbildung der Tonkunst in dem lezten Jahrhundert," von Triest, welche zu Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts in diesen Blättern erschien. Ein zweytes hierher gehöriges Desideratum sind Charakteristiken und Biographieen grosser Künstler — aber das Wort ja im wahren Sinn, nicht in dem

*) Wenn ihr erwägt, was eigentlich den Musiker macht — könnt ihr ihm zumuthen, dass er so viel Geist, so viel Zeit, so viel seinem Wesen ganz widersprechende Anstrengung auf, für ihn, trockene Dinge verwende, als nöthig seyn würde, wenn Er nur eure Sprache verstehen, und damit sich erst an die Pforte des Gebäudes, in welchem er zu wohnen hat, vorarbeiten soll?

d. Verf.

und Bass gefiel ebenfalls und fand Beifall; wogegen eine sogenannte „Fantasie concertante, Bravourstück für Orchester," besser weggeblieben wäre. Diese, gelind gesagt, absonderliche Composition stand in einem auffallenden Missverhältniss zu der ausgezeichneten Execution, die ihr von Seiten der königl. Capelle zu Theil wurde. Die dramatische Musik scheint nach diesen Proben doch das eigentliche Feld für Herrn *Chelard's* Talent zu sein, und wir freuen uns, eine seiner Opern auf der Bühne zu hören. *H. T.*

Wien. Wien ist ein musikalisches Chaos; wohl dem, der sich darin zurecht finden kann. Wir treten aus dem Hause; eine Legion Affichen und Einladungen von deutschen und italienischen Opern, Concerten, Musikcapellen, Tanzorchestern, Reunionen, Sängergesellschaften und Volkssängern (vulgo Harfenisten) in allen Farben mit den verschiedensten Lettern und in der buntesten Abwechselung blicken uns mit ihrem sinnenumstrickenden Sireneneauge entgegen — wir eilen unter die nächste Hauseseinfahrt; eine Fiedel, Harfe, Zug- oder Glasharmonica, Clarinette oder Gesang harret schon unser, — in eines Freundes Zimmer hoffen wir Ruhe und Erholung zu finden, aber seine beiden jüngsten Sprosslinge klimpern eben ihr vierhändiges Paradestückchen für die nächste Theesaison auf dem Piano zur Freude der Eltern und zur Ohrenqual aller Uebrigen, während im entgegengesetzten Flügel der Wohnung der Majoratherr seine Violinlection beginnt. Wir gelangen endlich in's Freie, um uns zu erholen; unser Ohr jedoch führt uns mitten hinein in ein militärisches Tambourcollegium, das eben mit seinen Rekruten den ganzen Cursus von Zapfenstreichen, Feuerallarmen, Grenadiermärschen u. s. w. im regen Eifer einexerzirt und eintrommelt. Gänzlich erschöpft und musikalisch aufgelöst kehren wir in unser einsames Stübchen, das letzte Asyl im Bedrängnisse, zurück, aber die unreinen Skalenläufe aus der klanglosen Kehle der Portiertochter drängen sich auch da noch hinauf an unser Ohr.

Dieses dürfte das Bild eines im Alltageinerlei durchlebten und durchlittenen Vormittags abgeben, ohne hierbei jener anderen musikalischen Erlebnisse im Concertsaale, im Opernhause, im Salon u. s. f. nur zu gedenken; und doch besteht ja unsere gegenwärtige Aufgabe darin, alle dergleichen Vorkommenheiten genau und gewissenhaft den Lesern dieser Blätter zu referiren. — Wir wollen demnach den Correspondentengokkasten öffnen und die musikalischen Daguerotypbilderchen der Reihe nach vorführen. Doch erlauben wir uns dabei auch das Ende des vorigen Monats wegen einiger darin ganz vorzüglich hervorstechender Erscheinungen etwas näher zu beleuchten.

Am 26. April kam *Mendelssohn's* „Antigone" von unserem Männergesangvereine (i. e. Liedertafel) zur Aufführung; es wurden nämlich die Chöre hierzu von dieser Gesellschaft nach *Donner's* Uebersetzung und *Mendelssohn's* Composition vorgetragen, der übrige Theil der Tragödie jedoch in erzählender Form vom k. k. Hofschauspieler Herrn *Anschütz* mit Worten von *C. Kuffner* declamirt. Dieses Tonwerk *Mendelssohn's*, eine der herrlichsten Schöpfungen, welche wir je gehört, wurde schon im Monat März dem Publicum von eben demselben Vereine, dem wir dadurch sehr zu Danke verpflichtet sind, zum Genusse dargeboten und erregte solch' allgemeine Theilnahme bei Künstlern und Laien, dass sie in diesem Monat schon wiederholt werden musste. Die Ausführung war eine im hohem Grade ausgezeichnete zu nennen. Das allgewaltige Chorrecitativ: „Denn Sieben, um sieben der Thore gestellt" hebt die Brust des Hörers in mächtigem Schlage. Solche Kraft und Präcision eines Chores von mehr denn 130 Sängern wurde selbst dem genialen Tonmeister Bewunderung und Beifall entlockt haben.

Am 22. April trat *Jenny Lind* zum ersten Male als Norma im Theater an der Wien vor unserm Publicum auf. Wir hörten sie in vier Opern: „Norma," „Nachtwandlerin," „Ghibellinen," „Freischütz." Ausserdem sang sie noch in zwei Concerten des Directors *Pokorny* und in einem Concerte *W. Taubert's*. Was über sie zu sagen und nicht zu sagen, auch dass Wien beinahe ihretwegen übergeschnappt, Alles ist schon in den Geschichtsspalten der Journale für ewige Zeiten niedergelegt worden. Ich will daher die Wiederholungen nicht weiter wiederholen, und gehe auf andere, weniger besprochene Gegenstände über.

Am 6. Mai hörten wir im Theater an der Wien *Netzer's*, des dortigen Capellmeisters, neu aufgeführte, aber schon längst aus der Hand gelegte Oper: „Die seltsame Hochzeit." Dieses Werk leidet an sehr vielen Schwächen, worunter einer der bedeutendsten Hauptmängel in dem Libretto zu suchen ist, das an Langweiligkeit und Armuth in Stoff und Ausarbeitung sich schwer eines Schicksalsbruders erfreuen dürfte. Doch auch die musikalische Behandlung hat ihren Antheil an dieser dramatischen Sünde: die einzelnen darin handelnden Figuren, denn Charactere dürfen wir diese Drahtpuppen nicht nennen, tauchen der Reihe nach auf und verschwinden wieder und können die Theilnahme des Beschauers nicht wach rufen. Zu bedauern ist, dass sich der talentreiche Componist zur Herausgabe dieses Jugendwerkchens verleiten liess, was ihm doch vor dem Forum der Oeffentlichkeit Schaden bringen könnte, da sich so mancher Opernd'rector bei der Vorstellung einfand, um den Erfolg dieses Abends abzuwarten und dann seine Unterhandlungen mit dem begabten Tonsetzer anzuknüpfen. Doch der Erfolg war kein günstiger; einzelne Stellen zündeten wohl, aber der Totaleffect verlosch spurlos aus Mangel an Einheit.

Am 10. Mai fand eine Matinée musicale im Saale des Claviermachers Herrn *Streicher* statt, wobei uns ein Trio für Piano, Violine und Violoncello, „Geisterreigen," „Eroica," „Silvana" und „Najade" von der Composition des jetzt als Gast in unserer Mitte weilenden Capellmeisters Herrn *Taubert*, so wie auch zwei seiner Lieder, vorgetragen von *Jenny Lind*, und eine Arie aus *Spohr's* „Faust" durch Herrn *Böttcher* vorgeführt wurden. *Taubert's* uns bei dieser Gelegenheit gebotene Compositionen sind ein Ergebniss moderner Bildung, sie dürfen zwar durchaus keinen Platz in der Halle der Unsterblichkeit für sich beanspruchen, behaupten sich aber

derzeit leicht im Concertsaale als gut aufgenommene Ausfüllpiecen.

Am 13. Mai kamen die „Ghibellinen" im Theater an der Wien zur Aufführung, welche aber bedeutend verunglückten. Chor und Orchester schienen es sich zur Aufgabe gestellt zu haben, dieses Tonwerk fallen zu machen, und es gelang ihnen. Die *Lind* mag als Valentine glänzen, als Beatrice konnte sie ihre in dieser Partie hochgefeierte Vorgängerin am Hofoperntheater Frau v. *Hasselt-Barth* nicht verdunkeln. Herr *Tichatschek* als Raoul aber fand nur wenig Anklang. Seine Stimme ist schön und klangreich, seine Manier aber befremdet und verfehlt den Effect gänzlich, auf welchen sie doch berechnet ist; er kennt seine ihm von der Natur gegebenen und noch gebliebenen Mittel, er hat sie tüchtig durchstudirt, aber er bringt denselben eben deshalb zu viele Opfer. Er ist ein fertiger Tenor, einer der vorzüglichsten der jetzigen deutschen Oper, aber als der Erste, den man in ihm zu hören erwartete, kann er doch nimmer gelten, und lieber wollen wir dieses Prinat ganz unbesetzt lassen, als Herrn *Tichatschek* damit begrüssen. Seine Darstellungsweise ist zu kunst- und farblos, er streift eher in das Gebiet des Läppischen, statt mit Würde im hohen Kothurn einherzuschreiten. Dasselbe gab sich bei ihm auch kund in der am 17. d. M. stattgehabten Aufführung des *Weber*'schen „Freischützen," nur dass er die Partie des Max bedeutend gelungener uns wiedergab als dieses bei jener des Raoul der Fall gewesen, aber vollkommen befriedigen konnte er uns auch hierin nicht. Herr *Staudigl* als „Marcell" und als „Caspar" ist unübertrefflich, obwohl in neuester Zeit seine Stimme im Abwärtsschreiten begriffen zu sein scheint. Schade, wenn dieser Künstler jetzt schon sich von der Bühne zurückziehen müsste!

(Beschluss folgt.)

Königsberg i. P., im Mai 1846. Jüngst hat uns Leipzig ein Paar Künstler gesendet, von denen wenigstens der eine diesen hohen Namen, obgleich noch in jugendlichem Alter, vollkommen verdient, die Herren *Reinecke* und v. *Wasielewski*. Abgesehen von dem Werth, welchen wir auf die Anwesenheit derselben um der von ihnen gebotenen Kunstgenüsse willen legen müssen, hat ihr Erscheinen für uns noch die besondere Bedeutung, dass Herr *Reinecke* durch den Vortrag *Schumann*'scher Clavierſachen wesentlich dazu beigetragen, die Verehrung dieses vorzüglichen Componisten *) in unserer Stadt zu steigern, ja wohl manchen früheren Gegner desselben in einen Anhänger umgewandelt hat. Denn seine Fantasiestücke, seine Kinderscenen, seine Pedaletuden weiss Herr *Reinecke* so characteristisch und mit einem Reiz vorzutragen, den Wenige in diesen Sachen geahnt haben. Wie Herr *Reinecke* überhaupt die Tendenz des Componisten zu erfassen und wiederzugeben versteht, bewies er auch durch die neuerdings erschienenen „Stimmen von Selma" von *E. Schulzwski*, Compositionen, die sich den gleichfalls von *Schumann* und *Mendelssohn* würdig aureihen; doch müssen sie freilich mit so tiefem Gefühl, und, ausser dem ersten langsamen in einem solchen Tempo rubato vorgetragen, und nicht blos abgespielt werden, wie wir dieselben leider früher gehört haben. Auch eigene Compositionen liess uns Herr *Reinecke* hören: eine Walzer-Caprice in dem öffentlichen Concerte am 21. d. M., ein Duo für zwei Fortepiano's (gespielt mit *H. Engelhardt*) und zwei Lieder (gesungen von *H. Grünbaum*) in der Soiree der musikalischen Academie am 25. d.; und erntete durch alle reichen Beifall. Weniger allgemein war der Beifall bei der *Beethoven*'schen Adur-Sonate (Op. 47), deren ersten Satz die beiden Herren *Reinecke* und v. *Wasielewski* in dem ersigenannten Concerte vortrugen, indem hier von Mehreren die Ritardando's als zu häufig, zu stark und den Fluss des Ganzen störend getadelt wurden. Doch wie dem auch sein mag, jedenfalls spielte Herr *Reinecke* auch hier durchaus rein und sonst gut, wie denn überhaupt die Precision, die Kraft (besonders in Octavengängen — Polonaise von *Chopin* in As dur —), das Perlen der Läufe und Figuren, der Anschlag bei ihm nichts zu wünschen übrig lassen. — Herr v. *Wasielewski* lässt in seinem Spiele seinen Lehrer, *David*, erkennen. Er hat einen hübschen Ton, ein gutes Staccato; die lobenswerthe Bescheidenheit, mit der er gesteht, wie er sich, um seine Schule zu vollenden, zu seinem Meister zurücksehne, bürgt uns am Besten dafür, dass Herr v. *Wasielewski* einen hohen Grad der Ausbildung erreichen werde. Mit grossem Beifall wurden die Variationen über das Lob der Thränen von *David*, die Herr v. *Wasielewski* in der Soiree der Academie spielte, so wie die Variationen über Themen aus Oberon und aus Don Juan, beide von *Wolff* und *Vieuxtemps*, aufgenommen.

Dr. *Fr. Zander*.

*) Dessen „Paradies und die Peri," im vergangenen Winter durch die musikalische Academie hier aufgeführt, hat den ungetheilten Beifall des Publicums und die Bewunderung der Kenner erlangt.

Odessa. Am 22. Mai (2. Juni) gab der talentvolle Violoncellist Herr *Samuel Rossowski* im hiesigen Börsensaale bei ziemlich besetztem Hause ein Concert. Sein Flageolet ist reizend; allein immer Flageolet ohne einen markigen Ton, am Wenigsten in der Tiefe, welche dumpf und pelzig klingt, spannt endlich das Ohr des Zuhörers ab. Seinem zarten süssen Spiele geht alle Kraft ab, wobei auch das schlechte Instrument viel Schuld tragen mag. Er trug eine Fantasie von seiner Composition vor, die aus dem Strome des modernen Zeitgeistes geschöpft wenig auffiel. In einer Fantasie von *Servais* und einer von *Dotzauer* zeigte er die nöthige Fertigkeit, aber nicht die nöthige Kraft dazu. Er wurde nach jeder Production zwei Mal gerufen, welches hier gewöhnlich ist. Den Beschluss machte ein Carneval von Venedig, eigener Composition, mit dem üblichen Tonscherz.

Feuilleton.

Leipzig ist vom 1. September d. J. an als Capellmeister am Wiener Theater an der Wien an *Netzer*'s Stelle angestellt worden.

In Göttingen starb der academische Musikdirector *Heinroth*, nachdem er 25 Jahre lang die academischen Concerte geleitet hatte. Zu seinem Nachfolger wurde *A. Wehner* ernannt.

Kindermann's Stelle am Leipziger Theater, als erster Bariton, soll Herr *Pasque* aus Darmstadt einnehmen; er hat bereits mehrere Gastrollen beifällig gegeben. — An des ersten Tenoristen *Hildemann* Stelle, welcher Engagement in Mannheim genommen, trat *Leopold v. Suchacki* von Mainz, konnte aber den Ansprüchen des Publicums in keiner Weise genügen. *Kindermann* selbst ist in München (nicht, wie es früher hiess, in Wien) auf 10 Jahre engagirt.

Am 7. und 8. Juni fand zu Magdeburg die Jahresfeier der Provinziallliedertafel Statt, welche aus der Vereinigung von Sängergesellschaften aus den acht Städten Barby, Berlin, Cöthen, Dessau, Halle, Leipzig, Magdeburg, Zerbst besteht. Gegen 160 Sänger nahmen Theil; *Friedrich Schneider* dirigirte.

Am Pfingstmontag feierten neunzehn badische Männergesangvereine, gegen 350 Sänger, im Hushade bei Brühl ein Gesangfest unter Leitung des Herrn *Spohn*, Directors vom Carlsruher Liederkränze.

Die rheinhessischen Männergesangvereine begingen ebenfalls ein Gesangfest zu Mainz am 6. Juni. Damit war zugleich ein Wettsingen verbunden, wobei den ersten Preis der Verein von Kastel, den zweiten der von Oppenheim, den dritten der von Niederolm, den vierten der von Eversheim gewannen. Preisrichter waren die Herren *Guhr*, *Lachner* und *Mangold*.

Das Stettiner Theater übernimmt der bisherige Director des Züricher Actientheaters, *Eduard Gerlach*.

In Paris sind zwei neue Opern aufgeführt worden, eine komische: „Der Wittwer von Malabar," Buch von *Sirandin* und *Adrien Robert*, Musik von *Duche*, der bisher nur zu Vaudevilles die Musik componirte. Der Beifall war mässig. — Ferner eine „biblische" Oper in drei Aufzügen: „David," Buch von *Soumet* und *Mellesville*, Musik von *Mermet*, die nur einen Succès d'estime erlangte.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Les Capricieuses,

Valses

par

S. Thalberg.

Op. 64. Prix 25 Ngr.

Thematisches Verzeichniss

im Druck erschienener Compositionen

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Preis 1 Thlr.

Leipzig, den 1. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben in meinem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Ngr.
Lacombe, L. 3 Mélodies pour Piano. Nr. 1. Douces pensées. Nr. 2. L'Allemie. Nr. 3. Dors mon enfant. Oeuv. 40.	48
— — Les Harmonies de la Nature pour Piano. Oeuv. 22.	
Nr. 1. L'Aurore	10
» 2. Le Ruisseau	10
» 3. Le Silence de bois	10
» 4. Dans les Montagnes	12
» 5. Le Desert	10
» 6. L'Orage	18
» 7. Le Torrent	15
» 8. La Neige	12
» 9. Le Soir	12
— — Valse de Concert pour Piano. Oeuv. 29	15
— — Le Chevalier et la jeune fille. Mélodie p. Piano. Oe. 32.	12
— — 3 Nocturnes pour Piano. Oeuv. 35	20

Leipzig, im Juni 1846.

C. F. Peters. Bureau de Musique.

Neue Musikalien

in Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

	Thlr. Sgr.
Brunner, C. T., Op. 32. Mélodies grecieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. etc. Nr. 25. Fidelio de Beethoven. 26. Euryanthe de Weber. 27. Euryanthe. 28. Das Nachtlager in Granada. 29. 30. L'Ode Sinfonie. Le Desert, de Fel. David. à	— 12
— — Op. 98. Divertissement sur Alessandro Stradella pour Piano	— 12
— — Op. 94. 2 Divertissements à 4 mains. La Flûte magique de Mozart. Nr. 1. 2. à	— 24
Flügel, G., Op. 9. Phalaenen. Allegro appassionato etc. pour Piano	— 28
Forde, W., 12 Mélodies Italiennes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1 — 6 à	— 10
— — L'Anima dell' Opera. Caract. et autres pièces fac. et modernes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1. Vivi tu, de Donizetti. 2. Stanco di più combattere. 3. Se m'abbandoni, de Mercadante. 4. Tu vedrai, de Bellini. à	— 14
— — Trios pour 3 Flûtes. Airs favoris choisis des Oeuvres de Rossini. Nr. 1. La donna del Lago. 2. Otello. 3. Il Barbiere di Seville. à	— 16
Lindblad, A. F., Lieder mit Begleit. des Pfte aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von C. A. Dahne. 3te Heft. Nr. 1. Was mir bleibt. 2. Ach nein! du weist es nicht. 3. Etwa —? Ja, ja! 4. Festerni. 5. Abends. 6. Warnung. 7. Ein Lenztag. 8. Bekenntniss	— 28
Neukomm, Sig., Pfingstfeier, eine grosse geistliche Cantate für 4 Solost. (Sopran, Alt, Tenor und Bass) und Chor. Clavierauszug	2 12
— — Hierzu die vier Chorstimmen	1 2
— — Der Zapf. Tragische Geschichte für eine Singst. mit Begleit. des Pfte (mit Titelvignette)	— 10
Nöske, J. A., Souvenir de l'Opera. Airs choisis pour Guitare et Piano. Nr. 1 — 4 à	— 12
Ravina, Hy., et **Chapisson,** Fantaisie de Salon pour Piano, Vlon et Vcelle. Nr. 6	— 24
Rosellen, Hy., Op. 25. Caractère sur un Thème favori de l'Op. Torquato Tasso de Donizetti. Variée p. Piano.	— 16

Zur Nachricht.

Den Unterricht in der Composition setze ich auch in Leipzig fort.

J. C. Lobe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juli. **Nr. 27.** 1846.

Inhalt: Cäcilia in Bildern. — *Nachrichten.* Aus Wien. (Beschluss.) Aus Leipzig. — *Necrolog.* — *Feuilleton.* — Berichtigungen Beethoven's fünfte und sechste Symphonie betreffend. — *Ankündigungen.*

Cäcilia in Bildern.

Cäcilia wird unter den Schutzheiligen der schönen Künste verehrt, ohne dass man nachweisen kann, welches Verdienst ihr diese Verehrung erworben hat. Oft ist wohl die Tradition von einem Einzelnen ausgegangen oder durch Zufälligkeit angeregt worden, allein immer musste da, wo verschiedene Thatsachen vorlagen, ein gemeinsames Moment die Verbindung vermitteln. Man nannte im 15. Jahrhundert *Cäcilia* die Patronin der Musik, und längst schon besass die Kirche eine Heilige gleichen Namens, in deren Leben nirgends eine Beziehung auf die Erfindung oder den Betrieb der Tonkunst vorliegt. Die Legende erzählt von einer römischen Jungfrau, welche, im Stillen dem christlichen Glauben ergeben, von gebietenden Eltern einem heidnischen Jünglinge verlobt ward, aber, nur von Liebe zum Erlöser erfüllt, aller sinnlichen Liebe entsagte, und nachdem sie den Verlobten und dessen Bruder für den Glauben gewonnen hatte, in der Christenverfolgung unter dem Prätor *Almachius* einen martervollen Tod erduldete. Der Grundgedanke ist hierbei die Lossagung von dem Sinnlichen und die Verklärung der Liebe mit dem Glauben. Man nennt das Jahr 220 als das Jahr des Todes der Heiligen. Eine ihr geweihte Kirche bestand zu Rom schon 550. Sie soll vom Papste *Urban* erbaut, von *Paschalis I.* 818 hergestellt und durch das Grabmal der Heiligen geziert worden sein. Dort ruht der vermeintlich in den Katakomben aufgefundene Körper der Jungfrau in einem silbernen Sarge unter dem Altar; ein von *Stefano Maderno* gefertigtes Marmorbild, welches die schlummernde Todte darstellt, steht zur Seite; doch weder dies Bild, noch auch die in der Kirche aufgestellten Gemälde geben eine Andeutung, dass hier die Schützerin der Tonkunst verehrt werde. Um dafür einen Grund aufzufinden, forschte man in der Legende nach. In dieser wird erzählt, *Cäcilia* habe bei der Hochzeit, welche sie mit dem Jüngling *Valerianus* verband, während der feierlichen Musik *(cantantibus organis)* in ihrem Herzen zu dem alleinigen Herrn gesungen *(in corde suo soli domino cantabat dicens: fiat cor meum etc.)*. Daraus schloss *Herder*, man habe *Cäcilia* zur Schutzpatronin der Musik erhoben, weil sie in ihrem Herzen ein gläubiges Lied gesungen. Diese Annahme aber, welche eine Missdeutung der Worte voraussetzt, enthält ein sehr schwaches Moment, indem die Jungfrau, während der festlichen Hochzeitsmusik, unvernommen im Herzen gebetet und dem Herrn gesungen habe. *Wendt* suchte das Ungereimte dadurch zu mildern, dass er eine symbolische Auslegung voraussetzte und annahm, man habe diejenige Heilige zur Schützerin der heiligen Musik gemacht, welche beim Anhören irdischer Töne eine höhere, gottgeweihte Harmonie in ihrem Herzen trug und, wenn auch unhörbar, den Herrn im Liede verherrlichte. Von dem Gegensatze einer irdischen Musik enthält aber die Legende selbst keine Andeutung und *Cäcilia's* Bittgesang bleibt ein unhörbarer. Man ging dagegen noch weiter, und nannte *Cactlia* die Erfinderin der Orgel. Da soll wieder die Voraussetzung einer Missdeutung der Worte *organis cantantibus* Veranlassung gegeben haben. Wohl mag manche Ueberlieferung arge Missdeutung erlitten haben; dass man aber aus dem Namen der Instrumente *(organa)*, welche im Hochzeitsaal ertönten, auf eine von *Cäcilia's* Hand gespielte Orgel geschlossen habe, gehört zu dem unglaublich Absurden. Auch die kühnste Combination konnte die Erfindung der Orgel nicht mit *Cäcilia* in Verbindung bringen. Noch war die Orgel nicht im kirchlichen Gebrauche, als Kaiser *Michael* ein solches nur in weltlicher Musik angewendetes Instrument an Kaiser *Karl* sendete, der es zuerst in der Kirche zu Aachen aufstellen liess. Der kirchliche Gebrauch der Orgel fällt auch in Italien erst in den Ausgang des 8. Jahrhunderts. Daher sagt *Fischer* in seiner Beschreibung der Orgel zu Breslau S. 26 richtig: „*Cäcilia* hat die Orgel nicht erfunden, nicht gespielt, nicht geliebt; denn sie hat sie gar nicht gekannt."

Sind wir nun genöthigt, die kirchliche Heilige als Schützerin der Tonkunst vom Anfang her aufzugeben, und liegt nirgends ein Beweis vor, dass die Kirche jemals den Gegensatz geistlicher und weltlicher Musik durch eine Heiligung ausgesprochen hat, begegnet uns ferner nirgends eine Andeutung jenes Patronats in früheren Dichtungen, so dürfte die Vermuthung nicht unstatthaft sein, *Cäcilia*, die musikalische, verdanke ihre Existenz der Malerei.

Die schönen Künste als durchdrungen von einem Lebenshauche, ruhend auf einem Prinzip und für einen Zweck bestimmt, welchen schon der Name bezeichnet, stehen in einem befreundeten Verhältniss und tauschen unter einander den zu behandelnden Stoff, wie sie sich zu gemeinsamer Wirksamkeit vereinigen. Wie nahe aber auch die Empfindung des Gehörs der des Auges verwandt ist und die musikalische Darstellung sich mit der sicht-

baren mimischen zu besonderen Kunstformen vereinigt, gewährt durch die Musik der Malerei keinen brauchbaren Stoff. Musikalische Gegenstände liegen ausser dem Gebiete der bildenden Kunst, und wenn auch die geschicktesten Künstler Aufgaben dieser Art wählten, wie *Domenichino*, *Guido Reni*, so vermochte die vorzügliche technische Ausführung doch nicht den in der Wahl des Gegenstandes begangenen Fehler auszugleichen. Bei den gemalten Concerten vermisst das Ohr des Beschauers die Töne nicht und die Bilder werden zu inhaltlosen. Was blieb der Malerei zur Verherrlichung der schwesterlichen Kunst übrig, als eine Heilige zu schaffen, die als begeisterte Sehерin den Tönen himmlischer Harmonieen lauschte oder dem tiefbewegten Gemüth eine beredte Aussprache verlieh? Der Standpunct war von dem des Alterthums verschieden. Dort veranschaulichte die bildende Kunst in Darstellung des Orpheus die Macht der Musik auf rohen Naturwerken; hier in christlicher Zeit, wo die subjective Thätigkeit des Menschengeistes vorherrscht, konnte nur ein Ausdruck des inneren Gemüthslebens gegeben werden. Dazu eignete sich ein weibliches Wesen. Nicht mit Bestimmtheit kann entschieden werden, ob hierbei ursprünglich auf jene Heilige Rücksicht genommen wurde, welche nach der Legende für den Glauben, ihre Reinheit und jungfräuliche Unschuld streng bewahrend, in den Tod ging, oder ob, was wahrscheinlicher, nach einer nur persönlichen Darstellung und der Bezeichnung durch den Namen *Cäcilia*, später die Beziehung auf die von Alters her schon verehrte Heilige hinzukam. *Cäcilia* ward zum christlichen Ideal, zur Repräsentantin der christlichen Musik, ohne dass der Inhalt der Legende die erste Grundlage dargeboten hatte. Die Kirche nahm auf diese musikalische Symbolik in dem Cultus keine Rücksicht; doch es konnte nach der Verbindung des Kunstideals mit der kirchlichen Heiligen nicht ausbleiben, das Bild auch mit dem Heiligenschein zu umgeben und überhaupt die verschiedenen Tendenzen zu verschmelzen.

Dies geschah in der Zeit, in welcher die Orgel als das vorzüglichste Instrument in der Kirche wie in Concerten zur Begleitung des Gesanges verwendet wurde und die Geigeninstrumente mehrstimmigen Aufführungen dienten. Daher die *Cäcilien* verschiedene Attribute. Wir haben aber alle die Darstellungen, in welchen Scenen aus dem Leben der Märtyrerin nach der Legende veranschaulicht werden, wie sie sich weigert, dem heidnischen Gotte Jupiter zu opfern, wie sie dem Bräutigam entsagt, wie sie den martervollen Tod erleidet, von denen zu trennen, in welchen das Ideal der Musik erscheint. *Domenichino* gab in einer Reihe von Bildern eine fast vollständige Darstellung des Lebens der Heiligen. Ob frühere Maler die musikalische *Cäcilia* zum Vorwurf ihrer Kunst gewählt haben, mögte näher erforscht werden; als Schöpfer des Ideals ist *Rafael* zu betrachten. Diesem Ideal liegt die Idee der Beseligung in dem durch Töne geweckten Gefühle des Unendlichen zum Grunde.

Die Maler haben eine dreifache Auffassung zur Darstellung gebracht. In der ersten erscheint *Cäcilia* als Vertraute der irdischen Töne in einem Gegensatze zu den Chören himmlischer Sänger, welche Jehova's Thron umgeben; die Gesänge von dort vernehmend, wird sie tief ergriffen von Ahnungen, gleichsam hinübergezogen in das Land der Seligen, und es ertönt der Ton auf ihrer eigenen Lippe. So schuf *Rafael* das Bild einer durch himmlische Klänge, die ein Engelchor in der Höhe anstimmt, verklärten *Cäcilia*. Ihr seelenvoller, von Begeisterung strahlender Blick erhebt sich nach oben, von wo sie die Töne vernimmt, die Hand, welche den Instrument, eine kleine Orgel, hält, nicht abwärts, selbst in dem Instrument fallen einige Pfeifen aus ihrer Lage, am Boden liegen einige andere zum Theil zerbrochene Instrumente. In sich versunken, gehört das ganze Wesen der Heiligen einer anderen Welt an; die irdische Musik verstummt vor dem Gesange der Seraphim. Hier feiert die Musik ihren höchsten Triumph, sie waltet als Tochter des Himmels und zieht zu dem Himmel empor. Das Bild gehört zu denen, in welchen nach damals giltigem Typus mehrere Figuren eine Gruppe bilden, welche nicht sowohl einer Handlung dient, als vielmehr nur Antheil an einer Begebenheit oder Erscheinung nimmt. Die in Mitten stehende Jungfrau umgeben heilige Personen, durch einen geringeren Grad von Begeisterung ihr untergeordnet, doch gehoben durch charakteristische Gestaltung; zur Linken vom Maria Magdalena, nach dem Beschauer gewendet mit einem Salbengefäss in der Hand; hinter ihr ein Bischof mit dem Stabe, der heilige Augustinus (nach Anderen Nicolaus), in seliger Betrachtung beim Anschauen der begeisterten Jungfrau; rechts Paulus, der nachsinnend das Kinn auf die Hand stützt und in der Linken das Schwert hält, grün gekleidet, mit dem Ausdruck einer tiefen Seelenbewegung, hinter demselben der jugendliche Johannes mit heiterem seelenvollen auf *Cäcilia* gerichteten Blicke. Ueber der Scene schweift ein Chor singender Engel. Das Bild stammt aus jener Zeit, in welcher *Rafael* durch Gegensätze der Farbengebung einen höheren Effect zu erreichen strebte und durch kräftige und dunklere Schatten wirkte. Die vollere Röthe des Fleisches erklärt sich hieraus. Die Anordnung ist noch die ältere einfache, in welcher die Malerei sich noch näher zu die Gesetze der Sculptur anschloss. Die Bestellung des Gemäldes übernahm *Rafael* etwa im Jahre 1510, es ward aber später erst vollendet. Wahrscheinlich waren bei der Ausführung die Hände der Schüler bethätigt, allein die Köpfe der Heiligen, so wie die Gestalten der Engel, in ihrer freien Zeichnung, konnte nur *Rafael* malen. Das Gemälde ward in der Kirche St. Giovanni a Monte zuerst Bologna aufgestellt, wanderte in der grossen Plünderung nach Paris und befindet sich jetzt wieder in der Galerie zu Bologna. Unbedeutende Hände der Restauratoren haben es verunstaltet, so dass eine Copie aus älterer Zeit dem Original fast vorzuziehen ist. Diese Copie findet sich in der Galerie in Dresden, nach einer Tradition von *Giulio Romano* gefertigt. Wir besitzen Kupferstiche von dem Gemälde, und zwar einen höchst merkwürdigen von *Marc-Anton Raimondi* nach der ursprünglichen Originalzeichnung *Rafaels*, von welchem das ausgeführte Bild abweicht, indem darin den einzelnen Figuren eine bestimmtere Beziehung auf die Hauptfigur gegeben worden ist; nur die Aenderung, welche Maria Magdalena erlitt, war nicht vortheilhaft. In dem Entwurfe stand sie, im Profil gezeichnet, zur Seite, den

Blick nach dem Engelchor gerichtet und von himmlischer Begeisterung erfüllt, statt dessen jetzt Maria, mit dem Kopfe dem Beschauer zugewendet, ohne Theilnahme am Ganzen, ohne Antheil an der Beseligung erscheint *). Andere Kupferstiche des ausgeführten Gemäldes lieferten *J. Bapt. Galli, Jacob Buonasone, Ph. Thomassin, Robert Strange, R. U. Massard, Franz Beisson.* — Ein gleiches Motiv wendete *Dominichino* in dem Gemälde an, welches sich im Palaste Borghese zu Rom befindet. *Cäcilia* lauscht den himmlischen Tönen aus der Höhe. Der Kopf ist schön und ausdrucksvoll, ihn umgibt eine Art Turban. — Eine zweite Darstellung, welche aus dem vorher bemerkten Grunde einen geringeren Grad malerischen Ausdrucks zulässt, führte *Dominichino* ein. *Cäcilia* singt in andachtsvoller Begeisterung. Der genannte Maler hat zwei Gemälde dieser Art geliefert. Das eine, im Palaste Rospigliosi in Rom, zeigt die Heilige beim Gesang. Engel halten das Notenbuch, und andere umgeben sie, Musikinstrumente haltend. Auf einem zweiten Bilde, welches sich in England befindet (s. *Landon* Vie et Oeuvres du Dom. Pl. 91), steht *Cäcilia* vor einer Orgel. In der einen Hand hält sie eine Palme, in der anderen ein Notenblatt; ihr Haupt ist mit Rosen bekränzt; der Mund öffnet sich zum Gesange; ein Engel hört, hinter sie gestellt, entzückt zu. *Carlo Dolce* stellte auf ähnliche Weise die Heilige in dem Bilde dar, welches früher in Cassel war, dann nach Malmaison wanderte und nun sich in der Eremitage zu St. Petersburg befindet. *Cäcilia* hält singend ein Notenblatt in der Hand; ein Engel schwebt her-an, ihr einen Lilienstrauss zu reichen. Die Gestaltung ist derjenigen gleich, welche wir alsbald zu erwähnen haben. Das gleiche Motiv scheint auch *Guercino da Cento* in dem Gemälde behandelt zu haben, welches *Delatre* in Kupfer gestochen hat. *Cäcilia* hält ein Buch in der Hand und blickt begeistert aufwärts. — Eine dritte Darstellung theilt der Heiligen das Spiel der Instrumente zu. Die Orgel wählt man als Repräsentant der gesammten Tonkunst. So malte sie *Dominichino* (*Landon*, Pl. 27). Die Heilige spielt auf einer Handorgel, deren Blasbälge ein Engel an Schnüren zieht. Sie selbst richtet den Blick zum Himmel. Zu den vorzüglichsten Werken des *Carlo Dolce* gehört das in der Galerie zu Dresden befindliche Gemälde in halber lebensgrosser Figur. *Cäcilia* sitzt in einsamer Stille vor einer zur Seite stehenden Orgel und spielt. Nicht nach der Höhe schaut sie, sondern auf die Tasten. Sie ist in ihr eigenes kunstvolles Spiel vertieft, mit dem Ausdruck einer Sinnigkeit, wie der vortragende Künstler sie stets hegen sollte. Liebliche Schönheit ziert das edle Gesicht, meisterhaft sind die Hände gearbeitet, die Gewandung in höchstem Grade malerisch. Das Ganze fesselt den Beschauer auf wohlthuende Weise, denn diesem Künstler ist die ruhige Auffassung eigen, deren Mangel manchen Maler unklar werden lässt. Eine zweite gleichartige Darstellung gab er in dem zu St. Petersburg in der Eremitage befindlichen Gemälde. *Cäcilia* sitzt in einem Lehnstuhl und spielt auf einem Orgelclavier, welches auf einem mit grünem Tuche überdeckten Tische steht. Ihre Gestalt ist gross und schlank, aber zart und graziös. Sie blickt mit ihren schwarzen Augen nach der rechten Seite und lässt so ihr Gesicht fast ganz schauen. Das Haar fällt vom Haupte glatt gestrichen in sich lösenden Locken über den Nacken herab, einige Locken berühren die Schulter. Das Gesicht zeigt Würde und ruhigen Ernst, nicht sonnwarmerische Begeisterung, sondern einen gemüthlichen Antheil, wie der Maler auch hier den künstlerischen Character in *Cäcilia* vorwalten liess. Meisterhaft ist das Gewand aus Silberstoff, mit goldenen Blumen durchwirkt, behandelt. Die Arme zieren unter den Ellenbogen grosse Bandschleifen von braunrother Farbe, woran weisse Manschetten stossen, welche mit schwarzem Sammet eingefasst sind. Um die Schultern zieht sich ein Tuch, an dem Busen glänzt eine Rose von Brillanten. *Lobensky* hat von dem Gemälde unter N. 33 seines Werkes über die Eremitage einen Abriss gegeben. Die orgelspielende *Cäcilia* sehen wir ferner in einem Bilde von *Jac. Caecdone*, welches *London* Anual. LV, 87 behandelt. Eben so in einem Gemälde von *Bernardino Campi* in der Kirche St. Sigismund in Cremona. *Cäcilien*, welche die Orgel spielt, zur Seite, steht die heilige Catharina, über ihr schwebt ein Chor singender und Instrumente spielender Engel. Eine Wiederholung ist in dem Gemälde enthalten, welches *Vidoni* in Pittura Cremonese S. 108 abgebildet hat; *Cäcilia* mit Catharina, Jene ohne den Ausdruck höherer Begeisterung. Diese in anmuthiger Gestalt. Das Costüm ist das modische des 16. Jahrhunderts. — Die Geigeninstrumente konnten als *Cäcilia's* Attribut in einer Zeit nicht übersehen werden, in welcher das Spiel einzelner gestrichener Saiteninstrumente zur Begleitung des Gesanges diente. So stellte *Dominichino Cäcilia* in jugendlich schöner Gestalt und in orientalischer Kleidung dar. Sie singt, den Blick in Andacht emporrichtend, und spielt auf einer vor ihr ruhenden Gambe. Ein Engel hält ihr über seinem Haupte das Notenbuch vor. Mag die turbanartige Bedeckung des Hauptes auffallen, so durfte die Wahl der Gambe, nach dem Gebrauche jener Zeit, keinen Anstoss finden. Das schöne Gemälde ist oft in Kupferstichen wiedergegeben, von *St. Picart*; von *Joh. Gotth. Müller* im Musée franç. IV, von *V. Dupuis* in Galerie franç. par Filhol, V, 339. Ein

*) Unter den Figuren hat nur Maria Magdalena den Erklärern und Kritikern Schwierigkeiten entgegengestellt. *Barthelemy* (Oeuvres diverses, T. 3, p. 44) fand überhaupt im ganzen Gemälde keine Einheit und keine Betheiligung der Personen an einem gemeinsamen Interesse. *Vasari* nahm an, der Künstler habe der Maria das heitere Gesicht verliehen, um ihre Freude über ihre Bekehrung auszudrücken. Dagegen sagt Riemer in seinen Gedichten Th. 1, S. 72: „So scheint sich Aug' und Ohr von Magdalenen noch in die Welt, wie sie verliess, zu sehnen," was sicher nicht dem Maler im Sinne lag. *Bagler* findet in Magdalenen wesentlich, dass sie sich dem Beschauer zuwende und ihn auf den Vorgang aufmerksam mache. Lächerlich dagegen ist die Auslegung im Manuel du Museum Français IV, Nr. 31, nach welcher der Apostel Paulus den Reuker, der vor der Hinrichtung noch Mitleid äussert, Johannes einen Verwandten der *Cäcilia* oder einen Neophyten, Augustinus den die Verurtheilte zum Richtplatz begleitenden Priester vorstellt. Man hat das Ganze als ein Votivgemälde zu betrachten, bei welchem dem Maler die Aufnahme gewisser heiliger Personen vorgeschrieben wurde. *Rafael* malte in Auftrage der Bentivogli. Unlengbar bildet *Cäcilia* den Mittelpunct, auf welche Magdalena nicht unmittelbar bezogen werden kann. Absichtlich geschah dies ohne Zweifel von *Rafael*, und gerathen ist, die Unkunde des Grundes zuzugestehen, statt den grossen Meister zu tadeln.

anderes Gemälde desselben Meisters, auch zu Paris, wiederholt diese Darstellung (gestochen von *Fr. Lignon*), doch auch im Geiste dieses Künstlers, welcher seinen Gestalten zwar schöne und anmuthige Formen zu verleihen, aber sie nicht zu einer idealen Beseelung zu erheben vermochte. Ein französischer Maler *Mignard* gab der Heiligen eine Harfe in die Hand. Sie singt zu diesem Spiel mit erhobenem Blicke, neben ihr begleitet sie im Gesang ein Engel, der ein Notenbuch hält. Das Bild ist von *Boullard* im Musée fr. I, von *Villerey* in Galerie fr. 368, von *Desnoyers* und von *Ulmer* gestochen.

Wenn nun so die Elemente der Tonkunst und der Malerei sich verbunden haben, jene dieser eine Patronin unter den Heiligen verdankt, warum sollten wir nicht in den der Kunst geweihten Hallen auch die Befreundung der Künste zur vollsten Erhebung des Gemüthes wirken lassen? warum nicht *Cäcilia* unsere Verehrung widmen? Der Concertsaal darf nicht des malerischen Schmuckes entbehren, und wie wir Entwürfe zur geistvolleren Verzierung der Prunksäle und der Wohnzimmer besitzen, wäre es nicht überflüssig, Vorzeichnungen dessen zu geben, was in malerischer Darstellung die der Tonkunst gewidmeten Räume auf characteristische Weise schmücke. Aber auch abgesehen von den Odeen, in welchen Decken- und Wandgemälde musikalischer Begebenheiten und Scenen zur Anschauung bringen, hat wohl manches Haus seinen musikalischen Saal, manche Liedertafel und mancher Singverein ein besonderes Local. Auch diese sind in der Weise zu schmücken, dass das Auge seine gleichartige Befriedigung und Ergötzung, die Erinnerung und Verehrung sichere Haltpuncte finde. Ist dann Rücksicht zu nehmen auf die äussere Bedingung des Kostenaufwandes, so mögen Bilder in Schattenrissen hinreichen. Wir besitzen die Portraits der vorzüglichsten Meister unserer Kunst, die von keinem Kunstfreunde, keinem Künstler unverehrt bleiben dürfen. Das Anschauen der Heroen in Bildern hat im Alterthume Heroen geweckt; wie sollte nicht in neuerer Zeit das Bild eines unsterblichen Meisters auch zur Begeisterung aufrufen? Doch auch *Cäcilia* sei da nicht vergessen. Die Bilder, welche *Rafael*, *Dominichino*, *Carlo Dolce* zur Verherrlichung der Heiligen geschaffen haben, werden da, wo die Tonkunst lebendig waltet und die Hörer erfreut, wenn auch nur in Copieen, eine wirksamere Bedeutsamkeit bewähren als in den Galerieen. Neuestens haben wir dazu einen schätzbaren Beitrag durch die *Arnold*'sche Kunsthandlung in Dresden erhalten. Dieselbe hat das Dresdner Bild von *Carlo Dolce* in einem Kupferstich von *Fr. Knolle* in Braunschweig erscheinen lassen, eine höchst erfreuliche Gabe der geschickten Künstlerhand. Was in *Dolce's* Gemälden einen characteristischen Vorzug ausmacht, die Weichheit der Formen und die Zartheit in der Färbung, stellen dem Grabstichel die grösste Schwierigkeit entgegen. *Knolle* hat in seiner Uebertragung den Character des Originals treu aufgefasst. Das Gesicht der Heiligen belebt eine liebliche Anmuth, von einer würdevollen Ruhe durchdrungen, welche dem Beschauer wohlthuend zuspricht. Die in dem Gemälde stets bewunderten Hände sind mit vieler Zartheit ausgeführt. Das Ganze gewährt einen erfreulichen Eindruck und keine Musikhalle sollte gefunden werden, in welcher nicht dies schöne Bild, das in seiner Art einzig genannt werden kann, den Künstler lehre, mit welcher inneren Harmonie und welchem strengen Ernst der Beruf der Kunst zu erfüllen steht. Die genannte Kunsthandlung würde sich ein nicht geringes Verdienst erwerben, wenn sie in gleicher Weise auch eine Copie des *Rafael*'schen Gemäldes, von welchem die Dresdner Galerie eine vorzügliche Wiederholung besitzt, von geschickter Hand fertigen liesse.

H.

Nachrichten.

Wien. (Beschluss.) Am 17. Mai feierte *Liszt* sein Abschiedsconcert im grossen Redoutensaale, welcher in allen Räumen überfüllt war. Doch fanden wir uns im kleinen Redoutensaale während seiner neun vorhergegangenen Concerte ohne alle fremde Unterstützung viel heimischer, als bei diesem Abschiedsfeste mit Begleitung des ganzen Orchesters und unter Mitwirkung der Fräul. *Sulzer* und *Treffz*. *Liszt* behauptet sich gewiss als die grossartigste Erscheinung, welche je am Piano gesessen, er ist der Titan im grossen Heere der Pianisten, worunter so viele Pigmäen im Trosse mitziehen. Der gefeierte Virtuos wirkte auch noch am 20. im Concerte des Fräul. *Sulzer* im Musikvereinssaale mit, wobei Herr *Böttticher* eine Romanze von *Weber* mit schöner Stimme weniger schön vortrug. Herr *Pfister*, welcher ebenfalls bei uns auf Besuch sich befindet, sang in einem Quartette aus *Donizetti's* „Parisina," doch müssen wir uns noch jedes Urtheiles über diesen Gast enthalten, da er sich derzeit noch nicht in einer Solopartie uns präsentirte.

Am 21. Mai fand im Theater an der Wien eine musikalische Academie statt, welche am 22. wiederholt wurde und wobei Fräul. *Lind*, welche am 23. von hier nach Frankfurt abreiste und die Herren *Tichatschek*, *Staudigl*, einige Mitglieder des übrigen Personales nebst dem Chore und dem Orchester mitwirkten und Beifall und Blumen im Ueberflusse gespendet, aber auch verdient wurden.

An demselben Tage unternahm unser Männergesangverein seine erste Sängerfahrt für dieses Jahr über Liesing nach Rothenstadt, einem überaus lieblichen Thale einige Stunden von unserer Residenz entlegen, und Frohsinn und Heiterkeit waren die Fahnen, denen eine Anzahl von geladenen und ungeladenen Gästen freudig folgte.

Am 27. Mai wurde im k. k. Hofoperntheater die zweite uns für diese Saison versprochene italienische Oper: „I Lombardi" von *Gius. Verdi* zur Aufführung gebracht. Unsere italienische Oper in dieser Stagione ist im Vergleiche zu den vorhergegangenen Jahren ganz vorzüglich zu nennen; wir haben an den Damen *Tadolini*, *Angri* sehr schätzenswerthe Primadonnen; Signor *Fraschini* ist ein Tenor, dem man das Epitheton „vorzüglich" nicht versagen darf; Signor *Rovere*, ein Buffo wie die deutsche Oper sich einen solchen nur wünschen könnte; aber die in unserem Repertoir als neu aufgenommenen Opern dagegen genügen selbst den bescheidensten Anforderungen nicht. „Azema di Granata" von *Laura Rossi*, welche im Monat April noch über die Bühne ging, verendete bald

nach einem kurzen Dasein mit einem totalen Fiasco, und „I Lombardi" werden auch nur noch eine Spanne Zeit ihr sieches Dasein hinfristen. *Verdi* berechnet seine Compositionen nur auf ledige Effecthascherei, sie sind ein Conglomerat von Chören, Bravourarien, Concertpiecen, ohrenzerfetzenden Lärmstücken und Fanfaren, und somit ist es auch nicht zu wundern, wenn sie als dramatische Eintagsfliegen im Lampendunste verschmachten.

Am 30. Mai hörten wir im Theater an der Wien *Lortzing's* neuestes Werk: „Der Waffenschmied von Worms" unter seiner eigenen Direction. Diese Oper ist in dem Genre der früheren Werke dieses Componisten gehalten und zeugt von seiner verständigen und richtigen Conception, von seinem gebildeten Geschmacke und von tüchtiger Effectkenntniss. Darin vorkommende Einzelnheiten sind ausgezeichnet zu nennen, besonders zeigt das Instrumentale und so manche Gesangpiece von der Routine und dem regen Fleisse *Lortzing's*; doch steht das Gesammtproduct an Originalität und auch rücksichtlich seines minder interessanten Libretto's den früheren Opern bedeutend nach, da es auch eher auf den Titel eines Singspieles als einer Oper Anspruch machen sollte. Die Aufführung selbst ward von lebhaftem Beifalle begleitet und Herr Director *Pokorny* hatte eben nicht Unrecht bei Gelegenheit als er während des Zwischenactes unter anhaltendem Applause Herrn *Lortzing* auf die Bühne führte, ganz bescheiden auf den Compositeur hinzuweisen, denn gewiss wäre es Niemand in den Sinn gekommen, den Director, mit welchem man ohnedies nicht mehr besonders sympathisirt, seinen Dank oder seine Anerkennung an den Tag zu legen, mit Ausnahme der Claqueurs, welche ihn vorschriftmässig nach jeder neuen Vorstellung hervorrufen müssen, was ihnen auch bisweilen gelang. — Die Oper selbst war besser studirt, wie gewöhnlich, was jedoch noch lange nicht zum Lobe für dieses Personale angerechnet werden kann, da noch ein bedeutender Schritt zur präcisen Aufführung übrig bleibt.

Fräul. *Marra* hat Herrn *Pokorny's* Bühne seit dem 1. Juni verlassen, und dieses Operuhaus steht nun wieder ohne Primadonna, ohne ersten Tenor und nach dem baldigen Abgange *Staudigl's* auch ohne Bass da und lässt dadurch eben nicht besondere Hoffnungen für die Zukunft hegen. — Der Berliner Capellmeister *Gungl* debutirt hier mit seinem gutgeschulten Orchester, scheint aber nicht die besten Geschäfte zu machen, denn wir Wiener haben wohl nicht Mangel an Tanzorchestern, da ja der Tanz ein vorzügliches Element unseres Daseins zu sein scheint, weil derselbe noch nicht unter strengere polizeiliche Aufsicht gestellt ist und auch noch keine Tanzcensur für unsere immer walzenden Füsse besteht. —

Leipzig. Meister *Spohr* hielt sich auf seiner Reise nach Carlsbad einige Tage bei uns auf. Am Donnerstag Abend, den 25. Juni, wurde ihm vor einer von der Concertdirection der Gewandhausconcerte besonders dazu eingeladenen Gesellschaft eine Reihe seiner vorzüglichsten Tonkinder: Ouverture zu Faust; Arie aus Jessonda; Concert für Violine; Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Clarinette und die Weihe der Töne, unter *Mendelssohn's* Direction, vorgeführt.

Spohr hat sein Ziel erreicht. Aus dem tiefen Dunkel, in welchem alle Kunstnaturen lange sich mühen, viele für immer bleiben müssen, ist er herausgeschritten in die Sonnenregion des Ruhms. Wie viel gehört aber dazu! — welche Kraft der Anlagen, welch unerschütterlicher Muth, welche hartnäckigste Beharrlichkeit und Ausdauer, und vor Allem — welche ewige Spinnelust! Denn in letzterer gibt sich das eigentlichste Wesen des schaffenden Künstlers, sein wahrer Beruf kund. Gar Viele haben in einem langen Leben nur einen kurzen Frühling! ein Paar Blumen wachsen mühsam hervor, und erlöschen für immer ist die Triebkraft. Aber mit Wenigem ist es in diesem unruhigen, hin- und herwogenden, gleichgiltig an einander vorüberwandernden Menschengewühl nicht gethan. Wer der Welt etwas gelten, ihre Aufmerksamkeit auf sich ziehen und festhalten will, darf nimmer rasten, muss immerwährend etwas für sie thun. Nur einige Jahre aus dem Gesicht, dem Gehör, den Journalen, und ihr seid für die Kunstwelt todt.

Bei des Meisters Anblick drängt sich die Betrachtung hervor, wie doch in dieser riesigen und mächtigen Mannergestalt eine vorzugsweise so zart und elegisch gearte te Seele wohnen könne! Nicht dass ihr Feuer, Kraft und Majestät abginge: wenn das Object sie in diese Gebiete ruft, so folgt sie; aber sie findet nicht ihren Genuss dort, sucht sich der Aufträge bald, vielleicht zuweilen ein wenig zu bald zu entledigen, und eilt zurück in ihre geliebteren Regionen. Was für ein wildes Wesen dagegen wohnt in dem kleinen, schmächtigen *Berlioz*, dem musikalischen Höllenbreughel! Das findet sich behaglich in Wettern, Wuth, Feuer und Untergang; das bämmert mit Cyklopenschlägen lange hinter einander fort ohne müde zu werden, findet wenig Freude im Himmel, und schwelgt in der Hölle. Da nun einmal die Erscheinungen auf unserer Erde so überaus verschieden und mannichfaltig sind, ist für den Menschen, der Freude an ihr haben will, nichts wünschenswerther als eine recht weit fassende, möglichst universelle Empfindungsfähigkeit. Leider ist sie selten zu finden. Die meisten Menschen haben sehr wenige Sympathieen und sehr viele Antipathieen. Ja, in der Kunst gibt es unglückliche Naturen, denen gar nichts recht erscheint, die an der Eiche Rosenblätter, an der Rose Eicheln hängen sehen möchten. Und doch — schaffte ihnen die Natur ein Ding nach ihrem unklaren Willen, sie würden sie schmähen, dass sie eine Missgeburt gebracht. Angehenden Künstlern sollte man immer zurufen: öffnet euren Sinn der Liebe für alle Arten von Erscheinungen, wie ein *Goethe* ihn z. B. besessen und ausgebildet, ihr öffnet euch dadurch die Hallen der ungetrübten Freuden und die Fähigkeit der eigenen warmen Kunstschöpfungen.

Ueber die Aufführungen im Gewandhause sind, um mit *Börne* zu reden, keine neuen, sondern nur erneuerte Gedanken vorzubringen. Frau Dr. *Frege* drang mit dem Vortrage der beiden Lieder tief in die Herzen der Hörer hinein, Fräul. *Mayer* sang die Arie nicht wie eine Schauspielerin, sondern wie *Spohr's* Jessonda, und der 16jährige *Joachim* spielte das Concert mit der technischen Fertigkeit eines Mannes. Nur am Ausdrucke spürte man, dass das tiefere Leben mit seinen herberen Schmer-

zen und höheren Freuden, wie es die Kunst gern malt und der Meister hier wirklich hineingelegt, noch nicht durch die unbefangene jugendliche Brust gezogen und seine Spuren zurückgelassen hat. Fast möchte man dem talentvollen Knaben wünschen, dass ihn das Schicksal bald ein wenig, nicht zu viel, herumhudele. Es kann ihm nicht erlassen werden, wenn er in der Folge mit seinen Tönen nicht blos die Bewunderung, sondern auch das Mitgefühl erwecken will.

Necrolog.

Carl Traugott Queisser

wurde am 11. Januar 1800 in Döben bei Grimma geboren, wo sein Vater eine Schänkwirthschaft besass. Frühzeitig schon zeigte sich sein musikalisches Talent; wenn bei dem Vater Musik gehalten wurde (was öfters geschah), so hörte der Knabe mit der grössten Aufmerksamkeit zu und suchte dann einer Geige habhaft zu werden, worauf er das Gehörte nachspielte, ohne nur die mindeste Unterweisung im Violinspiel oder in Musik überhaupt erhalten zu haben. Hierdurch aufmerksam gemacht, brachte ihn sein Vater zu dem Stadtmusikus *Barth* in Grimma in die Lehre. Hier zeichnete er sich bald vor allen seinen Mitlehrlingen aus, machte die glänzendsten Fortschritte und hatte in kurzer Zeit alle üblichen Instrumente erlernt, vom Contrabass bis zur Violine, von der Pikkoloflöte bis zur Posaune. Er wurde daher auch für die verschiedenartigsten Instrumente verwendet; seine Hauptthätigkeit richtete sich jedoch auf die *Violine* und *Posaune*. Zur Vervollkommnung in jener nahm er später Unterricht bei dem Leipziger Concertmeister *Matthäi*; was aber die Posaune betrifft, so konnte er im Grunde gar keine eigentliche künstlerische Unterweisung erhalten, indem zu damaliger Zeit das Instrument, namentlich bei den Stadtmusikchören, auf einer sehr niedrigen Stufe der Entwickelung stand; man konnte ihm weiter nichts als die Accordlage der Züge zeigen, und er sah sich daher in dieser Hinsicht auf eigenes Studium hingewiesen. Zu welcher staunenswerthen Meisterschaft er es auf diesem schwierigen Instrumente — der Bassposaune — gebracht, weiss die ganze musikalische Welt. Als Solostrument war es bis dahin noch gar nicht benutzt worden, etwa mit Ausnahme des Tuba mirum in *Mozart's* Requiem, wo aber gewöhnlich die Posaunenstimme dem Fagott zugetheilt wurde; man kann sich daher denken, welches Aufsehen *Queisser* machen musste. An Fülle und Reinheit des Tones, an durchdringender Kraft, an Leichtigkeit des Ansatzes, an Virtuosität in den Passagen übertraf ihn wohl kein Posaunist Deutschlands, d. h. der Welt, da anerkanntermaassen die Instrumentalmusik in Deutschland am Höchsten steht.

Im Jahre 1817 erhielt *Queisser* einen Ruf nach Leipzig als Violinist und Posaunist im dasigen Stadtmusikchore. Bald darauf gewann ihn der damalige Theaterunternehmer Hofrath *Küstner* (der jetzige Intendant des Berliner Hoftheaters) für die Posaune, und im Jahre 1827 trat er, unter Beibehaltung der Solovorträge für letzteres Instrument, als erster Bratschist in das Theaterorchester ein. In Folge dessen wurde er auch Mitglied des Gewandhausorchesters und nahm in dieser Stellung an allen Aufführungen beider Kunstinstitute, so wie an den Kirchenmusiken Theil; in dem damaligen Quartettunterhaltungen des Concertmeisters *Matthäi* spielte er lange Zeit hindurch die Bratsche.

Später bildete sich unter seiner Leitung, unabhängig von dem Leipziger Stadtmusikchor, ein besonderes Musikchor zu Gartenconcerten u. dergl. Die Aufführungen desselben an öffentlichen Orten waren ausgezeichnet und verdienten in der That sehr oft den Namen wirklicher Kunstleistungen. Das Publicum widmete ihnen eine fast enthusiastische Theilnahme; das Stadtmusikchor jedoch, auf ein altes zweideutiges Privilegium fussend, machte der neuen Gesellschaft das diesfallsige Recht streitig, und es entspann sich ein langwieriger Process, der endlich durch die Vereinigung beider Musikchöre beigelegt wurde; *Queisser* blieb Musikdirector derselben. Es gebührt ihm das Verdienst, durch jene seine Unternehmung neues Leben in diesen Zweig der Leipziger Musik gebracht und sie zu einer früher kaum gekannten Vollkommenheit erhoben zu haben.

Welches Vertrauen man in *Queisser's* Tüchtigkeit setzte, beweist unter Anderem auch der Umstand, dass er bei Errichtung der Kommunalgarde im Jahre 1830 zum Musikdirector beider Musikchöre derselben gewählt wurde.

Ein ferneres Verdienst erwarb er sich durch seine thätige Theilnahme an Bildung und Fortführung des Concertvereins „Euterpe," bei welchem er auch eine Zeit lang die Stelle eines Concertmeisters versah.

Kunstreisen hat er nur wenige unternommen, und selten auf eigene Veranlassung, gewöhnlich nur in Folge von Einladungen. Auch ist wohl selten ein Musikfest gefeiert worden, wobei er nicht als Posaunist mitgewirkt hatte. Bei allen diesen Gelegenheiten erwarb er sich stets die grösste Auszeichnung. So in Berlin, in Hamburg, in Bremen, wo er unter Anderem einmal öffentlich bekränzt wurde; ferner in Oldenburg, Magdeburg, Chemnitz, Dresden. An letzterem Orte wurde ihm einst von einer Anzahl Verehrer eine goldene Dose überreicht.

Mehrere Componisten haben sich durch sein Spiel veranlasst gefunden, eigens für ihn Compositionen zu schreiben; dahin gehören namentlich mehrere Sätze von *C. G. Müller*, dem jetzigen Altenburger Musikdirector, und *Ferdinand David*, dem Leipziger Concertmeister.

Queisser war nicht nur als Musiker ausgezeichnet, sondern auch als Mensch; gemüthlich und gesellig, kannte er keine Art von Künstlereitelkeit oder Künstlerhochmuth, und Jeder, der ihn kennen lernte, musste ihn schätzen und lieben. In welcher Achtung und Liebe er bei dem Stadtmusikchore stand, geht daraus hervor, dass ihm dasselbe bei einer festlichen Gelegenheit einen schönen silbernen Pokal als Ehrengeschenk überreichte.

Queisser hinterlässt einen Sohn und drei Töchter. Auch leben in Dresden Brüder von ihm, die als Musiker in der königlichen Capelle angestellt sind. — Er starb den 12. Juni und wurde am 14. feierlich begraben. Leicht sei ihm die Erde!

Feuilleton.

Die Nachricht vom Tode der Sängerin Mad. *Branchu* wird widerrufen. Sie ist 1782 zu Paris als *Alexandrine Chevallier* geboren, trat in's Conservatorium, wo sie *Garat's* Unterricht genoss, debutirte 1799 zum ersten Male auf dem Théâtre de la République et des Arts (nachmals Académie royale), und verheirathete sich im folgenden Jahre mit dem Tänzer *Branchu*. Im Jahre 1826 verlieren sie schon die Bühne. Sie hatte eine gewaltige und sehr umfangreiche Stimme, eine vollkommene Methode und eine tiefe Kenntniss des bühnengemässen Vortrags.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Berichtigungen

Beethoven's fünfte und sechste Symphonie betreffend.

Die Vergleichung der Originalhandschrift der Partitur von *Beethoven's* Symphonie in C moll hatte ein Bedenken gegen eine Stelle des dritten Stückes, nämlich gegen den zweiten und dritten Tact der 108. Seite der gedruckten Partitur, angeregt. Dadurch fanden wir uns veranlasst, *Beethoven's* Briefe an uns durchzusehen, und es fand sich unter diesen ein Brief vom 21. August 1810, welcher vollständigen Aufschluss über diesen Gegenstand gibt. Wir lassen ihn deshalb, so weit er hieher gehört, im Facsimile folgen.

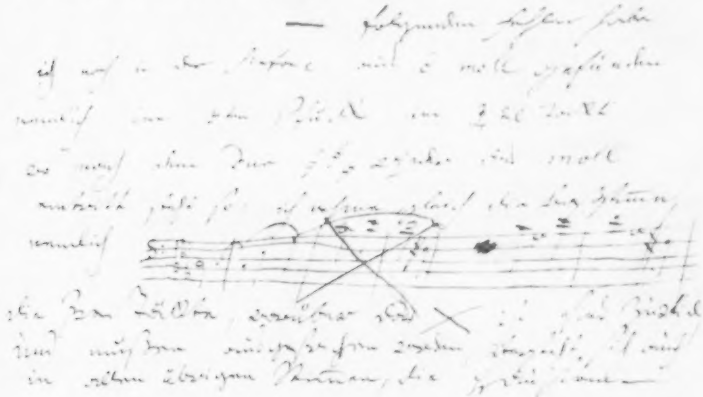

Die Sache selbst bedarf keiner Erläuterung. Der Stichfehler aber ist, der Originalhandschrift nach, jedenfalls dadurch entstanden, dass *Beethoven* die Absicht gehabt hat, wie in mehreren anderen Symphonieen, das Moll dreimal und das Dur zweimal zu wiederholen. Es sind daher in der Handschrift die in dem Briefe angestrichenen beiden Tacte mit 1 und die beiden folgenden mit 2 bezeichnet. Dies, so wie die mit Rothstift darüber geschriebene Bemerkung: „*Si replica con Trio allora* 2“ ist beim Stich übersehen worden.

Bei dieser Gelegenheit sei noch erwähnt, dass in der Partitur der *Beethoven*'schen Pastoralsymphonie im zweiten Satze zu Anfang bei den Bässen die Bemerkung fehlt: „*Due Violoncelli soli* 1mo *a* 2do *con sordino, i Violoncelli tutti col Bassi.*“ Diese, ebenfalls auf einem noch vorhandenen Briefe *Beethoven's* beruhende Bezeichnung der Ausführung ist zwar in der gestochenen Basstimme angemerkt, in der Partiturausgabe aber ist dies durch ein Versehen unterblieben.

Leipzig, den 1. Juli 1846. *Breitkopf & Härtel.*

genommen, nach welchem wohl auch Notizen von den Avantüren eines Musikers seine Biographie genannt werden; ein drittes — vollständige und unpartheyische, mit philosophischem Geist aufgefasste Darstellung des Vorzüglichern, was da und dort in der Kunst und für dieselbe gethan wird. Beyde Wünsche werden jezt, vornehmlich auch (warum sollt' ichs nicht sagen?) durch diese Blätter, weit besser, als es jemals geschahe, erfüllet: aber das ewige, kleinliche Rücksicht-Nehmen, wo nichts zu berücksichtigen ist; das ängstliche Geheimthun, sogar mit Dingen, die vor Aller Augen liegen; das armselige „sage du nichts, so sag' ich auch nichts" — scheinen eine noch bessere Erfüllung jener Wünsche jezt noch fast unmöglich, wenigstens sehr schwierig zu machen.

2) Musikalische Kompositionen — wo ist hier Ueberfluss, wo Mangel seit einigen Jahren?

Dass alles von Haus aus Schlechte Ueberfluss, und daran jezt weniger Mangel, als je; dass auch des Arrangirens, des ins Kleinere Umarbeitens bey weitem zu viel ist, wurde schon oben erwähnt und verstehet sich auch von selbst. Nur rechne man unter diese nichtigen Dinge nicht, (wie der deutsche Künstler so gern thut,) artige Kleinigkeiten, die nicht ohne Sinn, nur kein in die Augen fallendes Stück Arbeit sind; und auch nicht die, mit Recht, zahlreich erscheinenden Vorübungen für Lernende, die aber freylich, so wenig als jene Kleinigkeiten, ohne Sinn seyn dürfen, nur ebenfalls als keine gewichtigte Arbeit erscheinen können. Wenn diese zweckmässig, jene angenehm sind: so sind sie, was man von ihnen fordern kann, und sie würden oft weniger seyn, wenn sie mehr wären.

Die jezt so starke, oben bezeichnete Nummer der unreifen Produkte junger lebhafter, oder älterer sich forcirender Komponisten, die, bey Verachtung aller Schule, nun wohl einiges Leben, vielleicht auch hin und wieder einen eignen Gedanken, aber dennoch keinen eigentlichen Kunstgehalt haben, sind an sich nicht geradehin zu verdammen, gehören aber keineswegs für das Publikum, und sollten darum gar nicht gedruckt — sind sie dies, ernsthaft und streng behandelt werden. Ist dann wirklich etwas Rechtes in einem jungen Autor dieser Art: so wird er, ohngeachtet er wahrscheinlich laut schmähet, im Geheim doch in sich gehen und sich erst weiter aufhelfen; ist nichts in ihm — nun, so ists schon recht, dass er abgeschreckt wird, oder noch besser, weil jenes so höchst selten mit dergleichen Leuten gelingt, dass kein Verleger seine Werke ihm abnimmt.

Aber auch hier ein milderndes Wort an die Strengen! Gedruckt sollten dergleichen Produkte nicht werden, das bleibt wahr; aber wenn der junge Liebhaber oder die junge Liebhaberin unvollkommene Versuche in den Zirkeln muntrer Gesellschaften produziren: dann, dächt' ich, wäre es besser nicht so rauh und streng zu seyn, als es jezt unter den Mannern und Frauen „von grossem Styl" Sitte ist, und wodurch die meisten grossern, weder eigentlich-wissenschaftlichen, noch eigentlich-künstlerischen, noch auch eigentlich-freundschaftlichen Zirkel jezt so über-langweilig werden. Ihr stellet Balle an — sehr wenige tanzen, weil die meisten, die gern dabey wären, fühlen, sie tanzen nicht vollkommen und werden streng mitgenommen; ihr setzet euch zusammen — niemand mag heiter schwatzen und sich hinzugeben, wie er sich eben fühlt, weil er die unfreundliche Kritik fürchtet, und die Wenigen, welche sprechen, sprechen entweder mit zurückstossender Anmassung, oder mit kalter und erkaltender Behutsamkeit — diese aus demselben Grunde, jene um den Lauschern zu imponiren und sich hoch hervorzuthun. So auch mit der Musik — Niemand will singen und spielen, denn man fürchtet die anwesenden Kenner und Virtuosen; noch weniger will Einer vortragen, was ihm nun eben der Geist gegeben hat auszusprechen, denn er ängstiget sich

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen:

Concert

für das Pianoforte

mit Begleitung des Orchesters

von

R. Schumann.

Preis 5 Thlr.

Dasselbe, für das Pianoforte allein. Preis 2 Thlr.

Leipzig, den 3. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

Nächstens erscheinen:

Sechs Fugen

über den Namen: *B-A-C-H,*

für Orgel oder Pianoforte mit Pedal

von

Dr. R. Schumann.

Op. 60.

Leipzig, im Juli 1846. **F. Whistling.**

Im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht

Labitzky, Jos., Hortensia-Quadrille. Op. 124.

— — Camellien-Galopp. Op. 125.

— — Sechs-Spiegel-Walzer. Op. 126.

(Für Orchester, für Pianoforte zu vier Händen, für Pfte allein, im leichtesten Arrangement für Pfte.)

Franchomme, A., 1er Concerto pour Violoncelle avec Acc. d'Orchestre ou de Pfte. Op. 53.

Panofka, H., Grand Rondeau de Concert pour Violon avec Acc. de Pfte. Op. 56.

Schulhoff, J., 2 Impromptus pour Pfte. Op. 14. (Berceuse. Babillarde.)

— — Agitato pour Pfte. Op. 15.

So eben erschien mit Eigenthumsrecht:

Abt, Franz, Op. 54. 6 Lieder mit Pfte. 54 Ngr.

André, J. B., et **H. Léonard,** Duo pour Piano et Violon conc. sur *„Alessandro Stradella"* 1 Fl. 24 Kr.

Voss, Charles, Op. 66. *„Les Huguenots."* Fant. brill. pour Piano. 1 Fl. 24 Kr.

Offenbach a. M., im Juni 1846. **Joh. André.**

Mit Eigenthumsrecht für alle Länder erscheint am 4. August in unserem Verlage:

Mayer, Charles (de St. Petersbourg), Capriccio en forme de Valse pour Piano. Op. 85. ¼ Thlr.

Spohr, Dr. Louis, Quintette für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 130, in Partitur und Stimmen.

Vieuxtemps, H., 4 Romances sans paroles pour Violon avec Piano. Op. 7.

Künstler und Dilettanten, welche sich für obige Novitäten ersten Ranges interessiren, wollen etwaige Aufträge bei den zunächst gelegenen Musikalienhandlungen machen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo,** k. königl. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien:

	C.-M. Fl. Kr.
Becher, Dr. A. J., Rondo für das Pfte. 5te Werk.	1 —
Carolina, La, Canzonetta napolitana c. Acc. di Pianoforte. (Aus der Nr. 547.)	— 30
Curci, J., Le petit Solfège pour Voix de Contralto ou Basse avec Acc. de Piano.	1 30
Dreyschock, A., Souvenir de Prath. Morceau caractéristique pour le Piano. Oeuv. 58.	— 30
Frisch, R., Souvenir à Weber. Fantaisie et Variations brillantes pour la Flûte av. Acc. de Piano. Oeuv. 20.	1 30
Kullak, Th., Une Fleur de Pologne. Polonaise brillante pour le Piano. Oeuv. 24.	1 15
Lannoy, F., Baronne di, Duettino per Contralto e Tenore con Acc. di Pianoforte. Opera 20.	— 30
Meolini, O., Herbstlied von L. Tieck. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 57te Werk. Für Sopran.	— 30
— — Dasselbe. 57te Werk. Für Tenor.	— 30
Raff, J., Lacrimæ. Dichtung ohne Worte für das Pianoforte. 24te Werk.	1 —
— — Deux Rhapsodies élégiaques pour le Piano. Oeuv. 29. Cah. 1. 2	1 —
Schachner, R., Ombres et Rayons. Suite de Morceaux pour le Piano. Oeuv. 15. Cah. 1. Les Tourments.	— 30
" 2. Le Pressentiment.	— 30
" 3. Serénade.	— 30
Steuer, A., Preludium u. Fuge für das Pfte. 4te Werk.	— 30
Strauss Sohn, **J.,** Elfen-Quadrille für d. Pfte. 46ste Werk.	— 30
— — Jux-Polka für das Pianoforte. 47ste Werk.	— 15
Waldmüller, F., Reminiscences de Fanny Elssler. Fantaisie pour le Piano sur des Motifs du Ballet: Esmeralda. Oeuv. 11.	— 45
Willmers, R., Impromptu pour le Piano. Oeuv. 16.	— 30

Portrait von **R. W. Ernst,** nach der Natur gez. und lith. von J. Reichsbeer. Chin. Papier. 1 30

Weiss Papier. 1 —

Unter der Presse:

Händel, G. F., Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik. Grosse Cantate im vollständigen Clavier-Auszuge mit deutschem Text von F. J. Riotte. *Neue verbesserte Ausgabe.*

— — Samson. Oratorium, für Pianoforte allein eingerichtet von C. Czerny.

— — Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik. Cantate für Pianoforte allein eingerichtet von C. Czerny.

Plachy, W., Melicana. Suite de Morceaux pour le Piano à l'Usage de la Jeunesse. Oeuv. 100. Nr. 4 à 5.

Raff, J., Valse mélancolique pour le Piano. Oeuv. 26.

— — Romance. Etude pour le Piano. Oeuv. 25.

— — Scherzo pour le Piano. Oeuv. 29.

Waldmüller, F., L'Espérance. Nocturne pour le Piano. Oeuv. 10.

Wiener Musikzeitung, redigirt von Dr. Aug. Schmidt, halbjährig 8 Fl. Conv.-M.

Nächstens erscheinen bei **N. Simrock** in Bonn:

Mendelssohn Bartholdy, Felix, An die Künstler, Gedicht von Fr. von Schiller, für den Männerchor und Solo-Stimmen, mit Begleitung von Blasinstrumenten. Partitur.

— — do do Blasinstrumente.

— — do do Clavierauszug.

— — do do Chorstimmen.

— — do do Solostimmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juli. **Nr. 28.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Das erste deutsch-flamische Sängerfest in Cöln. Aus Paris. Aus Louisiana. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

An Beispielen erläutert von J. C. Lobe.

I.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung."

Gaethe.

Das wirksamste Mittel, der Kunstjünger Sinn auf das Gehaltvolle ihrer Kunst zu richten, sie anzuspornen, keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung zu thun, ist gewiss die Hinweisung auf solche Beispiele, in welchen grosse Meister ihren Objecten eine tiefe ungeahnete Seite abgewonnen haben. Zugleich sind die Erklärungen derselben geeignet, dem musikalischen Publicum Blick und Lust zu schärfen für das innigere Eindringen in die Bedeutung gehaltreicher Werke. Es werden dadurch des Kunstjüngers Schaffenskraft und des Publicums Verständnissfähigkeit zugleich geschärft und erhöht.

Ich wähle zum ersten Versuch ein Musikstück, nur 24 Tacte lang, von wenigen Instrumenten ausgeführt, im Figurenmaterial gewöhnlich, in einigen Tacten fast trivial, wie z. B.:

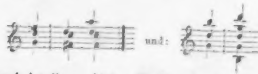

Dennoch ist dieses kleine Musikstück ein ächtes Kunstwerk, durchaus originell, und kein Strich darin ohne Zweck und Bedeutung gethan.

Ich rede von dem Melodrama im zweiten Acte des Wasserträgers von *Cherubini.*

Den Anlass dazu gibt folgendes Gespräch:

Antonio. Der Vater! er kommt eben recht.

Micheli (kommend). Nun, was Geier ... was macht Ihr denn noch hier? Ich glaubte Euch schon eine Stunde weit.

Antonio. Ja, wenn man uns nicht angehalten hätte.

Micheli. Wie? angehalten?

Sollte man meinen, dass über diesen scheinbar unbedeutenden Dialog ein Musikstück zu machen, welches den erkennenden Verstand entzückt und das Gemüth zugleich mit Angst und Rührung erfüllt? — Um das zu begreifen, muss man alle Beziehungen des vorliegenden Gespräches zu der Handlung der Oper kennen. Es thäte Noth, man erzählte den Inhalt der ganzen Oper, um vierundzwanzig Tacte Musik darin vollständig zu erklären.

Micheli, ein armer Wasserträger, hat, in den Strassen von Paris Wasser herumfahrend, zwei unbekannte Personen, einen Herrn und eine Dame, verfolgenden italienischen Soldaten für den Augenblick entzogen, und jene auf den Abend in seine Wohnung beschieden, um für ihre weitere Sicherheit zu sorgen. Als er nach Hause gekommen, sich allein befindet, — die Familie ist ausgegangen — beschäftigt er sich mit nichts als dem Gedanken an die Rettung der Verfolgten. Es macht sich das erregte Gemüth Luft durch den in mannichfaltigen Nuancen ausgesprochenen Grundgedanken: „Himmel, lass mich die Armen retten," welches den Inhalt zu einem gefühlvollen Gesange gibt:

Guide mes pas, ô providence,
D'mon plan seconde le succès!
Ah! pour moi quelle jouissance
D'sauver deux époux, deux Français etc.

Der Rettungsplan Micheli's besteht nun bekanntlich darin, den Volksfreund Grafen Armand und dessen Gemahlin (sie haben sich dem edlen Manne zu erkennen gegeben), Letztere als seines Sohnes Antonio Schwester, nach Gonesse, wo er Hochzeit hält, den Grafen selbst aber in seinem Fasse versteckt durch die Barrieren von Paris, und ausserhalb derselben zu weiterer Flucht wieder zusammenzubringen. Aber Sohn und vorgebliche Schwester werden am Thore angehalten, weil das Signalement der Letzteren nicht mit ihr übereinstimmt, und man ist eben daran, Beide zu verhaften. In diesem Augenblicke hört man in der Ferne Micheli sein: „Kauft Wasser" rufen, und der Barriere nahen, mit dem im Fasse versteckten Grafen! Jetzt beginnt obiger Dialog: „Der Vater! der kommt eben recht!" ruft Antonio aus, hoffend, der kräftige, gewandte und entschlossene Vater werde eher einen Ausweg zur Rettung finden, als er, Antonio.

Micheli kommt mit der gefährlichen Bürde im Fasse langsam angefahren, ohne etwas von dem Vorgange am Thore zu wissen.

Welche Stimmung mag in seiner männlich edlen Seele herrschen in diesem kritischen Augenblicke? Gewiss keine andere, als die er im ersten Acte schon als inbrünstige Bitte zum Himmel sandte:

Guide mes pas, ô providence,
D'mon plan seconde le succès! etc.

Was aber im Innersten seiner Seele vorgeht, dürfen die italienischen Soldaten im Entferntesten nicht ahnen, sollen die Zuhörer jedoch wissen, um es mitzufühlen in möglichster Stärke. Wie ist das zu bewirken, da

es durch keinen Laut, kein Wort, keinen Zug des Gesichts an Micheli sich kund geben darf, er vielmehr, um nicht den leisesten Verdacht zu erregen, ganz gleichgiltig und in seiner den Soldaten wohlbekannten heiteren Laune erscheinen muss?

Hier tritt die Musik ein, und übernimmt das wunderbare Geschäft, uns Micheli's Brust zu öffnen, dass wir hineinsehen und mitfühlen müssen, was in ihr lebt. Was er nämlich im ersten Acte mit Worten sang, die Melodie auf die Worte: „Guide mes pas" etc., beginnt hier das Orchester blos zu spielen, und sagt damit dem sinnigen und aufmerksamen Hörer ganz deutlich: sieh, das denkt und fühlt jetzt Micheli *):

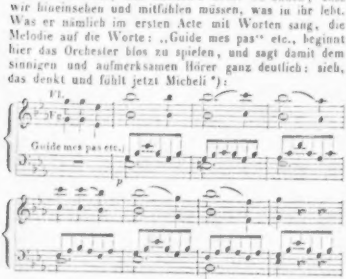

Warum stockt hier die Melodie? Micheli erblickt etwas Unerwartetes — Sohn und Gräfin, die er über die Barrieren hinaus in Sicherheit wähnte.

Aha! er erschrickt! die innere inbrünstige Bitt- und Hoffnungsmelodie, denn er glaubte an's Gelingen, wird darum von der schrecklichen Gegenwart verscheucht?

Das würde wohl bei Vielen der natürliche Fall gewesen sein; aber *Cherubini* hatte das Wesen seiner Person tiefer ergründet. Micheli ist nicht der Mann, der in jedem Hindernisse gleich das Schrecklichste, das rettungslos misslungene Vorhaben erblickt; er ist im Gegentheil einer jener starken ächt männlichen Charactere, die ein Ereigniss von der unverfänglichsten Seite nehmen und die Ruhe sich so lange wie möglich zu erhalten suchen, denn: „Kopf verloren, Alles verloren!" Er stutzt zwar einen Augenblick und die Musik als begleitende Dolmetscherin seines Inneren mit, aber er glaubt, die Anwesenheit Beider habe keine andere Ursache, als dass sie sich plaudernd aufgehalten, um ihre Eile zu verbergen und keinen Verdacht zu erregen. Seine Stimmung ist also noch dieselbe, noch bittet und hofft er innerlich, und: „Was Geier" ausgesprochen, geht die Melodie in ihm weiter:

„Was macht ihr denn noch hier?"

„Ich glaubte euch schon eine Stunde weit."

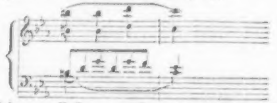

Bis hieher war Hoffnung und Zuversicht in Micheli's Seele, die Aeusserung Antonio's nun aber: „Ja, wenn man uns nicht angehalten hätte!" schlägt wie ein vernichtender Blitz hinein, und verschwunden, wenigstens für den ersten Augenblick, dessen mächtiger Gewalt auch die stärkste Seele nicht widersteht, sind jene. Diesen plötzlichen Riss in's Gemüth, wie scharf drückt ihn die einfache Figur des Quartetts aus, im Gegensatze zu der vorhergehenden weichen Melodie der Flöte und des Fagotts:

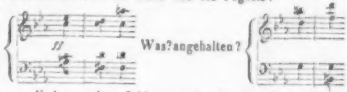

Und so, ohne Schluss, unbestimmt, wie in diesem Moment die Lage der Armen, endet die Musik.

Einige Betrachtungen mögen sich der Analyse des kleinen Meisterwerkes hier noch anschliessen.

Wie tief bedeutend und scharf ausdrückend die Musik sein kann, wenn sie ihre Hülfsmittel alle kennt und zu benutzen versteht, zeigt das vorstehende Melodrama. Die Hauptwirkung kommt durch die Ideenverknüpfung. Diese spielt in Geist und Gemüth eine wunderbare Rolle und erweist sich dem Componisten besonders hold zu treffenden Seelenschilderungen.

Wenn einer Person früher dagewesener Gemüthszustand später wieder erscheint, kündet das die Musik leicht und unverkennbar durch dasselbe Tonbild an, wie *Cherubini* hier schön gezeigt hat. Gesellen sich aber

*) An manchen Orten singt der Wasserträger die Melodie im Anfange auf die Worte: „Wasser, kauft Wasser, lieben Leute." Es bedarf der Bemerkung wohl nicht, dass es an der Sache gar nichts ändert.

durch neu eintretende Umstände Modificationen dazu, so kann und muss die Musik auch diese mit an dem wiederholten Tonbilde versinnlichen, wenn die Wahrheit vollständig werden soll.

Wäre z. B. Micheli, anstatt ein muthiger und kräftiger Mann, dem die Furcht wenig anhat, der sich nicht leicht aus seiner Fassung und heiteren Stimmung bringen lässt, ein etwas furchtsamer gewesen, so würde die Fahrt mit dem Grafen im Fasse sein Gemüth viel ängstlicher erregt haben. Alsdann hätte *Cherubini* dieselbe Melodie der früheren Situation zwar, nicht aber dasselbe Accompagnement auch bringen dürfen, sondern letzteres die innere Angst mehr malen lassen müssen, wie die gefährliche Situation sie in einem schwächeren Gemüthe erweckt hätte.

Aus der Ideenverknüpfung sind viele schöne und bedeutende Züge schon, und ist z. B. auch der grösste Theil der Sinfonie fantastique von *Berlioz* hervorgegangen, wo das erste Thema des Allegro's in allen anderen Sätzen modifizirt nach den veränderten Situationen erscheint.

Treten nun in den Werken grosser Meister Stellen von besonders tiefer Auffassung, bedeutungsvollem Inhalt, blitzendwahrem Ausdruck u. s. w. hervor, und äussert der entzückte Kunstjünger dabei: Könnte ich solche Züge meinen Werken einverleiben! so tönt ihm wohl der Satz in's Ohr: Das lässt sich nicht ergründen und nicht erlernen; solche Stellen kommen nur dem Genie, ungesucht, als reine Offenbarungen!

Dieser Satz aber ist der wahre Mephistopheles, und hat schon manchen Kunstjünger zur Seichtigkeit verführt.

Denn zu was sich die Mühe des Studirens geben, darf man denken, wenn gerade die schönsten Züge der Kunstwerke von selbst kommen, nur Gaben des Glücks, der guten Laune, des Genius sind? Entweder ich bin ein Genie — dann fliegen mir die gebratenen Tauben in den Mund, wenn ich sie brauche; oder ich bin kein Genie — dann hilft mir alles Studiren nichts.

Obiges Stück von *Cherubini* wenigstens wird wohl Niemand für eine blose, ungesucht gekommene Offenbarung, Gott weiss woher, nehmen wollen. Vielmehr wird man zugeben, dass der Componist es wirklich mit klarstem Bewusstsein gewollt und gesucht hat. Es ging seinem Schöpfungsprocess durch die Phantasie ein Verstandesprocess vorher, welcher den Befehl zur Gestaltung des Stückes so wie es vorliegt, erst ausstellte, und die Fantasie nachher ausführte. Dass aber *Cherubini's* Verstand einen solchen Kunstbefehl ausstellen konnte, dazu hatte ihn ein langes und eifriges Studium der besten Vorgängerwerke, der menschlichen Natur und aller Erscheinungen, welche in dem Gemüthe auf die mannichfaltigsten inneren und äusseren Anlässe nach bestimmten Naturgesetzen sich zeigen, befähigt. Die Benutzung eben der Ideenverknüpfung zu musikalischen Effecten z. B. ist namentlich bei den älteren französischen Componisten sehr häufig anzutreffen, und wird *Cherubini*, der bekanntlich die Meisterwerke aller Nationen eifrig studirte, nicht entgangen sein. Dies will nun nicht etwa sagen, es liesse sich Alles durch Studium herbeischaffen. Es gibt einzelne Blitze, unerwartete Wendungen, kleine geistreiche Züge u. s. w., die mitunter in den Kopf des Künstlers einschlagen, ohne dass er sagen könnte, wie, woher; aber das sind die Ausnahmen in der Schaffenswerkstätte des Künstlers; die Regel bleibt immer ein durchaus bewusstes, vorheriges Kunstwollen, und ein nachheriges Suchen und Schaffen darnach.

Man sieht, dass es bei der Schöpfung des kleinen Meisterwerkes in *Cherubini's* Geiste ganz natürlich zugegangen, insofern wir das natürlich nennen, was in der physischen wie geistigen Welt seit Jahrhunderten nach festen Gesetzen zur Erscheinung kommt; denn freilich ist Alles, wenn wir auf die letzten Gründe hinunterdringen wollen, tiefstes, unergründlichstes Wunder. Die geistigen Procedu*r*en aber, welche wir natürlich nennen, finden wir in allen Werken aller grossen Meister aller Künste als Regel: Studium, Beobachtung, Reflexion, Uebung und bewusster Wille, dies und das so und so zu gestalten. Und gibt der Verstand seine hoheren ästhetischen Befehle deutlich und bestimmt, so erfüllt die dadurch in gute Stimmung versetzte Dienerin Phantasie dieselben in der Regel zur Zufriedenheit. Hingegen, wie soll sie etwas *Bestimmtes* bringen können, wenn man ihr blos aufträgt — nach *irgend Etwas* zu suchen?

(Wird fortgesetzt.)

Recensionen.

Stephen Heller: Fantaisie pour le Piano. Op. 54. Berlin, Schlesinger. Prix ⅔ Thlr.

Dieses Musikstück könnte, bei seiner festen Construction, seiner planmässigen Anlage, allenfalls einen anderen Titel als den der Fantasie, worunter so viele heutige Componisten zusammenhanglose Fragmente vereinigen, vertragen. Es ist eine Fantasie älteren Schlages, wie denn Heller überhaupt die älteren Meister vor Augen hat. Der Grundcharacter ist leidenschaftliche Aufregung, zuweilen von einer beruhigenden Episode, und recitativischen Wendungen, die aber nicht in's Willkürliche ausarten, unterbrochen. C moll, ⅔-Tact, vorherrschende Triolenbewegung. Das Ganze ist kein gewöhnliches Virtuosenstück, es hat mehr Inhalt und ist durchaus nicht auf flüchtige Unterhaltung berechnet, daher es die Forderung eines gut auseinandergesetzten, wirklich effectvollen Vortrages in sich trägt. Der Steigerung, welche nirgends ausser Acht gelassen ist (sie wird zuletzt noch durch die Viertedriolen scharf hervorgehoben), muss auch der Vortragende ihr Recht geschehen lassen. Technische Schwierigkeiten sind eigentlich nicht vorhanden.

— —: Tarantelle pour le Piano. Op. 53. Ebendaselbst. Prix 1 Thlr.

Unstreitig mehr für das Bedürfniss des Salons geeignet, als die eben besprochene ernste Fantasie, worin Saiten wahrer Leidenschaft berührt werden, während hier es sich um einen heiteren Rausch des Vergnügens handelt. Diese Tarantelle ist ein Seitenstück zu der (S. 440) besprochenen Vénitienne. Verwandt im Geiste, bieten sie als Hauptunterschied den jedem eigenthümlichen Rhythmus. Dem Tacte nach verwandt, sind sie dem durch

scharfe Accentuation, welcher bei diesen nationalen Tänzen sich auch in der Gebehrde ausdrückt, hervorgehobenen Rhythmus nach sehr ungleich. Reducirt man diese Differenz auf wissenschaftliche Prinzipien, so findet sich, dass die Tarantelle bei der Hebung länger aushollt, auf der Spitze derselben etwas ruht, und die Senkung immer sehr rasch abmacht. Wie reizend Rossini dies früher in einem Gesangstücke behandelt hat, ist allen Musikkundigen in bestem Gedächtniss. Heller hat sich mit Glück der durch den Tanz selbst gegebenen Form bemächtigt, sie freilich hier und da etwas ausgedehnt, den wiederkehrenden Grundgedanken durch kleine Mittelglieder immer auf's Neue angeknüpft. Dies war zweckmässig, denn für Instrumentalstücke reicht der kleine, so bestimmte rhythmische Grundgedanke nicht lange aus. Dann macht er, insofern nicht Ruhepuncte, wie sie hier geschmackvoll angebracht sind, eintreten, leicht Langeweile. Diese Tarantelle ist aber unterhaltend, und wird, da Alles ganz gut in den Fingern liegt, viele Verbreitung finden. Wir zählen Heller zu den talentvollsten der jetzigen Saloncomponisten, und sind nur der Schnelligkeit seiner Productionen halber für die Dauer seiner Erfindungskraft besorgt. Alle äusserliche Ausbildung geschieht so leicht auf Kosten wahrer Tiefe. Der Character unserer Zeit bringt leider auch die traurige Forderung mit sich, dass wo ein junges Talent sich zeigt, es gar so schnell ausgebeutet und auf den bequemen Pfad der Routine verwiesen wird, auf dem es sich recht wohl leben lässt, aber ohne selbst dabei tiefere Befriedigung zu finden. Bei vielen Componisten ist dann auch nichts weiter verloren. Heller jedoch ist zu grösseren Aufgaben, als die Unterhaltung der Salons, berufen.

F. Kalkbrenner: Grand Rondo brillant pour le Piano. Avec acc. d'Orchestre ad libitum. Op. 174. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr., pour Pianoforte seul 1 Thlr.

Ein vor zwanzig und noch vor fünfzehn Jahren so häufig genannter Name begegnet uns wieder, einer der wenigen, die mit Hummel und Moscheles als Clavierspieler wetteifern durften, ja, der als Componist des seiner Zeit so viel gespielten D moll-Concerts von manchen Dilettanten, um leichterer Ausführbarkeit, dankbarer Combinationen willen, vorzugsweise gesucht war. Auch sein Einfluss litt unter dem Umschwunge, den Chopin dem Geschmacke beibrachte, und der unter Thalberg und Liszt immer weiter griff. Moscheles hat auf die neuere Geschmacksrichtung ein aufmerksameres Auge gerichtet, als Kalkbrenner, der sich ziemlich gleichgeblieben, und darüber etwas aus der Mode gekommen ist, so viel er auch fortdauernd producirt hat. Was ihn aber noch immer hält, ist das Talent, Figuren, die leicht ausführbar sind und doch wie Schwierigkeiten klingen, zu erfinden und zusammenzureihen. Seine Erfindung schafft nichts Originelles mehr, doch macht sie auch keine grossen Ansprüche. Manche jungen Tonsetzer sind durchaus nicht reicher als er, und in den einfachen Clavierreffecten der alten bis zu Field und Clementi zurückführenden Schule lange nicht so erfahren. Sein neues Concertrondo (C dur, $^{6}/_{8}$-Tact) hat eine feierliche Einleitung, gibt sich dann den Schein, als wolle es in A moll beginnen, tritt aber in der That mit einem höchst einfachen Thema in G dur auf. Die ganze Form, die Durchführung, die sogenannten Bravourstellen, in der Weise älteren Herkommens geordnet, ist uns aus früheren Rondo's des Componisten bekannt. Alles ist auf gediegenen schulmässigen Fingersatz berechnet; das Stück wird daher von Lehrern, die etwa bei einem Feste einen geübten Schüler vorführen wollen, mit Vortheil zu verwenden sein. Für grössere Concertsäle macht es zu wenig imposanten Effect. Für den angegebenen Effect aber möchten wir es lieber empfehlen, als andere neuere, mehr auf Weitgriffigkeit und Blendwerk als auf Reinlichkeit der Passagen berechnete Compositionen. Für jeden Schüler ist aus Kalkbrenner's Arbeiten genug zu lernen, das er seiner Zeit brauchen wird.

Robert Schumann: Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell. Op. 47. Leipzig, Whistling. Pr. 3⅓ Thlr.

Wie anders sieht doch eine Schumann'sche Composition neuerer Zeit aus, als die er vor zehn Jahren herausgab! Wie ist Alles klarer und milder, alles Abenteuerliche zurückgedrängt worden, und dafür zu einem selbständigen Style verschmolzen! Wenn man nun aber diesen Styl charakterisiren soll, so muss man nachsehen, wo er sich an Vergangenes anschliesst, denn auch der bedeutendste und eigenthümlichste Künstler legt eine Vorliebe für diesen oder jenen vorhergegangenen Meister an den Tag. Die der Gegenwart wechseln oft in ihren Neigungen, wie man denn bei Mendelssohn zuweilen den Einfluss Bach's oder Händel's, zuweilen den Weber's wahrnimmt. Schumann ist, nach unserer Meinung, am Meisten mit Franz Schubert verwandt, obgleich dieser in seinem kurzen Leben nicht Zeit genug hatte, sich ganz durchzubilden, die Ueberfülle, die uns in seiner grossen Symphonie bedrückt, zu bändigen. Bei Schumann ist diese Ueberfülle gebändigt. Er ist oft höchst einfach in seinen Wendungen, und ergreift uns durch eine gewisse Naivetät, welche jetzt in der Musikwelt höchst selten ist. Das vorliegende Quartett ist ein erfreuliches Stück für Musiker, nicht für Virtuosen. Den poetischen Character möchten wir als eine gewisse Beschaulichkeit bezeichnen. Gleich der erste Satz (Es dur, $^{4}/_{4}$, Allegro non troppo) wächst aus einem kleinen Thema, gesangvoller Natur, heraus, von welchem das zweite Thema in der Dominante sich nicht als feindlicher Gegensatz absondert, sondern mit dem es sich in ruhigem Flusse verbindet. In der modulatorischen Rückbewegung nach der Tonica ist durch die Triolenbewegung etwas für die Steigerung gesorgt. Das Scherzo ist auf eine Clavierfigur gebaut und hat zwei Alternative, wovon das erste in seinem contrapunctischen Gange, das zweite rhapsodischer sich hinbewegt, in beide aber die Scherzofigur neckisch unterbrechend hineinspielt. Das Violoncello führt hierauf ein melodiöses Andante ($^{2}/_{4}$) ein, das ungebräuchlicher Weise seinen Mittelsatz im $^{6}/_{4}$-Tacte hat, worauf dann das erste Zeitmass mit Variation wiederkehrt. Das Finale ist schön fliessend gearbeitet, reich figurirt und contrapunctirt, wie schon durch das Thema bedingt ist, und ächt claviermässig gedacht. Dass es ebenfalls im dreitheiligen Zeitmaasse auftritt, trägt dazu bei, dass das ganze

Quartett, in welchem dasselbe vorherrscht, an innerer Einheit gewinnt, die indessen keineswegs blos in dieser, von Vielen für zufällig und willkürlich gehaltenen Eigenthümlichkeit, sondern in dem Geiste, der Alles zusammenhält, beruht. Das Stück ist in deutlicher Partitur gedruckt und Jedem zu empfehlen. *A. K.*

Nachrichten.

Das erste deutsch-flämische Sängerfest in Cöln.

Ihr Berichterstatter über das Aachener Musikfest hat mit gutem Grund nur auf den Gesammteindruck hingewiesen, den dasselbe hervorgerufen; denn dieser war wohl der Lobpreisung würdig, ja zu schön, um durch Betrachtungen, ob der ursprüngliche Zweck der Feier erreicht worden, zurückgedrängt, vielleicht getrübt zu werden. Wie sehr wünschte auch ich, heute ein ähnliches Verfahren beobachten zu können! ich hätte dann wenigstens die Freude, meinen Blick auf die rege Thätigkeit so Mancher richten zu dürfen, die sich in Voranstalten für die erwartete Feier redlich abmühten, die Freude, das fröhliche Gewühl in einer ehrwürdigen Stadt während einiger sonnenhellen Sommertage zu schildern. Allein dieses Bild muss heute in den Hintergrund treten, da es sich hier nicht von einer einmaligen Wirksamkeit einer schon seit Jahren bestehenden Einrichtung handelt, sondern von dem ersten Schritte, der auf einer neu-eröffneten Bahn gethan ist, von der Schöpfung eines Institutes, welches eine Dauer in die Zukunft beansprucht und schon in seinem Namen mit einer schwer-gewichtigen Prätension aufgetreten ist. Es muss daher die erste Frage sein nach der Bedeutung der Feier, und ob die Ausführung dieser Bedeutung entsprochen? Wir werden uns lediglich mit Beantwortung dieser Frage beschäftigen, und setzen dabei das Festprogramm, zumal dasselbe bereits in den verschiedensten Blättern abgedruckt ist, als bekannt voraus.

Nach den wiederholten öffentlichen Anzeigen galt es die erste Lebensäusserung des „Deutsch-flämischen Sängerbundes." Es galt also die Feier des Liedes im Verein von Nationen, die Feier eines Vereines im Verein von Nationen! Freilich wohl eine herrliche Aufgabe! Ein Band um tausend und aber tausend Seelen geschlungen, ein wahrhaft seelenvolles Band! ein Band von Völkern, die, lange einander entfremdet, jüngst erst wieder erkennen, dass sie Söhne Einer Mutter seien! ein Band endlich, geknüpft durch feierliche Klänge, jugendlicher Brust entquollen! Frieden durch Freude, Freude in Frieden! Gewiss war in dieser Bedeutung das Fest ein würdiges, ein grossartiges. Es war gerade jetzt ein schönes Kind der Zeit, als Zeichen des allgemeinen Strebens nach Vereinigung, welches der Pulsschlag der Gegenwart ist. Auch hatte es in seinem Schoose alle Mittel, seine Berufung zu erfüllen; denn mehr als zwei Tausend jugendfrische Herzen konnten einander entgegenschlagen, eben so viele Stimmen sich den Eid der Treue leisten, so viele Arme mit Handschlag dieses Gelübde besiegeln! Und die herrliche Natur selbst, strahlend im Glanze eines unwandelbar klaren Himmels, nährte an ihrer Mutterbrust die Gefühle, welche die Feier bedingte. Leider aber sind alle diese Freudenschätze, aus denen ein Werk zu schaffen war, das noch in seinem Nachhall reiche Früchte tragen musste, schmählich vergeudet von schlechten Wirthen, die den Werth des ihnen anvertrauten Gutes nicht achteten, die es zu eigenen selbstsüchtigen Zwecken ausbeuteten; von Unkundigen, die in seeligem Irrthume über des Festes Sinn und der Festgenossen Gesinnung, in Selbstverherrlichung schwelgten, vergessend der guten Sache und der Tausende, denen sie ihre Dienste widmen sollten. Wohl predigten sie vor und nach von Kunst und Vaterland, von Liebe und Eintracht, aber sie kannten weder diese noch jene, es waren für sie nur Worte, leere Worte ohne Inhalt!

Offenbar hatte das Fest eine zweifache Bedeutung, eine sociale und eine künstlerische; dies liegt in seiner Bezeichnung, es folgt aus der Natur der zur Feier vereinigten Bundesglieder. Die künstlerische Seite, wiewohl sie als Motiv angenommen, war in Wahrheit nicht die vorherrschende. Denn der vierstimmige Männergesang, so herrlich er ist und so sehr er in gewissem Sinne einzig in seiner Art genannt werden muss, bleibt in dem reichen Schatze der heutigen Musikmittel doch immer nur ein einziges; seine Uebung ist daher, von allgemein-musikalischen Standpuncte aus, immer nur eine einseitige, und deshalb, noch dazu im Vergleiche zu der ungeheueren Masse der zusammengebrachten Kräfte, von nicht hinreichend allgemein-künstlerischer Wichtigkeit. Darum bleibt die sociale Bedeutung des Festes die hervorragende; sie war unmittelbar gegeben durch die Berufung so vieler Bewohner der verschiedensten Gegenden, aus Wald und Flur, aus Thal und Höhen — so vieler Angehöriger verschiedener Staaten. Es kam daher von vorne herein darauf an, besonders diese Bedeutung des Festes zu erkennen und ihr die gebührende Ausbreitung zu geben. Dies war aber nur möglich, wenn die Unternehmer, lediglich von dem Interesse für das Allgemeine beseelt, jeder eigennützigen Absicht fremd waren, wenn sie von Hause aus die Einigkeit zu ihrem Wahlspruche erhoben. Leider haben sie von diesen Bedingungen des Gelingens keine Vorstellung gehabt, wie schon die Entstehung des ganzen Bundes darthut. Wiewohl nämlich das Unternehmen ursprünglich von den Aachener Gesangvereinen angeregt und eingeleitet worden, so hatte doch der Cölner Männergesangverein, heimlicher Weise und mit Uebergehung der Aachener Genossen, sich an die Spitze desselben zu stellen gewusst; ungeachtet er überdies Jenen Vergeltung früherer sehr ehrenwerther Rücksichten schuldig war. Er hatte es gewagt, als eingebildeter Vertreter des ganzen singenden Deutschland, mit den flämischen Sangesbrüdern einen Bund zu schliessen, ohne von den deutschen Brüdern Vollmacht begehrt und empfangen zu haben. Er allein schuf die Festordnung, er allein wählte die Vereinsgesänge, er allein bestallte die Vereinsdirigenten, er allein die Solisten. War das der Weg, einen Bund der deutschen und flämischen Sänger zu stiften? Wahrlich nicht! Aber darum war es ihm in Wahrheit auch gar nicht zu thun; es

handelte sich ihm nur um eine Zusammenkunft seiner eigenen werthen Person mit seinen flämischen Freunden im Angesichte von Deutschland, welches mit seinen Abgeordneten als Folie von ihm, dem vermeintlichen Tagesheiden, dienen sollte. Was hilft alles Geschrei von Verbrüderung, wenn den Schreiern selbst von Anbeginn jeder Brudersinn fremd ist? — Doch ein Fehltritt hat stets den anderen zur Folge. Das unzweideutige Streben der Festordner, sich selbst in den Vordergrund zu drängen, um die eigene Eitelkeit zu befriedigen, liess natürlich die Rücksicht auf das wahre Allgemeine gar nicht aufkommen, so dass es an einem gemeinsamen Mittelpuncte für die Bundesgenossen, sowohl einem lebendigen als einem räumlichen, gänzlich fehlte, von einer Annäherung der fremden und heimischen Genossenschaft daher keine Rede sein und das Bewusstsein einer Vereinigung zu einem grossen gemeinsamen Zwecke nimmermehr Platz gewinnen konnte. Wenn auch Diese und Jene, die sich zufällig in guter Kameradschaft befanden, in lebhafter Phantasie sich zur Vorstellung einer Existenz als Glieder eines grösseren Ganzen erhoben und diese in Reden feierten, — immer bleiben dies nur vereinzelte Erscheinungen, die durchaus keinen Massstab für die allgemeine Stimmung bilden. Woher sonst der Unwille, welcher gegen die Mängel der inneren und äusseren Anordnung, besonders in Betreff der Aufnahme der fremden Festbrüder, von allen Seiten laut geworden ist? Mögen Diejenigen, welche die Schuld davon tragen, zusehen, wie sie dieselbe sühnen, und was sie antworten auf die Vorwürfe, die sie für die vielen getäuschten Hoffnungen, welche sie gesäet, ernten werden!

Was nun die künstlerische Seite des Festes angeht, so ist auch diese leider nicht in ihrer Wahrheit erkannt worden. Wichtig und richtig war zwar die Scheidung der Leistungen des Gesammtvereines, und derer der einzelnen Sondervereine. Die letzteren haben auch die ihnen gebührende Theilnahme erregt, und das für die Kritik beachtenswerthe Ergebniss geliefert, dass die Deutschen den Flamändern in der Gesangeskunst noch merklich überlegen sind, die verschiedenen deutschen Sängerkränze selbst aber ziemlich auf gleicher Stufe stehen, zwar auf einer immerhin erfreulichen, jedoch einer solchen, auf welcher eine ernste Weiterbildung, namentlich auch in Bezug auf den Geschmack, noch sehr Bedürfniss ist. Offenbar aber war es nicht diese Thätigkeit der einzelnen Vereine, woran die Eigenthümlichkeit des Festes in künstlerischer Beziehung hervortreten konnte. Denn letztere bestand selbstredend darin, die Wirkung so ungeheurer Massen, wie sie eben nur bei dieser Gelegenheit beisammen waren, zur Anschauung und Geltung zu bringen. Es kam nicht blos darauf an, irgendwie darzuthun, dass und wie weit es möglich sei, so grosse Massen zu einer sicheren, ja nuancirten Zusammenwirkung zu vereinigen, sondern vorzugsweise darauf, Compositionen aufzuführen, welche durch jene Massen zu gewinnen, durch sie nicht ihren eigentlichen Ausdruck zu erfahren hatten. Dieser Gesichtspunct ist aber keineswegs festgehalten worden; er hat vielmehr lediglich in dem bekannten Vaterlandsliede von *Reichardt*, und in einigen *Mendelssohn*'schen Berücksichtigung gefunden; namentlich in des Letzteren frischem Bacchuschor (aus Antigone), und in einer gesunden eigens für dieses Fest geschaffenen Composition des *Schiller*'schen Gedichtes „An die Künstler." Für diese haben wir dem Verfasser daher innig zu danken, ja wir können sagen, dass ohne dieselben auch der musikalische Zweck des Festes gänzlich verfehlt gewesen wäre. Die eben gerügte unverständige Wahl der Gesänge — die auch sonst nirgends, namentlich nicht in stofflicher Hinsicht, irgend einen angemessenen Plan erkennen liess — hat aber leider auch dem Gelingen der Aufführung unnöthige Schwierigkeiten in den Weg gelegt. Wenn wir auch im Allgemeinen — zumal in Betracht des ungünstigen Locals, der durch die unerträgliche Hitze erzeugten Ermattung, und der geringen Zahl von Gesammtproben — mit den technischen Leistungen des Gesammtvereines immerhin zufrieden sein können, die Darstellung der *Mendelssohn*'schen Compositionen, so wie eines Werkes von *C. L. Fischer* (Meeresstille und glückliche Fahrt), sogar sehr gelungen nennen müssen, so haben sich doch vielerlei Mängel wahrnehmen lassen, welche (z. B. in der Schlussfuge der Hymne an Jehova von *Fr. Schneider*) selbst *Mendelssohn*'s sonst unfehlbare Leitung nicht zu beseitigen vermochte. Aber das sind die unvermeidlichen Folgen, wenn so bedeutende Aufgaben, wie die Anordnung des in Rede stehenden Festes, in die Hände Solcher gerathen, die sie nicht zu begreifen vermögen, ihrer Lösung daher nicht gewachsen sein können.

Es liesse sich füglich noch manche Betrachtung von Wichtigkeit hier anstellen; ich glaube indessen die Hauptfrage, auf die es ankam — so weit es der Raum zuliess — beantwortet zu haben, und schliesse daher meinen Bericht. Möge er eine Mahnung sein zur Würdigung der tieferen Bedeutung des fraglichen Unternehmens, und dadurch zu einer späteren mehr entsprechenden Ausführung desselben beitragen!

Paris, den 21. Juni. *Adolph Adam*, der bekannte Operncomponist, hat um die Erlaubniss nachgesucht, ein drittes Operntheater zu errichten, und einen recht zweckmässigen Plan dazu eingereicht. Es würde auf dem Boulevard du Temple, an der Stelle eines bereits daselbst vorhandenen Theaters, aufgeführt werden, die Zahl der bestehenden also nicht vermehren, und in Concurrenz mit den anderen Instituten nicht treten. Nächst komischen Opern sollen auch grosse musikalische Aufführungen Statt finden, wozu er ein zahlreiches Orchester und starke Chöre herbeischaffen will. Jungen Componisten soll hier Gelegenheit geboten werden, ihre Werke zu Gehör zu bringen. Ausserdem hofft er das ältere Opernrepertoir, unter gewissen Bedingungen und Vorbehalten, mit benützen zu dürfen.

Aus *Louisiana* kommen uns Nachrichten über *Leopold v. Meyer* zu, dessen ausgezeichnete Virtuosität in Europa wie in Amerika sich Lorbeeren erwirbt. Aber viel fehlt, dass unser Welttheil der Kunst nachkomme, mit welcher man in Amerika die Verdienste in das rechte Licht zu stellen versteht. Man muss die Biographie le-

sen, welche in die Unermesslichkeit des Neuorleaner Journals strahlt. Man muss die Lithographieen sehen, welche den Virtuosen darstellen, eine Cigarre im Munde, einen grossen Geldbeutel in der Hand, unter jedem Arme ein Pianoforte, wie er die Reise um die Welt auf dem Thema des berühmten marokkanischen Marsches macht. Man muss die Concertprogramms sehen, mit den Bildern darüber, in welchem einen er z. B. erscheint, wie er seine Tours de forces vor Sr. Majestät dem Kaiser aller Reussen producirt, ein anlockendes Bild für die Amerikaner.

Niemals wohl ist das Ausrufungszeichen öfter benutzt worden als in diesen halbfantastischen Programms. Vorerst steht es wie eine Schildwache ganz gerade vor den Worten: ! Viertes und letztes Concert.

Sodann erscheint es am Ende jeder Anzeige der einzelnen Stücke, welche Herr *Leopold v. Meyer* spielte, z. B.:

Fantasie über Motive aus *Semiramis*!

Fantasie über den *Liebestrank*!

Fantasie über den *Carneval von Venedig*!

Fantasie über *amerikanische Lieder*!

Und endlich findet man es wieder bei den Namen aller mitwirkenden Künstler:

M. *F. G. Näger*, Pianist!

M. *O. Sceitz*, Flötist!

M. *Guilmette*, Sänger!

Vor solchem Prahlluxus muss wohl Europa die Segel streichen? Indessen gibt es doch auch bei uns Künstler, die mit dieser amerikanischen Behandlungsweise sehr zufrieden sein würden, und selbst Versuche machen, die französische Presse zur Annahme derselben zu bewegen. Solche Manuleins überhäufen uns mit Bemerkungen, Auszügen aus fremden Journalen, die sie bald mit stolzen und gebieterischen, bald mit bescheidenen und bittenden Briefen begleiten. Wir besitzen eine ziemlich umfangreiche Sammlung solcher Episteln. Es möge des Spasses wegen hier eine Probe folgen; die Aechtheit derselben verbürgen wir.

„Ich bin Ihnen sehr verbunden für die kleine Bemerkung, welche Sie in Ihrem Journal einzurücken die Güte gehabt haben. Indessen kann ich nicht umhin zu bedauern, dass ich darin ein *ausgezeichneter* Künstler genannt worden bin, da mich die musikalische Zeitung bereits seit drei Jahren als *berühmten Künstler* bezeichnet!“

Wir begnügen uns mit der blosen Darlegung dieses Briefes. Jeder Commentar würde der Schönheit desselben Abbruch thun.

Feuilleton.

In Frankreich ist beschlossen worden, auf Kosten des Staates junge Leute beiderlei Geschlechts, die im Conservatorium zu Paris den ersten Preis im Gesange gewonnen haben, zu ihrer weiteren Ausbildung nach Italien zu schicken; Jeder soll ein Jahr dort verweilen.

Wie wir bereits früher bemerkten, hatte das französische Ministerium des öffentlichen Unterrichts eine Preisbewerbung für die besten Compositionen einer Anzahl geselliger, religiöser und historischer Gedichte ausgeschrieben. Es kamen in Folge dessen 1731 Compositionen von 370 Tondichtern ein. Ein erstes Lied von *Barine*: „L'éternel est son nom, le monde est son ouvrage,“ ist 128, ein Chanson von *Beranger*: „Qu'il va lentement le navire“ 160 Mal componirt worden.

In Paris soll gegenwärtig ein zehnjähriger Claviervirtuos und Componist *Camille Saint Saëns* grosses Aufsehen machen. In seinem fünften Jahre *soll* er einige Walzer componirt haben, deren sich geübte Tonsetzer nicht zu schämen brauchten, und in seinem achten Jahre *soll* von ihm auf Verlangen die Einschleierung einer Nonne auf dem Pianoforte so improvisirt worden sein, dass man ersteus die frohen Jugendjahre des Mädchens, dann ihre Gefühle und ersten Gedanken vor dem heiligen Act, dann die Einschleierung selbst — durch Glockengeläute verkündet —, dann das Weinen und Klagen der Eltern und auch der Geschwister, und endlich das stille, heiligen Betrachtungen gewichte Klosterleben vernommen hat.

In der grossen Oper zu Paris ist die Statue *Rossini's* aufgestellt und ein glänzendes Concert zur weiteren Verherrlichung des italienischen Meisters dazu gegeben worden. Aber mancherlei Nichtverherrlichendes ereignete sich dabei. Das Stabat mater konnte nicht aufgeführt werden, weil die Sängerin *Mornan* ausblieb, aus unbekanntem Grunde. Darüber wurde das Publicum böse, und obgleich der Dirigent eine Allocution an dasselbe hielt, wurde doch die Ouverture zum Figaro übel aufgenommen. Das grösste Unglück aber ist, dass die Statue zwar dasteht, aber *Rossini* nicht. Er ist nämlich ganz und gar nicht getroffen.

Von einem jungen Componisten in Paris, *Freese* mit Namen, sind aus zwei Opern verschiedenen Genres mehrere Pieces vor einer glänzenden Versammlung aufgeführt worden, in welchen reizende Melodieen und zuweilen selbst grossartige Ideen bedeutende Hoffnungen für die Zukunft erwecken sollen.

Alexander Dreyschock ist von einer längeren Kunstreise in seine Vaterstadt Prag zurückgekehrt.

Am 15. Juni ist das grosse Gesangfest zu Cöln geschlossen worden. Den meisten Beifall haben die Mainzer Sänger errungen; nach diesen die Liedertafeln von Düsseldorf, Crefeld, Elberfeld und Münster, welche alle mit besonderen Leistungen hervortraten. Der Cölner Gesangverein und die Belgier Gesangvereine standen erst in der dritten Reihe.

In Liegnitz wurde in einem vom Musikdirector *W. Tschirch* veranstalteten Concerte *David's* Wüste mit grossem Beifall aufgeführt. Auch eine Scene aus: „Hass“ vom Concertgeber componirt gefiel.

Der jetzige königl. preuss. Generalmusikdirector *Meyerbeer* hat den Etat der königl. Capelle um 10,000 Thlr. erhöht.

Herr *Immanuel Faisst*, von der Stuttgarter Regierung zur Erweiterung und Vollendung seiner Studien in der Kirchenmusik nach Berlin gesendet, zeigte sich in der Parochialkirche als tüchtiger Virtuos auf der Orgel und guter Componist für dies Instrument.

Donizetti lebt gegenwärtig in einem Landhause, eine halbe Meile von Paris. Einer der berühmtesten Doctoren behandelt ihn, doch hat sich bis jetzt sein Zustand weder verschlimmert noch verbessert. Er ist schweigsam, fast stumm. Niemand wird bei ihm vorgelassen, ausser zwei Verwandten, wovon der eine, sein Neffe, von Constantinopel gekommen.

Félicien David heirathet eine Engländerin und ein jährliches Einkommen von 2000 Pfund Sterl.

Conradin Kreutzer hält sich gegenwärtig in Wien auf.

Mad. *Pleyel* macht in London Sensation. *Fiorentino* ist auch dort, hat aber noch nicht öffentlich gespielt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Anzeige.

Unter den 32 Arien, welche zur Bewerbung um die unterm 4. Mai vorigen Jahres ausgeschriebene Preisaufgabe bis zum 1. December einliefen, wurde keine gefunden, welche den zur Ertheilung des ersten Preises erforderlichen Bedingungen genügend entsprache.

Den zweiten Preis erhielt durch Stimmenmehrheit die Arie: „Jeanne d'Arc" mit dem Motto:

„Selbst eine fromme Schäferin wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu."

von Herrn Musikdirector *C. A. Mangold* in Darmstadt.

Am Meisten Anspruch auf den dritten Preis (öffentliche Belohnung) haben nachbenannte Arien sich erworben:

1) Leben ohne die bildende Kunst, Geist fordr' ich vom Dichter, Aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus.

2) Immerfort der Natur und Kunst getreu.

3) Ich trete hin, mein Urtheil zu empfangen,
Ich achte es, doch fürchte ich es nicht.

Indem der Unterzeichnete im Auftrage des hohen Stifters und im Namen der Preisrichter sämmtlichen Theilnehmern für ihre Bereitwilligkeit hiermit ergebenst dankt, bringt er zugleich zur Kenntniss, dass für dieses Jahr:

„Eine Concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchesterbegleitung, in Form eines Concertino's, d. h. aus drei zusammenhangenden Stücken, Allegro, Adagio und Rondo bestehend"

zur Preisaufgabe und zwar unter den gleichen Bestimmungen gewählt wurde, nur mit der Ausnahme, dass der Schluss der Concurrenz auf den 1. Januar 1847 festgesetzt ist.

Schliesslich wird noch bemerkt, dass diesmal, wie in allen späteren Fällen, wo ein Preis nicht zuerkannt wird, der treffende Betrag zu dem Zwecke vorbehalten bleibt, um bei grösseren Aufgaben einer Zeit auch bedeutendere Preise aussetzen zu können.

Hechingen, am 25. Juni 1847.

Im Namen sämmtlicher Preisrichter
Th. Täglichsbeck.

Nachbenannte vierzehn Arien können vor der Hand nicht zurückgesendet werden, weil auf dem Concert des versiegelten Begleitungsschreibens die hiezu nöthige Adresse fehlt. 1 Aufmunterung und Anerkennung sind dem schaffenden Kunstjünger u. s. w. 2) „Die Kriegerbraut." Einst trat der liebende Genius u. s. w. 3) „Die Nixe." 4) Ein grosses Muster weckt Nacheiferung u. s. w. 5) Licht ist Leben. 6) „Preis der Sonne." 7) „Erwartung." Es soll des Feuers Element vertragen u. s. w. 8) Leben athme die bildende Kunst u. s. w. 9) La vita è corta, l'arte è lunga. 10) Ars longa, vita brevis. 11) Versuch's. 12) Beharrlichkeit führt zum Ziele. 13) Tonkunst, dir weih' ich des Lebens heiligste, festlichste Stunden u. s. w. 14) Thusnelda.

Die Herren Verfasser dieser Arien werden daher ersucht, nachträglich die Adressen anzugeben, unter welchen ihnen dieselben zugeschickt werden sollen.

Zur Vermeidung ähnlicher Uebelstände wird hiermit das schon früher gestellte Gesuch wiederholt, künftig auf dem Concert des versiegelten Begleitungsschreibens genau die Adresse zu benennen, unter welcher das eingesandte Manuscript im ungünstigen Falle zurückgeschickt werden soll.

Th. Täglichsbeck.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlag mit Eigenthumsrecht der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben sind:

Airs nationaux. Nr. 7. Gott erhalte Franz, f. Pfte. 7½ Sgr.
Berlioz, Sinfonie fantastique „Un bal" pour Piano par Liszt. 20 Sgr.
Döhler, Trot p. Piano. Op. 62. (Cavalleriemarsch.) 13 Sgr., à 4 mains 17½ Sgr.
Duprez, Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangschule, eingeführt im k. Conservatorium in Paris. Lief. I — II. Subscr. Pr. à ⅔ Thlr., complet Subscr. Pr. 3 Thlr. (Ladenpr. 4½ Thlr.)
Graziani, Aufstand in der Hölle. Galopp f. Piano. 7½ Sgr.
Gumbert, 4 Lieder v. Geibel u. s. w. für Sopran oder Tenor. Op. 18. 20 Sgr., 2 Standchen für Sopran oder Tenor. 5 Sgr.
Gungl, Joh., Gruss an Petersburg. Walzer für Piano. Op. 42. 15 Sgr. Freundschafts-Quadrille f. Piano. Op. 20. 12½ Sgr., 4 Polkas: Die Unwiderstehliche, Babu-Polka, Garde à cheval-Polka u. Garde Husaren-Polka f. Piano. Op. 16 — 19. à 5 Sgr.
— — Ungar. Marsch, Catharinen-Polka, Mädchentraume-Walzer, Souvenir-Polka, Strausschen-Walzer, Vorwarts-Marsch, Voix la danse-Walzer, Proteus-Polka, Faschingsstreiche-Galopp, Heiter auch in ernster Zeit-Walzer, Op. 1 — 10, für Piano und Violine oder Flöte. à 7½ — 20 Sgr.
— — Die Unwiderstehliche-Polka und Polka-Mazurka für Orchester. 1 Thlr.
Halevy, Die Musketiere der Königin (Les Mousquetaires). Komische Oper in 3 Acten. Alle Gesangnummern mit deutsch. u. franz. Text à 7½ Sgr. — 1 Thlr. (Das Arrang. für Piano allein ist unter der Presse.)
— — Ouverture der Musketiere der Königin für Piano. 17½ Sgr., zu 4 Handen 25 Sgr., für Orchester 3 Thlr.
Henselt, Ad., Air de Ballo p. Piano. Op. 15. Nr. 3. 17½ Sgr.
— — Polacca brillante von C. M. v. Weber, Op. 72, für Piano eingerichtet. ⅔ Thlr.
Köcken, Ach kann ich's sagen, für Alt od. Bariton. Op. 42. 10 Sgr.
Kullak, Impromptu pour Piano. Op. 25. 17½ Sgr.
Liszt, Poesien. Nr. 1. Loreley für Piano. ⅔ Thlr.
Litolff, Gr. Caprice de Concert sur Lucrezia Borgia p. Piano. Op. 20. 25 Sgr. Gr. Caprice sur Robert le diable. Op. 21. 1 Thlr. Concerto-Sinfonie p. Piano seul. Op. 22. 2 Thlr.
— — 2 Vagabunden-Polkas pour l'Orchestre. Op. 23. 24 Sgr.
Louis, Serenade sur l'Opera de Halevy: „Les Mousquetaires" pour Violon avec Acc. de Piano. Op. 16. ⅔ Thlr.
Offenbach, Prière et Boléro p. Violle av. Piano. Op. 22. 1 Thlr.
Olga, Grossfürstin v. Russland, Paradem arsch für Cavalleriemusik. 1 Thlr., für Orchest. 1 Thlr., für Piano 3 Sgr., zu 4 Handen 5 Sgr.
Schäffer, Die freien Geister, heiterer 8stimmiger Männergesang. Partitur und Stimmen. Op. 14. 20 Sgr.
Stümer, Lurley. Lied für Sopran, mit Begl. von Vocalquartett. (Von Jenny Lind gesungen.) 17½ Sgr. Der harmlose Ehemann für eine Männerstimme. 5 Sgr.
Taubert, La Campanella, leicht arr. f. Piano. 15 Sgr.
Duvernoy, Fantaisie sur les Mousquetaires de Halevy pour Piano. Op. 160. ⅔ Thlr.
Sammlung von Märschen zum Gebrauch der königl. preuss. Armee für Infanterie. Partitur. Nr. 131. ⅔ Thlr.
— — für Cavalleriemusik. Nr. 36 — 42. à ⅔ — 1 Thlr.

Am 15. August erscheint die zur Einweihung des neuen Opernhauses in Stuttgart bestimmte Festoper:

Lichtenstein,

in 3 Acten nach *Hauff's* Roman von *Dingelstedt*, Musik von *P. v. Lindpaintner*, im vollständigen Clavierauszuge zum Subscriptionspreise von 6 Thlr. Am 15. August tritt der Ladenpreis von 12 Thlr. ein.

Nur bis vor dem Schlusstermin eingehende Bestellungen werden zum Subscriptionspreise expedirt.

Der höchst interessante Stoff der Oper in der vortrefflichen Bearbeitung von einem unserer ersten Literaten mit der Musik des rühmlichst bekannten Tonsetzers, bieten vereinigt ein Werk, welches den besten Erscheinungen der Gattung beizuzählen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Juli. **Nr. 29.** 1846.

Inhalt: Curiosum. — Urtheil eines Franzosen über Ole Bull. — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Wien. Aus Hamburg. Aus Prag. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Curiosum.

Wer sich für berufen hält, in einem ausschliessend der Musik gewidmeten Blatte über ein seit beinahe sechzig Jahren allbekanntes und anerkannt classisches Musikwerk zu sprechen, von dem sollte man wohl genaue Kenntniss des Werkes und überhaupt nur neue Ansichten erwarten dürfen. In der Berliner musikalischen Zeitung d. J. Nr. 9 ist auch von der Zauberflote die Rede und wird unter Anderem Folgendes behauptet: „Man hat in dem Priesterchor des zweiten Acts die Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" und in dem Gesange der Geharnischten während der Wasser- und Feuerprobe den Choral: „Christ unser Herr zum Jordan kam" finden wollen. Allerdings lässt sich eine Aehnlichkeit mit diesen alten Kirchengesängen nicht verkennen, indess dürfte sie wohl nur dem Zufall, nicht aber einem wirklichen Plagiat zuzuschreiben sein."

Wenn der Verfasser dieser kritischen Bemerkungen, die allerdings ganz neue Ansichten bringen, sagt, dass man in dem Priesterchor des zweiten Actes die Melodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" hat finden wollen, so ist er wohl nur allein der glückliche Finder gewesen, denn in den beiden Priesterchören Nr. 11 (wo der Chor nur zwei kleine Stellen von vier Tacten zu singen hat, als eine Art Refrain des Sologesanges des Sarastro) und sodann in dem Chor Nr. 19 aus Ddur: „O Isis und Osiris" ist auch nicht im Entferntesten nur ein Anklang aus irgend einer Choralmelodie enthalten, am Allerwenigsten von den angegebenen Melodieen, welche folgendermaassen lauten:

1) *Ach Gott vom Himmel sieh darein.* (Phrygische Tonart.)

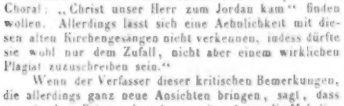

2) *Christ unser Herr zum Jordan kam.* (Dorische Tonart.)

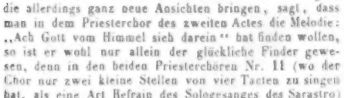

Hingegen die Melodieen jener Chöre klingen wie folgt:

Zauberflöte. Nr. 11. Erster Refrain des Chors.

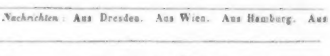

Zweiter Refrain und Schluss.

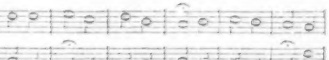

Nr. 19. Chor.

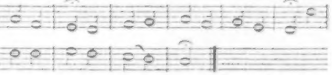

Sodann wird gesagt: „Im Gesang der Geharnischten hätte man den Choral: „Christ unser Herr zum Jordan kam" finden wollen." Der Verfasser dieser sublimen Bemerkung fügt noch hinzu, dass man allerdings eine Aehnlichkeit mit diesem alten Kirchengesange nicht verkennen könne; aber auch hier ist er im Irrthum. Wie ja allen Musikkundigen längst bekannt, ist der Gesang der Geharnischten wirklich eine alte Kirchenmelodie, Zeile für Zeile, Note für Note, von Anfang bis zu Ende, aber nur nicht die vom Verfasser angeführte: „Christ unser Herr zum Jordan kam," sondern die, welche derselbe freilich schon in den Priesterchören gefunden, nämlich die Choralmelodie: „Ach Gott vom Himmel sieh darein," wie sie bereits oben (Nr. 1) angegeben und von *Mozart* in die Tonart Cmoll versetzt ist*).

*) *Gesang der zwei geharnischten Männer.*

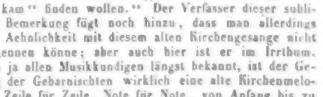

über den finstern Kritiker dort im Winkel. Man nehme ernstlich, was ernstlich gemeynt ist und sey streng gegen den, der Berge ankündigt und Mause zur Welt bringt: aber man lasse Spiel Spiel seyn, und Tändeln Tändeln, und Spass Spass! *) —

An Werken des strengern Styls ist, wie oben bemerkt, ein Mangel. Die, welche zugleich mit Genie erfunden und ausgeführt wären, lassen sich wohl wünschen, aber nicht bestellen. Die, welche nur gründlichen Kenntnissen, ernsthafter Bildung und anhaltender Sorgfalt ihr Daseyn verdanken, sind allerdings zunächst nur zweckmässige Uebungen der Verfasser: aber sie können auch zu Vorübungen und Studien des jungen Künstlers von Genie und wenig Schule; sie können, wenn ihnen mehr Einfluss verschafft wird, zur Läuterung des Geschmacks und zur Berichtigung der Kenntnisse der Liebhaber dienen. Deren sollten also, meyn' ich, mehrere ausgearbeitet und ins Publikum gebracht werden; dem Vorzüglichern aber, das aus diesen Gattungen neu geschrieben oder aus voriger Zeit hervorgesucht wird, sollte man, so viel nur möglich, Eingang beym Publikum zu verschaffen suchen.

Die Komponisten von Geist und Talent sollten nicht so oft auf den ausgefahrnen Landstrassen einherziehen, als jetzt geschiehet. Es liessen sich ja wohl neue Auswege und Formen finden, und noch leichter, gute, jetzt vernachlässigte, hervorsuchen. Ich will einige Details berühren, um vielleicht Manchem dafür zu gewinnen, bleibe aber diesmal nur bey der Instrumentalmusik stehn, weil sich über den Gesang so vieles, auch in diesem Betracht, sagen lässt, dass es eines eigenen Aufsatzes bedarf.

Des tausendmal wiederholten alltäglichen Variirens über unbedeutende Themata ist doch gewiss jetzt bey weitem zu viel. Welcher Stümper vermöchte nicht so etwas zu schreiben; welcher Liebhaber des Stümperhaften könnte nicht, ohne dass gute Köpfe ihm dergleichen böten, damit gesättigt werden; welcher nur einigermassen Gebildete könnte sich so Etwas nicht extemporiren? Will der Künstler für diese Gattung arbeiten, und weiss er keine neuen Auswege zu treffen, so sollte er sich erinnern, dass man ja auch auf ganz andere Weise variiren könne! **) —

Dasselbe gilt von so vielen jetzigen Sonaten, wo des verbrauchten Schlendrians bey weitem zu viel ist, wo aber auch eben jetzt einige vorzügliche Künstler, wie der rasche Beethoven, kräftig dreingreifen und ein neues, frischeres, freyeres und edleres Leben hineinzubringen bemühet sind. Wenn dies nur erst in Mehrern entzündet seyn wird, wird es auch wohl Manchem gelingen, es in Werke zu legen, die weniger Schwierigkeit in der Ausführung haben und auch für das weniger kunstfertige Publikum sich eignen.

Die grosse Orchestersinfonie, die durch Mozart und Haydn auf einen Gipfel gehoben worden, von welchem unsre Vorfahren

*) Wackerer Mozart, wie gut und freundlich habe ich dich auch bey solchen Veranlassungen gefunden! und nicht etwa aus Höflichkeit und Galanterie, worin du, das weiss der Himmel! so blut-wenig wusstest und so gar nichts mochtest; sondern weil es mir eben in deiner ehrlichen, guten Seele lag, und du von aller Anmassung und Pedanterey weit entfernet warest. d. Verf.

**) Den Kunstschüler will ich hier nur auf einige ganz heterogene, und sämmtlich vortreffliche Beyspiele, die ihm sogleich bey der Hand seyn können, verweisen. Klaviersuiten von Händel, im zweyten Heft der „Musikalischen Kunstwerke u. s. w." bey Hitzeli, S. 59. u. folgg.; Haydn, „Oeuvres comp. Cah. II. bey Breitkopf-Härtel," S. 64. folgg. oder Cah. IV. S. 28. folgg., und aus die Variationen in Mozarts Quartetten! d. Verf.

Welch kunstvoll canonisch durchgeführte Begleitung *Mozart* dieser altkirchlichen Melodie beigefügt hat, ist allbekannt, und dass die Wahl der Melodie und solche Bearbeitung nicht, wie der Verfasser sagt, dem Zufall zuzuschreiben, sondern ganz und gar in der wirklichen Absicht des unsterblichen Meisters gelegen hat, daran wird Keiner zweifeln, der nur irgend etwas von Musik versteht. Ob nun bei der erwiesenen, bestimmten Absicht *Mozart's*, jene Melodie auf diese so überaus kunstreiche Art zu bearbeiten, der Verfasser jenes Aufsatzes den hohen Meister eines Plagiats beschuldigen kann, mag dahin gestellt bleiben. Noch empfehle ich jenem Entdecker eine Vergleichung dieser *Mozart*'schen Bearbeitung mit der desselben Chorals von *Kirnberger* in seinem Werke: Kunst des reinen Satzes, erster Theil, S. 244 u. f. *) Er wird da eine merkwürdige Aehnlichkeit finden, wo allerdings eher von einem Plagiat die Rede sein könnte. *Mozart* wird aber wohl auch hier keines Vertheidigers bedurfen. Am Schlusse dieser Zeilen kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, dass doch ja Alle, welche über Musik schreiben, vorher wohl prüfen möchten, ob sie Beruf und Fähigkeit dazu besitzen. Man bekommt in der Jetztzeit gar oft Dinge über Musik zu lesen, worüber man wirklich erstaunen muss, und es sollte jeder Musikverständige es sich zur Pflicht machen, solche erwiesene Unrichtigkeiten (um nicht zu sagen Absurditäten) aufzudecken.

F. S. D.

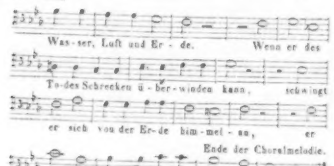

Man vergleiche damit die oben angegebene Melodie Nr. 1; ist das nun eine blos „zufällige Aehnlichkeit" zu nennen?

*) *Kirnberger's Bearbeitung derselben Melodie bis Ende der ersten Zeile:*

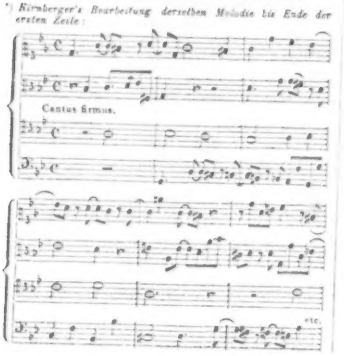

Urtheil eines Franzosen über Ole Bull.

— — — Wir müssen jetzt noch ein Wort über den musikalischen Löwen des Augenblickes sagen, über *Ole Bull* nämlich, jenen excentrischen Virtuosen mit kühnem Talent und nicht minder grossem Selbstvertrauen. Eine der ersten Aeusserungen des letzteren bestand in seiner Behauptung, dass die zu Richtern über sein Talent berufenen Leute missgünstig gegen ihn wären, sich an ihm zu reiben suchten. Es ist eine bekannte und schon etwas abgenutzte Tactik, sich als das Opfer der Vorurtheile der Presse darzustellen. Es ist nicht Missgunst gegen *Ole Bull*, wenn man ihm sagt, dass er, der Vertreter der deutschen Geiger, nicht den schönen Styl der französischen Schule habe, die von *Viotti*, *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot* begründet, von *de Bériot*, *Vieuxtemps*, *Alard* fortgeführt wurde. Obwohl Nachahmer und Fortsetzer der Tharheiten *Paganini's* und *Sivori's*, besitzt er doch nicht die Reinheit ihrer Intonation und die Gewandtheit ihrer Bogenführung. Es ist mehr Bizarrerie, als Originalität in seinen Capricen; dass diese Capricen die Yankee's der vereinigten Staaten verführt und der naiven Bewunderung dieser achtbaren Kaufleute der anderen Welt eine Menge Dollars entlockt haben, gibt noch keinen Grund dafür ab, dass ihnen derselbe Erfolg bei uns zu Theil wird — bei uns, wo Geschmack, Haltung, Eleganz, Styl, Adel die ersten Elemente aller Künste bilden. Unstreitig besiegt *Ole Bull* auf bewundernswürdige Weise die Schwierigkeiten, unstreitig singt er recht harmonisch auf zwei, drei, sogar vier Saiten zugleich, unstreitig versteht er die Kunst der Gegensätze — aber liegt nicht etwas Markischreierei darin, von einer reinen und natürlichen Intonation zu einem barokken verminderten Septimenaccorde (?) oder einem ähnlichen gewaltsam und unvorbereitet überzuspringen? *Ole Bull* ist auch nicht der Erste in diesen Ueberschwänglichkeiten; sie

Kirnberger führt ein Thema durch, nämlich:

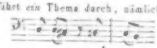

Mozart zwei, nämlich:

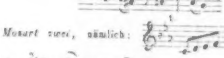

und

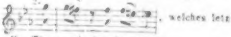

, welches letztere offenbar dasselbe Thema wie bei *Kirnberger*.

gehören *Camillo Sivori* an, welcher sie als *Paganini's* Nachahmer copirt und übertrieben hatte in seinem Carneval von Venedig, einem Stücke, welches, beiläufig gesagt, zuerst *Ernst* mit allen den komischen und bizarren Zügen geschrieben hat, mit denen die Variationen über dieses Thema so leicht auszustatten sind. — Was *Ole Bull's* Compositionen betrifft, so halten sie die strenge Prüfung des Kenners nicht eben sehr aus, und die Kunst, ihn zu begleiten, bleibt für Diejenigen, die es versucht haben, ein Problem. Man könnte daher auf den norwegischen Virtuosen jenes hübsche Epigramm anwenden:

Monsieur *Ole Bull* a beaucoup de talent, mais,
Mais, mais, mais, mais, mais, mais ....
Les mais, à cet égard, ne finiraient jamais.

Revue musicale de Paris. (*Henry Blanchard.*)

Nachrichten.

Aus Dresden. Oper. Wir haben so lange geschwiegen, dass wir unmöglich die Wiederaufnahme unserer Correspondenzen ohne die Bitte um Entschuldigung den geehrten Lesern vorlegen können. Unbesiegliche Hindernisse der verschiedensten Art stellten sich der regelmässigen Fortführung unserer Berichte entgegen. Da diese nun vollständig gehoben sind, so dürfen wir eine exactere Fortsetzung derselben in monatlichen Uebersichten, wo nicht bedeutendere Ereignisse Ausnahmen fordern, verheissen, und wir hoffen, es werde den Lesern dieser Blätter nicht unwillkommen sein, sich in fortlaufender Bekanntschaft mit dem erhalten zu sehen, was unsere Residenz in Bezug auf Tonkunst Bemerkenswerthes darbietet.

Man gestatte uns, gewissermassen als Einleitung, zunächst eine kurze Uebersicht dessen zu geben, was während des nun verflossenen ersten Semesters dieses Jahres hier in musikalischer Rücksicht Erhebliches vorgekommen.

Wenden wir uns da zuerst zu den Erscheinungen auf dem Gebiete der Oper.

Die mannichfachen Lücken im Personalbestande unserer Oper, die wir schon öfter zu beklagen Gelegenheit gehabt, sind bisher in keiner Weise ausgefüllt worden, und die etwa für diesen Zweck veranlassten Gastspiele haben zu keinem Resultate geführt. Ja, jene Lücken sind noch grösser geworden, und als natürliche Folge dieses Umstandes ist ein schwankendes Repertoir anzusehen, wenn wir auch keineswegs verkennen, dass noch immer das Mögliche geschehen, das letztere so reich und abwechselnd als thunlich herzustellen.

Frau *Schröder-Devrient* hat zu Ostern die hiesige Bühne verlassen, zwar nicht für immer — wie man nach den stattgehabten Unterhandlungen hätte annehmen müssen —, aber doch in einer Weise, die das weitere Engagement einer Primadonna auf längere Zeit unmöglich macht. Die Künstlerin ist nämlich von Michaelis d. J. ab hier wieder engagirt, doch so, dass sie dann sofort ihren contractlichen Urlaub antritt, und also erst mit Beginn des künftigen Jahres wieder auf der hiesigen Bühne erscheint — eine Bedingung, die unter den obwaltenden Verhältnissen uns — und vielen Anderen — unbegreiflich vorkommt, denn wer bürgt dafür, dass alsdann die Künstlerin noch im Besitze auch der Reste ihrer Stimmmittel sich befinde, welche sie in der letzten Zeit ihres abgelaufenen Engagements noch documentirte? Und mag auch in diesem Falle jener Contract selbstredend aufgehoben sein, so ist doch mindestens ein Jahr an Zeit verloren, während dessen die Gewinnung einer Primadonna möglich gewesen wäre. — Durch den zu Neujahr erfolgten Abgang von Fräul. *Babnigg* ist das Fach der Soubretten in der Oper verwaiset, zumal auch Frau *Meschinka Schubert* durch längere Kränklichkeit demselben entzogen ward. Fräul. *Thiele* entwickelt ein viel zu geringes Darstellungstalent, ist viel zu wenig lebendig gerade für dieses Genre, und Fräul. *Wächter*, die man zum plötzlich als Soubrette, Localsängerin und in Pagenrollen verwenden zu wollen scheint, genügt in keinem dieser Fächer, namentlich wenn wir die Gesangesleistungen — wie recht und billig — berücksichtigen. Das so eben erfolgte interimistische Engagement der Frau *Antonie Schumann* von Wiesbaden bietet für die Soubrettenpartieen in der Oper keinen ausreichenden Ersatz, da ihr Gesang den hier zu stellenden höheren Anforderungen nicht genügt, während ihr leichtes, gewandtes und anmuthiges Spiel sie wohl zur Vertreterin dieses Faches befähigt, wie sie auch als Localsängerin Bedeutendes leistet. — Fräul. *Wagner* befindet sich schon seit längerer Zeit behufs ihrer ferneren Ausbildung auf Kosten des Hofes in Paris, wird indess auch nach ihrer Rückkunft nicht sehr zu verwenden sein, da ein Mezzosopran, wie der ihrige, durch Beschäftigung in hohen Partieen nur ruinirt werden kann. — Ein Spieltenor ist noch immer nicht vorhanden. Nach *Behringer's* Abgange nach Wien trat zwar *Schloss* ein und seine Mittel sind von der Art, dass sie Erfreuliches hoffen liessen in Gesang und Spiel. Er hat indess hier gar nichts dafür gethan, und bot oft Leistungen, die den strengsten Tadel verdienten, weil man klar erkannte, dass er es für zu unbedeutend erachtete, sich Mühe damit zu geben. Die Eitelkeit, immer nur in sogenannt ersten Partieen auftreten zu wollen, jedes andere Genre als geringfügig und nicht der Rede werth zu behandeln, ist eine so weit verbreitete und doch so ganz und gar nicht künstlerische, dass ihr nicht ernst und scharf genug entgegengetreten werden kann. Auch er verlässt demnächst wieder unsere Bühne, um ein Engagement in Breslau anzunehmen: es ist Schade, er hätte hier Tüchtiges leisten können, wenn er gewollt hätte. Seine neuliche Darstellung der Partie des Max im „Freischütz" lieferte den Beweis dafür. — Herr *de Marchion* von Wien ist nicht gekommen, obwohl er Engagement angenommen. Wir können das eben nicht beklagen, denn war auch sein Spiel gewandt, mochte er als Lieder- und Romanzensänger genügen: das war denn doch zu wenig für einen Spieltenor bei der Dresdner Bühne. Das Gastspiel der Herren *Damcke* (von Prag) und *Märtens* (von Wien), auf das wir unten zurückkommen, bot auch keine Momente dar, welche von höherem Standpuncte aus den Wunsch, sie bleibend zu fesseln, hätten erregen können. Und so schleppt denn unsere Oper ein träges Dasein hin, ohne innere Elasticität, ohne geistige Regsamkeit, weil es ihr trotz des zahlreichen und sehr gut besoldeten Per-

sonales an ausreichenden Kräften überall fehlt, weil die vorhandenen — oft auch noch unpassend verwendet — nicht selten selbst ein so mangelhaftes Ensemble hinstellen, dass viele unserer jetzigen Opernvorstellungen als äusserst misslungen bezeichnet werden müssen, obwohl die Mitwirkenden zum Theil, wie es scheint, auf ihre sehr mangelhaften Leistungen sich sehr Viel zu Gute thun. Hier thut eine gründliche Reform, eine vollständige Regeneration dringend Noth; wir sind überzeugt, ein Privatunternehmer würde mindestens drei Viertheile dieses Personals sofort als gänzlich unbrauchbar entlassen. — Gabe das Repertoir an sich, d. h. ohne Rücksicht auf die Darstellung der einzelnen Werke selbst, einen Maassstab für die Beurtheilung der Thätigkeit einer Bühne, ihres Strebens und der Kunststufe, welche sie erreicht, so würde man bei uns zufrieden sein können. Denn das Repertoir des verflossenen Semesters müssen wir wirklich als ein zufriedenstellendes bezeichnen. Wir haben neunundzwanzig verschiedene Opern in etlichen und sechszig Aufführungen gehört, darunter fünfzehn deutsche (*Gluck*: Alceste, Armide; *Mozart*: Don Juan, Figaro, Zauberflöte; *Beethoven*: Fidelio; *Spohr*: Jessonda; *Weber*: Oberon, Freischütz; *Winter*: Opferfest; *Wagner*: Tannhäuser; *Marschner*: Templer, *Lortzing*: Czaar; *Flotow*: Stradella; *Lecerf*: Jery und Bätely); in dreissig Vorstellungen neun italienische (*Donizetti*: Lucrezia, Lucia — die einzige noch in italienischer Sprache —, Favoritin, Liebestrank, Regimentstochter; *Bellini*: Capuleti. Nachtwandlerin — beide zum ersten Male in deutscher Sprache —; *Rossini*: Tell, Barbier); in zweiundzwanzig Vorstellungen vier französische (*Meyerbeer*: Hugenotten, Robert; *Auber*: Fra Diavolo; *Adam*: Postillon); in sieben Vorstellungen endlich eine Oper, die man *al piacere* überall hin zählen kann (eigentlich zählt sie niegend'); *Balfe's* Raimondskinder, die dem geduldigen Publicum drei Mal vorgeführt wurden, obwohl dieses die ganze werthe Familie äusserst satt hat.

Schon diese Repertoirübersicht zeigt deutlich genug, dass eine rege, auf Novitäten gerichtete Thätigkeit sich durchaus nicht kund gethan, denn in dem ganzen Verzeichnisse wird unsern geehrten Lesern nur *Lecerf's* Jery und Bätely eine unbekannte Grösse sein, und wahrscheinlich für immer — wir wünschen ihnen das von Herzen! — eine unbekannte Grösse bleiben. Ausser dieser misslrathenen Novität haben wir während dieses ganzen halben Jahres nur eine hier neue Oper gehört, *Gluck's* „Alceste" nämlich; neu einstudirt daneben nur zwei: *Mozart's* Zauberflöte und *Rossini's Tell*; auch mögen wir hierher noch die oben schon angeführten, zum ersten Male hier deutsch in Scene gegangenen *Bellini*'schen Opern rechnen, um der Thätigkeit der Regie und der Darsteller möglichst Viel zuzuschreiben. Uns will es indess bedünken, dass, wenn eine der ersten Opernbühnen, die so bedeutende Summen verschlingt, keine grössere Thätigkeit in Betreff der Vorführung von Novitäten entwickelt — dass die Verwaltung sich alsdann nicht wundern kann, wenn alles Interesse für ihre Leistungen sich abstumpft, weil eine derartige Trägheit eine ganz unverzeihliche, auf das Ernsteste zu rügende Nachlässigkeit und Vernachlässigung wie des Publicums, so der Componisten, und der Kunst überhaupt involvirt, die auf den garantirten Zuschuss von oben her sich steifen zu können meint und deshalb über alle andere Rücksichten, selbst über die untergeordneten einer weisen Cassenpolitik, sich hinwegsetzen zu dürfen glaubt. Es erweiset sich immer auf's Neue die Wahrheit der Behauptung, dass es ein grosser Uebelstand sei, wenn man die Theaterintendanz als eine blose Holcharge behandelt, und die Regie in ungeeignete Hände legt! —

Ueber unsere Novitäten in Betreff der Composition etwas sagen, hiesse Eulen nach Athen tragen. Wer kennt nicht *Gluck's* Alceste? Wer nicht *Mozart's* Zauberflöte? *Rossini's* Tell ist unsern Lesern zweifelsohne auch nicht fremd, und dass man *Bellini's* Capuleti und Sonnambula endlich auch mit deutschem Texte zu geben sich veranlasst fand, gibt den Opern noch keinen Anspruch auf eine erneuete Besprechung, zumal auch die Beseitzung bis auf einige unbedeutende Abänderungen die frühere geblieben. Es wäre demnach nur *J. A. Lecerf's* einactige Oper (eine verfehlte Bezeichnung, die schon den Missgriff in der musikalischen Behandlung andeutet — der Text eignet sich nur zur Behandlung als Singspiel, abgesehen davon, dass wir ihn für unsere Zeit überhaupt als unbrauchbar zur Darstellung bezeichnen müssen) — es wäre also nur „Jery und Bately" zu besprechen. Indess können wir uns und unsere Leser auch dieser Mühe überheben — können das mit gutem Gewissen, denn die Oper ist unter der Kritik. Das Urtheil ist hart, aber es ist gerecht; es wäre vielleicht wenigstens unbillig zu nennen, wenn der Componist ein angehender Tonkunstler wäre. Wer aber in seinen Jahren noch keine höhere Stufe der Leistungsfähigkeit erreicht, wer da noch so bis zur vollsten Absurdität geschmacklos schreiben, so widersinnig Text und Stimmen maltraitiren kann, als dies hier geschehen, der verdient keine Nachsicht mehr, zumal wenn er noch das Unglück hat, bei einem solchen Werke als einem vortrefflichen, ja wohl gar classischen, nachdem dasselbe allseitig mit Eclat Fiasco gemacht, in einer öffentlichen Erklärung an das Urtheil der Nachwelt zu appelliren und jene selbstverschuldete und wohlverdiente Negation des Successes der Kabale zuzuschreiben. Damit trösten sich gewöhnlich impotente Künstler und Schriftsteller, denn sie sind viel zu eitel, den Grund ihres Missgeschickes in ihrer eigenen productiven Unfähigkeit zu suchen. Nichts mehr davon! Das Werk ist einmal, durch mancherlei Protection geboben, über die Bühne gegangen, und trotz aller Bemühungen nicht wieder; es ist nur Schade um die in acht Gesang- und Orchesterproben darauf vergeudete Kraft und Zeit. —

(Beschluss folgt.)

Wien, den 5. Juli. Eine kleine Marmortafel, zerbrochen und kaum mehr leserlich, erzählte auf dem Matzleinsdorfer Kirchhofe bei Wien: „Hier ruht ein rechtschaffener deutscher Mann, ein eifriger Christ, ein treuer Gatte, *Christoph* Ritter *Gluck*, der erhabenen Tonkunst grosser Meister. Er starb am 15. November 1787." Zwei hiesige Zeitschriften forderten gleichzeitig im verflossenen Jahre zu Beiträgen für ein würdiges Denkmal *Gluck's* auf. Der Claviervirtuos *Dreyschock* gab dazu

ein Concert. So sammelte sich eine Summe an, die es möglich machte, am gestrigen Tage einen Grabstein aus geschliffenem Granit, mit dem ehernen Bildniss des Meisters geziert, zu enthüllen.

Hamburg, Ende Mai 1846. — Mein diesmaliger Bericht, obgleich einen Zeitraum von fünf Monaten umfassend, nämlich vom Anfang d. J. an, kann nur von einer neu in Scene gegangenen Oper Nachricht geben, die noch dazu einen vollständigen Fiasco gemacht hat. Es war nämlich die komische Oper: „Der Guitarrenspieler" von *Hadery*, welche im März zum Benefiz des Herrn *Worda* gegeben wurde und nur eine Wiederholung bei völlig leerem Hause erlebte. Die Musik gehört unstreitig zu *Hadery's* schwächsten Leistungen, und wenn diese Oper anderer Orten Beifall gefunden hat — wie z. B. in Dresden — so mögen andere Interessen dabei obgewaltet haben: der Musik, die sich von Nummer zu Nummer an Trockenheit förmlich überbietet, ist es gewiss nicht zuzuschreiben. — Neu einstudirt wurden *Spohr's* „Jessonda," *Mozart's* „Don Juan" mit den Recitativi secchi, *Dittersdorf's* treffliche komische Oper: „Der Apotheker und der Doctor," und *Spontini's* „Vestalin." Erstere ging theilnahmlos vorüber und konnte es auch nicht anders, da die ganze Aufführung sehr mangelhaft war. Mad. *Schwinger* in der Titelrolle zeigte zwar Fleiss, aber dieser war nicht ausreichend, um die Aufgabe zu bewältigen, auch mangelt ihrer Stimme die erforderliche Höhe. Dem *Jacques* hielt sich als Amazili noch am Besten, dagegen waren die Herren *Peretti*, *Brassin* und *Lohr* als Nadori, Tristan und Dandau sehr ungenügend und Chöre und Orchester gleichfalls, so dass es den Verehrern dieser herrlichen Oper wahrhaft schmerzhaft sein musste, und es eben kein Wunder ist, wenn der blose Musikliebhaber sich zu der Bemerkung verleiten lässt, dass diese Musik im Grunde eigentlich recht langweilig! sei. Auch für die Ausstattung war nichts geschehen, die Waffentänze und Spiele fielen aus und ein jämmerliches Ballet sollte als Remplacant dienen. Dass durch die äussere Ausstattung immer auch ein guter Theil des günstigen Erfolges einer Oper erzielt werden kann, bewies wiederum *Flotow's* in meinem letzten Bericht erwähnte Oper: „Die Matrosen," die, ungeachtet die Musik durchaus nicht gefiel, dennoch die Tantième (zehnte Vorstellung) erreicht hat, was lediglich der ausgezeichnet guten Ausstattung des dritten Actes zuzuschreiben ist, wie denn überhaupt diese Oper mit einem Fleisse und einer Exactitude in Scene gesetzt war, die das grösste Lob verdient, wobei man aber nur zu bedauern hat, dass nicht mit gleicher Liebe bei anderen wirklichen Meisterwerken verfahren wird. Eine gleich verunglückte Vorstellung wie von Jessonda war die von der Vestalin. Dagegen verdient die Inscenesetzung des Don Juan freundliche Anerkennung, schon deshalb, weil sie, mit wenigen und nicht eben sehr wesentlichen Ausnahmen, genau nach der Originalpartitur und mit dem ursprünglichen Schlusse veranstaltet wurde. Auch waren auf der Bühne die vorgeschriebenen kleinen Orchester aufgestellt, wodurch es allein möglich wird, die heterogenen Rhythmen in der originellen Tanzscene im ersten Finale: Moderato $^{3}/_{4}$, Allegretto $^{2}/_{4}$, und Presto $^{6}/_{8}$, zur klaren Verständlichkeit zu bringen. Leider verhinderte die Anmassung einiger Mitglieder die zweckmässigere Besetzung einiger Stellen. So z. B. weigerte Herr *Gerstel* sich, die Partie des Masetto zu singen, weil er die des Leporello beanspruchte, obgleich er früher darin Fiasco gemacht hatte und Herr *Rost* diese stets mit vielem Beifalle gesungen, und so war man genöthigt, diese Partie einem Schauspieler zu übertragen. Die Donna Elvira, welche oft von Mad. *Cornet* sehr gut gesungen worden ist, wurde auch nicht von dieser Dame, sondern von einer seit Kurzem engagirten Dem. *Rivalz* ausgeführt, die zwar in der Höhe eine gute Stimme hat, aber durchaus Anfängerin, und was das Schlimmste, so unmusikalisch ist, dass sie weder Ton noch Tact zu halten weiss. Die übrige Besetzung war ziemlich gut und wurden die Recitativi secchi — nach *Schmidt's* Instrumentirung — auch, so weit es deutschen Sängern möglich ist, recht gelungen ausgeführt. Das Schlussensemble der Oper fand aber keine gelungene Ausführung. Jetzt lässt man dieses Musikstück wiederum ausfallen, wofür aber allerdings auch gewichtige Gründe sprechen und gibt die Oper in vier Acten, wofür aber kein giltiger Grund sich vorbringen lässt. Im Ganzen hat die Aufführung des Don Juan in dieser neu-alten Gestalt viel Theilnahme gefunden. Auch *Dittersdorf's* „Apotheker und Doctor" hatte sich einer so freundlichen Aufnahme zu erfreuen, dass eine acht- oder gar neunmalige Wiederholung derselben möglich war. Die Oper war recht brav einstudirt. Dem Vernehmen nach erscheint bei Schuberth und Comp. hierselbst mit Nächstem der vollständige Clavierauszug dieser ausgezeichneten, ächt deutsch-komischen Oper, der allen Musikliebhabern gewiss sehr willkommen sein wird, da bisher nur einzelne Nummern derselben im Stich vorhanden waren und die Finale, die gerade das werthvollste enthalten, noch nie gestochen sind. — Am 14. März eröffnete Herr *Tichatschek*, der so sehr gefeierte Tenorist aus Dresden, sein Gastspiel, und zwar wiederum mit dem glänzendsten Erfolge. Wohl selten hat hier ein Gast sich eines so anhaltenden und sich immer steigernden Beifalls zu erfreuen gehabt wie dieser Sänger, der bis zum 3. Mai hier verweilte, und ausser in mehreren Concerten, zwanzig Gastrollen im Theater sang und noch in dem Charfreitagsconcert im Theater, in *Beethoven's* Oratorium: „Christus am Oelberge" und in zwei Benefizen mitwirkte. Herr *Tichatschek* erregte den meisten Enthusiasmus in Hugenotten (2 Mal), Tell (4), Robert der Teufel (2), Stumme von Portici (3), Jüdin (1); weniger allgemein sprachen seine Leistungen an in Stradella (4), *Puritaner*, Vestalin, Unterbrochene Opferfest, Mask'enball. — Diesem glänzenden Gastspiele folgte sogleich das von Mad. *Fischer-Achten* nebst ihrem Gemahl und Herrn *Schmezer* aus Braunschweig, die im Mai elf Mal sangen und sich sowohl in *Mozart'*schen Opern: Figaro, zwei Mal, Don Juan, Zauberflöte, Entführung aus dem Serail, wie in Tell, Hugenotten, Robert, Pest in Florenz, Nachtwandlerin, Puritaner als tüchtige Künstler bewährten; besonders aber erwarb Mad. *Fischer-Achten* sich für ihre kunstvollen und von schönem Verständnisse der jedesmaligen Aufgabe

zeugenden Gesang die wärmste Theilnahme der kunstverständigen Hörer. Leider war der pecuniäre Ertrag dem künstlerischen Erfolge aber nicht entsprechend, da die drei Gaste auf Antheil der Einnahme (ein Drittheil) angewiesen waren, und letztere bei dem schönen Frühlingswetter nur spärlich ausgefallen ist. — Auch die italienischen Sänger: Signora *Donatella* und Signori *Rossi*, *Benedetti* und *Crivelli*, welche zu gleicher Zeit im Thaliatheater in einzelnen Scenen mit Beifall auftraten, haben nur geringen Zuspruch gehabt, und wenn gleich in mehreren öffentlichen Blättern das Gegentheil behauptet wird, so hat doch Referent, der vier Mal allidort gewesen ist, jedes Mal nur ein sehr kleines Publicum angetroffen. —

(Beschluss folgt.)

Prag, Juni. Die erste eigentliche Novität im gesungenen Drama, welche uns Herr Director *Hoffmann* brachte, war, als vorletzte Gastdarstellung der Dem. *Marietta Alboni*: „Consuelo" di *George Sand*, opera buffa *) in quattro parti, Musica e Poesia di *Giovanni Gordigiani*. Aufmerksame Leser des *Sand*'schen Romans werden es kaum für möglich halten, diesen Reichthum der Zustände in den engen Raum eines Theaterabends zu bringen, was jedoch Prof. *Gordigiani* dadurch in's Reich der Möglichkeiten herüber zog, dass er die reizendsten Scenen in Venedig durch spätere ergänzte und in ein höchst interessantes dramatisches Gemälde vereinigte, worin er sich treffliche musikalische Momente und Situationen zu verschaffen und dieselben mit Character, Poesie und Reichthum der Melodie zu behandeln wusste. Nach einer kurzen Instrumentalintroduction, anstatt der Ouverture, führt uns die erste Scene des ersten Actes (oder besser, wie das Libretto sagt, des Prologes) auf den St. Marksplatz; vor dem Kaffeehaus Floriani nehmen Herren und Damen Erfrischungen zu sich, die Marionettenkomödie ist eben zu Ende, der Puppenimpresario ladet das ihn umstehende Volk auf morgen zu der Geburt Arlechino's aus dem Ei, und entfernt sich mit seiner ambulanten Bühne. In einem characteristisch lebendig nationellen Chor in D dur: „Oh che sera giuliva e contenta" gibt das Volk seine Freude über die Komödie kund, in der es Heilung für alle Qualen des Lebens findet, und folgt sodann dem Marionettenspieler, unter ihnen Consuelo und Anzoleto, die jedoch bald zurückkehren und in einem naiven Duett in A dur: „La comedia è gia finita" ihre Gefühle über das Marionettentheater aussprechen, welches tiefen Eindruck auf ihre jugendlichen Gemüther gemacht zu haben scheint. Nachdem die jungen Leute sich entfernt, kommt Meister Porpora, der in der Geschichte der Musik des 18. Jahrhunderts eine so grosse Rolle spielte, und begrüsst Venedig mit einer edel gehaltenen Cavatine in A dur: „Ecco Venezia bella"; ermüdet nimmt er an einem der Tische vor dem Kaffeehause Platz und ist entschlummert, als der Musikliebhaber und Besitzer des Theaters San Samuele in Venedig, Graf Giustiniani, ihn erkennt, aufweckt und die anwesenden Herren und Damen darauf aufmerksam macht, welchen berühmten Mann Venedig so eben beherbergt, und in einem lebhaften Duett und Chor in D dur: „Se il veggio della luna" bereden die gesammten Venezianer den Meister, länger in Venedig zu bleiben, und Giustiniani bittet ihn, eine Oper für sein Theater zu schreiben. Ein grosser Uebelstand bei dieser und der vorigen Nummer ist es, dass der Compositeur jeder derselben am Schlusse einige Tacte Recitativ anfügte, welche den Effect gewaltig schmälern. Giustiniani ladet die ganze Gesellschaft zu sich nach Haus und ein Decorationswechsel führt uns an das Meerufer, wo Consuelo in schwermüthiger Erinnerung an ihre verlorene Mutter versunken ist. In einer lieblichen Ariette in F: „Coi pensieri malinconici" sucht sie Anzoleto zu trösten, bis sich beide Stimmen zu einem höchst reizenden Duett in A dur: „Oh quanto è bello" vereinigen, womit das Finale beginnt. Porpora mit seiner Gesellschaft kommt vorüber, überrascht hurchen sie dem Gesange der schönen jugendlichen Stimmen und eilen endlich vor. Porpora fragt Consuelo: „Chi t' ha insegnato, dimmi, a cantare?" und in rührender Naivetät entgegnet sie: „L' onda del mare, l' aureta e il cor." Porpora bietet ihr an, sie zur Sängerin auszubilden, während Giustiniani den werdenden Tenor in Schutz nimmt, von dem sich der Maestro nicht viel zu versprechen scheint, und mit einem frischen Chore schliesst die erste Abtheilung, deren gesammte Nummern zwar melodios und gut gearbeitet, vorzüglich schon instrumentirt sind, doch bleiben die vorzüglichsten Pieces den übrigen Acten vorbehalten. Der zweite Act spielt drei Jahre später, und die Introduction in G dur findet in Porpora's Singschule statt, wo ihn seine leichtfertigen Schülerinnen erwarten und indessen muthwillige Streiche treiben. Die eine malt sein karikirtes Bild mit Kreide auf die schwarze Tafel, endlich erinnern sich Alle an das venezianische Volkslied: „La biondina in gondoletta," im Chor zu singen. Der eintretende Porpora findet seine Schülerinnen tanzend und springend, verweist ihnen ihren Leichtsinn und lässt sie den Psalm von *Marcello*: „I cieli immensi narrano" singen, welchen der Eintritt des Grafen Giustiniani mit seinem Protegé Anzoleto, der mittlerweile ein arrogantes Tenorist geworden ist, unterbricht. Der Graf erkundigt sich nach Consuelo, auch die Prima Donna von S. Samuele, Corilla, ehemalige Schülerin Porpora's, kommt mit dem Grafen Aidita, ihrem Verehrer, zwar in derselben Absicht, doch nur von Hass und Neid getrieben, in des Maestro bescheidenes Lehrzimmer. Ihre Bravourarie in G dur: „Signori perdonate" gehört unter die glänzendsten Nummern dieses Genre's und bietet einer Coloratursängerin reichen Spielraum dar, sich im glänzendsten Lichte zu zeigen. Entsprechtig auf ihre beiden adeligen Liebhaber verlässt sie an Anzoleto's Arm das Haus, und Aidita findet einen Trost darin, dass er in einer grossen Arie (die jedoch nur auf die drastische Vis comica eines italienischen Buffo berechnet scheint) in D dur: „In tutta Francia ed Inghilterra" seine Reisen, seine Kunstliebe und sein Liebesglück beschreibt. Die fünfte Scene führt uns in Consuelo's ärmliche Wohnung, deren gefühlvolle

*) Mit dieser Bezeichnung kann ich mich nicht ganz einverstanden erklären, da die beiden wichtigsten und schönsten Partieen der Oper, Porpora und Consuelo, jener ernst, diese naiv-sentimental, später elegisch-sentimental und in ein paar Momenten sogar tragisch gehalten ist. Nur Corilla und die beiden Cavaliere sind Gestalten aus der komischen Oper.

Arie in A dur: „Il dolce riposo" ihre ganze Schwermuth ausdrückt. Der Eintritt Anzoleto's wird sehr sinnig durch das Motiv seiner Arietie des ersten Actes im Orchester bezeichnet, und ein überaus reizendes und characteroller Tonstück ist das Duett: „Dunque è bella." Porpora's Eintritt verjagt Anzoleto, der ein Billet von Corilla verliert, worin sie ihn zu einem abendlichen Rendezvous in ihre Wohnung einladet; Propora zwingt Consuelo, ihm dahin zu folgen. Die Arie in F moll: „In braccio ad altra amante" gehört unter die schwächeren Nummern der Oper. Unter den Fenstern der Prima Donna sehen wir in der folgenden Scene den Grafen Giustiniani lauschen, der in einer Arie in B dur: „Qui l'infedele allogia" seine Eifersucht ausspricht; Aditz, der in demselben Hause wohnt, erscheint im Nachtgewande auf dem Balcon, und unter die frappantesten Tonstücke der Oper gehört das Duett in B dur: „Cosa vedo qui in Prazeta?" Anzoleto schleicht sich in's Haus, Porpora mit Consuelo folgen, und auch die beiden Cavaliere gehen hinein. Zeugen dieser Scene zu sein. Das Finale B dur: „Apri presto, o mia diletta!" ist unstreitig die Krone der ganzen Oper, sowohl an Leben und Feuer als piquanter Melodie und characteristischer Haltung. Dieser zweite Act hat neun zum Theil umfangreiche Nummern — mehr als manche dreiactige französische Oper, und so schön die meisten derselben sind, so ist doch die übermässige Länge, welche der Symmetrie des Ganzen störend im Wege steht, ein grosser Fehler und er muss gekürzt werden. (Bei uns geschah dieses in der Reprise vehementer, als es nöthig gewesen wäre, und sogar das treffliche Buffoduett musste des Regisseurs Scheere fallen!) Der dritte Act ist, obschon er einige sehr erfreuliche Piecen enthält, doch minder glänzend, was nach dem brillanten zweiten Actschlusse um so schwerer in die Waage fällt. Das Terzett in G dur: „Non trovando cameriere" gehört auch unter die schwächeren Nummern des Ganzen, sehr rührend dagegen ist Consuelo's Arie in C moll: „Oh lascia che almeno," und die Scene mit dem Briefträger, so wie dessen Solino äusserst drollig, und die Instrumentation während Porpora den Brief erbricht und liest, ganz trefflich. Wahrhaft ausgezeichnet ist Anzoleto's grosse Arie mit Clarinettsolo in A moll: „Ah! Tho tradita" und auch Propora's Arietie in B dur: „Andate là, cercatela," zumal aber das Finalquartett in A dur: „Gelosia m'ha qui cacciata" äusserst characteristisch und naturwahr. Der ganze letzte und sehr kurze Act ist eigentlich nur ein sorgfaltig gearbeitetes Finale (G dur), welches blos der Scenerie wegen, die uns hinter die Coulissen führt, durch einen Zwischenact von dem dritten getrennt werden muss, und der ungewöhnliche Schluss muss auf jeden Fall als höchst poetisch und erhebend bezeichnet werden. *Gordigiani's* Musik auf sein eigenes Libretto, das sich insbesondere durch sehr schöne Verse auszeichnet, ist gefallig leicht, doch nicht leichtsinnig, und vereinigt italienischen Melodienreichthum mit deutscher Gemüthlichkeit. Was die Aufführung betrifft, die uns nicht weniger als vier Gäste brachte (Consuelo Dem. *Cäcil. Saukup*, Schülerin des Conservatoriums — mit besonderer Bewilligung der Vereinsdirection —, Anzoleto Dem. *Albani*, Nicolo Propora Herr *Gordigiani*, Aditz Herr *Vogel*), so muss wir zuerst Dem. *Albani* nennen; sie fand hier zwar keine so grossen musikalischen Schwierigkeiten vor, als sie zu besiegen im Stande ist, dagegen glänzte sie als treffliche Schauspielerin, und gab den Naturburschen Anzoleto, wie den durch die Welt verderbten Tenoristen, der am Ende seine Treulosigkeit bitter bereut, mit einer selteren Wahrheit und Treue. Die liebliche Debutantin Dem. *Saukup* besitzt nicht allein eine kraftige Metall- und umfangreiche rührende Stimme, die bereits eine bedeutende Ausbildung erhalten hat, sondern überraschte auch als dramatische Sängerin durch Naivetät und Humor, Gefühl und selbst tragische Kraft, so dass wir, wenn wir nicht überzeugt wären, dass Dem. *Saukup* noch nie die Bühne betreten, dieses auf keinen Fall für ein erstes Debut halten würden, und ausserhalb Prag wird es ihr auch kaum Jemand glauben. Sie theilte die Ehre des Abends mit Dem. *Albani*, welche auch eine seltene collegialische Freundschaft gegen die talentvolle Kunstjüngerin an den Tag legte und eine wunderbare Moderation ihrer gewaltigen Stimme zeigte. Dem. *Neg* gab nach ihrer Weise die Corilla recht lebenswerth, doch ist ihre Coloratur für diese Partie nicht nett, klar und glanzend genug. Von deutschen Sängerinnen wäre es vorzüglich Mad. *Lutzer-Dingelstedt*, welche diese Furore machen dürfte. So viel Verdienst sich Prof. *Gordigiani* als Dichter und Componiteur dieses Werkes erworben hat, so verlangt er doch selbst von Porpora mehr Stimmmittel als er gegenwärtig noch besitzt, und das Publikum ist weder durch sein treffliches Recitativ noch die würdige Repräsentation, die man nicht leicht bei einem deutschen Bariton finden dürfte, vollkommen für den Mangel jener zu entschädigen. Auf Herrn *Reichel*, dem die für seine Individualität wenig passende Rolle des Grafen Giustiniani zugefallen war, werden wir später zurückkommen. Herr *Vogel* hielt sich sehr brav und wurde nach seiner Arie gerufen. Das weibliche Chorpersonal liess in der Schulscene (die gleichfalls in der Wiederholung ausblieb) — — sehr viel zu wünschen übrig! Die Aufnahme von Seite des Publicums war schon am ersten Abende sehr günstig. Der Compositeur, die Dem. *Albani* und *Saukup* wurden nach Acten und Scenen wiederholt, nach dem zweiten zwei Mal hinter einander gerufen, doch war am zweiten Abende, nachdem die Oper bedeutend gekürzt worden, der Beifall noch herzlicher.

Feuilleton.

Mendelssohn's neues Oratorium „Elias" wird bei dem grossen englischen Musikfeste zu Birmingham, am 25. August, zum ersten Male aufgeführt werden.

In Wien starb am 3. Juni *Eduard Constantin Lewy*, Mitglied der Hofcapelle, Professor am Conservatorium der Musik und Solospieler am Hoftheater, 51 Jahr alt. — In Medling bei Wien starb, erst 26 Jahr alt, der talentvolle Pianist Baron v. Mecrode, ein Abkömmling von dem bekannten belgischen Geschlechte dieses Namens.

Am 4. Juni feierte in Stuttgart der von dem Gesangleiter Bischoff gestiftete Sängerverein „Concordia" sein zweites Gesangfest; fünfzehn Vereine nahmen daran Theil.

Das eidgenössische Sängerfest ist in Schaffhausen in erhebender Weise gefeiert worden. Es waren dabei auch Preise ausgesetzt: die drei ersten gewannen die Vereine von Winterthur, Kleinnacht, und die „Harmonie“ von Zürich. Die drei folgenden wurden den Vereinen von St. Gallen, Basel und aus dem Limmatthale zu Theil. Ausserdem wurden fünf Ehrengaben vertheilt. — Auch für deutsche Liederkränze waren Preise ausgesetzt, deren ersten der „Boden“ unter Leitung des Herrn *Schmalhals* gewann.

Der „Thüringische Sängerbund,“ der aus ungefähr 300 Mitgliedern besteht, wird sein viertes Sängerfest den 3. August im Schlossgarten von Arnstadt begehen.

Am 18. Juni fand in Berlin die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier der Aufführung von *Weber's* Freischütz statt. Im Ganzen ist die Oper in diesem Zeitraume 239 Male gegeben worden. Hätte die jetzt dort eingeführte Tantième schon damals bestanden, so würde der Componist ungefähr 10,000 Thlr., der Dichter ungefähr 2000 Thlr. vom Berliner Hoftheater allein erhalten haben.

Der bekannte Bassregisseur *Simon Seeliger* in Wien ist von seinem ehemaligen Gesangsschüler, dem englischen Sänger *Lindley*, zum Erben von dessen nicht unbedeutendem Vermögen eingesetzt worden.

Die Mainzer Oper ist von Strassburg, wo sie sehr gute Geschäfte gemacht, nach Belgien gegangen, um zunächst in Gent eine Reihe von Vorstellungen zu geben. Musikdirector dabei ist *Franz Lachner*.

Julius Stern aus Berlin, welcher drei Jahre in Paris den dortigen deutschen Gesangverein geleitet hatte und nun nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt ist, hat von der Gesellschaft einen prachtvollen silbernen Pokal zum Geschenk erhalten, worauf die Namen der Directoriumsmitglieder eingegraben sind.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig erscheint zum 20. August:

Pixis, J. P., Caprice dramatique pour Pfte sur des motifs de l'Opera: Les mousquetaires de la reine, de Halevy. — — Rondino pour Pfte sur des motifs favoris du même Opera.

So eben ist mit Eigenthumsrecht für alle Länder in unserem Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

R. Willmers,

Apollo-Album pour Piano. Compositions brillantes et non difficiles. Op. 17. Cah. 1 – 12.

Cah. 1. Thème norvégien varié. 15 Sgr.
„ 2. Polonaise des Puritains, et air champêtre variés. 15 Sgr.
„ 3. Introduction et Barcarole variées. 10 Sgr.
„ 4. 6 Variationen über ein norwegisches Bauernlied. 10 Sgr.
„ 5. Airs suédois variés. 15 Sgr.
„ 6. Introduction et Variations sur la marche des Puritains. 15 Sgr.
„ 7. Chanson nationale variée. 15 Sgr.
„ 8. Rondeau de l'Opera: La Somnambule. 15 Sgr.
„ 9. Fantaisie de la Somnambule. 15 Sgr.
„ 10. Rondeau sur des thèmes originaux. 15 Sgr.
„ 11. Adelaïde de Beethoven, transcrite. 15 Sgr.
„ 12. Caprice sur des thèmes norvégiens. 15 Sgr.

☞ Dieses Werk ist eines der früheren dieses grossen Virtuosen und dient gewissermassen als eine Vorschule zu dessen schwierigen Compositionen. Ein wenig vorgeschrittene Dilettanten erhalten hier reizende Kleinigkeiten, vielfaltigen und höchst interessanten Stoff zur Unterhaltung und Fortbildung.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **Robert Frentz** in Halberstadt ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Beschreibung der grossen Orgel in der Marienkirche zu Wismar, so wie der grossen Orgel des **Domes** und der **Martinikirche** zu **Halberstadt.** Ein Beitrag zur Belenchtung und Würdigung der eigenthümlichen Ansichten und Grundsätze des Herrn Musikdirectors **Wilke** zu *Neuruppin*, in Bezug *auf die Orgelbaukunst*, von **Ferdinand Hanke**, Domorganisten zu Halberstadt. gr. 8. 10 Bogen. Preis 12 Sgr.

Auf dem Gebiete der Orgelbaukunst ist wohl noch niemals ein so heftiger Kampf geführt, wie er entstand von Herrn *Wilke* durch zwei Pamphlete hervorgerufen ist, auf welche ihm gebührender Massen in dieser Schrift geantwortet wird. Alle Behörden, Künstler und Kunstfreunde, welche an den Fortschritten der Orgelbaukunst und deren neuester Literatur Antheil nehmen, macht der Verleger auf diese Entgegnungsschrift, in welcher es sich hauptsächlich um antiquirte und moderne Kunsttheorie handelt, hierdurch aufmerksam.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Reissiger, C. G., Andantino dolcroso et Caprice burlesque. Andante gracioso et Thème a la Mazurka. Le Rêve du premier Amour. Pressentiment du Printemps. Quatre Morceaux characteristiques pour le Violon et Piano. Op. 404. Cah. 1. 25 Sgr. Cah. 2. 3. à 22½ Sgr.

Im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig erscheint Ende dieses Monats mit Eigenthumsrecht:

Mayer, Ch. à St. Petersbourg, 4me Valse-Etude pour Pfte.
Buddéus, Ed., Chansons sans paroles pour Pfte.

So eben erschien mit Eigenthumsrecht:

Abt, Franz, Op. 54. 6 Lieder mit Pfte. 54 Kr.
André, J. B., et **R. Léonard**, Duo pour Piano et Violon concertant sur „*Alexandre Stradella*.“ 1 Fl. 24 Kr.
Voss, Charles, Op. 66. „*Les Huguenots.*“ Fant. brill. pour Piano. 1 Fl. 21 Kr.
Offenbach a. M., im Juni 1846.

Joh. André.

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capelle sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine anderweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre *A. Y. Z. N.* an *Frdr. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Juli. **Nr. 30.** 1846.

Inhalt: Gesetzgebung über Musik. — *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. (Beschluss.) Correspon. — *Feuilleton.* — *Anzeigungen.*

Gesetzgebung über Musik.

In Nr. 3, S. 33 fgg., dieser Zeitung ist der Gesetzentwurf „den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend" mitgetheilt worden, wie ihn die sächsische Regierung den Ständen vorgelegt hatte. Bei den Berathungen in den Kammern hat derselbe sehr wesentliche Umgestaltungen erfahren, und es wird für die Leser dieser Blätter von Interesse sein, die diesfallsigen Verhandlungen in gedrängter Zusammenstellung zu übersehen. Wir beziehen uns hierbei auf den in Nr. 3 vollständig mitgetheilten Entwurf und dürfen den Inhalt desselben als bekannt voraussetzen.

Zuerst kam die Regierungsvorlage in der *ersten Kammer* zur Berathung; Referent war Bürgermeister Dr. *Groß* aus Leipzig. Im Allgemeinen erklärte man sich mit den Principien des Entwurfes einverstanden und beschloss nur bei einigen Nebenpuncten mehrere Abänderungen, wie sich aus dem Nachstehenden ergeben wird.

§ 1 wurde einstimmig genehmigt; ebenso § 2. Zur letzteren wurde jedoch eine Zusatzparagraphe, als § 2*, angenommen, welche also lautet:

„Weist jedoch der Unternehmer der Aufführung nach, dass er ohne ein Verschulden von seiner Seite in Hinsicht auf die Berechtigung zur Aufführung des Werkes getäuscht worden sei, so ist er von der nach § 2 zu gewährenden Entschädigung frei und nur zu der Herausgabe des von ihm gezogenen reinen Gewinnes anzuhalten. Es bleibt aber dem Berechtigten jedenfalls unbenommen, wegen des nach § 2 ihm zustehenden Entschädigungsanspruches oder dessen Ergänzung zu denjenigen sich zu halten, welcher die Täuschung verursacht hat."

Ferner wurden § 3 und 4 unverändert, § 5 mit Wegfall der Worte: „z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stücks" genehmigt. Eben so § 6, zu welcher jedoch als § 6* noch eingeschaltet wurde:

„Eine gegen das Verbot der Aufführung oder die Beschlagnahme des Einnahmebetrags eingewendete Appellation oder eingewendeter Recurs hat keine Suspensivkraft."

§ 7* und ᵇ blieben unverändert. § 8 wurde ebenfalls angenommen, nur dass der letztere Satz als § 8ᵇ so gefasst ward:

„Musikalische Werke hören durch Uebersetzung des dazu gehörigen oder durch Unterlegung eines anderen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein."

In der durch diese Abänderungen herbeigeführten Gestalt wurde der ganze Gesetzentwurf einstimmig von der Kammer genehmigt.

Mittlerweile war bei der *zweiten Kammer* eine Petition von 47 Schriftstellern und Componisten zu Leipzig eingegangen, welche einen ausgedehnteren Rechtsschutz, als die Vorlage ihn gewähren wollte, beantragte und hierbei auf eine beim vorigen Landtage eingereichte Petition mehrerer Autoren Bezug nahm. Die darin enthaltenen Vorschläge fanden in der Deputation wie in der Kammer selbst Anklang, und so hat der Entwurf dort eine bedeutende Umgestaltung erlitten.

Die Deputation (Referent war der Bürgermeister *Todt*) stellte hauptsächlich folgende Erweiterungen und Abänderungen an die Spitze:

1) Es solle der Rechtsschutz den dramatischen Dichtern und Componisten auf ihre ganze Lebenszeit und ihren Erben oder Rechtsnachfolgern auf zehn Jahre nach dem Tode der Verfasser gewährt werden.

2) Es sei derselbe auf gedruckte wie auf ungedruckte Werke zu erstrecken, nur müsse bei den ersteren der Vorbehalt des Verbietungsrechtes der Aufführung im Werke selbst (auf dem Titel u. s. w.) bestimmt ausgesprochen sein.

3) Bei Opern sei der Componist zugleich als Eigenthümer des Textes zu betrachten, und der Dichter habe sich daher wegen seiner Entschädigung an den Ersteren zu wenden. Dagegen sei der Druck und Verkauf der Textbücher den Theaterunternehmern ohne Erlaubniss des Componisten nicht zu gestatten *).

4) Die Entschädigung wegen unbefugter Aufführungen solle auf dreifache Weise verfolgt werden können, entweder dadurch, dass, wie § 2 des Gesetzentwurfes bestimmt, die ganze Casse der Direction bei Aufführung

*) Die Regierung hatte den Satz aufgestellt, Dichter wie Componist seien zur Verfolgung unbefugter Aufführungen gleich berechtigt; die erste Kammer war in Betreff dieses Punctes derselben Ansicht gewesen, wie die zweite. Dagegen hatten erste Kammer wie Regierung übereinstimmend sich dafür ausgesprochen, dass einerseits die gewöhnliche Ausgabe von Textbüchern an die Zuhörer bei der Aufführung nicht als eine Veröffentlichung im Sinne des Bundesbeschlusses vom 22. April 1841 angesehen werden könne, und dass andererseits das Recht zu dieser Ausgabe in der Gestattung der Aufführung mit inbegriffen sei.

des Werkes in Beschlag genommen, oder die Herausgabe der Bruttoeinnahme nach der Aufführung verlangt, oder eine Bestrafung mit 20 — 500 Thalern beantragt werde, wovon ¼ dem Dichter oder Componisten, ½ der Ortsarmencasse zuzufallen sollten.

3) Ferner sollte auch in das Gesetz der Grundsatz ausdrücklich aufgenommen werden, dass bei Uebersetzungen der Uebersetzer gleichen Rechtsschutz geniesse, jedoch die Aufführung einer anderen Uebersetzung desselben Werkes zu hindern, nicht befugt sei.

Diese Grundsätze sind im Wesentlichen von der zweiten Kammer angenommen und hiernach die Bestimmungen des Gesetzentwurfes abgeändert worden. Ausserdem fügte man noch folgende Schlussbestimmungen bei:

dass die Unterlassung des zu 2) erwähnten, dem Werke vorgedruckten Vorbehaltes dem Verfasser den Entschädigungsanspruch entziehe, sowie dass anonyme oder pseudonyme Verfasser mit diesem Vorbehalte zugleich anzugeben hätten, an wen die Theaterunternehmer sich zur Erlangung der Aufführungsgenehmigung wenden sollten;

dass der Rechtsschutz nur auf Opern, Singspiele u. dgl. sich beziehe, nicht aber auf andere, für die Bühne nicht bestimmte Compositionen, und dass jene aus etwaigen Clavierauszügen zum Behufe der Aufführung nicht ergänzt werden dürften. Hierbei beschloss die Kammer noch, dass andere musikalische Compositionen (ausser den für die Bühne bestimmten) diesen Rechtsschutz nur geniessen, so lange sie durch den Druck nicht veröffentlicht sind; gedruckte Oratorien, Symphonieen, Lieder u. s. w. sollten also ohne Weiteres öffentlich aufgeführt werden dürfen;

dass in Betreff der Operntexte nichts, wenn bei Ueberlassung der Composition an den Theaterunternehmer den Textes nicht besonders gedacht worden, der Unternehmer zum Druck und Verkauf desselben bei seinen Aufführungen berechtigt sei;

dass bei der unter 4) erwähnten Strafbestimmung ein Strafminimum (20 Thlr.) nicht festgesetzt werde, und dass die Höhe des betreffenden Einnahmebetrages durch den Eid des Beklagten (Theaterunternehmers) in rechtliche Gewissheit zu setzen sei; dass endlich die Wahl unter den drei vorgeschlagenen Arten der Entschädigungsansprüche dem Autor freistehe.

Die Zusatzparagraphe 2° der ersten Kammer (rücksichtlich des Falles, wo der Unternehmer ohne sein Verschulden getäuscht worden ist) wurde abgelehnt, zum Schlusse aber noch bestimmt, dass auf *wandernde Bühnen* das ganze Gesetz nur dann Anwendung leide, wenn die von denselben aufgeführten Stücke noch nicht im Drucke erschienen sind.

Bei der durch die vorstehenden Abänderungen der zweiten Kammer nöthig gewordenen anderweiten Berathung *in der ersten Kammer* erklärte sich die letztere zunächst gegen das von jener aufgestellte Princip, dass der Schutz auch auf nicht gedruckte Werke auszudehnen sei.

Dagegen wurde der rücksichtlich der *Zeit* des Rechtsschutzes in der zweiten Kammer beantragten Ausdehnung desselben auf die Lebenszeit des Autors, so wie auf zehn Jahre für die Erben und Rechtsnachfolger derselben nach seinem Tode beigestimmt, auch die Einschaltung wegen der Uebersetzungen genehmigt.

Die Beschränkung auf Opern, Singspiele u. dergl. blos für die Bühne berechnete Werke wurde abgelehnt, so dass hiernach z. B. Oratorien ebenfalls den fraglichen Rechtsschutz geniessen würden.

In Betreff der Operntexte wurde der zweiten Kammer beigetreten, hierbei jedoch ausgesprochen, dass dem Unternehmer der Aufführung das Recht zur Ausgabe des Textes an die Zuhörer zum Gebrauche bei der Aufführung nicht zu versagen sei *). (Also nur in den Buchhandel sollen sie nicht gebracht werden.)

Ferner blieb die erste Kammer bei ihrem Zusatze wegen der Täuschung des Unternehmers, ohne sein Verschulden, stehen und lehnte auch die Ermittelung der Höhe des Einnahmebetrages durch den Eid des Beklagten (Theaterunternehmers) ab.

Der Strafbestimmung bis zur Höhe von 500 Thaler wurde beigetreten.

Die zweite Kammer gab bei ihrer zweiten Berathung den Grundsatz, dass auch gedruckte Werke den Rechtsschutz geniessen sollen, auf, und beschränkte den letzteren auf *ungedruckte*; es findet daher in Betreff dieses Punctes Uebereinstimmung beider Kammern Statt.

Dasselbe gilt von der Ermittelung der Einnahme des Unternehmers durch den Eid desselben, so wie von dem Satze, dass wandernde Bühnen nur bei gedruckten Werken den gesetzlichen Bestimmungen über den Schutz der Autorenrechte unterliegen sollen.

Dagegen beharrte sie bei der Ablehnung des in der ersten Kammer gemachten Zusatzes wegen Täuschung der Unternehmer ohne ihr Verschulden, und die erste Kammer ist ihr hierin nachträglich beigetreten.

Es ist demnach allenthalben Uebereinstimmung beider Kammern vorhanden und die demgemässe Erlassung des Gesetzes steht zu erwarten. *F.*

Recensionen.

William Sterndl. Bennett: Sextett für Pianoforte, 2 Violinen, Viola, Violoncello und Contrabass. Op. 8. Leipzig, Kistner. Preis 3 Thlr.

Seit jenem berühmten Wettstreit zwischen Hummel, Moscheles und, irren wir nicht, Onslow ist die Verbindung des Claviers mit mehreren selbstständigen Instrumenten, als dreien, höchstens vieren ziemlich aus der Mode gekommen, und von jenem Wettstreite nur das Hummel'sche Sextett, das wir für das genialste Musikstück

*) Wir vermögen diese Ansicht nicht zu theilen, und vielmehr der Ueberzeugung, dass dieser Druck der Texte nothwendig für Musikwerk entworfen ist: es ist eine vom Behufe der Gelderwerbs veranstaltete mechanische Vervielfältigung. Am Schlegeschen tritt dies bei einer ungemessen grossen, durchcomponirten Oper hervor, wo der Käufer das vollständige Operabuch erhält.

dieses Meisters halten, in allgemeinster Erinnerung geblieben. Indessen ist es immer, neben seinem musikalischen Werthe, ein dankbares Virtuosenstück, und verdankt sein häufiges Wiedererscheinen diesem Umstande zunächst. Bennett ist in seinen Clavierconcerten nicht auf Erfindung neuer Passagen ausgegangen, mehr auf feine Verknüpfung des Claviers mit anderen Instrumenten, und hat sein Vorbild, Mendelssohn, nicht verleugnet. Dies ist nun auch in gegenwärtigem mit vieler Sauberkeit ausgeführten Sextett (Grundtonart Fis moll, die vier üblichen Sätze enthaltend) der Fall. Es gehört zu den tüchtigen Leistungen der Gegenwart, doch haben wir eine Haupteinwendung zu machen. Soll einmal das Pianoforte als Principalstimme auftreten, so ist die Eigenthümlichkeit dieses Instrumentes nicht Nebensache. Die Erfindung solcher Gänge, wodurch dem Spieler seine Aufgabe interessant wird, hat ihre eigenen Launen. Hier aber ist alles Passagenwerk aus den bekanntesten Gängen zusammengesetzt. Diese gebrochenen Accorde u. s. w. dienen nur, das Ganze der sechs Instrumente zusammenzuhalten, sind an sich uninteressant. Wie erfinderisch war S. Bach auch in dieser Hinsicht, wie viel Fleiss wendet noch jetzt bei all seinen Sonderbarkeiten Chopin darauf. Es gewährt dies zwar den grossen Vortheil, dass der Clavierspieler nicht Virtuose zu sein braucht und mehr Raum für Hervorhebung der in rein musikalischer Hinsicht bedeutsamen Momente gewinnt, aber wir meinen, dem Alltagewöhnlichen muss im Passagenwesen der Componist eben so wohl aus dem Wege gehen, als er dies im Bau der Melodie, oder bei deren harmonischer Verarbeitung thut. — Kleine ausgewählte Kreise von Musikfreunden werden sich mit diesem Sextett wohl unterhalten, für Concertgeber bietet es keine Gelegenheit zu glanzen.

Henri Litolff: Seconde Concerto-Sinfonie pour Piano et Orchestre. Op. 22. Berlin, Schlesinger. Pr. 6 Thlr.

Wieder eine neue Bezeichnung, ein neuer Titel für eine grossere Composition für Pianoforte und Orchester; sonst hatte man Concerte und Symphonieen gesondert, jetzt sollen beide Forderungen mit einem Male erfüllt sein, wie der Titel: Concerto-Sinfonie verspricht. Genau betrachtet, ist nur der Titel neu, die Sache aber dieselbe geblieben. Alle grossen Clavierconcerte seit Mozart, dem Stifter dieser Gattung, bis zur Gegenwart haben symphonischen Character. Das Pianoforte, wenn ihm auch der erste Platz eingeräumt ist, wirkt mit den übrigen Instrumenten symphonisch. Wenn wir nun den neuen Titel Concert-Symphonie erwägen, so müsste dies ungefähr so viel ausdrücken, als etwa früher der wohl zuweilen gebrauchte: concertirende Symphonie. Dies aber hat der Componist nicht gemeint. Er hat etwas Neues machen wollen, das aber eigentlich nichts Neues ist, es müsste denn der Umstand sein, dass er vier Sätze, wie in der Symphonie, nämlich auch ein Scherzo, nicht wie in den alten Concerten nur drei, geschrieben hat. Dieser äusserliche Umstand ist nicht ausreichend und, da man ohnedies jetzt Concertstücke lieber in gedrängter als in erweiterter Form hat, nicht zur Nachahmung anlockend. Was die Arbeit betrifft, so zeigt sie sehr viel Talent, auch einige geniale Züge, so weit wir nach der Clavierstimme urtheilen können. Am Meisten haben uns einige eigenthümliche Passagen gefallen, welche von der bedeutenden Technik des bekanntlich als Virtuos in Berlin sehr gefeierten Componisten deutliches Zeugniss geben. Sehr piquant ist das Rondo. Im Ganzen finden wir ein heftiges, flackerndes Feuer, einen oft hervorbrechenden Ungestüm, der am Gewaltsamen Freude hat. Wir meinen, dass dies allmälig jenem Ebenmasse, dessen die Schönheit doch einmal nicht entbehren kann, Platz machen wird. Litolff wird vor allen Dingen sich Selbstbeherrschung anzueignen haben, um dauernden Erfolg von seinem bedeutenden künstlerischen Berufe zu ziehen.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Second Grand Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 66. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Prix 3 Thlr. 15 Ngr.

Wenn man nach so manchen in hin- und herschwankenden Richtungen sich ergehenden Kunstwerken zu einem gelangt, das ein unzweifeltiges Gepräge der Meisterschaft in allen Einzelnheiten, wie im Ganzen an sich trägt, so ruht man gern aus, wie bei einem Menschen, der den Frieden gefunden hat und ihn über Alles verbreitet, was in seine Nähe kommt. Jedermann kennt Mendelssohn's klaren, durchsichtigen, bei aller polyphonischen Fülle aus einzelnen selbständigen Stimmen gewobenen Styl. Er braucht nur einen anscheinend kleinen Gedanken, um ihn zu etwas Bedeutendem zu gestalten. Er hat keinen strahlenden Reichthum von buntfarbigen Motiven zu verschwenden. Aber die Weisheit, womach er mit dem ergriffenen verfährt, stellt ihn fester in der musikalischen Literatur, als Viele, deren an hübschen Einfällen, ja an Affect reiche Musikstücke überall die Nähte, das Flickwerk zur Schau tragen, dessen sie nicht entbehren konnten, weil die einzelnen Einfälle doch, gehe es nun, wie es wolle, verbunden sein wollen. Welche Nothbrücken werden da von einem Thema zum anderen geschlagen; wie verschieden, wenn man eine Stimme allein betrachtet, sieht ihr ganz zusammenhangloser Bau von dem fliessenden Gange, den z. B. so eine Violoncellstimme in einem Mendelssohn'schen Trio darbietet, aus. Gleich die ersten zwei Tacte des ersten Allegro's (C moll, 4/4), welche das Piano allein auf dem tiefen C des Violoncello's ruhend hat, enthalten, so wenig grandios sie auftreten, den Schlüssel zu dem ganzen Satze, und doch schützt das diesem entgegengesetzte Motiv, das sich jedoch wie zufällig verknüpft, das Ganze vor Monotonie. Wiedererkennen wird jeder zu Vielem den werthen Meister, z. B. im Andante, oder im Finale etwa an dem zweiten in Es eintretenden Thema, seine Gedanken stehen zu einander in einer gewissen Verwandtschaft, wie dies auch bei Spohr, so verschieden beide Meister sind, der Fall ist. Viel Eigenthümliches hat aber z. B. das Scherzo im Zweivierteltact. So gehe denn das Trio hin zu den Clavierspielern aller civilisirten Völker; es repräsentirt nicht die Salonmusik, sondern die deutsche Kammermusik auf eine erfreuliche und würdige Weise. *A. R.*

sich nicht träumen liessen, und wofür auch jezt noch, selbst Nationen, wie die italienische, keinen oder doch sehr wenig Sinn haben — diese ist, seit Mozarts Tode und seit Haydn sich von dieser Gattung zurückzuziehen scheint, zu sehr verlassen, und hier ist jezt bey weitem zu wenig. Es haben zwar verschiedene schätzbare Künstler von Zeit zu Zeit Sinfonieen herausgegeben, aber diese haben wenig, und zum Theil für ihr Gutes zu wenig Glück gemacht. Und das kann nicht anders seyn. Die Komponisten haben sich nämlich angestrengt den beyden genannten Meistern ganz auf ihren Wegen nachzufolgen: aber wer besizt Mozarts Zartheit, Kraft und Tiefe, oder Haydns ewige Frischheit, Mannichfaltigkeit und Humor? Wer kann ihnen folgen, wie Beethoven, der ihnen aber bisher nur Einmal hat folgen wollen? Wer also nicht glaubt, mit Ehren, wenigstens neben jenen Stand zu halten — und das ist, beym Himmel, keine Kleinigkeit: der sollte, deucht mich, hier mehr, als irgend wo, auf neue Bahnen sinnen, wie jene ja auch neue Bahnen brachen. Es lassen sich ganz gewiss Auswege finden, wo ebenfalls ein schönes Ziel glänzt und jene Kollision vermieden wird.

Noch grösser, und wirklich drückend ist der Mangel an guten Konzerten für alle Instrumente, das Klavier und allenfalls die Violin, höchstens auch noch die Flöte ausgenommen. Ich weiss die Hindernisse, die sich der Herausgabe mehrerer und guter Arbeiten dieser Gattung entgegensetzen, aber ich weiss auch, dass man sie wegräumen könnte.

Aber mit grösstem Unrecht vernachlässigt, ja fast ganz vergessen sind einige der vorzüglichsten Formen der Komposition; z. B. die freye Phantasie, (von der gemessnern zu unterscheiden, in welcher uns vornehmlich Mozart und Beethoven einiges Vorzügliche, doch auch nur Weniges, gegeben haben,) das freye, grosse und edlere Rondo, in welchem Ph. Em. Bach noch immer unerreicht und einzig ist; die bedeutende musikalische Skizze, mit Charakter und scharf vorgezeichnet, aber der eigenen freyen Ausführung überlassen u. s. w.

Gern gäbe ich auch verschiedene, meines Wissens, noch nie gebrauchte Formen an: aber hier ist es zu leicht, missverstanden zu werden und dadurch Missgeburten zu veranlassen. Ich begnüge mich nur Eins anzuführen, und darüber so zu sprechen, dass der Künstler, der Sinn gerade für dies hat, mich sogleich, der andere hoffentlich gar nicht verstehet.

Dittersdorfs und Rosetti's Sinfonieen zu programme, die Historien, oft sogar verwikkelte, ausdrücken sollten, sind Missgriffe — das wissen wir alle. Aber es liegt zwischen dieser After-Gattung, und der ebenfalls nicht reinen, welche der Musiker vorzugsweise charakteristisch nennet, (z. B. eine Sinfonie, die Liebe, die Hoffnung u. s. w., auf einem Missverständnis beruhend,) etwas innen, das ein weites und treffliches Feld darbietet. Man phantasirt ja wohl, nach einem bestimmten natürlichen Gange der Empfindungen! man phantasirt ja wohl, indem man den Gefühlen, die in einem Gedicht ausgedrückt werden, folgt, und denkt sich leise die Worte des Dichters hinzu! Warum sollte man nicht dergleichen Stücke niederschreiben und weiter ausarbeiten können — Stücke, die bestimmt dem Gange der Gefühle in vorzüglichen Gedichten folgten, und wo die Worte nothwendig beygesezt werden müssten, um in Gedanken untergelegt zu werden? Man versuche sich erst z. B. mit lyrischen Stellen dramatischer Werke, weil das leichter ist — wie mit dem Anfange des 3ten Akts von Schillers Maria Stuart, mit den beyden Monologen seiner Johanna von Orleans, (die für den Gesang beym Klavier zu bearbeiten ein Missgriff ist, obschon ihn auch der verständige, sorgsame und feine Zumsteeg gethan hat,) und gehe dann zu andern lyrischen Gedichten über, aber ja zu solchen, in denen viel freyes Leben und kräftiges Fortschreiten ist.

Nachrichten.

Leipzig. Am 4. Juli wurde im Garten des Schützenhauses unter *Lortzing's* Leitung ein grosses Instrumental- und Vocalconcert zum Andenken *Quriser's* und zum Besten seiner Hinterbliebenen von 150 Musikern und Sängern gegeben. Das Programm verkündete in drei Theilen zwölf Nummern, darunter die ganze C moll-Symphonie von *Beethoven*, die Ouverturen zum Freischütz, Zauberflöte, Tell, den Hochzeitsmarsch aus dem Sommernachtstraum u. s. w. Ob das Versprechen gehalten worden, kann ich nicht sagen, ich habe nur etwas Pauke und zuweilen versprengte Trompetenschreie gehört. Eine solche Zuhörermasse konnte sich freilich die kühnste Wirthsphantasie nicht einbilden, Mancher bot vergeblich sein Königreich für einen Tisch oder Stuhl, und die Musik musste von diesem summenden Menschenstrudel verschlungen werden. Sollte man die edelsten Werke der Tonkunst nicht dem sichern Concertsaal überlassen, anstatt sie unter freiem Himmel einem so traurigen Schicksale auszusetzen?

Ein zweites Concert zu demselben Zwecke folgte am 19. Juli unter *Mendelssohn's* Direction im Gewandhause, und auch hier war trotz drückender Hitze ein zahlreiches Publicum versammelt. Den Reigen eröffnete die für Leipzig neue Ouverture zu Adolph von Nassau von *Marschner*. Sie ist ein feuriges Musikstück, aber keine Einführung in die Bitterweit. Anstatt aus dem romantischen Halbdunkel jener längstverklungenen Zeit herüberzuleuchten, glänzt sie aus der modernen Gegenwart, und noch dazu etwas franzosengeneigt, auf. Das Allegro hüpft zum grossten Theil in Galoppadenrhythmus auf und ab, und was hat der mit Thaten und Gefühlen jenes Kaisers, seiner schweren Eisenmänner, Bitterdamen und Edelfräuleins zu thun?

Herr *Kindermann*, der hier ausserordentlich beliebt ist, sang eine Arie aus *Spohr's* Faust. Er besitzt die kräftigste, vollendete Stimme, die ich je von einem deutschen Bariton gehört. Schade, dass er sie zu sehr liebt! Die meisten Sänger glauben, erst komme die Stimme und dann der Ausdruck. Lieber wollen sie Bewunderung als Rührung erregen. Mir scheint, als neige sich auch Herr *Kindermann* zuweilen nach dieser Ansicht hin, so z. B. in dem Recitativ zu jener Arie. Hier schreibt zwar der Meister die Accente und längere oder kürzere Geltung der Noten nicht genau vor, aber die Natur der Gefühle thut es. Energische, rasche, eilende Affecte z. B. müssen auch energisch, rasch, eilend vorgetragen werden. Verweilt der Sänger auf solchen und breitet sich vollitönend aus, so zeigt er, dass ihm der Klang der Stimme mehr gilt, als der naturgetreue Ausdruck der Gefühle. Fehlt es Herrn *Kindermann* etwa an der Erregungsfähigkeit der letzteren? Keineswegen. In zwei herrlichen Liedern von *Mendelssohn* und *Fr. Schubert*, die er später sang, zeigte er nicht blos Stimme, sondern auch Gefühl.

Auf die Arie folgte *Berthoven's* Sonate für Pianoforte und Violine, Op. 47, gespielt von den Herren *Mendelssohn* und *David*. So vorgetragen fing sie an mich zu heben und zu tragen, höher, immer höher, und als die Töne verklungen waren, befand ich mich im Himmel! Leider wurde ich von dort abgerufen nach — Vittoria! So oft ich früher selbst mitgefochten in dieser Schlacht, immer bin ich schwer verwundet worden. Vielhundert vermögen viel, tollblitzende Schwerdter können sie nicht schilden. Aus dem Gepumper der grossen Trommel fahren auch keine zischenden Kanonenkugeln in die Phantasie des Hörers, mag der einzige Artillerist dahinter noch so wüthend hervordonnern; und Ratschen zerschmettern wohl das Ohr, können aber nur von Kindern verlangen, für Pelotonfeuer gehalten zu werden. Ein geistreicher Freund vermuthete, *Beethoven* habe das Schreien der Menge nach starken Effecten persifliren wollen. Wäre es so! Aber der zweite Theil dieser Symphonie ist keine Persiflage, und um seinen Zorn an dem Publicum auszulassen, hatte er sein Lieblingskind, die Symphonie, nicht missbandelt. Und am Ende: ob man Einen aus Scherz oder Ernst martert, der Schmerz ist derselbe.

Dresden. (Beschluss.) Ueber die Darstellung der Novitäten seien uns noch ein Paar Bemerkungen verstattet.

Die „Alceste" müssen wir als eine sehr gelungene bezeichnen, und es bewährte sich bei ihr einmal das Sprüchwort: „Was lange währt, wird gut!" denn schon für den December vorigen Jahres war sie zur Aufführung bestimmt, und wir sahen sie erst im Februar in Scene gehen. Frau *Schröder-Devrient*, die überhaupt in den letzten Monaten vor Beendigung ihres Contractes eine Sorgfalt, einen Fleiss auf ihre Darstellungen verwendete, wie wir ihn schon lange bei ihr nicht mehr zu bemerken gewohnt waren, spielte und sang hier und da eine kleine Unsicherheit der Intonation nicht in Anschlag gebracht) die Titelrolle in höchst ausgezeichneter, ja geradehin vollendeter Weise. Sie documentirte mit siegender Gewalt, dass in derartigen Partieen sie noch lange, lange unübertroffen, ja unerreicht bleiben wird. Die Herren *Tichatschek* und *Dettmer* (Admet und Herkules) standen ihr durchaus würdig zur Seite, und auch von den Inhabern der übrigen Partieen dürfen wir ein lebendiges Streben nach tüchtiger Darstellung rühmend anerkennen. Es war überall der wohlthuende Eifer ersichtlich, ein ächtes Kunstwerk in würdigster Weise dem Publicum vorzuführen, und das Letztere erkannte diesen Eifer, diese Bemühungen, bei welchen auch dem Dirigenten, unserem wackeren *Reissiger* für das tüchtige Einstudiren Dank gebührt, durch lebendig kund gegebene Theilnahme an. Die Transposition des grossen Duetts zwischen Alceste und Admet um einen ganzen Ton, im Interesse der *Schröder*, war so geschickt mit dem nachfolgenden verbunden, dass sie fast unmerklich ward und den Gesammteindruck durchaus nicht beeinträchtigte.

Es schmerzt uns, über die Darstellung der „Zauberflöte" das directe Gegentheil aussprechen zu müssen; sie war eine fast durchweg verfehlte und in vielen Theilen eine des grossen Meisters, wie der hiesigen Bühne unwürdige. Wir wollen lieber ein classisches Meisterwerk gar nicht, als in so durchaus ungenügender Ausführung hören. Doch nehmen wir von diesem Urtheil vor allen Dingen die Capelle aus, welche Vortreffliches

leistete, wenn wir uns auch mit der Tempowahl *Reissiger's* nicht überall befreunden konnten; vielleicht lag das am Mangel ausreichender Proben, denn eine Hauptprobe war für die Schwächen dieser Besetzung ebensowohl, wie für die neue Maschinerie u. s. w. augenscheinlich nicht ausreichend, und nachdem man das Publicum Jahre lang vergeblich auf diese Oper hatte warten lassen, wäre man demselben wohl mehr Sorgfalt schuldig gewesen. Die Besetzung war äusserst mangelhaft. Fräul. *Veltheim*, die schon vor ein Paar Decennien in dieser Rolle eben nicht gerade excelliirt haben soll (es kommt dabei doch auf die Höhe der Stimme allein nicht an; diese besitzt die Sängerin auch heute noch, indem sie die höchsten Töne durch die Nase herauspfeift!), war in Darstellung, Sprache und Gesang durchaus unzulänglich; denn wenn wir auch nicht verkennen, dass sie die Coloraturen in den Arien mit einer gewissen Leichtigkeit herausbrachte und den erforderlichen Stimmenumfang, wie schon bemerkt, zeigte, so fehlte doch die Kraft, die leidenschaftliche Färbung, und man konnte sich bei jedem Tacte des unheimlichen Gefühls nicht erwehren, ob die Sängerin denn auch im Stande sein werde, die Aufgabe zu Ende zu führen, abgesehen davon, dass sie namentlich im ersten Recitative durchweg in wahrhaft ohrzerreissender Weise detonirte. — Fräul. *Thiele* reichte für die leidenschaftlichen Momente in der Partie der Pamina nicht aus, während sonst Fleiss und Streben nicht zu verkennen war, und manches Erfreuliche brachte. Dass Fräul. *Wächter* weder äusserlich noch innerlich für die Papagena befähigt sei, liess sich voraussehen, und der Erfolg hat's schlagend bewiesen; sie sang zugleich die erste Dame (im letzten Ensemble durch eine Choristin remplacirt), doch so schwankend und unrein, dass wir wiederholt die Frage hörten, wie man diese Dame in der Oper beschäftigen könne? In den Sätzen der drei Damen entspracb nur die zweite den zu stellenden Anforderungen, und die drei Genien (Choristinnen) sangen geradezu abscheulich. Wenn man erwägt, dass zweifelsohne die besten Sängerinnen aus dem Chore für diesen Zweck ausgewählt waren — das Gegentheil wäre ja eine unverzeihliche Regiesünde! —, so konnte man sich einen Begriff von der Leistungsfähigkeit unseres Chores machen (wenn man auch die natürliche Befangenheit mit in Anschlag bringt), einen Begriff, der übrigens jetzt nur zu oft bewahrheitet wird. Wo soll man auch bei der wahrhaft jämmerlichen Salarirung des Chorpersonals, die zum Sterben zu gross, zum Leben zu gering ist, tüchtige Kräfte dafür erlangen! — Herr *Dettmer* befriedigte als Sarastro, obwohl einige — jetzt, wie es scheint, leider stereotype — Intonationsfehler vorkamen; Herr *Bielezisky* hatte auf die Partie des Tamino sichtlichen Fleiss verwendet, und es gelang ihm Einzelnes sehr gut, wie denn seine Stimme jetzt seit einiger Zeit wieder an Klang gewonnen hat; nur fasste er die ganze Partie zu sentimental, verschleppte einzelne Tempi (z. B. gleich das der ersten Arie), und war nicht characteristisch gewandt genug im Spiel, wie denn z. B. sein auf die Bühne Stürzen in der ersten Scene bei der Flucht vor der Schlange äusserst roh erschien. — Herr *Räder* zog bedauerlicherweise die Partie des Papageno noch mehr in's Possenhafte hinab, statt sie durch ein feineres Spiel dem Gesammtcharacter der Oper entsprechender zu halten, und Herr *Böhme* hat denn doch gar zu wenig Stimme (und hätte er wirklich dergleichen je besessen, so müsste sie durch die gänzlich widersinnige Verwendung bald für Tenor-, bald für hohe Bassaushilferollen natürlich schon längst ruinirt sein) für die Partie des Monostatos, die er indess durch characteristisches Spiel zu heben sich bemühte. Die übrigen Partieen dürfen wir übergehen, bis auf die beiden geharnischten Ritter (aus dem Chore), welche ihre schwierige Aufgabe sehr gut lösten.

Dass nun aber eine derartige Vorstellung, die auch in Decorationen und Maschinerieen hier und da zu wünschen übrig liess, das Publicum, das sich von vornherein sehr warm theilnehmend zeigte, gewaltig abkühlen musste, war natürlich, und es ist lediglich der trefflichen Musik zu danken, die stets wieder versöhnend wirkte, dass die Aufführung nicht in eclatanter Weise Fiasco machte. So sollte eine Hofbühne classische Meisterwerke nicht zu Gehör bringen! — Es bleibt uns noch übrig, einen Blick auf die Gastspiele zu werfen, welche das verflossene Semester uns darbot, und wir dürfen dabei kurz sein.

Wir haben der beiden Tenoristen *Damcke* und *Martens* oben schon beiläufig gedacht. Der erste trat als „Gennaro," als „Nadori," und zweimal als „Arnold von Melchthal" auf. Eine kleine, verschleierte Stimme, mit übermässig sentimentalem Vortrage, ohne Kraft und Mark — eine gewisse Darstellungsmanier, doch ohne alle dramatische Characteristik — ein angelerntes Wesen in Gesang und Spiel, aus dem dann auch wohl hier und da eine gewisse Verständigkeit, ein Streben hervorleuchtete, die Sache möglichst gut zu machen — Beweise von Gesangesschule, die sich doch wieder ziemlich lückenhaft zeigte; das Alles eignet ihn nicht für eine grössere Bühne, während er bei ernstem und beissigem Studium für eine kleinere Bühne genügend werden kann. Man muss allgemach dahin kommen, die Ansprüche an die ersten Tenore wie an die Spieltenore etwas herabzustimmen! Der „Nadori" war seine relativ beste Partie. — Herrn *Martens* konnten wir nur einmal, als Olivier in den Hausmonskindern, hören, und nach dieser Partie vermögen wir weder über seinen Gesang, noch über sein Spiel ein besonders günstiges Urtheil zu fällen. Keine bedeutende Stimme, keine Energie, kein durchdachtes Spiel, keine consequente Characteristik — ja, hier und da eine gewisse pomadige Nonchalance (einem fremden Publicum gegenüber!) — das empfiehlt nicht sonderlich. Doch geben wir dies nur als Resultat dieser einen Rolle; es ist möglich, dass der Gast in anderen mehr befriedigt.

Unter den gastirenden Damen erwähnen wir Frau *Schumann*. Wir haben ihrer schon oben mit ein Paar Worten gedacht, und da sie engagirt ist, werden wir hoffentlich später Gelegenheit haben, auf ihre Leistungen zurückzukommen.

Fräul. *Mathilde Hellwig* von Wien trat einmal als Marie (Regimentstochter) auf, und obwohl sie lebhaften Beifalls sich zu erfreuen hatte, fand sich die Direction zu einer Fortsetzung des Gastspieles nicht veranlasst; weshalb? das wissen die Götter! Die junge Dame, eine

gewinnende Bühnenerscheinung, mit Anmuth und Grazie und lebendigem, gewandtem Spiele (das freilich bisweilen plötzlich eine Unterbrechung erlitt — lag das vielleicht daran, dass die hier Mitwirkenden, namentlich Herr und Frau *Wachter*, auf eine höchst auffallende Weise durch Theilnahmlosigkeit die das Spiel erschwerten?!), schien indisponirt, und wir vermögen deshalb nicht, ein definitives Urtheil über sie als Sängerin abzugeben. Die Stimme erschien uns hier und da schwach und ungleich, die Ausbildung noch nicht durchaus vollendet, wenn auch auf solider Basis gebaut; im Vortrage war ein erfolgreiches Streben nach Characteristik nicht zu verkennen. Vielleicht hätte sich das Urtheil nach anderen Leistungen günstiger gestaltet, wenn die junge Künstlerin vollkommene Herrin über ihre jedenfalls beachtenswerthen Mittel wäre.

Frau *Bennett-Okolski*, Cousine des bekannten englischen Componisten *Sternsdale Bennett*, machte den unglücklichen, und leider gänzlich misslungenen Versuch, als Rosine im Barbier (sie ist Contraltistin) aufzutreten, während sie noch mit dem Erlernen der deutschen Sprache beschäftigt war und seit zwei Jahren die Bühne gar nicht (vor jener Zeit auch nur überhaupt sechs Monate in Italien) betreten hatte. Ihre Stimme ist klanglos, gebrochen, aus zwei ganz verschiedenen Registern bestehend, in der Tiefe einer scharfen Bratsche, in der Höhe einer Clarinette ähnlich. Ihre Hauptstärke scheint sie in die Coloratur zu setzen, die ihr doch nicht stets gelingt; sie machte die Partie durchaus unkenntlich. Von verständigem, nicht einmal von verständlichem Dialog konnte eben so wenig die Rede sein, als von Spiel. Es war eine bedauerliche Leistung, die man freilich — neben der gesammten verfehlten Besetzung und Darstellung durch Invaliden — nur einem so geduldigen Publicum bieten konnte, und Herrn *Rider's* Fischer, wenn auch hier und da etwas über die Grenze travestirender, komischer Laune (ihn nehmen wir von der Invalidenkategorie aus) war es wohl hauptsächlich zu danken, dass man das Ganze mit stoischer Resignation ertrug.

Frau *Ernst-Kaiser* (Fräul. *Kaiser?!*) von Pesth trat ebenfalls nur einmal, als Valentine in den Hugenotten auf. Ihr körperlicher Zustand, der sie überhaupt vom Auftreten vor einem fremden Publicum wenigstens hätte abhalten sollen, bedingte das wohl; doch können wir es nur bedauern, da sie äussere schöne Mittel in verständiger Anwendung entwickelte und als ein sehr beachtenswerthes Gesanges- und Darstellungstalent sich erwies, das in solider Schule gebildet Erfreuliches zu leisten versprach, sobald die volle Herrschaft über die vorhandenen Mittel auszuüben möglich war. Wir hörten und sahen freilich nichts Geniales — die Zeit der Genialität scheint jetzt überhaupt nicht zu sein: es liess auch so manches Einzelne sich anders wünschen. Doch schon die Weichheit und Flüssigkeit der angenehmen und wohl ausreichenden Stimme, wie die Leichtigkeit in Behandlung derselben musste für sie einnehmen, zumal sie noch jugendlich und frisch erklingt.

Das Beste haben wir uns bis zuletzt aufgespart, wir meinen das Gastspiel von Fräul. *Tuczeck* aus Berlin. Einer Characteristik dieser im Soubrettenfache längst anerkannten Künstlerin bedarf es nicht, und um auf einzelne kleine Mängel einzugehen, fehlt es hier an Raum. Deshalb referiren wir nur, dass sie auch hier ihren Ruf vollkommen bewährt und reichen, wohlverdienten Beifall gefunden hat. Sie trat zweimal als Susanne im Figaro, zweimal als Prinzessin in Robert dem Teufel, zweimal als Adine im Liebestrank, dann je einmal als Amina (Nachtwandlerin), Madeleine (Postillon), Maria (Regimentstochter), Agathe (Freischütz) auf. Die letztgenannte Partie war, trotz so mancher trefflichen Einzelnheiten, ihre schwächste, weil sie durchaus ihrer künstlerischen Individualität widerstreht, und wir müssen die Wahl dieser Rolle als einen Missgriff bezeichnen. Auch die Prinzessin im Robert und die Somnambula sprachen nicht in dem Maasse an, wie die übrigen Rollen, namentlich die Susanne und die Madeleine — ein wahres Meisterstück. Man sprach von einer Gewinnung für die hiesige Bühne. Wir glauben nicht daran, der Verhältnisse wegen; und was sollte die Künstlerin ohne einen ihrer würdigen Spieltenor uns nutzen? Der Mangel eines solchen machte sich gerade bei ihren Gastdarstellungen doppelt fühlbar.

Wise.

Curiosum. (Wörtlich abgedruckt.)

Etwas!

In musicalischen Ausdrücken, Zum Geburtstage seiner geliebtesten Schwester

Maximiliane Erdmuthe,

von

Otto Carl Erdmann Reichsgrafen von *Kospoth*

den 10. Juni 1786.

Die Geigen sind gestimmt, die Bogen gestrichen und die blasenden Instrumente parat, Dir, liebste Schwester! eine Simphonie meiner besten Wünsche zu Deinem heute glücklich erlebten Geburtstage hören zu lassen:

Richtige Harmonie, reiner Satz und wol ausgesuchten Gesang spielte bisherher das *Fortepiano* Deines Lebens, wovon der *Resonanzboden* unserer Freude jederzeit Zeuge war. Ob sich gleich dann und wann einige Uebelklänge unter das *Cantabile* Deines Schicksals mischten, so hat doch immer die richtige Auflösung der *Quinta falsa* Deiner Bestimmung, und der harmonische stimmige Satz Deiner Zufriedenheit die Oberhand behalten —. Ich stimme heute mit allen Registern meiner Kehle, und mit *obligaten* Trompeten und Pauken ein *Te Deum laudamus* etc. an, und danke in einem *Solo* meiner *Vox humana* den über alles gütigen *Virtuosen* der grossen Baassgeige dieser Welt, für alle die erzeugte Gnade und Unterstützung, das grosse *Concert* Deines Lebens bis hierher so gut durch getrillert zu haben; keine Fehlnote war zu hören und die *Composition* davon war regelmäsig und sehr in's Gehör fallend. Noch lange müsse Deines Lebens Pauke die Stimmung halten, und kein Loch bekommen, noch lange müsse die *Calfonien*-Büchse Deiner Lebenskräfte die Bogenhaare Deiner Gesundheit schmieren und streichen, dass die Saiten der Haare Dei-

nes Alters ganz weiss davon werden. Noch lange mögen die Blasbälge Deiner Zufriedenheit der Orgel Deines Gemüthes Wind geben, damit nie eine Pfeife Deiner Ruhe sich verstimme, noch der Tremulant der Sorgen sich ungezogen hören lasse —. Dein ganzes Leben sei *Harmonica* — keine *cromatische* Fuge von *Contra*-Bass und *Fagott* der häuslichen Zwistigkeiten unterbreche je den hellklingenden Dudelsack Deiner Freude —. Solltest Du wieder im *Contrapunkte* ein *Allegro grazioso* des Ehestandes *componiren*, so wünsche ich herzlich, dass keine *obligaten* Hörner das *Duetto staccato* Deiner *Serenate* stören mögen! Alle Uebelklänge der *Seconda quarta* Deines Schicksals mögen sich immer in die *Sexta major* des Vergnügens *resolviren* — und dann bitte ich, dass die Hauptstimme und erste *Violin* Deiner schwesterlichen Liebe nicht gegen die Bratsche meiner brüderlichen Ergebenheit pausiren möge! Das *Rondo* Deiner Freundschaft sei immer der Liebings-Satz auf der Querpfeife meiner Zufriedenheit, und so wollen wir dann in reiner *Harmonie* wolgestimmt und gleichen Taktes die grosse Oper unseres Lebens durchpfeifen, bis es zuletzt heisst —: *Hier ist die letzte Pause* —!

Feuilleton.

Der Lügengeist hat die Gräfin *Rossi* plötzlich verarmen, und in London wieder zur Bühne übergehen lassen.

Am 24. Juli ist in dem weiten Raume des Hippodrome zu Paris ein grosses Musikfest von zweitausend Musikern abgehalten worden.

Die Pariser musikalische Zeitung berichtet aus Berlin: Das Theater hier ist schlechter als je. *Meyerbeer* hat sich von der Direction zurückgezogen, und wird zu Ende dieses Jahres aller Wahrscheinlichkeit nach seinen Abschied nehmen.

Eine belgische Operngesellschaft ist in London angekommen, und wird zwanzig Vorstellungen im Drury-Lane Theater geben.

Ein Sohn des Capellmeisters *Marschner* wird nächstens im Wiener Leopoldstädter Theater debutiren.

Die Grossfürstin *Olga* hat einen Festmarsch componirt, der in die Sammlung der Cavalleriemärsche für die preussische Armee aufgenommen und in der *Schlesinger*'schen Musikhandlung in Berlin i. Partitur erscheinen wird.

Der als Sänger und Gesanglehrer bereits ausgezeichnete erste Tenorist am Weimarischen Hoftheater, *Gueymard*, ist nach Paris gereist, um sich bei den dortigen berühmtesten Gesanglehrern noch mehr zu vervollkommnen.

Simon Mayr soll in Bergamo ein Denkmal errichtet werden.

Der Musikverein zu Mannheim hat wieder zwei Preise für eine Ouverture für Streichquartett, zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Clarinetten, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten und Pauken ausgesetzt. Die Preise bestehen in Ehrenkränzen. Die Compositionen sind bis Ende Septembers an den Secretär des Vereins Herrn *Schneider* in Mannheim einzusenden.

Am 19. Juni gab *Moscheles* (der nach Leipzig als Lehrer des Pianofortespieles am dasigen Conservatorium der Musik geht) zu London im grossen Concertsaale des Hanover-Square ein Abschiedsconcert, welches die lebhafteste Theilnahme fand. *Moscheles* führte seine Sinfonie von seiner Composition auf, darunter das Pianofortequintett in G-moll. Frau *Pleyel* unterstützte ihn mit ihrem Spiele, Fräul. *Clara Novello* mit ihrem Gesange.

August Miller, der Violinvirtuose, hat vom Grossherzoge von Oldenburg eine goldene Dose erhalten.

In Wien starb der bekannte Liedercomponist *Anton Hackel*.

Ebendaselbst ist der Graf *Adolph Podstatzki-Liechtenstein* vom Hofmusikgrafen ernannt worden.

An der Stelle des Freiherrn v. *Proske* übernimmt der Hofmusik-Intendant Freiherr v. *Poissl* die Leitung des Münchener Hoftheaters.

Von dem Opera comique zu Paris sind im Jahre 1845 überhaupt 102,000 Franken Tantieme bezahlt worden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erschien so eben:

Händel's Judas Maccabäus.

Vollständiger Clavierauszug von Hellwig, das Arrangement anerkannt ausgezeichnet, im grossen Format. Preis 2½ Thlr. netto.

Berlin, Jägerstrasse, Nr. 42.
Breslau, Schweidnitzerstrasse, Nr. 8.

Ed. Bote & G. Bock.

Neue Verlagsartikel von Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Bockmühl, R. E., et J. Eichberg. *Vere Fantasie* brill. sur des Motifs de l'Opéra Guill. Tell, p. Viol. et Violle avec accomp. de Piano. Op. 36. 1 Thlr. 10 Sgr.

Bott, J. J. (Erster Stipendiat der Mozart-Stiftung in Frankfurt a. M.). 4 *Morceaux de Salon* p. Violon et Piano (Romance — Allegretto — Andante religioso — Allegro vivace). Op. 1. 1 Thlr. 20 Sgr.

Burgmüller, Ferd., *Variationen* über „Le Cachucha" für Pfte. 10 Sgr.

Krebs, C., „*Der Duettist*." Humoristisches Lied f. Bass od. Bariton m. Pfte. Op. 417. 10 Sgr.

Möcken, Fr., *Duo en forme d'une Sonate* p. Piano et Flûte. Op. 12. Nr. 2. 1 Thlr. 20 Sgr.

Leonhard, J. E. (Preiscomponist), 4 *Lieder* mit Pianoforte. Op. 44. Cah. 1. 12½ Sgr.

Lindblad, A. F., *Schwedische Lieder* in deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes von Dr. *A. E. Wallis*. Heft 6. 1 Thlr.

Mayer, Ch., 24 *Airs italiens* p. Pfte. Op. 84. 20 Sgr.

Ruff, J., *Album lyrique* pour Pfte. Op. 17. Cah. 3. 2 Chansons. 15 Sgr.

— — 4e de Cah. 4. Scherzino et Bagatelle. 20 Sgr.

Schädel, H., 4 *Lieder* f. Bariton od. Alt m. Pfte. Op. 24. (Pitsch gewidmet.) Nr. 3. Frühlingsglaube. 7½ Sgr. Nr. 4. Thurmwächterlied. 10 Sgr.

Schmitt, J., *Die Pianisten tägliche Fingerübungen*, bestehend in 100 Tonleiter-Uebungen in Terzen, Sexten, Decimen und der chromat. Tonleiter. (Einzelner Abdruck aus dessen Pianoforte-Schule.) 15 Sgr.

— — *Das kleine Harmonium.* 6 Pfte. Auswahl moderner Compositionen im leichten Style. Cah. 2. Fantaisie sur Eva Diavolo. Op. 202. 15 Sgr.

Spohr, L., *„Des Heilands letzte Stunden."* Oratorium. Clavier-Auszug. 5 Thle. 15 Sgr.

Täglichsbeck, Th., *Sonate* p. Piano et Violon concertant. Op. 16. 1 Thlr. 20 Sgr.

Turányi, Ch. v., *Ier Caprice* pour Piano. Op. 4. 15 Sgr.

Demnächst erscheint **Bernard Hahn's** neueste **Kirchen-Compositionen**, über deren Gediegenheit und practische Brauchbarkeit nur eine Stimme der Anerkennung herrscht, sind im unterzeichneten Verlage erschienen, und vielseitig noch zu hochst billigen Pränumerationspreisen durch alle Musikalien- und Buchhandlungen zu beziehen.

Hahn, B., *Messe* zur feierlichen Inthronisation Sr. furstl. Gnaden des hochw. Herrn Fürstbischofs von Breslau **Melchior** Freiherrn v. **Diepenbrock** für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. In Auflegestimmen. ☞ Die obligaten Stellen der Blasinstrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchenchören leicht zu bewirken ist. Pränumerationspreis 3 Thlr.

— — *Dritte Messe* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen (ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. ☞ Pränum.-Preis 2 Thlr.

— — *Vierte Messe* für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner (ad libitum), Orgel und Contrabass. (In Stimmen.) Subscriptionspreis 1 Thlr.

— — *Offertorium* „Cantate domino" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken (ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 20 Sgr.

— — *Graduale* „Qui sedes Domine super Cherubim" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Hörner, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Sgr.

— — *Graduale* „Dilexi te gratis." *Offertorium*: „Gloria et honore coronasti eum." Für 4 Solo- und 8 Chorstimmen. 10 Sgr.

— — *Graduale* „Adjutor in opportunitatibus." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. *Offertorium*: „Jesu dulcis memoria." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten (in B) und 2 Hörnern. In Stimmen. 10 Sgr.

— — *Hymne*: „Pange Lingua" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen. 20 Sgr.

— — *Regina coeli* für Sopran, Alt, Tenor, Bass mit willkürlicher Orgelbegleitung. 7½ Sgr.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Banck, Carl, Erinnerung. „In der stillen Tagesfrühe," für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 63. Preis 15 Sgr.

Bockmühl, H. E., Souvenir de Wildbad. Fantaisie sur une melodie nationale Souabe pour le Violoncelle, av. acc. de Quatuor. Op. 42.

— — Le même avec accomp. de Piano.

— — Album de l'amateur, contenant des chants et des petites fantaisies sur des motifs originaux pour Violoncelle et Piano. Liv. III. Op. 80. Nr. 9. 5ter Theil original cart. Nr. 10. Melancolie. Nr. 11. Fandango. Nr. 12. Pastorale.

Büchner, A. E., In die Ferne, ein Klothe, für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 4. Preis 12½ Sgr.

Buddeus, Ed., Chansons sans paroles, pour Piano. Op. 8.

Eichberg, Jul., et **R. E. Bockmühl**, *Fantaisie sur les chants nationaux de Russie et de Wurtemberg etc. pour Violon et Violoncelle. Op. 35.*

Hennig, C., Spielmanns Lied, von Geibel, für eine Singstimme und Pianoforte. Op. 60. Preis 10 Ngr.

Mayer, Ch. (à St. Petersbourg), 4ter Valse-Etude pour Pfte. Preis 12½ Ngr.

— — Nocturne. Op. 81, arr. p. Pfte à 4 mains. Preis 17½ Ngr.

— — 5ter Valse-Etude. Op. 83, arr. p. Pfte à 4 m. Pr. 20 Ngr.

Sammlung von Potpourris aus beliebten Opern, für Pfte zu 4 Händen mit Fingersatz.

Nr. 1. Die Heimathskinder, von Balfe.
" 2. Die Regimentstochter, von Donizetti.
" 3. Undine, von Lortzing.
" 4. Norma, von Bellini.
" 5. Romeo und Julie, von demselben.
" 6. Die Stumme von Portici, von Auber.

Spohr, L., Concert-Ouverture, Op. 126, arr. pour Pfte à 2 mains. Preis 15 Ngr.

In demselben Verlage erscheinen ferner noch in diesem Jahre:

Bockmühl, H. E., *Fantaisie* brillante et dramatique sur des motifs de l'Opéra: Norma, de Bellini, pour Violoncelle, avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 34.

Eichberg, Jul., Etuden pour le Violon, avec acc. d'un second Violon ou obligé, contenant les principaux coups d'archets et autres difficultés d'après la methode du conservatoire royale de Musique à Bruxelles. Op. 7. Cah. 1 — 4.

— — Quatre melodies caracteristiques pour le Violon, avec acc. de Piano. Op. 8. Nr. 1 — 2.

Mayer, Ch., 6ter Valse-Etude, arr. p. Pfte à 4 mains.

Davon in Commission:

Heifer, A., Zeitgemässe Tempelklänge der Orgel. Tonsätze alter Formen, zu einer neuen Richtung des Orgelspieles beim Gottesdienste. Heft 1 — 2. à 8 Ngr. nette.

— — Erinnerungen aus classischen Kirchen- und anderen Tonwerken. Eine Sammlung der beliebtesten Tonsätze aus Oratorien, Messen u. s. w. zu Vorträgen beim öffentlichen Gottesdienste für die Orgel, wie für häusliche Unterhaltung um Pfte, leicht eingerichtet, in 4 Heften, à 12 Ngr. nette.

Bei **Friedrich Kistner** in Leipzig ist so eben erschienen:

Caracoll.

Volksklänge aus Italien,

Für eine Singstimme mit Pianoforte,

(mit italienischem und deutschem Texte)

bearbeitet

von

Carl Banck.

Op. 93. Heft 1, 2 à 25 Ngr.

Wir haben eine neue Gattung grosser

tafelförmiger Pianofortes

mit englischem Mechanismus

gebaut und so eben die ersten derselben in unserem Magazin aufgestellt. Diese Pianofortes, zu deren Ansicht und Prüfung wir hierdurch einladen, empfehlen wir besonders für alle Fälle, in welchen, bei der Absicht, ein vollklingendes Instrument von guter Spielart anzuschaffen, doch wegen Mangel an Raum ein Flügel nicht beliebt wird. Man wird dieselben in Ton und Anschlag guten Stutzflügeln eher vor- als nachstehend finden.

Leipzig, den 25. Juli 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. **Nr. 31.** 1846.

Inhalt: Cousin, der französische Ex-Minister, über Musik. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. (Beschluss.) Aus Berlin. Ueber die Musik in Paris. — *Miscellen.* — *Recensionen.* — *Bemerkungen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Cousin, der französische Ex-Minister, über Musik.

Herr *Cousin* hat in der Revue des deux mondes eine Rangordnung der Künste aufgestellt, und der Musik den letzten Platz angewiesen. Das dürfte einen Tonkünstler wohl ein wenig verdriessen. Minister ist Jener nicht mehr, aber Philosoph wird er noch sein wollen. Versuchen wir, letzterem etwas anzuhängen, oder vielmehr etwas wegzunehmen, und zwar, was Philosophen sehr kränkt, und ausserdem alle anderen Menschen, nämlich — die Wahrheit und Unfehlbarkeit.

„Das grosse Gesetz in den Künsten ist der Ausdruck. Auf diese Weise ist der Gegenstand" — soll heissen Zweck — „nicht das Vergnügen; der höhere oder geringere Genuss, den eine Kunst verschafft, kann nicht der Maassstab ihres Werthes sein. Dieser Maassstab ist kein anderer als der Ausdruck; da nun aber eben der Ausdruck der höchste Zweck ist, so muss die Kunst, die sich diesem am Meisten nähert, die erste unter den Künsten sein."

Und das sei die Poesie.

Wer hat Herrn *Cousin* gesagt, der *Ausdruck* sei der höchste Zweck der Kunst? Die Kunst ist da, um Eindruck auf den Menschen zu machen. Das bewirkt sie durch den Ausdruck. Folglich ist dieser *Mittel* und nicht Zweck.

Ein Mittel kann nicht den Maassstab des Werthes einer Kunst geben, sondern das, was durch das Mittel erreicht wird, der Eindruck, und zwar der Eindruck, der Genuss bereitet, denn um unangenehmer Eindrücke willen sucht Niemand die Kunst auf. Der höhere oder geringere Grad des angenehmen Eindrucks, des Vergnügens, Genusses gäbe daher allerdings einen Maassstab des Werthes ab, wenn man darthun könnte, dass die eine Kunst absolut höhere und edlere Genüsse hervorzubringen vermöge als die andere. Aber wie will man das bewerkstelligen! Vor allen Dingen müsste man zum Wettstreit einladen von jeder Kunst ihre höchsten und schönsten Productionen, denn das miserabelste Gedicht kann doch nicht besser sein, weil es zur Poesie, als die beste Symphonie, weil sie zur Musik gehört? Nun müsste man sehen, welcher Kunst angehörige Werke die grösste Mächtigkeit schönerer Eindrücke entwickelten; diese wäre die erste. So beobachtete man weiter, und je nach den abnehmenden Graden dieser Eindrücke würde die Rangordnung zu bestimmen sein.

Wer aber soll über diese Grade entscheiden?

Erstens kein Künstler. Denn wo fände sich wohl einer, der von einer anderen als *seiner* Kunst mächtigere Eindrücke und höhere Genüsse empfangen könnte? Wird *Rafael* dem schönen Bildwerke eine geringere Wirkungskraft zusprechen lassen, als dem schönen Dichtwerke? Wird *Mozart* weniger Genuss empfinden beim Anhören einer schönen Musik, als beim Anschauen eines schönen Gemäldes? Und so fort.

Zweitens darf überhaupt Niemand darüber entscheiden, denn welcher Mensch trüge *gleiche* Empfängniss-, Verständniss- und Genussfähigkeit für *alle* Künste in sich? „Jeder Mensch" — sagt *Herder* — „hat *seine* Einbildungskraft, wie er ein eigener Mensch ist; bei diesem sind die Töne mächtig, bei jenem Farbe, Gestalt, Wort, Handlung."

So ist es. Und je nachdem das Eine oder Andere in dem Menschen mächtig ist, als Gebender (Künstler) oder Empfangender (Hörer, Beschauer), wird sich die Macht dieser oder jener Kunst erweisen.

Herr *Cousin* z. B. gibt der Poesie den ersten Rang, wahrscheinlich, weil er für sie die meiste Verständniss- und Genussfähigkeit in sich trägt. Er wird aber *Mendelssohn Bartholdy* nimmer überreden, die Poesie bringe tiefere Eindrücke und Genüsse hervor als die Musik.

Kurz: in jeder Kunst kann die höchste Wirkung und der höchste Genuss empfunden werden, von der rechten Empfänglichkeit, und es gibt daher objectiv keine erste, zweite und letzte, subjectiv aber für jeden eine andere Rangordnung.

So unhaltbar wie Herrn *Cousin's* Gründe für den Werth der Künste, sind viele seiner im Verlaufe der Abhandlung entwickelten Ansichten über Musik. Z. B. „Wir Neueren sind nicht so empfänglich für das Schöne, als die Alten es gewesen."

So hätten *Goethe*, *Rafael*, *Canova*, *Mozart* weniger Empfänglichkeit dafür gehabt als *Euripides*, *Apelles*, *Phidias*, *Amphion*?

Vielleicht hat das Volk der alten Griechen das Schöne lebhafter empfunden als die neuere Menschheit, vielleicht auch nicht. Wenn die äussere Theilnahme entscheidet, so werden die Alten nicht häufiger zu ihren Kunstwerken geströmt sein als die Neueren. Wenn es aber auf die innere Theilnahme ankommt, mag das Alterthum seine Kunstgenussheuchler gehabt haben wie die moderne Welt.

Ich kann mir überhaupt von der höheren Bildung jener alten Zeit, die so Viele anpreisen, keine rechte Vorstellung machen. Welche religiösen Dummheiten und Tauschungen sie sich hat aufbürden lassen, durch plump betrügerische Orakel, Wahrsagungen aus den Eingeweiden der Thiere u. s. w. ist bekannt. Und hat sie nicht einen Tonkünstler verbannt, weil er es gewagt, der Lyra eine Saite mehr hinzuzufügen? Und hat sie nicht heute ihre Erdengötter in den Himmel erhoben und morgen in den Staub getreten? Und hat sie nicht einen ganzen Himmel mit falschen Göttern bevölkert, die vor der Bildung der späteren Zeit in Nichts zerflossen?

Von der Musik sagt er unter Anderem auch: „Deshalb muss man nicht glauben, dass die Grösse der Wirkungen (hier fällt ihm endlich ein, dass die Künste eine *Wirkung* bezwecken) sehr complicirte Mittel voraussetzt: nein, *je weniger geräuschvoll die Musik ist, je mehr dringt sie zur Seele.*“

Welcher abgeschmackte, nachgebetete Gemeinplatz! Was versteht Herr *Cousin* unter geräuschvoller Musik? Starke Instrumentenmassen? Dann müsste „Blühe liebes Veilchen“ auf dem Pianoforte begleitet tiefer in die Seele dringen, als *Handel's* Halleluja?!

Versteht er aber unter geräuschvoll etwa verwirrte, unfassbare Klänge, so können die von wenigen Instrumenten eben so hervorgebracht werden, wie im Gegentheile sehr klare von sehr vielen Instrumenten.

„Gebt dem *Pergolese* einige Noten, gebt ihm besonders einige reine, liebliche Stimmen, und er versetzt euch in den Himmel, er versetzt euch in unaussprechliche Träumereien.“

Mag sein. Haben solche Wirkungen aber *Mozart*, *Beethoven* nicht hervorgebracht, weil sie *mehr* als einige Noten und *mehr* als einige Singstimmen, weil sie grosse Massen von Instrumenten oft verwendet?

„Die eigenthümliche Macht der Musik besteht darin, der Einbildungskraft eine Laufbahn ohne Grenzen zu eröffnen.“

Es gibt viele herrliche Musikstücke, die uns in einen ganz bestimmten und recht engen Kreis von Vorstellungen und Gefühlen bannen und also unsere Einbildungskraft nichts weniger als in's Unbegrenzte treiben. Von der Art sind die allermeisten Schilderungen bestimmter Charactere, Situationen und Gefühle in den Opern, Oratorien, dem Liede u. s. w. Von der Art sind selbst viele Musikstücke in der reinen Instrumentalmusik, der Trauermarsch in *Beethoven's* Sinfonia eroica z. B.

Weiter soll ihre eigenthümliche Macht darin bestehen, sich mit einer erstaunenswürdigen Schmiegsamkeit in die *Neigungen* eines Jeden zu versetzen, bei dem Tone der einfachsten Melodie *unsere gewohnten Gefühle*, unsere *Lieblingsneigungen* zu *reizen* oder — *einzuschläfern*.

Angenommen, mein *gewohntes Gefühl* sei *Melancholie*. So wird sie bei dem Tone der einfachsten Melodie, gleichviel welche Art von Ausdruck sich darin kund gebe, *entweder* noch peinlicher für mich aufgereizt *oder* aber eingeschläfert? Welches nun von beiden? Das Einschläfern könnte ich mir gefallen lassen, die Musik befreite mich dann während der Zeit ihres Ertönens von einem quälenden Zustande. Aber das Aufreizen und Steigern durch dieselbe? Dann wäre ich, sie aufsuchend, ein Selbstpeiniger. Wenn ich nicht ganz schwachsinnig wäre, müsste ich sie gewiss fliehen, denn des Menschen erste Pflicht ist, sich peinlichen Zuständen zu entziehen und angenehme an ihre Stelle zu setzen.

Sie soll unsere *Lieblingsneigungen* reizen oder einschläfern?

Sie würde demnach den Wollüstling entweder noch wollüstiger machen, oder seine Begierden einschläfern. Thäte sie das Letztere, so könnte man sie dulden, thäte sie das Erstere, so müsste sie von Polizei wegen verboten werden. Oder meint Herr *Cousin*, sie reize die gewohnten angenehmen Gefühle, und schläfere die bösen ein? Er hat das nicht gesagt. Er lässt uns zwischen Entweder und Oder die Wahl, und wie wir wählen, wir wählen falsch. Denn *weder* thut die Musik das eine *noch* das andere, oder soll es wenigstens nicht thun. Die Kunst ist überall keine Dienerin unseres gewohnten Daseins, sondern eine Gebieterin darüber. Dadurch eben ist sie Kunst; dadurch eben unterscheidet sie sich von dem gewöhnlichen Leben und Treiben, dass sie uns aus diesem heraus und in ein vorgespiegeltes höheres, schöneres, idealeres versetzt. Dringt in ihr vorgespiegeltes unser gewohntes reales ein, so ist sie eine ohnmächtige Kunst, versteht ihre Aufgabe nicht, und mag lieber schweigen.

„Wie sie erscheint,“ sagt *Herder*, Metakritik, S. 122, „gebietet nicht *unser* Geist, sondern der Geist des Dichters, des Künstlers“; welcher ächte Dichter und Künstler aber möchte sein Leben und seine Kräfte dazu verwenden, unsere Lieblingsneigungen, worunter so viele böse, zu hätscheln, oder gar noch ärger aufzustacheln?

„Die ausgezeichnetste Kunst, diejenige, welche alle anderen übertrifft, weil sie ohne Vergleich die ausdrucksvollste ist, ist die Dichtkunst.“

Wie oft hört man Dichter ausrufen: Nicht vermag ich mit Worten auszudrücken, was ich fühle! Und fängt die Ausdruckskraft der Musik nicht da erst recht an, wo die des Wortes, der Poesie aufhört?

„Denkt daran, welche Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, deutlich und verwirrt zugleich, dies einzige Wort in Euch erregt: „Vaterland!“ und dies andere kurze und unermessliche Wort: „Gott.“ Gibt es Klareres und zugleich Tieferes und Unermesslicheres? Sagt dem Architekten, dem Bildhauer, dem Maler, dem Musiker selbst, er solle so mit einem einzigen Schlage alle Gewalten der Natur und der Seele hervorrufen, sie können es nicht, und dadurch erkennen sie die Ueberlegenheit des Wortes und der Poesie an.“

Dieser Satz klingt von verschiedenen Seiten betrachtet so seltsam, dass ich lange nachgeforscht habe, ob nicht ein anderer Sinn dahinter liege.

Man denke sich einen Concertsaal mit dem ausgesuchtesten, gebildetsten, feinfühlendsten, erregbarsten Publicum angefüllt. Jetzt tritt etwa ein Declamator hervor, stellt sich würdevoll vor das harrende Publicum. Allgemeine Erwartung — Stille. — Plötzlich ruft er in den Saal hinein:

Vaterland!

und tritt gravitätisch wieder ab.

Und nun regte sich in den Anwesenden eine Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, deutlich und verwirrt zugleich? Nichts Anderes wird dieses Wort bewirken, als unmässiges Gelächter. Vielleicht aber hat die Masse keinen Sinn für *das* Wort. Der Declamator versucht es mit einem anderen: Er tritt noch einmal hervor, und spricht mit erhöhterer Stimme das andere kurze Wort aus: *Gott!*

Es gibt in der That nichts Klareres, Tieferes und Unermesslicheres, als dieses Wort; wird sich nun jene versprochene Welt von Bildern, Gefühlen, Gedanken, *deutlich* und *verwirrt* zugleich in den Zuhörern regen und bewegen? Nichts davon wird sich regen, auch kein Gelächter wird losbrechen, tiefe, mitleidvolle Stille wird eintreten, denn Alle werden glauben, der Declamator sei übergeschnappt. —

Herr *Cousin* sagt ganz ausdrücklich „dies einzige Wort: Vaterland, Gott.“ Er meint, die versprochene Wirkung müsse hervorkommen, so ganz nackt und isolirt hingestellt, gleichviel unter welchen Umständen, gleichviel von wem ausgesprochen, gleichviel gegen wen. Wenn das aber wahr wäre, so wäre ja jedes einzeln ausgesprochene bedeutende Wort *ein Gedicht*, und Jeder der es ausspräche, wäre ja *ein Dichter*?

Das, was der Dichter mit einem solchen einzigen Worte soll bewirken können, was aber nur ein Hirngespinnst Herrn *Cousin's* ist, das soll ihm nun der Architect, Bildhauer, der Maler, Musiker *mit einem einzigen Schlage nachmachen!*

Wer kann mir sagen, was Herr *Cousin* mit diesem einzigen Schlage des Architecten, Bildhauers, Malers, Musikers eigentlich meint?

Weil aber der Architect, der Bildhauer, Maler, Musiker mit einem einzigen Schlage nicht machen kann, was — der Dichter mit einem einzigen Worte, nackt und isolirt hingestellt, *auch nicht kann, darum* steht die Poesie allen anderen Künsten voran!

Endlich: „Welche Poesie!“ ruft man aus beim Anblick eines Gemäldes, einer edlen Melodie, einer ausdrucksvollen, dem Leben ähnlichen Statue. Dies ist keine willkürliche Vergleichung, es ist ein natürliches Urtheil, welches aus der Poesie den Typus der Vollkommenheit aller Künste macht, diejenige Kunst, welche alle übrigen versteht, nach der alle streben, und die keine erreichen kann.“

Herr *Cousin* erlaube zu bemerken, dass man sagt: Welch ein *Maler* ist dieser *Homer!* welcher *Wohlklang*, welche *Musik* in diesem Gedicht!

Wenn „welche Poesie!“ beim Anhören einer Melodie keine willkürliche Vergleichung ist, ist dann: „welche Musik des Wortes“ eine?

Was hat Herr *Cousin* mit seinem Aufsatze bewiesen?

Dass er die Poesie allein vorzieht, weil er von ihr allein etwas versteht, von den anderen Künsten aber nichts. Dass er diese seine individuelle Kenntniss und Empfänglichkeit als ein absolutes Gesetz genommen und danach den Werth der Künste bestimmt hat, woraus hervorgeht, dass Herrn *Cousin's* Philosophie, Philosophie genommen als Ergründerin des wahren Wesens der Dinge, eine ausserordentlich schwache ist, und dass, wenn er niemals besser, als in diesem Aufsatze philosophirt hat, er zu seinem Ruhme auf sehr billige Art gekommen.

Nachrichten.

Hamburg. (Beschluss.) Die Concertsaison war dieses Mal sehr gesegnet, d. h. der Anzahl nach, der pecuniäre Ertrag war hingegen mit Ausnahme einiger weniger nur gering, und fast alle, selbst die im Theater veranstalteten, wo das Entrée bedeutend billiger sich stellt, nur schwach besucht. Der grossen Masse wegen kann ich hier keine detaillirte Besprechung der einzelnen Concerte geben und mögen statt dessen einige hinzugefügte Bemerkungen über das Wesentlichste derselben hier genügen. Die philharmonischen Concerte, das zweite, dritte und vierte, brachten von *Beethoven* die dritte, fünfte und achte Symphonie, Zauberflöte- und Oberon-Ouverture, und eine von *Bennett*: Die Najaden. Die Ausführungen liessen sämmtlich viel zu wünschen übrig, nicht allein in Bezug auf Auffassung, sondern sogar hinsichtlich des Technischen und der allernothwendigsten Präcision. Daher fallen auch neue Sachen, wenn solche einmal als grosse Ausnahme gewählt werden, in der Regel durch, das heisst sie werden kalt aufgenommen, weil das Verständniss für dieselben wegen der mangelhaften Ausführung dem Hörer nicht aufgehen kann, und sodann für immer bei Seite gelegt. *Bennett's* Ouverture ist übrigens eine sehr interessante und mit Gewandtheit instrumentirte Composition, die aber durch einen etwas gekürzten Schluss in der Totalwirkung sehr gewinnen würde. Viel Theilnahme erregte im dritten philharmonischen Concert das Violinconcert von *Mendelssohn*, vom Concertmeister *Beer* vorgetragen. Die Ausführung war freilich nicht völlig gelungen, die Passagen übereilt und unklar, wie denn überhaupt Herr *Beer* den jetzigen Anforderungen an einen Virtuosen durchaus nicht zu genügen vermag; aber dennoch muss man ihm für die Wahl dankbar sein, da dadurch den vielen Verehrern *Mendelssohn's* doch die Gelegenheit wurde, diese treffliche Composition vollständig zu hören. — Ueber Herrn *Bott*, Schüler von *Spohr*, der im ersten, und Herrn *Charles Mayer*, der im letzten Concerte mitwirkte, weiter unten. — Capellmeister *Krebs* veranstaltete am 30. Januar ein grosses Concert unter Mitwirkung von 80 Sängern und einem Orchesterpersonale von 130 Personen, dessen Hauptnummer „Die Wüste“ von *Félicien David* war. Ueber das Werk selbst ist in diesen Blättern schon so vielfältig geurtheilt und dasselbe jetzt allgemein so bekannt, dass jedes weitere Wort über dasselbe fast überflüssig erscheinen möchte. So wenig man diese Composition auch für ein Meisterwerk ausgeben und derselben den Vorzug der Originalität in der Erfindung zugestehen kann, so ist das Ganze doch durch seine Natürlichkeit und Anspruchslosigkeit sehr anziehend und ist zweifelsohne in der französischen Musikliteratur eine sehr merkwürdige Erscheinung. Die Ausführung war hier eine vortrefflich gelungene und

brachte dem Concertgeber Ehre und Geld. Herr *Wurda* sang die beiden Tenorsolo hinreissend schön. Das Gebet des Muezzin wurde aber unbegreiflicher Weise ausgelassen. Mad. *Cornet* excellirte auch in diesem Concerte mit einer Arie aus Ludovic von *Halevy*. *Beethoven's* „Schlachtgemälde" machte den Beschluss des Concerts, wurde aber nur schlecht ausgeführt. Die beifällige Aufnahme der Symphonie-Ode veranlasste eine zweimalige Wiederholung derselben im Theater, die aber weniger gelungen waren und auch weit geringere Theilnahme erregten. — Zum Benefiz des Musikdirectors der Singacademie, Herrn *Grund*, führte diese „Idomeneus" von *Mozart* aus, und wurde diese Aufführung ebenfalls zum Besten eines anderen sehr achtungswerthen Zweckes wiederholt. Einige Chöre gingen trefflich zusammen, bei der ersten Aufführung kam aber ein Versehen vor, so dass der Director in Verzweiflung vom Dirigirpulte lief und das Orchester umwarf. — Herr Concertmeister *Beer* veranstaltete diesen Winter zwei eigene Soirées mit seinen beiden Töchtern — anderweitige beabsichtigte kamen nicht zu Stande — und sangen seine Tochter auch zwei Mal in den philharmonischen Concerten, so wie in einem geistlichen Concerte in der Kirche, worin *Hiller's* Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" im Ganzen recht brav ausgeführt ward. Die beiden jungen Damen haben sehr hübsche Sopranstimmen und leisten im Concertgesange im kleineren Genre recht Interessantes. Mit Orchesterbegleitung sind die Stimmen etwas zu schwach und scheinen sie überhaupt weniger gewohnt zu sein mit Orchester zu singen. Besonders trefflich führen die beiden Schwestern italienische Duette und dergleichen aus. Das Solospiel des Concertmeisters ist, wie schon oben bemerkt, jetzt nicht mehr bedeutend. — Ein grosses Concert, „Nordischer Zapfenstreich" benannt, worin sämmtliche Musikchöre vom Bürgermilitär „Märsche" ausführten, hat weiter keinen Anspruch auf Kunstwerth. Die übrigen Zugaben waren ebenfalls von keiner Bedeutung. — Das am Charfreitage im Theater veranstaltete Concert war nach seiner Auswahl sehr anziehend, wenn gleich die Ausführung im Allgemeinen nur äusserst schwach war. Es wurde nämlich *Pergolese's* berühmten „Stabat mater" nach *Leaff's* Bearbeitung, und „Christus am Oelberg" von *Beethoven* ausgeführt. — Noch ist an von Einheimischen veranstalteten Concerten zu erwähnen das vom Pianisten *A. Behrens* — der keine Fortschritte gemacht hat —; und das vom 12jährigen Violinisten *L. Simonsen*, Schüler des Concertmeisters *Lindenau*, der sich eben so talentvoll zeigte, wie sein ganzes Spiel seinem Lehrer zu grosser Ehre gereicht. Sodann gab der Musikdirector *Berens* sein alljährliches Concert, worin sein Sohn ein für die Zukunft recht viel versprechendes Compositionstalent verrieth, was sich neuerdings auch durch den Versuch mit einer Symphonie bestätigte. — Von fremden Künstlern waren hier anwesend: ersteres der Pianist *Rubinstein* aus Moskau, der am 16. Januar im Theater Concert gab, eine brillante Fertigkeit zeigte, aber sonst keinen Eindruck hinterliess; zweitens der Violinist Herr *Bott*, der sowohl im philharmonischen Concert, wie später im Theater viele Theilnahme fand. Fehlt demselben auch noch die höhere künstlerische Selbständigkeit und der eigentliche Schliff, so sind seine Leistungen doch sehr achtungswerth und zeigen durchweg den vortrefflichen Schüler von Meister *Spohr*. Auch gab die Violoncellistin Dem. *Cristiani* einige Concerte im Thaliatheater, die nur getheilten Beifall fanden. Für eine Dame, als Dilettantin, ist ihr Spiel recht niedlich, als reisende Concertistin aber doch nicht bedeutend genug, um Aufmerksamkeit zu erregen. Grosses Aufsehen machte hingegen hier der Pianist Herr *Charles Mayer* aus Petersburg, der zuerst im philharmonischen Concerte auftrat, sodann ein eigenes Concert im Theater gab und in mehreren anderen Concerten mitwirkte. Auch gab derselbe eine grosse Privatsoirée im Saale des Hôtels Victoria, vor einem eingeladenen Auditorium, worin er ein neues Pianoforteconcert mit grossem Orchester zur Aufführung brachte und die Fantasie mit Chor von *Beethoven* ausführte. Die Chorstimmen waren von sechszehn Solosängern und Sängerinnen übernommen und wurden in hoher Vollkommenheit vorgetragen. Ausserdem wurde auch das erste Allegro aus einer Symphonie in C moll von *Eduard Marxsen* ausgeführt, welches sich durch imposante Grossartigkeit auszeichnet, und Herr *Tichatschek* sang *Beethoven's* „Adelaide" mit der Orchesterbegleitung von *E. Marxsen*. — Herr *Charles Mayer* gehört als Virtuose unter die ersten Meister seines Instrumentes. Aus der soliden Schule *Field's* hervorgegangen, sucht er die Vorzüge der neueren Technik, welche besonders in der Vollgriffigkeit und der orchestermässigen Behandlung des Pianoforte bestehen, mit der früheren Art des Pianospielens zu verbinden, d. h. mit jener Art, wo man das Piano noch „spielte" und nicht „schlug," wie die Mehrzahl der modernen Clavierhelden. *Mayer's* Technik ist vollkommen ausgebildet: die grösstmögliche Reinheit, Sicherheit und Klarheit in den schwierigsten Gängen und Passagen, wie sie nur jetzt ersonnen werden; dabei bleibt sein Anschlag stets schön und singend und ist sein Vortrag eben so geistreich als feurig. Ein besonderer Vorzug dieses Künstlers ist auch sein strenges Tacthalten, wie er sich denn überhaupt fern hält von jener modernen krankhaften Sentimentalität, wodurch im Grunde eigentlich so viele Virtuosen nur ihre geistige Armuth verdecken wollen. Wer übrigens *Charles Mayer* als Künstler recht kennen lernen will, der muss ihn in seinen Concerten eigener Composition hören, worin er auch als Componist sich als einer der begabtesten und tüchtigsten seines Instrumentes bewährt. Vor einigen Tagen ist Herr *Ch. Mayer* vom Konige von Dänemark zum Hofpianisten ernannt worden. Augenblicklich verweilt er noch hier in Hamburg, wo er auch vor Kurzem Bürger geworden ist, obgleich es vor der Hand sehr ungewiss sein möchte, ob er späterhin sein Domicil hier nehmen wird. — Der jetzt so hochgefeierte und hier so oft sehnlichst erwartete Violinvirtuose Herr *H. Vieuxtemps* langte hier auf seiner Durchreise von Petersburg nach London am 10. Mai an und gab den anderen Tages ein Concert im Stadttheater, worin er ein solches Furore machte, dass er *nolens volens* seine Weiterreise, wozu er die Karten zum Dampfschiff nach London schon gelöst hatte, um einige Tage aufschieben musste. Den Zwischentag benutzte er zu einem Ausfluge nach dem durch die Eisenbahn jetzt so nah

gelegenen Kiel, woselbst er auch ein Concert gab. Die Leistungen dieses eminenten Künstlers, der als Virtuos wie als Componist seines Instrumentes unstreitig einen der ersten, wenn nicht den allerersten Platz einnimmt, sind bekannt und noch erst vor Kurzem von Berlin aus von Herrn *Truhn* trefflich gewürdigt. *Viewxtemps* fand bei allen wirklichen Kunstverständigen hier vollkommene Anerkennung. Uebrigens hatte man auch bei diesem Künstler wiederum recht Gelegenheit zu beobachten, wie das eigentliche Hohe und Vollendete in der Kunst den Meisten so fern liegt, dass sie es nicht zu fassen vermögen, und deshalb entweder ungerührt daran vorübergehen oder Versuche machen, es zu sich herabzuziehen! — In derselben Woche gab auch Herr *Nehrlich*, Director eines Gesanginstitutes in Berlin, mit acht seiner Eleven ein Concert, und ebenfalls der Musikdirector, Hofcomponist und Ritter *Müller* aus Berlin. Beide Concerte waren unheimlich leer. Ersterer zeigte übrigens ein sehr achtungswerthes Kunststreben, das alle Anerkennung verdient, wie denn seine grosse Gesangschule ebenfalls den mit seiner Sache gründlich vertrauten Mann nicht verkennen lässt. — Herrn *Müller's* Leistungen als Componist wie als Dirigent bewegen sich in dem bescheidenen Kreise des sehr Gewöhnlichen. — Herr *Herrmann*, der frühere Geschäftsbegleiter *Liszt's*, dessen Leipzig sich wohl erinnert, concertirte ebenfalls ohne Erfolg. — Nächste Woche wird die schwedische Nachtigall, *Jenny Lind*, hier erwartet und vorläufig sechs Gastrollen singen bei doppelt erhöhten Preisen. — In diesem Augenblick gastirt Mad. *Gundy-Reuther* vom Frankfurter Theater allhier und macht durch die ausserordentliche Schönheit ihrer Stimme Aufsehen. Ihr Gemahl sieht sich wegen Heiserkeit noch verhindert aufzutreten. — Zu nächstem Jahre wird ein grossartiges Sängerfest der Liedertafeln Deutschlands in Lübeck vorbereitet, welches in gleicher Weise abgehalten werden soll, wie das vorjährige in Würzburg und wo man gegen 1500 Sänger zu vereinigen hofft. — —r.

Berlin. Junibericht. Die Ferien des Opernpersonals waren noch vor dem 1. Juni zu Ende, denn schon am 29. Mai begannen die Vorstellungen der königlichen Oper nach ihrer vierwöchentlichen Reliche, und zwar mit den Krondiamanten von *Auber*. Da die Königin Maria da Gloria von Portugal so eben (nach französischen Zeitungen) ihren „grossen Brasilianer" an einen Pariser Banquier für drei Millionen Francs verpfändet hat, erhalten diese königlich Portugiesischen „Les diamants de la couronne" des Herrn *Auber* ein ganz neues historisches Relief. Also mit einer französischen Oper begannen die deutschen Opernvorstellungen wieder, nachdem sie vor den Ferien mit einer dito französischen (La fille du regiment) geschlossen. Nach den Krondiamanten kam Elisire d'amore, also eine italienische Oper, dann aber endlich eine deutsche, ein wirklicher Edelstein vom allerersten Range und von unschätzbarem Werthe; ein Kunstdiamant, mehr werth als alle Krondiamanten der Welt: — *Mozart's* Figaro. Alle übrigen Opern *Mozart's* kann ich mir allenfalls von anderen Componisten und anständig componirt denken, selbst den Don Juan; aber den Figaro von gar keinem Deutschen ausser *Mozart*; höchstens von *Rossini*, dem genialsten Italiener dieses halben Jahrhunderts.

Im Liebestrank und im Figaro trat eine junge, hübsche und musikalische Sängerin aus Wien, Fräul. *Mathilde Hellwig*, als Adina und Page Cherubim mit glücklichem Erfolge auf. Fräul. *Hellwig* besitzt einen umfangreichen, wohllautenden Mezzosopran, sichere Intonation und deutliche Pronunciation der Worte. Für die Schule der Geläufigkeit und die feinere Ausbildung der Mezzavoce im Register der Kopfstimme bleibt der jugendlichen und talentvollen Künstlerin indess noch Manches zu thun übrig, während das Spiel schon jetzt recht degagirt und graziös zu nennen ist. Die Vorstellung von Figaro's Hochzeit war übrigens im Ganzen eine recht gelungene und zeichneten sich vorzüglich Fräul. *Tuczeck* als Susanne, *Böttticher* als Graf, *Krause* als Figaro, und *Zschiesche* als Bartolo aus; allein es wäre endlich Zeit, die Rollen der Marzelline und des Basil anderweitig zu besetzen, da die abscheulichen Stimmen der Inhaber dieser Rollen das Ensemble, den zauberischen Wohllaut *Mozart'scher* Musik wesentlich beeinträchtigen.

Auch *Meyerbeer's* Feldlager ward wieder gegeben, und füllte, bei hohen Preisen, wiederum das Haus, trotz dem dass nicht *Jenny Lind*, sondern unsere liebliche und talentreiche *Tuczeck* sang. Leider dirigirte *Meyerbeer* nicht selbst. — Endlich lernten wir wieder einmal eine dramatische Sängerin von entschiedenem Beruf für das lyrische Drama kennen: Madame *Fehringer* vom Stadttheater zu Hamburg. Diese sehr verdienstvolle Künstlerin trat am 18. Juni zum ersten Male als Agathe im Freischützen auf. Am 18. Juni 1821 wurde die Oper, unter *Weber's* persönlicher Leitung zur Einweihung des Schauspielhauses auf dem Gensd'armenmarkt, das 1817 abbrannte, hier gegeben, und wenn wir nicht irren, war dies überhaupt die erste Aufführung des genialen Werkes. Der Freischütz feierte also an diesem 18. Juni sein silbernes Jubiläum, und erlebte die 139. Vorstellung in Berlin. Dass er am 18. Juni 1871 mit grösserem Glanze noch sein goldenes Jubiläum begehen wird, dafür bürgt sein Esprit musical, der sich wohl in 25 Jahren noch nicht verflüchtigt haben dürfte. — Bei jener ersten Vorstellung 1821 sang Madame *Seidler* geborene *Wranitzky* die Agathe und Fräul. *Johanna Eunicke* (jetzt die Gattin des berühmten Pferdemalers *F. Krüger*, Prof. in Berlin) das Aennchen. Herr *Stümer* sang den Max, Herr *Blume* den Caspar, Herr *Wauer* den Cuno und Herr *Gern* den Eremiten. Den damaligen Kilian, Ottokar und Samiel wissen wir nicht namhaft zu machen. Von den genannten Darstellern der Hauptrollen ist Herr *Gern* (Vater des beliebten Komikers), der treffliche Bassist, seit Jahren verstorben, die beiden Damen und Herr *Stümer* haben sich in's Privatleben zurückgezogen, und die Herren *Blume* und *Wauer* ziehen sich immer mehr von der Oper zurück, da ihnen die unerbittliche Zeit den letzten Rest von Stimme entzogen. Von den Mitgliedern der königlichen Capelle, die damals in der ersten Vorstellung mitgewirkt, sollen nur noch zehn Personen am Leben und in Activität sein.

Nachrichten.

Paris, den 3ten März. Endlich kann ich Ihnen wieder ein neues Produkt nennen, das mit, wenn auch nicht ausgezeichnetem Beyfall auf das Feydeau-Theater gebracht worden, und das mit mehrerm Glück, als viele unsrer Opern, auf die deutschen Bühnen verpflanzt werden könnte. Ich spreche von der Oper, Helene, in drey Akten, von Bouilly, (dem Verfasser des Abbé de l'Epée, und anderer vorzüglicher, auch in Deutschland beliebter Theaterstücke,) mit Musik von dem rasch fortarbeitenden Mehül. Das Süjet ist sehr hübsch erfunden und meistens vortrefflich ausgeführt. Der Komponist hat sowohl die zartern, graziösen, als einige kraftiger eingreifende Scenen des Dichters gut behandelt. Die zwey schönen Romanzen der ersten Gattung, (von denen die Eine so besonders lieblich, innig und rührend gesezt ist,) und die Overtura und das erste Finale der zweyten Gattung (von denen jedoch die Overtura keineswegs so wild ist, als einige frühere von Méhül,) würden schon allein der Oper ihr Glück bey den Freunden der Tonkunst sichern. Selbst unsre Journalisten — Sie wissen, dass alles, was die Theater angehet, von ihnen nicht nur ausführlich, sondern auch mit Ernst und grösster Strenge verhandelt wird — selbst diese wissen dem Dichter und Komponisten wenig vorzuwerfen, ausser dass diese ihre jüngste Tochter zu viel Familienähnlichkeit mit einigen ihrer ältern Kinder habe, und zum Nachtheil dieser, zu reich ausgestattet sey. Wenn aber jene Reminiszenzen Helenen in Deutschland nicht schaden können, da man die frühern Werke des Dichters und Musikers nicht so genau und vollständig kennt; so möchte gerade diese reiche Ausstattung ihr in Deutschland eine desto günstigere Aufnahme bereiten. Ausser den bisherigen Vorstellungen dieser Oper habe ich, seit meinem lezten Briefe, dem sechsten Winterkonzert de la rue Clery beygewohnt. Ein junger, nicht unbeliebter Komponist, Blangini, trat mit seiner Schwester auf. Er sang allein, nach der neuerlich geschilderten, garstigen, missbräuchlich so genannten grossen Manier eine ernsthafte Scene von Zingarelli, zu welcher seine schwache, übernommene Stimme und seine vielen Bravourstückchen desto übler passten; und ein sanfteres Duett mit seiner Schwester, von Fioravanti, das sie besser vortrugen. Die neulich genannte Dem. Armand trug eine neue und sehr schone Scene von Paisiello und eine Bravourarie vor — jene gut, diese ebenfalls in jener Manier. Ich wiederhole, was ich neulich sagte: es ist sehr Schade um solch ein Talent und solche Fertigkeit, dass sie so gemissbraucht werden. Auch diesesmal hatte man die Einrichtung getroffen, den einen Theil mit einer der ältesten, (D moll) den zweyten, mit einer der neuesten Sinfonieen von Haydn (G dur) zu eröffnen. Beyde wurden auf das vortrefflichste ausgeführt, und mit dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen. — Der äussere Friede und die äussere Eintracht der Herren vom Konservatorium und von der grossen Nationaloper sind zwar, wie Sie in dem Bericht über deren Angelegenheiten gesagt haben, hergestellt: aber der innere Friede und die herzliche Uebereinstimmung, mit ihren wohlthätigen Folgen, müssen sich erst nach und nach einfinden. So wenig ich das, was Sie aus den Aktenstücken gegen Sarette gesagt haben, widerlegen kann; so bleibt ihm doch das Verdienst einer rastlosen Thätigkeit, durch welche er wohl auch manches Gute zu Stande gebracht hat. — —

Ich habe den Brief einige Tage liegen lassen, damit ich Ihnen auch noch Etwas von zwey andern Konzerten sagen konnte, die wohl eine Erwähnung verdienen, da sie beytragen, Ihre Leser in den Stand zu setzen, über unser Bestes zu urtheilen. Ich habe Ihnen noch nichts Bestimmtes über die zwölf Konzerte der Zoglinge des Konservatoriums gesagt, und will es, indem ich Ihnen das lezte, das siebende, kurz schildere, weil es das Beste unter den bisherigen

In der jetzigen Jubiläumsvorstellung am 18. Juni dirigirte Capellmeister *W. Taubert*, Mad. *Fehringer* geb. *Wilthan*, sang die Agathe, und Fräul. *Schneider* das Aennchen, da Fraul. *Tuczeck* wirklich (?) erkrankt war. Herr *Pfister* sang den Max, Herr *Böttticher* den Caspar und Herr *Behr* den Cuno; den Kilian, Ottokar und Samiel wissen wir wiederum nicht namhaft zu machen. Der Theatercasse soll der Freischutz in den 25 Jahren über 100,000 Thlr. eingetragen haben, nämlich blos unserer Berliner; was er dem Hause *Schlesinger* und den übrigen Theatern, Nachdruckern, Concertgebern, Musikanten u. s. w. eingetragen, weiss man nicht. Ein Paar Millionen dürften wohl dabei herauskommen, und was hat der arme Teufel von Genie, wie meinen den grossen Componisten *Carl Maria v. Weber!* — davon gehabt? Den Nachruhm! — *à la bonneheure!* Aber konnen seine Nachkommen vom Nachruhme leben!? — Doch warum war er ein Deutscher, würde *Börne* sagen; in Deutschland....

(Beschluss folgt.)

Ueber die Musik in Paris

I.

Die Academie des beaux arts. — *v. Salvandy.* — Fest zu Ehren Ibrahim Pascha's.

Bekanntlich ertheilt die Section für Musik, an der Pariser Academie der schönen Künste, jährlich Preise, und stattet Denjenigen von den Concurrenten, der den ersten Preis erhält, so aus, dass er Reisen nach Deutschland und Italien unternehmen kann, um sich dort weiter auszubilden. Die Gekrönten gehen, obgleich sie sehr wohl wissen, dass Italien jetzt nur noch dem Namen nach Musik hat, immer nach Rom, wo es ihnen sowohl an Vorbildern, wie überhaupt an Gelegenheit fehlt, sich im strengen Satze zu üben. Unwillkürlich fallen einem hier *Goethe's* Worte: „Es erben sich Gesetz und Rechte, wie eine alte Krankheit fort“ ein, und es ist unbegreiflich, warum die Academie, die sich während einer langen Reihe von Jahren überzeugt hat, dass die drei zur Ausbildung bestimmten Jahre den Eleven nicht weiter gebracht haben, ja dass sein gekrontes Werk oft das beste war, das er während seiner musikalischen Laufbahn erzeugte, die alte Gewohnheit nicht aufgibt. Sollte man allenfalls vorschützen, dass die Studirenden in Italien reichere Bibliotheken fanden, so dürfen sie ihren Aufenthalt immerhin nicht auf Rom allein beschränken, und übrigens hat das Pariser Conservatoir und die königliche Bibliothek so weit alle musikalische Schätze, dass sie für diesen Fall wohl aushelfen könnten. Aber ich brauche wohl kaum zu erwähnen, dass die jungen Herren sich blutwenig um die alte Musik bekümmern, wenigstens ist in ihren Compositionen auch keine Spur von einem Studium derselben zu erkennen. Man glaubt wunder was zu thun, wenn man sich mit den Partituren *Mozart's* beschäftigt, und findet selbst in diesen Manches veraltet und dem Zeitgeschmacke entgegengesetzt. Ich getraue mir zu sagen, dass die Section für Musik bisher die am Wenigsten strenge von allen, welche das Institut de France bilden, gewesen ist. Wo sind die Leistungen Derer, die man nach Rom gesendet hat? Sind sie mit ihren Operetten, ihren Cantaten, ihren Oratorien nicht fast sammt und sonders durchgefallen? Im 18. Jahrhundert studirte man den Contrapunct wohl zehn Jahre lang, jetzt thut man dergleichen in drei Jahren, wohl auch noch eher ab. Die Section schien sich im vorigen Jahre selbst von dem schwachen Erfolge ihrer Sendungen überzeugt zu haben und theilte den ersten Preis nicht aus. Den zweiten erhielt ein Herr *Ortolan* und ausserdem wurden noch Herrn *Vieillard* 500 Franken für den Text einer Cantate zuerkannt.

Der jetzige Minister des Unterrichts, *v. Salvandy*, hat sich in neuerer Zeit sehr thätig für das Studium des Gesanges in den Schulen gezeigt und die populäre Methode des Herrn *Wilhem* anzunehmen verordnet. Ausserdem eroffnete er einen Concurs für die besten Männergesangcompositionen, aus denen alsdann eine Sammlung für die Schulen veranstaltet werden soll. Die Texte sind meist von classischen französischen Dichtern und oft so lang und weitschweifig, dass die Componisten ihre Mühe damit gehabt haben werden. Die Concurrenz soll ausserordentlich stark sein, und wenn man den Mittheilungen der hiesigen musikalischen Journale Glauben schenken darf, so sind mehrere Stücke öfter als hundert Mal componirt worden. Die Resultate werde ich seiner Zeit mittheilen.

Herr *v. Salvandy* hat dem Ibrahim Pascha hier ein grossartiges Fest gegeben, bei welchem unter Anderem eine eigens componirte Cantate: „Die Fürsten des Nils“ betitelt, aufgeführt wurde. Der französische Text ist von Herrn *Leon Halevy*, die Musik von dessen Bruder, dem allbekannten Componisten. Die Uebersetzung in's Türkische wurde von Herrn *Alin Desgranges* vom College de France gemacht. Ibrahim Pascha soll von diesem Werke nicht wenig überrascht gewesen sein. Vielleicht setzt das für die Herren Verfasser türkische Orden ab. Ueberhaupt wurde Ibrahim Pascha hier überall mit Musik regalirt, mit jener Kunst, die die Türken ganz und gar unter ihrer Würde halten und nur ihren Sclaven und dem gemeinen Haufen überlassen. Sie hören sie wohl, aber sie halten es fast für entehrend, sie selbst auszuüben.

II.

Die Opernhäuser, die Musik zu den französischen Dramen, Vaudeville's, Drehorgel-Musik.

Die Opernhäuser sind nach wie vor in schlechtem, zum Theil in liederlichem Zustande. An der grossen Oper will nun schlechterdings nichts reussiren und *Auber's* Etoile de Seville ist eben so glänzend durchgefallen, als der Moses von *David* und der David von *Mermet*. Die erste dieser Opern ist in aller Ruhe wieder vom Repertoir verschwunden, während, wie ich höre, *David* mit seinem Oratorium Moses und *Mermet* mit seiner biblischen Oper David gegen das Urtheil des Publicums förmlich protestiren sollen. So will *David* nächstens ein Concert veranstalten, in welchem er einige Stücke aus seinem Oratorium zur Aufführung bringen will; so lässt *Mermet* in mehreren Journalen Antikritiken drucken, die

den Tadel, den sein Werk erlitten hat, zu Nichte machen sollen. Eines muss ich den Pariser Journalisten doch nachsagen, sie lassen sich zwar dazu brauchen, da wo etwas ist, viel anzukündigen, aber da wo nichts ist, sagen sie niemals, es sei etwas da. Einer von ihnen sagte mir neulich: ich weiss, dass man die französischen Journalisten im In- und Auslande für bestechlich hält; aber worin besteht diese Bestechung? Sie würden irren, wenn Sie glaubten, diese mache sich durch Geld, sie besteht vielmehr nur in einem Händedrucke, in einem: „*Mon cher ami,*“ einem Diner u. s. w. Indess, was die Ehre der menschlichen Natur bei dieser Art von Bestechungen rettet, ist, dass die Ueberzeugung an sich unbestechlich ist. Man erzeigt sich eben gegenseitig Gefälligkeiten, und ich habe es erlebt, dass man sich während des Diners, das der Candidat gab, über ihn mokirte, nichts desto weniger aber mit ihm anstiess.

An der komischen Oper sind die Debutanten dieses Jahr nicht glücklicher gewesen. Le veuf de Malabar von *Duche*, Le Trompette de Mr. le Prince und andere kleine Werke sind durch die Bank durchgefallen, und würden, wenn befreundete Journale sie nicht einigermaassen unterstützten, schon wieder vom Repertoir verschwunden sein. Uebrigens entziehen die Herren Theaterdirectoren den Journalisten ihre freien Plätze, sobald sie sich entschieden gegen ein neues Werk aussprechen. Dann hat wohl auch der und der Actionär eines Journals eine Sängerin zur Geliebten und lässt dem Journalisten das Handwerk verbieten, oder dieser ist gewohnt, auch für seine Maitressen Eintrittskarten zu erhalten, und kann alsdann der Wahrheit kein so gewaltiges Opfer bringen. Hier in Paris leben nämlich Journalisten, die wöchentlich eine Revue musicale für eines der grösseren Journale machen, ausschliesslich von dieser Arbeit. Wird ihnen nun ein Theater versperrt, so reichen ihre Mittel nicht immer aus, die Entreen zu bestreiten, und daher kommt es denn, dass auch nicht ein Journal der grossen Oper Opposition macht.

In Deutschland weiss man nur sehr wenig von Dramen mit Musik, hier in Paris desto mehr. Alle Dramen, die nicht im Theatre français und im Odeon gegeben werden, sind damit versehen, und zwar oft so ohne allen Grund, dass die Wirkung eine lächerliche wird. Zuerst gibt's in der Regel ein Vorspiel, dann eine Art von Tusch, dann wird gesprochen, dann geht eine Hauptperson des Stückes mit Musikbegleitung ab, eine andere tritt von Musik begrüsst auf u. s. w. Dabei neigen sich diese Dramen öfter dem Vaudeville hin, so dass der Held des Stückes oder das Kammermädchen auf einmal zu singen anfangen. Das Vaudeville ist überhaupt das beliebteste Spectacle des grossen Haufens und man erstaunt nicht wenig, wenn man Abends die ungeheure Menschenmasse vor den Theatern erblickt, die oft nur durch ein einactiges Singspiel angezogen wird. Noch auffallender ist hier das Bedürfniss der gemeineren Classen, irgend einen Chanson zum Lieblinge zu haben. Dieser ist in der Regel einem Cassenstücke entnommen, öfter aber auch von einem Romanzen- oder Cancancomponisten. Nun muss man eingestehen, dass diese Lieder meistens etwas Volksthümliches haben, das ihrer Verbreitung so förderlich ist; aber die Wuth, mit welcher ein solches einmal erkorenes Stück alsdann abgesungen und abgespielt wird, hat gar keine Grenzen. Man hört es überall: von den Drehorgeln, von den Handwerkern, von den Studenten, auch wohl in irgend eine neue Quadrille eingeflochten, die alsdann, sobald sie den Lieblingschanson zum Vorschein bringt, eine Art satanischer Begeisterung unter der Menge verbreitet. Der populäre Hymnus wird nun so lange ausgebeutet, bis er Jedermann im eigentlichsten Verstande zum Ekel wird. Man wählt alsdann einen neuen, der auf einmal in allen Strassen von Paris widerklingt und gleichsam stillschweigend von der Menge ausgewählt zu sein scheint. Mit dieser neuen Wahl verbindet sich zugleich ein gewisser Hass gegen das aus der Mode gekommene Lied, und wer es in einer lustigen Gesellschaft wagen wollte, letzteres vorzutragen, dem würde man gewiss mit dem allgemeinen Geschrei: „*C'est vieux!*“ entgegenkommen. In neuester Zeit machte der im Theater des Palais royal engagirte Komiker *Levassor* Furore mit dem Vortrage von Fabeln. Das Fabula docet enthielt dann in der Regel Anspielungen auf Pariser Zustände und führte die Menge schaarenweise nach dem Palais royal. Paris erbte hiervon einen Chanson, der in der That etwas Drolliges und Spitzfindiges hat, und den wir nun bereits länger als drei Monate all und überall hören. Man hat bisher in Deutschland immer geglaubt, Wien habe das grosse Verdienst gehabt, diesen fruchtbaren Zweig der Kunst allein zu cultiviren, ich kann aber fest versichern, dass auch Paris in dieser Culturgeschichte einen mindestens eben so ehrenvollen Platz einzunehmen verdient. Auch Frankreich hat seinen *Scholz* und *Nestroy*, seinen *Wenzel Müller*, seinen *Strauss* u. s. w., nur muss man offen gestehen, dass die Wiener ihnen in dieser Beziehung durchaus überlegen sind. Ein hiesiger Walzercomponist schreibt *Strauss* und *Labitzky* fast Note für Note ab, und gibt die Tänze auf hiesigen Bällen für die seinigen aus.

Miscellen.

Bruchstücke aus einem musikalischen Romane.

I.

Es gab eine Zeit, wo Musik allgemeine Wirkung machen konnte, da sie nur in einfachsten Melodieen und Harmonieen ertönte, — in den Kirchen. Die damaligen Menschen betraten mit tiefreligiösen, glaubenerfüllten Seelen die majestätischen Dome, und schon beim Eintritt wurde das Gemüth durch die feierliche Stille, das ahnungsvolle Halbdunkel, die kirchliche Pracht, die herrlichen Bilder, ja durch den Geruch seltenen Räucherwerkes in die empfänglichste Stimmung versetzt. Nun erklang die Musik, sie war einfach, und eine *Seltenheit* in damaliger Zeit. Welche Wirkung musste sie da machen!

Als die Tonkunst aus den Tempeln später in die profane und moderne Welt übergung, wurde sie künstlich und durch ihr immer öfteres Erscheinen ein Gewohntes. Der Reiz der Seltenheit sowohl als der Verstän-

lichkeit ging verloren. An die Stelle der einfachsten Accorde und Sangesweisen trat kunstvolles Gewebe der Stimmen, Hieroglyphen für die Menge. Die Tonkunst machte ungeheure Fortschritte, das Publicum konnte nicht Schritt halten, es ist weit zurückgeblieben, eine tiefe Kluft liegt zwischen beiden. Unsere jetzigen Instrumentalwerke z. B. sind für die bei Weitem grössere Zahl der Hörer nichts als verworrene Träume, die einen klaren Eindruck weder hervorbringen noch hinterlassen können. Ich sage können, und darin liegt ein Vorwurf, entweder für die Kunst, dass sie Werke aufstellt, die der Mehrzahl der Menschen unverständlich bleiben müssen, oder — für die musikalische Pädagogik, dass sie Mittel vernachlässigt oder ganz übersieht, welche dieses Verständniss vielleicht herbeiführen könnten. Man lehrt einer Unzahl von Dilettanten Musikstücke fugern, singen — Musikstücke *verstehen*, lehrt man ihnen nirgends.

Wie kann aber irgend ein Mensch wahres Vergnügen, Wohlgefallen an einer Erscheinung finden, von der er gar nichts, oder nur den geringsten, oberflächlichsten Theil begreift? Das Vergnügen besteht hauptsächlich mit im Erkennen. Je geistreicher der Mensch, je unangenehmer wird ihm ein Missverständniss. Und Vieles wäre zu thun. Ich will aber nur eines anführen, als das allereinfachste und allerleichteste Mittel beim Clavierunterricht. Sehen Sie, meine Kleinen. Die leichten Clavierstücke können sie nicht blos spielen, sie können Ihnen auch die Form, die technische Structur, die thematische Arbeit darin erklären, und geben Ihnen noch Vermuthungen über den etwa darin liegenden Ausdruck zu. Kostet mir das etwa besondere Mühe, Anstrengung? Muss ich meine kleinen Schüler und Schülerinnen dazu zwingen? Im Gegentheil, die Zeit der Erklärung ist ihnen angenehmer als die der mechanischen Einübung. So wie die Schüler nun vorschreiten in der Fähigkeit, grössere Werke spielen zu können, schreiten sie auch vor in der Verständnissfähigkeit derselben und immer tiefer in den Geist und das Wesen derselben kann ich sie einweihen. Thäten das alle Lehrer, sie sollten erstaunen über die Kenner alle in der nächsten Generation.

II.

Kann ich aus vielen früheren Werken des unsterblichen Tonmeisters *Beethoven* menschliche Zustände, Begebenheiten und Gefühle in künstlerischer Verklärung leicht heraushören und mitfühlen, so ist mir oft bei späteren Schöpfungen von ihm, als habe er sich dem irdischen Treiben ganz entrungen, zu höheren Welten emporgeschwungen, Zuständen, Begebenheiten und Gefühlen viel wunderbarerer Art zwischen höheren Wesen beigewohnt, die er nun in Tönen abschildere. Solche Tonschilderungen sind mir unumstössliche Wahrheiten, ein wirkliches Sein und Leben, nur kein unserem irdischen Treiben unmittelbar entnommenes, zwar ihm analoges, wie es sich überhaupt wohl durch alle Geisterstufen hindurchziehen mag, aber in höherem, freierem, lebendigerem Grade eines vollkommeneren Schauplatzes, einer fernen Wunderwelt.

Vielleicht fasele ich. Immerhin! durch meine Ansicht bringe ich mir eine zauberische Welt in die Phantasie und oft den höchsten Grad irdisch-möglichen Glückes.

Um sich aber in jene höhere Geisterwelt verlieren zu können, muss man die uns umgebende irdische vor allen Dingen vollständig verschwinden lassen. Man muss die Vorhänge vor den Augen herablassen, das Nachtgeflügel der Erdengedanken verscheuchen, und die Tafel der Einbildungskraft ganz rein wischen. Tönt alsdann in dieses also vorbereitete dunkle Nichts die helle, leuchtende Wunderwelt eines *Beethoven*'schen Quartetts z. B. hinein, so empfinde ich erst ganz, was dieser Geist, welch ein hoher Seher der wunderbarsten Dinge er gewesen.

III.

Ein besonderer Fehler der deutschen Kritiker ist die absolute Aussprache ihrer Urtheile. Hierin sind die Franzosen billiger, wenigstens höflicher, sie kritisiren stets relativ. Ihnen scheint, oder dünkt etwas so, sie meinen, vermuthen, höchstens glauben sie — die Deutschen behaupten zu oft. Die Franzosen sprechen über dasselbe Kunstwerk contra aber auch pro, die Deutschen gern nur entweder das Eine oder das Andere. Die *Staël* sagt irgendwo: „Bevor man eine Frage entscheidet, muss man das Für, aber auch das Wider genau abwägen, die Vortheile und Nachtheile, die Vorzüge und Mängel — so allein kann man die Wahrheit finden." Und anderswo: „Gutes und Böses ist überall gemischt; wer sich nicht bemüht, Beides zu vergleichen und das eine von dem anderen abzuziehen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wird sich immer täuschen und in Ungewissheit bleiben."

IV.

Auch für das grösste Kunstgenie gibt es unerreichbare Aufgaben. Eine solche scheint mir der singende Erlkönig zu sein. Wenn die Kunst nur einen verstorbenen Menschen als Geist in seiner ehemaligen Gestalt vorstellt, so lassen wir uns auch seine irdische Stimme gefallen, und deshalb stört uns z. B. der Geist im Don Juan nicht. Welche Menschenstimme aber vermöchte Klänge hervorzubringen, angemessen einer so phantastischen, nebelgeisterhaften Nachtbildung wie der des Erlkönigs? Der Dichter kann mit Worten erzählen von solch unheimlichem Nachtspuk, und von so grausig verführerischer, tödlich wirkender Schmeichelrede jenes scurrilen Wesens, unsere Einbildungskraft schafft uns darnach das Grausen selbst in die Seele. Aber im Gesang es versinnlichen wollen, ist ein vergebliches Unternehmen, denn wir können nicht verhören, dass ein Mensch singt.

Schubert trat mit dem Erlkönig auf, und die geniale Wahrheit des Theiles seiner Composition, welche den Ritt durch Nacht und Wind und die Gefühle des Vaters und Kindes schildert, bestach so, dass man die totale Unwahrheit des Erlkönigsgesangen nicht empfand. Denn darin ist wohl das Schmeicheln ausgedrückt, nicht aber das Schmeicheln jener unheimlichen Nachterscheinung, welche in die krankhaft erregte Einbildungskraft des Kindes grausig grinzt, und deren Gesang wie eine eiskalte Todtenhand in das Herz des armen Kleinen krallt. *Schu-*

bert's Melodie kommt nicht aus dem Erlenspuk in öder, mondzerrissener, winddurchsauster Nacht, sondern viel eher aus dem Munde eines lockenden Liebhabers in blütenduftender Laube. An dieser süssen Melodie stirbt vielleicht eine weibliche Tugend, nicht aber vor Grausen ein Kind in den schützenden Armen seines Vaters.

Recensionen.

Musikalische Schriften.

W. E. Horák: Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen nach leicht fasslichen aus der harmonischen Progression entlehnten Grundsätzen bearbeitet. Leipzig, bei Siegel und Stoll. 1846. 77 S. in 8.

Aehnlich den älteren Theoretikern, gründet der Verfasser die Entwickelung seines Gegenstandes auf die Aliquottöne. Er unterscheidet Intervalle, deren Tonhöhe von der Natur bestimmt ist, und andere, deren Tonhöhe das Gehör durch Zugeben oder Abnehmen feststellen muss. Zu den letzteren gehören die Sexte und die Quarte. Beide erscheinen in der natürlichen Tonleiter entweder zu hoch oder zu tief. Von *C* ausgegangen schwebt nämlich die Quarte zwischen *f* und *fis*; wir erniedrigen sie zu *f*. Nach der Ansicht des Verfassers können wir mit gleichem Rechte den natürlichen Ton auf *fis* erhöhen, ohne die Grundtonart C dur zu verlassen. Bei der Sexte findet das umgekehrte Verhältniss Statt. Der natürliche Ton liegt zwischen *a* und *as*. Für den Gebrauch erhöhen wir ihn zu *a*, können ihn aber auch zu *as* erniedrigen, ohne dadurch die Tonart C dur zu ändern. „Da es bald von unserer Willkür abhängt, welche der beiden Quarten und Sexten wir brauchen wollen, bald aber durch die Nothwendigkeit bedingt ist, die erhöhete Quart und erniedrigte Sext statt den leitereigenen zu gebrauchen, ohne dadurch die Tonart zu beeinträchtigen, oder gar aus derselben zu treten: so folgt daraus, dass diese beiden Intervalle harmonisch veränderlich seien." — Die Secunde erscheint unter den harmonisch unveränderlichen Tonen nicht; es gehört demnach die erniedrigte und die erhöhte Secunde zur harten Tonart. Die kleine Septime wird „bedingungsweise" und als ein „Neutrum" als ein zur Tonart gehöriges Intervall aufgenommen, da dieselbe als ein durch die Natur in seiner Tonhöhe bestimmt abgegrenztes Intervall erscheint. — Die weiche Tonart wird als eine Nachbildung der harten betrachtet, und es wird mit ihren harmonisch veränderlichen Intervallen auf die nämliche Art verfahren, wie mit jenen der harten. Die zweifache Fortschreitung der abwärtsgehenden Molltonleiter findet ihren Grund in der Harmonie, über welche sie augenblicklich gebaut ist. Für beide Tonarten wird ein Formular der harmonisch brauchbaren Intervalle und zwei darauf gegründete Tabellen der für die practische Musik brauchbaren Dreiklänge und Septimenaccorde aufgestellt. Beispiele aus den Werken älterer und neuerer Tonmeister werden in hinreichender Zahl mitgetheilt. Ueberhaupt gehört es zu den Vorzügen der vorliegenden kleinen Schrift, dass viele und gute, aus anerkannten Werken anderer Meister entlehnte und nicht von dem Verfasser selbst erfundene Beispiele zur Erläuterung dienen. — Im folgenden Abschnitte (dem vierten) wendet sich der Verfasser zu seiner eigentlichen Aufgabe: der Mehrdeutigkeit. Er unterscheidet harmonische und enharmonische Mehrdeutigkeit. Von den Dreiklängen und Septimenaccorden der ersten Classe wird eine Uebersicht gegeben, und nachdem der Verfasser sich über die Qualität der einzelnen Intervalle ausgesprochen — wobei er unter andern Tonica, grosse Terz, grosse Quinte und Octave zu den Consonanzen erster Classe, die kleine Sexte, kleine Quinte und die kleine und verminderte Septime zu den bedingten Consonanzen, alle übrigen Intervalle sammt den Vorhalten aber zu den Dissonanzen rechnet —, gibt er Anleitung zu ihrer Fortschreitung. Diese geht im Allgemeinen dahin, dass die erhöhten Intervalle ihrer Natur nach aufwärts, die erniedrigten hingegen abwärts fortschreiten. In dem Folgenden (§ 35 — 47) wird die mehrdeutige Fortschreitung der verschiedenen Dreiklänge und Septimenaccorde in Beispielen dargestellt, sodann wird mit den enharmonisch-mehrdeutigen Accorden auf gleiche Weise verfahren. Einer Darstellung der Mehrdeutigkeit der einzelnen Intervalle schliesst sich eine insbesondere gegen den (*A. B. M.* unterzeichneten) Artikel „Ausweichung" im ersten Bande des Stuttgarter Lexicons der Tonkunst gerichtete Controverse an. Wir überlassen es dem Verfasser des erwähnten Artikels, seine Ansichten denen des Herrn Horák gegenüber zu vertheidigen, und begnügen uns, nachdem wir dem Leser in dem Vorstehenden eine kurze Uebersicht des Inhaltes der in Rede stehenden Schrift gegeben haben, unser allgemeines Urtheil über deren Ausführung dahin auszusprechen, dass der Verfasser im Ganzen klar und folgerichtig seinen Weg geht und sich durch gute, aus dem Leben gegriffene, nicht selbst erfundene Beispiele erklärt. An einigen ist uns freilich eine kleine Willkürlichkeit oder ein kleiner Sprung aufgestossen; vielleicht gelingt es dem Verfasser künftighin, auch diese zu beseitigen. Solchen jungen Tonkünstlern, welche in dem Labyrinthe des Reiches der Harmonieen heimischer werden wollen, darf das Werkchen zum Studium empfohlen werden. —

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für den deutschen Männergesang, redigirt von *Julius Otto* und Dr. *Julius Schladebach* in Dresden. Erster Jahrgang. 1846. Unter Verantwortlichkeit des Verlegers: C. Glaser in Schleusingen. Preis 1 Thlr. 10 Sgr.

Von dieser neuen Zeitschrift liegt uns nur die vierte Nummer vor. Dürfen wir aus dem Inhalte derselben einen Schluss auf die übrigen bis jetzt erschienenen und auf die folgenden machen (und der Ernst der Herausgeber, welcher sich in der vorliegenden entschieden ausspricht, berechtigt uns dazu), so haben wir gegründete Hoffnung, dass die Zeitschrift auf die Hebung unserer Männergesangvereine, welche sich hier und da dem blos Unterhaltenden nur allzusehr zugewendet hat, höchst günstig wirken werde. Der mässig gestellte Preis erleichtert die Anschaffung; so wird sich der Leserkreis gar bald erweitern. Ausser einem Feuilleton und einigen Recensionen über grössere Compositionen für den Männergesang enthält die vorliegende vierte Nummer die Fortsetzung

(Zu No. 31.)

eines sehr lesenswerthen Aufsatzes: „Zur Diätetik der Stimme.“ Wer mit der Zusammensetzung der Liedertafeln und ähnlicher Institute nur einigermaassen bekannt ist, wird unserer Behauptung beipflichten, dass gerade dieser Gegenstand es ist, welchem an vielen Orten so gut wie gar keine Aufmerksamkeit geschenkt wird, und dass es demnach um so dankenswerther erscheint, wenn die Redaction demselben gleich beim Beginn ihres Unternehmens die gehörige Beachtung geschenkt hat. —

Lieder für den Schulgebrauch.

Georg Hammer: Liederschatz für die Jugend, oder 66 Lieder für den Schulgebrauch, theils componirt, theils arrangirt. 55. Werk. Würzburg. 1845. Verlag von Voigt und Mocker. 18 Sgr.

Das Heft bringt eine ziemlich reiche Auswahl Jugendlieder über die verschiedensten, der Kindesnatur nahe liegenden Gegenstände. Wiewohl wir nur über wenige derselben einen directen Tadel auszusprechen vermöchten, so haben wir doch im Ganzen recht eigentliche, in der Kindesbrust widerhallende Melodieen vermisst. Freilich ist es keine leichte Aufgabe, dergleichen zu schaffen! — Die Lehrer katholischer Confession werden die beigegebenen vierstimmigen lateinischen Gesänge für den gemischten Chor, bei denen übrigens eine wortgetreue Uebersetzung nicht hätte fehlen dürfen, zur Aufführung bei kirchlichen Feierlichkeiten gut gebrauchen können.

Für das Pianoforte.

Fr. Hünten: Fantasie Arabe sur l'air Kradoudja. Op. 136. Leipzig, Breitkopf et Härtel. Eigenthumsrecht der Verleger. Preis 20 Ngr.

Damit auch seine zahlreichen Verehrer von dem seit Félicien David's „Wüste“ in Deutschland Mode gewordenen arabischen Musikgeschmacke nicht unberührt bleiben möchten, behandelt hier der beliebte Componist ein arabisches Lied auf seine bekannte, für Spieler mittlerer Fertigkeit geschickt und elegant sorgende Weise. Sein Kreis wird dem Componisten also besonders für seine Gabe dankbar sein. —

Theodor Oesten: Fantaisie brillante sur des Thèmes favoris de l'Opera: Lucie de Lammermoore. Op. 22. Propr. d. Edit. Berlin, Ch. Paez. Pr. 20 Sgr.

Hier wird für noch ziemlich ungeübte Hände gesorgt; daher auch der beigefügte Fingersatz. Die Bearbeitung offenbart kein besonderes Geschick; wahrscheinlich ist es dem Componisten schwer geworden, leicht zu schreiben. Eltern, welche es zum Heil ihrer Kinder für durchaus nothwendig halten, dass dieselben die classischen Melodieen des italienischen Meisters spielen, mögen das Werkchen benutzen.

Franz Schubert: Grande Sonate (en Si). Oeuvre 147. Dediée à *M. S. Thalberg* par les Editeurs A. Diabelli et Comp. Propr. d. Edit. Pr. 1 Fl. 15 Kr. C.-M.

Ein nachgelassenes Werk des der Kunst und seinen Freunden so früh entrissenen Franz Schubert. Wie ein Gruss aus jener Welt tritt es jetzt, wo die irdische Hülle seines Schöpfers längst zu Staub geworden, vor unser Auge! Wer möchte wohl über eine solche Reliquie eine kalte Kritik schreiben oder lesen wollen? — Wir lieben Schubert, wie er war, mit allen Liebenswürdigkeiten und Mangeln. Der Leser findet beide wieder in der Sonate, und damit genug! —

S. Goldschmidt: Sonate, dediée à *M. Ignace Moscheles.* Oeuvre 5. Hambourg et Leipsic, Schuberth et Comp. Propriété des Editeurs. Prix $1\frac{1}{3}$ Thlr.

— —: Seconde Sonate. Op. 8. Ebendaselbst. Pr. 1 Thlr.

Des Componisten ist in diesen Blättern bereits mehrmals ehrenvolle Erwähnung geschehen; von uns zuletzt bei der Anzeige seiner Clavier-Etuden. Gegenwärtig haben wir dem geehrten Leser zwei in sich grössere Arbeiten vorzuführen, mit welchen der Künstler das glänzende Gebiet der Virtuosität vollkommen verlassen und sich auf den anspruchsloseren, aber reicheren Boden der von fremden und Nebengedanken freien Kunstschöpfung begeben hat. — Nr. 1, Fmoll, beginnt mit einem Allegrosatze in $^{12}/_{8}$-Tact. Die Hauptzüge sind breit und in grossartigem Maassstabe angelegt. Doch ist er im Ganzen etwas monoton, da es hier, wie auch noch an einzelnen Stellen derselben und der zweiten Sonate, der Zeichnung an genugsam hervortretenden Lichtpuncten fehlt. Der Character des Düstern ist getreulich festgehalten. Er erhält im folgenden Satze (Andante un poco Allegretto) die zarte Färbung sehnsüchtiger Klage. Einige beruhigendere Stellen dienen zum schönen Contraste; sie sind innerlich gerechtfertigt, und nehmen die Stelle ein, welche ihnen gebührt. Voll Unruhe und Eigensinn beginnt und schliesst der letzte Satz, nur selten und auf kurze Zeit von einem ruhigeren Lichte durchbrochen. Die Zeichnung der Einzelnheiten ist hier entschiedener und hervortretender. — Als Vorbild scheint dem Componisten, hinsichts der Idee im Allgemeinen Beethoven, hinsichts der Ausführung des ersten und letzten Satzes ebenfalls Beethoven, des zweiten Satzes Spohr vorgeschwebt zu haben. —

Auch die Conception des grossten Theiles der zweiten Sonate erinnert an Beethoven, — und welches Vorbild wäre dem begabteren Kunstjünger wohl mehr zu empfehlen, als dieser Meister? — Die Sonate besteht aus: Audante con moto, $^{9}/_{8}$-Tact; Presto, $^{2}/_{4}$-Tact; Andante sostenuto, $^{3}/_{4}$-Tact; Allegro molto agitato, $^{4}/_{4}$-Tact. Dem Hauptmotiv des ersten Satzes ist mehr Bedeutsamkeit, dem letzten Satze mehr innere Unabhängigkeit zu wünschen; die beiden mittleren sind die gelungensten, namentlich ist der dritte mit seinem einfachen und viel variirten Thema als sehr schön zu bezeichnen. —

I. Moscheles: Album des Chants favoris de *Pischeck* transcrit pour le Piano en forme de Fantaisie brillante. Oeuvre 113. Leipsic, chez Fr. Kistner. Propr. d. Edit. Prix 20 Ngr.

Ein „brillantes“ Geschenk, welches der berühmte Virtuos und Componist, der Repräsentant einer Schule des Pianofortespieles, die man jetzt und in einem gewis-

sen Sinne mit Recht die ältere zu nennen pflegt, den zahlreichen Verehrern des gefeierten Sängers macht. Die Einleitung beginnt mit Tönen, welche den Stimmumfang Pischeck's bezeichnen; dann folgen: Chanson Bohémienne, „Rhein-Sehnsucht" (Romanze von Speier), Ballade Bohémienne und „Die Fahnenwacht" (Romanze von Lindpaintner). Alle diese Melodieen erscheinen erst in einfacher, dann in zierlich variirter Gestalt; die Ausführung ist nicht schwierig. Spieler von mittlerer technischer Geschicklichkeit haben also eine moderne und brillante Composition erhalten, deren sie sich noch mehr erfreuen werden, wenn dieselbe ihnen zugleich als Erinnerung an Pischeck's reizenden Gesang dienen kann.

Für Violoncello mit Pianofortebegleitung.

F. A. Kummer: Quatre Morceaux de Salon sur des airs nationaux Italiens, Ecossais, Allemands et Espagnols. Oeuvre 81. Offenbach s. M., J. André. Propriété des Editeurs. Prix 1 Fl. 48 Kr.

Die Violoncellopartie macht nur billige Anforderungen an den Spieler, und gibt ihm dabei doch hinlänglichen Stoff, angenehm zu unterhalten, und nebenbei Gelegenheit, sein Licht leuchten zu lassen. Die Pianofortebegleitung ist sehr einfach. Gefälliger Inhalt, geschickte Bearbeitung und leichte Ausführbarkeit vereinigen sich also, das Heft zu einer für den Liebhaber sehr brauchbaren und angenehmen Gabe zu machen. *A. B. C.*

Bemerkungen.

I.

Die Mischung von äusseren Umständen und inneren Charaktereigenschaften muss mit der Art des Genie's übereinstimmen, wenn die volle gesunde Ausbildung als Endresultat hervorgehen soll. Mit *Schubert* kam vielleicht *Beethoven's* nächstverwandter Kunstgenius auf unserem Planeten an, aber leider nicht die dazu nöthigen Charaktereigenschaften.

Zu *Beethoven's* Genie gesellte sich die Neigung zum einsamen Brüten, die Liebe zur Natur, der tiefe, jungfräuliche moralische Sinn. Ohne diese Bedingungen, ja ohne die vielen wirklichen und eingebildeten Verletzungen seines reizbaren Gemüthes hätte er seine C moll-Symphonie, und ähnliche ergrimmt düstere, wehmüthig klagende Werke schwerlich geschaffen. Noch mussten zur schärfsten Ausprägung seiner Gebilde die Beharrlichkeit und der Starrsinn seines Charakters kommen, um über *einer* Melodie so lange zu sinnen und zu brüten, um gegen *eines* Gedankens Widerhaarigkeit so lange zu kämpfen, ihn so lange in seiner Phantasie herumzuwälzen, bis er die verlangte Gestalt vollkommen angenommen. Man sehe in seinen Skizzenbüchern bei wenigen Noten sein *meilleur*, und wieder *meilleur* und noch einmal *meilleur*. Diese Eigenschaften haben sehr wenige, ursprünglich wohl reich begabte Naturen. Weil *Mozart* viel geschaffen, mit Leichtigkeit erfunden, selten und wenig geändert, glauben Viele, wenn sie eben so thäten, wären sie Genie's, wie *Mozart*, und brächten Kunstwerke, wie er hervor. Es trifft sich wohl mitunter, dass ein Gedanke fertig, wie Minerva aus dem Haupte Jupiters, hervorspringt. Die meisten aber kommen als Kindleins mit zerflossenen Physiognomieen und schwachen Gliedern auf die Welt; sie müssen zu Gestalten und Charakteren erst erzogen und ausgebildet werden. Der Fehler der Berühmtesten ist, dass sie ihr Haupt für das Jupiters und ihre unschuldigen Kindleins für Minerven ansehen.

II.

Manchen Gedanken fehlt zur vollkommenen Schönheit nichts als die rechte Periodenproportion. Zeigt uns das schönste und geistreichste Weib, aber in der Länge eines ehemaligen preussischen Gardisten oder zur Zwergin zusammengezogen, und der Anblick kann piquant, aber nicht reizend, nicht anmuthig sein.

III.

Eine Hauptbedingung der musikalischen Gedanken heisst *Prägnanz*. Tonbilder ziehen schnell an unserem Ohre vorüber; dass sie Eindrücke machen und hinterlassen können, müssen sie einen augenblicklich erkennbaren, scharfst ausgeprägten Charakter zeigen. Schwebt das Bild undeutlich vorüber, so ist ein Ergriffensein dadurch von Seiten der Hörer nicht zu erwarten und nicht zu verlangen. Das Gemüth wird verdriesslich und untheilnehmend. Manche Componisten schütteln die Gedanken leicht und in Unzahl aus ihrem Kopfe, aber es sind meist schwache, matte Dinger ohne Lebenskraft, um die sich Niemand kümmern mag.

Feuilleton.

Am 3. Mai gab der Capellmeister *A. Berlyn* von Amsterdam im Saale von *Herz* in Paris ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert von lauter eigenen Compositionen und unter seiner Direction. Die berühmtesten Componisten Frankreichs waren bei diesem Concert zugegen und bezeugten dem Componisten ihre völlige Zufriedenheit. Der Saal war überfüllt. Besonders stürmisch wurde applaudirt: „Les Matelots au Rivage," Cantate, couronnée avec la grande Médaille en or, par S. M. le Roi des Belges. — Vergl. Seite 34 dieser Blätter.

Am 14. December 1845 starb zu Sömmerda bei Erfurt im 79. Lebensjahre *Carl Friedrich Bauersachs*, ehemaliger Lehrer der Mineralogie an der Berg- und Forstschule und Bergcommissair in Clausthal. Er war den 4. Juli 1767 zu Schnabelweid bei Pegnitz im Baireuthischen geboren, und ist ein kleines Nebenstück zu dem grossen *Herschel*. Wie dieser zuerst Musikus, war es auch *Bauersachs*, machte in früheren Jahren mehrere Kunstreisen als Virtuose auf dem Bassethorn, kam wie *Herschel* von Neigung geführt und Zufall begünstigt in die wissenschaftliche Sphäre, und ob er wohl einen so berühmten Namen wie jener sich nicht erwarb, wurde er doch in der mineralogischen Welt mehr als in der musikalischen bekannt, und hat Bedeutenderes in ihr gethan und gewirkt, was jedoch nicht in diese Zeitung gehört. — Er spielte auch Violoncell und hat mehrere Compositionen in Manuscript hinterlassen.

Am 6. Juli d. J. starb zu Clausthal der königl. hannoversche Oberbergrath *H. A. L. Albert*, Direcent des berghauptmannschaftlichen Collegiums, Commandeur des Guelphen Ordens zweiter Classe und Ritter des kaiserl. russischen St. Annen-Ordens zweiter Classe, in seinem 59. Lebensjahre. Seine 38 Jahre langes treues und se-

gemeinen Wohlen erstreckte sich nicht allein auf die Beförderung und Verwaltung des Bergbaues, sondern es lag ihm auch die Verwaltung und Pflege der Tonkunst sehr am Herzen, deren treuer Priester er war. Unter seiner Aegide blühten Kammer-, Concert- und Kirchenmusik und jeder Künstler und Dilettant schaarte sich gern um ihn und eiferte sich seines Eifers und Wohlwollens. Sein Andenken wird nie erlöschen! —

Literaturzeitung. Der König der Belgier hat dem Tonkünstler Herrn *Bernhard Breuer* zu Cöln, auf Veranlassung der Uebersendung eines Te Deum und eines Requiem, nebst freundlichem Dankschreiben eine grosse, goldene Medaille mit seinem Bildnisse verehrt.

Künftiges Jahr wird im Londoner Coventgarden-Theater eine zweite italienische Oper eingerichtet. Das Capital ist bereits zusammengebracht und die Eröffnung soll im Monat April 1847 stattfinden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Die mit ausserordentlichem Beifalle aufgenommene neue Oper:

Die Musketiere der Königin von Hafevy

ist in Partitur, in Orchesterstimmen, im Clavierauszuge mit deutschem und franz. Text (alle 49 Gesangnummern à 5 — 25 Sgr.) und für Piano allein arr. von *Schubert* 2 Thlr. so eben erschienen. Die Ouverture für Piano 17½ Sgr., zu 4 Händen 25 Sgr.; für Orchester 2½ Thlr. — Ferner:

Chwatal. *Potpourri* als Fantasie aus den Musketieren für Piano. 20 Sgr.

Duvernoy. Fantasie über Lieblingsthema's aus den Musketieren für Piano. Op. 100. 20 Sgr., zu 4 Händen 22½ Sgr.

Grazioli. Quadrille für Piano über die Musketiere. 10 Sgr.

Leonpeutter. Die Musketiere der Königin von Hafevy. 2 Bagatellen für Piano. Op. 60. à 15 Sgr.

Louis. Serenade sur les Mousquetaires pour Violon et Piano. Op. 165. 1 Thlr.

Schubert. Mosaique des Mousquetaires pour Piano. 20 Sgr.

Durch alle soliden Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Im Monat August erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht für alle Länder:

Das Buch der Lieder
für Pianofortespieler,
ein
Lieder-Album (ohne Worte) für Pianoforte,
componirt von **Alex. Fesca.**
Op. 36. (Erstes Heft.) Preis 1 Thlr. cirea.

Dass ist das neueste Werk, welches der geniale Künstler unter der Feder hat; es erscheint in 4, höchstens 6 Heften vollständig und wird das *Lied* in den verschiedensten Gattungen, seine Bearbeitung in geistreicher und characteristischer Conception — seiner Verlosung finden.

Vorläufig können wir den Inhalt nur folgt bezeichnen: Introduction, Romanze, Geistliches Lied, Ballade, Barcarole, Aria di bravura, Deutsches Lied, Kinderlied, Zweistimmiger Canon, Wallerlied, Mehrstimmiges Lied, Duettino, Choral, Volkslied, Fugirtes Lied, Dreistimmiger Canon, Ave Maria, Standchen, Reigsiedl, Jägerlied, Tyrolienne, Zweistimmiges Kinderlied, Wiegenlied, Liebeslied, Abschied und Wiedersehen Duett, Gundelied, Schweizerlied, Canzonette, Concertlied, Lieder Etude, Italienisches Lied, Finale.

Fesca hat sich bereits durch seine innigen Lieder sowohl, als durch seine trefflichen Pianofortecompositionen einen bedeutenden Namen verschafft, er darf daher in diesem Werke, in welchem der geniale, hochbegabte Künstler seine beiden glanzenden Eigenschaften als Componist vereint, das Ausgezeichnetste erwartet werden. Eine allgemeine Ansprache desselben im Publicum steht um so sicherer zu erwarten, da diese neue Kunstschöpfung des gefeierten Componisten eine Fulle Melodiereneis mit innerem Gehalt und Originalität verbindet, ohne Virtuosität auf dem Pianoforte bei der Ausführung zu erfordern — so dass Künstlern und Dilettanten im weitesten Kreise, namentlich aber Pianisten, *dies Buch der Lieder* zur Erholung und zum Studium dienen wird.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg erscheint ehestens, mit ausschliesslichem Eigenthumsrechte für ganz Deutschland, die in Paris mit allgemeinem Beifall aufgenommene neueste Oper:

L'âme en peine,
von
Friedrich v. Flotow.

in Partitur, im Clavierauszuge vom Componisten mit deutschem und französischem Texte; ferner die vollständige Oper für Pianoforte ohne Text; die vollständige Oper für Pianoforte zu 4 Händen; Potpourri's, Rondo's, Tänze daraus für's Pianoforte und sonstige übliche Arrangements.

Wir haben wieder vorräthig und empfehlen als ausgezeichnet:

Zwölf Kinderlieder von Gumbert für den Umfang jeder Stimme mit Pianobegl. Op. 15. 1. 15 Sgr.

An Lieblichkeit und Anmuth stehen sie den bekannten Kinderliedern von *Reissiger* (Op. 100) und von *Rücken* (Op. 53) vollgültig zur Seite.

Kindheit. 4 Lieder von **Truhn** für eine Singstimme und Piano. Op. 34. 20 Sgr.

Fraul. *Fürich* und *Marx* haben zwei dieser Lieder in Concerten mit grossem Beifalle vorgetragen.

Vier Duette mit Begleitung des Piano von **Krehn** für Sopran und Alt, Tenor und Bass. Op. 138. à 10 Sgr.

Lurleylied für Sopr. u. Männerquartett v. **Schmer.** 17½ Sgr.
Jenny Lind sang das Lurleylied in Concerten in Berlin und Wien unter rauschendem Beifalle.

Komus von **Aug. Schäffer** und **Truhn,** 6 komische Lieder für eine Männerstimme. à 5 Sgr.

Stud in Gesellschaften durch die königl. Sänger *Mantius* und *Zschiesche* sehr beliebt worden.

Durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu haben.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Alle Musikfreunde, welche sich besonders für gediegene Pianofortemusik interessiren, benachrichtigen wir hierdurch, dass

G. Flügel *Dritte Sonate für das Pianoforte.* Op. 13. 1½ Thlr. (dem königl. preuss. Generalmusikdirector *F. Mendelssohn Bartholdy* gewidmet),

welche in Nr. 25 dieses Blattes eine so überaus günstige Recension erhielt, in unserem Verlage erschienen ist.

Von demselben Componisten ist auch Op. 4 ein Liederheft mit Piano bei uns erschienen, so wie auch von diesem *ausgezeichneten Künstler* noch mehrere andere Werke sich unter der Presse bei uns befinden.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05434/095

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. **Nr. 32.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten*: Aus Berlin. (Beschluss.) Ueber die Musik in Paris. (Beschluss.) Aus Frankfurt. — Einige Bemerkungen über den Textinhalt der einzelnen Musikstücke in der Oper. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung." *Goethe.*

II.

Betrachtungen über Osmin's Lied in *Mozart's* Entführung aus dem Serail.

Von J. C. Lobe.

Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die (!) es treu und redlich meint,
Lohn' es ihr durch tausend Küsse,
Mach' ihr all' das Leben süsse,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund!
Trallera, Trallera!

Betrachten wir die Worte vorstehender Strophe rein für sich, ohne ihren Bezug zur Oper, ohne die vorhandene *Mozart*'sche Musik, und ohne eine sonstige Ueberschrift dazu, so empfangen wir zunächst eine Reihe von Vorstellungen in die Einbildungskraft, als: gefundenes Liebchen, treues Meinen u. s. w. Hiermit wüsste die Musik nichts anzufangen. Sie kann durch Töne ein Liebchen nicht in unsere Einbildungskraft malen, nicht dessen treues Meinen schildern u. s. w. Aber diese Vorstellungen schlagen aus der Einbildungskraft hinunter in das Gemüth, wecken Regungen darin, und *die* können Töne ausdrücken. Nehmen wir in der Musik zu einem Gesangtexte die Uebereinstimmung der Tonregungen mit den Gemüthsregungen wahr, so erkennen wir Wahrheit des Ausdrucks; finden wir Aehnlichkeit zwischen beiden nicht, so ist der Ausdruck unwahr.

Zu den Gefühlen gehören Personen, in denen sie leben. Ist eine Person nun bei einem Texte nicht bezeichnet, so können die durch Musik geschilderten Regungen nur aus dem Gemüthe des Tonkünstlers selbst kommen. Wie sie in seinem Gemüthe bei den erweckten Vorstellungen des Textes sich zeigen, erfahren wir durch seine Musik, vorausgesetzt, er besitze die Kunst, sein Inneres durch Töne für Andere wahrnehmbar auszudrücken. Ob nun gleich der Componist den Anlass zu den Regungen von Aussen, durch die Vorstellungen des Dichters empfangen, und diese also etwas Objectives sind, so geht doch die Schilderungsweise der Regungen selbst unmittelbar nur aus der eigenthümlichen Gefühlsweise des Componistengemüthes hervor, und wir nennen deshalb das Resultat derselben *subjectiven Ausdruck*.

In obigem Liede gehen sich zärtliche Regungen kund, und das Trallera deutet auf eine heitere Gemüthsstimmung. Also wäre der Grundcharacter des ganzen Liedes: heitere Zärtlichkeit. Der durchaus von einander verschiedenen Gefühle in ihren Grunderscheinungen gibt es nicht viele, Modificationen aber nach Klima, Geschlecht, Alter, Lebensart, Bildung u. s. w. unzählige. Man denke sich, ein junger, heiterer, leichtfertiger Franzose sänge obiges Lied, wie heiter und leichtfertig müsste die Melodie dazu hinhüpfen, wenn sie dem Hörer naturwahr erscheinen sollte! Da die Regungen nur im Gemüthe aufleben, so können die Modificationen derselben auch nur von dem Gemüthsarten der Menschen ihre besondere Färbung erhalten. Obige Strophe in der Oper singt ein alter, träger, hämischer Turke. Der fühlt aber anders — als der junge, joviale *Mozart*. Wollte dieser also Wahrheit des Ausdruckes zeigen, so durfte er nicht *seine*, sondern er musste Osmin's Regungen in Tönen schildern. In Osmin's Gemüthe aber ziehen träge, missmuthige Schatten über alle Gefühle hin, die Sonne der Heiterkeit bricht da nicht durch, sie malt sich nur grau auf dunklen Wolken ab. So hat *Mozart* das Lied auch aufgefasst, treu der Natur des alten Turken gemäss, und weil der Componist hier nicht aus seinem, sondern aus einem anderen Gemüthe herausgeschrieben hat, nennen wir das Resultat solcher Schilderungsweise *objectiven Ausdruck*.

Aus diesen Beobachtungen ergeben sich *bis jetzt* zweierlei Ausdrucksweisen eines Wortinhaltes durch Musik: eine subjective und eine objective.

In dem Liede, wie es in der Oper erscheint, war *Mozart* zu der letzteren verbunden. Wie fing er es an, uns mit Tönen zu sagen: seht, so trübe Färbung erhalten Heiterkeit und Zärtlichkeit in dem dunkeln, trägen Gemüthe des alten Turken?

Hörte Einer, dem die *Mozart*'sche Musik nicht bekannt wäre, die Melodie zu dem Liede Osmin's, ohne Worte, den Gesang auf ein Instrument übergetragen, er würde weder etwas von einer bestimmten Person noch von bestimmten Vorstellungen derselben erfahren, am Allerwenigsten aber in dieser Tonweise und deren Accompagnement heitere und zärtliche Gemüthsregungen wahrnehmen. Im Gegentheil, Tonart, G moll, Tempo und Tactart, langsamer $^6/_8$-Tact, Rhythmus, Modulation u. s. w. Alles, einzeln und zusammen betrachtet, entspricht dem Wesen der Trägheit und einer mässigen Melancolie. Dieses aber sind die Grundzüge in Osmin's Gemüth, die für gewöhnlich darin herrschen, wenn nicht ausserordentliche Anlässe es in ausserordentliche Aufregung brin-

gen un' einen dritten Hauptzug in ihm wecken, Wuth und Rache. Alle Vorstellungen, die ihn nicht ausserordentlich aufregen, lassen ihn in seiner gewöhnlichen melancholischen Tragheit, und auch die zartlichen und heiteren Worte des Liedes haben nicht Kraft und Macht genug, um es in lebhafte wirklich heitere Bewegung zu bringen.

Nur aber die Regungen des Gemüthes kann die Musik schildern, die auf dem Grunde der Seele wehende und lebende Wahrheit, unbekümmert, ob die aus dem Munde kommenden Worte damit übereinstimmen, oder ihr widersprechen.

Das Wesen der musikalischen objective wahren Ausdruckskunst besteht demnach darin, sich nie und nirgends durch Worte täuschen zu lassen, sondern stets nur zu malen, was hinter den Worten, tief unten im Gemüthe als ächte Wahrheit sich regt. Sagt das Wort: ich bin heiter, und der Mensch ist es wirklich im Gemüthe, so malt die Musik dieses. Sagt der Mensch: ich bin heiter, und er ist traurig im Gemüthe, so malt die Musik die Traurigkeit als die ächte Wahrheit, und straft das Wort Lügen. An dieser Maxime festhaltend, kann der Componist *nie* fehlgreifen, *nie* einen Worninhalt falsch auffassen, muss immer, ohne alle Ausnahme objectiv wahr ausdrücken. Man untersuche zunächst von *diesem* Standpuncte aus alle einzelnen Stücke aller *Mozart*'schen Opern, und man wird erstaunen über die durchgängig entwickelte objective Wahrheit des Ausdruckes.

Eine weitere, zweite Bedingung objectiver Schilderungsweise werde ich später an einem anderen Beispiele zu entwickeln versuchen. Hier bemerke ich nur noch Folgendes.

Es leuchtet ein, dass, um überall so objectiv wahr schildern zu können, *Mozart* die innere Natur des Menschen in ihren Grundzügen sowohl als in den unzähligen Modificationen derselben nach den mannichfaltigsten Characterverschiedenheiten scharf beobachtet und tief ergründet gehabt haben muss. So wusste er in Hinsicht auf gegenwärtigen Punct, dass ausgesprochene Worte eines Menschen in dreierlei verschiedenen Beziehungen zu den Gemüthsregungen stehen können. Der Mensch ist sich nämlich erstens eines Gefühlszustandes bewusst, und will ihn durch Worte wirklich kund geben, wie z. B. wenn er heiter ist und es auch sagt. Oder er ist sich zweitens eines Gefühlszustandes bewusst, will ihn aber verbergen und einen anderen durch Worte vorheucheln, wie wenn er sich z. B. traurig fühlt und sagt: er sei heiter. Oder er ist sich drittens seines inneren Zustandes selbst nicht klar bewusst, täuscht sich selbst, wie wenn er z. B. glaubt und ausspricht, er sei heiter, während er in der That traurig ist. Dieser letzte Fall entsteht am Oeftersten aus der *herrschenden* Gemüthsart des Menschen, und in diese Kategorie gehört Osmin. Er glaubt, als er das Lied singt, er spreche sein Inneres wahrhaftig aus, er sei Wunder wie heiter, gutmüthig, liebenswürdig, während diese Dinge gar nicht in seinem Gemüthe wohnen, sondern die Hauptzüge in ihm vielmehr düstere, träge und hämische sind.

Aus vorstehenden Beobachtungen lässt sich noch eine Frage leicht und bestimmt beantworten, nämlich die: sind reine Gedanken des Verstandes durchaus unbrauchbar für musikalischen Ausdruck?

Nehmen wir an, ein Lehrer sagte zu seinem Schüler: die Erde steht still. An und für sich hätte die Musik mit diesem Satze gar nichts zu thun. Sehr falsch aber wäre, wenn man daraus folgern wollte, reine Verstandessätze seien für das Gebiet der Musik absolut unbrauchbar.

Denken wir uns zwei Männer im Gespräch. Der eine behauptet: die Erde steht still; der andere: sie bewegt sich. Jeder will die Wahrheit seines Satzes dem andern begreiflich machen, und keiner will glauben. Darüber werden sie warm. Jetzt bleibt der Gedanke nicht blos in dem Verstande, sondern er blitzt hinunter in die Gemüthswelt, zündet darinnen, und die Flammen der Affecte lodern auf. Sobald aber dieses geschieht, sobald das Gemüth in Bewegung geräth, ist auch der Musik ein Ausdrucksstoff geboten.

Es folgt hieraus der weitere sicher führende Satz, dass die Musik nicht Alles ausdrücken kann, was Worte sagen, dass sie aber Alles ausdrücken kann, was als Gemüthsbewegung irgend welche Worte begleitet.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Nach der Agathe sang Mad. *Fehringer* die Desdemona in *Rossini's* Otello, Herr *Stieglitz* die Titelrolle. Für *Rossini*'sche Musik werden die vollendet ausgebildeten Sänger immer seltener, und dies ist wohl hauptsächlich der Grund, dass uns die unendlichen Melismen der Vocalpartieen in Opern wie Otello, Semiramis u. s. w., jetzt antiquirt erscheinen und uns langweilen, eben weil sie nicht mit der nöthigen Virtuosität ausgeführt werden. Es war z. B. diese letzte Vorstellung des Otello (am 21. Juni) für deutsche Sänger in der That sehr gelungen zu nennen, und doch fühlten wir uns wenig angeregt, bis auf den letzten Act, in dem *Rossini's* Genie die poetischen Situationen der Handlung wahrhaft sublim in Tönen verklärt hat. Eine der besten Vorstellungen des Otello in Berlin erlebten wir vor drei Jahren in der italienischen Oper des Königsstadter Theaters, wo *Rubini* den Otello, *Laura Assandri* die Desdemona, ein Mr. *Paulin* (*L'Epinasse*, der jetzt bei der grossen Oper zu Paris) den Rodrigo, *Zucconi* den Jago sangen. Die Sortita: „Ah si per voi già sento," von *Rubini* gesungen, war ein wahrhaftes Feuerwerk von Tönen, eine glänzende musikalische Illumination nach errungenem Siege. So kann kein Deutscher singen, selbst wenn er die technische Fertigkeit in gleichem Maasse besässe. So z. B. sind wir überzeugt, dass es gegenwärtig nicht leicht noch zwei deutsche Sänger gibt, die das Duo: „No, non temer" zwischen Rodrigo und Jago technisch so vollendet ausführen, wie hier *Mantius* und *Krause*; es war, rein vom vocalen Standpuncte betrachtet, die vorzüglichste Leistung des ganzen Abends, und dennoch fehlte uns Etwas — jenes unbeschreibliche Lassen aller, und jene ganz eigenthümlichen Modulatio-

war. Es macht schon Freude, zu bemerken, mit welchem Eifer die jungen Leutchen bey diesem ihren Institut zu Werke gehen, wenn auch ihre Produktionen nicht so gut wären, als sie grossentheils doch wirklich sind. Hier öffentlich aufzutreten, von ihren Lehrern scharf beobachtet, und dann mit der gewöhnlichen Strenge in Journalen kritisirt zu werden: das ist ein mächtiger Hebel, alle ihre Kräfte aufzubieten. Die das Ganze eröffnende Sinfonie von Haydn wurde mit Feuer ausgeführt und ging sehr gut zusammen — was ich eben bey dem noch nicht genug gezügelten Feuer am wenigsten erwartet hatte. Dann spielte ein Knabe von ohngefahr 13 Jahren eine Sonate auf der Harfe, von Nadermann. Kaum hab' ich von den geübtesten Virtuosen solche Fertigkeit, verbunden mit solcher Delikatesse des Vortrags, gehört. In den schnellesten Figuren riss ihn sein Feuer zuweilen hin, allzuschnell zu werden, so dass man den Tönen kaum zu folgen im Stande war; das wird sich aber legen, und fährt dieser junge Mensch im Uebrigen noch einige Jahre so fort, so besitzen wir an ihm einen der vorzüglichsten aller Harfenisten. Nach ihm trat ein artiges, junges Mädchen schüchtern hervor mit einer Scene aus der Alceste. Ihre Stimme ist sehr gut, auch verräth sie eine angenehme Methode: nur zeigte sich jene noch etwas zu schwach, woran aber mehr die Aengstlichkeit der angenehmen Sängerin Schuld zu seyn schien. Der schon bekanntere junge Roland sang mit Dem. Renaud das kleine, aber unbeschreiblich reizende Duett (a moll) aus Figaro von Mozart: Crudel, perchè finora etc. Dies zarte Meisterstück wurde mit dem grössten Enthusiasmus von den, meistens für Musik gebildeten Zuhörern aufgenommen; sie liessen nicht nach, es musste sogleich wiederholt werden. Es wurde gut vorgetragen, obgleich nicht ganz im Sinne der Situation, worin es an seinem Orte in der Oper gesungen wird. Ein junger Flötist trat mit einem angenehmen Konzert seines Lehrers auf, und spielte es nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet. Dann spielte ein Liebhaber, Maréchal, ein Violinkonzert, sicher, brillant und angenehm. Er verrieth eben so viel gute Schule, als feines Gefühl. Ausserdem gab man noch Catels Overtura zur Semiramis, die besser ausgeführt wurde, als sie geschrieben ist. Das Ganze des Konzerts machte einen schönen Eindruck, und jeder Zuhörer hatte einige Stunden sehr angenehm zugebracht.

Von Garats grossem Konzert zu seinem Benefix werden Sie die Ankündigungen schon lange in unsern Journalen gelesen haben: denn es wurde lange aufgeschoben, und es ist Ton, Garat gefällig zu seyn. (Im Vorübergehen: wissen Sie, dass Garat der Neffe jenes sehr angesehenen Garat ist, der während aller Revolutionen ein bedeutender Mann, eine Zeit lang Justizminister war, und jetzt Senator ist?) Das Theater Feydeau war von ihm gewählt, und die Damen in den Logen waren so glänzend geschmückt, wie zu einer Prachtfête. Nach einer Sinfonie von Haydn (einer seiner schwächsten) trat Garat hervor, und wurde mit dem lebhaftesten Beyfallklatschen empfangen. Er sang zuerst eine ernsthafte Scene von Nasolini. Und sollten mich alle männliche und weibliche Elegants verdammen, ich muss es herausagen: er sang sie schlecht, und für einen der ersten Lehrer der Singkunst, sehr schlecht. Als solcher musste er verstehen, wenns recht war, dass seine nie kräftige, und seit einiger Zeit noch schwächer gewordene Stimme für das Pathetische gar nicht ist; er musste wissen, dass sie übel klingt, wenn er sie übernimmt; dass eine Menge, wenn auch an sich feinerfundener und glücklich ausgeführter Figuren, Rouladen und Zierrathen, hier ganz und gar nicht an ihrem Platze waren; er musste endlich auch wissen, dass er das Italienische nicht gut ausspricht. Noch mehr werden Sie sich wundern, wenn ich Ihnen sage, dass der gefeyerte Garat mit seiner weichen, hohen Tenorstimme auch die bekannte Arie: Finch' han del vino, aus Mozarts D. Juan sang,

nen und Färbungen der Töne, der Klangmasse an sich; es fehlte uns das nationelle, italienische Colorit. Mad. *Fehringer* affectuirte im Otello viel bedeutender, als im Freischützen, weil die Desdemona des *Shakespeare*, trotz der Corrumpirung des italienischen Librettisten, doch noch immer ein Charactergebilde neben der ganz verwaschenen, sentimentalen Agathe ist. Mad. *Fehringer* besitzt einen prachtvollen Mezzosopranо, von mehr als zwei Octaven Umfang; das Register vom *a* der kleinen Octave bis zum *fis* und *g* der zweigestrichenen ist von ausgezeichneter Klangfülle, während die Region der Kopfstimme noch einer feineren Cultur bedarf. Wir würden der trefflichen Künstlerin rathen, sich vorläufig ausschliesslich dem Studium der Mezzavoce zu widmen. Ueberhaupt lässt die Tonbildung, obwohl durch viel natürliche Anlage und die Intonation, obwohl durch ein gutes Ohr unterstützt, noch manchmal etwas zu wünschen übrig; auch hat Mad. *Fehringer* die höhere Schule der Geläufigkeit noch nicht vollständig absolvirt. Dagegen aber bestehen ihre Vorzüge eben in der kraft- und klangvollen Stimme, einer bewundernswerthen Ausdauer in anstrengendsten Partieen, z. B. der Julia in der Vestalin, deren zweiten Act wir, so wie Mad. *Fehringer* ihn durchführt, für eine der riesigsten Aufgaben im Bereich des lyrischen Drama's halten. Ausserdem besitzt Mad. *Fehringer* eine hinreissende Glut dramatischen Feuers, die sie freilich noch manchmal zu mässigen und zu veredeln haben dürfte, natürliche Wahrheit des Ausdrucks, deutliche Textaussprache und bedeutendes Auffassungs- und Darstellungstalent, was sich namentlich im Otello und der Vestalin herausstellte. Wir wussten keine junge deutsche Sängerin, die von der Natur mehr begabt wäre, eine *Schechner*, *Schebest* und *Schröder-Devrient* zu ersetzen, als Mad. *Fehringer*, wenn sie, ihre Stimme schonend, mit Vorsicht und Eifer weiter studirt und vielleicht auf ein Jahr zu *Rossini* oder zu *Manuel Garcia* nach Paris ginge.

Mad. *Fehringer* trat im Ganzen hier fünf Mal auf, und zwar als Agathe, Desdemona, Gräfin im Figaro von *Mozart*, und zwei Mal als Vestalin. Das Publicum nahm die talentvolle, treffliche Künstlerin mit vielem Beifalle auf, und zeichnete sie namentlich in der Vestalin durch mehrfachen Hervorruf aus. In Figaro's Hochzeit transponirte Mad. *Fehringer* die Arie der Gräfin „Dove sono" nach B dur alla Catalani. Interessant war es, dass Mad. *Fehringer* auch die nachcomponirte Arie in F dur mit obligatem Bassethorn sang und zwar vortrefflich und mit lauter Anerkennung.

Stieghelli, der bereits vor zwei Jahren hier sang, seitdem aber in Paris und Italien Gesangstudien gemacht hat, trat bis heute zwei Mal, als Otello und Licinius auf, und wir mögen, bevor wir ihn nicht noch in anderen Partieen gehört, kein geschlossenes Urtheil über ihn und seine Leistungen abgeben. Deshalb hier und für diesmal nur so viel: wir glauben, dass *Stieghelli* unter den jetzigen deutschen Tenoristen, was die „Kunst zu singen" anlangt, schwerlich einen Rivalen zu scheuen haben dürfte, allein seine materiellen Stimmmittel scheinen uns nach diesen zwei Rollen für das Genre der sogenannten Heldentenore nicht ausreichend zu sein. Es ist doch wirklich ein Elend: wenn ein deutscher Sänger was Rechts gelernt hat, fehlt's ihm an Stimme; Andere haben gute Stimme, singen aber damit wie Choristen. Wir werden auf *Stieghelli* zurückkommen.

Der polnische Componist Herr *Felix Dobrzyński* gab am 20. Juni eine Matinée musicale im Saale des Hôtel de Russie, worin er nur eigene Compositionen zu Gehör brachte, von welchen die Instrumentalwerke (Quintett, Sonate u. s. w.) mehr ansprachen, als die Gesangstücke aus seiner Oper Monbar, die freilich aus dem Zusammenhange gerissen nicht verständlich sein konnten. Im Uebrigen haben wir uns über diesen Künstler schon früher in diesen Blättern des Weiteren ausgesprochen. *H. T.*

Ueber die Musik in Paris.

(Beschluss.)

III.

Die Conservatoir-Concerte. — Die Concerte des Prinzen von der *Morkowa*. — *Orfila's* Soirées.

Die Conservatoir-Concerte waren in diesem Jahre, wie immer, unübertrefflich schön. Man eröffnete sie mit der Symphonie in F von *Beethoven*, deren Andante jedesmal wiederholt werden muss. Darauf wurden Bruchstücke aus einem Oratorium von Herrn *Jouse* aufgeführt, die das Publicum ziemlich kalt aufnahm. Herr *Jouse* ist übrigens ein Mann von Talent, und hat im Laufe des Winters das ganze Oratorium im Saale der komischen Oper, zu deren Orchester er gehört, aufführen lassen. Die Stimmen über sein Werk waren getheilt, jedenfalls ist viel des Bizarren und Widernatürlichen darin, wie z. B. der Hollentraum und der Dämonenchor, die der *Weber*'schen Musik zur Wolfsschlucht nachgeahmt sind. Die jüngeren französischen Componisten legen sich mit einer wahren Wuth darauf, Oratorien zu componiren, was sehr erklärlich ist, wenn man bedenkt, dass ihnen meistens das wahre dramatische Talent abgeht, und sie im Oratorium das Monotone und Leblose ihrer Musik als für die ernstere Gattung nothwendig ausgeben können. Sobald ihr Satz sich schwerfällig und psalmodieenartig fortbewegt, sagen sie, dies wäre für die „Musique séreuse" nöthig, es wäre nicht ihre Schuld, wenn das Publicum solche Musik nicht zu würdigen verstände u. s. w. So wurden hier in neuerer Zeit die Hörsäle von Oratorien, biblischen Opern und Cantaten überschwemmt, und das Publicum bis zur Tortur gelangweilt. Auf die *Jouse*'sche Musik folgte im ersten Concerte eine Symphonie concertante für Violine und Violoncell von *Delaître* und *Pelet*, ferner ein Benedictus von *Beethoven*, das ziemlich mittelmässig gesungen wurde, und *Mozart*'s unsterbliche Symphonie in G moll. Das Schlechtsingen kommt im Conservatorium überhaupt häufig vor, und unübertrefflich sind die Concerte nur hinsichtlich der Instrumentalexecution. Es fehlt hier durchaus an Solosängern, und *Roger* und *Dupont* ausgenommen, treten im Conservatorium selten Leute auf, die des Anhörens werth sind. Noch weit schlimmer aber sieht es mit den weiblichen Partieen aus, die meistens den schwachen Eleven des Conservatoriums übertragen werden. Eine deutsche Altistin, Dem. *Buchkoltz*, die öfters zu den Concerten gezogen wurde, zeichnete sich durch eine volle, wohlklingende Stimme,

wie durch treffliche Schule aus. Im zweiten Concerte kamen zur Aufführung: die 42. Symphonie von *Haydn* (Op. 80), ein Offertorium von *Jomelli*, ein Adagio und Rondo für die Flöte von *Tulou*, vorgetragen von *Daras*, Chor der Derwische und Marsch mit Chor aus den Ruinen von Athen, endlich die D dur-Symphonie von *Beethoven*. Den Chor der Derwische hatte man bisher noch nicht gehört, und es würde mir unmöglich sein, die Wirkung zu beschreiben, die er auf das Publicum hervorbrachte. Es war als ob *Beethoven* auf einmal auftrate und sich in ganz anderer Gestalt als bisher zeige. Man schien nicht zu wissen, dass er eben so gross in der charakteristischen, wie in der pathetischen Darstellung ist, und konnte über diesen Enthusiasmus, über diese wirbelnden und drehenden Bewegungen gar nicht zu sich selbst kommen. Auch wurde der Chor meisterhaft vorgetragen, die Sänger selbst schienen hingerissen und entwickelten eine wunderbare Stimmenmischt. Es wurde mir bei dieser Gelegenheit klar, dass das Mangelhafte im Chore auf Rechnung der Weiberstimmen zu schreiben sei. Im dritten Concerte hörten wir den ersten und zweiten Theil der vierten *Spohr*'schen Symphonie: Die Geburt der Musik, Wiegenlied, Tanz und Serenade. Das schwer zu befriedigende Publicum spendete dem Werke *Spohr*'s reichlichen Beifall, besonders dem Wiegenliede, und man wünschte allgemein, die Symphonie ganz zu hören. Hierauf folgte ein Sanctus et justi und ein Ave verum von *Mozart*, dann ein Concertino für die Clarinette, das Herr *Blaes*, erster Clarinettist des Königs von Belgien und Professor am Conservatorium zu Brüssel, mit vieler Virtuosität vortrug. Den Schluss machte der Gefangenen-Chor aus Fidelio und die A dur-Symphonie von *Beethoven*. Das vierte Concert brachte *Mendelssohn*'s dritte Symphonie, Scenen aus Idomeneo von *Mozart*, eine Fantasie für das Horn von *H. Gugniot*, den alten Chor „O Silt" von *Leisering* und die C dur-Symphonie von *Beethoven* zur Aufführung. Das fünfte Concert wurde eröffnet mit *Onslow*'s F moll-Symphonie. Ihr folgte eine Scene mit Chor aus Orpheus von *Gluck*, eine Flötenvariation von *Remusat*, der Derwischchor und die C moll-Symphonie. Im sechsten Concerte hörten wir die 30. Symphonie von *Haydn*, Op. 95, die Motette: „Ne pulvis" von *Mozart*, Recitativ und Arie aus Titus mit obligater Clarinette, vorgetragen von Herrn *Blaes* und seiner Frau, der ehemaligen Sängerin *Meerti*, Fragmente aus Armide von *Gluck* und die Pastoral-Symphonie von *Beethoven*. Von gleichem Interesse waren die beiden Concerte, welche die Gesellschaft am Charfreitage und Ostersonntage veranstaltete. Ich führe die Programme indess nicht an, weil sie grösstentheils aus bekannten Musikstücken bestanden.

Ich habe früher schon erwähnt, dass die einzigen Concerte, die neben denen des Conservatoriums genannt zu werden verdienen, die religiösen sind, die unter Leitung des Prinzen *von der Moskowa* stattfinden. In der That, ich wüsste keinen Ort, wo man in unseren Tagen Gelegenheit hatte, das Werthvollste und Ausgezeichnete, was wir in der Musik besitzen, in so vollendeter Weise ausführen zu hören als hier. Der Prinz hat die Stimmen der besten Dilettanten mit denen hiesiger Artisten so glücklich zu vereinigen gewusst, dass ein Chor daraus entstanden ist, wie man ihn schwerlich wieder hören kann. Dies wird erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Dilettanten aus reiner Lust und Liebe zur Sache mitwirken, die Artisten aber so gut bezahlt werden, dass sie die Proben pünctlich einhalten. Da ich schon zu wiederholten Malen über dieses einzige Institut berichtet habe, so will ich mich heute nur darauf beschränken, über das letzte, in der That äusserst interessante, Concert zu schreiben. Es fand am 3. Juni d. J. Statt und brachte Compositionen zur Aufführung, die, mit Ausnahme einer einzigen, dem hiesigen Publicum durchaus neu waren. Auf dem Programm wurde angezeigt, dass vom 27. April 1843 bis zum 3. Juni 1846 neunzehn Concerte gegeben worden sind, in denen 120 Stücke zur Aufführung kamen, von denen wenigstens 100 nie in Concerten gesungen worden sind. Die Matinée begann mit dem vierstimmigen Hostias et Preces aus der Requiem's-Messe von *Palestrina*. Hierauf folgte ein Gesang aus dem 13. Jahrhundert Robin m'aime von *Adam de la Halle*. Er ist aus dem Singspiel Robin und Marion genommen, das sich in einem Manuscripte der Bibliothèque royale befindet. *Adam de la Halle*, der auch der Buckligе von Arras genannt wird, attachirte sich nach einer etwas stürmisch verlebten Jugend an den Bruder des heiligen Ludwig, Carl von Anjou, als Poet und Musiker. Man weiss nicht genau, wann *Adam* seinen Robin und Marion gedichtet hat, allein die Verbreitung dieses Stückes, das gleichsam die erste komische Oper, oder das erste Vaudeville in Frankreich war, muss ausserordentlich gewesen sein, denn noch jetzt existirt in mehreren Theilen Frankreichs, wie z. B. in der Picardie, das Sprichwort: „Sie lieben sich wie Robin und Marion." Auch die von *Adam* componirte Melodie, die ich unten mittheilen werde, hört man noch unter dem Volke wiederklingen. Das Hirtenmädchen Marion singt die Melodie, indem sie auf ihren Geliebten Robin wartet. Statt seiner aber kommt der Ritter Aubert, der eben mit einem Falken auf der Hand vom Turnier zurückkehrt. Er macht dem Schäfermädchen den Hof, diese aber sagt ihm, dass sie nur Robin liebe, und dass er sie in Ruhe lassen sollte. Da stellt sich der Ritter traurig, und geht mit der Versicherung fort, dass er sich ertränken würde. Marion lacht ihn aus. Nun kommt der Geliebte, sie singen eine Weile zusammen, bis der Ritter zurückkommt. Marion holt einen Bierfiedler, und unterdess fangt Aubert mit Robin Streit an, prügelt ihn tüchtig durch und will Marion entführen. Diese wehrt sich aber tüchtig und der Ritter muss endlich nachlassen. Nun kommt die Gesellschaft herbei, welcher der Bierfiedler eins vorsingt, und so endet das Spiel. Fast alle Gesangstücke desselben sind in F dur, mit Ausnahme des Schlussgesanges, der in C ist. Viele von den Melodieen haben sich bis heute noch unter dem Landvolke erhalten.

Der Gesang Marion's, dessen ich oben erwähnte, lautet so:

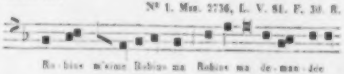

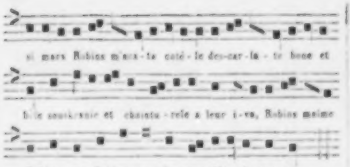

Der Prinz von *der Maskowa* hat diese einfache und naive Melodie so arrangirt, dass sie eine sehr liebliche Wirkung hervorbrachte. Die Gräfin *Murat* trug das Solo vor, das von Streichinstrumenten begleitet wurde.

Auf dieses musikalische Curiosum folgte ein Motet: Vere Langueres von *Villerio*, und dann ein dem *Adam*'schen Liede ähnliches Stück von *Guillaume de Machault* aus dem Jahre 1300. Die ersten Nachrichten, die wir von dieser sonderbaren Erscheinung haben, finden sich auf Wachstafeln, die in Florenz aufbewahrt werden. Er war Kammerdiener der Gemahlin Philipps des Schönen, 1321 begab er sich in die Dienste Johanns von Luxemburg, Königs von Böhmen, und endlich kehrte er wieder an den französischen Hof zurück, wo er im Alter von 80 Jahren starb. Er sagt selbst von sich, dass er stets kränklich gewesen sei, aber obgleich er auf diese Weise auch geistig leiden musste, kann man ihn als den Repräsentanten der damaligen Musik betrachten. Fast alle Balladen, Lay's, Chansons u. s. w. der damaligen Zeit finden sich in den Manuscripten der königlichen Bibliothek zu Paris unter seinem Namen. Auch hat er eine Messe in vier Theilen geschrieben, die nach *Labordes* Behauptung bei der Krönung Carls V. ausgeführt worden sein soll. Der in diesem Concerte ausgeführte Gesang lautet folgendermaassen:

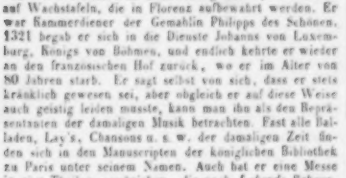

Hierauf folgte das Kyrie aus der Requiemmesse von *Orlando Lasso* und eine Melodie mit Chor von *Couperin*, welche die Gräfin *Murat* vortrug. Dies war eine ganz herrliche Composition, so frisch und neu als wäre sie eben gemacht worden. Ueberhaupt gehört *Couperin* zu den classischen Meistern seiner Zeit, und in vieler Hinsicht hat er Aehnlichkeit mit *Händel* und *Bach*, mit ersterem mehr in seinen grösseren Stücken, mit letzterem in den Claviercompositionen. Von ganz überraschender Wirkung waren hierauf die Scenen der Hölle und des Elisiums aus *Rameau's* Kastor und Pollux. Man schämt sich wenn man dergleichen köstliche Musik hört, so lange an Phrasen wie *Rameau's* Psalmodieenmusik u. s. w. geglaubt zu haben. Dergleichen Vorurtheile pflanzen sich von Jahr zu Jahr fort, und unsere musikalische Welt glaubt am Ende, das Vergangene sei mehr oder weniger Plunder, den man früher, in Ermangelung von Besserem, für etwas Gutes gehalten hat. Auch ist von sogenannter Psalmodie und Monotonie in dieser von Leben und Feuer strotzenden Scene keine Spur. Im zweiten Theile des Concertes kamen vor: Glee aus der Sammlung englischer Nationallieder des Dr. *Mac Farren*, eine Bass-Arie mit Chor aus dem Tod Jesu von *Graun*, ein Chor aus Hippolyte und Aricie von *Pellegrini*; ein Motet à deux voix von *Palestrina*; Adieu Irlande! ein Glee aus der Sammlung des Dr. *Farren*; ein Bruchstück aus einem alten französischen Noël, und das Kyrie aus der Papst Marcell-Messe von *Palestrina*. Ich brauche, nachdem ich ein solches Programm angeführt habe, von den Genüssen, die diesen Concert gewährte, kaum mehr zu sprechen, um so weniger, als von der herrlichen, fast beispiellos exacten Ausführung oben schon die Rede war. Sollte es denn in Deutschland nicht möglich sein, ähnliche Institute in's Leben zu rufen, in Deutschland, wo es doch ganz gewiss eine Menge von Dilettanten gibt, die froh wären, eine Gelegenheit zu finden, die ihnen das Studium älterer Meister bequemer macht? Die Ausführung wäre um so leichter, als die meisten von diesen classischen Compositionen wenigen oder gar keinen Orchester-Aufwand erfordern. Ja in Deutschland, wo bereits so viele Gesangvereine bestehen, wäre es nicht einmal nöthig, besondere Institute für dergleichen musikalische Aufführungen zu creiren, man brauchte eben nur die Männer- und Damengesangvereine von Zeit zu Zeit zusammenzuziehen und die älteren Meisterwerke zu executiren.

Unter den unzähligen Soireen, die hier im Winter stattfinden, zeichnen sich die des berühmten Arztes und Decans der medizinischen Facultät *Orfila* aus. Man führt dort grösstentheils gute Compositionen auf, und vereinigt den besten Kreis von Künstlern, der in Paris zu haben ist. Interessant sind auch die Soireen der Gräfin *Merlin*. *Erard* hat dieses Jahr wieder, wie gewöhnlich, ein grosses Concert mit einem Ballfeste gegeben. *Thalberg* wurde in jenem Concerte wieder vielfach bewundert. Auch den Gesang der Dem. *Ida Bertrand* nahm man beifällig auf. *Thalberg* hat, nachdem er von seiner Reise in Deutschland nur kurze Zeit hier ausgeruht hatte, auf's Neue Paris verlassen, wo er für den Winter zurückerwartet wird.

IV.

Rossini's Statue. — Halevy. — Mad. Farrenc. — St. Saëns.

Die französische Regierung hat *Rossini* eine Marmorstatue in der grossen Oper errichten lassen, die vor kurzem enthüllt worden ist. Man führte bei dieser Gelegenheit das Stabat mater und den zweiten Act von Wilhelm Tell auf, und ich weiss nicht, ob ich diese Aufführung oder die Statue selbst misslungener nennen soll. *Rossini*

ist sitzend mit übereinandergeschlagenen Beinen dargestellt. Der Kopf hängt etwas nach der Seite und hat einen besonders schönen Ausdruck. Man ist einig darüber, dass die Statue misslungen sei, wie die meisten, die man in neuerer Zeit hier errichtet hat. *Hubenek* war vor Kurzem bedenklich krank, und es scheint, als ob seine zahlreichen Beschäftigungen anfingen, seine physischen Kräfte zu übersteigen. Er ist indess jetzt wieder hergestellt und in voller Thätigkeit. Ich bin überzeugt, dass, wenn er das Directorium der Oper behalten haben würde, diese nie so in Verfall gerathen wäre. Sie hat in letzterer Zeit grösstentheils von den Werken *Halevy's* existirt, und alle neu aufgeführten Opern sind, wie oben bereits erwähnt, durchgefallen. *Leon Pillet* hat im vergangenen Winter grossartige Ballfeste gegeben, die ihm die obenhin schon ergebene Journalistik noch mehr befreundet haben.

Madame Farrenc, über deren geniale Compositionen ich bereits öfter zu berichten Gelegenheit hatte, hat vor einiger Zeit eine zweite grosse Symphonie vollendet, die sie in einem Concerte am 3. Mai aufführen liess. Der Erfolg war wiederum sehr bedeutend, und die Franzosen bilden sich nicht wenig darauf ein, neben ihrer berühmten *Sand* auch eine Tonkünstlerin zu haben, die dieser an künstlerischem Werthe nicht nachsteht. Mad. *Farrenc* liess auch noch andere vortreffliche Stücke von ihrer Composition aufführen, die eben so günstig aufgenommen wurden. Ihre Tochter, *Victorine*, gab eine neue Romanze von ihrer Arbeit zum Besten, die zu verrathen schien, dass das Compositionstalent in dieser für die Kunst so begeisterten Familie erblich ist. Auch spielte sie das Duett-Concert von *Mozart* mit bewundernswürdiger Fertigkeit und Präcision.

Der 10jährige *Camille St. Saëns* gab in demselben Monate ein Concert, in welchem er unter Anderem zwei grosse Concerte aus dem Gedächtnisse vortrug. Dieser Knabe verspricht Ausserordentliches, und setzte auch am Tage seines Auftretens das zahlreiche Auditorium wahrhaft in Erstaunen. Er spielt nicht allein gut als Knabe, sondern selbst dann, wenn man den Maassstab anlegt, den man bei grossen Virtuosen anzuwenden gewohnt ist. *Stamaty* leitet das hoffnungsvolle Kind mit bewundernswerther Umsicht, und erzieht ihn in einer Schule, die zu den besten gehört, die wir haben. Die hiesige illustrirte Zeitung hat neulich das Bildniss und die Biographie des jungen *St. Saëns* veröffentlicht. Dr. *F. Bamberg*.

Frankfurt a. M. Musik vom 1. April bis 30. Juni. Opern, die das Repertoir halten, ohne es zu bereichern, waren: Robert, Belisar, Nachtwandlerin, vier Mal, die Hugenotten, der Barbier von Sevilla, Zauberflöte, zwei Mal, Stradella, drei Mal, Norma, zwei Mal, Don Juan, zwei Mal, Figaro, zwei Mal, Regimentstochter, Schweizerfamilie, zwei Mal, Zampa, zwei Mal, Entführung aus dem Serail, zwei Mal, als Pause der Weltumsegler, zwei Mal, und als Novität am 13. April die schwarzen Jäger von Herrn *Neeb*. Ein Charivari verschiedener Opernscenen wird gewöhnlich gewählt, wenn Holland in Nöthen ist. In Zwischenacten sahen wir die zwölf Arabierjahren aus der Wüste Sahara in Verbindung mit der Ouverture aus den Abencerages ihre gewaltigen Sprünge machen, und hörten später die Herren Virtuosen *Coenen* und *Natiek* sich produciren. Der Stand unseres Repertoirs, durch eine Ferienzeit von 11 bis zum 31. Mai getrennt, in welcher Zeit ein neues Podium gelegt und das Orchester erweitert wurde, wäre hiermit angedeutet. Auf Einzelnes kommen wir zurück. Wer die Oper über an Novitäten arm, so wir sie an Gästen desto reicher. Als Isabelle, Amine und Margarethe (Hugenotten) debütirte Mad. *Palm-Spatzer* die hiesige Gastspiel. Man hörte sie gerne, man hatte Achtung vor ihrer Schule und vor ihrem artistokratischen Auftreten, aber man erwärmte sich nicht an ihren Leistungen. Am Allerwenigsten sprach sie als Nachtwandlerin an, worin uns schon die ersten Grossen hingerissen haben. Jugendliche Formen, frisches Organ und ungezwungene Naivetät lassen sich doch nicht ganz hinwegphilosophiren oder durch Schule ersetzen. Herr *Anschütz* setzte sein Gastspiel fort und ist uns der unsere. Eine Reihe mit Wahrheit aufgefasster, sinnreich nuancirter Darstellungen und künstlerische Bildung haben ihm die Gunst des Publicums erworben. Namentlich war die Zeichnung seines Belisar vortrefflich. Fräul. *Brandt* trat ferner als Antonia, Königin der Nacht, Adalgisa auf und steht nun auch in den unbesetzten Reihen unserer Mitglieder. Ueber die klangvolle jugendliche Stimme und kräftige Höhe dieser Sängerin haben wir schon gesprochen (wie über die Vorzüge und Mängel der Mad. *Palm-Spatzer* und des Herrn *Anschütz*); mit diesen Vorzügen verbindet sie nun noch ein Streben nach Effecten, das ihr zwar jedesmal reichen Applaus sichert, das aber zu sichtbar erscheint, um auch die Kritik zu befriedigen. Vor Allem sind hier edlere Haltung und correcteres Studium des Gesanges anzuempfehlen. Herr *Scharpff* sang noch manche Partieen, ehe ihm aufgekündigt wurde, z. B. Papageno, Don Juan, Almaviva, und obgleich dieser Vielseitigkeit durchaus kein unbedingtes Lob zu ertheilen ist, erfordert es doch die Pflicht der Unparteilichkeit, zu wiederholen, dass er, in seinen Anforderungen an erste Fächer beschränkt, für jede Bühne ein sehr nützliches Mitglied sein wird.

Mad. *Reuther-Gundy* gab die Valentine, die Norma und die Donna Anna, gerieth darauf in Conflict mit der hiesigen Kritik, weil sie ihr die Wahrheit sagte, und verriess nach mancherlei Collisionen abermals den Faden, der morsch genug sie an unsere Oper band. Es gab eine Zeit, in welcher Dem. *Reuther*, von herrlichen Mitteln begünstigt, zu schönen Hoffnungen berechtigte, allein diese Zeit blieb unbenutzt, und anstatt fortzuarbeiten auf diese natürlichen Stützen, verbanden mit tüchtigem Talent für antike Darstellungen, dienten sie nur dazu, um hinderte von Excessen im Gesange hervorzurufen. Leider gehört es zu den nicht seltenen Erscheinungen auf der Bühnenwelt, dass die Gratie, dem weiblichen Geschlechte angeboren, und die holde Poesie, ein Geschenk der Musen, so oft durch die Antipoden des Schönen, durch Eitelkeit und Prätention verdrängt werden, und wir meinen es gut mit Mad. *Gundy*, wenn wir sie bitten, bei Dem. *Reuther* wieder in die Schule zu gehen.

(Beschluss folgt.)

Einige Bemerkungen über den Textinhalt der einzelnen Musikstücke in der Oper.

Die bestimmteren Formen der Arie, des Duetts, Terzett's u. s. w. in der Oper sollen da eintreten, wo die Gefühle, Leidenschaften, durch die Situation auf einen Punct concentrirt, sich, einem zusammen gezogenen Gewitter gleich, entladen. Hierbei hat jedoch der Dichter Mancherlei zu berücksichtigen, wenn er dem Componisten eine Wirkung möglich machen will.

Das Gefühl muss vor Allem ein inhaltschweres, allgemein ansprechendes, nicht etwa nur in dieser oder jener Art von besonders gebildetem Hörer, sondern in jeder Menschenbrust mittönbares sein.

Wie oft wird gegen diese Forderung schon gesündigt! Was schreibt der Dichter für Dinge hin, die als Arie z. B. gesungen werden sollen! In dem Texte der folgenden Arie im Maskenball muss der arme König singen:

Ihr, die ihr stets mein Leben
Beglückend nur umgeben,
Ihr Künste, all' mein Streben
Zielt auf Vollendung hin.
Der Heimath euch erziehen
Will ich, und reich erblühen
Sollt ihr durch mein Bemühen,
Denn Kunst war meine Bildnerin.

Ein viel zu nüchterner, kalter Inhalt, um die warmen Töne dafür in Bewegung zu setzen. Hält sich der Componist streng an das, was als Gefühlsregung diese Vorstellungen begleiten mag, so muss eine matte musikalische Wahrheit entstehen; will er aber ein warmes, lebendiges Musikstück schaffen, so muss er die Wahrheit verletzen, indem er dem Gemüthe Regungen anconponirt, die bei obigen Gedanken nicht erwachen können.

Wenn dagegen Belmonte in der Entführung aus dem Serail nach langer Trennung dem Augenblicke nahe ist, wo er seine geliebte Constanze wieder erblicken soll, aber in der Gewalt eines Mächtigen, und nun, von dieser Situation ergriffen, in die Worte ausbricht:

Constanze! dich wiederzusehen! dich!
O wie ängstlich, o wie feurig
Klopft mein liebevolles Herz,
Und der Wiedersehens Zähre
Lohnt der Trennung bittern Schmerz u. s. w.

so ist das ein Inhalt, würdig in Tönen verherrlicht zu werden, und so eine Arie zittert und glüht mit in jeder Brust.

Aber der Dichter kann ein Gefühl, eine Leidenschaft glücklich hinzeichnen, der Componist sie treu in Tönen malen, ohne dass die beabsichtigte Wirkung erreicht wird.

Hier wirken vorzüglich zweierlei Ursachen sehr hinderlich. Die erste liegt in der Stellung, in dem Momente, wo das anhaltendere Gefühlsbild erscheint. Da muss die dramatische Handlung einen Stillstand erlauben; die That muss auf einem natürlichen Ruhepuncte ankommen, damit das Gefühl sich auslassen kann. Liegt dieser Ruhepunct nicht in der Natur der Handlung, wird diese gewaltsam angehalten in ihrem Laufe, blos um des Musikstückes willen, und wird also die erregte Neugierde des Zuschauers ohne Befriedigung gelassen, so ist der talentvollste Componist verloren, denn er findet einen missmuthigen, ungeduldigen, ungeneigten Zuhörer, der der Musik gern zurufte: ich verbitte mir jetzt Ihren Besuch, drängen Sie sich nicht zur Unzeit hervor, sondern warten Sie gefälligst, bis Ihre Stunde kommt. Ich bin Ihnen gewogen, aber in diesem Augenblicke sind Sie mir unausstehlich, Sie halten mir da eben eine Begebenheit auf, die gerade im interessantesten Verlaufe war.

Die zweite hinderliche Ursache kann liegen in dem Mangel zweckmässiger Vorbereitung und Hinführung zu der Gefühlssituation.

Wir müssen nämlich die Ursachen kennen, das Crescendo der Umstände, die ein Gefühl entstehen machen und zum Ausbruche bringen, dergestalt, dass es nicht blos bei der Person auf der Bühne, sondern auch bei jedem Hörer entstehen und ausbrechen muss.

Man vergegenwärtige sich das Terzett zwischen Armand, seiner Gattin und Micheli im ersten Acte des Wasserträgers.

Die beiden ersten kommen herein und drücken ihre Dankgefühle gegen Micheli, ihren Retter, aus. Das ist der *Inhalt*. Aber welche glückliche Hinführung, Vorbereitung, welch ein weise angelegtes Crescendo von Vorumständen hat unsere Seele so empfänglich gemacht, so in allmälige Vorvibration gesetzt, dass, als nun der Ausbruch des Gefühls im Terzett erfolgt, wir ganz und gar mittönen, als wären wir die Personen selbst.

Wir wissen gleich aus der ersten Scene, der Exposition, dass Graf Armand sich der Willkür und Volksteidrückung Mazarin's edel und muthig entgegengestellt, und darum durch die Flucht Rettung vor seiner Rache suchen müsste. Wie werden wir warm für einen so edlen Mann! Micheli hat beide aus den Händen der italienischen Soldaten befreit, er will, er muss sie retten! — Er hat sie zu sich bestellt, er will sie aus Paris bringen. Er erwartet sie jeden Augenblick. Wie sind wir gespannt auf das edle Paar, welche Theilnahme fühlen wir, wie lieb haben wir den braven Micheli, ihren Retter! Nun erscheint das Paar, wirft sich in stürmischem Danke an seine Brust:

Komm hier an meine Brust,
Mein Schutzgott, mein Erretter u. s. w.

Das ist eine Situation, ein Inhalt, eine Hinführung, eine Vorbereitung von Umständen!

Warum ist der Wasserträger *Cherubini's beste* Composition?

Weil er ein Buch zu bearbeiten hatte voll Sinn, Wahrheit und Gefühl, das weckte, das steigerte seinen Genius zu ungewohnter Höhe.

Er hat keinen solchen Text wieder erhalten, und keine solche Musik wieder geschaffen. *J. C. Lobe.*

Feuilleton.

Verordnung und Bekanntmachung. Von dem mit Beifall aufgenommenen Choralmelodienbuche des verstorbenen Concertmeisters und Organisten *Fischer* zu Erfurt, welches nach dem Urtheile kirchlicher Behörden, seit einem Vierteljahrhundert seines Gebrauchs im Regierungsbezirke Erfurt, und überhaupt in Thüringen, auf Sinn und Ausbildung der dortigen Organisten einen entschieden wohlthuenden Einfluss hervorgebracht hat, wird jetzt eine neue Ausgabe unter dem Titel: „Evangelisches Choral-Melodienbuch, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen von *Michael Gotthardt Fischer*, weiland Concertmeister, Musiklehrer

an Seminar und Organisten an der Predigerkirche zu Erfurt, herausgegeben mit einem Vorwort über das Werk selbst, über seinen Verfasser, Andeutung über die Pedal-Applicatur, Angabe der Register u. s. w., von *A. G. Ritter*, Musikdirector und Domorganisten zu Merseburg. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage." in der Buch- und Musikalienhandlung von G. W. Körner zu Erfurt und Langensalza verantaltet. — Es hat nun das Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinalangelegenheiten zu Berlin sich bewogen gefunden, dieses Meisterwerk durch die königl. Consistorien der Monarchie allen Presbyterien, Organisten und Schullehrerseminarien zur Anschaffung dringend zu empfehlen, was wir mit um so grösserem Rechte hiermit veröffentlichen, als sich ohne weitere Anpreisung die Vortrefflichkeit und allgemeine Brauchbarkeit dieses in seiner Art einzigen Choralwerkes daraus ersehen lässt.

Weissenfels. Am 25. Juni gab Herr Organist *Stade* aus Arnstadt in der hiesigen Schlosskirche ein Orgelconcert, zu einem wegen Beweise, dass Thüringen immer noch Organisten hervorbringt, die den Ruhm ihrer Väter glänzend zu bewähren wissen. Herr *Stade* eröffnete das Concert mit einer Fantasia quasi Sonata von seiner eigenen Composition. Dieses grossartige Tonstück bestand aus folgenden Sätzen: 1) Allegro maestoso, welches in der kunstvollen Durchführung der gewählten Motive von vorn herein den gründlich gebildeten Meister verrieth, während zugleich die Originalität dieser Motive an sich und die ganze übrige Gestaltung des umfangreichen Satzes Zeugniss gaben, dass der Componist ausser dem, was man lernt, was man sich erarbeitet, auch noch jenes Etwas besitze, das den Künstler eben zum Künstler macht: das unmittelbare Geschenk von oben, das göttliche Feuer der Phantasie. — 2) Andante, ebenfalls thematisch gearbeitet, und doch voll Anmuth und Lieblichkeit. Ausserdem spielte er mehrere eigene und fremde Compositionen, wovon wir der Kürze wegen nur noch der am Schlusse gegebenen Variationen über ein Originalthema, von Herrn *Stade's* Composition, erwähnen. Erweckte schon das Thema durch edle Einfachheit und kirchliche Würde eine recht günstige Meinung für sich, so war dies nicht minder bei den fünf Variationen der Fall, welche von dem glücklichen Talente des Componisten ein wiederholtes Zeugniss ablegten und eine vortreffliche Wirkung machten, die namentlich bei der letzten, siebenstimmigen Durchführung des Thema's, wo das Pedal durchgehends obligat auftrat, wahrhaft grossartig genannt werden musste. Die technische Ausführung aller, zum Theil eine hohe Virtuosität in Anspruch nehmenden Tonstücke liess nichts zu wünschen übrig, und Referent hebt nur noch besonders die Ruhe hervor, mit welcher Herr *Stade* die grössten Schwierigkeiten im Pedal sowohl, wie im Manual gleich spielend überwand.

Die Belgique musicale berichtet aus Brüssel: Caterina Cornaro von *Franz Lachner* hat bei der zweiten Aufführung noch mehr angesprochen; das Ensemble war vortrefflich; das Orchester, durch die Anwesenheit des grossen Componisten, welcher sich seit einiger Zeit bei uns aufhält, begeistert, hat Ausserordentliches geleistet. Jede Nummer wurde rauschend applaudirt. Mad. *Pirscher* war ausgezeichnet als Caterina. Der Componist wurde am Schlusse der Oper abermals gerufen.

Flotow's neue Oper: L'âme en peine ist in der Pariser grossen Oper mit Beifall aufgeführt worden. Der etwas närrische Titel erklärt sich durch den Inhalt des Buches: Eine arme Seele kehrt aus jener Welt auf die Erde zurück, um zu erfahren, welcher von ihren beiden Anbetern sie wahrhaft geliebt hat; sie lässt dann diesen ächten Liebenden sterben und nimmt ihn mit sich in den Himmel. — Die Musik soll graziös und melodisch sein.

Emil Marrasch, Director einer Gesellschaft russischer Hornbläser, war aus Warschau mit seinem ganzen Personal in Wien eingetroffen, um daselbst Concerte zu geben.

In Braunschweig starb der dortige Musikalienhändler *Johann Peter Spehr.*

Als es sich für einen Hannover'schen Componisten, der von Hamburger Nachdruckern bestohlen worden war, um Einleitung ei er Klage handelte, kam ihm von dort die Antwort, es sei der Bundesbeschluss vom 9. November 1837 bis jetzt in Hamburg noch nicht publicirt, folglich die Möglichkeit einer Anwendung im Hamburger Gebiete noch sehr in Frage. (Hannov. Morgenzeitung.)

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Für Orchesterdirigenten, Dilettanten-Vereine, grosse und kleine Musikvereine!

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

Die humoristische Rundschau,

ein musikalisches Zeitgemälde in vierzehn Scenen, componirt für Orchester von **Aug. M. Canthal.** Op. 96. 8 Thlr. netto; für Piano solo (als Partitur zum Dirigiren). 1½ Thlr.

Hier hat der talentvolle Componist einen sehr glücklichen Wurf gethan; in Hamburg, Berlin und Potsdam, wo das Werk unter seiner Leitung zur Aufführung kam, war das Publicum im wahren Sinne des Wortes electrisirt, so dass die dringendsten Nachfragen nach der Orchesterausgabe uns veranlassten, das umfassende Werk herauszugeben. Es enthält vierzehn Scenen aus der Jetztwelt: Nr. 1. Introduction. Nr. 2. Muh und Lust des Solotrinkstandes. Nr. 3. Was sich liebt das neckt sich. Nr. 4. Versuchung für Nachtschwärmer. Nr. 5. Fanny Elsler und die Exaltirten. Nr. 6. Der Morgenbesuch beim Dandy. Nr. 7. Weisse Dame wie ist dein Name? Nr. 8. Seltsame Entschuldigung eines Liebhabers. Nr. 9. Der Comthur als Gast der Favoritin. Nr. 10. Glückliche Häuslichkeit. Nr. 11. Berliner Zustände. Nr. 12. Was die Franzosen wohl möchten. Nr. 13. Der Rhein als Zankapfel. Nr. 14. Einigkeit der Deutschen. Kampf und Sieg. — welche sämmtlich mit solchem Geschick charakteristisch und originell für Orchester bearbeitet sind, dass das Werk in seinem Genre noch einzig, ja unerreicht dasteht. Kein Orchesterwerk existirt bis jetzt, welches das Gesammtpublicum so ergreift und zu fesseln im Stande ist.

Der Preis dieses umfangreichen Werkes (welches ½ Stunde spielt) kostet in allen Stimmen 8 Thlr. netto und wird nur auf bestimmte Ordre verschickt.

Die Clavierpartitur, aus welcher das Werk zu erkennen ist, wird behufs gar Ansicht durch alle Buch- und Musikalienhandlungen geliefert.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Gesuch.

Ein routinirter **Clarinettist**, der in einem bedeutenden Orchester fungirt, auch im Fache der Composition und in allen Arrangements Beweise seiner Brauchbarkeit zu geben im Stande ist, sucht, Verhältnisse halber, anderwärts, bei einem Stadtmusikchore, oder bei einem Theater, eine selbstandige feste Anstellung. Die hierauf zu machenden Offerten sind unter der Adresse **A. F. S.** bei dem Kaufmann *Trobitius* zu Ballenstedt gefälligst portofrei abzugeben.

Ein gut gehaltenes **Bassethorn** ist zu einem billigen Preise zu verkaufen. Näheres bei **C. H. Brandt** in Leipzig, Gewandgasschen Nr. 4.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. **Nr. 33.** 1846.

Inhalt: Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung. — *Nachrichten:* Aus Frankfurt. (Beschluss.) Aus Wien. Das grosse Festival im Hippodrom in Paris. Aus Dresden. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Briefe aus Fernwinkel;
an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

Erster Brief.

Ew. Wohlgeb. haben wohl schon bemerkt, dass nicht Alles, was in musikalischen und nichtmusikalischen Journalen über Musik und Theater gedruckt wird, wahr und interessant ist, ja, dass mitunter Gegenstände besprochen werden, die in genannte Gebiete gar nicht gehören. So erscheinen z. B. Berichte, die offenbar religiösen Inhaltes sind, da die Leser derselben das Blatt mit dem frommen Ausrufe: „Gott erbarme sich!“ bei Seite legen. Längst beabsichtigte ich, für Ihre Zeitung sehr wahre und sehr interessante Correspondenzen über Fernwinkel einzusenden, nur aber ist leider mein Genius sehr stöckisch und ich habe auch in meinem ganzen Leben noch nie Jemanden nachgegeben. Er, mein Genius, will, dass ich mich um seine Gunst bemühe, vorher lange überlege, welche Fragen ich etwa an ihn zu stellen habe u. dgl. m., und das thue ich nun einmal partutemente nicht. Warum hat er sich bei mir einlogirt, wenn ich mich erst lange durch Nachdenken mit ihm herumzanken soll? Ich will mich hinsetzen, und gleich soll er mir die feinsten Beobachtungen, schärfsten Urtheile, glänzendsten Wendungen u. s. w. in die Feder dictiren, kurz: er soll mir Alles, wie *Schiller* sagt, im Traume bescheren, oder, wie man sich jetzt gern ausdrückt: offenbaren. Er hat sich lange gegen diese vernünftige Forderung gesperrt, nun aber endlich nachgegeben, wie Sie an meinen Briefen merken werden. Ehe ich jedoch beginne, mache ich Ihnen zur unerlässlichen Bedingung, dass Sie mir nie eine Einsendung zurückschicken, und nie wagen, nur ein einziges Wort darin zu ändern oder gar zu streichen. Was in *meiner* Stadt, in Fernwinkel vorgeht, und von *mir* beschrieben wird, das, denke ich, muss der ganzen Welt das höchste Interesse einflössen. Ich schliesse das daraus, dass erstens die Fernwinkler nichts so sehr interessirt, als lobende Berichte über ihre Stadt, und dass ich zweitens nie einen Bericht lieber gelesen habe, als die meinigen.

Ein literarischer Demagoge wollte mir neulich begreiflich machen, wenn man Berichte für die Welt schreibe, dürfe man nicht Fernwinkel und sein Individuum fragen, was interessant sei, sondern eben die Welt. Aber da hatte man viel zu thun; die Welt ist gross, und bekanntlich ein vielköpfiges Ungeheuer. Nein! Jeder ist sich nicht allein selbst der Nächste, sondern auch der Interessanteste. Das ist ein Satz, den gewiss jeder Einzelne zugibt, und folglich die ganze Welt.

Ich bin u. s. w.

Zweiter Brief.

Von Haus aus bin ich eigentlich durchaus originell. Doch kann man sich der Riesenfaust des Zeitgeistes nicht ganz entwinden. Da derselbe nun jetzt behauptet, die Persönlichkeit des Schriftstellers sei der Welt interessanter als was er denkt und dichtet, so will ich ihm hierin nachgehen, und also zuerst von mir reden und hernach so viel und so oft als ich kann.

So vernehmen Sie denn zunächst, dass ich ein Musiker nicht bin, ausserdem aber alles Andere. Ich habe Jura, Theologie, Philologie, Philosophie und noch mehrere andere Fächer studirt. Trotz dem musste ich famos lange auf ein Amt warten. Jedoch der Tag erschien, wo ich feierlichst in den Fernwinkelschen Staatsdienst aufgenommen wurde. Man gerathe mir vorläufig als erste Besoldung huldvollst gar nichts anzuweisen. Damit konnte ich nun freilich auf einem glänzenden Fusse nicht leben, zumal ich Vermögen zum Zubrocken gar nicht hatte. Um mir einige Zulage zu verschaffen, fing ich an, schuchtern mich im Schuldenmachen zu üben und auszubilden. Ich reussirte damit. Als ich im dreissigsten Jahre fünfzig Thaler Besoldung erhielt, konnte ich durch keine Strasse meines Vaterlandes, welches bekanntlich zum grössten Theile in meiner Vaterstadt liegt, gehen, ohne auf Rechnungen zu stossen, die mit Heftigkeit auf endliche Beförderung zu Quittungen drangen. Sie begreifen, dass man unter solchen Umständen nicht denken kann an's Heirathen. Ich bin vom Fernwinkelschen Staatsschicksal zum Hagestolzen bestimmt. Darum habe ich mich der edlen Musika liebend in die Arme gestürzt, und bin ich durch mehrjährige emsige Lectüre einiger Journale nunmehro vollkommen ausgerüstet, der musikalischen Welt verschiedene Lichter ganz neu anzuzünden, andere heller zu putzen, und so die Erleuchtung überall hin zu verbreiten. Dies will ich also von jetzt an thun, aus reiner Liebe zur Kunst, und gegen das übliche Honorar.

Ich bin u. s. w.

Dritter Brief.

Vorgestern Abend, um 6 Uhr, hatten wir einen der herrlichsten Kunstgenüsse. Das berühmte Wunderkind

auf dem Pianofortissimo, *Carl Raschin*, eilf Jahre alt, gab ein grosses Concert ganz allein. Das Knäbchen ist für sein Alter auffallend gross und massiv gebaut, auch schlägt ihm die etwas gezwängte Kinderstimme zuweilen, wenn es lebhaft oder ärgerlich wird, plötzlich in einen ziemlich derben Bass hinunter. Der Vater erklärt jedoch dieses Phänomen für Kränklichkeit und schüchterne Erstlingsversuche der nahenden Maturität, und zeigt als Beweis der grossen Jugend immer auf das kurze Kinderjäckchen und die kurzen Kinderhöschen, und so sind die eilf Jahre richtig und nicht zu bezweifeln.

Der Kleine wurde bei seinem Auftreten mit wüthendem Applaus empfangen, obgleich noch kein einziger Fernwinkler ihn gehört. Aber gelesen hatte man schon vor seiner Ankunft in unserem Volksblatt: „Die Stadtklatsche" — dass der berühmte Kleine in Amerika, Asien und Afrika bereits seit lange nur unter der Bedingung solches ihm gebührenden Empfanges spiele, und hinter dem Kunstsinne jener Städte will doch das Fernwinkler Publicum eben so wenig zurückbleiben, als überhaupt durch Nichterfüllung der gerechten Forderungen des kleingrossen Künstlers sein Missfallen, wohl gar seine plötzliche Abreise zu riskiren! Nachdem er jenen halb-gnädigen, halb-verächtlichen Virtuosenbuckling dem Publicum hingeworfen, wie er seiner göttlichen Würde, gegenüber allen andern Lumpen, zukommt; nachdem er ferner an [illegible] dadurch eine Viertelstunde ausgezogen und dadurch die Spannung bis zum glühendsten Grade gesteigert hatte, fuhr er, den Blick gar nicht auf die Tasten, sondern fest in's Publicum geheftet, kuhn auf das Pianofortissimo los, griff aber falsch. Er wollte das Uebermenschliche und das musste misslingen. Wer vermag denn zu treffen, was er nicht sieht? Er fuhr nach diesem genialen Missgriff auch gleich mit seinen Augen aus dem Publicum zurück und fest auf die Tasten, und nun ging's! — Der Kleine hatte den Namen mit der That, er raste himmlisch auf dem Instrumente herum! Vorzüglich künstlerisch und effectvoll versteht er das Pedal zu gebrauchen, nämlich immerwährend. Es ist dieses ein ästhetisch-genialer Fortschritt des neueren Virtuosenthums, der einen famosen Beweis liefert, welche Tiefdenker viele der heutigen Pianofortissimokünstler sind. Denn abgesehen davon, dass, sollte in Passagen dem Künstler etwas Menschliches begegnen, es in dem rauschenden Pedalstrudel unentdeckt entwischen kann, so liegt in solchen nebelzerflossenen Tönen etwas durchaus Mystisches, Poetisches, welches die herrlichste Wirkung auf alle Hörer hervorbringt. „Unausstehlich!" rief sogar ein neben mir Stehender aus, womit er sagen wollte, ein so hochwonniger Genuss sei das ganze Concert hindurch stehend nicht auszuhalten, von dem Geiste und den Nerven. Kann man einen Künstler dieser Art höher belohnen und gerechter würdigen, als durch dies einzige, in Begeisterung ausgesprochene Wort „unausstehlich!" Diese ächtästhetische Pedalbenutzungsmaxime kann nur von Geistern ausgegangen sein, die das Wesen der Kunst in ihren tiefsten Tiefen erfasst haben! Möge sie nie wieder verloren gehen!

So gross der Kleine als Virtuos, zeigte er sich auch als Componist. Er spielte, wie schon bemerkt und natürlich, nur eigene Compositionen, sechs Stücke, jedes ein bestimmtes Object ausdrückend, wie man auf dem Programm ganz deutlich lesen konnte. Das erste war tragischen Inhalts und hiess: „Die bethaute Blume im Mondenschein drei Viertelstunden von Berlin." Ueber den wundervoll wahren Ausdruck dieses genialen Tonbildes musste man wahrhaft staunen. Der Thau, die Blume, der Mondenschein, Berlin, und selbst die drei Viertelstunden waren auf das Bestimmteste gemalt, wovon ich nur zum Beweise anführe, dass die geniale Composition genau und bis auf die Minute drei Viertelstunden Zeit ausfüllte. Dieses Stück, so wie die anderen fünf, waren sämmtlich in der beliebten, so schweren als geistreichen Etudenform abgefasst, und jede nur aus einem einzigen Tacte herausgesponnen, aber gehörig mannichfaltig gemacht vermittelst der mehrmaligen Versetzung in alle vierundzwanzig Tonarten. Um nicht weitläufig zu werden, bemerke ich nur noch, dass mir ausser genannter ersten noch am Meisten gefallen die dritte Etude: „Der eingezwängte Katzenschwanz," komischen Inhalts, und die fünfte: „Der Characterlose," welche ich hinsichtlich des gelungenen Ausdruckes unbezweifelt als die höchste zu bezeichnen mich gezwungen zu sehen nicht umhin können werde.

Einen mächtigen Reiz gewährte das Spiel des hohen Künstlers auch noch dadurch, dass er ununterbrochen und durchaus symmetrisch dabei hinüber- und herüberwogte mit dem ganzen Oberkörper, wodurch er die innere geniale Begeisterung und Aufregung auch äusserlich zur ästhetischen Erscheinung brachte. Wie konnte auch irgend ein Künstler bei ruhigem Sitzen begeistert sein? Ich bin daher überzeugt, dass *Mozart, Beethoven, Goethe, Schiller, Rafael, Correggio, Canova*, bei ihren Schöpfungen eben so ununterbrochen an ihren Schreibepulten, an ihren Staffeleien und Marmorblöcken hinüber- und herübergewogt und respective gerutscht sind. Es ist nicht anders möglich, oder sie wären nicht begeistert gewesen, was man ihnen doch wenigstens nicht durchaus nachweisen können würde.

Jedes Stück wurde von der Mehrzahl, d. h. von allen denen, welche am Tiefsten gerührt und ergriffen waren, da Capo beschrieen, wodurch der Genuss sich erhöhete, denn jede unmittelbare Wiederholung eines Tonstückes erhöht den Genuss.

Als der Kleine nach Hause fahren wollte, stürzten sich vierundzwanzig junge Fernwinklerinnen mit begeistert-betrunkenem, enthusiastisch-kreischendem Hurrah auf den Wagen los, jagten die *Pferde* fort,' und spannten sich an deren Stelle ein. So wurde der Künstler bis an seinen Gasthof gezogen, wo die Fernwinkelsche Militärmusik zuerst God save the king aufspielte. Darauf sangen dreizehn Singvereine aus der Stadt und Umgegend wechselsweise jeder mehrere Lieder. Hierauf kam ein Fackelzug unserer sämmtlichen Bürgerschaft mit dem Stadtrath an der Spitze, welcher eine herrliche lange Rede über den Satz hielt, dass nun Fernwinkel untergehen könne, da es den Culminationspunct seiner Geschichte erstiegen habe. Diese Rede begeisterte eine alte Frau so, dass sie versuchte, an der Mauer des Gasthofes hinaufzuklettern, um den Kleinen durch einen Abschiedskuss zu beglücken. Obgleich nun die Mauer ganz glatt, und

eine Möglichkeit, an ihr hinauf zu kommen, durchaus nicht vorhanden war, setzte doch die Alte ihre Versuche ununterbrochen fort, selbst, da sich nach Mitternacht die Menge verlaufen und der Kleine den Balcon längst verlassen hatte. Als die Stadt am anderen Tage erwacht war, sah' sie mit einigem Grausen die arme Alte ihre Kletterversuche noch immer und jetzt mit wüthendem Geschrei und untermischtem Gesange: „God save the king" fortsetzen. Sie musste mit Gewalt fortgeschleppt werden, denn sie war übergeschnappt im Kunstenthusiasmus, und klettert bis heute noch empor an der Wand — im Irrenhause.

Dies der getreue Bericht über das Concert des berühmten eilfjährigen Pianofortissimovirtuosen *Carl Rasein* in Fernwinkel. In meinem nächsten Schreiben werden Sie über unsere Bühne zu lesen bekommen.

Ich bin u. s. w.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss.) Die Damen *Capuccini* (von Sondershausen) und *Kramer* (von Düsseldorf), die in verschiedenen Rollen auftraten, sollen nicht angesprochen haben — ich konnte diesen Vorstellungen nicht beiwohnen — und Fräul. *Sohr*, welche ein volumiöses Organ hat, erhielt in der grossen Arie der Agathe (E dur), die sie im Costume vortrug, viel Applaus, obgleich der Weise dazu lächelte. Ein Herr *André* sang den Rudolph in der Nachtwandlerin mit einer vollendeten, der Tiefe zugeneigten Stimme. Ein junger hübscher Mann, der noch Anfänger ist, aber Talent zu haben scheint.

Fräul. *Steinbach* machte ihren zweiten und dritten theatralischen Versuch als Cherubin, den sie wiederholte. Ihr Gesang.... aber wozu die Kritik, da des Volkes Stimme entscheidet, denn schon bei ihrem Erscheinen fiel ein Blumenstrauss zu ihren Füssen. Nun sage noch Einer, dass Thaliens Pfad ein dornenvoller sei!

Ein Gastspiel von Bedeutung und Nachklang ist das der Gatten *Fischer* und *Fischer-Achten* aus Braunschweig. Mad. *Fischer* gab die Constanze, die Norma, die Susanne, Donna Anna und Amine; ihr Gatte gleichzeitig mit ihr den Osmin, Orovist und Figaro, und Beide steigerten von Rolle zu Rolle den Beifall. Das Renomée dieser Sängerin ist so begründet, dass es keiner Commentare mehr bedarf. Mad. *Fischer-Achten* gehört zu den Auserwählten, bei denen Kommen, Singen und Siegen eines und dasselbe ist; und in der That hat diese Frau einen solchen hinreissenden Timbre in der Hochlage, dass er mit einer italienischen Geige rivalisiren konnte, die Seele aber, womit sie vorträgt, würde ihr indess den Sieg über manchen Geiger von Ruf verschaffen. Leider stehen die Mitteltöne, die ein knabenartiges Register haben, nicht im Verhältniss zu ihrer zweigestrichenen Octave. Leicht besiegte ihre glückliche Lage die gefahrvolle Partie der Constanze; und war zur antiken Norma, wie zur hochweiblichen Anna das Organ nicht ausreichend, so bezauberte sie desto mehr als Susanne und Nachtwandlerin. In ihrem Spiele, welches sich mehr zur Lyrik und Naivetät hinneigt, hat Mad. *Fischer* bedeutende Fortschritte gemacht. Hingegen scheint sie öfter zu vergessen, dass ihr Triller nicht vollendet ist, und dass unpassende Fiorituren und accordwidrige Cadenzirung, die sie im Uebermasse der Mittel hin und wieder ausspudelt, nicht in das Gebiet des Schönen gehören. Herr *Fischer* hat an Klang und Stärke des Organs sehr gewonnen, auch an Biegsamkeit der Stimme. Ein intelligenter Sänger war er immer, was nun dem Zuwachs an Materialismus zu gut kommt. Seine gelungenste Partie war unstreitig Osmin. Als Figaro hatte er schöne Momente, namentlich in den Scenen mit Susanne, und seine Arie: „Non più andrai" musste er wiederholen, wobei er einen reinen italienischen Accent bekundete. Obgleich es im Ganzen nicht an Freiheit und Elasticität des Spieles fehlte, so vermissten wir doch bei hervorstechenden Situationen jene Kühnheit, wir möchten sagen Verwegenheit der Plastik, um solche Situationen zu characterisiren, und in der italienischen Pronunciation seiner Arie war eine etwas schwere Aussprache und hier und da undeutliche Vocalisirung — sonderbarer Weise — weniger bemerkbar, wie in seiner Muttersprache. Herr und Madame *Fischer* verliessen uns am 27. Juni, nach vielfältigen Beweisen der Achtung und des Beifalls ihrer früheren Mitbürger, und sind nun nach Braunschweig zurückgekehrt.

Fräul. *Capitain* trat nach längerer Krankheit am 11. Juni zum ersten Male wieder als Emmeline in der Schweizerfamilie auf, und bestätigte ihre Genesung, denn nicht nur hat ihr Organ im Ganzen an Stärke zugenommen, sondern es sind selbst glückliche Veränderungen damit vorgegangen, indem durch grösseren Fond der Mitteltöne ihre Scala gleicher und die Höhe elastischer geworden ist. Den edlen Wohlklang aber, der ihre Stimme immer characterisirte, und den selbst die unglücklichsten Momente eines krankhaften Zustandes nicht brechen konnten, genossen wir ungeschwächt wieder. Ueber das Intensive der Darstellung kommen wir sagen, dass Fräul. *Capitain* mit einer so kindlichen und ergreifenden Inflection der Stimme vortrug, dass kein Auge trocken blieb. Hatte sie einst bei krankhaftem Organ nichts desto weniger durch das Seelenhafte ihres Vortrages immer noch bewiesen, wie sehr das Ideale über den Materialismus zu herrschen im Stande ist, um wie viel mehr musste sie heute, wieder im Besitz ihrer Mittel, sich das Herz des Publicums gewinnen. Wird dieser Zustand, wie zu hoffen ist, ein dauernder bleiben, so ist diese Kur eine vollendete zu nennen, und der Arzt der Dem. *Capitain* dürfte ausser seiner ehrenvollen Stellung, die er bereits einnimmt, viel zu thun bekommen. Wie sehr Fräul. *Capitain* die allgemeine Theilnahme besitzt, bewies das bei reizendem Wetter gut besetzte Haus, die anhaltenden Applause bei ihrem Erscheinen, das Hervorrufen nach dem ersten und dritten Act, und die Blumen, die man ihr am Schlusse entgegen warf.

Die grosse romantische Oper in drei Acten: „Die schwarzen Jäger" von Herrn *Veeh* (über ein Sujet aus dem Befreiungskriege) ist am 13. April mit grosser Sorgfalt zum ersten Male gegeben, und am 18. April „mit Abänderungen und Abkürzungen" — wie der Zettel nicht

sehr schmeichelhaft berichtet — wiederholt worden. Wir haben hier schon öfter angedeutet, dass bei uns Beifallsbezeugungen und Beifall zweierlei Dinge sind. Die schwarzen Jäger liefern einen neuen Beweis davon, denn sie hinterlassen, wie Herrn *Neeb's* frühere Opern, denen noch grössere Acclamationen zu Theil wurden, keine Spur mehr. Zwar fehlt es dieser Musik nicht an Melodien, an gefühlvollen und effectreichen Stellen, allein eine Nummer klingt wie die andere, und in keiner blitzt ein origineller oder zündender Gedanke hervor. Hauptsächlich aber fehlt ein Grundton, der durch das Ganze läuft, und fehlen wieder die einzelnen Characterzeichnungen und richtige Vertheilung von Licht und Schatten. Von den ersten ästhetischen Bedingungen einer Opercomposition: poetische Auffassung und dramatisches Leben, wie von der technischen: grammatikalische Vorstudien und Kenntniss der Instrumente ist nicht die Rede, deshalb ist es kein Wunder, dass die Oper nicht interessirte und vom Repertoir verschwunden ist. Herr *Neeb* gehört zu den Künstlern, die, mit schönen Talenten für andere Zweige der Tonkunst begabt, an der Klippe Oper scheiterten. Möchte doch jeder Componist, der, seine Kräfte oder das Element der Oper verkennend, einmal darin unglücklich war, sich des Schauspielers Wahlspruch aneignen: „So lasst mich scheinen, bis ich werde."

Concerte waren nur zwei. Das erste war im Hause Mozart, worin sich der Pianist *Pacher* aus Wien durch ein nobles, geschmackvolles und aller Afterromantik entferntes Spiel auszeichnete und grossen Beifall erhielt. Er spielte einen *Streicher* und einen *Erard* mit vollkommener Beherrschung und Kenntniss beider, in ihrer Bauart und ihren Effecten so verschiedener, und doch so vortrefflicher Instrumente. Der Violinist Herr *Wolff* und die Sänger *Hecht* und *Kelchner* unterstützten diese Soirée. Das zweite gab der Posaunist *Moritz Nabich* (früher erster Posaunist im Concert Vivienne zu Paris) im Saale der Gesellschaft „Sokrates zur Standhaftigkeit," wobei Fraul. v. *Knoll* und die Herren *Eliason*, *Rosenhain* und *Hoth*, so wie das Musikcorps des dasigen Linienmilitärs mitwirkten. Herr *Nabich* ist Meister auf diesem Jerichoinstrument, obgleich er es nicht anwendet, um Mauern niederzuschmettern. Vor Allem ist Ton und Gesang sein Princip, welches er auch grösstentheils verfolgt, und in dieser Beziehung mit *Queisser* zu vergleichen ist. Hat die Cultur der Posaune dieses Instrument, von *Mozart* eigentlich aus der Kirche in das Orchester verpflanzt, zum Soloinstrument erhoben, so macht es immer die edelste Wirkung, wenn es gleich dem Contrabass stets in dem Bereich einer edlen und grossartigen Würde bleibt und nicht zu Variationchen und dergleichen missbraucht wird, wofurch es bald so das Bild eines Goliath erinnert, der Sarabanden tanzt. Herr *Nabich* brachte sowohl hier als im Theater grosse Wirkung hervor und gefiel ungemein. Auch Herr *Coenen*, der in einem Zwischenact geigte, gefiel, obgleich die Repräsentantin des unmittelbaren Gefühls und die Bonne der menschlichen Stimme nun zu den undankbaren Instrumenten gehört.

Unserer Bühne dürften bald Veränderungen blühen, wenn es wahr ist, dass Verbesserungen Contracte lösen, denn bereits zählen wir drei Brautpaare dabei, die nicht das Ansehen haben, als wollten sie ihren bürgerlich socialen Rechten etwas vergeben. Unsere *Capitain* wird sich mit Herrn *Auschutz*, Fraul. v. *Knoll* mit dem musikalischen Literaten Herrn *Hecht*, und Fraul. *Alkini* mit Herrn *Nebell*, einem jungen und wie man sagt talentvollen Schauspieler, vermählen. Mehr aber wie Cupido dürfte die Göttin Eris auf Veränderungen Einfluss ausüben, da sie ihren Apfel zwischen das Institut und die hiesige Kritik geworfen. Die Ursache davon gehört nicht hierher, doch gehört das Factum, dass sämmtliche Mitglieder schon seit Wiedereröffnung unseres Theaters von unseren beiden verbreitetsten Organen gänzlich ignorirt werden, zur Geschichte unserer Thalia.

Neu einstudirt werden jetzt „Die Sennehütte" von *Adam*, und *Halevy's* „Musketiere der Königin" mit deutscher Uebersetzung von *Carl Gollmik*. *Mozart's* „Idomeneo" soll endlich auch vom Stapel laufen, und „Titus" wird bereits neu besetzt. *C. G.*

Wien, am 18. Juli 1846. Die italienische Stagione an unserem k. k. Hoftheater hatte mit Ernani am 30. v. M. abgeschlossen und geendet, das Proscenium aber verwandelte sich bei dieser Gelegenheit in ein lebendiges Blumenbeet voll von Kränzen und Bouquets, womit das Publicum seine scheidenden Lieblinge überhäufte, denn das Verlangen nach einer guten italienischen Operngesellschaft, welches schon seit einer Reihe von Jahren bei uns blos zu einem pium desiderium geworden, sahen wir im heurigen Jahre erfüllt; natur lohnte aber auch die rege Theilnahme und der stets zahlreiche Besuch von Seite des Publicums die aus ihrer früheren Lethargie plötzlich erwachte Regie. Am 1. Juli feierte die deutsche Saison nach einer schon seit längerer Zeit hergebrachten lieben alten Gewohnheit mit einem Ballete ihren Eintritt. Soll das Ballet etwa als kritische Demarkationslinie zwischen der italienischen und deutschen Oper gelten? oder will man ein solches der deutschen Saison als Captatio benevolentiae vorausschicken? oder sollte dem Ballete wirklich der Vorzirit vor der deutschen Oper gebühren? Die deutsche Oper sollte doch passender eines ihrer grossen Nationalwerke als ihre Reigenführerin zeigen; dieses aber wurde dem Vortheile des italienischen Pächters ferner liegen und das deutsche Publicum begnügt sich auch mit einem Glas Zuckerwasser, wenn es sich einen Römer Rheinwein nicht zu holen getraut. Als Gäste bekamen wir die beiden Tenore: Herrn *Cramolini* von Darmstadt am 7. d. M. als Peter Iwanoff in *Lortzing's* „Czaar und Zimmermann" und am 12. als Tonio in der „Regimentstochter," und Herrn *Caspari* von Frankfurt a. M. am 8. als Stradella zu hören. *Cramolini*, ein alter Bekannter an dieser Bühne, hat sich beinahe schon überlebt, seine Blütezeit ist vorüber, und ein giftiger Abendthau wird sich bald über seine Stimmblume hinlagern und den Schmelz des Tones abstreifen. Sein Spiel jedoch ist beweglich und sicher und seine Mittel für die secundäre Partie einer Iwanoff vollkommen ausreichend; aber einen Tonio erlauben ihm seine Mittel nimmermehr zu singen, das war ein zu gewagter

die doch für einen hellen Bass geschrieben ist. So gehet es aber: wenn man Vieles kann, und die Leute Einem so oft vorsagen, man könne Alles, auch das Unmögliche, so glaubt man's am Ende, vorausgesezt, dass man — ein Bischen eitel ist. Wahr ist es aber, dass G. in einigen andern Stücken, die seiner Stimme angemessner waren, und die auch sein Ueberladen mit Zierrathen eher zuliessen, die bewundernswürdigste Gewandheit, Präcision, Galanterie, und Anmuth zeigte. Das ist sein Fach, dabey sollte er bleiben, und es auch hübsch seinen Schülern sagen, dass sie, was er ihnen vormacht, nur da nachmachen sollten: dann verdiente er seinen Ruhm, als Sänger und Lehrer am Konservatorium. Dem. Strinasacchi war, in dem schweren Duett von Mozart, das sie mit G. sang, nicht an ihrem Platze; sie sang es nicht einmal rein. Besser gerieth ein bekanntes Duett aus Armida, das G. mit Mad. Scio vortrug. Doch wurde, wie Sie denken können, auch jenes missrathene von den eleganten Leuten feurig beklatscht. Lafond spielte ein Violinkonzert von Aubert, zart und angenehm. Eine Sinfonie mit obligater Flote, Hoboe und Fagott, von Viderker, wurde vom Orchester, und die Soli von drey Zöglingen des Konservatoriums, sehr gut ausgeführt.

Kurze Anzeigen.

Sei Canzonette a tre Voci, estratte dalle opere di Metastasio, con Accomp. di Fortepiano, composte et dedicate all' illustriss. Signora de Seeger — dal — Carlo Cannabich. Opera X. a Monaco presso M. Falter. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Dreystimmige Gesänge sind ein vorzügliches Mittel zur Uebung der Dilettanten, und zur Beförderung geselliger Freude, und es wäre zu wünschen, dass wir mehr Vortreffliches in dieser Gattung erhielten, als wir bis jezt haben. Unter das Vortreffliche sind die gegenwärtigen nun wohl nicht zu zählen, aber noch weniger unter das Schlechte: sie sind gut — melodiös, angenehm, leicht singbar, und rein, bis auf einige Kleinigkeiten, wenn man es streng nimmt. Streng muss man es aber gerade bey dreystimmigen Gesangstücken bekanntlich nehmen. Die Gesänge No. 1., 3., (diese Nummer hat aber Reminiszenzen) 5 und 6 sind wohl die hubschesten. Hr. C. hat den Sängern, die verschiedene Schlüssel nicht gewohnt sind, den Vortrag dadurch erleichtern wollen, dass er auch den Tenor in Violinschlüssel gesezt hat: sollte das wirklich erleichtern? Das Akkompagnement ist, wie es zu solchen Stücken am besten geschrieben wird — nur unterstützend und zuweilen etwas mehr belebend. Der Stich ist nicht so gut, als ihn diese Officin sonst liefert.

Grande Sonate pour le Pianoforte composée par l' Abbé Bihler, Maître de chapelle. Oeuv. 12. Munic, ches Mac. Falter. (Prix 1 Fl. 12 Kr.)

Diese grosse Sonate zeichnet sich vor vielen ihres gleichen durch schone Erfindung und Ausfuhrung, und noch vorzüglich, was die zwey ersten Satze aus G moll betrift, durch poetischen Werth aus. Der lezte Satz aus G dur ist schon etwas gewöhnlicher und entspricht der Ueberschrift: grande Sonate, nicht so ganz; doch wird er manchen Liebhabern vielleicht darum desto willkommener seyn. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Wurf, der durch einen Fiasco doch gar zu strenge bestraft war. *Caspari* besitzt einen angenehmen Tenor und eine gute Schule, seine jugendliche Stimme zeichnet sich zwar eben nicht durch besondere Stärke, wohl aber durch Volubilität und Reinheit der Intonation aus, wie auch sein Vortrag von verständiger Auffassung Zeugniss gibt.

Am Theater an der Wien hörten wir am 1. Juli *Auber*'s „Schwarzen Domino" zum ersten Male, wobei die Hofschauspielerin Fräul. *Wildauer* die Partie der Angela übernommen hatte. Die Oper sprach in solcher Maasse an, als es diese französische Bijouteriewaare verdiente; für Fräul. *Wildauer* aber gelte der Grundsatz: „*Multum, non multa*." Eine brave Schauspielerin steht noch immer bedeutend höher als eine mittelmässige Sängerin, und wenn sich auch das Publicum einen Scherz gefallen lässt, welchen sich sein Liebling erlaubt, so wird doch der ächte Kunstfreund durchaus nicht so viele Courtoisie und Delikatesse gegen die kaiserlich königliche Hofschauspielerin besitzen, um die mangelhaften Leistungen derselben als Sängerin vor dem ihm heiligen Altare der Kunst rechtfertigen zu wollen. Auf welch' schwanken Beinen aber muss eine Direction stehen, welche sich durch solche Afterspeculationen zu erhalten gezwungen sieht!

In eine um Vieles fröhlichere Stimmung sah sich das Publicum versetzt, welches an der zweiten Sängerfahrt unseres Männergesangvereines nach Hainbach nächst Wien Theil genommen hatte. Dabei wurden 27 Piecen theils Chöre theils Quartette gesungen, Freude und Heiterkeit hatten ihre schönsten Banner frei und lose flatternd hingepflanzt und sogar unser Hof beehrte dieses Hainbacher-fest, trotz seines ominösen Namens, während längerer Zeit mit seiner Gegenwart.

Ueber die Enthüllung des *Gluck*'schen Monumentes haben die Journale schon mehrfach berichtet, und wollen wir unsere Leser durch Wiederholungen nicht ermüden. Doch sehen wir es mit Bedauern für unsere Pflicht an, über jenen Indifferentismus und Mangel an künstlerischer Eintracht und Gemeinsinn den Stab zu brechen, wovon diese Feierlichkeit einen neuerlichen Beweis gab. An sämmtliche musikalische Vereine und Gesellschaften, an alle Herren Capellmeister und musikalischen Notabilitäten unserer Residenz sind Einladungen zu dieser Solennität ergangen, und dennoch bestand die Mehrzahl der Anwesenden aus ungeladenen Gästen, da die Meisten der Geladenen es entweder unter ihrer Würde hielten oder nicht der Mühe werth erachteten, sich bei dem Grabmale des deutschen Regenerators der Tonkunst einzufinden und durch die Aufopferung von einigen Stunden ihre Verehrung für die Manen des grossen Tondichters an den Tag zu legen. Fürwahr, der Salonfrack könnte unter dem Modestaub zu Schaden kommen und in das Grab der Vergessenheit kollert man noch früh genug hinab; wie aber möchte es so Manchem unserer Modernen ergehen, wenn ein *Gluck* wieder da heraussteigen dürfte! —

Das grosse Festival im Hippodrom in Paris.

Es ist in diesen Blättern bereits von der Association des Artistes musiciens die Rede gewesen, die zur Unterstützung hilfsbedürftiger Musiker einen Pensionsfond gestiftet hat, der sich durch die Bemühungen seines Vorstandes von Jahr zu Jahr vergrössert. Es geschieht dies nicht allein durch die Beiträge der Vereinsmitglieder, sondern grösstentheils auch durch Concerte, die zum Besten der Anstalt gegeben werden. Nachdem in diesem Jahre bereits ein solches in der grossen Oper stattgefunden hatte, verfiel das Comité vor einiger Zeit auf den glücklichen Einfall, die ungeheuren Räume des Hippodrom, in welchem gewöhnlich die *Franconi*'sche Kunstreitergesellschaft Vorstellungen gibt, zu einem grossartigen Militärconcert zu benutzen. Man suchte bei der Regierung um die Mitwirkung der gesammten in Paris lagernden Militärmusik nach, und diese erhielt nun den Auftrag, die Partieen zu übernehmen, die man ihr ertheilen würde. Es waren daher heute in Thätigkeit: 1) die Musik der 16. Legion der Nationalgarde von Paris und der Umgegend; 2) die Musik des 4., 9., 11., 14., 16., 23., 24., 25., 26., 35., 37., 45., 46., 48., 52., 72., 73. und 74. Infanterieregimentes; 3) die Eleven des Gymnase militaire, dem bekanntlich *Caraffa* vorsteht; 4) die Musik der 13. Legion der Nationalgarde zu Pferde; 5) die Musik des 3., 4. und 7. Dragoner-, des 4. Lanciers-, des 8. Husaren- und des 5. Artillerieregimentes. Im Ganzen waren nicht weniger als 1800 Musiker auf dem Platze, die *Tilmant*, der Musikdirector der italienischen Oper, leitete. Man wird leicht errathen, dass eine so ungeheure Masse von Blasinstrumenten, worunter die wirkungsvollen *Sax*'schen, dem Ohre nur in einem freien Raume erträglich sein konnte. Das Hippodrom ist nämlich oben offen und nur die Zuschauer haben verdeckte Sitze. Der ungeheure Raum, auf welchem sonst die Vorstellungen stattfinden, war ganz mit Musikern bedeckt, und die Masse wurde dergestalt zusammengehalten, dass die Verwunderung unter den Zuhörern allgemein war. Natürlich mussten die auszuführenden Musikstücke für diese Masse förmlich eingerichtet werden, so dass Copien und andere Arrangements dem Comité 11,000 Franken Kosten verursacht haben. Die gestrige Einnahme mochte sich übrigens, obgleich die Preise der Plätze verhältnissmässig billig waren, auf 30,000 Franken belaufen. Da man von vorn herein auf ein sehr gemischtes Publicum zählen konnte, so setzte man das Programm aus Mittelmässigem und Besserem zusammen und mischte selbst Tänze unter die ernsten und feierlichen Stücke. Man begann mit einem ziemlich effectlosen Pas redoublé von *Brepsaut*, dem das Gebet aus Moses folgte, das trotz der starken Besetzung die Wirkung nicht hervorbrachte, die der Stimmenmasse eigen ist. Indess war das Arrangement von *Fessy* zu loben, und noch mehr die Einheit des Zusammenwirkens der Instrumente. Der Walzer von *Mohr*, der das dritte Stück ausmachte, war mittelmässig und eben so das Mosaique aus Fernand Cortez von *Kloze*. Besser nennen konnte man das Pas redoublé aus der Jüdin von *Beer*, das auch die Menge günstiger aufnahm, als die beiden vorangegangenen Stücke. Nun folgte aber zum allgemeinen Missvergnügen der versammelten Menge die Apotheose aus der Trauersymphonie von *Berlioz*. Ich habe bemerkt, dass das Publicum sich über das Entschiedene auch entschieden ausspricht, wobei es ihm allerdings nicht selten passirt, dass es auch das entschieden

Schlechte und Gemeine schön findet. Am gleichgiltigsten aber bleibt es bei mittelmässigen Werken, weil diesen in der Regel selbst jener vulgaire, oft aber doch characteristische Reiz abgeht, der dem Bewusstsein des Ungebildeten schmeichelt. Man begreift hier nicht, wie die Wiener und Prager sich für die *Berlioz*'sche Musik so sehr haben enthusiasmiren können, wie sie sich so weit verirren konnten, ihm Ehren zu bezeugen, die den grössten Meistern nicht widerfahren sind. Das Marschthema der *Berlioz*'schen Apotheose, bei welchem ihm unstreitig das Finale der Cmoll-Symphonie vorschwebte, ist an sich so trocken, und steigert sich im Verlaufe der Composition so wenig, dass in der That eine sonderbare Phantasie dazu gehören muss, in letzterem eine Apotheose zu erkennen. Trotz der ausserordentlich starken Besetzung war die Wirkung so schwach, dass das Publicum nicht den mindesten Beifall zu erkennen gab, und die Gelegenheit schien ganz geeignet, zu beobachten: wie äussere Mittel nie den inneren Mangel zu ersetzen vermögen. Der zweite Theil des Concertes begann mit einer militärischen Fantasie von *Mohr*, die eben so mittelmässig war, als der Walzer desselben Componisten, dessen oben schon erwähnt worden ist. Dann folgte ein Chor aus *Gluck's* Armide, den *Fessy* sehr geschickt arrangirt hatte. Die Instrumente von *Sax* waren hier von vorzüglicher Wirkung, und gaben den reizenden Gesang ganz im Character der menschlichen Stimme wieder. Auf den herrlichen Chor folgte wieder eine mittelmässige Composition von *Ennès-Beer*, dann die schön arrangirte Ouverture zu Fra Diavolo und ein Walzer von *Hünten:* Les Bords du Rhin, den *Klose* für die Infanteriemusik eingerichtet hatte. Den Schluss bildete eine Jagd von *Rossini* und *Händel's* Schlusschor zu Judas Maccabäus. Letzterer gehört zu den Lieblingsstücken des hiesigen Publicums und ward den Winter über wenigstens ein halbes Dutzend Mal gesungen und stets da Capo verlangt. Auch hier bewährte sich, dass, wie ich oben schon bei dem Gebete aus Moses erwähnte, der Instrumentaleffect den der menschlichen Stimme unmöglich ersetzen kann. Der kleine Chor im Conservatorium bringt bei geschlossenen Räumen mit jener Composition eine ungleich grössere Wirkung hervor. Jedenfalls war das Concert sehr interessant: so zu sagen, ein acustisches Experiment. Den Verehrern classischer Musik aber sah man an, dass sie sich hier nicht heimisch fühlten und den gemalten Plafond dem blauen offenen Himmel vorziehen. Dass die Wirkung der Musik in geschlossenen Räumen eine ungleich günstigere ist, davon habe ich mich diesmal wieder fest überzeugt. *F. B.*

Aus Dresden. Concerte. Bei der Uebersicht der im abgewichenen ersten Semester dieses Jahres hier stattgehabten Concerte dürfen wir uns möglichst kurz fassen, namentlich in Rücksicht auf die eigentlichen Virtuosenconcerte, da besondere Phänomene während dieser Zeit über Dresden nicht aufgegangen sind, auch die Mehrzahl der hier zur Berücksichtigung kommenden Virtuosen schon bei Gelegenheit ihres Auftretens an anderen Orten in diesen Blättern gewürdigt wurden. Es ist schon mehrfach ausgesprochen worden und darf als Erfahrungsgrundsatz angenommen werden, dass die Zeit der Virtuosen eine vorübergegangene, dass der Wendepunct erreicht ist, von welchem das musikalische Bewusstsein sich wieder in sich selbst zurecht findet. Denn der Unbefangene wird es uns ohne Zweifel wohl zugestehen, dass die ein Decennium hindurch und etwas darüber vorherrschende Bewunderung eminentester Technik ihre Grenze erreicht hat, dass man allmälig von diesem äusserlichen Momente auf das wahre Wesen der Tonkunst zurückkommt und dadurch jene Verirrung — das war jene Einseitigkeit in ihren Extremen unleugbar — wieder gut zu machen sucht. Je erfreulicher für den wahren Kunstfreund diese Erscheinung ist, um desto weniger wird er sich doch der Täuschung hingeben, als sei mit dem Einschlagen dieser besseren Richtung allein schon Alles gethan. Es wird darauf ankommen, diese Richtung festzuhalten, jenes Streben zu pflegen oder zu fördern, und es mögen die hier betheiligten, künstlerisch gesinnten Musiker in dieser Förderung eine ihrer wichtigsten Lebensaufgaben erkennen, um das Classische, das Edle, das Tüchtige mehr und mehr zur Anerkennung zu bringen, sein Verständniss zu vermitteln, es zum allgemeinen geistigen Eigenthum zu machen. Wir brauchen uns den Lesern dieser Blätter gegenüber nicht erst vor dem absichtlichen oder unabsichtlichen Missverständnisse zu wahren, als wären wir absolute Gegner der modernen Musikrichtung. Wir glauben hinlänglich von ihnen gekannt zu sein, und meinen nicht befürchten zu dürfen, man werde uns den Vorwurf machen, als wollten wir irgend eine Richtung der Kunst auf Kosten der anderen erheben oder herabsetzen. Wir ehren jede, erkennen jede an, sobald sie als wahrhaft künstlerisch, als förderlich sich erweiset, mag sie einer Nation ihr Dasein verdanken, einem Genre angehören, welchem immer sie wolle. Doch der Buchstabe tödtet, nur der Geist macht lebendig. Und damit mag wohl die Freude gerechtfertigt erscheinen über das Aufhören des Buchstabendienstes — so nur vermögen wir jene einseitige Richtung auf die Vollendung der Technik zu bezeichnen, so wenig wir ihren wesentlichen Vortheil als Mittel zum Zweck verkennen — eines Buchstabendienstes, der wirklich vollkommen angethan erschien, den Geist ganz zu ertödten, und der zu recht lebhaften, ernstlichen Besorgnissen hätte Veranlassung geben können, wüsste man nicht, dass der Geist in ewiger, unsterblicher Glorie, wenn auch oft eine Zeitlang verhüllt und in seiner Verhüllung nicht erkannt von dem grossen Haufen, fortlebt und still aber segensreich fortwirkt, dass, wenn auch seine Lebensäusserungen verkannt oder durch materielle Bestrebungen oder sonstige Hemmnisse eine Zeitlang niedergehalten und scheinbar gänzlich unterdrückt werden, doch unfehlbar der Moment erscheint, in welchem er die ihm durch Unverstand oder Uebelwollen angelegten Fesseln siegreich sprengt und die thatsächliche Anerkennung sich erringt, welche ihm gebührt.

Wenden wir das auf die Tonkunst an, so würden wir allerdings im Irrthum befangen erscheinen, wollten wir glauben, dieser Zeitpunct sei schon jetzt vollkommen erreicht. Wir dürfen die verheissende Morgenröthe eines wieder anbrechenden schönen Tages noch nicht für den Tag selbst halten. Aber schon die Morgenröthe kann

und soll erfreuen, denn sie erweckt lebendige Hoffnung und fordert auf zu erneuetem, thatkräftigem Wirken. Auch bei uns in Dresden scheint endlich das Morgenroth einer besseren musikalischen Richtung angebrochen, und wird die Sonne des neuen Tages auch noch manchen harten Strauss mit den Nebeln zu bestehen haben, welche ihre Strahlen gern dämpfen, sie nicht in voller lebender Kraft wirksam werden lassen möchten: auch hier wird gewiss das Licht den Sieg davon tragen, mag auch der Zeitpunct noch in der Zukunft dunklem Schoose verhüllt liegen, welcher jenen Sieg zu einem vollständig entschiedenen macht.

Wollen wir uns auch keineswegs der Selbsttäuschung hingeben, als beruhe die grosse, weitverbreitete Theilnahme, welche unsere Abonnementconcerte im verflossenen Winter gefunden haben, einzig und ausschliesslich nur auf wahrer Liebe zur Kunst (so manche Details dürften leicht für eine grosse Zahl der Theilnehmer das Gegentheil darthun, dürften beweisen, dass Modesucht, Laune, der sogenannte gute Ton u. dergl. wirkungsreiche Momente mehr ihren sehr bedeutenden Antheil an dieser Erscheinung haben): dennoch ist auch darin schon ein erfreulicher Fortschritt zu erblicken, dass jene Unternehmung eben Modesache hat werden können, und die Hoffnung ist doch vielleicht nicht zu sanguinisch, dass aus dieser allerdings trüben Quelle allmälig durch mancherlei Läuterungsprocesse — und eine läuternde Kraft werden wir doch der Tonkunst nicht absprechen wollen? — ein reiner, klarer, befruchtender Strom sich entwickele, der frisch und fröhlich durch das bis dahin so dürre Land seine Wogen sendet.

(Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Bruchstücke aus einem musikalischen Romane.

(Fortsetzung aus Nr. 31.)

V.

Die deutschen Componisten wissen alle, dass es zweierlei Arten von Künstlern gibt: Talente und Genie's. Aber dass jeder sich prüfen solle, zu welcher Art *er* gehöre, um sein Kunststreben danach zu bestimmen, daran denkt selten einer. Ständen sämmtliche deutsche Componisten in Reihe und Glied, und man rufte zur schwierigsten Kunstunternehmung: „*Genie's, heraus!*“ alle würden muthentflammt und siegessicher vorwärts stürzen. Dagegen rührte sich bei: „*Talente, heraus!*“ gewiss keiner. Weil nun Deutschland so reich ist an Musikgenie's, ist Deutschland so arm an entsprechenden Musikwerken.

Was ein Genie thun darf, darf ein Talent nicht thun. Jenes kann seinen Eingebungen folgen, und ist sicher, seine Zeitgenossen früher oder später zur Anerkennung zu zwingen. Seiner überwältigenden Kraft müssen sie sich doch endlich ergeben. Und geschähe es nicht, so kann es ein Märtyrer seines göttlichen Willens werden. Es trägt den Lohn in seinem Bewusstsein, und sieht in seinem hellen Geiste die Huldigungen der Zukunft. Das Talent hat diesen Trost und diese Aussicht nicht. Weder die Flammenpracht der Ideale glüht in ihm, noch die Kraft, sie auszuprägen. Es darf sich nicht herausnehmen, der Musikwelt neue Gesetze zu dictiren, es kann nur die vorhandenen wohl befolgen. Es soll ihr abmerken, wie sie hausbedürflich zu amusiren; Kunstfesttage kann es ihr nicht bieten. Das Genie hat ein *Kunstideal*, das Talent, wenn es vernünftig ist, nur eine *Kunstpolitik*. Sucht das Genie die innerste und innigste Natur seiner Kunstobjecte zu ergründen, und von ihr unausnehmlich seine Darstellungsgesetze zu entnehmen, so hat das Talent dagegen in die Natur und das Wesen des grossen Publicums zu blicken, seine gewöhnlichen Wünsche und Forderungen kennen zu lernen, und ihm danach die Gerichte zu bereiten. Das Talent hat es nur mit der Gegenwart zu thun, und mit der leichtbeweglichen Menge darin. In die Zukunft schlagen seine Thaten keine Wellen. Wie traurig also, wenn es, sich für ein Genie haltend, an der günstig gestimmten Gegenwart verächtlich vorübereilt, um der Oesterblickkeit nachzueilen, die es nie erreichen wird. Man sehe, wie behaglich ein Talent lebt, wenn es sich als solches erkennt und demgemäss behandelt und ausbeutet. Und man sehe im Gegentheil die vielen bedeutenden Talente, die missmuthig und ewig in ihren Erwartungen und Wirkungen getäuscht, die dumme und undankbare Welt verwünschen, und sich und die Kunst dazu.

VI.

Die leichteste Art, sich als eigenthümlicher Componist zu zeigen, ist, dass man besonders characteristische Nationalweisen, und je weniger bekannt, je besser, bei Kunstproductionen unterlegt und darin verarbeitet. Denn ist nur die Musik eigenthümlich, so fragt man wenig danach, ob die Quelle ursprünglich in dem Componisten gesprudelt, oder ob er sie aus fremder unbekannter Gegend hergeleitet. Wie hat *David* mit seiner Kameraderie die Franzosen düpirt durch die Wüste! Und ist einmal der französische Leithammel angeführt, so folgen ihm die englischen und deutschen blindlings nach. *David's* Gegenstand ist ein *erhabener*, und seine Musik dazu, ich meine *seine* Musik, ist meist eine *niedliche*. Denn die jedenfalls piquanten fremdartig characteristischen, arabischen Elemente sind ja nicht aus seinem ursprünglichen Compositionstalente geflossen. *David's* Hauptverdienst ist, dass er eine Reise nach Afrika gemacht hat mit der Notenschreibtafel in der Hand. Wo er aber nicht selbst hin kann, sondern blos seine Phantasie hinschicken muss, ist das Ergebniss gar nichts Besonderes, wie wir an seinem Oratorium „Moses“ sehen, mit dem er freilich persönliche Bekanntschaft nicht machen konnte.

VII.

Und *Berlioz* wäre ein Genie?

Ein bedeutendes! Das sicherste Merkmal des Genie's heisst: erfinderischer Geist, gleichviel in welcher Sphäre. In diesem Sinne gibt es sogar Genie's unter dem Abschaum der Menschheit, die wir bewundern und zugleich verabscheuen müssen.

Ein Anderes ist es, wenn man von *liebenswürdigem* Genie spricht. Alsdann verlange ich, dass es mir durch-

gängig gefalle. Ein solches ist *Berlioz* bis jetzt noch nicht. Das Liebenswürdigste und ewig Wirksamste, die einfache Melodie leider, fehlt ihm. Hierin kann ihm bis jetzt wenigstens kaum Talent zugesprochen werden, und hunderte von Componisten in allen musikalischen Ländern sind ihm darin überlegen. Aber er ist ein wunderbares Genie in der Instrumentation. Darin hat er alles bisher Vorhandene weit übertroffen, ganz neue Effecte ersonnen und ausgeführt und blitzt die erstaunlichsten Wirkungen in die Gemüther, die Sinn dafür haben und ihn begreifen können. Auch im plastischen Ausdruck innerer und äusserer Zustände durch blose Instrumentalmusik hat er Unglaubliches geleistet, und die Sprache der Musik erweitert und erkräftigt, was sich erst in der Folge, wenn man sich an ihre fremdartigen Laute mehr gewöhnt, herausstellen und erkannt werden wird. Und endlich herrscht in der ungeheueren und scheinbar regellosen Mannichfaltigkeit eine Einheit der thematischen Arbeit, wie sie die regelmässigsten Componisten ausgeübt, nur phantastischer und origineller als alle, und schwerer erkennbar.

Berlioz ist also in drei bedeutenden Branchen der Musik ein grosses Genie, in einem einzigen, freilich dem wichtigsten, dagegen fast unter dem Talent.

Und das sollte sich mit dem Begriff Genie zusammenreimen lassen?

Warum nicht? wenn man den Begriff „universal" nicht als nothwendig damit verbunden etwa annehmen will. Die Arten von Genie sind sehr verschieden ihrem Thatenumfange nach. *Mozart* war ein Genie, *Strauss* ist auch eines. Jener war es in allen Gattungen der Musik, dieser ist es nur im Dreivierteltact und Walzertempo. Sollte er ein Andante, oder ein Adagio, oder ein Allegro im $^4/_4$-Tact schreiben, er wäre freilich verloren, und müsste unter die allergewöhnlichsten Componisten gesteckt werden.

Ein Genie zeigt sich ferner in dem Einflusse, den es auf die Folgezeit ausübt, und diese Zeit wird kommen und *Berlioz* volle Gerechtigkeit widerfahren lassen. Seine Sendung in dieser Welt ist, die Instrumentations- und die musikalische Ausdruckskunst auf einen höheren Punct zu fordern, diese Sendung wird er vollbringen, dazu hat ihm die Natur eine wunderbare Beobachtungsgabe, eine glühende Phantasie, und eine Beharrlichkeit gegeben, wie sie selten in einem Menschen anzutreffen sind. Und kann denn ein Mensch mit solchen Eigenschaften sein ganzes Leben so wüthend und glühend auf eine Kunst werfen, ohne Genie dafür von der Natur empfangen zu haben?

(Wird fortgesetzt.)

Feuilleton.

Der rühmlichst bekannte Organist und Componist für sein Instrument, Dr. *Rinck* in Darmstadt, ist im 76. Jahre gestorben.

Die neue Oper von *Rossini* ist endlich in Paris angekommen; sie heisst: La Donna del Lago! mit einer neuen Ouverture und vier neuen Nummern. *Rossini* hat in einem begleitenden Briefe ausdrücklich verboten, auch nur eine Note daran zu ändern. Wie tief muss demnach *Rossini* jede Note in dieser Partitur berechnet haben!

Am 1. August gab Herr *Immanuel Faisst* aus Stuttgart mehrere Orgelvorträge in der Thomaskirche in Leipzig. Er zeigte in der Ausführung *Bach*'scher Compositionen sich nicht allein als tüchtigen Orgelspieler, sondern in mehreren eigenen Compositionen auch als guten Componisten und gewandten Contrapunctisten.

Ein junger Tenorist, *Bettin* in Paris, soll eine wunderbar mächtige Stimme besitzen, und auch für Spiel grosses Talent entwickeln.

An dem Wiederaufbau des abgebrannten Hippodrome in Paris wird mit unglaublicher Schnelle und Thätigkeit gearbeitet.

J. B. Logier, der Erfinder der neuen Unterrichtsmethode im Clavierspiel und der Composition, ist in seinem 65. Jahre gestorben. Er war bekanntlich in Hessen-Cassel geboren und jung nach Irland gekommen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Burgmüller, Ferd., Variat. über den Puritanermarsch für Pianoforte. 15 Ngr.

Canthal, Aug. H., 2te bouquet de Polkas (Albion — Soirée — Hanza-Polka) pour Pfte. 15 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Duettinos für Pfte und Vcelle. Erste Sammlung. (Beethoven, Adelaide. Schubert, Standchen. Spohr, Rose.) 22½ Ngr.

— — de do Zweite Sammlung. (Krebs, Liedchen über Alles. Schubert, Lob der Thränen. Krebs, An Adelheid.) 22½ Ngr.

Flügel, G., Dritte Sonate für Pfte. Op. 13. 1 Thlr. 5 Ngr.

Hetsch, L. (Preiscomponist). Drei Lieder (Elfenlied. Frühlingsgruss) für Mezzosopran oder Bariton mit Pfte. Op. 8. 10 Ngr.

Krug, D., Le Carneval de Newyork. Variat. burlesques pour Pfte sur le thème favori de Vieuxtemps: Yankee doodle. Op. 16. 20 Ngr.

Kullak, Th., Preislied von Spohnholtz, für Pianoforte übertragen. 15 Ngr.

Küster, H., Der 121. Psalm, Antimnig, leicht ausführbar für Sopran, Alt, Tenor und Bass (Solo und Chor). Partitur und Stimmen. Op. 7. 15 Ngr.

Leonhard, J. E. (Preiscomponist), Vier Lieder mit Pfte. Op. 14. Heft 2. 17½ Ngr.

Lubin, L. de St., Preislied von Spohnholtz, als Salonstück für Violine mit Pfte. 15 Ngr.

Lumbye, H. C., Carolinen-Galopp, Op. 16, für Orchester. 1 Thlr. 10 Ngr.

— — do für Pianoforte. 5 Ngr.

Schmitt, J., Die beiden Dilettanten am Pfte. Cah. 6. (Zwei Rondinos über Themen von Auber. Op. 347.) 10 Ngr.

Spohr, L., Fantasie über Themen von Handel u. Abt Vogler, für Pfte oder Harfe und Flöte. Op. 110. 1 Thlr.

Willmers, R., Apollo-Album pour Piano. Compositions brillantes mais difficiles. Op. 17. Cah. 1. Thème norvégien varié. 15 Ngr. (Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten August. **Nr. 34.** 1846.

Inhalt: Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. — Oeffentliche Prüfung der weiblichen Zöglinge aus der Musikclasse im kaiserl. Erziehungshause zu Moskau. — *Nachrichten*: Aus Dresden. (Fortsetzung.) — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges.

Es ist bekannt, wie von der Zeit *Luther's* bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts in Deutschland eine Uebung des heiligen Gesanges bestanden hat, welche durch mancherlei Erscheinungen hindurch und ungeachtet mancher Wandelung der Zeiten doch im Ganzen segensreich und anerkannt wirkte, weil sie ein Gut war, das dem ganzen Volk angehörte, das ihm eigenthümlich, von ihm vorzüglich gehegt, von keinem anderen gleichmässig erreicht worden ist. Sein Entwickelungsgang zeigt, wie innig er dem Bewusstsein unseres Volkes verwachsen, wie wesentlich er einem Bedürfnisse desselben entsprach.

Die ersten fünfzig Jahre seit Erneuung der christlichen Lehre sind die Schöpfungszeit deutschen evangelischen Gesanges. Das einfältige Volk trat ein in die ihm wiedergewonnene Kirche, es brachte seine unschuldigen Stimmen, sie dem Heiligen zu vermählen, es trat heran zum Altar, sich mit singendem Gebete des königlichen Priesterthumes würdig zu zeigen, das ihm verheissen war. — Dieser Zeit des ersten mehr natürlichen Aufschwunges folgte die künstlerische Erhebung, welche die andere Hälfte jenes Jahrhunderts bezeichnet. An ihr nahm Fürst und Bürger, Gelehrter und Natursänger mit gleichem Eifer Theil, und fremde Völker erkannten dem unseren den ersten Preis zu, sobald die allgemeine Bildung des Gesanges und der kirchlichen Uebung desselben in Frage stand. — Die nächstfolgenden Jahre bis zur Mitte des siebenzehnten Jahrhunderts haben ungeachtet der jammervollsten Zerrüttung aller äusseren Verhältnisse in unserem Vaterlande dennoch dem kirchlichen Leben und Gesange keine Vernichtung bringen können; vielmehr ward, wie der fromme Glaube allein der trostlosen Gegenwart vergessen machte, auch damals im kirchlichen Gebiete eine neue Stufe der Kunst gewonnen, welche, obwohl in kleinlicher Verkünstelung oftmals dem wahren Ziele entfremdet, dennoch durch Vervielfältigung der Kunstmittel sowohl dem Künstler als dem Volke erspriessliche Gaben brachte. — Als sich unser Volk aus jenem Verfalle erholt hatte, entwickelte sich von der Zeit des grossen Churfürsten bis auf Friedrich den Grossen eine neue Blüte, die von jener ersten weit verschieden, doch ihr innerlichst verwandt war: denn die sogenannte pietistische Zeit mit ihrer herzlichen Frömmigkeit und häuslichen Andacht erneute Vieles, was aus den ersten evangelischen Zeiten fortklang, und ging selbst in ihren Aenderungen und Umwandlungen nicht weit aus dem Kreise der Kirchlichkeit. Wie sehr noch damals die kirchliche Musik dem Volke theuer war, das sagen uns gleichzeitige Zeugnisse, das beweiset auch die einzige Erscheinung des höchsten Tonmeisters *Sebastian Bach*, dessen tiefsinnige, den Heutigen zuweilen unverständliche Dichtungen von seiner Gemeinde und seiner Zeit mit Entzücken vernommen wurden. — Dass sein frommes Streben nicht mehr nachwirkte, als es geschehen, ist eine Schuld der nächstfolgenden Zeit, welche die heutige zu vergüten trachtet. — Nach den Zeiten Friedrichs des Grossen, da die Welt sich umzugestalten begann und von allen Seiten die Anforderungen des neuen Weltverstandes hervortraten, die Gebäude des Mittelalters zu zerbrechen, als gleichzeitig die gewaltigsten Erhebungen der Wissenschaft und die krampfhaften Bewegungen neueren Staatslebens eintraten: da ward der Raum verengt, auf welchem bisher die stille Genügsamkeit frommer Ahnen ihre Entfaltung gewonnen, ihre schönsten Werke geschaffen hatte. Der Rationalismus, welcher gleichzeitig gegen Kirche, Schule und Staat gerichtet, mit gewaltiger schneidender Hand die todte Ueberlieferung zu bekämpfen sich anschickte, störte auch die Fortbildung des kirchlichen Lebens der Gemeinde. Er konnte sie nicht vertilgen, und selbst ohne die Gegenwirkung der romantischen Literaturschulen wäre das innerste Bedürfniss wieder erwacht, welches mit leiser Erinnerung an eine bessere Vergangenheit das Volk und die Gemeinde belebte, um eine neue Gestaltung der Kirche zu erwerben.

Dennoch hat — wer möchte es leugnen? — das Uebergewicht jener verständigen Strebungen neuer Weltlichkeit der naturgemässen Entfaltung sowohl der Kirche als der heiligen Kunst geschadet. Und wollte man die weite Verbreitung der Kunst und Wissenschaft in unseren Tagen von mehr als einer Seite günstig nennen, so würde doch auch eingestanden werden müssen, wie sich mit jener Verbreitung eine Gleichgiltigkeit und Lauheit eingefunden, die der wahren Erhebung des Geistes entgegensteht. — Denn es ist sichtbar, wie bei ausserordentlicher Empfänglichkeit und Bedürftigkeit unserer Zeit nach höheren Gütern, nach sinnlichem und sittlichem Behagen, — bei der grossen Erregbarkeit, die der Segen des langen Friedens zu erhöhen scheint, — bei der ausserordentlichen Steigerung technischer Mittel für die nächsten sinnlichen, wie für die höchsten geistigen Bedürf-

nisse — dennoch unserer Zeit die gediegene Einheit fehlt in Streben und Leisten, wie sie religiös ausdrückend ohne Ziel, sittlich bewegt ohne Gediegenheit und Tiefe, in Zufälligkeiten zersplittert ihre Kräfte verschwendend an ein gemeintes Gut, dessen Grundlagen sie im eigenen Herzen suchend gründlicher vorbereitet fände, als sie es von äusserlichen Hilfsmitteln erwarten kann.

Diese Irrungen treten nirgend offenbarer an den Tag, als wo es sich um Erneuung der Kirche handelt. Alle Bestrebungen um Wahrheit, um vollkommene äussere und innere Gestaltung des kirchlichen Lebens gerathen auf einen Scheidepunct, der die Gemeinde zersplittert statt sie zu binden, so dass schon mancher redliche Protestant voll wehmuthiger Verzweiflung der Meinung zugeneigt war, es sei doch friedlicher in der Einen streitlosen Kirche, welche das äussere Band der Gemeinde unwanksam festzuhalten wisse, indem sie innerhalb dieses äusserlichen Tempels die Verschiedenheit der Ueberzeugung unberührt lasse, das Bekenntniss schirmend, die Erkenntniss freigebend. Freilich wissen wir, dass weder die Streitlosigkeit noch die Kirchlichkeit auf römischer Seite weit von unserer Weise verschieden sind, und erkennen auch dort die dunklen Mächte der Zeit wirkend, ja überwiegend. Doch ist ihr noch die Gewalt gegeben, die Gemeinde der Kirche näher zu verpflichten, theils durch die Mittel weltlicher Kirchenrechte, theils durch den gemüthlichen Reiz einer anregenden Liturgie.

Auf evangelischer Seite sind in unseren Tagen durch die Vermittelung eines erlauchten und frommen Beschützers der Kirche Versuche gemacht worden, eine Einigung und Festigung des evangelischen Kirchenthumes zu Wege zu bringen. Es ist nicht bekannt geworden, ob neben den dogmatischen Verhandlungen auch der Liturgie, insbesondere der musikalischen, Erwähnung gethan ist. Ohne sie aber wird unserem Cultus ein bedeutender, wo nicht der wesentlichste Theil fehlen.

Der alten Kirche eigenthümlich ist, wie ihr südlich-plastischer Character es fordert, die äussere Erscheinung, die verklärte Lieblichkeit, die körperliche Gestaltung des Heiligen. Diesem gemäss hat sie die christliche Malerei zu einer Höhe gebracht, welche von keinem evangelischen Meister jemals erreicht ist. Aus ihr und aus der früheren Blüte der Tonkunst hat man den Schluss gezogen, dass ihr überhaupt die künstlerische Weihe angeboren, dass diese ohne katholische Begeisterung unmöglich sei. *Winterfeld's* Forschungen erweisen, wie wenig jener Satz auf die Musik anwendbar sei, da diese eben ihre wahre Entfaltung erst seit und durch die Kirchenbesserung gewonnen habe; sie ist seitdem durch deutsche Meister, deren grösster und bester Theil Evangelische waren, zu der heutigen Entwickelung gebracht. Denn die Musik entspricht dem geheimen unaussprechlichen Seufzen des Herzens, den unnennbaren Ahnungen einer anderen Welt, und ganz besonders dem deutschen Geiste, welchem jene Regungen angeboren sind. Dies fühlte der theure Gottesmann, dem wir die Herstellung der Kirche danken, dies klinget wieder in den himmlischen Liedern des seligen *Eccard*, des deutschen *Rafael*, an Tiefe und Wonne, es klinget nach in den gothischen Domen unseres *Sebastian Bach*. — Selbst *Klopstock*, der gewaltige Meister des Wortes, sprach doch den Vorzug der Töne für die Andacht auf's Bestimmteste dahin aus, dass ihm der Gesang und die Orgel ein wesentlicherer Theil des Gottesdienstes scheine, als die Predigt. Dasselbe gilt von *Luther's* und *Eccard's* Zeit; was *Klopstock* mehr sehnend aussprach, war damals in Wirklichkeit erfüllt, also zu einer Zeit, die an Kirchlichkeit und gediegener Einheit des Lebens der unserigen weit voranstand.

Den Sinn jenes gewichtigen *Klopstock*'schen Ausspruches kann man auch also deuten: im Gesange ist zu verklarter Einheit verbunden, was im gesprochenen Worte zu verständiger Vielheit sich zerfället. Es ist eben so erweislich als natürlich, wie weit verschiedener auch die beste frommste Predigt in ihren Wirkungen auf die Gemeinde einfliesst, als der sinnlich-geistig zwingende, die Herzen umstrickende Gesang. Dieses fühlen oftmals auch die Zweifelnden, Widersprechenden, der Kirche Entfremdeten, wenn auch nicht alle in gleicher Weise. Ist hier die Wirkung ungleich, so ist ein grosser Theil des Verfehlten der Weise zuzuschreiben, wie die musikalische Liturgie oftmals geübt wird.

Zwar ist auch hier im Grossen und Ganzen anzuerkennen, wie auf evangelischer Seite der musikalische Gottesdienst wenigstens keinem anderen nachsteht und viele übertrifft; aber dies ist ein zweifelhaftes Lob, weil überall die kirchliche Tonkunst von ihrer früheren Höhe gesunken ist. — Im nördlichen Deutschland, wo bis vor sechzig Jahren das Orgelspiel und der Gemeindegesang mit Liebe gehegt und in würdiger Ausbildung gehalten ward, weil alles Volk, Hohe und Niedere, mit Herz und Sinn für ihr Bestehen mitwirkten, — in denselben Landen, wo stehende Schülerchöre in den meisten Städten, kundige Organisten häufig angetroffen wurden, hört man gegenwärtig ziemlich allgemein die Klage, wie schwach es mit beiden zur Zeit bestellt sei, wie widrig oftmals Gesang und Spiel die Andacht stören, statt sie zu heben. Dies ist um so auffallender, da die technischen Mittel vervielfältiget und gesteigert sind und es weder an Kraft noch an Bedürfniss fehlt, das Bessere zu vollbringen. Erblicken wir nun in diesem Umstande einen der vielen Abdrücke des Zeitgeistes, der es nicht liebt in der Kirche zu weilen, so müsste diese Erwägung dem Freunde heiliger Kunst und lebenvoller Andacht niederschlagend sein, wenn keine Abhülfe möglich wäre und die Wiederbelebung des ächten evangelischen Gesanges unausführbar schiene.

Die heutigen Bewegungen auf dem kirchlichen Gebiete, wie fern sie von einander abstehen mögen, haben doch alle das eine Ziel, dem innersten Bedürfnisse des Herzens einen Raum wieder zu gewinnen, den die nächstvergangene Zeit fast verloren gab. Und treten die meisten jener neuen Strebungen verneinend auf, so ist eben so unverkennbar, wie die redlich Strebenden nur das ihrem Herzen Ungehörige zu verneinen glauben. In dem Widerstreit der Meinungen unter sich und mit äusseren Gewalten steigert sich die Verneinung, und es scheint alle Bejahung in wogender Leidenschaft unterzugehen. Nur die bejahenden, wirklichen Gestalten sind im Stande, dem Herzen die Genüge wieder zu geben, die es im

Kampfe verliert. Es ist aber nichts Bejahendes als Glaube und Uebung der Religion, deren Mittel und Körper nirgend zu finden ausser in Bibel und Cultus. Ist nun die Bibel selbst in der ungetheiltesten gläubigsten Schaar verschiedener Auffassung ausgesetzt, so bleibt als mächtigstes und einziges wahres Bindemittel nur der Cultus stehen, und dieser ist für die Evangelischen der Gesang.

Er ist es in vollstem ungetheiltestem Sinne. Denn während die Herrlichkeit deutscher Baukunst meist nur älteren von Rom ererbten Kirchen angehört, und in unserer Zeit eine neue Erweckung derselben Vielen unmöglich, den Meisten gleichgiltig, sehr Wenigen ein Bedürfniss scheint; während die heilige Bildkunst selbst in römischen Kirchen mehr an Ererbtem zehrt, und alles Neugeschaffene sich nur in Nachahmungen glücklicherer Zeiten bewegt: so hat sich dagegen in der flüssigsten aller Künste ein lebendigerer Trieb erhalten, dessen Entfaltung in dieser Zeit aus mehreren Gründen möglich scheint. — Zwar ist die Musik nicht minder als alle übrigen Künste verweltlicht und diese Verweltlichung auch den geräumteren unter den heutigen Kirchendichtern nicht fremd geblieben. Aber mitten unter dem Wogen fremder Strömungen ist stehen geblieben das unantastbare Gut des evangelischen Chorals, an dessen Dasein selbst in der Entartung grosse Hoffnungen zu knüpfen sind.

Diese Entartung erscheint in einem grossen Theile des nördlichen Deutschlands auf zweierlei Weise, die doch aus einem Uebelstande quellen: die Kunst des Orgelspiels wird leichtsinnig behandelt, und die Gemeinde singt schlecht, Beides aus Verkennung der Grösse des theuren Gutes, das uns die Reformatoren hinterlassen. Wie sehr diese Uebelstände der unbefangenen Andacht den Kirchenbesuch verleiden, ist bekannt, und wird bestätigt durch die umgekehrte Erfahrung von solchen Gemeinden, wo sich durch frommgehegte Ueberlieferung Orgel und Gesang in Ehren erhalten hat. So werden in Lübeck z. B. in den Hauptkirchen vierundzwanzig Knaben immerwährend als Stütze des Chorals gehört, und an der einleitenden Liturgie, wie an der den Gottesdienst schliessenden nimmt Chor und Gemeinde so sehr Theil, dass selbst laue Kirchgänger und entschiedene Rationalisten dem zweistündigen Gottesdienste mit Theilnahme von Anfang zu Ende nachfolgen. Aehnliches wird aus Bremen berichtet, und aus mehreren Städten in Thüringen und Sachsen. Hierdurch wird auch der Werth des Orgelspiels anerkannt, und so halten jene Gemeinden etwas auf die Ehre, einen tüchtigen Organisten zu besitzen. — Dagegen stimmt die Schwäche des Orgelspiels, die Lauheit und Unreinheit des Gesanges auch andächtige Gemüther so sehr herab, dass das gesprochene Wort der Lehre nicht immer im antwortenden Herzen empfangen wird. Leider sind dieses die häufigeren Fälle: übereinstimmend ist die Klage der Verständigen und der Gläubigen, dass dieser nur zu verbreitete Zustand der Liturgie das Gemüth erkalte.

Es ist möglich, den früheren glücklicheren Zustand, wenn auch nur allmälig, wieder herzustellen; dazu bedarf es eines ernsten entschiedenen Willens und der Einsicht in das was Noth thut. Zwar möchte wohl Mancher es räthlicher finden, diese Erneuung dem Bedürfnisse und der Selbstthätigkeit der Gemeinden anheim zu geben. Dagegen aber spricht die ziemlich allgemeine Lauheit und Entfremdung von allem Strengkirchlichen, welche so wenig im Widerspruche steht mit den neuesten Sektenbewegungen, dass sie vielmehr zum Theil deren Ursache genannt werden darf. Deshalb ist eine Mitwirkung der Behörden wünschenswerth, welche, um keinen Widerstand zu wecken, möglichst milde und zwanglos auftreten, und doch darum nicht minder energisch wirken müsste. Sie ist nur möglich, indem sie an den heutigen Zustand anknüpft, und zugleich die Erinnerung an das Vergangene fesselt, um es an der Stelle des Entarteten zu beleben.

Der heutige Zustand ist eine verweltlichte Theilnahme und Betheiligung aller Stände an der Musik. Unrecht würde man thun, wenn man diesen weitverbreiteten Drang nur als sinnliche Weichlichkeit betrachten wollte. Vielmehr ist, so sehr sich auch niedere Elemente einmischen mögen, doch dem tieferen Blicke unverkennbar, wie diese Kunst nach dem Abblühen der plastischen und neben der Uebersättigung an poetischen und theatralischen Genüssen als die letzte geblieben ist, in deren Preis sich die verschiedensten Gemüther, so weit sie überhaupt künstlerischer Erregung bedürfen, begegnen und vereinigen. Die Vereinigung des Lebens, das tiefste Ergebniss evangelischen Christenthums, tritt eben zu dem Puncte der schönen Kunst hin, wo alle Aeusserlichkeit greifbarer Gestalten schwindet, um der Seelengenüge unendlichen Raum zu gewähren. Sei es, dass der Leichtsinn sich mit leichteren Gaben genügen lässt, so ist doch nicht zu leugnen, dass dem leichten wie dem tieferen Gemüthe ein inniger Gesang gegenwärtig mehr Befriedigung gibt, als die Betrachtung glänzender äusserlicher Kunstwerke.

Mit dieser Verbreitung der Tonkunst ist eine Verfeinerung der Sinne verbunden, welche vor rohen unharmonischen Tonsätzen und schlechter Ausführung zurückbebt: technische Reinheit ist selbst dem Unerfahrenen Bedürfniss geworden, und ihr Anspruch tritt mit und ohne Bewusstsein so sehr hervor, dass eben darum der gewöhnliche Kirchengesang so Vielen verleidet ist. Hier könnte an ein gegenwärtig gegebenes Muster, z. B. Lübecks, mit Leichtigkeit angeknüpft werden, indem reiner Gesang zu reinem Spiele nicht allein den Horenden ergreift, sondern auch die Gemeinde richtig mitzusingen reizt und zwingt. Ohne technische Reinheit fehlt die Handhabe, mit welcher das Kunstwerk wirken soll; durch sie wird unwiderstehlich die Wirkung erzeugt, welche der Künstler oder der Geist der Tone bezweckt. — Neben dieser technischen Seite, welche auf allen Stufen unerlässlich ist, und gewissermaassen aus ihr, erhebt sich die ideale Forderung, dass der Gesang auch durch sich selbst, durch den Geist seiner Tonschritte und Verbindungen, bedeutungsvoll und kirchlich sei. Wenn die Gemeinde eine Zeit lang gewohnt sein wird, technisch gelungenen Chorgesang anzuhören, so erwacht in ihr selbst ein Sehnen nach inhaltvollerer Schönheit als das heutige Chorsingen gewöhnlich bietet. Alle Choralbearbeitungen nach *Seb. Bach* stimmen darin überein, in leichteren dem gemeinen weltlichen Wesen verwandten Gängen sich zu ergehen, und auf die Dauer wird dies auch dem Unkundigen offenbar.

Hier tritt uns das Verdienst des tiefsinnigsten Forschers entgegen, der zu der Wiedererweckung des evangelischen Kirchengesanges die gründlichsten und unentbehrlichsten Vorarbeiten gemacht hat: *Winterfeld* selbst spricht in der Widmung seines Werkes an den König von Preussen als Wunsch aus, was das stille sehnende Bedürfniss der evangelischen Gemeinde ist: die Wiederbelebung des Gesanges wie zu *Prätorius'*, *Hassler's* und *Eccard's* Zeit, woraus unsere Hoffnung gerichtet, wodurch wir Heilung der erkrankten Kirchenmusik erwarten dürfen. — Die Wirkung jener Gesänge ist, wie uns lebendige Erfahrungen belehrt haben, bei Kundigen und Unkundigen dieselbe; ein kaum geahneter Himmel von heiliger Schönheit thauet hernieder, ergreift das Gemuth unzweifelhaft, vereinigt die im Verstand und Glauben Widerstrebenden. — Denn dieses ist das Bedürfniss, welches unsere zerfatterte Zeit mit jener ernsten verbindet und beide in unbewusstem Verständnisse nähert: das Bedürfniss heiliger Schönheit, in welcher vereinigt erscheine die ächte Tiefe gläubiger Empfindung und die künstlerische Vollendung sowohl der Tondichtung als ihrer lebendigen Ausführung. Keiner Kunst kann diese vollendete Vereinigung zu heiliger Schönheit eher gelingen und mit geringeren ausseren Mitteln, als der Tonkunst. Bemühet man sich um deren Wiederbelebung, so genügt man dem doppelten Bedürfnisse, der Kunst selbst höhere Bahnen anzuweisen und der Kirchengemeinde eine Erbauung zu gewähren, welche dem ganzen Volke zu Gute kommt.

(Beschluss folgt.)

Oeffentliche Prüfung der weiblichen Zöglinge aus der Musikclasse im kaiserlichen Erziehungshause zu Moskau.

In der jetzigen Zeit, wo doch allgemein anerkannt ist, dass die Musik unerlässlich zur Bildung der Jugend gehört, indem sie die edelsten Seelenkräfte erweckt und insofern den mächtigsten Einfluss auf die Moralität und Sittlichkeit hat; wo sogar die Regierungen, durch Musik — besonders Gesang — auf die Volksbildung zu wirken suchen; jetzt wo diese Kunst allgemeines Bedürfniss geworden, ist doch zu beklagen, dass gerade diese, durch Mangel an Kenntniss und Fähigkeit, sehr häufig äusserst unvollkommen und mit grossem Zeitverlust unterrichtet wird. Viele glauben sich berechtigt zu lehren, sobald sie nur einige mechanische Fertigkeit erlangt haben.

Wenn manche Clavierlehrer und Lehrerinnen (wir sprechen in diesem Berichte nur von diesem Instrument), sobald sie dieses Lehrfach erwählen, erst einer Prüfung unterworfen würden, ob sie auch eine zweckmässige Unterrichtsmethode angeben können; wenn man es mit ihnen so streng nähme, wie mit den Lehrern bei öffentlichen Schulanstalten, oder mit den Gouvernanten, die hier in Russland auch einem strengen Examen unterworfen sind, so würde es wahrscheinlich schlimm mit ihnen aussehen; denn ohne Zweifel würde nur eine kleine Anzahl ihre Fähigkeiten zu diesem Fache beweisen können.

Es ist zu beklagen, dass wir bis jetzt keine Institute hatten, wo Musiklehrer und Lehrerinnen gebildet werden konnten. Die Conservatorien der Musik haben nicht diesen Zweck. Die Kenntnisse und Erfahrungen, die der Lehrer bedarf, erlangt er in der Regel erst auf Kosten der Eltern, die ihm ihre Kinder anvertrauen. Indess, wer sich diesem Fache ohne Talent und guten Willen widmet, wird auch selbst nach jahrelanger Uebung noch ein schlechter, wenigstens ein mittelmässiger Lehrer bleiben.

Nach dieser, leider nur zu oft bestätigten Erfahrung wurde Referent bei der diesjährigen musikalischen Prüfung der weiblichen Zöglinge im hiesigen kaiserl. Erziehungshause sehr erfreulich, ganz durch's Gegentheil überrascht. Hier hat der Lehrer die strengsten Forderungen erfüllt und bewiesen, dass ein systematisch geordneter Unterricht zu merkwürdigen Resultaten führt.

Bevor wir die planmässig entworfene Unterrichtsmethode des Lehrers mittheilen, ist es nöthig, erst ein paar Worte über die Anstalt selbst, so wie über die Entstehung dieser Musikclasse zu sagen.

Drei Anstalten, nämlich: das Erziehungshaus, Findlingshaus und der Lombard, in einem grossen Umkreise vereinigt, stehen unter dem Schutze der Kaiserin. Diese in einem kolossalen Maassstab angelegten Anstalten sind gewiss einzig in ihrer Art. Die dazu gehörigen Gebäude haben den Umfang einer kleinen Stadt, und die Zahl der Bewohner, nämlich Kinder und Beamte, beträgt über 7000. Die Verwaltung geschieht vom Conseil des Lombards, von wo aus auch die nöthigen Unterhaltungskosten bezogen werden.

In dem Erziehungshause werden nur Waisen aufgenommen, deren Vater in dem Range eines Oberoffiziers stand. Die Zahl der Zöglinge beträgt 350 Mädchen und eben so viel Knaben. Diese Letzteren haben nach ihrer Auslassung die Wahl, sich dem Beamtenstande zu widmen, oder zur höheren Ausbildung die Universität zu beziehen. Die Mädchen werden sämmtlich zu Gouvernanten erzogen, und erhalten daher unter der Leitung des in aller Hinsicht achtungswerthen Inspectors Herrn v. *Armfeld* eine sehr wissenschaftliche Bildung. Die moralische Erziehung leitet die Oberaufseherin Frau v. *Zeimarn*. Diese ausgezeichnete Frau verdient durch ihre mütterliche Fürsorge im vollen Maasse die Liebe und Anhänglichkeit ihrer Zöglinge, so wie das ihr seit langen Jahren geschenkte Zutrauen der Kaiserin.

Der Hauptzweck der Anstalt: Lehrerinnen zu einem wissenschaftlichen Unterricht zu bilden, wird dadurch erreicht, dass diejenigen Zöglinge, welche schon grosse Fortschritte gemacht haben, in die Classe der Candidatinnen eintreten, wo sie sich schon mehr mit der Erziehungs- und Lehrkunst beschäftigen. Um nun in der Musik durch ein gleiches Verfahren denselben Zweck zu erreichen, so gab die Kaiserin vor fünf Jahren Befehl, dass ausser dem Clavier- und Gesangunterricht, der schon in allen Classen stattfand, noch eine besondere Musikclasse errichtet werde, in welcher vorzugsweise Clavierlehrerinnen gebildet werden sollen. Indess mit der Bestimmung: dass sie dem wissenschaftlichen Unterricht in den meisten Classen beiwohnen, nur mit der Ausnahme, dass ihnen mehr Zeit als den Uebrigen zur Musik bestimmt werde.

Der Lehrer (der zu dieser Classe ganz besonders angestellt wird) soll eine kleine Anzahl der talentvollsten und schon etwas vorbereiteten Schülerinnen in den anderen Classen wählen. Der Cursus ist auf sechs Jahre festgesetzt. Alsdann werden sie als Musiklehrerinnen in Kroninstituten angestellt, und sind verpflichtet, in denselben gegen ein festgesetztes, aber sehr gutes Honorar sechs Jahre zu bleiben. Nach dieser Zeit sind sie von allen Verpflichtungen frei.

Zum Lehrer dieser Musikclasse wurde Herr *Joh. Rheinhardt* — Hofpianist — angestellt, den die Kaiserin persönlich kannte und der als Lehrer der Töchter der Grossfürstin *Helene Pawlowna*, in aller Hinsicht, sowohl durch Bildung, wie durch seine ausgezeichneten Kenntnisse und Erfahrungen im Lehrfache, hinreichende Beweise seiner vollkommenen Fähigkeiten zu diesem Posten gegeben hatte. Wie Herr *Rheinhardt* seine Aufgabe gelöst, mögen die Resultate bezeugen, die später angeführt werden sollen. Hierbei ist noch zu bemerken, dass er den ersten Cursus, statt in sechs, schon in vier Jahren beendete, indem er dieses Mal fähige und schon gut vorbereitete Schülerinnen bekam, welche die im Cursus festgesetzten Uebungen der ersten zwei Jahre nicht vollständig bedurften.

Sein Plan zur Einrichtung der Classe wurde in folgender Art entworfen: Die Classe ist in drei Abtheilungen getheilt, in einer jeden zu fünf Schülerinnen. In den ersten zwei Jahren fängt blos die erste Abtheilung an. Nach dieser Zeit treten fünf neue in die zweite Abtheilung ein. Nach vier Jahren bekommen die fünf der ersten Abtheilung eine Jede eine Schülerin zum Elementarunterricht (jedoch unter Aufsicht des Lehrers). Diese letzten fünf bilden die dritte Abtheilung. — In diesem Cursus bekam die erste Abtheilung schon nach zwei Jahren Schülerinnen.

Hat die erste Abtheilung ihren Cursus beendet, so tritt die zweite an die Stelle der ersten; die dritte an die Stelle der zweiten u. s. f.

Jedes Jahr wird ein kleines Examen in Gegenwart einiger dazu eingeladenen Künstler gehalten. Nach dem sechsten Jahre ist grosses öffentliches Examen vor einem zahlreichen Publicum. Hier spielen nur die fünf der ersten Abtheilung und eine jede davon lässt ihre Schülerin hören, weil sie auch als Lehrerinnen eine Prüfung zu bestehen haben. Nach diesem verlassen sie die Anstalt.

Der Director von diesem Institut, der wirkliche Staatsrath v. *Strick*, dieser ausgezeichnete Mann, dem diese Anstalt die wohlthätigsten Einrichtungen zu verdanken hat, übernahm auch das Local zu dieser Classe einzurichten. Dies geschah mit so viel Sachkenntniss, dass, ausser der Haupt- oder Unterrichtsclasse, in welcher sich, der Ensemblestücke wegen, zwei Flügel befinden — in fünf nach der Reihe gelegenen Studirzimmern in einem jeden ein Flügel steht, und dass Alle zugleich üben können, ohne dass Eine die Andere hört. Durch Glasthüren, die auf einen Corridor führen, können die Classendamen unbemerkt die Aufsicht haben.

Die Schülerinnen der ersten und zweiten Abtheilung bekommen eine jede dreimal wöchentlich Unterricht und drei Stunden täglich zur Uebung. Die dritte Abtheilung bekommt von der ersten täglich eine Stunde Unterricht.

In der Hauptclasse hängt unter einem Rahmen ein Verzeichniss der eigenhändig geschriebenen Namen der ausgezeichnetesten Künstler, welche Moskau besucht haben, und welche in der Regel vom Lehrer eingeladen werden, die Schülerinnen zu prüfen und dann sich selbst mit ein paar Stücken hören zu lassen. Die Absicht des Lehrers hierbei ist, dass die Schülerinnen zu ihrer Ausbildung nicht etwa ihn allein hören, sondern auch eine Ansicht von anderen Spielarten, Vortrag und Auffassung eines Stückes bekommen.

Im fünften Jahre fängt für die erste Abtheilung auch ein Cursus der Harmonie an, wozu ein tüchtiger Lehrer angestellt ist. Dieser Cursus umfasst zwar die ganze Harmonielehre, jedoch ist nicht der Zweck, dass sie componiren sollen. Beim grossen Examen lässt der Lehrer die die Harmonie betreffenden Fragen aus einer Urne ziehen, die die Schülerinnen zu beantworten haben. Die Analyse der Stücke in Betreff der Grundharmonieen und der rhythmischen Anordnung übernimmt Herr *Rheinhardt* selbst beim Unterricht in der Classe.

Zur Uebung im Notenlesen spielt die erste Abtheilung in den letzten zwei Jahren Trio's mit Begleitung von Violine und Violoncell; hierzu sind ebenfalls zwei geschickte Künstler angestellt.

Damit die Schülerinnen, der Kunstausdrücke wegen, in verschiedenen Sprachen Unterricht ertheilen können, so unterrichtet Herr *Rheinhardt* abwechselnd in russischer, deutscher und französischer Sprache. Interessante Abhandlungen über die Kunst im Allgemeinen, sowohl aus theoretischen Werken wie aus musikalischen Zeitungen, werden ihnen, in besonderen Sitzungen, vorgelesen und wo nöthig durch Erklärungen erläutert.

Hier folgt das Repertoir der Uebungsstücke, welche in dem Cursus von sechs Jahren für jede Abtheilung bestimmt sind. Diese werden jedoch von Zeit zu Zeit durch andere zweckmässige ersetzt. Von jedem der hier angeführten Autoren sind nur diejenigen Stücke gewählt, die der Lehrer in der festgesetzten Reihefolge als zweckmässig anerkannt.

Uebungsstücke im ersten Jahr.

J. L. Fuchs, Elementarschule. — *Herz*, Collect. de gammes, Exercic., und *Czerny*, Op. 299.

Zweites Jahr.

Fortsetzung derselben Uebungen — und *Czerny*, Op. 337. Zur Uebung im Notenlesen (Lecture) leichte Stücke von *Haydn*, *Mozart*, *Clementi*, *Dussek* und *Steibelt*.

Drittes Jahr.

Dussek, Op. 40; *Steibelt*, Op. 35, 73; *Herz*, Op. 20, 67, 76, 57, 16; *Kalkbrenner*, Op. 61, 102, 113, 131; *Field*, erstes Concert. — Lecture, *Hässler*, Oeuv. completes.

Viertes Jahr.

Field, Concerts, Nr. 2, 3, 4, 5, 6; *F. Ries*, Op. 55; *Cramer*, Op. 48; *Moscheles*, Op 58, 92; *Clementi*, Gradus ad parnassum; *Hummel*, Op. 56, 18, 81, 83, 116, 74, 114, 85, 89 und Son. à 4 mains.

Fünftes Jahr.

C. M. v. Weber, Op. 79. 24; *Chopin*, Op. 11, 20, 31, 58. 10, 25; *Mendelssohn*, Op. 25, 3, 22, 29, 38; *Beethoven*, Op. 2, 10, 14, 22, 26, 31, 33, 37, 73, 97; als Lecture, Trio's a prima vista mit Begleitung; Anfang der Harmonielehre.

Sechstes Jahr.

Thalberg, Op. 26, 32, 12, 33, 40; *Liszt*, Op. 9, 13, Don Juan-Fant.; *Döhler*, Op. 28, 24, 54; *Henselt*, Op. 2, 3; als Lecture, Fortsetzung von Trio's von verschiedenen Autoren, wie auch Opern, Symphonieen und Ouverturen zu vier Händen.

Dass sich die fünf Schülerinnen der ersten Abtheilung beim öffentlichen Examen in der Ausführung der im folgenden Programme angezeigten Stücke, sowohl im Technischen, wie im schönen Vortrage und kraftvollen Anschlage als wahre Künstlerinnen bewährten, das bewies der ungetheilte Beifall eines zahlreichen Publicums und aller anwesenden Künstler. Der schönste Lohn, der dem Lehrer für seinen unermüdlichen Eifer ward, war nicht allein die einstimmige Anerkennung seiner Verdienste, sondern auch das wohlthuende Bewusstsein, dass durch die Bildung guter Lehrerinnen seine Methode allgemeiner verbreitet und somit immer segensreicher fortwirken werde.

Auffallend, und den Künstlern fast unbegreiflich, war die Präcision in der Ausführung des ersten Satzes von der *Beethoven*'schen Symphonie für fünf Claviere unisono, wo der Lehrer nur in den ersten Tacten das Tempo angab. Eben so überraschend war die gute Ausführung vom Trio von *Beethoven* a prima vista mit Begleitung.

Die Namen der fünf Schülerinnen habe ich nicht erfahren können, ich muss sie daher durch Nummern bezeichnen.

Examen der fünf austretenden Zöglinge aus der Musikclasse.

Programm.

Fünfte Symphonie von *Beethoven*, für's Piano übertragen von *Liszt*, unisono ausgeführt auf fünf Claviere.

Fantaisie sur la Juive von *Liszt*, ausgeführt von der Elevin Nr. 1.

Beide Fantasieen über Lucia von *Liszt*, ausgeführt von der Elevin Nr. 2.

Andante von *Thalberg*, ausgeführt von der Elevin Nr. 3.

Transcription de *Kullak*, Lucrezia Borgia, ausgeführt von der Elevin Nr. 4.

Fantaisie sur Norma von *Thalberg*, ausgeführt von der Elevin Nr. 5.

Trio von *Beethoven*, Op. 11, a prima vista mit Begleitung, ausgeführt von der Elevin Nr. 1.

Als Beweis von ihren Leistungen als Lehrerinnen, liess eine Jede ihre Schülerin aus der dritten Abtheilung spielen. Hier hörten wir auch ein Stück von der Composition von Nr. 1, und die Ouverture aus der Zauberflöte, 8händig. — Den Schluss machte ein Examen in der Harmonielehre.

Moskau, im Sommer 1846. *J. v. Wolf.*

Nachrichten.

Dresden. (Fortsetzung.) Wir haben im vorigen Jahrgange dieser Blätter den ersten Cyclus unserer Abonnementsconcerte ausführlicher berichtet, weil sie allerdings als ein bedeutungsvollen Moment in der Entwickelung des Kunstlebens unserer Residenz mussten angesehen werden. Ueber den zweiten Cyclus werden wir nur kurz referiren; er umfasste, gleich dem ersten, drei Concerte, die am 13. und 27. Januar und am 10. Februar stattfanden.

Wir hörten da an Symphonieen *Mozart's* schöne, feurige C dur, mit der Schlussfuge, in welcher uns nur die Tempi um ein klein wenig zu schell und das Hervortreten der Themen im letzten Satze nicht markirt genug erschien; *Beethoven's* lieblich-frische B dur in recht gelungener Ausführung, wenn auch die Sechszehntelfiguren des letzten Satzes nicht ganz leicht und frei genug hervortraten und die Bläser zu Anfange an einiger Verstimmung laborirten; und endlich *Niels Gade's* C moll, die bei aller Anerkennung, welche man dem Talente und Streben des jungen Componisten zollte, nicht den Beifall fand, welchen man zu erwarten sich berechtigt glauben durfte. Vielleicht waren die Erwartungen eben zu hoch gespannt durch das, was anderweitig darüber verlautet hatte. Das Scherzo ist unstreitig der beste Satz, der auch das bedeutende Talent des Componisten zumeist in's Licht stellt; dem Hauptmotiv des ersten Satzes wäre mehr symphonistische Bedeutsamkeit, dem des Andante mehr Adel zu wünschen; der letzte Satz erscheint trotz aller dort verwendeten Effectmittel als der schwächste, und das Ganze leidet bei aller sorgsamen und fleissigen Durchführung an einer gewissen Formlosigkeit, die Instrumentirung trotz der darin sich offenbarenden Gewandtheit nicht selten an Gemachtheit. Nimmt auch das Werk unter den neueren Arbeiten auf diesem Gebiete einen ehrenvollen Platz ein, so mag es doch auf Genialität keinen Anspruch machen; zeugt auch die ganze Behandlung von sorgsamem und ernstem Studium, so kann doch erst die Zukunft lehren, ob wirklich Kraft und Tiefe der Erfindung im Gemüth des Componisten in ausreichendem Masse vorhanden, oder ob der Erfolg mehr auf Rechnung des Gegensatzes nordischer Klänge und Weisen, die in solcher Verwendung hier zum ersten Male geboten werden, zu setzen sei. Tüchtiges ohne Zweifel vermag der Componist zu leisten, wenn er sich nicht durch zu reichlich gespendetes Lob zu der Ueberhebung verleiten lässt, als hätte er's schon ergriffen; und wir müssen für die Vorführung des immerhin interessanten Werkes ohne Zweifel dankbar sein.

An Ouverturen hörten wir in den drei Concerten: *Beethoven's* grosse, Op. 124, und die zur Leonore, Nr. 2, erstere in vortrefflicher, letztere in nicht ganz tadelfreier Ausführung; *Mendelssohn Bartholdy's* Fingalshöhle, die uns trotz ihrer vortrefflichen Durchführung, trotz der kunstreichen Anlage und der meisterhaften Bearbeitung niemals ganz befriedigt, weil sie keinen musikalischen, in sich abgeschlossenen Grundgedanken hat, sondern nur auf ein paar, immerhin characteristische Motive gebauet ist, und dennoch mehr ein speculatives als ein rein musikalisches Interesse erregt — und *Cherubini's* Wasserträger-Ouverture.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten März. Nº. 27. 1803.

Das Verhältnis des Kritikers zum Tonkünstler.

Ein Dialog *).

In dem Hause Hillers, eines der Erzväter unsrer Kritik über Werke der Tonkunst, versammlete sich vormals oft, was in Leipzig der Tonkunst huldigte. Bey einem freundschaftlichen Mahle hatten mehrere Liebhaber mit Enthusiasmus bald über dieses, bald über jenes Werk berühmter Tonkünstler ihre Herzen, oder auch nur ihre Sauce ergossen. Hiller liess sie sich ungestört Luft machen, und gab nur, wenn man sich über eins ausgeredet hatte, bescheiden und kurz ein berichtigendes Urtheil. Ein junger Musiker, nicht ohne Talent und noch weniger ohne eitle Selbstgefälligkeit, empfand die ruhigen Codas zu den raschen Variationen übel, und vermochte endlich nicht länger über sich, sie unangefochten zu lassen —

Welch einen hohen Platz räumen Sie aber auch der Kritik ein! begann er.

Doch keinen zu hohen, hoff' ich. Wenn wir auch nur bey ihrem nächsten Zweck stehen bleiben —

Und welcher ist das?

Die Kritik will dem Musiker zeigen, wie er sein Ziel, Wohlgefallen bey den besten Menschen zu erregen, erreichen kann; oder sie will ihn über die Beschaffenheit der Gegenstände belehren, die er bearbeitet — lezteres vornehmlich, wenn er für die Kirche, für das Theater, oder irgend etwas schreibt, worin sich andere Künste mit der seinigen verbinden sollen.

Das will die Kritik also! Dass sie dann einen guten Willen hat, kann ich zugeben; ob aber ihre Einbildung, den wahren Künstler unterrichten zu können, nicht stolze Anmassung ist, von der sie wohlthun würde, zurückzukommen — das möchte erst eine Frage seyn.

Ich sollte nicht denken.

Beym wahren Künstler setze ich vor allem Genie voraus.

Ich auch.

Da halten Sie folglich im Ernst die Kritik für eine Lehrerin des Genie's? Ich habe bisher geglaubt, dass sie nur seine Schülerin sey.

Das Wahre wird wohl seyn: sie ist beydes.

Schülerin ganz gewiss, ganz unleugbar.

Nun ja! —

Denn sicher hat sie Alles, was *sie* weiss, und was sie nun zu lehren sich das Ansehen giebt, einzig und allein von den Genies und aus ihren Werken abgezogen.

Ich glaube fast selbst. — Nicht zwar, als ob die grosse Schule der allgemeinen Lehrerin, der Natur, ihr verschlossen wäre; aber sie

*) Zum Theil nach Engel, in dem Gespräch zwischen Mendelssohn und einem jungen Dichter über das Verhältnis des Kritikers zum Poeten.

Die Instrumentalvirtuosität war durch Herrn *Léonard* aus Brüssel und durch Ihren wackeren Concertmeister *David* würdig vertreten; weniger vermögen wir das von dem Violoncellisten *Hausmann* aus London (wozu dieses speculative Aushängeschild? schämt sich der Künstler seiner ehrlichen deutschen Herkunft und Ausbildung? — er ist ein Schüler unseres *F. A. Kummer's*) zu behaupten. Die beiden Violinvirtuosen können wir hier, als in ihren Leistungen bekannt und anerkannt, übergehen, und bemerken also nur, dass der erstere sein altbekanntes Souvenir de Haydn, und den bis zum Ueberdrusse gehörten Carneval von Venedig — der zweite ein Concert und Introduction mit Variationen eigener Composition, endlich noch mit Herrn Musikdirector *Hiller* die grosse A moll-Sonate von *Beethoven* vortrug. Herr *Hausmann* spielte auch eigene Compositionen, flache Virtuosenstückchen ohne allen tieferen Gehalt, und auch als Spieler hat er uns wenig zugesagt. Seinem Tone fehlte auf der einen Seite das Mark und der Adel, auf der anderen die Lieblichkeit und Weichheit, welche dem Violoncello so vorzugsweise innewohnt; der Ton des Virtuosen ist hart und hölzern, sein Vortrag eben so, und hat er auch eine bedeutende Technik sich zu eigen gemacht, so ist er doch keineswegs in dem Maasse Herr derselben — es missglückt ihm so Manches —, dass wir uns wenigstens dadurch ganz befriedigt erklären können. Er ging spurlos vorüber und schien das sehr übel zu vermerken; er wolle indess bedenken, dass es sich heut zu Tage um Künstlerschaft handelt, und von dieser ist er noch sehr weit entfernt.

Die Vocalpartie ward durch Fräul. *B. Waltz* von Berlin und Fräul. *Garrigues* von hier vertreten, für die Ansprüche, die man an derartige Concerte machen muss und mit Recht machen darf, nicht sonderlich. Die Erstere verdarb die schöne *Haydn*'sche Arie: „Auf starkem Fittig" u. s. w. durch kalten und geschmacklosen Vortrag, und konnte mit ihrer dünnen Stimme, mit der Steifheit, der Geist- und Seelenlosigkeit ihres Gesanges keinen Eindruck machen, obwohl sie in einer recht erbärmlichen *Mercadante*'schen Arie viel natürliche Kehlfertigkeit und eine gewisse technische Gewandtheit, der indess an Vollendung noch viel fehlt, entwickelte und ungebeuren Applaus fand, weil — ihre Freunde wacker zu handarbeiten wussten. Fräul. *Garrigues* machte die gleiche tröstliche Erfahrung, indem sie nach dem sehr misslungenen Vortrage der *Mozart*'schen Arie: „Non mi dir, bel idol mio" hervorgerufen ward. Das ist unser geschmackvolles, kunstsinniges Publicum! Die junge Dame hat einen sehr schönen Stimmenfond, klar, voll und klangreich; aber ihre Ausbildung ist noch eine sehr untergeordnete: Reinheit der Intonation, Sicherheit der Scala, vollständige Registerausgleichung u. s. w. fehlt noch sehr, selbst die Tonbildung ist bin und wieder noch sehr mangelhaft, und sie würde sehr wohl gethan haben, noch mindestens ein Jahr tüchtig zu studiren, bevor sie öffentlich auftrat. Sie ist indess schon jetzt bei der Breslauer Bühne für erste Partieen engagirt, und soll sehr vielen Beifall finden. Wir gönnen ihr denselben von Herzen, wundern uns auch nicht darüber; man weiss ja, was Alles auf Provinzialbühnen Beifall findet. Aber für ihre künstlerische Zukunft — und sie könnte bei ihren Mitteln (der hervortretende Mangel an Seele und Geist hätte sich vielleicht noch beseitigen lassen) auf eine solche rechnen! — ist dadurch sehr schlecht gesorgt, und die baldmöglichste Verwerthung eines vorhandenen Talentes sollte doch wohl von Rechts wegen künstlerischen Rücksichten allemal nachstehen! Dass dem leider nicht so ist, darin liegt der Hauptgrund, dass wir jetzt einen so fühlbaren, beklagenswerthen Mangel an tüchtigen Sängern und Sängerinnen leiden, denn wenn die Guten nur leidlich auf der Bühne gehen und stehen können, und ein paar Partieen — gleichviel, ob sie ihrer Stimmlage und sonstigen Individualität zusagen oder nicht — mühselig einstudirt haben, dann sind sie auch sofort vollendete Künstler, zumal wenn eine ansprechende Persönlichkeit sie unterstützt und ein unverständiges Publicum enthusiastisch blind ihnen Kränze des Beifalls spendet. —

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Folgendes Circular ist uns zugegangen.

Ein Vorschlag, um die Geige und Bratsche an dem Halse der Tonkünstlers in der Art zu befestigen, dass die Griffe in der Applicatur ohne Mühe, Anstrengung und mit Precision gehandhabt werden können, wobei das Instrument fortwährend in derselben Lage verbleibt.

Der *Spatr*'sche Violinhalter (Teller) ist zwar von manchem Violinisten für zweckentsprechend anerkannt worden, dagegen ist es unleugbar, dass Wenige sich zu diesem Halter haben gewöhnen können, weshalb Unterzeichneter, ein alter bewährter Musik-Dilettant und Violinspieler, auf die Idee gekommen ist, einen leichten, ¼ Zoll breiten, mit einer kleinen Schnalle versehenen Riemen sich zu bedienen, welcher unter dem Saitenhalter durchgezogen, und um den Hals befestigt wird.

Hieraus erwachsen nachstehende Vortheile:

1) liegt das Instrument fest am Halse, unter dem Kinn, ohne dass es mit demselben berührt, bedrückt, oder in Folge grosser Anstrengungen mit Schweiss befeuchtet wird;
2) gewinnt das Instrument dadurch einen hellen und bei Weitem stärkeren Ton, weil es nicht bedrückt und gedeckt wird;
3) werden die Halsbinden geschont und nicht im Mindesten derangirt, weil der Kopf eine und dieselbe Stellung behält und bei den schwierigsten Passagen in der Applicatur die sonst unentbehrliche Hilfe und Haltung des Kinnes hier gänzlich wegfällt;
4) habe ich die Erfahrung gemacht, dass mit Hilfe des fraglichen Violinhalters 6 — 8 Stunden die schwierigsten Compositionen vorgetragen worden sind, ohne dabei die geringste Ermüdung, was doch gewöhnlich geschieht, verspürt zu haben.

Unterzeichneter hat auf dem Gebiete der Tonkunst, als allgemein anerkannter Musikfreund und Dilettant, durch vieljährige Erfahrungen die feste Ueberzeugung gewonnen, dass ein dem wahren Zwecke entsprechender Violinhalter als Bedürfniss erschien, um mit Behaglichkeit und Leichtigkeit in die Applicatur zu greifen, weshalb er es nicht unterlassen konnte, seinen musikalischen Collegen, nämlich den Violinisten, den vorstehend bezeichneten Violinhalter bestens zu empfehlen.

Die Musik ist die Sprache der Welt, darum muss gemeinschaftlich dahin gewirkt werden, dass sie ergänzt und vervollständigt werde — die selige Macht der Töne, der Freudenbote unseres künftigen Heimathslandes!

Malsow bei Dirschau in Westpreussen, im Juli 1846.

Graf *Leibitz Pranitzki*, königl. Kammerherr.

Ole Bull gibt gegenwärtig Concerte in Algier.

Berichtigung. In Nr. 33 (Feuilleton) muss es *Faisst* anstatt *Faissl* heissen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das unterzeichnete Directorium ist sehr erfreut, allen Freunden der Musik mittheilen zu können, dass es ihm gelungen ist, dem ausgezeichneten Lehrer-Collegium, dessen sich das Conservatorium schon jetzt erfreut, auch noch, von Michaelis d. J. an, Herrn Professor **J. Moscheles** aus London, als ersten Lehrer des Pianofortespiels beizufügen.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine, gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt daher seinen Unterricht theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft. Der Unterricht wird ertheilt von:

Herrn Musikdirector und Capellmeister Dr. **Felix Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Solospiel).
Herrn Musikdirector und Cantor an der Thomasschule **Moritz Hauptmann** (Harmonielehre, Contrapunct).
Herrn Musikdirector **Niels W. Gade** (Harmonielehre und Composition).
Herrn Musikdirector **Ernst Fr. Richter** (Harmonielehre und Anleitung zum Instrumentiren).
Herrn Professor **J. Moscheles** (Pianofortespiel).
Herrn **Louis Plaidy**
Herrn **Ernst Ferd. Wenzel** } (Pianofortespiel).
Herrn Organist **C. F. Becker** (Orgelspiel und Uebung im Partiturspiel).
Herrn Concertmeister **F. David** (Violinspiel, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
Herrn **Moritz Klengel** }
Herrn **Rudolph Sachse** } (Violinspiel).
Herrn **Ferd. Böhme** (Solo- und Chorgesang).
Herrn **F. Brendel** (Vorlesungen über Geschichte, Aesthetik, Literatur der Musik u. s. w.).
Herrn Dr. **Neumann** (Unterricht in der italienischen Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 1 Thaler pränumerando für den Institutsdiener. Für Inländer (Sachsen) bestehen 6 königl. Freistellen, welche jedoch für jetzt bereits besetzt sind.

Die geehrte Direction der bekannten, während des Winterhalbjahres stattfindenden 20 Abonnement- oder Gewandhaus-Concerte hat bis auf Weiteres sich bereit erklärt, den Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums durch Vermittelung des unterzeichneten Directoriums den Besuch dieser Concerte um die Hälfte des persönlichen Abonnement-Preises, und den Besuch der ebenfalls im Gewandhause stattfindenden Quartett-Unterhaltungen unentgeldlich zu gestatten. Es ist hierdurch Gelegenheit geboten, eben so die vorzüglichsten Tonwerke aller Zeiten in ausgezeichneter Ausführung, wie die bedeutendsten Künstler in Solo-Vorträgen zu hören.

Zu Ostern und Michaelis jeden Jahres beginnt ein neuer Cursus des Unterrichts und es findet da regelmässig die Aufnahme neuer Zöglinge statt. Ausser dieser Zeit kann nur ausnahmsweise Ausländern die Aufnahme, wenn möglich, gestattet werden. Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Vorbildung erforderlich.

Am 30. September d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung Statt. Anmeldungen hierzu sind schriftlich in frankirten Briefen oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Directorium zu bewirken. Zu der Prüfung haben die Angemeldeten **möglichst gut** eingeübte Musikstücke mitzubringen, um sie vor der Prüfungs-Commission auszuführen. Eigene Compositionsversuche sind ebenfalls mitzubringen, oder vorher frankirt einzusenden.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts u. s. w. wird von dem Directorium, der Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth** und d-n Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** zu Leipzig unentgeldlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im August 1846.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik zu Leipzig.

Gesuch.

Ein routinirter **Clarinettist**, der in einem bedeutenden Orchester fungirt, auch im Fache der Composition und in allen Arrangements Bewelse seiner Brauchbarkeit zu geben im Stande ist, sucht, Verhältnisse halber, anderwärts, bei einem Stadtmusikchore, oder bei einem Theater, eine selbstständige feste Anstellung. Die hierauf zu machenden Offerten sind unter der Adresse **A. F. S.** bei dem Kaufmann Herrn *Trobisius* zu Ballenstedt gefälligst portofrei abzugeben.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fr., La Cerito, Rodowa-Polka.
David, Fél., Le Captif, Mélodie.
— — Partens, Nocturne à 2 voix.
— — Chant du soir, Quatuor pour voix d'hommes et Vocalise.
Osborne, G. A., Trio pour Piano. Op. 52.
— — Marche caractéristique, Morceau de Salon. Op. 60.
Schulhoff, J., Ouverture du Jeune Henri, Morceau de Concert.
Wolff, E., Duo à 4 mains sur les Mousquetaires de la Reine. Op. 129.

In 14 Tagen erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

J. Duvernoy, Variations et Final sur une Romance favorite pour le Piano.

Leipzig, im August 1846.

Siegel & Stoll.

Nächstens erscheint bei Unterzeichnetem:

Nachtfalter

für Pianoforte,

Heft 2,

von

G. Flügel.

Op. 16. Preis ⅔ Thaler.

Leipzig, im August 1846.

F. Whistling.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. **Nr. 35.** 1846.

Inhalt: Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus Dresden. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges.

(Beschluss.)

Von allen deutschen Staaten hat seit Jahrhunderten keiner wie Preussen die Aufgabe gefühlt, durch sittliche und geistige Bildung dem Volke die höchsten Güter entgegen zu bringen und hiermit die wahrste Aufgabe der evangelischen Kirche zu erfüllen, deren Hort und Schutz es eben deshalb geworden ist. Nirgend scheint auch der Boden günstiger, jene Erneuung heiliger Gesanges zu begründen, als eben in Preussen, das seit einigen Menschenaltern für allgemeine Volksbildung mehr gethan hat als die meisten christlichen Völker. Hat es zu diesem Zwecke bedeutende Opfer nicht gescheut, so haben sich diese reichlich gelohnt in den Jahren der Bedrängniss wie in den späteren der Wiedergeburt. Preussen würde, wenn es auch hierin als Muster voranginge, dem eigenen Volke wie allen verwandten, die seine Stimme hören mögen, eine grosse nachwirkende Gabe schenken.

Bisher ist für die wahrhafte Bildung auf unserem Gebiete überall nur wenig gethan. Während die bildenden Künste in und ausser Deutschland mächtiger Unterstützungen geniessen, welche zum Bedürfnisse der Völker in keinem Verhältnisse stehen, während Gewerbe und Naturwissenschaften sich glänzender Beförderung erfreuen, ist die Tonkunst, welche ihrer Natur und heutigen Bedeutung nach dem Volke die wertheste Gabe sein müsste, am Meisten untergeordnet angesehen und behandelt. Das Pariser Conservatorium erfüllt nur den Zweck, einem kleinen Theile des Volkes künstlerisch Gefeiltes zu bieten; das Prager Conservatorium, obwohl vorzugsweise der Ausbildung kirchlicher Kunst zugewandt, erreicht selbst diese unvollkommen, weil die Theilnahme des Staates geringe und im katholischen Lande der Boden überhaupt hierfür nicht günstig ist; das Leipziger ist ausschliesslich fast dem Weltlichen zugewandt, doch sind seine Erfolge in Beförderung des Orgelspiels bedeutend und anerkannt. Was sonst an königlichen Höfen auf die Beförderung der Oper verwandt wird, umgibt den Thron mit dem heiteren Glanze, der ihm angemessen ist, kommt aber nicht dem ganzen Volke zu Gute, sondern nur einem sehr kleinen Theile desselben; und doch würde ein Geringes von jenen Summen, welche der weltlichen Freude beschränkter Lebenskreise gewidmet sind, zur Förderung eines grossen volksmässigen Unternehmens dahin gegeben, segensreich, dauernd und allgemein wirken können. Es würde, sobald der Staat die Obwaltung übernähme, die gewaltigste Kunst der Gegenwart als wesentliches Bildungsmittel in den Volksunterricht eintreten, und auf diesem Wege dem Volke zugleich Freude und Erbauung gebracht werden.

Wenn dieses auch schon jetzt in evangelischen Landen hier und da geschieht und sich eine wenigstens beginnende Theilnahme des Staates schon wirksam erwiesen hat, so ist das doch nirgend in so umfassender und gründlicher Weise geschehen, dass eine nachhaltige Wirkung zu erwarten stände. Die gegenwärtig in's Unendliche gesteigerten und vervielfältigten äusseren Mittel, die gebesserte Methodik und die mannichfaltigere Bildung des Schullehrerstandes erlauben, selbst grössere Erfolge als zur Reformationszeit zu hoffen, sobald ein bestimmter, dem heutigen Bedürfnisse angemessener Plan gefunden und ausgeführt sein wird. Denn es ist jetzt so leicht, durch den Notendruck das Gewünschte in unbemittelte Hände zu bringen, dass es nur einer besonnenen Redaction bedarf, um die verklungenen Töne zu beleben, deren Wiedergeburt der kirchlichen Kunst wahrhaft Heil bringen wird. — Fürchtet man dagegen, dass Lehrer und Schüler, obnedies durch mancherlei gesteigerte Forderungen überhäuft, zu einer neuen anspannenden Arbeit weder Lust noch Kräfte haben möchten, so tritt eben hier die gesteigerte Methodik erleichternd, den Weg verkürzend ein, und nur im Anfange dürfte ein Schwanken, eine Unzulänglichkeit stattfinden, bis sich durch Berathung kundiger Obwalter die Hauptpuncte des zu Leistenden und der Methodik festgestellt hätten. Wie dieses möglich, versuchen wir in dem Folgenden darzustellen.

Damit überall im Lande kundige Organisten und Sanglehrer anzustellen möglich sei, bedarf es eines Gesetzes, dass Niemand eine solche Stelle antrete, ohne von einer königlichen Prüfungsbehörde geprüft zu sein. Hiermit werden die Wahlrechte der Gemeinden nicht geschmälert, sondern nur wie in den übrigen Schulfächern die Wahl an eine gesetzliche Bedingung geknüpft. — Solche Prüfungsbehörden können in den Seminarstädten eingerichtet werden, welche insgesammt durch eine Centralbehörde der Hauptstadt zu leiten sind. Die einfachste Zusammensetzung solcher Behörden würde diese sein, dass ein der Tonkunst kundiger Prediger, ein technischer Musiker mit Schulbildung, ein Regierungscommissar und ein Präsident dieselbe bildeten.

Die Prüfung selbst würde gesetzliche Pflicht für alle Organisten und Musiklehrer, öffentliche und private. Dass unter den letztgenannten so viele ohne alle wissenschaftliche Bildung eingedrungen sind, hat dem sittlichen Segen der Kunst unendlichen Abbruch gethan; diesem Uebelstande ist nur durch Staatsaufsicht im Interesse der Regirten abzuhelfen. Es kann einfach zur Bedingung gemacht werden, dass Niemand als durch gesetzliche Prüfung berechtigt sei, Privatunterricht in der Musik zu geben. Aus den Ergebnissen der Prüfung würde sich eine dreifache Abstufung ableiten lassen:

1) Wer nur auf Einem Instrument unterrichtet, hat nicht das Recht, stehende Concerte zu unternehmen.
2) Wer auf mehreren Instrumenten (worunter das Clavier unerlässlich) unterrichtet und Lehre und Leitung des Gesanges übernehmen kann, hat das Recht, stehende Concerte zu übernehmen.
3) Wer die Prüfung als Organist bestanden, mit welcher selbstverständlich Gesanglehre und Clavierspiel verbunden ist, hat ausser dem erstgenannten Rechte auch das Recht, öffentliche Gesangschulen zu errichten, und Anspruch auf Unterstützung oder Beförderung.

Die besondere Anordnung der Prüfung lässt sich auf folgende Puncte bestimmen. Allen Classen gemeinsam ist die Pflicht, in der allgemeinen Musiklehre und im Generalbass erfahren zu sein. Für die untere Stufe genügt sodann eine Probe der Leistungen auf dem gewählten Instrumente, welche in drei Theile zerfällt:

1) ein eingeübtes Musikstück fehlerfrei vorzutragen;
2) ein leichteres oder schwereres der neuen Schule vom Blatte zu spielen;
3) eben so ein leichteres der älteren Schule.

Die Lehrer der Mittelstufe, welche sich berufen fühlen, ausser dem Instrumentalunterrichte, der mindestens zwei Instrumente umfassen muss, auch die Leitung des Gesanges zu übernehmen, müssen ausser den erstgenannten Kenntnissen einige Kenntnisse von der Geschichte der Musik mitbringen, sodann die Gesangkunst theoretisch studirt haben, und endlich technische Kenntniss des Orchesters nachweisen. Die Instrumentalprobe, namentlich am Clavier, ist auf dieselben Forderungen wie die der Unterstufe gegründet. Ausserdem ist noch erforderlich eine Probe des Gehörs und der sittlichen Haltung bei der Gesangdirection.

Die Prüfung des Organisten stellen wir mit Absicht als die höchste Stufe auf, welche die meisten Berechtigungen gebe, weil die ernstere Färbung der Studien wie das Maass der Leistungen sogleich den günstigen Boden bereitet, auf welchem allein dem idealen und geistigen Bedürfnisse des Volkes genügt werden kann. Von ihm muss die theoretische Prüfung erweisen, dass er, ausser der allgemeinen Musiklehre, dem Generalbass, der Geschichte der letzten Jahrhunderte, auch insbesondere die Fugenlehre und die Compositionslehre kenne; das Letztere kann eine schriftliche Uebung an einem gegebenen Choral anschaulich machen. Die practische Prüfung muss darlegen:

1) dass er einen wohlgeübten Choral, eine Choralfiguration, ein Orgeltrio und Orgelfuge fehlerfrei vorzutragen im Stande sei, wobei einige *Bach*'sche Compositionen unerlässlich;
2) dass er ein leichteres neues oder altes Orgelstück vom Blatte verständlich vortrage;
3) dass er mit einem gegebenen Sängerchore innerhalb einer Stunde einen Choral von mittler Schwierigkeit richtig, rein und schön einübe (Gehörprobe u. s. w.).

Nur diesen Geprüften der dritten und höchsten Stufe wird die Erlaubniss einzuräumen sein, in der Kirche Aufführungen zu veranstalten. Von ihnen ist dann zu hoffen und zu verlangen, dass sie dem Kirchengesange diejenige Richtung geben, welche allein fähig ist, der Liturgie jene heilige Schönheit wieder zu gewinnen, die sie verloren hat. Dieses ist am Einfachsten dadurch zu bewerkstelligen, dass ein Schülerchor während des ganzen Gottesdienstes den Gesang der Gemeinde mitsinge. Hier lassen sich zur Erhöhung des Dienstes und zur Erbauung der Gemeinde mannichfache Abwechselungen in den Gesang bringen, wozu der Reichthum älterer Choralbearbeitungen (von *Eccard* bis *Bach*) den erwünschten Grund bietet: es kann ein- oder mehrstimmig gesungen, auch wohl (nach dem Muster weniger bestigen Gemeinden) abwechselnd ein Vers von dem Chor, ein anderer von der Gemeinde vorgetragen werden. Dieses und noch Grösseres ist einem tüchtigen Organisten möglich, wenn er vom Prediger auch in der Art unterstützt wird, dass dieser vorzugsweise die älteren Kirchenlieder aus der vorgellert'schen Periode singen lässt; denn diese älteren sind ausser dem tieferen Texte auch darin dem Volke willkommen, weil sie alle auf fassliche volksmässige Melodieen gedichtet sind, die in's Herz dringen, während die nachgellert'schen Lieder zu ihrer Verstandeskälte noch die Unsingbarkeit hinzubringen, welche sie dem Volke entfremden und der Kirchenfeier ungünstig machen. — Auch die Wiederkehr der grösseren Festgesänge und des Oratoriums als ächt evangelischen Kunstwerkes ist auf diesem Wege zu bewerkstelligen: jene heiligen Lieder würden der Kirche und dem Volke zurückgegeben, für die sie geschaffen sind, und nicht wie jetzt (ungeachtet des kirchlichen Locales) nur einem kleinen begüterten Theile des Volkes geboten werden.

Das Personal dieser Schülerchore beizubringen, ist auf verschiedene Weise möglich. Theils die niederen Elementar- und Armenschulen, theils die Bürger- und Gelehrtenschulen bieten in den meisten Städten, ja selbst auf dem Lande genügende Auswahl. Oftmals wird es erwünscht sein, den ganzen Chor oder Einzelne zu besolden: dieses kann aus städtischen Mitteln, aus besonderen Concertaufführungen, aus einem Solde für Grabgesänge und anderen Mitteln geschehen. In Lübeck geniessen die Chorsänger besonderer Vergünstigungen im Schulunterricht, in Lüneburg bestanden bis 1826 verschiedene Cassen, aus denen die Schülerchöre förmlich besoldet wurden; war die Summe auch geringe, so erhielt sie doch die Reihen vollzählig. — Besonders wirksam möchte auch dieser Weg erscheinen, dass namentlich in grösseren Städten aus allen Singschulen — besonderen oder mit anderen Anstalten verbundenen — die Besten und Begsamsten zu der Ehre ausgeschieden würden, im Kirchenchore zu wirken. — Ausserdem kann vorzüglich mit Rücksicht auf unbemittelte Chöre ein normales Choralgesangbuch veranstaltet werden, wozu die Regierung ent-

weder durch Befehl einer Preisconcurrenz oder durch Empfehlung und Ankauf vorhandener guter Sammlungen mitwirken mag. Für jenen ersten Fall, dass eine Preisconcurrenz für ein gutes Chorbuch beliebt würde, ist unerlässlich, dass das beabsichtigte Buch

1) alle gangbaren evangelischen Melodieen vollständig enthalte, und so, dass sie aus der Oberstimme allein auch singbar seien;
2) dass es vier gedruckte Stimmen enthalte;
3) mit besonderer Berücksichtigung der *Bach*'schen und vorbach'schen Periode abgefasst sei, weil diese allein den kirchlichen Character trägt.

Wird der genannte Plan mit Energie ergriffen, so darf man erwarten, dass innerhalb fünf Jahren der evangelische Gesang sich wesentlich gehoben habe; nach zwölf bis fünfzehn Jahren darf man sich der Aussicht hingeben, dass die überwiegende Mehrzahl aller Musiklehrer und Organisten durch die Prüfungen gegangen sind, wovon die Ergebnisse dem nächsten Menschenalter zu Gute kommen, wenn sie für die ersten Jahre auch unscheinbar sein mögen. Aber schon von Anfang wird sich die erhöhte Theilnahme der Gemeinde kund geben, wenn ihr die gebesserte Liturgie entgegengebracht wird. — Dass sie allein diese Sorge übernehme, ist aus oben angeführten Gründen nicht zu erwarten; auch war es nicht einmal zu *Luther's* und *Eccard's* Zeit so, denn auch damals freute sich der Kirchengesang mächtiger Unterstützung der Behörden.

Die bedeutendste Unterstützung des gesammten Musikwesens wäre die Errichtung eines Conservatoriums, welches die weltliche und geistliche Musik gleichmässig, jedoch mit vorwaltender Pflege der letzteren hegte und in der Weise einer Hochschule der Kunst alle Fächer oder Gebiete derselben theoretisch und practisch umfasste. Die Dotation einer solchen Anstalt würde nicht die doppelten Kosten eines Gymnasiums mittlerer Grösse übersteigen. Da uns diese Erwägung hier zu weit führen würde, und zudem für Preussen nur Eine derartige Anstalt denkbar ist, die also den fernwohnenden Unbemittelten selten zugänglich wäre, so wenden wir den Blick auf die Beförderung der Organisten zurück. Diese kann geschehen durch Erhöhung der Rangstufen, Verleihung von Titeln, oder durch Gehaltsbesserungen, Gratificationen; bei den regierungsseitig zu ertheilenden Aemtern auch durch stetiges Avancement. — Die Summen, welche hierzu erforderlich, können nicht als Verschwendung erscheinen, wenn man einerseits den wahren Gewinn von dieser Ausgabe in's Auge fasst, andererseits die bedeutenden Unterstützungen vergleicht, die für alle übrigen geistigen und künstlerischen Bedürfnisse verausgabt werden, denen die Musik — so wenig sie es verdient — äusserlich immer nachgestanden hat. Mit einem jährlichen Zuschuss von einigen Tausenden für jede Provinz könnte von dem vorhin Vorgeschlagenen sehr Vieles geleistet werden. Wahrscheinlich werden sich dann die Gemeinden auch bewogen fühlen, ihrerseits beizusteuern so viel ihnen möglich, um tüchtige Organisten zu besolden; in vielen norddeutschen Städten sind die noch vor fünfzig Jahren bedeutenden Gehalte meist gekürzt, so dass ein Bewerben und Wetteifern nicht mehr in dem Maasse stattfindet. Zu Lüneburg war z. B. noch im Jahre 1810 eine Organistenstelle, welche 300 Thlr. eintrug — jene Summe, die damals und vor sechzig Jahren weit mehr bedeutete als jetzt, ist gegenwärtig auf 100 Thlr. gekürzt. Solche Beispiele zeigen, wie wünschenswerth der Beitritt der Regierung ist, wenn es überhaupt wichtig scheint, für die Kirchenmusik etwas Grösseres zu wirken.

Dass es aber wichtig sei, ist unter den Rundigen kein Zweifel mehr. Dem täglichen Treiben in der Musik, dessen Wirkung oft schlimmer, wenigstens nicht minder entsittlichend auftritt als schlechte Bücher — dem entnervenden frechen Spiel mit edlen Kräften kann nicht anders entgegengewirkt werden, als indem man das Gute und Wahrhafte in's Leben ruft oder das unsicher Bestehende fördert. Die Erfolge, welche *Mainzer* in London mit der Bildung des Volksgesanges errungen, zeigen die Möglichkeit der weitesten Verbreitung durch Willenskraft: wäre hierzu die Bahn in Deutschland gebrochen, so würde nicht blos der Kirchengesang, sondern der geistige Genuss des Volkes in allen Lebenskreisen wachsen. — Und mit den gegebenen Vorschlägen wird nicht, wie ein Vertheidiger der freien Kunst sich einmal geäussert, die Musik in zünftigen Zwang geknechtet, sondern nur dem Verderben entgegengearbeitet, welches durch leichtsinnige Behandlung in unkundiger Hand so leicht hervorgerufen wird. Dass diese Gegenwirkung in grossem Maasse nachhaltig eintrete, dazu wünschen wir die Mitwirkung des Staates und erleuchteter Staatsmänner. Auf diese Anerkennung als tiefes Bildungsmittel, die sie um ihres geistigen Gehaltes willen vollkommen verdient, macht die Musik einen Anspruch, den ihr heutzutage Niemand bestreiten wird, als etwa die Bekenner einer Weisheit, die alles Geheimnissvolle bestreitet.

Emden, im Mai 1846.

Dr. *Eduard Krüger.*

Nachrichten.

Dresden. (Beschluss.) Die Hoffnung auf eine Fortsetzung der Abonnementconcerte im bevorstehenden Winter schien eine gesicherte, wenn wir auch nicht vergessen wollen, dass der musikalische Sinn und das Interesse an der Tonkunst in den höheren Kreisen der Residenz — und leider, beruht bei der Kostspieligkeit jener Concerte jetzt noch auf diesen vorzugsweise die Möglichkeit der Fortsetzung des Unternehmens! — nicht so gar tief gewurzelt ist, dass man auf ihn untrügliche Schlüsse gründen könnte. Indess, wie gesagt, es schien so, und die Aussicht war erfreulich. Neuerdings wird dem von manchen Seiten widersprochen (auch das Directorium redet in einer desfallsigen „Berichtigung" nur von den schon getroffenen Vorbereitungen, nicht von der Gesichertheit des Unternehmens), und wir müssen demnach die Entscheidung darüber der Zukunft überlassen. Jedenfalls ist es sehr zu bedauern, dass ein Project, das schon im vorigen Winter auftauchte, als gänzlich beseitigt angesehen werden muss, das Project nämlich: Seitens der

königl. Capelle derartige regelmässige Concerte veranstaltet zu sehen. Das wäre in jeder Beziehung ersprieslich gewesen. An Theilnahme würde es diesen Concerten nicht gefehlt haben, und es waren tüchtige Kunstleistungen unbedingt zu erwarten; auch wäre die Sorge für Abwechselung durch Solovorträge nicht schwierig gewesen, wenn — wie sich wohl voraussehen liess — die ersten Instrumentalkräfte der Capelle und die Gesangskräfte der Oper sich dabei betheiligten. Die Harmoniegesellschaft soll überdies damals die dankenswerthe Absicht zu erkennen gegeben haben, ihren schönen Saal für diesen Zweck unentgeltlich zur Benutzung zu überlassen, und dass dadurch wie durch anderweite Arrangements eine bedeutende Kostenersparniss, also auch ein billigerer Eintrittspreis hätte erzielt werden können (man rechne nur das Honorar für den Dirigenten, für den Secretär u. s. w. ab), liegt auf der Hand, während die Einnahme auch absolut eine grössere gewesen sein würde, als bei den Abonnementconcerten, da der Saal der Harmonie bedeutend mehr Zuhörer fasst, als irgend ein anderer in Dresden. Der Capelle aber wäre eine solche Einnahme, die zur Hälfte etwa unter die Mitglieder hätte vertheilt, zur Hälfte zum Wittwenpensionsfonds geschlagen werden können, bei ihrer geringen Gage und den Ansprüchen, welchen sie mit dem eben genannten Fonds zu genügen hat, wohl zu gönnen gewesen. Es hätte sich also nur darum gehandelt, dass die Direction die Erlaubniss zu diesem Unternehmen gegeben, für etwa sechs Abende den Winter hindurch die Musik in den Zwischenacten des Schauspiels, wenn denn durchaus gespielt werden musste, durch eins der hiesigen Regimentschöre hätte versehen lassen (die daraus etwa erwachsenden Kosten würden aus der Concerteinnahme zu decken gewesen sein), und sie würde da ohne das geringste Opfer ihrerseits sich den Ruhm der Liberalität, der Kunstförderung u. s. w. haben erwerben können. Aber freilich, wenn sie etwa die hier zu erzielenden Concerteinnahmen für ihren Seckel beanspruchte und also die Capelle, für die sie sehr wenig in pecuniärer Beziehung thut, noch mehr in Anspruch nehmen wollte, als dies ohnehin schon geschieht: dann allerdings hätte ein derartiges Arrangement nur Unlust erwecken und schwerlich zu wahrhafter Kunstförderung ausschlagen können. — Wir wissen nicht, welches die Gründe gewesen, die jenes Project scheitern gemacht haben. Dass das Factum indess nur lebhaft zu bedauern, wird Niemand leugnen können. Dresden besitzt eine grosse Anzahl der tüchtigsten musikalischen Kräfte, die in brüderlicher Vereinigung wahrhaft Grossartiges leisten könnten. Aber eben der Einigungspunct fehlt; die Coterienwuth ist gar zu gross, die Sucht, sich zu isoliren, gar zu überwiegend, und das Kunstbewusstsein nicht lebendig, der musikalische Sinn nicht tief und wahrhaftig genug, dass er mit Aufgeben aller anderen kleinlichen Rücksichten, nur um der Sache willen thätig zu sein, auch nur das geringste Opfer zu bringen sich bequemen sollte. Schlimm, sehr schlimm — aber wahr! —

Ehe wir zu den eigentlichen Virtuosenconcerten übergehen, gedenken wir hier zuvörderst noch zweier Concerte unserer Capelle; das eine — wie gewöhnlich, bis zum Skandal spärlich besuchte — zum Besten der Armen im Theater (25. Februar), in welchem *Beethoven's* B dur-Symphonie in wahrhaft vollendeter Ausführung, und *Mendelssohn Bartholdy's* Symphonie-Cantate: Lobgesang sehr gut executirt, zu Gehör gebracht ward; das andere, zum Besten des Capellwittwen- und Waisenfonds am Palmsonntage (5. April) im grossen Opernhause, das sich eines so zahlreichen Besuches, wie noch nie ein ähnliches, zu erfreuen hatte, und in welchem zwei Werke *Beethoven's*, sein Christus am Oelberge, und seine grosse neunte Symphonie — eine sehr missliche Zusammenstellung — in sehr befriedigender Weise zur Ausführung kamen. Gern möchten wir über das letztgenannte Werk, über das schon so unendlich Vieles *pro et contra* geschrieben wurde, ein näher motivirtes Urtheil abgeben und dabei gleichzeitig über so manche Accidenzien uns aussprechen, welche die hiesige Aufführung *characterisirten*; indess haben wir Letzteres bereits an einem anderen Orte (Abendzeitung Nr. 16 von d. J.) gethan, und Ersteres würde nicht recht in ein zusammenfassendes Referat sich einfügen. So wollen wir uns denn das für eine gelegenere Zeit in einem besonderen Artikel vorbehalten, in welchem sich dann vielleicht auch Anlass finden wird, über den hier waltenden Charlatanismus in der Kunst von gewisser Seite her, über die masslose Eitelkeit, zu deren Vehikel die Tonkunst hier nicht selten erniedrigt wird, sich nach Gebühr auszulassen!

Der jetzt in Deutschland schon bekannter gewordene polnische Componist *J. F. Dobrzyński* führte am 29. Januar im Theater einzelne Nummern seiner Oper: „Monbar oder die Flibustier," zum Theil im Costüm, dem hiesigen Publicum vor, und wir können in das anderweit in diesen Blättern über die Leistungsfähigkeit des Componisten ausgesprochene Urtheil nur einstimmen. Natürlicher, leichter Melodieenfluss, interessante, doch nicht gesuchte Harmonie, gewandte, wenn auch etwas zerstückelte und scheinbar berechnete Instrumentirung, Talent für grössere Ensemblesätze, ein achtungswerthes Streben nach wahrer und wirklicher Musik that sich überall kund. Aber es mangelt noch die Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung, die Energie der Auffassung, die freie Beherrschung der Form, und das im engeren Sinne Dramatische. Doch ist ein so beachtenswerthes Talent, ein so tüchtiges und anspruchsloses Streben in dem Componisten, dass wir ihm vor allen Dingen Gelegenheit zur Gesammtaufführung seiner Oper und eine künstlerisch freie Stellung wünschen möchten, damit ihm die Mittel sich böten, jenes Talent nach Verdienst auszubilden und weiter zu bethätigen. Wie so manche tüchtige Künstler verkümmern durch die Ungunst der äusseren Verhältnisse, während andere, die kaum werth, ihnen die Schuhriemen aufzulösen, weil sie das *savoir faire*, die Intrigue, das sich um jeden Preis geltend Machen wohl verstehen und dazu kein Mittel unbenutzt lassen, bei dem unverständigen, leicht dupirten grossen Haufen Anerkennung finden, die sie eigentlich durch gar nichts verdienen!

Unter den Virtuosen beginnen wir billig mit *Vieuxtemps*, vielleicht dem ersten der jetzt lebenden Violinisten, nicht nur als Virtuos, sondern als Künstler, der hier zwei Concerte im Theater gab (am 16. und 20. Februar); ihn genannt zu haben genügt; zu einer Charak-

teristik seines Werthes und seiner Leistungen wäre jetzt hier weder Zeit noch Ort. — Fräul. *Lina Cristiani*, die schnell berühmt geworden und dem Anschein nach eben so schnell verschollene Violoncellistin aus Paris, möge sich hier gleich anschliessen. Sie gab ebenfalls zwei Mal im Theater (am 16. und 19. Januar) Concert, und erhielt dafür 150 Thaler Honorar, während recht tüchtige deutsche Künstler, denen sie sich nicht an die Seite zu stellen vermag, hier höchstens die Hälfte dieses Honorars — und das kaum — erhalten würden; den jungen Violinisten *A. Mäser* liess man wieder abreisen, weil er — was wir ihm nicht verdenken können — nicht Lust hatte, sich mit einem Honorar von höchstens 30 Thalern zu begnügen! — Die Violoncell spielende Dame, also das noch nicht Dagewesene, der Reiz der Neuheit, scheint bei den kritischen Beurtheilungen der Leistungen des Fräul. *Cristiani* sehr bedeutend eingewirkt zu haben. Als eine Künstlerin im modernen Sinne des Wortes vermögen wir sie weder in Betreff der Virtuosität, noch in Betreff ihrer sonstigen Eigenschaften zu bezeichnen, und also auch die Berechtigung ihr nicht zuzugestehen, als solche Kunstreisen zu unternehmen. Sie ist Salonspielerin, Romancière, dass wir so sagen, und weder ihr Ton noch ihr Vortrag irgend bedeutend, wenn wir auch ein gewisses Maass technischer Ausbildung, und namentlich die Sauberkeit ihres Spieles und die Eleganz ihres Vortrages gern anerkennen. Es ist aber in der Kunst wie im Himmel: es gilt da weder Mann noch Weib. Nicht die Person, oder doch die Persönlichkeit, das Individuum als solches, sondern lediglich die Leistung als solche, kann und soll bei der Kritik in's Auge gefasst werden, und da dürfen wir heut zu Tage mit vollstem Rechte schon einen sehr hohen Maassstab anlegen, dem Fräul. *Cristiani* keineswegs entspricht. Auch das Publicum blieb, trotz sehr gewaltsamer, ihrer Quelle nach recht wohl bekannter Applausversuche, äusserst kühl; es schien mehr erwartet zu haben, und — getäuschte Erwartung verstimmt! — Das machte sich noch deutlicher bei dem von dem Hornisten Herrn *Vivier* aus Paris hier im Theater gegebenen Concerte bemerklich, dem die Direction die Hälfte der Tageseinnahme (sie betrug für den Concertgeber etwas über 150 Thaler), im Vertrauen auf seinen sehr gut fabricirten Ruf, bewilligt hatte. Wir sind nicht gewohnt, den Künstlers Leistung nach der Elle zu messen; hier bleibt indess fast kein anderer Maassstab, und so hat denn Herr *Vivier* für jeden hier geblasenen Tact mehr als einen Thaler Honorar empfangen, während er eigentlich hätte gehalten sein sollen, jedem der Zuhörer noch einen Thaler zuzugeben für geduldiges Ausharren bei solchen Productionen. Uns ist es unbegreiflich, wie ganz tüchtige und ehrenwerthe Männer durch diesen *soit-disant*-Künstler — einen ächten Pariser Windmacher — wenigstens momentan sich haben blenden lassen können. Er verschmäht Coloraturen und dem Aehnliches, was dem ernsten, melancholischen Character seines Instrumentes nicht entspricht. Wohl, so werden wir denn doch wenigstens schönen Ton in den getragenen Arioso's verlangen können! Wer aber Herrn *Vivier's* Ton auf dem Horn schön finden kann, der muss den eigentlich sogenannten schönen, vollen, markigen, runden und weichen Ton, der allerdings jetzt nicht übermässig häufig angetroffen wird, nie gehört haben: unsere Capelle bietet dazu noch hinreichende Gelegenheit. Seine Fertigkeit ist sehr mässig, sein Vortrag manierirt, modern-hypersentimental, und sein hier vorgetragenes Adagio eigener Composition ein wahrhaft erbärmliches Schülerproduct. Sein Piano ist sehr gut, auch die Crescendo und Decrescendo tüchtig studirt, langer Athem und leichte Embouchure kommt ihm zu Statten; aber das Alles muss doch jeder nicht ganz talentlose Schüler binnen kurzer Zeit lernen, wenn er nicht übermässig nachlässig ist — das berechtigt doch noch nicht zur Usurpirung des Künstlernamens (nicht einmal des Virtuosennamens), berechtigt noch nicht zum öffentlichen Auftreten, zum Reisen auf seine Kunst, zum Aufsposaunenlassen seiner Leistungen, als Unübertroffenen und Unübertrefflichen, im In- und Auslande. Ueber das sogenannte unerklärliche mehrstimmige Blasen, das überdies ausserordentlich roh geschah, und von dem Herr *Vivier* auf die Frage nach dem: Wie? erklärt (fein genug!): er wisse selbst nicht, wie sich das mache (!) — mögen wir hier kein Wort verlieren. Man weiss ja recht wohl, wie das gemacht wird — weiss sehr wohl, dass das schon vor einem Vierteljahrhundert und länger sehr bekannt war und von den verschiedensten Hornblässern Scherzes halber bisweilen geübt ward; wir vermögen ausserdem die Versicherung hinzuzufügen, dass die sämmtlichen Hornbläser unserer Capelle es eben so gut, ja besser executiren können als Herr *Vivier*. — Dass wir Deutsche uns noch immer so leicht von jedem fremden Charlatan blenden lassen! —

Es mag sich hier die Reihe der Pianisten anschliessen, die indess glücklicherweise nicht sehr lang ist, aber auch keine eben berühmten Namen enthält, obwohl sie des Interessanten uns darbot. Der zehnjährigen *Sophie Dulcken* gedenken wir nur vorübergehend, wir waren verhindert, sie zu hören; indess sollen ihre Leistungen Anerkennung gefunden und verdient haben. *Rudolph Wehner*, ein junger Pianist von hier, trat im Theater auf, und entfaltete solide und gründliche Schule, anerkennenswerthe Technik und Streben nach verständigem, angemessenem Vortrage; jedenfalls ein beachtenswerthes junges Talent, das indess erst physisch und geistig erstarken, sich eine höhere allgemeine Bildung — ohne eine solche kann auch der Virtuose heut zu Tage nichts Nachhaltiges mehr leisten — aneignen muss, dann aber gewiss die erfreulichen Hoffnungen erfüllen wird, zu denen es berechtigt. — In Herrn *J. A. Pacher* von Wien lernten wir (im Theater) einen gründlich gebildeten Salonpianisten kennen, der, ohne die Leistungen neuester Technik zu verschmähen und ihnen hinlänglich gewachsen, doch vorzugsweise der solideren Schule wieder sich zuwenden zu wollen scheint. Etwas mehr Geist und Feuer wäre seinem Vortrage zu wünschen, wie seinen Compositionen; er ist ohne Zweifel ein sehr beachtenswerthes Talent, wenn auch nicht Concertspieler in jetzigem Sinne. — Der junge *Casimir Wernik*, der mit seinem verdienten Lehrer, dem wackeren *Joseph Nowakowski* aus Warschau, sich hier längere Zeit aufhielt, trat ebenfalls einmal öffentlich auf, und machte sich wie seinem Lehrer, von dessen Compositionen er einige (namentlich ein sehr

lobenswerthes Quintett für Piano und Streichinstrumente, grazios, brillant in *Hummel*'scher Weise) vortrug, alle Ehre. Die Ausbildung des jungen Mannes ist allerdings noch nicht vollendet, allein es ist ein tüchtiger Grund gelegt. Fertigkeit und Sicherheit — wenn auch hier und da einmal ein Vergreifen vorkam — viel Kraft und Ausdauer, gleichmässiger, gesangreicher und doch kräftiger Anschlag, auch empfundener, doch zu einseitig sentimentaler Vortrag, bisweilen mit zu grellen Lichtern, trat deutlich und erfreulich hervor. Es fehlt ihm nicht an Feuer, doch noch an Geist; indess lässt er Bedeutendes hoffen, da klar ausgesprochenes Talent auf der Basis einer gründlichen Schule wohl zu erfreulichen Erwartungen berechtigt. Die Compositionen seines Lehrers *Nowakowski* verdienten in Deutschland bekannter zu sein, da sie Eleganz und Anmuth mit Gründlichkeit und Tüchtigkeit vereinen. Dabei können wir doch die Bemerkung nicht unterdrücken, dass die niedliche, unter der Bezeichnung Le papillon bekannte und beliebte Etude, welche Herr *Mortier de Fontaine* als seine eigene Composition nicht nur mehrfach öffentlich gespielt, sondern sogar unter seinem Namen edirt hat, Note für Note eine Composition *Nowakowski*'s, also gestohlenes Gut ist, wovon wir uns durch Vergleichung des Originalmanuscripts überzeugt haben. Wir wünschen, dass alle Journale, welche musikalische Gegenstände in den Kreis ihrer Besprechung ziehen, diese Notiz uns nachdrucken mögen. Es geschieht nur, um einen neuen Industriezweig kennen zu lehren! —

Einiger Matinéen, von Dr. *Robert Schumann* und seiner Gattin veranstaltet, müssen wir gedenken, obwohl sie nur vor geladenen Zuhörern stattfanden (also nicht *öffentlich* waren), sofern sie Gelegenheit gaben, mehrere werthvolle neuere Compositionen *Schumann's* im Gebiete der Kammermusik zu hören, und das treffliche Spiel — trefflich in Technik, Vortrag und Verständniss — seiner Gattin auf's Neue zu bewundern. Eben so wollen wir gleichzeitig hier bemerken, dass die *Dreyssig*'sche Singakademie in diesem Zeitraume zwei Aufführungen, doch ebenfalls nur vor eingeladenen Zuhörern veranstaltete, in denen sie *Mozart's* Requiem, *Schicht's* Motette: „Nach einer Prüfung kurzer Tage," und *Stadler's* Befreiung Jerusalems zu Gehör brachte.

Signora *Albani*, die bekannte treffliche Altistin, trat in einzelnen Scenen aus Semiramis, Lucrezia u. s. w. im Theater auf, und Herr *Wynand-Servais* aus Brüssel, ein Bassist mit angenehmer, wenn auch unbedeutender und etwas abgesungener Stimme, italienisch geschult mit ansprechendem, doch oberflächlichem Vortrage, gab eine Soirée, die sich vornämlich durch das ausserordentliche, was nicht darin zu Gehör kam, aber doch wenigstens vorgetragen werden sollte. Wir nahmen den guten Willen für die That und verliessen nach der ersten Abtheilung den Saal. Auch *Joseph Gungl* konnte nicht unterlassen, mit seiner Capelle bei seiner Durchreise die Füsse unserer noblen Welt durch seine vortrefflich executirten Tänze in geheime Zuckungen, die Herzen in geliebte Enthusiasmus-Wallungen zu versetzen. Das ist die Art Musik, welche die Crème de la société am Besten zu würdigen und zu goutiren weiss.

Damit es heissen könne: Ende gut, Alles gut! haben wir das Concert unseres braven Kammermusikus *Rolle* (20. März) zum Schlusse aufgespart. Dass er noch einer von den Zöglingen der alten Schule, bei denen Fülle, Weichheit, Rundung des Tones und solide, gründliche Ausbildung bei tüchtiger Technik die Hauptsache ist, welcher die Virtuosenkunststückchen nachgesetzt werden und werden müssen (die so häufig Ton und Character des Instrumentes beeinträchtigen), und dass er in dieser Rücksicht jetzt der erste Clarinettist Deutschlands sei (wenn er auch in Bleudenlier, rapidester Virtuosenfertigkeit von einigen Neueren, doch nicht von Vielen, übertroffen wird), ist anerkannt, und er bewährte diesen Ruf auf's Neue in dem Vortrage des Concertino von *C. M. v. Weber* (Op. 26), des *Mozart*'schen Adagio für A-Clarinette mit Pianoforte, und der Clarinettpartie in den von unserem braven *A. B. Fürstenau* neu componirten Reminiscences d'Euryanthe, eines Concertstückes in Fantasieform für Flöte, Clarinette, englisches Horn und Fagott mit Orchester, das wir dem Gelungensten beizählen müssen, was in diesem Genre der Componist bisher geschrieben. Auch sonst war das Concert reich und interessant ausgestattet und ein ungemein zahlreicher Besuch, wie lebhaftester, wohlverdienter Beifall lohnte die Mühen des Concertgebers.

Der bekannte Musikdirector Professor *E. Klauz*, jetzt in Wittenberg, veranstaltete in der hiesigen Kreuzkirche (23. März) zum Besten einer Luthersstiftung ein Orgelconcert, in welchem er in verschiedenen Pieces als tüchtiger, correcter und gewandter Orgelspieler, der sein Rieseninstrument angemessen ohne Extravaganz zu behandeln weiss, producirte, wenn er auch an Fertigkeit und Virtuosität von anderen jetzt lebenden Künstlern seines Fachs übertroffen wird. Gehört diese Production nur halb dem Concerte, zur anderen Hälfte dagegen dem kirchlichen Gebiete an, so veranlasst sie uns, hier schliesslich der Vollständigkeit halber mit einem Paar Worten noch der Kirchenmusik zu gedenken, wenn auch leider, nicht viel Bemerkenswerthes davon zu berichten sein wird.

So Treffliches die Kirchenmusik unserer katholischen Hofkirche im Laufe des Jahres uns bietet, so bewegt sie sich doch zu sehr in alten, ausgefahrenen Gleise, und es ist über Neues oder sonst Bemerkenswerthes in dem Zeitraume, dessen Betrachtung uns hier zunächst beschäftigt, nicht zu referiren. Die schon so lange ventilirte Frage, ob man für die Aufführung der Sopran- und Altsolo nicht endlich, wie in München, Wien u. s. w., Damen als Kirchensängerinnen anstellen solle, da man endlich das Castratenunwesen beseitigt, schwebt eben noch. Man scheint zu gar keinem Entschlusse kommen zu können, und doch sollten wir meinen, dass sie nicht eben schwierig! —

Der Charfreitag brachte uns in der evangelischen Kreuzkirche auch kein neues Passionsoratorium, sondern nur eine Wiederholung des von früher her wohl bekannten, acht kirchlichen Oratoriums des wackeren Altmeister Dr. *Fr. Schneider*: „Gethsemane und Golgatha," in sehr gelungener Ausführung. Doch wollte es das Publicum dem Anscheine nach nicht sonderlich ansprechen. Am demselben Tage wohnten wir noch in Meissen einer sehr gelungenen Aufführung des *Schneider*'schen Welt-

gerichts bei. Der dortige tüchtige und um die Förderung der Kunst sehr eifrig besorgte Cantor und Musikdirector *Hartmann*, dem Meissen auch das Institut recht guter Abonnementconcerte verdankt, und dessen unermüdliches Streben volle Anerkennung verdient, hatte alles Mögliche gethan, um die Aufführung in Rede zu einer recht gelungenen zu machen, und wenn man berücksichtigt, dass er sich mit unsäglicher Mühe erst den Chor dazu (Dilettanten und Knaben, die Männerstimmen lieferte die unter seiner Direction stehende Liedertafel) heranbilden, dass er auch das gesammte äussere Arrangement besorgen müssen, dass er nur eine Hauptprobe abhalten können, weil die Solosänger (Mitglieder der Dresdner Oper) und etwa zwanzig Kammermusiker von hier zur Verstärkung des Orchesters erst Tags vorher dort eintreffen konnten — wenn man das Alles neben der Schwierigkeit eines ersten derartigen Versuchs an sich gebührend berücksichtigt, so wird man das Resultat ein in jeder Beziehung höchst achtungswerthes und erfreuliches, die Aufführung selbst eine, etliche Kleinigkeiten abgerechnet, sehr gelungene nennen müssen, und das ist der Grund, weshalb wir derselben auch hier erwähnt haben. Tüchtiges Streben verdient Anerkennung auch in grösseren Kreisen, damit ihm Ermunterung zum Beharren auf der einmal betretenen Bahn werde. Am Orte selbst ward dieser Versuch sehr beifällig aufgenommen, und wir sind überzeugt, dass ähnliche spätere Unternehmungen auch lebendige, wohlverdiente Theilnahme finden werden.

Am ersten Pfingstfeiertage in der Vesper ward in der hiesigen Kreuzkirche als neu ein Kyrie und Gloria aus einer grossen Messe (in D) von Dr. *J. Schladebach*, unter persönlicher Leitung des Componisten aufgeführt. Dass wir da nur eben das Factum referiren können, versteht sich wohl von selbst. Dr. *J. S. (Wisc.)*

Recensionen.

Classische Tonstücke deutscher Meister für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von *J. André*. Berlin, Trautwein und Comp. Lieferung 1, 3, 4 à 1 Thlr. Lieferung 2. ⅔ Thlr.

Der Gedanke, Tonstücke unserer Classiker oder tüchtigsten deutschen Componisten, die theils für die Orgel geschrieben oder in deren Oratorien und anderen Werken enthalten sind, durch Arrangement allgemein geniessbar zu machen, ist an sich schon ein löblicher und deutet auf eine geläuterte musikalische Bildung, die den Inhalt der Hefte von einer rechten Seite aufgefasst zu haben erwarten lässt. Wir fanden zu unserer Freude hin und wieder auch recht gelungene Wiedergabe, so weit nämlich ein Arrangement solche immer zulässt, und können nur wünschen, dass die Legion unserer jetzigen Pianisten diese Denkmäler deutscher Kunst, unter denen Händel's E moll-Fuge aus dessen Suiten (auf dem Titel der ersten Lieferung anzuführen vergessen), Bach's grosses Präludium und Fuge für Orgel in E dur (Band 3 der Peters'schen Gesammtausgabe), von demselben Fuge in G moll (Band 2 der Gesammtausgabe), eines der grössten Orgelwerke Bach's, bei dem wir jedoch das grossartige Präludium ungern vermissen, neben Tonstücken von Seb. Bach, Friedem. Bach, Mozart, Eberlin, Haydn, Graun, J. C. Bach, besonders zu erwähnen sind, eifrig zur Hand nehmen möge; das ist Herzstärkung, das bringt wahren Nutzen, hieran möge man seinen Sinn bilden und einsehen, wie traurig die Bahn häufig war, die in musikalischen Dingen von so Vielen durchwandelt wurde. Dies zu erkennen, tragen solche Tonstücke bei; wir empfehlen sie fleissiger Benutzung.

Um nicht gleich von vorn herein in den leidigen Virtuosenkram zu gerathen, greifen wir zunächst nach:

C. Evers: Vierte grosse Sonate. Op. 27. Wien, Haslinger. 2 Fl. Conv.-M.

Wir sind weit entfernt, uns schon durch den Titel „Sonate" blenden zu lassen, als wenn nun da allemal auch was Rechtes dahinter stecke; es sollte wohl so sein, aber es ist es nicht immer. Eine Evers'sche Sonate besprachen wir früher aufführlich, da wir zu der Zeit noch immer Besseres hinter diesem Titel zu finden meinten, sind aber nachmals zu der Ueberzeugung gelangt, dass, mit einigen rühmlichen Ausnahmen, eigentlich blos die Sucht nach neuen Titeln die Sonate wieder auf's Tapet gebracht hat. Man sieht das mit leichter Mühe an vielen derartigen Tonsätzen heutiger Zeit, denn so manche Sonatencomponisten fänden sich am Liebsten mit einem Satze ab, wenn sie sich der hergebrachten Form entschlagen könnten, und das beweist eben eine gewisse Schwäche. Müssen denn die Sonaten vier Sätze haben? Wer schreibt dem Künstler diese Form vor? Niemand; er ist frei, frei zeige er sich in seinen Werken, doch nicht in jener missverstandenen Freiheit, die sich in Formlosigkeit äussert. — Wir wollen diese Aussprüche nicht sofort auf die Evers'sche Sonate bezogen haben, denn sie zeugt von Fleiss und Talent, ist sauber und melodiös, aber bei alledem hat sie uns nicht ganz befriedigt, woraus sich folgern lässt, dass sie nicht allein aus künstlerischer Nothwendigkeit hervorgegangen ist. Wie bei jener schon erwähnten früheren Sonate, fanden wir die dort unbehaglich empfundene Dürftigkeit, zumal in dem Figurenwesen, auch hier vorwalten. Trotzdem empfehlen wir die Sonate den Clavierspielern; denn es ist immer besser, sich mit Sachen soliderer Art einzulassen, als mit den faden Gerichten der Modecomponisten, oder der Componisten, die der Mode wegen da sind. *H. Schellenberg.*

Feuilleton.

Während des Sommeraufenthaltes in Wilhelmsthal besuchte der Hof von Weimar den Eisenacher Musikverein und wohnte dessen Aufführung des Oratoriums: „Die letzten Dinge," von *Spohr*, mit bei. Die hohen Herrschaften (wobei auch die Prinzessin Auguste von Preussen) sprachen sich sehr günstig über den Vortrag, besonders über Präcision und Reinheit der Chöre aus, und die Grossfürstin liess dem Musikdirector des Vereines, *Helmhold*, eine werthvolle goldene Tabatière als Anerkennung überreichen.

Am 23. Juli d. J. wurde zu Pritzwalk das erste Prieguitzische Musikfest gefeiert, und unter Direction des Cantor *Kuntze* die Schöpfung von *J. Haydn* gelungen aufgeführt.

Von dem Erfinder des durch ihm benannten Horns, *M. Ad. Sax*, wird in Kurzem eine vollständige Schule dafür bei *Brandus* in Paris erscheinen.

Halevy's neue Oper: „Die Musketiere der Königin" ist zu Paris in sechs Monaten 87 Mal aufgeführt worden.

Balfe's „Zigeunerin" hat im Theater an der Wien keinen besonderen Beifall gewonnen.

Die Deutschen werden von den Franzosen nachgeahmt! In Jemmapes, bekannt aus allen öffentlichen Reden des Königs der Franzosen, ist ein Singverein gestiftet worden.

Dr. *Gottfried Wilhelm Fink*, der verdiente musikalische Schriftsteller und ehemalige Redacteur der allgemeinen musikalischen Zeitung, ist nach kurzem Krankenlager verschieden.

Alexis Lwoff, der russische General und ausgezeichnete Violinspieler, hat eine Oper „Undine" nach *Fouqué's* Märchen componirt.

Die Wüste von *David* ist im Aachner Theater im Costüm aufgeführt worden, mit vierzig Statisten und zwei pappenen Kameelen.

Der gerühmte Sänger in Paris, *Bettini*, hat als Edgar in Lucia Fiasco gemacht. Er müsse entweder angegriffen gewesen sein, oder Furcht oder den Schnupfen gehabt haben, sagt die Gazette musicale.

Adam hat endlich das Privilegium zu einem dritten lyrischen Theater auf fünfzehn Jahre erhalten. (Vergl. S. 476.)

Madame *Charlotte Grist* hat in London, Liverpool, Manchester und Dublin ungeheure Triumphe gefeiert.

Kalkbrenner ist mit hergestellter Gesundheit nach Paris zurückgekehrt.

In der Kirche Saint-Eustache findet eine grosse Feierlichkeit zu Ehren *Gluck's* statt. *Berlioz* dirigirt sein Requiem dabei, welches von 450 Sängern und Instrumentalisten ausgeführt werden wird.

Im südlichen Amerika warf man den Künstlern, welche man auszeichnen wollte, Bouquets zu. Jetzt nimmt man Geld. Neulich wurde eine beliebte Tänzerin mit einem Regen von Six-Pences und Schillings empfangen, deren Totalsumme sich nahe an hundert Dollars belaufen haben soll.

In Algier wird ein Schauspielhaus auf dem Gouvernementsplatze erbaut werden.

Camillo Sivori soll durch sein Spiel an die Wiedererweckung *Paganini's* glauben machen. So schreibt man aus Boulogne, wo er eben Concert gegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr.	Ngr.
Apelle, D. G., Exercices pour la Vocalisation avec accomp. de Piano à l'usage du Conservatoire de Naples. Nouv. Edition	2	—
Gade, N. W., Sechs Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 11	1	—
Kalkbrenner, Fr., Fantaisie sur les Mousquetaires de la Reine d'Halevy, pour le Piano. Op. 151	—	25
Kastner, G., Elementar-Schule für das Pianoforte mit einem Anhange von Uebungsstücken	2	—
— — Desgleichen für die Violine	1	10
— — Desgleichen für das Violoncell	1	10
Lortzing, A., Der Waffenschmied. Komische Oper in drei Acten im vollständigen Clavierauszuge	6	—
— — Dieselbe Oper einzeln: No. 1—15. à 5 Ngr. bis 1 Thlr.		
— — Ouverture daraus für das Pianoforte	—	15
— — Potpourri daraus für das Pianoforte. (Nr. 101 der Sammlung von Potpourri's.)	—	20
Lumbye, H. C., Tänze für Orchester.		
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	1	20
· 20. Sophien-Mazurka	—	25
· 21. Der Günstling. Walzer	1	20
— — Dieselben für Pianoforte zu vier Händen.		
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	—	10
· 20. Sophien-Mazurka	—	7½
· 21. Der Günstling. Walzer	—	20
— — Dieselben für das Pianoforte allein.		
Nr. 18. Hühner Masken-Quadrille	—	10
· 20. Sophien-Mazurka	—	5
· 21. Der Günstling. Walzer	—	15
Mayer, Charles, Valse pour le Piano. (Dédiée à sa sœur Henriette.) Nouv. Edition	—	5
Romberg, Cipr., La Sérénade. Melodie de Fr. Schubert, varier, pour le Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 21	1	5
Rossini, Potpourri nach Themen der Oper: Cenerentola (Aschenbrödel) für das Pianoforte. (Nr. 78 der Sammlung von Potpourri's.)	—	20
Spontini, Potpourri nach Themen der Oper: Ferdinand Cortez für das Pianoforte. (Nr. 86 der Sammlung von Potpourri's)	—	20
— — Potpourri nach Themen der Oper: Die Vestalin für das Pianoforte. (Nr. 85 der Samml. von Potp.)	—	20
Strebeck, E., Liebesfrühling. Duo für Pianoforte und Violine. Op. 11	—	25
— — Wahrchenfantasiren. Stücke für das Pfte. Op. 12.	—	20
Weigel, Potpourri nach Themen der Oper: Die Schweizerfamilie für das Pianoforte. (Nr. 88 der Sammlung von Potpourri's.)	—	20
Winter, Potpourri nach Themen der Oper: Das unterbrochene Opferfest für das Pianoforte. (Nr. 89 der Sammlung von Potpourri's.)	—	20

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capelle sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine anderweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre **A. Y. Z. N.** an *Fréd. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

findet es für sich vortheilhafter, lieber die des Genie's zu besuchen. In jener grossen Schule tönen der Stimmen so viele tausende durch einander, dass jede einzelne zu unterscheiden und zu verstehen, unendlich schwer ist. Das Genie, mit dem Abbild des Ganzen der Natur in seinem Innern, hat gleichsam die Grundstimme in sich, und hat auch mit seinem höchst feinem, höchst glücklich organisirten Sinne die einzelnen Stimmen ausser ihm gleichsam aus dem Ganzen herausgehört, hat sie vollkommen gefasst; giebt, was es von beyden besitzt, wieder, und giebt es in der vernehmbarsten Sprache, mit den deutlichsten Tönen wieder. Kein Wunder also, dass die Kritik, um sich zu belehren, lieber diese eingeschränktere Schule, als jene unermessliche wahlt.

Und wird so Lehrerin ihres Lehrers, unterrichtet ihn mit seiner eignen Weisheit. Nicht wahr?

Wenn er schlummert und fehlt: warum nicht? — Aber hat sie denn nur in dieser Einen Schule Eines Genie's gesessen? Wie, wenn sie schon vorher eine Menge anderer durchwandert wäre, noch taglich neue besuchte, in allen aufmerkte, lernte, das Gelernte vergliche, sich das Wahreste, Fruchtbarste, Beste herausnahme? Wär' es nicht da sehr moglich, dass die Schülerin mit allen Ehren auch einmal Lehrerin würde? — Oder muss vielleicht das Genie in jedem Augenblicke seines Würkens Genie seyn? muss es die Stimme der Natur, in und ausser ihm, nie verhören, nie missverstehen, sondern, weil es so Vieles fasset, gleich Alles und Jedes fassen?

Das behaupt' ich nun nicht; aber gleichwohl — Genie zu seyn, und Unterricht anzunehmen! von der Kritik!

Nun so sagen Sie: von andern und höhern Genies! denn nach Ihrem eigenen Ausspruche weiss ja die Kritik Alles, was sie weiss, nur von diesen.

So wendet das Genie sich lieber unmittelbar an diese; wozu an jene? — Dass das Studium guter Muster, wenn auch nicht ganz unentbehrlich, doch immer sehr nützlich sey, räume ich ein. Nur das Regeln-Annehmen scheint mir zu klein, zu erniedrigend für das Genie. Wenn ich mir einen Geist, wie etwa Haydns, denke, und nun kommt ihm Einer, wie der — mit seinem Regelwerk!

Sollten Sie hier nicht in einen Widerspruch fallen?

Ich? — Und wie das?

Sie geben das Studium der Muster nach; und nun muss ich Sie fragen: Was sucht denn das Genie in den Mustern? Sucht es etwas anders als Regeln? Denn dass es kommen sollte, um zu rauben und zu plündern, will ich nicht hoffen.

Das thun nur Stümper, nicht Meister.

Sehr recht! — Also will das eine Genie dem andern nur gewisse Vortheile abmerken, sich nur gewisse Beobachtungen abziehn, die es künftig bey seinen eigenen Werken anwenden und nützen könne. Meynen Sie nicht?

So ungefähr.

Und wenn es nun diese Vortheile oder diese Beobachtungen klar genug denkt, um sie in Sätze zu fassen; werden Sie ihm nicht da, gleichsam unter den Handen, zu Regeln? Sie führen Haydn an; ich will bey Ihrem Beyspiel bleiben. Er schrieb in frühern Jahren Opern. Sie enthalten vortreffliche Konzertstücke; aber die Personen sind wenig charakterisirt und unterschieden, die Arien sind grosstentheils weitausgesponnen, haben lange Ritornelle u. dergl. die meisten würken auf dem Theater nichts. Nun setzen Sie den Fall, Haydn lernte Glucks Opern kennen; beobachtete, wie sie jeden, der sie vom Theater hörte — wie sie ihn selbst hinreissen; wie die handelnden Personen nicht nur charakterisirt, sondern bis ins Kleinste in-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. **Nr. 36.** 1846.

Inhalt: *Miscellen.* — *Nachrichten:* Aus Berlin. Aus Wien. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Miscellen.

I.

Sehr oft, und namentlich in Bezug auf Musik, hört man den Satz behaupten: die Erklärung und Analyse eines Kunstwerkes schmälere dessen Genuss.

Wie zu bedauern ist dann jeder ächte Künstler und Kunstkenner! Denn weder das eine noch das andere kann man werden ohne Studium. In was besteht aber dieses, wenn nicht in dem aufmerksamen und wiederholten Betrachten der Kunstwerke, in dem Untersuchen der Theile für sich und in ihrem Zusammenhange mit dem Ganzen, mit einem Wort, in dem Analysiren derselben?

Haydn schreibt in einem Briefe nach Prag über *Mozart:* „Könnte ich jedem Musikfreunde die unnachahmlichen Arbeiten *Mozart's* so tief *und mit einem solchen musikalischen Verstande*, mit einer so grossen Empfindung in die Seele prägen, *als ich sie begreife und empfinde*, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen."

Haydn hat also die *Mozart*'schen Werke durch und durch verstanden, und scheint eine Schmälerung des Genusses dadurch nicht empfunden zu haben.

Wenn obiger Satz wahr wäre, müsste jeder Mensch, der den Vatikanischen Apoll erblickt, mehr Genuss empfinden, als *Winkelmann* je dabei gehabt haben kann, weil dieser die Statue so oft betrachtet, im Einzelnen und Ganzen untersucht, und dadurch in den Geist des Kunstwerkes tief eingedrungen war. Oder anders gesagt: *Winkelmann* muss den höchsten Genuss beim *erstmaligen* Anblick des Apollo gehabt, und diesen Genuss in dem Maasse verloren haben, als er durch Studium die Schönheiten mehr und mehr erkannt. Als er das Kunstwerk endlich ganz ergründet, war der Kunstgenuss auch ganz verschwunden?!

Ich bedauerte einst gegen einen Behaupter obigen Satzes die geringe Wirkung, welche *Beethoven's* neunte Symphonie an manchen Orten noch auf den grösseren Theil des Publicums hervorbringe. „Ei, lassen Sie das gut sein," bemerkte jener tröstend, „das Verständniss des Werkes ist den Armen noch nicht aufgegangen; es werde nur mehr vorgeführt, das Publicum dringe nur erst in die Tiefen des grossen Meisters ein, und es wird entzückt sein, wo es jetzt noch aus Unverständniss des Werkes sich langweilt."

Dieser Schlusssatz und jener Anfangssatz wohnen oft friedlich neben einander in demselben Kopfe!

II.

Das Genie schöpft Alles unmittelbar aus sich selbst; dadurch eben wird es Original!

Mephistopheles.
Original, fahr hin in deiner Pracht!
Wie würde dich die Einsicht kranken:
Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,
Das nicht die Vorwelt schon gedacht?
Doch sind wir auch mit diesem nicht gefährdet,
In wenig Jahren wird es anders sein
Wenn sich der Most auch ganz absurd gebärdet,
Es gibt zuletzt doch noch 'nen Wein.
(Zu dem jüngeren Parterre, das nicht applaudirt.)
Ihr bleibt bei meinem Worte kalt!
Euch guten Kindern lass ich's gehen!
Bedenkt: der Teufel, der ist alt,
So werdet alt, ihn zu verstehen.

III.

Man kann ein ausgezeichneter Künstler sein im Können, und doch ganz verfehlte Kunstwerke hervorbringen durch unrechtes Wollen. Eine einzige falsche Ansicht reicht oft hin, die grösste technische Gewandtheit in Hinsicht auf ächte Kunstwirkung nutzlos zu machen. Eine unglückliche Ansicht in der dramatischen Kunst z. B. ist die von der sogenannten Schicksalstragödie. Ihr liegt die Idee zu Grunde, dass des Menschen Schicksal vorausbestimmt und etwas dagegen nicht zu thun sei. Mögen die Philosophen untersuchen, ob die Sache im Leben wahr; dass sie in der Kunstdarstellung nichts als den Zuschauer vom Anfang bis zu Ende quälende Ungethüme gebäre, ist gewiss. Nun mag einer alle sonstigen Gesetze der dramatischen Dichtkunst kennen, und sie vollkommen ausprägen können: bildet er nach obiger Idee ein Stück, so bringt er ein verfehltes, und nur, weil er eine falsche Ansicht von dem Zweck einer dramatischen Gattung hatte.

So konnte *Mozart* technisch Alles in seiner Kunst. Nun kam ihm während der Composition des Don Juan in den Sinn, eine Arie der Donna Elvira im *Händel*'schen Style zu componiren. Er konnte das Gewollte, aber das Gewollte war falsch, weil es nicht in den Styl des Ganzen passte, und so schuf er bei aller Kunstmeisterschaft aus einem einzigen falsch gefassten Gedanken ein falsches Musikstück.

Beispiele der Art könnten gar viele und von den bedeutendsten Meistern in allen Künsten angeführt wer-

den. Die gegebenen sind aber hinreichend, den obigen Satz zu beweisen, dass eine falsche Ansicht, eine falsche Kunstmaxime die vollständigste technische Kunst zu unkünstlerischen Schöpfungen verführen könne.

IV.

Man empfängt fürstliche Personen, Künstler u. s. w., um sie besonders zu ehren, mit einem Tusch von Trompeten und Pauken. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist er das allerälteste Tonstück, welches in den rohesten, ungebildetsten Zeiten barbarische Völker anstimmten, um den anrückenden Feinden durch das wilde, kreischende, schmetternde, ohrzerreissende Durcheinander dieser Instrumente Furcht und Schrecken einzujagen, wie es heut zu Tage etwa noch bei Angriffen durch wildes Geschrei und Geheul geschieht. Und mit einem solchen für unsere jetzigen gebildeten Ohren unausstehlichen Instrumentengeplärr glaubt man Ehrfurcht, Liebe, Verehrung auszudrucken! Wäre es nicht Zeit, diesen barbarischen Spektakel endlich zu verbannen, und seinen Ehrfurchts- und Liebesgefühlen einen passenderen musikalischen Ausdruck zu verleihen?

V.

Die furchtbar-sten Feinde der Musikaufführungen in Concertsälen und Theatern sind — gelungene Toiletten. Denn die wollen gesehen werden, und wenn sie zu diesem Zwecke zu rechter Zeit kommen sollen, müssen sie zu den Aufführungen zu spät kommen! Da erst, beim Zeichen der knarrenden Thür, sind sie sicher, alle Blicke mit Neid oder Bewunderung geladen auf sich abschiessen zu sehen. Was geht gelungene Toiletten das eben ertönende Kunstwerk an!

Jeden solchen eintretenden Pfau sollte man mit einem Tusch empfangen, und müsste die Musik zehnmal unterbrochen werden, dem wahren Musiksinn gilt es einerlei, durch was er gestört wird. Vielleicht wirkte das, vielleicht auch nicht. Soll sich doch einst eine junge Frau in's Wasser gestürzt haben, weil ihr der garstige Herr Gemahl einen Shawl zu kaufen verweigert; die hätte sich, wenn sie ihn gehabt und umgehängt, auch vor keinem Tusch gefürchtet. Und verbrannte nicht Herostratos den schönsten Tempel, blos um das Auge der Mit- und Nachwelt auf sich zu ziehen?!

VI.

Die Kunst, den Zuhörer am Ende der Arien, Duetten u. s. w. zum Applaus zu zwingen, besitzen die Italiener im höchsten Grade, und diese Kunst treibt ihre vom Standpuncte ächter Kunst betrachtet werthlosen Compositionen durch die ganze musikalische Welt. Die Sänger werden applaudirt, und damit ist Alles erreicht. Die Unsterblichkeit dieser Componisten dauert freilich nur einige Jahre. Aber das kümmert sie wenig. Wenn das Publicum nicht mehr nach ihnen fragt, brauchen sie auch nicht mehr nach dem Publicum zu fragen, denn es hat ihnen dann so viel gesteuert, dass sie sich ruhig dem *Dolce far niente* für ihr übriges Leben überlassen können. Das höchste deutsche Genie seiner Zeit, *Mozart*, blieb ein armer Teufel; das höchste italienische Genie seiner Zeit, *Rossini*, ist ein reicher Herr. Viele deutsche Künstler blicken aus verbungertem Gesicht noch im Sterben mit glühend begeistertem Auge in die Nachwelt hinein. Der Italiener lacht über Nachwelt und Unsterblichkeit; er beutet pfiffig die günstige Spanne seiner Gegenwart aus, und wenn diese Gesinnung nicht poetischer, ist sie doch einträglicher als die der Deutschen.

VII.

Viele nützliche, unsere Thatkraft stärkende und steigernde Gedanken umlagern uns unausgesetzt und überall im Leben, aber wenige gelangen herein in das Sonnenlicht unseres Bewusstseins, die meisten bleiben ausserhalb desselben im Halb- und Ganzdunkel liegen. Das Aufpassen, Aufhorchen auf ihr leises Anklopfen, das Festhalten derselben und Brüten darüber, ist wenigen Menschen gegeben, und so ziehen die armen abgewiesenen Dinger weiter, oft Jahrhunderte lang, bis sie einen Kopf finden, der „Herein" ruft. Daher geht der Menschengeist so langsam in seiner Entwickelung vorwärts. Deshalb dauert es oft Jahrhunderte, um eine Entdeckung, eine Verbesserung in's Leben zu bringen, von der man, wenn sie endlich da ist, gar nicht begreifen kann, wo sie unerkannt so lange hat verborgen bleiben können!

VIII.

Einbildungskraft und Gemüth lassen sich oft im Augenblicke angenehm aufregen durch eine Kunstproduction, welche der später prüfende Verstand missbilligt. So geht es dem Geniessenden nicht blos, es geht auch so dem Producirenden. Wenn Letzterer diese Erfahrung nicht gemacht, oder gemacht, nicht immer im Auge behält, geräth er in Gefahr, Werke zu bringen für den täuschenden Augenblick. Man lacht oder weint darüber, und schämt sich nachher, und der Autor muss es büssen, dass wir uns von ihm haben anführen lassen. Das Streben des Künstlers soll also nicht blos darauf gerichtet sein, Einbildungskraft und Gemüth zu erregen, sondern auch den herzutretenden, oder nachprüfenden Verstand vollkommen zu befriedigen. Da erst kommen die rechten Kunstwerke zum Vorschein. Diese Regel ist nun gar nichts Neues, sie schreitet ernst und gewichtig aus den frühesten Zeiten bis in unsere Tage herein, aber überall und bis heute noch tanzen die leichtfertigsten Fehler dagegen in zahlreichen Missgestalten nebenher, woraus unwiderleglich hervorgeht, dass diese Regel von Vielen nicht erkannt, oder erkannt, nicht für wichtig gehalten, oder für wichtig gehalten, nicht genug studirt und gestrebt wird, sie in vollkommener Weise ausprägen zu lernen.

IX.

Viele sprechen leicht und gern Kunstlehren aus. Aber erstens sind darunter nicht immer lauter wahre; und zweitens fehlt den wahren oft die Bei- und Angabe der Mittel, durch welche sie in Praxis zu setzen sind. Das aber ist die Hauptsache; jedoch auch eine Kunst, eine schwere, die studirt und erlernt werden muss, wie jede andere Kunst auch. Um diese als Lehrer gut ausüben zu können, ist zweierlei unerlässlich: die möglichst allseitig ausgeübte eigene Praxis, und: eine besondere Nei-

gung zum Denken, Untersuchen und Fragenstellen über die mannichfaltigsten Kunstphänomene.

Nun wollen aber Manche behaupten, Beides vertrage sich gar nicht mit einander. Wer die Denkkraft viel übe, thue der Lebhaftigkeit und Stärke der Einbildungskraft Abbruch, so wie im Gegentheil eine glühende Einbildungskraft dem scharfen Denken hinderlich sei. Sie führen als Beweise Theoretiker an, die sich als scharfe Denker, als phantasiereiche Componisten aber nicht gezeigt, und im Gegentheile nennen sie phantasiereiche Componisten, die keine besonderen Denker gewesen.

Wenn sie aber bei ersteren, solchen Theoretikern nämlich, doch erst bewiesen hätten, dass diese überhaupt jemals Phantasie besessen. Und wenn sie bei letzteren, solchen phantasiereichen Componisten doch erstens bewiesen hätten, dass eine ausgebildete Denkkraft in ihnen nicht gewirkt, oder, wenn das erwiesen, ob ihre Werke bei aller Phantasie auch alle anderen Erfordernisse ächter Kunstwerke erfüllt?

Indessen brauchen wir diese unsicheren Beweise nicht, da wir zur Widerlegung obiger Behauptung ganz sichere aus der Erfahrung vor uns haben.

War *Gluck* ein Schwachkopf im Denken? Jedermann gibt zu, dass er ein sehr scharfer Denker gewesen, und dass er erst, als er diese Denkkraft in späteren Jahren auf die Natur und das ächte Wesen des musikalischen Drama's gerichtet, diejenigen Werke geschaffen, wegen deren man ihn ein Genie nennt. Wer aber will ihm etwa reiche Phantasie absprechen? *Carl M. v. Weber*, wenn man aus seinen Werken nicht finden will, dass er scharf und viel gedacht, so lese man seine Schriften.

Haben *Goethe* und *Schiller* nicht von Jugend auf und ihr ganzes Leben hindurch ununterbrochen gedacht, ihren Verstand auf das Schärfste ausgebildet? Und fehlt ihren Dichterwerken die glühendste Einbildungskraft?

Aus diesen Beispielen geht unwiderlegbar hervor, dass schärfstes Denken und glühendste Einbildungskraft gar wohl in demselben Kopfe neben einander bestehen können, und da die genannten Meister zugleich die höchsten Kunstwerke mit geschaffen, so scheint weiter daraus hervorzugehen, dass beide Eigenschaften, weit entfernt, den Kunstwerken zu schaden, vielmehr vereint erst die rechten hervorbringen.

Obige Behauptung ist daher falsch, und wir jeder falsche Satz, auch schädlich und gefährlich. Denn die Kunstjünger, welche daran glauben, werden sich vor dem Denken hüten, aus Furcht, ihrer Phantasie zu schaden, und dann kommen die genialphantastischen Nebelbilder zum Vorschein, denen Kraft und Mark der Idee fehlt. Was ohne Gedanken gemacht wird, ist gedankenlos.

Nachrichten.

Berlin, Juli und August. Im Monat Juli fanden eilf Operavorstellungen Statt, worunter drei einer neuen Oper: „Die Musketiere der Königin" von *St. Georges*, Musik von *F. Halevy*. Im Uebrigen wurde aufgeführt: Die Vestalin, Tell (zwei Mal), Don Juan, Catharina Cornaro, Freischütz, Puritaner, Lucrezia Borgia. Mit Ausnahme der Musketiere, des Don Juan und der Catharina wurde in allen diesen Operavorstellungen gastrolirt. In der Vestalin sang Frau *Fehringer* und Herr *Stieghelli*, im Tell Herr *Stieghelli*, im Freischützen und der Lucrezia Fräul. *Kirchberger*, in den Puritanern Fräul. v. *Marra*. Ausserdem nahmen ein musikalisches Interesse in Anspruch die Aufführungen des Egmont mit Musik von *Beethoven*, Sommernachtstraum mit Musik von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, die Tauridische Iphigenien-Ouverture von *Gluck*, die vor *Goethe's* Iphigenia gespielt ward, und ein Ballet „Der gepreßte Alcade" von *Hoguet*, mit Musik vom verstorbenen *Hermann Schmidt*, worin das bedeutendste Talent unseres jetzigen Balletpersonals, der junge *Hoguet-Vestris* sich zeigte. Leider wird dieser höchst geschickte und graziöse junge Priester Terpsichorens sehr selten beschäftigt, obwohl er der Liebling aller Kenner und Verehrer der höheren Tanzkunst ist. Man sagt, alte und steife Tänzer machen ihm das Terrain streitig, und der junge Künstler wolle nach Paris zur Académie royale zurückkehren.

Ueber die Gastrollen der *Frau Fehringer* haben wir uns in unserem vorigen Referat hinlänglich ausgesprochen, über Herrn *Stieghelli* nur andeutungsweise. Es war ein grosser Missgriff dieses braven Gesangkünstlers, den Licinius zu wählen, denn in *Spontini*'schen Opern hilft alle Kunst der Tonbildung, des Portamento, der Mezzavoce, der Registerverbindung u. s. w. nichts — man muss vor allen Dingen Stimme haben, und viel Stimme. Mit dem Arnold in *Rossini's* Tell, den Herr *Stieghelli* zwei Mal sang und seine Gastrollen schloss, gelang es ihm bei Weitem mehr sich geltend zu machen und einen sehr anständigen Succès d'estime zu erringen. Für die energischen Stellen, die leidenschaftlichen Gefühlsausbrüche reicht freilich auch hier das Organ des Herrn *Stieghelli* nicht aus, doch sang er alle sanften, zart begleiteten Cantilenen mit grosser Sauberkeit, Schmelz und Ausdruck, so dass es ihm an verdientem Beifall nicht mangelte. Uebrigens haben wir in Berlin noch nie einen Arnold Melchthal gehört, der allen Anforderungen dieser prächtigen Tenorpartie vollkommenes Genüge leisten konnte. *Mantius* war bis jetzt immer noch der Beste, künstlerisch Vollendetste, allein die letzte berühmte Arie in C dur, „.., mit der bekanntlich *Duprez* in Paris so grosses Furore erregte, ging über die physischen Kräfte dieses trefflichen Künstlers.

Das Resultat der Gastrollen des Herrn *Stieghelli*, der auf Engagement (als Ersatz für *Bader*) sang, war: dass seine Stimme den Ansprüchen, die man an einen sogenannten Heldentenor bei uns machen muss, in Rücksicht auf die bedeutenden Dimensionen des Opernhauses nicht Genüge leiste, und so sind wir wieder um eine Hoffnung ärmer. Der nächste Aspirant für die *Bader*'sche Stelle wird Herr *Kraus* aus Wien sein.

Das Gastspiel des Fräul. *Kirchberger* vom ständischen Theater aus Prag, welches in drei Rollen: Agathe, Lucrezia und Norma bestand, hatte gar keinen ersichtlichen Grund und Zweck, da die Damen *Marx*, *Tuczek*, v. *Fassmann*, *Brexendorf*, *Schneider* alle in Berlin und vollkommen wohlauf waren, die Leistungen des Fräul. *Kirchberger* aber keineswegs derart erschienen, dass sie denen unserer ersten Sängerinnen voraus-

ziehen gewesen wären. Frāul. *Kirchberger* besitzt ein recht angenehmes Aeussere für die Bühne, einen recht angenehmen hohen Sopran, eine recht angenehme Routine hinsichts der gewöhnlichen Gesang- und Theatertournure, aber das ist auch Alles, und beiläufig intonirt sie häufig ein wenig zu hoch.

Frāul. *v. Marra*, die berühmte Wiener Coloratursängerin, nimmt natürlich ein ganz anderes Interesse in Anspruch, hauptsächlich durch ihre ausserordentlich hohe und ausgebildete Kopfstimme. In der bekannten Puritanerpolonaise singt sie z. B. folgenden Passus:

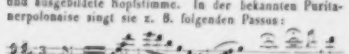

als ob es Spass wäre. Den Applaus darauf kann man sich denken. Wäre die Brusttimme der interessanten Sängerin voll und stark, wie diese Höhe leichtansprechend, schmelzend und elegant — Frāul. *v. Marra* wäre eines der merkwürdigsten Vocalphänomene; allein das Brustregister ist die Achillesferse der Künstlerin, und jene schwindelnde Höhe ist doch eigentlich nur für *hors d'oeuvres* zu benutzen, auch lässt sich da oben natürlich kein Text verständlich pronunciren. Das Spiel des Fräulein *v. Marra* erscheint für Rollen wie die Adine im Liebestrank, ganz genügend, und hat die Erscheinung und Bewegung der Künstlerin auf der Bühne etwas Anspruchloses und Liebenswürdiges.

Concerte gab es im Monat Juli nicht, obwohl in dem Repertoir der königl. Schauspiele vom Juli eines verzeichnet steht; allein wir können uns durchaus nicht erinnern, was das für ein Concert gewesen. Dagegen wurden die Gartenconcerte dieses Jahr durch das herrliche Sommerwetter sehr begunstigt; begünstigt vom Publicum aber waren wiederum die des Herrn *Jos. Gung'l*, welche in *Sommer's* Garten stattfinden, am Meisten. Man muss diese starke Frequenz einzig und allein den wirklich sehr braven Leistungen des *Gung'l*schen Orchesters zuschreiben, von dem man unter Leitung des Herrn *Gung'l*, namentlich an Mittwochstagen, wo das Orchester verstärkt, wohl an funfzig Köpfe zählt, selbst Ouverturen und Symphonieen in einer so präzisen Execution hört, dass sich manche Hofcapellmeister daran ein Muster nehmen könnten. Es ist einzig die Musik, was das Publicum der Residenz, selbst aus den höchsten Kreisen der Societät, in dies Local zieht, denn der Garten ist nichts, als ein langer, schmaler Hofraum mit Bäumen besetzt, der leider noch obenein so nahe an einem ähnlichen Concertgarten liegt, dass man zuweilen aus D und Es zugleich spielen hört. Das Winterlocal des Herrn *Sommer* dagegen, in das sich *Gung'l* zurückzieht, wenn der Aufenthalt im Freien unbequem wird, ist gross, dem Klange günstig, fast elegant und comfortable. Einige neue Compositionen, die Herr *Gung'l* von seiner Kunstfahrt nach seiner Heimath Pesth zurückgebracht, fanden wiederum lebhaften Beifall, auch hörten wir einige Tanzpiecen des kaiserl. russ. Legationsrathes Herrn *Felix de Fonton*, der ein graziöses Talent für dieses Genre entwickelt.

(Beschluss folgt.)

Wien, am 31. Juli 1846. Wir besitzen hier nahe an zwanzig Musikschulen. Unter diesen verdient gewiss die Schule des Vereines zur Beförderung ächter Kirchenmusik einen Platz in der vordersten Reihe, besonders da dieser Verein sich die Aufgabe gestellt hat, die heranzubildenden Schulmänner, nämlich die Lehramtcandidaten für das Fach der deutschen Schulen, auch einen gründlichen Unterrichtes in der Musik theilhaftig zu machen und auf solche Art mittelbar den Musiksinn der Landbewohner zu heben und dessen gründlichere Ausbildung durch tüchtig geschulte Chorregenten kräftig zu befördern. — Fürwahr eine schöne Tendenz!

Auf unserer Hofoperbühne ist ein regeres Leben wachgerufen worden, seitdem Herr *Wild*, der verwitterte deutsche Tenor, von Herrn *Schober* abgelöst wurde und an diesem das so übel gehandhabte Scepter der Oberregie dieses Institutes überlassen musste. Ueberhaupt ist derjenige der beste Regisseur, welchen das Publicum zwar nie auf dem Proscenium, aber stündlich hinter den Coulissen wahrnimmt: dann ist er frei von Rivalität und kann mit bedeutend grösserer Unparteilichkeit zu Werke gehen. Wir hörten zwar in der heurigen deutschen Saison noch immer keine neue Oper, müssen uns noch immer mit dem alten Repertoire begnügen, doch wir wollen das Beste hoffen (aber nur bald, löbliche Regie! sonst wird unser Langmuth zum Missmuth). Die Opern des alten Repertoirs repräsentiren sich uns in der interessantesten und buntesten Abwechselung, welche für den guten Geschmack des Arrangeurs ein schönes Zeugniss gibt, so kam am 14. d. M. *Kreutzer's* „Nachtlager"; am 19. *Mozart's* „Zauberflöte" mit theilweise neuer Besetzung; am 23. *Spohr's* „Jessonda," die sich schon seit Jahren von hiesiger Bühne verloren hatte; am 24. *Bellini's* „Puritaner," wahrscheinlich um auch dem modernen Geschmacke an Südfrüchten sein Taubenpaar zu opfern; am 28. Juli endlich *Marschner's* „Hans Heiling" zur Aufführung. — Unter den jüngeren Kräften dieses Institutes sucht sich der vor nicht langer Zeit neu engagirte erste Tenor Herr *Ander* besonders hervorzuthun, er besitzt jetzt schon ein artiges Repertoir und nur Fleiss und Ausdauer in seinen Studien sind ihm anzuempfehlen, damit er nicht vor der Erreichung des schönen Zieles, das ihm seine herrlichen Stimmmittel vorgesteckt zu haben scheinen, über den künstlich fabrizirten Lorbeer, den man ihm zu streuen hie und da sich bemüht, stolpere und auf solche Art die eingeschlagene Richtung aus dem Auge verliere. — Herr *Caspari* vom Frankfurter Theater als Tamino in der Zauberflöte fand vielen Beifall wie auch unsere neue Primadonna Frāul. *Zerr* als Königin der Nacht und Frau *Haselt-Barth* als Pamina. — Ein junger Bariton Herr *Bek* versuchte sich als Sir Richard in den Puritanern zum ersten Male auf den Brettern, und man muss gestehen, er hielt sich wacker; seine Stimme ist schön, markig, kraftvoll und von bedeutendem Umfange und auch sein Spiel — reicht aus auf ein erstes Debut. — Der gefeierte deutsche Tondichter *Marschner*, welcher am 23. von Hannover hier anlangte, übernahm die Direction seiner Oper „Hans Heiling" am 28. d. M. Der allgemeine und so häufig wiederholte Beifall von Seite unseres Publicums

würde es den Componisten leicht vergessen gemacht haben, wenn sich auch in der Aufführung einige Mängel herausgestellt hätten, da doch die Darstellung jedenfalls eine gerundete und zufriedenstellende zu nennen war, welche jene in der vorjährigen Saison stattgehabten Vorstellungen dieser Oper um ein Bedeutendes überflügelte. Ganz vorzüglich jedoch war die Wiederholung dieser Oper am 30. d. M. durch das herrliche Ineinandergreifen aller einzelnen dabei beschäftigten Kräfte.

Bedeutend trauriger sieht es auf jener Vorstadtbühne des Herrn *Pokorny* aus, die doch bei ihrer Eröffnung im Herbste vorigen Jahres noch jenes renommirte Opernhaus weit hinter sich zu lassen bedrohte und jetzt statt der allgemeinen Bewunderung kahles Mitleid und Missmuth im Publicum hervorruft.

Gäste kommen und schwinden,
Und Opern steigen in's Grab,
Und so geht's mit dieser Bühne
Auch immer tiefer thalab.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Carl Müller: Sonate. Op. 4. Leipzig, F. Whistling. 1 Thlr. 15 Ngr.

Wieder eine Sonate! — Sie hat uns in nicht geringem Grade interessirt und angesprochen. Obgleich die Melodieen hin und wieder etwas gesucht erscheinen und an Schubert und Gade erinnern, so ist ihnen doch eine gewisse Frische nicht abzusprechen und das Ganze, welches theilweise, zumal im Scherzo, etwas gedrängter sein könnte, von Geschmack und Bildung zeugend, wohlklingend und erfreulich. Das Finale gestaltet sich besonders eigenthümlich durch die Aufführung der Hauptmotive der vorhergegangenen Sätze, die nach und nach wieder eintreten, wodurch dieser Satz aber eben etwas an Einheit einbüsst und sogar einiger Zerrissenheit und dem Anschein der Gesuchtheit nicht entgehen konnte.

J. Schulhoff: Allegro brillant. Op. 1. Berlin, Stern et Comp. ⅔ Thlr.

— —: Trois Nocturnes. Op. 2. Ebendaselbst. ⅞ Thlr.

Wir haben es hier mit einem sich einführenden Componisten zu thun; was gibt er und was lässt sich von ihm erwarten? Das erstere Tonstück, nach dem Titel in Sonatenform, ist ein sauber geschriebener Sonatensatz, der Chopin gewidmet, mitunter auch etwas Chopin'sch aussieht; dies namentlich in Bezug auf den Anfang, den nicht Jeder, welcher in Amoll componirt, so hinschreiben würde. Die drei Nocturnen des Op. 2 haben uns in ihrer Art noch mehr befriedigt als der eben genannte Satz; die kleinere Form ist dem Componisten noch besser gelungen; auch sind die Sätze recht melodisch und verständlich, nur ist deren zweiter etwas zu bunt gerathen und mehr eine Etude zu nennen.

W. S. Bennett: Capriccio scherzando. Op. 27. Leipzig, Fr. Kistner. 10 Ngr.

Bennett tritt uns in dieser Composition als derselbe liebe Bekannte entgegen; edle, zarte Melodie und bestimmter Styl characteriairen dieses Scherzo gleich wie die früheren Werke Bennett's und wird dasselbe gern gespielt werden.

Hätten wir ja etwas auszusetzen, so wären es die Härten, die durch die Figuration hier und da entstehen, z. B. System 3, vorletzter Tact, so wie die Einführung des Mittelsatzes nebst dessen Einleitung:

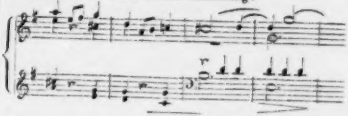

J. C. Kessler: Trois pensées fugitives. Op. 38. Leitmeritz, Poblig. 15 Ngr.

— —: Romance et Etude de Concert. Op. 39. Ebendaselbst. 20 Ngr.

Nr. 1 der Pensées ist nach jetzigem Schnitt; es theilt zwar nicht alle dessen Schwächen, doch hat es uns auch nicht gerade gefallen. Die Melodie ist zwar nicht übel, aber einseitig, nicht mit der Begleitung lebendig erhalten; die Periodenschlüsse fallen manchmal etwas plump aus:

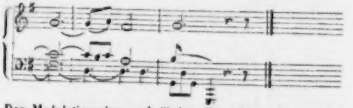

Der Modulationsplan und übrige Einrichtung lassen viel zu wünschen übrig, wenn wir von dem Componisten mehr fordern zu können glauben, als er darin gibt, wie aus Nr. 2 und 3 zu ersehen, welche Stücke sehr hübsch gerathen sind, und worin das letzte zumal etwas Volksthümliches, Eingängliches hat. Die Etude Op. 39 ist eine gute Fingerübung; weiter wüssten wir ihr aber nichts nachzusagen. Die vorhergehende Romance, eigentlich Introduction zur Etude, hätte bedeutend gekürzt und dadurch interessanter gemacht werden können; sie ist etwas langweilig. — *H. Schellenberg.*

Quatrième Trio concertant pour Piano, Violon et Violoncelle, composé et dedié à son ami *Fr. Liszt* par *César Auguste Franck* de Liège. Op. 2. Hamburg et Leipsic, Schuberth et Comp. Pr. 2½ Thlr.

Zu den Curiosis gehört dieses Trio allerdings. Curios klingt auch der Titel. Ein viertes Trio als Opus 2! Ferner der Titel „Concertant," der sich in der Violin- und Violoncellostimme nicht realisirt. Ferner ist es curios, dass dies Trio nur einen Satz hat. Und endlich ist der Inhalt auch — doch still, betrachten wir lieber das Werk. Ziemlich spannend und seltsam beginnen Violine und Violoncello das Trio folgendermaassen:

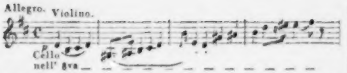

Auf welchen Accord mag wohl diese seltsame Melodie (?) gepfropft sein? welche interessanten Bässe werden diesen geheimnissvollen Tönen Geltung und Bedeutung geben? Nur stille, die Lösung dieser Fragen erscheint. Im fünften Tacte wiederholt der Componist sein oben angegebenes Thema mit folgender seltsamen Septharmonie:

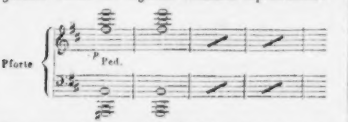

Den vierten Tact der obigen Melodie wiederholt er aber noch zweimal, und dann springt er mit ihm noch eine Stufe höher, von dem Quintsextaccord begleitet:

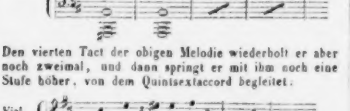

Nun nimmt er mit diesem fruchtbaren Thema einen neuen geheimnissvollen Anlauf, und repetirt das bisher Gesagte von A bis Z eine Quarte höher. Er nebelt aber noch eine Weile herum und erst Seite 3 kommt dieses Thema durch die richtige Tonart und die richtige Harmonisirung zur Bedeutung:

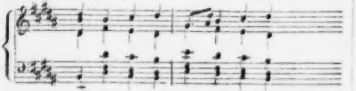

Ist vielleicht diese ganze Einleitung die Sprache eines Unglücklichen, der, nachdem er im Traume eine seltsame Musik gehört, sich dieselbe beim Erwachen vergebens in's Gedächtniss zurückzurufen strebt und nun sucht und sucht, bis er endlich nach vielem Suchen das Gehörte richtig wiedergefunden hat? So etwas mag der Componist vielleicht auszudrücken bemüht gewesen sein. Verkennen wir nun auch nicht, dass selbst auf diesen drei unfruchtbaren Seiten mancher edle feine Zug (siehe Seite 4 più lento, Seite 5 Tempo 1, Seite 7 Tact 4 u. folg.) sichtbar ist, so ist doch Alles entsetzlich zerrissen und locker. Jedoch sind wir immer noch aufmerksam und begierig etwas zu hören. Seite 9 von der Fermate an da wird's doch hoffentlich anders werden? Nein, lieber Hörer, du bist grausam getäuscht. Die wenigen raptusähnlichen Tacte, womit der Componist Seite 4 seine und deine besseren Gefühlsregungen unterbrach:

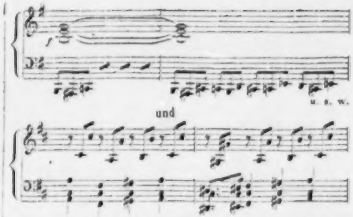

sie werden bald zur Hauptsache, und foltern und hetzen dich bis Seite 23 herum; nichtssagender Schwulst tödtet dich fast. Nun sollte man glauben, wäre der Componist ermüdet von der Hetzjagd; nein, er ermannt sich noch einmal, bis er nach einem neuen Ruhepunct Seite 29 pp. a tempo durch einen Parforceritt, As dur, in's glückliche Thema H dur zurückeilt und so endlich in den Hafen der Ruhe einläuft. Wie originell er dies bewerkstelligt, davon überzeuge man sich durch das Beispiel dazu:

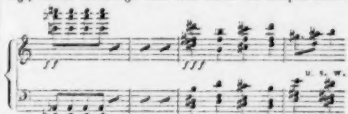

Referent versichert, dass obiges Beispiel keineswegs das glänzendste aus der Fundgrube des Componisten ist. Ueberall wimmelt es von Härten, übelklingenden verdoppelten Intervallen u. s. w.

Doch man muthe uns nicht zu, weitläuftiger darüber zu sein, als nöthig. Mit Bedauern erfüllen wir unsere Recensentenpflicht, und nie ist sie uns saurer geworden; denn es ist gewiss keine Kleinigkeit, sich in die Welt dieses jungen Componisten zu versetzen und mit ihm zu fühlen. Mit Bedauern sehen wir wiederum einen Musiker auf einem gefährlichen Irrwege; wir sehen ihn ringen nach etwas, das ihm selbst nicht klar geworden ist; er träumt und brütet; er gibt viel, aber nur keine Musik; in dem Streben, originell zu sein, wird er ganz unverständlich, und eine ewige Zerrissenheit und Seltsamkeit in Form, Modulation und Harmonie macht seine Musik unschmackhaft. Wohl erkennen wir manche feine geistreiche Wendung, die uns anzieht und einige Anerkennung abnöthigt, aber das wenige Gute geht unter in dem Tollen und Fraxxenhaften, womit es uns beständig quält. Hätte er solch ein Seelengemälde, mit einem erläuternden Programm begleitet (etwa: der schreckliche Traum eines u. s. w., oder: der Unglückliche in der Wüste), für das Orchester geschrieben, so würden wir ihm, als einem Curiosum, eine Stelle angewiesen haben; aber solch ein Unding in der Unterhaltungsmusik einzudrängen, Clavier, Violine und Violoncello so langweilig

und unvortheilhaft zu beschäftigen und mit ihnen etwas ausdrücken zu wollen, was nicht möglich ist, dagegen muss Referent Protest einlegen. Mögen Andere in dem Verfasser einen anderen Beethoven erkennen! wir finden nur einen Verirrten, der Beethoven wohl sehr gut zu kennen meint, aber ihn gewiss nicht erkannt hat, sondern ihn total missversteht. 16.

Charles Vollweiler: Six Etudes melodiques pour Piano. Oeuvre 4. Cahier I et II. Prix 1½ Thlr.

Wir haben vor einiger Zeit die Bekanntschaft des Componisten durch seine in der That sehr claviermässige und brillante Preissonate gemacht. Hier bringt er uns sechs kleinere Stücke für sein Instrument, die zwar das Moment der Cantabilität mit einander gemein haben, jedoch zugleich dies, dass in allen der melodische Körper mit verschiedenartiger Gewandung drapirt ist. Man verzeihe diese unsere etwas ungebräuchliche Ausdrucksweise, sie bezeichnet das Wesen der Sache. Wegen der allen zukommenden Richtung können wir nun auch den Namen „Etuden" gelten lassen, denn eben in dieser Richtung hat das moderne Clavierspiel, auf reiche Klangverbindungen ausgehend, potenzirte Reize aufsuchend, sich dem erfinderischen Geiste sehr ergibig gezeigt. Am Bedeutendsten ist auf diesem Puncte Henselt gewesen, der nicht nur schöne Melodieen zu schaffen, sondern auch sie durch claviermässiges Beiwerk so interessant auszustatten wusste, dass sie nicht allein vom rein musikalischen, sondern auch vom technischen Standpuncte aus als eigenthümlich befunden wurden. An Henselt's Etuden nun hat Vollweiler uns zuweilen am Meisten erinnert, obgleich er sich keineswegs von ihm in zu enge Grenzen binden lässt. Gleich die erste Etude (E dur) ist in ihrer Vierstimmigkeit eine Mahnung an frühere Zeit. Die Art der Behandlung in der zweiten (E moll) stammt eigentlich von Weber her, mehr an Henselt erinnert die sehr schöne und lehrreiche dritte (F dur), die zuletzt einen frei phantasirenden Ausgang nimmt. Im zweiten Heft geht die erste (G dur) darauf aus, die Melodie dadurch zu verschärfen, dass Sopran und Mittelstimme, meist der Tenor, in Octaven neben dem sehr ruhigen Basse und dem in Triolenbewegung geführten Alt dahinziehen. Sie ist gewandt gesetzt, obgleich unserem Ohre jene eigensinnige Verdoppelung einige Male etwas herb geklungen hat. Nr. 5, Andante religioso (E dur), besteht aus harpeggirten Accorden, auf die richtige Anwendung des Pedals, dessen falscher und zu reichlicher Gebrauch Alles hier verderben kann, und auf sehr reinliches Greifen der jedem Accorde oft weit getrennten Intervalle berechnet. Sie ist die schwerste von allen. Auf der Harfe würde sie grössere Wirkung machen, als auf dem Pianoforte, wenn schon dann Manches geändert werden müsste. Die letzte (Des dur) hat es wieder mit den in der zweiten vorgekommenen Triolen zu thun, ist aber reicher und glänzender, zum Nutzen der weniger Geübten auch in erleichterter Bearbeitung an vielen Stellen beigefügt. Was uns am Meisten an diesen Etuden erfreut hat, ist aber das hübsche melodische Erfindungstalent, das sie darthun. Die Tastencombinationen thun es heute nicht mehr, gegen deren krause Laune ist die Gegenwart bereits gleichgiltiger, als gegen den melodischen Kern selbst, an welchem der Hörer bleibenden Gewinn hat.

Rud. Schachner: La Chasse. Caprice pour le Piano. Op. 12. Berlin, chez A. Schlesinger. Pr. ¾ Thlr.

Eine Einleitung (Allegro con fuoco, E dur, ³/₄), die wir kaum als eine solche gelten lassen können, bereitet die Caprice vor. Der Componist hat es sich bei dieser Einleitung so bequem als möglich gemacht, denn sie besteht aus einem einzigen über dreissig Tacte langen Orgelpuncte auf der Quinte. Dann folgt nun der im Character eines Scherzo gehaltene Hauptsatz, der ein sehr stark chromatisirendes, nicht eben melodisches Motiv, eigentlich nur eine Tonfigur, mit Beharrlichkeit durchführt. Sehen wir diesen Träger den Ganzen genauer an, es wird genügen, nur einen Tact hinzuschreiben:

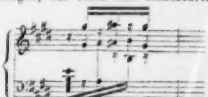

Das Frappante, das dieses Motiv allenfalls haben mag, beruht auf der Einschachtelung der doppelten Octaven, denn wenn man es reducirt, so bleibt nichts als die alltägliche Figur:

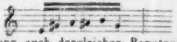

übrig, und wenn auch dergleichen Benutzung eines Einfachen seiner Zeit sehr wirksam sein mag, so ist bei der häufigen Wiederkehr des zu Tode gehetzten Gedankens Monotonie doch unvermeidlich. Um so nöthiger wäre nun, dass das zweite beruhigende Motiv sich durch melodische Wärme auszeichnete. Dies ist aber nicht der Fall, es ist ziemlich unbedeutend ausgefallen, so dass es nur jener Hauptfigur zur Folie dient und als episodisches Beiwerk erscheint. In der Caprice ist freilich mehr Launenhaftigkeit als Schönheit zu erwarten. Das Stück ist Meyerbeer gewidmet.

Edouard Röckel: Grande Mazourka brillante pour le Piano. Op. 16. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Pr. 10 Ngr.

Der bekannte Rhythmus des Mazureks, das dreitheilige Maass mit dem Accent auf dem ersten Theile lässt sich, nachdem Chopin den Weg gezeigt hat, sehr mannichfaltig benutzen, und sogar bis zu rondoähnlicher Form ausdehnen. Das vorliegende Tanzstück ist nun wirklich schon mehr als Tanz, denn wo sich dieser mit einem Alternativ in beschränkter Form begnügt, treten hier völlig gegliederte, in interessanter Modulation ausgeführte Mittelsätze auf. Die Mazurka selbst, Es dur, ist ganz im polnischen Originalcharacter, die Mittelsätze H dur und As dur sind in freierer Fassung, deuten den Rhythmus, den namentlich die Triolen völlig verkleiden, nur an. Die Rückbewegung von As durch Gis moll, H moll, D moll nach B als der Dominante der Grundtonart ist interes-

sant, das Ganze überhaupt hübsch gehalten und leicht spielbar.

Feuilleton.

Berichtigung. Ein gewisser *Friedrich Müller* ist wiederholt in mehreren Blättern bei Aufführung zweier von ihm componirten Opern als Capellmeister zu Sondershausen benannt worden. Dieses ist jedoch dahin zu berichtigen, dass blos dessen zwei Opern: „Griseldis" und „Voltaire" in der letzten Theatersaison im Winter 1845 bis 1846 zu Sondershausen — zur Ehre des Sondershäuser Publicums sei es gesagt — unter seiner Direction mit dem entschiedensten Fiasco einmal aufgeführt worden sind, und dass unseres Wissens seit obngefähr zwei Jahren der frühere Musikdirector in Lübeck, *Gottfried Herrmann*, als wirklicher fürstl. Capellmeister angestellt ist und als Künstler und Mensch die grösste allgemeine Achtung geniesst. Der Wahrheit die Ehre.

Der als einzig dastehende und seiner Zeit wohl mit Recht als grösster Clarinettist bezeichnete *J. S. Hermstedt*, schwarzburg-sondershausenscher Capellmeister, starb nach längerem Krankenlager am 10. August d. J. allgemein auf das Tiefste betrauert, was sich auch bei seinem Begräbnisse durch das zahlreiche Gefolge deutlich aussprach. Ein von seinem Nachfolger, Capellmeister *Herrmann*, besonders dazu componirter Grabgesang erhöhete die traurige Feier.

Dem. *Mercier* und Dem. *Grimm*, zwei gekrönte Schülerinnen des Pariser Conservatoriums, werden demnächst, Erstere in: Die Botschafterin, Letztere in: Den Teufels Antheil, debutiren.

Habeneck hat einen bedeutenden Schlagenfall gehabt, und man zweifelt, dass er je wieder an der Spitze seines Orchesters werde erscheinen können.

Emil Prudent hat im Schauspielhause zu Fontainebleau ein Concert gegeben, darin zum ersten Male seinen Triumph-Marsch über den Nationalgesang aus *Halevy's* „Carl VI." gespielt und ungeheuren Enthusiasmus damit erregt.

Am 16. August hat sich *Rossini* mit Dem. *Olympia Pelissier* trauen lassen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kummer, F. A., Désir de la patrie. Le petit Bohemien. 2 Melodies de C. G. Reissiger, pour le Violoncelle et Piano. Op. 90. 22½ Ngr.

Marschner, H., Lieder von E. Gribel für Tenor oder Sopran und Piano. Op. 155. Nr. 1. Beim Scheiden. 10 Ngr. Nr. 2. Antwort. 10 Ngr. Nr. 3. „Gute Nacht mein Herz." 7½ Ngr. Nr. 4. „O sieh mich nicht so lächelnd an." 12½ Ngr. Nr. 5. „O stille dies Verlangen!" 7½ Ngr. Nr. 6. Heimkehr. 7½ Ngr. Dieselben complet 1 Thlr. 10 Ngr.

Durch alle Buchhandlungen ist zu beziehen:

Fischer's Choralbuch, zweite, vermehrte Ausgabe. Preis nur 4 Thlr.

Dieses anerkannt classische und hochgepriesene Choralwerk, vierstimmig ausgesetzt, mit Vor- und Zwischenspielen (Verlag von **G. W. Körner**) ist hürnlich von einem hohen Ministerio zu Berlin und vielen anderen Behörden zur Anschaffung aus den Kirchencassen angeordnet. Eine gewiss sehr erfreuliche Erscheinung; denn einen schöneren Schmuck, als **Fischer's** Choralbuch, kann keine Kirche besitzen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Pietro Mechetti qm. Carlo**, k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung in Wien, so eben erschienen:

Balfe, M. W., Ouverture zur Oper: Die Zigeunerin, für Pianoforte zu 4 Handen eingerichtet von F. X. Chotek. 1 Fl. C.-M.

Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes pour le Piano. Cah. 28. I Lombardi alla prima Crociata de J. Verdi. Oeuv. 74. 1 Fl. Conv.-M.

— — Klänge am Venus. Fünf neapolitanische Volkslieder für das Pianoforte im leichten Style eingerichtet. 30 Kr. Conv.-M.

Dreyschock, A., Nocturne p. le Piano. Oeuv. 36. 30 Kr. C.-M.

Händel, G. F., Timotheus (Alexanderfest) oder: Die Gewalt der Musik. Grosse Cantate für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. 3 Fl. Conv.-M.

Nicolai, O., Cavatine p. Mezzosoprano nell' Opera: Odoardo e Gildippe, c. Acc. di Pianoforte. (Aurora Nr. 316.) 45 Kr. C.-M.

Pacher, J. A., Sechs Octaven-Uebungen für das Pianoforte. 14ᵉ Werk. 45 Kr. Conv.-M.

Plachy, W., Melorama. Suite de Morceaux pour le Piano à l'Usage de la Jeunesse, Oeuv. 100. Cah. 1 à 5. à 30 Kr. C.-M.

Raff, J., Valse mélancolique pour le Piano. Oe. 24. 30 Kr. C.-M.

— — Romance-Etude pour le Piano. Oeuv. 25. 45 Kr. C.-M.

— — Den Manen Scarlattis. Scherzo für das Pianoforte. 26ᵉ Werk. 1 Fl. Conv.-M.

Strauss Sohn, **J.**, Amazonen-Polka für Orchester. 9ᵉ Werk. 1 Fl. Conv.-M.

Waldmüller, F., L'espérance. Nocturne pour le Piano. Oe. 40. 45 Kr. Conv.-M.

Willmers, R., Le Carneval de Vienne. Thème original varié pour le Piano. Oeuv. 47. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Unter der Presse befinden sich:

Balfe, M. W., Die Zigeunerin. Vollständiger Clavierauszug mit deutschem Text von J. Staudigl.

Czerny, Ch., Galop brillant pour le Piano. Oeuv. 785.

Händel, G. F., Samson. Oratorium, für das Pianoforte übertragen von C. Czerny.

Liszt, F., Capriccio alla turca nach Motiven aus: Die Ruinen von Athen, von L. van Beethoven, für das Pianoforte.

— — Tarantella pour le Piano.

Nicolai, O., Offertorium a quinque vocibus. Partitur und Stimmen. Op. 50.

Schladebach, J., Sieben Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 16ᵉ Werk.

Speier, W., Die Lerche, von Th. Körner für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 61ᵉ Werk.

— — Dasselbe Werk für Alt oder Bariton.

— — Wanderlied, von J. N. Vogl für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 62ᵉ Werk.

Willmers, R., Rêveries poétiques. Grand Nocturne pour le Piano. Oeuv. 51.

— — Reminiscences de l'Opera: Dom Sébastien, de G. Donizetti. Grande Fantaisie pour le Piano.

Stelle-Gesuch.

Durch die Auflösung einer Capelle sieht sich ein als Tonsetzer, Violinspieler, Gesang- und Clavierlehrer und vorzüglicher Orchesterdirigent vortheilhaft bekannter Capellmeister im Falle, eine anderweitige, seinen Leistungen entsprechende Stelle an einer grösseren Bühne oder bedeutenden Concertanstalt u. s. w. zu suchen. — Darauf Reflectirende belieben sich in frankirten Briefen unter der Chiffre **A. Y. Z. N.** an *Frdr. Volkmar*, Buchhändler in Leipzig, zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. **Nr. 37.** 1846.

Inhalt: Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. — *Nachrichten.* Aus Berlin. (Beschluss.) Aus Wien. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

Der Zufall brachte mir vor einiger Zeit eine Reihe von Artikeln in die Hände, welche Sie in der Berliner Musikzeitung veröffentlicht haben. Da Sie mir die Ehre erwiesen, sich in diesem Journale in die Länge mit mir zu beschäftigen, so hätte ich billiger Weise auch davon in Kenntniss gesetzt werden sollen. Ihr Zartgefühl entschied jedoch anders; es that mir dies um so mehr leid, als sich das, was Sie zu Berlin und Coblenz gesagt und gethan, sehr bald scheint aus Ihrem Gedächtnisse verwischt zu haben, und es, bei diesem Umstande, höchst nöthig gewesen wäre, dasselbe aufzufrischen. Sie waren sonach zu der Einsicht gekommen, dass das was Sie zu Coblenz *gesagt*, nicht im geringsten Verhältnisse mehr steht mit dem was Sie zu Berlin *geschrieben*. Dort, Sie erinnern sich dessen, standen Sie keineswegs an, alle groben Irrthümer zu widerrufen, die mich, hauptsächlich in Bezug des Saxophons betrafen, welches Sie mit einer Tuba verwechselten, und hier statt des Widerrufs finde ich nur Angriffe.

In der Absicht, mich gegen diese Angriffe zu vertheidigen, ergreife ich gezwungener Weise die Feder, um Ihnen zu antworten. Sicherlich müssen Sie auf die gutmüthige Nachsicht Ihrer Leser rechnen, um es zu wagen mit der Behauptung aufzutreten, ich hätte Ihnen bei meiner vor etwa drei Jahren angestellten Reise nach Berlin alle Ihre Modelle genommen, da ich Sie zwei Jahre nachher, aus freiem Antrieb, mit meinen Instrumenten aufsuchte. — Wie lässt sich das reimen? —

Nein, meine Berliner Reise hatte die Absicht nicht, Ihnen Ihre Modelle zu entwenden, ich wollte im Gegentheil die Gewissheit erlangen, dass zwischen dem was Sie machten und dem was ich bereits gemacht hatte oder zu machen wünschte, eben so sehr in Bezug auf die einzelnen Instrumente, als auch auf eine neue Organisation der Regimentsmusikchöre, ein gänzlicher Unterschied sei; es war um den Beweis liefern zu können, dass meine Instrumente weder denjenigen Ihrer Fabrikation, noch denen irgend eines anderen Landes glichen.

Es bot sich mir eine Gelegenheit zu diesen Vergleichen in Paris, in Gegenwart einer Commission, bestehend aus den ausgezeichnetsten Mitgliedern des königlichen Institutes, und es bietet sich dieselbe mir noch täglich dar zur Erbauung der Künstler und Dilettanten.

Um Sie selbst hiervon zu überzeugen, begab ich mich nach Coblenz, zwei Jahre nach meiner Reise nach Berlin. Was Sie hatten, was Sie machten, konnte ich vollkommen; hätte ich nicht die Ueberzeugung von der Superiorität meiner Instrumente über die Ihren gehabt, hinsichtlich der Richtigkeit und schönen Qualität des Tones, der Vortrefflichkeit meiner Proportionen und des von mir ersonnenen Mechanismus; hätte ich nicht das Bewusstsein gehabt, dass ein Theil meiner Instrumente eben so viel durchaus neue Schöpfungen gewesen, indess Andere Lücken in den schon vorhandenen Familien ausfüllten: wie hätte ich auf den Gedanken kommen können, das Beethovenfest zu benutzen, um eine Reise nach Coblenz zu unternehmen, wo ein Theil meiner Instrumente mit den Ihrigen in einen Wettstreit eingehen sollten? Wie hatte ich später die Familie *Distin* anregen können, eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, in der Absicht, sich auf meinen Instrumenten hören zu lassen, die doch kaum meine erste Vervollkommnung erhalten hatten: sie, Künstler aus England, mit französischen Instrumenten? Und es ist Ihnen zur Genüge bekannt, welchen Effect dieselben hervorgebracht.

Ich bin mit der Abfassung eines detaillirten Memoires beschäftigt, worin ich meine Instrumente erkläre und beschreibe, und ihren Unterschied mit anderen darthue; da jedoch diese ziemlich lange Arbeit wegen der vielfachen Beschäftigung, welche mir die Leitung meines Etablissements auflegt, das über 150 Arbeiter zählt, nicht nach Wunsch und Willen voranschreitet, und da anderentheils Ihre Handlungsweise mich auf die Vermuthung bringt, es liesse sich mein Stillschweigen zu Ihrem Vortheil deuten, so entschliesse ich mich, Ihnen auf einige Puncte zu antworten, es mir vorbehaltend, in der Folge alle ihre Anmassungen zu prüfen und zu widerlegen.

Bei meinen ganz neuen Instrumenten halten Sie sich nicht lange auf; Sie gleiten leicht darüber hin und sagen im Grunde nicht viel seit unserem Zusammensein in Coblenz, wohl aus Furcht, sich zu compromittiren. Meine vervollkommneten Instrumente aber und die neuen Glieder, die ich beigefügt, sehen, Ihrer Erklärung nach, dem oder jenem längst vorhandenen Instrumente gleich; es könne darum nicht von Erfindung die Rede sein.

Dies ist freilich eine ganz eigene Art Recht zu haben; denn nach solch einer Angabe wäre das in ein Pianoforte umgewandelte Clavier keine Erfindung.

Uebrigens führen nicht Sie allein eine solche Rede; auch in Paris und anderwärts gibt es Leute, die, wie Sie in der Streitsache betheiligt, es nun seit drei Jahren überall herumposaunen, dass sie dies kennen, dass auch sie die Erfinder meiner Instrumente seien, dass sie in irgend einem Winkel ihrer Werkstätte ähnliche verborgen hätten u. s. w. *)

*) Gerechterweise müssen einige der fähigsten Instrumentenmacher ausgenommen werden, ich führe deren zwei an aus Strassburg. Auf der Grenze Deutschlands ansässig und in häufigem Verkehr mit dem Nachbarlande, hatten sie die völlige Kenntniss dessen, was jenseits des Rheins gemacht wird. Aus folgenden zwei Briefen dieser Herren, die ich ohne Commentar hier mittheile, mögen Sie gefällig erbaut werden.

Den 14. October 1845.

Dem Wunsche gemäss, die Instrumente zu hören und zu sehen, die ich bis jetzt nur nach dem Lobe kannte, welches Ihnen verschiedene deutsche und französische Journale in so reichem Maasse spendeten, unternahm ich eine Reise nach Paris, um ein selbstständiges Urtheil hierüber zu erlangen. Verwichenen Samstag wohnte ich auch einer Probe bei, wo ich einen grossen Theil Ihrer neuen Instrumente gehört, unter anderen: das Saxhorn Sopranо in Es; das Saxhorn Contralto in B, das Saxhorn Tenor in Es; das Bariton-Saxhorn in B, mit drei Cylindern; das Bass-Saxhorn in B, mit vier Cylindern; das Contrabass-Saxhorn in Es; Ihre Cornetten; Trompeten, Ihre Saxotromba, Ihre neue Basselarinette, Ihre Bass- und Tenorhörner. — Ich muss Ihnen meinen aufrichtigsten Beifall hiermit ausdrücken eben sowohl über die Erfindungen als auch über die Vervollkommnung, die Sie im Bau der Instrumente bewerkstelligt. Ungemein freut mich die Superiorität dieser Instrumentation, nicht allein über die alte, sondern auch über diejenige aller Musikchöre, welche ich Gelegenheit hatte auf meinen Reisen durch Deutschland und Belgien zu hören, und deren Instrumente meinen Erachtens weit unter denen stehen, die Sie gebaut haben.

Hiermit erkläre ich, dass dies der aufrichtige Ausdruck meiner Ansichten ist, und zum Beweise gebe ich Ihnen volle Erlaubniss, über diesen Brief nach Wunsch und Gutdünken verfügen zu mögen.

Empfangen Sie u. s. w.

C. Fink.

Den 3. Mai 1846.

Gegenwärtiges hat die Absicht Sie zu bitten, mir dieselben Rechte zuzustehen, die Sie Herrn *Fink* in Strassburg, meinem Collegen, bereits zugestanden, hinsichtlich Ihrer Instrumentenfabrikation, und unter denselben Bedingungen, welche mit diesem Manne, ich weiss es zuversichtlich, nach den Gesetzen der Redlichkeit und Gerechtigkeit abgeschlossen worden; kurz mich in allem mit Herrn *Fink* in gleichen Verhältniss zu Ihnen treten zu lassen, unter der Voraussetzung, dass dies mit dieses Letzteren völliger Bewilligung geschehe.

Die Bitte, welche ich die Ehre habe, heute an Sie zu richten, beruht auf dem Examen, welchem ich Ihre Instrumente unterworfen, diejenigen, welche Sie erfunden, und die, welche Sie vervollkommnet haben, ein Examen, welches mir ihre Vortrefflichkeit und ihre hervorragende Superiorität über alle andere, selbst über die besten Belgiens und Deutschlands vergewissert. Ich kam zum Beweisterin dieser Wahrheit auf meinen oft wiederholten Reisen in's Ausland.

Ich mache Ihnen darum auch das freudige Bekenntniss der Superiorität Ihres Systems, und die Erlaubniss, um welche ich heute bei Ihnen, wie um eine Vergünstigung ankalte, ist der sprechendste Beweis meiner Aufrichtigkeit. Andertheils wird man meine Competenz in dieser Sache nicht in Frage stellen können.

Hiermit erkläre ich, auch niemals den Bewerbungen meiner Collegen, gegen Sie aufzutreten, haben beistimmen zu wollen, überzeugt, dass das Talent, das Recht und die Wahrheit am Ende dennoch den Sieg davontragen müssen.

Empfangen Sie u. s. w.

K. Roth.

Was ist dies aber weiter mehr als leeres Geschwätz? lebten die Leute ein Jahrhundert lang, so würden sie bei jeder Veranlassung dasselbe Lied leiern.

Um mit Recht Erfinder genannt werden zu dürfen, gilt als erste Bedingung, seine Werke vor Aller Welt Augen blos zu stellen und es dem Urtheil eines Jeden Preis zu geben.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. (Beschluss.) Wir kommen nun zu dem bedeutendsten musikalischen Ereignisse des Monats Juli, der Aufführung der ersten neuen Oper im Laufe dieses Jahres: „Die Musketiere der Königin," Text von *St. Georges*, Musik von *F. Halevy*. Diese dreiaktige komische Oper, die in Paris viel Glück macht und seit dem Februar, wo sie alldort zuerst in Scene kam, schon eine Menge Vorstellungen erlebt hat, dürfte in Deutschland leicht ein ähnliches Schicksal treffen, wie vor mehreren Jahren Le pré aux clercs von *Herold*, eine Oper, die in Paris in kurzer Frist über hundert Aufführungen erlebte, während sie in Deutschland, unter dem Titel: „Der Zweikampf" fast nur da gefiel, wo *Cramolini* den Cantarelli sang und spielte; der grosse Mime *Seydelmann* versäumte nie die Gelegenheit, *Cramolini* in dieser Rolle zu sehen, und hielt diese Leistung für ein Meisterstück ersten Ranges. *Halevy* hat überhaupt wenig Glück in Deutschland, und am Wenigsten mit seinen komischen Opern; wir erinnern hier nur an den Blitz und den Guitarrero. Der Blitz ist eine höchst geistreiche Partitur, zehn Mal mehr werth, vom rein musikalischen Standpuncte, als z. B. die Regimentstochter, und *Adam's* Beminiscenzenmusik; dennoch machte er kein Glück, er schlug nirgends ein. Mehr Effect als der Blitz werden die Musketiere in Deutschland machen, aber so viel als *Donizetti's* Regimentstochter gemacht hat, schwerlich. Die Regimentstochter ist von der kleinsten Operntruppe aufführbar, denn sie erfordert nur eine Sängerin, einen Tenor und einen Bass, die als Darsteller nicht sehr bedeutend sein dürfen, und doch ihren Applaus abbekommen; das Sujet ist sehr einfach, beinahe fade, und daher jedem Publicum verständlich; die Musik enthält viel Rataplan-Rhythmen und einige hübsche, leicht sich einprägende Cantilenen, — muss also gefallen. Ganz anders ist die *Halevy*'sche Oper beschaffen. Sie erfordert erstens zwei Sängerinnen, zwei Tenore und einen Bass, die alle nicht nur elegant geschulte Sänger, sondern auch fein routinirte Schauspieler sein müssen; zweitens ist die Intrigue keineswegs einfach und trivial, sondern sehr piquant verstrickt und nicht für jeden Plattkopf so ohne Weiteres begreiflich; drittens endlich ist *Halevy's* Musik zu künstlich, seine Melodieen haben selten natürlichen Fluss, sie sind ergrübelt, gemacht, nicht erfunden, und

dividualisirt sind; wie die, alle Handlung störenden und hemmenden Arien beschnitten, die unnützen Ritornelle weggeworfen sind u. s. w.: er siehet den Grund von Glucks Verfahren, findet es zweckmässig: wird ihm nun nicht diese seine Beobachtung zur Regel, wenn er neue Opern schreibt — was er nur leider nicht gethan hat? — Wenn also das Studium von Mustern dem Genie nicht zu klein ist: so kann ihm auch unmöglich das Regeln-Annehmen zu klein seyn.

Aber es findet sich diese Regeln schon selbst. Was bedarf es dazu der Kritik?

Verzeihen Sie! Wir lassen jenen bescheidenen Meister nun wieder aus dem Spiel und bleiben wieder beym Allgemeinen! Da dacht' ich denn: wenn nur nicht das Genie, wie Sie mich fast befürchten lassen, für allen Umgang mit der Kritik zu vornehm ist — und das sind doch sonst die Grossen nicht, wo es auf ihren Vortheil ankömmt — so könnte es hier von der Willfährigkeit der Kritik guten Nutzen ziehen. Auf das Absondern, das Hinaufsteigen zum Allgemeinen, das zum Regeln-Bilden so nothwendig gehört, versteht sich diese Tochter der Philosophie unstreitig ein wenig besser. Und wenn also das Studium der Muster zum Erkennen der Regeln der Kunst seinen Nutzen hat; so wird, sollte ich meynen, ein Kirnberger neben dem ersten Musiker, ein — — selbst neben dem grossen Mozart, ziemlich brauchbar seyn. — Ich hatte, ehe wir uns zu Tische setzten — wo liess ich sie? — die Partitur einer neuen Sinfonie in der Hand —

Vielleicht diese hier. Nicht?

Eben diese. — Haben Sie sie schon durchgegangen?

O, nicht durchgegangen — verschlungen!

Sie hat wirklich der Schönheiten nicht wenige.

Das sollt' ich denken!

Sie könnte mehrere haben. Der Komponist, sieht man, hat seinen Mozart gehört, mit Inbrunst, mit Entzücken gehört.

Er weiss ihn auswendig.

Und doch hat er, meines Bedünkens, ihn lange noch nicht oft genug gehört.

Andere glauben dagegen: zu oft.

In gewissem Sinne glaub' ich das auch. Er hat ihn zu oft gehört, weil man zu oft auf Stellen stösst, die überfüllet, die von stürmender, schneidender, gewaltsamer Kraft sind. Er hat ihn zu wenig gehört, weil ihm viele Vollkommenheiten entgangen sind, deren Kenntnis und Anwendung sein eigenes Werk ungemein verschönert haben würden. Wie wünscht' ich, er hätte das Gute gekannt, was über Mozart und seine Werke geschrieben und in mancherley Blätter zerstreuet ist! oder, kannte er's, er hätte sich dessen erinnert!

Nun? Würden diese zerstreueten Kritiken ihn gelehrt haben, wie er es besser machte?

Gewiss! Nur müssen wir uns über dieses Wie recht verstehen. Die Kritik kann dem Genie keine Arbeit abnehmen, auch nicht die kleinste; sie kann ihm eben so wenig den erfinderischen Geist, die Herzenswärme, die Macht über die Mittel, wodurch es seine musikalischen Ideen ausdrückt, in höherm Grade mittheilen, als es sie selbst schon hat. Alles, was sie vermag, — aber, glücklicherweise, auch Alles, was das Genie bedarf — sind Winke, Warnungen, Fingerzeige. Unserm Verfasser, zum Beyspiel, wenn er anders für guten Rath empfänglich ist, würde die Kritik weiter nichts gesagt haben, als: Freund, die reiche Fülle deiner Instrumentirung treibt deine Ideen zu weit auseinander, macht, dass man dem Gange deiner Stimmen nicht ohne Anstrengung des Verstandes, mithin nicht ohne Einseitigkeit, folgen kann; deine allzuausführliche Ausführung ermüdet endlich auch den

prägen sich musikalisch-naturalistischen Ohren sehr schwer ein. Ist es, um hierfür einen Beleg zu haben, z. B. wohl anzunehmen, dass ein Componist ein Motiv wie folgendes frei im Kopfe, ohne Benutzung irgend eines Instrumentes erfindet:

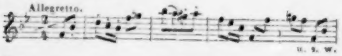

Hört man es nicht diesem Thema, das als Hauptmotiv der Ouverture (in D) und im Finale des ersten Actes (in B) figurirt, deutlich an, wie es mühsam am Clavier zusammengesucht wurde? So gestalten sich *Halevy's* Melodieen, wenn er piquant schreiben will; noch schlimmer aber kommen sie heraus, wenn er populär zu schreiben beabsichtigt, wie z. B. gleich in der ersten Tenorarie (Fdur, $^3/_4$). In solchen Fällen wird er noch trivialer, als selbst *Adam*. In einer hiesigen Kritik lasen wir: „Man ist gewohnt, mit dem Namen *Halevy's*, des Lieblingsschülers *Cherubini's*, die Ideen einer ernsten, tiefgehenden Tondichtung zu verbinden, von der man an seiner „Königin von Cypern" und seinem „Charles VI." Beispiele hat. In den Musketieren ist indess der Componist ganz von seinem früheren Styl abgewichen (?), und hat sich dem beliebten der neueren Componisten der komischen Oper, *Auber* und *Adam* angeschlossen" u. s. w. *Auber! — à la bonne heure!* aber *Adam?!* — Wir stellen den Componisten der Jüdin denn doch etwas höher, als diesen Confiseur musical, der im Fidèle berger gewissermaassen sich selbst in Musik gesetzt hat. Herrn *Adam*, der eigentlich auch nur eine Eva, und aus der siebenten Rippe *Auber's* entstanden ist, halten wir für einen sehr geschickten Mann, er ist vielleicht im Technischen eben so geschickt als *Halevy*, aber mit einem *Auber* darf man ihn nicht auf eine Linie stellen. In einem Act des *Maçon* ist mehr Erfindung, als in allen Opern des Herrn *Adam* zusammengenommen. Ein geborener Opernconponist, wie *Auber*, ist *Halevy* nicht, am Wenigsten für das komische Genre; es fehlt ihm an musikalischem Humor, wie an eigentlicher Frische und Originalität. Bedeutendes Talent für die dramatische Musik überhaupt, besonders für jenes Genre des französischen Drame lyrique, das seit der Muette de Portici sich in der grossen Oper von Paris Geltung verschafft hat und *en vogue* gekommen ist, darf man dem Componisten der Jüdin nicht absprechen, und eben so wenig eine grosse Kenntniss aller äusserlichen, technischen Mittel und eine grosse Fertigkeit im Gebrauche derselben.

Um auf's Einzelne einzugehen, so ist die Fabel des Opernbuches kürzlich folgende.

Unter der Regierung des schwachen dreizehnten Louis Bourbon standen sich die Königin Anna (von Oesterreich) und der geniale Richelieu in einer gewissen gereizten Stimmung gegenüber, deren Spannung besonders durch das Esprit du corps einer tollkühnen, der Königin auf Tod und Leben ergebenen Soldateska, der Mousquetaires de la Reine, welche sich fortwährend in offenem, kampflgierigem Conflicte mit der Garde des Cardinals befand, erhalten wurde.

Die Handlung spielt zu Poitiers, einen Monat vor der Belagerung von Rochelle. Das Hoflager ist nach Poitiers verlegt, ein Fest drängt das andere, denn was kann ein Hof Besseres thun, wenn der Staat am Vorabend düsterer Situationen, unberechenbarer Entwickelungen steht, als tanzen, jagen, turniren, spielen und lieben?

In der Nähe der Königin Anna befinden sich natürlich Hofdamen, und Officiere ihrer Sauvegarde, jenes berüchtigten Musketiercorps. Diese Officiere sind natürlich von altem Adel, höchst ritterlich und höchst verliebt in die schönen Hofdamen der Königin. So ist der Officier Olivier d'Entragues sterblich verliebt in das schöne Hoffräulein Athénais v. Solange, eine Nichte des Cardinals Richelieu, die ihn wieder liebt. Diese Liebe ist im Anfange sehr hoffnungslos, schon weil noch gar keine gegenseitigen Erklärungen stattgefunden, dann aber hauptsächlich, weil der Officier vorläufig ziemlich arm und nicht von so gutem Adel als die Nichte des allmächtigen Cardinals ist, der deshalb schwerlich in diese Heirath willigen würde. Nun hat der Officier einen Freund, Hector v. Biron, einen Musketieroffizier — Don Juan, und Fräul. v. Solange hat eine Freundin, Bertha v. Simiane, ebenfalls ein Hoffräulein der Königin, deren liebendes Herz noch unter den Officieren herumwählt und vorläufig alle liebt, wie Hector — Don Juan vorläufig alle Hofdamen liebt, obwohl er die stärksten, wenn auch nicht reinsten Absichten für die Geliebte des Freundes, für die Solange hegt. Der armen Solange soll ein hoher Gemahl durch den Onkel-Cardinal aufgedrungen werden; in ihrer Herzensangst erzählt sie ihrer Freundin Bertha, dass sie Olivier d'Entragues liebe, dass sie diese Liebe bereits einer anderen Freundin in einer Gartenlaube gestanden, und glauben müsse, Olivier habe sie dabei belauscht, denn seitdem bekäme sie Liebesbriefe von seiner Hand, worin sie gebeten werde, bis auf Weiteres diese Liebe durch nichts zu verrathen. Er selbst verräth sich auch durch nichts und so kennt die Geliebte noch nicht einmal die Stimme des Geliebten. Auf diesem absolut verschwiegenen Verhältniss beruht die ganze Intrigue des Stückes, denn hätte die Solange Herrn v. Entragues ein einziges Mal sprechen hören, so wäre die ganze Oper nicht entstanden. Ueberdies waren seine Liebesbriefe ohne Unterschrift und die Geliebte hat ihm bis dahin erst zwei Worte geantwortet: „Geduld, Hoffnung!" Jetzt erhält die Solange einen neuen anonymen Brief, der ein Rendezvous, Abends, im dunklen Pavillon erfleht. Zum Zeichen der Einwilligung wird ein stummes Signal verlangt. Das Signal erfolgt, der Abend kommt, das Licht im Pavillon verlöscht und — Hector v. Biron eilt hinein, während sein Freund Olivier die Ronde anführt und das Schloss nebst dem Pavillon, diesem für ihn in diesem Augenblicke so verhängnissvollen Pavillon, bewacht. Und diese Ronde hatte eigentlich Hector selbst zu commandiren, und der gute Olivier war gefällig genug, sich für ihn als Ersatzmann zu stellen. Hector war also jener Lauscher hinter der Gartenlaube, in welcher Fräul. v. Solange einer Freundin ihre Liebe gestand, aber den Namen Entragues, den sie da sehr leise sprach, hat er nicht verstanden, und nimmt *bona fide* an, die Entdeckung habe ihm gegolten. Darauf folgten denn Hector's anonyme

Liebesbriefe u. s. w. Er weiss also weder, dass die Solange seinen Freund d'Entragues, noch dass dieser die Solange liebt, und begeht daher keinen Verrath an der Freundschaft, auch kein Attentat auf die Ehre der Geliebten des Freundes, denn da sie das erbetene Signal zum Rendezvous gab, wie er, Hector, es verlangt, musste er sich ganz in seinem Rechte glauben.

Im zweiten Acte stehen die Sachen so: Hector beklagt sich über das erfolglose Rendezvous der vergangenen Nacht, und ist der Meinung, dass Fräul. v. Solange doch wohl einen Anderen liebt. Sein Freund Olivier tritt auf, um ihn (Hector) zu fragen, wie sein Rendezvous abgelaufen, und um ihm zu erzählen, dass man einen gewissen Guebriac von der Garde des Cardinals, mit dem er früh Morgens ein Duell haben sollte, in der vergangenen Nacht in einem anderen Duell erstochen habe. Zugleich erfährt man, dass Richelieu verordnet hat: „Offiziere, die sich in einem Privat-Rencontre duelliren, sind vor ein Kriegsgericht zu stellen, und zum Tode zu verurtheilen." Ausserdem theilt Olivier seinem Freunde mit, dass er eben Fräul. v. Solange getroffen, die ihm einen zürnenden Blick zugeworfen, dessen Ursache er gar nicht entdecken kann. Hector weiss sehr gut den Grund und erkennt nun auch, dass sein Freund der Geliebte der Solange ist. Nun erscheint der Capitain Roland de la Brétonnière, ein alter Haudegen und Raufbold aus der Armee Heinrichs IV., ein Freund des verstorbenen Vaters des Herrn v. Entragues, und verkündet diesem (dem Sohn), dass er durch Beerbung eines Oheims Herzog v. Monbaret geworden sei. Das ist nämlich nöthig, um die Solange zu heirathen, denn der Cardinal wird seine Nichte nicht an den ersten besten Lieutenant geben. Der neue Herzog ist jetzt auch entschlossen, der so lange stumm und hoffnungslos Geliebten sofort einen Antrag zu machen. Die Solange und ihre Freundin Bertha treten auf, und es entwickelt sich zwischen ihnen, Olivier und Hector ein höchst piquantes Quartett, denn die Solange glaubt natürlich, Olivier sei die Nacht im Pavillon und nicht bescheiden genug gewesen; Hector sucht Alles zu verwirren, damit die wahre Sachlage nicht erörtert und entdeckt wird; Olivier und Bertha können nicht begreifen, warum die Solange so spröde und piquirt ist. Dies Quartett macht sowohl dem Esprit des Dichters als des Componisten alle Ehre. Ein weibliches Herz kann nicht lange dem wirklich Geliebten zürnen, und bald darauf lässt daher Fräul. v. Solange durch ihre Freundin Bertha Olivier wissen, dass sie verziehen. Finale, Maskenball. Der Generalprofoss erscheint und will Olivier verhaften, weil er im Verdacht ist, jenen Guebriac verflossene Nacht im Duell erstochen zu haben. Dass ihm ein Anderer bei diesem Duell zuvorgekommen, dass er sich erst am Morgen mit dem Gefallenen schlagen wollte, wird nicht geglaubt. Die Solange überfällt Entsetzen, als sie hört, dass dem Geliebten der Tod droht, sie will ein Alibi nachweisen, und ruft Angesichts des ganzen Ballpublicums: „Es ist nicht wahr .... er konnte sich nicht schlagen, denn diese Nacht war er — bei mir!" — Folgt Ohnmacht.

Dritter Act. Richelieu hat sich bewegen lassen, seine nächtens rendezvousirende Nichte nicht in's Kloster zu schicken, sie soll Olivier, jetzt Duc de Monbaret, heirathen. Olivier glaubt noch immer, die Geliebte hat, um ihn vom Tode zu retten, auf Kosten ihrer Ehre eine Nothlüge gethan. Endlich erfährt er von ihr selbst, dass wirklich ein Offizier die Nacht bei ihr gewesen, dass sie dafür gehalten, er sei es, und dass sie geflohen, sobald seine Glut die Grenzen der Bescheidenheit zu brüsquiren drohte. Olivier bekämpft sein Entsetzen bei dieser Erklärung, und beschliesst, die Geliebte in dem Glauben zu lassen, dass er es gewesen sei, der im dunklen Pavillon erschienen, den „frechen Betrug" aber um jeden Preis zu entdecken und zu bestrafen. Dies Liebesduett, in dem so widersprechende Empfindungen herrschen, gehört nächst dem Quartett des zweiten Actes zu den besten Stücken der Oper. Hector erkennt, dass sein getäuschter Freund Olivier das Geheimniss des Rendezvous im Allgemeinen entdeckt, aber noch nicht weiss, wer sein Stellvertreter im Pavillon gewesen. Er nimmt an, dass er sowohl den Freund, als seine Braut (resp. Gattin) ewig unglücklich machen würde, wenn er (Hector) am Leben bliebe. Er beschliesst mit dem berühmten Duellanten, dem Capitain Roland anzubinden und sich von diesem umbringen zu lassen. Dieser Raufbold aber, sonst auf die leiseste Veranlassung zu jedem Duell bereit, hat gerade jetzt seinem Schutzpatron St. Nicolas ein Gelübde gethan, sich nicht mehr zu schlagen, weil sein Freund und Sohn seines Freundes, Olivier d'Entragues, jetzt Duc de Monbaret, gerettet und glücklich ist. Es folgt ein sehr hübsches Duo zwischen Hector und Roland (Tenor und Bass), worin Ersterer den Letzteren zu reizen sucht, das Gelübde zu brechen. Es gelingt endlich, indem Hector auf Discretion erklärt, dass er eben der Verräther an Olivier's Freundschaft sei, den Olivier zu entdecken strebe, um ihn zu tödten, dass Olivier, im Begriff zu heirathen, sich doch nicht schlagen könne, dass diese Heirath der Ehre der Braut wegen doch keinen Aufschub erleide u. s. w. Roland nimmt das Duell für den Freund an, und singt: „wenn ich mich für And're schlage, brech' ich mein Gelübde nicht." In einer Stunde soll das Duell zwischen Hector und Roland, in einer Stunde die Hochzeit zwischen Olivier und der Solange sein. Hector schreibt an Olivier, dass er jener Mann sei, der in jener Nacht, in jenem Pavillon u. s. w., dass er aber Olivier's Liebe nicht gekannt .... „Du willst Rache nehmen und Du hast Recht. Da jedoch ein Duell zwischen uns unmöglich ist, so habe ich Roland gefordert, von dem ich mich tödten lassen werde. Im Angesichte des Todes schwöre ich Dir, dass Deine Braut rein und schuldlos ist. Wenn Du dies Billet gelesen, hab ich aufgehört" u. s. w. Diesen Brief erhält Olivier durch Bertha de Simiane, die Freundin seiner Braut, der ihn Hector übergeben, und die, als sie den Inhalt erfährt, verzweifelt, denn sie hat sich inzwischen hinlänglich in Hector verliebt, und verlangt knieend vor Olivier: den Geliebten, seinen Freund, zu retten. Man will zum Wall, wo das Duell stattfinden soll, eilen, da tritt Roland auf.

Dritter Act. Eilfter Auftritt.

Olivier (auf Roland zueilend). Hector?! was hast Du mit ihm gemacht?

Roland. Ich habe ihn bestraft.

Olivier. Unglücklicher! Du hast ihn getödtet?

Roland. Tödte man wohl Jemand, der sich gar nicht vertheidigt?

(Hector erscheint, an der Hand blessirt.)

Olivier. Hector!? (will seine Hand ergreifen)

Hector. (sie zurückziehend) Halt! nicht die Hand!

Olivier. Nun denn! In meine Arme!

Man geht zur Trauung. Hector verlobt sich mit Bertha. Schlusschor.

Kleine, feine und piquante Züge und Nuancen in der Ausführung der mitgetheilten Intrigue haben wir übergangen, man wird indess erkennen, dass der Stoff sehr unterhaltend, spannend und interessant ist.

Von den einzelnen Musiknummern möchten wir im ersten Acte Nr. 8, eine Cavatine für Tenor (F dur, $^3/_4$) auszeichnen, sie ist elegant, fliessend und das viertactige Hauptmotiv findet sich darin ein paar Mal sehr hübsch nach As- und E dur transponirt. Im zweiten Acte befindet sich das grosse Quartett (Nr. 10, D dur) für zwei Soprane und zwei Tenore. Sowohl in dem einleitenden Andante (A dur, $^6/_8$) dieses Ensembleslückes als in dem Schlussallegro erkennt man den Schüler *Cherubini's* in der formellen Anordnung, in der Durchführung der Motive, in der trefflichen Instrumentation.

Im dritten Acte endlich findet sich ein hübsches Couplet für Sopran in A moll, mit Dur-Refrain, dann eine Tenor-Romanze in Des dur mit obligatem Corno inglese, die in Paris sehr gefallen haben soll, auch wohl bei ganz vollendetem Vortrage ganz hübsch klingen mag, aber doch auch ein bischen gezwungen aussieht, so *Halevy*'sch stylisirt. Das darauffolgende grosse Liebesduett (in E dur, Nr. 17) zwischen Fräul. de Solange und Olivier enthält in der Mitte eine eingeschaltete sehr schöne Cantilene für Sopran (Cavatine) in As dur, $^6/_8$, vielleicht die beste Melodie der ganzen Oper. Seit *Meyerbeer* sein berühmtes, grosses Liebesduett im vierten Acte der Hugenotten geschaffen, scheinen diese umfangreichen Duette, die ein ganzes Stück der Intrigue abwickeln und die Catastrophe herbeiführen, Mode und maassgebend zu werden. Auch in *Lachner's* Catharina Cornaro befindet sich schon ein ähnliches Situationsduett. Des interessanten, halb komisch halb ernsten Duetts zwischen Hector und dem alten Eisenfresser Roland de la Brétonnière „St. Nicolas, ô mon patron!" (F moll) haben wir schon gedacht. Das letzte Final ist musikalisch unbedeutend, die hübsche Melodie der Des-Tenor-Romanze mit obligatem englischen Horn kehrt zurück, mit etwas Choreinsätzen.

Die Ausstattung der Oper war so gut als möglich in Berlin, auch hatte man neue Decorationen von Herrn *Gropius* anfertigen lassen, und die Costüme waren ganz treu nach den Pariser Figurinen angefertigt. Unsere besten Soprane, d. h. unsere für's erste Fach angestellten Sängerinnen Fräul. *Marx* und Fräul. *Tuczek*, unsere ersten Tenore, die Herren *Mantius* und *Pfister* sangen, und der wackere Bassist *Zschiesche*, der den Raufbold Roland für unsern Geschmack mit zu viel Nonchalance in der Haltung und zu viel absichtlicher Droleric darstellte, aber sehr gefiel. Eigentlich gefielen alle, namentlich *Mantius* und im Gesange auch *Pfister*, auch wurde oft und stark applaudirt, und bei alledem war das Publicum doch nicht so recht bei der Sache. Ich glaube, das Sujet ist zu französisch und die Musik nicht französisch genug. Wir sind begierig zu vernehmen, wie die Mousquetaires de la Reine an anderen Orten aufgenommen werden, und sehen nun nächstens der Aufführung einer neuen deutschen Oper, entweder *Eckert's* „Wilhelm von Oranien" oder *Lortzing's* „Waffenschmied" entgegen.

Die italienische Oper beginnt am letzten August ihre Vorstellungen mit *Verdi's* Nabucodonosor. Wir werden, nachdem wir eine Opera seria und eine Buffa gehört, in diesen Blättern darüber berichten. *H. T.*

Wien. (Beschluss.) Am 14. Juli trat Frau *Gundy* vom Theater in Frankfurt a. M. als „Norma" auf, allein sie konnte sich keinen sicheren Ruf damit begründen. Ihre Stimme ist noch jung und klangvoll, jedoch mangelt ihr zu einer Norma nicht nur die Tiefe der Auffassung, sondern auch das Register, und es war daher ein etwas zu gewagtes Unternehmen für eine Anfängerin, bei uns in einer Partie, worin eine *Lind* vor einigen Monaten noch glänzte und eine *Hasselt-Barth* noch immer Furore macht, und die eine so schwierige Aufgabe selbst für Sängerinnen ersten Ranges ist, sich dem öffentlichen Urtheile bloszustellen. In einer zweiten Gastrolle konnten wir sie bis jetzt noch nicht hören, und werden sie wahrscheinlich auch nimmer hören. Am 17. debutirte Herr *Ditt* vom Theater in Hannover als Max im „Freischütz" und kam am 23. als neu engagirtes Mitglied in der Partie des Jacob Friburg in *Weigl's* „Schweizerfamilie" auf die Bühne. Für diese Bühne ist Herr *Ditt* wohl eine treffliche Acquisition, besonders wenn man berücksichtiget, dass dieselbe seit ihrer musikalischen Wiedergeburt unter *Pokorny* auch nicht einen halbwegs befriedigenden Tenor im Engagement besessen hat. *Ditt's* Stimme ist schön und kräftig und bedarf nur noch einer tüchtigen Schule, um Vorzügliches leisten zu können, so wie auch sein Spiel und Vortrag noch auf einer bedeutend niederen Stufe der Ausbildung stehen. Die „Schweizerfamilie" war eine jener Vorstellungen, aus denen ein Director wenig Dank, die Sänger wenig Beifall und das Publicum wenig Genuss für sich gewonnen hatten. Fräul. *Wildauer* als Emmeline hatte mit dieser Partie einen gewaltigen Missgriff gethan, selbst wenn sie besser bei Stimme gewesen wäre, als es an diesem Abende der Fall war, denn zwischen der Partie einer Hermine in den vier Haimonskindern und der Emmeline in der Schweizerfamilie liegt noch die irische See, Altengland und das deutsche Meer.

Am 29. hörten wir *Balfe's* „Zigeunerin" zum ersten Male. *Balfe* setzt uns seine musikalischen Gerichte in Ragoutform auf, daher es auch kommt, dass der Feinschmecker jeder Zone daraus für seinen Gaumen sich seine Leckerbissen herausfinden kann, der Italiener, der Franzose und der Deutsche werden darin Piecen finden, welche ihre Musik in dem Totalbilde der Oper vertreten, der musikalisch Indifferente aber amusirt sich gewiss während den paar Stunden, die er dem Theater gewidmet hatte, denn der Componist versteht es nicht nur, die einzelnen Theile seiner Oper piquant zu würzen, sondern auch das Ganze mit Talent und Effectkenntniss zu

behandeln, und seine Werke reussiren, wenn auch der musikalische Feingehalt darin nicht das volle Gewicht erreicht. Diese Zigeunerin hat mitunter recht gelungene Piecen, so wie dieses auch bei den Haimonskindern der Fall ist, jedoch muss diesem neueren Werke aus *Balfe's* Feder das gar armselig fabrizirte Libretto einen herben Eintrag thun, welcher Umstand eben so sehr, wie die hochst mangelhafte Besetzung, die dieser Novität an unserem Theater an der Wien zu Theil wurde, daran Schuld tragen mochten, dass dieselbe mit weniger günstigem Erfolge als des alten Haimons lustige Recken aufgenommen wurde.

Am 25. veranstaltete unser Männergesangverein in dem kaiserlichen Lustschlosse zu Schönbrun eine Serenade zum Namensfeste der regierenden Kaiserin, welche wie noch alle bisher veranstalteten Productionen dieses Vereines von einem ungeheueren Zulaufe des Publicums begleitet war. Es wurde dabei von dem Chormeister Herrn *Barth* ein eigens zu diesem Feste componirter Chor aufgeführt.

Somit wäre mein Tagrapport abgeschlossen, und es bleiben nur einige musikalisch interessante Neuigkeiten als Appendix in Kürze noch anzuhängen. — *Liszt*, der Löwe unserer vorjährigen Concertsaison, welcher gegenwärtig in Agram Concerte veranstaltet, soll an die Stelle des Maestro *Donizetti* zum Kammercapellmeister ernannt werden. Jedenfalls ein glücklicher Tausch, denn abgesehen von allen gewiss anerkennenswerthen Vorzugen *Donizetti's*, dürften sich doch gewiss durch das thatkräftige Einschreiten eines deutschen Oberleiters, wie unser genialer *Liszt*, bedeutend grössere Vortheile für dieses Institut herausstellen, welches doch so mancher Verbesserungen und einer energischen Direction bedürftig ist. —

Staudigl, die letzte Stütze des *Pokorny'*schen Theaters, verlässt mit 8. August dieses Institut und geht nach London, wo er sich bis zum kommenden Herbste aufhalten wird. Armes Opernhaus, das mangelte noch zu deinem gänzlichen Miserere! —

Marschner reist dieser Tage von Wien nach Hannover zurück, ohne seinen „Templer und Jüdin" hier auf die Bühne gebracht zu haben, da es Herr Capellmeister *Nicolai* nicht gerathen fand, diese Oper zu einer Zeit in die Oeffentlichkeit treten zu lassen, wo sein eigenes Werk „Der Templer" als Wiederholung auf dem Repertoire stand. Vorsicht ist die Mutter der Weisheit! —

Der *Lind*-Paroxismus ist noch nicht gänzlich aus unseren Köpfen gewichen. So eben erwartet man aus der Presse eine neue Lind-Brochure von der Hand einer unserer bekannteren musikalischen Notabilitäten.

Recensionen.

J. Schad: 12 Etudes faciles et progressives. Op. 31. Leipzig, Fr. Hofmeister. 25 Ngr.
— —: La pensée. Op. 32. Ebendaselbst. 10 Ngr.
— —: Souvenirs de Munich. Valse. Op. 33. Ebendaselbst. 15 Ngr.

Die zwölf Etuden, für kleine Hände bestimmt, müssen wir loben; sie geben dem Lehrer auf der Etudenstufenleiter neben Bertini's Op. 100 eine Abwechselung, sind recht instructiv, melodisch, gut geordnet und als würdige Genossen der ebengenannten Bertini'schen wohl zu empfehlen. Op. 32 bewegt sich in einer ganz anderen Sphäre; es ist ein angenehmes Salonstück von nicht bedeutender Schwierigkeit und gewandt geschrieben über eine Melodie de Mlle Jenny L···, wie der Titel sagt; es soll aber wohl L···, also Lind heissen? — desto besser. Was sollen wir über den Walzer sagen? Nun, er hat seine Introduction, fünf Nummern und Coda, wie Strauss das Gesetz gegeben, und lässt sich vermuthen, dass dessen Inhalt den übrigen Anforderungen der Walzergesetze nicht zuwiderläuft. Möge man sich davon überzeugen!

H. Rosellen: Fantaisie sur: I Puritani. Op. 73. Leipzig, Breitkopf et Härtel. 25 Ngr.
— —: 2 Fantaisies. Op. 79. Nr. 1, 2. Mainz, Schott. à 1 Fl.

Alles auf das Angenehmste, man will sich ja amusiren. Ei nun, das ist etwas Anderes, dann ist Herr Rosellen in seinem besten Rechte. Er gibt die zuckersüssesten Bellini'schen Melodieen und zwei Romanzen von Henrion (ganz unbekannt) in den geschmackvollsten Formen, in Variationen, mit der Harmlosigkeit wie man zu leben gewohnt ist, wenn man nur eben das Vergnügen der Sinne sucht. Bei unserer Unempfindlichkeit für diese Reize überlassen wir die grosse Zahl der Clavierspieler, für welche Herz und Hünten nun zu altern beginnen und für die Rosellen ein würdiger Nachfolger ist, ihrer eigenen Ueberzeugung und ihrem Vergnügen, das, wenn wir uns aus unserer philistriosen Lage denken, durch die Variationen des Op. 73 in Extase kommen mag. Auch an Op. 79 wird man sich erfreuen, obgleich wir Rosellen zutrauen, bessere Melodieen zu den Motiven selbst erfinden zu können, als die benutzten fremden sind. Wir entschlagen uns also aller weiteren Kritik; was soll man auch vielleicht gar mit der Grammatik hineinfahren und durch Bemerkungen über Stellen wie:

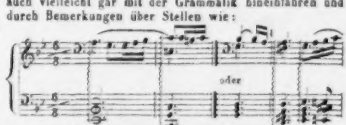

dem Vergnügen Eintrag thun, wobei man uns noch obendrein gefühllos schelten könnte.

H. Litolff: Tarantelle calabraise. Op. 25. Nr. 1. Berlin, Schlesinger. $^1/_2$ Thlr.
— —: 2 Vagabondes Polkas. Op. 25. Nr. 2. Ebendaselbst. $^1/_2$ Thlr.
— —: Moments de Tristesse, 2 Nocturnes. Op. 30. Nr. 1, 2. Berlin, Bote et Bock. à 17$^1/_2$ et 12$^1/_2$ Sgr.
— —: Invitation à la Polka. Op. 31. Ebend. 17$^1/_2$ Sgr.

Es sind die ersten Compositionen des in der neuesten Zeit aufgetauchten Virtuosen, die wir zum Behuf der Anzeige etwas genauer durchgesehen haben und zwar in der Erwartung eines Aufstrebens, einer Regung der Künstlerwürde, worauf wir von Zeit zu Zeit forthoffen. Unsere Erwartungen sind durch Litolff auf's Neue ver-

schoben und auf's Betrübendste getäuscht worden; einseitiger, unbedeutender als irgend einer seiner Vorgänger begegnet er uns in den Tonstücken. Diese bestehen zunächst aus fortwährenden zusammenhanglosen Wiederholungen an sich schon nicht interessanter Motive. Dies trifft zuerst die Nocturnen, die noch einigermaassen das Beste der obenangeführten Compositionen sind. Trotz dieses Anfangs des ersten:

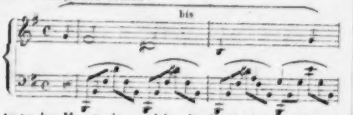

trotz der Monotonie, welche durch überhäufte Wiederholung dieses einen Motivs auf S. 3, wo es fast die ganze Seite füllt, entsteht, trotz des bunten Modulationsplanes, sie tragen dessen ungeachtet doch noch einen edleren Zug als die Tänze, die, nebenbei gesagt, durch Wiederholungszeichen die ihnen gebührende Form am Besten erhalten, dadurch aber viel wohlfeiler werden würden. Die Tanzformen überhaupt sind uns doch nicht würdig, dass sich ein Künstler mit ihnen befasst. Man wird einwenden, dass Meister wie Beethoven, Weber u. s. w. sich auch in Tänzen versucht hätten; wohl wahr, aber es ist ihnen nicht eingefallen, diese Formen, und die ihrigen waren noch edlerer Natur als die Polka, zu Concertsätzen zu verwenden.

Wir glauben wohl, dass Litolff'sche Polka's an die gefühlvollste Saite der Menge anschlagen, aber soll sich der Künstler dieser ohne Rücksichten für seine Kunst so ganz hingeben, dass ihre Laune ihm seine Form vorschreibt? Nein, zurück von diesem Wege! er führt von dem, den einige achtbare Künstler einzuschlagen anfingen, wieder ab in trostloses Nichts. —

Die Ausstattung der Hefte ist geschmackvoll: den Nocturnen sind hinter dem Titelblatte besondere Dedicationen und die ihnen zu Grunde liegenden Gedichte: Douleur und Consolation vorgedruckt.

Louise Bendixen: Rondeau. Cöln, Schloss. 15 Sgr.

Nach dem Durchspielen Litolff'scher Sachen that uns dieses Rondo wohl. Es trägt keine Opuszahl, ist vielleicht der erste Versuch, desto freudiger begrüssen wir ihn. Die Composition zeugt von gutem Geschmacke und guter Bildung, ist brillant und melodiös, und wir empfehlen sie daher gern der Benutzung.

R. Willmers: Concertstücke. Grande Fantaisie pastorale sur une canzonette danoise pour Pianoforte avec Orchestre. Op. 16. Hamburg, Schuberth et Comp. Avec Orchestre 4⅔ Thlr., sans Orchestre 1⅓ Thlr.

Die Composition über das liebliche dänische Lied: Flieg, Vogel, flieg! das mehrfach variirt wird, ist effectvoll und brillant und wird Concertspielern willkommen sein.

Zur Aufführung derselben ohne Orchester ist die Clavierstimme zur Ergänzung derselben sehr zweckmässig eingerichtet und dürfte diese Einrichtung die Verbreitung des Stückes noch mehr befördern. *H. S.*

Sonate für Piano und Violine, componirt von *J. P. E. Hartmann (L. Spohr* dedicirt). Op. 39. Hamburg et Leipzig, Schuberth et Comp. Pr. 2¼ Thlr.

Können wir auch nicht leugnen, dass die uns fremden (wiewohl lieben) nordischen Klänge, welche diese Sonate grösstentheils durchziehen, viel Anziehungskraft besitzen und unser Interesse in Anspruch nehmen, so müssen wir doch gestehen, dass diese Musik, wenn auch immer sehr verständig und sinnig gemacht, leider nicht innig und minnig genannt werden kann. Der erste Satz ist ein unfruchtbarer Acker, die Wärme fehlt durch und durch, das Thema ist trocken; überall hat der Verstand gearbeitet, aber das Herz fehlt; überall erblickt man zu viel Gemachtes, ängstlich Combinirtes, die Contraste fehlen, die einzelnen Gedanken runden sich nicht, ohne scharfes Gepräge läuft einer in den anderen hinein und verliert sich, ehe er zur Wirkung und Bedeutung gekommen ist. Zudem vermissen wir, wie schon gesagt, natürlich Fliessendes und das Herz erwärmenden Gesang. Das Andante ist trocken. Auch das Scherzo lässt bei allem Fluss und guter Arbeit kalt. Kurz — die brav gearbeitete Sonate hat auf Referenten nur wenigen Eindruck gemacht; sie ist gar zu viel und ängstlich gearbeitet, es sind, namentlich im ersten Satze, in jedem Tacte zu viel Noten und Durchgangsfiguren, und da kommen denn solche Ungehörigkeiten vor, wie Tact 9—10 u. s. w.:

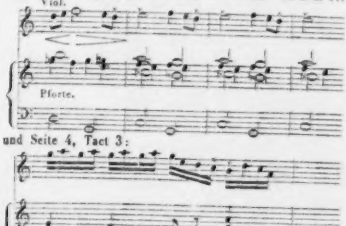

und Seite 4, Tact 3:

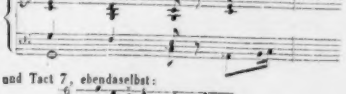

und Tact 7, ebendaselbst:

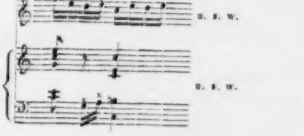

und Härten, wie unter anderen Seite 5, Tact 3 und 4:

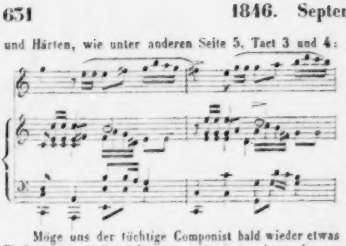

Möge uns der tüchtige Componist bald wieder etwas Einfacheres und Gemüthvolleres schenken, wir werden es, wie seine früheren Compositionen, willkommen heissen.

16.

Feuilleton.

In dem Pariser Conservatorium ist der besondere Fall vorgekommen, dass zwei Eleven, *Descombes* und *Mariscotti*, die ganz gleiche Stimmenzahl für den ersten Preis erhalten haben.

Die Hamburger Direction soll bis jetzt in Deutschland die höchsten Honorare bezahlt haben, hundert Friedrichsd'or nämlich für den Abend, an die *Elsler*, *Taglioni*, *Cerrito* und *Jenny Lind*.

In London ist das ital. Theater der Königin in voriger Auflösung begriffen. Die *Grisi*, welche sich von dem Director *Lumley* furchtbar beleidigt glaubt, hat sich mit *Costa*, dem ehemaligen Chef des Orchesters, verschworen, und dieser entführte dem Director alle Musiker und Sänger. *Nur Lablache* blieb treu. So gibt es also für die nächste Saison zwei italienische Opern in London. *Lumley*, aller Mittel beraubt, hat *Lablache* nach Italien geschickt, um neue Engagements zu schliessen. Man ist begierig, was der berühmte Ambassadeur ausrichten wird.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Beethoven, L. v., Op. 84. Sestuor. Partitur. 28 Sgr.

Beyer, Ferd., Op. 85. Les Soirees des Pensionats, choix de morceaux elegt. pour Piano. Nr. 1. I Montecchi ed i Capuletti. Nr. 2. Belisario. Nr. 3. Sonnambula. Nr. 4. Cesar und Zimmermann. Nr. 5. Norma. Nr. 6. Alessandro Stradella. à 12 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 32. Melodies gracieuses. Recueil de Rondos, Variat., Fant. etc. Nr. 31. Semiramide, de Rossini. Nr. 32. Vci mirate, de Ricci. Nr. 33. La testa di Bronzo, de Mercadante. Nr. 34. Alessandro Stradella, de Flotow. Nr. 35 et 36. Oberon, de C. M. de Weber. à 12 Sgr.

— — Op. 32. Trois Airs favoris de Fr. Schubert, variés à 4 ms. Nr. 1. Lob der Thränen. Nr. 2. Ungeduld. Nr. 3. Ständchen. à 20 Sgr.

Cramer, Henry, Op. 33. Les fleurs de l'Opéra. Norma, pour Piano. Nr. 1, 2, 3. à 12 Sgr.

Dereckum, Fr., Vier Lieder für vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung. 2. Heft. Partitur u. Stimmen. 1 Thlr. 18 Sgr.

Forde, W., 12 Melodies Italiennes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 7 — 12. à 10 Sgr.

— — L'Anima dell' Opera. Carat. et autres pièces fav. et modernes pour Piano et deux Flûtes. Nr. 5. 6. 22. 46. à 15 Sgr.

— — Trios pour 3 Flûtes. Airs fav. choisis des Oeuvres de Rossini. Nr. 4, 5, 6. à 16 Sgr.

— — 5 Polonaises fac. pour Piano et deux Flûtes. Nr. 1. Ogiusky. Nr. 2. De Spohr. Nr. 3. De Mayseder. à 10 Sgr.

Gassner, F. S., Das Gebet des Herrn für eine Basstimme mit Begleit. des Pfte und Violine ad libitum. 10 Sgr.

— — 4 do mit Begleitung des Pfte allein. 8 Sgr.

Lindblad, A. F., Lieder mit Begleitung des Pfte, aus dem Schwedischen in's Deutsche übertragen von C. A. Dohrn. 3. Heft. Nr. 1. Was mir bleibt. Nr. 2. Ach nein! Da weisst es nicht! Nr. 3. Elwen — Ja, ja! Nr. 4. Freierei. Nr. 5. Abends. Nr. 6. Warnung. à 5 Sgr. Nr. 7. Ein Lenztag. 15 Sgr. Nr. 8. Bekenntnis. Nr. 9. Ein Sommertag. à 5 Sgr. Nr. 10. Duette für Alt und Bass. In alten Tagen. 8 Sgr.

Nüske, J. A., Souvenir de l'Opéra. Airs choisis pour Guitare et Piano. Nr. 5. Fidelio. Nr. 6. Figaro. Nr. 7. La Flûte magique. Nr. 8. Titus. à 12 Sgr.

— — 3 Mélodies favorites pour Guitare et Piano. Nr. 4. Dernière Valse de C. M. de Weber. Nr. 2. Alpensänger-Marsch. Nr. 3. Sehnsuchts-Walzer von L. v. Beethoven. à 5 Sgr.

Rettich, Sechs Lieder für den vierstimmigen Männerchor ohne Begleitung. 1 Thlr. 2 Sgr.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche sich durch Gehalt und Ausstattung auszeichnen und das Interesse der Künstler und Kunstfreunde in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. M., Humoristische Rundschau; ein musikalisches Zeitgemälde in Form eines Potpourri in 14 Scenen. Op. 36 für Orchester. 8 Thlr. ord. 6 Thlr. netto.
(Die Doublirstimmen der Saiteninstrumen werden auch einzeln abgegeben.)

— — Dasselbe, Piano-Partitur zum Dirigiren. 4 Thlr. 7½ Sgr.

— — Der kleine Tambour. Marsch für Pfte. Op. 115. 5 Sgr.

Chwatal, F. X., Variat. agreables et non diff. sur le Galop venetien de Strauss, pour Piano. Op. 34. 15 Sgr.

Fesca, A., „Verschwiegen." Lied für Sopran oder Tenor. Op. 33. Nr. 1. 10 Sgr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton. 10 Sgr.

Krug, G. (Preiscomponist), Zweites Quartett. Introd. u. Fuge für Pfte, Violine, Viola u. Vcelle. Op. 11. 1 Thlr. 15 Sgr.

Mayer, C., Capriccio en forme de Valse pour Piano. Op. 85. 15 Sgr.

Nowakowsky, J., 4 Cantilènes sans Paroles, pour Piano. Op. 46. 15 Sgr.

Spohr, Dr. L., Zweites Quintett für Pfte, 2 Violinen, Viola und Violoncelle. Op. 130. 4 Thlr. 15 Sgr.

Sponholtz, A. H. (Preiscomponist), „Klänge des Frühlings." Bouquet de huit amusements en forme de dances, pour Piano. Op. 4. 15 Sgr.

— — Der Bandit. Ballade von Heski, für Bariton oder Bass, mit Pianoforte. Op. 21. 10 Sgr.

Vieuxtemps, H., Romances sans paroles, pour Violon avec Piano. Op. 7. Cah. 1. 1 Thlr. 5 Sgr.

Vollweiler (Preiscomponist), Deuxième Tarantelle, pour Piano. Op. 12. 15 Sgr.

Willmers, R., Apollo. Album pour Piano. Compositions brillant non difficiles. Op. 17. Cah. 2. Polonaise des Puritains, Air champêtre, varies. 15 Sgr.

— — do Cah. 3. Barcarole variée. 10 Sgr.

— — do Cah. 10. Rondo sur des thèmes orig. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. **Nr. 38.** 1846.

Inhalt: Einige Worte über Denkmale, nebst Vorschlag zu einer neuen Mozartstiftung. — *Necrolog.* — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Fortsetzung.) — *Nachricht.* Aus Wien. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Einige Worte über Denkmale,
nebst
Vorschlag zu einer neuen Art Mozartstiftung.

Von J. C. Lobe.

Dass unsere Zeit eine besondere Gierde zeigt, berühmten Verstorbenen Denkmale zu setzen, wird theils klagend theils spottend immer öfter bemerkt. Nur was allem Denkmalsetzen und allem Klagen und Spotten darüber hätte vorausgehen sollen, eine Untersuchung nämlich des Zweckes, welchen Denkmale vernünftigerweise haben können, ist meines Wissens noch nicht geschehen. — Ich mache einen kleinen Versuch, beschränke ihn aber, da ich für eine musikalische Zeitung schreibe, vorzugsweise auf die Frage:

Was bezwecken todten Componisten gesetzte Denkmale?

Folgende Antworten scheinen darauf gegeben werden zu können, deren Vernunftmässigkeit man zu prüfen hätte.

I.

Denkmale sollen die Verstorbenen ehren und belohnen.

In diesem Falle, fürcht' ich, hat man sich in ein Geschäft eingelassen, das schwerlich zu Ende zu bringen ist, weil die Billigkeit dann verlangt, dass *jeder* berühmte todte Componist sein Denkmal erhalte.

Denn die erste Pflicht bei Austheilung von Ehren und Belohnungen ist, dass keine gegründeten Kränkungen und Zurücksetzungen für Andere, gleich Berechtigte daraus erwachsen. *Einige* belohnen, und *Andere*, die es eben so gut verdienen, nicht, ist jedenfalls höchst ungerecht.

Man wende nicht ein, es sei besser, das Gute unvollständig als gar nicht zu thun, denn Etwas, was dem Einen hilft und dem Anderen schadet, ist nichts Gutes. Wenn von zehn gleich ausgezeichneten Schülern einer Classe fünfe Belohnungen und fünfe keine erhalten, so nützt man jenen zwar, schadet aber diesen. Anerkennung steigert die Kraft, Nichtbeachtung tödtet sie. In solchem Falle ist es besser, Keinen, als nur Einige zu belohnen. Sie trösten sich dann zusammen mit der Unzulänglichkeit der Mittel, und können in der Unterlassung nichts Unbilliges und Krankendes finden.

Aber welcher Vergleich! wird man ausrufen. Lebende Schüler und todte berühmte Männer! Jene können sich ärgern über Zurücksetzung, und dadurch in ihrem Streben gehemmt werden; diese ärgern sich nicht, denn sie wissen nichts von Zurücksetzung und Uebergehung.

Das ist wahr. Beinahe hätte ich's übersehen! Nun, wissen sie vielleicht etwas von Ehren und Belohnungen?

Eben so wenig! — Ob wir ihnen eine goldene Krone, oder eine von Dornen, oder gar keine, ob wir ihnen ein Denkmal setzen oder nicht, — *ihnen* ist es ganz einerlei.

Wenn es daher in öffentlichen Aufrufen heisst: steuert bei für ein Denkmal zu Ehren eines Todten, so wäre es eine grosse Beleidigung für den Verstand der Auffordrer, diese Worte im strengen Sinne zu nehmen, weil sie im strengen Sinne genommen gar keinen Sinn haben.

Ach! die Todten sind über alle Ehren und alle Belohnungen dieser Erde hinaus! Alle Ehren und Belohnungen für die Todten — *kommen zu spät!*

Die erste Antwort ist demnach unhaltbar. Denkmale sind nicht für die Todten. Was wollen sie weiter?

II.

Das Verdienst der Verstorbenen im Gedächtniss der Nachwelt erhalten.

Welche Fragen müssten da erst mit Ja beantwortet werden, um die Ueberzeugung zu gewinnen, nichts Unnützes und Vergebliches zu thun!

Verlangt die Nachwelt unsere Erinnerung? Wird sie uns dafür danken? Bringt sie ihr Nutzen? Sind die Verdienste in unseren Augen auch Verdienste in den Augen der Nachwelt? Ist das, was uns interessirt, interessant auch unseren Nachkommen? u. s. w. u. s. w.!

Warum z. B. wollen wir die Nachwelt an einen verstorbenen Componisten erinnern? Damit sie seine Werke nicht vergesse?

Die Werke eines Componisten werden nach seinem Tode entweder fort aufgeführt und genossen, oder nicht. Im ersten Falle bedürfen sie keiner Erinnerung durch eine Statue. Die Erinnerung liegt in ihnen selbst, in ihrem Werth und Reiz. Sie sind die wahren Denkmale, die der Künstler sich selbst gesetzt hat.

Werden die Compositionen von den Nachkommen nicht mehr aufgeführt und genossen, so haben sie für die weiter vorgeschrittene Zeit entweder keinen Reiz mehr, oder eine in Barbarei versunkene spätere Welt hat die Verständniss- und Genussfähigkeit für jene Werke verloren. Weder das Eine noch das Andere aber stellt wieder her der Anblick eines Denkmals ihrer Schöpfer. Braucht ein Liebender von Anderen erinnert zu werden, dass seine

Gehebte liebenswürdig ist? Gefällt sie ihm aber nicht mehr, so wird keine Erinnerung das entschwundene Gefühl zurückbringen. Es ist wahr, *Beethoven's* Statue steht in Bonn, und seine Werke werden noch aufgeführt und genossen. Aber in Leipzig steht *Hiller's* Denkmal, und kein Mensch fragt mehr nach seinen Werken.

Es folgt daraus, dass die Erinnerung an die Verdienste der todten Componisten, welcher Art sie sei, und koste sie Tausende, auf den Fortgenuss ihrer Werke nicht den allergeringsten Einfluss ausübt.

Was aber thut die Statue eines Componisten in der Nachwelt, wenn sie seine Werke nicht mehr will?

Armes Wesen! trauriges Memento der Vergänglichkeit der Componistenwerke und des Componistenruhms! Wie lange ist es, dass *Hiller* glänzte? und schon ist die Wirkungskraft seiner Compositionen total erloschen! Sie sind todt, begraben, wie ihr Schöpfer. Mir däucht, ich fühle die peinliche Verlegenheit des Steins. Er soll prunken, die Künstlergrösse verherrlichen, die Augen aller Vorübergehenden bewundernd auf sich ziehen! die Nachwelt aber geht kalt vorüber! kaum einen gleichgültigen Blick wirft sie darauf. Und bleibt einmal ein Beschauer stehen, wird sich *das* in seinem Geiste regen, was die Denkmalsetzer in ihm haben erregen wollen? Wird er bewundern, staunen, Ehrfurcht empfinden vor der Grösse des Verstorbenen? Der arme *Hiller*! die schwache Kunstwelt damals, die sich an seiner Musik ergötzen konnte! Solche Gedanken erweckt dieses Denkmal, und erwecken alle Denkmale für Künstler, deren Werke Reiz und Wirkungskraft auf die Folgezeit verloren haben.

Andere Zeiten, andere Ansichten, andere Interessen. Warum bekümmern wir uns mehr um die, die da kommen werden und die wir nicht kennen, als um unsere gegenwärtigen? Wir schieben unsere Grössen mit so bedeutenden Anstrengungen in die Nachwelt hinein, da wir doch aus Erfahrung wissen können, dass viele solcher Grössen gar keine für die Nachwelt sein werden! Und zudem haben wir ein viel umfassenderes und sichereres Erinnerungsmittel, — den Druck. Seit dieser erfunden, gehen die Thaten und Namen der grossen Männer dem Gedächtnisse nicht verloren. Die Geschichte versieht das Erinnerungsamt vollständig. Das Buch läuft durch die ganze Welt, in alle Städte, Dörfer, Häuser. Die Statue dagegen kann nicht von ihrer Scholle weg.

III.

Die Bewohner der Geburtsstadt des Todten ehren sich durch das Denkmal, indem es den Gedanken ausdrückt: Siehe, Welt! ein solcher Mann wurde in unserer Stadt geboren! aus unserer Voreltern Mitte ging dieser grosse Mann hervor!

Aber wie viel Beschämendes für den Menschenverstand und das Menschenthun liegt auch in diesem Gedanken!

Zuerst die Einbildung auf fremdes Verdienst. Werde ich gross, wenn es Einer neben mir ist oder war? Müssen wir vor jedem Frankfurter oder Weimaraner den Hut abziehen, weil *Goethe* in jener Stadt geboren, in dieser gewohnt hat? Ist dieses Brüsten auf ein Verdienst, wobei wir selbst gar keines haben, etwas Anderes, als der Stolz des Adeligen auf seine Ahnen?

In dieser Beziehung ist obige Antwort komisch. Blicken wir aber auf das, was die Zeitgenossen eines grossen Mannes in der Regel thun, so wird die Sache ernsthaft.

Achteten, liebten, verehrten, belohnten sie ihren grossen Mitbürger? An der Stelle in Genf, wo jetzt *Rousseau's* Statue steht, wurde sein Emil von Henkers Hand verbrannt.

Sollen wir alle Fälle aufsuchen und herzählen, aus denen die Erfahrung ruft: in seinem Vaterlande gilt der Prophet *nichts*?

Stellt euch mit *Mozart's* Biographie in der Hand vor *Mozart's* Statue in Salzburg, und fragt: was that diese Stadt für ihn so lange er lebte? Lest, wie der Erzbischof dem grössten musikalischen Genie seines Jahrhunderts zwölf Gulden jährlichen Gehalt aussetzte. Wie er ihn in Wien am Bediententische speisen liess, mit Esel, Schurke, Taugenichts, und anderen solchen Redensarten traktirte. Lest, wie *alle* Bewohner Salzburgs an den beiden Kindern des alten *Mozart*, diesen nichtsnutzlich in ihre Mitte gesetzten Wundern, mit der stupidesten Gleichgiltigkeit vorübergingen!

Und diese Stadt sollte sich etwas einbilden dürfen darauf, dass *Mozart* in ihr geboren? Wenn sie sich auf den *einen* grossen Mann etwas einbilden will, muss sie sich nicht schämen dann über alle die kleinen Seelen, die zu gleicher Zeit dort mit jenem gelebt? Oder fällt den Nachkommen nur die Ehre ihrer Voreltern zu und nicht auch deren Schande? Ha! wenn die Statue eine Ehrensäule ist dem Salzburger *Mozart*, so ist sie auch eine *Schandsäule* dem damaligen Erzbischof und der ganzen damaligen Einwohnerschaft.

Weit entfernt, dass diese Statue ausdrückt: Seht, ein solcher Mann wurde in unserer Mitte geboren! schreit sie vielmehr zürnend in die ganze Welt hinaus: Seht, so geht es den meisten Genien in ihrer Vaterstadt. Während ihres Lebens bekümmert man sich nicht um sie, bespöttelt, verachtet, hasst, verfolgt man sie oft gar, und lässt in Noth und Elend sie verkümmern. Keinen Groschen gaben die Mitbürger ihnen im Leben zur Unterstützung ihres Strebens. Wenn sie aber ausgerungen und nichts mehr bedurften, bettelt sie Tausende zusammen für einen Stein auf ihr Grab!

Victor Hugo sagt von *Mirabeau*: „Nach diesem Allen war also bis zum 1. April 1791 *Mirabeau* nach *Amby* und *Lautrec* ein Lump, nach *Lapoule* ein übermässiger Thor, nach *Guillemy* ein Bösewicht und Meuchelmörder, nach verschiedenen Journalen ein Narr, ein mittelmässiger Mensch, ein Redner zweiter Ordnung, nach *Rivarol* ein monströser Schwätzer, nach *Pelletier*, der öfter ausgezischt, ausgepfiffen und verhöhnt wurde, als applaudirt. *Lambesc* schlägt für ihn die Galeere, *Marat* den Galgen vor.“ — „Er stirbt den 2. April und am 3. wird für ihn das Pantheon ersonnen.“

„*Grosse Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.*“

Ist nun unsere Zeit besser? begeht sie solche Thorheiten nicht mehr? Missachtet sie keinen bedeutenden Mann mehr bei seinen Lebzeiten, und erhebt ihn in den Himmel nach seinem Tode? Lässt sie keinen mehr erst

verkümmern in Noth und Sorge und setzt ihm dann ein Denkmal? Versagt sie keinem Lebenden mehr die hundert rettenden Thaler und gibt Tausende hin für den Todten?

„Grosse Männer, wollt ihr morgen schon Recht haben, so sterbt heute.“

Das wird der Menschheit zugerufen, beinah so lange als sie besteht, und bis heute noch hat es nichts geholfen! Bis heute noch macht sie sich derselben Schwäche schuldig! Fast scheint es, als könne wohl der einzelne Mensch, niemals aber die Menschheit sich gewisser Fehler und Schwächen entledigen!

IV.

Die Stadt wird geschmückt durch ein plastisches Kunstwerk.

Man schicke den Kunstkenner herum in allen Landen, und lasse herbeirufen von ihm die Bildsäulen von Künstlern aus der modernen Welt, welche plastische Kunstwerke sind! Wo sollte auch ein solches herkommen bei unplastischer Aufgabe? Will der Künstler naturwahr sein, der kleine hässliche *Mozart* mit Zopf und Perrücke ist eine herrliche Aufgabe! Will er idealisiren, so entsteht eine Lüge, und der einzige Reiz für die Nachwelt, der einer ist, der, zu wissen, wie ein berühmter Mann wirklich ausgesehen, gekleidet gewesen, geht verloren. Wer möchte *Napoleon* anders sehen, als mit dem kleinen Hut und grauen Rock, wie er in hundert Schlachten dahingeritten und durch tausend Geschichtswerke in alle Ewigkeit hinreiten wird? Und dafür sollte Lorbeerkranz und Toga Ersatz bieten?!

V.

Man unterstützt Bildhauer u. s. w. und fördert die plastische Kunst durch solche Denkmale.

Das Letztere ist nicht wahr, wie wir eben gesehen, denn man fördert eine Kunst nicht durch unkünstlerische Aufgaben. Den Künstlern gibt man allerdings Gelegenheit, Geld zu verdienen, aber eben auf Kosten der Kunst. Will man Geldsummen zu diesem Zwecke sammeln, schön und edel! aber dann gebe man dem Künstler auch die rechten, kunstwürdigen Aufgaben, an denen er Pracht und Schönheit der Menschengestalt, und Erhabenheit und Grösse menschlichen Thuns und Leidens ausprägen kann. Die steinernen oder erzenen Portraits mit ihrem antikmodernen Mischmasch sind wahrhaftig nicht geeignet, die plastische Kunst zu fordern und zu verherrlichen.

VI.

Denkmale werden gesetzt, um den Nacheifer der kommenden Geschlechter zu reizen, zu entzünden und zu unterhalten. Der Gedanke: so werden grosse Männer nach ihrem Tode noch geehrt, weckt das Bestreben, ihnen gleich zu werden und nach denselben Ehren zu streben.

Wir wissen, dass Ehre nach dem Tode ein Phantom ist, weil der Todte keine Ehre mehr empfinden kann. Aber *das* schlägt den obigen Satz nicht, denn auf der Jagd nach Phantomen vollbringen die Menschen wirklich zuweilen Grosses. In allen Fällen aber, wo die grossen Wirkungen auch ohne das Phantom kommen, ist dieses jedenfalls überflüssig. Wollte man also grossen Componisten gesetzte Denkmale in Bezug auf obige Antwort rechtfertigen, so müsste bewiesen werden, dass ohne Denkmale keine grossen Componisten erscheinen könnten, dass z. B. *Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven* u. s. w. durch den Anblick von Statuen hervorgerufen, entzündet, geschaffen worden!

Angenommen aber einmal, Statuen weckten und entzündeten Kunsttalente, so müsste man die Denkmalsetzer dringlichst bitten, mit ihrer Arbeit einzuhalten.

Denn *die* Thatsache wird wohl Niemand leugnen wollen, dass es in unserer Zeit wenigstens viele ausgezeichnete Kunsttalente gibt, *die aus Mangel an pecuniären Mitteln* zu gar keiner oder nur unvollkommener Ausbildung gelangen können.

Anstatt diese Armen nun zu laben durch Unterstützung, geht man kalt an ihnen vorüber, und trägt sein Geld hin zu Denkmalen, die — noch mehr Lechzende erwecken sollen?!

Warum — darf man wohl fragen — thun die Menschen das Gute lieber zu spät als zu rechter Zeit? dem Fernen lieber als dem Nächsten? und lieber dem Todten als dem Lebenden?!

Aber — wird man gegenfragen — soll man sich denn gar nicht um die ausgezeichneten und verdienten Menschen der Vergangenheit bekümmern? sich ihrer nicht mit Liebe und Verehrung erinnern? sie nicht rühmen, ehren, preisen? Diese Gefühle sind von dem Schöpfer so tief in die Menschenbrust gepflanzt, dass sie die allgem. musikal. Zeitung schwerlich daraus vertreiben wird.

Hierauf ist zu erwidern: die Gefühle der Liebe und Verehrung für Verstorbene, das Bedürfniss, uns ihrer zu erinnern, hat Gott wohl in unsere Brust gelegt, aber gewiss nicht, um die Lebenden darüber zu vergessen und zu vernachlässigen; gewiss hat er nicht gewollt, dass wir diese Liebe und Verehrung durch unzweckmässige Thaten ausdrücken. Unzweckmässig aber ist es, wenn wir grosse Summen den bedürftigen Lebenden versagen, um sie Todten zu spenden, die sie nicht brauchen und nicht verlangen.

Frankfurt gebührt die Ehre, hinsichtlich der Musik eine schöne Ausnahme gemacht und einen besseren Gedanken gefasst zu haben. Anstatt *Mozart* ein steinernes oder erzenes Denkmal zu setzen, hat es eine Stiftung für lebende und strebende Jünger der Tonkunst gemacht seit vielen Jahren, und bis jetzt wirklich schon — einen Zögling unterstützt.

Wenn das freilich so fortgeht, so geht es langsam fort, und *diese* Art von Mozartstiftung trägt mit grosser Noth, Mühe und Zeitaufwand — einen Tropfen in's Meer.

Wäre es nicht möglich, den schönen Gedanken zweckmässiger auszuführen?

Hier ein Vorschlag zu einer Mozartstiftung in anderer Form.

In Frankfurt allein kommen, alle dortigen Musikvereine zusammengerechnet, gewiss mehr als 800 Mitglieder, 800 Freunde der Tonkunst heraus. Nun denke man, diese Achthundert erklärten sich als Mitglieder einer Mo-

zartstiftung in der Art, dass jedes jährlich — einen Thaler zahlte, vierteljährlich 7½ Neugroschen!

So konnte Frankfurt *allein* und gleich *zwei* bedürftigen Talenten ein sorgenfreies Studium gewähren.

Thaten aber Aehnliches *alle* Städte von einigem Umfang in Deutschland, — es wimmelt ja darin von Musikvereinen aller Art —, so könnten gleich *hunderte* von Talenten unterstützt werden, denn hunderte von Städten in Deutschland gibt es, die 3 — 400 Musikliebhaber in sich bergen.

Jeder Verein unterstützte zunächst sein Stadttalent, und griffe erst, wenn da keines zu finden, in die Fremde und Ferne.

Wenn Jeder, dem eine vierteljährige Ausgabe von 7½ Neugroschen keine andere Anstrengung als einen Griff in die Börse kostet, sich zu einer solchen Gabe verstehen wollte, kein einziges armes Musiktalent — denn nicht alle sind ja arm — würde fortan vergebens und traurig nach Ausbildung schmachten. Käme aber unter zehn, zwanzig, ja käme unter hundert mit so geringen Opfern unterstützten Talenten auch *nur einer* zur vollen Kunstblüte, es wäre immer mehr gewonnen, als mit allen Denkmalen für todte Componisten je zu gewinnen ist.

NECROLOG.

Dr. *Gottfried Wilhelm Fink*

wurde am 7. März 1783 in dem grossherzoglich weimarischen Städtchen Sulza an der Ilm geboren. Nachdem sein wackerer Vater durch mancherlei Unglücksfälle um sein Vermögen gekommen und darüber vor Gram gestorben war, nahm die Grossmutter den siebenjährigen Knaben mit seinen beiden Brüdern und seiner Mutter in ihr Haus. Diese beiden Frauen, unermüdlich thätig, auf Ehrlichkeit und Tüchtigkeit streng haltend, zogen den Knaben trotz der theueren Zeiten und ohne Hilfe Anderer zu allem Guten glücklich auf. Von unserem *Fink* hatten sie das Meiste gehofft, und eben er schien nichts lernen zu wollen, so, dass ihn der Lehrer geradezu für dumm erklärte. Aber bald erwachte die Lernlust mächtig in ihm, er holte das Versäumte schnell nach, und ging dann mit Riesenschritten vorwärts. Seine deutschen Aufsätze u. s. wurden von dem Rector *Heiland* so gelobt, dass man auf den Gedanken kam, ihn auf eine höhere Schule zu senden. Auch *Herdern*, welcher als weimarischer Generalsuperintendent eine Schulvisitation zu Sulza abhielt, gefiel ein Aufsatz *Fink's*, welchen er auf Verlangen des Rectors hatte vorlesen müssen, so, dass er ihn besonders belobte, was ihn ganz glücklich machte und auf sein ferneres Streben ermuthigend und erkräftigend einwirkte. Bald wurde er vom Kantor *Gressler*, der Meister im polyphonen Spiele war, auf dem Clavier und der Orgel unterrichtet. Seine ausgezeichnet hohe und volle Sopranstimme, verbunden mit bedeutender Fertigkeit im Treffen, erwarben ihm im 15. Jahre eine Concertistenstelle im Chore der lateinischen Stadtschule zu Naumburg. Dort war es der würdige Rector *Fürstenhaupt*, dem er in den Studien das Meiste zu verdanken hatte. In der Declamation nahm sich seiner der ausgezeichnete Declamator Mag. *Schocher* an.

Mit der Poesie zugleich entwickelte sich bei *Fink* die Liebe zur Composition. Es drängte ihn, den reinen Satz zu studiren. Aus *Türk's* Unterweisung schöpfte er den ersten Unterricht. Was er nicht recht verstand, suchte er sich durch Herumfragen deutlich zu machen. Frühzeitig fing er auch an, allerlei Compositionsversuche zu machen, die glücklich ausfielen.

1804 bezog er die Universität zu Leipzig, um Theologie zu studiren, — bis 1809, wobei er Musik und Dichtkunst mit gleichem Eifer trieb. In diese Zeit und in die nachstfolgenden Jahre fallen seine meisten Liedercompositionen, deren Texte grösstentheils von ihm gedichtet waren. Sie gewannen ihm sehr viele Freunde; häufige Aufforderungen erregten ihn zu den verschiedenartigsten Leistungen, die schönsten Stimmen der Stadt trugen seine Lieder in häuslichen Zirkeln vor, kein Wunder, dass er damals der Liebling Aller war.

Er studirte gern und viel. Geschichte, Philosophie, Rede- und Sprachübungen wurden getrieben, die besten theoretischen Werke vorgenommen, und namentlich alte Musik. Seine erste musikalische Abhandlung über Tact, Tactarten und ihr Charakteristisches schrieb er, veranlasst durch *Aug. Apel*, 1808. Sie wurde in demselben Jahre in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung gedruckt. Er erfreute sich auch zu jener Zeit, so wie in späterer der Bekanntschaft und des Wohlwollens ausgezeichneter Männer, wovon die aufbewahrte Correspondenz noch jetzt Zeugniss geben kann, womit er aber nie prahlte, wie das überhaupt nie seine Sache war.

Die nächsten Jahre beschäftigte er sich eifrig mit Theologie. Er fing nun auch an zu predigen, wiewohl nicht zu oft, um seinen übrigen Studien willen, und zwar mit ungemeinem Beifall. Kein Wunder! das Werk war ihm heilig, er sprach aus innigster Ueberzeugung; für ein Amt aber hielt er sich damals zu jung und unerfahren. So kam es, dass er das Anhaltungsschreiben einer Dorfgemeinde, die ihn, nachdem sie ihn predigen gehört, dringend zu ihrem Pfarrer zu haben wünschte, ruhig vierzehn Tage in der Tasche herumtrug und ganz zufrieden damit war, als bei endlicher Ueberreichung desselben man ihm mit Bedauern sagte: die Stelle sei vergeben. In späteren Jahren sind ihm noch neun Mal Predigerstellen, und zwar mitunter sehr einträgliche, *angetragen* worden, die er aber jedesmal, aus sehr achtungswerthen Gründen, ausgeschlagen hat. In dem Jahre 1810 erkrankte der reformirte Prediger *Petitdux* und schlug ihn der Gemeinde als Vicar vor; er wurde angenommen, und verwaltete dieses Predigtamt bis 1816 mit ausserordentlichem Glück, wie in Leipzig allgemein bekannt ist. Schon 1814 errichtete er ein Institut und hat es fünfzehn Jahre in Segen und beinah ohne Hilfslehrer verwaltet. Es sind rechtschaffene, sehr brauchbare und tüchtige Leute daraus hervorgegangen. Er gab es auf aus reiflich erwogenen Gründen. In dieser Zeit der angestrengtesten Thätigkeit hatte er immer Lust und Zeit zu schriftstellerischen Arbeiten in Kunst und Wissenschaft; besonders zu Untersuchungen des Alterthums und der Mit-

Aufmerksamsten. Das ist, meines Wissens, nicht gut. Bey Mozart hält die reiche Instrumentirung die Hauptideen desto enger zusammen, lässt diese desto klarer hervortreten, auch weiss er zu rechter Zeit aufzuhören, und sagt nicht alles über ein Thema, was er wohl hätte sagen können — Dies gesagt, würde der Kritiker bescheiden zurückgetreten seyn; die Wahrheit seiner Aussprüche zu finden und guten Gebrauch davon zu machen, wäre dann Sache des Komponisten geblieben.

Ich gestehe: wie Sie sich jezt erklären — —

Hatt' ich mich schon anders erklärt? Erfinden, eingeben, in die Feder sagen wird die Kritik nichts; und wenn sie das auch konnte und wollte — —

So würde das Genie sichs verbitten.

Natürlich! Weil es immer lieber selbst denkt, als sich vordenken lässt. Dies ist seine Art überall, auch wo nähere Belehrung auf das vollkommenste kann gegeben werden. —

Aber fatal ist doch, dass so viele Kritiker mit ganz anderm Ton hervortreten, als Sie ihn vorhin richtig angaben —

Wenn sie das thun, will ichs nicht loben, nicht einmal im Allgemeinen entschuldigen. Indess, Männer halten an der Sache, und lassen, wenn sie gut ist, die Nebendinge hingehen. Ueberdies werden Sie mir zugeben, dass gar Manches für hart abgesprochen genommen wird, das nur kurz ausgesprochen ist; und auch, dass es unter unsern Kollegen in Apollo nicht wenige giebt, zu denen wirklich mit starker Stimme geredet werden muss, wenn sie es sollen vernehmen können —

O, lassen Sie den gemeinen Schlag Musiker —

Und lassen Sie dafür den gemeinen Schlag Kritiker. Sie mögen mit einander aufheben und fertig werden —

Das thun sie wohl auch — Ich meyne aber, es empört, wenn z. B. in den neuesten Blättern des — und der — ein eisenharter und ein eisenkalter Grammatiker über die so eben erschienene Zauberflöte Mozarts, wie aus dem Olymp, herabsiehet, und am Ende nichts bestimmt auszustellen findet, als einige Verstösse gegen Deklamation u. dgl.

Wie Sie nun die Sache ansehen! Dass es besser seyn würde, auch jene Kleinigkeiten — Kleinigkeiten im Vergleich mit den unschazbaren Verdiensten! — wären berichtiget, werden Sie zugestehen. Wenn der Recensent um dieser willen ein solches Werk herabzusetzen versucht, so hört er auf Kritiker zu seyn, und wird ein lächerlicher Pedant. Wenn er aber nur jene Kleinigkeiten Mozarten vorwerfen kann, und doch beweiset, dass er, der Kritiker, ein Mann von vielen Kenntnissen und reifer Kunsterfahrung ist: — sagen Sie, wie ist es möglich, Mozarten besser zu preisen, als eben dadurch?

Nachrichten.

Berlin, den 22ten März. Den 5ten dieses gab der königl. Kammermusikus Gross, unter Anführung des Konzertmeister Haak, ein Konzert im Saale der Stadt Paris. Ausser einem trefflichen Violinkonzert von Romberg, was er selbst spielte, gefiel ein Oboekonzert von Winter, gespielt von Westenholz, und eine Arie mit obligatem Violonzell aus Enea vor Righini, gesungen von Crelius und gespielt von Gross. Auch Mad. Marchetti sang eine liebliche Arie von Cimarosa.

Den 6ten gab Madame Mara, die allgemein gefeyerte Göttin des Gesangs, ein Konzert im Opernhause, unter Direktion des Musikdirektors Weber, da die kön. Kapelle gewisser Verhältnisse wegen (Mad. Mara wollte sich zu keinem Theilen des Gewinns verstehen; da sie

telalters, deren Ergebnisse zum Theil in grösseren gewichtigen Aufsätzen in der Encyclopädie von *Ersch* und *Gruber* gedruckt sind. Seine Uebertragung römisch-katholischer Kirchengesänge aus dem Lateinischen in's Deutsche, als: Dies irae, Stabat mater, Salve regina, und ein alter Gesang von *Iacopanus*: Cur mundus militat, werden von Kennern mit Recht meisterhaft genannt. Sie behaben sich theils in der allgem. musikal. Zeitung, theils in *Tschirner's*„Magazin für christliche Prediger." — 1827 übernahm er die Redaction der allgem. musikal. Zeitung und führte sie bis 1841. Wie gewissenhaft und ehrenvoll, ist der musikalischen Welt bekannt. — 1842 wurde er Lehrer der höheren Musik an der Universität zu Leipzig, und zwar ohne Besoldung vom Staate; er las meist privatissime. Was ein Mann von so anfassendem Kenntnissen, mit einer so reinen Liebe zur Kunst in diesem Wirkungskreise leisten musste, hat sich schon auf vielfache Weise in seinen verschiedenen musikalisch-pädagogischen Schriften bethätigt. Als Lehrer war er der Biedere und Freundliche wie im gewöhnlichen Leben; mit dem Ausdrucke innerer und äusserer Würde erweckte er in seinen Schülern besonderes Vertrauen. Klarheit und geistige Tiefe, verbunden mit einem reichen Gemüth, waren die stark n Träger seines Unterrichts, und wenn er so zu gleicher Zeit bildete, belebte und erwärmte, gehören ihm mit Recht die Liebe und das dankbare Andenken, die seine Schüler unverändert für ihn im Herzen tragen werden.

1814 verheirathete er sich mit *Charlotte Nicolai*, und verlebte mit ihr ein glückliches Jahr. Sie starb, nachdem sie ihm eine Tochter geboren, welche unter der Leitung und Pflege seiner zweiten Frau, *Henriette Nicolai*, einer Schwester der ersten, mit welcher er sich 1816 ehelich verband, zu einer fein gebildeten, liebenswürdigen Jungfrau emporgeblüht ist. Noch vier, von der Natur herrlich ausgestattete Kinder wurden ihm geboren, zwei Söhne und zwei Töchter, welche aber alle dem unerbittlichen Tode unterliegen mu-ten. Am schwerzhaftesten war ihm der Verlust eines dreizehnjährigen Sohnes, und seiner in der musikalischen Welt rühmlichst bekannten Tochter *Charlotte*.

Seine Bereitwilligkeit, Kunstjüngern mit Rath und That zu dienen, war für seine vielen übrigen Geschäfte fast zu gross, und er hat auf diese Weise einen grossen Theil seiner Zeit, von der er doch leben musste, Anderen gewidmet. Ja, durch seine allzugrosse Gutmüthigkeit, die nach seinem eigenen Bekenntniss oft in Schwäche ausartete, hat er nach und nach einen Theil seines mühsam erworbenen Vermögens verloren, indem er zu helfen glaubte und mit Undank belohnt wurde.

Von seinen musikalischen Compositionen sind seit 1806 ungefähr folgende erschienen: Einige Clavierecompositionen mit Violinbegleitung. — Lieder und Balladen in thüringischer Mundart. — Viele mehrstimmige Gesänge, ernsten und komischen Inhalts, die Texte meist von ihm selbst. — Vier Weinlieder. — Die älteren häuslichen Andachten, welche 1810 in drei Heften bei Kühnel erschienen. — Ueber sechs Hefte Volkslieder, 1811 bei Kühnel. — In den Kriegsjahren 1813 bis 1815 mehrere Liederhefte, theils mit, theils ohne seinen Namen, zum Besten der verstümmelten preussischen Krieger. — Mehrere Hefte zu Liedern von *Goethe* und verschiedenen anderen Dichtern. — Musikalischer Hausschatz der Deutschen, eine Sammlung von 1000 Liedern und Gesängen, 1843, bei Mayer und Wigand. — Fünf Terzetten für Sopran, Alt und Bass, 1844, bei Fr. Holmeister. — Die deutsche Liedertafel, eine Sammlung von hundert vierstimmigen Männergesängen, 1846, im Verlag von G. Mayer. — Mehrere seiner christlichen Lieder wurden in Gesangbücher aufgenommen; von seinen Volksliedern ist Manches anderen Dichtern und Componisten zugeschrieben und meist sehr verstümmelt worden; manche seiner eigenen Melodieen leben fort im Munde des Volks.

Seine theoretischen und geschichtlichen Werke sind: Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte der Musik, Essen, bei Badeker, 1831. — Musikalische Grammatik, 1836, bei Georg Wigand (auch eine zweite Auflage). — Wesen und Geschichte der Oper, 1838, G. Wigand. — Der neumusikalische Lehrjammer, 1842, bei Mayer und Wigand. — System der musikalischen Harmonielehre, 1842, Mayer und Wigand. — Der musikalische Hauslehrer, 1846, Perth, bei Heckenast.

Von seinen übrigen schriftstellerischen Arbeiten sind erschienen: Ein Band Gedichte, 1813. — Ein Band Predigten, die er auf vielfaches Verlangen 1815 selbst herausgab. — Ein Band häusliche Andachten, 1814. — Ein Band Erzählungen. — Das Jahr der Erde und der Mensch, ein allegorisches Gedicht. — Geschichte und Wesenheit der Religionen, 1844, aus Vorlesungen entstanden, die er vor einer Versammlung von gebildeten Männern und Frauen in der Loge Baldwin gehalten hatte. — In der *Ersch* und *Gruber*'schen Encyclopädie, in die er seit geraumer Zeit arbeitete, befinden sich eine Menge Aufsätze musikalischen und theoretischen Inhaltes, und viele bedeutende Artikel über wichtige Gegenstände des Mittelalters. — Mehr als zwanzig Jahre hat er sich mit Vorarbeiten zu einer ausführlichen Geschichte der Musik beschäftigt, dieser Plan ist nun, gewiss zum Bedauern Vieler, durch seinen zu frühen Tod vereitelt; aber es befindet sich in seinem Nachlasse das Manuscript eines vollendeten Buches, dessen vollständiger Titel: Handbuch der allgemeinen Geschichte der Tonkunst für Vorlesungen auf Academien, Gymnasien, Seminarien und für alle gebildete Musikfreunde von *G. W. Fink*. Möchte dieses letzte wichtige Werk uns seiner Feder der musikalischen Welt bald übergeben werden!

Von der Universität zu Leipzig ward er zum Doctor phil. honoris causa ernannt. Er war Ehrenmitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst, Ehrenmitglied der königl. preuss. Academie der Künste zu Berlin, der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, des Pressburger Kirchenmusikvereins, des Musikvereins zu Mannheim und vieler anderen Vereine für Kunst und Wissenschaft, auch ordentliches Mitglied der historisch-theologischen Gesellschaft.

Am 10. August d. J. fuhr er mit seiner Gattin und Tochter nach Halle, wo er sich im Kreise ihm sehr theurer Freunde so heiter, frisch und kräftig zeigte, wie man ihn lange nicht gesehen hatte. In der Nacht nach

seiner Zurückkunft ward er plötzlich von der Krankheit befallen, die seinem segensreichen Leben am 27. August ein Ende machte. —

Betrachtet man auch dieser kurzen Skizze nur den Lebensgang des Verstorbenen, so glänzen uns zwar keine wunderbaren Begebenheiten und Thaten entgegen, aber es leuchten Puncte daraus hervor, die einen höchst wohlthuenden Eindruck hervorbringen. Sein Gang durch's Leben war ein fester, geregelter, männlich-würdiger und vielfach nutzenverbreitender. Manche Ehren und Freuden wurden ihm zu Theil, als Anerkennung rühmlicher Thätigkeit, aber auch mit schweren Prüfungen suchte ihn das Schicksal heim; gaben aber jene Anlass, seine Bescheidenheit durch die Art wie er sie hinnahm in's Licht zu setzen, so konnte er an diesen zeigen, wie ein Mann von tiefstem Gefühl die bittersten Seelenschmerzen wenn nicht zu besiegen, doch willenskräftig und würdevoll zu tragen habe. — Nie fand der Hass Eingang in seine edle, milde Brust. Er war Keinem Feind und hat nie einen Feind gehabt. — Sich und seine Familie führte er unmittelbar durch eigene geistige Thatkraft zunächst durch das bedürfnissreiche Leben, und weiter besondere Gunst des Glückes nach Bewilligung vom Staate haben ihm hülfreich beigestanden.

Ein Hauptzug an ihm war Anspruchlosigkeit. Er that, was er für Recht hielt, selbst wenn er Vortheile dadurch aufgeben musste, und that es, nicht um damit zu prunken und Aufmerksamkeit zu erregen, sondern allein um seinem Gefühl und seinem Verstande genug zu thun. Kaum hat Jemand erfahren, dass er kein Predigtamt angenommen, weil er nicht auf die symbolischen Bücher schwören wollte. Diese Idee, die jetzt in Vielen lebendig geworden und sich mit Geräusch Luft macht, glühte lange vorher in ihm und führte ihn einen anderen Lebensweg, als der ihm eigentlich bestimmt gewesen. Denn war irgend Einer berufen, durch begeisterte Rednergabe und eigenes leuchtendes Vorbild die Gemeinde zu einem gottgefälligen Wandel anzuregen, so war er es. Wenn er predigte, war die Kirche stets überfüllt, und neun Rede sagen am Besten, was er in dieser Beziehung gewesen. Fällt durch den Umstand, dass er bei solchen Eigenschaften doch eine Predigerstelle annehmen sich nicht entschliessen konnte, irgend wohin ein Schatten, auf ihn gewiss nicht! Sein einziger Fehler ist oben schon angedeutet worden: er war zu gefällig, und diese Schwäche auszubeuten, finden sich immer zu merksame Seelen. Gibt es aber einen verzeihlichen Fehler, so ist es dieser, und ihn hinweg gerechnet, bleibt das Bild eines Mannes in schönsten und würdigsten Sinne übrig. Sein Andenken bleibt Allen, die ihn kannten, ein theures.

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Fortsetzung.)

Ich begnügte mich, auf ihre lächerlichen Protestationen, welche, in Ermangelung jedes Beweisstückes, ohne allen Grund waren, Folgendes zu antworten: „Ich habe noch keine Brevets; Ihr habt meine Instrumente gehört und gesehen; es war auch darum ein Leichtes, ähnliche zu verfertigen.“ — Sie thaten's aber nicht; und warum nicht? warum verfertigen sie selbst heute noch kein Saxophon, mit dem es sich verhält wie mit jenen, und das sie doch schon in ihrem Courantpreise angeben? — Aus mehr als einem Beweggrunde blieb es bei den bloßen Worten.

Als ich bei der Industrieausstellung von 1844 einen Theil meiner Erfindungen und meiner Vervollkommnungen darbot, erschienen diese Leute, die auf die Priorität derselben Anspruch machten, mit leeren Händen vor der Jury.

Seitdem fügte ich neue Entdeckungen den älteren bei, begründete die Superiorität meiner Instrumente durch ein vergleichendes Examen in Gegenwart mehrerer Commissionen und der bedeutendsten Künstler, liess mir Brevets ertheilen, und nahm so meine Massregeln; dann, ja dann erst suchte man in den Besitz meiner Modelle zu kommen, und machte sie nach; ja, man machte sie nach, denn sehr für einmal hätten diese Leute Zeit gehabt, sich als die Erfinder derselben zu erweisen. Wahrscheinlich geht es mit dem Saxophon eben so, es wird dasselbe auch erfunden werden, wann es einmal in aller Welt Händen ist.

Sie sagen, die Idee meiner Cylinder sei mir durch die Instrumente gekommen, welche ich 1843 in Berlin gesehen, und vergessen, dass ich 1842 in Brüssel meine Brevets hierfür erhalten. Sie sagen, alle im wirklichen Gebrauche vorhandenen Instrumente existirten seit dreissig Jahren; ist aber dies der Fall, so frage ich Sie, in wiefern Sie vorangeschritten, und wie es mit Ihrer Rechtfertigung aussieht, von Ihnen selbst für schlecht anerkannte Instrumente so lang in Verwendung behalten zu haben?

Sie geben vor, die Idee meiner Instrumente habe ebenfalls seit fast dreissig Jahren in Deutschland existirt; aber warum haben Sie denn, im Besitz dieser Entdeckung, nichts zu deren Verwirklichung gethan? Wissen Sie auch wohl, dass es ein Vergehen ist, das Licht also unter dem Scheffel zu halten?

Nach Ihrer Behauptung hätten Sie persönlich über die Reform der Militärmusikchöre dieselben Ansichten gehabt, denen ich in Frankreich den Sieg verliehen; warum sind aber dieselben in Ihrer Armee ohne Anwendung geblieben? Mussten Sie denn warten, bis alle Musikzeitungen sich in's Weite und Breite über mein Memoire herausgelassen, um eine so spontane Behauptung auszukramen? — Sie wollen durchaus, dass meine Bassclarinette nur knechtische Nachahmung der deutschen Bassclarinetten sei, und dass das Batyphon, 1829 oder 1840 in Berlin verfertigt, mit hierzu die Idee geliefert.

Meine Bassclarinette hat mit den deutschen keine Aehnlichkeit, weder im Tone noch im Mechanismus, noch in der Form. 1839 spielte ich auf diesem Instrumente in Paris vor den Herren *Savart*, *Ducrotay* und Anderen, mit einem Virtuosentalente, welches wenigstens zwei Jahre Studien voraussetzte, was uns in's Jahr 1836 zurückführt und wovon ich überdies schon früher Proben in Belgien gegeben, hauptsächlich in Solo's bei Hofcon-

certen und in denjenigen von Herrn *Fétis* unzählige Male, zudem noch in den Versammlungen der Grande harmonie zu Brüssel, und in der philharmonischen Gesellschaft, wo ich als Basselarinette Solo mitwirkte.

Sie erklären endlich, es sei irgend ein Berührungspunct der Aehnlichkeit zwischen meinen und den deutschen Instrumenten. Um jedoch den Unterschied beider zu erweisen oder vielmehr um die Superiorität der meinigen über die Ihrigen darzuthun, brauchte ich blos die Instrumente, die Sie mir entgegenstellten, der vom Kriegsministerium ernannten Commission *) vorzulegen, und der Erfolg war der Befehl, welcher den Gebrauch meiner Instrumente allen Militärmusikchören Frankreichs vorschreibt.

*) Diese Commission bestand aus folgenden Gliedern:
1) Den Versitz hatte Graf *v. Ramigny*, Generallieutenant, Aide de camp des Königs, ein grosser Musikliebhaber und selbst auch Musiker.
2) Für den musikalischen Theil waren anwesend: *Spontini*, *Auber*, *Halevy*, *Adam*, *Onslow* und *Carafa*, sämmtlich Mitglieder des Instituts.
3) Für den militärischen Theil der Graf *Gudin*, Obrist eines Lancierregiments, ein ausgezeichneter Violinist, Schüler *Baillot's*, der dem Rufe nach das beste Musikchor der Armee in seinem Regiment hat; der Obrist *Riban*, dem es gelang, aus Soldaten einen vortrefflichen Musikchor zu bilden.
4) Für den akustischen und mechanischen Theil: der Baron *Seguier* und der Colonel de génie *Savart*, Berichterstatter des Jury's der Industrieausstellung von 1844, Beide Mitglieder des Instituts.
5) Als Berichterstatter fungirte Herr *Georg Kastner*, ein eben so eminenter Componist als ausgezeichneter Theoretiker.

Der Beifall dieses erlauchten Ausschusses bekräftigte nur um so mehr noch das Urtheil, welches die berühmtesten Componisten, die Instrumentisten aller Art, die Kritiker, die renommirtesten Sachkundigen über meine Instrumente gefällt. Ich könnte in diesem Bezuge die Citate bis in's Unendliche vervielfältigen, werde mich jedoch auf die drei folgenden beschränken, als von Männern herrührend, die durch ihren Namen, ihr Talent, ihre Stellung Autorität machen.

„Herr *Adolph Sax* strebt dahin, das ganze System der Clarinette zum höchst möglichen Grade von Vollkommenheit zu erheben; seine Stellung, sein Talent als Musiker, seine Kenntnisse im Instrumentenbau, boten ihm, mehr als irgend einem Anderen, die Mittel dar, diesen Zweck zu erreichen; seine Alto-Clarinette, Buss-Clarinette und Contrabass-Clarinette sind ihrer Behandlung nach nicht weniger glücklich.

Unterzeichnet: *Fétis*, Vater, Director des Conservatoriums zu Brüssel. (Revue et Gazette musicale de Paris, 10. Januar 1841.)"

„Der Blasinstrumentenbau, welcher so zu sagen in einem Zustande der Kindheit verblieben, ist heute auf einem Wege, der zavorsichtlicher Weise zu glänzenden Resultaten führen muss. Herr *Ad. Sax* aus Brüssel, dessen Instrumente wir untersucht haben, trug zweifelsohne mächtig zur bevorstehenden Revolution bei; mit scharfem, klarem Geiste, beharrlich, voller Geschick, jederzeit bereit, in ihrer Specialität Arbeiter zu ersetzen, welche seine Pläne nicht verstehen oder nicht vervollkommnen können; zugleich Calculator, Akustiker und im Nothfall Giesser und Dreher, paart sich bei ihm die Handlung mit dem Gedanken, die Vollführung mit dem Erfinden.

Unterz.: *H. Berlioz*. (Journal des Débats, 12. Juni 1842.)"

„— — erkläre hiermit, dass auf solch eine unwandelbare Weise die Militärmusikchöre Frankreichs diejenigen Oesterreichs, Preussens, Russlands und des ganzen Europa's übertreffen werden, namentlich durch die Adoption und Einführung der Instrumente des Herrn *Ad. Sax*, welche man in besagten Armeen nicht besitzt.

Unterzeichnet: *Spontini*."

Sie spielen hier, mein werther Herr, erlauben Sie mir das Geständniss, eine erbärmliche Rolle. Die Erfindungen Anderer sich anzumaassen und sich mit dem Titel eines Erfinders zu schmücken: beschränkt sich etwa hierauf Ihr ganzer Witz? — Leider haben Sie eine Anstellung, worin Ihnen alles Dieses leicht wird; denn geschieht in Deutschland mit den Instrumenten eine Verbesserung oder Aenderung, welche Sie für gut finden sich zuzuschreiben, wer wird es wagen, Widerrede zu erheben? Etwa die Instrumentenverfertiger? — Nein, Sie könnten dieselben am Absatz hindern und ihre Industrie zu Grunde richten; — oder die Musiker? — Nein, die Einen brächten Sie um ihre Stellung, die Anderen liessen Sie zu keiner gelangen; — oder endlich irgend ein Mann, dessen Ruf und Einfluss als Bürge der Unparteilichkeit und Unabhängigkeit erschiene? — Nein, abermals nein, wie hoch er auch stände, dieser Mann, Ihre Rache erreichte ihn in der Aufführung seiner Werke.

Eben wegen dieser Leichtigkeit, womit Sie sich einen Namen machen konnten, einen Namen, der (ich führe Ihre eigenen Worte an) einst auf die Nachwelt übergehen soll (eine so verführerische Lockung, dass ich fürchte, einige Ihrer Zeitgenossen und Nachfolger möchten davon angesteckt werden) '— eben wegen dieser Leichtigkeit, sage ich, haben Sie sich ungestraft, was Gutes in Ihrem Lande gemacht wird, anmaassen können.

Wie aber konnten Sie nicht begreifen, dass, was ein Leichtes bei Ihnen, ausser der Sphäre Ihres Einflusses nicht mehr thunlich wäre? — Wie dem auch sei, so benutze ich die Gelegenheit und sage es Ihnen zum Voraus, dass ich eine nicht geringe Zahl anderer Erfindungen an's Licht bringen werde, deren Plan entworfen ist, und die ich mehreren Personen vorgewiesen, hauptsächlich einige Reformentwürfe für die Symphonie u. a. m. Sind diese künftigen Entwürfe und Erfindungen auch von Ihnen? — Eilen Sie doch und sagen Sie mir's!

Ihre Artikel sind zwar, ich will es gerne glauben, das Ergebniss eines patriotischen Gefühls, das kann aber durchaus nicht als Entschuldigung gelten; der erste Patriotismus eines Ehrenmannes ist der Cultus der Gerechtigkeit und Redlichkeit. Sie aber, ich bin berechtigt es zu sagen, Sie haben sich gegen die Eine und die Andere vergangen. Vor unserem Zusammensein hatten Sie mich in den Journalen angegriffen, aus Irrthum freilich, wie ich es bald nachher in Coblenz einsah; hier sagten Sie mir, nach einigen Allgemeinheiten, das Saxophon sei nichts Anderes als die Tuba (welche Sie, im Vorbeigehen, nach Ihrem eigenen Geständnisse, nicht erfunden); man müsste es darum nicht Saxophon, sondern Wierprechtophon nennen. Von vorn herein fiel es mir auf, dass man Instrumenten seinen Namen beilegen wolle, an denen man nichts gemacht, die man nicht einmal kennt; ohne jedoch auf die gemachte Aeusserung zu antworten, bemerkte ich blos, dass das meine, von mir erfundene Instrument von der Tuba verschieden wäre, und dies aus folgenden Gründen:

1) Die Tuba gehöre zur Familie der Trompeten und Posaunen; das Saxophon bilde eine neue Familie.
2) Die Tuba habe einen cylinderförmigen Tubus vom Mundstücke an bis ungefähr zur Hälfte ihrer Totallänge,

und den Kegel der zweiten Hälfte bogenförmig bis zum Pavillon, der Tubus des Saxophons habe im Gegentheil eine parabolische Form von dem Mundstücke aus bis zum Pavillon.

3) Das Saxophon sei ungefähr drei Mal breiter in der Mitte des Instruments als die Tuba an selbem Orte, indess die Tuba gegen ihr äusserstes Ende breiter sei als das Saxophon.

4) Die Tuba habe fünf Ventile oder Piston's, das Saxophon zwanzig Schlüssel.

5) Die Tuba werde mit einem Mundstück gespielt, etwas grösser als das des Ophicleid oder der Posaune, aber von derselben Beschaffenheit; das Saxophon spiele man mit einem schnabelartigen Mundstücke.

Aus allem Diesen erhellt, dass beide Instrumente sich ungefähr gleich sehen, wie eine Oboe oder Clarinette einer Trompete.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Auf einen schönen Kunstgenuss haben wir uns vergeblich gefreut! Meister *Spohr* war von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates durch den Präses derselben, der Landgrafen *von Fürstenberg*, eingeladen worden, am 8. und 12. November d. J. in der kaiserl. Reitschule zu Wien die zweimalige Aufführung seines Oratoriums: „Der Fall Babylons" zu dirigiren. Er erklärte sich unter der Voraussetzung dazu bereit, dass es der Gesellschaft gelingen werde, ihm einen dreiwöchentlichen Urlaub auszuwirken. Dieser ist von der k. k. Haus- und Staats-Canzlei durch die österreichische Gesandtschaft zu Cassel nachgesucht, aber — abgeschlagen worden. So theilt auch unsere Stadt das Schicksal mit so mancher anderen, die den grossen Meister bei ähnlichen Gelegenheiten und gleich vergeblich eingeladen.

Feuilleton.

Jouy, Dichter der Vestalin, des Ferdinand Cortez, Wilhelm Tell u. s. w., Mitglied der französischen Academie, ist gestorben.

Sivori, der Doppelgänger *Paganini's*, und *Herz* machen eine Reise nach Amerika, Letzterer in Begleitung einer Anzahl trefflicher Pianoforte's.

Birmingham, im August. Das Musikfest zu Birmingham hat in dem grossen Saale des Rathhauses, welcher auf das Prachtvollste dazu hergerichtet war, Statt gefunden. Die Zahl der Ausführenden belief sich auf 700 Instrumentalisten, 372 Choristen und 28 Solosänger. Unter Letzteren befanden sich die Herren *Marrio*, *Friedrich Lablache* und *Staudigl*; die Damen *Grisi*, *Caradori-Allan* und *Bassano*. Den ersten Tag wurde *Haydn's* Schöpfung unter *Moscheles'* Direction aufgeführt; den zweiten *Mendelssohn Bartholdy's* neues Oratorium Elias. Es wurde mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen, der Componist am Ende drei Mal gerufen, und acht Nummern mussten wiederholt werden. Den dritten Tag kam zur Aufführung die A dur-Symphonie von *Beethoven*; die Ouverture zu Faust von *Spohr*, einzelne Stücke aus *Rossini's* Stabat mater, ein Duo für zwei Pianoforte's von *Mendelssohn* und *Moscheles*, ein Violinconcert, ein Concert für zwei Hörner, und eine Symphonie Concertante von *Friedrich Schneider*. Unter den zahlreichen Zuhörern bemerkte man die hohe Noblesse der Umgegend, viele Geistliche, und drei Prälaten der anglikanischen Kirche. Am vierten und letzten Festtage folgte Messe von *Beethoven* in D moll, Psalm von *Moscheles*: Hymne „Gott, du bist gross," von *Spohr*; italienische Arien, gesungen von den Damen *Grisi*, *Caradori-Allan*, und den Herren *Marrio* und *Lablache*. Montag werden die ausgezeichnetsten Musiker und Dilettanten ein Concert zum Besten des grossen Hospitals zu Birmingham geben. — Vielleicht interessirt es manchen Leser, zur Vergleichung deutscher und englischer Zustände zu erfahren, dass bei diesem Musikfeste über 6000 Pfund Sterling ausgegeben, dagegen über 11,000 Pfund eingenommen, und 5000 Pfund als Ueberschuss an die Armen abgegeben worden sind.

In München ist eine neue Oper „Loreley" von *Ignaz Lachner*, einem jüngeren Bruder von *Franz Lachner*, durchgefallen.

Marschner ist bei der Aufführung seiner Hans Heiling in Wien neun Mal gerufen worden. Auch in Hamburg hat die Oper sehr gefallen.

Eine neue Oper von *Reissiger* „Der Schiffbruch der Medusa" wird mit steigendem Beifalle in Dresden aufgeführt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Das durch den norddeutschen Musikverein gekrönte, von

Sponholtz *componirte* ***Preislied***

hat allgemeine Sensation bei Künstlern und Laien erregt, und ist jetzt in folgenden Ausgaben zu haben:

Für Sopran oder Tenor mit Piano ½ Thlr., für Alt oder Bariton ½ Thlr., mit Guitarrebegleitung ¼ Thlr.

Für Pianoforte übertragen von *Kullak* ½ Thlr.

Für Violine und Piano bearbeitet von *Leon de St. Lubin* ½ Thlr.

Von *Sponholtz* sind ferner erschienen:

Liebesblüthen, Sechs Lieder für Sopran und Alt. à ½ bis ½ Thlr.

Der Bandit, Ballade für Bass. ½ Thlr.

Sämmtlich vorräthig in allen Musikalienhandlungen Deutschlands und des Auslandes.

In ***J. Treichlinger's*** Kunst- und Industrie-Comptoir in Pesth erscheint am 1. October 1846 mit Eigenthumsrecht:

Souvenir de Pesth.

Airs hongrois

variés

pour le Piano

par

S. Thalberg.

Op. 63.

Prix 1 Fl. Conv.-M. = 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten September. **Nr. 39.** 1846.

Inhalt: Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung. — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Fortsetzung.) — *Nachricht*: Aus Wien. — *Miscellen*. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Briefe aus Fernwinkel; an die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

(Fortsetzung aus Nr. 33.)

Vierter Brief.

Neulich wurde der Postillon von Lonjumeau auf unserer Bühne gegeben. Beim Nachhausegehen schimpfte mein Nachbar, der Seifensieder *Haderer* grausamlich darüber. Ein Schurke, Wollüstling und Schläger werde am Ende ein reicher und angesehener Mann. Das Theater könne am Meisten auf die Moral wirken, und solle es, und es sei eine Schande, Stücke zu geben, in welchen der reine Mann erröthen müsse, wie viel mehr die reine Jungfrau. Wenn der Priester auf der Kanzel, oder der Lehrer *eine* Phrase vorbrächten, wie sie die neueren französischen Opern dutzendweise in das Publicum schleuderten, so würden jene wenigstens abgesetzt. Wenn ein Gast in anständiger Gesellschaft eine derartige Aeusserung thäte, so würde ihm augenblicklich die Thür gewiesen. Auf der Bühne dulde man das Alles. Aber, fuhr er mich wüthend an, ich bitte Sie, sagen Sie mir doch, warum? Wird eine überall als gemein geltende und verpönte Zote nobel und erlaubt nur auf der Bühne? Was würde man zu folgendem Gesetze sagen: seinen Nebenmenschen Gift beizubringen, ist bei Todesstrafe untersagt; ausgenommen sind Markttage von 11 bis 12 Uhr?

Ich musste lächeln über den eifrigen Moralisten, und es war eine leichte Aufgabe, seinen Wahn in's Nichts zu jagen.

Ich fing nämlich so an.

Ein Kind, mein lieber Nachbar Seifensiedermeister, ein Kind sieht ein, und folglich auch Sie, dass hinter jedem Dinge, hinter jeder Erscheinung auf unserer Erde nur *eine* richtige Idee liegen könne, denn Gott, die höchste Intelligenz, von der Alles ausgeht, kann keine Erscheinung nach zwei oder drei verschiedenen, sich widersprechenden Absichten geschaffen haben. Diese hinter jeder Erscheinung alleinige und einzig richtige Idee erkennen aber wenige auserwählte Geister, die meisten Menschen dagegen sehen sehr viele, widersprechende und falsche. So auch ist Ihre Idee von der Bühne eine total falsche. Passen Sie auf.

Ist die Erde vollkommen oder unvollkommen? Sie werden mir zugeben, dass sie unvollkommen sei. Nun ist aber Gott allmächtig. Es kann ihn daher bei Verfertigung derselben Niemand gezwungen haben, sie anders zu machen, als er gewollt, und da sie unvollkommen ist, hat er sie unvollkommen haben wollen. Wäre die Bühne *das*, was Sie von ihr verlangen, so wäre sie vollkommen, mithin dem Grundgedanken Gottes zuwider.

Ich weiss wohl, dass es Thoren gibt, welche meinen, das Unvollkommene sei auf unsere Erde zwar geworfen, aber keineswegs um es zu unterstützen, zu erhalten und zu steigern, sondern dass wir im Gegentheil durch tüchtigen Kampf mit demselben, durch immerwährende Versuche es zu besiegen die Kräfte unseres Geistes schärfen, unsere Moral reinigen und verbessern und uns dadurch eines künftigen höheren Seins fähig und würdig machen sollen. Aber es ist nicht wahr, wie ich Ihnen in Bezug auf die Bühne gleich darthun werde.

Moralische Stücke sollten die Sitten verbessern? Thorheiten und Schwächen könnten durch lächerliche, Laster und Verbrechen durch abschreckende Bühnenbilder aus den davon besessenen Zuschauern vertrieben werden? O über den kindischen Wahn!

Wer geht in's Theater? Irgend Einer etwa, der *sich* für einen Schwächling, oder Thoren, oder Lasterhaften, oder Verbrecher hielte? Den möchte ich kennen, der solche Dinge auf der Bühne für sich dargestellt betrachtete! der bei irgend einem Stücke scham- oder reuevoll an *seine* Brust schlüge, der in dem Bühnenspiegel je *sein* Bild erblickte!

Jeder Einzelne hält *sich* für eine *Ausnahme*. Das ist köstlich, ruft er bei dem bis auf's Jota getroffenen Bühnennarren aus! Aber noch nie wird einer hinzugesetzt haben: Leider habe ich selbst zu diesem Bilde gesessen; der Narr, oder Schwächling, oder Lasterhafte, oder Verbrecher bin ich ja selbst! Jeder Einzelne hält sich für eine Ausnahme, und folglich findet sich unter Allen kein Einziger abconterfeit. Ein moralisches Stück ist daher ein Schuss in's Publicum, der niemals trifft. Ganz anders ist es mit unmoralischen Stücken, die treffen, die wirken.

Wenn Laster, Schlechtigkeiten komisch, leicht, als Scherze oder gar liebenswürdig dargestellt werden, ja, dann gibt der Zuschauer wohl heimlich zu, solche leichte unschuldige Schwächen habe auch er zuweilen; nun freilich der beste Mensch, und das ist jeder Zuhörer ausserdem, sei ja nicht vollkommen. Ein ungetreuer Ehemann, hinter dessen Schliche die Frau kommt, die ihm dafür den Text liest, dann vergibt, und bei dessen Treiben sich das ganze Publicum amusirt, ein solcher zu

sein, fürchtet und schämt sich kein Zuhörer. Ein solches Stück *entschuldigt* ja die *kleine* Schwäche. Wo aber die entsetzlichen Folgen geschildert werden, die Untreue nach sich ziehen kann, wo ein liebendes Wesen dadurch in den Tod gestürzt wird, o, ein solcher Ehemann sitzt im ganzen Publicum nicht, eine solche Untreue *beschuldigt*, und wer wird sich im Theater einer Schlechtigkeit beschuldigen lassen! Sitzen auch ungetreue Ehemänner vor der Bühne, ihre Frauen leben ja.

Kurz, unmoralische Handlungen, denen die Strafe nachfolgt, geben keinen Zuschauer etwas an: unmoralische Handlungen, die gemildert, leicht, scherzhaft behandelt, und zuletzt verziehen werden, die schrecken nicht ab, die reizen eher zur Nachahmung, und mit solchen macht der Zuschauer wohl nähere Bekanntschaft. Dadurch wird die Unmoralität befördert; Unmoralität befördern, trägt zur Erhaltung der Unvollkommenheit der Erde bei. Unvollkommenheit auf der Erde ist Zweck derselben, folglich sind die Dichter und Künstler, welche unmoralische Stücke schaffen und darstellen, die rechten, die ihren wahren Beruf erkennen, und ihr Schimpfen, mein lieber Herr Nachbar *Haderer*, ist nicht zu rechtfertigen.

Hier waren wir bei meiner Hausthür angekommen, und der Herr Seifensieder verliess mich, ohne ein Wort zu erwidern, so total geschlagen war er durch meine Beweise.

Ich bin u. s. w.

(*Wird fortgesetzt.*)

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Fortsetzung.)

Meine Beschreibung spannte, wie Sie sich ausdrückten, im höchsten Grade Ihre Neugierde. Um mein Saxophon zu sehen, waren Sie selbst willens, eine Reise nach Paris zu unternehmen.

Musste ich nicht, ich frage Sie, aus diesem Allen vermuthen, Ihre Handlungsweise wäre mehr Irrthum als Unredlichkeit? — In diesem Augenblick fragte mich Herr *Liszt*, einer der Zeugen jener Scene, ob ich nicht irgend ein Instrument mit nach Coblenz gebracht, das ich Ihnen zeigen könnte; ich bejahete, dass ich mehrere mitgenommen, unter anderen auch eine Bassclarinette, welche ich sodann aus meinem Hôtel holen liess.

Bei dem Worte Bassclarinette äusserten Sie verschnell, dass Sie dies kennten! Als jedoch das Instrument gekommen war, hatte ich die Ehre es Ihnen in die Hände zu geben. Die Weise aber, wie Sie es untersuchten, und endlich auch versuchten ihm einige Töne zu entlocken, brachte die Anwesenden zum Lächeln. Mit Ihrem gewagten Unternehmen aber jagten Sie Herrn *J. Janin* in die Flucht.

Da nun Ihr Irrthum, die Sache zu kennen, Jedermann augenscheinlich oder vielmehr hörbar geworden, machte ich mir ein Vergnügen daraus, auf dem Instrumente zu spielen und zwar also dass ich selbst Ihren Beifall erhielt, Herr Generaldirector. Sie geruhten mich mit den schmeichelhaftesten Lobeserhebungen zu überhäufen wegen der Richtigkeit, der Schönheit und des Umfanges meines Instrumentes und wegen der Art und Weise wie ich es zu behandeln wusste.

Nach Ihrem eigenen Geständnisse war es eine dergestalt bewundernswerthe Vervollkommnung, wie nie Etwas so Schönes in dieser Art gemacht worden; kurz Sie gingen so weit, mich um den Preis meiner Bassclarinette zu fragen, da Sie, Ihrer Versicherung nach, im Sinne hatten, es in Ihren Militärmusikchören einzuführen.

Schreiten wir nun zum Saxhorn in B über, welches ich Ihnen immer auf Herrn *Liszt's* Begehren vorwies. — Unter allen meinen Instrumenten habe ich vielleicht an diesem die wenigsten Verbesserungen angebracht; es ist auch das einzige, welchem Sie so keck waren eines der übrigen entgegenzustellen. Dieser Versuch wurde übrigens nicht mit Erfolg gekrönt; denn während mein Instrument, das Sie zum ersten Male spielten, unter Ihren Händen eben so richtige als schöne und ungezwungene Töne hören liess, konnte es dem Ihren, an das Sie lange gewöhnt, nicht gelingen, auch nur eine einzige richtige Note erträglichen Tones hören zu lassen.

Sie reichten daher auch Ihr Instrument Herrn *Arban*, einem französischen Künstler, nachdem Sie gesehen hatten, mit welcher Kunstgewandtheit er mein Saxhorn handhabte und dessen vielfaches Vermögen entwickelte (ein Erfolg, an den Sie nicht im Mindesten dachten) — wohl in der Hoffnung, sein Talent würde einigermassen die Vorzüge Ihres Instrumentes geltend machen. Kaum jedoch hatte Herr *Arban* es versucht, als er es mit der Bemerkung auf die Seite legte: „es sei noch schlechter als die Berliner Instrumente, die er zu Paris gesehen.“ Er wäre vielleicht in seinen Aeusserungen noch weiter gegangen, wir Beide aber, Herr *Liszt* und ich, baten ihn leise, Sie zu schonen.

Das Saxhorn in B ist, wie ich so eben sagte, eines derjenigen, welche am Wenigsten vom deutschen Modell abweichen, und deunoch unterliess ich nicht, Ihnen zu beweisen, das zwischen beiden noch beträchtliche Differenzen seien:

1) Der Durchmesser des Tubus gegen das Mundstück wäre in meinem kleiner als in dem anderen.
2) Der Durchmesser des Tubus gegen die Mitte der Länge des Instrumentes wäre bei meinem im Gegentheil grösser.
3) Einige Zoll vom Pavillon würde meines wieder schmäler.
4) Mein Pavillon wäre endlich viel breiter.

Ich bob sonach die Superiorität des Cylindersystems gehörig hervor; mein Instrument hat nämlich die Tuben also angebracht, dass, wenn die Cylinder ruhen, das Innere in Allem dasselbe ist, wie bei einem einfachen Instrumente; wenn im Gegentheil die Cylinder im Spiele sind, das Innere nur gerundete Linien bietet, gerade wie wenn man sich darauf beschränkte, blos einen Stimmbogen anzubringen, was dem Klange seine volle Reinheit erhält; während mit dem System Ihrer Instrumente das Innere immer Winkel bietet, ein Uebelstand, der im Spiele nur noch verschlimmert.

Ali' eins, erwiderten Sie, das Instrument sollte *Wieprechtophon* heissen, denn hätten Sie nicht diejenigen in

Berlin gesehen, so wären die übrigen auch nicht verfertigt worden.

Ich bemerkte Ihnen, dass nach Ihrer Bestimmung selbst Sie persönlich der fraglichen Instrumenten nichts beigefügt, selbst nicht ein Schräubchen; dass dieselben, wenn sie auch in Berlin gemacht wären, nicht von Ihnen seien, und Sie demnach keinen Anspruch darauf machen könnten, dieselben mit Ihrem Namen zu benennen, selbst wenn ich eben so wenig ein Recht dazu gehabt hätte.

Das stürmende Beifallsgeklatsche, das übertriebenste Lob selbst dauerte indessen fort. Sie hegten den Wunsch, ich möchte mich bei Ihren Musikern hören lassen, um ihnen zu zeigen, wie man überhaupt Instrumente spielen solle; Sie ergriffen meine Hände, Sie betheuerten, es wäre unmöglich, es in Deutschland eben so gut zu machen; dass man selbst nicht die leiseste Ahnung dessen hätte, was ein Instrumentenverfertiger sein könnte; dass die deutschen Instrumentenmacher nie im Stande wären, sich in einen Wettstreit mit mir einzulassen — Alles in Gegenwart der achtbarsten Zeugen, wie *Herr Liszt, Fiorentino*, Dr. *Becher* aus Wien, und *Leferre* aus Cöln. Auch Herr *J. Janin* wäre ohne Zweifel da gewesen, hätte Ihr unglücklicher Versuch mit der Basselarinette ihn nicht schon längst fortgetrieben.

Nach dieser denkwürdigen Sitzung begleiteten Sie mich mit Ihrem Musikchef in mein Hôtel, um einige andere Instrumente zu hören. Hier spendeten Sie neuen Beifall, hauptsächlich als Sie meiner Sopranclarinette und meines Tenorsaxhorns ansichtig geworden.

Sie baten uns sonach, Herrn *Arban* und mich, der Probe der Militärmusik des Chefs beizuwohnen, der mit Ihnen war, damit meine Instrumente seinen Künstlern gezeigt und vor ihnen gespielt würden, was auch nach Ihrem Wunsche durch Herrn *Arban* und mich geschah. Diesmal war an Beifall nun ein wahrer Rausch, der Enthusiasmus aller Ihrer Musiker ging in eine Art von Raserei über. Sie selbst gaben sich die Mühe, den Musikern die Vortrefflichkeit meiner Instrumente auseinanderzusetzen; Sie regten dieselben an, uns aufmerksam zuzuhören, damit sie's einsähen, wie man Instrumente behandeln müsste, Sie riefen ihnen eifrig an, meine neuen Clarinetten einzuführen.

Ich bestand nun darauf, dass der Widerruf Ihres ersten Artikels unverzüglich in der Berliner Musikzeitung erscheine; Herr *Liszt* bemerkte mir, dass nach dem Vorgefallenen es nicht anders sein könnte, und dass ein Zweifel meinerseits für Sie beleidigend wäre. Nicht nur versprachen Sie jenen wünschenswerthen Widerruf; die letzten Erklärungen, die ich Ihnen gab, die letzten Verbesserungen, die ich Ihnen so eben vorgewiesen, brachten Ihr Vorhaben, nach Paris zu reisen, um meine Erfindungen näher zu untersuchen, selbst zum Entschlusse. Denken Sie ein wenig nach, Sie werden Sich erinnern, dass, um diesen Entschluss aufführen zu können, Sie mich baten, Ihre Nachfrage um Urlaub bei dem Grafen v. *Redern*, dem Intendanten der Musik und der Theater Preussens, dem wärmsten Beschützer der Künste, zu unterstützen, welcher Urlaub Ihnen auch bewilligt wurde nebst einer ziemlich runden Summe für die Reisekosten, und das um so mehr, als Ihre Vorgesetzten längst schon gewünscht und in Sie gedrungen waren (wie ich davon die bestimmte Ueberzeugung erhalten habe), sich nach Paris zu begeben, um meine Instrumente und mein Organisationssystem zu hören und zu sehen. Seitdem ist nun bald ein Jahr verflossen und Sie erscheinen nicht; statt den Weg nach Paris zu nehmen, haben Sie den nach Berlin genommen nach unserem Zusammensein in Coblenz, und es ist nicht schwer, die Ursache dieses Rehrum zu errathen. Sie hatten genug gesehen und hielten die Reise nach Paris nicht mehr für nöthig.

Die Furcht allein also hielt Sie ab. Sie wollten lieber die Erfindungen, von denen ich Ihnen gesprochen, bei mir nicht kennen lernen, um freies Spiel zu haben. Wie soll ich aber diese Handlungsweise nennen, welche seitdem neue Angriffe auf mich that, statt das Uebel, welches Sie mir möglicher Weise zugefügt, wieder gut zu machen, und dies unerachtet der förmlichsten Zusage?

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Wien, den 23. August 1846. Wir erfreuen uns heuer eines sehr fruchtbaren Jahres, einer reichlichen Ernte; dieses will ich hier nicht nur von Korn, Trauben und Kartoffeln gesagt haben, sondern es gilt auch von der geistigen Productivität unserer musikalischen Mirakelpflanzen; ja nicht nur Trier und Aachen haben ihren wunderthätigen Reliquienkram, auch wir erfreuen uns eines derartigen, obschon etwas weniger gesuchten Artikels, dies ist der ewig junge, nie rastende, stets lebendige Geist, der heilige Adelsbrief des Talentes, von der Natur ohne Pergament und Wachssiegel in den vier Kammern des Menschengehirns niedergelegt. — Als solche Geisteswunder besitzen wir in unserer Mitte zwei jugendliche Componisten, nämlich *Julius Benoni* und *Constanze Geiger*. Von *Benoni*, einem eilfjährigen Knaben, welcher der Leitung unseres tüchtigen musikalischen Theoretikers Herrn *Simon Sechter* anvertraut wurde, hörten wir noch zu Ende des vorigen Monats in der Kirche am Peter eine Messe aufführen, welche alle anwesenden Kunstfreunde wegen ihrer Regelrichtigkeit und Schönheit der Form entzückte; von *Constanze Geiger* aber, der achtjährigen Componistrice, ward am 2. d. M. in der Hofcapelle ein Offertorium produzirt, welches durch seine einfache und kindlich-zarte Haltung das Ohr des Zuhörers gewiss leichter besticht, als manches neue Kirchentonwerk im bombastischen Style geschrieben. Bei dieser Gelegenheit muss ich noch eine dritte musikalische Rarität erwähnen, deren sich unsere Stadt in der Componistin Fräul. *Nina Stollewerk* erfreut, von welcher erst jüngst eine neue Messe in F dur in der Franziskanerkirche aufgeführt wurde, welches Werk zwar durchaus nicht von allen Schwächen und Mängeln, die gewöhnlich den moderaen Productionen im Gebiete der Kirchenmusik ankleben, freizusprechen ist, das aber doch einen vollen Beweis für die Begabung der Tonsetzerin abgibt und das

schon wegen der Sonderlichkeit der Feder, die damit in der Oeffentlichkeit auftrat, vieles Interesse erweckte.

Doch wenden wir uns von der Musica sacra hinweg zur profanen Musik, und um diesen Sprung als einen wahren Saltus mortalis zu wagen, wollen wir auf ein sehr profanes Thema hinleiten, es betrifft nämlich Herrn *Conrad Löffler* aus Berlin, derzeit in Wien. Dieser Herr nämlich, welcher durch sein doppelzüngiges Glaubensbekenntniss über *Hector Berlioz* zum musikalischen Renegaten geworden, welcher in der *Edgar Mansfeld*'schen (*Hugh Pierson*'schen) Angelegenheit gegen Dr. *A. Schmidt* seine Ehre so leichtsinnig im Interesse einer Unwahrheit verpfändete, versuchte jetzt das ausserste Mittel, um seinen Namen zur Bedeutendheit in der musikalischen Welt zu bringen, und lieferte in die „Gegenwart," Zeitschrift des Herrn *Schuhmacher*, einige musikalische Artikel, welche Reflexionen und Recensionen über *Mozart* enthielten. Diese Arbeiten aber, welche mit der pedantischen Genauigkeit eines ordentlichen Copisten ausgeführt waren, erwiesen sich zum grossen Verdrusse des Herrn *Löffler* als Plagiat, wortgetreu aus *Nissen*'s Biographie über *Mozart* entwendet. — Am 13. d. M. aus liess Herr *Löffler* eine Symphonie unter seinem Namen im Theater an der Wien zur Aufführung bringen, jedoch das musikalische Publicum, welches durch die früheren Beweise von unwahrer Gesinnung dieses Herrn schon vorsichtig und behutsam gemacht (denn das frühere Plagiat war öffentlich in Dr. *Schmidt*'s musikalischer Zeitung Nr. 97 mit Anführung der Seitenzahl aus jener Biographie aufgedeckt), das Publicum, sage ich, wollte durchaus nicht Herrn *Löffler* die Ehre der Autorschaft zuerkennen und zwar dieses um so weniger, da die Symphonie nicht ohne Talent und Kenntniss gearbeitet ist und auch zu sehr an die Werke *Mendelssohn*'s und *Spohr*'s mahnet, hingegen andererseits z. B. das letzte Stück gar nicht an seinem Platze passend, indem dasselbe eher als erster Satz einer Symphonie geschrieben scheint, die Feder eines *Spohr* aber darin fast nicht zu verkennen ist, während der eigentliche erste Satz allzu auffallend an *Mendelssohn* erinnert. Jedenfalls jedoch verdient der wirkliche Componist dieser Symphonie, und wäre er auch ein Doppelgeist, volle Anerkennung.

Am 20. d. M. traten die „Musketiere der Königin" von *Halevy* im Theater an der Wien zum ersten Male in's Gewehr. Der Beifall, welchen diese neueste Oper der Pariser Bühne sich bei uns errungen, war nach Reaumur wie nach Fahrenheit nahe am Eispunct. Die Musik ist nur in einzelnen Stellen von wohlthuender Wirkung, wie das humoristische Herausforderungsduett zwischen Roland und Hector, die Romanze Oliviers, das Quartett mit den Soli der beiden Soprane. Die Arie Roland's im altfranzösischen Style fand nur wenig Anklang, obschon sie in Paris allgemeine Sensation erregte. Ueberhaupt mag ein Hauptgrund der unfreundlichen Aufnahme in der mangelhaften Besetzung liegen, welche dieser Oper bei ihrer ersten Aufführung in Wien zu Theil wurde, und es ist mit Bestimmtheit zu erwarten, dass ihre Aufnahme im Hofoperntheater, wo sie in Balde zu erwarten steht, eine bedeutend günstigere sein wird, obwohl sie nimmer jenen Succeus sich versprechen darf, der sie zu einer Favoritoper umschaffen könnte. Herr *Ditt* als Olivier war jedenfalls der Held dieses Abends, ihm zunächst stand Herr *Dalle Aste* als Roland; hingegen die Damen: *Gaudy* (Athenais) und *Eder* (Bertha), wie Herr *Gehrer* (Hector) werden sich gewiss nicht die Ehre der Beurtheilung erbitten.

Am 21. d. M. erlitten wir in musikalischer Beziehung einen bedeutenden Verlust durch den Tod des Militärcapellmeisters Herrn *Andreas Nemetz*, welcher sich um unsere Militärmusik durch die Herausgabe seines Unterrichts für dieselbe ein nicht geringes Verdienst erworben hatte. Er starb in seinem 47. Lebensjahre, nachdem er durch 18 Monate schon seelenkrank gewesen war.

Miscellen.

I.

Undankbare Rollen.

Nicht selten hört man Sänger und Schauspieler über undankbare Rollen klagen, mit denen nichts anzufangen, kein Dank, kein Applaus von dem Publicum zu gewinnen sei. Und doch sehen wir zuweilen eine allgemein für undankbar erklärte Rolle plötzlich durch einen Künstler interessant gemacht, zu Ehren und Bedeutung gebracht. Man denke z. B. an Carlos in *Goethe*'s Clavigo. Stets wurde er als ein verlorener Posten angesehen. Da kam *Seydelmann*, und man war überrascht, was er daraus zu machen verstand; er errang sich den lebhaftesten Beifall auch in dieser Rolle. Wodurch? — dass er sie nicht seinen Vorgängern auf der Bühne, sondern unmittelbar der Natur nachspielte. Für solche Darsteller aber gibt es gar keine undankbare Rolle, denn selbst die kleinste wird interessant durch Naturwahrheit.

Jeder Mensch ist ein Individuum, und als solches eine eigenthümliche Erscheinung; versteht nun der Mime diese Eigenthümlichkeit herauszufinden und künstlerisch an sich herauszuprägen, darzustellen, dass seine Individualität vollkommen darin verschwindet, so muss ein interessantes Bühnenbild zum Vorschein kommen. Nicht die Anzahl der Scenen und Momente und nicht die Geringfügigkeit derselben können daran hindern. Warum gefällt ein gutes Genrebild, das doch nur einen einzigen Moment geben kann, und oft einen recht geringfügigen? Es ist die Wahrheit, die in dem dargestellten Objecte anzieht, mag das Object sein, welches es wolle. Von diesem Gesichtspuncte aus betrachtet, gibt es, wie gesagt, keine undankbare, keine kleine, keine unbedeutende Rolle, der ausgebildete Künstler wird ein Genrebild daraus machen, der Beginnende aber hat an jedem Momente zu studiren, was alle zeigen sollen, naturwahre Darstellung in künstlerischer Verklärung.

Aber welcher Eifer, welcher unhaltende Fleiss, welch eine allseitige, ununterbrochen in Thätigkeit gesetzte und erhaltene Beobachtungsgabe und Beobachtungslust gehören dazu! Welch ein Studium des Menschen in allen Ständen, allen Verhältnissen, Lagen u. s. w. ist da nö-

thig! Keine Minute braucht und sollte der Mime ungenützt vorüber gehen lassen, denn er allein hat den grossen Vortheil, dass seine Bildergallerie überall, an jedem Orte zu finden ist; überall ist er von Menschen umgeben, und überall zeigen diese Menschen etwas zur künstlerischen Nachahmung Anreizendes. Dazu trägt er seine Studienwerkzeuge, Auge, Verstand, Einbildungskraft, Gedächtniss auch stets bei sich. Und wenn er sich ganz allein befindet, bleibt ihm sein Ich. Da kann er untersuchend hinabsteigen in die geheimnissvollen Tiefen seiner eigenen Seele, das bewunderungswertheste, unerschöpflichste Object für Beobachtung und Menschenstudium. Nein, für den ächten Künstler gibt es nichts Unwichtiges, nichts Uninteressantes an und in dem Menschen, und was ihm auch eine Rolle bieten mag, wenn er es zur wahrhaftigen Kunsterscheinung zu bringen versteht, wird er den sinnigen Zuschauer damit erfreuen und interessiren.

II.

Kleiner Nachtrag zu den Denkmalen.

Kaum ist mein Aufsatz über die Denkmale in die Druckerei, so stosse ich in der Theater-Locomotive, in einer Erzählung „Romantiker," nach dem Französischen von *Aster*, auf folgende Stelle, welche *Carl Maria v. Weber* in den Mund gelegt ist:

Weber lebe hoch! rief mit Exaltation der junge Mann, den *Hoffmann* mitgebracht hatte, der grösste Tondichter der Gegenwart lebe hoch! die heilige Kunst, der er sich gewidmet und die ihm ihr Allerheiligstes eröffnet, möge seine Laufbahn bis zu ihrem Ende glücklich und ruhmgekrönt machen, möge ihn fort und fort mit dem heiligen Feuer durchglühen und zu Dichtungen begeistern, die wie die jetzige den Menschen über die Sinnlichkeit erhebt und alle Schmerzen und Leiden vergessen macht.

„Alle Schmerzen und Leiden?! wiederholte *Weber*, der eben erst aus dumpfem Hinbrüten zu erwachen schien, mit bitterem Lächeln: wirklich *alle?* Ach, der die Leidenden trösten soll, hat für sich selbst keinen Trost. Wer sorgt, wenn er Ruhe, Gesundheit, Wohlergehen der Kunst geopfert hat, für seine Familie? Wer schützt ihn selbst vor Noth und Kummer und Elend und Verzweiflung? — Die Werke überleben den Menschen, sagt man. Je nun ja, nach fünfzig oder sechzig Jahren etwa, wenn ihr und eure Kinder längst verbungert seid, werden einige brave Leute euch als Genie proclamiren und den Beweis führen, wie Unrecht eure Zeitgenossen daran gethan haben, euch in Noth und Mangel umkommen zu lassen. Dann wird eure Apotheose votirt werden. Man weiss ja wie das geht. Eine philharmonische Gesellschaft constituirt sich unter eurem Banner, ein Zweckessen (das Couvert zu 1 Ducaten, ohne Wein) wird veranstaltet, da isst und trinkt man zu eurem Ruhme, hält Reden, betoastet euch; endlich wenn in Folge allzuzahlreicher Libationen die Gesellschaft weichmüthig zu werden anfängt, erhebt sich noch ein Redner, zählt eure Leiden und Drangsale eines Weiteren her *und fordert schliesslich zur Errichtung eines Denkmales für euch auf.* Stürmischer Beifall wird ihm zu Theil; augenblicklich wird ein Comité zur Annahme von Beiträgen niedergesetzt, in allen Journalen Europa's die Lärmglocke geschlagen; Tausende von Unterschriften bedecken die Subscriptionslisten, es regnet Goldstücke aus allen Ecken, bald findet sich auch ein anspruchsloser Künstler, der gegen die Kleinigkeit von einigen tausend Louisd'ors euch nach der Todtenmaske zu modelliren unternimmt. So erscheint endlich der Tag der feierlichen Einweihung; die Hülle sinkt von eurer lorbeergekrönten, mit Blumen umwundenen Statue, die nun den Acclamationen eines begeisterten Kunstpöbels blosgestellt wird. Euer Name ist in Aller Munde, jeder Abcschütze klimpert eure Musik, vielleicht veranstaltet man sogar eine Prachtausgabe eurer sämmtlichen Werke. — Das ist des Künstlers Triumph; das seine goldenen Aussichten für die Zukunft. — Und seine Familie? Denkt man an die? Ach, vielleicht muss dein Sohn die ererbte silberne Uhr auf's Pfandhaus tragen, um nur die Begräbnisskosten für dich zu decken."

Recensionen.

Trio facile pour Piano, Violon et Violoncelle par *Richard Kugler*. Op. 2. Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters. Pr. 1 Thlr. 12 Ngr.

Als ein ziemlich leichtes Unterhaltungsstück recht empfehlenswerth; nur möchten wir dem jungen Componisten rathen, die ziemlich veralteten Formen zu verlassen und nicht zu ängstlich einem, wiewohl classischen, Muster nachzuarbeiten. Man glaubt wirklich Alles bereits gehört zu haben. Möchte sich doch die ehrenwerthe Verlagshandlung endlich entschliessen, die Violin- und Violoncellostimme der Clavierstimme in kleinen Noten beizugeben.

Second Quintetto pour deux Violons, Alto et 2 Violoncelles par *J. F. Dobrzyński*. Op. 40. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Dieses zweite Quintett des geehrten Componisten steht dem ersten, das sich mit Recht viele Freunde erworben hat, nur wenig nach. Wenn es uns auch nichts Neues bietet, so zieht es uns doch durch seinen Fluss und durch seinen Melodieenreichthum an und beschäftigt die Hauptspieler recht angenehm.

Rondo Papageno pour le Violon avec acc. d'Orchestre ou de Piano par *H. W. Ernst*. Op. 20. Vienne, chez H. F. Müller. Avec Orchestre 3 Fl. 45 Kr. Conv.-M. Avec Piano 2 Fl. Conv.-M.

Dieses von der Verlagshandlung elegant ausgestattete Stück, das wohl nur durch die Figur des Themas:

an das Papagenopfeifchen erinnert, wird den Freunden des trefflichen Virtuosen willkommen sein. Es ist ein

recht wirksames Concertrondo und als solches bestens zu empfehlen.

Trois Duos concertans pour deux Violons par *Fréd. König*. 1. et 2. Livr. Braunschweig, chez E. Leibrock. Prix 1 Thlr.

Es sind dies ganz schlichte, einfach gearbeitete, melodiöse und beide Spieler genugsam interessirende Duetten. Harmonische Schönheiten, interessante Wendungen, Erfindung, so wie neue und edle Gedanken vermissen wir. Dass diese Duetten für eine grosse Zahl der Dilettanten nöthig und nützlich sind, wollen wir jedoch nicht in Abrede stellen. 16.

Aug. Ferd. Riccius: Capriccio pour le Piano à 4 mains. Op. 1. Leipzig, chez Fréd. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Ein erstes Werk kann ein Embryo sein, worin die ganze Zukunft eines Componisten schlummert; aber dies ist selten der Fall, es beruht öfters auf Zufall, was von den Arbeiten eines jungen Talentes zuerst herausgegeben wird. Herr Riccius zeigt sich uns gewandt in der Behandlung und Verwendung eines einzigen, nicht eben grossen Gedanken zu einem ganzen Stück. Dieser Gedanke ist mehr rhythmischer als melodischer Art, er erinnert stark an den Rhythmus einer Mazurka. Zuerst tritt er einleitend auf, dann ordnet er sich als Begleitung des melodischen Thema's unter, um dann in den mannichfaltigsten Gestalten, auch in der Episode, immer fortdauernd wiederzukehren. Dieser Rhythmus ist: 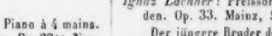
So ist denn das Ganze, obgleich es Capriccio heisst, genau genommen, eine ausgeführte Mazurka. Musikalisch betrachtet, haben solche scharf ausgeprägte Tanzrhythmen das Eigenthümliche, dass sie in grösserer Ausdehnung Monotonie hervorbringen. Das Walzer- oder Galopptempo lässt sich zu längeren Perioden, zu melodischem Flusse günstiger verarbeiten. Diese Eintönigkeit ist denn auch hier, obgleich das Ganze geschickt genug gemacht ist, nicht ganz zu vermeiden gewesen.

Carl Reinecke: Andante und Variationen für zwei Pianoforte's. Op. 6. Leipzig, Hofmeister. Pr. 25 Ngr.

Seltener, als man bei der jetzigen Einrichtung musikalischer Soirées erwarten sollte, erscheinen Compositionen für zwei Pianoforte's. Vor einer Reihe von Jahren gab es gewisse Variationen von Herz, welche, eben aus Mangel an solchen Arbeiten, häufig gehört wurden. Gleichwohl bietet die Verbindung zweier Pianoforte's vortreffliche Hilfsmittel zu vielstimmigen Effecten, wenn wir auch sie für Concerte mit Orchesterbegleitung nicht eben empfehlen möchten. Dieses Duo in Variationenform ist gut und wirksam gesetzt, und empfiehlt den sonst noch unbekannten Componisten. Gleich sein Thema, Andante (Es dur, 2/4) ist sehr gesangvoll, und bietet sich auf ungezwungene Weise zu Veränderungen dar. Diese nun sind nicht nach herkömmlicher Weise gehalten, sondern, wie auch Beethoven schon gethan, dadurch, dass sie in verschiedenen Tonarten auftreten, interessant gemacht. Gleich die zweite versetzt uns nach H dur, leitet durch E dur nach G dur, um einem Allegretto in der Grundtonart Platz zu machen, welches die erste Melodie zwar umkleidet, doch deutlich erkennbar vortreten lässt. Nun kommt das Finale, tocatenmässig gehalten, heran, welchem sich zuletzt das behandelte Thema in seiner schönen Einfachheit mit sanftem Schlusse anfügt. Alles ist zweckmässig, ohne Schwierigkeiten geschrieben, so dass wir dem Stücke Verbreitung unter einigermassen geübten Dilettanten voraussagen können. Wir wünschen, dass der Componist dem betretenen Wege der Solidität treu bleiben möge.

Ignaz Lachner: Preissonate für Pianoforte zu vier Händen. Op. 33. Mainz, Schott's Söhne. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Der jüngere Bruder des geschätzten Opern- und Symphoniecomponisten Franz Lachner ist der Musikwelt durch Sonaten und Lieder, da seine Instrumentalwerke grösserer Gattung sich bis jetzt noch nicht weiter verbreitet haben, bekannt geworden, und hat sich Anerkennung erworben, welche die vorliegende grosse Sonate vermehren wird. Es ist uns nicht näher bekannt, wo sie den Preis errungen, die Preisrichter können allein das Verhältniss kennen, worin sie zu den Concurrenten gestanden hat. Wir haben aber im Allgemeinen einzuräumen, dass das von ihnen ausgezeichnete Musikstück ein wackeres, von vieler Erfahrung und einer gewissen Leichtigkeit der Schreibart zeugendes ist, welches unterhält und namentlich durch Einzelheiten erfreut. Dies hindert nicht, zu sagen, dass wir ein überwiegendes poetisches Leben vermisst haben. Es ist Alles gewandt behandelt, Manches sehr gefällig, doch von einem tiefer ergreifenden Affect wenig zu spüren. In dieser Hinsicht wird Onslow's F moll-Sonate und in feiner Benutzung der Eigenthümlichkeiten des Pianofortes zu glänzenden Passagen Hummels As dur-Sonate wohl noch lange den Vorrang behaupten. Lachner hat in seiner Sonate vielmehr an das Orchester, besonders die Streichinstrumente gedacht, als das eigentliche Claviermässige in's Auge gefasst. Vieles liesse sich sehr leicht orchestriren. Gleich das Thema des Allegro's ist ganz symphonisch, nachher treten freilich die Clavierpassagen in ihre Rechte. Das Adagio grave würde uns mehr erwärmen, wenn es etwas gedrängter wäre; der Vortrag kann hier sehr viel zur Hebung des Effects thun. Das auch ziemlich breite Scherzo dagegen ist wieder ganz orchestermässig gehalten. Es hat viel Feuer und eine gute Steigerung. Eine etwas harte Stimmenführung ist folgende:

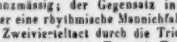

indessen wissen wir recht wohl, dass bei einem Orgelpuncte, wie ihn hier das im Alt forthiegende C bildet, ziemlich Alles gestattet ist. Das brillante Finale ist anfangs rondomässig angelegt, das Thema ist sogar ganz marsch- oder tanzmässig; der Gegensatz in der Dominante bringt aber eine rhythmische Mannichfaltigkeit hinein, da er den Zweivierteltact durch die Triole neu belebt. Endlich tritt noch ein 3/4-Tact mit Tempo di Me-

doch selbst bey den beyden lezten Konzerten mit dem Institut der Wittwen der königl. Musiker getheilt hatte!) keinen Antheil daran nahm. Am meisten gefiel den zahlreichen Zuhörern, was Mara selbst gab. Zuerst opferte sie ihren alten Freunden durch Graun's Arie: Mi paventi. Wer sie als Agrippina in der Oper Britannico des Jahrs 1772 diese Bravourarie singen gehört hatte, zitterte für sie; aber alle bewunderten auch desto einmüthiger ihren Vortrag, die Leichtigkeit und Energie der Koloraturen, ihren geistvollen Triller u. dergl. und nur wenige glaubten ein so gutes Gedächtnis zu haben, behaupten zu dürfen, dass sie vor 31 Jahren sie noch kraftiger vorgetragen habe. Ein Duett von Florio, das sie mit ihrem ehemaligen Opernfreund Concialini sang, war ein Beweis ihres Verstandes und ihrer Massigung. Die Erinnerungen an vorige Zeiten waren sehr süss. Ihre dritte Arie von Nasolini hat schon als Musikstück viel Werth, und musste daher durch ihren schönen Gesang noch mehr gewinnen. Das lezte, was sie diesmal sang, war eine Scene und Rondo von Guiglielmi, die ganz besonders gemacht schien, ihre Stimme vortheilhaft zu produziren. Auch der junge Beer spielte das Fortepianokonzert von Mozart sehr brav, und Hr. Gradolph blies ein Flötenkonzert so schön, als man es gewohnt ist, von ihm zu hören.

Den 9ten gab der Kammermusikus Seidler im neuen Saal des Nationaltheaters ein Konzert, in welchem ein von ihm gespieltes Violinkonzert, so wie ein Rondo von Viotti, ein Violoncellkonzert von Gross und ein Fortepianokonzert von Kreutzer mit obligater Violin, gespielt vom jungen Liepman Beer, sehr gefiel. Auch diese musikalische Unterhaltung verschönerte die vortreffliche Marchetti Fantozzi durch den Gesang zweyer Arien von Paisiello und Cimarosa.

Den 11ten war die jährliche Aufführung der Graunschen Passion in der St. Nikolaikirche durch den Chordirektor Lehmann. Aus besonderer Gefälligkeit für sein Haus hatte Mad. Mara die eine und Mad. Zelter die andre Sopranpartie, so wie die Herren Hurka und Franz die Tenor- und Basspartieen übernommen. Durch die Vereinigung dieser ausgezeichneten Talente, hatten die ausserst zahlreichen Zuhörer (man schazt sie zu 5000) einen unerwarteten grossen Genuss. Besonders zog Mad. Mara auch hier die allgemeine Aufmerksamkeit fast einzig an sich. Ihr schöner Vortrag des Recitativs, Gethsemane u. s. w., der Arie: Du Held u. s. w. des Duetts, entzückte allgemein. Aber zur lautesten Bewunderung riss ihr unnachahmlicher Gesang der lezten Arie: Singt dem gottlichen Propheten u. s. w. alle Zuhörer fort, und Mad. Mara hat sich namentlich auch durch diese Arie in unsrer Stadt einen Kranz geflochten, der auch mit ihrem Leben nicht verwelken wird.

Den 13ten gab Demois. Ambrosch, die 13 jahrige Tochter unsers verdienten Schauspielers, ein Konzert im Saal der Loge zu den 3 Weltkugeln, unter der Direktion des Herrn Schick. Die junge Künstlerin spielte ein Mozartsches Fortepianokonzert und Variationen fürs Fortepiano von Mozart recht brav, und verdiente gewiss den ihr gezollten Beyfall. Der Kammermusikus Seidler spielte eine Polonoise für die Violine, und Hr. Schrokh ein Flötenkonzert von Devienne sehr gut. Besonders gefiel auch ein Duett von Mozart gesungen von Mad. Unzelmann und Hr. Ambrosch, und das Finale aus der Oper: Cosi fan tutte von Mozart, gesungen von Mad. Eunike, Lanz und Bessel, und den Herren Eunike, Franz und Ambrosch.

Unser Nationaltheater hat seit dem Anfang dieses Jahrs keine einzige musikalische Neuigkeit dargeboten. Desto angenehmer war am 7ten die Wiedererscheinung der Geisterinsel von Gotter, mit Musik von Reichardt, die in dem neuen Hause noch nicht gegeben war. Die liebliche Dichtung, der Zauber der Harmonie, das Aufgebot aller Talente des Gesangs, der

nuetto bezeichnet ein, eine Episode, die wir, so kurz sie ist, nicht billigen, weil gegen das Ende eines Stückes durch dergleichen Ueberraschungen leicht der Eindruck des Ganzen leidet. Man glaubt etwas Absichtliches, nicht die Stimme der Inspiration zu vernehmen, und wird dadurch abgekühlt. Die Sonate, wie einem Preiswerke gebührt, ist schön gedruckt, doch hätten Druckfehler wie: zu vier Hände statt zu vier Händen und Finala statt Finale (S. 33) beseitigt werden sollen.

Feuilleton.

Am 19. September wurde *Haydn's* Schöpfung unter Direction des verdienten Kantors und Musikdirectors *Hauptmann* in der Thomaskirche zu Leipzig aufgeführt. Die Solopartieen hatten die Damen *Mayer*, vom Theater, und *Schwarzbach*, dieses Jahr für die Extraconcerte engagirt, Herr Musikdirector *Wolf* aus Halberstadt, Tenorist, und Herr *Behr*, neuengagirter Baritonist an hiesiger Bühne, übernommen. Die Aufführung war sehr gelungen, und die grosse Kirche ganz mit Zuhörern angefüllt. Fräul. *Mayer's* Verdienste sind bekannt und anerkannt; Fräul. *Schwarzbach*, in dem hiesigen Conservatorium gebildet, hat eine angenehme Stimme und viel Fertigkeit in Coloraturen. Herrn *Wolf's* Stimme ist hellklingend, doch etwas dünn, und strengt er sie, um sie voller zu machen, zuweilen etwas mehr an, als sie zu vertragen scheint. Man sagt, er wolle Behufs weiterer Ausbildung nach Paris zu *Garcia*. Herr *Behr* ist, obgleich er erst einige Male hier aufgetreten, doch schon fest in der Gunst des Publicums, und verdient sie, denn seine Stimme ist höchst umfangreich, und dabei klang- und kraftvoll. Bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es, dass er neben dem Reiz des Stimmklanges dem Hörer auch den Reiz des präcisen Stimmanschlages gewährte, den fast alle italienischen Sänger besitzen und fast alle deutschen mehr oder weniger vermissen lassen. Die Recitative trug er zuweilen etwas schleppend vor. *Jedenfalls* gehört er unter die ausgezeichnetsten Sänger Deutschlands.

Alle zwei oder drei Jahre wird zu Genf ein Rousseau-Fest gefeiert, das heiter und rührend zugleich ist. Am Ufer des See's versammeln sich Kinder beiderlei Geschlechts in malerischem Costum, mit Schäferhüten, Blumenkränzen und Guirlanden, und werden von da aus von eleganten jungen Frauen vor *Rousseau's* Haus geführt. Jede Abtheilung hat ihr Musikchor und ihr Banner, auf Letzterem die Inschrift: Dem Verfasser des Emil! Vor der Wohnung, welche mit Laub- und Blumenwerk bedeckt ist, angekommen, ertönen Gesänge, Fanfaren und Vivats. Dieselbe Ceremonie findet bei *Rousseau's* Statue statt. Vor dreiundachtzig Jahren wurde dieses jetzt so gefeierte Buch des Genfer Philosophen in derselben Stadt durch den Henker verbrannt.

In Stuttgart ist das neue prächtige Theater mit der Oper „Liechtenstein" von *Dingelstedt* und *Lindpaintner* eröffnet worden.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben im Verlag der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikalienhandlungen zu haben sind:

Canonne, Vocalizzi e Solfeggi per Mezzo Soprano o Baritono. 2 Livr. à 1 Thlr.

Duprez, Die Kunst des Gesanges. Vollst. Gesangschule des k. Conservatoriums. Lief. III — V. Subscr.-Preis 1½ Thlr.

Duvernoy, Fantaisie sur les Mousquetaires de Halevy pour Piano à 4 mains. Op. 104. ¾ Thlr.

Graziani, Wahnsinnigen-Polka, Teufels-Polka, Erinnerung-Mazurka, Corso-Polka, Tscherkessen-Polka, 2 Mazurka's und Marsch aus den Musketieren der Königin von Halevy für Piano. Sieben Nummern. à 5 Sgr.

— — Corso-Marsch zum best. Gebrauch der preuss. Armee, für Piano 5 Sgr., für Harmonie 1 Thlr.

— — Aufstand in der Hölle-Galopp und Wahnsinnigen-Polka für Orchester. 1½ Thlr.

Gung'l, 6 Polkas (Unsiderstehliche, Babu, Garde à cheval, Garde Husaren, Abschied, Polka-Mazurka) für Piano. 20 Sgr. Abschied und Polka-Mazurka, Op. 96, für Piano 5 Sgr.

— — Vive la danse! Walzer für Orchester. 1½ Thlr. Freundschafts-Quadrille für Orchester. 1½ Thlr.

Halevy, Die Musketiere der Königin — Les Mousquetaires. Vollst. Clav.-Ausz. mit deutschem u. franz. Text. S. Pr. 5 Thlr.

— — Ouverture aus den Musketieren für Orchester 2½ Thlr., für Piano und Violine oder Flöte ¼ Thlr. Complet für eine Singstimme. Nr. 6 bis 12½ Sgr. Marsch der Musketiere für eine Singst. Nr. 7 bis 7½ Sgr. Quartett Nr. 5 bis 12½ Sgr.

— — Potpourri aus den Musketieren für Piano v. Chwatal. ¼ Thlr.

— — Das Schönste (Mosaique) aus den Musketieren für Piano von Schubert. 4 Lief. à ¼ Thlr.

— — Quadrille aus den Musketieren für Piano von Graziani mit Angabe der Tanztouren. 10 Sgr. Musketiermarsch für Piano. 3 Sgr., beide für Orchester 2 Thlr.

Hensel, Die Schiffende, Lied für Sopran. 7½ Sgr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur les Mousquetaires pour Piano. Op. 145. ¾ Thlr.

Kullak, Romance pour Piano. Op. 25. ⅓ Thlr. Air de Catarina Cornaro pour Piano. 17½ Sgr.

Lecarpentier, Les Mousquetaires de Halevy, 2 Bagatelles, Nr. 60, pour Piano. à 12½ Sgr.

Liszt, 6 Poesies, Nr. 2 — 6 (Au Rhin, Mignon, Roi de Thule, Invocation, Angioletto), pour Piano. à ½ — ⅔ Thlr.

Lituff, Souvenir de Concert de Lucia di Lammermoor pour Piano. Op. 40. ¾ Thlr.

— — Opuscules pour Piano. Op. 25. La Mazourka, Valse styrienne, Polonaise brillante, Bolero. à 10 — 15 Sgr.

Mozart, Le celebre Larghetto pour Violon et Piano. 12½ Sgr.

Louis, Sérénade sur les Mousquetaires de Halevy pour Piano et Violon. Op. 103. 1 Thlr.

Meyer, Leoni-Polka und Marsch für Piano. 5 Sgr.

Olga, Grossfürstin von Russland, Paradenmarsch f. Orch. 25 Sgr.

Schäffer, Die Sonntagsjäger. Deutschland hoch! 2 heitere Lieder für vier Männerstimmen. Op. 14. à 15 und 17½ Sgr.

Spontini, Ouverture de l'Opera: Olympia pour 2 Pianos à 8 mains. 1½ Thlr.

Steurich, 3 Nocturnes pour Piano. ¾ Thlr.

Thalberg et **Lee,** Grand Duo sur des Mélodies styriennes pour Piano et Violoncelle. Op. 61. 1½ Thlr.

Thalberg et **Wahlstern,** Grand Duo sur des Mélodies styriennes pour Piano et Flöte. 1½ Thlr.

Westmoreland, Lord, 1re Sinfonie arr. pour Piano par Litolff. 1½ Thlr.

Rubini, Soirées italiennes, 8 Ariette e Romanze per Soprano o Tenore e Piano. 1½ Thlr.

Gumbert, 12 Kinderlieder für den Umfang jeder Stimme. Op. 15. Heft II. ¾ Thlr.

Henselt, Ad., Air de Ballet pour Piano à 4 mains. Op. 15. Nr. 3. 15 Sgr.

Russische Nationallieder für eine Singstimme. Nr. 38 C. D. Der Talisman. Die Gärtnerin und Russ. Nationalmarsch. à 5 Sgr.

Taubert, La Campanella für Piano leicht für kleine Hände. 12½ Sgr.

Schleswig-Holstein meerumschlungen und Deutschlands Antwort für eine Singstimme 5 Sgr., für vier Männerstimmen 5 Sgr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Siegel & Stoll** in Leipzig.

Belcke, C. G., Der Verbindliche, komisches Lied mit Pianoforte. Op. 22. 7½ Ngr.

Bockmühl, R. E., Souvenir de Wildbad. Fantaisie sur une mélodie nationale Souabe p. Veelle et Piano. Op. 49. 1 Thlr. 5 Ngr.

Brunner, C. T., Lyra. Sammlung von 100 beliebten Opernmelodieen für Pfte zu 4 Händen. Op. 72. 4 — G. à 10 Ngr.

— — Huldigung der Freude. Sammlung leichter Tänze für Pianoforte. Op. 36. Nr. 2. 7½ Ngr.

Duvernoy, J., Variations et Final pour Piano. 20 Ngr.

Eichberg, J., Quatre melodies pour Violon et Pfte. Op. 8. Cah. 1. 1 Thlr. 2½ Ngr. Cah. 2. 17½ Ngr.

Eichberg, J., et **Rob. E. Bockmühl,** Fantaisie sur les chants nationaux de Russie et de Würtemberg pour Violon et Veelle. Op. 53. 25 Ngr.

Helfer, A., Zeitgemässe Tempeltänze der Orgel. Heft 1–2. à 5 Ngr. netto.

Sammlung beliebter Märsche für Pfte. 5 — 7. à 5 Ngr.

— von Potpourris aus beliebten Opern, für Pfte zu vier Händen. Nr. 4. *Bellini,* Norma. 27½ Ngr.

„ 5. *Bellini,* Romeo und Julia. 25 Ngr.

„ 6. *Auber,* die Stumme von Portici. 27½ Ngr.

Seelmann, A., Schatz und Trutz. Den Brüdern von Schleswig-Holstein gewidmet. Für 4 Männerstimmen. Op. 8. 10 Ngr.

Trube, A., Kirchengesänge. Nr. 1. 5 Ngr.

Empfehlenswerthe Compositionen

aus dem Commissions-Verlage der **Dannheimer**'schen Buchhandlung in Esslingen.

Frech, J. G. (Musikdirector am Schullehrerseminar), *Der Frühling* Cantate, gedichtet von B. G. v. Denzel. Vollständiger Clavierauszug, quer 4. Preis 1½ Thlr. oder 2 Fl.

— — *Der hundertste Psalm* nach Luthers Uebersetzung. Wechselgesang für einen gemischten und einen Männerchor. quer 4. Preis ½ Thlr. oder 1 Fl.

— — *Nächtliche Stille,* Quartett für Männerstimmen mit Begleitung des Pianoforte. quer 4. Preis ½ Thlr. oder 36 Kr.

— — *Die 24 Tonleitern* für das Clavier oder Fortepiano durch eine oder zwei Octaven mit angemessenen Fingersatze und einigen Andeutungen des Ganges beim ersten Unterrichte im Clavierspielen, nebst einem Verzeichnisse der in der Musik vorkommenden Kunstwörter. 5. Aufl. quer 4. Preis ¼ Thlr. oder 48 Kr.

— — *Fest- und Nachtstücke* für die Orgel zum Gebrauche bei den Gottesdiensten, nebst Angabe der Register, des Pedals und des Fingersatzes. 1ste Heft. 2. Aufl. quer 4. Preis 1½ Thlr. od. 2 Fl.

— — Portrait. Hoch 4. Preis ½ Thlr. oder 24 Kr.

Straub, E. G., Kurze Anleitung zum Violinspielen für Lehrer und Lernende, nebst 40 stufenmässig geordneten Duetten. Für die ersten Anfänger. quer 4. Preis 24 Sgr. od. 1 Fl. 20 Kr.

Neue Verlagsartikel von **Schuberth & Comp.** in Hamburg und Leipzig, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Canthal, Aug. M., Jenny, Isabella und Selly, Grazien-Polka, für Pianoforte. Op. 111. 7½ Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder, mit Pianoforte. In deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes, von Dr. A. E. Wollheim. Heft 5. 1 Thlr.

Lindpaintner, P. v., Lichtenstein. Fest-Oper. Clavier-Auszug. 12 Thlr.

— — Schwäbisches Lied, einzeln daraus, mit Pianoforte. 7½ Sgr.

— — Desselbe, arr. für Alt und Bariton, mit Pianoforte. 7½ Sgr.

— — Ouverture zu derselben Oper, für Pianoforte. 15 Sgr.

— — Dieselbe für Pianoforte zu vier Händen. 22½ Sgr.

Marsch der Schleswig-Holsteiner, für Pianoforte. 5 Sgr.

Wach auf mein Volk, für Tenor, Bariton oder Bass, mit Pianoforte, zugleich für vierstimmigen Männerchor mit oder ohne Begleitung. 7½ Sgr.

Willmers, H., Apollo. Album pour Piano. Compositions brill. et non difficiles. Op. 17. Cah. 9. Fantaisie de l'Opéra: La Somnambule. 15 Sgr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Neueste Turn-Lieder.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau erschienen so eben und sind in allen Buchhandlungen zu haben:

24 Turnlieder,

componirt von

B. E. Philipp.

Erstes Heft. 3 Sgr. (auf 6 — 1 frei).

Die kräftigen volksthümlichen Melodieen, so wie die vorzüglich geeigneten Texte, werden obige Liedersammlung der turnenden Jugend doppelt angenehm machen; zumal der Preis ein höchst billiger ist.

Der *allgemeinsten* Anerkennung Seitens der Kritik und des musikalischen Publicums haben sich die in unserem Verlage erschienenen drei Ausgaben (für Virtuosen, im leichten Arrangement für Dilettanten und Schüler, ferner für Piano zu vier Händen) der

12 et 10 **Transcriptions** ou **Paraphrases**

pour Piano par **Th. Kullak**

zu erfreuen gehabt, deshalb auch so viele Nachahmungen hervorgerufen. Sie gehören sämmtlich der eleganten Salonmusik an und haben in Concerten *Furore* gemacht, als sie vom *Componisten* und dessen Schülern, auch einige von *Liszt* und *Döhler* vorgetragen wurden, nämlich:

Elégie de Ernst.	Robert le diable.	Stumme von Portici.
La Tristesse.	Freischütz.	Monterchi e Capuleti.
Prière de Beriot.	Oberon.	Norma.
Lucrezia Borgia.	Melancolie de Prume.	Preciosa.
Gemma di Vergi.	La Favorita.	Egmont.
Tochter des Regiments.	Eulkönig. — Edward.	*I Lombardi.*
Carneval de Venise.	Königin von Cypern.	Adelaide de Beethoven.

Kullak's vielbesprochene neueste Compositionen 6 Soli pour Piano. Op. 25. à 20 Sgr. erschienen so eben.

Durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

Von Fréd. Chopin

Barcarolle pour le Piano. Op. 60.

Polonaise Fantaisie pour le Piano. Op. 61.

Deux Nocturnes pour le Piano. Op. 62.

Von S. Thalberg

Fantaisie pour le Piano sur des thèmes de l'Opéra: Norma de Bellini. Op. 57. Nr. 4.

Leipzig, im September 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. **Nr. 40.** 1846.

Inhalt: Musikalische Gesetzgebung. — Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik. (Beschluss.) — *Nachrichten.* Aus Wien. Aus Leipzig. — *Excerpte.* — *Feuilleton.*

Musikalische Gesetzgebung.

In *Nr.* 3 dieses Jahrganges ist der Gesetzentwurf „den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen betreffend," mitgetheilt worden, wie ihn die sächsische Regierung den Ständen vorlegte. Es wurden ferner die Verhandlungen der Kammern über diesen Entwurf ihrem Hauptinhalte nach in Nr. 30 d. Bl. erwähnt und namentlich die bedeutenden Erweiterungen des Rechtsschutzes hervorgehoben, welche Dichter und Componisten der Deputation der zweiten Kammer zu danken haben. Das Gesetz ist nun erschienen. Freilich musste ein Hauptvorschlag der Abgeordnetenkammer, dass nämlich auch *gedruckte* Werke nicht ohne Erlaubniss des Componisten oder Dichters aufgeführt werden sollten, an dem vereinten Widerstande der ersten Kammer und der Regierung scheitern, und von der französischen Tantième, welche dem Autor den gebührenden Gewinnantheil gesetzlich zuspricht, sind wir also noch weit entfernt. Die Fälle, wo ein Theaterunternehmer eine ungedruckte Composition widerrechtlich, d. h. ohne Genehmigung des Componisten aufführt, wie dies weiland z. B. *Mozart* mit der Zauberflote widerfuhr *) — diese Fälle werden in Sachsen nur sehr selten vorkommen, und das Gesetz wird daher in dieser Beziehung voraussichtlich nicht eben oft zur Anwendung gelangen. Indessen ist es immerhin ein Fortschritt, und schon der Umstand, dass nun an die Stelle der bisherigen Rechtsunsicherheit ein fester gesetzlicher Grund tritt, der ja einer späteren Fortbildung und Vervollkommnung nicht unfähig ist, erscheint als Gewinn.

Durch § 16 des Gesetzes sind die Dichter den Componisten untergeordnet worden, indem die Letzteren als absolute Herrscher über den Text betrachtet werden sollen. Vermissen wir auch in dieser Bestimmung den logischen Grund, indem offenbar beide Autoren der Natur der Sache nach gleichberechtigt sind; vermögen wir auch nicht einzusehen, warum der Dichter der Willkür des Componisten so auf Gnade und Ungnade überliefert werden soll: so mag es doch auch seinen practischen Nutzen haben, wenn die Rechtsverfolgung auf diese Weise in *eine* Hand gelegt wird. Es liegt in der Hand des Dichters, ein Gegengewicht gegen diese Bevorzugung des Componisten geltend zu machen: er braucht nur bei der Ueberlassung des Buches an den Tonsetzer sich solche Bestimmungen, die ihn in dieser Beziehung sicherstellen, contractlich auszubedingen.

Für einen wichtigen Fortschritt erachten wir es, dass in § 16 zugleich der Grundsatz ausgesprochen worden ist: der Unternehmer dürfe ohne Erlaubniss des Componisten den Text weder durch den Druck vervielfältigen lassen noch verkaufen. Früher war erste Kammer wie Regierung der entgegengesetzten Ansicht, dass nämlich zum Behufe der Aufführung die sogenannten Textbücher unbedingt gedruckt und verkauft werden könnten; auch diese Aufhebung des bisherigen Missbrauchs, die sich aber freilich auch nur auf ungedruckte Stücke beschränkt, ist der zweiten Kammer zu verdanken. — Die Componisten werden nur darauf aufmerksam zu machen sein, dass sie bei der Ueberlassung des Werkes an den Unternehmer zum Behufe der Aufführung diesen Punct, den Verkauf der Textbücher, nicht mit Stillschweigen übergehen, indem sonst laut Gesetzes a. a. O. angenommen wird, dass sie den Druck und Verkauf des Textes dem Unternehmer gestatten.

Wir lassen nun den Inhalt des Gesetzes selbst folgen und bemerken nur noch, dass letzteres mit dem 10. September d. J. in Kraft getreten ist.

Gesetz

zur weiteren Ausführung des Bundesbeschlusses über den Schutz musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführungen vom 22. April 1841,

vom 27. *Juli* 1846.

Wir *Friedrich August* u. s. w. setzen hier zur weiteren Ausführung des mittels Verordnung vom 29. Juni 1841 (Gesetz- und Verordnungsblatt d. J., St. X., *Nr.* 35, S. 67) publicirten Bundesbeschlusses über den Schutz musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung vom 22. April 1841 mit Zustimmung unserer getreuen Stände Folgendes fest:

§ 1. Das ausschliessende Recht, die Erlaubniss zur öffentlichen Aufführung eines noch nicht durch den Druck veröffentlichten dramatischen oder musikalischen Werkes zu ertheilen, steht dem Autor lebenslänglich und seinen Erben oder Rechtsnachfolgern noch zehn Jahre nach seinem Tode zu.

*) Vergl. Nissen Biographie *W. A. Mozart's*. S. 549.

§ 2. Wer innerhalb dieser Frist ein noch nicht durch den Druck veröffentlichtes musikalisches oder dramatisches Werk oder eine widerrechtliche Nachbildung desselben (§ 1, 2 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 — Gesetz- und Verordnungsblatt von 1844, S. 27 fg.) — ohne Erlaubniss des Autors oder seiner Rechtsnachfolger im Ganzen oder mit Abkürzungen zur öffentlichen Aufführung bringt, ist den Autor oder dessen Rechtsnachfolger in der nachstehenden Maasse zu entschädigen verbunden, wobei es keinen Unterschied macht, ob schon vorher eine Aufführung des Werkes stattgefunden habe, ingleichen ob hierbei der Name des Verfassers genannt worden sei oder nicht.

§ 3. Die zu gewährende Entschädigung besteht (vergl. jedoch § 6) in dem Betrage der Einnahme von jeder unbefugten Aufführung, ohne Abzug der Kosten und ohne Unterschied, ob das Stück allein oder in Verbindung mit einem oder mehreren anderen den Gegenstand der Aufführung ausgemacht hat.

§ 4. Zu Sicherstellung dieses Entschädigungsanspruches ist der Berechtigte befugt, die Beschlagnahme des in § 3 bezeichneten Einnahmebetrags auszuwirken.

Er kann jedoch auch nach der Aufführung seines Stücks die Herausgabe dieses Einnahmebetrags verlangen.

§ 5. Will der Berechtigte die in § 3 erwähnte Entschädigung nicht in Anspruch nehmen, so steht ihm auch frei, auf Bestrafung dessen, der die unbefugte Aufführung veranstaltet hat, anzutragen. Solchenfalls ist mit Rücksicht auf die Grösse der Bühne, bei welcher die Aufführung stattgefunden hat, des muthmaasslichen oder wirklichen Ertrages der letzteren, und darauf, ob eine stehende oder wandernde Bühne in Frage ist, auf eine Geldbusse bis zu fünfhundert Thaler zu erkennen.

§ 6. Sowohl von der nach § 3 zu gewährenden Entschädigung, als von der nach § 5 zu erkennenden Strafe fallen zwei Drittheile dem Berechtigten, ein Drittheil aber der Armencasse des Orts zu, wo die unbefugte Aufführung stattgefunden hat.

§ 7. Endlich kann auch der Berechtigte gegen die beabsichtigte unbefugte Aufführung des Werkes ein obrigkeitliches Verbot auswirken.

§ 8. Welches der in den §§ 3 bis 7 erwähnten Mittel zu Verfolgung seines Rechtsanspruchs der Berechtigte sich bedienen will, ist völlig seiner Wahl überlassen; nur schliesst die Anwendung eines der in §§ 3, 5 und 7 aufgezählten Mittel den Gebrauch eines anderen dieser Mittel aus.

§ 9. Der Entschädigungsanspruch (§ 3), so wie der Anspruch auf Geldbusse (§ 5) ist bei dem competenten Civilgerichte im Wege des bürgerlichen Prozesses auszuführen. Dagegen kann der Antrag auf ein gegen die Aufführung zu erlassendes Verbot, so wie auf die im § 4 geordnete Beschlagnahme unmittelbar bei der Polizeibehörde des Orts angebracht werden.

§ 10. Den Anträgen der letzteren Art (§§ 4 und 7) ist Statt zu geben, sobald das Recht des Antragstellers durch Production des Manuscripts oder durch sonstige für ihn sprechende Urkunden, z. B. durch briefliche Anfragen wegen Aufführung oder Ueberlassung des Stücks, oder durch Nachweis der Identität seiner Person mit dem benannten Verfasser desselben, einigermaassen bescheinigt ist, und nicht von dem Unternehmer der Aufführung sofort die hierzu erlangte Berechtigung beigebracht wird, es müsste denn der Erlassung des in § 7 erwähnten Verbotes ein erhebliches polizeiliches Bedenken entgegenstehen. In dem letzteren Falle ist jedoch stets mit der in § 4 gedachten Beschlagnahme zu verfahren.

§ 11. Eine gegen das Verbot der Aufführung oder die Beschlagnahme eingewendete Appellation oder eingelegter Recurs hat keine Suspensivkraft.

§ 12. Weitere Entschädigungsansprüche gegen den Unternehmer einer unbefugten Aufführung finden nicht Statt.

§ 13. Wenn die Frage entsteht, ob das dramatische oder musikalische Werk, welches den Gegenstand der öffentlichen Aufführung ausgemacht hat, als widerrechtliche Nachbildung eines anderen zu betrachten sei, so hat das Gericht hierüber in der § 18 des Gesetzes, den Schutz der Rechte an literarischen Erzeugnissen und Werken der Kunst betreffend, vom 22. Februar 1844 vorgeschriebenen Maasse das Gutachten des daselbst erwähnten Sachverständigenvereins zu erfordern.

§ 14. Da die Uebersetzung eines dramatischen Werkes nach dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844 als selbständiges Kunstproduct zu betrachten ist, so geniesst auch deren Verfasser den durch das gegenwärtige Gesetz gewährten Rechtsschutz gegen die unbefugte Aufführung seiner Uebersetzung selbst neben dem Originale. Ein Verbietungsrecht gegen die Aufführungen anderer Uebersetzungen, so wie des Originals steht ihm dagegen nicht zu.

§ 15. Musikalische Compositionen geniessen den gedachten Rechtsschutz auch in so weit, dass Clavierauszüge aus denselben behufs der öffentlichen Aufführung des Stücks nicht ergänzt und überhaupt öffentlichen Aufführungen nicht zum Grunde gelegt werden dürfen.

§ 16. Bei musikalischen Compositionen ist der Componist dem Unternehmer der Aufführung gegenüber stets zugleich als Eigenthümer des dazu gehörigen Textes zu betrachten und der Verfasser des letzteren hat sich daher seiner Entschädigung halber an den Componisten zu halten.

Der Unternehmer der Aufführung darf ohne Erlaubniss des Letzteren diesen Text weder durch den Druck vervielfältigen lassen noch verkaufen. Ist aber bei Ueberlassung der Composition an den Unternehmer der Aufführung des Textes nicht besonders gedacht worden, so wird angenommen, dass in dieser Ueberlassung der Composition jene Erlaubniss zum Drucke des Textes und zum Verkaufe desselben für die Aufführung mit enthalten gewesen ist. Ein Gleiches steht dem Unternehmer bei den durch den Druck veröffentlichten Compositionen zu.

§ 17. Den einem deutschen Bundesstaate nicht angehörigen Interessenten kommt der durch das gegenwärtige Gesetz gewährte Schutz gegen unbefugte Aufführung des Originalwerkes, einer widerrechtlichen Nachbildung desselben, oder einer ihnen zuständigen Uebersetzung unter denselben Voraussetzungen zu Statten, welche in dem gedachten Gesetze vom 22. Februar 1844, § 11 und 12 festgestellt sind.

§ 18. Musikalische Werke hören durch Uebersetzung des dazu gehörigen oder durch Unterlegung eines anderen Textes nicht auf, Originalwerke zu sein.

Urkundlich haben wir dieses Gesetz eigenhändig unterschrieben und das königliche Siegel beidrucken lassen.

Dresden, den 27. Juli 146.

Friedrich August.

(L. S.) *Julius Traugott Jacob v. Könneritz.*

Die zur Publication dieses Gesetzes erlassene Verordnung enthält noch die Erklärung: Man habe sich zu der in § 17 befindlichen Bestimmung in der Hoffnung entschlossen, dass auch die Regierungen derjenigen deutschen Bundesstaaten, in welchen zur Zeit eine ähnliche Erweiterung der bundesgesetzlichen Frist nicht stattgefunden hat, sächsischen Componisten und dramatischen Schriftstellern und deren Rechtsnachfolgern den bundes- und landesgesetzlichen Schutz gegen unbefugte Aufführung ihrer Werke innerhalb einer gleich langen Frist gewähren werden. Für den Fall, dass eine dem entsprechende Zusicherung im Wege der Verhandlung nicht zu erlangen sein sollte, behalte man sich ausdrücklich vor, jene Bestimmung im verfassungsmässigen Wege annoch einer Modification zu unterwerfen.

Es ist nun ferner einer anderen gesetzlichen Bestimmung Erwähnung zu thun, welche sich auf den Musikalienhandel und musikalischen Nachdruck bezieht. Wir meinen den zwischen *Preussen* und *Grossbritannien* am 13. Mai 1846 abgeschlossenen Vertrag „wegen gegenseitigen Schutzes der Autorenrechte und Herabsetzung der englischen Einfuhrzölle auf hierlands erschienene Bücher" — ein Vertrag, dem am 24. August d. J. das Königreich *Sachsen* beigetreten ist und dem voraussichtlich auch die übrigen Zollvereinstaaten beitreten werden.

Der preussisch-britische Vertrag bestimmt Artikel 1, dass alle in dem einen der beiden Länder erschienenen Bücher, dramatischen Werke, musikalischen Compositionen in dem anderen Lande denselben Schutz gegen Nachdruck und unerlaubte Vervielfaltigung geniessen sollen, den die im letzteren selbst erschienenen geniessen. — Um jedoch dieses Schutzes theilhaftig zu werden, müssen (Art. 2) die Autoren oder deren Vertreter und Rechtsnachfolger das Werk betreffenden Ortes einregistriren lassen, und zwar rücksichtlich der zuerst in Preussen erschienenen Werke in das Registrirungsbuch des Buchhändlervereines (Register-book of the Company of Stationers) zu London, in Betreff der in Grossbritannien erschienenen aber in ein beim preussischen Kultusministerium zu führendes Verzeichniss. In jenem Falle wird durch eine beglaubigte Abschrift der Eintragung, in diesem durch ein Attest der betreffenden Behörde der Beweis geführt, dass diese Solennität beobachtet worden ist. Die Eintragungsgebühren sollen 10 Sgr. oder 1 Sh. für jedes Werk nicht übersteigen. Auch muss von jedem Werke ein Exemplar unentgeltlich abgegeben werden. — Art. 3 dehnt, unter gleichen Voraussetzungen, den Rechtsschutz auf die öffentliche Darstellung oder Aufführung dramatischer oder musikalischer Werke aus. — Art. 4 setzt den Eingangszoll nach Grossbritannien für Bücher, Stiche, Zeichnungen und (laut eines Zusatzartikels) Musikalien auf 15 Schilling für den Centner fest — ein Zoll, der sich auf 2 Pfd. 10 Sh. erhöht, wenn die Werke ursprünglich in Grossbritannien erschienen, dann aber in Preussen wieder erschienen sind. — Die nach Grossbritannien einzuführenden Bücher und Noten müssen durch die Ortsbehörden gestempelt werden (Art. 5). — Art. 6 wahrt beiden contrahirenden Theilen das Recht, die Einfuhr solcher Werke zu hindern, welche nach der inneren Gesetzgebung oder nach Verträgen mit auswärtigen Staaten für Nachdrücke oder unerlaubte Vervielfältigungen anzusehen sind. — In Art. 7 verpflichten sich die Contrahenten, im Falle sie mit einer dritten Macht einen Vertrag über internationalen Schutz des Rechtes zur Vervielfältigung abschliessen, eine Bestimmung darin aufzunehmen, welche Art. 6 entspricht; Art. 8 endlich behält den Mitgliedern des Zollvereines das Recht vor, dieser Uebereinkunft beizutreten. —

Wie bemerkt, hat nun auch das Königreich Sachsen sich diesem Vertrage angeschlossen, unter der Bestimmung, dass die Eintragung der in Grossbritannien erschienenen Werke, die des Schutzes in Sachsen theilhaftig werden sollen, bei dem von der Kreisdirection zu Leipzig gehaltenen Register (Bücherrolle) erfolgt. Das hierüber ausgestellte Attest dieser Behörde dient als Beweis für das ausschliessliche Recht der Vervielfältigung innerhalb des Königreichs Sachsen. —

Uebrigens gilt der Vertrag zunächst auf fünf Jahre vom 1. September 1846 an, und er soll ferner von da an allemal bis zum Ablaufe eines Jahres nach erfolgter Aufkündigung bestehen.

Offenes Sendschreiben an Herrn Wieprecht, Generaldirector der preuss. Militärmusik.

(Beschluss.)

Hier nun meine letzte Antwort auf Ihren Artikel, welche Ihre mündlichen Lobeserhebungen in Coblenz Lüge strafen.

Ich fordere Sie auf, Herr Generaldirector, mir zu beweisen, dass Sie meine Instrumente kannten, ehe ich Ihnen dieselben vorgezeigt, oder solche zu zeigen, welche vor den Meinigen verfertigt, den Meinigen gleichsehen, und verpflichte mich, im Falle dies geschieht, auf meine Brevets und Rechte zu verzichten.

Ich fordere Sie auf, mir Instrumente, welcher Art sie auch sein mögen, zu zeigen, welche in Bezug ihres Tones oder ihres Baues mit denjenigen meiner Fabrikation in einen Wettstreit treten können, welche in der französischen Armee angenommen worden sind.

Ich fordere Sie auf, auf denjenigen Ihrer Instrumente, die ich in Coblenz gesehen, oder auf irgend einem anderen Ihres Landes dasselbe spielen zu lassen, was man auf meinen Instrumenten mit Leichtigkeit, Richtigkeit und schönem Tone vortragen wird.

Um Ihnen zu beweisen, dass Sie in Coblenz hinsichtlich der deutschen Instrumentenverfertiger die Wahrheit gesagt haben, so fordere ich Sie auf, Sie, Ihren Associé Herrn *Moritz* und Ihren Holzinstrumentenmacher (denn es wäre ein Gewissensfall, es Ihnen allein anha-

ben zu wollen, und wie ungern ich's auch thue, muss ich doch gezwungenerweise diese Herren mit in's Spiel ziehen), ich fordere Sie auf, Sie drei zusammen, die Hälfte dessen zu erfinden oder zu vervollkommnen, was ich allein machen werde; nämlich, irgend zwei Instrumente, eines aus Holz, das andere aus Kupferblech, welche *nützlich* seien; und mache mich meinerseits verbindlich, mich unter Ihrer Aufsicht, mit dem rohen Kupferblech und unbearbeiteten Holze, d. h. mit den blosen Baumaterialien versehen, einschliessen zu lassen, und nicht eher wieder aus dem Verschliesse hervorzutreten, als bevor ich *vier* Instrumente verfertigt, *zwei* aus Holz, *zwei* aus Kupferblech, welche ich erfunden, und die ich zudem spielen werde.

Als Preis des Concurses soll eine den Kosten gleichkommende Summe festgesetzt werden; der Ort, eine Stadt, halbwegs Paris, halbwegs Berlin.

Da Ihnen vielleicht aber dieser Vorschlag nicht angenehm scheint, so mache ich Ihnen hier einen anderen.

Ich fordere Sie auf, mit einem Vereine der besten Berliner Künstler, die die Instrumente Ihres vorgeblichen Systems spielen, aufzutreten, und werde dasselbe mit französischen Künstlern thun, die meine Instrumente spielen und die nach meinem Systeme organisirt sind; jedes Orchester soll von 75 bis 100 Musiker zählen, der Preis wieder eine den Unkosten gleichkommende Summe sein.

Die Jury soll aus fähigen und unabhängigen Männern vom Fach bestehen und über folgende Puncte einen richterlichen Ausspruch zu fällen haben:

1) Die Neuheit der Effecte.
2) Die Schwierigkeit der vorgetragenen Stücke.
3) Die besten Soli (worunter ich meine Partie spielen werde, und wozu ich die beste Bassclarinette aus Deutschland zum Wettstreit auffordere).
4) Die brillantesten und effectvollsten Stücke.
5) Die besten Verhältnisse, und das richtigste, eclatanteste, sonorste, vollkommenste Ensemble.
6) Die Instrumente, welche des grössten Effects fähig sein werden.

Aehnliche Herausforderungen nimmt man schon aus dem Wunsche des Sieges allein an; hier aber ist Ihre Ehre selbst mit auf dem Spiele. Sie mögen mir es glauben, wie ungern ich meine Zuflucht zu solchen Mitteln nehme; bedenken Sie aber auch, dass Sie mich dazu nöthigen. Auch werden Sie, ich hoffe es zuversichtlich, unter dem Einflusse desselben Patriotismus, welcher im Vergessen so vieler schöner Worte Ihnen Ihre Artikel eingab, und der Sie diesmal daran mahnt, dass Sie der Associé einer Instrumentenfabrik und hauptsächlich der Generaldirector der preussischen Militärmusikchöre sind — meine Aufforderung annehmen. Zur Antwort gebe ich Ihnen vierzehn Tage; sechs Monate, um die gehörigen Vorkehrungen zu treffen.

Weichen Sie aber aus (was ich nicht glauben mag, obgleich ein solches Betragen ganz das des Mannes wäre, der die Zeitungsartikel schrieb), weichen Sie aus, sage ich, dann wird es sich erweisen, dass Sie es nicht wagen, mit den Waffen in der Hand die Grosssprechereien Ihrer Feder zu vertheidigen. Dann werde ich im Angesichte Ihrer und der französischen Leser erklären:

1) Dass Sie die Militärmusikchöre, deren Chef Sie sind, um keine Spanne weiter vorangebracht haben.
2) Dass Sie im Gegentheil dieselben nicht in dem Range erhalten, welchen ihnen der dem deutschen Volke mit so viel Recht zukommende musikalische Ruf angewiesen — es sei denn, dass Sie als Fortschritt die Serenade monstre ansehen, die aus 300 Trommeln und Trompeten bestand und welche Sie der jungen Königin Englands in dem Hofe ihres Palastes und unter ihren Fenstern brachten, was jedoch eher als ein sinniger Einfall gelten mag, oder als eine delicate Intention, mit einem Worte als eine eigenthümliche Probe des Sie characterisirenden Geschmacks.

Was Sie persönlich betrifft, welche Titel berechtigen Sie zum Posten, der Ihnen anvertraut ist?

Haben Sie in der Organisation der Musikchöre irgend eine Reform bewerkstelligt? — Nein.

Haben Sie sich auf einem Instrumente als Virtuos erwiesen? — Nein.

Haben Sie etwas erfunden? — Nein.

Wahrscheinlich sind Sie ein grosser Componist, dessen Ruf nicht bis zu uns herüber gedrungen; bei einer solchen Stellung, unter so günstigen Umständen, unter einem Könige, dem Freund und Beschützer der Künste, unter Ministern, welche die Musikkunst lieben und begünstigen, unter einem Volke, wo Jeder als Musiker geboren wird: was haben Sie gethan, um sich dieses Directortitels würdig zu zeigen, was berechtigt Sie, es zu wagen, gegen Andere so ungerecht streng zu sein? — Nichts.

Paris, den 13. August 1846.

Adolph Sax.

Nachricht.

Wien, den 18. September 1846. Unser Hofoperntheater hat sich gewaltig auf die Füsse gestellt und gibt sein wiedererwachtes Leben durch manch' kräftige Aeusserung kund. Davon möchte sich wohl eine schöne Lehre für alle jene Institute herausräsoniren lassen, welche in Pacht gegeben werden; denn jetzt, wo der bisherige Pächter Herr *Ballochino* so nahe daran war, sein herrliches Pachtgütchen, das ihm jährlich nebst der vollen ungeschmälerten täglichen Einnahme noch 80,000 Fl. Conv.-Münze als ausserordentlichen Beischuss des Hofes einbringt, nunmehr gänzlich zu verlieren, da wurde der Herr Pachter plötzlich unternehmend und erkannte, dass die Gunst und die Zufriedenstellung des Publicums denn doch neben seinem eigenen Vortheile auch für etwas zu gelten habe, und dass man seine Schäfchen zwar fleissig scheren dürfe, aber ihr bischen Blut zum Mindesten, so lange man sie lebend erhalten wolle, noch verschonen müsse; eine Erfahrung, die Herr *Ballochino* durch den Druck veröffentlichen und in Freiexemplaren nach allen Residenzen hin versenden sollte. — Also wir besitzen jetzt eine recht annehmbare deutsche Oper und der Herr Pachter einen erneuerten Pachtcontract auf die folgenden drei Jahre, somit werden wohl beide Theile zufrieden sein.

Als neu vorgeführte Oper hörten wir in der jüngstvergangenen Zeit, nämlich am 5. d. M., *Halevy's* „Musketiere der Königin." War schon die Uebersetzung von *Grünbaum* eine um Vieles gelungenere als jene uns am Theater an der Wien durch *J. Kupelwieser* vorgeführte, so war doch die Aufführung selbst im Vergleiche zu jener früheren eine vollendete zu nennen. Die fünf Hauptpartieen dieser Oper waren den Damen: *Zerr* (Athenais) und *Schwarz* (Bertha), dann den Herren *Erl* (Olivier), *Leithner* (Hector, welcher Part im Theater an der Wien dem Tenoristen *Gehrer* anvertraut war) und *Formes* (Roland) übergeben. Die Aufnahme dieser Novität war jetzt eine im hohen Grade günstige zu nennen, obschon sie vierzehn Tage früher auf der Vorstadtbühne eine arge Schlappe davongetragen hatte, und schon mehrere Male erschien sie seit ihrer ersten Aufführung wieder als Ausstattungspiece auf dem Repertoire.

Als halbe Novität wurde uns „Die Ballnacht" von *Auber* wieder aufgetischt, welche wir seit einem Triennium nicht gehört hatten; darin glänzte Frau *Hasselt-Barth* als Melanie und Herr *Erl* als Olaf. Für die Feinschmecker der französischen Küche waren diese beiden Werke *Halevy's* und *Auber's* herrliche und ersehnte Leckerbissen. Die Freunde der italienischen Musik fanden sich bei *Donizetti's* „Don Sebastian," am 11. d. M., sehr zahlreich ein. Es ist diese Oper zu einem Favoritstücke unseres Publicums erhoben worden, bei dieser Vorstellung aber war das Haus schon aus dem Grunde überfüllt, weil Frau *Stöckl-Heinefetter* zum ersten Male die Partie der Zaide sang und Herr *Negroni*, ein allgemein gesuchter Gesanglehrer unserer Residenz, nun neu engagirtes Mitglied dieser Bühne, als Abayaldos seinen ersten Gang auf diesen Brettern versuchte; — allein — wo die Erwartungen zu gross, sieht man sie gewöhnlich nicht erfüllt.

Für deutsche Ohren war der 13. d. M. ein grosser Fest- und Jubeltag — „Don Juan" wurde gegeben, wobei Frau *Hasselt-Barth* die Donna Anna, Frau *Stöckl-Heinefetter* die Elvira, und Fräul. *Zerr* die Zerline übernommen hatte. *Leithner* sang den Don Juan und *Draxler* den Leporello. Der Ruf der *Hasselt* als Anna ist ein allgemeiner und auch überall als vollgiltig anerkannter. Hätte Herr *Draxler* den Gouverneur übernehmen können und seinen Part einem *Staudigl* übergeben dürfen, diese Vorstellung hätte ein schönes Blatt in der musikalischen Kunstgeschichte geliefert. Es ist ein unverzeihlicher Missgriff dieses Institutes gewesen, *Staudigl*, den ersten deutschen Sänger, so schnöde von sich zu weisen und ihn dem *Pokorni*'schen Unternehmen in die Hände zu spielen; es mögen wohl schon einige Reumomente gekommen sein, denn *Staudigl* ist der grosse Liebling unseres Publicums, und ist jeden Zoll ein Wiener, aber eine Theaterdirection muss auch consequent sein und die Consequenz will keinen Gegenschritt dulden, der ihr früheres Handeln als übereilt und unklug darstellt; somit bleibt *Staudigl* an der Wien und *Ballochino* ein — consequenter Mann.

Als Gäste waren seit der Zeit meiner letzten Correspondenz an dieser Bühne aufgetreten Frau *Sautel-Lacombe* in der „Hochzeit des Figaro" und Herr *Meinhardt*, herzoglich nassau'scher Hofsänger, als Jäger im „Nachtlager von Granada." Frau *Lacombe*, eine Sängerin dritten Ranges von einer französischen Provinzialbühne, besitzt ausser einer bedeutend schadhaften Stimme, einem unreinen Vortrage und sehr mittelmässigen Spiele eben weiter keine besonderen Vorzüge; auch Herr *Meinhardt* ist ein Bariton, wie man deren Dutzende besitzt, ihm mangelt noch eine gute Schule und tüchtiges Studium. Von unseren Gästen also haben wir keine besonderen Hochgenüsse zu gewärtigen, wir müssen uns daher auf den activen Personalstand verlassen und werden dabei besser fahren, als wenn wir jährlich ein oder zwei Male einen berühmten Gast in unserer Mitte hören.

Das Theater an der Wien hatte *Auber's* „Barcarole" zur Aufführung gebracht; wie aber lässt es sich bei solch einer Aufführung über eine Oper aburtheilen? uns wurde bei Anhörung dieser Buffa blos so viel klar, dass wir es mit einer Arbeit der französischen Schule zu thun hatten, diese Kenntniss hätten wir aber mit bedeutend weniger Mühe, Aerger und Langeweile aus dem Lesen des an allen Ecken angeklebten Theaterzettels schöpfen können, und wir wären um ein paar Stunden unseres Lebens reicher, die wir so fruchtlos vergeudeten.

Am 17. d. M. hörten wir *Lortzing's* „Beide Schützen." Ueber den Gehalt dieses Opus aus der Feder unseres geistreichen und bühnenkundigen neuen Herrn Capellmeisters sind bereits Urtheile von allen Orten her in den Annalen der musikalischen Tagesgeschichte niedergelegt worden; über die Aufnahme, welche diesem — unrichtig mit dem Namen „Oper" belegten — Werke bei diesmaliger Vorführung zu Theil wurde, genüge zu erwähnen, dass *Lortzing* wiederholt gerufen wurde, dass sich aber jeder Zuhörer gewiss bei sich selbst zugeschworen, nicht zum zweiten Male diese Piece von derselben Besetzung mehr hören zu wollen.

Am 19. kam im Theater in der Josephstadt, welches ebenfalls unter Herrn *Pokorni's* Direction zu stehen das Unglück hat, und wo gewöhnlich nur „Nebelbilder," „Kunst-Automaten," „Ungarische Tänzer" dem Publicum vorgeführt werden, *C. M. v. Weber's* „Preziosa" zur Aufführung; um aber dem Werke *Weber's* in musikalischer Beziehung hilfreich unter die Arme zu greifen, wurden „Cachucha," „Gitana" und eine Anzahl von ungarischen Volks-, Ballet- und Salontänzen von der früher erwähnten Gesellschaft executirt. Das heisst doch mit der Zeit vorwärts schreiten: spanische Zigeuner, welche eine ungarische Quadrille vom Carnaval 1846 aufführen, das heisst das Schöne mit dem Nützlichen paaren.

Die dritte und letzte Sängerfahrt für dieses Jahr fand heute nach Laxenburg, einem kaiserlichen Lustschlosse in einem der schönsten Gärten Oesterreichs, Statt. Die Liedertafel, begleitet von der Militärcapelle eines Jägerregiments, verpflichtete alle Anwesenden, die sich über 5000 belaufen haben mögen, durch den frohen genussreichen Tag, welchen sie denselben bereitet hatte; der Abend wurde mit einem imposanten Fackelzug auf dem grossen paradiesisch gelegenen Teiche beschlossen.

Leipzig, den 5. October 1846. Erstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 4. October. — Ouverture zum Wasserträger von *Cherubini*. — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Leopoldine Tuczek*, königl. preuss. Kammersängerin. — Concert für Pianoforte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, vorgetragen von Mad. *Louise Dulken*, Pianistin der Königin von England. — Arie von *Persiani*, gesungen von Fräul. *Tuczek*. — Fantasie für Pianoforte solo von *S. Thalberg*, vorgetragen von Mad. *Dulken*. — Concert-Ouverture im ernsten Style von *L. Spohr* (Op. 126). — Symphonie pastorale von *L. van Beethoven*. —

Die Leipziger Gewandhausconcerte sind ein schlagender Beweis, dass die Geschmacksrichtung des Publicums in der Hand der Künstler liegt. Fest stehen sie gegen die von allen Seiten herandrängenden Wogen der frivolen Musik, und weit entfernt, durch ihre ernste Tendenz zurückzuschrecken und die Theilnahme zu vermindern, kann der grosse Raum die stets anschwellende Zuhörermasse kaum mehr fassen. Was für die Malerkunst eine werthvolle Bildergalerie, sind diese Concerte für die Tonkunst, eine Sammlung der schönsten Meisterwerke, zum Vollgenuss in's rechte Licht gestellt durch geistvolle Auffassung und Ausführung. Freilich dringt auch in die Reihen der hier erscheinenden edelsten Tongeister, wie in alles menschliche Treiben das böse Prinzip ein, und die Seele, welche jetzt in einer *Beethoven*'schen Tondichtung schwelgt, muss unmittelbar darauf eine italienische Arie aushalten. Aber italienische Arien sind bis jetzt noch unwiderstehlich, und dass sie es sind, ist lediglich Schuld der deutschen Vocalcomponisten. Sobald diese begreifen lernen, dass auch der Sänger ein Recht hat, welches er nie aufgeben will und kann, das Recht, seiner Stimme Geltung zu verschaffen, und sobald die Componisten einsehen, dass mit diesem Verlangen des Sängers die höchsten Forderungen der Kunst zugleich zu erfüllen sind, werden die ausländischen Phantome verschwinden, und nimmer wieder erscheinen. Bis dahin sind italienische Arien unvermeidlich, und über das Unvermeidliche soll man nicht klagen.

Wenn wir den Verfechtern derjenigen Instrumentalmusik, welche unserem Geiste nichts Bestimmtes sagen darf, deren Reiz darin bestehen soll, dass wir dabei denken und fühlen können, was wir wollen, deren Gegentheil sie malende Musik im verächtlichen Sinne nennen, Glauben schenken, so waren die beiden diesmal vorgeführten Stücke, Ouverture zum Wasserträger und Pastoralsymphonie von *Beethoven*, schlecht gewählt. In der That, wer gekommen war, um während der Musik etwa an seine Geliebte, oder an die nachher zu besuchende Gesellschaft, oder an ein vorher gemachtes oder nachher zu machendes glückliches Geschäftchen zu denken und sich mit den daraus fliessenden angenehmen Gefühlen gütlich zu thun, der war geprellt. Wer sollte gleich bei den ersten Tönen, welche die ängstlichste Spannung der sich verborgen haltenden Verfolgten, des Grafen Armand und seiner Gattin, so wunderbar treu schildern, an ein glücklich gemachtes Geschäft, — wer sollte bei dem Erzittern der Unglücklichen

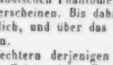

bei dem furchtbar hineindrohenden Feinde

bei der flehenden Klage um Rettung

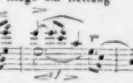

bei der verzweifelnden Bitte um Freigebung des entdeckten Gatten, im Allegro,

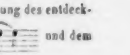

und dem wilden Nein

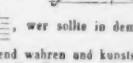

, wer sollte in dem durchgängig so bestimmten, glühend wahren und kunstschönen Gemälde der beiden gefahrvollen Tage, welche das edle Gattenpaar zu durchleben hatte, an irgend ein Ereignis aus seinem eigenen Alltagsleben denken können? Denn nur aus dem Alltagsleben heraus treibt es den Menschen Kunstgenüsse aufzusuchen; wenn das Schicksal ihn selbst kräftig fasst und herumrüttelt, geht er in kein Concert.

Derselben fatalen Kunstwirkung unterliegt der Hörer bei der Pastoralsymphonie. Da mag er mit eigenen Gedanken und Gefühlen einen Weg einschlagen wollen, es geht nicht. *Beethoven's* mächtiger Wille gebietet: seine Zauberhand erfasst uns, und wandeln müssen wir mit ihm dem Dörfchen zu; an das Bächlein müssen wir uns mit ihm legen; dem Bauerntanze müssen wir zuschauen, das Gewitter müssen wir über unserem Haupte dahindonnern, blitzen und herabregnen lassen; den nachherigen hergestellten Frieden der Natur, und alle die Gefühle, welche bei diesen verschiedenen Anlässen und Erscheinungen in der Menschenseele aufleben, müssen wir durchfühlen, wir werden nicht gefragt, ob wir wollen, wir müssen.

So ergeht es dem musikalischen Kunstgemüthe beim Anhören genannter Tonwerke und ähnlicher. Und dass es ihm so ergeht, macht eben in solchen Augenblicken sein Glück, das ist das Wesen des Kunstgenusses.

Warum machen nicht alle, warum nur die wenigsten, bis jetzt erschienenen Werke der malenden, oder besser gesagt, der ein bestimmtes Object schildernden Musik bedeutende Wirkung?

Ich habe an anderem Orte einige Ursachen angegeben; eine hauptsächliche heisst: Mangel eines der Musik überall zugänglichen, allgemein verständlichen und allgemein ansprechenden Stoffs. Hierin hat *Beethoven* in der Pastoralsymphonie einen ungemein glücklichen Griff gethan. Wer hat nicht eine Landpartie gemacht? wer lag nicht einmal schwärmerisch gestimmt an einem rieselnden Bächlein? Wem fehlte in seiner Einbildungskraft das erlebte Bild eines Bauerntanzes? und Gewitter sind auch über jedem Menschenhaupte hingezogen, und die ruhig und friedlich gestimmte Natur darnach hat Jeder gesehen und mitempfunden.

Diesen Wink fasst auf, junge strebende Componisten. Setzt euch nicht hin, um eine Symphonie blos zu componiren; auch nicht, um den ersten besten Stoff darin

zur Erscheinung durch Tonbilder zu bringen, sondern sucht und wählt sorgfältig einen, den ihr nicht als Fremdling der Seele vorstellt, sondern als einen lieben Bekannten, dessen Andenken ihr in möglichster Frische und Lebendigkeit erneuert.

Ueber Fräul. *Tucsek* wagen wir nach einmaligem Hören im Concertsaale nicht, ein Urtheil festzustellen. In der *Mozart*'schen Arie zitterte der Sängerin Stimme etwas und sang sie einzelne Töne um ein Weniges zu tief. Sie trug zwar mit Ausdruck vor, aber er schien uns mehr ein gewollter als ein innerlichst und durchgängig empfundener zu sein. In der Arie von *Persiani*, die keine Ansprüche an das deutsche Herz macht, sondern, wie *Börne* sagt, nur mit dem Ohre parlirt, trat sie als Virtuosin vortheilhaft hervor, wenn man nicht vergass, dass eine Deutsche sang; denn den Reiz, welchen die flachste italienische Arie erhält, wenn sie aus einer ächten italienischen und italienisch geschulten Kehle hervorquillt, haucht, schnellt, schlägt, schmettert u. s. w., den würden die deutschen Kehlen vergebens nachzuahmen suchen, wenn sie auch alle wüssten, dass ohne diesen Reiz eine italienische Arie für das Kennerohr unter allen Kunsterbärmlichkeiten die erbärmlichste ist. Fräul. *Tucsek* sang ausser den angekündigten Arien noch zwei Lieder von *Mendelsohn*, und die am Besten. Wir berührten die leisen Schwächen der Sängerin, die sich im Concertsaal uns bemerkbar machten. Dass sie, was Fülle und Gleichheit des Stimmklanges, Fertigkeit in Triller und Coloraturen u. s. w. betrifft, eine ausgezeichnete Erscheinung auch hier war, bemerken wir ausdrücklich.

Warum sprechen Lieder mit bloser Clavierbegleitung im Concertsaal immer so vorzüglich an? Weil das einfach begleitende und durch seinen Klangcharacter gegen die Singstimme äusserst glücklich contrastirende Instrument so angenehm wirkt, und wieder contrastirend nach und vor den Orchestermassen erscheint. Was der Zufall hier zwischen das Programm warf, das sollte, unserer Meinung nach, mit Absicht zu anmuthiger Abwechselung in jedem Concerte geschehen, wäre es nur, um das Ohr ausruhen zu lassen, damit es neue Spannkraft für die stärkeren Instrumentalmassen gewänne.

Madame *Dulken* spielte ihre beiden Piecen mit grosser Fertigkeit, Sicherheit und in Hinsicht auf Frauenkraft bedeutender Energie. — Die Concertouverture von *Spohr* ist eines seiner besten Werke. Möchten doch junge Künstler aus den Partituren dieses Meisters lernen wollen, wie man die gelehrtesten polyphonen Combinationen immer wohlklingend und klar vernehmbar hinzeichnen kann. Es ist der schwierigste Theil der Instrumentirungskunst, und bei Wenigen nur in der Vollendung wie bei *Spohr* anzutreffen.

Wir haben über *Mendelsohn's* Concert, seine Leitung und über die Ausführung des Orchesters nichts gesagt, weil wir durch Wiederholung des Allbekannten Zeit und Raum nicht verschwenden mögen. Wir bemerken daher schliesslich blos, dass ein leiser Schatten in den Genuss dieses Abends durch etwas unreine Stimmung der Blasinstrumente fiel, was aber bei der ausserordentlichen Hitze des überfüllten Saales kaum zu vermeiden gewesen sein mag.

Excerpte.

Dass eine zu rechter Zeit in das Bewusstsein tretende Idee ruhende Kräfte im Menschen oft zur lebendigsten und glücklichsten That aufrütteln und befähigen könne, ist eine allbekannte Erfahrung. Auch des Künstlers Thaten gehen aus Beobachtungen, Erkenntnissen, Maximen hervor. Es ist daher für ihn von der grössten Wichtigkeit, so bald wie möglich in den Besitz aller derjenigen zu kommen, die sein Können unmittelbar zu erkräftigen und zu steigern geeignet sind. Keiner aber findet alle in sich, er muss nach vielen bei anderen Geistern fragen. Nun hat die Zeit einen grossen Schatz wirklich practischer Gedanken aufgezeichnet, aber sie liegen meist in einem Schwalle von Büchern und Journalen verstreut und versteckt. Darum sind Sammlungen derselben für bestimmte Haupt- und damit in nahem Bezug stehende Nebendisciplinen immer als vorzüglich nützlich und rasch fortbildend erkannt worden. Auch unsere Zeitung hat von ihrer Gründung an bis in die neuere Zeit solche Gedanken vorgeführt, nur aber zu selten. Wenn sich der wissund lernbegierige Leser über ihre Erscheinung zu freuen anfing, waren sie schon wieder verschwunden, und oft auf lange Zeit.

Wir hoffen den Dank der geehrten Leser zu gewinnen, wenn wir von jetzt an eine kleine Excerptensammlung anlegen und regelmässig durch alle Blätter fortführen. Die Aufgabe ist nicht leicht und nicht bequem, wie Manche auf den ersten Blick vielleicht glauben möchten, wenn sie zweckmässig gelöst, und nur wirklich practisch fördernde Ideen ausgewählt werden sollen. Denn, wie schon bemerkt, müssen sie aus einer grossen Masse in- und ausländischer, älterer und neuerer Bücher und Journale hervorgesucht werden. Auch gedenken wir keineswegs blos abzuschreiben, sondern berichtigend, ergänzend u. s. w. selbst mitzureden, wo es uns nothig scheint.

Die Redaction.

Nichts Grosses, Dauerndes, Wirksames auf dieser Erde ohne Selbstkritik. —

Daher ist die Selbstkritik dem Opernconponisten so nothwendig, der ja besonders auf die Anderen, die Masse angewiesen ist. Ich habe mich oft für Accommodation im Gebiete der musikalisch-dramatischen Composition ausgesprochen, ich habe oft den Vertretern der letzteren zugerufen: „Seid practisch!“ Aber ich setzte immer die Selbstkritik voraus, denn man kann sie nur dann accommodiren, nur dann practisch sein, wenn man den Organismus des eigenen Ich's bis in die geheimsten Windungen verfolgt hat, wenn man genau die eigenen Kräfte und Fähigkeiten kennt, und diese zu handhaben weiss. Der Opernconponist, dessen erstes Werk Fiasco macht, eben weil es nicht practisch ist, kann nur dann in seinem zweiten Accommodation und Gesinnung vereinigen, wenn er die Selbstkritik auszuüben und danach zu handeln weiss. Im letzteren Falle wird sein zweites Werk originell und doch verständlich sein, kurz, ein Zeugniss ablegen von dem wesentlichen Bedingniss alles Opernconponirens, *von dem Beobachtungsgeist.*

Ueberhaupt sollte man nicht an eine so schwierige Production, wie die Oper, gehen, bevor nicht der Geist

und das Herz gereift sind. Die Kultur dieses Feldes der Musik erfordert so viel, dass selbst der Genius sich gehörig entfaltet haben muss, will er eine in allen Theilen genügende Oper zu Stande bringen. Der Operncomponist muss das Leben kennen, und sich dennoch die Naivetät des Herzens zu bewahren wissen, er muss Künstler und Weltmann zugleich sein. Er muss sehr viel wissen, und dennoch Phantasie haben, er muss sich inmitten der Lüge, des Unglaubens bewegen, wie ein Heiliger, den Glaube und Begeisterung bis in sein spätes Alter begleiten. Der Operncomponist muss vor allen Dingen den Menschen kennen, er muss seine Tugenden, Schwächen, seine Leidenschaften studirt haben, er muss das grosse Geheimniss besitzen, die Menschen auch dann zu beobachten, wenn sie sich unbeobachtet glauben, und nur dann wird seine Zeichnung der musikalischen Charactere Wahrheit athmen. Aber mit der Wahrheit allein ist es nicht gethan; sie muss lebendig sein, eindringen in die Herzen der Menschen, und anregen, und das kann sie nur dann, wenn die Kunst sie dichtet hat.

Das Haupträthsel der Anziehungskraft *Donizetti*'scher, wie aller italienischen Opernmusik liegt in der Form. Die letztere hat ein Grundgesetz, das sich im Verlauf der Zeiten als ausserordentlich practisch bewährt hat. Dasselbe besteht nämlich darin, jedes Opernmotiv so oft wie möglich erklingen zu lassen. Es ist ein Erfahrungssatz, dass *der* Componist schon zur Hälfte reussirt, welcher seine Musik oft hören lassen kann. Dies wissen die Italiener, deshalb muss das Motiv einer Arie fünf- sechsmal herhalten, ja, zwei- dreimal in veränderter Gestalt auftauchen. *Auf diese Weise* eignet sich die Masse nach und nach das Motiv an, und das ist's, wonach alle Componisten streben sollten. Ich bin der Meinung, dass selbst unsere deutschen Operncomponisten hier den Fingerzeig finden, populär zu schreiben. Warum liesse sich nicht die italienische Operaform mit der deutschen Richtung zu characterisiren vereinigen? Und da die Melodieen der Deutschen an innerem Gehalt die der Italiener weit überragen, so möchte dies um so mehr ein Grund sein, das oben angedeutete Verfahren zu befolgen. — Ein anderes Gesetz der Italiener, das ebenfalls treffliche Wirkungen hervorruft, ist die Regierung des *Effects*, nicht blos in den grösseren Ensemblestücken, sondern in jeder einzelnen Nummer. Unter den Neueren wird dieses Gesetz vorzüglich von *Donizetti* mit theilweise sehr glücklichem Erfolge beachtet. Ich erinnere nur an das Finale des ersten Acts in „Lucrezia Borgia," des zweiten Acts in „Lucia." Das sind Meisterstücke der modernen, italienischen Opernmusik, und sollten namentlich von unseren deutschen Componisten etwas mehr berücksichtigt werden. *Donizetti* ist ein ausgezeichneter Routinier, und eben deshalb zum Studium für Andere sehr geeignet. — Ein drittes Gesetz der italienischen Opernmusik ist, in den Chören das melodische Element vorwalten zu lassen. Die genaue Befolgung desselben ist von dem grössten Einflusse auf die Dauerhaftigkeit des Erfolgs einer Oper. Je mehr und bessere Chöre die Oper enthält, desto unvergänglicher wird sie sein, desto lebendiger wird sie auf die Masse wirken. Die Arie, Cavatine gehört der Zeit an, in welcher sie componirt wird, die Ensemble's, die Chöre gehen über diese Zeit hinaus. Daher wird eine Oper, die nur wenige oder mangelhafte Chöre enthält, aber desto mehr und gelungene Einzelsachen, ein Ding der Mode, die gerade so lange dauert, bis eine andere Erscheinung, sei sie besser oder schlechter, auftaucht.

Soll in die künstlerischen Compositionen der Deutschen wieder Haltung und Character kommen, so müssen Stoffe gewählt werden, die nicht blos wesentlich deutsche sind, sondern in denen sich auch die Wünsche, Hoffnungen und Rechte der Nation widerspiegeln, in denen die letztere gleichsam vertreten ist. Der Operntext muss nicht mehr der Tummelplatz für Unsinn und Trivialität, sondern für die Mahnung der heiligsten Interessen, und zwar der Volksinteressen sein. Die Masse, der Chor, muss nicht mehr als ein willenloses Werkzeug, als eine Art Lokalmonstre erscheinen, die sich glücklich fühlt, wenn sie die Worte ihres Gebieters auffangen und wiederkauen kann; sondern als eine selbständige Macht, intelligent und beseelt von erhabenen Gefühlen. Stellt einen solchen Text hin, und kleidet ihn in Töne ein, die das Volk verstebt, die an sein Herz greifen und dasselbe erheben machen vor Freude oder Schmerz, strebt vor Allem nach Klarheit und Wahrheit, und benutzt dazu die practische Art der Fremden, ohne an dem eigenen Gehalte etwas wegzugeben, dann werden ihr eine Nationaloper haben, auf die das deutsche Volk schwören kann, wie auf seine Bibel; ein Gebet für Gross und Klein, Arm und Reich, eine Macht gegen fremde wie eigene Willkür. Dann braucht ihr nicht zu den Franzosen zu gehen, wenn ihr euch begeistern, nicht zu den Italienern, wenn ihr schwärmen wollt, dann hört ihr auf, gutmüthige Narren fremder Nationen zu sein, dann erfüllt ihr endlich einmal die Bestimmung von Männern auf dieser Erde. —

Aus: Civilisation und Musik, von *Theodor Hagen*.

Feuilleton.

Leipzig. Am 27. September gab Herr Organist *Schellenberg* in der hiesigen Nicolaikirche ein Vocal- und Orgelconcert zum Besten der durch den Brand Verunglückten und deren Hinterlassenen, unter Mitwirkung des Thomanerchores und des Gesangvereins Orpheus. Ausser einigen *Bach*'schen, waren alle anderen Pieces von den Concertgebers eigener Composition. Für Orgel allein: 1) Toccata-Etude; 2) Concert für Orgel. Für Chor und Orgel: 1) Das Vaterunser; 2) Verleih' uns Frieden gnädiglich, Worte von *M. Luther*; und 3) der 130. Psalm für Solo und Chorgesang mit Orgelbegleitung. Herr *Schellenberg* ist ein ausgezeichneter Orgelspieler, der seine zum Theil sehr schwierigen Aufgaben mit Sicherheit und Leichtigkeit durchgängig löste. In seinen Compositionen für die Orgel zeigte sich Phantasie und eine durchgebildete Technik; der Auffassung seiner Gesangstexte ging unserer individuellen Meinung nach im Ganzen noch Wärme und Tiefe ab. Einzelne Momente traten jedoch auch darin das Gefühl ansprechend hervor, und zweifeln wir darum nicht, dass der Componist dieses Höchste unserer Kunst, den scharfen und begrifflichen Ausdruck, in späteren Werken mehr darlegen wurde. — Die Directions der Gesangstücke hatte der Musikdirector des Orphensvereins, Herr *Riccius* übernommen, und muss man sie als eine durchaus sichere und gelungene bezeichnen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*. Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Dekoration und des Geschmacks in Anordnung des Aeussern vereinten sich, dem zahlreichen Publikum einen reichen Genuss zu gewähren. Der Schluss der Handlung war desto reizender, da Neuheit und Schönheit sich in demselben vereinten. Ein kurzer wohlgesetzter Tanz führte ein Entgegenstreben der bösen Geister wider die guten vor. Die Guten siegen, und folgen siegend dem scheidenden Prospero.

Den 14ten März gab der jüngere Schwarz, königl. Kammermusikus, unter Direktion des Hrn. Schick ein Konzert im Saal der Stadt Paris. Er spielte einige brave Sachen auf dem Fortepiano; die Hrn. Bärmann und Schwarz sen. ein Fagott-Duett-Konzert, und auch Mad. Müller und Hr. Hurka suchten das Konzert durch ihren Gesang interessant zu machen.

Den 15ten gab Mad. Lanz, Schauspielerin am Nationaltheater, ein Konzert im Theatersaal. Mad. Mara verschönerte es durch 2 Arien von Caruso und Anfossi, wovon besonders die 2te allgemein gefiel. Mad. Lanz und Eunike sangen ein Duett concertant von Cherubini; Hr. Seidler spielte die Violinpartie. Auch sangen sie mit Mad. Eunike und Mlle Bessel und den Herren Franz und Ambrosch das schöne Finale aus der Oper: Così fan tutte, von Mozart. Der junge Maurer spielte sehr brav ein Violinkonzert von Haak, und Hr. Schrökh ein Flötenkonzert von Devienne. Den 20sten März gab der allgemein bekannte blinde Flötenspieler Dulon ein Konzert im Theatersaal. Er selbst spielte 2 Konzerte von Schönebeck und Hoffmeister, und Variationen über die Arie aus der Donaunymphe: Mein Steffen ist ein gar lustiger Bub', die mit einem Echo schliessen. Es ist wohl kaum jemals eine solche Fertigkeit mit so vieler Zartheit auf diesem Instrumente verbunden gewesen. Man hört einen Mann, der das Mechanische seiner Kunst ganz in der Gewalt hat, und es mit seiner eigenen schönen Seele belebt. Auch Mad. Marchetti Fantozzi verschönerte dies Konzert durch 2 meisterhaft gesungene Arien von Cimarosa und Tarchi. Der junge Bär spielte eine Sonate für das Fortepiano von Beethoven mit obligatem Horn, und Herr Urbani ein Violinkonzert von Kreutzer.

Wien, Ende Febr. Ich fahre fort, über die beträchtlichsten musikal. Neuigkeiten der Kaiserstadt zu sprechen, und beginne, wo ich in meinen lezten Briefen aufhörte — gehe also über einen Monat zurück.

Die neue Oper: Herkules in Lydien vom Hrn. Gamera gedichtet, und vom Hrn. Kapellmeister Mayer in Musik gesezt, wird stark angefochten. Indessen, da es nur von denjenigen geschiehet, welche den Hrn. P. zurückverlangen, und das übrige Publikum an diesem Wunsche keinen Antheil nimmt, sondern vielmehr Hrn. Cherubini hier sehen will: so werden sich jene Wünsche legen, wie es zum Theil schon geschehen ist. Jene Oper ist mit vielem Aufwande und vorzüglichen Geschmack auf die Schaubühne gebracht worden. Man wollte überall deutlich bemerken, wie sehr es darauf angelegt sey, die Armseligkeit der unglücklich vorgestellten Medea, recht auffallend zu zeigen. In der That ist das Unternehmen auch so gut ausgeführt, dass man dem italienischen Theater das gebührende Lob unmöglich versagen kann. Jede Prachtscene im Herkules verdient gezeichnet zu werden. Die Aufzüge, die Kämpfe, die Maschinen u. s. w. (ein paar ungeschickte Furien ausgenommen) sind vortrefflich. Brizzi's Spiel, als Herkules, ist unübertrefflich. Das ganze Opernpersonal schien von einem gemeinschaftlichen Geiste belebt nach der höchsten Vollendung zu streben. Der Grund, warum die Anordnungen der Prachtscenen bey der italienischen Oper besser ausfallen, als bey der deutschen, ist kein anderer, als weil die sämmtlichen Mitglieder eines dem andern Rath ertheilen. Auch der geschickte Chorsänger hat hier ein Wörtchen zu sprechen, wenn er's besser anzugeben weiss. Da es im Grunde aber doch nur dahinaus zu laufen scheint, das deutsche Singspiel nicht emporkommen zu lassen; so gewinnt das

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. **Nr. 41.** 1846.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Rudolstadt. Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M. — *Excerpte.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung."
Goethe.

Die Ouverture zu Don Juan von *Mozart.*

Erster Artikel.

Einleitung.

Keinem Künstler oft er, als dem Componisten, spricht man ab, was *Goethe* von dem wahren Künstler behauptet, dass er keinen Strich ohne *Zweck* und Bedeutung thue. Und unter allen Componisten vielleicht keinem mehr, als — *Mozart!*

Ihm wird zwar zugestanden, dass er die Wahrheit immer am Schärfsten ausgedrückt und zugleich am Schönsten dargestellt habe, aber man bestreitet ihm, dass er es mit klarem Bewusstsein gethan, dass er bei seinen Strichen allen auch deren Zweck und Bedeutung hell vor Augen gehabt. Ihm sei Alles instinctartig gekommen, im Dusel, Traum — Rechenschaft darüber habe er nicht geben können.

Dieser Glaube, entehrend für den Künstlergeist überhaupt, wird um so unbegreiflicher bei *Mozart*, als die vielen Aeusserungen in seinen Briefen auf das Evidenteste beweisen, wie aufmerksam er alle musikalischen Erscheinungen beobachtet, wie scharf er über das Wesen seiner Kunst gedacht, und mit welchem hellen bewussten Wollen er an das Schaffen seiner besten Werke gegangen.

Nur einige dieser Stellen mögen aus der *Nissen*'schen Biographie hier auftreten, um das schwache Kind an Verstande, den Instinktmenschen *Mozart*, wofür ihn so Viele noch immer ansehen, zu verbannen, und den denkenden Mann und Künstler zu zeigen, der er in Wahrheit gewesen.

Als der Vater in England todtkrank lag, durfte kein Clavier berührt werden. Um sich zu beschäftigen, componirte das Kind seine erste Symphonie mit allen Instrumenten. Die Schwester musste, neben ihm sitzend, abschreiben. Indem er componirte und schrieb, sagte er einmal zu ihr: *„Erinnere mich, dass ich dem Waldhorne was Rechtes zu thun gebe."*

Ich stelle diesen Zug voran; er ist bedeutender als man ihn auf den ersten Blick halten möchte; er beweist, dass das, was man ihm am Meisten in seinem ganzen Leben absprechen will, das bewusste Wollen, sich schon in frühester Kindheit in ihm gezeigt hat. Schon in dieses kindische Brüten seiner Fantasie sprach die Reflexion, wollte er etwas dabei mit vollstem Bewusstsein; was, ist hier ziemlich gleichgültig. Wenn aber so früh, beim Kinde schon ein bewusster Wille in das Komponiren hineingesprochen, wird er beim Jüngling und Mann spurlos verpufft, wird diese Geistesrichtung allein verschwunden sein, während alle anderen zu so wunderbarer Ausbildung gelangten?

In einem Briefe von München aus, als er mit der Komposition des Idomeneus beschäftigt war, schrieb er an seinen Vater: „Sagen Sie mir, finden Sie nicht, dass die Rede von der unterirdischen Stimme zu lang ist? Ueberlegen Sie es recht. — Stellen Sie sich das Theater vor! *die Stimme muss schrecklich sein — sie muss eindringen — man muss glauben, es sei wirklich so* — wie kann sie das bewirken, wenn die Rede zu lang ist, durch welche Länge die Zuhörer immer mehr von dessen Nichtigkeit überzeugt werden? — *Wäre im Hamlet die Rede des Geistes nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein.* Diese Rede hier ist auch ganz leicht abzukürzen, sie gewinnt mehr dadurch, als sie verliert."

Aus der ersten unterstrichenen Stelle sehen wir doch wahrhaftig keinen phantastisch blos hindeselnden Jüngling, sondern einen hellen, klaren *vorher* das Wesen seines Gegenstandes, den in Tönen zu schildernden Objects *recht überlegenden* Verstand, eine klare Reflexion, die dem Geiste zum vollsten Bewusstsein bringt, *wie* der Moment aufgefasst und behandelt werden muss, wenn er die rechte Wirkung auf den Hörer hervorbringen soll. Mozart, ehe er die Fantasie in Thätigkeit setzt und ausschickt, das geeignete Material zur Schilderung dieser Scene zu suchen und herbeizuschaffen, sagt ihr vorher ganz bestimmt, wie es zu dem Zwecke beschaffen sein müsse. Er ist sich hier des Zweckes und der Bedeutung vollkommen bewusst, und wird keinen Strich in der Folge thun, der nicht damit übereinstimmte.

Und wie, dieser nach Manchen blos instinktartig das Rechte treffende Geist macht eine so treffende Bemerkung in der zweiten unterstrichenen Stelle über die Rede des Geistes im Hamlet, eine Bemerkung, welche von scharfer Beobachtungsgabe und auch in Thatsetzung derselben zeugt?

Ueber die Entführung schrieb er seinem Vater nach Salzburg:

„Der Zorn des Osmin wird dadurch in das Komische gebracht, weil die türkische Musik dabei angebracht ist. — In der Ausführung der Aria habe ich seine —Fischers — schönen tiefen Tone schimmern lassen. — Das: *d'rum beim Barte des Propheten* u. s. w. — ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten — und da sein Zorn immer wächst, so muss, da man glaubt, die Arie sei schon zu Ende — das Allegro assai — ganz in einem andern Zeitmasse und andern Tone eben den besten Effect machen; *denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorne befindet, überschreitet ja alle Ordnung, Mauss und Ziel, er kennt sich nicht — und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. — Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allezeit Musik bleiben muss*, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Tone der Aria), sondern einen befreundeten, aber nicht den nächsten, D minore, sondern den weitern, A minore, dazu gewählt." — Hier spricht in der ersten Stelle der scharfe Psychologe, in der zweiten der ächte Aesthetiker, und zwar stellt er in wenigen Worten das richtigste Grundprincip der Aesthetik der Tonkunst hin. „Nun die Arie von Belmonte in *Adur*: O wie ängstlich, o wie feurig u. s. w. wissen Sie, wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violine in Octaven — diess ist die Favorit Arie von Allen, die sie gehört haben — auch von mir — und ist ganz für die Stimme des *Adamberger* geschrieben. Man sieht das Zittern, Wanken, man sieht, wie sich die schwellende Brust hebt, welches durch ein Crescendo exprimirt ist; man hört das Lispeln und Seufzen, welches durch die ersten Violinen mit Sordinen und einer Flauto mit im Unisono ausgedrückt ist. — Der Janitscharen-Chor ist als solcher Alles, was man verlangen kann, kurz und lustig und ganz für die Wiener geschrieben. — Die Aria von der Constanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mselle *Cavalieri* aufgeopfert. — *Traurung war mein banges Loos, und nun schwimmt mein Aug' in Thränen* — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour-Arie zulässt, auszudrücken gesucht. — Das *Hui* habe ich in schnell verändert, also: *doch wie schnell schwand meine Freude* u. s. w. Ich weiss nicht, was sich unsre deutschen Dichter denken; wenn sie schon das Theater nicht verstehen, was die Opern anlangt, so sollen sie doch wenigstens die Leute nicht reden lassen, als wenn Schweine vor ihnen stünden."

„Die Ouverture ist ganz kurz, wechselt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte allezeit die türkische Musik einfällt, — moduliert so durch die Töne fort, und ich glaube, man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch nicht geschlafen haben." —

Nur eine Briefstelle noch von Paris aus an seinen Vater:

„Die Symphonie fing an, Raff stand neben mir, und gleich mitten im Allegro war eine Passage, *die ich wohl wusste, dass sie gefallen müsste*: alle Zuhörer wurden davon hingerissen, und war ein grosses Applaudissement. —"

„*Weil ich aber wusste, wie ich sie schrieb, was das für einen Effect machen würde, so brachte ich sie zuletzt noch einmal an.* — da ging es nun *da capo*."

„*Weil ich hörte, dass hier alle letzte Allegro's, wie die ersten, mit allen Instrumenten zugleich, und meistens unisono anfangen, so fing ich es mit den zwei Violinen allein piano nur acht Takte an.* — *darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) bei Piano sch* —, *dann kam gleich das Forte.* — Sie das Forte hören und in die Hände klatschen war Eins." —

Und dieser Geist, nur wie er aus diesen wenigen Zeilen spricht, soll alle seine Werke instinctartig geschaffen haben!

Nachricht.

Leipzig, 1846. Zweites Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 11. October. — Ouverture zu Preciosa von *K. M. v. Weber*. — Scene und Arie aus dem Freischütz von *K. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Wagner*, königl. Sächs. Hof-Opernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Arie aus dem Barbier von Sevilla von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Wagner*. — Symphonie von *Franz Schubert*. (C dur.) —

Es gibt über jeden Gegenstand in der Musik fertige Journalphrasen, und folglich auch über die gute Orchesteraufführung einer Ouverture. Wir bemerken daher bei der Preciosa nur, dass man ein Kunstwerk hundertmal mit derselben Lust geniessen kann, die Beschreibung dieses Genusses aber dem Leser allerhöchst langweilig werden müsse, und rufen uns diese Wahrheit mit gellender Stimme zu, damit sie auch in andere Berichterstatterohren hinüberklinge und wirke.

Ueber Fräul. *Wagner* haben wir viel Gutes zu sagen, wenn wir unserm Ingrimm über einen Gesanglehrer erst Luft gemacht haben, für heute blos durch folgende wenige Artikel.

1) Wo auf diesem Erdball Musik gemacht wird, fehlte ihr auch Alles sonst, drei Dinge sind gewiss darin zu finden: Rhythmus, Tempo, Takt. Das Bedürfniss und dringende Verlangen nach letzterem namentlich, und zwar in sicherem und nicht betrunkenem Schritt liegt in der Seele des gebildetsten Europäers wie des rohesten Bewohners der Urwälder Amerika's, und gibt es Urgesetze in der Tonkunst, der Takt ist dann eines. Alles Unsymmetrische, Ungleiche, Verzerrte verletzt. Kann es irgend einem Sänger erlaubt sein, die sorgfaltig abgewogenen symmetrische Tonreihe eines Componisten wie *Karl M. v. Weber* zu verrenken und auseinander zu zerren? Wenn *Karl M. von Weber* für gut befunden hat, hinzuschreiben:

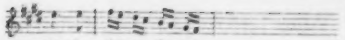

darf eine Sängerin für gut befinden, zu singen:

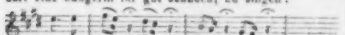

und wenn der Dichter hinschreibt „Schaaren" und der Componist folgende Noten dazu macht:

darf die Sängerin beide Männer verbessernd sprechen und singen:

Ein Gesanglehrer, der seiner Schülerin nicht sagt: ehren Sie das Taktgefühl der Hörer, der sie im Gegentheil zu Verrenkungen und Verzerrungen anleitet, muss die Kritik ingrimmig machen.

2) Jede Aenderung einer in aller Hörer Gedächtniss bis auf die einzelne Note festeingenisteten und der Natur unmittelbar nachgeschriebenen Melodie ist eine Ohrfeige, welche man dem Gefühl gibt.

Was würde ein Gesanglehrer sagen, wenn man ihm vordeclamiren wollte:

Vom Eise befreit sind nunmehro Strom und Bäche,
Durch des Frühlings nicht allein holden, belebenden, sondern auch wirklich scharmanten Blick!!

Sind die meisten Sängermanieren, eingestreut in die Tondichtungen ächter Meister, etwas Anderes als obige Nunmehro's, Nicht alleins, Sondernauchs, u. s. w.?

Was soll man von einem Gesanglehrer sagen, der seinen Schülern solche Kunstfratzen einlernt, anstatt sie auf's Energischste davor zu warnen?

3) In der *Rossini*'schen Arie aus dem Barbier liess Fräul. *Wagner* keinen Stein auf dem andern. Unter zehn Noten hatte *Rossini* der Sängerin etwa zwei recht gemacht, die andern achte verbesserte sie durch eigene! Und so ging's fort durch die ganze Arie. Man denke sich eine *Rossini*'sche Arie, diese brillante Variation bereits, über ein darunter verstecktes Thema, noch einmal übervarirt und überbrillantirt!

Was soll man zu einem Lehrer sagen, der seine Schülerin anleitet, das Ueberladene noch mehr zu überladen?

4) Die Rosine im italienischen Barbier wird als eine *liebliche anmuthige* vom Dichter gezeichnet, und obgleich die Italiener sich um den Charakter und den Ausdruck ihrer Personen im deutschen Sinne den Kopf nicht zerbrechen, so hat doch *Rossini* seine Rosine wirklich mit lieblichen und anmuthigen Tönen und Melismen umgaukelt. Diese liebliche, anmuthige und jedenfalls noch sehr junge Rosine singt von ihrer Liebe zu Lindoro. Eine deutsche Rosine würde das in einfachen reinen platonischen Tönen thun, der jungen Italienerin Einbildungskraft gebiert sinnlichere Bilder, die sie in Rouladen wohl herausrollen kann. Aber welche Liebesnuance einer Mädchenbrust kündigt etwa folgende wild fortissimo herausgestürmte musikalische Figur an?

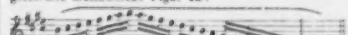

oder Sprünge wie:

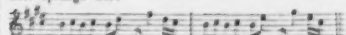

Beide Figuren sind in den Noten nicht treu, aber in der Figurenart bezeichnend angegeben, und darauf kommt es hier an. Wir glauben, vor einem weiblichen Wesen, dass in solchen Figuren von Liebe reden wollte, würden die leichtfertigsten Männer zurückschrecken.

Was soll man von einem Lehrer halten, der seinen Schülerinnen solche Tonphrasen erlaubt oder einlernt, und also bei seinem Unterricht von Vortrag im höhern Sinne, d. h. von naturwahrem Ausdrucke des Gefühls gar keine Ahnung zu haben scheint?

Fräulein *Wagner* kommt nämlich eben von Paris, aus der Schule des berühmten Gesanglehrers *Garcia*, und man darf annehmen und der Sängerin nicht verargen, dass sie, im Augenblicke ihr ganz gewiss besseres deutsches Selbst verläugnend, nur die unmittelbaren Resultate der Lectionen des fremdländischen Lehrers uns hat hören lassen wollen.

Hier wird die Einschaltung einer kleinen Geschichte am rechten Orte sein.

Auch *Jenny Lind* war bei Garcia; eine Hauptmanier der italienischen Gesangsmethode ist die männerartige Ausbildung der unteren Octave, in welche die italienischen Sängerinnen aus den oberen Regionen in möglichst scharfem Kontraste hinunterplumpen, die unsinnigste Kunstfratze, welche je von dem abgeschmacktesten Manieristen hat ergrübelt werden können. *Jenny Lind* hat sich dem Lehrer während des Unterrichts gefügt, niemals aber den Unsinn in ihre öffentlichen Kunstleistungen hineingrinzen lassen, und auf die Frage „warum?" ganz einfach erklärt: „weil es eine hässliche, unausstehliche, geschmacklose Manier ist."

Das bisher Gesagte wird streng erscheinen, aber wo soll die Kritik streng sein dürfen, wenn nicht in dem Leipziger Gewandhaussaale und vor einer Sängerin wie Fräulein Wagner? Um das Maass voll zu machen, bemerken wir sogar noch, dass sich die Sängerin nicht irre machen lassen möge durch den überaus warmen und anhaltenden Applaus. Er galt, und konnte nach dem Gesagten nur gelten dem was sie überhaupt kann und nicht was sie heute gethan, oder anders gesagt: die Mittel berauschten, dass man die zum Theil wenigstens unkünstlerische Verwendung derselben überhörte. Denn nun ist es Zeit zu sagen, dass die Stimmmittel der geehrten Sängerin ganz herrlich sind, voll, hell, dick, kräftig, dass die technische Ausbildung, das grosse unbestreitbare Verdienst ihres Lehrers, ausgezeichnet ist, und dass, wenn sie sich von den Fesseln des Schulpedantismus frei machen und unmittelbar nur in den Dienst des natürlichen Her-

zeugnisdrucks begeben will, sie nicht blos unter die glänzendsten, sondern wirklich echt künstlerischen Erscheinungen gezählt werden muss und wird. Und eben weil das unsre innigste Ueberzeugung ist, haben wir es für unsre Pflicht gehalten, unsre ganze Meinung auszusprechen, die übrigens ja nur eine individuelle ist.

Herrn *Joseph Joachim* rufen wir aus theilnehmendstem Herzen zu, von seinem Streben nach technischer Fertigkeit, die er in bewundrungswürdigem Grade bereits errungen, die Hälfte wenigstens von nun an auf eifrigere *Gefühlsübungen* zu verwenden. — Gefühlsübungen? fragt vielleicht Mancher mit ironischem Lächeln. Ja, *Gefühls-* oder noch besser gesagt, *Gefühlsausdrucksübungen*. Glaubt man, Jedem, der Gefühl habe, käme der Ausdruck desselben in der Kunst von selbst? Glaubt man, das kalte, todte Antlitz des angebenden Schauspielers, das uns nach Jahren in wunderbarer Veränderungskunst und Beweglichkeit alle Affekte, Gefühle und Leidenschaften glühend entgegenspielt und unsre Seele nach Gefallen in Wonne, Wuth, Schrecken versetzt, habe sich ohne Uebung, Studium, Mühe, Beobachtung von Seiten des Künstlers so geschickt und fügsam herausgebildet? Kann man üben, den Ton fl. decres. p. pf. cres. etc. gebrauchen zu lernen, so kann man auch üben, wie man diese Nuancen den Regungen des Gemüths gemäss aufeinanderfolgen lassen müsse, vorausgesetzt, man belausche eifrig die Natur dieser Regungen in sich und Anderen. Ein Accent auf einem Instrumente ist an sich noch nicht Ausdruck, er wird das erst durch die gefühlte Uebereinstimmung mit dem Accente in der Seele. Die einzig wahre Macht des Künstlers liegt in dem Gemüthsreich. Seine Künsteleien bewundert und vergisst man, die Thräne die er uns entlockt, trägt man ihm nach, nicht in Hass, sondern in Liebe. Uns schmerzt es, wenn der Kunstjünger so sicher die höchste Höhe seiner Kunst — auf der Saite erklettert, aber vom Gefühl nur mitnimmt, was er eben beiläufig davon zu erhaschen vermag.

In den Glanz, die Kraft und das Feuer der *Schubert*'schen Symphonie warf unsere melancholisch gestimmte Seele düstere Schatten. *Franz Schubert* wurde von der Natur zu einem Componisten allerhöchsten und alleredelsten Ranges bestimmt. Aber das neidischtückische Schicksal beschloss, es nicht zu dulden, lockte den feurigen Jüngling in's leichtfertige Wirthshausleben, hielt die Anerkennung zurück, welche das Bewusstsein der Künstlerwürde weckt und vor Verirrungen bewahrt, liess ihm die Gedanken zu schnell und zu leicht im Kopfe wachsen, und raffte ihn endlich, da er trotz aller dieser Hindernisse immer höher dem Ziele zu stieg, vor der Zeit aus dem Leben hinweg. So hat er viele herrlich angelegte, aber nicht vollendete, von genialer Jugendkraft und Glut überströmende, aber theilungleiche, nicht vom klassischen Kunstsinne gebändigte und ausgeprägte Werke hinterlassen. Dieses Schicksal rührt so, dass es schwer ist, die Kritik unbefangen urtheilen zu lassen, und viele warme Herzen hören aus seinen Werken nicht, was er geworden, sondern was er unter günstigen Umständen hätte werden können. Auch in dieser Symphonie sind Gedanken die uns abstossen, während andere in die Seele glühen und sie zum Enthusiasmus entzünden. Es fehlt seinen grösseren Compositionen die Nachkritik und Feile, welche ihnen der noch zu flüchtige Lebens- und Kunstgeist zu widmen nicht Zeit, Lust noch Kraft hatte.

Herr Musikdirektor *Gade* dirigirte. —

Rudolstadt. Unter den kleineren Städten, in welchen ein reges Musikleben herrscht und in welchen die Tonkunst sich einer verhältnissmässig sehr reich entfalteten Blüte zu erfreuen hat, nimmt sicherlich die kleine, reizend gelegene Residenz Rudolstadt nicht den letzten Rang ein; ja man darf wohl mit Recht behaupten, dass sie in jener Beziehung manche andere, weit umfangreichere Stadt bei Weitem überflügelt hat. Nächst der Kunstliebe und der Liberalität des fürstlichen Hauses hat man diesen glücklichen Umstand unstreitig den früheren vieljährigen Bemühungen des vorigen trefflichen Capellmeisters *Max Eberwein*, der als Componist, wie als Dirigent gleich preiswürdig war, so wie dem beharrlichen und umsichtigen Fleisse seines durch Composition mehrerer Symphonieen und anderer Werke auch im Auslande rühmlichst bekannt gewordenen Nachfolgers *F. Müller* zu verdanken, der in jeder Beziehung in den von seinem Vorfahr angebahnten Wegen würdig fortschreitet. War es *Eberwein's* Verdienst, dass Rudolstadt zu den ersten Städten gehörte, in welchen die Meisterwerke eines *Beethoven*, so wie sie eben an's Licht traten, aufgeführt — und zwar mit Geist und Geschick aufgeführt und so dem Verständnisse des musikliebenden Publicums gleich anfangs nahe gebracht wurden, so war *Fr. Müller's* rühmliches Streben mit dem glücklichsten Erfolge darauf hingerichtet, durch steigende Präcision und Vollendung in ihrer Darstellung jenes Verständniss in immer weiterem Bereiche zu vermitteln und dabei auch dem Publicum alle wahrhaft gediegenen Orchesterwerke vorzuführen, welche die neueste Zeit hervorbrachte, und in dieser Beziehung ein Repertoir herzustellen, welches bei jeder Vergleichung mit anderweitigen mit Ruhm bestehen dürfte. Es möchten nur wenige Orte zu finden sein, in welchen die schwierigsten Compositionen mit mehr Fleiss und Genauigkeit einstudirt, und mit höherer Klarheit, Feinheit und Abrundung gegeben würden, als es von der Rudolstädter Capelle geschieht, welcher hierzu freilich manche günstige, in solcher Weise nur selten zusammentreffende Umstände zu Statten kommen. Zwar ist dieselbe, aus dreissig und einigen Mitgliedern bestehend, nur von mässiger Stärke, zwar zählt sie unter ihren Mitgliedern nur wenige, welche so wie etwa *Brand* (Violinist), *v. Beda* (Violoncellist) u. s. w. als Virtuosen einen höheren Rang in Anspruch nehmen dürfen; allein da Rudolstadt kein stehendes Theater besitzt und da die Capelle nur die wenigen Kirchenmusiken für die Festtage, so wie die Hof- und Stadtconcerte zu besorgen hat, so kann eben die reiche Musse, welche die kurze Theatersaison übrig lässt, zu einem desto sorgfältigeren Studium alles Dessen verwendet werden, was man produzirt, und dies ist denn wirklich auch in so rühmlicher Weise der Fall, dass gewisse Meisterwerke, zumal im Fache der Orchestermusik, in einer Vollendung gegeben werden,

wie sie Referent nur sehr selten an anderen Orten gefunden hat, während auch — zumal die Aufführungen in der Kirche, bei welchen der Gesang grösstentheils durch tüchtige Dilettanten vertreten wird, in musterhafter Klarheit und Vollendung hervortreten und etwas nur die Opernaufführungen in der kurzen Theatersaison bei rascher Aufeinanderfolge zuweilen Etwas zu wünschen übrig lassen.

Um den Lesern dieses Blattes eine Uebersicht des musikalischen Standpunctes zu geben, auf welchem man sich in Rudolstadt bewegt, theilen wir hier das Repertoir eines Musikjahres mit.

Die aufgeführten Opern und Vaudevilles waren folgende: Die Belagerung von Corinth von *Rossini*, zwei Mal. Der Wildschütz von *Lortzing*. Die Zauberflöte von *Mozart*. Der Barbier von Sevilla von *Rossini*. Fra Diavolo von *Auber*. Undine von *Lortzing*, zwei Mal. Des Adlers Horst von *Gläser*. Die Hugenotten von *Meyerbeer*, drei Mal. Czaar und Zimmermann von *Lortzing*. Don Juan von *Mozart*. Der Postillon von Lonjumeau von *Adam*. Die Sirene von *Auber*. Alessandro Stradella, zwei Mal. Des Teufels Antheil von *Auber*. Der Wasserträger von *Cherubini*. Die neue Fanchon. Vaudeville: Kock und Geste. Die Hochzeit vor der Trommel. Donnerweibchen. Dorfbarbier. Weltumsegler wider Willen u. s. w. —

An Symphonieen kamen zur Aufführung: Die Weihe der Töne von *Spohr*; von *Lachner* Es dur; von *Beethoven* C dur und D dur, von *Fr. Müller* Es dur u. s. w. An Ouverturen eine reiche Anzahl von *Weber*, *Beethoven*, *Marschner*, *Mendelssohn*, *Lobe*, *Auber* u. s. w. An Concerten und Concertino's, Compositionen von *Molique*, von *F. Müller*, *de Beriot*, *Kummer*, *Kalliwoda*, *Mayseder* u. v. a. An Gesangwerken: Die Wüste von *David* und eine Reihe von ausgezeichneten Kirchencompositionen.

Ausserdem hört man in Rudolstadt in Privatzirkeln treffliche Concertmusik. Nur im Fache der Gesangmusik machen sich Lücken bemerklich, deren Ausfüllung man indess entgegensieht. Für den Ankauf der besten Meisterwerke, welche die Zeit bringt, ist durch höchste Munificenz fortwährend huldreichst gesorgt.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M.

Aus dem Bereich des Concertlichen ist diesmal wenig Bedeutendes zu erbeuten, und wenn das gefällige *Haus Mozart* nicht wäre, wir würden gar nicht gewahr werden, dass sich fremde Virtuosen hier nur aufgehalten haben. Das *Haus Mozart*? wird mancher unserer Leser fragen, wie ist das zu verstehen? Hat *Mozart* in diesem Hause gewohnt, oder gar eine Oper geschrieben? Aber von alle Dem nichts. Der Musikalienhändler *Carl André* hat seinem schönen Hause auf der Zeile diesen Namen nur aus Verehrung für den deutschen Meister gegeben, das ist Alles. Freilich wurde anfangs vielerlei darüber raisonnirt und gewitzelt, jetzt aber ist's ein stereotyper Name in Frankfurt geworden, und wenn man sich in eine Droschke setzt und dem Kutscher zuruft: zu *Rothschild*, in's *Städeleche Institut*, an's *Theater*, oder zum *Hause Mozart*, so weiss der Mann, wo er hinzufahren hat. Da nun mit öffentlichen Concerten in unserer Wechselstadt gar nichts zu machen ist, so gibt Herr *André* in seinem Salchen zum *Hause Mozart* den Künstlern Gelegenheit, sich zu produciren und mithin von sich sprechen und schreiben zu lassen, auf welches Letztere sie grossen Werth zu legen scheinen. So hörten wir hier die Pianisten *Ernst Pauer* aus Wien, *Kuhe* (durch seine Kunstreise mit *Ptachek* bekannt), und den Violoncellisten *Menter* aus München. *Pauer* und *Menter* haben guten Klang in der Virtuosenwelt. Herr *Kuhe* aber muss sich, bei den jetzigen Ansprüchen an das Piano, noch tüchtig hervorthun, namentlich was den feineren Geschmack und die Composition betrifft, um mit in diese Arena steigen zu können. Im Saale des Hofes von Holland gaben die Sängerin Signora *Garcia de Torrès* und der Violoncellist *Demunck* (Lehrer am Brüsseler Conservatorium) ein Concertino. Aber obgleich die Zettel in französischer Sprache gedruckt, und eine Menge von Freibilleten zugegeben waren, der Raum war dennoch kaum zum achten Theile besetzt. *Demunck* darf als einer der sichersten und brillantesten Virtuosen bezeichnet werden. Der Beifall, den er erntete, war so geräuschvoll, als ihn nur wenig Hände spenden konnten. Signora *Garcia*, eine Bravour- und Effectsängerin mit bedeutender Höhe, aber ohne Geschmack, forderte vergebens den Enthusiasmus heraus. — Herr *Habern*, Professor am Prager Conservatorium, hat zwar ein Concert ankündigen lassen, aber keines gegeben, und ist spurlos wieder abgereist. Alle die Virtuosen und Virtuosonen des Auslandes, mit grossen Erwartungen kommend, fühlen sich immer verletzt, wenn man ihnen wohlmeinend räth, von ihrer Concertgeberlust abzustehen. Aber die meisten achten nicht darauf, verwickeln sich dann in Collisionen, verlieren Zeit und Geld, kommen am Ende nicht einmal dazu, auch nur *honoris causa* in dem Zwischenact eines *Töpfer*'schen Lustspieles zu spielen, und müssen dann ärgerlich und beschämt wieder abreisen. Das haben tüchtige Männer hier erfahren müssen, und es werden's noch Manche erfahren, die nicht Raison annehmen, und mit Gewalt durch eigenen Schaden klug werden wollen. In voriger Woche war *Emil Steinkühler* aus Lille hier, ein sehr wissenschaftlicher Musiker, hat es aber kaum dahin gebracht, sein neuestes Quartett nur von einigen Freunden hören zu lassen — *Steinkühler* hat hier bei *Schnyder* studirt — wozu das Haus Mozart wieder seinen Horsaal darbot. Aber die Zeit vor der Oper war schlecht gewählt, obgleich nothgedrungen. Dass unter solchen Umständen eine Composition nur *à la hâte* heruntergegeigt werden kann, und zwar so, dass man kaum die Technik, viel weniger den Geist derselben erkennen konnte, versteht sich von selbst. Das ist aber das Loos des Schönen auf der Erde, denn das Quartett ist in der That mit Phantasie und Kenntniss des Satzes und der Form geschrieben, obgleich noch etwas wild und moduliresd, nach Art der lieben Jugend. Doch hat Herr *Steinkühler* dafür das Glück gehabt, Herrn Capellmeister *Guhr* eine komische Oper seiner Composition am Clavier vorspielen zu dürfen, ein Werk, welches nach *Guhr*'s eigener Aussage ein bedeutendes Talent für dramatische Musik verräth.

Er hat den jungen Mann, nach Ertheilung mancher guten Lehre, mit freudigen Hoffnungen für die Zukunft entlassen.

Nun zu einigem Hervorragenden aus der Oper. Ein schlagendes Zeugniss, dass der Geschmack unseres Publicums wenigstens nicht einseitig — denn ob derselbe in der That gebildet ist, darüber sind unsere Gelehrten noch nicht einig — geben zwei Opern, die, als habe es Gahr darauf angelegt, aus durch Contraste in Verlegenheit zu setzen, in Zeit von acht Tagen neu über unsere Bretter gingen. Diese Opern sind — fast trage ich Scheu, beide in einem Athemzuge zu nennen — Idomeneo von Mozart, und die Musketiere von Halevy. Zwei Dioskuren an den Pforten der verschiedensten Zeitabschnitte und Geschmacksrichtungen, gewiss so lange die Welt steht. Kaum hatten unsere Sänger Zeit, ihre antike Mimik in die Fältchen eines spielenden Humors zu werfen, kaum Zeit, aus der griechischen Tunika in die französischen Pumphosen und Wappenröcke des 17. Jahrhunderts zu schlüpfen, und unser Publicum, so schnell umzusattelt vom erhabenen zum ausgelassenen Pegasus, und dennoch haben beide Werke, die bis jetzt, jedes drei Mal, bei vollen Häusern in kurzen Zwischenräumen gegeben worden sind, so viel Glück gemacht, dass sie sich wohl neben einander auf dem Repertoir erhalten dürften. Eine Ehre, die meines Wissens bis jetzt in Deutschland noch keiner derselben zu Theil wurde. Lege darin nun ein Beweis von unserem guten Tact, so wäre auch der Grund in dem Bestreben Gahr's zu suchen, unseren Geschmack für die classische und neue Schule stets au fait zu erhalten, in einem daselbst vortrefflichen Ensemble. Unsere Sänger, fast alle in noch jugendlichem Alter, sämmtlich mit tüchtigen Stimmen begabt, von guten Bestrebungen erfüllt, und dazu von ihrem Maestro tüchtig zusammengehalten, können etwas vertragen, und decken somit, mehr oder weniger, manche Mängel an feinerer Bildung zu. Wie unser Orchester, das sich gerade in den Musketieren durch Discretion auszeichnet, beschaffen, ist bekannt. Mit solchen Kräften, wie a als einen im Ganzen empfänglichen Publicums, ausgerüstet, kann es nicht fehlen, dass oft gerade hier Werke reussiren, die an anderen Orten, wo doch grössere Sceneupracht, oder irgend ein Illustrator herrscht, durchfallen, oder wenigstens gleichgiltig lassen. Ohne als Ritter unserer Isouc Oper in die Schranken treten zu wollen, fordert es doch die Billigkeit, Thatsachen zu berühren, die hin und wieder schon Antipoden gefunden haben.

Ueber beide Opern durchgreifend, was man sagt, zu recensiren, erlasse man mir. Idomeneo steht über jeder Kritik. Dieses Werk ist ein Monument von antikem Marmor, aus welchem des Meisters Geist zu uns redet. Wer diesen nicht versteht, wird auch durch die Kritik nicht weise. Es ist ein psychologisches, ewig neuaufgelöstes Räthsel. Wer den Beruf in sich fühlt, aus dem Idomeneo der Welt wichtige Resultate für musikalische Kunst und Wissenschaft zu liefern, mag sich wahren, dass bei der Arbeit seine eigene Wissenschaft nicht bankerott werde. Was Halevy's Musketiere betrifft, so ist diese Oper bereits so oft schon ausgebeutet worden, dass fast nichts mehr daran übrig bleibt, weil jeder Kritiker ihr eine andere Eigenschaft raubt. Ich meiner Seite habe daher nicht Lust, post festum noch einmal das Seziermesser anzulegen. Jedenfalls darf man dieses Werk ohne Menschenfurcht im Ganzen als ein geistreiches, pikantes und vortrefflich gearbeitetes bezeichnen. Doch muss ich einen in den Annalen unseres Kriteriums wieder hervorstechenden Factum erwähnen, nämlich, dass theils von einem grossen Concertrennreite, theils von unbegreiflicher Blindheit, oder vielmehr Taubheit, dieser Oper rein alle Melodie abgesprochen wird. Gerade in unserer Zeit, wo man unter Melodie nur heitere und hüpfende Tanzweisen versteht, bieten die Musketiere ja eine wahre Fundgrube von Melodieen dar. Oder sollten vielleicht die ernsten Weisen des Idomeneo mit einem Mal auf den Geschmack unserer Kunstrichter gewirkt haben, dass sie jetzt plötzlich vor Sinn haben für antik-erhabene Melodieen? Aber nein. Diese Oppositionen haben in ganz egoistischen und engherzigen Motiven ihren Grund, welche zu berühren die Allgem. musikal. Zeitung kein geeignetes Feld darbietet. Mit einem Worte, Animosität wollte die Oper stürzen; es gelang ihr aber nicht. Ueber Gollmick's teutsche Bearbeitung Etwas zu sagen, die auf unserer Bühne heimisch, ist nicht an mir. Nur so viel, dass das deutsche Buch um ein gutes Drittheil kürzer ist wie das französische Original, und somit auch dem Publicum zu Gute kommen mag. Hervorragende Opern ausser diesen beiden Novitäten waren seit meinem letzten Bericht: Zauberflöte, Titus, Figaro, Die Entführung, Fidelio, Tell, Hugenotten, Julia, Favoritin, der Maskenball, wie z. B. Zampa, Regimentstochter, Nachtlager, Straella u. s. w. nicht zu gedenken. Egmont, dessen Musik Goethe's Tragödie für sich immer zur Oper macht, wurde zu des Dichters Geburtstag am 28. August gegeben, und die Gesangsgesellschaft Stadt und Land (mit Musik von A. Müller) als erheiterndes Prinzip oft wiederholt. Vorzügliches Interesse darin erregte unser wackerer, als Repräsentant der alten guten Schule allgemein beliebte Meck, und erwarb sich zugleich als Tänzer und Sänger einen neuen, nie gewelkten Lorbeer. Als Gäste traten auf der Sänger Beer vom Coburger Theater, und Frl. Henr. v. Treffz, erste (?) Sängerin vom k. k. privil. Theater an der Wien. Beer verstand zu singen und mit seiner vollen Höhe Effect zu machen, obgleich der Klang seines Organs nicht edel ist und an die Kehle streift. Sein Spiel ist gewandt, versteigt sich aber nur wenige Linien über die gewöhnte Operncarikatur. Während sich dieser Sänger in einer Reihe von Partieen (worunter Florestan, St. Phar und Tonio) freundlichen Beifall erwarb und namentlich die Künstler auf seiner Seite hatte, sang Frl. v. Treffz alle Register, und verstand es, mit kleinen Kunstmitteln, aber vieler Bühnengewandtheit, geschmackvoller Garderobe, stattlicher Figur und Creditbriefen sich ein Publicum zu bilden. In der Erscheinung dieser Dame war einer von den Fällen zu erkennen, wo bei feminincnder Clique, welche leider hier ein bedeutenden Bureau errichtet hat, die tactvolle Jury unseres eigentlichen Parterrepublicums zuhört. Frl. v. Treffz sang die Leonore (Stradella), den Cherubin aus die Regimentstochter. Kleine biegsame und hochliegende Stimme, wenig Schule und Geschmack, von richtiger Auffassung eines Charakters, oder wenigstens con-

bei allen unseren Fortschritten sind wir auch jetzt noch nicht dahin gekommen, dass wir uns scharf bestimmter, feststehender Formen erfreuen können. — —

Wie gut hatten es *Sophocles* und *Euripides*, und wie leicht hatten es die französischen und dramatischen Dichter! Sie konnten sich stets in *einer* Richtung fortbewegen, und wenn sie dadurch zu hoher Meisterschaft gelangten, so ist es kein Wunder. Wir Deutschen aber versuchen es, beim Mangel entschiedener Bestimmungen, bald so bald wieder anders, und dabei kann nichts Kluges herauskommen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das dritte lyrische Theater zu Paris engagirt frisch darauf los. Sänger, Musiker, Choristen. Es lässt sich Werke anbieten und entscheidet über kauf- oder Nichtaufnahme. Das ist Alles sehr schön; die Herren *Adam* und *Thalaudraw* vergessen nur, dass, bevor man Hoffnungen erweckt, man erst sicher sein müsse, dieselben erfüllen zu können, und dazu fehlen ihnen nur noch zwei Kleinigkeiten, — ein Bauplatz und ein Haus darauf!

Auf der italienischen Bühne zu Pera (Konstantinopel) gibt jetzt ein Bauchredner Vorstellungen. Die Musik dieselbst muss Taschenspieler und die Erscheinung einer Frau unter einem Becher, welche in der letzten Nummer der türkischen Zeitung angekündigt ist, zu Hilfe nehmen.

Musard wird eine Reihe Concerte in *Kroll's* Etablissement zu Berlin leiten.

Drei Schwestern von vier, sechs und acht Jahren, *Turner* mit Namen, liessen sich neulich in London hören. Die Erste spielte Violine, die beiden Anderen begleiteten auf einer Harfe, welche sie zwischen sich hatten, so dass die eine Schwester den Diskant, die andere den Bass spielte.

Sophie Löwe, früher von den Berlinern vergöttert, hat vorigen Winter in Venedig Fiasco gemacht. Sie habe jetzt eine ausgeklungene reizlose Stimme und spiele unbedeutend, melden die dortigen Blätter.

Das Conservatorium zu Marseille hat seine Prüfungen beendigt. Die Klassen für Gesang und Deklamation, welche Herr *Benedit* leitet, haben sich ausgezeichnet. Zwei Preise sind für Deklamation, drei für Gesang ertheilt worden. Ein junger Baritonist namentlich, Herr *Grillet*, hat grosse Hoffnungen erweckt.

Charles Mayer, der berühmte Clavierspieler und Componist, macht mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen Konzertmeister *Müller* aus Braunschweig eine Kunstreise nach Prag, Wien und Ungarn.

Das italienische Theater zu Paris ist am 1. October mit Lucia von Lammermoor eröffnet worden. Engagirt für die Saison sind: die Damen *Grisi*, *Persiani*, die beiden *Brambilla*, *Angiola*, *Albini*, *Amigo*, *Bellini*, *Grimaldi*; die Herren *Lablache*, *Mario*, *Ronconi*, *Corelli*, *Colotti*, *Collini*, *Tagliafico*, *Dassori*.

Habeneck ist in's Bad nach Havre gereist. Mit seiner Gesundheit geht es bereits besser. *Valentino* dirigirt einstweilen für ihn.

Ivanoff singt nächsten Karneval zu Triest und im Frühling zu Wien.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In der **J. Luckhardt**'schen Musikalienhandlung in Cassel sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Bochmann, H., Polka und Cottillon aus Alessandro Stradella v. Flotow, für Pianoforte. Op. 20. 10 Sgr.

Häser, C., Drei Lieder für eine Bass- oder Baritonstimme und Chor mit Begleitung des Pianoforte. Op. 2. 3. 4.
— Frühlings-Ahnen. Op. 2. } 22 Sgr. 6 Hlr.
— Der Wanderer an das Vaterland. Op. 3. } 15 Sgr.
— In vino veritas. Op. 4. } 15 Sgr.
— Waldgesang für 4 Männerstimmen. Op. 5. 12 Sgr. 6 Hlr.
— Zwei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 7. 5 Sgr.

Rosenkranz, A., Uebungs- und Erholungsstunden am Pianoforte. 1. Heft. 15 Sgr.

Tivendell, Henry, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. 15 Sgr.

Ulrich, C., Liedertafeln, enthaltend 2- 3- und 4stimmige Lieder und 5stimmige Chorale zum Gebrauch in Volksschulen. 1. Lieferung 20 Sgr.

Weishelt, C. Fr., Vier Gesänge f. 4 Männerstimmen. Op. 4. 10 Sgr.
— — Dergleichen. Op. 5. 12 Sgr.

Wiegand, J., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 13. 15 Sgr.

Gute Oboe-Röhre, à Dutzend 2 Thlr. empfiehlt **E. Werner** in Torgau, Lorenzgasse No. 215. Ich bitte um zahlreiche Bestellungen und versichere, dass meine Röhre, weder zu stark noch zu schwach, von ausgezeichnetem Holze und gutem Ton, gewiss einem Jeden zusagen werden.

Meyerbeer's Musik zu Struensee.

Die *Ouverture*, die Musik zu den 4 Entreacts und die ausserdem die Handlung begleitenden Musikstücke zum Trauerspiel
Struensee von **Michael Beer,**
componirt von
G. Meyerbeer,
sind in *Partitur*, für *Orchester* und im *Clavierauszug* unter der Presse. Wir nehmen Bestellungen an und werden dieselben nach der Reihenfolge expediren.

Berlin, den 24. September 1846.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten October. **Nr. 42.** 1846.

Inhalt: *Aphorismen.* — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus Düsseldorf. Aus Paris. Aus Strassburg. — *Recensionen.* — *Excerpte.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aphorismen.

I.

Das Genie bricht sich Bahn durch alle Hindernisse.

Ein herrlicher Satz! Namentlich höchst bequem für Geschichtschreiber und Biographen. Jede gescheiterte That, jedes misslungene Werk, weiss man gleich, wurde von genielosen Menschen unternommen. Diesen Satz im Auge behalten, ist pünktlich anzugeben, wie viel Genie's die Welt bis jetzt gehabt hat, nämlich genau so viele als ihr bekannt geworden!

Weniges geht an dem Menschen spur- und einflusslos vorüber. Die kleinsten, scheinbar unbedeutendsten Umstände bringen oft die grössten Umwandlungen in seinem Schicksale und Geiste hervor, und das Genie sollte davon eine Ausnahme machen, und unter allen Umständen, durch die verschiedenartigsten Einflüsse hindurch, dasselbe ursprünglich angelegte Product werden?!

Der Fehler in obigem Satze liegt darin, dass man erstens in dem Leben grosser Menschen mehr auf die ungünstigen Umstände merkt, weil das die Bewunderung für sie noch erhöht, die günstigen aber, wenn sie nicht in auffallender Gestalt hervortreten, übersieht; und dass man zweitens die scheinbar ungünstigen zu *oberflächlich* betrachtet. Blickte man schärfer auf das eigentliche Verhältniss, in welchem letztere zu dem *besonderen Wesen des Individuums* gestanden, so würde sich ergeben, dass sie wie ungünstige wohl aussahen, in Wahrheit aber gerade recht günstige waren. Man weise in irgend einer Lebensgeschichte eines bedeutenden Menschen den totalen Mangel fördernder Umstände, von dem eben angedeuteten höheren Gesichtspuncte aus betrachtet, nach; man wird es nicht können.

Man denke nur zunächst an die Gunst oder Ungunst der Zeit, in welcher das Genie erscheint.

Es zünde doch der grösste Geist eine Flamme an mit den Funken seines Genie's ohne für ihn bereit liegenden Brennstoff. *Mignet* sagt in seiner Geschichte der französischen Revolution: „*Il ne suffit pas d'être grand homme, il faut venir à propos.* *Thiers* in seiner Geschichte des Consulats und Kaiserreichs: „Die Umstände begünstigten also den Mann von Genie, der jetzt auftreten sollte — *Napoleon* —, *denn selbst das Genie bedarf der Gunst der Verhältnisse.*“

Hat *Napoleons* Genie seine Jugend vom fernen Corsika nach Frankreich dirigirt? Hat *Napoleons* Genie die französische Revolution geschaffen, als das Element, aus dem seine Grösse sich entwickeln konnte? Man verfolge Schritt zu Schritt seinen Gang vom niedern Edelmann bis zum Kaiser hinauf, um zu begreifen, wie viel das Schicksal für ihn gethan.

Die Erfahrung lehrt ferner: was dem Einen *Hinderniss*, kann dem Andern *Förderniss* sein. — *Huss* wollte was *Luther*. Ersterer hatte dieselben *Kenntnisse*, denselben *Muth*, und doch endete er auf dem Scheiterhaufen und brachte sein Werk nicht zu Stande. Die *Zeit* war ihm nicht günstig, und dieses Hinderniss hätte er mit dem allergrössten Genie nicht besiegt. *Erasmus* sah die Nothwendigkeit einer Reformation so gut ein wie *Luther*, und hatte vielleicht mehr Genie als dieser. Aber ihm fehlte die Reizbarkeit und Hartnäckigkeit des Charakters. Und diese Eigenschaften gehören nicht nothwendig zum Wesen des Genie's; diese Nebeneigenschaften aber nebst dem Widerstande Rom's und der Geldlust der Fürsten wurden *Luther* vom Weltgeiste zu Hilfe geschickt. Er, *Luther*, war nicht grösser als mancher Andere, aber er war glücklicher.

Mozart hätte mit allem angebornen Genie seine Kunsthöhe schwerlich erstiegen ohne seines Vaters pädagogisch-zweckmässige und weltgewandte Führung von Jugend auf. Dieses erkannte *Wolfgang* selbst, indem er oft äusserte: „Nach Gott kommt unmittelbar mein Papa.“

Man hat oft genug bedauert, dass *Haydn* nicht in Italien gewesen. Dies Land würde, sagt man, einen günstigen Einfluss auf ihn geübt und seinen Gedanken in der Vocalmusik mehr Reiz und Anmuth eingehaucht haben.

Mit dieser Bemerkung gibt man zu, dass eine geniale Kraft durch feindliche Umstände an der vollen Blüte verhindert werden könne; ja man gibt noch etwas viel Wichtigeres zu, dass nämlich sogar das Gedankenmaterial des Tonkünstlers, sein Eigenthümlichstes, doch nicht blos, allein und unmittelbar das Product seines Geistes, sondern mit ein Resultat empfangener Eindrücke, des Umganges mit dem respectiven Kunstelemente sei.

Ein bedeutender Wink für Alle, welche den Bildungsgang junger Tonkünstler zu bestimmen haben!

II.

Vor nichts hat der angehende Componist sich mehr zu hüten, als vor Liebhabereien unter den Kunstmitteln.

Ich meine das Bevorzugen und Ausbilden dieses oder jenes einzelnen Mittels auf Kosten der anderen. Dem ein solches, weil es dem Künstler am geläufigsten geworden und er es in Vollendung handhaben gelernt, wird sich beim Schaffen immer zunächst anbieten und oft, ein verzogenes Lieblingskind, auch da eindrängen, wo es gar nicht hingehört.

Dadurch entsteht die Manier.

Den Einen z. B. reizt vorzugsweise künstliche Modulation. Er wird Meister darin. Nun drängt sie sich aber auch überall ein, in Gegenstände, deren einfache Natur sie nicht verlangt und brauchen kann.

Ein Anderer gefällt sich nur in künstlich-polyphonen Combinationen. Gebraucht er sie, um tiefe verwickelte Seelenzustände zu malen, so dienen sie ihm zum Rechten. Verwendet er sie dagegen auch z. B. bei ruhigen, heiteren Regungen und Gefühlen, so sieht man, dass nicht der Zweck sein Gesetzgeber war, sondern das Mittel.

Nur eine *gleiche* Ausbildung *aller* Kunstmittel, eine unbeschränkte Herrschaft über alle, der richtige Gebrauch eines jeden an geeigneter Stelle, nach der besondern Natur des Gegenstandes, macht das ächte Kunstwerk möglich.

Kurz: der Künstler soll Tyrann sein im Reiche der Mittel, sie beherrschen, aber sich nicht von ihnen beherrschen lassen. Er soll sie zwingen mit gewaltiger Hand, dass sie sich seinem Willen fügen müssen, nicht aber ihn überwältigen können in Eigensinn oder ungezügeltem Trotz.

III.

Alle Schaffenden wollen etwas Gedachtes oder Empfundenes durch das Medium ihrer Kunst zur äusseren Erscheinung bringen, und eine gewisse Wirkung damit auf Andere machen.

Nun erscheinen Productionen die Menge, aber wenigen gelingt eine durchgreifende Wirkung.

Zwei Ursachen liegen da vornehmlich zu Grunde. Entweder empfinden, denken die Schaffenden nichts Gehaltvolles, oder, sie wissen gehaltvoll Gedachtes, Empfundenes nicht auf die rechte Art darzustellen, sie finden den rechten Ausdruck und die rechte Form nicht.

Im ersten Falle fehlt Talent, Genie, und da ist nichts zu thun. Im zweiten Falle mangelt Einsicht in das Wesen der resp. Kunst, und da ist sehr viel zu thun, durch Studium. Aber nicht durch oberflächliches, sondern recht unausgesetzt fleissiges, tiefes, mühsames. Das will aber Vielen nicht ein, oder es fehlt ihnen die Kraft des Willens dazu, und daher kommen die unzähligen Ephemeren, von ursprünglich recht glücklich angelegten Naturen.

Nachrichten.

Hamburg. Der Septembermonat pflegt, wie grösstentheils auch sein Nachfolger, der October, was musikalische Genüsse anlangt, hier in Hamburg gewöhnlich der unausgibigste zu sein. So auch diesmal. An Concerten von Belang fehlte es ganz, ein zu Anfang des erstgenannten Monats durch einen ungenannten Concertgeber „zu Gunsten eines milden Zweckes" veranstaltetes etwa abgerechnet, in welchem, ausser mehreren hiesigen Künstlern, auch Fräulein *Jenny Lind* mitwirkte und das Gebet aus dem Freischützen, eine Canzonetta von *Geraldy*, das Wiegenlied von *Taubert*, und zum Schlusse auf Verlangen einige ihrer mit so vielem Beifalle aufgenommenen schwedischen Lieder vortrug, und somit zum letzten Male vor hiesigem Publicum erschien. Letzteres, grösstentheils nur durch den Namen der schwedischen Sängerin angezogen, war nichts destoweniger nicht sehr zahlreich versammelt, und der etwa 600 Personen fassende Concertsaal war kaum zu zwei Dritttheilen gefüllt. Doch dürfte Fräulein *Lind* im Allgemeinen über Mangel an Anfnahme an hiesigem Orte, wo sie zu zwei verschiedenen Malen eine Reihe von Vorstellungen im Theater gab, für jede derselben die runde Summe von hundert Stück Louisdor erhielt und, bei erhöhten Eintrittspreisen, regelmässig volle Häuser machte, nicht zu klagen haben, wenn gleich bei unserm Publicum von dem alle Grenzen überschreitenden abenteuerlichen Enthusiasmus, wie er wohl anderswo das Erscheinen dieser Sängerin begleitete, keine Spur sich zeigte. Vor solchen Extravaganzen ist der Hamburger schon durch die ihm eigenthümliche Bedächtigkeit geschützt, die theilweise im norddeutschen Charakter begründet ist, theilweise auch wohl in dem mehr oder weniger in ihm zum Bewusstsein gelangten Gefühle, dass er in Sachen der Kunst doch eigentlich weniger zu Hause sei, ihren Ursprung findet. Daher übt auch hier zu Lande die Localkritik, wie sie nun einmal in hiesigen Blättern von Berufenen und Unberufenen gehandhabt wird, nur geringen Einfluss. Man kennt seine Leute und deren Motive, und sichert sich da, wo man dem eignen Urtheile ebenfalls nicht recht traut, durch Behutsamkeit vor der Fatalität, sich Dementi's geben zu müssen. Was übrigens hiesigen Ortes Kunstkritik genannt oder dafür ausgegeben wird, ist, Gott erbarm's, grösstentheils eben so gut ein „Geschäft", wie manches andere. Darüber vielleicht später einmal mehr. Um nun auf Fräulein *Jenny Lind* und ihre Stellung dem hiesigen Publicum gegenüber zurückzukommen, so hat nichts destoweniger die Art und Weise, wie diese Künstlerin die ihr von der Natur verliehenen Mittel zu benutzen weiss, volle Anerkennung gefunden: eben so wenig aber ist man über den Umfang dieser Mittel im Geringsten in Zweifel geblieben. Als Beweis übrigens, wie es dreister Zudringlichkeit und gemeiner Speculation manchmal gelingt, ihre Zwecke zu erreichen, mag hier noch erwähnt werden, dass es sich später ergeben hat, dass der ungenannte Veranstalter jenes Concertes ein fast ganz und gar unbekannter hiesiger junger Israelit gewesen, der unter der Angabe, nach Paris reisen und dort Musik studiren zu wollen, Fräulein *Lind* und die übrigen Mitwirkenden zur Theilnahme zu veranlassen wusste, nach dem Concerte aber sofort und eiligst, mit Zurücklassung eines, wenn auch nur geringen Theiles der nicht ganz unbeträchtlichen ihm gewordenen Einnahme, nach St. Petersburg gereist ist, um dort ein Engagement als — Chorist anzutreten. — Die hiesige Oper lieferte zu

ruhige, unbefangene Betragen der deutschen Operndirektion ein desto naiveres Ansehen, den feinen Italienern gegenüber. Diese wissen ihre offenen, in den Dekorationen vorhandenen Saulengänge, Triumphbogen u. s. w. so glücklich, und so überraschend zu benützen, als wären sie schon bey der Anlage des Stückes mit in die Rechnung gebracht; da hingegen auf der vaterländischen Gesanghühne die öfteren Eintritte in die Scene mit der grössten Unschuld etwa durch die Wand u. dgl. zu geschehen pflegen. Oft scheinen die Spielenden gar nicht zu wissen, dass eine Dekoration vorhanden sey. Was die Musik zu diesem Herkules betrift, so gehört ihr Verfasser freylich nicht unter die Originalkomponisten; des ungeachtet hat sie viel Gutes. Hr. Mayer mag sich damit beruhigen, dass sein Vorgänger ebenfalls eine ziemliche Anzahl Gegner hatte, und — noch hat, welche die Originalität desselben nicht minder bezweifeln. Die Dekorationen brachten die gewünschten Wirkungen hervor. Besonders merkwürdig wäre diese Oper bald dadurch geworden, dass einer der plumpsten infernalischen Geister, der wie ein Gehangener über die Bühne flog, die mit Weingeist und Kolophonium gefüllte Büchse aus seiner hölzernen Fackel herausschleuderte, und neben Omphalen niederwarf. Wäre diese ungeschickte Sendung einen Schuh breit näher gefallen, so hätte sie die Sängerin getroffen, und grosses Unheil angerichtet.

Das Theater an der Wien, gab eine heroisch-komische Oper, in 3 Aufzügen, unter dem Titel: Typhon. Die Fabel ist der Fabel der Zauberflöte nahe verwandt, auch fast in Ansehung des poetischen Gehalts. Das Heroische fällt durchaus hinter die Scene. Das Komische aber besteht wahrscheinlich darin, dass ein paar Könige (wie auf den alten Holzschnitten) mit der Krone auf den Kopf, mir nichts, dir nichts, überall herumlaufen, und wirklich — recht lächerlich aussehen. Die Musik hat mehrere ausgezeichnete Stellen von — Georg Benda, Mozart u. a. m. aber auch das Uebrige ist nicht schlecht. Die Dekorationen sind sehr schön, und es ist ihrentwegen Schade, dass die Oper nicht mehr gefiel.

Im Theater am Kärntnerthor: Das zweyte Kapitel, ein komisches Singspiel in Einem Aufzuge, nach Dupaty, die Musik von Solié. Die Uebersetzung von Hrn. Treitschke ist gut. Die Dekoration von Hrn. Platzer ebenfalls. So mittelmässig die Vorstellung war, gefiel sie doch durch den leichten Gang der Dichtung, und die sehr gefallige Musik, welche leztere das Orchester meisterhaft ausführte.

An der Wien: Palmira. Die Musik ist von Salieri eigenhändig für dieses Theater abgeändert. Die Dekorationen, die Kleider und Prachtscenen übertreffen fast alles, was man in dieser Art jemals hier gesehen hat. Die Oper wird stark besucht. Wie es aber auch immer ist, so bleiben uns vom italienischen Theater ehemaliger Zeit Demois. Sessi und Hr. Angrisani unvergesslich. —

Pär ist aus Dresden seit einiger Zeit wieder hier. Man sagt, er sey als Kapellmeister beym Churfürsten von Salzburg engagirt. Diese Fasten hören wir in der Wittwen-Akademie ein Oratorium von seiner Komposition.

Beethoven und Abt Vogler komponiren jeder eine Oper für das Theater an der Wien. Im Theater wird in der Charwoche eine Kantate von Beethoven zu seinem Benefis gegeben. Ueber alles dies nächstens.

Dresden, den 24sten März. Was Musik betrifft — da leben wir nun so gemüthlich hin. Die Gebrüder Böck aus München sind hier gewesen, und haben, vorzüglich der Eine, sehr gefallen. Vom Hofe sind sie sehr ausgezeichnet aufgenommen und ausserordentlich beschenkt worden. Vor ihnen war Rode hier. Er hat die Unverständigen zu gedankenlosem Anstaunen, die Verständigen zur Achtung und

Anfang des Septembers *Marschner's* Hans Heiling als Novität, die seitdem zum vierten Male mit ziemlichem Beifalle wiederholt worden ist, ohne jedoch gerade Sensation zu erregen. An Gästen sahen und hörten wir nur Individuen zweiten Ranges. Eine Demoiselle *Kirchberger*, vom ständischen Theater zu Prag, eine jugendliche, mit recht lieblicher, besonders in der Höhe gut ansprechender Sopranstimme begabte Sängerin, sang in mehreren Partieen, namentlich in *Donizetti'schen* Opern. Ausserdem hörten wir Herrn *Widemann* vom Leipziger Stadttheater, einen gutgeschulten weichen Tenor mit ausdrucksvollem Gesange. Er trat auf als Masaniello in der Stummen von Portici, als Arnold in *Rossini's* Teil, und als Conrad in Hans Heiling von *Marschner*. Jetzt verweilt hier eine junge Landsmännin, Dem. *Bendini*, eigentlich *Berndes*, welche vor einem paar Jahren ihre theatralische Laufbahn unter dem Namen *Rosenberg* begann, später nach Italien ging und an der Scala Engagement nahm. Am 24. Sept. d. J. hörten wir sie auf hiesigem Stadttheater als Romeo in *Bellini's* Capuleti und Montecchi, so wie am 26. als Orsini in *Donizetti's* Lucrezia Borgia. Ihre Stimme ist ein ziemlich scharfer Mezzosopran, ihr Vortrag aber umfasst alle Unarten der modernsten italiänischen Gesangsweise in sich, dabei wird der Ton oft nasal und unangenehm, auch ist der Einsatz nicht immer rein, sondern häufig zu hoch. Wenn ich nun schliesslich noch erwähne, dass das hiesige Stadttheater *Weigl's* Oper die Schweizerfamilie wieder, und nicht ohne Beifall, auf's Repertoir gebracht hat, so wie, dass im Genre der sog. Ball- und Gartenmusik die Schwarzenbacher Kapelle unter Direktion des Herrn *Louis Harpf* seit längerer Zeit hier verweilt und im Elbpavillon — einem Erholungslocale für das grössere Publicum — bereits ihr fünfundzwanzigstes Concert gegeben hat, ohne jedoch weder in quantitativer noch qualitativer Hinsicht vor den hiesigen, zu ähnlichen Zwecke dienenden Orchestern, namentlich dem *Berens'schen* und *Canthal'schen*, einen Vorrang beanspruchen zu können, so glaube ich gewissenhaft Allen erwähnt zu haben, was in musikalischer Beziehung im Laufe der letzten sechs Wochen, also bis Mitte October, sich hier einigermaassen Bemerkenswerthes ereignet hat. *f.*

Düsseldorf, den 24. September 1846. Gestern hatten wir die Freude, in unserer Stadt den bereits oftmals und rühmlichst in den öffentlichen Blättern besprochenen, bei der fürstlichen Kapelle zu Detmold angestellten jungen Violoncellisten *Julius Caesario* in einem Concerte zu hören, worin derselbe in gleicher Weise, wie unlängst in *Cöln*, den entschiedensten Beifall und die allgemeinste Anerkennung fand.

Vor drei Jahren trat dieser auf seinem Instrumente in jeder Beziehung tüchtige Künstler zum ersten Male öffentlich in der Rheinprovinz, in Belgien und in Frankreich auf, und man erkannte schon damals in ihm einen der hervorragendsten Violoncellvirtuosen Deutschlands. Die Fortschritte, welche der so begabte Künstler bei seinem unermüdlichen Streben in den letzten drei Jahren gemacht hat, erregen wahrhaft Bewunderung. Herr *Caesario* ist in jeder Beziehung Meister seines Instrumentes geworden, und vereinigt in seinem Spiele alle jene Vorzüge, die bei vielen der jetzt lebenden Violoncellisten nur einzeitig hervortreten.

Die Piecen, welche der Künstler hier vortrug, waren das Souvenir de Spa von *Servais* und das Ave Maria von *Schubert*, welche letztere für das Violoncell so dankbare Composition sich durch Einfachheit und durch den darin verwaltenden, jedes Gemüth tief bewegenden, herrlichen Gesang vorzugsweise auszeichnet. Jeder Gedanke dieses Tonstückes sprach sich in dem selbst die strengsten Anforderungen übertreffenden Vortrage des Künstlers auf eine dem Geiste des Stückes durchaus entsprechende Weise aus, und hingerissen von den tiefgefühlten Tönen, welche Herr *Caesario* seinem Instrumente zu entlocken wusste, blieben wir zweifelhaft, ob Töne der menschlichen Stimme oder ob künstliche, durch ein seelenvolles Spiel hervorgerufene Klänge in unsere Seele drangen. Nicht weniger erfreute uns die erstgenannte Piece von *Servais*, eine Composition, dem Character des Instrumentes durchaus angemessen, worin wir noch mehr die geläufige Fertigkeit und Leichtigkeit im Vortrage unseres Künstlers zu würdigen Gelegenheit hatten. Bei den eben so schwierigen, als effectvollen, mit grösster Ruhe und gewandter Bogenführung, so wie in echt künstlerisch eleganter Manier vorgetragenen Passagen entzückte nicht weniger die hohe Bravour und Kraft in den Forte-Stellen, als die tief empfundene Zartheit im leisesten Pianissimo. Alle diese Vorzüge, verbunden mit dem vollendetsten und durchgebildetsten Geschmacke der Vortragsweise, bereiteten uns einen so hohen Genuss, dass wir uns gedrungen fühlten, dem talentvollen Künstler unsern allseitigen lebhaften Wunsch auszusprechen, uns noch recht oft durch sein wahrhaft seltenes Spiel zu erfreuen.

Paris, im October. Herr *S. Thalberg* ist im Begriff, eine Kunstreise durch Belgien, Norddeutschland, Russland, Schweden und Dänemark anzutreten.

Strassburg. Das hiesige Musikwesen scheint seit einiger Zeit sich wieder erheben und seinen alten Rang wieder behaupten zu wollen; dazu haben nicht wenig der erwachte Dilettantismus zu wohlthätigen Zwecken, der Besuch fremder Künstler, und das Erscheinen einer seit mehreren Jahren entbehrten deutschen Oper das Ihre beigetragen.

Dieses Jahr stellte sich Dir. *Lorwe* aus Mainz mit einer auserlesenen Operngesellschaft ein, bei welcher die Hauptfächer grossentheils mit Gasten besetzt waren. Vom 1. Mai bis zum 16. Juni wurden 26 Operavorstellungen gegeben: Norma 2 Mal, Regimentstochter 4 Mal, Freischütz 3 Mal, Czar und Zimmermann 2 Mal, Hugenotten 2 Mal, Figaro's Hochzeit 2 Mal, Zauberflöte 2 Mal, Nachtlager, Lucrezia Borgia, Romeo, Don Juan, Puritaner, Belisar, Nachtwandlerin, ein Act von Fidelio, das Final des Nachtlagers u. s. w. Bei diesen Vorstellungen, welche mit einem kräftigen Chor von 40 Personen ausgeschmückt waren, wirkte vor Allen die gefeierte Sängerin Fräul.

Weixelbaum, ferner Fräul. *Welly*, Mad. *Musch*, der Bassist *Abt*, *Steinecke* Bariton. Unter den Gasten Mad. *Pirscher* (Darmstadt), die Tenoristen *Chrudimsky* (Frankfurt), *Lehmann* (Sachsen-Coburg), *Kreuzer* (Darmstadt), *Schunke* (Mannheim); der Bassist *Reichel* ausgezeichnet als Sarastro, Figaro, Rocco, Marcel; der Komiker *Freund* (Mannheim) als Van Bett; endlich war uns Fräul. *Math. Rudersdorf* eine liebliche Erscheinung als Pamina. Also ausgestattet konnte es dieser Gesellschaft nicht fehlen, grossen Eindruck zu machen, dergestalt, dass ohnerachtet der drückendsten Hitze das geräumige Theatergebäude mehrere Male die herbeigeeilte Menge nicht aufnehmen konnte. Herr Kapellmeister *Müller* von dem ehemaligen Hoftheater zu Sondershausen dirigirte die Oper mit vielem Fleiss, Sachkenntniss und Beharrlichkeit.

Concerte. 1. *Gelegenheitsconcerte.* Am 7. April liess sich die Sängerin *Eleonore Döring* (wir wissen nicht, welcher Stadt sie zugehört) hören; sie sang die grosse Arie aus dem Freischütz und eine russische Serenade von *Curschmann*, womit sie den Beweis lieferte, wie viel sie noch zu lernen habe, um sich als Sängerin produciren zu können; Frau *Döring* (Mutter) declamirte mehreres allerdings Interessante, was aber hier unpassend war; das Interessanteste war wohl das variirte *Perl-Lied* für den Fagott, sehr brav vorgetragen von Hrn. *Diem*, erstem Fagottisten des Theaterorchesters, und eine Fantasie über Themen aus *Luc. di Lamermoor* von *Kontski*, auf der Violine durch Hrn. *Bandelet* ausgezeichnet gespielt. — Am 16. April folgte das stark besuchte Concert der *Therese* und *Maria Milanollo* mit vollständiger Orchesterbegleitung. Der Ruf dieser Wundertöchter ist zu allgemein verbreitet, als dass Ref. noch Etwas zu ihrem Lobe beizusetzen wagen wollte.

2. *Concerte der philharmonischen Gesellschaft.* Diese wurden während den Wintermonaten fortgesetzt, und lieferten gelungene Orchesteraufführungen; leider hat sich auch hier, im Angesicht eines vollständigen Orchesters, das Hausorchester (sonst Klavier genannt) eingeschlichen, zur Begleitung von Gesang u. s. Compositionen. Ob sonach der Verein durch gehaltlose Kammermusik und Romanzen, die jeder zu Hause selbst machen kann, sein Gedeihen befördern wird, kann nur die Zeit lehren.

3. *Concerte der Singacademie.* Dieser Verein hatte die glückliche Idee, 4 Abonnementsconcerte zu veranstalten zum Besten der Armen. Laut des Prospectus sollten blos die activen Mitglieder der Gesellschaft Fragmente geistlicher Musik und grosse dramatische Ensemblestücke vortragen, unterstützt von einem vollständigen Orchester; ferner sollten Instrumentalsoli's, Symphonieen und Ouverturen gegeben werden. Das Unternehmen war mit dem besten Erfolge gekrönt; der Ertrag ist unseres Wissens noch nicht veröffentlicht worden.

In dem ersten Concert (2. Hornung) wurde Folgendes gegeben: Symphonie in A von *Beethoven*, die Execution liess nichts zu wünschen übrig, mit Ausnahme der durchaus verfehlten Tempi. Leider verrechte sich der so geachtete Violinspieler *Schwaederle* zum ersten Male im Dirigiren; obgleich *Beethoven's* Symphonieen richtig *metronomisirt* sind, nämlich die vorliegende: 1) *Poco sost.* C Takt 80 ♩ 2) *Vivace* $^{2}/_{4}$, 104 ♩ 3) *Allegretto* $^{2}/_{4}$, 84 ♩ 4) *Presto* $^{2}/_{4}$, 120 𝅗𝅥 *Poco moderato* 66 𝅗𝅥 5) *Allegretto con brio* $^{2}/_{4}$, 136 ♩, so konnte nichts den Dirigenten bestimmen, die gewählten, die er in dem Pariser Conservatorium will gehört haben, zu ändern; *habeat sibi.* — Duett aus dem Kreuzritter von *Meyerbeer*, durch 2 Dilettantinnen sehr brav gesungen, und zwar *mit Klavierbegleitung* in Gegenwart des grossen Orchesters! — Messe von *Lesueur* (die erste dem Herzog von *Gramont* dedicirte), grossentheils mit Quartettbegleitung, da erst in dem Resurrexit 2 Hörner, eine Oboe und Clarinette, Fagotte und am Ende Flöten eintreten. Obgleich mit aller Sorgfalt aufgeführt, machte die Composition, eine der schwächsten *Lesueurs*, keine Wirkung. Anstatt *credo* scandirt der Componist *credi*!— Fantasie von *Gutmann* über Themen aus Oberon, auf dem *Pianoforte* vorgetragen durch einen Dilettanten aus dem Oberrhein, ohne Begleitung. — Quintett aus *il Turco in Italia*, durch Mitglieder der Academie mit vielem Fleisse einstudirt. — Vierstimmige Männergesänge, von der sogenannten Choralgesellschaft, welche von der Singacademie gänzlich unabhängig ist, mit wahrer Auszeichnung vorgetragen. — Quintett und Final, Bittgesang aus *Moses*, durch die Mitglieder der Academie; — Fantasie von *Baumann*, für die Violine, durch einen Dilettanten, mit der ihm eigenen Virtuosität; endlich das letzte Finale des Freischütz, vollkommen gut, in seiner ganzen Pracht. —

(Beschluss folgt.)

Messina. Die längst bekannte Prima Donna, *D'Alberti* (Französin von italienischen Eltern), freilich nicht mehr in ihrer anfänglichen Zierde, fand hier Auszeichnung in *Donizetti's Roberto d'Evreux*. Nach der *Cabalette* ihrer *Cavatina di Sortita* flatterten die Damen in den Logen mit ihren Tüchern so oft, dass der laute Beifall sieben Mal begann; etwas Aehnliches fand bei ihrer Finalarie statt. Tenor *Santi*, die *Rapazzini* als Sara und Bassist *Corsi* empfingen ihren guten Theil Applaus. Zu ihrem Benefiz wählte die *Rapazzini Donizetti's* Betly, und erntete dafür Blumenkränze, Sonetten und Fuoras in der Menge.

Recensionen.

Variationen über deutsche Volkslieder, mit besonderer Rücksicht auf melodische, harmonische, rhythmische und contrapunktische Ausführung, zum Unterricht, mit Bezeichnung des Fingersatzes, für das Pianoforte componirt von *Gustav Flügel*. Op. 12. 3 Hefte. No. I. Die Fremdenlegion. „O Strassburg, du wunderschöne Stadt," u. s. w. Pr. 1 Fr. 50 C. No. II. „Wenn ich an den letzten Abend denk'," u. s. w. Pr. 2 Fr. No. III. Der Schweizer. „Zu Strassburg auf der Schanz" u. s. w. Pr. 2 Fr. Bonn, bei Simrock.

Kein Feld der musikalischen Literatur hat einen so reichen Anbau gefunden, als das der Variation, in wel-

ches ja auch ein sehr grosser Theil der modischen, sogenannten Fantasieen, der Potpourri's u. a. Musikstücke herein streift; aber keins hat auch verschiedenartigere und der überwiegenden Mehrzahl nach schlechtere, der Kunst unwürdigere Früchte hervorgebracht. Schon vor 100 Jahren stellte *Sebastian Bach* auch in diesem Fache bewunderungswürdige Meisterwerke auf, aber leider nur Wenige nach ihm ergriffen das Wesen der Variation in seinem Sinn und Geiste, und noch Wenigere wussten dieser bedeutenden und sinnvollen, aber vielfach missverstandenen Form neue Seiten abzugewinnen. Bei Weitem die Meisten hielten sich auf der äussersten Oberfläche und zogen die Variation recht eigentlich in das Gebiet des musikalisch Handwerksmässigen herein — denn dass nicht mehr und nicht weniger als ein gemeiner Handwerksgeist und Verstand dazu gehört, so, wie es die schreibseligsten Variationenfabrikanten bereits verschollenen oder bald zu vergessenden Andenkens gethan und noch täglich thun, beliebige Tonfiguren an den Fäden beliebiger Themata aufzureihen und die Melodieen derselben durch die Schablonen mehr oder weniger verbrauchter, modisch brillanter, das sinnliche Ohr kitzelnder und Finger und Arme, ja wo möglich den ganzen Oberkörper in seiltänzerische Bewegung bringender Passagengruppen zu übermalen — darüber herrscht wohl unter den Sachverständigen kein Zweifel. Ja man könnte sich im Grunde nur darüber verwundern, dass unsere so industriöse Zeit noch nicht auf den Gedanken gekommen ist, etwa ein musikalisches Kaleidoskop zu erfinden, welches bei gehörigem Drehen und Schütteln immer neue (Ton-) Figuren böte, und dazu eine Maschinerie, welche die brillantesten von ihnen sogleich ohne Weiteres auf die allerneuesten und beliebtesten Opernmelodien überträge. Es würde durch eine solche Erfindung (wenn sie nicht bereits schon gemacht ist und von gewissen Herren im Stillen gebraucht wird, als wodurch ihre eminenten Opuszahlen fast allein erklärlich erscheinen), bei grosser Ersparung an Zeit, die Kunst unstreitig noch viel weiter getrieben werden können und noch mehr Gemeingut werden, als es bis jetzt der Fall ist, und für langweilige Theezirkel wäre alsdann zugleich die amüsanteste Kunstbeschäftigung von der Welt gewonnen.

Am Tiefsten und Reichsten nach *Bach* hat unstreitig *Beethoven* das Wesen der Variationen ergriffen und ausgebeutet, und wir wüssten nicht zu sagen, wie man etwa, nach irgend einer Seite hin, noch über ihn hinauszudringen vermöchte. Er ist darin bis zum höchsten Gipfel der reichsten Poesie, der sinnvollsten Scenerie und Charakterzeichnung hinan und zu den tiefsten Tiefen musikalisch-transcendentaler Meditation hinabgestiegen, und voll Staunen, Bewunderung und sich immer steigernder Freude dringt man auch in diesem Fache seinem Genius nach. Auch *Ries*, und zumal *M. von Webers* geistvolle Feder hat uns im Gebiete der Variation da und dort Treffliches, ja Köstliches geschenkt, obwohl sich die schaffende Kraft Beider zuweilen ebenfalls in einem brillanten Passagenwesen verflüchtigte, welches von den Klaviervirtuosen der neuesten Zeit bis zu schwindelnder Höhe hinaufgetrieben wurde. Unter den lebenden Tondichtern trat im Fache der Variation am Nächsten an *Bach* und *Beethoven* der geniale *R. Schumann* heran, dessen colossale Arbeiten man aber leider, indem sie fast über die Möglichkeit einer völlig genügenden Ausführung hinausgehen, mehr nur studirend als spielend oder hörend bewundern kann.

Mit entschiedenem Gewicht ist nun in den oben näher bezeichneten Werken auch Herr *Flügel* in die nicht gar grosse Zahl wahrhaft tüchtiger, gediegener und geistvoller Variationen-Componisten eingetreten. Wir müssen bezweifeln, dass irgend ein Klavierwerk vorhanden sei, welches einem geschickten Klavierlehrer bessere Gelegenheit böte, talentvolle, bereits etwas vorgeschrittene Schüler, welche das Klavierspiel und die Musik überhaupt als etwas Höheres, denn als blosses Fingerspiel und Ohrenmaschwerk betrachten und üben lernen sollen, schon im Jugendalter mit den wunderbaren Tiefen und Geheimnissen der Tonkunst vertraut zu machen, und ihnen alles hohle Passagenwesen, allen nichtigen Floskelkram von vorn herein grundlich zu verleiden, als diese *Flügel*'schen Variationen, und von dieser Seite her müssen wir diese Hefte, an welchen sich, wie an *Howald*'schen Märchen, nicht nur die Jugend sondern auch das Alter ergötzen wird, auf das Angelegentlichste empfehlen. Der Verfasser hat in melodischer und rhythmischer, vorzüglich aber in harmonischer und kontrapunktischer Beziehung sehr Tüchtiges, ja grösstentheils wahrhaft Geistvolles gegeben und lässt vielleicht nur in Hinsicht auf das sich hier überhaupt nur wenig bemerklich machende Passagenwesen, sofern man darauf beim Jugendunterrichte doch ein grösseres Gewicht legen wollte, Einiges zu wünschen übrig. Es war ihm bei Abfassung dieser Variationen offenbar nur darum zu thun, den Jugendunterricht von der Herrschaft des Fleisches (des todten Fingerwerks) zu emanzipiren und den musikalischen Geist in seine Rechte einzusetzen — und in diesem Streben ist er so glücklich gewesen, dass wir seinen Arbeiten von ganzem Herzen die weiteste Verbreitung wünschen. — Nur Weniges hätten wir anders gewünscht und z. B. in dem Hefte No. II die Fermate des Thema's in den meisten Variationen dem Verf. gern erlassen. Der leichte Fluss erscheint durch die strenge Beibehaltung derselben da und dort etwas gehemmt. — Die äussere Ausstattung des Werks ist zwar anständig, doch finden sich einige Stichfehler, welche vor weiteren Abzügen der Platte zu berichtigen sind. *Dr. Kfn.*

Fantasie und Fuge (G moll) für die Orgel von *J. S. Bach*, für den Concertgebrauch zu 4 Händen und doppeltem Pedal eingerichtet von *H. Schellenberg*. Arrangement Eigenthum d. Verl. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Die uns bisher bekannt gewordenen Orgel-Compositionen zu vier Händen behandeln das Pedal gewöhnlich so, dass dasselbe dem Secondo-Spieler einzig und allein überlassen bleibt, indem zugleich auch seine Anwendung der Willkür oder, im besseren Falle, dem Geschmacke des Spielers anheimgegeben wird. In dem vorliegenden Arrangement hat Herr Organist *Schellenberg* einen anderen, richtigeren Weg eingeschlagen. Er vertheilt nicht nur das Pedal unter beide Spieler, auf ähnliche Weise

wie das Manual, sondern scheidet auch Manual und Pedal streng von einander, und schreibt genau vor, was von dem einen und was von dem andern vorgetragen werden soll. Das ganze Arrangement ist mit dem Fleisse und der Sachkenntniss entworfen, welche die Bedeutung der Composition erforderte, und ist es auch dem Bearbeiter nicht gelungen, alle und jede Unbequemlichkeit für die Ausführenden zu entfernen, so liegen die Ursachen meist in der Eigenthümlichkeit des Instruments oder in der Sache selbst. Nur in einer Beziehung sind wir mit dem Bearbeiter nicht einverstanden. Er hat nämlich an manchen Stellen durch überhäufte Verdoppelungen einen grosseren Effekt erringen wollen, ohne zu bedenken, dass dieselben auf der Orgel, besonders in der Tiefe, die Wirkung schwächen, und dass man bei *Bach's* Werken, welche die Kraft in sich selbst tragen, unbedenklich auf die Anwendung solch' äusserer Gewaltmittel verzichten kann. — *A. G. Ritter.*

Der musikalische Hauslehrer, oder theoretisch-praktische Anleitung für Alle, die sich *selbst* in der Tonkunst, namentlich im Pianofortespiel, im Gesange und in der Harmonielehre ausbilden wollen. Von Dr. *G. W. Fink*. Mit vielen Notenbeispielen. Leipzig u. Pesth, Verlags-Magazin. 1846.

Wir würden geneigt sein, eine neue Musiklehre bei beseits so viel vorhandenen für etwas Ueberflüssiges zu erklären, hätten wir nicht die Ueberzeugung, dass das Wissenschaftliche jeder Kunst immer einer neuen sorgsamen Erforschung bedarf, dass die Summe der positiven Wahrheiten namentlich in der Musik keineswegs für abgeschlossen erklärt werden kann, dass sonach jede neue Forschung wenn nicht jene bereichern, doch vielleicht den Weg dazu anbahnen wird; hegten wir nicht bei jeder neuen Darstellung die Hoffnung, gewisse Fundamentalwahrheiten, die noch keineswegs aus ihrem Nebel klar zu unseren Augen gedrungen sind, nach und nach vollständig erhellt zu sehen; und endlich, bestände bei den Fortschritten in der Anwendung der Kunst selbst nicht die Nothwendigkeit, dieselben von Zeit zu Zeit zu beleuchten, das Wahre vom Falschen zu sondern, jenes zur weitern Ausbildung zu empfehlen, von diesem dringend abzumahnen, kurz die Nothwendigkeit, in dem, was Zeit und Mode bringt, den Schein vom Sein zu trennen. — Wir würden auch vorliegende Musiklehre unbedenklich für überflüssig erklären, wenn sie sich nicht von so vielen andern Lehrbüchern, die meistens geschrieben sind, um einem vermeintlichen Bedürfnisse abzuhelfen, in der That aber sich meistens als Compilationen ausweisen, wesentlich dadurch unterschiede, dass sie aus freier Forschung niedergeschrieben, dass sie einen bestimmten Zweck verfolgt, dass sie, so weit es der ausgesprochene Zweck erlaubt, den oben angedeuteten Anforderungen genügt.

Die Grenzen, die sich der Verfasser vorliegender Musiklehre gezogen hat, sind in dem Titel, der nicht weniger als eine Pianoforte- und Gesangschule, so wie eine Harmonie- oder Generalbasslehre verspricht, vorgezeichnet, theils spricht sich der Verfasser in der Einleitung hierüber so aus: „Es solle Alles, was der Ausübung der Musik zum Grunde liegt, auf eine so fassliche Art vorgetragen werden, dass es jeder Aufmerksame oder Lernbegierige ohne grosse Schwierigkeit verstehen und auf dem kürzesten Wege zu guter Ausübung der Kunst gelangen soll." Hierbei müssen wir freilich bemerken, dass zur Ausübung der Musik im weitern Sinne wohl Manches noch gehören möchte, wovon das Buch nichts enthält, dass aber wohl der Zweck desselben nicht gerade vorzugsweise *dem* Kunstjünger gewidmet ist, dessen Ausbildung so weit vorgeschritten ist, um sich höhere Erfordernisse der Kunst zu eigen machen zu können. Sind wir aber damit einverstanden, dass die Darstellung aller der Dinge, die der Musik zum Grunde liegen, nicht gerade einer besondern breiten Auseinandersetzung benothigt, so möchten wir freilich das Versprechen, *„auf dem kürzesten Wege* zu guter Ausübung in der Kunst zu gelangen", nur unter der Bedingung acceptiren, wenn sich bei dem Lernenden hinlängliche Befähigung findet, und Fleiss, die unumgänglich nöthigen praktischen Ausführungen in genügendem Verhältniss vorzunehmen. Schliesst nun aber diese obschwebende Absicht die wissenschaftliche Forschung und Darstellung nicht aus, so ist doch so viel klar, dass gegenwärtige Musikschule nicht gerade sich den Zweck der speculativen Forschung, sondern vielmehr den der populären Belehrung über das Vorhandene vorgesetzt hat.

Das Buch enthält nach der Einleitung, in welcher über Kunst und Kunstliebe, Erlernung der Kunst, Schule, Verschiedenheit der Lehrart u. s. w. vieles Nützliche gesagt wird, was man nicht in allen Musikschulen findet, in den Kapiteln 1 — 13 eine vollständige Klavierschule bei gründlicher Darstellung alles Elementarischen der Kunst. Kapitel 14 und 15 handelt vom Gesange, Kap. 16 von Melodie, Rhythmik u. s. w. und Kap. 17 — 24 von Harmonie und Generalbass.

(Fortsetzung folgt.)

Excerpte.

Form.

(Beschluss.)

Alles Uebrige findet der junge Dichter weit leichter von selbst, aber nur nicht die Form; die soll ihm überliefert werden, die soll er lernen, dabei soll er nicht durch Wanken und Schwanken die schönsten Jahre verlieren, die soll er mit Sicherheit sich bald zu eigen machen. Und gerade dadurch, dass er sich nicht bald in dieser, bald in jener Form übt, sondern dass er sich von früh an in *einer* Richtung bewegt, und zwar mit Zutrauen, dass es die rechte sei, wird eine frühe Meisterschaft in der Technik erreicht werden können. Und was *das* sagen will, wenn Einer, ohne sich mit der Wahl der Form lange zu quälen, die ganze Kraft seines Talents gleich frisch auf die Ausführung wenden könne, das zeigen eben die Meisterwerke der Griechen, die keine Spur von Mühe blicken lassen. So preiset *Goethe* Rapbael glücklich, *dass vorausgehende Meister den Jüng-*

ling bis an die Schwelle geführt und er nur den Fuss aufzuheben gebraucht, um in den Tempel zu treten; wogegen er aber Leonardo da Vinci und Michel Angelo beklagt, dass Beide während eines langen Lebens, ungeachtet der höchsten Steigerung ihrer Talente, kaum zu dem eigentlichen Behagen des Kunstwirkens gelangt, indem Ersterer, genau besehen, sich wirklich müde gedacht und sich allzu sehr am Technischen abgearbeitet, und Letzterer sich die schönsten Jahre durch in Steinbrüchen nach Marmorblöcken und Bänken gequält, so dass von allen brabsichtigten Heroen des alten und neuen Testaments der einzige Moses fertig geworden, als ein Musterbild dessen, was hätte geschehen können und sollen.

J. P. Eckermann Beiträge zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf *Goethe*.

Form; noch einmal.

Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine grosse Anzahl geistvoller Talente. Ich glaube nicht, dass es ausserhalb Deutschlands so viel literarische Selbstmorde gibt als bei uns. Der Geist, und was man poetischen Geist nennt, ist unter uns mit einem unseligen Uebermuthe getränkt. Er hält es unter seiner Würde, nach einer angemessenen Gestalt zu trachten, er behandelt den Begriff der Form verächtlich, und was gar im weitesten Sinne des Wortes Technik genannt wird, das ist ihm fast eine Unwürdigkeit.

Obwohl innerhalb der irdischen Bedingungen denkend und selbst im Denken eingeschlossen, meint er doch ungestraft die irdische Formenwelt überspringen zu können, ein Mensch, der ohne Körper ein ausgezeichneter Mensch sein will.

Der Idealismus bleibt unsre Krankheit. Umsonst zeigt *Lessing* an so vielen Orten, welch ein mächtiger Geist in den literarischen Formen ruhe, und welch ein geistvoller Sieg es sei, sich dieser Formen bemächtigen zu können; umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen *Schiller* und *Goethe*, wie tiefsinnig diese beiden grossen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen, umsonst! Man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege lässt man unbeachtet.

Betrachten wir nun einmal von diesem Gesichtspunkte unsere Kritik in schöner Literatur. Neunundneunzig von hundert Kritikern sind nicht nur unmächtig, sondern auch unerfahren in den Formen schöner Literatur. Es gilt schon für etwas Ausserordentliches, wenn der Kritiker die Form des blosen Aufsatzes leidlich an sich ausgebildet. Und so wird denn von Sinn und Bedeutung, von Geist und Gesinnung, von Kenntniss und Material eines Breiten geredet, aber die eigentliche Frage um Künstlerschaft bleibt unberührt oder wird erledigt mit banaler Rücksicht auf Aeusserlichkeiten der Form. Der gute oder schlechte Styl, der gute oder schlechte Vers wird äusserlich bezeichnet, aber von den Gesetzen der angemessenen oder nicht angemessenen Composition, von fleiz oder Macht der Motive, von wirklich drängenden Wendungen, von all dem inneren formellen Organismus, welcher unerlässlich ist, um das grosse oder kleine Material zu lebendiger Existenz zu bringen, von alle dem ist selten oder gar nicht die *Rede*.

So bleibt denn die Meinung unzweifelhaft, man könne ein schöngeistiges Buch schreiben mit blosen Regungen und Wallungen, und die eigentliche Kunst, dieser sinnliche Luxus, sei Nebensache und finde sich von selbst. So entstehen denn die zahllosen Bücher, welche nicht Fisch noch Vogel, welche nur von den Kritikern gelesen und um dieses oder jenes einzelnen Vorzugs gelobt und dadurch zum Ansporn für neue, eben so todte Productionen gemissbraucht werden.

Man wird es begreiflich finden, dass ein wohlhabender Mann Platz, Steine, Kalk, Holz, Wiesen und Bäume in reichlichem Maasse zur Hand haben und deshalb doch noch nicht Schloss und Park errichten kann, wenn er nicht einen Riss entworfen, und die Arbeit nach richtiger Folge betrieben, wenn er nicht über Handwerk, Anlage und Kunst gebieten kann. Die Schriftsteller mögen aber nicht begreifen, dass es nicht genug sei, reichliches Material zur Hand zu haben.

Ich verstehe aber hier unter Form dasjenige, was man obenhin und etwas geringschätzig Technik zu nennen pflegt, was aber in meinem Sinne eine weit geistigere Bedeutung anspricht, als man gern zugestehen mag. Die innere Struktur nämlich desjenigen Organismus, welcher in Motiven und Abstufungen die blos gedachten oder blos äusserlichen Grenzen der Kunstform erfüllt und belebt.

Heinrich Laube. Novellen-Zeitung.

Keine Kunst verlangt einfache und fassliche Formen so dringend, als Musik, die so schnell und unaufhaltbar an dem Ohr vorübereilt. Nirgends sind klare und leicht unterscheidbare Abtheilungen nöthiger, als in Tonstücken. Hier ist eine Periode zu Ende und fängt eine andere an, muss sich dem Gehör und dem Verstande unmittelbar darstellen, wenn nur ein äusserliches Verständniss der Erscheinung, ohne welches doch ein geistiges gar nicht möglich ist, herbeikommen soll. Dies haben unsere früheren Meister wohl begriffen, und darum die Form auf's Herrlichste und Verständlichste ausgebildet. Die neueste Zeit will den Werth einer klaren Form zuweilen vergessen. In manchem Werke scheint man die Fasslichkeit gefliessentlich vermeiden, die Periodenausgänge und Anfänge gefliessentlich in einander fliessen lassen und dem Hörer verstecken zu wollen. Wahrscheinlich glaubt man dadurch neu, originell zu werden, aber man wird nur unverständlich, und das Unverständliche kann nimmermehr eine wünschenswerthe Eigenschaft des Kunstwerkes werden.

Die Redaction.

Feuilleton.

Nürnberg. In dem vom Herrn Professor *Stiegler* aus Wien auf dem *Polymelodicon* veranstalteten Concert am 14. Sept. d. J. lernten wir an Herrn Professor *Habern* aus Prag einen ausgezeich-

neten Künstler auf dem Pianoforte, gelehrten Musiker und trefflichen Mann auch in seinem Charakter kennen. Er besitzt das Talent, so wie die seltene Kunst, augenblicklich jedes ihm aufgegebene Thema regel- und kunstgerecht zu einem grossartigen Musikstücke zu bearbeiten. Seine ausgezeichneten Bestrebungen und Selbstaufopferungen zur Realisirung des *Stiegler*'schen Concerts verdienen allgemeine Anerkennung. Herr Professor *Haberl* liess hierin einen schönen Zug echter Künstler-Seele erkennen. Möge er bald wieder hierher kommen, um uns mit seinen gediegenen Orchestercompositionen zu erfreuen, die er für diesmal nicht zur Oeffentlichkeit bringen wollte.

Man liest in dem Kurier der vereinigten Staaten: Die Damen von Matamoros (Mexico) gehen sehr gern ins Theater, bekommen sich aber wenig an Trauer- und Lustspiele. Ihr Hauptvergnügen finden sie an der Carucha und Charakter-Tänzen. Mademoiselle *Jefferson* lockt sie vorzüglich an. Sobald die junge Tänzerin aber geendet, stecken sich die Damen ihre Cigarren in den Mund, und rauchen so ungenirt wie die Gentlemen's in den Kaffeehäusern.

Fräulein *Schwarzbach*, Schülerin des Leipziger Conservatoriums, hat ihren ersten theatralischen Versuch als Königin in den Hugenotten mit Beifall auf hiesiger Bühne gemacht, und ist darauf vom Direktor *Schmidt* engagirt worden.

Eine Symphonie in C moll von *Ruffinatscha* hat in Wien grossen Beifall erhalten.

In Dresden werden auch dieses Jahr Abonnementconcerte unter *Ferd. Hillers* Direktion gegeben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In der **Hallberger**'schen Verlagsbuchhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

BEETHOVEN-ALBUM.

Gestiftet und beschrieben

von

einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden

aus

Frankreich, England, Italien, Deutschland, Holland, Schweden, Ungarn und Russland.

Mit Beethoven's Porträt und Facsimile in Stahl gestochen.

Preis 6 Thlr. oder 10 fl. 30 kr.

Obschon die Edition dieses Albums bereits von der Künstler-Versammlung bei der Inauguration des Beethoven-Denkmals in **Bonn** beschlossen wurde, um dem grossen Todten ein zweites würdiges, jedem seiner Verehrer zugängliches Denkzeichen zu gründen, so konnte doch die Verwirklichung des Beschlusses aus verschiedenen Gründen, wozu auch die angemessene Ausstattung gehört, erst jetzt Statt finden.

Im Verlage von **C. W. Niemeyer** in Hamburg erschienen folgende allgemein beliebte neueste Tänze und Märsche:

Hanseatenmarsch von *Aut. Wallerstein*, *Componisten der Jenny Lind's Lieblingspolka*, für das Pianoforte in Des dur. ⅓ Thlr.
Derselbe im leichten Arrangement für Pianoforte in D dur ⅓ Thlr.
Derselbe für Piano zu 4 Händen. ⅔ Thlr.
Derselbe für Orchester. ⅔ Thlr.
Dieser Marsch erregte durch seine kräftigen und doch pikanten Melodieen überall die grösste Sensation, und wurde im Falkenburger Lager allgemein als Lieblingsmarsch des 10. Armeecorps beliebet.

Lagerpolka von *Conr. Beeren*, Musikdirektor, für das Pianoforte. ⅓ Thlr.

Schleswig-Holstein's Freiheitsklänge. Marsch für das Pianoforte ⅓ Thlr.

Vergissmeinnichtpolka von *Jean Baring*, für das Pianoforte. ⅓ Thlr.
In Hamburg allein wurden von diesen Tänzen und Märschen in wenigen Tagen nahe an 2000 Expl. abgesetzt.
Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Grand Duo à 4 mains sur 2 Melodies de Schubert. Op. 105.
— — 25 Etudes primaires, servant d'introduction aux Etudes élementaires. Op. 100.
Burgmüller, Fr., Polka et Valse sur le ballet *Betty*. Op. 94.
Lecarpentier, A., Fantaisie sur l'opera Marie Stuart. Op. 119.
Prume, F., Souvenir villageois, Andante et Rondo avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 10.
Roselien, H., Fantaisie brillante sur la valse fav. *La désir*. Op. 87.
— — Fantaisie fac. sur des Melodies de Rossini. Op. 88. No. 1.
— — Fantaisie fac. sur la fille du régiment. Op. 88. No. 2.
— — Fantaisie fac. sur Nabucodonosor. Op. 88. No. 3.
— — Fantaisie fac. sur des Melodies de Mercadante. Op. 88. No. 4.
— — Fantaisie fac. sur Linda di Chamounix. Op. 88. No. 5.
Wolff, E., 2 Bluettes sur l'Ame en peine. Op. 130.
— — 2 Polonaises caract. Op. 132.
— — Scherzo pathetique. Op. 135.
— — Caprice poetique. Op. 134.
— — 3 Nocturnes. Op. 135.

Bei **Schuberth & Co.** in Hamburg erschien so eben folgende, vorzüglich für Organisten interessante Schrift:

Zur

richtigen Würdigung eines Sendschreibens

des Organisten *G. Gerlach* zu Neu-Brandenburg

und

Beleuchtung der Schmähschrift

des Domorganisten *F. Banke* zu Halberstadt, von *Fr. Wilke*, Musikdirektor. Preis geh. 8 Sgr. Zu haben in allen Buch- und Musikalienhandlungen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten October. **Nr. 43.** 1846.

Inhalt: *Recensionen. — Excerpte — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Strassburg. — Feuilleton. — Ankündigungen.*

Recensionen.

Der 130. *Psalm* (gekröntes Werk) für Solo und Chor mit Orchesterbegleitung, in Musik gesetzt von *L. Hetsch*. Op. 9. Partitur 2 Thlr. Hamburg, *Schuberth* und *Comp.*

Mit den sogenannten „Preiscompositionen" ist's eine eigene Sache. Seitdem man erfahren, wie verschiedenartige Einflüsse oft bei solchen Preisertheilungen mit in's Spiel kommen, und welche Bewandtniss es daher — bei aller unbestrittenen kritischen Competenz und Unparteilichkeit der Urtheilenden — mit so manchen Aussprüchen eines solchen musikalischen Tribunals habe: — seitdem ist der Begriff „*gekröntes Werk*" ziemlich herunter gekommen oder doch des ihn anfangs umgebenden Glanzes entkleidet worden. Das Misstrauen, — die mancherlei Vorurtheile, die in Folge dessen gegen Preiscompositionen im Allgemeinen sich erhoben haben, sind durch die vorliegende nicht widerlegt worden, haben vielmehr dadurch nur eine erneuerte Bestätigung erhalten. —

Wenn schon ein höheres Kunststreben und nicht gewöhnliche Begabung, wie sie in manchen anderen Arbeiten des Componisten sich kundgeben, auch bei *diesem* Opus sich nicht verläugnen, so kann demselben doch ein anderer als untergeordneter Werth nicht zuerkannt werden, da es im Ganzen mehr als eine aus äusserem Anlass entstandene *Gelegenheitsarbeit*, denn als ein wirklicher und unwillkürlicher Seelenguss, — mehr als ein Ergebniss der Reflexion, des Fleisses, denn als ein Product der Begeisterung, der Genialität sich darstellt.

Der Psalm besteht aus vier Sätzen: 1) *Chor*, Andante Hmoll $^4/_4$, — 2) *Bassarie*, Andante sostenuto, Emoll $^3/_4$, — 3) *Terzett* (Sopran, Tenor, Bass) Andante, Gdur, $^3/_4$, — 4) *Chor*, *Andante grave* und *Schlussfuge*, Allegro moderato, Hmoll, $^4/_4$, — von denen 1. und 3. als die bedeutenderen — in der Erfindung wie in der Arbeit — hervorzuheben sind, und unter diesen beiden wieder dem ersten der Vorrang gebührt. Letzterer beruht in den schärfer ausgeprägten Zügen der Motive, während Planmässigkeit der Anlage, wie in der Reihenfolge der Themen verständige Disposition und selbständige Führung der Singstimmen als beiden Nummern gleich gemeinsame Eigenschaften erscheinen.

In der Bassarie Nr. 2. ist zwar der, durch den Text bedingte, Ton ernster Selbstbetrachtung und reuiger Zerknirschung getroffen; doch ist die anspruchsvolle, zu absichtlich hervortretende Imitation oder eigentlich *Affectation* des alten, strengen Kirchenstyls *a la Händel*, wodurch das ganze Musikstück eine puritanisch strenge und steife Haltung bekommen, dem Gesammteindrucke nicht besonders günstig. Dabei ist die Singstimme selbst zu wenig selbständig behandelt: — diese erscheint nämlich mehr als ein dem bereits fertigen Tonstücke mühsam abgewonnener, nachträglich hinzugefügter Extract, als dass sie sich durch einen unabhängigen, eigenthümlichen Gang, als ein *für sich bestehendes Ganzes* bemerklich machte. — Wie es Dichter gibt, die aus einer Art grosssthuerischer Reellität und mit nach der Schule schmeckender Pedanterie ihren Gedichten das ganze Versmasss derselben, Zeile für Zeile voranssetzen, damit Jedermann sich überzeugen könne, dass sie sich durchaus keine Abweichung davon, keinen metrischen Unterschleif erlaubt — aber auch kein Titelchen, auch nicht einen Versfuss dem Leser unterschlagen haben, so sind auch hier in der Fuge — Nr. 4. — alle, bei dieser Kunstform bedingten Erfordernisse mit der grössten Sorgfalt beobachtet und mit einer an's Philisterhafte streifenden Gewissenhaftigkeit zur Erscheinung gebracht; ist Nichts von dem, was die Theorie bei einem solchen contrapunctischen Meisterprobestücke nur irgend zu verlangen berechtigt ist, ausgelassen worden.

Aber, ob auch der Componist den Bedingungen der Schule vollständig nachgekommen und nach allen Regeln der Kunst eine „*Fuge*" in *optima forma* geliefert hat, so ist es doch eben *nur die Form*, das blose *Gerippe*

— — — — „sieht die Spur
Von einem Geist, und Alles ist Dressur!" —

was uns hier vorgeführt wird: — eine jener *Professions-Fugen*, wie sie jeder des doppelten Contrapuncts Beflissene, hat er erst seinen Cursum gehörig durchschmarutzt, des Tages zu Dutzenden fabricirt. Gleich das erste Hauptthema laborirt an einer ermüdenden Monotonie des Rhythmus, theils durch die vielen gleichartigen (halben) Noten, theils durch die darin enthaltenen und nun in jeder Stimme bis zum Ueberdrusse wiederkehrenden zwei Calcuren, von denen die erste auf dem 4. zum 5. Tact, die zweite am Schlusse — mit einem Quintenfalle aus der Dominante nach der Tonica zurück — zu stehen kommt, erzeugt. Wiewohl im Verlaufe des Tonstück's so manche interessante Combinationen und einzelne kunstvolle Wendungen des Thema's — besonders vom Eintritte des Contrasubjects: „und er wird

Israel erlösen" — an — zum Vorschein kommen, so vermisst man doch — wohl mit aus dem eben angedeuteten Grunde — im Ganzen innere Einheit und die gehörige Verbindung; der Faden reisst alle Augenblicke ab oder — um einen andern Ausdruck zu gebrauchen: „die Rede kommt nirgends recht in Fluss." —

Um schliesslich nochmals auf die im Eingang über „*gekrönte Werke*" u. s. w. ausgesprochenen Ansichten zurückzukommen, so dürfte man vielleicht diese durch allerhand Gegengründe zu entkräften vermeinen. Was zuvörderst die voraussichtliche Erinnerung betrifft, dass unter einer „*Preiscomposition*" ja keineswegs ein *absolut* vortreffliches, ein Werk von *unbedingter*, classischer Vollendung, sondern immer nur *die beste unter den zur Bewerbung eingesandten Arbeiten* zu verstehen sei, — so fragt es sich nur, und — *hinc illae lacrimae* — ob dies gerade immer die *von den Preisrichtern erwählte* sei? —

Auf eine fernere muthmassliche Einwendung, dass das der musikalischen Jury anfänglich doch gemachte Zugeständniss vollkommener, kritischer Befugniss mit den gegen ihre Aussprüche und gegen die dadurch als preiswürdig proclamirten Compositionen erhobenen Zweifeln und Bedenklichkeiten im Widerspruche stehe, ist Folgendes zu bemerken:

Ein solches musikalisches Preisgericht besteht gemeiniglich aus bereits *fertigen*, mit sich selbst völlig in's Reine und *zum Abschluss* gekommenen Meistern, d. h. aus Künstlern, die ihre Lebensaufgabe bereits erfüllt, indem sie das ihnen vorschwebende Ideal in dem nach ihrer geistigen Begabung ihnen erreichbar gewesenen Grade verwirklicht und in ihren Werken mit festen, ihre künstlerische Eigenthümlichkeit deutlich wiederspiegelnden Zügen zur Erscheinung gebracht haben.

Aus eigener Erfahrung der Anstrengungen und Kämpfe, welche — um das Eigenste, Tiefste seiner Natur aus sich herauszuarbeiten und zum entsprechenden Ausdruck zu bringen — der Künstler oft mit dem widerstrebenden *äusseren Material* zu bestehen hat; und hinlänglich mit den mannigfachen Schwierigkeiten vertraut, die es ihm hin und wieder kostet, den oft gar besonders und wunderlichen Gang und Hang seines Wesens mit dem Allgemeinen, so wie mit gewissen, unwandelbar giltigen Normen und Kunstgesetzen in Einklang zu bringen, begegnet es aus diesem Grunde solchen Männern später gemeiniglich, dass sie die *abgerundete Form*, die vollkommene *Beherrschung derselben* und der verschiedenen *äusseren Ausdrucksmittel* — kurz, die sichere Bewältigung der *Technik*, des *Mechanismus der Kunst* besonders interessirt, und sie diese Eigenschaften fast so hoch als Kraft, Ursprünglichkeit und Reichthum der Erfindung anschlagen, — besonders, wenn diese Vorzüge in dem zu beurtheilenden Opus etwa durch dilettantische Unbeholfenheit in der Factur in Schatten gestellt sind.

Eben so natürlich und aus dem Obigen mit erklärlich ist es, dass selbst die einsichtsvollsten Preisrichter doch vorzugsweise immer durch ihre *subjectiven* Ansichten bestimmt werden; dass unwillkürlich die aus der abgeschlossenen künstlerischen Individualität des Urtheilenden fliessende Vorliebe oder Abneigung *für oder gegen* die in der betreffenden Composition eingeschlagene Richtung auf das darüber abzugebende Votum mehr oder weniger mit einwirkt, als dass immer ein völlig unbefangenes, allgiltiges Urtheil — sei's anerkennend oder verwerfend — gewärtigt werden dürfte. — *C. K.*

Monologe am Klavier, von Dr. *A. J. Becher*. Op. 9. Heft I. Preis 2 Fl. C. M. *Wien*, bei *Müller*.

Unter diesem ziemlich anspruchsvollen Titel — über dessen entsprechende Wahl später — führt uns der Verfasser eine Reihe characteristischer, verschiedenartige Seelenzustände, u. s. w. behandelnder Tonbilder vor, die, ob auch von ungleichem musikalischen Werthe, doch alle unverkennbar das Streben, einen eigenen, von der breiten Heerstrasse abweichenden Weg einzuschlagen, darthun. Mögen immerhin *F. Mendelssohn's* „*Lieder ohne Worte*" dem Componisten die erste Anregung so wie den ersten Anhaltpunkt geboten haben, so muss man ihm doch die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass von eigentlicher Nachbildung oder gar Nachahmung irgendwie eine Spur und dass der fremde Einfluss keineswegs in solchem Grade sich geltend macht, dass der freie Ausdruck der eigenen künstlerischen Eigenthümlichkeit dadurch irgend verkümmert oder gar zurückgedrängt worden wäre. Vielmehr ist selbst ein wesentlicher Unterschied zwischen den genannten *Mendelssohn*'schen Compositionen und vorliegenden Musikstücken hervorzuheben, und zwar besteht dieser darin, dass, während bei den „*Liedern ohne Worte*" überall ein fester Plan der Anlage, ein Streben nach Abrundung *innerer wie formeller* — und nach künstlerischer Abgeschlossenheit hindurchblickt, — in den Monologen ein Hang nach rhapsodischer Willkür, romantischer Unbestimmtheit oder Ueberschwänglichkeit und nach fantastischer Ungebundenheit vorwaltet, der indess nicht selten in's Excentrische, schwülstig Verworrene — ja, in völlige Zerflossenheit ausartet. Es ist ferner nicht zu verkennen, dass der Componist ein besonderes Augenmerk auf *Einheit* und *Mannigfaltigkeit* gerichtet hat; doch erscheint sein Streben nur theilweise von Erfolg begleitet; d. h. es ist ihm nicht immer gelungen, die Ansprüche an beide, so wesentliche Eigenschaften gleichmässig und gleichzeitig zu befriedigen und diese, in einander verschmolzen, den einzelnen Nummern der „Monologe" einzuverleiben. Ohne im Ganzen gerade hervorragende Erfindungskraft zu bekunden, ist so fern als der Gedankenstrom oft nur mühsam und kümmerlich weiter fliesst, und öfter ein grübelerisches Versenken in irgend ein eben zusagendes Thema, ein Suchen nach absonderlichen Wendungen und allerhand abentheuerlichen, z. B. harmonischen Experimenten — als ein leichter Erguss, ein von innen unaufhaltsames sich Drängen von Ideen sich bemerklich macht; — so ist doch dem Componisten mancher glückliche melodische Wurf gelungen. z. B. die Hauptmotive in Nr. II, III und VI, welchen Nummern Referent auch noch in anderer Beziehung unbedenklich den Vorzug vor den übrigen einräumt. In Nr. I, einem Andante lento — E moll. $^{6}/_{8}$ — von elegischem Grundcharakter, erscheint die *Einheit* auf Kosten der *Mannigfaltigkeit* berück-

sichtigt; ebenso in Nr. II, die, obgeachtet des eben ihr zuerkannten, in einem gesangvollen Thema und grösserem Flusse bestehenden Vorrangs, durch jenen Uebelstand häufig in *Monotonie* verfällt.

Nr. III hat die gleichen guten Eigenschaften mit der vorigen gemein, ohne deren Mängel zu theilen. Dagegen scheint in Nr. IV, jedenfalls einer der schwächern, der Componist selbst nicht recht klar über seine eigentlichen Intentionen gewesen zu sein, da er aus dem Suchen und Versuchen gar nicht heraus, und doch zu keinem Resultate kommt. In der Musik scheint sich, hiernach zu schliessen, der Spruch: *„Suchet,* so werdet ihr *finden"* — nicht zu bestätigen. —

Wer ein Freund von ultra-romantischer Zerfahrenheit und von jener Originalität à tout prix ist, wird bei Nr. V sicher seine Rechnung finden; — wer jedoch weiss, was unter solchem hypergenialen Gebahren gemeiniglich verborgen ist, lässt sich nicht so leicht verblüffen, sondern lächelt über den wohlfeilen Apparat. —

Wiewohl auch Nr. VI nicht frei von solchen sogenannten genialen Auswüchsen ist, so werden diese doch von den darin enthaltenen glücklichen Momenten überwogen. Wirklich verdient sie in der Erfindung, wie hinsichtlich der geschickten und interessanten Verarbeitung der Themen, als die beste der Sammlung bezeichnet zu werden. —

Was die diesen Tonstücken verliehene Bezeichnung betrifft, so müssen wir gestehen, dass uns dieselbe nicht nur prætentiös, sondern auch unpassend erscheint und zwar aus dem Grunde, weil der Monolog nach dem bisher üblichen Begriff des Worts eben so *dramatisches* als *lyrisches* Element, — ja ersteres in höher'm Grade — enthalten muss, von *dramatischem* Charakter aber in den vorliegenden Compositionen kaum eine Spur zu finden ist. Bei Weitem mehr dürfte die Benennung: *„Empfindungsmomente"* oder *„lyrische Ergüsse"* dem Inhalte dieser Tonstücke entsprechen.

(Beschluss folgt.)

Der musikalische Hauslehrer. Von Dr. *G. W. Fink.*

(Fortsetzung.)

Was die Klavierschule betrifft, so müssen wir sie, sehen wir von praktischen Beispielen ab, für vollständig erklären, ja sogar behaupten, dass sie noch vollständiger ist, als manche in vielen Bänden erschienene, deren *multa* dem *multum* der vorliegenden nicht vorzuziehen sein möchten. Es ist natürlich, dass die praktischen Beispiele, die das Volumen der meisten vorhandenen Schulen ausmachen, nicht in der Absicht des Verfassers liegen konnten, da sich Jeder solche auf leichte Weise einzeln verschaffen kann. Dafür liegt uns aber ein reichhaltiger Text vor, der klar, bestimmt und fasslich, untermischt mit vielen nützlichen Winken zu praktischer Anwendung, dem vorliegenden Zwecke ganz entspricht. Wir finden das Meiste darin, was ein guter Lehrer seinem Schüler bei vorkommender Gelegenheit mittheilen wird, ein Vorzug, der bei einer Musikschule, die zunächst zum Selbstudium bestimmt ist, nicht zu verkennen ist. Wenn nicht zu läugnen ist, dass jede Musikschule in dieser Beziehung mehr oder weniger Raum lässt zu weiterer Entwickelung der Begriffe, zu praktischen Winken, so wird doch der, der in der vorliegenden Schule etwas vermissen sollte, gewiss zugeben, dass es entweder keine wesentlichen Dinge betrifft, oder nur vielleicht in verschiedener Ansicht der Darstellungsweise beruht. Etwas Neues, ausser der Darstellungsweise, der wir ihrer populären Verständlichkeit und Gründlichkeit wegen unsern Beifall nicht versagen können, lässt sich bei der zeitherigen Ausbildung des Klavierspiels und bei den vielen vorhandenen Lehrbüchern nicht erwarten. Auf die Darstellung der Molltonleiter werden wir später Gelegenheit haben zurückzukommen.

Dass die Gesangschule kürzer weggekommen ist, als die Pianoforteschule, erklärt sich dadurch, dass Vieles, was in dieser enthalten ist, sich nothwendig in jener, als auf in der Musik allgemein Begründetes beziehen muss. Im Ganzen finden wir das Nothwendigste in angemessener Kürze.

Der letztere Haupttheil begreift die Harmonielehre. Wollen wir gleich von vorn herein unsre Ansicht über Harmonielehre aussprechen, so müssen wir demjenigen Systeme den Vorzug geben, welches sich auf die einfachsten Grundlagen stützt, und in seiner Ausführung sich nicht zersplittert, sondern stets concentrirt, denn jede Ausschweifung, jede Abweichung von der Grundlage erklärt nichts, bringt nicht folgerecht Neues, zieht ab und zerstreut. Die neuere Zeit hat zur Begründung eines wissenschaftlichen Systems viel gethan, namentlich sind die Verdienste *Gottfr. Webers* und Anderer laut anzuerkennen; selbst die neueste Zeit weist uns Neues auf, das freilich erst, wie immer, sich aufklären muss, da bei jeder andern Darstellungsart des Vorhandenen, bei aller Scharfsinnigkeit des Erfinders, sich doch mehr oder weniger Einseitigkeit und, aus Vorliebe für angenommene Lehrmethode, Weitschweifigkeit findet, die oft die klare Anschauungsweise beeinträchtigt, und wenn nicht auf falschen, doch auf krummen Weg führt.

Der Verfasser vorliegender Harmonielehre hat uns kein neues System geboten, und das mit Recht, denn es gehört nicht zu seinem Zweck, und hätte auch einer weitern Begründung bedurft; nur die Darstellungsart ist eine andere, als anderwärts, indem sie sich nach unserm Urtheile mit Glück auf eine leicht fassliche Weise über die in andern Lehrbüchern oft sehr dunkel und unzusammenhängend dargestellten Hauptlehren verbreitet, hierbei aber nicht verschmäht, gewisse angenommene Sätze zu vertheidigen oder zu begründen. Dass der Verf. nicht immer den neuesten Ansichten gehuldigt hat, kann ihm im Ganzen nicht zum Vorwurf gemacht werden, wenn es aus Gründen geschehen ist, und nicht aus einer sich nur zu oft zeigenden Verachtung des Neuesten bei herrschender Vorliebe für das Alte. So wollen wir nicht mit dem Verf. über die Benennung Consonanzen und Dissonanzen streiten; es sind dies Namen, die Sache bleibt dieselbe — die Gründe, warum wir diese Benennung lieber aufgeben möchten, gehören nicht hierher — auch lieber aufgeben möchten, gehören nicht hierher — auch lieber aufgeben möchten, gehören nicht hierher — auch über die Annahme von solchen harmonischen Zusammenstellungen unter der barbarischen Benennung Undecimen- und Terzdecimen-Accorde, wobei der blose Name den

Neuling und Uneingeweihten leicht ihre fahren kann, nichts weiter erwähnen. Wichtiger als alles Dies ist uns die Begründung der Grundharmonieen der Molltonart. Der Verf. hat bereits im II. Kapitel über den Aufbau der Molltonleitern vieles historisch Interessante über die allmälige Umwandelung derselben gesagt, und dabei bedauert, dass sie ihre ursprüngliche Reinheit mit kleiner Septime durch Missbrauch und Angewöhnung, durch Vorliebe für das Durgeschlecht nach und nach verloren habe, später aber zugestanden, dass alle jetzt gebräuchlichen Umgestaltungen zweckdienlich sein können. Auf diese frühere, oder ächtere Tonart stützt der Verf. die Grundharmonieen für Moll, zunächst wegen des irrigen Zusammenhangs mit der Paralleltonart, indem er sagt, die Umgestaltung der kleinen Septime in eine grosse gebe eine „ungeheure Unordnung". Diese Annahme hat auf den ersten Anblick viel Ansprechendes und Einleuchtendes, da die mit Dur gleiche Gestaltung auf den ersten Blick hervortritt; Schade nur, dass uns die Praxis ganz andere Dinge lehrt, und auf die Grundlage ein Gebäude setzt, welches gar nicht drauf zu gehören scheint. Wie bei vielen andern Dingen finden wir hier bei aller bewunderungswerthen Ordnung des Naturzustandes eine solche unendliche Mannigfaltigkeit, dass sie in diesem Zustande bei der Anwendung für uns arme Sterblichkeit bis jetzt eine Unmöglichkeit war, die zu beseitigen entweder einer künftigen Zeit beschieden ist, oder die beseitigt werden wird. Denn selbst die mathemathischen Berechnungen und Bestimmungen der Töne müssen dem menschlichen Vermögen und Bedürfniss angepasst werden, und wir müssen zu mannichfachen Hilfsmitteln greifen, wie Temperatur und dergl., wollen wir nicht gleich lieber die ganze heutige Musik aufgeben und zur Kindheit derselben übergehen, wovor uns der Himmel bewahren möge. Wenn aber eine Theorie nur soviel Geltung haben kann, als die lebendige Praxis ihren Nutzen daraus schöpft, so können wir nur der den Vorzug gestatten, die mit der Praxis in keinem Widerspruche steht.

So weit es uns hier gestattet sein kann, erlauben wir uns über diesen interessanten Stoff noch einige Worte. Verkennen wir auch das Gute und Schätzbare nicht, was eine frühere Zeit nach ganz anderm System geschaffen, so müssen wir doch bekennen, wenn wir keine ganz besondere Vorliebe für das Alte besitzen, dass die Ausbildung der Musik seit Geltung jenes Systems unendlich fortgeschritten ist. Wir schreiben den Haupthebel des Fortschritts aber der Empfänglichkeit des Volks für Musik zu; die Empfänglichkeit setzt Verstehen dessen voraus, was ihm die Künstler bieten. Dieses Verstehen wurde aber dadurch erleichtert, dass das Kunstwerk auf weit natürlichere, menschlichere Begriffe und Grundlagen sich stützte, aber keineswegs durch Angewöhnung oder gar Verdarbung. Denn wer wäre wohl so einseitig für das Alte eingenommen, dass er verkennen sollte, dass die neue Zeit *vergleichsweise* mehr Gutes und namentlich Verständliches hervorgebracht hat, als die frühere? Dass man ganze Zeiträume hindurch auch Missgriffe gethan, beweist gegen diese Behauptung nichts. —

(Beschluss folgt.)

Excerpte.

Methode.

Das Methodische wird mit Recht als das *rationelle* Verfahren im Gegensatz gegen die blinde, instinktmässige Empirie oder Routine, das gedankenlose Nachahmen, bezeichnet, weil die Besonnenheit oder das höhere Selbstbewusstsein, der Vorbedacht oder die Voraussicht, das nach eigenen, selbstgewählten Zwecken gebildete planmässige Verfahren das Hauptmerkmal und Prärogativ der *menschlichen Vernunft* oder des (*hier* gleichbedeutenden) *Verstandes* ist, welcher, nach des Dichters Worten, „dem Menschen dazu ward, dass er im innern Herzen (Geiste) spürt (klar sich bewusst *wird*), was er erschafft mit seiner Hand" (oder überhaupt strebt und thut). — Auch wird die Methode, weil sie schneller und sicherer zum Ziele führt, als das plan- und regellose Verfahren, mit Recht als der kürzere Weg (*via compendiaria* bei Quintilian. *Inst. orat.*) bezeichnet. Daher die Anerkennung der Wichtigkeit der Methode für *alle* Lebensverhältnisse!

(*Scheidler.*)

„Das Beste ist *Ordnung* für den sterblichen Menschen, das Schädlichste aber Unordnung." (*Hesiod.*)

„Ordnung führt zu allen Tugenden. (*Lichtenberg.*)
„Du aber lerne: Wie der Geizige,
„Jedoch ein *Bess'res*, auch so *strebt* begehren.
. . . . . *erlerne* . . . . . .
„Von ihm Methode! daran ist er reich." (*L. Schefer.*)

„Nichts ist über einen *festen Plan*, einen grossen Zweck; er füllt alle Stunden, zerstreuet von Allem, und bringt, bei allem Hin- und Herwerfen der Umstände, in's Leben Einheit." (*Zschokke.*)

„*Plan im Leben, ganz* sein, was man sein will und sein soll, und dann nichts andres sein wollen, — fester Blick auf ein Ziel, das der Mühe werth ist, und dadurch Bestand und Kraft und Dasein, und dadurch dem Dasein Werth und Frucht — darauf kommt's an!" (*Morgenstern.*)

„Wer stets denselben Weg in gleicher Richtung hält,
Der kommt in Kurzem um die Welt;
Wer alle Windungen der Pfade will begleiten,
Wird nie sein Weichbild überschreiten." (*Rückert.*)

„Ein *guter* Plan ist bei jedem Unternehmen Basis des Gelingens, ein *schlechter* untergräbt das Ganze in der Wissenschaft wie im Kriege." (*Lips.*)

„Vom Ziele haben viele Menschen einen Begriff; nur möchten sie es gern schlendernd auf irrgänglichen Promenaden erreichen!" (*Goethe.*)

„Wie viele Menschen gewahren wir nicht, die das Kunstwerk ihres Lebens verdorben oder unvollkommen ausführen, weil sie nicht zu unterscheiden vermögen, was das ihnen wahrhaft gemässe sei, und was nicht.

(*Carus.*)

zum hellen Lohe seines grossen Talents begeistert. Doch möchten sich die leztern in so Manchem den altern Böck vorbehalten, der Roden an Musik, als wahrer Seelensprache, denn doch weit vorstehen möchte. Das diesjährige Oratorium wird vom Herrn Kapellm. Schuster so eben ausgearbeitet. Von Opern haben wir gehört: Matrimonio per susurro von Salieri, worin Cypriani, der neue Buffo, nicht ohne Beyfall, debütirte. Die Oper hat einzelne wohlgefällige Stücke, im Ganzen aber nicht vielen Gehalt. Hernach wurde Pars Camilla wiederholt. Mit heute gehen die Konzerte der Kapelle an.

Recension.

Der Taucher. Ballade von Schiller, für das Pianoforte gesezt von Friedrich August Kanne. Penig, bey Dienemann und Comp. (Preis 1 Thlr.)

Es giebt wenige deutsche Balladen von so verführerischer lyrischer Tendenz, wie Schillers Taucher, und doch ist uns unter den Komponisten, die sich an dies Gedicht gewagt haben, noch keiner bekannt worden, der reinen Geschmack, Kunst und Verleugnung genug besessen hätte, dem grossen Dichter sein Werk mit Vortheil zurückzugeben, um es mit Freuden wieder zu erkennen.

Hr. Kanne scheint unter den mehrern Prätendenten auf dem rechten Wege zu seyn, um zu finden, was hier zu suchen ist. Seine Wahl der Gedichte überhaupt zeugt von Verstand und Geschmack; sein Fleiss zeugt von Lust, und seine Arbeit selbst von Talent. Aber er würde sich irren, wenn er sich dem Ziele nahe glaubte. Die Behandlung des Versmasses ist nicht würdig genug — weder der Sechsachtel- noch der Vierviertelakt geben das wahre Metrum zu dieser Romanze. Es fehlt an Simplizität, an Ordnungsgeist, und an modulatorischer Gewandheit. Die Harmonie ist arm, und die Gedanken sind oft gemein. Man merkt zu sehr die Mühe, die ihm das Metrum gemacht hat. Er pointirt zu viel und zum Schaden des Ganzen auf Kleinigkeiten und Nebendinge. Die Termate Seite 1, Takt 7; die Harmonie der übermässigen Sexte, die man so oft hören muss; das Trompetengeklingel im 13, 14 u. 15ten Takt, das wahrscheinlich die Gegenwart des Königs ausdrücken soll; die wenige Analogie, in Behandlung der Verse, der Strophen, der Einschnitte und Kadenzen; die Modulation ohne Ursache und Folge Seite 3, Takt 1. 2 und 3; das vielfaltige Geklimper des Fortepiano, um das Toben des Wassers auszudrücken, und endlich die Abwesenheit der eigentlichen Cantilena, des Lyrischen überhaupt, und des Balladenmässigen insbesondere — dies alles, woran man hier etwas ausstellen kann, muss Hr. K. noch weit mehr in seine Gewalt bekommen, wenn er sich auf diesem Wege glücklich nennen will.

Der Satz ist, bis auf Kleinigkeiten, wohl rein, aber nirgends dreist und meisterhaft. Die eigentliche Kunst besteht darin: mit wenigem viel, nichts ohne Ursache zu thun; da, wo es frommt, so in die Saiten zu greifen, dass etwas herauskommt, was bey der Wiederholung noch gern genossen werden mag, und kurz, dass man die Gewalt des Meisters fühlt, und gern die Worte des Dichters über dem Komponisten vergisst. Wir würden sehr weitläuftig werden müssen, zu allen diesen Ausstellungen die Belege hier wörtlich anzuführen, und berufen uns auf das innere eigne Gefühl des Komponisten selbst, der sich das Bessere doch selber erfinden muss; halten aber dafür, dass Hr. Kanne alle Aufmunterung verdiene und einer sehr strengen Kritik bedürfe, wenn das aus ihm herauskommen soll, was die Natur ihm gar nicht versagt zu haben scheint.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Philosophiren.

Die Entstehung der praktischen Philosophie ist durch die Wahrnehmung veranlasst, dass sehr vieles, wo nicht das meiste Uebel und Elend durch die Menschen selbst, ihr thörichtes und verkehrtes Wollen und Handeln, entsprungen, und diese Quelle also durch Belehrung über die wahren Zwecke und Mittel des Lebens verstopft werden müsse.

Vorausgesetzt wird von der praktischen Philosophie, in subjektiver Hinsicht, eine Empfänglichkeit für das Höhere, Erhebung über gemeine Lebensansicht, Selbständigkeit und Reife des Urtheils, Begeisterung für Ideen und Ideale. Die Philosophie überhaupt ist, wie schon *Platon* sagt, nicht für den Pöbel (den es unter allen Ständen gibt), nicht für geistig Unreife (wie schon *Aristoteles* behauptet), nicht für solche die nicht Energie und Selbstvertrauen genug haben, *um alle Vorurtheile und auf blose Autorität angenommene Meinungen einer strengen Prüfung zu unterwerfen*, und (mit Schiller zu reden) nicht Muth und Kraft genug besitzen, „mit des Zweifels unsterblicher Hydra zu ringen."

Hauptzweck der praktischen Philosophie ist, aus dem Stoffe des Lebens ein *Ganzes*, das seinen Werth und Zweck in sich selbst habe, zu machen, und so das eigene Leben mit der gewonnenen Weisheit zu durchdringen. — Die Philosophie muss nicht blos Lebenselement überhaupt werden, sondern dem *ganzen* Leben die gehörige Schwungkraft ertheilen, Alles, was im Leben und in dem Wechselspiele desselben von Glück und Unglück vorkommt, als blosen Stoff für die Entwickelung des eigenen Geistes ansehen und benutzen, Alles aus einem grossartigen Gesichtspunkte betrachten, einer grossen Idee unterwerfen, und, alles Halbe verschmähend, dabei aber das Gute der eignen Individualität wahrend, aus dem Leben ein Ganzes bilden. (*Scheidler.*)

Philosophiren ist dephlegmatisiren, vivificiren.

Alle Zufälle oder Verhältnisse unsers Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben. (*Novalis.*)

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Drittes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 22. October. — Symphonie von *Jos. Haydn* (Nr. 5). — Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss*. — Concert von *L. van Beethoven* (G dur), vorgetragen von Frau *Clara Schumann*, K. K. Oesterreichischer Kammervirtuosin. — Concert-Ouverture (Nr. 1), von *Ferdinand Hiller*. — Recitativ und Cavatine von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Notturno von *Chopin*; Canon von *Robert Schumann*; Scherzo (H moll) von *Chopin*; für Piano allein vorgetragen von Frau *Clara Schumann*. — Die Menschenalter, Ouverture von *Franz Lachner*.

Beim Anhören der *Haydn*'schen Symphonie Nr. 5 kann sich ein älterer Berichterstatter vor der jungen Musikwelt leicht compromittiren, durch zu starken Enthusiasmus. Wir gestehen, während der Aufführung ein höchst glückliches Leben geführt zu haben. Dies ging aber und geht ganz natürlich zu. Wenn solche liebe, alte, bekannte Tongeisterchen einmal wieder durch die Einbildungskraft ziehen, streifen sie an tausend in dem Gedächtniss schlafenden Jugendseligkeiten hin, die gleich lebendig werden, sich dem Zuge anschliessen und mit hinunterschlüpfen in den Festsaal der Seele. Und da tanzen und schweben und kosen die seligen Paare in eitel Lust und Wonne. Das kann freilich eine Musik, die in älteren Jahren als ein Fremdling an uns herantritt, bei gleichem, ja bei tieferem Werthe wohl gar nicht. Wer aber das vergisst, wird leicht ein ungerechter Kritiker, und singt das fade Lied: „Zu meiner Zeit war's besser!"

Dieses Wien! *Gluck, Salieri, Haydn, Mozart, Beethoven, Weigl, Hummel, Fr. Schubert* haben dort gelebt und gedichtet. Es erweckt eigene Gedanken, wenn man die Geographie aufschlägt, und liest: Wien liegt blos in Oesterreich.

Fräul. *Schloss* wurde als die früher hier schon beliebte Sängerin freundlich vom Publicum empfangen und mit warmem Applaus entlassen nach ihren Arien. Sie bereitet dem Renner viel Genuss, und wenig Leiden. In dem Allegro der Sextus-Arie nur musste Herr Dr. *Mendelssohn* in dem süssen gleichmässigen Wogenschlage des Taktes mit aufgehobenem Arme plötzlich innehalten, bis es einem stätisch gewordenen Tone gefällig war, weiter zu gehen. Wenn wir ein Zauberer wären, liessen wir in solchem Augenblicke einen Arm der Sängerin bis auf den Boden herunterwachsen; wir wollten doch sehen, ob sie das als eine Verschönerung ihrer Gestalt betrachten und uns dafür danken möchte. Sängerinnen werden uns einstens wohl nicht zu Grabe tragen. — Aber Fräulein *Schloss* gefällt uns sehr, wie weiter unten zu lesen sein wird. —

Nun folgte Frau *Clara Schumann* mit dem *Beethoven*'schen G dur-*Concert*. In diesem Concerte stürmt und knirscht *Beethoven's* Seele noch nicht zerfallen mit der Welt. Hier sind alle Tonbilder noch selige Geister, die ihre Schmerzen und ihre Freuden vom Ufer aus erzählen, als überstandene, in der Erinnerung. In späteren tritt der ingrimmig gewordene Tonmeister vor uns hin in eigener Person, reisst seine schmerzende Brust auf und lässt uns in ihr blutendes Innere schauen.

Frau *Clara Schumann* kann Alles, auf dem Klaviere, was die neueste Zeit kann, aber wenig neueste Zeit kann Alles, was Frau *Clara*. Wir brauchen das Bild eines Zauberers noch einmal und sagen: könnte er ihr die geringste Geschmacklosigkeit unter die Finger schmuggeln, der Schlag würde sie rühren, oder sie fiel wenigstens in Ohnmacht. Das nennt man edles Künstlerwesen. Sehen denn die Künstaffen nicht, in welcher wirklichen Achtung eine solche Künstlerin steht? Man sagt, Musiker hätten feines Gehör. Taub, stocktaub sind Viele. Nicht einmal

auf der Treppe hören sie den Spott und das Auslachen des nach Hause gehenden Publicums, viel weniger, wenn es zu Hause sich über sie lustig macht.

Die Concert-Ouverture Nr. I von *Hiller* hat Geist, Feuer, Anmuth. Doch scheint ein Etwas noch in dem Componisten gefangen zu liegen, was wir nicht zu nennen wissen, von dem wir blos sagen können, wenn es durchbricht, ist der vollkommene Componist da.

Für die Composition des Recitativs und der Cavatine von *Ricci*, oder *Donizetti*, oder *Bellini* hatten wir in unsere Gedächtnisstafel „abscheulich" und für die Ausführung durch Fräul. Schloss „herrlich" hinskizzirt. Das Erstere führen wir heute milder aus, und sagen blos: Die Arie ist ein erbärmliches Machwerk; das Publicum lachte beim Eintritt des abgedroschenen, zertretenen Allegromotivs. Das Letztere bleibt aber stehen. Fräul. *Schloss* sang diese Arie wirklich sehr schön. Rouladen in Leidenschaft oder neckischem Scherz können ächte Kunst sein. Sollen sie ausserdem uns nicht verdriessen, müssen sie so precis, nett, perlend und klangvoll gesungen werden, wie von Fräul. *Schloss*. Es ist doch wahr, auch die blose Technik hat ihre Reize. Und mehr konnte die Sängerin in dieser Arie nicht geben.

Unter den nun von Frau *Clara Schumann* gespielten Stücken für Klavier allein gefiel uns der Canon ihres Gatten, *Robert Schumann*, am Besten und sehr. Doch können wir hier endlich gottlob auch eine tadelnde Bemerkung einstreuen. Der Eintritt der nachahmenden Stimme schien uns nicht markirt genug; wir wetten, es haben manche Hörer den Kanon gesucht, als er lange vor ihnen herum tanzte. Dieser Canon ist aber wahrhaftig ein sehr pikantes, alte Kunst und neue blühende Fantasie vereinigendes kleines Tonstück; mehr werth als manche grosse Bechenexempelsonate. Der Applaus, als die Künstlerin aufstand, konnte nur beschwichtigt werden, dass sie sich wieder hinsetzte. Sie spielte eines von den *Mendelssohn*'schen Liedern „ohne Worte aber mit Ausdruck", wodurch sie sich von vielen Liedern „mit Worten aber ohne Ausdruck" unterscheiden.

Die *Lachner*'sche Ouverture? Wir traten vor Ihro Majestät, unsere Seele, und wagten unterthänigst anzufragen, wie Hochderoselben das Musikstück zu gefallen geruht habe? erhielten aber keine Antwort. Nur der Kammerdiener, Monsieur Ohr, hupften herbei, und bemerkten, ihm habe die Musik passabel gefallen, Majestät aber wären dabei eingeschlafen. — Alle Welt wunderte sich über den Titel: die vier Menschenalter, und konnte die Ouverture nicht verstehen. Sie ist zu einer Cantate geschrieben, und es hätte daher heissen müssen: Ouverture zu der Cantate: die vier Menschenalter. Da klang's anders. Wer das wusste, verstand die Ouverture zwar auch nicht, aber doch den Titel.

Strassburg.

(Beschluss.)

In dem zweiten Concert (2. März), in welchem die Singacademie wenig wirkte, wurde Folgendes gegeben: Ouverture von Oberon, dann mit Klavierbegleitung ein Duettchen von Gabussi *la Calabrese*, gesungen von Mlle. *Glossop* (Alt) und Hrn. *Alexandre*, Singlehrer, Tenor. — Duett für Klavier und Violine, Motive aus Tell, von *Osborne* und *Beriot*, ausgezeichnet von Hrn. und Mad. *Schwaederle* vorgetragen; Bassarie aus *Beatrice di Tenda*, durch Hrn. *L. Steiner*, Dilettant. Das Concertstück von *Weber*, durch Mad. *Schwaederle*, mit Orchesterbegleitung. „Erhebt sich je," sagt ein hiesiger Feuilletonist, „das Pianoforte zur Würde eines Concert-instruments, so ist es in Compositionen, wie die von *Weber*. Erscheint es sonst bei musikalischen Feierlichkeiten zum Schrecken der Zuhörer, so ist es, wenn Klavierspieler vergessen, unter welchen Bedingungen es ihnen erlaubt ist, sich ohne Vortheil dazu zu drängen, um ihm öffentlich eine Rolle aufzubürden, die es so nützlich in dem häuslichen Zirkel spielt. Will man ihm ausserdem wieder einiges Ansehen verschaffen, so wähle man die Werke der Meister, welche die Kunst verstehen, es andern Instrumenten beizugesellen, um seine Mängel zu verbergen und die Eigenschaften, die es haben mag, herauszuheben." Ref. theilt ganz diese Ansicht, und erklärt sich dadurch das hohe Interesse, welches die Aufführung des meisterhaft gespielten Concertstücks hervorgebracht. — Scene aus Norma (*Casta diva*) mit Begleitung des Chors, gesungen von Mad. *Alexandre*, geb. *Demeric*, ehemaliges Mitglied italienischer Bühnen, jetzt Gesanglehrerin dahier, in ihrer Vaterstadt. Sie erntete allgemeinen verdienten Beifall. — Fantasie über Motive aus *Linda di Chamounix* (*Donizetti*), comp. von *Allard*, gespielt von Hrn. *Schwaederle* mit der ihm eigenen Virtuosität. Den Beschluss machte ein schönes Quartett mit Chor aus *Bianca e Faliero*, gesungen von Hrn. und Mad. *Alexandre*, Mll. *Duclout* (Alt) und einem Dilettanten.

In dem dritten Concert (23. März) hörten wir mit Vergnügen die Symphonie von *Beethoven* aus C minor. Warum musste das allzuschnell genommene Tempo des Allegro $^2/_4$ so störend wirken? Es ist doch bekanntlich für jeden Dirigenten $\frac{\text{♩}}{\text{♩}}$ = 96 metronomisirt! Auch das Andante con moto war schneller als es sein sollte, nämlich $^3/_4$ ♪ = 92. Darauf folgte eine Cantate: Jehovah, comp. von *Hörter*, dem Dirigenten der Singacademie, mit vielem Fleisse gearbeitet und eben so aufgeführt; sie eignet sich nur für die Kirche. — Souvenir de *Beethoven*, Fantasie für Pianoforte von *E. Prudent*, die wir hier früher von ihm selbst hörten, gespielt von Hrn. *Schiffmacher*, einem angehenden Künstler, welcher, gewöhnt er sich das trockene, krampfhafte Spiel ab, für die Zukunft viel verspricht. — Darauf folgte ein Theil des Requiem von *Mozart*. Warum aber ein Theil dieses Meisterwerkes, fragte ein Zuhörer? Weil der andere Theil den folgenden Flötenvariationen von *Tulou* hat Platz machen müssen, die Hr. *Predigam*, erster Flötist des Theaters, zu spielen hat, war die Antwort! Doch hatte das Werk das Lobenswerthe, dass nach einer Einleitung von 35 Tacten auf das Thema aus den *Diamants de la Couronne* blos 2 Variationen folgten, dann ein Adagio von 27 Tacten und eine Polacca. — Die *Herzenswünsche*, Melodie von *Kücken*, für eine Altstimme, mit Begleitung von Männer-Brummstimmen, sprach allgemein an, durch den herrlichen Vortrag der Sängerin. — Duett

für Pianoforte und Violoncell über Motive der Favoritin, comp. von *Wolff* und *Batta*, mit Auszeichnung vorgetragen von den Gebrüdern *Hausser*. Den Beschluss machte das erste Finale von Otello, durch die Mitglieder der Singacademie.

Das vierte und letzte Concert hatte am 19. April im Theater Statt, die früheren in dem Concertsaale der Reunion. Hier wurde die Symphonie von *Spohr: die Weihe der Töne* (mit einem Abschnitt und ohne das letzte Adagio), mit vielem Fleisse aufgeführt. — Duett für Sopran und Alt aus Semiramis. — Violoncelleoncert von *Kummer*, durch Hrn. *Hausser*; — Männerchöre: *Jägers Abschied* von *M. Barthold y* und *Eintracht* von *Ries*, durch die Choralgesellschaft. — Variationen für die Clarinette von *F. Berr*, vorgetragen von Hrn. *Baymond*; — Finale des ersten Acts der Euryanthe; — Violinconcert in E, von *Allard*, durch Hrn. *Schwarderle*. — Scene aus der Italienerin in Algier (Alt) in A, hier aber in B gesungen, mit Chor, durch eine Dilettantin. — Fantasie für englisches Horn von *A. Very*, durch Hrn. *Pfortner*. — Finale des ersten Acts von Tancred, durch die Singacademie; endlich noch die grosse Festouverture von *Ries*. Um uns kurz zu fassen, wurden alle diese Stücke sehr lobenswerth aufgeführt, und es ist zu bedauern, dass die Gesellschaft, der Productionslust so vieler einheimischer Künstler nachgebend, die Zuhörer der 14 Nummern des Programms, mit Inbegriff der Symphonieabtheilungen, dermaassen ermüdet hatte, dass sich gegen das Ende des Concerts, von 7 bis gegen Mitternacht, der grösste Theil entfernt hatte.

Was nun das thätige Wirken der *Singacademie* selbst betrifft, so ist dieses nicht zu verkennen, und hat jederzeit in diesen Blättern alle Anerkennung gefunden, mit all der Schonung, die einem Dilettantenvereine gebührt. Bühmenswerth ist noch die neuere Anordnung zu bemerken, nach welcher durchreisende Künstler Gelegenheit finden, sich hier bekannt zu machen. So wurde uns das Vergnügen zu Theil, in dem Vereine vom 16. Hornung ausserlesene ein- und mehrstimmige Compositionen von *Rücken* bei seiner Reise von Paris zu hören: *Die sanften Tage ... Die Botschaft ... Im Walde* .... (Männerquartett) und *Die Herzenswünsche* .... (wiederholt in dem Concerte vom 23. März. S. oben.)

Es bleibt daher dem Ref. unerklärbar, was einen Hrn. *Wise* in Nr. 11 dieser Zeitung bewegen konnte, auf einen halbofficiellen Bericht aus Strassburg sich stützend, ihm zum Verbrechen zu machen, nicht ausführlich genug von diesem Vereine gesprochen zu haben, „weil die Berichte *meistens von Personen* herrühren, die seit längern Jahren keinen thätigen (?) Einfluss auf die verschiedenen *grössern Leistungen* hätten, und deshalb Alles hämisch bekritteln, was nicht mehr durch sie veranstaltet wird.“ Was nun den Ref. betrifft, so muss er seine Schuld bekennen, bis jetzo zur Beförderung der Kunst dem Auslande verschwiegen zu haben, dass die Vereine *Montags*, und zwar in einem Saale des ehemal. königl. Schlosses Statt haben, dass die Gesellschaft alle Chorstimmen in 80 Exemplaren abschreiben lässt oder gedruckt bezieht, dass man 3 Fr. per Vierteljahr zur Deckung der Unkosten bezahlt, dass Alles vom Blatt abgesungen und keine Chorpartie mit nach Hause gegeben wird; dass die Töchter der ersten Familien (?) — (die Söhne sind hier vergessen) sich ein Vergnügen machen, mitzuwirken; dass endlich die Tendenzen der Gesellschaft aus dem Verzeichnisse (S. 198) zu beurtheilen sind, welches nur Werke enthalte, die gewissenhaft einstudirt und zum Theil durch die Gesellschaft öffentlich producirt wurden. Der Einsender *Wise* gratulirt in seinen Anmerkungen über dieses reichhaltige Repertoire im festen Glauben, die genannten Werke seien je vollständig aufgeführt worden; zugleich tadelt er jedoch, dass man in den beabsichtigten Concerten (S. oben) blos Fragmente von Oratorien und Messen aufführen wolle; auch glaubt er, es herrsche hier keine Exclusivität, weil er annimmt, dass die Mitglieder der ersten Familien Antheil an den öffentlichen Aufführungen nehmen. Die Exclusivität geht jedoch hier so weit, dass einst bei der öffentlichen Aufführung der Schöpfung, aus Mangel eines Bassisten aus der Gesellschaft, der Vorstand die Partie des *Adam* durch — ein *Frauenzimmer* singen liess! Es ist dieses die einzige Bemerkung, die sich Ref. zu seiner Zeit über eine Aufführung *durch die Singacademie* erlaubt hat, und Niemand wird sie wohl eine hämische Kritteleі nennen.

Endlich noch ist der Einsender falsch berichtet, wenn er Hrn. *Phil. Hörter* als Kapellmeister an der neuen Kirche aufführt; diese Kirche hat seit den 1790er Jahren keinen Kapellmeister mehr, sondern Hr. *Hörter* ist Contrabassist des Theaterorchesters und Gesanglehrer am protestantischen Gymnasium, er erlernte die Composition bei dem Musikaufführer eines hier garnisonirenden Artillerieregiments, Namens *Nachbauer*, und bildete sich sortheilhaft bei seinen guten Anlagen später selbst aus.

Mögen diese Bemerkungen hinreichen, den Herrn Einsender vor halbofficiellen Privatberichten (Eigenlob) zu warnen.

Am 26. April hatte die jährliche Versammlung der Gesellschaft des Pensionsfonds für Musiker oder ihre Wittwen und Waisen statt. Nach einem interessanten Bericht über diese wohlthätige Anstalt wurde eine Symphonie von *Haydn* (Op. 91 in D) mit vollem Orchester aufgeführt; die Sitzung wurde eröffnet mit einem Quartett von *Beethoven* in C min. —

Für das Theaterjahr 1846—1847 ist die französische Direction einem Herrn *Prat* concedirt worden, welcher die Bühne am 23. August eröffnete. Ref. wird darüber berichten, sobald, nach den jetzo erst beginnenden Debuts, die Oper wird constituirt sein, wozu noch keine Aussichten da sind.

Feuilleton.

Der Rektor *J. A. Zeichel* in Lausigk gibt ein Choralbuch heraus, das von Sachverständigen sehr gerühmt und von dem Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts zu Dresden den Kreisdirektionen zu weiterer Verbreitung empfohlen wird.

Fräulein *Meyer*, erste Sängerin am Leipziger Theater, hat eine ehrenvolle Einladung von Wien erhalten, in *Mendelssohns* „Paulus“ zu singen, und wird Anfang des nächsten Monats dorthin reisen.

Neapel. Herr *E. Guillaume*, hiesiger Impresario der beiden königl. Theater S. Carlo und Fondo, und Hr. *Fiavio*, Direktor derselben, sind in ihren Wirkungskreisen bis Ostern 1852 bestätigt worden. Hr. *Guillaume* hat auch das Teatro Nuovo gepachtet. Bis Ende September gibt Letzteres 100 Vorstellungen. Die *Eglantil*, die Altistin *Goaldi* (Chiara), Tenor *Palmieri*, die *Buffi Fioravanti* und *Cavaccia*, Bassist *Marchesini* müssen in 50 Vorstellungen wirken. Ueberdies wurde die *Frissani* aus Rom bis zum 10. September engagirt; sodann die Tenore *Bonfigli* (bis 15 Juni), *Trotta* und *Laudati* (bis 10. September). — Vier Maestri komponiren neue Opern: *Vincenzo Fioravanti*, *Francesco Altavilla*, *Gaetano Valente* und ..... (ist nicht angegeben).

Im Teatro Fondo, das Opern und Franz. Comödien gab, debutirte die aus Spanien und Paris zurückgekehrte *Brambilla* (Tersea), und der ebenfalls aus Paris zurückgekehrte Tenor *Malvezzi* in der Beatrice di Tenda und Lucia mit Glück. Ihnen zur Seite sang der Anfänger Bassist *Gianfreda* wie ein — Anfänger. Hr. *Malvezzi*, der noch unlängst hier schlecht bezahlt wurde, soll jetzt 700 Ducati (fast eben so viele östr. Thaler) monatlich erhalten. *Pacini's* ursprünglich für Florenz componirte Oper Buondelmonte, machte mit denselben Sängern auf der Carmine einen halben Fiasco, gefiel aber mehr in der Folge. Mit der Uebernahme der Impresa des Teatro Nuovo, sind auch dessen Opern-, Pasteten und Accademien hierher gewandert. Um die Hatfte Juni soll die erste neue Oper des Maestro Buteri: *Angelica Varesina*, mit höchst gemeiner, sehr monotoner Musik, ganz durch.

Hubeneck ist auf sein Landhaus zu Auteuil zurückgekehrt, um seine Genesung daselbst zu vollenden.

Schumann's „das Paradies und die Peri" ist in Cöln aufgeführt worden, und hat sehr gefallen.

Madame *Viardot-Garcia* ist in der italienischen Oper in Berlin als Amina in der Nachtwandlerin aufgetreten. Sie gefällt sehr.

Eine neue Oper von *Ferd. Hiller*: „*Conradin*", Text von dem Maler *Reinick*, wird in diesem Winter in Dresden zur Aufführung kommen.

Conradin Kreutzer kommt als Musikdirektor an das Hoftheater zu Wien, an *Neukomm's* Stelle, der nach Berlin geht.

Das Gerücht sagt, *Meyerbeer* wolle mit seiner Familie nach Wien übersiedeln.

Paganini's Sohn, der ein grosses Vermögen besitzt, erscheint in den Pariser Salons als: *comte Paganini*.

Herr *Professor Moscheles* ist in Leipzig angekommen.

Herr *Pigall*, Sänger von Wien, hat auf hiesiger Bühne in den Zwischenakten mehrere Pieçen vorgetragen, und rauschenden Beifall erhalten.

Mit *Spontini's* Gesundheit, die sehr gelitten hatte, geht es jetzt viel besser.

Conr. Kreutzer wird eine neue Oper von seiner Composition „die Hochländerin" in Hamburg aufführen.

Esser's Oper „die beiden Prinzen" ist in Berlin zum Geburtstage des Königs mit grossem Beifall gegeben worden.

Ein Herr *Mattau* hat ein neues Instrument erfunden und in London producirt. Er nennt es „Hydromattaphone. Es soll Aehnlichkeit mit der Harmonika haben.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Zu Weihnachten.

In allen Musikalien- und Buchhandlungen ist zu haben:

Die billigste grosse und eleganteste Ausgabe

von

Mozart's Don Juan.

Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und italienischem Texte, mit allen Einlagen, für 1 Thlr.

H. Hartung, in Leipzig.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in 2 Akten.

Musik von *H. Dorn.*

Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten und in einzelnen Nummern zu 7½, 10, 12½ und 15, 20 und 25 Ngr.

Jede Musik- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Cöln, October 1846. **M. Schloss.**

Am 10. November a. c. erscheint in meinem Verlage:

Felix Mendelssohn Bartholdy, Festgesang an die Künstler, für den Männerchor und Solostimmen mit Begleitung von Blechinstrumenten:

Partitur.	Frcs.	8. —
Instrumental-Stimmen. .	„	10. —
Klavierauszug.	„	5. —
Chorstimmen	„	2. 60
Solostimmen	„	2. 60

Bonn, im October 1846. **N. Simrock.**

So eben ist in unserm Verlage mit Eigenthumsrecht erschienen:

Spohr Quintetto

pour Piano, 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 130. Partitur-Ausgabe mit Stimmen 4½ Thlr.

Hamburg u. Leipzig.

Schuberth & Co.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. **Nr. 44.** 1846.

Inhalt: Etienne Jouy. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. — *Recension.* — *Excerpte.* — *Ankündigungen.*

Etienne Jouy.

Nach dem Französischen des *Paul Smith.* (Gazette musicale.)

Jouy oder *von Jouy* — darauf kommt nicht viel an. Es liegt uns das Buch der *Vestalin* vor, das im Jahre 1807 (also im dritten Jahre nach Errichtung des Kaiserreichs) gedruckt wurde; da heisst es: „*Worte von Herrn Jouy.*" Eben so haben wir das Buch zu *Ferdinand Cortez* vor uns, das bei Wiederaufführung dieser Oper, im Jahre 1817, also drei Jahre nach der Restauration, in erneuter Auflage gedruckt worden ist; darauf steht: „*Gedicht von Herrn von Jouy.*"

Hierbei wollen wir gleich auf eine andere Verschiedenheit im Style, wie sie durch die Verschiedenheit der Zeitumstände herbeigeführt ward, aufmerksam machen. Auf dem ersterwähnten Libretto steht: Musik von Herrn *Spontini*, Kammercomponisten Ihrer Majestät der Kaiserin *) und Capellmeister des Conservatoriums zu Neapel; auf dem zweiten: Musik von Herrn *Spontini*, ordentlichem dramatischen Componisten des Königs **).

Uebrigens war Herr *Jouy* vollkommen in seinem Rechte, wenn er seinem Namen das Wörtchen *von* vorsetzte: er war in der That *von Jouy* bei Paris geburtig; sein Adel schrieb sich also von dem Dorfe her, wo er das Licht der Welt erblickte.

Selbst wenn dieser mit Recht berühmt gewordene Schriftsteller uns nicht durch seine Arbeiten für die musikalische Bühne besonders interessirte, so würde er doch schon deshalb unsere Theilnahme erregen, weil er einer von den wenigen Menschen war, die der Wissenschaft und Kunst ihr Glück verdanken. *To the happy few!* In diesem Gebiete stösst man nur selten auf einige lachende Seiten, die uns für dicke Bände jammervoller Biographieen trösten müssen.

Unter Anderem hatte *Jouy* das Glück, nicht zu frühzeitig in die Laufbahn einzutreten, wo er seinen Platz einnehmen sollte, er hatte nicht jene Qualen des Talents zu erdulden, das im Vertrauen auf die Einflüsterungen eines heimlichen Triebes gegen die Jugend und die Ohnmacht kämpft, das unter stetem Leiden sich stolpernd und schwankend aufreibt, weil es nicht warten kann, bis es stark genug geworden ist, um festen Fusses einherzuschreiten. Das thätige Leben erfasste ihn früh, führte ihn im Alter von dreizehn Jahren von der Schule geradeswegs zum Soldatenstand und schleuderte ihn als Unterlieutenant nach dem südlichen Amerika. Im folgenden Jahre kehrte er zurück und nahm wieder auf den Banken der Versailler Gelehrtenschule Platz; kaum waren seine Studien geendet, so ging er nach Indien, um dort zu dem Regimente Luxemburg zu stossen. Von der Küste von Koromandel zog er nach Bengalen, immer den Degen an der Seite, immer Officier und noch nicht Dichter. Im Jahre 1790 (er zählte damals einundzwanzig Jahre) kehrte er aus jenen fernen Himmelsstrichen in's Vaterland zurück und diente hier fort inmitten der doppelten Gefahr: feindliche Kugeln von Aussen, das Blutgerüst von Innen. Auch über ihn wurde das Todesurtheil verhängt, doch nicht vollzogen. Endlich, zur Zeit, wo Italiens Sieger und Egyptens Eroberer auf den Trümmern des Directoriums das Consulat errichtete, verliess er den Waffendienst.

In Folge eines eigenthümlichen Zufalles durfte *Jouy* sich von den Waffenkämpfen gerade zu einer Zeit zurückziehen, wo die grossen politischen Kriege begannen; eben so hatte er später seine schönsten Erfolge bereits erlangt, als die grossen literarischen Kämpfe heraunahten. Er wohnte also jenen wie diesen als edler Veteran bei.

Jouy's erstes Auftreten war ziemlich bescheiden; in Gemeinschaft mit einigen Freunden verfasste er kleine Vaudevilles, kleine komische Opern. Das Buch einer grossen Oper brachte ihn mit *einem* Schlage auf den Gipfel des Ruhmes wie des Glückes. Am 15. December 1807 erschien die *Vestalin* auf der Bühne; der Beifall wie die Belohnung theilte sich gleichmässig zwischen dem Dichter und dem Tonsetzer. Heut zu Tage würden wir diese Justitia distributiva ziemlich ungerecht finden; damals aber war sie eben so natürlich als begreiflich. Zunächst stand sie im Einklange mit den herrschenden Ideen, welche verlangten, dass die Musik sich vor der Dichtkunst tief demüthigen sollte. Und dann, wenn man berücksichtigt, bis zu welcher Stufe von Nichtigkeit, Kälte, Langeweile und Jammerlichkeit das Operubuch seit langen Jahren herabgesunken war; wenn man bedenkt dass seit der *Armide* von *Quinault* (von *Gluck* wieder aufgenommen) nur etwa *Kastor und Pollux* von *Gentil Bernard*, *Dido* von *Marmontel*, *Oedip auf Kolonos* von *Guillard*, und, wenn man will, *Tarar* *) von *Beau-*

*) Compositeur particulier de la chambre de sa Majesté l'impératrice.

**) Compositeur dramatique ordinaire du roi.

*) Bekanntlich dasselbe Buch, das unter dem Namen Axur, Ré d'Ormus, von *Salieri* componirt worden ist.

marchais der Erwähnung werth waren: so wird man es erklärlich finden, wie ein auf eine anziehende Idee gebautes, mit Bewegung und Bedeutsamkeit ausgestattetes Gedicht, worin eine gewisse Lebenswärme wogte, eine lebhafte Aufregung hervorbringen konnte, ja ein Staunen, das bis zur Begeisterung stieg. Und doch hatte *Jouy* in und mit diesem Buche durchaus keine Umwälzung begründet, er hatte weder Grundstoff noch Form geändert; aber ohne sich von der classischen Strenge zu entfernen, hatte er etwas Menschliches hineingebracht. Herausgeschritten war er aus jenen mythologischen Katakomben, deren Atmosphäre Schriftsteller wie Publicum erstarren machte. Er führte lediglich Neuerungen ein, in der Journalistik durch den Hermite de la chaussée d'Antin, in der Tragödie durch den Sylla, ohne sich jedoch irgend schöpferisch zu zeigen. Er hatte viel Geist, viel Tact und Gewandtheit — die Macht des Genie's hatte er nicht. Eben so fehlte ihm der Styl; er schrieb sauber, klar, gefällig, aber Originalität fand sich weder in seinen Versen, noch in seiner Prosa. Er suchte nicht über jene Phraseologie hinauszuschreiten, deren sich Jedermann bedient, und darin stimmte er allerdings ganz mit der Methode seiner Zeit überein, die völlig verschieden ist von der unseren, wo ein Jeder ganz unerhörte Anstrengungen macht, um sich in einem, ihm allein eigenthümlichen Idiom auszudrücken. Kein System ist frei von Klippen: droht bei dem einen die Alltäglichkeit, so hat man bei dem anderen die Uebertreibung und die Barbarei zu befürchten.

Jouy's Freunde haben ihn mehrmals mit *Voltaire* verglichen — unstreitig ein ganz thörichter Vergleich, denn zwischen beiden Schriftstellern findet sich nicht die mindeste Aehnlichkeit, weder in Bezug auf ihre Bedeutung noch rücksichtlich der Universalität. Bei *einer* Gelegenheit jedoch machte sich *Jouy* durch einen Zug bemerklich, der an jenen grossen Mann erinnert. Man weiss, dass der Dichter des Oedipus, bei der ersten Vorstellung desselben, sich einen Spass daraus machte, dem Oberpriester die Schleppe zu tragen. Der Verfasser der Vestalin schrieb selbst eine Parodie seiner Oper und liess sie auf dem Théâtre du Vaudeville aufführen, aber erst dann, als der Erfolg des Originals völlig gesichert war; bekanntlich steigert in solchem Falle die Parodie den Beifall an dem Urstücke, statt ihm zu schaden. Der Vortheil der Kühnheit bleibt also auf *Voltaire's* Seite; ihm gebührt der Preis, *Jouy* nur das Accessit. Das kleine Stück gefiel übrigens eben so wie das grosse, die Menge strömte zu gleicher Zeit nach der Oper wie nach dem Vaudeville. Auch das Lied mischte sich ein, und unter dem Namen *Cadet Buteux* steigerte *Desaugiers* noch die ungeheure Beliebtheit der Vestalin dadurch, dass er sie zum Gegenstande des bekannten Potpourri's wählte, welches eines seiner Hauptwerke ist. Endlich wurde der von *Napoleon* gestiftete, vom Institut zu verleihende zehnjährige Preis dem Werke des Dichters zuerkannt. Wie viel Glück in einem Glücksfalle! ungerechnet noch den Umstand, *Spontini* zum Tondichter zu haben.

Zwei Jahre nach der Vestalin brachten derselbe Dichter und derselbe Componist *Ferdinand Cortes*. Hier aber blieb der Autor weit hinter seinem prachtvollen Gegenstande zurück. Er wusste keine Fabel, keine Handlung zu finden; er zeichnete Scenen, die nur durch den Rahmen mit einander verbunden waren. Auch erlitt die Oeconomie des Werkes bei den verschiedenen Wiederholungen mehrere Umarbeitungen; bald wurden die Aufzüge verkürzt, bald einzelne Auftritte umgestellt. Der Tonsetzer dagegen that noch einen Schritt vorwärts und rettete das Werk. Er wusste Cortez Töne zu verleihen, die an Kraft Corneille's würdig waren; in Amazili's Mund legte er Klänge von bezaubernder Zartheit; mit vollen Händen goss er über die farblosesten Worte, die man sich denken kann, die spanischen und mexikanischen Farben aus. Man muss gestehen, viel Geist zeigt der Dichter in den Worten, die er seinen Helden leiht, eben nicht. Ist es z. B. nicht sonderbar, die gefangenen Spanier in ihrem dreistimmigen Gesange folgendermaassen beten zu hören:

O Schöpfer dieser neuen Erde,
Die dein Gesetz noch nicht erkennt! *)

als wenn die Theile der Erde für den Ewigen nicht von gleichem Alter wären! Amazili spricht gewöhnlich nicht wie ein mexikanisches Mädchen, sondern wie eine Schülerin aus einer Pariser Pensionsanstalt. Im ersten Aufzuge hat sie erklärt, dass sie, begeistert von der Liebe, das Band werden könne, welches beide Völker mit einander verknüpft; in demselben Style äussert sie im zweiten Aufzuge gegen Cortez:

Du weisst es, wie dein Ruhm auch mich verschönet,
Wie ich, durch dich zuerst befreit,
Laut pries dein Glück, dein Recht und deine Tapferkeit,
Und deinen Gott erhob, der dich mit Sieg gekrönet **).

Das Seltsamste aber ist die Schlussrede des tapferen Cortez an den mexikanischen König:

Vertraue mir den Ruhm von meinen Zügen,
Nur dessen Freundschaft Glück will ich erobern mir — ***)

In der That hätte Cortez sehr unrecht gethan, sich um solcher Kleinigkeit willen so ungeheueren Mühseligkeiten zu unterziehen.

Der schönste Preis von meinen Siegen
Der Friede ist's, den ich jetzt biete dir ††).

Und um den Knoten zu entwickeln, heirathet Cortez Amazili, Spanien vermählt sich mit Mexiko. So viel ist gewiss, trotz *Spontini's* bewundernswürdiger Musik wurde Ferdinand Cortez den zehnjährigen Preis nicht erhalten haben, ja auch nicht einmal die Ehre eines *Desaugier*'schen Potpourri's.

Jouy hat ferner an Opernbüchern geschrieben: *Die Amazonen*, componirt von *Méhul*; *Die Abenceragen*, componirt von *Cherubini*; *Die Bayaderen*, componirt von *Catel*. Von diesen drei Werken ist weiter nichts zu sagen, als, dass die Bayaderen oft gegeben wurden.

*) Créateur de ce nouveau monde
Qui méconnait encor tes lois etc.
**) Tu t'en souviens: complice de ta gloire,
Libre par tes premiers bienfaits,
Je vins dans ton comparts annoncer tes succès,
Tes lois, tes arts, ton Dieu, le dieu de la victoire.
***) Montezume, pardonne-moi ma gloire;
C'est ta seule amitié que je veux conquérir.
††) Le plus beau prix de ma victoire
C'est la paix que je viens t'offrir.

und sich lange Zeit auf der Bühne erhielten; mehr wüsste die Geschichte der Oper davon nicht zu berichten.
(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 29. October. — Ouverture von *L. van Beethoven*. (Op. 115.) — Scene und Arie von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für Clarinette von *C. G. Reissiger*, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Cavatine aus dem Freischütz von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräul. *Bertha Bruns* aus Lübeck. — Ouverture zur Oper Faniska von *L. Cherubini*. — Symphonie von *W. A. Mozart* (Cdur, mit der Schlussfuge).

Die Ouverture Op. 115 können wir nicht unter die gelungensten Kunstschöpfungen des grossen Tonmeisters zählen. Ihr fehlt die melodische Anmuth und der Zauber der Klange, wodurch seine allermeisten Compositionen die Seele so tief ergriffen machen. Eine Ursache davon mag in der Neigung zur Polyphonie liegen, welche in späteren Jahren starker in ihm erwachte. Mehrere Stimmen zugleich sollen tiefe Gedanken aussern, und leicht geht in dem Streben danach die anmuthige Melodie verloren. Bei *Beethoven* ist diese spätere Neigung besonders erklärlich. Ihm klang die Musik nicht mehr, er sah sie nur noch. Für das Auge in der Partitur aber hat die Polyphonie mehr Reiz als die Homophonie. Eine zweite Ursache des minderen Werthes dieses oder jenes Werkes kann in den vorgerückten Jahren des Meisters liegen. Die Compositionskunst bleibt ihm treu, die warmen Frühlingsgefühle des Jünglings, die Sommergluten des Mannes setzen im Lebensherbste zuweilen aus, und in solch kühlerem Momente hervorgetriebene Werke können den betrachtenden Geist noch immer bedeutend vergnügen, während sie das Gemüth weniger in Bewegung zu setzen vermögen.

Wir wollen diese Bemerkungen nicht in aller Schärfe auf genannte Ouverture bezogen wissen, sondern sprechen sie mehr als allgemeine Winke für junge Talente aus, die sich an grossen Mustern hinaufbilden müssen, und fügen in dieser Beziehung noch folgende Betrachtung hinzu. In den neuesten Werken genialer Meister glaubt man zuweilen den Schritt der Zeit zu erkennen; sie betrachtet man als Führer in neue, höhere Kunstregionen. Durch eine falsche Richtung des Meisters kann aber eine werdende Kunst in ihrem Vorwärtsschreiten aufgehalten, einer gewordenen volle Gesundheit gestört und zurückgebracht werden. Zwei Abwege gibt es in der Tonkunst. Melodielosigkeit und Reizlosigkeit der Klange. So lange die Grundnatur der Seele und des Ohres sich nicht ändern, bleiben jene Eigenschaften Mängel und können von dem grossen Künstler nicht zu Kunstschönheiten umgestempelt werden, eben so wenig, als ein begangenes Verbrechen von einem sonst tugendhaften Menschen sich in ein Verdienst verwandeln kann.

Die Arie von *Mendelssohn Bartholdy* hat Wahrheit des Ausdrucks, ist angenehm dem Ohr, und dankbar für die Sängerin. Diese drei Eigenschaften, in höchster Potenz gedacht, bilden das Ideal der deutschen Arie. Seltsam, dass die deutschen Componisten gerade die leichteste davon, die Gesangmässigkeit, am Seltensten erreichen, ohne welche doch die beiden ersten nur vollen Wirkung nicht gelangen können. Fräul. *Schloss* zuweilen etwas zu ruhig für Kunstleistungen, trug diese Arie mit mehr Wärme des Herzens vor, und erwärmte daher auch mehr.

Die Fantasie von *Reissiger* für Clarinette, Adagio und Variationen, ersteres sehr melodisch, letztere sehr brillant und pikant, trug Herr *Landgraf* mit Gefühl, Geschmack und sicherer Fertigkeit vor. — Die Instrumentenmacher haben der Natur dieses Instrumentes Gewalt angethan und sie in eine Region hinaufgetrieben, in welcher keine angenehmen Töne mehr erscheinen können. Die Componisten sollten davon nicht Gebrauch machen. Herr *Landgraf* machte einige vorgezeichnete Salto mortale's mit grosser Sicherheit, und wusste den ersprungenen Tone das Quickende zu nehmen. Aber der Zuhörer kann sich der Furcht, es möge einmal misslingen, nicht erwehren, wodurch ihm der Genuss geschmälert wird.

Fräul. *Bertha Bruns* aus Lübeck sang die Cavatine aus dem Freischütz: „Und ob die Wolke sie verhülle" mit schöner, nur etwas ängstlicher Stimme, übrigens mit all dem tiefen, gottergebenen Gefühl, welches der Componist hineingelegt. Das vielen Sangerinnen angeborene As, hielt sie beide Male sicher fest, liess es anschwellen und abnehmen, und man fühlte, dass sie Athemkraft übrig habe. — Es flossen der Sängerin Thränen im Publicum. Freilich, sie sieht ja von der Welt nichts als die Nacht; sie ist blind. Wie mussten da die Worte in jedes fühlenden Hörers Seele dringen: „Sein Auge, ewig rein und klar, nimmt meiner auch mit Liebe wahr!" Möge ihr überall die Aufnahme zu Theil werden, zu der ihr Geschick und ihre Leistungen auffordern!

Einen schönen Kunstgenuss brachte die Aufführung der Ouverture zu *Faniska*. *Cherubini's* Tonsprache ist so characteristisch bestimmt und prägnant, dass man sie nicht missverstehen kann. Dabei erzählt sie alle Seelenvorgänge mit seltener Lebendigkeit, mit feuriger Zunge, kurz, rhapsodisch, eilend, die letzten Worte dieser Periode oft weglassend, um schneller zur nächsten zu gelangen. Selten schwelgt dieser Meister einen Gedanken aus; das breite, ruhige, bequeme Zuviel einer sich selbst mit Wohlgefallen hörenden Erzählers ist ihm verhasst, und lieber will er zu kurz als zu lang werden. Seine Musik erscheint uns als treuestes Abbild der Zeit, in der sie entstanden, jener wilden, alle Leidenschaften in höchster Glut empfindenden Periode der französischen Revolution, in der sich die ungeheuersten Thaten und Begebenheiten zusammendrängten, wo man sich in diesem Augenblicke brüderlich umarmte, im nächsten in wüthendem Hasse zerfleischte, die Köpfe abschlug, Reiche erschütterte, oder umstürzte, Alles in höchster Eile und gedrängtester Kürze —, wie in *Cherubini's* Musikwelt eben auch. Und dieser excentrische Geist wohnte in einem

schwachen, mit heftigen Nervenleiden geplagten Körper, 81 Jahre lang! Und diese glühenden, stürmenden, in höchster Eile vorüberjagenden Bilder tippte er, wie uns *Hummel* erzählte, mit ungeübten Fingern langsam, mühsam am Pianoforte hervor; die Periode, die im Opern- oder Concertsaale nur einen Augenblick lebt, kostete ihm oft tagelange Geburtswehen!

Die Symphonie von *Mozart* mit der Schlussfuge. Wie rein und klar alle Bilder darin! nicht mehr und nicht weniger hat jedes, als es seiner Natur nach haben soll. Die neuere Musik neigt sich diesem Grundsatz entgegen hie und da zum Mysticismus. Sie gibt ausser Dem, was den Gedanken fertig macht, noch etwas darüber zu; sie hüllt ihn gern in einigen Nebel. — In dem letzten Satze sind vier Thema's verarbeitet. Hier liegen sie zusammengeschachtelt:

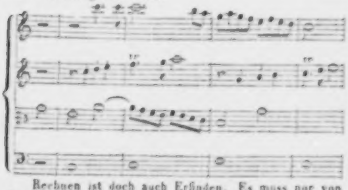

Rechnen ist doch auch Erfinden. Es muss nur von einem Tongeiste und nicht von einem Zahlengeiste blos gerechnet werden. Die in dem Stücke verwendeten Gedanken sind in obiger Skizze zuerst einer zu dem andern gesucht, und dann jeder wieder für sich untersucht worden. Denn Verhältnisse wie:

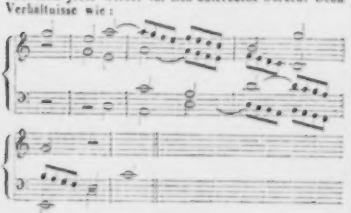

oder:

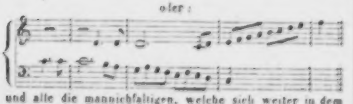

und alle die mannichfaltigen, welche sich weiter in dem Stück entwickeln, bringt der Zufall nicht, sondern muss der Verstand zusammen- und herausrechnen. Hier zeigt sich, wie der Meister sein Material erst einzeln zusammenträgt, dann untersucht, was Alles damit anzufangen, und zuletzt erst aufbaut und ausführt. Dass es *Beethoven* eben so gemacht, zeigen seine Skizzenbücher, und wenn sich Kunstjünger zu dieser Procedur herablassen wollen, wird es ihnen auch nichts schaden. —

Berlin. September-Bericht. Der Monat September brachte drei musikalische Ereignisse von Belang: die Wiederbelebung des Fernando Cortez, *Meyerbeer's* neue Musik zur Tragödie Struensee, und die Eröffnung der italienischen Oper für die Stagione 1846 bis 1847 im Königsstädter Theater. Einer Aufführung des Paulus von *Mendelssohn Bartholdy* in der Garnisonkirche konnten wir nicht beiwohnen; sie soll indess nicht die gelungenste für Berlin gewesen sein, und der Dirigent mit mancherlei zufälligen Hindernissen zu kämpfen gehabt haben.

Spontini's tapferer Eroberer Mexico's hatte beinahe drei Jahre auf seinen Lorbeern ausgeruht, weil sein trefflicher Vertreter, *Bader*, leider für immer auf den seinigen, wohlverdienten ausruht. Man versuchte eine Neueinstudirung mit Hrn. *Pfister* in der Rolle des Cortez, und ein recht günstiger Erfolg konnte diesen Versuch, so dass nun diese Oper wieder das Repertoir der königl. Oper schmückt und bereits mehrfach, begleitet von jenen echten, unverfälschten Beifallsbezeugungen aufgeführt worden ist, die ein wahrhaft genialen Werk hervorzurufen pflegt. Aber aus der Lebendigkeit und Wärme der Acclamationen, z. B. gleich nach der Ouverture, glaubten wir zu erkennen, dass des unparteiische Publicum bemüht war, das bittere und schnöde Unrecht vergessen zu machen, das vor ein paar Jahren dem berühmten Autor des Cortez von Seiten einer erbärmlichen Clique widerfahr, die wir hier nicht näher bezeichnen mögen. Konnte *Spontini*, der einigen Zeitungsberichten zufolge in Paris auf den Tod erkrankt darniederliegt, Zeuge sein von dem freudigen und herzbeugenden Enthusiasmus, mit dem man jetzt seine Werke in Berlin aufnimmt: — es müsste ihn versöhnen und er würde die Schmach vergessen, die man ihm hier bereitet.

Die Vestalin, Fernand Cortez und Olympia sind drei Werke, die *Spontini* in der Kunstgeschichte Das sichern, was man einen unsterblichen Namen zu nennen pflegt; allein auch dem *Dichter* dieser grossartigen lyrischen Dramen, *Jouy*, gebührt ein Lorbeerkranz. Legen wir ihn auf seinen Sarg, denn es meldeten französische Blätter vom vorigen Monate, dass der Academiker und Literat *Jouy* am 4. September auf seinem Landsitze zu St. Germain gestorben.

Es ist bekannt, dass *Napoleon's* Geist und seine Thaten auch auf die Kunst entschiedenen Einfluss geübt. So war es in der Malerei der berühmte *David*, das Haupt der neueren französischen Maler, der die Malerkunst von der faden Ziererei und Mattigkeit, welche vor der grossen französischen Staatsumwälzung sich in derselben verbreitet, befreite und sie wieder auf das Studium der Natur hinlenkte. Er fand die geeignete Form und Darstellungsweise, welche das glänzende, grandiose und begeisterte Zeitalter des Kaiserthums erheischte, in imposanten Motiven, glänzender und energischer Bewegung der Scene,

wie jene Gegenstände sie mit sich brachten und erforderten, und verband damit das Verdienst höchster Correctheit der Zeichnung, welches auch seine Schule, die man die „David-Napoleon'sche" nennen könnte, aus der ein *Gérard*, *Gros*, *Ingres*, *Camprucini* hervorgegangen, stets auszeichnet hat.

Im Bereiche des lyrischen Drama's bewirkten *Jouy* und *Spontini* einen ähnlichen Fortschritt. Nachdem *Spontini* Italien und die italienische Oper im Style *Paesiello's* und *Cimarosa's* verlassen, suchte er in Paris *Gluck's* declamatorische Weise, verbunden mit italienischem Melodienreiz und der Massengewalt des modernen Orchesters, auf grosse historische oder mythische Stoffe anzuwenden und durch die Energie militairischer Rhythmen wie durch den Glanz pomphafter Tonmassen zu heben. In dieser Beziehung erscheint Olympia als sein grossartigstes Werk, das der schwierigen Aufführung wegen leider selten auf dem Repertoire erscheint. Der Cortez ist und war stets ein grosserer Liebling des Publicums als die Olympia, ja selbst als die Vestalin, und wird es auch bleiben, da er durch das christlich-romantische Element seines Sujets unseren Vorstellungen und Begriffen näher steht und daher stets ein intimeres Interesse erregt, als jene vorchristlichen Stoffe und Handlungen.

Im Cortez scheint uns der treffliche Operndichter *Jouy* auf *Spontini's* eigenthümliche Force: durch Contraste zu wirken, Rücksicht genommen zu haben, und *Spontini* hat diese Gelegenheit vortrefflich benutzt, seine Aufgabe mit Genie gelöst. So z. B. gleich im ersten Acte, wo es darauf ankam, gefangene Christen, Spanier von der Expeditionsarmee des Cortez, gegenüber den heidnischen Mexikanern, character-istisch in Tönen zu zeichnen. Es ist unmöglich, auf der einen Seite Sehnsucht nach der Freiheit und dem Vaterlande, gläubiges Vertrauen zur Hilfe des Himmels und seiner christlichen Heiligen, auf der anderen Seite fanatisch-wilde, blutlechzende Opfergier mit grosserer Wahrheit und mehr dramatischer Glut musikalisch auszudrücken, als es hier *Spontini* gelungen. Es ist überflüssig, auf ein so bekanntes Meisterwerk in einem Correspondenzartikel wie dieser noch spezieller einzugehen. Man weiss, dass sich Cortez, wie auch die Vestalin und Olympia durch entschiedene Originalität und Einheit eines ächt dramatischen Styles auszeichnen; doch darf nicht verschwiegen werden, dass *Spontini* zuweilen den Reiz der Melodie und die freie Wirkung der Singstimme einer pathetischen, leicht monoton erscheinenden Declamation aufopfert, und oft durch rein quantitative Gegensätze und prahlende Orchestermassen da zu wirken sucht, wo seine Technik für feinere Combinationen nicht ausreicht.

Die heurige Aufführung der lange entbehrten Oper ist im Ganzen recht lobenswerth ausgefallen, und liessen namentlich die Leistungen des Orchesters, der Chore und des Ballets nichts zu wünschen übrig. Was diese drei Bedingungen, inclusive der Decorationen, Comparserien, Evolutionen u. s. w. betrifft, so ist die königl. Oper Berlins noch immer die erste und grossartigste in Deutschland, und selbst die Académie royale in Paris steht, wenigstens in Hinsicht der Tuchtigkeit der Chöre, gegen die Berliner Oper im Genitiv. Ein wahrhafter Heldentenor, der zugleich ein ausgezeichneter Darsteller, eine wahrhafte Prima Donna für die grosse Oper fehlen uns freilich noch immer, allein — wo fehlte nicht eines oder das andere? Fraul. *Marx* hat, wenn wir nicht irren, durch ihre Leistung als Amazili im Cortez vor ein paar Jahren ihr hiesiges Engagement bewirkt, und auch jetzt noch darf sie diese Rolle zu ihren besten zählen, um so mehr, als sie keinen grossen Umfang erheischt und selten über das G der zweigestrichenen Octave hinausgeht. Herr *Pfister* sang zum ersten Male den Cortez; um ihn darzustellen, ist er noch zu wenig Schauspieler. Aber wo findet man dies unter den jungen deutschen Tenoren, die noch Stimme haben? Wenn man in Anschlag bringt, dass Herr *Pfister* diese Rolle überhaupt noch nie gesungen und gespielt, dass er sie schwerlich jemals von einem Meister und Muster wie *Bader* gesehen und gehört, so muss man zugeben, dass Herrn *Pfister* die Erwartungen des Publicums und sich selbst übertroffen, indem seine Leistung allen vernünftigen und billigen Anforderungen genügen musste. Die Stimmlage des Herrn *Pfister* ist eigentlich für *Spontini*'sche Tenorpartieen zu hoch, denn Rollen wie Licinius, Cortez, Cassander erfordern einen sogenannten Baritontenor, und Herr *Pfister* besitzt einen eigentlichen hohen Tenor mit sehr leicht ansprechender Kopfstimme, der sich für neufranzösische Tenorrollen demnach vortrefflich eignet. Was die Tonbildung anlangt, die Herr *Pfister* zu tief im Halse, hinten an der Zungenwurzel, statt vorn in der Mundhöhle bewirkt, so mage er sich in dieser Beziehung den trefflichen Bariton *Krause*, der den Telasco sang, zum Muster nehmen, auch darin: wie *Krause*, im Fortissimo die Stimme nicht zu forciren, nicht zu schreien, sondern stets zu singen. Ein geschriener Tenor klingt nur dem Hervorbringer desselben stark und energisch, aber die Wogen des Orchesters verschlingen ihn und er gelangt zum Ohre des entfernt sitzenden Hörers nicht als ein musikalischer Klang, sondern als eine Art von Gerausch von schlechtem Effect. Herr *Blum*, der gar keine Stimme mehr hat, repräsentirte wenigstens den kühn Montezuma sehr gut; *Bötticher* hätte ihn freilich auch gut gesungen, allein dieser treffliche Bass war gefährlich krank und ist noch nicht ganz hergestellt.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Der musikalische Hauslehrer. Von Dr. *C. W. Fink.*
(Beschluss.)

Wenden wir diese allgemeinen Sätze auf die einfachere Bildung unserer Tonleitern und Tonarten, vorzüglich auf die Molltonart an, so finden wir, dass die S. 113 erwähnte Vorliebe für Dur wohl nur auf die leichtere Fasslichkeit dieser Tonleiter in der menschlichen Natur begründet war. Wir betrachten nun jede Tonleiter in doppelter Hinsicht, nämlich harmonisch und melodisch. Die Betrachtung der letzteren liegt jetzt zu-

ser unserm Bereich. Ist aber die Tonleiter als Grundlage der Harmonie einmal festgestellt, so darf sie sich auch nicht mehr verändern, sonst taugt sie als Grundlage nicht mehr. Sagt doch der Verf. selbst an einer anderen Stelle: „Im Wissenschaftlichen hat man sich vor nichts mehr zu scheuen, als vor Zweideutigkeiten, die man möglichst beseitigen, aber nicht — vermehren solle.“ Natürlich konnte nach vorgeschrittenen Bedürfnissen in harmonischer Beziehung nur die Tonleiter Eingang finden, die sich der Fähigkeit sie auszulassen am Natürlichsten anschloss, und dies wäre bei der ältern, hier zum Grunde gelegten unmöglich, wollten wir nicht unter anderen vielen Beispielen Schlüsse der Art:

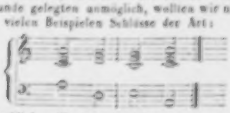

der menschlichen Natur anmuthigen.

Nun bleibt es sich für die Praxis zwar gleich, ob wir annehmen, das g muss hier in gis verwandelt werden, oder gleich von vorn herein erklären: die Molltonart in harmonischer Beziehung besitzt die grosse Septime, nur haben wir im ersteren Falle die Grundlage geändert, und einen Aufbau ausgeführt, der ihr nicht entspricht. Ein Gleiches findet sich beim verminderten Dreiklange der 7. Stufe. Wer würde folgende Stelle in A moll

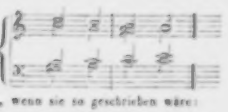

verstehen, wenn sie so geschrieben wäre:

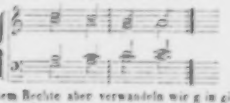

mit welchem Rechte aber verwandeln wir g in gis, wenn es einmal als Grundharmonie gilt? Die grösste Schwierigkeit aber bietet die Grundharmonie der 3. Stufe der Molltonleiter. Nehmen wir die äolische Tonleiter als Grundlage an, so gewinnen wir freilich eine Harmonie, die als Parallelitonart in nächster Verbindung steht, während wir auf andere Weise eine Harmonie erhalten, die freilich als Grundharmonie nicht gelten kann, obwohl sie anderweit den Modernen gewiss sehr willkommen ist. Wird aber die Grundharmonie der 3. Stufe schon in Dur selten auf natürliche Weise erscheinen, so sollten wir meinen, wäre sie in Moll ganz gut zu entbehren, wiewohl auch wir die Lücke bedauern müssen, und so hätten wir wenigstens an der Grundlage beim Aufbau nichts verändert, sondern höchstens ein kleines Thürchen nicht aufgeführt, ein Versehen, das sich wohl durch reiche harmonisch-architektonische Gestaltungen verdecken lässt. Kann man auch die nahe Verwandtschaft zwischen den Parallelitonarten nicht in Abrede stellen, so wäre doch immer noch zu untersuchen, ob nicht diese Harmonie, als 3. Stufe zu Moll betrachtet, eigentlich eine Modulation ist, so viel Bestechendes das S. 202 angeführte Beispiel auch hat; wenigstens möchte bei dem meistens sehr entschiedenen Auftreten dieser Harmonie manchen Ohr wohl kaum vom Gegentheil zu überzeugen sein.

Kann es nicht unsere Absicht sein, den eigenthümliche Verhältnisse hiermit aufklären zu wollen, oder den Verfasser zu tadeln, weil er gerade eine solche Theorie aufgestellt hat, so haben wir uns doch nicht enthalten können, einige Worte über einen Gegenstand zu sagen, der trotz so vieler Bemühung noch nicht aufgeklärt ist, und sprechen unsere Meinung im Allgemeinen dahin aus, dass das von uns vertheidigte System uns für den praktischen Bedarf darum lieber ist, weil es sich auf eine unveränderte Grundlage stützt und ohne weitere Erläuterung zur Veranschaulichung zu bedürfen aus Das bietet, was wir in unserer Musik brauchen, und weil wir eben darin eine Vereinfachung erblicken, und endlich, weil sich jede Theorie nach der Praxis richten muss, denn sie ist erst aus dieser hervorgegangen. Sollte aber wirklich das frühere System das richtige sein, dann hätten wir kein Recht, andere Folgerungen zu ziehen, als dasselbe gebietet, es würde daher auch Niemanden erlaubt gewesen sein, Stellen zu ändern, die in ihrer Gegenstalt sogar widerlich klingen, was wir aber für Recht halten, da wir eben das neuere System nur für das in der menschlichen Natur begründete halten; wir müssen dadurch die vorhandenen Schätze der neuern Zeit verlangnen, in denen doch bei aller Achtung für das ältere System ein Fortschritt der Kunst nicht zu verkennen ist. Vielleicht sieht der fernern Zukunft eine andere Verwendung des Vorhandenen bevor (ob dadurch eine Verbesserung oder Verschlimmerung entstehen wird, lässt sich bis jetzt noch nicht behaupten), wohl aber kaum eine Rückkehr zum Alten.

Wir müssen übrigens mit Vergnügen bemerken, dass das vorliegende 261 Seiten enthaltende, eleganteruckte Buch viel Gutes, in klarer, fasslicher und übersichtlicher Weise dargestellt, enthält, so dass wir glauben, dass es Denen, die es vornehmlich gebrauchen, und die namentlich nicht Lust und Zeit haben, aus vielen grösseren Werken sich die nöthigen Kenntnisse für musikalische Bildung zu sammeln, gewiss von grossem Nutzen sein wird, und dass der Verf. sein oben angedeutetes Versprechen erfüllt hat. Haben wir uns erlaubt, einige Bemerkungen über gewisse Lehrsätze zu machen, so wollen wir hiermit mehr anregend als behauptend einen kleinen Beitrag zu Aufklärung mancher dunkeln Sätze in der musikalischen Theorie geliefert haben.

Excerpte.

Die allerbeste Weise zu lehren ist, wenn man zu dem Wort Exempel oder Beispiel gibt. Denn dieselben

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N:. XV.* 1803.

nkündigung

eines musikalischen Journals für Freunde des Gesanges und des Klaviers.

Um den Klagen so vieler Freunde des frohen Gesanges und des leichten fliessenden Spieles, über die Sucht so vieler unserer Komponisten nach Genialität, nach bizarren Künsteleyen und nach verschrobenen unnatürlichen Verzierungen, die den wahren Natuton und allen Ausdruck der Empfindung verdunkeln, in einer Art Einhalt zu thun, hat sich unterzeichnete Musikalien-Verlagshandlung mit mehrern unserer vorzüglichsten Komponisten, Bach, Gürrlich, Himmel, Hurka u. a. m. verbunden und entschlossen, zu diesem Zweck ein musikalisches Journal unter dem Titel:

Monatsfrüchte für Gesang und Klavier, den Freunden des Edlen, Schönen und Nützlichen gewidmet.

in auf einander folgenden Heften herauszugeben. Alle 2 Monats erscheint ein für sich bestehendes Heft von 4 bis 5 Bogen Musik, und enthält zur Hälfte Singemusik mit Begleitung des Klaviers, zur Hälfte Stücke fürs Klavier allein von obengenannten Komponisten, deren Namen für den Werth ihrer Arbeiten bürgen. Auch soll für das Aeussere unsers Journals durch einen deutlichen Notenstich, durch vorzügliches Papier und durch einen farbigen eleganten Umschlag gesorgt werden. Bis zum 1sten Juny dieses Jahres, wo das erste Heft erscheint, kann man auf dieses musikalische Journal in der unterzeichneten Handlung und in jeder soliden Musik- und Buchhandlung Deutschlands pränumeriren, oder auch blos subscribiren. Auf ein einzelnes Heft pränumerirt man in frankirten Briefen gegen Quittung 16 Gr., auf 3 auf einander folgende Hefte 1 Thlr. 16 Gr., und auf einen ganzen Jahrgang von 6 Heften 3 Thlr. Pr. Cour. — Diejenigen, welche blos subscribiren, bezahlen für ein einzelnes Heft 18 Gr. für 3 Hefte 2 Thlr. und für den ganzen Jahrgang von 6 Heften 3 Thlr. 16 Gr. Preuss. Cour.

Die Pränumerantensammler erhalten das 7te Exemplar frey und senden die Bestellungen franko ein. — Uebrigens wird noch bemerkt, dass nur so viele Exemplarien abgezogen werden, als zur Bestreitung der Abonnenten nöthig sind.

Bureau de Musique
von Rudolph Werkmeister in Oranienburg.

Ankündigung.

In unserm Verlage wird auf den nächsten Monat Junius ganz gewiss herauskommen: „Allgemeiner musikalischer Katechismus, oder: Kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre" zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zöglinge mit den nöthigen Musikzeichen und Notenbeyspielen versehen (in gr. 8vo, 8 Bogen stark), und neu verfasst von unserm Vater, dem längst bekannten Musikdirektor Knecht. — Der Pränumerationspreis ist zum Besten der meisten Interessenten bis zu Ende des Junius nur 8 Gr. sächsisch, oder 36 Xr. rheinisch; der Verkaufspreis aber nachher 12 Gr. sächs. oder 54 Xr. rhein. — Ferner wird, wenn sich frühzeitig eine hinlängliche Anzahl Subscribenten zeiget, bei uns auf künftige Leipziger Michaelsmesse unter der Redaktion unsers Vaters erscheinen: „Musikalische Gallerie" für Liebhaber und Liebhaberinnen des Klaviers und Gesangs, welche meistentheils leichte, kurze und gefällige Klavierstücke und Gesänge (mitunter auch verschiedene Tanzstücke) enthalten soll, und worin von sowohl in- als ausländischen geschmackvollen Tonsetzern zweckmässige Beyträge aufgenommen werden. Alle Vierteljahre wird ein Heft von 6 Bogen in Querfolio broschirt, mit einem Umschlagbogen, im Subscriptionspreise zu 16 Gr. oder 1 Fl. 12 Xr. geliefert. Vier Hefte machen einen Jahrgang aus. Eine ausführlichere gedruckte Nachricht von diesen beyden Werken ist auf allen löbl. K. K. Ober- und andern Postämtern, wie auch

machen, dass man die Rede klärlicher versteht, auch viel leichter behält; sonst, wo die Rede ohne Exempel gehört wird, wie gerecht und gut sie immer ist, bewegt sie doch das Herz nicht so sehr, ist auch nicht so klar, und wird nicht so fest behalten, darum ist es ein sehr köstlich Ding um die Historie. Denn was die Philosophie, weise Leute, und die ganze Vernunft lehren und erdenken kann, das zum ehrlichen Leben nützlich sei, das gibt die Historie mit Exempeln und Geschichten gewaltiglich, und stellt es vor die Augen, als wäre man dabei. — Und wenn man's gründlich besinnet, so sind aus den Historien und Geschichten fast alle Rechte, Künste, guter Rath, Warnung, Drauen, Schrecken, Trösten, Stärken, Unterricht, Fürsichtigkeit, Weisheit, Klugheit, somit alle Tugenden und so ferner, als aus einem lebendigen Brunnen gequollen. (*Luther.*)

Unter allen Theilen der Geschichte ist keiner lehrreicher, als die *Biographie*. Wenn irgendwo in der Geschichte unmittelbar an's Herz geredet, und Lehre, Bestrafung, nützliche Demüthigung oder begeisternde Ermunterung gefunden wird, so ist es hier, wo wir das Leben einzelner Menschen, die in der gleichen Welt lebten und vom gleichen Stoffe wie wir gebildet waren, vor unsern Augen in der Kürze vorbeigehen sehen. Wie das Schicksal den Menschen bläst; wie unser Zeitalter uns Glanz oder Kleckse anwerfe; wie erstaunlich viel man mit fleissiger Uebung seiner Kräfte auch in einem kleinen Kreise ausrichten könne; wie Kampf mit äusseren Umständen die Kräfte übe, und Erfahrung die geilen Sprossen derselben beschneide; wie Redlichkeit immer die zuverlässigste Klugheit sei; wie die Vorsehung selbst sich rechtschaffener, wohlmeinender Menschen, auch wenn sie lange verkannt werden, am Ende anzunehmen pflege: — diese und hundert andere wichtige, zum täglichen Gebrauch nutzbare Lehren lehrt keine Moral und Philosophie so gut, als möglichst treue Lebensgeschichten ausgezeichneter Personen, besonders wenn sie von ihnen selbst beschrieben wurden; ich wenigstens erinnere mich nicht, je eine solche in meinem Leben ohne vielfachen mittel- oder unmittelbaren Nutzen gelesen zu haben.

(*J. G. Müller* Briefe üb. d. Studium der Wissenschaften.)

Ein Jeglicher muss seinen Helden wählen,
Dem er die Wege zum Olymp hinauf
Sich nacharbeitet!

(Iphigenia II.)

So auch *Leopold Schefer* (Laienbrevier, I):

Die edlen Todten leben immer! Nah'
Der nächste Nachbar, wenn du ihn nicht siehst,
Ist dir ein Geist, und so nur kann er wirken.
Bedarfst du guten Rath, den eben jetzt
Kein Freund dir geben kann, so wende dich
An jene grossen Todten, die wie lebend
Allgegenwärtig in der Welt noch schweben,
Die auch in dir treu gegenwärtig harren —
Und einsam, ruhig hörend, frage laut:
„Was räthst du mir, Sanct Paulus, oder was
Räthst du mir, Sanct Johannes?“ — Und du wirst
Dann allerweise Stimmen in dir hören,
Auch Sokrates mischt sich in ihren Rath,
Mark-Antonin meint auch, und Epiktet.
Und in dem Sinn, wie sie derweinst geschrieben,
Und mit der Weisheit, wie sie einst gesprochen,
Nun fahren sie mit deinem Munde fort
Zu sprechen, wie aus abendunklrer Halle
Des Traumes, oder in verschwiegner Stun,
Sie werden selbst in sanften Streit gerathen —
Die Wahrheit geht hervor aus Streit der Weisen!
Du hörst dann, weisst, was du begehrt? Du drückst
Zum Dank die Hand der Freunde alter Welt —
Und wahrlich, wenn du thust, was sie gerathen,
Wird glücklich dir gerathen, was du thust!

Wenn wir handeln, z. B. dies oder jenes Geschäft betreiben oder Werk ausführen, so geschieht dies nicht durch einen blind wirkenden, uns innewohnenden, unwiderstehlichen Drang, sondern nach Zwecken, d. h. Vorstellungen von dem Werthe oder Interesse, welches das Resultat unseres Thätigseins für uns hat. Selbstbewusstsein oder Besonnenheit ist daher das erste und wesentlichste Merkmal, wodurch sich das menschliche Thun oder Handeln von dem blinden Wirken der Naturkräfte und des thierischen Triebes unterscheidet.

Wo du den Weg nicht weisst, folg' einem Führer du;
Doch, ob der Führer auch den Weg weiss, siehe zu!

(*Rückert* Weisheit d. Brahm.)

Der menschliche Geist lebt in fortschreitenden Entwickelungen, wie Pflanze und Thier — aber dieses sein Leben hat unter den Wesen an der Erde allein eine selbstbewusste Entwickelungsfähigkeit, und der Mensch kann mit dem Willen seine Entwickelung selbst leiten, sein Leben zu seinem eigenen Werke machen, er kann sich selbst erziehen.

(*Fries* Handb. der pract. Phil. Th. I.)

Freiheit, eigenes Urtheil, Selbstbestimmung, ist der Character des Menschen, und es ist ihm besser, sogar dem Tiger und dem Löwen in der Wildniss, als dem Mast- und Lastvieh im Stalle zu gleichen.

(*F. H. Jacobi* Woldemar I.)

Hieraus ergibt sich nun, dass wie überall, so auch beim Studiren aller sogenannte Schlendrian ganz verwerflich ist; dass auch hier nicht Jeder immer wieder von vorn anfangen, sondern die Erfahrungen Anderer und überhaupt die ihm durch den bisherigen Stand der Wissenschaft gebotenen Hilfsmittel benutzen soll? weil nur dadurch wahres Fortschreiten und Vervollkommnung derselben möglich ist. (*Scheidler.*)

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Verlags-Artikel

von **Schuberth & Co.**, welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Bendix, Jul., (Elève v. *Fr. Schneider*), Nocturne, p. Pfte. Op. 25. 10 Sgr.

Canthal, Aug. M., „Das Alterfest". Regatta-Galopp. (Musikalische Schilderung des Wettruderns), für Pfte. Op. 99. 10 Sgr.

Krebs, C., Der deutsche Knabe. Lied für Sopr. oder Ten. mit Pfte. Op. 140. (*Tichatschek*, gewidmet). 10 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Die Fahnenwacht". Lied m. Pfte. Einzige **Original**-Ausgabe mit den Gesangverzierungen des berühmten Sängers *Pischek*, f. Sopr. oder Tenor 10 Sgr. Derselbe für Alt oder Bariton 10 Sgr.

Schuberth, L., (Kaiserl. Russ. Hofrazellmstr.) Erstes Quartett f. 2 VI. Va. und Vcelle. Op. 22. 2 Thlr. 15 Sgr.

— Zweites do. do. Op. 54. 3 Thlr.

Sponholtz, A. L., (Preiscampanist) Klänge des Frühsinns. Bouquet de 8 Amusements en Forme de Danse, p. Pfte. à 4/mas Op. 4. 224 Sgr.

— Gr. Sonate p. Piano, dédiée au Conservatoire musical à Leipsic.) Op. 20. 1 Thlr.

Sturmesrasch mit Trio (Schleswig-Holstein, meerumschlungen), f. Pfte. 5 Sgr.

Ziegler, F. G., 8 patriotische Lieder für 4 Männerstimmen 7½ Sgr.

Diederichsen, H., Der Jugend-Freund. Eine ausgewählte Sammlung 2- und 3stimmiger Schullieder verschiedener Componisten. Erstes Heft, enth. eine Anweisung zum Singen, 142 zwei- und 45 drei- und vierstimmige Lieder 40 Sgr. ord. 7½ Sgr. netto

Wilke, Fr., Zur richtigen Würdigung eines Sendschreibens des Organisten *C. Gerlach* zu Neu-Brandenburg, (neue Zeitschrift f. Musik. 1845 Nr. 46) und Beleuchtung der Schmähschrift des Dom-Organisten *F. Banke* zu Halberstadt 3 Sgr. ord. 6 Sgr. netto

Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.

Am 2. November erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage:

L. Spohr 15ten Violinconcert

in zwei Ausgaben, eine mit Orchester, die andere mit Pianofortebegleitung.

Nach Beurtheilungen von Kennern, welche sich naher mit diesem Werke bekannt machen konnten, soll dies das schönste Violinconcert des grossen Meisters sein.

Wir sehen Bestellungen entgegen.

Schuberth & Co. in Hamburg und Leipzig.

Nothgedrungene Abfertigung

des Herrn *F. W. Grund* in Hamburg auf dessen „Nothgedrungene Erklärung" in Nr. 26 der „Neuen Zeitschrift Musik" vom 26. September d. J.

Dass ein wahrheitsgetreuer Correspondent, der allein das Beste der Sache zu fördern sucht und sich um Praxistheorien nicht weiter kümmert, eben dadurch vielfachen Anfeindungen und Verfolgungen sich aussetzt, lehrt die Erfahrung alle Tage, denn durch Nichts sehen das Geschwätzerpasse „*Arrogans* und *Ignorans*" sich mehr in ihrem wohlichen und egoistischen Treiben beeinträchtigt. Einen neuen Beweis dafür gibt Hr. *Grund* in Hamburg in seiner „*Nothgedrungenen Erklärung*", die freilich für hier keine Beachtung von meiner Seite bedarf, wo man genaue Kenntniss von der Sachlage hat; indessen in Hinblick auf Anwurfs sehe ich mich dennoch gemüssigt, dieselbe etwas näher zu beleuchten, wenn ich auch gleich nur mit innigem Widerstreben auf eine allen Anstand und Sitte verletzende, von Gemeinheiten und erzeugter Selbstüberschätzung strotzende Ausstopfung näher eingehe. Herr *Grund* wirft, weil mir und mit mir dem anhefangenen und unparteiischen Theile der urtheilsfähigen Hörer in den philharmonischen Concerten die Ausführung mehrerer Instrumentalwerke nicht genügt hat, mit Unfähigkeit des Urtheils, mit Unwissenheit und Verkennung um sich und verlangt eine ausführliche Motivirung des Tadels in einer Correspondenznachricht, die, wenn gleich ausdrücklich im Eingange bemerkt ist, dass wegen der grossen Masse des Stoffes keine detaillirte Besprechung aller einzelnen Concerte gegeben werden könne — wozu auch wohl schwerlich die verehrliche Redaction d. Bl. den Raum gewinnen möchte — und nur einige Bemerkungen über das Wesentlichste derselben versprochen werden, dennoch ohne über den dort ausgesprochenen Tadel ungeachtet es ware die Gründe angibt, die Hr. *Grund* sogar auch wörtlich in seiner „*Nothgedrungenen Erklärung*" aufzählt, nämlich: dass in Bezug auf *Auffassung* und sogar hinsichtlich des *Technischen* und der *allermathwendigsten Precision* zu wünschen übrig blieb." Gewiss sehr unerklärlich in dieser Erklärung, die der *Noth abgedrungen* und von *geistiger Armuth Zeugniss* gibt! Da nun Hr. *Grund* der bestehenden Meinung lebt, dass ich zu einer „speciellen Motivirung meines Urtheils aufhing ist" — worüber die verschiedenen Berichte in diesen Blättern seit 1845 schon allenfalls Ausweis geben können — so wurde eine nahere und ausführlichere Erörterung, warum die unter diesen Direction stehenden Aufführungen stets so mangelhaft sind — welche das anwesende musikalische Publicum deutlich durchaus auch nicht interessiren konnte — seinen Zweck in Bezug auf Hrn. *Grund* natürlich ganz verfehlen, zumal jenes Urtheil über *Grund*'s Directionsbefähigung von Dr *Ed. Krüger* in Emden in Nr. 42 des fünfzehnten Bandes der „*Neuen Zeitschrift für M.*" bei Veranlassung des Hamburger Musikfestes auch nicht dazu geführt hat, ihn zu einer Selbstüberschätzung aufzuraffen, zur Selbsterkenntniss zu führen und in die gehörigen Schranken der Bescheidenheit zurückzuweisen. Um aber jene „*Nothgedrungene Erklärung*" nebst dem Unterzeichner derselben in die gehörige Beleuchtung zu bringen, will ich hier nur einige Worte aus jenem Urtheile anführen. Es heisst daselbst zu Anfang: „*Der letzte Tag des Musikfestes war ein Tag des Zornes und des Schreckens. Hr. M-D. Grund leitete das sogenannte geistliche Concert in der Michaeliskirche, und bewies sich leider zu solchem Amte nicht als der fähigste. Vollkommen richtig war nicht ein einziger Ensemblesatz unter dieser Direction; Kalbfleisch oder verwirrt die meisten, viele nur eben erträglich.*" — Nachdem nun mehrere, nur der Aufklärung des Irrigen noch hervorgegangene Schnacken sämmtlich gemacht werden, heisst es zum Schlusse: „*Wir waren herzlich froh, da wir diese „Schadelstatte der Musik verlassen hatten*" u. s. w. — Wie Hr. *Grund* nun nach aus meinem Berichte einen Vergleich der Beurtheilung der *Beethoven*'schen Musik in den philharmonischen Concerten hat herauslesen können, gehört ebenfalls zu den „*Unerklärlichen in der Erklärung*" u. s. w. Es ist dort lediglich die Ursache angegeben, warum neuere Compositionen in der Regel so leere Aufnahme finden und dabei angedeutet, dass solche auch nur selten zur Aufführung gelangen. Dass es überhaupt für den, der die Kunst wahrhaft liebt und dem die Förderung derselben warm am Herzen liegt, ein sehr verzeihlicher Wunsch ist, dass auch die Werke neuerer Meister Berücksichtigung neben dem anerkannt Classischen finden mögen, möchte aber sehr leicht erklärlich sein! Wenn ich übrigens voraussetzen wollte, dass die verehrliche Comite der philharmonischen Concerte ein *freundliches*, nur die *Förderung der Kunst verfolgende* Besprechung der Leistungen in denselben anzugenehmen betrachte, so hiesse das es ihrem so oft convenirenden Kunstsinne, ja selbst an ihrer Intelligenz zweifeln, weggen ich mich über hier ausdrücklich verwahrt wissen will. Was nun schliesslich den letzten Punct, die „Anonymität" betrifft, so weiss jeder Gebildete, dass gerade solche oft lediglich nur in der strengen Gewissenhaftigkeit des Verfassers ihren Grund hat und um sich von Privat- und Freundschaftsrücksichten fern zu halten; wie nothwendig dieselbe oft ist, beweist auch wiederum die „*Nothgedrungene Erklärung*", wo der Unterzeichner den ihn betreffenden Tadel in „*ihrer gehässige persönliche Invectiven*" zu übersetzen sich bemüht. —

Hamburg, den 11. October 1846.

C.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. **Nr. 45.** 1846.

Inhalt: Etienne Jouy. (Beschluss.) — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Leipzig. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Etienne Jouy.

(Beschluss.)

Geben wir nun zu einem anderen Zeitabschnitte über; ihn bezeichnet *Rossini's* Ankunft in Frankreich. Damals war *Jouy*, obwohl er seit der Vestalin nichts Bemerkenswerthes für die Oper geliefert hatte, doch immer noch das Haupt der Opernbuchdichter, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil kein anderer kam, der ihm überlegen gewesen wäre. *Etienne*, sein Zeitgenosse und Freund, hatte *Die Nachtigall* und *Aladin* geschrieben, im tragischen Fache aber sich nicht versucht. Eben so wenig war seit *Spontini* ein grosser Tonsetzer hervorgetreten. Buch und Musik hatten also seit ungefähr siebenzehn Jahren so ziemlich in gleichem Schlummer gelegen. Der Augenblick des Erwachens nahte heran, aber sonderbarer Weise ging das Erwachen auf ganz andere Art von Statten, als man erwartet hatte. Von der einen Seite sollte sich die Musik, von der anderen das Buch wieder erheben, jene durch *Rossini's* Zauberstab, dieses durch *Scribe's* Feder — aber beide getrennt, während man ganz einfach hätte annehmen sollen, dass *Rossini* und *Scribe* sich mit einander verbinden würden, um den Bann zu lösen. Aber eben dies geschah nicht, und wir werden die Folgen davon sehen.

Der Dichter der Vestalin und des Ferdinand Cortez — zwei schon etwas ältere Triumphe — war auch der Verfasser des Sylla, eines neueren Erfolges. Er hatte ein unbestreitbares Recht, das Bündniss mit dem Tonsetzer des Barbiers, der diebischen Elster zu suchen; indessen gelang ihm das nicht sogleich. *Soumet* erhielt den Auftrag, das Buch der Oper Maometto in die „Belagerung von Korinth" umzugestalten. Da diese Metamorphose nicht glückte, so beschloss man den Versuch mit einer anderen: der italienische Mose wurde in den französischen Moïse umgegossen, und diesmal war unser *Jouy* der bevorzugte Geburtshelfer und Einrenker. Wie auch *Soumet* es gethan hatte, so arbeitete er mit Beihilfe *Balocchi's*, des gewöhnlichen Dichters vom Pariser italienischen Theater, welcher bei jedem Stücke den rohen Entwurf, wie man es nennt, vorzubereiten hatte. Moses erhielt nur einen Succès d'estime, und es wurde nun fest beschlossen, dass der Maestro eine ganz neue Partitur schreiben sollte, sobald er nämlich mit einer dritten Umarbeitung zu Stande wäre; dies war der „Viaggio a Reims," der sich zum „Grafen Ory" umgestaltete. Mehrere Operngedichte wurden *Rossini* angeboten; in der Verlegenheit der Wahl entschied er sich für das Werk des ausgedienten Librettisten, der sich hierzu mit *Hippolyte Bis* verbündet hatte; er griff nach dem Buche *Wilhelm Tell*.

Das war keine glückliche Wahl. Wir wissen recht wohl, dass *Rossini* eben so viel Geist als Genie besitzt, und doch ist nicht abzuleugnen, dass er nie begriffen hat, welche Ansprüche Frankreich an eine Oper macht. Dass er, eingenommen für seine Ideen, im Vertrauen auf seine Kraft, und in der Verachtung gegen Alles was nicht Musik war, sich in den ersten Zeiten seines Pariser Aufenthaltes über die Bedeutung des Opernbuches täuschte, dass er es auf's Gerathewohl annahm, ohne nachzuforschen, ob der Geschmack sich geändert habe, ob das alte Zeug der einfach bewundernden und bewundernswürdig einfachen Manier noch an der Tagesordnung war: das können wir wohl begreifen, und wir entschuldigen daher den zweifachen Irrthum mit der „Belagerung von Korinth" und mit dem „Moses"; aber der Missgriff mit dem „Wilhelm Tell" erscheint uns unerklärlich. War doch „Die Stumme von Portici" fünfzehn oder sechszehn Monate früher erschienen! Diese Stumme schuf die Revolution des Opernbuches; es war der Gnadenstoss gegen jene Librettogattung, worin *Jouy* sich seine Sporen verdient, seinen Triumph gefeiert hatte. Die Stumme von Portici war der Vorläufer von Robert dem Teufel, von der Jüdin, von den Hugenotten, und machte Wilhelm Tell unmöglich; wenigstens musste er nach einem ganz anderen Plane, mit den durch *Schiller* gelieferten Materialien, umgearbeitet werden; Wilhelm Tell war genau die Fortsetzung von Ferdinand Cortez: derselbe Mangel an Handlung, an Farbe, an Interesse. Matilde ist noch kälter und unwahrscheinlicher als Amazili. Die hohlen und bombastischen Verse haben kein anderes Verdienst als das des Wohlklanges. Aber wie konnte der Tondichter sich entschliessen, Verse wie:

D'un préjugé fatal j'ai mesuré l'excuse!
Il s'élève entre nous de toute sa puissance.

in Musik zu setzen? Und diese Stelle gehört noch nicht zu den schlimmsten. Wilhelm Tell scheiterte also wegen des Buches. *Rossini* hatte den Schmerz, sein Meisterwerk in Stücke gerissen zu sehen; er musste die Erniedrigung ohne Gleichen dulden, dass man seinen erhabenen zweiten Aufzug als Vorspiel zu einem Ballet, zu einem Concert gebrauchte. In der That, Wilhelm Tell

starb, um mit *Duprez* wieder aufzuleben und sich ruhmvoll zu verklären. Ohne *Duprez*, der allein noch im Stande ist ihn zu halten, würden wir höchstens dann und wann Bruchstücke davon zu hören bekommen, — und wie man behauptet, ist dem grossen Sänger in der neuen Oper, welche *Rossini* bald aufführen lässt, keine Rolle zugetheilt! Ist dies von Seiten des Componisten nicht, gelinde gesagt, Undank? —

So endete die dramatische Laufbahn *Jouy's*, welcher damals, beim Erscheinen des Wilhelm Tell, sechzig Jahre zählte. Wenn er sie nicht weiter fortsetzte, so lag die Schuld wenigstens nicht an ihm, denn er hat noch mehrere Werke geschrieben, die er noch auf die Bühne zu bringen hoffte. Man nennt unter ihnen einen *Alten vom Berge*, der jetzt freilich auch nicht mehr jung sein kann.— *Rossini* dagegen war damals erst siebenunddreissig Jahre alt. Wenn er von da an ebenfalls in seiner Laufbahn stille stand, so geschah dies in Folge eines freiwilligen, hartnäckigen Entschlusses. Wilhelm Tell nagte ihm am Herzen, und so ehrenvoll auch ein solcher Sturz war, er hielt es nicht für gerathen, sich einem ähnlichen Schicksale auf's Neue auszusetzen — wenigstens wollte er erst eine Sicherheit für glänzendere und dauerhaftere Erfolge haben, als sie den neueren Tondichtern durch das neue System der Opernbücher zu Theil geworden waren. —

In der komischen Oper glänzte *Jouy* nicht eben so wie in der grossen; auf diesem Boden war ihm *Etienne* bedeutend überlegen. Unter allen dort aufgeführten Werken ist noch am Meisten bekannt geworden sein *Milton*, ebenfalls von *Spontini* in Musik gesetzt. Auch an das „*Pferderennen von Haymarket*" wollen wir erinnern, mit welchem *Jouy* denkwürdiges Unglück hatte. Indessen konnte er sich über diese kleinen Unfälle des literarischen Lebens wohl trösten; sein „Einsiedler der Chaussée d'Antin," dem eine Menge anderer Eremiten folgte, seine einträgliche Mitarbeiterschaft an mehreren Zeitschriften, an deren Gründung er selbst Theil genommen hatte, sicherten ihm eine angenehme und feste Stellung. Er war unvorsichtig genug, dieselbe durch Herausgabe seiner sämmtlichen Werke auf's Spiel zu setzen; es war als hätte er mit eigener Hand sein Grab gegraben. Einer seiner Amtsgenossen in der französischen Academie, *Nepomuk Lemercier*, hatte sich vor einem ähnlichen Fehler wohl in Acht genommen. Eines Tages kam ein Mann aus der Provinz zu ihm und bat ihn um ein genaues Verzeichniss seiner Werke, so wie um die Angabe der Buchhändler, bei denen man sie erhalten könnte. *Lemercier* wies dem Frager ganz grob die Thüre und rief ihm nach: „Wie soll ich das wissen? wenden Sie sich doch an Andere, wenn Sie's erfahren wollen!"

Die berühmte und reizende Einsiedelei, worin *Jouy* seine Sittenschilderungen entwarf, lag in der Strasse des trois frères; sie bestand aus einem kleinen Hause, das unlängst zu vermiethen war und daher von Jedermann in Augenschein genommen werden konnte. Man bemerkte dort in einer Art Bibliothek mehrere viereckige Bände, auf deren Rücken zu lesen war: *Geist Voltaire's*, *Geist Rousseau's*, *Geist Montesquieu's* u. s. w.: die anscheinenden Bände waren Likörflaschen. In diesem Einfalle lag das characteristische Kennzeichen für einen ganzen Zeitabschnitt, wie für den Mann selbst.

Nachrichten.

Aus Dresden. Die Oper. „Spät kommt Ihr, doch — Ihr kommt!"

Eine verehrliche Redaction entnimmt zweifelsohne aus diesem schönen (und recht passenden) Citat gewiss nebst den freundlichen Lesern weit mehr, als wir selbst in langer und breiter Ausführung, die vielleicht selbst das grosse Unglück hätte, etwas langweilig zu werden, hier sagen könnten. Deshalb erachten wir es für durchaus unnöthig, noch das Geringste hinzuzufügen, und gehen sofort *in medias res*, das will sagen: zu einer Uebersicht dessen, was unsere Bühne in dem abgewichenen dritten Quartal dieses Jahres auf dem Gebiete der Oper Bemerkenswerthes vorgeführt hat.

Zuerst das Statistische. Es fanden während dieser Zeit 38 Opernvorstellungen statt, bei welchen 22 verschiedene Opern zu Gehör gebracht wurden. Darunter befanden sich 12 deutsche (also die Mehrzahl, und das ist recht!) mit 22, 5 französische mit 10, und 5 italienische mit 6 Vorstellungen. Es waren folgende: *Flotow's* Stradella (viermal), *Lortzing's* Czaar, *Meyerbeer's* Templer (je einmal), *J. Miller's* Perrücke und Musik, oder die Tabakscantate (Operette, neu, zweimal), *Mozart's* Figaro (einmal), Zauberflöte (zweimal), *Reissiger's* Schiffbruch der Medusa (neu, dreimal), *Spohr's* Jessonda (einmal), *Wagner's* Tannhäuser (zweimal), *Weber's* Oberon (einmal), Freischütz (dreimal), *Winter's* Opferfest (einmal). Ferner: *Auber's* Stumme (dreimal), Fra Diavolo (einmal), *Boieldieu's* weisse Dame (dreimal), *Adam's* Postillon (einmal), *Meyerbeer's* Hugenotten (zweimal). Endlich: *Bellini's* Norma (zweimal, in italienischer Sprache), *Donizetti's* Lucia (italienisch), Liebestrank, und Regimentstochter, *Rossini's* Barbier (je einmal). — Das ist ein Repertoir, gegen welches im Ganzen erhebliche Einwendungen sich eben nicht machen lassen, wenn auch in der Zusammenstellung oder in der Ausführung u. s. w. vielleicht sich Mangel an klarer Erkenntniss oder consequenter Durchführung eines licht künstlerischen Princips möchte nachweisen lassen. Auch zwei Novitäten in einem Vierteljahre dürften einen Schein des Ruhmes haben, wenn man davon absieht, dass die eine eben nur eine ganz kleine Operette ist — wenn man vergessen könnte, dass *Reissiger's* Schiffbruch der Medusa eigentlich schon im Februar hätte gegeben werden können und sollen, und dass mit Einschluss dieser die verflossenen neun Monate des Jahres uns eben nur zwei neue Opern gebracht haben auch für die drei folgenden Monate durchaus keine erfreuliche Aussicht auf regere Thätigkeit sich bietet; man müsste denn die neuerdings dem Vernehmen nach projectirte Inscenirung zweier von Rechtswegen seit Jahren bei Seite gelegter Opera — man spricht von Zampa und dem fliegenden Holländer — als einen Ersatz für den Mangel an Novitäten anzusehen gutmüthig genug sein.

Die täglich wiederholte Klage: es gebe jetzt keine neuen, tüchtigen, durchgreifenden, allen Anforderungen entsprechenden Opern in Deutschland, mag im Allgemeinen nicht gänzlich unbegründet sein. Nichtsdestoweniger hat eine sehr ausreichend dotirte Hofbühne ohne Zweifel die Verpflichtung gegen die Kunst und die Künstler, wie gegen das Publicum, eine grössere Regsamkeit in Betreff der Vorführung von Novitäten zu entwickeln. Geniale Meisterwerke freilich erscheinen jetzt nicht — erscheinen nirgend auf diesem Gebiete. Dessenungeachtet gibt es eine grosse Zahl verdienstlicher, ansprechender Arbeiten auf dem Felde der Oper, denen gegenüber die Pflicht der Aufführung, und der möglichst baldigen Aufführung, nur von einer Bühnenleitung würde abgeleugnet werden können, welche das: *Sic volo, sic jubeo!* einer päpstlichen Unfehlbarkeit — das *Tel est notre plaisir* eines übermüthigen Kunstdespotismus sich zur unwandelbaren Richtschnur erkoren.

Freilich, die Direction unserer Bühne mag sich vielleicht gegen den Vorwurf eines Mangels an Regsamkeit und Rührigkeit hinter die betrübende Wahrheit verschanzen wollen, dass ihr das erfolgreiche Cultiviren des Feldes der in der Gegenwart vorzugsweise beliebten Conversationsoper unmöglich sei, so lange es, wie bisher, sowohl an einem ausreichenden Spielleiter, wie an einer tüchtigen Soubrette fehle. Sie kann sich damit entschuldigen, dass sie seit mehreren Jahren schon mannichfache (und meistentheils sehr unglückliche) Versuche zur Ausfüllung dieser sehr empfindlichen Lücken gemacht habe, ohne doch zu einem genügenden Resultate gelangt zu sein. Allein diese Entschuldigung hatte auch mehr den Schein als die Wahrheit für sich. Denn lässt immerhin das Factum keineswegs sich in Abrede stellen, gestehen wir selbst auch noch zu, dass in ganz Deutschland ein sehr fühlbarer Mangel an wirklich guten Spieltenoren herrscht, so mag doch auch nicht übersehen werden, dass Gelegenheiten zu Acquisition einer brauchbaren Soubrette z. B. sich mehrere boten, die indess — es bleibt dahingestellt, aus welchen Gründen — nicht benutzt wurden, und dass es einer Bühne, wie der unserigen, die gar bedeutende Gagen zahlen kann (und auch an meist untauchbare oder wenigstens jetzt nicht mehr verwendbare Mitglieder dergleichen zahlt), bei ernstem Willen, richtigem Tacte und klar erkennbarem, consequent verfolgtem Zielpuncte nicht unmöglich sein kann, einen billigen Anforderungen mindestens entsprechenden, bildsamen Spielleiter aufzutreiben und zu gewinnen. Die blosen Gastspiele auf Hörensagen oder einseitige Empfehlungen hin führen freilich so wenig, als ein in solchen Fällen jedenfalls übel angebrachtes Sparen von einigen hundert Thalern vielleicht, zu einem genügenden Resultate. Denn Gastspiele der oben angedeuteten Art verschlingen, mögen sie auch mittelmässig honorirt werden, viel Geld — der dadurch hervorgerufenen Zerrissenheit des Repertoirs und daraus hervorgehenden künstlerischen Nachtheile für das Institut ganz zu geschweigen — und es kommt auch wohl vor, dass man dem Gaste eine Anzahl von Rollen bezahlen muss, die er gar nicht gesungen hat, weil er trotz seiner auf irgend welche Empfehlung hin erfolgten Berufung gleich in der ersten Partie so gründlich missfällt, dass man ein ferneres Auftreten nicht für rathsam erachten kann. Auch begegnet dabei gelegentlich vielleicht, dass eine begonnene Probe aufgehoben werden muss, weil man keinen Unterschied zwischen den Gästen machen und billige Forderungen aus übelverstandener Kargheit nicht bewilligen mag — ja, dass Opern, in welchen ein Gast Befriedigendes leisten könnte und würde und die ihm vielleicht selbst als Gastspiele zugesagt sind, nach wochenlangem Harren nicht zur Aufführung kommen, weil ein oder das andere Mitglied darin aufzutreten nicht Lust hat, Remplaçants nicht vorhanden, oder die Chöre nicht sicher einstudirt sind, worüber man sich bei einem durch wahrhaft erbärmliche Salarirung fortwährend wechselnden Chorpersonale nicht wundern darf u. s. w.

Doch wir verlieren uns da in allgemeine Betrachtungen (oder Jeremiaden), die, wie die Sachen einmal stehen, schwerlich etwas bessern werden. Darum nichts weiter davon! Ehe wir uns indess zu den Novitäten und den Gastspielen des abgelaufenen Quartals wenden, gestatte man uns einige aphoristische Bemerkungen über ein Paar Aufführungen der ältern Opern, die wir nicht ganz unterdrücken dürfen.

Zuvörderst eine freudig ausgesprochene Anerkennung. *Mozart's* Zauberflote war, wie wir früher berichteten, am 28. Mai neu einstudirt in Scene gegangen, aber in einer Besetzung und Aufführung, die wir damals als eine unwürdige zu bezeichnen gerechten Anlass hatten. Wir erkennen gern und dankbar an, dass diese Oper mit theilweise anderweiter Besetzung (Tamino, Herr *Tichatschek*; Königin der Nacht, Frau *Kriete*; Papageno, Frau *Schumann* u. s. w.) in fleissig-sorgsamerer Behandlung neuerdings in einer Weise hergestellt worden, die, wenn gleich noch der Vervollkommnung fähig, doch billigen Anforderungen wohl genügt — und Billigkeit ist gerade bei dieser Oper unerlässlich. — Leider wird nun aber diese Freude sogleich wieder gewaltig getrübt, wenn wir einen Blick auf den Theaterabend des 19. Juli werfen, wo sich Etwas ereignete, *für* dessen Bezeichnung man um einen passenden Namen wirklich verlegen sein könnte. Lassen wir das Factum sprechen.

Marschner's Templer und Jüdin war nach mehrmonatlicher Ruhe zur Aufführung angesetzt, und die Partie der Rebecca der Frau *Kriete-Wüst* übertragen, welche, beifällig bemerkt, dieselbe äusserst gelungen durchführte. Das wurde vom Publicum, einem zahlreich versammelten, lebhaft und dankbar anerkannt, was um so mehr bedeuten will, wenn man erwägt, dass es keine kleine Aufgabe ist, nach der *Schröder-Devrient* hier in dieser Rolle einen Success zu erringen, und die Künstlerin hat dadurch auf's Neue bewiesen, wie in jeder Rücksicht wohl verwendbar sie für unsere Bühne (und für jede andere) ist und wie sie eine seit einiger Zeit merkliche Zurücksetzung Seitens der Direction, um irgend eines jetzt noch scheinbar helle leuchtenden, mindestens blinkenden Sternes willen, keineswegs verdient. Ihre frühere Partie in dieser Oper, die Lady Rovena, hatte man einer sehr linkischen und selbst zu Zofenpartieen unbrauchbaren Schauspielerin, Fräul. *Müller*, zugetheilt, und da das Gerücht verbreitet war, die junge Dame treibe schon seit längerer Zeit Gesangstudien, so bereitete man sich

mit einiger Resignation auf einen ersten theatralischen Versuch auf dem Gebiete der Oper vor. Die unausweichlichen Leiden eines solchen hatte man zwar die Regie aus Mitleid und Barmherzigkeit dem obnedies nur zu oft auf mancherlei Weise hinreichend gequälten Publicum gespart, dafür aber ward dasselbe um einen Theil der Oper verkürzt, und *Marschner* mag sich, bei wem er es für gerathen hält, bedanken, dass man ihm das letzte Drittel seines ersten Finale (ausser dem grossen Terzett des ersten Actes, das hier stets wegbleibt) von den Worten an: „Nimm diesen Handedruck von mir," — ferner den grossen Schlusssatz der Introduction des zweiten Acts: Habt Dank, ihr Waldgesellen!" — und sogar das Trio der grossen Romanze: „Ach, lange war das Vaterland" u. s. w. ohne Weiteres ganz naiv gestrichen hatte. Es ist wahr, dies scheint das erste und einzige Mal zu sein, wo man die bezeichnete Darstellerin ihren Fähigkeiten ganz angemessen — d. h. als Statistin — beschäftigt hatte (denn die Paar Worte Dialog nach der Introduction des ersten Actes wollen nichts sagen). Aber man möchte wahrhaftig je länger je mehr auf den Gedanken gerathen, dem Dresdner Theaterpublicum sei auch Alles zu bieten, wenn man sieht, welches Gebahren auch mit den tüchtigsten und — beliebtesten Werken es sich gefallen lässt; auch können wir unsere Verwunderung nicht unterdrücken, dass in diesem Falle nicht der Capellmeister (*Reitzinger*) energisch und entschieden gegen solchen Unglimpf protestirend aufgetreten. Musste denn gerade der Tempier gegeben werden? — Einer reisenden Truppe mag dergleichen nachgesehen werden: uns gemahnt es an den ernstlich gemeinten Vorschlag eines hochberühmten Dramaturgen, die Partie des Huon im Oberon *sprechen* und in den Ensembles durch einen Choristen mit den Noten in der Hand absingen zu lassen. Und als dieser Vorschlag gemacht wurde, war doch wenigstens, wie man so zu sagen pflegt, Holland in grossen Nöthen. Aber in vorliegendem Falle! — Wäre solche Profanation in ihrem Leipziger Theater vorgekommen, Publicum und Kritik würde wie Ein Mann dagegen sich erhoben haben. Hier aber hat das Publicum, das sich bekanntlich sehr viel weiss mit seinem vorgeblichen Kunstsinne, wie die Kritik die Sache gleich einer ganz unwichtigen (ist sie das wirklich an sich, und in ihren etwaigen Consequenzen?) gefällig ignorirt. Heisst das Achtung vor deutscher Kunst? —

(Fortsetzung folgt.)

Leipzig, 1846. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 5. November — Ouverture zu Euryanthe von *C. M. v. Weber*. — Arie des Lysiart aus derselben Oper, gesungen von Herrn *Behr*. — Finale des zweiten Actes aus derselben Oper, die Solopartieen gesungen von Frässl. *Schloss*, den Herren *Schneider*, *Meyer* und *Behr*. — Symphonie von *Robert Schumann* (neu, Manuscript).

Die schwächste Seite an *Carl M. v. Weber* ist die thematische Arbeit. Er scheint sich ihres Reizes und ihrer Bedeutung für Wirkung und Auffassung eines Tonstückes gar nicht bewusst gewesen zu sein. Wie *Mozart*, *Beethoven* und so viele deutsche Meister einen und denselben Gedanken in vielen Perioden immer herrlicher verändert und zugleich als Modification desselben Hauptgefühls erscheinen lassen, hat *Weber* nicht verstanden oder nicht thun wollen. In der Ouverture zur Euryanthe reiht er Gedanken an Gedanken, zum Theil aus der Oper genommen, zum Theil neu dazu erfunden, und das Einzige, was sie zur Form verbindet, ist die conventionelle Wiederholung einiger, ganz in derselben Gestalt. Die erste Folge davon ist Mangel technischer Einheit für den ordnungverlangenden und die einzelnen Erscheinungen zu einem Ganzen verbinden wollenden Verstand; die zweite, dass zu viele und zu verschiedene Gefühlsregungen in das Gemüth des Hörers dringen, und die Versetzung in ein vorherrschendes Gefühl nicht stattfinden kann. Diese äussere und innere Zerrissenheit der Form im Ganzen zeigt sich aber noch unangenehmer in manchen einzelnen Perioden, namentlich in der zweiten, die er mit zu vielen kleinen, verschiedenen Sätzchen überladet und, wie in Verlegenheit über den rechten Weg, regellos hin- und herführt. Ferner widerstehen uns in dieser Ouverture einige Gedanken als unschön für's Ohr und Gefühl, wie z. B. eben die zweite Periode, und die auf das Andante folgende. Nicht ohne Widerstreben haben wir diese Herzesergiessungen auf's Papier gebracht, denn vielen, vielleicht allen Lesern werden sie wie Blasphemie erscheinen. Die Ouverture gehört, wie in Leipzig, so wohl überall unter die beliebtesten Tonstücke, und wird mit dem rauschendsten Beifalle jedesmal aufgenommen. Sie hat freilich auch, wie sich das bei einem solchen Meister von selbst versteht, grosse Vorzüge. Feuer, Pracht, Glanz, und wieder grosse Anmuth einzelner Gedanken in Zeichnung und Instrumentation, entschiedene, unverkennbare Wahrheit des Ausdrucks, und hier in Leipzig das Glück einer wunderbar vollendeten, glühendprächtigen und begeisterten Ausführung durch das Orchester. Sollte der durch diese Eigenschaften und Umstände erregte Enthusiasmus der Seele das kritische Auge des Publicums blenden, dass es obige Mängel übersähe? Oder wären diese Mängel wirklich gar nicht vorhanden, und irgend ein böser Geist spiegelte sie unserer Einbildungskraft nur vor? Möglich, dass es so ist. Doch kann ein ausgesprochener Irrthum nicht so viel schaden, als ewige Kunstheuchelei. Wir haben keinen Grund, etwas Anderes zu sagen, als was wir für wahr halten, denn den Todten schadet keine Kritik mehr, aber sehr schaden kann eine Kritik über die Todten dem Lebenden, insofern sie auf die Strebungen der Zeit einzuwirken geeignet ist. — Vieles von dem Gesagten müssten wir auch auf die Oper Euryanthe anwenden, vor Allem den zu zerstückelten, zerrissenen, in zu viele, kleine, heterogene Sätzchen zerfallenden Styl. *Weber* hat die Maximen, nach denen er seine herrlichen Lieder geschrieben, Alles bis auf's Wort scharf declamatorisch zu schildern, auch herüber in die Oper getragen, und das scheint uns ein grosser Fehler. Die kleine Form wird dadurch voll und mannichfaltig, die grosse übermannichfaltig und zerrissen. In dem Maasse wie ein Körper grösser wird, müssen auch die Glieder anwachsen, oder es entsteht ein Missverhältniss zwischen dem Ganzen und seinen Theilen. Kurz, *Weber* scheint uns in manchen seiner Formen sehr viel einzelne, herrliche Züge zu geben, aber kein Totalbild. Dies ist ein

Abweg in der Tonkunst. Und wenn wir die Kunstjünger davor bewahren könnten durch unsere Bemerkungen, so wollen wir gern den Hass Derjenigen tragen, die eine mit ihren Ansichten streitende Meinung als ein todeswürdiges Verbrechen betrachten.

Es ist ein grosses Unglück, ein Kritiker zu sein oder es sich einzubilden. Selten geniesst er eine reine Kunstfreude. So hatten wir auch heute bei der Ouverture zum Tell unsere schwere Noth, während das Publicum in enthusiastischem Glück schwelgte und durch Dacaporufen es sich sogar verdoppeln konnte. Wäre *Rossini*, dieses prachtvolle italienische Tongenie, eine Verbindung eingegangen mit der dramatischen Wahrheit, er hätte nicht blos körperlich schöne, sondern auch geistig reizende Kinder gezeugt. Die Ouverture zum Tell zeigt in ärgerlichster Weise, welch ein armseliges Ding das Genie ist, wenn ihm der Verstand fehlt. Adagio? Gedruckte Lage und Klage des armen, von den fremden Vögten tyrannisirten Schweizervolkes. Gut. Allegro? Sturm, über die Berge, durch die Thäler hinbrausend, die Seen aufwühlend, zugleich als drohendes Symbol des Schweizer Ingrimms, wenn er einmal ausbrechen wird — ein politisch bedeutungsvolles Stück. Andante? Herrlich, ächter Schweizerton; idyllische Ruhe, reine, heitere Bergluft. Da kommt mit einem Male, eher des Himmels Einfall hatte man erwartet, zwar noch schüchtern auftretend, aber doch eintretend, der vermaledeite türkische Schlingel, der Triangel, und wir sind vernichtet. *Rossini* weiss also nichts von Ideenassociation! weiss nicht, dass eine Idee ihre Geschwister weckt? dass mit gewissen Klängen, gewissen Instrumenten, gewisse Bilder verknüpft sind; dass der Triangel namentlich türkisch redet?! Und nun gar das Allegro! Was soll das bedeuten? Siegesjubel und Siegesglück? In dieser Form? Es ist möglich, dass die befreieten Schweizerbauern so toll gejubelt und getanzt haben, wie dieses Allegro schildert, aber es ist nicht möglich, dass die Galopade unsere Einbildungskraft dahin versetze. Diese Galopade gehört dem frivolen 19. Jahrhundert an. So tanzt der heutige französische Pöbel in unserer Phantasie, wenn er sich am Julifeste betrunken hat, nicht aber die biederen, schweizer Altvordern vor Jahrhunderten. Diese Galopade ist eine plötzliche, unerwartete polizeiliche Ausweisung aus der Schweiz, um so widerwärtiger und unserer ganze Galle erregend, da wir uns in dem eben freigewordenen Lande gerade recht wohl befinden wollten. Und dann diese Ungleichheit der Gedanken! Das Galopadenthema, wenn es an einem anderen und rechten Orte stände, müsste man götterkräftig nennen. Unmittelbar darauf aber erscheint eine total gemeine, nichtswürdige, nur betrunkenen Spektakel machende Periode. Und welche ungeheuere Achtung hat *Rossini* vor der grossen Trommel, dem Becken und Triangel, diesem liederlichen Gelichter! Käme es auf ihn an, mit Kutsche und Pferden müssten sie zu den Concerten abgeholt werden.

Ueber die neue Symphonie von *Robert Schumann* reden wir heute nicht. Die Kunst, ein so bedeutendes Kunstphänomen nach einmaligem Vorüberfluge richtig beurtheilen zu können, wenn sie irgend ein Sterblicher besitzt, uns ist sie nicht verliehen. Dazu gehört mehrmaliges Hören und Studium der Partitur. Wir haben zu Beidem baldige Hoffnung, und dann wollen wir das Ergebniss nach unserer individuellen Ueberzeugung redlich aussprechen.

Wir haben in unseren bisherigen Berichten der Direction und der Ausführung des Orchesters kaum Erwähnung gethan. Wem von den Lesern dieser Zeitung wäre die Vortrefflichkeit beider unbekannt? Ob aber einmal diesem oder jenem Instrumente ein Ton versagt, oder bei fremd hinzutretenden Kräften eine leise Schwankung entstanden, solche hier äusserst selten vorkommende, und von keinem irdischen Orchester durchaus fern zu haltende Erscheinungen zu erwähnen, halten wir für durchaus unnütz und darum unnöthig.

Die Sänger hatten guten Willen, aber kein Feld, ihn zu zeigen. Man verlange nicht, dass sie glänzen sollen mit abgerissenen Sätzchen, durch Orchestermassen hindurch, die Stimme geopfert der Situation, dem dramatischen Ausdrucke. Der arme Concertsaal! Wie lange wird er noch betteln müssen um Brosamen von der Bühne! Wann wird man Vocalstücke schreiben, deren ganze Wirkung in seinem Raume möglich ist! — *Herr Behr* ist ein ausserordentliches Beispiel, wie frisch, jugendlich, schön und kraftvoll sich eine Stimme bis in's höchste Alter erhalten kann. Dem fast ununterbrochen zitternden Vortrage nach zu urtheilen, mag der Sänger gegenwärtig etwa siebenzig Jahre zählen. Ausserdem könnte man ihn für einen jungen, kräftigen Mann halten. Wie mag diese Stimme gewirkt haben, als sie noch nicht zu vibriren gezwungen war!

Recension.

Monologe am Clavier, von Dr. *A. J. Becher*.
(Beschluss.)

Der Componist hat ferner die ganze, mit folgendem Motto:

„Gesätes und Verwehtes,
Getränktes und Entkeimtes,
Erstrebtes und Erlebtes."

versehene Sammlung durch eine, zugleich als Vorrede dienende *„Zueignung"* eingeleitet, und ausserdem jedem einzelnen Satze eine Art *Commentar* in dreizeiligen Versen beigefügt, worüber noch einige Bemerkungen folgen mögen. — *„Que me veux-tu, Sonate?"* — Diesen bekannten Ausspruch *Grétry's*, *Fondenelle's* — unwillkürlich fühlt man sich veranlasst, ihn auch auf diese neue Art *„Noten zum Text"* — (eigentlich: *Text zu den Noten*) — anzuwenden — — *„Que me veux-tu, Programme?"* — so darf man bei dieser modernen Interpretationsmethode mit Recht fragen und hinzufügen, dass es fast scheint, als ob jener *Geist der Absichtlichkeit*, der in neuerer Zeit bei der *Dichtkunst* hervorgetreten ist und aller glücklichen *Unbefangenheit der Production*, jener bei aller künstlerischen Conception so wesentlichen *Naivetät* ein Ende zu machen droht, nachgerade auch der *Musik* sich bemächtigt habe; und dass, wie wir gegenwärtig bereits eine *„Tendenzpoesie"* besitzen, wir ehestens auch *Tendenzmusik* haben werden. —

Mozart, Haydn, Beethoven, Weber, Schubert u. A. haben doch gewiss reich und tief, zart und schön, gross und gewaltig empfunden; doch, während jene Meister still und anspruchslos ihren Empfindungen Ausdruck verliehen, sie in Tönen niederlegten; während sie ruhig, *ohne viel Gepränge* den Heimsuchungen des Genius sich dahingaben und mit einer A' ehrfurchtsvoller Scheu und Pietät sich von seinem mächtigen Hauche durchdringen und erschüttern liessen, lieben wir es jetzt, mit grosser Selbstgefälligkeit unser Inneres wie eine Waare preiszugeben; mögen wir gern ohne Ausnahme und Auswahl *alle*, auch die *unbedeutenden* Vorgänge desselben, die leisesten Schwingungen auf der Harfe unseres Gemüths mit lyrischer Ostentation der Menge als eine ganz besondere Rarität, als directe Eingebungen von Oben oder geniale Seelenblitze darlegen, und uns dabei als quasi lyrisch Monopolisirte und in der Art geriren, als ob wir uns vor den subtilsten, auserlesensten und überschwänglichsten Empfindungen gar nicht zu lassen wüssten! — —

„*Que me veux-tu, Programme?*“* — Diese Frage drängt sich wiederholt auf, wenn man erwägt, dass durch Hinzufügung eines Programm's der reinen Instrumentalmusik zunächst die sonst wohl begründete Berechtigung entgeht, als eine *selbständige*, *unabhängige Kunstgattung* zu gelten; dass sie dadurch ferner den, ihrem innersten Wesen nach, ihr vor allen andern Künsten eigenen und auch stets ihr zugestandenen Vorzug: — für sich allein das dem *Worte* Unnahbare**) das „*Unsägliche*“ — d. h. das *Geistigste*, *Tiefste*, *Innigste* der das Menschenherz bewegenden Empfindungen lediglich durch die ihr zu Gebote stehende Zaubergewalt des Tones***) auszudrücken — einbüsst.

Ferner ist es, bei der Mehrdeutigkeit aller reinen, d. h. *ohne* irgend welche *textliche Beimischung* auftretenden Instrumentalmusik, überhaupt um jegliches Programm immer eine eigene Sache, in sofern als erstlich jene Mehrdeutigkeit ja gerade destomehr Statt finden wird, je tiefer und reicher die Natur des Componisten, und je vollständiger sie in seinem Werke sich ausspricht; und in sofern, als ein Programm auch der individuellen Auffassung oder Auslegung des Hörenden, der auf keine Weise gezwungen werden kann, gerade immer *das* oder Alles *so*, *wie* oder *was* sich der Componist gedacht, in dessen Musik zu finden, auf gewisse Weise Gewalt anthut, indem es ihm tyrannisch gewisse Vorstellungen, Empfindungen und Ideenassociationen aufdringt, auf die es vielleicht durch das betreffende Tonstück allein nicht gekommen wäre.

Auf der anderen Seite deutet die Beifügung solcher Wort-Commentare auf ein Misstrauen in das Vermögen der Tonsprache, auf Zweifel an der Kraft des musikalischen Gedankens oder an dessen hinreichender Fähigkeit, für sich schon den betreffenden Gegenstand oder Zustand mit jeden Missverstand ausschliessender Bestimmtheit darzustellen und zum seelischen oder geistigen Bewusstsein zu bringen. —

Man geräth sonach auf die Vermuthung, dass die den Monologen beigefügten Verse am Ende wohl nur als eine angenehme Zugabe, mehr als schmuckende, denn als wesentlich nothwendige Zierrath, gleichsam als *poetische* Schminkpflästerchen zu betrachten sind, die die *musikalische* Schönheit der Monologe noch mehr hervorzuheben bestimmt sind, und nicht mehr bedeuten oder bewerkstelligen sollen; da es nicht wohl denkbar, dass Hr. *Becker* im Ernst geglaubt haben sollte, durch solche *wörtliche* Angabe des Inhalts und Specification seiner Intentionen die Zuhörer dahin zu bringen, genau dasselbe aus diesen „*Monologen*“ heraus zu *hören*, zu fühlen oder zu schauen, was er, der Componist, vermeint hineingelegt zu haben. —

Die Tonkunst vermag wohl die *allgemeinen*, *einfachen*, *ewigen* Grundempfindungen, Gemüthsstimmungen, Leidenschaften u. s. w., als z. B. Freude, Trauer, Zärtlichkeit, Hass, Schwermuth u. s. w. in ihr Element zu übertragen und Allen gleich erkennbar vorzuführen; aber sie wird immer darauf verzichten müssen, gewisse *künstlichere*, *aparte* Seelenzustände einer isolirten Persönlichkeit, — deren *lyrische* oder *ideelle* Ergüsse und Momente, die — wie z. B. die schlüsslich mitgetheilten Strophen — die Ergebnisse eines eigenthümlichen Lebensganges und durch die daraus gewonnenen, ganz speciellen und von der wieder ganz subjectiven Auffassungsweise dieser Persönlichkeit abhängigen inneren Eindrücke und Erfahrungen bedingt sind, — zu vollkommener, allgemein deutlicher Anschauung und Erkenntniss zu bringen, wie der *Verf.* der „Monologe“ die Prätension gehabt zu haben scheint.

Ebenso kann die Musik wohl Charaktere, Leidenschaften, Stimmungen u. s. w. — dafern sie in *dramatischem Gewande* — *von einer Persönlichkeit getragen* — erscheinen — individualisiren; ist dies jedoch nicht im Stande bei gewissen, ganz von zufälligen äusseren Einwirkungen bedingten, in der unendlich reichen Scala menschlicher Emotionen irgend eine Stufe einnehmenden *particularen* Empfindungen, bei so individuellen und dabei noch so complicirten Gemüthslagen, wie der *Verf.* in seinen Eingangsversen angedeutet hat, die wir zu näherer Veranschaulichung, so wie zu richtigem Verständniss obiger Bemerkungen, hier wörtlich folgen lassen: —

Nr. I (1835).

Ein Engel, der am Busen mir gelegen,
Entschwebte früh zu lichterer Sphären Segen,
Ich blieb allein zurück auf nächt'gen Wegen.

Nr. II (1836).

Erinn'rung weint vergang'nes Leid zu mildern,
Und will der Schmerz die Gegenwart verwildern,
Sie sangt den Stachel aus der Zukunft Bildern.

Nr. III (1844).

Wie mich des Lebens Funkenstrom umgrühte,
Stets wahrt' ich treu die heilig zarte Blüte
Der Ehrfurcht vor dem weiblichen Gemüthe.

Nr. IV (im März 1845).

Ich fühl's wie neuen Frühling in mir spriessen,
Doch wag ich kaum den holden Wonnegrüssen
Den lang entwöhnten Busen zu erschliessen.

---

*) Man erinnere sich der Maximen:
*) „*Spricht* die Seele, so spricht — ach! — schon die *Seele* nicht mehr!“ (*Schiller.*)
**) Wo das *Wort* aufhört, fängt der *Ton* an.

Nr. V (im April 1845).

Ihr hehres Bild als Leitstern vor mir steht,
Und wie es in und ob mir wühlt und weht,
Mein ganzes Leben ist ein Dankgebet.

Nr. VI (im Juni 1845).

Sei stolz, mein Herz, die Herrlichste zu lieben,
Und mag, was wolle, deinen Himmel trüben,
Verkenne nicht, was dir an Glück geblieben.

C. K.

Feuilleton.

Constantinopel. In *Verdi's* Nabucco wurden hier die *Cuminatti* und Bariton *Arsigonne* am Meisten applaudirt, zum Theil auch das Ehepaar *Marchesini* in der Rolle des Zaccaria und der Fenena. In *Pacini's* Saffo sang besonnte *Cuminatti*, die *Clari-Morandi* (eine Wienerin), Tenor *Lenzoni* und Herr *Arsigonne*, ebenfalls mit gutem Erfolg.

Odessa. Maestro *Graffigna* wurde auf andere drei Jahre als Musikdirector der hiesigen italienischen Oper engagirt.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **C. F. Peters**, Bureau de Musique in Leipzig, durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

	Thlr.	Ngr.
André, J. B., et B. E. Bockmühl, 3me Duo brill. pour Piano et Violoncelle. Op. 39	1	10
Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch. Fünfter Band	3	15
enthaltend: 56 kurze Choralvorspiele und vier Sätze Choral-Variationen über:		
Nr. 1. Christ, der du bist der helle Tag	—	12
„ 2. O Gott, du frommer Gott	—	12
„ 3. Sei gegrüsset Jesu gütig	—	22
„ 4. Vom Himmel hoch da komm ich her	—	15
— — Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagn. Oeuv. complettes. Liv. 12	3	15
Contenu: Concert en Ut majeur pour 2 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse. Première édition, soigneusement revue, metronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une preface par F. K. Griepenkerl. — Partition	1	20
Parties	2	—
2 Clavecins seuls	1	15
2 Violons, Viola et Basse seuls	—	15
— — Compositionen für die Orgel, eingerichtet für das Pianoforte zu 4 Händen von F. X. Gleichauf. Heft III. enthalt: Praludium und Fuga F moll. Praludium und Fuga C moll. Praludium und Fuga C dur.	1	10
Heft IV. enthalt: Praludium und Fuga A moll. Praludium und Fuga E moll. Praludium und Fuga H moll.	1	20
Becker, J., Vier Lieder für Mezzo-Sopran oder Bariton, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 37. Nr. 1. Ich denke an dich „ 2. Das Lied von der Liebsten „ 3. Standchen „ 4. Lust der Sturmnacht	—	20
Dancla, Ch., Collection de Duos faciles, concertans et progressifs pour 2 Violons, 2me Serie. Op. 32. — 3 Duos Liv. I	1	—
„ 33. — 3 Duos „ II	1	—
„ 34. — 3 Duos „ III	1	—
„ 35. — 3 Duos „ IV	1	—
— — Deux Duos concertans pour 2 Violons. Op. 19. 20.	1	10
— — Souvenir de Beethoven et de Weber. — Fantaisie pour Piano et Violon	—	25
Jansa, L., 6 Duos pour Violon et Viola. Op. 70. Nr. 4. 5. 6	1	25
— — 3 Rondeaux en manière facile pour Violon et Piano sur des motifs de l'Opéra Jessonda de Louis Spohr. Op. 71. Nr. 1. 2. 3	—	20
Kalliwoda, IIme Ouverture à gr. Orchestre. Op. 145.	2	—
— La même arrang. pour Piano à 4 mains	—	25
Kummer, C., 27 Pièces de Musique très-faciles et progressives pour 2 Flûtes. Op. 115	1	10
Lacombe, L., Grande Fantaisie de Concert sur Beatrice di Tenda de Bellini pour Piano. Op. 30	1	—
Mozart, W. A., Concerti en Re mineur (D moll) pour le Piano avec accomp. d'Orchestre. Partie de Piano contenant l'accomp. d'Orchestre arrang. par G. Notteboh.	1	10

Mit Eigenthumsrecht ist so eben in unserem Verlage erschienen:

Charles Mayer (von St. Petersburg), Grosse Fantasie für Piano über Thema's aus der Stummen von Portici. Op. 88. 1¼ Thlr.

Der Name Mayer nimmt den ersten Rang als Pianofortevirtuos und Componist ein. Es darf daher hier kein gewöhnliches Werk erwartet werden.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In allen Buchhandlungen ist zu haben:

F. A. Gressler's Fata morgana.

National - Favoriten

der 6 europäischen Hauptnationen,

enthaltend 6 Originalweisen, in frei variirter Manier die characteristischen Musikformen einer jeden Nation darstellend mit angedeuteter Applicatur für Pianoforte. Op. 97. Fulio, in sehr elegantem Umschlag geheftet. 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Wie die Deutschen die Franzosen, Spanier, Italiener, Briten, und Russen sich durch ihre Sprache unterscheiden, so verschieden und characteristisch bezeichnet sind ihre Melodieen und Klange, so treffend drucken sie die Empfindungsweise und die Eigenthümlichkeit ihrer Nation aus. Hiervon enthalten obige Favoriten interessante Proben in circa 60 Nationalmelodieen, von denen wir als die bekanntesten nur anführen wollen: die französische Gavotte, Bourrée, Passepied, Tambourin; den spanischen Fandango, Bolero, die Espagnola, Bachisch; die italienischen Furlane, Tarantella, Barcarole, die britischen Volksweisen, Reveille, Ecossaisen, Anglaisen, Gigues; die deutschen Volksweisen, Allemanden, Ländler, Zweitritte, Karnthner, Tyroler, Hanakisch, die Polka, den Hopser und Galopp, die russische Volkshymne, Mazurka, Kosaken-, Baschkiren-Tänze und Polonaisen. — Dieses Heft hat für Freunde der Character- und Nationalmusik einen wahrhaft bleibenden Werth.

Im Verlage des Unterzeichneten erscheint:

Der Schöffe von Paris.

Komische Oper in 2 Akten.

Musik* von *H. Dorn.

Vollständiger Klavier-Auszug vom Componisten und in einzelnen Nummern zu 7½, 10, 12½ und 15, 20 und 25 Ngr.

Jede Musik- und Buchhandlung nimmt Bestellungen hierauf an.

Cöln, October 1846. **M. Schloss.**

Ein musikalisches Buch als Weihnachtsgeschenk.

Für Musikfreunde existirt kein Werk, welches einen so grossen Reichthum unterhaltender und wichtiger Aufsätze enthielte, als das folgende:

Grosses Instrumental- und Vocal-Concert.
Eine musikalische Anthologie von E. Oettepp. 16 Theile grosses Taschenformat, mit Titelkupfer, elegant broschirt nur 2⅔ Thlr. oder 4 Fl. rhein. (also das Hundchen von 450 Seiten nur ¼ Thlr. oder 15 Kr. rhein.)

Inhalt des ersten Theiles.

Interessante Notizen über Mozart. — Sprachereinigung. — Anekdoten. — Concert-Ankündigung. — Gedanken über Opern-texte. — Miscellen und Bemerkungen. — Schreiben Mozart's an van Beethoven. — Musikalische Verkehrtheit. — Musikalische Curiosität von Wendt. — Anekdoten. — Kreisleriana von Hoffmann. — Bruchstücke aus Beethoven's Leben, die Wunder der Tonkunst, von Wackenroder. — Riesenhaftes. — Anekdoten. — Brief des Baron Wilhorn, von Hoffmann.

Inhalt des vierten Theiles.

Carl Maria von Weber, von L. Rellstab. — Anekdoten. — Einige Briefe von C. M. v. Weber. — Miscelle. — Die Virtuosen von E. Oettepp. — Mendelssohn Bartholdy. — Anekdoten. — Musik von J. P. Fr. Richter. — Noch etwas über Mozart's Requiem. — Adelaide von E. Oettepp. — Naumann's Eindheit. — Joh. Kreisler's Lehrbrief von Hoffmann. — Hoffmann. — J. J. Frohberger. — Wie man sonst componirte. — Ritter Gluck von Hoffmann. — Leben Joseph Berglinger's von Wackenroder. — Erstes Hauptstück über das Alter der Musik. — Beethoven's Todtenfeier von Zedlitz.

Inhalt des fünften Theiles.

Aus dem Leben der Sangerin Mara, von Rochlitz. — Anekdoten. — Ueber die grosse Orgel in Freiburg von Mundt. — Wirkung der Musik auf Kranke. — Drei Blätter aus dem Tagebuche eines Reisenden von L. Rellstab. — Spontini. — Ueber Gluck's Iphigenia. — Wirkungen der Musik. — Berglinger's Leben von Wackenroder. — Noch etwas über Mozart's Requiem. — Etwas über Gluck. — Der Musikfeind von Hoffmann. — Anekdoten. — Biographie von Auber. — Die Flote. Kunstreise-Pass von Saphir.

Verlag von **F. H. Köhler** in Stuttgart.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden ist so eben erschienen:

Théodore Kullak

Op. 36. *Chant d'Ossian.* Morceau fantastique p. le Piano. 25 Ngr.
„ 37. *Perles d'ecume.* Fantaisie-Etude pour le Piano. 25 Ngr.
„ 38. *Libella.* Theme original et Etude pour le Piano. 20 Ngr.

Im Verlage der k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhandlung:

Tobias Haslinger's Witwe & Sohn in Wien,

(Anfange der Kohlenmarktes Nr. 201, Hauptansicht auf dem Graben),

sind neu erschienen,

so wie auch in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes gegen Conventions-Münze zu haben:

Beethoven, L. v., Zweite grosse Symphonie (D dur) für das ganze Orchester. In Stimmen. Neue Prachtausgabe. 6 Fl.

Evers, Carl, Chansons d'amour pour le Pfte. Oeuvre 15. Nr. 15 Boheme 45 Kr. Nr. 14. Irlande 1 Fl.

— — Jours sereins, jours d'orage. Inspirations fantastiques pour le Piano. Oeuv. 24. Cah. 1 — 7. 6 Fl. 45 Kr.

Feigerl, P., 24 Etudes ou Caprices pour le Violon, dans le singt quatre Tons de la Gamme, accompagnés d'un second Violon. 5 Fl.

Flore théâtrale. Nouvelle Collection de Fantaisies elegantes ou Potpourris brillants pour le Pianoforte seul sur des themes d'Operas modernes et favoris. Cah. 80. Auber, Le Domino noir. 1 Fl. Cah. 34 et 82. Weber, Euryanthe. à 1 Fl. Cah. 83 — 85. Verdi, Ernani. à 1 Fl. Cah. 86 – 88. Balfe, Die Zigeunerin. à 1 Fl. Cah. 89 u. 90. Flotow, Die Matrosen. à 1 Fl.

Flore théâtrale. Nouvelle Collection de Fantaisies elegantes ou Potpourris brillants pour le Pfte à 4 mains sur des thèmes d'Operas modernes et favoris. Cah. 46 et 47. Donizetti, Les Martyrs. à 1 Fl. Cah. 48 et 49. Donizetti, Lucrezia Borgia. à 1 Fl. Cah. 20 et 21. Balfe, Die vier Haimonskinder. à 1 Fl. Cah. 22 et 23. Flotow, Alessandro Stradella. à 1 Fl. Cah. 24 et 25. Verdi, Ernani. à 1 Fl.

Geiger, Joseph, Musikalische Eisenbahn. Praktischer Unterricht im Pianofortespiele. 12 Hefte. à 45 Kr.
Pränumerationspreis bis Ende dieses Jahres 5 Fl.)

Gumbert, Ferd., Zwei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 12. Werk. 45 Kr.

— — Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 13. Werk. 50 Kr.

Händel, G. F., Variationen (E dur) für das Pfte. 30 Kr.
(Diese Variationen wurden von Herrn *Franz Liszt* in seinem neunten Concerte in Wien mit dem grossten Beifalle vorgetragen.)

Haslinger, Carl, Der Weihekuss. Lied für Tenor mit Begleitung des Pianoforte. 49. Werk. 1 Fl. 50 Kr.

Lickl, C. G., Bouquet musical. Pièces de Salon pour la Physharmonique seule. Oeuv. 68. Cah. 1 — 6. à 45 Kr.

Lindpaintner, P., Grosse Messe (in B) für vier Singstimmen und Orchester. In Stimmen. 7 Fl.

Liszt, Franz, Ave Maria für Vocal-Chor (mit Orgel ad libitum). 50 Kr.

— — 3 Sonetti di Petrarca per il Clavicembalo. Nr. 1. 1 Fl.

Mayseder, J., Thème Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Oeuv. 62. 2 Fl. 30 Kr.

Menter, J., Theme mit Variationen für das Violoncelle mit Begleitung des Pianoforte. 4. Werk. 1 Fl.

— — Fantaisie pour le Violoncelle av. accomp. de Pfte. 5. Werk. 1 Fl. 30 Kr.

Molique, B., Trio für Pfte, Violine u. Vcelle. 27. Werk. 3 Fl.

— — Messe (Fmoll) für vier Singstimmen und Orchester. Partitur. 22. Werk. 7 Fl. 30 Kr.

Opernfreund, der junge. Ausgewählte Melodieen für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 25. Heft. Balfe, Die Zigeunerin. 24. Heft. Weber, Euryanthe. 25. Heft. Verdi, Ernani. à 45 Kr.

Pauer, Ernst, Schmerz der Trennung. Lied für eine Singstimme mit obligater Begleitung einer Violine und des Pianoforte. 45. Werk. 45 Kr.

Rieder, Ambr., Offertorium (A dur) für Tenor- oder Sopran-Solo mit kleinem Orchester. 153. Werk. 1 Fl. 15 Kr.

Strauss, Joh., Oesterreichischer Festmarsch für das Pianoforte. 138. Werk. 15 Kr.

— — Die Vortanzer. Walzer für das Pfte. 189. Werk. 45 Kr.

— — Epionen-Tanze. 190. Werk. 45 Kr.

— — Zigeunerin-Quadrille für das Pfte. 191. Werk. 30 Kr.

— — Esmeralda-Marsch für das Pfte. 192. Werk. 15 Kr.

— — Festlieder. Walzer für das Pfte. 193. Werk. 45 Kr.
(Die Walzer und Quadrillen in allen üblichen Arrangirungen.)

Waldmüller, Ferd., Tarantellenpolonaise p. le Piano. 1 Fl.

— — Hommage à Jenny Lind. Fantaisie pour le Pfte. 1 Fl.

— — La danse des Fées. Valse fantastique pour le Pfte. 45 Kr.

— — Grande Fantaisie de Salon sur des motifs favoris de l'Opera: Ernani, pour le Pfte à 4 mains. 1 Fl. 30 Kr.

Ehestens erscheinen in obiger Verlagshandlung:

Liszt, Franz, Ungarische National-Melodien 3. bis 10. Heft.

— — 3 Sonetti di Petrarca per il Clavicembalo. Nr. 2. 3.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

in Musikhandlungen zu haben, welche Bestellungen hierauf annehmen.

Biberach, bey Ulm in Oberschwaben, im Febr. 1803.

Gebrüder Knecht.

Der in dem Intelligenzblatte No. 1. d. J. angekündigte Jahrgang von Kirchenmusik von Vierling ist bereits verkauft. Fernere Nachfragen werden verbeten. Zugleich mache ich bekannt, dass eine noch ganz gute und brauchbare Quint-Possune bey mir zu haben ist. Liebhaber dazu können in frankirten Briefen den Preis derselben erfahren.

Lindner,
Hof- und Stadtmusikus in Lobenstein.

Ich erkläre hiermit ein für allemal, dass ich gar keinen Antheil an den Aufsätzen im musikalischen Taschenbuche 1803 und im Apollon habe, und dass blos die Musikalien in jenen Werken meine Arbeit sind.

Halle, im März 1803.

Wilhelm Schneider.

Druckfehler.

In der musikalischen Zeitung

Pag. 228. Zeile 12 von unten lies: spekulative Geist, anstatt: Spekulationsgeist

— 230. — 13 — — lies: eintheilen, anstatt: mittheilen

— 234. — 6 von oben lies: einen neuen Standpunkt, anstatt: einen Hauptpunkt

— 272. — 13 von unten lies: niemals, anstatt: nie mehr

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Dimmler: A., 3 angenehme leichte Terzetten für 2 Viol. u. Bass. 11 Theil. 1 Thlr. 4 Gr.

Bihler, grande Sonate p. le Pianof. Op. 12. 19 Gr.

Grünberger, Th., deutsche Messe für die Orgel, Diskant, Alt und Bass. No. 1. 10 Gr.

Mozart, 2 Missae breves à 4 Voc., 2 Viol. et Org. obl. No. 3. 2 Thlr.

Porta, 3 Trios p. 3 Fl. Op. 6. 2 Thlr.

Kreutzer, R., 3 Sonates arr. p. la Flûte av. acc. de Basse par Devienne. 1 Thlr. 12 Gr.

Woldemar, 6 thèmes fugués dans le mode mineur. 18 Gr.

Baudiot, Ch., 3 Sonates p. le Vlle av. accomp. de Basse obl. 2 Thlr.

Rousseau, Fr., 4 Duos conc. pour 2 Vlles. Op. 4. 2e Liv. de Duos. 2 Thlr.

Münzberger, J., 2r Conc. à Vlle princ. Op. 34. 2 Thlr.

Honnoré, B. Y., 6 nouvelles marches, Pas redoublés et Valses p. 2 Clarinettes. 1 Thlr. 4 Gr.

Dietter, Concertino pour la Fl. av. acc. de 2 Viol., A. et B. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Concerto conc. p. 2 Fl. principales. No. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Sonates pour le Basson av. acc. de Vlle. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — — de — Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Boieldieu, A., 1er Concerto pour Harpe. 2 Thlr. 6 Gr.

Tobi, H., 12 Walzes nouvelles p. 2 Fl. 16 Gr.

Dumoncheau, Ch., Airs variés p. le Vlle av. acc. de Basse. Op. 7. 1 Thlr. 6 Gr.

Lorenziti, B., Air des Mystères d'Isis var. pour 2 Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

Thomas, Ch., Airs variés p. le Vlle. Op. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Bindernagel: 2 Duos pour 2 Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

Walter, 3 Duos conc. pour 2 Clarinettes. 1 Thlr. 21 Gr.

Doisy, 4 Duos conc. dont 3 p. Guitarre et Hautbois ou Clarinette et le quatrieme p. Guit. et Basson. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Duos concert. pour Guit. et Fl. 2e Liv. 1 Thlr. 21 Gr.

Cramer, J. B., 2e Concerto p. le Piano avec acc. de tout l'Orchestre ad libitum. Op. 26. 2 Thlr. 6 Gr.

Boieldieu, Ad., 1 gr. Sonate pour le Fortépiano. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. **Nr. 46.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. (Fortsetzung.) Aus Berlin. Aus Hamburg. Aus Emden. Aus Rom. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Lieder, Gesänge und Balladen.

Es ist schon unzählige Male gesagt worden — und doch müssen wir es immer wieder auf's Neue tauben Ohren predigen: das Haupterforderniss eines wahrhaft guten Liedes ist eine warme, wahre, ergreifende, rund in sich abgeschlossene, leicht fassliche und dabei auch im Schrecklichen und Grausenhaften die Gesetze und zarten Linien der Schönheit nicht verletzende Melodie. Eine solche zu erfinden, das wird aber selbst den Genie's nicht immer, sondern nur in den glücklichsten Stunden gelingen, weshalb es denn auch in der That, bei all dem ungeheueren Ueberfluss von Liedercomponisten, streng genommen, verhältnissmässig nur wenig wahrhaft gute Lieder gibt. Zwar es finden sich unter den Liedercomponisten wohl so manche, denen es keineswegs an melodischer Erfindung fehlt, aber ihre Erfindung streift entweder zu sehr an der Oberfläche hin und lässt die tieferen Saiten des Geistes und Herzens unberührt, oder sie fällt bald in's Triviale, bald in's Manierirte, bald in's ängstlich Gesuchte und Erzwungene und ermangelt der originellen Frische, der warmen freien Hingebung an das Object und der unstudirten, oder doch nicht den Schweiss des Studium an der Stirn tragenden Grazie. Jenen Mangel an guter, oder an ergibiger Kraft der melodischen Erfindung scheinen nun aber unsere Liedersänger, wenigstens theilweise, recht wohl zu fühlen, und sie suchen ihn in der Regel durch drei Auswege, wo nicht zu beseitigen (denn das lässt sich leider, weil er ein Fehler der Naturanlage ist, nicht thun), doch zu vertuschen. Sie suchen entweder ihr Heil in der speciellen musikalischen, mosaikartigen Ausmalung einzelner Textesworte und Phrasen, bei welcher sie am Ende doch nichts weniger als die das Lied durchwehende Haupt- und Grundempfindung oder Anschauung treffen und anstatt einer in einem Fluss und Guss geformten, wohl gegliederten und in sich zusammengehaltenen Melodie nichts als eine willkürlich an einander gewürfelte Reihe von melismatischen Gruppen, ohne tieferen organischen Zusammenhang, zu Stande bringen, welche nur durch die untergelegte Begleitungsfigur eine nothdürftige und immer nur äusserliche, scheinbare Einheit gewinnen; oder sie suchen ihre melodische Armuth durch Reichthum der Harmonie und Modulation zu verdecken und gerathen dabei in der Regel in den Fehler des Schwerfalligen, Schwülstigen und pedantisch Geschraubten und Verschrobenen; oder sie helfen sich endlich auch, wohl oder übel, durch überschwellenden Reichthum in dem begleitenden Figurenwesen, wobei denn am Ende das Accompagnement zur Hauptsache, der Gesang aber zur Nebensache wird.

Fragen nun aber unsere Leser, wie sich etwa den beregten Uebelständen in der Liedercomposition am Sichersten abhelfen lassen möchte, so kennen wir leider nur zwei Hauptmittel, die noch dazu am Ende sich auf ein einziges reduziren lassen:

I) Man mache sich mit der Literatur des Liedes und mit dem wirklich Musterhaften und Trefflichen, das darin vorhanden ist, genau bekannt. Man studire die Lieder der tüchtigsten Meister. So wird man das Schlechte von dem Guten sicher unterscheiden lernen, und bei wirklichem Talent das Rechte treffen und die gerügten Missgriffe vermeiden lernen.

II) Man übergebe das Mittelmässige und Schlechte, das man als solches an dem Probirstein der Musterwerke als solches erkannt hat, nicht der Presse, sondern, zur Ehre der Kunst, zum Besten des Publicums und zu Nutz und Frommen der Herren Verleger, die leider nur zu oft sogar gute Werke zu Makulatur werden sehen, — den Flammen! — Es gab eine Zeit, da wir selbst uns eine gewisse Stärke in der Liedercomposition zutrauten, und auf dem Gymnasium kam uns nicht leicht ein hübsches Lied in den Wurf, an dem wir uns nicht versucht — und resp. versündigt hätten. Ja es gelang uns in der damals beliebten Form des „Noch einmal, Robert, eh' wir scheiden" u. s. w. gar manches, worauf wir uns was Rechtes einbildeten. Aber ach! auf der Universität lernten wir *Himmel's* (des mit Unrecht Zurückgestellten), *Klein's*, *Berger's*, *Beethoven's*, *Weber's* u. a. Meister Lieder kennen — und sanken auf einmal von dem Olymp unserer eitraumten Grösse herab. Alle Freude an unseren, glücklicher Weise noch ungedruckten Liederheften hatte plötzlich ein Ende, und diese wanderten in einer Stunde offener Selbstwürdigung in den Windofen, worin sie das einzige Feuer hervorbrachten, das in ihnen vielleicht liegen mochte. Wir rechnen dieses *Auto da Fé* zu den edelsten, grössten und gemeinnützigsten Handlungen unseres Lebens und stellen es hier, nicht etwa aus Ruhmsucht und Tugendstolz, sondern lediglich aus reiner Kunst- und Nachstenliebe männiglich (die

Damen nicht ausgeschlossen) zur Nacheiferung vor. *Fiat applicatio!* *)

Obwohl ziemlich aufrichtig und derb als Kritiker (wie man hoffentlich auch dem Obigen uns zugestehen wird), sind wir doch nicht ungalant, und zeigen dies sogleich dadurch, dass wir bei unserer Liederschau den Frauen vor den Herren den Vortritt lassen. Nr. 1) zog uns sogleich durch schöne Toilette an. Es finden sich darin:

Neun Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Marie Henriche*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 20 Ngr.

Es freut uns, über dieses Heft, mit Beiseitesetzung aller Courtoisie, insofern ein günstiges Urtheil fällen zu können, als sich in den darin gegebenen Liedern eine gewisse Tiefe und Wärme der Empfindung ausspricht, die fast überall den Kern der behandelten Gedichte zu ergreifen suchte und auch wirklich vielfach ergriffen hat, wenn auch nicht gerade durch ein hervorragendes Uebergewicht der *Melodie*. Es herrscht vielmehr — eine bei Damen im Allgemeinen seltenere Erscheinung — in den meisten dieser Lieder das harmonische Element vor, während es der sich öfter in weiten Intervallen bewegenden Melodie (es kommt unter anderen ein Decimen- und ein Terzdecimen-Schritt oder vielmehr Sprung vor), wenigstens an einzelnen Stellen, an leichtem natürlichen Flusse gebricht. Doch gestehen wir gern, die meisten dieser Lieder, welche, wenigstens grösstentheils, den behandelten Texten gemäss, eine düstere, ja melancholische Färbung tragen, wiederholt mit Interesse durchgesehen zu haben. Sehr zart und innig gesungen ist Nr. 6: „Du bist wie eine Blume" von H. Heine. So hat uns auch Nr. 7: „Im Mai" von demselben Dichter angesprochen; doch könnte hier die Haltung noch malich frischer sein. In Nr. 5 hatte die Behandlung der Uhland'schen Distichen: „Blicke zum Himmel" darum ihr Missliches, weil der im Distichen gewöhnlich vorherrschenden Sprachprägnanz die Musik, zumal im Liede, nicht wohl nachzuringen kann. Dieses Gedicht liesse sich allenfalls in Form eines Duetts behandeln. — Diese Bemerkungen werden der Verfasserin hoffentlich zeigen, dass wir ihr Talent ernstlich zu würdigen suchten. Hatten wir in diesen Erstlingen nicht ein ernstes, tüchtiges Wollen und Streben erkannt, so würden wir sie mit zwei Worten abgethan haben.

2) Lieder für eine Sopranstimme, componirt von *Pauline Osterwald*. Fulda, bei Henkel, ohne Angabe des Preises.

Die drei hier gebotenen Lieder „Die Erwartung," „Schifflied" und „Abendlied" zeugen zwar von natürlicher, melisch geschmeckvoller Behandlungsweise der Stimme, aber durchaus nicht von originellerer Melodieerfindung. Ist leider Gottes Alles schon gar oft — oder in runder Summe hundert Mal dagewesen, und wäre daher dieses Heftchen besser im eigenen Kreise der Verfasserin verblieben.

3) Acht Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Henriette Dreyfus*. Op. 1. Zum Besten einer Wohlthätigkeits-Anstalt. Stuttgart, in Commission bei Zumsteeg. Preis 25 Ngr.

Wenn Männer und Frauen anerkannten Kunstrufes für „Wohlthätigkeitsanstalten" etwas thun, so ist das ehrenwerth und in der Regel auch erfolgreich. Allein das ist nicht so, wenn ein erstes Debut sich in solcher Beziehung geltend machen will. — Der Verfasserin fehlt es zwar nicht an melodischer Erfindung, allein sogleich im ersten Liede: „Wunsch" macht sich ein Mangel an sicherem, wohlgegliedertem, geschmackvollem Ausgusse derselben bemerklich, welchen die Verfasserin, wenn sie diesen Versuch vielleicht nach einigen Jahren wieder ansieht und aufmerksam zergliedert, sicherlich selbst erkennen wird. Auch war hier die Wahl des Gedichtes keineswegs eine glückliche — und für die Musik leichte. Am Meisten in dem Hefte haben uns die Lieder Nr. 2: „Zwei Rosen," Nr. 6: „Liebesfrühling" und Nr. 7: „Mittag" angesprochen, welche die beste Abrundung zeigen und ein melodisches Talent beurkunden, dem es nicht an Frische fehlt.

4) Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Auguste Löwe*. Op. 2. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Preis 25 Ngr.

Es erregt ein günstiges Vorurtheil für diese Gesänge, dass sie Herrn Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet sind — denn einem solchen Meister wagt man doch nicht wohl leicht etwas ganz Unreifes und Unwürdiges darzubringen — und das hat denn auch die Verfasserin keineswegs gethan. Einige derselben, wie z. B. Nr. 2: „Serenade" von Amelang, Nr. 4: „Hoffnung" von demselben Dichter, Nr. 5: „Fischerlied" von John Simson, haben uns angesprochen. Weniger gut scheint uns, in seiner etwas unheimlichen, düsteren Färbung Nr. 3: „Sie sagten ihr Glück nicht leise noch laut" von der Verfasserin getroffen zu sein, wie wohl sich dieses Gedicht überhaupt schwerlich in einer Composition so geben lassen wird, dass man sagen könnte, es sei ihm völlig genug gethan worden. Es hat dies seinen Grund in der Eigenthümlichkeit der Situation und in dem überschwellenden Reichthume des Gedichtes.

5) Zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Robert Franz*. Op. 5. Heft 2. Leipzig, bei Whistling. Pr. ⁷/₈ Thlr.

Der Verfasser dieser Lieder (es finden sich in vorliegendem Hefte sechs) verräth in ihnen ein achtbares Talent, allein es würde sich vielleicht mehr geltend machen, wenn seine Schreibart weniger prunke, wenn sie einfacher, ungesuchter wäre, ein Vorzug, den wir auf dem ersten hier gegebenen Liede: „Gute Nacht!" von Jos. v. Eichendorff zuerkennen mögen, obwohl dieses in Hinsicht auf melodische und declamatorische Haltung nicht zu den besten des Heftes gehört. In letzter Beziehung war z. B. eine Trennung der Worte: „Die Hohen und Wälder schon steigen | immer tiefer in's Abendgold" an der mit einem | bezeichneten Stelle gar nicht nöthig und leicht zu vermeiden. Nr. 2: „Ich habe mir die Ve-

*) Dass wir bei diesem unseren gebrauchlichen Prologe mehr das Lieder-Wesen oder Unwesen im Allgemeinen, als die gerade hier angezeigten Arbeiten dieser Art insbesondere im Auge hatten, bedarf wohl kaum auch dieser Versicherung.
Anmerk. der Red.

gelein" von W. Osterwald, ist gut angelegt, allein der Verfasser hat sich wiederum ohne Noth den guten Fluss und Guss durch den Tactwechsel verrückt, den wir nur, zumal in einem so kurzen Liede, in ganz besonderen, dringenden Fällen statuiren mögen. In Nr. 3: „Stiller Abend" von J. Schröer, fehlt es zwar nicht an Wärme der Empfindung, allein an rundem melodischen Bau. Nr. 4: „Erinnerung" von W. Osterwald, ist, anstatt tief wehmuthsvoll, vielmehr schauerlich gehalten. Nr. 5: „Hör' ich das Liedchen klingen" von Heine ermangelt, bei seiner steifen Begleitung, der höheren Grazie. Weshalb der Verfasser Nr. 6: „Genesung" von Schröer, anstatt in $^{12}/_{8}$-Tact, bei welchem er sich der Quartolen bedienen musste, nicht lieber im C-Tacte geschrieben hat, begreifen wir nicht. Uebrigens scheint uns der Verfasser ein tüchtiger Harmoniker zu sein. Wenigstens verräth er in dieser Beziehung eine gute Schule, welche, wenn auch nicht gerade im Liede, doch in anderen Fächern ihre Früchte bringen wird.

6) Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von *Fr. Rühmstedt.* Op. 10. Dritte Lieferung der Gesänge. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

Diese Lieder zeichnen sich zwar nicht durch vorzügliche Frische der melodischen Erfindung, aber durch ernstes Streben nach warmer, wahrer und gesunder Textauffassung und sicherer Abrundung und Gewandtheit der Schreibart aus, welche eine anerkennungswerthe Uebung im sogenannten strengen, gebundenen Style beurkundet. Ob nun aber gerade dieser Styl für die Liedform im Allgemeinen wohl geeignet sei, bezweifeln wir, gestehen aber gern, dass sie der Verfasser mit feinem Tacte und Geschmack und mit rühmlicher Gewandtheit in Anwendung gebracht hat. Keinem dieser Lieder perlt der Arbeitsschweiss auf der Stirn, obwohl uns im zweiten: „Am Bache" das melodische und rhythmische Prinzip zu sehr in den Hintergrund zu treten scheint.

7) Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Richard Wurst.* Op. 9. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 17½ Ngr.

Hätte der Verfasser da und dort noch mehr Fleiss und Aufmerksamkeit auf richtige, sangesmässe Declamation verwendet (er trennt zuweilen die Phrasen in sinnwidriger Weise), so würden wir ihm das sonst verdiente Lob einer angenehmen und leichten, gefällig ansprechenden Bewegungsweise in der Liedform nicht verkümmern müssen. Er bietet folgende Stücke: „Der Mond kommt still gegangen" u. s. w. von Geibel, „Die Augen, meine Augen" u. s. w. aus den Winterskizzen von Kugler, „Die Nachtigall," ein gar artiges Gedichtchen von einem Ungenannten, „Morgenklänge" von C. Caspari, „Unter den dunklen Linden" von Reinick und „Eine Thräne" von Beck. In der Auffassung dieser Gedichte herrscht mehr Gefälligkeit als Tiefe vor. X.

(Wird fortgesetzt.)

E Friedrich Richter: Der 116. Psalm, für Sopran-Solo, Chor und Orchester. Op. 16. (Clavierauszug und Singstimmen.) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Es sind von diesem Componisten schon mehrere vorzügliche Werke für die Kirchenmusik in Druck erschienen, unter denen wir nur seinen 126. Psalm und eine Hymne, Op. 8, nennen wollen; beide in diesen Blättern früher besprochen und beide sehr wirkungsvolle Compositionen in zeitgemäss kirchlichem Styl, — wenn wir das Wesentliche desselben überhaupt nicht sowohl in gewissen hergebrachten Formen und Ausdrucksweisen finden wollen, als vielmehr in der Gesinnung, in dem Gefühl, mit welchem der Componist seinen Text erfasst und in Tönen wiedergibt. Die Psalmenworte der Bibel, in ihrem tiefreligiösen Sinne, werden verschiedene Componisten verschiedener Zeit nicht zu gleichartigem musikalischen Ausdrucke anregen, den äusseren Formen nach; sie werden aber, wo der Componist ihren Inhalt in seinem Innern aufgehen und sich durch diese Anregung stimmen lässt, in jeder Zeit dem Ausdrucke eine Haltung verleihen, die dem kirchlichen Character nie ganz unangemessen sein kann.

Und so finden wir es auch an der Composition des vorliegenden Psalms, welche bei ganz subjectiver Auffassung des Wortinhaltes durch die Innigkeit eines edlen Ausdruckes sich in den Grenzen des kirchlich-Angemessenen durchgängig doch zu halten weiss.

Die wortführende Stimme, das Ich des Psalmen, ist hier dem Solo-Sopran zugetheilt, mit dessen Gesang kürzere und längere, aber immer bedeutend ausgeführte Chorphrasen verwebt sind, die sich zustimmend, trostend, betrachtend oder preisend der Solostimme anschliessen, in eben so sinniger als für die Wirkung vortheilhafter Behandlung der Textworte. Erst am Schlusse des Ganzen, in einer sicher und effectvoll ausgeführten Fuge, mit freierem Ausgang und Zwischensätzen, tritt der Chor in selbständiger Bedeutung auf. Dieser kräftige Abschluss wirkt hier um so wohlthuender, als alles Vorhergehende dieses Psalms, in verschiedenem Tempo des $^{3}/_{4}$- und $^{6}/_{8}$-Tactes gehalten, in seinem lyrisch declamatorischen Fortgange ohne schliessende Ruhepuncte, so wie durch das Dominiren der Solosopran-Stimme etwas weich Weibliches im Ausdruck erhalten hat, dem der Chor sich kräftigend entgegenzusetzen früher wenig Veranlassung finden konnte.

Die Solopartie ist für den leidenschaftlich gefühlvollen Vortrag eine sehr dankbare; die Sängerin wird aber ihre Aufgabe mit Besonnenheit zu fassen haben, um den musikalischen Ausdruck im Sinne der Psalmenworte wiederzugeben: eine allzu passionirt empfundene Darstellung würde diesen nicht entsprechen und wäre wohl auch der Intention des Componisten entgegen. Der musikalische Autor ist oft in dem Falle des dramatischen, der es dem Schauspieler gleichfalls überlassen muss, aus dem Geiste des Ganzen einer darzustellenden Rolle die richtige Auffassung des Einzelnen zu gewinnen.

Wie es überhaupt sehr erfreulich sein muss, wenn in neuerer Zeit auch jüngere Componisten sich für die Kirchenmusik wieder berufen fühlen, so sind solche Productionen, wie die gegenwärtige, die in gleichem Maasse für die technische Durchbildung, wie für die Empfindungsfähigkeit des Autors ein so vortheilhaftes Zeugniss ablegen, mit besonderem Danke aufzunehmen. Möchte auch

diese neue Arbeit des talentvollen Componisten verdiente Bekanntwerdung und Anerkennung finden. — *n.*

Oeuvres complètes par *Louis Berger*. Leipzig, chez Fr. Hofmeister.

(Beschluss aus Nr. 25.)

Wir beschliessen mit Cahier 7, 8, 9, 10 unsere Besprechung der Berger'schen Claviercompositionen. Manches Schöne fanden wir in seinen Tönen. Besonders waren es die Variationen und Etuden, die uns mit inniger Freude, ja oft mit Bewunderung erfüllten. Weniger sagten uns die Werke zu, welche eine grössere Form bedingen. Das Wesen einer grossen Sonate, eines Concertes, einer Symphonie ist schwerer zu erfassen, als man gemeinhin glaubt. Solche Werke erfordern eine anhaltende Spannung des Geistes und einen weiten Ueberblick; das vollständige Gelingen ist leider nur Wenigen vorbehalten. Es ist darum zu loben, dass sich viele unserer neueren Componisten nur mit Genrebildern beschäftigen. Solch ein kleines, liebliches Gebilde erscheint wohl nicht selten dem Künstler und ist bald in seiner ganzen Frische hingeworfen. Das Publicum greift auch begierig darnach, denn es fehlt dem heutigen im Allgemeinen die Energie des Geistes, ein grösseres Werk durchzuempfinden. Der französische Geschmack hat nicht wenig dazu beigetragen. Jenes glänzende Feuer, welches schnell aufflammt und schnell erlöscht, hat auch in unseren Seelen Wohnung genommen. Doch bleiben wohl dem Deutschen noch einige glimmende Eichenkohlen zurück — und es kommt gewiss nur darauf an, sie in Flammen zu setzen. Wer also die Kraft in sich fühlt, Grosses zu schaffen, gehe muthig daran. Der Zeitgeschmack ist allerdings etwas, aber doch nicht viel, ein kräftiger Geist stimmt ihn um. Louis Berger war bescheiden, Beifall bestätigt es wiederholentlich, und so glauben auch wir, dass er die Symphonie, das Concert, die Sonaten nur geschrieben habe, um sich in dieser Form zu versuchen, nicht um uns zu zeigen, dass in seiner Seele solche grosse fertige Gemälde heimisch seien. Fertig dagegen sind die kleinen Sachen.

So sprach uns Cahier VII wieder sehr an. Es enthält Nr. 9, Etude, Fis dur. Eine zarte, graziöse Melodie mit figurirter Bassbegleitung. Nr. 10, Fs moll, ein eben so angenehmes liebliches Stück, zugleich eine Uebung im Ueberschlagen der linken Hand. Nr. 11, F dur, Le bon vieux tems betitelt; recht characteristisch und dabei sehr hübsch durchgeführt. Nr. 12, F moll, eine Uebung für die rechte Hand in rollenden Passagen. Nr. 13, As dur. Das finstere Hineinschreiten des Basses, während die rechte Hand in schnellerer Bewegung leidenschaftlich dahinschreitet, macht einen sehr guten Effect. Nr. 14, H dur, ein reizendes Cantabile. Nr. 15, Pendant à la 12. Etude de l'Oeuvre 12, D moll, Allegro eroico. In diesem Cahier scheint uns das Liebliche vorherrschend und besonders gelungen, das heroische Element glauben wir dagegen nicht genug ausgeprägt in Berger's Wesen. Ausser diesen Etuden enthält dies Cahier noch Sept Morceaux, Op. 38, von welchen das erste ein Rondino alla Marcia, Es dur, viel besser als der Wellington-Marsch ist. Besonders sagt uns das Motiv des dritten Theiles zu. Die drei Polonaisen und die drei Walzer, welche noch zur Zahl der sieben Stücke gehören, sind eben nicht schlecht — man muss nur nicht dabei an die M. Weber'schen Polonaisen oder die Chopin's denken, auch bei den Walzern nicht an Strauss. —

Cahier VIII, Sonate über die Figur *c h c, c d c*. Der erste, zweite und dritte Satz sind auf diese sechs Töne basirt, die allerdings nicht so viel sagen, als die beiden *g es* der C moll-Symphonie, aber auch wohl zu brauchen sind, und geschickt und geistreich angewendet, ihre Wirkung nicht verfehlen werden. — — Wer recht viel darin sucht, ein Motiv oft zu hören, dürfte sich befriedigt finden. Es folgen: Huit Pièces mignons, Op. 39, nicht schwer. Nr. 1, H moll, recht humoristisch. Nr. 2, Sonatina, D dur, entspricht ganz dem Titel. Nr. 3, 4, 5, 6 ganz nette, leichte Stückchen für Anfänger. Nr. 7. Thème à la russe, ganz die nordische, süssschmerzliche Färbung. Nr. 8, Presto à l'Ecossaise. Hier ist besonders die Harmonisirung des Thema's, als es zum zweiten Male auftritt, frappant. Es folgen noch Bagatelles étrennes aux jeunes elèves, ihrem Zwecke ganz entsprechend und Prélude et 29. Etude. Das Präludium C moll, die Etude C dur, ein tüchtig durchgearbeitetes Stück, sehr gut für die Finger.

Cahier IX, Sinfonie in D, à quatre mains, Op. 42, Diejenigen Lehrer, welche für nöthig finden, mit ihren Schülern zu vier Händen zu spielen, werden dieses Stück gewiss lieber wählen als manche unserer neuen Opernarrangements, denn es ist für beide Spieler interessant und fingerrecht; als Symphonie datirt es etwas zeitig. Aus eben dem Grunde sind auch die in Cahier X enthaltenen Sonaten, drei Märsche und ein Presto à quatre mains bestens zu empfehlen.

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 12. November — Ouverture, die Waldnymphe von *W. Sternedale Bennett* — Arie von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert fur Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *David*. — Cavatine aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Lied ohne Worte von *Vieuxtemps*; Prelude von *S. Bach*, beide für Violine, vorgetragen von Herrn CM. *David*. — Sinfonia eroica, von *L. van Beethoven*.

Die Waldnymphe? Was thut, was erfährt, was fühlt sie? Wir wussten, bevor wir die Ouverture gehört, blutwenig davon, und nachher ist es dabei geblieben. Herr *Bennett* hat hübsche Gedanken, hübsch instrumentirt in gefälliger Form gebracht, sein Object in Tönen Anderen vernehmlich versinnlicht hat er nicht. —

Fräul. *Schloss* sang die grosse liebesehnende Arie aus *Mozart's* Figaro mit schöner Stimme, doch nicht in aller frivol verführerischen Glut, und italienisch. Beides können wir hier nur loben. Der Teufel sitzt in dieser

Arie, wenn sie vollständig verstanden und empfunden wird. Gedankenfunken wie:

Morirò, se indarno ancora
Tu mi lasci sospirar.

oder:

Ah! ch'omai più non resisto
All'ardor, che in sen m'accende.

können einen Brand in der Sinnlichkeit entzünden, den zehn hineingegossene Predigten nicht auszulöschen vermögen.

Herr Concertmeister *David* spielte ein Concert von sich, und auch von eigener Composition. Das will schon etwas sagen, wenn man an die vielen Spitzbuben denkt, die mit fremdem Material bauen. Aber dieses Concert hat noch weitere Vorzüge. Es bringt nicht blos eigene Gedanken, sondern auch angenehme, piquante. Es vereinigt ferner zwei Wesen, die meist grosse Abneigung gegen einander zeigen, eine brillante Prinzipalstimme und ein interessantes Orchester dazu. Wenn die Solostimme ein schöner Schmetterling ist, so bildet das Orchester bunte Blumen dazu, über welche jener hingaukelt. Mancher Virtuose macht aus seinem Accompagnement einen dummen Jungen, der mit dem Hute auf den bunten Flatterer niederplumpt, und ihn darunter gefangen hält, dass ihn Niemand gewahren kann. Herr *David* hat auch einen schönen, hellen Ton, den er selbst in den wildesten Passagen leuchtend zu erhalten weiss. Vielleicht war das brillante Einschiebsel im ersten Satze mehr eine Cadence, als eine Cadenz. — Dass die Allegrosätze rauschenden Beifall erhielten, ist Etwas; dass er aber auch nach dem Andante ungestüm hervorbrach, ist mehr.

Die Cavatine von *Meyerbeer* ist sehr klar, einfach, melodiös und ausdrucksvoll. Der Hereinbruch des vollen Orchesterstromes nach dem Ende zu macht stets eine prachtvolle Wirkung, obgleich der Sängerin Stimme davon ganz überflutet wird. Einer der seltenen Fälle in der Vocalmusik, wo der Gewinn grösser ist als der Verlust. Aber wo war die Harfe? Hat Leipzig, die Stadt, wo alle Häuser klingen, keine Harfe? Ein armer Flügel mühte sich für sie ab. Ein solches *Quid pro quo* in dem Gewandhaussaale, vor dem wir schon an der Bürgerschule anfangen den Hut abzunehmen! Fräul. *Schloss* sang wiederum schön und dazu deutsch.

Das Lied ohne Worte von *Viewtemps*, was Herr CM. *David*, vom Herrn Musikd. *Gade* auf dem Flügel begleitet, nun vortrug, hat uns wenig interessirt. Wenn jede einfache Melodie auch eine schöne würde, liesse sich leicht componiren! Welche Masse ausgezeichneter Talente hat *Mendelssohn* aufgeweckt! Kaum waren seine Lieder ohne Worte erschienen, so wimmelte es von Componisten, die denselben Titel herausgeben konnten. — Dass die funkensprühende, rastlos hinjagende, gar nicht altmodisch klingende Prélude von *S. Bach* unter einer Perrücke hervorgesprungen, sollte man kaum glauben. Aber so schnell und präcis wie wir heute, hat sie *Bach* schwerlich gehört. Weder die Fantasie, noch die Violinspieler liefen damals so schnell. Sonderbar, Alles in der Welt altert und ermattet mit der Zeit, nur das Tempo wird junger und feuriger.

Wir kommen an die Sinfonia eroica! Welche reiche, wunderbare Sprache tiefsten Gefühls durchweg! Welche himmlische Melodieen, welche hinreissende Kraftstellen, welche Fülle der Instrumentation bei durchgängiger Klarheit! Welche Anmuth in allen Bildern, von den düstersten bis zu den heiteren! — Vier Dinge machen einen Componisten wie *Beethoven*. Reizbarstes Gemüth; flammende Phantasie, welche bis in die fernsten und tiefsten Gegenden der dunkeln Seelenwelt hineinleuchtet; die Maxime, alles darin Erschaute melodisch abzuzeichnen, und die weitere Maxime, das melodisch Hingezeichnete mit den schönsten zauberischen Klängen zu umgeben und zu *verklären*. Aber was macht mehrere Besitzer dieser vier Dinge doch unter einander noch so verschieden? Was verleiht den Gedanken *Beethoven's* nun gerade das Gepräge, wodurch sie sich von den Gedanken aller anderen Meister unterscheiden und meistens auch darüber erheben? Vielleicht *eine* um ein Unmerkliches anders liegende Gebirnfüher! Wenn der Geist in Mehreren derselbe wäre, und nur ihr Instrument nicht so vollkommen! *Paganini's* Ton auf einer Jahrmarktsfiedel oder auf einer Cremoneser Geige, wie verschieden an Werth, und doch derselbe Spieler!

Ausser dem, was in dem grossen Meister ewig geheimnissvoll, unerklärlich, und ihm selbst unbewusst an seinen Werken mitarbeitet, thut er vieles Schöne und Herrliche darin, und viel mehr als Viele glauben, nach Maximen, die er Anderen abgelernt, oder sich selbst durch Nachdenken, was und wie etwas in der Kunst Wirkung macht, erworben hat.

Durchlaufen wir nur den ersten Satz der Sinfonia eroica und nur flüchtig erst in der Partitur, so treffen wir fast auf jeder Seite den Gedanken wieder, der am Anfange steht, und den man bekanntlich Thema nennt. Aus vier Tacten besteht dieses Thema; stellen wir diese vier Tacte nackt in der Zeichnung hin, so sehen sie gar nicht so aus, als wäre nur *Beethoven* fähig, dergleichen zu erfinden.

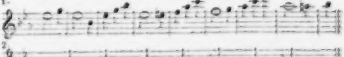

Setzen wir diese Procedur fort, mit den im Fortgange des Satzes erscheinenden Wiederholungen:

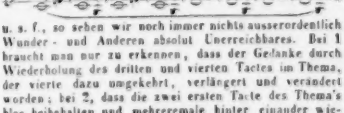

u. s. f., so sehen wir noch immer nichts ausserordentlich Wunder- und Anderen absolut Unerreichbares. Bei 1 braucht man nur zu erkennen, dass der Gedanke durch Wiederholung des dritten und vierten Tactes im Thema, der vierte dazu umgekehrt, verlängert und verändert worden; bei 2, dass die zwei ersten Tacte des Thema's blos beibehalten und mehreremale hinter einander wiederholt sind, um zwei Maximen zu haben, nach denen man ähnliche Gedanken zu hunderten bilden kann. — Es wird wenige Werke talentvoller Componisten geben, deren einzelne Gedanken, so nackt ausgezogen und abge-

rissen hingestellt, sich vor obigen *Beethoven*'schen verstecken müssen.

In dem einzelnen Material also, welches die erste Erfindungsprocedur *Beethoven's* herbeischafft, denn so erfand er, wie seine Skizzenbücher bezeugen, liegt seine Macht und Wirkung nicht. Sie muss demnach liegen in der Verwendung dieses Materials, in der Anordnung, Verbindung, in der Umkleidung desselben mit Farben, und im Dienste einer Idee.

Um dem grossen Meister hier nun seine weiteren Künste und Geheimnisse abzulauschen nach Möglichkeit, ziehe man sich den Melodienfaden des ganzen Stückes einmal aus, d. h. die Hauptstimme, sie mag liegen wo sie will, hier in der ersten Violine, dort auf den Bass übergehend, weiterhin vielleicht von der Pauke übernommen, und so fort bis zu Ende. Dann untersuche man diese nackten Gedanken in dem Ankleidezimmer der Partitur, und man wird lernen, worin die Ankleidekunst besteht; und bringt man es nicht so weit darin wie *Beethoven*, so wird es doch Mancher weiter bringen, als ohne diese Studienprocedur. — Doch wir müssen abbrechen. Zuviel schon für einen Bericht über ein Concert, und viel zu wenig für den Gegenstand. Um Alles niederzuschreiben, was sich über diese Symphonie in technischer und ästhetischer Hinsicht aussprechen liesse, bedürfte es eines dicken Buches.

Die Ausführung des Orchesters war wahrhaftig so nahe dem Ideale als irgend ihm nahe zu kommen ist durch Geist, Kraft und liebevollsten Willen. Nirgends und niemals haben wir sorgfältigere Nuancirung, leisere Piano's, begeistertere Forte's, so wie ein tieferes Eingehen und wärmeres Ausdrücken jeder Einzelnheit von jedem Einzelnen vernommen. Ha! wie hat dieses Orchester den todten Helden hinausgetragen! das waren keine bezahlten Leidtragenden, das waren lauter von seinem Schicksale wirklich Tiefergriffene, wirklich Trauernde.

Herr Musikdirector *Gade* dirigirte.

Dresden. (Fortsetzung.) Auch Vorstellungen des Freischütz, des Oberon, so mangelhaft man sich dieselben nur denken kann, sind hier vorgekommen (vom Barbier von Sevilla mit seiner wahrhaft Mitleid erregenden Invalidenbesetzung wollen wir gar nicht reden!), und wenn Capellmeister *Wagner*, wie früher im Don Juan und Titus, so neuerdings im Figaro durch entschieden absichtliches Vergreifen der Tempi (denn dass er diese Absicht gehabt, weil er seine Ansicht für die unfehlbar richtige zu halten verblendet genug ist, hat er ja selbst in seiner, vielfach merkwürdigen, langen und sonst ziemlich unverständlichen und taktlosen „Erklärung" im hiesigen „Anzeiger" ausgesprochen!) — wenn er also durch entschiedenes Vergreifen der Tempi, wie das theilweise auch in den Hugenotten vorgekommen, die hier einst in Gegenwart des Componisten einstudirt worden, dem Orchester wie den Darstellern unnöthigerweise Mühe und Noth bereitet, den Zuhörern aber den Genuss zum Theil wenigstens verbittert, wenn sonach eine schrankenlose Willkürherrschaft bei unserer Oper einzureissen droht (denn dass die eben bevorzugten Sänger und Sängerinnen sich auch nicht selten dies und das herausnehmen dürfen bei stillschweigender Toleranz der Institutsführer, wollen wir nur im Vorbeigehen bemerken) — eine Willkürherrschaft, die im tiefsten Grunde auf der Basis eines ungezähmten Egoismus, einer schrankenlosen Selbstüberschätzung ruht und mit wahrem Eifer für die Kunst, mit dem reinen Streben zur Förderung der Sache sehr wenig gemein hat, wenn sie auch Andern und vielleicht sich selbst täuschend oder getäuscht dieses Ziel vorhält: dann ist es heilige, unerlässliche Pflicht vorzugsweise der Kritik, warnend mit ernster Mahnung, mit strenger Rüge — da es nöthig — sich zu erheben, entschieden und ohne Rückhalt aufzutreten, und namentlich nicht durch ein so leicht missverstandenes *juste milieu* sich den Schein eines vermittelnden Hin- und Herhandelns zu geben, das ja vom Publicum allezeit im schlimmsten Sinne gedeutet wird. Dann ist es doppelt Pflicht der Kritik, mit der ungeschminkten Wahrheit einfach und kräftig hervorzutreten, weder durch Schmeicheleien und katzenfreundliches Entgegenkommen, noch durch simulirte Verachtung oder hämische Angriffe sich irren zu lassen, und wo eine Vereinigung nicht mehr möglich, lieber die allerdings empfehlende schillernde Geistreichigkeit zu opfern, als dem leichten und klaren Verständnisse des ernst und redlich Gewollten auch nur durch die leicht verhüllende Form selbst hinderlich zu sein. — *Veritas odium parit!* Nun, das ist einmal nicht anders. Und ob eine derartige ernstwarnende, rücksichtslos mahnende Stimme hilft, wo sie helfen sollte, ist eine Frage, die sich eher verneinen als bejahen lässt. Dennoch nützt sie ohne Zweifel, nützt als offene Protestation gegen alles unkünstlerische Wesen und Treiben — nützt wenigstens negativ, indem sie den Unbefangenen die Binde von den Augen nimmt, die Nebel zerstreut, welche die freie An- und Aussicht verhinderten. Und das ist auch schon etwas — ist ein nicht zu verachtender Erfolg. —

Seit längerer Zeit hat man angefangen, die italienischen Opern in deutscher Sprache zu geben, und wir konnen das nur billigen, da das frühere Personal der italienischen Oper nur noch in einigen *beaux restes* hier vorhanden ist, und unsere deutschen Sänger fast ohne Ausnahme der italienischen Sprache nicht in dem erforderlichen Maasse — mehrere doch in dieser Weise verwendete gar nicht — mächtig sind. Es überraschte uns daher, auch in dieser Beziehung die Consequenz zu vermissen, da nach langer Ruhe *Bellini's* Norma nicht in deutscher, sondern in italienischer Sprache gegeben ward. Leichter erklärlich allerdings, da Fräul. *Wagner*, von ihrer Studienreise nach Paris zurückgekehrt, die Titelrolle zu ihrem ersten Debut gewählt und sie bei *Garcia* italienisch einstudirt hatte — leichter erklärlich, sagen wir, als der Umstand, dass die junge Künstlerin die Partie der Valentine in den Hugenotten mit einem von dem hier recipirten mannichfach abweichenden Texte vortrug, ein Uebelstand, der, wenn man denn doch einmal Textbücher ausgibt, bei den ständigen Mitgliedern der Bühne nicht vorkommen sollte, da es einen Mangel an Rücksicht für den Zuhörer verräth.

Der wahrhaft schöne Mezzosopran der jungen Künstlerin verdiente ohne Zweifel eine höhere Ausbildung. Ob

es nöthig war, um dieser willen gerade nach Paris zu gehen (was von Paris kommt, hat freilich bei vielen Leuten schon deshalb einen doppelten Werth!), kann hier unerörtert bleiben, wenn es auch bekannt ist, dass die dortigen renommirtesten Gesanglehrer, *Garcia* und *Bordogni*, durch die zu geringe Rücksichtnahme auf die Individualitäten ihrer Eleven schon so mancher Stimme einen frühzeitigen Ruin bereitet haben. Dass aber für eine tüchtige Ausbildung jedenfalls ein Zeitraum von etwa sechs Monaten nicht ausreiche, braucht nicht erst bewiesen zu werden, zumal wenn gleich nach Beendigung eines derartigen Cursus eine anstrengende Wirksamkeit, zum Theil in Partieen, welche der natürlichen Stimmlage geradezu widersprechen, mit totaler Verkennung der Natur der Singstimme bedingt und gefordert wird. Fräul. *Wagner* soll bei unserer Bühne durchaus, wie es scheint, Primadonna werden. Dass dazu ein Mezzosopran, selbst wenn er gewöhnt wird, die höheren Chorden mit möglichster Anstrengung zu erzwingen, nicht geeignet ist — dass eine solche unpractische Verwendung geradezu auf den methodischen Ruin der Stimme ausgeht, braucht dem Gesangkundigen nicht erst gesagt zu werden. Das geht eine Weile, aber es rächt sich, wie alles naturwidrige Gebahren, bald früher, bald später, aber sicher auf das Empfindlichste, und wir bedauern aufrichtig, auch dieser jungen Künstlerin mit ihren wahrhaft schönen Stimmmitteln, wenn hier nicht bald eingelenkt wird, kein erfreuliches Prognosticon stellen zu können.

Sie hat Mancherlei in Paris gelernt. Ihre Intonation erschien im Ganzen reiner und sicherer als sonst, auch das widerliche Heulen der Töne hat sich ganz verloren, und die Coloratur, wenn immer auch noch schwer, hat bedeutend gewonnen. Der Vortrag, so weit er eben einstudirt werden kann, ist ein angemessenerer, edlerer geworden. Aber die Registerausgleichung ist gar nicht beachtet, und während die natürliche Stimmlage der jungen Künstlerin, durch Fülle, Kraft und Frische sehr bestechend, wohlthuend, wenn sie das übermässige Forciren vermeidet, den Hörer anspricht, ist die tiefere Lage, etwa vom eingestrichenen *d* abwärts, unweiblich, und die höchsten Töne werden (von *as* ab) schrillend scharf oder auch klanglos bedeckt, je nachdem die Sängerin mehr oder weniger Anstrengung auf deren Erzeugung verwendet, und leider nur zu bald wird es sich herausstellen, dass diese erzwungene hohe Lage auch die Festigkeit und Reinheit der Intention in den mittleren Chorden stark beeinträchtigen werde. Der Vortrag zeugt von einzelnen guten Intentionen, hat einzelne tüchtig dramatische Momente, muss aber im Ganzen als ein angelernter und höheren Anforderungen — wie wir sie an eine Norma, eine Valentine stellen dürfen — keineswegs befriedigender, zu oberflächlicher und unzusammenhängender bezeichnet werden. Fräul. *Wagner* meint es ehrlich, gibt sich viele Mühe, möchte es gern recht gut machen; aber es mangelt ihr der tiefe tragische Fonds, die leidenschaftliche Glut, auch dem Anscheine nach die Anlage zu charakteristischer Auffassung eines Gesammtbildes, aus welchem heraus die einzelnen Züge sich entwickeln müssen, während sie allen Fleiss eben auf einzelne Züge verwendet, diese aber zu einer abgeschlossenen Einheit nicht zu concentriren vermag. Möchte sie sich doch durch den reichen, für ihre Leistungen maasslosen Beifall, der ihr jetzt gezollt wird, nicht irre machen lassen! Mag die Quelle desselben immerhin eine ganz reine, unverfälschte sein, man weiss ja, wie wohlfeil derselbe zu erlangen. Ein stark forcirter hoher Ton (sei er noch so unedel), ein langes Aushalten desselben, bei dem selbst dem Zuhörer der Athem ausgeht — ein Triller (sei er noch so unrein), eine keck hingeworfene Coloratur (sei sie so verwischt, als sie wolle) — ein brillant herausfordernder Abgang, und dergleichen andere, von speculativen Künstlern (?) vielfach geübte Verblüffungsmanieren verfehlen beim grossen Haufen nie ihre Wirkung. Wer sich damit begnügen lässt, dem ist leicht und bald geholfen. Hoffen wir, dass Fräul. *Wagner* verständig genug ist, dies nicht zu wollen; hoffen wir aber auch, dass die Direction zeitig genug noch zu der Ueberzeugung gelange, die junge Künstlerin dürfe nur in ihrer Stimmlage angemessenen Partieen (ein Puncliren derselben oder ähnliche kleine Hilfsmittelchen thun's nicht!) beschäftigt werden, wenn sie nicht vor der Zeit muthwillig ruinirt werden solle. Denn wir dürfen jedenfalls den Gedanken fern halten, als speculire sie wie ganz gewöhnliche, gewissenlose Directoren: „Jetzt zieht die Sängerin noch, jetzt muss der Enthusiasmus ausgebeutet werden; was später aus und mit ihr wird, kümmert uns nicht!“ — — —

Wir wenden uns nun zu den Novitäten des verflossenen Quartals.

Ueber *J. Miller's* Operette mit ihrem wunderlichen Titel: „Perrücke und Musik“ vermögen wir ein Urtheil nicht zu fällen; ihre zweimalige Aufführung erfolgte während einer von uns unternommenen Reise. Das Finale des Werkchens: „Die Tabakscantate“ liegt ja seit mehreren Jahren schon gedruckt vor, und ist eine tüchtig gearbeitete, festen Männerchören wohl zu empfehlende, wir meinen auch bekannte komische Composition.

(Beschluss folgt.)

Berlin. September.

(Italienische Oper. Strassense mit Musik von *Meyerbeer*.)

Motto: „Se vuol ballare Signor contino!
„Il chitarrino le suonero.“
Nozze di Figaro.

Die italienische Oper begann ihre diesswinterigen Vorstellungen am 31. August mit *Verdi's* Nabucodonosore unter sehr traurigen Constellationen. Ein Graf *Gritti* hatte uns als Impresario für diese Stagione eine Truppe von Sängern (?) gestellt, die er, wie man sagt, auf einer der spanischen Inseln im mittelländischen Meer, ich glaube Majorca oder Mallorca, herrenlos vorgefunden. Ich möchte wohl wissen, wo dieser Conte *Gritti* das Hören gelernt. Auch nicht ein Mitglied der ganzen Truppe hatte eine Idee von der Kunst des Gesanges, von reiner Intonation. Entweder hat der Signor Conte keine Ohren, oder er hält uns Norddeutsche für unmusikalische Barbaren, für welche barbarische Detonisten eben die passendsten Sänger wären. Vielleicht hat der gräfliche Impresario auch in seiner Heimath .... „wo die Citronen blühn“ öfters diese und andere Südfrüchte für uns Nordländer einschif-

fen sehen, und bemerkt, dass dieselben grün und unreif eingeschifft wurden. Er hat sich das *ad notam* genommen und versucht, grüne und unreife Sänger bei uns zu importiren, hoffend, dass dieselben, wie die Citronen, durch den Transport gelb und reif werden würden. Nun, Signora *Tavola* (Prima Donna assoluta), welche als Abigail im Nabucco auftrat, war hinlänglich gelb, aber keineswegs reif — als Sängerin nämlich —, ausserdem gewiss überreif.

Nabucco, *Verdi's* Renommeeoper, hat hier entschiedenes Malheur; schon vor zwei Jahren wurde sie ähnlich schlecht aufgeführt, und hat deshalb bis jetzt auch nicht den geringsten Erfolg gehabt. Dieser Nabucco gehört in's Bereich der orientalischen, vorchristlichen Opern, wie Semiramis, Belsazar, Moses, Zenobia, Cleopatra u. s. w. Eine solche altasiatische oder ägyptische Oper erfordert für den Chor eine Menge weisser Laken, viel Bärte für Priester, viel Rasseschweife und kasserolenförmige Kopfbedeckungen für die Krieger; kann man Pferde auf die Bühne bringen: — viel rothes und gelbes Zaumzeug, und Schabracken von Tiger- und Löwenfellen, die sich sehr hübsch ausnehmen. Und dann, — die Banda. Wer unserer Leser wüsste nicht, was eine Banda in einer Opera seria ist. In solchen babylonischen, assyrischen, ägyptischen Opern spielt sie besonders eine sehr amusante Figur, des Costümes wegen. Man denke sich ein ehrliches, königl. preuss. Militärmusikcorps in diese fabelhafte Garderobe gesteckt, viele mit Brillen auf den Nasen, ganz ohne Schminke und Gebärte, die Noten an die Instrumente geheftet, im königl. preuss. Paradeschritt über die Scene ziehend, ihr Stückchen abblasen. — Es ist erhebend, prächtig, original ganz und gar.

Soll ich noch gar speciell über die Aufführung des Nabucco referiren? Kaum ist es nöthig. Für alle Ohren, die im Stande sind, eine halbe Tonstufe von einer ganzen zu unterscheiden, war sie ein *Greuel*.

Wunderliches Volkchen, diese Sänger! Haben nichts gelernt, können nichts, und verlangen für ihre Stümpereien nicht nur Geld, sondern gar Bewunderung. Von unseren Schustern verlangen wir, dass sie Schuhe und Stiefeln gehörig anzufertigen wissen, und so von jedem Handwerker, dass er sein Fach verstehe, sobald er seine Leistungen bezahlt verlangt. Solche Operapfuscher aber glauben, mit der italienischen Endung ihres Namens, ausgebildetem Detonniren und starkem Geblöcke gerechte Ansprüche auf unsere nordischen Geldbeutel, wie auf unseren Beifall begründen zu dürfen.

Aber der Signor Conte hatte sich geirrt, und schon in der zweiten Oper (Lucia) brach der Sturm los, man rief ihn hervor, und verlangte Rechenschaft. Der Herr Graf und Impresario war klug genug, sich dem Unwillen eines nordischen Parterre's nicht bloszustellen, er erschien nicht auf der Scene und scheint spurlos verschwunden. Leider hat er seinen Maestro di cembalo, Signor *Gerli*, den unfähigsten italienischen Musikdirector, der bis jetzt im Königsstädtischen Theater fungirte, nicht mitgenommen, und derselbe durchsägt noch immer mit seinem fabelhaft langen Tactstocke die Luft. Man kann sich leicht vorstellen, dass nach einem solchen Debut die Vorstellungen der italienischen Oper, die in den September fielen, vor beinahe leeren Bänken stattfanden. Alle Hoffnung war nun auf die geniale *Viardot-Garcia* gestellt, welche aber nicht der Impresario Conte *Gritti*, sondern Mad. *Cerf*, die Eigenthümerin des Königsstädtischen Theaters, zu engagiren die Klugheit gehabt hatte. Sie traf zu Anfang des Octobers ein, Sonnambula wurde angekündigt, die Preise wurden erhöht, das Haus war gefüllt, die Sensation glänzend und vollständig. Auf die Leistungen dieser grossen Künstlerin werden wir baldigst in einem eigenen Artikel zurückkommen. Für diesmal nur noch folgende Finalbemerkungen über unsere italienische Oper. Eine italienische Sängertruppe für die Wintermonate nach Berlin zu ziehen, die den Ansprüchen unseres musikalischen Publicums vollkommen genügt, ist unter den obwaltenden Umständen unmöglich. Wir haben erstens kein Geld, eine Oper ersten Ranges zu bezahlen, und dann sind die Sänger ersten Ranges auch sehr rar und mit glänzenden Engagementsanträgen überhäuft. Wir müssen uns also begnügen, statt einer ganzen Oper einen Künstler von Bedeutung, wie jetzt die *Viardot*, zu besitzen. Aber Eines thut noth, und ist möglich: — das Orchester zu reorganisiren und wieder auf den Standpunct zu bringen, den es zu Zeiten *Stegmayer's* und noch *Glaser's* so ehrenvoll behauptete. Es hat seit ein paar Jahren entsetzliche Rückschritte gemacht.

H. T.

Hamburg. Octobermonat. Unser musikalisches Treiben, welches wie gewöhnlich, so auch in diesem Jahre, gegen Ende des Sommers bis zur Herbstmitte sich weniger regsam zeigte und daher auch nur geringe Ausbeute lieferte, fangt an, sich allgemach wieder frischer zu beleben. Musikalische Vereine aller Art rüsten sich bereits wieder, das Theater hat schon einige Opernnovitäten *in petto*, und die Virtuosen- und Nichtvirtuosenconcerte warten an der Thür. Die Gesangacademie unter Leitung des Herrn *W. Grund* hat seit dem 5. October ihre regelmässigen Montagsübungen begonnen, und sich, dem vor uns liegenden Programmen zufolge, wieder völlig der ernsten, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemässen Richtung zugewendet, von der sie im vorigen Jahre abzuweichen Neigung verrieth. Gewisse Umstände nämlich, deren nähere Erörterung übrigens jetzt füglich übergangen werden mag, schienen diesen Verein veranlassen zu wollen, sich, theilweise wenigstens, dem Opernstyle zuzuwenden, und dadurch, zum Nachtheile wahrer allgemeiner Kunstübung und Kunstbildung, singulärer dilettantischer Ostentation forderlich zu werden. Zu den Uebungsvorträgen für den bevorstehenden Winter sind von grösseren Musikwerken eine achtstimmige Motette von *J. S. Bach*, *Graun's* Tod Jesu, *Handel's* Messias, desselben Meisters Samson, *Haydn's* Schöpfung, *Mendelssohn Bartholdy's* Paulus, *Mozart's* Requiem, *Schumann's* Paradies und die Peri, und *Spohr's* letzte Dinge gewählt worden; ausserdem werden noch Choräle von *Fasch*, Psalmen von *Mendelssohn* und vierstimmige Lieder von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* durchgenommen. Welche von diesen Sachen zur öffentlichen Aufführung kommen sollen, ist wohl noch nicht bestimmt, was wenigstens bis jetzt

nicht bekannt. Durch den Musiklehrer und Dirigenten eines Gesangvereines Herrn *D. Otten* sind, zum Besten der hiesigen Warteschulen, zwei Concerte angekündigt, welche an den Abenden des 21. November d. J. und des 16. Januars k. J. im Apollosaale Statt haben werden. Im ersten derselben kommen zwei Cantaten: Mirjam's Lobgesang, von *Schubert*, und *C. M. v. Weber's* Kampf und Sieg (zur Erinnerung an die Schlacht bei Waterloo) zum Vortrage; das zweite wird *Fouqué's* Gebet, von *F. Schubert*, und *Mendelssohn Bartholdy's* Walpurgisnacht bringen, welche letztere bereits im vorigen Winter durch Herrn *Otten* aufgeführt wurde und beim Publicum Anklang fand. Ueberhaupt erfreuen sich *Mendelssohn Bartholdy's* Werke hiesigen Ortes vieler Anerkennung und Theilnahme. — Von sechs Quartettunterhaltungen, welche durch den Violinisten Herrn *Carl Hafner* vorbereitet werden, wird alle vierzehn Tage eine, und zwar die erste am 18. November stattfinden; zu einigen derselben ist die Mitwirkung eines jungen Pianisten, des Herrn *O. Goldschmidt*, der nicht ohne Talent sein soll, versprochen. Noch beabsichtigt der hiesige Gesang-, Clavier- und Harmonielehrer Herr *J. J. Behrens* im nächsten Monat ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert zu geben. Herr *Behrens* ist einer unserer ältesten Musiklehrer, der im Musikalischen von je her guten Willen bewiesen, sich auch, in früherer Zeit namentlich, um die Verbreitung und Ausbildung des religiosen Gesanges manches Verdienst erworben, als Dirigent grösserer Aufführungen jedoch bis jetzt wenig Glück und Geschick gehabt hat. Theilweise mag eine langjährige Augenkrankheit auf die vollkommene Entwickelung seiner Kräfte lähmend eingewirkt haben, da diese selten zuzureichen, ihm als Lehrer oder Dirigenten gehörige Geltung zu verschaffen. Durch eine geschickte Operation ist jenes die Berufsthätigkeit dieses Mannes hindernde Uebel glücklich beseitigt worden, und somit wünschen wir seinem ferneren musikalischen Streben und Wirken den besten Erfolg.

Was nun die Oper anlangt, so scheint Nabucodonosor sich Bahn brechen zu wollen. Die letzte Aufführung desselben war sehr zahlreich besucht und fand ungemeinen Beifall. — Ein Gast, Herr *Behringer*, vom königl. Hoftheater zu Dresden, ist am 22. October in *Auber's* Fra Diavolo aufgetreten, hat jedoch nur wenig Interesse gefunden. Seine Stimme ist ein guter tiefer Tenor. Ausbildung und Vortrag lassen zu wünschen übrig. — Die bereits in unserem vorigen Berichte erwähnte Sängerin Dem. *Bendini* nahm am 29. October als Tancred in *Rossini's* gleichnamiger Oper von uns Abschied, ohne durch ihren Gesang Sensation erregt zu haben. *Balfe's* Haimonskinder gehen heute, den 31. October, über die Bühne, und zwar zum Benefizantheile des Bassisten Herrn *Lehr*. Es ist dies das letzte Benefiz, welches dieser Sänger an unserem Theater geniesst, indem er dasselbe zum Frühjahre, wo die bisherige Direction der Herren *Cornet* und *Mühlig* ihre Endschaft erreicht, verlassen wird. Herr *Lehr* ist, was Stimmqualität anlangt, weder ein besonders kräftiger noch eleganter Bass, aber gut geschult, tüchtig eingespielt, und in allen Sätteln gerecht, mithin ein unter allen Umständen ungemein verwendbares Individuum. Zum Schlusse noch die Notiz, dass die Componisten *Conradin Kreutzer* und *Flotow* seit etwa vierzehn Tagen sich in Hamburg befinden. Ersterer wird wohl längere Zeit hier verweilen, um seine neue Oper: Die Hochländerin, zur Aufführung zu bringen. Auch wird die auf morgen, den 1. November, angesetzte *Kreutzer*'sche Oper: Das Nachtlager von Granada, vom Componisten selbst dirigirt werden. *7.*

Eine Aufführung des Messias in Emden.

Aus dem Seebade Helgoland über Norderney und Emden nach seiner Heimath zurückkehrend, liest der Einsender neulich in der ostfriesischen Zeitung von einer kirchlichen Aufführung des Messias. Dieselbe soll gerade an dem Tage, an welchem ich in Emden eintreffe, unter der Direction des bekannten Musikgelehrten Herrn Dr. *Krüger* stattfinden. Dort vernehme ich, was Vielen, gleich mir, neu sein wird, dass dieser treffliche Kritiker Rector am Emdener Gymnasium ist. Die Emdener geben ihm das Zeugniss, dass er diese Stelle mit grosser Liebe und Berufstreue ausfülle. Auch in mehreren Zeitschriften für Pädagogik und Philologie erinnerte ich mich gediegene Abhandlungen von ihm gelesen zu haben, überdies im Conversationsblatte und in den literarischen Blättern der Börsenhalle Kritiken und Characteristiken, z. E. über den zweiten Theil von *Goethe's* Faust, über *Th. Mundt's* Geschichte der Gesellschaft, über *Jung Stilling's* Werke u. s. w. Daneben hat der thätige Mann, wie man mir in Emden erzählte, mehrere Jahre lang einer Localzeitschrift als Redacteur vorgestanden und das Beste selbst dafür ausgearbeitet. Einen grösseren Artikel von *Krüger* unter dem Titel: „Politische Anläufe," — gegen den Dilettantismus in der Staatsverbesserungskunst und gegen das „Eins ist noth" fischer forcirter Liberalen — erinnere ich mich mit Vergnügen in irgend einer Zeitschrift gelesen zu haben. Auch die Turnschule in Emden ist seine Schöpfung und er selbst hat längere Zeit die Uebungen geleitet. Neuerdings verflicht er in öffentlichen Blättern als eifriger Patriot die Interessen der Emdener Dampfschiffahrtsgesellschaft und der Emden-Münsterschen Eisenbahn. Rechnete ich dazu noch was ich schon so ziemlich von ihm kannte und worüber er manchmal öffentlich berichtete: seine musikalische Thätigkeit, die auf Abonnement unternommenen Winterconcerte, die Direction eines von ihm gestifteten und eingeschulten Singvereins, seine Virtuosität auf der Orgel, welche ihn die Emdener fast täglich in ihren Kirchen spielen hören, ferner seine eigenen Orgelcompositionen, von welchen *Körner* im Orgelfreund und Orgelvirtuosen Manches veröffentlicht hat, und neuerdings seine phantasiereichen, lebensvollen Trio's und Quartett's (für Streichinstrumente und Pianoforte), von denen ich diesen Frühling in M— Proiseconcurse eingesandt worden war und das Accessit davongetragen hatte; brachte ich endlich zu dem Allen noch die gediegenen, tiefgedachten Recensionen desselben Mannes über theoretische Musikwerke (z. E. über die *Marx*'sche Compositionslehre) und über so viele ältere und neuere Tondichtungen (z. E. über den „Tod Jesu," einen Theil der Emdener Gymnasialbibliothek, und

(Zu Nr. 46.)

die „Hugenotten," die „*Winterfeld*'sche Geschichte und Sammlung," das *Schumann*'sche „Paradies und die Peri," mehrere *Mendelssohn*'sche Werke u. s. w.) in Anschlag: so gestehe ich, dass ich sehr gespannt darauf war, den vielseitigen Mann, mit welchem ich in der Verehrung unserer grossen Tondichter: *Eckard*, *Bach*, *Händel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* u. A. so ganz übereinstimme, persönlich zu schauen, ihn nun auch als Dirigenten bei der öffentlichen Aufführung eines Oratoriums kennen zu lernen. Und auch hier hat er mich, wenn ich die gegebenen Umstände berücksichtige, vollkommen befriedigt und mich nur bedauern lassen, dass ihm zu solchem Wirken nicht grössere Massen und ausgebildetere fremde Künstler zu Gebote stehen, besonders aber, dass es ihm an einem Orchester fehlt. In Ermangelung dessen musste er den ganzen Messias mit der Orgel begleiten lassen, was freilich von eigenthümlicher kirchlich-reiner Wirkung, indess doch für die Dauer eines ganzen Oratoriums, trotz einer zweckmässig wechselnden Registrirung, etwas monoton ist.

Die *Händel*'sche Originalouverture, die das trostlose, weltliche, jüdisch-heidnische Treiben der nächsten Vorzeit zu malen scheint, auf dessen Gewirr dann die tröstende Verkündigung des Erlösers uns so erhebend in die Seele tönt, — dieses eigenthümliche Vorspiel fiel aus, vielleicht mit Recht, da es auf der Orgel wohl zu unbedeutend und zerhackt herausgekommen wäre. Statt dieser Einleitung spielte der Dirigent ein tiefsinniges, die Zuhörer ernst-stimmendes Präludium von *J. S. Bach* aus E dur. Auch zu dem zweiten Theile bereitete Herr *Krüger* dieselben durch ein passendes *Bach*'sches Präludium vor.

Das „Tröstet" war nicht dem Tenor, sondern — vermuthlich aus localen Gründen — einer jungen Dame zugetheilt. Diese trug noch einige andere Sopran- und Altpartieen vor, und gern hörte ich *alle* von ihr, wenn sie nicht zuweilen, ohne inneren Grund und in Widerspruch mit ihrer übrigens guten Schule, Tact und Rhythmus verletzt hätte. Die Stimme ist bei grossem Umfange von seltener Schönheit und Fülle, und wäre wohl einer weiteren künstlerischen Ausbildung werth. —

Das liebliche: „Er weidet seine Heerde" hätte mit seinen vielen Wiederholungen das Interesse länger gefesselt, wenn sich Sopran und Tenor darein getheilt hätten.

Der Chor schwankte nur einigemal, namentlich in dem freilich schwierigen: „Er wird sie einigen," in dem lieblichen: „Sein Joch ist sanft" (dessen erstere Hälfte ich, seiner Zartheit wegen, lieber als Quartett genommen hätte, wenngleich *Händel*'s autographe Partitur auch hier den vollen Chor sollte auftreten lassen), dann leider auch in dem bewundernswerthen, kunstvollen Jubelliede: „Lobsingt dem ewigen Sohn!" und in dem innigen: „Drum Dank!"

Alle die vielen anderen Chöre aber gelangen sehr befriedigend; besonders ausgezeichnet war: „Seh', das ist Gottes Lamm," ferner: „Hoch thut euch auf!" und der Schlusschor. Kaum erinnere ich mich, diese drei Chöre jemals präciser und wärmer gehört zu haben. —

Wie mich meine eben so andächtige als schöne Nachbarin in der Kirche versicherte, hatte Herr *Krüger* nur einige kurze Sommerabende auf Einübung des grossen Werkes verwenden können. Gleichwohl sind, wenn ich derselben Autorität glauben darf, nur wenige Mitglieder des Chores musikalisch ausgebildet, und die Schwierigkeit der Direction mag auch dadurch sehr gesteigert worden sein, dass die eben so wenig geübten Hilfscontingente, aus den Nachbarstädten, sich erst zur Generalprobe und Aufführung mit dem Stammchore vereinigt hatten. Desto grösseren Respect vor dem Lehrer und Dirigenten musste mir die durchgängig gelungene Aufführung einflössen.

E....feld. Dr. *P*.....

Rom. Der hiesige Marchese *Domenico Capranica*, der bekanntlich *Mendelssohn*'s Paulus in's Italienische übersetzte und dies Oratorium auf dem Wege des Abonnements herausgab, fasste den sinderbaren Gedanken, seinen Landsleuten nach und nach eine ganze Sammlung deutscher classischer Oratorien in's Italienische übersetzt anzubieten. Sonderbar in der That war ein solches Unternehmen eben jetzt, wo mit sehr wenigen Ausnahmen die ächte musikalische Kunst in Italien ausgestorben ist, jede Oper den Marasmus an der Stirne trägt, auch durch so gar viele aus der welken Flora italienischer Operamelodieen entstandene Instrumentalcompositionsbouquets im Vereine mit Virtuosenhexerei der Geschmack an der himmlischen Tonkunst ganz irre geleitet ist: wie kann man da wohl den Leuten den Eingang in einen *Händel*'schen Riesenpalast anbieten? ... Wahr ist es: in den von Herrn *Landsberg* hier gegebenen jährlichen Wintersacademieen haben *Händel*'sche Stücke stets Furore gemacht; es waren dies aber blos einzelne eigens gewählte Stücke, und das Publicum war ein gemischtes von einheimischen und ausländischen. Was würde aber auch ein *Paesiello* zu dem Vorhaben des Herrn Marchese gesagt haben: er, der *Haydn*'s Schöpfung *una porcheria tedesca* (eine deutsche Schweinerei) genannt? ... Hat mir nicht selbst ein tüchtiger alter Meister der alten italienischen Schule, dem deutsche Musik nichts weniger als fremd war, 1810 zu Mailand auf einen ihm von mir gemachten musikalischen Vorschlag geäussert: *non voglliamo intedescarci* (wir wollen uns nicht bedeutschen, versteht sich in der Musik). Gehen wir gar zur Glanzepoche der italienischen Meister zurück, die gewiss viel Vortreffliches in melodischer und contrapunctischer Hinsicht geliefert: kein Einziger von ihnen hat indess ein Oratorium wie *Händel*, *Bach* und *Haydn* erzeugt, eben so wie die Opere buffe von *Paesiello* und *Cimarosa* selbst den *Weigl*'schen italienischen Opern dieser Gattung weit nachstehen, und mit den *Mozart*'schen gar keinen Vergleich aushalten: des famösen Stabat mater des grossen *Rossini* nicht zu gedenken. — Das Missliche des Herrn Marchese *Capranica*, seinen Landsleuten deutsche Musiklectionen geben zu wollen, hat sich durch sein gänzliches Missingen nun zu deutlich gezeigt. Nach *Mendelssohn*'s Paulus gab er *Händel*'s Jephta nach *Moscle*'s Bearbeitung, italienisch übersetzt, mit grossem Geldverluste heraus, dabei aber sein Unternehmen gänzlich auf, weil er nur eine kümmerliche Unterstützung fand, wie folgende, dem letzten

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. Nº. 28. 1803.

Abhandlung.

Ueber den Choralgesang der Böhmischen Kirchen zu Johann Hussens Zeiten *).

Von R. R.

Ein gewisses antikatholisches Gesang- und Choralbuch, welches im 16ten Jahrhundert in Böhmen oder Mähren gedruckt worden, gehört jezt vermuthlich unter die Seltenheiten; indem es seit dem Jahr 1621 eins von den Büchern war, welche von den Jesuiten unablässig aufgesucht und vernichtet wurden. In dem vor mir liegenden Exemplar fehlt das Titelblatt; aber aus der Zueignungsschrift an Kaiser Maximilian den andern, ist zu ersehen, dass es im Jahr 1566 gedruckt worden, und zwar damals als eine neue Auflage; und aus der Vorrede erhellt, dass die Lieder aus dem Böhmischen übersezt worden, mit genauer Rücksicht auf die Melodieen, welche schon zu Johann Hussens Zeiten in Gebrauch gewesen. Man kann also diese Sammlung sicher ins Jahr 1400 setzen, und mit vieler Wahrscheinlichkeit noch älter annehmen, in so fern Hussens Nachfolger in Kirchensachen die Waldenser sich zu Mustern nahmen.

Mir kam das Buch von ohngefähr zu Gesichte, und obgleich die Untersuchung der Choräle nicht sehr einladend war (denn fast bey jeder Zeile wird der Schlüssel geändert, und das Liniensystem hat manchmal fünf, oft nur vier, und zuweilen gar nur drey Linien) so wurde ich doch um deswillen darauf aufmerksam, weil aus der Geschichte bekannt ist, dass die damaligen Böhmischen Kirchen sich unter andern vornehmlich durch einen schönen und zweckmässigen Choralgesang ausgezeichnet haben **). Ich schrieb daher zu meinem Privatvergnügen alle Choräle aus, und versahe sie mit einem Bass.

Das erste, was mir auffiel, war, dass die Alten, (wenigstens zu Johann Hussens Zeiten, und wahrscheinlich schon viel früher) folgende halbe Töne in ihrer Gewalt hatten: fis, gis,

*) Hierbey die musik. Beylage No. V. Der Herr Verfasser dieses Aufsatzes theilt uns mehrere der von ihm gefundenen Chorälle mit. Den Raum zu schonen, lassen wir nur diejenigen abdrucken, die zur Erläuterung seiner gelehrten und sehr schätzenswerthen Auseinandersetzung nothwendig sind, und fügen in No. 29. nur den Einen ganz dorischen Choral bey, weil er fast in allen modernen Choralbüchern, dem Charakter des Liedes ganz zuwider, in C dur gesezt ist. Der Hr. Verf. des Aufsatzes merkt selbst an, dass irgend ein Abschreiber den Schlüssel verkannt haben müsse, welches uns nicht nur hier, sondern auch in manchen andern Choralmelodieen der Fall gewesen zu seyn scheint. Sollten Männer, die die Sache zu würdigen verstehen, sich auch mit den hier nicht abgedruckten Chorälen gern bekannt machen wollen: so werden wir sie ihnen nicht vorenthalten.

d. Redakt.

**) In canendi studio nescio annon ecclesiae fratrum Bohemicorum superent reliquas omnes. Neque enim scio, qui plus, aut tantum etiam, canant laudum, gratiarum, precum, doctrinae: addam, qui melius Eorum Rüdiger in Paraph. Psal.

Hefte besagten Oratoriums beigefügte, vielsagende Bekanntmachung an seine Herren Abonnenten nur zu deutlich zeigt. Hier das Wesentlichste davon in deutscher Uebersetzung.

„*An die verehrlichen Subscribenten. Der Uebersetzer.*“

„Mit diesem Hefte nehme ich von Euch, meine verehrlichen, aber allzuwenigen Herren Subscribenten, Abschied, und den letzten Abschied.“

„Eher wollte ich meine zweite Uebersetzung mit bedeutenden Unkosten endigen, als mein Versprechen nicht halten, indem ich die geringe Zahl meiner Gönner, die mich nicht verliessen, bemerkte. Diesen zolle ich meinen lebhaftesten Dank … Die meisten unserer römischen Musiker sind zu gelehrt, als dass sie Denjenigen, der ihnen zu beweisen behauptet, es gabe noch viel Unbekanntes im musikalischen Reiche für sie, nicht mit schiefen Augen betrachten sollten. — Geht nicht die Schuld mir, wenn ich die Euch im ersten Hefte versprochene Sammlung ausländischer Oratorien so schnell endige, aber wohl den Zuständen des Landes und der Zeiten u. s. w.“

Die hiesige Congregazione ed Accademia di S. Cecilia hat diesen Frühling folgende Individuen zu ihren Mitgliedern ernannt: die Herren *Rehfeld* aus Berlin, *Josephson* aus Stockholm, *Gurlitt* aus Altona; die Damen Viscountess *Emma Stuart*, geb. *Barthurt*, *Corinna Luigi*, geb. *Nanni* aus Livorno, *Costanza Geiger* aus Wien; zu Capellmeistern: *Giuseppe Bornacini* aus Ancona, *Giuseppe Rivalta* aus Imola, *Pietro Raimondi* (aus Rom) zu Palermo, und den Bassisten *Enrico Manachesi* aus Rom.

Die hiesige Revista, Nr. 22, vom 10. Juni, will durch einen ihrer gut unterrichteten Correspondenten wissen, dass die von französischen Blättern ausposaunte vermeintliche neue *Rossini*'sche Oper: La Pucelle d'Orléans nichts anderes sei, als eine kleine Cantate für eine Altstimme, die *Rossini* vor mehr als fünfzehn Jahren für Madame *Pelissier* componirt, die so eben, wie man sagt, seine Gattin geworden ist.

Feuilleton.

Messina. Die längst bekannte Prima Donna *W. Alberti* (Französin von italienischen Eltern), freilich nicht mehr in ihrer anfänglichen Zierde, fand hier Anerkennung in *Donizetti's* Roberto d'Evreux. Nach der Cabalette ihrer Cavatina di Sortita flatterten die Damen in den Logen mit ihren Tüchern so oft, dass der laute Beifall siebenmal begann; etwas Aehnliches fand bei ihrer Finalarie statt. Tenor *Sanvi*, die *Rapazzini* als Sara und Bassist *Corsi* empfingen ihren guten Theil Applaus. Zu ihrem Benefiz wählte die *Rapazzini Donizetti's* Betly, und erntete dafür Blumenkränze, Sonette und Fanfaren in der Menge.

Bukarest. Bei Ankunft des Grossherrn in dieser Stadt am 1. Juli wurde noch zu dessen Ehren in dessen Gemächern von der eigens hierher gekommenen Sängergesellschaft aus Bukarest eine grosse musikalische Academie gegeben, die dem Sultan so sehr gefiel, dass er sie nochmals zu hören wünschte, weswegen eiligst (in 24 Stunden) ein Theater errichtet und noch zwei musikalische Academien in Custun in Gegenwart des Sultans, der ihn begleitenden Grossen des Reiches und der verschiedenen, ihm zu Ehren herbeikommen angelangten Personen gegeben wurden. Sämmtliche Sänger (worunter die *Carl* und die *Baumann*) erhielten dem Vernehmen nach grossmüthige Geschenke von Seiten des Sultans, der zugleich seine grosse Zufriedenheit mit ihnen zu erkennen gab.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Neue Verlags-Artikel von **Schuberth & Co.**, welche durch Inhalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen:

Flügel, G., Bouquet des Dames. Bagatelle en Forme de Valse. Op. 2. 15 Sgr.

Haydn, J., Variationen über d. österr. Volkslied: Gott erhalte Franz den Kaiser, für Pfte übertragen von *L. Schuberth*. 10 Sgr.

Kittl, J. Direct. d. Prag. Conservat.), Sonate f. Pfte zu vier Händen. Op. 27. 1 Thlr. 15 Sgr.

Krebs, C., Der deutsche Knabe. Lied für Alt oder Bariton mit Pfte. Op. 140. 10 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Die Pubacewacht.“ Lied für eine Singstimme mit Guitarre. 5 Sgr.

— — Der Trauernde. Lied im schwäb. Volkstone für Sopr. oder Tenor mit Pfte oder Guitarre. 5 Sgr.

— — Dasselbe für Alt oder Bariton m. Pfte od. Guitarre. 5 Sgr.

Mayer, Charles, Fantasie über Themes a. d. Oper: „Die Stumme von Portici.“ für Pfte. Op. 98. 1 Thlr. 10 Sgr.

Schmitt, J., La Violette. Rondino f. Pfte. Op. 205. (4 kl. Hexameron Cah. 5). 15 Sgr.

Schuberth, L., Miniaturfantasie a. d. Oper: „Die Puritaner.“ für Pfte. Op. 53. Lw. 1. 17½ Sgr.

Spohr, L., 15ᵗᵉ Concert f. Violine, Op. 128, mit Orchester. 4 Thlr. 20 Sgr.

— — Dasselbe mit Pfte. 1 Thlr. 25 Sgr.

Vollweiler, C. (Preiscomponist), Elegie en Forme de Marche funebre, pour Piano. Op. 11. 12½ Sgr.

Portraits.

Canthal, Aug. W. (Musikdirector), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ¾ Thlr. ord.

Lubin, L. de St. (Concertmeister), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ¾ Thlr. ord.

Mayer, Charles (Pianist), lithographirt, chin. Papier 1 Thlr., weiss Papier ¾ Thlr. ord.

Pischek, J. B. (königl. würtemberg. Hof-Opernsänger), lithographirt, chin. Papier 15 Sgr., weiss Papier 10 Sgr. ord.

Alle Buch- und Musikalienhandlungen besorgen Bestellungen.

In der k. k. Hofmusikalienhandlung von **A. Diabelli & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

Schäferlied, norwegisches, „Herbei ihr muntern Thiere.“ für Sopran oder Alt mit Pianoforte (gesungen von Fräul. *Jenny Lind*, und mit ihrer Bewilligung herausgegeben). 48 Kr.

Tanzlied aus Dalekarlien: „Kommt ihr lieben Mädchen“ für Sopran oder Alt mit Pianoforte (gesungen von Fräul. *Jenny Lind*). 30 Kr.

NEUE MUSIKALIEN,

welche so eben

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

	Thlr. Ngr.
Chopin, F., Barcarolle pour le Piano. Oeuv. 60	— 20
— — Polonaise-Fantaisie pour le Piano. Oeuv. 61	— 27½
— — 2 Nocturnes pour le Piano. Oeuv. 62	— 22½
Dettmann, W., Romance pour le Piano	— 15
Gade, N. W., Comala. Dramatisches Gedicht nach Ossian für Solo, Chor und Orchester im Clavierauszug. Op. 42	3 10
— — Dasselbe. Die Singstimmen	2 20
— — Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell. Op. 8	3 —
Händel, G. F., Der Messias. Oratorium. Die Orchesterstimmen	8 —
Lortzing, A., Ouverture zu der Oper: Der Waffenschmied. Für das Pianoforte zu vier Händen	— 20
Thalberg, S., Fantaisie pour le Piano sur des themes de l'Opera: Norma de Bellini. Op. 37. (Deuxieme ran. Nr. 4.)	— 20

Neue werthvolle Musikalien.

So eben sind in unserem Verlage erschienen und durch alle solide Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Gumbert, 12 Kinderlieder für eine Singst. Op. 45. H. 20 Sgr.

Halevy, Die Musketiere der Königin. Oper in 3 Acten. Vollstand. Clavierauszug m. deutschem u. französischem Text. 8 Thlr., für Piano allein arr. v. Klage. 5 Thlr., Ouverture u. alle Gesangsnummern einzeln à ⅓ — à 1 Thlr.

— Potpourri a. d. Musketieren f. Piano v. Chwatal. 20 Sgr.

— Das Schönste a. d. Musketieren f. Piano v. Schubert. 4 Lief. à 20 Sgr.

Hünten, Fr., Fantaisie s. l. Mousquetaires (Die Musketiere) de Halevy pour Piano. Op. 145. 1 Thlr., à 2 ms. ⅔ Thlr.

Kullak, Impromptu. Idylle, Romance p. Piano. Op. 26. à ⅓ Thlr., Arie a. d. Königin v. Cypern f. Piano. 17½ Sgr.

Lecarpentier, Les Mousquetaires de Halevy (Die Musketiere der Königin). 2 Bagatelles. Nr. 60. p. Piano. à 12½ Sgr.

Liszt, 6 Poesies. Lorelay. Am Rhein, Mignon, Roi de Thule, Invocation, Angioina p. Piano. à ⅔ — à 1 Thlr.

Litolff, Souvenir de Concert de Louis de Lemmermann p. Piano. Op. 19. 1 Thlr. Opuscules p. Piano. Op. 21. Mazurka, Valse styrienne, Polonaise brillante, Bolero, Tarentelle. à 15 Sgr.

Meyerbeer, Romanze der Ermina aus dem Hallali zu Fontainebleau für Sopran oder Tenor mit Begl. des Orchest. 1½ Thlr., mit Piano. 7½ Sgr. Von den Damen Lind, Viardot-Garcia, Marx und Tuczek gesungen.

Mozart, Le celebre Larghetto p. Violon et Piano. 12½ Sgr., d. p. Violoncelle av. Piano arr. p. Kummer. 15 Sgr.

Louis, Serenade s. l. Mousquetaires de Halevy. Op. 165. Fantaisie s. La Favorite p. Violon av. Piano. Op. 145. à 1 Thlr.

Olga, Grossfürstin v. Russland. Pseudonym f. Orch. 25 Sgr., f. Harmonie 1 Thlr., f. Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 5 Sgr.

Schäffer, Sonntagsjäger. Deutschland hoch! Freie Geister. Burschenmarsch. Heitere Lieder f. 4 Mannerst. Op. 44. à 15 Sgr.

Spontini, Ouverture d'Olympie p. 2 Pianos à 3 ms. ½ Thlr.

Thalberg et **Lee,** Grand Duo s. d. Melodien styriennes p. Piano et Violoncelle. d. p. Piano et Flute. Op. 61. à 1½ Thlr.

Lord Westmorland, 1ter Sinfonie arr. p. Piano p. Lefebure. 1½ Thlr.

Rubini, Soirées italiennes. 8 Ariette e Romanze per Soprano o Tenore e Piano. Mit italien. u. deutsch. Text. 1½ Thlr.

Russische Nationalmelodien f. eine Singstimme u. Piano: Der Talisman. Die Nachtigall. Gastarrie u. russ. Nat.-Marsch. à 5 Sgr.

Schleswig-Holsteinmarsch nach d. Nationalmelodie arr. v. Graziani f. Piano zu 4 Händen à 5 Sgr., f. Orch. 20 Sgr.

Schleswig-Holsteinlied u. **Deutschlands Antwort** f. 4 Männerstimmen. 5 Sgr., f. eine Singst. 3 Sgr., einzeln 2½ Sgr.

Taubert, La Campanella für Piano, leicht für kleine Hände. 12½ Sgr.

Baldigst erscheint:

Meyerbeer's Musik zu Struensee, in Partitur, Stimmen und Clavierauszug, bestehend aus 12 Nummern, Ouverture, Entr'actes, Märschen, Polonaise, Chor u. s. w.

Der Ruhm dieses genialen Werkes ist documentirt durch die Einstimmigkeit des ehrenden Urtheils der Kritiker und den rauschenden Beifall des Publicums bei den zahlreichen Vorstellungen im hiesigen Hoftheater.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Album 1847

contenant

6 Morceaux élégants

sur des airs allemands favoris

par

F. Beyer.

Op. 90. 2. Suite. Prix 4 Fl. 12 Kr.

Nr. 1. Die drei Liebchen, von *Speier*.
„ 2. Die Heimath, von *Kreb*.
„ 3. Irene und Agathe, von *Abt*.
„ 4. Mauresker Standchen, von *Rieben*.
„ 5. Die Schwanenjagd, *Liedpainter*.
„ 6. Standchen, von *Schubert*.

Le Jardin d'hiver.

Album 1847

contenant

F. Beyer, Elegie.
F. Burgmüller, Réverie, Valse.
H. Esser, Mon ange, Melodie.
H. Herz, Paquerette, Melodie.
Lecarpentier, La Baigneuse, Melodie.
E. Prudent, Cantabile.
H. Rosellen, L'inquiétude.

Herz, H., Les celebrités du jour. 6 Valses brillantes. Op. 155.
— — Grand Duo concertant s. 6 motifs sur des motifs du Deserit. Op. 156.

Prudent, E., Grande Fantaisie sur la Juive. Op. 26.
— — Fantaisie sur la marche triomphale de Charles VI. Op. 27.

Stuttgart, den 5. November 1846.

In dem Verlage von *Schuberth & Comp.* in Hamburg erschien in der letzten Zeit das *Liedpainter*'sche Lied: „*Die Fahnenwacht*," Text von *L. Lowe* mit Clavierbegleitung à 8 Sgr., und dem Bezeichnet auf dem Titelblatt: einzige Original-Ausgabe.

Da man nach dieser Ankündigung glauben könnte, die vor 2½ Jahren von uns veranstaltete Ausgabe eben dieses Liedes sei eine unrechtmässige, so erachten wir der Ehre unserer Handlung es für angemessen, öffentlich zu erklären:

„Dass Herr Capellmeister von *Liedpainter* uns bereits im April 1844 — und zwar von Leipzig, woselbst der hier lebende Dichter selbst — dieses Lied gegen eine Anzahl von Exemplaren für unseren Verlag übersendet hat."

Wir fahren daher fort, unsere Geschäftsfreunde die ohe bezeichneten Vorzüge unserer rechtmässigen Ausgabe des „*Fahnenwache*" mit Chöre- und Gesangerbegleitung à 6 und à 4 Sgr. auch ferner bestens zu empfehlen.

Allgemeine Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. **Nr. 47.** 1846.

Inhalt: Nachrichten. Aus Leipzig. Das Concert der Frau Clara Schumann und die neue Symphonie von Robert Schumann. Aus Dresden. (Beschluss.) Aus Berlin: Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

NACHRICHTEN.

Das Concert der Frau Clara Schumann, und die neue Symphonie von Robert Schumann, in dem Saale des Gewandhauses zu Leipzig, am 16. November.

Ein Concert dieses Künstlerpaares gehört seit mehreren Jahren unter die bedeutendsten und interessantesten Erscheinungen im Leipziger Musikleben. Es zieht jedesmal herbei, was auf höhere Bildung und Genussfähigkeit in der Musik Anspruch macht. Diese sich nicht blos erhaltende, sondern stets steigernde Theilnahme einer Stadt, in welcher die reichsten Musikgenüsse sich in Ueberfülle zu einander drängen, spricht am Schlagendsten für den Werth der Kunstleistungen. Man kommt hier nicht zum zweiten Male, um etwas Mittelmässiges zu hören. — Frau *Clara Schumann* spielte das herrliche Concert aus Gmoll von *Mendelssohn*, vollendet in jeder Beziehung, und erregte einen wahren Beifallssturm. Mit ihrer jüngeren Schwester trug sie ein Rondo von *Moscheles* zu vier Händen vor, das wohl weniger als Kunstleistung denn als gefällige Zwischengabe gelten sollte. Zuletzt spielte sie drei Pieçen für Clavier allein, worunter eine von eigener Composition ihr auch als Componistin Ehre macht. Eine Barcarolle von *Chopin*, eben erst im Druck erschienen, war ein neuer Beweis von der unerschöpflichen Erfindungsgabe dieses originellen und etwas barocken Geistes. Die Künstlerin wiederholte dieses Stück am Schlusse, von dem nicht aufhörenden Applaus zu einem da Capo gezwungen. Uns armes Individuum quält jedes da Capo, und wie entwichten diesem Zutrucke des ersten Eindrucke. — Fräul. *Schulz-Wiech* sang mehrere grössere und kleinere Pieçen. Diese junge Dame war vor Kurzem auf hiesiger Bühne als Agathe im Freischütz aufgetreten, rauschend applaudirt und am Schlusse herausgerufen worden. Auch heute applaudirte man stark. Wir wundern uns darüber nicht. Ein junges Talent bedarf der Aufmunterung. Aber wir würden uns wundern, wenn dieser Applaus für ein Urtheil genommen würde. Die Stimme der Sängerin ist nicht sehr umfangreich; die tieferen Töne sind schwach, die mittleren schön, klangvoll, die höheren, besonders, wo sie leidenschaftlich werden sollen, etwas hart, und merkt man ihnen einige Anstrengung an. Hier liegt die Gefahr für die Zukunft. Wir glauben nicht, dass die Ursache in der Stimme an sich liege, sondern in der anstrengenden Uebungsweise dieser höheren Töne, und in nicht gehöriger Berücksichtigung leichten ungezwungenen Anschlags derselben. Da ist noch sehr sorgfältiges und sehr behutsames Studium nöthig, wenn die technische Ausbildung vollendet werden soll. Wie es mit dem künstlerischen Vortrage und Ausdrucke in der Folge werden mag, ist jetzt nicht zu bestimmen. Besonders lebendigen Geist, Ausdruck tieferen Gefühls haben wir noch nicht vernommen. Der nach Tempo und Eintheilung treffende Blick beim Dirigenten, namentlich auf der Bühne als Agathe, scheint auf noch unsichere Musikbildung hinzudeuten. Die junge Künstlerin war sehr ängstlich, und ist folglich sehr bescheiden. Die Arroganz zittert nicht. Gerade aus diesem Grunde haben wir unsere Meinung unumwunden ausgesprochen. Ihr kann nur Wahrheit nützen. Und wer uns nützen will, der meint es doch wohl gut mit uns?

Das Concert wurde eröffnet mit der Symphonie von *Robert Schumann*, welche wir vor Kurzem in dem Gewandhausconcerte zum ersten Male gehört hatten. Die Erscheinung eines neuen Werkes der Art, des Höchsten in der Instrumentalmusik, und von einem der begabtesten Tongenies ausgehend, ist ein Ereigniss von hoher Bedeutung für die Musikwelt. Denn es ist eine Aussage über die künstlerische Anschauungsweise und Schaffenskraft der Zeit. Der ächte Künstler schreibt nicht in's Blaue hinein, was ihm der Augenblick gibt, mit dem sich selbst entheilten Nachlass etwa, diesmal etwas Geringeres zu beingen, sondern er spricht in Tönen aus den Gehalt seines Inneren und in der Form und Ausdrucksweise, welche er für die künstlerisch beste hält. Hat nun auch jeder bedeutende Componist sein Eigenthümliches, so haben doch alle bedeutenden Componisten einer Zeit auch ihr Gemeinsames, und dieses scharf erfasst und ausgesprochen, käme zum Bewusstsein, was man Zeitideal, hier der Symphonie, nennen könnte. Vergliche man die gemeinsamen Merkmale eines solchen Zeitideals mit denen früherer Perioden, so liessen sich interessante Folgerungen daraus ziehen, auf Vor- oder Rückschritt oder Stillstand der Kunst. Doch würde uns die Ausführung dieser Gedanken hier zu weit führen. Wir versuchen sie vielleicht später, und kehren hier zu dem Werke *Schumann's* zurück.

Die neuere Zeit spricht in der Symphonie, wenige Ausnahmen abgerechnet, die Höhepunkte der Seelenzustände aus. Das Humoristische, das Liebliche, das Anmuthige, überhaupt die Welt der stilleren Gefühle tritt mehr in den Hintergrund, und der brausende Strom der Leidenschaften fluthet mächtiger und mächtiger herein in die von vielen Seiten her aufgeregte Gegenwart. Diesen Character der Zeit spiegelt die neue Symphonie Schumann's ab. Der erste Satz zeigt ihn, das Scherzo in seinem Totale gleichfalls, das Finale ist wildhinstürmendste Leidenschaft, und selbst das kurze Adagio lässt uns nicht zur Ruhe kommen. Müssen wir nun das so lange anhaltende und steigende Fieber der Leidenschaft in dem Componisten bewundern, so müssen wir bedauern, dass er es so anhaltend und ungehindert hat herausströmen lassen. Den heftigsten Stürmen in der Natur wie in der Menschenbrust hat der Schöpfer wohlweislich nur eine kurze Dauer verliehen, und längere Ruhe dazwischen gelegt, damit sie von der schwachen Menschheit ertragen und ausgehalten werden können, und dieser Maxime muss auch der Künstler folgen, wenn das Interesse und der Genuss an seinem Werke anhalten soll bis zu Ende. Es scheinen uns mit einem Worte die hervortretenden Contraste, und namentlich die grossen, in den vier Sätzen gegen einander zu fehlen, wie sie z. B. Beethoven in seinen Symphonieen, auch in der leidenschaftlichen C moll-Symphonie, auf so wohlthuende Weise dargelegt hat. Drei Sätze bei Schumann haben verschiedene Thema's und Tactarten, aber sie dienen alle demselben leidenschaftlichen Character. Hinsichtlich der Contrastirung der Perioden, in den einzelnen Sätzen für sich betrachtet, fehlen zwar schwächer instrumentirte und einfach melodiirende Stellen nicht, aber die gewaltigen, aufgeregten, massenhaften ertrücken sie durch ihre Länge und Menge. Gegen sehr schwächere Tacte erscheinen vielleicht zweimalige, dreimalige stürmische. Das Vorherrschende, Ueberwiegende in einem Kunstwerke aber macht sein Totale, seinen Character. Drei, vier ruhige Leute unter einer tumultuarischen Menge verdrängen das Bild des Tumultes nicht. Resultat in dieser Beziehung wäre nun unserem Ermessen nach, dass das Gewaltige und Stürmische zu vorherrschend ist, die Seele damit zu sehr überfüllet wird, die Anspannung demnach zu lange dauert, und ein Verlangen nach ruhigeren Gefühlen in dem Zuhörer entsteht, welches nicht vollständig befriedigt wird.

Wir haben dem Werke den Vorwurf machen hören, es fehle ihm die Melodie. Hierin können wir nicht beistimmen. Wenn man unter Melodie nur die einfache, homophon und piano begleitete Cantilene versteht, so wären eine Menge der herrlichsten Tonschöpfungen ziemlich melodielos. In diesem Sinne genommen hätte der erste Satz der C moll-Symphonie von Beethoven im Ganzen etwa zwanzig Tacte Melodie und alle anderen Gedanken darin keine. In diesem Sinne würden die Componisten auf einen sehr geringen Kreis des musikalischen Ausdrucks beschränkt sein, und Werke blos mit dieser Art Melodie ausgestattet sollten uns wohl mehr langweilen als wirklich dauernd fesseln. Wenn wir aber Gedanken, wie:

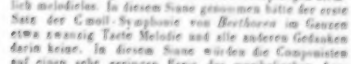

das melodische Element in weiterem Sinne, als künstlerische Zeichnung aufgeregter Seelenzustände, nicht absprechen dürfen, so müssen wir es auch der Schumann'schen Symphonie mit durchgängig zugestehen. Es ist das Schicksal fast aller tiefen und originellen Tonwerke, dass man zuerst die Melodie darin vermisst, und diese etwa nur da vermisst, wo sie oben auf schwimmend und von einfachen Tonwellen getragen erscheint. Später entdeckt man wohl, dass sie doch weiter fortlieht, nur von anderen Stimmen übernommen, und endlich zeigt sich gar, dass ihr Faden durch das ganze Stück fortläuft. Dies ist auch der Fall in Schumann's Symphonie, und wie man bei der zweiten Aufführung mehr Melodie entdeckte, wird jede neue Aufführung den Faden derselben, der sich durch alle Sätze zieht, mehr und mehr hervortreten und erkennen lassen.

Die Instrumentation hat der Componist in bedeutendem Grade zu seiner Gewalt. Die Gedanken sind alle eigenthümlich gefärbt; Einzelnes klingt vorzüglich pikant hervor, wie z. B. die zweite Periode in der Einleitung zum ersten Satze, der fortgesetzte Triller der Violinen in dem Andante u. A. m.

In Leipzig ist das Schicksal des Werkes entschieden. Die Partitur ist als eine warm applaudirte nach Hause getragen worden, und der Componist hat die Schlacht am zweiten Tage vollständig gewonnen. Die Ausführung von Seiten des Orchesters war in Berücksichtigung der bedeutenden Schwierigkeiten des Werkes ausgezeichnet zu nennen, wie bei den sorgfältig abgehaltenen Proben und unter Leitung des Dr. Mendelssohn nicht anders zu erwarten war.

Dresden. (Beschluss.) Es bleibt uns also nur Reissiger's „Schlussruf der Vestalin" übrig, und wir glauben es den Lesern schuldig zu sein, darüber einen ausführlicheren zu berichten, da der Componist von seinen Werken auf diesem Gebiete veröffentlicht hat, eine eingehendere Beurtheilung ohne Zweifel beanspruchen darf, und überdies in dem vorliegenden Werke sich ein unzweifelhafter Fortschritt bekundet, der dem längere Dauer, günstigere Aufnahme, auch an anderen Orten verheisst, als die früheren Opern Reissiger's vermöge ihres mehr dramatischen Gehaltes sich zu erringen vermochten.

Begonnen wie mit einer kurzen Erzählung des Sujets, das einer französischen Lustspiele seine Daseins verdankt, und — wenn auch in ganz anderer Auffassung und Motivirung — vor vielen Jahren schon als Schauspiel, selbst als Ballet und neuerdings bekanntlich von *Flotow*, unter dem Titel: Die Matrosen, als Oper bearbeitet worden ist.

In einem kleinen Hafenorte Frankreichs lebt der alte *André* (Herr *Dettmer*), früher Seeoffizier, jetzt Aubergist, mit seiner Tochter *Aline* (Frau. *Thiele*). Er hat *Maxime* (Herr *Mitterwurzer*), den Sohn seines Freundes, Hochbootsmann der Medusa, erzogen, und liegt die Absicht, diesen mit seiner Tochter auch vor dem sehr bevorstehenden Abgange der Fregatte zu vermählen, da er von der Liebe Aline's zu dem Matrosen Urian (Herr *Tichatschek*) nichts ahnt. Dieser hat die heimliche Unterredung gehört, und erfährt von der Geliebten, dass

sie sich dem Willen des Vaters fügen müsse — weshalb, erfährt man freilich nicht —, dass aber ihr Herz ewig ihm gehören werde. Diese Liebesschwüre belauscht Kernadec, ein reicher Gutsbesitzer (*Herr Räder*), die komische Person der Oper, ist zwar sehr entrüstet darüber, wirbt indess um Alinen's Hand, und wird natürlich abgewiesen. Der Ehecontract zwischen Maurice und Alinen soll vollzogen werden, als die Signale vom Schiffe zur sofortigen Abfahrt rufen; alle Schiffsangehörigen, Passagiere, Matrosen u. s. w. begeben sich sofort unter den Segenswünschen der Zurückbleibenden dahin, nachdem Urban von seiner Mutter Margarethe (*Frau Wächter*) ein Kreuz als Talisman, von Aline ihrem Strauss als Erinnerungszeichen empfangen hat. — Im zweiten Act sehen wir uns auf dem Verdecke der Medusa, die im Begriff steht, die Linie zu passiren, und wo deshalb die Anstalten zum Feste der tropischen Taufe getroffen werden. Urban allein nimmt keinen Theil daran; in Schmerz versunken, Alinen's Strauss in der Hand, wird er von Maurice bemerkt, der ihm den Strauss entreisst, ihn verhöhnt und dadurch zur höchsten Wuth reizt. Sie ringen mit einander, Urban ergreift die Axt, um seinen Gegner, den Vortritt und Urban als Meuterer gefesselt in den Schiffsraum hinabführen lässt. Das Fest beginnt; während desselben erhebt sich Gewitter und Seesturm, das Schiff strandet auf einer Sandbank, ein Blitz zertrümmert den Hauptmast — das Schiff scheitert. Der dritte Act zeigt uns die vom Schiffe Geretteten auf einem Flosse mitten im Meere, in der bittersten Noth, Alle mehr oder minder dem Verschmachten nahe — unter ihnen Maurice, Urban, der Capitain. Letzterer will den kargen Ueberrest des noch vorhandenen Weines vertheilen lassen; Urban gibt seinen Antheil dem Maurice, der nicht mehr im Stande ist, sich von der Stelle zu bewegen, durch den Edelmuth des Nebenbuhlers aber gerührt, ihm seine Rechte auf Aline übertragt und dann verscheidet. Urban in freudigster Aufregung und doch den Tod vor Augen, wendet sich zu seinem Talisman — man erblickt in der Ferne ein Schiff, die Nothsignale werden erkannt und beantwortet — die Rettung gelingt. Der vierte Act versetzt uns auf den Schauplatz des ersten. Es ist keine Nachricht von der Medusa eingelaufen; ihre Mannschaft wird als todt beweint. André's Wirthshaus ist abgebrannt, er ist verarmt, und Aline hat um des Vaters willen eingewilligt, nun des reichen Kernadec Gattin zu werden. Der Tag der Vermählung ist angebrochen, Alles bereit; da kehrt Urban zurück, sinkt aber, von der Anstrengung der Reise und seinen Leiden zum Tode ermattet, ohnmächtig nieder. Kernadec findet, erkennt ihn, und sucht sich seiner bis nach erfolgter Trauung zu entledigen, indem er ihn etlichen Fischern zur Pflege übergibt. Der Hochzeitszug in die Capelle beginnt. — Urban's Mutter findet das dem Urban entfallene Kreuz und sucht ihn auf. Unterdess hat die Trauungsceremonie einer Ohnmacht Alinen's wegen nicht vollendet werden können; Alles kehrt aus der Capelle zurück und die Braut erklärt, nie Kernadec's Gattin werden zu können, da sie Urban ewige Treue gelobt, und er ihr erschienen — in diesem Momente erblickt sie den Zurückgekehrten wirklich auf dem gegenüberliegenden Hügel. Die Liebenden sind vereint, und Vater André, Maurice's Vermächtniss ehrend, segnet ihren Bund. Die Hymne an das Kreuz, den rettenden Talisman, schliesst die Oper. —

Die Leser entnehmen aus dieser Skizze leicht ohne besondere Bemerkung, dass der Dichter weniger dramatisch als theatralisch wirksamen Stoff dargeboten, dadurch aber und durch Vermittelung contrastirender und sonst günstiger Situationen dem Componisten Raum und Gelegenheit geboten, in tüchtiger, treffender Characterisirung, durch Hervorhebung der Gegensätze und angemessene Verwendung des theatralischen Materials eben in musikalischer Beziehung, sein Talent zu erproben und vorzugsweise durch die Composition den Beifall des Publicums zu gewinnen. Dramatische Characteristik war neben Conzentrirung der allerdings etwas auseinanderfallenden Scenirung (der zweite und dritte Act bilden Episoden, die der Hauptsache nach in geringem Zusammenhange nur mit der Haupthandlung stehen und durch überwiegende Bevorzugung des hier stark hervortretenden theatralischen Elements leicht die dramatische Wirkung zerstören konnten) bei diesem Texte ein Haupterforderniss, und der Componist hat dies mit richtigem Tacte erkannt und ausgeführt. Darin aber sehen wir eben den Fortschritt *Reissiger's* in der Operncomposition, da er früher gemeinhin das Einzelne zu sehr auf Kosten des Ganzen bevorzugte, nicht prägnant genug characterisirte, und auf die wirkungsvolle Construction des Gesammten in rechter Beiund Unterordnung der einzelnen Momente nicht genug durchgreifende Sorgsamkeit verwendete, woraus denn eine gewisse Gedehntheit, ein Mangel an Abrundung der Form unwillkürlich resultirte. Dass dies Alles ungemein viel besser geworden (nur die Arien kranken noch an diesem Mangel prägnanter, eindringlicher, darum unwiderstehlich wirkender Ausführung in Motiv und Behandlung), hat den bedeutenden Erfolg gerade dieser Oper hervorgerufen, und sichert ihr denselben auch an anderen Orten. Denn wenn sie auch nicht geeignet ist, das zu werden, was man mit dem Ausdrucke „Zugstück" bezeichnet, so kann und wird sie überall bei nur erträglich guter Ausführung auf dem Repertoir sich erhalten, und verdient das als ein ehrenwerthes deutsches Werk mit vollstem Rechte. Dass der Componist bei jeder der bisher stattgehabten drei Aufführungen (eine fernere Wiederholung ist bisher durch längere Unpässlichkeit der Frau *Wächter* verhindert) mit reichem, nicht gemachtem Beifalle gelohnt und stets wiederholt gerufen worden, ist hier ein sehr gutes Zeichen, und mag, wenn sie nicht unverbesserlich ist, zur gründlichen Beschämung einer Partei dienen, welche auch die grössten Albernheiten vielleicht sich zu Schulden kommen lasse, um nur Nichts neben dem aufkommen zu lassen, was sie aus irgend welchem Grunde (denn blose Bornirtheit anzunehmen, ist da nicht möglich) als das *Non plus ultra* anpreisen zu müssen glaubt.

Die Ouverture beginnt mit einer kurzen Introduction, der ein Andantino (3/4 in Es) folgt, in welchem Horn und Clarinette das Thema des Gebets durchführen, das als ein Angelpunct der Oper in dieser selbst mehrfach wiederkehrt, und auch, wie schon bemerkt, den Schluss

derselben bildet — eine innig schöne, warm und tief empfundene Cantilene, an welche das Allegro furioso (4/4, C moll und Dur, mit einem getragenen Mittelsatze in Des) frisch und ergreifend sich anschliesst. Diese Ouverture ist tüchtig durchgefahrt mit guter Benutzung der Motive, die wir indess eigenthümlicher in der Erfindung gewünscht hätten — sie erinnert hie und da an wohl Bekanntes — und mit sehr sauberer und wirkungsvoller, nirgend überladener Instrumentirung, welche wir von der ganzen Oper rühmen müssen.

Die Introduction besteht aus einem heiteren, frischen Fischerchor (G, 2/4, Allegro vivace ma poco) bei dem wir nur, wie fast bei allen Chören der Oper, die imitatorischen Eintritte der einzelnen Stimmen kräftiger gewünscht hätten, und einem Fischerliede (3/4, C dur, Allegro moderato) des Maurice, das durch prägnantieren Vortrag wohl zu grösserer Bedeutsamkeit hätte erhoben werden können. Das Arioso des Maurice, die Erinnerung an seinen verstorbenen Vater (Allegro, 2/4, B moll), ist schön gedacht und tief ergreifend. Nr. 2, Recitativ und Arie des Urban (4/4, Allegro moderato, G moll und Dur), enthehrt der höheren Einheit und hat etwas Zerstückeltes, was schon in dem wenig eindringlichen Hauptmotiv hervortritt; der beabsichtigte tragische Ausdruck ist nicht intensiv genug. Das Duett Nr. 3 zwischen Urban und Aline (4/4, Allegro, B moll) leidet im Allgemeinen an demselben Fehler, und motivirt an einzelnen Stellen auf Kosten der Melodie etwas zu sehr; doch müssen wir das wahrhaft innige und tiefempfundene Andantino (E moll, 3/4) mit dem englischen Horn („Urban, der Mutter denke"), wie den Schlusssatz (2/4, B dur, Allegro moderatissimo) ausdrücklich davon ausnehmen, wenn es uns auch scheinen will, als sei der letzte zu leicht, fast möchten wir sagen: koquettirend, und nicht tiefsinnig genug gehalten, obgleich der Vortrag gerade dabei viel thun kann. Das Paukensolo zur Andeutung der Herzensschläge macht sich gut und stört nicht, doch scheint es uns, dramatisch angesehen, etwas kleinlich. Nr. 4, Scene und Terzett für drei Basse, ist ein ungemein ergötzliches, frisches und dankbares Musikstück, eine der hübschesten Nummern der Oper, die sich auch, trotz all ihres dramatischen Lebens, zum Einzelvortrage sehr wohl eignet. Die mannichfachen, sehr geschickt, nirgend schroff angelegten Modulationen zur Characterisirung der Aufgeregtheit Kerradec's, da er die Liebenden belauscht hat, sind sehr glücklich gewählt, und die Instrumentirung des Terzetts (4/4, Moderato, B dur) mit Tuba, Hörnern, Posaunen und Pauken neben dem Saitenquartett, versinnlicht in humoristischer Weise den Bratenrock und den ganzen äusseren Pomp, mit welchen der hornirte reiche Gutsbesitzer als sein eigener Brautwerber auftritt. Die Nummer, durch sehr guten Vortrag ebenfalls ausgezeichnet, gewann sich mit Recht lebhaften Beifall. — Ein kleiner Chor (3/4, Es) leitet das Finale ein, in welchem die verschiedenen Affecte der handelnden Personen characteristisch glücklich wiedergegeben sind. Nach dem zur Abfahrt mahnenden Kanonenschuss, der das eben beginnende Hochzeitsfest so unangenehm stört, tritt ein Allegro vivace (4/4, E dur) ein, in welchem Urban ein, später vom Chor wiederholtes, frisches Seemannsarioso zu singen hat, das nur durch die Uebergabe des Talismans Seitens seiner Mutter, und die daran sich schliessende Preghiera (3/4, Andante, Des dur) unterbrochen wird, deren wir schon bei der Ouverture erwähnten, und die von Herrn *Tichatschek* mit innigem, seelenvollem Vortrage gesungen ward. Mit dem Abschiede der Matrosen und Passagiere schliesst der Act.

Der zweite Act beginnt mit einem heiteren und kecken Matrosenchor (Allegro, 2/4, Adur), dem sich ein gemüthlich-joviales Schifferlied mit Chor (3/4, D dur, Moderato), in dem sich einzelne bekannte Züge finden, anschliesst und das übrigens ganz in der Weise des mit Recht beliebten Liedercomponisten gehalten ist. Im vollen Gegensatze zu dieser allgemeinen Heiterkeit steht die folgende Nummer, Recitativ und Barcarole Urban's (E moll und Dur, 6/8, Moderato), die wir eigenthümlicher und bedeutender gewünscht hätten, obwohl sie bei angemessenem Vortrage nicht wenige Freunde finden dürfte. Es ist gar schwierig, schöne Barcarolen zu componiren; doch dürfen wir eines ergreifenden, schönen Zuges in derselben nicht unerwähnt lassen, wir meinen die im Mittelsatze hervortretende Reminiscenz an das Duett Urban's mit Aline im ersten Act, die hier von bedeutender poetischer Wirkung ist. Die nun folgende Scene mit Duett — Maurice und Urban — ist dramatisch eines der bedeutendsten und wirksamsten Musikstücke der Oper, in Erfindung, wie Durchführung grossartig angelegt und characteristisch ausgeführt, nur an einzelnen Stellen durch die Wucht der Harmonie und der Instrumentirung die Stimmen etwas deckend. In einem crassen, aber richtig gedachten und wirksamen Contraste beginnt gleich darauf das Finale (B dur, 2/4, Allegro non troppo) mit der Schiffsfestlichkeit der tropischen Taufe, in welchem wir die frische, acht komische Färbung anzuerkennen, und die Scene des tropischen Königs (Herr *Wächter*) (in G moll): „Still! der König, ich — bedanke mich!" und sein Arioso: „Die Linie zu passiren" (F dur, 2/4, Allegro vivace) hervorzuheben haben. Auch dem Trinklied mit Chor: „Setzt euch zu mir um's Fass herum," gebührt volle Anerkennung an sich; nur vermögen wir es uns nicht zu erklären, weshalb hier der Compon st nicht etwas Neues gegeben, sondern sein altes, längst bekanntes „Lied von der rothen Nase" der Partitur einverleibt hat. Uns scheint das in keiner Weise wohlgethan! — Das Ballet (Mazurka und Matelotte) macht sich gut; wie aber eine Solonanzerin auf ein Schiff kommt — — — muss denn immer der Mode gehuldigt werden, selbst wenn man dadurch wie hier aller Wahrscheinlichkeit ein Schnippchen schlägt? Die „Orgie" (C dur, 2/4, Allegro furioso) ist hübsch gedacht und gemacht, mag sie auch an *Meyerbeer* gemahnen, aber sie bleibt ohne die gehoffte Wirkung — sie ist eben zu sehr gemacht. Dagegen ist der Schluss des Finale, das allmälige Heranziehen des Unwetters, die Gefahr, die gewaltsame Unterbrechung des Festes, die wachsende Noth, der Schiffbruch endlich — ohne alle Uebertreibung, in meisterhaften Zügen, eng und darum wirksam concentrirt, musikalisch geschildert. Schade nur, dass hier die Mängel der Inscenirung sich recht fühlbar herausstellten, und die Wirksamkeit der Maschinerie keineswegs der Composition zu Hilfe kam! Man hat von gewissen Seiten her die Behauptung gehört, es seien in die-

sem zweiten Acte nichts als Reminiscenzen aus *Wagner's* fliegendem Holländer. Ist das nur behauptet, um *Reissiger's* Arbeit herabzusetzen, so ist es perfid und erbärmlich; hat diese Behauptung unglaublicher Weise in einer subjectiven Ueberzeugung ihren Grund — nun, so lässt sich darüber nicht streiten, denn „gegen Dummheit kämpfen Götter selbst vergebens!" —

Der ganze dritte Act besteht eigentlich nur aus einer grossen Scene, deren Inhalt wir oben schon angegeben haben. Es bleibt uns hier daher nur übrig, die Bemerkung auszusprechen, dass er materiell und formell die trefflichste Musik der ganzen Oper enthält. Characteristische Wahrheit, Tiefe und Innigkeit der Empfindung, Bedeutsamkeit der Motive, treffliche Durchführung, prägnante Zusammenfassung, bei schöner Gruppirung und lebhaftem Colorit zeichnen ihn aus, und es ist durch alles Dies glücklich die Monotonie vermieden, welche hier die fast gar nicht äusserlich fortschreitende Handlung so leicht hätte erzeugen können. Dass gerade dieser Act, der für ein Theaterpublicum wenig Anregendes bietet, lebhaften Beifall fand und mit allen Zeichen vollster Befriedigung aufgenommen ward, auch dem Componisten einen Hervorruf brachte, mag ihm vorzugsweise als ein bedeutsames Zeichen verdienter Anerkennung gelten. Der Einleitungschor (a Capella, sechsstimmig, Moderato, $^4_4$, H moll und Dur) — später mit Bratschen, Violoncellen und Fagotten — die Romanze (G moll, $^3_4$, Allegretto), ein wehmuthig-schmerzlich verklingender Todesseufzer (von einer Choristin, Fräul. *Götze*, innig und mit schönem Vortrage gesungen) — die Sterbescene des Maurice ($^4_4$, D dur, Moderato) — das Ersterben aller Lebensäusserung, ausgedrückt durch den schauerlich ergreifenden Solo-Paukenwirbel auf Fis — Urban's Erhebung in Wiederholung der Preghiera — endlich die Freude der nahenden Rettung: das Alles will gehört, will empfunden sein. Es ist sehr schön!

Der vierte Act beginnt mit einem weiblichen Hochzeitchor (zwei Soprane, zwei Alte, Andantino, $^2_4$, H dur), dem sich eine acht komische Arietie Kernadec's (F dur, Allegro marziale, $^2_4$) anschliesst. Alinen's Recitativ und Arie ist hübsch angelegt und bietet einzelne schöne Momente, ist indess im Ganzen zu breit und zu wenig concentrirt, als dass sie bedeutende Wirkung machen konnte. Dagegen ist die darauf folgende Scene Kernadec's (F dur, $^6_8$, Allegro molto) characteristisch und der Hochzeitmarsch (C dur, $^2_4$) angemessen und wirksam. Margarethen's kleine Scene hält zwar die Handlung etwas auf, ist indessen angemessen musikalisch behandelt, und das Finale (H moll und Dur, $^4_4$, Allegro), kurz zusammengelassi und wirksam, enthält mehrere sehr schöne Züge. Wir heben davon hervor die Erzählung der Vision Alinen's, das kleine Duo zwischen ihr und Urban (H dur, $^2_4$), unstreitig eine der schönsten, tief ergreifendsten Stellen der Oper u. s. w., endlich neben anderen kleinen sehr wirksamen Zügen der Instrumentation, die Grossartigkeit derselben in der Schlusswiederholung der Preghiera, wo das Unisono sämmtlicher Singstimmen, getragen von den Messinginstrumenten und den Harmonieen der Saiten und übrigen Bläser, einen wahrhaft grossartigen Schluss bildet.

Die Ausführung war im Orchester wie auf der Bühne eine von Liebe und Verehrung für den Meister getragene und gehobene. —

Schliesslich seien uns noch ein Paar Worte über die Gastspiele dieses Quartals vergönnt. Dem bedeutendsten derselben (Fräul. *Treffz* von Wien) waren wir beizuwohnen verhindert, und können deshalb nur referiren, dass sie in den von ihr gegebenen vier Rollen — Cherubin in *Mozart's* Figaro, Marie in der Regimentstochter und im Czaar, Leonore in Stradella — sehr angesprochen haben soll. Fräul. *Minna Marpurg* von Königsberg in Preussen trat einmal, als Agathe im Freischützen auf, und zeigte sich bei untergeordnetem Talent in Spiel und Gesang, trotz mancher guten Intentionen und anspruchsloser Erscheinung, dieser Aufgabe durchaus nicht gewachsen. Für kleinere Bühnen mögen solche Leistungen wenigstens im Nothfalle ausreichen! wir bedürfen solchen Mittelguts durchaus nicht — haben leider genug, wenn nicht zu viel davon! — Fräul. *Auguste Marpurg* eben daher gastirte zweimal, als Aennchen im Freischützen, und als Rosine im Barbier. Sie liess ein anmuthiges, bildungsfähiges und bildungswerthes Talent für das Soubrettenfach in der Oper gewahren, das allerdings noch gar sehr der tüchtigen und gründlichen Ausbildung bedarf. Wir mögen es für diesmal bei diesem kurzen Urtheile bewenden lassen, da die junge Dame engagirt worden, und uns also später sich Gelegenheit bieten wird, specieller auf ihre Leistungen einzugehen. — Drei Tenoristen — Spieltenore — führte uns das Schicksal zum Gastspiel auf Engagement zu, das sich indess bei keinem realisirt zu haben scheint. Der erste derselben — der Zeitfolge nach — war Herr *Bachmann* von Stettin, der als Fra Diavolo und als Chapelou auftrat. Wir haben's hier, in einer musikalischen Zeitung, vorzugsweise mit der Gesangesleistung zu thun, und da dürfen wir uns denn sehr kurz fassen — er war, für unsere Bühne, trotz all seiner stark ersichtlichen Selbstgenügsamkeit, unter der Kritik! Herr *Fintzer*, von Königsberg, konnte als Georges Brown auch in keiner Weise genügen, wenn wir auch bedauern mussten, dass seine guten natürlichen Anlagen so in jeder Weise ungebildet oder verbildet worden. Gaumen- und Kehltöne, Klanglosigkeit des Organs, ungebildete Aussprache, widrige Vortragsmanier haben ein von Natur angenehmes und ausgiebiges Organ, selbst mit genügender Anlage zum coloristen Gesange, so vollkommen verunstaltet, dass sein Auftreten keinen angenehmen Eindruck zu machen im Stande ist. Herr *Kops* von Hamburg dagegen zeigte sich in der kleinen aber bedeutenden Partie des Barberino im Stradella, obwohl die Stimme ein wenig hart und abgesungen erschien, so in jeder Beziehung vortheilhaft im Gesangesvortrage wie in Characteristik und im Spiel seiner Rolle (die er zweimal geben musste, weil keine andere Oper sofort für ihn herauszubringen war!!), dass er die lebhafteste Theilnahme erregte. Dagegen soll sein Nemorino im Liebestrank, den er später nach vierzehntägiger Unterbrechung gegeben (wir waren der Vorstellung beizuwohnen verhindert), eine schwache Leistung, und die ganze Vorstellung der genannten Oper ein wahres *hors d'oeuvre* gewesen sein. Wir bedauern, dass durch diesen Erfolg (oder Nichter-

folg) wahrscheinlich das Engagement dieses sonst tüchtig durchgebildeten Spieltenors vereitelt worden sein wird; jedenfalls zählte er zu den Besten in diesem Genre, die wir bisher auf unserer Bühne profeweise gehört (und das waren nicht Wenige!), wenn sich freilich auch immer noch in Frage stellen liess, ob seine Mittel zur Ausfüllung eines ersten Faches ausreichend sein mochten. Die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der Conversationsoper scheint demnach auf's Neue wieder *in infinitum* hinausgeschoben zu sein!

Dr. *J. S.*

Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer.

Ein neues Werk vom Componisten des Robert, der Hugenotten, des Feldlagers spannt das Interesse des musikalischen Publicums natürlich in ungewöhnlichem Grade, und welcher Musiker und Musikfreund wäre nun nicht erst gespannt gewesen, eine Ouverture von *Meyerbeer* kennen zu lernen, da seine oben genannten Opern keine wirklichen, formell durchgeführten Ouverturen, sondern nur mehr oder minder ausgeführte Intraden haben.

Diese neue, über hundert Bogen starke Partitur — Ouverture, Entr'acts, Chor, Melodram u. s. w. — verdankt die musikalische Welt einem Acte der Pietät; denn von einer liebenswürdigen Pietät zeugt es, dass der berühmte Componist sich der in practischer Hinsicht eben nicht sehr dankbaren Aufgabe hingegeben: eine so umfangreiche Composition zu einem Schauspiel seines talentvollen, früh geschiedenen Bruders *Michael* zu schreiben. Bei einem recitirenden Drama, wie dieser Struensee, befindet sich der Componist so zu sagen zwischen Scylla und Charybdis, er ist überall im Wege, weder der Dichter, noch der Schauspieler, noch das Publicum bieten ihm kaum Zeit und Interesse, sich gehörig zu etabliren. Wer kennt nicht *Beethoven's* herrliche Musik zum Egmont des *Goethe*? Seit diese Tragödie auf der Berliner Hofbühne wieder erlaubt ist, wird *Beethoven's* dazu gehörige geniale Musik von der königl. Capelle jedesmal und zwar vortrefflich executirt; allein wer hört darauf?! — Ein Paar Musiker von Fach und ein Paar gutgesittete Dilettanten, die gern darauf hören möchten, werden auf alle Weise daran verhindert. Während der Ouverture sammelt sich nach und nach das Theaterpublicum und nimmt seine Plätze ein, begrüsst sich, bespricht sich, räuspert sich; die Logenthüren knarren, die Sperrsitze klappen, die etwas hören wollen, gebieten Ruhe durch Zischen, die Bezischten nehmen das krumm, stellen die Zischer zur Rede — ist Schreiber Dieses passirt: — „aber es ist ja von *Beethoven*!“ — „Sie sind nicht gescheidt, es ist von *Goethe*!“ — Endlich ist die Ouverture aus und das Publicum wird ruhig und aufmerksam, denn das Stück hat begonnen. Auf die Zwischenacte hört natürlich auch kein Mensch, es wird gesprochen, aufgestanden, hinausgegangen u. s. w. u. s. w. Die Lieder Clärchens werden entweder von der betheiligten Actrice gar nicht, oder abscheulich gesungen; und nun erst die arme Musik, die zwei Scenen während einer Verwandlung verbindet, was auch einige Mal im Egmont vorkommt, — welchen lächerlichen Zwischenfällen durch Ungeschick des Maschinisten, der Theaterarbeiter u. s. w. ist diese nicht ausgesetzt?! — Dem Publicum kann man seine geräuschvolle Rücksichtslosigkeit, die es während einer solchen Schauspielmusik bethätigt, nicht einmal so schlimm anrechnen. Da ist einer des *Goethe* wegen, der andere des Gedichts wegen, der dritte der Kurzweil wegen, jene der Schauspieler, dieser der Schauspielerin, — bei weitem die Meisten also eines nicht musikalischen Zweckes wegen gekommen und vorhanden. Die Leute sind so lange aufmerksam als der Vorhang auf ist und die Schauspieler agiren und sprechen; wenn der Act vorbei, fühlen sie das Bedürfniss, sich über das Stück und die Schauspieler auszusprechen. Freilich ist der arme Componist mit seiner sinn- und beziehungsreichen Zwischenmusik übel daran bei solchem Nichthören; namentlich, wenn er gar noch unbekannt ist, und wenn nicht schon der blose Klang seines Namens Achtung und Aufmerken fordert. Ein neues Werk von *Meyerbeer* begrüsst die ganze musikalische Welt nun freilich mit gespannter Erwartung, und das Publicum, welches wir in mehreren Vorstellungen des Struensee beobachteten, zeigte wirklich viel Interesse und aufmerksame Theilnahme für die Musik; allein nach obigen Auseinandersetzungen wird man uns doch Recht geben, wenn wir die Aufgabe, eine Musik zu einem Drama zu liefern, eine undankbare für den Componisten nennen.

Wir gehen zur Sache selbst über.

Da *Tragödien Michael Beer's* gedruckt sind, setzen wir eine Kenntniss des Struensee voraus, und werden im nachfolgenden Artikel nur hie und da das Scenische ganz kurz andeuten, wo es zur Erklärung der musikalischen Intentionen durchaus nöthig scheint.

In der Ouverture zum Struensee hat *Meyerbeer* einen der umfangreichsten und durchgeführtesten Musikstücke dieses Genre's geliefert; sie ist in grossartigen Dimensionen angelegt und hat etwa folgende äussere Form.

Es sind im Ganzen drei Hauptsätze, aus denen sich die Ouverture entwickelt: 1) ein langsames Thema (Andante) von sehr eindringender Melodik in Des dur, $^6_4$-Tact, das zu Anfang, Mitte und Ende erscheint; 2) das erste Allegrosatz, $^2_4$, C moll, dessen Figurenwerk in Sechzehnteln sich die contrapunctische Durchführung bei der Rückkehr zur Tonica vermittelt; 3) das sogenannte zweite Thema (Melodie) des Allegro, das erst in Es und bei der Wiederholung symmetrisch in As auftritt. Die Einleitung (das Andante) der Ouverture ist also in Des dur, das Allegro selbst in C moll mit einer grossen Stretta in C dur, zu welcher wieder das erste Motiv der Einleitung benutzt ist.

Auf ein einzelnes As der B-Clarinette (später scheint der Componist diese Dominante einem Blechinstrumente mitgetheilt zu haben) tritt die Melodie in Des, $^6_4$, Andante, die wir im Verfolge des Artikels stets „das erste Thema“ nennen wollen, von der Harfe, tiefen Flöten, Clarinetten, Fagotts und Pizzicato der Contrabasse getragen im Pianissimo ein. Sie besteht aus vier zweitaktigen Rhythmen und gerirt sich als ein verkappter Zweivierteltact; warum *Meyerbeer* sie im $^6_4$-Tact geschrieben, ergibt sich aus der späteren Anwendung im Allegro. Der ganze achttactige Melodiecomplex wird vor dem letzten

rhythmischen Abschnitt durch einen geschickt dazwischen geworfenen $^{6}_{4}$-Tact, (eigentlich eine Fermate a battuta) — unterbrochen, wodurch eine piquante Unregelmässigkeit erzielt wird, die ähnlich wirkt, wie etwa ein kleines Muttermal auf einem zu regelmässigen Gesichte, das ohne jenen interessanten Zug des Zufalls vielleicht den Eindruck einer gewissen edlen Monotonie machen könnte. Dies erste Thema mit seiner schönen, leichtfasslichen, und ausdrucksvollen Melodie ist *Carl Banck* im Feuilleton des Dresdner Tageblatts für eine dänische Volksmelodie anzusprechen geneigt, was indess wohl eine irrige Annahme. Wir selbst kennen und besitzen eine grosse Anzahl dänischer Nationalmelodieen; allein keine hat auch nur die entfernteste Aehnlichkeit mit dieser von *Meyerbeer*, welche, wie man aus der späteren, scenischen Anwendung erkennt, das religiöse Moment der Tragödie, dessen Träger Pfarrer Struensee (der Vater des Helden) ist, vortrefflich ausdrückt und musikalisch repräsentirt. Nachdem das erste Thema von obengenannten Instrumenten im Piano erschienen, wiederholen es die Blechinstrumente Forte in derselben Tonart (Des). Nun folgt ein Zwischensatz (Violoncell-Solo, Cis moll), der wieder in's erste Thema (und nach Des) zurückführt, das nun die Holzbläser a mezza voce zu figurirter Achtel-Pizzicatobegleitung des Bogenquartetts und einzelnen dazwischen geworfenen Harfenaccorden intoniren. Darauf führen die Basse (unisono, pizzicato und piano) aus Des nach Adur, in welcher Tonart Posaunen und Tuba nochmals das Thema, aber piano hören lassen, aber bald nach Des zurückleiten, wo es dann zum letzten Mal mezzo forte in sämmtlichen Blasinstrumenten erscheint, begleitet von einer rollenden Sechszehntel-Triolenfigur aller Saiteninstrumente. Es folgt eine geschickte Modulation nach der Dominante von C moll und es erscheint das zweite Thema, d. h. das erste des Allegro, $^{6}_{4}$, C moll. Es besteht ebenfalls aus vier zweitaktigen Rhythmen, und eignet sich in seinen ersten zwei Tacten

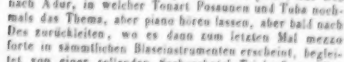

vortrefflich zu einer thematischen, contrapunctischen Verarbeitung, zu welchem Zweck es denn auch auf's Beste vom Componisten benutzt worden ist.

Nach dem ersten Forte des Allegro (in C moll) wird nach D dur moduliert, worauf die erste Violine mit dem letzten Fragment obiger Sechszehntelfigur allein nach Es dur und zum dritten Thema (zum zweiten des Allegro) überleitet, das eine, im Character dem Andante-Thema (Nr. 1) ähnliche, schwärmerisch-feierliche Melodie von schönem und leichtem Flusse führt. Das erste Mal wird diese Melodie von der ersten Violine intonirt und nur allein von den Violoncellen durch eine sich gut markirende, treibende Sechszehntelfigur begleitet; bei der Wiederholung durch Flöten und Clarinetten wird das Accompagnement harmonisch reichhaltiger. Nach Abschluss dieses zweiten Hauptmotivs des Allegro tritt das erste in Es moll und Forte in den Bässen auf, und wird nach einigen imitatorischen Eintritten mit einer wilden Sechszehntelfigur unisono nach Es dur zurückgeleitet, worauf dann auf dem liegenbleibenden tiefen Es der Flöten, durch enharmonische Verwechselung (Es = Dis) das erste Thema (Andante) in H dur, $^{6}_{4}$, von Harfe, Violon, Violoncellen, Contrabässen, Fagotten und Clarinetten getragen, wiederkehrt; aber immer nach zwei bis vier Tacten, durch die ersten beiden des Haupt-Allegromotivs (siehe obige Notenfigur) unterbrochen, welche auf einem liegenbleibenden Tone (Orgelpunct) der Andantemelodie aufrauschend durchblitzt, wobei $^{6}_{4}$-Tact mit $^{12}_{8}$ identifizirt wird.

Nach dieser interessanten Episode tritt das Allegro wieder ein, indem die Basse (Solo) das erste Motiv noch einmal in Es moll ergreifen, worauf aber bald die erste Geige mit einer Sechszehntel-Passage nach H moll führt, und die Basse nun wieder in dieser Tonart das Hauptmotiv (d. h. obige zwei Tacte) intoniren. Hier tritt nun, zuerst in der zweiten Violine ein Gegenthema auf, mit dem das Hauptthema contrapunctisch verarbeitet wird. Nach einer klaren und geschickten thematischen Durchführung fällt das Orchester fortissimo in den verminderten Septimenaccord des Leittones von G, worauf (auf der Dominante von G) das Andantethema fragmentarisch von der Harfe berührt wird. Dies ist einer der schönsten, weil dramatisch-wirkungsreichsten, Züge der Ouverture. Nach der Rückkehr in Tonica (in G moll) wird der erste Theil des Allegro in Kürze wiederholt, das zweite Motiv, das zuerst in Es, erscheint regelrecht in As, wendet sich aber bald mit einer interessanten und ausdrucksvollen Phrase der Oboe nach C moll, worauf durch eine eigenthümliche Wendung zwischen den Bässen und Altviolen — nach diesem spannenden Gedankcastrich:

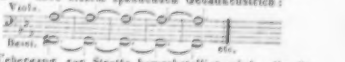

der Uebergang zur Stretta bewerkstelligt wird, die (in G dur, $^{6}_{4}$) wiederum aus dem Andante- (Harfen-) Thema zu einem höchst effectvollen Schluss aufgebaut ist.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das Schillerfest, am 10. Nov. im Leipziger Theater gefeiert, brachte ausser der Festouverture von *Beethoven* und der Ouverture zu Tell von *Rossini*, mehrere neue Compositionen zu Gehör. Die „Bürgermilde" von *Schiller*, für Männerstimmen, Chor und Orchester, componirt von *Julius Rietz*, hat dem Publicum gefallen. Die Musik ist allerdings interessant, der ganze Gedanke des Stückes aber ein Fehler, insofern der Componist Viole singen lässt, was der Dichter nur Einem in den Mund gelegt. — Noch schlimmer hat *Mangold* aus Darmstadt „Des Mädchens Klage" gar zu dramatisch, und sehr lange Scene behandelt. *Schiller* führt uns das Mägdlein vor, weinend hinaus in die finstere Nacht, bei brausendem Eichwald und ziehenden Wolken, und in diese düstere und einsame Welt will uns sehen das Grün des Ufers nicht passen, denn was das physische Auge des Menschen von der physischen Natur in der Nacht nicht sieht, darf auch der Dichter nicht sehen lassen. Aber nun gar ein diesen einsam klagende Mägdlein einen Chor gruppiren — das heisst das Ganze des Gedichtes total verstümmeln. Davon abgesehen, waren auch in dieser Musik einzelne, interessante Momente. „Novembers Lob," für Solo und Chor von *Carl Eberwein*, sprach am Wenigsten an. „Schwanenlied von *Schiller*, für das Fest componirt von dem CM. *Stegmayer*, gehel.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Werke für das Pianoforte
von
Fr. Chopin.

welche so eben im Verlage der Unterzeichneten erschienen sind:

Barcarolle. Oeuv. 60. Pr. 20 Ngr.
Polonaise-Fantaisie. Oeuv. 61. Pr. 27½ Ngr.
Deux Nocturnes. Oeuv. 62. Pr. 22½ Ngr.

Leipzig, im November 1846.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen:

Sinfonie en Mi-b
a grand orchestre
par
Félicien David.

Partitur 10 Fl. 48 Kr. Stimmen 14 Fl. 24 Kr.

Mit Eigenthumsrecht ist so eben in unserem Verlage erschienen:

Der deutsche Knabe.

für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung, vom Capellmeister *C. Kreutzer*. Op. 150, in zwei Ausgaben, für Sopran oder Tenor und für Alt oder Bariton. à 1 Thlr.

Dieses Lied — es ist dem berühmten Tenoristen Tichatschek gewidmet — gehört jedenfalls zu den schönsten der gelesenen Liedercompositionen, und ist besonders geeignet zum Vortrage in Concerten und musikalischen Gesellschaften.

Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig.

Wir machen aufmerksam auf die neu erschienenen und in den Concerten mit grossem Beifall aufgenommenen Gesänge:

Ach kann ich's sagen von Rücken

für Sopran oder Tenor, d. für Alt oder Bariton. Op. 42. à 10 Sgr.
Lied gleich gutem Anklang wie Rückert's Buchstab, Frühlingswanderschaft, Herbst, Mein Wunsch.

Das theure Vaterhaus von Gumbert

für Sopran oder Tenor, d. für Alt oder Bariton. à 10 Sgr.

Die Redaction der Pariser Zeitung, Le L., rühmt besonders den Ausdruck der reinen ungekünstelten Empfindung dieser Gesänge und erklärt es für die gelungenste Arbeit des Componisten der beliebten Lieder: Das bettelnde Kind, Kinderlocken, Spielmannslied, Ob ich Dich liebe, Standchen u. s. w.

Romanze der Erminia von Meyerbeer

für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 7½ Sgr.
Von Mad. Viardot-Garcia. Jenny Lind u. Tuczek gesungen.
Das fünfte Heft der **Schwedischen Lieder**, gesungen von *Jenny Lind*, ist unter der Presse.
Durch alle solide Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.
Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Neue Musikalien
im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Aschenbach, L., Op. 2. 6 Polonaises pour Piano. 12 Sgr.
Beyer, Ferd., 3 Polkas pour Piano sur des motifs favoris. 15 Sgr.
Brunner, C. T., Op. 24. Les bijoux de l'Opera. 6 Rond., Variat., Fantaisies pour Piano. Nr. 1 — 6. à 12 Sgr.
Cramer, Henri, Op. 54. Les fleurs de l'Opera. 3 Divert. sur des motifs fav. de Lucrezia Borgia p. Piano. Nr. 1 — 3. à 12 Sgr.
Mendelssohn Bartholdy, Felix, Op. 68. Festgesang an die Künstler. 2 Thlr. 5 Sgr.
— — Instrumentalstimmen. 2 Thlr. 20 Sgr. Clar.-Auszug. 4 Thlr. 10 Sgr.
Chorstimmen. 20 Sgr. Subscr. 20 Sgr.
Nisle, J. A., Souvenir de l'Opera, airs choisis pour Guit. et Piano. Nr. 2 — 10. à 12 Sgr.
Weber, F. A., Op. 15. Variat. pour Piano sur une Cavatine fav. de Mastrocchi e Coppelotti. à 10 Sgr.
— — Op. 45. Variat. pour Piano sur une Cavatine favorite de Norma. 10 Sgr.
Zimmers, Th., Op. 16. Verzeichniss der gebräuchlichen Vor- und Mittelsätzen für Orgel. Lief. 1. 2. à 20 Sgr.

Bei **H. Schloss** in Cöln sind erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

Charlie, Mein Liebchen! schattirtes Lied mit Pfte. 5 Sgr.
Dorn, H., Op. 39. Der alte Zecher. Lied für Bass mit Pianoforte. 15 Sgr.
— — Op. 54. Vier Lieder für eine Stimme mit Pfte. 25 Sgr.
Inhalt. Das Mädchen vor dem Mond. — Die Wahrsagerin. — Die kranke Maid. — Abends.
— — Abends. Lied für Bariton mit Pfte. 10 Sgr.
Fischer, C. L., Die fünfte Engel Ton! Lied für eine Stimme mit Pfte für Sopran oder Tenor 5 Sgr., für Alt od. Bass 5 Sgr.
— — Op. 20. Salzburgerisches Lied für Bariton mit Pfte. 5 Sgr.
Fischer, Wilh., Op. 5. Spielmanns Lied für eine Stimme mit Pfte. 7½ Sgr.
Friedrich, C. F., Op. 34. Deux Romances p. Pfte. 15 Sgr.
Litolff, H., Stephen-Polka pour Piano. 5 Sgr.

Die Herren Musikalien-Verleger

werden auf das Intelligenzblatt unserer viel verbreiteten *Allgemeinen Modenzeitung* zu Anzeigen ihres Verlags aufmerksam gemacht, da sich das so zahlreiche Publicum dieser Zeitschrift gewiss ganz besonders dazu eignet. Vortheilhafte Bestrebungen für Musikalien auf dasselbe zu richten.

Besonders dürfte hier ein guter Erfolg für *Pianoforte-Musik aller Gattungen, Lieder für eine bis vier Stimmen, leichtere Violinmusik, Pianoforte- und Gesangschulen, volksthümliche Musikstücke für Chorgesang u. s. f.* mit Bestimmtheit zu erwarten sein.

Literarische, merkantile und andere Anzeigen werden gegen **2½ Sgr.** (2 Sgr.) für die gespaltene Druckzeile kleiner Schrift oder deren Raum aufgenommen. **4000** Beilagen nehmen wir gegen Erstattung von **21 Thlrn.** Gebühren bei ¼ und ½ **Bogen**, und **6 Thlrn.** bei einem **ganzen Bogen** an.

Baumgärtner's Buchhandlung in **Leipzig.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

cis, b und es; jedoch so, dass fis, gis und cis niemals als ges, as und des; und b und es nie als ais und dis vorkommen. Ihre Orgeln konnten also, in Absicht auf die Tastatur, gerade so aussehen, als die unsrigen; nur war die Stimmung vermuthlich so, dass obenerwähnte Verwechselung nicht statt finden konnte; und überhaupt ist es bekannt, dass auf den alten Orgeln nicht aus allen Tönen gespielt werden konnte. Uebrigens würden die halben Töne nur alsdann ausdrücklich vorgeschrieben, wenn sie der Sänger nicht von selbst errathen konnte; und z. B. zum Schlussfall in A moll, G moll oder D moll, werden gis, fis und cis niemals vorgezeichnet, weil es sich von selbst verstand, dass g, f und c dazu ganz unbrauchbar waren. Ich habe daher bey meiner Arbeit überall, wo es der Wohlklang zu erfordern schien, ohne Bedenken solche halbe Töne in Melodie und Harmonie angebracht, die die Alten in ihrer Gewalt hatten, mit sorgfältiger Vermeidung derjenigen, die ihnen wahrscheinlich gemangelt haben; und z. B. bey einem Schlussfall in H habe ich niemals Dis in die Harmonie gebracht u. s. w.

Was nun die Choralgesänge selbst betrift, so zerfallen sie in zwey Theile. Diejenigen, die mit völlig schwarzen Noten gedruckt sind, scheinen die ältesten zu seyn, und von den Zeiten Ambrosius herzurühren; andre aber, die mit hohlen Noten bezeichnet sind, sind vermuthlich durch die Waldenser oder Hussiten neu komponirt worden, und aus dem Inhalt der Lieder ist zu schliessen, dass sie im Pabstthum nie können gebraucht worden seyn. Von leztern haben einige wenige ihren Weg in andre protestantische Sammlungen gefunden, und werden noch gesungen; die meisten aber sind völlig unbekannt geblieben.

Am merkwürdigsten sind die ausführlichen Liturgieen, deren überhaupt gegen vierzig sind; nicht wegen ihres ausgezeichneten musikalischen Werthes (denn die eigentlichen Choräle scheinen im Ganzen das vorzüglichste in dieser Sammlung zu seyn) sondern wegen des Lichtes, welches sie auf die Lehre von den zwölf alten Kirchentonarten verbreiten. Sie allein entscheiden, was sonst zweydeutig seyn würde. Man erlaube mir, etwas von der Geschichte meiner Untersuchung anzuführen. Anfangs war ich bemühet, nur die eigentlichen Choräle zu studiren. Ich fand Melodieen in D moll, ohne Vorzeichnung von b. Dieses war nichts neues; es waren dorische Melodieen. Ich fand aber auch Melodieen in D moll, wo ausdrücklich b vorgezeichnet war. Nach Anleitung des mi fa hatte ich die Wahl zwischen der transponirten aeolischen, und der transponirten hypodorischen Tonart; das mi fa allein konnte also nicht entscheiden; aber der Umstand, dass beyde Gattungen unter das gehören, was wir D moll nennen, und also sichtbar genau miteinander verwandt sind, machte es wahrscheinlich, dass leztere die wahre hypodorische Tonart der Alten sey. Diese Vermuthung wurde durch die Liturgieen, in so fern sie dorisch waren, zur Gewissheit gebracht. Es ist nämlich aus der Geschichte bekannt, dass die Alten durch zwey Chöre authentisch und plagalisch zu wechseln pflegten, d. h. wenn die Liturgie dorisch war, so war die Abwechselung zwischen Dorisch und Hypodorisch. Nun fanden sich solche dorische Liturgieen, da einige Absätze keine Vorzeichnung von b hatten, andre aber ausdrücklich damit versehen waren. Der Raum verstattet nicht, eine solche Liturgie als Probe beyzufügen; aber auch unter den eigentlichen Chorälen giebt es einige wenige, darin auf dieselbe Art gewechselt wird: ich sage gewechselt, weil ganze Lieder gesungen wurden, und also beyde Gattungen immer wieder vorkommen. Als Probe siehe in der Beylage No. 1.

Nach diesem Aufschluss über die dorische und hypodorische Tonart, untersuchte ich die Liturgieen, die in andern Tonarten gesezt sind. Ich fand eine phrygische Liturgie, wo zwischen E phrygisch und G moll gewechselt wird.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. **Nr. 48.** 1846.

Inhalt: Lehren der Weisheit eines alten Musikers, seinem Sohn gegeben als er in die Welt trat. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Berlin. Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer. (Beschluss.) — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Lehren der Weisheit eines alten Musikers, seinem Sohn gegeben als er in die Welt trat.

(Bruchstücke aus den Papieren eines verstorbenen Freundes.)

Mitgetheilt von C. G.

..... Oder kommt an einem schönen Morgen einmal ein Musikus zu Dir in's Haus, und er bittet Dich höflichst, Du wollest doch ihm ein Liedchen von Deiner Composition vorspielen, er wünschte Deine Art und Weise kennen zu lernen, sich nach Dir zu bilden und dergleichen, so sieh Dich vor, er hat gewiss nichts Gutes mit Dir im Sinne. Denn gewiss liegt draussen vor der Thür eine ganze Oper, die Du dagegen anhören musst.

Wenn Du es niemals dahin bringen kannst, dass ein Sänger oder auch eine Cantatrice eine Composition von Dir öffentlich vorträgt, so wirf Dich schnell auf das Recensiren. Die Leute bekommen dann Furcht und erheben Deine schlechtesten Sachen zu den Sternen. Es gibt einen Beifall, der aus persönlicher Achtung entspringt, wenn auch nicht viel an dem Werke selbst ist. Man nennt ihn *Succès d'estime*. So gibt es auch einen *Succès de la peur*.

Gib Acht auf gewisse Literatoren, die da zu Dir kommen. Sie sagen Dir, dass sie eine Reise durch Deutschland machen, um dessen musikalische Notabilitäten kennen zu lernen. Sie nennen Dir ihren Namen, den Du zwar noch nie gehört, aber doch thun musst, als sei er weltberühmt. Du musst dann entzückt ausrufen: Ah, Herr *X* oder *U!* es freut mich höchst, die Ehre zu haben, den Mann endlich von Angesicht zu schauen, den ich bereits aus seinen Schriften kenne. Dann offerirst Du ihm einen Stuhl, lässt ihn reden, und gibst ihm in Allem Recht. Hast Du das über Dein Herz gebracht, so bist Du geborgen, denn über's Jahr erscheint gewiss ein Buch über die musikalischen Zustände Deines Vaterlandes, worin auch Dein Name glänzt. Darum wird es gut sein, wenn Du immer einige piquante Anmerkungen bei der Hand hast. Auch suche Dein Zimmer in eine geniale Unordnung, Deinen Anzug in studirte Nachlässigkeit zu bringen; lass vor allen Dingen die Partituren alter Meister in die Augen stechen, und versäume dabei nicht, Deine eigenen Compositionen so vortheilhaft zu legen, dass sie der Scharfblick Deines Gastes sogleich entdeckt. Denn diesem entgeht so leicht nichts, und sei versichert, dass Du Deine Ausdrücke, Deinen Schlafrock, Dein Studirzimmer, und Küche und Keller auf das Genaueste beschrieben, wenn nicht gar illustrirt wieder finden wirst.

Als Orchestermitglied wahre Dich vor dem Tone, der in vielen Orchestern herrscht. Es ist entsetzlich, wie solche Männer Alles anfeinden, was ihnen Mühe verursacht, wie sie tadeln und schimpfen, raisonniren und griesgrämeln und Fäuste in den Säcken machen; wie sie ihrem Vorgesetzten im Angesicht zu Gehör reden, und hinterrücks ihm Dolchstösse geben, wie sie wahre Antipoden und Zerstörer der Institute sind, denen sie angehören. Da sie sich Künstler *ex professo* nennen, glauben sie ihr Urtheil und sich selbst unantastbar. Sie glauben sich berufen, Geisselhiebe austheilen und giftige Pfeile abschiessen zu dürfen, wen es auch treffe, halten den aber für einen Majestätsverbrecher, der ihnen nur ein Härchen krümmt. Achtung und Pietät für das Streben eines Zeitgenossen — für das, wenn ich sagen darf, *junge Deutschland der Musik* — ist ihnen fremd, denn sie belegen Alles mit Acht und Bann, was nicht *classisch* ist!.... und doch .... meiden sie die Gelegenheit, classische Musik zu hören, in der sie selbst nicht mit geigen, pauken oder flöten *müssen*. Lass in einer der Nachbarstadte, wohin die Eisenbahn in Minuten führt, classische Werke aufführen, und siehe zu, ob Du einen dieser anspruchsvollen Leute als andächtigen Zuhörer gewahrst! Das ist eine eigene böse Race von Künstlern, die Du meiden musst. Darum halte Dich zu den ehrenwerthen Männern, die ihre Würde darin suchen, ein unentbehrlicher Theil eines schönen Ganzen zu sein, die ihre Stellung mit Sicherheit ausfüllen, und das jugendliche Bestreben aufmuntern, wo sie es finden. Halte Dich zu diesen, welche die Sänger auf der Bühne nicht beneiden und anfeinden, und die glauben, jeder Lorbeer ihnen zugeworfen, jede Belohnung ihnen gezollt sei ein Raub an ihren eigenen Verdiensten. Der Sänger, daheim im Stillen mit ganz anderen Künstlersorgen kämpfend, als Du an Deinem No-

tenpult oder in der Clavierstunde zu begreifen im Stande bist, lebt dem Moment, tausend kleinen Zufälligkeiten Preis gegeben. Du lebst, nicht angestaunt, nicht angebraust, aber Du lebst sicher und ruhig. Hast Du einmal ein dreissig Jahrchen lang in einem Orchester gesessen, dann hast Du auch die Sterne zählen können, die über Dir auf- und untergegangen sind, und die Opfer der Eitelkeit, des Missbrauchs und der Speculation. Aber auch die edlen Opfer eines schönen Ehrgefühls und Strebens!.. Bedenke nur immer was *Schiller* sagt: Die fremden Eroberer kommen und gehen, wir gehorchen, aber wir bleiben stehen.

Zwinge Deine Kinder nie zur Musik. Es ist ein wahnsinniger Gebrauch, die Kunst als ein Handwerk zu betrachten, das sich erlernen muss. Das Genie durchbricht zuletzt doch die Schranke. Glaube nicht, dass das Kind, welches gern zu den Tasten läuft, sein innerer Genius treibt, und dass Fritzchen oder Minchen deshalb gleich *Mozarte* werden müssen. Aber halte es davon zurück Jahre lang, bis Du siehst, es ist nicht mehr möglich, bis Du glaubst, das Kind erliege dem Zwang. Dann ist Hoffnung da, einen glücklichen Künstler aus ihm zu machen. Einen glücklichen Künstler! Ach du mein Gott; fallen wir die armen Wesen zu Hunderten ein, die durch die Zuchtruthe getrieben Künstler und Virtuosen werden mussten. Ja, wenn sie sich nur selbst schadeten, aber sie verderben die Richtung, den Geschmack, die ganze Zeit. Daher die Roh- und Halbheit musikalischer Zustände. Die Göttin mit der Friedenspalme, Musik und Folterstudien, Speculation und Fieberangst, Noth und Thränen, Neid und Hass .... wie reimt sich das zusammen?

Du wirst Opern schreiben, wie alle Anderen es thun. Es kann nicht fehlen. Aber ist das geschehen, dann lass sie niemals aufführen. Besser ist es, sie bleiben in Deinem Pult verschlossen, und Deine Phantasie übernimmt die Aemter der Schauspieler und des Publicums, denn niemals ist ein Componist seeliger, als wenn er vor seiner Partitur sitzt, und seine Noten nach und nach herausspringen in den Gestalten vollkommener Helden, Priester, Spassmacher, Amoroso's, Tyrannen und Soubretten. Da ist Alles noch herrlich und in Freuden, und Brama's siebenter Himmel ist nichts gegen den Sitz vor seiner Partitur. Er gleicht einem Geizhals, der über seinen Schätzen wacht. Sind aber einmal die Gold- und Silberstücke seiner Ideen in die Welt hinaus, ach, da möchte er gerne hinterher rennen und sie wieder zurückholen. Alle die schönen Täuschungen! grausam werden sie zernichtet, und kaum erkennt er wieder die Bilder seiner Vorstellungen. So lange die Gedankenschätze noch verschlossen liegen in den Schreinen der Partitur, sind sie noch unbefleckt, sind sie noch heilig, und eine Welt der Hoffnungen lächelt ihrem Schöpfer entgegen. Du bist unsterblich, und darfst *Mozart* und *Beethoven* Bruder heissen. Wer beweist Dir das Gegentheil? Ist aber die Partitur aus den Händen gegeben, liegt sie im Zimmer des Capellmeisters, und hat gar einmal die erste Clavierprobe begonnen, dann rauscht ein verhängnissvoller Abschnitt Deines Lebens auf, dann werden tausend Zungen wach, tausend Argusaugen verdoppeln ihre Sehkraft, und wie mit Polypenarmen umranken Dich unheimliche Gestalten. Von dem Augenblicke der ersten Probe bis zum letzten Tactschlag am Dirigirpulte bist Du Deinem Gemüthsleben entrissen und hinaus in ein feindliches Gewühl geworfen. Deine Hoffnung verwandelt sich in Misstrauen, Deine Begeisterung in Muthlosigkeit, Deine Liebe in Hass und Deine Zuversicht in Zweifel. Der Musensohn, der die Welt stolz überschaut hat, kehrt bald wie der arme Poet beschämt in sein Kämmerchen zurück, und alle Noten, die ihm sonst wie Engel des Himmels zulächelten, oder alle Pausen, die ihm wie stumme Goldfischlein aus silbernen Fluten entgegenhüpften, grinsen ihn jetzt wie langgeschwänzte Kobolde und Scheungeheuer an. Der Du im Wonnegefühl des Schaffens einst die Welt umarmen mochtest, schleichst jetzt herum wie ein Menschenfeind, über Zurücksetzung, Ungerechtigkeit und Chikane klagend, und der geträumte Löwe des Tages ist zum Esel der Nacht geworden. Deshalb magst Du immer Deine Opern schreiben (und es liegt einmal in der Natur des Menschen, dass er Opern schreibt), aber dann, mein Sohn — dann lass sie liegen!

Nachrichten.

Leipzig, den 23. November 1846. Concert zum Besten des Orchester-Pensions-Instituts-Fonds, im Saale des Gewandhauses — Ouverture zur Tragodie Struensee, componirt von *G. Meyerbeer* (neu). — Recitativ und Arie von *Ricci*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Andante und Scherzo für Violine, componirt von *Ferd. David*, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim*. — Dithyrambe, Gedicht von *Schiller*, für Männerstimmen, Chor und Orchester, componirt von *Julius Rietz*, die Solopartieen vorgetragen von den Herren *Schneider*, *Henry*, *Behr* und *Salomon*. — Ouverture (Nachklänge zu Ossian), componirt von *Niels W. Gade*. — Erinnerungen an Irland, Concert-Fantasie für das Pianoforte von *J. Moscheles*, vorgetragen von dem Componisten. — Duettinen am Pianoforte, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Quartett-Variationen über eine italienische Barcarole für zwei Violinen, Viola und Violoncell, componirt von *J. B. Gross*, vorgetragen von den Herren Concertmeister *David*, *Joachim*, Musikdirector *Gade* und *Wittmann*. —

Meyerbeer hat hier, so viel uns bekannt, zum ersten Male eine Ouverture in guter, vollständiger Form, mit festgehaltenen, thematisch verarbeiteten Gedanken gegeben. Man hört ihr an, dass sie für Deutschland geschrieben, ohne dass den Componisten bekannte Darstellungsweise etwa einen totalen Umschwung erlitten hätte. Das Werk hat Geist und Feuer, und wenn man mit dem Studium der Partitur die Kenntniss des Trauerspiels verbindet, und dadurch in die Intentionen des Meisters eindringt, ergibt sich ein wohlgedachtes und wirkendes Tonstück. Da unser Correspondent aus Berlin das ganze Werk gehört und in der vorigen so wie dieser Num-

mer besprochen, so hat der Leser ein Bild davon, so weit es durch Worte zu geben ist. Hören wird und muss er es selbst.

Recitativ und Arie von *Ricci* sang Fräul. *Schloss* mit schöner Stimme, nur oft eine leise Schwebung zu tief. Die Ehrfurcht erlaubt uns nicht, über die Composition etwas zu sagen.

Wir würden als Violinspieler vor Allen die *David*'schen Compositionen wählen, da sie den Virtuosen geistreich, gefühlvoll, humoristisch, überhaupt sehr mannichfaltig und stets interessant reden lassen und ihrer Würde als deutsche Tonstücke doch nichts vergeben. Herr *Joachim* spielte heute mit vielem Gefühl in den zarten und mit Laune in den neckischen Stellen. Die Zukunft wird auch ihre Männer haben.

In der Musik zu der *Schiller*'schen Dithyrambe von *Rietz* pulsirt ein frisches, warmes Leben. Sie ist der geistreichste Missgriff, dem wir seit lange in der Tonkunst begegnet sind. Wenn der Dichter den Plural im Anfange hatte haben wollen, so hätte er ihn hingeschrieben, und dann wäre der Chor am Platze gewesen. Eben darin aber, dass in der einsamen Halle des Dichters durch Bachus' Vermittelung der ganze Chor der Himmlischen erscheint, liegt die Idee dieses Gedichtes mit. Und welche Wirkung hätte der Mehrgesang gemacht, wenn er erst bei der Götterrede:

> Reich' ihm die Schaale!
> Schenke dem Dichter,
> Hebe, nur ein!
> Netz' ihm die Augen mit himmlischem Thaue,
> Dass er den Styx, den verbannten, nicht schaue.

eingetreten wäre!

Uebrigens macht der Anfang dieses Gesanges auch jetzt noch eine schöne Wirkung. Aber nun lässt der Componist diesen einfachen und kurzen Befehl so breit, lang und oft wiederholen, dass man einen schlimmen Begriff von der Redeweise und Macht der Götter bekommt. Ist denn Hebe ein so verdrossenes Mensch gewesen, dass ihr so lange zugeredet werden musste, bis sie dem Dichter die gefüllte Schaale reichte? Gegen nichts sündigen die Vocalcomponisten häufiger, als gegen das natürliche Verhältniss der Momente.

Bei der Stelle: „Sie rauschet und perlet" u. s. w. wird man wirklich ergriffen, und es ist ärgerlich, dass das Gefühl sich in eine Ecke verkriechen muss, damit der Verstand es nicht ausschelte über die eitle Lust.

Lange nicht sind wir in eine so weiche süsse Empfindung aufgelöst worden, als bei den aus nebelgrauer Zeitenferne herüberwehenden kriegerischen Klängen und liebesehnenden Melodieen der *Gade*'schen Ouverture. Das, was durch thematische Arbeit sich im Geiste um einen Hauptgedanken gruppirt und zu einem festen Leibe concentrirt, hat diese Ouverture nicht, aber gerade diese etwas zerflossene Form kommt ihr zu Gute und macht ein characteristisches Moment derselben aus. Wir begreifen nun die Neigung der Leipziger zu diesem jungen nordischen Barden.

Die Concert-Fantasie von *J. Moscheles* brachte nicht blos Erinnerungen an Irland, sondern auch an die ziemlich verschwundene Periode gediegener Compositionen für Pianoforte mit vollem Orchester. Wenn auch bei dem Spiele des verehrten Meisters die Verwunderung nicht mehr aufwacht, die wohl überhaupt für die Pianofortevirtuosen schlafen gegangen ist, so wird doch das Herz bewegt und in der Einbildungskraft regen sich angenehme Bilder.

Die Duettinen gefielen uns, obgleich der Name des Componisten nicht genannt war. Erst später erfuhren wir, dass sie von *Mendelssohn* waren. Fräul. *Schloss* und Fräul. *Vogel* sangen sie mit schönen Stimmen, letztere Dame mit warmem Gefühl.

Die Quartett-Variationen über das Lied: „Mein Schiff zog durch die Wellen" sind weniger auf überraschende Virtuosenkünste als auf angenehme Compositionseffecte angelegt. Interessante Stimmengespräche, blühende Modulationen, piquante Figuren, und viel Gelegenheit zu ausdrucksvollem und fein nuancirtem Vortrage, welches Alles von den Ausführenden auf's Trefflichste benutzt wurde.

Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 26. November 1846. — Ouverture zu „Der Alte vom Berge" (neu, Manuscript). — Arie von *Mozart* mit obligater Violine, vorgetragen von Fräul. *Schloss* und Herrn Concertmeister *David*. — Concert für Pianoforte (E moll) von *Chopin*, vorgetragen von Herrn *Rudolph Wehner* aus Dresden. — Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeiffer*, in Form einer Symphonie, componirt von *L. Spohr*.

Wir kennen die Handlung nicht, zu der die *Benedict*'sche Ouverture gehört, und können nicht sagen, ob die Musik den tieferen Gehalt eines ausgeprägten Objects in sich berge. Was die Ouverture als unerklärtes Instrumentalwerk an Beifall erhalten, lohnt den weiten Weg von London nach Leipzig nicht. Das Adagio erregt Erwartungen, die aber das Allegro ziemlich unerfüllt lässt. Die Gedanken erscheinen, wir wissen nicht was sie sind; sie bewegen sich hin und her, wir wissen nicht warum; sie hören auf zu sein, auch gut. Das Ohr hat nichts einzuwenden, der Verstand wird durch die klare Form befriedigt, die Einbildungskraft bleibt leer, das Gemüth ruhig. Die Technik kann man vollendet nennen. Die Instrumentation ist glänzend. Letztere Eigenschaft ist freilich nicht schwer zu verleihen, seit die Orchester so blechreich geworden.

Die Arie mit obligater Violine ist aus *Mozart's* früherer Zeit. Aber das schadet nichts. Er hat nie ohne ein tieferregtes Herz geschrieben, und was daraus kommt, kann keine Zeit tödten. Bei seiner Musik klingt uns ausser der Wahrheit und Schönheit immer noch ein Etwas mit, die tiefe Sehnsucht des in den irdischen Leib gebannten Geistes nach seiner himmlischen Heimat. Daher der rührende überirdische Zauber seiner Tonweisen, der in uns überfliesst vom Papagenolied an bis zu der hallenden Klage der Teufel, die den Don Juan in die Hölle reissen. Darum schuf dieser Geist so emsig, nicht fragend, wie lange der Leib es aushalten werde; je schneller aufgerieben, je näher der Heimath, zu der er denn auch bald genug zurückkehrte. Die Ausführung der Arie war vortrefflich.

Von dem *Chopin*'schen Concerte spielte Herr *Wehner* nur das Adagio und den letzten Satz. Der junge Mann hat bedeutende Fertigkeit, doch fehlt es ihm noch an der physischen Springkraft, welche man jetzt von den Claviervirtuosen verlangt. Mit der erstarkten Natur wird das kommen, und hoffentlich dann auch mehr geistige Energie.

Auf das Concert folgte: Recitativ und Arie von *Mercadante*, gesungen von Fräul. *Schloss*.

Die Weihe der Töne gehört unser die Lieblingssymphonieen des Leipziger Publicums, und erhält jedesmal rauschenden Beifall. Unbegreiflich bleibt uns an diesem schönen und reichen Werke der Anfang. Das Largo soll schildern: Starres Schweigen der Natur vor dem Erscheinen des Tons. Das Tonlose durch Töne! Wir sollen Einem glauben, der uns mit den Worten antritt: Schenkt mir Etwas, ich bin stumm! Dieses Largo kann Alles sein, nur das nicht, was es sein soll. Eine Aufgabe sich aber stellen, die nicht zu lösen ist, heisst eine Klippe aufsuchen, an der man scheitern will.

Sonntag, den 29. November 1846. — Geistliche Musikaufführung in der Kirche St. Pauli, von *Bertha Bruns* aus Lübeck. —

Die Sängerin trug zwei Arien aus dem Messias von *Handel*, und ein geistliches Lied vor. Ihre klangreiche Stimme drang voll bis in die entfernteren Räume der Kirche, und ihr gefühlvoll frommer Vortrag rührte das Herz. Sie scheint für die geistliche Musik eine besondere Gabe und Neigung zu besitzen, und bereitet nicht blos Kunstgenuss, sondern regt auch die religiöse Empfindung an. Wenn sie eine Kunstreise antreten sollte, möchten wir ihr diese Art geistlicher Productionen in den Kirchen vorzüglich anrathen. Die Theilnahme kann ihr nirgends entgehen. Sie hatte heute auch mehrmals Gelegenheit, einen schönen Triller zu zeigen. Vielleicht erhöhte es die Wirkung, wenn sie die *Handel*'schen Arien kürzte, besonders, da sie dieselben nur mit Orgelbegleitung vorträgt, wo bei der Länge die Monotonie etwas fühlbar wird. Herr *Brennung*, Schüler des Herrn Organisten *Becker*, spielte mehrere Stücke auf der Orgel, unter anderen auch eine schöne Orgelsonate von *Mendelssohn Bartholdy*, mit grosser Fertigkeit. Der Pauliner Sängerverein, aus einer Anzahl junger Studirender bestehend, trug mehrere Piecen mit bekannter Gewandtheit und Sicherheit vor, und verdiente sich neuen Dank durch seine Unterstützung, die bei hiesigen Concert- und Kirchenproductionen sehr oft in Anspruch genommen und stets mit Bereitwilligkeit gewährt wird.

Aus Dresden. (Concerte.) Am 14. September begannen mit einer kleinen Plänkelei die diesjährigen Concertmanöver. Ein Herr *W. Pfeiffer* aus Berlin liess sich im Theater auf dem Piano hören. Wir haben niemals in den Reihen Derer gestanden, welche den hohlen technischen Virtuosenkram als das Höchste in der Musik anstaunen und preisen, fordern indess von Jedem, der heut zu Tage öffentlich auftritt, mit Recht einen hohen Grad technischer Vollendung. Diesen aber vermissten wir bei Herrn *Pfeiffer*. Sauberkeit des Anschlags, ein gewisser Grad äusserer Fertigkeit und die sonstigen Kennzeichen einer soliden Schule, so anerkennenswerth das Alles an sich immerhin ist, berechtigen allein jetzt zum öffentlichen Auftreten vor einem fremden Publicum nicht mehr. Vollendete Sicherheit vermissten wir — es kamen mehrfach falsche Töne vor — und der Vortrag war, wenn auch salonmässig elegant, doch der tieferen Empfindung, der wohlthuenden Wärme bar, ohne die wir uns nun einmal die Künstler nicht zu denken vermögen. Das zeigte sich in dem bekannten Notturno von *Döhler*, und noch mehr in dem von *Liszt* transscribirten Lob der Thränen; auch in der eigenen Composition des Herrn *Pfeiffer*'s: Souvenir de Bellini, that sich nirgend etwas besonders Bemerkenswerthes hervor, wenn hier auch mehr Bravour entwickelt ward. Die Composition, eine gewöhnliche Virtuosenarbeit — die Ausführung, ein tüchtiges Dilettantenspiel — das war Alles! Herr *Pfeiffer* spielte einen Flügel von kräftigem, ausgiebigem, gleichzeitig weichem Tone und, wie es scheint, leichtem Tractament aus der hiesigen Fabrik von *E. Bösenkranz*. Wir würden dessen hier nicht erwähnen, wenn wir es nicht für Pflicht gegen die heimische Industrie erachteten, das Publicum darauf aufmerksam zu machen, dass aus derselben Fabrik neuerdings Piano's hervorgegangen sind, die an Fülle, Rundung, Sonorität und Nachhaltigkeit des Tones, an Leichtigkeit der Behandlung, an Tüchtigkeit und Solidität der Arbeit, wie an Ausdauer auch hinter den besten nicht zurückstehen, welche die Pariser Fabriken bisher lieferten, ja in Betreff des Tones ihnen noch voranstehen, und ausserdem noch den Vorzug haben, bei gleicher äusserer Eleganz fast um die Hälfte billiger im Preise zu sein. —

Ein Concert im höheren Styl, eine würdige Eröffnung der Saison, bereitete dem Publicum der rühmlichst bekannte Akustiker Herr *Friedrich Kaufmann* von hier. Derselbe hatte am 8. October in der Neustädter Kirche ein geistliches Concert veranstaltet, das durch die Wahl der aufgeführten Piecen, wie durch die Mitwirkung der bedeutendsten hiesigen Gesang- und Instrumentalkräfte, und durch eine im Ganzen als gelungen zu bezeichnende Ausführung rühmliche Anerkennung verdiente, und dessen zahlreicher Besuch den Beweis lieferte, dass gute Musik hier immer noch ihr theilnehmendes Publicum findet. Der nächste Zweck des Concertgebers war es, das vor einer langen Reihe von Jahren schon von ihm erfundene Harmonichord dem Publicum auf's Neue vorzuführen, nachdem es seinen Bemühungen gelungen, neuerdings das Instrument in Betreff der Intensität, der Markigkeit des Tones wesentlich zu verbessern. Vielleicht befinden sich unter unseren Lesern nicht Wenige, welchen nicht Gelegenheit wurde, das Instrument aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Ihnen zu Nutz und Frommen theilen wir hier die kurze Beschreibung desselben mit, welche der Erfinder seinem Concertprogramme hat vordrucken lassen. Sie lautet: „Das Harmonichord ist der Form nach ein kleines, aufrechtstehendes Flügel-Fortepiano, dessen frei aufgezogene Drahtsaiten jedoch nicht wie beim Clavier durch Anschlag eines Hammers, sondern durch Reibung eines mit Leder überzogenen und

mit Colophonium durchbarbeiteten Cylinders zum Ertönen gebracht werden. Der reibende Cylinder, der in seiner Wirksamkeit dem Bogen einer Violine gleichkommt, wird durch einen unten angebrachten Tritt in Bewegung gesetzt. Der ganz eigenthümliche Ton gleicht am Meisten dem der Aeolsharfe, und hält so lange an, als der Finger auf der Taste verweilt. Alle Nuancirungen des Tones: piano und forte, crescendo und decrescendo, und zwar in anschwellenden und aushallenden Tönen, werden nur durch den Druck des Fingers hervorgebracht."

Der Concertgeber producirte sein Instrument sowohl in selbständiger Concertbehandlung, als in der Verwendung zum Accompagnement verschiedener Gesangpiecen. In letzterer Beziehung wollte es in dem grossen Raume nicht ganz ausreichend erscheinen, da sein Ton nicht genug in Contrast zu den Singstimmen steht und deshalb durch dieselben, namentlich im Chore, zu sehr gedeckt erschien. Als Concertinstrument, einem vollen Orchester gegenüber, machte es dagegen eine sehr schöne, fast nicht erwartete Wirkung, wobei freilich sehr Vieles auf die Rechnung der ausserst angemessenen Behandlung der Composition gesetzt werden muss. Diese war die wohl den meisten der geehrten Leser unbekannt gebliebene Arbeit unseres früh vollendeten *C. M. v. Weber*, ein Concertino (Adagio und Rondo) in F für Harmonichord, schon im Mai 1811 in München componirt und vom Tonsetzer mit Op. 37 bezeichnet, aber nie edirt. *Weber* hat den Character des Instruments und seine Effecte sorgfältig studirt, und demgemäss eben für den Concertgeber ein überaus innig empfundenes, graziöses und liebliches, dabei höchst wirkungsvolles Stück gesetzt, das noch dadurch interessant wird, dass in seinen einzelnen Motiven Ideen und Anklänge hervortreten, welche der Componist später in anderer Weise ausgeführt hat. Dass das Rondo nun eben nicht kirchlich, wollen wir nur beiläufig bemerken, und in einem Concerte macht man ja in dieser Beziehung keine rigorösen Ansprüche; auch haben die für ähnliche Zwecke gesetzten freien Orgelcompositionen namentlich der neueren Meister uns an Aehnliches schon gewöhnt. Dass der Concertgeber sein Instrument sowohl beim Concertvortrage als beim Accompagnement mit vollster Sicherheit und Discretion behandelte, bedarf der Bemerkung kaum; nur hätten wir in einzelnen Stellen ein gewisses Ziehen der Töne, das in Figuren bis zum Mangel an vollster Präcision der Tonansprache anstieg, vermieden gewünscht. Doch lag dies nicht am Spieler, sondern an der Spielart, vielleicht auch in den Wirkungen der zu grossen Räumlichkeit. Uebrigens treten die höheren Docantoctaven an Wohllaut und eigenthümlicher Tonfarbung gegen die, wir möchten sagen, etwas belegten Mittellöne und die dumpferen Bässe sehr bedeutend hervor, und es muss als eine bemerkenswerthe akustische Eigenthümlichkeit hervorgehoben werden, dass diese durch Saiten erzeugten Töne einen vollkommenen Labialpfeifencharacter tragen.

Das Concert war ausserdem reich ausgestattet, und muss in seiner Reihenfolge als ein historisches, wie deren an anderen Orten schon öfter, und auch hier einmal privatim durch die *Dreyssig*'sche Singacademie veranstaltet worden, angesehen werden. Die Mitglieder des eben genannten Instituts, noch verstärkt durch eine bedeutende Zahl anderer Gesangdilettanten, führten die sämmtlichen Chore aus, und es ist nur zu bedauern, dass nicht auf ein entsprechenderes Verhältniss bei Besetzung der Stimmen Rücksicht genommen worden: die Männerstimmen erschienen extensiv und intensiv bei Weitem überwiegend, jedenfalls zum Theil in Folge der grösseren Uebung durch die bestehenden Männergesangvereine — wie denn überhaupt Sopran und Alt nicht kräftig genug, hier und da selbst zaghaft und unsicher sich erwies, unstreitig eine der nachtheiligen Wirkungen des Zurücktretens der *Dreyssig*'schen Academie von aller Oeffentlichkeit, was wir schon anderweit wiederholt zu bedauern Gelegenheit gehabt haben. Die Soli hatten Mitglieder der königl. Oper übernommen, nämlich: die Damen *Kriete*, *Wagner* und *Schreck*, von denen nur die erste durch ihren classischen oratorischen Gesangvortrag sich auszeichnete, während die zweite, abgesehen von einigen Schwankungen der Intonation in der Arie der Iphis im *Händel*'s Jephta, in moderner Opernmanier gänzlichen Mangel an Verständniss der hier zu stellenden Anforderungen zeigte, und die letzte unsicher und fast unhörbar ihre kleine Partie ausführte — und die Herren *Beelezitzky*, *Curti* und *Risse*, die in keiner Weise zu besonderen Bemerkungen Veranlassung gaben.

An grösseren Piecen mit Orchester (das durch die königl. Capelle unter *Reissiger*'s Leitung wurdig repräsentirt war) kamen zur Aufführung: der dritte Theil von *Handel*'s Jephta, *Mozart*'s Hymne: „Gottheit, dir sei Preis und Ehre," das schon oben erwähnte Concertino von *Weber*, und das Finale des ersten Theiles von *Haydn*'s Schöpfung. Dass für wahrhaft grandiose und wirkungsvolle Ausführung solcher Oratoriensätze namentlich bei der grossen Räumlichkeit der Neustädter Kirche, selbst bei der günstigen Anlage des für diesen Zweck besonders errichteten Podiums, die Besetzung im Instrumentale und Vocale nicht stark genug war — dass es auch ein sehr eigenes Ding ist, einzelne Bruchstücke grosserer Werke bei solchen Gelegenheiten zu produciren, wollen wir beiläufig erwähnen, ohne indess damit einen Vorwurf für den wackeren Concertgeber zu beabsichtigen, dessen Sorgsamkeit für Aufstellung eines durchweg gediegenen Repertoirs, wie für das ganze, so äusserst schwierige und mühevolle Arrangement volle Anerkennung verdient.

An kleineren Vorträgen, theils a Capella, theils mit Begleitung des Harmonichord, wurden dem Publicum geboten: Lied von der Geburt Christi (Puer natus in Bethlehem) des *Petrus Dresdensis*, die Melodie aus dem 13. Jahrhundert, *Palestrina*'s bekanntes: O bone Jesu; das Quartett für zwei Soprane und zwei Tenore: Deh ti piaccia il tuo potere, aus *Naumann*'s Oratorium: Davidde in terebinto; und endlich *Beethoven*'s schönes geistliches Lied: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre." Auch dürfen wir billig nicht vergessen, dass als Introduction des Concertes der bewährte Meister *Johann Schneider* J. S. *Bach*'s grosse Eslur-Fuge auf der Orgel vortrug.

Es ist lebhaft zu bedauern, dass uns nicht öfter Gelegenheit hier sich darbietet, über derartige classische Concerte zu berichten. Welch' unberechenbar grosser,

segensreicher Einfluss durch sie auf Kunstsinn und Kunstgeschmack des Publicums geübt werden könnte, leuchtet ohne weitere Ausführung Jedem ein. —

(Beschluss folgt.)

Meyerbeer's Musik zur Tragödie Struensee von Michael Beer.

(Beschluss.)

Gegen den Schluss des ersten Actes erkennt man durch die scenische Anwendung der beiden Hauptmotive der Ouverture, in welcher bestimmten Beziehung sie zur Handlung und den Charakteren der Tragödie vom Componisten gedacht worden sind. Das erste, die Ouverture anhebende Antantemotiv (in *Des* mit Harfe u. s. w.) charakterisirt nämlich das religiöse Element des Drama's, welches durch den Pfarrer Struensee repräsentirt wird, während das zweite Motiv des Allegro (das erste Mal in *Es* und dann später in *As* auftretend) den unseligen Liebesgedanken Struensee's zur Königin bezeichnet.

Der erste Entreact bildet ein eigenthümliches Musikstück mit Männerchor, das der Componist durch die Ueberschrift: „Der Aufruhr" charakteristisch markirt hat. Ein Moderato ($^{4}_{4}$, Cmoll) führt nach einigen überraschenden harmonischen Wendungen zur Melodie des dänischen Nationalliedes: „Kong Christian stand am hohen Mast," das vom Männerchor auf der Bühne bei geschlossener Gardine intonirt wird. Es sind die meuterisch aufgeregten norwegischen Garden, die das Lied anstimmen; man wird somit schon im Voraus, in echt dramatischer Weise, auf die Dinge, die da kommen sollen, durch die Musik vorbereitet. Diese Nationalmelodie, welche beiläufig zu Struensee's Lebzeiten sehr jung gewesen sein muss, denn der Grossvater oder gar nur der Vater des jetzigen Organisten der Frauenkirche zu Copenhagen, *Hartmann*, hat sie componirt, kehrt noch einige Male hinter der Scene wieder und ist sehr gut mit dem schwülen Character des Cmoll-Andantino in Einklang gebracht und verwebt. Originell, man möchte sagen sarkastisch, nimmt sich das Oboesolo aus, an jener Stelle, wo ein Solotenor das zweite Couplet des Volksliedes vorträgt. Am Schlusse dieses ersten Entreactes hat *Meyerbeer* den ungewissen Ausgang „des Aufruhrs" durch einige fast allzukühne Modulationen andeuten wollen; etwa so:

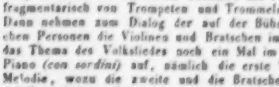

Zur zwölften Scene des zweiten Acts, wo die rebellischen Garden, nachdem sie Struensee beruhigt, abziehen, ertönt hinter der Scene nochmals das Nationallied, fragmentarisch von Trompeten und Trommeln begleitet. Dann nehmen zum Dialog der auf der Bühne befindlichen Personen die Violinen und Bratschen im Orchester das Thema des Volksliedes noch ein Mal im äussersten Piano (*con sordini*) auf, nämlich die erste Violine die Melodie, wozu die zweite und die Bratsche eine sehr subtil gearbeitete, figurirte, zweistimmige Begleitung führen, worauf sich derselbe Passus sub 8. durch drei Violoncelle repetirt. Zur sechszehnten Scene des zweiten Actes, wo zum ersten Male die ränkevolle Verschwörerin Juliane (Königin Mutter) erscheint, um mit ihren Creaturen den blutgierigen Racheplan gegen Struensee und die junge Königin (Caroline Mathilde) zu schmieden, hat *Meyerbeer* eine scharfgezeichnete, echt dramatische Musik geliefert. Auf dem das ganze Stück andauernden Orgelpunct *Gis* (kleine und eingestrichene Octave) der Violinen erscheint in den Bässen eine Figur von grübelndem und zugleich drohendem Character, die von der Nationalmelodie (Flöten, Oboen, Clarinetten), der dänischen Partei den Sieg blutgieriger Intrigue verheissend, bedeutungsvoll unterbrochen wird.

Der zweite Entreact führt die besondere Ueberschrift: „Der Ball." Der hauptsächlichste Theil dieses Tonstückes bewegt sich im Polonaisentempo, das aber wegen der Sechszehntelstrolen, die im Thema tactmässig vorkommen, ein wenig langsamer als gewöhnlich genommen werden muss. Nach vier Tacten Trillern, welche auf die Harmonie *dis, fis, a, c* gebaut, nach einander, jedesmal von Dauer einer ganzen ($^{4}_{4}$) Tactnote von der Viola, der ersten und zweiten Violine eingesetzt werden, erscheint ein ungemein elegantes, originelles Motiv auf der Dominante von Dédur, in welcher Tonart sich der Entreact überhaupt bewegt. Als Intermezzo bringt der Componist ein Allegro ($^{2}_{4}$, Cismoll), das wohl die tragische Catastrophe des Maskenballs, nach dessen Beendigung bekanntlich Struensee und die junge Königin verhaftet wurden, andeuten soll. Darauf folgt wieder die Polacca nebst ihrem pajuanten Trio, und eine brillante Stretta schliesst diesen Entreact.

Der nächste, dritte, führt die Ueberschrift: „Die Dorfschenke," und malt das Leben und Treiben in einer solchen ($^{4}_{4}$, Amoll, Allegretto) in scharfen Contouren und lebhaftem Colorit. Piquant und characteristisch hervorstechend ist die grosse Septime (*A — Gis*) in der capricenen Figur des Hauptmotivs; reizend nehmen sich die Imitationen im Nebenthema, das die Holzbläser führen, aus.

Für die musikalischen Situationen und Momente des letzten Acts hat Meyerbeer sehr geschickt und mit dramatischem Esprit die Hauptmotive der Ouverture und jenen Orgelpunct gis mit der darüber erscheinenden Nationalmelodie (das Gis wird zuweilen enharmonisch in As verwandelt) in eigenthümlicher Form und Weise wiederholt. Doch tauchen auch zwei neue Musikstücke auf: 1) ein Trauermarsch in Cmoll, den letzten Lebensgang des Helden der Tragödie begleitend, und 2) eine Benediction ($^{4}_{4}$, Cismoll) für drei Solovioloncelle. Namentlich dieses letztere, einfache, in den Stimmen schön geführte kleine Tonstück, während der Pfarrer Struensee seinen zum Tode verurtheilten Sohn einsegnet und seine Seele der ewigen Gnade anbefiehlt, ist von rührender Wirkung. Der Trauermarsch, dessen Motiv ein von Thränen ersticktes Schluchzen vortrefflich ausdrückt, ist mit sicherem dramatischen Tact nur skizzirt, weil ein ausgeführtes Musikstück hier die Handlung aufhalten und stören würde.

In dieser umfangreichen, neuen Partitur des berühmten Componisten ist natürlich die Ouverture das Haupt-

stück. Sie ist schwer auszuführen, und erfordert namentlich ein sehr stark besetztes Bogenquartett, um dem *Corps d'harmonie* die nöthige Resistance zu leisten; auch müssen die Contrabasse vorzugsweise tüchtig sein und vor schnellen Sechszehntelfiguren in den Intervallen verminderter Septimenaccorde nicht scheu zurückbeben. Auf eine scharfe Beobachtung von Licht und Schatten in allen Abstufungen muss ebenfalls, und ganz vorzüglich geachtet werden. Bei einer tadellosen Execution wird das Orchester aber stets den Dank des lebhaften Beifalls davontragen, und die Ouverture zweifelsohne Kennern und Laien grosses musikalisches Interesse bieten.

Möchte der Componist recht bald ein neues Werk in diesem Genre liefern! *H. Truhn.*

Recensionen.

Lieder, Gesänge und Balladen.

(Fortsetzung aus Nr. 46.)

8) Ein Frühlingsspiel in dreimal drei Gedichten von *Heinrich Heine*, für eine Singstimme mit Pianoforte von *A. B. Marx*. Op. 14. 3 Hefte. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. à 15 Ngr.

Jedes dieser interessanten Hefte bildet für sich insofern ein abgeschlossenes rundes Ganzes, als der gekrönte Verfasser die ergriffenen Texte so geschickt zusammengestellt und an einander gereiht hat, dass immer ein Lied in das andere hinüberleitet, die Situation des einen die des anderen bedingt und vorbereitet, eins aus dem anderen, wie etwa die Kelche gefüllter Primeln und Aurikeln, scheinbar frei und doch mit innerer Nothwendigkeit hervordringt, eins das andere ergänzt, erweitert, bereichert, vervollständigt. So sind denn hier nicht einzelne, für sich abgesondert dastehende, für sich etwas gelten wollende Lieder, sondern engverflochtene Liederkränze zu erwarten, ein Punct, den man wohl in's Auge zu fassen hat, wenn man dem geistvollen Verfasser sein gutes Recht gewähren und sich den Genuss und die Freude an diesen dankenswerthen Gaben nicht verkümmern will. Hätte der Verfasser nicht jene höhere Tendenz verfolgt — und wir dürfen sagen mit Glück, — so dürfte er leicht das eine oder andere Lied, für sich allein genommen, anders gefasst, anders behandelt haben. Aber hat er sich jeden dieser Kränze als organisches Ganzes gedacht, so muss man sie nun auch demgemäss anschauen, was man denn gewiss nicht — zumal bei einem feinen, gut schattirten Vortrage — ohne reiche Frühlingsempfindungen thun wird.

9) Die Heinzelmännchen. Des Hagestolzen Geburtstag. Tragische Geschichte. Besuch. Windbeutelei. Heitere Lieder für eine tiefere Stimme, mit Begleitung des Pianoforte von *Carl Eduard Hering*. Op. 26. Leipzig, bei Robert Friese. Preis ⅓ Thlr.

Können wir auch diesen Liedern einen höheren poetischen Werth und Gehalt nicht zusprechen, so zweifeln wir doch nicht, dass sie in gewissen Kreisen Beifall finden werden, da sie nicht ohne guten, hausbackenen Humor geschrieben sind.

10) Drei Lieder von *Goethe*, für eine Singstimme mit Pianoforte- und Violoncellobegleitung ad libitum von *Heinrich Weber*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 1 Fl. 12 Kr.

Das melodiöseste und überhaupt gelungenste unter diesen Liedern ist das dritte: „Auf dem See.“ Nur hat uns hier die doch gar zu einförmig gehaltene Begleitung des Violoncells nicht behagen wollen. Die übrigen beiden Gesänge: „Nähe des Geliebten“ und „An die Entfernte“ gehören zu dem sogenannten Mittelgut.

11) Album Espagnol. Zwölf spanische Lieder und Romanzen. Poesieen von *Cristobal de Castillejo*, *Gil Vicente* u. A. im Versmaasse der Originale übersetzt von *E. Geibel*, componirt für eine und zwei Singstimmen von *Hieronymus Truhn*. Op. 61. Zweite Abtheilung für Mezzo-Sopran oder Bariton. Hamburg u. Leipzig, Schuberth u. Comp. Pr. 1½ Thlr.

Wir wissen nicht, ob der Verfasser hier nach spanischen Originalmelodieen gearbeitet hat. Ist dies nicht der Fall gewesen, so hat er die schwierige Aufgabe, sich in eine fremde Nationalität hineinzufühlen und sie musikalisch zu erfassen, mit anerkennenswerthem Talente gelöst, denn das eigenthümliche Colorit des spanischen Wesens und Lebens scheint uns fast überall sehr glücklich getroffen zu sein, und wir gestehen, das Heft wiederholt mit besonderem Interesse durchgesehen zu haben.

(Wird fortgesetzt.)

Feuilleton.

Bei dem neuerrichteten Conservatorium für Musik in *München* sind, der Augsburger Abendzeitung nach, folgende Professoren angestellt worden. Director *Ignaz Lachner* für Contrapunct und Orgel. *A. Wohlmuth* für Harmonielehre. Hofopernregisseur *L. Lenz* für Gesang. Hofmusiker *Menter* für Violoncell, *Mittermayer* für Violine; und die Privatlehrer *C. Fischerer*, *Ch. Wanner* und *Werack* für Clavier und *J. Amann* für italienische Sprache.

Der jungen Sängerin *Tuberthy* in Hannover wird eine glänzende Zukunft prophezeiht, da sie in jeder neuen Partie neue glänzende Eigenschaften entfalte.

Von Danzig aus ist uns von einem jungen Enthusiasten ein Aufsatz zugekommen, dessen Anfang so lautet: In dem Referate über ein zu Danzig stattgehabtes Concert liest man in der Schaluppe zu Nr. 135 des Danziger Dampfbootes Folgendes: „Die Widmung von *Rob. Schumann* ist ein ganz werthloses Product, in ewigem Wechsel der Ton- und Tactart, so dass es zu keiner Musik kömmt.“ Diesen Anfang wollen wir zur Belustigung aller Leser, welche jenes herrliche Lied kennen, hersetzen. Die Vertheidigung müssen wir streichen, die macht jeder Leser selbst.

Ein neuer Claviervirtuos, in Berlin aufgetreten, *Papendyk* sein Name, Alter — sechs Jahre.

In dem Stadthause zu Newyork werden Concerte gegeben, worin bei manchen Gelegenheiten gegen 200 deutsche Dilettanten zu hören sind.

Herr *Kossak*, Verfasser der Aphorismen über *Bellini's* Kunstkritik, liefert musikalische Kritiken in die Zeitungshalle, welche gerühmt werden.

Eine junge Berlinerin, Fräul. *Buch*, ist in Hannover als Agathe im Freischütz mit Beifall aufgetreten.

In Luzern soll die Musik ziemlich verstimmt sein, seit die Jesuiten dort eingezogen.

Herr *Burd* hat ein Patent auf eine neue Art doppelte Echappements (Auslöser) an den Flügeln erhalten, welche sich besonders durch Einfachheit und Dauerhaftigkeit auszeichnen sollen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
bei **F. Whistling** in Leipzig.

So eben sind erschienen:

Flügel, G., Op. 14. Nachtfalter für Pfte. Heft I. ¼ Thlr.
— — Op. 16. Dasselbe. Heft II. ¼ Thlr.

Schumann, Dr. R., Op. 60. Sechs Fugen über den Namen **B-A-C-H**, für Orgel oder Pfte mit Pedal. 1⅓ Thlr.

Nachstens erscheinen:

Schumann, Dr. R., Op. 53. Fünf Lieder von *R. Burns*, für gemischten Chor. Partitur und Stimmen. 1⅓ Thlr.
— — Op. 59. Vier Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1⅓ Thlr.

Bei **C. A. Klemm** in Leipzig erschien:

Hietz, Jul., Op. 29. Dithyrambe („Nimmer, das glaubt mir!") von *Schiller*. Für Männerstimmen. Chor und Solo) mit Orchester. Partitur 2 Thlr.
Clavierauszug 1 Thlr. 15 Ngr.
Die vier Singstimmen 25 Ngr.
Die Singstimmen werden in beliebiger Anzahl bei Partituren zu ermässigtem Preise abgegeben.

Ich versandte heute an alle Handlungen:

Menz, E., Die wichtigsten Elemente des musikalischen Unterrichts für Lehrer und Lernende. Zweite verbesserte und vermehrte Auflage. 5 Ngr.

J. G. Müller in Gotha.

Empfehlenswerthe Musikalien aus dem Verlage von **C. A. Zumsteeg** in Stuttgart (Leipzig, bei *C. F. Leede*):

Dreifuss, geb. **Benedict**, 8 Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 1. 25 Ngr.
Reiech, 13 leichte Lieder für 3stimmigen Männerchor. Op. 7. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.
Lindpaintner, Solo und Chorgesänge aus Marcello's Psalmen, deutsch von Dr. Grüneisen, bearbeitet und instrumentirt. Partitur und Clavierauszug. 4 Thlr.
— Die einzelnen vier Singstimmen hiervon, jede 5½ Ngr.
Schmidt, Fried., 12 Lieder für Mezzosopran oder Bariton mit Pianofortebegleitung. 1 Thlr.
Silcher, 12 leichte 4stimmige Lieder für Männerstimmen. Op. 34. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.
— 4 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianofortebegleitung. Op. 43. 2 Hefte, jedes 10 Ngr.
— Serenade an Selma für Tenor oder Sopran mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.
— Melodieen aus Beethoven's Sonaten und Symphonieen zu Liedern für eine Singst. mit Pianofortebegl. 3 Hefte, jedes 12½ Ngr.
Zumsteeg, Emilie, Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 6. Nr. 1. Abschied. Nr. 2 u. 3. Schiffl. lieder von Lenau. Nr. 4. Sehnsucht der Liebe. Nr. 5. Mitternacht von Rückert, und Scheide nur nicht von Chezy. Nr. 6. Nachruf von G. Schwab, jede Nummer 5 Ngr.

So eben ist in unserem Verlage erschienen:

J. F. Kittl (Director des Conservatoriums zu Prag), Grosse Sonate für das Pianoforte zu vier Händen. Op. 27. 1⅔ Thlr.

Wir dürfen Freunden gediegener Musik diese Sonate des berühmten Tonsetzers als ein ganz ausgezeichnetes Werk empfehlen.

Schuberth & Comp., in Hamburg u. Leipzig.

An die resp. Theaterdirectionen.

Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug von

Meyerbeer's Musik zu *Struensee*,

bestehend aus der grossen Ouverture, vier Entreacts, Marsch und Volkschor, grosser Polonaise, Melodrama, Trauer-Marsch u. s. w. ist nur von uns laut Uebereinkunft mit dem Herrn Componisten zu beziehen. Eben so liefern wir Exempl. des Trauerspiels Struensee von *Michael Beer*, so wie solches für die Berliner Bühne eingerichtet worden ist, nebst der Scenerie.

Der Ruhm dieser genialen Composition (welche sich auch zum Vortrag in Concerten sehr eignet) ist anerkannt durch die Einstimmigkeit des ehrenden Urtheils aller Kritiker und durch den ausserordentlichen Beifall des Publicums bei den zahlreichen Vorstellungen im hiesigen Hoftheater.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

David, Felicien, Album 1847. 10 Melodien pour chant et 3 Voices.
Herz, H., Pâquerette, Melodie.
— — Les cerisettes du jour. 6 Valses brillantes. Op. 157.
Hünten, Fr. Le retour au chalet, air national varié. Op. 144.
— — Melodie bohémienne variée. Op. 145.
— — Le desir du pays, thème allemand varié. Op. 147.
— — Une fleur, Valse brillante. Op. 149.
Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: I Due Foscari. Op. 89.
Thalberg, S., Berceuse, pour Piano.
Wolff, E., Fantaisie sur les Hirondelles. Op. 136.
— — Impromptu. Op. 137.
— — Fantaisie sur des motifs de l'Opéra: Die zwei Prinzen. Op. 138.

Adolph Henselt's neuestes Werk,
Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte,

erscheint in Kurzem im Verlage der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung von **Pietro Mechetti qm. Carlo** in Wien (mit Eigenthumsrecht für *Deutschland*) und gleichzeitig bei **M. Bernard** in St. Petersburg mit Verlagsrecht für *Russland*.

Bei **C. Hochhausen** in Jena ist zu haben:

Ein Exemplar der Allgem. musikal. Zeitung 1813 — 1844. 30 Jahrgänge nebst Register, von 1798 — 1813. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Ladenpreis 100 Thlr. **für 30 Thlr. baar.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. **Nr. 49.** 1846.

Inhalt: Die Gesanglehre des französischen Sängers Duprez. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. (Beschluss.) Aus Wien. Aus Italien. Aus Amsterdam. Aus Soraw. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Gesanglehre des französischen Sängers Duprez *).

Von G. Nauenburg.

Wenn man die schwere Kunst des Gesanges wirklich *vollständig* lehren und erlernen könnte, so hätten die deutschen Sänger, Gesanglehrer und Componisten diese Kunst wohl *längst* aus den zahlreichen, vollständigen und auch zum Selbstunterrichte eingerichteten Gesangschulen erlernt! leider zeigt aber die Erfahrung nur zu deutlich, dass die so oft angepriesene Vollständigkeit eine sehr unvollständige ist, dass die Wirklichkeit immer ärmer wird an gründlich gebildeten Sängern und Lehrern, aber desto reicher an oberflächlichen Schwätzern und boruirten Geheimnisskrämern! — der speculative Geist der Zeit hat uns zwar viel Gutes im practischen Leben, in Wissenschaft und Kunst gebracht, er brüstet sich aber auch oft mit Dingen, die er selbst nicht begriffen, er verheisst oft, was er nicht erfüllt. Wir treten jetzt unbefangen an *Duprez's* Gesangschule, und wollen sehen, in wie fern das Werk dem Titel entspricht. Der Verfasser nennt sich: Professor des Gesanges am königl. Conservatorium der Musik und erster Tenor der königl. grossen Oper zu Paris. *Duprez* wird vielfach, seit *Nourrit's* Abtreten von dem öffentlichen Schauplatze der Bühnenwelt, als der vortrefflichste, ausgezeichnetste Tenorsänger Frankreichs gepriesen. Seine Stimme soll mächtig, von bedeutendem Umfange und einer seltenen Klangfülle sein; er nennt sich im Vorworte zu seiner Gesangschule einen Schüler *Choron's*, dessen Unterricht er in seiner Jugend zehn Jahre genossen hat; in späteren Jahren scheint er als Autodidact die Lehren seines Meisters verarbeitet, und durch genaue Beobachtung der berühmtesten Künstler seiner Zeit die Vollendung seiner Künstlerschaft erstrebt zu haben.

Das Werk zerfällt in drei Hauptabtheilungen; die erste ist ausschliesslich dem breiten, ausdrucksvollen und kräftigen Gesangvortrage gewidmet; die zweite behandelt den graziösen und Bravour-Gesang; die dritte wird den „vollständigen" Gesang, d. h. den Gesang, wo Text und Musik in eine Einheit verschmolzen sind, behandeln. Alle Uebungen sind nach des Verfassers Aussage stufenweise geordnet, was Recensent jedoch oft bezweifeln muss. Alle Uebungen und Vocalisen sind für die Sopranstimme geschrieben, jedoch nur auf einen Umfang von dreizehn Tönen (*c* bis *a*) beschränkt, damit sie nach den Transpositionen „von *allen* Stimmen ausgeführt werden können." Mit diesen Worten nimmt *Duprez* von vorn herein seinen Vocalisen die allgemeine Brauchbarkeit, denn so viel steht unzweifelhaft fest, dass die Tessitur der verschiedenen Stimmen und die Registerlagen derselben *wesentlich* verschieden sind, und somit nur *höchst selten* eine Vocalise durch Transposition für alle Stimmen nutzbar gemacht werden kann; nicht der Umfang, sondern vorzugsweise die Lage der Cantilene, die Beschaffenheit der Register, der Stimmklang, die Massenhaftigkeit des Tones characterisiren die verschiedenen Stimmen des Geschlechts. Wir werden uns überzeugen, dass gar oft die eigentliche Theorie bei unserem Verfasser tief unter seiner Praxis steht, dass er *systematische* Lehrvollständigkeit, so weit diese überhaupt von einer „vollständigen Gesangschule" gefordert werden kann, fast in *keinem* Puncte erreicht; so ist gleich der erste Artikel „Von der Stimme" höchst mager und in keiner Beziehung neu. Seite 6 aber tritt der Verfasser selbständiger auf, er sagt: „Man beginnt die Kunst des Gesanges mit der Vocalisation. Die Angabe des Tons und seine gute Beschaffenheit sind die ersten Studien, die man zu machen hat. Man thut wohl, den Ton anfangs gleich und immer mit *voller* Stimme auszuhalten, d. h. man ziehe den ganzen, vollen Ton aus der Stimme, wie sie ihn gibt, ohne ihr Zwang anzuthun. Sei sie am Anfang und bei der Fortsetzung noch so *hart* und *rauh*, man wird *endlich* dahin gelangen, voll und weich singen zu lernen. Dies System kann (sagt *Duprez*) sonderbar scheinen, aber ich habe es durch eine lange Erfahrung bewährt gefunden." — Ein solches Bekenntniss aus solch erfahrenen Sängers Munde verdient volle und ruhige Erwägung und eventuelle Berücksichtigung. Bekanntlich fängt man nach Art der meisten Italiener die Bildung des Tones im Piano an, und lässt darauf die anderweiten Tonmodificationen folgen. Bei *Duprez*, dem dramatischen Sänger, entsteht nun die grosse Frage: lernte er *nur* „*weich*" singen, *weil* er früher vorzugsweise mit *voller* Stimme gesungen hat, oder fühlte er in seiner Laufbahn als Bühnensänger, dass er die imponirende Massenhaftigkeit seines Organes mässigen und auch für zarteren Cantilenenvortrag anwendbar machen müsse? ich nehme wohl

*) *G. Duprez*: Die Kunst des Gesanges. Vollständige Gesangschule (theoretisch und practisch), nebst Solfeggien, Vocalisen und melodischen Beispielen der grössten Meister. Berlin, bei Schlesinger.

mit Grund das Letztere an; dann wäre freilich die *Nothwendigkeit* der anfänglich *starken* Tonbildung nicht vorhanden; wenden wir uns aber einmal von *Duprez's* Person ab, und betrachten die Sache rein rationell, aber doch auch gestützt auf bewährte Erfahrung, so tritt folgendes Resultat hervor: Die Gesangskunst steht selbst in ihren Elementen nicht *isolirt* im Bildungsgange des Menschen da; die Tonelemente werden um so leichter dem Organe des Schülers entlockt werden können, wenn man sie den bereits gebrauchten *Sprachton*-Elementen anfügt; die gewöhnliche *Sprachton*-Stärke wäre somit der *Anfangspunct* für die erste Vocalbildung beim Gesange; was darunter und darüber liegt, muss erst *angebildet* werden. Hat das Organ die Fähigkeit, musikalische Töne natürlich zu erzeugen, so werden sie mit gewöhnlicher Sprachtonstärke am Leichtesten und am Ungetrübtesten zu Tage kommen; ist der *Dämant gefunden*, dann kann er *geschliffen* werden. In so fern stimme ich *Duprez* bei und verweise auf das Vorwort zu meinen bei Breitkopf und Härtel erschienenen „Täglichen Gesangstudien“: bin aber *nicht* der Ansicht, dass mit der harten Tonleiter der Anfang gemacht werde, die *Duprez* gleich von *c* bis *a* ausdehnt, sondern meine, dass das, was in der Natur *früher* da war, auch früher geübt werden muss, und da zeigt sich denn in meiner auch mehr als zwanzigjährigen Erfahrung, dass jedes mit Tonvermögen begabte Kind den einfachen *Dreiklang* schon viel *leichter* und *früher* hervorbringt, als die Folge der Tonleitertöne. (Siehe Neue Zeitschrift für Musik, Nr. 49, December 1841: „Revision der herkömmlichen Gelanglehre“ von *G. Ng.*) Absichtlich habe ich den quästionirten Gegenstand etwas umständlicher besprochen, da er an sich höchst wichtig ist und *Duprez's* Selbständigkeit fast allein characterisirt. In der ersten Lection wird nun die horizontale Mundöffnung empfohlen, die so gratiös als möglich sein soll; der Athem soll ohne Anstrengung genommen werden; hiermit ist wiederum nichts und auch Alles gesagt; nach meiner Ueberzeugung ist so allgemein hin nichts für die Praxis gewonnen; der *specielle* Fall kann nur entscheiden, da die Zähne, die Lippen, der Gaumen, die Zunge u. s. w. *wesentlichen* Einfluss auf die Bildung des Tonanschlags und Tonabflusses ausüben und somit vom Lehrer erst reguirt werden müssen. Ueber die Art und Weise *wie* der Athem genommen und vertheilt werden soll, gibt der Verfasser fast gar keine Anleitung!! und wahrlich — hier liegt der rechte Gesangjammer! — Unbegreiflich ist mir ferner der erfahrene Sänger als Solfeggien-Componist; ohne Weiteres bewegen sich selbst die *ersten* Uebungen mit den daran geknüpften Vocalisen — *im ganzen* Stimmumfange von *c* bis *ä*! — Nach all hergebrachter Weise werden nun die Treffübungen von der Secunde bis Octave geübt! — Wir Deutsche sind so gern Nachahmer der Ausländer, und dieses harmlosen Menschen kommt es oft gar nicht in den Sinn, wenigstens das Gute und unter uns längst Bekannte und Anerkannte auf- und anzunehmen! sie bringen das bei uns längst Verworfene immer in alter Weise wieder, und leider gibt es dann unter uns Deutschen wieder andächtige Michels, die das scheinbar Neue gierig aufnehmen und verbreiten! Wer die Töne nach ihrer Höhe und Tiefe rein und sicher intoniren lernen will, der muss, ausser der gehörigen Bekanntschaft mit der Dur- und Molltonleiter und der chromatischen Tonreihe, die Töne aus ihren *Accordverhältnissen* kennen und treffen lernen. Denn aller Gesang, jede Melodie besteht ja entweder aus Theilen einer Tonreihe, oder aus auf- und abwärtsspringenden Intervallen, oder aus allen diesen vermischt. Die genannten Sprünge aber liegen entweder in dem *Accorde*, welcher eben erklingt, oder in dem folgenden; oder der zweite Ton des Intervalls ist ein Verhalt des eben erklingenden oder des nächstfolgenden *Accords*. Gibt man zu, dass der Sänger nicht im Stande sei, irgend ein Intervall richtig zu intoniren, wenn er es sich nicht vorher richtig gedacht, mit Hilfe seines musikalischen Gehöres aufgefasst, gleichsam im Innern gehört hat, so ist es jedenfalls am besten, das Intoniren der Intervalle auf die Lehre von den *Accorden* zu stützen. Der Consequenz wegen ist es dann auch natürlicher, die Intervalle selbst aus den *Accorden* herzuleiten, als aus der Dur- und Molltonleiter. —

Seite 15 bei Uebung des Quarteintervalls macht der Verfasser folgende Bemerkung: „Um sich eingebildete Anstrengungen zu ersparen, sind die Schüler oft geneigt, die Gesangstücke, deren sie Meister werden wollen, nur mit dem vierten Theile ihrer Stimme zu üben. Diese Gewohnheit ist gefährlich. Man übe die Stücke so, wie man sie vorzutragen beabsichtigt.“ — Hierbei möchte ich doch lieber rathen, die vorzutragenden Stücke erst „*stillt*“ zu studiren; dann die einzelnen auffallgen Schwierigkeiten der Kehle anzueignen und nun erst *Duprez's* Rath in Anwendung zu bringen; überhaupt meine ich: man verweichliche die Stimme nicht, strenge aber auch die leicht verletzbaren Organe nicht *unnöthig* an; hat die Stimme erst *vollständige Dressur* erhalten, dann ist sie auch gekräftigt und für die Dauer halt- und brauchbar. Nachdem nun *Duprez* die Uebung im Treffen bis zur Octave vollendet hat, sagt er schliesslich: „Es wäre zu langwierig und unnütz (?), die Uebungen mit Nonen-, Decimen-Intervallen u. s. w. fortzusetzen u. s. w.“ — Schon aus dieser offenbaren Unvollständigkeit erhellt wohl zur Genüge, dass die Treffiehre auf die Accordkenntniss basirt werden muss. — Die Lehre von den Vorschlägen ist weder systematisch noch genügend behandelt und mehr oder weniger der Willkür anheimgegeben. Ueber die Erlernung der verschiedenen Doppelschläge, des Trillers u. s. w. gibt der Verfasser das längst Bekannte. Die theoretischen Bemerkungen werden immer seltener und verlieren sich endlich in den eigentlichen Solfeggien; nur aus dem Vorworte zur zweiten Abtheilung heben wir hervor: „Wie sehr wäre man beschränkt, wollte man das Studium des zweiten Theiles vernachlässigen, der den besonderen Zweck hat, *alle* Stimmen für die materiellen Anforderungen einer lebhaften und leichten Melodie geschmeidig zu machen! Die Componisten schreiben nicht nur getragenen Gesang. Sie muthen dem Sänger Läufe und Passagen aller Art zu, die dieser zu jeder Zeit (!) auszuführen bereit sein soll.“ Leider wohl! und manche schreiben sogar so unsanghare Dinge, dass sie der geübtesten Kehle für immer widerstreben, wie die harte Nuss dem Zahne!! — Unter allen Umständen ist es bedenklich, die technische Beschulung nach *eines* Meisters Sol-

8. deren Anfang in der Beylage No. 2. Nämlich G moll mit b und es in der Tonleiter (den Anfang von A an gerechnet) hat einerley mi fa mit der hypophrygischen Tonart; und zwar kann hierbey keine Zweydeutigkeit statt finden, weil keine andre Tonart dasselbe mi fa hat. Melodieen also, die in G moll mit Vorzeichnung von b und es gesetzt sind, und die mit A anfangen und schliessen, sind in der wahren hypophrygischen Tonart der Alten gesetzt, s. No. 3. Durch keine andre Transpanirung dieser Tonart hätte eine schickliche Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch erhalten werden können. Mit A moll statt G moll hatte man gar keine Abwechselung bekommen. In den neuern Choralbüchern steht die Melodie No. 3. immer in A moll; aber noch im dresdner Gesangbuch vom Jahr 1656 wird sie, wie sichs gebührt, in G moll geliefert. Ferner fand ich lydische Liturgieen, d. h. Stücke in F dur, theils mit, theils ohne Vorzeichnung von b, s. No. 4. Die hypolydische Tonart hat einerley mi fa mit der ionischen; also kann hier das mi fa allein eben so wenig entscheiden, als bey der hypodorischen; jene Verbindung aber in einer Liturgie, die nichts andere als eine Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch seyn kann, giebt zu erkennen, dass nicht die ionische, sondern die hypolydische Tonart gemeynt sey; und folglich, dass alle Melodieen in F dur mit Vorzeichnung von b, in der wahren hypolydischen Tonart der Alten gesetzt sind. Als Probe s. No. 8.

Genau so verhält es sich auch mit den myxolydischen Liturgieen. Wenn die hypomyxolydische Tonleiter (wie die hypodorische und hypolydische) um eine Quarte höher transponirt wird: so bekommt man G moll mit Vorzeichnung von b ohne Es; und dass dieses die wahre hypomyxolydische Tonart der Alten sey, beweisen eine Menge myxolydische Liturgieen, in denen auf diese Weise authentisch und plagalisch gewechselt wird. Eine Probe davon ist No. 5. No. 6 ist ganz plagalisch. Uebrigens hat diese Tonart einerley mi fa mit der dorischen, und nach unsern Begriffen könnte man sie die transponirte dorische Tonart nennen; wenn man aber die sehr zahlreichen Melodieen beyder Tonarten (denn sie waren beyde bey den Alten sehr beliebt) mit einander vergleicht, so bemerkt man im Charakter einen sehr bedeutenden Unterschied.

Es folgt nun der Rangordnung nach die aeolische Tonart. Sie selbst ist ganz unser A moll, oder was wir überhaupt eine Molltonart nennen. Mit ihrer plagalischen Gefährtin hat es genau dieselbe Bewandnis, wie mit allen vorhergehenden. Wenn die Tonleiter um eine Quarte höher transponirt wird, so bekommt man A moll mit Vorzeichnung von b; und dass dieses die wahre hypoaeolische Tonart der Alten gewesen sey, beweiset die Melodie No. 8, worin authentisch und plagalisch gewechselt wird. Diese Tonart ist nicht so seltsam, als sie beym ersten Anblick zu seyn scheint, denn auch in der neuern Musik ist z. B. folgender Satz gar nicht ungewöhnlich: 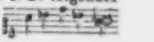

Eine Probe dieser Tonart ist No. 9.

Die letzte Tonart der Alten, der Rangordnung nach, ist die ionische, ganz unser C dur, oder was wir überhaupt eine Durtonart nennen. Sie macht eine Ausnahme von allem bisher gesagten. Es findet sich nicht eine einzige Liturgie in dieser Tonart. Die Ursach zu entdecken, scheint nicht sch ver zu seyn. Es lässt sich nämlich nicht denken, wie darin eine schickliche Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch auszumitteln seyn möchte. Wurde die hypoionische Tonart nicht transponirt, so gab es eine sehr ungefällige Abwechselung zwischen C dur und G dur; wurde sie, wie andere plagalische Tonarten, eine Quarte höher transponirt, so gab es gar keine Abwechselung, sondern alles war C dur; man mochte sie transponiren wie man wollte,

feggirstudien zu betreiben und zu vollenden; die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen! und auch *Duprez*' „vollständige Gesangschule" ist in practischer Beziehung nur als eine in vielfacher Beziehung brauchbare, aber keineswegs erschöpfende Solfeggiensammlung zu empfehlen; in theoretischer Beziehung aber entspricht das Werk dem Titel nur sehr bedingt. Als Anhang gibt *Duprez* noch eine „Auswahl von Passagen oder Fermaten," denen aber auch systematische Folgerichtigkeit fehlt; in wie weit die Seite 111 u. f. mitgetheilten Verzierungsfermaten wirklich den vorgezeichneten Sängernotabilitäten angehören, kann Recensent nicht wissen; unter keiner Bedingung mag ich aber des Verfassers Ansicht Seite 108 gut heissen, wo er sagt: „Eigentlich (?) müsste man in einer Fermate *nicht* Athem holen. Tritt aber die Nothwendigkeit (?) dazu ein, so darf es nur bei anhaltenden Zeittheilen, d. h. vor oder nach einer langen Note geschehen." Es ist sonder Zweifel eine wohlüberlegte und bewährte Regel der alten Gesangschule, die Verzierungsfermaten nur mit *einem* Athemzuge auszuführen, denn sie hält den Sänger gewissermassen schon *physisch* ab, überlange und nichtssagende Coloratursünden zu begehen. Möge die dritte Abtheilung höheren Kunstforderungen mehr genügen. Die äussere Ausstattung der beiden ersten Abtheilungen ist anständig, der Preis angemessen.

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Achtes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 3. December. — Symphonie von *L. v. Beethoven*, F dur (Nr. 8) — Arie von *Sacchini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concert für Pianoforte, C moll, von *L. v. Beethoven*, vorgetragen von Herrn Professor *Moscheles*. — Ouverture zu Idomeneo von *W. A. Mozart*. — Ave verum corpus, Chor von *W. A. Mozart*. — Ouverture, Introduction, Scene und Chöre aus dem ersten Act der „Alceste" von *Gluck*. —

Die Symphonie in F dur von *Beethoven* ist vielleicht die einzige, in welcher sich eine Ungleichheit der Wirkung und des Werthes der verschiedenen Sätze gegen einander bemerkbar macht. Das Allegro und die Menuett wiegen nicht so schwer als das Andante Scherzando und das Finale. In jenen ertönt die irdische Freude, in diesen der himmlische Humor. Dort freuen wir uns wohl mit, hier sind wir entzückt. Das Andante namentlich ist ein wunderbares Wesen; es verlangt Thränen, aber unter Lächeln dargeboten. Wir sperrten uns sehr gegen diese alle Würde verletzende Zumuthung, mussten aber nachgeben. Einen Theil der Schuld trug das Orchester. Nie haben wir eine so vollkommene fein nuancirte Ausführung gehört. Es war, als spielten fünfzig Gebrüder *Müller* aus Braunschweig.

In der Arie von *Sacchini*, dieses 1787 bereits verstorbenen Componisten, welche Fräul. *Schloss*, den Triller abgerechnet, ganz gut vortrug, konnte man erkennen, wie Gesang zu accompagniren, dass der Ausdruck befördert werde, ohne die Stimme zu überdecken. Hinter dem Berge der Zeit wohnen auch Leute, und es ist ein grosser Fehler der Musikstrebenden, dass sie nur die Gegenwart und nicht auch die Vergangenheit über die ächten Kunstmaximen um Rath fragen. Das erste Gebot in dem Katechismus des Componisten heisst: Du sollst keine Melodie todten; das lernt man leichter aus alten bestaubten Werken, als aus jungen blanken, die ihrem Schicksale auch nicht entgehen. Ach, die blühendste, gefeiertste Partitur wird all mit der Zeit, stirbt und wird begraben in den Archiven, diesen Ungeheuern, die so vielen Menschengeist schon verschlungen haben und unersättlich immer nach neuem Raub gieren!

Das *Beethoven*'sche C moll-Concert, von Herrn Professor *Moscheles* mit tiefstem Verständniss und Gefühl vorgetragen, brachte einen schönen Kunstgenuss. Leise Trübung für uns kam hinein durch die grosse Cadenz am Schlusse des ersten Satzes. So schön ein solches Einschiebsel sein kann, es erscheint uns stets als das Resumé einer Rede, die Jedermann schon vollständig verstanden und ausgenossen hat. Nachdem ein schönes Dasein geendet, wird es noch einmal aufgalvanisirt zu nachträglichen Zuckungen. Gute Cadenzen sind nur an schlechten Werken zu entschuldigen, als Entschädigung für gehabten Verdruss. An guten sind sie des Guten zu viel. Ein *Hors d'oeuvre*.

Der ganzen Musik zur Oper Idomeneo hört man ihre Zeit an. Nur die Ouverture ist weit vorausgeeilt, und darum noch lebenskräftig in der unserigen angekommen. Sonderbar bleibt es, dass dieses Werk des grossen Meisters niemals einen Zeitpunct gefunden, dem es ganz genügen konnte. Es war für den, wo es erschien, doch schon zu neu, und für den darauf folgenden bereits zu alt. *Mozart* selbst aber trägt die Schuld davon. Er öffnete und steigerte in seiner nächsten Oper, der Entführung, den Sinn für blühende Melodieen so plötzlich, dass kein Zwischenraum blieb, in welchem Idomeneo als Uebergang allgemeine Aufnahme hätte gewinnen können.

Das Ave verum corpus desselben Meisters trägt keine Elemente in sich, welche in dem Concertsaale eine besondere Wirkung hervorzubringen geeignet wären.

Alceste hat in unserer Zeit, und namentlich in kleineren Gaben dargereicht, ein viel besseres Schicksal in dem Concertsaale zu erwarten, als auf der Bühne, und die heutigen Bruchstücke fanden, durch die ausgezeichnete Ausführung der Chöre und Solopartieen noch begünstigt, eine sehr beifällige Aufnahme.

Gluck beklagte sich seiner Zeit mehrfach und ziemlich bitter über die geringe Theilnahme, mit welcher das Publicum diese Oper empfangen. Es ist des Nachdenkens werth, wie ein so tiefdenkender, scharf und hellsehender Geist doch ganz blind sein und dem Publicum eine Schuld aufbürden konnte, die er allein zu tragen hatte. Wenn gleich jede einzelne Scene seines Buches treffliche Momente für die Musik hat, bilden alle zusammen doch die unglücklichste Aufgabe, die je einem Componisten geboten worden, da die ganze Oper von Anfang bis zu Ende fast nichts als Jammer und Klage ist. Also kann sich der denkendste Künstler in der Wahl seines Gegenstandes total vergreifen! Hierin liegt eine inhaltsschwere

Mahnung für Jeden, der ein grosses, zusammengesetztes Werk in Arbeit nehmen will, von den Einzelnheiten zuerst abzusehen und nach dem Wesen und Leben des Ganzen zu fragen, in wiefern dieses nämlich sich zu dem Verlangen der Zeit und der menschlichen Seele verhält. Welche Kraft in dem Totale, ob eine fesselnde, oder gleichgiltig lassende, oder gar abstossende liege, das klar zu erkennen, ist die Hauptsache. Ein Irrthum hierin begangen, und ein Theil des Künstlerlebens ist nutzlos verschwendet! Alceste ist *Gluck's* bestes Werk unter seinen schlechten, und das schlechteste unter seinen guten. Dieses reformatorische Genie griff mit grosser Entsagung und Kühnheit alle kleinen langweiligen Gewohnheiten in den einzelnen Stücken, den Arien, Duetten, Chören an, und liess das grosse träge Thier, monotoner Pian genannt, ruhig fortschnarchen. Und dann wurde er doch böse, wenn das Publicum sympathetisch mit einschlief. Er versprach, der Natur und Wahrheit alle Convenienzen zu opfern, hat aber in der Alceste noch grosse Fehler dagegen begangen, und die ärgsten in den Scenen, welche heute zur Aufführung kamen. — Der geliebte König liegt im Sterben. Das Volk ist vor dem Schlosse versammelt, erkundigt sich ängstlich, wie es um ihn stehe, klagt, jammert und zürnt über die grausamen Götter. Es mag alles Dieses thun, nur aber ja still, im bang verschlossenen Herzen, hochstens in leisem, dumpfem Gemurmel unter sich. Gegen alle Natur und Wahrheit aber ist es, dass der Componist den Chor alles Dieses laut, forte und fortissimo singen lasst. Die Gefühle sind wahr in Hinsicht auf die Natur des Herzens, aber ganz falsch in Hinsicht auf die Natur der Situation. Wenn der Tod fertig ist mit seinem furchtbaren Werke, bricht der Schmerz der zurückbleibenden Lieben unverhohlen, laut und mächtig aus; so lange jener noch im Arbeiten betroffen, wagt kein Sterblicher in der Nähe laute Aeusserungen, auch schon deshalb nicht, weil eine dem Sterbenden zu Ohren kommende Wehklage ein Todesurtheil ist. Jede Sünde gegen die Natur aber erinnert uns an die Kunst, und jede Erinnerung an die Kunst schwächt deren Wirkung. So kann sich das Volk in der Wirklichkeit nicht benommen haben, sagt der Verstand augenblicklich, und gleich wird auch das Gefühl vor Tauschung gewarnt und bewahrt. Die Grosse *Gluck's* ist bekannt und genugsam auseinandergesetzt worden. Wir machten auf einige Schwächen von ihm aufmerksam, nicht um den Meister herabzuziehen, sondern zu zeigen, welcher Vergehungen sich auch die bedeutendsten Geister in der Kunst schuldig machen können, und anzureizen zum immerwährenden Studium der Natur, damit man alle Kunstdarstellung nach ihren ewigen Gesetzen nur behandele. Ausserhalb dieser Grundmaxime liegt kein Heil und keine achte, dauernde, nachhaltige Kunstwirkung.

Dresden. (Beschluss.) Ueber einen „Kunstsänger," Herrn *G. Pigall* aus Wien, haben wir nach der Absonderlichkeit wegen zu referiren, der am 8. October im Theater gesungen und am 15. eine eigene musikalische Abendunterhaltung veranstaltet hatte. Derselbe hat sich nämlich vorzugsweise der Ausbildung der Jodeltöne, eines zweiten Falsettregisters bis zum zweigestrichenen *a* hinauf, befliessen und es darin zu einer solchen Virtuosität gebracht, dass er in dieser Beziehung wirklich Aufmerksamkeit verdient. Ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in allen Arten von Tonverbindungen, durchaus reine Intonation, ein klarer — nur einmal verunglückter Triller in den höchsten Regionen, und eine leichte, ungezwungene Verbindung mit dem Brustlonregister zeichnen ihn aus. Uebrigens gleicht der Ton jenes zweiten Falsetts einer kräftig angeblasenen Flote, und Herr *Pigall* wendet das Register nicht etwa zum Vortrage von Sopranarien, sondern nur am Schlusse der von ihm sinnig vorgetragenen Volkslieder, etwa in der Weise der Alpler Sänger an, wie man überhaupt seiner Vortragsmanier eine gewisse wohlthuende Eigenthumlichkeit, anspreehende Anspruchslosigkeit nachrühmen muss. Einen eigentlichen Hauptgenuss gewährt das freilich nicht, aber es ist interessant zu hören, und hat hier, vielleicht der Neuheit wegen, vielen Beifall gefunden. Eine gewisse breite Manier in Bildung des Tones beim Uebergange aus dem Kopf- in's Brustregister stört etwas; er sang ein Paar oberösterreichische und ein französisches Lied im Patois. — Ausserdem hörten wir bei dieser Gelegenheit ein Fräul. *Huber* von hier, die sich der Bühne zu widmen gedenkt, und von der es einmal hiess, sie werde auf unserer Bühne ihre theatralische Laufbahn beginnen, die erste Arie der Gräfin aus *Mozart's* Figaro und ein paar Lieder in einer Weise vorgetragen, die uns im Stillen zu einem Glückwunsch veranlassten, dass die Rücksichten zu einem Engagement hierorts doch nicht tiefgreifend genug waren. „Vor ihrer Abreise nach Coburg," so announcirte prahlerisch das Programm, hätten wir ihr gern diese Probe ihrer Leistungsfähigkeit, die wir gleich Null setzen müssen, erlassen. Hatte *Mozart* diese Arie hören können, er hätte sich im Grabe umgewendet! Ein kräftiger und von Natur klangvoller Stimmfonds lässt bedauern, dass ihre Ausbildung in Hände gegeben worden, die in keiner Weise solcher Aufgabe gewachsen waren. Weder richtige Tonbildung, noch reine Intonation, weder Registerausgleichung noch characteristische Tonfärbung, weder Aussprache, noch Vortrag ist vorhanden — nicht einmal die ersten Anfänge davon zeigen sich, ein ewiger momentaner und gänzlich verständnissloser Wechsel von kreischendem Forte und ziemlich tonlosem, wenigstens unsicherem Piano, und ein wenig Heulen statt Portaments zeugen weder für Befähigung und Geschmack des Lehrers, noch für ein sonderliches Talent und höheren Bildungsgrad der Schülerin. Es ist ein wahrer Jammer, so etwas mit anhören zu müssen — ein grösserer aber noch, die naive, selbstgenügsame Unbefangenheit zu beobachten, mit welcher man derartige Leistungen öffentlich einem Publicum zu bieten wagt, in welchem wirklich sogar Einzelne noch urtheils- und geschmacklos genug sind, so etwas zu applaudiren!

Ein Paar von den jüngeren Mitgliedern der Capelle, die Herren Kammermusikus *Richter*, *Schlotterlow* und *Hullweck*, unterstützten den Concertgeber. Der erste hatte das gesammte Pianofortecompagnement übernommen und trug mit dem letztgenannten das Duo concertant über Motive aus Rienzi für Piano und Violine von *Franz Schu-*

bert vor, während Herr *Schlitterlau* das bekannte *Lübeck*'sche Adagio für Horn: Le congé, mit seinen merkwürdigen Reminiscenzen von *Spohr's* „Rose, wie bist du reizend und mild," zu Gehör brachte. —

Das wäre nun also, was wir bis jetzt zur Eröffnung der Saison an Concerten gehabt haben.

Auch die im verwichenen Winter begonnenen Abonnementconcerte werden in diesem Jahre ihre Fortsetzung und Erweiterung insofern finden, als statt der vorjährigen sechs diesmal deren acht (das erste am 3. November) stattfinden werden. Als Solo- und Vorgeiger ist Herr e. *Königslöw* aus Hamburg engagirt, und durch Musikdirector *Ferd. Hiller* ein Sängerchor gebildet und geübt worden, um abwechselnd tüchtige, nicht zu umfängliche Chorcompositionen, wie in Ihren Gewandhausconcerten, zu Gehör bringen zu können. Man hofft, dass *Charles Mayer* und Concertmeister *Ganz* (der Violoncellist) diesen Winter in den Abonnementconcerten sich werden hören lassen. Vielleicht dürfen wir diesmal auf den Vortrag von *Beethoven's* grossem Violinconcert, so wie von dessen Tripelconcert, Op. 56, rechnen. Dr. *J. S.*

Wien. Uebersicht der Monate October und November. Am 24. October d. J. hatte Herr Director *Pokorny* allen seinen Freunden, Verehrern und seiner immer klatschfertigen Claquelegion wieder einen grossen Freudentag bereitet, eine neue Oper ward wieder annoncirt, und zwar von dem unsterblichen Componisten der „Haimonskinder"; es war „Der Sieg (oder wie es hier hiess: „Die Belagerung") von Rochelle." Ist die Oper eben nicht neu und ihr Componist auch durch sie noch nicht unsterblich, uns gilt sie für eine Novität. — Was für's erste das Libretto anbelangt, so ist es eine so ganz ordinäre Fabrikarbeit, wie wir deren an italienischen und wohl auch an deutschen Operntexten schon mehr als zur Genüge besitzen. Die deutsche Bearbeitung von Dr. *J. A. Becher*, welche sich als „freie Uebersetzung" ankündigt, hat dem Werke *E. Fitzball's* eben auch keinen besonderen Vorschub geleistet; die Prosa der Parlandostellen ist ganz erbärmlich prosaisch, die freie Uebersetzung des komischen Parts streift aber mehr an's Burleske und ist dadurch doch etwas gar zu frei. — Was die Musik betrifft, so mahnt sie etwas stark an *Rossini, Donizetti*, überhaupt mehr an italienische Musik, von Characterdurchführung gar ist nur Weniges ersichtlich; als gelungenere Piecen können im ersten Acte gelten: der Kriegerchor und die Arie der Clara von Montalban, welche jedoch an Frau. *Treffs* eine gar schwache Repräsentantin gefunden hatte, denn was ihr an Stimme die Natur versagt hat, das lässt die Kunst bei ihr durch unsicheren Vortrag und unreine Intonation noch in desto grellerem Lichte hervortreten, auf eine characterentsprechende Darstellung darf man bei dieser Primadonna *(sit venia verbo)* obnedies keinen Anspruch machen, der liegt ausser den Grenzen ihrer dramatischen Bildung. — Im zweiten Acte treten besonders hervor: das Duett zwischen Clara und dem Marquis von Valmour (Herr *Ditt*, auch ein Sänger, der in der Kunst noch sehr viel nachzuholen hat, bis er des Prädicates „Künstler" nur entfernt würdig werden kann) und das Glockenquartett, in dem uns Herr *Staudigl* (Michel) bewies, dass einige Tacte aus seiner Kehle hinreichen, um für ein Tonstück die allgemeine Theilnahme des Publicums zu erwecken. Im dritten Acte machte die Arie *Staudigl's* um ihres meisterhaften Vortrages willen viel Glück, doch als das Gelungenste in diesem Acte muss das Duett zwischen Michel und Montalban (Herr *Dolf Aster*) genannt werden, welches von sehr komischer Wirkung und recht glücklich von Seite des Tonsetzers gehalten ist. — Somit stellten sich nun für das ganze Werk als Hauptergebnisse heraus, dass die Aufnahme der Oper eine sehr getheilte, und die Darstellung eine höchst mittelmässige gewesen, dass aber der Kunstwerth dieser Arbeit es keineswegs rechtfertigen könnte, dass man sie nach eilf Jahren wieder an's Tageslicht hervorholt und zur Aufführung bringt.

Im Hofoperntheater kam ebenfalls am 24. October *Spohr's* grosse romantische Oper „Faust" zur Aufführung, doch da der Mensch wohl zwei Ohren, zwei Augen, aber nur Einen Körper hat, so konnte ich nur der zweiten Aufführung am 25. beiwohnen. Herr *Leithner* als Faust, alle Achtung! Das ist ein Mann, wie ihn *Spohr* gedacht, ein Künstler, wie ihn nur der Tonmeister sich gewünscht haben mag; seine Darstellung, sein Vortrag war ausgezeichnet, er war nicht nur der Held der Oper, auch des Abends. Herr *Draxler* als Mephistopheles ein tüchtiger Sänger, ein gewandter Schauspieler, aber nur zu wenig Mephisto. Mad. *Hasselt-Barth* als Röschen verdiente sich wohl auch ein Lorbeerreis, ihre Darstellung war im hohen Grade gelungen, ihr Gesang meisterhaft; etwas unangenehm berührte uns aber ihr Anzug. Die Kleidung gilt doch nebenher auch als Geschmacksmesser der Künstlerin, die sich selbst in solchen Kleinlichkeiten kein Dementi geben sollte. Mad. *Stöckl-Heinefetter* als Kunigunde befriedigte, mich wenigstens, in bedeutend minderem Grade als ich gehofft hatte. Ihre Stimme wird in den höheren Lagen unangenehm, ja sogar schreiend, ihre Intonation ist nicht immer rein und fehlerfrei. Schon ihre Eintrittarie im ersten Acte lässt kalt, und es liegt doch so viel Effect, so viele Schonheit in ihr. — Herr *Ander* als Graf Hugo. — Herr *Ander* ist ein Anfänger und seine Stimmmittel reichen noch nicht aus; Graf Hugo verlangt einen vollen, kräftigen Tenor und jedenfalls einen anderen als Herrn *Ander*. — Die Vorstellung war aber gewiss mit Rücksicht auf das Dargebotene und ihre Leistungen eine vorzügliche zu nennen und im Interesse der Kunst und der Direction dürfen wir noch vielen, zahlreichen Reprisen dieser Oper entgegensehen, denn der Besuch und die Aufnahme zeugen von der Theilnahme, welche unser Publicum für dieses grosse Werk des deutschen Tonsetzers hegt.

Zum Schlusse noch muss ich berichten, dass im Theater an der Wien am 19. October jene Symphonie von *August Conradi*, welche vor einiger Zeit an demselben Theater unter dem Pseudonyme *Konrad Löffler* aufgeführt wurde, bei Gelegenheit des *Ernst*'schen Concertes, der heute sein zweites daselbst veranstaltet, zur Aufführung kam und durch vielen Beifall ausgezeichnet wurde. Der junge Componist wurde mehrmals gerufen, trotz-

dem dass ihm das Orchester seine Arbeit so fahrlässig unterstützte; da erbeht sich das Orchester unseres Hoftheaters, wie es uns z. B. jenen Faust wiedergab, wie ein Adler neben der Eule, doch unwürdig wäre es, jene beiden Institute in Parallele zu stellen und ihre Leistungen zu vergleichen.

Am 12. Nov. wurde in der k. k. Winterreitschule das herrliche Oratorium *Fel. Mendelssohn Bartholdy's* Paulus zum zweiten Male aufgeführt. Die Ausführung war höchst gelungen. Herr *Staudigl* in der Basspartie des Paulus verdiente sich den Ehrenpreis, unter den Solopartien ihm zunächst stand Fräul. *Carol. Mayer* aus Leipzig, welche ihre Recitative und Arien voll Weihe und erhebenden Ausdrucks würdig dieser edlen Composition vortrug, auch die Altistin Fräul. *B. Bury* und der Tenorist *Lutz*, Mitglied der k. k. Hofcapelle, wirkten verdienstlich zum Gelingen des Ganzen mit und das Ensemble hielt sich wacker und brav, was gewiss ein grosses Lob verdient, wenn man berücksichtiget: tausend Sänger, Sängerinnen und Instrumentalisten, die mehrentheils nur aus der grossen Dilettantenlegion unserer Residenz zusammengerafft und nur in wenigen Proben eingeschult wurden, sollen nun ein so grosses und schwieriges Werk mit Präcision, mit Accuratesse und Verständniss ausführen, — aber es geschah.

Der alte Wiener „Bettelstudent," der in neuester Zeit als der „Reisende Student" im ausseröesterreichischen Deutschland die Runde macht, hat auch für uns ein neues Mäntelchen umgehangen und passirt derzeit als „Gespenst in der Mühle" am Theater an der Wien, mit Musik von *W. Granfeld*, einem beissigen aber stimmlosen, wenn auch eben nicht stummen Tenoristen dieser Bühne, welcher den Part des Studenten in diesem Singspiele gab, und wobei auch ein anderer Tenorist Herr *Stazzi* zum zweiten Male auftrat. Die Stimme dieses Neophyten verspricht sehr viel, aber bis jetzt ist er noch ganzlich roh und unbeholfen auf den Brettern, dass er seine Kunstbildung noch beim Gehen, Stehen, Sprechen u. s. w. beginnen muss, denn von allem Diesen hat unser Rekrut noch keine Ahnung und daher ist seine Individualität auch viel zu unbedeutend, um auf nähere kritische Beurtheilung Anspruch machen zu können. Die Musik dieses Liederspieles ist einfach, leicht und ansprechlos und zur Abwechselung als Lückenbüsser jedenfalls verwendbar für ein dürftiges Repertoir.

Ein mehr leckeres Gericht für unseren nach Modernem lüsternen Gaumen versprachen die beiden Academien am 13. und 16. November, welche im Hofoperntheater zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, und wozu sogar aus Mailand Sänger gesendet wurden, auf den Antrag des dortigen Directors Herrn *Merelli*, der mit Herrn *Balochino* das Hoftheater auf abermals drei Jahre in Pacht erhalten hatte. Von diesen beiden musikalischen Productionen versprachen wir uns, wie gesagt, einen hohen Genuss, jedoch es ist, wie so Manches bei uns, beim Versprechen geblieben, denn der Erfolg war keineswegs die Erwartungen erfüllend. Das italienische Künstlerkleeblatt bestand aus den Herren *Mirate*, *Euzet* und der Signora *Borghese*. Der Tenor *Mirate* ist jedenfalls ein sehr bedeutender Sänger, nicht sowohl seines Vortrages und seiner Kunstbildung wegen, sondern rücksichtlich seiner herrlichen Stimme, die wir sehr gern in deutsche Kehlen verpflanzen wollten, zum Heile aller Regien, Compositeure und Publicums deutscher Nation. Signor *Euzet* ist ein sehr mittelmässiger Sänger; Signora *Borghese* mag einst eine interessante Primadonna gewesen sein, jedoch derzeit sind die Rosen verblüht. Das Vorzüglichste in diesen beiden Concerten leistete unstreitig Herr *Joseph Hellmesberger* auf der Violine; über ihn bei nächster sich darbietender Gelegenheit ein Mehreres, denn dieses Referat könnte sich sonst doch allzu sehr in die Länge spinnen, da uns noch ein grosses Capitel abzuhandeln bevorsteht, nämlich: „Gutteuberg." dramatische Oper in vier Acten von *Otto Prechtler*, Musik von *Ferd. C. Fuchs*, welche am 19. Nov. im Theater an der Wien zum Benefize unseres *Staudigl* aufgeführt wurde. Diese Oper ward von ihrem Schopfer gleichzeitig mit *Proch's* „Ring und Maske" der Direction des Hoioperntheaters vor einigen Jahren überreicht, jedoch an dieser Bühne der Ausstattung und Aufführung als unwerth erachtet. Bald nach der neuen Eröffnung des Wiener Theaters unter *Pokorny* überreichte der Compositeur sein Werk auch bei dieser Instanz, wo sie zwar angenommen, aber dem Archivstaube und Moder überantwortet wurde. Als sich also *Fuchs* abermals in seinen Hoffnungen getäuscht sah, da versuchte er sein Glück in der Provinz, um doch endlich sein verachtetes Kind der Taufe der Oeffentlichkeit theilhaftig werden zu lassen, und im April d. J. kam „Gutteuberg" in Graz zur Aufführung und die erste Vorstellung war von bedeutendem Erfolge begleitet, der rasch mehrere Wiederholungen folgten; im Herbste ging das deutsche Werk schon auf einer anderen Provinzbühne, nämlich in Brünn, in Scene und die Theilnahme des Publicums war auch hier wieder rege dabei interessirt. Nun wagte es also auch der Director der Residenzbühne, die Partitur wieder aus dem Archive hervorzuholen und einen Versuch damit zu machen, und *Staudigl* wählte sie zu seiner Benefizvorstellung, und siehe da, auch hier in Wien war der Beifall, den sie erregte, ein allgemeiner, enthusiastischer.

Dies als Einleitung der Besprechung, welche insofern nicht uninteressant sein dürfte, da sie einen Beweis abgibt, wie man bei uns zu Lande mit neu erstandenen Kunstjüngern und ihren Werken verfährt, und wie schwer es für den Deutschen ist, sich in seiner Heimath Bahn zu brechen, es wäre denn, er wäre schon als Wunderkind geboren.

Wenn wir nun einen Blick dem Libretto des Herrn *Prechtler* zuwenden, so brauchen wir zu seinem Ruhme nur so viel zu erwähnen, dass er schon vor längerer Zeit in hiesigen Journalen das feierliche Versprechen abgab, in seinem Leben nie mehr ein Libretto zu schreiben, und damit hat er für sich, seinen guten Ruf und für das deutsche Publicum genug gethan. Das Sujet dieses Textbüchelchens ist kurz gefasst: Gutteuberg liebt Clara, die Tochter eines Mainzer Patriziers, ist aber gezwungen, die Stadt zu verlassen, und wird bei seinem letzten Rendezvous mit seiner Geliebten von seinem Nebenbuhler, Faust dem Goldschmiede, überrascht. Als er im zweiten Acte unter Glockengeläute und dem Volksjubel „Heil

Guttenberg" (aus unbekannten Ursachen) nach Mainz zurückkehrt, findet er Clara zu Faust vermählt, der ihm ewigen Hass geschworen. Zufolge einer falschen Anklage Faust's gegen Guttenberg wegen versuchter Giftmischung und Ermordung wird nun der eben früher von dem Mainzer Senate Geehrte in den Kerker geworfen, von dort aber wieder unter dem Jubel der Mainzer befreit, weil Faust's Verbrechen vor Gerichte bekannt und Guttenberg's Unschuld damit erwiesen war, was Faust auch bewog, durch einen Sprung durch's Fenster seinem Leben ein ersehntes, wenn auch unpoetisches, Ende zu machen, wodurch Clara nun in die Arme Guttenberg's geführt wird.

So wenig effectvolle Momente auch dieser Stoff darbietet, so wurden doch die darin vorkommenden von dem Componisten mit Umsicht und Achtsamkeit aufgegriffen und in's schönste Licht gestellt. Die Arbeit des Ganzen ist ein Werk deutscher Studien und *Spohr* scheint das vorzüglich angestrebte Vorbild des jungen Tondichters gewesen zu sein, doch findet sich auch eine Anmahnung an *Meyerbeer* im Duette des zweiten Actes, geistig verwandt mit jenem des vierten Actes der Hugenotten, was man jedoch einem Erstlingswerke auch dann noch gern zu Gute hält, wenn selbst die Verwandtschaft eine viel innigere wäre, als sie wirklich ist. Die vorzüglichsten Nummern der Oper sind: die Ouverture, die Entrittarie Guttenberg's, der auf das Duett mit Clara folgende Schlummerchor, der Trinkchor des zweiten Actes nebst dem Trinkliede Faust's, was wohl weniger das Aufregende eines Trinkliedes in sich schliesst, aber doch meisterhaft gearbeitet ist, das wunderliebliche Blumenmädchenquartett des dritten Actes und dessen Finale, die Preghiera des vierten Actes, das Duett Faust's und Clara's, und die letzte Arie und Romanze Guttenberg's. Schon aus dieser Aufzählung der hervorstechendsten Nummern dieses Werkes (da mir schon der Raum keine genauere Auseinandersetzung gestattet) ersieht man, dass die Arbeit unseres Maestro eben nicht zu den unbedeutenden gelegt werden mag, ja sie stellt sich vielmehr als eine ganz vorzügliche heraus, wenn man die Characterauffassung und die Durchführung derselben, so wie es hier der Fall ist, beachtet. Jede einzelne Partie der Oper ist ein für sich abgeschlossenes Ganze, bei welchem der Tonsetzer unverrückt die Hauptzeichnung seiner darzustellenden Figur in jedem Tacte vor Augen hatte, darunter die gelungenste Guttenberg und Clara, weniger jedoch sprach mich der Character Faust's an, der etwas zu sentimental gehalten, bei dem seine Verdorbenheit, ja Verruchtheit mit zu sanften Farben gemalt erscheint, welche aber eine grellere Beleuchtung, ein schrofferes Moment in manchen Stellen erheischte. Die Chöre sind höchst effectvoll, die Instrumentation sehr gelungen.

Was die Aufführung selbst betrifft, so war sie allenfalls eine das gewöhnliche Niveau der Leistungen dieser Bühne übersteigende zu nennen. Herr *Staudigl* als Faust war etwas befangen, sein Spiel nicht so vollendet, wie wir es an diesem Künstler zu bewundern gewohnt sind; überhaupt möge er derlei Stimmforcirungen, wie hier bei dieser Aufführung der Fall war, wo er das hohe *G* angeschlagen, für die Folge unterlassen, wir wollen ihn bewundern: dort wo der Ton mit Austrengung herauskreischt, fühlt man sich eher zum Mitleid als zur Bewunderung hingerissen. Herr *Ditt* als Guttenberg erwies sich als kluger Haushalter, der seine Kraft und Mittel für jenen Moment aufsparte, wo er damit den grösstmöglichen Gewinn ziehen konnte, wie hier im letzten Acte, aber nur reine Intonation, das ist die erste Anforderung, welche man an den Sänger stellt; Herr *Becker* in der Nebenpartie von Faust's Diener errang sich durch seine herrliche Stimme und seinen höchst gelungenen Vortrag in den beiden Scenen seines Auftretens allgemeinen Beifall; Fräulein *Bergauer*, Clara, besitzt wenig Stimme ohne Bildung und nur etwas Eifer und guten Willen. Die Chöre waren etwas besser als das Orchester und dieses etwas zu schlecht, um es loben zu können.

Da dieses deutsche Werk gewiss seine Rundreise auf den vorzüglicheren Bühnen Deutschlands machen wird, so bliebe für den Componisten nur zur Begründung seines Rufes als ächter deutscher Tondichter der Wunsch übrig, dass dieser Guttenberg von Seite des Publicums eine Aufnahme wie hier, wo er nach jedem Acte und am Schlusse mehrere Male gerufen wurde, von Seite der Regie aber eine günstigere und einsichtsvollere Besetzung und Ausstattung finden möchte, welche dieses Werk gewiss verdient.

Aus Italien. Jenseits der Berge klagte man verwichenen Sommer über grosse Hitze; man denke sich wie es damit diesseits der Berge aussah, wo das schon gegen Ende Juni's erglühte Gemäuer der Häuser bis Ende August nie mehr abkühlte, und man selbst bei der Nacht im Schlafzimmer mit offenen Fenstern in seinem lieben Bette 25° R. hatte. Nun konnte man fragen: wie geht es im Opernhaus zu, wo Beleuchtung und Zusammenfluss der Menschen die Wärme bis 28° und 30° R. steigern und die Luft noch lästiger machen? ... diese Frage verschwindet auf der Stelle, wenn man bedenkt, dass die italienischen Operntheater ganz und gar den Salen der alten Peripatetiker ähneln, die ihre philosophischen Lehrsätze auf- und abgehend abhandelten. In der italienischen Oper wird nun von den Zuhörern Jahr aus Jahr ein im Theater auf- und abgegangen, in der warmen Jahreszeit auch aus- und eingegangen. Das Ding gleicht einem wahren Perpetuum mobile. Das eigentliche Theater machen die sehr nahe gelegenen Kaffeehäuser, wo man alle Arten Erfrischungen geniesst, die Oper wird hier eine Vorhalle, eine Nebensache, in die man Nase (nicht das Ohr) steckt, um nur mit den Augen die wenigen Anwesenden zu mustern, oder auch mit einem Peripatetiker, d. h. mit einem der hin- und hergeht, zu schwatzen; ertönt bei dieser Gelegenheit etwas musikalisch Bezuckertes, da hört das Hin- und Herbewegen des Kopfes und der Beine blitzschnell auf, der Gehorsam geniesst seine Speise und dann wird wieder davon gelaufen, um bald wieder hereinzukommen. Nach der Oper, um Mitternacht, füllen sich die Kaffeehäuser erst recht; darauf wird bis gegen zwei Uhr noch auf den Strassen herumspaziert, sodann begibt man sich in's Bett, oder besser zu sagen in die Bratpfanne. Viele warten bis es Tag wird (in Italien sind bekanntlich die Tage im Sommer kürzer und im Winter

länger als im nördlichen Europa), weil nur ein oder zwei Stunden vor und nach Sonnenaufgang die Lufttemperatur bei uns etwas niedriger steht. Sonderbar sind gerade in der warmen Jahreszeit die meisten Jahrmärkte und Messen in Italien. Diesem Umstande ist es auch zuzuschreiben, dass eine nicht unbedeutende Zahl Operntheater im Sommer thätig sind; nur stellt sich hier das ganze Operngetriebe im Diminutiv dar, während es im Herbste stärker, im Winter am stärksten und im Frühling wieder im Abnehmen ist. So haben wir denn hier zu Lande den Operncarneval im Winter, und im Sommer den Operncarneval, und Italien, das so viel Schönes aufzuweisen hat, prangt auch mit seiner musikalischen Sonne, der Oper nämlich, gerade in der kalten Jahreszeit über dem Scheitelpuncte des Zuhörers, um ihn mit ihren senkrechten Strahlen zu erwärmen. In der warmen Jahreszeit ist es umgekehrt; je kräftiger die wahre Sonne ihre Strahlen fühlen lässt, desto schwächer wirkt die musikalische.

Neapel (Teatro Fondo). Die neue Oper: *Il Corsaro*, vom neuen Maestro *Salvatore Puppalardo*, einem Sicilianer, mit einem solchen musikalischen Lärm, dass ein hiesiger Journalist dabei ausruft: *Quando Iddio fulminerà questo guaio?* (wann wird der Himmel diesen Geschmack mit dem Blitz erschlagen?) fand in der ersten Vorstellung kaum in zwei Stückchen Beifall. Dennoch rief man den Herrn Maestro hervor. In der zweiten Vorstellung liess man den ganzen dritten Act weg, darauf verschwand die Oper, in welcher die *Brambilla*, Tenor *Malvezzi* und Bassist *Gianfredi* sangen, ganz aus der Scene. (Bekanntlich ist hier vorigen Frühling eine andere neue Oper von einem anderen neuen sicilianischen Maestro, Namens *Butera*, durchgefallen.) Die beiden *Bellini*'schen Opern Beatrice und Sonnambula mit besonnter *Brambilla*, Tenor *Bonfigli*, den Bassisten *Gianfredi* und *Finocchi* ersetzten gleich Alles. Eine andere in der ersten Hälfte August gegebene neue Opera seria: *Rodolfo di Brienza*, vom neuen Maestro *Achille Pistilli*, vom hiesigen Conservatorium, etwas weniger larmend als die vorige, fand Aufmunterung. Der Part der *Brambilla* war zu hoch und ermüdend. Nebst Tenor *Malvezzi* und dem Bassisten *Gianfredi* sang auch Buffo *Casaccia* darin. Dieser und *Pappone* (siehe den folgenden Artikel) sind dermalen die beiden besten neapolitaner Buffi. Unter den wiederholten sehr wenigen älteren Opern gefiel *Mercadante's* Leonora am Meisten. Das

Teatro Nuovo macht mit allem guten Willen und Wechsel der Stücke schlechte Geschäfte. In *Fioravanti's* Dama e lo Zoccolajo übernahm Herr *Tauro* zum ersten Male die Maske des Pulcinella, und machte sie so meisterhaft, dass er viel Lachen und Beifall erregte. Die am 12. Juli zum ersten und letzten Male gegebene neue Oper *Il Sarto da donna*, war vom neuen Maestro *Giovanni Valente*. Bariton *Mastriani* zeichnete sich als Furioso in *Donizetti's* Oper gleiches Namens aus. Buffo *Pappone* (Lucio) war ausgezeichnet in dessen Don Pasquale, worin die *Bambur* mit schwacher Stimme, Tenor *Laudani* so so, und Bariton *Zuay* (ganz Anfänger) unverdienten Applaus erhielt. Die neue Oper *Eroilina, o è fantasma*, vom neuen Maestro *Bambur*, machte Fiasco. Eine andere neue Oper: *La sposalizio di un principe*, vom Maestro *Altavilla*, worin die *Vigliardi*, *Mastriani*, *Trotta* und *Casaccia* wirkten, ging, bei allem mageren Gerichte, viel besser.

Der hiesige Omnibus Nr. 14, vom 1. August d. J., veröffentlicht folgende Zuschrift des Königs von Preussen an Herrn *Bazzini*, der dem König eine seiner unter dem Titel: „Souvenir de la Sonnambule" zu Leipzig gedruckte Instrumentalcomposition dedicirt hat.

J'ai été très-sensible à l'attention que vous avez bien voulu Me témoigner par l'envoi de votre dernière composition de la Sonnambule. En vous exprimant Mes vifs remercîments je Me plais à vous remettre ci-joint, comme une marque de Ma satisfaction particulière, la grande Médaille de prix pour les arts.

Sanssouci, le 10 novembre 1845.

Bazzini hat in den ersten Tagen des Septembers seine letzte Academie mit rauschendem Beifalle gegeben. Er geht nach Palermo. — *Lablache* ist dermalen hier, und gedenkt zu Ende October nach Paris zurückzukehren.

Amsterdam. Die Niederländische Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hielt am 24. August 1846 in Amsterdam ihre siebenzehnte jährliche allgemeine Zusammenkunft, wobei Herr *J. Fock* als Präses, und Herr Dr. *J. P. Heye* als Secretär fungierten.

In dieser Versammlung wurde von den bei der Gesellschaft eingegangenen Antworten auf die Preisfragen eine Symphonie von Herrn *J. J. H. Verhulst* gekrönt. Zu Mitgliedern von Verdienst wurden ernannt: die Herren Dr. *J. J. Viotta* in Amsterdam und *W. Hitschenrüyter* in Rotterdam; zu correspondirenden Mitgliedern: die Herren *A. E. Greil*, zweiter Director bei der Musikacademie in Berlin, Dr. *A. Schmidt*, Redacteur der Wiener musikalischen Zeitung in Wien, *E. D. Wagner*, Musikdirector bei der Matthäuskirche in Berlin, *F. Rühmstedt*, Musikdirector in Eisenach, *C. L. Drobisch*, Musikdirector in Augsburg, *A. Fuchs*, Musikdirector in Wien, und *A. G. Ritter*, Musikdirector in Merseburg.

Aus der Eingabe des Secretärs der Hauptdirection erwies sich, dass die musikalischen Einrichtungen bei den verschiedenen Abtheilungen — zumal die Musikschule bei der Rotterdamer, so wie die Singschule bei der Haarlemer Abtheilung — sich in einem blühenden Zustande befinden und zur Ausübung berechtigen, dass die Gesellschaft auf gutem Wege sei, ihren Zweck zu erreichen. Auch ergab sich daraus, dass die Singvereine der Abtheilungen Enkhuyzen, Geertruidenberg, Goes und Haarlem, noch mehr aber die der Abtheilungen Amsterdam und 's Gravenhage auch in diesem Jahre wieder die vortrefflichsten Werke der besten Tonsetzer ausgeführt hatten *); dass ferner das Album der Gesellschaft auf eine zweckmässige Weise fortgeführt wird und fortwährend von Seiten der Verdienstmitglieder eine rege Theilnahme

*) In Amsterdam wurden mit vortrefflichem Sing- und Orchesterpersonal aufgeführt: v. *Beethoven*: Meeresstille und glückliche Fahrt; *Mendelssohn*: 42. Psalm; *Schumann*: Das Paradies und die Peri. — In 's Gravenhage: v. *Beethoven*: Christus am Oelberge; *Spohr*: Die letzten Dinge. —

geniesst; — dass die musikalische Bibliothek, die der Benutzung aller Abtheilungen gewidmet ist, an Umfang und Ergänzung zunimmt, und dass der Fonds der Einrichtung zur Unterstützung bedürftiger Tonsetzer und ihrer Hinterlassenen in diesem Jahre durch die fürstlichen Spenden des Königs und der Königin, ausserdem durch den Ertrag zweier Concerte für den Zweck bei den Abtheilungen 's Gravenhage und Geertruidenberg ansehnlich vermehrt ist.

Endlich wurde in der Versammlung noch eine nach den Zeitbedürfnissen abgeänderte Gesetzbestimmung angenommen und bekräftigt, welche — wie man sich schmeichelt — der Kunst zur Ehre, dem Künstler zur Aufmunterung und der Gesellschaft zu fernerem Fortschritte gedeihen wird. —

Sorau (in der Lausitz), den 5. November. (Eingesendet.) — Die grosse Orgel der hiesigen Haupt-Pfarrkirche, zu deren Revision und Uebernahme der Unterzeichnete eingeladen worden war, verdient ihrer Schönheit und Grossartigkeit wegen eine öffentliche Besprechung. Herr Orgelbaumeister *Schulze* aus Paulinzelle, ein berühmter und dabei ganz anspruchsloser und bescheidener Künstler, hat das ursprünglich von *Heidebrandt* erbaute Orgelwerk, das nach dem Urtheile der Sachkenner mehrere bedeutende Mängel hatte, obwohl es wegen seiner schönen kostbaren Pfeifenwerkes mit Recht berühmt war, verbessert und vergrossert. *Schulze* hat sechs Bälge fast ganz neu gemacht und das Werk noch mit einem Hülfsbalgbalge oder Regulator versehen, der alle Windstösse der anderen Bälge aufnimmt und somit einen gleichmässigen Windzufluss veranlasst, welcher ausserdem auch noch durch neue, grössere Kanäle vermehrt worden ist, so dass das Werk jetzt bedeutend frischer klingt wie früher; die Löcher in den Pfeifenfüssen waren sämmtlich zu klein, jetzt sind sie erweitert und die Pfeifen erhalten deshalb grösseren Windzufluss. Das Werk ist jetzt um neun neue Stimmen vermehrt worden, so dass es jetzt zu drei Manualen und einem Pedale 43 klingende Stimmen enthält und der Wirkung nach zu den grossartigsten und imposantesten Orgeln gegenwärtig gezählt werden muss, um so mehr, da jede der 43 Stimmen das leistet, was sie soll. Eine 32fässige und drei 16fässige Stimmen (Principal, Bordun, lieblich Gedackt 16 und Bordun 32 Fuss) geben den Manualen, so wie zwei 32fässige Stimmen (Untersatz und Contra-Posaune) dem Pedale einen grossartigen und würdevollen Character. Die von *Schulze* neu gefertigten Register sind: 1) im Hauptwerke: Bordun 16, desgl. 32 Fuss; 2) im Oberwerke: Gamba und Hohlflöte 8 Fuss; 3) im Unterwerke: lieblich Gedackt und Flaut-travers 8 Fuss; 4) im Pedal: Contra-Posaune 32 Fuss (Stiefel, Mundstücke und Körper von Zink, Zungen von Messing und einschlagend), Subbass 16 und Flautbass 8 Fuss. Sämmtliche neue Stimmen sind schön. Die Gamba ist mit Hohlflöte, 8 Fuss, zusammen gespielt von zauberischer Wirkung und hat den Ton einer zarten Zungenstimme, ähnlich der Mundharmonica. Die Contra-Posaune, 32 Fuss, klingt dick, weich und voll; sie macht einen kolossalen Effect und durchströmt das Ganze, wie ein Lichtstrahl. Die Intonation sämmtlicher Stimmen ist schön, wie denn überhaupt *Schulze* darin ein Meister ersten Ranges ist. Für die Reparatur und Erneuerung dieses Werkes haben sich mehrere Bewohner Sorau's bedeutend interessirt; in artistischer Hinsicht müssen die Verdienste um das Werk den bei dieser Kirche angestellten Organisten Herrn *Heinrich* hervorgehoben werden. Die Uebergabe der Orgel fand Donnerstag d. 5. d. M., früh 10 Uhr, und das Concert spirituel am Tage vorher, Nachmittags halb 3 Uhr, Statt. Letzteres wurde zu einem wohlthätigen Zwecke gegeben, und von den Bewohnern Sorau's und der Umgegend zahlreich besucht. Herr Organist *Heinrich* spielte darin eine sehr wackere Orgelfantasie seiner Arbeit, und Herr Organist *Hauer* aus Berlin sang die Tenor-Arie aus der Schöpfung mit schöner sonorer Stimme. Ausserdem wurden eine Motette von *Rinck*, ein Hymnus von *Heinrich* (unter Leitung des Cantors Herrn *Magdeburg* und des Componisten), so wie einige Orgelstücke von Unterzeichnetem vorgetragen. Herr Ober-Organist *Köhler*, der auch zur Mitwirkung bei dem Concerte eingeladen war, konnte leider nicht kommen. Möge der geschätzte Orgelbaumeister *Schulze*, der bereits über hundert Orgelwerke (unter denen sehr namhafte sich befinden) gebaut hat, noch lange für die Kunst wirken! *Adolph Hesse.*

Recensionen.

Lieder, Gesänge und Balladen.

(Beschluss.)

12) „Wanderers Sehnen," „Lasst mir den Schlummer," „Der Schifferknabe," „Bitte an den Strom," vier Gedichte von *E. Geibel* und *W. Ritter*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Georg Alois Schmitt*, Sohn. Op. 2. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Preis 22½ Sgr.

Hier scheint in der That einmal, wie es im Ganzen zu den seltenen Erscheinungen gehört, das Talent eines Vaters auf den Sohn fortgeerbt zu sein. Sämmtliche hier gebotene Lieder reichen in sehr erfreulicher Weise weit über das Gebiet der Mittelmässigkeit hinaus und beurkunden ein sehr schätzbares Talent, jedenfalls, vorzüglich Nr. 3 „Der Schifferknabe" von W. Ritter, sind originell aufgefasst. Auch die beiden ersten Lieder haben uns angesprochen, und nur das letzte „Bitte an den Strom" (das schöne Gedicht ist ganz durchcomponirt) scheint uns in der musikalischen Behandlung etwas zu breit gehalten zu sein, obwohl wir nicht in Abrede stellen wollen, dass es bei warmem und schwungvollem Vortrage von guter Wirkung sein wird.

13) Abschied im Herbst, aus den Gedichten des Königs Ludwig I. von Baiern, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte und Clarinette (oder Violoncell) von *L. Krumwald*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 45 Kr.

Einfach, aber ansprechend gesungen. Die Sehnsucht — des Heimwehs nach dem Süden könnte indess in der Musik noch wärmer ausgedrückt sein.

14) *Zwölf Lieder* für eine Singstimme — Bariton oder Mezzosopran — mit Begleitung des Pianoforte von *Friedr. Schmidt*, königl. württemberg. Hofschauspieler und Correpetitor. Stuttgart, bei Zumsteeg. Preis 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Kr.

Der Verfasser gehört offenbar zu den Liedercomponisten, welche das Recht in diesem Fache klar erkennen und ihm mit Ernst und Eifer nachstreben. Kommt nun noch dazu ein, wenn auch nicht ungewöhnliches, doch ergiebiges Talent, so sind in der Regel gediegene, ja zuweilen wahrhaft erfreuliche Früchte zu erwarten — und solche hat in der überwiegenden Mehrzahl dieser Lieder auch der Verfasser geboten. Sogleich das erste Lied: „In die Ferne" von Lenau ist melodisch, rund und ansprechend gehalten. So auch vorzüglich Nr. 4: „Das Bächlein" von Kölzer, Nr. 5: „Das Heimathland" von Alfred, Nr. 8: „Serenade" von Bechstein, Nr. 9: „Die Mitternachtglocke" von Kerner, und „Sommernacht" von Kopisch. Die übrigen Lieder erscheinen zum theils zu fabeleutend, theils nicht einfach und natürlich genug.

15) Das Weinhaus zum Steifel (in Bern 1620). Ballade für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Louis Liebe*. Op. 7. Nr. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 26 Sr.

Ein pyramidaler Schwarz, der vorzüglich im Kreise musterer Zecher grossen Beifall finden wird. Für feinere Zirkel möchten wir indess diese Ballade mit ihrem biderben Trinkertrauerstück nicht empfehlen, es müsste denn sein, dass man an die Stelle des Reiterstiefels etwa ein Damenstiefelchen einschmuggelte. Der Componist hat endlich den derben, jovialen Ton des Textes gut getroffen — und wir zweifeln nicht, dass dieser Schwarz mehr Glück machen wird als Manderie der allerliebsten, schönsten Werke. Wir kennen unsere Pappenheimer.

16) Des Grenadiers Leichenzug bei Elchingen, Ballade von *H. v. Gilsenan*, in Musik gesetzt für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Louis Liebe*. Op. 7. Nr. 2. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Sr.

Fast mit eben so gutem Erfolge, wie in dem vorigen Hefte im scherzhaften, hat sich hier der Verfasser im ernsten Genre versucht. Doch müssen wir gestehen, dass wir hier gern in einzelnen Stellen die Auffassung noch kräftiger und gewichtvoller gesehen hätten, wiewohl wir gern einräumen, dass die musikalische Behandlung eines so prägnanten Gedichtes keine leichte Aufgabe war.

17) Romanze nach dem Französischen von *M. G. Friedrich*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von *F. Mazini*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 18 Sr.

Ein ansprechender, im italienischen Style gehaltener Gesang, wie sie in der Regel beim grossen Publicum das meiste Glück machen.

18) Romanze und Balladen für eine Alt- oder Bassstimme, mit Begleitung des Pianoforte von *C. Kreutz*. Op. 26. Wien, bei Haslinger. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Conv.-M.

Die hier vorliegende Romanze: „Die Schäferin vom Lande," gedichtet von Pope, ist, so wie die zwei der beiden Balladen: „Der Wassermann," gedichtet von Kerner, in einem so einfachen, ansprechenden herzgrundes Style geschrieben, dass man meint, man habe Alles, ohne Mühe, eben so gut selbst machen können, wie der Verfasser, allein das Einfache und fühlt doch Gewichtige ist bekanntlich in aller Kunst gerade das Schwerste und gelingt nur dem durchgebildetsten Talente, welches wir denn dem Verfasser gern zugestehen. Die zweite Ballade: „Der Geist am Hünenmale," gedichtet von Fiesell, erfordert ihrer Natur nach reicheren Aufwand an technischen Mitteln, allein auch hier hat sich der Verfasser mit seinem Takte und Geschmacke in den Grenzen künstlerischer Besonnenheit und Mässigung gehalten, und ohne alles outrirte Wesen, ohne alle modische Effecthascherei dennoch eine entschieden kräftige und schlagende Wirkung zu erzielen gewusst. Kurz wir erachten diese Leistungen zu den tüchtigsten und gelungensten, die wir im Balladenfache kennen. —

19) In der Frühe, Gedicht von *Goethe*, für sechs Solostimmen (zwei Soprane, Alt, Tenor und zwei Bässe) und Pianoforte ad libitum, componirt von *A. B. Marx*. Op. 20. Leipzig, bei Siegel und Stoll. Pr. 1½ Thlr.

Es ist ein höchst glücklicher — und glücklich ausgeführter Gedanke des Componisten zu nennen, dass er Goethes artigen Gedichtchen gerade in solcher Weise Selbstständigkeit behandelte, und dasselbe hat durch diese Composition, für uns wenigstens, ein neues, frisches Leben gewonnen. Es gehört dieses auch ausserdem sehr hübsch ausgestattete Werk unstreitig zu den ansprechendsten Sachen des Autors, der hier in der That recht liebenswürdig zu schreiben gewusst hat. Man wird ihm dafür überall Dank wissen. Noch ein halb Dutzend solcher Gaben, wie diese hier, und es wird den Salbadern, die ihn nur als grundgelehrten Theoretiker und Reformationscomponisten gelten lassen wollen, der Mund gestopft sein.

20) „Die Zigeunerin," Gedicht von *E. Mühlbach*, Duett für Sopran und Alt, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *A. B. Marx*. Op. 13. Leipzig, bei Hofmeister. Preis 20 Ngr.

Die Zigeuner kommen, wie es scheint, auch in der musikalischen Welt immer mehr zu Ehre und Ansehen. Nachdem sie M. v. Weber in seiner Preciosa einmal in den Zug gebracht hatte, tauchten fortwährend ein- und mehrstimmige Zigeunergesänge auf. Dr. Löwe in Stettin widmete ihnen in seinem musikalischen Tableau, dem Oratorium Huss, einen ganzen Abschnitt, und vor Kurzem lernten wir durch ihn, im Manuscript, eine noch ungedruckte Zigeunersonate seiner Feder kennen, welche nächstens an's Licht treten wird. So gewinnt denn ein bereits mehrfach angebautes Feld hier abermals neuen Zuwachs, und zwar einen sehr interessanten; denn nach unseren Begriffen ist dieses Duett zigeunermässig keck und extravagant gehalten. Leider stehen uns in unserem

nächsten Umgebungen keine Sängerinnen zu Gebote, von welchen wir einen durchaus angemessenen Vortrag desselben erwarten dürften; aber wo es ihn findet, möchte sich wohl eine höchst eigenthümliche Wirkung ergeben. Wir möchten dieses Duett wohl einmal auf dem Theater hören — und respective sehen; denn da allein kann und wird, unseres Ermessens, dieses interessante Genrebild seine volle Wirkung hervorbringen. —

21) „Die unsichtbare Schöne," und „Auf dem Altan," nach dem Französischen von *L. Rellstab*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung von *G. Meyerbeer*. Mainz, bei Schott's Söhnen.

Zwei sehr ansprechende, in eigenthümlicher Weise anziehende Gesänge des berühmten Meisters, die keiner weiteren Empfehlung bedürfen. Sie verlangen einen feinen Vortrag und werden, wo dieser sich findet, allenthalben sich geltend machen.

22) Malvina, scène dramatique pour une voix avec accompagnement de Piano, composée par *G. Donizetti*. Ebendaselbst. Pr. 36 Kr.

Wir dürfen des Verfassers Weise als allgemein bekannt voraussetzen, und brauchen daher für die Freunde derselben nur zu bemerken, dass sie in dieser Arbeit alle Vorzüge ihres Lieblings wiederfinden werden. Das Heftchen ist mit einem artigen Steindrucke verziert.

23) Waldklänge. Sechs Gedichte von Dr. *Emil Brämer*, in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte von *Louis Liebe*. Op. 4. Ebendaselbst.

Sind auch diese Lieder nicht aus eigenthümlicher, tiefer Naturanschauung hervorgegangen, so sind sie doch sehr anmuthig, frisch und melodios gesungen, und werden sich in ihrer gefälligen Haltung überall Freunde erwerben. Die Ueberschriften sind folgende: Nr. 1. „Waldlied." Nr. 2. „Der Himmel im Wald." Nr. 3. „Am Walde." Nr. 4. „Waldwünsche." Nr. 5. „Waldesruf." Nr. 6. „Waldsehnsucht." Die ersten drei sind einstimmig, die übrigen zweistimmig gesetzt. Wenn der Verfasser mit Ernst und Eifer sein Streben fortsetzt und sich vor der leidigen Vielschreiberei in Acht nimmt, so dürfte von seiner Feder noch sehr Erhebliches zu erwarten sein.

24) Gedichte von *Hoffmann von Fallersleben*, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *L. Lenz*. Op. 39. Ebendaselbst.

Es lässt sich eben so wenig aus jedem Gedichte, oder Ding das Gedicht heisst, ein gutes Musikstück, respective Lied machen, wie aus jedem Block ein Apollo meiseln. Der gewandte Componist, dem das Publicum schon manche artige Gabe verdankt, hat auch hier seine Texte mit Geschick bearbeitet — aber wer wird sich eben solche Texte wählen! — *N.*

---

30 Leçons de Chant pour le médium de la voix avec Accomp. de Piano par *Concone*. Eu deux chaque suite. Mayence, chez les fils de B. Schott. Pr. 3 Fl. 36 Kr.

Diese vom königlichen Institute zu Paris, d. h. von Cherubini, Berton, Auber, Halevy und Carafa approbirten, für die Mezzo-Sopran-Stimme berechneten Uebungsstücke sind in der That sehr empfehlenswerth und werden von aufmerksamen Lehrern mit dem besten Erfolge zur Erzielung einer tüchtigen und gediegenen Ausbildung benutzt werden. Möge sich das schön ausgestattete, im Ganzen 99 Folioseiten füllende Werk daher der Verbreitung zu erfreuen haben, welche es verdient. *Rfn.*

Feuilleton.

Jenny Lind begibt sich von Wien nach Mailand und von da nach London zu Gastrollen in dem Queens-Theater.

Eckert's Oper: „Wilhelm von Oranien" ist in Berlin mit grosser Pracht in Scene gesetzt worden und hat rauschenden Beifall erhalten.

Dreyschock gibt in Dresden Concert.

Carl Mayer aus Petersburg hat bereits zwei Concerte in Dresden gegeben, wird auch in dem dritten *Hiller*'schen Abonnementconcert spielen, und sich dann in Leipzig hören lassen.

In Berlin wird eine neue komische Oper: „Eben recht" von *August Schäffer*, Text von *C. Blum*, zur Aufführung kommen.

Cornet geht als kaiserlich russischer Opernregisseur nach Petersburg.

Eine zehnjährige Pianofortevirtuosin, *Louise Scherbel*, hat in Paris Bewunderung erregt.

Ebendaselbst trug Herr *Ferroust* eine reizende Fantasie von seiner Composition vor, und wurde mit Beifall überschüttet.

Emil Prudent tritt von Paris aus eine grosse Kunstreise an. Er geht nach Dijon, Châlon-sur-Saône, Besançon, Genf, Chambery, Turin, Genua, Mailand, Florenz, Pisa, Livorno, Bologna, Rom, Neapel, Palermo, Malta, Algier, Cadix, Lissabon.

Cuvillo. Ein schrecklicher Unglück traf die von Madrid hierher sich begebenden Sänger. Unterwegs stürzte der Wagen, und Tenor *Derosi*, der so eben für Havanna in Amerika nächsten Herbst und Carneval engagirt war, war der unter den mehr oder weniger beschädigten Virtuosi der am Uebelsten zugerichtete, so dass er bald seinen Geist aufgab. Die andern, meist Spanier, die *Mes-Purcel*, Tenor *Carrion*, Bassist *Obiols* und *Rodas* gaben auch viele Schwierigkeiten den Ersatz.

Madrid (Teatro del Circo). *Donizetti*'s Maria di Rohan gefiel blos im dritten Acte; *Roncone*, für den die Oper ursprünglich componirt wurde, am Meisten, seine Gattin am Wenigsten. Ile und *Marini* machten im Nabucco Furore, aber die *Giordani* und die *Gazzaniga* befriedigten wenig, und das Tenors *Tamberlik* Rolle war zu unbedeutend. *Persiani*'s Fantasma und seine neue Oper: L'Orfana savoyarda machten Fiasco; seine Gattin, die einst berühmte *Tacchinardi*, wurde im Rondo der Lucia ausgepfiffen (sie soll nicht bei Stimme gewesen sein), fand aber in der Sonnambula Beifall.

Barcelona. Auf seiner Durchreise liess sich *Marini* in seinen beiden Steckenpferden, der Lucia und Lucrezia hören, versteht sich mit rauschendem Beifall. Der alte, längst fertige Tenor *Ferger* versuchte wieder auf dem grossen Theater in *Donizetti*'s Maria Padilla zu singen, worauf man den Ersatz gab. Die Operngeschäfte gehen noch immer schlecht in dieser Stadt.

Das grosse Theater zu Marseille kann sich nicht mehr halten. Schon läuft das Gerücht, man müsse den Künstlern eine Monatsgage schuldig bleiben.

Die junge *Teresa Paradies* ist in dem Theater Carlo Felice zu Genua in dem Kerker zu Edinburg mit grossem Erfolg aufgetreten. Stimme und Darstellungstalent dieser Künstlerin sollen zu grossen Hoffnungen berechtigen.

Eine Dem. *Delille* hat in der komischen Oper zu Paris in den Beinkleidrollen grosses Glück gemacht. Sie soll ein ausgezeichnetes Spiel entwickeln, aber so undeutlich aussprechen, dass man kein Wort in ihrem Gesange versteht.

Briefkasten. Aus *Elberfeld*. Willkommen, wenn kurz. — Aus *Frankfurt*. Dank, und soll besorgt werden. — Aus *Berlin* von *H.*, vielleicht im Auszuge, wenn Raum dazu.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

An das musikliebende Publicum, zunächst an alle Pianoforte- und Singfreunde.

In dem Verlage der Unterzeichneten erscheint vom Monat Januar an regelmässig und ist täglich durch alle Buch- und Musikalienhandlungen und Postämter zu erhalten:

Julius Schuberth's Omnibus für Pianoforte, **Auswahl** ansprechender Musikstücke leichter Gattung. *Zum Nutzen und Vergnügen für Dilettanten.*	***Julius Schuberth's*** Omnibus für Gesang, **Auswahl** ein- u. zweistimmig Gesänge mit Pianofortebegleitung. *Zur Unterhaltung für Gesangfreunde.*
Monatlich 2 Hefte, jedes von 2—3 Bogen, zu nur 4 Sgr. — 8 Sgr. — 40 Kr. rhn. — 15 Kr. C.-M. — 3 Schill.	Monatlich 1 Heft von 2 bis 3 Bogen, zu nur 4 Sgr. — 8 Sgr. — 40 Kr. rhn. — 15 Kr. C.-M. — 3 Schill.

Mit einer grossen Bildniss-Prämie, 1 Rthlr. an Werth, für jeden Omnibus-Abonnenten.

Das Wort *Omnibus* kommt bekanntlich aus dem Lateinischen, steht im Dativ der Mehrheit und heisst *Allen*; — also soll der Titel *Omnibus* so viel heissen und bezeichnen: dass unser Werk *allen* Musikfreunden gehört, vorzugsweise aber *allen* Dilettirenden, das sind solche, die keine Pianisten oder Sänger von Profession sind, oder solche, welche überhaupt keinen Broterwerb von der Kunst machen.

Das Wort *Omnibus* wird auch für ein fast in allen Städten befindliches Volks-Institut sehr passend gebraucht, nämlich für das Personen-(Post-) Beförderungswesen, durch welches man schnell weiter gelangen oder vorwärts kommen kann, und wird sehr passend *Omnibus* deshalb genannt, weil derselbe *Allen*, — für das grosse Publicum, Reiche und Arme, — zum Nutzen und Vergnügen bestimmt ist und wegen seiner Wohlfeilheit und Zweckmässigkeit von *Allen* benutzt werden kann.

Gleiche Zwecke verfolgen nun auch unsere beiden *Omnibus*-Unternehmungen, — sie sollen *Allen* — dem grossen Publicum (Vornehm und Gering), *allen* Freunden der edlen Musica, *Allen* jeden Alters zum Nutzen und Vergnügen dienen, um es zur Unterhaltung in Familien oder zur eigenen Fortbildung und Erheiterung. Unsere *Omnibus* sollen ebenfalls zum schnellen, wohlfeilen und bequemen Vorwärtskommen — d. h. im Pianofortespiel oder Gesang, Anleitung und Stoff geben — ohne gerade Rücksicht auf die allerersten Anfänger zu nehmen; — je, das Pianofortespiel sowohl als der Gesang sollen durch unsere *Omnibus* erleichtert, schnell befördert und gehoben werden, und zwar auf einfache, leichte, zweckmässige, dabei ansprechende und wohlfeile Weise.

Wir wollen nun gleich zeigen, auf welche Weise wir diese beiden musikalischen *Omnibus* in's Leben treten lassen, und bemerken über die Einrichtung unserer *Omnibus* und die Abonnementsbedingungen Folgendes:

Es versteht sich von selbst, dass unsere beiden *Omnibus*, um Vornehm und Gering zur Theilnahme zu reizen, höchst elegant ausgestattet, bequem eingerichtet und dabei ausserordentlich wohlfeil sein müssen.

Die Hauptstation der *Omnibus* ist in Hamburg; von hier aus fahren sie durch die ganze musikalische Welt, mit möglichster Umsicht und Erfahrung redigirt und dirigirt von unserem *Julius Schuberth*, Gründer des Omnibus-Instituts.

Monatlich fährt der „*Omnibus für Pianoforte*" *zweimal* (jeden 8ten und 15ten), der „*Omnibus für Gesang*" aber nur *einmal monatlich* bei jedem Abonnenten vor, überliefert pünctlich seinen Passagier, nämlich ein Heft leichter Unterhaltungs-Musik, 2 bis 3 Bogen stark, und fordert dafür nicht mehr als den geringen Preis von 4 Sgr. oder 15 Kr. C.-M., statt des sonst üblichen Preises von 1 Rthlr., für eine einzelne Fahrt oder Lieferung. Der *Omnibus* fordert also nur etwa den dritten Theil so viel, als man sonst gewöhnlich auf anderem Wege — oder mit anderer Gelegenheit als durch den *Omnibus*, zahlen muss. Diesen ausserordentlich wohlfeilen Preis kann aber nur derjenige geniessen, welcher zum *Omnibus* ein jährlichen Abonnement (von je 24 oder 12 Lieferungen) nimmt.

Ueber die Quantität, welche unsere *Omnibus* bringen, hatten wir uns deutlich ausgesprochen; jetzt kommen wir aber zur Hauptsache, nämlich auf die Qualität. Nun, da können wir uns kurz fassen:

Der Inhalt unserer Omnibus soll den Bedürfnissen und dem Geiste der Zeit entsprechen, sie sollen eine sorgfältige Auswahl des Schönsten liefern, in eigenen, für unseren Zweck (Unterhaltung und Bildung) geschaffenen, leicht ansprechenden Original-Compositionen und Arrangements, bestehend in geprüften Werken beliebter, berühmter und nicht berühmter, aber jedenfalls ausgezeichneter Tonsetzer. Das Aeussere von Schuberth's Omnibus soll unseren Prachi-Ausgaben gleichkommen.

☞ **Vom Omnibus für Piano erscheinen jährlich 24 Hefte,**
☞ **Vom Omnibus für Gesang nur 12 Hefte jährlich,**
zu 4 Sgr., 3 Sgr., 15 Kr. rhein., 15 Kr. Conv.-M. jedes Heft, zahlbar beim Empfang.

☞ ***Die grosse Bildniss-Prämie***
(1 Rthlr. an Werth)
erhält jeder Abonnent mit dem Schlusshefte.

Jeder Omnibus ist einzeln zu bestellen. Auf sechs Exemplare erhalten Sammler das siebente frei.

Alle Buch- und Musikhandlungen des In- und Auslandes besorgen Bestellungen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig,
Verlags-Buch- und Musikalienhandlung.

Wir machen aufmerksam auf die in unserem Verlage erschienene von Mad. *Fiordat-Garcia* in Donizetti's Oper eingelegte und auf dreimaligen Da Capo auf drei Mal gesungene:

Arie (Walzer) von **Balfe.** 15 Sgr.

Dieselbe transcribirt für Piano und zu 4 Händen von **Ad. Henselt.** à 15 Sgr.

Romanze der Erminia von **Meyerbeer,** für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 10 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

so gab es immer eine Abwechselung zwischen zwey Durtönen, die ganz unbrauchbar seyn musste. Sie blieb daher immer untransponirt, (so wie die andern plagalischen Tonarten immer, und zwar immer auf einerley Art transponirt wurden). Sie hat einerley mi fa mit der myxolydischen Tonart; aber F ist darin nicht so charakteristisch, und kann leichter in fis verwandelt werden, so dass sie beynahe, und zuweilen ganz unser G dur ist. Als Probe s. No. 10. Ueberhaupt kommen in diesen zwey Tonarten nur wenig Melodieen vor, kaum ein Viertel so viel, als von der dorischen, der phrygischen, der aeolischen, der hypolydischen, und der hypomyxolydischen Tonart. Die langen Liturgieen, wenn sie Dur seyn sollten, waren mehrentheils myxolydisch, seltner lydisch, und wenn sie etwas sanfter seyn sollten, hypolydisch. Unter den Moll-Liturgieen ist nur eine einzige in der aeolischen Tonart; die übrigen sind dorisch, oder phrygisch, oder hypomyxolydisch.

Vergleicht man nun die alte Musik mit der neuern, so findet sich folgendes Resultat:

1) Dorisch ist unser D moll mit h statt b in der Tonleiter.

2) Hypodorisch ist ganz unser D moll.

3) Phrygisch ist eine Art von E moll, mit f statt fis in der Tonleiter, und ohne Gebrauch von Djs; oder, wenn man will, es ist eine besondre Modifikation von A moll; oder auch, nach den Umständen, eine besondre Modifikation von C dur. Denn viele Melodieen in dieser Tonart vertragen, ohne viel von ihrer Kraft zu verlieren, einen Anfang und Schluss in Dur; z. B. die bekannten Melodieen: „Herzlich thut mich verlangen" u. s. w. („O Haupt voll Blut und Wunden u. s. w."), „Mitten wir im Leben sind u. s. w." und andre mehr.

4) Hypophrygisch ist unser G moll, nur dass die Melodieen mit A anfangen und schliessen.

5) Lydisch ist unser F dur mit h statt b in der Tonleiter.

6) Hypolydisch ist ganz unser F dur.

7) Myxolydisch ist G dur mit f statt fis in der Tonleiter.

8) Hypomyxolydisch ist G moll, mit b und e (statt es) in der Tonleiter. Bey der Abwechselung zwischen authentisch und plagalisch ist das eine dur, und das andre moll; eine Erscheinung, die einzig in ihrer Art ist; denn bey den fünf andern Tonarten gründet sich der Unterschied zwischen authentisch und plagalisch auf etwas anders, als Dur und Moll. Ueberhaupt machten die Alten ihre Eintheilung der Musik nicht, wie wir, nach Dur und Moll; sondern ihnen war jede Melodie, sie mochte Dur oder Moll seyn, entweder authentisch oder plagalisch.

9) Aeolisch ist ganz unser A moll.

10) Hypoaeolisch ist unser A moll mit b in der Tonleiter.

11) Ionisch ist ganz unser C dur.

12) Hypoionisch kann als unser G dur gelten; doch weicht es lieber in C als in D aus, welches bey unserm G dur umgekehrt ist.

Nach den hier angeführten Grundsätzen zerlegt sich die ganze Sammlung, die beym ersten Anblick wie ein Chaos aussieht, aufs ungezwungenste in die zwölf alten Kirchentonarten. Man findet kein einziges Beyspiel einer Ausnahme. Indessen fühle ich ganz das Schwierige meiner Lage, da die hier gelieferte Theorie nicht ganz mit derjenigen übereinstimmt, die Kirnberger und andre aufgestellt haben. Die Gründe anzuführen, warum ich glauben muss, dass er keine solche alte Sammlung vor Augen gehabt haben kann, und warum ich berechtigt zu seyn glaubte, meinen eignen Weg zu gehen, möchte hier zu weitläuftig seyn. Nur will ich aus schuldiger Achtung hinzufügen, dass ich ohne seinen Unterricht nicht würde im Stande gewesen seyn, irgend eine Untersuchung des alten Choralbuchs vorzunehmen; und ich bedaure, dass es nicht von ihm geschehen ist. Das musikalische Publikum würde

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. **Nr. 50.** 1846.

Inhalt: Die Operndichtung. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Dresden. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Operndichtung *).

I.

Es ist nicht zu verkennen, die Oper ist an einem Wendepuncte angelangt, an dem sie entweder strauchelt oder sich erhebt, an dem sie fällt oder ihrer schönen Bestimmung näher schreitet. Zeichen am Himmel und auf Erden geschehen, um sie zu warnen, damit sie sich umsehe, von wannen sie gekommen und wohin sie wolle, denn sie ist verlockt, sie hält die Stimme des Volkes für die Stimme Gottes und scheint nicht zu bedenken, was das Sprichwort eigentlich bedeute. Fällt sie aber, wie es scheint, mit ihrem Publicum zugleich — desto schlimmer, dann ist sogar wenig Hoffnung, dass sie sich *bald* wieder aufschwingen könne. Alle die glanzvollen Mittel, die sie aufbietet, alle Zauber der Musik, alles Ausserordentliche, womit sie die anderen Künste, ihre Geschwister, zu übertreffen sucht — nichts kann sie retten. Sie belausche nur ihre Zuhörer, ihre Mienen, sie lerne nur den Beifall oder das Schweigen derselben verstehen, sie horche an den Ausgängen der Bühne, sie achte auf das, was und wie es nachhallt in den Menschen und ihrer Unterhaltung, in ihrer Einsamkeit, in ihrer Freude und ihrem Schmerz! Hier liegt die Quelle der Selbsterkenntniss; Gefahr und Zukunft sprechen sich hier deutlich aus. Aber es gehört auch grosse Selbstverleugnung dazu, um das Alles zu verstehen, das heisst, das *Rechte* zu verstehen. Bisher hat sie leider keinen Beweis davon gegeben; sie hat das gefüllte Haus, den stürmischen Zuruf, das Entzücken des Momentes und wie nun diese äusseren Erscheinungen alle heissen mögen, für Beweise ihrer Kunstgrösse genommen und ist der Versuchung einer Bedenklichkeit herausbeschworen aus dem Wege gegangen.

Wie oft hab' ich mich im Stillen angeklagt, dass ich kein Herz für diese Oper habe, dass ich mit dem empfänglichsten Sinne für die Kunst bei ihrer Darstellung nur momentan warm werde, höchst selten mich ergriffen fühle, noch seltener hingerissen werde! Ich liebe die Musik, ja ich gestehe es, sie übt eine Gewalt über mich aus, die mir häufig selbst unbegreiflich ist, ich treibe sie sogar für das Haus, ich verfolge bewundernd den geheimnissvollen Weg ihrer Harmonieen — und doch bin ich nach den drei Stunden, in welchen sich mir eine Oper entrollt, meistens bis auf die letzte Nerve erschlafft; verstimmt durch die Qual der Langeweile, schleich' ich still nach Hause und bringe nichts mit, als einige Nachklänge von Melodieen. Denn ich will es nur gerade heraussagen, all' der Aufwand von prächtigen, ewig wechselnden Decorationen, Zaubereien und anderen Ueberraschungen dieser Art, von Schmuck und Putz hat nicht die geringste Anziehungskraft für mich; ich will sagen, solcher Dinge wegen besuch' ich das Theater nicht, ich will aber nicht sagen, dass sie für gewisse Zwecke verwerflich seien, noch weniger, wenn sie als *Mittel* zur würdigen Erscheinung der Kunst dienen.

Glaubt denn die Oper, dass es mir allein so geschehe? Ich will es ihr ohne Hehl gestehen, dass ich unter diesem Ich Hunderte, Tausende meines Gleichen gemeint habe, das heisst, solcher Männer, welche mit mir ungefähr gleich denken und fühlen, und diese Hunderte und Tausende braucht sie eben nicht vereinzelt in der Welt zu suchen.

Ich befürchte, die Componisten verstehen nicht, worauf es *zuerst* ankommt; es geht ihnen, wie den meisten Jüngern der Düsseldorfer Schule, sie kennen das Geheimniss des Stoffes und seiner Auffassung nicht; sie sind zu sehr Musiker, um zugleich von dem *Wesen* der Dichtkunst etwas zu wissen. Es ist fast unglaublich! Diese Unkenntniss, vielleicht auch die Einbildung vom Gegentheil, die übermüthige Vernachlässigung der Gelegenheit, sich bei sachverständigen Männern Raths zu erholen und ihr Urtheil zu benutzen, kostet ihnen oft den Erfolg jahrelanger Anstrengungen! Mit einer wahren, man kann sagen, bewundernswerthen Aufopferung verschwenden sie ihre edelsten Bemühungen, ihre bewundernswerthen Kräfte an nichtswürdige, bedeutungslose, ja unvernünftige Dinge, ohne zu bedenken, dass ein Kunstwerk auch Phantasie, Verstand und alle die geistigen Vermögen beschäftigen muss, aus deren Gesammtthätigkeit eben der wahre, dauernde Genuss entsteht. Es handelt sich hier gar nicht darum, wer die Herrin und die Dienerin sein solle, die Musik oder die Dichtkunst; das ist eine müssige Frage,

*) Der Redacteur hat vor einigen Jahren zwei Briefe über Operndichtung und Operncomposition in dieser Zeitung drucken lassen, die Fortsetzung aber, von Geschäften übernommen, unterlassen müssen. Hier tritt ein dramatischer Dichter hervor, der sich später nennen wird, und behandelt denselben Gegenstand von seinem Standpuncte aus. Wir nehmen seine Ansichten mit Vergnügen auf, die Sache ist zu wichtig, als dass man nicht über und von verschiedenen Seiten her die Meinungen darüber vernehmen möchte. *Die Redaction.*

welche die Vereinigung verhindert hat. Will die Musik auf die Bühne steigen aus dem Orchester — so muss sie die Bedingungen erfüllen, die da gelten. Dazu bedarf sie der Dichtkunst, der *dramatischen* Dichtkunst; um diese hat sie sich also zunächst zu bekümmern, wenn sie ihren Zweck erreichen will. *Denn eine Oper ist nichts Anderes, als ein in Musik gesetztes Drama*, gleichviel ob es durchcomponirt ist oder nicht, ob es einen heiteren oder ernsten Inhalt hat. Ist sie aber ein Drama, so sind ihr auch keine Elementaranforderungen zu erlassen, welche aus dem *Wesen* desselben fliessen, nicht ein Jota von den Gesetzen, welche diesem unwandelbar gegeben sind.

Das ist eine alte Sache, hör' ich sie sagen. Ja, aber das ist eben das Klägliche daran, das ist eben der Grund, warum es höchste Zeit wird, den Componisten, namentlich den jüngeren Componisten über die Natur der dramatischen Poesie einige Winke zu geben. Dies soll von jetzt an in einzelnen Abschnitten geschehen und so lange fortgesetzt werden, bis der Stoff erschöpft oder — bis wir merken, dass es überflüssig ist.

II. *Stoff.*

Was ich mit dem Ausdrucke *Stoff* bezeichne, lässt sich eben so gut Begebenheit, Handlung, nach alter Weise Fabel nennen. Für den Werth der Poesie an sich ist es gleichgiltig, ob er erfunden sei oder aus dem Leben, aus der Geschichte gegriffen. Was geschehen ist, hat den Vortheil für den Dichter, dass sich bei gebildeten Zuhörern schon im Voraus ein Interesse daran annehmen lässt und dass er bei ungewöhnlichen Ereignissen dem Zweifel überhoben wird, ob es wahrscheinlich sei. Aber nicht jeder Stoff, der in der Geschichte oder im Leben — Beiden ist Eins — etwas Ansprechendes hat, hat es darum auch auf der Bühne; die Wahl desselben ist schwer und wird nach ihrer vollen Wichtigkeit erst gewürdigt werden können, wenn man alle die Erfordernisse kennt, welche an eine solche Dichtung gemacht werden.

1) *Grösse.* Will man die Tauglichkeit eines Stoffes prüfen, so kommt es vor Allem darauf an, ob er eine gewisse Grösse habe. Ich meine damit nicht den räumlichen Umfang in der Ausführung, welcher geeignet sei, die Zeit eines Theaterabends auszufüllen; diese äussere Bedingung hängt allein von der inneren ab. Es gehört wenig Kunst dazu, einen Stoff in die Länge zu ziehen, wie eine Raupe, aber indem es geschieht, entsteht eben das, was man Langeweile nennt, mit anderen Worten, was dem Zuschauer die nöthige Spannung nimmt und was dem Componisten zweifache Anstrengung kostet, wenn er diese Gefahr durch *seine* Kunst überwinden will. Man sagt dann, die Handlung schleicht oder steht still, und damit ist auch den Zuhörern sogleich ein Freibrief zur Zerstreuung gegeben. Der mittelmässige Dichter, dem diese äussere Bedingung ohne inneren Nachhalt des Stoffes gegeben ist, hilft sich dann gewöhnlich mit allerlei Flickwerk, Nebenscenen, das heisst solchen, welche zur Entwickelung der Hauptbegebenheit nicht beitragen, und wird dem Stücke als einem Kunstwerke um so mehr schaden, je geschickter er ist, das Interesse auf diese Nebenscenen hinzuziehen.

Was ich unter *Grösse* verstehe, ist vielmehr der Umfang eines Ereignisses selbst, seine Begrenzung durch Anfang, Mitte und Ende.

Anfang ist dasjenige, vor welchem nichts Anderes ist. Ein Ereigniss wird also da beginnen, wo seine Quelle liegt, entweder im menschlichen Willen oder in menschlichen Leidenschaften oder in Verhältnissen, deren Eintritt nicht von menschlichen Entschlüssen, Wünschen und Besorchtungen abhängt. Wird dieser Anfang bei der Wahl und Ausführung übersehen, entweder weil er ausserhalb des Ereignisses liegt, das der nächste Gegenstand der Darstellung ist, oder weil er zur dramatischen Behandlung nicht geeignet scheint, oder noch bedenklicher, weil er mehr Interesse erregt, als die Folge: so wird die Handlung unverständlich, ja, wohl auch unerklärlich. Der Weg wird also gleich mit dem ersten Schritt verfehlt, denn vor allen Dingen muss die Handlung deutlich vor den Augen der Zuhörer vor sich gehen, und diese Bedingung kann aus leicht begreiflichen Gründen der Operndichtung am Wenigsten erlassen werden. Man braucht nur keck in die Menge der Opern hineinzugreifen, um genug zu finden, welche keinen Anfang haben. So hat z. B. die Stumme von Portici, der Freischütz, der Wasserträger einen Anfang, aber die Nachtwandlerin, Lucrezia Borgia keinen, und daher kommt es mit, dass die Handlung nur in einzelnen Scenen interessirt.

Die *Mitte* ist das, was sich aus dem Anfange entspinnt und der Grund des Endes wird. Bei den meisten Erscheinungen im Leben tritt diese am Meisten hervor, und daher wirkt sie so verführerisch auf poetische Gemüther, dass sie ihretwegen leicht das Uebrige vergessen. So ist es dem Verfasser der Oper Teil geschehen, welcher über die Scene des Apfelschusses Anfang und Ende als untergeordnete Dinge betrachtet hat. Aus dieser unverhältnissmässigen Herausstellung ist es leicht zu erklären, warum das Interesse dann fällt und der Zuhörer in dieser Beziehung müde sich nach einer Auferstehung sehnt. Die Mitte einer dramatischen Handlung kann man als den Uebergangspunct aus dem Glück in das Unglück oder umgekehrt ansehen, gleichviel ob er komischer Natur oder ernster, tragischer ist. In den Abschnitten von der Behandlung des Stoffes, dem Plane u. s. w. wird ausführlicher davon die Rede sein.

Das *Ende* ist nicht das, wo die Oper nach der Zeit ihrer Dauer schliessen muss, sondern, wo die aus Anfang und Mitte entspringenden Folgen für die Hauptperson vollständig eingetreten sind, wo sich also nichts mehr begeben kann, was zur Entwickelung der Hauptsache gehört. Erfolgt es früher, als dies geschehen ist, so wird der Schluss unbefriedigend; erfolgt es später, so wird Ueberflüssiges gethan, folglich das Interesse zerstört. So ist in der Hermannsschlacht eigentlich die Handlung schon im Anfange zu Ende und daher liegt dem Componisten die schwere Aufgabe ob, durch die blose Musik zu fesseln.

Einem Stoffe nun, welcher diese Eigenschaften besitzt, schreibt man eine gewisse Grösse zu, und wenn er diese besitzt, so hat er begreiflich auch *Einheit*. An dem Dichter ist es dann, nachzusehen, ob er sich für dramatische Behandlung, an dem Componisten, ob er sich für musikalische eigne. Bietet er nach seinem Wesen

nicht solche Veränderungen dar, wie sie zur Unterhaltung und Steigerung des Interesses nöthig sind, oder ist er dazu ungeeignet, so wird er trotz seiner Grösse, Einheit und Abgeschlossenheit doch klein in dieser Beziehung bleiben und die Caprice des Dichters wird sich an den Zuhörern versündigen. Enthält er auf der anderen Seite der Veränderungen zu viele, so wirkt er mehr massenhaft, ist einer künstlerischen Ausbildung nach den gegebenen äusseren Bedingungen nicht fähig und verleitet den Verfasser leicht, blose Ereignisse mit Handlungen zu verwechseln und darnach zu arbeiten. Ihm aber und dem Componisten entgehen dabei die wichtigsten Aufgaben der Kunst und die dankbarsten Momente. In naher Verbindung damit stehen

2) *Einfach* und *Zusammengesetzt*. Alle Handlung und Bewegung im Drama gehen daraus hervor, dass der Wille, gewöhnlich mit der Leidenschaft im Bunde, etwas zu erreichen oder etwas zu verhindern strebt, was sich nach dem Werthmesser unserer Ansichten und Begriffe der Mühe verlohnt. Ist dieses Etwas auf geradem Wege zu erreichen oder zu verhindern, d. h. sind nur die nächsten, gewöhnlichen Mittel aufzubieten, ohne dass der Absicht andere Schwierigkeiten entgegentreten, als die, welche in dem Gegenstande selbst liegen, so heisst der Stoff *einfach*, mag sein äusserer Umfang gross sein oder klein. Z. B. ein Künstler knüpft mit einem reichen Mädchen ein Liebesverhältniss an; ein Anderer, welcher darin eine Durchkreuzung seiner eigenen Wünsche erkennt, besticht Banditen, um ihn aus dem Wege zu räumen; die Mörder kommen ohne Weiteres in die Nähe ihres Opfers und nur ein zufälliger Umstand verhindert die Ausführung: *Stradella*. Dieser Stoff ist einfach, er hat keine Verwickelung, aber wohl ist er ihrer fähig, wenn sich der Verfasser der Dichtung darauf verstanden hätte. Stoffe so einfacher Art leiden leicht an zwei Uebeln, erstens dass sie an sich die Aufmerksamkeit der Zuhörer nicht spannen, weil der Weg, welchen die Handlung geht, offen vor ihren Augen liegt; zweitens weil sie mehr eine epische Zusammenreihung der Scenen, als eine dramatische, darbieten d. h. es wird dargestellt, was *nach* einander geschieht, nicht was *aus* einander folgt. Es gehört eine sehr geschickte Hand dazu, um aus solchen Aufgaben eine dramatische Dichtung zu machen, welche das Interesse erregt und dauernd fesselt.

Zusammengesetzt oder vielfaltig ist aber eine Handlung, wenn sie eine Verwickelung hat. Diese wird sie haben, wenn Hindernisse sich bei der Erreichung des Zieles entgegenstellen, so dass sie in der Mitte bei Weitem mehr davon abzukommen scheint, als sich zu nähern. Schwierigkeiten solcher Art entspringen entweder aus der Natur des Hauptheldes selbst oder der Mithandelnden oder aus Zufälligkeiten. In dem ersten Falle ist entweder Leidenschaft oder geistige Beschaffenheit die Ursache der Hindernisse oder, in letzterm jene die intellectuelle Kraft vermindert. Beides zugleich; in dem zweiten ist die äussere Reibung, die dramatische Bewegung, stärker und die Gelegenheit zur Charakterzeichnung besonders günstig; im dritten wird die Handlung mehr auf das Gebiet des Komischen versetzt. Zusammengesetzte Stoffe haben am Meisten die Eigenschaften, welche die Bühne fordert, und schon dieser Beziehung hat die Stimme von Partici einen grossen Theil ihres Erfolgs zu verdanken.

3) *Inhalt*. Ist ausser dem Mährchen irgend ein Gebiet der Poesie noch überirdischen Wesen, geheimen Kräften, Wundern, der Zauberei einzuräumen, so ist es die Oper. Denn schon der Gebrauch der Musik hebt sie über die Linie des Gewöhnlichen, des Gemeinen oder besser Allgemeinen hinaus in die Sphäre eines Daseins, das von dem unserigen abweicht, und durch die Anwendung der rechten, d. h. künstlerischen Mittel wären Erfolge zu erlangen, von denen wir jetzt noch keine Ahnung haben. Wo also der Operndichter seinen Stoff sucht, ob gleichsam in einer überirdischen Welt oder in der unsrigen oder in beiden zugleich, das wäre bis zu dem Punkte Eins, wo die Frage liegt, was er daraus zu machen verstehe. Wie er aber auch wähle, er darf nie vergessen, dass in beiden Fällen nur *Menschen* und *menschliche Schicksale* darzustellen sind. Denn was hier die überirdische Welt genannt wird, sind wir nur selbst, und darin allein liegt die Bedingung des Interesses, ich sage, wir Menschen sind es selbst, denn auch unsere Träume, unsere Vorstellungen von einem unseren Augen nicht sichtbaren Zustande sind nur ein Theil unseres eigenen Lebens und aus unseren Verhältnissen hervorgewachsen, von ihnen motivirt und gestaltet. Es ist nur eine andere Form, in welcher jene Welt erscheint, die Wesen bleiben dieselben. Indem die Verfasser von Zauberopern diesen Umstand übersehen haben, ist so viel Ungereimtes, so viel Albernes, so viel Kindisches entstanden, an dem höchstens der rohe Haufen noch Gefallen findet. Selbst in dem Wunderbaren, ja gerade darin als der poetischen Offenbarung einer unsichtbaren Welt muss Verstand und Vernunft, Absicht, Grund und Folge liegen und eine Intelligenz sich ankündigen, die über die menschliche hinauszugehen aber ganz andere, höhere Mittel verfügen zu können scheint, als diese.

Auf dieser Grenzscheide des Darstellbaren wäre auch der Punct, wo sich Drama (Schauspiel, Tragödie, Lustspiel) mit der Oper verschnte, weil beide mit gleichen Bedingungen und gleichem Zweck in andere Wege einbeugen würden. Denn wie es jetzt noch steht, ist die Oper weder dies noch jenes, und wenn sie in ihrer Dichtung nach allen Beziehungen hin das Vortrefflichste erreicht, was es auf dem Gebiete der dramatischen Poesie gibt, sie wird doch nie ein Unwahres, eine Unnatur überwinden können, das in dem Mittel liegt, dessen sie sich bedienen muss, wenn sie bleiben will, was sie heisst.

4) Wie es aber auch sei, der Stoff muss eine *Bedeutung* haben. Weder das reizlindernde Schauspiel noch die Oper dienen zunächst einem sittlichen Zwecke, ich meine damit, sie sehen es nicht darauf ab, die Menschen zu bessern, sie bekümmern sich nicht darum, wenn sie schlechter werden. Aber ihre Sorge muss gleichwohl auf Etwas gerichtet sein, was uns — positiv oder negativ, durch Ernst oder Scherz — über das Gemeine, über die Erfahrung des Tages und über all' die Last der Erde erhebt, die sich an die Flügel unseres Geistes anhängt. Das ist gleichsam das Spirituselle des Stoffes, gleichviel ob es schon an sich darin liege oder von dem Dichter hineingetragen werde. Dass es in einer Idee bestehe, braucht

nicht erst bemerkt zu werden; aber es ist nicht nothwendig, dass sie wie eine sogenannte Moral der Fabel sich ausspreche, denn eine höhere dramatische Dichtung ist weder ein Räthsel- noch ein Sprichwörterspiel; sie schwebt gleichsam wie der Geist Gottes über dem Werke, von Allen leise in ihrem Dasein gefühlt, von Vielen geahnet, von den Geistigsten verstanden. Von ihr hängt die höhere Einheit des Kunstwerkes ab, und je wahrer, schöner und grösser sie ist, desto bedeutsamer ist der Stoff, desto stärker und dauernder der Eindruck, den der Stoff an sich schon hinterlässt. Die Zauberflöte hat auch in dieser Hinsicht eine Bedeutung, steht aber ziemlich einsam da, denn die meisten Operndichtungen verrathen nichts, als das rohe Dasein, d. h. der Stoff ist da um seiner selbst willen.

(*Wird fortgesetzt.*)

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Neuntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 10. December. — Symphonie von *E. Leonhard* (Manuscript). — Duett aus Jessonda von *Spohr*, gesungen von Fräulein *Schloss* und Fräul. *Vogel*. — Concert für Pianoforte, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Mayer* (aus Petersburg). — Ouverture zu *Medea* von *Cherubini*. — Cavatine von *Verdi*, gesungen von Fräul. *Wittmann*. — Etude; Air italien, für Piano allein, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Mayer*. — Chant de Mai von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Wittmann*. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. —

Herr *Leonhard*, der Componist der heutigen Symphonie, welche er selbst dirigirte, hat früher den Preis für eine Sonate nicht allein gewonnen, sondern auch verdient. Das bedeutendste Unglück, was einem jungen Manne auf seiner Künstlerlaufbahn entgegentreten kann! Denn ersteens werden die Mitlaufenden sehr böse, nicht auf sich, dass sie zurückbleiben, sondern auf ihn, dass er sie überholt, und Wehe, wenn darunter ein Kritiker! Zweitens treten die Ansprüche vor Reinen so arrogant hin, als vor einen Preisgewinner: der soll nichts Gutes mehr, sondern nur noch Besseres bringen. Die Symphonie hat alle gute Eigenschaften, thematische Arbeit, fliessende, abgerundete Formen, interessante und durchweg klare Instrumentation, melodische Gedanken, gewandte Stimmenführung, kurz, sie ist eine wohlerzogene und feingebildete Symphonie. Der Verfasser ist demnach auf dem rechten, ächten Wege der Kunst. Aber er befindet sich gegenwärtig erst unter der gemässigten Zone, wo man warm wird, noch nicht unter der heissen, wo man erglüht. Seine Gedanken vergnügen, erreichen aber jenen Punct des Enthusiasmus noch nicht, wo sie den Zuhörer aufraffen und mit sich fortreissen. Durch die Adern der Symphonie unserer Zeit muss heisses Blut rollen, alle ihre Gefühle und Leidenschaften müssen in tropischer Glut empfunden sein. Herr *Leonhard* dringe vorwärts, hinein in jenes heissere Klima, er hat die Kraft dazu. Was aber führt dahin? Das Object. Er beschwöre für sein nächstes Werk der Art ein mächtiges Bild von der Erde, aus der Hölle oder dem Himmel vor seine Phantasie, fixire den Blick so lange und anstrengend darauf, bis es in eigenster und klarster Gestalt sich enthüllt; dann zeichne er es Zug für Zug nach, und male es nun mit aller Pracht und Glut der Farben. Nur auch daraus wird und kann die höhere Eigenthümlichkeit, die wahre Originalität ungesucht entspringen. Wer ein mächtiges Object anblickt, dem verschwinden die Meistervorbilder. Der Planet Saturn hat sieben Trabanten. Der Planet *Mendelssohn* hat mehrere. Herr *Leonhard* kann nicht bestimmt dazu gezählt werden. Doch scheint er zuweilen um Jenes Bahn zu kreisen. Er umkreise ein Object, und er wird ein Planet. Endlich bringe er nach zwei Jahren keine runde Symphonie, sondern eine neue. Nicht ausruhen und wohlgefällig betrachten, was man gemacht, sondern rastlos weiter vorwärts streben nach dem, was noch zu machen, ist die Hauptnatur des ächten Talentes, und weil wir Herrn *Leonhard* für ein solches unbedingt halten, erinnern wir ihn an seine Pflicht. Das Publicum nahm alle Sätze der Symphonie mit warmem und verdientem Applaus auf, und das Orchester spielte unter des Componisten Direction mit Liebe und gewohnter Kunst.

Sängerinnen in den Gewandhausconcerten werden so oft besprochen als gebürt. Die Glücklichen! Sie können mit demselben Stücke, wenn es so schön ist wie das *Spohr*'sche Blumenduett aus Jessonda, und so gut gesungen wird, wie von den Fräul. *Schloss* und *Vogel*, mehrmals kommen und gefallen. Aber der arme Berichterstatter! Er soll jedesmal was Neues sagen! Wen das nicht rührt, der hat kein Herz.

Herr *Carl Mayer* aus Petersburg setzte sich mit einem Concerte eigener Composition an den Flügel. Der schüchterne Versuch Einzelner zu Anregung allgemeinen Empfangsapplaudirsements missglückte, und zeugte, dass des Künstlers Virtuosenruf erst als Morgenröthe an Deutschlands Horizont aufgegangen. Das Tutti begann in alter guter Form, aber mit frischen, lebendigen Gedanken ausgefüllt. Das überraschte nicht, denn gute Compositionen hatte Herr *Mayer* lange vorausgeschickt. Kaum aber war er in das erste Solo hineingesprungen, so fuhr die gespannteste Aufmerksamkeit in alle Augen und Ohren, und als es geendet, brach der donnernoste Beifall los. Welche verwegene Ruhe beim Anblick der aufgethürmten Schwierigkeiten in der Principalstimme! Welche übermüthige Sicherheit in der spielendsten Besiegung aller! Welche Kraft und welche Feinheit in dem Anschlag, dass das reine Gold des Tones überall ungetrübt hervorglänzen konnte! Und endlich, welche Ausdauer! Schon das lang fortgeführte Tremolo in dem Adagio machte ein Kapitel der Physik lächerlich. Nach Anstrengung Erschöpfung? Nach Anstrengung erhöhte Kraft bewies der Virtuos, denn anstatt mit gelähmten Händen eine Weile wenigstens hinzuschleichen, schnellte er auf und ab, als finge er eben an. Die erste Etude war von Anfang bis Ende ein Triller, über und unter welchem eine schöne Melodie zufrieden und ungestört hinwandelte. Durch die ganze zweite zitterte diese Figur:

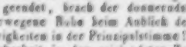

etc.

und die Finger übernahmen bebend, worauf in solcher

Länge bis jetzt nur die Zunge des Flöten- oder der Bogen des Violinspielers ein Privilegium zu haben glaubte. Nun durfte man ihn für todmüde halten. Aber der Applaus hing sich an und zog den Künstler noch einmal an das Instrument, und da liess er durch einen oder zwei Finger einen schönen Walzer spielen, und drückte mit den anderen zugleich das Entzücken der Tänzer aus. Wahrlich, wenn dieser Mann seine zehn Finger eine Fussreise um die Erde machen lassen könnte, sie wären unmittelbar nach ihrer Zurückkunft im Stande, die Tour von Neuem anzutreten. Kurz, Herr *Carl Mayer* hat das Publicum electrisirt.

Könnten wir das doch auch von Fräul. *Wittmann*, einer von Wien aus warm empfohlenen Sängerin, berichten! Immer erneut sich bei uns von Zeit zu Zeit der Glaube, dass wir armen Menschen von den Launen nächster an uns grenzender unbekannter Wesen abhängen, und dass, wie des Knaben Uebermuth das harmlose Insect zertritt oder die prangende Blume köpft, auch jeder Lump von Geist, der zufällig an einem Menschenvorhaben vorüberstreift, es misslingen machen könne, wenn es ihm eben beliebt. So ein böser Geist hatte heute übel gestimmt, alle Umstände zusammengebracht, um die Bestrebungen der Sängerin zu nichte zu machen. Ein starker Katarrh, den sie leider nicht annoncirt hatte, sondern zu verbergen suchte, gab ihrer sonst wohl klangvollen Stimme einen Anstrich von Zwang und namentlich in der Höhe etwas Schneidendes, das schon ungünstig wirkte. Dazu kamen einige ungewohnte Bewegungen, und eine durch den gewaltigen Eindruck des vorhergegangenen Spieles des Herrn *Mayer* besonders erregte Reizbarkeit des Publicums. Rechnet man dazu die Composition von *Verdi*, dessen einzige Marschmelodie in seinen hundert Arien jetzt regelmässig belacht wird, so kann man den geringen Erfolg, welchen die Sängerin errang, erklärlich, wenn auch nicht verdient finden. Wo die zufälligen ungünstigen Umstände weg- und die stehenden als gewohnte nicht mehr auffallen, mag sie anderen Beifall erringen, als ihr hier zu Theil wurde.

Die beiden Ouverturen zu Medea und Oberon wurden unter *Mendelssohn's* Leitung prachtvoll und auf's Feinste nuancirt ausgeführt.

Hamburg. November. Wie wir bereits in unserem Octoberbericht andeuteten, so hat der November, ohnehin der Wind- und Wassermonat unserer Gegend, uns mit einer wahren Musiksündflut überschwemmt. Das treibt und drängt und wogt, und möchte sich gar zu gern geltend machen und Bahn brechen, meistentheils aber ist das Können dem Wollen nicht entsprechend, und was ausserdem unter anderen Umständen vielleicht noch auf Berücksichtigung Anspruch machen könnte, verschwindet hier im Gedränge. Wirklich Grossartiges, Nachhaltiges taucht aber nur selten auf, und wollten wir uns ausschliesslich auf das Letztere beschränken, so würden unsere Berichte bis auf wenige Zeilen zusammenschrumpfen. Jedoch ist nichtsdestoweniger eine übersichtliche Zusammenstellung der Gesammterscheinungen am musikalischen Horizont einer grossen Stadt, wenigstens in der Hauptsache, unumgänglich erforderlich, um über deren Musikleben und Treiben, so wie über den herrschenden Geschmack eine Anschauung zu gewähren, und demnächst möchte es auch Pflicht des unparteiischen Referenten sein, selbst für den Augenblick weniger bedeutende, aber herankeimende und eine gedeihliche Zukunft versprechende Talente nicht zu ignoriren.

Wir beginnen mit den grösseren Concertaufführungen, von denen wir nur die in einer oder der anderen Hinsicht interessanteren berühren wollen. Und so hörten wir denn im Stadttheater, und zwar am 5. November, dem hiesigen Buss- und Bettage, an welchem alle öffentlichen dramatischen und weltlich-musikalischen Unterhaltungen streng untersagt sind, *Rossini's* Stabat mater in Begleitung von *Felicien David's* Wüste. Eine katholische Sequenz zu Ehren der Mutter Gottes und ihrer sieben Leiden, mit Tanzrhythmen und Gebetmärschen musikalisch ausgestattet, neben einem muhamedanischen Hymnus mit Marschgebeten und Almeentänzen, Beides zur Feier des strengsten aller protestantischen Feiertage, möchte Manchem vielleicht als eine etwas sonderbare Insinuation vorkommen. Jedenfalls ist es eine der Tact- und Geschmacklosigkeiten, so wie der Inconsequenzen, an denen unsere Zeit so reich ist, deren nähere Erörterung aber nicht in eine musikalische Zeitschrift gehört. *Quoad musicam*, so ging die Aufführung der *Rossini*'schen Composition lahm und unzusammenhängend vor sich, offenbar fehlte es am Einstudiren. Besser stand es um die Ode-Symphonie, die sich abseiten der Vortragenden grösserer Theilnahme zu erfreuen hatte. Beide Stücke wurden durch die Gesammtkräfte des Opernpersonals executirt. Im Uebrigen hat *David's* Wüste in voriger Saison, wo sie mit bedeutend stärkerer Besetzung zum Vortrag kam, nur wenig Sensation beim musikalischen Publicum erregt und eigentlich nur als Novität einiges Interesse gefunden. *Rossini's* Stabat aber, welches, ungeachtet vieler hübscher Einzelnheiten, eben nichts Kirchliches in sich trägt, hat bei früherer Aufführung gleichfalls nur wenig Beifall erregt, und somit wäre es besser gewesen, man hätte beide Stücke ruhen lassen und dem Publicum an dem Tage etwas Würdigeres geboten.

Das am 21. November im Apollosaale zu Gunsten milder Zwecke stattgehabte Concert des Gesanglehrers Herrn *Diedr. Otten* brachte Neues, und zwar gutes Neues. Die meisten unserer Dirigenten grösserer Musikaufführungen pflegen sich gern in einem bestimmten Cyclus von Compositionen zu bewegen, der selten einmal überschritten, und wo dann manchmal seit dreissig und mehr Jahren wiederholt und zum Ueberdruss Gesungenes und Gespieltes recapitulirt wird. Das ist freilich bequem; es bedarf nämlich weniger Proben und sonstiger Mühwaltung, wenn die Musik Sängern und Spielern nicht ganz unbekannt ist. Desto mehr aber verdient es Anerkennung, wenn ein Dirigent von solcher Regel eine Ausnahme macht und die vermehrten Umstände und Unbequemlichkeiten, die durch Vorführung neuer Sachen entstehen, nicht scheut. In der Hauptsache bestand das Concert aus der *Grillparzer*'schen, von *Fr. Schubert* componirten Cantate: Mirjam's Lobgesang, dem zweiten Act aus *Gluck's* Orpheus, und der von *Wohlbrück* gedichteten, von *C. M. v. Weber* in Musik gesetzten Can-

tate: Kampf und Sieg, zur Erinnerung an die Schlacht von Waterloo. Sämmtliche Piecen wurden durch ein grösstentheils aus Dilettanten bestehendes Gesangpersonal, in Verbindung mit einem wohleingeübten Orchester, ausgeführt. Schade, dass bei der ersten Cantate die unumgänglich nothwendige obligate Harfenbegleitung fehlte und durch Fortepianospiel vertreten werden musste, wobei sich obendrein der Uebelstand ereignete dass das Instrument in der Stimmung abwich. Im Uebrigen fanden sämmtliche Leistungen sowohl, wie die Wahl der vorgetragenen Sachen die allgemeinste beifällige Aufnahme bei den Zuhörern.

Wenn wir des von dem als reisender Orgelvirtuose nicht unbekannten Herrn *Ferdinand Vogel* am 17. November und zwar auf der von ihm — fälschlich — sogenannten Pedalharmonica gegebenen Concertes hier erwähnen, so geschieht es nur, um einen Bei'g zu liefern darüber, was denn manchmal dem Publicum zugemuthet wird für Musik zu nehmen. Herr *Vogel* domicilirt gegenwärtig in Copenhagen, von wo aus er seine musikalischen Excursionen in die nähere und weitere Umgegend macht. Früher hörten wir ihn in einigen Orgelvorträgen, und seine technische Fertigkeit, namentlich im Pedalspiel, und seine Geschicklichkeit im zweckmässigen Registriren fanden allgemeine Anerkennung; weniger seine Vortragsweise. Das Instrument, auf dem er sich diesmal producirte, ist keine Harmonica, wie man dem Namen nach glauben sollte, sondern eine vergrösserte aus 16-, 8-, 4- und 2fusstönigen Registern bestehende Physharmonica, die mittelst zwei fünfundeinhalboctaviger (wenn wir nicht irren) Manuale und eines dritthalboctavigen Pedals behandelt und durch Koppelzüge und Schwellung dynamisch modificirt wird. Der Klang der achtfüssigen Mitteltöne ist clarinettartig und schön, die Obertöne schwächer, etwas näselnd und wenig ausgibig, der Bass bei gekoppelten Registern nicht ohne Gravität, aber alsdann den Klang der höheren Region verschluckend und bedeckend. *Deutschmann* in Wien wird als Verfertiger genannt. Als Kammerinstrument und zur Begleitung möchte es unter Umständen vielleicht sehr verwendbar sein, für's Concert zu Solovorträgen der obenerwähnten Mängel halber und ausserdem wegen des fürreenden Metallklanges der Zungen, welcher sich namentlich bei Fortespiel störend mit einmischt, unpassend. Was nun den Herrn *Vogel* selbst anlangt, so scheint er zu der Classe von Musikern zu gehören, die, vom Hause aus mit ganz tüchtigem Fond begabt, nichtsdestoweniger auf halbem Bildungswege stehen geblieben, ihr Heil in allerlei Aeusserlichkeiten der Kunst suchen zu müssen glauben, und sich nicht scheuen, Lappalien und Effectsächelchen zu Markte zu bringen. Herr *Vogel* hat es bei seinen Vorträgen namentlich auf dynamische Effecte abgesehen, ist dabei aber stets unglücklich in der Wahl. Zufolge des Programmes hatte er übernommen, eine freie Fantasie über aufzugebende Themata auszuführen; was die Zuhörer aber zu hören bekamen, war eine potpourriartige Aufeinanderfolge einzelner Melodieen, untermischt mit zwar regelrechter aber gänzlich bedeutungsloser Modulation. *Haydn's* bekannte Effectstelle in dessen Oratorium, die Schöpfung: „Es werde Licht," wurde von Herrn *Vogel* auf eine Weise bearbeitet, dass von *Haydn's* Grundgedanken auch nicht eine Spur übrig blieb. Die Vorführung des dem Lichte vorhergehenden Chaotischen sprach sich in des Concertgebers Spiel natürlich genug aus, freilich in anderer als *Haydn'scher* Weise; das Licht aber selbst wurde durch die grellen, zum Haupttinstrumente in gar keinem Verhältniss stehenden plötzlich fortissimo einfallenden Posaunen völlig weggeblasen. Der Effect war freilich da, aber ein ganz anderer als der vom Concertgeber beabsichtigte. Eine Geschmacklosigkeit — gelinde ausgedrückt — war es ferner, dass Letzterer es förmlich darauf abgesehen zu haben schien, sein Instrument auf die demselben am Wenigsten zusagende Weise zu behandeln. Unter allen Tonwerkzeugen verlangen die mitteist Zungen zur Ansprache gebrachten die sorgsamste Behandlungsweise. Staccato's, Rinforzando's und plötzlich eintretende Fortissimo's sind ungemein schwierig darauf hervorzubringen und verlangen viel Uebung und Studium, wenn sie nur einigermaassen gut gelingen sollen, indem die durch die plötzlichen Windstösse übermässig angegriffenen Blättchen der Zungen in ihren regelmässigen Schwingungen gar zu leicht gestört werden und statt der Töne heissere flirrende Blechklänge vernehmen lassen. Dass Herr *Vogel* nichtsdestoweniger sich capricirte, eine Reihefolge von Rinforzando's, denen obenein alle musikalische Bedeutung abging, zu Gehör zu bringen, und bei denen fortwährend das gequälte Blech sich mit bemerkbar machte, liess keinen grossen Begriff von seiner Fähigkeit und Kenntniss der Behandlungsweise seiner Harmonica aufkommen, einen desto grösseren aber von ungemeiner Selbstgenügsamkeit, die es über sich gewinnen konnte, Dinge, die nicht einmal als mässige Schulübungen passiren durften, dem freilich nur höchst sparsam anwesenden Zuhörern als musikalische Genüsse aufzubürden. Das Beste bei diesem im Allgemeinen höchst unerquicklichen Vorführungen waren noch ein vom hiesigen Violoncellisten Herrn *D'Arien* vorgetragenes, etwas weinerlich gehaltenes Violoncellsolo und eine Fantasie von *Haumann*, recht wacker gespielt von einem ganz jungen vierzehnjährigen Geiger, *Martin Simonsen*, aus dem dereinst etwas recht Tüchtiges werden kann. Der Ertrag des Concertes mag übrigens kaum die halben Kosten gedeckt haben, und ein grosser Theil der Zuhörer entfernte sich noch vor Beendigung desselben, theils lächelnd, theils kopfschüttelnd. Uebrigens haben wir des Herrn *Vogel* und seines musikalischen Treibens Beleuchtung nur aus dem Grunde hier etwas ausführlicher unternehmen zu müssen geglaubt, als derselbe sich vorher mit unbeschreiblicher Arroganz hatte ankündigen lassen und überall mit einer solchen aufzutreten pflegt.

Der oben erwähnte Herr *D'Arien* gab ebenfalls ein Concert, welches sich starken Besuches erfreute, aber eben nichts Hervorragendes darbot. Herr *D'Arien* ist ein Schüler von *Kummer*, hat sich grösstentheils dessen Art und Weise angeeignet, pflegt sich aber gar zu gern und zum Uebermaass in derjenigen flauen kraftlosen Manier zu ergehen, die gar zu gern für tieferen Gefühlsausdruck gelten möchte, im Grunde aber eben nichts Anderes ist, als Mangel an wahrem Gefühl. Ein tüchtiger, kräftiger Bogenstrich entgeht ihm fast gänzlich, er scheint es dage-

gen auf einen fast fortwährend weinerlich sentimentalen Vortrag, der durch ewige Bebungen unterstützt wird, abgesehen zu haben.

(Beschluss folgt.)

Aus Dresden. Concerte. Die Soirée, welche (am 26. October) Herr *Giulio Regondi*, Guitarrist und Concertinospieler aus London, veranstaltet hatte, war sehr zahlreich besucht und trug dem jungen Virtuosen reichen Beifall (weniger jedenfalls anderweite Entschädigung) ein. Wir wollen mit dem Bekenntniss nicht zurückhalten, dass der Romanticismus der Guitarre für uns stets etwas sehr Schwächliches und wenig Anziehungskraft besessen hat, dass wir, vorzugsweise wo sie aus ihrem eigenthümlichen Bereiche heraus, aus der Mondscheindämmerung in den helleuchteten Concertsaal tritt, nur mit einer gewissen Resignation uns ihr gegenüber befinden. Nichtsdestoweniger sind wir den Leistungen des jungen Künstlers mit leb-ndigem Interesse gefolgt, weil sie in ihrer Art als ausgezeichnete zu bezeichnen sind und in solcher Weise auch eine gewisse künstlerische Berechtigung ihnen zugestanden werden muss. — Die Virtuosenrichtung des Herrn *Regondi* ist als eine gesunde, frische und deshalb wohlthuende zu bezeichnen, und von den unglücklichen Versuchen, frappante über die Natur des undankbaren Instrumentes hinausgreifende Wirkungen in Kunststückchen mancher Art, z. B. Flageolettönen u. s. w. hervorzubringen, und auf diese Weise einem unverständigen Publicum zu imponiren, selbst auf die Gefahr hin, dem unbefangenen Zuhörer lächerlich, wenn nicht gar widerlich zu erscheinen — von diesen unglücklichen Versuchen, wie wir sie auch von Virtuosen auf anderen Instrumenten, selbst von Sängern, bedauerlicherweise eine Zeitlang gar nicht selten haben erleben und erdulden müssen, hält sich Herr *Regondi* gänzlich entfernt. Dabei aber entwickelt er (auf der achtsaitigen Guitarre) neben schönem und klingendem Tone innerhalb der natürlich gesteckten Grenzen eine so ungemeine Virtuosität, Klarheit und Präcision des Vortrags neben ungemeiner Fertigkeit, dass man ihm gebührende Anerkennung nicht versagen darf. Auch die geschickten und wirkungsvollen Arrangements der *Rossini*'schen Ouverture zur Semiramis und der *Thalberg*'schen Don Juan-Fantasie verdienen ungeschmälerten Beifall.

Bei Weitem mehr Interesse indess erregte uns, und wohl dem gesammten Publicum, die Vorführung der *Concertina* (ein wunderlicher, weil eben Nichts bezeichnender Name), welche vom Professor *Wheatstone* am Kingscollege in London erfunden, auf dem Continente vielleicht zum ersten Male gehört wurde. Es ist eine ungemein vervollkommnete Ziehharmonica, welche an beiden Seiten in dünnen Holzwänden eine Anzahl (48) bewe-licher Stifte, gewissermaassen Ventildrücker, besitzt, durch deren tastenmässige Behandlung in dem Umfange vom kleinen bis zum dreigestrichenen *g* (irren wir nicht) die ganze diatonische und chromatische Tonfolge, sowohl in getragenen Tönen als in den schnellsten Passagen, ein- und mehrstimmig hervorgebracht werden kann, und die — ähnlich der Orgelpfeifenaufstellung auf den Pfeifenstöcken — so geordnet sind, dass die diatonischen Töne auf der einen, die dazwischenliegenden chromatischen (mit wirklicher Chromatik, d. h. verschiedenen Tasten z. B. für *es* und *dis*) auf der gegenüberstehenden Seite sich befinden. Dass nun noch ein sehr vollendetes Crescendo und Decrescendo, neben den übrigen dynamischen Nuancen, auszuführen ist, bedarf schon nach der obigen Bemerkung, dass die Concertina auf Grund der Ziehharmonica entstanden, kaum besonderer Erwähnung, und versteht es sich auch wohl von selbst, dass, wenn auch in gewisser Beschränkung, mehrstimmige Sätze darauf auszuführen sind, von welchen ein Paar Variationen in dem vom Concertgeber arrangirten Potpourri aus Lucrezia Borgia den meisten Beifall fanden, in denen er zu dem in gehaltenen Tönen einherschreitenden Thema rapide Bravourpassagen als Begleitung mit ausserordentlicher Sicherheit und Fertigkeit ausführte. Der Ton ist in der höheren Region einer starken Flöte, in den tieferen Chorden der Clarinette ähnlich, während er von dem unangenehm nervenreizenden Beiklang der Harmonica ganz frei erscheint, und durchaus frei, wohllautend und angenehm klingt. Bei diesem vorherrschenden Blasinstrumentencharacter wollte uns der Vortrag eines Violinconcertino von *de Bériot*, trotz der recht glücklichen und gelungenen Uebertragung und trotz des äusserst geschmackvollen und künstlerisch gebildeten Vortrags des jungen, bescheidenen Concertgebers, nicht ganz passend erscheinen, und wir meinen unmaassgeblich, es müssten Compositionen für Flöte oder Clarinette sich besser zur Uebertragung eignen. Ist nun das Instrument auch keineswegs angethan, einen Einfluss auf die musikalische Kunst zu gewinnen, so erregt es sowohl als geistreiche Erfindung an sich, wie durch die Anmuth seines Tones lebendiges Interesse, das noch erhöht wird durch die glänzende Bravour, mit welcher der junge Künstler es vorzuführen und von der besten Seite geltend zu machen versteht. Es wird den Musikfreund ohne Zweifel amusiren, den Kunstfreund im höheren Sinne gewiss zu lebhafter Theilnahme anregen. Wir wünschen dies Herrn *Regondi* als Belohnung seines fleissigen Studiums. —

Ueber Herrn *Pigoll* von Wien, der den Concertgeber durch den Vortrag einiger Lieder unterstützte, haben wir uns schon bei Gelegenheit seines Concertes in diesen Blättern ausgesprochen. Fräul. *Kühne* von hier, eine uns bisher unbekannte Sängerin, brachte einige Lieder (Der Wanderer, von *Fr. Schubert* — etwas zu langsam; ferner ein Lied aus Libelle und noch zwei andere von *Reissiger*) mit angemessenem Verständniss und sinnigem Vortrage zu Gehör. Ueber eine Dilettantin, und als solche scheint sich die Sängerin nur betrachtet wissen zu wollen, können wir uns in einer Kritik nicht weiter verbreiten; das würde hier unpassend sein. Der Beifall des Publicums begleitete ihre Leistungen.

Dr. *J. S.*

Feuilleton.

Am 2. November starb zu London der Harfenmacher *Stumpf*, früher auch als Componist bekannt, und namentlich durch seinen vertrauten Verkehr mit den bedeutendsten Tonsetzern ausgezeichnet.

Panofka in Paris hat von der Herzogin von Orleans für eine Messe, die er zur Todtenfeier des Herzogs von Orleans componirt und aufgeführt hatte, eine Brillantnadel erhalten.

Der Tanzcomponist *Grassini* in Berlin hat sein Album musical de danses der Königin von Preussen gewidmet und ist dafür reich von ihr beschenkt worden.

Zwei Curiosa. Die Wiener Musikzeitung hat ermittelt, dass bereits vor fast 30 Jahren ein „*Hans Heiling*" auf dem Leopoldstädter Theater gegeben worden ist: die Musik war von dem verstorbenen *Folbert*, dem damaligen Capellmeister an jenem Theater, nachherigen Organisten bei den Schotten. Das Buch war ganz auf dieselbe Sage gebaut, wie *Marschner's* Oper. — Ferner sah das Jahr 1813, im anticipirten Gegensatze gegen *Meyerbeer's* Feldlager in Schlesien, ein „Oesterreichisches Feldlager" im Theater an der Wien; die Musik dazu war vom damaligen Capellmeister dieser Bühne, dem bekannten Ritter v. *Seyfried*.

Dr. *Nimbs* ist technischer Director und Dramaturg am Breslauer Theater geworden.

Hamburg. Dem Vernehmen nach hat der bislang beim hiesigen Stadttheater engagirte Harfenist Herr *Schaller* einen Ruf nach Wien unter sehr vortheilhaften Bedingungen erhalten. Ob er demselben Folge leisten und Hamburg verlassen werde, vermögen wir mit Gewissheit noch nicht zu sagen. Jedenfalls ist Herr *Schaller* einer der bedeutendsten Harfenspieler Deutschlands, der einzige, dessen der sonst schwer zu befriedigende *Berlioz* in seiner bekannten Reisebeschreibung rühmend erwähnt, und ein in jeder Beziehung ausgezeichneter Musiker. Sollte das Gerücht sich bestätigen, so wäre den Wienern zu dieser Erwerbung nur Glück zu wünschen.

Niederländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. Am 11. November 1846 wurde bei der Abtheilung 's Hage mit grossem Beifalle aufgeführt: „Das Paradies und die Peri" von *Robert Schumann*.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nachstens erscheint:

Fantaisie militaire

pour Piano

sur

Les Mousquetaires de la Reine

par

Charles Voss.

Op. 75. Prix 1 Rthlr.

Leipzig, December 1846. **F. Whistling.**

In der k. k. Hofmusikaliehandlung von **A. Diabelli & Comp.** in Wien ist so eben erschienen:

Schubert's Märsche

für das Pianoforte solo

von

Franz Liszt.

Nr. 1. 1 Fl. 15 Kr. Nr. 2. 3. à 1 Fl. 45 Kr.

Müllerlieder

von

Franz Schubert

für das Pianoforte im leichteren Styl übertragen

von

Franz Liszt.

Heft 1—3. à 1 Fl.

In Commission der unterzeichneten Buchhandlung ist erschienen und durch alle Buchhandlungen Deutschlands zu beziehen:

Fränkischer Sängerbund.

Gesänge für Männerchor.

Erster Band.

Stimmen und Partitur.

Taschenformat. — Jede Stimme fünf Bogen stark.

Partitur 4 Fl. — *Jede* Stimme 35 Kr. oder 10 Ngr.

Stimmen werden in beliebiger Anzahl abgegeben.

Dieser erste Band der unter obigem Titel begonnenen Sammlung enthält **31 bisher noch nicht gedruckte Original-Compositionen**, darunter 4 von *M. E. Becker*, 6 von *J. Schneider*, 3 von *A. Binstedt*, 2 von *A. Debon*, 4 von *H. J. Winnenberlein* und 15 von *F. E. Becker*, dem in Franken schon früher bekannten und beliebten Componisten des Quartetts „**Das Kirchlein.**" welches bereits in ganz Deutschland zu Hause ist und namentlich erst bei den Gesangfesten zu Schaffhausen und in Detmold mit dem allgemeinsten Beifalle vorgetragen wurde.

Dass vorliegende Sammlung Compositionen enthalte, welche jenem gerühmten Werke sich würdig anreihen, wird Jeder finden, der dieselbe einer Durchsicht unterwirft.

Würzburg, im November 1846.

Stahel'sche Buchhandlung.

Bei **Artaria & Comp.** in Wien erschien so eben:

Die Ruinen von Athen.

Ein Fest- und Nachspiel mit Chören und Gesängen,

in Musik gesetzt von

Ludwig van Beethoven.

Erste *vollständige* Ausgabe in *Partitur nach dem Original-Manuscripte*.

Preis 10 Fl. Conv. M.

Ferner ist daselbst erschienen:

Derwisch-Chor aus den *Ruinen von Athen* für Pfte allein arrangirt von *C. Czerny*. 30 Kr.

Derselbe für Pfte zu 4 Händen von *C. Czerny*. 45 Kr.

Marcia alla turca — aus denselben für Pfte allein arrangirt von *C. Czerny*. 20 Kr.

(Eigenthum der Verleger.)

Wir machen aufmerksam auf die in unserem Verlage erschienene von Mad. *Viardot-Garcia* in Donizetti's Oper eingelegte und auf dreimaligen Da Capo auf drei Mal gesungene:

Arie (Walzer) von **Balfe.** 15 Sgr.

Dieselbe transcribirt für Piano und zu 4 Händen von **Ad. Henselt.** à 15 Sgr.

Romanze der Ermimia von **Meyerbeer,** für Sopran oder Tenor mit Orchester 1½ Thlr., mit Piano 10 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- u. Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten December. **Nr. 51.** 1846.

Inhalt: Der Instrumental- und Vocalvirtuose. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Hamburg. (Beschluss.) Aus Italien. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Der Instrumental- und Vocalvirtuose.

Eine Characteristik von *Gustav Nauenburg.*

Motto: *„Die technische Form ist nur die irdische Hülle, in welcher der Geist sich offenbart."*

Der Instrumentalvirtuose steht allgemein hin mit dem Vocalvirtuosen in einer Categorie; beide stellen die poetischen Gebilde des Tondichters in die wahre Wirklichkeit; die Note ist eben so wie der Buchstabe todt; der Geist des ausübenden Künstlers macht sie erst lebendig; er stellt in Tönen dar, was ihm der Tondichter nur in leblosen Zeichen übergeben kann. Darstellen heisst im Allgemeinen nichts Anderes, als, Etwas, das als Idee im Inneren besteht, zu einem *Aeusseren* machen; Darstellung ist somit nur die Handlung, wodurch die geistigen Gebilde zur ausseren Wirklichkeit gebracht werden; hiernach lässt sich keine *Darstellung* ohne vorhergegangene *Vor*stellung denken; was der Virtuose vermittelst der Töne versinnlichen will, muss nothwendig schon vorher in der Vorstellung leben, in dieser ausgebildet und durch das Interesse, welches Kopf und Herz daran nehmen, bestimmt werden. Der geweihte Vortragskünstler, in gründlicher Schule erzogen, durch Studium gereift, weiss, dass die Ueberwältigung der technischen Schwierigkeiten zwar unumgänglich nothwendig ist; aber er weiss auch als *psychologischer* Künstler, dass die technische Form nur die Hulle ist, welche den Kunstgenius umweht. Der Virtuose im wahren Sinne ist nicht blos reproducirend, er ist im eigentlichen Sinne producirend; er gibt dem todten Notengebilde erst lebendige Gestaltung, er setzt das geistige Werk des Componisten in die wahre Wirklichkeit der hörbaren Tonwelt, er bringt es vor dem Ohre erst zum *Dasein*. — Kunst (heisst es in *Herder's* Kalligone) kommt her von *Können* oder *Kennen*, vielleicht von beiden, wenigstens muss sie Beides in gehörigem Grade verbinden. Wer kennt, ohne zu können, ist ein Theorist, dem man in Sachen des Könnens kaum traut; wer kann, ohne zu kennen, ist ein bloser Practiker oder Handwerker. Der ächte Künstler verbindet *Beides*. Was man auch immerhin von genialen Zöglingen der Natur ohne gründliche Kenntniss und Schule erzählen mag, es ist Nichts, als fabelhafte Sage, die den Kunstgeist *entwürdigt*. Das Genie ist in gewissem Sinne allerdings untrüglich und hat nichts zu lernen; aber die Technik, der rein *mechanische* Theil einer jeden Kunst, ist erlernbar und muss erlernt werden. In dieser Beziehung hat auch jeder Künstler, und namentlich der Virtuose, seine Lehrjahre, und vollends in einer Epoche, wo er sich nicht an eine schon gebildete Kunstschule anschliessen kann. Dem Instrumentalvirtuosen ist vor Allem die genaueste Kenntniss und Handhabung seines Instrumentes unerlässlich. Das Instrument ist nicht blos der Veränderung unterworfen, es kann auch wesentlich verbessert und überhaupt practicabler construirt werden. Daraus geht denn klar hervor, dass die Virtuosität auf einem Instrumente nicht abgeschlossen, sondern gewissermassen *unbegrenzt*, in's Unbestimmbare *perfectibel* ist. Wer das leugnen wollte, würde z. B. den Culturzustand des neueren Violin- oder Pianofortespiels geradezu verkennen. *Rode, Kreutzer, Baillot, Spohr* u. A., diese Riesen unter den Violinspielern, schienen Alles erschöpft zu haben, was man auf diesem Instrumente nur immer zu leisten vermochte. Sie erweiterten den Mechanismus desselben und wussten die grösste Mannichfaltigkeit in die Führung des Bogens zu bringen, der sich bei ihnen allen Schatturungen des Vortrages und Ausdruckes hingab; da trat *Paganini* auf, durchbrach alle Schranken, welche die Erfahrung aufgestellt hatte, und bahnte sich einen ganz neuen Weg; er zauberte Wirkungen auf seinem Instrumente hervor, von denen man bis dahin keine Ahnung hatte, so dass selbst Sachverständige den Alles bezwingenden Mechanismus seines Spiels nicht begreifen konnten. In noch höherem Grade gilt dies vom neueren Pianofortespiele. *Liszt's* u. A. Virtuosität überragt geradezu Alles, was man vor zwanzig Jahren noch als vollendete Technik bewunderte. Kein Virtuose der neueren Zeit hat in seinem früheren Bildungsgange verharren können; überall ist die Instrumentalkunst auf eine höhere, *nicht geahnte* Kunststufe erhoben, weil eben die Construction des Instrumentes in's *Unbestimmbare* perfectibel ist; den früheren Lehrbüchern und Instrumentalschulen ist nur noch ein sehr bedingter Werth beizumessen. —

Ganz anders verhält es sich mit der *Vocal*virtuosität! — stehet auch der Instrumental- und Vocalvirtuose in rein künstlerischer, in ästhetischer Beziehung in einer Categorie, so stehen doch beide in der eigentlich technischen Bravourkunst im umgekehrten Verhältnisse, so sind doch beide hier ganz wesentlich verschieden! —

Betrachten wir zuvörderst das Gesanginstrument, so ist die Construction desselben keineswegs in's Unbegrenzte perfectibel; die Menschenstimme ist bedingt durch die

unwandelbare Organisation der menschlichen Natur, und wenn auch nicht zwei Stimmen in der Wirklichkeit zu finden sind, die in allen Einzelnheiten *ganz* gleich wären, so ist doch die Totalität des Stimmorganismus in physiologischer Beziehung *normal* vom Schöpfer aller Dinge geschaffen. So wie der Mensch sich selbst nicht zu einem *anderen* Wesen machen kann, so kann er auch den Organismus seiner Stimme nicht wesentlich verändern; wohl aber kann er die Kräfte und Fähigkeiten dieses Organismus zur möglichsten *Ausbildung* und *Vollendung* bringen. Es liesse sich wohl geschichtlich nachweisen, dass in früherer Zeit die Gesangvirtuosität der Spielvirtuosität vorausgeeilt ist; jetzt hat sonder Zweifel die letztere die erste weit überflügelt! ein ganzer Chor Bravoursänger, wie z. B. die *Sontag*, *Garcia*, *Lind* u. A., würde keineswegs vermögen, die tausendfachen Touläufen hervorzubringen, die seit der *Bach*'schen Periode in unserer Instrumentalmusik vorkommen. Ist die Mechanik der Instrumentalmusik, und der hierdurch bedingte Effect in's Unbegrenzte perfectibel, so ist dagegen die Technik des Gesanges begrenzter und in der alten italienischen Solfeggirkunst wohl vollkommen ausgebeutet; was die neuere Zeit in dieser Beziehung Neues gebracht hat, das ist entweder an sich *nicht neu*, oder es ist als Fremdartiges der Gesangstimme *aufgedrungen*; namentlich haben *die* Componisten, welche nicht geschulte Sänger, wohl aber z. B. Pianoforte- oder Violinvirtuosen u. s. w. waren, der ächten Gesangkunst ganz Gesangwidriges beigemischt. Man wird fragen: „was ist denn überhaupt gesangwidrig?“ — ich antworte ohne Weiteres: gesangwidrig ist Alles, was der geschulten Stimme geradezu *widerstrebt*, und was bei längerer Uebung und älterem Gebrauche dem *Klange* der Stimme *schadet* und den Ruin des Organes *vorzeitig* herbeiführt. *Leider* wird das eigenthümliche Wesen des Gesanges immer mehr verkannt und nach zwei Richtungen hin verflüchtigt! — es gibt eine exzentrisch-akustische Secte, welche den einfachen Gesang ausschliesslich für den *einzig* schönen will gelten lassen und alle Bravourkunst geradezu verdammt! — Zu diesem Mässigkeitsvereine gehören namentlich Gesangcomponisten, die selbst nicht beschulte Sänger sind, die im eigentlichen, reinen Vocalstyle *schwach*, aber im complicirteren und gemischten Genre, wo der Gesang *nicht selbständig* auftritt, stärker sind, sie declamiren und accentuiren, sie begraben die Stimme unter Accompagnementgerassel, singen sich aber nicht mit *Melodierein* in das Herz des Hörers hinein. „Reinheit des Tones und sinniger Vortrag“ — das ist die Inschrift ihrer Fahne! — Auch ich schwöre zu ihr und zwar mit voller Ueberzeugung, aber ich bin *weit* entfernt, die ganze Gesangkunst hierauf zu *beschränken*! — der Solosänger soll ja Gesang*künstler* sein; als solcher darf er auch seine Gefühle in einer gesteigerten *kunst*- und *schmuckvollen* Form entäussern. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von *vielen* Worten Luft macht, als die, welche sich blos durch *wenige* Worte ausspricht? liegt denn nicht bald dies, bald jenes in der Individualität dieses oder jenes Subjects? soll denn eine Parlamentsrede nicht auch *formell* von einer populären Dorfpredigt verschieden sein? kann denn nicht ein schmuckvoller Periodenbau, eine verblümte, zierliche Sprache, eine complicirte Versform, ein seltener, aber markirter Rhythmus durch ästhetische Nothwendigkeit bedingt sein? — ich denke doch, es wird kein Unbefangener ächte Gesangsbravour verdammen! — Schwach aber treffe die Vocalvirtuosität, die geist- und gemüthlos, sich nur in bedeutungslosen Schnörkeleien verflüchtigt; die sich mit den weit vorausgeeilten Instrumentalbravouristen in einen vergeblichen Wettlauf einlässt und doch endlich wie ein abgejagtes Windspiel athemlos zusammenbrechen muss! Der ächte Kunstgesang ist durch *textgemässe*, schöne *Cantabilität* und *stimmgemässe Bravour* bedingt. Mag immerhin die Form und das Material in den verschiedenen Künsten verschieden sein; den *wahren* Werth gibt nur allein die immer neue, und ewig junge Kraft des genialen Geistes, die aus aus dem Kunstwerke entgegenstrahlt, die uns erquickt und belebt. —

Nachrichten.

Leipzig, 1846. Zehntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 17. December. — Concert-Ouverture von *Julius Rietz*. — Terzett aus Zemire und Azor von *Spohr*, gesungen von Fräul. *Vogel*, Fräul. *Schlosse* und Fräul. *Stark*. — Variationen für Oboe, componirt und vorgetragen von Herrn *Diethe*. — Arie aus La Favorite von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouverture zu „Henri IV.“ von *Méhul*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Nr. 2).

Die Zeit, wo Unklarheit allgemein als eine gute Kunsteigenschaft anerkannt wurde, kommt hoffentlich niemals. Käme sie aber, so wäre es ein Zeichen schwerer Erkrankung. Denn der gesunde Menschengeist strebt nach Klarheit in allen Dingen. Soll ein Tonstück klar werden, dürfen vor Allem nicht zu viele Gedanken erscheinen; sie verwirren den auffassenden Geist. Aus diesem Grunde haben die grossen Meister *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, und alle ächten Nachfolger derselben, ihre Stücke immer nur aus einigen Hauptgedanken vermittelst der thematischen Arbeit herausgewebt. Aus folgenden wenigen Urgedanken ist der ganze erste Satz der C moll-Symphonie von *Beethoven* gebildet:

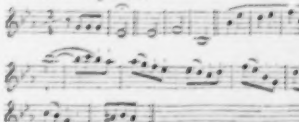

Alle anderen Gedanken darin sind thematische Veränderungen vorliegender auf einer Zeile stehenden!

Von dieser weisen Oeconomie scheint Herr *Julius Rietz*, nach obiger Ouverture zu urtheilen, noch kein Freund zu sein. Er ist reich an Gedanken, aber ein Verschwender damit. Aus dem Material zu seiner Ouver-

durch ihn viel interessantere Bemerkungen darüber erhalten haben, als ich zu liefern im Stande bin.

Man erlaube mir noch, Sulzers Worte (Allgemeine Theorie der schönen Künste, IV Theil, S. 458.) wieder in Erinnerung zu bringen: „Viele Neuere, die keine andre als unsre Dur- oder Molltonart kennen, oder doch nicht für gültig erkennen wollen, mögen versuchen, ob sie im Stande seyn, eine einzige so vollkommene, ausdrucksvolle und herzangreifende Choralmelodie in unsern Tonarten zu setzen, als es deren eine Menge in den alten giebt.“ Auf ähnliche Art erklärt sich auch Kirnberger, und die Aussprüche solcher Männer verdienen doch wohl Beherzigung. Vielleicht könnte man gar berechnen, was der Gewinn seyn könnte, wenn neben der neuern Musik auch die alte gehörig studirt würde. Der Anfang einer solchen Rechnung würde so lauten: Wir haben 12 Durtöne, d. h. wir können alle unsre 12 Töne ionisch behandeln; und wir haben 12 Molltöne, d. h. wir können alle unsre 12 Töne aeolisch behandeln; ein überaus grosser Vortheil, den die Alten keineswegs hatten. Diese 24 Tonarten machen den gegenwärtigen Reichthum der Musik aus, und ihnen haben wir die Wunder zu verdanken, die wir z. B. in Händels Messias, in Grauns Tod Jesu, in Mozarts Requiem, und in Haydns Schöpfung anstaunen. Verbände man nun damit (nach dem von Sulzer gegebenen Wink) noch die alte Musik, so kämen ausser der ionischen und aeolischen Tonart, noch 7 Tonarten in Betrachtung (nicht 10; denn 3 fallen weg, weil sie mit andern einerley mi fa haben, und folglich beym transponiren von ihnen nicht zu unterscheiden sind). Ich getraue mich nicht, das Facit auszusprechen, weil die Rechnung übertrieben scheinen möchte; und auch wegen eines andern Umstandes. Nämlich die individuelle Originalität unsrer grossen Tonkünstler (da z. B. Händel kaum einige Aehnlichkeit mit Graun hat) macht mich aufmerksam. Liesse sich nicht diese daraus erklären, dass ein jeder, ohne sich es selbst recht bewusst zu seyn, in dem Gebiete der Musik, welches ausserhalb unsern 24 Tonarten liegt, d. h. im Gebiete der alten Musik, dann und wann eine Harmonie herbeyholt, mit der wir überrascht werden; und eben darum weil dieses Gebiet sehr gross ist, von einander so sehr verschieden zu seyn scheinen? Ein Beyspiel wird dieses erläutern. Die Leser der mus. Zeitung werden sich einer sehr unterhaltenden, absichtlich mit jugendlichem Feuer geschriebenen Beurtheilung des Messias von Händel erinnern. Bey dem Chor: „Sieh das ist Gotteslamm,“ welches in G moll gesezt ist, wird eine gewisse Wendung der Harmonie, darin E vorkommt, gewissermassen mit Columbus Ey verglichen. Es liegt bey dieser Wendung der Harmonie gerade dasjenige zum Grunde, was die hypomyxolydische Tonart der Alten von unserm G moll unterscheidet, nämlich der Gebrauch von E statt Es; oder, um die Sache von einer andern Seite zu zeigen: das Stück ist dorisch eine Quarte höher gesezt, und zwar plagalisch, bis es in der so sehr bewunderten Stelle authentisch wird. Man könnte aus den Händelschen Kirchenkompositionen eine Menge Stellen anführen, die eben darum so prächtig sind, weil sie dorischen, myxolydischen oder phrygischen Ursprungs sind. Die hypoaeolische Wendung, deren obengedacht ist, wird oft von Graun und Hasse angebracht. Man findet auch von neuern Zeiten ganze Kirchenstücke, die z. B. in G moll ohne Vorzeichnung von Es, oder in C moll ohne Verzeichnung von As gesezt sind: und diese haben alle mehr oder weniger von der dorischen oder hypomyxolydischen Tonart an sich. Wenn es nun unsern grossen Tonkünstlern durch die blosse Kraft ihres Genie's oft glückt, so etwas aus der grossen Masse des musikalischen Reichthums zu ergreifen, ohne recht das Fach zu wissen, wo es rangirt liegt (ich schliesse dieses aus Sulzers und Kirnbergers Aeusserungen): wie viel mehr könnte erwartet werden, wenn sie mit allen Fächern genau bekannt wären? Die Schwäche der

ture hätten jene Meister ein Dutzend Werke geschaffen. Nicht allein, dass wir aus einem Schwall von Einleitungs- und Nebengedanken das Thema nur mühsam herauszuhören vermochten, so konnten wir es auch im ganzen Verlaufe des Werkes wegen seiner seltenen Wiederkehr kaum als einen Hauptgedanken empfinden. Wir erhielten eine fast durchgängig interessante Bilderreihe, aber kein Bild.

Was konnte ein so ausgezeichnetes Talent, wie Herr *Julius Rietz* offenbar von der Natur empfangen, zu jener falschen Bildungsmaxime verlocken? Vielleicht das Streben nach Originalität. Man will den betretenen Weg nicht gehen, und schlägt einen falschen ein. Aber nicht nach dem Wege sieht man, sondern nach dem Wanderer darauf. Der Weg ist die Form, der Wanderer, das sind die Gedanken. *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* sind genau denselben Weg gegangen, doch ist jeder darauf ein anderer, seine eigene Person. Zieht aber Einer gar Kleider eines Vorgängers an und ahmt dessen Gang und Bewegungen nach, so mag er in das Gestrüppe verwickelter Combinationen und unsymmetrischer Constructionen huschen, der Zuschauer wird doch die bekannten Kleider und Bewegungen erkennen und fragen: ist das nicht *Mendelssohn*? oder *Spohr*? u. s. f. — Oder verführt Herrn *Rietz* das Bestreben nach Tiefe? In der Tiefe ist es allerdings dunkel, aber die Aufgabe der Kunst ist nicht, das Dunkel zu malen, sondern hineinzuleuchten, damit wir erschauen was darin Verborgenes lebt und webt. — Was uns in manchen neueren Compositionen ausserdem noch unangenehm auffallt, ist die Furcht, die Melodieen unverhüllt zu zeigen. Man zieht sie, wie eine am kalten Fieber leidende Person, mit vielen Kleidern an, und wickelt sie wohl gar noch mit Decken bis an die Zähne ein, dass man von ihrer ursprünglichen Gestalt so viel wie nichts gewahrt. Was kann man bei deren Anblick anders empfinden als Mitleid für die arme, kranke, frostige Person? Die Zeichnungen nach nackten Modellen werden immer seltener, alles Studium wird auf die Draperie gerichtet. — Herr *Rietz* ist einer der Begabtesten unserer Zeit; in den Händen der Begabten liegt das Schicksal der Kunst; darum muss die Kritik auf jeden ihrer Schritte merken, und warnen, wo sie einen falschen gethan, damit die jüngeren davor bewahrt werden. Die Ouverture hat viele glänzende geistvolle und verführerische Gedanken. Eben deshalb haben wir die Schwächen der ganzen Person mit schwärzesten Farben angestrichen, damit das geblendete Auge sie erkennen möge.

In dem Terzett aus Zemire und Azor freuten wir uns, eine junge Weimaranerin Fräul. *Minna Stark*, jetzige Schülerin des Conservatoriums, wacker vorgeschritten wiederzufinden. Ihre von Natur schön angelegte Stimme, durch zu frühe Anstrengungen etwas angegriffen, hat sich vollständig erholt und an Klang und Fülle gewonnen, was sich am Deutlichsten dadurch herausstellte, dass sie der Damen *Schloss* und *Vogel* Schwester sein durfte. — Herr *Böhme*, Lehrer am hiesigen Conservatorium, der schon so manches Gesangtalent schön ausgebildet, hat sich auch hier ein neues Verdienst erworben. Wir haben keinen Ueberfluss an guten Gesanglehrern in Deutschland, aber doch wirklich ausgezeichnete, wie eben Herr *Bohme* in Leipzig, Dr. *Nauenburg* in Halle, der Tenorist *Götz* in Weimar, die Alles und gründlich zu lehren vermögen, was überhaupt gelehrt werden kann, aber sie sind Deutsche! Wir wollen das Verdienst der Franzosen und Italiener nicht herabsetzen, doch dass sie ihren Schülern dem gesunden Sinn widerstrebende Manieren und Charlatanerieen mit eintrichtern, ist gewiss. Wann wird man begreifen, dass es wohl italienische, französische, hottentotische u. s. w. *Gesangmanieren*, aber nur eine *Gesangmethode*, die kunstgemässe nämlich, geben könne? Und warum sollte von dieser letzteren ein italienischer und französischer Kopf mehr begreifen können, als ein deutscher?

Auf das Terzett folgten Variationen für die Oboe über *Beethoven's* Andante-Thema aus der Amoll-Sonate, von Herrn *Diethe* componirt und mit grosser Fertigkeit und Sicherheit vorgetragen.

In der Arie aus: La Favorite hat sich *Donizetti's* Genius wunderbarer Weise bis zu einigen Accenten erhoben, welche man der Natur, wenn auch nur der heutigen französischen, nachgeschrieben nennen kann, bei der Declamation der Worte nämlich: *Mon Dieu!*

Fräul. *Schloss* sang die Arie mit besonderem Leben, mit Kraft und Anmuth. Das Pianissimo erschien einigemal wie ein Flötenbauch. Die geehrte Sängerin wird an dem stürmischen Applaus des Publicums erkannt haben, dass Leben Leben weckt.

So lange die Musik als ausgebildete Kunst erscheint, ist von den Kritikern gegen die Malerei darin geeifert worden; indessen haben die besten Meister immer fortgemalt. Es sind für beide Ansichten viele Anwälte aufgetreten, aber der Process schwebt noch. Die *Mehul*'sche Jagdsymphonie ist eine solche Malersünde. Alle Momente, welche vor, während und nach der Jagd äusserlich und innerlich sich zeigen, hat *Mehul* malen wollen und wirklich gemalt, bis zu dem Schuss, auf der Pauke losgebrannt, wodurch der Hirsch getödtet und das Publicum erschreckt wird. Gibt man sich dem Eindruck unbefangen hin, so reproducirt sich in uns die heitere, frische Stimmung, die den Jäger auf seiner Bahn durch Feld und Wald durchströmt. Damit sollten wir zufrieden sein. Und Eines dabei ist gewiss, was wir öfter ausgesprochen und immer wiederholen möchten: ein scharf gewähltes Object, treu in Tönen nachgeahmt, bringt ein eigenthümliches Tonstück hervor; an solchen aber haben wir keinen Ueberfluss, und tadeln den Mangel derselben sehr. —

Unter allem Himmlischen, was bis heute in der Tonkunst geschaffen, ist für uns das Himmlischste mit das Adur-Andante in der Ddur-Symphonie von *Beethoven*. Fragen wir nach den Eigenschaften dieses Stückes, so heissen sie:

Klarster Periodenbau.
Symmetrische Gliederung der Gedanken.
Wohlklingende Instrumentation.
Immer interessanter werdende Wiedererscheinung des Thema's.
Melodie durchgängig.
Tiefes Gefühl.
Fasslichkeit von der ersten bis zur letzten Note.

Kann man sich irgend einen Menschen mit Ohr und Herz denken, den dieses Andante nicht in die seligste Stimmung versetzte? Ist irgend ein Mensch von Ohr, Herz und Geist zu denken, der an diesem Andante eine einzige Note anders wünschte? — Wenn das nicht, so ist es ein vollkommenes Tonstück. Und wenn ein vollkommenes Tonstück, *so haben wir ein erfülltes Ideal vor uns.*

Ist es möglich, dass irgend ein Componist das Heil in der Verletzung obiger Eigenschaften suchen könnte? Junge Künstler! blickt nicht auf diesen oder jenen Componisten, was er gemacht, und wie, sondern blickt auf obige Maximen, sucht sie möglichst zu erfüllen, und in dem Maasse, das euch dieses gelingt, wird eure Musik eine ächte, allgemein ansprechende und mit dem höchsten Kunstverlangen übereinstimmende werden. Es macht uns in guten Stunden traurig, in bösen sehr böse, wenn wir bemerken, dass Talente andere Maximen anstatt obige wählen, und z. B. anstatt klärsten Periodenbau, verwickeltsten Periodenbau erstreben. *Und so weiter!*

Dresden. Concerte. Herr Kammermusikus *Moritz Fürstenau* jun., der am 28. October zum ersten Male in einem selbstveranstalteten Concerte öffentlich hier auftrat, ist dem Beispiele seines wackeren Vaters auch in dem Streben gefolgt, dem Arrangement eines Virtuosenconcertes den Typus einer intensiven künstlerischen Richtung aufzuprägen, und das Programm auch dem ernsteren Kunstfreunde interessanter zu machen, indem er eine Symphonie (und zwar die von *Mozart* in Es, hier sehr selten gehört) demselben einverleibte. Diese Symphonie eröffnete vor einem zahlreich versammelten Publicum das Concert, fand aber, obwohl die beiden ersten Sätze die vollendete Meisterschaft des Componisten in Verbindung des tiefsinnig Künstlerischen mit dem allgemein Ansprechenden, grandios oder innig Ergreifenden, so klar documentiren, dem Anscheine nach nicht jene lebendige Theilnahme, welche man bei einem kunstsinnigen Publicum sollte voraussetzen dürfen. Es war eine gewisse Zerstreutheit merkbar, die eine gespanntere Aufmerksamkeit, darum aber auch einen vollkommenen Genuss nicht aufkommen liess, und sich zum Theil wenigstens auch den Ausführenden mittheilte, denn nur dadurch wissen wir einige Unebenheiten (in einzelnen Violinfiguren des ersten Satzes z. B.) zu erklären, während ein durchgängiges, keineswegs wohlthuendes, zu grelles Hervortreten der Trompeten vielleicht in der Unbekanntschaft mit den acustischen Verhältnissen des Saales seinen Grund findet, da gemeinhin die Proben zu diesen Concerten in einem anderen Locale gehalten zu werden pflegen, und also das passende Maass für die zu verwendende Stärke des Tones leicht verkannt werden mag. Wenn übrigens auch unsere wackere Capelle jener unwillkürlichen Zerstreutheit bald Herr ward und schon den zweiten Satz der Symphonie präciser und voll schöner Nuancirung, die beiden letzten (schwächeren) Sätze tadellos ausführte: so schien doch beim Publicum jene fortzubestehen, und zu einer recht warmen, lebendigen Theilnahme, wie wir sie bei derartigen Concerten hier zu finden gewöhnt sind, kam es den ganzen Abend nicht, wenn auch die einzelnen tüchtigen und werthvollen Leistungen sich Beifall erzwangen.

Herr *Moritz Fürstenau* hatte zunächst wohl dieses Concert veranstaltet, um in weiterem Kreise ein vollgiltiges Specimen seines selbstverleugneuden Fleisses abzulegen, mit welchem er, die auf der herkömmlichen Flöte schon seit längerer Zeit unter des wackeren Vaters Leitung erlangte Virtuosität gänzlich aufgebend, sich dem Studium der von *Böhme* in München vor vielen Jahren schon neu construirten, aber in Deutschland fast noch gar nicht bekannt gewordenen Flöte unter der persönlichen Leitung des Erfinders hingegeben. Es ist Selbstverleugnung, denn da bei dieser, auf durchaus naturgemässe acustische Grundsätze construirten neuen Flöte die Tongriffe eine durchaus andere Lage haben, so musste er selbstredend das Studium derselben *ab ovo* beginnen. Und schon das verdient mit Recht lebhafte Anerkennung, noch mehr aber der hohe Grad von Sicherheit und Virtuosität, welche in verhältnissmässig sehr kurzer Zeit der junge Künstler sich angeeignet, und den er heute in der trefflichen Ausführung der schwierigen Oberonfantasie, und eines sehr geschickt und dankbar für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn und Fagott mit Orchester gearbeiteten Quintetts von der Composition seines Vaters, bewährte. Wollen wir des kritischen Rechtes uns nicht ganz begeben, so möchten wir bemerken, dass, wahrscheinlich eine Folge der Befangenheit, wir in der erstgenannten Piece den Lufthauch beim Ansatze zu sehr hörten, was sich indess bald verlor. Das oben erwähnte Quintett, bei dessen Ausführung die Herren Kammermusiker *Hiebendahl, Rotte, Haase* und *Suchanek* den Concertgeber unterstützten, ist mit Benutzung einer Composition von *Fr. Kuhlau* über das grosse Duett aus Jessonda, geschmackvoll und geschickt bearbeitet; doch ziehen wir demselben in Bezug auf Frische und Eindringlichkeit das Blasequartett für Flöte, englisch Horn, Clarinette und Fagott von *A. B. Fürstenau* vor, das vor einiger Zeit hier öffentlich zu Gehör kam, ohne der neuen Arbeit ihren Werth schmälern zu wollen. —

Ein näheres Eingehen auf die Construction der *Böhme*'schen Flöte, an welcher der Erfinder noch einige kleine Verbesserungen anzubringen so eben im Begriffe ist, versparen wir uns für eine andere Gelegenheit. Nur die Bemerkung können wir nicht unterdrücken, dass sie namentlich auch für den Orchestergebrauch (abgesehen von ihrer naturgemässeren, darum leichteren Behandlung) vermöge ihres freieren, markigeren und gleichmässigeren Tones, besonders auch in der unteren Octave, grosse und entschiedene Vorzüge vor der bisher gebräuchlichen hat, und dass es sehr zu wünschen, man möge sich ihrer allmäligen allgemeinen Einführung mehr und mehr befleissigen.

Dass die annoncirte Declamation des Herrn *Ed. Devrient* wegblieb, können wir an sich und ganz abgesehen von den bekannten tüchtigen Leistungen des Künstlers, nur zweckmässig finden. Das obnehin schon reich ausgestattete Concert wäre dadurch noch mehr verlängert worden (über zwei Stunden sollte mit Einschluss der Pause nie ein Concert dauern), und an und für sich

vermögen wir auch das Einschieben von Declamationen in eine Reihe musikalischer Productionen nicht angemessen zu finden.

Das grosse Terzett aus *Paer's* Sargino (*Nr.* 15, zweiter Act): „Jetzt musst du dich erklären" — ward durch Mad. *Kriete* und die Herren *Tichatschek* und *Mitterwurzer* sehr schön vorgetragen, wenn auch des letztgenannten Künstlers Stimmlage in den tieferen Chorden etwas kräftiger hätte hervortreten können. Mad. *Kriete* hatte die momentane Indisposition, welche ihr den Vortrag der schönen Arie aus *Mozart's* Figaro: „Dove sono i bei momenti," etwas zu erschweren schien, glücklich überwunden. Herr *Tichatschek* sang ausserdem noch ein sehr hübsches, ansprechendes Lied von *C. Banck*: „Erinnerung," mit tiefgefühltem Vortrage; Herr *Mitterwurzer* eben so, nur etwas zu sehr dramatisch bewegt, das bekannte *Schubert*'sche Lied: „Normann's Abschied." Und zum Schlusse trug der hiesige Männergesangverein Orpheus noch das bekannte, jetzt fast unvermeidlich gewordene: „Schleswig-Holstein meerumschlungen" vor. Wir dürfen uns jedes Urtheils darüber enthalten, und wollen auch die mannichfachen anderweiten Betrachtungen, die sich bei der unwillkürlichen Parallele mit dem einst unausweichlichen: „Sie sollen ihn nicht haben" — aufdrängen, für diesmal gern unterdrücken. Dr. *J. S.*

Hamburg. (Beschluss.) Auch ist der Hornist Herr *Vivier* hier gewesen und hat im Thaliatheater an zwei Abenden Vorträge gehalten. Wir können eben nicht sagen, dass sein Spiel besonders angesprochen hätte. Ein Virtuose muss die Fähigkeit besitzen, sich aller und jeder Kunstmittel am rechten Orte und in gehöriger Weise bedienen zu können; die besondere Ausbildung einzelner solcher Mittel und ausschliessliche Geltendmachung derselben in der Production genügt nicht, und ist als blose Manier tadelnswerth. Weiteres als die letztere aber können wir in Herrn *Vivier's* Vorträgen bis jetzt nicht erkennen. Ausserdem ist unseres Erachtens, was Behandlung des Instrumentes anlangt, die wahre Kunst darin zu suchen, dass erstere sich nach der Natur desselben zu richten und Alles was dem gemäss ist, in höchster Vollkommenheit und in ästhetischer Weise hervorzubringen versteht. Dies Feld ist gross genug und noch lange nicht ausgebeutet. Alles Uebrige, was dem zuwiderläuft, gehört nicht zur wahren Kunst, kann nicht einmal als Manier sich geltend machen, und ist höchstens als Kunststückchen, als Spielerei anzusehen. Freilich suchen heut zu Tage so viele Virtuosen einen grossen Theil ihrer Kunst darin, aus ihrem Instrumente ein ganz anderes zu machen, als wozu es von Hause aus bestimmt ist. Der Posaunist will durchaus Horntöne hervorbringen, der Geiger glaubt auf seiner Violine trompeten zu müssen, und der Hornist wiederum will Clarinette oder gar Geige auf seinem Instrumente spielen. Aehnlich Herr *Vivier*, der seinem Horntone zwar eine ganz eigenthümliche Klangfarbe zu verleihen weiss, die aber namentlich auf die Dauer widerlich einwirkt und von dem reinen im leisesten Pianissimo noch so ansprechend klingenden Horntone bedeutend abweicht. Eben so unangenehm und affectirte französische Sentimentalität kund gebend war das fortwährende Tremuliren. Die sogenannten, von mancher Seite als etwas ganz Ausserordentliches gerühmten Doppeltöne, Drei- und Vierklänge gehören ebenfalls zu den Abnormitäten, und sind nichts weiter, als ein längst bekanntes, jeden Musiker, der sich darauf üben will, leicht zugängliches acustisches Experiment. Bläst man z. B. auf dem Horne, der Trompete, oder einem ähnlichen Instrumente mit Stürze oder Schallbecher einen Ton und versteht es — wozu nur wenig vorhergegangene Versuche ausreichen —, während des Blasens in der Tiefe des Mundes einen der Aliquottöne des ersteren, wozu sich am Besten die kleine Sexte eignet, dazu anzugeben, so ist der Doppelton fertig, indem der gesungene Ton durch das Instrument, welches dabei blos sprachrohrartig wirkt, mit hindurch geht. In der tieferen Region gesellt sich, bekannten acustischen Gesetzen nach, durch das Zusammentreffen der Schwingungen ein dritter Aliquotton hinzu, der, wenn die beiden ersten Töne rein angegeben werden, die Quinte des höheren Tones bildet, die nach Umständen sich manchmal über demselben, manchmal zwischen den beiden angegebenen Tönen befindet. Wird also *e* geblasen, *c* gesungen, so hört man ein leise mitsummendes *g* oder *g*. Ganz dasselbe gilt von den Vierklängen, wo sich noch, und zwar in der Tiefe, der Grundton mit vernehmen lasst, also zu obigem Sextenaccorde ein tiefes *C* mitklingt. Die ganze Erscheinung ist längst theoretisch erörtert, und wie uns aus dem eben Gesagten ersichtlich, nichts mehr und nichts minder als der bekannte Tartini'sche terzo suono, der sich sowohl bei Blasinstrumenten wie auf der Geige, dem Violoncello, der Orgel u. s. w. wahrnehmen lässt und bei der letzteren sogar durch den Abt *Vogler* mittelst des sogenannten Simplificationssystems und durch die Nachahmer desselben practische Anwendung gefunden hat.

Dass bei solchen Experimenten von einem wirklichen zwei-, drei- oder vierstimmigen Spiele in musikalischer Hinsicht keine Rede sein kann, ist einleuchtend, ganz abgesehen davon, dass der zweite Ton gar nicht einmal der Hornton ist, und der dritte, so wie, wenn's glückt, der vierte, die durch das Zusammentreffen der Schallwellen der ersten beiden entstehen, obendrein nur eben so leise mitsummen, dass zu deren Wahrnehmung schon ein gutes Gehör erforderlich ist.

Noch können wir des Concertes, welches der, unter Leitung des Herrn *L. Lindenau* stehende Apollovereín um die Mitte des Monats im Saale der Erholung gab, nicht unerwähnt lassen, indem dieser, fast lediglich, selbst was die ausschliesslichen Instrumente des grösseren Orchesters, Pauken, Contrabasse, Banda u. s. w. anlangt, aus Dilettanten bestehende Verein viel Wackeres leistet, und selbst einige ganz tüchtige Solisten zu seinen Mitgliedern zählt. Sein Hauptzweck ist Uebung und Aufführung von Instrumentalmusik, wobei jedoch ausnahmsweise, wenn es sich trifft, einzelne Vorführungen von Vocalsolosachen nicht ausgeschlossen sind. Der Dirigent, Herr *Lindenau*, war seit einer Reihe von Jahren Concertmeister des hiesigen Stadttheaters, hat aber seit längerer Zeit seine Stellung aufgegeben, und ist, ein Schuler *Spohr's*, ein ungemein wackerer Virtuose,

und unbestritten der beste Geiger, den wir besitzen, daher als Lehrer auch sehr gesucht und in Anspruch genommen. Unter den Mitgliedern des genannten Orchestervereines befindet sich auch der bereits oben erwähnte junge Geiger *Simonsen*, ein Schüler *Lindenau's*, der es zu einer für sein Alter wirklich bedeutenden Fertigkeit, und was Vortrag anlangt, zu einem Gefühl und Geschmack kund gebenden Spiele gebracht hat, und auch in diesem Concerte mit allgemeinem Beifalle spielte.

Für wandernde Musiktrupps scheint Hamburg ein wahrer Magnet zu sein. Kaum ist das *Harpf*'sche Corps jenseits der Grenze, so sind bereits zwei andere wieder eingerückt, ein Steiermärkisches aus zwanzig Mann bestehendes, Dirigent *L. Czopek*, und die Bande des königlich hannöverschen zweiten Gardehusarenregiments. Beide Corps haben sich im verwichenen Monat in öffentlichen, dem grösseren Publicum zugänglichen Localen mit Erfolg hören lassen; dazu kommt, dass erstere in ihrer Nationaltracht, letztere in voller Uniform musiciren. Der Director der Regimentsmusik nennt sich *Zeeh*, und ist nebenbei ein wackerer Flötist, und seine Truppe gab ausser Harmonieverträgen auch einige Gesangpiecen und Orchestermusik zum Besten, bei welcher letzteren sich die ihre Geigen handhabenden Husaren komisch genug ausnahmen, auf denen sie übrigens weniger zu Hause waren als auf dem Bleche.

Das Theater anlangend, so ist *Conradin Kreutzer's* neue dreiactige Oper: Die Hochländerin am Raukasus, am 6. November zum ersten Male im hiesigen Stadttheater, und zwar unter eigener Leitung des Componisten, über die Bühne gegangen, und seitdem zwei Mal, ebenfalls unter dessen Leitung, wiederholt worden. Es ist ein ungemein wackeres Werk, welches eine selbständige ausführlichere Besprechung verdient. Für jetzt nur so viel, dass in musikalischer Hinsicht der erste Act unstreitig der gelungenste ist, der zweite und dritte werden zunehmend schwächer, wenn gleich auch sie viel Gelungenes und Ansprechendes enthalten. Das Libretto von *Gueck* kann, vom Standpuncte des Dramatischen aus, nur wenig Ansprüche machen, grösstentheils besteht es aus einer Reihefolge locker aneinandergeknüpfter Situationen, die indessen viel lyrische Momente darbieten. Auf Ausstattung und Scenirung ist viel verwendet. Dem *Jaques*, die sich als Inhaberin der Titelrolle auszeichnete, erregte vieles Interesse und wurde nach beendigter Vorstellung gerufen. Eben so der Componist. Im Uebrigen ist in Betreff der Oper nichts Weiteres von Belang zu erwähnen, ausser etwa, dass *Nabucodonosor* und die vier Haimonskinder wiederholt worden sind.

Schliesslich noch die Notiz, dass wegen der im nächsten Frühjahre bevorstehenden Directionsveränderung unseres Stadttheaters sämmtlichen Mitgliedern desselben, mit ihnen also auch dem Gesang- und Orchesterpersonal zu Ende des Novembermonats gekündigt worden ist. Wie viel und welche davon bei der neuen Direction Engagement nehmen oder erhalten werden, ist noch unbestimmt. So viel lässt sich aber vermuthen, dass vielleicht manches tüchtige Mitglied sich veranlasst finden dürfte, anderweitige Stellungen anzunehmen. Uebrigens wird der Erfolg das Weitere lehren. *y.*

Aus Italien. Fünfzig Operntheater waren diesen Sommer thätig. Hiervon kommen auf das lombardisch-venetianische Königreich und Triest 19, auf Piemont 11, auf den Kirchenstaat 7, auf das Königreich beider Sizilien 7, auf Toscana 4, auf Modena und Parma 2. — Sechs neue Opern wurden componirt: zu Neapel 5 (*Corsaro*, *Rodolfo di Brienza*, *Evellina*, *Lo speziale*, *Il sarto da dama*); zu Mailand 1 (*Le due sorelle*). — Fünf neue Maestri sind entstanden: *Giuseppe Decavini*, *Salvatore Pepatardo*, *Achille Pistilli*, *Giovanni Valentini* und *Boubée*.

Padua. Eine Gesellschaft junger Leute aus Ungarn, die sich bereits in Triest und Venedig mit ihren Nationalgesängen und Tänzen beifällig producirt, fanden auch hier mit demselben eine günstige Aufnahme.

Mailand. In der am 2. September im hiesigen Blindeninstitut, in Gegenwart des Grafen *Spaur*, Gouverneurs der Lombardei, vieler anderer hoher Personen und einer zahlreichen Menge Künstler und der gebildeten Classe stattgefundenen öffentlichen Prüfung, erregten die Zöglinge überhaupt Bewunderung, in der Musik insbesondere Erstaunen. 28 von ihnen trugen mit ganzem Orchester Stücke aus dem Guglielmo Tell und dem Ernani vor. Dem *Jager* und Fraul. *Provasi* (von Adel) spielten ein Doppelconcert auf der Harfe; Andere liessen sich auf dem Pianoforte, auf der Flöte, wohl auch auf zwei Instrumenten zusammen hören: Alles mit einer Präcision, die man von diesen unglücklichen Geschöpfen kaum ahnen würde. Dass der Beifall stürmisch war, ist wohl überflüssig zu sagen.

Herr *Gambale*, Verfasser der auch zu Leipzig deutsch herausgekommenen Riforma musicale, hat so eben in Mailand eine Musikschule nach seiner Methode errichtet; wie es aber im Voraus zu sehen war, liessen sich gar wenige Schüler anmelden. So haben denn einige hiesige Adelige die Verbindlichkeit auf sich genommen, ihn auf eigene Kosten mit Zöglingen zu versehen, wovon man das Beste hofft. Eine Grossmuth, die alles Lob verdient.

Bologna. Zur Feier der vom neuerwählten Papste Pius IX. ertheilten Amnestie wurde ein darauf bezüglicher Hymnus mit der dazu entlehnten Musik eines Chores aus *Rossini's* Donna del lago auf der Piazza maggiore nächst der Kirche S. Petronio von beiläufig 500 Vocalisten und Instrumentisten vorgetragen.

Turin. Auf dem königlichen Lustschloss Racconigi wurde am 10. August zu Ehren des Prinzen Carls von Preussen, seiner durchlauchtigsten Gemahlin und Prinzessinnen Töchter eine grosse musikalische Academie gegeben.

Alessandria. Das neuentstandene Tagstheater (Teatro diurno, worin in den letzten Nachmittagsstunden gespielt wird) feierte die Eröffnung mit *Coppola's* Nina.

Recension.

Phalaenen, II Scherzi, Skizze, Elegie und Allegro appassionato, für das Pianoforte von *Gustav Flügel*. Op. 9. Bonn, bei Simrock. Preis 3 Fr. 50 Cent.

Diese Compositionen des geistreichen Verfassers sind im Allgemeinen eben so treffliche Arbeiten, wie seine vor einiger Zeit in Leipzig bei Whistling erschienenen zum Theil wahrhaft reizenden und einzig schönen Nachtfalter, mit welchen wir Allen, denen wir sie bisher vorgespielt oder sonst mitgetheilt, die freudigste Ueberraschung und einen mit dem wärmsten Danke aufgenommenen Kunstgenuss bereitet haben. Auch bei diesen, wie bei jenen früheren Compositionen scheinen ihm, der sich immer mehr als reichbegabter Tondichter bewährt, besondere poetische Bilder und Situationen vorgeschwebt zu haben, die sich zum Theil wohl errathen lassen. Wenigstens merkt man es diesen Clavierstücken sogleich beim ersten Blicke an, dass sie nicht etwas mühsam Gemachtes, durch den Verstand kümmerlich Zusammengestoppeltes, sondern vielmehr aus innerster, warmer und wahrer poetischer Empfindung hervorgegangen sind; weshalb man sich denn auch sogleich mit ihnen vertraut und sich erweckt fühlt, sich immer tiefer in sie hineinzuleben. Jedes derselben gibt ein aus einem reichen, frisch aufsprudelnden Quell der Erfindung hervorgegangenes, mit sicherer Hand entworfenes, in sich völlig abgeschlossenes und rund und scharf markirtes Bild voll frisch pulsirender Lebenskraft und überraschender, geistvoller Züge, wie man das eben nur bei Tonmeistern von höherem Talent und wahrem Künstlerberufe zu finden gewohnt ist. Ganz vorzüglich hat uns die Elegie angesprochen, während das Allegro appassionato ein gar wundersam keck herausforderndes, leidenschaftlich bewegtes Stück ist und die Skizze in ihrer höheren und schärfen Haltung, so wie die beiden Scherzi wieder in anderer Weise anregen und befriedigen. So möge denn der feissige, reich begabte Verfasser auf diesem guten Wege weiter gehen und es wird ihm gewiss nicht an aufmunternder Anerkennung und dauerndem Beifall fehlen. — Dr. *K.*

Feuilleton.

Der Wiener Pianist Herr *Pacher*, dessen in diesen Blättern schon mehrfache rühmliche Erwähnung gethan worden, hatte die Ehre, am 17. d. M. in einem Hofconcerte in Dresden sich hören zu lassen, und erhielt in Anerkennung seines Talentes von den allerhöchsten Herrschaften eine werthvolle Brillantnadel.

Das Vermögen der *Mozartstiftung* zu Frankfurt a. M. betrug, laut Rechnungsablegung des Verwaltungsausschusses, am 30. September d. J. 49,124 Fl. 33 Kr., und zwar an Hypotheken 13,300 Fl., an Obligationen 3500 Fl. Der Cassenbestand war 336 Fl. 57 Kr. — Die Revision erfolgt alljährlich durch den Liederkranz zu Frankfurt, der zu diesem Ende einen Ausschuss aus seiner Mitte ernennt.

In Stuttgart hat ein neues Ballet mit Musik von *Lindpaintner*: „Der Geisterseher" vielen Beifall gefunden. Mit derartiger Musik scheint *Lindpaintner* mehr Glück zu machen, als mit seinen Opern.

Das Actientheater der Vorstadt St. Pauli zu Hamburg ist vom 1. April 1847 zu verpachten. Es fasst 1200 bis 1500 Zuschauer und besitzt treffliche, zahlreiche Garderobe, Bibliothek, Decorationen u. s. w. Nähere Auskunft ertheilt Dr. *August Sofier* in Hamburg.

Fräul. *Gruneberg* (aus Leipzig) ist jetzt als erste Sängerin am Theater zu Aachen angestellt.

In Königsberg (wo, beiläufig gesagt, der Tenorist *Ehrberger* jetzt Operaregisseur ist) hat *Lortzing's* Undine sehr gefallen.

Der Concertsaal des neuen Opernhauses zu Berlin ist nun auch fertig und soll höchst prachtvoll sein. Seine Länge beträgt 100 Fuss, die Breite 50, die Höhe 30 Fuss. Drei Kronleuchter erhellen ihn; oben befindet sich eine Galerie. — Auch die akustische Wirkung wird als vortrefflich gerühmt.

Aus Chemnitz wird gemeldet, dass man mit dem dortigen Theater, unter Leitung des Herrn *Dr. Mathes*, sehr zufrieden ist. Die Hauptmitglieder der Oper sind die Damen *Klietz* und *Schell*, die Herren *Hädrich* und *Neumann*. Ein geborener Chemnitzer Dr. *Liebert* hat mit grossem Erfolge gastirt, er soll eine schöne Tenorstimme haben und will auch der Bühne widmen. Aufgeführt wurden bisher die Vorstellungen begannen den 12. October: Romeo und Julie, Freischütz, Stradella, Undine. — Ueberhaupt ist in Chemnitz ein reges musikalisches Leben. Musikdirector *Mejo* veranstaltet vier Abonnementconcerte. Die Singeakademie, unter *Stahlknecht's* Leitung, wird *Mendelssohn's* Paulus zur Aufführung bringen.

Clara Schumann hat in Wien, wo sie seit zehn Jahren nicht war, ein glänzendes Concert gegeben und enthusiastischen Beifall gefunden. Ihr Gatte, *Robert Schumann*, von dem sie mehrere Pianofortecompositionen vortrug, wird sein „Paradies und die Peri" in Wien zur Aufführung bringen.

Am 6. December wurde in Paris zum ersten Male *Hector Berlioz'* neuestes Werk: „La damnation de Faust" nach Goethe aufgeführt, es ist eine Art Oper in vier Abtheilungen. Das Buch ist ziemlich abgeschmackt; es kommt z. B. ein Chor der Teufel in der Hölle sprache vor, dessen Anfang lautet:

Hasi! brimirie kirabra
Omidara Carabo
Merikarisha
Myriak merouda etc.

Die Musik ist in *Berlioz* bekannter Weise und scheint nicht besonders gefallen zu haben. Den meisten Beifall fand der bekannte ungarische Rakoczy-Marsch, den *Berlioz* eingelegt und glänzend instrumentirt hatte.

In Berlin ist *Mozart's* Oper: Così fan tutte, das Buch neu bearbeitet von *L. Schneider*, mit grossem Antheil aufgeführt worden. — Zu *Mozart's* Todtenfeier wurde in Cöln, nach einem Prologe von *O. Sternau* mit lebenden Bildern aus *Mozart's* Oper, Don Juan gegeben.

In Berlin wird nun die „Orestie" von *Aeschylus* wirklich zur Bühnendarstellung vorbereitet. *Meyerbeer* schreibt die Musik dazu. — Derselbe *Meyerbeer* hat seinen Jahresgehalt von 30000 Thalern an die Choristen und Wittwen der Capellmitglieder vertheilt.

Am 9. December fand an der Academie zu Berlin die Aufführung von Probearbeiten der Zöglinge statt. Das aufgegebene Thema war eine geistliche Motette, und drei Arbeiten wurden ausgeführt von *Carl Billert*, *Wilhelm Neruler*, *Carl Stein*. Ausserdem zwei Instrumentalsätze: ein Andante von *Gustav Apfelstadt* und ein Marsch von *Max Fleischer*.

Mercadante erhielt vom König von Neapel den Ferdinandsorden; *Duprez* von der Herzogin von Montpensier für seine Art die chant ein kostbares Federballspiel mit Diamanten. Musikdirector *Lux* in Dessau vom Herzog von Sachsen-Coburg für die Oper: Das Kätchen von Heilbronn einen Ring. —

Nächstes Jahr wird in Regensburg ein grosses Sängerfest gefeiert. Die Betheiligung ist bereits erfolgt, und der dortige Liederkranz wird sich den betreffenden Vorbereitungen unterziehen.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke von

Louis Spohr.

Op. 129. Sechstes Quintett für zwei Violinen, zwei Bratschen und Violoncell.

„ 131. Quartett-Concert für zwei Violinen, Viola und Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte.

„ 132. Dreissigstes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncelle.

Leipzig, im December 1846

Breitkopf & Härtel.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Balfe, Concertante-Walzer für II pianos, gesungen von Signora Viardot, Tarnek, Alboni. 15 Sgr.; *dto* für Piano allein und zu 4 Händen von *Ad. Henselt* à 17½ Sgr.

Banck, Lieder aus Schweden für Sopran oder Tenor. 20 Sgr.

Conradi, Schleswig-Holstein Marsch nach der Nationalmelodie für Piano 5 Sgr., zu 4 Händen 5 Sgr., für Piano und Violine oder Flöte 7½ Sgr., für Orchester 20 Sgr. Quadrille, Marsch und Mazurka aus den Musketieren von Halevy für Orchester 2 Thlr., für Piano à 5 — 10 Sgr.

Gumbert, Eine Perle nenn' ich mein, für Sopran oder Tenor. Op. 16. 7½ Sgr. Drei Gedichte von Heine für Sopr. od. Tenor. Op. 17. 17½ Sgr. Zehn Solfeggien für den Anfang des Unterrichts für Sopran oder Tenor mit Piano. Op. 19. 20 Sgr.

Gung'l, Joh., Petersburger Ballwalt-Quadrille für Piano. Op. 25. 17½ Sgr. Mazurka in C für Piano. 5 Sgr.

Halevy, Die Musketiere der Königin Clavierauszug ohne Worte, arrangirt von Kluge. 5 Thlr.

Hensel nee **Mendelssohn Bartholdy,** Mélodies pour Piano. Op. 4. 1 Thlr.

Henselt, Ad., Mazurka et Polka pour Piano. Op. 15. Nr. 6. 20 Sgr.

Heller, Tarantelle. Op. 45. 25 Sgr. Serenade. Op. 46. 20 Sgr. Scherzo fantastique pour Piano. Op. 47. 1 Thlr.

Jansenne, Singübungen mit Begleitung des Piano, Vorschule zu den 36 Vocalisen von Bordogni. 1½ Thlr.

Kullak, 3 Mazurkas. Op. 34. Nocturne pour Piano. Op. 35. à 17½ Sgr.

Meyerbeer, Romanze der Ermioia aus dem Helfest von Ferrara für Sopran oder Tenor mit Orchester 1 Thlr., mit Piano 7½ Sgr., Recitativ et Aria de Rinaldo *da Handel* per Soprano con Orchestra di Meyerbeer. 1½ Thlr., con Pfte. 10 Sgr.

Mozart, Schönste Arien aus Don Juan, Figaro, Zauberflöte, Titus für Piano zu 4 Händen von Chevalier à 5 — 10 Sgr.

Schäffer, Schön Chrisel für eine Singstimme. Op. 15. 17½ Sgr.

C. M. v. Weber, Freischütz Ouverture und Fabel-Ouverture, Clavierpartitur von *Lentz.* à 4 Thlr.

Kullak, Ein Veilchen in Schlesien von Meyerbeer, Fantasie f. Piano. Op. 50. 4 Thlr., *dto* leichtes Arrang. 20 Sgr., Air de la Reine de Chypre, Arr. facile pour Piano. 12½ Sgr.

Jenny Lind's schwedische Lieder, deutsch bearbeitet von *Gumbert.* Lief. IV. 45 Sgr., daraus einzeln das allbeliebte Tanzlied aus Dalekarlien 5 Sgr., u. Norwegisches Schäferlied 7½ Sgr.

Nächstens erscheint:

Meyerbeer's Musik zu Struensee in Partitur, Orchesterstimmen und Clavierauszug.

Als Eigenthum des Autors wird bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz in Commission erscheinen:

The Bondsman,

Oper von

M. W. Balfe.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Balfe, M. W., Twilight's soft dews, Duett für Sopran u. Alt.
— — Oh the was good, Duett für Sopran und Alt.
— — The Sailor sighs, Duett für Alt und Tenor.
— — The beauteous maid, Duett für Sopran und Alt.

Herz, H., Variations brillantes sur des Air nationaux americains. Op. 153.

Herz, J., La coquette, Valse brillante. Op. 54.

Prudent, E., Impromptu.

Tulou, 12me Solo pour Flûte. Op. 94.

Eine alte, ausgespielte **Geige** von *Domenico Montagnana* (Schüler von *Ant. Stradivarius*), vollkommen gut erhalten, ist zu verkaufen. Preis 55 Friedrichsd'or. Nähere Nachweisung durch Herrn *Fr. Hofmeister* in Leipzig.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1847 ihren 49. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung gut honorirt.

Leipzig, im December 1846.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten December. **Nr. 52.** 1846.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten.* Aus Dresden. Die Mozartstiftung in Frankfurt a. M. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Felix Mendelssohn Bartholdy: Concert für die Violine mit Begleitung des Orchesters. Op. 64. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Die Musikliteratur ist an musikalisch werthvollen Solocompositionen für die Violine nicht reich. Mit wenigen Ausnahmen sind und waren die Componisten höheren Ranges Clavierspieler, zum Theil Claviervirtuosen; daher besitzen wir für dieses Instrument von grossen Meistern viel Vortreffliches, und der Claviervirtuos wird nicht in Verlegenheit kommen können, wenn er, um seine Meisterschaft im Spiele zu zeigen, zugleich etwas als Composition Meisterhaftes zu wählen die gute Absicht hat.

Unter den grossen Violinspielern, die für ihr Instrument für den Concertsaal schrieben, haben sich nur wenige durch bedeutende Compositionen in anderen Gattungen bemerkbar gemacht. Die französischen und italienischen, wie die meisten deutschen Geiger kennt man blos als Componisten für ihr Instrument, und auch hier findet man sie fast nur in Compositionen für den Salon- und Concertsaal; das ächte Quartett, allerdings nächst der Symphonie eine der schwersten Musikgattungen, konnte nur solchen Meistern gelingen, die als Componisten überhaupt auf hoher Stufe standen.

Man weiss von manchen berühmten Virtuosen, deren Concerte als dankbare Solostücke beliebt gewesen sind, dass sie nur die Principalstimme derselben niederzuschreiben sich befassten und die Instrumentation und Tuttisätze von anderer Hand dazu setzen liessen. — Wie wenig aber eine unmusikalisch-musikalische Anfertigung dieser Art, wenn sie auch die Vorzüge des Instrumentes geltend zu machen geeignet sein kann, auf den Namen eines werthvollen Kunstwerkes wird Anspruch machen dürfen, liegt am Tage.

Besseres als etwas dieser Art als Composition sein kann, war allerdings wohl immer vorhanden, unter dem Besten hochausgezeichnet blieben aber allezeit *Spohr's* Concerte. Mehrere derselben sind den schönsten Compositionen dieses Meisters, der in so mannichfaltigen Gattungen uns so gediegen Schönes geschenkt hat, beizuzählen. In der äusseren Anordnung seinen nächsten Vorgängern französischer Schule, namentlich *Rode* und *Kreutzer* folgend, standen *Spohr's* Concertcompositionen ihrer inneren Beschaffenheit nach vom Anfange auf einem anderen Grunde, durch grösseren Harmonienreichthum und organischeres Ineinandergreifen der Tutti- und Solosätze, hauptsächlich durch Einheit der Idee, die eine gediegenere Ausführung von selbst mit sich bringen musste. Man würde *Spohr's* Violinconcerte französische nennen dürfen, wie man *Mozart's* Don Juan und Figaro italienische Opern nennen kann, in so fern der Vergleich in beiden Fällen nur auf den Styl bezogen wird, der den Componisten als etwas Gegebenes zu Form und Ausdrucksweise bestimmt hat und sein Individuelles darnach modificirte. —

Mit dem Auftreten *Paganini's*, das von grossem Einfluss auf das neuere Violinspiel geworden ist, hat nicht sowohl eine neue Behandlung des Instrumente begonnen, es ist vielmehr eine frühere im Geiste neuerer Zeit wieder aufgenommen worden; Etwas, das man dem *Rococostyl* in den sichtbar uns umgebenden Gegenständen vergleichen könnte, den wir auch, wenn er mit Geschmack behandelt ist und sich auf das Decorative beschränken will, anmuthig zu finden uns gewohnt haben, so wenig er doch eigentlich, als etwas aus anderer Zeit Herübergenommenes, in der unseren wahr und mit dem Wesen der Gegenwart übereinstimmend gefunden werden kann. Auch wird man nicht behaupten dürfen, dass Alles, was von dieser neuesten Schule der Violine angemuthet wird, geeignet sei, die grossen Vorzüge derselben, die sie unter allen Soloinstrumenten so entschieden besitzt, in ihrer Schönheit geltend zu machen; diese werden oft durch viel weniger Vortheilhaftes, was die Virtuosität dem Instrumente mit Mühe abzugewinnen sucht, verdrängt und was eben nur dem in dieser Manier ganz vollkommenen Virtuosen gelingen kann, auf eine dem Ohre einigermassen gefällige Weise vorzutragen.

So wenig dieses immer Ersatz bieten kann für das wahre künstlerische Schöne, so wird doch auch einer Vollendung in diesem Genre der Beifall nicht fehlen, den die Virtuosität an sich in Anspruch zu nehmen berechtigt ist, und den sie hier oft in so reicherem Maasse erhält, als die Bedingung des Gefallens eine mehr äusserliche und leicht fassliche ist.

Wenn ein Componist, der nicht Virtuos ist und die Composition nicht zu eigenem Vortrage bestimmt, ein Violinconcert zu schreiben unternimmt, so kann er, was die Composition als Tondichtung betrifft, sich leicht freier und poetischer darin ergehen, als der componirende Virtuos, der mehr oder minder sich immer von dem leiten

lassen wird, was für das Instrument an sich das Effectvollste und das Dankbarste für die Eigenthümlichkeit seines Vortrags ist. Eine Rücksicht, die keineswegs zu tadeln sein wird, da man den Solospieler gewiss gern in seinem günstigsten Lichte erblickt. Aber es wird ein Interesse anderer Art gewähren, wenn uns die Composition als solche auf eine bedeutende Weise anzusprechen vermag: als ein Tonstück, in welchem die Concertstimme unter den Stimmen zwar, aber nicht über die Composition die Herrschaft führt. Dieser Art sind, um die Gattung zu bezeichnen, *Beethoven's*, mehrere der *Mozart*'schen und *Mendelssohn's* Clavierconcerte, die als symphonistische Musikstücke uns anzuziehen und zu fesseln vermögen, von der Virtuosität des Solospielers auch abgesehen, ohne dem Letzteren die Gelegenheit einer in jeder Weise brillanten und dankbaren Production fehlen zu lassen. Unbedingt würden diesen, was den poetisch-musikalischen Gehalt belangt, die Violinconcerte *Spohr's* beizuzählen sein, nur dass hier, namentlich in den früheren des Meisters, eine zu festgesetzte, an sich voraus-bestimmte Form und Führung diesen Compositionen, so sehr sie innerhalb der vom Componisten sich selbst gegebenen Bedingungen sich unter allen ähnlichen auf das Vortheilhafteste auszeichnen, als musikalisch-freie Schöpfung zu wirken doch weniger gestattet. Sie stehen auf der höchsten Stufe ihrer Gattung: des *Viotti-Iravaux-Rode*'schen Concertes, die durch *Spohr's Natur* veredelt, aber nicht eigentlich umgeschaffen worden ist, und was er dafür gethan, konnte nur seine eigenen Schöpfungen als mehr belebte darin erscheinen lassen. Wo aber ein Componist wie *Spohr* sich nicht veranlasst fühlt, in dem Hauptsächlichen von einem hergebrachten Zuschnitt abzugehen, da wird es von anderen Violinvirtuosen, die in der Composition unbedeutend, nur auf ihre Virtuosität bedacht componiren, noch weit weniger zu erwarten sein, zum Wenigsten nicht, dass es mit Glück geschieht, wenn sie es versuchen.

Beethoven's bekanntes Violinconcert gehört nicht zu den Solostücken, die man insgemein dankbare zu nennen pflegt; wir werden darum aber dem Virtuosen, der dasselbe mit beherrschender Technik und eingehendem Verständniss vorzutragen im Stande ist, gewiss um so mehr Dank wissen, wenn er in dieser geistreichen Composition sich produciren will. Es gehört eine Art Selbstverleugnung — des Virtuosen nur, nicht des Musikers — dazu, diese Wahl zu treffen, da der Erstere mit geringerem Gehalte leicht mehr effectuiren und reicheren Beifall wird ernten können. Jedoch haben wir die Production dieses Concertes vor einem gebildeten Publicum auch schon öfters mit grossem Enthusiasmus aufnehmen sehen.

Ein ähnliches dieser Art, als Abart von dem Gewöhnlichen, haben wir in dem obenbenannten Violinconcert von *Felix Mendelssohn Bartholdy* hier anzuzeigen. Eine Anzeige, die kaum nöthig haben wird, die Vorzüge dieser interessanten Composition auseinanderzusetzen. Einerseits bürgt der Name des Componisten dafür, dass wir hier etwas Bedeutendes empfangen, dann aber ist das Concert auch bereits an mehreren Orten zu Gehör gebracht, und befindet sich jetzt wohl schon in den Händen der meisten vorzüglichen Violinisten, denn es ist leicht denkbar, dass eine so interessante Erscheinung die Begier Aller gereizt haben wird, sich näher damit bekannt zu machen.

Ein Concert nach herkömmlicher Fassung und Weise zu erhalten, wird wohl Niemand erwartet haben. Die Eintheilung des Ganzen ist zwar den Hauptstücken nach aus der Concertform beibehalten: ein bewegter Satz zu Anfang und zu Ende, ein langsamer in der Mitte; das erste Allegro ist aber schon ungewöhnlicher Weise ein ziemlich flüchtiger *Allabreve*-Tact mit Viertel- und Achtel-triolen-Bewegung, wie er wohl mehr dem Quartett- und Symphonie-Style eigen ist als dem Concert, dessen erster Satz sich sonst gern im breiteren viertheiligen Rhythmus bewegt, mit dem Unterschiede von Viertel- und Sechszehntheil-Bewegung, für die cantablen und brillanten Stellen, mit den bekannten Stationen und gesonderten *Gesang-* und *Passagen-Perioden*. — Hier, in diesem *Allegro molto appassionato*, in Emoll, ist Alles mehr vorwärts treibend als verweilend; nicht dass die künstlerische Ruhe der Unruhe fehlte, aber diese letztere ist der Character des Satzes. Selbst die am Ende dieses ersten Theiles wie seines Haupteinschnittes stehenden Schlusstriller sind *Inganno's*; das Orchester übernimmt sie anstatt der Principalstimme, und zwar auf überraschend dissonirender Harmonie, die beim Einschnitte gar nicht, am Ende erst durch Verzögerungen zum Schlusse führt.

Verbunden mit diesem ersten Theile tritt das *Andante* (Cdur, $^6_4$) ein; ein schön ruhiger, gesangvoller Satz, von der besten Wirkung auf die Unruhe des vorangehenden.

Das letzte, höchst bewegliche und piquante *Allegro molto vivace* (Edur, $^2_4$) ist, ebenfalls ohne Unterbrechung, durch eine Ueberleitung mit dem *Andante* verbunden, welche frei phantastisch ohne thematischen Zusammenhang, aus dem Cdur-Schlusse nach der neuen Tonart führt. Dieser letzte Satz scheint nebst dem *Andante* für den Solospieler fast der dankbarste zu sein.

Der Vortrag des ganzen Concerts verlangt aber einen höchst gewandten und in den Sinn der Composition eingehenden Virtuosen und guten Musiker überhaupt, der nicht seine Stimme allein eingeübt haben darf, der vielmehr die ganze Composition zu verstehen und zu produciren fähig und fertig sein muss. Ist er das, so wird die Aufgabe, als eine sehr gehaltvolle und interessante, auch der Production eine recht günstige sein können.

Eine Composition dieser Art ist nicht allein für sich als eine sehr dankenswerthe zu schätzen, sie ist es auch noch in der Hinsicht, dass sie, von den zu sehr ausgefahrenen Geleisen des Hergebrachten ablenkend, der Gattung selbst einen Impuls geben und ihr ein erfrischtes Leben kann herbeiführen helfen.

Zum grossen Theil ist das Interesse eines Concertpublicums in unserer Zeit schon mehr der bedeutenderen Orchestermusik, der Symphonie zugewandt. Die Symphonie ist gegenwärtig das Hauptstück eines Concertabends, dem das Uebrige nach seinem Werthe und seiner Wirkung sich bei- und unterordnet. Allzu geringe Compositionen für den Solovortrag will man, ausser beim Ge-

sange, kaum noch erträglich finden und ist, die Virtuosität allein zu bewundern, nicht mehr so nachsichtig gegen Mangel an musikalischem Gehalte, wie man es früher, als die blose Fertigkeit für sich wohl höher im Werthe stand, gewesen ist.

Bei der so oft getadelten Wahl musikalisch unbedeutender Gesangstücke, die wir doch auch von urtheilsfähigen Sängern treffen sehen, ist es eben die eigenthümliche Gesangesnatur der italienischen Musik, die selbst in dem karrikirten Wesen der neuesten sie noch immanent bleibt, was den Sänger immer dahin wieder zurückführt, der nachdem er in einer Composition von *Mozart*, *Beethoven* oder *Weber* sein ästhetisches Gewissen beschwichtigt, allezeit gern noch die zur Arie ausgebreitete *Cabalette* eines *Ricci* oder *Donizetti* zum Glanzpuncte seiner abendlichen Leistung wird machen wollen. Und allerdings wird für die momentane Wirkung diese Eigenschaft, das Gefällige des Gesangmelodischen als eine an sich auch gute und positive, dem spröderen Wesen ernsthafter Schönheit immer ein gefährliches Gegengewicht bleiben.

Dort hat der Sänger eine Composition vorzutragen, die mit ihrem Character, mit ihrer Bedeutendheit und Schwere auf seinem Vortrage lastet; — hier kann er die schmiegsame Cantilene nach Gefühl und Stimmung modeln, kann sie heiter, ernst- oder scherzhaft geben, und da alle Bedeutung hier eben nur von der Gesangmelodie ausgeht, mit dieser verfahren, wie es nach Neigung und individuellem Dafürhalten ihm beliebt, ohne in irgend einen bedenklichen Widerspruch mit der anspruchslosen Begleitung, oder mit dem Componisten selbst zu gerathen, da dieser von Haus aus dem Sänger wenigstens ein gleiches Recht des Wiederschaffens überlässt, als der Dichter eines Musiktextes dem Componisten wird zugestehen müssen.

Nicht in gleichem Maasse wird eine Instrumentalsolo-Composition sich dem Vortrage unterordnen wollen, oder auch nicht von dem Vortragenden zu einer Bedeutung erhoben werden können, die weit über ihren eigenthümlichen Werth geht. Der Instrumentalvirtuos bleibt dem Ganzen mehr verbunden, als der Sänger, und wirkt mehr im Verein mit seiner Umgebung, als dieser, der durch die Macht des Organes und des gesungenen Wortes sich leicht über sie erheben kann.

Wenn dem Violinisten daher, wie jedem Virtuosen, zu seiner Concertproduction eine musikalisch werthvolle Composition zu wünschen und zu rathen sein wird, und die Wahl einer solchen uns allein schon stimmen kann, ihn für einen achtbaren zu halten, so möge es ihm auch nicht zu ernst verdacht werden, wenn er zur Dessert-Recreation, wie der Sänger mit *Donizetti*'scher Cabaletta, seinem Publicum ein Gericht leichteren Schaumschlages bieten will; dort wird er die Kunst, hier die Künste des Violinspieles zeigen können und bei vollkommener Leistung sich hier wie dort verdienter Anerkennung zu erfreuen haben.

Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges von Gregor dem Grossen bis auf unsere Zeit. Von *H. F. Mannstein*, Verfasser der grossen bologneesischen Gesangschule, der gesammten Practik der classischen Gesangkunst u. s. w. Leipzig, bei Teubner. 1845.

Von einem jeden tüchtigen Geschichtswerke, und folglich auch von einem musikalischen, erwarten wir zunächst eine genau bestimmte Feststellung der Grenzen, innerhalb welcher es seinen Stoff abhandeln, so wie des Leserkreises, für welchen es ihn zubereiten will; sodann eine genaue Kenntniss, kritische Sichtung und fleissige Benutzung der vorhandenen Quellen, so wie endlich eine umsichtige, relativ vollständige, gleichmässige, unparteiische und pragmatische lebensvolle Behandlung und Durcharbeitung des vorhandenen historischen Stoffes, so dass dieser in deutlicher, leicht übersichtlicher Gruppirung an das Auge des Lesers heraustrete. Kommt dazu noch Gedrungenheit, Präcision, Eleganz und geistvolle Haltung des Styls, so kann, unseres Ermessens, einem solchen Werke der Ruhm eines historischen Kunstwerkes nicht entgehen. Legen wir nun diesen Massstab, wenn auch unter beträchtlicher quantitativer und qualitativer Verjüngung, an vorliegendes Buch an, so müssen wir leider gestehen, dass es unseren Erwartungen, zumal im historischen Theile, keineswegs entsprochen und uns nur in wenigen einzelnen Partieen befriedigt hat.

Sogleich der Titel erscheint insofern fehlerhaft, als man aus demselben durchaus nicht zu erkennen vermag, ob man in dem Buche eine specielle, tiefer in's Einzelne gehende Behandlung oder einen nur die wichtigsten Data hervorhebenden Abriss der Geschichte des Gesanges in dem angegebenen Zeitraume zu erwarten habe. Lag es aber gar — wie es das Buch wirklich zeigt — in dem Plane des Verfassers, nur willkürlich herausgerissene, Hochwichtiges gänzlich überspringende historische Anzlecten oder Aphorismen zu geben, so war das jedenfalls, damit nicht höhere Erwartungen angeregt worden, als befriedigt werden konnten oder sollten, sogleich offen im Titel zu bemerken, so wie auch der vom Verfasser in's Auge gefasste Leserkreis nicht ohne nähere Bezeichnung bleiben durfte.

Nicht nur durch den Titel, sondern auch noch in der Vorrede erregt der Verfasser ziemlich hoch gespannte Erwartungen, indem er Seite III der letzten sagt: „Ich brauchte viel Zeit, bevor ich hoffen durfte, einen Ueberblick über das weite und wilde (?) Gefild erlangt zu haben, und Mancher wird sich vielleicht über die erlangten Resultate wundern, denn wohl nicht Alle werden den Gesang in diesem Zusammenhange mit der gesammten Tonkunst, und als Quelle aller musikalischen Schönheit in dieser historischen Heiligkeit erkannt und betrachtet haben, worin er nach meinen Ansichten erscheinen muss. Wenn ich mir nun sagte, dass ich nichts Geringeres im Sinne habe, als die geschichtliche Entwickelung einer mehr als tausendjährigen Kunstschule und die wissenschaftliche Zusammenstellung der daraus hervorgegangenen philosophischen, technischen und ästhetischen (gehören diese nicht auch zu den philosophischen? fragt Referent) Grundsätze zu liefern, so sank mir oft der Muth; dachte ich aber wieder an die Nothwendigkeit meines Unternehmens, und dass doch Einer einmal den Muth haben muss, der Erste zu sein, so fasste ich wieder ein Herz u. s. w.“ Da der Verfasser auch hier, so wie über-

haupt in der Vorrede weit mehr verspricht, als im Buche wirklich geleistet ist, so tritt hier eine Selbsttäuschung oder Selbstüberschätzung, ein Mangel an historischem Ueberblick und an Einsicht in die Erfordernisse historischer Darstellung in's Spiel, wie wir das, nach den früheren Leistungen des uns übrigens ganz unbekannten Verfassers, bei ihm gerade am Wenigsten erwartet hätten. Denn diese „Geschichte des Gesanges" u. s. w. ist eben als solche so lückenhaft und fragmentarisch, so willkürlich und parteiisch in Hervorhebung oder Beiseitelassung des historischen Stoffes gehalten, und die Resultate, welche der Verfasser laut Vorrede, „durch langwieriges Studiren, so wie durch unablässiges Philosophiren" gewonnen hat, erscheinen so unerheblich und unergiebig, ja theilweise (so z. B. in den Bemerkungen über den evangelischen Choralgesang) geradezu so einseitig, engherzig und verwerflich, dass es der Kritik in der That schwer fallen muss, dieses offenbar nicht ohne bedeutende Prätension auftretende Buch nicht geradezu mit Unwillen zu perhorresziren.

Wir wollen mit dem Verfasser nicht darüber rechten, dass er die ältere Geschichte des Gesanges in dem Zeitalter Gregors auch nicht um ein Jota über die Leistungen *Forkel's* und *Kiesewetter's* hinausgeführt und von Letzteigenanntem lediglich nur „die Vorlesungen über Geschichte der europäisch-abendländischen Musik" benutzt hat, ohne auf die späteren gründlichen Forschungen dieses höchst verdienstvollen Musikgelehrten, so wie die eines *Fétis* und Anderer einzugehen; wir wollen nicht mit ihm darüber rechten, dass er in der mittelalterlichen, wie in der späteren Geschichte des Gesanges so aufschluss- und lehrreiche Werke, wie *Kiesewetter's* „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges vom frühen Mittelalter bis zur Erfindung der Oper" (Leipzig, 1841) ganz und gar unbeachtet gelassen hat, ohne die von diesem Autor benutzten hochwichtigen und seltenen Quellen etwa selbständig auszubeuten; aber was sollen wir von einem Gesanghistoriker sagen, der über die mittelalterlichen Lais und Leiche, worüber doch die so höchst gründlichen und interessanten Forschungen eines *F. Wolf* (Heidelberg, 1841) vorliegen, so viel wie nichts zu berichten wusste; der das bereits vor der Oper in erheblichen Anfängen vorhandene Oratorium ganz übergeht, und der die Geschichte des eigentlichen evangelischen Choralgesanges, worüber *v. Winterfeld's* classisches Buch zu benutzen gewesen wäre, lediglich mit einer in jedem Betracht elenden Anmerkung abfertigt, ohne des herrlichen Aufschwunges, welchen jener Gesang im 16. Jahrhunderte bis in die Zeiten des 30jährigen Krieges gewann, auch nur mit einem Worte zu gedenken.

Dass der Verfasser, wie er selbst es unumwunden gesteht, ein abgesagter Feind des Gemeine-Choralgesanges ist und wohl deshalb vorzüglich diesen in der Kunstgeschichte mit so grossem, vielfach fruchtbringendem Gewichte hervortretenden Hauptast am grossen Kunstbaume so erzstiefväterlich behandelt, oder vielmehr nicht behandelt hat, würden wir übrigens, da die gute Sache doch nun einmal bereits alle ihre Gegner sattsam beschämt hat, ganz ignoriren, wenn's nicht bei einem Manne, der denn doch als guter protestantischer Christ gelten will, ein Curiosum wäre. Er nennt den Gemeine-Choralgesang roh. Aber muss er es denn *a priori* sein? Ist er es überall? Ist er es bei den Brüdergemeinen? Ist er es da, wo überhaupt gehörige Vorbildung für ihn in der Volksschule sich geltend macht? — Uebrigens mögen wir im christlichen Cultus diese „rohe" Kraft des Gemeinegesanges, um deren willen doch die herrliche Sache des Choralgesanges überhaupt, wie er sich in der evangelischen Kirche vorzugsweise herausgebildet, keineswegs so schlechtweg über dem Kniee zusammengebrochen werden durfte, weil sie in ihrer gewaltigen Massenhaftigkeit doch immer ihr erschütterndes, belebendes und erhebendes, geistig anregendes, und folglich ästhetisches Element behauptet und ihre ästhetische Bedeutung hat, so gut wie die Stimme des Donners und das Brausen des Sturmes, mit gutem Rechte noch weit lieber dulden, als die markerhafte Lascivität des verfeinerten, wenn auch nicht das leibliche, doch desto schärfer das geistige Ohr belediegenden Kunstgesanges, wie man ihn, von üppiger Instrumentalmusik getragen, nur zu oft in katholischen Kirchen, und, in gewissen Messen, auch wohl ganz in der Nähe des Verfassers zu hören bekommt.

Wollen wir ehrlich sein, so müssen wir gestehen: *peccatur intra et extra*. Das Musikwesen der gesammten Christenheit, der katholischen so gut wie der evangelischen, bedarf einer durchgreifenden Reinigung und einer neuen sorgfältigen Pflege. Giebt es hier Rohheit und dort Lascivität, hier Geschrei und dort Gegurgel, so darf und soll's nicht so bleiben. Man schreite vielmehr zur Reformation, und sorge, dass das wirklich Gute und Erbauliche in der Kirche überall gut gesungen werde, die übrigens in ihrer Haupttendenz auf nichts weniger, als auf eine amusante Kunstanstalt, als Hauptzweck hinzielt, sondern sich überall der Kunst nur als eines Mittels zu ihren höheren und höchsten Zwecken bedient; und sofern Herr *Mannstein*, wenn auch gerade nicht als Historiker und Kunstphilosoph, doch als tüchtiger Gesangtheoretiker und Lehrer, zu jener vielfach gewünschten Gesangreformation das Seinige redlich beiträgt, wollen wir ihm gern unsere volle Anerkennung zollen; wie er denn in der That auch in dem vorliegenden Buch, da, wo er sich in seiner eigentlichen Sphäre bewegt (so z. B. S. 122 u. ff. und dann wieder von S. 140 u. ff.) durchaus gute und fruchtbare Bemerkungen und Andeutungen gegeben hat. —

In historischer Hinsicht haben wir indess so arge Lücken, so viele grundlose Aussprüche und Behauptungen, so viele einseitige Ansichten und Urtheile und so viel Unklares und Unzweckmässiges bei ihm gefunden, dass wir unmöglich unsere Leser mit einer in's Einzelne gehenden Erörterung alles uns anstössig Gewesenen behelligen können.

Er hebt in der Vorrede unter Anderem auch die im Buche gegebenen literarischen Nachweisungen hervor und bringt in der That einen ziemlichen Schwall von Citaten und Büchertiteln. Aber wem soll das nützen? Weiss denn Herr *Mannstein* nicht, dass solche Literaturzöpfe heut zu Tage nicht mehr in der Mode sind? Der Gelehrte kennt jene Bücher recht wohl oder kann sich jeden Au-

Alten bestand darin, dass das Ausweichen in fremde Töne und das Transponiren bey ihnen eine sehr eingeschränkte Sache war: diese Schwäche haben die Neuern nicht; ihre Stärke bestand darin, dass sie 8 bis 9 brauchbare Tonleitern hatten: und diese Stärke könnten sich die Neuern auch zulegen.

Biographische Nachricht.

Corona Schröter.

Göthe stellt mit wenigen Meisterzügen die vortreffliche Schauspielerin dar; (Schriften VIII.) Falk (Abhandlungen) verweiset darauf, und fügt noch Einiges hinzu, dies Bild kenntlicher zu machen. Ich will an sie, zunächst als Tonkünstlerin, erinnern. Kein schweres Monument — leicht sey ihr die Erde: nur eine kleine Votivtafel der Guten! —

Corona (Elisabeth, Wilhelmine,) Schröter war in der Mitte des letztverflossnen Jahrhunderts zu Warschau in einer Familie geboren, deren Mitglieder fast sämmtlich sich mit Ehren dem Dienste der Musen weiheten. Ihr Talent für Musik, vornehmlich für Gesang, entwikkelte sich schon früh, und blühete dann mit ihrer ausgezeichneten Schönheit weiter auf. Sie kam in den Jahren der angehenden Jungfrau nach Sachsen zurück. Hiller bildete die funfzehnjährige Sängerin weiter aus, gab ihr die höhere Schule, und sie wurde, schon in ihrem sechszehnten Jahre als Konzertsängerin in Leipzig angestellt. Hier fand sie eine Rivalin, die durch eminentes Talent eben so viel zu ihrer weitern Bildung, als zur Schmälerung des Beyfalls der weniger hervorstechenden Künstlerin beytragen musste. Elisabeth Schmehling, nachherige Mara, war diese Rivalin. Aber schon die Natur hatte dafür gesorgt, dass beyde, in freundschaftlichem Verein ihre Laufbahn fortsetzen konnten. Corona war sanft, war bescheiden und nachgebend; ihre Neigung, wie ihre Stimme, bestimmten sie weit mehr für das Adagio, als für glänzende Partien, da Elisabeth damals noch alles Sanftere vernachlässigte und einzig an dem Grossen hing. Wenn diese mit Rosen bekränzt wurde, begnügte jene sich mit einem Kranze von Vergissmeinnicht, und reichte auch diesen gern ihren damaligen Lieblingskomponisten, Hasse und Pergolesi. Man konnte kaum etwas Schöneres hören (und auch sehen) als wenn Corona, ganz ihren und des leitenden Künstlers Gefühlen sich hingebend, eine mässige Arie der genannten Meister im Konzert oder auch ein Lied ihres Lehrers und Freundes Hiller am Klavier sang.

Gegen das Jahr 1780 kam sie als Kammersängerin an den Weimarschen Hof. Hier war sie jener, denn doch untergeordneten Situation enthoben; hier fand sie Achtung und aufmunternde Güte bey der kunstliebenden herzoglichen Familie, Freundschaft und Leitung bey verschiednen der grössten Dichter der Nation: hier regte sich freyer, was ihr die Natur als Tonkünstlerin verliehen hatte; hier entwickelte sich endlich mit bewundernswürdiger Schnelligkeit ihr bis dahin schlummerndes, noch ausgezeichneteres Talent für die Schauspielkunst. Lezteres zu würdigen, wird es genug seyn, wenn ich wiederhole, dass Göthe zunächst für sie seine Iphigenia schrieb; dass der ganze durch höhere Bildung ausgezeichnete Kreis, vor welchem sie in dieser kaum erreichbaren Rolle auftrat — dass auch der damals vornehmlich im Geiste des klassischen Alterthums lebende Dichter mit ihrer Darstellung vollkommen zufrieden waren, so dass dieser in seinem Gedicht auf Miedings Tod von ihr sagen konnte:

Ihr Freunde, Platz! Weicht einen kleinen Schritt!
Seht wer da kommt und festlich näher tritt!
Sie ist es selbst; die Gute fehlt uns nie:
Wir sind erhört, die Musen senden sie.
Ihr kennt sie wohl; sie ists, die stets gefällt;
Als eine Blume zeigt sie sich der Welt:

genblick aus *Becker's* reichem Literaturwerke darüber die erforderlichen Notizen verschaffen; dem Ungelehrten aber helfen jene kahlen Citate reinweg nichts. Er will historische Thatsachen, er verlangt Geschichte — aber keine Bücher-titel. Sollen aber dergleichen ja gegeben werden, so lasse man wenigstens die Lesebücher weg und begnüge sich mit Anführung wirklich guter und brauchbarer Bücher, deren Zahl verhältnissmässig eine überaus geringe ist.

Auch die Auswahl der vom Verfasser gegebenen Notenbeilagen können wir nicht überall billigen. Es hätte namentlich aus älterer Zeit her *mehr*, und aus der neueren *weniger* gegeben werden sollen. *Hasse'sche* und *Naumann'sche* Werke findet man so häufig, dass hier Beispiele nicht nöthig waren. Dagegen fehlen für ältere Perioden der Kunst erläuternde Musterstücke im Buche gänzlich. — Möge in diesem Bereiche bald ein wirklich tüchtiges und gediegenes Werk erscheinen, woran es allerdings noch fehlt.

Nachrichten.

Dresden. (Concerte.) Früher als wir erwarten durften, kehrten die Herren *Carl Mayer* und Concertmeister *Carl Müller* zu uns zurück, und wir hatten den Genuss, beide Virtuosen in einer am 31. October veranstalteten Soirée zu hören, bei welcher wir nur bedauern, dass die Theilnahme des Publicums sich nicht in einer Ausdehnung offenbarte, welche das beabsichtigte Arrangement eines grossen Concertes auch äusserlich lohnend zu machen verspricht. Es scheint in dieser Saison den Concertgebern im Allgemeinen bei uns kein sonderlich heller Glücksstern zu leuchten. Denn wenn so wohl bekannte, tüchtige Männer so wenig äusserliche Anregung finden, was sollen da Andere zu gewärtigen haben? —

Herr *C. Mayer* ist den Freunden des Piano durch seine Compositionen, Herr *Carl Müller* als Mitglied des in seinen Totalleistungen bisher noch immer unübertroffenen brüderlichen Quartettes seit zwei Decennien fast den Freunden gediegener Kammermusik rühmlich empfohlen. Beide sind in gewisser Beziehung in Rücksicht auf ihre Kunstleistungen geistesverwandt. Dieselbe spielende Ueberwindung der immensesten Schwierigkeiten bei vollster Klarheit und Präcision, die nirgend auch nur einen Ton verwischen lässt, jedem vielmehr sein vollstes Recht gewährt, ihn in ganzer Bedeutung geltend macht — dieselbe Vollendung der Technik nach allen Seiten hin, gebaut auf eine gründliche und solide Schule, ohne die widrigen äusseren Zuthaten einer modernen Jongleurkunst — dieselbe Ruhe, dieselbe oft Staunen erregende Ausdauer, sind Beiden gemeinsam, und man bewundert mit Recht die Festigkeit und Sicherheit, vermöge welcher das den Hörer oft beängstigende Gefühl der zu überwindenden Schwierigkeiten gar nicht aufkommen kann. Darin aber liegt die wahre Virtuosität, wie wir sie in der Jetztzeit, wo einmal vorzugsweise diese Richtung cultivirt und vertreten erscheint, beanspruchen dürfen. Denn das ist keine Kunst — obwohl wir sie auch von sehr tüchtigen und anerkannten Virtuosen nicht selten ausüben hören —, immense Schwierigkeiten zu häufen, welche durch *niemals technisch ganz tadellos* überwunden werden, wenn das auch der weniger aufmerksame Zuhörer vielleicht klar wahrzunehmen nicht im Stande ist.

Die *Field'sche* Schule, auf die höchste Höhe moderner Technik erhoben, offenbart sich in *Mayer's* Spiel. Er reisst unwillkürlich zur Bewunderung hin, aber er vermag nicht zu erwärmen, nicht zu begeistern. Sein Vortrag ist trotz des wahrhaft schönen Anschlags selbst beim Aufwande der höchsten Kraft, kalt — glatt, im höchsten Grade salonmässig sauber, doch ohne inneres Feuer, ohne die Glut der Empfindung, ohne den Zauber der Poesie, ohne den genialen Funken, der — wo er, wie z. B. bei *Liszt*, entscheidet sich ausspricht — selbst über Barockheiten leicht hinweghilft, und eben um des Geistes willen die Zerfahrenheit der Form, die mindere Geschlossenheit des Gedankens, und so manche kleine Lacrien der Ausübung vergessen lässt. Wir möchten dieses Spiel einer schönen Marmorstatue vergleichen, äusserlich in jeder Beziehung vollendet, aber des belebenden Hauches entbehrend, der erst die volle, innige, wahrhaft menschliche Theilnahme erweckt. Auch die Compositionen des Künstlers zeigen diese Eigenthümlichkeit. Seine Fantasie über Thema's aus der Stummen, seine bekannte Triller-etude — in Betreff der Anforderungen an die Ausdauer und die gleichmässige Ausbildung sämmtlicher Finger ohne Zweifel eines der schwierigsten Stücke der modernen Virtuosität —, seine Fis-moll-Etude, sein Air italien, tragen diesen kalt-erdachten Saloncharacter, dem wirkliche Gefühlswärme fremd, ja vielleicht selbst ungehörig erscheint. Auch das Duo über Motive aus Oberon von *Wolff* und *Vieuxtemps* hat uns zu anderen Wahrnehmungen nicht Gelegenheit, und wir bedauern, dass wir weder Herrn *Mayer's* Symphonieconcert, noch sein grosses neues Pianoforteconcert zu hören bekamen — noch mehr indess, dass es ihm nicht gefallen, irgend eine classische Composition, vielleicht von *Beethoven*, zum Vortrage zu wählen, was bei einem zum grossen Theile aus Kunstlern und Musikverständigen bestehenden Publicum gewiss recht angemessen gewesen wäre. Vielleicht hätte unser Urtheil, das natürlich ausschliesslich auf die Leistungen in dieser Soirée basirt, sich dann irgendwie anders modificirt gestalten können. Uebrigens dürfen wir des in jeder Rücksicht ausgezeichneten Concertflügels von *E. Rosenkranz* nicht vergessen, dessen der Künstler sich bediente, da wir seit langer Zeit ein vollendeteres und gelungeneres Instrument nicht gehört haben.

Auch bei Herrn Concertmeister *Müller* hätten wir ein stärkeres Hervortreten tieferer Empfindung in seelenvollem Tone und noch mehr Innigkeit des Vortrags gewünscht, obwohl eine solche keineswegs als überhaupt nicht vorhanden bezeichnet werden darf. Das bewies vorzugsweise sein Vortrag des Thema's und der Variationen von *Ferd. David* über *Schubert's* Lab der Thränen. Vielleicht liegt der Grund, dass die Gefühlsseite weniger hervortritt, theilweise wenigstens in der Art und Weise des Tones, dem wir eine gewisse Schärfe beilegen müssen, welche wir gern zu einiger Weichheit gemildert — nicht abgeschwächt — gehört hätten. Er würde dadurch

ohne Zweifel seelenvoller, ergreifender geworden sein, ohne dass ihm an der durchgreifenden Färbung, der man überall den tüchtigen Orchesterführer anmerkt, dadurch etwas entgangen wäre. Die Fantasie für Violine von *Alard* hatte wohl noch etwas pikanter aufgefasst werden mögen, wogegen der Künstler in dem schon oben erwähnten Duo von *Wolff* und *Vieuxtemps* eine so richtige Auffassung, eine so vollkommene Virtuosität im Wettkampfe mit Herrn *Mayer* entwickelte, dass es schwierig sein dürfte, zu entscheiden, welchem der beiden Künstler der Preis gebühre. Das Publicum zeichnete Beide vermittelmässen auf gleiche Weise aus; uns will es, falls nach einer Source das Aussprechen solcher Ansicht kein *Urtheil* will sie sein?) nicht zu gewagt ist, fast scheinen, als sei Herr *Müller* eine von Hause aus noch musikalischere Natur, als Herr *Mayer* — als sei ihnen die Musik überhaupt mehr von Innen heraus zur Lebensaufgabe geworden. Wir haben deshalb aufrichtig bedauert, dass wir nicht Gelegenheit hatten, den wackern einmal als Quartettspieler zu hören, und warten uns sehr freuen, wenn das Gerücht sich bewahrheitete, dass er zum Arrangement einiger Quartettsoireen bei seiner Rückkehr von Breslau sich entschlossen habe.

Die Herren Hofopernsänger *Bielczizky* und *Dettmer* trugen ein Paar Lieder vor. —

Auch unsere *Abonnementsconcerte* haben nun (am 3. November) begonnen. Aber leider scheint sich zu bestätigen, was wir im vorigen Jahre schon fürchtend andeuteten, dass nämlich die Theilnahme des Publicums an diesem Institute keine dauernde sein werde. Wir bemerkten zulässlich viel leere Räume in dem keineswegs übermässig weiten Saale, und es gibt diese Wahrnehmung keinen sonderlich günstigen Massstab für den Kunstsinn derjenigen Theils unseres Publicums, dem die Verhältnisse die innerhin etwas bedrängte Ausgabe für diese Concerte gestatten. So lange nicht Seitens unserer Capelle derartige Abonnementconcerte — natürlich wie zu anderen Orten zu ihrem eigenen und nicht zum Besten der Theatercasse — arrangirt werden, bieten doch diese unter *Ferd. Hiller's* umsichtiger Leitung die einzige Gelegenheit fast, grössere Orchesterwerke, classische wie neuerer Meister zu hören, und es sollten gerade die Classen der höheren Gesellschaft, welche so gern sich als Kunstmäcene gerieren, sich der Theilnahme nicht entschlagen, was sie ja um so weniger nöthig haben, als die ersten — d. h. theuersten — Plätze sehr merklich von den übrigen abgesondert sind, und also die Aristocratie (des Ranges oder des Reichthums) keine unangenehme Vermischung mit anderen, von der Glücksgöttin nicht in gleicher Weise Bedachten zu fürchten hat. Diese Concerte eben wegen des durch angeführte Umstände bedingten hohen Preises die exklusivste Theilnahme in dem gewöhnlich nicht sehr begüterten Mittelstande nicht finden können, welche zur Hebung und Förderung wahren Musiksinnes und innigeren Musikverständnisses wünschenswerth wäre — dass sie vermöge der Vereinbarkeit der mitwirkenden Kräfte das absolut Vollendete nicht zu leisten vermögen, das haben wir schon bei Gelegenheit ihres in's Lebenstrittes im vorigen Jahren in diesen Blättern ausgesprochen. So sehr aber der erste Uebelstand zu bedauern ist, so sehr verpflichtet es andererseits zu lebhaftem und aufrichtigem Danke, wenn Fleiss, Eifer und Bereitwilligkeit, wie des Führers so der Mitwirkenden, wenigstens annähernd auch der unter den gegebenen Verhältnissen möglichen Vollendung streben. Und dass dies geschehen, davon hat auch das erste der diesjährigen Concerte wieder den erfreulichsten Beweis geliefert.

An grösseren Instrumentalwerken wurden uns geboten: *Beethoven's* Symphonie in A-dur, in sehr tüchtiger Ausführung (wir hätten, um hinlänglichen Mannesverstand zu entgehen, die allgemeine Bemerkung nicht aus den Augen zu verlieren, dass wir hier vorzugsweise den durch die Verhältnisse gebotenen relativen Massstab anlegen). Dass wir das Allegro etwas ruhiger, das Scherzo etwas feuriger gewünscht hätten, wollen wir wenigstens andeuten. Wenn die Stimmung der Bläser (Flöte, Clarinette, Fagott) nicht so übereinstimmend rein war, als man sie gern gehört hätte, so liegt der Grund dieses Uebelstandes in den verschiedenen, nicht aus einer Fabrik hervorgegangenen Instrumenten, doch können die Bläser hier wohl noch etwas mehr, etwa durch Anstrengen des Bohrers oder auf ähnliche Weise, nachhelfen. Zwei Bitten wollen wir hier gleichzeitig noch aussprechen. Die eine, dass der erste Clarinettist seinen scharfen, hier und da selbst unreinen Ton zu jener Weichheit und Fülle zu verklären suche, für welche er an dem wackern Kammermusikus *Rotte* ein so treffliches Vorbild hat. Die andere, dass der erste Waldhornist sein Instrument künftighin mit mehr Freiheit behandle. Das Hineinspitzen und Knattern *à la Pixner*, bei welchem die Schönheit des Tones, ja der eigenthümliche Character des Instrumentes gänzlich verloren geht, ist unedel und hebt die Wirkung auf. Wir möchten dem jungen Manne rathen, an Ton und Behandlungsweise unseres braven Kammermusikus *Hauser* ein Beispiel zu nehmen. Im Allgemeinen dürfte es zweckmässig sein, wenn die Messinginstrumente sich etwelche Mässigung angelegen sein liessen — das Streich- und Holzbläserorchester wurde häufig durch sie vollständig gedeckt, und es gilt ja wahrlich nicht, Jericho's Mauern umzublasen!

L. Spohr's Ouverture zum Faust ist ja bekannt genug: ihre Ausführung wollte sich auch nicht zu vollster Sicherheit und Freiheit gestalten, wenn wir auch nichts Misslungenes im Einzelnen nachzuweisen wüssten. Als interessant müssen wir die, trotz wirklich sehr bedeutender Schwierigkeiten wohl gelungene Ausführung der Ouverture zum Struensee von *Meyerbeer* bezeichnen. So gern wir uns indess beschieden, dass eine tiefer greifende Beurtheilung dieses Tonwerkes ohne sehr specielle Kenntniss des Drama's und der übrigen dazu gehörigen Musik ihre grossen und unüberwindlichen Schwierigkeiten haben mag, so vermögen wir doch von der Forderung nicht abzugehen, dass eine Ouverture ein nach Gedanke, Erfindung und Durchführung in sich in Bezug auf Idee und Form geschlossenes Kunstwerk sein müsse, um überhaupt musikalische Geltung zu gewinnen, dass sie nicht, wie möchten sagen: melodramatisch, etwa eine Reihe von Scenen in Töne übersetzt, ohne erkennbaren inneren und äusseren Zusammenhang musikartig dem Hörer darbiete. Diese Anforderungen als richtig zuge-

standen, müssen wir das Werk in Rede allerdings missbilligen, so fern von eigentlich musikalischer Erfindung eben so wenig als von Durchführung die Rede ist. Eine dänische Volksmelodie (die unwillkürlich an *Franz Schubert's* Viola erinnert) erklingt hie und da als Grundton; das Thema des Allegro ist eben kein Thema, sondern ein Motiv, eine Figur, und der Componist hat eine reiche, vielseitige Durchführung und Benutzung desselben, wie wir sie etwa in *Mendelssohn's* derartigen Arbeiten finden, verschmäht, jedenfalls zum Nachtheil des Ganzen. Dagegen fehlt es nicht an sehr genau berechneten, absichtlichen Instrumentationseffecten, die eben wohl momentanen Effect machen und geistreich gedacht sind, aber das Bild einer Zerrissenheit vollenden, das aus der ganzen Ouverture uns entgegentritt, und auch durch den pomphaften *Beethoven*'schen Schluss nicht verwischt wird. Wir wünschen die Wiederholung des Werkes, obwohl wir kaum glauben, dass sie unser Urtheil wesentlich modificiren werde.

Der für den Cyclus dieser Concerte gewonnene Herr v. *Königslöw* hatte sich an den Vortrag des grossen Violinconcertes von *Beethoven* gewagt, und wir bedauern das um so mehr, als es dem jungen Künstler bei einer angemesseneren Wahl gelungen sein dürfte, sich reichen Beifall zu erwerben. Ist das Concert in Rede an und für sich schon für ein grösseres Publicum keine leicht verdauliche Speise, so verlangt es, um nur zu einiger Wirkung zu kommen, vor allen Dingen grossen Ton, vollendete Beherrschung der Technik, und eine geistreiche Durchdringung, welche die Idee des grossen Tonmeisters durch den Vortrag zu reproduciren vermag. Herr v. *Königslöw* liess da nun sehr Vieles zu wünschen. Sein Ton ist dünn und nett, und wenn wir gern einen nicht geringen Grad von Fertigkeit anerkennen, so ist doch an wirklich vollendete Technik noch nicht zu denken — war ja selbst die Intonation nicht immer rein und sicher — und der Vortrag zeugte keineswegs von tieferem Verständniss oder geistiger Beherrschung des Stoffes. Das Adagio gelang dem jungen Künstler am Besten — da war mehr Ton, und eine gewisse Innigkeit der Empfindung trat wohlthuend hervor. Wir glauben gern, dass einige Befangenheit des jungen Künstlers Kräfte gelähmt, dass er nicht Alles, was er wirklich zu leisten vermag, zur vollen Anschauung zu bringen vermochte (wer die Unsicherheit des Orchesters nach der Cadenz im ersten Satze verschuldete, mag dahin gestellt bleiben), und wir wollen gern das definitive Urtheil suspendiren; aber wir können nur wiederholen, Herr v. *Königslöw* hätte unter diesen Umständen ein anderes Werk zum Debut wählen sollen. Es gibt sehr viele, sonst ganz tüchtige Virtuosen, die *Beethoven* nicht zu spielen vermögen. Wir wissen nicht, ob der junge Künstler je das Concert in Rede von unserem *Lipinski* hat vortragen hören; da wäre für ihn viel zu lernen gewesen.

Ihre Concertsängerin, Fräul. *Sophie Schloss*, hatte die Vertretung der Gesangpartie in diesem Concerte übernommen. Ein Urtheil über ihre Leistungen käme fast zu spät, denn wir könnten nur wiederholen, was anderweitig schon vielfach gesagt worden, dass sie bei sehr tüchtig und wohlgeschulter, angenehmer Stimme und durchdachtem, angemessenem Vortrage eine Ruhe und Kälte offenbart, die uns selbst für den Concertvortrag zu gross erscheint; denn auch da, so sehr wir gegen jede an's Dramatische streifende Uebertreibung uns erklären müssen, fordern wir lauigkeit der Empfindung und Wärme des Vortrags. Mag schöne Stimme (die nur beim zweigestrichenen *e* und *f* diesmal etwas scharf erklang) und vollendete Technik für eine *Donizetti*'sche Bravourarie ausreichen (wir meinen, es wäre die Arie der Lucia, doch wohl transponirt, gewesen — wer mag alle die einzelnen, wahlverwandten Arien dieser neuen italienischen Maestri stets im Sinne haben? und den Text vermochten wir nicht zu verstehen): so verlangt eine *Mozart*'sche Arie, und namentlich die feurig empfundene des Sesto: Parto etc. eine lebendigere Färbung, einen innigeren, gefühlteren Vortrag, als Fräul. *Schloss* uns hören liess. Weshalb das Allegro assai dieser Arie von Anfang herein langsamer genommen ward, und erst beim Eintritt der Triolenfigur in die richtige Bewegung kam, wissen wir nicht. Jedenfalls müssen wir der allgemein geschätzten Künstlerin für ihre Mitwirkung, gleich dem Publicum, dankbar sein, trotz den einzelnen nicht zu umgehenden Ausstellungen: *ultra posse nemo obligatur*.

So eben lesen wir in Nr. 43 d. Bl. eine Berichtigung des von uns (*Wirz*) eingesandten und in Nr. 11 d. Ztg. abgedruckten Artikels über die Academie du Chant in Strassburg, die uns im Interesse der Sache nur erfreulich sein kann, da wir den dortigen Verhältnissen viel zu fern stehen, um beurtheilen zu können, auf wessen Seite Persönlichkeit, Vorliebe od. dergl. zu suchen sei. Ein ehrenwerther, namhafter Mann von dort sandte uns jene Notizen mit der Berechtigung, sie zu veröffentlichen. Wir sind also keinesfalls zur Vertretung der Einsendung berufen, vermögen indess auch nicht den Grund der Gereiztheit zu begreifen, welche sich mehrfach in jener Berichtigung kund thut. Es scheint, als habe der Herr Befreat unsere jener Einsendung voranstehenden einleitenden Worte nicht gelesen, oder nicht richtig verstanden.

Dr. *J. S.*

Die Mozartstiftung in Frankfurt am Main

hat sich bekanntlich den Zweck gesetzt, zunächst junge musikalische Talente zu ihrer tüchtigen Ausbildung durch Stipendien zu unterstützen, später aber, wenn die Mittel es gestatten, eine grosse Musikschule (Conservatorium) zu errichten.

Der Verwaltungsausschuss hat seinen achten Jahresbericht abgelegt, dem wir Folgendes entnehmen.

Zu Anfang des Geschäftsjahres (October 1845 — 1846) wurden statutenmässig zwei Stellen im Ausschusse neu besetzt und zwar durch die Herren Dr. *Giar* und *Friedrich Schneider*. Jetzt, am Ende des Verwaltungsjahres scheiden aus die Herren *Friedrich Quilling* und Dr. *Martin*, an deren Statt zwei andere Mitglieder durch den Frankfurter Liederkranz zu wählen sind.

Was die pecuniäre Stellung betrifft, so wird über Mangel an Theilnahme geklagt. Namentlich ist es auffallend, dass so wenig Concerte und dramatische Aufführ-

rungen zu dem Zwecke der Stiftung veranstaltet werden: ausserhalb Frankfurt's kein einziges! In Frankfurt selbst brachte ein Concert des Liederkranzes, am 6. December 1845, 336 Fl. 50 Kr., ein zweites derselben Gesellschaft, am 24. Juli 1846, 333 Fl. 20 Kr. ein. Der Ertrag von Geschenken belief sich auf — 15 Fl. 30 Kr.! — Das Activvermögen ist seit vorigem Jahre um 1335 Fl. 29 Kr. gewachsen und beträgt jetzt 19,124 Fl. 53 Kr., darunter an Hypotheken 13,300 Fl., an Obligationen 5300 Fl. Cassenbestand 336 Fl. 57 Kr.

An die Stelle des bisherigen Stipendiaten *J. J. Bott*, Violinisten aus Cassel, war ein neuer zu erwählen. Acht Bewerber hatten sich gemeldet, und die Probearbeiten derselben wurden zur Begutachtung an *Marschner*, *Reissiger* und *Schnyder von Wartensee* übergeben. Alle drei entschieden sich einstimmig für *Kaspar Joseph Buchoff* aus Ansbach, 22 Jahr alt, jetzt in München zur ferneren Ausbildung in der Musik anwesend. Das Stipendium ist ihm demgemäss ertheilt worden, und zwar zunächst auf ein Jahr; es beträgt 400 Fl.

Feuilleton.

Herr Musikdirector *Stade* in Jena hat jüngst eine neue, werthvolle Orchester-Symphonie vollendet, welche unter entschiedenem Beifalle zur Aufführung gelangte. So wurde auch eine neue grosse Ouverture seiner Feder als ein geistvolles Werk anerkannt, während er sich neuerdings auch als tüchtiger Fugencomponist gezeigt hat.

Im Monat August gab in Jena Herr Dr. *Löwe* aus Stettin einen Balladen-Cyclus, bei welchem er, unter Anderem, auch eine von Herrn Professor *Wolf* im Saale selbst erst, nach diesem gegebenen Stoffe gedichtete Ballade höchst glücklich improvisirte. Die beiden Jenaischen Sängervereine brachten am Abend dem, so wie früherhin, so auch diesmal hochgefeierten Sänger, der für Jena zunächst seine beiden geistreichen, unübertroffenen Vocaloratorien: „Die eherne Schlange" und „Die Apostel von Philippi" schrieb, ein Ständchen.

In südlichen Frankreich haben die Schwestern *Milanollo* Triumphe gefeiert, namentlich in Lyon. In letzterer Stadt scheint überhaupt viel gute, besonders deutsche Musik gemacht zu werden. Gerührt wird der Cäcilienverein, an dessen Spitze Herr *Däschner* steht.

Verantwortlicher Redacteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint mit Eigenthumsrecht:

Robert Bruce,

Oper in drei Acten

von

J. Rossini.

Die ersten Nummern des Clavierauszuges sind bereits unter der Presse.

Leipzig, den 30. December 1846.

Breitkopf & Härtel.

Vorzüglich empfehlenswerthe

neue Orgel-Compositionen.

Bei **F. E. C. Leuckart** in **Breslau** sind so eben erschienen und in allen Musikalien- und Buchhandlungen zu haben:

Brosig, M. (Domorganist in Breslau), *Fünf Orgelstücke* (Postludien) zum Gebrauche beim Gottesdienste. Dem königl. Musikdirector Herrn *Hesse* gewidmet. Preis 7½ Sgr.

Brosig, M., *Fünf Choral-Vorspiele* für die Orgel. 7½ Sgr.

Allen, die wahrhaft gediegene Orgel-Compositionen zu schätzen wissen, werden obige Werke Brosig's eine höchst willkommene Erscheinung sein. Um ihre Verbreitung zu befördern, hat die Verlagshandlung einen überaus billigen Preis gestellt.

Bei **B. Schott's Söhnen** in **Mainz** erscheint mit Eigenthumsrecht:

Gibby la Cornemuse,

Opéra comique en 3 actes,

Musique de

L. Clapisson.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavier-Auszug und übliche Arrangements.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1847 ihren 49. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung gut honorirt.

Leipzig, im December 1846.

Breitkopf & Härtel.

☞ Zu dieser Nummer der allgemeinen musikalischen Zeitung gehört das Portrait von *G. W. Fink*, dessen Biographie in Nr. 38 dieses Jahrgangs enthalten ist. Dasselbe kann jedoch erst im Januar nächsten Jahres mit dem Register nachgeliefert werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

AWIKK

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUN UND VIERZIGSTER JAHRGANG.

Mit dem Portrait von

Hector Berlioz.

LEIPZIG,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1847.

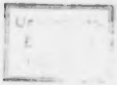

INHALT

des

neunundvierzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1847.

I. Theoretische und historische Aufsätze.

Algermissen, J. A., Aesthetik. S. 121. 137. 153. 169.
Bamberg, Dr. F. B., La Sonne. S. 529. 545.
— La damnation de Faust, von Berlioz. S. 17.
— G. L. Duprez. S. 49.
Fortlage, C. Prof., Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen. S. 617. 641. 657.
Geyer, Friedrich, Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. S. 577. 593.
Hdt., Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, sowie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen. S. 209.
— Ueber die Nothwendigkeit einer allgemeinen gleichmässigen Stimmhöhe. S. 801.
Kossmaly, C., Ein Wort über Kirchenmusik. S. 97.
Lobe, J. C., Die Hauptprüfungen am Konservatorium der Musik zu Leipzig. S. 257. 277.
— Das Gehülfwelle in der Musik. S. 369. 385. 417. 441.
— Gespräche mit Hummel. S. 313.
— Tonkünstlerversammlung in Leipzig. S. 297. 470. 670. 725.
Marx, A. B., Ueber die Form der Sinfonie-Kantate. S. 489. 505.
Neuenburg, Gust., Dramatische Paraphrasen über die Oper. S. 241.
— Kritische Paraphrasen. S. 753. 769. 785.
Panse, Operndichtung. S. 1. 209.
R., Ueber Reminiscenzenjägerei. S. 561.
— Ueber die Musik in der protestantischen Kirche. S. 401.
Tschirch, Ad., Ueber das Bei- oder Nebenwerk in Kompositionen. S. 609.
Unger, Die Disposition der St. Petriorgel in Hamburg. S. 457. 473.
— Ideal. S. 65.
— Ein Konzert am Hofe Napoleon's. S. 707. 741.

II. Nekrolog.

Böhme, Joh. Aug. S. 182.
Colet, Blaise, Violinist. S. 255.
Ett, Kaspar. S. 367. 485.
Hensel, Fanny. S. 367.
Limburger, J. B. S. 147. 261. 365.
Mechetti, Carl. S. 622.
Mendelssohn. S. 697.
Occa, Antonio dall'. S. 76.
Pollini, Francesco, Pianist. S. 260.
Remmers, Violinist. S. 341.
Sessi, Marianne. S. 206. 293.
Vollweiler. S. 836.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

André, A., Lehrbuch der Tonsetzkunst. S. 329. 378.
Becker, C. F., Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrhunderts. S. 569.
Breidenstein, H. E., Zur Jahresfeier des Beethoven-Monuments. S. 825.
Cramer, J. B., Pianoforteschule. S. 659.
Fink, G. W., Nachgelassene Kompositionslehre. S. 324.
Gelinek, C., Der Lesterbiche. S. 963.
Herzog, J. G., Der Organist. S. 676.
Janssenne, Singübungen. S. 586.
Kessak, Aphorismen über Bellstab. S. 890.
Milsche, F., Singschule. S. 572.
Otte, Jul., Teutonia, Blätter für Männergesang. S. 148.
Schmidt, C. N., Klavierschule. S. 657.
Winterfeld, C. v., Der evangel. Kirchengesang. S. 697. 713. 729.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Daum, Gust., Cantate, Op. 3. S. 209.
Rietz, Jul., 6 Psalmen, Op. 25. S. 251.

b) Oper.

Brandenburg, Ferd., „Die Belagerung von Solothurn." S. 273. 396. 502.
Halévy, „Die Musketiere der Königin." S. 561.
Heven, J., „Liebeszauber." S. 916.
Lortzing, „Undine." S. 692.
Onslow, G., „Abels Tod." drama lyrique. S. 102.
Schmidt, Gust., „Prinz Eugen." S. 701. 719. 737.

c) Konzert-Lieder und Gesänge.

Hiller, Ferd., „Gesang der Geister über den Wassern," Op. 36. S. 637.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Barth, G., Chöre u. Quart. für Männerst., Op. 17. S. 180. 604.
Esser, H., Lieder für 2 Singst. mit Pfte, Op. 21. S. 523.
Fischer, L., Meeresstille für Quart. mit Orch., Op. 13. S. 605.

Greef, M., Männerlieder. S. 181.
Hiller, F., Lieder für 2 Singst., Op. 39. S. 639.
H. K., Vierstimm. Gesänge älterer Meister. S. 637.
Kalliwoda, J. W., Vierstimm. Männergesang. Op. 146. S. 693.
Lachner, Franz, 4 vierstimm. Lieder, Op. 88. S. 812.
Löwe, Dr. C., Heilig, heimlicht Op. 91. S. 812.
Otto, Jul., Ernst und Scherz. S. 605.
Petschke, H. T., Ges. für Männerchor, Op. 13. S. 482.
Richter, E. F., Zweistimm. Lieder, Op. 10—12. S. 781.
Rietz, J., Deutsche Liederhalle. S. 601.
Speier, W., Soloquart für 4 Männerst., Op. 63. S. 292.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Barth, Gust., Lieder mit Pfte, Op. 15. 18. S. 180.
Benedict, Jul., 3 Lieder. S. 765.
Concone, J., Gesangsübung mit Pfte. S. 812.
Dobrzynsky, J. F., 8 Idyllen. S. 232.
Esser, H., Wanderlust und Mädchenlieder, Op. 22—23. S. 796.
Fischer, C. L., Husarenlied und Abschied, Op. 1—2. S. 796.
Franck, Ed., 6 Lieder, Op. 8. S. 794.
Franz, R., Ges. mit Pfte, Op. 6—7. S. 181.
Früh, A., 2 Gedichte mit Pfte, Op. 2. S. 781.
Josephson, J. A., Romanzen und Lieder, Op. 6. S. 764.
Kessler, J. C., Lieder mit Pfte, Op. 22. 33. 34. 41. S. 179.
Krebs, „Der Durstige," Op. 107. S. 780.
Liebe, L., Ständchen. S. 797.
Lindblad, A. T., Schwedische Lieder mit Pfte. S. 148.
Löwe, C., Balladen, Op. 108. S. 812.
Lortzing, A., Reissiger, C. G., u. Lasekk, 3 Improvisationen. S. 765.
Marschner, H., Lieder mit Pianoforte, Op. 133. S. 181.
Methfessel, Soldatenlied. S. 797.
Müller in Rudolstadt, Album. S. 835.
Schmitt, G. A. Sohn, 4 Gedichte m. Pfte. S. 450.
Speier, W., Ballade u. Zigeunerlieder, Op. 63—64. S. 292. 308.
Taubert, W., 12 Lieder. S. 795.
Verdi, Romanze. S. 796.
Wolf, H., 3 Lieder, Op. 15. S. 811.

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen u. Ouvert. f. Orchest.

David, Félicien, Symphonie. S. 251. 345. 374.
Gade, N. W., Symphonie Nr. 2. Op. 10. S. 625. 641. 665. 681.
Strade, B., Symphonie. S. 586.
Silphin vom Walde, dramat. Ouvert. S. 833.

b) Konzerte und Solostücke mit Orchesterbegleitung.

David, Ferd., Andante Op. 16 und Variat. Op. 18 pour le violon av. l'orch. S. 164.
Gerke, O., Concert pour le violon av. Orch., Op. 28. S. 834.
Molique, B., Souvenir de Hongrie pour le violon av. l'orch., Op. 26. S. 11.

c) Kammermusik.

α) Für mehrere Instrumente.

Bott, J. J., Quatre morceaux de salon, Op. 1. S. 852.
Hesse, Ad., Romance pour violon av. piano, Op. 79. S. 852.
Hetsch, L., Duo für Pfte u. Violine, Op. 13. S. 850.
Hiller, Ferd., Studien für Pfte u. Violine, Op. 38. S. 636.
Metzger, J. C., Trio, Op. 1. S. 603.
Molique, Deuxième Duo pour piano et violon, Op. 24. S. 11.
Reissiger, C. G., Quatre morceaux pour le violon et piano, Op. 184. S. 851.
Schladebach, J., Notturno für Horn mit Pfte, Op. 20. S. 693.
Silphin vom Walde, Salon-Trio. S. 834.

β) Für ein Instrument.

Harfe:

Parish-Alvars, Op. 82. 83. 85. S. 23. — Op. 81. 89. S. 365.

PianoForte:

Chopin, F., Barcarole, Op. 60; Polonaise, Op. 61, S. 115. — Nocturnes, Op. 62. S. 116.
Ehlert, L., Sonate, Op. 1. S. 291.
Endter, J. N., Rondo, Op. 7. S. 45.
Flügel, G., Nachtfalter, Op. 16. S. 620. — Mozart's Symph. Nr. 1. S. 692.
Gresalier, F. A., Fata morgana, Op. 17. S. 675.
Hensel, Fanny, Op. 2. 4—6. S. 381.
Herz, H., Etudes du conservatoire, Op. 151. S. 659.
Hesse, A., Romance et nocturne, Op. 79—80. S. 674.
Hiller, Ferd., Capricetti, Op. 35. S. 621.
Jaell, Alf., Ode au Rhin, Op. 4. S. 44.
Kessler, J. C., Op. 38—39. S. 179.
Kraushaar, Otto, Lieder ohne Worte, Op. 4. S. 45.
Lasekk, Ch., Pensées. S. 44.
Levy, M., Sonate, Op. 1. S. 660.
Liszt, F., Cantate. S. 46.
Löschhorn, A., Valse, Op. 12. S. 44.
Loewe, Dr. C., Zigeuner-Sonate, Op. 107. S. 310.
Lumbye, Tänze, Nr. 25—28. S. 269.
Mayer, Ch., Etudes, Op. 91. S. 75. — Souvenir de l'Elbe, Op. 95. S. 675.
Moscheles, J., Sonate Nr. 2, Op. 112. S. 691.
Naumann, Emil, Sonate, Op. 1. S. 525.
Pirkhert, Ed., Fantaisie, Op. 12. S. 45.
Schad, J., Etudes, Op. 31. S. 45.
Schumann, Rob., Skizzen, Op. 58. S. 674.
Sponholtz, A. H., Sonate, Op. 20. S. 292.

IV. Correspondenz.

Algier. S. 865.
Amsterdam. S. 74.
Augsburg. S. 10.
Berlin. S. 104. 111. 196. 218. 265. 284. 420. 515. 551. 654. 883.
Bologna. S. 656.
Brescia. S. 830.
Breslau. S. 26.
Cagliari. S. 73.
Dresden. S. 39. 54. 72. 348. 394. 407. 428. 466. 478. 539.
Düsseldorf. S. 322.
Edinburg. S. 179.
Erfurt. S. 43.
Florenz. S. 74. 672. 691.
Frankfurt a. M. S. 127. 159. 250. 376. 464. 556. 584. 759. 828.
Gotha. S. 389.
Hamburg. S. 28. 175. 232. 281. 304. 338. 435. 519. 566. 633. 716. 779. 806. 889.
Hannover. S. 249.
Herbingen. S. 90. 288.
Kassel. S. 404. 424. 761.
Koburg. S. 614.
Köln. S. 222. 848.
Kopenhagen. S. 199. 228.
Leipzig. S. 7. 25. 37. 53. 70. 89. 103. 125. 143. 143. 158. 173. 193. 264. 365. 685. 710. 745. 757. 790. 805. 827. 847. 862. 882.
Liegnitz. S. 235.
Lille. S. 27.

Livorno. S. 74.
London. S. 350. 411. 585. 612.
Mailand. S. 268. 655. 749. 780.
Neapel. S. 230. 250. 780. 864.
New-York. S. 850.
Palermo. S. 780.
Paris. S. 58. 334. 354. 521. 553. 873.
Quedlinburg. S. 810.
Riga. S. 498. 511. 536.
Rom. S. 114. 636. 890.
Rouen. S. 200.
Schleiz. S. 235.
Schweden. S. 686.
Siebenbürgen. S. 615.
Sondershausen. S. 582.
Stockholm. S. 449. 809.
Strassburg. S. 777. 791.
Stuttgart. S. 323. 674.
Turin. S. 41. 673.
Udine. S. 865.
Vicenza. S. 850.
Weimar. S. 340. 481.
Weissenfels. S. 810.
Wien. S. 8. 129. 321. 831.

V. Miscellen.

Aufforderung aus Wien zur Einsendung von Kompositionen. S. 232.
Conservatorium in Leipzig. S. 70.
Conservatoir-Concerte in Paris. S. 354.
Cherubini und Mehul. S. 68.
Excerpte. S. 203. 222. 236.
Flotow, Fr. v. S. 68.
Gesetz zum Schutz dramatischer und musikalischer Werke. S. 61. 118. 294. 394. 485. 814.
Gollmick, C., Die Verschwörung der Instrumente. S. 185.
Hamburg's Operarepertoir. S. 281.
Jaell, Alfred. S. 192.
Melodramatische Zustände in Italien. S. 581.
Miscelle aus Nordamerika. S. 635.
Musik in Schottland. S. 201.

Musikfeste:

Arnheim. S. 622. — Bautzen. S. 750. — Eisenach. S. 326. 537. 651. — Elbing. S. 454. 600. — Freiberg. S. 488. 606. — Gent. S. 352. 486. — Glocester. S. 750. — Gröditzberg. S. 440. — Hainau. S. 134. — Heidelberg. S. 470. — Koblenz. S. 590. — Köln. S. 327. 383. — Lahr. S. 437. — Leisnig. S. 589. — Leunep. S. 312. — Lübeck. S. 36. 438. 485. 342. — Middelburg. S. 63. — Naumburg. S. 503. — Neustadt-Eberswalde. S. 488. — Niort. S. 343. — Pyrmont. S. 94. 470. — Regensburg. S. 486. 574. — Weilburg. S. 590. — Wiesbaden. S. 680. — Zerbst. S. 43. — Züllichau. S. 622.

Nagiller, M. S. S. 484.

Opern, neue:

Balfe, „Ghitana", Hamburg. S. 29.
Eckert, „Wilhelm von Oranien", Berlin. S. 196. 218. 265. 284.
Esser, „Die beiden Prinzen", Berlin. S. 196. Frkfrt a. M. S. 230.
Flotow, „Forester", Hamburg. S. 305. Wien. S. 130.
„Martha", Wien. S. 854. 918.
Fuchs, „Guttenberg", Hamburg. S. 806.
Halevy, „Musketiere", Dresden. S. 349. 407. Hamburg. S. 232.
Hiller, „Konradin", Dresden. S. 766.
Rücken, „Prätendent", Berlin. S. 883. Hamburg. S. 853. 889. Stuttgart. S. 323. 344.
Litolff, „Braut von Kynast", Braunschweig. S. 750.
Lortzing, „Waffenschmidt", Dresden. S. 407.
„Undine", Frankfurt a. M. S. 585.
„Grossadmiral", Leipzig. S. 892.
Meyerbeer, „Struensee", Hamburg. S. 253.
„Feldlager", Wien. S. 146.
Rossini, „Robert Bruce", Paris. S. 30.
Schmidt, Gust., „Prinz Eugen", Frankfurt a. M. S. 536. Mannheim. S. 694. Weimar. S. 867. Würzburg. S. 918.
Suppé, „Das Mädchen vom Lande", Wien. S. 638.
Verdi, „Nerone", Hamburg. S. 178.
Wagner, „Rienzi", Berlin. S. 814. 883. 918.

Personalia.

Beethoven's Instrumente. S. 30.
Bellermann. S. 182.
Berlioz. S. 356. 640. in Petersburg. S. 445. in Riga S. 536. zum Titelkupfer. S. 914.
Berwald. S. 635.
David, Félicien, „Columbus", Paris. S. 206.
Donizetti. S. 454. 694. 868. Seine Opern. S. 649.
Dreyschock. S. 25.
Duprez. S. 224. 304. 343.
Ernst, Dresden S. 56. Petersburg S. 432. Berlin S. 353. Stockholm S. 810.
Flügel, Gust. S. 650.
Gade, Ouvert. Leipzig. S. 7. — Comala, Hamburg. S. 306. — Symph. Leipzig. S. 883.
Ganz, Konzertmstr. S. 104.
Gassner. S. 182.
Gollmick. S. 585.
Gung'l. S. 749.
Halevy, Verzeichniss seiner sämmtl. Opern. S. 237.
Helsted, Symph., Leipzig. S. 53.
Hiller. S. 813.
Kellermann, Violoncellist. S. 47.
Kindermann. S. 454.
Kreutzer. S. 312.
Lind, Jenny, in Wien. S. 93. 130. — in London. S. 360. 437. 454. 470. 766. — in Hamburg. S. 806. — in Stockholm. S. 893.
Lipinski. S. 540.
Liszt. S. 661.
v. Marra. S. 670.
Mayer, Ch., Dresden. S. 57. — Leipzig. S. 90. 827. — Hannover. S. 249.
Mendelssohn, A moll-Symph. in Wien. S. 10. — Dresden. S. 55. — Leipzig. S. 104. — Paris. S. 328.
Paulus in Paris. S. 234. — Leipzig. S. 264.
Elias, Berlin. S. 813. 888. — Hamburg. S. 766. 779. 807. 889. — Wien. S. 831. — New-York. S. 919.
Todesanzeige. S. 769.
Todtenfeier: Altenburg. S. 893. — Augsburg. S. 867. — Bautzen. S. 867. — Berlin. S. 814. 866. 894. — Frankfurt a. M. S. 826. — Göttingen. S. 918. — Halle. S. 852. — Hamburg. S. 852. — Kassel. S. 867. — Köln. S. 814. — Leipzig. S. 776. 790. — London. S. 867. — Mainz. S. 893. — Paris. S. 894. — Stuttgart. S. 893. — Wien. S. 831.
v. Meyer, Leop. S. 136.
Meyerbeer in Wien. S. 130.
Mühling & Cornet, Rücktritt vom Theater in Hamburg. S. 305.
Müller, Konzertmstr. aus Braunschweig. S. 38.
Nicolai, Otto. S. 798. 894.
Pape, Symph. in Leipzig. S. 89.
Rietz, Symph. in Leipzig. S. 38.
Rosenhain. S. 169.
Rossini. S. 602.
Schad. S. 293.
Schloss, Sophie, Konzert in Leipzig. S. 138.
Schneider, Fr. S. 836. 602. — Nachdruckangelegenheiten. S. 611.
Schröder-Devrient. S. 350. 399. 479. 662.

Zum Muster wuchs das schöne Bild empor,
Vollendet nun, sie ist's und stellt es vor.
Es gönnten ihr die Musen jede Gunst,
Und die Natur erschuf in ihr die Kunst.
So häuft sie willig jeden Reiz auf sich,
Und selbst dein Name ziert, Corona, dich.

Und hernach:

Es schweigt das Volk. Mit Augen voller Glanz
Wirft sie ins Grab den wohlverdienten Kranz.
Sie öffnet ihren Mund, und lieblich fliesst
Der weiche Ton, der sich um's Herz ergiesst
u. s. w.

Sie verschönerte mehrere Jahre die Versammlungen, wo man der Tonkunst huldigte. Hier, wie im Schauspiel, das Grosse zu erreichen, hatte ihr die Natur versagt: ihre Stimme reichte dazu nicht aus. Desto treuer blieb sie dem Anmuthigen, bis ihr verstattet wurde, sich, nach den Jahren der Jugendblüthe, vom öffentlichen Gesange zurückzuziehen. Doch zeigte sie ihre fortgesezte Anhänglichkeit an die Tonkunst nicht nur in ihrem nun einsamern Leben, sondern auch im kleinern Kreise ihrer Freundinnen und Freunde. Ja, sie machte auch nicht wenige Versuche ihre eigene, innere Musik für Andere aufzuzeichnen. Sie schrieb viele kleine Arien und Lieder mit Begleitung des Klaviers. Fünf und zwanzig derselben sind in Weimar gedruckt erschienen. Corona hatte aber für die Komposition zu wenig eigentliche Schule, und vermochte nicht erfahren und gewandt genug auf das Papier zu werfen, was in ihrer Seele war; daher sind ihre Arbeiten zwar keineswegs zu verachten und keineswegs ohne Spuren von Geist: aber man musste sie dieselben selbst vortragen hören, um bestimmt zu erfahren, was in ihnen war, oder vielmehr seyn sollte. Es fehlte ihr, besonders in den spätern Jahren, ein kunstfertiger Freund, der sie verstand, ihren Sinn sich anzueignen wusste, und ihr beystand, ihn auszusprechen.

Sie beschloss ihr stilles, ganz den Musen gewidmetes Leben vorigen Sommer. Eine Brustentzündung rief sie ab. Sie hat sich nie vermählt.

Nachrichten.

Harwich, den 11ten März. Einige Nachrichten über die englische Musik bin ich am besten im Stande, Ihnen von hier zu schicken, wo die ungünstigen Winde uns an das englische Gestade fesseln, und uns in die Möglichkeit versetzen, alles Schöne, was wir in London und in England überhaupt sahen, noch einmal recht langsam zu geniessen.

Das englische Theater im Ganzen mit dem Pariser zu vergleichen, wird Niemand einfallen. Aber was den eigentlichen italienischen Gesang betrift, so hört man in Paris sehr wenig und in London sehr viel. Hier glänzten von jeher Sänger erster Art: Marchese, Mara, Viganoni, Billington u. a. m. Alles, was einigen Ruf in der Ferne hatte, zog sich nach London, um in alter oder neuer Musik zu glänzen, um seine Kunst auf dem Theater, oder in dem gut bezahlten Konzert hören zu lassen. Ich hörte alte und neue Musik. Von der englischen Oper sage ich nicht viel, ohnerachtet sie einen Braham zum ersten Sänger hat. Die englische, so wie die holländische Sprache, wird niemals zur Musik passen, und jedes Organ wird in ihrer Uebung verdorben. Die grosse Oper Merope e Polifonte machte mir unendliches Vergnügen. Selten sieht der Deutsche so etwas Vortreffliches in seiner Art, ausser in Italien. Die Billington, deren Ruf und schönes Gesicht ich aus einigen Kupfern kannte, machte mir als Engländerin die Idee rege, dass sie eine vorzügliche englische Sängerin sey. Aber sie ist, wie man sagt, die Tochter eines Deutschen. 10 Jahre war sie auf den ersten Theatern Italiens, und sie verdient gewiss zu den ersten Sängerinnen gezählt zu werden. Ihre Stimme

Schuberth, Violoncellist. S. 194. 291. 306. 311. 327. 338. 340. 449. 503. 639.
Schumann, Paradies u. Peri in Leipzig. S. 145. — in Hamburg. S. 234.
Schumann, Klara. S. 9.
Servais. S. 334.
Spohr, Amtsjubiläum. S. 93. — Symph. in Leipzig. S. 193.
Spontini. S. 918.
Mad. Stolts. S. 238. 270. 342. 752.
Täglichsbeck. S. 92.
Thalberg. S. 168.
Tichatschek. S. 223. 304.
Traun, „Gott und Bajadere". S. 104.
Verhulst. S. 311.
Viardot-Garcia, Mad. S. 111. 420. 464. 910.
Weber, Freischütz, Jubelfeier in Leipzig. S. 13. — Dresden. S. 94. — Konzert in Breslau zum Denkmal. S. 26.
Wieprecht contra Sax. S. 67.
Willmers. S. 863.

Preisaufgabe, wiederholt. S. 77.
Preiszuerkennung. S. 78. 677.
Quartettsoirées in Wien. S. 9.
— in Frankfurt a. M. S. 159.
Rochlitz, Briefe an Fr. Schneider. S. 630. 646.
Reihenfolge grosser Meister in den Gewandhausconcerten zu Leipzig. S. 11. 125. 145. 173.
Spohr, ein Brief an ihn. S. 231.
Tantième in Berlin. S. 342.
— Pariser. S. 64.
Uebersicht der im Leipziger Gewandhause im Winter 1846—47 aufgeführten Musikstücke. S. 247.
Uthal. S. 81.
Zeitschrift, was man darin sucht. S. 33.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **Nr. 1.** 1847.

Inhalt: An den geneigten Leser. — Operndichtung. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Wien. Aus Augsburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

An den geneigten Leser.

Unsere Forderungen an diese Zeitung gehen weiter und höher, als wir bisher zu erfüllen vermochten, und was als That hervorgetreten, steht noch nicht in Verhältniss zu den gemachten Anstrengungen hinter der Scene. Doch haben wir Hoffnung, dass dieser Jahrgang schon reicher und bedeutender sich zeigen werde, als der vorige. Viele neue Verbindungen mit geist- und kenntnissreichen Männern sind angeknüpft, und die besten bisherigen Mitarbeiter haben ihre fernere thätige Theilnahme zugesagt. An unserem Eifer, den Anforderungen der Zeit nach Möglichkeit zu genügen, soll es nicht fehlen. Weitere und ausführlichere Versprechungen zu machen, halten wir für überflüssig, denn nicht Versprechungen wollen die Leser, sondern Thaten. *Die Redaktion.*

Operndichtung.

Plan.

Interesse.

Vorausgesetzt, dass ein junger Dichter oder Componist weiss, was er mit einer Operndichtung will, geht man nun nach Auffindung des Stoffes zum Plan über, sei es, um ihn auszuführen, oder um zu prüfen, ob er die Eigenschaften besitze, von welchen sich ein künstlerischer Erfolg versprechen lässt, ein künstlerischer, sag' ich, und meine damit noch nicht den äusseren. Der erste dunkle Umriss schwebt meistentheils schon bei der Wahl des Stoffes vor der Seele, und hat, uns oft unbewusst, häufig einen grossen Einfluss auf unsere Entschlüsse und Entwürfe; dass ist das Wirken des Genius, ohne welchen kein Werk der Kunst gelingen wird; ich möchte sagen, es ist der Augenblick der Empfängniss, wir wissen nicht, wie der Geist der Poesie die Verwählung mit unserer Seele gefeiert habe. Unerfahrene Dichter oder Componisten nehmen dies aber leicht für die ganze Offenbarung. Während Alles noch in nebelhafter Gestaltung — ungewiss ob es eine wirkliche Erscheinung mit Fleisch und Bein für die Dichtkunst oder ob es blose verschwimmende Luftbilder seien — vor ihrer Phantasie herumflattert, greifen sie Einzelnes heraus, glauben die künstlerische Wirkung an ihrem eigenen Erregtsein zu fühlen und beginnen wohl gar schon mit der Ausarbeitung. Ich will hier nicht tadeln, wenn man Einzelnes je nach Stimmung und Liebe ausführt, ohne damit Schritt vor Schritt zu gehen; die Wege der künstlerischen Produktion sind verschieden und können alle an's Ziel führen; ich will nur sagen, dass dieses Verfahren fehlerhaft ist, so lange noch kein fester Plan vor dem Geiste oder noch besser und bei umfänglichen Werken nothwendiger, auf dem Papiere steht. Andere beginnen ihr Geschäft mit dem Ende und gehen rückwärts auf den Anfang, noch Andere werfen sich mit dem ganzen Feuer ihrer Liebe in den Anfang hinein und lassen es dahin gestellt sein, wie und wo sie das Ende finden werden. Alles das sind Verirrungen jugendlicher Poesie oder unwissender, dilettantischer Produktionslust oder eines rohen, fabrikmässigen Prakticismus.

Denn wie man auch die Werke der Poesie — und auch Musik ist Poesie — betrachten mag, immer ist ein Plan nicht allein Sache der schaffenden Phantasie, sondern auch des prüfenden, combinirenden, berechnenden Verstandes. Die erstere Kraft muss vorhanden und wirksam sein, denn sonst würde keine Welt entstehen aus dem gebärenden oder erzeugenden Geiste; ohne die zweite würde eben — der Verstand fehlen, wie es leider sehr vielen Operndichtungen begegnet. Aber wenn auch eine gemeinschaftliche, gleich rege Thätigkeit beider eingreift, so bedürfen sie doch auch in gleichem Grade gewissermaassen eines Kompasses, der ihnen die Richtung anzeige. Dieser Kompass liegt jedoch nicht etwa in den abstracten Gesetzen und Regeln an sich, denn fast alle haben nur einen relativen Werth, sondern in dem *Interesse* derjenigen, für welche das Kunstwerk geschaffen wird, d. h. für *Menschen*, ein Ausdruck, den ich aus guten Gründen gebrauche. Denn wie man es auch über die äussere Wirkung hinausstellen, es in seinem Werthe von ihr unabhängig machen mag, es hat am Ende doch kein Dasein, wenn es kein Interesse hat.

Dieses Wort bedeutet aber durchaus nichts Zufälliges. Es ist nicht jene Theilnahme der gemeinen Neugier, welche die Masse vor einem unerwarteten oder unerklärlichen Ereignisse auf der Strasse zusammenballt; eben so wenig ist es ein Produkt des kurrenten Geschmackes der Menge oder von der grösseren oder geringeren Empfänglichkeit derselben abhängig. Ein Missverständniss dieser Art ist für den jungen Künstler um so gefährlicher, da die Aufforderungen und Versuchungen sehr stark sind, ein falsches zu berücksichtigen und zu befriedigen; er wird dann nicht mehr die himmlische Kunst, sondern

nur den Effekt vor Augen haben und Erzeugnisse hervorbringen, welche kaum so lange leben, als er selbst. Ohne Zweifel sind wir heut zu Tage auf diesen Abweg gerathen und gleichen den Fabrikanten, welche in ihren Mustern sich der Laune eines wechselnden Geschmacks hingeben müssen.

Was ich hier Interesse nenne, wurzelt im Gegentheil tief und allgemein in der menschlichen Seele. es ist das *Mit*-Leiden und die *Mit*-Freude an Unseresgleichen gegenüber störenden, feindlichen Wirkungen, mögen diese von Personen ausgehen oder Verhältnissen; wir müssen weinen mit dem Weinenden und fröhlich sein mit dem Fröhlichen. Hierin liegt eins der grössten, wenn nicht das grösste Geheimniss der dramatischen, noch mehr der dramatisch-musikalischen Poesie, und wer es der Natur abgelauscht hat, der kann selbst mit geringfügigen Stoffen gleichsam Wunder thun, weil es meistentheils im *Plane* ruht. Denn die Handlung (Fabel, Stoff) muss eben darum allerdings auch eine menschliche sein, d. h. sie muss Menschen angehen oder überirdische Wesen mit menschlichen Eigenschaften und Verhältnissen, denn in die Natur anderer Geschaffenen können wir uns nicht hineindenken und hineinfühlen; sie muss so beschaffen sein nach ihrem Charakter, dass sie uns (die Zuschauer) nicht nur treffen kann, sondern auch unfehlbar treffen würde, wenn wir in dieselben Umstände versetzt wären. Aber damit allein ist's noch nicht gethan. Um uns in diese Umstände zu versetzen und das Gewebe der Illusion um uns zu spinnen, um den Zauber zu vollbringen, der uns gleichsam in andere verwandelt, dazu gehört nicht blos, dass das Interesse erregt, sondern auch dass es erhalten, gesteigert und endlich befriedigt werde. Das geschieht nur durch einen *Kunstbau*, und dazu sind viele Bedingungen zu erfüllen. So zuerst

Gruppirung.

Ich entlehne den Ausdruck von der bildenden Kunst, muss aber den Begriff für meinen Zweck ausdehnen. Denn hier kann nicht blos von einer Auf- und Abstufung der Personen und im Raume die Rede sein, sondern auch der Ereignisse und in der Zeit, d. h. nicht allein wie Personen und Ereignisse neben einander, sondern auch nach einander erscheinen. Dasjenige Ereigniss aber in einer dramatischen Dichtung ist das hauptsächlichste, welches herbeizuführen alle übrigen dienen. Es folgt daraus, dass es erstens eine, wenn auch nur relative, Wichtigkeit haben müsse, denn sonst dreht sich das ganze Spiel um ein nichtiges Ding; zweitens dass es von den Zuschauern auch wirklich für das erkannt werde, was es sein soll. Ich sagte eben relative Wichtigkeit und nehme das Wort nicht einmal im Gegensatz zur absoluten; auch will ich damit nicht sowohl auf ein Verhältniss von Ereignissen zu Ereignissen, auch nicht auf die grössere und geringere Meinung der Zuschauer von dem, was sich begibt und um was es sich handelt, hingezielt haben; sondern nur auf die Wichtigkeit, welche die Personen des Stückes selber ihm beilegen. So ist eine Heirath an sich ohne Zweifel ein sehr gewöhnlicher Vorfall, und schwerlich würde es gelingen, uns zu Hunderten in das Theater zu locken, um die Sache mit anzusehen, wenn wir nicht durch die Handelnden, wenigstens auf die Augenblicke des Spiels, überredet würden, dass wir uns vor einer Begebenheit von Bedeutung befänden. Schon daraus erhellt, dass es auf die Art der Stellung ankommt, in welcher sie uns vorgeführt wird. Je mehr sie aber über alle anderen erhoben, mit anderen Worten, je mehr diese anderen nur als Mittel oder als Hindernisse für sie hervortreten, desto grösser wird sie uns selbst erscheinen. Man bemerkt nun leicht, dass es nur auf den Dichter und seinen Plan ankommt, ob uns dieses oder jenes Ereigniss, das er zum Gegenstand wählt, vor der Schaubühne in einer gewissen Höhe oder Grösse vor die Augen trete, und es wird ihm um so leichter werden, wenn in demselben selbst schon eine gewisse, von seiner Behandlung unabhängige Bedeutung liegt. Es ist wie mit einem Hügel in der Ebene: er kann uns hoch erscheinen, wenn alles Uebrige um ihn niedriger ist; dagegen wird uns selbst ein Riesenberg verhältnissmässig in seiner Grösse zusammenkriechen, wenn noch andere in der Nähe sich weit über ihn erheben. Für unsere Illusion, für unser Interesse wird also ein junger Dichter die Begebenheit, die er behandelt, unfehlbar schwächen, wenn er andere, gleich grosse, oder was hier Eins ist, in der Meinung seiner handelnden Personen gleich wichtige vorführt. Man sieht daraus, wie sehr diejenigen das Wesen der dramatischen Dichtung verkennen, welche ohne solchen Massstab nur Begebenheiten auf Begebenheiten, Greuel und wilde Thaten häufen. Soll ich die Opernbücher nennen, welche solche Dinge darbieten?

Fast in noch höherem Grade gilt dies von den Helden des Stückes, denn unser Interesse wird durch fehlerhafte Gruppirung hier noch weit mehr zersplittert, folglich geschwächt. Es ist nicht eben nothwendig, dass *eine* Person der Hauptheld sei; so hat die Oper Montecchi und Capuletti zwei, wie Romeo und Julie von *Shakespeare*; im *Schiller*'schen Tell ist es ein ganzes Land (freilich in der gleichnamigen Oper nicht), ja im Götz von Berlichingen gewissermaassen ein ganzes Zeitalter. Aber eine zweispaltige Person, wenn ich so sagen darf, ist darum noch nicht ein zweispaltiger Held. Derjenige ist aber das Haupt, um dessenwillen alle übrigen da sind; von ihm muss entweder die Haupthandlung ausgehen oder sie muss ihn vor allen betreffen. Dabei ist es ziemlich gleichgiltig, wer dieser Held sei, ob aus hohem oder niederem Geschlecht, wenn er nur die Angel ist, um die sich das Ganze bewegt; einer aus höheren Verhältnissen ist aber unter gewissen Voraussetzungen vorzuziehen, weil schon an sich die Wirkung seiner Thätigkeit oder seines Leidens auf Andere grösser sein kann. Wie dies aber auch sei, es ist hier, wie im Gemälde: diejenige ist die erste oder höchste Person, welche die Aufmerksamkeit aller übrigen auf sich zieht; die andern sind mehr oder weniger untergeordnet, d. h. sie tragen mehr oder weniger bei, die Hauptperson in diese oder jene Lage zu versetzen. Eine andere Bedingung ist

Handlung.

Unter Handlung im engeren oder eigentlichen Sinne versteht man die Aeusserung des Willens, insofern er

Veränderungen von Umständen der Person selbst oder Anderer hervorbringt. Sie unterscheidet sich überhaupt von dem, was geschieht, denn eine Begebenheit kann sich auch ereignen ohne Einwirkung des menschlichen Willens oder desjenigen, welchen sie betrifft. Die Unterscheidung dieser Begriffe ist bei dem Entwurfe eines dramatischen Planes von ausserordentlicher Wichtigkeit, denn davon hängen grösstentheils das Interesse, Charakterisirung und überhaupt die ganze innere Organisation eines Stückes ab. Ja, da die Darstellung durch Handlung das eigentliche Wesen der dramatischen Dichtkunst ist, so begreift sich, dass sie aus ihrem Elemente herausgerückt wird, wenn der Dichter eine Verwechselung begeht. Nur muss man auch hier mit nicht zu grosser Beschränkung verfahren. Wollte man von dem Gebiete der Bühne alle Veränderungen ausschliessen, welche nicht Produkt des menschlichen Willens sind, so würde man einen reichen Schatz von Stoffen aufgeben, die sehr dankbare Seiten darbieten. Schon aus den vorigen Andeutungen erhellt, dass Handlung nicht allein in dem Hervorbringen, sondern auch in dem Verhindern oder auch nur in dem Streben besteht, etwas zu verhüten, was auf das Glück, auf die Pläne der handelnden Person Einfluss hat. Daraus eben entspringen oft die erschütterndsten Momente, die ergibigsten Situationen für die Musik, die schönsten Gelegenheiten, den Menschen gegenüber einer mächtigeren Gewalt zu zeigen, als seine physische und moralische Kraft ist, und zur Rettung seiner sittlichen Freiheit eine andere Welt zu öffnen, als die sinnliche. Aus der inneren Gliederung eines Planes würde demnach nur das ausgeschieden werden, was man *Zufall* nennt.

Aber auch da sind Unterscheidungen nöthig, wenn man sich nicht unnütz und auf schädliche Weise einzwängen will. In der ersten, besonders tragischen Gattung kommt es vor Allem darauf an, wem das, was sich begibt, als Zufall erscheint. Sind es die Personen des Stückes *und* die Zuschauer, ist der eintretende Zufall von solchem Gewicht, dass er eine wesentliche Veränderung in dem Zustande der Sache bewirkt, oder hat er gar den Zweck, das Ende herbeizuführen, so möchte sich schwerlich eine Rechtfertigung für den Gebrauch desselben auffinden lassen; die Dichtung wird dann leicht aus dem Gebiete der Kunst auf den Boden der Spielerei versetzt, und die Willkür, die uns schon im gewöhnlichen Leben verletzt, verletzt uns auf der Bühne nur um so empfindlicher. Anders jedoch ist es, wenn zwar den handelnden Personen, aber *nicht den Zuschauern* das Ereigniss als Zufall erscheint, wenn zwar Jenen nicht die Nothwendigkeit des Zusammenhanges, aber wohl Diesen klar ist. Auf diesem Umstande ruht der Bau von mehreren der wirksamsten Stücke und der Verfasser hat den Vortheil, Ueberraschungen herbeizuführen, welche künstlerisch bei Weitem mehr werth sind, als was man gewöhnlich dafür hält. Denn der Reiz der Ueberraschungen liegt hier nicht in dem Unerwarteten, das die Zuschauer trifft, sondern in der Theilnahme derselben an der Art, wie es die spielenden Personen treffen wird. Hier ist ein Geheimniss des Tragischen zu suchen. Ich will ein Beispiel an Stradella geben, wie der Plan hätte aufgefasst werden können, ohne zu behaupten, dass nichts Besseres möglich wäre.

Stradella *will* ein reiches Mädchen heirathen und findet Hindernisse in einem Gegner; Jener sucht sie wegzuräumen, Dieser häuft und verstärkt sie in dem Grade, als für ihn die Wahrscheinlichkeit steigt, das Spiel zu verlieren, bis das Mädchen selbst seinen festen Entschluss geltend macht. Dem Gegner, der um *jeden* Preis seinen Zweck erreichen will, scheint nun nichts übrig zu bleiben, als Banditen zu dingen. Aber das Mädchen ahnt etwas dergleichen, ein Unheimliches drückt ihre Seele, ohne dass sie wagen kann, es ihrem Geliebten zu entdecken; sie bildet also im Geheimen gleichsam Palissaden um ihn, sie schafft solche Verhältnisse, welche eine Annäherung der Banditen erschweren oder unmöglich zu machen scheinen. Der Gegner, der dies bemerkt, weiss jedoch Mittel zu finden, den argwohnlosen Stradella zu bewegen, *die oder den* Banditen als Bedienten, Famulus oder sonst in einer passenden Eigenschaft zu sich zu nehmen. Der Mörder sieht sich bald die Gelegenheit ab, — vielleicht eine Vertiefung in seine Phantasieen — und setzt an, getrieben von dem blutdürstigen Gegner; doch auch das von Angst gequälte Mädchen hat ihre Massregeln getroffen und rettet den Geliebten in dem Augenblick, da die Zauber seiner Kunst die Katastrophe aufgehalten haben. Es ist hier noch nicht am Platze, die zahlreichen musikalischen Momente einer solchen Auffassung, wenn sie dichterisch bis in das Einzelne geformt würde, hervorzuheben; sie soll nur als Beispiel dienen, wie dramatische Handlung, wie das Unerwartete, wie der Zufall zu betrachten sei. Alle Personen des Spiels wären auf solche Weise — und ich wiederhole, dass sie keine noch geeigneteren, wirksameren ausschliesst — mehr oder weniger in Thätigkeit versetzt, folglich unserer Theilnahme sicherer; das, was als Zufall erscheint, würde es wohl für sie, aber nicht für die Zuschauer sein; die bange Ahnung des Mädchens, als Stradella selbst unwissend die Banditen in seine Nähe zieht und die hütende Vorsicht desselben durchkreuzt, würde in unserer eigenen Brust sich in die lebhafteste Befürchtung, ja bei geschickter Behandlung des Stoffs in jenen Schrecken verwandeln, welcher zum Wesen der tragischen Poesie gehört und nicht in gemeiner Ueberraschung der Zuschauer durch einen *ihnen* unerwarteten furchtbaren Zufall, sondern in ihrem Bangen und Zittern besteht, dass er für die Personen, für deren Glück und Leben sie sich interessiren, eintreten möchte.

Ein grösseres und ergibigeres Feld hat der Zufall in der komischen Oper; hier, also im Lustspiel, ist sein eigentliches Element, und je mehr er sich häuft und gleichsam der Vorsicht der Menschen (der Personen des Stückes) trotzt, desto mehr kann der Zweck der Dichtung erreicht werden. Gleichwohl wirkt er in den meisten Fällen auch auf diesem Gebiete um so anziehender, je mehr es der Dichter versteht, die Zuschauer in die Geheimnisse einzuweihen, welche seine Personen treffen. Das ist z. B. im Barbier von Sevilla in Bezug auf Bartolo der Fall.

Wie verschieden aber auch die Wege und Wendungen sein mögen, welche dem Verfasser einer Operndich-

tung zu Gebote stehen: immer wird ihm als erstes Gesetz vorgeschrieben sein, dass er seine Personen in Handlung vorführe, sei diese nun schaffend oder verhandelnd. Thut er das nicht, so werden sie zu Tableaux, zu Erscheinungen ohne die erste menschliche Bedingung, welche weder Interesse erwecken noch verdienen und das trifft leider sehr viele Operndichtungen. Am Nachlässigsten werden in dieser Beziehung die sogenannten Nebenpersonen behandelt, wie z. B. der Graf in der Nachtwandlerin, ohne dass die Verfasser bedenken, wie sehr auch das scheinbar unbedeutendste Rad in dem Uhrwerk einer Dichtung eingreifen muss, denn wozu ausserdem sein Dasein? Diejenige Person eines Stückes ist jederzeit ein Fehler, welche nicht nöthig ist zur Verwickelung und Entwickelung, und es kann nicht zur Entschuldigung, am Wenigsten zur Motivirung ihrer Gegenwart dienen, dass sie einige musikalische Momente darbiete. Denn die Nothwendigkeit darf nicht in den Verfassern und Componisten, sondern muss in dem Werke selbst liegen.

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Eilftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Freitag, den 1. Januar. — „Ein' feste Burg ist unser Gott" für Chor und Orchester von *J. Sebastian Bach*. — Arie mit Chor aus Samson von *Händel*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouverture von *N. W. Gade* (neu). — „Souvenir de Spa." Fantasie für Violoncell von *Servais*, vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Arie von *Persiani*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fantasie für Violoncell über Thema's aus dem Freischütz, componirt und vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (C moll).

Bach's in markiger Kraft der Altvordern ausgeprägte Musik zu den Granitworten *Luther's* konnte aus Mangel an Einübungszeit zu den Chören nur theilweise ausgeführt werden, wodurch der Gesammteindruck, welcher aus einer berechneten Gruppirung der einzelnen Sätze hervorgehen soll, beeinträchtigt werden musste. Auch konnte die hinzugefügte Begleitung der Posaunen unserem individuellen Geschmacke nicht zusagen. Sie störten das Verhältniss des *Bach*'schen Orchesters zu den Singstimmen, in welches sie mit grellen Farben sich eindrängten. Viel unangenehmer zeigte sich in der von Fräul. *Schloss* gesungenen *Händel*'schen Arie aus Samson die Einmischung der ungeschickten *Mosel*'schen Feder. Es ist überhaupt eine der Untersuchung werthe Frage, ob in die Instrumentirung eines früheren Meisters, eine spätere Hand malen darf; die eines ungeübten Dilettanten gewiss nicht.

Gade's Ouverture ist ein so durchaus neues Werk in Form, Führung der Gedanken und Instrumentation, dass es Anmassung wäre, nach einmaligem Hören ein Urtheil darüber fällen zu wollen. Aus kurzem, unruhigem Schlafe scheint in dem Adagio ein wilder Nordlandsrecke zu erwachen, und in erneuten gewaltigen Thaten, Kämpfen und Vulkansausbrüchen der Leidenschaften durch das lange, breite, massenhafte Allegro moderato ohne alle Ruhepunkte hinzustürmen. Doch erst als glänzende Materialien haben wir die einzelnen Gedanken, noch nicht als Bild die ganze Ouverture in unserer Einbildungskraft aufzufassen und mitzunehmen vermocht. So geht es aber dem Hörer wohl mit jedem zum ersten Male in durchaus eigenthümlicher, unerwarteter und ungewohnter Gestalt erscheinenden Kunstwerke. Darum darf man wohl sagen, wie es uns erschienen, nicht aber bestimmen wollen, was es wirklich ist.

Fräul. *Schloss* erhielt in der Arie von *Persiani* warmen Beifall. Dies ist mehr als es scheint, denn die Sängerin muss ihn einem durch die Musik theils in spottende, theils in verdriessliche Laune versetzten Publikum abringen.

Herr *Cossmann* aus Dessau, ein ausgezeichneter Violoncellist, erwarb sich ebenfalls grossen Beifall, namentlich in dem ersten Stück von *Servais* mit bloser Clavierbegleitung. Sein Spiel ist nicht grossartig, aber nett, zierlich, fein nuancirt und gefühlvoll. Seine Fertigkeit ist sehr bedeutend, durchaus sicher, und sein Staccato meisterhaft. Das zweite Stück, was er spielte, nannte er eine Phantasie über Thema's aus dem Freischütz, von eigener Composition, aber wir haben von Fantasie gar nichts, und von eigener Composition wenig empfinden können. An das hohe *Weber*'sche Kunstwerk durch die tiefempfundenen schönen Melodieen erinnert, schneidet die psychologisch planlose Aneinanderreihung und Salonvariirung derselben ärgerlich in die Seele. Es ist merkwürdig, wie ein so ausgebildeter, mit so feinem und edlem Sinn für ächt künstlerischen Vortrag begabter Virtuose fremde Meistergedanken so geschmacklos behandeln und unter dem hohen Namen Fantasie vorzustellen wagen kann.

Wenn man die *Beethoven*'sche C moll - Symphonie gehört hat, denkt man an *Hoffmann's* poetische Kritik darüber: und wenn man an *Hoffmann's* poetische Kritik denkt, unterlässt man das eigene Schreiben. Nur eine schmerzliche Unbegreiflichkeit an diesem Werke wollen wir einmal von der Seele wälzen. Wir meinen die Stelle der Bässe in dem Scherzo. Dass *Beethoven* gewusst, was er damit gewollt hat, bezweifeln wir nicht, obgleich wir es nicht begreifen; läge aber auch der tiefste, wahrste Gedanke dahinter, seine Versionlichung verletzt das Ohr; das Gefühl und die Anmuth, welche keinem künstlerischen Ausdrucke, auch dem gewaltigsten, auch dem furchtbarsten, auch dem zerrissensten nicht, mangeln darf, mangelt ihm und damit die künstlerische Wirkungsfähigkeit. Nehmen wir daraus die Lehre, dass auch des grössten Genius Absicht misslingt, wenn er die ewige Natur des Sinnes verletzt, durch den seine Kunstgebilde den Weg in die Seele nehmen müssen.

Wien, den 12. December 1846. Mit einem Schritte stehen wir jetzt inmitten des Winters und unserer Concertsaison; ausser unseren Barrieren schuhtiefer Schnee, innerhalb derselben ganze Wände mit Concert- und Academie-Annoncen überklebt, alle Säle an Virtuosen vermiethet. Uebrigens gehen die Geschäfte flau; nur das Clavier florirt.

Auf diesem Instrumente entzückte uns Frau *Clara Schumann* geb. *Wieck* durch ihr Spiel, welches wir am 10. d. M. zum ersten Male hörten. Wer von dieser Künstlerin das Gdur-Concert von *Beethoven* gehört und nicht von hoher Bewunderung für dieselbe erfüllt ward, dem wäre es besser, er — miede jeden Concertsaal. Diese Klarheit und Verständlichkeit des Vortrages lässt uns leicht den Abgang von Kraft und Stärke einer Damenhand vergessen. Minder sprach uns die Composition des Canons, am Wenigsten die der Romanze von *Robert Schumann* an. Einer Barcarole von *Chopin* (Op. 60), einem recht netten Salonstücke, folgte „Das Frühlingslied" von *Mendelssohn*, das wiederholt werden musste, und ein „Clavierstück" (nach modernem Sprachgebrauche: Etude) von *Scarlatti*, wobei die Concertistin vorzüglich den hohen Grad ihrer Technik entfaltete. Für den 13. d. M. ist uns ihr zweites Concert versprochen, worauf wir uns mehr als über manches *erste* freuen. — Herr *Mortier de Fontaine* gab am 22. November sein erstes, am 6. December sein zweites Concert. *Mortier* ist ein bedeutender Künstler, ein vorzüglicher Kämpe des modernen Virtuosenthums, sein Vortrag einzelner Piecen ist vollendet und tiefgefühlt wiedergegeben, wie das Concert von *Mendelssohn* in Gmoll, von *Händel* in Fdur; andere Tongemälde trägt er mit zu grellen Farben, zuweilen selbst mit vergriffenem Tempo vor. Als Componist zeigt er sich als Nachtreter *Liszt's* von minderer Bedeutung.

Die Quartettsoiréen der Herren *Jansa, Durst, Heissler* und *Schlesinger* haben mit dem 22. v. M. begonnen. Die Theilnahme unseres Publikums ist für die ausübenden Künstler höchst ehrenvoll und ein erfreulicher Beweis unseres doch noch nicht so ganz herabgekommenen guten Geschmackes, wie so manche journalistische Stimmführer des In- und Auslandes behaupten wollen. Wir hörten 1) *Haydn's* Gmoll-Quartett (74); *Spohr's* Cmoll-Quintett und *Mozart's* Ddur-Quartett (10). 2) *Onslow's* Bdur-Quartett (25); *Mozart's* Esdur-Quintett und *Beethoven's* Cdur-Quartett (9). 3) *Haydn's* Gdur-Quartett (66); *Mendelssohn's* neues Cmoll-Trio und *Mozart's* Cdur-Quartett (8).

Am 29. v. M. wurde im philharmonischen Concerte *Beethoven's* neunte Symphonie zur Aufführung gebracht; diese Concerte wurden vom HofopernCapellmeister *Nicolai* in der Absicht gegründet, grössere classische Tonwerke, die anders nur selten der Oeffentlichkeit zugängig gemacht werden, dem Publikum zu Gehör zu bringen. Dieser edle Zweck wird aber dadurch noch verschönert, dass dabei die vorzüglichsten musikalischen Kräfte unserer Residenz mitwirken, das Orchester des Hofoperntheaters aber auf das Trefflichste eingeübt und die Chöre tüchtig geschult sind, daher die Produktionen selbst ganz vorzüglich genannt werden können. Aber gerade diese Aufführung befriedigte mich weniger, als alle, die ich früher gehört, und steht ganz besonders jener nach, welche vor drei Jahren stattfand und eben auch diese neunte Symphonie uns vorführte. Dem Direktor war die Schuld nicht beizumessen, aber die mitwirkenden Kräfte waren theilweise andere. *Weber's* Ouvertüre zum „Oberon," mit welcher das Concert eröffnet wurde, musste wiederholt werden.

Das erste Gesellschaftsconcert brachte am 6. d. M. *Mendelssohn's* Amoll-Symphonie, ein Violinconcert von *Spohr* und die Ouverture zu *Netzer's* „Mara"; das Gelungenste jedoch war *Titel's* „Tempelweihe," welche von Herrn *Staudigl* in dem Parte des Salomon und dem Männerchore herrlich executirt wurde. Diese „religiöse Scene" war jedoch auch nichts Neues mehr für uns, da wir sie schon vor einigen Jahren bei Gelegenheit eines von der Redaktion unserer Musikzeitung veranstalteten Concertes hörten, für welches sie vom Componisten eigens geschrieben wurde. Schade dass diese Concerte jetzt nicht mehr fortgesetzt werden, da sie uns doch so Vieles des Interessanten und Anziehenden darboten und von allen Musikfreunden gern besucht wurden; wir würden für dieses eine Concert gern ein Dutzend anderer hingegeben haben, die zwar häufig *für* die leidende Menschheit, aber auch häufig *zum* Leiden derselben sich forterhalten.

Ausser diesen angeführten musikalischen Produktionen erschienen auch noch als Gestirne zweiten und dritten Ranges der Violinist *Simon*; die Pianistinnen *Laura Stetter* und *Isabella Kreans*; die Tenoristin (?) *Mazini-Leidesdorf*; der Componist *Selmar Bagge*. — Im Opernhause hörten wir am 5. December eine neue Operette „Die Blutrache" von *Heinrich Proch*, dem Hofopern-capellmeister, welche jedoch so wenig des Guten aufzuweisen hat, dass wir uns eben nicht sonderlich darüber freuen dürfen. — „Guttenberg" wurde zum Vortheile seines Componisten *F. Füchs* gegeben und fand zahlreichen Zuspruch und vielen Beifall; nun ist sie fünf Male mit steigendem Erfolge gegeben worden. Auf derselben Bühne, an der Wien, wird jetzt eifrig das „Feldlager in Schlesien" einstudirt, da *Meyerbeer*, welcher seine Oper im Kärnthnerthortheater dirigiren soll, gestern in unsere Mitte eingekehrt ist, und somit stehen zu Ihrem Leidwesen Ihnen noch grössere Berichte aus Wien bevor. —

Augsburg, den 26. December 1846. Gestern fand ein vom Capellmeister *C. L. Drobisch* gegebenes Concert zum Besten des Orchestervereines statt, und erfreute sich des zahlreichsten Besuchs und selteners Acclamationen des Beifalls. — Der erste Theil der ganz durch *Drobisch'* neueste Werke ausgefüllten Concertes bestand in einer Cantate (von *Rochlitz*). Sie wird als Kirchenmusik überall ansprechen müssen, als Concertstück vermissen wir ihr zu grosse Monotonie vor. — Den zweiten Theil des Concertes bildete eine Symphonie, Nr. 2 in F, die so melodiereich und gemüthlich ist, dass sie nach jedem Satze rauschenden Beifall erhielt. Die Symphonie, Nr. 1, welche, so viel uns bewusst, in München, Leipzig und hier aufgeführt wurde, steht merklich der Nr. 2 nach; der Componist beurkundet in dieser Composition einen schönen Fortschritt. — Der dritte Theil des Concertes bestand aus einer Composition: Im Gebirge (von *Beck*), ein ächtes Concertstück, welches gewiss überall willkommen sein wird. Denn es ist nicht in ermüdende Längen gezogen, hat weder für Gesang noch Orchester technische Schwierigkeiten, und ist unterhaltend. Das

Idyllische waltet vor; die beiden Nummern: Fischerknabe morgens, und Wasserfall am See, mögen als besonders gelungen genannt werden. — Herr *Drobisch* wurde am Ende des Concertes wieder hervorgerufen.

Dr. Ferd. August Oldenburg.

Recensionen.

Souvenir de Hongrie, grande Fantaisie sur quatre Melodies nationales hongroises pour le Violon avec accomp. de l'Orchestre, composée par *B. Molique*. Op. 26 Prix avec Orchestre 4 Fl., avec Quint. 2 Fl. 30 Kr., avec Piano 2 Fl. 15 Kr. Pesth, chez Wagner.

Dass *Molique* an Talent und gründlicher Bildung, wie in ächt künstlerischem Streben so manchem, selbst gefeierten Virtuosencomponisten des Tages überlegen ist, zeigt sich auch wieder bei dem vorliegenden Concertstück, worin neben dem äusseren Glanze der Virtuosität auch die Anforderungen an inneren, musikalischen Werth berücksichtigt erscheinen. Dadurch unterscheidet es sich wesentlich von der Masse moderner Salonconipositionen, in denen die *Darlegung der Bravour* Hauptzweck, *die Composition selbst* dagegen als reine Nebensache behandelt ist. —

Die bei der „Fantasie" verwendeten Motive, welche eben so durch melodischen Reiz an sich, wie durch das den Melodieen eigene volksthümliche Gepräge Interesse erwecken, sind vom Componisten glücklich zu weiteren Ausführungen benutzt worden; die Zwischensätze, welche durch Verbindung der einzelnen Themen den Uebergang von einem zum anderen bewerkstelligen, bestehen nicht etwa, wie nicht selten der Fall, in nichtssagenden, blos zur Ausfüllung dienenden Tutti-Phrasen, sondern bereiten dadurch, dass sie mit dem zunächst folgenden Motive immer schon in einem grösseren *melodischen* oder *rhythmischen* Rapport stehen, ungezwungen und doch interessant darauf vor.

Durchgehends gibt sich eine zweckmässige Abwechselung zwischen Bravour- und Gesangstellen kund, — abgesehen von dem charakteristischen Unterschiede, der schon zwischen den einzelnen Motiven selbst besteht; wodurch, wie vermittelst mancher feiner Züge, die gegen den Schluss des Tonstückes hin der Componist seinem Stoffe noch abzugewinnen wusste, die Aufmerksamkeit des Zuhörers bis zum Ende in gleichmässiger Spannung erhalten wird. Die dadurch erzielte Steigerung bietet die beste Garantie für die günstige Gesammtwirkung dar, vorausgesetzt, dass der Spieler die technischen Schwierigkeiten zu bewältigen vollkommen im Stande ist. Die äussere Ausstattung empfiehlt sich durch Gediegenheit und Eleganz.

Deuxième grand Duo concertant pour Piano et Violon, composé par *Molique*. Op. 24. Hamburg, Schuberth et Comp. Prix 3⅓ Thlr.

Die gelegentlich des „Souvenir" etc. über den höheren, künstlerischen Standpunkt des Componisten ausgesprochenen Bemerkungen finden im Allgemeinen auch hier ihre Anwendung; nur mit dem Unterschiede, dass es sich diesmal um eigene Erfindung, nicht um gegebene Motive handelt, und dass — ungeachtet des vorzugsweise auf Bravour und äusseren Schimmer hinweisenden „*concertant*" das Streben nach Gediegenheit *des Stoff's selbst* im „Duo" noch entschiedener hervortritt.

In Hinsicht auf den ersten Punkt, so treten im Ganzen allerdings mehr *die Reflexion, das speculative Element*, als bedeutende, *schöpferische Kraft* und *Originalität* hervor; damit soll jedoch nur ein minderer Grad von Vollkommenheit des Werkes angedeutet werden, das in mehrfacher Hinsicht zu den bedeutenderen neueren Erscheinungen in dieser Gattung gezählt werden darf. Was uns von vorn herein für die vorliegende Composition einnimmt, ist, dass sie die zwei wesentlichsten Eigenschaften eines ächten Kunstwerkes: *Einheit* und *Mannichfaltigkeit* in sich vereinigt, von denen die letztere durch zweckmässige Abwechselung zwischen Figurenwerk und Cantabilität, durch rhythmische und melodische Verschiedenheit der Themen hervorgebracht, während die aussere dadurch bewerkstelligt ist, dass den einzelnen Motiven doch auch wieder ein, das Gefühl gegenseitiger, zwischen ihnen stattfindender Beziehung unterhaltender und *im gemeinsamen Ausdruck ein und derselben Stimmung beruhender, wahlverwandter Character* innewohnt. Was ausserdem noch die Empfindung inneren Zusammenhangs hervorbringt, ist der Umstand, dass der Componist nicht unwirthschaftlich immer blos Thema auf Thema häuft, ohne sich dann weiter mehr um sie zu bekümmern, sondern dass er auf die einmal gebrachten Motive zu gelegener Zeit immer wieder zurückkommt und im Verfolg abwechselnd bald das Eine, bald das Andere zu weiterer Verarbeitung aufnimmt; dass er — so zu sagen — den Themen gehörig zu Leibe geht und die mannichfachen, noch in ihnen enthaltenen Anwendungen geschickt herauszufinden und auszubeuten wusste.

Ueberall zeigt sich vollkommene Herrschaft über die Form, waltet Planmässigkeit und jene logische Folgerichtigkeit, wodurch gleich von vorn herein alles Schwankende dilettantischer Willkür und Unbeholfenheit ausgeschlossen wird und das Tonstück den Eindruck ruhiger Sicherheit, — eines aus innerer Nothwendigkeit entsprungenen, in seinem Gange bestimmt vorgezeichneten, organischen Ganzen gewährt. In dem *J. Moscheles* zugeeigneten Werke sind Geiger wie Clavierspieler gleich bedeutend bedacht, wobei nicht unerwähnt bleiben darf, dass die Art der Behandlung und Benutzung auch des *Pianoforte* einen des Instrumentes vollkommen mächtigen Praktiker verräth, was als ein weiterer nicht unerheblicher Vorzug des „Duo" geltend gemacht zu werden verdient. Besonders der *erste* und der *letzte* Satz zeichnen sich durch Gründlichkeit der thematischen Ausführung aus, und bieten eine Menge interessanter Einzelnheiten dar, die einen nicht nur durch und durch gebildeten, sondern selbst geistreichen Musiker bekunden. Hie und da möchte man beinah über ein „*Zuviel*" klagen oder doch mehr Gedrängtheit wünschen — z. B. Seite 14, System 2 und 4 erscheinen die ersten vier Tacte überflüssig; Seite 16 ist die ganze, nach dem An-

fang zurückleitende Passage über Gebühr ausgesponnen. In den Wendungen der *Melodie*, wie auch in der *Harmonie* tritt zuweilen eine grosse an *Spohr* erinnernde Familienähnlichkeit hervor; es lässt sich indess wohl annehmen, dass diese Anklänge bei *Molique* mehr das Resultat unbewusst nachtönender Eindrücke, als geflissentlicher Nachahmung sind. So sei hiermit das interessante Werk den Freunden gediegener Musik bestens empfohlen, dessen äussere Ausstattung vollkommen den verschiedenen, hier in Betracht kommenden Anforderungen entspricht. *L. R.*

Feuilleton.

An *Habeneck's* Stelle als Orchesterdirektor der grossen Oper in Paris ist *Girard* gekommen, früher Orchesterdirektor an der Komischen Oper. Letztere Stelle hat *Labarre* erhalten, der bekannte Harfenspieler und Componist. Das erste von ihm dort dirigirte Werk war *Clapisson's* neueste Oper: „Gibby der Dudelsackpfeifer," welche ziemlich gefallen hat.

Damcke, bisher erster Tenorist in Prag, ist am Kärnthnerthortheater zu Wien angestellt worden. — Frau *Gundy-Reuther* hat in Mannheim ein Engagement als erste Sängerin angenommen. — Die bekannte Sängerin *Jaenle* hat sich mit einem Herrn *Herbst* verheirathet. — In Danzig ist ein junger, versprechender Tenorist *Schneider*, ein Sohn *Friedrich Schneider's*. — In Prag trat Fräul. *Jenny Deinhardstein*, eine Tochter des Dichters, als Harfenspielerin auf und fand die lebhafteste Anerkennung. Sie ist eine Schülerin von *Parish-Alvars*.

Der Direktor des Cölnerr Hoftheaters, *Bredow*, macht bekannt, dass sein Musikdirektor Herr *Gabrielsky* aus Berlin mit Hinterlassung von Schulden kontraktbrüchig aus seinem Engagement entwichen ist.

Neu-York. Der Direktor des französischen Theaters zu Neu-Orleans Herr *Davis* ist mit seiner Gesellschaft, welche er in Paris neu rekrutirt hat, nach einer Fahrt von 32 Tagen auf dem französischen Dreimaster Le Vaillant am 19. November zu Neu-Orleans angekommen. — *Sivori* gibt sein letztes Concert den 3. December. — *Herz* zieht triumphirend von Baltimore nach Philadelphia und vice versa. *Leopold v. Meyer* hat sich nach Havanna eingeschifft.

In Berlin ist eine Harfenspielerin aus Wien, Fräul. *Thalheim* angekommen, welche dort Concerte zu geben beabsichtigt und vorläufig sehr gepriesen wird.

Balfe's Oper: „Gitana das Zigeunermädchen" ist in Hamburg mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Die Zigeuner scheinen in der musikalischen Literatur ihre Rolle noch lange nicht ausgespielt zu haben.

Dupres ist zum Gesanglehrer des Grafen von Paris, des künftigen Thronfolgers in Frankreich, ernannt worden.

Am 25. December wurde auf dem Leipziger Stadttheater das fünfundzwanzigjährige Jubelfest der Aufführung von *Weber's* Freischütz begangen und diese Oper selbst zum 127. Male dargestellt. Daran schloss sich *Weber's* Jubelouverture und ein von *Robert Blum* gedichteter, von Fräul. *Unzelmann* gesprochener Epilog mit einer Schlussgruppe um *Weber's* Büste. — Bei der ersten Aufführung waren die Hauptrollen in den Händen der Damen *Neumann-Sassi* (Agathe) und *Bähler* (Aennchen), der Herren *Höfler* (Max) und *Genast* (Caspar); heute spielten die Damen *Meyer* und *Günther-Bachmann*, die Herren *Stritt* (Gast) und *Behr*. Das Haus war sehr gefüllt und die Aufführung im Allgemeinen eine gelungene.

Nach dem von dem Inspizienten *Rühlandt* herausgegebenen Jahrbuche sind am Leipziger Theater vom 19. October 1845 bis 31. October 1846 überhaupt drei neue Opern gegeben worden (Undine von *Lortzing*, Der Waffenschmied von demselben, Der Nachtwächter von *Kreutz*). Der Personalbestand des Theaters ist jetzt 171 Personen; das Orchester, unter *Stegmayer's* Leitung, zählt 31 Mitglieder, der Chor 16 Damen und eben so viel Herren. Chordirektor ist Herr *Meyer*, Regisseur der Oper Herr *Bäckert*, Concertmeister Herr *David*.

Die bekannte Sängerin Mad. *Fehringer* in Hamburg, welche sich zum Deutsch-Katholizismus bekennt, hatte ein Engagement nach Wien angenommen und verlangte demgemäss einen Pass nach Wien. Der österreichische Gesandte in Hamburg verweigerte aber denselben, weil sie Deutsch-Katholikin ist. Wenn sie nicht ihr Engagement antritt, hat sie eine bedeutende Conventionalstrafe an das Wiener Theater zu zahlen. Unter solchen Umständen hat sie dem letzteren den Grund ihres Nichterscheinens gemeldet und die Direction mit ihren Schadenansprüche an die österreichische Regierung verwiesen. Sie selbst wird ebenfalls einen derartigen Anspruch erheben können, indem sie möglicher Weise ohne Engagement bleibt oder doch geringere Gage bezieht. Eine *cause célebre*!

In Hamburg wurde ein Originallustspiel von *L. Schubar* (Dr. *Lubarsch*) unter dem Titel: „Professor oder Joseph Haydn" mit grossem Erfolge aufgeführt. Das Stück behandelt ein Ereigniss aus *Haydn's* Jugendjahren; die Rolle des Letzteren wurde von Fräul. *Höfer* gegeben.

Am 10. December hatte *H. Truhn* in Berlin ein glänzendes Concert veranstaltet, worin er, ausser einem neuen spanischen Liede, eine grössere dramatische Composition zur Aufführung brachte: „Der Gott und die Bajadere" von *Goethe*, mit Soli, Duetten und Chören. Mad. *Viardot-Garcia* verschönerte das Concert durch ihren Gesang, eben so wie ihre 16jährige Schülerin *Antonia de Mendi*, welche ein viel versprechendes Talent sein soll. Auch *Ernst* liess sich hören.

Der Violinist *Langenhaun* in Berlin, Mitglied der dasigen königl. Capelle, hat seinem Leben freiwillig ein Ende gemacht.

Fünf Hefte Etuden für Violoncell von dem bekannten in Frankfurt am Main lebenden *Bockmühl*, welche nächstens bei André in Offenbach erscheinen werden, sind zum Unterrichte am Conservatorium der Musik in Brüssel eingeführt worden.

In Mainz starb die Sängerin *Megrat*, zuletzt in Nürnberg angestellt gewesen. — In Salzburg starb, 83 Jahre alt, *Mozart's* jüngste Schwägerin, *Sophie* verwittwete Capellmeister *Gaisb*.

Die 104 ersten Vorstellungen von *Halevy's* „Musketieren der Königin" haben der Pariser komischen Oper 401,887 Fr. 75 Cent. eingebracht; die 104. Vorstellung allein 5331 Fr. 50 Cent.

Die Pariser Société des concerts hat 7400 Fr. zur Unterstützung der durch die Ueberschwemmung der Loire Beschädigten beigesteuert.

Die Abgabe, welche die Pariser Theater an die Armenanstalten zu entrichten haben, belief sich im Jahre 1845 auf 1.046,526 Franken. Die grosse Oper hatte dazu 115,417, die komische Oper 71,626, die italienische 90,938 Franken beigetragen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage ist so eben erschienen:

Ein Traum in der Christnacht,

Oper in drei Akten,

Musik von

Ferdinand Hiller.

Vollständiger Clavierauszug.

Preis 7 Thlr.

Ouverture und sämmtliche Nummern aus derselben Oper einzeln à 7½ Ngr. — 1 Thlr.

Leipzig, im Januar 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erscheint am 12. Januar mit Eigenthumsrecht:

Fantaisie

pour le Piano

sur

Sultana,

Opéra de *M. Bourges,*

composée par

François Hünten.

Op. 151. Prix 25 Ngr.

Leipzig, im Januar 1847.

Breitkopf & Härtel.

Am 1. Januar 1847 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

H. Mollique, Fantasie über *schwäbische Lieder* für die Violine, Op. 52, mit Begleitung des Piano. 2 Fl. 45 Kr. C.-M., des Orchesters 4 Fl. 15 Kr. C.-M.

Wien, im November 1846.

H. F. Müller's Musikverlag.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Praktischer Lehrgang

für den

Violin-Unterricht

von dem königl. preuss. Musik-Direktor

Moritz Schön.

In 10 Lieferungen, jede 12 Sgr., welche auch einzeln abgelassen werden.

Inhalt der Lieferungen.

1) ABC des Violinspiels. Vorschule zur gründlichen Erlernung desselben nach den Regeln der vorzüglichsten deutschen Meister, mit 94 Uebungsstücken. Op. 32.
2) Erster Lehrmeister für den praktischen Violin-Unterricht in
3) stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch
4) alle Tonleitern und Tonarten. Op. 22 und 27 in 3 Lieferungen.
5) 46 Uebungsstücke für die Violine mit einer begleitenden zweiten Violine für den Lehrer. —
6) 40 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium, wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. (Erste Position.) Op. 43.
7) 6 leichte und melodische Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke. (Erste Position.)
8) Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applikaturen nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. (Dritte Position.) Op. 49.
9) Gründliche Anweisung u. s. w. (Zweite Position.) Op. 24.
10) 6 leichte und melodische Duettino's in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten. Für Violine und Bratsche zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. (Erste und dritte Position.)

Schön's instructive Violin-Compositionen

haben vermöge ihrer praktischen Brauchbarkeit beim Unterricht in allen Theilen Deutschlands eine Anerkennung gefunden, wie kein ähnliches Werk vorher. Die Kritik hat sie in öffentlichen Blättern allen Musiklehrern dringend anempfohlen, in mehreren musikalischen Conservatorien und Akademieen, so wie sehr vielen Schullehrer-Seminarien u. s. w. sind sie eingeführt, es spricht somit Alles einstimmig für ihre Zweckmässigkeit. Ihre vorzügliche Brauchbarkeit verdanken Schön's Werke dem günstigen Umstande, dass sie aus dem wahren Bedürfniss hervorgegangen sind, indem sie Herr Schön zunächst für sein grossartiges Institut für den praktischen Violin-Unterricht ausgearbeitet, und erst, nachdem sie nach jahrelangem Gebrauch in demselben als vollkommen zweckmässig bewährt, das eben so rasche als sichere Fortschreiten der Schüler allgemeine Bewunderung erregt und Schön's Methode sich als in jeder Hinsicht vortrefflich erwiesen hatte, ist der Herr Verfasser zur Herausgabe dieses Elementarwerkes geschritten.

Zur Nachricht für das resp. Publikum und die Herren Musikalien-Verleger, dass wir das *Eigenthumsrecht für Deutschland* von

A. F. Lindblad *neuestem Liederheft mit Piano*

(Gladjen — Hostqvallen — Hon vill)

an uns gebracht haben und dasselbe demnächst bei uns erscheinen wird.

Es ist dann die Lindblad'sche Liedersammlung, mit Beibehaltung des schwedischen Original-Textes und in deutscher Uebertragung von Dr. Wolfheim, in neun Heften, vollständig von uns zu erhalten.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Am 1. Januar 1847 erscheint bei mir mit Eigenthumsrecht:

V. Kaziński, *Quintsime Polka.*
— — *Alexandre-Polka.*

Ferner von demselben:

Marie-Mazourka.
Pensée fugitive en forme de Nocturne.

Preis eines jeden: 30 Kr. Conv.-M.

Wien, im November 1846.

H. F. Müller's Musikverlag.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **Nr. 2.** 1847.

Inhalt: Ueber das neueste musikalische Werk von Berlioz: La Damnation de Faust. — *Recensionen.* — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Breslau. Aus Lille. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber das neueste musikalische Werk von Berlioz: La Damnation de Faust.

Die Wahl eines so gewaltigen und fruchtbaren Stoffes wie *Faust* konnte die Kritik für *Berlioz* im Allgemeinen nur günstig stimmen. Sie schien sich, als das *Berlioz*'sche Werk angezeigt wurde, überreden zu wollen, dass dem vielbesprochenen Componisten jene grossen Prozesse der Kunst, welche das Sehnen und Streben des Menschen nach dem Ewigen und Unergründlichen ausdrücken, keineswegs fremd seien. Desto mehr musste dem Verfasser nun aber auffallen, dass *Berlioz*, wie der Titel des Werkes andeutete, den wegen dieses Strebens *unantastbaren* Faust untergehen lässt, und der Verdacht, als habe *Berlioz* die wahre Bedeutung des *Goethe*'schen Helden nicht erfasst, lag daher sehr nahe. Das Libretto sollte alsbald zeigen, dass dieser Verdacht wirklich begründet sei, und dass *Berlioz* dem Heroen seiner Cantate jeden beliebigen Namen hätte geben können. Er benutzte, wie das Libretto selbst anzeigt, *Gerard de Nerval*'s Uebersetzung des Faust, liess die erste, vierte, fünfte, sechste, siebente und neunte Scene von Herrn *A. Gandonnière* dichten und das Uebrige aus eigener Feder fliessen. Der Stoff ist hier zu wichtig und die Art und Weise wie *Berlioz* ihn verarbeitet hat zu charakteristisch für sein ganzes Wesen, als dass wir denselben nicht ausführlicher besprechen sollten. Die Symphonieen *Beethoven's*, so wie die höchsten musikalischen Conceptionen überhaupt, sind offenbar aus einem inneren Bedürfnisse hervorgegangen, das dem, aus welchem *Goethe* seinen Faust geschaffen hat, analog ist. *Berlioz* hat die Prätention, mit *Beethoven* um die Wette Symphonieen zu schreiben, ja er will diese höchste, aus guten Gründen nie zu übertreffende Form der Kunst noch erweitern, und wenn man der galanten Wiener Kritik Glauben schenken darf, so hätte er sie faktisch längst erweitert. Nun bietet sich *Berlioz* eine Gelegenheit dar, die Tragödie des menschlichen Geistes darzustellen, all das Ringen und Streben der irdischen Natur, allen Schmerz und alle Freude des Herzens, die Trauer über die Beschränktheit unseres Lebens und endlich doch die Versöhnung auszudrücken; er bewaffnet sich die Augen und wagt in die Sonne zu schauen, aber er ist zu schwach, um mehr als die Flecken zu sehen: statt eines Titanen, der Himmel und Erde umarmen will, gibt er uns einen melancholischen Liebhaber. Man wende hier nicht ein, ein Faust, wie der *Goethe*'sche, sei musikalisch nicht darzustellen. Gewiss nicht! Sobald ein Dichter die in ihm vorgegangene tragische Handlung äusserlich gestaltet, sobald er das innere Ereigniss in konkreten, nur durch den Gedanken sich mittheilenden Gestalten ausgedrückt hat, kann keine andere, der Poesie ohnehin schon untergeordnete Kunst diese Handlung mit gleichem Erfolge darstellen. Die Musik wird die Thaten der dramatischen Poesie überhaupt nur dann erreichen können, wenn sie die *äusseren* Handlungen wiederum zu *inneren* auflöst, wenn sie nicht die fertige Handlung, sondern den Entstehungsprozess derselben wiedergibt. Mit einer musikalisch-dramatischen Darstellung des betrübten, verliebten und untergehenden Faust war Herr *Berlioz* also von vorn herein auf falschem Wege; hätte er gewusst, dass Faust, wenn ich mich so ausdrücken darf, eine rationale Symphonie und *Beethoven's* Dmoll-Symphonie ein in Musik aufgelöster Faust ist, so würde er seinen Stoff gewiss nicht in einer mühsam zusammengereimten Cantate, sondern in einem lyrisch-dramatischen Ergusse verarbeitet haben. Diesen hatte wohl auch der grössere Theil des Publikums erwartet, und man war daher nicht wenig erstaunt, statt einer Symphonie mit Chören ein Zwitterding von Oper und Cantate zu finden. Sonderbar, dass *Berlioz*, da wo er an konkreter Darstellung halten soll, phantastisch wird, während er diesmal, wo das Phantastische in so hohem Grade vorherrscht, sich mehr konkret auszudrücken suchte. Es ist kein einziger grosser Instrumentalsatz im ganzen Werke, sondern dies spinnt sich vielmehr an lauter bestimmten Situationen ab. So ist es jedenfalls ein Fehler, dass dieses unserer gewöhnlichen Stimmung so fern liegende Werk keine Ouverture, ja nicht einmal eine Introduktion hat. Nur einige Takte bereiten das ariose Rezitativ, das uns Faust in einer ungarischen Ebene zeigt, vor. Warum in einer ungarischen Ebene? Weil *Berlioz* auf seiner letzten Reise in Deutschland den bekannten Rakotzy-Marsch gehört, und sich bewogen gefunden hat, diesen instrumentirt in sein Werk zu bringen. Nie darf ein wahrer Künstler sich solche Flickereien erlauben, denn im Kunstwerke soll Alles organisch entstehen, und wenn der Künstler auch ein Nationalthema oder sonst einen fremden Gedanken benutzt, so darf er die Oekonomie des Stückes diesem Gedanken zu Liebe nicht so verändern, dass man das Mechanische seines Verfahrens, wie hier, in seiner ganzen Nacktheit merkt. Für das Einführen

ist biegsam, angenehm, stark, voll; sie hat sehr viel Umfang; die Passagen rollen, das Adagio ist voller Ausdruck, und das Rondo ganz in der bessern italienischen Art verziert. Gewiss hatte sie Merope in Italien von Nasolini, dem Komponisten der Oper, selbst gehört und gelernt. Nicht dass ich sagen wollte, ich habe eine mir unbekannte neue Manier, eine Verzierung, die ganz unerwartet gewesen sey, gehört; aber alles, was sie machte, war gut, rein, und wahrhaft verschönert durch die Gewalt, in welcher sie ihre Stimme und jede Abstufung des Forte zum Piano hat. Ein Tempo rubato wurde jedesmal in die genaueste Takteintheilung gebracht, ohne dem Ausdruck das Geringste zu nehmen. Das Einzige, wodurch sich Billington von der gewöhnlichen italienischen Theatermanier auszeichnete, war, sehr viel Theaterspiel und Anstand. Sie ist recht zur Merope gemacht. Ihre Figur ist majestätisch, wie man sich Königinnen denkt. Das Duett mit dem trefflichen Tenoristen Viganoni, der den Polifonte machte, war ein Triumph des Gesanges. Er unterstützte die Billington meisterhaft. Nächstens wird eine neue Oper von Portogallo gegeben. Billington ist, wie man sagt, 42 Jahr alt, aber immer noch sehr schön. Das Lokal des Opernhauses in London ist grösser, als das Pariser, gut beleuchtet und mit den Schönen der Hauptstadt in grösstem Putz besetzt. Die ersten drey Reihen von Logen sind für immer gemiethet. Alles geht für eine halbe Guinée in den Pitt, oder für 6 Schilling in die Gallerie.

Ein musikalisches Hauptfest für uns war der Messias von Händel. Dies waren musikalische Vortheile der Winterreise, ohne welche wir nicht in die Zeit der Oratorien gekommen wären. Ich sah und hörte eine Aufführung des Meisterwerks von dem grossen Händel an dem Orte seiner Pflanzschule, wo er selbst die Art, wie er es ausgeführt haben wollte, gelehrt hatte. Das Orchester begleitete die Stimmung mit allen musikalischen Feinheiten; es gab dem Sänger nach, ohne langweilig zu werden. Der Sänger Braham gab einen wahren Mustergesang, wie die Musik vorgetragen werden muss. Seine schöne Stimme wusste dieser Art von Gesang Haltung und Einheit zu geben. Die Orgel würkte vortrefflich in den Chören, die mit Enthusiasmus von dem englischen Publikum aufgenommen wurden. Das grosse Halleluja wurde bey einem erhebtigen Aufstehn des gesammten Publikums ganz wiederholt. Das Bildnis des Komponisten zierte das glänzende Orchester. Die königl. Familie, die sonst die Oratorien besucht, war heute nicht zugegen, da sie noch in Windsor, seit dem gewaltsamen Tode der sieben Hochverräther, ist.

Wien. Am 29sten März starb Gottfried Baron v. Swieten an einem Kopffieber im 70sten Jahre. An ihm verliert die Tonkunst einen bedeutenden Mäcen, und die Welt einen biedern und loyalen Mann. Er war der eigentliche Stifter der aus 24 Mitgliedern des ersten Adels bestehenden musikalischen Gesellschaft, welche es sich zur Pflicht machte, den Geschmack an den Werken der grössten Meister zu verbreiten. Swieten hing an keiner Schule und Sekte, jedes wahre Talent war ihm willkommen, doch waren Händel, Sebastian Bach, Mozart und Haydn seine Lieblinge, mit denen er sich fast täglich beschäftigte. Möchte hier unter den höheren Ständen bald ein Mann auftreten, der sich der Tonkunst eben so thätig annähme, wie Swieten!

(Hiezu die musikal. Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

eines Marsches kann *Berlioz* überdies einen inneren Grund angeben. Er zeigt uns Faust in der ungarischen Ebene, einsam und traurig, und will nun veranschaulichen, wie weder das ländliche noch das kriegerische Leben ihn aus seiner trüben Meinung reissen könnte. Der erste Vers: *Le vieil hiver a fait place au printemps*, der wie die ganze erste Scene von Herrn *Gandonnière* ist, erinnert an *Goethe's*: Vom Eis befreit u. s. w. Faust's Gesang ist halb Rezitativ halb Arioso. Das einfache, in seinen dem Sprachgebrauche genau angepassten Accenten so wirkungsvolle Rezitativ scheint unseren modernen Componisten wenig zu behagen. Sie halten es für abgenutzt und bemühen sich, durch conträren Rhythmus und sangbare Phrasen eine eigene, zwischen dem Rezitativ und der Arie stehende Form zu schaffen. Wer aber die Form der Kunst zu würdigen weiss, wird von einem Rezitativ nie etwas Anderes als den *einfachsten* Ausdruck verlangen, und seiner, insofern es natürlich und kraftvoll ist, trotz dieser Einfachheit nie müde werden. Man lasst sich im Rezitative viel lieber Reminiscenzen als einen sogenannten originellen Rhythmus gefallen, der auf Kosten des natürlichen Accentes beschaffen ist wie: *place au printemps*. Die erste Scene besteht in einem Hirtenchor, der recht frisch klingt, aber den Text durch einen etwas gesuchten Rhythmus auf das Unnatürlichste zerhackt. Das Zwischenspiel, das ihn vorbereitet, ist gegen die Einleitung des Ganzen offenbar zu lang, und dann ist das beständige *forte* im Chor undramatisch, da Faust fragt: *Quel est ce bruit lointain?* Der ungarische Marsch beschliesst die ziemlich kurze erste Abtheilung.

Im zweiten Theile finden wir Faust *au nord de l'Allemagne* in seinem Arbeitszimmer. *Sans regrets j'ai quitté les riantes campagnes* ist wahrscheinlich *Goethe's*: „Verlassen hab' ich Feld und Auen.“ Der Monolog endet mit dem Vergiftungsversuche, der bekanntlich an der milden Stimmung, welche die Osterhymne in Faust erweckt, scheitert. Soll die Scene dramatisch ausgeführt werden, so ist klar, dass der Chor in dem Augenblicke, in welchem Faust die Schale an den Mund setzt, *sehr schnell* einfallen muss. Dies ist hier aber nicht der Fall, sondern der Chor wird vielmehr durch Instrumente vorbereitet. Auch ist die Hymne ganz unrichtig aufgefasst. Die Auferstehung des Herrn muss *jauchzend*, in bewegten Rhythmen, besungen werden; *Berlioz* aber hat diesen Chor choralmässig bearbeitet. Für meine Auffassungsweise spricht hier die herrliche Composition des Fürsten *Radziwill*, dessen „Christ ist erstanden“ mit sehr lebhaftem Tempo beginnt. Die Scene endet, nachdem Faust seine Stimme mit denen des Chores vermischt hat, wie bei *Goethe* mit den Worten: *Mes larmes ont coulé, le ciel m'a reconquis*, nur heisst's bei *Goethe*: „Die Erde“ und nicht der Himmel „hat mich wieder.“ Unmittelbar darauf erscheint der Teufel, offenbar in einem Augenblicke, wo er am Wenigsten zu erscheinen berechtigt ist. Die nun folgenden Rezitative sind von widerwärtiger Bizarrerie, die Sprache vor lauter Sucht nach Originalität oft gemein. Dahingegen kann man die nächste Scene, in *Auerbach's* Keller, mit gutem Gewissen loben, was um so auffallender ist, als *Berlioz* im Komischen und Humoristischen bisher äusserst wenig geleistet hat. Der Chor: *Oh! qu'il fait bon quand le ciel tonne*, in komischer Form, ist von guter Wirkung, und noch besser ist das Rattenlied, das in drei Couplets auf eine und dieselbe Melodie besteht. Eben so gelungen ist das Lied vom Floh, einfach und komisch, auch glaube ich, dass *Goethe's* Worte ebenfalls zur Musik passen würden. Ein ziemlich langes Zwischenspiel trennt diese Scene von der nächsten, die eine blumenreiche Gegend am Ufer der Elbe darstellt. Mephistopheles schläfert Faust ein, Sylphen und Gnomen singen Chorus. Das erste Rezitativ des Mephistopheles bringt wegen seiner originellen Hornbegleitung eine ziemlich gute Wirkung hervor, wohingegen die Chöre mit den zuerst von *Weber* angewendeten Instrumentalfiguren, die hier in ähnlicher Weise vorkommen, weniger gelobt werden können. Die Chöre sind dem *Goethe'schen*: „Schwindet ihr dunkeln Wölbungen drohen“ nachgebildet. Die Scene steigert sich und endet mit einem kurzen Instrumentalsatze, der von zwei Harfen und den Streichinstrumenten ausgeführt wird und eine recht hübsche Wirkung hervorbringt. Diese besteht aber einzig und allein in der Instrumentation, und die Freude darüber ist mir nicht wenig gestört worden, als ich sah, dass ein Theil des Publikums, das eine äussere Schönheit von einer inneren überhaupt wohl selten zu unterscheiden vermag, sich anstellte, als schlage eine solche Stelle alles vorher Dagewesene total zu Boden.

Gretchens Bild erscheint Faust nicht wie bei *Goethe* zum ersten Male in der Hexenküche, sondern während dieser Schlummerscene. Nachdem Faust sein Verlangen ausgesprochen hat, dieses Weib zu besitzen, beginnt Mephistopheles eine neue Fahrt mit ihm. Sie begegnen einem Trupp Studenten und Soldaten, Letztere stimmen *Goethe's* Chor: „Burgen mit stattlichen Mauern und Zinnen“ *(Villes entourées de murs et remparts)* an, und die Studenten singen: *Jam non stellata velamina pandite; nunc bibendum et amandum est. Vita brevis fugaxque voluptas. Gaudeamus igitur etc.* Faust und Mephistopheles fallen ein und bilden so eine Art von Finale, das den zweiten Theil beschliesst. Die Wirkung ist recht lebendig, obgleich man auch hier das melodische Element vermisst.

Im dritten Theile finden wir Faust in Gretchens Zimmer, das er, wie das Libretto sagt, mit einer *curieuse passionnée* untersucht. Nachdem er eine Zeit lang zärtlich geseufzt, kündet ihm Mephisto an, dass Gretchen nahe, worauf er antwortet: *Dieu! mon coeur se brise dans la joie!* Darauf versteckt er sich hinter dem Vorhange, während Gretchen das Lied vom König von Thule singt. Es ist weniger gelungen als die scherzhaften, obgleich sich die obligate Violoncellobegleitung recht effektvoll ausnimmt. Nach dem Liede wechselt die Scene wieder und wir sehen Mephisto vor Gretchens Hause Geister beschwören. Hier hat denn *Berlioz* nun wieder seinen ganzen Vorrath von Bizarrerie ausgepackt. Das eingeflochtene Ballet enthält musikalische Figuren von der tollsten Wirkung. Man kann sich so wenig mit ihm versöhnen als mit gewissen Passagen in der Wolfsschlucht, obgleich diese das Verdienst der Originalität für sich haben. Hierauf folgt nun aber vielleicht der gelungenste

Gesang des ganzen Werkes, das Ständchen des Mephisto: Was machst du hier; der Anfang lautet so:

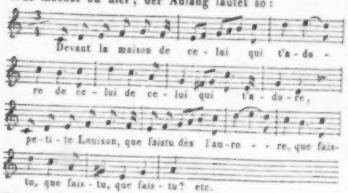

Ein neues Finale beschliesst den dritten Theil. Es beginnt mit einem Duo zwischen Faust und Margarethe, wird dann durch das Hinzutreten von Mephistopheles zum Trio und endlich durch einen Chor von Bürgern und Handwerkern, die Gretchens Mutter Madame Oppenheim tituliren, erweitert. Mein obiges Urtheil über *Berlios'* Auffassung des Faust mögen folgende Verse aus diesem Finale rechtfertigen. Faust singt:

Je connais donc enfin tout le prix de la vie,
Le bonheur m'apparaît et je vais le saisir.
L'amour s'est emparé de mon âme ravie,
Il comblera bientôt mon dévorant désir.

Diese Verse sind von Herrn *Berlios* selbst verfasst; ich begreife nur nicht, wie ihm bei der Vorstellung eines solchen Faust die Hilfe eines Teufels nöthig schien; der, meine ich, wäre leicht genug zu befriedigen. Solche Verse hätte *Berlios* nicht schreiben können, wenn er gewusst hätte, dass der Lebenspunkt im Faust in seinem *rastlosen Streben, in seinem nie ermüdenden Verlangen besteht. Berlios* stellt ihn dar wie Einen, dem die Liebe zu einem Mädchen den bodenlosen Becher bis an den Rand gefüllt hat. —

Der vierte Theil beginnt mit Gretchens Liede: Meine Ruh' ist hin, das weniger gut als die früheren übersetzt ist. *Berlios* griff aber offenbar noch mehr fehl, als der Uebersetzer, indem er das Einfache und Natürliche des Gedichtes nicht wiedergab und in einen unwahren theatralischen Ton verfiel. Die Uebersetzung besteht in neun Couplets, die der Componist natürlich nicht alle auf eine und dieselbe Melodie setzen konnte. Er componirte daher das ganze Gedicht durch und raubte ihm so seine ursprüngliche naive Rundung. Ueberhaupt sollte sich die Musik nie an Poesieen wagen, die ein Gefühl nicht allein total erschöpfen, sondern auch in der ergreifendsten Form darstellen. Keine Musik wird den Ausdruck der einfachen Worte:

Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

erhöhen können. Zu verwundern ist, dass *Berlios* die phantastische Scene, in der Gretchen von dem bösen Geiste geängstigt wird, nicht in Musik gesetzt hat. Statt dessen wiederholt sich nach dem obigen Liede der Soldatenchor, dem ein Rezitativ Margarethen's, in welchem sie die Abwesenheit des Freundes beklagt, folgt. Dann ist Faust allein im Walde und besingt die Erhabenheit der Natur. Diese, so wie die vorangegangene Scene, ist bei der Aufführung jedoch ausgelassen und der Faden erst da wieder aufgenommen worden, wo Mephisto dem Faust das Elend Gretchens mittheilt. Faust fordert den Teufel auf, die Unglückliche zu retten, was dieser verspricht, wenn er einen Contrakt unterschreiben wolle. Dies geschieht und Beide besteigen zwei schwarze Pferde, die Sünderin zu retten. Das Orchester malt nun verschiedene Scenen: wie die Reiter an einem Kreuze vorbeikommen, vor welchem Landleute beten, wie ein Ungeheuer sie verfolgt, wie die Skelette tanzen u. s. w. Dabei ist die Bewegung eine galoppirende und, um dem Bizarren die Krone aufzusetzen, treibt Mephistopheles die Pferde mit einem hop! hop! parlando an. Endlich ruft der Teufel: *Je suis vainqueur* und versinkt mit Faust in einen Abgrund. Die siebenzehnte und letzte Scene spielt in der Hölle, in welcher Faust den Flammen übergeben ist. Pandämonium. Höllenchor. Ich halte die Feder unwillkürlich einen Augenblick an, weil ich wirklich Bedenken tragen muss, das nun Folgende mitzutheilen. Da das deutsche Publikum aber ohnehin nicht davon verschont bleiben wird, denn Herr *Berlios* reist, um den Faust aufführen zu lassen, nächstens nach Deutschland, so sei's. Der Text zu den Höllenchören ist weder französisch noch deutsch, noch in irgend einer menschlichen Sprache, sondern Swedenborgisch. Die Geister singen:

Has! Irmira Karabrae!
Omidara Carnibo!
Merikarcha
Myrrak merenda.

Die Höllen-Fürsten zu Mephistopheles.

Irkimour sat rubyk? Irkimour Méphisto?..

Mephistopheles.

Irkimour sat rubyk.

Die Fürsten.

Hier weir orakar Faust undo voll iste?..

Mephistopheles.

Faust undo voll iste.

Die Fürsten.

Uraïké?..

Mephistopheles.

Uraïké.

Die Fürsten.

Muraïké?..

Mephistopheles.

Muraïké.

Die ganze Hölle mit einem rasenden Enthusiasmus.

Tradisou marexil. Tradisné borreadire!
Fory my dinkorlite Hor mouk omévizo!
Uraïké
Muraïké!
Diff! Diff! méraudor neit ayeko!
Has! Has! Satan, Belphégor, Mephisto,
Has! Has! Kröte, Astaroth, Belzébuth!
Sat ruyk irkimour.

Armer Faust! Wenn *Berlios* dich zum Mittelpunkt eines Höllenspektakels macht, dann wird dir Jeder glauben, dass du leidest, denn diese Becken, Schellen, Pfeifen, Trommeln und Tam-Tams verstehen wahrhaftig keinen Spass. Und welche Ungerechtigkeit! Warum hat *Berlios* den Faust verdammt? Weil er eine im Grunde edle That ausübt und den Teufel bittet, die arme Margarethe

zu retten. Verdiente er dafür nicht eher Verzeihung als Verdammniss? Ein Kunstwerk wird die neue Composition des Herrn *Berlioz* also wohl schwerlich zu nennen sein; wer so wie er in den Grundzügen fehlt, kann höchstens auf Anerkennung von Fragmenten, nie aber auf Hochschätzung des Ganzen Anspruch machen. Indess wird man auch in Deutschland wahrscheinlich finden, dass die neue Arbeit des Herrn *Berlioz* manches Frische und Wohlthuende enthält und sich vor den früheren durch einen bestimmt ausgeprägten Plan auszeichnet. Das Werk ist hier, wie fast alle anderen Arbeiten des Componisten, in den Journalen mehr getadelt als gelobt worden, und das französische Publikum blieb auch diesmal durchaus fern von dem Enthusiasmus, den, wie die Journale sagen, das *süddeutsche* für *Berlioz* gehabt haben soll.

Recensionen.

Neueste Werke für die Pedalharfe.

1) Rêveries pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 82. Leipzig, bei Kistner.
2) Sérenade pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 83. Ebendaselbst.
3) Il Papagallo, Souvenir de Naples, transcrit pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Oeuv. 85. Ebendaselbst.

Dieser berühmte Künstler, dessen meisterhaftes Spiel allgemein anerkannt und bewundert wird, fährt fort, sein herrliches Instrument, welches er selbst mit vollem Rechte „das Instrument der Poesie" nennt, durch eben so gehaltvolle als brillante Compositionen zu bereichern und das Gebiet dessen, was man früher darauf für ausführbar und möglich hielt, immer mehr zu erweitern, ohne jemals der Harfe etwas zuzumuthen, was ausser ihrem eigenthümlichen Charakter läge. Seit die Pedalharfe *à double mouvement* eingeführt ist, schritt dieses schöne Instrument mächtig vorwärts, es genügt allen gerechten Forderungen der jetzigen Zeit. Aber es ist eben so sehr Unsinn, wenn Diejenigen, die es in seiner Kindheit kannten und liebten, es auf die einfache Begleitung eines Liedes beschränken möchten, weil sein höherer Flug im Reiche der Phantasie ihnen noch zu ungewohnt ist, um ihm mit Sinn und Ohr gleich folgen zu können, als wenn Jene, welche partoisch für das Piano sind, die Harfe geringschätzen, weil sie den überladenen Passagenschmuck, womit das Piano prangt, nicht liebt und das moderne, ungeheuer rasche Jagen des Zeitmasses gern mässigt, um ihren schönern, vollern Ton geltend machen zu können. Piano und Harfe sind Schwestern, insofern sie beide Bass und Diskant vereinen und gleichen Tonumfang haben, aber übrigens ist ihr Charakter so verschieden, ihre Schönheit so contrastirend, dass man sie nie vergleichen sollte. — Die „Rêveries" von *Parish-Alvars* sind nicht leichte vorübergehende Träume eines Schlummernden, es sind die Träumereien eines wachen Dichtergeistes, in denen sich tiefsinnig Fernes und Nahes, Erlebtes und Mährchenhaftes zu einem schönen Ganzen dicht verwebt. Sie beginnen mit ein paar vollen Accorden in B moll, zwischen denen einige leichte, noch formlose Gedanken hinschweben; jetzt ertönt der Septimenaccord, in einer für die Harfe ganz neuen Passage rollt ein rascher Lauf der linken Hand hinab, dem die rechte in Terzengängen nacheilt, derselbe Accord erklingt wieder und die Form ist nun gefunden, die in lieblichen, von beiden Händen ausgeführten Sextolen den Accord umspielt, eine brillante Cadenz schliesst diese kurze geistvolle Einleitung und führt in ein Cantabile in Des dur, wo dieselbe Figur durchgeführt ist, indem in den Mittelstimmen *Schubert's* schöne Melodie zu: „Des Mädchens Klage" ertönt; immer voller werden die Accorde, immer reicher die Begleitung, da drängen sich muthwillig fremde Klänge dazwischen und führen nach einer feurigen Cadenz den „Tanz der Pixies" herbei; diese Pixies sind in Devonshire (dem Vaterlande des Künstlers) heimische, fabelhafte Wesen, die mit der Schönheit der Elfen den Muthwillen und die Bosheit der Kobolde vereinen; rasch und wild ist ihr Tanz in der Tonart B dur, er steigert sich kühn und leidenschaftlich, bis ein schönes Andante expressivo in Es dur Frieden bringend eintritt, mit eigener, doch der ersten verwandten Melodie; nach einer überraschend schönen Accordfolge auf gleichem Grundbass fangen die Sextolen wieder an, auch diese Melodie zu umspinnen, da zeigen sich von fern die Elfen auf's Neue, ihr lustiger Reigen führt und drängt uns in einen herrlichen Satz in C dur, der bald nach A moll übergeht. Hier ist die Art von Passage benutzt, welche *Alvars* zuerst einführte, diese Glissaden in verdoppelten Tönen sind einzig auf der Harfe *à double mouvement* ausführbar, und wir bitten jeden Kritiker, sie nicht nach dem Notenblatt zu beurtheilen, wenn er sie nicht hat spielen, und gut spielen gehört. Sie gleichen bald dem Sausen des Windes in den Wipfeln der Bäume, bald dem anschwellenden Brausen des Sturmes, der die Töne aus dem tiefsten Grunde aufwühlt, und durch dies Sausen durch hört man in den Mittelstimmen bestimmt und klar bald die Melodie der ersten wehmuthigen Klage, bald die wilden Elfenklänge, diese siegen und schwingen sich durch die enharmonische Rückung des Septimenaccordes aus A moll nach F moll, freudig hinstürmend bis zu einer Wendung nach B dur, wo zu einem leisen Tremolando der rechten Hand wieder die sanfte Klage in Tenorklängen verhallt; ein brillantes Finale verbindet höchst effektvoll alle die verschiedenen Gestaltungen und Träumereien und beschliesst glänzend das Ganze mit kühnem vollen Accorden.

Nr. 2, die „Serenade," ist weit kürzer, aber eben so grossartig und reich an neuen Ideen und überraschenden Wendungen. Ungemein zart und ätherisch fängt sie mit *Sons harmoniques* in beiden Händen an, gleich dem fernen Klange von Blasinstrumenten. Inniges Gefühl spricht aus der einfachen Melodie, aber es sinkt keineswegs in weiche Sentimentalität, sondern schwingt sich vielmehr bald mit Energie und leidenschaftlicher Glut auf. Der Uebergang von B dur nach Ges dur ist ausnehmend schön; phantasievoll und edel ist dieser Satz durchgeführt mit wahrhaft dramatischer Kraft; zarte Trillerketten führen wieder in die sanfte erste Melodie zurück, welche leise flüsternd wie hingehaucht in Arpeggien zuletzt verhallt.

nachdem in der Cadenz ein chromatischer Lauf auf derselben Saite durch seine akustische Wirkung überraschte. Beide Stücke erfordern sehr brave Spieler, wenn ihnen ihr volles Recht widerfahren soll, aber solche Compositionen, deren uns *Parish-Alvars* nun schon eine herrliche Reihenfolge gab, bilden auch gute Spieler.

Nr. 3 ist eine liebliche Kleinigkeit, sehr ansprechend und weit leichter auszuführen. Diese neapolitanische Volksmelodie besteht nur aus vier Noten, der Künstler verglich sie daher einem Papagei, der immer seine zwei Wörtchen wiederholt. Diese paar Noten sind nun mit einer einfachen reizenden Romanze verflochten, es schliessen sich Variationen an, eine in Mandolinenklängen, die zweite in Sons harmoniques, die dritte in raschen Läufen, immer in das Ritornell der Romanze zurückkehrend, und bis zuletzt spricht der treue Papagei sein einfaches Wörtchen dazwischen; das Ganze ist ächt südlich und anspruchlos, aber geistvoll und gefällig.

Mochten die mannichfaltigen interessanten Werke von *Parish-Alvars* recht viel dazu beitragen, Lust und Liebe zu diesem schönen Instrumente auch in Deutschland immer mehr zu erwecken! — *Th.*

Nachrichten.

Leipzig, den 7. Januar 1847. Concert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, gegeben von *Alexander Dreyschock*. — Der Concertgeber spielte im ersten Theile Concertsatz in C moll, für das Pianoforte mit Orchesterbegleitung. Ferner für Pianoforte allein: *a)* Präludium und Fuge, *b)* Rhapsodie in C moll, *c)* Rhapsodie in G moll. Im zweiten Theile trug er vor: Rondo für Pianoforte und Orchester, und zum Schluss: L'inquiétude, morceau concertant, welchem er, von dem nicht endigen wollenden Beifall veranlasst, noch Variationen über: God save the King für die linke Hand folgen liess. Im zweiten Theile gab er eine Concertouverture von seiner Composition. Dass der Virtuos neben der ungeheuerem Fertigkeit sich noch Gewandtheit in der Form, Instrumentirung, ja der Technik der Fuge erworben, zeugt von achtbarem Streben und einem schnell fassenden Talent. Doch wäre es ungerecht, an seine Orchestercompositionen den Maassstab der strengen Kritik legen zu wollen. Seit die Symphonieen und Ouverturen der grossen Tonmeister in der Welt sind, können Virtuosen nicht verlangen, im Fluge und nebenbei zu erhaschen, was jene mit dem tiefsten Studium ihres ganzen Lebens nur zu erringen vermochten. Dass Herr *Dreyschock* unter den Claviervirtuosen zu *Nr. 1* gehört, alle neuesten Künste vollständigst in der Gewalt hat, in Octavengängen mit beiden Handen wahrscheinlich das Maximum menschlicher Fingerschnelligkeit erreicht hat, und mit einer Hand mehr spielt, als vor dreissig Jahren noch die grössten Virtuosen mit beiden Handen zu thun vermochten, ist bekannt. Der Beifall wuchs von Stück zu Stück und wurde zuletzt sturmartig.

Fräul. *Schloss* sang zwei Lieder von *Curschmann* und *Josephine Lang* und eine Arie von *Rossini*. Uns will bedünken, als strebe die Sängerin seit einiger Zeit mehr mit dem Gemüth zu singen, und als applaudire auch das Publikum seitdem noch wärmer als zuvor. Die Ouverture zu den Hebriden (Fingalshöhle) von *Mendelssohn*, unter Leitung des Herrn Musikdirektor *Gade* von dem Orchester herrlich executirt, versetzte das Publikum wie immer in tiefste Aufregung.

Aus Breslau. Wir haben seit dem letzten Berichte zunächst einer grösseren von der Singacademie unter *Mosewius* Leitung veranstalteten Aufführung zu gedenken, die zum Besten des *Weber*'schen Denkmals veranstaltet wurde. Es ward zuerst *Weber's* Erntecantate (bekanntlich die alte Jubelcantate mit anderem Texte, der nicht recht passen will), und dann die Wüste von *David* gegeben; Beides hier neu, die Aufführung sehr sorgfältig, aber der Besuch schwach, so dass für das Denkmal kaum ein Gewinn geblieben sein wird. Dieser schlimmen Erfahrung schliessen sich die geringen Erfolge mehrerer Concertgeber an, z. B. *Rousmaly's*, der vor seinem Abgange von hier nach Stettin ein Concert wagte; *Carl Müller's*, des hier von früher sehr beliebten Violinvirtuosen aus Braunschweig; endlich der Violoncellistin *Lisa Cristiani*, in deren Begleitung ein Berliner Clavierspieler *Stückrad* sich producirte. Genau betrachtet sieht es anderwärts mit dem Concertwesen nicht erfreulicher aus. Abonnirte Aufführungen bedeutender Werke sichern sich noch am Ersten ihren bestimmten, dankbaren Zuhörerkreis. Dies ist der Fall mit den Symphonieaufführungen des Künstlervereins, wo man die wirklichen Musikfreunde unserer Stadt ziemlich vollständig versammelt finden kann. Das grosse Publikum hat dagegen die eine ganze Woche lang täglich stattfindenden Aufführungen von *Strauss* aus Wien mit dem zahlreichsten Zuspruche beehrt. Die allbeliebten Walzer und Potpourri's weckten allgemeine Bewunderung und siegten über manche inhaltsvolle und gediegene Werke, die hier spurlos vorübergegangen sind. Dergleichen charakteristische Momente des Zeitgeschmacks dürfen nicht übersehen werden. Tieferes Interesse an der Tonkunst gewinnt nun einmal nur Der, welcher allmälig an ihrer geschichtlichen Entwickelung, an den Werken verschiedener Kunstperioden sich betheiligt. Wer nur der Stimme der Gegenwart lauscht, nimmt gewiss an sich selbst Schaden. Nun noch ein Wort von der hiesigen Oper, die sich im laufenden Winter besser als im vorigen befindet, wo mehrere neue Opern von *Marschner*, *Dorn*, *Lindpaintner* an den mangelhaften Kräften, die zur Aufführung zu Gebote standen, scheiterten. Jetzt hat man durch die Erwerbung der Frau Küchenmeister (frühere *Ruderdorf* aus Mannheim) und einer sehr talentvollen Anfängerin Fräul. *Garrigues*, die sich in erste Partieen theilen, dem Ganzen sehr aufgeholfen. Für Soubretten sind Fräul. *Ulrich* und *Mehr*, für Tenor *Rahle*, *Schloss* und *Campe*, für Bass *Prawitt*, *Rieger* und *Isoard* vorhanden. Mit diesen Kräften, die unstreitig bei jetzigem Stande der Sache in Deutschland bedeutend heissen können, hat man sich vorzugsweise an das Einstudiren alter Werke gemacht, und damit mehr Erfolg als früher

erreicht. *Mozart* (Don Juan und Figaro), *Fioravanti* (Reisende Komödianten), *Halevy* (Jüdin), *Donizetti* (Lucrezia, Regimentstochter), *Flotow* (Stradella), *Marschner* (Templer), *Meyerbeer* (Robert), dies war das Repertoir der letzten drei Monate. Man will nun an die Heimonskinder, Guido und Ginevra, Belagerung von Corinth gehen. — Das meiste Interesse nimmt indessen Frau *Küchenmeister*, die eine grosse Reblichkeit besitzt und ihre Rollen geistreich auffasst, in Anspruch.

Lille, im December 1846. Unter den musikalischen Erscheinungen, welche am Horizonte unserer Stadt heraufziehen, verdient namentlich die Vervollkommnung der Militärmusik eine rühmliche Erwähnung. Drei Legionen Nationalgarde unterhalten drei zahlreiche, wohlgeschulte Musikchore, die unter einander wetteifern und von vortrefflichen Künstlern geleitet werden. Namentlich zeichnet sich die Musik der Sapeurs-Pompiers aus. Jüngst weckte die Sturmglocke uns aus dem nächtlichen Schlafe: eine Fabrik war in Brand gerathen und die Flamme wüthete rings um die Wohnung des Musikdirektors *Benard*; den Abend darauf erschienen die Sapeurs-Pompiers, welche die Nacht hindurch mit grösster Anstrengung gearbeitet hatten, fast ganz vollzählig vor dem Publikum in einem Concerte, das von ihnen zum Besten der Armen veranstaltet worden war. Herr *Benard* selbst, von den Erschütterungen dieser schlimmen Nacht kaum zu sich gekommen, waltete am Dirigirpulte, und die Sänger vom Theater, welche die Gesangsachen ausführten, standen um das Pianoforte mit jener freudigen Miene, welche dem wahren Künstler das Bewusstsein gibt, an einem guten Werke Theil zu nehmen.

Der Eifer unter jenen Musikern ist ganz allgemein, und man wird es hiernach gern glauben, dass sie nicht etwa blos ihre Märsche mit Unterstützung der grossen Trommel und der Ophicleide abblasen. Sie führen im Saale grosse Symphonieen auf, wobei der Zuhörer, neben aller Kraft und Schärfe des Klanges, die Schattirungen und den Charakter einer bedeutenden Composition zu erkennen und zu würdigen vermag. Die Solos heben sich von der Begleitung ab, von welcher sie getragen, aber nicht beherrscht werden. Durch vielfache Uebung haben sie jene Feinheiten im Tone erlangt, ohne welche es selbst für die vollständigsten Orchester keine Wirkung gibt.

Und das Alles leistete, wie achthundert Zuhörer bestätigen können, ein Musikchor von der Nationalgarde. In der That war auch Jedermann über diese neue Quelle musikalischer Freuden erstaunt — in einer Stadt wie die unserige können wir natürlich keine Concerte haben, wie die des Pariser Conservatoriums. Wir sind stolz auf dieses Resultat eines edlen Wetteifers, ohne jedoch die Ueberlegenheit der Solobläser von den Gauben zu verkennen; diese Solisten werden bezahlt, und zwar sehr gut bezahlt.

Der Zettel verkündete vier grosse Stücke, von *Bénard* nach der Jüdin, Carl VI. und Norma arrangirt. (Beiläufig gesagt, ist *Halevy* bei uns der beliebteste Tonsetzer.) Namentlich wurde die Ouvertüre und das Finale aus Carl VI. mit einem wahren Enthusiasmus aufgenommen. — In den Gesangstücken glänzten die Damen *Plancterre* und *Berton*, die Herren *Valgalier* und *Desbrez*, besonders aber *d'Hoogues* in dem Duett aus den Puritanern und einem Gesange: Der Pilger von St. Just. —

In einigen Tagen wird *Thalberg* hier Concert geben und wir haben da wieder einen schönen Genuss zu erwarten. Freilich bedarf es auch eines solchen Namens, um binnen drei Tagen ein Concert zusammenzubringen in einer Stadt, wo das Publikum jeden Augenblick zu solchen Festlichkeiten zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten eingeladen wird.

Am vorigen Sonntag führten hundert Musiker die grosse Missa solemnis von *Ferdinand Lavaine* auf; trotz der bedeutenden Kälte war die schöne Kirche vom heiligen Andreas ansehnlich gefüllt. Unser Landsmann feierte einen wahren Triumph, wie ihn deren selten mehrere in dieser Gattung Musik zu Theil geworden sind. —

Hamburg. Decemberbericht. War das hiesige Musiktreiben, wie es im verwichenen Novembermonate stattfand, in quantitativer wie in qualitativer Beziehung ein wahrhaft wüstes zu nennen, so verlieh dagegen der December demselben eine einnigere Gestalt. Natürlich. Wollte sich doch, was in musikalischer Hinsicht im Laufe des Herbstes zur Produktion längst vorbereitet und reif war, oder sich wenigstens dafür ereignete, nun auch je eher je lieber entwickeln, um nicht zuletzt auf den Platz zu kommen. Denn die bevorstehenden Feiertage mit ihren vielen Freuden und Leiden pflegen, wie wohl überall, so auch bei uns, einen grossen Theil des Sinnes für musikalische Genüsse zu absorbiren. Daher bot denn auch der laufende Monat, namentlich was Concerte anlangt, nur wenig. Und somit haben wir von diesen letzteren eigentlich nur des von Herrn *Steinfeld*, einem hiesigen Musiklehrer, am 3. December, veranstalteten Erwähnung zu thun, zumal da es viel Interessantes darbot. Zunächst hörten wir hier einen jungen, erst seit kürzerer Frist bekannt gewordenen Clavierspieler *Goldschmidt*, einen Schüler des Leipziger Conservatoriums, wenn wir recht berichtet sind, der durch den Vortrag eines Concertes von *Mendelssohn Bartholdy*, in G-minor, gediegene Technik und geschmackvolle Spielweise kundgab, überhaupt aber sich als einziger wackerer angehender Kunstjünger bewährte. Eine in demselben Concerte auftretende kaiserlich russische Hofopernsängerin Mad. *Leonoff-Elvireh* trug eine Arie aus *Verdi's* Ernani vor, bewies nur mässiges Talent und fand wenig Beifall. Noch sangen Mad. *Cornet*, Ehegattin des Musikdirektors unseres Stadttheaters, und Frul. *Behrens*, Tochter des hiesigen, bereits in früheren Berichten rühmlich erwähnten Musiklehrers. Erstere ist, obgleich die Glanzperiode ihrer Stimme bereits entschwunden, in der Kunst der Gesangstechnik und des Vortrages Meisterin. Frul. *Behrens* aber besitzt eine ungemein angenehme ausgebildete Stimme und ihr Vortrag wird durch eine gute Schule unterstützt. Beide Sängerinnen fanden allgemeinen Beifall. Ausserdem kamen noch zwei, hiesigen Ortes unseres Wissens bisher nicht öffentlich vorgetragene Compositionen zur Aufführung: *Mendelssohn's* Festgesang an die Künstler und *J. Rietz's*

alldeutscher Schlachtgesang. Beide Stücke erfreuten sich einer sehr wackeren Execution und fanden die beifälligste Aufnahme.

Die hiesige Gesangacademie brachte am 7. December *Spuhr's* Letzte Dinge zum halboffentlichen Vortrage, nämlich für eingeführte Verwandte und Bekannte der Mitwirkenden. Der hiesige Musiklehrer Herr v. *Roda* hatte die Fortepianobegleitung übernommen und bewies sich als guter Accompagnist. Der Gesang war, wie man ihn von einem im Allgemeinen gut eingesungenen Dilettantenpersonal, welches übrigens zu vielfachen Proben weder Zeit noch Gelegenheit hat, erwarten konnte; Manches ging gut, das Meiste leidlich, Einiges über's Knie gebrochen.

In der Oper trat die früher als engagirtes Mitglied des hiesigen Stadttheaters in Coloraturpartieen so beliebte Dem. *Jazedé*, seit Kurzem Mad. *Herbst-Jazedé*, wieder auf, und zwar als Gast in der Rolle der Amine. Auch diesmal wurde ihr, wie so oft sonst, der wohlverdiente Beifall in reichlichem Maasse zu Theil. *Adam's* komisches Singspiel: Zum treuen Schäfer wurde am 6. d. M. wiederholt. Wir erwähnen desselben blos deshalb, weil Mad. *Fehringer*, welche durch Unpässlichkeit seit längerer Zeit die Bühne zu meiden gezwungen war, zum ersten Male wieder auf derselben erschien und, in ihrer Art wenigstens, sehr wacker sang. Auch unser Spieltenor Herr *Kops* fand ungemeinen Anklang, und kann die Partie des Coquerel unstreitig zu seinen besten zählen. Im Uebrigen aber liess die Gesammtaufführung Vieles zu wünschen übrig. *Lortzing's* Wildschütz wurde bei Gelegenheit des Benefizes der oben erwähnten Mad. *Fehringer* zur Aufführung gebracht. Die Benefiziantin that ihr Bestes. Schade, dass diese Sängerin bei ihrer herrlichen voluminösen Mezzosopranstimme so wenig Kunstbildung besitzt. Eine gehörig geschulte Technik, wobin nebenbei auch die Vermeidung des ihr eigenen so häufigen Distonirens gehören würde, so wie ein korrekter edlerer Vortrag würden sie unstreitig zu einer der besten deutschen Gesangskünstlerinnen gemacht haben, während ihr jetzt nur die Geltung einer begabten Naturalistin zu Theil werden kann. Aehnliches gilt von unserem Bassisten Herrn *Bost*, dem es namentlich in ästhetischer Beziehung mangelt, da ihm die feinere Politur gänzlich abgeht. Seiner Komik haftet, selbst bei allem erreichlichen Bestreben, es zu unterdrücken, immer etwas Rohes an.

Am 17. December erschien *Balfe's* romantische Oper: Ghitana oder das Zigeunermädchen zum ersten Male auf hiesiger Bühne, und wurde seitdem drei Mal wiederholt. Das Sujet, nach dem Englischen von *Alfred Bunn* durch *Joseph Staudigl* deutsch bearbeitet, ist ziemlich trivial, die Musik selbst hat nichts Grossartiges, dagegen eine Anzahl hübscher Melodieen im Volkston. Als Hauptnummern möchten wir den Zigeunerchor in G maj. des ersten Aktes, und die zu Anfang des zweiten Aktes vorkommende Romanze der Ghitana in Es maj. ansehen. Das Motiv des ersteren liegt der ganzen Oper zum Grunde, und die Melodie der Romanze ist ungemein lieblich und ansprechend. Die Partie der Ghitana wurde von Dem. *Jarquez* gut ausgeführt, die der Zigeunerkönigin von Mad. *Cornet*. Die Aufnahme der ersten Hälfte der Oper war ziemlich kühl. Erst bei der durch Mad. *Cornet* eingelegten höchst brillanten Arie aus *Verdi's* Ernani wurde das Publicum etwas wärmer gestimmt. Indess war der Theilnahme bei den folgenden Aufführungen, die obnehin sich abgerundeter zeigten, als die erste, einigermassen stärker. Ein Cassenstück dürfte die Ghitana schwerlich werden, wenn gleich auf bessere Ausstattung Manches verwandt ist; dazu sind Text und Musik zu einförmig.

Zum Schlusse mag noch erwähnt werden, dass in der letzten Hälfte dieses Monats die Regimentstochter und Don Juan wieder einmal über die Bretter gingen, ohne aber Sensation zu erregen. Nächstens wird auch *Verdi's* Ernani, mit dessen Einstudiren man bereits beschäftigt ist, zur Darstellung kommen.

Fremde Künstler von Belang sind in diesem Augenblicke in Hamburg nicht anwesend; nur *Moscheles* befindet sich seit etwa acht Tagen hier, jedoch nur um die Festtage im Kreise seiner hiesigen Angehörigen zuzubringen.

F.

Feuilleton.

Beethoven's Instrumente. Ueber dieselben theilt *Alois Fuchs* in den Wiener Sonntagsblättern folgende Nachrichten mit.

Beethoven besass ein vollständiges Streichquartett ausgezeichneter italienischer Instrumente, das ihm auf Veranlassung des berühmten Quartettspielers Schuppanzigh der Fürst *Lichnowsky* geschenkt hatte. Es waren:

1) eine Violine von *Joseph Guarnerius* zu Cremona, verfertigt im Jahre 1716, jetzt im Besitze des Herrn *Carl Holz* in Wien, Direktors der dasigen Concerte spirituels;

2) eine zweite Violine von *Nicolaus Amati*, 1667 verfertigt, welche sich im Besitze des jetzigst verstorbenen Dr. Ohmeyer zu Hötteldorf befand und von dessen Erben an Herrn *Huber* in Wien verkauft worden ist;

3) eine Bratsche von *Vincenz Rogeri*, 1670 verfertigt, jetzt Eigenthum des Herrn *Carl Holz*;

4) ein Violoncell von *Andreas Guarnerius*, 1712 verfertigt, jetzt im Besitze des Herrn *Wertheimber* in Wien.

An diesen sämmtlichen Instrumenten befindet sich unter dem Halse *Beethoven's* Siegel und auf dem Boden ein von *Beethoven* selbst eingeschnittenes grosses *B*.

Das vorzugsweise unter den vier Instrumenten ist die *Guarnerius'sche* Geige, dem jetzigen Besitzer derselben sind bereits 1000 Fl. *Conv.-M.* dafür geboten worden, er hat sie jedoch nicht hingegeben.

Am 16. December v. J. wurde in der grossen Oper zu Paris der neue Opern-Particrie von *Rossini* „Robert Bruce," in drei Aufzügen, Buch von *Alphonse Royer* und *Gustav Vaez*, zum ersten Male mit vielem Beifall (obwohl mit einem ungerechten Aufsehen zwischen dem Publikum und der ersten Sängerin Mad. *Stoltz* aufgeführt. Die Musikstücke der Oper sind zum Theil neu, zum Theil aber auch aus früheren Opern *Rossini's*, namentlich aus der Donna del lago, entnommen.

Das vom norddeutschen Sängerverein veranstaltete allgemeine deutsche Sängerfest wird vom 26. bis 28. Juni d. J. in Lübeck gefeiert werden; die Anmeldungen dazu sind bis 15. März zu bewirken. Bereits gegen 1000 Gäste sind angemeldet und es ist denselben schon ein Unterkommen gesichert; man rechnet auf ungefähr 1500 Theilnehmer. — Der Festcomite besteht aus den Herren Dr. *Bote* (Präses), Dr. *Dettmer* (Vizepräses) und *Fr. Berger* (Secretär).

Von *Balfe* ist eine neue Oper: „The bondwoman" (Der Leibeigene) in London auf dem Drurylane-Theater mit Beifall aufgeführt worden. Sie erscheint bei Schott's Söhnen in Mainz in Commission.

In Rom veranstaltete Fräul. *Charlotte Thygeson* aus Dänemark ein glänzendes Vocal- und Instrumentalconcert. Es wirkte unter Anderen darin der ausgezeichnete Violinist *Becker* aus Baiern mit, der auch als Maler einen bedeutenden Rang einnimmt.

Es ist nun definitiv bestimmt, dass das neue Operntheater zu Paris, an dessen Spitze *Adam* steht, im September d. J. in dem Cirque olympique eröffnet werden wird.

Der bekannte Musikdirektor und Organist *Klose* zu Wittenberg hat von dem König von Preussen für Uebersendung eines Chorals („Ein' feste Burg ist unser Gott") und einer Motette („Gerechter") die goldne Medaille für Kunst erhalten. Die Motette ist im Verlage von Guttentag in Berlin vierstimmig sowohl für den gemischten als für den Männerchor erschienen.

Am 30. December gab in Frankfurt am Main der dasige beliebte Gesanglehrer *Hecht* ein Concert, worin er selbst als Sänger, sein vierzehnjähriger talentvoller Sohn als Pianofortespieler und Componist auftrat.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist vor Kurzem erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Geschichte
der
Europäisch-Abendländischen
oder
unsrer heutigen Musik.
Darstellung
ihres Ursprunges, ihres Wachsthums und ihrer stufenweisen Entwickelung von dem ersten Jahrhundert des Christenthums bis auf unsre Zeit
von
R. G. Kiesewetter.
Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage.
In 4. Mit Musikbeilagen. Preis 2 Thlr. oder 3½ Fl. rhein.

Sechste Novitätensendung, 1846, von **H. F. Müller's** Musik-Verlag in Wien (Preise im Zwanzigguldenfuss):

Dessauer, J., Der Eremit. Gedicht von S. Kapper, mit Begleitung des Piano. Op. 46. Nr. 5. 50 Kr.
— — Deutsche Barcarole. Gedicht von Otto Prechtler, mit Begleitung des Piano. Op. 46. Nr. 6. 45 Kr.
— — Sechs Lieder für zwei Stimmen mit Begleitung des Piano. Op. 47. 2 Fl.
Geppert, L., XX Preludien (einfach und leicht) zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste für die Orgel. 3½ Kr.
Hauser, M. H., An den Sonnenschein. In der Ferne. Für zwei Singstimmen mit Begl. des Piano. Op. 5. 45 Kr.
— — Lebewohl. Wunsche. Für 2 Singstimmen mit Begleitung des Piano. Op. 6. 45 Kr.
Lewy, Ch., Gondoliera pour Piano à 4 mains. Op. 9 Nr. 1. 50 Kr.
— — Saltarella pour Piano à 4 mains. Op. 9. Nr. 2. 54 Kr.
Metzger, J. G., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 1. 3 Fl. 30 Kr.
Strauss Sohn, **Joh.,** Die Oesterreicher. Walzer. Op. 22. Für Pianoforte 45 Kr. Für Orchester 2 Fl. 30 Kr.
— — Prather Csárdás. Ungarischer Nationaltanz für das Piano. Op. 25. Mit farbiger Titelvignette. 30 Kr.
— — Zigeunerin-Quadrille. Op. 24. Für Pianoforte 30 Kr. Für Orchester 2 Fl. 30 Kr.
Wachmann, J. A., Roumania. Recueil de Danses et d'Airs Valaques originaux transcrits pour Piano seul, Cah. 4, contenant 13 Melodies. 1 Fl.
Wien, den 1. Novembre 1846.

Bei **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Loblied des Gesanges,
Gedicht von J. Eberwein,
in Musik gesetzt für
vier Männerstimmen
von
Fr. Müller.
Preis 30 Kr.

Schuberth's kleine Musikzeitung
in 52 Nummern mit Beilagen von Portraits, Compositionen, und einem monatlichen Nova-Anzeiger, erscheint auch für 1847.
Alle Buch- und Musikhandlungen besorgen Aufträge.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:
Löwe, C., *Zigeuner-Sonate* für Piano. Op. 107.
Dresden, im Januar 1847. **Wilhelm Paul.**

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:
Burgmüller, Fr., La Sirène de Sorrente, grande Valse.
— — La fille à Simonette, idem.
— — La Fontaine aux Perles, Valse.
De Beriot, Ch., et **Osborne,** Duo brillant sur le Barbier de Seville.
De Beriot, Ch., Valses pour Violon et Piano concertant.
Henrion, P., Album de chant, 1847.
Lecarpentier, A., Album des jeunes Demoiselles, 1847.
Osborne, G. A., La pluie de Perles, Valse brill. Op. 61.
— — Grande Fantaisie sur la Gazza ladra. Op. 62.
Prudent, E., Andante de Donizetti, transcrit.
Puget et **Armand,** Album de chant, 1847.
Rayfus, H., 12 Etudes de style et de perfectionnement. Op. 14.
Rosellen, H., 2e Quadrille italien varié. Op. 90.
— — Tradita, Romance transcrite.
Thalberg, S., Le fils du corse, melodie transcrite.
Verdi, G., Il poveretto, romanza per Basso.
— — L'esule, Scena per Basso.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erschien in zweiter, verbesserter Auflage:
Bach, J. S., Der anfahende Organist. 46 kleine Choralvorspiele für die Orgel. 1 Thlr.
Ritter, A. G., Sonate für Orgel. Dmoll. 18 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Januar. **Nr. 3.** 1847.

Inhalt: Was man in einer Zeitschrift sucht. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Turin. Aus Erfurt. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Was man in einer Zeitschrift sucht.

Nach dem Französischen.

Ich habe immer geglaubt, und glaube es noch, dass man in einer Zeitschrift noch etwas Anderes sucht, als weisses Papier — obwohl ich das Papier als ein ziemlich bedeutendes Ding ansehe, das jener unnützen, nichtssagenden Masse von Gegenständen, die man oftmals ungesucht findet, unendlich überlegen ist.

Deshalb habe ich nicht ohne Schrecken die ungeheure Vermehrung der Blätter gesehen, welche dazu bestimmt sind, die öffentliche Neugierde tagtäglich zu unterhalten. Ich habe mir die Frage vorgelegt, ob denn etwa plötzlich ohne mein Wissen die Anzahl und die Bedeutung der irdischen Ereignisse sowie der zu lösenden Fragen in demselben Verhältnisse gestiegen sei. Ich hab' es gemacht wie jener Vielfrass, der an der Stelle des gewöhnlichen Kochgeschirrs einen Topf von ungeheurem Umfange erblickte und geschwind den Deckel abnahm, um zu erfahren, ob das Stück Rindfleisch darin von entsprechender Grösse war; mit Schrecken sah er jedoch, dass es eher kleiner geworden. Ganz ebenso geht es uns mit den Zeitschriften.

Wenn die Geschichte mit Siebenmeilenstiefeln einherschritte und mit jedem Tritte Stoff für einen dicken Band lieferte, so würden wir Zeitungen haben so gross wie ein Handteller.

Wenn Kunst und Wissenschaft sich hitzige Schlachten lieferten, wenn ihre Kämpen sich fest an einander schlössen, Mann gegen Mann kämpften, einander mit Meisterwerken niederschmetterten, so würden wir immer noch Zeitungen in verwüstigem und bescheidenem Format haben.

Heutzutage, wo die Geschichte langsam und vorsichtig daherschreitet, wie ein genesender Wanderer, der sich vor heftigen Erschütterungen zu hüten hat; heutzutage, wo Wissenschaft und Kunst, durch den Kampf erschöpft, sich zu Allem bequemen, sich Alles gefallen lassen und in einem tiefen Frieden leben — heutzutage haben wir Zeitschriften von riesenhaftem Format.

Das ist gerade so, als wollte man in einer Stadt die Mauern immer weiter hinausrücken und immer mehr neue Häuser bauen, je mehr die Bevölkerung sich vermindert. Oder als wollte man auf einer gewissen Bahnstrecke die Waggons immer mehr vervielfältigen, sie immer geräumiger einrichten, je geringer die Zahl der Reisenden wird.

Ich habe oftmals die Zeitschriften mit Postkutschen oder Dampfwagenzügen verglichen, die unabänderlich zur bestimmten Stunde abgehen müssen, mögen sie leer oder voll sein.

Kündigt man Zeitschriften von grösserem Umfange an, als bisher je erschienen sind, so heisst das nicht etwas Wesentliches oder wahrhaft Anziehendes versprechen; denn was man in einer Zeitschrift sucht, ist ein Ding, das nicht reinem Wasser, sondern einer mannigfach zusammengesetzten trüben Brühe gleicht.

Unparteilichkeit, Gerechtigkeit versprechen, das ist die Handlungsweise eines redlichen Mannes, der seine Pflicht kennt und sie seinem Vortheile vorzieht; aber zur Schmach des Menschengeschlechtes muss man es sagen: wie oft ist man nicht des Erfolges weit sicherer, wenn man recht viel Schlechtigkeit, recht viel Bosheit kecker Weise verspricht und dies Versprechen dann auch wirklich hält?

Was man in den politischen Zeitschriften am Eifrigsten sucht, das sind die Revolutionen, die Tumulte, die Verbrechen, die Unglücksfälle, die Selbstmorde, die Gerichtsverhandlungen. *Byron* hat ganz Recht, wenn er sagt:

> Think how the joys of reading a gazette
> Are purchased by all agonies and crimes.

Zu Deutsch könnte man dies so wiedergeben: „Man bedenke nur, dass das Vergnügen, eine Zeitung zu lesen, um den Preis von Leiden und Frevelthaten aller Art erkauft werden muss."

In den Zeitschriften für Wissenschaft und Kunst ist der gesuchteste, der beliebteste Artikel gewiss immer der schärfste, derjenige, worin die Strenge bis zur Ungerechtigkeit getrieben wird, wo jede Zeile etwas Verletzendes, Zerreissendes enthält, jedes Wort Blut saugt (*tirar sangue*, wie der Italiener sagt). Spanien hat seine Stiergefechte, England seine Hahnenkämpfe, seine Boxer, und die übrigen europäischen Völker, Frankreich voran, schreien über die Robheit derartiger Schauspiele; aber haben sie nicht dafür den Anblick des Schriftstellers, des Künstlers, der von der Meute der Kritiker gehetzt wird? Ist es nicht für sie ein immer neuer Spass, ein stets lebendiges Vergnügen, wenn sie den Qualen des Schlachtopfers beiwohnen, die Schläge, Stösse und Stiche, die es erhält, zählen, die Seufzer, die ihm entschlüpfen, vernehmen können? Ist also hier nicht eben so viel Grausamkeit,

verfeinerter zwar und zierlicher, aber im Grunde eben so abscheulich, weil die Ehre, weil die moralische, wo nicht gar die leibliche Existenz auf dem Spiele stehen? —

Wenn in unserer Zeit etwas seltener als früher jene Kämpfe auf Tod und Leben zwischen dem bis an die Zähne bewaffneten Kritiker und dem völlig schutzlosen Schriftsteller oder Künstler geliefert werden; wenn jene Exekutionen, wodurch ehedem jeder Kunstrichter seine Feder zu verherrlichen suchte, etwas seltener geworden sind: so muss man, um gerecht zu sein, den schuldigen Dank dafür mehr der veredelten Gesinnung des Kritikers zuschreiben, als der des Lesers. Der Leser würde stets Vergnügen daran finden, von Zeit zu Zeit einige solche kleine Hinrichtungen mit anzusehen; der Beweis dafür liegt darin, dass er keine derartige Gelegenheit verabsäumt; der Kritiker aber kümmert sich nicht eben sehr darum, ihm diese Genugthuung zu verschaffen. Die Verrichtungen des Henkers widerstreben ihm; er hat eingesehen, dass er nach einem höheren Ziele zu ringen vermag, er ist selber Schriftsteller oder Künstler geworden, und von diesem Augenblicke an, wenn er sich ja einen Missbrauch hat zu Schulden kommen lassen, so ist es der Missbrauch der Nachsicht, welche freilich unglücklicherweise leiblich Geschwisterkind mit der Langeweile ist, der unseligsten Verwandtschaft einer Zeitschrift.

Ziehen wir hieraus den Schluss, so ergibt sich: das Erste was man in einer Zeitschrift sucht, findet sich in den grössten Journalen fast niemals, ebenso wenig als das Zweite in denjenigen, deren Redakteure die meiste Gewissenhaftigkeit und das meiste Zartgefühl besitzen.

Glücklicher Weise haben nicht alle Abonnenten, nicht alle Leser dasselbe Temperament. Der Eine verehrt, was der Andere hasst; Dieser lobt, was Jener tadelt. Der Eine sucht nur nach einer fertigen Ansicht, die er annimmt und blindlings verfolgt; das ist die Gattung, welche am Weitesten verbreitet sein dürfte. Der Andere dagegen ist zum Streiten, zum Widerspruche geboren und sucht in der Zeitschrift nur eine Meinung, die er bekämpfen und von sich ablehnen will. Es kommt ihm hierbei nicht darauf an, ob er Recht oder Unrecht hat: er will nur ein Thema haben, dem er Widerpart leistet, weil er nur im Widersprechen etwas vermag und lediglich darin seine Stärke findet. Das sind zwei Arten von Lesern, welche Du sicherlich stets zufriedenstellst, vorausgesetzt, dass Du irgend eine Ansicht vorträgst; die Form ist dabei völlig gleichgiltig, während bei Anderen eben diese Form Alles entscheidet. In dieser Hinsicht müssen wir noch ein Wort über die in einer Zeitschrift üblichsten Formeln sagen, sowie über ihre guten und schlimmen Seiten.

Zunächst gibt es da eine, die ich immer von Herzen verabscheut habe; nämlich: „*Jedermann weiss*“ oder „*Es ist Niemanden unbekannt*“, weil ich vollkommen überzeugt bin, dass es gar nichts in der Welt gibt, was aller Welt bekannt ist; weil ich ferner bestimmt weiss, dass es in jeder grossen Stadt oder in einem Umkreise derselben von fünf oder zehn Stunden Tausende von Menschen gibt, welche diese Stadt gar nicht kennen und dahinsterben, ohne sie jemals kennen zu lernen; weil ich, wenn heute in dem oder jenem Theater ein sogenannt berühmtes Stück aufgeführt wird, darauf schwören will, dass ein gutes Drittheil der Zuschauer, vielleicht sogar die Hälfte, vielleicht aber noch mehr, das Stück niemals gelesen oder gesehen haben; weil es keine so verbrauchte Anekdote, keinen so abgedroschenen Witz gibt, dass man nicht in einem auch noch so kleinen Kreise mehrere Personen findet, welche diesen Witz oder diese Anekdote noch nicht kennen.

In gewissen Zeitschriften und in den Artikeln einer gewissen Gattung gibt es gewisse eisenfest stehende Formeln, die unerschütterlich sind wie das Gesicht eines Gerichtsdieners, unabänderlich wie die Figuren eines Contretanzes. Handelt es sich um einen theoretischen Punkt, so folgen auf die gewöhnliche Einleitung Betrachtungen, die mit der geheiligten Redensart beginnen: „*Bevor wir zu dem eigentlichen Gegenstande unserer Erörterung schreiten*“, und dann heisst es: „*Wir müssen die Frage spalten*“... „*Zuvörderst nämlich*“... „*Sodann*“ u. s. w., u. s. w.

Das ist der Anlauf, den ein Schriftsteller nimmt. Hat er einen sanften und schüchternen Charakter, so verschwendet er Worte wie: „*So zu sagen*“, „*in gewisser Beziehung*“, „*wenn ich mich so ausdrücken darf*“. Hat er den allerklarsten Satz aufgestellt, so bricht er kurz ab und setzt hinzu: „*Ich will mich hierüber deutlicher erklären*“. Ist er dagegen von kräftiger und kecker Natur, so sind die beliebtesten Redensarten: „*Es ist ganz unbestreitbar*“, „*es ist eine ausgemachte Sache*“. Was jedenfalls noch in Frage ist, von dem wird gesagt: „*Wir haben im Vorstehenden vollständig dargethan*“; was irgend noch einen Zweifel zulässt, von dem heisst es: „*Nachdem wir diesen Punkt festgestellt*“, oder: „*Gehen wir von diesen Sätzen aus*“ u. s. w., u. s. w.

Montaigne, der Skeptiker *Montaigne* hatte eine entschiedene Vorliebe für alle Formeln, welche nicht einen allzu bestimmten, allzu absprechenden Sinn ausdrücken. „Man macht mir, sagte er, die wahrscheinlichen Dinge geradezu verhasst, wenn man sie schlechthin für unfehlbar ausgibt. Ich habe jene Worte gern, welche die Kühnheit unserer Sätze mildern und mässigen, z. B. *möglicher Weise, einigermaassen, Manche, man behauptet, ich bin der Ansicht*“.

Fichte, der grosse Philosoph, stellte ein durchaus entgegengesetztes System auf. Er konnte jene Poltronerie in der Sprache, jene Feigheit des Styles nicht leiden, wodurch man selber Dasjenige entkräftet, was man behaupten und verfechten will. Er gerieth ernstlich in Zorn, wenn er beim Lesen oder in der Unterhaltung auf eine jener kleinmüthigen Formeln stiess, von denen *Goethe* mit einer gewissen Vorliebe ein förmliches Verzeichniss geliefert hat. Derselbe *Goethe* erzählt uns, dass in einem gewissen Abschnitte seines Lebens *Fichte* der allgewöhnlichen Formel: „*Gewissermaassen*“ den Krieg auf Leben und Tod erklärte.

Von allen bekannten Formeln ist sicherlich die treuloseste die Ueberzeugung. Wie soll man es mit einem Schriftsteller aushalten, der da sagt: „*Ich will nicht davon reden*“ und der doch gerade davon redet; „*Ich*

will nicht darauf zurückkommen" und der doch eben hierauf zurückkommt?

Wenn in der Abhandlung „*eine Schwierigkeit sich zeigt*", so kommt ganz bestimmt hinterdrein: „*Von der einen Seite betrachtet*", oder „*Nehmen wir einmal an*". „*Ich könnte hierüber noch Vieles sagen, aber ich breche hier ab!*" Da glaubt man die Geschichte los zu sein? Gott bewahre! Der Schriftsteller fährt dann fort: „*Bevor wir jedoch schliessen,*" oder auch: „*Werfen wir noch einen Blick auf*" ... oder: „*Noch ein Wort über*" ...!

„*Fassen wir Alles zusammen*" ... und nun musst Du noch die ermüdende Uebersicht über alle Gründe aushalten, deren der Schriftsteller sich bedient hat: es ist gerade so, wie wenn man Dir nach dem Mahle den Speisezettel wieder bringen wollte. „*Ich habe vielleicht schon zu viel darüber gesagt*" — ach, das ist oftmals die wahrhaftigste Wahrheit, die einzige unbestreitbare, die aus der Feder des Verfassers geflossen ist.

Lassen wir jedoch die Form und die Formeln: kommen wir auf den Grund der Sache zurück. Was man in einer Zeitschrift sucht und immerdar darin suchen wird, das ist Belehrung und Unterhaltung. Alles was weder belehrt noch unterhält, muss ohne Gnade aus der Zeitung verbannt werden. Die beste unter allen ist diejenige, worin Belehrung und Unterhaltung, Wissenschaft und Geist sich in ziemlich gleichem Verhältniss mit einander vermischen. Das ist die Aufgabe, die gelöst werden muss: Viele versuchen's, aber ach! Wenigen gelingt's.

Bei den Dingen, die man in einer Zeitschrift sucht, fällt mir aber ein, dass Alles was ich da geschrieben habe, höchst wahrscheinlich in diejenige Gattung der Dinge gehört, die man nicht darin sucht!

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Zwölftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 14. Januar. — Ouverture (Meeresstille und glückliche Fahrt) von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Die Sehnsucht, Gedicht von *Schiller*, componirt von *F. Stegmayer*, gesungen von Frl. *Schloss*. — Concert für Violine von *David*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *Karl Müller* aus Braunschweig. — Recitativ und Arie aus Hans Heiling von *Marschner*, gesungen von Frl. *Elise Vogel*. — Fantasie für Violine von *Alard*, vorgetragen von Herrn Concertmeister *Müller*. — Symphonie von *Hiets* (Manuscript) zum ersten Male. —

Durch ein Programm ein bestimmtes Objekt in die Einbildungskraft des Hörers zu bringen und die Gefühle, welche dadurch in dem Gemüth entstehen müssen, durch Töne zu versinnlichen und zu verstärken, ist ein Streben der Neuzeit, welches sich immer allgemeiner kund gibt. Jedermann fühlt, dass die Wirkung der Instrumentalmusik dadurch eine entschiedenere und sichrere wird. In dieser Schilderungsweise ist *Mendelssohn* ein grosser Meister. Man versuche eine Periode aus dem Sommernachtstraum in die Hebriden, oder die Meeresstille zu bringen, um zu erkennen, dass in diesen Werken keine geringere Objectivität herrscht, als z. B. in dem *Göthe*'schen Götz von Berlichingen, Tasso, Iphigenie u. s. w. Es ist kaum begreiflich, wie nachkommende Künstler noch solchen bestimmten fest ausgeprägten Erscheinungen noch verflossene Tondilder bringen können, Tonspiele, aus denen hervor kein Geist sich offenbart. Aber freilich, sein eingebildetes Genie ungehindert walten lassen, ist leichter, als eine schwere Aufgabe sich stellen, und mit begeisterter Fantasie zwar, aber auch mit bewusstem Geiste zugleich nach deren Lösung streben. Auch heute, bei der trefflichen Aufführung der „Meeresstille und glückliche Fahrt" unter eigener Direction des Componisten, kamen uns diese Betrachtungen, und wir schreiben sie wiederholt hin, weil leider noch manche nebelnde und schwebende, inhaltlose und nichtssagende Tonwerke beweisen, wie schwer träge und bequeme Geister aus dem geliebten Schlendrian herauszutreiben sind.

Vielleicht in zwanzig Jahren schon wird keine Instrumentalcomposition mehr zugelassen werden, die sich nicht durch ein Programm legitimirt, dass sie wirklich etwas will und wirklich etwas ist.

Schillers Gedicht, die Sehnsucht, von *F. Stegmayer*, wurde von Frl. *Schloss* schön vorgetragen. Die Composition ist melodisch, ausdrucksvoll und interessant instrumentirt. Das Schlussallegro kam uns ein wenig zu opernartig vor.

Herr Concertmeister *Müller* aus Braunschweig, berühmt als Violinvirtuos wie als Mitglied des bis jetzt noch unübertroffenen Gebrüder-Quartetts erwarb sich in einem Concert von *David* und Variationen von *Alard* rauschenden Beifall. Er besitzt jene gediegene Fertigkeit, welche Alles rein und vollkommen ausführt, und von der genialen Licentia misgriffa niemals Gebrauch macht. Beiläufig gesagt, dieser die Licentia poetica oft wohl auch zu weiter nichts als dem Unvermögen, den reinen Ausdruck für einen Gedanken zu finden, oder aus dem Mangel an beharrlichem Suchen darnach. Sagen wir, dass unser Virtuos gediegen spielt, so sagen wir nicht etwa damit, dass ihm die modernen Künste abgehen; nur streut er sie als Gewürz in das Mahl, macht aber nicht das Mahl selbst daraus. Ein besonderer Vorzug ist der schöne volle Ton, welchen er seinem Instrumente zu entlocken und selbst in dem leisesten Piano zu erhalten versteht.

Die *Marschner*'sche Arie aus Hans Heiling trug Frl. *Vogel* mit all' dem aufgeregten Gefühl vor, welchen die Composition verlangt. Auch ist uns der Sängerin Stimme noch nie so voll und kräftig erklungen, als heute; sie erhielt rauschenden Beifall.

Die neue Symphonie von *Hiets*, noch Manuscript, hat sich keinen bedeutenden Erfolg erringen können, so sorgfältig sie unter *Mendelssohns* Direktion einstudirt war und so trefflich sie von dem Orchester ausgeführt wurde. Nach diesem Werke zu urtheilen, ist das Ideal einer Symphonie, welches gegenwärtig in dem Geiste des Componisten lebt, eins, was in wenigen anderen Geistern sein Analogon finden möchte. Eine wild lodernde und prasselnde Flamme wüthet zuweilen aus unser Ohr heran, aber welchen grossen Gegenstand sie verzehrt, konnten wir nicht ergründen. Im ersten Allegro, im Adagio und im

No. V.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 1. Nun lasst uns singen etc. Dorisch.

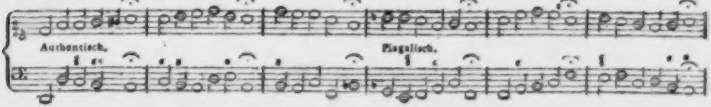

No. 2. Lobsinget allesamt etc. Phrygisch.

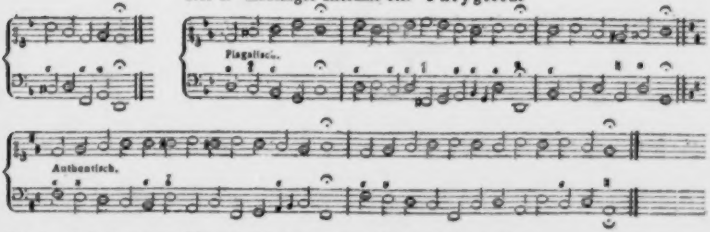

No. 3. Ach Gott vom Himmel sieh darein etc. Hypophrygisch.

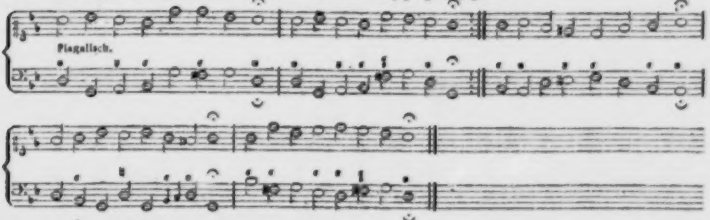

No. 4. O milder Gott etc. Lydisch.

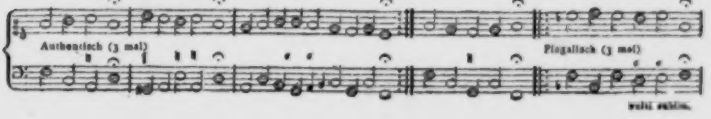

letzten Satze fliessen die Gedanken meist so kunstvoll in einander, dass eine Gliederung schwer zu entdecken und eine klare Auffassung der Form durch Theile gar nicht möglich wird. Das Scherzo ist deutlicher rhythmisirt und sprach deshalb wohl auch am Meisten an. Dieses absichtliche Vermeiden und Verstecken des klaren Periodenbaues scheint ein Lieblingsstreben unseres Componisten zu sein, und muss er es demnach für einen Kunstvortheil halten. Dies ist ein grosser und bedauerlicher Irrthum. Deutliche Theile müssen alle Erscheinungen haben, welche aufgefasst und verstanden sein wollen, und die Musik bedarf ihrer am Allermeisten, denn ihre Bilder halten nicht still zum näheren Herausuchen ihrer verwickelten Verhältnisse.

In der Kunst ist kein vollkommen schöner Gedanke möglich, wenn ihm ein bestimmt erkennbarer Anfang und ein bestimmt erkennbares Ende fehlt.

Herr *Rietz* besitzt unbestritten ein bedeutendes Compositionstalent. Ueber Werke bedeutender Compositionstalente sind oft bei ihrem ersten Erscheinen Urtheile gedruckt worden, die sich in späterer Zeit als ganz falsche erwiesen haben, wie wir das an Mozart und Beethoven zur Genüge Alle erfahren. Dies macht uns oft ängstlich und ärgerlich. Aengstlich, indem wir fürchten müssen, der Folgezeit, vielleicht auch schon Manchem in der Jetztzeit, als den Fortschritten der jugendlichen Geister nicht mehr folgen könnend zu erscheinen; ärgerlich, dass wir das Unglück haben, ein musikalischer Kritiker sein zu müssen, denn in keiner andern Kunst sind Verkennungen der Kunstwerke in solchem Grade möglich. Ein Gemälde, eine Statue, ein Gedicht, ein Gebäude, wird Niemand beim ersten Anblicke hässlich und beim zehnten schön finden; in der Musik sind solche Fälle da. Es soll uns wahrhaft freuen, wenn diese Symphonie in der Folgezeit besser erscheint, als unsere gegenwärtigen Worte darüber. —

Dresden. Concert. — Die Fortsetzung unseres Concertberichts, so weit der Monat November dazu Gelegenheit bietet, hat sich über mancherlei Interessantes zu verbreiten, und wenn auch die Zahl der Concerte nicht übermässig gross, so war sie dennoch genügend, um so mehr da sie wirklich künstlerische Anregung bot — mehr als genügend, wenn wir den im Ganzen recht spärlichen Besuch derselben in's Auge fassen, den wir freilich theilweise wenigstens als eine Folge der auch bei uns sehr fühlbaren Theuerung der nothwendigsten Lebensbedürfnisse oder Furcht vor einem an mancherlei Bedrängnissen reichen Winter werden anzusehen haben.

Wir gedenken zunächst, der Zeitfolge nach, des grossen *Armenconcerts*, welches am 7. Novbr. im Saale des grossen Opernhauses durch die k. Kapelle mit Unterstützung der Hofoperasänger, des Theaterchors, der Dreyssig'schen Akademie, wie der Chöre der Kreuzschule und des Seminars gegeben ward.

Herkömmlich fanden seit Jahren drei, auch wohl vier solcher Concerte zum Besten der Armen im Hoftheater (eins im Sommer gewöhnlich im Palais des k. grossen Gartens) statt. Indess war die Theilnahme des Publicums daran eine sehr geringe, was freilich für seinen Kunstsinn kein sonderlich rühmliches Zeugniss ablegt, da die Auswahl der hier aufzuführenden Werke gemeinhin als eine würdige, auf das Gediegene, Treffliche gerichtet, bezeichnet werden durfte, und hier sich ausserdem äusserst selten Gelegenheit bot, tüchtige grössere Instrumental- und Vocalcompositionen zu hören, während wir allerdings gehofft hatten, das Concert an sich, wie der Zweck desselben und die Wahl des hier seit einer Reihe von Jahren nicht gehörten und oft (seltsamer Widerspruch!) gewünschten „Weltgerichts" werde günstigere Resultate zu erzielen geeignet sein. Ja, selbst die Theilnahme der Anwesenden war, trotz der im Ganzen recht gelungenen Aufführung, keineswegs eine so lebendige und warm ausgesprochene, als man mit Recht erwarten zu dürfen glaubte, zumal wenn man noch berücksichtigen will, dass die Aufführung gewissermassen eine silberne Jubelfeier des Werkes war und vom wackern Componisten selbst geleitet wurde.

Wir dürfen die Ausführung des Werkes als eine recht gelungene bezeichnen. Nur hätten wir die Schärfe der Soprane in den Chören (zunächst wohl durch die frischen und festen Knabenstimmen des Chores der Kreuzschule hervorgebracht) etwas milder gewünscht, wie auch den Messinginstrumenten in diesem Locale einige Mässigung in dem f und ff zuzurathen sein möchte. Wenn die Herren Bassisten sich einer minder steifen, declamatorisch sauberern Aussprache des Textes befleissigen wollten, als wir sie z. B. in den „Chören der Erzväter" namentlich in ersten Theile wahrgenommen, so würde das mit Dank als ein für den Eindruck sehr wesentlicher Fortschritt erkannt werden müssen. Das Quartett der Erzengel war durch die Damen *Kriete* und *Schreck*, und die Herren *Tichatschek* und *Mitterwurzer* vertreten. Mad. *Kriete* schien namentlich zu Anfang nicht vollkommen disponirt, es ward ihr vorzugsweise in der Region des Stimmregisterwechsels schwer, die volle Kühnheit der Intonation zu erreichen und zu bewahren, die wir sonst bei ihr zu finden gewohnt sind. Frl. *Schreck* hat an Sicherheit, wie an daraus folgender Kraft der Stimme bedeutend gewonnen; nur ist ihre Tonbildung noch mangelhaft, und dem Vortrage fehlt das Gepräge tieferen Verständnisses. Die beiden genannten Herren lösten ihre Aufgabe mit Sicherheit und tüchtigem Gelingen, nur möchte künftighin in derartigen Partieen eine gewisse opernmässige Sentimentalität des Vortrags zum Vortheile des Ganzen noch mehr vermieden werden können. Der Oratoriengesang ist und muss nothwendig seinem ganzen Wesen nach ein ganz anderer sein, als der dramatische und Concertgesang; darum finden wir so viele sonst sehr tüchtige Sängerinnen und Sänger, die auf jenem Gebiete durchaus nicht befriedigen, wenn auch die Ursache dieses Mangels häufig weder von ihnen selbst, noch von den Zuhörern klar erkannt wird. Wir müssen das auch in Bezug auf Hrn. *Dettmer* (Satan) und Frl. *Wagner* (Eva) sagen. Des Ersten sonst so schöne Stimme erschien nicht klangvoll genug, besonders in der grossen Arie des ersten Theils, und der Gesammtvortrag hätte ohne alle Uebertreibung wohl noch charakteristi-

scher sein dürfen. Fräul. *Wagner* dagegen trug, vielleicht um die dramatische Färbung zu umgehen, ihr Arioso ohne die hier unbedingt nothwendige Weichheit und Innigkeit vor, so das man das Verständniss der Partie wohl in Frage stellen darf. Ueberdies war die Intonation der Künstlerin nicht ganz sicher, und von dem oratoriengemässen Schwung und Adel des Vortrags war nichts zu bemerken. Das kleine Solo der Maria, das Fräul. *W.* ebenfalls zugetheilt war, entbehrte so ganz der Beseelung tiefer Empfindung in Ton und Vortrag, dass der künstlerische Schwerpunkt diesem entscheidenden Wendepunkte des Werkes gänzlich verloren ging. Grade diese wenigen Noten sind sehr schwer, aber auch eben so bedeutungsvoll.

(Wird fortgesetzt.)

Turin (Teatro Carignano). Vor lauter Ungeduld begann hier die Herbstsaigone bereits zu Ende August, und zwar mit *Meyerbeer's* Roberto il diavolo, der so manches Interessante darbot. Als Oper eines deutschen Meisters, war schon das Prognosticon zweifelhaft: nun die mittelmässigen Sänger: die *Bertucat* (eine treffliche Harfenspielerin) - *Isabelle*, die *Truffi-Alice*, Tenor *Brunacci-Roberto*, Bassist *Rodas-Bertramo*; wie war da nur eine Möglichkeit eines guten Vortrags und Erfolgs, besonders in der ersten Vorstellung zu hoffen? Hiezu noch die hier lebenden beiden ersten Theaterkritiker Italiens: der berühmte Theaterdichter *Romani* und Advocat *Brofferio*, die sich in ihren Urtheilen über die Musik dieser Oper, wenigstens anfänglich, ungünstig gezeigt. Bei alledem drang man nach und nach in die zahlreichen eminenten Schönheiten dieser Oper ein, und da auch die drei letztgenannten Sänger immer mehr im Vortrag gewannen, so zog *M.* zu Ende der Stagione als Sieger davon (s. weiter unten). Dies im Allgemeinen (woher hat wohl die Leipziger Theater-Zeitung vom 16. October Nr. 28 die Nachricht, dass der Erfolg des hier am 29. Aug. gegebenen Rob. il diabolo ungeheuer war, und beinahe alle Stücke Enthusiasmus erregten?). Man höre nun das Wesentlichste beider benannten Kritiker. *Romani*, der für *Meyerbeer* vor mehren Jahren zu Mailand die Margarita d'Anjou und den Eroule di Granada gedichtet, konnte ihn allerdings nur schonend behandeln: *Brofferio* sei freilich als musikalischer Idiot ziemlich grob über den Roberto her, that aber zuletzt öffentliche Busse. *Romani's* sehr langer, mitunter poetischer Artikel zieht anfangs tüchtig gegen das Buch los. Darauf wird von *M.* gesagt, wie der schöne und blühende Jüngling (?) den lieblichen reinen Himmel Italiens zu besuchen kam, sich in die Fluthen seiner Dichtungen und Gesänge tauchte. In Rom öffneten sich ihm die Tempel der erhabenen Psalmodieen eines *Pergolese Palestrina*; in Neapel jene von *Durante* und *Leo*; die Theater wo Cimarosa, Paesiello, Guglielmi und Leo wirkten, luden ihn ein; zu Venedig hörte er die Gesänge der Gondolieri. Von dieser Luft, von diesem Licht, von dieser Harmonie genährt (was wird Abt *Vogler*, *Meyerbeers* Lehrer, zu diesem Spasse sagen?), nahm die junge Deutsche (la giovine alemanna, versteht sich *Meyerbeer*) den Anschmiche und Glänzende (grazia e brio) an, so dass man sie eine Italienerin glaubte. Damals war sie würdig der Scene wo der Pesareser triumphirte. Hier schreibt er die Romilda, die Margarita, den Eoule und Crociato. Nach diesen echt italienischen Opern geht *M.* über die Alpen, und gibt uns nach Jahren diesen Robert, der gewiss grosse Vorzüge besonders in harmonischem Betracht besitzt; aber das Mädchen (i. e. der Meister) hat nicht mehr das fröhliche Licht des südlichen Himmels, sondern das Ernsthafte des nordischen Clima's. Man sehe einmal, wie Zerlina, Leporello, Masetto in *Mozart's* Don Juan das Grosse und Ernsthafte der übrigen Musik mässigen u. s. w. — *Brofferio*, der bissige Kritiker, macht es weit kürzer. Sein Turiner Brief vom 19. September v. J. Nr. 38 enthält einen *Brofferio* unterzeichneten Brief von Robert dem Teufel an den hinkenden Teufel. Nachdem Serr[illegible] zu Wort gezogen, heisst es: „Und was habe ich jemals *Meyerbeer* gethan, dass er mich zwang, eine Musik, die weder heiterat, noch lebhaft, noch ergötzend, noch rührend ist, zu pfeifen (zufolare), mit dem Vorwande dass man sie studiren, analisiren, durch das kontrapunktische Sieb passiren lassen muss, damit man sie schön finde? Verflucht sein die gelehrten Musiken, und der sie erfunden"! Dieser nemliche *B.* sagt indess in seinem Messaggiero Turinese vom 28. Nov. Nr. 48: „Rob. il diavolo hat allmalig unsere Antipathieen entwaffnet, und diesen Umstand verdankt die Hölle dem Herrn *Rodas*, der *Truffi*, dem *Brunacci*, welche den Prozess seiner teuflischen Majestät gut geführt haben". Herr *B.*, der, eben so profan in der Musik wie *Romani*, sich dessen zuweilen in seinem Blatte sogar rühmt, würde gewiss einen minder barschen Ton gefahrt haben, wenn der Meister ein Italiener gewesen wäre. Erst unlängst schilderten zwei ganz verschiedene italienische Schriftsteller unsern Gothe wie folgt: Der Eine nannte ihn eine schöne ausgestreckte kalte Winternacht; der Andere sagte, er sei befangig, von sich eingenommen, kalt, verächtlich (l'acheruevole), der das grosse Gute welches er stiften konnte ausser Acht liess. Verdienen all' diese Herren, Freund *Romani* leider mitgegriffen, nicht das grösste Mitleid? Indess, beide hiesige Kritiker zogen mit langen Nasen ab. Die *Truffi* wählte zu ihrem Benefiz den Rob. il diavolo! welcher Roberto als letzte Vorstellung der Stagione (eine grosse Ehre in Italien) und unter den 80 Vorstellungen der ganzen Stagione 45 oder 46 mal gegeben worden ist. — *Fiaravanti's* verstümmelter Calamella konnte als zweite Oper nicht in die Szene gehen, weil man dem Buffo Tacci 15, sage vierzehnmal zur Aber gelassen (in Italien eine Kleinigkeit); man liess endigst den quiescirenden Buffo Frezzolini kommen und gab den Barbiere di Seviglie (Bassist *Salvatori-Figaro*, Tenor *Donati-Almaviva*, Frezzolini-Don Bartolo, die Bertucat-Rosina; Veteran Frezzolini war wohl der Beste; für *Salvatori* taugte jene Rolle wenig. Er sang hierauf in dem vor mehreren Jahren für ihn componirten Belisario, worin die *Bocay* die Irene, und die *Pasta-Anglois* die Antonina machte. Die neue

Oper X. Y. Z. von *Fioravanti* wurde in allem anderthalbmal gegeben. Um die Hälfte November wurde *Bellini's* Beatrice, übel zugerichtet, von der hier aus Saluzzo angekommenen Sängergesellschaft aufgeführt. Der Roberto und Belisario waren also die beiden einzigen Opern, die sich auf der Bühne erhielten.

Erfurt. In Betreff der musikalischen Feier des Geburtstagsfestes des Königs haben wir diesmal zwar nichts Neues, aber dennoch Rühmliches zu berichten. Zur Vorfeier des in Erfurt stets mit dem wärmsten Patriotismus begangenen Tages gab der *Soller*'sche Musikverein das hier vorzüglich gern gehörte und deshalb bereits öfter wiederholte *Giesebrecht-Löwe*'sche Oratorium „die Siebenschläfer". Die Aufführung, in den Solopartieen wie in den Chören tüchtig vertreten, war eine sehr fleissige und in jeder Hinsicht wohlgelungene, wie denn dies, unter der Leitung unseres wackeren Musikdirectors Hrn. *Golde*, dessen Wirken sich einer immer höher steigenden Anerkennung zu erfreuen hat, schon im Voraus nicht anders zu erwarten stand. Im August hatte uns übrigens der Componist der Siebenschläfer durch mehrtägige Anwesenheit und während derselben durch einen Balladencyklus erfreut. Der gefeierte Balladensänger hat, wie wir späterhin erfuhren, bei Fortsetzung seiner Reise am Thüringer Walde in den reizend gelegenen Sommerschlössern der Herzöge von Meiningen und Coburg die huldreichste Aufnahme gefunden.

Wegen anderweitiger dringender Beschäftigung des Orchesterpersonals wurde die festliche Feier des Erfurt'schen Gesangvereins, bestehend in Wiederholung der in diesem Blatte vor einigen Jahren ausführlich besprochenen Festhymne unsers verdienstvollen Musikdirectors Hrn. *Ketschau*, um einige Tage verschoben, so dass sie erst am 17ten August Abends in der schön erleuchteten Kaufmannskirche stattfand. Auch diese Aufführung blieb nicht ohne ihre wohlverdiente Anerkennung, und wir können nur wünschen, dass jene verdienstvolle Composition, welche als Gelegenheitsstück doch wohl schwerlich einen Verleger finden dürfte, wenigstens durch Abschriften weiter verbreitet und auch an anderen Orten bei ähnlichen festlichen Gelegenheiten aufgeführt werde — denn eine zwei- oder dreimalige Aufführung eines so umfassenden und fleissig gearbeiteten Werkes in *einer* Stadt ist für die Aufopferung des Verfassers, der ihm eine lange Reihe seiner karg zugemessenen Mussestunden widmete, doch keineswegs ein entsprechender Lohn.

So gern wir nun in Erfurts musikalischen Leistungen, unter welchen vorzüglich auch die ausgezeichnet tüchtigen und deshalb ungemein zahlreich besuchten Harmonie- oder Blasinstrumental-Concerte des Herrn Musikdirector *Golde* einen vorzüglich hohen Rang behaupten, die erfreulichsten Fortschritte in technischer Beziehung anerkennen, die sich vorzüglich in der Orchestermusik bemerklich machen, so können wir doch nicht umhin, abermals den in diesem Blatte bereits mehrfach geäusserten Wunsch auszusprechen, dass es den geehrten Directionen, bei den reichen Mitteln und Kräften über welche sie zu gebieten haben, doch gefallen möge, das Publikum durch grössere Mannichfaltigkeit in den zur Aufführung kommenden grösseren Gesangwerken zu erfreuen. Es hat in diesem Bereiche die neueste Zeit so manches Ausgezeichnete gebracht, das man, wenn nicht in Erfurt, sonst gewiss nicht leicht anderwärts in Thüringen zu hören bekommen kann. —

Recensionen.

Claviercompositionen.

Trois Pensées. Pièces fugitives d'une moindre difficulté pour le Piano par *Charles Lasekk*. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. Prix 15 Ngr.

Artige Sächelchen, leicht ausführbar und den nicht mehr als flüchtige, leicht zugängliche Unterhaltung Suchenden gewiss nicht unwillkommen. Nr. 1 — mit der Ueberschrift: „Des religieux sur le cimetière à l'enterrement d'un des leurs" ist zwar ernst, aber nicht so tragisch tief, dass man dabei eine nachhaltige Verdüsterung der Stimmung zu befürchten hätte. Nr. 2, für drei Hände geschrieben, führt die Ueberschrift: „Sur les Alpes." Nr. 3 die: „Brouillerie entre amants." Es würde unbillig sein, in so engem Raume noch Weiteres zu verlangen. —

Ode au Rhin, pour le Piano, sans paroles composé par *Alfred Jaell*. Op. 4. Cologne et Amsterdam, chez J. Eck et Lefebvre.

Da haben wir wieder einen kleinen Wundermann, der, wenn das Bildniss auf dem Titelblatte nicht lügt, ungefähr sein Dutzend Jährchen auf dem Rücken haben kann, und demnach im schönsten Virtuosenalter steht, aber bereits mit *Thalberg* um die Wette setzt. Indess scheint der kleine Tausendkünstler vom Odenwesen überhaupt und von einer Ode an den Rhein seine besonderen Begriffe zu haben. Wir vermögen in dieser angeblichen Ode weiter nichts als ein modernes, eine bedeutend vorgeschrittene technische Fertigkeit in modischen Formen bezeugendes Musikstück zu finden und können dem jugendlichen Verfasser nur rathen, bevor er an weitere Werke geht, zumal an solche hochpoetische, gründliche musikalische und allgemein humanistische Studien zu machen; denn die Zeit, in welcher sich auf dem von ihm eingeschlagenen Wege noch Gold und Orden u. s. w. gewinnen liessen, ist, Gott sei Dank! vorüber. —

Grand Valse brillante pour le Piano, par *A. Löschhorn*. Op. 12. Leipzig, chez Fr. Hofmeister. Pr. 12½ Ngr.

Ein gefällig ansprechendes Musikstück, das unter der geübteren clavierspielenden Jugend Freunde gewinnen und gern wiederholt gehört werden wird. Es finden sich

mehrere recht gute Clavierreffekte darin und das Ganze ist für den Spieler recht dankbar gehalten, ohne in jene lascive, lüsterne, alle Sinne prickelnde Tanzrhythmik zu verfallen, vor welcher die Grazien fliehen, um *Clauren*'schen Verzückungen und Schwärmereien das Feld zu räumen.

Sechs Lieder ohne Worte für das Pianoforte, componirt von *Otto Kraushaar*. Viertes Werk. Zwei Hefte. Nr. 1 und 2 à 15 Sgr. Cassel, bei C. Luckhardt.

Wir haben in diesem Genre bereits so viele tüchtige Arbeiten aufzuweisen, dass es schwer sein muss, sie zu erreichen, geschweige sie zu überbieten, und so hat es jetzt schon von vorn herein sein Missliches, sich in dieses Feld zu wagen. Um mit Glück in die Schranken zu treten, fehlte es dem Verfasser an einem Haupterforderniss des Liedes überhaupt, und gewiss auch des Clavierliedes, nämlich an glücklicher Kraft ansprechender melodischer Erfindung. Dass er sonst zum Theil nicht uninteressante Musikstücke geliefert hat, wollen wir ihm zugestehen, allein einige ermüden durch zu breite Ausführung der ergriffenen Motive und würden bei conciserer Haltung unstreitig an Werth gewonnen haben, während andere zu sehr an schon Dagewesenes erinnern.

XII Etudes faciles et progressives pour Piano composées expressement pour les petites mains, par *J. Schad*. Op. 31. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 25 Ngr.

Nicht alle hier gebotenen Musikstücke sind eigentlich sogenannte Etudes, sondern einige sind nur leichte Stücke für Anfänger. Da sie aber allerdings für kleine Hände berechnet und auch sonst bildend sind, so können wir sie als zum Jugendunterrichte brauchbar empfehlen, wenn auch nicht gerade in der Aufeinanderfolge, in welcher sie der Verfasser gegeben hat. Er hätte mehr Rücksicht auf ein allmäliges Fortschreiten von den leichteren zu den schwereren Tonarten nehmen mögen, die erste Etude z. B. geht aus C, die zweite aus Fdur; dann folgt sogleich ein Stück, das sich in Es- und Asdur bewegt.

Fantaisie de Concert pour le Pianoforte sur des motifs de l'Opéra: Le nozze di Figaro par *Eduard Pirkhert*. Op. 12. Pr. 25 Ngr. Leipzig, bei Fr. Hofmeister.

Beliebte, aber freilich auch grösstentheils schon sehr oft behandelte Themen aus Figaro's Hochzeit in der brillantesten Weise des modischen Bravourspiels theils strenger, theils freier variirt, so dass ein tüchtiger Clavierspieler alle Hände voll zu thun bekommt. Um tiefere Ausbeutung und Verarbeitung der ergriffenen Themen ist es dem Verf. offenbar nicht zu thun gewesen, sondern nur um Entfaltung eines glänzenden Salonspiels, und die Meister desselben werden denn bei diesem Werke wohl ihre Rechnung finden. —

Elegie und Rondo scherzando für das Pianoforte componirt von *J. N. Endler*. Op. 7. Pr. 17½ Sgr. Cassel bei C. Luckhardt.

Beide Stücke sind ohne sonderlichen Werth, sogenanntes Mittelgut, das man weder loben, noch schlechthin verwerfen kann. Da das Rondo sehr leicht ist, könnte es vielleicht bei seiner gefälligen Haltung beim Jugendunterrichte benutzt werden.

Fest-Cantate, componirt zur Inaugurationsfeier des Beethoven-Denkmals, und unter des Componisten Direction ausgeführt in Bonn am 13. August 1845. Text von *O. L. B. Wolf*. Musik von *Franz Liszt*. Klavierauszug für 4 Hände. Mainz, bei Schott's Söhnen. Preis 3 Fl. 36 Kr.

Es wird sowohl den zahlreichen Freunden und Verehrern wie den Gegnern des berühmten, um das Beethoven-Denkmal unstreitig hochverdienten Componisten lieb sein, seine vielfach besprochene, gerühmte Cantate nunmehr wenigstens in einem reich ausgestatteten Klavierauszuge, oder eigentlich, streng genommen, in einer vierhändigen Bearbeitung für das Klavier mit eingedrucktem Texte, erlangen zu können und somit Gelegenheit zu gewinnen, sich, so weit es in solcher Gestalt möglich ist, eine genauere Kenntniss des Werkes zu verschaffen, das jedenfalls zu den besten und interessantesten des Verfassers gehört. *X.*

Feuilleton.

Auf dem Theater zu Frankfurt am Main sind in dem Jahre vom 1. Dezember 1845 bis letzten November 1846 überhaupt 51 Opern in 150 Darstellungen aufgeführt worden. Unter den Opern befanden sich vier neue, 18 neu einstudirte. Ausserdem fanden zwei Concerte (der ungarischen Sänger- und Instrumentistengesellschaft) im Theater Statt. — Am 1. Januar wurde Ditterdorf komische Oper: „Das rothe Käppchen" mit vielem Beifall gegeben.

In Wien hat eine siebenjährige Violinistin, *Wilhelmine Neruda*, ein Concert gegeben. Das Wunderkind ist eine Schülerin *Jansa's* und hat auch eine ältere Schwester, *Amalie*, welche recht gut Pianoforte spielt.

In Wien starb am 18. Dezember vorigen Jahres *Joseph Blahag*, Kapellmeister der landesfürstl. Pfarrkirche zu St. Peter, 67 Jahre alt.

Die bekannte Sängerin Mad. *Elise Blaes*, geb. *Meerti*, aus Belgien, hat mit ihrem Gatten, dem Klarinettisten *Blaes*, in Wien mehrere Concerte gegeben und allgemeinen Beifall gefunden.

Die Breslauer Bühne gab im verwichenen Jahre 114 Opervorstellungen, neu waren 7, neu einstudirt 3. Das Singspiel und die Posse brachten es nur zu 81 Aufführungen, worunter 6 neu und 2 neu einstudirt. Auch hier also überwiegt die Oper.

Zur Reform der Kirchenmusik in den päpstlichen Staaten. Pius IX., ein grosser Kenner und Verehrer klassischer Kirchenmusik, beabsichtigt, den sogenannten Gregorianischen Kirchengesang wiederherzustellen. Es ist deshalb dem Signor *Alessandro Monaldi* mittels besonderen Breve's gestattet worden, die seit fast hundert Jahren nicht aufgelegten, für Geld kaum noch zu habenden und durch langen Gebrauch defekt gewordenen Chorliturgieen *Patrono*

et auspice Pio IX. zum Gebrauche des gesammten katholischen Klerus neu herauszugeben. Einem Schüler *Baini's*, dem Abbate *Mamne* vom Sixtinischen Sängerchor, ist die Reform der alten römischen und venezianischen Ausgabe des betreffenden Materials übertragen worden — fast überall ist es durch handschriftl. Einschiebsel verunstaltet. Das neue Werk wird ausser einer nach gedruckten und handschriftl. Quellen angestellten Revision auch die Offizien und Messen in den Kompositionen der ersten Meister der Sixtinischen Kapelle darbieten, und zwar zunächst in folgenden Theilen mit Text und Musik:

1) Directorium chori ad usum omnium ecclesiarum.
2) Antiphonarium Romanum de Tempore et de Sanctis.
3) Psalterium Romanum dispositum per hebdomadam.
4) Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis.
5) Manuale chorale ad formam breviarii Romani.

Der Tenorist *Damcke* (früher in Prag) ist von Wien nach Paris gegangen, um sich unter *Garcia's* Leitung in der höheren Gesangkunst zu vervollkommen.

Auf der Wiedbadener Bühne sind im Jahre 1846 überhaupt 90 Opern aufgeführt worden, darunter zwei neue: *Halevy's* Musketiere der Königin, *Kruge* Nachtwächter. (Letztere fiel, ebenso wie in Leipzig, durch.) Das neue Jahr begann mit der Darstellung des Oberon, worin Fräulein *Kern* die Rezia, Herr *Pers* den Hüon sang.

Ueber den ausgezeichneten Violoncellisten *Christian Kellermann* theilt die illustrirte Zeitung, welche auch sein Bild liefert, folgende biographische Notizen mit. *K.* ist ein geborener Däne und erhielt seine Ausbildung im Konservatorium zu Wien. Nach seinem Abgange aus dieser Anstalt wurde er im Hofopernorchester angestellt und gab nebenbei Musikunterricht. Bald aber genügte ihm dies nicht und er begann Kunstreisen zu unternehmen. Zunächst ging er nach Kopenhagen, und machte dort solches Aufsehen, dass ihn König Christian VIII. zum Kammermusiker mit ansehnlichem Gehalt ernannte und ihm die Erlaubniss ertheilte, jährlich mehrere Monate zu reisen. Demgemäss durchzog er ganz Skandinavien und fand überall enthusiastische Aufnahme. 1840 ging er nach Holland; im Haag erregte sein Spiel in einem Concerte der Musikgesellschaft Diligentia einen wahren Beifallssturm. Im Mai begab er sich nach London, wo die Aufnahme nicht minder glänzend war und alle Zeitschriften in seinem Lobe wetteiferten. Im Sommer durchreiste er England, Schottland und Irland, kehrte im November nach Kopenhagen zurück und will jetzt einen Besuch in Wien machen, wo seine Eltern ansässig sind.

Dem Orgelbauer *Heinrich Herold* zu Pirna sagt die Gemeinde zu Hinterhermsdorf für Erbauung einer neuen, als trefflich befundenen Orgel mit 2 Manualen und 21 klingenden Stimmen öffentlichen Dank in der Leips. Zeitung. Die fragliche Orgel ist des Meisters erstes Werk.

Am 22. Dezember v. J. fand in Wien das jährliche grosse Concert des Pensionsinstituts für Witwen und Waisen der Tonkünstler im Burgtheater Statt. Aufgeführt wurde „Das neue Paradies", Oratorium vom Kapellmeister *Reiter* in Basel; es fand getheilten Anklang.

Die Berliner Vossische Zeitung enthält folgende Apostrophe: *A. Mr. Charles Eckert, compositeur célèbre de l'opéra* Guillaume d'Orange.

„. . On ne doit pas préférer les resultats de l'art à l'art lui-même. Quand on a fait de son mieux, quand on sent qu' on a fait bien, il me semble qu' un peu plus ou un peu moins d'approbation n'ôte ni ajoute rien au contentement intérieur. Souvenez-toi de ce que me disait le Porpora la première fois que j'ai chanté au palais Giustiniani: „Quiconque se sent pénétré d'un amour vrai pour son art, ne peut rien craindre". Roma. *Consuelo.*

Mad. *Viardot-Garcia* erhält in Berlin für ihre Gastvorstellungen am königl. Theater 50 Friedrichsdor für den Abend, im Königstädtischen Theater bekam sie die Hälfte der Einnahme. — Ihre Honorare in London und Petersburg sollen mehr als das Doppelte betragen haben.

Aug. Schmidt, Redakteur der Wiener Musikzeitung, kündigt ein biographisches Werk an, das die Lebensbeschreibungen der ausgezeichnetsten österreichischen Tonkünstler enthalten wird, illustrirt mit den Bildnissen derselben.

Der Harmst *Vivier* hat nun auch Wien mit seinen Kunststückchen beglückt; auch dort fand er bei der Menge Beifall, während die Sachverständigen wie die Kunstverständigen die Achseln zuckten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. van, Sechste Symphonie (Pastoral-Symphonie) für zwei Pianoforte, eingerichtet von *M. C. Eberwein*. Op. 68. 3 Thlr.

Bernard, M., 3 Mazurkas de Salon pour le Piano. 15 Ngr.

Chopin, F., Barcarolle pour le Piano. Op. 60. 20 Ngr.
— — Polonaise Fantaisie pour le Piano. Op. 61. 27½ Ngr.
— — 3 Nocturnes pour le Piano. Op. 62. 22½ Ngr.

Hauptmann, M., 6 vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 33. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Hiller, F., Ein Traum in der Christnacht, Oper im vollständigen Klavierauszuge vom Componisten. 7 Thlr.
— — Dieselbe in einzelnen Nummern. Nr. 1—13. à 7½ Ngr.—1 Thlr.
— — Ouverture daraus für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.

Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur Sultana, Opéra de *M. Bourgeois*. Op. 151. 25 Ngr.

Lasekh, C., L'Ecolier et son maître. 6 Pièces pour le Piano à 4 mains. 1 Thlr.

Meyer, L. de, La Danse du Serail. Grande Fantaisie orientale pour le Piano. Op. 31. 1 Thaler.

Naumann, Emil, Sonate für das Pianoforte. Op. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schaefer, J., Fantasiestücke für das Pianoforte. Op. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.

Tedesco, J., Reminiscences du Barbier de Seville de *Rossini*. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 18. 1 Thlr.
— — 3 Pensées fugitives pour le Piano. Op. 19. 18 Ngr.
— — Böhmische National-Lieder, für das Pianoforte bearbeitet. Op. 22. 1. Heft. 15 Ngr.

Porträit von *Ferdinand David*. Velin-Papier. 25½ Ngr.
— — Dasselbe. Chin. Papier. 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ſten Januar. **Nr. 4.** 1847.

Inhalt: G. L. Duprez. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Paris. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

G. L. Duprez.

Duprez wird in den nächsten Monaten nach Deutschland reisen, um dort auf den vornehmsten Bühnen zu gastiren. Der berühmte Sänger hat zu diesem Zwecke die deutsche Sprache studirt und wird in den Hugenotten, in der Jüdin, in Wilhelm Tell und in mehreren anderen grossen Opern *deutsch* singen, was wahrlich nicht gering anzuschlagen ist, wenn man bedenkt, welche Schwierigkeiten unsere Sprache dem Ausländer und namentlich dem Franzosen darbietet. Der dauernde Erfolg der obengenannten Opern ist durch Duprez nicht wenig befördert worden, so dass dem deutschen Publikum diesmal der seltene Genuss geboten wird, einen ihrer vorzüglichsten Träger zu hören. Auch dürfte selten ein Künstler einen so schlagenden Beweis seiner Hochachtung für eine Nation ablegen; denn die durchaus unabhängige Stellung *Duprez'* sichert ihn vor dem Verdachte, als wolle er sich durch den Beifall jenseits des Rheins materiell bereichern. Wenige von unseren Theaterheiden benutzen ihre sorgenfreie Stellung dazu, ihr geistiges Vermögen nach allen Seiten hin zu entwickeln; sie ruhen auf ihren Lorbeeren aus und denken nicht daran, der Welt, die ihnen Beifall und Bewunderung gezollt hat, durch ihr Talent einen fortgesetzten Tribut zu zahlen. Desto höher werden wir eine so energische Natur wie die des hier so gefeierten *Duprez* zu schätzen wissen; er scheint das reiche Erbe seines Talentes nicht *allein* verzehren zu wollen und gehört viel zu sehr der Kunst an, als dass er sich, wie viele Andere, vor einem neuen Gange durch ihre Klippen scheuen sollte. Seine Frische und Lebendigkeit stellt ihn allerdings vor dem Verluste seines bereits errungenen Ruhmes sicher, aber sein Muth bleibt immerhin doch zu loben, wenn wir bedenken, dass selbst Männer wie *Rossini* sich aus Scheu, das Eroberte wieder zu verlieren, von der Oeffentlichkeit zurückgezogen haben. Die Gelegenheit ist diesmal zu günstig, als dass wir uns versagen könnten, hier einige biographische Notizen über diesen merkwürdigen Künstler, den man nicht mit Unrecht den Nestor des französischen Gesanges genannt hat, mitzutheilen.

Gilbert Louis Duprez ist am 6. December 1806 zu Paris geboren. Sein unbemittelter Vater hatte 18 Kinder; er selbst ist der 12te Sohn des Hauses. Eine seinen Eltern befreundete Dame überzeugte sich von den musikalischen Anlagen des Knaben und veranlasste seine Aufnahme in's Conservatoire. Später trat er in *Choron's* Gesangschule, in der er den Grund zu seiner tiefen musikalischen Bildung legte. Da seine Stimme damals keinen besonders starken Umfang hatte, rieth man ihm allgemein, sich mit den übrigen Theilen der musikalischen Kunst zu beschäftigen, und vielleicht verdankt er diesem Umstande grade seine später so gerühmte Vielseitigkeit. Diese ist gleich zu Anfange seiner Carrière bekannt worden, denn *Duprez* wurde, obgleich noch sehr jung, Kapellmeister am Collège (Gymnasium) Henri IV. Zu dieser Zeit componirte er mehrere Motetten und Cantaten. Das Bedürfniss einer umfassenderen Ausbildung trieb *Duprez* in seinem 18ten Jahre nach Italien, von wo ihn indess *Choron* bald wieder zurückberief. Am 3. December 1825 debütirte *Duprez* am Odéon als Almaviva in *Rossini's* Barbier mit mässigem Glücke. Entschiedener war sein Erfolg als Octavio in Don Juan. Im Februar 1827 vermählte er sich mit der talentvollen Schülerin *Choron's Alexandrine Duperron*, die kurz darauf als Clara in der Oper *Dalayrac's* ebenfalls im Odéon debütirte. Als das Odéon-Theater geschlossen wurde, trat *Duprez* zur komischen Oper über und machte später mit seiner Frau eine zweite Reise nach Italien, woselbst er diesmal 8 Jahre lang blieb. Nachdem er in verschiedenen Städten Italiens komische Rollen gesungen hatte, versuchte er sich in Mailand in einer ernsten Oper, und reussirte dergestalt, dass er sich von nun an seines Talentes für den ernsteren Gesang bewusst wurde. Mit der Rolle des Arnold in Wilhelm Tell, die er in Lucca sang, legte *Duprez* den Grund zu seinem jetzigen Rufe. Man engagirte ihn damals bereits mit 18000 Franken jährlich, und zollte ihm als Percy in Anna Boleyn und ferner in Comte Ory, in Parisina und Matilde de Schabran reichen Beifall. Später wurde *Duprez* am S. Carlo in Neapel mit 32,000 Franken jährlichem Gehalte engagirt und fast um dieselbe Zeit sang er mit Mad. *Malibran* an der dortigen komischen Oper mit ausserordentlichem Erfolge; namentlich erzeugte Ines de Castro wahre Beifallsstürme. Man kann sich eine Vorstellung machen, wie das Publikum sich damals von der Oper in Anspruch nehmen liess, wenn man erfährt, dass das zur Zeit von Neapel nach Frankreich gehende Dampfschiff keinen einzigen Reise den zahlte.

Nach fast 8jähriger Abwesenheit kehrte *Duprez* nach Paris zurück, wo *Duchatel*, der damalige Director der grossen Oper, ihn mit 40000 Franken jährlich enga-

girte. Von dieser Zeit her schreibt sich das so unglückliche Zerwürfniss *Nourrit's* mit der Académie royale de musique. Der während 15 Jahren so hoch gefeierte *Nourrit* konnte den Enthusiasmus des Publikums für den Neuling nicht ertragen und machte seinem bewegten Leben ein zu frühes Ende.

Dupres debütirte an der grossen Oper als Arnold in Wilhelm Tell. Seine Stellung war schwierig: er sollte *Nourrit* ersetzen; aber er ersetzte ihn wirklich. Man erinnert sich in Deutschland wohl noch der enthusiastischen Stimmen der französischen Journale, die wie *Berlioz* im Débats alles Ernstes erklärten, einen solchen Tenor noch nie gehört zu haben. L'effet produit par *Dupres*, sagte *Berlioz*, est le pendant de celui produit, il y a huit ans, au Conservatoire, par la première exécution du finale de la symphonie en ut mineur. L'art ne peut ni ne doit ambitionner d'aller plus loin (s. das Journal des Débats vom 19ten April 1837). Bei dieser Rolle hatte *Dupres* noch das spezielle Verdienst, das hier halbvergessene Meisterwerk *Rossini's* wieder auf das Repertoir der grossen Oper gebracht zu haben.

Einen Monat später feierte er in den Hugenotten einen ähnlichen Triumph, den er auch in Stradella, der Jüdin und der Stummen fortsetzte. In der Rolle des Eleazar glänzte er ebenso durch Spiel wie durch Gesang, und obgleich man ihn bereits früher als trefflichen Mimen zu sehen gewohnt war, erregte die ausserordentliche Leistung in der Darstellung dieser charakteristischen Rolle neue Bewunderung. Im Jahre 1838 schrieb *Halévy* in seinem Guido die erste Rolle für *Dupres*. *Berlios* sagte damals: Les termes me manquent pour en donner une idée. Ohne *Dupres'* Erfolge bei jeder neuen Rolle zu beschreiben, wollen wir hier nur kurz sein Repertoire verzeichnen. Im April 1837 sang er zum ersten Male in Wilhelm Tell, im Mai desselben Jahres in den Hugenotten, am 28. Juni in Stradella, am 4. August in der Jüdin, am 17. October in der Stummen, im März 1838 in Guido und Guinevra, im September desselben Jahres in Benvenuto Cellini von *Berlios*, im März 1839 in *Auber's* Fecuasse, im September 1839 in la Vendetta von *Ruolz*, im März 1840 in den Märtirern von *Donizetti*, im November desselben Jahres in Robert der Teufel, im December in der Favoritin, im December 1841 in der Königin von Cypern, im März 1843 in *Halévys* Charles VI., im November in *Donizetti's* Don Sebastian, im September 1844 in *Rossini's* Otello. In demselben Jahre trat *Dupres* auch in dem Drurylane-Theater in London mit ausserordentlichem Erfolge auf. Die grösseren englischen Journale schrieben, was sonst selten zu geschehen pflegt, ganze Colonnen über sein Gastspiel, und Morning-Chronicle, Morning Post, Observer und die illustrirte Londoner Zeitung suchten die Lobsprüche der Franzosen noch zu überbieten.

Dupres ist gegenwärtig Professer des Gesanges am Conservatoire; der wohlthätige Einfluss, den sein Unterricht dort ausübt, ist längst zur Genüge anerkannt. Seine ausserordentlichen Stimmmittel hat er, soweit die Natur dies zuliess, durch die vortrefflichste Methode zu erhalten gewusst, und er singt noch jetzt nie, ohne durch Stimme und Vortrag zur Bewunderung hinzureissen. Von seiner theoretischen Kenntniss des Gesanges hat er durch seine kürzlich erschienene Sing-Schule einen glänzenden Beweis abgelegt. Möge es uns erlaubt sein, diese Skizze mit einigen Bemerkungen über dieses vortrefliche Werk zu schliessen.*) Es ist mit glänzenden Zeugnissen des Institut de France und des Conservatoire-Comité's ausgestattet. *Raoul Rochette*, Sekretair der Akademie der schönen Künste, sagt in dem von *Auber*, *Carafa*, *Spontini*, *Onslow*, *Adam* und *Halévy* unterzeichneten Berichte an das Ministerium des Unterrichtes unter Anderm: die Sektion ist überzeugt, dass *Dupres*, indem er in seinem Werke die Resultate seiner eigenen Erfahrungen gegeben und dem Publikum das Geheimniss jenes einfachen und erhabenen Styles, das ihn so sehr auszeichnet, offenbart hat, der Kunst einen wahren Dienst leistete. Auch im Conservatoire ist die Gesangschule *Dupres'* allgemein angenommen worden. In der Vorrede sagt *Dupres* ebenso bescheiden als aufrichtig, dass keine, selbst die vollständigste Methode nicht, vollkommen singen lehre, sondern dass nur fortgesetztes Studium und praktische Uebung die Gesangsbildung vollenden können. *Adolph Adam* hat *Dupres* vorgeworfen, dass er in seiner Eintheilung des Sopranregisters anders verfuhr als dies gewöhnlich geschieht. Er gibt nämlich der Brusttimme die ganze untere Octave von c bis c, während man dem Sopran in der Regel nur die Noten von e bis f, höchstens fis und g zumuthet. Wir kennen sogar Soprane, die diese Brusttöne gar nicht haben, wie Mad. *Dorus-Gras* und *Rossi-Caccia*, während Mad. *Cinti-Damoreau* ihrer mächtig ist. So, meint *Adam*, müsse man diese Noten nur dem Mezzo-Sopran und Alt zuschreiben, ja Ersterer reiche häufig noch nicht einmal bis zum c. Dem Basse weist *Dupres* zwei Register an, das eine mit der unteren Octave von a bis f_1 und das andere mit der oberen Sexte von g bis e. Man wird sich erinnern, dass in älteren, namentlich in *Gluck'*schen Opern dem Basse dieser Umfang zugemuthet wird. Die Studien sind sämmtlich im Violinschlüssel geschrieben; da sie aber den Umfang von 13 Tönen nicht überschreiten, sind sie für die anderen Stimmen sehr leicht zu transponiren.

Da *Dupres'* Gesang-Schule wahrscheinlich auch in Deutschland bekannt geworden ist, so wird man den Künstler bereits theoretisch aufgefasst haben und auch dieserhalb schon begierig sein, seinen Gesang selbst kennen zu lernen. Von dessen Vollendung abgesehen, dürfte man selten Gelegenheit haben, einen *dramatischen Sänger* dieses Schlages zu hören. Wir haben eine Menge tüchtiger Künstler, die in ihrem Vortrage über den Concert-Styl nicht herauskommen und darum auch nie eine Rolle lebendig wiedergeben vermögen. *Dupres* gehört zu den wenigen, die mit scharfer Auffassungsgabe und ächter Begeisterung *Gestalten* zu schaffen vermögen.

*) Wir müssen, um Wiederholungen zu vermeiden, dass ausscheiden, was als blose Inhaltsanzeige schon von unserem geschätzten Mitarbeiter Dr. *Neumburg* in seiner Recension über das fragliche Werk (Nr. 49, Jahrg. 1846) gegeben worden, auf dessen Urtheil wir zugleich zurückzuweisen uns gedrängt fühlen.
D. R.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Dreizehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses. — Idyllische Symphonie von *C. Helsted* (neu, Manuscript). — Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concertino für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *P. Moralt*, königl. baierischem Kammermusiker aus München. — Ouverture zu Egmont von *L. von Beethoven*. — Arie aus Romeo und Julie von *Bellini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Adagio für Violoncell von *W. A. Mozart*, vorgetragen von Herrn *J. Moralt*. — Duett aus Euryanthe von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräul. *Schloss* und Fräul. *Vogel*. — Ouverture zur Oper „Les Abencérages" von *Cherubini*. —

Wieder ein junger Däne, der seine erste Symphonie sendet, um ihre Wirkungskraft an Leipzigs Gewandhaus-Publikum zu prüfen. Doch ist das Resultat diesmal nicht günstig ausgefallen. Die zwei ersten Sätze wurden mit Stillschweigen aufgenommen, die zwei letzten erhielten nur mässige Beifallszeichen. Ein neuer Beweis, wie schwer es, selbst bei bedeutendem Talente, ist, nach *Beethoven* entschieden guten Erfolg durch eine Symphonie zu erringen. Denn ein bedeutendes Talent besitzt Herr *Helsted* unzweifelhaft, wenn es auch noch nicht den Hohepunkt erstiegen, wo es als selbstständige Erscheinung aus der Masse heraustritt und sich geltend macht.

Dem Componisten schwebte offenbar *Beethoven* als Muster vor, und die Maximen, welche dieser grosse Kunstgeist für die ächten und rechten anerkannte, als: bestimmten sprechenden *Ausdruck*, melodische Gedanken, Herauspinnen des Ganzen aus sehr wenigem Urgedankenmaterial, klare Gliederung durch leicht erkenn- und auffassbaren Periodenbau, angenehme Contrastirung und Abwechselung der Gedanken, reine, durchaus wohlklingende Instrumentirung, hat sich Herr *Helsted* obstrahirt, und seine Symphonie danach gebildet. Hinsichtlich der Klarheit lässt das Werk also gar nichts zu wünschen übrig, was die Kritik in Stand setzt, gleich nach erstmaligem Hören ein entschiedeneres Urtheil aussprechen zu können, als dies bei vielen anderen neueren Erscheinungen der Art möglich ist.

Hat der junge Däne durch eifriges Studium der *Beethoven*'schen Partituren gelernt, wie der grosse Meister seine Sätze aufbaut, so hat sich leider zugleich dessen Gedankenmaterial zu fest in Herrn *Helsted*'s Fantasie geklammert, und da er auch einen ähnlichen Gegenstand wählte, nämlich eine Idylle, so ist es nicht zu verwundern, wenn Form und Gedanken im ersten Satze den *Beethoven*'schen Gang auf's Land aus der Pastoralsymphonie uns in die Erinnerung bringen.

Tonart, *F dur*, Taktart, $^2/_4$, einzelne Gedanken nebst deren Instrumentirung im ersten Satze sind zu nah dem *Beethoven*schen Bilde verwandt, und so ist der nächste Gedanke, welcher in dem Hörer erweckt wird, der einer zu erkennbaren Nachahmung. Damit ist aber einem musikalischen Kunstwerke der Stab gebrochen. Ein Musikstück, das an ein anderes erinnert, erkältet die Seele des Hörers, und schwer ist sie dann für die folgenden Sätze des Componisten zu erwärmen, wären sie auch viel besser. Wirklich sind das Scherzo und das Andante eigenthümlicher gestaltet, doch konnten sie aus dem angeführten Grunde keine wärmere Wirkung hervorbringen. Im letzten Satze erinnern die Accente des Thema's wieder an den letzten Satz der Adur-Symphonie von *Beethoven*. Doch waltet in diesem im Ganzen ein feuriges Leben, und so wurde er am Besten aufgenommen. Dieses geringen Erfolges ungeachtet müssen wir dem Componisten ein bedeutendes Talent zugestehen, und wenn es ihm gelingt, sich aus der Gefangenschaft der Gedanken seines Musters zu befreien, und dessen Maximen mit eigenthümlichen ursprünglichen Ideen auszuprägen, so dürfen wir ihm eine glückliche Zukunft prophezeien, denn den blauen Dunst so mancher neueren Instrumentalcomposition wird die musikalische Welt nie als genussreiche Bilder anerkennen, und nur klaren Gestaltungen ihre wirkliche Theilnahme zuwenden. Klare Bilder aber auszuprägen, versteht unser Komponist, nur sind sie noch nicht energisch, packend und ursprünglich genug.

Um Wiederholungen zu vermeiden, bemerken wir über den Vortrag der sämmtlichen Gesangstücke durch die Fräulein *Schloss* und *Vogel*, dass er sich und mit Recht des allgemeinsten Beifalls zu erfreuen hatte. Bei der *Bellini*'schen Arie sprechen wir wieder aus: möchten doch die deutschen Componisten an den Italienern lernen wollen, wie für den Gesang geschrieben werden muss, wenn Sänger und Publikum wirkliche Befriedigung finden sollen. Fügte der Deutsche seine Fähigkeit der tieferen charakteristischeren Auffassung dazu, welche wundervolle allgemein wirkende Gesangsmusik müsste dann erscheinen!

Weder das Concertino für Violine noch dessen Vortrag von Herrn Kammermusikus *P. Moralt* aus München konnten sich Beifall erwerben. Composition und Spiel erschienen etwas veraltet und häufig rauh klingende Töne beleidigten das Ohr. Herr *J. Moralt* spielte ein einfaches, irren wir nicht, aus einem *Mozart*'schen Quintett für das Violoncell arrangirtes Adagio zwar mit Gefühl, aber ohne Geschmack. Die Wirkung wurde getrübt durch das fortwährende Tremuliren, dass wir nun einmal nicht als eine Kunstschönheit anerkennen können. Auch erwartet die jetzige Musikwelt von einem reisenden Virtuosen wohl mehr, als blos ein einziges so leichtes Stücklein.

Die Ouverturen zu Egmont von *Beethoven* und zu den Abencerages von *Cherubini* wurden unter Herrn Musikdirektor *Gade*'s Direction präcis und fein nuancirt ausgeführt und rauschend applaudirt.

Dresden. Das *zweite Abonnement-Concert* fand am 17. Novbr. Statt. Auf mehrseitiges Verlangen ward *Meyerbeer*'s Ouverture zu Struensee in demselben nochmals vorgeführt, und das gibt uns erwünschte Gelegenheit zur Berichtigung eines Irrthums, in den wir bei unserer ersten Beurtheilung dieses Tonwerks, das Sie ja auch nun in Leipzig gehört haben, unwillkürlich verfallen sind.

Dort hatten wir nämlich die Ansicht ausgesprochen, das einleitende Andantino sei wohl eine dänische Volksmelodie — eine Ansicht, zu welcher die ganze Haltung des Thema sehr leicht bringen kann. Indess nach des Componisten eigener Mittheilung sind „sämmtliche Themen der Ouverture, ob gut oder schlecht, sein Eigenthum", und wir beeilen uns somit pflichtmässig, dieses Eigenthum hiermit anzuerkennen. Auch wird man unsere Aeusserungen über Zerrissenheit und Mangel an Concentrirung des Werkes wohl schwerlich so missverstehen, als hätten wir damit die richtige Benutzung des Allegromotivs in imitatorischer und modulatorischer Weise in Abrede stellen wollen. So materiell war das nicht gemeint. Aber eine künstlerische, vielseitige Ausbeutung des Motivs, eine Formung der ganzen Ouverture aus einem Guss und Fluss der Begeisterung, ein auch in höherem, nicht blos äusserlich formellem Sinne selbständig begründetes Kunstwerk vermögen wir nicht darin zu erkennen. Mag die Ouverture von dem Drama selbst — gewissermaassen die Hauptsceneufolge in grossen Strichen andeutend — eine wirkungsvolle Einleitung sein: um selbstständig zu wirken, fehlt ihr der künstlerische Schwerpunkt, ist sie zu sehr auf Reflexion und Berechnung gebaut. Zu einer Aenderung dieses Urtheils hat uns weder die zweite, sehr wackere Aufführung, noch eine Durchsicht der geist- und effectvollen Partitur vermögen können.

Mendelssohn-Bartholdy's A moll-Symphonie ist seit ihrem ersten Erscheinen zu bekannt geworden, als dass wir über sie hier weitläuftiger referiren sollten. Uns scheint die unmittelbare Verbindung der vier Sätze, wenn auch neu, doch ungünstig für Ausführende und Geniessende, und wir können den etwas längeren Ruhepunkt, wie er hier zwischen dem zweiten und dritten Satze eintrat, nur billigen. Er ist nöthig für das Orchester zur Sammlung frischer Kräfte, wie für die Zuhörer zur Sammlung und kurzen Recapitulation der in ihnen erweckten Ideen. Die Ausführung dürfen wir als eine technisch und geistig wohl gelungene bezeichnen. (Der anwesende Componist wird, wenn ihm kleine Einzelnheiten zu wünschen blieben, freundlich die Verhältnisse berücksichtigt haben!) Hier und da ein wenig mehr Gleichmässigkeit der Violinen, und eine bessere Stimmung der Holzblasioustrumente möchten wir zu thunlichster Berücksichtigung noch wiederholt empfehlen; auch dürften bisweilen die langen Crescendo's noch etwas gleichmässiger, weniger ruck- und stossweise ausgeführt werden. Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass diese Symphonie nicht, wie das Programm angab, hier „zum ersten Male" zu Gehör kam. Schon der Musikdirektor *Hartung* hat sie vor drei Jahren in den damals von ihm veranstalteten Abonnement-Concerten zur Aufführung gebracht. Suum cuique! — *Taubert's* Ouverture zum Blaubart von *Tieck* (zur Berliner Aufführung geschrieben?) ist ein romantisches Genrebildchen, doch ohne tiefere Intentionen: grosse Begeisterung ist freilich aus der Dichtung eben auch nicht zu schöpfen! Sauber und anspruchslos gemacht, ward sie eben so ausgeführt, und nur das Hornsolo's, das mit sehr schönem, weichem und vollem Tone von einem Herrn *Rohde* geblasen ward, mögen wir noch erwähnen. Weshalb aber der Dirigent das Moderato der Introduction zu Anfang etwas langsamer nahm und allmälig erst in das eigentliche Tempo überging, ist uns nicht recht klar geworden.

Der Concertsingverein, wohl nahe an fonfzig Damen und Herren stark, aber für diese verhältnissmässig grosse Anzahl nicht ausgibig genug im Tone, was wir besonders bei den Bässen und zum Theil auch in den Sopranen zu beklagen haben, selbst da, wo das Orchester viel gemässigter sich vernehmen liess, als in *Haydn's* bekannter Motette: „Des Staubes eitle Sorgen" — der Concertsingverein producirte sich zum ersten Male, und wir dürfen seinen Leistungen in der eben genannten Motette, wie in dem *Mozart*'schen Ave verum corpus (wo besonders ein vortrefflich durchgeführtes Pianissimo sich geltend machte) und in einer neuen Composition von *Ferd. Hiller*, Goethe's Gesang der Geister über den Wassern, gerechterweise aufmunternde Anerkennung nicht versagen. Die eben bezeichnete Dichtung will uns, des Vorwaltens der Reflexion wegen, die eben nur durch poetische Bilder verhüllt wird und dadurch nothwendig zu äusserer Tonmalerei führt, für Composition wenig geeignet erscheinen! doch dürfen wir dem Componisten die Anerkennung nicht vorenthalten, dass er durch den Gegensatz in der Behandlung des Chors und des Orchesters (deren ersteres das reflectirende Element, häufig unisono gnomischer Weise, deren zweites das poetisch-melodische repräsentirt) beide Elemente geschickt und wirkungsvoll zu verknüpfen gewusst habe. Die Führung des Chors, obwohl scheinbar untergeordnet oder wenigstens sehr zurücktretend, ist durchaus angemessen; die Behandlung des Orchesters sehr sinnig, geschickt und belebend, aber zu rechter Begeisterung will es dabei nicht kommen: didactische Poesie ist sehr wenig zur Erweckung einer solchen geeignet.

Bei seiner zufälligen Anwesenheit hatte *Ernst* die Gefälligkeit gehabt, an des erkrankten *Regondi* Stelle die Vertretung des virtuosen Elements in diesem Concerte zu übernehmen. Er trug *Beethovens* bekannte Romanze für Violine, Op. 40 (die ein musikalischer Referent der Leipz. Zeitung von hier recht gemüthlich für eine Composition von *Ernst* erklärt), sehr gelungen vor, und wir würden Gleiches auch von seiner Fantasie über ungarische Volkslieder sagen müssen, wenn er nicht die eine Variation derselben durchweg obzerreissend unrein gespielt hätte. So wenig wir die sehr potenzirten Schwierigkeiten der Composition verkennen, so verlangen wir doch mit Recht vom Künstler vor allen Dingen stets und unter allen Umständen reine Intonation als Grundlage eines schönen Spieles. Unsere modernen Virtuosen leben viel zu viel unausgesetzt von und mit dem Publikum; nothwendige frische Belebung der Kunst wie selbst der technischen Virtuosität kann aber unbedingt nur in der Zurückgezogenheit, sofern diese allseitig, verständig und bewusst als Bildungsmittel benutzt wird, gewonnen werden. Und kein Künstler, auch der grösste nicht (und wir stellen *Ernst* sehr hoch), kann, will er nicht entschiedene nachtheilige Wirkung nur zu bald spüren, jener Forderung einer zeitweiligen, ernsten

Studien gewidmeten Zurückgezogenheit sich entschlagen. Jetzt gerade scheint ein recht günstiger Zeitpunkt dazu, denn das sogenannte Virtuosenwesen hat sich etwas überlebt. Möchten die Tüchtigen diese Wahrnehmung recht fruchtbringend benutzen! —

Wir wenden uns nun sogleich zu dem von Herrn *Charles Mayer* am 25. November veranstalteten grossen Concert, das uns äusserlich wieder einen bedauerlichen Beweis für unsere früher aufgestellte Behauptung lieferte. Die Concertgeber finden in dieser Saison bei uns keinen goldenen Boden. Eröffnet ward dasselbe mit der von unserer braven Kapelle unter *Reissiger's* Leitung ausgezeichnet vorgetragenen Lodoiska-Ouverture von *Cherubini*, und als Beigabe (zur Hauptsache wenden wir uns diesmal der Abwechselung halber zuletzt) trug Kammermusikus *Kotte* ein Adagio für Klarinette mit Orchester von *C. M. v. Weber*, Kammermusikus *Fr. Kummer* ein Largbetto von Mozart für Violoncell (ebenfalls mit Orchester) vor; eines besondern Lobes bedürfen beide Künstler nicht. Es genügt zweifelsohne, wenn wir berichten, dass ihre Leistungen auf dem Niveau standen, auf dem wir sie zu finden gewöhnt sind. Fräul. *Thiele* sang Mozart's Arie aus Figaro (Dove sono) mit Innigkeit und gefühlvollem Vortrage; wer ihr aber die geschmacklosen Fioriturenzusätze bei der Widerkehr des Thema angegeben, mag es bei Mozart und der Kunst verantworten. Dass doch die modernen Sängerinnen und Sänger diese, jedes unverdorbene Kunstgefühl, jeden unverdorbenen Geschmack empörenden Verbesserungen in einer Selbstgefälligkeit nicht lassen können! Verbrämt eure hohlen welschen Maestri auf ini, itti und wie sie sonst auslaufen, in dieser Weise, so viel ihr wollt. Die vertragen's, rechnen auch sogar darauf. Aber den Mozart wenigstens lasst uns ungeschoren; den könnt ihr nicht verbessern, und — 's thut auch gar nicht Noth! — Endlich sang Herr *Mitterwurzer* noch zwei Lieder, deren erstes (das bekannte *Heine*'sche: „Schöne Wiege meiner Leiden") eine so ungeschickte, unglückliche, stümperhafte Composition war, das wir wirklich die Wahl des Sängers gänzlich unbegreiflich finden.

Um nach diesen Präliminarien endlich auf den Concertgeber selbst zu kommen, so spielte derselbe ein grosses Pianoforte-Concert seiner Composition mit Orchester (neu), das wir zunächst als eine formell sehr tüchtige, wirkungsvoll behandelte und sehr sauber, mit tüchtiger Orchesterkenntniss instrumentirte Composition zu bezeichnen haben. Freilich, die bedeutenden Erwartungen, welche der einleitende grossartige Tuttisatz erregt, werden nicht vollständig erfüllt. Denn das Concert selbst ist wie in der formellen Anlage, so in der Behandlung des Piano in potenzirt *Hummel*'scher oder *Field*'scher Weise gehalten, in die dann hier und da *Chopin* und *Henselt* sehr geschickt verschmolzen erscheinen (wir wollen zum Ueberfluss ausdrücklich bemerken, dass wir nicht etwa von Reminiscenzen reden, sondern vom Stil). Ist die Bravour darin auch eine höchst bedeutende, die Composition für ihren nächsten Zweck also eine dankbare und wohlgeeignete, müssen wir die Sicherheit der Technik, die Ausdauer und den glatten, vor keiner Schwierigkeit erbebenden Vortrag des Künstlers mit voller Anerkennung hervorheben und den sehr reich ihm geschenkten Beifall wohlverdient nennen: so fehlt doch der Composition wie dem Spiele jener zündende, geniale Funke, ja selbst jene Tiefe des Gefühls, welche unwiderstehlich anzieht. Es ist eine Kälte, eine marmorne Ruhe über dem Ganzen ausgebreitet, die ungeachtet einzelner, eingreifend angelegter Orchestereffecte es zu keiner Begeisterung kommen lässt, man müsste sich denn für die reine (und allerdings bewundernswerthe) Technik begeistern können. Das vermögen wir nicht. — Selbst der Ton des Künstlers erschien uns heute in den weiteren Räumen nicht so vollkräftig, so markig, als in der früher besprochenen Soirée, auch wenn wir gebührend in Anschlag bringen, dass unsere Kapelle zwar ausserordentlich exact und präcis, aber nicht selten etwas zu stark accompagnirte. — Noch trug der Künstler Adagio und Finale aus seinem Symphonie-Concert vor, über das wir nur das eben ausgesprochene Urtheil wiederholen müssten. Weshalb er der Composition jenen Titel gegeben, ist uns nicht recht klar geworden, wenn auch das Orchester etwas mehr berücksichtigt erschien. Den Schluss des Concerts machte er mit Wiederholung des neulich schon gehörten Air italien und der Trilleretude.

(Wird fortgesetzt.)

Paris. Jüngere Componisten und Virtuosen. Die rein äusserliche Richtung, die der musikalische Geschmack seit längerer Zeit genommen hat, ist der Anerkennung grösserer musikalischer Compositionen sehr ungünstig. Selbst *Beethoven's* Meisterwerke würden in Paris keine so ungetheilte Anerkennung finden, wenn die grosse Concertgesellschaft sie nicht in so unübertrefflicher Weise ausführte. Die hiesigen Opern-Repertoire beweisen am Besten, wie sehr sich das Publikum an das Kleine und Leichtfassliche gewöhnt hat, und so verspürt man denn hier auch das Bedürfniss grösserer neuer Kunstwerke weit weniger als in Deutschland. Hieraus erklärt sich theilweise, wie so Paris das gelobte Land des Virtuosenthumes geworden ist, seine Jünger haben zum Verderben des Geschmackes bestens beigetragen und ernten reichlich auf dem selbstangebauten Boden. Aus allen Theilen der Welt kommen Virtuosen hieher, um sich das Zeugniss von ihrem Talente, das sie doch täglich mit ihren Fingern ablegen können, vom Pariser Concert-Publikum unterschreiben zu lassen. Wenn nun auch die grössere Masse hier ebensowenig als irgendwo im Stande ist, ein wahres Talent, das unbekannt im allgemeinen Schwalle erscheint, von dem rein mechanischen Spieler zu unterscheiden, so ist ihr Urtheil über mechanische Fertigkeit doch jedenfalls mehr ausgebildet als irgendwo, was aus der beständigen Uebung die sie unwillkürlich macht, leicht erklärlich ist.

Wir wissen, wie sehr eine Richtung wie die eben angedeutete die sogenannten petits faiseurs begünstigt. Die Kurz-Waaren-Verkäufer machen auf dem Musikalien-Markte den Grosshändlern ernstlich Concurrenz. Ich achte die Blätter, denen ich diese Mittheilungen zukommen lasse, viel zu hoch, als dass ich ihre Spalten mit

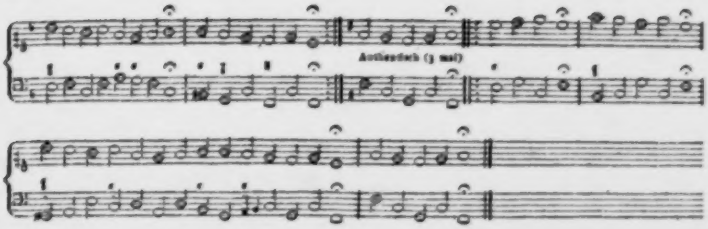

No. 5. (*) Gott dem Vater im höchsten Thron etc. Myxolydisch.

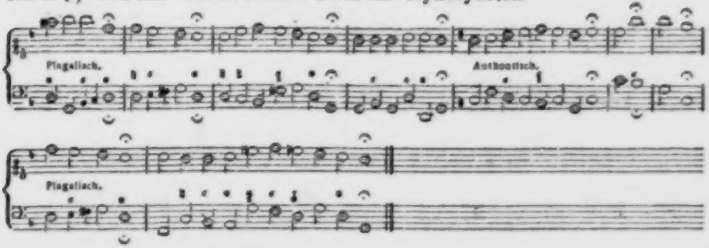

No. 6. Gott ist zwar gütig alleszeit. Hypomyxolydisch.

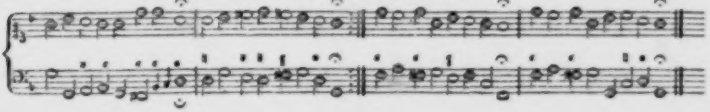

No. 7. Lob und Ehr mit stetem Dankopfer etc. Aeolisch.

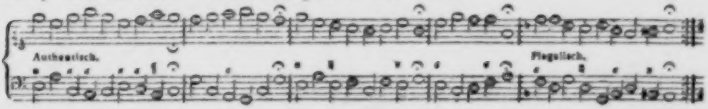

*) Anm. zu No. 5. Es kommt in dieser Sammlung sehr oft vor, dass ein Choral mit einem Vorschlag vermittelst eines halben Tones anfängt. Vollends bey den Phrygischen Melodien dauert das Vorspiel oft 2, 3 bis 4 Noten hindurch, ehe der eigentliche Ton angeht, s. N. 12.

einer Kritik all' der unbedeutenden und mittelmässigen Erscheinungen füllen sollte, die hier alljährlich auftauchen und wieder verschwinden. Möge es mir dagegen erlaubt sein, die besseren und zum Theil bereits anerkannten hier flüchtig zu verzeichnen.

Mit Clavier-compositionen hat sich seit mehreren Jahren vor Allen *Stephen Heller* ausgezeichnet. Er hat das unbestrittene Verdienst, einem grossen Theile des Publikums über die Nichtigkeit der früher hier gepriesenen Clavier-Werke einer gewissen Schule zuerst die Augen geöffnet zu haben. Dass dies nur durch das Produciren origineller, von wahrem Kunstsinne zeugenden Arbeiten möglich war, leuchtet ein. *Heller* verarbeitet mehr oder weniger poetische Gedanken; sinnloses Mechanisiren ist ihm durchaus fremd. Auch kann man zu einer Zeit wo die Prätentionen unserer Künstler die natürlichen Standpunkte zu verwirren suchen, an ihm nicht genug loben, dass er nur in einem bestimmten, seinem Talente durchaus angemessenen Kreise arbeitet. Es ist einem Meister im Malen von Stilleben, wenn er sich nicht gerade einer ausserordentlichen Vielseitigkeit seines Talentes bewusst war, nie eingefallen, historische Bilder zu schaffen; während wir in der Musik täglich erleben müssen, wie zum Theil ganz unzulässige, zum Theil für einen bestimmten Genre begabte Individuen sich an die höchsten Probleme der Kunst wagen. Es fehlt uns diesmal an Raum, *Heller's* Werke ausführlich zu besprechen, wozu wir später wohl noch Gelegenheit haben werden. Abgesehen von ihrem innern Werthe, finden Claviervirtuosen sie für den Vortrag äusserst interessant, und da sie auf diese Weise auch den Anforderungen des mit der Entwickelung des Mechanismus Fortgeschrittenen entsprechen, so erklärt sich der Erfolg, mit welchem sie in der gebildeteren musikalischen Welt die Runde machen. *Heller* spielt selbst vortrefflich Clavier und ist ein würdiger Dollmetscher seiner Werke; doch müssen wir, was Vollendung im Vortrage derselben anbelangt, hier einen noch würdigeren nennen, einen Künstler, der im strengsten Sinne des Wortes Virtuos genannt zu werden verdient.

Wir meinen den auch in Deutschland rühmlichst bekannten *Charles Hallé*, dessen Name einen viel gewichtigeren Accent hat als den, welchen er, um sich von den Franzosen nicht *Ail* nennen zu lassen, über den Schlussbuchstaben setzen musste. Deutlicher, graziöser und geschmackvoller spielt kaum einer von den Meistern das Clavier. *Hallé* ist seinem Freunde *Heller* in sofern ähnlich, als er sein Wirken wie er in einen bestimmten Kreis gebannt hat; er bublt nicht durch seichte Compositionen um die Gunst des Publikums, sondern wo man ihn auch hört, trägt er würdige und ernste Werke vor. Wenn dies allein bereits ein Beweis von gutem Geschmacke und reinem Cultus der Kunst ist, so legt seine Auffassung der schwierigsten und verwickeltsten Werke ein noch viel glänzenderes Zeugniss seiner musikalisch-ästhetischen Bildung ab. Jeder Virtuose, der eine tiefe Conception im Sinne des Meisters wiederzugeben vermag, ist dem Litteraturhistoriker zu vergleichen, der ein Kunstwerk durch den Gedanken frei wiedergebährt. Freilich ist hier ebensoviel dem Gefühle als dort der abstrakten Erkenntniss überlassen; aber zur Ausführung beider Probleme gehört ebensoviel natürlicher Beruf als tiefes und dauerndes Studium. *Hallé* spielte neulich in einer von dem Musikverleger Herrn *Brandus* veranstalteten Soirée, die schon wegen des Zusammenflusses des Ausgezeichnetsten, was die Pariser musikalische Welt aufzuweisen hat, wahrhaft interessant war. Soiréen der Art würden einem Fürsten viel Geld kosten und überdies keinen so bestimmt ausgeprägten Charakter haben, da sich selbst eine so grosse Masse von Künstlern unter der noch grösseren von allerlei Herrschaften verlieren würde. Man sah an diesem Abende *Chopin*, *Berlioz*, *Halévy*, *Alkan*, *Panofka*, *Heller*, *Hallé*, *David*, *Wolff*, *Seligmann* u. s. w. und hörte des Interessanten so viel, dass ich mir nicht versagen kann, etwas darüber mitzutheilen.

Nach *Hallé*, der *Chopin*'sche und *Heller*'sche Sachen gespielt hatte, trug *Alkan* einige von seinen eigenen Compositionen vor, unter anderen auch einen Marche funèbre und Marche triomphale. Erstere ist von tiefem Effect, namentlich beschliesst sie ein kunstreich gearbeitetes Glockengeläute mit wirksamer Feierlichkeit. Ein poetisches Gemüth ist auch in *Alkan's* Compositionen nicht zu verkennen; doch scheint er sich oft im Phantastischen zu gefallen und muss uns daher zu Gute halten, wenn wir seine Arbeiten nach einmaligem Hören nicht immer gleich klar aufzufassen vermögen. Dies passirte uns bei dem Marche triomphale, der einen minder entschiedenen Eindruck hinterliess als der erste, dessen Gegensatz er wahrscheinlich bilden soll.!

Ein Virtuose, dessen Name mir entfallen ist, spielte auch an diesem Abende auf einem von ihm neu erfundenen Instrumente, das er *Baryton* genannt hat. So viel ich zu unterscheiden vermochte, ist das fragliche Instrument nur ein verkleinertes Cello mit einem sehr unangenehmen grienenden Tone. Da auch die Composition die er spielte weniger gewählt war als das Publikum, so war die Wirkung die er hervorbrachte, seiner neuen Erfindung eben nicht besonders günstig. Die freundliche Stimmung, die über der ganzen Gesellschaft verbreitet war, bewies, dass die Künstler, durch welche sie gebildet wurde, sich an der Schwelle des neuen Hauses, das ihre Werke in die Oeffentlichkeit führte, besonders behaglich fühlten. Her *Brandus* wählt das Publikum, das er der musikalischen Welt vorführt, mit viel zu viel Kunstsinn und praktischer Kenntniss, als dass es ihm hier und im Auslande an Anerkennung fehlen sollte. Auch die musikalische Zeitung ist jetzt unter der Leitung seines Associés *Déchamp d'Hanneucourt* ernster und würdiger als früher.

Zu den tüchtigsten Klavierspielern und Klavier-Componisten, die im Augenblicke in Paris leben, gehört unstreitig *Schulhoff*. Die glänzenden Eigenschaften seines Spiels, sein frisches, sowohl im ernsten wie im heiteren Genre ergibiges Talent für Composition haben ihm bereits vielfache und wohlverdiente Anerkennung erworben. *Schulhoff* stammt von gutem musikalischen Boden und ist ganz geeignet, das günstige Vorurtheil für Böhmen aufrecht zu erhalten. Sein Spiel ist kernig und rein, und wie er selbst frei von allem Charlatanismus;

er lebt und webt in den tiefsten Werken *Beethovens* und *Mendelssohns* und spielt das Schwierigste und Zarteste mit tadelloser Reinheit. Wenn er in Ensemble-Stücken mitwirkt, kommt ihm seine tiefe musikalische Bildung trefflich zu Statten, und in dieser Beziehung könnten sich ihn Virtuosen von Ruf, deren Unfähigkeit, in Trio's und Quartetten zu spielen, man oft beim Vortrage glänzender Soli nicht merkt, zum Muster nehmen. Das höhere Verdienst dieses noch so jungen und hoffnungsvollen Künstlers besteht aber unstreitig in seinen klavier-Compositionen, von denen ich nur die Sonaten und kleineren Stücke, wie die Berceuse, Barcarole und die so charakteristischen National-Tänze nennen will. Was uns in neuester Zeit von *Schulhoff* bekannt wurde, ist lebendig und originell und zeugt von kernigem und gebildetem Talente, von dem noch das Schönste zu erwarten steht.

Unter den Violin-Virtuosen ist hier in neuester Zeit ein seltenes Phänomen aufgetaucht. *Henri Wieniawski* kam als Knabe von 8 Jahren von Warschau hierher und wurde der Erziehung seines talentvollen Onkels *Wolff* anvertraut. Dieser schickte den Knaben in die Violin-Schule des Conservatoire. Vor ungefähr 3 Wochen reiste seine 3 Jahre von ihm getrennte Mutter hierher und wurde, als sie kaum die Diligence verlassen hatte, eingeladen, dem Concurs im Conservatoire, an dem auch ihr 11jähriger Sohn Theil nahm, beizuwohnen. Die glückliche Mutter kam gerade noch zu rechter Zeit, um ihrem Kinde (das Wort kann hier in strengem Sinne angewendet werden) den *ersten Preis* ertheilen zu sehen. Man kennt in Deutschland die Leistungen der Violin-Schule des Pariser Conservatoires und braucht daher meiner Lobsprüche nicht, um sich von den Fähigkeiten dieses Knaben eine Vorstellung zu machen. Ein Concert von *Rhode*, das er vortrug, habe ich nie schöner spielen hören.

Feuilleton.

Der Bundesbeschluss über den Schutz dramatischer und musikalischer Werke gegen unbefugte Aufführungen, vom 22. April 1841, setzt bekanntlich diesen Schutz auf zehn Jahre von der ersten Aufführung fest. Das sächsische Gesetz vom 27. Juli 1846 dehnt ihn dagegen auf Lebenszeit des Verfassers und noch zehn Jahre nach seinem Tode aus. (Vergl. Allgem. Monskal. Zeitg. vom J. 1846, No. 30.) Derselbe Schutz soll auch den nichtsächsischen, jedoch zu den deutschen Bundesstaaten gehörigen Verfassern zukommen, in der Voraussetzung, dass andererseits den sächsischen Komponisten u. s. w. derselbe Vortheil zu Theil werde. Diese Voraussetzung hat sich nun zuerst in Hessen-Homburg bewährt; eine dortige Verordnung vom 6. Januar d. J. ordnet diese Erweiterung der Schutzfrist zu Gunsten sächsischer Schriftsteller und Komponisten an.

Liszt hat Ungarn und Siebenbürgen concertirend durchzogen; in Hermannstadt wurde er ausgepfiffen, anderwärts vergöttert.

Der französ. Minister des Innern hat dem Direktor der grossen Oper zu Paris, Herrn *Leon Pillet*, gekündigt, so dass dieser nach Verlauf von 18 Monaten (vom Neujahr an) abgeht. Sein Nachfolger ist *Duponchel*, der bereits früher Operndirektor war. *Pillet* war früher Journalist und einer von den Unterzeichnern der Protestation gegen die berüchtigten Ordonnanzen vom Juli 1830. Später wurde er Maître des requêtes und Ritter der Ehrenlegion; *Thiers* übertrug ihm die Leitung der grossen Oper.

Am 29. Dezember hatten die Wiener Verehrer *Meyerbeer's* (der sich jetzt bekanntlich in Wien aufhält, um sein Feldlager in Schlesien einzustudiren) ihm ein glänzendes Fest veranstaltet, wobei auch Gesang und Instrumentenspiel sich thätig erwies. Dem Meister wurde ein schönes, in Sammet gefundenes und mit Gold reich verziertes Album überreicht, in welches jeder Anwesende irgend Etwas, ein Gedicht, eine Zeichnung, eine Komposition u. s. w. einträg. Dieselbe Gesellschaft wird auf *Meyerbeer* eine Medaille prägen lassen.

Der in öffentlichen Blättern bereits mit Auszeichnung erwähnte Flöten-Virtuos Professor *Kuttel* aus Dresden hat in einem zu Rostock gegebenen Concerte stürmischen Beifall gefunden.

Der Kapellmeister am Stadttheater zu Amsterdam, *A. Berlin*, hat für seine dem König Otto von Griechenland zugesendeten neuesten Compositionen die goldene Medaille „des mérites artistiques" nebst einem eigenhändigen sehr huldvollen Schreiben des Monarchen erhalten.

Ignaz Tedesco, der gegenwärtig in Prag weilt, reist in kurzer Zeit über Breslau, Leipzig, Berlin und Warschau nach Moskau und Petersburg. —

Musikdirektor *Esser* zu Mainz hat einen Ruf nach Wien als Kapellmeister am Karnthnerthortheater angenommen. Mit dem 1. Juli d. J. tritt er die Stelle an.

Der von *L. Wolf* herausgegebene „Almanach für Freunde der Schauspielkunst" enthält ein Verzeichniss von sämmtlichen auf den Berliner königlichen Theatern von 1. Januar 1802 bis 26. Mai 1821 (wo das neue Schauspielhaus eröffnet wurde) gegebenen neuen Stücken mit der Angabe ihrer Wiederholungen. An Opern sind in dieser Zeit überhaupt 250 neue aufgeführt worden. Am Häufigsten unter allen, nämlich 256 Mal, wurde *Mozart's* Don Juan gegeben; demnächst die Zauberflöte: 139 Mal. — Uebrigens sind im verflossenen Jahre 1846 in Berlin drei neue Opern aufgeführt worden, nämlich: Die beiden Prinzen von *Esser*, Wilhelm von Oranien von *Eckert*, die Musketiere der Königin von *Halévy*. Vier wurden neu einstudirt. — Die Pariser Bühnen dagegen haben im Jahre 1846 zwölf neue Opern gebracht, von denen aber glücklicher Weise nur eine einzige, *Halévy's* Musketiere, bleibenden Beifall fand.

Statistisches über Musikinstrumentenfabrikation im Königreiche Sachsen. An Saiten- und Blasinstrumenten (Neukirchen, Klingenthal etc.) erzeugen ungefähr 2500 Arbeiter jährlich für 300,000 Thlr. Waaren, und zwar: für 120,000 Thlr. Blasinstrumente, für 75,000 Thlr. Saiteninstrumente, für 75,000 Thlr. Saiten, für 30,000 Thlr. Bestandtheile verschiedener Instrumente. ‡ davon ist Arbeitslohn; überhaupt werden 7500 Menschen dadurch ernährt. — Tasteninstrumente werden hauptsächlich in Leipzig und Dresden verfertigt, in Sachsen überhaupt jährlich mindestens 1600 Flügel und tafelförmige Instrumente zu einem Gesammtbetrage von 240,000 Thlr.; 350 Gehilfen verdienen dabei 100,000 Thlr. Arbeitslohn. Ueber 1000 Menschen ernährt dieser Industriezweig. Die letzteren Angaben scheinen etwas übertrieben zu sein.

Das Journal français de Berlin enthält eine reizende Chansonette (Manuskript): Aimez!, Musik von *Meyerbeer*.

Zum Besten der Pariser Association des artistes-musiciens gab die philharmonische Gesellschaft zu Versailles mit Unterstützung vieler Auswärtigen ein grosses Concert. Programm: *Haydns* Schöpfung, erster Theil; Ouverture zu Oberon; Arie aus Guido und Ginevra von *Halévy*; Violinsolo von *Alard*; Chöre aus *Händels* Judas Makkabäus.

Die „Méthode raisonnée du mécanisme de la main" von *F. d'Urclé* ist von den Professoren des Pariser Conservatoriums geprüft und höchst nützlich befunden worden. Der aus den Herren *Auber, Monnais, Habeneck, Halévy, Adam, Batton, Meifred* und *Beauchesne* bestehende Comité hat sich darüber rühmend und empfehlend ausgesprochen. Das Prinzip des Herrn *d'Urclé* ist vorzugsweise, dem vierten Finger die grösste Uebung und Kraft zu verschaffen und dadurch die Unabhängigkeit und Geschicklichkeit der übrigen Finger zu vermitteln. Er hat dazu einen Apparat ersonnen, der nach dem Ausdrucke des Comité geistreich ist und „ne peut que produire des résultats utiles."

Der Harfenspieler *Felix Godefroi* in Paris wird in gewissen Berichten in den Himmel erhoben und über *Pariah-Alvars* gesetzt. Er soll z. B. drei Melodieen spielen, die er vollkommen aus einander hält, so dass jede ihren eigenthümlichen Charakter bewahrt. Wenn es nur nicht ein Puff ist, wie das vierhöinige Blasen des Hornisten *Vivier!*

Im März oder April d. J. wird die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst in Holland ein grosses Musikfest zu Middelburg veranstalten; vorläufig sind zur Aufführung drei bestimmt eine *Beethoven*'sche Symphonie und *Friedrich Schneider*'s Weltgericht.

Pariser Tantièmen. Der Antheil, der von jeder Aufführung dem Schriftsteller oder Componisten zukommt, wird von zwei Spezialagenten erhoben, die in Paris zwei Prozent, in den Provinzen 15 Prozent bekommen. Die Tantième bleibt der Familie des Schriftstellers oder Componisten noch zwanzig Jahre nach seinem Tode; auch darf er eine gewisse Zahl Billets zu jeder Aufführung seines Stückes verkaufen. — Was die Höhe der Tantième betrifft, so beträgt dieselbe bei der grossen Oper für jede der ersten 40 Darstellungen 500 Franken, für jede spätere 200 Fr.; bei der komischen Oper ⅓ bis ½ der Einnahme; beim Théâtre français für 4- und 3aktige Stücke ⅛, für 2aktige ⅙, für 1- und 2aktige ¹/₁₀ der Bruttoeinnahme. Die übrigen Theater geben 12, 10 Prozent; andere von 40 bis 5 Fr. für jede Aufführung.

Die Pariser musikal. Journale überbieten sich, um Abonnenten anzulocken. Wer auf die Critique musicale abonnirt (24 Franken jährlich), erhält unentgeltlich die Klavierauszüge von Donna del lago und Zemire und Azor, sowie fünf schöne Album für Gesang und Pianoforte. Der Monde musicale, der 22 Franken jährlich kostet, gibt seinen Abonnenten noch fünf Album der ersten Componisten, lauter neue Compositionen, und einen musikal. Kalender für das Jahr 1847 gratis mit in den Kauf. Es geschieht dort Vieles — umsonst!

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es entreckt sich daher der Unterricht theoretisch und practisch über alle Zweige der Musik als Kunst- und Wissenschaft, und er wird ertheilt durch:

Herrn General-Musikdirector und Capellmeister Dr. **Felix Mendelssohn Bartholdy** (Composition und Solospiel.)
Herrn Musikdirector und Cantor an der Thomasschule **Moritz Hauptmann** (Harmonielehre, doppelter Contrapunkt, Fuge).
Herrn Musikdirector **Niels W. Gade** (Anleitung und Uebung im Instrumentiren, Durchsicht von Compositionen).
Herrn Musikdirector **Ernst Fr. Richter** (Harmonielehre).
Herrn Professor **Ign. Moscheles** (Oberleitung der Pianofortestudien, Ausbildung im Vortrage und in der Pianoforte-Composition).
Herrn **Louis Plaidy**
Herrn **Ernst Ferd. Wenzel** (Pianofortespiel).
Herrn Organist **Carl Ferd. Becker** (Orgelspiel, Uebung im Partiturspiel).
Herrn Concertmeister **Ferd. David** (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
Herrn **Mor. Klengel**
Herrn **Rud. Sachse** (Violinspiel).
Herrn **Ferd. Böhme** (Solo- und Chorgesang).
Herrn **Franz Brendel** (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).
Herrn Dr. **Wilhelm Neumann** (italienische Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Court, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 4 Thaler pränumerando für den Institutsdiener. Für Inländer (Sachsen) bestehen 6 königl. Freistellen, welche jedoch für jetzt bereits besetzt sind.

Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Ausbildung erforderlich.

Am 9. April d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Directorium zu bewirken.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Directorium, der Buchhandlung **Joh. Ambr. Barth** und den Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1847.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

In der königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben mit Eigenthumsrecht erschienen:

Souvenir de l'Elbe.

1ᵉʳ Divertissement
pour le Pianoforte
par
Charles Mayer.
Op. 93. Preis 1 Thlr.

Die neue Ausgabe des **Fischerschen Choralbuches** mit Anhang, zwei Theile, ist von jetzt ab nur zu 6 Thlr. durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen.

Der Verleger **C. W. Körner** in Erfurt.

Ein ächter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Ogiński*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Ostra-Allee Nr. 11, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr in Augenschein zu nehmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **Nr. 5.** 1847.

Inhalt: Ideal. — Wiprecht contra Sax. — Cherubini und Mehul. — Friedrich v. Flotow. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Dresden. Aus Cagliari. Aus Amsterdam. Aus Florenz. Aus Livorno. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ideal.

Man hört oft sagen: dem Ideal könne der Künstler sich nur annähern, es erreichen niemals.

In diesem Satze liegt ein schädliches Element verborgen, welches junge Künstler leicht auf Abwege führen kann.

Was heisst Ideal?

Die höchste denkbare Vollkommenheit eines Gegenstandes, in der Kunst also des Kunstwerkes.

Wer sucht diese Vollkommenheit?

Erstens der producirende Künstler.

Woraus schöpft dieser die Entscheidung, ob die Vollkommenheit in seinem Werke erreicht worden oder nicht?

Aus seiner gewonnenen oder nicht gewonnenen Befriedigung.

Sollte demnach obiger Satz wahr sein, so dürfte nie ein Künstler vollständige Befriedigung über sein geschaffenes Werk *empfunden* haben, oder empfinden *können*.

Ist wohl *Beethoven* an seiner A dur-Symphonie z. B. etwas zu wünschen übrig geblieben? Sollte er bei ihr nicht volle Befriedigung empfunden haben? Wenn aber, so hätte er wenigstens diesmal *sein* Ideal von der Symphonie erreicht.

Zweitens entscheidet über erreichtes oder nicht erreichtes Ideal der Geniessende. Und ist nur einer unter Unzähligen einmal vollkommen befriedigt worden, so hat *dieser* ein erreichtes Kunstideal wirklich geschaut. Es wird wohl Manchen geben, der bei Anhörung der A dur-Symphonie vollkommene Befriedigung gefunden und also ein erreichtes Ideal der Symphonie gehört hat.

Aber es ist die Frage, ob das der Sinn obigen Satzes sei. Denn in diesem Sinne gibt es viele, sehr relative Ideale, nach den verschiedenen Zeiten und Individuen. Das Ideal *eines* Musikwerkes vor hundert Jahren war ein anderes als das unserer Zeit, und das eines Italieners unserer Zeit ist wieder ein anderes als das eines jetzigen Deutschen.

Ist obiger Satz vielleicht absolut gemeint?

Was wäre ein absolutes Kunstideal?

Ein für alle Zeiten und alle Völker geltendes Muster der höchsten Vollkommenheit des respekt. Kunstwerkes, z. B. der vollkommensten Symphonie?

Heisst das nun weiter: die Idee, oder das Ideal, oder das vollkommenste Muster steht klar vor dem Geistesauge der Kunstwelt, aber *niemals* kommt ihr die Kraft, sie eben so vollkommen auszuprägen?

Oder heisst es: das Ideal existirt, aber es enthüllt sich dem Künstler zu keiner Zeit in voller Klarheit; es erscheint stets in mystischem Dunkel und *darum* ist es auch niemals vollkommen auszuprägen?

Oder heisst es ferner: das Ideal enthüllt sich *nach und nach* den vorschreitenden Künstlern *mehr und mehr*, aber *immer* bleiben sie etwas dahinter zurück mit ihrer Ausprägungskraft? So hat diese Zeit z. B. das von einer früheren nicht erreichte Ideal sogar überholt, aber sie selbst steht wieder vor einem höheren, das auch sie nicht vollkommen darstellen kann. Kurz, in dem Maasse als man ihm zuschreitet, weicht es zurück, und so geht es fort bis — wie weit? bis in alle Ewigkeit?

Hier sind wir an dem Punkte angelangt, der uns einige praktisch fördernde Gedanken zuführen kann.

Die Geschichte der Malerei, Plastik u. s. w. lehrt uns, dass diese Künste schon bis in unsere Zeit herauf ununterbrochen nicht vorwärts gegangen, dass sie einen Punkt der Vollkommenheit erstiegen, von da aber wieder rückwärts gegangen sind. Um nur ein Beispiel anzuführen aus der Sculptur: der Apollo von Belvedere ist niemals überboten worden. Und noch hat sich Niemand herausgenommen, diesem Kunstwerke die vollkommenst ausgeprägte Idee, das Ideal, das vollkommenste Muster göttlicher Mannesschönheit abzusprechen. Wir dürfen also annehmen, dass es einen ewigen Fortschritt irgend einer Kunst zu immer höherer Vollkommenheit nicht gebe, dass vielmehr jeder ein Punkt angewiesen, ein: Bis hieher und nicht weiter!

Fassen wir diese Erfahrungswahrheit in's Auge, so können wir sagen:

Es gibt ein Ideal, das sich der Künstlerwelt aus gänzlichem Dunkel nach und nach mehr und mehr enthüllt, je mehr sie ihm nachstrebt. Lange Zeit flieht es, aber es wird heller im Fliehen. Endlich kann es nicht weiter; es muss still halten, sich in vollem Glanze enthüllen, und nun rücken die bevorzugtesten Geister heran, erreichen und konterfeien es ab.

Wer aber sagt uns, *wann* es erreicht ist?

Wenn höhere Productionen von allen höchsten nachkommenden Genien einer Kunst zusammengenommen, nicht mehr ersielt zu werden vermögen. Es ist nicht anzunehmen, dass die Natur dieser Zeit viele Genie's, einer anderen gar keines schenke. Sondern man darf mit

mehr Wahrscheinlichkeit denken, dass die Grenze der Erreichbarkeit menschlicher Kunstvollkommenheit zu einem Zeitpunkte erreicht sei.

Nun findet wohl die Kunstbildungskraft ihre Grenze, nicht aber die Kunstüberbietungslust. Der Künstler möchte immer weiter, es genügt ihm nicht, das Vorhandene zu erreichen, er möchte es übertreffen. So lange die Kunst ihren Gipfel noch nicht erstiegen, ist dieser Trieb heilsam, weil fördernd zum Vollkommenern. Ist er aber erreicht, so schlägt derselbe Trieb in's Schädliche um. Denn kann der Kunsttrieb das Schöne nicht mehr innerhalb des Kreises der ewigen und unveränderlichen Kunstgesetze überbieten, so versucht er es gern durch Ueberschreiten dieser Grenzen, er sucht ein noch höheres Ideal über diese hinaus, wo es gar keines mehr gibt, und damit ist der erste Schritt zum Rückgang einer Kunst gethan. Das vollkommen geschaute und vollkommen erreichte Ideal verdüstert sich nach und nach wieder, wie es sich früher nach und nach enthüllt hatte.

Diese Erfahrungen mögen den Kunstjünger warnen, ein unendlich in's Vollkommenere fortschreitendes Ideal anzunehmen, wo denn freilich jede Neuerung in der Kunst auch als eine Vervollkommnung derselben dargestellt und vertheidigt werden könnte. Die Natur, von der wir so viel lernen könnten, wenn wir die in ihren Bildungen liegenden Schaffensmaximen deutlich zu ergründen suchten, schafft ihre schönsten und vollkommensten Werke von Ewigkeit her *immer nach denselben und begrenzten Gesetzen*. So hat z. B. zu allen Zeiten schöne Menschen geschaffen, aber sie ist niemals über ihre dabei festgestellten Gesetze hinausgegangen. Niemals hat sie z. B. die Menschenschönheit im Uebermaass sondern im Ebenmaass, niemals im Missverhältniss der Theile sondern im richtigen Verhältniss gesucht. Sie hat den Menschen nicht *noch* schöner zu machen versucht durch Vergrössern der Nase, durch Verkleinern des einen Armes u. s. w. Im Gegentheil, stellt sie einmal eine Abnormität in der Menschenbildung auf, so ist es ein misslungenes Werk, eine Missgeburt.

Manche Kunstmissgeburt kommt dadurch in die Welt, dass ihr Schöpfer das erreichte Ideal, wie es sich durch die besten Geister offenbart hat, noch durch ein über dieses hinausgehendes überbieten will.

Wieprecht contra Sax.

Auf das in dem vorigen Jahrgange unserer Zeitung Bl. 37 u. f. erschienene offene Sendschreiben des Instrumentenmachers *Sax* zu Paris an Herrn Musikdirektor *Wieprecht* zu Berlin hat Letzterer in Nr. 42 und 43 des dritten Jahrgangs der Berliner musikal. Zeitung eine Erwiderung abdrucken lassen, und sie uns mit der Bitte des Wiederabdruckes zugesendet. Die Redaction jener Zeitung erwartet und *fordert* das in einem Vorwort. Wenn wir aber diese Forderung anerkennen wollten, könnten wir leicht in den Fall kommen, unsern Lesern mehr über diese Angelegenheit vorzuführen zu müssen, als ihnen lieb sein möchte. Denn in genanntem Vorworte steht: „Es wird wahrscheinlich noch lange dauern, ehe dieser Streit aufhören wird ein Streit zu sein".

Was die Billigkeit verlangen kann, und wir gern thun, ist, dass wir unsere Leser auf jenen Aufsatz hinweisen, und für Diejenigen, welche nicht Zeit oder Gelegenheit haben, ihn kennen zu lernen, einige Sätze herausziehen, welche Herr *Wieprecht* aufstellt und vertheidigt.

„An Ihren (*Sax*) Instrumenten, die sie von nun an usurpatorisch Saxhörner nennen, ist *nichts*, ja, *durchaus nichts* neu. Jede Schraube, jeder Knopf, jeder Einschnitt am Ventil, ebenso die Verlängerungen (Ventilbogen) sind an Ihren Instrumenten ganz so, wie bei den unsrigen. Vermöchten Sie nur im Entferntesten einen tieferen Blick in das Innere der Mechanik unserer Ventilmaschinen zu thun, so hätten Sie einen früher von mir gemachten Fehler an meinen Stoss-Büchsenventilen (deren Sie sich bei Ihren chromatischen Blechinstrumenten bedienen und dessen Abhilfe in der Sachen Hand liegt) unfehlbar entdeckt. Bei uns ist dieser Fehler schon längst beseitigt worden."

Und weiter:

„*Die Ehre der Erfindung chromatischer Blechinstrumente gebührt, vor aller Welt erkläre ich es, zweien deutschen Künstlern, Stölzel und Blühmel, und nicht Ihnen, mein lieber Herr Sax!*"

Hiermit betrachten wir die Akten in unserer Zeitung für geschlossen. D. R.

Cherubini und Mehul.

In der sehr selten gewordenen Pariser Partitur der Medea steht eine Dedication *Cherubini's* an seinen Zeitgenossen *Mehul*, die als ein schöner Beweis, dass Künstler in gleichem Fache streben und sich wirklich zugleich achten und lieben können, hier ein Plätzchen finden möge.

Cherubini a Mehul!

Reçois, mon ami des mains de l'amitié l'hommage qu'elle se plait a donner a l'Artiste distingué. Ton nom placé a la tête de cet ouvrage lui prêtera un mérite qu'il n'a pas, celui de paroitre digne de l'avoir été dédié, et ce titre va lui servir d'appui. Puissent nos deux noms réunis attester partout, le sentiment tendre, qui nous lie, et la consideration que j'ai pour le vrai talent.

Friedrich von Flotow

wurde im Jahre 1811 zu Teutendorf im Mecklenburgischen, einem Gute seines Vaters, geboren. Der Letztere, preussischer Rittmeister, bestimmte den Sohn für die diplomatische Laufbahn, gab aber später, als er sich mit ihm in Paris aufhielt, dem dringenden Wunsche des sechzehnjährigen Jünglings, sich ganz der Musik zu widmen, nach. Friedrich studirte unter *Reicha* die Composition. Nach der Julirevolution kehrte er nach seiner

Heimat zurück, schrieb da seine ersten Werke, welche auch beifällig aufgenommen wurden, und ging später wieder nach Paris. Es wollte ihm lange nicht gelingen, die Aufführung seiner Opern durchzusetzen, und er musste sich anfangs damit begnügen, sie auf Privattheatern der Aristokratie dargestellt zu sehen. Die erste war *Pierre et Cathérine* (dasselbe Buch, das *Adam* schon componirt hatte); sie wurde nachmals in Ludwigslust vor dem Mecklenburgschen Hofe aufgeführt. Hierauf componirte er *Theodor Körners Bergknappen*; dann eine Oper: *Rob Roy*, die von Dilettanten aus dem Faubourg St. Germain auf einem Schlosse bei Paris aufgeführt ward; dasselbe geschah mit der folgenden: *La duchesse de Guise*. Endlich übertrug ihm der Direktor des neu entstandenen Théâtre de la Renaissance die Musik zu der „Gemeroper": Le naufrage de la Meduse, die er gemeinschaftlich mit *Pilati* componirte: von Letzterem ist der erste, von *Flotow* die übrigen Aufzüge. (Vergl. Allgem. musikalische Zeitung, Jahrgang 1839, S. 490.) Das Werk gefiel und wurde 54 Male gegeben. Friedrich übersetzte sie in's Deutsche, und sie sollte in Hamburg gegeben werden — da kam der Brand dazwischen und vernichtete Buch und Partitur — die Verfasser hatten keine Abschrift davon genommen.*) — Die nächste Oper, die *Flotow* für das Pariser Théâtre de la Renaissance schrieb, war: Le Forestier, Buch von *St. Georges*. (Es ist dieselbe, die jetzt unter des Componisten Leitung in Wien aufgeführt wurde.) Das Théâtre de la Renaissance ging jedoch ein, ehe sie an demselben zur Darstellung kam. Im Jahre 1841 wurde „die Herzogin von Guise", deutsch bearbeitet von Elmenreich, in Schwerin mit Beifall gegeben. (S. allgem. musikalische Zeitung, Jahrg. 1841, S. 471.) In Paris war sie ein Jahr vorher zum Besten der hilfsbedürftigen Polen von Dilettanten aufgeführt worden. (Ebendas., Jahrgang 1840, S. 450.) Im Winter 1843 schrieb *Flotow* für die Pariser komische Oper: L'esclave du Camoëns, die Aufnahme war günstig. (Ebendas., Jahrg. 1844, S. 32.) Für die Académie royale de musique componirte er die Musik zu dem Ballet Lady Henriette. — Diejenige Oper jedoch, die durchgriff und namentlich in Deutschland allgemeineren Anklang fand, war Alessandro Stradella, welchen er in Paris nach einem Buche von *Friedrich* componirte und zuerst in Hamburg, am 30. Dezember 1844, aufführte. (Vergl. allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 1845, S. 59.) Die Oper ist auf den meisten bedeutenderen Bühnen Deutschlands gegeben worden, und wenn ihr auch Niemand Originalität, Schwung, Tiefe nachrühmen wird, so ist es doch eine angenehme, frische, gefällige Musik, die recht anspricht. — Seine neueste Oper ist: L'âme en peine, im Jahre 1846 in Paris aufgeführt; sie soll mit dem obengenannten „Förster" identisch sein. (Allgem. musikal. Zeitung 1846, S. 556.) —

Flotow bringt den grössten Theil des Jahres auf seinem väterlichen Gute in Mecklenburg zu, wo er sich auch am Liebsten mit Componiren beschäftigt. Häufig ist er in Paris, und eben jetzt hält er sich in Wien auf, wo er seine frühere Oper: „Der Förster" auf dem Kärnthnerthortheater aufgeführt hat.

(Nach den Wiener Sonntagsblättern.)

*) Bekanntlich behandelt *Reissigers* neueste Oper: „Der Schiffbruch der Medusa" denselben Stoff.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Vierzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 28. Januar. — Symphonie von *Mozart* (G moll). — Cavatine aus Euryanthe von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concertstück von *C. M. von Weber*, vorgetragen von Herrn Kapellmeister *Dreyschock*. — Ouverture (zum Prometheus des Aeschylus) von *Ferdinand Hiller* (neu, Manuscript). — Arie aus Belisario von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für den Kontrabass, componirt und vorgetragen von dem Mitglied der grossherzogl. Hessischen Hofkapelle Herrn *August Müller*. — Zwei Lieder von *Fr. Schubert* „die junge Nonne" und „die Post", gesungen von Fräulein *Vogel*. — Introduktion und Rondo für Piano allein, componirt und vorgetragen von Herrn Kapellmeister *Dreyschock*. —

Bekannte, oft gehörte gute Tonwerke bringen bei ihrer Wiedererscheinung eine Stimmung hervor, ähnlich der, welche uns befällt, wenn wir nach längerem Weilen in der Fremde die Heimath betreten, in der uns alle Gegenstände, bis zu den kleinsten herab, lieb und werth sind, und wo selbst unbedeutendere uns anziehend werden durch die Erinnerungen, die sich uns früherer Zeit daran knüpfen. Neue, zum ersten Male uns antretende wirklich originelle Tonwerke dagegen sind wohl auch nicht ganz anpassend der Fremde zu vergleichen, in der uns keine bekannten freundlichen Beziehungen empfangen, die erst nach und bei längerem Verweilen sich einfinden, um das leere Herz zu füllen und zu wärmen. Diese Betrachtungen drängten sich heute ganz besonders auffallend in uns hervor, da wir ein altes gutes Werk, die *Mozart*'sche Symphonie durchaus liebevoll von dem Publikum aufgenommen, ein neues gutes Werk dagegen, die *Hiller*sche Ouverture, ohne das geringste Zeichen der Theilnahme vorüberziehen sahen. Und wenigstens unserer Empfindung nach hätte dieses Werk ein besseres Schicksal verdient. Es hat durchaus bedeutende, originelle und den Gegenstand deutlich wiederspiegelnde Bilder, interessante und pikante Instrumentation, Feuer und nicht gewöhnlichen Aufschwung der Fantasie. Warum haben alle diese Vorzüge nicht angesprochen?

Die Hauptursache scheint uns in dem Mangel eines allgemein bekannten, allgemein interessefähigen Gegenstandes zu liegen. Der Prometheus des Aeschylus kann nur Wenigen so bekannt, so vertraut und gegenwärtig in allen Beziehungen sein, als nöthig ist, um die Aehnlichkeit des Tonabbildes mit dem Vorbilde des Dichters erkennen zu können.

Wenn man aber in einer an sich dunkeln, mystischen Sprache über einen wenig bekannten Gegenstand redet, kann natürlich ein allgemeines Verständniss nicht

bewirkt werden, und über eine unverstandene Kunsterscheinung wagt man sich mit einer entschiedenen Kundgebung seines Urtheils nicht leicht hervor. Wird diese Ouverture öfter gehört, und von Solchen, welche mit der Aeschylischen Dichtung vollkommen vertraut sind, so möchte sie wohl in der Folge eine bedeutendere Wirkung hervorbringen, als ihr heute zu erreichen gelang.

An Allem, was *Carl Maria von Weber* geschrieben, hat man sich zunächst über die Entschiedenheit der Auffassung zu freuen, und die Tiefe des Ausdrucks zu bewundern. Kann man nicht allen seinen Gedanken die Schönheit zusprechen, die Wahrheit wird man nirgends an ihnen vermissen. Und diese entschiedene, sich Jedermann gleich und leicht offenbarende Wahrheit des Ausdrucks zeigt sich nicht blos in seinen Vokal-, sondern auch in seinen Instrumentalwerken. Seine Sonaten, Concertstücke und dergl. dürfte man wohl Arien ohne Worte nennen. Hieraus fliesst die dauernde Wirkung, welche von der feindseligen Zeit nicht vernichtet werden kann. Denn wie diese durch ihre launischen Modenspiele die Begriffe der schönen Menschenkleidung so oft und schnell umändert und was heute modern genannt wird, morgen schon als veraltet erscheinen lässt, so hat sie, die Zeit, über die Begriffe von schönem und ausdrucksvollem Menschenantlitz unter den gebildeten Nationen keine verwirrende und abändernde Gewalt. Deshalb mögen die alten plastischen Künstler namentlich die Menschen so gern nackend dargestellt haben, überzeugt, ihr Kunstwerk dadurch für alle Zeiten gleich wirkungsfähig gebildet zu haben. Darin, dass manche Componisten nur Modebilder machen, in denen gar keine Gestalt steckt, liegt die Ursache des ephemeren Daseins solcher Produkte. Wollt ihr also auch in der Tonkunst dauerndere Werke schaffen, so malt die ewig sich gleich bleibende Natur in ihren Urbildern nach, und macht euch frei dabei so viel nur möglich von dem, was die Zeit an modischem Trödel darum hängt.

Die Ausführung der Cavatine durch Fräulein *Vogel* war so, wie sie *Weber* in seiner Euryanthe sich gedacht haben mag; die Ausführung des Concertstückes durch Herrn Kapellmeister *Dreyschock* so, wie sie sich der Componist nicht gedacht hat, weil er sie in solcher Schnelligkeit nicht für ausführbar möglich gehalten haben kann. Wir können nicht sagen, dass uns, wie wohl sonst zuweilen bei zu schnellem Tempo, der Genuss gestört worden wäre, im Gegentheil haben uns die lustigen Passagen im letzten Theile, durch unseren Virtuosen bis zur höchsten Ausgelassenheit gesteigert, unwiderstehlicher mit in den Strudel der Empfindungen fortgerissen.

In der Arie von *Donizetti* lachte das Publikum, wie jetzt regelmässig, über die Composition, und applaudirte rauschend dem kunstgewandten schönen Vortrage des Fräulein *Schloss*.

In der eingeschobenen Fantasie für Kontrabass musste man die Fertigkeit und Delikatesse bewundern, mit welcher Herr *Müller* dieses plumpe Instrument behandelte. Aber wenn der Bär noch so gut dressirt erscheint, Bär bleibt er doch. Man beapplaudirte die Kunst des Virtuosen, nicht den Genuss.

Die Lieder von *Fr. Schubert*, von *Mendelsohn* herrlich begleitet, trug Fräulein *Vogel* mit besonders tiefem Gefühl vor und erntete rauschenden Beifall. Hier trafen Composition, Ausführung durch Gesang und Begleitung auf dem Pianoforte so glücklich zusammen, dass eine tiefe Wirkung nicht ausbleiben konnte.

Herr Kapellmeister *Dreyschock* bethätigte am Schlusse durch mehrere seiner bekannten Piecen von Neuem die bewundernswürdige Fertigkeit, die er sich errungen.

Dresden. Ueber den Pianisten Herrn *J. A. Pacher* von Wien, der am 24. November im hiesigen Theater sich hören liess, haben wir schon (Nr. 33) in diesen Blättern uns ausgesprochen.

Auch Herr Professor *Carl Kloss* aus Wittenberg (s. Nr. 35 dieser Blätter) war wieder hier, um in der beleuchteten Kreuzkirche (27. Novbr.) ein Orgelconcert zu geben, das trotz der ungünstigen Jahreszeit und des schlechten Wetters ziemlich besucht erschien, obwohl aus diesem Besuche noch nicht auf den Ertrag mit Sicherheit sich schliessen lassen würde.

Schliesslich haben wir noch über ein Concert zu berichten, das der hiesige Männergesangverein *Orpheus* (23. Novbr.) veranstaltet hatte, und dem wir nur einen zahlreicheren Besuch gewünscht hätten, damit der Zweck, einen Beitrag für die Errichtung einer vierten Kinderbewahranstalt zu erzielen, in befriedigenderem Maasse erreicht worden wäre. Mögen wir hier vor allen Dingen dem wackern Vereine die wohlverdiente Anerkennung des ehrenwerthen Strebens aussprechen, mit welchem er in jedem Jahre eins oder mehre öffentliche Concerte *für wohlthätige Zwecke* veranstaltet, die dann auch dem mitwirkenden Orchester (Musikchor des zweiten Infanterieregiments unter seines Directors *Markert* Leitung) mit Recht gebührt. Möchten andere ähnliche Vereine hier und anderwärts daran ein Beispiel nehmen!

Wenn *Wohlthätigkeits*-Concerte von *Dilettanten* schon in dieser zweifachen Rücksicht eigentlich der Kritik Schweigen auflegen, so fordert auf der andern Seite das in dem Vereine lebendige Streben nach dem Tüchtigen dieselbe um so mehr, als sie ja eben überall nichts weiter wollen kann, als im Lobe wie im ernsten Tadel berathend und fördernd zur Erreichung eines edlen Zieles Helferin zu sein.

Das Instrumentale war in diesem Concerte durch die Introduction der beiden Theile: Concertouverture von *Reissiger* und Ouverture zu *Goethe's* Faust von *Lindpaintner*, deren Ausführung wir mehr ruhige Beherrschung des Stoffes und hier und da mehr Präcision und Abrundung des Zusammenspiels, namentlich auch in den Violinen, gewünscht hätten, vertreten. An neuen Vocalcompositionen (wie denn der Umstand eine besondere Anerkennung verdient, dass der Orpheus gemeinhin in jedem seiner Concerte die Bekanntschaft mit einer oder der andern Novität auf dem Gebiete des Männergesanges vermittelt) hörten wir 1. den vielgerühmten grossen Chor: Meerestill'e und glückliche Fahrt von *L. Fischer* in Würzburg; 2. Quartett mit Chor („Wo sich die Kunst ein Hüttchen baut") von *C. G. Reissiger*, und 3. Gete

Nacht von *Ferd. Möhring* („Schon fängt es an zu dämmern"). Wenigstens entsinnen wir uns nicht, die letztgenannte innig empfundene und interessant behandelte, in Solo und Chor sehr zart und tüchtig von den Sängern ausgeführte Composition hier schon öffentlich gehört zu haben. *Heisinger* hat sich in der neuen Gabe an einen schnöden, wenig musikalischen Text gemacht, und die Composition, obwohl — wie sich von selbst versteht — sangbar und geschickt gemacht und ansprechend, steht doch gegen frühere ähnliche, namentlich in Rücksicht auf Tiefe und Eigenthümlichkeit der Erfindung zurück, schien auch in den Sängern nicht die gewohnte Begeisterung zu wecken, der Vortrag gestaltete sich nicht zu freiem, selbstständigem Erguss, gelangte nicht zu der Wärme, die entschiedenen Eindruck verbürgt. — Vielleicht waren in Rücksicht auf die Composition von *Fischer* unsere Erwartungen durch die zum Theil überschwänglichen Berichte von der Wirkung derselben in Würzburg u. s. w. etwas zu hoch gespannt; wenigstens vermögen wir — und wir nicht allein — jenen Enthusiasmus nicht vollständig zu theilen, obwohl die Ausführung hier Seitens des Chors wie des Orchesters eine sehr gelungene war. Die eigentliche Tiefe der Erfindung, ein individuell geistiges Colorit, vermissen wir an dem Werke, und wenn es sehr glücklich der angenehmeren Concertunterhaltung dient, so vermag es doch ein höher gestelltes, künstlerisches Interesse nicht vollkommen zu befriedigen, obwohl es sich noch weit über so viele der modernen, von der Mittelmässigkeit geborenen derartigen Compositionen erhebt.

Die Wahl des geistlosen, trivialen Psalm 120 von *A. W. Bach* in Berlin müssen wir als eine verfehlte bezeichnen, wenn auch die Ausführung befriedigend genannt werden darf. Letzteres können wir leider von dem *Liszt*'schen Reiterliede („Die lange Nacht ist nun herum"), einer fabelhaft barocken und mit Ausnahme einiger geistreichen Stellen durchaus misslungenen Composition, ebensowenig als von *Rücken*'s Steckbrief behaupten. Diesem fehlte vor Allem der Humor des Vortrags und einzelne Basse machten durch ganz verfehlte Tonbildung einen ungünstigen Eindruck. Bei beiden genannten Compositionen ward überdies die volle Präcision der Ausführung mehrfach vermisst. *Richard Wagner*'s Matrosenlied (aus der Oper: der fliegende Holländer) mit Orchester, ist zu sehr für den *dramatischen* Effect berechnet, um im Concert zu voller Wirkung zu gelangen. Als die gelungenste Pièce müssen wir auch in betreffender Ausführung *Mendelssohn Bartholdy*'s Bacchus-Hymne aus der Antigone bezeichnen, die denn auch reichen Beifall fand.

Worin die Ungleichheit der Ausführung der einzelnen Piècen in diesem Concerte ihren Grund hatte, mögen wir nicht entscheiden. Aber die Anerkennung dürfen wir nicht zurückhalten, dass der Verein jetzt wieder in einem rüstigen Fortschreiten begriffen erscheint. Möge er auf diesem Wege bleiben. Dr. *J. S.*

Cagliari. Diese erste, nichts weniger als schöne Hauptstadt Sardiniens eröffnete am 20. September die Stagione mit *Verdi*'s Due Foscari, worin die wackere Prima Donna *Dielitz* den Sieg davon trug. Ein Journal bemerkt, wiewohl die *D.* aus Preussen sei, habe sie doch eine italienische Seele!

Amsterdam. Bei dem lebhaften Interesse, welches überall in Deutschland den Schleswig-Holsteinischen Angelegenheiten gezollt wird, liessen sich Gedichte und Lieder darüber erwarten. So ist auch das Lied: *Wir wollen Deutsche sein* (den deutschen Brüdern in Schleswig-Holstein-Lauenburg zugesungen) erschienen.

Welche Melodie allgemein zum Vortrage dieses Liedes benutzt wird, ist uns unbekannt. In der *illustrirten Zeitung* jedoch vom 26. September 1846 sahen wir eine sogenannte *Volksweise* aufgenommen, die wir beim ersten Anblick zwar als trefflich und sehr geeignet, jedoch als anderen Stammverwandten abgelauscht erkannten. Ohne Zweifel gereicht es dem Componisten des niederländischen Volksliedes, Herrn *J. W. Wilms*, zur Ehre, wenn unsere Nachbarn und Brüder die Melodie des niederländischen Volksliedes für ihre Nationallieder verwenden; jedoch der Verfasser, noch immer unter uns lebend, darf doch erwarten, dass, wo seine Melodie genommen wird, man den Ursprung des Liedes nicht verschweige und offen anzeige, dass es die Melodie des niederländischen Volksliedes ist, der man das deutsche Lied untergelegt hat.

Schlimmer ist noch, dass die Melodie in besagtem Blatt für vier Männerstimmen arrangirt worden und dabei sich Fehler eingeschlichen haben, die das Ganze verderben, wie z. B.

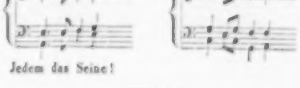

Jedem das Seine!

Florenz. Dem vor nicht langer Zeit zu London verstorbenen berühmten Contrabassisten *Dragonetti* folgte hier am 17. September *Antonio Dall' Occa*, ein anderer berühmter Contrabassist, geboren zu Conta bei Bologna, den 1. Juni 1763 (also über 83 Jahr alt). Er war mehrere Jahre am italienischen Theater zu Moskau, darauf am Petersburger Theater und bei Hofe angestellt. Er war der Onkel der rühmlich bekannten Prima Donna *Sofia Schoberlechner*, geb. *Dall' Occa*.

Livorno. Die *Löwe*, schon hier unpässlich, konnte noch in *Verdi*'s für sie componirtem Attila und in der Luisa Strozzi von Herrn *Sanelli* mit den Bassisten *Ferri* und *Coluri* thätig sein. Erstere Oper gefiel weniger als die zweite, in welcher der anwesende Maestro ein

halbdutzend Mal hervorgerufen wurde. In Florenz unterwarf sich die treffliche deutsche Sängerin einer Operation.

Recension.

Trois grandes Etudes pour le Pianoforte, composées par *Charles Mayer*. Op. 91. Brunswic, chez G. Hasemacher.

Die *Etude* hat sich emancipirt. Sonst hiess es: „Wenn du beten (oder studiren) willst, so geh' in dein Kämmerlein, und schliess die Thür hinter dir zu!“ — Jetzt aber, wo Alles nach *Oeffentlichkeit* verlangt, jetzt beweist man durch die *Studien* selbst, dass man sie *absolvirt* habe; und seitdem der Gebrauch solcher öffentlicher *Selbstprüfung gegen Entree* adoptirt ist, prangen die Etuden auf allen Concert-Programmen als willkommenes Dessert mit den jetzt fast unvermeidlichen niedlichen Etiquetten: a) b) etc. Und warum nicht? Sie sind wirklich sub- und objectiv erspriesslich; sie bilden eine Virtuosität *in nuce*, gehen schnell vorüber, und sind durch ihre bestimmte Form für die Zuhörer leicht aufzufassen. Wir wollen sie also, ohne Anwendung der bekannten Frage: *Sonate, que me veux-tu?* als Kunstgattung passiren lassen, wenn sie nur speziell den Ansprüchen der Kunst genügen. Und das sagen wir mit Ueberzeugung von den hier zu besprechenden drei Etuden des Herrn *C. Mayer*, der sich ganz neuerlich auf seiner Kunstreise, und namentlich in Leipzig, als höchst ausgezeichneten Pianisten bewährte.

Von diesem Virtuosen, den man wohl als Repräsentanten der (durch ihn potenzirten) *Field*'schen Schule zu betrachten hat, könnte man füglich behaupten: *Er zeigt durch seine Compositionen wie er spielt.* Ref. hörte ihn mit dem grössten Interesse, und so ergab sich bei Durchsicht dieses Werkes die Analogie fast unwillkürlich. Herrn *C. Meyer's* Spiel zeichnet sich ganz besonders durch einen ungemein abgerundeten, im besten Sinne des Wortes *reinlichen*, glatten Anschlag aus. Das Zurückziehen der Finger geschieht mit einer Präcision, die selbst die Geltung einer 32-Theil-Pause erkennbar macht, wodurch vor Allem die schwierige Aufgabe des *Gegensatzes*, nämlich gleichzeitig *Cantilene* und *Begleitung* hören zu lassen, erfüllt wird. Dagegen ist *jeder* seiner Finger (ich betone dies Wort) eben so vollkommen für das Portament ausgebildet, als zu schnellem Wechsel für Triller und Passage bereit, was denn oft eine instrumentale Täuschung bewirkt, indem man durch die complicirtesten, rapidesten Figuren den getragenen, köstlich nüancirten Gesang eines Blas-Instrumentes zu hören glaubt. Dabei spielt die positive und negative *Dämpfung* eine nicht unbedeutende Rolle. Er benutzt wirklich das Pedal so gewandt und mit so genauer Berechnung der Harmonie, dass man sich mit der allerdings häufigen Anwendung gern versöhnt. — Alles nun, was durch diese Andeutungen, die sich leicht noch vermehren liessen, bezeichnet werden *kann*, findet man in den Compositionen *Meyer's* und speziell in diesen drei Etuden ausgedrückt. — Im Charakter völlig verschieden, sind sie doch gleich ausgezeichnet durch consequente Durchführung ihres Hauptgedankens, wie durch correcte, symmetrische Form. Dies gilt vorzüglich von der ersten Etude, Des dur, $^{2}/_{4}$.

Wir geben hier die Anfangs-Tacte, da sie zugleich Motiv und begleitende Figur anschaulich machen, welche letztere sich allen Wendungen der sehr anmuthig geführten Melodie in der angegebenen Form mit bewundernswerther Consequenz anschmiegt und bis zu den Schluss-Tacten sich treu bleibt.

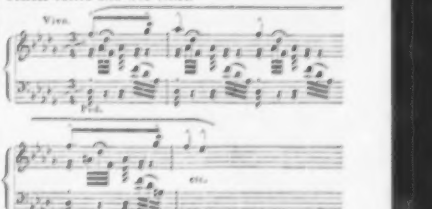

Die Virtuosität des Herrn *C. Meyer* zeigt sich noch ganz besonders in einer wahrhaft merkwürdigen *Ausdauer*, und auch diese Etude gibt Kunde, was er in dieser Beziehung sich und Andern zumuthet. — Die Bezeichnung des sehr nüancirten Vortrages ist so genau, dass sie die ganze Aufmerksamkeit des Spielers in Anspruch nimmt; wird sie aber streng befolgt, und gelingt die Ausführung vollständig, so wird die Etude nicht allein ihre Bestimmung als solche erfüllen, sondern auch als Kunstwerk interessiren und gefallen. Wenn wir unser kritisches Gewissen nicht verletzen wollen, so können wir den Wunsch nicht unterdrücken, es möge dem Comp. gefallen haben, die ersten Tacte des Haupt-Motives ein ganz klein wenig zu *maskiren*, um die unverkennbare Aehnlichkeit mit einem gewissen schalkhaften Volksliedchen etwas zu vermeiden. —

In der zweiten Etude (Fis dur, $^{4}/_{4}$, lento con espressione) hat der Componist die sehr consequente Durchführung des Hauptgedankens, der sich eigentlich auf diese Figur reducirt:

der linken Hand übertragen, was freilich für die Ausführung, trotz der genauen und wirklich nothwendigen Applicatur-Bezeichnung und der langsamen Bewegung, zumal bei der gewählten Tonart, grosse Schwierigkeiten darbietet. In der ersten Hälfte bildet ein in synkopirter Form gehaltenes Motiv der rechten Hand durch wei-

neu edlen Ausdruck einen wirkungsvollen Gegensatz; dann, mit dem Eintritte der weichen Tonart, erscheint, bei ununterbrochen fortdauernder Bewegung der linken Hand, ein neues, mehr ruhiges Gesang-Motiv für die rechte Hand, und zwar mit einer darüber ausgebreiteten, aussgesetzten *Triller-Belastung*, was gewiss, Alles zusammen genommen, eine der schwierigsten Aufgaben bildet. Wo sich die Harmonie wieder nach Fis dur wendet, tritt, ohne dass die Triller Bewegung auch nur momentan aufhört, das erste, syncopirte Thema der rechten Hand wieder ein. Erst nach völliger Durchführung dieses Gedankens endigt der Triller, und wahrhaft wohlthuend nach solcher Anstrengung, ergeht sich, wie im Gefühl erlangter Freiheit, die rechte Hand in einer sanftigen Triolen-Figur. Die linke Hand hat fortwährend ihre Consequenz behauptet, und schliesst, gleichsam triumphirend, indem sie in den letzten Tacten die Schnelligkeit der Figur *verdoppelt*. — Auch diese zweite Etude ist nach Gedanken und Durchführung eben so interessant als instructiv. —

Bewegen sich die zwei ersten Etuden meist in einer Form, wo das *Legato* vorherrscht, so waltet dagegen in der Dritten (H moll, $^6/_8$) mehr das *Staccato* vor, wobei vorzüglich die Thätigkeit der *linken* Hand in Anspruch genommen wird. Der ziemlich weit ausgesponnene Mittelsatz in H dur hat uns besonders angesprochen, und zwar vorzugsweise da, wo er mit ziemlicher Klarheit vier verschiedene selbstständige Stimmen hören lässt: die Oberstimme führt die recht ansprechende Melodie, mit welcher die dritte Stimme, gleichsam in Duett-Form, correspondirt, während die zweite die Begleitung, die vierte aber den Grundbass bildet. — Nach einer darauf folgenden lebhaften Steigerung des Satzes beschränkt sich der Bass auf orchestermässig eingreifende Accorde, während die rechte Hand das in die hohe Octave gelegte Gesang-Motiv, zugleich mit lebhafter Triolenbewegung, ausführt. Eine chromatische Figur scheint den *Schluss* herbeizuführen; statt dessen aber kehrt der ganze erste Satz, und zwar ohne die mindeste Veränderung und Steigerung wieder, was wir nicht unbedingt billigen können, da der Satz nach Inhalt und Form einer etwas veränderten Behandlung werth und fähig gewesen wäre. Eine kurze, aber analoge Coda entschädigt indess einigermassen für die getäuschte Erwartung, und gibt dem Ganzen eine befriedigende Abrundung. — Um zum Schlusse noch eine kurze, vergleichende Classification der drei Etuden zu geben, so bezeichnen wir die *dritte* als die *leichteste*, die *zweite* als die *schwierigste*, die *erste* aber als die *gefälligste*. In Summa verdienen sie alle drei Empfehlung und Verbreitung. *M.*

Wiederholte Preisaufgabe.

(Allg. musik. Zeit. 1845, Nr. 7, S. 140. 1845, Nr. 4, S. 64.)

Die vierte Classe des königl. niederländischen Instituts für Wissenschaften und schöne Künste hat in ihren Sitzungen am 21. November 1844 und in der am 14. April 1846 die folgende Preisfrage wiederholt:

„In wie weit kann aus den musikalischen Compositionen von verschiedenen Zeiten der neueren europäischen Völker bestimmt und richtig abgeleitet und geschlossen werden über den Geist des Zeitalters und den Character der Nationen, mit welchen die Compositionen in Beziehung standen?“

Der Preis für die beste Beantwortung der Frage ist eine goldene Medaille mit dem Stempel des Instituts, oder der Werth derselben, welcher beträgt dreihundert Gulden N. C.

Die Preisschriften müssen vor oder auf den 1. October 1849 frankirt eingeschickt werden an den Secretair der vierten Classe in dem Hôtel des Instituts, auf dem Kloveniers Burgwal zu Amsterdam.

Zur Beantwortung der Preisfrage werden, ausser den Niederländern, auch Ausländer eingeladen, und die Beantwortung kann in deutscher oder französischer Sprache geschehen (das deutsche mit lateinischen Buchstaben geschrieben).

Diese Schriften müssen mit einem Spruch oder Zeichen bezeichnet sein, und ausserdem mit einem gesiegelten Briefchen, worauf ausswendig der nämliche Spruch oder Zeichen, und inwendig der Name, Character und Wohnort des Verfassers geschrieben sein muss.

Der Ausspruch über diese Preisfrage wird in der öffentlichen Sitzung der Classe im Jahre 1850 bekannt gemacht, und in den musikalischen und anderen Zeitschriften weiter verbreitet werden.

Die gekrönte Preisschrift bleibt das Eigenthum der Classe, und der Verfasser darf sie nicht in Druck ausgeben. Ungekrönte Schriften werden mit dem versiegelten Briefchen, nach Angabe des Spruches oder Zeichens (wenn die Anfrage innerhalb eines Jahres nach dem Ausspruche geschieht), wieder zurückgegeben.

Im Namen der vierten Classe obengenannten Institutes
C. A. den Tex,
Secretair ad interim.

Preiszuerkennung.

Der Musikverein Mannheim, welchem in Folge seines Preisausschreibens hinsichtlich einer Ouverture, vom 10. Mai v. J. siebenundzwanzig Preisbewerbungen zugegangen waren, zeigt unterm 15. Januar d. J. an, dass durch die Herren Preisrichter, Hofkapellmeister *Kalliwoda* in Donaueschingen, *F. Lachner* in Mannheim und *J. Strauss* in Karlsruhe, folgenden Compositionen die Preise zuerkannt worden sind: Nr. 19 vom Herrn *C. A. Mangold* in Darmstadt der *erste*, und Nr. 10 vom Herrn *Sylphin vom Walde* in Rudolstadt der *zweite* Preis. Besonders belobt wurden ausserdem noch Compositionen von Herrn *G. Helmesberger jun.* in Wien, *T. Uhlig* in Dresden, *E. A. Zwicker* in Freiberg und *C. A. Mangold* in Darmstadt und Nr. 6 von einem Herrn, der nicht genannt sein will.

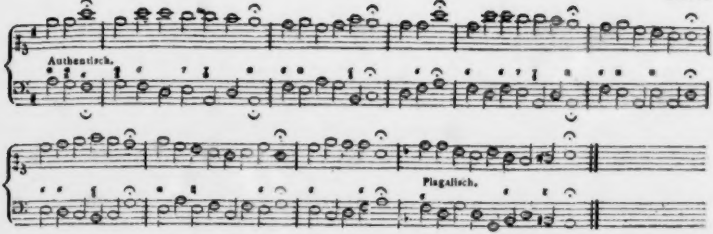

No. 8. Lasst uns loben unsern Gott. Hypolydisch.

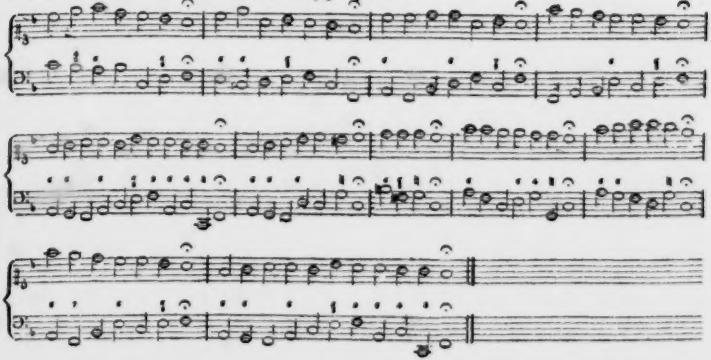

No. 9. O Heiland Jesu Christ etc. Hypoaeolisch.

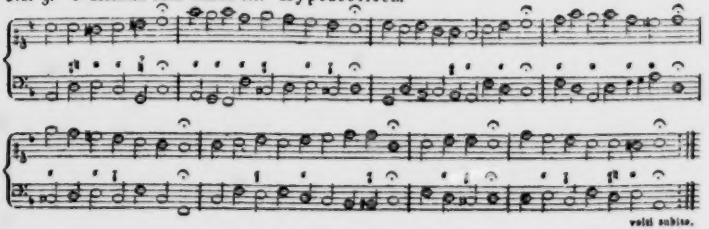

Feuilleton.

Neue Opern. In Riga: Das Brautfest auf Oliva, komponirt von dem dortigen Musikdirektor *Schrameck*; fand Beifall. — In Gent: Jakob von Arteveldt, in fünf Aufzügen, Musik von *Bucery*. Erregte einen patriotischen Enthusiasmus. — In Dijon: Eine Quarantaine in Brasilien, komische Oper in drei Aufzügen, Buch und Musik von *Fétis*, einem Landsmanne. Wie bei der vorigen. Herr *Fétis* kann übrigens kein Jüngling mehr sein, denn er wird *Mehul's* Schüler genannt, *Mehul* aber ist bekanntlich im Jahre 1817 gestorben.

Das Musik-Conservatorium zu Nantes schreitet immer rüstiger vorwärts. Ein Concert, das die Zöglinge neulich gaben, übertraf alle Erwartungen. Der Gründer und Direktor dieser Anstalt ist Herr *Bressler* und die Zahl der Schüler beträgt bereits über siebenzig.

Der Bei von Tunis hat fünfzig französ. Musiker engagirt, um in Tunis eine Schule für Musik zu gründen. Fünfundvierzig von diesen Künstlern haben sich bereits mit dem Bei selbst eingeschifft. Sie sind auf zehn Jahre verpflichtet — ein Zeitraum, innerhalb dessen man die musikalische Erziehung der Eingeborenen zu Lehrern und Schülern zu vollenden hofft.

Die königl. belgische Akademie zu Brüssel hat *Lachner*, *Spohr*, *Halévy* und *Eduard Fétis* (den Sohn des bekannten Direktors des Brüsseler Conservatoriums der Musik) zu Ehrenmitgliedern ernannt.

Der Bassposaunist *Nabich* aus Dresden hat in München grossen Beifall gefunden.

Flotow's Oper „der Förster" ist in Wien ohne grossen Beifall aufgeführt worden.

Der junge Violinvirtuos *August Müser* ist von Petersburg und Moskau nach *Kasan* gegangen. Wohin kämen Virtuosen nicht! — *Thalberg* hat nach kurzem Aufenthalte in Paris, Holland, *das ihn noch nie gehört hat*, durchgereist, und dort Concerte gegeben.

Am 16. Januar wurde der neue Concertsaal im Berliner Opernhause (s. diese Blätter, 1846, S. 870) mit einem Wohlthätigkeitsconcerte eröffnet. Das Programm war folgendes: Ouverture zu Tigranes von *Righini*; ein Theil von *Jomelli's* Miserere; Mulieris bonae etc.; Festrede von *Laube*, gesprochen von Frau *Crelinger*; Fantasie aus Lucrezia Borgia, komponirt für die Violine u. vorgetragen von *St. Leon*, dem tanzenden Geiger oder geigenden Tänzer; Furienscene aus *Gluck's* Orfeo ed Euridice; *Beethoven's* Ouverture zu Bronnus; Letztes Finale aus Oberon; neue Orchesterpolonaise von *Taubert* (die den Berliner Witzlingen zu boshaften Vergleichen mit *Beethoven's* Ouverture zur Weihe des Hauses Veranlassung gab); Hymne von dem Russen *Lwoff*; Nationallieder, gesungen von Mad. *Viardot-Garcia*. Eine wahre Olla-potrida!

Die vierzig pyrenäischen Bergsänger, welche weiland Europa durchzogen, sind auf acht zusammengeschrumpft und haben in dieser Verjüngung zu Frankfurt am Main ein Concert gegeben.

Druckfehler. In dem Aufsatze über evangel. Kirchengesang, Jahrg. 1846, Bl. 34 — 35, ist zu lesen:
S. 571 Sp. 1 Z. 22 v. unten: *Leblichkeit*.
- 574 - 2 - 24 v. oben: Vereinigung.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

So eben ist in unserm Verlage erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Der Apotheker und der Doctor,
komische Oper in 2 Acten von **Dittersdorf.**
Einziger vollständiger Klavier-Auszug nach der Original-Partitur von *E. Marxsen*. Preis geh. Subscr.-Pr. 4 Thlr.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei uns ist so eben erschienen:

Fantaisie
pour le Piano
sur des thèmes de l'opéra
ZAYRE
de S. A. le D. de S.-C.-G.,
composée et dédiée aux heures de loisir de S. A. R.
Madame la Duchesse de S. C. G.
par le comte Razoumovsky.
Op. 4. Prix 54 Kr. = 15 Sgr.
Coburg, den 26. Januar 1847.
Sinner'sche Hofbuchhandlung.

In unterzeichnetem Verlage erschien so eben das
neueste wohlgetroffenste Portrait von
G. Meyerbeer,
königl. preuss. General-Musikdirector, Ritter etc. etc.
gezeichnet und lithographirt von **J. Krichuber.** Chin. Papier 1; Thlr. — Weiss Papier 1 Thlr.
Wien, am 15. Januar 1847.
Pietro Mechetti qm. Carlo,
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

In der **Kupanski'schen** Buchhandlung in Posen ist erschienen:
„Idyllen des *St. Witricki*, übersetzt von Dr. *Märcker*, Musik von dem beliebten Componisten *Dobrzynski*". Preis 25 Sgr.
Eine sehr willkommene musikalische Neuigkeit.

Mainzer Liedertafel.
Durch den Abgang des Herrn *M. Esser*, welcher einem ehrenvollen Rufe nach Wien folgend, dort die Stelle eines Kapellmeisters am kais. königl. Hoftheater am Kärnthnerthor angenommen hat, wird die Stelle eines Musikdirectors bei der Liedertafel in Mainz vacant.
Diejenigen, welche auf die genannte Stelle reflectiren, werden daher ersucht, sich bis längstens medio März bei dem unterzeichneten Vorstande zu melden.
Mainz, im Januar 1847. Der Vorstand der Liedertafel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. **Nr. 6.** 1847.

Inhalt: Uthal. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Hechingen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Uthal.

I.

In dem ärmlichen Dachstübchen eines himmelhohen Hauses der Vorstadt St. Antoine zu Paris saß ein Mädchen vor einem alterthümlichen Pulte, emsig mit Schreiben beschäftigt. Es musste sehr in den Gegenstand vertieft sein, denn das Feuer im Kamine war aus Mangel an Nahrung erstorben, und die kleine Lampe verdüsterte sich immer mehr. Jetzt schien die Schreiberin fertig zu sein. Sie erhob sich von dem altväterischen Sessel, putzte die Lampe, schürte das Feuer an, und durchwandelte dann mit zufriedenem Blicke den engen Raum.

Wenn mich, begann sie vergnügt vor sich hinredend, meine Fragen über das, was die jetzige Lesewelt in einem Romane wünscht, und die Antworten, welche ich aus unseren besten Schriftstellern mir geholt, nicht durchaus trügen, so darf ich den Plan zu meinem ersten grösseren Versuche für gelungen halten, und kann mit Sicherheit an die Ausführung gehen. Unbegreiflich bleibt mir, fuhr sie nach einigem Sinnen fort, was man von manchem Romandichter erzählt, dass er, blos mit einer dunkeln Idee, ohne vorher bestimmt ausgearbeiteten Plan gleich zu schreiben angefangen, ja, zuweilen beim Eingange zu einem Kapitel dessen Ende noch nicht gewusst habe. Es sei ihm aber Alles während des Schreibens gekommen. Mag das Genie aus den Irrwegen, in die es bei solcher Arbeitsmethode gerathen muss, sich herauszufinden wissen, mein geringes Talent kann ein Ziel zu erreichen nur hoffen, wenn ihm der Weg dahin Schritt vor Schritt auf das Bestimmteste vorher hingezeichnet worden. Und, so geistreich jene Werke sind, die Schwächen in der Zeichnung der Charaktere und die zuweilen gezwungenen unnatürlichen Auflösungen mancher Verwickelungen wären gewiss nicht darin, wenn ihre Dichter weniger eilig und mit mehr Vorüberlegung geschaffen hätten.

Louison, unsere Selbstrednerin, war frühzeitig Waise geworden. Eine wohlhabende Verwandte hatte sich ihrer angenommen und sie in ein Institut gebracht, wo sich ihre schönen Anlagen, namentlich ein heller Verstand mit einem ruhigen Charakter verbunden, schnell ausgebildet. Leider verlor ihre Wohlthäterin durch einen Bankerott ihr ganzes Vermögen, und starb aus Gram darüber. So sah sich *Louison* in ihrem siebenzehnten Jahre plötzlich allein und verlassen in der unermesslichen Stadt, und musste schnell an ein passendes Unterkommen denken. Sie war in weiblichen Arbeiten wohl erfahren, miethete sich das Dachstübchen, worin wir sie eben sehen, und gewann sich durch kunstvolle Stickereien den nöthigen Unterhalt. Bald aber entdeckte sie eine ediere und interessantere Erwerbsquelle in sich. In ihren Erholungsstunden las sie eifrig, wobei ihr eigene Ideen leicht kamen. Sie versuchte kleine Erzählungen, welche ihr die Journale abnahmen, und dadurch ermuthigt, legte sie endlich die Nadel ganz nieder und ergriff die Feder. Eben hatte sie den Plan zu einem grösseren Romane vollendet, und wir wissen, dass sie sich guten Erfolg von der Ausführung versprach.

Zu der Zeit, wo unsere kleine Geschichte beginnt, war *Louison* beinahe 24 Jahre alt. Doch blühte ihre Schönheit noch in ungetrübter Jugendfrische, der feinste Mädchenkenner würde der reizenden Stubenwandlerin mehr nicht als 18 Jahre zuzusprechen sich getraut haben.

Aber wo bleibt *Er*? fragte Louison verwundert, als ein Blick auf die Uhr ihr sagte, dass halb acht vorüber. Das erste Mal, dass er mit dem Schlage sieben nicht erscheint. Was mag ihn zurückhalten? das stürmische Herbstwetter doch wohl nicht?

II.

Eilig nahte Männertritt die enge Treppe herauf, und ein trat mit glühendem Gesicht *Henri*, ein schöner, kräftiger Mann, von 30 Jahren ungefähr, etwas nachlässig genial gekleidet. Was habe ich hier? rief er der Geliebten entgegen, triumphirend ein mässiges Manuscript in die Höhe haltend.

Bevor man von etwas Anderem spricht, entschuldigt man sich erst, sagte *Louison*, sich böse stellend, denn was gäbe es Wichtigeres und Schrecklicheres für ein Mädchen, als Vernachlässigung! Warum so spät, mein Herr?

Zürne nicht, meine heissgeliebte *Louison*, bat schmeichelnd *Henri*, und schloss sie liebevoll in seine Arme. Hier habe ich, was uns glücklich, was unsere Verbindung endlich möglich macht. Den Text zur Oper, womit mich der vertrakte Dichter so lange hingehalten, ich habe ihn. Das Buch ist herrlich. In einem halben Jahre ist die Komposition fertig, sie wird durchschlagen und uns sicher an den Traualtar führen.

Die Geliebte schüttelte etwas ungläubig den Kopf.

So sprachst du schon einmal, mein Freund, bei deiner ersten Oper — —

Und hat man mir nicht bedeutendes Talent zugestanden? fragte *Henri* ein wenig gereizt.

Mehr, erwiederte *Louison*, Genie; und auch ich bin davon überzeugt. Dennoch hat deine Oper keinen Erfolg gehabt.

Die Fehler, die ich in meinem ersten Werke begangen, werde ich diesmal vermeiden und das Publikum durch die Wahrheit meiner Musik hinreissen, entgegnete *Henri* begeistert. Zudem hat sich mir, unmittelbar nach erstem Durchfluge des Textes, eine Idee der Auffassung des Ganzen offenbart, die allein im Stande ist, durch ihre Originalität eine ausserordentliche Wirkung hervorzubringen.

Die du mir doch mittheilen wirst, damit wir ihre Wirkungsfähigkeit gemeinschaftlich und mit ruhigem Blute durchprüfen können? bat *Louison* schmeichelnd.

Dass du mit deinem Hin- und Herreden, deinen Zweifeln und Einwendungen, Aber und Wenn's in die glühende Flamme meiner Begeisterung kaltes Wasser giessest und sie dämpftest oder gar auslöschtest? Nein, meine Geliebte! die Eingebung, die mir gekommen, ist ein Geschenk meines auf's Tiefste ergriffenen und entzündeten Genius, und da darf — verzeih mir — kein profanes Auge hineinblicken. Unmittelbar aus der Fantasie muss sie in die Partitur überfliessen. Ein dazwischen geworfenes Gespräch würde den glühenden Lavafluss erstarren machen. Die erste Eingebung ist jedesmal die beste.

Wie ist es nur möglich, erwiederte *Louison*, einen solchen Satz so absolut hinzustellen, da doch der flüchtige Blick in die Werkstätte der grössten Künstler, in ihre Pläne, Skizzen, Brouillons, Cartons uns belehrt, wie selten sie gerade den ersten Eingebungen gefolgt, wie oft sie geändert, verworfen, wieder gesucht und wieder umgemodelt haben, bis sie das, was sie geahnt und gesucht, auch wirklich gefunden und zur befriedigenden klaren Anschauung in sich und Darstellung ausser sich haben bringen können!

Du verwechselst die Ausführung der Idee mit der Empfängniss der Idee. Im Streben nach jener geräth man im Eifer und Feuer zuweilen auf Abwege, die man später erkennt, verlässt, und andere und bessere Schritte thut und findet. Diese, die erste Idee des Ganzen, ist ein Kommen, ein Einschlagen in den Geist, man weiss nicht wie. Es ist die freiwillige Gabe eines höheren Geistes in besonders günstiger Stimmung, die man nicht zurückweisen, an der man nicht makeln darf, wenn man ihr nicht die ursprüngliche göttliche Kraft rauben will.

Immer tiefer geriethen beide in Gegenreden über diesen Gegenstand. *Henri* führte Gründe auf Gründe an, dass man die erste Idee warm ausführen, *Louison* Gründe für Gründe, dass man sie erst vor den Richterstuhl des Verstandes führen müsse, um von ihm zu erfahren, ob sie auf ein Publikum wirken könne. Wie es bei solchen Streitigkeiten meist zu gehen pflegt, erbitterten die Gemüther sich mehr und mehr, und gingen von Argumenten zu Persönlichkeiten — zuletzt zu förmlichen Beleidigungen über. Nichts ist seltener, als zwei Menschen zu treffen, die eine Erörterung rein mit dem Verstande blos durchzuführen vermögen. Die feindselige Leidenschaft liegt immer bereit, sich einzumischen; ein unbedachtes Wort kann sie entfesseln, und dann ruht sie gewöhnlich nicht eher, als bis sie völliges Zerwürfniss, ja zuweilen Feindschaft für's ganze Leben zu Stande gebracht. Das Ende des so ruhig begonnenen Kunstgespräches unserer Liebenden nahm solch' verfänglichen Gang. Der excentrische *Henri* stürmte zuletzt mit einem zornig hingeworfenen ewigen Lebewohl zur Thür hinaus, und die von Natur so sanfte *Louison* warf sich doch auch etwas heftig auf das Kanapé, und liess einige Thränchen über die lebhaft gerötheten Wangen herabgleiten.

III.

Am anderen Morgen war der kleine Aerger des vergangenen Abends aus *Louison's* Gemüthe gänzlich verschwunden. Die unangenehmen Aufregungen, welche vorübergehende Ereignisse in ihrer reinen ruhigen Seele weckten, wusste ihr heller Verstand bald zu überwältigen. Heiter setzte sie sich an das Pult und begann den Plan ihres Romans auszuführen.

Am Abend wartete sie wie gewöhnlich auf den Geliebten, überzeugt, dass auch bei ihm Ueberlegung und Liebe zurückgekehrt sein und die gereizte Stimmung besiegt haben würden.

Aber er kam nicht; nicht an diesem, nicht am folgenden Abende. Der Trotzkopf! schalt sie lächelnd, und arbeitete rüstig fort. Am vierten Morgen jedoch wollte es nicht mehr gehen; sie wurde, wie ihre Unruhe und Sehnsucht zunahm, nun wirklich böse. Dass Liebende in Folge verschiedener Meinungen in augenblickliche Zwistigkeiten gerathen könnten, fand sie natürlich; aber längere Zeit deshalb zürnen und wegbleiben, schien ihr einen Charakterzug an *Henri* zu enthüllen, der sie höchst unangenehm berührte und für die Zukunft bangen liess.

Endlich kam — nicht *Henri*, aber ein Brief von ihm. Wie glücklich machten sie die Schriftzüge der geliebten Hand schon auf der Adresse! Als sie gelesen, zeigte sich ein Gemisch von Trauer und Bedauern auf ihrem schönen Antlitz, und sie sagte seufzend: Ich fürchte, mein Freund, dass diese That die erwarteten Folgen nicht bringen werde. Deine excentrische Fantasie hat dir wieder einen Streich gespielt. Ach! möchte ich mich doch täuschen! Möchte er doch Recht behalten!

Noch einmal nahm sie den Brief vor und las laut:

„Zürne nicht, meine geliebte *Louison*. Ich war ungerecht gegen Dich, denn wenn Deine Meinungen auch falsch, kamen sie doch aus einem liebevollen Herzen. Ich liebe Dich, aber ich liebe auch meine Kunst. Um daher meine Idee gegen Deinen Verstand und Deine Beredsamkeit zu schützen, und sie ungestört von allen feindlichen Einflüssen ausprägen zu können, habe ich einen schmerzlichen, aber nothwendigen Entschluss gefasst und ausgeführt. Ich sitze — erschrick nur nicht, ich sitze — in der Bastille, auf ein halbes Jahr. Eine Aeusserung über den Premierminister, für deren Ueber-

bringung ich gesorgt, hat mir die gewünschte Lettre de cachet gebrocht. Sr. Excellenz meinen mich zu bestrafen, und sind nur das Werkzeug, meinen Künstlerruhm zu fördern. Es ist ein seltsames Mittel, aber ich wusste kein anderes, um mich von Dir und der Welt zu trennen. Wie hätte ich, frei geblieben, es aushalten können, ein halbes Jahr Dich zu meiden! Zürne nicht; sei heiter; ich liebe dich, mehr als je. Ich werde zusammenfassen, was nur an Kraft und Fantasie in mir lebt. Ich werde ein durchaus originelles Werk schaffen; es wird zum glücklichsten Sterblichen machen, es wird an den Traualtar mit Dir führen deinen dich ewig und unnennbar liebenden *Henri.*

Louison legte jetzt den Brief, gefasster geworden, neben sich auf's Pult, und setzte sich zum Schreiben, um ihm ihre Liebe und Geduld zu melden und scheinbar seine Hoffnungen zu theilen, während sie im Innern von der Vergeblichkeit seines Schrittes ziemlich überzeugt war. Nachdem sie den Brief abgesendet, ging sie mit frischem Muth an die Weiterführung ihres Romans. Lass sehen, mein Geliebter, sagte sie bei sich selbst, was den meisten Erfolg erringt, deine flammende, ungebändigte Fantasie, oder meine von der Ueberlegung geführte Einbildungskraft.

IV.

Der Tag der Aufführung von *Henri's* Oper war angebrochen. Er hatte um möglichste Geheimhaltung der sonderbaren Art des Werkes gebeten, und der Direktor streng über der Erfüllung dieses Wunsches gewacht, denn er hoffte und täuschte sich nicht in der Annahme, dass das Geheimniss die Menge begierig macht und anzieht. Das Haus war übervoll.

Im dunkeln Hintergrunde einer unbeachteten Loge sassen *Henri* und *Louison*. Er in fieberhafter Aufregung, sie in stillem Bangen, Beide ohne zu sprechen, denn Jedes war von seinen Gedanken so in Anspruch genommen, dass zu Gespräch kein Antrieb vorhanden.

Da die Oper nur aus einem Akte bestand, ging ein grösseres Lustspiel voraus. Wer kann beschreiben, was während dieser Zeit an Gedanken, Bildern und Gefühlen durch *Henri's* Kopf und Herz zog! Er sah auf die Bühne, dem Lustspiele zu, aber wie ein Traum ging die Handlung an ihm vorüber. In Dunst und Nebel bewegten sich die Gestalten. Nur wenn das Publikum lachte oder applaudirte, stach es ihm in's Herz. Es war ihm, als nähme eine feindliche Macht die gute frische Stimmung und Beifallsneigung der Zuschauer weg, und für ihn werde und könne nichts davon übrig bleiben.

Endlich fiel der Vorhang zum letzten Male dem Lustspiele, um bald für die Oper emporzuwallen.

Wenn die strengen, nur verneinenden Kritiker sich doch in das Leben der Künstler zu versetzen vermöchten, deren Anstrengungen, Studien, vergebliche Versuche, Qualen bei Erkenntniss begangener Irrthümer, falscher Schritte, mit durchmachen und durchfühlen könnten! die Schwierigkeiten, welche den Aufführungen ihrer Werke von allen Seiten entgegentreten, die schrecklichen Stunden alle, in denen sie an ihrem Talente gänzlich verzweifeln, die Aengste, welche sich vor der endlich errungenen Aufführung eines Werkes ihrer bemächtigen! wenn die Kritiker dieses Martyrergang des Künstlers sich doch zu vergegenwärtigen, ihn nur eine Nacht zu durchträumen gezwungen werden könnten, sie sollten das Urtheil nicht unterlassen, aber sie würden mild das Misslungene aufdecken, das Gelungene nicht geflissentlich übergehen, und vor Allem den Künstler, dessen Production das Unglück hat, ihnen nicht zu gefallen oder nicht von ihnen verstanden zu werden, was ja auch zuweilen möglich, mit Achtung behandeln, eine Wunde ihm vielleicht versetzen durch gerechten oder ungerechten Tadel, nicht aber noch Pfeffer hineinstreuen, seine Schmerzen zu steigern, damit das lesende Publikum etwas Pikantes servirt erhalte. Ist ein Künstler, der missfällt, nicht ein Unglücklicher? Und ist es edel, einen Unglücklichen noch zu verhöhnen, zu bespötteln?

Was ist das? fragte verwundert *Louison*, als jetzt sämmtliche Violinen sich entfernten, und lauter Violen deren Plätze einnahmen.

Habe ich dir nicht von einer ganz neuen, originellen Totalauffassung gesprochen? bemerkte *Henri*. Das Stück spielt in der Ossianischen Welt. Um den Ton dieser nebelgrauen Vorzeit über das Ganze zu legen, habe ich die hellen Violinen ganz weggelassen und ihre Partie den dumpfen Violen zugetheilt. Ist das nicht eine ungewöhnliche Idee?

Louison schüttelte bedenklich den Kopf, und konnte einen Seufzer nicht unterdrücken. Ungewöhnlich ist die Idee, sagte sie, aber, mein geliebter Freund, nicht jede ungewöhnliche Idee ist eine glückliche. Doch, die Ouverture beginnt. Muth und Ruhe, was auch kommen mag.

Ein leises Gemurmel der Ueberraschung hatte sich im Publikum vernehmen lassen, bei der Veränderung des Orchesters. Darauf folgte die gespannteste Aufmerksamkeit, denn das ist die erste und sicherste Wirkung einer als neu sich ankündigenden Erscheinung.

Um es kurz zu machen: die Oper hatte herrliche Pieces, und die ersten wurden applaudirt. Bald aber fing die Monotonie derselben Klangfarbe an, das Publikum zu ennuyiren. Nach dem Schlusse zu sprach eine Stimme im Parterre einige Worte, welche *Henri* in der steigenden Angst nicht verstehen konnte, worauf aber ein allgemeines Gelächter ausbrach. Am Ende ging das Publikum still fort, die Oper war durchgefallen!

In dem Masse, als die Theilnahme der Zuhörer sich minderte und endlich ganz erkaltete, stieg in dem Gemüthe *Henri's* die Qual erkannter Täuschung, und wüthete am Ende förmliche Verzweiflung. Regungslos, dusser vor sich hinstarrend, blieb er sitzen, während das Publikum sich entfernte. Die Lichter verlöschten, dunkel wurde der leere Raum, und noch machte er keine Anstalt aufzubrechen.

Mit weicher, gerührter Stimme lispelte *Louison* ihm jetzt zu: Wollen wir nicht gehen, mein Freund?

Wie aus einem schrecklichen Traume erwachend, blickte *Henri* sie verstört an. Gehen? Ja! rief er in wilder Aufregung. Gehen! aus dem Hause, aus der Welt! Und fort wollte er stürzen.

Sich an ihn anklammernd, rief *Louison*: Wohin?

und ohne mich? Du willst mich allein bei Nacht den langen Weg machen lassen?

Ich werde dich begleiten, sagte er, plötzlich scheinbar gefasst.

Sie gingen.

So viel Mühe sich *Louison* auf dem Wege gab, ein Gespräch anzuknüpfen, ihn zu trösten, kein Wort kam über seine Lippen.

Vor ihrem Hause angekommen, sagte er mit sonderbarem Tone: „Gute Nacht", und wollte sich rasch entfernen.

Wenn deine Liebe keine Heuchelei gewesen, sagte jetzt *Louison* mit vorwurfsvollem und fast gebieterischem Tone, so wirst du mich auf mein Zimmer begleiten, und ein kleines Nachtmahl bei mir einnehmen. Dann will ich dich nicht halten, und magst du beginnen, was du nicht lassen kannst. Dabei fasste sie seine Hand und zog den willenlos Folgenden die hohe dunkle Treppe sich nach.

V.

Freundlich loderte die Flamme in dem Kamin von *Louison's* bescheidenem Zimmerchen. Ein frugales Nachtmahl war von der treuen Aufwärterin servirt.

Nun lass uns ruhig über den heutigen Abend plaudern, sagte *Louison* liebevoll zu *Henri*, indem sie ihm die wild herabhängenden Haare aus dem glühenden Antlitze strich. Ungeschehen ist er nicht zu machen, wohl aber nützlich für die Zukunft. Nicht verzweifeln soll der Mensch über hereingebrochenes Ungemach, sondern es bekämpfen, besiegen und in's Gute zu wenden trachten.

Was ist hier in's Gute zu wenden? erwiderte jetzt heftig *Henri*, sein hartnäckiges Stillschweigen endlich brechend. Das Werk, um desswillen ich mich von dir trennte, mich ein halbes Jahr in die Bastille setzen liess, auf das ich die Hoffnung unserer Verbindung setzte, ist durchgefallen. Ich Thor, der ich mir einbildete, Talent zu besitzen!

Louison athmete freier, als *Henri* zu reden begann.

Du hast Talent, du hast Genie, deine heutige Oper hat es mir von Neuem sicher bewiesen. Nur ein Fehler fällt dir zur Last, den ich dir schon öfter genannt, und von dem du dich nun überzeugt haben, und ihn in der Folge hoffentlich vermeiden wirst. Du hast eine Eingebung deiner Fantasie angenommen, ohne sie zu prüfen. Du hast das Neue an deiner Auffassung gesehen, aber nicht die Monotonie, die unfehlbar daraus fliessen musste. Kurz — du hast gesehen, dass ein einziger Kunstirrthum die ganze lange Arbeit selbst des Genie's vereichten kann.

Ein tiefer Seufzer entstieg *Henri's* Brust. Wahrlich, du hast Recht, sagte er. Wie Schuppen fällt es mir vom Auge. O, mein Gott, wie konnte ich übersehen, dass die dumpfen Töne der Violen, die ganze Oper hindurch vorzugweise angewandt, das Ohr ermüden mussten!

Die Hoffnung ist glücklicherweise eine so wunderthätige Macht, dass ihr selbst die verzweifeltste Stimmung nicht lange widersteht. Auch in *Henri's* Gemüth drang sie mit der klaren Erkenntniss des begangenen Fehlers siegreich ein. Er fühlte, dass der feindliche Dämon, der sein Kunststreben gehemmt, nun gänzlich machtlos geworden. Der Sturm in seinem Innern legte sich. Er fing an zu essen.

Es klopfte leise. Auf das „Herein" *Louison's* erschien das ehrliche Gesicht des alten Orchesterdieners in der halbgeöffneten Thür.

Verzeihung, wenn ich störe, sagte er freundlich, ich hätte ein Wörtchen mit dem Herrn zu reden.

Da entfiel *Henri* der zum Munde geführte Bissen und ein schamvoll-verzweifeltes Aussehen nahmen seine Gesichtszüge wieder an.

O, ich arroganter, sinnloser Thor! rief er zürnend aus, und schlug sich mit der geballten Faust vor die Stirne.

Erschrocken fragte *Louison*: Mein Gott, welch neues Unglück ist geschehen?

Er soll entschuldigen, sagte *Henri* hastig und halb leise zu dem Orchesterdiener. Unüberwindliche Hindernisse! Ich sei krank. Sage, was du willst, nur entferne ihn auf unverletzende Weise.

Schade, sagte der Orchesterdiener mit unverhaltener Theilnahme, und wollte gehen. Alles schon eingerichtet. Das wird Kosten machen!

Mein Gott, was hast du denn gethan, fragte *Louison* immer ängstlicher werdend.

Nun wohl, sagte *Henri* resignirt, lerne meine Dummheit ganz kennen, und verachte — mein, rief er fast thränend aus, bedaure mich, denn anstatt den Himmel heute zu finden, wie ich zuversichtlich erwartet, werde ich in die Hölle gestossen.

Mein Gott, so rede endlich! welch neues Unglück?

Ja wohl ein Unglück! rief desperat *Henri*. — Wirst du mir verzeihen?

Du stellst meine Geduld auf eine harte Probe, sagte *Louison* zürnend.

Mit scheuem, niedergeschlagenem Blicke begann *Henri*:

In der sichern Hoffnung, dass meine Oper heute entschiedenes Glück machen werde, habe ich —

Nun, was denn?

Habe ich in der Kirche heute Abend den Pfarrer bestellen lassen, um uns zu trauen. Jetzt kommt mein Freund da, und meldet, dass die Lichter angezündet, der Altar geschmückt, der Priester des Brautpaares harre. Und ich!

Louison's Gesicht überzog ein glühendes Roth; die schweren seidenen Wimpern schlossen sich einen Augenblick über den eben noch so neugierigen Augen.

Plötzlich erhob sie sich, ging auf die Kommode zu, öffnete ein Fach, zog eine schwere Geldrolle hervor, und indem sie auf ein frisch eingebundenes Buch deutete, das auf der Kommode lag, sagte sie mit unbeschreiblich anmuthigem Wesen und weicher Stimme: Der Pfarrer soll nicht vergeblich warten.

Sieh hier das Honorar für meinen ersten Roman, wovon bereits die zweite Auflage erscheinen. Der Ertrag schützt uns auf längere Zeit vor Mangel. Eile er

aufgezehrt, ist deine nächste Oper geglückt, das weiss ich gewiss. Sie warf einen Shawl um, gab *Henri* die Geldrolle und reichte ihm die leise zitternde Hand.

Henri stand verwirrt da. Du, einen Roman geschrieben, und eine zweite Auflage davon? fragte er verwundert.

Ja, mein Freund, sagte *Louison* sanft und bescheiden. Du siehst, dass selbst ein geringes Talent Erfolge erringen kann, wenn es sich durch treue Studien an den Werken der Meister erwärmt, ihre Maximen ihnen ablauscht, und dennoch seine eigenen Pläne entwirft, prüft und consequent ausführt. Was wird dein Genie nicht erst vollbringen, wenn du es künftig auf solche Weise verwenden willst!

Du mein guter Engel! rief *Henri* gerührt und begeistert aus. Ich nehme dein Geschenk an, denn ich weiss, dass ich es dir in der Folge ersetzen kann. An deiner Seite werde ich, der glücklichste Gatte, von nun an arbeiten. Dir will ich vorspielen, was ich geschaffen. Du sollst mein Publikum sein, und was diesem gefällt, sagte er, indem er die Liebesglühende an sein Herz drückte, wird dem grossen nicht missfallen. Lass uns gehen!

Der alte Orchesterdiener brannte seine kleine Laterne an, und wandelte vergnügt vor sich hinmurmelnd dem seligen Paare voraus.

Auf dem Wege zur Kirche, den Beide still wandelten, fragte *Henri*, um etwas zu reden: Was sagte denn die Stimme im Parterre, worauf das ganze Publikum so lachte?

Einen Louis'd'or für ein einziges E der Violine, erwiderte *Louison*.

Die Stimme hatte Recht, sagte *Henri* heiter. Und dabei *Louison* fester an sich drückend, rief er entzückt aus: Ahnt wohl von allen den heutigen Zuhörern einer, wie unaussprechlich glücklich in diesem Augenblicke der durchgefallene Componist ist?! *E. Gr.*

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Fünfzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 4. Februar. — Symphonie von *Pape* (neu, Manuscript), unter Direktion des Componisten. — Scene und Arie aus Faust von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fünftes Concert für Violine von *de Beriot* (neu), vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. David*. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (*Nr. 2.*). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Herrn *Behr*. — Variationen für Violine über ein russisches Thema, componirt von Herrn *C.-M. F. David*. — Zwei Lieder am Pianoforte gesungen von Fräulein *Schloss*: a) „Zwiegesang" von *L. Spohr*, mit obligater Klarinette; b) „Der Freier" von *A. Lindblad*. —

An einem so complicirten musikalischen Kunstwerke als die Symphonie ist, stellen sich bei der ersten Aufführung die Schwächen leider gleich erkennbar vor, während die Schönheiten, besonders die versteckten, schwer zu bemerken sind. Aehnlichkeiten u. s. in einzelnen Gedanken oder ganzen Sätzen entgehen wenigen Hörern; eine geniale Wendung, oder Modulation, oder thematische Gestaltung u. s. w. können bei dem ersten eiligen Vorüberfluge leicht unbemerkt bleiben. Die *Pape*'sche Symphonie erinnert zuweilen an *Beethoven* und *Mozart*, hat aber auch viel Eigenthümliches, welches letztere jedoch selten gleich als unmittelbare reine Schönheit sich darstellt. Das, was dieser Symphonie wie so mancher neueren eine gleich allgemein durchgreifende Wirkung hauptsächlich erschwert, ist ein gelissoantischen Instrumentirenlassen der Gedanken. Die lichtvollen Abtheilungen in grösseren kontrastirenden Perioden fehlen. Zwar herrscht thematische Einheit in den Sätzen, aber weniger die thematische Mannichfaltigkeit, d. h. das Thema erscheint fast durchgängig, aber nicht genug mit neuen, unerwarteten, überraschenden und steigenden Veränderungen begleitet. Die Symphonie wurde als das Erzeugniss eines bedeutenden Talentes erkannt, doch vermochte sie eine entschieden günstige Wirkung nicht hervorzubringen. Dies gab auch der ruhige Applaus des Publikums kund. — Fräulein *Schloss* und Concertmeister *David* erhielten, wie fast immer, stürmischen Beifall. Eben so die Ouverture zu Leonore.

Herr *Behr* sang die Arie „Non più andrai" aus *Mozart*'s Figaro. Da er jetzt das Tremuliren lässt, konnte seine schöne, volle kräftige Stimme ungetrübt hervortreten und wirken. Reichlicher und verdienter Beifall wurde ihm gespendet.

Am Montag vorher gab Herr *Carl Meyer* ein Extra-Concert im Gewandhause. Da wir unsere Meinung über diesen Künstler früher ausgesprochen, wollen wir hier nur bemerken, dass er ausser seinen eigenen Compositionen auch die Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor von *Beethoven* mit gab, und durch den Vortrag dieser himmlischen Gefühlsmusik im Verein mit Chor und Orchester das Publikum in die glücklichste Stimmung versetzte. Der Beifall war wie früher enthusiastisch.

Auch in diesem Concert erwarb sich Fräul. *Schloss* den gewohnten reichlichen Beifall.

Hechingen, den 18. Januar. Es ist angenehm zu denken, wie leicht Musik, gleich der Dichtkunst, überall hinzudringen vermag. Das Bild, die Statue, das Bauwerk sind an den Ort gebannt, und bringen nachhaltige Eindrücke doch eigentlich nur auf den beschauenden Kenner hervor. In kleinen Hütten dagegen findet der auf einem verstimmten Klaviere oft die schönsten Schätze der Musik; in einer armseligen Schenke singen Bauernburschen vierstimmige Lieder, und arme Dorfschulmeister, denen ihr sorgen- und mühevolles Leben kaum einen freien Athemzug gönnt, einigen sie's zum Nah und Fern zu einem sogenannten Musikfeste. In die Herzen des deutschen Volkes ist die Musik gedrungen, und macht von da aus ihre Rechte und Forderungen geltend. Doch ist dies eben nicht

in ganz Deutschland der Fall. Darum Achtung und Ehre dem Fürsten, der im Bewusstsein dieser Zeitforderung sich bestrebt, unter seinem Volke den Sinn für die Musik zu erwecken, zu verbreiten und zu pflegen! Solch ein Fürst ist aber der unsrige! Mag sein ihm angeborener Sinn für Musik, seine Liebe zu ihr, ich möchte sagen, sein künstlerischer Egoismus, Beweggründe dazu abgeben, gewiss freut es ihn, hat er zur Erreichung jenes Zweckes wiederum einen guten Theil beigetragen. Liebt er es doch selbst, den Vorurtheilen seines Standes entsagend — Künste kennen ja keine Rangordnung — sich den Künstlern als ausübenden Künstler an die Seite zu stellen, und durch die Achtung, die er dadurch vor der Kunst und ihren Jüngern an den Tag legt, Achtung von Andern für diese und jene zu erzwingen. Und nicht wenig ist damit gewonnen! denn unser Publikum ist nicht ein solches, wie das mancher grossen Stadt, das in Kenntniss, in Bewusstsein des Werthes von dem, was ihm geboten wird, mit gebildetem Urtheile der Aufführung lauscht. Noch sind wir leider um ein paar Jahrzehnte theilweise zurück, noch wissen bei uns gar Viele die Kunst in ihren Beziehungen zur allgemeinen Gesellschaft nicht zu schätzen, noch leben bei uns Manche, denen ein Künstler gleich mit einem Kunststückmacher gilt. Aber es fängt an, licht zu werden, licht von unten, in den untersten Volksclassen. Wohl leben hier in den gebildeteren Ständen Manche, die Sinn und Liebe für die Musik im Herzen tragen, aber es sind deren nur Wenige, der Hindernisse aber, die einer sorgsameren Pflege in den Weg treten, gar viele, mögen sie nun theilweise in einer gestörten geselligen Einheit liegen, mögen sie es andertheils leider auch in einer falschen Eitelkeit der Musiker, von denen Manche, wie es auch an anderen Orten der Fall, sich selbst gern zu Professionisten stempeln möchten.

Aber auch in anderer Beziehung ist das Verhältniss unseres Publikums ein anderes, wie das in mancher grossen Stadt: aus eigenen Mitteln erhält sich unser Fürst eine Kapelle und ladet zu den musikalischen Aufführungen einen Theil der hiesigen Einwohner ein, freut sich auch über zahlreiche Besuche aus der Nachbarschaft. Gewiss, eine fürstliche Munificenz, die nur mit schweren Opfern erkauft werden kann, da wir weder musikalische Rekruten noch Stellvertreter aus unserer Mitte zu stellen vermögen. Aber selbst auch ihr Werth wird zuweilen verkannt, zu einem relativen gemacht: scheint es doch, als vermöchten Viele den Werth einer Sache nur nach dem dafür ausgegebenen Gelde zu schätzen.

Es hat unser Fürst um sich eine Anzahl von Musikern versammelt, die seiner Liebe zur Kunst ein sorgenloses freies Leben danken. Freilich ist der Kreis, in dem sie sich hier bewegen, ein beengter, wie es die Abgeschlossenheit von der musikalischen Aussenwelt, die Kleinheit, die Einförmigkeit des Lebens selbst schon bedingen: doch lässt sich ja gerade auf dies beengterere Zusammensein eine geistigere Geselligkeit, ein gemeinschaftlicheres Erstreben und Erfassen des Endzweckes gründen. Auch gönnt der Fürst drei Monate im Jahre freie Zeit, um sich den kleinlichen Verhältnissen des hiesigen Lebens zu entziehen und das bewegtere Treiben der grossen Musikwelt zu betrachten. Darum wer ein richtiges Verständniss der Kunst, warme Liebe zu ihr und guten Willen mitbringt, vermag gewiss unter der Aegide eines solchen Mäcenas der Musik, wie unser Fürst, dem Leben hier eine Lichtseite abzugewinnen, um die ihn mancher Künstler in einer grossen Stadt, in einer gepriesenen Lage beneiden würde.

An der Spitze des Orchesters steht *Th. Täglichsbeck*, gleich achtungswerth als Mensch, wie als Künstler: einer jener liebenswürdigen geraden Charaktere, wie sie uns die Welt der Musiker leider nicht zu oft bietet. Fern von allem Neide, aller kleinlichen Selbstsucht, ist er stets bereit, das fremde Gute anzuerkennen und zu unterstützen. Früher als einer der besten Virtuosen auf der Violine bekannt, hat er es jetzt aufgegeben, die Legion der herumreisenden Virtuosen zu vermehren, und widmet seine freie Zeit der Composition, in der er im Fache der Kammermusik schon Vortreffliches geleistet. Eine Ausnahme von der Regel ist seine Anerkennung in Deutschland der Frankreichs gefolgt, von wo aus das Lob seiner ersten Symphonie, die in den grossen Concerten aufgeführt worden, wiederhallte. Werke als diese, und mehrere andere grössere Compositionen, die von ihm mit Fleiss und Geschick redigirten Sammlungen von ein- und mehrstimmigen Gesängen, wie Orpheon, Völkerhalle und wie sie alle heissen, haben seinen Namen unter das musikalische Publikum getragen. Mit Eifer und Sachkenntniss leitet er die Concerte und Kirchenmusiken — denn auf solche beschränken sich unsere musikalischen Leistungen — und hat für sein Orchester einen ehrenvollen Platz unter den besseren in Deutschland errungen. Es umfasst in sich Künstler, die jedem grösseren zur Zierde gereichen und sich den ersten Virtuosen auf ihren Instrumenten würden mit Glück an die Seite stellen können, wie *Rottmaier* auf der Flöte, *Oswald* auf dem Violoncell, *Stern* auf der Violine, die sich auch mit günstigem Erfolg in Compositionen für ihre Instrumente versucht haben, manch' anderer recht braven Mitglieder nicht zu gedenken. Auch werden sie dabei von einigen Dilettanten auf eine eben so würdige wie anerkennungswerthe Weise unterstützt. Die ersten und besten der deutschen Meisterwerke werden in den fast alle acht Tage stattfindenden Concerten von diesen Kräften so trefflich zu Gehör gebracht, dass oft wenig, zuweilen nichts zu wünschen übrig bleibt, und selbst den Forderungen des strengsten Kritikers aus einer grossen Musikstadt Genüge geleistet würde. So hörten wir in dem kurzen Zeitraume seit Weihnachten — die drei vorhergehenden Monate sind für die Ferien bestimmt — 5 der besten Symphonieen: im ersten Concert die C moll von *Spohr*, im zweiten und vierten die A moll von *Mendelsohn*, im dritten die *Schubert*'sche, und im fünften die A dur von *Beethoven*, und in allen fünfen war die Aufführung dem Werthe dieser Werke entsprechend. Die anderen Nummern wurden theils durch Mitglieder des Orchesters, theils durch Dilettanten auf eine entsprechende Weise ausgeführt.

So möge denn dies Jahr, dass uns so freundlich und hoffnungsreich beim Beginn gelächelt hat, in seinem Laufe eine reiche Ernte auf dem Felde der edlen Mu-

sien bringen, dass wir das Ende wie den Anfang preisen können! Und es wird es gewiss, wenn gleicher Ernst, guter Wille und wahre Liebe zur Kunst die Herzen Aller beseelt.

Feuilleton.

Am 20. Januar feierte *Spohr* sein fünfundzwanzigjähriges Amtsjubiläum als Hofkapellmeister in Kassel. Es war dazu eine Feier im Theater veranstaltet worden, wobei einzelne Scenen aus den Tondichters Opern zur Darstellung kamen; am Schlusse erblickte man im Hintergrunde der Bühne Spohr's Geburtshaus zu Seesen. Von einer Deputation abgeholt, betrat der Gefeierte die Bühne, Frau *Birnbaum* setzte ihm einen Lorbeerkranz auf das edle Haupt, und ein Regen von Gedichten, Kränzen und Blumen ergoss sich über ihn. — Der Kurprinz Mitregent hat den Meister, unter fernerer Beibehaltung seines gegenwärtigen Dienstverhältnisses als Hofkapellmeister, zum Generalmusikdirektor „in der vierten Klasse der Rangordnung" ernannt. Von der städtischen Behörde in Kassel hat *Spohr* das dasige Ehrenbürgerrecht, von dem König von Preussen den rothen Adlerorden dritter Klasse erhalten.

Halévy's „Musketiere der Königin" sind in Kassel und Dresden aufgeführt worden, haben jedoch in beiden Städten nur wenig angesprochen.

Jenny Lind feiert jetzt ihre Triumphe in Wien. Ihre dortigen Verehrer haben von dem Künstler *Radnitzky* eine Medaille auf sie prägen lassen, deren Avers das Portrait der Künstlerin zeigt; auf dem Revers sieht man einen Schwan mit einem Lorberkranze, darüber einen Stern mit der Umschrift: *Nescit occasum*; darunter die Inschrift: „Der hohen Künstlerin ihre begeisterten Verehrer."

Die blinde Sängerin Fräulein *Bertha Bruns* aus Hamburg, welche auch in Leipzig sich hören liess, hat in Dresden ein geistliches Concert gegeben und vielen Beifall gefunden.

Die „Normalsingschule", welche am 1. August vorigen Jahres zu Utrecht errichtet wurde, schreitet rüstig vorwärts. Sie wurde gegründet von der dortigen Gesellschaft für's allgemeine Beste (Maatschappye tot Nut van't Algemeen), unter Theilnahme der grossen holländ. Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst (Maatsch. tot bevorderieg der Toonkunst). Unter der Leitung des Herrn *Smits* aus Amsterdam hat sich einer der Lehrer an der städtischen Schule, *Herr von den Berg*, mit der *Smits*'schen Unterrichtsmethode so vertraut gemacht, dass er in der Normalschule mit vielem Erfolge den Unterricht nach diesem System ertheilt. Die Anstalt zählt bereits 50 Zöglinge, welche gute Fortschritte machen. — Das seit fast zweihundert Jahren zu Utrecht bestehende *Collegium musicum ultrajectinum*, eine Concertgesellschaft, hat einen schönen neuen Saal gebaut, welcher im Monat Januar eingeweiht werden sollte.

Am 26. Januar wurde in Dresden die fünfundzwanzigjährige Jubelfeier von *Webers* Freischütz begangen. Einleitungsmusik; ein von *Ufo Horn* verfasstes, von Fräulein *Bayer* gesprochenes Gedicht; Bekränzung der Büste des Meisters — und dann die Aufführung der Oper selbst, das waren die Bestandtheile der Festlichkeit. — Von allen *Sängern* der Oper im Jahre 1822 ist nur noch die *Funk* übrig, jetzt verehelichte *Grua*.

In Paris hat eine neue komische Oper in drei Aufzügen: Ne touchez pas à la reine, Buch von *Scribe*, Musik von dem in Deutschland noch wenig bekannten *Bousselot*, sehr gefallen. Man rühmt an ihr schöne, originelle Melodieen und eine treffliche Instrumentation. Auch das Buch soll recht unterhaltend sein.

Die italienische Oper in London wurde am 15. Januar mit *Donizetti's* Favorita und dem Debut des Tenors *Gardoni* darin eröffnet. Später kommt Tenor *Fraschini*, dann die Damen *Castellan* und *Sanchioli*. Zu Ostern wird die *Lind* erwartet. *Superchi*, *Coletti* und *Staudigl* sind ebenfalls engagirt; *Labiache*, Vater und Sohn, und *Corelli* und von der früheren Truppe geblieben. Ausserdem singen die Damen *Fietti*, *Nascio*, *Fagioni*, Herr *Borelli*. — Musikdirector ist Herr *Balfe*. Der Chor, neugebildet, zählt 80 Personen. — Man sagt, *Mendelssohn-Bartholdy* werde im Laufe der Saison eine Oper auf die Bühne bringen, deren Buch nach *Shakespeare's* Sturm bearbeitet sei. Ferner sollen zur Aufführung bestimmt sein *Meyerbeer's* Feldlager in Schlesien und Robert der Teufel, eine Oper von *Verdi*, deren Sujet *Schillers* Räubern entnommen, *Rossini's* Robert Bruce, u. s. w.

Die vereinigten norddeutschen Liedertafeln der Städte Bielefeld, Bremen, Bückeburg, Celle, Detmold, Göttingen, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Lemgo, Lüneburg, Minden, Nienburg, Oldenburg, Hessen-Oldendorf, Osnabrück, Paderborn, Rinteln, Salzuflen, Springe, Stolzenau und Vlotho werden ihr Gesangfest in diesem Jahre in Pyrmont feiern.

In Neapel findet der deutsche (böhmische?) einundzwanzigjährige Klaviervirtuos *Strakosch* grossen Beifall, und es ist nur eine Stimme darüber, dass er seine italienischen Collegen weit hinter sich lässt. Die Violin- und Harfenvirtuosen *Briard* und *Scotti* stehen ihm würdig zur Seite. Es ist überhaupt in Neapel jetzt eine Zeit musikalischer Begeisterung.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage der Hofmusikalienhandlung von *Adolph Nagel* in Hannover.

Appel, Karl, Jugendfreuden, 3tes Heft: Leichter Walzer zu 4 Händen. 3tes Wk. 10 gGr.

— — Möbelieder von *Vogl*, mit Pf. 7tes Wk. 14 gGr.

Ellicen, C. W. Gebet und Polacca aus Moses von *Rossini*, f. Pf., ohne Worte übertr. 8 gGr.

Enckhausen, H. Choral- und Melodieenbuch zum hannov.-lüneburg.- und hildesheimschen Gesangbuche. 4 Thlr. 20 gGr. Dasselbe zum Schulgebrauch 2 gGr.

v. Göthe, Walther, 6 altdeutsche Lieder von *Kaltenbach*, mit Pf., 20stes Wk. 4 Thlr.

Hille, Ed. 2 Scherzos f. Pf. 3tes Wk. Nr. 2. 6 gGr.

— — 4 Gesänge mit Pf. 20tes Wk. 16 gGr.

Laetitia Nr. 35. Ländler von *Fr. Sachsse* und Pfingstrosschen-Polka f. Pf. Nr. 36, Marien-Galopp und Kaffe-Schottisch von *Schnell*, à 4 gGr.

Lied: Der Russ. „Im Dörfchen wo ich lebte", mit Pf. oder Guit. 2 gGr.

Marschner, H., Gedichte von *E. Geibel* und *A. Tellkampf*, mit Pf. 136stes Wk. 4 Thlr.

Schacht, M., Adonis-Galopp f. Pf. Nr. 38. 4 gGr.

Sommerlatt, B. Vergissmeinnicht-Walzer f. Pf. 11tes Wk. 8 gGr.

Bei **Marco Berra** in Prag ist erschienen und durch Herrn **B. Hermann** in Leipzig für feste Rechnung zu beziehen:

Robert Führer's
Gradualien und Offertorien

für sämmtliche Common-Feste des ganzen Jahres nach dem römischen Missale an.

(Für das Fest Aller-Heiligen und mehrer Märtyrer.)

1. Lief. { **Graduale** Timete Dominum / **Offertorium** Justorum animae.

(Für Apostel-Feste.)

2. Lief. { **Graduale** Constitues eos principes / **Offertorium** In omnem terram.

(Auf Feste eines heiligen Märtyrers.)

3. Lief. { **Graduale** Justus ut palma / **Offertorium** Gloria et honore

(Auf Feste eines heiligen Bischofs oder Beichtigers.)

4. Lief. { **Graduale** Inveni David / **Offertorium** Veritas mea.

(Auf Feste mehrer Heiligen.)

5. Lief. { **Graduale** Gloriosus Deus / **Offertorium** Mirabilis Deus.

(Für Feste einer heiligen Jungfrau.)

6. Lief. { **Graduale** Dilexisti justitiam / **Offertorium** Afferentur regi.

(Für Feste heil. Aebte.)

7. Lief. { **Graduale** Domine praevenisti / **Offertorium** Desiderium animae.

(Auf Jungfrauen- oder andere Feste weibl. Heiligen.)

8. Lief. { **Graduale** Specie tua / **Offertorium** Filiae regum.

(Für Feste heiliger Päpste, Kirchenlehrer u. s. w.)

9. Lief. { **Graduale** Os justi meditabitur / **Offertorium** In virtute tua.

(Für das Fest eines jeden Heiligen.)

10. Lief. { **Graduale** Beatus vir / **Offertorium** Justus ut palma.

(Für verschiedene Feste weibl. Heiligen.)

11. Lief. { **Graduale** Audi Filia / **Offertorium** Diffusa est gratia.

(Auf das Fest eines heil. Bischofs; dann für Heiligen-Feste zur Osterzeit.)

12. Lief. { **Graduale** Ecce sacerdos / **Offertorium** Confitebuntur coeli.

(Für Feste mehrerer Heiligen zur Osterzeit.)

13 Lief. { **Graduale** Alleluja; Sancti tui / **Offertorium** Lectamini in Domino.

Für Feste des heil. Kreuzes; d. g. auf den Gründonnerstag.)

14. Lief. { **Graduale** Christus factus est / **Offertorium** Protege Domine.

(Für Feste heiliger Engel.)

15. Lief. { **Graduale** Laudate Dominum / **Offertorium** Stetit angelus.

(Vom heiligen Altars-Sakramente.)

16. Lief. { **Graduale** Oculi omnium / **Offertorium** Sacerdotes Domini.

Zur 8ten Lieferung wird das wohlgetroffene Portrait des Componisten gratis beigegeben.

Für die Orgel.

Führer's, Rob., Hirtenklänge. 6 Pastoral-Präludien 40 Kr.
— — Sechs Pastoral-Präludien. 40 Kr.
— — Cypressenlaub. 6 leichte Orgel-Präludien zum Gebrauche bei Seelenmessen. 40 Kr.
— — 5 Präludien nach altböhmischen Kirchen-Gesängen. 30 Kr.
— — 30 kurze Präludien in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten und in verschiedenen Charakteren. Fl. 3.

In Concerten haben folgende neuere Werke allgemeinen Anklang gefunden:

Preciosa pour Piano par **Kullak.** Op. 14. 1 Thlr.
Jubelouverture, Freischütz- und Oberon-Ouverture von *C. M. v. Weber*, für Piano von **F. Liszt** à 1 Thlr.
Göthe's Walpurgisnacht für Solo und Chorgesang mit Piano. Gesang der Geister über den Wassern für Vokalquartett. Op. 68. Partit. u. Stimmen von **C. Loewe.** à 1 Thlr.
3 spanische Lieder, gesungen von Mad. **Viardot.** à 1 Thlr.

Herr *Rellstab*, die Spener'sche Ztg. und musikal. Ztgen. etc. empfehlen den Dilettanten die leichten
12 Kinderlieder von **Gumbert.** Op. 13. 2. Lief. à 25 Sgr.
5 einfache deutsche Lieder von **Reissiger.** Op. 189. 15 Sgr.
Berlin.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage von **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Zigeuner-Sonate
für das Pianoforte.

(Waldscene. Indisches Mährchen. Tanz. Abend-Cultus. Aufbruch am Morgen.)

Von

Dr. Carl Loewe.

Op. 107. 1 Thlr. 25 Sgr.

Für Violin- und Violoncell-Spieler höchstenswerth.

Feinste raffinirteste **Colophonie**, deren Vortrefflichkeit viele der vorzüglichsten Kenner, worunter die gefeiertsten Namen, anerkannt haben, über welche unter Anderen der Violin-Virtuos Herr **François Prume** das unten angeführte Urtheil fällte, ist allein ächt zu haben bei

Bernhard Kell in Gotha.

Je reconnois la **Colophane** *de Monsieur* **Bernard Kell** *à Gotha, comme la meilleure que j'ai rencontrée jusqu'à présent.*

Frs. Prume.

Mainzer Liedertafel.

Durch den Abgang des Herrn *H. Esser*, welcher einem ehrenvollen Rufe nach Wien folgend, dort die Stelle eines Kapellmeisters am kais. königl. Hoftheater am Kärnthnerthor angenommen hat, wird die Stelle eines Musikdirectors bei der Liedertafel in Mainz vacant.

Diejenigen, welche auf die genannte Stelle reflectiren, werden daher ersucht, sich bis längstens medio März bei dem unterzeichneten Vorstande zu melden.

Mainz, im Januar 1847. Der Vorstand der Liedertafel.

Ein Achter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Ogiński*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Ostra-Allee Nr. 11, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr in Augenschein zu nehmen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **Nr. 7.** 1847.

Inhalt: Ein Wort über Kirchenmusik — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus St. Petersburg. Aus Berlin. Aus Rom. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Wort über Kirchenmusik.

Von *C. Kosmaly.*

Die mannichfachen, seit längerer Zeit über den allmäligen Verfall, besonders der *katholischen* Kirchenmusik, verlautbarten Klagen geben nachgerade zu ernsten Besorgnissen Anlass, in Folge deren sich diesem Gegenstande wieder ein erhöhtes Interesse zuzuwenden beginnt.

Unter diesen Umständen ist eine ausführlichere Besprechung dieser Angelegenheit — bei deren unbestreitbarer grossen Wichtigkeit — so zweck- und zeitgemäss, als auch für alle dabei besonders Betheiligten (Componisten, Geistliche, Lehrer etc.) es gewissermassen Ehrensache wird, den gegenwärtigen kirchenmusikalischen Zuständen ihre ganze Aufmerksamkeit zu widmen. —

So sicher auch das „Vox populi, vox Dei" im Allgemeinen sich immer in Wahrheit bestätigen mag, so kann es doch, namentlich in der Kunst, mitunter vorkommen, dass die Anwendung dieses Spruchs bedeutenden Einschränkungen unterliegt. Ob dies nicht auch hier bei der Einhelligkeit in jenen gegen die neuere Kirchenmusik erhobenen Beschwerden der Fall, wird sich im Verfolge vorliegender Untersuchung zeigen, wie von ihrem Ergebniss auch die Entscheidung abhängen wird, welche von den der heutigen Kirchenmusik zur Last gelegten Uebelständen wirklich vorhanden und sonach gerechte Bedenklichkeiten einzuflössen geeignet, und welche als lediglich in der Einbildung bestehende, leere Schreckbilder zu betrachten sind.

Um hierüber Gewissheit zu erlangen, kommt es zunächst darauf an, zu untersuchen, *von woher* jene Anklagen gemeiniglich ertönen, und auf welche Unzulässigkeiten sie vornehmlich sich beziehen. —

Unter den so verschiedenen Abstufungen musikalischer Geschmacksrichtungen und Ansichten gibt es *zwei* Hauptschattirungen, die auf die *Anerkennung* oder *Verwerfung* in Sachen der neueren geistlichen Tonkunst einen nicht unbeträchtlichen Einfluss ausüben.

Die Repräsentanten der *einen* — am Treffendsten werden sie als *musikalische Terroristen* oder auch als die *Puritaner* in der Kunst bezeichnet — gehen in ihrem strengen, an Fanatismus grenzenden Eifer so weit, dass sie in der kirchlichen Composition Alles schlechthin als *weltlich* oder *unheilig* verdammen, worin nicht *durchweg* der Charakter *geistlicher Zerknirschung*, der Ausdruck *finsterer Ascetik* und frommer, *weltabgewandter Beschaulichkeit* festgehalten ist. Demzufolge ist ihnen, die mit starrer Orthodoxie an den Dogmen des doppelten Contrapunkts, an hergebrachten kirchenstylistischen Satzungen festhalten, in der neueren Kirchenmusik Nichts „*kirchlich*", Grau selbst noch nicht grau genug; haben sie ferner eine wahre Aversion vor aller *Instrumentalmusik in der Kirche*, indem sie von der Ansicht ausgehen, dass *sämmtliche* — Streich- wie Blas-*Instrumente* — als *solche* schon der Heiligkeit des Ortes, wie der Würde des Gottesdienstes Eintrag thun, wie verständig, oder selbst wie sinnig auch der Componist diese immer verwendet haben mag.

Als Repräsentanten der *anderen* musikalischen Geschmacksrichtung sind jene ästhetischen Gründlinge anzuführen, die mit vornehmer, einseitiger Ausschliesslichkeit ewig nur *am Alten* hangen, *einzig nur dieses* gelten lassen und sich ohne Unterschied allem Neuen, das schon aus dem Grunde, weil es eben *neu*, unmöglich was taugen kann, hartnäckig verschliessen. —

Während diese überfeinerten Geschmacksrigoristen, deren erstes und letztes Wort immer *Classicität* — fortwährend nur *Palestrina*, *Orlando Lasso* etc. im Munde führen, bei deren Erwähnung sie stets eine übereingekommene, antiquarische Begeisterung zur Schau tragen, pflegen sie dagegen für die Bestrebungen späterer Epochen und vollends der Gegenwart eine hochfahrende Geringschätzung an den Tag zu legen. —

Von den ziemlich zahlreichen Anhängern dieser beiden, so eben charakterisirten Parteien geht zum grossen Theile die gegen die modernen geistlichen Compositionen erhobene Opposition aus: — eine Opposition, in deren *Motivirung* die beiden Confessionen zwar um Einiges von einander abweichen, während sie dagegen in den daraus gezogenen *Folgerungen: der gänzlichen Verwerfung der neueren Kirchenmusik* — wie man sieht, völlig übereinkommen.

Zur richtigen Würdigung der Erheblichkeit der meisten jener Ausstellungen, und um darzuthun, wie einseitig, excentrisch, ja völlig absurd eine solche Verdammung in Pausch und Bogen, kommt es zunächst nur darauf an, auf die *eigentliche*, *überall und zu allen Zeiten gleiche und unwandelbare Aufgabe aller geistlichen Musik* und ferner *darauf* hinzuweisen, dass — *wo* und *wann* diese Aufgabe — gleich viel *von welchem Componisten* und *welcher Zeit* dieser immer angehöre —

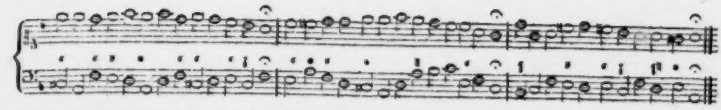

No. 10. Singen wir heut mit gleichem Mund etc. Hypoionisch.

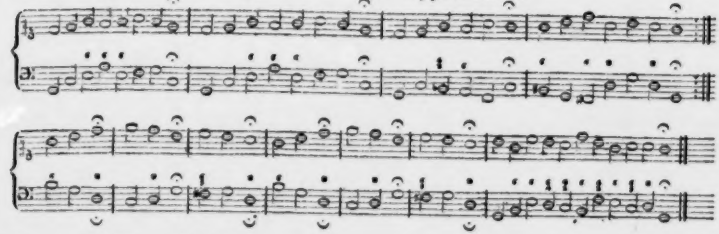

No. 11. Ach Gott und Herr, wie gross und schwer etc. Dorisch.

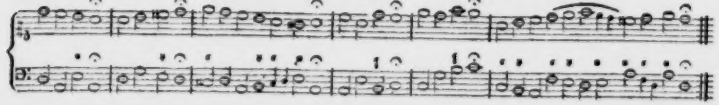

No. 12. Der gütig Gott sah an des Menschen Schwachheit etc. Phrygisch.

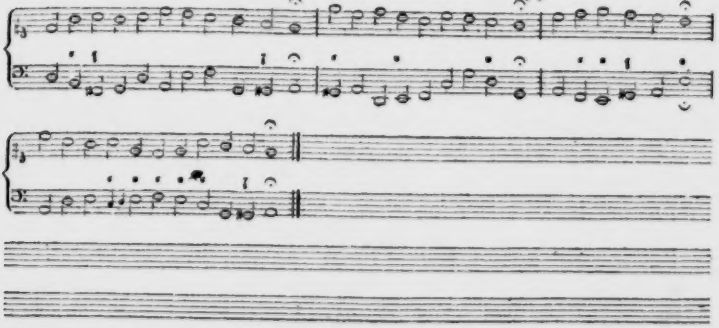

wirklich erreicht ward, alle und jede Anforderungen an dieses Kunstgenre als *vollständig* erfüllt, und alle weiteren, gegen das betreffende Werk vorgebrachten Einwendungen nur als Ergüsse bloser Tadelsucht oder kritisch wählerischen Eigensinnes zu betrachten sind.

Die Aufgabe aller Kirchenmusik kann ewig nur darin bestehen: den von der äusseren Welt mannigfach abgezogenen, von den Sorgen und Geschäften des Tages vorwiegend in Beschlag genommenen Menschen durch ihre Gewalt urplötzlich wieder zum vollen Gefühl und Bewusstsein seines göttlichen Ursprungs und seiner hohen Bestimmung zu bringen; seinen in den Banden der Wirklichkeit, von den Leiden und Freuden der Erde befangenen Sinn von dem kleinlichen Getriebe und den eifersüchtig verfolgten Interessen des Augenblicks *ab*- und auf das Ueberirdische, auf Gott und Ewigkeit *hin*zulenken und mit den hohen Ahnungen der Unsterblichkeit, mit der heiligen Sehnsucht des Jenseits zu durchdringen.

In diesem Satze, für dessen unbedingte Annahme seine ihm inwohnende, über alle Anfechtungen erhabene Wahrheit spricht, findet zugleich der Hauptstreitpunkt über die als unerlässliche Bedingung aller geistlichen Musik aufgestellte *wahre „Kirchlichkeit"* und welches denn wohl *die ächte Kirchenmusik*, der rechte, *eigentliche Kirchenstyl* sei, seine endliche Erledigung; in so fern als sich daraus von selbst die Folgerung ergibt, dass die *ächte Kirchenmusik* alle Zeit unfehlbar immer *diejenige* sein wird, welche dem oben angedeuteten *Entzweck der Kirchenmusik am Vollständigsten entspricht*.

Dass wiederum dies wohl immer eher eine *energische*, Geist und Gemüth gleichmässig durchdringende und mächtig ergreifende, als eine *apathische*, nüchterne, an Geist und Herz gleich *passive* Musik im Stande sein wird, bedarf erst keiner weiteren Beweisführung, wenn wir andererseits auch gern zugestehen, dass die letztere Gattung den systematisch darnieder gehaltenen geistigen Bedürfnissen und Anforderungen mancher Kreise vollkommen entsprechen mag. — —

Der im letzten Satze auf *„energisch"* gelegte Nachdruck weist deutlich darauf hin, dass derjenige sich sehr irren würde, der in der oben gegebenen Erörterung des eigentlichen Entzwecks aller Kirchenmusik etwa eine stillschweigende Bestätigung der terroristischen Maximen jener Zeloten: — dass die geistliche Tonkunst es lediglich nur mit den Schauern des Todes, mit den Schrecknissen der Vernichtung zu thun haben, dass sie nur die herben und düsteren Empfindungen der Trauer, der Zerknirschung und der Verzweiflung in sich aufnehmen dürfe — finden wollte. Abgesehen davon, dass eine solche mönchisch-ascetische Auffassung der Aufgabe der Kirchenmusik sich mit der christlichen Idee von dem höchsten Wesen, das in seiner Weisheit und Güte den Menschen unmöglich nur zu Schmerz und Klage erschaffen haben kann, wenig verträgt, so schliesst ja auch — in rein *ästhetischer* Hinsicht — die von der geistlichen Tonkunst zu bewerkstelligende *Losreissung* des Hörers von den ihn umfangenden Fesseln des Irdischen, seine von ihr zu vermittelnde *Erhebung* zu den Regionen des Unendlichen, darum die milderen, versöhnlicheren Gefühle, den — selbst stärksten, *dramatischen* Ausdruck des *Lebens selbst* — in dessen höchster Bedeutung: als ein stetes und kräftiges Kämpfen und Ringen nach dem Höheren genommen — oder auch den Ausdruck selbst der *Heiterkeit* — als des Ausflusses der reinen Daseinsfreudigkeit eines in seinem Gott frohlichen und beseeligten Gemüthes keineswegs aus; vielmehr bedingt die geistliche Tonkunst, um sich jener ihr zukommenden Einwirkung auf das am Ersten durch das Gefühl zugängliche Menschenherz zu versichern, gerade den höchsten Aufschwung der Empfindung, den vollen, unverkümmerten Erguss aller in der menschlichen Seele nur verborgenen Energieen; vorausgesetzt allerdings, dass deren *Ausdruck* stets dem *Edeln, Schönen* treu, stets in den Gränzen eines zwar milderen, doch darum nicht minder feierlichen *Ernstes* bleibe. —

Was die ferneren, die *Anwendung der Instrumentalmusik in der Kirche* betreffenden Einwürfe anbelangt, so werden diese wohl durch folgende Gegengründe:

a) dass schon in den ältesten Zeiten bei den religiösen Feierlichkeiten des auserwählten Volkes Gottes selbst — laut der H. S. — der Gebrauch der begleitenden Instrumente eingeführt war —
b) dass ja *die Menschenstimme* selbst doch auch nur ein, freilich das edelste *Instrument* — ferner
c) dass *alle* musikalischen Ausdrucksmittel, *zu rechter Zeit* und *am gehörigen Orte* angewandt, wirksam und daher zweckmässig sind —
d) dass die Instrumente — *an und für sich* — die kirchliche Weihe noch nicht *beeinträchtigen*, so wenig als die doch auch nur als bloses Tonmaterial zu betrachtende *Menschenstimme allein*, die, beiläufig bemerkt, *oft* von sehr *unheiligen Inhabern ausgehen kann*, schon sie wesentlich zu *erhöhen* vermag. —
e) dass erst die mehr oder minder *geeignete Verwendung* der verschiedenen Vocal- und Instrumental-Mittel es ist, wonach sich mit Bestimmtheit hierüber — nämlich über die durch die betreffende Composition bewirkte *Verherrlichung* oder *Entheiligung* des Cultus entscheiden lässt —

am Besten entkräftet.

Ein nicht minder erheblicher, gleichfalls zu näherer Erörterung auffordernder Punkt ist die vorgebliche, von jenen classischen Schönthuern behauptete *ausschliessliche Bevorzugung* und Befähigung *gewisser Zeitperioden und Tondichter* in Bezug auf Hervorbringung von Meisterwerken ächter kirchlicher Musik, wogegen sich der schwerlich zu widerlegende Satz aufstellen lässt, dass, wenn überhaupt der Geist religiöser Weihe sich in der Musik zu offenbaren vermag, er dies *zu allen Zeiten und bei verschiedenen musikalischen Individualitäten* im Stande sein muss; dass er unmöglich nur *an eine bestimmte Epoche, an diese oder jene ausschliesslich privilegirte Künstlerorganisation* gebunden ist, sondern, wie er einst in *Palestrina, Allegri* u. A. niedergestiegen, so später eben so sich einem *Mozart* (S. *Offertorium, Davidde penitente, Requiem*), einem *Cherubini* (S. *Messen, Requiem* etc.) mittheilen konnte und

dies noch bis auf die heutige Zeit vermag, wie auch der *Ausdruck* dieses Geistes immer durch die jedesmalige geistige Richtung, durch die verschiedene Gefühls- oder Anschauungsweise der Zeit bedingt sein mag. —

Bei ruhiger und genauer Prüfung der Haltbarkeit der den Verketzerungen der modernen Kirchenmusik meist zu Grunde liegenden Motive einerseits, wie andererseits der hier dagegen angeführten Gründe muss dem Urtheile des Einsichtsvollen, Unparteiischen von selbst die Ueberzeugung sich aufdringen, dass es in der That das Kind mit dem Bade ausschütten heisst: wegen einzelner Verirrungen, wie sie in jeglichem Gebiete jeder Kunst von Zeit zu Zeit vorkommen und weil mitunter in unseren Tagen — wie jedoch auch schon früher geschehen — die Aufgabe der Kirchenmusik verkannt oder weniger erreicht worden ist, deshalb all' die grossen geistigen Errungenschaften der neueren Zeit — wie erinnern nur wiederholentlich an *Mozart*, *Haydn*, *Cherubini*, *Beethoven* und an die einer späteren Epoche angehörenden *Spohr*, *Bernh. Klein*, *F. Mendelssohn*, *M. Hauptmann*, *C. Loewe*, *J. Schnabel*, *F. W. Berner* u. A. ohne Ausnahme in die Acht zu erklären und von jeder Gemeinschaft mit der *„classischen"* Vergangenheit ausschliessen zu wollen. „Die Kunst hat nie ein Mann allein besessen", sagt *Göthe*. — — Hoffentlich wird es aber nicht erst der Berufung auf die Autorität dieses Ausspruchs zur Unterstützung der hier aufgestellten Behauptungen bedürfen. —

Ausser den bereits erwähnten und abgewiesenen Einwendungen gibt es nun aber auch noch einige gegen manche neuere geistliche Compositionen erhobene Beschuldigungen, die durchaus nicht ohne Grund und die daher ebenfalls hier zur Sprache kommen müssen. Es beziehen sich diese von wirklichen Sachverständigen, Männern von Fach ausgehenden Beschuldigungen auf *wirkliche Verstösse und Unzulässigkeiten*, die allerdings bei manchen Kirchencomponisten der Gegenwart sich vorfinden, und die in der That Anstoss und Aergerniss zu erregen geeignet sind, indem sie gegen die der geistlichen Tonkunst obliegende Aufgabe den schreiendsten Widerspruch bilden. Hierunter sind die mannigfachen groben Missbräuche zu verstehen, die in einigen katholischen Ländern Ost- und Süddeutschlands, besonders aber in Polen und in Italien, Platz gegriffen haben und denen dort, von den hauptsächlich dabei Betheiligten, *theils aus Unverstand*, theils aus *anderen*, noch *tadelnswertheren Gründen*, gefliessentlich Vorschub geleistet wird.

Wer jene Länder in Betreff des hier in Rede stehenden Punktes näher kennen gelernt, wer katholische Kirchen in O., in S. öfter besuchte, wird diese Behauptung nicht übertrieben finden, sondern sie als vollkommen wahr bestätigen müssen. Welcher Unfug in Polen, Italien mit der Kirchenmusik getrieben wird — dass man daselbst nicht Anstand nimmt, die einzelnen Textesworte der H. Messe profaner, weltlicher Musik, bekannten, leichtfertigen Opernmelodieen unterzulegen, ja selbst sich nicht scheut, mit frivolen, üppigen Tanzrhythmen die feierlichen Momente des Gottesdienstes zu begleiten, ist eine bekannte Sache. Die Componisten, Organisten, wollen sie anders ihren Leistungen nur Beachtung verschaffen und damit irgend einen Eindruck auf die Gemeinde hervorbringen, sind förmlich gezwungen, sogenannte *„galante"* Musik zu machen; ja die Letzteren werden von ihren geistlichen Vorgesetzten von Amtswegen angewiesen, sich möglichst *gefälliger* und *kurzer* Tonstücke zu befleissigen.

Die Folge davon ist, dass so manche für die Kirche schreibenden Tonsetzer sich verleiten lassen, der Frivolität, dem blosen sinnlichen Ohrenkitzel mehr einzuräumen, als sich mit der ernsten Bestimmung der Kirchenmusik verträgt. — — Und hier sind wir zu einer Seite unseres Gegenstandes gelangt, von welcher er in der That einige erhebliche Angriffspunkte darbietet, in so fern als sich's hier, wie man so eben ersehen, nicht um weit hergeholte Ausstellungen eigensinnig wählerischer Geschmacksdiftler, um die hohlen Chimären überspannter und unpractischer Aesthetiker, sondern um *wirkliche Uebelstände* handelt. Nichts desto weniger darf man nicht übersehen, dass auch hier es immer nicht die zur *Aufführung* verwendeten — *an und für sich* — wie bereits dargethan worden — *ganz harmlos materiellen* (Vocal- oder Instrumental-) *Mittel* sind, sondern dass die *Composition selbst*, ihr *Charakter*, überhaupt ihr *ideeller Gehalt* es ist, welche der Vorwurf trifft, indem das, was darin die versammelte Menge anspricht und fesselt, weniger als der Geist religiöser Erhebung oder tiefinnerster, andächtigster Versenkung — vielmehr als ein sehr unlauterer: der im Ton frei gewordene und zum Ausdruck gelangte Geist der Gemeinheit und roher, weltlicher Lustbarkeit sich darstellt.

Dieser Verirrung: statt *des Engels — das Thier* in uns zu wecken, haben sich, es ist wahr, manche sogenannte geistliche Tondichter der neueren Zeit öfter schuldig gemacht; eben so lässt sich nicht bestreiten, dass, erst ein Mal auf diesen Abweg gerathen, die kirchliche Tonkunst ihren oben erörterten Beruf nothwendig verfehlen muss. Dagegen wagen wir wiederholt zu behaupten, dass die geistliche Tonkunst wirklich den Engel in uns zu wecken vermag, ohne darum der Leidenschaft und jedes dramatisch lebendigeren Colorits sich begeben zu müssen, indem jenes Eifern gegen die Hinübertragung der Leidenschaft in die Kirchenmusik sich doch nur auf irdische, niedere *Leidenschaften*, nicht auf die *Leidenschaft an und für sich* — auf das erhöhte, stärkere und tiefere *Empfindungsvermögen*: — das *erste*, *wichtigste Requisit* — mit einem Wort — das *Hauptfundament und Element aller künstlerischen* — namentlich *musikalischen Schöpfung* bezieben kann, auf dessen Verbannung zu dringen, mithin der Musik sich der Bedingungen ihres innersten Wesens zu entäussern, zumuthen heisst, und dass vielmehr nur *die* geistliche Composition, in welcher der Pulsschlag einer himmelanstrebenden Begeisterung fühlbar und worin die Lohe edler Leidenschaft (denn beim Menschen nimmt auch das reinste, das heiligste Gefühl, *sobald es zu seinem Culminationspunkt gelangt*, den Charakter der Leidenschaft an) aufschlägt, jenes Weckeramt vollständig und mit Erfolg zu verrichten vermag, während dagegen jene Tonwerke, deren ideelle Frugalität, deren völlige Indolenz des *Geistes* wie des *Gemüth's* und daraus entspringende Mo-

notonie unwillkürlich an die Ruhe des Kirchhofs mahnen, stets wirkungslos an unserm bessern Selbst vorübergleiten werden. —

Um nochmals jener, vorhin von uns näher bezeichneten, allerdings bedenklichen Verwirrungen zu gedenken, so sind solche Erscheinungen notorisch, ja selbst in den Zeiten des höchsten Flor's der Kirchenmusik vorgekommen, woraus sich von selbst ergibt, dass es so voreilig als ungerecht, davon gleich auf die Verdorbenheit der ganzen Kunstgattung schliessen zu wollen, um so mehr, als durch das viele Gute, ja Ausgezeichnete, was die neuere Zeit auch im Gebiete der geistlichen Composition unbestritten hervorgebracht hat, jene Verirrungen vollkommen aufgewogen werden. Dass, so lange dies der Fall, von einem eigentlichen Verfalle der Kirchenmusik nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst.

Jedenfalls aber wäre es höchst zweckmässig und die würdige Aufgabe einer gewissenhaften und loyalen Kritik, den Angelegenheiten der Kirchenmusik fortan einen eigenen, stehenden Artikel zu widmen, worin die ersteren, so wie die neuen Erscheinungen in diesem Gebiete von dem hier angedeuteten Standpunkt aus und nach dem daraus sich ergebenden Maassstabe regelmässig und ausführlich besprochen, das Gediegene darunter — *wo und unter welchem Namen* dies auch erschienen sein möge — ohne Zurückhaltung anerkannt, das Schlechte dagegen rücksichtslos gerügt würde.

Dadurch würde der guten Sache unendlich mehr gedient sein, als durch die ewigen Klagen über die überhandnehmende Verschlechterung der Kirchenmusik und den damit bereinbrechenden Untergang alles Edleren und Besseren auf der Welt; — Jeremiaden, deren Unbilligkeit und Uebertreibung nur durch ihre ermüdende Langweiligkeit noch überboten wird.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Sechzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 11. Februar. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven*, (Nr. 3). — Arie aus dem Freischütz von *C. M. von Weber*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Concert für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Ganz* aus Berlin. — Cavatine aus Zemire und Azor von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Vogel*. — Variationen für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Moritz Ganz*. — Symphonie (Nr. 3) von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. —

Beethovens dritte Ouverture zu Leonore, die grösste in der Form und tiefste in poetischer Auffassung und Wirkung, wurde, wie in der Regel alle Werke dieses Meisters, unter *Mendelssohns* Leitung vollendet ausgeführt. Auch steigerte sich der Applaus des Publikums bis zum Dacapo, zwar eine Ehre für das Werk, aber kein Vortheil. Denn die Wiederholung findet eine gesättigte Seele, und kann sie nicht unmittelbar zum zweiten Male entzünden. Den Reiz, welchen die Wiederholung in der Musik hervorzubringen vermag, hat der ächte Componist schon in das Werk selbst erschöpfend und vollkommen befriedigend gelegt.

Ueber den Gesang der Fräulein *Schloss* und *Vogel* wäre Gutes, aber nichts Neues zu sagen, und da wir eben die Dacapo's verworfen, wollen wir sie auch hier unterlassen.

Herr Concertmeister *Ganz* aus Berlin entwickelte viele gute Eigenschaften in seinem Spiele, bedeutende Fertigkeit, vollen, schönen Ton, Schmelz in den Uebergängen, gutes Staccato u. s. w. Auch unterliess er das Niemand kann sagen aus welchem Schönheitsgesetze entspringende Tremoliren. Dennoch war der Beifall spärlich. Die Ursache mochte wohl in den wenig ansprechenden und zu langen Compositionen liegen. Früher schied man scharf das Spiel von dem Gespielten; nach Maassgabe des ersten wurde der Beifall gespendet. Jetzt ist es anders. Eine langweilige Composition schadet auch der ausgezeichnetsten Virtuosität, und es wird die Zeit kommen, wo beide gleich vorzüglich sein müssen, wenn eine würdige Aufnahme des Virtuosen möglich werden soll. Dahin strebt offenbar die Zeit, mögen die nachkommenden Talente sie begreifen und ihren Forderungen genug zu thun suchen.

Herr Dr. *Mendelssohn* wurde beim Beginn seiner Symphonie mit Applaus empfangen, und alle Sätze, zwischen denen er diesmal kleine Pausen machte, was offenbar günstig für den Genuss des Werkes wirkte, erhielten rauschenden Beifall. Diese Symphonie soll früher nicht so allgemein angesprochen haben. Wir finden das sehr erklärlich. Sie ist ein so durchaus neues, von eigenthümlichen Effecten und geistreichen Combinationen erfülltes Werk, dass eine besondere Horkunst, namentlich für die überreichen und mannichfaltigen aus den einfachsten Keimen herausgesponnenen thematischen Gestaltungen erfordert wird, um sie vollständig gleich erfassen und die dadurch bedingte ganze Wirkung empfinden zu können. Was der geübte Musiker beim erstmaligen Hören nicht verkennen kann, hat heute seine Wirkungskraft bei wiederholter Vorführung auch auf das grosse Publikum bewährt, und ist das Werk somit eingetreten in das volle Recht, das ihm gebührt.

Berlin. Der Gott und die Bayadere von Goethe, componirt für Soli, Chor und Orchester von Truhn. Es macht uns grosse Freude, über ein neues musikalisches Werk von Bedeutung: *Mahadöh, der Gott und die Bayadere*, indische Legende von *Goethe*, in Musik gesetzt für Soli, Chor und Orchester von *Hieronymus Truhn*, berichten zu können, das, abgesehen von den mannigfachen Schönheiten in der Musik, noch das besondere Interesse darbietet, das der Emancipation des alten Oratoriums mit seinem jüdisch-christlichen Inhalte. Wozu in aller Welt soll der Inhalt der Oratorien oder Cantaten aus der jüdischen Geschichte entlehnt werden? Wozu ist es nöthig, dass der Stoff ein religiöser, oder ein Mixtum compositum von Fanatismus, Alberarbeit und Langeweile? — *Löwe* und *Robert Schumann* haben vielleicht die ersten Schritte gethan, diesem bequemen, ein-

seitigen Treiben ein Ende zu machen, wenn schon Ersterer aus alter Anhänglichkeit nicht unterlassen konnte, selbst da, wo es gar nicht nöthig war, die Geistlichkeit und die Glaubensschwärmerei hineinzuziehen. *Schumann* indessen hat Alles entfernt: sein „Paradies und die Peri" besteht und gefällt ohne Priester und Juden. Aehnlich ist es mit *Truhn*, der *Goethe's* berühmte Dichtung zur Unterlage eines ziemlich umfangreichen Werkes benutzte, dessen Bekanntschaft wir gegen Ende des vorigen Jahres in dem vom Componisten veranstalteten Concerte machten.

Wir sind nicht berechtigt, diese Composition ein Oratorium oder eine Cantate zu nennen, sondern könnten sie der Form nach etwa als ein ausgedehntes Finale bezeichnen. Wir sagen „Form", und das mit ganzem Rechte, denn trotz der vielen kleinen Sätze hat das Werk doch einen so innigen Zusammenhang, eine solche Verschwisterung der Ideen und Consequenz in Durchführung des Hauptgedankens, dass wir es als etwas vollkommen Abgeschlossenes betrachten müssen. Die Instrumentirung ist, ohne gerade etwas Neues darzubieten, durchweg mit Ueberlegung und genauer Kenntniss sämmtlicher, insbesondere der Blas-Instrumente gemacht, daher denn auch die Wirkungen oft schlagend sind, wie wir in dem Einzelnen deutlicher zeigen werden. Eine kühne Introduction (Maestoso $^4_4$ D moll) schildert uns treffich, in einem Gemisch von Majestät und Romantik, das Herabkommen des Mahadöh zur Erde, und führt bald zu dem Hauptgedanken des Werks, der hier zum ersten Male durch Flöten, Oboen und ein D Horn vertreten wird. Der Männer-Chor:

„Mahadöh, der Herr der Erde,
Kommt herab zum sechsten Mal,
Dass er unsers Gleichen werde,
Mit zu fühlen Freud' und Qual u. s. w."

beginnt mit Begleitung von vier Posaunen, an die sich nach und nach die übrigen Instrumente anschliessen, in scharf markirten Rhythmen. Besonders geglückt ist dem Componisten der Passus: „Mit zu fühlen Freud' und Qual" und von eigenthümlich schöner Wirkung der lang ausgehaltene Quint-Sexten-Accord auf „Qual". Nach der Introduktion folgt ein kurzes Recitativ für Bass und Sopran, in dem uns die Art und Weise des Eintretens der Streichinstrumente vor den Versen: „Sieht er, mit gemalten Wangen, ein verlornes schönes Kind" an den ersten Takt der *Spontini*'schen Morgenhymne in der Vestalin erinnert. Zwischen der Frage: „Wer bist Du?" und der musikalisch sehr schön wiedergegebenen Antwort scheint uns ein etwas zu langes Zwischenspiel zu liegen, wenigstens ist kein Grund vorhanden, die Antwort nicht gleich einer vermuthlich freundlichen Frage folgen zu lassen. — Der Chor der Frauen (Allegro $^6_8$ B dur):

„Sie rührt sich, die Cymbeln zum Tanze zu schlagen;
Sie weiss sich so lieblich im Kreise zu tragen,
Sie beugt sich und biegt sich, und reicht ihm den Strauss."

ist eines der anmuthigsten Musikstücke des ganzen Werkes mit sehr geschickter Anwendung des Tambourins und Triangels. Die Instrumentation ist überaus reizend, und namentlich sind es die Holz-Instrumente, die, durch feine Pikanterien mit den humoristischen Figuren der Violinen um die Ehre des Vorranges streitend, vortrefflich behandelt sind. Das Ganze gibt uns ein lebendiges Bild orientalischer Ueppigkeit. —

Die Verse:

„Und so stellet auf die Blüthe
Bald und bald die Frucht sich ein;
Ist Gehorsam im Gemüthe,
Wird nicht fern die Liebe sein"

sind abwechselnd für vier Männer- und vier Frauenstimmen componirt (Allegretto moderato $^2_4$ A dur). Die contrapunktischen Bass-Figuren geben der Composition eine sehr angenehme und nothwendige Bewegung. Vorzüglich schön ist wieder der Uebergang in den oben erwähnten Bayaderen-Chor, der jetzt durch interessante Modulationen und mit dem Hauptgedanken, dem Punkte, um den sich Alles dreht, verwebt, ein noch lebhafteres Colorit angenommmen. — Die Blech-Instrumente beginnen ein ernstes Andante $^4_4$ F dur, während ein Männerchor die Worte singt:

„Aber, sie schärfet und schärfet zu prüfen,
Wählet der Kenner der Bösen und Tiefen,
Lust und Entsetzen und grimmige Pein."

Von sehr gutem Effect ist der Eintritt des A moll im piano, während kurz vorher die Blas-Instrumente und Männerstimmen forte im Dreiklange von F dur schliessen. Ein sehr melodiöses Andantino $^6_8$ D dur für eine Tenorstimme, edel, einfach und schön erfunden, führt zu dem nach unserer Ansicht besten Musikstücke der Composition, zu einem Chore für gemischte Stimmen (Andantino $^{12}_{16}$, abwechselnd G dur und G moll):

„Und so zu des Lagers vergnüglicher Feier
Bereiten den dunklen behaglichen Schleier
Die nächtlichen Stunden das schöne Gespinnst,"

der uns das Mysterium zweier Liebenden vorführt. Der Componist legt in diesem Chor eben so sein reiches Gefühl wie seine Sachkenntniss an den Tag. Geheimnissvoll, wie in einem duftigen Gemache das unbewusste Verlangen, ziehen die gedämpften Violinen, unterstützt von dem weichen Klange der Blas-Instrumente, daher, und breiten den dunklen behaglichen Schleier, während der Chor sehr sinnreich ein Mal die Melodie des vorhin angeführten Wortes: „Bayadere" aufnimmt. Wir könnten diesem Chore das Motto geben:

Ein duftiges Gemach, verklärt
Vom Abendschein! — Golddämm'rungen umfliessen
Ein schlankes Weib, — die lässig hingegossen
Auf seidner Ottomane ruht —
— — — — — O erweckt
Sie nicht aus liebereichem Sinnen,
Aus Visionen, die zu schnell verrinnen!
(Aus dem „hohen Liede" von *Titus Ullrich.*)

Von nun an nimmt die Musik einen vollständig dramatischen Aufschwung, wie es auch die Worte verlangen. Die Bayadere findet, als sie erwacht, an ihrem Herzen todt den geliebten Gast. Schweigend stürzt sie auf ihn nieder, aber nicht erweckt sie ihn. Das Schreckenswort „todt! den geliebten Gast" wird ergreifend durch eine schroffe Dissonanz begleitet, die gewissermaassen den Eingang zu den folgenden kurzen Chören von echt

dramatischer Wirkung bildet. — Das angstvollle Hinstürzen zur Grube des Geliebten und das Geschrei der Bayadere ist in einem kurzen Satze (Allegro $^2/_4$ A moll) durch rapide Figuren des Streich-Quartetts im Unisono eben so wahr als ästhetisch schön ausgedruckt. Man sieht das Händeringen, die furchtbare Angst, den tiefsten Schmerz, hört das verzweifelte Geschrei; diese Stelle bildet einen mächtigen Contrast gegen den lyrischen Charakter der ersten Musiksätze. — Eine Art Arie von leidenschaftlicher Bewegung enthält sowohl in Erfindung wie in der Instrumentirung edle Feinheiten, und zeugt von des Componisten Befähigung zu geistreicher Auffassung seines Stoffes. — Die Geschichte naht sich ihrem Ende. Die Bayadere stürzt sich in die Flammen und wird vom Götter-Jüngling zum Himmel emporgetragen. Die Schluss-Scenen bieten noch so viel musikalisch Interessantes und zum Theil höchst geistvolle Wendungen und Combinationen dar, dass, um ausführlich zu sein, wir noch seitenlang berichten könnten. Es möge daher das Andeuten genügen. —

Das Werk wurde zum ersten Male am 19. December vorigen Jahres im grossen Concert-Saale des königl. Schauspielhauses unter der Direction des Componisten und unter Mitwirkung des Cäcilien-Gesang-Vereins aufgeführt. Die Solo-Partieen waren in den Kehlen unserer besten Sänger und Sängerinnen und der Beifall entschieden, wie die Berichte der wissenschaftlichen Kritiker einer Meinung über die Vortrefflichkeit der Composition waren.

H. Krigar.

Aus *St. Petersburg. Saison* $18^{46}/_{47}$. Es ist in der That nicht leicht, in unserer nordischen Residenz einen Mann zu finden, der hinlänglich Wahrheitsliebe besitzt, um sich selbst vorzuläugen, er leiste der Kunst ein wohlgefälliges Werk, indem er, mit der Loupe der Kritik bewaffnet, auf hiesigem musikalischen Eilande botanisirt. Wie oft hat nicht schon ein Pflanzenunkundiger eine Distel für eine herrliche Blume gehalten; Aehnliches kann hierzulande einem musikliebenden Wahrheitsfreunde passiren, wenn er nicht schon gehörig acclimatisirt und instruirt ist. Auch Sümpfe, faules Holz und dergleichen in stiller Verwesung begriffene Dinge leuchten *im Finstern*. —

Die Gloire de l'art, welche hier so manches Haupt umglänzt, ist leider nur zu oft irrlichterirend. Ein anderes Uebel am hiesigen Orte ist der Zusammen- und Ueberfluss beruhmter musikal. Talente. Wessen Tugenden soll denn ein Petersburger musikal. Referent zuerst der Welt verkünden? kann nicht der leiseste Zweifel im Referat an der Macht dieses oder jenes Tongenie's einen Sturm heraufbeschwören, der den wahrheitsliebenden Referenten der Himmel weiss wohin verweht? — Hat es nun gar ein Kraftgenie — (man denke an Lichtenbergs Krafthansen) — durch Privatverbindungen *so weit* gebracht, das von ihm selbst ungeschehene Dinge, so Blumenbewerfen in Abschiedsconcerten, Enthusiasmus (der Freibillette), unendliches Applaudiren und Hervorrufen, nebst obligatem Bis und Dacapo etc. unter der Hand (*per Estafette!*) berichtet und im Auslande gedruckt werden, — wie kann da ein ehrlicher Correspondent mit seinem Monatsberichte der Wahrheit einen Dienst leisten wollen, ohne selbst in den Verdacht eines lügnerischen Neiders zu kommen?! Auch der mögliche Nutzen, durch gründliche Besprechung der Thatsachen Gebrechen zu bekämpfen, fehlt zum Theil, wo eine solche Besprechungsform nur *bedingungsweise* denkbar ist, wo man die *Quelle* des Uebels meist verschweigen müsste, noch mehr: wo überhaupt kein Mensch dergleichen mag.

Trotz alledem soll es *versucht* werden, die deutsche Musikwelt mit den musikal. Ereignissen St. Petersburgs, sofern sie der Mittheilung werth sind, bekannt zu machen. Und wäre es nur, um manchen hoffnungsvollen — (in doppelter Bedeutung des Wortes) — jungen Künstler zu warnen, welcher seines Glückes Schifflein hieher zu lenken denkt, und nicht in den Hafen, sondern in's Verderben läuft, verlockt durch die falschen Leuchtthürme und Signale lügenhafter Kunstreferate. —

Auch diesen Winter wird allhier gewaltig viel Musik consumirt, und wer die obwaltenden Umstände nicht genauer kennt, sollte glauben, dass St. Petersburg das Paradies der Tonkunst sei. Für grosse Musikzwecke fehlt es hier keineswegs an grandiosen Mitteln und Kräften, sowohl qualitativ als quantitativ; allein es fehlt an einer imponirenden musikalischen Macht, sie zu vereinen und tüchtig zu leiten. Unser Musikleben ist leider allen jenen zahllosen Widerwärtigkeiten ausgesetzt, die jeder in's Grosse und Breite gehende Dilettantismus, dessen Quellen Eitelkeit und Ennui sind, erzeugt. Es bedurfte demnach kaum noch der Modesucht des Publikums, die Entfaltung und Verwendung unserer musikalischen Hilfsmittel zu würdigen und grosse Kunstthaten möglichst zu erschweren. Der hiesige Dilettantismus unterscheidet sich von dem anderer Weltplätze ganz eigenthümlich darin, dass er sich aller jener sozialen Positionen bemächtiget, die von Natur und Rechts wegen dem Künstler von Fache zukommen. Den Musikern sind die leeren Sitze der Dilettanti huldvoll angewiesen und sie dürfen diesen Vorzug durch Applaus, welchen sie den Dilettantenleistungen spenden, verdienen, sich der Ehre würdig zeigen. Was sollten sie auch Klügeres thun!? — wird ja dieser Beifall durch Protection, die oft sogar goldenen Boden hat, belohnt. Das wissen nun die Scheime von Metier gar wohl und sie überbieten sich daher einer den anderen in den hyperbolischsten Redensarten und enkomiastischen Lobtiraden.

Wahre Kunstbeschützer und Förderer des Würdigen in der Kunst gehören auch hier, wie überall, zu den Seltenheiten; es soll ihrer später gedacht werden.

Ein selbständiges Kunsturtheil ist bis jetzt in unserem Publikum noch nicht zur Reife gediehen; man weiss hier noch nicht, dass tüchtige Fähigkeiten und redliches Kunststreben hinreichend sind, einem Künstler eine achtungsvolle Stellung und Anerkennung zu sichern. *So etwas kann hier nur durch persönliche Gunst* erreicht werden, d. h. der bravste Mann, mit dem besten Wissen und Vermögen hungert, ist und kommt zu nichts, wenn er nicht protegirt wird; dagegen ist nicht selten ein ehrloser Stümper im Vollgenuss all' der Ehrenrechte und Vortheile, die dem ausgezeichnetsten Künstler gebüh-

ren. Im Auslande, namentlich in Frankreich, England, Italien längst gefeierte Virtuosen können hier jedoch ziemlich sicher einer glänzenden Aufnahme gewärtig sein, *so lange es nämlich Mode ist, sie zu beachten.* Thatsache aber ist es, dass viele talentreiche Künstler, wenn sie hier mehrere Jahre geiebt haben, geistig abgestumpft sind, und ihre Leistungen in eine gewisse elegant-affectirte Manier ausarten. Dies ist eine Frucht jener verkehrten Maximen, jener parfümirten Modezustande.

Die künstlerische Unthätigkeit und Charakterlosigkeit der hiesigen Musiker (der meisten) gegenüber dem eiteln Dilettantismus wäre somit in Obigem ziemlich hinlänglich markirt.

Fast erscheint es dann als eine unschuldige Revanche, wenn die Eigenliebe der Musiker sich auch ein anerkennendes Artikelchen in irgend eine auswärtige Zeitschrift lancirt, damit selbiges hier erwünschten Anlass gebe, von sich reden zu machen. Das müsste aber freilich nicht auf Unkosten derer geschehen, die solche Mouvements verachten. Oft schon ist die hier ziemlich allgemeine Scheu gegen öffentliche Widerlegung benutzt worden, zum Vortheile egoistischer Interessen die Theilnahme des musikal. Publikums im Auslande zu missbrauchen und irre zu leiten. Das Dienstverhältniss der in den kaiserl. Theatern angestellten Musiker ist deshalb erwähnenswerth. Jeder in den Orchestern dieser 2 Theater angestellten Musiker, der nicht im russischen Staatsverbande geboren, hat Aussicht, nach *zehnjähriger* Dienstzeit eine Pension zu erhalten. Die Engagements sind grösstentheils auf Contract abgeschlossen. Innerhalb der contrahirten Frist können Kündigungen eintreten, welche dann natürlich den Anspruch auf die erwähnte Pension annulliren. Solche Kündigungsfälle sind indess äusserst selten. Die Pension der Ausländer darf gesetzlich nicht die Summe von 2000 Rubel Banco (ca. 600 Thlr.) übersteigen. Wünscht der Pensionsfähige noch ferner im Dienste der kaiserl. Theaterdirection fortzuwirken, so muss er noch *zwei* Jahre mit der bis dahin bezogenen Gage sich begnügen — (wenn ihm solches nicht als ganz besondere Vergünstigung erlassen wird) — und erst nach Ablauf dieser zwei Jahre bekommt er ausser der Gage noch Pension. Man nennt das hier: „die dankbaren Jahre abdienen.“ *)

Der Musikchef sämmtlicher kaiserl. Orchester in St. Petersburg hat den Titel: „*Inspector*“. Mit diesem Amte ist eine der 14 Classen des russ. Staatsranges verbunden, — ich glaube die 10te. Die Leitung der Orchester ist an Dirigenten vertheilt. Die Vorspieler bei den Streichinstrumenten und die Primarien unter den Bläsern nennt man Solisten. Der Titel: „*kaiserl. russ. Hofcapellmeister*“ existirt nicht. Es ist somit höchst drollig, wenn man hierzulande je zuweilen in einer ausländischen Zeitung zu lesen bekommt: „So eben erhalten wir *per Estafette* die Nachricht, dass Herr *X.* zum kaiserl. russ. Hofcapellmeister ernannt worden ist.“ Derlei abgeschmackte Eruptionen lächerlicher Eitelkeit gäbe es hier noch viel zu rügen. Soll aber durchaus belitelt werden, so muss es heissen: a. Musiker, b. Solist, c. Dirigent in Diensten der kaiserl. russischen Theaterdirection. Diese ist eine Staatsbehörde, wogegen die von ihr engagirten ausländischen Künstler keinen Anspruch auf Staatsrang, also auch auf keinen Staatstitel haben. Uebrigens ist die Direction der kaiserl. Theater in solchen Dingen äusserst nachsichtig — da man hier in der höheren Gesellschaft — wie in Paris — den Künstler ohne Weiteres mit dem Familiennamen anredet; (dass der gute Klang habe, ist Sache des Künstlers) — und würde die Direction schwerlich Einsprueh thun, wenn selbst einer ihrer Paukenschlager sich im Auslande als kais. russ. Capellmeister gerirte. Dass doch die guten Deutschen den Titelspleen nicht los werden können!

Eben so wenig sind Orchestermusiker berechtigt, sich „kaiserl. russ. Kammermusiker“ zu nennen. „Kammermusiker“ hat hier etwa dieselbe Bedeutung wie „Hofvirtuose“ oder „Hofsolist“. Es ist eine *sehr seltene* Gunst, wenn S. M. der Kaiser diesen Titel einem Musiker verleiht. Zur Zeit ist *Vieuxtemps* Hofsolist, *Henselt* Hofpianist, und kein Anderer führt gegenwärtig von Rechts wegen diese Titel. *Louis Maurer*, als gewandter Componist und Violinspieler auch im Auslande geschätzt, ist kaiserl. *Musikinspector* des kaiserl. Theaterorchesters; Dirigenten für die italienische und russ. Oper sind Herr *Romberg* und *Albrecht*; für das franz., deutsche und russ. Vaudeville: *L. Maurer* selbst, *Louis Schuberth* und *Kaczynki*; für das Ballet: *Liadoff*, *Balabanoff*, *Frank* und *Gelper*. Die Verwaltung der kaiserl. Theater ist von Umständen abhängig, für die man im Auslande kaum einen Maassstab finden dürfte.

Unzweifelhaft will man den Künstlern hier wohl, wofür das Pensionsgesetz ein sicherer Beleg ist. — Der flatterhafte Sinn des Publikums erschwert eine kräftige Entwickelung der russ. Nationaloper, obgleich die kaiserl. Direction mit grosser Munificenz die Opern von *Glinka* und *Werstoffski* — den bis jetzt einzigen beachtenswerthen russischen Operncomponisten — in Scene setzen liess.

Die Anwesenheit *Rubini's* fachte vor ein Paar Jahren den Wunsch, wieder eine italienische Oper in St. Petersburg zu besitzen, zur Flamme an. Da wurde die deutsche Oper aufgelöst und an ihrer Stelle feierte die geniale *Viardot*, *Rubini* und *Tamburini* ungeheure Triumphe. Dieser Enthusiasmus, gefesselt an die Talente der genannten Künstler, kühlte sich indess ab, sobald der König der Tenore und die *Viardot* Petersburg verliessen. In der diesmaligen Stagione (18⁴⁶/₄₇) ist die Theilnahme unserer Haute volée für die ital. Oper kaum ein matter Schatten gegen die frühere. Und doch wirken sehr brave, ja treffliche Künstler, unter ihnen *Tamburini*, auch fehlt es nicht an neuen Opern, allein —. Wer das Beifallrasen und Toben in früheren Jahren gekannt, wird es begreiflich finden, dass solch unnatürlich Gebahren in eine Reaction umschlagen musste, sobald nach europäischen Celebritäten wie *Rubini* und die *Viardot*, minder bedeutende Namen auf dem Cartello figurirten. Ausser *Tamburini* ist von der diesmaligen Oper auszuzeichnen Sgra. *Giulj de Borsi*, Tenor *Salvi*, Bariton *Nicolini* und Basso *Napol. Rossi*. Allein was helfen die ehrenwerthesten

*) Wenn nun diese 10 dankbaren Jahre auch herum sind, gibt es dann *doppelte* Pension?

Anstrengungen dieser Künstler? kaum dass man gerecht gegen sie ist. Nachsichtig ist man gar nicht, und Fräul. v. *Marra* (aus Wien) wurde gleich beim ersten Auftreten ausgelacht.

(Wird fortgesetzt.)

Berlin. Saison $18^{46}/_{47}$. Madame *Viardot-Garcia.* Ueber *Pauline Viardot-Garcia*, dieses ausserordentliche Gesang-, besser Musik-Genie, haben wir schon oft Gelegenheit gehabt, in diesen Blättern unsere Bewunderung auszusprechen; denn was bleibt der strengen, alten, theoretisirenden Dame Kritik Anderes übrig, als sich auf Seiten der geniessenden Enthusiasten zu stellen, wenn eine urpoetische Erscheinung ihr imponirend entgegentritt?

Mad. *Viardot* ist nun zum *vierten* Mal in Berlin (seit dem Frühling 1838, wo sie als 16jährige Sängerin sich bereits als eine vom ersten Range ankündigte); aber zum ersten Male lernen wir sie jetzt in ihrer Totalität als dramatische Sängerin, als die würdige und ebenbürtige Schwester der grossen, beklagenswerth früh verstorbenen *Maria Felicitas Malibran-Garcia de Beriot* kennen, denn bei ihren früheren Kunstbesuchen erschien sie fast nur als Concertistin, höchstens in einzelnen Scenen im Costüm.

Mad. *Viardot* trat in der italienischen Oper der Königsstadt in folgenden Rollen auf: Sonnambula, Adina im Elisir d'amore, Norina in Don Pasquale, und Norma, welche natürlich alle mehrfach wiederholt wurden.

Die grösste Sensation machte die Norma, und mit Recht, denn die geniale Frau entwickelt in dieser so hinlänglich bekannten Oper eine Originalität der Auffassung des darzustellenden Charakters, einen Reichthum schöner und wahrer dramatischer Intentionen, eine Meisterschaft, Kraft, Schwung und Ausdauer im Gesange, dass sie Alles überragt, was sich bis jetzt hier als Norma sehen und hören liess, von Fräul. *Hähnel* (welche vor etwa 12 Jahren im Königsstädt. zum ersten Male für Berlin die Norma gab) bis zu *Jenny Lind.*

Die radicalen Verehrer der poesiereichen, lyrischen Schwedin wollen behaupten, *Jenny*, ihr Idol, singe die Casta diva! noch schöner, lieblicher, reizender ... gut! es mag sein; aber dramatisch wahrer singt die geniale Spanierin diese Sortita. Schon im Rezitativ, unter der Eiche Irmensuls, tritt sie uns als Herrscherin über ihre Umgebung durch die Kraft des Uebersinnlichen (Prophetin) entgegen. Sie bittet nicht süssflötend: „Frieden gebiet' ich!" wie Jenny-Norma, sondern sie gebietet wirklich mit Würde und imperatorischer Kraft.

Bei *Jenny Lind* war die „Casta diva" der Gipfelpunkt ihrer Leistung als Norma, ja, alle ihre Opernsiege in Deutschland datiren von dieser Arie. Bei der *Viardot* ist diese Arie gewissermaassen nur ein bedeutungsvolles Präludium, ein Tirailleurgefecht für den erhabenen Combat du coeur, den die Oper uns in Tönen schildert. Nach der Sortita beginnt erst das eigentlich dramatische Element der Norma, während sie in jener Arie selbst wesentlich lyrisch ist, und eben dies lyrische Element ist der Beruf *Jenny Linds*, die weit mehr den Namen einer grossen lyrisch-epischen, als einer dramatischen Sängerin ersten Ranges zu beanspruchen befähigt ist.

In einem bewunderungswürdigen Crescendo rollt die *Viardot* vom ersten Final an das tragische Gebilde der Norma vor uns auf.

Die *Lind*, nach ihrer lyrischen Individualität, war eine beleidigte, civilisirte Frau, eine in tiefster Seele gekränkte christliche Nonne, die noch mit hoffendem Lächeln glauben kann, der treulose Geliebte, der Urheber ihres Verbrechens, der Vater ihrer Kinder, werde liebend zu ihr zurückkehren, sie und die Kinder in ein Asyl (nach Rom) führen, und endlich werde eine ruhige anständige Ehe den heilenden Balsam für das momentane Unglück und all' die Schmerzen der Eifersucht bieten, und einen versöhnenden Schluss herbeiführen.

Ganz anders fasst die *Viardot* den Charakter auf. Sie zeigt uns die Priesterin eines barbarischen, uncivilisirten Volkes, ein gallisches Weib, das, weil es ursprünglich edel und grossgesinnt, nur auf Momente durch den civilisirten Verrath eines perfiden Sohnes der römischen Civilisation zu Rachepläuen hingerissen werden kann, die grausam und unnatürlich erscheinen. Diese finsteren Mordpläne auszuführen, ist sie ausser Stande, denn sie besitzt ein Herz, das mit der ganzen Gewalt einer naiven, ursprünglichen Leidenschaft den Urheber ihres Unglücks geliebt hat, und das noch mit der unverwüstlichen Kraft des Mutterherzens an den Kindern, den lebendigen Zeugen eines Verbrechens, hängt, das sie, die Priesterin, mit der Strafe des Todes bedroht. Diese finstere Wolke, dieses Schwert des Damocles hängt über ihr schon beim Beginne des Drama's, denn das Verbrechen ist bereits begangen und lastet schwer auf ihrer Seele, die von Todesfurcht, noch mehr von Sorge für das Geschick ihrer unseeligen Kinder erfüllt und gequält ist. Sie kennt kein Lächeln der Hoffnung, sie glaubt an kein Glück mehr, denn ihr zerrissenes Herz hat nur noch einen Schimmer von Trost: — dass Sever sie noch liebt, und dass er, falls nach Entdeckung ihres Verbrechens sie der Strafe des Todes geweiht werden sollte, ihre Kinder schützen werde. Deshalb ist ihr „Casta diva che inargenti" auch nicht das Gebet einer *reinen* Seele, sondern ein schwüler, melancholischer Hauch einer verschlossenen Brust, eines zerrissenen Herzens, in dem die Schlangen des Schuldbewusstseins stechend wohnen.

Immer dichter ziehen sich diese schwarzen Schatten des Gewissens zusammen, und in dem Finalduo des ersten Acts mit Adalgisa zittert man schon im Voraus vor dem Momente, wo diese Norma den Verrath des perfiden Römers entdecken wird.

Unbeschreiblich ist der Ausruf der *Viardot* bei dem Erscheinen Sever's, nachdem Adalgisa denselben als ihren Geliebten bezeichnet. Dieses: „Ei? Pollion!" erfüllt mit Schreck und tiefstem Mitleid zugleich. Es ist, als ob der morsche Uferzweig bricht, an dem sich ein Ertrinkender geklammert hat, den der Strudel zur Tiefe schleudert. Noch weniger vermögen Worte das nun folgende: „Oh non tremare o perfido!" zu schildern. Man muss diese Gesangsdonner rollen hören, diese Zornesblitze schreckhaft grossen Auges

blitzen sehen, diese ungeheure Aufregung der tiefsten Gefühle und Leidenschaften einer edlen, grossartigen weiblichen Natur selbst mit anschauen; beschreiben lässt sich das nicht.

Aber es ist noch nicht das Höchste, was die geniale Künstlerin in dieser Situation leistet; der Zenith der Rolle zeigt sich erst am Schlusse. Wir können hier nicht, dem Laufe der Handlung Schritt um Schritt folgend, alle die herrlichen Einzelnheiten anführen, welche diese Norma in jedem irgend bedeutenden vocalen oder dramatischen Momente auszeichnen — (man konnte über diese eine Rolle der *Viardot* ein Buch schreiben) — und wollen nur noch das anführen, worin sie alle ihre Vorgängerinnen so entschieden übertrifft und eclipsirt, dass es einem zu Sinne kommen kann, man sähe die Norma überhaupt zum *ersten Male*.

So übergehen wir denn die grosse Scene zu Anfange des 2. Acts und das Duett mit Adalgisa, in dem die grosse Künstlerin eben so originelle, als wahrhaft schöne und ergreifende Effecte in Spiel und Gesang entfaltete, die zu enthusiastischem Beifall und Hervorruf bei offener Scene hinrissen.

Im zweiten Finale (Nr. 9) erreicht sie die Gipfelpunkte ihrer Meisterleistung.

Das Recitativ, womit dies letzte Finale der Oper beginnt — „Ei tornera, si ... mia filanza è posta in Adalgisa" — singt die *Viardot* nicht wie andere bedeutende Darstellerinnen der Norma mit einem Anflug lächelnder Hoffnung auf neue Freuden und Glück — sondern, treu ihrer tiefsten und charakteristischen Auffassung, mit einer Art wehmüthigen Vertrauens. Sie glaubt zwar, dass Adalgisa den Pollione desavouiren, dass dieser dann die Kinder in väterlichen Schutz nehmend, nach Rom fahren wird, aber den Glauben an seine Liebestreue hat sie *für immer* verloren. Als ihr nun durch Clotilde jenes letzte Vertrauen auf Adalgisens ehrliche Entsagung entrissen wird, als sie erfährt, Pollione habe die Rivalin mit Gewalt aus dem Tempel entführt: — welch ein Erwachen! — Jetzt ist sie nicht mehr die beleidigte Geliebte allein, ihr Mutterherz ist durch diese Kunde zerfleischt: — „*Weiber werden zu Hyänen!*" singt *Schiller* in einem seiner unsterblichen Gedichte, — und in Wahrheit, diese Norma erscheint uns von dieser Stelle: „Troppo il fellon presume. Lo previen mia vendetta e qui di sangue, sangue roman scorrerau torrenti" an gleich einer wüthenden Löwin, der man ihre Jungen geraubt. Man muss es gesehen und gehört haben, wie sie nun in dem folgenden Chore: „Guerra! guerra!" die Gallier zur Vernichtung der Römer anfeuernd, sich freut über die barbarischen Klänge dieser wilden und fanatischen Musik, wie sie gleich einer Schlange durch die Reihen schiesst, als ob sie alle Krieger ihres Volkes zu einem furchtbaren Werkzeuge grässlichster Rache umschlingen wollte. Am Schlusse dieses Chores, bei der Wendung aus A moll nach A dur, kommt die *Viardot* dem schwachen musikal. Dramatiker durch einen geistvollen Zug zu Hilfe, indem sie mit grösster Macht der Stimme das zweigestrichene A auf das Wort „Vendetta!" einsetzt, es vier Tacte (die ersten in Dur) fortissimo aushält, und mit einer entsprechenden Geste jäh abbricht. Die jetzt folgenden Rezitative mit dem Volke, dem Vater (Oroveso) und dem inzwischen gefangen wordenen Pollione sind reich an declamatorischen und mimischen Schönheiten des grossartigsten dramatischen Ausdrucks. Und nun das berühmte Duo zwischen Norma und Pollione: „In mia man alfin tu sei!" Norma bekämpft noch einmal ihr flammendes, zerrissenes Herz, sie macht den letzten Versuch, Pollione, und durch ihn die Kinder vom Verderben zu retten, und sich selbst zum Opfer zu bringen: — vergebens, der Römer widerstrebt dem Ansinnen, die Liebe zu Adalgisen aufzugeben. Erst dann sinkt er bittend vor dem nun in glühender Lohe auflodernden Zorne Norma's nieder, als er hört, dass Adalgisa als Tempelschänderin mit ihm den Tod erleiden soll. Er fleht für das Leben der neuen Geliebten. Entsetzlich, nie gehört sind die Töne der tragischen Ironie zu den Worten, mit denen Norma die Bitte des Römers zurückstösst: „Preghi alfine? Indegno! è tardo etc." Das darauf folgende Allegro assai animato ist ein schäumender Katarakt des Rachedurstes, aber auch der letzte Ausdruck dieser dämonischen Empfindung in Norma's Brust. Im nächsten Recitativ erfolgt der Wendepunkt des Charakters, die Katastrophe. Die ursprüngliche, edle Natur der grossgesinnten Priesterin siegt über die irdische Leidenschaft der Eifersucht und Rache. Sie verschweigt den Namen der Rivalin und opfert sich dem Scheiterhaufen, der für Pollione bereitet ist, um mit ihm wenigstens im Tode vereint zu werden. Dass eine Künstlerin wie Mad. *Viardot* den Fehler *Bellini's*, der den Wendepunkt der Rolle — (die plötzliche Sinnesänderung Norma's) — in einem einzigen, durch nichts markirten Tact abthut, zu corrigiren weiss, dürfen wir wohl nicht erst erwähnen. Der kleine, aber nicht unbedeutende Wechselgesang zwischen Norma und Pollione (G dur $^{4}_{4}$) ward von Seiten der Sängerin mit rührender Einfachheit und ergreifender Wahrheit vorgetragen. Nun folgt die Erinnerung an die Kinder, die Pregiera (Emoll) an den Vater, sich der Unglücklichen sorgend anzunehmen, und nachdem sie das erreicht, das berühmte grosse Ensemble Crescendo des Finales in E dur. Wie Mad. *Viardot* in diesem Schlusssatze singt und spielt, das möge ein Anderer zu beschreiben versuchen. Wie sie mit dem versöhnten Vater und Oberpriester nun auch ihren, mit in den Tod gehenden Geliebten versöhnt, wie sie Beide umschlingend, sich verklärend emporrichtet bei dem Gipfel des prächtigen Crescendo: „Ah più non chiedo, contenta il rogo io ascenderò!" es ist das Höchste und Beseligendste, was je unser Herz erschüttert und erhoben.

H. Truhn.

Rom. (Teatro Argentina.) Mit der festigen *Abbadia*, der guten Altistin *Albini* (doch keine Wundersängerin, fur welche deutsche Zeitschriften sie ausposaunen), dem Tenor *Pancani* und Bassisten *Valli* machte *Pacini's* Saffo Fiasco. Die *Albini* sang darin zwei Stücke aus *Rossini's* Semiramide, Italiana in Algeri, und wurde reichlich beklatscht. Die neue Oper Argia in Atene, von maestro *Corbi*, in welcher die *Vilmot* sang, ist durch-

gefallen. Das Ballet und die Tänzerin *Grahn* ersetzte einigermaassen die Unfälle der Oper.

Herr *Adrien de la Farge* hatte am 29. September die Ehre, Sr. Heiligkeit dem Papste ein von ihm mit 7 Realstimmen komponirtes Te Deum, und die ersten zwei Bände seiner Histoire generale de la Musique zu überreichen.

Recensionen.

F. Chopin, Barcarole pour le Piano. Op. 60. Pr. 20 Ngr.

Die schaukelnde Bewegung der Barcarole lässt sich zwar nur durch ein zweitheiliges Maass, das den Schlag und Widerschlag der Wellen auszudrücken vermag, repräsentiren, jedoch erhöht es den Charakter, wenn die einzelnen Tactglieder in dreitheiligem Rhythmus, also in Triolen gehalten sind. Am Ruhigsten gleitet das Ganze aber dahin, wenn der Zwölfachtelakt den doppelten Schlag und Widerschlag ausdrückt, und besonders bei grösserer und ausgedehnterer Form des ganzen Musikstückes ist dies ein treffliches Mittel, um die Tactgruppen zu stetigem Flusse zu verbinden. Den Rhythmus, von dem das Gepräge des Ganzen abhängt, lässt *Chopin* zuerst als Begleitungsfigur, wie wir sie in vielen seiner Etuden finden, auftreten, und baut auf dieselbe die zweistimmige Melodie, so dass man sich die Wasserfahrt irgend eines zufriedenen und glücklichen Paares dabei wohl denken kann. In diesem ganz behaglichen Zustande belässt der Componist die Sache nicht, sondern zieht Wendungen, die der Barcarole fern liegen, herein, lässt endlich ein durch Rhythmus und Tonart scharf abstechendes Alternativ Platz greifen. Das Stück steht in Fis dur, dieses nun in A; natürlich leitet sich dies nach Fis, und damit auch in die eigentliche Barcarole wieder zurück. Doch hat sie eine neue Gestalt gewonnen. Sie wird durch Verdoppelung der Intervalle, durch mancherlei Passagenwesen ein Salonstück, das seinem ursprünglichen Wesen untreu erscheint, wenn es auch, gut, vor allen Dingen rein gespielt, recht schön klingt. Dieses wirklich und gewissenhafte rein und sauber Spielen wird durch die zahlreichen Vorzeichnungen, die *Chopin*, weil er so gern auf den Obertasten spielt, so häufig anzuwenden genöthigt ist, vielen Dilettanten erschwert. Zugleich aber ist dies eine nicht zu verachtende Uebung.

F. Chopin, Polonaise Fantasie. Op. 61. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Pr. 27½ Ngr.

Ganz frei, rhapsodisch und gleichsam nur präludirend beginnt der Componist, geht dann in vagen Harmonieen in das Maass eines Alla Polacca über, und lässt dann ein Tempo giusto (As dur) eintreten, das einen thematischen Charakter hat. Wir brauchen diesen Ausdruck, um anzudeuten, dass zu einem eigentlichen Polonaisenthema im gewöhnlichen Sinne es doch nicht kommt, so frei und phantastisch ist auch dieses zur weiteren Entwickelung bestimmte Thema beschaffen. Von einer strengeren Durchführung ist auch nicht die Rede. Eine zweite Melodie in der Dominante ist schärfer begränzt, cantabler, und um so wohlthätiger, als bis hieher schon sehr viel modulirt worden ist. Nun aber beginnt erst die Fantasie herumzuschweifen, aus Es geht es weiter nach B, nach Gmoll und Hmoll und nun in einem selbständigen Satz H dur, der durch ähnliche rhapsodische Figuren als im Anfange sich nach Fmoll und dann wieder in die Grundtonart As zurückwirft. Diese wird eigentlich erst zuletzt dauernd und planvoll festgehalten. Das ganze Stück schillert in einer gewissen Unbestimmtheit der Tonarten, die freilich bei *Chopin* so oft ihre Reize hat, doch aber diesmal sehr weit geht. Der Name Fantasie ist wohl eben mit Rücksicht auf die Kühnheit dieser Conturen gewählt. Die Theorie fragt hier nach den Gränzen solcher Freiheit, über der sehr leicht die Wirkung des Ganzen verloren gehen kann. Mancher wird nach zwei Seiten diese Polonaise muthlos weglegen. Bei genauerem Verweilen wird manche Einzelnheit freilich Genuss verschaffen, indessen können wir nicht umhin, zu bemerken, dass *Chopin*, gerade in seiner blühendsten Kraft, es auch am Meisten verstand, seine Erfindung zu beschränken, zu zügeln. Vermöchte er noch dies über sich zu gewinnen, so würde er durch seine oft so merkwürdigen Combinationen allgemeineren und stärkeren Eindruck erreichen. Der Gedanke, den er hinwirft, ist fast immer glücklich, warum verschmäht er nun so sehr seine feste Gestaltung, besonnene Entwickelung?

F. Chopin, Deux nocturnes pour le Piano. Op. 62. Pr. 22½ Ngr.

Melodisch und ungekünstelt tritt das erste dieser beiden Nocturnes, eine Form, worin uns *Chopin* zum Theil nach *Fields* Vorbilde schon so viel Schönes gegeben hat, auf. Schon nach den ersten acht Tacten aber nimmt der zweite Theil, der sich in Gis moll hält, etwas Geheimnissvolles an, leitet indessen wieder glücklich in das Thema hinein. Unstät moduliert nun der Mittelsatz As dur, welchem dann das Grundthema mit einigen, ausserst weich über die gebundenen unteren Stimmen weggleitenden Figuren sich wieder anschliesst. Im Ganzen genommen ist, wenn man sich mit *Chopin's* Spielart ein Mal vertraut gemacht hat, dieses Nocturne von mässiger Schwierigkeit, es enthält manche reizende Wendung. Bedeutend grösser sind die des zweiten, auf den Vortrag eines durchgebildeten Musikers berechnet. Dem Thema:

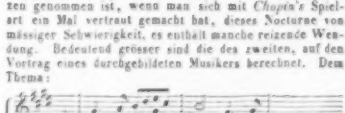

das, wie man sieht, in der Begleitung sogleich grosse Sorgfalt verräth, merkt man noch nicht an, was dahinter steckt, welchen Klippen der Schiffer, der sich in diesen anfangs so friedlichen Strom begibt, begegnen wird. Nach dem Abschlusse des Thema's wird demselben ein Satz in Cis moll mit allerhand künstlichen Fi-

guren im Basse, dann überhaupt lauter figurirten Stimmen entgegengesetzt. Es ist ein Glück, dass das Ganze die Bezeichnung Lento an der Stirne trägt, denn sonst möchte von der Reinheit der nicht eben gesparten Modulationen viel verloren gehen. Nach unserer Meinung geschieht des Guten eher zu viel als zu wenig, obgleich sich Alles hier auf einen Plan reduciren lässt. Cis moll, Gis moll, E moll, flüchtige Berührung von G dur, und schnell ist das Mittel gefunden, um die Dominante H dur zu erreichen und damit das Thema wieder einzuführen. Es wird nun auch nicht mehr viel damit vorgenommen, die erwähnte Bassfigur tritt nur noch gegen das Ende hin in die Begleitung. Der Schluss möge noch hier stehen, weil er eigenthümlich genug ist und das frühere Schwanken zwischen E dur und der verwandten Molltonart, woraus bei *Chopin* so oft bemerkenswerthe Wirkungen entstehen, noch ein Mal andeutet:

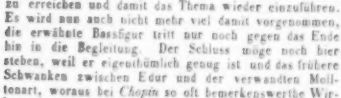

Auf der zuletzt eintretenden Quinte beruht das Unbestimmte, das Verschwimmende dieses Schlusses, der recht eigentlich der romantischen Schule angehört.

A. K.

Feuilleton.

Spontini hat sich nun, wie versichert wird, zur Herausgabe seiner Denkwürdigkeiten entschlossen. Die Anordnung und Redaktion derselben sollen die Herrn *Hektor Berlioz* und *August Gathy* übernommen haben.

In Darmstadt gefiel eine neue komische Oper in zwei Aufzügen: „Die Braut des Herzogs", gedichtet und komponirt von dem dortigen Hofkapellmusikdirektor *Louis Schlosser*. — In Heilbronn gefiel ebenfalls: „Die Bergknappen", Drama mit Gesang von *Ferdinand Joost*, Musik von *August Springer*, früherem Mitgliede des Frankfurter Theaterorchesters.

Im Haag starb der von da gebürtige Violinvirtuose *Remmers*, „erster Violinist des Kaisers von Russland", seit einem Jahre aus Petersburg nach seiner Heimath zurückgekehrt.

Der junge talentvolle Componist *Richard Hürert* ist nach längerem Aufenthalte zu Paris, Brüssel, Frankfurt am Main und Leipzig (wo er namentlich *Mendelssohn Bartholdy's* Unterweisung genoss) in seine Heimath Berlin zurückgekehrt, um daselbst als Gesanglehrer thätig zu sein.

Der Pianofortevirtuos *Litolff* hat sich in Braunschweig niedergelassen und arbeitet, ebenso wie der dort heimische *Alexander Fesca*, an einer Oper. Welcher Componist setzte nicht Opern?

In Darmstadt existirt ein „Mozartverein", der am 27. Januar, dem Geburtstage *Mozarts*, ein grosses Concert gab, worin — einen stabatmaterden Chor von *Marschall* ausgenommen — sämmtliche Musikstücke von des grossen Meisters Composition waren.

Im Kanton Wölfstein (Grossherzogthum Hessen, Provinz Rheinhessen) bestehen in den 23 Ortschaften desselben 15 Gesangvereine, welche im Laufe des nächsten Sommers auf dem höchsten Berge der Provinz, dem 1280 Fuss hohen Eichelberge, ein Gesangfest feiern werden.

Das Beispiel, welches Hessen-Homburg in Ausdehnung des Schutzes musikalischer und dramatischer Werke gegen unbefugte Aufführung sowie in Nachahmung der diesfälligen sächsischen Gesetzesbestimmungen gegeben hat (s. diese Blätter, S. 61), ist von Anhalt-Dessau befolgt worden; eine dortige Verordnung vom 8. Januar dies. Jahr. nimmt die Verfügungen des sächsischen Gesetzes vom 27. Juli 1846 an und setzt ausserdem noch fest, dass diese Vergünstigungen auch auf die in fremden Staaten erschienenen Musikalien etc. Anwendung leiden, wenn dort ähnliche Rechtsschutz gewährt wird.

In Zürich macht ein junger, einundzwanzig Jahre alter Pianofortespieler, *Eduard Hetz* aus Frankfurt am Main, grosses Aufsehen. Erst seit vier Jahren hat er sich der Musik ausschliesslich gewidmet. Sein Vater wollte einen Pianofortemacher aus ihm bilden, gab den vierzehnjährigen Knaben zu einem Tischler in die Lehre und gestattete ihm wöchentlich eine bis 2 Stunden Klavierunterricht. Nach zweijährigem Kampfe mit diesen ungünstigen Verhältnissen trat der junge Eduard aus der Lehre, und wurde nun zu einem geschickten Instrumentenbauer gebracht. Mit siebenzehn Jahren wanderte er als Gehülfe durch die Schweiz nach Italien. Nach seiner Rückkehr trat er bei dem Instrumentenmacher *Perau* in Berlin in Arbeit. Hier entdeckte zufällig *Franz Liszt* sein Talent, und nun wandelte sich sein Geschick aus dem Instrumentenbauer wurde ein Künstler. Anfangs bildete er sich unter *Liszt's* eigener Leitung; später trat er in die Berliner Akademie und hat auf derselben seinen Cursus vollendet.

Ersten Concert des Pariser Conservatoriums der Musik unter *Habeneck's* Leitung. 52te Symphonie von *Haydn*; — Chor aus Paulus in Es dur von *Mendelssohn Bartholdy*; — *Beethoven's* Violinconcert (vorgetragen von *Alard*); — Offertorium von *Hummel*; — Agnus Dei von *Jomelli*; — *Weber's* Ouverture zum Freischütz.

In Paris starb der einundsiebenzigjährige Schwiegervater *Habeneck's*, der gewesene Musikalienverleger *Sieber*.

Rudolph Willmers hat in Florenz Furore gemacht. — Der Leipziger Bassist *Pögner* hat in Stuttgart gastirt.

Louis Lacombe in Paris hat eine Symphonie unter dem Titel „Manfred" componirt, welche nächstens aufgeführt werden soll. Der Chorivers knüpft an die Bemerkung, dass dieselbe auf den *Berlioz'schen* Faust folge, die Hoffnung, man werde davon sagen können: Les symphonies se suivent et ne se ressemblent pas.

Haling's „Musketire der Königin" sind in Leipzig am 10. F bruar zum ersten Mal über die Bühne geschritten, ohne besonderen Beifall zu finden.

Am 2. Februar ist das städtische Theater zu Pest (s. o. zum niedergebrannt. Garderobe und Bibliothek sind jedoch gerettet worden.

Ueber *Adolph Adam's* neues Theater in Paris ist es zum Prozesse gekommen. Ursprünglich sollte ein Herr *Thiboudeau* in Mailand „Titulardirektor" dieses Theaters werden. Herr *Adam* will diesen Titel einem Anderen übertragen, und Jener macht ihm nun dieses Recht auf dem Wege des Prozesses streitig. Ein Prozess um den Titel „Titulardirektor"!

Kapellmeister *A. F. Titl* in Wien, der die Musik zu *Döbler's* neuen Lichtbildern componirte, hat von dem Letzteren einen

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. Nº. 29. 1803.

NACHRICHTEN.

Musik in Leipzig.

Neujahr bis Ostern.

Nach dem, was im vorigen Vierteljahr gesagt worden, können wir hier kurz seyn, und wollen nur bey einigen der vorzüglichsten neuen, oder doch noch nicht genug bekannten Kompositionen verweilen.

Alle hiesige musikalische Institute hielten sich sehr gut. Die einzige Ausnahme machte die Oper, wo, in Anschung der Wahl und Ausführung der gegebnen Stücke, vieles hätte besser seyn können — wenn man auch nur die sehr beschränkten Kräfte mehrerer Mitglieder der Gesellschaft zum Maasstabe nimmt. Indess — die Gesellschaft organisirt sich jezt grossentheils neu; man will verbessern, was zu tadeln war: drum wollen wir lieber in Hoffnung einer bessern Zukunft, als in Erinnerung an die wenig erfreuliche Vergangenheit leben. Leistet aber künftiges Jahr die Gesellschaft wirklich mehr, so ist sie auch zu erwarten berechtiget, dass der bessere Theil des hiesigen Publikums ihr mehr Aufmerksamkeit und Theilnahme, als bisher, gewahre, und dadurch dem widerlichen Sanscülottismus ein Ende mache, der seit einiger Zeit, besonders im Winterhalbjahr, auch im hiesigen Theater Wurzel zu fassen scheint, und, wohl gar gegen besseres Wissen, das Schlechte belohnt, das Gute nicht mag u. s. w.

Neuigkeiten: Ueber Stücke, wie der

20 jährige ABCschüz, der travestirte Hamlet u. a. kann in einer musikalischen Zeitung nur uneigentlich die Rede seyn. Der Zinngiesser, (Holbergs politischer Kannengiesser,) als Vaudeville von Hrn. Treitzschke bearbeitet, hat wirklich manches Belustigende, und ist, als erster Versuch, diese Gattung auf deutschen Boden zu verpflanzen, nicht ganz zu verwerfen. Herr T. wird, wenn er mehrere Stücke dieser Gattung liefern sollte, schon selbst bemerken, dass man hier, wo es nur auf einen flüchtigen, angenehmen Reiz abgesehen seyn kann, kürzer seyn; nur die Gesangstücke wählen müsse, die eben zur Zeit wirklich die beliebtesten sind und wenigstens einigen Werth haben u. s. w. Blaubart von Gretry ist bekannt und geschätzt, obschon ihm in Deutschland, wo man an Musik von entgegengesezter Art gewöhnt ist, schwerlich so viel Recht wiederfahren wird, als der zwar nicht selten armen, aber denn doch originellen und vornehmlich verständigen Musik gebührt. Das schwarze Schloss (auf andern Theatern: die Burg Montenero) von d'Allayrac hat einige sehr interessante Situationen, besonders solche, wie man sie in Frankreich vielleicht immer lieben, von denen man aber in Deutschland hoffentlich bald übersättigt seyn wird — solche, wo das Herz gleichsam zwischen Zangen genommen wird. Durch das Süjet ist der angenehme, freundliche d'Allayrac genöthigt worden aus dem Felde, wo er mit Ehren stehet, heraus und in das Pathetische überzugehen. Er hat viele Mittel aufgeboten, um sich hier zu halten: aber zum Laufen hilft nicht schnell seyn. Cherubini ist nicht nur nachgeahmt, sondern, so weit es sich hat

werthvollen Ring und ein äusserst schmeichelhaftes Schreiben erhalten, worin *Dubler* einen grossen Theil des Erfolges seiner Bilder den *Tiff*'schen Tönen beimisst. — *Garaudé* in Paris empfing von der Herzogin von Montpensier einen Brillantring: er hatte ihr seine „Méthode de chant en espagnol" und seine „52 Etudes de prononciation dans le chant français" gewidmet.

In Arles ist eine Communalmusikschule errichtet und am 2. Januar d. J. eröffnet worden. Direktor derselben ist Herr *Barjavel*. Die Anstalt zerfällt in drei Klassen, deren erste die musikalische Theorie und die Gesangslehre umfasst; die zweite heisst Symphonieklasse (wahrscheinlich Lehre des Instrumentenspiels), die dritte: Klasse der militärischen Harmonie.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Marco Berra** in Prag ist erschienen und durch Herrn **B. Hermann** in Leipzig für feste Rechnung zu beziehen:

Robert Führer's Gradualien und Offertorien

für sämmtliche Commun-Feste des ganzen Jahres nach dem römischen Missale etc.

(Für das Fest Aller-Heiligen und mehrerer Martyrer.)

1. Lief. | **Graduale** Timete Dominum
| **Offertorium** Justorum animae.

(Für Apostel-Feste.)

2. Lief. | **Graduale** Constitues eos principes
| **Offertorium** In omnem terram.

(Auf Feste eines heiligen Martyrers.)

3. Lief. | **Graduale** Justus ut palma
| **Offertorium** Gloria et honore.

(Auf Feste eines heiligen Bischofs oder Beichtigers.)

4. Lief. | **Graduale** Inveni David
| **Offertorium** Veritas mea.

(Auf Feste mehrerer Heiligen.)

5. Lief. | **Graduale** Gloriosus Deus
| **Offertorium** Misericors Deus.

(Für Feste einer heiligen Jungfrau.)

6. Lief. | **Graduale** Dilexisti justitiam
| **Offertorium** Afferentur regi.

(Für Feste heil. Aebte.)

7. Lief. | **Graduale** Domine praevenisti
| **Offertorium** Desiderium animae.

(Auf Jungfrauen- oder andere Feste weibl. Heiligen.)

8. Lief. | **Graduale** Specie tua
| **Offertorium** Filiae regum.

(Für Feste heiliger Papste, Kirchenlehrer u. s. w.)

9. Lief. | **Graduale** Os justi meditabitur
| **Offertorium** In virtute tua.

(Für das Fest eines jeden Heiligen.)

10. Lief. | **Graduale** Beatus vir
| **Offertorium** Justus ut palma.

(Für verschiedene Feste weibl. Heiligen.)

11. Lief. | **Graduale** Audi Filia
| **Offertorium** Diffusa est gratia.

Auf das Fest eines heil. Bischofs, dann für Heiligen-Feste zur Osterzeit.)

12. Lief. | **Graduale** Ecce sacerdos
| **Offertorium** Confitebuntur coeli.

(Für Feste mehrerer Heiligen zur Osterzeit.)

13. Lief. | **Graduale** Alleluja, Sancti tui
| **Offertorium** Laetamini in Domino.

Für Feste des heil. Kreuzes; d. g. auf den Gründonnerstag.)

14. Lief. | **Graduale** Christus factus est
| **Offertorium** a Protege Domine.

(Für Feste heiliger Engel.)

15. Lief. | **Graduale** Laudate Dominum
| **Offertorium** Stetit angelus.

(Vom heiligen Altare-Sakramente.)

16. Lief. | **Graduale** Oculi omnium
| **Offertorium** Sacerdotes Domini.

Zur 3ten Lieferung wird das wohlgetroffene Portrait des Componisten gratis beigegeben.

Für die Orgel:

Führer's, Rob., Hirtenklänge. 6 Pastoral-Präludien 40 Sr.
— — Sechs Pastoral-Präludien. 40 Sr.
— — Cypressenlaub. 6 leichte Orgel-Präludien zum Gebrauche bei Seelenmessen. 50 Sr.
— — 5 Präludien nach altdeutschen Kirchen-Gesängen. 50 Sr.
— — 52 kurze Präludien in den gebräuchlichsten Dur- und Moll-Tonarten und in verschiedenen Charakteren. Fl. 8.

Am 10. Februar erscheint mit Eigenthumsrecht in unserm Verlage:

Carl Schuberth in St. Petersburg, **Tarantelle** für Violoncelle und Orchester oder Piano. Op. 46.

Dessen Idées et Reves. **Adagio et Mazurka** für Violoncell und Piano. Op. 47.

Die Tarantelle hat in Petersburg beim öffentlichen Vortrag Sensation erregt und wird als eines der brillantesten und effectreichsten Concertstücke gerühmt.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Auswahl spanisch. und portugisisch. Lieder

für eine oder zwei Stimmen mit deutscher Uebersetzung, herausgegeben von **H. M.** Pr. 1, Thlr.

Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister

für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Herausgegeben von **H. M.** Pr. 2 Thlr.

erscheinen so eben, und sind zu beziehen durch die Hofmusikalienhandl. von **Ch. Bachmann** in Hannover.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Februar. **Nr. 8.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Wien. — *Miszellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik

des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

Vorerinnerungen.

Wer es begreift, dass die rationale Wissenschaft in ihrer streng systematischen Natur einem Baume gleicht, der vermöge seines organischen Wachsthums in jeder Entwickelungsphase, im Mannesalter, in der Jugend, ja sogar schon im Keime seinem Organismus nach vollständig ist, den wird es nicht befremden, dass der Verfasser in dem so geringen Umfange der nachfolgenden Abhandlung das ganze unendlich grosse Reich der Takt- und Tonwissenschaft wesentlich zu erschöpfen verheisst, — jedoch mit Abrechnung dessen, was behufs der Betrachtung der (einstweilen nur als Stück aufgefassten) Melodie und Harmonie in ihrer organischen Bedeutung einer späteren Abhandlung als Fortsetzung vorbehalten bleibt. —

Was die Terminologie anbetrifft, so bin ich der Ansicht, dass dem Erbauer eines rational-wissenschaftlichen Systemes die Befugniss zustehe, für die aufgefundenen Begriffe nicht nur neue Namen zu schaffen, sondern auch die stereotypen Kunstwörter aus der betreffenden positiven Wissenschaft nach Bequemlichkeit in Anspruch zu nehmen. Neu geschaffene Ausdrücke sind hier vorzugsweise: Takt-, Ton-, Akkord- und Melodie-Gefüge, reiner Akkord, Mischakkord; ein usurpirter: Takt. —

Durch die Erfahrung belehrt, wie leicht in eine derartige Theorie, wie die vorliegende, sich Sprünge und Inconsequenzen einschleichen, werden mich im Interesse der Wissenschaft und nicht des Streites erhobene Einwürfe und Erinnerungen nur erfreuen können.

Es dürfte sich wohl Niemand nachdrücklicher aufgefordert fühlen, als der Verfasser der „Aesthetik des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins", seine schwachen Kräfte einer anderen problematischen Wissenschaft zuzuwenden, welche als Schwester der gegenwärtigen sich betiteln würde: Aesthetik des *räumlichen* Gegenwartsbewusstseins. Dass diese Aufgabe bei gemeinsamen Prinzipien doch unvergleichlich schwieriger sein muss, als die in vorliegender Abhandlung versuchsweise gelöste, lässt sich daraus leicht schliessen, dass der Raum *drei*, die Zeit aber nur *eine* Dimension hat. Während daher für das Bedürfniss der gegenwärtigen Wissenschaft die Zahl, mithin die Rationalität vollkommen ausreicht, wird die Aesthetik des räumlichen Gegenwartsbewusstseins über die Schranken der Arithmetik hinausragend grösstentheils im ausschliesslichen Gebiete der stetigen Mathematik und mithin der Irrationalität spielen. Der aus der Lösung dieses Problems erwachsende unschätzbare wissenschaftliche Gewinn würde unfehlbar in dem langersehnten Aufschluss über die Natur und das Gesetz der Licht- und Farbenwelt bestehen. Beiträge zu diesem Behufe werden mir äusserst willkommen sein.

Ich schliesse mit dem Wunsche, dass der mit unsäglicher Mühe gepflanzte und bis zu einem allerdings noch schwachen Alter gepflegte Baum der neuen Theorie durch das mitwirkende Interesse der Verehrer der rationalen Speculation seine Zweige alsbald zu starken Aesten ausbreiten möge, um die positive Wissenschaft, und durch diese auch die Kunst mit gediegenen Früchten zu segnen.

Analytische Einleitung.

Ist es Aufgabe und Wesen der Analyse überhaupt, von der concretesten, augenfälligsten Thatsache eines Kreises von Erscheinungen auf die geistigsten innersten Gründe derselben hinabzusteigen, so bietet sich insbesondere für die gegenwärtige Forschung das Reich der so mannigfaltigen Tonverbindungen, mit einem Worte: das Tongefüge als nächstes Object dar. Die Frage, welche sich demnach unserer Analyse stellt, ist: Welches ist das Gesetz des Wohlklanges und wie realisirt es sich im Allgemeinen und im Einzelnen? —

Der erste Theil dieser Frage ist leicht zu beantworten: Ist das mathematische Gesetz das Gesetz der Natur und des Geistes, so ist es auch das Gesetz des Wohlklanges im Tongefüge. Der zweite Theil der Frage bedingt die Vorfrage nach der Natur des Objectes, worin sich das mathematische Gesetz ausprägen soll. — Das Wesen des Tones beruhet nach der Lehre der Akustik in der regelmässigen Vibration des elastischen Körpers, welche nach Massgabe ihrer Geschwindigkeit gra-

duell verschiedene Eindrücke auf das Gehör macht. Die relative Geschwindigkeit also der tonerzeugenden Vibrationen, geregelt von dem mathematischen Gesetze, oder das Tonverhältniss nach dem Begriffe der Akustik, muss demnach die Ursache des Wohlklanges im Tongefüge sein. Daraus begreift es sich fast schon im Voraus, und die akustische Erfahrung bewährt es, dass es in Absicht auf den Wohlklang nicht auf die Quantität, sondern einzig und allein auf die Qualität der Tonverhältnisse ankomme. So z. B. ist das Verhältniss 5:7 kleiner als 3:4, 4:5, 5:6, 6:7 und grösser als 1:2, 2:3, 3:5, 5:8, 3:7, und doch geben alle neun letzteren einen einfacheren Klang, als das erste.

Doch erwägen wir die wichtige, erhabene Bedeutung, welche das Tonwesen für unser Gemüth hat, dass die Tonkunst mehr als eine sinnliche Ergötzung, dass sie eine Sprache, ja eine fesselnde Sprache des Gefühles ist, so müssen wir die unabweisbare hohe Aufgabe unserer rationalen Wissenschaft erkennen, die bisherige akustische, materielle Auffassung des Tongefüges mit einer möglichst psychischen, idealen zu vertauschen. Wie also dem Körper die Seele, dem physischen Gehöre das musikalische innewohnt, so muss auch dem akustischen Tone ein ideales psychisches Wesen entsprechen, das in der menschlichen Seele ruhend durch sein physisches Abbild erweckt und in's Bewusstsein gerufen wird. Dieses psychische Wesen, den idealen Ton, wie ich ihn nennen will, von seiner körperlichen Erscheinung, dem akustischen Tone, streng zu trennen, ist nunmehr nächste Aufgabe unserer Analyse.

Ist das Wesen des akustischen Tones die regelmässige Vibration des elastischen Körpers, die nach Massgabe ihrer Geschwindigkeit gradweis verschiedene Eindrücke auf das Gehör macht, so kann das entsprechende psychische Wesen desselben, der ideale Ton, weiter nichts sein, als die Vorstellung von gleichen Zeitperioden, die nach der Wechselgeschwindigkeit der letzteren auf gleiche Weise verschieden ist.

Ist diese graduelle Verschiedenheit nun akustische und mithin auch psychologische Thatsache, sind die vorzustellenden Zeitperioden aber in ihrer Einzelheit nicht fasslich, so kann jene Vorstellung nur eine Summarvorstellung, d. h. eine solche sein, die auf Zusammenfassung mehrerer einzelner unter einen Totalanblick beruht. Steht es nun empirisch fest, mit welcher enormen, wunderbaren Sicherheit und Schnelligkeit das Gefühl in jeder Beziehung ein und dasselbe Urtheil, das der Verstand durch schwerfälliges, langwieriges Zergliedern und Verbinden sich mühsam erarbeiten muss, eben durch jenen Totalanblick, sonst „unmittelbare Anschauung" genannt, instinktmässig mit dem ersten Schlage trifft, so obwaltet kein Zweifel, dass die Genauigkeit der gedachten Summarvorstellung Nichts zu wünschen übrig lässt.

Diese gleichen Zeitperioden, welche das Wesen des idealen Tones begründen, müssen bei einem gewissen Grade von Vergrösserung aus dem Gebiete der Summar- in das der Singularvorstellung hinübertreten. In dieser Phase sind die Zeitperioden zählbar und in Beziehung auf diese Stufe in ihrer Einzelheit dasselbe, was in der vorigen die einzelnen Töne waren, nämlich Elemente, bestimmt, unter der Herrschaft des mathematischen Gesetzes zusammengefügt und im Gefüge aufgefasst zu werden. Ich nenne diese einzelnen Zeitperioden Takte, und eine mathematisch geregelte Combination von Takten verschiedener Grösse Taktgefüge.

Bei fortgesetzter Vergrösserung der Zeitperioden entfernen sich Anfangs- und Endpunkt der einzelnen allmälig so weit von einander, dass sich auch die einzelnen nicht mehr in ihrer ganzen Ausdehnung überschauen lassen: da ist die andere Schranke des Taktgebietes und des Reiches der messbaren Zeitgrössen überhaupt, denn beide Vermögen, das der Summar- und das der Singularanschauung, sind nun erschöpft und eine dritte Anschauungsweise ist nicht denkbar. — Nach allem Diesem, um das Ergebniss der bisherigen Untersuchung kurz zusammenzufassen, zerfällt das ganze Reich der messbaren Zeitperioden in zwei Gebiete, in das des geschwinderen und das des langsameren Wechsels, deren ersteres der Summar- und deren letzteres der Singular-Anschauungsweise unterliegt, — in das Ton- und das Taktgebiet.

Betrachten wir die Sache noch ein wenig genauer, so wird es uns bemerkenswerth erscheinen, dass 1. alle jene Functionen der Vorstellung und Vergleichung des Tones und des Taktes sich ausschliesslich an die Gegenwart anlehnen, und dass 2. das Reich der messbaren Zeitperioden seine Schranken hat, von welchen man wissen möchte, wodurch sie bedingt werden. Das Erstere wäre nicht möglich, wenn die Gegenwart im strengsten Sinne nur ein Punkt wäre; denn wie könnte die Seele mit einem solchen Gegenwartspunkte auch nur die kleinste Zeitlinie umfassen, geschweige periodisch wiederholen? Ist nun die Gegenwart wirklich eine Linie, so ist das zweite, nämlich die Beschränktheit des Reiches der messbaren Zeitgrössen, nur dadurch erklärlich, dass jene Gegenwartslinie selbst eine endliche beschränkte Grösse hat. Diese beschränkte Gegenwartslinie ist das Medium, durch welches der Seele die Ideen des Tones und des Taktes zum Bewusstsein kommen, wie dem physischen Gehöre der Schall durch die Luft und dem physischen Gesichte der physische Körper durch das Licht. Da ferner jene Gegenwartslinie gegen alle Töne und Takte gleich commensurabel ist, so muss sie keine feste, precise, sondern gewissermassen eine elastische Grösse haben. Endlich muss es mit dem Gegenwartsbewusstsein, weil es mehre in gewissen rationalen Verhältnissen stehende Töne und Takte zugleich auffassen kann, ein ähnliches Bewandniss haben, wie mit dem vibrationsfähigen elastischen Körper, der ja bekanntlich eine unbegrenzte Anzahl physischer Töne, welche ebenfalls in bestimmten rationalen Verhältnissen zu einander stehen, zugleich hervorbringt. Wie aber unter diesen von einem und demselben vibrirenden Körper hervorgebrachten Tönen ein einziger mit vorherrschender Stärke erklingt, so überwiegt auch von mehreren gleichzeitigen idealen Tönen immer ein einziger alle übrigen an Klarheit des Bewusstseins.

Gehen wir in unserer Abstraktion noch einen Schritt

weiter und denken uns auch die Basis unserer Wissenschaft, das zeitliche Gegenwartsbewusstsein mal aufgedeckt, so finden wir es endlich, das unsichtbare, rathselhafte Gespenst, das die Philosophie mit dem Namen bezeichnet: „Vorstellungen von der Intension der Bewegung.“

Erscure. Die Vorstellung von dem anderen Factor, der Extension der Bewegung, heisst Raum. Nun haben wir sie alle beide, die wunderlichen Chimären, deren Namen man so leicht und bequem mit vier Zeichen schreibt und mit einem Athemstosse ausspricht, deren ätherisches, abstractes Wesen aber den Griffen des hascheuden Denkers ausweicht wie ein Irrwisch!

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 18. Februar. — Dieses und die nächsten Abonnement-Concerte sind nach der Reihenfolge grosser Meister von vor 100 Jahren, geordnet. — *Sebastian Bach* (geb. 1685, gest. 1750), *Händel* (geb. 1685, gest. 1759), *Gluck* (geb. 1714, gest. 1787), *Pergolese* (geb. 1707, gest. 1739), *Jomelli* (geb. 1714, gest. 1774), *Gretry* (geb. 1741, gest. 1813).

Erster Theil: Suite für Orchester von *Sebastian Bach*; Ouverture, Air, Gavotte, Finale (Bourrée, Gigue). — Arie aus Jephta von *Händel*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Adagio und Fuge für Violine solo von *Seb. Bach*, vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Duett aus dem Stabat mater von *Pergolese*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Zweiter Theil: Ouverture zu Samson von *Händel*. — Arie aus dem Miserere von *Jomelli*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Chaconne für Violine solo von *Seb. Bach*, vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Arie aus der Oper: Richard Coeur de Lion von *Gretry*, gesungen von Herrn *Pasque*. — Ouverture zu Iphigenie in Aulis von *Gluck*.

Wenn es wahr ist, dass das Genie seiner Zeit vorauseilt, so ist wohl auch nicht wegzuleugnen, dass wenigstens die Werke der musikalischen Genie's von der Zeit bald eingeholt, dann überholt und in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das Herz mehr oder weniger paralysirt werden. Dies zeigt sich am Deutlichsten in historischen Concerten. Durchaus nur Compositionen der grössten Genie's des vergangenen Jahrhunderts wurden heute aufgeführt; wer wollte aber aus innerstem Herzen heraus behaupten, durch sie einen rein musikalischen Genuss in dem Grade empfunden zu haben, wie die neueren Meisterwerke ihn in unseren Seelen zu entzünden vermögen? Wer sollte sich zu sagen getrauen, die Suite für Orchester von *Sebastian Bach* hat mir einen eben solchen Genuss gewährt, als eine *Beethoven*'sche Symphonie, an deren Stelle jene heut erschien? Dem soll solchen historischen Concerten ihr Interesse nicht weggeläugnet werden, doch müssen wir wohl zugestehen, dass es weniger in der Wirkung eines Kunstgenusses im heutigen Sinne, als vielmehr in der Betrachtung des Ganges liegt, welchen die Kunst der Musik durch eine Reihe vorzüglicher Tongeister nach und nach zum Vollkommeneren gewacht hat. Auch nicht das Verdienst jener früheren Meister wird im Geringsten dadurch geschmälert. Sie hatten und brauchten denselben Fonds von Kraft, Geist und Fülle des Herzens, um aus ihrer Zeit hervorzuragen und das Vorgefundene zu steigern. Nur als Curiositäten oder gar niemals Erreichbare, wie es hie und da geschieht, soll man sie nicht hinstellen. Wollte man z. B. den grossen *Seb. Bach* als einen solchen bezeichnen, so wäre ja wohl für alle späteren Genie's kein sicherer Weg, als, seiner Compositionsweise nachzustreben. Was würden aber Publikum und Kritik zu einem heutigen Componisten sagen, der eine Suite à la *Bach* brächte! Man lächle nicht über diesen Gedanken, wir haben einen ähnlichen Versuch wirklich. *Mozart* hat ja in seinem Don Juan eine Arie der Elvira in *Händel*'schem Geiste und Style geschrieben. Vielleicht um den damaligen Ueberschätzern des Alten recht schlagend die Frage vorzulegen, ob seine Musik über die *Händel*'sche hinausrage oder hinter ihr zurückbleibe. Denn viel hatte der Arme von solchen Anbängern des Gewohnten und Nichtbegreifens des Besseren zu leiden!

Und immer noch gibt es Individuen, die über die älteren Werke in glühenden Wortenthusiasmus gerathen und die Schreibweise jener Meister als die acht klassische der Welt, namentlich der jüngeren musikalischen, anpreisen möchten.

Seb. Bach hat die contrapunktische Kunst auf ihren Gipfel erhoben; die Werke, in denen er diese Kunst entfaltet, werden für den Kenner ewig bewunderungswürdig und eine unerschöpfliche Quelle der tiefsten Studien bleiben. Diejenigen Werke hingegen, in welchen er diese Künste weniger gehandhabt, in welchen er dem galanten Styl hat huldigen wollen, wie z. B. in der genannten Suite für Orchester, tragen den Stempel der damaligen Zeit, die gebrauchten Figuren erscheinen uns veraltet, zum Theil geschmacklos für den jetzigen ausgebildeteren Sinn, und können eben nur noch ein historisches Interesse gewähren. Dasselbe ist von den beiden Pieces für Violine solo zu sagen, welche übrigens Herr *Joachim* mit grosser Fertigkeit vortrug, und sich rauschenden, nicht enden wollenden Beifall errang. Dass wir die Kraft und Tiefe des Ausdrucks in manchen seiner Werke, in den Formen seiner Zeit allenthalt, nicht verkennen, brauchen wir wohl nicht zu bemerken.

Mehr in das Herz drang schon die Arie aus Jephta von *Bachs* Zeitgenossen *Händel*, durch ihren einfachen, bestimmten Ausdruck und den gefühlten Vortrag des Fräul. *Schloss*. Die Ouverture zu Samson von demselben Meister konnte dagegen in ihrem altväterischen Style keine besondere Wirkung hervorbringen. Auch das Stabat mater von *Pergolese* vermag, trotz seines unverkennbaren religiösen Ausdrucks, unserer Zeit keinen vollkommenen Genuss mehr zu bringen. Anmuthiger wieder spricht sich die Arie in dem Miserere von *Jomelli* aus; man fühlt die leise Ahnung des nahenden Uebergangs zu dem melodischeren Reiz der neueren Zeit. Wieder etwas

weiter in dieser Beziehung vorgeschritten zeigt sich die Arie aus Richard Löwenherz von *Gretry*, welche Herr *Pasque* mit lebendigem Ausdrucke vortrug. Schade dass auch dieser Sänger die Wirkung seiner wohlklingenden Stimme schwächt durch das immerwährende Tremolliren. Es ist unbegreiflich, mit welcher hartnäckigen Liebe so viele Sänger und Virtuosen an dieser unglücklichen Manier hängen, obgleich ihnen alle Welt sagt, dass es die unausstehlichste ist, die es gibt. In der Ouverture zu Iphigenia in Aulis offenbart sich, wie in dem denkenden Geiste *Glucks* die Ueberzeugung zum Bewusstsein gekommen, dass die technische Künstlichkeit zurücktreten muss, um der Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks Platz zu machen, und dass die Composition nicht da ist, um ihre Künste zu zeigen, sondern um die mannichfaltigen Seelenbewegungen treu zu schildern und in dem Hörer zu erwecken. *Gluck* wurde von den Contrapunktisten seiner Zeit sehr geringschätzig behandelt und als ebenbürtig durchaus nicht anerkannt. Auch mag er wenig Studien darin gemacht haben. Dagegen drang er mit schärfstem Geistesauge in die Tiefen der menschlichen Affecte, Gefühle, Leidenschaften, und übte eine Macht über die Gemüther, wie vor ihm Keiner.

Der geehrten Konzertdirektion muss für die Anordnung dieser historischen Konzerte der aufrichtigste Dank gezollt werden. Denn keine Frage ist es: je tiefer in die vergangenen Zeiten hinein die Erscheinungen einer Kunst dem grossen Publikum gezeigt werden, je mehr müssen Kenntniss, Verständniss- und Genusssfähigkeit sich in demselben ausbilden und erhohen.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M. Was unsere Oper betrifft, so war *Gahr* im Laufe dieses Winters in eben so grosser Verlegenheit wie die Direktion des Schauspiels, da Krankheiten mehrerer Mitglieder es nöthig machten, in die Ferne zu greifen, um Gäste zu acquiriren. Publikum und Direktion bilden einen grossen Haushalt. Die Familie will ihre Nahrung, täglich soll der Tisch mit gesunder und würziger Speise bedeckt sein, aber man fragt nicht danach, wo sie das Familienhaupt hernehmen soll. In dieser Beziehung hat unsere Direction mit Nahrungssorgen zu kämpfen, und deshalb erschien die schwedische Nachtigall als ein willkommenes Gericht. Eine Kritik über diese Sängerin? Wir wollen weder Oel in's Feuer noch in die Bewunderung giessen, denn Beides ist bereits zur Genüge geschehen. Die explodirende Kritik hat ihren Gipfel erreicht, und eben so haben sich auch Stimmen erhoben, welche vom Standpunkte der Aesthetik aus dieser Sängerin unparteiisch gesagt haben, dass sie auch eine Achillesferse habe. Sie sang nebst der Regimentstochter und Julia (Vestalin) ihre gewöhnlichen Stereotypen, machte bei doppelten Preisen ein Dutzend volle Häuser und vergass dabei der Nothleidenden nicht.

Von Fräulein *Emilie Walter* aus Stuttgardt war es gewagt, jener Alles verblendenden Zauberin so direkt nachzusingen, und wenn sie mit blauem Auge davon gekommen ist, so mögen theils ihre wirklichen blauen Augen Schuld daran sein, theils auch die hier sehr eingerissene Gleichgiltigkeit des Publikums. In Parenthese gesagt, so betrachtet man das Theater hier mehr als einen Ort, wo man der Gewohnheit oder müssigen Neugier fröhnt, als einen, wo man sich bildet, und wo man den Mimen als den Schöpfer höher potenzirter Empfindungen betrachtet und seinen Schöpfungen noch nachhuldigt. Um auf Fräulein *Walter* zurückzukommen, so hat bei allen schönen Requisiten, als Jugend, Figur, Stimme und Ausdauer, die sie besitzt, ihr nur Frau Poesia die Stirne nicht geküsst, und das ist das Schlimmste, was einer dramatischen Künstlerin widerfahren kann. Demohngeachtet ist ihr Cyklus von Gastrollen freundlich, wenn auch ohne Nachklang hingenommen worden. Eine Demoiselle *Wilkens*, vom Theater zu Hamburg, missfiel als Aennchen im Freischütz und als Jenny in Dame blanche, obgleich ihre Jugend wohl Nachsicht verdient hätte; dagegen erwarb sich Herr *Barth* vom Breslauer Theater als Tamino und Georg Brown Freunde. Bei schönen Mitteln und einem ächten Tenorkern trägt er feurig vor, und hat ein schönes Piano. Die Haltung aber und die Aussprache liessen viel zu wünschen übrig. Dann gefiel ein Herr *Meinhardt* aus Wiesbaden durch Persönlichkeit und Spiel. Weshalb er nicht weiter gastirte, ist ein Cabinetgeheimniss.

Fräulein *Quint* vom Königsstädter Theater zu Berlin ist nach langen Gastspielen nun die unsere. Ein hübsches Mädchen, früher Mitglied der Oper, singt sie jetzt als Schauspielerin. Eine Politik, die oft schon mit Erfolg angewendet wurde. Seit dem Krankenlager unserer beliebten *Hausmann-Thomas* spielt sie die erste Liebhaberin im Lust- und Schauspiel und singt dabei den Schalk (artesischer Brunnen), die Florine in Fanchon u. a. Ueberall verwendbar und freundlich aufgenommen, fehlt ihr für ein ernstes dramatisches Fach doch das geistige Prinzip.—Von dem jungen Anbau unserer Baritonisten verdient Herr *Kelchner* den Vorzug, nicht weil er die brillanteste Stimme, sondern weil er das meiste Talent besitzt. Als theatralische Versuche wählte er, oder wurden für ihn gewählt der Jäger-Prinz im Nachtlager, und Don Juan. Viel gewagt. Aber was keiner andern Kunst möglich, ist in der musikalisch-dramatischen Gebrauch, nämlich beim Giebel zu beginnen. Deshalb hilft gegen den Strom schwimmen nichts, und auch ich will meine Gefühle über dieses System unterdrücken. Genug, der Anfänger sang diese ersten Partieen, und ich muss gestehen, er überraschte, bei einem gebildeten Vortrage, durch ein Spiel, wie es oft selbst routinirte Sänger nicht besitzen. Zwar fehlte in Don Juan das Volumen der Stimme und im Dialog die noble Verbindung des Organs; beide Mangel aber können durch Schule und Uebung verbessert werden. Im Ganzen berechtigt der junge Mann zu einer hoffnungsvollen Zukunft. Die Künstlerin, welche sich um unsere Oper in der neuen Zeit wieder besonders verdient gemacht, ist Madame *Capitain-Aschütz*, welche nach bedeutender Krankheit wieder im vollen Besitz ihrer Mittel ist. Sie gleicht in dieser Beziehung dem Phönix, der aus der Asche sich immer wieder zu neuer Thätigkeit aufschwingt,

und wenn man bedenkt, dass sie kürzlich die Pamina mit eben so vollem und frischem Organ sang, als vor zehn Jahren, da sie in dieser Partie zum ersten Mal auftrat, so wird man die Festigkeit und Ausdauer ihrer sonst zarten Constitution bewundern müssen. Es ist in der That einzig, wie diese junge Frau durch die Innigkeit des Vortrags wie durch einfache Grazie immer von Neuem auf das Publikum wirkt, und sogar auch auf solche Leute, die sich sonst gern durch Spiegelfechtereien verblenden lassen. Sie gab in kurzer Zeit hinter einander die Ilia (Idomeneus), die Iphigenie, Emmeline, Zemire, die Judin, den Fidelio, und — die Fanchon von Himmel, und dokumentirte uns darin den alten guten Satz auf's Neue, dass Wahrheit immer siegt.

Es kann durchaus nicht meine Absicht sein, mich über die täglichen Leistungen unserer Mitglieder jedes Mal der Reihe nach auszusprechen, da es den Leser dieser Blätter nur Interesse gewähren kann, mit den ungewöhnlichen Ereignissen unserer Bühne au fait zu bleiben.

Novitäten hatten wir: *Adam's* Sennerhütte (nach *Scribe* von Hartenfels), *Lortzing's* Waffenschmied, und *Meyerbeer's* Musik zu Struensee. Neu aufgefrischt wurden *Himmels* Fanchon und *Ditterdorfs* „rothes Käppchen". Die Sennerhütte hält sich, aber der Waffenschmied wird gleich Czaar und Zimmermann und dem Wildschütz zur Lieblingsoper werden. In den Musketiren, die wiederholt wurden, kämpfen immer Gesang und Spiel gegen einander, und man weiss noch nicht, welches Element siegen wird. *Michael Beer's* Struensee ist am 8. Februar nach unendlichen Proben über unsere Bühne gegangen, aber weder das Drama noch die Musik hat Anklang gefunden. Die Dichtung fand man langweilig, die Musik aber hat man offenbar nicht verstanden oder als Entre-Akt-Musik nicht beachtet. Gibt's aber eine Musik in der Welt, die studirt und durchdrungen sein will und folglich alle Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, so ist's diese, wo auf jeder Seite der Partitur hundert Contraste von Gefühlen mit einander streiten. Neu einstudirt werden nun ganz gewiss *Estors* „beide Prinzen." Die Partieen davon sind wenigstens schon ausgetheilt. Auch standen schon mehrmals Herrn *Neeb's* „schwarze Jäger" zur Wiederholung auf dem Repertoire. Allein diese Oper verfolgt ein eigenes Fatum. Sobald sie gegeben werden soll, wird Jemand krank. Auch sieht man *Clapissons* neuer Oper „Gibby, la cornemuse" entgegen, die *Gollmick* zur deutschen Uebersetzung unter der Feder hat.

(Fortsetzung folgt.)

Wien, am 19. Januar 1847. Den Journalreferenten ergeht es häufig wie den Hagestolzen; unter den vielen neu auftauchenden und entgegentretenden Schönheiten wird Beiden der Moment der Wahl so sehr erschwert, dass bei jenen die Novitäten, bei diesen aber ihre eigene werthe Person alt und interesslos werden. Aehnlich erging es auch dem Schreiber dieser Zeilen; während sich die Ereignisse und Begebenheiten um ihn herum drängten, blieb er lieber ein ruhiger Zuschauer, als ein emsiger und fleissiger Chronist; jetzt aber beeilt er sich, mit Dampfeskraft all' das Erschaute und Gehörte zu Papier und unter Siegel und Couvert an die Redaktion dieser Blätter zu befördern. Was haben wir nicht schon in diesen kurzen 19 Tagen des neuerstandenen Jahres Alles erlebt, beklatscht und ausgepocht, — doch hier haben wir es ja nur mit der Kunst und deren Erscheinungen zu thun, und alles Uebrige beirrt uns nicht. Also:

Meyerbeer ist in unserer Mitte; das ist eine alte, längst bekannte Geschichte, darüber ist der Mond schon voll und wieder neu geworden; wie er allgemein gefeiert, wie viele Festessen ihm zu Ehren veranstaltet wurden, das sind Dinge, die man schon im Jahre 1846 zu hören und theilweise auch zu lesen bekam. Neuer und interessanter jedoch ist es, zu erfahren, wie weit die Aufführung seines Feldlagers in Schlesien bei uns gediehen, da können wir berichten, dass man wacker vorwärts schreitet, da wird exerzirt, studirt und manövrirt, als gälte es, Antwerpen zu nehmen. Wenn die Aufführung so grossartig als deren Vorbereitungen, dann haben wir einen hohen Genuss zu erwarten, doch unsere Hoffnungen sind nicht auf Ausserordentliches, bis zur Straffheit gespannt, denn wir wissen, wie viel wir von *Pokorny's* Anstalt nach dem bisher Geleisteten zu gewärtigen haben. *Jenny Lind* macht dem Direktor sehr volle Häuser; am 17ten d. M. gastirte sie zum fünften Male als Marie in der „Regimentstochter" und der Beifall, den sie erntete — nun, Wien ist ja auch ein Glied in der deutschen Bundeskette. Ihre Leistung in dieser Partie ist jedenfalls vorzüglich, jedoch nicht ausserordentlich, nicht alles Dagewesene überstrahlend, wie so mancher Lindverfechter gerne behaupten möchte. Dadurch, dass sie die gewöhnlichen Künste der Koketterie verachtet, erringt sie den Beifall jedes Unbefangenen. Diese Tochter eines Grenadierregiments (in Füsilir-Costüme) ist kein Kind des wirklichen Lebens, sie ist nur ein Gebilde der Künstlerin, eine besondere Art von Fantasiebildern. — Im Gesange bewirkt die *Lind* jedenfalls durch ihre Kunst Ausserordentliches, denn ihre Stimme und Tonfülle nimmt einen subordinirten Rang ein; in der Szene der Gesangleection ist sie ganz vorzüglich, ganz wirkungslos hingegen trägt sie jenes Paradeross aller „Marien": „Heil dir mein Vaterland" vor, damit übergosst uns die Nordländerin mit eisig kalter Douche. Die übrigen Mitwirkenden in dieser Oper sind: Herr *Staudigl*, der grosse Meister im Gesange als Sulpice, und Herr *Nazic* als Tonio. Letzterer besitzt ein hübsches Kapital in seiner Kehle, das aber bis jetzt noch blos in Assignazionen besteht, es muss ihm daher sehr daran gelegen sein, einen Wechsler aufzufinden, der diese ihm in reines Gold dafür umsetze, und die Firma dieses Wechselhauses hiesse: „ein tüchtiger Meister und unverdrossener Fleiss."

Im Hofoperntheater kam *Flotow's* neueste Oper „L'âme en peine", zu deutsch „der Forster", übersetzt nach St. Georges' Original von Dr. *Bärmann*, zur Aufführung. *Flotow's* Opern führen, wie die englischen Gasthöfe, die Devise: Ici on loge à cheval et à pied, man mag kommen wie man will, man ist gut aufgenommen, es findet sich darin ein Leckerbissen für jeden

Gaumen. Hier ein Ballquartett, dort ein Chor, bald ein Liedchen, wieder ein Trinklied, nun eine Romanze, und was dergleichen Zugaben mehr sind; Jedes für sich als Einzelpiece genommen, ist interessant, spricht an und erwirbt sich seine Freunde wie es auch verdient, aber nur keine solche althergebrachte Anforderung an Einheit der Ideen und der Form, das ist jetzt nicht mehr modern, das riecht nach dem Zopfe und wird nur schwer mehr goütirt und doch — komische Geschichte — dieser „Förster" sprach nicht sonderlich an. Hoffte das Publikum, ganz in einer neuen Phase den Componisten des Stradella bei seiner jetzigen Oper zu schauen? oder hat es plötzlich seinen Geschmack geändert? oder geschieht es blos dem deutschen (?) *Meyerbeer* zu Ehren? oder will es damit seinem Landsmanne, dem Componisten des Guttenberg, eine Ovation bringen? — *Flotow* bringt sich darin wie er ist, wie wir ihn schon aus seinem Stradella kennen, und ich möchte behaupten, dass dieser „Förster" und seine einzelnen Nummern zwei und vierhändig gewiss auf den meisten Piano's unserer Residenz aufliegen werden, und doch wollte man in der Oeffentlichkeit ihm diesen Triumph der Anerkennung nicht gönnen. Am 16. wurde diese Piece zum dritten und letzten Male unter der persönlichen Leitung des Componisten gegeben. Fräul. *Zerr* als Adrienne ist eine wunderliebliche Erscheinung, auch Herr *Formes* als Amtmann und Herr *Weichard* als Leopold erwarben sich viele Verdienste darin.

Unter den Virtuosen ist es eine wahre Noth, der Concertsaal bleibt leer, und nur wenn *Jenny Lind* mitwirkt, zeigen sich gefüllte Häuser, wie wir es in dem letzten Concerte der ausgezeichneten Pianistin *Clara Schumann* gesehen. Eine siebenjährige Violinistin, *Wilhelmine Neruda*, eine Schülerin des Professors *Jansa*, welche schon zwei sehr beifällig aufgenommene Concerte gab, veranstaltet am 24. d. M. unter Mitwirkung der *Lind* ihr drittes; so bringt sie doch die Kosten für zwei andere, ohne solche fremde Mitwirkung gegebene Concerte heraus, und doch ist das liebliche Kind ein halbes Wunder und führt einen gar mächtigen Bogen. Doch — es heisst, ein grosser Dichter habe sich schon sein neuestes Epos gewählt, was „die Irrfahrt des *letzten* Virtuosen durch Deutschland" zum Gegenstande haben und kühn sich an die Odyssee anreihen soll. —

Miscellen.

Ein Brief an Spohr aus dem Inneren Russlands.

Vor einiger Zeit hatte ich Gelegenheit, ein Schreiben des kaiserl. Staatsrathes *Grégoire Fornossay* an unseren Grossmeister *Spohr* einzusehen, welches mir, wie den Musikfreunden denen ich gelegentlich es mittheilte, so interessant erschien, dass ich mich zu dessen wortgetreuer Uebersetzung und deren hier nachfolgender Mittheilung fortgezogen fühle.

„Mein Herr!

Undankbarkeit ist die unwürdigste Sinnesart; ich aber bin Ihnen gegenüber seit langer Zeit deren schuldig; Sie haben mir eine Wohlthat erwiesen; — ich wage das auszusprechen ohne die Sache zu übertreiben. Funfzehn Jahre sind seitdem verflossen, und bis zu diesem Augenblicke habe ich Ihnen meine lebhafte und aufrichtige Dankbarkeit noch nicht bezeugt; — aber, es ist doch besser spät als gar nicht.

Sie haben vielleicht vergessen, dass im Laufe des Jahres 1830 ein Leibeigener sich Ihnen vorstellte, ein Russe, ein Musiker, Namens *Michel Enke*, und dass Sie demselben Unterricht im Violinspiel zugestanden. Nach dem über uns waltenden Allmächtigen waren Sie sein zweiter Wohlthäter, — der Schöpfer verlieh ihm das Geschenk erhabener Anlagen, — Sie veredelten solche und bereicherten sie an Einsicht und Kenntnissen; Ihnen verdankt er, nicht nur ein guter Solospieler, sondern auch ein vortrefflicher Dirigent geworden zu sein. Es gelingt ihm, durch mein eigenes Orchester die Symphonieen von *Mendelssohn Bartholdy*, die Ihrer Composition, und selbst die *Beethoven*'schen ausführen zu lassen, und in sehr befriedigender Weise. Ihr Schüler verdankt Ihnen seine Freiheit, seine unabhängige Stellung; und ich zu meinem Theile verdanke Ihnen diesen himmlischen Genuss, erhabene Musik zu hören, welche die Seele über die Erde hinaushebt, ihr den Himmel andeutend. Das sind die Früchte Ihres so edlen Gemüthes.

Ich bin gewiss, dass Ihr edles Herz sich darüber freuen wird; um so mehr, als ausser mir auch so viele andere Personen meiner Bekanntschaft ohne jene Ihre Mitwirkung in einem entlegenen Winkel der Erde aller Mittel beraubt sein würden, sich einen Begriff von dem wahrhaft Schönen zu machen.

Erlauben Sie mir nun auch noch, Ihnen meine vollste Dankbarkeit auszudrücken für Ihre Symphonie, bezeichnet: „die vier Perioden der Musik"; Sie haben diese Perioden auf das Vollständigste charakterisirt. Dieser *Bach*, welcher in Ihrer Symphonie erscheint, hat seine Heimath im Himmel, er kam noch nicht zur Erde herab; — *Haydn* und *Mozart* stiegen zu dieser Erde herab, aber sie erinnern sich ihrer Heimath des Himmels; *Beethoven* gehörte dieser Erde an, aber er erhebt sich zum Himmel; und Ihrer vierten Epoche, rein ein Kind der Erde, fehlt der Pass, um Eintritt in den Himmel zu erhalten! — Vielleicht, dass diese Ihre musikalische Darstellung der Welt diese Wahrheit kräftiger darlegen wird, als alle Worte, — und vielleicht, dass dadurch eine veränderte Richtung der Musik bewirkt wird. Wolle Gott, dass sich das also erfülle! — Alsdann wird unsere Nachkommenschaft Sie als ihren Wohlthäter verehren müssen! —

Wenn Sie etwa wünschen sollten, eine Idee von der Organisation meines Orchesters zu erhalten, so ist solche folgende: 10 Violinen, 2 Bratschen, 2 Violoncelle, 2 Contrabässe und die vollständige Besetzung der Blas-Instrumente, im Ganzen 35 Instrumentalisten, und mehrere Singstimmen, um einen Chor zu bilden. — Was Ihre Compositionen anlangt, so besitze ich davon, was das hier angehangene Register nachweist; wenn davon

ausserdem noch etwas da ist, was mit der Zahl meiner Musiker zu executiren steht, so werden Sie mich durch dessen und des Verlagsortes Nachweisung unendlich verpflichten.

Ihr Schüler *Michel Enke* bittet mich, Ihnen seine aufrichtige Dankbarkeit auszudrücken für all' das Gute, womit Sie ihn überhäuft haben.

Wenn Sie mir wohlwollend genug sein wollten, eine Antwort zu schenken, so wäre meine Adresse:

An den Herrn Staatsrath *Grégoire Farnossay* in Russland, Gouvernement von Poltava, zu Prilmiy, über Brady und Radzivilof.

Mit aller Hochachtung habe ich die Ehre zu sein, mein Herr!

Ihr gehorsamster Diener
Grégoire Farnossay."

Verzeichniss der Compositionen von *Louis Spohr*, welche bei Herrn *Farnossay* sich befinden:

Die Symphonieen Nr. 1, 2, 3, 4, 5 und 6. — Symphonie für zwei Orchester, Op. 121. — Die Violin-Concerte Nr. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11. — Die Violin-Concertino's Nr. 1, 2, 3. — Concertante für zwei Violinen. Op. 48. — Ouverture zu „Pietro von Abano". — Die Ouverturen Op. 12, 15, 21, 60, 63, 73 und 75. — Ouverture zum „Alchimist". — Polonaise für Violine, Op. 40. — Die Pot-Pourris für die Violine, Op. 23, 59, 66, 22. — Concert für die Clarinette, Op. 26. — Nonetto, Op. 31. — Octette, Op. 32. — Pot-Pourri, Op. 5. — Die Variationen, Op. 7 und 8. — Die Quartetten, Op. 4, 15, 27, 58, 67, 68, 74, 82, 83, 92. — Die Doppel-Quartetten, Op. 65, 77, 87. — Die Quintetten, Op. 33, 69. — Double-Rondo-Concertant, Op. 88.

Am 15/27. März 1846.

Gewiss bedarf das hohe Interesse, welches dieses Schreiben uns gewährt, keines weiteren Commentars! — Es führt uns ein neues Beispiel des wirklichen Lebens vor, wie des grossen Meisters zugleich unbegrenzt wohlwollender Sinn und edle Grossmuth gegen auch unbemittelte Schüler so weit hinaus das Erblühen der Kunst befördert; — und überrascht muss man zugleich sich fühlen, im tiefsten inneren Russlands eine so tief empfundene Werthhaltung dieses unseres grossen Meisters und eine zur Ausführung seiner und anderer classischen Tonwerke befähigte Capelle auf den Gütern eines edlen Privatmannes zu finden.

— d —

Feuilleton.

Im Leipziger Tageblatt erschien vorigen Freitag folgende *Nachricht*. Da die Probe des Tonwerkes: „das Paradies und die Peri" nur heute Abend stattfinden kann, und die Orchestermitglieder in derselben beschäftigt sind, so glaubte die Unterzeichnete in Berücksichtigung des Zweckes dieser Aufführung auf die Musik in den Zwischenakten verzichten zu dürfen; es wird daher nur eine Einleitungsmusik vor der Vorstellung stattfinden, was den geehrten Theaterbesuchern mit der Bitte um gefällige Nachricht hiermit angezeigt wird. Die Theater-Direktion.

Eine solche Nachricht verdient wohl als ein Zeichen des Sinnes, der in Leipzig herrscht, weiter verbreitet zu werden.

Am 9. Januar hat in Wiesbaden die Oper von *Lux*: „Das Käthchen von Heilbronn" sehr gefallen. Der Text ist von *Friedrich Meck*. (Vergl. diese Blätter, S. 263.)

Leopold von Meyer wurde kürzlich von der philharmonischen Gesellschaft zu Philadelphia mit einem werthvollen silbernen Pokal von ausgezeichneter Arbeit beehrt. Die Devise stellte einen *spielenden Löwen am Piano* vor. Dass es an pomphaften Toasten nicht fehlte, versteht sich von selbst. Unter diesen spricht Mons. „Poma erhob ihre Potasse und blies: Der grosse Meyer ist gekommen. Welches Lob gebührt ihm!" und Euterpe antwortete: Weshalb forschest Du nach Lob? Im Himmel ist ein Gott, und auf Erden blos ein *Meyer*!" — Diese unverschämte Lobhudelei erzählt uns die amerikanische Zeitung: *Public Ledger*.

Die gentecourtoisie. Bei einer der Aufführungen von *Mendelssohns* Walpurgisnacht vorhergehenden Proben sang die Altistin die Stelle: „Und sie schlachten unsere Väter" dem Director O. zu B. nicht ausdrucksvoll genug. „Mein Fräulein, redete er sie an, denken Sie sich doch ein Mal recht lebhaft, Ihr Herr Vater würde jetzt abgeschlachtet, und nun singen Sie, wie Sie in dem Moment singen würden!" — Der seelige *Zelter* zu Berlin verstand es freilich noch besser, als er einmal in voller Versammlung den Damensehor mit den Worten apostrophirte: Meine Damen, sie haben gesungen wie die Schw...; soll aber in dieser Beziehung auch nicht als Muster aufgestellt werden.

Kapellmeister *Krebs* in Hamburg ist von der am 1. April antretenden neuen Direction des hiesigen Stadttheaters — Boisen-Mühling — wieder engagirt worden. Hinsichtlich des übrigen musikalischen Personals verlautet in dieser Beziehung noch nichts, mit Ausnahme des Chors, welcher ebenfalls engagirt ist. Das Theater wird nothwendiger Reparaturen und Verschönerungen halber während der ersten Hälfte des Aprilmonats geschlossen werden.

In Prag ist eine neue Oper: *Zizka's Eiche* (nach *Klicpera's* czechischem Text), Musik von dem serbischen (?) Kapellmeister *Macourek*, einem gewesenen Zöglinge des Prager Conservatoriums, mit Beifall aufgeführt worden, obwohl der Componist über die neue italienische Manier nicht hinausgeht. — Ebenso gefiel die auch in Wien sehr gut aufgenommene Oper Guttenberg von *Flicke*, ebenfalls einem früheren Zöglinge des Prager Conservatoriums.

Am 2. Februar gab in Frankfurt am Main der von da gebürtige, nach zweijähriger Abwesenheit in die Heimath zurückgekehrte Pianofortevirtuos *Konrad Baldenecker* ein glänzendes Concert zum Besten der Armen, dessen Ertrag sich nach Abzug der Kosten auf 1703 Fl. 7 Kr. belief. Ausser dem Concertgeber zeichnete sich besonders aus dessen jugendlicher Bruder *Aloys Baldenecker* als Pianofortespieler und der Klarinettist *Mührenschlager* aus Erlangen.

Die in diesen Blättern, S. 33, erwähnte Motette „Grabesruh" (Requies sepulcri) von Musikdirektor *Klose* ist vom Provinzialschulcollegium in Magdeburg sämmtlichen Gymnasien der Provinz Sachsen empfohlen worden. Sie ist mit lateinischem und deutschem Texte versehen, für Männerchor so wie für gemischten Chor, auch für Pianoforte oder Orgel mit Begleitung der Melodiestimme arrangirt, und dem Herzoge von Sachsen-Altenburg gewidmet.

Auf dem Gröditzberge bei Hainau in Schlesien wird am 26. Mai dieses Jahres ein grosses Sängerfest veranstaltet. Die Gesangvereine von Hainau, Liegnitz, Goldberg und Konradsdorf haben sich dazu verbündet, alle schlesischen Liedertafeln zur Theilnahme aufgefordert und ein Comité ernannt, das seinen Sitz in Liegnitz

hat. Der dasige Musikdirektor *Tachirch* wird das Ganze leiten. Das Fest soll Gründsberger Liederfest heissen und alljährlich wiederholt werden. — Uebrigens wird, unabhängig hiervon, in diesem Jahre auch das *elfte schlesische Musikfest* gefeiert, und zwar in Landshut.

Die Nachricht vom Rücktritte des bisherigen Direktors der Pariser grossen Oper, *Léon Pillet*, war voreilig. (S. diese Blätter, S. 61.) Es ist über die Sache noch nichts entschieden. — Einer Denkschrift, welche Herr *Pillet* bei dieser Gelegenheit der Commission des théâtres royaux überreicht hat, entnehmen wir folgende statistische Notizen. Die Bruttoeinnahme der grossen Oper beträgt jetzt im Durchschnitte 1,530,000 Franken jährlich, einschliesslich der 620,000 Franken Unterstützung vom Staate. Während der Kaiserzeit betrug diese Unterstützung 950,000 Franken; eben so viel unter der Restauration, wobei ausserdem noch ansehnliche Schuldrückstände abgetragen wurden. Von 1831 an erhielt Herr *Veron* einen jährlichen Zuschuss von 800,000 Franken; von 1835 an, unter Herrn *Duponchel*, wurde derselbe auf 680,000 Fr. herabgesetzt, und beträgt jetzt, wie bemerkt, 620,000 Fr. Der neue Bewerber, der nämliche Herr *Duponchel*, der die Anstalt schon früher leitete, erbietet sich, sie mit 570,000 Fr. jährlicher Unterstützung zu übernehmen und die Oper nichtsdestoweniger glänzender auszustatten, als bisher. Die Tageskosten für Beleuchtung, Arbeiter, Wachen etc. betragen 600 Fr. Die grosse Oper gibt jährlich 160 Vorstellungen, deren jede im Sommer einen Durchschnittsertrag von 4000, im Winter von 7000 Franken liefert. Die sämmtlichen Unkosten und Ausgaben betragen jährlich 1,400,000 Franken.

In Brünn starb die als Sängerin und Gesanglehrerin bekannte Frau *Michalesi*.

Die im Jahre 1825 von *Moscheles* gestiftete Singakademie zu Breslau, bisher ein Privatverein, hat von dem Cultusministerium Corporationsrechte erhalten.

Michael Beer's Struensee mit *Meyerbeers* Musik ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden. Ebenso *Helbig's* Musketire.

Girard, der neue Orchesterdirektor an der Pariser grossen Oper, ist auch zum Professor der Violine am Conservatorium der Musik ernannt worden.

Emil Prudent hat in Turin glänzende Triumphe gefeiert. Die dasigen Künstler veranstalteten ihm mehrere Feste und geleiteten ihn bei seiner Abreise durch die Stadt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Ein ächter Stradivarius (Violon royal), früher im Besitz des polnischen Fürsten *Ogiński*, ist für den festen Preis von Ein Tausend Thaler zu verkaufen und bei dem königl. sächs. Concertmeister *Morgenroth* zu Dresden, Osten-Allee Nr. 61, Vormittags bis 10 und Nachmittags bis 4 Uhr zu Augenschein zu nehmen.

Im Verlage von **F. W. Arnold** in Elberfeld und **Gustav Mayer** in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Deutsche Lieder-Halle.

Sammlung

der

ausgezeichnetsten Volkslieder,

herausgegeben von

W. v. Zuccalmaglio (*Waldbrühl*),

für vier Männerstimmen bearbeitet

von

Julius Rietz.

In 10—12 Heften.

Jedes Heft enthält 12 Gesänge in Partitur und ausgesetzten Stimmen.

Preis pr. Heft 15 Sgr.

Einzelne Stimmen, welche in beliebiger Anzahl abgegeben werden, à 3 Sgr.

Diese treffliche Sammlung, wovon bereits die ersten beiden Hefte erschienen sind, umfasst den herrlichsten Schatz des deutschen Volksliedes, und enthält fast durchgängig entweder bisher noch ganz Unbekanntes oder in ähnlicher Weise noch nicht Bearbeitetes. Zugleich bürgt der Name **Julius Rietz** für die Gediegenheit der Bearbeitung, welche wahrhaft künstlerisch genannt werden darf. Die Ausstattung ist höchst elegant und der Preis, um die Anschaffung dieses schönen Nationalwerkes Jedem zugänglich zu machen, um die Hälfte billiger, als gewöhnliche Notenpreise. Der ausführliche Prospectus wird gratis ausgegeben.

---

10 Entre-Acte für Orchester

von

Anton Wallerstein.

Diese Entre-Acte wurden bereits von den Bühnen zu Hannover, Hamburg, Frankfurt a. M. etc. angekauft und sind in schön geschriebenen Stimmen zu 8 Thlr. Netto vom Componisten selbst zu beziehen oder durch die

Hofmusikalienhandlung von **Adolph Nagel** in Hannover.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht:

J. B. Cramer,

12 grandes Etudes mélodiques pour le Piano. Op. 107.

La joyeuse Réunion, Toccatina pour le Piano.

Ferd. Kalkbrenner,

4 Toccata pour l'égalité des doigts pour le Piano. Op. 182.

Leipzig, im Februar 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **F. Whistling** in Leipzig erschienen:

Dressel, O., Op. 2. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. ½ Thlr.

Voss, C., Op. 75. Fantaisie militaire sur l'Opéra: „les Mousquetaires de la Reine" de *F. Halevy*, pour Piano seul. 1 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. **Nr. 9.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — Nachrichten: Aus Leipzig. — Recensionen. — Ankündigungen.

Aesthetik
des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

(Fortsetzung.)

Erste Periode.
Vom Takte und Tone insgemein.

§. 1.

Zeit ist die Vorstellung von der Intension der Bewegung. Um dieses abstracte Ding, das der menschlichen Kurzsichtigkeit in unaufhörlichem Werden und Vergehen, nie als fertig erscheint, unserer Anschauung ein wenig näher zu bringen, denken wir es uns als Linie, erzeugt durch die Bewegung des Punktes Gegenwart. Doch wäre diese Gegenwart im mathematischen Sinne nur ein wandelbarer Punkt, so erschiene die Thatsache des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins als eine Unmöglichkeit, denn ein streng momentanes Gegenwartsbewusstsein ist ein Widerspruch. Die Gegenwart muss also eine Zeitweile sein, welche ein Zeitpunkt, der vorzugsweise und im vollkommensten Sinne Gegenwart zu heissen verdient, nach sich zieht, wie der Komet seinen Schweif, und welche von jenem Punkte aus sich stetig zur Vergangenheit abschwächt. Demnach hat sie wohl eine endliche, aber keine präcise (genau beschränkte), sondern gewissermaassen eine elastische Grösse und ist darum zu allen möglichen präcisen Grössen commensurabel. In einem derartigen wandelbaren Gegenwartsbewusstsein besitzt der Mensch das Werkzeug, eine jede präcise Zeitgrösse, welche einerseits die Grösse der Gegenwartsweile nicht überbietet, andererseits auch nicht so klein ist, dass sie gegen dieselbe wie Nichts verschwindet, aufzufassen und wiederholend fortzutragen. (Die Grenzpunkte zwischen den so gebildeten Zeitperioden nenne ich Accente.) Ja, die Seele kann sogar verschiedene, aber commensurable Zeitgrössen zugleich aufnehmen und in ihrem arithmetischen Verhältnisse auffassen.

§. 2.

Es ist eine ausgemachte oder doch leicht abzuleitende psychologische Wahrheit, dass es zweierlei Anschauungsweisen gibt, eine von Extension hergenommene, singularische — der Verstandesthätigkeit vorzugsweise zum Grunde liegend — und eine auf die Intension gerichtete, summarische — dem Gefühle eigenthümlich. — Beide theilen sich so in dem ganzen Reiche der Anschaulichkeit, dass da, wo die eine unvermögend wird, die andere eingreift, und dass von den beiden so getrennten, aber stetig in einander übergehenden Gebieten das der grösseren Objecte der Singular- und das der kleineren der Summar-Anschauung und Vorstellung zufällt.

Das Object der Anschauung und Vorstellung ist für den vorliegenden besonderen Fall eine Zeitperiode von wandelbarer Wechselgeschwindigkeit, das Reich der Anschaulichkeit und Vorstellbarkeit demnach eine beschränkte Scala von unendlich vielen Zeitperioden verschiedener Wechselgeschwindigkeit. Diese Scala zerfällt in zwei Abschnitte, von denen derjenige, welcher die langsameren Perioden begreift, das Gebiet der singularischen, und der, welcher die geschwinderen umfasst, das der summarischen Anschauungs- und Vorstellungsweise ausmacht. Während die Vorstellung nun im Singulargebiete sich auf die Extension der in je zwei benachbarte Accente eingeschlossenen Zeitperiode bezieht, richtet sie sich im Summargebiete auf die Intension eines Inbegriffes der die Perioden gegen einander abgrenzenden Accente. Die singularisch vorgestellte Zeitperiode aus dem ersteren Gebiete nenne ich Takt, der Inbegriff summarisch vorgestellter Zeitperioden, oder, was dasselbe ist, der lineale Gesammtaccent heist Ton. Die Geschwindigkeit des Periodenwechsels oder der Accentfolge bezeichnet man für das Taktgebiet wiederum mit „Geschwindigkeit", für das Tongebiet aber mit „Höhe."

§. 3.

Anmerkung. Nach dem bisher Vorgetragenen kann die Seele zur Takt- und Tonmessung zweierlei Werkzeuge anwenden, ein elastisches Maass, nämlich die Gegenwartsweile selbst, und ein präcises, nämlich einen willkürlich anzunehmenden anderen Takt und Ton. Jenes ist der menschlichen Natur objectiv real und darum unwandelbar, und bestimmt die Grösse des Taktes und die Höhe des Tones an sich (d. h. das Verhältniss des Taktes oder Tones zu dem ganzen Umfange des Takt- oder Tongebietes), dieses ist hypothetisch und wandelbar und bestimmt die Grösse des Taktes und die Höhe des

wollen thun lassen, kopirt, und man kann bey vielen Stücken geradezu nachweisen, nach welchen d' All. die seinigen — gemacht hat. Doch haben wir nicht nöthig erst anzuführen, dass ein so erfahrner Theaterkomponist dessen ungeachtet etwas geliefert habe, das allerdings gehört zu werden verdient. In dem Portrait, einer artigen, kleinen Operette, ist dieser Komponist sich selbst treuer geblieben, und hat ein Werkchen geliefert, das mit Ehren neben seine frühern, ähnlichen gestellet werden kann. Was thut die Liebe nicht (la Dama Soldato) von Naumann war die beste aller Neuigkeiten dieses Vierteljahrs, und auch die Vorstellung, die der Gesellschaft bey weitem am besten gelang. Es lässt sich kaum einsehen, warum man, bey dem Mangel an guten neuen Opern, und bey der Sucht, immer neue zu hören, nicht zu mehrern Naumannischen greift, und auch gegenwärtige, so viel uns bekannt ist, noch auf kein anderes deutsches Theater gebracht hat. Das Sujet ist gar nicht übel, und, besonders im zweyten Akt, recht interessant ausgeführt. Einige Situationen sind wirklich schön; und die Musik ist so gut, dass wir uns nicht enthalten können, länger dabey zu verweilen, um die Aufmerksamkeit anderer Direktionen darauf zu richten. Eine junge Gräfin liebt einen Hauptmann, und liebt mit Eifersucht. Diese wird besonders durch ein Mädchen erregt, das der Hauptmann als Wirthschafterin im Hause hat, und das, da eben die Truppen ins Lager rücken, als Marketenderin sich anwerben lässt. Die Gräfin geht, verkleidet als Bauernbursch, ins Lager, ihren Geliebten zu beobachten. Der Feldwebel (eine sehr gut vorgezeichnete Rolle,) findet den Burschen hübsch und wirbt ihn an. Der neue Rekrut steht am Abend Wache vor dem Zelte des Hauptmanns. Dieser kömmt, mit jenem Mädchen tändelnd: der Rekrut stürzt mit dem Bajonnet auf ihn ein. Es wird Lerm, der Verbrecher soll Regimentsstrafe leiden: da entwickelt sichs denn und — fiunt nuptiae; denn jenes Mädchen giebt dem Feldwebel, ihrem alten Liebhaber, die Hand. Zwischen diesen Personen stehen noch ein munteres Kammermädchen und ein sehr possirlicher, neugieriger Wirth — den Hr. Wagner vortrefflich spielte. Der Komponist hat die Charaktere scharf gezeichnet und unverrückt durchgehalten — was allein schon diese Oper über drey Viertheile der neuesten erhebt. Die rasche, leidenschaftliche Gräfin, der martialische Feldwebel und die miserable Person des Wirths sind ihm am vorzüglichsten gelungen. Zu wenig sticht der Hauptmann hervor, (woran aber zum Theil der Dichter Schuld ist,) und den Gesängen der Marketenderin und des Kammermädchens wünscht man mehr von Cimarosa's oder Paesiello's Frischheit, Leichtigkeit, Laune und Gewandheit. Das Ganze ist vortrefflich zusammengehalten, und auch die zuletzt angeführten Personen werden interessanter, wo sie näher in dieses eingreifen. Von einzelnen ausgezeichneten Stücken führen wir folgende an. Die zwey Hauptarien der Gräfin: Hymen windet Rosenkränze u. s. w. und die, als Polonaise gehaltene: Die Stimme der Liebe u. s. w. Sie sind sehr schön, und wurden auch von Dem. Böheim so gesungen. Das Terzett: Ja, an deinem Hochzeitfeste u. s. w. ist belustigend und ganz im Charakter der gar verschieden gestimmten Personen gehalten. Das erste Finale ist vom Anfang bis zu Ende sehr rühmenswerth. Wenn man aber, mit dem Anfang des zweyten Akts, in das Lager versetzt ist, wird auch in der Musik alles noch lebendiger. Das Vaudeville: Alter Wein und junge Schönen u. s. w., mit der Trommel, ist eine sehr hübsche Kleinigkeit. Das Rondo, des ein wenig — hier, leider, nicht ein wenig! umnebelten Feldwebels, wo er, lustig genug, allgemeine Bemerkungen über das Aufsteigen der Perlen in seinem Glase und der blauen Ringel aus seiner Pfeife anstellt — ist ein Meisterstück des Komponisten. Das Gemisch von Weinlustigkeit, von wirriger Laune, (weil es mit seiner Liebe jetzt noch gar nicht vorwärts will,) und von schwerfälliger Ergebung unter die Uebermacht des Gottes der Reben — ist wohl

Tones durch einen anderen Takt und Ton (d. h. das Verhältniss des ersteren Taktes oder Tones zum letzteren). Solches berechtigt uns, wiewohl jede endliche Grösse ihrer Natur nach nur relativ ist, jenes objective und unwandelbare Maass (im uneigentlichen Sinne) das absolute, und dieses hypothetische und wandelbare (im eigentlichen Sinne) ein relatives zu nennen. Demnach erhält die Bestimmung eines Taktes oder Tones durch jenes Maass das Prädikat „absolute Grösse" (ist es eine Taktperiode, „absolute Geschwindigkeit"), „absolute Höhe", und die Bestimmung eines Taktes oder Tones durch ein Maass letzterer Art das Prädikat „relative Grösse (Geschwindigkeit), relative Höhe".

§. 4.

Gibt es nun einerseits in der That mehr als einen Takt und einen Ton, gibt es ein ganzes Takt- und Ton*reich*, und besitzt andererseits die Seele das Vermögen, verschiedene Takte und Töne mannigfaltig combinirt in ihren wechselseitigen Verhältnissen aufzufassen, so ist es der Takte und Töne Bestimmung, zu Takt- und Tongefügen vereinigt zu werden. Das Richtungsverhältniss, in welchem Takte und Töne beiderlei für sich genommen verbunden werden können, ist zweiseitig, nämlich gleichzeitig und successiv; ausserdem können oder sollen vielmehr das Takt- und das Tongefüge so vereinigt werden, dass letzteres gewissermaassen in ersterem schwimmt.

Anmerkung. Was die letztgedachte Ineinandertragung des Takt und des Tongefüges betrifft, so werden, da Singular- und Summaranschauung der Zeitperioden nur formell verschiedene Functionen eines und desselben Grundvermögens, nämlich des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins sind, solche Takt- und Tongefüge mit einander am verträglichsten sein, welche jene beiden Functionen gleichmässig in Thätigkeit und auf diese Weise auch das Grundvermögen derselben in's Gleichgewicht setzen, d. h. es müssen durchschnittliche Geschwindigkeit des Takt- und durchschnittliche Höhe des Tongefüges mit einander in gerader Proportion stehen.

§. 5.

Wie das zeitliche Gegenwartsbewusstsein als Vermögen der Singular- und Summar-Anschauung der Zeitperioden, so ist auch das in dessen Umfange mathematisch operirende Gefühlsvermögen als Takt- und Tongefühl jedenfalls endlich und beschränkt. Es finden demnach, wie es Unterschiede und Schranken hinsichtlich der Fasslichkeit der *absoluten* Taktgeschwindigkeit und Tonhöhe gibt, auch Unterschiede und Schranken hinsichtlich der Fasslichkeit der *relativen* Taktgeschwindigkeit und Tonhöhe Statt. Diese Unterschiede und Schranken können nur von der Qualität des Takt- oder Tonverhältnisses bedingt sein. Je compl cirter also das Verhältniss, desto schwieriger die Auffassung. Die Qualität der Verhältnisse beruht auf der Qualität der betreffenden Verhältnisszahlen. Darum muss in dem Nachfolgenden zuerst von der Qualität der Verhältnisszahlen, und alsdann von den erfahrungsmässigen Schranken des Takt- und Tongefühls die Rede sein.

Anmerkung. Takt- und Tongefühl operiren als formell verschiedene Functionen des Gefühlsvermögens auf ähnlich verschiedene Weise, wie Verstand und Vernunft. Wie demgemäss der Verstand, vermöge der Schwerfälligkeit und Langwierigkeit seiner Zergliederungen und Combinationen in Beziehung auf Geschwindigkeit und Sicherheit der Operation, hinter der Vernunft weit zurückbleibt, so ziehen sich auch die Schranken für das Taktgefühl bedeutend enger als für das Tongefühl. Darum darf in unserer wissenschaftlichen Betrachtung das Taktwesen, als von weit geringerer Wichtigkeit, von nun an gänzlich in den Hintergrund treten, um so mehr, da vermöge der Einheit des Gesetzes, wonach beide Vermögen operiren, die nachstehenden angelegentlich auf das Tongefüge abzielenden Erörterungen wesentlich auch auf das Taktgefüge ihre Anwendung finden.

§. 6.

Nach ihrer ästhetischen Qualität zerfallen die Zahlen zunächst in Paar- und Unpaarzahlen. Wie nun alle Potenzen aus 2 als die klarsten und durchschnittlichsten von allen Zahlen sich als die natürlichsten Stützen der ganzen Zahlvorstellung darbieten, so erscheinen auch im Klange der Tongefüge diejenigen Töne, welche auf einer solchen Verhältnisszahl beruhen, als die Stützen und Grundsäulen der übrigen Töne, als die verjüngten, umgekleideten Einheiten. (Daher sollen dieselben ebensowohl wie die auf der Verhältnisszahl 1 beruhenden, Grundtöne heissen.) In Folge dessen reducirt sich die ästhetische Qualität der Paarzahlen auf die der halb so grossen Unpaarzahlen.

Diese, die Unpaarzahlen, unterscheiden sich wiederum in absolute Primzahlen und Produkte aus solchen. Die Complicität der ersteren ist einfach proportional ihrer resp. Grösse, die der letzteren ist proportional der Grösse und Menge der producirenden Factoren zugleich.

Die aus absoluten Primzahlen zusammengesetzten Tonverhältnisse nun erklären sich dem Gehöre durch ihre Beziehung auf einen und denselben beiden Tönen gemeinsamen Grundton, z. B. 5:7 durch 4, nach dem Bilde 5:(4:)7, die aus oder mit unpaaren Producten zusammengesetzten aber immer nur durch zwei verschiedene Grundtöne, die zur Erklärung gewissermaassen einander die Hand reichen, z. B. 32:35 durch 32 und 20, indem in 32:20 (=8:5) 32 (=8), in 20:35 (= 4:7) 20 (= 4) Grundton ist, nach dem Bilde $32:(20:)35$ oder $8:\binom{5}{4:}7$.

§. 7.

Da nun der Klang gleichzeitiger Töne vermittelst eines und desselben Grundtons verständlich sein muss, bei der Succession der Tone aber ein Wechsel von Grundtönen stattfinden kann, die sich wiederum zu einander verhalten, wie Grundton zu seinem Nebentone, so mugen von den Unpaarzahlen zur Verhältnissbildung für gleichzeitige Töne in der Regel nur absolute Primzahlen, für successive Töne aber auch Producte aus solchen.

§. 8.

Von den absoluten Primzahlen ist der Erfahrung nach für das Tongefüge 7 (für das Taktgefüge wahrscheinlich 5) das Extrem der Schwierigkeit. In Betreff der Producte aus absoluten Primzahlen lässt es sich in Erwägung der oben gegebenen allgemeinen Bestimmungen wohl begreifen, dass die Grenze des Tongefühls in dieser Beziehung viel zu breit sein muss, um ein Extrem aus der Erfahrung mit Entschiedenheit ermitteln zu können.

§. 9.

Je complicirter nun die einem Tone zu Grunde liegende Verhältnisszahl ist in Beziehung auf die gleichzeitigen (mitklingenden oder mit Nothwendigkeit mitklingend gedachten) Töne, desto mehr Reiz, aber auch desto weniger Selbständigkeit hat sein Klang: desto mehr muss er sich anlehnen an einen nachfolgenden, auf einer einfacheren Verhältnisszahl ruhenden Ton, der die durch jenen in das Tongefüge hineingetragene Verwickelung auflöst und dessen grössere Selbständigkeit durch die Schwäche des vorhergehenden in hellerem Lichte strahlt. — Obgleich nun hinsichtlich der Complicität der Klänge auf Grund der Qualitäten der Verhältnisszahlen nur ein gradueller und darum unwesentlicher Unterschied stattfindet, so erscheint es doch, da die Unselbständigkeit des Tones 7 so auffallend gross ist, dass das Gehör auf eine nachfolgende Auflösung durchaus nicht verzichten kann, zweckmässig, jenen Ton 7 (= 14 = 21 = 28 u. s. w.) Dissonanz und alle übrigen einfachen Töne Consonanzen zu nennen.

§. 10.

Auch das Unterscheidungsvermögen des Gehörs in Beziehung auf sehr nahe gelegene Töne muss ihre erfahrungsmässigen Schranken haben. Demnach fängt bei der Grösse des Tonverhältnisses 14:15 gleichzeitiger und 24:25 successiver Töne das deutliche Bestreben derselben an, in einen Ton zusammenzufliessen; daher dort eine schneidende Dissonanz, hier grosse Unsicherheit in der Trennung der Tonideen beim unmittelbaren Uebergange aus einem der beiden Töne in den anderen. Während ferner gleichzeitige Töne sich schon ungeheuer nahe stehen müssen, um vom Gehöre identificirt zu werden, fängt dasselbe bei der Grösse des Tonverhältnisses 35:36 schon an, successive Töne sogar zu verwechseln. Daher ist eine Mehrheit von successiven Tönen, deren Differenz diesen Grad der Kleinheit erreicht oder überschreitet, als eine Mehrdeutigkeit *eines* Tones anzusehen.

Anmerkung. Vermöge der Identität der Paarzahlen mit den als Faktoren zum Grunde liegenden Unpaarzahlen (siehe §. 6) bezieht sich das eben Ausgesprochene auch auf solche Tonverhältnisse, die statt dem Werthe 1:1 dem von 1:2 oder:4 oder:8 sehr nahe kommen, wie da sind 7:15, 3:25, 35:9 (oben der Reihe nach lautend: 14:15, 24:25, 35:36).

§. 11.

Zusatz. Je kleiner eine Verhältnisszahl in dem Tongefüge, desto tiefer ist der entsprechende Ton und desto einfacher durchschnittlich der Klang desselben, und im Gegentheil. Daher machen in der natürlichsten Gestalt des Tongefüges die tieferen Töne die einfacheren und die höheren die complicirteren, reizenderen Elemente aus. Muss sich nun das Tongefüge innerhalb des dem Gehöre zu Gebote stehenden Tonreichs halten, und sind mithin beide, nicht nur Tonreich, sondern auch Tongefüge, beschränkten Umfanges, so müssen die Umfänge beider, und daher auch relative und absolute Tonhöhe, gewissermassen, wenn auch nicht vollkommen, zusammenfallen. Insofern gilt jenes für die relative Tonhöhe aufgestellte Gesetz auch für die absolute, d. h. das tiefere Tonreich schickt sich besser zur Aufnahme der einfacheren, das höhere besser zur Aufnahme der complicirteren Elemente des Tongefüges. Und ist ferner der Höhenabstand unter einfacheren und kleinzahligeren Elementen bei gleicher Differenz der Verhältnisszahlen im Allgemeinen grösser als unter complicirteren und grosszahligeren, so kann man auch sagen: für das tiefere Tonreich schickt sich besser eine weitere, und für das höhere besser eine engere Tonlage.

Anmerkung 1. Verzeichniss der vornehmsten Tonverhältnisse nebst Uebersetzung in die Terminologie der positiven Wissenschaft.

1. Die unmittelbar (durch einen und denselben Grundton) verständlichen.

a. die ursprünglichen.

1 : 2	8tav
1 : 3	12cime
1 : 5	Doppel8tav + 3z
1 : 7	Doppel8tav + kleine7me

b. die abgeleiteten.

α) Consonanzen.		β) Dissonanzen.	
2 : 3	5te	4 : 7	kl. 7me
3 : 4	4te	7 : 8	gr. 2de
4 : 5	gr. 3z	5 : 7	verminderte 5te
5 : 8	kl. 6te	7 : 10	übermässig 4te
3 : 5	gr. 6te	6 : 7	kl. 3z
5 : 6	kl. 3z	7 : 12	gr. 6te

2. Die nur mittelbar (durch zwei verschiedene Grundtöne) verständlichen.

4 : 9		gr. 9ne	
9 : 8		gr. 2de	
5 : 9		kl. 7me	
9 : 10		gr. 2de	
14 : 15	kl. 2d	15 : 28	gr. 7me
15 : 16		8 : 15	
20 : 21		21 : 40	
24 : 25		25 : 48	

§. 13.

Anmerkung 2. Aus der §. 10 gegebenen Bestimmung in Betreff des Verhältnisses 35 : 36 folgt, dass je 2 benachbarte Töne, deren Verhältniss die Grösse von $35^2 : 36^2$ erreicht oder überschreitet, auf einem musikalischen Instrumente durch ihren mittleren Proportionalton, dessen Verhältniss zu seinen beiden Extremen alsdann wenigstens die Grösse von 36 : 35 und 35 : 36 errei-

chen würde, vertreten und in Beziehung auf diesen Durchschnittston als gleich angesehen werden dürfen. Danach reduciren sich alle oben aufgeführten Tonverhältnisse, welche der Grösse nach zwischen 1 : 1 und 1 : 2 liegen, auf 12 verschiedene, und von diesen 12 sind die einen 6 nur die Umkehrungen der anderen 6. (So z. B. 5 : 6 nur die Umkehrung von 3 : 5.) Daher bedarf ein Instrument zur Darstellung aller jener 12 Tonverhältnisse einer Tonleiter von 12 Tönen, eingeschlossen von einem ersten und einem 13ten, die sich zu einander verhalten wie 1 : 2. Dabei wäre aber der Uebelstand, dass jeder der 12 Töne nur zu einem angenommenen allgemeinsamen Beziehungstone eins jener 12 Tonverhältnisse haben würde. Dieselben wären also nur einseitig, nicht allseitig mit hinlänglicher Genauigkeit darstellbar, welches letztere doch der Fall sein muss, damit das Instrument vermögend sei, der Idee in allen ihren Bewegungen zu folgen. Allseitigkeit der Tonverhältnisse auf einem Instrumente erreicht man nun durch eine derartige Stimmung der Töne, dass die Intervalle, d. h. Verhältniss-Exponenten zwischen je zwei benachbarten oder durch gleich viele Mittelstufen getrennten Tönen, sich ausgleichen, dass also aus der der Leiter ursprünglich zum Grunde liegenden geometrischen Proportion eine geometrische Progression entstände. Eine solche Stimmung des Instrumentes, die temperirte oder schwebende genannt, thut, wie sich durch eine unausstehlich mühsame Operation mit ellenlangen Zahlen allerdings wohl nachweisen, aber auch schon durch eine aufmerksame Beobachtung der in dem Verzeichnisse aufgeführten Tonverhältnisse hinlänglich erkennen lässt, trotz ihrer Fehlerhaftigkeit, dem Gehöre nicht den mindesten fühlbaren Zwang an.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge wurde am 21. Februar *Robert Schumann's* „Das Paradies und die Peri" im hiesigen Gewandhaussaale aufgeführt. Die Wirkung auf das überaus zahlreiche und glänzende Publicum war unverkennbar eine tiefe und nachhaltige. Langsam und schwer erringen sich wohl oft gediegene und eigenthümliche Tongeister die allgemeine Theilnahme des Publicums, aber sie bleibt nicht aus. So bricht sich auch *Schumann's* Genius von Tag zu Tag mehr Bahn, zur Freude Aller die es redlich meinen mit der Kunst. Ueber die Vorzüge und Eigenthümlichkeiten des Werkes ist in Berichten von hier aus und anderwärts her schon oft geschrieben worden. Eine ausführliche Würdigung nach dem Studium der Partitur soll später versucht werden. Hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Wir betrachten *Schumann* als einen der Wenigen, welche berufen sind, den Geschmack am Wahren und Schönen in der Tonkunst mit zu erhalten, und das bedeutet in unserer Zeit mehr, als in irgend einer früheren. Wohl hat es zu allen Zeiten, wo eine Kunst sich ausbildete oder auch schon blühte, Talente gegeben, welche auf Abwegen gingen, aber es waren meist schwache Talente, die Niemanden verführten, die ihren Weg harmlos und allein in die Vergessenheit machten. Anders ist das jetzt in der Musik. Die zwei traurigen Nebenstrassen, flache, kern- und inhaltlose oder überfüllte, melodie- und gefühlsarme Musik werden von sehr bedeutenden, namentlich die letztere auch von schönen deutschen Talenten betreten, und selbst *Schumann* hatte früher eine kurze Periode, wo er diese Richtung einschlug. So schien uns oft die Kunst in Gefahr, denn wenn die begabtesten Geister falsche Wege betreten, beginnt der Verfall einer Kunst. Seit längerer Zeit hat *Schumann* seine falschen Schritte erkannt, und ist eingebogen in die Bahn, welche alle ächten Kunstgeister in allen Künsten wandelten und wandeln. Er strebt nach Wahrheit und Schönheit, *aber ausgeprägt in klarer, einfacher allgemein zugänglicher und verständlicher Form.* Den wohlthuendsten Beweis dafür leistet sein bis jetzt grösstes Werk, das Paradies und die Peri, von dem man annehmen kann und muss, dass es nicht aus Zufall oder Instinkt, sondern aus der vollen Erkenntniss, dass auch das ächteste Kunstwerk bis zu einem gewissen Grade popular sein kann und muss, wenn es seine hohe Bestimmung ganz erreichen soll, so herrlich geworden. Melodieen, nicht blos tief und wahr gefühlt, sondern auch gleich und allgemein wirkend durch ihre einfache Gliederung und öftere geschickte Wiederholung, ziehen durch das ganze Werk. Die Instrumentation ist nicht blos eigenthümlich, aus der Idee entsprungen, sondern auch die Idee rein erfüllend, den Ausdruck verstärkend, nicht durch Ueberfülle trübend und verdunkelnd behandelt. Auch die Harmoniefolgen, so neu und überraschend sie oft erscheinen, schmiegen sich doch stets dem Gefühle treffend an, und verletzen nirgends das Ohr. Kurz, kein Mittel ist blos um des äusseren Effektes willen gebraucht, aber überall doch sind die schönsten und wahrsten Effecte hervorgebracht. Wird nun auch eine später von uns zu versuchende ausführlicher in's Einzelne gehende Kritik dieses Werkes zu zeigen haben, dass es nicht ganz ohne Mängel, so hindert das doch nicht, schon hier den Wunsch auszusprechen, ja den jungen Künstlern namentlich dringend an's Herz zu legen, sie möchten die Partitur desselben recht eifrig betrachten und studiren, um zu erkennen, dass das Verworrene, Versteckte, Mystische auch in unserer Zeit nicht nöthig ist, um für einen ächten und tiefen Componisten zu gelten, und dass auch in unserer Zeit noch eine verhältnissmässig sehr einfach aussehende Partitur mit vielen leeren Linien ein ächtes Kunstwerk sein und Glück machen könne.

Die Ausführung von dem grossen Concert Orchester, der Singakademie und dem Männergesangsverein ist in Hinsicht auf die wenigen Proben und sonstigen Schwierigkeiten eines so zusammengesetzten Ganzen als eine recht gelungene zu bezeichnen und macht Herrn Musikdirektor *Richter*, welcher das Werk einstudirt hatte und dirigirte, alle Ehre. Die Soli wurden von den Damen *Schloss*, *Schwarzbach*, *Vogel*, *Küstner*, *Berndt* und *Stark*, so wie von den Herren *Schneider*, *Behr* und

Götz ausgeführt. Letztgenannter Sänger, erster Tenorist an dem grossherzogl. S. Weimarischen Hoftheater, hatte die Einladung zur Mitwirkung an dem trefflichen Werke bereitwillig übernommen, und sich schon dadurch den Dank aller Freunde der *Schumann*'schen Musik erworben. Zwar bietet sich in diesem Werke wenig Gelegenheit, die mannichfaltigen Vorzüge, durch welche er sich in seinen gelungenen und ihm zusagenden Partieen auf der Bühne auszeichnet, zu entfalten, ja eine bedeutende Befangenheit, welche den bescheidenen Mann überhaupt oft befällt, hier aber vor einem so glänzenden und kunstsinnigen Publikum, vor dem er zum ersten Mal erschien, noch stärker erfasste, liess seine Stimme und selbst den gefühlten Vortrag, durch welchen er sonst ganz besonders wirkt, nicht in ganzer Fülle hervortreten. Dennoch erkannte das Publikum den ausgezeichneten und durchbildeten Sänger, und wir haben keine Stimme vernommen, die sich nicht befriedigend über seine Leistung ausgesprochen hätte. Auch die übrigen hiesigen Sängerinnen und Sänger entwickelten ihre bekannten und mehrfach schon besprochenen Vorzüge mit Liebe und Eifer. Von Virtuosenwirkung der Sänger kann in diesem Werke keine Rede sein; der Componist hat hier die Stimmen nicht geschrieben, um sie als solche glänzen zu lassen, sondern er hat sie als Mittel zu seinen Ausdruckszwecken gebraucht, und ist vielleicht hierin zuweilen insofern ein wenig zu ungezwungen verfahren, als er bie und da nicht genug Rücksicht auf die natürlichen Stimmlagen genommen hat. Wir schliessen, namentlich aus den oben angegebenen Gründen, mit dem Wunsche, es möchten doch alle Direktionen, welchen die gehörigen Mittel zu Gebote stehen, durch sorgfältige Aufführungen beitragen, dieses ächte und ausgezeichnetste Tonwerk der Neuzeit mit zu immer allgemeinerer Kenntniss und Würdigung des deutschen Publikums zu bringen.

— Achtzehntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Februar. — *C. Ph. Emanuel Bach* (geb. 1714, gest. 1788), *C. G. Graun* (geb. 1701, gest. 1759), *Joseph Haydn* (geb. 1732, gest. 1809), *Dom. Cimarosa* (geb 1755, gest. 1801), Abt *Vogler* (geb. 1749, gest. 1814), *Joh. Friedr. Reichardt* (geb. 1751, gest. 1814), *W. A. Mozart* (geb. 1759, gest. 1791.) — Erster Theil: Symphonie (in einem Satze) von *C. Ph. Emmanuel Bach*. Allegro molto. Largo. Presto. — Arie aus dem Tod Jesu, Cantate von *Rammler*, componirt von *Graun*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Terzett aus il matrimonio segreto von *Cimarosa*, gesungen von Fräul. *Vogel*, Fräul. *Stark* und Fräul. *Schloss*. — Zweiter Theil: Symphonie von *Jos. Haydn*. (C dur. Op. 83.) — Lied von *Goethe*, componirt von *Reichardt*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Lied von *Goethe*, zweistimmig componirt von *Reichardt*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Dasselbe Lied componirt von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. —

Das Genie bricht sich neue Bahnen! — Auch diesem stolzen Satze hat das heutige zweite historische Concert seinen Nimbus für unsere Ueberzeugung abgestreift. Wenn man die Haupterzeugnisse einer Kunst in ihrer Zeitfolge überschaut, tritt überall keines hervor, das nicht als eine Frucht vorhergegangener zu erkennen wäre. Zum ächten Tempel der Kunst führt nur eine Strasse; wer die verlässt, macht einen Um- oder gar Abweg; Alle aber, die auf der rechten Strasse wandelten und wandeln, gingen und gehen nur ein wenig weiter auf derselben vorwärts. Eine neue Bahn brechen heisst daher eigentlich weiter nichts, als eine kleine Ueberschreitung und Verbesserung des Vorgefundenen bewirken. Aus der Suite von *Seb. Bach* ist durch etwas mehr Anwendung des Kontrastes im Ganzen und Einzelnen und durch etwas mehr selbständige Behandlung der Blasinstrumente die Symphonie *Emmanuel Bach's* entstanden, und aus der Symphonie *Emmanuel Bach's* blühte die *Haydn*'sche hervor. Das Genie, in seiner Anlage, nimmt das beste Vorhandene seiner resp. Kunst liebevoll in sich auf, und ahmt es nach. Sodann kommt ein Ahnen von Diesem und Jenem, was dem Geschmacke nicht ganz mehr genügen will. Es wird gespürt nach den Ursachen, die dadurch im Bewusstsein hell werden; nun wird gestrebt, dieses Erkannte auszuprägen, und das gelungene Product davon ist, was man die neue Bahn des Genie's nennt: ein verhältnissmässig kleiner Fortschritt in's Bessere, möglich gemacht allein durch die Fingerzeige der Vorgänger. — Noch eine Bemerkung möge hier eingeworfen werden, wie sie uns eben in den Sinn kommt, über einen bedeutenden Unterschied zwischen Natur- und Kunsterzeugnissen. Die Natur bringt diejenigen Erscheinungen, welche sie nur zum Vergnügen und Wohlgefallen der Menschen zu schaffen scheint, wie z. B. die Zierpflanzen, von Anbeginn und durch alle Zeiten hin, stets in denselben Gestalten, Formen, Farben, Gerüchen u. s. w. Die Rose im Paradiese und die vom Sommer 1846 waren, obgleich wir in ersterem gegenwärtig gewesen zu sein uns nicht deutlich erinnern, doch aller Wahrscheinlichkeit nach in Allem sich durchaus gleich, wenigstens die aus demselben Boden entsprossenen. Wie aber verändert haben sich, wenn auch stufenweise wenig merklich, doch auffallend in grosser Zeitferne gegen einander gehalten, die Erzeugnisse der musikalischen Kunst! Die Rose, deren Anblick vor tausend Jahren erfreute, findet auch der heutige Mensch schon. Dagegen wenig oder gar nicht ein nur hundert Jahre altes Tonwerk. Scheint es nicht, als habe die Natur das Geheimniss, die absolute ewige Schönheit in ihren dem Wohlgefallen der Menschen gewidmeten Erzeugnissen aussprägen zu können, während die Kunst nur eine relative, bedingte, vergängliche darzustellen vermag? Oder wäre es auch ihr möglich und bestimmt, sich aus jener zu dieser einst zu erheben?

Die Arie von *Graun*: „Singt dem göttlichen Propheten" zeigt, wie viele ältere, dass die Singepassagen kein Erzeugniss der neueren Componisten sind, und von den ernstesten Künstlern bei den ernstesten Gelegenheiten geschmacklos angewandt worden. Es ist überhaupt sonderbar, das zu allen Zeiten die Arie verhältnissmässig das seltener, der Chor dagegen das öfter gelungene Musikstück ist.

Die Ouverture zu Samori vom Abt *Vogler* paukt

und bleibt schon recht in die Neuzeit herein, aber ohne bedeutende Wirkung gemacht.

In dem Terzett aus der heimlichen Ehe von *Cimarosa* ist die blühende Melodie aus ihrem Jahrhunderte langen Schlafe erwacht, und hat die Verpuppung durchbrochen. 1735 wurde in Neapel *Cimarosa*, ein Jahr darauf in Salzburg *Mozart* geboren. Beide berufen, die Welt mit dem höchsten Reize der Melodie zu überschütten. Wenn spätere Meister sie zuweilen darin erreicht, hat doch keiner noch bis jetzt sie übertroffen. Wie nun bis hieher grossentheils wohl mehr die Namen der Meister als die Wirkung ihrer Werke den Beifall erzeugten, so brach auch dem genannten Terzett ein wirklicher Enthusiasmus aus. Die Fräulein *Vogel*, *Stark* und *Schloss* sangen aber auch vortrefflich und mussten das Stück wiederholen.

Die Symphonie von *Haydn*, obgleich eine seiner älteren, zeigt doch schon die unerschöpfliche Kunst und den Humor, mit welchem der Meister aus wenigen und, einzeln für sich betrachtet, unscheinbaren Motiven die mannichfaltigsten und interessantesten Gebilde herauszuweben und zu spielen verstand. Sonderbar, dass eigentlich kein einziger der später erschienenen Componisten ihm in sein heiteres Tonreich hat nachfolgen wollen oder können. Und vielleicht nur in dieser Sphäre wäre jetzt noch ein Symphoniegluck zu erringen.

In dem *Goethe*'schen Liede, „Rastlose Liebe" hat *Reichardt* die Aufgabe nicht gelöst, wenn sie überhaupt zu lösen ist!

Alle das Neigen
Von Herzen zu Herzen,
Ach! wie so eigen
Schaffet das Schmerzen.

Ja, wer das durch Töne ausdrücken könnte!

Dagegen erscheint uns das Veilchen von *Reichardt* in seiner Naivität objectiv richtiger aufgefasst als von *Mozart*, obgleich dieser es subjectiv tiefer empfunden haben mag. Die *Reichardt*'sche Melodie halten wir für eine der gelungensten auch im populären Sinne. Eine solche aber zu schaffen, ist die schwierigste musikalische Aufgabe, denn unter hundert populär werden sollenden Melodieen schlagen vielleicht neunundneunzig in gemeine um.

Die Ouverture zur Zauberflöte wurde prachtvoll executirt.

Am 26. Februar d. J. erlitt das unterzeichnete Directorium durch den Tod seines hochgeehrten ältesten Collegen, des Kaufmanns und vormaligen Rathsmitgliedes

JACOB BERNHARD LIMBURGER

einen überaus schmerzlichen Verlust.

Mit trefflichen Eigenschaften des Geistes und Herzens, die der Verstorbene in häuslichen und bürgerlichen Verhältnissen vielfach bewährt hat, verband er eine so warme und beständige Liebe für die Tonkunst, dass diese Kunst, für deren Ausübung er zugleich mit seltenem Talent begabt war, ihm die treueste Begleiterin durch sein ganzes Leben blieb und es ihm bis in's Greisenalter, ja bis zu den Tagen seiner letzten Krankheit erheiterte und verschönte. Doch er begnügte sich nicht mit dem eigenen Genusse des Schönen, das die Musik ihrem Kennern und Verehrern darbietet; er wusste auch den Sinn dafür bei Anderen in engeren und weiteren Kreisen zu wecken, zu beleben und zu unterhalten, und war zu thätiger Beförderung jedes der Tonkunst gewidmeten würdigen Unternehmens bereit. So war der Verewigte in vieler Hinsicht ein Mittelpunkt für das Musikwesen Leipzigs und hat sich um dasselbe unvergessliche Verdienste erworben.

Dem Vorstande des Gewandhausconcerts gehörte er seit dem Jahre 1799 ununterbrochen an. Bei der Wirksamkeit für dieses Institut wurde seine Liebe für die Sache durch die grosse Thätigkeit, Ordnung und Umsicht, die ihm als Geschäftsmann eigen war, trefflich unterstützt. Eine lange Reihe von Jahren hindurch besorgte er insbesondere die Cassengeschäfte und zugleich die Verhandlungen mit fremden Künstlern, wozu er durch seine Sprachkenntnisse, wie durch seine Heiterkeit im geselligen Umgange vorzüglich geeignet war. Aber auch allen anderen bei der Verwaltung des Instituts vorkommenden Gegenständen war seine regste Theilnahme gewidmet, und als er bei anstehenden Jahren jene bestimmten Geschäfte abgegeben hatte, nahm er doch regelmässigen Antheil an den Zusammenkünften der Vorsteher und wirkte durch seinen auf langjährige Erfahrung gegründeten Rath zum Besten des Instituts fortwährend auf die verdienstlichste Weise.

Dies mit innigem Danke auch öffentlich anzuerkennen, ist uns, nachdem ein höherer Wille ihn von uns abgerufen, eine unerlässliche Pflicht.

Leipzig, den 1. März 1847.

Das Directorium des Gewandhaus-Concerts.

Recensionen.

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für deutschen Männergesang, redigirt von *Julius Otto* und Dr. *Julius Schladebach* in Dresden. 1846. Erster Jahrgang, Nr. 1 — 20.

In allen Gegenden Deutschlands blühen und entstehen jetzt Männergesangvereine, und bei der Bedeutung, die dieselben für Volk und Musik zu gewinnen anfangen, kann die Herausgabe einer Zeitschrift, wie der genannten, nur zeitgemäss, ja als Bedürfniss erscheinen. Es ist die Bestimmung der „Teutonia", Alles, was im Bereiche des Interesses für deutsche Liedertafeln und Männergesangchöre überhaupt liegt, zu fördern und zu vertreten. Die vor uns liegenden Hefte bestätigen, dass die beiden Herren Redacteure — in der musikalischen Welt längst ehrenvoll bekannt — praktisch, mit vielem Takt und eifrigem Streben als solche bisher gewaltet. Natürlich kann ein Unternehmen wie dieses, das einem mehr speciellen Kunstzweige gewidmet, dem gesammten kunstliebenden Publikum nicht das Interesse gewähren,

welches ein die Kunst im Allgemeinen behandelndes Institut bietet; aber gerade in dem speciellen Zwecke wird die Teutonia ihren festesten Haltpunkt finden, und vergelten die Liedervereine die ihnen geschenkte Aufmerksamkeit mit gleicher, so ist das erfreuliche Fortwirken dieser Zeitschrift gewiss. — Es brachten die obigen Hefte: grössere Aufsätze (z. B. über Diätetik der Stimme, theoretische Literatur etc.); Gedichte, vorzugsweise für Composition berechnet; Correspondenzen aus vielen Gegenden Deutschlands, enthaltend: Berichte über statistische Zustände, Gesangfeste etc. der Liedertafeln; Recensionen von Männerchor-Musik; Feuilletons, Intelligenzblätter u. s. w. Als Eröffnung wurde der 1. Nr. ein feuriges Männerquartett, Teutonia überschrieben, comp. von *Jul. Otto* jun., ged. von *Jul. Otto*, beigegeben. Den Berichten über stattgehabte Sängerfeste wäre vielleicht weniger Raum zu gönnen gewesen, eben so den Kritiken einiger Werke für Männerstimmen. Dagegen erwarten wir von den geehrten HH. Herausgebern, dass sie namentlich den jungen, erst im Entstehen begriffenen Vereinen mit ausführlichen, recht in's Detail eingehenden Rathschlägen, Anweisungen, Nomenclaturen derjenigen Componisten, die sich herausbilden wollenden Singechören am dienlichsten, u. dgl. an die Hand gehen. Dies wird sich der dankbarsten Anerkennung gewiss erfreuen. —

Der Preis von 1 Thlr. 10 Ngr. für den aus 26 Nummern bestehenden Jahrgang ist bei der äusserst anständigen Ausstattung seitens der Verlagshandlung ein sehr billiger. —

Allen deutschen Liedertafeln, kleinen und grossen Vereinen, so wie überhaupt Allen, die sich für Männergesang interessiren, sei die „Teutonia" recht warm empfohlen! — — ck. —

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Tübingen. Im unterzeichneten Verlage ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Silcher, Fr., Stimmen der Völker
in Liedern und Weisen. Eine Sammlung deutscher und ausländischer Volkslieder, für eine oder zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre gesetzt. Erstes Heft. gr. 4., elegant geheftet.
Preis 45 Kr. = 12 gGr.

Diese neue Sammlung, im Format wie die früher erschienenen deutschen und ausländischen Volksliederhefte von demselben Herausgeber, enthält nach Text und Melodie ausgewählte Nummern; im Ganzen 6 deutsche und 6 ausländische, — worunter 1 dänisch, schwedisch, schottisch, irisch und sicilisch. —

Durch elegante Ausstattung eignet sich dies Liederheft zu Festgeschenken.

Silcher, Fr., Zwölf Volkslieder,
für vier Männerstimmen gesetzt. Achtes Heft. op. 50, schmal 4. in Umschlag à 1 Fl. 12 Kr. = 16 gGr.

Die früheren Hefte sind theils in dritter, theils in zweiter Auflage vorhanden, was wohl der beste Beweis für die gute Aufnahme, welche diese Volksliedersammlung in ganz Deutschland gefunden.

Silcher, Fr., Gesänge der Jugend,
12 Lieder aus dem Anhange des *Spekter*'schen Fabelbuches für die ersten Schüler im Gesang und Clavier componirt. Erstes Heft. Schmal 4., elegant geheftet
à 18 Kr. = 4 gGr.

Schon lange wünschte man von den *Silcher*'schen Kinderliedern, welche in Deutschland eine so grosse Verbreitung gefunden haben, eine Ausgabe mit Klavierbegleitung. Es folgt hier nun das erste Heft für die allerersten Anfänger im Gesang und Klavier mit zwölf (ein- oder zweistimmigen) Liedern, bei welchen der Schüler noch nicht mit einer besonderen Klavierbegleitung und mit weiten Griffen geplagt ist, sondern nur die Singstimmen mit einem einfachen Basse zu spielen hat. Die hie und da angebrachten Nachspiele werden dem Schüler eine angenehme Zugabe sein.

Aus den übrigen drei Heften der Silcherschen Kinderlieder sollen alsdann in Kurzem die beliebtesten Nummern mit besonderer Klavierbegleitung für die vorgerückteren Schüler im Gesang und Klavier in zwei Heften folgen.

H. Laupp'sche Buchhandlung.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

De Beriot, Ch., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 57.
Gorin, A., Fantaisie élegante sur l'op. la Sultane. Op. 24.
— — Grande étude dramatique. Op. 25.
— — 2 Pensées caractéristiques. Op. 26.
Rosellen, H., Fantaisie brillante, sur l'op. Le Barbier de Seville. Op. 94.
— — Fantaisie brillante sur l'op. Gibby, la Cornemuse. Op. 93.
Schulhoff, J., 2 Pensées fugitives. Op. 16.
— — Galop di Bravoura. Op. 17.
— — 2 Styriennes et 1 Mazurka. Op. 18.

Neue werthvolle musikalische Werke,
welche im Verlage der
Schlesinger'schen Buch- u. Musikhandl. in Berlin
erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind. (Der Preis ist à 5 Sgr. bis 1 Thlr.)

Alkan. Op. 26 — 28. Marche funèbre, marche triomphale, Vaghezza Impromptu, p. Piano.
Bach, J. Seb. Ciaccona p. Violon, ditto avec Piano.
Balfe. Walzer-Arie (v. Mad. *Viardot-Garcia* gesungen), ditto f. Piano und zu 4 Händen, v. *Ad. Henselt.*
Döhler. Op. 62. Esméralda, air napolitain varié. Trot des chevaliers-gardes p. Piano. Op. 58. Trois Valses brill. pour Piano.
Gumbert. Quadrille, Marsch und Polka aus: Die Musketiere der Königin v. *Halevy*, f. Pfte., f. Orch.
Gumbert. Op. 17 — 20. Drei Lieder v. *Heine*, 4 Lieder v. *Eichendorff* etc., 2 Lieder aus Italien, f. Sopran od. Tenor, ditto f. Alt od. Bariton mit Begl. des Pfte.
Gung'l. Freundschafts-Quadrille, Mazurka in C, Petersburger Hofballquadrille, Walzer: Gruss an Petersburg, 6 Polkas des kais. Grossfürsten gewidmet, für Pfte u. Orch.

Hensel, née Mendelssohn Bartholdy. Mélodies pour Pfte.

Heller. Op. 48 — 50. Silvana, Vénitienne, Tarantella, Serenade, Scherzo fantast., Fantaisie, Air de Schubert p. Piano.

Halévy. Die Musketiere der Königin. Vollst. Clavierauszug 6⅔ Thlr., ohne Text. arr. v. **Klage** 3 Thlr. Ouverture u. alle Nr. einzeln.

Henselt. Op. 13. Mazurka et Polka p. Piano à 4 m. et p. Orch.

Köchert. Op. 43. Nr. 3. Drei Worte f. Sopran od. Tenor, dito f. Alt od. Bariton mit Begl. des Pfte.

Hünten. Fantaisie sur les Mousquetaires de Halévy p. Pfte. Op. 143.

Kullak. Op. 23. Six Soli p. Piano. Op. 34. Trois Mazourkas. Op. 35. Notturno. Precious. Phantasie über Themen aus: Ein Feldlager in Schlesien von *Meyerbeer*, f. Piano.

Liszt. Elégie du Prince Louis de Prusse p. Piano. Six poésies p. Piano. Sechs Melodieen von *Fr. Schubert* für's Piano übertragen: Forelle, Madchens Klage, Trockne Blumen.

Litolff. Op. 25. Six Opuscules p. Piano: Polonaise brillante, Tarantelle, Bolero, Mazourka, Valse styrienne.

Meyerbeer. Romanze der Erminia aus dem Hoffest von Ferrara für Sopran oder Tenor und Orchester oder Pfte.

— — Ouvert. aus: Ein Feldlager in Schlesien, f. Pfte. und zu 4 Handen.

Mendelssohn. Festgesang an d. Künstler, f. Männerchor und Orch.

Prudent. Gr. Trio de Robert de diable, p. Piano seul.

Reissiger. 4me Trio facile et brillant p. Piano, Viol. et Violoncelle. Op. 186. 2½ Thlr. 3 einfache deutsche Lieder f. eine Singstimme. Op. 189.

Schaeffer. Op. 43. Schön Christel, für eine Singstimme. Op. 44. Heitere Lieder f. stimmigen Mannergesang. Heft V.

Spontini. Ouverture d'Olimpie p. 2 Pianos à 8 mains.

Stern. Volkslieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Tedesco. Fantaisie sur Robert le diable, La Juive de Halévy p. Piano.

Thalberg. Op. 51 bis. Notturno p. Piano. dito à 4 mains.

Truhn. Kindheit. 4 Lieder f. eine Singst. u. Pfte.

Weber, v. Ouverture aus Freischutz, Jubelouverture u. Oberon, f. Piano v. Liszt.

— — Polacca brillante, Op. 72, für Pfte. effectuirt von Ad. Henselt.

Westmorland. Tonco-Marsch zum bestimmten Gebrauch der k. preuss. Armee, f. Harmonie-Musik, Orchester, f. Pfte.

In unserm Verlage erschienen folgende neuerste Compositionen vom Kapellmeister

P. von Lindpaintner:

Die Fahnenwacht, Favoritlied des Sängers *Pischek* mit dem Portrait desselben. Original-Ausgabe für Bariton mit Orchester in Partitur 20 Sgr. Ausgabe für Tenor oder für Bariton mit Piano 10 Sgr. Ausg. mit Guitarrebegleitung 5 Sgr.

Die Trauernde. Schwäbisches Lied für Sopran oder Alt, mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung, 5 Sgr.

Lichtenstein, grosse romantische Oper, nach *W. Hauff's* Roman von Dingelstedt. Vollständiger Clavierauszug, 12 Thlr.

— — *Ouverture für grosses Orchester,* 3⅓ Thlr.

— — Dieselbe für Pianoforte solo, 15 Sgr.

— — Dieselbe für Piano zu 4 Handen, 22½ Sgr.

— — Lied daraus: „Ich habe mir mein Schwabenland" für Sopr. oder Alt mit Pfte., 7½ Sgr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung ist vor Kurzem in *deutscher* und *französischer* Sprache erschienen:

Berlioz

Die moderne Instrumentation und Orchestration,

enth. eine genaue Angabe des Umfangs, des Mechanismus, des Klang- und Ausdruckscharacters der verschiedenen Instrumente, nebst einer grossen Auswahl cc. Partitur-Beisp. aus den Partituren der grossten Meister: *Auber, Beethoven, Gluck, Haydn, Mendelssohn, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Sacchini, Spontini, Weber* etc. und einigen noch ungedruckten Werken von *Berlioz*. Aus dem Franz. übersetzt von von **J. C. Grönbaum.** 10 Thlr.

Die Musketiere der Königin von Halévy

ist in Partitur, in Orchesterstimmen, im Klavierauszuge mit deutschem und franz. Text, für Piano allein arr. von **Klage,** alle 19 Gesangsnummern à 5 — 25 Sgr., so eben erschienen. Die Ouverture f. Piano 17½ Sgr., zu 4 Handen 25 Sgr., für Orchester 2½ Thlr. Ferner:

Chwatal, Potpourri aus den Musketieren f. Piano. 20 Sgr.

Duverney, Fantaisie über Lieblingsthemas aus den Musketieren f. Piano. Op. 160. 20 Sgr., zu 4 Handen 22½ Sgr.

Graziani, Quadrille, Marsch und Polka für Piano über die Musketiere à 5 — 10 Sgr., f. Orchester 2 Thlr.

Lecarpentier, Die Musketiere der Königin, 2 Bagatellen für Piano. Op. 60. à 15 Sgr.

Louis, Serenade sur les Mousquetaires p. Violon et Piano. Op. 165. 4 Thlr.

Schubert, Mosaique des Mousquetaires p. Piano. 4. Lief. 20 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Mad. *Viardot-Garcia* sang am Schluss von *Donizetti's* Oper die berühmte, für Mad. *Malibran* componirte, und durch Sgrs. *Alboni* und *Tuczek* beliebt gewordene

Aria (Walzer) von Balfe

und erregte einen solchen Enthusiasmus, dass sie die Aria 3 Mal wiederholen musste; sie ist italien. und deutsch mit Piano 15 Sgr. bei uns erschienen. Obige Arie transcribirt für Piano und zu 4 Handen von **Ad. Henselt** à 15 Sgr.

Lehrern und Schülern empfehlen angelegentlichst den so eben erschienenen **praetischen Theil** der Methode des

Pianofortespiels von Moscheles und Fétis,

enthaltend: Uebungen in systematisch fortschreitender Folge mit genauem Fingersatz, enth. **das Beste** aus den Werken von *Bach, Bertini, Clementi, Cramer, Czerny, Händel, Kullak, Moscheles Scarlatti, Steibelt* etc., herausgegeben zum Gebrauch beim Unterricht J. K. H. der Prinzessinnen Louise und Anna von Preussen von **Th. Kullak.** 8 Lief. à 15 — 20 Sgr.

Die Methode der Methoden von Moscheles und Fétis behauptet bekanntlich den Vorrang vor allen Clavierschulen, sie ist ein unentbehrlicher Führer für Lehrer und Schüler, welche das Pianofortespiel nicht allein als Unterhaltung, sondern als eine edle Kunstubung betrachten. Obiger practischer Theil vervollständigt das wichtige Werk, da Moscheles auf bereits vorhandene Uebungen verwiesen hatte.

25 Etudes de perfectionnement,

ausdrücklich für diese Schule comp. von *Chopin, Döhler, Heller, Henselt, Liszt, Mendelssohn, Moscheles, Taubert, Thalberg* etc. 5 Thlr. bilden den Schlussband.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. **Nr. 10.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik

des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

(Fortsetzung.)

Zweite Periode.

Von den Tongefügen insbesondere.

Erster Abschnitt.

Der Akkord.

Zeichenerklärung. Die senkrechte Untereinanderstellung der Verhältnisszifferu deutet auf Gleichheit der betreffenden Töne; je weiter rechts, desto höher der Ton. Das Zeichen $\times$ zwischen senkrecht unter einander stehenden Ziffern merkt die Zweideutigkeit des betreffenden Tones an.

Der Inbegriff gleichzeitig schön klingender Töne heisst Akkord. Die Verhältnisszahlen, welche einen Schönklang gleichzeitiger Töne begründen, sind nach §. 7 und §. 8 mit Beseitigung der Paarzahlen (s. §. 6) 1, 3, 5, 7; oder durch theilweise Vertauschung mit gleichbedeutenden Paarzahlen in die engste, bequemste Tonlage gebracht: 4, 5, 6, 7. Demnach verhalten sich die Töne des regelmässigen Akkordes wie 4 : 5 : 6 : 7, 5 : 6 : 7 : 8, 6 : 7 : 8 : 10 und 7 : 8 : 10 : 12.

Diese natürlichste und normale Gestalt des Akkordes ist einiger Veränderungen fähig, welche den entschiedenen, lebhaften, kräftigen Charakter des Akkordes mehr oder weniger beeinträchtigen, aber der Kunst zur Zeichnung des Lichtes und des Schattens den reichsten und vortrefflichsten Stoff bieten.

§. 15.

Die einzige Veränderung, welche die §. 7 aufgestellte normale Bedingung zum Schönklange gleichzeitiger Töne nicht verletzt, besteht in der Vertauschung des Tones 5 mit einem anderen, der sich zum Tone 4 verhält wie 6 : 5 und in Folge dessen zum Tone 6 wie 4 : 5, und in der Ausschliessung des Tones 7 vom Akkorde wegen seines resultirenden überaus schwierigen Verhältnisses 35 : 24 zum neu hinzukommenden Tone. Die entsprechende Figur des neuen unregelmässigen Akkordes ist also anstatt 4 : 5 : 6 : 7 folgende: 4 : 5,
2 : 3
oder
5 : 6
4 : 5
oder
5 : 6
2 : 3 in den beiden Umkehrungen: 4 : 5 und 3 : 4
3 : 4 5 : 6
oder oder
4 : 5 3 : 4
3 : 5 5 : 8
oder oder
3 : 4 5 : 6
3 : 5 5 : 8

Diese Combination ist in der That ein Gemisch von 2 Akkorden, welche um diejenigen Elemente verkürzt sind, die irreguläre Dissonanzen in dem Klange verursachen würden. In dem oberen Akkorde 4 : 5 fehlt der Ton 6, in dem unteren 5, in allen beiden zugleich 7. Die Folge von dieser Zweiheit des Accordes ist der Wetteifer und Rangstreit zweier Grundtöne in demselben. Der Grundton des ersten der verstümmelten Akkorde heisst 4, der des zweiten 2. Grundton des ganzen Mischakkordes ist daher begreiflicherweise derjenige von den beiden ebengenannten, welcher Grundton des einfacheren und darum an Macht überwiegenden Tonverhältnisses ist, also der Grundton 2 des unteren verstümmelten Akkordes, denn 2 : 3 ist einfacher als 4 : 5. Der Einfluss jenes Wetteifers und Rangstreites zweier Grundtöne auf den ästhetischen Charakter dieses Mischakkordes offenbart sich in einer gewissen Mattigkeit, Zerrissenheit, Uneinigkeit seines Klanges.

Die vornehmsten von den Mischakkorden mit irregulären Dissonanzen sind etwa folgende:

5 : 6 : 7 4 : 5 : 6 : 7 4 : 5 : 6
$\times$
5 : 6 : 7 2 : 3 5 : 6
5 : 6 4 : 5 4 : 5 : 6
5 : 6 7 : 8 : 10 3 : 4
5 : 6
6 : 7
2 : 3
3 : 5

Zweiter Abschnitt.
Die Melodie.

Zeichenerklärung. Die Nummern I, II, III bemerken die Anfangsreihen verschiedener auf einander folgender Akkorde. — Die eingeklammerten Ziffern stellen verschwiegene Akkordselemente vor.

§. 17.

Die schöne Reihenfolge der Töne heisst Melodie. Der Schönklang successiver Töne, die Melodie, beruht nach §. 7 so auf dem Schönklange gleichzeitiger Töne, dem Akkorde, dass der auf wechselnden Grundton gebaute Akkord der Melodie seine Elemente zur Auswahl darbietet. Dieselben sind bekanntlich 1, 3, 5, 7 oder 4, 5, 6, 7. Es handelt sich daher nur um die Bestimmung des normalen Verhältnisses, in welchem die einander ablösenden Grundtöne des Akkordes stehen müssen, damit die resultirenden Elemente zur Auswahl für die Melodie tauglich werden. Dieses ist erfahrungsmässig nur das einfachste 2 : 3 oder 3 : 4. Jedes andere Grundtonverhältniss legt mehr oder minder dem Gehöre einen Zwang an, der sich durch angemessenen Rhythmus des Pathos rechtfertigen muss.

Nun ist es aber auch nicht immer gleichbedeutend, ob der Grundton des folgenden Melodietones sich zu dem des vorhergehenden wie 3 : 4 oder wie 4 : 3 verhalte. Ist der vorhergehende Ton eine der 3 Consonanzen 4, 5, 6, so ist das Gehör mit beiderlei Fortschreitungen zufrieden, von denen je nach Umständen die eine oder die andere den Vorzug erhält; ist er aber die Dissonanz 7, so erheischt die Unselbständigkeit dieses Klanges die Stützung desselben durch einen nachfolgenden mächtigeren, d. h. einen solchen, dessen Grundton zugleich Grundton des vorhergehenden Grundtones ist, was er aber nur dadurch sein kann, dass ihm in dem normalen Verhältnisse 3 : 4 die Zahl 4 angehört.

Die regelmässige Entwickelungsart der Melodie lässt sich demnach in folgendem Bilde darstellen:

I. 4 : 5 : 6 . 7
II. 3 : 4 : 5 : 6 : (7)
$\times$
III. 3 : 4 : 5 $\times$
3 : (4) u. s. w.

Je weiter die Melodie auf dem Wege dieser Construction sich ausdehnt, desto mehr entfremdet sie das Gehör ihrem anfänglichen Hauptgrundtone 4 im zweiten Akkorde und verliert mit diesem ihr Thema. Gemäss der oben erwiesenen Nothwendigkeit der Fortschreitung aus der Dissonanz 7 in einen übergeordneten Akkord erscheint, sobald sie aus dem zweiten, dem bisherigen Hauptakkorde die 7 aufnimmt, der 3te Akkord als Hauptakkord, während sie bei Vermeidung jener Dissonanz mit Festhaltung ihres Thema's geläufig in den dritten — nicht mehr vierten (Erfahrung) — vorwärts und in den ersten (nicht auch in den diesem untergeordneten) zurückschreiten kann, weil der mittlere Akkord unter diesen Umständen durch die Uebermacht des dritten (nicht aber des dritten und vierten) an Gewicht weniger verliert, als er durch die Unselbständigkeit des ersten gewinnt.

§. 18.

Verwandelt man die obige gebrochene Proportion mit Ausschluss von 7 des zweiten und 4 des vierten Akkordes in eine stetige, und versetzt, um dieselbe mit dem Tone I. 4 anfangen und mit dem zwei Mal so hohen, nämlich II. 6 abschliessen zu können, das Element III. 5 durch Halbirung zwischen I. 4 und I. 5, so hat man eine Tonleiter mit 7 Stufen (die 8te ist ja identisch der ersten):

$$36 : 40 : 45 : 48 : 54 : 60 : \frac{63}{\times} : 72,$$

von deren drei Grundtönen 36, 48, 64 (= I. 4, II. 4, III. 4) der mittlere 48 (= II. 4) Grundton des Hauptakkordes, daher Hauptgrundton der Melodie und mithin auch der Tonleiter ist.

Anmerkung. In der praktischen Musik nimmt man anstatt des natürlichen Wurzeltones der Leiter, nämlich 36 (= I. 4), bei den Schul-Exercitien den Hauptgrundton 48 (= II. 4) zum Anfangs- und Schlusstone an. Die Gründe, welche man für einen solchen Verstoss gegen die natürliche Ordnung der Töne vorzubringen weiss, sind folgende zwei: Erstens der Uebergang vom Tone $\frac{63}{\times}$ zum Tone 72 (Verhältnisse 7 : 8 und 8 : 9) als Schlusstone der Leiter klingt zu hart, zweitens der Schluss in dem Grundtone 48 befriedigt besser, als der in dem Wurzelton 36. — Meine Ansicht ist die: dass jener Uebergang unserem Gehöre zu hart klingt, ist sehr zu bedauern; es ist das Urtheil einen verbildeten, d. h. in einer Beziehung verweichlichten, in anderer verhärteten Geschmackes. Und gesetzt, jener Uebergang klänge in der That ein wenig hart, klingt nicht der Ton 45 (= I. 6) als der siebente in der modernen, künstlichen Ordnung der Töne noch unvergleichlich härter als $\frac{63}{\times} : 72$? Man frage doch den Anfänger mit noch unverbildetem Gehör, welcher Ton ihm verdaulicher sei, die höhere oder tiefere (grosse oder kleine) Septime, und wie er sein Gehör quälen und zwingen müsse, mit der höheren (grossen) Septime fürlieb zu nehmen. Die Ursache ist folgende: Fängt man die Tonleiter mit 48 (= II. 4) an, so muss der Ton $\frac{63}{\times}$, weil die Töne 36 und 45 (= I. 4 und 5) welche ja seinen Charakter als Dissonanz (= I. 7) bedingen, diese seine ursprüngliche Bedeutung aufgeben und von vorn herein die spätere 64 (= III. 4) annehmen. Dadurch erhält er aber als vierte Stufe ein ungemein schwieriges Verhältniss zu der nachfolgender siebenten, nämlich 64 : 90 = 32 : 45, anstatt des weit einfacheren 63 : 90 = 7 : 10.

Nun erwäge man, welchen Einfluss das unermüdliche Einüben und Recapituliren der zwölf Tonleitern auf das Gehör des Klavierspielers und des Sängers (der ja

vermöge der Unselbständigkeit der herrschenden Gesangmethode*) nicht minder zum rastlosen Zwölftonleiternspielen verurtheilt ist) ausüben muss! Sollten sie nicht auf diese Weise zum grossen Theile das moderne Kunststück lernen, das Harte weich, und das Weiche hart zu beissen? Ich glaube, jenes Gift wird seine Wirkung nur bei den wenigen kräftigen, selbständigen Genie's und Talenten verfehlen, denn die Uebrigen wird der Krankheitsstoff bald so durchdringen und beherrschen, dass sie sich herzlich freuen, gesund zu sein, und Jene wohlmeinend bitten und beschwören, sich von ihnen heilen zu lassen!

Keineswegs so kühn, diese fehlerhafte Methode für die einzige Quelle jenes Uebels zu erklären, halte ich doch das Gewicht ihres bösen Einflusses für so gross, dass die Erheblichkeit jenes zweiten Grundes für die gedachte Methode, der hergenommen ist von dem Vorzuge des Schlusses der Leiter in 48 (= II. 4) vor dem in 36 und 72 (= I. 4 und II. 6), dagegen gänzlich verschwindet. Dadurch fühle ich mich bestimmt, den Umtausch jener künstlichen Methode gegen die natürliche dringend zu empfehlen, indem ich vermuthe, dass die Verwirklichung dieses Vorschlages in nicht gar langer Zeit zu merklichen Resultaten in der Reform des modernen verderbten Geschmackes führen würde.

§. 19.

Soll dieses Modell der Melodie eine Veränderung erfahren, so kann sie nur darin bestehen, dass an die Stelle der drei reinen Akkorde eben so viele Mischakkorde treten, deren homologe Grundtöne sich zu einander verhalten wie dort die Grundtöne der reinen Akkorde; denn setzte man etwa nur für einen jener drei reinen Akkorde einen Mischakkord, so würde auch nur einer seiner Grundtöne jenes normale Verhältniss 2 : 3 oder 3 : 4 zu den beiden Grundtönen der beiden reinen Akkorde haben können, und das Verhältniss seines andern Grundtones zu jenen beiden müsste nothwendig anders, d. h. irregulär ausfallen, weil ja verschiedene Töne zu einem und demselben dritten auch verschiedene Verhältnisse haben.

Der regelmässigste Mischakkord ist $\begin{matrix}2 & : & 3.\\ 4 & : & 5\end{matrix}$ Diesen stellen wir also drei Mal so unter einander, dass sich die homologen Grundtöne zu einander verhalten wie 3 : 4, also:

$$\begin{matrix}\text{I.} & 2 & : & 3 & & \\ & 4 & : & 5 & & \\ \text{II.} & 3 & : & 4 & : & 6\\ & & & 4 & : & 5\\ \text{III.} & & & 3 & : & 4 & : & 6\\ & & & & & & & 4 : 5\end{matrix}$$

NB. Da die ersten Grundtöne sich zu einander verhalten wie 3 : 4, so wird vermöge der Symmetricität der Akkorde dasselbe Verhältniss auch unter den zweiten Grundtönen stattfinden.

Da aber in dieser Construction der mittlere Akkord durch die Ueberordnung des einen von den beiden übrigen an Gewicht eben so viel verliert, als er durch die Unterordnung des andern gewinnt (vergl. §. 17 zu Ende), so ist die Verbindung jener drei Akkorde locker und einheitslos. Damit sie Einheit und Kraft gewinne, bedarf der erste Akkord der Beifügung der fehlenden Elemente zu beiden seiner Theile (2 : 3 und 4 : 5), wodurch er dissonirend, unselbständig wird; denn da auch die beiden anderen Akkorde zweitheilig sind, so würde das Gleichgewicht darunter leiden, wenn nicht beide, sondern etwa nur der erste, stärkere Theil 2 : 3 durch die fehlenden Elemente ergänzt würde. Diese Ergänzungen schliessen aber nach §. 10 die beiden Grundtöne I. 2 und 4 vom Akkorde aus, weshalb sie in dem folgenden Bilde eingeschaltet erscheinen:

$$\begin{matrix}\text{I.} & (4) & : & 5 & : & 6 & : & 7\\ & & & & & \times & & \\ & (4) & : & 5 & : & 6 & : & 7\\ \text{II.} & 3 & : & 4 & : & 6 & & \\ & & & & & 4 & : & 5\\ & & & & & \times & & \\ \text{III.} & & & 3 & & 4 & & \times\\ & & & & & 5 & : & 8\end{matrix}$$

Daraus ergibt sich die Tonleiter:

$$180 : \begin{matrix}180\\ \times\\ 192\end{matrix} : (216) : 225 : 240 : 270 : 288 : \begin{matrix}315\\ \times\\ 320\end{matrix} : 324 : 360.$$

Anmerkung 1. Die Töne 216 und 225 schliessen sich nach §. 10 gegenseitig von der Melodie aus. Da nun der mittelste Akkord in obiger Construction, und insbesondere der erste Theil desselben 4 : 6 Hauptakkord, der zweite Theil 4 : 5 aber Nebenakkord ist, so hat der Ton 225 als Element des dem Hauptakkorde untergeordneten dissonirenden Akkordes unstreitig das Vorrecht gegen 216, der dem Nebenakkorde untergeordnet ist. Doch wie leicht die Melodie aus dem Hauptakkorde 4 : 6 als solchem ausweicht und den Nebenakkord 4 : 5 zum Hauptakkorde erhebt, so leicht verdrängt auch der Ton 216 den Ton 225 aus seinem Vorrechte.

Anmerkung 2. Die übrigen etwa noch möglichen Modelle für unregelmässige Melodieen hier aufzustellen, würde die Mühe der ungeheuer weitläufigen arithmetischen Operationen nicht lohnen, da doch nichts Kluges herauskommen würde.

(Beschluss folgt.)

*) Davon reden wir ein anderes Mal angelegentlich!

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Am 1. März gab Fräulein *Sophie Schloss* ihr Benefiz-Concert. Bekanntlich wird für die Gewandhaus-Concerte eine Sängerin besonders engagirt, und in der Wahl derselben hat die geehrte Direction, wie früher stets, so auch diesmal ihre Sorgfalt und Umsicht bewiesen. Fräulein *Schloss* besitzt eine der schönsten, klangvollsten, gleichmässigsten und wohlgeschulte-

nirgends glücklicher in eine Musik gelegt worden. Ueber das Terzett, welches die obenangegebne entscheidende Situation enthält, (die, im Vorbeygehen gesagt, zugleich mehrere sehr schöne Bilder giebt, wenn man sie anzuordnen verstehet,) haben wir nicht nöthig etwas zu sagen. Es kann nicht ohne herzliches Wohlgefallen angehört werden, und scheint uns eins der vollendetsten Stücke in allen komischen Opern Naumanns. Im Gefängnis singt hernach die Gräfin ein lustiges Sterbelied; der Wirth, der dem süssen Triebe seiner Neugier, denn doch auch einmal einen Sterbenden zu sehen, nicht hat widerstehen können und ins Gefängnis geschlichen ist, kreuzigt sich darüber, und das um so viel mehr, da er mitzusingen gezwungen wird. Er giebt, in seiner Noth, aus Moll, was die Gräfin in Dur singt, und dann kommen beyde, jedes mit seiner Weise, zusammen — eine Künstlichkeit, die ganz an ihrem Platze und von wahrhaft komischer Wirkung ist. Auch das lezte Finale hat sehr schöne Stücke, und wird angenehm beschlossen, durch die wechselnde und sich korrespondirende Musik des vordern Orchesters und des Hoboistenchors im Lager auf dem Theater. Direktion und Gesellschaft verdienen Lob, dass sie auf diese Vorstellung gewendet hatten, was in ihren Kräften war; und das hiesige Militair, dass es so willig Lehre annahm. — Unter den Gastrollen, die Demois. Böheim von Berlin gab, sind, ausser der so eben genannten Gräfin und der schon zu anderer Zeit rühmlich erwähnten Astasia im Axur, mit besonderm Lobe auszuzeichnen: ihre Konstanze in Mozarts Entführung, (vorzüglich in der Arie: Martern aller Arten, und im Duett: Meinetwegen sollst du sterben u. s. w., wo sie von Hrn. Neffzer sehr gut unterstüzt wurde;) ihre Diana in Martins Baum der Diana, (besonders die erste, grosse Arie,) und ihre Almansaris im Oberon, nach Stegmanns sehr braver Musik zu dieser Rolle. Es traten auch noch von Fremden auf, ein Hr. Neubauer, der viel Gutes soll leisten können, aber in den Rollen, die er hier übernommen hatte, nichts davon zu Tage legte; ein Herr, den wir nicht nennen wollen, weil er nur auftrat, um — nicht einmal ausgepocht, sondern nur ausgelacht zu werden; und, in der lezten Vorstellung, Mad. Toskani von Stettin, als Oberon in der Oper gleiches Namens. Sie zeigte eine hübsche Figur und eine angenehme, sehr geläufige Stimme, welche sie sich nur hüten muss zu übernehmen, weil sie dann widerlich wird. Von ihrem Spiel kann man nicht urtheilen aus Einer Vorstellung eines Sylfen, der nur kommt, singt und gehet. Einer deutlichern Aussprache sollte sich diese Sängerin befleissigen, an welcher die Gesellschaft ein sehr brauchbares Mitglied erhält.

Im wöchentlichen Konzert des Gewandhauses wurde nicht viel Neues, aber recht viel Gutes gegeben. Wir führen an: mehrere schöne Scenen aus Tigranes und andern Opern Righini's; einiges sehr angenehme aus Winters Ogus, ein vortreffliches Duett von Himmel, (aus Vasco di Gama,) eine Scene von Bierey; ein deutsches Quartett von ihm, das er in die Oper Palmer eingelegt hat, und das sich durch sehr verständige Anlage und Haltung des Ganzen, durch ausdrucksvolle Melodie und durch eine glückliche Führung der wohlverwebten Stimmen auszeichnet — (Es wurde von Dem. Böheim und Häser und den Hrn. Werner und Häser sehr gut vorgetragen, und erhielt ausgezeichneten Beyfall); eine interessante Arie von Bianchi, die man loben darf, wenn man an die Worte nicht denkt, und in welcher der Komponist den Einfall, die Singstimme recht eigentlich von einem Chor akkompagniren zu lassen, glücklich durchgesezt hat u. s. w. Von grössern Gesangstücken sind mit Dank zu erwähnen die Wiederholungen des Graunschen Todes Jesu, des Mozartschen Requiem, der Haydnschen Worte des Erlösers, und die erste öffentliche Aufführung des Händelschen Messias nach Mozarts Bearbeitung — (erst theilweise durch Hrn. Müller, im Schul- und Beygangschen -, dann ganz, durch Hrn. Schicht

sten Stimmen. Alle Arten von Passagen perlen in kecker Volubilität leicht, deutlich und ungezwungen hervor. Nur der Triller gelingt der Sängerin nicht. Wenn sie ihn in der Folge aufgeben wollte, würde weder ihr Werth noch die Kunst etwas verlieren. Denn der Triller und das Herz stehen selten gut mit einander, und die Saiten des letzteren sind ohne jenen alle in Schwingung zu setzen. Hinsichtlich des gefühlvollen Ausdrucks befriedigte die Sängerin im Anfange der Concerte nicht immer, und die Kritik musste dies bemerken. Später wurde der Vortrag wärmer; in eben dem Maasse nahm auch der Beifall des Publikums zu, und steigerte sich zuweilen bis zum Dacapo Enthusiasmus.

Das Programm des heutigen Concerts gehörte nicht unter die anziehendsten. Die Ouverture von *Beethoven* zu König Stephan ist unserer individuellen Ansicht nach eines seiner schwächsten Produkte. Ein Herr *Rongsted* aus Kopenhagen spielte den zweiten und dritten Satz aus dem Esdur-Concert von *C. M. v. Weber*, offenbar mit grosser Befangenheit und einigen kleinen Fehlgriffen; er konnte keinen bedeutenden Erfolg erringen. Ein Quartett aus Gerusalemme liberata von *Righini* wurde zwar von Fräulein *Vogel*, den Herren *Mayer* und *Lindemann* und der Concertgeberin gut gesungen, trägt aber für unsere Zeit auch keine besonders aufregende Wirkungskraft mehr in sich. Die von Fräul. *Schloss* allein vorgetragenen Stücke, Concert-Arie von *C. M. v. Weber*, Arie aus „La Favorite" von *Donizetti*, und zwei Lieder mit Pianofortebegleitung gefielen sämmtlich und wurden rauschend applaudirt. Herr Concertmeister *David* erwarb sich in neuen, sehr interessant componirten und meisterhaft vorgetragenen Variationen für die Violine mit Begleitung des Orchesters stürmischen Beifall.

Novitäten und Curiosa aus dem Gebiete der Tonkunst in Frankfurt a. M.

(Fortsetzung und Schluss.)

Im Garten des Virtuosenthums und Concertwesens sind viele bunte Tulpen und Sommerblumen aufgeschossen, selten aber blühte uns einmal eine Rose oder Sycomore. Der junge Pianist *Alfred Jaell* hat mehrmal öffentlich gespielt, und verdient den Namen eines strebenden Künstlers. Die Gegenwart ist ihm günstig, und wenn ihn der Beifall nicht verdirbt, so kann er auch eine Zukunft haben.

Unser erster Geiger H. *Wolff* hat einen Quartettzirkel etablirt, der verdienten Anklang findet. Ein Institutchen, das hier gefehlt hat, und alle Freunde anspruchsloser und gediegener Musik anziehen wird. *Wolff* hat sich's leicht dabei gemacht, und das Liedersingen verbannt, das früher in *Riefstahl's* Soireen immer Lücken büsste. Mir gefällt das Arrangement, das uns nicht immer wieder aus den still glücklichen Empfindungen heraus wirft, die der edle Quartettstyl in uns erzeugt. *Wolff* ist ein Meister in Behandlung dieses Styls. Die Mitspielenden sind die Herren *Geisler*, *Posch* und *Elsner* (Sohn).

Virtuosen, die sich sonst noch auszeichneten, waren der Geiger *Simon* aus Wien und die zwölfjährige *Auguste Freyeisen* aus Bern. *Simon* ist unstreitig einer der tüchtigsten und kühnsten Bogenführer, die jetzt existiren. Sein Adagio ist edel gehalten, und von jugendlichem Feuer hingerissen, bannt er sein Auditorium unwillkürlich in seine Kreise. Er machte (im Hause Mozart) um so mehr Effekt, als er sich dessen unbewusst schien, und man — von dem Unbekannten — ein solches Spiel nicht erwartete. Einen Gegensatz zu diesem bildete die kleine Pianistin durch sinnige Auffassung lyrischer Compositionen, besonders der *Mendelssohn*schen Lieder ohne Worte. Die intensive Spielweise und der tiefe Anschlag der kleinen Finger reichen weit über die Jahre dieses Kindes. Eine Schülerin ihres Vaters, eines tüchtigen Musikers und bekannt durch geniale schriftstellerische Arbeiten, reist dieses Mädchen, um Concerte zu geben, und das ist's, was mir weh thut.

Ferner zeichnen sich unsers Pianisten *Rosenhains* Soiréen durch den Vortrag klassischer Trio's aus, so dass sie zu *Wolff's* Quartettzirkel gleichsam einen Pendant bilden. Der Liedergesang ist keineswegs ausgeschlossen, spielt hier vielmehr eine integrirende Rolle. Aber wo nehme ich Zeit und Raum her, wollte ich aller Lieder und Gesänge, ihrer Beschützer und Beschützerinnen erwähnen? Der Lieder-Sologesang bildet eine eigene kleine Welt in dem colossalen All der Tonkunst, oder er zerfällt wieder in die unzähligen Ströme, Flüsse und Bäche, die dem unermesslichen Ocean zufliessen. Wer kennt, wer nennt, wer beurtheilt sie alle? Zu beklagen Diejenigen — und ihrer sind viele — die den Geist nicht erkennen, der in der Doppelpoesie eines schönen Liedes herrscht, zu ehren aber die wenigen gebildeten Repräsentanten desselben. Unter diesen zeichnet sich neuerdings Herr *Anschütz* aus, der es versteht, ein Lied zu zergliedern, und seinen poetischen Werth in die Zuhörer überzutragen.

Dass auch tüchtige Künstler unter die Masse unberufener Concertgeber geworfen werden und unter dem Missbrauche leiden müssen, bewies kürzlich die Anwesenheit des Harfenisten und Tonsetzers *Oberthür* aus London. Konnte es dieser Mann doch nicht dahin bringen, sich auch nur honoris causa hören zu lassen, weder im Theater noch im Museum, denn es fehlte überall an Raum und Zeit. Doch lachte der geniale Künstler dazu. Aber er hat gut lachen, denn er hat sich in Wiesbaden ein schönes Weibchen geholt, und ist mit ihr nach London zurückgekehrt.

Von anderen Concerten, die entweder a gran casco nach englischem Stylus veranstaltet, dennoch keine reellen Kunstgenüsse darboten, oder von solchen, die in Aermlichkeit spurlos verrannen, will ich nicht reden. Eben so wenig zergliedere ich den fröhlichen Dienst unserer Lieder-Kränze, -Tafeln und -Blüten u. s. w., oder der ernsten Aufführung des Cäcilien-Vereins. Genug sei, zu erwähnen, dass beide, obgleich in entgegengesetzten Richtungen, fortfahren auf den musikalischen populären Fortschritt und auf den allgemeinen Geschmack zu wirken, dort das Herz zu erfreuen, und für vaterländische Poesieen zu begeistern, hier das Gemüth zu erheben. Von *Messer* — dem Director des Cäcilien-Vereins—

sind einige werthvolle Cantaten zur Aufführung gekommen. —

Unser Museum endlich sang diesen Winter sein Schwanenlied, da es in Folge zu grosser Ansprüche und zu kleiner Einnahmen in diesem Style nicht mehr fortgeführt werden kann. Es wird sich daher entweder gänzlich auflösen oder in einer anderen Gestalt wieder erscheinen. Die deshalb gepflogenen Entschlüsse sind noch nicht bekannt geworden.

Ausser *Beethoven's* Symphonieen waren die von *Rummel* in ein Orchesterstück verwandelte A moll Sonate von *Beethoven* (für Piano und Violine), *Aguilar's* E moll Symphonie (wiederholt und hier schon besprochen), *Fesca's* Ouverture zu Cantemire, und *Spohr's* Doppel-Symphonie „Irdisches und Göttliches im Menschenleben" die hervorragendsten Erscheinungen. Ob *Spohr* geeignet ist, musikalische Contraste aufzustellen, soll hier nicht entschieden werden. Nur möchte ich scharfe Tadler auf die tiefen Intentionen dieses Meisterwerks aufmerksam machen, und wie hier und dort das eine oder das andere Instrument auftauchend, gleich Blitzen in die Seele fährt, grosse Wirkungen hervorbringt, und des Meisters Blick in Natur und Leben bekundet. Freilich müsste das Colorit des Ganzen bunter, also für die Menge anschaulicher sein, um allgemeiner gewürdigt zu werden. Das geht dem Gemälde freilich ab, aber nichts desto weniger ist es ein tief empfundenes und lehrreiches Werk, das grosse Studien für den enthält, der überhaupt studiren mag. Auf dem deutschen Grund und Boden unsers Museums wurzelt eine Gruppe alter Eichen, die ihr Laub zu einem dichten Baldachin um unsere Häupter schlingen, und dem Gemüthe Sicherheit geben. Die Eroica ist eine von diesen unvergänglichen Eichen. Ein Werk, so tief in das Herz unsers Orchesters eingedrungen, dass jedes Mitglied gleichsam ein Theil desselben geworden ist. D'rum ist es auch ein Hochgenuss, eine dieser Symphonieen hier zu hören. Wenn ich sie die neun Musen der Instrumentalmusik nennen möchte, so gebührt der Eroica die Ehre, Kalliope zu heissen. Nun passt es freilich nicht mehr, *Rummels* Bearbeitung der A moll Sonate die zehnte Symphonie zu nennen, obschon man diese Bemerkung gemacht hat. Man raisonnirt hin und her, ob es zweckmässig, ein Werk, für zwei Solo-Instrumente berechnet, zum Orchestersatz umzubilden. Weshalb nicht, da wir uns das Recht nehmen, Symphonieen, Messen, Oratorien und ganze Opern homöopathisch zu behandeln, und sie in Solo-Piecen aufzulösen? Das Publikum hat dadurch den Vortheil, sich mit grossen Werken genauer bekannt zu machen. Und mit dieser metamorphosirten Sonate wird uns der Genuss, kleine Verhältnisse in einem grossen Maasstabe zu bewundern. Herr *Rummel* hat die Instrumente so wirksam und massenhaft angebracht, dass niemand die ursprüngliche Duett-Sonate heraushören wird, der sie nicht kennt. Ob das Werk im Geiste *Beethoven's* instrumentirt ist? Diese Frage wäre nur dann zu beantworten, wenn der Meister wieder dem Grabe entsteigen und den Griffel selbst führen könnte. Ein Unterschied dürfte sich dann schon herausstellen, wenn auch nur in den Geigen, die — trotzdem, dass *Rummel* die Natur der Instrumente sehr wohl studirt hat — hier und da auffallend unpraktisch behandelt sind. Fast so wie die Geigen in der Musik von Struensee im Agitato des 3ten Entre-Acts.

Abgesehen von allen gelehrten Betrachtungen, die über *Rummel's* Bearbeitung angestellt werden, hat sie ihren Zweck doch vollkommen erreicht, denn sie gefiel, und wird noch immer, sogar als Entre-Akt, wiederholt. Und das Gefallen von Werken ist und bleibt die Hauptsache. Bei dieser Gelegenheit mache ich auf *N. Baldeneckers* (unsers Chordirektors) Musik zu Goethe's Faust aufmerksam, besonders aber auf die Hexen-Scene. Sie ist charakteristisch, originell und pikant, ohne sich prätentiös in die Handlung einzudrängen, und benutzt nur die musikalischen Elemente der Dichtung. *Baldenecker* hat noch mehrere Entre-Acts, ich glaube über hundert, geschrieben, die hier sehr nützlich geworden sind und bei dem Mangel dieser Musikgattung wohl eine grössere Verbreitung verdienen.

So eben erfahre ich, dass mehrere Sänger unserer Bühne die ihnen zugetheilten Rollen von *Esser's* Oper nicht annehmen wollen, weil sie ihnen nicht bedeutend genug erscheinen. Und doch wurde diese Oper bis jetzt in vielen Hauptstädten Deutschlands ohne Opposition gegeben. Hoffentlich wird *Guhr* hier durchgreifen, wie es überhaupt ein Mal Noth thut, den ungemessenen Ansprüchen vieler Sänger ein Ziel zu setzen. Diese Tage wird *Mozarts* „Schauspieldirektor" und *Weigls* „Adrian von Ostade" gegeben. Nach und nach stellt sich doch heraus, dass die älteren aufgefrischten Opern mehr Anklang finden, als die neueren. Wenigstens bei uns in Frankfurt. Das dünkt mir ein gutes Zeichen!

C. G.

Recensionen.

Onslow, G., Abels Tod oder Kain der Verfluchte, grosse dramatische Scene nach dem Französischen des St. Hilaire von *L. Liebe*, für eine Bassstimme mit Orchester oder Pianofortebegleitung. Orchesterstimmen 2 Fl. 42 Kr. Clavierauszug 45 Kr. Mainz, Schott.

Wenn von grösseren, durchcomponirten Gesängen ausländischer Componisten die Rede, so denkt der Deutsche gleich an seinen *Beethoven*, *Fr. Schubert*, *R. Schumann* u. A. Unwillkürlich wird das Vergleichungsvermögen in Thätigkeit gesetzt, und das Verhältniss der mehr oder weniger unbekannten Grössen zu dem eben gegebenen ist dann in der Regel — minus. — Die obige Scene ist ein Effectstück, ganz im französischen Style. Oft ist die piquante Zeichnung in derlei Piecen ganz treffend, und auch dieses Gesangstück wird, von einer kräftigen Stimme, mit gut markirtem, etwas leidenschaftlichem Vortrage gesungen, seine Wirkung thun — wo man es mit der Wahrheit des Characters nicht so ganz streng nimmt. Den Dichter aber müssen wir wirklich auf's 1. Buch Mosis, Cap. 4, V. 1 — 16 verweisen, um sich selbst zu überzeugen, dass ein guter, ehrlicher Christ, gleich uns, die licentia poetica, die sich Herr

St. Hilaire nimmt, unmöglich billigen kann. Kain war schon gar nicht der Mann, sich von Vorahnungen, bösen Träumen u. s. w. herumwerfen zu lassen, und wenn Hr. *St. H.* gleich zu Anfange denselben rufen läßt: „Entfliehe, ihr bösen Träume, ihr grausichen Gestalten! Nein, nein, ich will kein Blut! Mein Bruder, theurer Abel, komm zu mir, besänftigt ist nun meine Wuth" etc., stempelt er ihn da nicht, durch solche ahnungschwere Contemplationen vor der Opferscene, zum Mörder, was doch derselbe nach Moses und §. 111 des seit 1838 bei uns in Kraft getretenen neuen Criminal-Codex gar nicht sein kann, sondern nur einfacher Todtschläger, wie dies hinlänglich aus den das Verbrechen der Tödtung überhaupt behandelnden §§. genannten Buches zu ersehen ist. Auch wir können nur für die Meinung Mozis stimmen, dass die beiden Brüder sich vor der Katastrophe gehörig gezankt; denn ganz natürlich musste es den Kain ärgern, die Schöps und Ziegen Habels (nicht Abels, nach der Hallischen Bibelausgabe) in mehr verticaler Richtung, in Rauch aufgelöst, gen Himmel steigen zu sehen, als die seinigen, die freilich schlechter schmoorten. Da wird er nun wohl nicht Habeln zugerufen haben — am Allerwenigsten wiederholt, wie's in dem Stück oben steht — „Nahe dich mit Vertrauen, nahe dich ohne Scheu, Gott kann mein Herz durchschauen, und er sieht, ja er sieht meine Reu." Dies mache man einem Andern weis! Warum sollte denn Kain auch schon vor der Rauchprobe Reue empfunden? Nein, wir haben den Urtext in zwei Ausgaben verglichen, und Nichts von alledem war zu entdecken. Oh's nur der Componist geglaubt hat? Doch freilich macht's Effect, viel Effect, mindestens eben so viel als die vielen verminderten Septimenakkorde und Tremolo's, die Herr *Onslow* beut! — — Wie weit die Verdienste des Herrn *Liebe* gehen, ist nicht zu ermessen, — wenigstens von uns nicht, die wir das Original nicht sahen. Auch die Wirkung des Orchesters liegt ausserhalb unseres Urtheilsvermögens, da wir nur den Pianofortenauszug zur Hand. Für Bassisten noch die Notiz, dass sie auf ein gutes eingestrichenes f und grosses gis eingerichtet sein müssen, um obigen Abel oder Habel so zu todten und sich selbst so zu verbluten, wie's die HH. *Onslow* und *St. Hilaire* wünschen. — — So eben geht uns die Nachricht zu, dass mit Nachstem eine Composition die Presse verlassen wird für Sopran: der Kopfabschnitt des Johannes, vermittelt durch Herodias, veruntserblicht durch Herrn *St. Hilaire*, Vereweiger des biblischen Brudermordes etc.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pfte., die deutsche Uebersetzung von Dr. *A. E. Wolheim*, Uebersetzer der Tegner'schen Frithjofsage. Cah. 6. Pr. 1 Thlr. Hamburg u. Leipzig, Schuberth et Comp.

Es gehört Viel dazu, um als ein gegen Hieb und Stich fester Kritiker, dessen Schuppenpanzer von abgestumpften Nerven die fortwährend neu entstehenden Novitätengebirge immer undurchdringlicher werden lassen — es gehört Viel dazu, um einmal völlig wohldurchwärmt im Herzen und erfrischten Geistes 8 Lieder wie die obigen aus der Hand zu legen. Freilich wird Einem die Kunst dann wieder doppelt lieb. Schwer aber ist's, Etwas, woran man gar Nichts zu tadeln findet — haben zu müssen... aber wer heisst's uns, Recensent zu sein?— Die oft gethane Frage: was ist Originalität? beantworten diese Lieder recht treffend. Anspruchlose und eigenthümliche, fremde aber reizende Klänge sind ihr Inhalt; wie die Dichtung (leider nur die Uebertragung können wir würdigen), so Melodie, Rhythmen und Harmonieen, Alles wirkt darauf hin, einfach, edel, sinnig und schön ein poetisches Ganze zu bilden. Es dürfte kein Ton in diesen Liedern eine Aenderung vertragen — ausser einigen Druckfehlern der Schuberth'schen Officin. — Auch unter den Engelgesichtern um Raphael's Madonna, die doch alle von gleich hoher Schönheit, sucht und findet man Lieblinge heraus. So geht's uns hier mit dem 1. u. 6. Liede. — Wir müssen also sehr wünschen, dass diese Lieder recht wenig, d. h. nur von Solchen gekauft werden mögen, die sie — zu singen verstehen; denn Mundöffnen (und das können Viele nicht einmal recht) und Töne von sich geben, ist noch immer nicht Gesang, und reicht für diese Lieder wahrlich nicht aus, die nur bei unverstümmeltem, innigem Vortrage verstanden werden und gefallen können.

Die oben gerügten, störenden Druckfehler finden sich nur in der Clavier-Partie; sie sind so zu verbessern:

Seite 6, System 4, Takt 1, das 2. Achtel im Discant:				ein a;
„ 9,	„	2,	„ 3, d. 3 u. 4. Achtel im Bass:	a c g e a;
„ 9,	„	4,	„ 3, das 2. Sechzehntel:	b;
„ 13,	„	2,	„ 3, das 6. Achtel im Discant:	g e d e a;
„ 14,	„	1,	„ 3, der 2. Griff im Discant:	a f e a;
„ 14,	„	1,	„ 4, das 1. und 2. Achtel im Discant:	e e g und d h g.

— *ck.* —

Ferdinand David — Andante et Scherzo capriccioso pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre (ou de Piano). Op. 18. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel.

Derselbe — Variations de Concert, sur un thème original, pour le Violon avec accompagnement d'Orchestre (ou de Piano). Op. 18. Ebendaselbst.

Die Violincompositionen dieses vortrefflichen Virtuosen haben die würdigende Anerkennung wohl schon gefunden, die sie verdienen. Sie gehören unstreitig zu den besten ihrer Art; einer Art, die nicht auf den Reiz einer effecturirenden Solostimme ganz allein bedacht ist, die vielmehr mit dieser auch der musikalisch künstlerischen Abfassung des Tonstückes die nothigen Bedingungen gestatten will.

Die grösseren Einleitungssätze zu den Concerten *F. David's* sind nicht selten so bedeutend in Erfindung und Ausführung, dass wir lebhaft wünschen müssen, seinen vorzüglichen Talenten uns bald einmal in einer selbständigen Orchestercomposition, die nicht einer Solostimme zu Rahmen und Unterlage zu dienen die untergeordnete Bestimmung hat, erfreuen zu können. Auch die Begleitung seiner Tonsätze ist allezeit mit Geschmack und mit dem richtigen Gefühl für die Sache behandelt,

das den melodischen Gedanken harmonisch zu heben weiss, ohne der Concertstimme mit Ueberladung Eintrag thun zu lassen. Sie ist für die Wirkung leicht und doch nicht ohne Gewicht; eine Eigenschaft, die nur dem durchgebildeten Musiker zu erreichen gelingen kann.

Das erste der oben angezeigten Concertstücke scheint uns dem Componisten ganz vorzüglich gelungen zu sein. Von durchgängig natürlicher, wohlgeordneter Führung, bietet es im einleitenden Andante sowohl, wie in dem darauf folgenden Scherzo, einem ausgeführten Allegrosatze, dem Solospieler nicht weniger günstigen Anlass, sich in sentimentalem und humoristischem Vortrage vortheilhaft zu zeigen, als es zugleich mit seinem musikalisch lebendigen Inhalte uns anzuziehen in seinem ganzen Verlaufe nicht unterlässt. Die Composition ist fertigen Violinspielern zu dankbarer Production auf's Beste zu empfehlen.

Gegen das Ende des Allegrosatzes findet sich in der dem Clavierauszuge der Begleitung beigedruckten Violinstimme eine mit der anliegenden Solostimme differirende Stelle. Es sind die Tacte 18 bis 23, vom letzten gezählt. Die Solostimme scheint hier eine spätere Abänderung zu enthalten, welche im Clavierauszuge nachzutragen unterlassen worden ist. Wir müssen aber gestehen, dass uns die Lesart des letzteren, als die musikalisch würdigere, der substituirten jedenfalls vorzuziehen scheint, und möchten überhaupt lieber in Compositionen wie die gegenwärtige das Virtuosenhafte dem Künstlerischen sich ganz und gar nicht vordrängen sehen, wie es hier hinweilen doch noch zu bemerklich geschieht. — Das Gute der Kunst ist für alle musikalisch Gebildete da, das Virtuose, was ausserhalb Jenem sich geltend machen will, wird nur für Den von Interesse sein können, der, des Technischen kundig, die Schwierigkeit der Ausführung zu beurtheilen weiss. Es wird den Virtuosen erheben, wenn er sich dem Künstler unterordnen, wenn er die über das Instrument gewonnene Herrschaft nur im Dienste des Schönen ausuben will. Das ist seine höhere Aufgabe, sein Adel.

Als Composition wohl weniger bedeutend als die eben besprochene, werden die oben mitgenannten Variationen dem Bedürfniss eines gewandten Solospielers doch immer recht dankenswerth entgegenkommen.

Die Gattung ist überhaupt etwas ausser Cours gerathen und hat auch wie es scheint ihre Bestimmung von je her mehr darin gesucht und gefunden, den Spieler in grösserer Mannigfaltigkeit sich produciren zu lassen, als es bei einer geschlossenen Composition, ohne ihrer Einheit Nachtheil zu bringen, geschehen konnte. Hier werden darum auch die Künste des Virtuosen, so weit sie noch geeignet sind das Ohr zu ergötzen, einen freieren Spielraum behaupten dürfen, da es bei diesem Genre hauptsächlich auf die möglichst mannichfaltige und reiche Ausschmückung eines und desselben wiederkehrenden Satzes ankommt.

Das gegenwärtige Heft enthält nach einer ausführlichen Einleitung das sehr gesangvolle Thema, von welchem in jener sich schon Andeutungen vernehmen lassen, dann vier Variationen mit Orchester-Zwischensätzen und einen sich der letzten verbindenden Schlusssatz. Dem Solospieler wird hier, zum Theil in etwas etudenhafter Weise, Gelegenheit gegeben, sich mit Geschmack als einen wohlgeübten hören zu lassen.

Feuilleton.

Herr Joseph Schad, schon vor seinem mehrjährigen Aufenthalt in Frankreich als tüchtiger Clavierspieler in Deutschland rühmlich bekannt, gab vor Kurzem in Stuttgart, München u. a. Städten Süddeutschlands mit vielem Beifall Concerte. Er wird auch Leipzig besuchen, um sich daselbst hören zu lassen.

Kapellmeister *Schneider* empfing vom König Oscar von Schweden eine schwere goldne Medaille mit seinem (Schneiders) Namenszuge, vom Herzoge von Sachsen-Meiningen das Verdienstkreuz des Ernestinischen Hausordens.

In Brünn steht die als Sängerin und Gesanglehrerin bekannte Frau *Michalesi*.

Die im Jahre 1825 von *Moscheles* gestiftete Singakademie zu Breslau, bisher ein Privatverein, hat von dem Kultusministerium Korporationsrechte erhalten.

Michael Beer's Struensee mit *Meyerbeers* Musik ist in Hamburg mit vielem Beifall gegeben worden.

Zweites Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. *Beethovens* Pastoralsymphonie; — Chor aus *Mozart's* Idomeneo; — Motette: Ne pulvis et cinis von *Mozart*; — Violoncellconcert, componirt und gespielt von *Servais* (der hierbei von einigen Zuhörern Zeichen des Missfallens vernehmen musste); — Ouvertüre zu Euryanthe von *Weber*.

Herr *Beale* in London, Director der neuen italienischen Concertsoiree daselbst, hat nun sein Programm ebenfalls veröffentlicht. Die Vorstellungen beginnen Anfang April. Engagirt sind die Sopran-Grisi, Persiani, Bonconi, Stefanoni, Mollidori, Linari, Bellini, die Alte Mar. Alboni, Corbari, die Tenore Marco, Salvi, Lavia, Tulli, die Bässe Marini, Alba, Polonini, Ley, Ronere. Das Orchester (80 Spieler) wird von *Costa*, der Chor von *Bonconiglio* geleitet. Zur Aufführung werden kommen Opern von *Cimarosa*, *Mozart*, *Rossini*, *Meyerbeer*, *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante*, *Verdi*.

Girard, der neue Orchesterdirector an der Pariser grossen Oper, ist auch zum Professor der Violine am Conservatorium der Musik ernannt worden.

Emil Prudent hat in Turin glänzende Triumphe gefeiert. Die dasigen Künstler veranstalteten ihm mehrere Feste und geleiteten ihn bei seiner Abreise durch die Stadt.

Am 17. Februar ist endlich zu Wien *Meyerbeer's* „Feldlager in Schlesien" unter Leitung des Componisten und Mitwirkung von Fräulein *Lind* im Theater an der Wien mit dem glänzendsten Erfolge aufgeführt worden. Der Andrang war ungeheuer, und es sollen für einen Sperrsitz 50 Fl. K.-M. bezahlt worden sein. *Meyerbeer* selbst wurde nicht weniger als zehn Mal gerufen.

Am 16. Februar wurde die erste (königl.) italienische Oper zu London mit *Donizetti's* Favorita eröffnet, worin die Signore *Sanchioli* als Leonora und der Tenor *Gardoni* als Fernando den meisten Beifall fanden. Die Ausstattung war höchst glänzend.

Hektor Berlioz ist über Berlin nach Petersburg gereist, um

einer an ihn ergangenen Aufforderung zufolge mehrere seiner Compositionen, darunter auch seinen Faust, daselbst zur Aufführung zu bringen.

In Paris ist eine neue komische Oper in einem Aufzuge: Der Sultan Saladin, Buch von *Dupin*, Musik von *Bordèse*, mit vielem Beifall aufgeführt worden. Buch und Musik sollen gleich hübsch sein. Der Componist, ein geborener Italiener, schrieb bereits früher folgende Opern: La Mantille (sein erstes Werk, vor zehn Jahren); — L'Automate de Vaucanson; — Johanna von Neapel (in drei Aufzügen). —

Thalberg hat in Holland eine Reihe von Concerten gegeben. Im Haag erhielt er zwischen den beiden Theilen eines Concertes den niederländischen Orden der Eichenkrone und erschien in dem zweiten Theile mit den Insignien des Ordens geschmückt und von einem allgemeinen Beifallsjauchzen begrüßt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Ne touchez pas à la Reine!

Komische Oper

von

Xaver Boisselot.

Leipzig, im März 1847.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von **C. W. Niemeyer** in Hamburg ist erschienen:

Phöbus.

Auswahl beliebter Operarien und Gesänge (30) mit leichter Guitarrenbegleitung von *A. Caroli*. 72 Notenseiten, elegant brochirt. Preis 22½ Ngr.

Bei dem wirklichen Mangel von Liedern mit leichter Guitarrebegleitung, wird dem singenden Publikum hier eine Sammlung geboten, welche bei leichter Ausführbarkeit doch Eleganz verbindet, und daher auch den Wünschen aller geübten Spieler entspricht.

Handlungen, welche sich Absatz versprechen, wollen gef. mäßig à Cond. verlangen.

Bei **H. F. Heckel** in Mannheim sind erschienen:

Partitur-Ausgaben in einem Band, klein Octav.

1ter Band **Mozart, W. A.,** 10 Violin-Quartetten nebst Fuge Netto 6 Fl. 44 Kr.

2ter „ **Beethoven, L. van,** Violin-Quartetten Nr. 1—6 Netto 4 Fl. 48 Kr.

3ter „ — — Violin-Quartetten Nr. 7—11 Netto 3 Fl. 48 Kr.

(Von Nr. 11 ist diese die einzige und erste Ausgabe in Partitur.)

Bei **W. Flasmer & Comp.** in Minden ist erschienen:

Das Studium des Pianoforte, theoretisch-practisch; eine Anleitung, sich auf dem kürzesten und sichersten Wege die größte Geläufigkeit und Sicherheit auf dem Instrumente zu erwerben. Verfasst von **Otto Möller**. 1. Theil. Pr. 1 Thlr.

Der Pianofortefreund. Eine Sammlung gediegener Compositionen für das Pianoforte, aus den Werken alterer Meister. Mit Fingersatz und Tempobezeichnung nach Mälzel's Metronom. Herausgegeben von **Gläntzer, Huver** und **Flasmer.** II. Abtheilung, für mittlere Pianofortespieler. Dies Heft. Preis 15 Sgr.

Neue Verlags-Artikel von Schuberth & Comp., welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde in Anspruch nehmen:

Berens, Herm., Das musikalische Europa. 12 Fantasieen über beliebte Themas für Pianoforte. op. 2. Heft I. Mozart (Don Juan). 20 Sgr.

Goldschmidt, Sigism., Rêverie au bord de la mer. Caprice p. Piano. op. 10. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., Ouverture zur Oper „Lichtenstein", für grosses Orchester. 3 Thlr. 10 Sgr.

— Dieselbe Ouverture f. Pfte. solo. 15 Sgr. à 4 mc. 20 Sgr.

— — „Die Fahnenwacht." Lied f. Bariton mit Orchester (mit den Gesangvorträgen des Sängers *Pischek*). Partitur. 10 Sgr.

— — Dasselbe Lied für Bariton, und für Tenor mit Pfte. à 10 Sgr., mit Guitarre 5 Sgr.

Mayer, Ch., Deuxième Capriccio en forme d'étude p. Piano. op. 86. 20 Sgr.

Nicolai, Otto b. k. erster Kapellm., Vier deutsche Lieder aus dem 16. und 17. Jahrhundert, komischen Inhalts, für eine Bassstimme mit Pfte. op. 53.

Cah. 1. Der Kuckuck. — Alle Tage Feiertag. Cah. 2. Der Flohjammer. Cah. 3. Du bist so klein, mein Herzelein. à 10 Sgr.

Rongsted, Ch., L'Hirondelle. Pièce caractéristique pour le Piano. op. 8. 10 Sgr.

— — Air suédois national, varié p. Piano. op. 6. 15 Sgr.

Schmitt, J., „Zur Aufmunterung für die ersten Anfänger. 50 leichte Tonstücke für Pfte. mit Fingersetzung, als Beiheft zu jeder Pft.-Schule. op. 225. Heft I. 15 Sgr.

Turnzyl, Ch., Drei Lieder ohne Worte für Pianoforte solo. op. 3. (Sei mir gegrüsst! Erinnerung. Auf Wiedersehen.) 15 Sgr.

Vieuxtemps, H., La Nuit. Thème de l'Ode Symphonie, „le Desert," transcr. p. l'Alto-Viola et Piano. 15 Sgr.

In neuer elegenter Auflage sind ferner erschienen:

Schmitt, Jaques, Compositions modernes et non difficiles pour le Piano:

Nr. 1. Divertissement. op. 75. Nr. 2. Nocturne. op. 87. Nr. 3. Rondino mélodieux. op. 88. Nr. 4. Rondo alla Polacca. op. 89. à 10 Sgr.

Nr. 5. Rondo sur des thèmes de l'op. „la dame blanche." op. 253. 15 Sgr.

Nr. 6. Rondo über den „Amalien-Walzer" von Lanner. op. 254. 15 Sgr.

Nr. 9. Rondo über den „Komet-Walzer" von Lanner. op. 252. 10 Sgr.

Sämmtlich durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. **Nr. 11.** 1847.

Inhalt: Aesthetik. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Edinburg. — *Feuilleton.* — *Recensionen.* — *Ankündigungen.*

Aesthetik
des zeitlichen Gegenwartsbewusstseins
oder
rationale Takt- und Tonwissenschaft
von
J. A. Algermissen.

(Beschluss.)

Zweite Periode.
Von den Tongefügen insbesondere.

Dritter Abschnitt.
Die Harmonie.

§. 20.

Ein Tongefüge, das der einen Richtung nach ein Gefüge auf einander folgender Akkorde, der anderen Richtung nach ein Gefüge gleichzeitiger Melodieen ist, heisse Harmonie. Sie ist also das Produkt aus den beiden Faktoren Akkord und Melodie. Jene ist gewissermaassen das Material, diese das Formal der Gefühlsideen. Demnach ist der Akkord die nothwendige Grundlage der Melodie, und diese schliesst eine schöne Reihenfolge von Akkorden — das Akkordgefüge und mithin die Harmonie selbst dem Keime nach in sich.

Daraus ist es begreiflich, dass unsere über jene beiden einzelnen Ausdehnungen der Harmonie anzustellende Betrachtung von dem Akkordgefüge anheben muss. Die Rede ist also erstens von der Harmonie in materialer Beziehung, — von dem Akkordgefüge.

§. 21.

Richtet sich nun im Allgemeinen der Grad der Schwierigkeit eines Klanges nach dem Schwierigkeitsgrade des angehörigen Tonverhältnisses, und ist der Grundton Wurzel und Repräsentant des Akkordes, so muss die durch die Akkordfolge bewirkte grössere oder geringere Ueberraschung des Gehörs proportional sein dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses unter den Grundtönen der aufeinanderfolgenden Akkorde. Da ferner durch gewisse unten zu bestimmende Bedingungen das Gehör genöthigt werden kann, den Eintritt eines gewissen bestimmten Akkordes zu verlangen, so entsteht durch die Verwechslung des letzteren mit einem anderen Akkorde eine Täuschung, deren Stärke proportional sein muss dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses unter dem Grundtone des verheissenen und dem des statt dessen eingetretenen Akkordes. Die Fremdartigkeit des Klanges einer Akkordfolge hängt also von zwei Umständen zugleich, und zwar bald von dem einen, bald von dem anderen vorwiegend ab, nämlich von dem Schwierigkeitsgrade des Verhältnisses des eingetretenen Akkordes (resp. seines Grundtones) sowohl zu dem vorhergehenden als auch zu dem verheissenen. — Ist nun der eintretende Akkord mit dem vorhergehenden und dem verheissenen symmetrisch (sind sie entweder alle drei reine oder alle drei gleichartige Mischakkorde), so bemisst sich der Grad der Fremdartigkeit des Klanges einfach nach der Schwierigkeit des Verhältnisses unter je zwei homologen Elementen. Sind die Akkorde aber verschiedenartig, so werden jene Ursachen weit complicirter, indem jene Verhältnisse als unter nicht homologen Elementen nicht parallel laufen, sondern einander mehrfach durchkreuzen.

Dem Urtheile des Gehöres nach gibt es nur eine einzige vollkommen regelmässige Akkordfolge, nämlich diejenige, in welcher das Verhältniss der Grundtöne der aufeinanderfolgenden Akkorde das einfachste von allen, d. h. 2 : 3 oder 3 : 4 ist. Alle übrigen Akkordfolgen klingen mehr oder weniger fremdartig. Diese Fremdartigkeit beruht nun überwiegend entweder auf Ueberraschung oder auf Täuschung, je nachdem der vorhergehende Akkord consonirt oder dissonirt. Im ersteren Falle bemisst sich die Fremdartigkeit des Klanges, da das Gehör gegen die Folge eines über- oder untergeordneten — d. h. zum vorhergehenden in dem Grundtonverhältnisse 4 : 3 oder 3 : 4 stehenden Akkordes mehr indifferent ist, vorzugsweise nach dem Grundtonverhältnisse des folgenden zum vorigen Akkorde, und ist daher mehr Ueberraschung zu nennen. Im zweiten Falle aber, wenn die Dissonanz 7 mit im Akkorde ist, so erscheint der Eintritt eines übergeordneten — d. h. zum vorhergehenden, dissonirenden in dem Grundtonverhältnisse 4:3 oder 2 : 3 stehenden — Akkordes durch die Unselbstständigkeit des vorhergehenden als nothwendig bedingt. Daher bemisst sich die Fremdartigkeit des Klanges, welche durch eine unregelmässige Akkordfolge hervorgebracht wird, in diesem Falle vorzugsweise nach dem Grundtonverhältnisse des eintretenden zum verheissenen Akkorde, und beruht daher überwiegend auf Täuschung.

Nachstehendes Verzeichniss stellt die hauptsächlichsten Akkordfolgen dar.

a. Die regelmässigen.

α) Beide Akkorde consonirend.

I. 4 : 5 : 6 und I. 2 : 3
II. 3 : 4 : 5 4 : 5
II. 3 : 4
5 : 8

β) Ein Akkord dissonirend.

I. 4 : 5 : 6 : 7 und I. (4) : 5 : 6 : 7
II. 3 : 4 : 5 ×
(4) : 5 : 6 : 7
II. 3 : 4 : 6
4 : 5

b. Einige mehr oder weniger unregelmässige.

α) Ohne irreguläre Dissonanzen.

I. 4 : 5 : 6 : 7 und I. (4) : 5 : 6 : 7
II. 3 : 4 ×
5 : 8 4 : 5 : 6 : 7
II. 3 : 4 : 5 : 6

noch fast regelmässig: weit weniger aber die nachfolgenden:

I. 4 : 5 : 6 I. 4 : 5 : 6 : 7 I. 4 : 5 : 6
II. 3 : 4 : 5 II. 5 : 6 : 8 II. 7 : 8
4 : 5 : 6

I. 4 : 5 : 6 I. 4 : 5 : 6 I. 4 : 5 : 6
II. 3 : 4 II. 4 : 5 II. 2 : 3
5 : 6 3 : 4 4 : 5

I. 4 : 5 : 6 : 7 I. 4 : 5 : 6 : 7 I. 4 : 5 : 6 : 7
II. (3) 4 : 5 II. (3) : (4) : 5 II. 3 : 4
5 : 6 4 : 5 : 6 4 : 5
I. 4 : 5 : 6 : 7
(3) : 4
4 : 5 : 6

β) Mit irregulären Dissonanzen.

I. 4 : 5 : 6 : 7 I. 4 : 5 : 6 I. 4 : 5 : 6
2 : 3 5 : 6 5 : 6
II. 3 : 4 : 5 : 6 II. 3 : 4 : 5 : 6 II. 3 : 4 : 6
4 : 5

I. 4 : 5 : 6 I. 5 : 6 I. 5 : 6
5 : 6 5 : 6 5 : 6
II. (4) : (5) 5 : 6 5 : 6
4 : 5 : 6 : 8 II. 3 : 4 : 5 : 6 II. 3 : 4 : 6
4 : 5

I. 4 : 5 I. 4 : 5 I. 4 : 5
7 : 8 : 10 7 : 8 : 10 7 : 8 : 10
II. 4 : 5 : 6 : 8 II. 3 : 4 : 5 : 6 II. 3 : 4 : 6
4 : 5

I. 4 : 5 : 6 I. 4 : 5 : 6
3 : 4 3 : 4
×
II. 4 : 5 : 6 II. 3 : 4 : 6
7 : 8 4 : 5

I. 6 : 7 I. 6 : 7
2 : 3 2 : 3
3 : 5 3 : 5
II. 4 : 5 : 6 II. 3 : 4
5 : 8

§. 22.

Im zweiten Theile unserer Betrachtung erscheint uns die Harmonie in ihrer formalen Beziehung, — als Melodiegefüge. Von diesem Gesichtspunkte aus fassen wir die gleichzeitigen Melodieen in ihrem gegenseitigen Bewegungs-Verhältnisse. — Sind nun Einheit in der Mannigfaltigkeit, Beharren in dem Wandel, Ruhe in der Bewegung — alles dieses nur verschiedene Anblicksseiten eines und desselben Princips, der Schönheit, so realisirt sich diese Idee in dem Bewegungsverhältnisse gleichzeitiger Melodieen am Vollkommensten durch eine zweiseitige Bewegung derselben um ein einendes Centrum, aus dem zwei Melodieen auseinander oder in das sie zusammenfliessen —: durch die Gegenbewegung; nächstdem durch einseitige Bewegung und einen — wenn auch nur gedachten — ruhenden Ton. Parallelismus aber erschüttert das harmonische Gleichgewicht in demselben Maasse, als I. das Abstandsverhältniss der parallelen Tonfolgen einfach und darum mächtig, 2. der Parallelismus vollkommen ist. Das Gefühl dieser Gleichgewichtsstörung ist der Anschein des Brausens und Brüllens der parallelen Tonreihen.

Der einzige überall unerträgliche Parallelismus ist indess der Erfahrung nach in der Regel nur der des Abstandsverhältnisses 2 : 3. Durch die Umkehrung dieses Verhältnisses in 3 : 4 verliert der Parallelismus, weil der Grundton jenes Verhältnisses die höhere und darum gegen seinen Nebenton 3 schwächere Lage angenommen hat, bedeutend an Macht und daher störendem Einfluss. — Der Parallelismus des Abstandsverhältnisses 1 : 2 behauptet seinen Charakter als Verstärkung des Einklanges (s. §. 6) nur unter der Bedingung, dass er keine Mittöne einschliesst, durch das Dazwischentreten anderer Töne wird das Einklangsverhältniss der betreffenden Melodieen zerrissen, und der Klang wird in der Regel unangenehm, wenn nicht die Eigenthümlichkeit des Pathos eine üppige Färbung der Harmonie erheischt, welche durch eine derartige Verdoppelung einer Tonfolge leicht hervorgebracht wird.

§. 23.

Zusatz. Nach dem oben aufgestellten Begriffe von Harmonie als Melodiegefüge sollte eigentlich jeder Ton Element einer Melodie sein. Dieses Ideal wird sich indess in der Wirklichkeit nie vollkommen ausprägen lassen, sondern gewöhnlich tritt eine Stimme vorzugsweise und im eigentlichen Sinne als Melodie auf, und die übrigen Stimmen haben in Erfüllung ihres Berufes, die Hauptstimme akkordisch zu ergänzen, Noth, nur nicht melodiewidrig zu werden. Es ist daher Aufgabe der Kunst, in der Erfüllung jener beiden conträgirenden Ansprüche an die begleitenden Stimmen wenigstens die rechte Mitte zu treffen. Damit die Stimmen nicht melodiewidrig werden, ist der Harmonist häufig genöthigt, entweder einen Akkordtheil fahlen zu lassen oder einen zu verdoppeln (d. h. neben einem Tone den zwei Mal so hohen oder so tiefen zu setzen). Beides können Uebelstände werden, Ersteres wegen Mangels, Letzteres wegen Uebermasses an Beifälle des Klanges. Daraus folgt: Je

complicirter die Verhältnissahl und mithin je reizvoller der Klang eines Tones ist, desto weniger taugt er im Allgemeinen sowohl zur Auslassung, als auch zur Verdoppelung. Liegt nun in einem Elemente sehr viel Bein, so kann unter Umständen auch schon durch den Beitritt eines anderen weniger reizvollen eine öppige Klangfarbe entstehen. In dieser Rücksicht ist die Weglassung der Consonanz 5 neben der Dissonanz 7 manchmal ersprießlich. — Da die ästhetische Bedeutung der einzelnen Töne des Mischakkordes eine gemischte ist, so werden auch die Beweggründe zur Auslassung und Verdoppelung eines Tones im Mischakkorde danach sich complicirt gestalten. —

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Neunzehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 11. März. *Cherubini* (geb. 1760, gest. 1842), *Method* (geb. 1763, gest. 1817), *Jos. Weigl* (geb. 1766, gest. 1846), *Ludwig van Beethoven* (geb. 1770, gest. 1827), *C. L. v. Weber* (geb. 1786, gest. 1826), *F. E. Feska* (geb. 1789, gest. 1826), *Franz Schubert* (geb. 1795, gest. 1830.) Erster Theil. — Ouverture zum Timoleon von *Method*. — Duett aus der Oper „die Schweizerfamilie" von *Jos. Weigl*, gesungen von Frl. *Vogel* und Herrn *Behr*, „Setz dich liebe Emmeline". — Zweiter Finale aus der Oper „der Wasserträger" von *Cherubini*. — Ouverture zu „Castemire" von *Feska*. — Zwei Lieder von *Franz Schubert*, gesungen von Frl. *Vogel*. — Zwei Lieder für Männerchor aus Leier und Schwert von *Theodor Körner*, componirt von *C. M. v. Weber*. — Zweiter Theil: Symphonie von *L. v. Beethoven* (B dur, Nr. 4).

Die gediegensten französischen Operncomponisten der neueren Zeit bis vor *Auber*, so wie diejenigen Italiener, welche durch ihre Uebersiedelung nach Paris zu Franzosen werden mussten, um Glück in Frankreich zu machen, zeigen ziemlich alle denselben Bildungsgang. Sie rangen zunächst nach Bestimmtheit des Ausdrucks. Diese Bestimmtheit erreichten sie in bedeutendem Grade, aber Anmuth der Farbegebung mangelte noch. Die ersten Werke *Mehuls*, *Cherubini's*, *Spontini's* haben etwas Trockenes. Später gesellte sich zu der richtigen Zeichnung auch die blühende Instrumentation, und nun erschienen jener Meister schönste Werke, Joseph und seine Söhne, der Wasserträger, die Vestalin u. s. w. Ist diese Beobachtung richtig, so liegt darin ein fruchtbarer Fingerzeig für Alle, welche in der Operncomposition ein verdientes Glück machen wollen. Wie der Maler erst zeichnen und dann malen lernt, so sollte auch der Componist verfahren, zunächst nach richtiger Zeichnung streben, und dann die musikalische Farbengebung studiren. Denn so viele Opern entstanden, die ein hübsches Kleid aber keine bestimmte Gestalt haben, kommt gewiss mit von dem übereilten und ordnungswidrigen Uebungsgange der einzelnen Kunstfacultäten her. Die Ouverture zu Timoleon von *Method* weckte diese Bemerkungen von Neuem in uns; sie hat eine sehr bestimmte Zeichnung, aber die sämmtlichen Instrumentationsfehlt ihr.

Ausser der harmonischen Ausbildung der verschiedenen Facultäten, welche zu Hervorbringung eines schönen Tonwerkes gehört, scheint bei der Oper auch noch das Glück eines dem besondern Stoffe und der Individualität des Componisten zusagenden Stoffes nöthig zu sein, um relativ sein bestes Werk hervorbringen zu können. Dies zeigte sich uns heute wieder bei dem Duett aus der Schweizerfamilie. *Weigl's* Individualität konnte kein glücklicheres Sujet finden. Sein weicher, idyllischer Styl trifft mit der allgemeinen Vorstellung von Schweizertreue genau zusammen, und wir lassen uns durch die Totalität derselben gern täuschen, obgleich, genau genommen, grade diese Totalität ein Fehler dieser Oper ist. Denn die Handlung geschieht nicht in der Schweiz, sondern in Deutschland, und das schweizer Element tritt nur herein in das deutsche. Es müsste daher eigentlich dem Schweizerton ein deutscher entgegengesetzt sein, wenn die Aufgabe in dieser Beziehung vollkommen hätte gelöst sein sollen. Aber freilich, wo existirt das Material, was als Grundklang deutschen Nationaltons in dem Sinne benutzt werden könnte, wie z. B. die Schweiz, Russland, Schottland es durch ihre eigenthümliche Instrumental- und Sangesweise liefern? — Frl. *Vogel* und Herr *Behr* sangen das Duett technisch vollkommen und mit innigem Ausdruck, ein Glück, dass den Vokalcomponisten selten ganz rein lächelt!

Was wir oben über das Streben der früheren französischen Componisten nach Bestimmtheit der Zeichnung bemerkten, zeigt in hoher Macht und mit Farbenreichheit verbunden jede Nummer in dem gelungenen Werke *Cherubini's*, dem Wasserträger, und zeigt auch das zweite Finale. Wie bestimmt und unverkennbar sind Charaktere und Situationsmomente darin gezeichnet und ausgemalt! die wilde Gierde der italienischen Soldaten nach dem einträglichen Fang, die innige Bitte des treuen, gutmüthigen und humoristischen Michel dazwischen, die dem Zuschauer und Hörer den Athem raubende Spannung in dem entscheidenden Augenblicke wo der Graf aus dem Fasse schlüpft, die heitere, gerührte Stimmung Michel's, nachdem das Wagniss gelungen, die wieder aus der Wache hervorstürmende wilde Soldateska — da ist kein Zug, der nicht auf das Bestimmteste, Unverkennbarste, Energischste aussprache was er ist. Diese bestimmte Ausprägungskraft ist den neuesten Franzosen fast gänzlich entgegengegangen, auch unter den neuesten deutschen Operncomponisten erscheint sie selten, und mehr in einzelnen Momenten wie zufällig und instinktartig gefunden, als durchgängig mit künstlerischem Bewusstsein erstrebt und erschaffen. Dahin wieder zu gelangen, und mit Allem verbunden, was die Neuzeit in mannigfaltigeren Mitteln bietet, ist, worin unsere Zeit der Verbesserung und des Fortschreitens bedarf, denn in dieser Kunst, in der Kunst des bestimmten und farbenwahren Ausdrucks sind alle musikalischen Länder zurückgeschritten.

Die Ouverture zu *Castemire* konnte keinen nachhaltigen Eindruck hervorbringen. *Feska* ist einer jener

armen Künstler, die bei vielem Talent doch ohne merkbare Wirkung durch ihre Zeit schreiten, und einer folgenden gar nichts anhaben können. Ueber die Ursachen solcher Erscheinungen liesse sich viel reden. Diejenigen davon, welche, zur Erkenntniss gebracht, die Zahl jener Armen bedeutend verringern könnten, sprechen wir wohl einmal bei anderer Gelegenheit aus.

Die Lieder von *Schubert* wurden von Fräul. *Vogel* sehr gefühlvoll gesungen, welches überhaupt ihr Vorzug ist. Auch die beiden Lieder von *C. M. v. Weber* aus Leier und Schwert erfreuten sich einer kräftigen Ausführung.

Merkwürdig zu „*Lützow's* wilde Jagd" ist uns immer gewesen, dass *Weber*, dem die Wahrheit der Zeichnung über Alles ging, hier einen so auffallenden Verstoss dagegen begangen. In den vier ersten Strophen schildert der Dichter die verwegene Thatenlust der wilden Jäger; da ist die kecke Melodie im jagenden Tempo treffend. Aber in der letzten Strophe sehen wir einen sterbenden Jäger. „Wer scheidet dort röchelnd vom Sonnenlicht" — da, däucht uns, ist dieselbe kecke, jagende Melodie ein totaler Widerspruch.

Bei der B dur-Symphonie von *Beethoven*, die unter Herrn Musikdirectors *Gade* Direction in grösster Vollendung ausgeführt und von dem Publikum in allen Sätzen mit rauschendem Beifall aufgenommen wurde, kam uns die Ueberzeugung recht lebhaft in den Sinn, dass, wie die Menschen, so auch die Kunstwerke ihr günstiges oder ungünstiges Fatum haben. Es wird erzählt, dass bei der ersten Probe von der Sinfonia eroica die besten Kenner der damaligen Zeit, vor 30 Jahren vielleicht, dieses Werk als ein fast unausführbares, und jedenfalls ganz misslungenes Kunstmonstrum beinahe zurückgelegt hätten, mit den Aeusserungen: „nein! dass ist doch gar zu arg! wo will das mit der Musik noch hinaus!" u. s. w. Und jetzt gehört diese Symphonie, so wie alle Symphonieen des Meisters zu den höchsten Lieblingen der Musiker und Hörer. Das Glück und Verständniss dieser Werke kam und wuchs mit den wachsenden Aufführungen. Dreissig Jahre nun bereits werden sie in jeder Concertsaison ausgeführt. Die Spieler nicht blos, auch die Hörer kennen jeden Gedanken auswendig. Wie ist da die vollkommenste Ausführung, Auffassung und Wirkung sicher! — Tragen nun freilich nur wenige Werke anderer Componisten solch tiefen Fonds von Wirkungskraft in sich, so gibt es doch manche, denen ein bedeutender Gehalt innewohnt, der aber aus Mangel öfterer fortgesetzter Wiederholungen weder zur vollkommenen Ausführung noch Wirkung zu gelangen vermag, minder leider nur zu oft unberücksichtigt bleibender Erfahrungssatz, dass jede absolute eines Dirigenten bei den Proben mit Einsicht verwendete Mühwaltung sich bei der Aufführung doppelt lohnt. Dies gilt von Ensemblesachen ohne alle Ausnahme. Bei den Solisten machen freilich leicht erklärliche Gründe manchmal einen Strich durch die Rechnung. Wo aber in Ensemblestücken etwas schlecht geht, da liegt die Schuld meistentheils lediglich am Dirigenten. Wäre diese Erfahrung nicht so allgemein, so hatten wir schon hier zu Lande specielle Gelegenheit genug zu bestätigenden Beispielen. — Die Chöre des *Otten*'schen Concertes zeichneten sich durch Präcision des Einsatzes und im Allgemeinen durch correcten Vortrag aus. Besonders war dies der Fall bei der auf mehrfachen Wunsch auch dies Mal wieder in's Programm aufgenommenen Cantate von *C. M. von Weber*, „Kampf und Sieg", einem markigen, mit militärischer Tonmalerei hinreichend ausgestatteten Effectstücke. Gegen diese letztere, die Tonmalerei, liesse sich freilich an und für sich Mancherlei einwenden, doch kann es nicht in Abrede gestellt werden, dass sie jedenfalls hier mit ungemeiner Genialität verwendet ist. Zugleich gewährt diese im Allgemeinen weniger bekannte Piece die Freude und Genugthuung, so manchen in neueren Opern und Musikstücken als bewundernswürdig und neu angestaunten Instrumentaleffect im Originale vorzufinden. — *Mendelssohn's* Walpurgisnacht, welche den Schluss des Concertes bildete, erregte ebenfalls ungemein beifällige Theilnahme. Orchester und Chöre waren musterhaft. Weniger kann dies von den Gesangssolisten gesagt werden, welche in den beiden eben genannten Stücken, so wie in dem von *F. Schubert* componirten *Fouqué*'schen „Gebet" Mitwirkende waren. In letzterem hörten wir einen Herrn *Koch* aus Altona als Bassisten, mit guter aber unausgebildeter Stimme, und unzureichendem, dabei manierirtem Vortrage. Tenor sang Herr *Santerre*, ein seit Kurzem hier etablirter Musiklehrer, früher Sänger von Fach, wenn wir nicht irren, der, was ihm an Fülle und Schönheit der Stimme gebricht, durch wacker geschulten, kunstgerechten Vortrag zu ersetzen weiss. Altistin war eine hiesige Madame *Burghardt*, welche mit gutem Gehör hinreichende Sicherheit im Treffen verbindet, aber nur eine schwache, höchstens für's Zimmer ausreichende Stimme besitzt; dabei ist ihr Vortrag ängstlich und ohne Ausbildung: als Choristin jedenfalls sehr schätzbar, aber als Solistin ohne alle Bedeutung. Noch producirte sich in der Walpurgisnacht ein Fräul. *Warburg*, mit schöner Altstimme, aber ausdrucksloser, Mangel an musikalischer Auffassung kundgebender Singweise. Ausgezeichnete Mitwirkende waren zwei: Herr *Monari*, ein seit Kurzem sich hier aufhaltender Italiener, und Fräul. *Behrens*. Letztere, unbestritten in diesem Augenblicke die beste unserer auch öffentlich auftretenden Dilettantinnen, ist im Besitze ächt künstlerischer Fähigkeiten, einer ausgezeichnet schönen, reinen hohen Discantstimme und eines durch Correctheit der Schule wie der Auffassungsweise geadelten Vortrages. Aehnliches gilt von Herrn *Monari*, einem Bassisten, wie es deren nicht viele gibt. — Die Instrumentalvorträge dieses Concertes anlangend, so müssen

---

Hamburg, Januarbericht. Am 16. Januar gab der Musiklehrer Herr *G. D. Otten* das letzte der beiden von ihm angekündigten Concerte zu milden Zwecken. Herr *Otten* entwickelt in seinem öffentlichen Wirken eine lobenswerthe Thätigkeit und tüchtiges Streben. Beides zeigt sich in der Wahl der producirten Pieçen und in der exacten, ein vorausgegangenes sorgfaltiges Einstudiren kundgebenden Ausführung derselben. Es ist ein eben so wahrer als nichts desto we-

wir noch den Harfenisten Herrn *Schaller* und den Hornisten Herrn *Börs* erwähnen, welche die Solopartieen in der die zweite Abtheilung eröffnenden Ouverture zu Ascheabrödel von *Isouard*, in bekannter ausgezeichneter Weise, unter allgemeinem Beifalle ausführten. Beide Künstler sind sowohl überhaupt höchst wackere Musiker, als namentlich Virtuosen auf ihren Instrumenten. —

Das Concert des Kapellmeisters am hiesigen Stadttheater, Herrn *Krebs*, fand am 29. Januar in der zwar für grössere musikalische Zwecke bestimmten, aber wegen ihrer schlechten Akustik wenig dazu benutzten Tonhalle statt. Nur Massen vermögen in diesem vasten, klanglarmen Locale zu wirken, und gerade auf's Massenhafte scheint Herr *Krebs* es abgesehen zu haben. Auch in diesem Concerte waren, ausser dem Theaterorchesterpersonal, noch eine bedeutende Anzahl Dilettanten, namentlich die Mitglieder der Singacademie, so wie eine Menge sonstiger Musiker mit beschäftigt. *Beethoven's* neunte Symphonie, die von fast viertehalbhundert Sängern und Spielern ausgeführt wurde, bildete das Hauptstück des Ganzen. An Orchestersachen kamen noch vor: *Meyerbeer's* Ouverture zu „Struensee" und *Lindpaintner's* kriegerische Jubelouverture. Letztere ist eine Composition, geeignet Taube hörend, Hörende taub zu machen, besonders vermittelst einer Ausführung bei welcher, wie hier, 6 Trommeln, 3 Bombardons oder Ophicleiden mit verhältnissmässiger Zuthat von sonstigem Blech- und Fellgerassel, in vollem Maasse das Ihrige thun. Fräulein *Behrens*, die schon oben erwähnte Dame, sang sehr schön und ausdrucksvoll ein Recitativ und Arie aus *Händel's* Oper: Roland (Armida, Mitleidlose), mit der neuen *Meyerbeer'*schen Instrumentirung. Weniger gefiel eine von der gegenwärtig hier gastirenden russischen Hofsängerin Mad. *Leonoff-Eisrich* vorgetragene Gesangscene aus der russischen Oper von *Glinka*: Shisn za Zaria (das Leben für den Zar), ein im italienischen Stile geschriebenes effectloses Stück ohne Originalität. Madame *Cornet*, die unverwüstliche, sang eine Arie von *Verdi* mit dem bei dieser Sängerin gewohnten ausgezeichneten Vortrage. Die Stimme derselben scheint sich in der letzten Zeit übrigens wieder gehoben zu haben. *Rietz's* Schlachtgesang, von Männerstimmen kräftig vorgetragen, bildete den Schluss des ersten Theils. Die neunte Symphonie von *Beethoven* wurde im Allgemeinen wacker durchgeführt, doch nicht mit der Präcision, welche jedenfalls durch ein kleineres, gehörig eingespieltes Orchester sicher erzielt werden kann. Denn wenn auch hier ein tüchtiges Corps — das Theaterorchester — eine feste Grundlage bildete, so zeigte sich doch die aus so verschiedenartigen Elementen zusammengesetzte Masse der übrigen Mitwirkenden der nothwendigen Einigkeit manchmal hinderlich, was sich namentlich im rapiden Tempo des Scherzo, besonders aber bei dem darin vorkommenden Rhythmuswechsel bemerklich machte, wo auch Takt und Tempo merklich schwankten. Die Soli wurden, mit Ausnahme der durch Madame *Cornet* vorgetragenen Sopranpartie, ziemlich schwach ausgeführt. Der Bassist des Stadttheaters, Herr *Lehr*, sang tonlos, was indessen wohl zum Theil mit auf Rechnung der ungünstigen Localität zu stellen sein möchte. Der Alt, Fräulein *Warburg*, zeigte sich unsicher, und der Tenor, Herr *Schäfer*, war ohne Stimme. Kapellmeister *Krebs* dirigirte wacker: battutirend, rhythmisirend, undulirend und graziöse Bewegungen machend, Alles etwas mehr, als gerade für einen Dirigenten zur Erreichung des Zweckes unumgänglich nothwendig ist: nichts desto weniger versteht er sein Personal tüchtig zu leiten und zusammenzuhalten, und das ist ja doch die Hauptsache.

Wie schon aus dem Obigen ersichtlich, scheinen unsere Dilettanten seit einiger Zeit immer mehr ihre früher bewiesene Sprödigkeit hinsichtlich der Mitwirkung in öffentlichen musikalischen Aufführungen zu überwinden. An und für sich wäre freilich dagegen nichts einzuwenden, wenn nur nicht dadurch der vage Dilettantismus, und zwar in seiner traurigsten Gestalt, allen möglichen Vorschub gewänne. Fast jeder Dilettant oder Halbkünstler, sobald seine Fähigkeiten nur eben ausreichen, ihm im Gesellschaftssalon die herkömmlichen conventionellen Höflichkeitsbezeugungen zu erringen, glaubt sich nun auch sofort zur öffentlichen Production hinreichend ausgestattet, und das Recht zu haben, Anderen ohne Gnade und Barmherzigkeit die Ueberzeugung seiner unwidersprechbaren Künstlerschaft aufdringen zu dürfen. Es ist viel über Künstlerstolz und dessen Widerwärtigkeit gesprochen worden: der Dilettanten Hochmuth pflegt aber noch grösser zu sein, und um so widerlicher in seiner äusseren Erscheinung, als hier in der Regel nur leere Prätension ist, was dort aus dem Bewusstsein wirklichen Könnens und Schaffens entspringt.

Die Oper anlangend, so ist *Verdi's* Hernani am 20. Januar zum ersten Male mit reichlichem Beifall über die Bühne gegangen. Freilich galt dieser ebensogut der ausgezeichnet wackeren Darstellung, als der Oper selbst, die zwar theilweise brillant und effectvoll genug ist, aber der Originalität ermangelt. Nabucodonosor und Hernani, beide sind, was Factur und Behandlungsweise anlangt, eins und dasselbe. Auch ist Lärmen und Flechspectakel mehr als zuviel darin. Nur einige Nummern erheben sich über das Gewöhnliche und geben den Beweis, das *Verdi* sich als Componist bedeutend höher zu stellen im Stande wäre. Dahin gehört das Duett zwischen Hernani und Elvire im zweiten Akte, und ganz insbesondere das schöne wirkungsvolle Terzett des letzten. Auch der Chor der Verschwornen im dritten Akte: Hallet euch fest, ihr Männer umschlungen, ist eine werthvolle Piece. Die Inhaber der Hauptpartieen: Mad. *Fehringer*, — Elvira —, Herr *Brassin*, — König Carl, — Herr *Kapa*, — Hernani — und Herr *Lehr* — Don Ruiz, — wurden mehrfach und zum Schlusse wiederholt gerufen.

Noch ist des Benefizes der Demoiselle *Jacques* zu erwähnen, zu welchem *Balfe's* Gitana zum neunten Male bei gedrängt vollem Hause gegeben wurde. Demoiselle *Jacques* ist eine erst in der Entwickelung begriffene, aber talentvolle Sängerin, die bei fortgesetztem Studium dereinst schöne Resultate erzielen dürfte. Sie sang im dritten Akte eine Einlage, ein Lied von *Meyerbeer*, und Madame *Cornet*, anstatt die Arie aus Hernani, welche sie bei den ersten Vorstellungen der Gitana einzulegen pflegte, eine andere von *Pacini*, aus dessen Niobe, und zwar mit vielem Beifalle. Vor dem

im wöchentlichen Konzert). Ueber dies ewige Meisterwerk ist schon bey anderer Gelegenheit, auch in diesen Blättern, ausführlich gehandelt worden, und von dem, was Moz. daran gethan hat, kann in einem kurzen Bericht nicht gesprochen werden, sondern dies muss dem Rec. der gedruckten Partitur überlassen bleiben. Von neuer Instrumentalmusik wollen wir nur die grosse Sinfonie eines in Deutschland noch sehr wenig bekannten Komponisten, des Hrn. Blyma nennen. (Bl. ist ein vortrefflicher Violinspieler, und lebt, als Musikdirektor, in Moskwa.) Die Sinfonie hat zwar den Zuschnitt der neuern Haydnschen, ist aber nicht ohne Originalität ausgeführt. Die Ideen sind nicht immer auserlesen, aber die Behandlung derselben hat viel Ausgezeichnetes, ist reich, glänzend und zum Theil anziehend, nicht selten aber auch nur seltsam, bizarr und wunderlich. Doch wird man den Mann von Geist und Kraft schwerlich verkennen. — Von fremden Virtuosen, die Konzerte gaben, sind Mad. Mara, Hr. Rode u. a. schon in frühern Blättern angeführt; hier haben wir noch zu erwähnen die von ihren Reisen fast durch ganz Europa rühmlich bekannten Waldhornisten, die Brüder Bock aus München. Wenn auch einige der Virtuosen auf diesem Instrumente, die wir seit einigen Jahren gehört haben, noch mehr Schwierigkeiten glücklich besiegen und noch mehr Galanterie des Spiels zeigen; so konnte es diesen wackern Mannern, wegen ihres sehr schönen Tons, ihres ausserst geschmackvollen Spiels, und ihrer Wahl der Kompositionen, (sie gaben fast nur, für sie geschriebene, schöne Stücke von Winter,) nicht an allgemeinem Beyfall fehlen.

Von den Kirchenmusiken wollen wir nur anführen, die wiederholte Aufführung der Passion von Zinkernagel und Rosetti, weil sie so sehr gut gelang, und die Aufführung der schönen Wolfschen Osterkantate, weil diese nicht so bekannt ist, als sie allerdings zu seyn verdiente.

Berlin, den 5ten April 1803. Herr Rode, Bonaparte's Konzertmeister, oder wie er sich auf den Visitenkarten nannte, le premier violon du premier consul, hat uns am 27sten März und 3ten April im Theatersaal zwey Konzerte gegeben, die zu den schönsten gehören, die wir in diesem an Vergnügen der Art so gesegneten Winter hatten. In dem ersten spielte er ein von ihm gesetztes Violinkonzert und auch von ihm gesetzte Variationen für die Violine mit Begleitung, und accompagnirte mit Hrn. Gross, aus der königl. Kapelle, eine vom Kapellmeister Himmel fürs Fortepiano gesetzte und gespielte Sonate. Im zweyten spielte er ebenfalls ein Konzert und Variationen für die Violine, die er selbst gesetzt hatte, und accompagnirte mit Himmel ein Hornsolo, das Brun gesetzt hatte und selbst spielte. Die Kunst seines Spiels rechtfertigte die allgemeine Erwartung. Alle, die seinen berühmten Lehrer, Viotti, gehört haben, behaupten einstimmig, dass er dessen eigene, interessante Manier vollkommen besitze, aber noch mehr Milde und feines Gefühl hineinlege. Auch die andern Stücke jener Konzerte waren sehr gewählt. In dem ersten sang Mad. Marchetti die Pregiera aus der Oper Semiramis von Himmel und ein Rondo von Nasolini, und Hr. Schrock spielte ein Flötenkonzert von Devienne. In dem zweyten sang Herr Eunike eine Szene von Righini, und mit seiner allgemein geschatzten Gattin ein Duett von Paesiello, und der Kapellmeister Himmel spielte ein von ihm gesetztes Rondo im spanischen Geschmack.

Den 1sten April gab der königl. Schwedische Kammersanger Herr Crahms ein Konzert in demselben Lokal. Seine Gefälligkeit in Unterstützung der Künstler, die vor ihm Konzerte gaben, und seine fast zu grosse Bescheidenheit hätten mehrere Zuhörer ihm verschaffen sollen, als der brave Mann hatte. Sein Konzert war auf den 21sten März zuerst bestimmt; er selbst verschob es aber bis zum 1sten April, wie er sagte „nach der klugen Regel: ede majori, wegen des Konzerts

der Oper vorangehenden Lustspiele wurde noch eine von *Aloys Schmitt* componirte, bis jetzt unedirte Fantasie für's Orchester: „Improvisation" betitelt, unter eigener Leitung des Componisten aufgeführt und fand reichliche Anerkennung. Die sonst im Laufe dieses Monats in der Oper vorgekommenen Reprisen lieferten nichts besonders Bemerkenswerthes.

Edinburg. Der Violoncellist *Drechsler* hat am 11. Januar ein Concert für „the Destitute Highlanders" gegeben, welches sehr zahlreich besucht war. Der junge Künstler trug zwei Solo's mit dem rauschendsten Beifall, vor. Fräulein *C. Hamilton* spielte bei dieser Gelegenheit *Mendelssohn's* Pianoforte-Concert in G moll, und *Hummel's* Trio in E dur mit brillantem Effect. Der dasige Männergesangverein, unter Leitung des Herrn *Drechsler*, sang verschiedene deutsche vierstimmige Lieder, die hinsichtlich ihres Vortrags und ihrer Precision allgemeine Anerkennung fanden. Die Einnahme belief sich über 400 Thaler.

Recensionen.

Kessler, J. C., 6 Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 22. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — 6 geistliche Lieder für eine Singst. mit Pfte. Op. 33. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — „Ständchen", Gedicht von *J. Treutler*, für eine Singstimme mit Pfte. Op. 34. Pr. 10 Ngr. = 30 Kr. C. M.

— — Trois pensées fugitives pour le Piano. Oeuv. 38. Pr. 15 Ngr. = 45 Kr. C. M.

— — Romance et Etude de Concert p. le Piano, Oeuv. 39. Pr. 20 Ngr. = 1 Fl. C. M.

— — „Ständchen" (Nr. 2) für eine Singst. mit Pfte. Op. 41. Pr. 40 Kr. C. M.

— — Valses pour le Piano. Nr. 1—4. Pr. 5 Ngr. = 15 Kr. C. M. Nr. 5—7 5 Ngr. = 15 Kr. C. M.

— — Mazure et Valse pour le Piano. Pr. 5 Ngr. = 15 Kr. C. M.

Sämmtlich bei J. W. Pohlig in Leitmeritz.

An Gelegenheit, uns ein Urtheil über Herrn *K.* zu bilden, fehlte es nicht, wie aus der Ueberschrift zu ersehen, und wir sind dem Componisten mit vielem Interesse gefolgt. — Unser Bericht mag mit den geistlichen Liedern Op. 33 beginnen. Sie sind mit hingebender religiöser Begeisterung geschrieben, und, in geeigneter Stimmung gesungen, werden sie andächtigen Gemüthern Erhebung und Trost gewähren. Der Componist hat also hier sein vorgestecktes Ziel vollkommen erreicht, und wir mussten deshalb dieses Opus zuerst berühren. Der Werth dieser Lieder wird übrigens noch dadurch gesteigert, dass es verhältnissmässig nur wenig geistliche Lieder — mit Chorälen nicht zu verwechseln — gibt. — Die nächste Berücksichtigung verdient Op. 22 und 41. Ersteres enthält in den Liedern Nr. 1 und 2 zwei warm empfundene, gemüthreiche Musikstücke, in edler Einfachheit gesungen. Op. 41 ist lieblicher, zarter Gesang eines glücklichen Liebenden, — bitten und flehen muss natürlich jeder Geliebte erst, ehe sich ihm Augensterne etc. zu unbürgerlicher Tages- oder vielmehr Nachtzeit zeigen; dies ist kein Unglück, und wird ja in der Regel erhört, ob auch die Schöne ein Paar Stunden gesunden Vormittagnachtschlafes einbüsst. Wie im Leben jedes, so erfordert auch dies Ständchen delicate Sänger und Spieler, wenn es gefallen soll. Die übrigen Lieder in Op. 22, so wie Op. 34 bieten auch Anziehendes genug, und es ist Gewöhnlichkeit weder hier, noch in irgend einem der hier anzuzeigenden *Kessler*'schen Stücke zu finden; nur reicht dies nicht hin, um allgemeine Theilnahme zu erwecken. Mit der Romance et Etude, beides geschmackvolle Piecen, kann sich ein eleganter Spieler in kleineren Zirkeln vielen Dank erwerben, namentlich mit der Etude, welche nebenbei als Studie dem Tonleiterspiel sehr nützlich. — Die sieben Walzer nebst der Mazure et Valse sind Kleinigkeiten und können wir darüber nicht viel sagen. Die Valses wären besser „Scenen in Walzerform" betitelt; es sind kleine Bilderchen, von denen uns einige, wie auch die Mazure et Valse, recht wohl gefielen. —

Herr *K.* lebt in Lemberg als Lehrer, und ist der musikal. Welt bereits von guter Seite bekannt, — wir erinnern an seine Etuden. — Herr Pohlig beginnt mit obigen Werken seine erste Thätigkeit als Verleger. Möge er noch vielen Talenten den Weg zur Oeffentlichkeit erleichtern!

Barth, Gust., „Waldklänge", ein Liederkranz von *N. Vogl*, für Tenor oder Sopran mit Pfte. Op. 15, Nr. 16. Pr. 30 Kr. Wien, Witzendorf.

— — Sammlung von Chören und Quartetten für Männerstimmen. Op. 17. Nr. 1: „Soldatenlied" von Ropisch; Nr. 2: „Trarah!" von W. E. Adam. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Wien, Gloggl.

— — Drei Gedichte von Rupertus, für eine Singst. mit Pfte. Op. 18. Pr. 45 Kr. Wien, Haslinger.

— — Liederbuch des Wiener Männergesang-Vereins. Chöre und Quartetten. 5tes Heft: „Hochländers Abschied" von R. Burns. Pr. 1 Fl. Wien, Gloggl.

In der Musik zu den Waldklängen und den 3 Gedichten von Rupertus ist die Aufmerksamkeit zu loben, die der Componist den Texten widmet, und der Eindruck, den diese Lieder machen, zeichnet sie vor vielen anderen vortheilhaft aus. Sie sind ohne grosses Aufgebot von Mitteln geschrieben, leicht ausführbar, und werden daher Freunde finden. Warum der Componist Nr. 3 in Op. 18 gerade in diese Sammlung aufnahm, begreifen wir nicht; es ist ein im Bassschlüssel gesetzter Bassgesang, während Nr. 1 und 2 für Sopran oder Tenor berechnet, und alle 3 Nummern — einer Dame zugeeignet sind. Der Titel lässt auch nur Gesänge für eine Stimmgattung erwarten. —

Nr. 1, Op. 17, ist ein nettes, leichtes Quartettchen in Liedform; Nr. 2 und das 5te Heft des Liederbuchs sind durchcomponirte Gesänge und schwerer.

Sie sind es werth, alle Liedertafeln darauf aufmerksam zu machen. —

Marschner, Dr. *H.*, Lieder für Tenor oder Sopran mit Pfte. von E. Geibel: „Beim Scheiden"; „Antwort"; „Gute Nacht mein Herz"; „O! sieh mich nicht so lächelnd an"; „O! stille dies Verlangen"; Heimkehr". Op. 133. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Dresden, Paul.

M. ist in den Annalen der Tonkunst als einer der reichbegabtesten, gebildetsten und tiefsinnigsten Componisten aufgezeichnet. Doch selbst die genialsten Männer besitzen nicht immer die Macht, sich ihrem Genius zu allen Zeiten gleichmässig unterthan zu machen. So sind augenscheinlich die Stunden, in welchen *M.* seinen Templer, Vampyr, Heiling, viele herrliche Kammermusik, Lieder u. A. m. schuf, im Glücke von denen verschieden, wo z. B. sein „Schloss am Aetna", „Babu" u. obiges Liederheft entstanden. Das Gepräge meisterlicher Hand trägt sie natürlich; wäre es auch von *M.* anders zu erwarten? Aber es ist ein mehr äusseres Wesen, was den Componisten der oben zuerst citirten Schöpfungen ahnen lässt in diesen Liedern; es ist nicht der *Marschner*, in den wir uns so oft mit vollem Gemüthe, Herz und Geist versenken konnten. Trotz dem empfehlen wir dies Werk Musikern und Dilettanten, denn wie Viele sind vielleicht völlig begnügt damit, wenn sie mit leichter, anspruchsloser Natürlichkeit gesungene Lieder wie Nr. 1 und 2, oder durch eigenthümliche Auffassung interessante wie Nr. 4 und 6 erhalten. Wir fordern von *M.* allerdings mehr; aber mit Dank und Achtung ist auch diese Gabe hinzunehmen, von einem Manne, der so viel Grosses und Schönes schon geleistet. —

Franz, *R.*, 6 Gesänge für eine Singst. mit Pfte. Op. 6. Pr. ¾ Thlr. Leipzig, Whistling.
— — 6 — — Op. 7. Pr. ¾ Thlr. Ebendaselbst.

Der Componist beurkundet offenbar viel Schaffungsvermögen, und nach diesen Gesängen (einige davon sind mehr Lieder) zu urtheilen, grosses Talent, empfundene Poesieen in Tönen wiederklingen zu lassen. Schon die Wahl der Gedichte zeigt, dass Herr *F.* mehr will, als schlechthin Lieder singbar machen. Auf dem Accompagnement ruht ein guter Theil der musikal. Wiedergabe in diesen Gesängen, und war dies auch hier meist am rechten Orte, so dürfte doch unser Rath: Herr *F.* möge grösserer Einfachheit nachstreben, um noch mehr zu wirken, nur als ein gutgemeinter gelten. Beide Hefte sind es werth, sich in den Händen Aller, die sich für schöne Lieder interessiren, zu befinden; aber nur Geübte werden sie genügend executiren. —

Männerlieder, alte und neue, für Freunde des mehrstimmigen Männergesanges, herausgegeben von *W. Greef*. Heft 1, (1846) 34 Lieder enth. Heft 2, (1847) 22 Lieder enth., broch. Pr. 3 Ngr. Essen, Bädeker.

Für kleinere Gesangsvereine sehr empfehlungswerth. Der äusserst billige Preis für das hier Gebotene ist kaum zu erklären. — *ch.* —

Feuilleton.

Musikdirector *Grädener* in Kiel hat von dem König von Dänemark für Ueberreichung seines Oratoriums „Johannes der Täufer" einen werthvollen Brillantring erhalten.

Musikdirektor *Gassner* in Karlsruhe hat den grossherzoglich luxemburgischen Orden von der Eichenkrone erhalten.

Dr. *Friedrich Bellermann*, Professor am berlinischen Gymnasium des grauen Klosters, empfing für sein neuestes Werk über die Tonleitern und Musiknoten der Griechen von dem König von Preussen die goldene Medaille für Wissenschaft.

An die Stelle des bisherigen Hofmusikintendanten zu München, Freiherrn von *Poissl*, welcher Oberstkämmerer geworden ist, ist der bisherige zweite Ceremonienmeister Graf *Pocci* gekommen.

In Paris starb Baron *de la Ferté*, unter der Restauration längere Zeit Intendant der Menus-plaisirs (etwa Hoftheater- und Musikintendant).

H. Truhn's Gott und die Bajadere, Ballade mit Chören, ist in Dresden sehr beifällig aufgenommen worden. — Dagegen scheint *Robert Schumann's* Paradies und die Peri, was unter seiner eigenen Leitung in Berlin am 17. v. Mts. zum ersten Male von der Singakademie aufgeführt wurde, nur getheilten Beifall gefunden zu haben. Die Solostimmen waren freilich sehr mittelmässig besetzt.

In Frankfurt ist die Operette „der Schauspieldirektor" von *L. Schneider*, mit Musik von *Mozart* mit gutem Erfolge gegeben worden. Bekanntlich sind die darin vorkommenden Hauptpersonen *Mozart*, *Schikaneder* und zwei damals sehr gefeierte Sängerinnen.

In Aachen ist eine neue Oper von dem dortigen Musikdirektor *Eschborn*, unter dem Titel: „Der Bastard oder das Stiergefecht" mit entschiedenem Beifall auf die Bühne gebracht worden. Es ist doch kurios! Seit mehreren Jahren erscheinen eine Menge deutscher Opern, finden auch zum grossen Theile da, wo sie so glücklich sind aufgeführt zu werden, Beifall — und über ein Kleines sind sie wieder spurlos verschwunden!

In Prag erscheint seit dem ersten Januar d. J. eine neue musikalische Zeitschrift unter dem Titel: „Oestreichisches Theater- und Musik-Album zur Förderung dramatischer und musikalischer Interessen. Herausgegeben und redigirt von *J. A. Beutel*, Professor am Conservatorium der Musik zu Prag." Das Programm nimmt den Mund ziemlich voll; wir wünschen, dass Allen, was dort versprochen wird, auch gehalten werden könne.

Das dritte „lyrische", d. h. Opern-Theater in Paris, das einer Actiengesellschaft mit einem Fonds von zwei Millionen Franken gehört, hat nun den definitiven Namen: „Nationalopet" erhalten. Gérant ist Herr *Mirecourt*, dem *Ad. Adam* in artistischer und musikalischer Hinsicht zur Seite steht.

Am 8. Februar d. J. starb in Hamburg der Musikalienhändler *Johann August Böhme*. Am 5. November 1766 zu Eisdorf geboren, begann er seine Laufbahn bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, wo er zehn Jahre blieb. Im Januar 1795 eröffnete er ein eigenes Geschäft zu Hamburg, das er vierundvierzig Jahr fortführte; im Jahre 1839 übergab er es seinem Sohne und setzte sich zur Ruhe.

Am 26. Februar in München neu: „Der Fehlschuss", Alpenscene mit Gesang in einem Aufzuge, Dichtung und Musik vom Herzoge Max von Bayern. Hat natürlich gefallen. — Am 28. Februar in Berlin: „Eben recht", Singspiel von *Karl Blum*, Musik von *August Schäffer*. Wollte nicht besonders ansprechen. — Am

4. März in München: „Dies Haus ist zu verkaufen", komisches Singspiel von *Pocci* und *Lachner*. Gefiel ungemein, fast jede Nummer wurde lebhaft applaudirt und der Tonsetzer zuletzt gerufen. — *Meyerbeer* wird eine Oper für das Theater an der Wien schreiben, wozu *Bauernfeld* das Buch liefern soll.

Am 27. Februar feierte *August Ludwig Wollrabe*, Mitglied des Orchesters vom Hamburger Stadttheater, sein fünfzigjähriges Jubelfest: er ist seit 1797 ununterbrochen bei dieser Anstalt gewesen.

Der König von Preussen hat dem Pianoforte spielenden Knaben *Pagendarm* zu seiner musikal. Ausbildung eine Pension von 450 Thlr. bewilligt. Sein Vater, der beim berliner Kammergericht angestellt ist, hat einen beibehaltenen Urlaub erhalten, um mit seinem Sohne die Kunstreisen fortsetzen zu können.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Benedict, J., Bitte. Weiß' auf mir du dunkles Auge. Für 1 Singstimme mit Pianoforte. 5 Ngr.
— — Pirstenlied. Sorgend durchschneid' ich die wilde Flur. Für 1 Singstimme mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — Ziel der Sehnsucht. Wenn ich durch die Fluren schweife. Für 1 Singstimme mit Pianoforte, englisch und deutsch. 10 Ngr.
Haydn, J., Messe in C. Nr. 2. im Klavierauszug. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Dieselbe. Die Singstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.
Hesse, A., Nocturne pour le Piano. Op. 80. 10 Ngr.
Josephson, J. A., Romanzen und Lieder für 4 Singstimme mit Pianoforte, dänisch und deutsch. Op. 6. 20 Ngr.
Lortzing, A., Undine. Oper für das Pianoforte zu 2 Händen ohne Worte. 3 Thlr.
— — Potpourri nach Themen der Oper: Der Waffenschmied. Für das Pianoforte zu 4 Händen. 1 Thlr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte zu 2 Händen:
Nr. 25. Tivoli-Fest-Klänge-Walzer. 12½ Ngr.
„ 26. Ornithobolaus-Galopp. 10 Ngr.
„ 27. Isabella-Walzer. 12½ Ngr.
„ 28. Bedouinen-Galopp. 10 Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen. Nr. 25. 17½ Ngr. Nr. 26. 10 Ngr. Nr. 27. 17½ Ngr. Nr. 28. 15 Ngr.
Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für 4 Singstimme. Op. 57. 4. Heft enthält. Nr. 19—24. à 5—7½ Ngr.
Spohr, L., 6. Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncell. Op. 129. 2 Thlr. 20 Ngr.
Wichmann, H., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 12. 1 Thlr. 25 Ngr.

In meinem Verlage erschien mit Eigenthumsrecht:

Künstler-Grüsse,

Walzer

von

Friedr. Laade.

Für Pianoforte 15 Sgr.
Für Orchester 2 Thlr 15 Sgr.

Berlin, im Februar 1847. **Carl Paez.**

So eben ist in unserem Verlag erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mayer, Charles (de St. Petersbourg), Grand Concerto symphonique pour Piano avec Orchestre. 7½ Thlr.
— — Dasselbe pour Piano seul. 2 Thl.
Bott, J. J. (Erster Stipendiat der Mozartstiftung in Frankfurt), Concertino für Violine mit Orchester (seinem Lehrer *Louis Spohr* gewidmet). 4½ Thlr.
— — Dasselbe mit Pianoforte. 1½ Thlr.
Schuberth, Charles de Petersbourg), Tarantelle pour Violoncelle avec Orchestre 2½ Thlr. avec Piano 1½ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Im Verlage von Joh. Hoffmann
in Prag erschien:

Tanzmusikalien für den Carneval 1847.

a. Prager Polka für Pianoforte:

Veletzan, G., Daguerreotype Polka. 15 Kr.
Prochazka, J., Les amants. Polka. 15 Kr.
— — Orsila-Polka. 15 Kr.
— — Indiana-Polka. 15 Kr.
Moravcek, F., Freundschaftsklange. Polka. 15 Kr.
Schubert, F. J., Sommernachtstraum-Polka. 20 Kr.
Stefany, Jos., Warschauer Polka. 15 Kr.
Stinsky, Ludw., Polka noble. 15 Kr.
Swoboda, F. W., Tandelei-Polka. 15 Kr.
— — Eisele und Braecle-Polka. 15 Kr.
Tschapp, J., Nachtschwarmer-Polka. 15 Kr.

b. Prager Galoppe für Pianoforte:

Jellinek, Ig., Der Explodirende. Galopp. 15 Kr.
Michel, Fr., Acten-Galopp. 15 Kr.
— — Le Contrebandier. Galopp. 15 Kr.
Prochazka, J., Les bouteonnés. Galopp. 15 Kr.
Swoboda, F. W., Gewitter-Galop. 15 Kr.

c. Mazur für Pianoforte:

Schubert, Fr., Mazur. 15 Kr.
Stefany, J., Krokauer Mazur. 15 Kr.
Szepowicz, Trauer-Mazur. 15 Kr.

d. Quadrillen:

Schubert, F., Concordia-Quadrille. 30 Kr.
Swoboda, F. W., Concordia Quadrille. 30 Kr.
Theumert, Ed., Paulinen-Quadrillen. 30 Kr.

NB. Vorstehende Tänze sind in der heurigen Carnevalssaison öffentlich in Prag gespielt worden, und sind so beliebt worden, dass ich mich jeder ferneren Anpreisung enthalte.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten März. **Nr. 12.** 1847.

Inhalt: Die Verschwörung der Instrumente. Alfred Jaëll. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Kopenhagen. Aus Rouen. Musik in Schottland. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Verschwörung der Instrumente.

Ein humoristischer Vortrag

von

*Carl Gollmick.**)

Es war eine schauerliche Januars-Nacht, als die Geisterstunde vom St. Jakobs-Thurm herab drohnte auf die finsteren Strassen der Residenz. Wer ein heiteres Gewissen hatte, überhörte dieses Memento mori entweder bei Whist und Sechs und Sechzig, oder schwang eine schlanke Taille im wirbelnden Kreis, oder lag in glücklicher Bewusstlosigkeit, warm und behaglich daheim hinter geschlossenen Gardinen. Dem Glücklichen schlägt keine Stunde, dem Schlummernden auch nicht, aber wo seine Zwillingsbrüder, Kummer und Ehrgeiz, den Schlaf verscheuchen, da wird jeder Glockenschlag zur warnenden Stimme.

In dieser Nacht wandelte in grauen Mantel gehüllt ein Einsamer durch die Strassen — und tiefe Seufzer entquollen seiner athletischen Brust. Dicht an die Häuser gedrängt schritt er, ein Riesenschatten, einem abgelegenen Stadtviertel zu, und noch in weiter Ferne hörte man das Brummen seines Missmuths, mit dem er jedem seiner Schritte begleitete. Endlich stand er vor einem kleinen Häuschen still und klopfte, ohne sich zu strecken, an das Fenster des ersten Stockwerkes. „Bruder, Bruder", stöhnte er, „wach' auf, rüste dich zum Kampfe und steig' herab." Da öffnete sich das Fenster und eine dröhnende Stimme, noch furchtbarer anzuhören, antwortete schrecklich flüsterod: „Bist du es, Bruder Contrabass?" — „Ich bin es, mein Serpent" entgegnete der Gefragte, „aber spute dich und komm'!"....„Das geht nicht so schnell als Du denkst", sprach der Serpent, „denn ich muss erst Frau und Schwester wecken."..... „So wecke sie", brummte der Andere, „und bedeute ihnen, sie möchten ihre Mundstücke nicht vergessen."..„Die vergessen Damen von Bildung nie", sprach der Serpent, und schloss das Fenster. Da kouerte unwirsch und des Gebens ungewohnt der Contrabass sich in einen Winkel des Häuschens, und brummte aus langer Weile die Arie des Mephisto: „Stille noch dies Wuthverlangen!" Durch bald klorrte der Riegel und majestätisch schritt das edle Geschwister-Trio, Serpent, Posaune und Ophikleyde, ebenfalls bis an die Becher vermummt, hinab auf die Gasse. „Wo sind Ihre Söhne, Madame?" fragte der Contrabass die Posaune so galant als möglich. „Tenor- und Altposaune, erwiderte diese, sind bereits bei den anderen." Und so schritten die vier Giganten schwerfällig durch die Schatten der Nacht, bis sie an das Theatergebäude kamen, wo ihnen Frau Bratsche ein Hinterpförtchen öffnete. Mit der süssesten Miene begrüsste sie die Eintretenden, die aber geringschätzend an ihr vorübergingen und in den Orchester-Saal traten, wo bereits alle übrigen Instrumente versammelt waren.

Welch ein Anblick! Fantastisch seltsam gruppirt standen, lagen und kauerten die Instrumente hier herum, aber nicht in dem Stande wie sie das Licht der Welt erblickt, sondern staatsklug in die Gewänder der Theater-Garderobe gehüllt. Von ihren Collegen abgesondert standen hier als Tempelritter die Geigen und Cello's in eifrigen Gespräch vertieft. Dort schmiegten sich mit emsigem Geplauder die Primadonnen und Soubretten des Orchesters an einander: die Flöte schmachtete als Amina, als Constanze schwärmte die Oboe, die Clarinette war als Semiramis zu schauen, und das Piccolo verstieg sich als Königin der Nacht. Der Fagott aber, der *Nelle* des Contrabasses, stand mit ironischem Lächeln abseits in der bunten Jacke des Figaro, und auf einem Fussschemel sass grämlich die Bratsche als Margarethe in der weissen Dame. Kaum eingetreten, gesellten sich jetzt Ophicleyde, Posaune und Serpent mit grossem Geräusch zu dem jungen Adel der Janitscharen-Musik, und auch Hörner, Trompeten, Pauken, Wirbeltrommel und das Tamtam vereinigten sich mit ihnen. Diese eigene verwegene Rasse nahm einen grossen Raum ein, und neidisch blickten alle übrigen Instrumente auf diese protegirten Emporkömmlinge. Einige von diesen prangten als orientalische Prinzen, andere als französische Artillerie-Offiziere, und wieder andere als italienische Banditen. Das Clavier, mit bunten Teppichen, Wappenröcken und Ordensbändern behangen, stand in der Mitte mit aristokratischer Vornehmheit, und ihm vis à vis, von unaussprechlicher Eifersucht gepeinigt, schmiegten sich Harfe und Guitarre an einander, beide in Trauerkleider gehüllt.....In einer fernen Ecke aber lagen in buntem Gemisch, bestaubt, zerbrochen und in groteske Lumpen gehüllt, die längst verschollenen und deshalb tief betrübten Instrumente einer fast mythologischen Vorzeit: die

*) Am 5. März von Herrn Schauspieler *Brauer* im Frankfurter Museum vorgetragen.

Leier, Mandoline, Cither, Laute, Viole d'Amour, der Bariton, das Bombardon und Bugle-Horn, die Zinke oder Diskant-Posaune, die Viola Gamba, das antike Sistrum, die Cymbel, der heitere Dudelsack und sogar die melancholische Maultrommel. Noch weiter zurück, in einer Art von Rumpelkammer, befand sich das ganze Heer verunglückter oder doch wenig beachteter kostspieliger Neuerungen und Construktionen, wie z. B. Harmonika, Panmelodion, Aelodicon, Anemochord, Accordion, Streichzither, und alle die Erfindungen, die immer pomphaft erscheinen und spurlos bald wieder verschwinden.

So war die ehrenwerthe Versammlung beschaffen, die sich hier gelagert hatte, um sich gegen Unterdrückung und Tyrannei zu verschwören.

Kaum in den Saal gelangt, liess der Contrabass seinen Mantel fallen, trat in der Robe des Sarastro in ihre Mitte, räusperte sich auf der A-Saite, und begann dann also zu brummen: „Verehrte Verschwörung, geliebte Brüder und Schwestern! Ihr alle kennt den Zweck dieser Versammlung, die vielleicht einzig dasteht in den Annalen der Eselsfelle, des Schachtelholzes, der Blech- und Schilfröhren, und Apollo wird uns Muth und Stärke verleihen, wieder auseinander zu gehen, ohne vorher tüchtig getafelt zu haben. Ein Wunder ist geschehen, denn der prickelnde Schmerz, der schon ein halbes Jahrhundert unsere geheimsten Tiefen erschüttert, hat plötzlich unseren Körpern Bewusstsein, Sprache und Bewegung gegeben. Es beweist aber diese Metamorphose, dass wir zu etwas Besserem geboren sind, als ewig nur auf uns herumtreichen, blasen und schlagen zu lassen, als ob wir keine Ehre im Leibe hätten, oder als ob wir gar zu der Klasse der vernünftigen Seelen gehörten, denen es schmeichelt, sich von den Grossen der Erde missbandeln zu lassen.“

Da diese Worte eine starke Bewegung in der Versammlung hervorbrachten, so drohnte der Serpent ein „Silentium!“ dazwischen, und der weise Redner — nachdem er seinen langen Hals mit vieler Hoheit im Kreise gedreht — fuhr folgendermaassen fort: „Oder wäre einer unter Euch so feige, ferner zu ertragen, wie unsere Peiniger, diese übermüthigen Virtuosen, mit Lorbeeren und Orden geschmückt, in Palästen prahlen, während wir verachtet im Orchester-Staube liegen? Oder wenn sie sich sogar unsere ehrlichen Namen aneignen, und sich ohne unsere Erlaubniss ganz ungenirt Contrabassisten, Violinisten und Flötisten nennen?“

„Sie verachten uns und nennen sich doch nach uns?“ klagte die Bratsche. „Ha!“ tönte das Horn dazwischen — „und was wären sie alle ohne uns? was würde der Gesang und das Spiel dieser Barbaren sein, wenn wir unsere vibrirenden Leiber nicht dazu hergäben?“ „Das Horn hat Recht“, schrieen darauf Alle, „das fordert Rache!“ und der Contrabass fuhr fort mit versteckter Freude diese glimmende Esse zu schüren, und sprach nun mit leidenschaftlicher Emphase: „Und endlich, — dulden wir es ferner, dass diese Virtuosen durch die Polterbänke ihrer neuen Erfindungen unsere Leiber so verstümmeln, dass wir deshalb oft nur heisere, krankhafte, farb- und charakterlose Töne von uns geben? Sie durchbohren uns mit unzähligen Löchern oder bepanzern uns mit Klappen und Ventilen. Sie schrauben, verlängern und verkürzen uns ad libitum, und machen verwegene Einschnitte in unsere Körper. Ja, sie versuchen die gefährlichsten Experimente an uns, und ist das geschehen, dann erst muthen sie uns durch unnatürliche Compositionen noch weit mehr zu, als wir, trotz dieses Reichthums an Mitteln, vertragen können. Dich, meine würdige Violine, will man zum Flageolet und zur Harfe machen, dich Hautbois zur Menschenstimme, Euch Hörner und Trompeten muthet man Clarinett-Passagen zu. Du Pauke, sonst nur die Begleiterin von Königen und Feldherren, Du Nachbarin des Donners, musst nun zu jeder schwindsüchtigen Romanze wirbeln, Du herrliches Schlangenrohr, Du Zeitgenosse Luthers, mein Serpent, sonst nur dem Heiligthume der Tempel geweiht, musst jetzt deine hehre Stimme zu jedem Fastnachtspiel hergeben, Dein grossartiges „Bum, bum!“ herrliche grosse Trommel, aus dem Orient stammend, muss bei jeder Tenor-Arie ertönen, und wir selbst, wir ehrlichen deutschen Haut, zwängt man eitel Triller und Passagen ab, ganz die einfache Schule vergessend meines deutschen Meisters *Wenzel Hause* — und — und...aber wer zählt alle die Misshandlungen, die uns nervenschwache Genialität, eitle Reformationssucht oder Unsterblichkeits-Wahnsinn zuziehen? — Die Franzosen sagen freilich, das seien complicirte, zum Fortschritt nöthige Construktionen, und wollen uns weismachen, dass wir dadurch nur zu neuen Ehren gelangen. Aber wir wissen nur zu gut, wie es in unseren Eingeweiden aussieht, wissen, dass unsere Originalitäten dahin, und ach — dass wir an Leib und Seele erkrankt sind. Und solche Unbill sollen wir nicht rächen?“

Da erhob sich plötzlich ein solcher Tumult unter allen Anwesenden, dass es des Geschrills, Gedröhns, Gebrummes und Quinkelirens kein Ende nehmen wollte, und die Trompete sich erheben musste, um zur Ruhe und zu schmettern. Nur die Flöte konnte ihr gefühlvolles Herz nicht länger zurückhalten, denn sie stürzte hervor und flog schluchzend dem Redner an den Hals. Aber der Contrabass schüttelte sie ab von sich und sprach verächtlich: „Bleiben Sie mir vom Leibe, Mademoiselle, denn ich verschmähe Ihre Liebkosungen!“ Bestürzt wich die Flöte zurück und sah ihn fragend an. „Man kann nicht zweien Herren zugleich dienen“, fuhr der Contrabass ironisch fort, „denn wir alle kennen ihr intimes Verhältniss zu den Pauken noch von Anno 91 her, bei einer gewissen Feuer- und Wasserprobe! Sie verstehen mich wohl schon, he?!“ ... Da wankte beschämt die Flöte an ihren Platz und zitterte an allen Klappen.

Jetzt aber erhob sich die Guitarre und klimperte mit grosser Betrübniss Folgendes: „Nehmen Sie es nicht übel, dass ich mein geringfügiges Organ erhebe, allein ich spreche als geheime Ambassadrice dieser armen Emigranten, zu denen ich selbst mich ja bekennen muss, seitdem das Clavier, mein grösster Feind, mich gestürzt hat. Die königliche Harfe theilt zwar gleiches Loos mit hat. Die königliche Harfe theilt zwar gleiches Loos mit mir, allein sie ist doch minder zu beklagen, da ihr dann und wann noch ein Eckchen im Orchester angewiesen wird. Ich Unglückseelige aber gehöre Niemandem mehr

an, und die englische Erfindung der Pianoforte-Guitarre hat mich ganz und gar lächerlich gemacht....ich....“ aber weiter konnte die Arme nicht reden, und schmiegte schluchzend eine ihrer Wangen an die Brust der Harfe.

„Armseelig tonloses Geschlecht! Dir geschah was dir gebührt“, sprach höhnisch darauf das Clavier. Da aber riss dem Contrabass die Geduldsaite, und er donnerte dem Claviere zu: „Schweig! und bedenke, dass wir dich hier nur dulden! Oder hast du vergessen, dass du uns Allen ein Dorn im Auge bist? Du in alle Fächer zudringlicher Schmarotzer! du, der du uns bei jeder Gelegenheit verkleinerst und überflüssig machst....du verzogenes Schoosskind der Sänger und Componisten, du — du Lästiger du!“ Und das Clavier entgegnete hochmüthig: „Ich verachte Euch, denn all Eure Vorzüge sind in mir vereinigt, ohne dass ich Eure Laster besitze. Euch Ihr Streichhölzer, Euch Harfen und Zithern biete ich Trotz, denn wer von Euch hätte mehr gute Saiten als ich? Du sogenannte Harmonie bist eine Windmacherin, und Ihr Schlag-Instrumente, Trommeln und Pauken, könnt Ihr Euch rühmen, dass in den letzten 30 Jahren auf Euch mehr herumgetrommelt und gepaukt wird, als auf mir?!“ Da aber schmetterten, pfiffen und wirbelten alle übrigen Instrumente gellend durch einander: „Hinaus mit dem Bastard, dem Verräther und Apostaten, hinaus zu Thal, Berg und da, wo er hingehört — wir können ihn nicht mehr dulden“—und alle stürzten sich mit Berserker-Wuth auf das Clavier, und trieben es hinaus aus ihrer Versammlung.

Als sich endlich die Empörung in der Empörung gelegt, nahm der erhitzte Contrabass seine vorige Stellung wieder ein, und sprach zu der Emigranten-Gesandtschaft: „Meine verehrtesten Empörer! Sie Alle sollen Ihre Privilegien wieder erhalten. Hätten wir nur erst die unseren. Vor der Hand trösten Sie sich mit Ihrem alten Adel, und mit dem Bewusstsein, dass wir Alle mehr oder weniger Ihre Enkel sind. Was Sie betrifft, trostlose Guitarre, so erfahren Sie denn, dass Sie von väterlicher Seite von einem morgenländischen Instrument abstammen, welches die Neugriechen Sewuri nennen. Von der mütterlichen Seite leitet Sie Professor *Pfeiffer* sogar von der dreisaitigen Lyra ab. Ihre Vorfahren wohnten in Niebuhr, und es ist leicht möglich, dass Apollo in eigener Person eine Ihrer werthen Grossmütter umschlungen hielt.“ Da fiel die Guitarre dankbar gerührt zur Erde und rief aus: „Jetzt verlange ich nichts mehr, und es ist mir nun auch ganz egal, ob ferner eine unglückliche Blondine auf mir herumklimpert oder nicht.“ Und die anderen Instrumente näherten sich ihr theilnehmend und gratulirten ihr. „Und so“, fuhr Sarastro-Contrabass fort, „sind Sie Alle antediluvianischen Ursprungs, und gleicher Ehre theilhaftig, z. B. was die alte Leier betrifft, so ist die uns nicht verloren, denn wir finden dieselbe in gar vielen unserer neuen Original-Compositionen wieder. Ihrer, meine theuere Mandoline, gedachte noch Mozart, indem er sie in dem Ständchen des Don Juan vorschrieb. Sie, mittelalterliche Laute, hat noch Sebastian Bach in seiner Passion geliebt, und deshalb mögen noch viele unserer modernen Liebesdichter die Passion haben, Gedichte auf Sie zu machen. Die Viola d'Amour ist in den Hugenotten der Vergessenheit entrissen, und die Viola Gamba sogar unsterblich geworden in den Gemälden und Kupferstichen, welche die heilige Cäcilie vorstellen. Sie, mein werthes Bariton, wurden von Vater Haydn sehr geschätzt, und dürfen am Wenigsten klagen, da sich noch Ihnen ein ganzes Sängergeschlecht nennt. Und zuletzt, Du mein gutmüthiger Dudelsack — Dich hat sogar der Franzose Clapisson in seiner Oper Gibby la Cornemuse als Held erscheinen lassen, und deshalb auch, sei wieder heiter....und so denn hoffen wir“, schloss der Redner, „dass, da der moderne Fortschritt seinen Gipfel erreicht hat, das gute Alte wieder Werth erhält, und folglich auch Sie wieder emancipirt werden. Aber — hora ruit — Sie sind entlassen!“ Und die Gesandtschaft begab sich gerührt von dannen.

„Und nun schnell zur That“, rief der Contrabass, „denn ich wittre Morgenluft — wann soll der Schlag fallen?“ „Gleich diesen Abend, intonirte die erste Violine, sobald der Director“.... „Gut, gut, wir wissen schon was wir zu thun haben,“ antwortete mürrisch ihre neidische Collegin, die zweite Violine. — „Also diesen Abend!! Ja, diesen Abend!“ riefen feierlich alle Instrumente, und — die Versammlung war aufgehoben. Der Contrabass gab einen Entlassungswink, die Instrumente schlichen, polterten und klapperten über einander die Hintertreppe hinab und buschten in ihr altes Orchester hinein.

Um drei Viertel auf sechs Uhr desselben Abends war das Hoftheater bereits gefüllt, denn eine italienische Prima-Donna — eine geborne Ulmerin — sollte die Anna singen. Prachtvoll war das Haus erleuchtet, denn Sonnen gleich verbreiteten die Lustres und Candelabres ihre Strahlen durch das Haus. Kopf an Kopf gedrängt wogten Logen, Parterre und Gallerie — freundliche und feindliche Elemente, Vorurtheile und Gleichgiltigkeit, Kunstsinn und Vandalismus, Claque und Opposition, Alles unter einander, dicht an einander gedrängt zu dem stillschweigenden Bunde drei Stunden lang Täuschung für Wahrheit zu nehmen. Nach und nach aber wurde es auch in dem kleinen Orchesterstaat lebendig, und mit gewohnter Vertraulichkeit nahm jeder Musiker sein Instrument in Arm, erst leise, dann immer lau'er, und zuletzt mit rasender Leidenschaft die entzweitlichsten Dissonanzen herausziehend, welches legitime Verfahren man in der Kunstsprache: stimmen nennt. Die Philosophie der Tonkunst ist wie die des Lebens. Beide gelangen erst durch Kampf und Mission zur Klarheit. Allein noch mitten in diesem Prozess drängte sich ein Mann durch diese Masse von Leben und Körper, fest und stolz wie ein König, und blieb an dem kleinen runden Musenberg stehen, der oft nur eine Maus gebährt und mit seinem Terminus technicus Souffleurloch heisst. Es war der Regent des so schwer zu vereinigenden Doppelreichs Bühne und Orchester; es war der Beherrscher des Zeitgeschmacks, es war der Titus der Kehlen und der Nero der Instrumente; es war der Musikdirektor..... Das Erscheinen dieses Mannes ist immer der Brennpunkt aller Blicke und Erwartungen, und wenn er mit dem

Ernst eines Eroberers den Stab ergreift, und das verhängnissvolle Zeichen gibt, dann scheint eine neue Aera in der Kunstgeschichte zu beginnen. So stand auch an diesem Abend der Maestro an seinem Pult, griff nach seinem Stabe, und sah sich stumm ringsum....und wenn er auch nicht die Mähnen schüttelte, so hatte doch Alles vor ihm Respekt. Die Instrumente waren gestimmt, die Musiker schlagfertig....und sobald der Stab wieder fiel, sollten alle Herzen erschüttert werden durch den grossen Geister-Accord in D moll. Jedes Ohr war bereit, diesen Genuss zu empfangen, jede Brust hob sich langsamer — die Pulse stockten, und — der Stab fiel zum Beginn des unsterblichen Meisterwerks....doch, o Wunder....der Stab fiel, und — trotz aller Anstrengungen der Spielenden, trotz Wirbeln und Streichen, trotz Blasen und Schlagen....Alles blieb stumm wie im Grabe. Das Publikum streckte seine tausend Hälse, und alle Augengläser waren auf das Orchester gerichtet....ein Gemurmel lief durch die Räume....und mit wüthenden Tigerblicken erhob der Direktor abermals seinen Stab....liess ihn abermals fallen — und....abermals, trotz der verdoppelten Anstrengungen, und obgleich die Saiten platzten, die Felle und Rohren sprangen wie Pelotonfeuer in der Schlacht....kein Ton wollte aus den Instrumenten, kein D moll-Akkord herausströmen.

Das war die Empörung der Instrumente. Sie hatten gesiegt, und unter Pfeifen, Poltern und Geschrei verliess das Publikum das Haus; die Orchestermitglieder aber flohen mit Entsetzen, und oben bei seinem Pulte stand noch lange der Maestro — zur Statue entgeistert.

Tags darauf waren die Instrumente wieder beisammen, mit Lorbeerkränzen geschmückt, und feierten ihr Siegesfest. Sie zählten ihre Triumphe auf, und beschlossen nun, von tyrannischen Fesseln befreit, Kunstreisen zu unternehmen und die Welt zu beglücken durch die selbständigen Erzeugnisse ihrer eigenen Organe. Und als sie so Raths pflogen — siehe, da öffnete sich die Thüre und herein traten ihre früheren Peiniger, die Orchestermitglieder, darauf das ganze Sänger-Personal, und an ihrer Spitze, den Stab in der Faust wie ein Marschall, der Musikdirektor. Aber mit Hohngelächter wurden sie empfangen, und das edle Violoncell redete sie folgermaassen an: „Nun, meine gestrengen Herren? Was seid Ihr jetzt ohne uns?!“.....„Ha! war es das?“ erwiderte der Direktor. „Ihr, ich konnte mir's denken, und—im Grund, Kinder, habt Ihr ganz recht, wenn Ihr auf eigenen Füssen gehen wollt. So versucht's denn, und hebt die Allianz mit uns auf, und wenn ihr wirklich ohne uns fertig werden könnt, so — wollen wir wenigstens als gute Freunde scheiden. Nicht wahr? Seht, wir sind ja deswegen gekommen.“

„Die stolzen Thoren, sie zweifeln an unseren Fähigkeiten!“ zürnte die Posaune, „und sie hatten gestern Abend doch handgreifliche Beweise davon!“.....„Beweise“, sprach der Direktor „dass Ihr alle todt seid ohne uns, und weiter nichts!“.....„Wir todt ohne sie?“ rief der Contrabass — „wohlan! so lasst uns ihnen zeigen, was wir vermögen ohne sie — lasst uns die Eroica ihnen vorspielen, die man schon so oft auf uns executirt hat, dass wir sie gewiss selbst Alle auswendig wissen, und dann....sollen sie sehen! — sollen sie sehen!“

Und die Instrumente alle begannen nun gewaltig mit den Klappen zu rasseln, mit den Becken und Saiten zu zittern, und mit den Schlägeln auf den Fellen zu schlagen — der Contrabass behauptete seine Würde, die Clarinette ihren Humor, die Violine ihren Adel, die Flöte ihre Lyrik und die Blech- und Schlag-Instrumente ihre romantische Begeisterung....aber trotz aller Bemühungen waren sie doch nur im Stande, das entsetzlichste Geräusch und die chaotisch verwirrtesten Dissonanzen hervorzubringen. Das dauerte eine Zeit lang, bis endlich doch die armen Instrumente merkten, wie viel es geschlagen hatte. Da liessen sie beschämt ihre Köpfe sinken, und die Kränze fielen herab zur Erde.

„Da seht Ihr jetzt, Kinder, was die rohe Natur ohne das geistige Princip, und was bloser Organismus ohne poetischen Hauch vermag. Aber tröstet Euch, denn es geht Euern mechanischen Körpern nicht allein so. Blicket aufwärts zum Reiche der belebten Schöpfung, und Ihr werdet — leider! genug Collegen dort finden. Ihr wolltet ohne dieses geistige Princip wirken, und wir schämen uns doch nicht, zu gestehen, dass Ihr uns unentbehrlich seid, wenn auch nicht zu empfinden, doch zum Ausdrucke der Empfindung. Deshalb lebt das wahrhaft Schöne nur in der Harmonie aller Theile, und deshalb lasset uns alle vereint einen Dank-Hymnus zum Lobe des Schönen anstimmen!“ Und alle Instrumente, besiegt und gerührt, rasselten und rafften sich nun auf, alle Künstler schaarten sich zusammen in gewohnter Weise, und Vater Haydn's unsterblicher Chorus „Die Himmel erzählen die Ehre Gottes“ ertönte durch das Haus, in alle Herzen, in alle Welt!

Alfred Jaëll.

Ueber diesen jungen Virtuosen gibt die Pariser Revue musicale folgende biographische Notizen.

Alfred Jaëll wurde am 5. März 1833 zu Triest geboren. Sein Vater war früher lange Zeit in Wien als Violinist und Orchesterdirektor thätig gewesen, und hatte sich in dieser Stellung sehr ausgezeichnet, zog sich jedoch später nach Triest zurück, und gründete hier, unter dem Schutze der Regierung, eine Musikschule. Ole Bull brachte einige Monate dort zu; der kleine Alfred, der kaum die Wiege verlassen hatte, hörte ihn spielen und war davon so entzückt, dass er mit derselben Heftigkeit, womit andere Kinder eine Peitsche, von seiner Mutter eine Geige verlangte. Er erhielt sie. Im Alter von drei Jahren führte er die erstaunlichsten, die schwierigsten Stellen in der Weise des norwegischen Violinisten aus. Etwas später begann der Vater den regelmässigen Unterricht, und im Alter von sechs Jahren spielte der Knabe Rode'sche, Bériot'sche, Maysoder'sche Concerte mit grösster Vollkommenheit.

Um diese Zeit wurde der junge *Jaëll* gefährlich krank; die Genesung ging langsam, und die Aerzte verboten ihm ausdrücklich, Violine zu spielen. Um sich zu zerstreuen, liess sich das Kind an ein Pianoforte tragen

und spielte stundenlang darauf, ohne Anweisung, ohne Lehrer. Indessen waren seine Fortschritte so reissend, dass er in Klagenfurt, wohin er zur Befestigung seiner Gesundheit gereist war, ein Stück von *Ausmayer* mit Orchesterbegleitung in einem von seinem Vater gegebenen Concerte vortrug.

Im Jahre 1843, also in seinem zehnten Jahre, trat er eine Kunstreise durch Italien an und liess sich zuerst zu Venedig im Teatro San Benedetto in einem Zwischenakte hören. Der Erfolg war höchst glänzend; er veranstaltete daher ein besonderes Concert, dessen Ertrag ihm zur Hälfte zufallen sollte, und spielte darin Thalberg's Moses-Fantasie, Liszt's Regatta und Dohler'sche Etüden. In Mailand und anderen Städten Italiens, in Wien, wo *Czerny* sich auf's Lebhafteste für ihn interessirte, in ganz Deutschland, das er nun durchreiste, — überall fand er denselben enthusiastischen Beifall.

Jetzt ist er in Paris und wird nächstens ein öffentliches Concert geben. Unstreitig wird Paris dem Urtheil über diesen frühzeitigen, aber so sehr gerechtfertigten Ruf beitreten. *Jaell* ist jedenfalls ein ungewöhnliches Talent und eine jener musikalischer Naturen, bei denen aus einem Wunderkinde unfehlbar ein grosser Künstler hervorgeht.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Zwanzigsten und letztes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 18. März 1847. — Symphonie von *Louis Spohr* (C moll). — Arie aus der Vestalin von *Spontini*, gesungen von Fräul. *Vogel*. — Concert in B moll für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Schuberth*. — Ouverture zu der Oper „der Colporteur" von *George Onslow*. — Arie aus der Oper il Crociato von *Meyerbeer*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie über ein holländisches Thema für Violoncell, componirt und vorgetragen von Herrn *Carl Schuberth*. — Duett aus den Soirées musicales von *Rossini*; Duett aus den Nuits de Pausilippe von *Donizetti*, gesungen von Fräul. *Vogel* und Fräul. *Schloss*. — Ouverture zu der Oper „der Vampyr" von *Heinrich Marschner*. —

Es möchte schwer sein, über ein bekanntes *Spohr*'sches Werk etwas noch nicht Gedrucktes oder von Anderen bereits Gedachtes ferner zu ersinnen. Wir bemerken daher nur, dass alle vier Sätze seiner C moll-Symphonie sehr schön ausgeführt und warm applaudirt wurden, für ein ächtes Kunstwerk doch das Beste was man ihm nachsagen kann.

Die Arie aus der Vestalin „Göttin des Herzen durchforschenden Blicken" sang Fräul. *Vogel* mit innigreligiösem Ausdruck, doch hie und da eine leise Schwebung zu tief. Es ist der gefühlvollen und mit so schönen Stimmmitteln begünstigten Sängerin zu wünschen und zu rathen, dass sie sich nun einige Ruhe gönne zur Erholung von den Anstrengungen dieses Winters. Die Arie mit ihrem deklamatorisch-dramatischen Ausdruck ist übrigens zu einer glänzenden Gesangwirkung im Concertsaale nicht geeignet, und es ist als ein besonderes Verdienst unserer Sängerin anzuerkennen, dass diese Rücksicht sie nicht von der Wahl gediegener Tonstücke zurückhält.

In Herrn *Schuberth* aus Petersburg lernten wir einen der allerausgezeichnetsten Virtuosen auf dem Violoncell kennen. Seine Fertigkeit ist ausserordentlich und sehr mannichfaltig, sein Vortrag oft geschmack- und gefühlvoll. Dennoch war der Beifall im Anfange lau, steigerte sich jedoch fortwährend, und gelangte zuletzt zu dem hohen Grade, der dem Künstler von Anfang herein gebührt hätte. Die Ursache lag wohl in seinen Compositionen, welche der Wirkung seines herrlichen Spiels mehr hinderlich als förderlich waren.

Die *Onslow*'sche Ouverture klingt meist wie ein geistreich instrumentirter Quartettsatz. Doch kommt dadurch auch eine Art Eigenthümlichkeit und Leben hinein, was Interesse gewährt.

Die in verdeltem neuitalienischen Stil geschriebene Arie aus il Crociato von *Meyerbeer* sang Fräul. *Schloss* reizend, und erregte Beifallssturm. — Aehnlich erging es beiden unseren Sängerinnen bei den Duetten von *Rossini* und *Donizetti*, die sie trefflich, sich an einander schmiegend, und man kann wohl sagen vollendet vortrugen.

Auch die Ouverture zum Vampyr von *Marschner* wurde rauschend applaudirt. Wie kommt es, dass diese Oper, die das Ausgezeichneten und Trefflichen so viel enthält, hier und anderwärts von den Repertoiren ganz verschwunden scheint? Liegt es an dem Mangel eines ausreichenden Darstellers für die Hauptperson? oder liegt es in dem grausen Sujet? In letzterer Hinsicht lässt man sich die französischen Scheusslichkeiten einer Jüdin von *Halévy* z. B. doch gefallen?

Mit diesem Concerte ist der Cyclus der gegenwärtigen Saison erfüllt; einige Betrachtungen, die ein Rückblick auf das Geleistete in uns erweckte, mögen die Berichte schliessen.

Dass das Concert-Directorium, dass die Ausübenden sämmtlich nach dem Höchsten, was einer solchen Anstalt zu leisten möglich, mit Ernst, Liebe und Umsicht streben, wer möchte es verkennen? Zum bei Weitem grössten Theil entsprach das Resultat dem Gewollten. Wie aber der Mensch, je mehr seine Forderungen befriedigt werden, weiter zu fordern stets geneigt ist, so hat sich auch bei uns ein Wunsch eingestellt, den wir auszusprechen nicht unterlassen können.

Er betrifft das Repertoir.

Der leitende Hauptgrundsatz dabei ist natürlich, die Werke der bedeutendsten Componisten der Vergangenheit und Gegenwart durch möglichst vollkommene Ausführung zur vollen Wirkung und Geltung zu bringen und darin zu erhalten. Ob nun gleich im Ganzen genommen diesem Grundsatze gemäss bei Anordnung der Programms verfahren wird, so scheint uns doch mancher Componist zu sehr berücksichtigt, mancher zu wenig, mancher gar nicht. Wir wollen von Letzteren nur *Bors* nennen, welcher der Berücksichtigung wohl eben so werth wäre, als z. B. *Feska*, *Onslow*, u. A. m. Bei dem Rufe nun, den die Gewandhausconcerte mit Recht geniessen, und dem

Einflusse, den sie auf das Gedeihen der Tonkunst weithin auszuüben, wäre zu wünschen, dass nicht blos die Vergangenheit, und nicht blos die Gegenwart im strengen Sinne, sondern auch *die Zukunft* mit in's Auge gefasst würde.

In keiner Kunst, das wissen wir ja Alle, ist die Verkennung gerade der bedeutendsten Geister und ihrer Schöpfungen so oft zu bedauern gewesen als in der Musik. Was im Anfange zuweilen als widerwärtig, wenigstens von der Mehrzahl angesehen wurde, verwandelte sich nach einer Reihe immer gelungenerer Wiederholungen an demselben Orte und vor demselben Publikum in die erfreulichsten, tiefaufregendsten Kunstgenüsse. Waren aber solche Werke nur erst an einem Orte, und besonders an einem, dem man ein bedeutend ausgebildetes Auditorium zugestehen musste, zur Geltung gelangt, so fasste man auch anderwärts den Muth, nach dem verborgenen Schatze so lange zu graben, und so tief, bis man ihn gefunden und gehoben.

Ich wage *Berlioz* zu nennen.

Wie ungenießbar, ja widerwärtig er sowohl dem Stoffe als der Darstellung seiner meisten Kunstgebilde nach bis jetzt noch der Masse erscheinen mag, dass er in anderen Beziehungen, in der Kunst plastischer Darstellung bestimmter Natur- und Gefühlsphänomene, z. B. so wie namentlich in der Kunst der Instrumentation Wunderbares geleistet, kann doch unmöglich verkannt werden. Und stossen jetzt noch Stellen in seinen Werken ab, so ergreifen, erschüttern, entzücken auch jetzt schon welche. Gerade aber so erging es ja *Mozart*, und erging es *Beethoven*. Zuerst mutheten in ihren Werken auch nur einzelne Gedanken an, nach und nach mehrere, endlich erkannte man sie im Ganzen als tiefe organische Gebilde.

Ob *Berlioz* je zu allgemeiner Wirkung sich durchringen wird, lassen wir dahingestellt sein. Viele wollen in der Tonkunst nur Tag und Sonnenschein und eine leichte heitere Stimmung dazu. Wer mag es ihnen verargen? Andere, mit tieferer und universellerer Auffassungsfähigkeit, empfinden aber auch Genuss beim Anblicke des sturmgepeitschten Meeres, dem Kampfe wilder Leidenschaften, der Nachtseiten der Natur, und bei solchen wird *Berlioz* zur Geltung gelangen, sobald ihnen ein Verständniss seiner Werke ganz aufgegangen. Denn dass so mancher Kritiker selbst noch von mangelnder Einheit darin spricht, zeigt nur, dass er sich die Mühe noch nicht genommen, in den inneren Bau derselben einzudringen. Es herrscht in ihnen so viel geistige und technische (thematische) Einheit, wie in irgend einem anderen ächten Tonwerke. Man verstehe sie nur zu finden.

Was die Ausführung der Meisterwerke in den hiesigen Concerte betrifft, so ist darüber Weiteres zu sagen überflüssig, da die Vortrefflichkeit derselben ohne Ausnahme anerkannt und auch in unseren Berichten öfter erwähnt worden ist. Geschaffen hat diesen Hohepunkt *Mendelssohn-Bartholdy*; *Gade* erhält ihn; und Beiden als gleich bedeutendes Förderungs- und Erhaltungselement steht würdig zur Seite Concertmeister *David*. Kann man bei *Mendelssohn* lernen, wie Werke einstudirt werden müssen, so zeigt *David*, wie ein Concertmeister beschaffen sein soll und wirken kann, als Mittelsmann zwischen Dirigenten und Orchester.

Aus *Berlin*, Saison 18$^{46}/_{47}$. (Neue Opern: „Die beiden Prinzen" von *Heinrich Esser* und „Wilhelm von Oranien" von *Carl Eckert*.)

Esser's Oper wurde hier zum ersten Male am Geburtstage des Königs, die von *Eckert* aber am Namenstage der Königin gegeben. Das letztere Werk erlebte hier überhaupt die erste Aufführung, während die beiden Prinzen zum ersten Mal in München am 10. April 1845 gegeben wurden.

Zwei neue deutsche Opern, von ächten gebornen Deutschen, und doch in Ideen[1], Styl und Form nicht so eigentlich grunddeutsch.

Esser hält es, um zu gefallen, für nöthig, ein wenig *Auber* zu scheinen; *Eckert*, aus demselben Grunde, versucht den italienischen, französischen und deutschen Styl in einer Partitur zu vereinen.

Beide sind in einem grossen Irrthume befangen. Ein deutsches Publikum verhält sich einer neuen Pariser Oper gegenüber ganz anders, als bei einer deutschen. Dem ächten französischen Componisten verzeiht es nicht nur manchen unmusikalischen Flitter, manche charakterlose Auffassung, manche hyperpikante Harmoniemischung; sondern, um der leichtfertigen Liebenswürdigkeit des Ganzen willen, gefallen ihm sogar solche einzelne Unarten. Ein niedliches, lachendes Mädchengesicht kann trotz einiger Sommersprossen ganz charmant und anziehend sein, nur muss es uns nicht durch tragischen Ausdruck imponiren wollen.

Das deutsche Publikum merkt nun dem deutschen Componisten sehr bald an, dass er's darauf abgesehen, sich als Maske in Gunst zu setzen, es merkt die Absicht und wird verstimmt. Ja, der delikatere Theil fühlt sich sogar von dem Componisten beleidigt, annehmend: „Oho, der junge landsmännische Maëstro da will wohl gar unserem Geschmack eine Controverspredigt in Tönen halten....glaubt, uns könne gar nichts mehr gefallen, was nicht wie *Auber*, *Halevy*, *Adam* etc. klingt „er provozirt auf unsern Wochentagsgeschmack, aber wir wollen ein Festessen von unserm Landsmanne..wozu ist er ein Deutscher, wenn er à la Paris componiren will? ....solche Musik können wir besser aus Paris direct beziehen" u. s. w.

Und wenn er, der Deutsche, nur wenigstens die fremde Rolle consequent durchführte, wie von *Flotow* z. B., so müsste man wenigstens sein graziöses Schauspielertalent anerkennen; aber nur zu bald, nur zu oft fällt er aus der Rolle. Nachdem er so ein Paar Nummern hindurch mit vielem Geschick den Pariser nach der neuesten Façon gespielt, kommt ihm plötzlich in den Sinn: „Um Gotteswillen, was wird mein Lehrer, der Herr Kapellmeister in N. N., was werden die deutschen Musiker, was die königl. Kapelle in X. Y., was wird *Felix Mendelssohn*, was Vater *Spohr* von mir denken, wenn ich so weiter schreibe?! — I nun! im Finale will ich schon zeigen was ich gelernt habe, will möglichst

viel contrapunktiren, bestens harmonisiren und so interessant und gediegen instrumentiren, dass jede anständige Kapelle gleich in der ersten Probe applaudirt, und der Concertmeister mir im Namen des ganzen entzückten Orchesters wenigstens drei Mal gefühlvoll die Hand drückt.“

Und nun hält er wirklich Wort, und zeigt sich als ein Musiker comme il faut, vor dem man mit Vergnügen den Hut abnimmt, während man sich gleichzeitig durch seine Oper, als solche, nicht im Geringsten deprimirt fühlt. —

Durch diese, wenn auch harmlos-scherzenden Anerkennungen glauben wir den Standpunkt, den die beiden jungen, talentreichen, im Technischen höchst gebildeten und fernen Componisten als Opernschöpfer einnehmen, angedeutet zu haben; ob wesentlich richtig, mögen wir aus Bescheidenheit nicht behaupten.

Esser's Oper ist durch mehrfache Aufführungen (z. B. in München, Mainz, Mannheim, dem Geburtsorte des Comp. Frankfurt a. M. etc.) wie durch den bei Schott erschienenen Clavierauszug hinlänglich bekannt, und man darf deshalb in einem Correspondenzartikel um so weniger eine ausführliche Critik über das Werk erwarten.

Was das Sujet anlangt, so war es kein übler Einfall, dem tragischen Kampf der weissen und rothen Rose eine humoristische Seite abzugewinnen. Dass es so gewandten Librettisten wie *Scribe* und *Melesville* gelungen ist, solchen Stoff für die Zwecke einer komischen Oper interessant zu verarbeiten, darf man ohne Weiteres bewahrheiten, und dennoch will die Oper weder in Frankreich (Lambert Simnel, Musik von *Adam*), noch in Deutschland mit *Esser's* Musik so recht ansprechen. Wir glauben nicht, dass *Adam* oder *Esser* allein die Schuld tragen, sind vielmehr überzeugt, dass beide Opern weit mehr Theilnahme gefunden hätten, wenn dem Publikum die Geschichte der weissen und rothen Rose, der Kampf der Häuser Lancaster und York, und die darauf bezüglichen historischen Tragödien Shakespeare's so bekannt und geläufig wären, dass es die Parodie jener grossartigen Conflicte verstanden hätte.

Da der Clavierauszug der *Esser*'schen Oper bereits in diesem Blatte besprochen ist, haben wir nur noch historisch über die Wirkung zu berichten, die einzelne Nummern der Partitur bei der Berliner Aufführung hervorbrachten. Im ersten Akte gefiel besonders ein Refrainlied: — „Eine Perle nenn ich mein!“, das der Componist statt der Tenorarie Nr. 3 „Hold verschämt“ eingelegt, und das bereits vor ein Paar Jahren bei Schott in Mainz erschienen ist. *Mantius*, als Lambert Simnel, sang es vortrefflich, und musste, dem Dacapo des Publikums nachgebend, repetiren. Das Duett Nr. 2 in A dur zwischen Käthchen und Simnel ist bis zum Eintritte des Allegro $^6_8$ sehr ansprechend, das Allegro selbst etwas trivial. Das Terzett der drei Bässe Nr. 4 in B dur $^4_4$ „Er ist todt!“ zeugt in Form und Führung von der grossen Gewandheit und ausgeschriebenen Feder des talentvollen Componisten, ohne gerade originell zu sein.

Das Finale des ersten Acts beginnt mit einem Trio zwischen Simnel (Tenor) und den beiden Bässen Lincoln und Richard (E dur $^4_4$), in dem ein sehr schöner Solopassus des Tenors in G dur vorkommt; wir meinen die Stelle, wo Simnel, der bereits vom Küchenjungen zum Herzog von Warwik avancirt, sich seiner alten Mutter erinnert. Eine spätere Stelle dieses Finale's, wo sich Simnel-Warwik von Käthchen, seiner Geliebten, trennen muss, um seinem hohen Berufe zu folgen, scheint uns weniger gelungen.

Der zweite Act beginnt mit einer ausgeführten Soprenarie der Herzogin von Durham, von der das Andante (As dur $^6_8$) sehr elegant und hübsch gesungen ist, nur dürfte es vielleicht der Wirkung unbeschadet etwas kürzer sein; das darauf folgende Allegro hat zwar Fluss, ist aber wenig originell.

Im Terzett mit Chor (Nr. 8, E dur $^4_4$) tritt Simnel als siegreicher und regierender Fürst auf; Prinz Henry von Wales und seine Geliebte, die Herzogin von Durham, müssen sich dem Herrscherwillen des Kellnerjungen fügen. Man setzt sich zum Mahle, hinter der Scene ertönt das Volkslied „God save the King“ — es gilt dem Kellnerjungen, — und man gab die Oper hier zum ersten Male am Geburtstage des Königs! — Unser Publikum hatte so viel Tact, die auch unser Volkslied führende Nationalmelodie in Betracht der Situation spurlos vorübergehen zu lassen.

Jetzt folgt ein ganz reizendes Musikstück, eine Ariette für Sopran mit einsetzendem Quartett von Sopran, Tenor und Bass, wodurch ein fünfstimmiger Refrain erzielt wird (Nr. 9, Andante A dur $^4_4$). Es hätte von Seiten der Darstellerin des Käthchen einen vollendeteren Vortrag verdient, und hätte dann auch gewiss lauteren Beifall hervorgerufen. In dieser Beziehung — hinsichts des Beifalls nämlich — errang der nun folgende Vocalsatz in C moll: „Mein ganzen Blut erstarrt zu Eis!“, obwohl er an der Stelle, wo er sich etablirt, streng genommen die Handlung aufhält, den Preis. Die Stretta dieses 2. Finale's (C dur $^4_4$ Allabreve), welche Simnel zu den Worten: „Voran, voran! zur heissen Schlacht“ beginnt, erinnert lebhaft und direct an *Auber*. Der 3. Act beginnt mit einer sehr leicht biessenden Bussoarie des John Bred, die, mit ächter Vis comica vorgetragen, ihre Wirkung nicht verfehlen wird, wenngleich der Componist sich hier im Humoristischen nicht eben stark zeigt. Eine Weihnuths-Romanze für Tenor (Simnel) in D moll $^3_4$ gibt dem Sänger zu schmelzendem Vortrage Gelegenheit. Ein Duett zwischen Simnel und Käthchen (Sopran und Tenor, Nr. 14, B dur $^4_4$) basirt auf einer sehr artigen, freikomischen Situation, verlangt aber, dass die Sänger auch gewandte Schauspieler. Das Finale beginnt mit dem ersten Motiv der Ouverture und schliesst mit dem zweiten derselben: „Soldat von York, mein Camerad!“ dieses letztere Motiv (C dur $^4_4$) ist so zu sagen das Motto der Oper; es ist prägnant, erinnert aber in seinen ersten 4 Tacten an den Marsch in Fidelio.

Die ganze Oper bekundet Herrn *Esser's* leichte und graziöse Befähigung für dieses Genre, grosse technische Fertigkeit, aber keine entschiedene Originalität, die vielleicht erst in späteren Werken des jungen Maëstro zu Tage kommen wird. Diese Aufführung war in allen Theilen gelungen zu nennen. *Mantius* that in der

des Herrn Rode" das auf den 27sten angesezt war. Er selbst sang eine Scene und Aria aus Enea nel Lazio von Righini, eine Arie von Righini mit obligatem Fagott, von Hrn. Barmann geblasen, und mit Mad. Schick und Lanz, und Herrn Gern Quartetts aus Arianna von Righini. Ausser diesen hatten, wie er sagte, „noch andre für ihre Talente und Gefälligkeit allgemein geschazte Künstler in seinen unbescheidenen Wunsch eingewilligt, und bestrebten sich, die Ansprüche eines verehrten Publikums zu befriedigen." Mad. Schick sang nämlich noch eine Scene und Arie von Righini; Demois. Wittich spielte eine Sonate und Polonaise fürs Fortepiano von Hummel, mit Accompagnement einer Violine, und Herr Westenholz spielte ein für die Hoboe gesextes Rondo mit Variationen. — Kürzlich haben wir auf dem Nationaltheater ein Paar neue nette Operetten gesehen. Die erste: Der Kalif von Bagdad, Singspiel nach St. Just von Herklots, Musik von Boieldieu, gefiel wegen einer Reihe belustigender Scenen der Verwirrung, die dem Zuschauer vorüberflattern. Eine leichte, liebliche Musik unterstüzt sie. In Paris kommt noch ein schönes Ballet und viel Pracht dazu; und daher gehört diese Oper zu den Lieblingsopern der Pariser. Die zweyte: Je toller je besser in 2 Akten nach une folie von Bouilly, bearbeitet von Herklots, Musik von Mehul. Um den einfachen Plan dieses Stücks drehen sich so manche Intriguen und originelle Einfälle, und werden von einer lieblichen, nicht überladenen, melodiereichen Musik in schönes Leben gesezt, dass das Publikum, von der sehr lobenswürdigen Aufführung auf der Bühne und im Orchester entzückt, lange keinen so frohen Abend im Schauspielhause zubrachte, als den 28sten März, wo es zum erstenmal zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike gegeben ward.

Dresden, den 1sten April. Zwey der Konzerte der churfürstlichen Kapelle sind nun gegeben. Das erste zeichnete sich aus, durch die gewaltige Sinfonie Mozarts mit der Fuge, welche leztere man aber wegliess, ich weiss nicht warum — durch ein gut gespieltes, angenehmes Klarinettkonzert, gesezt und vorgetragen von Rothe; und durch eine von Sassaroli sehr brav vorgetragene Arie von einem mir unbekannten Komponisten, Curzio. Sie hatte einige glückliche und neue Gedanken, aber auch manchen verbrauchten Gemeinplatz. Im zweyten Konzerte hörten wir eine neue Sinfonie von Righini, galant und sehr hübsch, aber mit Bassen, die so flach gearbeitet sind, dass sie mir dieses Meisters nicht würdig scheinen. Babbi spielte ein Violinkonzert von Rode, an sich sehr gut, aber nicht im Geiste des Komponisten. Zwey Arien von Zingarelli und Cimarosa waren zwar nicht sehr bedeutend geschrieben, wurden aber, vorzüglich die erste, vortrefflich gesungen. Ausser Vogels Overtura zum Demophoon, die mit Recht hier ein Lieblingsstück geworden ist und trefflich ausgeführt wird, gab man noch eine sehr mächtige Sinfonie von Cherubini, und eine gefällige Polonaisenarie von — Treuta.

Dresden, den 9ten April. Es wird mir nicht gar oft so wohl, etwas Neues von Bedeutung ankündigen zu können; mit desto mehr Vergnügen gehe ich jezt daran, Ihnen über die zwey neuen Oratorien, die wir in der Charwoche gehört haben, Nachricht zu geben.

Das erste, vom Hrn. Kant. Weinlig, wurde den Charfreytag in der Kreuzkirche zum erstenmale aufgeführt. Es führt den Titel: die Erlösung. Einige Worte über das Gedicht muss ich vorausschicken, wenn der Musik ihr Recht wiederfahren soll. Dem ungenannten Dichter ist es keineswegs um die Poesie, wohl aber darum zu thun gewesen, dass man ihn keiner Heterodoxie zeihe; weshalb er auch überall dicta probantia aus dem alten und neuen Testamente beygefügt hat. Doch ich kann mich alles Urtheilens enthalten, wenn ich Ihnen einige Sätze abschreibe — wobey ich so gewissen-

Hauptrolle sein Bestes; die übrigen Rollen sind weniger hervortretend; John Bred konnte mit mehr Humor dargestellt werden. Chor und Kapelle leistete unter Leitung des Componisten vollkommen Gelungenes.

(Beschluss folgt.)

Briefe aus Kopenhagen. — Erster Brief. — Die dänische Oper. Wie an den meisten Hofbühnen, so bringt auch hier das lebenslängliche Engagement der Sänger und Sängerinnen den Uebelstand mit sich, dass sie mit der Zeit an Stimme verlieren wie sie an Embonpoint zunehmen, und das Publikum hat den Schaden davon. Ein Beispiel liefert gleich unsere Prima donna, Frau *Simonsen*, eine sehr wackere Sängerin und einst Liebling des Publikums, der es aber jetzt an Frische der Stimme und an dramatischem Leben fehlt, um in jugendlichen Partieen genügen zu können. Frau *Rung* hat viel Spiel, aber eine scharfe, keineswegs angenehme Stimme; Frau *Stage* ist als Soubrette genügend, die übrigen Damen sind unbedeutend. Sie sehen, dass unser weibliches Personal nicht eben brillant zu nennen, und leider wird die Beleuchtung des männlichen kein viel günstigeres Resultat liefern.

Unser Primo uomo, Herr *Faaborg*, mit einer recht angenehmen, aber keineswegs bedeutenden Stimme, hat das Falsett auf Kosten der übrigen Register ausgebildet und eine unseelige Passion für's Fistuliren gefasst, übrigens ist er ein routinirter Sänger, doch wird sein Spiel auch leider durch seine Gestalt (der des bekannten *Breiting* nicht ganz unähnlich) bedeutend beeinträchtigt. Herr *Sahlertz* ist zu zweiten Tenorpartieen recht wohl zu verwenden, Herr *Forslew* ein Anfänger, von dem Gutes zu erwarten steht. Der Bariton ist durch Herrn *Hansen* (welchen wir für das beste Mitglied der ganzen Operngesellschaft halten) und Herrn *Schramm* am Besten vertreten; Beide sind mit schönen, markigen Stimmen begabt und haben lobenswerthe Studien gemacht; leider aber muss Herr *Schramm*, da wir keinen eigentlichen tiefen Bass besitzen, sich zu den tiefen Basspartieen bequemen, welches mit der Zeit einen schädlichen Einfluss auf den natürlichen Wohlklang seiner Stimme ausüben wird. Da das Ensemble grösstentheils gut, auch Chor und Orchester (letzteres unter des Herrn Kapellmeisters *Glaser* Direktion) recht brav sind, so hörten wir manche den Kräften nach recht gelungene Aufführung. In der letzteren Zeit gab man von bekannten Opern *Mozart's* Don Juan und Figaro, Hans Heiling von *Marschner*, den Barbier von Sevilla, den schwarzen Domino von *Auber*, die weisse Dame von *Boieldieu*, Joseph in Aegypten von *Mehul*, die Räuberburg von *Kuhlau*. Als Novitäten erschienen erstens Czaar und Zimmermann von *Lortzing*, die erste Oper dieses Componisten, welche hier zur Aufführung kam. Sie wurde, da sie den Kräften des Personals angemessen, sehr gut gegeben, und hat viel Glück gemacht. Zwei neu einstudirte Opern einheimischer Componisten, der Sturm auf Kopenhagen von *Rung*, und Sara von Baron *Hermann von Lövenskiold*, konnten sich nur wenig Beifall erringen. Dagegen machte eine Operette von *J. P. E. Hartmann* „Liden Kirsten", welche im Clavierauszuge bei Lose und Delbanco erschienen ist, Glück; sie ist reich an originellen, lieblichen Weisen, und gibt neuen Beweis von dem poetischen Geiste des Componisten, von dem wir noch manches Schöne hoffen dürfen. Nächstens erwarten wir auch die Aufführung einer neuen dänischen Oper: das Diamantkreuz von *Siegfried Salomon*, einem jungen, strebsamen Componisten, dessen Name Ihnen nicht ganz unbekannt sein wird.

Die italienische Oper, unter Direktion des Signore *Napoleone Torre*, hat sich der besonderen Protection des Königs zu erfreuen, welcher auch fast jeder Vorstellung beiwohnt, und es gehört mithin zum Bon ton, für die Fadaisen eines *Verdi* zu schwärmen. Man gab von Letzterem bisher zwei Opern: Ernani und I due Foscari, welche in *Verdi* einen schwachen Nachfolger *Donizetti's* erkennen lassen; mit Engelsgeduld waffnete sich der Musiker, welcher verurtheilt ist, eine solche Oper von Anfang bis Ende anzuhören. Ferner gingen Norma, il Barbiere di Seviglia, l'Elisire d'amore und Lucia di Lammermoor über die Bühne. Zu den gelungensten Vorstellungen gehörten die des Ernani und der Lucia, über die Norma gerieth man hier in Extase, und stellte Vergleiche zwischen der *Lind* und der *Bosio* auf, wobei man zu erwähnen vergass, dass die *Bosio* im ersten Akte mit grosser Consequenz einen Viertelston zu hoch sang. Wenn sich jedoch Signora *Bosio* einer reinen Intonation und einer kunstgerechten Ausbildung der verschiedenen Stimmregister — unter dem eingestrichenen g wird die Stimme klanglos und die Intonation gänzlich unsicher — befleissigt, so wird sie eine brave Sängerin werden können, denn sie hat schöne Stimmmittel, schönes Aeussere, viel Darstellungstalent und — Jugend, welches letztere allerdings der anderen Prima donna, Sign. *Ricci*, fehlt, die dagegen eine bedeutende Volubilität besitzt und oft schöne Momente hat. Signora *Torre* ist für zwei Partieen durchaus genügend. Die Tenore *Vietti* und *Ciaffei* sind Beide recht wacker; Signor *Vincenzo Torre*, hoher Bass, versteht zu singen, gefällt aber, da seine Stimme nicht bedeutend ist, weniger als *Napoleone Torre*, welcher eine starke, tiefe Stimme hat, die er aber auf eine solche Weise geltend macht, dass es Anfangs zwar ein wenig imponirt, später aber desto unangenehmer wird, da überhaupt von Deklamation, von Forte und Piano, von gutem und schlechtem Takttheile bei seinem Gesange nicht die Rede ist. Chor und Orchester sind nur mittelmässig, und somit kann es Ihnen überlassen bleiben, sich ein Endurtheil über die Leistungen der hiesigen italienischen Oper zu bilden.

(Beschluss folgt.)

Rouen, den 22. Februar 1847. — Seit einigen Jahren ist in die Kirchenmusik zu Paris ein neues künstlerisches Leben eingedrungen. Mehrere Kirchen haben die Ausführung ihrer liturgischen Gesänge verbessert und ein allgemeiner Beifall hat diesen Versuch belohnt. Die Verehrer der Kunst haben sehr wohl geahnt, welchen glücklichen Einfluss dies auf die Verbreitung der ächten Musik in Frankreich äussern muss. Das

Beispiel von Paris fand in den Departements Nachahmung, und mit Vergnügen berichten wir, dass Rouen ebenfalls diesen Weg des Fortschritts betreten hat. Wir haben gestern in unserer Kathedrale eine Messe gehört, die mit den neuen Elementen ausgeführt wurde, wie man sie zu der Reform für nöthig erachtet hat. Die Serpents, die Contrabässe waren aus dem Heiligthume verschwunden, um einer Orgel Platz zu machen, welche die Singstimmen zu unterstützen hatte. Anstatt ungebildeter Sänger, bloser Routiniers, wie sie lange Zeit den Kirchengesang herabwürdigten, vernahmen wir eine gewaltige Masse von fünfundneunzig Stimmen. Alle diese wichtigen Veränderungen sind unter der Oberleitung des Organisten an der Kirche Notre-Dame zu Paris, Herrn *Danjou*, durchgeführt worden. Dieser Ehrenmann verfolgt mit ebensoviel Eifer als Einsicht die Verbesserung der französischen Kirchenmusik. Auf seinen Rath ist die Stelle eines Kapellmeisters Herrn *Fervoite* anvertraut worden, einem jungen Künstler, welcher bereits Proben seines schönen Talents in Boulogne sur Mer gegeben hat, wo er in einem so schwierigen Theile musikalischer Unterweisung bemerkenswerthe Erfolge erzielte. Die Ausführung der gestrigen Messe war vortrefflich, besonders wenn man bedenkt, dass es das erste Auftreten eines ganz neuen Unternehmens war, dessen Elemente sich erst innig durchdringen müssen. Die Choristen sangen untadelhaft richtig und mit einem Ausdrucke, wie er dem grossen Gegenstande des Gregorianischen Gesanges und dem bedächtig feierlichen Rhythmus der Psalmodie angemessen ist. Das Offizium wurde oft unisono gesungen, einige Sätze davon jedoch im Faux-Bourdon, d. h. vierstimmig im syllabischen Contrapunkt, Note gegen Note. Zwei vierstimmige Motetten vertraten das Offertorium und Salutaris. Die erstere ist nach einem Choral componirt, für Solo und allgemeinen Chor, und machte eine sehr schöne Wirkung; die zweite ist ein Salutaris von *Crüger*, aus dem Jahre 1640, von *Händel* harmonisirt, voll edlen und rührenden Ausdrucks.

Diese ganze Musik von so religiösem Charakter, von so erhabener Majestät wurde, einige Schwankungen im Zusammengreifen abgerechnet, sehr gut ausgeführt; unter solcher Leitung und bei dem gehörigen Fleisse werden die wenigen Unvollkommenheiten bald verschwinden. Was die Gegenwart betrifft, so müssen wir die Richtung nach dem Fortschritte, die wesentliche Verbesserung und einen für's erste Mal sehr bedeutenden Erfolg hervorheben; das Alles lässt binnen kurzer Zeit die vollständige Erfüllung einer musikalischen Reform erwarten, aus der die Kunst nur den grössten Vortheil ziehen kann. Schliesslich bemerken wir noch, dass bei dieser Einweihungsfeier Herr *Danjou* selbst die Orgel spielte und durch seine bekannte Meisterschaft auf diesem Instrumente den edlen Genuss noch erhöhte.

Musik in Schottland.

Welchen Reichthum an Volksliedern Schottland besitzt, ist bekannt. Die Natur des Schotten ist, was auch der dürre, trockene Kalvinismus ihr geraubt, tief poetisch, und kaum gibt es ein Volk, das einem Liede leichter zugänglich wäre, und dessen verborgenste Seelenregungen sich dem Sänger mit tieferer Huldigung unterwerfen. Namentlich gilt dies vom Volksliede; in den Vorlesungen, welche *Mainzer* zu Edinburg über die Volkslieder der verschiedenen Nationen hielt, vergossen Männer und Greise bei einer einfachen schottischen Melodie Thränen.

Ausser dem Volksliede und den Psalmen hat die Musik in ihrer europäischen künstlerischen Gestalt in Schottland nur wenige Pfleger und Verehrer. Darum besteht dort keine einzige eigentliche Musikschule — die Versuche, eine solche in Edinburg zu gründen, sind immer gescheitert. Im Jahre 1843 gab der Ruf, den *Mainzer's* Schulen im südlichen Grossbritannien erregten, einen neuen Anstoss. *Mainzer* wurde nach Edinburg eingeladen und hielt hier eine Reihe musikalischer Vorlesungen; in Folge dessen wurde ein Institut gegründet, *Mainzer* zum Direktor desselben ernannt, und im März 1845 diese „Normalschule" eröffnet. Im ersten Jahre zählte sie 150 Schüler, im zweiten 500, und jetzt bilden die verschiedenen Klassen einen Chor von etwa 1500 Sangern. Die Monitors (so heissen die mehr vorgeschrittenen Schüler, welche den anderen Unterricht ertheilen) kommen von den verschiedenen Schulen der Stadt zur Normalschule, und da die Methode einfach ist und der Unterricht angenehm gemacht wird, so entsteht eine Lust und Liebe zur Musik, die sich in allen Schulen verbreitet. Die Monitors bilden in ihren Schulen Klassen und theilen ihren kleinen Genossen mit, was sie in der Normalschule gelernt haben. Es werden Tage festgesetzt, wo diese neuen Schüler sich zum Examen in der Normalschule einfinden. Mit Erstaunen hat man bis jetzt bemerkt, dass die Kinder, die blos von den Monitors unterrichtet wurden, so genau mit allen Elementarübungen bekannt waren, als seien sie im Institute selbst gebildet. Dies schnelle Heranwachsen von kleinen Lehrern zeigt, welche Ausdehnung dieser Unterrichtszweig in kurzer Zeit zu nehmen im Stande ist. So waren am 30. Dezember vorigen Jahres in der Edinburger Musikhalle 700 Kinder aus den Stadtschulen zur vierteljährigen Examination und Aufführung grösserer Musikstücke versammelt. Die Genauigkeit und Energie der Ausführung erschien wahrhaft merkwürdig. In den Schulchören sangen Kinder von fünf Jahren die zweistimmigen Solo's mit einer Sicherheit, die manche Zuhörer zu Thränen rührte. Die höheren Klassen trugen Gesänge von *Cherubini*, *Marcello*, *Kent*, *Händel* und *Beethoven* vor. — Ende März dieses Jahres werden zwei bis dreitausend solche kleine Sänger zusammengebracht, die nur auf die oben beschriebene mittelbare Weise den Musikunterricht genossen haben — eine Erscheinung, die in der Musikgeschichte Schottlands und Grossbritanniens überhaupt eine neue wichtige Epoche begründen wird.

(Nach der Augsb. Allgem. Zeitung.)

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Lilla.

Oper von *Martin*.

„Eine Musik aus der guten alten Zeit, die wir kaum genug mehr kennen, um sie zu beweinen. Wie wohlthuend ist sie! die Empfindung fliesst zwischen blumigen Wiesen heiter fort, tief und bewegt genug, das Herz zu tragen, nicht so stürmisch, um es unterzusenken. Welche einfache Nahrung! doch einem gesunden Bedürfnisse erquickend genug. Welches süsse Still-Leben! Welche Ruhe in Lust und Trauer, welche freundliche, beschwichtigende Melodie! Ländliche Leidenschaftlichkeit, ländliche Liebe, ländlicher Hass, ländlicher Zorn und ländlicher Spott! Ueberall ist es nur ein Frühlingswehen, das die Gefühle aufregt; des gewittervollen Sommers, und des blutserstarrenden Winters bedurfte es nicht. Aber wir armen Hörer der neuen Revolutionsoper, wie wird unser Ohr und Herz zwischen fabelhaften Schmerzen und übernatürlichen Freuden, zwischen Hunger und Schlemmerei, zwischen dem Gebrülle einer Löwin und dem Entgirren einer geschlachteten Taube hin und her geschleudert. Bald singt eine stolze Semiramis wie die abgeschmackteste Louise, bald ein verliebtes Bauermädchen mit hinreichenden rothen Backen, um dabei zu bestehen, prächtig, wie Kleopatra, da sie die Schlange an ihren Busen legt, um durch tödliches Gift das tödlichere im Herzen zu heilen. In Lilla's Musik ist ein Frieden und eine Heiterkeit, die wir jetzt, auch ausser der Musik, nicht mehr kennen."

Die Grossmuth des Scipio.

Heroische Oper von *Homberg*.

„Anfänglich wunderte ich mich darüber, dass so häusliche Geschichten unter freiem Himmel, in der Gasse eines Lagers sich ereignen durften, und nicht, wie es sich gebührte, innerhalb des Zeltes; ich erstaunte, dass Scipio sich nicht schämte, seine Liebe und Schwäche in Gegenwart graubärtiger Krieger auszuseufzen. Aber es fiel mir bei, dass es nöthig war, Scipio als einen gewaltigen Herrn und mächtigen Befehlshaber darzustellen, um es als Grossmuth erscheinen zu lassen, was bei einem Bürgersmann Schuldigkeit gewesen wäre: die Zurückstellung eines Mädchens, das ihn nichts anging, an seinen rechtmässigen Inhaber. Das nämlich ist die ganze Handlung dieser heroischen Oper. Sie in einen Akt zu zwängen, war wohl die Aufgabe des Tondichters, der sich keine ausgedehntere Fähigkeit zur dramatischen Musik zutrauen mochte, und mit Recht; denn sie schien selbst zu kurz, auch nur diesen engen Raum auszufüllen. Die Musik hat keinen verständlichen Ausdruck; ohne den verdolmetschenden Text würde man nicht ahnen, welche Seelenbewegungen offenbar werden sollen. Zwar etwas mehr als ein Concertstück ist diese Oper, aber sie bleibt doch nur ein musikalisches Declamatorium, worin mehrere Dichtungen, die unter sich keinen Zusammenhang haben, vorgetragen werden. — Der Text zeichnet sich vortheilhaft aus. Es ist ein reiner Styl darin, die Verse sind fliessend, ja einige schöne kommen darin vor."

Feuilleton.

Hamburg. In den nächsten Tagen wird wahrscheinlich *Tschatschek* eintreffen, um im Stadttheater zu gastiren. Auch Mad. *Viardot-Garcia* wird erwartet, ihr Erscheinen ist jedoch noch ungewiss. — Dem Vernehmen nach wird die mit Ende des Monats März abgehende Theater-Direction der HH. *Cornet-Mühling* ihren Wirkungskreis mit Nabucodonosor beschliessen.

Neum hat der Musiklehrer Herr *Otten* verlauten lassen, dass er bezwecke, *Mendelssohn-Bartholdy's* neuestes Oratorium, Elias, im Spätsommer zur Aufführung zu bringen, so lässt auch schon einer, dem Collegen des Ersteren, dem Herrn Musiklehrer *Grund* zugethane gutgesinnte anonyme Seele öffentlich anzeigen, Letzterer werde ebenfalls den Elias produciren, sei es sogar schon zu diesem Ostern Willens gewesen, nur sei das Oratorium leider noch nicht gedruckt, und also nicht zu haben.

Personalia. Die Sängerin *Kathinka Ewers*, die früher auch einige Zeit am Leipziger Theater angestellt war, macht jetzt in Italien Furore. — Die Sängerin Fräulein *Schloss* hat von der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen einen kostbaren Schmuck zum Geschenk erhalten. — Der Musikalienhändler *Julius Schuberth* in Hamburg, der erst kürzlich eine Medaille vom König von Würtemberg erhielt, hat von dem Dänenkönig eine goldene Uhr mit Kette empfangen. — *J. Horen* (Vesque von Püttlingen) in Wien ist von einer gefährlichen Krankheit genesen. — *David Strauss* soll sich von seiner Gattin, der gewesenen Opernsängerin *Agnese Schebest*, getrennt haben. —

Wie früher Sachsen, so ist jetzt auch die hannoversche Regierung dem zwischen Preussen und England abgeschlossenen Vertrage über internationalen Schutz des Verlagsrechtes beigetreten. Der Vertrag bezieht sich auch auf Musikalien, und wir haben im vorigen Jahrgange dieser Blätter Nr. 40, S. 669, den Hauptinhalt desselben mitgetheilt.

In St. Quentin starb Mademoiselle *Oblet*, eine der trefflichsten Pianoforte-Spielerinnen und Lehrerinnen.

Drittes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. 1er und 2er Satz aus *Spohr's* Weihe der Töne; — Scenen aus Orpheus und Eurydice von *Gluck* (Orpheus: Mad. *Courtet*); — Concert für die Violine von *Beriot*, gespielt von dem jungen Virtuosen *Theodor Pixis*; — Benedictus von *Haydn*; — *Beethoven's* D dur-Symphonie.

Die schreckliche Katastrophe des Theaterbrandes zu Karlsruhe ist bekannt. Binnen wenigen Wochen sind drei grosse Theater ein Raub der Flammen geworden: das italienische Theater in Pera (Konstantinopel), das deutsche in Pesth, das zu Karlsruhe. — Das Pesther soll in prachtvollem Style wieder aufgebaut werden. Es wurde vor 35 Jahren, am 9. Februar 1812 eingeweiht und zwar mit zwei von Kotzebue eigens dazu geschriebenen Stücken: „König Stephan", und „die Ruinen von Athen." Zu beiden hatte Beethoven die Musik componirt. — In Archangel ist ein neues Theater gebaut worden, das gegen 600 Menschen fasst.

Anton Schmid, Kustos der Wiener Hofbibliothek, hat eine Monographie der östreichischen Volkshymne: „Gott erhalte den Kaiser" vollendet, welche interessante Details zur Geschichte und Kritik dieses Nationalgesanges enthält.

In Kopenhagen wurde ein neues Ballet: „Der Frühling zu Athen“ mit Musik von dem auch sonst schon in Deutschland bekannt gewordenen Baron *Löwenskiold* aufgeführt.

Der König von Baiern hat befohlen, auf dem Odeonsplatze zu München *Gluck* ein Denkmal zu errichten. Bekanntlich war *Gluck* aus der Pfalz gebürtig.

Das Personal des Berliner Hoftheaters besteht aus nicht weniger als 805 Köpfen. Unter den fest Angestellten sind 11 Sänger, 6 Sängerinnen, 4 Chordirektoren und Chorinspicienten, 62 Choristen undChoristinnen, 6 Vorstände der Kapelle, 92 Mitglieder der letzteren, 1 Notenkopist, 3 Orchesterdiener. Zu dem Aushilfspersonal gehören 60 Extrachoristen, 25 Extramusiker auf der Bühne, 60 Eleven der Musikschule.

Der Violinist *Adolph Simon* aus Wien, dessen Auftreten in Frankfurt am Main S. 159 dieser Blätter rühmlich erwähnt wurde, hat von dem Freiherrn von *Rothschild* eine werthvolle Geige zum Geschenk erhalten. — Nachdem er in Amsterdam und im Haag mehrere Concerte gegeben, erhielt er den Antrag, im Hoftheaterorchester im Haag bei der ersten Violine einzutreten — eine Anstellung, die er den 1. Juni dieses Jahres antritt.

Flotow's Oper: „Der Förster“ (ursprünglich: L'âme en peine), welche anfangs in Wien aufgeführt wurde, ist auch in Hamburg auf die Bühne gebracht worden, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

Fünftes Concert des Pariser Musik-Conservatoriums. *Mozart's* Gmoll-Symphonie; — Chor von *Leisering*: Ollii; — vollständige Musik zu *Kotzebue's* Ruinen von Athen, von *Beethoven*, mit verbindendem Gedichte. (Rief sehr verschiedenartige Urtheile hervor.)

Am 7. März ist nun endlich *Félicien David's* langerwarteter „Columbus“ im Pariser Conservatorium zur Aufführung gelangt und hat entschiedenen Beifall gefunden; mehrere Sätze mussten wiederholt werden. Das Ganze besteht aus vier Theilen. Der erste schildert die Abfahrt; der zweite „eine Nacht unter dem Wendekreise“ (Chor der Meergeister, Gesang des Schiffjungen, Träume eines Verliebten, Sturm u. s. w.); der dritte die Empörung (Windstille, Meuterei); der vierte: Land! Land! (Tanz der Wilden, Chor derselben u. s. w.), zum Schlusse grosser Triumphchor der Mannschaft.

Am 10. März starb in Wien die bekannte Sängerin *Marianne Sessi*, verehelichte Freifn von *Natorp*, 76 Jahr alt.

Liszt ist, nachdem er die Moldau und Walachei durchstreift, nach Kiew gegangen, während der junge Violinvirtuos *Möser* aus Berlin von Russ über Sembirski und Penza geigend, friernd und Rubel einnehmend nach Tobolsk zog.

In Karlsruhe haben die Mitglieder des Hoftheaters Urlaub bis zum 15. Juni erhalten; man hofft, bis dahin mit einem zu errichtenden Noththeater fertig zu werden. Später wird ein grosses neues errichtet, aber an einem anderen Platze, als das abgebrannte.

Die Einrichtung der Tantième an den Berliner Hofbühnen, welche vorläufig nur auf drei Jahr eingeführt war und mit dem 10. März d. J. ablief, ist auf fernere drei Jahre verlängert worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag
von C. F. Peters,
Bureau de Musique in Leipzig,
durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Beethoven, Louis van, Polonaise pour Piano tirée du Notturno. Op. 42. 16 Ngr.

Bergt, A., Fantaisie pour Piano. Op. 2. 1 Thlr.

Beyer, F., Les Nouveautés. Morceaux agréables pour Piano sur des motifs favoris. Op. 94.
Nr. 1. Nabucodonosor de Verdi. 16 Ngr.
„ 2. Les Mousquetaires de Halevy. 16 Ngr.
„ 3. Ernani de Verdi. 16 Ngr.

Bochm, C. Leop., Amusement. Pièce pour les Amateurs pour Piano et Violoncelle. Op. 18. 25 Ngr.

Clementi, Muzio, 6 Sonatines progressives pour Piano. Op. 36. Edition nouvelle revue et corrigée. 20 Ngr.

Corticelli, L'Aurore musicale. 15 petits Morceaux doigtés pour Piano. Cahier 1. 2. 3. à 18 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Cramer, Praktische Pianoforteschule. Nach dem neuesten englischen Originale verbesserte und vermehrte dritte Ausgabe. 4 Thlr.

Dancla, Ch., Premier Air varié pour le Violon avec accomp. de Piano. 1 Thlr.
— — 2e Air varié idem. Op. 5. 1 Thlr.
— — 3e Air varié idem. Op. 51. 1 Thlr.

Hupfeld, J., Alwinen-Walzer für das Pianoforte. Op. 5. 10 Ngr.
— — Derselbe für Orchester. 1 Thlr. 15 Ngr.

Kalliwoda, 6 Lieder mit Pianoforte-Begleitung. Op. 150. Complet. 1 Thlr.
Nr. 1. Der drei Burschen Lied. 9 Ngr.
„ 2. Ferne Liebe. 9 Ngr.
„ 3. Wanderers Heimath. 9 Ngr.
„ 4. Des Pilgers Sonntag. 6 Ngr.
„ 5. Tiroler Lied. 6 Ngr.
„ 6. Das Schwerdt. 9 Ngr.

Skraup, F., Trio facile pour Piano, Violon ou Flûte et Violoncelle. Op. 18. 1 Thlr. 20 Ngr.

Taubert, W., 3 Humoresken für das Pianoforte. Op. 72. Nr. 1. 2. 3. à 16 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Fink, G. W., Musikalische Compositionslehre. Nachgelassenes Werk. 1 Thlr.

In einigen Wochen wird erscheinen:

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel, Bd. 6, enthaltend 54 grosse Choral-Vorspiele.

Neue Musikalien im Verlage
von
Siegel & Stoll in Leipzig.

Belcke, C. G., Hymne für den Männerchor. Op. 20. Partitur und Stimmen. 17½ Ngr.

Bertini, H., Etudes pour Piano. Cah. 1 — 2. à 10 Ngr. 20 Ngr.

Bockmühl, R. E., Fantaisie brill. sur Norma pour Velle et Pf. Op. 51. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Caprice et Variat. pour Velle et Pfte. Op. 52. 1 Thlr. 5 Ngr.

Brunner, C. T., Lyra. Sammlung von 100 beliebten Opernmelodieen für Pfte zu 4 Handen. Op. 72. Nr. 7 — 10. à 10 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — 30 Etuden p. Pfte. Op. 97. Cah. 1. 15 Ngr.
Büchner, A. E., 3 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 3. 15 Ngr.
— — 4 Lieder ditto. Op. 4. 15 Ngr.
— — 3 Lieder ditto. Op. 7. 17½ Ngr.
Cramer, J. B., Clavierschule. 4 Thlr.
Elchberg, Jul., Etudes pour Violon. Op. 7. Cah. 1. 17½ Ngr.
— — — Cah. 2. 22½ Ngr.
— — — Cah. 3. 22½ Ngr.
— — — Cah. 4. 22½ Ngr.
Hennig, C., 2 Lieder für 1 Singst. mit Pfte. Op. 13. 10 Ngr.
Markull, F. W., Flüchtiger Gedanke in Liedform, für das Pfte. Op. 10. 10 Ngr.
Mozart, W. A., Arie aus der Zauberflöte: „Dieses Bildniss ist bezaubernd etc." 7½ Ngr.
— — Arie aus dens. Oper: „Alles fühlt der Liebe Freuden etc." 7½ Ngr.
Sammlung beliebter Märsche für Pfte. Nr. 8—14. à 5 Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Leipziger Ballmusik, neueste, für Pfte. Nr. 10—14. à 5 et 7½ Ngr. 1 Thlr. 5 Ngr.
Trube, A., 8 Impromptus über Themen aus Alessandro Stradella, von Flotow, für Pfte. Op. 43. Nr. 1 — 3. à 10 Ngr. 1 Thlr.
Verlags-Catalog.

Allen Männergesangvereinen, Gymnasien und Seminarien zur Nachricht!

Im Monat März d. J. erscheint in meinem Verlage und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Die Gebote des Herrn,

componirt von A. Zöllner,

Text von **M. L. Glattenstein.** In 4 Stimmen. Preis jeder Stimme von einem ganzen Bogen in grossem Notenformat 3 gGr. oder 12 Kr.

Die Partitur kostet 18 gGr. oder 1 Fl. 12 Kr.

Der Name *Zöllner* ist unter allen Sängern zu vortheilhaft bekannt, als dass eine weitere Hinweisung nöthig wäre. Dieses Tonstück, welches eigens zu dem bevorstehenden grossen Liederfeste in Meiningen componirt wurde, gehört nach dem Ausspruch der Sachverständigen zu den grössten und besten der *Zöllner*'schen Compositionen und wird seinen Ruf um das Doppelte erhöhen, ihm aber noch mehr Sängerherzen zuwenden. —

Die Ausstattung ist elegant und der Composition würdig, der niedrig gestellte Preis macht sie auch allen Liebhabern zugängig. —

Ferner werden von den nachstehenden 4 Compositionen:

Ambrosianischer Lobgesang, bearbeitet von *L. Spohr.*
Festcantate, von *E. Müller*, componirt von *F. Nohr.*
Die Worte des Glaubens, von *Schiller*, componirt von *F. Grund.*
Gruss an den Landesherrn, von *Bechstein*, componirt von *A. Zöllner.*

welche bei dem Meininger Liederfeste ebenfalls zur Aufführung kommen und ursprünglich nur für die dieses Fest besuchenden Gesangvereine bestimmt waren, noch wenige Abdrücke mehr genommen und sollen die vier Stimmen zu dem ausserordentlich billigen Preis von 8 gGr. oder 36 Kr. abgegeben werden. Liebhaber hierzu wollen ihre Bestellung daher hierauf baldigst machen, da, wenn der geringe Vorrath davon verkauft ist, sie nicht wieder gedruckt werden sollen, wenigstens zu dem niedrigen Preis nicht wieder hergestellt werden können.

Meiningen und Sonneberg, im Februar 1847.

C. A. Mylius.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht die auf allen Theatern **mit grossem Beifall** aufgenommene Oper:

Die Jüdin von Halévy,

Partitur, Orchesterstimmen, vollständiger Clavierauszug mit deutschem und franz. Text, dito ohne Finale, Clavierauszug ohne Worte, dito leichten Arr., Clavierauszug zu 4 Händen, arr. f. Violinquartett, für Flötenquartett. **Ouverture, alle 22 Gesangsnummern, Märsche und Tänze** einzeln, dito arr. f. Piano zu 4 Händen à 5 Sgr. — 1 Thlr.

Ueber Lieblingsthemas aus d. Jüdin f. Piano:

Duvernoy. Fantasie über d. Trinkchor. Op. 70. 15 Sgr.
Eckert. Potpourri a. d. Jüdin etc. 15 Sgr.
Heller. Fantasie und Bolero. Op. 31 u. 32 à 17½ Sgr.
Herz. 3 Airs de ballet en Rondeau. Op. 26 à 15 Sgr.
Kalkbrenner. Rondo brillant. Op. 129. 15 Sgr.
Kullak. Transcription en Paraphrase.
Liszt. Grande Fantaisie. 2. Edition. 1 Thlr.
Schunke. Mosaik, Auswahl der beliebtesten Stücke, 4 Lief. à 25 Sgr. Rondo militaire u. Fantasie s. l. Cavatine à 10 Sgr., à 4 mains 12½ Sgr. Trois Divertissements. Op. 31. 15 Sgr. Gr. variations di bravura. Op. 32. 25 Sgr.
Sowinski. Fantaisie caracteris. Op. 40. 1 Thlr.
Tedesco. Fantaisie. Op. 15. 22½ Sgr.
Tolbecque. 6 Contretänze mit d. Tanztouren. 10 Sgr.
Ernst et Osborne. Souvenir p. Violon et Piano. ⅔ Thlr.
Panofka. Fantaisie brillante p. Violon et Piano. Op. 10. 1⅓ Thlr.
Panofka et Lee. Duo brillant p. Violoncelle et Piano. 1 Thlr.
Schwenke. Duo p. Piano et Violon ou Violoncelle. Op. 42. à ⅔ Thlr.
Fürstenau. Rondino brillant f. Flöte mit Piano. Op. 121. 25 Sgr., f. Flöte allein 7½ Sgr.
Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **R. Franz** in Halberstadt ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Baake, Ferd. Neuer Beitrag zur Beleuchtung und Würdigung der Partheilichkeit, Inconsequenz und Ignoranz des Herrn Musikdirektors *Wilke* in Bezug auf die Orgelbaukunst, veranlasst durch dessen Herabwürdigung der vom Herrn Orgelbaumeister *J. F. Schulze* neu erbauten Orgel der Moritzkirche und umgearbeiteten Orgel der Liebfrauenkirche zu Halle. 8. brochirt. Preis 5 Ngr.

Alle Behörden, Künstler und Kunstfreunde, welche an den Fortschritten der Orgelbaukunst und deren neuester Literatur Antheil nehmen, werden diese neue Entgegnungsschrift, in welcher sich zugleich zur näheren Charakteristik des Herrn Wilke höchst interessante Mittheilungen befinden, mit dem grossten Interesse lesen. Der Verleger erlaubt sich daher auf diese Schrift noch ausgelegentlicher aufmerksam zu machen, als auf die früher bei ihm erschienenen derselben Verfassers.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten März. **Nr. 13.** 1847.

Inhalt: Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten u. s. w. — *Nachrichten*: Aus Berlin. Aus Köln. — *Miscellen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, so wie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen.

In einem in dieser Zeitschrift Nr. 50 v. J. enthaltenen Berichte finden sich, bei Gelegenheit der Erwähnung des Hornvirtuosen *Vivier* und seiner Concerte, einige Andeutungen über das von so Manchen als eine ausserordentliche Erscheinung bewunderte mehrstimmige Blasen auf dem Horne, in welchen nachgewiesen wird, dass dies Kunststückchen eben nichts mehr und nichts weniger als gerade nur ein solches sei, und eigentlich nicht sowohl in den technischen Theil der Musik, als vielmehr in das Gebiet der Akustik gehöre. Ich benutze diese Veranlassung, einmal, um überhaupt einige Ideen in Bezug auf Klangerzeugung bei Blasinstrumenten ausführlicher darzulegen, und sodann, um das sogenannte mehrstimmige Blasen einer näheren Untersuchung zu unterziehen, welches, wenn gleich für die ausübende Musik weniger von Belang, doch in akustischer Beziehung jedenfalls ein höchst interessantes Phänomen bildet.

Die Erscheinung, dass auf einem und demselben Blasinstrumente sich mehrere Töne zu gleicher Zeit hervorbringen lassen, ist eine bekannte. Es eignen sich dazu vorzugsweise tiefe Pfeifenkörper von verhältnissmässig enger Construction. Non zerfallen aber alle in der ausübenden Musik vorkommenden Blasinstrumente in zwei Hauptgattungen, nämlich in solche, bei welchen ein Luftstrom direct und ohne weiteres Hinzuthun eine, so zu sagen isolirte, Luftsäule in longitudinale Schwingung versetzt und dadurch erklingen macht, und in solche, bei welchen erst ein anderer Körper, vermöge eines ihn treffenden Luftstromes, die klangerzeugende Schwingung hervorbringt: oder ausführlicher, wo ein schwingungsfähiger fester Körper, durch den Anstoss eines Luftstromes zum Schwingen genöthigt, seine Schwingungen auf eine isolirte Luftsäule überträgt, welche vermöge ihrer Schwere (und Elasticität) zur Hervorbringung einer gleichen oder einer aliquoten Anzahl von Schwingungen befähigt ist. In diesem Falle aber wirkt die isolirte Luftsäule ersichtlich nicht selbständig den Ton erzeugend, sondern nur denselben modificirend und verstärkend. Zur ersten Gattung von Blasinstrumenten gehören alle eine klangerzeugende Luftsäule isolirende hohle Körper: Klangröhren, bei denen ein an dem einen Ende andringender, aber nicht schwingender Luftstrom sich an einem daselbst befindlichen Aufschnitte oder Mundloche schneidet und, mittelst des dadurch verursachten Stosses, die darin enthaltene Luftsäule in zitternde Bewegung versetzt, und sie dadurch zu der ihrer Schwere in einem gegebenen Zeitraum angemessenen Zahl von Schwingungen veranlasst. Ist die Einrichtung der Klangröhre von der Beschaffenheit, dass der eindringende Luftstrom mit gerade hinreichender Kraft auf die ganze Masse der in ihr enthaltenen Luftsäule wirken und sie zum Schwingen nöthigen kann, so erstreckt sich jede vollständige Schwingung von einem Ende der Säule bis zum anderen, und die Klangröhre oder Pfeife lässt den tiefsten Ton, dessen sie überhaupt fähig ist, also ihren Grundton vernehmen.

Hiebei kommt aber noch ein wichtiger Punkt in Betracht: die Richtung des klangerzeugenden Luftstosses. Dass diese ein bedeutendes Moment der Klangerzeugung bilde, ist im Allgemeinen längst anerkannt, die speciellen Bedingungen ihrer Wirksamkeit ermangeln indess noch einer genaueren Feststellung. Nun aber lehrt die Erfahrung, dass weder ein in der Richtung des Querdurchschnittes der Luftsäule, noch ein in der des Längendurchschnittes geführter Luftstoss die letztere zum Schwingen veranlassen könne. Dagegen:

a. dass, wenn der Luftstoss in einer zwischen beiden, der transversalen und longitudinalen, liegenden Richtung den Körper der Luftsäule trifft, ein Klang zum Vorschein komme.

b. dass von allen Stossrichtungen, welche einen Klang zu erzeugen fähig sind, diejenige, welche mit der Richtung des Längendurchschnittes nur wenig divergirt, aber auch nicht mit derselben zusammentrifft, die Luftsäule in Schwingungen versetzt, von denen jede einzelne sich durch die ganze Länge derselben erstreckt: Es lässt sodann die Klangröhre ihren Grundton hören.

c. Von allen unter b erwähnten Stossrichtungen erschüttert diejenige, welche mit der Longitudinalrichtung der Pfeife am Meisten divergirt, ohne jedoch mit der Transversalrichtung zusammenzufallen, auch den kleinst möglichen Aliquottheil der Luftsäule; dieser wirkt sodann selbständig, theilt seine Erschütterung dem zunächstliegenden mit, und so fort, bis sämmtliche Aliquottheile gleichmässig durchlaufen sind. Unter diesen Umständen gibt die Klangröhre ihren höchsten Aliquotton.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05435/096

d. Die zwischen b und c liegenden Stossrichtungen geben die zwischen dem Grundton und seinem höchsten Aliquottone liegenden übrigen Aliquottöne.

e. Je grösser der Einfallswinkel des stossenden Luftstromes wird, d. h. je mehr er sich der Transversalrichtung annähert, desto intensiv stärker muss der erregende Luftstrom sein, da in diesem Falle erst ein Aliquottheil der Luftsäule dem anderen seine Schwingung mittheilen, der Impuls also der grösseren Energie entsprechen muss, welche die Summe der zu überwindenden Elasticität aller einzelnen Theile entgegensetzt.

Verbinden wir mit diesen Erfahrungssätzen das physische Gesetz, dass ein Impuls, welcher einen Körper in allen seinen Theilen gleichmässig erregen soll, denselben in der Richtung nach seinem Schwerpunkte treffen müsse, so ergeben sich folgende durch Versuche ziemlich genau bestätigte Resultate:

a. Der eine Luft-Säule zum Schwingen veranlassende Luftstoss muss dieselbe in einer durch ihren Schwerpunkt gehenden Richtung treffen.

b. Soll ein Aliquottheil einer Luftsäule als selbständig schwingend erscheinen, so muss die Richtung des Restes durch den Schwerpunkt dieses Theiles gehen.

c. Die durch jeden dieser Schwerpunkte und zwar senkrecht auf die Längenrichtung der Luftsäule gehenden Querdurchschnitte derselben bilden die Flächen des Schwingungsknotens.

d. Je grösser der Längendurchmesser im Verhältnisse zum Breitendurchmesser der Luftsäule ist, desto leichter zerlegt sich diese in ihre Aliquottheile. Umgekehrt zeigt eine im Verhältniss zu ihrem Breitendurchmesser kurze Luftsäule mehr Selbständigkeit, indem sie sich nicht so leicht in Aliquottheile zerlegt.

e. Muthmasslich gibt eine Luftsäule den höchsten Aliquotton, den sie überhaupt hervorzubringen fähig ist, alsdann, wenn der Längendurchmesser des zunächst anzuregenden Aliquottheils seinem Breitendurchmesser gleichkommt.

f. Abweichungen hinsichtlich der Grösse des Querdurchschnittes bei einer und derselben Klangröhre, wenn z. B. eine Pfeife an einem Ende weiter als am anderen ist, äussern verhältnissmässig nur geringen Einfluss. Sind diese Abweichungen nicht sehr bedeutend, so ist in Bezug auf das Ebengesagte die Transversaldimension an dem Ende, an welchem der Luftstoss wirkt, die massgebende für die ganze Länge der Luftsäule. —

Zur Erzeugung von Aliquottönen gehört also 1. eine Veränderung der Richtung, und 2. eine Zunahme der Stärke des erregenden Luftstosses. Der gewöhnliche technische Ausdruck hinsichtlich der Art und Weise, mittelst welcher dies bei Pfeifenkörpern bewirkt wird, ist der des sogenannten Ueberblasens.

Da übrigens der erregende Stoss kein blos mathematischer Begriff, sondern etwas Materielles ist, da ja die ihn bewirkende Luft, als Körper, nach allen Seiten hin Ausdehnung besitzt, so entsprechen die durch ihn zu erzielende Resultate immer der Hauptrichtung des stossenden Luftstromes. Nur darf dieser letztere keine übermässige, von der Hauptrichtung zu sehr abweichende Ausdehnung besitzen. Daher werden alle Pfeifen durch eine feine Spalte angeblasen werden müssen, welche dem Luftstrome diejenige Form ertheilt, in welcher er möglicher Weise wirken kann, und das ist die eines umgekehrten Keiles, dessen Leiterflächen möglichst wenig divergiren. Ist die Divergenz grösser, und der Luftstrom hinreichend stark, so dass er ausser dem Hauptschwerpunkte der Luftsäule noch den Schwerpunkt eines Aliquottheiles mit afficiren kann, so schwingt dieser Aliquottheil für sich selbständig mit, und, da verschiedene Schwingungsarten oder Wellenzüge in einem und demselben Körper, unbeschadet ihrer Integrität, sich durchkreuzen können, so wird auch der Ton des afficirten Aliquottheils zugleich mit dem Grundtone, wenn auch schwächer als dieser, zum Vorscheine kommen; und da ferner die Richtung des Einfallwinkels des zu seiner Mitterzeugung erforderlichen Stosses derjenigen, welche den Hauptton hervorbringt, am nächsten liegt, so kann der solchergestalt erzeugte Aliquotton auch kein anderer sein, als der dem Grundtone der Pfeife zunächst befindliche. Also entweder die Octave oder die Duodecime, je nachdem die Pfeife offen oder gedeckt ist. Auf ähnliche Weise lassen sich auch mittelst des Ueberblasens zwei Aliquottöne zugleich hervorbringen, wo aber der Grundton alsdann in der Regel ausbleibt. Zu dieser ersten Gattung von Blasinstrumenten, bei welchen eine direct angeregte Luftsäule selbständiger tonerzeugender Luftkörper ist, zählen wir denn nun die einfache Rohrflöte, die offene und gedeckte Orgelpfeife, die Traversflöte und ihre Unterarten, u. A. m.

Das Gebiet der zweiten Gattung, also derjenigen, deren Luftsäule den Schwingungsimpuls nicht direct empfängt, ist ungleich grösser, eben weil hier die vermehrte Anzahl von Bedingungen eine mannigfaltigere Combination gibt. Bei den dahin gehörigen Instrumenten wird der Ton zunächst nicht durch eine schwingende Luftsäule, sondern durch einen schwereren consistenteren Körper, der fähig ist, sich in Schwingung setzen zu lassen, hervorgebracht, welcher sodann seine Schwingungen einer Luftsäule, deren Schwere entweder eine gleiche oder doch eine aliquote Anzahl von Schwingungen erlaubt, mittheilt.*) Ein solcher Körper kann aber, vermöge seiner specifischen Schwere und Zähigkeit, Eigenschaften welche der Luft nur im geringeren Grade eigen sind, im Verhältnisse zu einer ihm in der Anzahl von Schwingungen gleichkommenden Luftsäule nur klein sein, er wird daher zwar energische, aber kleinere

*) Ein analoger Fall findet bei allen Saiteninstrumenten Statt; hier ist die Saite der primäre, tonerzeugende Körper, der Resonanzboden, oder was dessen Stelle vertritt, der secundäre, welcher die Schwingungen der Saite annimmt und selbige der umgebenden Luft mittheilt. Was das Vernehmbarwerden des Klanges anlangt, so ist der Resonanzboden sogar der Hauptkörper. Könnte man eine schwingende Saite ohne alle Resonanz herstellen, so würde diese selbständig wahrscheinlich gar keinen Klang zu veranlassen im Stande sein.

Schallwellen, und somit im Vergleich mit einer selbständig schwingenden Luftsäule eine verschiedenartige Klangfarbe erzeugen. Vielen dieser Körper mangelt es an und für sich an Ausgibigkeit und Kraft des Klanges, und selbst wo diese vorhanden ist, fehlt die zur musikalischen Verwendung nöthige Fülle und Rundung. Diese Eigenschaften aber können durch eine unmittelbar dem Klang erzeugenden Körper so zu sagen zur Disposition gestellte Luftsäule erworben werden, welcher er seine Schwingungen zunächst und durch diese erst der übrigen umgebenden Luft mittheilt. Eine solche Luftsäule verstärkt zugleich vermöge ihrer materiellen Grösse und geringeren Zähigkeit die Schallwellen, gibt daher dem Klange mehr Umfang und Stärke, und modificirt nebenbei durch verschiedenartige ihr zu gebende Form auch die Klangfarbe. Ausserdem aber findet noch eine andere, und zwar gegenseitige Einwirkung zwischen dem schallveranlassenden Körper und der schallverstärkenden und erweiternden Luftsäule statt. Beide Theile, der klangerzeugende Körper, den wir hier den primären nennen wollen, und die mitschwingende Luftsäule, rectificiren und compensiren nämlich gegenseitig etwaige kleine, in ihren Schwingungsverhältnissen stattfindende Abweichungen. Correspondirt nämlich die Zahl der Schwingungen, welche der primäre Körper hervorzubringen im Stande ist, nicht völlig mit derjenigen der ihn unterstützenden Luftsäule, so gleicht die Gegenwirkung beider das Missverhältniss aus, und einer zwingt den anderen zu verhältnissmässig etwas schnellerer oder langsamerer Schwingung. Um nun auf die Instrumente zu kommen, welche den Klang in eben angegebener Art erzeugen, so gehören als erste Gattung hieher alle sogenannte Rohrwerke oder Schnarrregister der Orgel, alle physharmonikaartig construirten, jedoch mit Schallbechern versehene Instrumente, mithin sämmtliche, sowohl ein- als aufschlagende, mit einem Corpus versehene Zungenstimmen. Bei diesen wird der Schall dadurch erregt, dass der Eingang oder das Mundstück der eine Luftsäule von bestimmtem Volumen umschliessenden Schallröhre, den sogenannten Corpus, durch ein dünnes, gewöhnlich sehr oblonges Metallplättchen dergestalt verschlossen wird, dass ein Luftstrom, welcher in die Röhre dringen will, erst das Metallplättchen zurückdrängen muss, welches aber durch seine Elasticität sofort wieder in seine vorige Lage zurückzukehren sich bestrebt, wodurch es natürlich, wenn der Druck des erregenden Luftstromes stetig ist, zu einer fortgesetzten Reihe von Schwingungen genöthigt wird, die sich sodann der Luftsäule des Corpus mittheilen und so den bestimmten Ton, wie nebenbei die demselben eigenthümliche Klangfarbe hervorbringen.

Die zweite hieher gehörige Gattung umfasst alle Instrumente, die in der Hauptsache aus einem einfachen, gleichviel ob geraden oder gekrümmten Rohre bestehen, vom Kuh- und Alphorn bis zu den gesammten Familien der Waldhörner und Trompeten, mit allen ihren Abarten. Hier bildet den primären, also klangerzeugenden Körper ein Theil des menschlichen Organismus: die Lippen, oder vielmehr die Lippenhaut, welche vermöge ihrer Elasticität und Geschwindigkeit sich dazu eignet, fast jede beliebige Anzahl von Schwingungen, die zur Klangerzeugung nöthig ist, anzunehmen. Ich sage: fast; denn sowohl zu einer so langsamen Schwingungsart, wie sie die Erzeugung des durch anderes Material zu ermöglichenden 32 und einen Theil des 16 Fusstons, wie auch der ganz hohen über die dreigestrichene Octave hinausliegenden Töne erfordert, besitzen sie die Fähigkeit nicht in hinreichender Weise. In diesem letzteren Umstande liegt denn auch grösstentheils die Ursache, weshalb man auf 16-Fusstönigen Blasinstrumenten den Grundton nicht, oder nur sehr schwer und kraftlos hervorzubringen vermag, und weshalb die Höhe der horn- und trompetenartigen Instrumente nur einen gewissen Punkt erreicht.

Durch die Lippen bildet sich also hier zunächst der Klang: das angesetzte Rohr enthält dagegen die Luftsäule, welche entweder ganz (dies jedoch aus dem oben angegebenen Grunde nicht unter allen Umständen), oder in ihren aliquoten Theilen, in Mitschwingung versetzt wird. Auch hier findet die schon oben erwähnte Erscheinung Statt, dass mitschwingende Luftsäule und klangerzeugender Körper einander modificiren. Geht die Modification von letzterem, also den Lippen, aus, so entsteht das sogenannte Treiben oder Sinkenlassen, wodurch der Bläser die Schwingungszahl des hervorzubringenden Klanges zu erhöhen oder zu erniedrigen im Stande ist. Geschieht das Umgekehrte, gewinnt die Luftsäule die Ueberhand, wozu sie bei allen Blasinstrumenten, hauptsächlich in der Tiefe, sehr geneigt ist, was aber durch Geschicklichkeit und Achtsamkeit des Bläsers verhindert werden muss, so kommt alsdann gewöhnlich ein Misston, gewiss aber ein anderer, als der vom Bläser bezweckte, zum Vorschein.

Eine dritte Gattung von Instrumenten, deren Construction auf dem Princip beruht, dass hauptsächlich die secundäre Luftsäule den primären klangerzeugenden Körper in seinen Schwingungsverhältnissen fortwährend modificirt, bilden die durch Bohrmundstücke angeblasenen: die Familie der Schalmeien, zu welcher die Hoboen und Fagotte, so wie die Clarinetten gehören. Sie sind eigentlich wohl nur als eine besondere Art der zweiten Gattung anzusehen und können hier füglich übergangen werden.

Der hauptsächlichste zwischen den beiden Arten der zweiten Hauptgattung stattfindende Unterschied ist folgender: bei der ersten Art, also bei den sogenannten Zungenpfeifen, besteht der primäre oder klangerzeugende Körper in einer aus harter elastischer Substanz gebildeten, dünnen, an der schmalen Seite befestigten Lamelle, welche von einer im ruhigen Zustande durch sie verschlossenen, oder fast verschlossenen, Oeffnung vermöge des erregenden Luftstosses abgedrängt wird, aber durch ihre Elasticität fortwährend bestrebt ist, in die vorige Lage zurückzukehren. Der erregende Luftstrom drängt durch die Oeffnung, welche die freiliegenden Kanten der Lamelle mit den Saitenwänden der ersteren bilden, und umschliesst dabei die Lamelle, welche sich nun in transversale Schwingungen versetzen muss, die ihrerseits die hinter der Oeffnung befindliche Luftsäule longitudinal zu schwingen nöthigen.

Chladni ist der Ansicht, der Luftstoss wirke hier

ähnlich dem Violinbogen bei der Saite. *Weber* behauptet dagegen, die Wirkung der Zunge sei mit der der Drehscheibe an *Caignard de la Tour's* akustischem Apparate (der Sirene) zu vergleichen. Nichts destoweniger sind beide Ansichten im Grunde identisch, denn was Latour's Sirene rotirend bewirkt, das geschieht vermittelst der Zungen durch Oscillation derselben gerade so wie bei der durch den Bogen gestrichenen Saite.*)

Bei der zweiten Art aber besteht der primäre Klangkörper aus einer weniger specifisch schweren, sehr geringe Härte und an und für sich geringe Elasticität besitzenden Substanz. Während es bei der ersten Art ausreichte, den Klangkörper schon dadurch, dass man ihn an einem Ende befestigte, zum Schwingen zu nöthigen, so sind hier die Erfordernisse complicirter. Vor allen Dingen gehört dazu, dass ein solcher zum selbständigen Schwingen an und für sich weniger befähigter Körper erst an mehreren Punkten unterstützt, und sodann dass durch Spannung seine Elasticität mehr in Anregung gebracht werde. Körper, die auf diese Weise zur Klangerzeugung sich eignen, heissen Membranen, und die Lippe, oder richtiger die Lippenhaut des Bläsers ist nichts weiter als eine solchergestalt aptirte, und zwar doppelte Membran, zwischen welcher der erregende Luftstrom sich hindurchzwängt und sie auf diese Weise zum Schwingen, also Klangerzeugen nöthigt. Es geht mithin bei Behandlung eines Blasinstrumentes der zweiten Art: des Horns, der Trompete etc., der andrängende Luftstrom zwischen zwei nahe aneinanderliegenden gleichmässig gespannten Membranen hindurch und indem diese dadurch auseinandergedrängt werden, strebt ihre Elasticität sie wieder in die frühere Lage zu bringen, wodurch Schwingungen entstehen, welche die secundäre im Instrumente enthaltene Luftsäule gleichfalls zu solchen, und zwar zu longitudinalen, veranlassen. Durch dieses Mitschwingen der Luftsäule wird der Klang zugleich gehörig vernehmbar, erhält Stärke und Fülle, so wie zugleich die ihm eigenthümliche Färbung, welche grösstentheils in der Form der Luftsäule ihren Grund hat. Noch mag hier bemerkt werden, dass die menschlichen Stimmorgane gleichfalls in diese Kategorie gehören.

Jeder schwingungsfähige Körper kann also, wie oben gezeigt worden, neben seiner Hauptschwingungsart, die den Grundton hervorbringt, noch andere Schwingungsarten, durch welche die Aliquottöne entstehen, zu gleicher Zeit annehmen. Es durchkreuzen sich dabei die verschiedenartigen Schwingungen, ohne sich zu stören oder gegenseitig aufzuheben. Doch sind die Nebenschwingungen, wo sie mit den Hauptschwingungen zugleich vorkommen, immer schwächer als diese, und das um so mehr, je weiter der durch eine Nebenschwingungsart erzeugte Aliquotton vom Grundtone entfernt ist. Es lassen sich ferner successive Aliquottöne erzeugen, ohne dass der Klangkörper sich in seine Hauptschwingung versetzt, eine Erscheinung, die sehr gewöhnlich ist, wie denn z. B. die ganze Horn- und Trompetenscala, und ein Theil der Clarinetten-, Hoboen- und Flötentöne nur aus solchen isolirten Aliquottönen besteht. Alsdann aber pflegt die Klangstärke des Aliquottons gemeiniglich sehr ausgibig zu sein. Doppelte, gleichzeitige Aliquoten sind jedoch seltener. Solche Körper, die gleichzeitig in mehr als einer Art schwingen können, sind hauptsächlich die gestreckten festen, durch Spannung elastischen (Saiten), und die flüssigen, durch Druck elastischen (Luftsäulen). Weniger eignen sich dazu die flächenförmigen durch Spannung elastischen weichen (Membranen), und noch weniger die steif elastischen (Stäbe, Lamellen, Zungen). Ferner geben von allen obengenannten die verhältnissmässig grösseren Körper ihre Aliquottöne leichter her als kleinere. Nicht als ob diese an und für sich weniger befähigt wären, sich in Nebenschwingungsarten versetzen zu lassen, sondern weil hier die Erregung extensiv so gering ist, dass sie der sinnlichen Wahrnehmung entgeht.

Daher sind denn auch die mehreren gleichzeitigen Schwingungsarten am Leichtesten bei Saiten wahrzunehmen. Diese können unter Umständen sogar zwei bis drei Aliquottöne zu gleicher Zeit sehr deutlich zu Gehör bringen. Luftsäulen lassen sich neben ihrem Grundton ungern mehr als eine Aliquote abzwingen; ein dritter gleichzeitiger Ton bleibt immer etwas sehr Zweifelhaftes. Offene enge Pfeifen geben ihre Octave, gedeckte ihre Duodecime bei zweckmässiger Intonirung zwar leise aber sehr gut vernehmbar mit an. Bei überblasenden, d. h. solchen, die so eng gebaut und dergestalt intonirt sind, dass die in ihnen enthaltene Luftsäule nur in der zweiten Schwingungsart angeregt werden kann, die also ihren ersten Aliquotton als Hauptton angeben, erscheint auch wohl noch gleichzeitig eine Quinte des letzteren. Weiter lässt sich an Pfeifen von Doppeltönen nichts wahrnehmen. Denn fortgesetzte Versuche bringen immer nur die höheren Aliquottöne allein und der Reihefolge nach zum Vorschein, wo sodann im gleichen Verhältnisse Grundton und tiefere Aliquote ausbleiben.

Bei Lamellen ist die erste Aliquote allein schon sehr schwer hervorzubringen, und deutlicher wahrnehmbar nur mit Hülfe einer secundären Luftsäule, also in einer Zungenpfeife mit Aufsatz oder Corpus, womittelst auch noch fernere Aliquoten erzwungen werden können.

Membranartige Körper dagegen, die mittelst eines Luftstromes zum Klingen gebracht werden, versetzen sich zwar successiv in mehrfache Schwingungsarten, aber nur vermöge erhöhter Stärke des ersteren, bei gleichbleibender Kraft desselben aber nicht, und gleichzeitige sind gar nicht vernehmbar.

Was nun die Tonwerkzeuge anlangt, bei welchen der Klang mittelst Membranen, die durch einen Luftstrom erregt werden, entsteht, so wirken nach dem Obigen bei den in dieser Beziehung hier in Betracht kommen-

*) *Chladni* hat hier das richtige Princip angedeutet, ohne es jedoch gehörig zu entwickeln. *Weber* ist darüber hinweggegangen, und hat sich ohne Berücksichtigung desselben blos an das System gehalten, welches der Sirene zum Grunde liegt, und glaubt deshalb *Chladni* widersprechen zu dürfen. Alle drei verschiedene Gattungen von Klangwerkzeugen: Zunge, Sirene und gestrichene Saite veranlassen den Klang auf eine und dieselbe Weise mittelst einer fortgesetzten durch den Klangkörper hervorgebrachten Reihefolge von Stössen, mittelst welcher sie die Luft in Vibration versetzen.

haft seyn und zuverlässig nicht die schlechtesten auswählen will.

Als Einleitung.

Hirtenlose Schaafe gingen
In der Irre wir. (Jesaias 53. V. 6.)
Jeder sah auf seine Pfade,
Keiner rang nach deiner Gnade,
Keiner lebte dir.
Doch du gabst für die Verlohrnen
Selbst den Sohn, den Eingebornen; (Röm. 8. v. 32.)
Durch ihn leben wir,
Herr, und sterben dir. (Joh. 4. v. 9. Röm. 14. v. 8.)

Die Todesscene des Erlösers stellt er folgendermassen dar:

Jezt sank im lezten Kampf sein Haupt zum Herzen nieder,
Ein unnennbar Gefühl durchbebte seine Glieder.
Wie schwer war dieser Kampf, der uns das Heil erwarb!
Des grossen Todes Nahn erschütterte
Der Erde Grund — (Matth. 22. V. 54.) Er dürstet' — trank — erblasste — zitterte —
Befahl dem Vater seinen Geist — und starb.

Und nun ruft man wiederholt im Himmel u. s. w: „Jesus Christus ist todt" — Erlauben Sie mir nur noch die beym Evangelisten in aller Einfachheit so schöne Scene, wo der Erstandene der weinenden Maria Magdalena im Garten erscheint, nach unserm Autor anzuführen! Sie hat eben eine Arie gesungen:

Indem sie diese Worte spricht,
Erblicket sie den Herrn — und kennt ihn nicht.
Was weinst du, Weib? fragt der Erstandene;
Wen suchest du? — Ach Freund! erwiedert Magdale;
Da nahmst vielleicht ihn weg, wo legtest du ihn hin?
(Joh. 20. v. 15.)
Und kehrt sich mit zerstreutem Sinn
Dem Grabe wieder zu. Nur dann erst, als den Namen:
Maria, der, den sie nicht kannte, nennt,
Erhebt sie schnell den Blick, erkennt
Den Allgeliebten, sinkt zu seinen Füssen nieder,
Umfasst mit Zittern sie und stammelt: Meister! Herr! —
„Berühre jezt mich nicht: ich seh' euch alle wieder
u. s. w.

Gott weiss es, dass ich es mit meiner Religion von Herzen meyne: aber ich muss bekennen, dass mich beym Vortrag solcher Stellen etwas von dem anwandelte, was man bey einer Travestie empfindet. Woher soll aber ein Komponist bessere Texte nehmen? Es ist wahrlich recht betrübt, dass man so fragen muss und keine Antwort hat. Dass ein solcher Text die Fittige auch eines feurigen Genius lähmen werde, versteht sich von selbst. Wenn daher ohngefähr die erste Hälfte des ersten Theils (bis zur Arie: Der Herr wird seine Ehre rächen,) und fast die zweyte Hälfte des zweyten Theils (abgerechnet den Sphärengesang im lezten Recitativ, und das Schlusschor, die sehr gut sind —) wenn diese sich nicht heben und den Zuhörer nicht beleben wollen, so ist das weit weniger zu verwundern, als dass Hr. W. die geringen Veranlassungen in der zweyten Hälfte des ersten und in der ersten Hälfte des zweyten Theils so gut benuzt und daraus wirklich recht schöne Sätze gebildet hat — was um so schwieriger war, da es der Dichter dem Komponisten obendrein unmöglich machte, mehr Abwechselung zu geben, als Recitativ und Arie, selten ein Chor, höchstens ein Duett. Stücke, wie das begleitete Recitativ: Wie wenn noch unenthüllt u. s. w., der Schluss des ersten, der Anfang des zweyten Theils — machen, dass man Hrn. W., wie so manchen wackern Komponisten, bedauert, wenn er seine Kunst an solches Machwerk verschleudern, und dass man ihm zutrauen muss, er werde gewiss etwas sehr Ausgezeichnetes liefern, wenn es ihm einmal gelingt, ein wahres, und wirklich musikalisches Gedicht zu erhalten. Die Ausführung war genau und gut, nur dass einige Instrumente nicht ganz rein stimmten. Unter den Solostimmen zeichneten sich der Sopran und Alt aus, der Bass war mittelmässig, der Tenor schlecht.

den horn- und trompetenartigen Instrumenten die Lippen als zwei solche nahe an einander liegende Membrane, welche die gepresste durchstreifende Luft in Schwingungen versetzt. Die Zahl dieser Schwingungen entspricht aber der Vergrösserung oder Verkleinerung des wirkenden Theils der Lippen, so wie deren Spannung, zu welchem Ende der Bläser die Windspalte verlängert oder verkürzt. Höhere Töne erfordern ausserdem etwas stärkere Compression des Luftstromes. Nie aber erzeugt sich ein Aliquotton, vielmehr gibt jede bestimmte Lippenstellung auch nur einen einzigen, ihren Grundton, und jeder andere Ton, der alsdann ebenfalls ein wirklicher Grundton ist, erfordert eine, wenn auch noch so geringe Veränderung derselben. Die Schwingungen jedes solchergestalt erzeugten Grundtones theilen sich nun der Luftsäule des Klangrohres mit und erregen hier, je nachdem ihre Anzahl denen der ganzen im Rohre enthaltenen Luftsäule oder eines aliquoten Theiles derselben gleichkommt, entweder den Grundton oder einen Aliquotton dieser Luftsäule. Dabei ist eine völlige Gleichheit der Schwingungen beider correspondirenden Theile nicht durchaus erforderlich, da letztere, wie schon oben gezeigt worden, sich nöthigenfalls gegenseitig reguliren; wird aber die Differenz zu gross, so entsteht kein Ton, vielmehr verhindert die widerstrebende Luftsäule die Lippen am Schwingen, oder sie zwingt die Lippen, eine andere, dem bezweckten Tone nicht entsprechende Schwingungszahl anzunehmen, und es erscheint ein anderer.

Wenn nun auch die Lippen, während durch ihre Gesammtwirkung ein Klang erzeugt wird, nicht befähigt sind, ausser der Hauptschwingungsart zu gleicher Zeit eine Nebenschwingungsart anzunehmen, so ist dennoch, aber nur in einem einzigen Falle, die Hervorbringung eines Doppeltons auf dem Horne möglich. Bringt nämlich ein Bläser, indem er einen Ton angibt, die Unterlippe zurück, so kommt diese in Bezug auf den geblasenen Ton beinahe ausser Activität, sie schwingt mit weniger Intensität und langsamer, und der leise Grundton des Hornes wird mit vernehmbar. Offenbar wirkt hier die geringere Schwingungszahl der Unterlippe klangerzeugend auf die ganze Luftsäule des Hornes und veranlasst diese zur selbständigen Schwingung. Es erscheint ein solcher Doppelton namentlich bei den geblasenen Tönen desjenigen Dreiklanges, welcher dem Grundtone des Hornes angehört, gleichviel ob ersterer in höherer oder tiefer*) Octave geblasen werden. Bei der Quarte scheint er sich nicht hervorbringen zu lassen, eben so wenig bei der kleinen Terz. Es wirken in obigem Falle die Lippen gleichsam wie ein Doppelinstrument, etwa wie in einem Zungenrohre zwei nebeneinandergesetzte Zungen, von denen die eine den Grundton des Rohres, die andere eine Aliquote desselben intonirt.")

(Beschluss folgt.)

*) Der Akustiker *Kaufmann* in Dresden hat in seinem berühmten Trompetenautomat dies Princip practisch zur Ausführung gebracht.

Nachrichten.

(Beschluss.)

Berlin. Wilhelm von Oranien, grosse Oper in 3 Aufzügen von *F. Förster*, Musik von *Carl Eckert*. Zum ersten Male aufgeführt zur Feier des Namenstages der Königin von Preussen im königlichen Opernhause, den 19. November 1846, unter Leitung des Componisten.

Also hörten wir hier sowohl am Geburtstage des Königs als auch am Namenstage der Königin eine neue deutsche Oper, eine Begebenheit, die gewiss geeignet ist, einen künstlerischen Nationalstolz zu erregen, wenn es auch weder dem Werke des Herrn *Esser*, noch dem des Herrn *Eckert* gelang, mehr zu erringen als einen Succès d'estime. Beide junge Künstler zeigten sich als vortreffliche, durchgebildete Musiker, aber nicht als auserwählte Operncomponisten. *Carl Eckert* hat bekanntlich schon als Kind und im ersten Jünglingsalter Cantaten, Symphonieen, Oratorien, Operetten etc. geschrieben, und hatte zu letzteren, den dramatischen Versuchen, sein Pflegevater, Herr Hofrath *Friedrich Förster* die Texte geliefert, wie auch zu dieser ersten grossen Recitativ-Oper — (eine uneigentliche, aber gäng und gäbe Bezeichnung für eine Oper ohne Dialog). —

So viel uns bekannt, hat Herr *Förster* als dramatischer Dichter nie etwas Bedeutendes producirt. Um aber einen guten Operntext zu schreiben, braucht's weit weniger Vorgeschick, als recht eigentlich dramatischen Esprit. Der Organismus eines guten Operntextes hat darin viel Aehnlichkeit mit einem guten Ballettprogramm, dass man ihn vollkommen verständlich mit den Augen auffassen kann; es muss möglichst wenig in der Oper erzählt und verhandelt werden, sondern der gewählte Stoff muss so beschaffen sein, dass er sich in einer Reihenfolge von Scenen, die sich organisch und logisch aus und nach einander, wie von selbst, entwickeln, prägnant darstellen lässt. In diesem Sinne sind der Wasserträger, die Stumme von Portici Meisterwerke.

Herr *Förster* scheint selbst gefühlt zu haben, dass sein Text der Oper „Wilhelm von Oranien" leicht unverständlich werden könne, und hat es aus dem Grunde für nothig erachtet, dem sogenannten Arienbuch, das man von den Logenschliessern zu kaufen pflegt, einen „geschichtlichen Vorbericht" vorauszuschicken, der vier gedruckte Octavseiten einnimmt.

Es scheint uns, als ob der Autor des Textes durch diesen „Vorbericht" von vorn herein auf den Anspruch, ein organisches, durch sich selbst verständliches Kunstwerk geschaffen zu haben, verzichtete. Er hat eine Anzahl historischer Tableaux an einander gereiht, die viel Aehnlichkeit mit sogenannten lebenden Bildern, noch mehr mit den Genrebildern des Herrn *L. Schneider* hierorts haben, der Musik zwar Gelegenheit bieten, einzelne Situationen und Gemüthsbewegungen zu schildern und zu begleiten, aber nicht einen durchgeführten Charakter musikalisch zu incarniren und zu erschöpfen.

Im „Vorbericht" heisst es: „Erster Akt. Die Unterzeichnung des Compromisses am 16. Februar 1566;

Ueberreichung der an den König Philipp II. von Spanien gerichteten Bittschrift an die Oberstatthalterin und Regentin der Niederlande zu Brüssel."

„Zweiter Akt. Die Gensen. Die Bilderstürmer. Anna de Hove."

„Dritter Akt. Die Befreiung Leydens durch Oranien: Untergang des spanischen Heeres; die vereinigten sieben Provinzen."

Sollte man nicht annehmen, dass Herr *Förster* sich die Idee zu diesen Operntableaux nach Kenntnisnahme der im Jahre 1842 hier ausgestellten belgischen Bilder: „die Unterzeichnung des Compromisses" von *de Biefve* und: „die Abdankung Carl's V. zu Gunsten Philipp's II." von *Gallait* gebildet habe?

Als wir auf dem Zettel lasen: „Wilhelm von Oranien... Herr *Mantius*", begannen schon unsere Zweifel an dem Texte, noch ehe wir ihn kannten. Wilhelm von Oranien, dieser kluge, schweigsame Diplomat als Tenor-Opern-Held! — Und kannten auch die meisten Theaterbesucher diesen Charakter nicht aus der Geschichte, sie kennen ihn aus *Goethe's* Egmont und wissen, welch gehaltene, ernst-poetische Rolle er in dieser Tragödie spielt. Wollte Herr *Förster* eine Episode aus der Geschichte des Abfalls der Niederlande zu einem Operntexte verarbeiten, so musste wenigstens Wilhelm von Oranien dabei aus dem Spiele bleiben. Dieser Charakter hat etwas entschieden Unmusikalisches, und man könnte eher *Daniel Oconnel* in Musik setzen.

Das Liebesverhältniss, in das Herr *F.* den schweigsamen Helden der Niederlande verwickelt, macht fast einen ridiculen Effekt.

Die Grafen von *Egmont* und *Horn* wären die für eine Oper passenden Gestalten jenes Geschichtsabschnittes gewesen. Statt dessen erscheint Graf *Horn* in der Oper gar nicht, und *Egmont* spielt eine sehr sekundäre Rolle.

Gehen wir nun näher auf den Text ein, und verfolgen den Gang der Handlung, so wird sich zeigen, dass wir dem Librette nicht ohne Grund einen nothwendigen dramatischen Organismus absprechen.

Der erste Akt spielt zu Brüssel. Scene eine offene Halle. Chor der Bürger: „Waffen! Waffen!...Keine Inquisition!" etc. etc. *Egmont* weist sie zurück und aus dem Saal; aber ein Waffenschmied „Stephan" nimmt für die Bürger das Wort. Z. B.: „Da wir hören, dass ihr euch" — (es sind ausser Egmont noch mehr Edelleute und Oranien selbst auf der Scene)— „verschwört, Protest einlegen werdet gegen die Inquisition und spanische Tyrannei, so wollten wir euch unsern guten Willen zeigen." Darauf Egmont: „Wir sagen besten Dank und bitten: geht nach Haus!" Für eine Parodie der Revolution wären diese Worte sehr geeignet, in einer tragischen Oper sind sie mindestens komisch. Egmont zeigt denn doch den Bürgern die Protestation, die vom Adel unterschrieben und besiegelt. Die Bürger aber meinen, „Waffen!" wären besser und mit dem Schreiben sei nichts gethan. Oranien verspricht ihnen denn auch Waffen, und erklärt ihnen den Mann mit dem Bündel Pfeilen auf den holländischen Ducaten. Darauf lässt er sie schwören: „Für Freiheit und Recht das Schwert in der Hand, dem König getreu! getreu dem Vaterland!" Also eine Revolution mit Treue gegen den König und die spanische Invasion! —

Dies die erste Scene, die uns trotz mancher Mängel dennoch die am Besten dramatisch gedachte und gemachte des ganzen Operbuches zu sein scheint.

In der zweiten und dritten Scene sehen wir die Regentin Margarethe von Parma, die etwas von Liebe singt, ohne dass wir vorläufig wissen, nach wem sie sich sehnt; ausserdem singen spanische Sänger und spanische Tänzer tanzen.

Vierte Scene: Oranien, die Edelleute und die Bürger erscheinen, um der Regentin das Compromiss zu überreichen. Sie nimmt es an. Ein spanischer Pfaffe warnt sie, den demüthigen „Bettlern" nicht zu trauen. Dies Wort (des gueux), woraus, wie die Vorrede uns erzählt, das Wort „Gensen" entstanden, bringt eine grosse Aufregung hervor. Die Niederländer sind beleidigt und empört, die Spanier frohlocken.

Der zweite Akt beginnt mit einem Trinkgelage der niederl. Edlen, die dazu ein Lied zu Ehren ihres Landes singen.

Zweite Scene: Oranien und der Waffenschmied Stephan kommen dazu; Letzterer will nicht mittrinken, er kann den Schimpf „Bettler" nicht vergessen, über den die Edlen sich schon hinweggesetzt zu haben scheinen. Graf *Mornix*: „Ei nehmt es nicht so sehr zu Herzen!"

Dritte Scene. Graf Egmont und mehrere Adlige als Gensen verkleidet. Der „Vorbericht" sagt: „Sie trugen über ihren seidenen Kleidern zerlumpte Mäntel, alte Hüte mit einem Löffel daran, und um den Hals eine Schnur mit einer Münze, welche die Aufschrift führt:

„Dem König getreu bis zum Bettelsack!"

Man erkennt die Bettler nicht und will sie hinauswerfen. Verwirrung. Chor, Alle:

„Haltet ein! Schlaget zu!"
„Schenket ein! Haltet Ruh!"

Man demaskirt sich und singt endlich in friedlichem Ensemble die Inschrift jener Gensenmedaille:

„Dem König getreu bis zum Bettelsack!"

Der Schlusschor dieser Scene lautet aber wieder revolutionär:

„Auf, ihr Brüder, auf zur Rache,
Für des Bundes heil'ge Sache!
Vorwärts! in der Feinde Reih'n!
Schlagt sie nieder! dringt hinein!"

Dem König getreu bis zum Bettelsack bleiben, doch aber seine spanischen Soldaten todtschlagen wollen! — Das verstehen wir nicht.

Jetzt folgt ein Duo zwischen Oranien und Egmont, was den berühmten Dialog derselben Beiden im II. Akt des *Goethe*'schen Egmont zum Inhalt hat. Der kluge Oranien warnt Egmont vor den Schlingen der spanischen Hofperfidie.

Vierter, fünfter und sechster Auftritt: der Page der Regentin berichtet dieser über die Prophetin Anna de Hove, die Regentin singt eine Cavatine von ihrer Liebe, deren Gegenstand wir noch immer nicht kennen.

Siebenter Auftritt. Dieser der Inquisition bitten die Regentin, einige Todesurtheile zu „signiren", Anna de

Hove, die Prophetin, ist unter den Todesverdammten. Sie erscheint und singt Recitativ und Arie nach biblischen Textworten.

Die Pfaffen werden während, die Regentin und der Page zur Milde gerührt. Die Prophetin verschwindet, d. h. sie geht ab, die Pfaffen und Spanier stürzen ihr nach, um sie zu fahnden.

Neunter Auftritt. Marktplatz in Brüssel, Volksfest. Chor und Tanz von „Verkäufern, Mädchen, jungen Herren, spanischen Soldaten, Bürgern, Puppenspieler, Wunderdoctor, Würfelspieler, Thierbändiger!“

Zehnter Auftritt. Die Regentin und ihr Hof, Cardinal Granvella und andere Pfaffen.

Elfter Auftritt. Bilderstürmer, Choral abwechselnd mit Tanzmusik.

Zwölfter Auftritt. Andere Bilderstürmer mit Anna de Hove, die verbrannt werden soll. Sie singt eine Arie: „Weh über dich Jerusalem!“

Dreizehnter Auftritt. Oranien, Egmont als Geusen, mit Anderen, die zur Verbindung gehören, kommen hinzu, um Anna zu befreien. Kampf mit den Spaniern. Oranien trägt die Prophetin auf seinen Armen aus dem Getümmel.

Dritter Akt. Anna de Hove's Wohnung in oder bei Leyden.

Erster Auftritt. Oranien mit verbundenem Kopfe schläft auf einem Bette. Anna singt ein Schlummerlied, sie liebt bereits ihren Retter. Oranien erwacht und macht der Prophetin eine Déclaration d'amour, sie widersteht nicht lange.

Ensemble. Beide:

„Nimm hin mein Herz, auf ewig bin ich dein!“ etc.

Zweiter Auftritt. Die Geusen kommen, finden Oranien und theilen ihm Egmont's Tod mit. Oranien erwacht aus seinem Liebestraumel und will in's Feld, um Leyden zu entsetzen und dem spanischen Heere den Untergang zu bereiten. Anna de Hove, die anfangs schmerzlich erstaunt, in ihrem Befreier und Geliebten einen so berühmten Helden und Priesen zu entdecken, begleitet ihn in den Kampf.

Dritter Auftritt. Pfaffen und Soldaten kommen, um der Prophetin Haus zu durchsuchen, man fahndet auf Oranien; dass die Prophetin dem Scheiterhaufen entkommen, scheint man schon vergessen zu haben. Man „findet das Nest leer“ und zieht unverrichteter Sache ab.

Vierter Auftritt. „Schlussscene.“ Domhalle innerhalb der Stadt Leyden; man erblickt das Lager der Spanier und im fernen Horizonte die Dämme und Dünen des Meeres. Bürger und Volk. Choral. Man sieht die Flut in's Lager brechen.

Letzter Auftritt. Schiffe legen an. Oranien und die Geusen sind da und haben gesiegt. Chor: „Oranien Heil!“ etc. In der Entfernung fällt ein Schuss, Oranien sinkt zusammen. Entsetzen. Er wird in den Vordergrund geführt. Ein Bündel Pfeile schwenkend und sie emporhaltend: „Gott schütze Niederland!“ (stirbt.)

Chor:

„Gott schütze Niederland!“

(Ende.)

An der Wahl des Stoffes hat es dies Mal nicht gelegen, wenn kein guter Operntext producirt wurde, aber unser Verfasser ist kein dramatisches Talent. Er hat einige effectvolle Scenen an einander gereiht, aber keine Charaktere, keine Fleisch und Blut gewordenen Träger der Handlung hinzustellen verstanden. Durch diese dramatische Unzulänglichkeit ward er dem Componisten ein arger Stein des Anstosses, über den selbst ein grösseres musikal. Talent als unser junger Künstler (*Carl Eckert*) strauchelu musste.

(Fortsetzung folgt.)

Köln. Am Dienstage und Samstage vor Carneval wurden hier von Bürgern im städtischen Theaterhause vier carnevalistische Singspiele, wozu die Gesänge und Orchester-Musik von dem hiesigen Musiklehrer *W. Herz* componirt und arrangirt waren, mit vielem Beifalle aufgeführt. Es zeichnete sich dabei eine neue Quodlibet-Ouverture für grosses Orchester von genanntem Componisten so besonders aus, dass dieselbe jedes Mal mit anhaltendem Apluus „Da Capo“ verlangt wurde. Dem Componisten, welcher selbst dirigirte, liess man mehrere Touche bringen.

Der Verfasser dieser ausgezeichneten Quodlibet-Ouverture ist derselbe, welcher die grosse Fest-Ouverture für die Königin von England schrieb. D. B.

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Nachtigall und Rabe.

Ein Schäferspiel. Musik von *Weigl*.

„Die Musik? nun ja, dem Herzen war sie wohlgefällig, und der Verstand kommt, wie gewöhnlich zu spät hinten drein. Es ist schwer, den Schweicheleien *Weigl's* zu widerstehen, wenn man auch weiss, dass sie nichts weiter sind als das. Die Nachahmung von verschiedenen Vögelgesängen, wie sie in diesem Schauspiele vorkommt, scheint mir kein würdiger Gegenstand der Tonkunst zu sein. Der musikalische Anadruck fremdartiger Dinge gleicht einer Übersetzung aus einer Sprache in die andere; wenn sie treu ist, hört sie auf schön zu sein, und wenn sie schön ist, wird sie ungetreu. Die Tonkunst soll nichts Sinnliches nachahmen, weder etwas Sichtbares, noch etwas Hörbares; thut sie es, so folgt sie als Schatten der Wirklichkeit nach und erniedrigt sich. Sie darf ihre Stoffe nur aus einer Welt nehmen, die unter oder über den Sinnen liegt, um sie für die menschlichen Sinne zuzubereiten. Das Gebiet der Empfindung und Leidenschaften gehört ihr an. Will sie ja Dinge der aussermenschlichen Natur darstellen, so müssen sie Gebilde der Phantasie, dürfen aber nicht aus der Erfahrung genommen sein, damit die Vergleichung mit dem Urbilde vermieden bleibe. Eine Schöpfung, ein jüngstes Gericht, aber kein Sonnenaufgang, kein Donnerwetter soll musikalisch ausgedrückt werden. In einer Oper mögen Engel singen, aber keine Nachtigallen. Man

erinnere sich der Melodie zum Gesangstücke Nr. 8 der hier besprochenen Oper:

Mit hundert Stimmen ruft der Chor
Das Federvolks von Busch und Zweigen.

Es ist gewiss Natur darin, aber es ist die gemeine Natur, und die Darstellung steht so weit unter dem Vorgestellten, dass man, ohne Text, glauben würde, nicht die gefiederten Sänger des Waldes, sondern Federvieh lärmen zu hören. Ich wenigstens dachte im Hühnerhofe zu sein, und sah den Mist. Ferner:

„Der Kukuk selber wagt zwei Töne."

Ganz natürlich wie ein Nürnberger Gukukchen mit einem Blasbälgchen unter den Füssen, und wenn ich mich nicht irre, musste sich sogar das erste Fagott zu dieser Spielerei hergeben. Vielleicht hätte Mozart selbst solche Landschaftsmalerei nicht besser auszuführen verstanden, aber dann wird er sie gar nicht unternommen haben."

Feuilleton.

Kapellmeister *Schindelmeisser* ist in Hamburg als Musikdirektor am Stadttheater, Herr *Clapisa* in gleicher Eigenschaft am Königsstädter Theater zu Berlin angestellt worden.

In den letzten Tagen hat *Tichatschek* gleichzeitig in Berlin und Hamburg gastirt. Am 13. März sang er in Berlin den Strodella, setzte sich den anderen Morgen auf den Dampfwagen, trat denselben Abend, den 14., in Hamburg als Masaniello auf, kehrte den folgenden Morgen wieder nach Berlin zurück, wo er, den 15., das Publikum als Raoul in den Hugenotten entzückte, und sang den 16. wieder in Hamburg als Max im Freischütz.

In Frankfurt am Main hat sich ein neuer Gesangverein gebildet, der sich „Johannesgesangverein" nennt und namentlich die Pflege des kirchlichen Liedes bei dem Gottesdienste der Deutsch-Katholiken beabsichtigt. Dirigent ist der Musiklehrer *Friedel*.

Wie man sagt, soll *Meyerbeer* in den österreichischen Adelstand erhoben werden. — Eine Einladung nach München, um daselbst seine Vielka (Feldlager in Schlesien) aufzuführen, musste er ablehnen, weil er nach London geht, um dieselbe Oper dort in Szene zu setzen.

Dupres, der bekanntlich eine grosse Kunstreise durch Deutschland angetreten hat, ist in Hamburg als Edgardo in Donizetti's Lucia di Lammermor entschieden — durchgefallen. Allerdings war er heiser.

Am 21. März wurde in Paris, im Saale des Conservatoriums, die „Ode-Symphonie" Manfred, in vier Abtheilungen, Musik von *Louis Lacombe*, zum ersten Mal aufgeführt. Der Beifall soll rauschend gewesen sein; die Hauptpartieen sangen die Damen *Rupplin* und *Duflot-Maillard*, die Herren *Roger* und *Tagliafico*.

In Mainz ist es zwischen dem Theaterdirektor *Löwe* und dem Bassisten *Sesselmann* zu einem kuriosen Prozesse gekommen. Der Erstere behauptete, der Letztere habe nicht die für die Bühne nöthigen Stimmmittel, und der Bassist musste daher vor Sachverständigen zwei Probearien singen. Da er in beiden gut bestanden hat, so wird der *Löwe* wohl den Prozess verlieren.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Erste Novasendung von **H. F. Müller's** Musikverlag in Wien. Am 1. Februar 1847.

Kalyński, V., Pensée fugitive en forme de Nocturne. Impromptu pour le Piano. 30 Kr.
— — Maria-Mazourka p. l. Piano. 30 Kr.
— — Alexandre-Polka, (45. Polka caract.) p. l. Piano. 30 Kr.

Kovács, J., Ferencz Négyes Hunyadi László Dal-Játékból. (Quadrille nach Motiven der Oper: Hunyadi Laszlo) für das Piano. 40 Kr.

Lepont, Le Carneval de Vienne. Six Polkas et une Redowa pour le Piano ornées des 7 lithographies color. 5 Fl.
— — La Guerrière. Polka p. l. Piano (m. col. Titelvign.) 30 Kr.
— — La Bohémienne dito. 30 Kr.
— — La Lionne dito. 30 Kr.
— — La belle Viennoise dito. 30 Kr.
— — La Basquine dito. 30 Kr.
— — Louise dito. 30 Kr.
— — La Redowa pour le Piano (m. col. Titelvign.) 30 Kr.

Liszt, Fr., Dessauer's Lieder für das Pianoforte übertragen, complet. 3 Fl.
— — Nr. 1. Lockung. 45 Kr.
— — Nr. 2. Zwei Wege. 30 Kr.
— — Nr. 3. Spanisches Lied. 1 Fl.

Mollique, B., Fantasie über schwäbische Volkslieder, Op. 39.
Für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Fl. 45 Kr.
Für die Violine mit Begleitung des Orchesters. 4 Fl. 48 Kr.

Plachy, Jul., La Délice de la Jeunesse. Op. 4. pour le Piano.
Nr. 1. Maria la Fille du Regiment. 36 Kr.
Nr. 2. Lucrezia Borgia. 36 Kr.
Nr. 3. Les Fils d'Aymon. 36 Kr.

Rubinstein, A., Voix intérieures. Op. 6. p. l. Piano.
Nr. 1. Volkslied. 30 Kr.
Nr. 2. Récerie. 45 Kr.
Nr. 3. Impromptu. 45 Kr.

Strauss Sohn, **Joh.**, Zeitgeister. Op. 23. Walzer.
Für das Pianoforte. 45 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 45 Kr.
— — Fidelen-Polka. Op. 26. für das Pianoforte. 24 Kr.
dito für das Orchester. 1 Fl. 15 Kr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Bertini, H., Fantaisie à 4 mains sur l. Puritani. Op. 107.
— — Duo brillant à 4 mains sur Norma. Op. 108.

Burgmüller, Fréd., Le chant du soir, valse brillante.
— — Fantaisie brillante sur Benedetta de L. Puget.
— — Benedetta, nouvelle Polka.

Döhler, Th., Le Pastillon. Rondeau brillant. Op. 63.

Goria, A., Fantaisie de concert sur Belisario. Op. 87.

Lecouppey, F., Etudes élémentaires. Op. 10.

Roselles, H., Nocturne. Op. 99. Nr. 1.
— — Tarentelle. Op. 99. Nr. 2.

Schulhoff, J., 2. Nocturne. Op. 19.
— — 2. Valse brillante. Op. 20.

Wolff, E., 3 Chansons polon. orig. sans paroles. Op. 139.
— — Reminiscences de Robert Bruce, duo brillant à 4 mains. Op. 143.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. **Nr. 14.** 1847.

Inhalt: Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten u. s. w. — *Nachrichten:* Aus Kopenhagen. Aus Neapel. Aus Hamburg. Aus Schleiz. Aus Liegnitz. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Klangerzeugung bei Blasinstrumenten, so wie über das sogenannte mehrstimmige Hornblasen.

(Beschluss.)

Wir kommen nun zu der Erscheinung des mehrstimmigen Hornblasens. Nach dem Vorstehenden ist dies, den eben erwähnten einzigen Fall ausgenommen, der weiter nichts als den Horngrundton, und auch diesen nur in den wenigen oben angegebenen Combinationen, liefert, eine reine Unmöglichkeit. Ja, wird man einwenden, es ist aber doch möglich, und der Hornist *Vivier* hat diese Möglichkeit gezeigt! Mit Nichten. *Vivier's* Praktik ist eben so wenig ein mehrstimmiges Hornblasen, als das Kunststückchen, welches dafür ausgegeben wird, ein neues ist. Jeder einigermaassen geschickte Hornist kennt es, und würde es, wenn es überhaupt der Mühe werth wäre, in kurzer Zeit bei nicht übermässiger Uebung noch vollkommener hervorzubringen im Stande sein. Man könnte es eine Art musikalische Bauchrednerei nennen, aber das ist es noch nicht einmal.

Bläst ein Hornist, so bildet er die Töne nur mit den Lippen. Die Kehlkopforgane, als selbständige Tonwerkzeuge, bleiben dabei ausser Thätigkeit. Nichts hindert diese daher, für sich ebenfalls zu wirken und Töne hervorzubringen, insoweit dabei die anderweitig beim Blasen in Anspruch genommenen Mundorgane, namentlich die beinahe geschlossene Mundöffnung, nicht hinderlich sind. Der Bläser ist daher im Stande, während des Blasens mit der Kehle Töne anzugeben, die freilich wegen der geschlossenen Mundhöhle meistentheils durch die Nasenöffnungen gehen und daher nasal und brummend klingen. Eine im Unisono mit der geblasenen Stimme fortschreitende Brummstimme erfordert wenig Mühe; dagegen will es geübt sein, die Brummstimme so zur Selbständigkeit auszubilden, dass sie andere Intervalle als die geblasenen angibt, also ein wirkliches Accompagnement bildet. Es existiren übrigens Pfeifenvirtuosen, welche mit dem Munde gepfiffene Melodieen ganz hübsch mit einer regelrechten Reihe von Brummtönen zu begleiten verstehen.

Eine zweite Fertigkeit, die sich aber ganz von selbst bildet, ist die, die Choanen zu schliessen, so dass die Brummtöne nicht durch die Nasenöffnungen, sondern mit durch die Lippenspalte des Bläsers gehen und so durch das Horn erst in den Bereich der äusseren Luft kommen. Das Instrument wirkt für die Brummtöne sodann als schallverstärkend, sprachrohrartig, und gibt diesen gerade so viel Kraft, um nicht gegen die übrigen Horntöne zu sehr zu verschwinden.

Damit hätten wir also schon zwei der mehrstimmigen Horntöne, von denen, wie man sieht, der eine gar kein Hornton, sondern Menschenstimme ist. Jetzt zu dem dritten. Dieser ist freilich ganz anderer Art, und ein rein akustisches Phänomen. Lässt man zwei zu irgend einem Akkord gehörige Töne zugleich erklingen, so wird man, besonders bei ausgibigen und den Klang erhaltenden Instrumenten, ohne grosse Mühe einen dritten sehr tiefen Ton zu Gehör bekommen, der bei genauer Untersuchung sich als der zu den beiden ersten Tönen gehörige Fundamentalton ausweiset. Sein Mitklingen ist freilich an und für sich nur schwach, aber nicht ohne gewisse sich bemerkbar machende Fülle. Es rührt daher, dass die Tonschwingungen eines einzelnen Tons, welche mit denen des anderen zusammentreffen, sich gegenseitig unterstützen und dadurch wahrnehmbarer werden. Macht ein Ton z. B. in einem gegebenen Zeitmomente 4, der andere 5 Schwingungen, so wird von beiden Tönen je die erste Schwingung zusammentreffen, sich abgesondert bemerkbar machen, und im Gehöre den Eindruck eines besonderen Tones verursachen. Im ebengenannten Falle haben die beiden Töne das Verhältniss einer Terz. Da nun in derselben Zeit, in welcher ein Zusammentreffen ihrer Schwingungen ein Mal geschieht, der tiefere Ton 4 Schwingungen macht, so muss der erscheinende dritte Ton zum letzteren im Verhältniss von 1 : 4 stehen und dessen Doppelunteroctave bilden. Und so bestätigt es die Erfahrung.

Gibt man auf zwei Hörnern, auf der Orgel, u. s. w. die nachfolgenden Intervalle zu gleicher Zeit an, so erklingen die dabei gesetzten Nebentöne, welche Suoni terzi genannt werden, nämlich:

	d	es tief,*)	es**)	e	f	g	as	a	b	c
	e	e		e	c c		c	c c	c	c
suoni terzi:	C	F		As	C	F c		As	F	B	C

*) Als untemperirte kleine Septime zu F.

**) Als kleine Terz zu C, im Verhältnisse von 5 : 6.

Aus dieser Folge ergibt sich die Regel: Zu je zwei angegebenen Tönen gehört als Suono terzo ein Ton, welcher der Grundton ist zu der sogenannten natürlichen Tonreihe, in welcher erstere ein Intervall bilden.

Die untemperirte diatonische Leiter zum Grunde gelegt, so erscheint zur gr. Secunde, gr. Terz, Quinte und Octave immer eine der Unteroctaven der Tonica, indem alle diese Intervalle Glieder der natürlichen Tonleiter einer solchen Unteroctave bilden, die Quarte dagegen, so wie die kleine Terz und grosse Sexte, geben eine Unteroctave der Quart, indem diese drei Intervalle nicht zur Naturtonleiter der Tonica, sondern zu der der Quart*) gehören.

Die Suoni terzi machen sich jedem aufmerksamen Beobachter beim Anhören mehrstimmiger Vorträge oft und leicht, beim vollen Orgel- und Orchesterspiele manchmal sogar merkwürdig stark hervortretend, bemerkbar, und beim Hornblasen unter gleichzeitigem Accompagnement von Brummtönen erscheinen sie, wenn rein geblasen und accompagnirt wird, zwar schwach, aber im Verhältniss zu den veranlassenden Tönen dennoch deutlich vernehmbar.

Als vierter Ton endlich kann sich denn zuweilen wohl noch der Grundton des Hornes, dessen Entstehung oben beschrieben worden, mit bemerkbar machen, aber jedenfalls nur sehr schwach.

Die verschiedenen Klänge des sogenannten mehrstimmigen Hornblasens bestehen daher aus folgenden: 1. dem Hornklange, 2. einer dazu gesungenen Brummstimme, 3. dem durch beide gebildeten Suono terzo, und 4. dem Grundtone des Hornes. Man sieht, der Bereich von 3 und 4 ist ungemein beschränkt. Nr. 3 kann nur den Grundton des Hornes, die Oberoctave desselben und die Quart liefern, denn die übrigen Suoni terzi möchten schwer zu verwenden sein, abgesehen davon, dass sie auch nur sehr leise erklingen; obendrein müssen die Intervalle in mathematisch reinem Verhältnisse zu einander stehen: Temperirte geben wieder ganz andere, und zwar hier gar nicht brauchbare Resultate. Nr. 4 aber umfasst nichts weiter als den einzigen Horngrundton.

Somit sind denn zum Zwecke des mehrstimmigen Hornblasens, und zwar im günstigsten Falle, immer nur die folgenden Akkorde verwendbar, nämlich vierstimmig: C C e g und C C e̅ e̅, von denen die beiden höchsten Töne mittelst des Brumm- und Hornklanges hervorgebracht werden, der dritte ein Suono terzo und der vierte der Grundton des Hornes ist. Von dreistimmigen aber liegen hauptsächlich C e̅ e̅, C e g, F f, As e̅ as, F e̅ a und As e̅ es zur Hand, von denen die tiefen Terzi suoni sind.

Mit einem in quantitativer wie qualitativer Hinsicht so dürftigen Material ist in musikalischer Beziehung nicht viel anzufangen. Die gebrummte und geblasene Zweistimmigkeit wäre freilich noch am Besten zu benutzen, da sie am umfangreichsten ist, und Terzen, Quinten und Sexten mit Bequemlichkeit hervorgebracht werden können. Nichtsdestoweniger würde sie aber auf die Dauer in musikalisch-ästhetischer Beziehung bald Ueberdruss und Widerwillen erregen, da der Brummton ein zu unschöner ist, als dass man ihn auf längere Zeit als Secundarius hören möchte. Seine längere Anwendung würde auch den Bläser ermüden und dabei den eigentlichen Hornklang beeinträchtigen.

Deshalb mag denn die ganze Erscheinung des sogenannten mehrstimmigen Blasens auf dem Horne, wie auf der Trompete und Posaune, auf denen es sich ebenfalls ausführen lässt, zwar als Curiosum gelten, kann aber auf musikalisch-praktische Brauchbarkeit und ästhetischen Werth nicht den geringsten Anspruch machen.

Hdt.

*) Für Hornisten: Dissoniren der Quart.

Nachrichten.

(Beschluss.)

Briefe aus Kopenhagen. — Zweiter Brief. Concertmusik. Wenden wir uns jetzt zur Concertmusik, und zwar zunächst zu den festen Concerten, deren es leider nur sechs im Winter gibt, welche der Musikverein veranstaltet, und von denen vier (die sogenannten Symphonie-Concerte) ausschliesslich der Aufführung von Symphonieen und Ouverturen gewidmet, bei den anderen beiden Concerten jedoch Solovorträge und Chorgesang nicht ausgeschlossen sind. In dem ersten Concerte letzterer Art hörten wir die achte Symphonie von *Beethoven*, die Ouverture im ernsten Style von *Spohr*, einige Fragmente aus der kleineren Messe von *Beethoven*, und einen Akt aus *Boieldieu's* Rothkäppchen; in den bis jetzt stattgefundenen Symphonie-Concerten führte man uns die Symphonieen in D von *Haydn*, in A dur von *Beethoven*, in D (ohne Menuett) von *Mozart*, in C moll von *Mendelssohn*, und in F moll von *Onslow*, die Ouverture zu Faruk von *Weyse*, Jessonda von *Spohr*, Leonore (Nr. 3 in C dur) von *Beethoven* und das Septett von *Beethoven*, mit verstärkter Besetzung der Streichinstrumente, vor. In vier Concerten also hörte man kein einziges bedeutendes Werk der Neuzeit! denn die kleine Mendelssohn'sche Symphonie, eine Jugendarbeit, welche der Componist selber nicht anerkennt, ist nicht zu nennen. Hauptsache müssen bei dergleichen Kunstinstituten die Werke von *Haydn*, *Mozart* und *Beethoven* sein und bleiben, aber man sei deshalb auch nicht blind für die vortrefflichen Werke eines *Franz Schubert*, *Mendelssohn*, *Robert Schumann*, *Gade*, von denen man in dieser Saison noch keine zu Gehör brachte, während man doch weniger bedeutende Werke von *Onslow*, *Weyse* etc. nicht ignorirte. Mögen diese Worte von dem geehrten Direktorium, dem wir ein ehrenwerthes Streben freudig zugestehen und dem wir für viele Genüsse Dank schuldig sind, nicht missverstanden werden: nur kein starres Festhalten am Alten, keinen Stillstand! — Was die Ausführung der Werke betrifft, so gestehen wir, dass wir lieber darüber schweigen, da wir nicht viel Lobendes sagen können. Die Seele des Orchesters ist der Dirigent, und wenn derselbe sich solche Fehlgriffe zu Schulden kommen lässt, wie Herr Kapellmeister *Glæser* bis-

ber, so ist nicht viel Heil zu erwarten. Es ist hier nicht der Ort, auf Einzelnheiten einzugehen, doch können wir uns nicht enthalten, auf's Entschiedenste gegen die Misshandlung des Beethoven'schen Septetts durch verstärkte Besetzung der Streichinstrumente zu eifern. Liegt es denn nicht auf der Hand, wie sehr anders *Beethoven* die Instrumente hier als in seinen Orchesterwerken behandelt und benutzt hat, und wie sehr diese zarte, solonässige Behandlung einer stärkeren Besetzung widerstrebt? Einen fast komischen Effekt machte der Vortrag des Canon im Finale nach dem emsig taktirenden Stabe des Dirigenten. Ferner erinnern wir an das unleidliche Uebereilen der Scherzi bei ihrer Wiederholung nach dem Trio, an so manche unstatthafte Ritardando's (wie z. B. beim zweiten Thema im Allegro des Septett's), an das beispiellos schleppende Tempo der Leonoren-Ouverture, welche überhaupt höchst unwürdig ausgeführt ward, während sich die Symphonieen von *Mozart*, *Mendelssohn* und *Onslow* einer recht gelungenen Ausführung zu erfreuen hatten. —

Extra-Concerte wurden von Herren *Hung* und Kammermusikus *Lüders* (Beide Singemeister am hiesigen Theater) veranstaltet; ersterem waren wir beizuwohnen verhindert, man wird allerdings das Programm, bestehend aus 13 Gesangcompositionen des Concertgebers, der *Rossini*'schen Arie „Una voce poco fà“, und der Wüste von *Félicien David*, nicht eben geschmackvoll nennen können, doch hörten wir sonst viel Günstiges über dies Concert. — Dass Herr *Lüders* in seinem Concerte nur eine Solonummer spielte, war auffallend; dass er aber nicht mehr Fleiss auf das Einstudiren dieser einen Nummer verwendet hatte, war um so betrübender, als dadurch ein so tiefes Meisterwerk wie die *Beethoven*'sche Fantasie mit Chor gänzlich zu Grunde gerichtet ward, indem nicht allein der Solist und das Orchester augenscheinlich noch mit den technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatten, sondern beide Theile einige Male gänzlich auseinander waren; auch hatte man sich nicht gescheut, einen längeren Satz aus dem ersten Allegretto gänzlich wegzulassen; der vergriffenen Tempi wollen wir nicht weiter gedenken! O, ihr Künstler, habt ihr denn so wenig heiligs Scheu vor dem Namen eines *Beethoven*, dass ihr seine Werke dermaassen corrumpiren könnt? Eröffnet ward das Concert durch die Ouverture zur „Ladlam's Höhle“ von *Weyse*; ferner spielte Herr *Seuler*, Mitglied der hiesigen Kapelle, das fünfte Violin-Concert von *de Bériot* mit Fertigkeit und Delikatesse; er fand lebhaften Beifall, doch lasse er sich dadurch nicht zur Selbstüberschätzung verleiten, denn es fehlt ihm zur Zeit noch an geläutertem Geschmacke und an wahrem, innigem Gefühlsausdrucke, wovon uns das ewige Tempo rubato, das unzeitige Ziehen und Zerren genugsam überzeugte. Möge uns der junge Künstler Gelegenheit geben, nächstens von seinen Fortschritten zu berichten. Ausserdem hörten wir in diesem Concerte noch mehre Opern-Ensemble's aus *Kuhlau's* Lulu, den Hugenotten, Jessonda u. s. w., grösstentheils in recht gelungener Aufführung. — Zwei junge talentvolle, hiesige Künstler, die Herren *Lund* und *Hawkilde*, haben sich mit zwei Dilettanten zu einem Männergesang-Quartett vereinigt und gaben im Hôtel d'Angleterre zwei Soireen, in welchen sie mehrere Quartette so zart und innig, mit so feinem, richtigem Geschmacke, andere so keck und und humoristisch vortrugen, wie uns in dieser Weise kaum je vorgekommen; besonders zeichnen sie sich im Vortrage unserer nordischen Volksweisen aus, über deren tief-poetischen und höchst eigenthümlichen Charakter wir uns vielleicht in einem späteren Berichte mehr auslassen werden. Auch kamen in diesen Unterhaltungen Instrumentalsachen (unter anderen das weniger gehörte kleine Bdur-Trio (Op. 11) von *Beethoven* und das Quintett von *Schumann*) zur Aufführung, doch müssen wir wohl über die Ausführung schweigen, da diese Soireen einen mehr privaten als öffentlichen Character trugen, und wir fürchten, schon zu viel gesagt zu haben. —

Concerte fremder Künstler haben wir diesen Winter noch gar nicht; *Jacob Eben*, Virtuose auf dem Guskow'schen Holz- und Strohinstrumente, ist hier, aber noch nicht zum Spielen gekommen, und das bereits angekündigte Concert des Pianisten *Reinecke* musste aufgeschoben werden, weil derselbe durch eine bedeutende Verletzung der Hand auf einige Zeit zum Spielen untüchtig gemacht wurde. — Schliesslich erwähnen wir noch der zahlreichen Concerte des Tanzcomponisten *Lumbye* im neuerbauten Hippodrom, welche sehr stark besucht werden, da Herr *Lumbye* es nicht verschmäht, durch Verloosungen von Reitpferden und andere Lockspeisen die grosse Menge herbeizuziehen. Uebrigens spielt sein Orchester exakt und feurig, und kann man dann und wann mit Vergnügen der Ausführung *Lumbye*'scher Tänze zuhören, unter denen manche piquante und schwungvolle zu finden. Leider hat *Lumbye* in der letzten Zeit begonnen, hüchtig und sorglos zu schreiben, und dadurch seinem Rufe schon bedeutend geschadet. —

Thalberg, *Ernst*, *Dupres* werden erwartet; ob sie kommen — das möge die Zukunft lehren, von der wir, in mancher Beziehung, das Beste hoffen! —

O. H.

Neapel (königliche Hoftheater S. Carlo und Fondo). Mit einem gewissen Rechte war man auf die Herbstsaisons gespannt, und gab sich der angenehmsten Erwartung hin; sie wurde aber bei allem hochtrabenden Geschwätz der Zeitschriften nur zum Theil befriedigt. Das erst voriges Jahr ausgebesserte und verschönerte, nun mit ächtem Golde ausgeschmückte Theater San Carlo setzte Alles in gute Stimmung. Die Sängergesellschaft war im Ganzen gut, mitunter für die heutigen Zeiten vortrefflich. Die *Frezzolini* ist die beste jetzt lebende Sängerin in Italien; noch unlängst war es die *Tacchinardi-Persiani*, die jetzt aber beinahe fertig ist; nach der *Frezzolini* kommt unmittelbar die *Todolini*. Sowohl die *Brambilla* (*Teresa*), als die Altistin *Buccini* und Tenor *Fraschini* (missbraucht seine Stimme), Tenor *Malvezzi* gehören zu den Besseren. *Balsar* wäre mit einer vortrefflichen Stimme ein ganz anderer Bassist (?). *Buffo Luzio* (*Pappone*) ist hier sehr beliebt. Die übrigen Sänger, als die *Cali*, Tenor *Bonfigli*, die Bassisten

Arati, *Gianfrida* geben mit. *Pacini* und *Mercadante*, hier in Neapel zwei respectable Namen, waren so zu sagen die Träger der Stagione. Am 4. October, einem Hofgalatage (Namenstag des Königs), wurde das prachtvolle Theater S. Carlo mit *Pacini's* einige Tage zuvor auf dem Teatro Fondo mit der *Brambilla*, der *Cali* und dem Tenor *Malcesani* gegebener älteren Oper Buondelmonte eröffnet; letztere nahm sich in diesem viel grösseren Saale besser aus. Am 10 desselben Monats gab man die von *Pacini* vorigen Karneval für's Turiner Hoftheater neu componirte, hier von ihm selbst in Scene gesetzte Oper Regina di Cipro (Catterina Cornaro). Nun taucht eine tragicomische Szene hervor. In Turin hat diese Regina bekanntlich Furore, hier aber, wenigstens in der ersten Vorstellung, Fiasco gemacht, wiewohl die besten der Gesellschaft (*die Frezzolini*, *Fraschini* und *Balzar*) darin sangen. Bühnen- und Orchesterlärm ist in ihr vorherrschend, und da der meiste Theil der Stücke mit der mus. Bande begleitet ist, so kann man sie ohne Weiteres eine Oper mit obligaten Banden nennen. Drei einzige Stücke fanden Beifall: das Duett zwischen der *Frezzolini* und *Fraschini*, die Cavatine der *Frezzolini*, und ihre Scena finale im 2. Akt. Herr *Torelli*, Redacteur des hiesigen Omnibus, welcher das ganze Jahr verlegen ist, wem von den vier Maestri: *Mercadante*, *Pacini*, *Donizetti*, *Bellini* er die grössere Dosis Sublimität geben soll, schrieb (Nr. 25, 17. October) eine schrecklich lange, sehr klein gedruckte, defensiv-elegische, in drei Abschnitte abgetheilte Pische Apotheose. Im ersten Abschnitte wird gesagt, das Buch sei zu lang, habe zu viele Banden, Tänze, militärische Manövers, und nachdem er vom Maestro selbst viel gesprochen, bittet er das Publikum um gütige Nachsicht (una pietà) für ihn. — Der zweite Abschnitt ist *Pacini's* Herz (il cuore di Pacini) überschrieben, und beginnt mit einem Gespräch zwischen Herren *Torelli* und *P.* in der Hauptprobe, worin nach etwas langem Hin- und Herreden der dem Maestro gemachte Antrag, eine Oper für 1000 Ducati (ungefähr 1900 östreichische Gulden) zu componiren, mit der Bedingniss angenommen wird, 400 davon dem Dichter zufallen zu lassen. Hierauf wird denn *Pacini's* gutes Herz noch deutlicher dargethan. Der Beweis ist folgender. Indem er seine Regina di Cipro selbst in die Scene setzte, sorgte er für Alles: für die Action, für den Gesang, für die Chöre, die Banden, Comparserien, Tänzer, gab selbst die Kanonade an, liess die Uhren schlagen, die Glocken läuten, Holz sägen und noch viel Anderes, wovon dieser Abschnitt spricht, und wozu wahrlich ein superlativ gutes Herz gehört. Als er nach der ersten Vorstellung nach Hause kam und zu Bett stieg (heisst es weiter), hörte Bassist *Arati* (Zögling des Conservatoriums in Lucca, der ebenfalls in der Oper sang) seinen theueren Meister seufzen und oft ausrufen: „Ach! warum componires? wozu so viel? ich will nicht mehr componiren, ich werde auf den Kopf meiner Tochter schwören, die übrigen Tage ruhig zu leben. Mein Gott! mein Gott! weich ein Leben ist dies!“ So (führt Herr *Torelli* weiter fort) brachte *Pacini* die Nacht nach einer ersten Vorstellung seiner Oper zu, und so bringen sie alle Künstler zu, denen Gott ein fühlendes Herz gegeben. Beneidet ihn, wenn ihr könnt, in jenen unsterblichen Augenblicken (sic). — Der dritte Abschnitt spricht von der Musik und den Sängern. Hier und in einem nachfolgenden Artikel wird von der grossen Herrlichkeit Italiens, seinen Maestri *Rossini*, *Pacini*, *Bellini*, *Donizetti*, *Mercadante* etc., seinen vornehmen Sängern dieser Epoche mit einem Hyper-Superlativ gesprochen. Dass übrigens *Pacini* nicht auf den Kopf seiner Tochter geschworen, die übrigen Tage ruhig zu verleben, beweist, dass er bereits neue Verbindlichkeiten eingegangen ist, noch in diesem Jahre 1847 drei neue Opern zu componiren (Honorarium unbekannt): eine Opera semiseria im Frühling für's hiesige Teatro Fondo, eine Opera seria für die Impresa Canari im September, und eine andere Opera seria im November für das hiesige Theater S. Carlo. Es werden aber auch so selten von ihm Opern gegeben, dass er auf eine andere Art dafür sorgen muss. Die Regina di Cipro wurde nach mehreren Auslassungen öfters gegeben, was sie freilich meist der *Frezzolini* zu verdanken hat.

Hamburg. Februar. — Im Opernfache haben wir schon wieder eine Novität erhalten: *Halevy's* Musketiere der Königin, die dritte nächst der Gitana und Hernani, welche in einem Zeitraume von etwa 6 Wochen über die Bühne gegangen ist. Die Herren *Mühling* und *Cornet*, deren Direction des hiesigen Stadttheaters mit dem letzten März d. J. ihre Endschaft erreicht, thun ihr Möglichstes, durch Reichhaltigkeit und Neuheit der Vorführungen sich zum Abschiede beim Publikum noch ein Andenken zu hinterlassen. Man sieht, die Herren, die während der ganzen Dauer ihrer Geschäftsführung, am Meisten aber in den letzten Jahren, mit den heftigsten Angriffen hinsichtlich der Art und Weise derselben zu kämpfen hatten, lassen es an guter Lust an Thätigkeit nicht fehlen, und ihre Nachfolger, die Herren *Baizon* und *Maurice*, werden späterhin gehörig zu thun haben, um, den Ansprüchen des dadurch gar leicht verwöhnten Publicums gegenüber, ihre Stellung gehörig zu behaupten. Die „Musketiere“ erschienen zuerst am 18. Februar und zwar zum Benefice des ersten Tenoristen, Herrn *Wurda*, welcher, nachdem er den grössten Theil seines Künstlerlebens der hiesigen Bühne gewidmet, ehenfalls dieselbe verlassen wird. War Herr *W.* auch kein eigentlicher Heldentenor ersten Ranges, wozu ihn schon Klangfarbe und Umfang seines mehr dem höheren Bariton als dem Tenore angehörigen Organes weniger eignete, so dürfte der Schmelz dieser, namentlich in den früheren besseren Zeiten seiner Leistungen so klangreichen Stimme, so wie die innige, zarte Vortragsweise, die ihn namentlich in *Bellini*'schen Opernpartieen so sehr auszeichnete, schwerlich in dem Maasse vereint bei einem Sänger wieder vorgefunden werden. Wir erinnern nur an *Wurda*'s Partieen als Elwin in der Nachtwandlerin, als Eleazar in der Jüdin, so seine Leistungen in Joseph, im Nachtlager, in Guido und Ginevra und an so manche andere, die dazu beitrugen, ihm einen vollgiltigen Künstlernamen zu erwerben. —

Die Darstellung der oben erwähnten Oper fand Beifall, der jedoch mehr den wackeren Bestrebungen der Mitwirkenden, als dem eigentlichen — sehr geringen Kunstwerthe der Musik galt. Die Wiederholung des im dritten Akte vorkommenden Couplets wurde namentlich durch den originellen Vortrag der Madame *Fehringer* veranlasst. Die Oper ist ziemlich bunt aus Einzelnheiten zusammengewürfelt, und im Ganzen ein ziemlich schwaches Product, weshalb ihr Aufenthalt auf hiesiger Bühne auch wohl nicht von langer Dauer sein, und die neue Direction schwerlich Veranlassung finden dürfte, die Partitur abermals von der Verlagshandlung zu erwerben, da die Herren *Mühling* und *Cornet* das Recht der Aufführung nur temporär, nämlich für drei Monate um den Preis von 120 Thlr. s. Z. an sich gebracht haben.

Noch haben wir der Vorstellung von *Michael Beer's* fünfactiger Tragödie: „Struensee" Erwähnung zu thun, die ebenfalls im Laufe des Februarmonats zum ersten Male über die Bühne ging. Die dazu gehörige Musik von *Meyerbeer* ist charakteristisch und fand, namentlich was die Ouvertüre anlangt, reichen Beifall. Insbesondere ausgezeichnet ist das Andante dieser Ouverture, Des-dur, $^{6}/_{4}$ Takt, so wie die grosse Stretta zum Schlusse derselben, in welcher das Anfangsthema wieder erscheint, durch ihre ergreifende mächtige Wirkung. Die Zwischenaktsmusik ist im Vereine mit dem Dramatischen gleichfalls von gutem Effect.

Reprisen waren in diesem Monate Nabucodonosor, die Matrosen, Hernani, Gitana und einige Darstellungen der Musketiere.

An Concerten aller Art haben wir bis jetzt noch immer Ueberfluss. Den Beigen derselben eröffnete im abgewichenen Monate das erste diesjährige philharmonische, welches uns die Bekanntschaft zweier Mitglieder der königl. baierschen Hofkapelle, der Gebrüder *Moralt* brachte. Der eine von diesen, Herr *Joseph Moralt*, ist ein wackerer Violoncellist, ein correcter Spieler, der aber auf den Namen eines Virtuosen im heutigen Sinne des Wortes keinen Anspruch machen kann. Er trug ein Adagio von *Mozart* vor, sinnig und mit Ausdruck. Sein Bruder, Herr *Peter Moralt*, Violinist, spielte ein selbstcomponirtes Concert, vermochte aber weder durch die Composition noch durch seinen Vortrag, die beide den Bereich des Gewöhnlichen nicht überschritten, sich Beifall zu erringen. Der hiesige, schon einige Male in diesen Blättern erwähnte junge Pianist Herr *Otto Goldschmidt* schreitet wacker vorwärts. Er trug *Mendelssohn-Bartholdy's* G moll-Concert mit vielem Geschmacke und tüchtig ausgebildeter Technik vor, und erfreute sich der beifalligsten Theilnahme. Die Hauptpointe des Concerts aber war *Beethovens* prächtige B dur-Symphonie, die mit Leben und Energie von einem gut eingeübten Orchester wacker, und — bis auf wenige Einzelnheiten correct ausgeführt wurde. —

Ein hier wohnhafter Engländer, Herr *George Hepworth* hatte am 13. Februar in der englischen Episcopalkirche ein Concert zum Besten der nothleidenden Irländer veranstaltet, welches, unerachtet des milden Zweckes, doch nur wenig Zuhörer fand. Leider glaubt heut zu Tage fast Jeder, der eben die ersten Elemente der Instrumentalmusik überwunden zu haben denkt, sich zu Concertvorträgen und zum Anspruch auf den Namen eines Virtuosen berechtigt. Herr *Hepworth* ist ein noch junger Mann, ersichtlich nicht ohne tüchtige Anlagen und Talent, und wenn wir nicht irren in seinem musikalischen Wissen und Treiben, welches sich hauptsächlich auf Orgelspiel beschränkt, in welchem er eine leidliche Fertigkeit besitzt, grösstentheils Autodidakt. Schule und höhere Kunstbildung mangelt ihm gänzlich, und so waren denn seine zu Gehör gebrachten Compositionen und Vorträge nicht viel mehr als die eines Anfängers. Dazu noch das miserable Instrument: ein vor etwa 18 Jahren aus den Resten einer alten verwitterten Orgel zusammengestümperten Flickwerk, welches fast kein einziges in vollkommen brauchbarem Zustande befindliches Register enthält und, namentlich in den Labialbässen, gräulich verstimmt ist. Das Beste vom ganzen Concerte war ein Cellovortrag des Herrn *D'Arien*, der ein abgekürztes *Spohr'sches* Adagio spielte. Den Chören und Solosachen fehlte es an vorhergegangener Einübung so wie an Direction, und die Sänger, gerade nicht die schlechtesten unserer Dilettanten, die sich des milden Zweckes halber bei dem Concerte betheiligt hatten, mussten sich selbst so recht helfen so gut es gehen wollte.

Der hiesige Apollovereiu, eine aus Dilettanten zur Uebung des Orchesterspieles bestehende Gesellschaft, welche seit mehreren Jahren unter Leitung des Herrn Concertmeister *Lindenau* eine regsame musikalische Thätigkeit entwickelte, wird sich wahrscheinlich auflösen, da die erforderliche Anzahl von Theilnehmern für den folgenden Winter bis jetzt nicht hat zusammengebracht werden können. Zum Schlusse seiner diesjährigen Leistungen veranstaltete der Verein am 25. Februar ein von den hiesigen am Theater angestellten Sängerinnen den Damen *Jacques* und *Erck* durch ihr Talent unterstütztes Concert zum Besten des Hilfsvereines von 1847, welches sich beifalliger Theilnahme zu erfreuen hatte und für 913 verkaufte Billets die Summe von 416 Thlr. preuss. Court. abwarf.

Am 20. gab die hiesige Gesangakademie unter Leitung ihres Direktors, des Herrn *Grund*, *Schumanns* Paradies und die Peri, und zwar zum Besten des früher in St. Petersburg als Concertmeister angestellt gewesenen Herrn *Behr*, welcher als Violinist im Orchester mitwirkte. Noch ein Concert zu mildem Zwecke wurde am 26. im Stadttheater unter Leitung des Kapellmeisters Herrn *Kirchs* zum Besten des hiesigen Unterstützungsvereins gegeben. *Beethovens* C moll-Symphonie in gelungener Durchführung und eine Arie aus *Händel's* Joseph mit *Meyerbeers* Instrumentation waren die Hauptmomente.

Noch mag zum Schlusse die Anwesenheit eines sechsjährigen Berliner Clavierviruosen, *Papendyk*, erwähnt werden, welcher hier einige Male, doch ohne sonderliche Theilnahme zu erregen, sich hören liess. Die Zeit der Wunderkinder ist Gottlob wohl vorüber, und mit ihr der Geschmack an den einem solchen armen Duodezvirtuosen auf Kosten seines Jugendlichens

und seiner Jugendfreuden eingequälten Zwangsproductionen.

Ein von dem hiesigen Herrn Doctor *Wollheim* für die deutsche Bühne bearbeitetes Schauspiel des durch seine Sakontala hauptsächlich bekannten indischen Dichters *Kalidasas*, Urwassi (die Nymphe) betitelt, wird dem Vernehmen nach von *Conradin Kreutzer* in Musik gesetzt.

Schleiz, den 20. Februar 1847. Das am 11. d. M. von dem hiesigen Bürgergesangverein in Verbindung mit den Mitgliedern der fürstl. Hofcapelle gegebene Vocal- und Instrumentalconcert verschaffte uns einen Genuss, den wir seit längerer Zeit entbehren mussten, welchen weder die zuletzt hier anwesende Döbbelin'sche Schauspieler-Truppe, der Oper und überhaupt Gesang eine terra incognita zu sein schien, noch die später hier an verschiedenen öffentlichen Orten statt gefundenen Concerte darzubieten im Stande waren. —

Was angestrengter Eifer und Liebe zur Sache vermögen, davon hat uns der Bürgergesangverein, unter Leitung des thätigen und kunsteifrigen Herrn Hofmusikus *Schlenstädt* wiederum einen erfreulichen Beweis geliefert. Denn obgleich die Mitglieder des Vereins grösstentheils dem Gewerbstande angehören und folglich wenige Musestunden nur auf ihre Vervollkommnung verwenden können, so war doch die Ausführung im Ganzen eine gelungene zu nennen. Unter mehreren bekannten Piecen, als: „Des Sängers Heimath" v. *Beer*; Gebet der Erde von *Zöllner*; Kriegerchor von *Otto*; Chor aus Czaar und Zimmermann etc. zeichnete sich besonders „Hymne", ges. v. *Dorsch*, comp. v. *Schlenstädt*, sowohl durch Gediegenheit der Composition, als auch durch Präcision des Vortrages aus; den Glanzpunkt derselben bildete das Andante, ausgezeichnet durch einen wunderbaren Schmelz der Instrumentation, welcher Aller Herzen mit sich fortriss. — Ueberhaupt wäre sehr zu wünschen, dass dieses Product des genannten Componisten so wie sein „Morgen vor der Schlacht", welche sich besonders für Sängervereine eignen, durch den Druck einem grösseren Theile der Kunstliebenden bekannt und zugänglich gemacht würden.

Ein Satz für die Trompete, ebenfalls von *Schlenstädt* und vorgetragen von Herren *Lässker*, erwarb allgemeinen Beifall.

Das Haus war gedrängt voll, woraus man auf viel Liebe zur Musik schliessen konnte. Doch widersprechen wieder andere Erscheinungen dieser Annahme. So werden z. B. die in hiesigem Residenzschlosse wöchentlich gegebenen Concerte unserer ausgezeichneten Hofkapelle wenig besucht, was um so mehr zu verwundern ist, als jeder Gebildete freien Zutritt hat. Vielleicht fänden sie mehr Theilnahme, wenn sie bezahlt werden müssten.

Liegnitz. Im Februar fanden hier 2 grosse Concerte zu wohlthätigen Zwecken Statt, deren Reinertrag 200 Thlr. betrug. Es wurden in diesen Concerten aufgeführt: Symphonie (Bdur) von *Beethoven*, der 42ste Psalm von *Mendelssohn*, Ouverture zur schönen Melusine von *Mendelssohn*, und eine Hymne für Chor und Orchester vom dasigen Musikdirector *Tschirch*.

Miscellen.

Musikalische Ansichten von *Börne*, aus seinen dramaturgischen Blättern.

Die Schweizerfamilie.

„Eines Gefühls verschiedene Regungen mit ihren leisen Eigenthümlichkeiten zu bezeichnen, ist dem Künstler meisterhaft gelungen. Die Liebe ist's, welche durch die ganze Handlung geht, aber die sehnsüchtige zur Heimath, die besorgte der Eltern, die unterwürfige zur Kindes-, die Geschlechtsliebe, trauernde und glückliche, die Dankbarkeit endlich; wie sind sie, wenn auch verwandt, doch so kenntlich auseinander gehalten! Man vergleiche damit das Bravourgeschrei in dreissig Lärmopern — dort, das Gewinsel der verzweifelten, die süssen Arien der betrübten, und gar die Ausbrüche der glücklichen Liebe, wo das Herz nach einem Walzer schlägt oder eine Ecossaise durchhüpft — man vergleiche damit die Gesänge der Schweizerfamilie, und frage dann die Kenner, ob sie, wie üblich auch dieser Musik, darum weil sie verständlich ist, den Verstand absprechen mögen. "

Die Entführung aus dem Serail.

„Gibt es ein übersinnliches Land, wo man in Tönen spricht—die Meister der Kunst führen Euch hinauf, indem sie Euch erheben: nur *Mozart* allein zeigt uns den Himmel, zu dem Andere emportragen müssen, in unserer irdischen Brust. Das ist's, was ihn nicht allein zum Grössten macht aller Tondichter, sondern zum Einzigen unter ihnen. Um *Mozart*'scher Musik froh zu werden, bedarf es keiner Erhebung, keiner Spannung des Gemüth's, sie strahlt Jedem, wie ein Spiegel, seine eigene und gegenwärtige Empfindung zurück, nur mit edleren Zügen; es erkennt Jeder in ihr die Poesie seines Daseins. Sie ist so erhaben und doch so herablassend, so stolz und doch Jedem zugänglich, so tiefsinnig und verständlich zugleich, ehrwürdig und kindlich, stark und milde, in ihren Bewegungen so ruhig und in ihrer Ruhe so lebensvoll. Musik, wenn sie als heimathliche Sprache der Liebe und Religion sich austönt, wird so himmlisch, als bei *Mozart*, bei Keinem vernommen. Aber bewundernswürdiger als in jener Höhe, wo das Wort schon im Sinne seine Verherrlichung findet, ist *Mozart* in der Tiefe, wo er, das gemeine Treiben adelnd, die Poesie der Prosa, den Farbenschmelz des Schmutzes und den Wohlklang des Gepolters kund macht. Die Singstücke der Konstanze, der Donna Anna und das furchtbare Auftreten des steinernen Gastes sind vielleicht minder unnachahmlich als Ossian's Gesänge. So ein meisterhafter Geselle, so ein verklärter Brummbär und bündischer

Das zweyte Oratorium, das den heil. Abend in der katholischen Kirche aufgeführt wurde, war eine neue Musik vom Hrn. Kapellm. Schuster zu Metastasio's Gioas, re di Giuda. Die Hrn. Sassaroli, Tini, Cecarelli, Penelli, Paric und Cinti hatten die Solopartieen. Penelli hatte den Hohenpriester, Giojada. Das wird Sie befremden, (ohngefähr, als wenn Mozart den Sarastro für einen gewandten Tenor geschrieben hätte:) da man aber Hrn. P. so gern hört, und die Rolle des Hohenpriesters die stärkste ist, hat wahrscheinlich Hr. S. diesen Verhältnissen nachgeben wollen. Das Ganze ist von dem Komponisten so gut ausgeführt worden, wie er mehrere frühere Arbeiten ausgeführt hat, und man wird seine Manier nirgends verkennen — weshalb ich auch nicht nöthig habe, ausführlicher darüber zu seyn. Eine besonders rühmliche Auszeichnung verdienen — das Schlusschor des ersten Akts, die Arie des Gioas: Ah, se ho da vivere mal fido a te, im 2ten Akt, so wie die letzte Arie der Atalia. Das Orchester führte alles ganz vortrefflich aus; besonders kann ich auch diesmal die grosse Genauigkeit und die wahrhaft schönen Bässe nicht genug rühmen. So sehr schön auch Penelli sang, so hätte er doch nicht so oft vergessen sollen, dass er hier nicht als Liebhaber oder junger Held auf dem Theater, sondern als Hoherpriester in der Kirche auftrat.

Wien, den 6ten April. Musikalisch neues giebt es (ausser einem Oratorio von Paer, das nicht sehr gefallen hat) nur das Oratorium von Beethoven, Christus am Oelberg, welches gestern aufgeführt wurde, und ausserordentlichen Beyfall erhielt. Es bestätigte mein schon lange gefasstes Urtheil, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken kann, wie Mozart. Mit grossen Schritten eilt er zum Ziele. Vogler ist hier, man erwartet bald eine neue Oper von ihm. Cherubini kömmt nicht.

Petersburg. Der bekannte Violinist Franz Eck spielte gleich bey seiner Ankunft hier vor dem Kaiser und erhielt dessen Beyfall so sehr, dass er als Solospieler und Direktor der Hofkonzerte angestellt wurde.

Gotha. Herr Kirmair, welcher schon seit einigen Jahren der Prinzessin von Hessen kassel Unterricht in der Tonkunst gegeben hat, ist bey Gelegenheit der Vermählung derselben mit unserm Erbprinzen von diesem in Dienste genommen worden, und hat von dem Herzog das Prädikat als Konzertmeister erhalten.

Recensionen.

No. 1. *Trois Sonates pour le Pianoforte, composées et dediées à Muzio Clementi, par son Elève John Field.* à Paris, chez Mlle Erard, (Pr. 7 Fr. 10 S.)

No. 2. *Trois Sonates pour le Pianoforte, composées par Francesco Pollini.* à Paris, chez Mlles Erard. (Pr. 9 Fr.)

No. 1. scheint das erste Produkt der Muse des John Field, eines Eleven von dem berühmten Muzio Clementi zu seyn, womit er sich bey dem musikalischen Publikum eingeführt hat. Diese drey Sonaten bestätigen den Ruf vollkommen, dass John Field ein sehr fertiger Klavierspieler seyn muss, wenn er diese Sonaten, die mit vielen Sprüngen und weiten Spannungen der Finger überflüssig versehen sind, gut und richtig exekutiren will. Fragt man aber nach der Hauptsache, nach dem poetischen Werthe dieser Sonaten, so darf und kann Rec. anders nicht, als der Wahrheit gemäss versichern, dass John Field wenig Hoffnung von sich gegeben hat, ein guter musikalischer Dichter für das Klavier zu werden. Er hat sich in diesen Sonaten zwar als ein unverkennbarer Schüler seines Meisters gezeigt, aber doch nur als solcher, der die Schaale für den Kern ergriffen hat. Denn es scheint, als wenn J. F. hier hauptsächlich darauf ausgegangen wäre, nur das Schlechteste oder doch Unbedeutendste seines

Frauenwächter, wie er ergrimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch welches er täglich den Honig sieht, den er nicht ablecken darf, so ein erboster Kerl, der alle Welt hasst, weil er nicht lieben kann, wird sobald nicht wieder in Musik gesetzt.

Feuilleton.

Im Januar d. J. wurde bei der Abtheilung 's Gravenhage des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst aufgeführt *Mozart's* Requiem, 3 Lieder von *Festa* und der 145. Psalm von *Verhulst*. Im Februar: der 2. Theil von *Hiller's* Zerstörung Jerusalems, Floris von *Verhulst*, und *Mozart's* Don Juan. Am 23. desselben Mts feierte die Abtheilung Rotterdam ein Musikfest, bei dem *Mendelssohn's* 95. Psalm und *Haydn's* Jahreszeiten zur Aufführung kamen. Alles mit ausserordentlichem Beifall. —

Verzeichniss der sämmtlichen Opern *Halévy's*. — Les Bohémiennes, 1820 (nicht aufgeführt). — Pygmalion, 1824. — L'artisan, 1827. — Le Roi et le Batelier, 1826. — Clari, 1829 (auf dem italienischen Operntheater aufgeführt, seine erste Oper, die in Paris auf die Bretter kam). — Le Dilettante d'Avignon, 1829. — Manon Lescaut (Ballet), 1830. — La Tentation (Ballet-Oper), 1832. — Les Souvenirs de Lafleur, 1833. — La Juive, 1835. — L'éclair, 1836. — Guido et Ginevra, 1838. — Le Sherif, 1839. — Les Treize, 1839. — Le Drapier, 1840. — Le Guitarero, 1841. — La Reine de Chypre, 1841. — Charles 6., 1843. — Les Mousquetaires de la Reine, 1846.

Anserdem ist zu bemerken, dass *Halévy* die von *Hérold* unvollendet hinterlassene Oper *Ludovic* beendete, und dass im Jahre 1832 in Berlin am Königsstädter Theater eine Oper von ihm unter dem Titel: „Die Sprache des Herzens" aufgeführt wurde. Jedenfalls ist es eine der oben aufgezählten, wahrscheinlich Le Dilettante d'Avignon.

Nach Obigem ist das von *Oettinger* in Nr. 234 des Charivari mitgetheilte Verzeichniss der *Halévy's*chen Bühnencompositionen zu vervollständigen. —

Jaques Fromental Halévy ist den 27. Mai 1799 zu Paris geboren, trat in seinem zehnten Jahre in's Conservatorium der Musik, studirte zunächst unter *Cassel*, dann unter *Lambert* und *Berton*, zuletzt unter *Cherubini*, dessen Lieblingsschüler er war. 1819 gewann er durch die Cantate „Hermione" den grossen römischen Preis, ging 1820 nach Italien und kehrte nach zwei Jahren nach Paris zurück. — 1835 wurde er Ritter der Ehrenlegion, 1836 Mitglied des Instituts, und ist Professor am Conservatorium.

Verdi's Hernani hat in Stuttgart nicht besonders gefallen. Dagegen fand *Gade's* Comala in Hamburg ziemliche Anerkennung.

Das Programm zu dem allgemeinen deutschen Musikfeste in Lübeck (26. bis 29. Juni d. J.) ist ausgegeben. Es enthält eine Anweisung auf viele Festlichkeiten, worunter namentlich eine Seefahrt von Travemünde aus eine Hauptrolle spielt. *Franz Lachner* in München hat die Leitung sämmtlicher Aufführungen übernommen.

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat an die Stelle des verstorbenen Grafen von Clarac den bekannten Baron von Taylor zum Mitgliede erwählt.

Ein Mangel an Dichtern ist auch in Belgien so wenig zu befürchten als anderwärts. Die königl. Akademie zu Brüssel hatte für eine Cantate (das Gedicht) einen Konkurs ausgeschrieben; die Cantate soll zur Bewerbung um den diesjährigen grossen Preis der Composition für die Zöglinge der Anstalt benutzt werden. Es waren nicht weniger als drei und dreissig Arbeiten eingegangen. Wer den Preis davongetragen, wird nicht veröffentlicht, „damit sich die Componisten nicht etwa im Voraus die gekrönte Cantate verschaffen, wohl auch gar sich bei der Composition helfen lassen können."

Emil Prudent ist von der Herzogin von Parma zum Hofpianisten ernannt und mit einer Brillantnadel „von mehr als 4000 Fr. Werth" beschenkt worden.

Am Palmsonntage wurde in Dresden bei dem üblichen grossen Concert *Mozart's* Requiem und *Beethoven's* D moll-Symphonie mit den Chören aufgeführt. Das erstere dirigirte *Reissiger*, die letztere *Wagner*. Die Masse der Ausführenden belief sich auf 320 Personen. Die Solopartieen sangen die Damen *Kriete* und *Schreck*, die Herren *Bielcziczky*, *Mitterwurzer*, *Risse*.

Am 28. März fand der Schluss der bisherigen Direktion des Hamburger Stadttheaters (*Cornet* und *Mühling*) in einer Vorstellung von einzelnen Scenen aus Schauspielen und Opern etc. Statt. Mehrere von den bisher engagirt gewesenen Mitgliedern werden bleiben, die meisten aber neu eintreten.

Das zweite Sängerfest des deutsch-flämischen Sängerbundes wird dieses Jahr, gegen Ende Juli, in Gent gefeiert. Der Magistrat hat bereits angemessene Summen bewilligt und das Ministerium Erleichterungen für den Verkehr auf den Eisenbahnen zugesagt.

In München hat der italienische Violinist *Vincenzo Bianchi* sehr gefallen.—Ebenso gefiel umgekehrt in Florenz die Oper eines deutschen Componisten: Luisa de Monfort, von *Michael Bergsohn* aus Hamburg.

Madame *Stoltz*, die famöse Primadonna der grossen Oper in Paris, hat sich entschlossen, diese ihre Stellung, die laut Contractes noch bis Michaelis 1845 zu dauern hätte, schon jetzt aufzugeben. Sie bleibt nur noch so lange, bis eine Nachfolgerin gefunden ist. Ausser einem Jahrgehalte von 80,000 Franken hatte sie noch bedeutende Nebeneinkünfte.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue empfehlungswerthe Musikalien,

welche **jetzt** in unserem Verlag erschienen und durch alle solide Musikhandlungen à 5 Sgr. bis 1⅓ Thlr. zu beziehen sind:

Czerny. Der gute Clavierspieler, vollständiger Cursus von melodischen systematisch vom Leichten zum Schweren fortschreitenden Uebungen für Pfte., mit genau bezeichnetem Fingersatz. Op. 784. Der Anfang. Op. 749 und 753. Der Fortschritt. Op. 751. Tonleiterübungen zu 4 Händen. Op. 755. Le Perfectionnement: 25 Etudes caractérist. Op. 756. Le Style: 25 Etudes de Salon p. Pfte.

Canthal. Walzer: Klange der nordischen Nachtigall Jenny Lind. Preussen's Farben-Marsch f. Pfte., für Orch. Op. 400.

Chwatal. Schönsten aus Mozarts Opern f. Piano zu 4 Händen. 9 Nrn.

Duvernoy. Fantaisie s. 1. Mousquetaires de Halévy p. Pfte. Op. 100.

Fürstenau. Délices de l'Opera p. Flûte av. Piano: 4 Rondos s. Marie, Teufels Antheil, Sirene u. Musketiere. Op. 140.

Gluck. Chor der Scythen aus Iphigenie, Arie und Chor aus Armide f. Piano allein v. Alkan.

Graziani. Coro-polka der Mad. Cerrito, eingelegt in das Ballet: Das Blumenmädchen, f. Pfte., Orch. etc.

Gung'l (Johann). 6 Polkas, gewidmet I. K. H. der Grossfürstin Maria Nicolaiewna, für Pfte., Orch. etc. Op. 46 — 52.

Gumbert. 12 leichte melodiöse Singübungen für Sopran od. Tenor mit Pfte. Op. 19. Eine Perle nenn ich mein, für 1 Singstimme.

Japha. Trois Gondolières p. Pfte. Op. 44.

Jannenne. Vorschule zu den 36 Vocalisen von Bordogni für Sopran oder Tenor.

Jähns. 6 Lieder für eine tiefe Stimme. Op. 25.

Kullak. Grosse Phantasie über Themas aus: Vielka, oder: Feldlager in Schlesien von Meyerbeer, f. Pfte. zu 4 Händen, dito leicht arrang. v. Wagner.

Jenny Lind's schwedische Lieder mit deutschem Text, bearb. von Gumbert. Heft IV. (6 Lieder).

Löhrss. Deutsche Lieder von Mendelssohn, Rücken, Curschmann f. Pfte. Op. 10. Trio p. Pfte., Viol. et Vcelle.

Liszt. Loreley, Mignon, Angiolin, Au Rhin, Le Roi de Thule, Invocation p. Pfte.

Litolff. Fantaisie-Caprice de Concert sur Robert le diable p. Pfte. 3me Concerto Symphonie (H moll) pour Piano av. Orch. 4 Thlr. dito p. Piano seul. 2 Thlr. Op. 22.

Louis. Sérénade des Mousquetaires de la Reine p. Violon et Pfte. Op. 405.

Marcello. 50ter Psalm p. Piano seul p. Alkan.

Meyerbeer. Grosse Polonaise aus Struensee f. Orch. (Partitur u. Stimmen 4 Thlr.) f. Piano und zu 4 Händen.

Rubinstein. Air suédois de Jenny Lind transcrit p. Piano.

Servais et **Ghys.** Gr. Variat. brill. sur God save the King p. Vcelle et Violon.

Schuchner. Romance variée, La chasse, p. Pfte. Op. 11.

Schäffer. Polkaständchen f. 4 Männerstimmen. Op. 14, dito f. 1 Singstimme, dito als Polka f. Pfte.

Schubert. Gr. Variations brill. sur la Reine de Chypre de Halevy p. Pfte. Op. 38. Divertissement et Var. sur La Favorita de Donizetti p. Pfte.

Stern. Die Wasserfrauen für 2 Soprane und 4 Alt mit Pfte. Op. 27.

Thalberg et **Panofka.** Gr. Duo de Concert p. Piano et Violon ou Vcelle. sur d. mél. styriennes. Op. 61, dito p. Piano et Flûte.

Thalberg. Romanza pour Piano et à 4 mains. Op. 36. Nr. 8.

Vieuxtemps. Duo brillant pour Violon et Piano sur Don Juan.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Von
CARL SCHUBERTH,
Solovirtuos S. M. des Kaisers von Russland,

sind in unserem Verlage folgende Werke für Violoncell erschienen:

Op. 3. Souvenir de la Hollande. Introd. et Variat. av. Orch. 1 Thlr. 20 Sgr. — avec Pfte. 20 Sgr.

Op. 4. Caprices de Concert, av. Piano 1 Thlr. 2½ Sgr., avec 2 Violoncelles. 25 Sgr.

Op. 5. Gr. Concert av. Orchestre 3 Thlr. av Piano, 1 Thlr. 10 Sgr.

Op. 6. L'Adieu. Nocturne pour 2 Violoncelles et Piano, 15 Sgr., p. 1 Violoncelle av. Pfte., 10 Sgr.

Op. 7. Souv. de Donizetti, Fantaisie sur des themes fav. av. Orchestre, 2 Thlr., av. Piano, 25 Sgr.

Op. 8. Scène champêtre. Variat. brill. av. Orch. 1 Thlr. 10 Sgr., av. Pfte. 20 Sgr.

Op. 9. A l'espoir de se revoir. Romance av. Piano, 10 Sgr.

Op. 10. 4 Elegies av. Piano, 25 Sgr.

Op. 11. Capriccino av. Orch., 2½ Thlr., av. Piano, 1 Thlr.

Op. 12. Pastoral, Piece de Société av. Piano, 1 Thlr.

Op. 13. 2 Etudes de Concert. av. Piano, 20 Sgr.

Op. 14. Fantaisie ou Caprice sur la marche des Puritains, av. Orch., 2 Thlr. 7½ Sgr., av. Piano 1 Thlr.

Op. 15. 1. Quintett f. 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelles, 2½ Thlr.

Op. 16. Tarantelle av. Orch., 2 Thlr. 7½ Sgr., av. Piano, 1 Thlr. 5 Sgr.

Op. 17. Adieu et Revoir, Adagio et Mazurka av. Piano, 20 Sgr.

Portrait von C. Schuberth,
in Stahl gestochen, 10 Sgr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

In unserem Verlag sind in neuer Auflage erschienen:

Lindpaintner. Die Fahnenwacht. Lied, Originalausgabe, für Bariton und Tenor à 6 gGr. mit Clavierbegleitung; mit Guitarrebegl. 4 gGr.

Kuhe, Wilhm., 3 Lieder ohne Worte für das Piano. Op. 12. Nr. 1. Die Aeolsharfe, Nr. 2. Duettino, Nr. 3. la Gondola. 3te Auflage. 16 gGr.

— — das Glockenspiel, Impromptu concertant für das Piano. Op. 13. 3te Auflage. 12 gGr.

und sowohl hier uns direct, als durch Herrn **Friedr. Hofmeister** in Leipzig zu beziehen.

Allgemeine Musikhandlung
in Stuttgart.

In unserem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Carl Zöllner, Die Zigeuner.

Fantasiestück für Männerstimmen.

Partitur und Stimmen.

Leipzig, den 30. März 1847.

Siegel & Stoll.

Verkauf einer Musikalien-Sammlung.

Dieselbe gehört zum Nachlass eines hierälich verstorbenen practischen Musikers, umfasst **nur geistliche Musik** in Partitur und Stimmen, meist geschrieben, und enthält vorzügliche Werke von **Bach, Bergt, Fesca, Haydn, Homilius, Krebs, Mozart, Naumann, Neukomm, Rolle, Türk, Weinlig, Zumsteeg u. A. m.**

Wünschenswerth ist es, dass sie ungetrennt verkauft werde. Nur auf Gebote **über Vierzig Thaler** kann Rücksicht genommen werden. — Das Verzeichniss der Sammlung ist durch die Musikalienhandlung von **C. A. Klemm** in Leipzig zu beziehen. —

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. **Nr. 15.** 1847.

Inhalt: Dramaturgische Paraphrasen über die Oper. Uebersicht der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1846 — 1847 aufgeführten Musikstücke. — *Nachrichten.* Aus Hannover. Aus Frankfurt a./M. Aus Neapel. — *Recensionen.* — Aufforderung an die Herren Componisten. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Dramaturgische Paraphrasen*) über die Oper.

Von

Gustav Nauenburg.

Die Kunstkritik soll nicht blos der Commentar zu schon vorhandenen, vollendeten, sondern vielmehr das *Organon* zu *neuen* Kunstwerken sein. Ein Organon der Kunst *überhaupt;* also eine Kritik, die nicht blos erklärend und erhaltend, sondern die selbst *producirend* ist, wenigstens indirect durch *Lenkung, Anordnung, Erregung;* sie gleicht einem Piloten, der nach sicheren Principien der Steuermannskunst, die aus der Kenntniss des Globus gezogen sind, mit einer vollständigen Seekarte und einem Compasse versehen, das Schiff sicher führt, wohin es ihm gut dünkt. Die folgenden Gedanken mögen immerhin kein vollständiges System enthalten; sie sollen es auch nicht, denn ich weiss nur zu gut aus langer Erfahrung, dass unsere schaffenden Tonkünstler rein systematische Untersuchungen mehr oder weniger ignoriren; ich halte es in dieser Beziehung mit *Lessing*, der zum Schlusse seiner Dramaturgie sagt: Meine Gedanken mögen sich weniger zu verbinden, ja wohl gar sich zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur *Gedanken* sind, bei welchen sie Stoff finden, *selbst* zu denken. Ich bin nicht verpflichtet, alle Schwierigkeiten aufzulösen, die ich mache. Hier will ich nichts als fermenta cognitionis ausstreuen.

Drama — die ästhetische Darstellung des höheren Menschenlebens in Form *werdender* Handlung, durch unmittelbare Gegenwart *freier* handelnder Charactere. Nur das moralisch freie Wesen *handelt*, d. h. es bringt, nach vorhergegangener Erkenntniss der Mittel und des Zwecks, Erscheinungen hervor. Das moralisch unfreie Wesen *wird* behandelt. Handlung ist somit wohl zu unterscheiden von Begebenheit. Die Begebenheit ist jede Erscheinung in der Sinnenwelt, abgesehen von ihrer Ursache. Die Oper soll nun nicht etwa leer sein von Begebenheiten, der Grundcharakter der Oper sei aber die *Handlung*. Die Begebenheit, welche der Operndichter benutzt, wird uns als Handlung vorgeführt durch die *Motive*, wodurch sie geschieht, wodurch sie ihren Anfang hat, ihren Fortgang gewinnt, ihr Ende erreicht. Die Begebenheit *an sich* ist todt; sie wird durch die Handlung erst beseelt und verhält sich zu dieser, wie die Chronik zur pragmatischen Geschichte. Unsere modernen Opern sind oft überreich an äusserlichen Begebenheiten, aber nicht selten bettelarm an eigentlicher Handlung; die Charaktere sind oft willenlose Fratzen, die uns was *vorsingen*, denen wir aber eben nicht glauben, weil sie ohne inneres Motiv bewegt werden. Sehr wahr sagt in dieser Beziehung *Rötscher*: das eigentliche *Wesen* des dramatischen Characters offenbart sich in der Rede und in der Handlung. Sie sind die Formen des selbstbewussten Geistes, durch welche er sich zu einer entschiedenen Individualität abschliesst. In der Poesie, als dem Reiche des Idealen, kommt es nur vor allen Dingen darauf an, dass die vorgestellte Handlung so aus dem Menschen hervorgehe, dass wir die Ueberzeugung ihrer inneren Wahrheit gewinnen, d. h. sie als ein *Zeugniss der ganzen Persönlichkeit* auffassen müssen. Im Leben sagt uns die *Reihe* der Handlungen, *was* ein Mensch ist; in ihnen stellt sich der Charakter dar, aus ihnen schöpfen wir die Ueberzeugung von der Stärke seiner Ueberzeugungen, seiner Richtungen und sittlichen Kraft. Wir trauen hier dem Worte, und wäre es das beredteste, *nicht*, wir wollen erfahren, ob es sich auch aus dem weichen Elemente der Vorstellung auf den harten Boden der Wirklichkeit übersetzen kann. Wir empfinden ein natürliches Misstrauen gegen die Rede, wenn sie uns nicht durch die That besiegelt wird. Hiernach ist z. B. Robert der Teufel ein willenloser Charakter, und eben deshalb kein rechter Charakter; er schwankt wie ein schwaches Rohr hin und her, er handelt nicht durch innere Motive, durch eigene Kraft, er *wird* nur *be*handelt durch äussere Macht.

Nicht dass eine Handlung auf der Bühne vollbracht wird, macht dieselbe schon zum Ausdruck eines Charakters, sondern dass sie sich aus der Persönlichkeit *organisch erzeugt*, dies gibt ihr erst ihre charaktervolle Bedeutung; darin liegt ihre poetische Wirkung. Die That wird vom dramatischen Charakter nicht vollbracht, weil der Dichter sie vollbringen lässt, um durch sie uns zu erschüttern, sondern sie wird vollbracht, weil alle Seiten der Individualität so weit vor uns entwickelt worden sind, dass diese That aus ihnen *resultirt*. Er-

*) Siehe meine Abhandlung: „über das religiöse Drama, sofern es für die Musik bestimmt ist", welche 1832 erschien.
D. Verf.

greifend und überzeugend wirkt in der Poesie daher nur der *Prozess* selbst, *nicht* das Factum; die *Offenbarung* der geheimsten Fäden des *Innern*, nicht das fertige Geflecht, welches man uns zeigt. Unsere modernen musikalischen Dramatiker fassen aber leider den Begriff der Handlung in der Oper oft ganz anders; sie scheinen (sagt schon *Nägeli*) zu glauben, während nur eine Person auf dem Theater activ erscheint, stehe die Handlung still! da lassen sie denn, um etwas Handelndes zu ventiliren, die obligaten Instrumente der Stimme entgegentreten; sie dialogisiren dieselbe gleichsam bald mit diesem, bald mit jenem Instrumente; so müssen in einer Art Tongespräch die Ideen *umgetauscht* werden; und damit solch eine handelnde Gegenseitigkeit unterhalten werde, so häufen sie in der Orchester-Composition Contraste auf Contraste! Hat man in der früheren Opern-Cultivirung die sogenannte Concertoper bis zum Ueberdruss ausgebeutet und die dramatische Handlung geradezu *vernichtet*, so hat man in der neuesten Zeit im Gegentheil statt der Handlung eine Masse von Begebenheiten zusammengehäuft und auf Kosten der Individual-Bildung die massenhafte Ensemblekunst bis in's Unsinnige getrieben.

Im Helden der Oper concentrirt sich die Handlung; es handelt sich bei ihm um sein Höchstes, meistens auch um sein Liebstes; dabei hat er, wie der Sprachgebrauch richtig sagt: einen *Kampf* zu bestehen; Furcht und Hoffnung, Vorgefühl des Unterganges oder des Sieges, Willensbestimmung, Selbstbeherrschung, Ermuthigung zum Entschluss und zur That um dies Alles handelt es sich in seinem *Inneren*. Daher finden wir schon im Schauspiel oft das Wesentlichste der Handlung in einen Monolog gelegt, wie z. B. in Hamlet. Die Gemüthsbewegungen des dramatischen Charakters müssen sich aber im Kunstgebilde eben so natürlich gestalten, wie in der Natur selbst. Kein Dichter darf sich erlauben, neue Systeme der Gemüthsbewegungen zu schaffen; sie sind unsterblich, eben deshalb unwahr und gehen wirkungslos an uns vorüber. Es ist ein beklagenswerther Irrthum, wenn man glaubt, dass die abenteuerlichen, unter- und übermenschlichen Wesen die dramatisch wirksamsten seien; der dramatische Sänger kann niemals ganz aus sich herausgehen; er bleibt Mensch; nur „*diesen*" kann er ästhetisch wahr in der Kunst darstellen, und alle Geistergestalten der Bühne sind doch nur immer Menschen, die ihre *Maske* wechseln.

Das Hauptinteresse darf in der Oper nicht zerstückelt, und eben dadurch *geschwächt* werden; es muss ein Centralkörper da sein, für welchen alle anderen da sind. Die verschiedenartigsten Handlungen der übrigen Charaktere sind gleichsam nur Formen der Haupthandlung oder der Wirksamkeit der Hauptperson, in der sich Alles vereinigt. Der Opernsänger stellt nun die innere Handlung in dreifachem Sinne äusserlich dar: durch *Wort*, *Ton* und *Geberde*. Was er vermöge der beiden ersten denkt und fühlt, zu denken und zu fühlen gibt, das stellt das dritte, die Kunst der *Mimik* wirklich dar; es wird Alles zur Handlung im allereigentlichsten Sinne, die *Hand hilft* es darstellen; der Sänger wird so selbst ein *lebendiges Kunstwerk*. Hat nun der Operncomponist die handelnde Hauptperson so handelnd wie möglich hinzustellen, so muss er sie noch so *belebt* wie möglich erscheinen lassen; die höchste *Tonbelebung* muss den Sänger durchdringen, muss von seinem Munde ausgehen; im Orchester muss sie widerhallen; darum heisst das Hauptgebot für den dramatischen Componisten: schaffe dem Sänger eine charakteristisch-schöne, echte Gesangsmelodie; aber handle dann menschlich und schlag das Melodiekindlein nicht durch Instrumentalgerassel todt! — Der wahrhaft dramatisirende Operncomponist hat das Individuelle, den Sologesang zu steigern, so hoch er es vermag; das heisst aber nur, so weit es die Gesangstechnik vollbringen kann, ohne das Organ vor der Zeit zu ruiniren; er muss den Gesangvirtuosen (und Virtuose muss der Opernsänger, dem eine Hauptrolle zugetheilt wird, sein) durch die Composition in den Stand setzen, die ganze Summe und Fülle seiner Kunst, vom einfachsten Cantabile bis zur schmuckvollsten Melismatik, von der sprechendsten Declamation bis zum glänzendsten Bravour-Gesange, zu entfalten. Der Chor aber greife thatkräftig und selbständig in die Handlung ein, denn er ist Repräsentant der Volksstimmung; das Volk soll aber nicht blos dienend behandelt werden, es will *selbst handeln*, und gehört somit wesentlich zur dramatischen Handlung. —

Viele unserer deutschen Operncomponisten befinden sich hier im dichsten Nebel! leider wähnen sie aber auf den *hellen* Höhen der Kunst zu thronen! — Es erfüllt mich wirklich oft mit bitterem Groll und Schmerz, wenn ich sehe, wie die modernen Italiener und Franzosen oft mit *wenig* Genie, aber durch geschickte und galante Handhabung der Kunstmittel, unsere Bühnen beherrschen! — Ich bin fest überzeugt, dass könnte bald anders werden, wenn unsere Operncomponisten von vorn herein einen anderen Bildungsgang einschlügen, d. h. vor allen Dingen: wenn sie erst *singen* und dann componiren lernen wollten: singen heisst aber bei mir nicht blos *treffen*, sondern ich verlange vom Gesangscomponisten, dass er die gründlichste Gesangbeschulung studirt hat und von der Praxis so viel leistet, dass er genau weiss, was wenigstens practisch *wirksam* und *ausführbar* ist. Wenn ein Musiker niemals ein modernes Pianoforte, niemals eine moderne Composition für dieses Instrument gesehen hätte, kurz wenn ein Pianofortespieler und Componist aus dem vorigen Jahrhundert jetzt auferstände, würde er ohne Weiteres das moderne Pianoforte à la Liszt spielen, würde er in der modernen Weise für das Instrument componiren können, würden nicht alle neuen Vervollkommnungen für ihn reine Unbegreiflichkeiten sein? — würde nicht gründliches Studium, lange Erfahrung nöthig sein, um die Lücke zu verdecken, welche der auferstandene Künstler überspringen musste? — Ganz gewiss!! — und doch ist man in Beziehung auf Gesangscultur oft geradezu mit Blindheit geschlagen! — Man lernt jetzt das Pianoforte spielen, studirt Harmonie, Contrapunkt etc. und ist — bops! ein Gesangscomponist!! Ich frage, was versteht nun ein sol-

cher Held vom Gesange in rein künstlerisch-ästhetischer Beziehung? und antworte: noch viel weniger, als der oben auferstandene Pianoforte-Virtuose und Componist von der modernen Kunst; ich sage viel weniger noch! denn er hatte doch die Kunst *seiner* Zeit noch studirt; unser Gesangscomponist ist aber noch ohne *alle* Gesangstudien, er weiss höchstens aus der ersten besten Gesanglehre, wie hoch oder tief die Stimmen sich verstiegen! — Glaubt ihr denn, dass zum Gesange und zur Gesangscomposition nicht *besondere* Anlagen, nicht die *gründlichsten* Studien gehören; dass das menschliche Organ nicht seine abgegrenzte Technik und *charakteristische Eigenthümlichkeit* hat, die aus allen Büchern der Welt nicht erlernt und angeeignet werden kann, die nur in der praktischen Ausübung gefunden und begriffen wird? —

Man hat es den deutschen Sängernotabilitäten oft arg verdacht, dass sie ihre schönen Kräfte an *Bellini*, *Donizetti* etc. vergeuden! — Sehr wahr! aber wo sind denn die modernen deutschen Operncomponisten, die Rollen geschrieben haben, in denen der ächte Gesangs- und Vortragskünstler seine ganze Kunst entfalten kann? — Betrachtet einmal ruhig und unbefangen *Albert Lortzing*; ich gehöre nicht zu den unbedingten Bewunderern dieses Componisten, ich halte ihn für keinen Operareformator wie *Gluck*, aber ich kann mich auch nicht auf die Seite der Musiker und Kunstgelehrten stellen, die *Lortzing*, wie dies erst kürzlich geschehen ist, geradezu herabwürdigen und verdammen. Meine Herren, sie können an *Lortzing's* Bestrebungen und Erfolgen sehr viel lernen! — Der Mann versteht vielleicht viel weniger gründliche Compositionslehre, als andere Leute; der Mann ist nicht gerade in Beziehung auf Productivität reich und originell zu nennen, der Mann weiss sehr wohl wo ihn der Schuh drückt — und ist neben viel reicheren und begabteren Tonmeistern durchgedrungen und hat Anerkennung gefunden; ich freue mich darob recht aus Herzensgrunde, denn der liebenswürdige bescheidene Künstler berücksichtigt die Bedürfnisse der Zeit und schreibt nicht für die Ewigkeit, er weiss aus eigener Erfahrung, was im Gesange practicabel ist und Effect macht, er versteht sich auf die *Dramatisirkunst*, und das, meine Herren, sind nun einmal *wesentliche* Erfordernisse für den *dramatischen* Componisten; der genialste wird ohne diese rettungslos verkommen und nimmer wird allgemeine Anerkennung sein Streben krönen.

Die Aufgabe des dramatischen Dichters und Componisten ist, auf eine versammelte Menge zu wirken, ihre Aufmerksamkeit zu spannen, ihre Theilnahme zu erregen; Beide haben also einen Theil des Geschäfts mit dem Volksredner gemein. Wodurch gelangt der letzte vornämlich zu seinem Zwecke? durch Klarheit, Bestimmtheit und Nachdruck. *Alles, was das gewöhnliche Maass von Geduld und Fassungskraft übersteigt, muss sorgfältig vermieden werden.*

Ihr wollt die Oper reformiren? Sehr schön! glaubt ihr aber, dass eine Reformation möglich ist, wenn ihr den historischen Boden und Hintergrund, der unter und hinter euch liegt, nicht kennt? wohl absichtlich ignorirt? glaubt ihr angehenden Operndichter und Componisten wirklich, dass es eurer Originalität schadet, wenn ihr eure Vordermänner gründlich studirt? — Wahrlich nein! Die Kunstgeschichte liefert den Beweis; oder glaubt ihr gar, ihr kennt z. B. *Gluck*, wenn ihr ihn im Klavierauszuge, und wenn's hoch kommt in der Partitur *gesehen* habt? — abermals nein und wieder nein; ihr kennt *Gluck* nicht, wenn ihr ihn nicht auch von der *Bühne herab gehört* und studirt habt. —

Die dramatische Composition ist nicht nur in jeder Beziehung eine *der besonnensten* Hervorbringungen des menschlichen Geistes, sie ist auch gerade diejenige, wozu *Erfahrung* unumgänglich nöthig ist, und das *Missglücken Anderer* ist für den Mann von Talent eine Erfahrung, deren Unkosten ihm erspart werden. Von dieser Seite her haben unsere angehenden Operndichter und Componisten hoffentlich zur Genüge Erfahrung sammeln können; denn wie viele dramatische Versuche sind nicht in der neueren Zeit in das Meer der Vergessenheit gesenkt worden, als sie kaum das Lebenslicht gesehen, und wie viele Partituren liegen noch ungehört im Kämmerlein ihres Schöpfers! — sie harren vergeblich auf Erlösung. — Packt denn endlich die Zeit, sucht neue Formen gediegen auszubilden; der wird Meister sein, der weder italienisch, französisch — noch deutsch schreibt. — Wollt ihr euch aber an Vorbildern erwärmen, läutern und bilden, wollt ihr musikalisch-lebendige Gestalten schaffen, wollt ihr eures Erfolgs gewiss sein, so vereinigt z. B. *Gluck's* meisterhafte *Declamatorik* und effectvirende *Dramatisirkunst* mit *Mozart's* contrastirender *Melodik*, *Ensemble-* und *Instrumentalkunst*; studirt den *ächten italienischen Cantabilitäts-Styl*, amalgamirt ihn mit deutscher *Charakteristik*, und ihr werdet Werke liefern, die selbst der strengsten Kritik genügen.

Ihr trotzt zu viel auf euer Genie; ihr meint, das Genie bricht sich unter allen Umständen Bahn und findet früher oder später gerechte Anerkennung? — Trauriger Wahn! wollt ihr denn nimmermehr begreifen, dass selbst das grösste Genie ohne gediegene Selbstkritik und umfassende Menschenkenntniss ein dramatisches Unding ist? — dass das Genie, wenn es nicht durch die Schule des Lebens und der Kunst geläutert wird, auch zur genialen Bobbeit herabsinken kann? — dass es die Schuld allein trägt, wenn es von der Civilisation ausgestossen wird? — Nichts Grosses, Dauerndes, Wirksames auf dieser Erde ohne Selbstkritik. Diesen Ausspruch *Th. Hagens* beherzigt vor Allem. Die Selbstkritik ist es, die dem Menschen Haltung gibt in den Stürmen des Lebens, die ihn zum *Charakter* macht. Sie ist der Hebel der Gesinnung, und ohne Gesinnung kein ächtes Kunstwerk. Nur wenn man sich selbst kennt und zu beurtheilen weiss, kann man Andere erforschen und richten lernen. Nur wer an sich selbst das Gute vom Schlechten zu sondern weiss, wird sich das Gute der Anderen zu Nutze machen können. Und daher ist Selbstkritik dem Operndichter und Componisten so nothwendig, die ja auf die Anderen, die *Masse* angewiesen sind. Ueberhaupt sollte

man nicht an eine so schwierige Produktion, wie die Oper gehen, bevor nicht der Geist und das Herz *gereift* sind. Die Cultur dieses Feldes der Musik erfordert so viel, dass selbst der Genius sich gehörig entfaltet haben muss, will er eine in allen Theilen genügende Oper zu Stande bringen. Der Operncomponist muss das Leben kennen, er muss den Menschen kennen, er muss seine Tugenden, seine Schwächen, seine Leidenschaften studirt haben, er muss das grosse Geheimniss besitzen, die Menschen auch dann zu beobachten, wenn sie sich unbeachtet glauben, und nur dann wird seine Zeichnung der musikalischen Charaktere Wahrheit athmen — kurz er muss *Künstler* und *Welt- und Menschenkenner* zugleich sein! — *das* ist der erfahrene Pilot, der euer schwankendes Schiff sicher zum Ziele führt! —

Uebersicht

der in den Leipziger Gewandhausconcerten im Winterhalbjahre 1846 — 1847 aufgeführten Musikstücke.

I. *Instrumentalmusik.*

1. Symphonieen.

Bach, C. Phil. Eman., Symphonie in einem Satze. — *Bach, J. Seb.*, Suite. — *Beethoven*, D dur; — Eroica; — Pastoral-; — B dur; — C moll; — F dur (Nr. 8). — *Haydn*, Nr. 5; — Nr. 83 (C dur). — *Leonhard*, E. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Nr. 3. — *Mozart*, C dur (mit der Schlussfuge); — G moll. — *Pape* (neu). — *Rietz* (neu). — *Schuberth*, C dur. — *Schumann* (neu). — *Spohr*, C moll; — Weihe der Töne.

2. Ouverturen.

Beethoven, zu Leonore, Nr. 2; — desgl. Nr. 3; — Op. 115. — *Benedict*, zu dem Alten vom Berge. — *Bennett, W. Sternd.*, Die Waldnymphe. — *Cherubini*, zu Faniska; — zu Medea; — zum Wasserträger. — *Feska*, zu Kantemire. — *Gade*, neu. — *Gluck*, zu Alceste; — zu Iphigenie in Aulis. — *Händel*, zu Samson. — *Hiller*, Nr. 1; — zu Prometheus. — *Lachner*, zu den vier Menschenaltern. — *Marschner*, zum Vampyr. — *Méhul*, zu Heinrich IV.; — zu Timoleon. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Meeresstille und glückliche Fahrt. — *Mozart*, zu Idomeneo; — zur Zauberflöte. — *Onslow*, zum Colporteur. — *Rietz*, Concertouverture. — *Spohr*, Op. 126. — *Weber*, zu Euryanthe; — zu Oberon; — zu Preziosa.

3. Sätze für ein Instrument.

Pianoforte.

Beethoven, Concert in C moll; — Concert in G dur. — *Chopin*, Concert (E moll); — Notturno; — Scherzo. — *Dreyschock*, Introduktion und Rondo. — *Mayer, Karl*, Concert; — Etude; — Air italien. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Concert. — *Schumann*, Canon. — *Thalberg*, Fantasie. — *Weber*, Concertstück.

Violine.

Alard, Fantasie. — *Bach, J. S.*, Adagio und Fuge; — Chaconne; — Prélude. — *Beethoven*, Concert. — *Bériot*, Concert. — *David*, Concert; — Variationen über ein russisches Thema. — *Vieuxtemps*, Lied ohne Worte.

Violoncell.

Cossmann, Fantasie. — *Gans*, Concert; — Variationen. — *Servais*, Fantasie. — *Schubert*, Concert in H moll; — Fantasie.

Contrabass.

Müller, Aug., Fantasie.

Clarinette.

Reissiger, Fantasie.

Oboe.

Diethe, Variationen.

II. *Gesang.*

1. Mehrstimmiges.

Bach, Joh. Seb., Eine feste Burg etc., für Chor und Orchester. — *Cherubini*, zweites Finale aus dem Wasserträger. — *Cimarosa*, Terzett aus Matrimonio segreto. — *Donizetti*, Duett aus den Nuits de Pausilippe. — *Gluck*, Stücke aus Alceste. — *Mozart*, Ave verum corpus. — *Pergolese*, Duett aus dem Stabat mater. — *Rossini*, Duett aus den Soirées musicales. — *Spohr*, Duett aus Jessonda; — Terzett aus Zemire und Azor. — *Weber*, Finale aus Euryanthe; — Lieder für Männerchor. — *Weigl*, Duett aus der Schweizerfamilie.

2. Einstimmiges.

Donizetti, Arie aus der Favorita; — aus Belisario. — *Graun*, Arie aus dem Tod Jesu. — *Grétry*, Arie aus Richard Löwenherz. — *Händel*, Arie aus Jephta; — aus Samson. — *Jomelli*, Arie aus dem Miserere. — *Lindblad*, Lied. — *Marschner*, Arie aus Hans Heiling. — *Mendelssohn-Bartholdy*, Scene und Arie. — *Mercadante*, Arie. — *Meyerbeer*, Arie aus Crociato; — aus Robert der Teufel; — Chant de Mai. — *Mozart*, fünf Arien; — Lied. — *Persiani*, Arie. — *Reichardt*, Lieder. — *Ricci*, Arie. — *Rossini*, Arie aus dem Barbier. — *Sachini*, Arie. — *Schubert*, Lieder. — *Spohr*, Arie aus Faust; — aus Zemire und Azor; — Lied. — *Spontini*, Arie aus der Vestalin. — *Stegmayer*, Die Sehnsucht. — *Verdi*, Arie. — *Weber*, Arie aus Euryanthe; — Cavatine aus derselben; — Arie aus dem Freischütz: Wie nahte mir (zweimal); — Cavatine aus demselben.

III. *Künstler, die sich hören liessen.*

1. Sänger.

Bruns, Fräulein Bertha, aus Lübeck (blind). — *Schloss*, Fräulein Sophie. — *Stark*, Fräulein. — *Tucsek*, Fräulein Leopoldine, aus Berlin. — *Vogel*, Fräulein Elise, aus Leipzig. — *Wagner*, Fräulein, aus Dresden. — *Wittmann*, Fräulein, aus Wien.

Behr, Bassist; — *Meyer*, Tenorist: — *Schneider*, Tenorist, sämmtlich aus Leipzig.

2. Instrumentisten.

Dulken, Mad., Pianofortespielerin aus London. — *Schumann-Wieck*, Frau Clara, Pianofortespielerin, aus Dresden.

Cossmann, Violoncellist, aus Dessau. — *David*, Violinist, aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist, desgl.—*Dreyschock*, Pianofortespieler. — *Ganz*, Moritz, Violoncellist aus Berlin. — *Joachim*, Jos., Violinist. — *Mayer*, Karl, Pianofortespieler aus Petersburg. — *Moscheles*, Pianofortespieler zu Leipzig. — *Müller*, Karl, Violinist, aus Braunschweig. — *Müller*, August, Contrabassist aus Darmstadt. — *Schuberth*, Karl, Violoncellist aus Hamburg. — *Wehner*, Rudolph, Pianofortespieler, aus Dresden.

Nachrichten.

Hannover. Der nordische Clavier-Virtuose *Charles Mayer*, dem von St. Petersburg ein nicht gewöhnlicher Ruf vorausgegangen und der solchen auch in Kopenhagen, Hamburg, Leipzig, Wien etc. bewährt hat, liess sich, nachdem ihm bereits in einem Hofconcerte (in welchem er einige seiner neuesten Compositionen vortrug) der einstimmige Beifall zu Theil geworden—am 20. d. Mts. in dem unter Leitung des Hofkapellmeisters Dr. *Marschner* im hiesigen Ballhofsaale stattgehabten 4ten Abonnements-Concert öffentlich hören und gab somit den hiesigen Musikkennern und zahlreichen Kunstfreunden die Gelegenheit, in dem von ihm mit Begleitung des Orchesters componirten Clavier-Concerte Ddur, so wie in zwei seiner anderen Compositionen: „Etudes" und „Air Italien" seine Meisterschaft zu bewundern. — Unverhohlen dürfen wir es aussprechen, dass Herr *Charles Mayer* unsere allerdings sehr hoch gespannten Erwartungen nicht nur vollkommen erfüllt, sondern bei Weitem übertroffen hat. — Herr *C. Mayer* besitzt die allerausgebildetste Technik und führt die grössten Schwierigkeiten spielend aus. Triller, Oktaven, Arpeggien können unmöglich schöner und vollendeter vorgetragen werden, und eine grössere Reinheit und Deutlichkeit in allen Passagen ist nicht denkbar; der elegante und dabei kraftvolle, runde Anschlag thut dem Ohr und Auge wohl, und die Wärme und Innigkeit des Vortrages dringt tief zu Herzen, und riss das gesammte, höchst zahlreiche Publikum, zu stürmischen, nachhaltenden Beifallsbezeugungen hin. Ebenso zeichneten sich die vorgetragenen Compositionen durch Reichthum der Ideen und Fülle der Modulation aus. Namentlich ist das Concert in Ddur ein Werk, welches zu den besten neuester Zeit gezählt werden muss, indem es nicht allein den strengsten Anforderungen der Kunst entspricht, sondern auch von wahrer Originalität zeugt. — Bedauern mussten wir, dass die anderweitig eingegangenen Verpflichtungen des Künstlers ihm nicht erlaubten, in einem eigens von ihm zu veranstaltenden Concert fernere Beweise seines eminenten Talents abzulegen.

Frankfurt a./M. Heinrich Esser's neueste Oper: „Die beiden Prinzen" nach dem Französischen von *Friedrich*, wurde am 5. April hier zum ersten Male bei vollem Hause gegeben, und obgleich die Musik grösstentheils sehr angesprochen — die meisten Nummern wurden lebhaft beklatscht — so wirkte doch Vieles zusammen, um die Hoffnungen zu täuschen, die man vor der Aufführung von diesem Werke hegte. Erstens wollte man an dem Darsteller des Prinzen von Wales sein Mütchen kühlen, den unser Publikum im Besitze bedeutender Tenor-Partieen nun einmal nicht selten will; zweitens war der Sänger der Hauptperson Lambert Simnel heiser; drittens konnte man dem englischen Sujet kein Interesse abgewinnen, oder verstand es vielmehr nicht; hauptsächlich aber liess es sich wieder jene Partei, welche seit einiger Zeit gegen jede neue Oper opponirt, die nicht aus ihrer Feder geflossen, sehr angelegen sein, auch diese zum Falle zu bringen. Und so dürfte, trotz der Anerkennung des gebildeten Theils unseres Publikums, dieses Werk bei solcher Besetzung schwerlich eine Wiederholung bei uns erleben, obgleich dasselbe an so vielen deutschen Bühnen Sympathieen erweckte. Ueber *Esser's* frühere Oper „Thomas Riquiqui" schwebt hier ein ähnlicher Unstern, obgleich man von der Musik stets mit grosser Achtung spricht. Der Neid dieser Coterieen nagt als Wurm an der Wurzel so manchen blühenden Talents. *Esser* wurde zu seiner Satisfaction am Schlusse der Vorstellung zwar gerufen, erschien aber nicht.

Neapel. Am 10. November ging endlich *Mercadante's* längst erwartete neue Oper: Gli Orazj e Curiazj (bekanntlich schon von Cimarosa componirt) in Scene und erhielt Beifall. Mit *Mercadante* hat es eine eigene Bewandniss: er wird als ein ungewein grosser Harmoniker und Contrapunktist betrachtet und in allen Zeitschriften als solcher ausgeschrieen. Man mus aber bei solchen italienischen Urtheilen sehr behutsam zu Werke gehen; unser ehrlicher *Gerber* hat ihnen in seinem musikal. Lexicon allzuviel getraut. In seinen „Sieben Worten" hat *Mercadante* nicht das Mindeste von Kirchenmusik und gebundenem Styl, wohl aber widersinnige Contretanzcabeletten auf rein kirchlichen Text aufzuweisen. Deutscher Tonsatz ist für unsere italienischen Componisten ohne Ausnahme eine Terra incognita. Ihn mit der italienischen Melodie-Popularität zu amalgamiren, wie das besonders *Mozart* der Einzige verstanden, hiezu müsste ganz Italien nicht nur ein melodisches, sondern auch ein harmonisches Organ — wie die Deutschen — in den Ohren besitzen und nach und nach eine deutschmusikalische Bildung sich eigen machen. Das sind aber Träume und Pia desideria, die sich nie verwirklichen werden. Man lasse sich nur nicht irre leiten. Findet man ja hier und da bei unseren italienischen Componisten manches teutonisch Klingende und Geschriebene, so haben sie es aus den himmlischen Tonhallen Alemanniens selbst abgeholt. Um nur ein einziges Beispiel hier anzuführen: Als *Bellini* seinen Pirata componirte, sah ich mehrere Breitkopf'sche Hefte der Mozartischen Werke auf seinem Sopha herumliegen. *Mercadante*, der bei-

nahe schon mit seiner Elisa e Claudio den melodischen Sack ausgeleert, liefert dermalen in jeder seiner Opern, manches einzelne Gute vom Theatraleffecte abgerechnet, stets eine Harmonieschule (versteht sich wohl nicht in anserem deutschen Sinn) in Gesellschaft des Stimmen- und Orchesterlärmes. Er übertrifft hierin *Pacini*, der ihm doch in seinen jüngeren Jahren melodisch hundertfach überlegen war; daher wird er von den italienischen Idioten und Zeitschriften als ein sublim gelehrter Componist ausgeschrieen. Habeant sibi. Man lasse ihnen die Freude, sich einander berühmt und unsterblich zu machen.

Recensionen.

Symphonie en Mi bémol pour Orchestre, comp. par *Félicien David*. Partition. Pr. 10 Fl. 48 Kr. Mainz, bei Schott.

Diese Symphonie ist fast überall, wo F. David seine „Wüste" aufgeführt, gehört worden. Eine Kritik, die d.. Verdienst hätte, auf dieses Werk aufmerksam zu machen, käme daher post festum. Es hat an einigen Orten wenig, an anderen etwas mehr gefallen. Des Componisten Gedanken darin wiegen nicht schwer, aber er hat sich eine grosse Leichtigkeit in Behandlung und Benutzung derselben angeeignet, die einen gefälligen Eindruck hervorbringt, wie denn überhaupt alles elegant und fertig Aussehende gefällt, wenn auch der Stoff nicht solid und dauerhaft ist. Um das Glück des Componisten, diese Partitur gestochen zu sehen, wollen wir ihn nicht beneiden, wenn wir gleich von Herzen bedauern müssen, dass so manches braven deutschen Componisten Partituren von den Verlegern schnöde zurückgewiesen werden. Oder glaubt der ehrenwerthe Herr Verleger, dass unsere Kunstjünger in Deutschland diese Partitur eifrig durchstudiren werden?

Sechs Psalmen für eine Alt- (oder Bass-) Stimme und Pianoforte, comp. von *Julius Rietz*. Op. 25. Leipzig bei Fr. Kistner. Nr. 1 der 13te Psalm, Nr. 2 der 29ste Psalm, Nr. 3 der 84ste Psalm, Nr. 4 der 90ste Psalm, Nr. 5 der 130ste Psalm, Nr. 6 der 137ste Psalm. Jeder Psalm einzeln 10 Ngr.

Herrn *J. Rietz* in Düsseldorf haben wir aus seinen Werken längst liebgewonnen; er ist einer von den Wenigen, die es mit der Musica ernst nehmen, und das ist in jetziger Zeit besonders lobenswerth. So ist auch dieses Werk eine höchst dankenswerthe Gabe, eine Bereicherung für die häusliche Andacht, ein Geschenk für die Herzen, die das Bedürfniss fühlen, sich in ihrem stillen Zimmer zu Gott zu wenden und sich vor ihm zu demüthigen; als solche seltene Gabe heissen wir sie doppelt willkommen und sagen auch der ehrenwerthen Verlagshandlung Dank, welche dem Erscheinen guter, ernster Musik behilflich war. Stimmt Herr *Rietz* seine Harfe wieder zum Lobe des Herrn, wie wir hoffen und wünschen, so berücksichtigt er vielleicht einige Andeutungen, die ihm Referent, der seine Psalmen sorgfältig studirt hat, wohlmeinend gibt. Der Sänger hat zu wenig Ruhepunkte. Eben so bleibt der Hörer meistens in Unruhe, denn auch das Accompagnement, obwohl interessant für den Musiker, ist doch ein zu bewegtes, in lauter Trugschlüssen sich fortspinnendes und stark modulirendes. Weniger Wiederholung der Worte dürfte wünschenswerth sein. In den letzteren Psalmen modulirt der Componist zu viel, die Melodie erkaltet, das Accompagnement wird noch gesuchter, und es tritt durch Manier und Consequenz in der ganzen Behandlung und Form etwas Monotonie ein. Auch wünschten wir die Melodie manchmal weniger gemacht, sondern mehr aus dem innigsten Gefühl entsprungen, und den Componisten sich weniger ängstlich an sein unverkennbares Vorbild halten zu sehen.

Die Idyllen des S. Witwicki, übersetzt von Dr. *Märker*, Musik von *J. F. Dobrzyński*. Posen, bei Zupanski.

Es sind dies 8 ganz nette Liedchen, die in polnischer Sprache gewiss sehr gut klingen und den Verehrern des polnischen Dichters eine dankenswerthe Gabe sein werden. Die deutsche Uebersetzung ist recht gewandt und fliessend. Der wohlbekannte beliebte polnische Componiteur hat sie mit sehr wohlgefälligen leichtfasslichen Melodieen, einfacher aber doch interessanter Harmonie und hübschen Zwischen- und Nachspielen ausgestattet.

Aufforderung
an die Herren Componisten.

Seit 1830, nämlich seit siebzehn Jahren, führen die Unterzeichneten ausschliesslich die Leitung der Concerts Spirituels, nachdem sie schon früher und zwar gleich von ihrer Entstehung an im Jahre 1819 thätigen Antheil an denselben genommen hatten. Sie sind sich bewusst, in diesem Zeitraume nichts versäumt zu haben, um ihre Produktionen so interessant als möglich zu machen. Ihr Hauptbestreben ging dahin, nicht allein die anerkannten Werke der grossen Meister auf eine entsprechende Weise zur Aufführung zu bringen, sondern auch verborgene Kunstschätze, welche in Archiven und Privatsammlungen vergraben lagen, wieder an das Tageslicht zu fördern, und ihr unermüdlicher Eifer wurde oft vom besten Erfolge gekrönt. Nebstbei versäumten sie auch nicht, von Zeit zu Zeit Werke neuerer Componisten aufzuführen, und ihre Programme beweisen diesen Umstand zur Genüge; nur waren sie gezwungen, hinsichtlich der in Wien lebenden Tonsetzer anders zu verfahren, weil zu viele Anforderungen an sie gemacht worden und man in die Gefahr gerieth, mit Manchem, dessen Composition man nicht annehmen konnte, in ein unangenehmes Verhältniss zu treten.

Indess klagen die jüngeren Componisten, welche das Feld der ernsten Tondichtung bebauen und Symphonieen, Ouvertüren, Oratorien, Chöre u. dgl. schreiben, und zwar nicht mit Unrecht. Man verlangt von ihnen nicht allein Genie, oder wenigstens achtbares Talent, Fleiss, Kenntniss der musikalischen Grammatik und Rhetorik, alles Eigenschaften, welche die Natur gewährt und emsiges Studium verschaffen kann, sondern man will auch, dass sie bekannt seien, bereits einen Namen haben; zugleich aber versagt man ihnen die Mittel, sich bekannt zu machen, einen Namen zu erwerben. Nur Wenigen steht ein Orchester zu Gebote; ein Concert, vom Componisten selbst veranstaltet, ist gewagt, ja nicht einmal immer möglich. Sie sehen sich daher in einem fehlerhaften Zirkel eingeschlossen und finden keinen Ausgang. Bei der Opern-

Composition tritt freilich derselbe Fall ein, aber diesem Uebelstande abzuhelfen, sind wir nicht berufen, dass die Klage der Musiker, welche Symphonieen u. s. w. componiren, jedoch gerecht ist, anerkennen wir und haben uns vorgenommen, in Zukunft nach Kräften diese Lücke auszufüllen und dem jungen Talente Gelegenheit zu geben, sich bekannt zu machen, indem wir Werke auch unbekannter Tonsetzer zur Aufführung bringen, wenn sie sich nur zu letzterer eignen.

In allen Missdeutungen zu entgehen, müssen wir aber genau bezeichnen, welche Werke wir und unter welchen Voraussetzungen wir sie aufführen werden.

Die Werke, welche wir aufführen können, sind Symphonieen, Ouvertüren, überhaupt Instrumental-Sätze für Orchester, dann Chöre, bei welchen jedoch Sologesang nicht unentbehrlich ist. Wir fordern demnach alle Tonsetzer des In- und Auslandes, welche Compositionen dieser Gattung geschrieben haben, auf, ihr Partituren bis längstens 1. August jedes Jahres portofrei unter der Adresse der Unternehmer der *Concerts Spirituels* an eine der zahlreichen Musikhandlungen Wiens einsenden und ihre genaue Adresse beifügen zu wollen. Wir werden diese Arbeiten durchsehen und durch mehre hiezu ernannte, bewährte und erfahrene Musikkenner Wiens durchlesen lassen und längstens bis 1. November den Componisten bekannt machen, ob ihr Werk zur Aufführung angenommen ist, ob nicht, auch allenfalls ob Veränderungen gewünscht werden, wie dies wohl der Fall sein kann.

Wir hegen die Zuversicht, dass die Herren Componisten das vollste Vertrauen in uns setzen; wir bürgen für jeden Missbrauch, der mit den Manuscripten geschehen könnte, so lange wir sie in Verwahrung haben, und geben bei der Beurtheilung von dem Grundsatze aus, dass Werke, die ihren Verfasser ehren, auch uns zur Ehre gereichen; unser Interesse ist daher gemeinschaftlich. Wir müssen uns aber hier um so mehr verwahren, als bei der Ausschreibung für die beste Symphonie, welche 1836 Statt gefunden hat, unter 57 eingereichten Partituren gegen zwanzig Manuscripte vorlagen, die für unsere Zwecke gänzlich unbrauchbar befunden wurden.

In der Regel setzen wir fest, dass auch die Orchester- und Chorstimmen vom Verfasser in leserlicher Abschrift zu liefern sind, worüber wir uns nach beschlossener Annahme seines Werkes mit ihm einverstehen werden. Nur in ganz ungewöhnlichen Fällen und nach gepflogener Correspondenz mit dem Herrn Componisten könnten wir von dieser Regel abgehen.

In welchem unserer vier Concerte, ja selbst, bei bedeutender Anzahl der einlaufenden Compositionen, in welchem Jahrgange ein angenommenes Werk zur Aufführung kommt, bleibt lediglich unserer Bestimmung vorbehalten. Wir werden Niemanden bevorzugen, ja selbst so weit es thunlich ist, das Loos entscheiden lassen. Verschreiben soll man uns nicht, die Billigkeit werden wir stets berücksichtigen. Zudem können wir die Tendenz unserer so lange mit Ehren bestandenen Concerte nicht mit einem Male gänzlich ändern; wir müssen noch klassische Werke aufführen, wir werden, wie früher, vorbergene Kunstschätze suchen und es das Tageslicht fordern.

Auf diese Art glauben wir indessen, der wahren Kunst einen bedeutenden Vorschub zu leisten; Werken, die sich in Wien den Beifalles eines Kennerpublikums erfreuen haben, wird der Beifall auch an anderen Orten nicht fehlen, und, sollte es gelingen, sollten neue werthvolle Compositionen durch uns in die musikalische Welt eingeführt und neue Talente zur Blüte gebracht werden, so werden wir uns dem Glück wünschen und in diesem Bewusstsein hinlänglichen Lohn für unsere Bemühungen finden.

Wir ersuchen die Herren Redakteurs aller Kunstblätter um gefällige Aufnahme dieser Aufforderung, da wir wünschen müssen, dass sie die grösste Publicität erhalte.

Wien, am 22. März 1847.

Eduard Freiherr von Lannoy.
Karl Holz.
Ludwig Titze.
Unternehmer der Concerts Spirituels.

Feuilleton.

Dramaturgische Neuigkeiten. In Magdeburg: Die Braut des Flibustiers, oder die Seeräuber in Virginien, romantische Oper, componirt von dem dasigen Musikdirektor *Ebell*. Fand grossen Beifall; der Componist wurde nach dem zweiten Aufzuge und am Schlusse gerufen. — In Darmstadt: Das wandernde Spiegelbild, Ballet mit Musik von dasigen Hofmusikdirector *Schlösser*. Gefiel nicht minder. — In London auf dem Drurylane-Theater: Matilda von Ungarn, Oper von *Wallace*. Macht volle Häuser. — Im Haag: Die Belagerung von Leyden, Oper in vier Aufzügen, Buch von *Hippolyt Lucas*, Musik von *Adolph Vogel*. Ein vaterländischer Erfolg. Der Tondichter erhielt den niederländischen Orden der Eichenkrone. — In Lyon: Marie Therese, Oper in vier Aufzügen, Buch von *Cormon* und *Dutertre*, Musik von *Louis* (dem Romanzencomponisten). Gefiel. — *M. H. Schmidt*, der früher auch in Leipzig angestellte Tenorist, hat eine zweiaktige komische Oper geschrieben: Der versiegelte Bürgermeister, Buch (nach *Raupach's* Posse) von *R. Bürkner*. — Eine neue komische Oper in einem Aufzuge: Alix, Buch von *Nus* und *Follet*, Musik von *Docks*, die auf der Pariser Opéra comique zur Darstellung kam, ging ziemlich spurlos vorüber. —

Die Musikschule (Association for the revival of sacred music) in Edinburg, welche wir in diesen Blättern S. 201 erwähnten, hat am 10. März in der Musikhalle das dort angekündigte grosse Musikfest vor einer Versammlung von 1500 Zuhörern abgehalten. Des Morgens fand die Prüfung, des Abends das Concert Statt, und beide lieferten das erfreulichste Resultat. Bei der ersteren wurden die Uebungen von Fuchs, Hiller, Rinck, Mainzer ausgeführt, und Kinder von drei bis fünf Jahren sangen ihre Kinderlieder zur rührenden Freude der Anwesenden. Die älteren Schüler trugen Duetten von Rink, Arien von Händel, und das Anthem: My song shall be of mercy von Kent (zweihundert Stimmen) vor. Das Concert eröffneten einige Psalmen; dann kam Luthers Ein' feste Burg, hierauf Meisters Kantate: Ruth und Noemi; zum Schlusse das Halleluja aus Händel's Messias. Besonderes Interesse erregte ein Psalm, wie ihn die Celten im äussersten Norden der Hochlande singen. (Mainzer selbst hat eine Sammlung dieser Nationalmelodieen herausgegeben.) — Es sind nun bereits *dreitausend* Kinder in dieser Musikschule unterrichtet worden, und Viele derselben sind bereits als Hilfslehrer in verschiedenen Schulen angestellt.

Der auch in diesen Blättern erwähnte Direktor des Mozartvereines in Paris, *Nagiller*, hat in Berlin mehrere Concerte gegeben, worin er seine eigenen Compositionen aufführte, namentlich einige Symphonieen, Goethe's Mignonlieder für Männerchor u. s. w. Im Allgemeinen sprachen diese Musikwerke an. — (Vergl. S. 203 des vorigen Jahrganges.)

Nachdem die Gräcomanie bei uns etwas nachgelassen hat, scheint sie sich jenseit des Rheines festsetzen zu wollen. Auf dem Odeon-Theater zu Paris wurde jüngst die Alceste des Euripides mit Chören von *Ewart* aufgeführt. Der Componist hatte kaum einen Monat Zeit, um diese Musik zu componiren, abschreiben zu lassen, einzuüben und aufzuführen. Uebrigens war es keine eigentliche Uebersetzung der Tragödie, sondern eine Bearbeitung von Herrn *Lucas*.

Fünftes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. (Seite 205 dies. Blatt. muss es statt: „Fünftes" heissen: „*Vier*tes".) *Beethoven's* A dur-Symphonie; — Pianofortecoucert von *Beethoven*, Es dur, gespielt von *Döhler*; — Sicilienne von *Pergolese*, und Arie aus *Händels* Orlando, gesungen von Demeis. *Antonia Molina de Mendi*; — *Weber's* Ouverture zu Oberon.

Am 19. März wurde in Paris *Mendelssohn's* Paulus zum Besten verschämter Armen aufgeführt. Es ist das dritte Jahr, dass derartige grosse Aufführungen zu diesem Zwecke stattfinden; der Ausschuss des „Oeuvre de la miséricorde" (Armenanstalt) und die Association des artistes musiciens haben sich dazu vereinigt; zwei

Musikgesellschaften, Dilettanten, bildeten Chor und Orchester, die ersteren unter Leitung von *Edward Rodrigues*, die anderen unter Direction von *Charles de Ros*, und namentlich zeigten die Chöre eine für Paris seltene Kraft und Richtigkeit. Am 13. April sollte das Oratorium wiederholt werden. — In den beiden vorhergehenden Jahren hatte man *Händel's* Samson und Judas Makkabäus zur Aufführung gebracht.

Der früher in diesen Blättern (S. 495, 823 des vor. Jahrg.) erwähnte, von dem franzos. Ministerium ausgeschriebene Concurs für religiöse und historische Gesänge hat einen reichen Erfolg gehabt. Nach dem Berichte des dazu niedergesetzten Ausschusses, an dessen Spitze *Auber* steht, betrug die Zahl der Bewerber über 500, die der eingesendeten Compositionen 1750. Ein Ausschuss von dreissig Mitgliedern, in sechs Abtheilungen getheilt, war mit der Prüfung beauftragt, jedoch so, dass die Arbeit der einen Abtheilung von einer anderen normals durchgesehen ward. Auf diese Weise wurden 287 Stücke ausgewählt und von den Zöglingen des Conservatoriums unter Leitung des Herrn *Batiste* ausgeführt. In Folge dessen wurde sechs Stücken der erste und sechs Stücken der zweite Preis zuerkannt; siebenzehn erhielten eine ehrenvolle Erwähnung. Die Namen der Componisten von den sechs ersten Preisen sind: *Ermel*, gewesener Pensionär des römischen Instituts; *Alphonse Gilbert*, Organist an Notre Dame de Lorette; Preises: *Alphonse Gilbert*, Organist an Notre Dame de Lorette; diese Weise wurden 287 Stücke ausgewählt und von den Zöglingen des Conservatoriums unter Leitung des Herrn *Batiste* ausgeführt. In Folge dessen wurde sechs Stücken der erste und sechs Stücken der zweite Preis zuerkannt; siebenzehn erhielten eine ehrenvolle Erwähnung. Die Namen der Componisten von den sechs ersten Preisen sind: *Ermel*, gewesener Pensionär des römischen Instituts; *Alphonse Gilbert*, Organist an Notre Dame de Lorette; *Nicou Choron*; *Tarut*, ein Schüler Reicha's; *August Chollet*, Beamter im Finanzministerium; *Alexis Leprovost*, Hilfsorganist zu St. Roch.

In Gemässheit der Ministerialverordnung vom 3. November 1845 erhalten die mit dem ersten Preise Bedachten jeder 600 Francken, die vom zweiten 300 Francken. Die gekrönten Stücke sind nun Eigenthum der Regierung und werden gedruckt.

Der Tenorist Fraschini (jetzt in London) wurde zu Padua geboren und widmete sich dem Studium der Medicin. Zufällig hörte ihn ein Maestro Moretti singen und rieth ihm, sich blos der Musik zu weihen. 1839 machte er in dem Dome von Padua seinen ersten öffentlichen, bald darauf in Bergamo, als Rodrigo im Otello, seinen ersten theatralischen Versuch. 1846 betrat er die Mailänder Scala, als Mariuo Faliero. Sein Ruf wuchs, und er gilt jetzt für einen der ersten Tenoristen Italiens.

Jenny Lind ist zur Kaiserlich-Königlichen Kammersängerin ernannt worden. Sie befindet sich bereits auf dem Wege nach London.

In Bordeaux starb *Blaise Colet*, geboren 1769 zu Nancy, Violinist, dann, auf Beck's Veranlassung, Contrabassist, Orchesterdirigent (von 1827 bis 1830), Musiklehrer — in allen diesen Beziehungen ausgezeichnet. Seine drei Söhne waren ebenfalls Mitglieder des Orchesters zu Bordeaux; indessen ist der eine, Martin, ein glänzender Violinist, vor einigen Jahren gestorben.

Der Concertmeister *Viktor Klauwe* in Ballenstädt ist zum herzoglich Anhalt-Bernburg'schen Kapellmeister ernannt worden.

Verdi's neue Oper „Macbeth" soll in Florenz mit ausserordentlichem Beifall gegeben worden sein.

Kücken's Oper: „Der Prätendent", zu deren Aufführung der Componist sich bereits längere Zeit in Stuttgart aufhielt, ist auf unerwartete Hindernisse gestossen und daher für jetzt wieder bei Seite gelegt worden.

Ein reicher Privatmann Namens *Apfel*, der in Weissenburg kürzlich verstorben ist, hat das Strassburger Theater zu seinem Universalerben ernannt. Sein Vermögen besteht in 80,000 Franken jährlicher Renten und einer grossen Anzahl Grundstücke. Die Einkünfte dieser Kapitalien sollen acht Jahre lang kapitalisirt werden, und der Ertrag des so gebildeten Hauptstammes wird alsdann für das Theater verwendet. Letzteres wird daher nach acht Jahren, ausser den 40,000 Franken Zuschuss, die es von der Stadt Strassburg erhält, ungefähr 200,000 Franken jährlich aus dieser Stiftung beziehen.

Die Unterrichtsmethode des bekannten Volksgesanglehrers *Wilhem* zu Paris ist auf Verwendung des Fürsten Odoewsky bei der kaiserlichen musikalischen Akademie zu St. Petersburg eingeführt worden.

Das unter dem Namen Orphéon zu Paris bestehende grosse Volksgesangsinstitut, gegründet von dem verstorbenen *Wilhem*, jetzt unter Leitung *Hubert's*, hat wiederum in dem Cirque der elysäischen Felder ein Riesenconcert gegeben, das die glänzendsten Resultate lieferte. *Hubert* wurde in Folge dessen zum „Officier d'academie" ernannt.

Boisselot's Oper: „Ne touchez pas à la reine" gefällt nicht nur in Paris immer mehr, sie wird auch in den Departements fleissig gegeben, und ist in Brüssel mit gleichem Beifall aufgeführt worden. Der Mitverfasser des Buches, *Scribe*, erhielt bei seiner Anwesenheit in Brüssel am Abend der ersten Vorstellung der Oper den Leopoldsorden, und nach dem Theater ein glänzendes Abendständchen.

Die bekannte Sängerin Frau *Stöckl-Heinefetter* verlässt Wien und wird ein Engagement zu München antreten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Jacques Rosenhain,

Sonate p. Piano et Violoncelle ou Violon, op. 38,

erscheint am 10. April d. J. mit Eigenthumsrecht im Verlag von

Leipzig, am 6. April 1846. **C. F. Peters.**
Bureau de Musique.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt sind so eben erschienen:

Schladebach, J., 2 Notturno's für chromatisches Horn od. Violoncell mit Begleitung des Pianoforte. Op. 20.
Nr. 1. E-dur. 4 Fl.
Nr. 2. E-dur. 4 Fl. 12 Kr.

Unterzeichneter sieht sich veranlasst, hiermit zu erklären, dass er nicht der Verfasser der mit —r unterzeichneten Correspondenznachrichten von Hamburg in diesen Blättern ist.

Altona, im März 1847. **E. Marxsen.**

Bei **J. G. Hächer** in Chemnitz ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Hymne

„Freuet euch des Herrn, etc."

für zwei Männerchöre mit vier Solostimmen,

componirt von **Carl Bräuer,** Op. 311.

Preis: Partitur und Stimmen 2⅓ Thlr.
Stimmen apart ⅓ Thlr.
Eine einzelne Stimme 8 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Meisters nachzuahmen, als: trockne Melodie, harte harmonische Durchgänge und Uebergänge nebst vielen Nonen und Decimengriffen für beyde Hände. Für die Bestätigung dieses Urtheils siehet sich Rec. genöthiget, zur Ersparnis des Raums, nur von den leztern Eigenschaften etwas herzusetzen, als: S. 7. Zeile 1:

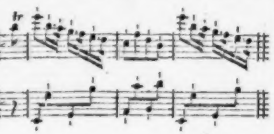

und Seite 31. Zeile 4. Takt 5:

Wenn Hr. J. F. seine Manier nicht verbessert und überhaupt nicht die Musik und ihre Würkungen ästhetisch betrachten lernet, so kann ihm die Würde eines Künstlers nur in dem Sinne zu Theil werden, in welchem sie einem sehr geschickten Equilibristen zu Theil wird.

No. 2. Fr. Pollini unterscheidet sich zwar in seinen drey Sonaten als ein Italiener von dem vorhergehenden Engelländer durch einen etwas mehr gebildeten Geschmack, was die Melodie betrift; der harmonische Theil hingegen ist gar zu seicht und oberflächlich behandelt. Wenn auch die Harmonie des ersten Satzes dieser Sonaten für den Moment imponirt: ist doch keine Stetigkeit da. Das Beste des Werkchens ist das Adagio der zweyten Sonate, und das Schlechteste sind die sämmtlichen Rondo's, die nichts als leeren Klingklang und eine ewige Leyerey enthalten. Auch haben diese Sonaten noch den Fehler, dass sehr viele Stellen nicht Melodie genug haben und überhaupt fast nicht wie Solosonaten klingen, sondern noch eine begleitende Stimme recht gut vertragen könnten, wie zum Beyspiel das Rondo in der ersten Sonate! — Rec. zweifelt übrigens gar nicht, dass diese beyden Sammlungen, zumal wenn sie auf einem guten Pianoforte sehr gut vorgetragen werden, bey vielen Beyfall erhalten werden: der Kenner aber wird bey Anhörung derselben, wie der ehemals berühmte Tartini — wenn sich vor ihm Virtuosen auf der Violine hören liessen, die ihre Kunstfertigkeit blos in Gaucklerkünsten zeigten, ausrufen müssen: „das ist herrlich! das ist schwer; aber hier (wobey er die Hand auf die Brust legte) hat es mir nichts gesagt"!! —

Die Sympathie, nach Metastasio. In Musik gesezt von S. H. Mendel. Berlin, in Kommiss. bey D. Veit. (Pr. 12 Gr.)

Unmöglich kann der uns unbekannte Verf. sich jemals ernstlich darum bekümmert haben, was es heisse, einen Text in Musik setzen. Wo das Ganze verfehlt ist, ist es Verschwendung des Raums, Einzelnes anzuführen. Solche Neuigkeiten durchgehen zu müssen: (S. 10.)

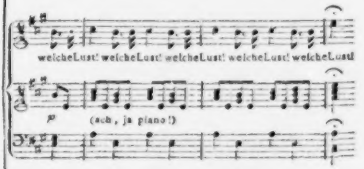

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. **Nr. 16.** 1847.

Inhalt: Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig u. s. w. — *Necrolog.* Jacob Bernhard Limburger. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Mailand. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Ostern 1847) im grossen Saale des Gewandhauses,

Dienstag den 6. April.

Von

J. C. Lobe.

„Wie viele Menschen gewahren wir nicht, die das Kunstwerk ihres Lebens verderben oder unvollkommen ausführen, weil sie nicht zu unterscheiden vermögen, was das ihnen wahrhaft Gemässe sei, und was nicht."

(*Carus*, über Goethe.)

„Ich kenne kein belohnenderes Geschäft in der Welt, als Jünglingen zur nähern Bestimmung ihres Lebenswegs zu dienen."

(*Herder*, über Studium der Theologie.)

Ueber die Fortschritte der neulich geprüften Schüler des Conservatoriums kann ich kein Urtheil fällen, denn ich habe sie, eine Ausnahme abgerechnet, sämmtlich zum ersten Male gehört. Aber das lebhafte Interesse, welches ich für die heranblühende junge Künstlerwelt empfinde, und die seit einer langen Reihe von Jahren schon mit Ernst und Eifer getriebenen musikalisch-pädagogischen Studien drängen mich, einige bei dieser Gelegenheit wieder besonders frisch herangekommene Betrachtungen über Conservatorien hier vorläufig mitzutheilen, bei der Kürze der vergönnten Zeit freilich nur sehr rhapsodisch. Später erscheinen sie wohl vollständiger und ausführlicher begründet in einem eigenen Werkchen. Der Gegenstand ist es werth.

Conservatorien der Musik wurden bekanntlich zuerst in Italien gestiftet; Frankreich, England, Deutschland, Holland, Belgien ahmten sie später nach.

Es mag sonderbar erscheinen, an so viele und zum Theil lange bestehende Einrichtungen jetzt noch die Frage nach deren Zwecken zu richten, da doch wohl anzunehmen, dass diese Frage bei der Gründung bereits überall gethan und vollständig erörtert worden.

Aber bei allen Dingen dieser Welt, welche der Vervollkommnung fähig sind, hat die Erfahrung eine Hauptstimme, und so lange wir die absolute Vollkommenheit einer Institution uns nicht zu behaupten getrauen, können wiederholte Fragen daran nicht unnütz sein.

Also: Welche Resultate sollen durch Conservatorien der Musik erstrebt werden?

Erstens: die Bildung ächter Meister der Tonkunst, als Componisten, Virtuosen, Sänger und Lehrer, soweit es durch Unterricht überhaupt zu bewirken.

Zweitens: „sollen sie die Reinheit der Tonkunst bewahren und dem Verfalle des musikalischen Geschmackes entgegenwirken, denn die darin gebildeten Künstler treten ja in das öffentliche Leben und üben durch ihre künstlerischen Bestrebungen, der empfangenen Richtung gemäss, ihren Einfluss auf das grössere Publikum." (S. *Hebenstreit*, wissenschaftl. literarische Encyklopädie der Aesthetik. Artikel Conservatorien.)

Sind diese Resultate bis jetzt aus ihnen wirklich hervorgegangen?

Hierauf antworten Geschichte und Erfahrung ein entschiedenes: Nein!

In Italien, wo die meisten Conservatorien und am Längsten bestanden und noch bestehen, ist die Tonkunst stets nur in einzelnen Fächern kultivirt worden. Kirchencomponisten, Operncomponisten und Sänger haben sich dort hervorgethan, Instrumentalcomponisten von Bedeutung niemals; die Orchester sind im Vergleiche zu denen anderer musikalischer Länder schlecht. Auch Virtuosen hat dieses Land zu allen Zeiten verhältnissmässig nur wenige geliefert; die ausgezeichnetsten darunter aber, *Paganini* z. B., die *Milanollo's*, u. s. w. haben ihre Bildung nicht in Conservatorien, sondern durch Privatunterricht und Selbstudium erhalten und erworben. Dasselbe muss überhaupt von fast allen bedeutenderen italienischen Componisten und Sängern gesagt werden. Waren einige darunter auch längere oder kürzere Zeit in einem Conservatorium, immer verdankten sie ihre Hauptbildung der besonderen Gunst eines einzelnen Meisters, der sich ihrer vorzugsweise und im Privatunterricht annahm. Das heutzutage fast ausschliesslich noch kultivirte Fach der Musik in Italien, die Oper, hat sich nun aber trotz aller Conservatorien mehr und mehr verflacht, und kann man ihr einzelne gute Seiten, als einfache, verständliche Form, zweckmässige Behandlung des Gesanges und gefällige Melodieen nicht absprechen, so steht doch fest, dass sie die höheren dramatischen Forderungen nach unseren deutschen Begriffen keineswegs und weniger selbst als in früherer Zeit erfüllt.

Auch in Frankreich ist die Tonkunst nie in allen Zweigen zur vollen Ausbildung gelangt. In der reinen Instrumentalcomposition z. B. haben die Franzosen we-

alg oder nichts gethan. Die beiden neuerlich darin hervorragenden Erscheinungen, *Berlios* und *David*, erhielten ihre Bildung in keinem Conservatorium. Hauptsache ist auch in Frankreich die Oper geblieben. Gerade die aber war zur Zeit, als das Pariser Conservatorium erst gegründet wurde, gediegener als nachher. Wenigstens haben die bedeutendsten Opern-Componisten der früheren Zeit in Frankreich, *Gluck*, *Gretry*, *Mehul*, *Cherubini*, u. A. m. ihre Bildung in Conservatorien nicht erhalten. Virtuosen auf Instrumenten, namentlich auf der Violine, hat Frankreich ausgezeichnete hervorgebracht, aber auch davon die meisten durch Privatunterricht. Am ärmsten ist es stets an ächten Sängern gewesen und ist es noch, obgleich gerade für den Gesangsunterricht im Allgemeinen und den dramatischen insbesondere im Pariser Conservatorium das Allermeiste gethan worden und wird.

England kommt in Hinsicht auf bedeutende Tonkünstler wenig in Betracht. Was Holland und Belgien geliefert, kann nicht auf Rechnung der Conservatorien gebracht werden, weil diese noch zu kurze Zeit dort bestehen, um von daraus hervorgegangenen Resultaten reden zu können.

In welchem Conservatorium nun aber sind, um auf Deutschland zu kommen, *Bach*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Spohr*, *C. M. v. Weber*, *Mendelssohn-Bartholdy*, *Hummel*, *Liszt*, *Thalberg*, *Henselt*, *Willmers*, die *Mara*, *Sonntag*, *Schröder-Devrient* u. s. w. u. s. w. gebildet worden? Sind die genannten und so viele andere Tonheroen und Heroinnen nicht alle Deutsche von Geburt, so doch der deutschen Kunstrichtung nach. Kein anderes Land hat ausgezeichnetere und zahlreichere Tonkünstler, kein anderes Land hat in allen Fächern der Tonkunst so hervorragende und ächte Kunsterscheinungen hervorgebracht als Deutschland, und die Allermeisten davon, bevor es irgendwo in Deutschland ein Conservatorium gab.

Der zweite Punkt, dass die Conservatorien die Reinheit der Tonkunst bewahrten und dem Verfalle des guten Geschmackes entgegenträten, erweist sich noch weniger haltbar, denn gerade in Italien und Frankreich ist die Reinheit der Tonkunst trotz der Conservatorien nicht bewahrt, und dem Verfalle des guten Geschmackes nicht entgegengetreten worden. Das grosse Publikum hat überhaupt und überall in der Musik keinen festen, sichern guten Geschmack, und dass es ihn nicht hat, liegt weder in ihm, noch in bestehenden oder nicht bestehenden Conservatorien, sondern in anderen Ursachen, deren Erörterung nicht hieher gehört.

So kurz diese Andeutungen sind, sollten Einzelnheiten ihnen widersprechen, ihre Wahrheit im Allgemeinen wird nicht bestritten werden können; es wird nicht bestritten werden können, dass, wenn auch einzelne erspriessliche Resultate aus Conservatorien hervorgegangen, bei Weitem die zahlreichsten und höchsten doch nur Früchte des Privatunterrichts und Selbstudiums gewesen sind und also die durch jene Anstalten bisher gewonnenen Resultate mit den darauf verwendeten sehr bedeutenden Kosten in keinem Fall in einem zufriedenstellenden Verhältnisse standen.

So drängt sich denn als natürliche Folge dieser kurzen Betrachtungen die inhaltschwere und in vielen Hinsichten sehr verantwortliche Frage hervor: Sind Conservatorien vielleicht gar nicht geeignet, die höchsten Resultate der musikalischen Ausbildung zu erzielen? oder noch schroffer gestellt: hindern vielleicht solche Anstalten die höhere und höchste Ausbildung mehr als dass sie dieselbe fördern?

Die Antwort darauf genügend zu finden, ist schwerer, als man auf den ersten Anblick vermuthen möchte.

Denn müsste nicht zunächst erwiesen sein, dass in Conservatorien ähnliche Genie's wie im Privatunterricht in der Lehre gewesen? Oder dass z. B. *Mozart* als Componist, *Liszt* als Virtuos, die *Mara* als Sängerin, wenn in einem Conservatorium gebildet, ihre Kunsthöhe nicht erreicht haben würden?

Von dieser Seite ist eine beruhigende Aufklärung nicht zu gewinnen. Es bleibt daher für die Entscheidung obiger Frage nichts übrig, als die Stellung einer anderen, nämlich:

Ist die bisherige Einrichtung der musikalischen Conservatorien den oben gestellten höchsten Forderungen vollkommen entsprechend und genügend?

Könnte diese Frage absolut bejaht werden, so wären den aufgestellten Erfahrungen nach mehr die Hinderungs- als Förderungskraft dieser Anstalten bewiesen.

Diese Vollkommenheit der Einrichtung aber lässt sich überall noch nicht nachweisen. Gar Manches ist noch zu thun und kann gethan werden, um die höchsten Zwecke der musikalischen Lehre nach allen Seiten hin umfassender und sicherer zu erreichen. Ueber die Mittel werde ich mich, wie schon bemerkt, später in einem eigenen Werkchen auszusprechen versuchen.

Schwerlich bietet aber schon jetzt irgend eine Stadt einen grösseren Zusammenfluss günstiger Umstände für musikalische Ausbildung dar, als Leipzig. Die ausgezeichnetsten Künstler als Lehrer, die vollkommenen Aufführungen der schönsten Instrumentalwerke in den zahlreichen Gewandhausconcerten, ein reiches Opernrepertoir auf der Bühne, die gediegensten älteren und neueren geistlichen Musiken, welche wöchentlich, Jahr aus Jahr ein, in den hiesigen Kirchen sorgfältig ausgeführt werden, die fremden ausgezeichnetsten Virtuosen alle, welche sich in eigenen oder den Gewandhausconcerten produciren, der allgemein verbreitete lebendige Sinn für Musik im Publikum — welches musikalische Talent, von allen diesen reichen Elementen ununterbrochen umrauscht, sollte da nicht erweckt, belebt und emporgetragen werden?

Wer, wie ich, aus oben bemerkten Gründen, die heutige Prüfung auch nicht als solche beurtheilen durfte, konnte doch aus den zahlreichen, sehr bedeutenden meist wirklich künstlerischen Leistungen entnehmen, welche emportreibende, glücklich fördernde Kräfte hier walten müssen.

(Beschluss folgt.)

Necrolog.

JACOb BERNHARD LIMBURGER.

Es ist oftmals die Behauptung aufgestellt worden, in Sachen der Kunst gebühre nur den sogenannten Künstlern vom Fach das entscheidende Wort, nur ihnen ein Platz in der Kunstgeschichte. Dass man heutzutage diesen Satz immer entschiedener festhält, ist allerdings kein Wunder, da das gewöhnliche Dilettantentreiben nachgerade eine äussere Ausdehnung erreicht hat, die zu seinem inneren Werthe im umgekehrten Verhältnisse steht und sich in den Hallen der Kunst oft auf eine wahrhaft widerliche Weise breit macht. Indessen haben alle derartige allgemeine, absprechende Sätze ihr Missliches, zumal da in den Begriffen „Künstler vom Fach“ und „Dilettant“ viel Unklares mit unterläuft. Nicht die vorzugsweise, die zur eigentlichen Lebensaufgabe gemachte Beschäftigung mit der Kunst ist es, welche den Künstler im wahren Sinne ausmacht: denn dann hätte eine Menge bloser Handwerker und Handlanger Anspruch auf diesen Ehrentitel; es kommt auch hier nur auf die Art an, wie die Kunst betrieben wird, und es kann leicht geschehen, dass ein sogenannter Dilettant, der sich auf die ächte, rechte Weise mit der Musik beschäftigt, eine grössere Bedeutung für die Kunst und deren Geschichte erlangt, als hunderte von Fachmusikern, welche die heilige Polyhymnia zur melkenden Kuh herabwürdigen.

Ein solcher Dilettant, der die Musik auf die ihrer würdige Weise auffasst und ausübt, hat demnach die begründetsten Ansprüche auf einen Ehrenplatz in der Walhalla der Tonkunst; er hat die begründetsten Ansprüche darauf, dass ihm ein Denkmal in einer Zeitschrift gesetzt werde, welche sich Allgemeine musikalische Zeitung nennt.

Unter die Zahl dieser allerdings nicht eben häufigen Dilettanten gehörte *Jacob Bernhard Limburger*; ja man darf mit Recht behaupten: Er war einer der ausgezeichnetsten unter ihnen.

Bei der allgemeinen Verbreitung der Musik in neuerer Zeit, welche aus ihr eine herrschende Modesache gemacht hat, ist es nicht zu verwundern, wenn sehr Viele die Liebe zu ihr erheucheln, — aus Eitelkeit, gedankenlosem Zeittödtungstriebe und anderen unlauteren Motiven ihr falsche Huldigungen darbringen. Nicht so *Limburger*. Bei ihm war die Musik im Gemüthe festgewurzelt, tief in das Verständniss derselben suchte er unermüdet einzudringen. Begünstigt von den übrigen Umständen, musste ein solches Streben gelingen; und wie die innere Durchdringung sich auch nach Aussen hin stets schöpferisch erweist, so konnte es gar nicht anders kommen, als dass *Limburger*, der gewonnenen Kunst-Erkenntniss gemäss, auf das Musiktreiben Leipzig's einen bedeutenden, wahrhaft segensreichen Einfluss erlangte. Dieser letztere äusserte sich in mehrfacher Weise. Nicht nur, dass *Limburger* in der Ausübung, als Sänger, ausgezeichnet war und dadurch Vielen einen wirklichen Kunstgenuss bereitete, die ächte Musik zu Ehren brachte und ihr zahlreiche Verehrer gewann und erhielt — auch mittelbar wirkte er zu diesem Zwecke. Von je her war sein Augenmerk darauf gerichtet, tüchtige, bedeutende Künstler nach Leipzig zu ziehen, sei es, um sie bleibend daselbst zu fesseln, oder ihre vorübergehende Erscheinung dem Publikum zum Genuss und zur Anregung vorzuführen. Seine Stellung als Mitglied des Direktoriums der Gewandhausconcerte*) — eine Stellung die er eben seinem ausgezeichneten Kunstsinne zu verdanken hatte — gewährte ihm dazu die äusseren Mittel, wie er denn auch für seine Person zu diesem Zwecke keine Geldopfer scheute. Dabei war es ein Hauptzug seines, wenn man so sagen darf, musikalischen Charakters, dass er sich nicht, wie Dilettanten so oft thun, mit seinen Leistungen herzu- und hervordrängte; vielmehr bewies er hierin die bescheidenste Anspruchslosigkeit, und oft sah man ihn die unbedeutendsten, undankbarsten Partieen übernehmen oder unbemerkt im Chore mitwirken aus reiner Liebe zur Sache. Dieselbe Bescheidenheit vermochte ihn auch, jene Zweige der Kunst, die er weniger in seiner Gewalt hatte, z. B. Instrumentenspiel (Violine, Bratsche, u. s. w.), blos im Stillen zu treiben, ohne damit Andere oder gar das Publikum zu behelligen — eine Eigenschaft, die an einem Dilettanten, je seltener, desto schätzenswerther ist. —

Jacob Bernhard Limburger wurde am 14. Mai 1770 zu Leipzig geboren. Er erlernte die Kaufmannschaft, übernahm alsdann das von seinem Vater bereits begründete Seidenwaaren- und Garngeschäft, und verheirathete sich im Jahre 1795 mit *Henriette Julie Küstner*. Im Jahre 1808 trat er in das damalige Rathscollegium ein, wurde Stadthauptmann, 1813 Vorsteher des Waisenhauses und später „Baumeister“ — zwei Stellen, die er bei der neuen Ordnung der Dinge im Jahre 1831 aufgab. — Im Jahre 1844 feierte er seine goldene Hochzeit und das fünfzigjährige Jubiläum als Leipziger Bürger, erhielt auch bei letzterer Veranlassung vom König von Sachsen den Civilverdienstorden. —

In frühester Jugend zeigte *Limburger* gar keine Neigung zur Musik; später erwachte sie mit aller Lebendigkeit in ihm, worau vor Allem wohl die Erscheinung der Guardasoni'schen italienischen Operagesellschaft in Leipzig grossen Antheil hatte. Insbesondere sprach sich schon damals und bei dieser Veranlassung ein entschiedenes Talent *Limburger's* für die komische Oper aus, und Viele in Leipzig haben noch in der neueren Zeit mit innigem Vergnügen zugehört, wenn der Greis mit seiner kräftigen Bassstimme Buffopartieen aus klassischen Opern mit unerschöpflichem Humor vortrug. Unter allen waren Figaro und Leporello seine Lieblingspartieen, die er bei Privataufführungen öfters darstellte. Dahin gehört auch eine Privataufführung von Cimarosa's Matrimonio segreto, im Jahre 1809, sowie eine frühere öffentliche Aufführung von Righini's Kantate: Alcide al bivio, woran Limburger ausgezeichneten Antheil nahm. Bereits im Jahre 1799 in das Direktorium der Gewandhausconcerte eingetreten, erwarb er sich um diese Anstalt die wesentlichsten Verdienste, und wir verweisen

*) Man sehe hierüber den Nachruf S. 147 dieser Blätter.

deshalb auf den bereits angeführten „Nachruf“ S. 147 dieser Blätter. Wieviel er dadurch, bei dem entscheidenden Einflusse dieser Concerte, zur Hebung des musikalischen Lebens, nicht blos in Leipzig beigetragen, bedarf kaum der flüchtigen Andeutung. — *Limburger* war ferner einer von den Stiftern der älteren Singakademie unter *Schicht*. 1812 wurde dieselbe erneuert, und später übernahm *Friedrich Schneider* ihre Leitung. Inzwischen war ein ähnlicher Verein von *Riem* gegründet worden, und als der Letztere Leipzig verliess, errichtete *C. Schulz* eine zweite Academie, deren Mitglied *Limburger* bis zu seinem Tode geblieben ist. Die Schneider'sche löste sich frühzeitig auf.

Bei seinem Besuche der Messen von Frankfurt an der Oder hatte *Limburger* die dortige Liedertafel kennen gelernt und stiftete im Jahre 1815 nach ihrem Muster eine ähnliche, welche später den Namen der älteren Liedertafel erhielt. Anfangs bestand sie nur aus zwölf Mitgliedern, vermehrte sich jedoch nachher, und feierte im Jahre 1840 ihr fünfundzwanzigjähriges Jubelfest. Alsdann löste sie sich allmälig auf. In ihrer Liedersammlung befinden sich u. A. drei von *Limburger* componirte Lieder. Der Letztere schloss sich auch der mittlerweile entstandenen „jüngeren Liedertafel“, welche noch jetzt besteht, mit demselben Eifer an, womit er mehreren anderen Musikgesellschaften (Orpheus, mehreren Männergesangvereinen etc.) beitrat. — *Friedrich Schneider* hatte nach seinem Abgange von Leipzig in Dessau eine der Leipziger ähnliche Liedertafel gegründet; diese dehnte sich aus, in den benachbarten Städten bildeten sich ähnliche Vereine (Halle, Cöthen, Magdeburg u. s. w.), und alljährlich versammelten sich dieselben unter *Friedrich Schneiders* Leitung zu einer „Provinzialliedertafel“, bei welcher Limburger fast niemals fehlte. Ebenso erschien er auch bei vielen auswärtigen Gesangfesten (Dresden, Meissen, etc.), und in Leipzig selbst wurde er bei einer nur irgend bedeutenden Aufführung niemals vermisst.

Auf diese Weise wirkte *Limburger* bis zu seinem am 26. Februar 1847 erfolgten Tode. Werfen wir einen Blick auf seine bedeutsame Thätigkeit, so zeigt sich das schöne Bild eines edlen und segensreichen, aber auch anerkannten und gefeierten Strebens. Bekanntlich gibt es nur zu viele tüchtige Menschen, welche Bedeutendes wirkten, ohne bei ihren Lebzeiten die ihnen gebührende Anerkennung zu finden. Die Ursachen dieser Erscheinung sind sehr mannigfaltig, eine der vorzüglichsten liegt aber gewiss darin, dass solche Menschen neben ihren trefflichen Eigenschaften auch andere besassen, welche jenen äusseren Erfolg ihrer Wirksamkeit paralysirten. Der eine thut das Gute in rauher, verletzender Weise, der Andere mit stolzem Anspruch auf besondere Anerkennung u. s. w. Nichts von alle Dem bei *Limburger*; er gehörte daher zu den Menschen, nach deren Hinscheiden der „Mantel der christlichen Liebe“ nichts zu bedecken, wo nur die reine Wahrheit zu reden hat; es kann ihm, dem Entschlafenen, nichts nachgerühmt werden, was nicht schon bei seinem Leben vollständig und allgemein anerkannt gewesen wäre. Die Ursachen dieses seltenen Glückes mussten sich Jedem, der ihn kannte, sogleich kund geben. Die Anspruchslosigkeit, die Güte und Milde seines Wesens, seine vollendete Humanität machten jedes Missvollen, jeden Neid schlechthin unmöglich. Ganz besonders aber trug dazu seine ununterbrochen heitere Laune bei. Letztere ist die Hauptquelle, aus der wo nicht immer das äussere Glück des Menschen, doch seine innere Behaglichkeit, sein Wohlbefinden, seine Zufriedenheit fliesst; und gerade ein solches behagliches Wesen, eine solche in sich selbst fröhliche Natur wirkt wie ein Zauber auch auf alle Umgebungen, gewinnt die Herzen und erwirbt sich dadurch die verdiente Anerkennung aller sonstigen Vorzüge. Wo *Limburger* erschien, da verbreitete sich sogleich jene gemüthliche Heiterkeit, die so manche Wolke trüber Stimmung zu verscheuchen im Stande ist. Ihm war die Kunst eine wirkliche „gaie science“, wie man sie zur Zeit der Troubadours nannte; aus ihr schöpfte, durch sie verbreitete er jenen innigen herzlichen Frohsinn, der eine so mächtige Triebfeder zum Guten und Edlen ist und den schönen Einfluss einer solchen Erscheinung vollendet. Der musikalische (und sonstige) Weltschmerz der neueren Zeit war ihm eben so fremd, wie derselbe der wahren Kunst fremd ist.—

Was *Limburger* in anderen Beziehungen, als Kaufmann, als Verwalter bedeutender Aemter, als Beschützer und Helfer in der Noth, was er den Armen und Waisen gewesen — das ist in Leipzig allgemein bekannt, gehört jedoch nicht weiter hierher, wo nur seine musikalische Wirksamkeit in's Auge zu fassen war. Die Zeitgenossen tragen sein edles Mannesbild fest in der Erinnerung und im Herzen; die Nachkommen aber werden noch lange die Wirkung seiner mannigfaltigen, segensreichen Thätigkeit geniessen.

Nachrichten.

Leipzig. Am Charfreitage wurde *Mendelssohn's* „Paulus“ unter des Componisten Leitung zum Besten des hiesigen Musik-Wittwen-Pensions-Fonds in der erleuchteten Pauliner Kirche aufgeführt. Wohl ziemlich Alles, was sich an musikalischen Kräften, würdig an dieser überaus herrlichen kirchlichen Tondichtung mitzuwirken, in Leipzig vorfindet, war dabei thätig. Da nun der Componist sämmtliche Chor-, Klavier- und Orchesterproben mit dem grossen Personale selbst abgehalten, auch die Aufführung dirigirte, ist zu denken, welch eine vollendete Ausführung und Wirkung daraus hervorgehen musste. Vom allgewaltigen Klange der im donnernden Fortissimo vereinten Orchester- und Chormassen, alle Ausdrucksnuancen hindurch, bis zum ersterbenden Hauche des leisesten Piano, zogen die mannichfaltigen Tonbilder rein und scharf ausgeprägt in die tief ergriffenen Herzen der Zuhörer, deren herbeigeströmte Menge die grosse Kirche kaum fassen konnte. Auch die Solopartieen, deren Ausführung hinsichtlich des Klanges und des Vortrags weniger in der unmittelbaren Macht des Dirigenten liegt, waren in guten Händen. Fräulein *Meyer*, Frl. *Schloss*, die Herren *Behr*, *Schneider*, *Salomon* und *Lindemann* sangen mit Gefühl und dem Orte angemesse-

ner Würde, d. h. mit Entsagung der kleineren, weltlichen Vortragsconvenienzen, wie es sich in der Kirche, vor einem religiös gestimmten Publikum, in Gegenwart des Componisten und — vor Gott gebührt. Daher auch in dieser Beziehung hier dem Kenner das Glück zu Theil wurde, die musikalischen Gedanken durchaus rein, unverbrämt, unverfälscht, wie sie der Componist gedacht und empfunden, dargestellt zu erhalten. Fräulein *Mayer*, Fräul. *Schloss* und Herr *Behr* sind der Anerkennung sicher, wenn sie, wie diesen Abend, so Anerkennungswerthes leisten. Bei Herrn *Schneider* dagegen ist die Kritik wohl mitunter zu streng verfahren, und hat den Sänger in Concerten büssen lassen, was sein befangenes Anfangerspiel auf der Bühne etwa verschuldet. Uns hat sein heutiger Vortrag, obwohl im Anfange etwas unsicher in der Intonation, vielleicht eine Folge des ängstlichen Gedankens an die strengen Richter, im Ganzen sehr angesprochen. Unlängbar hat er seit einiger Zeit bedeutende Fortschritte gemacht.

Paulus war seit mehreren Jahren hier nicht gehört worden. Darum Dank allen Denen, welche durch Herbei- und Ausführung des Werkes dem Publikum den langentbehrten Genuss und in so vollendeter Weise verschaffien.

(Fortsetzung.)

Berlin. (Wilhelm von Oranien von *Carl Eckert.*) Von einem Componisten, der schon als Knabe Cantaten und Opereiten lieferte, die in technischer Beziehung viel Kenntniss und Geschick verriethen, durfte man natürlich eine Partitur erwarten, die, wie man zu sagen pflegt, Hand und Fuss hat. In dieser Erwartung wurde man denn auch durch die Partitur des Wilhelm von Oranien keineswegs getäuscht, die sich durchweg als das Werk eines tüchtig durchgebildeten Musikers, der eine sehr ausgeschriebene, gewandte Feder führt, dokumentirte.

Nur kleinliche Skrupel könnte gegen die äussere Form der Musikstücke, gegen den Periodenbau, den Harmoniefluss, gegen die Stimmführung und Instrumentation Einwendungen erheben; auch werden überall die Sänger die gestellten Aufgaben höchst cantabel und „dankbar" finden, was in deutschen Opern neueren Stils noch immer zu den Seltenheiten gehört. Allein von einem dramatischen Componisten verlangen wir mehr, als dass er sich allerwege als ein fertiger, tüchtig gebildeter und geschmackvoller Techniker ausweise: wir verlangen dramatischen Esprit, originalen Styl, Schwung und Feuer der Fantasie.

Wie wir einem ächten dramatischen Dichter sehr gern Unebenheit des Verses, schroffe Uebergänge, Licenzen etc. verzeihen, wenn im Uebrigen sein Werk volles dramatisches Leben, wahre Charakterzeichnung und poetischen Schwung hat, so verzeihen wir auch einem Operncomponisten, den diese letzteren Eigenschaften, bei Originalität der melodischen Erfindung auszeichnen, sehr gern, wenn er sich nicht als Contrapunktist und Harmoniker ersten Ranges bethätigt.

Händel mochte immerhin von *Gluck* sagen, dieser grosse musikalisch-dramatische Dichter verstehe so viel vom doppelten Contrapunkt wie sein — (Händels) Koch: — sein Messias wiegt doch nicht schwerer, als die tauridische Iphigenia, wenn man beide Werke auf vorurtheilsfreie Schalen einer ästhetisch-allgemeingiltigen Kunstwaage legt.

Spontini steht als Harmoniker und Contrapunktist tief unter *Cherubini*, und hat ihn doch im lyrischen Drama bedeutend überflügelt, mögen auch noch heutzutage einige blödsinnige Kritiker und Theoristen immerhin daran zweifeln.

Zum grossen Operncomponisten gehören andere geistige Fähigkeiten, als zum grossen Instrumentalcomponisten, und die Kunstgeschichte zeigt uns nur wenige der ersteren (dramatischen) Gattung, in denen sich originale Erfindung, Styl und wahrhaft dramatischer Esprit mit vollkommener Beherrschung aller technischen Mittel der Composition vereinigt finden, wie in *Mozart* dem Grossen. Im Vergleiche zu den grossen Meistern der Technik *Bach*, *Händel*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* und *Cherubini* sind berühmte Operncomponisten wie *Gluck*, *Grétry*, *Spontini*, *Carl Maria v. Weber*, *Boieldieu*, *Auber* schwache Contrapunktisten, einfache — um nicht zu sagen „unbedeutende" — Harmoniker. Dass ihre Werke, trotz dieses Mangels der freieren musikalischen Technik, in der ganzen musikalischen Welt Epoche gemacht haben, spricht für unsere Ansicht: — zum grossen dramatischen Componisten gehört mehr, als vollkommene Beherrschung aller technischen Mittel der Composition. Es kann Jemand ein treffliches Quartett, eine sehr rührliche Symphonie, eine sehr kunstvoll gearbeitete Fuge geschrieben haben, ohne die geringste Befähigung für die dramatische Musik zu besitzen.

Ein wahrhafter Operncomponist ist nichts anderes als ein wahrhafter dramatischer Dichter, in dem das musikalische Element auf Kosten des schriftstellerischen prävalirt.

Nach diesen Andeutungen auf Herrn *C. Eckert* zurückkommend, müssen wir auf Grund seiner Partitur des Wilhelm von Oranien aussprechen: wir halten ihn, nach diesem Werke zu urtheilen, nicht für einen berufenen und auserwählten Operncomponisten, und trauen ihm für jetzt weit eher Erfolge im Bereiche der Kammer- und Kirchen-, als der dramatischen Musik zu.

Freilich ist hier manches Hinderniss zu bedenken, und die Akten können über den jungen, talentvollen Künstler, der sich eben so sehr durch eine seltene Bescheidenheit, wie durch musikalisches Können und Wissen auszeichnet, nicht sofort geschlossen werden.

Erstens war der undramatische, jeder einheitlichen Idee und festen Charakterzeichnung entbehrende Text ein Cardinalhinderniss; ein *Gluck* oder *Spontini* hätte gar nicht die Feder eingetaucht, um die Composition zu versuchen.

Zweitens wollte Herr *Eckert* um jeden Preis einen Erfolg haben, dem Zeitgeschmacke huldigen. Er, der vordem den Styl der strengeren Meister cultivirte, eine Zeit lang in *Mendelssohn's* Gleise wandelte, hielt es für nöthig, um sich in Gunst zu setzen: zu Gunsten des neuesten italienisch-französischen Styls umzuschlagen.

Drittens und schlimmstens: er blieb dieser moder-

nen Fahne nicht treu, er schwankte zwischen allen Stylen, er schob Musikstücke (Anna de Hove) unter, die weit mehr in ein modernes Oratorium als in eine moderne Oper passen. Er verstimmte so das Publikum und die Kritik durch seine Unentschiedenheit, durch Mangel an musikalischem Charakter. Es fehlt Herrn *Eckert* (nach dieser Oper zu urtheilen) der wahre, ächte Künstlerstolz, den herrschenden Geschmack der Menge zu verachten, sich ganz und eigen zu geben wie man musikalisch leibt und lebt.

Geben wir nun, so viel es ein Correspondenzbericht und eine ungedruckte Oper erlauben, etwas speziellier auf das Werk ein.

Es beginnt mit einer Instrumentalintroduction à la *Meyerbeer* in Es $^{9}/_{4}$-Tact, die in einen Chor des Volkes in Fmoll $^{4}/_{4}$ Allegro überleitet. Warum hat der talentvolle Componist sich die Gelegenheit entgehen lassen, eine tüchtige Ouverture zu schreiben? Dieser Anfangschor der empörten Bürger, die nach Waffen rufen, um die spanische Inquisition in den Niederlanden zu stürzen, ist lebendig und gut declamirt; die Zwischensätze Egmonts und Oraniens sind weniger charakteristisch, als die des Waffenschmiedes *Stephan*, Wortführers der Bürger. Diese Expositionsscene wendet sich schliesslich in einen allgemeinen Chor (Presto $^{3}/_{4}$ F dur): „Auf hinaus! Waffen zur Hand! Auf! es gilt für's Vaterland!“ Ein Passus in Des „Lasst die Siegesfahnen wehen!“ etc. erinnert etwas zu direct an einen ähnlichen (E dur) im berühmten Terzett des zweiten Akts von *Rossini's* Wilhelm Tell.

Der zweite Auftritt beginnt mit einer Ariette des Pagen der Regentin „Ihr lieben Freunde hier nur herein“ etc. E dur $^{2}/_{4}$ Allegretto, in der sich eine heitre und elegante Salongrazie ausspricht. Die Regentin naht, und singt eine wirklich sang- und dankbare Sortita (Es dur $^{6}/_{8}$ Andante) leider vollkommen nichts sagende Textworte. Der königl. Bruder der Regentin hat spanische Sänger und Tänzer „auf prächtiger Caravele aus Sevilla geschickt“; man schreitet zum Feste, die Regentin vermisst dabei den niederländischen Adel, namentlich „Egmont und Oranien“; da sie den unbedeutenderen zuerst nennt, muss man wohl annehmen, dass sie ihn (Egmont) heimlich liebe. Bevor die spanischen Sänger und Tänzer beginnen, singt die Regentin noch eine „Cabaletta“ in H dur mit eben so unentschiedenem Text. Die Modulation durch B nach A moll und zurück nach G bei den Worten: „Zu des Himmels lichten Räumen wend' ich freudig meinen Blick“ ist von reizender Wirkung.

Nun folgt endlich Chorgesang und Tanz. Allegretto $^{6}/_{8}$ E dur nach spanischer Originalmelodie, von echtem, nationellem Reiz und pikantem Rhythmus. Noch pikanter und origineller nahm sich das Urtheil einiger Rezensenten in hiesigen Zeitungen aus, denen grade diese Originalmelodie gar nicht spanisch vorkommen wollte.

Vierter Auftritt. Niederländischer Adel und Volk kommen, um die Supplik (Compromiss) an den König der Regentin zu überreichen. Marsch in Es $^{4}/_{4}$, der entfernt an *Meyerbeer's* Marsch in den Hugenotten (2. Akt) in $^{4}/_{4}$ C dur erinnert, obwohl bei näherem Vergleich die Aehnlichkeit schwer nachzuweisen. Es entwickelt sich ein grosses Ensemblestück — Septett mit Chor, D dur $^{3}/_{4}$ Andante — in italienischer Form und Weise. Siehe Donizetti, Lucia, II. Akt, Finale Des dur $^{3}/_{4}$.

Cardinal Granvella, spanischer Pfaffe und Inquisitor, sucht die Regentin von der Annahme der Protestation abzuhalten. Oranien sucht sie in einem kurzen Duett (Allo, A dur $^{6}/_{8}$) zur Annahme zu bewegen, was auch gelingt. Dieses Duo erinnert sowohl in Melodie als Begleitungsform an *Spontini*. Siehe Vestalin, III. Akt, Duo zwischen Licinius und dem Pontifex maximus.

In gehaltenen, feierlichen Akkorden B dur $^{4}/_{4}$ sprechen die Niederländer ihren Dank für Annahme des Protestes aus.

Granvella (zur Regentin) „Ihr verschwendet an Bettler eure Huld.“

Spottchor der Spanier. „An Bettler! Ha! ha!“ wendet sich aus A dur auch der Dominante von E moll, worauf ein allgemeiner Finalchor Allo, $^{2}/_{4}$ E moll, folgt, der in seinen kurzen, zweitaktigen, scharfen Rhythmen mit gutem dramatischen Effect fortrauscht und sowohl den beleidigten Stolz der empörten Niederländer, als den Hohn der Spanier gelungen ausdrückt. Das Dutzend Takte Largo $^{4}/_{4}$ E dur am Schluss scheint uns die dramatische Wirkung dieser Scene zu schwächen.

(Beschluss folgt.)

Mailand. Die in diesen Blättern schon mehrmals erwähnte, etwas über sechs Jahr alte *Enrichetta Merli*, aus Lucca, welche bereits in mehreren Städten Italiens mit ihrem Pianofortespiele Bewunderung erregte, liess sich auch hier zwei Mal öffentlich hören. Im Teatro Re standen ihr Zöglinge vom hiesigen Blindeninstitut bei. Zur Bewunderung gesellte sich oft die Rührung der zahlreichen Zuhörer.

Verwichenen September starb hier einer der ausgezeichnetsten und ersten Clavierspieler Italiens, *Francesco Pollini*, geboren zu Laibach 1763, und Schüler *Mozart's*, der für ihn ein Rondo mit Violinsolo schrieb, wie das im gedruckten Verzeichnisse der M'schen Compositionen zu lesen ist. Auf der ganzen Erde sind bekannt und verbreitet die (antisyphilitischen) Acque di Pollini, Eaux de Pollini, die noch bis heute ein Arcanum sind und ihm hübsche Summen einbrachten. Ausser seinem vortrefflichen Spiele à la Mozart, Hummel, Clementi, war er ein sehr guter Componist, von dem nicht wenig für Pianoforte und Gesang gedruckt ist. Seine vortreffliche Pianofortesschule ist noch jetzt im Mailänder Conservatorium und anderen italienischen Musikinstituten als Lehrbuch vorgeschrieben. Die grossen Künstelleien der heutigen Pianofortevirtuosen finden sich längst in *Pollini's* sogenannten Studii, und man kann ihn ohne Weiteres als ihren eigentlichen Erfinder betrachten.

Recensionen.

Christnacht. Cantate von *A. v. Platen* für Solo und Chor mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Gustav Daum*. Op. 3. Preis 2½ Thlr. Eigenthum des Componisten.

Die Composition ist sehr einfach, leicht, aber auch monoton, letzteres besonders dadurch, dass fast alle Sätze, deren es sechs gibt, in E dur stehen; die Modulation und Harmoniefolge ist öfters, wie auch die Deklamation, unbehilflich und holpricht. Fast scheint es, als wäre die Cantate das Werk eines Dilettanten. Geschmack und Auffassung des Gedichtes sind ebenfalls nicht besonders. Zum Belege einige Proben:

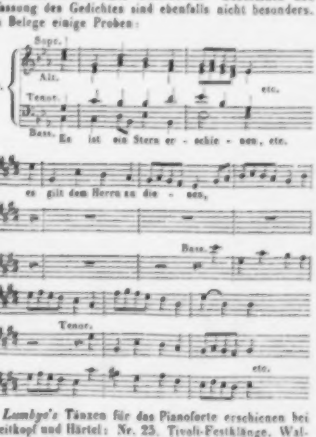

Von *Lumbye's* Tänzen für das Pianoforte erschienen bei Breitkopf und Härtel: Nr. 23. Tivoli-Festklänge. Walzer. Pr. 12½ Ngr. Vierhändig 17½ Ngr. Nr. 26. Ornithobolaja-Galopp. Pr. 10 Ngr. Vierh. 10 Ngr. Nr. 27. Isabella-Walzer. Pr. 12½ Ngr. Vierh. 17½ Ngr. Nr. 28. Bedouinen-Galopp. Pr. 10 Ngr. Vierh. 15 Ngr.

Wenn man erst die sehr nüchternen, glücklicherweise sehr kurzen Introductionen überwunden hat so kann man sich der einfachen hübschen Tänze wohl erfreuen. Fehlt ihnen auch das harmonisch Schöne und rhythmisch Pikante der Straussischen und Lannerschen Compositionen, so empfehlen sich jene dafür durch leichte Ausführbarkeit, und werden, wie ihre zahlreichen Vorgänger, ihr Publikum finden.

Feuilleton.

Am 25. März wurde in Hamburg die alte Oper: „Oberon, König der Elfen", Musik von *Paul Wranitzky*, wieder aufgeführt. *Wranitzky* war bekanntlich ein Böhme, im Jahre 1761 geboren, und starb am 26. September 1820. Die bekannte Sängerin *Anna Wranitzky* war seine Nichte. — Die Oper sprach nicht sehr an, ausgenommen *Weber's* Oberon-Ouverture, die seltsamer Weise zwischen dem dritten und vierten Aufzuge gespielt wurde.

Sechstes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. — Neue Symphonie von *Onslow* (gelbl sehr); — Scene aus *Gluck's* Armide (Mademois. *Lemercier*); — Arie von *Beethoven* (Fräulein *Babnigg*, die Tochter des Dresdener Tenors); — Fantasie für Violine, von *Ferrouet* componirt und gespielt; — Symphonie in B dur von *Beethoven*. — Die *Onslow*'sche Symphonie (deren letzter Satz beifällt ist: „Camp de vent") ist bereits von dem rheinischen Musikfestvereine zur Aufführung beim diesjährigen Musikfeste (zu Pfingsten) verschrieben worden; der Componist wird sie selbst dirigiren.

Von *Franz Commer* ist in Berlin zum Osterfeste eine neue Messe aufgeführt worden, welche gerühmt wird.

Zur Geschichte des Leipziger Conservatoriums der Musik. — Bei Eröffnung der Anstalt (Ostern 1843) betrug die Zahl der aufgenommenen Schüler 161. Unter diesen waren und sind 66 aus Sachsen (darunter 14 aus Leipzig, 82 aus dem übrigen Deutschland, 2 aus der Schweiz, 2 aus Dänemark, 5 aus Holland, 10 aus England, 3 aus Irland, 2 aus Norwegen, 2 aus Schweden, 6 aus Polen und Russland, 1 aus Nordamerika. Davon waren 126 Schüler und 37 Schülerinnen. Im ersten Halbjahre betrug die Anzahl der Zöglinge 44, in den späteren 60 bis 70.

Lehrer zählt die Anstalt jetzt 6 ordentliche und 6 ausserordentliche.

Von den bereits abgegangenen Zöglingen haben, soweit es den Direktorium bekannt geworden ist, *Anstellungen* erhalten: 5 als Theatersängerinnen, 1 als Theatersänger, 1 als Concertsängerin, 2 als Concertisten, 6 als Musikdirektoren, 1 als Seminarlehrer, 3 als Organisten, 6 als Musiklehrer, 6 als Orchestermitglieder.

Berlioz hat in Petersburg vor dem russischen Hofe in einem Concerte den ersten Theil seiner „Faust", die Ouverture zum ersten Akte des Carneval, den Trauermarsch und den „Traum der Königin Mab" (aus Romeo und Julie) aufgeführt. Die Aufnahme soll „ostentativ" gewesen sein. — Auch die Ex-Primadonna der Pariser grossen Oper, Madame *Stolz*, begibt sich nach Petersburg, wohin sie auf einige Zeit engagirt ist.

Am 30. März wurde die italienische Oper in Paris geschlossen, worauf die Mitglieder derselben sich sogleich nach London begaben, wo sonach in diesem Monat die Eröffnung der zweiten italienischen Bühne stattfinden wird.

Neben *Schneidermeister* (s. S. 223) ist auch Kapellmeister *Binder* aus Wien als Musikdirektor für das Hamburger Stadttheater engagirt.

Musikdirektor *Rendl* in Wien ist zum Kapellmeister des zweiundzwanzigsten Linien-Infanterie-Regiments, dessen Stab zu Triest liegt, ernannt worden.

Kapellmeister *Otto Nicolai* ist von Wien abgegangen. Bevor er sich an die dortige Musik viele Verdienste erwarb, wird allgemein anerkannt. In seinem Abschiedsconcerte gab er mehrere Stücke aus seiner neuen noch unaufgeführten Oper „Die lustigen Weiber zu Windsor."

Die Sängerin *Elise Blaes*, geb. *Meerts*, und ihr Gatte der Klarinettist, haben in Petersburg mit Beifall concertirt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Die Königin von Leon.
(Ne touchez pas à la reine.)

Komische Oper in 3 Akten
nach dem Französischen des *E. Scribe* und *Vaez.*
Musik von

Xaver Boisselot.

Von dieser durch ihren Text, wie durch die Composition gleich ausgezeichneten Oper, welche kürzlich auf der Opera comique in Paris mit ausserordentlichem Beifalle gegeben wurde, erscheinen bei uns die einzelnen Nummern, der vollständige Klavierauszug und die gewöhnlichen Arrangements.

Den geehrten Theaterdirectionen,

welche dieselbe in ihr Repertoir aufnehmen wollen und sich deshalb direct an uns wenden, liefern wir die vollständige
Partitur mit französischem und deutschem Texte à 8 Thlr.

Leipzig, am 20. April 1847.

Breitkopf & Härtel.

Eine Geige von **Antonius Straduarius Cremonensis** (1711) steht zu verkaufen. Bei wem? ist durch portofreie Anfragen zu erfahren in der Buchhandlung von **Körber & Freytag** in Minden.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen und durch alle Kunst-, Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Das wohlgetroffene Portrait
von
Dr. *G. W. Fink,*

vormals Redacteur der allgem. musikal. Zeitung.

Preis auf weissem Papier ½ Thaler, auf chines. Papier 1 Thaler.

Leipzig, im März 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neuer Verlag
von
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig,

welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde in Anspruch nimmt:

Canthal, Aug. M., Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 83. und Exercirmarsch op. 112. für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.
— — Napoleon, des Kaisers Marsch, op. 83. für Piano. 5 Sgr.
— — Exercir Marsch, op. 112. für Piano. 5 Sgr.

Eichler, F. W., Lieder ohne Worte, für die Violine allein, op. 4. 10 Ngr.
Fesca, Al., Liebesbitte. Lied für Sopran od. Tenor, mit Pfte., op. 53. Nr. 2. 10 Sgr.
Frodel, F. C., Liederkreis, Heft 1. Zwei Lieder, op. 7. 10 Sgr.
Krebs, C., Miniatur-Duetten für 2 Singstimmen, op. 118. Heft 3. 15 Ngr.
Lubin, Léon de St., Grand Duo concertant pour Piano et Violon, op. 49. (Vom Preis-Institut des Norddeutschen Musik-Vereins sehr belobtes Werk.) 2 Thlr. 22½ Sgr.
Sponholtz, A. H., 3me Bouquet musical, p. Piano, op. 22. 25 Sgr.
Vollweiler, Ch., Air du Stabat mater de Rossini, transcrit pour Piano. 15 Sgr.
Willmers, R., Apollo, Album für Piano. Cah. 4. Variationen über ein norwegisches Bauernlied. 10 Sgr.
Dittersdorf, Der Apotheker und der Doktor. Komische Oper. Vollständiger Klavier-Auszug von E. Marxsen. 4 Thlr.
Schuberth, Carl, Violoncellist, Portrait, chin. Papier 15 Sgr.; weiss Papier 10 Sgr.

(Zu beziehen durch alle Buch- und Musikhandlungen.)

NEUE MUSIKALIEN,

welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 74 in Es. als Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell eingerichtet von *C. G. Reinecke.* 2 Thlr. 20 Ngr.
— — Fantasie für das Pianoforte mit Orchester und Chor. Op. 80. Klavierauszug mit eingelegten Singstimmen. 1 Thlr. 25 Ngr.
— — Dieselbe für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 5 Ngr.
Cramer, J. B., La Joyeuse Réunion. Toccatina pour le Piano. 15 Ngr.
— — 12 Grandes Etudes mélodiques pour le Piano. Op. 107. Cah. 4. 2. à 1 Thlr. 10 Ngr.
Hiller, F., Volksthümliche Lieder für 2 Singstimmen mit willkührlicher Pianofortebegleitung. Op. 30. 15 Ngr.
Kalkbrenner, F., 4 Toccatas calculées pour donner de l'indépendance aux doigts, pour le Piano. Op. 192. 25 Ngr.
Lasekk, C., L'Agitation. Quatuor pour Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle. 2 Thlr.
Lee, S., Souvenir du Lac des quatre Cantons. Barcarolle pour Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 45. 17½ Ngr.
— — Divertissement sur des motifs de l'opera: Luisa Strozzi de G. Sanelli, pour Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 46. 17½ Ngr.
Lortzing, A., Gesänge aus Undine mit Begleit. der Guitarre.
Lied: Viel schöne Gaben (Samml. bel. Ges. Nr. 14.) 5 Ngr.
Romanze: Es wohnt am Seegestade (Nr. 15) 5 Ngr.
Lied: Vater, Mutter, Schwestern, Brüder (Nr. 16) 5 Ngr.
Lied: Ich war in meinen jungen Jahren (Nr. 17) 7½ Ngr.
Meyer, L. de, Grande Fantaisie pour le Piano sur les airs nationaux Américains „Hail Columbia" et „Yankee Doodle". Op. 32. 1 Thlr.
Mozart, W. A., Hymne: Preis dir Gottheit! durch alle Himmel (Splendente te Deus etc.) für 4 Singstimmen mit Orch. Nr. 4 in Partitur. Neue Aug. 1 Thl. 10 Ngr.
— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 15 Ngr.
Streben, E., Lieder und Gesänge für Sopran, Alt u. Bass. Partitur und Stimmen. Op. 12. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. **Nr. 17.** 1847.

Inhalt: Die Belagerung von Solothurn. Die Hauptprüfung am Conservatorium zu Leipzig etc. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus Berlin. Aus Hechingen. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Belagerung von Solothurn.

Geschichtlich romantische Oper in 3 Akten, nach einer Erzählung bearbeitet von *Wilhelm Gerstel.* Musik von *Ferdinand Brandenburg.* Zum ersten Mal auf dem Theater der Stadt Leipzig aufgeführt und dirigirt vom Componisten, Sonntag, den 11. April 1847.

Was mag sich Merkwürdiges, Erstaunliches, Geist, Gemüth in besondere Spannung Versetzendes, Ergreifendes, Rührendes dabei ereignet haben?

Im ersten Akte treten Landleute auf. Sie besingen den heiteren Morgen, drücken ihr Glück aus, freie Schweizer zu sein, und gehen zur Arbeit ab. — Nun kommt Elisabeth, die Tochter des Stadtschultheissen von Solothurn, bittet Gott um die Genesung ihrer Base, die sie fern von der Heimath wartet. Recit. und Arie; geht gleichfalls ab. — Alsdann erscheint Graf Pappenheim mit der Armbrust, in einer Arie die Lust der Jagd besingend. Jetzt kommt Elisabeth wieder. Beide erblicken und verlieben sich im Augenblick. Duett. Elisabeth ab. Der Graf bleibt und macht in einer Arie den eben empfangenen Eindruck noch deutlicher. Da schreien Chor und Elisabeth hinter der Scene um Hilfe. Ein wilder Stier hat Letztere angefallen. Anstatt aber ohne einen Augenblick zu verlieren den rettenden Schuss mit der Armbrust zu versuchen, singt der Graf erst ein Weilchen, dass er's thun will. Der Stier wartet indessen und wird glücklich erlegt. Der Chor bringt die ohnmächtige Elisabeth auf die Bühne. Nachdem sie zu sich gekommen, beginnt ein weiteres Liebes- und Dankduett. Der Graf gibt der Geretteten einen Kuss, welcher einen Feuerstrom in sie ergiesst, der Chor singt ein Preis- und Loblied auf die That des Retters und — der erste Akt ist zu Ende.

Kaum wird es möglich sein, ein Liebesverhältniss aus gewöhnlicheren Umständen entstehen zu lassen, kaum, es langweiliger einen ganzen Akt hindurch auszuspinnen. Liebende muss freilich jede Oper haben. Wer sie aber nicht origineller zusammenführen kann, stelle sie dem Publikum gleich als Brautleute vor. Dann mögen absonderliche Hindernisse gegen ihre Vereinigung anrücken.

Der zweite Akt spielt ein Jahr später. Oesterreichisches Lager vor Solothurn. Chor der Ritter und Soldner: „Den Humpen zur Hand" etc. Monfort singt ein Trinklied. Jetzt ziehn sich Alle zurück, weil Pappenheim auf den Ort zuschreitet:

Seht, wie sinnend ist sein Blick,
Jeder ziehe
Leise, leise
Zu den Zelten sich zurück.

Eine ganze Lagermasse zechender Ritter und Söldner — so zart sollte sie empfunden? Das ist ein gemachtes Motiv. Daran glaubt kein Zuschauer. An was er aber nicht glauben kann, belacht er, oder es verstimmt ihn.

Pappenheim tritt auf. Er singt eine Arie, im ersten Theile die schon dagewesene Liebessehnsucht noch ein Mal, im zweiten Ermuthigung des Kriegers, gerade wie Hüon im Oberon. Chor und Leopold treten auf. Leopold der Glorreiche will im Sturm auf die Stadt vorangehen; noch heut soll Friedrichs, des Kaisers, Aar von Solothurns stolzer Zinne wehn. Auf Graf Pappenheims Bitte jedoch, ihn vorangehen zu lassen, bleibt der Glorreiche gleich zurück. Nun gelobt Pappenheim: nur als Sieger wolle er zurückkehren. Man sieht ihn aber im dritten Akte nicht allein von diesem, sondern auch von einem zweiten Sturme zurückgeschlagen, ohne dass er sich im Geringsten darüber zu ärgern oder zu schämen scheint. — Verwandlung. In Solothurn. Elisabeth; Recitativ und Arie. Liebessehnsucht und Ermannung, plötzlich, durch eine Ahnung, welche spricht:

Elsa, Muth! — vertage nicht.

Isolde, ihre Freundin, erscheint. Duett. Isolde ist: „leicht und fröhlich", ohne Sorgen, Elisabeth schwermüthig mit Sorgen, gerade wie im Freischütz-Duett Aennchen und Agathe. — Finale. Der Schultheiss kommt mit Rudi, dem Geliebten Isoldens, und Chor der Solothurner. Er beschliesst einen Ausfall. Stürmischer Chor voll Kriegesmuth, wie vorher bei den Oesterreichern im Lager. Gebet auf den Knieen wie in der Stummen von Portici. Muthvoller, wilder Chorschluss, wie in der Stummen von Portici. Dritter Aufzug. Mutherfüllter, wilder Chor der Oesterreicher wie im ersten Akt, „zum Sturm, zum Sturm!" Hinter dem Vorhange, als Entreakt, mit Schwertergeklirr. Wurde belacht. — Quartett in Solothurn. Der Schultheiss, Rudi, Elisabeth, Isolde: „der Sturm ist abgeschlagen". Aber der Feind wird verstärkt wiederkehren. Um die Tochter und deren Freundin in Sicherheit zu bringen, beschliesst der Schultheiss,

Beide in's Lager zu Leopold dem Glorreichen zu schicken. Die Mädchen wollen natürlich nicht, müssen aber, nehmen Abschied und gehen. Nun zwischen dem Schultheiss und Rudi schon wieder ein Duett mit Kampfesmuth! Lager wieder vor Solothurn. Die Mädchen werden vor Leopold gebracht; Elisabeth übergibt ein Schreiben ihres Vaters. Darin erfährt man, dass der Schultheiss Leopold für einen edlen Fürsten und Herren hält und ihm deshalb die Mädchen zuschickt. Der Fürst scheint im Augenblicke gerührt, und verspricht ihnen Schutz. Als aber später der Schultheiss einige stürmende Herren gefangen genommen, will Leopold der Glorreiche die Mädchen dafür büssen und hinrichten lassen. Pappenheim erklärt jedoch, dass das nicht glorreich sei, dass er es auch nicht dulden werde, denn Elisabeth sei seine Braut, worüber diese sich sehr freut, da es ihr erst einigermaassen fatal war, den Geliebten unter den Feinden ihres Vaters wieder zu finden. Jetzt bringt der Schultheiss die Gefangenen selbst zu Leopold, und will dann zurück, um sich unter den Mauern Solothurn's begraben zu lassen. Da erklärt Leopold:

Im Namen meines kaiserlichen Bruders
Erklär' ich Solothurn als eine freie Stadt!

Ist die ganze Handlung ein monotones, langweiliges Einerlei, so konnte eine kindischere, abgeschmacktere Entwickelung kaum ersonnen werden. Wie, die ungeheuren Kriegskosten, all' das vergossene Blut vergeudet um nichts? die Stadt bleibt unerobert, ja, sie wird frei erklärt. Etwa, weil die heroische Vertheidigung den Kaiser gerührt, oder weil er sein Unrecht eingesehen? Nein — weil der Schultheiss einige gefangene Edelleute zurückgibt, nachdem er viele andere vorher todtgeschlagen. So verpufft das Ganze in der Luft. Ein Moment hätte etwas werden können, wo Elisabeth den Geliebten unter den Feinden antrifft. Aber dieser Conflict löst sich im Augenblicke, wo er entsteht, und streicht, wie an den Personen des Stückes selbst, so an den Zuschauern wirkungslos vorüber.

Hat der Dichter vielleicht verstanden, dem Componisten wenigstens durch neuen Inhalt der Singstücke Gelegenheit zu interessanten Tonschilderungen zu bieten?— Auch das nicht. — Die gewöhnliche Liebe, die gewöhnliche Sehnsucht, [illegible] das gewöhnliche Jagd- und Trinklied, und die ganze Hälfte der Oper der gewöhnliche Kriegermuth, die gewöhnliche Kampfeslust, Alles in Opern schon hundert Male dagewesen. Nirgends auch nur ein Zug, der bewiese, dass der Dichter über die vorliegenden Operntexte hinweg in die besondere Natur seines Objektes einen Blick gethan. —

Einfach ist der Plan, aber um so schwerer müssten darin die einzelnen Scenen wiegen, um so unauflösbarer sollte die Verwickelung, um so natürlicher doch die Auflösung erscheinen.

Kurz: Der Text ist langweilig und kindisch. Das fällt Jedem schreiend in die Augen.

Wie ist es möglich, werden Viele fragen, dass der jedenfalls sehr talentvolle und gebildete Componist ihn componiren konnte?! Aber fragt man den Heisshungrigen, warum er die aufgewärmte Suppe gierig verschlingt, wenn nichts Besseres zu verspeisen da ist? Er ässe auch lieber einen schmackhaften Braten. Wo sind denn in Deutschland die wirksamen Operntexte zu haben? Die armen deutschen Componisten! sie müssen entweder schlechte componiren oder gar keine.

Also wollen wir uns nicht wundern, dass Herr Brandenburg die elende Vorlage componirt, wohl aber, dass er sie so gut componirt hat. Denn an einem kalten Orte lange warm bleiben, setzt ein nicht gewöhnliches inneres Feuer voraus.

Herr *Brandenburg* hat ein bedeutendes dramatisch-musikalisches Talent, er hat objective Darstellungsgabe und die Fähigkeit, sich lebendig in die Lagen und Gefühle seiner Personen zu versetzen. Aber im Ganzen fehlt seiner Musik was Goethe das Gebörige in den Künsten nennt und den Deutschen noch sehr abspricht. Es ist nicht genug, wahre, schöne, neue Gedanken zu haben, man muss sie den Menschen, und vor Allem den im Theater sitzenden mundrecht herzurichten wissen, wenn sie schmecken und wirklichen Genuss bereiten sollen. Dazu gehört freilich längere Erfahrung, Anschauung, Beobachtung nicht einer, sondern vieler Bühnen, und das ging dem Componisten unseres Wissens bis jetzt noch ab. Er lebte und schrieb in Rudolstadt. Viele schöne deutsche Talente verkümmern in kleinen Lebens- und Kunstkreisen, in die sie gerade in der wärmsten Periode ihres Strebens festgebannt sind. Wir haben viele Musik-, aber wenige zugleich muthige Lebenstalente, die ihre Paar sicheren Thaler entschlossen wegzuwerfen und, auf die Gefahr des Verhungerns hin, ihrer Kunst zu Liebe in die Welt, durch die Welt, und an einen grossen Kunstort hinzuziehen wagen. In Deutschland gleichen die meisten Operncomponisten der armen Fliege, die, von Durst gedrängt in ein halb mit Wasser gefülltes Glas gefallen, ängstlich an den glatten Seiten hin und her krabbelt, um heraus und fort zu kommen. Mit unendlicher Ausdauer setzt sie rund herumschwimmend immer von Neuem wieder an, aber vergebens. Matt und matter wird sie; endlich ergibt sie sich in ihr Schicksal, sinkt zurück und ertrinkt.

Was Herrn *Brandenburg* für künftige Versuche zu rathen, wäre vor Allem, dass er sein Talent für Melodie mehr ausbildete und studirte, wie sie in der Oper behandelt sein will, wenn sie als solche von dem Publikum erkannt werden und auf dasselbe wirken soll. Wir kum erkannt werden und auf dasselbe wirken soll. Wir kennen Musiker nennen vieles Melodie, was das Publikum noch lange nicht. Dieses und die Oper verlangen einfache, streng symmetrische Verhältnisse, breite Melodieen, nicht von wenigen, sondern von sehr vielen Takten, namentlich verlangen sie auch zweite Theile dazu. Das Theatralisch verlangen sie auch zweite Theile dazu. Das Theatralische verlangen sie auch zweite Theile dazu. Das Theatralische Publikum verlangt ferner mehrmalige Wiederkehr derselben Melodie, und zwar genau derselben, denn in der Oper werden zwei Sinne angesprochen, das Ohr und das Auge, da bringt jeder nur eine halbe Aufmerksamkeit mit; deshalb muss die Opernmelodie auffallender und öfter an das Ohr schlagen, als eine im Concertsaale, wo die Musik allein erscheint. Das ist die einfache Politik der Italiener und Franzosen, und vorzüglich aus diesem Grunde siegen bis heute noch diese meist oberflächlichen Talente über die ursprünglich tieferen deutschen.

Ein zweiter Umstand, welcher der Wirkung seiner

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten April. Nº. 30. 1803.

Recension.

Arion, Romanze von A. W. Schlegel, in Musik gesezt von Wilhelm Schneider. Halle, gedruckt und im Verlage von Schimmelpfennig und Komp.

Die Herausgeber des musik. Taschenbuchs und des Apollon haben den Komponisten dieser Schlegelschen Romanze, und haben auch diese seine Arbeit selber, mit grossem Geräusch angekündigt; dies dürfte ihm einen etwas-harten Stand bereiten, wenn man sich selbst verstattete, dem Reiz mit einem Gegenreiz zu begegnen. Das werd' ich aber so wenig, als es der Beurtheiler jenes Taschenbuchs in diesen Blättern gethan hat, der namentlich der Schneiderschen Lieder mit vielem Lobe gedenkt, das ich gern unterschreibe, und nur mehr auf das Lob dessen einschränken möchte, was in der musikalischen Liederkomposition der Verstand und die sorgfaltige Arbeit vermögen.

Es ist wohl unter den Kunstrichtern, die dieses Namens würdig sind — vielleicht auch unter den Musikern, die ernstlich über ihre Kunst nachgedacht und sich in der Gattung versucht haben, von welcher hier die Rede ist — längst ausgemacht, dass die Aufgabe, eine Romanze (in dem Sinne, wie man das Wort in den ältesten Zeiten nahm, und in den neuesten nimmt — nicht im Sinn der Franzosen und der Deutschen, die ihnen folgten,) in Musik zu setzen, gar nicht vollkommen zu lösen ist, weil sie einen Widerspruch in sich selbst enthält. Diese Behauptung ist schon, auch in diesen Blättern, ausgesprochen worden, und dass man sich ihr nicht widersezt hat, kann bis auf Weiteres als Beweiss angesehen werden, dass man sie für gegründet anerkenne. Man kann sich deswegen wohl eine weitere Begründung derselben ersparen, die zu geben sonst nicht schwer wäre. Wer die Sache nicht durchdringen kann, mag sich nur den Fall im Einzelnen setzen, und er findet, wie ich glaube, jenes Resultat sogleich selber.

Was kann der Musiker mit einer Romanze oder Ballade, wie etwa die Schillerschen, Bürgerschen u. s. f. vornehmen? Er kann Einer Strophe eine Musik geben, nach welcher alle Strophen gesungen werden sollen — wie es Kirnberger mit der Lenore machte. Es hat aber wohl nie ein Mensch diese ganze Ballade nach seiner Musik durchsingen mögen: denn der Komponist muss bey solchem Verfahren, um die Musik mit dieser oder jener Strophe nur nicht ganz in Widerspruch zu setzen, so gar unbedeutend und charakterlos schreiben; eine unbedeutende und charakterlose Musik dreissig-vierzigmal zu wiederholen, ist so unausstehlich —: kurz, das Unternehmen ist offenbar unschicklich und wird wohl auch lächerlich, was gar keiner weitern Auseinandersetzung bedarf. Eben weil dies Jedermann fühlte, hat man einen zweyten Weg gesucht, und das sogenannte Durchkomponiren gefunden — ein Weg, auf welchem besonders Zumsteeg mit Glück wandelte, und den nun auch Herr Sch. mit mehrern Andern betritt. Hier wird jene Lächerlichkeit und Unschicklichkeit vermieden, die Musik schmiegt sich traulicher an die Brust ihrer Schwester, der Poesie, der langweiligen Eintönigkeit wird ausgewichen —

Musik so wie vieler deutschen, überhaupt aller Opernmusik Schaden bringt, liegt in dem Mangel des Instrumentationscontrastes der ganzen Stücke gegen einander gehalten. Man scheint die Wirkung dieses Mittels nur bei den einzelnen Gedanken zu berücksichtigen.

Es ist dieses ein Fortschritt in der dramatischen Musik, der noch auf sich warten lässt. Und doch liegt er in einigen Werken schon angedeutet, in einzelnen fast herrlich ausgeprägt vor. Man betrachte die ganze Reihenfolge der Musikstücke, jedes in seiner Totalinstrumentirung, von diesem Gesichtspunkte aus, — in der Zauberflöte. Man halte die ganze Instrumentationsfarbe der Papagenolieder gegen die der Priesterchöre, das Lied des Mohren gegen die Papageno's, die Arie Sarastro's: „O Isis und Osiris" gegen: „In diesen heil'gen Hallen"; und so fort alle — auch besonders die einzelnen Stücke in den Finale's. Immer eine im Ganzen festgehaltene Hauptinstrumentationsfarbe, wodurch jedes Stück zu einem scharf ausgeprägten, sich von allen anderen bestimmt abscheidenden Individuum wird. Das ist das Ziel der Instrumentation in der Oper. Neue reiche Mittel dazu sind aus den Berlioz'schen Partituren zu holen.

Die Musik hat einzelne Reminiszenzen. Ganz frei davon ist kein Componist der Welt. Viele Gedanken jedoch zeigen eigenthümliche, oft dramatische Kraft, und nicht die Aehnlichkeit der Musik, sondern der Situation ist es, welche das Gefühl der Reminiszenzen so oft erweckt.

Fräulein *Schwarzbach*, die rasch vorwärtsschreitende, jugendlich reizende Sängerin, hatte die hervorragendste Rolle, und wurde mehrmals stürmisch applaudirt. Die anderen Partieen, Graf Pappenheim, Herr *Pasqué*, der viel tremolirte, Herr *Behr*, Leopold, Rudi, Herr *Schritt*, und Isolde, Fräul. *Fischer*, hatten weniger Gelegenheit, glänzende Erfolge zu erringen, sangen und spielten aber mit Liebe und sichtbarem Eifer, was mit Dank anzuerkennen, so wie, dass Herr Direktor *Schmidt* jungen Componisten Gelegenheit gibt, ihr Talent und ihre Kräfte an einem grossen Publikum zu prüfen.

Im ersten Akte zeigte sich einige Opposition. Nach dem zweiten und dritten aber wurde der Componist gerufen, und führte bescheiden die Ausführenden auf die Bühne, die es auch verdienten. Eben so spielte das Orchester unter seiner Direktion mit Eifer und Energie.

Der Aufsatz ist länger geworden, als ein Referat über die erste Aufführung einer Oper eigentlich in Anspruch zu nehmen hätte. Aber es ist das Werk eines bedeutenden Talentes; da läuft das Herz leicht mit der Feder davon.

Die Hauptprüfung am Conservatorium der Musik zu Leipzig (Ostern 1847).

(Beschluss.)

Es möge nun das reichhaltige Programm der Prüfung mit einigen kurzen specielleren Bemerkungen über die Leistungen der Schüler folgen.

Ouverture zum Wasserträger von Cherubini.

Die Streichinstrumente, mit Ausnahme der Violoncelle und Contrabässe von den Violinschülern, die Blasinstrumente auf zwei Flügeln von den Herren *Mendelssohn-Bartholdy* und *Moscheles* ausgeführt.

Ein erfreulicher Beweis von dem zweckmässigen Unterricht im Zusammenspiele. Die Ouverture wurde mit Feuer, Präcision und feiner Nuancirung exekutirt.

Concert in Form einer Gesangsscene für die Violine von L. Spohr, die erste Hälfte gespielt von Herrn *Heinrich Hircius II.* aus Bernstadt, und die zweite v. Herrn *Wilhelm Anton Metzler* aus Zwickau.

Zwei schöne Talente, beide noch jugendlich, Ersterer weiter vorgeschritten, kräftig, keck, sicher, Letzterer noch sehr jugendlich, bedutsam, die Aufgabe lösend, doch so, dass man zuweilen noch einigen Kampf mit ihr bemerkte.

Rondo brillant (in Esdur) für das Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn *Joseph Ascher* aus London.

Bedeutende Fertigkeit, etwas wild, auf das Mechanische die ganze Aufmerksamkeit gerichtet, das Geistige darüber noch aus dem Auge verloren. Herr Professor Moscheles spielte die Orchesterbegleitung auf einem Pianoforte dazu.

Ave verum, Chor von Mozart, gesungen von den Schülern und Schülerinnen des Conservatoriums, unter der Direktion ihres Lehrers, Herrn Böhme.

Ging exakt und mit guter Nuancirung.

Zwei Etuden für das Pianoforte von Chopin, vorgetragen von Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau.

Ausgezeichnete Fertigkeit, Leichtigkeit und Geschmack im Vortrage. Doch ziemlich befangen, wie es schien. Ein Zeichen wohl, dass die höheren künstlerischen Ansprüche in dem jungen Manne bereits zum Bewusstsein gelangt. Jüngere, die den Umfang der Schwierigkeiten noch nicht überblicken, treten der Gefahr in der Regel viel ruhiger entgegen.

Scherzo für die Violine von Ferdinand David, vorgetragen von Herrn *Adolph Lang* aus Thorn.

Sicheres, reines Spiel. Schon etwas von dem Humor seines Meisters. Wurde von Herrn Brennung auf dem Pianoforte begleitet.

Concertstück für das Pianoforte von C. M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *Louis Drouet* aus Koburg.

Wohl eine der vorzüglichsten Erscheinungen dieses Abends, werth, nicht blos in einer Prüfung, sondern auch in öffentlichem Concert vorgeführt zu werden. Aus Herrn Drouet's sicherer, reiner Mechanik wehte zugleich der belebende Geist des Componisten, und so hatten wir uns einer wirklichen Kunstleistung zu erfreuen. Herr Professor Moscheles accompagnirte auf dem Clavier.

Arie von Mozart, gesungen von Fräulein *Minna Berndt* aus Mitau.

Eine schöne, volle Altstimme, deren Klang an sich schon Gefühl ist. Da die jugendliche Sängerin den besonderen Ausdruck der Arie auch zu treffen wusste, kam eine reine, tief wohlthuende Wirkung in das Herz des Hörers. Fräulein *Berndt* ist zugleich eine bedeutende Klavierspielerin, und vereint also zwei Talente in

sich. Möge ihr Gelegenheit werden, sie ferner fortzubilden und auszuüben zum Genusse Anderer.

Concert für Pianoforte von Mendelssohn-Bartholdy (G moll, zweiter und dritter Satz), vorgetragen von Herrn *Ferdinand Breunung* aus Brotterode.

Auch bei diesem jungen Manne zeigte sich das ächte künstlerische und bedeutend ausgebildete Talent in der technisch und ästhetisch gediegenen Ausführung der trefflichen Composition, deren Orchesterpartie der Componist auf dem Pianoforte gab.

Ouverture von J. N. Hummel für drei Pianoforte's, jedes zu vier Händen, bearbeitet von J. Moscheles, vorgetragen von Fräulein *Otilie Beck* aus Leipzig, Fräulein *Pauline Friedheim* aus Coethen, Fräulein *Sara Samson* aus dem Haag, Fräulein *Hildur Sommerfeld* aus Christiania, und den Herren *Rudolph von Amenda* aus Hasenpoth in Kurland und Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau.

Diese Ouverture ist zu dem Schauspiele der Frau v. Weissenthurn: „Johann v. Finnland" geschrieben. Ein Theil der Musik wird hinter der Bühne von einer Bande, der andere im Orchester executirt. Da macht die Composition eine ganz gute Wirkung. In dem Arrangement ist diese nicht wiederzugeben, so wie überhaupt die Fertigkeit der Schüler daran zur Beurtheilung nicht vortreten kann. Das scheint aber auch bei solchen Arrangements nicht der Zweck zu sein. Es soll hier, wie oben bei der Cherubini'schen Ouverture, die Fähigkeit dargelegt werden, im strengsten Takte, welchen jede von Mehreren auszuführende Produktion erfordert, spielen zu können. Und das ist für Klaviervirtuosen besonders wichtig, da die neueren Compositionen immer mehr auf's Alleinspiel hinführen, dabei willkürliches Hin- und Herwanken des Tempo's leicht zur mächtigen Gewohnheit sich festsetzt. Die Sicherheit darin nun zeigten sämmtliche Ausführende und hiermit den Beweis, dass diese nothwendigen Uebungen in gehörige Berücksichtigung gezogen werden. Nicht zu sehr kann man das strengste Taktgefühl wecken und üben, denn was der Kenner von der Tempo- und Taktlosigkeit mancher heutigen Künstler zu leiden, wird Jeder genugsam zu empfinden Gelegenheit gehabt haben.

Gebet für vierstimmigen Chor und Solostimmen von M. Hauptmann, die Soli vorgetragen von Fräulein *Minna Stark* aus Weimar und Fräulein *Berndt*.

Wirksam in der Composition und gelungen in der Ausführung.

Variationen für die Violine von Ferdinand David, vorgetragen von Herrn *Franz Seiss* aus Dresden.

Noch sehr jung, aber von offenbarem Talent, das zeigte der gute Ton, die gewandte Bogenführung und die Reinheit des ganzen Spiels.

Etuden für Pianoforte von J. Moscheles.

Andante patetico E dur — Kindermährchen — Allegro agitato, Es moll — Allegro brillante, Es dur, sämmtlich vorgetragen von Miss *Alexandrine Flina* aus Dublin.

Kraft und glänzende Fertigkeit. Vor Kurzem erst in's Conservatorium getreten, um weitere Ausbildung zu suchen, kann erst bei einer künftigen Prüfung erkannt werden, welche Fortschritte die junge Virtuosin hier gemacht. Ihr heutiger Auftritt zeigte nicht, was sie gelernt, sondern was sie bereits gekonnt. Mögen ihr vor allen Dingen die ununterbrochenen Verbeugungen abgewöhnt werden, welche sie den Gedanken des Componisten, oder der Tastatur oder wem sonst während des ganzen Spiels machte.

Scene und Arie aus dem Freischütz von C. M. v. Weber, gesungen von Fräulein *Minna Stark*.

Die einzige unter allen Schülerinnen und Schülern des Conservatoriums, welche ich früher gehört, und von der ich aus eigener Erfahrung sagen kann: Sie hat bedeutende Fortschritte gemacht. Die Freischütz-Arie ist gewiss eine der schwierigsten Aufgaben für Sängerinnen, und macht namentlich nicht gewöhnliche Ansprüche an die Ausdauer der Stimme. Ich kann nicht sagen, dass die Ausführung ganz vollkommen gewesen. Einzelne Tone eine leise Schwebung zu hoch, nicht aus Mangel an Gehör, sondern wegen noch nicht ganz vollkräftiger Stimme, aber im Ganzen doch mit für mich überraschender Kraft, vollem Klang und gefühltem Vortrag. Ist bereits an der hiesigen Bühne engagirt. Zu wünschen, dass sie noch mit Schonung beschäftigt werde.

Etude für Pianoforte von Thalberg, und Fantasie über Lucia von Liszt, vorgetragen von Herrn *August Gockel* aus Willebadessen.

Bebt wie Liszt selbst vor keiner Schwierigkeit zurück, und schleudert sie dem Publikum keck in die Ohren. Aber da prallen sie noch ab, und verhuschen in der Luft. Wir zweifeln nicht, dass, wenn der junge Mann sich nun vornimmt, sein Geschoss vorzüglich auf's Herz zu richten, er in der Folge auch das treffen werde.

Duett von Donizetti, gesungen von Fräulein *Stark* und Fräulein *Berndt*.

Beide Stimmen verbanden sich gut mit einander, doch war das Tempo wohl zu langsam.

Concertante für vier Pianofortes von C. Czerny, vorgetragen von Fräulein *Berndt*, Miss *Flina*, Fräulein *Auguste Remde* aus Weimar und Fräul. *Auguste Sachse* aus Weissenfels.

Hier wohl derselbe Zweck, wie bei der Hummel'schen Ouverture, und dasselbe erfreuliche Resultat. Sonst in keiner anderen Beziehung von besonderem Interesse; namentlich konnten die Spielerinnen ihre viel bedeutendere Fertigkeit nicht zeigen.

Ich komme nun zur Berichterstattung über die Leistungen in dem höchsten Gebiete der Tonkunst, der Composition, worüber ich indess gar nichts zu berichten habe, da keine einzige Composition eines Schülers vorzuführen war. Also streben alle, oder doch die meisten nur der Virtuosität nach, oder es waren wenigstens noch keine solchen Produktionen vorhanden, die für eine öffentliche Prüfung geeignet gewesen wären. Es scheint daraus doch hervorzugehen, dass der Weg zur Ausbildung in der schaffenden Kunst ein längerer und mühsamerer ist, als der zur ausübenden in Gesang und auf Instrumenten. Auch zeigt die Kunstgeschichte viele bedeutende Kindervirtuosen, keinen einzigen wirklich bedeutenden Kindercomponisten, selbst Mozart nicht ausgenommen. Denn was Fremde von seinen frühen genialen Compositionen

erzählen, ist Uebertreibung, das vom Vater darüber Geschriebene aber Verblendung, auch wohl ein wenig Klapperpolitik. Seine frühen Jugendversuche waren so schlecht und sklavische Nachahmungen des damals Vorhandenen, wie die anderer componirender Kinder auch.

Nachrichten.

*Hamburg. Ein deutsches Opern-Repertoir.**) Aus einem in Hamburg erschienenen uns mitgetheilten Rechenschaftsberichte über das dortige Stadt-Theater ziehen wir Nachstehendes aus, um es gemeinnützig zu machen; denn unserer Ansicht nach lässt sich in der Neuzeit kaum ein umfassenderes, amüsanteres und würdigeres Opern-Repertoir in Deutschland aufstellen, welches alle Kunstforderungen erfüllt, welches das gute Alte beibehaltend, dennoch im Neuen überall voran, Fremdes und Einheimisches mit strenger Unparteilichkeit gibt, wie das folgende.

Seit sechs Jahren sind unter *Cornet's* Operndirektion und specieller Regie fünfundfünfzig Opern und Singspiele oder grosse Melodramen zum ersten Male aufgeführt, und einige vierzig Opern etc. neu besetzt und einstudirt worden; also 15½, Opern-Novitäten in einem jeden Jahre.**) Dies Resultat dürfte der Quantität nach kaum übertroffen werden. Es ist aber bekanntlich das Hamburger Publikum kein gar so leicht zu befriedigendes, weil es von je her alle neu auftauchenden Talente und Kunstnotabilitäten fast immer zuerst oder wenigstens gleichzeitig mit anderen vorgeführt bekommt und mehr als jedes andere mit europäischen Residenzen verkehrt; daher dessen grosse Anforderungen keineswegs durch die Menge der Neuigkeiten allein befriedigt werden können, und eine vorzügliche Aufführung dort à la rigueur zu sein pflegt.

Zu besserer Uebersicht geben wir das Verzeichniss alphabetisch nach den Tonsetzern geordnet, die in Hamburg zuerst, oder zu zweit etc. in Deutschland auf die Bühne gebrachten Opern mit (1), (2), (3) bezeichnet.

Es wurden dort in sechs Jahren aufgeführt von:

Adam. Die Alpenhütte (1). Zum treuen Schäfer. Der Postillon von Longjumeau.

Auber. Der Feensee (2). Sirene (2). Der schwarze Domino (3). Die Krondiamanten. Des Teufels Antheil. Die Braut. Die Gesandtin. Maurer und Schlosser. Der Gott und die Bayadere. Die Stumme von Portici. Der Maskenball. Fra Diavolo.

Balfe. Die vier Haimonskinder (2). Gitana (2).

van Beethoven. Fidelio.

Bellini. Die Unbekannte. Norma. Die Nachtwandlerin. Die Capuletti und Montecchi. Die Puritaner.

Blum. Die Rückkehr in's Dörfchen. Mary, Max und Michel.

Boieldieu. Rothkäppchen. Das Lotterieloos. Johann von Paris. Die weisse Frau.

Chelard. Macbeth (3).

Cherubini. Der Wasserträger.

Dalayrac. Die beiden Savoyarden.

Dittersdorf. Der Doktor und der Apotheker.

Donizetti. Die Favoritin (1). Linda von Chamouny (1). Don Pasquale (2). Lucia von Lammermoor. Belisar. Die Regimentstochter. Die Märtyrer. Liebestrank. Lucrezia Borgia.

v. Flotow. Stradella (1). Die Matrosen (1). Der Förster (2).

Gläser. Des Adlers Horst.

Grétry. Richard Löwenherz.

Halévy. Der Guitarrespieler. Die Musketiere der Königin. Die Jüdin. Guido und Ginevra.

Herold. Zampa.

Nicolo Isouard. Aschenbrödel.

C. Kreutzer. Die Hochländerin (1). Das Nachtlager zu Granada.

Lortzing. Die beiden Schützen (3). Casanova (2). Der Wildschütz (2). Undine (1). Czar und Zimmermann.

Marschner. Adolph von Nassau (2). Hans Heiling. Der Templer und die Jüdin. Der Vampyr.

L. Maurer. Die Müllerin von Marly.

Méhul. Je toller je besser. Joseph und seine Brüder.

Mendelssohn-Bartholdy. Ein Sommernachtstraum(2). Antigone (3).

Mercadante. Der Schwur (2).

*Meyerbeer.**) Die Hugenotten. Robert der Teufel.

Mozart. Don Juan (mit den Recitativen). Figaro's Hochzeit. Titus. Die Zauberflöte. Die Entführung aus dem Serail.

W. Müller. Die Schwestern von Prag. Das Sonntagskind.

Paër. Sargino.

Ricci. Der Kerker von Edinburg (1).

Rossini. Tell. Cenerentola (3). Die diebische Elster. Tancred. Der Barbier von Sevilla. Die Belagerung von Korinth. Moses. Otello.

Salieri. Axur.

Schenk. Der Dorfbarbier.

Seyfried. Abraham (2). Die Ochsen-Menuet.

Soulié. Das Geheimniss.

Spohr. Faust. Jessonda.

Spontini. Die Vestalin. Cortez.

Hiller und Standfuss. Der Teufel ist los!

Verdi. Nabucodonozor (2). Hernani (1).

R. Wagner. Cola Rienzi (2).

Winter. Das Opferfest.

v. Weber. Euryanthe. Oberon. Der Freischütz. Preciosa.

Weigl. Die Schweizerfamilie.

P. Wranitsky. Oberon.

Singspiele: Hüttensegen (1). Lorenz und seine Schwester (1). Farinelli (1). Der Sohn der Elfen (1).

*) Von einem anderen Correspondenten.

**) In dem königlichen Opernhause zu Berlin erschienen in dem ganzen Jahre 1846 nur drei neue und vier neu einstudirte Opern auf dem Repertoir.

*) Auch das melodramatische Trauerspiel „Struensee" ist auf dieser Bühne aufgeführt worden.

Die Weiber im Harnisch (1). Das Marmorbild (2). Kakadu (2). Don Quixote (2). Die Müllerin von Burgos (2). Vorurtheil und List (2). Versuche. Der Talismao. Einen Jux will er sich machen. Faust's Käppchen. Die falsche Catalani. Der Sänger und der Schneider. Rochus Pumpernickel. Das graue Haus. Der verkaufte Schlaf. Der Bär und der Bassa. Der Alpenkönig und der Menschenfeind. Der Verschwender. Der Kapellmeister von Venedig.

Also in Summa sieben und neunzig neue oder neu einstudirte und fünfunddreissig alte, auf dem Repertoir schon vorhandene, zusammen hundert zwei und dreissig verschiedene Opern oder grössere Singspiele in sechs Jahren. In diesem Verzeichnisse vermissen wir *Gluck* (der leider mit Ausnahme Dresdens von allen deutschen Theatern verschwunden) und *Lindpaintner*, der überhaupt im Norden wenig bekannt ist. Zu obigen 132 Opern kommen in diesen sechs Jahren 32 neue Ballets, nämlich: Die Silphide, das Milchmädchen, der Seeräuber und die Liebeshändel (2) von *P. Taglioni*; Napoli (1), el Torréador (1), die Chinafahrer und die Nachtwandlerin von *Bournonville*; Des Malers Traumbild (1) von *Perrot*; Das schlecht bewachte Mädchen, und Gisela (1), in Scene gesetzt von *Fanny Elsler*; Die Spiele des Ilus (1) und der Traum einer Fee (1) von Risley; Gitana (1) von *Frédéric*; Die Marketenderin, Undine (1), Alma (1) und der Postillon von Longjumeau (1) von *St. Leon*; Danina von *Weidner*; Die Donaunymphe (2), die Weiberkur (Diable à quatre) (1) und der Aufruhr im Serail von *Guérinot*; Robert und Bertrand (2), der Soldat aus Liebe (2) von *Hoguet*; Die Macht der Liebe, Aschenbrödel, Mars und Venus (1) von *Benoni*; Der Tambour und das Götzenbild (1) und der wachsame Pächter von *Telle*; Der Kobold und der Zauberpfeil von *Fenzl*. — *Taglioni, Hoguet, Bournonville, Frédéric, Guérinot, St. Leon* etc. setzten obige Ballets selbst in Scene. Mit 17 Opern und 13 Ballet-Novitäten war das Hamburger Stadttheater — ein Privat-Unternehmen — allen deutschen Theatern voraus; mit 25 Novitäten accessirte es. — Wenn man *Meyerbeer*, *v. Flotow* und den eingebürgerten *Chelard* zu den deutschen Componisten rechnen darf, zählen wir in dem Verzeichnisse 51 deutsche Opern und 20 Singspiele; Frankreich ist (mit *Spontini* und *Cherubini*) 32 Mal, Italien 26 Mal repräsentirt; zu welcher Nationalität *Balfe* zu rangiren ist, wissen wir nicht.

Aus solchen Bestandtheilen besteht ein deutschen Opern-Repertoir; es hat also vor allen Theatern Europa's die Vielseitigkeit voraus, kann darum auch selten in einer Gattung vollkommen sein.

Mozart's fünf Opern, *van Beethoven*, *Meyerbeer* und *Weber* waren zu Hamburg in den sechs Jahren ununterbrochen auf dem Repertoir; es muss also das Opern-Personal dort immer vollzählig und vollständig gehalten worden sein, denn die Zauberflöte erfordert allein sieben Sänger und sechs Sängerinnen. — Wie viele Theater haben diese Oper gut besetzt immer in Bereitschaft? —

Aus dem Ganzen geht hervor, dass eine sachkundige, künstlerische und energische Hand, welche sich ein gut geschultes Ensemble gebildet hatte, das Steuer führte; sonst könnten nicht so viele musikalische Schauspiele zu beständiger Auswahl feststehen. Dies Hamburger Repertoir darf als würdiges Beispiel für alle deutschen Theater der Neuzeit aufgestellt werden; es beweist, dass ein tüchtiger Mann an der Spitze des Geschäftes auch etwas Rechtes zu leisten, alle Hindernisse zu beseitigen im Stande ist, wie denn *Cornet* als Regisseur der Oper, *Krebs* als Musikdirigent rühmlichst in Deutschland bekannt sind, und namentlich der erste durch seine grossen Opern-Arrangements (wir erwähnen nur Cola Rienzi und Gitana*)) und guten Uebersetzungen umfassende praktische und theoretische Kenntnisse dargethan hat, wie es *Heine*, *Lewald* u. A. längst öffentlich ausspracheu.

Wenn aber ein hochbesteuertes Privat-Theater jährlich einige zwanzig Opern- und Ballet-Vorstellungen neu vorführen, und überhaupt eine Auswahl von 164 verschiedenen musikalischen Vorstellungen nebst 31 Concerten in sechs Jahren bieten kann, hat man dann nicht das Recht, dasselbe und mehr noch von den grossen reich dotirten Hoftheatern zu fordern? —

(Beschluss.)

Berlin. (Wilhelm von Oranien von *Carl Eckert.*) Der zweite Akt beginnt mit einem Bauketchor für Männerstimmen, Allegro B dur ⁴⁄₄, in dem viertaktige Rhythmen mit dreitaktigen abwechseln. Die Scene erinnert ein wenig an die Tafelrunde der Chevaliers im ersten Akte der Hugenotten; das Hinzukommen Oraniens und des derben Waffenschmiedes Stephan (2ter Auftritt) an das ähnliche Raoul's und Marcel's. Auch Stephan schlägt, gleich Marcel, den angebotenen Becher aus und will mit den Rittern nicht trinken, aber aus anderen Gründen: er kann den spanischen Schimpf „Bettler" nicht verwinden.

Dritter Auftritt: Egmont, mehrere Adelige und Bürger als Geusen maskirt treten mit einem wirklich originellen Geusenliede (E dur ⁴⁄₄ Allo.) auf. Die leeren, schreienden Quintencintritte (H fis) der Blasinstrumente im Eingange dieses Stücks sind von guter, spannender Wirkung. Es will uns bedünken, als wäre der ⁴⁄₄ Takt hier mehr in seinem Rechte als der ⁶⁄₄ Takt, indess mag der Componist seine Gründe für Annahme des letzteren gehabt haben. Diese Scene erregte, der Musik wegen, entschiedenen und verdienten Beifall.

Das darauf folgende Duett zwischen Oranien und Egmont: „O lass dies Wort zu deinem Herzen dringen" (Moderato As dur ⁴⁄₄) ist in lyrischer Beziehung sehr empfindungsvoll gesungen, und die melodische Figuration der Violoncelle hebt sich gut und eindrucksvoll heraus. Ein Passus des Egmont: „Gott ist mit uns!" etc. (C moll) ist mit wahrem Pathos ausgedrückt, dagegen erinnert das nun folgende Allegro „Wir gehn entgegen grossen Tagen" wieder stark an *Spontini's* Art und Weise. Trotz dem muss dies Duo zu den hervorragendsten Nummern der Partitur gezählt werden und fand

*) Auch die Volksscene in *Rossini's* „Tell".

mit Recht lebhaften Beifall. Im nun folgenden 4ten Auftritt beschreibt eine Romanze des Pagen (Andante Adur 3/4) das Wesen und Wirken der Prophetin Anna de Hove in schönem melodischem Flusse. Leider ist die gleich darauf folgende Cavatine der Regentin ebenfalls für Sopran (Desdur 3/4), ebenfalls im Andantezeitmaass und wirkt deshalb, trotz ihres melodischen Reizes, feiner Instrumentation (oblig. Harfe) und schönen Vokaleffectes weit weniger, als sie an anderer Stelle, durch einen Contrast gehoben, wirken würde. Weder der Dichter noch der Componist bekunden hier dramatische Erfahrung: wer wird z. B. in einer Symphonie zwei Andante hinter einander bringen?! Im siebenten Auftritte erscheinen Inquisitionsrichter, um die Regentin (Recitativ) zur Unterzeichnung einiger Brandurtheile zu bewegen. Es sind nur sieben Stück und Anna de Hove zählt dazu. In demselben Augenblicke wird sie durch den Pagen der Regentin angemeldet, und tritt mit einem Recitativischen Bibelgruss auf einem wogenden Ddur-Dreiklang der Bogeninstrumente unter ihre Feinde, die sie in Esdur 3/4 Allo. zu fahen und zum Tode zu bringen befehlen. Die Regentin befiehlt dagegen, Anna de Hove ausreden oder besser sich aussingen zu lassen. Sie stimmt nun eine Arie (Andante Ddur 3/4) an, deren Textinhalt aus Bibelsprüchen zusammengesetzt, weniger prophetisch als theologisch-doctrinär ist. Der Componist hat hier offenbar mit besonderer Sorgfalt und Liebe geschrieben, ist aber ganz und gar aus dem Opernstyle *Meyerbeers* in den Oratorienstyl *Mendelssohns* (seines früheren Lehrers) gerathen, ohne ein directer Nachahmer zu werden. Die Sechzehntelfigur der Violoncelle, die bei den Worten „die Liebe ist freundlich" eintritt, bringt keine dramatische Bewegung in das Stück, obwohl sie von hübschem musikalischen Effect. Diese Arie, bei langsamem Tempo ziemlich ausgesponnen, modulirt endlich aus D nach Es und es tritt in dieser Tonart ein Quintett mit Chor auf, und zwar wieder im Andantetempo, so dass sich wieder zwei langsame Sätze unmittelbar an einander reihen, ganz wie kurz vorher die beiden Romanzen für Sopran. Die Prophetin entfernt sich am Schlusse dieses Ensembles schnell und unbemerkt; die Spanier (Pfaffen und Blutrichter) in Hmoll Allo. „Ihr nach!"

Dritte Scene. (9ter Auftritt.) Marktplatz von Brüssel. Buntes scenisches Durcheinander. Der Dichter hat offenbar an die berühmte Marktscene aus der Stummen von Portici gedacht, wie es denn evident sein Bestreben gewesen ist, alle effectbewährten bekannten Scenen aus berühmten Opern auf einen Faden zu reihen, was dem talentvollen jungen Componisten gar sehr zum Nachtheil ausschlug. Die vorige Scene schloss 4/4 Allegro, diese beginnt wieder 4/4 Allo. (in Adur). Auch dies Tarantellenmotiv und Tempo erinnert wieder an den Marktplatz von Neapel. Im 10ten Auftritte erscheint die Regentin und ihr Hof, um das Markttreiben mit anzusehen. Es entwickelt sich ein Ländler (3/4 Fdur) mit Chor von angenehmer Melodik, etwas an *Chopin* erinnernd, der für die folgenden Scenen so zu sagen den rothen Faden bildet. Es erscheint ein Haufen Bilderstürmer mit einem Choral, der freilich sehr direkt an das Schaarwächterlied in den Hugenotten erinnert. Der Ländler tritt wieder ein, wird aber wiederholt von dem Choral der Bilderstürmer, die sich, weil vorn getanzt wird, im Hintergrunde halten, und einem Chor der Bürger unterbrochen, die endlich im 12ten Auftritt mit Anna de Hove kommen, die verbrannt werden soll. In dieser bewegten, stürmischen Scene, wo Alles zur Katastrophe drängt, stimmt die Prophetin wieder ein religiöses, langausgeführtes Andante „Weh über dich, Jerusalem!" und, nach ganz kurzer Unterbrechung, abermals ein Andante (Asdur 9/8) „Baut auf den Herrn!" etc. an. Lauf und Drang der Handlung werden dadurch störend aufgehalten, die Spannung des Publikum's systematisch erstickt und vernichtet. Ausserdem aber wird das Interesse an der Hauptsache dieses Finales, dem Märtyrertode der Anna de Hove, durch die ganze Anordnung des Scenischen gebrochen, abgelenkt, und das Nebensächliche, der Tanz, tritt in den Vordergrund. Freilich kann man sich auch für den Charakter und das Geschick dieser Prophetin nicht intim interessiren. Im ganzen ersten Akt erscheint sie nicht, ist nicht von ihr die Rede; sie ist eine abstrakte Figur, wie eigentlich alle Personen der Oper Schemen, keine dramatischen Charactere von Fleisch und Blut sind. Kann es z. B. eine nichtssagendere Theaterprinzessin geben, als diese Regentin, die gleich einer Gesangspuppe in der Oper herumwandelt und uns von ihrer dunklen, verschleierten Liebessehnsucht zu einem unbekannten, von uns in Egmont gesahnten, Gegenstande vorseufzt, um im Finale des zweiten Aktes spurlos zu verschwinden. Auch ein grösserer und gewitzterer dramatischer Componist hätte aus diesem Finale, das mit dem Geusenliede (Edur 4/4), nachdem Anna durch Oranien vom Scheiterhaufen, noch ehe er brennt, fortgetragen, abschliesst, kein organisches und dramatisch-wahres Musikstück schaffen können. Die verschiedenartigsten Elemente laufen arabeskenartig neben einander her, es baut sich nichts ordentlich auf, es tritt nichts in scharfem Relief hervor, Hörer und Schauer werden von dem unzusammenhängenden Zusammenhange verwirrt, und nehmen zuletzt an gar nichts Interesse, weil man sie gewaltsam für ein buntes Vielerlei interessiren will.

Dritter und letzter Akt. Wir müssen uns über diesen Akt, der in rein musikalischer Beziehung vielleicht der werthvollste ist, kürzer fassen, da dieser Aufsatz bereits die Grenzen eines Correspondenzartikels bei Weitem überschritten haben dürfte. Für die erste Scene dieses Aktes hat dem Dichter vielleicht die Situation des Schlummerliedes aus der Stummen Modell gestanden; nur ist sie *hier* umgekehrt: ein Mann liegt auf dem Ruhebett und ein Mädchen singt das Eiapopeia. Oranien ist bei der Rettung Anna de Hove's vom Scheiterhaufen ein Weniges am Kopfe verwundet worden. Er schläft, Anna wacht bei ihm, ihre Schlummer-Cavatine ist sehr melodiös, ohne eben originell zu sein. Oranien erwacht, er ist bereits vollständig und bewusst in Anna verliebt, diese umgekehrt in ihn, ohne es sich aber bereits selbst eingestanden zu haben. Grosses Liebesduett zwischen dem schweigsamen Oranien und Anna, in Form und Ausbreitung dem berühmten des 4ten Akts der Hugenotten nicht unähnlich. Seit dieser grossen *Meyerbeer*'schen

Duo-Scene bringt fast jede neue Opera seria ein Seitenstück, d. h. eine schwache Copie. Dies Duett (Gesdur) Oraniens und Anna's ist übrigens, musikalisch betrachtet, sehr werthvoll, und enthält schöne Vocal- und Instrumentaleffecte, es fand deshalb verdientermaassen Beifall.

Einige Edelleute und Geusen erscheinen, um Oranien aus seinem Liebestaumel aufzurütteln und an die Beschützung des Vaterlandes zu mahnen, auch ihm en passant den Henkertod Egmonts zu melden, wovon Oranien noch gar nichts weiss! — — Anna ist entsetzt, einen so vornehmen Herren zu lieben, Oranien über das Geschick seines Freundes, dessen Tod er in einem Cantabile (in Gmoll) beklagt, das ausdrucksvoll, aber an dieser Stelle undramatisch und nicht originell ist. Es folgt ein Duett und Ensemble zwischen Oranien, Anna und den Geusen. Oranien ist bereit, zur Vertheidigung des Vaterlandes das Aeusserste zu wagen, Anna, ihn in den Kampf zu begleiten. Dritter Auftritt. Mönche und Mörder kommen, Anna de Hove's Wohnung zu durchsuchen, sie und Oranien zu fahen und zum Tode zu führen. Da diese aber, nebst den Geusen, so eben vor unseren Augen die Wohnung verlassen haben, so entbehrt diese Scene aller dramatischen Spannung, und ist vollkommen überflüssig, fast komisch. Eine solche Durchsuchungsscene kommt in *Cherubini's* Wasserträger vor, wo sie aber von spannendster Wirkung ist, denn die von der Wache gesuchte Person ist wirklich da, entgeht aber durch die Schlauheit Micheli's dem Arrest.

Um der Scene (im Oranien) ein Interesse zu leihen, setzt ein Prior 10000 Ducaten und Ablass auf zwanzig Jahre für die Ermordung Oraniens aus; der historische Mörder *François Guion* ist mit auf dem Theater. Diese ganze Scene erinnert wieder im verjüngten Maassstabe an die grosse Verschwörung im 4ten Akte der Hugenotten, musikalisch indess nur am Schluss in einer Wendung. Componirt hat Herr *Eckert* übrigens dies Ensemble höchst rühmenswerth, es gehört zum Originellsten der Oper und der junge Componist ist nicht schuld, wenn es nicht mehr wirkt. Schluss-Choral in einer Domvorhalle, mit Orgel natürlich, denn Herr *Förster* durfte durchaus keinen gäng und gäben Operneffekt unbenutzt lassen. Dieses Finale ist vielleicht das schwächste Stück des ganzen Werkes, überhastet und wirkungslos. Der Musiker stand hier zwischen Thür und Angel und behielt kein Terrain, sich zu betheiligen; es ist ein reiner Decorationseffect, ein lebendes Bild mit etwas Musikbegleitung.

Die Aufführung der Oper unter Leitung des Componisten war so gut als es die geistigen Kräfte unserer Oper zuliessen.

Wenn man sich von der Figur des Helden, Wilhelm's von Oranien, auch eine andere Vorstellung macht, als die Erscheinung des Herrn *Mantius*, des trefflichen Tenors unter Lebensgrösse, darbot, so genügte dieser künstlerische Vertreter der Rolle doch hinsichts der musikalischen Aufgabe vollkommen.

Vortrefflich sang und repräsentirte *Böttticher* den Grafen Egmont; schade dass diese Gestalt in der Oper vom Dichter so unbedeutend und schwankend hingestellt ist.

Den Waffenschmied Stephan sang und stellte *Krause* (Bariton) vollkommen gelungen dar, während *Zschiesche* sich sehr gut mit dem etwas fratzenhaften Cardinal Granvella abzufinden wusste.

Fräulein *Marx*, die wegen Stimmkrankheit einen längeren Urlaub erhalten hat, sang kurz vor Antretung desselben die Regentin Margaretha von Parma, und war wegen ihrer Indisposition ausser Stande, der Partie in den höheren Chorden vollkommenes Genüge zu leisten. Möge die talenteifervolle Künstlerin durch die Kunst Hygiea's recht bald der musikalischen wiedergegeben werden!

Fräulein *Tuczeck* sang die anstrengende, aber keineswegs gesangwidrige Rolle der Prophetin Anna de Hove vortrefflich und höchst beifallswerth. Wäre es dieser mit Recht so beliebten Sängerin möglich, den Text besser zu prononciren, das tragische Moment der Rolle schärfer zu accentuiren, so würde ihre Leistung auch der schärfsten Kritik gegenüber nichts zu wünschen übrig lassen. Namentlich macht die Aussprache des R Fräulein *Tuczeck* viel zu schaffen, und dem tragischen Ausdrucke mögen sich ihre zarten und lieblichen Gesichtszüge wohl schwer bequemen.

Fräulein *Brexendorf* ist jetzt im Besitz aller Pagen- und Inexpressibles-Rollen der k. Oper — (sie singt als Mezzosopran auch die Altpartieen, wie z. B. Orsini, da wir gegenwärtig keinen Contralt besitzen, seit lange nicht besessen haben, und auch schwerlich sobald besitzen werden). — So sang Fräulein *Brexendorf* denn auch den Pagen Luis Gomez in Wilhelm von Oranien. Die Rolle ist vom dramatischen Standpunkte betrachtet vollkommen nichtssagend, aber der Componist hat sie vocaliter sehr hübsch ausgestattet, und die volle, gleichmässige Stimme des Fräul. B. konnte sich namentlich in der anziehenden A dur-Romanze des 2ten Akts hinlänglich und beifallswerth geltend machen. Chor und Orchester waren vorzüglich.

Finale: Glauben wir auch, nach dieser Oper urtheilend, nicht, dass *Carl Eckert* berufen und auserwählt ist, eine glänzende Epoche in der dramatischen Musik zu begründen, so sind wir doch überzeugt, dass sein elastisches und sehr gebildetes Talent vollkommen ausreicht, beifallswerthe Repertoiropern für Deutschlands Bühnen zu liefern, sobald ihm bessere Texte als dieser zur Disposition gestellt werden, und sobald er sich des Gedankens entschlägt, diese Oper sei ein Meisterwerk.

H. Truhn.

Hechingen. Die Nr. 6 dieser Blätter bringt eine Darstellung der hiesigen musikalischen Zustände, welche manches Wahre enthält, jedoch auch einiger Berichtigungen und Zusätze bedarf.

Die gebildeteren Stände werden in dem fraglichen Artikel weniger für Musik empfänglich dargestellt, als die unteren Volksklassen. Um diesem Vorwurfe zu begegnen, ist es nöthig, unsere musikalischen Zustände der früheren Zeit etwas zu beleuchten.

Im hiesigen Fürstenhause hatte Euterpe schon früh ihren Wohnsitz aufgeschlagen, und mehrere unserer Fürsten hielten sich stehende Kapellen, worunter na-

mentlich die des Fürsten Hermann eine ehrenvolle Stelle eingenommen. Nach dem im Jahre 1811 erfolgten Tode dieses Mäcen der Tonkunst reducirte dessen Successor, Fürst Friedrich, welcher — in den damaligen Kriegeszeiten — der Dienst des Vaterlandes von hier ferne hielt, die Kapelle auf eine kleine Harmoniemusik, bis im Jahre 1826 der gegenwärtige Fürst, als Erbprinz, den Impuls zur Wiedererrichtung der fürstlichen Hofkapelle gab, welche auch seit dieser Zeit fortwährend besteht. In die von dem genannten Kunstinstitute aufgeführten Concerte hatte ehedem nur die gebildetere Klasse Zutritt, und wenn nicht zu läugnen ist, dass, trotz der vorherrschenden Liebe unserer Fürsten zur Tonkunst, gerade diese Branche früher nicht in dem Grade der Musik zugethan war, als es bei einer solchen Pflege von oben sich hätte erwarten lassen, wenn wir ferner zugeben, dass — obschon die Theilnahme für die Tonkunst sich vermehrt — dennoch keine gebildeten Theoretiker und Aesthetiker, die den eigentlichen inneren Kunstwerth eines Tonstückes gehörig zu würdigen im Stande wären, hier vorhanden, so müssen wir doch gestehen, dass uns keineswegs werthgeschätzte Kunstfreunde ermangeln, welche durch einen praktisch erworbenen Geschmack, vereint mit einem gewissen Grade musikalischer Bildung, ein richtiges Urtheil sich angeeignet, das Gute von dem Schlechten wohl zu unterscheiden wissen, die Compositionen unserer Heroen hochschätzen und überhaupt allen gediegenen Tonstücken weit vor anderen oberflächlichen den Vorzug geben. Und diese Kunstfreunde, und zwar in grösserer Anzahl, sind nur in den gebildeteren Ständen zu finden, in denjenigen Ständen, welche der Correspondent noch um ein paar Jahrzehnte zurück wähnt, und denen endlich das Licht von unten, von den untersten Volksklassen zuströmen will.

Wir geben zu, dass im Volke die Liebe zur Tonkunst seit einigen Jahren erwacht (worauf wir später zurückkommen werden); jedoch wir glauben überzeugt zu sein, dass eine jungmusikalische Corporation in ihrer Bescheidenheit sich dieser zugedachten Ehre begibt, indem sie — ihren Standpunkt wohl erkennend — den Zustand der Dämmerung nie dem des Lichts, geschweige des ausströmenden gleichzustellen sich erkühnen wird, sondern — noch ihre eigene Schwäche fühlend — gerade von dort erhellt zu werden strebt, wo der Berichterstatter noch Nacht und Dunkelheit zu wittern glaubt.

Dennoch — wir gestehen es — gibt es hier, wie überall, unter hoch und nieder, allerdings welche, die die klassische Musik, und darunter namentlich Symphonieen, fürchten und eine stereotype Abneigung gegen sie kund geben. Jedoch wenn man bedenkt, dass es immer Leute sind, welche nicht zu Euterpens Fahnen geschworen: so kann man sich zufrieden geben; und ist uns ihre Ehrlichkeit, mit der sie zu Werke gehen, am Ende lieber, als ein erzwungener Enthusiasmus, der seine Unächtheit nicht selten anderwärts zur Schau trägt. —

Indem wir das hiesige Publikum einigermaassen in Schutz genommen, können wir nicht umhin, auch seine Schwächen aufzudecken, welche unter anderen auch namentlich darin bestehen, dass es nicht selbständig in seinem Urtheile ist und sich sogleich anschickt, über Compositionen anerkannter Männer den Stab zu brechen, welche vorerst bei ihm noch nicht so recht in Fleisch und Blut übergegangen sind. Auch sieht es in dem Künstler nur zu sehr den Virtuosen, während es den Componisten, den eigentlichen Tondichter (im strengen Sinne des Wortes) nicht selten in den Hintergrund stellt. Doch auch hierin kann die Zukunft Manches bessern, welches wir, zum Vortheile der Kunst, auch hoffen und wünschen. —

Bei Beurtheilung der Einzelnleistungen der hiesigen Künstler gehen wir zunächst vom Kapellmeister *Täglichsbeck*, der zur Genüge bedacht, zu dessen Stellvertreter, dem Kammermusikus *Wichtl* über. Dieser Künstler, an der Spitze der ersten Violine, hat ja schon seit längerer Zeit als Componist gestrebt, eine grössere Anzahl gedruckter Werke wurden meistens in Ihren Blättern besprochen, und zwar günstig. Zudem hat sich derselbe in Hechingen wohl einige Verdienste um den Gesang erworben, indem er im Jahre 1834 eine Singschule, und im Jahre 1836 einen Singverein gründete, wodurch im Volke der Sinn für die Tonkunst erweckt und wir in Stand gesetzt wurden, grössere Vokalcompositionen genügend zur Aufführung zu bringen. Auch ist den Mitgliedern des Singvereins der Besuch der Concerte gestattet, welches für ihre weitere musikalische Ausbildung nur von Vortheil sein kann. Wie misslich es früher um unser Gesangpersonal stand, hat *Wichtl* in seinem bei *Carl Erhard* in Stuttgart erschienenen und in den Schulen de Fürstenthums zum Unterricht vorgeschriebenen Gesangliehrbuche hinlänglich nachgewiesen. Dies Alles hätte doch wohl von dem Correspondenten einer, wenn auch nur kurzen Erwähnung verdient. —

Noch haben wir ausser dem bereits genannten *J. Stern* zwei weitere gute Geiger, *Hübschmann* und *Seifrits*, welche auch gründliche Compositionsstudien gemacht und einzelne Werke nicht ohne Beifall zu Gehör brachten. Ausser dem aufgeführten Violoncellisten *Oswald* und dem Flötisten *Stettmayer* (nicht *Rottmayer*) besitzen wir in *Jägerhuber* einen guten Oboisten, in *Hartmann* und *Gehringer* zwei tüchtige Contrabassisten, und überhaupt in mehreren jüngeren Mitgliedern lobenswerthe Nachwüchse.

Auch wurde vor einiger Zeit, auf höchsten Befehl, unter Leitung des braven Waldhornisten *Maichle*, eine Militairblechmusik organisirt, bei welcher sich namentlich der Pistonist *Klotz*, der überdies noch als Waldhornist wackere Fortschritte macht, auszeichnet.

Noch ist des Privatblechmusikvereins zu gedenken, der sich dem Singvereine angeschlossen, und die nun vereint, unter dem Namen: „Musikverein", ihre Unterhaltungen veranstalten.

Man sieht, dass in unserm kleinen Hechingen die Tonkunst eine sorgsame Pflege findet, und wir müssen es daher wohl als einen Irrthum des Berichterstatters von Nr. 6 betrachten, wenn derselbe „in der falschen Eitelkeit der Musiker", wie er sich ausdrückt, ein Hinderniss des weiteren Emporkommens der holden Musica entdeckt haben will. — Auch hätten wir noch einen die Mitglieder der Kapelle tief berührenden Satz dieses Cor-

(Zu Nr. 17.)

respondenten zu widerlegen; jedoch wir unterlassen es und wünschen: dass sich dessen Behauptung in Bälde verwirklichen möge! —

Was aber dem fraglichen Berichterstatter entgangen oder sehr geringfügig erscheinen muss, welches wir aber sehr hoch anschlagen: das sind die musikalischen Gäste. Wir haben durch die Munificenz unseres Fürsten schon die grössten Künstler hier gehabt, worunter *Spohr*, *Molique*, *Liszt*, die *Milanollo's*, *Jenni Lutzer*, *Berlioz*, *Pischek*, *Dreischok*, *Kalliwoda*, *Bärmann* u. v. A., wofür wir unseren Dank öffentlich auszusprechen uns veranlasst fühlen. Möge unser Fürst auch förderhin die erhabene Tonkunst schützen und fördern und die Veredlung der Sitten seines Volkes auch durch dieses allgemeine Bildungsmittel immer mehr seiner Vervollkommnung entgegenführen! —

Recensionen.

Sonate für Pianoforte, comp. von *Louis Ehlert*. Op. 1. Pr. 1 Thlr. Berlin, T. Trautwein (Guttentag).

Auch wenn diese Sonate ein Opus 30 wäre, könnte Ref. nur Gutes darüber sagen und würde sie unbedingt empfehlen. Um so mehr muss er dies thun bei einem solchen Opus 1. Fester Charakter, kräftige Sprache, sehr gedrängter Satz, ohne Längen, ohne grosse Sentimentalität, sichere Hand, sind im Allgemeinen die Vorzüge, und die wenigen Ausstellungen, die wir dem tüchtigen Manne machen können, liegen nicht schwer in der Waagschale. Zu letzteren rechnen wir eine zu jähe und deswegen oft harte Harmoniefolge.

Scherzo 2. Theil, Takt 3:

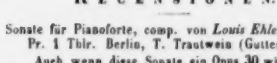

und im Trio Satz 14, Theil 2:

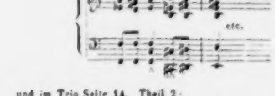

eine gewisse Unruhe, absichtlich erschwertes Notenlesen wie im 2ten Theile des Adagio, wo sich der Componist in Doppelkreuzen ergeht (ein erfahrener Clavierlehrer meinte: „Diese 5 Takte sind den Dilettanten nicht einzuhläuen"), u. s. w. — Ref. hat sich recht aufrichtig über dies frische Werk gefreut und gratulirt dem Verfasser zu dieser Erstgeburt. Möge er unsere Erwartungen nicht täuschen! — Weniger frisch und anziehend ist die

Grande Sonate pour le Piano par *A. H. Spoholtz*. Op. 20. Preis 1 Thaler. Hamburg, bei Schuberth u. Comp.

Jedoch zeugt auch dieser Componist von einem achtbaren Talente. Der erste Satz hat Ref. nicht befriedigt; so wirksam das Thema ist, so ermattet doch der Componist schon beim 16ten Takte, wo jedenfalls ein bedeutsameres Forte eintreten sollte; auch vermisst man die Cantilene ungern. Dagegen ist das kurze Adagio sehr schön und innig gefühlt. Von dem Scherzo Presto erwartet man seiner Anlage nach allerdings mehr; es bleibt aber im Ganzen etwas skizzenhaft. Auch das Finale in seiner raschen hüpfenden Bewegung befriedigt weniger. Vom Maggiore an begegnen wir vielem Gewöhnlichen und Bekannten.

Lieder von Wilhelm Speier. *)

Die vierte Stimme. Ballade von *J. N. Vogl*, für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. Zur Einleitung (ad libitum): Die vier Stimmen, Gedicht von *H. Weismann*, Soloquartett für 4 Männerstimmen. Op. 63. Mainz, Antwerpen und Brüssel bei B. Schott's Söhnen. Preis 54 Kr.

Dieses Gedicht gab dem fruchtbaren Componisten wieder einen dankbaren Stoff für sein Erfindungstalent. Von vier durch den Zauber des Gesanges sympathetisch verbundenen Freunden ward einer ihrem Bunde entrissen, und leider der Primo uomo, ihr Tenor, was uns in Mitte dieses lyrischen Gedichts ausgesprochen nur etwas ironisch klingen will. Dadurch musste das Quartett der Gesanges-Brüder natürlich seine beste Stütze verlieren. Doch, als nach gemildertem Schmerze die drei übrig gebliebenen dennoch wieder sangen, singen mussten — horch! da ertönte des Freundes Geisterstimme, die 4te — dazwischen, in gewohnter Weise. Das ist die Fabel, wozu nun H. Weismann ein paar Einleitungsstrophen „die vier Stimmen" gedichtet hat, worin die vier Freunde in der That ein Soloquartett vortragen, welches die Kraft der Liebe im Klange des Liedes und ihren seeligen Akkord auch nach dem Tode besingt. Speier übergibt in diesem Andante, F dur, dem Quartett-Gesang eine ange-

*) Obgleich die folgenden Compositionen nicht Speiers letzte sind, so heben wir sie doch deshalb besonders hervor, weil dieselben unserm Wissens bis jetzt noch nicht so kritisch gewürdigt worden sind, als sie es verdienen.

nehme lyrische Blüte; wir zählen es zu dem Besten dieser Gattung. Die Hauptmelodie

ist edel, und kleine Declamations-Vernachlässigungen abgerechnet, die sich grösstentheils aber in allen polyphonen Gängen des mehrstimmigen Gesanges (besonders wenn der Dichter in seinen Couplets ungleich scandirt) finden, ist das Ganze von einem überaus milden Guss, und endet nach einer schönen Steigerung in ein gleichsam zum Echo verhallendes Pianissimo.

Die unmittelbar darauf folgende Ballade in derselben Tonart erzählt die oben erwähnte Fabel, welche durchcomponirt, ausgereich und folglich dankbar für jeden Tenoristen ist. Das Sinnreiche der Auffassung ist hier, dass die folgende Pointe des Quartetts

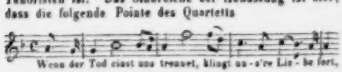

sich auch in der Ballade, gleichsam als Geisterstimme, als historische Reminiscenz wiederholt, und zwar zuerst auf den Worten: „Sie sangen schon seit Jahren, erfasst von innerm Drang" — darauf, als der Dichter von der vierten Stimme spricht, die sich in ihr Trio mischt; und am Schlusse wieder auf den Worten: „Was recht zusammengeklungen, das klingt für immer fort". Wir glauben, Speier habe mit dieser Doppelcomposition einen guten Wurf gethan, wenn sie auch nicht für das grosse Publikum berechnet ist.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Leipzig. Am 7. April gab der Pianist Herr *Joseph Schad* eine Soirée musicale im unteren Saale der Buchhändlerbörse, worin er lauter eigene Compositionen zu Gehör brachte.

Die Erwartung war durch allerlei Mittel als auf etwas Ausserordentliches gespannt worden, weshalb man es der Kritik nicht verargen konnte, wenn sie ihre höchsten und strengsten Forderungen mitbrachte. Diesen konnte Herr *Schad* weder in Spiel noch Composition genug thun. Er besitzt zwar grosse Fertigkeit, aber die ist man nun bereits so gewohnt geworden, dass sie ohne Verbindung mit dem tiefsten Gefühlsausdrucke gar nicht mehr wirken kann.

Fräulein *Schall*, eine junge Sängerin, Mezzo-Sopran, sang in jeder Abtheilung ein Lied mit Clavierbegleitung. Sie zeigte Gefühl und richtige Auffassung; nur die Stimme legte der vollen Wirkung Hindernisse entgegen. Sie klang in den höheren Tönen etwas schneidend und gezwungen, wenigstens in dem kleinen Raum. Auf der Bühne fällt das wahrscheinlich weniger auf, und mag Fräul. *Schall* dort namentlich für heroische Partieen eine brauchbare Acquisition abgeben.

Einer zweiten Soirée, welche Herr *Schad* in Verbindung mit dem Baritonisten Herrn *Berger* aus Amsterdam gab, waren wir beizuwohnen verhindert. —

Einen bedeutenderen Erfolg errang sich Hr. *Carl Schuberth*, Solovioloncellist des Kaisers von Russland, in einem Concert, welches er am 18. April Vormittags im Saale des Gewandhauses veranstaltet hatte. Ueber sein ausgezeichnetes Spiel ist in den Berichten über die Gewandhausconcerte in diesen Blättern schon anerkennend gesprochen worden, nur mussten dort seine vorgeführten Compositionen als dem Virtuosen nicht besonders günstig bezeichnet werden. In der heutigen Morgenunterhaltung, blos mit Quartett- und Pianofortebegleitung, gab er vorschiedene neue, meist kleinere Compositionen von sich. Fantasie über italienische Lieder, Franz Schubert's Ave maria für Violoncell mit Clavierbegleitung, Adagio und Mazurka, welche uns alle weit mehr ansprachen. Namentlich ist die Mazurka ein pikant-reizendes originelles Stück. Zum Beschluss trug er Bernh. Romberg's Fantasie über schwedische Lieder vor, mit all' dem Humor, welchen jener hohen noch unübertroffene Virtuose und glücklichste Componist für sein Instrument in seine Composition und sein Spiel zu legen wusste. Sollten wir eine tadelnde Bemerkung machen, so wäre es die, dass Herr *Schuberth* im Feuer kräftiger Passagen und Accente darin, die letzteren zuweilen ein wenig zu scharf herausstreicht, wodurch sie etwas Schrillendes erhalten. Es kostet ihm nur den Willen, so vermeidet er diese kleinen Härten, und damit das Einzige in seinem Leistungen, was das feinere Ohr allenfalls wegzuwünschen hätte. Fräulein *Sahrbrodt* sang zwei Lieder mit schönem, gefühlvollem Vortrag, und mit Herrn *Bohr* ein Duett von Donizetti, worin Beide excellirten. Miss *Flinn* zeigte bedeutende Fertigkeit in einer Fantasie von Thalberg.

Zigeuner über Zigeuner! In Valenciennes wurde eine neue Oper: „La Gitana", in zwei Aufzügen, gegeben, Musik von *Henri Lota*, Musikdirector des 59. französischen Linienregiments. Sie gefiel.

Marie Sulzer, Tochter des Oberkantors der israelitischen Gemeinde Prof. Sulzer zu Wien, ist auf der Mailänder Scala in Bezel's Oper „Don Carlos" zum ersten Male aufgetreten und hat Furore gemacht.

Dem Vertrage zwischen Preussen und England über internationalen Schutz des Verlagsrechtes (auch der Musikalien) ist nunmehr auch Braunschweig beigetreten. (S. diese Blätter, 1846, S. 669, 1847, S. 204.)

Hamburg. Das Stadttheater, welches wegen der beabsichtigten und ausgeführten Restauration länger als drei Wochen geschlossen gewesen, wurde am 22. April mit einem Prologe von Dr. *Prutz*, *Weber's* Jubelouverture und der Darstellung von Goethe's Egmont wieder eröffnet. Am 23. hat Mozart's Don Juan den Reigen der Opernvorstellungen begonnen. — Ausser der brillanten, und was Malerei anlangt, von Gropius aus Berlin vollführten Decorirung des Zuschauerraumes sind von wesentlichen Veränderungen und Verbesserungen namentlich die Erweiterung der Logenräume, die Verwandlung des mittleren Theiles der drei Ränge in eben so viele Balkons mit Sperrsitzen, die Erhöhung des Parterres und die Einrichtung von Notbthüren für Parterre und Bühne bemerkenswerth.

Neu engagirte Mitglieder für die Oper sind: die Damen *Michalesi*, *Virtur*, *Wieselbaum* (Coloraturmezzosopran), und *Rummel*, Tenor: die Herren *Knoop*, *Kren*, *Formes* und *Dill*, Letzterer als erster Heldentenor (kann jedoch erst zum Herbst hier eintreffen); Bariton: die Herren *Beck*, *Clement*, *Erdenson* und *Schott*; Bass: Herr *Dalle-Aste*; Zweiter Kapellmeister: Herr *Schindelmeisser*; Concertmeister: Herr *Leithner*; Opernregisseur: Herr *J. Scheffer*.

An Gästen sind für den Sommer zu erwarten: Demois. *Zerr* und der Tenorist Herr *Erl*, vom kaiserlichen Hofoperntheater zu Wien.

Von Opernnovitäten steht die Vorführung folgender zunächst in Aussicht: Guttenberg von *Fuchs*, Dom Sebastian von *Donizetti*, der Waffenschmied von Worms, von *Lortzing*.

Die Besetzung von Mozart's Don Juan, der, wie bereits erwähnt, am 23. zur Aufführung gekommen, war folgende: Donna Anna: Mad. *Fehringer*; Donna Elvira: Dem. *Michalesi*; Zerline: Dem. *Jaequet*; Don Juan: Herr *Clement*; Don Octavio: Herr *Knoop*; Comthur: Herr *Schott*; Leporello: Herr *Bost*; Masetto: Herr *Kren*. —

Die am 10. März d. J. zu Wien verstorbene Sängerin *Marianna Sessi* wurde geboren zu Rom im Jahre 1770, erhielt die erste musikalische Bildung von ihrem Vater, dem sie 1792 nach Deutschland folgte; er siedelte sich in Wien an. Hier wurde die junge Sängerin 1793 bei der italienischen Oper angestellt, verheirathete sich zwei Jahre darauf mit einem reichen Kaufmann Baron *Natorp*, und kehrte 1804 nach Italien zurück, wo sie an verschiedenen Theatern, namentlich mehrere Jahre lang am San Carlo zu Neapel, reiche Lorbeeren erntete. Sie begab sich alsdann nach London, und von hier aus ging eigentlich erst ihr grosser Ruf, der sie zu einer der ersten Sängerinnen Italiens erhob. 1816 kam sie wieder nach Deutschland, gastirte namentlich längere Zeit in Dresden, Berlin, Hamburg, durchreiste sodann Dänemark, Schweden und Russland, und kehrte 1835 nach Deutschland zurück, wo sie der Bühne völlig entsagte. In Berlin wurde sie als Gesanglehrerin an der königl. Theaterschule angestellt, gab jedoch diese Stellung bald wieder auf und beschäftigte sich mit Privatunterricht. 1837 sang sie zum letzten Male öffentlich in Pergolese's Stabat mater, worin sie ihre Schülerin *Emma Freyse* (die sich nach ihr *Freyse-Sessi* genannt hat) zum ersten Male vorführte. Im Jahre 1845 zog sie sich nach dem Tode ihres Gatten nach Wien zu ihrer dort verheiratheten Schwester *Anna Marie Sessi*, verehelichten *Naumann*, zurück. (Letztere ist dieselbe Sängerin, welche eine Zeit lang in Leipzig angestellt war.) — Eine dritte Schwester, *Imperatrice Sessi*, ebenfalls Sängerin, war in ihrem 28. Lebensjahre zu Florenz gestorben.

Berlios hat in Petersburg vor dem russischen Hofe in einem Concerte den ersten Theil seines „Faust", die Ouvertüre zum römischen Karneval, den Trauermarsch und den Traum der Königin „Mab" aus Romeo und Julie) aufgeführt. Die Aufnahme soll „enthusiastisch" gewesen sein. — Auch die Ex-Primadonna der Pariser grossen Oper, Madame *Stoltz* begibt sich nach Petersburg, wohin sie auf einige Zeit engagirt ist. —

Herr *Douay* in Paris führte in einem Concerte zwei grosse Compositionen von sich auf: Jeanne (nämlich d'Arc), „musikalische Trilogie für grosses Orchester, mit Chören und einer Solostimme", und „die königliche Jagd, Legende aus dem Walde von Fontainebleau in zwei Theilen, für Orchester, Chöre und Solostimme". Die Solostimme ist ein Gespenst, das im Walde von Fontainebleau dem König Heinrich IV. die That Ravaillac's verkündet. Die „Jeanne" wird ein morceau coriace genannt; die „Jagd" ist nichts als eine lange Fanfare mit unmöglichen Hornpassagen etc.

Am 20. März wurde in Kopenhagen eine neue Oper: „Das Diamantkreuz", in drei Aufzügen, Buch von *Thomas Overseen*, Musik von *Siegfried Saloman*, mit vielem Beifall aufgeführt.

Der Tenorist *Robert Kraus* ist in Berlin am Hofoperntheater mit 4000 Thaler jährlichen Gehaltes angestellt worden. Diese Bühne besitzt nun drei Tenore: *Kraus, Mantius, Pfister*.

Die jüngst in verschiedenen Städten Italien's mit so glänzendem Erfolg aufgetretene Sängerin *Katharina Evers* gastirt jetzt in Berlin und erntet auch da vielen Beifall.

In Rom singt jetzt eine deutsche Primadonna, *Emilie Dielitz* aus Berlin. Bereits hat sie in anderen Städten Italiens, namentlich auch in Sardinien, sich einen Namen erworben.

Zwei neue Wunderkinder auf einmal sind in Stadt aufgetaucht; sie heissen *Brassin*. Der eine, *Louis*, ist neun Jahr, der andere, sein Bruder *Leopold*, fünf Jahre alt. Ihr Instrument ist das Pianoforte.

In dem Aufsatze: „Ueber Klangerzeugung etc." (Nr. 13 und 14 d. Bl.) sind folgende Druckfehler zu verbessern:

Seite 211, Zeile 25: statt Reutes lies *Stentes*.
ebendas. Z. 30: statt den Schwingungsknoutes lies der Schwingungsknoten.
S. 225, Z. 8 v. u. st. Pfeifenvirtuosen lies *Pfeif*virtuosen.
S. 226, Z. 13 st. erhaltenden lies anhaltenden.
ebendas. Z. 1 v. u. statt C lies *c*.
S. 227, Z. 1 v. u. statt Hornisten lies *Harmonisten*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Ch. Voss, Morceau de Concert. Choeur de l'Opera: „Les Diamans de la Couronne" — de D. F. E. Auber transcrit et varié pour Piano. Op. 80.
— — **Wiederhall.** — 2 Nocturne pour Piano. Op. 81.
— — Le Sentimentale. — Cantilène pour Piano. Op. 83.

Leipzig, am 20. April 1847.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Von dem berühmten Pianovirtuosen und hochgeschätzten Componisten **Carl Mayer** sind bei uns folgende neue Werke erschienen:

Second Air italien, op. 84. ¾ Thlr.
Capriccio en Forme de Valse, op. 85. ½ Thlr.
Deuxième Capriccio en Forme d'Etude, op. 86. ¾ Thlr.
Gr. Fant. s. des Thèmes de la Muette de Portici, op. 88. 1½ Thlr.
Concerto Symphonique, op. 89. mit Orchester 7½ Thlr., für Piano allein 2 Thlr.
Das sehr ähnliche Portrait des Meisters, trefflich lithogr. in Folio, auf chines. Papier 1 Thlr., auf weissem Papier ¾ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Bolero
sur l'Opéra
Ne touchez pas à la reine
de X. Boisselot,
composé
par
François Hünten.
Op. 130.

Leipzig, im April 1847.

Breitkopf & Härtel.

Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermess-Bericht 1847 von **A. Diabelli & Comp.** in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

kurz, hier ists besser: aber es erscheint auch hier eine neue, nie ganz zu besiegende Schwierigkeit. Es verschönert nicht nur die Romanze des Dichters, sondern es ist ihr nothwendig, dass er, wie auch die Scenen in seinem Gedicht wechseln mögen, durch gleiches Sylbenmaas, durch gleichen Bau der Verse und Strophen u. s. w. fest an der Einheit hält — was nun der Musiker, durch Wechsel der Ton-, der Taktarten, durch Beybringung mehrerer Formen seiner Stücke, (Wechsel des Recitativs mit Arienmässigen Gesang u. dergl.) zerstört, und die Musik ins Dramatische ziehet. Aber eine Romanze ist doch kein Drama. Einen dritten Pfad giebt es aber nicht. Einige denkende Musiker haben zwar Nebenwege gesucht: diese laufen aber doch mit dem ersten oder zweyten näher oder entfernter hin, und haben das Ueble aller Nebenwege, dass, wenn man dieses oder jenes Hindernis umgehet, man neue antrifft, und man auf ihnen auch weniger sicher einhergehet, als auf der Hauptstrasse. So hat Kunzen Bürgers Lenore auf die eigene Art behandelt, dass die Klaviermusik ununterbrochen fortgehet, aber der Gesang nur eintritt, wo handelnde Personen redend eingeführt werden, die Erzählung des Dichters aus seiner Person hingegen gesprochen werden muss. Aber von der Sprache führt kein Steg zum Gesang; es ist nur eine Redensart, wenn man etwa die ausdrucksvolle Deklamation einer Schauspielerin Gesang nennet; es bleibt immer ein nicht wohlthuender Ruck, wenn man vom Sprechen zum Singen in Einem zusammenhängenden und unmittelbar fortlaufenden Gedicht übergehet. In der Oper ist es etwas anders; und gleichwohl kann man das Verfahren, zu sprechen, was recitativisch gesungen werden sollte, nur entschuldigen, nie gründlich rechtfertigen. Reichardt hingegen hat dasselbe Bürgersche Gedicht so behandelt, dass er etwa fünf oder sechs Strophen (ich habe die Musik nicht bey der Hand: es kömmt aber auf eine Strophe mehr oder weniger hier nicht an —) in Musik gesezt hat, welchen nun die andern angepasst werden sollen. Indem er so Kirnbergers nichtige Unbestimmtheit vermied, befriedigt er von der andern Seite den nicht, der bestimmten Ausdruck des Sinnes des Dichters auch in den einzelnen Theilen seines Werks verlangt. Wölfl endlich hat seiner Musik zur Ballade der Fräul. v. Imhoff, die Geister des Sees, fast ganz den Zuschnitt der Kantate gegeben. Schon der Name lehrt, dass dies unstatthaft ist, und nur die körnige, kräftige Ausführung einiger Theile hat diesem Werkchen so vielen Beyfall verschaffen können. Das Resultat endlich —? Es ist schon oben angegeben: die Aufgabe kann, der Natur der Sache nach, nie ganz gelöset werden.

Nach dieser Einleitung, die man, wenn sie für eine Recension zu lang befunden wird, als Versuch einer Relation über den ganzen Prozess nehmen mag — zu Herrn Sch.s Arion! Dass er dies Gedicht wählte, zeugt von seinem Geschmack; denn, ausser dem zarten Geist, der darin wehet, hat es bekanntlich eine sehr schöne und gleiche Haltung, und eine Vortrefflichkeit in der äussern Form, (in der Sprache, im Versbau u. s. w.) wie sehr wenige. Aber eben dieser ruhigere Geist, eben diese gleiche Haltung des Ganzen, eben diese Symmetrie der äussern Form, erschweren nicht etwa nur dem Musiker sein Geschäft, sondern machen, dass der, welcher das Stück singt, die beym Durchkomponiren unvermeidliche, oben angegebne Störung desto unangenehmer empfindet, und dass der Musiker, welcher es komponirt, in eine nachtheilige Alternative gesezt wird. Entweder, er hält sich an Einheiten — wo es dann wehende Lüfte, erst flüsternde, hernach herausfahrende Schiffer, ausklingende Saiten u. dgl. auch in der Musik geben, und wo der Musiker, um interessant zu werden, tändelnd, kleinlich, und, treibt er's weit, kindisch und lächerlich seyn wird; oder er wird sich nur für das einfache, ruhige Ganze verwenden, und, weil er das, was diesem sein geheimeres Leben giebt, als ausser

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Mai. **Nr. 18.** 1847.

Inhalt: Tonkünstler-Versammlung. Ueber Operndichtung. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Tonkünstler-Versammlung.

Der Herr Redacteur der neuen Zeitschr. für Musik mahnt mich bei Uebersendung seines Aufsatzes, Bl. 31, „Tonkünstlerversammlung" überschrieben, brieflich an mein früher gegebenes Versprechen, durch Wort und That einzugreifen mit bei dem in Frage stehenden wichtigen Zwecke. Die mannichfaltigen Arbeiten, welche ausser der Redaktionsführung noch auf mir lasten, haben mich bisher davon abgehalten. Auch jetzt wenige Musse findend, tiefer in die Aufgabe einzugehen, kann ich bei grossem Interesse dafür im Augenblicke nichts thun, als einige Betrachtungen niederschreiben, welche sich mir beim Lesen genannten Aufsatzes gleich aufgedrungen.

Der Herr Redacteur macht Vorschläge zu der Tonkünstlerversammlung. Im Allgemeinen soll Zweck sein: persönliche Annäherung; Privataustausch der Ansichten; durch Bekanntschaft vermittelte Anregung zu grösserer Gemeinschaftlichkeit in vielen musikalischen Bestrebungen; im Besonderen: Wie der Musikunterricht, namentlich auf dem Pianoforte, als dem ausgebreitetsten und darum einflussreichsten Instrumente, zu verbessern. Sektionen könnten gebildet werden, z. B. für Musikdirectoren, wo über Concertprogramms u. s. w. deliberirt würde; endlich könnten überhaupt Alle, welche an der Tonkunst näheren Antheil nehmen, Componisten sowohl wie Musikfreunde, der Versammlung beiwohnen, da die Gegenstände der Besprechung auf theoretischem und praktischem Gebiet ausserordentlich zahlreich seien, und deutsche Ope. und Kirchenmusik z. B. Stoff zu dem lebhaftesten Ideenaustausche bieten würden. Jeder, der etwas in Anregung bringen will, soll es, wenn auch in einem kurzen Vortrage entwickeln.

Das Alles soll in den Versammlungen vorgenommen werden. Was aber in der einzelnen? Steht es Jedem frei, aus dem Gebiete der Musik einen beliebigen Gegenstand zu seinem Vortrage zu wählen?

Bis jetzt sind 30 Anmeldungen eingegangen; zu noch viel zahlreicheren ladet der Herr Redacteur und mit Recht ein. Bleiben wir bei diesen Dreissig stehen, von denen man, eben der baldigen Anmeldung wegen, lebhafteres Interesse für die Versammlung voraussetzen muss, und nehmen wir nur an, dass zwei Drittheile davon reden wollen, so kommen zwanzig Vorträge auf die Tagesordnung, und gewiss irren wir nicht, wenn wir annehmen, dass darunter Entwickelungen vorkommen, die in einem kurzen Vortrage nicht abgemacht werden, oder nicht abgemacht werden können.

Wie viel an Zeit verlangt der Herr Redacteur zu dieser gewiss gering angenommenen Zahl von Vorträgen?

„Zwei Tage möchte wohl die geringste Zeit sein."

In diesen zwei Tagen sollen aber auch Tische noch Spaziergänge gemacht werden zu Privataustausch der Ansichten über das in Vortrag Gekommene; in den späteren Nachmittagsstunden wieder Versammlung und allgemeine Besprechung derselben Gegenstände; die Abende könnten für Musik bestimmt werden; ferner beim Schlusse der Versammlung Abstimmung oder etwas Derartiges über Alles, was verhandelt wurde, so wie auch endlich noch ein gemeinschaftliches, festliches Mittagsmahl.

Die Vorträge sollen ferner rasch auf einander folgen, und debattirt zu dieser Zeit, d. h. am Morgen, nicht werden. Da nun in des Herrn Redacteurs Vorschlage das ganze Gebiet der Musik frei gegeben, so wird natürlich Jeder den ihm zunächst und am Meisten am Herzen liegenden Gegenstand wählen (gar nicht zu gedenken, dass vielleicht Mancher mehrere Vorträge beabsichtigt), und so kann und wird es kommen, dass in den, wenn auch nicht immer rasch aufeinanderfolgenden und nicht immer kurzen Vorträgen, die mannichfaltigsten und heterogensten Gegenstände an dem Hörer vorüberziehen, dass er jetzt von Unterricht, dann von Concertprogramms, von Kirchenmusik, von Oper u. s. w. reden hört.

Das Alles sollen Alle fassen, behalten, durchdenken und Nachmittags dann soll eine allgemeine Besprechung darüber Statt finden. Wie Letzteres auch gemeint sein mag, diese Vorschläge sind zu allgemein; wir wissen bis hieher nicht, was auf einer einzelnen Versammlung bestimmt geschehen soll.

Dies hat der Herr Redacteur nun selber gefühlt und kommt auf's Besondere, Nächste:

„Was die erste, für diesen Sommer in Vorschlag gebrachte Versammlung betrifft, so dürfte sie nur als ein Versuch betrachtet werden, und tritt ausdrücklich als ein solcher auf. Nicht allein, dass die Neuheit der Sache nöthigt, erst Erfahrungen zu sammeln, und dass in Folge davon bei aller Sorgfalt manche Versehen gewiss nicht zu umgehen sind, dürfte auch, was die inneren Angelegenheiten betrifft, keineswegs etwas Fertiges, dürften keineswegs schon bestimmte Resultate über die in Anregung gebrachten Gegenstände erwartet werden; im Gegentheil, die Mitwirkung unserer Gäste ist nothwendig,

und durch gemeinschaftliche Thätigkeit erst sollen Erfolge hervorgerufen werden".

Für einen solchen Versuch, wo manche Versehen und zuletzt unbestimmte Resultate gleich in Aussicht gestellt werden, möchten Viele die Kosten der Hin- und Herreise, des Aufenthaltes in Leipzig, besonders Entferntere, und Musiker, die in der Regel mit pekuniären Mitteln nicht sehr gesegnet sind, zu bedeutend finden. Da werden Viele erst abwarten wollen, was sich aus dem Chaos entwickeln kann.

„Die Neuheit der Sache nöthigt, erst Erfahrungen zu machen." Aber so weit Erfahrungen schon vorhanden sind, muss man sie benutzen. Dass ohne bestimmten Plan auf ein bestimmtes Resultat mit Sicherheit nicht zu rechnen, weiss Jedermann.

Es entsteht mithin die Frage: Ist ein bestimmterer Plan für die Thätigkeit einer Tonkünstlerversammlung gleich das erste Mal zu fassen nicht möglich?

Ja. Wenn wir den Hauptzweck einer solchen berathenden Versammlung genau in's Auge fassen, der darin besteht, dass eine Menge unterrichteter und verständiger Männer ihr vereintes Denken auf einen Gegenstand richte, um dessen beste Idee zu ergründen, die praktische Ausführbarkeit dieser Idee dann zu prüfen und, wenn einig darüber geworden, zur wirklichen Einführung in's Leben sich auch anheischig zu machen.

Dies kann bei der karg zugemessenen Zeit nur möglich werden durch Beschränkung auf einen Gegenstand oder wenige Gegenstände und Fixirung aller Denkkräfte nur darauf.

Ein solcher höchst wichtiger Gegenstand ist der musikalische Unterricht, und wieder darunter besonders der auf dem Pianoforte, als des weitverbreitetsten und einflussreichsten auf das ganze Musikireiben, wie der Herr Redacteur das selbst schon bemerkt hat.

Stellen wir daher für die nächste, erste Tonkünstlerversammlung gleich die eine Frage wenigstens ganz bestimmt zum Durchdenken und Durchsprechen für Alle hin, die Beruf und Neigung in sich fühlen:

Wie ist der Unterricht auf dem Pianoforte am Zweckmässigsten einzurichten?

Wahrscheinlich schon diese eine Frage, so wichtig in Bezug auf die grosse Dilettantenwelt und den Einfluss, welchen der Musikunterricht auf den guten oder schlechten Geschmack des Publikums und dadurch auf das Gedeihen oder Verkümmern der Kunst überhaupt ausübt — schon die Erörterung dieser einen Frage wird, fürchte ich, auf einer Versammlung, und dauerte sie auch länger als zwei Tage, eine vollkommen befriedigende Lösung kaum zu erwarten haben. Denn nicht um viel Weniger handelt es sich, als Mittel aufzufinden, welche alle oder doch die meisten Lehrer des Pianofortespiels als durchaus zweckmässig anerkennen, welche alle oder doch die meisten Lehrer auszuüben sich auch anheischig machen, und welchen alle oder doch die meisten Schüler auf dem Pianoforte sich auch unterwerfen wollen. Dann möchten aber ferner doch noch unerlässliche Fragen sein: 1. Wo soll die nächste Versammlung gehalten werden? 2. Welcher Gegenstand, oder welche Gegenstände sollen dabei zum Vortrage und zur Berathung kommen?

Durch letztere Vorbestimmung entstände der Vortheil, dass jeder Einzelne ein ganzes Jahr Zeit zum Nachdenken hätte, und dadurch Gelegenheit gegeben wäre, reife Ideen zu Markte zu bringen. Ueber plötzlich angeregte Gegenstände klar zu sprechen, scharf zu urtheilen, ist nur wenigen Menschen verliehen. Ueber wichtige Fragen der Kunst müssen ja die grössten, geübtesten Denker meist sehr lange nachsinnen, ehe sie, wenn überhaupt, das Rechte finden. Und über wichtige Fragen wollen wir ja eben gemeinsam zu ergründen suchen, was einzelne Denker bis jetzt noch nicht daran zu finden vermochten.

Wie gesagt, schon bei diesen wenigen, dem bestimmten und vereinten Denken aller Theilnehmenden übergebenen Fragen werden die Resultate der ersten Versammlung immer sehr problematisch bleiben. Sie wird uns wahrscheinlich einen neuen Beleg zu der alten Wahrheit geben, dass es viel leichter ist, Ideen aufzustellen, als sie zweckmässig praktisch in's Leben einzuführen.

Was meine eigene Theilnahme an der Versammlung betrifft, so verhindern mich meine mannichfaltigen nächsten Obliegenheiten durchaus, mehr als einen aufmerksamen Zuhörer dabei abzugeben. Doch glaube ich versprechen zu können, später ein Resumé der gehaltenen Vorträge und was etwa an Resultaten dadurch gewonnen, in diesen Blättern mitzutheilen.

Schliesslich will ich nur noch bemerken, dass die Kritik eines Vorschlages leichter zu geben ist, als einen Vorschlag selbst zu ersinnen, dass ich durch meine Bemerkungen das Verdienst des Herrn Redacteurs, welches er sich durch seine uneigennützige Thätigkeit und sein rasches Angreifen der Sache erworben, natürlich nicht schmälern, sondern nur, und auf seinen Antrieb selbst, an Gedanken beisteuern wollte, was ich bei der geringen Musse, welche ich dafür beanspruchen konnte, in Schnelle meinen geringen Einsichten nach aufzufinden vermochte. *J. C. Lobe.*

Ueber Operndichtung.

Von

Panse.

III.*)

Charaktere.

Im Allgemeinen begreift man bekanntlich unter Charakter die Merkmale und Eigenschaften, durch welche eine Erscheinung, sei sie eine Person oder Sache, zu dem wird, was sie ist oder sein soll, oder durch welche sie sich von anderen ihrer Art unterscheidet. In diesem umfassenden Sinne hat das Wort, auf den Menschen bezogen, ziemlich gleiche Bedeutung mit Individuum und umschliesst alle Kennzeichen, durch welche sich sein Wesen offenbart; sie künstlerisch zur Anschauung oder

*) Die ersten Abschnitte dieser Abhandlung findet man in Nr. 50, 1846, und Nr. 1, 1847, dieser Blätter.

zur Erkenntniss bringen, heisst individualisiren. Je mehr es dem Dichter oder, in Beziehung auf Musik, dem Componisten gelingt, diese Merkmale zu zeichnen, desto charakteristischer wird sein Werk, wie man zu sagen pflegt, desto merkbarer wird es sich von Erzeugnissen ähnlicher Art unterscheiden und schon darum das Interesse lebhafter anregen. Bei aller Gleichheit der menschlichen Natur sind die Unterschiede zwischen Einzelnem und Einzelnem so sichtbar, so mannigfaltig und im Leben meistens so scharf ausgeprägt, dass es nur einer aufmerksamen Beobachtung bedarf, um sie aufzufinden. Und selbst, wo sie eine Uebereinstimmung zeigen, gleichsam den Guss aus einer und derselben Form, stellen Verhältnisse und Umgebung diese Verschiedenheit wieder her. Es kommt also darauf an, den Menschen— und von dem allein ist begreiflich hier die Rede—nicht blos an sich, sondern auch nach seinen Umständen zu studiren, und, in der dichterischen Production, ihn nicht nach einer allgemeinen Zeichnung, am Wenigsten nur in den Schilderungen Anderer, sondern in der Einwirkung der Verhältnisse, im Konflikt mit ihnen hinzustellen. Für die Oper sind hier die Gränzen allerdings nicht sehr weit, besonders nicht in der ernsten oder sogenannten grossen; aber dispensiren von dieser Forderung lässt sich auch der Dichter solcher dramatischen Werke nicht. Leider glaubt er es aber, und daher sind seine Zeichnungen so verwaschen, so undeutlich, wie der Abdruck einer abgenutzten Holzplatte. Mehr als man denkt, hat dieser Umstand, der auf seine Rechnung kommt, ein sichtbares Uebel auf den Brettern zur Folge.

Denn man wird zugestehen: je allgemeiner, je merkmalärmer, je ungewisser ein Charakter in einem Drama gehalten ist, desto schwerer ist er darzustellen, und die Zeiten scheinen vorüber zu sein, da gute Schauspieler aus schlechten Rollen, nach einem Ausdrucke der Bühne, etwas zu machen wussten, da sie mit unermüdetem Fleisse das Leben studirten und productiv verfuhren, wo der Dichter sie verlassen hatte. In rezitirenden Stücken sind — möcht' ich behaupten — zwei Umstände daran schuld: erstens die bis in das Einzelne gehende Ausführung des Dichters selbst, der sogar in den Bemerkungen jede Bewegung, jede Stimme, überhaupt jede Aeusserung des Charakters vorzeichnet und dem weniger ausgezeichneten Schauspieler fast alles Studium überflüssig zu machen scheint; zweitens die neuerlich immer mehr hervortretende Herrschaft der Conversationsstücke und die äussere Beweglichkeit, in welcher sich weit mehr Veränderung und Mannigfaltigkeit der Begebenheiten, mögen sie noch so geringfügig sein, als Handlung geltend machen, das heisst, als Aeusserungen des Charakters. Solche Spiele stellen eigentlich nicht mehr den Menschen, sondern nur seine Verhältnisse dar. In den meisten heutigen Opern ist der Fall umgekehrt. Die Fabel ist nicht ausgebildet; es begibt, es verändert sich entweder gar nichts oder etwas so Allgemeines und gleichsam in so schleichendem Tempo, dass der Darsteller in Verlegenheit kommt, wie er die Zeit ausfüllen soll. Die meisten füllen sie eben mit nichts aus. Sänger und Sängerinnen müssen als solche eine so schwere und so lange Schule durchmachen, und pflegen ohnehin so geringen Werth auf die dramatische Darstellungskunst zu legen, dass sie diese Seite ihres Berufs, das Spiel, ziemlich vernachlässigen und es, wie der Componist die Dichtung, für Nebensache betrachten. Sie vergessen, worin der Zauber der Schröder-Devrient liegt und welche Erfolge diese Künstlerin selbst bei abnehmenden Stimmmitteln noch zu erringen weiss. Gibt ihnen also der Dichter, oder besser: der Verfasser des Textbuches, nichts, so geben sie ihrerseits auch nichts, und so entsteht jenes Unwesen, nach welchem sie ihre Partie wie Maschinen absingen oder sich wie Telegraphen leblos in der Luft herumbewegen. Wir haben in Weimar eine höchst talentvolle Schauspielerin, Mad. *Stör*, welcher die Rolle der Stummen von Portici in der Oper gleiches Namens zugetheilt ist. Sie begleitet gleichsam jeden Ton so ausdrucksvoll mit Mienen und Gesten, lautlos spricht sie die Sprache der Musik so verständlich, so tief aus dem innersten Geheimnisse der Seele heraus und in so reizenden Bewegungen, dass man zweifeln kann, ob man mehr die hinreissende Gewalt solcher Darstellung oder die Kunst bewundern soll, welche sie entwickelt. Studien dieser Art wären unseren Sängern und Sängerinnen zu empfehlen, um wenigstens einigermaassen zu ersetzen, was den meisten Operndichtungen fehlt.

Soll aber der Charakter, nicht blos die Individualität, auf der Bühne deutlich und scharf aus der Allgemeinheit heraustreten, so kann er es nur durch Handlung, durch Aeusserungen seines Willens, und dies wird um so mehr der Fall sein, je mehr Hindernisse sich ihm entgegenstellen. Diese liegen entweder in den Personen, mit denen er es zu thun hat, oder in den Umständen, oder in seinen eigenen Leidenschaften, am Wirksamsten in allen zusammen. Dass man hier Grund und Folge, die Verbindungen der Verhältnisse, den Ursprung und das Ziel der Leidenschaften mit ihrer Stärke klar erkennen müsse, versteht sich so sehr von selbst, dass man nicht begreift, wie Operndichter diese nothwendige Eigenschaft übersehen können. In dieser Hinsicht ist wieder eine der neuesten Opern, Linda von Chamouny, ein höchst mattes Product. Die Fabel (Handlung) ist keine andere, als die eines Singspieles: die neue Fanchon oder Muttersegen. Wenn hier schon die höheren Forderungen der dramatischen Poësie unbefriedigt bleiben, so sind sie es dort noch vielmehr; es ist eine so verpfuschte Geschichte, dass man bei der grössten Empfänglichkeit keiner einzigen der auftretenden Personen ein Interesse abgewinnen kann. So sind die Zuschauer verurtheilt, sich drei Stunden lang mit dem Geschicke von Menschen zu beschäftigen, die ihnen vollkommen gleichgiltig sind.

Bei diesen Ansprüchen an Charakterzeichnung kommt jedoch ein Umstand in Betracht, der solche Uebel zum Theil veranlasst. Ihrer Natur nach ist die grosse Oper der antiken Tragödie noch am ähnlichsten, nicht blos in Aeusserlichkeiten, wie dem Chore, sondern auch in ihrer inneren Construction. Wie dem tragischen Dichter Griechenlands schon die äussere Nothwendigkeit gebot, seiner Fabel die höchste Einfachheit zu verleihen und die ganze feierliche Handlung in einen ziemlich engen Rahmen einzufassen, so trifft dieselbe Beschränkung den Verfasser des Textes zu einer grossen Oper;

wie dort dem Charakter weder Raum noch Zeit gegeben war, um sich allseitig und aus der Tiefe heraus zu entwickeln, so auch hier; wie dort nur allgemeine Züge hinreichen mussten, so müssen sie es hier ebenfalls. Weit mehr, als im Trauerspiele, ist Alles nur Fresko-Zeichnung, in groben, aus der Ferne erkennbaren Strichen. Aber darauf kommt es eben an. Diese groben Striche müssen, wie in der antiken Tragödie, scharf und bestimmt sich darstellen, das heisst, um das Bild zu verlassen, der Charakter muss in eine grosse Handlung versetzt, das, was er erreichen oder verhindern will, muss von Bedeutung sein, kurz, das Maass der Grösse der Verhältnisse, des Geschicks oder wie man das nennen will, muss das Maass der Grösse des Charakters geben, und die Schärfe seiner Zeichnung bestimmt sich nach dem Grade seiner Anstrengung. Es bedarf dann nur ganz allgemeiner Züge, um ihn deutlich zu erkennen. Und dabei geniesst der Dichter noch den grossen Vortheil, dass die Phantasie der Zuschauer, gerade wie bei einem guten Fresko-Bilde, sich alle Nuancen selber ausmalt und sein Interesse wächst, je mehr er damit selbstthätig beschäftigt ist. Wer ein Kieselsteinchen, das unter seinem Fusse rollt, aus dem Wege schleudert, wird blos darum niemals eine bestimmte Meinung von seiner Kraft und der Bedeutung eines Zweckes erregen, denn eine gleichgiltige Handlung, welche Tausende, vielleicht mit noch geringerer Mühe, verrichten können, verräth keine auszeichnenden Merkmale eines Charakters; wer aber einen mächtigen Steinblock mit der ganzen Stärke seines Leibes von der Stelle wälzt oder zu wälzen trachtet, der erscheint wenigstens nicht in dem gemeinen Maasse der Kraft und nicht mit nichtigem Zwecke. Welcher Spielraum für den Zuschauer bleibt übrig darüber zu denken, was den Mann zu so schwerer Arbeit bewegt, was ihn aufrecht hält unter der Anstrengung, und was mitten in der Gefahr, erdrückt zu werden, seine Seele füllt! Das ist ein grober Strich der Zeichnung, aber er reicht hin, einen Charakter zu erkennen.

Aber es kommt nicht allein darauf an, dass sich ein Charakter ausprägen, wenn auch nur grob und einseitig, wie ein Brakteat; es ist auch die Frage, als welcher er sich ausprägen. Zwischen den Endpunkten des unbedingt Guten und Bösen liegt die Bewegung des Menschenlebens; an der äussersten Grenze des einen steht Gott, in erhabener Einsamkeit; an der andern, eben so allein, der ein Princip versinnlichende Satan, ein Wesen der Einbildung, aber eben darum für die Dichtkunst ein Produkt des Daseins. Da nun Helden der Bühne unsere Theilnahme um so mehr an sich ziehen, je näher und stärker die Berührungen ihrer Natur und ihrer Verhältnisse mit den unserigen sind, so werden jene Extreme, schon nach dem Erfahrungssatze des alten Aristoteles, für den dramatischen Dichter wenig brauchbar sein, am Wenigsten für den Operndichter, schon darum, weil ihm die räumliche Entwickelung zu beschränkt ist. Aber auch der Gang auf der Mittelstrasse wird darum allein noch kein Interesse erwecken, wenn er es nicht versteht, in den Leidenschaften und Umständen seinem Helden Gefahren zu bereiten, die ihn von dem sittlich Guten abzuziehen und ihn den Folgen preiszugeben drohen, welche aus Abweichungen entspringen, oder wenn auf der anderen Seite keine Hoffnung gezeigt wird, den bösen Charakter entweder zu einer Aenderung seiner Handlungsweise zu bringen — und dies ist im Drama fast immer das schwächste Mittel, weil es eben Charakterlosigkeit verräth und nach moralisirender Schule schmeckt — oder seine Handlungen unschädlich zu machen — was ein Griff in die sittliche Weltordnung ist und dem moralischen Bedürfnisse der Menschen entspricht — oder ihm selbst Verderben zu bereiten, eine sittliche, nach Umständen auch poetische Gerechtigkeit. Wie der Dichter es nun je nach Absicht und Stoff auch auffassen mag, immer wird er am besten greifen, wenn er einen Charakter nicht gleich vom Anfange an als fertig darstellt; wenn er ihn vielmehr Schritt vor Schritt entwickelt, dadurch Hoffnung und Furcht in der Brust seiner Zuhörer unterhält und gleichsam den letzten Strich, der das Fresko-Bild vollendet, bis zum Hauptschlage aufspart. Es fehlt viel, dass unsere gewöhnlichen Operndichtungen auch nur die bescheidensten Ansprüche dieser Art erfüllten.

Nachrichten.

Hamburg, Märzbericht. Frankreichs berühmtester Tenorist, *Duprez*, Mitglied der Académie royale (welchen Namen bekanntlich die Pariser grosse Oper sich beilegt), hat am 20. März bei uns gastirt, um — total durchzufallen. Wohl nie ist ein Publicum durch einen Sänger ärger dupirt, als das unserige durch diesen Franzosen, und noch immer bleibt es unbegreiflich, woher Letzterer, gelinde ausgedrückt, die Dreistigkeit nehmen konnte, auf fremden Bühnen zu erscheinen. Man hätte an jenem Abende die Gesichter der Zuhörer sehen müssen, als *Edgardo Duprez* (in der Lucia di Lammermoor) sein erstes Solo vortrug! Pompöse Ankündigungen, aufgehobenes Abonnement, erhöhte Preise, alles das hatte die Erwartungen auf's Aeusserste gespannt, und nun dieses durch mehr als zwanzigjährige Abnutzung durch und durch verwitterte Organ! Das anfänglich complete Verdutztsein des Publicums machte sich zuerst Luft durch ein allgemeines Gelächter, dem unmittelbar die üblichen Zeichen des Mißfallens folgten. Der Sänger suchte darauf sich wegen Heiserkeit zu entschuldigen, was wenigstens die Rücksicht zu Wege brachte, dass man das Stück zu Ende spielen liess. — Dass übrigens *Duprez* die Kunst des Gesanges als solche, und abgesehen von seiner gänzlichen Stimmlosigkeit, vollkommen inne habe, bewies die Art und Weise der Auffassung und Durchführung seiner Partie, die sich, jenes Mangels ungeachtet, durch tiefgefühlten, gehörig motivirten Vortrag und abgerundetes feines Spiel kund gab. Wie leicht zu erachten, hatte es nach solchem Erfolge, wie der gemeldete, bei der einen Gastrolle des fremden Sängers sein Bewenden, obgleich er eigentlich für deren zwei, eine jede zu 1500 Francs, engagirt war.

Eine ebenfalls nur einzige Gastrolle gab *Tichatscheck* am 14. März. Nachdem er Abends zuvor noch

in Berlin als Stradella aufgetreten war, spielte er auf hiesiger Bühne den Masaniello unter stürmischem Beifalle, entschwand aber sofort wieder nach beendigter Darstellung, zu grossem Leide des hiesigen Publicums, welches den Künstler gern wiederholt gehört hätte.

Novitäten anlangend, so ist *Flotow's* romantische Oper: „Der Förster" (nach dem Französischen: l'âme en peine) am 15. März zuerst, aber ohne die geringste Sensation zu erregen, über die Bühne gegangen. Die Wiederholung am 18. d. M. fand sogar vor fast leerem Hause statt. Enthält die Oper allerdings auch einige recht hübsche Melodieen, so gebricht es doch dem Ganzen an allem künstlerischen Zusammenhange, und von eigentlicher Auffassung und musikalischer Durchführung des Sujets ist keine Spur zu entdecken: die Art und Weise der Verknüpfung der einzelnen Momente — wenn überhaupt von einer solchen hier die Rede sein kann — lässt keine andere Bezeichnung zu als die der Trivialität, charakteristische Stellen sind gar nicht vorhanden. Auch laborirt der Text, der übrigens eine an und für sich gar nicht üble Grundidee bearbeitet, an Flauheit, und stellenweise sogar an Abgeschmacktheit. Die Oper dürfte schwerlich wieder auf dem Repertoir erscheinen.

Reprisen anlangend, so erhält sich Nabucodonosore fortwährend. Auch der alte *Wranitsky'sche* Oberon wurde einmal wieder seiner langen Ruhe entrissen und zum Benefiz des Kapellmeisters, Herrn *Kirchs*, aufgeführt. Die Darstellung fand Beifall.

Am 28. beschloss die Direction der Herren *Mühling und Cornet* ihre Wirksamkeit mit Vorführung einer Reihe von Schauspiel- und Operufragmenten, in denen namentlich den gleichfalls von unserer Bühne scheidenden Mitgliedern Gelegenheit gegeben ward, schliesslich noch einmal in einer ihrer vorzüglicheren Rollen aufzutreten und sich vom Publicum zu verabschieden. Die Oper anlangend, so sind es die Herren *Lehr* (Bass), *Brassin* (Bariton) und *Wurda* (Tenor) welche sich mit den neuen, am 1. April eintretenden Directoren, den HH. *Maurice* (zugleich Direktor des hiesigen Thaliatheaters) und *Baison* (dem bekannten Schauspieler) nicht wieder geeinigt haben. Sie empfingen vom Publicum vielfache Beweise der Theilnahme mit auf den Weg. Zum Schlusse der Vorstellung erschien die Direction, beide Directoren hielten Anreden an das Publicum, welches Herrn *Mühling* äusserst wohlwollend entliess. Weniger Gunst wurde Herrn *Cornet* zu Theil, dessen Talent und Geschicklichkeit als Künstler wie als Operndirector zwar Niemand in Abrede zu stellen vermag, der aber durch manche Uebereilung und Verkehrtheit während der Dauer seiner Direction sich sowohl dem Publikum, als dem gesammten Bühnenpersonale entfremdet hatte. Obendrein waren einige unpassende bittere, in seiner Abschiedsrede enthaltene Insinuationen und Vorwürfe eben nicht geeignet, Aeusserungen des Bedauerns bei seinem Abgange zu wecken; Vorwürfe, die Jedem, dem die Verhältnisse und Ursachen des jetzigen Directionswechsels nicht ganz fremd sind — und das gesammte hiesige Publicum kennt diese — um so unbegründeter erscheinen mussten, als die bisherigen Directoren ihre Stellung freiwillig, und offenbar in der Absicht, um bei etwaiger Erneuerung ihres Engagements vortheilhaftere Bedingungen zu erhalten, gekündigt hatten. Eine Speculation, die ihnen misslang.

Grössere Concerte fanden mehrere statt. Die *Schäfer'sche* Liedertafel, in Verbindung mit dem Quartettverein desselben Dirigenten, gab am 18. März eine sehr stark besuchte Aufführung in der Tonhalle, deren Ertrag den hiesigen Warteschulen zu Gute kam. Beide genannten Vereine sind gut eingeübt, singen mit Lust und Liebe, und sind im Stande, recht Tüchtiges in ihrem Genre zu leisten, was sich denn auch diesmal bewies.

Die Vorträge bestanden grösstentheils aus vierstimmigen Liedern, unter denen ein paar vom Dirigenten componirte recht ansprechende sich befanden.

Das zweite und letzte diesjährige philharmonische Concert wurde am 20. abgehalten, und durch *Mozart's* C dur- (s. g. Jupiter-) Symphonie eingeleitet, die wackere Ausführung fand, obgleich das Orchester nur schwach besetzt war. Einen interessanten Theil des Concertes bildete das Spiel des St. Petersburger Violoncellisten Herrn *C. Schuberth*, dessen ausdrucksvoller Vortrag, verbunden mit bedeutender technischer Fertigkeit, ihn zu einem der besseren Virtuosen seines Faches qualificirt. Schade nur, dass zuweilen die obendrein ziemlich ostensible Aussubung der letzteren häufig den ersteren stark beeinträchtigt. *Romberg's* Künstlerruhm bleibt daher wohl bis jetzt noch ungeschmälert. Den beiden von Herrn *Schuberth* gespielten Stücken eigener Composition: einem Bmoll-Concert und einer sogenannten Fantasie über holländische Lieder, Souvenirs de la Hollande betitelt, kann man übrigens nur denjenigen Werth zugestehen, der ihnen durch die gute, im Ganzen abgerundete Ausführung zu Theil wurde, sonst aber erhoben sie sich nicht im Geringsten aus der Reihe der gewöhnlichen Virtuosencompositionen. Den zweiten Theil des Concertes bildete *Niels Gade's* Comala, aufgeführt durch die Gesangakademie unter Leitung des Herrn *Grund*. Ist es an und für sich schon ein missliches Ding, Dilettantenproductionen mit Kunstleistungen ex professo in einer und derselben Reihe aufzuführen und so den Zuhörer zu veranlassen und zu berechtigen, einen und denselben Massstab der Kritik an beide anzulegen, so war die Sache hier um so misslicher, als die Aufführung nicht einmal relativ mässigen Ansprüchen genügen konnte. Unpräcision, Mangel an Ausdruck, ein bloses mechanisches Absingen der geschriebenen Noten machten sich in den Chören vorherrschend geltend, ein Umstand, der die Theilnahmlosigkeit des Publicums beim Vortrage dieser Piecen zur Genüge mit erklärt.

Es ereignete sich bei diesem Concerte der sonderbare Vorfall, dass man einem hiesigen Musiklehrer, Herrn *Marxsen*, der mit einer bezahlten Karte in der Hand erschien, den Eintritt zu verweigern suchte. Dem Vernehmen nach soll eine Art Rache zu Grunde gelegen haben, um diesen Mann, den man in Verdacht hatte, der Urheber gewisser „missliebiger" Kritiken in Betreff hiesiger Musikverhältnisse zu sein, auf eclatante Weise zu prostituiren. Das ebenso rechtswidrige als ungezogene Vorhaben konnte natürlich nicht gelingen, und ist etwa

ein Schimpf bei der Sache, so trifft er nur Diejenigen, welche den Vorfall veranlassten. — Einen Beweis eigenthümlichen Schicklichkeitgefühls, welches in den philharmonischen Concerten Platz greifen zu wollen scheint, liefert der Umstand, dass die bei Aufführung der Comala betheiligten Damen veranlasst waren, während des ganzen übrigen Theiles des Concertes auf dem Orchester, — Front gegen das Publicum, — Parade zu sitzen, und sich beliebig belorgnettiren zu lassen.

Ein seltene, ehrenwerthe Ausnahme von dem, was man gewöhnlich unter Dilettantenleistungen versteht, bot das am 27. d. Mts. stattgehabte Concert des hiesigen Cäcilienvereines. Dieser Verein, erst seit wenigen Jahren zusammengetreten, steht unter Leitung des Musiklehrers Herrn *Voigt*, eines tüchtigen gründlich gebildeten Musikers, und widmet sich hauptsächlich der Uebung ernsterer Gesangsvorträge. Bis jetzt, so viel Referenten bekannt, noch nicht öffentlich hervorgetreten, gab er dieses sein erstes Concert zur freudigen Ueberraschung sämmtlicher Zuhörer in so musterhafter Weise, wie es selten vorkommt. Die Präcision der Chöre, die Nuancirung, die Beobachtung des Charakteristischen in jeder einzelnen Stimme liess nichts zu wünschen übrig, und es genügten vorzüglich die Chöre selbst den Anforderungen einer strengen Kritik auf's Vollkommenste. Der Dirigent hatte sein Personal wie an der Schnur, und man konnte ohne grosse Mühe bemerken, wie wacker die Sachen einstudirt waren und mit welcher Lust und Liebe sie vorgetragen wurden. Wären alle Dilettantenvorführungen solcher Art, so stände es besser um den Geschmack in der Musik. Vorgetragen wurden drei Hymnen von *Beethoven* (C dur-Messe, Opus 83), ein Gebet („Verleih' uns Frieden") von *Mendelssohn-Bartholdy*, und der 42ste Psalm von ebendemselben. Auch die Soli, namentlich die Damenpartieen waren in braven Händen, und wenn auch die Stimmen, was Kraft und Ausgibigkeit anlangt, nicht gerade zu den bedeutenderen zählten, so liess der gut geschulte geschmackvolle Vortrag diesen Mangel weniger hervortreten. Das Concert fand zum Besten der Warteschulen Statt, und war ungewöhnlich stark besucht.

Die Stelle des durch die neue Direction des hiesigen Stadttheaters nicht engagirten ersten Violinisten Herrn *Bellin* wird für die Zukunft ein Wiener Geiger, Herr *Leutner* einnehmen.

Der Tenorist *Wurda*, welcher ebenfalls die hiesige Bühne verlassen, ist nach Strelitz gegangen, und Herr *Cornet*, der gewesene Director, soll in Dresden als Regisseur angestellt sein.

Das hiesige Stadttheater bleibt vom 1. April an auf etwa 14 Tage geschlossen, um in der Zwischenzeit nothwendige Verbesserungen und Verschönerungen des Raumes ausführen zu können. Zu letzterem Zweck ist der Maler *Gropius* aus Berlin bereits hier eingetroffen. Sämmtliche zwischen der neuen Direction und dem Personale abgeschlossenen Engagements beginnen am 15 April.

Recensionen.

Lieder von Wilhelm Speier.

(Beschluss.)

Drei Zigeunerlieder. Gedichte von *J. N. Vogl*. Für eine Singstimme mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung. (Letztere von *Just.*) Op. 64. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Mainz, Antwerpen und Brüssel, bei B. Schott's Söhnen.

„Zigeuner auf dem Friedhof" ist kein Lied der Zigeuner selbst, sondern eine Apostrophe des Dichters an dieselben. Die Kinder der Wüste schlummern auf öden Gräbern, aber — „Schlaft nur! vor den Todten zaget nimmer, denn was Leben hat ist schlimmer, und der Mensch nur hasst allein", sagt der letzte Vers des Gedichts, und damit ist gleichsam dessen moralische Pointe gegeben. Die Composition ist mehr durchcomponirtes Lied wie Ballade. Ich verstehe darunter ein Strophenthema, das nach den wechselnden Empfindungen des Gedichtes sich richtend, rhythmische und harmonische Veränderungen erleidet, hie und da von der Leine abspringt, und eine andere Wendung nimmt. Diese Art ist das beste Juste milieu, um vor der alten Leier des monotonen, uns von den Franzosen zugebrachten Strophenliedes zu bewahren, das uns noch vor 20 Jahren zur Verzweiflung gebracht haben würde, wenn nämlich der Sänger unserer Intelligenz um 4 Lustra vorgegangen wäre. Freilich würde der italienische Sänger in diesem Liede, wie überhaupt in den meisten Liedern *Speier's*, wenig Ausbeute für seine sentimenta'e Manier finden; desto mehr aber der deutsche declamatorische Sänger, der auch zwischen den Zeilen liest und das Wort in Ehren hält. Ueber dieser lyrisch gehaltenen Scene, G moll, $^{3}/_{4}$ und quasi Allegretto, blinkt der Mond, ein geborener Mollton, mit trüber Philosophie, und rechtfertigt so folgendes sylabische Thema:

Der Anfang der 2ten Strophe:

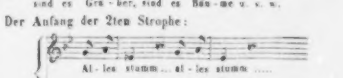

würde einem *Meyerbeer* Ehre gemacht haben; und wahre Beruhigung gewährt der plötzliche Eintritt der dritten Strophe in G dur „Seid getrost". Um dieses Lied am Ende nicht copiren zu müssen, wenden wir uns zu dem zweiten: „Zigeuner auf der Haide", C moll $^{4}/_{4}$, Allegro feroce. Dieses Lied trägt schon energischen Charakter, denn die Zigani oder Tschingani schlummern nicht mehr, sondern sie singen: „Wir bieten dem Sturme die kräf-

tige Brust", — oder: „wir mögen nicht frönen und buhlen um Geld"; oder singen von Kurzweil der Zither, von Wanderlust und Freiheit. Da das Gedicht mithin zwei Contraste aufstellt, so erlaubt sich der Componist die Licenz, den dritten auf den ersten, und den vierten auf den zweiten Vers folgen zu lassen, um mehr Einheit in diese Contraste zu bringen. Soum cuique. Die beiden herrschenden Themata:

und:

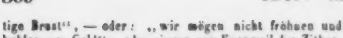

bieten mithin so natürliche als effectvolle Gegensätze, wovon der zweite den Componisten nicht verläugnen kann. Jeder Componist trägt seine Physiognomie, woran er zu erkennen, und wer sie nicht trägt, rühme sich keiner Selbstständigkeit. Das Ganze schliesst mit einem melismatischen „Jo ho"! abwechselnder Dur- und Moll-Accorde, und in etwas trüber, vielleicht auch in etwas gesuchter Stimmung. Der dritte dieser Gesänge heisst: „Zigeunermusik", D dur ²/₄. Wer aber hier eine bizarre, originelle Musik mit etwas orientalischen Anklängen sucht — wozu allerdings der Titel manchen Componisten verführt haben dürfte,—der irrt sich, indem *Speier* es absichtlich darauf angelegt zu haben schien, in dem Hauptthema dieses Gesanges einen trivialen österreichischen Springer nachzuahmen, weshalb auch die Tempo-Bezeichnung „Tempo di Hopser" lautet. Ob es ihm gelang, mag folgende Melodie ausweisen:

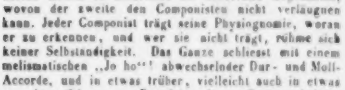

und ob diese Auffassung die richtige, wird leicht zu entscheiden sein, wenn man den tobenden, wild ausgelassenen Inhalt des Gedichts erkennt. Das zweite Thema, ein kurzes Tempo di Minuetto A dur: „Nach der Schenke strömt's zu Hauf", gemüthlich und populär gehalten, steht nun mit dem Trio in geistigem Rapport, da die Singstimme dieselbe Melodie in H moll anstimmt, und zwar auf Worte der Klage und geheimen Schmerzes, während jedoch die Begleitung, worin man Pfeife, Castagnette und Zither zu vernehmen glaubt, stets lustiger fortsprudelt, und gleichsam die Stimme der Wehmuth übertäubt. So wird am Ende diese Steigerung zu einer, uns dünkt etwas zu dramatisch gehaltenen Coda, in welcher sie, ihren Gipfel erreichend, das schmerzliche mit dem lustigen Element vereinigt und so in toller Selbstübertäubung auf den Worten: „und je grösser wird ihr Harm, um so lust'ger macht's der Schwarm, und so wird ein jeder Schall ihres Innern Wiederhall" endigt.

Diese drei Gesänge — der mittlere für Bariton —, zusammen ein sinnvolles Triolet bildend, sind von nur geringem Umfange, leicht zu singen, aber nicht leicht vorzutragen, wie das der Fall ist bei den meisten Liedern *Speier's*, der aber deshalb auch seine Gedichte wählt. Und wenn er in dieser Wahl glücklich ist, so ist das ein Vorzug, um den ihn manche Componisten ex professo zu beneiden haben dürften.

In so fern sich der Gehalt einer Musik durch das Wort andeuten und empfehlen lässt, glauben wir dem Publikum hierdurch einen Dienst erwiesen zu haben.

Die Zigeunerlieder sind dem Fürsten Constantin zu Hohenzollern, und die vierte Stimme nebst Einleitung Herrn *Weismann*, dem Freunde des Componisten, gewidmet.

Zigeuner-Sonate für das Pianoforte, comp. von Dr. C. *Loewe*. Op. 107. Pr. 1 Thlr. 25 Ngr. Dresden, bei W. Paul.

Diese Sonate (?) besteht aus 5 Sätzen. Im ersten Satze, Allo. vivace, gibt uns der Componist eine „Waldscene". Den darin vorkommenden Mittelsatz überschreibt er mit den Worten „Sehnsucht nach Indien". Der Mittelsatz ist schön, wenn auch nicht neu, das Thema, Seite 5, ist pikant und zigeunermässig. Was sich aber der Componist bei der schlecht klingenden Einleitung gedacht haben mag, wissen wir nicht, für uns ist diese Einleitung, die leider später wiederkehrt, unverständlich. Uebrigens finden wir in dem ersten Satze, so Seite 7 [illegible] bei deren Wiederkehr, Schulsätze und manche Gewöhnlichkeiten. Der zweite Satz „indisches Märchen" ist reizend und geistvoll, klein und nett, wie wir's von *Löwe* gewohnt sind, wenn er nicht zu viel sucht und nicht zu viel hineinmalen will. Der dritte Satz, mit der Ueberschrift „Tanz", ist eine recht hübsche, ungesuchte Tarantella, die wir im Ganzen nur pikanter wünschten, mit vielen Trio's, die mit erklärenden Anmerkungen versehen sind. So z. B. tritt im 10. Takte das Corps de ballet ein; mit Gis moll beginnt ein Männertanz mit Feuerbränden, beim As dur umtanzen die Frauen den Waldkranz, beim Minore revieren sie, beim B dur tritt ein Eiertanz der Kinder ein etc. Das Ganze ist wirksam, doch die Gedanken sind nicht neu. Der vierte Satz: Abendcultus (mit der Erklärung „sie erwarten den Aufgang des Mondes, den sie als Abglanz des indischen Sonnentempels anbeten") sagt wenig und das Thema ist bekannt. Der fünfte Satz: „Aufbruch am Morgen" bringt wieder ein schönes nationales Rondothema; die Mittelgedanken E dur, A dur und C dur haben jedoch wieder viel Gewöhnliches. In diesen kurzen Andeutungen liegt bereits unser schlichtes Urtheil. Andere urtheilen vielleicht anders. Mag sein! Wer Herrn Dr. *Löwe* lieb gewonnen hat, und das sind recht Viele, wird sich auch durch unsere wenigen Ausstellungen nicht abhalten lassen, das Werkchen zu studiren und sich an seinen vielen Schönheiten zu ergötzen. Uebrigens kann man ja auch mit Geist, den wir Herrn *Löwe* unbedingt zugestehen, ein wenig daneben tappen oder schief gehen.

Feuilleton.

In Weimar hat der Violoncellist *Schuberth* aus St. Petersburg ausserordentlich gefallen. Er spielte bereits mehrere Male bei Hofe und im Theater. Wie verlautet, beabsichtigt er noch ein Concert zu mildthätigen Zwecken zu geben. Lange Zeit hat dort kein Künstler solche Sensation erregt als *Schuberth*.

Aus dem Haag. Am 14. April gab der Director der königl. Hofmusik, *H. l'erhulst*, unter Mitwirkung des Sangvereins der Gesellschaft „zur Beförderung der Tonkunst" und der Orchestermitglieder, im Saale der Diligentia ein grosses Vokal- und Instrumental-Concert. Die Compositionen waren sämmtlich vom Concertgeber; im ersten Theil 1. Messe für Solostimmen und Chor, im zweiten Theil 2. Preis-Symphonie; 3. Concert-Arie für Sopran; 4. der 8ste Psalm für Sopran-Solo und Chor; 5. Hymne für Doppelchor. Die Aufführung war sehr gelungen und die Compositionen erhielten sämmtlich grossen Beifall.

Siebentes Concert des Pariser Conservatoriums. Musik zu den Ruinen von Athen, von *Beethoven*; — Jägerchor aus *Webers* Euryanthe; — Stücke aus *Beethovens* Septett, — dessen C moll-Symphonie.

Zu Lessog wird am 27. Juni das „erste bergische Gesangfest" gefeiert. Ueber 300 Sänger haben sich bereits dazu gemeldet. Zur Aufführung kommt u. A. *Mendelssohns* „An die Künstler", Dithyrambe von *Reeb*, zwei Motetten von *Klein* etc.

Konradin Kreutzer's Oper: „Die Hochländerin" ist unter Leitung des Componisten in Gratz mit vielem Beifall aufgeführt worden. — Auch in Breslau wird sie jetzt in Scene gesetzt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Notenpapier.

Linirten Notenpapier in allen Sorten halten wir vorräthig und verkaufen das Buch mit 10 Ngr., das Ries mit 6 Thlr.

Leipzig, im Mai 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien im Verlage von **Friedr. Hofmeister** in Leipzig.

Buvernoy, Op. 106. Deux Fantaisies sur Robert Bruce de Rossini p. Pfte. Nr. 1. Cavatine. Nr. 2. L'Orgie. à 12½ Ngr.

Flögel, Op. 17. Tagfalter (Falter im Sonnenschein. Ergebung. Kampf und Sieg. Erhebung) f. Pfte. 22½ Ngr.

Marschner, H., Op. 22 et 23. Douze Impromptus. Morceaux caracteristiques p. Pfte. Neue Ausgabe in einem Bande. 4 Thlr.

Nowakowski, Op. 27. Deuxième grande Valse p. Pfte. 20 Ngr.

Schneider, Fr., Op. 104. Der 95ste Psalm für vier Mannerstimmen. Partitur und Stimmen. 20 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlage von **N. Simrock** in Bonn.

Aachenbach, L., Weihnachtschor für Sopr., Alt, Tenor und Bass ohne Begl. 3 Sgr.

— — Weihnachtslied mit Pfte. Begl. 3 Sgr.

Beethoven, L. v., Ouverture de Coriolan en Partition. 1 Thlr. 14 Sgr.

Bockholtz, A., 2 Lieder, (Mendelssohn gewidmet) Nr. 1. Das stumme Herz. 2. Pilgers Sehnsucht mit Begl. des Pfte. 16 Sgr.

Brunner, C. T., Op. 95. 3 thèmes ital. var. p. Piano. Nr. 1. Il Templario. 2. Lucia di Lammermoor. 3. Sonnambula. à 12 Sgr.

— — Op. 99. Bluettes mus. 6 thèmes fav. d'opéras var. à 6 ms. Nr. 1 und 2 à 12 Sgr.

Cramer, Henri. Op. 56. Les Fleurs de l'Opéra. 3 Divert. s. Beatrice di Tenda, p. Piano Nr. 1, 2 und 3 à 12 Sgr.

— — Op. 57. idem sur les Huguenots p. Piano Nr. 1, 2 u. 3, à 12 Sgr.

Czerny, Ch., Les 3 Sœurs, Rondino à 6 ms., Nr. 7. Marche de Gallenberg. 20 Sgr.

Drouet, L., Les Bijoux p. Flûte seule, Liv. 1. 16 Sgr.

Forde, W., Concert de Famille p. Piano, Flûte et Velle.
Nr. 1. Non più mesta. Cavatine. 16 Sgr.
„ 2. Rom. et Rond. de Mathilde de Guise. 20 Sgr.
„ 3. Perfida clori. Canon de Cherubini. 12 Sgr.

Hiller, F., Die Lerchen, f. Sopran und Mannerquartett, aus Op. 95. Partitur. 8 Sgr.

— — Dasselbe in Stimmen 12 Sgr.

Nüske, J. A., Souvenir de l'Opéra. Airs choisis p. Guitare et Piano. Nr. 11. sur Don Juan. 12 Sgr.

Neukomm, S., Pflugfeier, Orchesterstimmen, geschr. netto 7 Thlr. 7 Sgr.

Unter der Presse:

Beethoven, L. v., Sinfonie eroica arr. p. 2 Piano à 8 mains par *Hofmann*. à Thlr. 24 Sgr.

In meinem Verlage wird am 15. Mai mit Eigenthumsrecht erscheinen:

J. Rosenhain. 2 Soiss pour Piano. Morceaux de Concours.
Op. 29. Nr. 1. Andante et Rondo.
dedgl. Nr. 2. Allegro appassionato.
— — Nocturne pour Piano en Ré majeur.

Leipzig, am 20. April 1847.

C. F. Peters. Bureau de Musique.

Von dem berühmten Violoncello-Virtuosen **C. Schuberth** aus St. Petersburg sind neuerdings in unserem Verlage erschienen:

Rondo pastorale pour Violoncelle avec Piano 1 Thlr. (mit Orchester unter der Presse.)

Gr. Quinctte für 2 Violons, Viola et Vcelle., op. 13. 2½ Thlr.

Tarantelle p. Vcelle av. Orch., op. 16. 2½ Thlr. av. Piano 1½ Thlr.

Adagio et Mazurka p. Vcelle, av. Piano, op. 17. ¾ Thlr.

Mystification, Morceau de Salon p. Vcelle et Piano, op. 18. 1½ Thlr.

Sme Quinctte. Fantaisie p. 4 Vcelles et Contrebasse, op. 19. 1½ Thlr.

Ave Maria de Fr. Schubert, transcr. p. Vcelle av. Piano. 1 Thlr.

Portrait des Virtuosen, trefflich lithographirt, weiss Papier ¼ Thlr. chines. Papier ½ Thlr.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Mai. **Nr. 19.** 1847.

Inhalt: *Gespräche mit Hummel.* — *Nachrichten:* Aus Wien. Aus Düsseldorf. Aus Stuttgart. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gespräche mit Hummel.

I.

„Wenn doch grosse Männer ihre Art zu studiren bekannt machen wollen, eigentlich die Art, wie sie ihre Meisterwerke verfertigt haben".
Lichtenberg.

Bei *Hummels* Ankunft in Weimar lag ich als junger Componist in tiefsten Kunstnöthen. Ich hatte nie Unterricht in der Theorie gehabt. Bücher und Meisterwerke schleppte ich mir zusammen, die Anleitung zur Praxis fehlte. Darum rannte ich in dickem Nebel, auf angebahnten Wegen, ängstlich hin und her nach — ich wusste nicht recht welchem Ziele.

Wer [illegible] in solch' trostloser Lage gewesen, kann ermessen, [illegible] welcher Gierde ich mich gleich an *Hummel* zu nisten [illegible], als er angekommen. Nun hoffte ich in Gesprächen mit ihm herauszulocken, was ich von Kunstgeheimnissen in ihm vermuthen musste.

Leider war er gerade hierin nicht sehr mittheilsam. Er hatte seine Kunst gründlich studirt und durchdacht, fühlte sich aber zum Reden darüber selten aufgelegt. War der Fonds seiner Schaffenskraft für den Tag aufgezehrt, kehrte er heim aus den höheren Regionen so sah man einen gewöhnlichen Erdenbürger, den ausruhen und geniessen wollte.

„Ihr schwatzt halt zu viel über Kunst und thut zu wenig darin", äusserte er einmal, als ich eine Menge Journalfloskeln vor ihm ausgekramt hatte! „Ihr nutzt eure Kraft in Gesprächen ab, über das, was ihr thun wollt, und kommt mit ausgebrannter Fantasie an die Arbeit".

Er hatte gut reden — der fertige Meister; er schien vergessen zu haben oder zu wollen, dass er in frühester Jugend zu *Mozart* und *Albrechtsberger* gekommen; dass er mit seinem Vater halb Europa durchreist, später in Wien gelebt, zu einer Zeit, wo fast jeder Tag ein unsterbliches Tonwerk geboren, wo er mit den Schöpfern derselben täglich umgegangen, und die schönsten Aufschlüsse ihm auf allen Wegen und Gängen begegnet waren. Was er da mit seinem kunstgierigen Geiste Anregendes und Befähigendes aufgefangen, eingesogen, würde er, einsiedlerisch abgeschlossen, aus seinem eigenen Geiste so wenig wie aus dem Studium der Meisterwerke blos herausgebrütet haben. Die Kunst ist bereits viel zu hoch gestiegen, als dass der Einzelne ohne Leitung und Hebung Anderer, durch eigene Steigekraft blos, sie erreichen oder ihr nur nahe kommen könnte. Ich liess mich natürlich nicht abschrecken. Ich passte auf, wenn er Stimmung hatte. Auch der schweigsamste Mensch hat Momente, wo die eingefrorene Redelust aufthaut, wenn nur die rechte warme Luft darüber hinweht. Bald hatte ich ihm eine besondere Reizbarkeit gegen die Kritik abgemerkt. Er war ihr abgesagtester Feind, namentlich empfand er eine Art von Wuth gegen Theoretiker und Aesthetiker, die keine Praktiker waren.

„Da schwatzen sie halt", fuhr er einmal heraus, „von der Kunst, und haben nicht mehr Verstand von dem, worauf es eigentlich ankommt, als mein Schuster, und ein Herz sie zu fühlen gar nicht. Ein Recensent. Schlagt den Hund todt".

Das war das einzige Citat, was ich je aus seinem Munde vernommen.

Ich glaube überhaupt nicht, dass er in späteren Jahren, ausser dem damaligen weimarischen Wochenblatt, irgend eine Notiz von der deutschen Literatur genommen hat. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass er früher keine Lektüre getrieben. Er verstand französisch, englisch, italienisch und etwas Latein, war auch ein ausgezeichneter Rechner, und hatte überhaupt eine gute Erziehung nach den Begriffen der damaligen Zeit genossen.

Also, wie gesagt, ich hatte mir allerlei kleine heuchlerische Kniffe ersonnen — denn alle, auch die besten Menschen heucheln zuweilen gegen einander — um ihn in Harnisch und zum Reden zu bringen, und ich benutzte sie wo und wie ich konnte.

Was ich nun so in mannichfaltigen Gesprächen eine ziemliche Reihe von Jahren bis an seinen Tod von ihm über ihn und andere Meister habe herauslocken können, notirte ich mir immer gleich nachher sorgfältig auf. Davon will ich von Zeit zu Zeit in diesen Blättern mittheilen, was mir der Mittheilung werth scheint. Dass die Gespräche nicht wörtlich treu sind, versteht sich. Die Meinungen des Meisters aber sind es, und die schreibe ich hin, ohne sie nach meinen Ansichten oder Absichten etwa gar zu modeln, auch ohne sie für die rechten immer zu halten.

Eines Morgens kam ich zu *Hummel* in die Familienstube, wo unser seiner Flügel stand und er oft arbei-

den Gränzen seiner Kunst und besonders dieser Gattung derselben liegend, nicht wiederzugeben vermag, wenig bedeutend, wohl auch kalt und steif werden, wenn er nicht, durch den Genius der Tonkunst getrieben, seiner einfachen Musik ebenfalls ein eigenes, geheimeres Leben einzuhauchen vermag — einen Geist, der zwar nicht der des Dichters seyn kann, aber dessen Bruder, der neben ihn tritt und ihn umarmt. Jene Kleinlichkeit hat Herr Sch. mit grösstem Recht verschmähet: aber von dieser Trockenheit kann man ihn weder hier ganz frey sprechen, noch in den meisten seiner Lieder, denen es ebenfalls an jener genialischen Lebendigkeit gebricht. Da dieser himmlische Funke nur mit dem innern Sinn bemerkt oder vermisst werden kann, lässt sich hier nichts demonstriren, und man kann sich darüber nur, wie ich auch hier thue, auf sein Gefühl berufen und an das Gefühl Anderer wenden. Entscheidender darf ich von Folgendem sprechen. An der Ausarbeitung der Musik des Hrn. Sch. ist vieles zu loben. Er hat den geheimen Takt des Ganzen nicht verfehlt, und besonders einige Reden Arions und die Schilderung des Jünglings S. 10. folg. u. S. 21. fg. sind trefflich gehalten. Auch die recitativische, rauhe Behandlung der Reden der Schiffer ist gut, und ich sehe nicht ein, wie man sie, ohne dem Ganzen zu schaden, anders hätte nehmen können. Es steht ferner nichts Müssiges im ganzen Werkchen — keine überfüllete Begleitung, keine leeren Zwischenspiele, u. dgl. Die Deklamation und Accentuation sind richtig. Der Satz ist rein, und der Komponist zeigt in mehrern Stellen, (namentlich in der so eben angeführten,) eine seltene Gewandtheit in der künstlichern Führung der Modulation. Was ich nun im Einzelnen, in irgend Einer dieser Rücksichten auszustellen finde, gebe ich noch an.

S. 2. hätten die Worte: „viel kann verlieren wer gewinnt" nicht durch ein Zwischenspiel von den vorhergehenden getrennt werden sollen. Uebrigens heben sie sich als Sentenz gut heraus; nur hätte der Komponist eben darum mit ihnen schliessen, und nicht: lass dir's in meinen Hallen u. s. w. wiederholen sollen.

Arion sagt: S. 4. folg. „O Periander, eitle Sorgen! Vergiss sie nun in meinem Arm! Wir wollen mit Geschenken die Götter reich bedenken, Und jubeln in der Gäste Schwarm" — Hier sind die ersten der unterstrichenen Worte für Arions Charakter und ihren Inhalt zu gemein behandelt und das „jubeln", durch die Musik, noch mehr aber durch eine Wiederholung, die ich Herrn Sch. nicht zugetrauet hätte, theils jenem Charakter, theils dem Tone des Ganges nach, zu weit hinausgetrieben worden.

S. 8. Sollte der Dichter in Arions Worte: Dann fahre hin das Lebens Tag — den muthigen Entschluss zu sterben, wie der Komponist, und nicht vielmehr die edle gelassene Ergebung in die Nothwendigkeit haben legen wollen? Mir scheint das Lezte dem Charakter des Ganzen, und Arions insonderheit, angemessner.

S. 17. „Arion eilt nun leicht von hinnen" u. s. w. will ruhig und leicht seyn, ist aber darüber alltäglich, frostig geworden, und gehört überdies zum Theil einem bekannten Tonkünstler, den sich Hr. Sch. überhaupt fast ausschliesslich zum Muster gewählt zu haben scheint, und den ich nicht nenne, weil er vieles Vorzügliche neben solchem Unbedeutenden gegeben hat.

S. 18. stehet ebenfalls den andern Reden Arions zu weit nach, und die Begleitung der rechten Hand allein (S. 19.) ist unbeholfen und arm. Wie kann es überdies der Komponist bey sich selbst verantworten, dass er hier den Worten: Zwar falsche Räuber u. s. w. fast ganz dieselbe Melodie gegeben hat, wie S. 8. den Worten: Hab' ich mein Lied gesungen? u. s. w.

Endlich, so sollten die schönen Worte Arions am Schluss: Ich rufe nicht der Rache Gei-

macht, oder ganz in's Elend genialen blauen Dunstes getrieben.

Wie ich heute zu bemerken geglaubt, sprang ich zu einer anderen Frage über — auf strenge Logik kom's hier nicht an, — schreiben Sie bei Ihren Concerten wohl erst die Pianofortestimme allein durch die ganze Partitur?

Ich trage zuerst die Hauptstimme ein, bemerkte er. Es zieht sich doch in jedem Tonstücke durch alles Gewebe der Stimmen meist nur ein Hauptmelodiefaden hin, der aber der Mannichfaltigkeit wegen natürlich nicht blos einem Instrumente, sondern verschiedenen Instrumenten, hier vielleicht dem Pianoforte, dort der Violine, der Flöte, der Trompete u. s. f. zum Weiterspinnen zugetheilt wird. Diesen Melodiefaden führe ich erst durch die ganze Partitur.

Haben Sie nicht, wenn Sie in Partitur setzen, schon das ganze Instrumentationsbild fertig im Kopfe? fragte ich, etwas verwundert.

Von einzelnen Gedanken wohl, erwiderte er, vom Ganzen niemals. Zwischen beiden, fertigen Stellen liegen lange Strecken noch im Halb- oder Ganzdunkel verborgen. Die treten erst nach und nach bei vielmaligem Durchdenken lichter hervor. Und zu diesem öfteren Durchdenken zwingt mich eben mein Art die Partitur anzulegen.

Welches Instrument diesen oder jenen einzelnen Theil der grossen Melodie übernehmen soll, stellt sich immer zunächst und am Leichtesten vor. Welche Farben aber jeden zu beleben haben, in Hinsicht auf Folge und Contrast, auf Schatten und Licht, so dass zuletzt das Ganze als ein wohlgruppirtes Gemälde erscheine, das kommt nicht immer so leicht gleich mit, das stellt sich erst nach und nach ein. Am Schnellsten bildet sich mir in der Regel das Ganze aus, wenn ich erst den Bass zufüge, dann die übrigen Streichinstrumente, dann die Holzblasinstrumente, und zuletzt das Blech. Doch andere ich diese Ordnung auch nach Massgabe besonderer Instrumentationszwecke, welche sich für diese oder jene Periode einfinden. Sollen z. B. die Blechinstrumente besonders hervortreten, so schreibe ich sie zuerst hin; ich habe dann anschaulicher vor mir, was ich von anderen Instrumenten hinzuthun und hinweglassen muss, um die beabsichtigte Wirkung nicht etwa zu dick zu übermalen.

Wer Seite für Seite in der Partitur gleich fertig instrumentirt, hat nicht allein den Nachtheil, das Bild nur einmal zu durchdenken, sondern auch den Blick auf jede einzelne Stelle sehr lange zu fixiren, wodurch er leicht das Verhältniss derselben zu den anderen und zum Ganzen aus dem Auge verliert. Woher bei so vielen Compositionen der Mangel glücklicher, einander unterstützender und bebender, so wie das Dasein harter, eckiger Contraste kommen mag. Kurz, die Gedanken sind zu sehr nur in ihrer Gestalt für sich, und zu wenig im Verhältnisse zur ganzen Folgereihe und dem daraus hervorgehenden Totale instrumentirt.

Aber noch ein weiterer bedeutender Vortheil fliesst aus meiner Methode. Man fühlt beim fortgesetzten Hinschreiben einer Stimme, auch im Accompagnement, ihr melodisches Bedürfniss mehr, die gute Stimmführung kommt leichter. Sehen sie die Mozart'schen Partituren einmal in dieser Hinsicht durch, verfolgen sie die einzelnen Stimmen für sich durch die ganzen Stücke, und sie werden erkennen, wie selbstständig, wie diessend jede für sich hinwandelt.

Auch das ist kein geringer Vortheil, dass man bei dieser Schreibweise die Partitur schnell anwachsen und in sehr kurzer Zeit schon etwas Fertiges vor sich sieht, während man, Seite vor Seite fertig instrumentirend, kaum von Flecke zu kommen scheint. Es ist dies aber für das Gedeihen der Arbeit wichtiger als man glaubt. Der Geist wird gut gelaunt und verrichtet sein Ausführungswerk leichter und williger. — Und endlich — obgleich das öftere wieder von vorn Anfangen scheinbar mehr Zeit zu erfordern scheint, so wird man in der That doch eher fertig. Mozart hätte nicht so viel schreiben können, ohne diese Methode.

Dass man eher fertig werden kann, mag sein, warf ich hin, aber — sollte denn dieses oder jenes mechanische Verfahren wirklich Einfluss auf das geistige Schaffen haben? Sollte bei dieser Arbeitsmethode ein Werk besser, bei jener schlechter werden können? Noch vor Kurzem las ich: was der Geist unmittelbar offenbare, sei nicht so die Art gebunden, wie man es mechanisch hinzeichne.

Bleibt mir mit euren vertrakten Journalphrasen vom Halse, rief er zornig aus. Was heisst das: unmittelbare Offenbarung? Fliegt uns denn das fertige Kunstwerk völlig her- und zugerichtet in die Fantasie, dass wir es als gute Schreibmaschine nur ab- und nachzukopiren brauchen? Mussten nicht die grössten Künstler lange an ihren Werken suchen und sinnen? Sagen sie nicht mit kleinen Gedanken, oft abgeschmackten an? Hatten sich ihre Werke nicht meist aus einem gräulichen Chaos nach und nach erst herausgewickelt? Kamen ihnen nicht unter zehn Gedanken, Zügen u. s. w. neun unbrauchbare, dumme, tolle, matte, steife; mussten sie nicht hinschreiben und ausstreichen, wählen und verwerfen? Wo ist denn da die unmittelbare Offenbarung?

Man fängt so zu komponiren, im Anfange herzlich schlecht. Nach und nach wird's besser, am Ende so gut, als man's überhaupt kann. Was macht diesen Stufengang in's Bessere? Studium, Uebung und — vernünftige Arbeitsmethode. Ob Einer seine ersten Gedanken, wie sie ihm kommen, gleich hinschreibt, oder ob er sie öfter überdenkt, wählt, umodelt, das bringt bei ganz gleichen Geistern ganz verschiedene Werke an Werth hervor.

Ich will gern glauben, dass Sie Recht haben, wagte ich zu bemerken, für überzeugt kann ich mich nicht erklären. Wie wollten Sie z. B. beweisen, dass Ihre herrlichen, gerundeten Passagen in Ihren Concerten, die schönen, pikanten Modulationen, die überraschenden Wendungen darin nicht von ihrem Talente allein, sondern auch von ihrer Arbeitsmethode mit hervorgebracht worden?

Wie? ad oculos will ich's Ihnen beweisen, rief er eifrig, zog mich am Arme nach in seine Stube, an sein Schreibpult, und kramte aus Papieren ein kleines Notenblättchen hervor. Darauf standen einige skizzirte Anfangstakte einer Passage aus dem B-dur Rondo, mehrmals versucht, bis endlich der Anfang erschien, wie er in

dem gedruckten Werke steht. An diese Anfangstakte schlossen sich dann nur bezifferte Bässe, auch in mehreren verschiedenen Abtheilungen versucht, weiter geführt, ausgestrichen, u. s. w. Wo eine neue Figur in der Passage eintrat, war sie wieder in dieser Skizze bemerkt.

Sehn Sie, sagte er lebhaft, hier, meine Art, oder Methode, Passagen zu erfinden.

Erstens suche ich nach interessanten Anfangstakten der Passage. Das ist ihr melodisches Material; mehr brauche ich von der unmittelbaren Erfindungskraft der Fantasie nicht, denn wie Sie sehen, ist ein grosser Theil der Passage nur Fortführung derselben Anfangstakte über andere Harmoniefolgen, was schon mehr Sache der Uebung, Erfahrung und des Geschmackes ist. Habe ich diese Takte, so wende ich mich zur zweiten Hauptaufgabe der Erfindung, zu einer guten, interessanten Fortführung der harmonischen Unterlage. Hier suche und sinne ich oft sehr lange, mühsam, im Kopfe, öfter noch am Flügel; denn eben weil ich weiss, dass in der schönen Modulation ein besonderer Reiz liegt, nehme ich sie allein vor als Ziel, richte meine ganze Aufmerksamkeit darauf, mache grosse Forderungen daran, die sich nicht leicht befriedigen lassen und mir keineswegs leicht kommen. Dafür sehen Sie aber auch in den meisten meiner Passagen, wie Sie ja selbst bemerkt, Wendungen, die nicht Jedem kommen. Nennen Sie solche Dinge unmittelbare Offenbarungen? Ich nenne sie meist mit vieler Mühe ersonnene, gefallende Züge. Ich nehme mir vor, solche Dinger anzubringen; ich habe beobachtet, dass eine Art ihrer Wirkung in dem Ueberraschenden, dem Unerwarteten liegt; darnach suche ich, so lange, bis ich welche gefunden, die meinen Forderungen genügen.

Der Fehler vieler Componisten ist, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf zu viele Dinge auf einmal richten und ihre Kraft dadurch theilen und schwächen; dass sie ihrer Fantasie mehrere Aufträge zugleich ertheilen, und sie verwirren. Wer euch weiss machen will, er erfinde stets nur zusammengesetzte Bilder, in welcher Kunst es sei, in voller Gestalt, er empfange sie ausgebildet gleich von seinem Genius vor die Einbildungskraft geliefert, den haltet nur getrost für einen Grosssprecher. Er will seinen Geist geschickter, erhabener darstellen, als ihn der liebe Herr Gott den Menschen zu verleihen geruht hat. Ich habe Werke von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Weigl* u. A. m. entstehen sehen, und weiss was ich sage.

So wäre ja eigentlich, fiel ich ein, das Schaffen tüchtiger Kunstwerke gar nichts so Ausserordentliches, wenn man bedenkt, wie Vieles darin von dem Verstande, der Methode, der Uebung, Beobachtung, Erfahrung, dem Handwerk und dem Willen abhängt? Gewiss nicht, fiel er ein, wenn zu allem Diesen im Voraus da ist Anlage, heisse Neigung zur resp. Kunst, gesundes Gehirn, reizbares Gefühl, und vor Allem Lust am Arbeiten, unablässiger Fleiss.

Doch werden Sie wenigstens zugeben, bemerkte ich, dass zu allem Diesen noch die Begeisterung in guter Stunde kommen muss. Was halten Sie in dieser Beziehung z. B. von der Meinung Mancher, sich durch geistige Getränke in solche Begeisterung zu versetzen?

Darüber kann ich nichts sagen, erwiderte er. Geistige Getränke bringen mir keine Stimmung zum Componiren. Ich werde zwar lebhaft erregt, es blitzen wohl auch einzelne gute musikalische Gedanken in meinem Kopfe auf, aber sie festzuhalten und darüber zu brüten, habe ich keine Gewalt und auch keine Neigung. Ich empfinde in solchen Momenten mehr Geschmack am gewöhnlichen Leben, ich gehe oder fahre gern spazieren, suche Gesellschaft auf, unterhalte mich gern, alles Dinge, die mir sonst nicht sehr am Herzen liegen.

Wie es Anderen hierin geht, kann ich nicht wissen, weil ich in Anderen nicht gelebt habe.

Eins weiss ich bestimmt: Ohne die Productionsweise welche ich mir angeeignet, würde ich weder so viel relativ Gutes, noch überhaupt auch so Viel componirt haben. Denn Sie müssen wissen, dass ich einen bedeutenden Theil meines Lebens, und gerade wo ich am meisten componirte, täglich eine Menge Stunden zu geben hatte, mit deren Ertrag ich meinen kleinen Haushalt in Wien viele Jahre geführt und bestritten habe.

Nur noch eine Frage erlauben Sie mir, bat ich, denn er machte Anstalt, wieder in den Garten zu gehen: Sind Sie denn der Wirkung Ihrer Instrumentationsbilder im Voraus ganz sicher? ich meine, ob Ihnen in der Ausführung jedes genau so erscheint und klingt wie Sie es im Kopfe gehört und gewollt?

Im Allgemeinen wohl ziemlich, erwiderte er. Doch sind mir auch Irrungen gekommen. Es ist so leicht zu irren, und nirgends leichter als in den Berechnungen der Instrumentationseffecte. Ein einziges Instrument, ein Ton davon, nicht zum ganzen Verhältnisse des Instrumentalbildes genau berechnet, kann ja etwas Anderes hervorbringen. Muss man sich doch nicht blos jedes Instrument für sich, in allen seinen Regionen, seinen verschiedenen Klangwirkungen einzeln scharf versinnlichen können, erhält doch jeder Ton wieder ein anderes Wesen, eine andere Wirkung, wenn er nur mit einem anderen Instrumente verbunden erscheint, und wenn vollends mit mehreren oder vielen oder allen! — Aber viel Schreiben und viel Hören und Beobachten hilft auch hier nach und nach. Ich muss immer lachen, wenn ich von der Kunst der Instrumentation reden höre, oder gar Unterricht darin ertheilen sehe von Welchen, die in ihrem Leben selbst nicht instrumentirt, oder wenn sie's gethan, das tollste, lächerlichste Zeug hervorgebracht haben.

Ja, ja, mein Freund: ich lobe mir halt die Praxis.

Er drückte mir die Hand und ich die seinige, so stark ich nur konnte; ich war in der glücklichsten Stimmung. Entzückt eilte ich gleich nach Hause, und ein Klavierquartett wurde augenblicklich zu skizziren angefangen. Wie es mir damit und bei *Hummel* ergangen, erzähle ich später einmal.

J. C. Lobe.

Nachrichten.

Wien, am 14. April 1847. „Oculi, da kommen sie"; wer anders können wohl diese „sie" sein, als unsere südlichen Zugvögel, unsere italienischen Operisten, denn die Oculi des ersten April haben sie schon längst erwartet; doch mit dem „Laetare das sind die wahre" muss es derzeit noch sein Bewenden haben, denn wir wurden wieder einmal mit dieser Gesellschaft zum Besten gehalten; das bewirkt unser Verpacht-System. Im vorigen Jahre ging der alte Pacht zu Ende, der Herr Impresario spielte also den klugen und taktrichtigen Wirth (was gewöhnlich seine Sache eben nicht) und überraschte uns mit einer guten Operngesellschaft, wornach man schon seit Jahren vergebens geschmachtet, und nun war man ihm nochmals hohen Ortes in Gnaden gewogen und ein neuer Pachtcontrakt auf drei Jahre wurde unterzeichnet: darauf trat nun wieder eine gänzliche Windstille in den impresarischen Bestrebungen und Anstrengungen zu Gunsten und Willen des Publikums ein, und Herr *Balochino* stellt uns heuer wieder magere Kost vor und empfiehlt uns dazu strenge Diät mit unseren Anforderungen.

Doch wir wollen uns den Kräften dieses Institutes zuwenden und dieselben unter den kritischen Werthmesser legen. In der ersten Vorstellung, welche mit der Oper: I Lombardi alla prima Crociata von *Verdi*, einem Werke, das schon in der letzten Stagione ein halbes Fiasko, wenn auch nicht wirklich erlebte, doch im reichsten Maasse verdiente, feierlich begangen wurde, hörten wir als Prima donna Signora *Borghese*, eine Sängerin mit wenig Mitteln, mit einer Stimme ohne Klang und Metall, daher ihre Aufnahme von Seiten des Publikums keineswegs eine freundliche genannt werden konnte. Besser war es dem Tenor *Mirate* ergangen, der in dem Besitze einer frischen, markigen Stimme ist, welcher aber an Studium und Schule noch ein weites Feld zu durchwandern vor sich hat. Der Bariton *Collini* besitzt wenig Stimmkraft, aber die Reinheit der Intonation verdient Anerkennung, er ist uns schon von früheren Jahren her ein alter Bekannter.

Die zweite Oper war *Verdi's* „Ernani", damit sollte der Compositeur und die Gesellschaft die Makel verwischen, die sich Beide mit den „Lombarden" vor dem Publikum gegeben. Signora *Tadolini*, die unverwüstliche Primadonna, deren Stimmfonds der Vergänglichkeit zu trotzen scheint, diese Zierde jeder Oper, hat wieder die Ehre des Hauses gerettet, das Publikum war voll Entzücken, die Gefeierte wieder zu besitzen, und über ihren Gesang vergass man, dass von einer Operistin auch bescheidener Anforderung in Betreff des Spieles genügt werden sollte. Doch man besucht die italienische Oper ja nur um des Gesanges willen, bei der deutschen will man nicht so genügsam sein, so oft uns auch die Nothwendigkeit von Seiten der Sänger dazu zwingt. Signor *Jeanof* scheint die Krone seines Lorbeerbaumes schon entblättert zu haben, nunmehr muss er sich blos auf den einzelnen hervorragenden Zweigen erhalten, um nicht bald ganz zu sinken. Seine Stimme entbehrt der Kraft, des Glanzes, und dabei forcirt er sich und nimmt zuletzt mehr unser Mitleid als unsere Bewunderung in Anspruch. Sig. *Rodas*, von der vorjährigen Oper uns noch im Andenken, gehörte damals eben nicht zu unseren Gefeierten, und bis zum Jahre 1847 ward er wieder um ein Jahr älter; er figurirt als primo Basso profondo.

Das Paradoxon aller welschen Operngesellschaften: „Lucia di Lammermoor" war die dritte Oper, die uns aufgetischt wurde. Eine Signora *Hayes* als Lucia zu hören, darf eben nicht der höchste Wunsch eines Gesangfreundes sein. Ihre Stimme ist scharf und schartig, sie klingt nicht, sie schrillt; ihre Intonation ist im hohen Maasse unrein; ihr Spiel und Vortrag verräth noch eine grosse Unerfahrenheit auf der Bühne; in der jüngst verflossenen Stagione gefiel sie wenig, in der heurigen fiel sie fast gänzlich. — Der Edgar, *Iranof*, mag immerhin ein Mann sein, der zu leben weiss, als Edgar zu sterben aber versteht er gewiss nicht; „sotto voce" scheint er als identisch mit „Abgang der Stimme" zu halten. — Signor *Varesi* kann in dieser Oper als Asthon noch für den tüchtigsten mit Rücksicht auf Spiel und Vortrag unter seinen Gefährten gelten, doch der Stimmfonds hat schon sein Va banque erlitten. Hiermit haben Sie ein getreues Bild der vorzüglichsten und hervorragendsten Erscheinungen unserer heurigen Gesellschaft; was die erst zu gebenden neuen Opern anbelangt, so haben wir deren 4 noch zu erwarten, welche für uns in Wien als neu gelten müssen, da wir sie noch nicht gehört, nämlich: von *Ricci* „Estella"; von *Salvi* eine eigens für diese Bühne componirte Opera seria „Caterina Howard"; endlich von unserem Kammerkapellmeister und Hofcompositeur *Donizetti* die tragische Oper „Maria Padilla" und die komische Oper „Olivo e Pasquale". Das neue Ballet von *Perrot* mit Musik von *Mussi* heisst: „Catarina, ossia: La figlia del Bandito". Im vorjährigen Ballete debutirte *Fanni Elsler*, im heurigen unser gewöhnliches Balletpersonal; so verschwimmen die Zeiten und uns bleibt nur das Strandrecht der Erinnerung. Von den alten Opern stellt uns die Administration dieser Bühne folgende Werke in Aussicht, von welchen wir noch einige wenige, etwa zwei oder höchstens drei zu hören bekommen werden, dergleichen sind an tragischen Opern: „La Donna del Lago" von *Rossini*, „I Puritani" von *Bellini*, und „Maria di Rohan" von *Donisetti*, und die komischen Opern: „Cenerentola" von *Rossini*, „Don Pasquale" von *Donizetti*.

An sonstigen Novitäten sind wir nicht reich gesegnet, das Opernhaus an der Wien hat Frau *Stöckl-Heinefetter* und Herrn *Formes* auf Gastrollen engagirt. Erstere soll in der Oper: „Guttenberg" von *Fuchs* auch debutiren, dadurch steht uns ein hoher Genuss in Aussicht; wie jedoch *Staudigl's* Partie ersetzt werden wird, davon darf man eben nicht hohe Erwartungen hegen.

Düsseldorf. Es ist zu bedauern, dass von den vielen und wirklich sehr gediegenen Leistungen unserer Concerte so wenig in auswärtigen Blättern berichtet wird. Wenn auch dadurch der Kunst an und für sich kein Abbruch geschieht, so kann es doch jedenfalls das

Streben unseres tüchtigen Orchesters mehr anfeuern und seinen erworbenen Ruhm stets mehr erhöhen. Unser Dirigent, Herr Kapellmeister *Julius Riets*, ist in der musikalischen Welt schon so gut bekannt, seine Leistungen als Leiter des letzteren Musikfestes in unserer Stadt sind in allen Blättern so gewürdigt worden, dass es überflüssig erscheint, noch mehr über denselben zu sagen; es genügt, wenn wir nur nochmals bemerken, dass derselbe die Zierde unserer Concerte und ein würdiger Nachfolger *Mendelssohn's* ist. Wir hatten im vergangenen Winter einen Cyclus von Concerten, welcher uns Genüsse darbot, wie sie wenige Städte haben können. Unsere Concert-Direction beurkundet in der Wahl der Stücke tiefe Sachkenntniss, und weiss dadurch das Interesse der Musikfreunde mehr und mehr rege zu machen.

Am Oster-Sonntage ward uns nun wieder ein herrlicher Kunstgenuss zu Theil. Josua von *Händel* wurde aufgeführt, und zwar in einer Art und Weise, die beinahe nichts zu wünschen übrig liess. — Fräulein *Friederike Schloss* aus Köln, Schwester der bekannten Concertsängerin *Sophie Schloss*, sang die Partie des Othniel. Dem Vernehmen nach trat diese junge Sängerin hier zum ersten Male in einer grösseren Partie öffentlich auf. Recht sehr freut es uns, sagen zu können, dass Fräulein *Fr. Schloss* eine schöne und kräftige Altstimme besitzt und ihre Partie sehr brav gesungen hat. Bei fortdauerndem Fleisse wird sie gewiss recht bald eine tüchtige Concertsängerin werden, da sie schon jetzt mit vielem Ausdrucke und reiner Intonation zu singen weiss. —

Die Partie der Achsa wurde von einer hiesigen Dilettantin, Fräulein *Hartmann*, meisterhaft gesungen. Man darf kühn behaupten, dass die Arie: „O hätt' ich Jubals Harf' und Miriams süssen Ton" vollendet zu nennen war. — Die Partie des Josua und die des Kaleb wurden ebenfalls von hiesigen Dilettanten vorgetragen, erstere mit vieler Bravour.

Der zahlreiche Chor und das Orchester leisteten wieder Vorzügliches. Macht schon an und für sich Händels gewaltige Musik einen mächtigen Eindruck auf unser Gemüth, so wurde dieser Eindruck noch durch die herrliche Ausführung der Chöre in so hohem Grade gesteigert, dass nicht allein die Kunst einen glänzenden Triumph feierte, sondern auch das heilige Osterfest auf keine würdigere Weise hätte begangen werden können.

M. Ch.

Stuttgart. Am 21. April ging hier *Kücken's* neue Oper: „der Prätendent" zum ersten Mal, unter des Componisten persönlicher Leitung, in Scene und wurde am 28. wiederholt. Sie fand eine glänzende Aufnahme, der Beifall wollte nicht enden, Componist und Darsteller wurden zum Oefteren gerufen, und es dürfte auch in der That schwer sein, reizendere Melodieen zu erfinden, als solches *Kücken* in diesem Prätendenten geglückt ist. Herr *Leithner* von Wien sang für den in England nach Guineen strebenden Herrn *Pischek*, als Gast, die Titelrolle, und machte die Vorzüge seiner edlen, wohlgebildeten Baritonstimme geltend. Nächst ihm lieferte Herr *Rauscher* als Postschreiber Lavraut, in Spiel und Gesang, eine ausgezeichnete Darstellung. — Leider spielt die Oper beinahe 4 Stunden, was ihr als „komische Oper" jedenfalls Eintrag thun. Herr *Kücken* wird sich noch zu einigen Strichen bequemen müssen.

Das Kärntnerthortheater in Wien bereitet den Prätendenten bereits vor, und wir stellen der trefflichen Musik an allen Bühnen, wo eine tüchtige Ausführung sich erwarten lässt, das allergünstigste Horoskop. —

Recensionen.

Kritische Briefe.

I.

Nachdem der biedere *G. W. Fink* vorigen Sommer heimgegangen, erscheint jetzt, als nachgelassenes Werk, eine musikalische Compositionslehre von ihm, mit Rücksicht auf praktische Anwendbarkeit für Vorlesungen auf Universitäten, Gymnasien, Seminarien und allen höheren Schulen, so wie zum Selbstunterrichte für Gebildete, herausgegeben von einem ehemaligen Schüler des Verstorbenen.

Etwas Schlimmeres hätte dem Manne, der im Leben so eifrig auf's Zweckmässige, Gediegene und praktisch Förderliche drang, nach seinem Hinscheiden nicht geschehen können, als vorgefundene Brouillons von ihm zu vor weiss wie vielen verschiedenen Werken auf so unzweckmässige, gehaltlose und praktisch ganz unbrauchbare Weise in ein Bücheleben zusammenzuleimen. Zwar sagt der Herr Bearbeiter im Vorwort: „Vorliegende Compositionslehre fand ich neben einem Handbuche der allgemeinen Geschichte der Musik in dem handschriftlichen Nachlasse meines unvergesslichen Freundes und Lehrers in so weit vollendet vor, dass sie zur Herausgabe geeignet war."

Aber das ist ein unverzeihlicher Irrthum. Nur auf das Inhaltsverzeichniss braucht man einen Blick zu werfen, und einen zweiten auf die Seitenzahl des Werkchens, um augenblicklich zu begreifen, dass hier von einer Compositionslehre, und noch dazu zum Selbstunterricht für Gebildete, die Rede nicht sein kann.

I. Rhythmische Kadenzen, Figuration, Imitation. 24 Seiten! II. Instrumentationslehre. 27 Seiten! III. Formenlehre. 48 Seiten! IV. Kanon- und Fugenlehre. 31 Seiten! Die ganze Compositionslehre also auf 130 Seiten abgemacht! In solchem unreifen Dingelchen soll die Fähigkeit liegen, die Composition zu erlernen, und zwar alle Formen der Composition, bis zum Kanon und der Fuge, ja auch noch die Kunst der Instrumentation!

Bleiben wir bei letzterer stehen, und untersuchen, was aus den 25 Seiten, welche dieser Lehre gewidmet sind, praktisch erlernt werden kann.

Sie beginnt mit §. 10. Charakteristischer Unterschied zwischen Gesang- und Instrumentalcomposition. Besteht theils aus den gewöhnlichen Bemerkungen über

das Verhältniss der Instrumental- zur Vokalmusik, theils aus Gedanken, die, ich weiss nicht wohin gehören, in diese Compositionslehre aber ganz gewiss nicht. Was soll z. B. folgender: „Der Instrumentalcomponist, wie der Instrumentist steht somit nicht blos als Menschenwesen vor uns, sondern er taucht sich mehr oder weniger in das Walten des Naturgeistes, nimmt seine Belebungen in sein Menschliches auf und steht dadurch im Reiche des Wunderbaren, Unerklärlichen und Mystischen; er wird nicht selten sogar zum Dämonischen, gleich einem Gottbegeisterten!“ u. s. f. Dies und Aehnliches hier, während einige Seiten vorher die Imitation, und noch einige Seiten früher kleine musikalische Sätze zu machen gelehrt wird!

§. 11. Spricht über Harfe auf einer Seite und sechs Zeilen. Was in Bezug auf Instrumentirung? „Gebrochene Akkorde klingen besser, als auf einmal gegeben; Läufe durch mehrere Octaven, einfach oder octavweise, in Terzen und Sexten sind ihr vortheilhaft, am Meisten zu Uebergängen und Ausfüllungen, wenn die übrigen Instrumente pausiren, damit sie erwünscht hervorsteche. Da die Halbtöne durch das Pedal immer in allen Octaven gleichmässig hervorgebracht werden, kann man nicht im Basse b und im Diskante ein durchgehendes b setzen, nicht g und gis für eine Akkordstellung u. s. w.“ Ja, dieses Undsoweiter! das will eben der Schüler wissen und lernen.

§. 12. Streichinstrumente. Violine, Viola, Violoncell und Contrabass auf nicht ganz drei Seiten.

„Die Violinen“, heisst es darin — „in Quinten gestimmt vom kleinen g an aufsteigend, sind in allen möglichen Wendungen für Orchesterspieler bis zum dreigestrichenen g zu benutzen, ohne alle Gefahr bis zum dreigestrichenen f; Triller auf allen Tönen mit Ausnahme des tiefsten g wie natürlich; Füllungen durch Schwärmer und Aehnliches z. B. anstatt

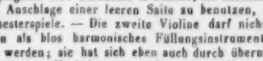

Doppelgriffe sind besonders in Sexten, am Leichtesten mit dem Anschlage einer leeren Saite zu benutzen, auch im Orchesterspiele. — Die zweite Violine darf nicht immer allein als blos harmonisches Füllungsinstrument behandelt werden; sie hat sich eben auch durch übernommene Melodie, in Nachahmungen oder selbständigen Figuren u. s. w. auszuzeichnen“. Das wäre, was in einer Instrumentationslehre über die Violine zu sagen ist?

O gewiss nicht! Gleichwohl ist es Alles was in diesem Büchlein darüber gesagt worden, kein Wort mehr noch weniger.

Nachdem auf ähnliche Weise in §. 13 über Holzblasinstrumente, in §. 14 über Blechinstrumente, in §. 15 über Schlaginstrumente, wird in §. 16 über die Partitur gesprochen. Wie die Stimmen darin von verschiedenen Componisten in verschiedener Ordnung geschrieben werden, und wie sie eigentlich geschrieben werden sollten.

Nun wird endlich doch die Instrumentationslehre kommen, welche von dem Zusammengebrauche der Instrumente handelt, und Andeutungen wenigstens gibt, welche unerschöpflichen Klangbilder daraus hervorgezaubert werden können?

Nein, die Lehre von der Instrumentation ist fertig! Und es geht nun an die Formenlehre.

Freilich, diese Instrumentationslehre konnte der Formenlehre vorausgehen, was sonst einigermaassen Unsinn gewesen wäre, da man doch, bevor man malen, erst zeichnen lernen muss.

Seite 99 steht: „Nichts wirkt so eingreifend als das Beispiel“; (doch wohl das gute?) Nun kommen aber in dem Werkchen einige herzlich schlechte vor, die von Fink selbst herrühren sollen; einige wenige gute von grossen Meistern, zu den meisten Lehren aber, oder bezeichnender gesagt, Bemerkungen, gar keine. So z. B. sind zum Führer und zum Gefährten einige erläuternde Exempel von Bach und anderen Meistern gegeben, zum Wiederschlag, welcher auf etwas über einer Seite abgehandelt wird, zur Gegenharmonie — etwa drei Seiten — zum Zwischensatz, Zwischenharmonie — anderthalb Seiten, zu: alles Uebrige vom Fortbau der Fuge — etwas über drei Seiten — zu allen diesen tüchtigen Bemerkungen ist kein einziges Beispiel beigefügt.

Obige Bemerkung Fink's könnte man ihm daher als Aufstellung eines Grundsatzes, den er selber nicht befolgt, sehr hoch anrechnen, wenn man wirklich annehmen dürfte, dass er diese Papierschnitzel, diese ersten, ordnungslos hingeworfenen Notizen, Skizzen, Vorbereitungen zu künftigen Büchern, wirklich in vorliegender Gestalt als ein Buch habe erklären und herausgeben wollen.

Für den Selbstunterricht ist diese zusammengereihte Gedankennachlassenschaft des Verstorbenen natürlich durchaus unbrauchbar; wer aber Compositionsunterricht ertheilen wollte, und dazu erst diese Notizen benutzen müsste, wer die Lehre nicht vollständiger, ausgeführter und geordneter für den Vortrag in Bereitschaft hätte, dem müsste von polizeiwegen das Lehrhandwerk gelegt werden.

Wie die meisten Bemerkungen weiter nichts als die allgemeinsten hingeworfenen Andeutungen für spätere Ausführung sein können, beweisen die allermeisten der verschiedenen Sätze.

Will z. B. Einer wissen und lernen, wie ein Ballet zu componiren, der findet als Summe aller Aufschlüsse darüber im ganzen Büchlein nichts als folgende Zeilen:

„Wer sich genöthigt sieht, ein Ballet zu setzen, halte sich an den Erfinder desselben wie an die Tänzer und sei nicht eigensinnig. Er hat frisch und lebhaft, nicht schwerfällig oder gar gelehrt zu setzen und fast nicht mehr zu thun, als er in einer zusammenhängenden Tanzreihe thut. Das Uebrige, z. B. die Pantomimensätze, entnehme er nach den Gesetzen der Oper!“

Ueber den Comes in der Fuge lautet die vierte Regel: „Die Antwort in der Dominante ist nicht falsch, erfordert aber Bedacht und sichere Hand.“

So ist die Bearbeitung des Nachlasses beschaffen, welcher unter der Firma eines Lehrbuches in die Welt geschmuggelt werden soll. Was ist daraus zu lernen? Nichts, als wie ein Lehrbuch nicht beschaffen sein soll.

FEUILLETON.

Das diesjährige niederrheinische Musikfest, das neunundzwanzigste bereits, wird an den beiden Pfingstfeiertagen zu Köln gefeiert. Zur Aufführung kommen am ersten Tage: Messe von *Händel*; Symphonie von *Onslow* (die neue, s. Nr. 270); — am zweiten Tage: *Beethovens* A dur-Symphonie; *Mendelssohn-Bartholdy's* 114r Psalm; Ouverture zum Freischütz von *Weber* unter Aufzug der *Spontini*'schen Oper Olympia. Die Leitung hat *Heinrich Dorn* übernommen; *Onslow*, und wie man hofft auch *Spontini*, werden ihre Werke selbst dirigiren.

Der Violoncellist *Karl Schuberth* wurde zu Magdeburg am 25. Februar 1811 geboren. Sein Vater, dortiger Musiklehrer, unterrichtete ihn, den sechsjährigen Knaben, auf dem Pianoforte; im neunten Jahre begann er unter Leitung des Kontrabassisten *Ludwig Hesse* Violoncell zu spielen. Nachdem er in seinem elften Jahre zum ersten Male öffentlich aufgetreten, kam er 1826 zu *Dotzauer* in Dresden, reiste während dieser Lehrzeit einmal nach Magdeburg, wo er mit der *Catalani* in einem Concerte sich hören liess, und trat alsdann seine erste Kunstreise über Ludwigslust nach Hamburg an; in Ludwigslust hatte er ein Abenteuer mit der Polizei, die ihn wieder über die Grenze zurückbrachte. Im December 1828 erschien er jedoch wieder in Ludwigslust und reiste von da nach Hamburg, Bremen, Lübeck, Kiel und Kopenhagen. Nach Magdeburg zurückgekehrt, wurde er hier, im Mai 1829, im Orchester angestellt, und wirkte u. A. im April 1830 in einem von *Henriette Sonntag* gegebenen Concerte mit. Später begab er sich nach Hamburg zu seinem Bruder, dem Musikalienhändler *Julius Schuberth*, und trat von hier aus im October 1833 eine Kunstreise über Bremen, Düsseldorf, Köln, Aachen, Lüttich, Brüssel und Antwerpen nach Paris an. Jedoch wollte es ihm nirgend gelingen, bedeutendes Aufsehen zu erregen; er kehrte daher wieder nach Hamburg zurück. Erst von einer Kunstreise nach Holland, die er Ende 1834 und Anfang 1835 unternahm, begann sein Stern heller zu strahlen; der König von Holland ernannte ihn zu seinem Solovirtuosen, die Königin beschenkte ihn mit einem kostbaren Brillantring. Im April 1835 ging er nach London, wo er einen Wettkampf mit den beiden Violoncellisten *Knoop* und *Servais* glücklich bestand. Im Juli kehrte er nach Hamburg zurück, wo er namentlich mit *Bernhard Romberg* in ein näheres Verhältniss trat. Im September 1835 begab er sich über Riga nach Petersburg, wo er eine enthusiastische Aufnahme fand und mit 5000 Rubel Banko, 2000 Rubel Pensionszusicherung nach zehnjährigem Dienst und drei Monat jährlichem Urlaub's in der kaiserlichen Kapelle angestellt ward. Nach zwei Jahren wurde er zum Musikdirektor der kaiserlichen Universität ernannt. Jetzt durch reiset er bekanntlich Deutschland. — *Schuberth* kann als einer der ersten Violoncellisten unserer Zeit betrachtet werden, und wir verweisen auf das in diesen Blättern S. 194 von Leipzig aus über ihn gefällte Urtheil.

Osterconcerte des Pariser Conservatoriums der Musik.

Am Charfreitage: Symphonie in A moll von *Mendelssohn-Bartholdy*; — Agnus Dei von *Cherubini*; — Stücke aus *Mozart's* Requiem. (Zu dem letzteren bemerkt der Berichterstatter in der Revue musicale de Paris: „il faut est que ce Requiem soit réellement de Mozart, ce dont les documents historiques permettent de douter.“ Die diesfallsigen Erörterungen deutscher Forscher scheinen also für Frankreich nicht vorhanden zu sein!)

Am Ostertage: Ave verum von *Mozart*; — Ouverture zu Leonore von *Beethoven*; — *Beethoven's* Pastoralsymphonie.

Urtheil eines Franzosen, *Maurice Bourges*, über *Mendelssohn-Bartholdy's* A moll-Symphonie: „Der Hauptfehler dieser sonst so anziehenden Tondichtung ist ihre Monotonie und ein gewisser Anstrich von Mattheit (langueur), die das Feuer der Begeisterung erstickt. Das ist auch der Grund der kalten Aufnahme, welche das (französische) Publikum diesem in so vieler Hinsicht ausgezeichneten Werke hat angedeihen lassen. Als gewissenhafter Künstler, mehr darauf bedacht, der Wahrheit als dem Effecte nachzustreben, vergisst und verliert sich Mendelssohn zu oft in seiner individuellen Anschauungsweise. Die Weitschweifigkeit (prolixité) und übertriebene Vorliebe für die kleinen Einzelnheiten — das ist die doppelte Klippe für sein Talent. Wenn er in beschränkteren Dimensionen und in grösseren Zügen arbeitete, so würde er sammtlicher jenen vollständigen Erfolg erlangen, an den er bei uns (in Frankreich) nur anstreift, ohne ihn Stirn gegen Stirn erfassen, gleichsam im Sturme erringen zu können.“ (Revue et Gazette musicale de Paris.) Nicht zu übersehen: dies Urtheil ist auch erstmaligen Büros hingeschrieben.

Die Schwestern *Neruda* aus Wien, Amalie, elf Jahr alt, Pianoforte-spielerin, und Wilhelmine, sieben Jahr alt, Violinistin, haben in Berlin mehrere Concerte mit grossem Beifall gegeben. (Vergl. diese Blätter, S. 46.)

Berlioz ist von Petersburg nach Moskau abgereist. — In Petersburg sollen ihm seine beiden ersten Concerte über 30.000 Franken eingebracht haben. Die Kaiserin sendete ihm einen Diamantring, die Herzogin v. Leuchtenberg eine werthvolle Brustnadel.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Handleiter
von Mahagoni mit Befestigungs-Knacken und Schrauben
zur Haltung der Arme und Hände beim Pianofortespiel haben wir stets vorräthig. Der Preis pro Stück ist 9½ Thaler.
Leipzig, im Mai 1847.
Breitkopf & Härtel.

Etablissements-Anzeige.
Den Herren Musikalien-Verlegern und Componisten welche ihre Werke für eigene Rechnung herauszugeben beabsichtigen, empfehle ich meine auf hiesigem Platze errichtete Notenstecherei und Notendruckerei. Ich werde mich bestreben, bei Ertheilung von Aufträgen das in mich gesetzte Vertrauen durch reelle, prompte und billige Bedienung zu rechtfertigen. Proben der Leistungen meiner Offizin werde ich auf Verlangen gern übersenden.
Leipzig, im Mai 1847.
C. G. Röder.
Geschäftslokal: Holzgasse No. 9.

Alle für mich bestimmten Musikalien, Bücher, Zeitschriften u. s. w. bitte ich von **jetzt ab**, durch die Musikalien-Handlung von **Bernhard Breuer** in Köln an mich gelangen zu lassen und an dessen Commissionair Herrn **Friedrich Hofmeister** übergehen zu wollen.
Köln, den 27. April 1847.
Ferdinand Rohles, M. D.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Mai. **Nr. 20.** 1847.

Inhalt: *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Paris. Aus Hamburg. Aus Weimar. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

A. André, weiland Grossherzogl. Hessischen Kapellmeisters und Fürstl. Isenburgischen wirkl. Hofraths, Lehrbuch der Tonsetzkunst. Zweiter Band. 3. Abtheilung, enthaltend: „*die Lehre der Fuge*", mit einer Einleitung über deren geschichtliche Entwickelung und Anweisung über die Behandlung der verschiedenen Arten der Fuge. Nebst einem Anhang. Offenbach a. M. Verlag der Musikalienhandlung v. Johann André. 1843. Subscriptionspreis 3 Thlr.

„Magnum pretium est, emendare opus. Perfecere incorpum."

In einer Vorbemerkung zu diesem Werke sagt *Heinr. Henkel*, dass wegen allzugeschwächter Sehkraft der Verf. ihm, seinem Schüler, dieses in die Feder diktirt habe, und Folgendes: „Je mehr der Verf. auch sorgfältiger Prüfung und Einsicht von Allem, was bereits über die Fuge geschrieben ist, die Ueberzeugung gewonnen hatte, dass nur wenig Sachgemässes und Durchgreifendes über diesen Gegenstand in der musikal. Literatur sich vorfindet, um so mehr musste es seine Aufgabe werden, durch schärfere Beurtheilung des schon Vorhandenen und bestimmte Darlegung des Neuaufzustellenden die fühlbare Lücke entsprechend auszufüllen. Ob und wie ihm dies gelungen, möge der individuellen Ansicht jedes unparteiischen Lesers anheimgestellt sein. Man lese daher und prüfe. Doch darf man wohl behaupten, dass, wer mit den Ansichten des Verf. durch Studium der früheren Bände (Lehre der Harmonie, des Contrapunkts, des Canons) bereits vertraut geworden ist, auch zur freudigen Ueberzeugung gelangen wird, dass dieses Werk sich auf einen bedeutenden Ehrenplatz in der musikal. Literatur erheben, und dass jeder Leser sich nur mit dankbarer Rückerinnerung von ihm trennen wird."

Unter den über diesen Gegenstand bisher erschienen Schriften behauptete seither „*Marpurg's* Abhandlung von der Fuge" und zwar mit vollem Rechte den ersten Rang. Nur hat sich seit 1806, zu welcher Zeit das Werk in einer neuen Ausgabe bei A. Kühnel in Leipzig erschien, wohl Manches in den bisherigen Kunstansichten geändert, theils hat wirklich und namentlich die Theorie auch mehr an Aufschwung und Umsicht gewonnen.*) Mag daher das Alte, auch *Marpurg's* verdienstvolles Werk, immer seinen Werth behalten; „vorwärts" heisst das Losungswort der Geister, und in der Kunst ist Stillstand Rückgang. Wenn wir Nachkommen, auf den Schultern unserer Vorfahren stehend, von diesen die Kunst als ein theures Vermächtniss ererbten, so haben wir jetzt wiederum dieselbe heilige Pflicht, wie sie zu ihrer Zeit, nämlich: „die Kunst sorgfältig zu pflegen, und zu ihrem grösseren Wachsthum, zu ihrem immer neueren und herrlicheren Blütentreiben nach allen Kräften zu wirken." Haben wir nach solchem Grundsatze gehandelt, so haben wir unsern irdischen Zweck erfüllt, unsere Schuld an die Vorfahren durch die Pflicht der Dankbarkeit redlich abgetragen, und uns endlich auch zu letztgenannter ein Anrecht bei der Nachwelt gesichert, die wiederum einst auf unseren Schultern stehen und die göttliche Kunst weiter führen wird. —

Mit doppelter Freude können wir das Erscheinen dieses Werkes begrüssen, indem ersteilich die Literatur nicht eben Ueberfluss an Fugenlehren zeigt, diese auch zugleich ungeachtet der hohen Wichtigkeit ihres Gegenstandes so selten an die Oeffentlichkeit treten, — und indem zweitens der Gegenstand sich hier nicht nur in einer blos erneuerten, sondern zugleich verbesserten, ausgedehnteren Form zeigt. Das Werk ist die mit der Zeit gereifte Frucht der über diesen Gegenstand unter steter Aufmerksamkeit und Sorgfalt gemachten Erfahrungen des Verfassers, abgezogen theils aus der prüfenden Beschauung alles vorhandenen theoretischen Materials, theils und meistentheils aus den musikalischen Fugen der Meister selbst. Hiervon kennt er alle Quellen aus denen er schöpft, ohne jedoch den das reine Krystallwasser umgebenden Zeitenschlamm zugleich mit herauszuheben. Die Form des Ausdruckes ist kurz und bündig, lebendig, klar und überzeugend, — die in der Regel den Klassikern entlehnten Notenbeispiele sind interessant und schlagend, in Summa: man folgt gern den hier gebotenen Lehrvorträgen. Was nun zuvörderst den Qualitativen das Quantitative betrifft, so erscheint das Werk dem Inhalte nach in folgender Ordnung:

Einleitung (eine Art historischer) über das Alter der Fuge und ihre Benennung. 1. Cap.: von der 4stimmigen Fuge, ihrer Einrichtung und ihren Haupttheilen. Zergliederung des Fugenthema's. — 2. Cap.: Von der 3stimmigen Fuge. — 3. Cap.: Von der 2stimmigen Fuge. — 4. Cap.: Von der 5- und mehrstimmigen Fuge. — 5. Cap.: Von der Doppelfuge. (D. für 2—3 Subjecte, Verbindung zweier Fugen zu einer D., Einrichtung einer D. für 2 Chöre.) — 6. Cap.: Von der Vocal- und In-

*) Wobei B. A. Mars nicht zu vergessen. D. R.

strumentalfuge (Fuge für Singstimmen allein, Singfuge mit Orchester, — Orchesterfuge, Quintett- und Quartettfuge, Orgel- und Clavierfuge, Fughette). — 7. Cap.: Fuge nach den Tonarten der Alten, Fuge mit zu Grunde gelegtem Cantus firmus, Anwendung chromatischer und enharmonischer Fugensätze, Einrichtung einer Fuge, wobei der Gang des Gefährten von demjenigen des Führers verschieden ist: 1. mit dem Gefährten in der Vergrösserung oder Verkleinerung, 2. in der Gegenbewegung, 3. in einer anderen Taktart, 4. in einer anderen Tonart. — Der Anhang besteht aus Musterbeispielen von *Seb. Bach*, *Händel*, *Knecht*, *Rameau*, vom Verf. und Anderen — die vielen in den Text mit eingedruckten Notenbeispiele hier nicht mitgerechnet. — Schon eine lange Reihe von theoretischem und praktischem Material, die sich bis zum Anhang auf 259 Grossoctavseiten ausdehnt (letzterer liefert allein deren 81), worin sich auch schon äusserlich Manches zeigt, was als neu, noch nicht in der Theorie dagewesen bezeichnet werden muss, vielmehr nun noch in der innerlichen Einrichtung! — Alles zusammengenommen deutet auf eine völlige Erschöpfung des Gegenstandes.

Ref. will nunmehr näher in das Werk selbst eingehen.

Der Verf. erklärt den Gebrauch der langen Zwischenharmonie vor dem Eintritt der 3. Stimme zu Anfang der Fuge für einen Missbrauch. — Die in §. 41 aufgestellte Identität von Wiederschlag und Repercussion erleidet Zweifel durch eine spätere Stelle: „in *Sulzer's* Theorie geschieht weder der Rep. noch des Wiederschlages in einem besondern Artikel Erwähnung." — Bei der Engführung (der gebräuchliche italienische Kunstausdruck „die Stretta" hätte zugleich erwähnt werden können) hat Ref. unter den hier angeführten thematischen Beispielen sehr ungern ein recht schlagendes vermisst, nämlich das schon an anderen Orten d. W. erwähnte Thema von *Graun*: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen", in dieser Hinsicht wohl das einzige Thema, welches die reichlichste Quelle von Engführungen darzubieten vermag. — S. 109 wird gesagt: „dass nicht alle Wiederschläge den Führer und Gefährten zweimal enthalten müssten." Diese, obschon richtige Einschränkung kann dennoch eine unrichtige Ansicht hervorrufen. Ref. rent ist der Meinung, dass beim ersten und allenfalls letzten Wiederschlage nur von diesem „Zweimal" die Rede sein könne, der bei den übrigen hier eingeschlossenen Wiederschlägen recht gut Einmal hinreichend wäre, die Fuge dadurch sich in die Länge ziehen, auch nebenbei an Interesse verlieren würde. Wenn Jemand uns, in der Absicht, etwas recht glaubhaft zu versichern, seine Rede zu oft wiederholt, so kann er sogar beim Interessantesten dadurch lästig werden. Was die erwähnte krebsgängige Nachahmung in der Fuge betrifft, so nimmt Ref. keinen Anstand, dieselbe ganz und gar als eine steife Pedanterie und nutzlose Spielerei, vielmehr Spiegelfechterei der alten Vorfahren aus dem Kunstgebiete zu verweisen. Ein solches ausgemachtes „Rechenexempel"*) kann doch 1. kein ästhetisches Wohlgefallen mehr erregen, was ja die erste an ein Kunstwerk zu stellende Bedingung ist; 2. kann der Zuhörer einer solchen Nachahmung schlechterdings nicht mehr folgen, d. h. darin ebenso eine Beziehung zum Hauptthema wieder erkennen, als in der Vergrösserung, Verkleinerung, Engführung, selbst Umkehrung. Während diese reellen Kunstmittel das Thema in einer anderen Farbe, gleichsam in einer Strahlenbrechung zeigen, findet man im Krebsgange (ein an sich schon ominöses Wort) auch nicht einmal eine Spur vom Thema wieder. Fort also mit allem hohlen Formenwesen, mit allen spitzfindigen, geistlosen Ausgeburten des alten scholastischen Gelehrtendünkels! Der Schüler namentlich muss durchaus den wahren Gesichtspunkt von dieser Sache fassen lernen, und nur in ihr ein blos scherzhaftes Kunstmittel erblicken (wie z. E. *Haydn* in seinen Menuetten sich erlaubte), wenn sie nicht ein wirklicher Krebsschaden für seine richtige Kunstansicht, für sein Ideal überhaupt werden soll. Bis hierher also und nicht weiter! *Schiller* sagt: die Kunst ist durch die Künstler gefallen. — Es frappirt ungemein, die beiden Fugen Es und E dur aus *Seb. Bach's* wohltemperirtem Clavier II. Theil mit dem Namen „Fughetten" benannt zu sehen. Herunter verstand man bisher sowohl eine kleine als auch eine mit Einschränkung oder Weglassung der Wiederschläge in den Nebentonarten eingerichtete Fuge. Und doch hat der Verf. Grund dazu, denn *Bach's* Genius (wie auch *Händel*, s. Anhang Nr. 5) verschmähte es, hinsichtlich der Wiederschläge sich der Regel zu unterwerfen; namentlich in der zweiten Fuge kommen sämmtliche Wiederschläge nicht aus der Urtonart heraus. Selbst im 19. Takte, wo die Modulation nach B dur geschieht, sieht dieser neue Führer in B dem kurz vorhergehenden Gefährten in E so ähnlich, wie ein Wassertropfen dem andern. Die nun noch im 26., 27., 28. Takt sich zeigenden Wiederschläge sind keine, sondern, wie der Verf. richtig bemerkt, blose Nachahmungen. — Eine sehr richtige Ansicht, die Grenzen des Männergesanges betreffend, der gegen den Verein der 4 Chorstimmen Discant, Alt, Tenor und Bass doch nur Halbes leisten kann, steht in § 98 und Ref. fügt hinzu, dass nach dem beschränkten Raum Einer Stimme keine wirkliche Fuge für den 4stimmigen Männerchor existiren, sondern nur eine Andeutung, ein ganz kurzer Abriss derselben sein und sein wollen kann. Die ebenfalls an sich durchaus beschränkte Melodie muss noch durch zu häufiges Ueber- und Untersteigen der Stimmen verdeckt werden. — Seite 144 steht ein Führer: g | fis b | e und im Gefährten: d | h e | a. Der Vergleich beider lässt hier auf eine Verwechselung beider Begriffe schliessen, wo also der Gefährte eigentlich der Führer genannt werden muss. Und gleichwohl sagt der Verf. nachher ausdrücklich: „Diese Stimmfuge kann aber nicht umgekehrt werden, da ausserdem der Gefährte seinem Führer vorangehen würde." Sich selbst widersprechend, fängt er auf S. 147 bei Wiederbenutzung desselben Thema's (incidit in Scyllam etc.) ganz anders an, hier mit dem richtigen Führer, nicht wie oben mit dem scheinbaren, dem wirklichen Gefährten. — Ebenfalls S. 144 das letzte und S. 145 das erste Notenbeispiel passen nicht zu der darauf bezüglichen

*) Man überzeuge sich Anhang Seite 68 unten.

wörtlichen Angabe und sind (alle lithogr. Notenbeispiele sind dem schon vorher gedruckten Texte später eingeschaltet worden) jedenfalls auch der Stellung nach verwechselt. — Als Beispiel zu einer einfachen Fuge für 8 Stimmen verweist blos der Verf. auf den Schlusssatz aus seinem Vaterunser: „denn dein ist das Reich", ohne dies weder mitten im Buche noch im Anhange zu geben. Das hätte nicht unterbleiben dürfen, und man fühlt den Mangel eines Beispiels hier recht drückend. — Interessant ist es, wie der Verf. seiner einfachen Erklärung von der Doppelfuge die in des Musik-Gelahrten Mattheson „neu eröffnetem Orchester" angeführten zwölf verschiedenen Arten der D. voranstellt, hiervon blos Nr. 1 herausnimmt und damit allem gelehrten Schwulst ein Ende macht. — In der 2stimmigen Emoll-Fuge von *Bach* (wohl. Clav. Band I) steht im Bass, 9. Takt, das Wort Contrasubject falsch bemerkt. Hier bilden Takt 9 und 10 blos die Zwischenharmonie. — Bei der Verbindung zweier Thema's von verschiedener Taktart ist im bezüglichen Notenbeispiel die 1. Note des 2. Themas chromatisch abzuändern, und dafür lieber h zu setzen, das sich im anderen Viertel gleich in b umstimmt. Eben so die chr. Umstimmung nachher im Comes des 2. Themas.

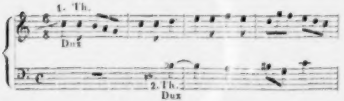

In dem hierauf folgenden Notenbeispiele konnten die beiden widerwärtigen Septimenfolgen recht gut vermieden werden $\frac{e\ d\ c}{fis\ e\ d}$. Ebenso ist hier wieder auf dem letzten fis des Basses die Harmonie zu unerwartet und querständig. Zur Begründung dieses fis war kurz vorher im Discant leicht fis zu setzen und das b vor b im Alt ganz wegzulassen. — Nicht gut in der Stimmführung erscheint auf S. 197 Takt 12, ebenso Takt 1 der folgenden Seite, wo für den Tenor besser die ganze Tonleiter passte. Dasselbe Fugenthema ist im folgenden Notenbeispiele bis auf — neun Takte ausgedehnt worden, was nicht mit der S. 18 gegebenen Regel (4 oder 6 einfache Takte) übereinstimmt. — S. 204 war zugleich der Grund nothwendig anzugeben, warum man die Tonhöhe eines Instruments, wenn solche mit seiner Notenschrift übereinstimmt, achtfüssig nennt, oder es war wenigstens auf S. 221, wo bei der Orgelfuge hiervon die Rede geschieht, darauf hinzudeuten. — Die durch Octavenverstärkung entstehen sollenden Quintenfortschreitungen S. 205 oben sind dem Ref. nicht klar geworden. — Auf Seite 217, wo über die sogen. Fuge aus *Mozart's* Ddur-Quintett, letzter Satz, die Rede ist, steht wörtlich: „Es charakterisirt sich hier die fugirte Behandlung dieses Allegro, welches gar leicht als eine förmliche Fuge hätte abgefasst werden können, wenn nicht die gewählte Behandlungsart offenbar mehr Unterhaltung, als eine förmliche Fuge gewährte, da sich hier die musikalische Fantasie freier bewegen konnte." Dem Verf. scheint offenbar entgangen zu sein, dass er seinem Gegenstand, der Fuge, mit diesen Worten eben keine Lobrede hält, sonst würde er sich wohl veranlasst gefunden haben, hier den ganzen Nachsatz wegzulassen. In den auf die Quartettfuge bezüglichen Beispielen des Anhangs erscheint einiges Befremdende:

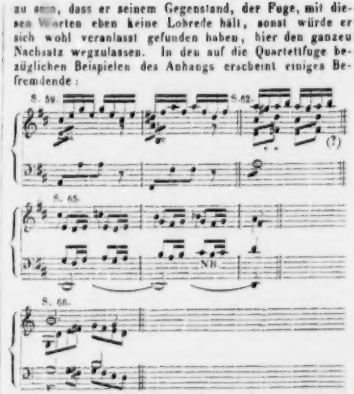

In der 3 Stelle hätten die bei NB. bemerkte ungeschickte Quintenparallele sowohl, als auch das, wenngleich rasch durchgehende aber dennoch querständige h vermieden werden können, wenn dem Tenor hier eine blose Viertelnote cis zuertheilt worden wäre. Oder auch umgekehrt, wenn der Tenor bleiben soll, so müsste der Alt eine blose Viertelnote g bekommen, der ja auch auf diesem Tone stehen bleibt.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Pariser musikalische Zustände.

I.

Servais.

Servais war bisher die bedeutendste Erscheinung der Wintersaison und verdient daher als solche zu Anfange dieses Aufsatzes genannt zu werden. Bereits vor 4 Jahren erregte er in Paris Bewunderung und forderte die Kritik heraus, zwischen den blosen Talenten, die wir hier unter den Violoncellisten haben, und einem diesen Instrument erst wahrhaft beiehenden Genie zu unterscheiden. Die Société des Concerts lud *Servais* ein, in einem ihrer Conservoir-Concerte zu spielen, und dort trug er ein grosses Concertstück mit Orchesterbegleitung vor, das im Ganzen grossartig und edel, in einzelnen Partieen sogar meisterhaft genannt werden kann. *Servais* ist ausserdem noch in einem eigenen und in mehreren fremden Concerten aufgetreten und hat jedesmal wahren

Enthusiasmus erregt. Er gehört unstreitig zu denjenigen wenigen Künstlern, die neben diesem Enthusiasmus, den sie immer wieder neu anzufachen wissen, sich in Paris auch noch materiell bereichern könnten. Aber hierzu sind Schritte nöthig, die *Servais* unter seiner Würde hält, er macht den zum Theil feilen Pariser Journalisten nicht den Hof, und diese gehen wohl vergnügt über den schönen Abend, den ihnen das Spiel des grossen Künstlers verschafft hat, aus dem Concertsaale, geben sich aber die Mühe nicht, das Publikum von dem Werthe des Virtuosen zu unterrichten. Es fehlt alsdann an dem nöthigen Zeitungslärm, und die grössere, eigentlich zahlende Masse unterlässt, dem Künstler ihren Tribut zu zahlen. *Servais* hat viel zu viel Selbstbewusstsein, um gleich jener Schaar bettelnder Virtuosen den Leuten Concertbillette in's Haus zu schicken, und wenn er bisher nicht mehr als ein Concert auf eigene Rechnung gegeben hat, so geschah dies einzig und allein aus Verachtung all' jener Schliche und Wege, die ein Concert in Paris wahrhaft ergibig machen können. Die besseren Journale, wie die Debats, der Constitutionel, der National, der Charivari, der Moniteur u. s. w. haben sich übrigens in Lobsprüchen über *Servais* bereits erschöpft, und ein älterer Kunstkenner, von welchem ich später noch zu sprechen Gelegenheit haben werde, hat von dem Talente *Servais'* eine so getreue Skizze entworfen, dass ich nicht umhin kann, sie hier im Auszuge mitzutheilen. Ich wüsste mich über *Servais* nicht wahrer auszusprechen, als dies Herr *Lardin* gethan hat. Man weiss wahrlich nicht, sagt er, was man an *Servais* zumeist bewundern soll, ob seine Kraft, seine Grazie, den eigenthümlichen Reiz seines Spieles oder seine ausserordentliche Geschicklichkeit. Sein Vortrag vereinigt durchaus die entgegengesetztesten Eigenschaften, und so rebellisch das Violoncell zu sein scheint, er hat es vollkommen in seiner Gewalt. Und welche Kraft weiss er auf diesem Instrumente zu entwickeln, wie durchdringend ist nicht sein Spiel, wenn er Begeisterung, freie und zärtliche Gedanken, heftige Bewegungen und Leidenschaften ausdrückt! Ein bisher kaum gekannter Mechanismus sichert ihm die erstaunenswertheste, in Kraft und Grazie gleich glückliche Geschicklichkeit zu. Das auf der Violine bereits schwer auszuführende Staccato scheint ihm auf dem noch viel schwereren Instrumente kinderleicht und die überraschende Schnelligkeit, mit welcher er alle Tonleitern ausführt, bringt oft eine unerklärliche Wirkung hervor. Dabei scheint sein Spiel trotz aller Schwierigkeiten die er überwindet einfach und hält sich immer in den Grenzen des edlen Geschmackes. *Servais'* Compositionen kann man nicht minder bedeutend nennen als sein Spiel. Sie sind ebenso werthvoll in sich als für das Instrument selbst geeignet, dessen Eigenthümlichkeit durch die Masse des Orchesters nie verdunkelt wird u. s. w.

Herr *Lardin* ist einer von den Männern, die, in jener fruchtbareren Periode französischer Kunst aufgewachsen, dem seichten Treiben der modernen Pariser Componisten mit Verachtung zusehen. Er war es, der bei der Einweihung des *Grétry*-Denkmales Reliquien des Meisters nach Lüttich trug, um sie dort der allgemeinen Verehrung preiszugeben. Als die Direktion der komischen Oper in neuerer Zeit mehrere ältere Werke, durch Herrn *Adam* arrangirt, auf die Bühne bringen liess, widersetzte er sich mit gerechtem Unwillen der Barbarei, mit welcher man die Einfachheit der zum Theil klassischen Opern vernichtet hat. Bei Gelegenheit der letzten Aufführung von Zemire und Azor gab er eine Brochüre heraus, in welcher er die Veränderungen rügte, die Herr *Adam* vorzunehmen für gut befunden hat. Die eigentlichen Ursachen dieser Veränderungen kennt man in Deutschland gewiss nicht, sie liegen nicht sowohl in der Aengstlichkeit der Direktion, dem Publikum zu einfache Musik vorzuführen, als in der Nothwendigkeit, die modernen Componisten, die beständig heisshungrig auf Tantièmen sind, zu befriedigen. Herren wie Adam profitiren von den alten Schätzen, indem sie einmal Geld damit verdienen und dann ihren Namen mit dem berühmter Meister zusammenstellen. Es ist bekannt, welche Macht z. B. *Auber* an der komischen Oper ausübt; was er verbietet, wird dort nicht aufgeführt, und da er weiss, dass der Success einen Anderen den seinigen erschwert und dass Abende an denen fremde Stücke aufgeführt werden, ihm nichts einbringen, so bedient er sich seiner Macht nicht selten.

Herr *Adam* geht mit der Original-Partitur von Zemire und Azor folgenderweise um:

1. Trio: Veillons mes soeurs.

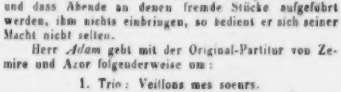

2. In demselben Stücke.

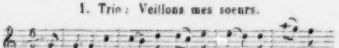

3. In demselben Stücke.

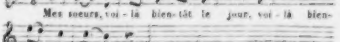

4. Trio magique.

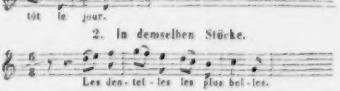

5. Air d'Azor.

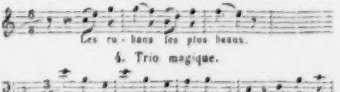

ster — und vornehmlich: Arion will nicht euer Blut — durch die Musik weit mehr belebt seyn, als es hier, besonders bey der eiskalten, gemeinen Behandlung der lezten angeführten Zeile geschehen ist.

Hr. Sch. wird daran, dass man seiner Arbeit mit solcher Sorgfalt gefolgt ist, erkennen, dass man ihn und sie schast. Was er zu thun haben möchte, um seinen, von vielem Fleiss und reifer Ueberlegung zeugenden Werken nun auch mehr Lebendigkeit und Seele zu geben — vorausgesezt, dass ihm selbst diese vom Himmel verliehen ist —: das wird er schon ohne fremde Nachweisung wissen. Gelingt es ihm damit, so hat man von ihm gewiss viel Vorzügliches zu erwarten; und auch darum habe ich geglaubt, es mit diesem seinem Werkchen genau nehmen zu müssen: denn, das sey allen Lesern gesagt, die nun vielleicht das Gute daran um des Getadelten willen wegzuwerfen geneigt seyn möchten — wollte man mit der Hälfte der jezt erscheinenden Musik für Gesang und Klavier es so ernsthaft nehmen, so bliebe gar nichts daran, und hier bleibt vieles.

Das Aeussere des Werkchens ist gut und der Druck fehlerfrey.

Vermischte Bemerkungen bey Gelegenheit eines alten Buchs über die Musik.

Die Klage über den Mangel an guten Operntexten, welche vor Kurzem noch in den Fragen eines Layen in dieser Zeitung, erneuert wurde, ist eben so gegründet, als alt. — In einem längst vergessenen, doch gewiss nicht ganz unbrauchbaren Buche: „Critischer Musikus von Joh. Ad. Scheibe," (wovon die zweyte Auflage 1745 zu Leipzig bey Breitkopf erschienen ist *)) wurde bereits im Jahr 1730 also geurtheilt: „In unsern meisten Opern herrschet ein niederträchtiges und abgeschmacktes Wesen, welches der Vernunft und allen Regeln so augenscheinlich widerspricht, dass man sich nicht wenig wundern muss, dass es noch Leute giebt, die diese ungereimten Dinge hören und sogar bewundern können. — Die lächerlichen Ausschweifungen, welche darinnen zu unsern Zeiten überhandgenommen haben, verdienen die Verachtung aller Vernünftigen. Deswegen bin ich auch gezwungen, öffentlich zu gestehen, dass ich nicht unter diejenigen gehöre, die diese Thorheiten billigen, und die eiteln und hirnlosen Einfälle unsrer meisten Operndichter durch ihren Beyfall vermehren."

Man sieht leicht, dass unser Mann nicht eben nach sierlichen Worten sucht, um seinen Unmuth an den Tag zu legen. Er äussert seine Unzufriedenheit mit den Poeten, Komponisten und Sängern, und fällt besonders die erstern mit vielem Ungestüm an, indem er ihnen vorwirft, dass sie auch die erhabensten Gegenstände plebej und platt behandeln, und dass sie den Pompejus und Hannibal oft gar lächerliche Arien singen lassen. Endlich führt er auch noch zum Belege einen Vers an, mit dem ein stoischer Philosoph sich vernehmen lässt, den ich hier mittheilen will, damit man sehe, ob wir denn auch wohl (versteht sich in den gewöhnlichen d. h. meisten Opern) so gar weit vorgerückt sind:

„Wie Katzen und Hunde sich beissen,
Einander die Jacke zerreissen;
Bald aber sich wiederum lecken,
Und Junge zusammen wohl hecken

*) Siehe auch die Beurtheilung dieses Buchs in dem Neuen Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste, Leipzig, 1746. B. II. St. 1. S. 201. folg., wo sich der Gottschedianismus mit der gehörigen Breite darlegt.

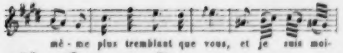

1. Trio: Veillons mes soeurs.

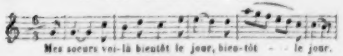

2. In demselben Stücke.

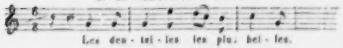

3. In demselben Stücke.

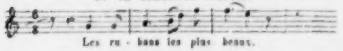

4. Trio magique.

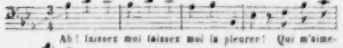

5. Air d'Azor.

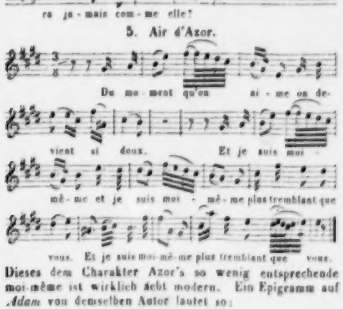

Dieses dem Charakter Azor's so wenig entsprechende moi-même ist wirklich echt modern. Ein Epigramm auf *Adam* von demselben Autor lautet so:

Monsieur Adam refait Gretry,
Cette idée est bouffonne,
Grotesque, et de plus l'on rit,
Il croit rajeunir, il détrit
Une illustre couronne;
C'est une erreur de son esprit
Que le public la lui pardonne!

Man sieht, dass es, trotz den schlechten Zeiten in Paris, doch noch manchen Verehrer der älteren französischen Musik gibt; leider können sie den Speculationen unserer modernen Componisten gegenüber nur klagen und sich mit dem Gedanken trösten, dass eine Zeit kommen wird, wo das Publikum, der Fadheiten der neueren Muse satt, sich wieder dem Besseren zuwendet.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. April. Die diesjährige Wintersaison ist vorüber. Von den zum Schlusse derselben noch stattgefundenen Concerten wollen wir nur die hauptsächlichsten berühren. Das des Vcellisten Herrn *Carl Schuberth* aus St. Petersburg, der von einem Ausfluge nach Leipzig u. s. w. zurückgekehrt ist, ging am 6. April vor sich. *Schuberth* besitzt, wie wir bereits bei Erwähnung seiner früheren hier gehaltenen Vorträge anführten, eine bedeutende, wenn gleich nicht unübertroffene Fertigkeit, aber sein Spiel lässt kalt. Den besten Beweis dafür lieferte die Vorführung einer Composition des unvergesslichen und noch von keinem Vcellisten erreichten *Romberg*, eines Capriccio über schwedische Lieder, welchem der Letztere Bogen ganz andere Wirkung zu verleihen wusste. Ueber den geringen Belang der *Schuberth*'schen Compositionen, von denen der Componist auch diesmal wieder einige vortrug, waltet unter Musikkennern kein Zweifel. Von ersteren kamen eine Masurka mit vorhergehendem Adagio und eine Fantaisie brillante über italienische Motive — aus Donizetti's Liebestrank — zu Gehör. Das Adagio ist von nicht übler Factur, dagegen steckt die Fantasie zwar voller Sprünge und sonstiger capriciöser technischer Schwierigkeiten, ist aber ohne allen musikalischen Gehalt. Ferner kam vor ein ebenfalls *Schuberth*'sches Quartett für drei Violoncelli und Contrabass, ziemlich sicher vorgetragen von den Herren *d'Arien*, *Lee*, *Berens* und *Nestler*.

Am 8. d. Mts. wurde in der grossen St. Michaeliskirche ein geistliches Concert zu mildem Zwecke unter Leitung des hiesigen Musiklehrers Herrn *Grund* gegeben, dessen Sängerpersonal grösstentheils aus den Mitgliedern der Gesangacademie bestand. *Beethovens* C dur-Messe, welche bereits im vorigen Monate anderweitig öffentlich vorgeführt worden war, bildete den Haupttheil. Sollen wir eine Parallele ziehen, so müssen wir aufrichtig gestehen, dass die diesmalige Aufführung der früheren, durch den Gesangverein des Herrn *Voigt* veranstalteten, bei Weitem nachstand. Wir vermissten diesmal die Präcision und Gediegenheit, überhaupt die Correctheit des Vortrags, durch welche die letztere sich so sehr auszeichnete. Die hinzugefügte Orgelbegleitung war durchweg viel zu stark registrirt, ein Fehler, dem ein sorgfältigerer Dirigent von vorn herein hätte abhelfen müssen. Es folgte das bekannte *Schuberth*'sche und zwar für's Violoncell arrangirte Ave Maria, gespielt von dem schon oben besprochenen Herrn *Carl Schuberth*. Eignen sich Arrangements eigentlich schon an und für sich nicht gut zu Concertvorträgen, so scheint die Wahl des vorliegenden offenbaren Mangel an Einsicht und Geschmack zu verrathen, dazu kam noch die in jeder Beziehung unkünstlerische schwerfällige und unästhetische Orgelbegleitung.*) Bei dieser Gelegenheit können

*) Des geehrten Correspondenten Meinung über diesen Künstler

wir nicht umhin, zu erwähnen, dass ungeachtet der hiesigen schönen Orgelwerke das Orgelspiel in der Regel gerade den schwächsten Theil unseres Musikwesens bildet. An den hiesigen Hauptkirchen befindet sich leider auch nicht ein einziger Organist, der auf das Prädicat eines Künstlers mit vollem Rechte Anspruch machen dürfte. Einige stehen hinsichtlich ihrer Leistungen sogar noch unter der äussersten Mittelmässigkeit. Es wird auch wohl in dieser Beziehung so leicht nicht anders werden, so lange wenigstens nicht, als man, statt sich zu bestreben tüchtige Künstler für dies Fach zu gewinnen, fortfährt, bei Besetzung der Organistenstellen diese als Retraiten oder Versorgungsplätze zu betrachten. — Die dritte Piece des Concertes bildete eine von einer Dilettantin gesungene *Händel*'sche Arie, der unmittelbar darauf und zum Schlusse desselben Meisters Hallelujah folgte.

In einem von Madame *Francisca Cornet*, der Gattin des abgetretenen Stadttheater-Directors, am 12. April im Apollosaale gegebenen Concerte führte dieselbe drei ihrer Schulerinnen dem Publicum vor: ihre Tochter, eine Demoiselle *Magner* und Demoiselle *Jacobson*. Die jungen Damen sangen recht brav; namentlich ist die Letzte der genannten im Besitze einer hübschen Stimme, vieler Fertigkeit und gut ausgebildeter Schule. Sie sang den Tadolinivalzer von Ricci, und ist bereits, wie wir hören, nach Königsberg engagirt worden.

In demselben Locale gab am 14. d. Mts. der Musiklehrer Herr *Grund*, unter dem Namen eines dritten diesjährigen philharmonischen, ein Concert, welches mit *Mendelssohn-Bartholdy*'s origineller Ouverture zum Sommernachtstraum begann, der die grosse, von Demoiselle *Beer* gesungene Sopran-Arie in F dur aus *Mozart*'s Don Juan folgte. Die mehr für das Zimmer als den Concertsaal sich eignende Stimme dieser angehenden Sängerin ist zwar angenehm, aber ohne Volumen; der Vortrag etwas gezwungen und manierirt. Der hiesige Pianist Herr *Otto Goldschmidt* versuchte sich an *Beethovens* grossem Esdur-Concerte, welches er im Allgemeinen mit vieler Fertigkeit spielte; aber, um *Beethoven* vorführen zu können, muss man in seinen Geist eingedrungen sein, und mit dem blosen Notenabspielen allein ist es noch lange nicht gethan. Die erwähnte Dem. *Beer* trug noch ein paar Lieder im kleinen Stil recht hübsch vor, und den Schluss bildete *Beethovens* herrliche Bdur-Symphonie, deren im Uebrigen gute Ausführung leider durch mehrfache Fehler der Blechinstrumente und durch einen barbarischen Paukenschlager, der das Reich allein haben wollte, beeinträchtigt wurde.

Das Theater anlangend, so wurde nach 23tägiger Pause das neu restaurirte Haus unter der nunmehrigen Direktion der Herren *Baison* und *Maurice* am 20. April eröffnet, und zwar mit *Webers* Jubelouverture, auf welche ein Festspiel von Dr. *Pratz* und sodann *Goethe*'s Egmont folgte.

Die erste Opernvorstellung fand am 22. statt. *Mozart*'s Don Juan war dazu ausersehen, und wurde mit theilweise neuer Besetzung gegeben, welche sich solchen Beifall erwarb, dass das Meisterwerk bereits zum zweiten Male wiederholt worden ist. Das neu engagirte Mitglied Herr *Clement* ist ein wackerer Don Juan. Im Besitz einer, namentlich im mittleren Register sehr volltönenden Baritonstimme, verbindet er mit correctem Gesange eine ausdrucksvolle Vortragsweise, der indessen gerade für diese Partie etwas mehr südliche Wärme zu wünschen wäre. Sein Spiel ist anständig, sogar nobel. So hätten wir denn einmal wieder einen ordentlichen Don Juan, eine Partie, in welcher eine gute Anzahl von Sängern gewöhnlich nichts weiter als einen liederlichen Weinreisenden zu veranschaulichen pflegt.

Herr *Schott* ist ein Bassist mit voluminösem Organ. Er gab den Comthur, und Herr *Knopp*, ein gut ausgestatteter Tenor, scheint alles Ernstes die in dramatischer Hinsicht eigentlich sehr dürftig ausgestattete Rolle des Don Octavio zu Ehren bringen zu können. Demoiselle *Michalest* sang die Elvira mit Beifall, und die Partie des Massetto, früher von Herrn *Brüning* unübertrefflich gespielt, aber herzlich schlecht, oder vielmehr gar nicht gesungen, hat in den Händen des mit kräftiger Stimme begabten Herrn *Kren* zwar nicht das umgekehrte Schicksal, könnte aber jedenfalls besser gespielt werden. Doch scheint Herr *Kren*, was Darstellung anlangt, nicht ohne gute Anlagen zu sein, und aus einer einzigen Debütrolle lässt sich kein definitives Urtheil schöpfen.

Vom früheren Personal waren in dieser Oper beschäftigt: Madame *Fehringer*, als Donna Anna, eine Partie, der sie, so schätzenswerth die Leistungen dieser Sängerin sonst auch sind, weder im Gesange noch in der Vortragsweise gewachsen erscheint. Herr *Bost* als Leporello ist als Sänger sehr brav, berücksichtigt aber mehr als unumgänglich nothwendig die Galerie. Demoiselle *Jacques* liefert eine etwas affectirte Zerline. Orchester und Chor leisteten Tüchtiges, nur hätten wir in der Maskenscene das Doppelorchester lieber auf der Bühne gesehen.

Ausserdem wurde *Lortzing*'s Zaar und Zimmermann am 26. gegeben, in welchem Herr *Röder* als Gast in der Rolle des van Bett auftrat, so wie an den beiden letzten Tagen dieses Monats die Montecchi und Capuleti und die Hugenotten. In letzterer Oper hörten wir Herrn *Erl*, vom k. k. Hofoperntheater zu Wien, als Gast, und Demoiselle *Hummel* vom Hoftheater zu Wiesbaden, Ersteren in der Rolle des Raoul, Letztere als Margarethe. Beide erwarben sich Beifall. Weniger Herr *Dalle Aste*, der als Marcel debutirte.

Weimar. Herr *Carl Schuberth*, erster Soloviolonccllist des Kaisers von Russland, vor Kurzem mehrfach in musikalischen und anderen Blättern mit vorzüglicher Auszeichnung genannt, ist in den letzten Tagen des April zu wiederholten Malen auch hier mit dem glänzendsten Erfolge aufgetreten. Er spielte zuerst privatissime am grossherzogl. Hofe, darauf in einem Hofconcerte, sodann im Theater und endlich im hiesiger Hauptkirche in einem

---

streitet mit der nachfolgenden von Weimar uns zugekommenen, so wie grossentheils auch mit allen in Leipzig ausgesprochenen. Doch schien uns das kein Recht zu ihrer Unterdrückung zu geben.
D. R.

zum Besten der Armen veranstalteten Concerte, und hatte sich bei allen seinen Leistungen einer Anerkennung zu erfreuen, wie sie hier stets nur Künstlern ersten Ranges zu Theil ward. Namentlich wurde er im Theater, wo sich allein die Stimmung des grösseren Publikums frei äussern konnte, sogleich beim ersten Auftreten mit lebhaftem Applaus empfangen, der sich nicht nur bei jeder vorgetragenen Nummer, sondern bei jedem Abschlusse einzelner Tongruppen, in wärmster Steigerung wiederholte. Während man sonst auch hier mehr und mehr angefangen hatte, die an anderen Orten so schroff hervorgetretene Gleichgültigkeit gegen musikalische Virtuosität zu theilen und so von einem Extrem auf das andere überzuspringen, konnte es einem Künstler von so hervorragenden Verdiensten, wie H. S. dennoch nicht schwer fallen, die musikalische Uebersättigung des Publikums so wie die sonstige Ungunst der Zeitumstände zu überwinden und Kenner und Laien für sich einzunehmen. Fragen nun aber unsere verehrl. Leser nach den Vorzügen dieses, seinem deutschen Vaterlande leider schon seit 12 Jahren entrückten Violoncello-Meisters, so beruhen sie, unsers Erinnerns, vorzüglich in einer ungemeinen Kraft, Fülle, Reinheit und Geschmeidigkeit des Tones, welcher seinem, wir möchten sagen: beseelten Bogenstriche, von pp bis zum ff hinan, stets in gleicher Schönheit entströmt; in einer, in solcher Vollendung vielleicht noch nicht dagewesenen Fertigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit in den schwierigsten Gängen, Passagen und Fiorituren, welche ihm, auch bei der rapidesten Schnelligkeit, im Ligato wie im Staccato stets mit gleicher Sauberkeit und ohne die sonst wohl vorkommende störende Beimischung allerlei lästigen Geräusches gelingen, und in einer wahrhaft hinreissenden Innigkeit und Zartheit der Cantilene, welche vorzüglich beim wiederholt verlangten Vortrage des *Franz Schubert*'schen Ave Maria den tiefsten Eindruck hervorbrachte. Fügen wir hinzu, dass dieser wahrhaft grosse Künstler auch als Componist für sein Instrument einen sehr bedeutenden Rang einnimmt, und die bereits bis zum Ueberdrusse ausgetretenen Pfade vermeidend, viel Neues und Eigenthümliches in solider Form Ausgegossenes bietet, so erklärt es sich wohl von selbst, wenn er, noch überdies begünstigt durch die Vorzüge einer interessanten und anziehenden Persönlichkeit, in allen Kreisen den günstigsten Eindruck hervorbrachte, der gewiss auch an anderen Orten nicht ausbleiben wird.

Feuilleton.

Der Violinist *Remmers*, dessen Tod wir S. 117 erwähnten, war am 12. Januar 1805 zu Jever im Oldenburgischen geboren (nicht, wie es am a. O. heisst, im Haag), erhielt den ersten Musikunterricht von seinem Vater, dem dortigen Musikdirektor, genoss dann die Unterweisung von *Ritz* in Berlin, wurde Mitglied der dasigen Kapelle, ging dann nach Russland (wo er zum Kammervirtuosen ernannt wurde), und vollendete seine Ausbildung in Frankreich. Durchreist hat er fast alle Länder Europa's, selbst in Ungarn und der Wallachei war er, seine letzte Reise führte ihn nach Holland, wo er am 28. Januar 1847 im Haag verstorben ist.

Am 25. April gab der bekannte Musikdirektor *Kluge* in der Paulinerkirche zu Leipzig ein Orgelconcert für milde Zwecke, und spielte darin: Fuge von *Händel*; Fantasie über italienische Volkslieder von *Corelli*; die B-A-C-H-Fuge von *Sebast. Bach*; Fantasie mit Variationen über ein englisches Thema von *Rinck*. — Frösl. *Simon* sang eine Arie mit obligater Orgel von der Composition des Concertgebers; eine Anzahl Dilettantinnen sangen Frauenchöre von *Mendelssohn-Bartholdy* und *Schubert*.

Fr. Kühmstedt, Musikdirektor am Gymnasium und Seminar zu Eisenach, ist zum Professor ernannt worden.

Die Prinzessin von Preussen hatte *Liszt* die sämmtlichen musikalischen Werke des Prinzen Louis Ferdinand geschenkt. *Liszt* hat über verschiedene Motive daraus eine Elegie geschrieben und sie der Prinzessin gewidmet.

Beethoven's Musik zu Egmont, mit verbindendem Gedichte von *Grillparzer*, ist in London bei Herrn *Wilson* mit glänzendem Erfolg aufgeführt worden.

Letztes Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. A-dur-Symphonie von *Beethoven*; — Chorgesang aus dem 16. Jahrhundert; — zwei Etüden für die Harfe, componirt und gespielt von *Godefroi*; — Arie aus *Mozart*'s Zauberflöte (in diesen heiligen Hallen), gesungen von *Alizard*; — *Méhul*'s Ouverture zum „Jungen Heinrich."

Bei der Abschiedsvorstellung der Mad. *Stoltz* in der Pariser grossen Oper ist eine neue Art von Huldigung angewendet worden: man begnügte sich nicht mit Blumen, Kränzen, Gedichten und dergl., sondern liess auch drei oder vier Paar Tauben durch das Haus fliegen.

Prudent, der Pianofortecomponist, hat vom König von Preussen die grosse Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. Er hatte ihm eine Composition über die Jüdin gewidmet.

Der deutsch-vlämische Sängerbund feiert sein diesjähriges Sängerfest am 27. und 28. Juni zu Gent. Zur Aufführung kommen: Bachscher aus *Mendelssohn*'s Musik zu Sophokles Antigone; — Meeresstille und glückliche Fahrt, von Kapellmeister *C. L. Fischer* zu Worsburg; — Chor aus *Bernhard Klein*'s Oratorium David; — Festcantate von *C. Loibl*, Domkapellmeister in Köln; — An der Vaterland, von *Conradin Kreutzer*; — Liederfreiheit, von *Marschner*; — Der Rhein, von *Joseph Panny*; — An die Sänger, von *Mendelssohn-Bartholdy*; — Kriegerszene von Kapellmeister *Fischer*; — Brudergesang, von *Eylbens*, von Antwerpen; — Syrie eleison, von *Emil Beaucourt*, von Gent; — Zang der Gentenaren, von *Mengal*, von Gent; — Ode Sapphica, von *Haussens*, von Brüssel.

In Potsdam ist *Lortzing*'s Waffenschmied zu Worms mit grossem Erfolg über die Bretter gegangen.

In Rohrau (Niederösterreich), bekanntlich *Joseph Haydn*'s Geburtsort, ist bei einem Brande dessen Geburtshaus ein Raub der Flammen geworden.

August Müser, der Berliner Violinvirtuos, ist von seiner Kunstreise durch Russland nach Berlin zurückgekehrt.

Bei der Tantième, welche die Berliner Hofbühnen gewähren, sind folgende Aenderungen eingeführt worden. Für ein Stück, das den ganzen Abend füllt, werden 7 Prozent gezahlt (bisher 10 Prozent), werden mehrere zusammen gegeben, für das Hauptstück 4½ (bisher 6 Prozent), für das Nebenstück 1½ (wie bisher), und beide Stücke sich ungefähr gleich, für jedes 2 (bisher 3) Prozent. Statt dass bei Opern der Componist bisher von diesen Sätzen ⅓, der Dichter ⅔ erhielt, empfängt jetzt der Componist das Ganze, und hat sich deshalb seinerseits mit dem Dichter zu verständigen.

Die Pariser Revue et Gazette musicale theilt in französischer Uebersetzung zwei Briefe mit, welche ein junger Flamänder, *Jerôme de Cocke*, Zeitgenosse *Luthers*, von Wittenberg in seine Heimat geschrieben haben soll, und worin er sich namentlich über *Luther's* musikalische Bestrebungen und Verdienste ausspricht. Herr *E. Fétis*, der Sohn des bekannten Brüsseler Gelehrten und Direktors des dortigen Conservatoriums, will diese Briefe unter alten Manuscripten, die er in einer Auktion erkauft, mit aufgefunden haben.

Auf der Pariser grossen Oper erschien ein neues Ballet in zwei Aufzügen, mit hübscher Musik von *Casimir Gide*; der Titel ist: Ozai. — Die komische Oper brachte ein neues Werk des talentvollen *Adrien Boieldieu* (des Sohnes vom Tondichter des Johann von Paris etc.), Namens: „Der Strauss der Infantin" (Le Bouquet de l'Infante), in drei Aufzügen, Buch von *Planard* und *Leuven*. Es gefiel sehr; c'est un succès d'acteurs, d'auteurs et de compositeur, sagt die Pariser Revue musicale.

Der schon durch andere Compositionen bekannte *Jakob Offenbach* gab in Paris ein „Concert dramatique", worin u. A. eine kleine Operette desselben: „Der Alkoven" vielen Beifall fand.

Dupres ist von seiner bekanntlich total verunglückten Kunstreise nach Deutschland wieder in Paris eingetroffen.

Der grosse französische „Musikverein des Westens" feiert dies Jahr sein Musikfest im Juni zu Niort. Aufgeführt werden folgende Stücke: am ersten Tage: Die Gefangenen Israel's, Oratorium in zwei Abtheilungen von *E. Delaveault* d. Jüng. (das Gedicht von seinem Vater); aus Niort gebürtig; — Stücke aus *Händels* Judas Makkabäus; — Der gefangene Kreuzfahrer, fünfstimmiges Madrigal von *Orlando Gibbons*; — Benedictus aus *Beethovens* C dur-Messe; — Stück aus *Marcello's* 20sten Psalm; — Gloria aus *Cherubini's* Messe in F. — Am zweiten Tage: *Beethovens* Pastoralsymphonie; — Ouverture zu Otello von *Rossini*; — Ouverture aus *Weber's* Freischütz; — ersten Finale aus *Rossini's* Wilhelm Tell; — zweiten Finale aus *Donizetti's* Lucia di Lammermoor.

In Paris starb der Flötist *Johann Georg Wunderlich*, 92 Jahr alt, früher einer der ersten Meister auf seinem Instrumente, lange Zeit hindurch Orchestermitglied an der grossen Oper und Lehrer am Conservatorium. Unter Anderen war auch *Tulou* sein Schüler. — In Algier starb der dortige Theaterdirektor *Honoré Curet*.

In Brüssel hat *Martinelli's* in Deutschland wohl wenig bekannt gewordene, obwohl in deutscher Uebersetzung bei Breitkopf und Härtel erschienene Oper: „Die Xacarilla" vielen Beifall gefunden.

Adolph Adam in Paris, bereits früher Ritter der französischen Ehrenlegion, ist zum Offizier derselben befördert worden. — *Félicien David* erhielt, auf Veranlassung seines Christoph Columbus, ebenfalls das Kreuz der Ehrenlegion.

An einer neuen Orgel hat man, anstatt des Ebenholzes, zu den Tasten schönes Robinglas angewendet, und seitdem haben mehrere Pianofortebauer angefangen, diesen Stoff auch zu Pianofortetasten zu verwenden. (Allgem. Modezeitung.)

Friedrich Kücken hat für seine Oper: „Der Prätendent" vom König von Würtemberg als Zeichen der Anerkennung eine goldene mit Brillanten besetzte Dose erhalten. Die Oper selbst macht fortwährend volle Häuser. — Der Saxitonist *Leithner* aus Wien, einer der Hauptdarsteller in der erwähnten Oper, ist zum Würtembergischen Kammersänger ernannt worden.

Am Himmelfahrtstage wurde in Berlin eine neue Messe von der Composition des dortigen englischen Gesandten Grafen von Westmorland aufgeführt.

Verdi's Ernani ist in Hannover durchgefallen.

In Wien ist eine Kantate: Die vier letzten Dinge, Buch von *Christoph Kuffner*, Musik von einem jungen Tonsetzer *Franz Krenn* aufgeführt und als ein viel versprechendes Erstlingswerk befunden worden. Die Kantate zerfällt in vier Abtheilungen: die erste schildert verschiedene Zustände des Lebens, und dann das Ende der Welt; die zweite enthält das jüngste Gericht; die dritte führt uns in die Hölle, die vierte in den Himmel.

Das Lahrer Gesangfest (Baden) sollte auf Verfügung des dortigen Oberamtes, „wegen des jetzt herrschenden Nothstandes" erst nach der Ernte gehalten werden; die Verfügung wurde jedoch wieder zurückgenommen, weil die Vorbereitungen zu dem Feste bereits zu weit vorgerückt waren, und letzteres findet daher in der früher bestimmten Weise Statt. Wie die herrschende Noth mit der fröhlichen Gesangesmuse in solchem Zusammenhange steht, ist freilich schwer abzusehen.

Thalberg hat in Hannover Concerte gegeben. Er spielte dabei auf einem Instrumente von *Persu* in Berlin, das allgemein als vortrefflich anerkannt wurde.

In Prag hat sich ein Pensionsverein für Militärkapellmeister gebildet.

Druckfehler. In Nr. 19. 4. Bl., S. 326, Zeile 6 von unten lese man statt Dominante — Unterdominante.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage bei **H. Hotop** in Cassel ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Spohr's Jubel-Fest
im Januar 1847.

8. broschirt. Preis 6 Silbergroschen.

Es dürfte hinreichend sein, die vielen Verehrer Spohr's nur auf das Erscheinen obigen Werkchens aufmerksam zu machen, indem wir nur noch bemerken, dass der Ertrag zur Unterstützung Nothleidender bestimmt ist.

Cherubini's
FANISCA,
Oper in 3 Acten,

Partitur mit italienischem Texte und unterlegtem Klavierauszuge, haben wir vorräthig und liefern dieselbe für netto 10 Thlr. 20 Ngr.

Leipzig, im Mai 1847.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Mai. **Nr. 21.** 1847.

Inhalt: Ueber *Félicien David's* neue Ode-Symphonie Christoph Columbus. — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Paris. Aus London. Aus Leipzig. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber Félicien David's neue Ode-Symphonie
CHRISTOPH COLUMBUS.

(Von Dr. *F. G. Bamberg*.)

David ist durch den ausserordentlichen Erfolg seiner „Wüste" zu einer Art von Berühmtheit gelangt. Die Sekte der St. Simonisten der er angehört, das Nationalgefühl der Franzosen, das sich so dankbar gegen Jeden erweist, der zum Ruhme der französischen Bildung beiträgt, die Gewinnsucht selbstsüchtiger Musik-Verleger endlich haben das unläugbare Talent des jungen Künstlers überschätzt und ihn dadurch jedem Unparteiischen gegenüber die Stellung erschwert. *David* hat dies auf seiner Reise nach Deutschland gewiss schmerzlich empfunden, und sein Erfolg würde bei uns ein ungleich grösserer gewesen sein, wenn man ihn weniger angepriesen und nicht mit *Mozart* und *Beethoven* verglichen hätte. Aber auch in Paris blieben die Folgen jener Ueberschätzung nicht aus, denn *David's* zweites Werk, Moses, wurde mit ungewöhnlicher Strenge beurtheilt und konnte sich den vielleicht allzuüberspannten Anforderungen des Publikums gegenüber nicht halten. Mit Christoph Columbus wollte *David* nun gleichsam in dritter Instanz appelliren und, Dank seinem günstigen Sterne, er hat den schwierigen Prozess gewonnen und die öffentliche Meinung seinem Talente freundlich zugewendet. Drei Dichter, die Herren *Méry*, *Ch. Chaubert* und *Sylvain Saint-Etienne* bearbeiteten ihm den einfachen Stoff zu einer Art von Cantate, der man an einigen, aber nur wenigen Stellen anmerkt, dass ein ächt poetisches Talent seine Hand dabei hatte, das *Méry's* nämlich. Das Libretto zerfällt in 4 Theile, wovon der erste die Abfahrt, der zweite eine Nacht in den Tropenländern, der dritte einen Aufruhr und der vierte die Ankunft in der neuen Welt behandelt. Die Einleitung ist kurz und gelungen, dem Charakter nach schildernd, aber nicht charakteristisch genug, als dass die erklärenden Worte die eben folgen dabei unentbehrlich wären. Die rezitirten Strophen beziehen sich dabei auf den Ozean, dem verkündet wird, dass er nunmehr die schönen Gefilde nicht ferner verbergen soll, da Columbus ihr Dasein ahne. Dieser tritt nun mit einem Rezitativ und einer Arie auf, in welcher er ausdrückt, wie er dem Rufe der Meeresgeister und der reizenden Aussicht auf herrlichen Lohn folge. Die Arie ist eine der besten Nummern des ganzen Werkes, was freilich nur die Verehrer älterer Musik, in deren Art sie geschrieben ist, anerkennen werden. Das lebhafte frische Bdur drückt ganz das Gefühl der Zuversicht und des festen Willens aus, das „Partons" ist schön und scharf accentuirt und die ganze Behandlungsweise erinnert an *Sacchini* und die alte neapolitanische Schule. Auch im folgenden Stücke hat *David* das Pathos der älteren Musik beibehalten, und ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, dass ihm im Solo und Chor, in welchem Columbus sich Treue schwören lässt, *Händel* vorgeschwebt habe. Doch ist dies nur bis zur Hälfte der Szene bemerkbar und im zweiten Theile wird der Rhythmus auf einmal moderner, der Chor bunter und greller, bis endlich ein kurzes, an sich lobenswerthes Nachspiel den wohlthätigen Eindruck des breiten, pathetischen Anfanges gänzlich verwischt. Hier tritt im Libretto die Dichterband hervor und zwar in einem rührenden Zuge, den wir um so höher zu schätzen wissen, als der erste Theil ohne ihn unfehlbar monoton hätte werden müssen. Eine rezitirte Strophe spricht uns von einer Braut die an Bord will, um den Geliebten noch einmal zu sehen. Wie fruchtbar wirkt ein so kleiner unerwarteter Zug nicht auf die Phantasie! Die ganze Schiffsmannschaft des Columbus wird uns dadurch menschlich näher gebracht, wir ahnen einen Herzens-Roman, wahre Begeisterung in demjenigen, der sein Liebstes im Heimathlande verlässt, um Ehre und Ruhm zu erringen. Der Bräutigam (Fernand) beginnt dies Abschieds-Duett, das in A moll elegisch im Style der *David*'schen Lieder anfängt, beim Ensemble in Dur übergeht und durch das Signal zur Abfahrt gleichsam unterbrochen wird. Eine effectvolle Fanfare zeigt die Abfahrt an, die am Ufer Zurückgebliebenen beginnen im Angesichte der scheidenden Brüder ein Gebet, dessen erster Satz, in B moll, von ernster und erhabener Wirkung ist. Der zweite Theil, der durch Worte und Tonart (B dur) einen hoffnungausdrückenden Gegensatz zum ersten, mehr düsteren, bilden soll, ist weniger gelungen. Das „prions" im Sopran könnte eben so gut „jouons" heissen. Dagegen ist der vom Schiffe herübertönende Gesang von günstiger Wirkung, wie denn überhaupt die ganze Szene nicht ohne dramatischen Geist behandelt ist.

Der zweite Theil ähnelt seinem Inhalte nach am

Meisten der „Wüste“. Die rezitative Strophe, die ihn eröffnet, beschreibt die Szene:

Des Meeres Grosse ist in Nacht gehüllt;
Die Winde schweigen, Roh' umgibt das Schiff;
Der Himmel rundet sanft sein Sternenzelt
Um tiefen Schlaf der Erd- und Wasserwelt.

Hieran schliesst sich ein Tongemälde von lieblicher Wirkung. Der Satz geht aus-Adur und bewegt sich meist in den Holz-Blase-Instrumenten, die den Zauber einer Tropennacht recht ausdrucksvoll schildern. An dieser Stelle trat mir die Dichterband zum zweiten Male entgegen, und es müsste sonderbar zugehen, wenn diese und die vorhin erwähnte nicht von *Méry* herrührte. Der Schiffsjunge, das Waisenkind, stimmt nämlich ein Klagelied an, und man hat in den Worten:

Va, petit mousse,
Dans un climat lointain;
La mer est douce
Pour le pauvre orphelin!

in der That wieder ein ganzes, und zwar ein rührendes poetisches Bild. Vielleicht kommt die edle Wirkung, die mir die blose Idee zu dieser Szene macht, theilweise auch auf Rechnung der Gewohnheit, dass man Schiffsjungen gewöhnlich von Grogz und den daheim gelassenen Dirnen singen lässt. Wie dem nun auch sein mag, Dichter und Componist haben hier einen glücklichen Wurf gethan, und ohne dass der „Chanson du mousse“ einen besonders grossen musikalischen Werth hätte, bringt er, da *David* noch obendrein den guten Einfall hatte, ihn von einem Knaben singen zu lassen, eine günstige Wirkung hervor. Ihm schliesst sich ein Gesang der Urgeister an, der ohne Worte hinter dem Orchester gesungen wird. Er ist im Ganzen recht effectvoll, wiewohl keine entschiedene Melodie in ihm hervortritt. An diese phantastische Szene schliesst sich der Chor der Schiffsmannschaft in D dur, der zu den besten des Werkes gehört. Hierauf singt Fernand eine Reverie, und fordert einen Seemann auf, ihm zur Erinnerung an die Heimath eine Ballade zu singen. Spanischen Charakter hat diese eben nicht, dahingegen geben ihr die begleitenden Castagnetten immerhin eine gewisse Farbe, die aber nur äusserlich wirken kann. Der darauf folgende Trinkchor der Matrosen wird von einem Orkane unterbrochen, dessen Darstellung nicht besonders originell genannt zu werden verdient. Ueberhaupt sind wohl die Mittel zur Beschreibung von Stürmen und Gewittern bereits erschöpft, namentlich wenn sie rein schildernder Art sein soll. Ich werde besser unten noch Gelegenheit haben, von diesem Mi[illegible]nde bei Nachahmungen von Natur- und anderen Szenen zu sprechen, und will hier nur kurz erwähnen, dass [illegible]n der Musik geistige Mittel gibt, im Hörer die Vorstellung von einem Sturme zu erwecken, ohne dass ein solcher wirklich nachgeahmt wird. Als schlagendes Beispiel sei hier der Sturm in der Einleitung zu *Gluck's* Iphigenia in Tauris erwähnt, der durch eine einzige sich steigernde Figur dargestellt wird und nicht allein die Illusion vollständig befriedigt, sondern ganz dem Pathos des Stückes angemessen ist. Er ist nicht romantisch, [illegible]t pittoresk, nicht sinnlich objektiv, sondern rein geistig wiedergegeben. *David* gehört überhaupt viel zu wenig zu den innerlich erregten Naturen, als dass er das Aeussere zur inneren Verarbeitung in sich aufnehmen und als geistiges Eigenthum ausdrücken sollte. Er bleibt im Gegentheil gern in äusseren Situationen verloren und beschreibt daher auch mehr als er eigentlich darstellt. Während des Sturmes erheben die Matrosen ein Gebet, dem das Unwetter zu weichen scheint. Das Meer beruhigt sich endlich und unter wiederholtem Ertönen des Trinkchores schliesst der zweite Theil.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Aus *Dresden*. (Die Oper.) Wenn wir auf die Zeit zurückblicken, die zwischen unserem letzten Operubericht in d. Bl. und dem verflossen ist, den wir so eben beginnen wollen, da sollte uns eigentlich wohl bange werden ob der Fülle des Stoffes, die uns da zu überwältigen drohen möchte. So wenigstens sollte man meinen. Aber wir dürfen uns und unsere freundlichen Leser leider damit trösten, dass das wirklich so arg gar nicht sei — leider, sagen wir: denn allerdings, bei unserer Bühne sollte wohl von Rechtswegen eine frischere Regsamkeit, eine potenzirtere Lebensthätigkeit sich offenbaren, als wir das im Ganzen rühmen dürfen. Unser Personal ist gross, und wenn allerdings zugestanden werden muss, dass für so manche Hauptfächer genügende Repräsentanten uns fehlen, so liesse sich doch in Betreff der Vorführung von Novitäten mehr leisten, wenn man die Kräfte gehörig vertheilen und benutzen wollte, da man doch einmal von der in gewissem Maasse wenigstens sehr wohl durchführbaren Vertheilung der Rollen mit Rücksicht auf die Individualität der Darsteller ziemlich abzusehen scheint.

An Neuigkeiten hatten wir im verflossenen Wintersemester, der Zeitfolge nach: *Lortzing's* Waffenschmied, *Halévy's* Musketiere der Königin, *Gluck's* Iphigenia in Aulis; neu einstudirt ging *Herold's* Zampa in Scene. Da sich aber unsichwer voraussehen liess, dass die letztgenannte Oper bei der hiesigen Besetzung nicht lange auf dem Repertoir sich halten werde, so wäre die Zeit vortheilhafter auf das Einstudiren einer wirklichen Novität verwendet worden. Derlei Rücksichten scheint man indess nicht zu kennen, und bedauerlicher Weise gewinnt es sehr oft den Anschein, als ob irgend eine Oper, die durch einen einflussreichen Sänger oder eine dito Sängerin (um einer einzelnen Partie willen, in der sie zu glänzen gedenken) zur Aufführung mit irgend welcher Dringlichkeit anempfohlen wird, dann auch sofort auf dem Repertoir erscheinen müsste. Allerdings lässt sich dem Repertoir erscheinen müsste. Allerdings lässt sich eine Berücksichtigung derartiger Vorschläge sehr wohl rechtfertigen. Denn wer möchte einem Künstler den Wunsch verweigern, in einer seiner Individualität angemessenen, soit-disant dankbaren Partie sich dem Publikum zeigen, und dadurch sein Repertoir bereichern zu wollen? Wer möchte einer Direktion einen Vorwurf machen, wenn sie tüchtigen Mitgliedern sich nach Mög-

lichkeit gefällig erweist? Aber es wird dabei wohl zu berücksichtigen sein, dass die Künstler nicht selten durch äusserliche Momente bei derartigen Vorschlägen unbewusst sich leiten lassen, und dass sie nicht selten einen Erfolg zu erringen sich schmeicheln in Partieen, welche ein unbefangenes Urtheil von vorn herein als unpassend und darum erfolglos für sie wird bezeichnen müssen. Es wird daher wohl zu berücksichtigen sein, dass die höhere, leitende Idee, welche bei jeder gut geordneten Bühne der Feststellung des Repertoirs zum Grunde liegen müsse, durch derartige Einschiebungen nicht zu stark alterirt, wohl gar gänzlich neutralisirt werde — dass endlich nur in sehr seltenen Fällen um einer einzelnen Persönlichkeit willen die Gesammtkräfte einer Bühne für längere Zeit und in voraussichtlich unfruchtbarer Weise in Anspruch genommen werden dürfen, nur vielleicht um jene, auf Kosten dieser, glanzen zu lassen. Wohin sollte es führen, wenn man allen Mitgliedern diese Wahlfreiheit zugestehen wollte? Und da das natürlich nicht angeht (denn eine derartige Ochlokratie und daraus resultirende Zerrüttung des gesammten Repertoirs kann und wird keine, auch nicht die schwächste Direction sich jemals gefallen lassen), so wird bei etwaiger Gewährung eines solchen Vorzuges mit grosser Umsicht, mit aufmerksamer Berücksichtigung der Verhältnisse zu verfahren sein, wenn nicht die Direction sich wohlbegründeten Vorwürfen des übrigen Personals wie des Publikums ausgesetzt sehen will. Trifft eine derartige unfreie Wahl Novitäten, so wird sich eben darin eine Rechtfertigung für dieselbe finden lassen, insofern eine prompte Vorführung derselben zu den unabweislichen Pflichten einer umsichtigen Bühnenleitung gehört. Ganz anders aber gestaltet sich die Sache, wenn es sich um Wiederbelebung älterer, vom Repertoir verschwundener Stücke handelt: es sind da alle einschlägigen Punkte mit verdoppelter Sorgfalt zu erwägen, und nur wenn ein ganz entscheidendes Uebergewicht zu Gunsten des älteren Werkes sich herausstellt, mit seiner Inscenirung zu verfahren.

In diesem, unseres Dafürhaltens wohl zu beachtenden Unterschiede liegt auch der Grund, weshalb mir z. B. die Aufführung von *Halévy's* Musketieren durchaus gutheissen, obwohl der Erfolg derselben unter den hiesigen Verhältnissen vorauszusehen war, und dagegen die Inscenirung des Zampa nicht zu rechtfertigen vermögen, obwohl die letztgenannte Oper ohne Zweifel mehr künstlerischen Werth hat als die erstgenannte — der Erfolg war bei beiden derselbe: ein paar Mal ohne sonderliche Theilnahme wiederholt, und dann wahrscheinlich für immer, wenn nicht die Noth einmal sehr gross wird (wir haben schon das Ansetzen von vier verschiedenen Opern an einem Tage erlebt!), in die Archivschränke neben unzähligen Schicksalsgenossen feierlich beigesetzt zu werden. „Wo kein Fortschritt, da ist Rückschritt — einen Stillstand gibt es nicht!“ — Gilt dieser Ausspruch auch in der Kunst (und wir bezweifeln das keinen Augenblick), so muss unsere Oper auf retrograder Bahn sich befinden, denn von einem Fortschreiten ist in dem letztverflossenen halben Jahre nichts bemerklich geworden, man müsste denn den Umstand den Fortschritten beizählen wollen, dass unser Repertoir seit jener Zeit noch schwankender und principloser, die Besetzung so mancher Opern eine unerklärlichere, die Ausführung vieler derselben — und häufig gerade der tüchtigsten und gediegensten Werke — eine noch mangelhaftere geworden zu sein scheint. Unsere Oper ist in ein Stadium der Verwirrung, ja man möchte sagen der Zerrüttung gerathen, aus dem sie nur durch eine vollständige Reorganisation gerettet werden kann. Aehnliches freilich macht sich jetzt bei allen deutschen Bühnen geltend, und gern gestehen wir zu, dass wir in Einzelnheiten noch so manche Vorzüge vor vielen derselben haben, freuen uns, dass in einzelnen Punkten wieder ein Streben nach dem Besseren, Seitens der Oberleitung, sich merklich mache, und sind nicht unbillig genug, eine totale Regeneration nach allen Seiten hin plötzlich zu verlangen. Wäre doch eine solche bei jeder grösseren, am Meisten bei einer Hofbühne unmöglich. Aber wir würden bei Weitem freudiger jeden, auch den kleinsten Fortschritt (dahin rechnen wir die neuerdings erfolgte innere und äussere Verbesserung unseres Chores, die theilweise erfolgte, theilweise dem Vernehmen nach projectirte Entlassung unverwendbarer Mitglieder, das jetzt immer ernstlicher hervortretende Streben der Direction, die im Personal vorhandenen bedeutenden Lücken auszufüllen und der deutschen Nationaloper ein klar heraustretendes Uebergewicht über die ausländische zu verschaffen) — wir würden auch die leiseste Spur eines Fortschrittes bei Weitem freudiger begrüssen, wenn dieselbe als Folge einer höheren leitenden Idee erschiene, wenn nicht überall der Mangel eines durchgreifenden, künstlerischen und kunstfördernden Princips so schroff hervorträte, so dass an die Darstellung eines in allen seinen Theilen abgerundeten, wohlverbundenem Ganzen, eines lebenvollen und lebenswarmen Kunstorganismus gar nicht gedacht werden zu können scheint, während doch mit einzelnen zufälligen, wenn auch ganz wohlgemeinten Verbesserungen keine nachhaltige und dauernde Erhebung erreicht werden kann.

Frau *Schröder-Devrient* hat während dieser Zeit, nach Ablauf ihres vorher bewilligten dreimonatlichen Urlaubes ihr neues Engagement wieder angetreten, und als Romeo in *Bellini's* bekannter Oper mit grossem und wohlverdientem Erfolge debutirt. Es ist jedenfalls merkwürdig, wie viel die Künstlerin selbst als Sängerin jetzt noch zu wirken vermag, wenn sie ihre Stimmmittel mit weiser Oekonomie verwendet, wenn wir auch nicht läugnen wollen, dass ein nicht mehr zu vermeidendes Sichtbarwerden von physischer Anstrengung in einzelnen Scenen, zum Theil auch manifestirt durch ein sehr hörbares Athemnehmen, den reinen Eindruck in etwas abschwächt, und dass wir wünschen müssen, die Künstlerin wolle mehr noch von jeglicher Uebertreibung im Spiele sich fern halten, die ja so leicht in leidige unkünstlerische Effecthascherei ausartet. Auch als Klytemnestra in *Gluck's* Iphigenia in Aulis hat sie sich als äusserst vortrefflich bewährt, obwohl die eben angedeuteten Desideria auch hier sich aufdrängten. Welchen Zweck man aber bei diesem kostspieligen Engagement verfolge, wird nicht klar, wenn man sieht, wie die Regie dem

Fräul. *Wagner* — einem sehr klar und bestimmt ausgesprochenen Mezzosoprane, dem die Höhe vom zweigestrichenen As an nur durch Forciren gelingt — eine Anzahl von Partieen jener Künstlerin (Euryanthe, Valentine, Norma u. s. w.) übereignet hat, und im Begriffe zu stehen scheint, dies Beginnen fortzusetzen. Da scheint uns schon die Kassenpolitik nicht sonderlich beobachtet, und es will uns denn doch zu wenig bedünken, wenn Frau *Schröder-Devrient* in drei Monaten nur zehn Mal auftritt. Hat man einmal des Engagement abgeschlossen, so suche man wenigstens von der unläugbaren Genialität der Künstlerin für die Kunst (wie für die Masse, so materiell letzteres klingt!) wirklich Nutzen zu ziehen. Und wenn es allerdings erforderlich ist, sich demnächst ernstlich nach einer Prima donna assoluta zum Ersatze umzuschauen, so wolle man wenigstens nicht aus irgend welchen Rücksichten sich auf eine junge Sängerin beschränken, deren ausserordentlich schöner Stimmfonds wie ungemeiner Fleiss vollste Anerkennung verdient, deren Individualität indess dem unbefangenen Beobachter als für jenes Rollenfach ganz ungeeignet erscheinen muss. Es ist überhaupt merkwürdig, was man Fräul. *Wagner* Alles zumuthet: Irma im Maurer, Baronin im Wildschütz, Susanne im Figaro, Euryanthe, Valentine, Norma, neuerlichst auch noch die Elvira im Don Juan und die Alice in Robert dem Teufel — noch merkwürdiger aber, dass sie selbst und ihre musikverständige nächste Umgebung dergleichen ruhig und zufrieden mit anschen kann. Bei solcher Vielseitigkeit — wir wiederholen: die Stimme ist ein Mezzosopran — nun „da hört freilich Alles auf!“

Fräul. *Thiele* befestigt sich seit einiger Zeit immer entschiedener in der Gunst des Publikums. Haben wir schon vor längerer Zeit ihre Gilletta als eine treffliche Leistung anerkannt, hinter welcher indess ihre übrigen auffallend zurückblieben, so scheint sie dieselben jetzt mehr in's Niveau zu erheben. Ist ihr doch neulich als „Regimentstochter“ selbst eine Fülle von Blumen und Kränzen gespendet worden, eine hier im Ganzen glücklicherweise noch seltene Ovation, auf die wir übrigens auch nicht den mindesten Werth legen, da die Motive derselben sehr häufig nichts weniger als künstlerischer Natur sind. Die Herren *Schuster* und *Curty* sind entlassen, die Fräul. *Wächter*, *Marburg* und *Claus* sollen es dem Vernehmen nach werden. Das Alles sind keine bedeutenden Verluste, doch werden sie immer Hemmungen bereiten, da wenigstens bis jetzt von Ersatz nichts verlautet, und unsere Bühne überhaupt mit den Engagementsgastspielen kein sonderliches Glück zu haben scheint. Ein Herr *Schiele* von Wien, der als Tonio (Regimentstochter) sehr wenig angesprochen, als Oktavio (Don Juan) eine beklagenswerthe Erscheinung war, ist vorläufig zur Aushilfe engagirt worden. Wozu soll das führen? Auf wie lange vorhalten? — Ein junger Tenorist, Herr *Arnold*, hat im Robert (als Waffenschmied) zum ersten Male die Bühne betreten; ob er Bühnentalent besitzt, wird sich jetzt noch schwer entscheiden lassen. Dass seine sehr hübsche Stimme in dem halben Jahre, seit er auf Kosten der Direction dramatischen Gesangunterricht genossen, nicht unbedeutend verloren habe, ist eine bedauerliche Wahrheit; liess es sich unter den obwaltenden Verhältnissen doch kaum anders erwarten. Tüchtige Theaterschulen thun uns dringend Noth, aber dann freilich auch tüchtige, gründlich gebildete Lehrer für dieselben!

Das Gastspiel eines Herrn *Hessel* vom Rostocker Theater als Peter Iwanow im Czaar ging spurlos vorüber; nicht minder das scheinbar improvisirte eines Herrn *Procop* von Carlsruhe als Papageno, das weit eher geeignet war, Bedauern zu erwecken als Beifall, da dem Gaste auch alle Requisite, die Partie mangelten, ja er nicht einmal im Dialog fest und sicher sich erwies. Wie kann man nur solche Leutchen hier auftreten lassen, da man doch ohne Zweifel in der vorangegangenen Probe über ihre totale Unfähigkeit in's Klare kommen muss?

Gleichzeitig verbunzte (Verzeihung dem Ausdrucke, aber er scheint der bezeichnendste!) ein Fräul. *Wiedemann* von Königsberg in Pr. die „Königin der Nacht“ auf das Fürchterlichste. Gänzlich falsche und unangenehme Tonbildung, unausgeglichene Stimmregister, eckige, holprige Coloratur, Mangel jeglicher Bravour und jeder Spur von Adel oder Geschmack im Vortrage, dabei noch schlechter Dialog und eine merkwürdige Kälte der gesammten Darstellung — da mag man sich wohl leicht einen Begriff von der Leistung machen. Ist denn wirklich eine so grundlose Verblendung möglich, dass ein, bis auf gekrümmte Haltung, vortheilhaftes Aeussere und eine an sich angenehme, auch bei richtig geleitetem Studium wohl für Coloraturausbildung geeignete Stimme schon zum Auftreten in solchen Partieen, wohl gar zum Engagement an den ersten Bühnen befähige? Und doch scheint es so, und diese Selbsttäuschung, diese eitle Selbstüberschätzung, dieses (vielleicht naive) Verkennen aller Kunstanforderungen könnte Einem wirklich bisweilen, wäre sie nicht in jeder Rücksicht allzubeklagenswerth, ein Lächeln ablocken! Auch als Prinzessin im Robert hat die genannte Dame das obige Urtheil durchweg bestätigt, und da hat selbst das Publikum, das bei der „Königin der Nacht“ in gewohnt unverständiger Weise die gezirpten hochsten Töne noch applaudirte, sich zu keinem forcirten Enthusiasmus hinreissen lassen. Fräul. v. *Riese* von Lemberg machte mit ihrer einzigen Gastrolle (Donna Anna im Don Juan) ebenfalls kein sonderliches Glück. Gern sehen wir von jeder unbilligen und unpassenden Vergleichung ab, und da müssen wir denn offen gestehen, dass die junge Künstlerin trotz mancher Mängel und Schwächen sich als eine recht talentvolle und tüchtige erwiesen hat, der eine wärmere Aufnahme zu wünschen gewesen. Zu jenen rechnen wir vorzugsweise den Uebelstand, dass es ihr nicht gelingen will, eine Gleichmässigkeit der Tonstärke über das zweigestrichene G hinaus zu erzielen, dass diese höheren Chorden stets bedeutend schwächer erklingen, wenn auch die geistige Tonfärbung dieselbe bleibt; dann aber eine gewisse Ruhe der Darstellung, welche zwar keineswegs zur Kälte wird, aber doch die Fülle der Leidenschaft nicht zur Anschauung kommen lässt, ohne welche eine Anna nun einmal nicht zu denken ist. Wollen wir auch gern zugestehen, dass einige Befangenheit die volle freie Entwickelung wie der Stimme so des Spieles gehemmt habe, so will

es uns doch bedünken, als müssten der jungen, sehr ansprechend ausgestatteten Künstlerin colorirte Particen besser zusagen, und wir bedauern, sie nicht in einer solchen gehört zu haben. Leichte, flüssige, durch geistigen Hauch belebte Stimme, eine gute Methode, frische und perlende Coloratur, ein angemessen empfundener und geschmackvoller Vortrag, und gerundete, wenn auch nicht im höheren Sinne plastische Spielformen, die sich zwar noch nicht immer ganz willig der Empfindung des Momente anfügen, haben uns wohlthuend angesprochen. Die Künstlerin sang beide grosse Arien sehr zufriedenstellend (die zweite aber zu langsam, wie denn Herr Kapellmeister *Wagner* wieder mehrere Tempi, z. B. das des Maskenterzettes, des Duetts: „Reich mir die Hand" u. s. w. in dieser Weise vergriff); die grossen Recitative hätten indess noch schärfere Ausprägung ertragen, wie wir auch dem Duett des ersten Acts mit Oktavio mehr Tiefe der Empfindung gewünscht hätten. Die ganze Vorstellung des Don Juan (16. April) muss wieder in ihrer Gesammtheit als eine unwürdige bezeichnet werden, wie wir das schon bei der vorjährigen (21. März 1846) bedauerlicher Weise haben thun müssen. Fräul. *Wagner* mag Alles sein, nur keine Elvira! Wir sehen ab von dem zu frühen Einsatz in der grossen Arie, der durch einen Sprung des Orchesters glücklich verdeckt ward. Aber diese unreine Intonation, diese grell forcirten Töne, diese zerhackte Coloratur, diesen heulende Portament, dieses unkünstlerische Hervortreibenlassen der starken Stimme in den Ensembles, dieser kalte, rein äusserliche Vortrag, dieses eckige Spiel — lieber den Don Juan gar nicht hören, als in solcher Weise. Auch Herr *Mitterwurzer* befriedigte in der Titelrolle eben so wenig wie im vorigen Jahre, obwohl ihn seine Erscheinung so sehr für diese Rolle unterstützt; Herrn *Dettmer's* Leporello fehlte der natürliche Humor, es erschien Alles gemacht, erdacht, und wir glaubten in den besseren Scenen stets den Figaro desselben Künstlers zu sehen. Dass er in seiner Arie (im ersten Acte) mehr denn acht Tacte lang im voll ausgesprochenen Zwiespalt mit dem Orchester sich befand und erst bei der Permate diese ohrzerreissenden Dissonanzen sich lösten, ist uns kaum erklärlich. War der Sänger zu aufgeregt, um sich helfen zu können — wusste der Dirigent das Unheil nicht gut zu machen? Jedenfalls sind solche Störungen bei unserer Bühne und in klassischen Werken ganz unverzeihlich.

Jetzt stehen uns zunächst Gastspiele des Herrn *Eberius* von Wiesbaden, des Fräul. *Zerr* von Wien, dem Vernehmen auch der *Viardot-Garcia* nebst noch so manchen anderen bevor. Wir werden auf dieselben seiner Zeit zurückkommen.

Ueber die hiesige silberne Jubelfeier der Aufführung des Freischütz haben Ihre Leser schon die betreffende Notiz erhalten. Mehr lässt sich darüber nicht sagen. Wir wollen noch nachträglich bemerken, dass Frau *Kaiser-Ernst*, über deren Gastspiel, als Valentine, wir im vorigen J. berichteten, nach längerer Unpässlichkeit hier noch ein Mal als Amine (Sonnambula) auftrat, in dieser Partie aber, während sie in der früheren angesprochen, sonderbarer Weise fast gänzlich Fiasco machte. War sie noch nicht gänzlich wieder hergestellt? Spielte sie mit Unlust? Sagt die Partie ihr überhaupt nicht zu? Wir müssen das dahingestellt sein lassen, und wollen nur an dies Factum anknüpfend die leider oft genug aus den Augen gesetzte Lehre den Künstlern an's Herz legen, niemals für Gastspiele Rollen zu wählen, die ihrer Individualität nicht vollständig entsprechen, und sich dabei nicht vom momentanen Erfolg auf der heimischen Bühne blenden zu lassen, sondern in dieser Rücksicht sich stets einer strengen, unnachsichtigen Selbstkritik zu unterwerfen. Ohne diese gedeiht nichts Tüchtiges, und die durch Leichtsinn in dieser Beziehung oftmals herbeigeführten trüben Erfahrungen, ja unausgleichbare Erfolge, sollten doch wohl endlich die Künstler zur Vorsicht reizen!

(Fortsetzung folgt.)

Pariser musikalische Zustände.

(Beschluss.)

II.

Conservatoir - Concerte.

Viel Neues ist uns in diesen berühmten Concerten diesmal nicht geboten worden; das Publikum das sie zu besuchen pflegt, ist an *Beethoven*, *Mozart* und *Haydn* so gewöhnt, dass es das Unbekannte und besonders das neuere fast regelmässig kalt aufnimmt. Das erste Concert brachte die 52. Symphonie von *Haydn*, einen Chor aus Paulus, ein Violin-Concert von *Beethoven*, ein Offertorium von *Hummel* und die Freischütz-Ouverture; das zweite, die Pastoral-Symphonie, Chöre aus Idomeneus, ein Concert von *Servais* (Hmoll), ein Motett von *Mozart* und die Ouverture zu Euryanthe. Ausserdem kamen bisher noch zur Aufführung: Die Gmoll-Symphonie von *Mozart*, ein Chor von *Leissring*, die sämmtliche Musik zu den Ruinen von Athen, die Adur-Symphonie von *Beethoven*, eine Sicilienne von *Pergolesi*, das Esdur-Concert von *Beethoven*, eine Arie von *Händel* und die Ouverture zu Oberon. Für das nächste Concert ist angekündigt: eine neue Symphonie von *Onslow* und die Bdur von *Beethoven*. Die 9te Symphonie, die im letzten Concerte gegeben werden sollte, konnte wegen der Unordnungen bei den Proben nicht aufgeführt werden. Was ich oben von der Kälte des Conservatoir-Publikums bei neuen Stücken sagte, bestätigte sich auch bei der Aufführung der Musik zu den Ruinen von Athen, von welcher nur das bereits Bekannte entschieden gefiel.

Im letzten Concert, das Sonntag den 28. März stattfand, sang Fräulein *Babnigg* aus Dresden eine Scene und Arie von *Beethoven* mit grossem Beifalle. Sie hat ihre schönen Stimmmittel hier bei *Garcia* ausgebildet und wird, wie wir hoffen, in Deutschland Glück machen. Dürften wir der jungen, gewiss talentvollen Sängerin einen Rath geben, so wäre es der, weniger schwere Stücke zu singen, ein Missgriff, den sich Fräul. *Babnigg* hier namentlich in Privat-Soireen hat zu Schulden kommen lassen.

Ausser den Abonnements-Concerten gibt die Gesellschaft am Charfreitag und Ostersonntag noch 2 grosse Soireen, die sich von den anderen in der Regel nur dadurch unterscheiden, dass die Gesangstücke die man wählt, geistlicher Art sind. Für diesmal hat man *Cherubini*'sche Kirchenmusik gewählt, die mehr bewundernswürdig als erbaulich ist. Ausserdem kommen *Mendelssohns* A moll-Symphonie und die *Mozart*'sche in D dur zur Aufführung. Der alte *Habeneck* will den Orchesterstab noch nicht ganz niederlegen; sein ganzes Leben ist mit den Conservatoir-Concerten so innig verwachsen, dass er vor dem Tode zu leben aufhören würde, wenn er die geliebten Tonmassen nicht mehr leiten könnte. *Habeneck* ist alterschwach; die an ihm so viel gerühmte Energie fängt an ihn zu verlassen, und es ist in letzterer Zeit öfter vorgekommen, dass er mitten im Concerte zu dirigiren aufhören musste.

III.

Sänger und Virtuosen.

Von Sängerinnen hat dieses Jahr Mad. *Knispel* (früher Fräul. *Betty Fischer*) in den Pariser Concert-Sälen Aufsehen gemacht. So viel ich weiss, ist diese talentvolle Künstlerin auch in Deutschland auf das Vortheilhafteste bekannt, denn schon im Jahre 1843 zeichnete sie sich beim Niederrheinischen Musikfeste neben Fräul. *Schloss* entschieden aus. Ein Jahr darauf hat *Schindler* in der Cölner Zeitung das Talent der jungen Sängerin fast enthusiastisch anerkannt, und wir erinnern uns sehr wohl noch der öffentlichen Stimmen über ihre Leistungen bei der Einweihung der Ludwigs-Säule in Darmstadt, über ihr Auftreten in Leipzig, London u. s. w. Mad. *Knispel* wurde hier in mehreren ausehnlichen Künstlerkreisen, Salons und Concerten mit grösstem Beifalle aufgenommen und besonders von *Halévy*, *Rosenhain*, *Kalkbrenner*, *Onslow* u. s. w. auf das Vortheilhafteste beurtheilt. *Garcia* äusserte laut seine Freude über ihr schönes Talent und fand Vergnügen daran, ihr die Arie: „Ah perfido" von *Beethoven* neu einzustudiren, die sie denn auch im Concerte von *Servais* mit ausserordentlichem Beifalle sang. Den schönsten Erfolg hatte sie aber am Abende zuvor in einer Soirée beim Banquier *Leo*, wo sie, inspirirt durch die Anwesenheit *Spontini's*, *Chopin's* und anderer Kunstnotabilitäten, welche sie mit Lobeserhebungen über ihr Talent wahrhaft überhäuften, die Freischützarie und ein Lied von *Schubert* sang. Schade, dass die Künstlerin Paris sobald verliess, um nach London zu gehen; wir sind überzeugt, dass sie im nächsten Jahre hier allgemeine Anerkennung finden wird, da ihre Stimme einen seltenen Wohllaut und ihre Gesangsfertigkeit einen hohen Grad von Ausbildung erreicht hat.

Ueber *Valerie von Rupplin* habe ich Ihrer Zeitung schon im vorigen Jahre berichtet. Sie ist es, die in den letzten Jahren hier den deutschen Gesang am Würdigsten vertreten hat, und wenn man die Vorliebe die man hier in den gebildeteren musikalischen Kreisen für letztere hegt, in Anschlag bringt, kann es nicht befremden, dass Fräul. v. *Rupplin* die Lieblingssängerin der Verehrer deutscher Gesangsweise geworden ist. Das vor Kurzem von ihr veranstaltete Concert lieferte hiervon einen offenbaren Beweis, und die Gesellschaft, die sich zu demselben eingefunden hatte, liess allein schon beurtheilen, in welchen Kreisen das Talent der Künstlerin Anerkennung gefunden hat. Fräul. v. *Rupplin* sang die bekannten Variationen über: „Steh' nur auf holder Schweizertraub" von *Pixis*, ferner ein Duo aus der Favorite, ein Tyrolerlied von *Lachner*, la Quetuse von Mad. *Puget* und die Sopran-Partie eines Quatuors von *Rossini*. Alle diese Stücke verschafften ihr einen wahren Erfolg und liessen ihr Talent in den verschiedenen Arten des deutschen und italienischen Gesanges bewundern. Die Künstlerin wird sich, wie wir hören, der Bühne widmen, und zu diesem Zwecke vorerst nach Italien gehen. Wir zweifeln keinen Augenblick an ihrer Carriere als dramatische Sängerin.

Ueber *Berlioz*, der bekanntlich im Augenblicke Concerte in Petersburg gibt, sind von dort aus hier glänzende Nachrichten eingetroffen. Der Reinertrag seines ersten Concertes soll sich auf 12,000 Rubel belaufen, was allerdings sehr bedeutend wäre. *Berlioz* schlägt im Norden Schlachten mit dem Feuilleton des Journal de Debats und mit den in Aussicht stehenden Impressions de voyage. Französisches Lob lieben die Russen über alle Massen.

Das Virtuosenthum in Paris hat in der That eine Höhe erreicht, die man nicht genug bewundern kann, und es heisst eine Feuerprobe bestanden haben, wenn man hier zu einiger Auszeichnung gelangt. Dies ist diesen Winter auch dem 13jährigen Klavierspieler *Alfred Jaell* aus Triest gelungen, einem Talente, das unstreitig in die erste Reihe der Klavierspieler gesetzt zu werden verdient. Der Raum gestattet uns hier nicht, auf die Eigenschaften im Spiele des jungen Künstlers einzeln einzugehen, und wir müssen es bei der blosen Angabe bewenden lassen, dass sein Erfolg hier ein entschiedener war. Grösseren und noch verdienteren Beifall errang *Willmers*, dessen Kraft und Vollendung im Spiele man nicht genug bewundern konnte. Weniger wollte bisher *Dühler* gefallen; sein Vortrag des *Beethoven*'schen Es dur-Concertes im Conservatorium hat kalt gelassen.

Die Concerte des Prinzen von der Moskwa, in ihrer Art das Schönste und Genussreichste was Paris je zu Stande gebracht hat, finden in diesem Jahre nicht so Statt. Mangel an Theilnahme ist Schuld daran; die armen Millionäre vom Fauburg St. Germain wollen während der schlechten Zeiten keine extraordinären Ausgaben machen, und so steht zu befürchten, dass dieses glänzende und in seiner Art einzige Institut ganz eingehen wird.

Für diesen Verlust hat uns *Hallé* mit seinen Quartettsitzungen einigermassen entschädigt. Es fehlte hier bisher an öffentlichen würdigen Aufführungen klassischer Kammermusik, und *Hallé* hat sich das Verdienst erworben, die Theilnahme an diesem so fruchtbaren Zweige der Kunst wieder kräftig anzuregen. *Alard*, *Franchomme* und mehrere andere ausgezeichnete Virtuosen un-

So machen die Menschen es auch.
Sie wollen selbst auf ganzer Haut nicht schlafen,
Sie machen sich muthwillig viel zu schaffen,
O schändlicher Gebrauch!"

Liesse sich die Gradation des Mehr oder Weniger auch auf das Verfehlte anwenden, so könnte man hier die Frage aufwerfen, ob denn in diesen Versen das Drollige, welches bezweckt wurde, in höherem Grade verfehlt worden sey, als in den neuen Opern von X, Y, Z, oder wie die Herren sonst heissen mögen. In jenem Verse, so schlecht er auch ist, erkennt man doch eine gewisse Rüstigkeit, der nur die Bildung gänzlich abgeht; aber in den neuern Opern fällt uns oft, (den gänzlichen Mangel an Bildung abgerechnet), auch noch eine leidige nüchterne Zahmheit sehr beschwerlich, und um so beschwerlicher, wenn noch die Affektation der sogenannten poetischen Trunkenheit und Kraft sich dazu gesellet. —

Ueberhaupt darf man dem genannten Kapellmeister, der hier als der Repräsentant einer nicht geringen Anzahl von Kritikern angesehen werden kann, in dem Punkte keineswegs Recht geben, dass er die Travestie, die sich sehr wohl für die Oper eignet, daraus zu verbannen wünscht. Immerhin mögen es Hannibal und Pompejus seyn, die dem Parterre die wunderlichsten Possen vorsingen, wenn es nur wirklich poetische Possen sind, und jene Namen werden dadurch eben so wenig von ihrer sonstigen Würde verlieren, als Sokrates durch die „Wolken des Aristophanes" bey denen verlieren kann, die dies ergötzliche Stück auf die rechte Art zu geniessen verstehen.

Es ist, meines Erachtens, schon eine Stufe zur ächten Oper zu gelangen, jene Lustigkeit, die die meisten ältern Versuche der Deutschen in dieser Gattung bezeichnet. Freylich äussert sie sich nicht wenig materiell, und es ist uns nicht zuzumuthen, dass wir die Opern vom „Ochsenschlachten" und „Bierbrauen," welche etwa vor einem Jahrhunderte zu Hamburg und Eisenach erschienen, mit eben dem Vergnügen geniessen sollen, als sie die Könige jener Feste damals geniessen mochten; aber wir werden doch, wenn wir billig seyn wollen, nicht gar zu hochmüthig darauf hinblicken dürfen. Denn wahrlich, hier ist mancher köstliche witzige Einfall verborgen, der wohl die kleine Mühe verdient, ihn in zierlichere Worte einzukleiden. Derbheit ist nicht Rohheit und Rohheit nicht Gemeinheit. Von dieser Seite betrachtet dürfte es denn auch ein höchst erspriessliches Unternehmen seyn, eine vollständige Geschichte der deutschen Oper zu schreiben, an der es uns, in dem Sinne wie ich sie mir denke, noch gänzlich mangelt. Allerdings wäre die Sache nicht leicht, und ausser dem eisernen Fleisse, der dazu erforderlich wäre, um die bestaubten Bibliotheken zu durchsuchen, bedürfte es noch eines vielseitig gebildeten Geschmacks; denn Einseitigkeit würde hier, vorzeilig genug, das delestur über Manches aussprechen, das nicht der Natur, sondern nur der Konvention widerspräche. Der Unternehmer eines solchen Werks würde, um zu seinem Zwecke zu gelangen, nicht blos die wirklichen Operndichter, sondern so viel als möglich auch alle merkwürdigen altdeutschen Dichter zu studiren haben*), um überhaupt in Hinsicht ihres Strebens zu einer bessern Totalansicht zu ge-

*) Ich gestehe gern, dass dies ein mühseliges Unternehmen sey, denn der altdeutschen Dichter sind weit mehr, als man sich gewöhnlich vorzustellen pflegt; selbst, wenn man blos die beachten will, die bedeutenden Einfluss auf ihre Zeitgenossen gehabt haben. So erzeugte blos der Meissnische Kreis in einer nicht gar langen Periode folgende 9 merkwürdige Poeten: Flemming, David Schirmer, Buchner, Schoch, Michael Schirmer, Kaspar Ziegler (zu unterscheiden von dem bekannten Heinrich Anshelm von Ziegler), Wenzel, Menke und Corvinus. — Noch ungleich fruchtbarer war Schlesien.

terstützen ihn in seinem Unternehmen und bilden, von seiner sichern und geschickten Hand geleitet, ein Ensemble, das selten seines Gleichen hat. Der Einfluss *Halle's* in den höchsten Kreisen von Paris konnte ihm allein die allen öffentlichen Concerten verschlossenen Räume des Conservatoirs verschaffen, die für seinen Zweck so günstig sind. Im Conservatoir-Gebäude befindet sich nämlich ausser dem grossen Concert-Saal auch noch ein kleiner, in welchem in der Regel die Prüfungen der Zöglinge stattfinden. Dieser Saal ist unserem Künstler zur Verfügung gestellt, aber wegen der ausserordentlichen Theilnahme, deren sich das Unternehmen zu erfreuen hatte, zu klein befunden worden. Es war Anfangs nur ein kleiner Cyclus von Concerten angezeigt, zu denen man sich dergestalt drängte, dass bald darauf ein zweiter nöthig wurde. Möge das Andenken an die Genüsse, die dem Publikum in diesem Jahre zu Theil wurden, im nächsten noch frisch genug sein, um Herrn *Halle* eine gleich lebhafte Theilnahme finden zu lassen.

Das letzte Concert der Gazette musicale gehörte zu den interessantesten der ganzen Saison. Herr *Brandus*, der neue Eigenthümer des bedeutendsten musikalischen Organes in Paris, hat sein Haus zu einem Mittelpunkte künstlerischen Lebens und Treibens gemacht, dessen Einfluss auf die hiesigen musikalischen Zustände nicht ausbleiben wird. So fanden sich Männer wie *Servais*, *Vieuxtemps* u. s. w. gern bereit, den Salon und das Concert des Herrn *Brandus* durch ihr Talent zu verherrlichen. *Alard*, *Armingaud*, *Ney* und *Chevillard* trugen in letzterem ein *Mozart*'sches und ein *Haydn*'sches Quartett vor, *Ponchard* und Mad. *Cinti-Damoreau* sangen mehrere Stücke, und nur *Servais* konnte ihnen die Ehre des Abends streitig machen. Seine Phantasie über die berühmte Romanze von *Lafont* ist ein düsteres und etwas gedehntes Stück, das keinen so stürmischen Enthusiasmus erregte, als die Caprice über Themata aus dem Barbier von Sevilla. In dieser letzteren Composition zeigte sich *Servais*' Talent am vielseitigsten.

Bei *Brandus* sind in letzterer Zeit wieder höchst interessante Compositionen von *Stephen Heller* erschienen, über die ich mir später zu berichten vorbehalte.

Einen ausserordentlichen Erfolg hatte vor einigen Tagen das Concert des Violoncellisten *Seligmann*, den hier viele über *Batta* und *Offenbach* setzen, und zwar mit um so grösserem Rechte, als er von der Manier der beiden Letzteren, die das Violoncell zu einem süsslichen und stets schmachtenden Instrumente macht, durchaus frei ist. *Seligmann's* Spiel ist kräftig und zart zugleich: er ist aller Schwierigkeiten die auf dem Instrumente zu überwinden sind, vollkommen Herr, aber er übertreibt sie nie bis zur Bizarrerie und will nicht, wie viele seiner Concurrenten, auf Unkosten der Schönheit charakteristisch sein. In dieser Beziehung kann sein Talent nicht genug geschätzt werden, denn namentlich in Paris hat man täglich Gelegenheit, die Kräfte zu bewundern, die, in einer falschen Sucht nach Originalität, ohne alle Wirkung bleiben und sich selbst nicht einmal zum Bewusstsein ihres falschen Prinzipes erheben. *Seligmann* ist ein ächtes durch und durch musikalisches Talent, das auch in anderen Zweigen der Kunst zu schönen Hoffnungen berechtigt.

Der in den vornehmeren musikalischen Kreisen so sehr beliebte Violinist *Panofka* ist von *Lumley* in London für die Direction des Chores der italienischen Oper mit einem brillanten Gehalte engagirt worden. Es thut einem Deutschen immer wohl, wenn er derartige gewiss ehrenvolle Wahlen auf seine Landsleute fallen sieht. *Panofka*, dessen musikalische Bildung, vereint mit einem schönen productiven Talente, den ihm anvertrauten Funktionen vollkommen gewachsen ist, wird jenem Posten gewiss Ehre machen und wahrscheinlich auch im nächsten Jahre zur Bekleidung desselben berufen werden. Die Nachricht, dass die Concerte des Prinzen von der Moskwa wahrscheinlich ganz ihrem Ende entgegengehen, mag für ihn doppelt unangenehm sein, da der Prinz Willens war, ihm die Direktion derselben zu übertragen, sobald Aufführungen mit grossem Orchester stattfinden sollten.

Dieser Tage ist hier viel Rühmliches von einer Symphonie des Herrn *Theodor Goury* gesagt worden, die der junge talentvolle Componist auf eigene Kosten hat aufführen lassen. Er wollte sich, wie man zu sagen pflegt, selbst einmal hören, was in Paris nicht weniger als 600 Franken kostet. Es ist unbegreiflich, warum die hiesigen Componisten, da sie vom Conservatoir denn doch einmal so gut als ausgeschlossen sind, nicht zur Bildung einer musikalischen Gesellschaft schreiten, in welcher jeder Beitragende seine Compositionen zur Aufführung bringen könnte. Der Plan würde, von tüchtigen Kräften in's Werk gesetzt, gewiss bald allgemeinen Anklang finden.

Elwart's Musik zu Alceste, die Herr *Hypolite Lucas* nach Euripides für das Odéon-Theater bearbeitet hat, ist mittelmässig. Bei der ersten Aufführung kam es zu öffentlichem Skandal, aber die neue Direktion des Odéon-Theaters liess Tags darauf in allen Journalen ausschreien, das Stück habe einen ungeheuren Erfolg gehabt. Zugleich zeigte der Musikalienhändler *Bernhard Latt* an, dass für die ersten 3 Vorstellungen keine Plätze mehr zu haben wären; als ich aber die 3te Vorstellung besuchte, war das Haus zur Hälfte leer. —

Von *Halévy* wird im letzten Conservatoir-Concerte eine Art Cantate: „Prometheus" aufgeführt, auf deren Erfolg man hier allgemein gespannt ist.

Am Schlusse dieses Berichtes habe ich noch einer glänzenden Erscheinung zu erwähnen, die selbst *Servais* den Rang streitig macht: der *Vieuxtemps*'. Sein erstes Concert hat ein hier unerhörtes Furore gemacht und das Publikum mitten in seinem Ueberdrusse wieder erinnert, dass es doch noch ächte Virtuosen gibt. Das Concert, das *Vieuxtemps* von seiner eigenen Composition vortrug, erregte wahren Enthusiasmus, das Publikum stellte sich auf Stühle und Banke und schrie aus vollem Halse. *Vieuxtemps* wird nach einem 2ten Concerte, das er gleich darauf ankündigte, nach London reisen und gewiss auch dort einen ähnlichen Triumph feiern. Ich kenne keinen Violinspieler, der hier in Paris einen ähnlichen Eindruck hervorgebracht hätte.

London. Coventgarden. — Die Eröffnung der neuen italienischen Oper im Coventgarden-Theater hat endlich Statt gefunden. Einen furchtbareren Andrang der Neugier sah London lange nicht. Wenige Minuten nach Eröffnung der Zugänge war das Haus mit Zuschauern überfüllt, die mit gierigen Blicken in dem noch unerhellten Raume herumschweiften.

Als aber der herabgelassene Kronleuchter sein Lichtmeer ausgoss, wurde die Menge durch den prachtvollen Anblick zu Beifallsbezeugungen hingerissen. Das Parterre ist tiefer gelegt, die Decke erhöht, wodurch eine ausserordentliche Höhe gewonnen. Die alten Galerieen und offenen Logen sind verschwunden. An ihrer Stelle ziehen sich sechs Logenreihen durch das ganze Haus. Das Parterre ist beträchtlich erweitert, und dadurch sehr bequem und luftig geworden. Die Verzierungen des Innern zeigen Pracht und Geschmack. Aus blauem Grunde wachsen goldene Früchte, Blumen und Laubwerk hervor, zwischen welchen weisse Satyrn, Amorettien und Bacchanten schweben. Die unterste Logenreihe wird von Caryatiden getragen. Das Schönste aber ist die Decke, welche in Paris gemalt worden. Eine Flut von goldenem Sonnenschein strömt von der Mitte aus, wo der Kronleuchter hängt, nach allen Seiten hin und verliert sich nach und nach in tiefstes Blau. Am Rande ergötzt noch eine Reihe sinnbildlicher Figuren das Auge. Doch auch Mängel machen sich bemerkbar. Die Draperieen der Logen, von carmoisinrothem Damast, sind zu schreiend. Auch die Geländer an den Logen sind zu hoch; man sieht von den Zuschauern wenig mehr als die Köpfe, und wenn sie sich zurückneigen, scheinen die Logen ganz leer zu sein. So genoss man an diesem Abende den Eindruck einer glänzenden Versammlung erst, als sie sich bei Anstimmung des Nationalgesanges von ihren Sitzen erhob.

Die Wirkung der Musik muss in einem so grossen Raume an verschiedenen Punkten verschieden sein. Von der höchsten Logenreihe aus, wo der Klang des Orchesters am Sichersten zu beurtheilen sein möchte, hört man im Piano die kleinste Note, die zarteste Verzierung deutlich, hingegen klingen die Forte etwas schwächer, als man von der grossen Masse der Instrumente erwarten dürfte. Freilich bringt ein volles oder ein leeres Haus auch hier sehr verschiedene Wirkungen hervor, und muss man erst mehrere Vorstellungen und von verschiedenen Punkten aus angehört haben, um ein sicheres Urtheil in dieser Beziehung fällen zu können.

Das Orchester ist unter *Costa's* Leitung ausgezeichnet, und folgt dem Kommandostabe in Tempo und Ausdrucksnuancen mit grosser Sicherheit und Gewandheit. *Costa* wurde, als er auf seinem Platze erschien, von dem Publikum mit stürmischem Applaus empfangen.

Semiramis hatte die Ehre, den Reigen der heurigen Opernsaison zu eröffnen. Schöne Effekte sind der Musik nicht abzuläugnen, doch fehlt ihr die Mannichfaltigkeit des Styls, welche bei einer so düsteren Handlung unerläßlich ist, wenn das Interesse nicht ermatten soll. Sie gibt indess den Hauptsängern hinlängliche Gelegenheit, ihre Kunst zu entfalten, und insofern war die Wahl eine glückliche zu nennen. Die Gruppirung des Chores, der Märsche und Aufzüge, die Mannichfaltigkeit der prächtigen, farbenreichen Kostüme, welche in glänzender Beleuchtung prangten, übertrafen Alles, was wir bisher in der italienischen Oper gesehen hatten. Madame *Grisi* führte ihre Rolle mit grosser Energie und Kunstgewandtheit durch. Die schönste Wirkung liegt in ihren rührenden Mitteltönen. Von leidenschaftlichen Momenten lässt sie sich leicht hinreissen, wodurch sie zuweilen die Herrschaft über ihre Stimme verliert. Madem. *Alboni*, welche als Arsace debutirte, besitzt einen umfangreichen Contralt von schönstem Klange. Ihre Intonation ist stets rein; Rouladen und Verzierungen perlen nett hervor; die tiefen Töne haben schöne Fülle. Lebendigeres Gefühl und rührenderer Ausdruck wäre ihr jedoch zu wünschen. Ist die *Alboni* indessen auch keine *Brambilla*, so bleibt sie doch eine ausgezeichnete Künstlerin, welche in dieser Rolle ganz auf ihrem Platze war. *Tamburini* ist stets eine angenehme Erscheinung, und nahm sich in dem Kostüme des Assur vorzüglich schön aus. Er besitzt eine ausgezeichnete Persönlichkeit für die Bühne. In Leichtigkeit und Zierlichkeit des Vortrags scheint er noch zugenommen zu haben, und was er an Rouladen in einem Athem herauszuperlen vermag, ist wirklich merkwürdig. Leider sind seine tieferen Töne schwach und unwirksam. Dies empfindet man jedoch weniger in den Arien und Duetten, als in grösseren Ensembles. Der Tenor *Lavia* hat eine gute Stimme und singt brav. Nach der Oper wurden wie gewöhnlich alle Sänger gerufen, und mit einem Regen von Blumen überschüttet. Von dem Ballet „die Odaliska" ist wenig zu sagen. Es war ein misslungenes Werk. Der Geschmack des Publikums ist in letzterer Zeit durch herrliche Leistungen in diesem Fache zu verwöhnt worden, um sich noch mit Mittelgut begnügen zu können. Ein ungeheures Balletpersonal erscheint zwar auf der Bühne, aber ohne künstlerische Gruppirung. Man empfindet den Mangel malerischer Vertheilung und Verbindung der Massen, so wie Geist und Leben in der Handlung. Kurz, das Ballet taugte nichts, und war ein Missgriff, was sich an diesem aufgeregten Abende sichtbarer machte, als wohl sonst der Fall gewesen wäre.

Her majesty's Theater.

Jenny Lind trat Mittwoch den 5. Mai zum ersten Mal in *Meyerbeer's* Robert der Teufel als Alice auf. Die Zeitungen haben uns viel von dem Enthusiasmus erzählt, den sie in Berlin und Wien entzündet, aber schwerlich kann er sich mit dem Brande in London messen! Noch nie war die Neugier einer grossen Stadt zu einem solchen Grade gestiegen, noch nie hatte eine Künstlerin höhere Volksgunst genossen, bevor sie auf der Bühne erschienen. Am Hof, in der City, in den Läden, auf den Strassen, überall war die Rede nur von *Jenny Lind*. Herr *Bunn*, der ihr einen Prozess entgegenwarf und die 50,000 Fr. Entschädigung ausschlug, der alle Journale mit Protestationen und Briefen überschwemmte und ihr Auftreten verhindern wollte, hat der Künstlerin und seinem Rival *Lumley* einen ungeheuren Dienst geleistet. Alle Lobhudeleien der Welt hätten Beiden nicht so genutzt, als diese Feindseligkeiten!

Seit vier oder fünf Tagen kündigten ungeheure Zettel mit rothen Riesenbuchstaben, an allen Ecken und Enden angeklebt, das erste Auftreten der *Jenny Lind* an. Die Billets sind zu fabelhaften Preisen verkauft worden. Ein Sperrsitz kostete 5 bis 6 Pfd. Sterling, Logen des ersten Ranges sind mit 20 Guineen bezahlt worden! Um zu begreifen, was der Ruf in einer Stadt wie London ist, muss man wissen, dass die Einnahme an diesem Abende 60,000 Fr. betrug; künftigen Freitag wird sie auf 70,000, Sonnabend auf 80,000, vielleicht noch höher steigen! denn die Schauspieldirektoren können nach Umständen die Preise erhöhen, und schon ist auf fünf Vorstellungen kein Billet mehr zu haben.

Meyerbeer, welcher seine Oper selbst dirigiren wollte, was man in allen Zeitungen pomphaft ankündigte, ist nicht gekommen, hat aber *der Lind* wöchentlich fünf bis sechs Briefe geschrieben, und anstatt seines Namens jedesmal, wie er sonderbarer Weise gewohnt, einen neuen Orgelpunkt unterschrieben.

Das Orchester spielte, trotz der Gewandtheit seines Dirigenten, diesmal ein wenig unsicher. Die ganze Oper wurde freilich in zehn Tagen einstudirt, und die Musiker haben nur vier Proben gehabt.

Der Saal schimmerte von Glanz und Reichthum. Die Königin, Prinz Albert, die Königin Wittwe, die Herzogin v. Kent, Herzog v. Cambridge nebst Gemahlin, alle Minister, Gesandte und eine Menge berühmter Personen, deren sorgfältige Aufzählung ich den englischen Journalen überlasse, wohnten der Vorstellung bei. Ausser den anscheulichen gelben Draperieen, die mich vom fernern Besuche dieses Theaters abhalten werden, war der Anblick prachtvoll und majestätisch.

Die Rollen waren folgendermaassen besetzt: Alice, *Jenny Lind*; Isabelle, Mad. *Castellan*; Robert, *Fraschini*; Raimbaut, *Gardoni*; Bertram, *Staudigl*; Oberpriester, *Bouché*. Diese eingelegte Rolle hat mich gar nicht befriedigt; und sie ist nicht die einzige Neuerung, welche die Oper erlitten. Das Werk ist längere Zeit schon in seiner ursprünglichen Gestalt treu übersetzt in Italien gegeben worden; und hätte man hier dasselbe gethan, würde es auch nichts geschadet haben. Sie werden sehen, welchen sonderbaren Roberto il Diavolo uns die Theatercensur, welche der Lord Kammerherr ausübt, an diesem Abende im Theater Ihrer Majestät aufgetischt hat.

Als die Königin in ihrer Loge erschien, empfing sie ein dreimaliger donnernder Applaus. Unmittelbar darauf begann die Ouverture. Als der Vorhang in die Höhe ging, trat eine wunderbar gespannte Stille augenblicklich ein.

Fraschini und *Staudigl* sitzen, dem Zuschauer zur Linken, an einem Tische. Ersterer ist ein sehr schöner Mann, von mittlerer Statur, muskulös und kräftig; er hat eine herrliche Stimme, und singt mit ungewöhnlicher Kraft und Leichtigkeit aus voller Brust heraus. Aber die Rolle des Robert ist vielleicht diejenige, welche ihm am Wenigsten zusagt, und er musste sie in zehn Tagen einstudiren! Zudem taugt sein Spiel nichts; er ist immer linkisch und verlegen auf der Bühne, diesen Abend aber war er in beständiger Angst. Den Geist, eine Rolle aus sich selbst herauszuschaffen, hat ihm die Natur versagt, und gerathen hat er die Oper niemals. So konnte er nichts, als von Zeit zu Zeit einige glänzende Töne hinwerfen; nur in den Ensemblestücken fand er Gelegenheit, den Reichthum seiner bewundernswürdigen Stimme zu entfalten.

Nach dem Trinkchor, der den Wein in Gift hätte verwandeln können, so schlecht und falsch wurde er gesungen, erhob sich *Fraschini* und sang, den Becher gegen das Publikum haltend: „Berühmte Ritter, euch trink ich zu!“ Aber die Zuhörer schienen diese Artigkeit nicht hoch aufzunehmen, und applaudirten nur aus Höflichkeit ein wenig.

Einen Augenblick darauf singt *Bertram* mit leiser Stimme zu Robert: „Euer undankbares Vaterland“. Diese ersten Worte schien das ganze Auditorium nur erwartet zu haben, um den berühmten deutschen Sänger mit Applaus und lauten Bravo's zu begrüssen. Dieser erhob sich ernst, trat zwei Schritte vor und legte die Hand auf's Herz. Sein Kostüm ist einfach und duster; die Maske originell. Die vordere Hälfte des Kopfes ist kahl, ein einzelner Haarstreif steht struppig empor, als blume er sich stolz und aufrührerisch gegen den Himmel empor. Der feine, zu beiden Seiten hinaufgespitzte Schnurrbart, und der ebenfalls nach spitz zulaufende Bart am Kinn, verlängern sein Gesicht auf widrige Weise und geben ihm den Ausdruck von Bosheit und höllischer Spötterei. *Staudigl's* Stimme hat den seltenen Umfang von drittehalb Octaven; vom tiefen Es bis zum hohen G kommt jeder Ton mit gleicher Schönheit, Fülle und überraschender Leichtigkeit hervor. Uebrigens schien es ihm so unangenehm zu sein, italienisch singen zu müssen, dass es ungerecht wäre, ihn nach dieser ersten Probe streng beurtheilen zu wollen. Seine Aussprache ist wirklich komisch, und selbst den Engländern, die doch eben auch keine tiefen Kenner des toskanischen Dialektes sind, bei sie auf.

Auch *Gardoni*, welchen das Publikum und darunter besonders die Damen sehr protegirte, wurde mit lang anhaltendem Applaus empfangen. Er sang seine Ballade und sein Buffo-Duett wunderschön. Aber die dreitausend Zuschauer, welche in den Logen, Sperrsitzen, auf der Galerie und im Parterre zusammengepresst waren, hatten nur einen Gedanken, nur einen Wunsch, *Jenny Lind* zu sehen und zu hören.

Ihren Empfang zu beschreiben, ist unmöglich. Die Explosion dauerte an zwanzig Minuten, und hielt nur auf Augenblicke an, um mit erneuter Gewalt loszubrechen. Die Sängerin wusste zuletzt gar nicht mehr, wie sie ihre Rührung und Dankbarkeit ausdrücken sollte. Sie verneigte sich bis zur Erde, faltete die Hände, schlug die Augen gen Himmel, trat weiter und weiter vor bis an den Rand der Bühne, und wendete sich mit einem solchen Ausdrucke von Bescheidenheit, Dankbarkeit und Glückseeligkeit gegen die Logen, dass sie alle Welt bezauberte. Ihre Züge sind nicht regelmässig, aber sie hat sehr schöne blonde Haare und blaue Augen, aus denen Blitze schiessen, sobald ihre Physiognomie sich belebt. Ihre Stimme füllt den Saal vollkommen aus, und man verlor nicht die geringste Nuance. Die Schönheit, Rein-

heit, Frische und Glanz der höheren Octaven sind überraschend. Die mittleren Töne waren im Anfang ein wenig umschleiert, wurden aber bald eben so schön und rein als die übrigen. *Jenny Lind* muss ein bewunderungswürdiges Talent besitzen, um zu singen wie sie gesungen hat, wenn man ihre ungeheuere Anstrengung an diesem Abende bedenkt.

Welchen Geschmack, welche Feinheit und Eleganz bis in die geringsten Details entwickelte sie gleich in ihrer ersten Romanze: „Geh', sagte sie“. Welche Reinheit der Intonation, und dabei welches Verständniss der Scene, welche Leidenschaft, welches Feuer, welche Seele! denn *Jenny Lind* ist eine so ausgezeichnete Darstellerin wie die *Falcon* es in ihre schönsten Tagen war. Die Zweifler wollten vor ihrem Debut nicht recht an sie glauben. Wir wollen erst selbst sehen und hören, sagten sie. Ihre Stimme mag reizend sein in einem kleinem Raume, aber auf unserer Bühne! Sie wird weder in London noch in Paris die wunderbaren Erfolge erringen, wie in Deutschland. Jetzt hat sie die Probe bestanden. In England, in Frankreich, in Italien, überall wo sie erscheint, wird sie die Massen aufregen und die Kenner entzücken. Sie, die vorher kein Italienisch verstanden, hat es in drei Wochen gelernt, und spricht es vollkommen aus. Es ist eine der reichsten, begabtesten und glücklichst organisirten Naturen, welche wir je auf dem Theater gesehen haben. Der Himmel hat dieses Kind des Nordens mit allen Anlagen verschwenderisch ausgestattet, und die Kunst hat das herrlich angelegte Werk vollendet.

Nach den Triumphen und Hervorrufen des ersten Aktes fürchtete ich für Mad. *Castellan*. Die Arie der Isabelle neben der *Jenny Lind* zu singen, schien mir eine gewagte Aufgabe für jede Sängerin. Aber stellen Sie sich mein Erstaunen vor, als der Vorhang aufging, und — der dritte Akt begann! Der Lord Kammerherr hatte den zweiten Akt ohne Weiteres gestrichen, und nicht eine einzige Stimme im ganzen Hause erhob sich gegen diese unverzeihliche Verstümmelung! Wie glücklich *Meyerbeer*, dass er in Berlin geblieben!

Jenny Lind war über allen Ausdruck bewundernswürdig in ihrer grossen Scene, im Duett und im Terzett. Man muss sie gesehen haben, wie sie im tödtlichen Schreck das Kreuz umklammert, sich dann erhebt, höher und höher, und im himmlischen Glaubensmuth den schrecklichen Bertram niederschmettert. Drei Mal musste sie das Lied: „Als ich die Normandie verliess“ wiederholen. Man hätte es zum vierten Male verlangt, wenn sich nicht ein Theil des Publikums diesem Unsinn energisch entgegengesetzt hätte. Nein! Nein, rief man von vielen Seiten; Schande, Schande, eine Künstlerin so anzustrengen.

Die Scene der Nonnen hat bedeutende Veränderungen erlitten. Zuerst sind es keine Nonnen mehr, sondern nur Damen, welche übrigens, im Vorübergehen bemerkt, allerliebst waren. Das Balletpersonal hat überhaupt sehr schöne Figurantinnen. Alcdona sind die Gräber beseitigt worden. Eine solche Entweihung hätte sich das englische Publikum nicht gefallen lassen. Die veränderten Nonnen werden von beiden Seiten auf die Bühne geschoben, und Robert und die Aebtissin müssen auf der Erde würfeln, was den armen *Fraschini* sehr verlegen zu machen schien.

Die Aebtissin, welche aber eine blose Kastellanin geworden, wurde von Mlle. *Rosati*, einer Tänzerin aus Mailand, dargestellt. Sie hat eine sehr schöne, geistreiche und ausdrucksvolle Gestalt, und tanzt mit sehr viel Leichtigkeit, Lebhaftigkeit, Grazie und Präcision. Zu Paris würde sie unfehlbar Aufsehen erregen.

Der vierte Akt ist wieder beträchtlich verlangert und verändert; ich kenne den Vandalen nicht, der es gethan, würde ihn aber auch nicht nennen, um *Meyerbeer's* gerechte Rache nicht auf sein schuldbeladenes Haupt zu leiten.

Wir trafen hier auf eine alte Bekannte, die wir unterwegs verloren: Isabellens Arie. Nach der Art wie Mad. *Castellan* sie sang, begriff ich nun wohl, warum man sie im zweiten Akte weggelassen, nicht aber, warum sie im vierten nachgebracht wurde. Kurz, in diesem unglücklichen Akte vereinigte sich Alles, Mad. *Castellan* und *Fraschini*, das Orchester und die Chöre, um das Herz des Componisten zu zerreissen, wenn er zugegen gewesen wäre. Ich will zur Ehre Londons hoffen, dass man diesen Akt bei den folgenden Vorstellungen ganz weglässt. Denn so wie er heute erschien, ist er ein Kriminalverbrechen gegen *Meyerbeer*.

Bei *Jenny Lind's* Erscheinen wurde der Himmel wieder heiter, und die Beifallsbezeugungen stürmten von Neuem los. Es ist aber auch nicht möglich, den erhabenen Kampf des Engels des Lichts und der Unschuld gegen den Geist der Finsterniss im letzten Terzett mit höherer Begeisterung, hingebenderer Zartlichkeit, mächtigerer und hinreissenderer Ueberredungskraft zu singen und zu spielen. Wie Robert, fiel ihr das Publikum zu Füssen. *Meyerbeer* selbst würde in diesem ausserordentlichen Momente der ganzen Welt verziehen haben. Als der Vorhang gefallen, konnte sich der brittische Enthusiasmus endlich in seiner ganzen Gewalt Luft machen. Solch dauerndes Hervorrufen, solch Füssestrampeln, Hutschwenken, mit den Tüchern Wedeln, solchen Blumenregen, kurz eine solche Raserei des ganzen Hauses habe ich noch nie erlebt, und nie hat wohl eine Sangerin einen ähnlichen Triumph gefeiert.

Im Uebrigen war die Ausführung jammervoll. *Staudigl*, durch die Sprache gehemmt, welche er schauderhaft radebrechte, blieb weit hinter *Levasseur* und erreichte selbst Alizard nicht. *Fraschini* hatte kein Wort von seiner Rolle begriffen. Mad. *Castellan* weiss wohl was sie will, kann es aber nicht darstellen. *Gardoni* ist ein guter Raimbaut, hat aber nur eine Ballade und ein Duett zu singen, und verschwindet im dritten Akte. Die Chöre waren erbärmlich. Von dem Orchester will ich schweigen; hoffentlich wird *Balfe* es in der Folge besser zusammennehmen.

Nach der Oper kam das Divertissement: Ein Karneval-Abend. *Fanny Cerrito*, *Lucile Grahn* und *Saint-Leon* tanzten darin. Ich will über sie reden, wenn ich sie in einem grösseren Ballet gesehen haben werde. Für diesmal, denke ich, ist der Bericht lang genug!

Leipzig. Der verstorbene Kaufmann, Senator und Baumeister Herr *Jacob Bernhard Limburger*, dessen Necrolog wir in Nr. 16 dieser Zeit. mittheilten, hat seine Liebe zur Musik auch über das Grab hinaus noch durch eine testamentarische Verordnung bethätigt, welche bestimmt, dass das Requiem von *Mozart* alle drei Jahre an seinem Geburtstage in dem Leipziger Gewandhaussaale aufgeführt werden soll. Am 14. Mai fand die erste Aufführung vor einem zahlreichen durch Karten eingeladenen Publikum Statt. Die Direktion hat der jedesmalige Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule, gegenwärtig bekanntlich Herr *Hauptmann*, zu übernehmen. Die Chöre sollen von dem Thomanerchor gesungen werden. Ausserdem hatten sich noch alle hiesigen Gesangvereine, deren Mitglied der Verstorbene gewesen, Akademie, Orpheus u. s. w., dabei betheiligt. Die Solopartieen wurden ausgeführt von den Damen *Schwarzbach* (Sopran), *Berndt* (Alt), und den Herren *Schneider* (Tenor) und *Salomon* (Bass). Das Orchester war das der Gewandhausconcerte. — Bei solchen Mitteln stand eine vortügliche Produktion zu erwarten, die denn auch nicht ausblieb und bei der Stimmung, welche jeder Hörer für den verstorbenen edlen Mann mitbrachte, eine um so tiefere Wirkung hervorbringen musste.

Als dankenswerth ist noch zu bemerken, dass der Text deutsch gesungen und deutsch, in recht gelungener Uebersetzung, vertheilt wurde. Man kann doch nun einmal dem grossen Publikum die Kenntniss der lateinischen Sprache nicht zumuthen. Es ist nicht schwer einzusehen, dass durch eine unverstandene Sprache Vorstellungen und Gefühle in den Hörern nicht zu erwecken sind, Geist und Gemüth leer und unberührt bleiben müssen, mithin ein mächtiges Mittel der religiösen Gefühlserweckung in seiner Wirkung gelähmt wird. Wie kommt es, dass trotz dieser, man sollte meinen so natürlichen Gründe die Massen noch lateinisch gesungen werden?

Recensionen.

Neue Werke für die Pedalharfe.

1. Grosses Concert in Gmoll für die Harfe, dem König von Sachsen zugeeignet, componirt von *Parish-Alvars*. Op. 81. Mit Orchester 4 Thlr. 25 Ngr., mit Pianoforte 2 Thlr. 15 Ngr. Leipzig, bei Fr. Kistner.
2. Souvenir de Pirchek, Fantaisie pour la Harpe, par *Parish-Alvars*. Op. 89. Pr. 1 Fl. 30 Kr. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Mit wahrer Freude begrüssen wir das schöne Concert, welches überall, wo der Künstler sich damit hören liess, den ungetheiltesten Beifall erhielt. Herr *Alvars* verschmähte es, dem Modegeschmacke der Salons, welcher immer nur Concertinos und Rhapsodieen verlangt, zu huldigen, er schuf ein Werk, wie es bis jetzt noch keines für die Harfe gab, gediegen, feurig, glänzend und lieblich zugleich. Es ist trefflich instrumentirt, und die Hauptstimme so schön mit dem Orchester verwebt, dass letzteres nie zu einer blossen Begleitung herabsinkt.

Der erste Satz ist überaus edel gehalten, der Hauptgedanke:

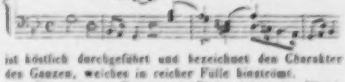

ist köstlich durchgeführt und bezeichnet den Charakter des Ganzen, welches in reicher Fülle hinströmt.

Eine reizende Romanze in Esdur bildet den Mittelsatz. Das Solo in Gesdur ist sehr originell, die Martellato's der rechten Hand gleichen dem Säuseln und Anschwellen von Aeolsharfentönen, zu denen still und leise Glocken erklingen. Die ganze Romanze schwebt geisterartig vorüber; ihr Eindruck ist bleibend und unvergesslich. Einen eigenen herrlichen Schwung hat das Rondo finale in Gmoll, $^6_8$ Takt; es ist so frisch, so kräftig, so frei von aller gesuchten Manier, dass man es volksthümlich nennen möchte, doch ist es zugleich hochst edel und fern von jeder Trivialität; die Harfe kann sich im vollsten Glanze zeigen, begleitet von Flötengesang und Waldhornklang. So schön und klassisch auch das erste grosse Concert von *Parish-Alvars* ist, welches er der Königin Victoria von England widmete, so stellen wir dieses zweite an Frische und Poesie der Ideen sowohl, als an ergreifender Wirkung noch weit höher. Sehr dankenswerth ist es, dass eine Pianofortebegleitung dabei ist, da die Gelegenheit, mit vollem Orchester zu spielen, sich selten bietet.

Nr. 2. Diese schöne Fantasie, Erinnerung an den so beliebten Würtembergischen Sänger, denen Lieder das stolze Albion entzückten, wird allen echten Harfenspielern sehr willkommen sein, indem sie mit den holden, innigen Melodieen, die von Süddeutschlands gemüthlicher Wärme durchhaucht sind, auch sehr dankbare brillante Harfenpassagen verbindet, in denen der Spieler sich zeigen kann, ohne allzugrosse Schwierigkeiten überwinden zu müssen. Immer mehr beweisen es die Werke dieses edlen Meisters, wie vielseitig der Charakter ist, der sich dem herrlichen Instrumente abgewinnen lässt, wenn genial und mit richtiger Kenntniss desselben dafür geschrieben wird.

Feuilleton.

Direktor *Löwe* von Mainz gibt jetzt mit einer deutschen Truppe Vorstellungen in Strassburg. Die Sänger sind: die Damen *Ernst-Kaiser*, *Pfeiffer-Haupt*, *Wolly*, von *Wittmann*, die Herren: *Lehmann*, *Meinhardt*, *Bielowsky* (Tenor), *Koch*, *Brandes*, *Meinhardt*, *Haas* (Bass). Kapellmeister Herr *Müller*; Chordirektor, Herr *Fischer* (Sohn des Dresdener Chordirektors). Der Chor zählt 43 Stimmen. Die erste Oper war Otello.

Theaterdirektor *Löwe* zu Mainz hat seinen bekannten Prozess gegen den Bassisten *Sesselmann* verloren. er wurde verurtheilt, den Kontrakt zu erfüllen. Indessen konnte der Sänger den Ansprüchen des Publikums nicht genügen und hat daher freiwillig seinem Gegner Recht gegeben, indem er Mainz wieder verliess.

Am 14. Mai starb in Berlin *Fanny Hensel*, die Gattin des Hofmalers Prof. *Hensel*, die Schwester *Felix Mendelssohn-Bartholdy's*, als ausgezeichnete Klavierspielerin und auch in weiteren Kreisen durch ihre im Stich erschienenen geist- und gemüthvollen Gesangskompositionen rühmlichst bekannt.

Am 16. Mai starb in München der Chordirektor *Ett*, ein tüchtiger Forscher in alter Musikliteratur, früher auch beliebter Kirchencomponist, und Mitarbeiter an diesen Blättern.

Fräulein *Grünberg*, eine geborne Leipzigerin, ist am Leipziger Theater, nach mehreren mit Beifall aufgenommener Gastrollen, engagirt worden.

Wie man sagt, hat *Spontini* sein schon in Berlin begonnenes „verlorenes Paradies", nach Milton von Dr. Soberheim, nunmehr vollendet.

Hofkapellmeister *Berwald* zu Stockholm feiert im Laufe dieses Sommers sein fünfundzwanzigjähriges Amtsjubiläum. Ebenfalls im Sommer dieses Jahres gedenkt er eine Reise nach Deutschland zu machen und seine drei Töchter, treffliche Sängerinnen, die in den skandinavischen Reichen an vielen Orten bereits Beifall gefunden, auch dem deutschen Publikum vorzuführen.

Julius Benedikt's Oper: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" ist in Prag mit Beifall aufgeführt worden. Auch in Stuttgart wird sie auf die Bühne kommen. (Vergl. über diese Oper die Allgem. Musikal. Zeitg., 1846, S. 201.)

Wie es heisst, geht der bisherige Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, *Ferdinand Stegmayer*, ab, und an seine Stelle tritt *Julius Riets* aus Düsseldorf.

Das Züricher Theater ist vom ersten Oktober dieses Jahres an auf's Neue zu verpachten. Die jährliche Miethe für's Haus beträgt 1200 Fl. Züricher Währung (ungefähr 1300 Fl. Rhein.), die zu bestellende Kaution 1000 Fl. Bibliothek und Garderobe kann unter billigen Bedingungen benutzt werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag
von
C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Beyer, F., Les Nouveautés. Morceaux agréables pour Piano sur des motifs favoris. Op. 91.
Nr. 4. La Favorite de Donizetti. 18 Ngr.
„ 5. Belisario de Donizetti. 18 Ngr.
„ 6. Alessandro Stradella de Flotow. 18 Ngr.

Ehlert, L., Capriccio pour le Piano. Op. 3. 16 Ngr.
— — Sonate romantique pour le Piano. Op. 5. 1 Thlr. 15 Ngr.

Jansa, L., 6 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 72. Nr. 1. 2. 3., à 25 Ngr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Kummer, C., Die Reliquien. Gedicht in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 113. 15 Ngr.
— — 3 Duos faciles et concertants pour 2 Flûtes, composés pour les amateurs et à l'usage des Ecoliers. Op. 116. Nr. 1. 2. 3. à 20 Ngr. 2 Thlr.
Suite de l'Oeuvre 114.

Rosenhain, J., Sonate pour Piano et Violoncelle ou Violon. Op. 38. 1 Thlr. 25 Ngr.
— — 2 Solos pour Piano. Morceaux de Concours. Op. 39.
Nr. 1. Andante et Rondo. 15 Ngr.
„ 2. Allegro appassionato. 15 Ngr.
— — Nocturne pour Piano. Op. 39. Nr. 3. 12 Ngr.

Saroni, S., Nocturne pour Violoncelle et Piano. 20 Ngr.

Sidney-Pratten, R., Fantaisie brillante pour la Flûte avec accomp. de Piano sur la Cavatine de Pacini „Il sonno e bel contento". 1 Thlr. 6 Ngr.
— — L'espérance. Fantaisie pour la Flûte avec accomp. de Piano sur un motif de l'Opéra „L'Eclair" — de Halevy. 20 Ngr.

Voss, Ch., Morceau de Concert. Choeur de l'Opéra „Les Diamans de la Couronne" de D. F. E. Auber, transcrit et varié pour Piano. Op. 80. 25 Ngr.
— — Wiederhall. 2. Nocturne pour Piano. Op. 81. 18 Ngr.
— — La Sentimentale. Cantilène pour Piano. Op. 85. 18 Ngr.

Weber, C. M. de, Concertino Oeuvre 45 arrangé pour le Piano à quatre mains. 1 Thlr.

Wiwtchi, J., L'inspiration du Condamné. — Chant d'un prisonnier „Del pontic di sospiri" — transcrit et varié pour le Piano. Op. 9. 25 Ngr.
— — Rhapsodies originales pour le Piano. Op. 18. 20 Ngr.

Musik-Anzeige.

Giovanni Ricordi, Besitzer der k. k. priv. National-Musikalien-Verlags-Anstalt in Mailand, ausschliesslicher Eigenthümer nachstehender ganz neuen und mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Opern:

Ernani von Maestro **Verdi,**
I Lombardi desgl.
I due Foscari desgl.
Macbeth desgl.
Oraaj e Curiaaj von Maestro **Mercadante,**

zeigt den Theater-Direktionen und Unternehmern, welche gesagte Opern deutsch oder italienisch aufzuführen wünschten, hiermit an, dass sich dieselben, um die Partitur dieser Opern zu erhalten, entweder an ihn selbst oder an Herrn **F. Holding** in Wien (Wieden, Cariagasse Nr. 53) für das mittägliche Deutschland, und für das nördliche Deutschland an Herrn **Ernst Nonne** in Hamburg zu wenden haben, welche beide die einzigen von dem Eigenthümer **Ricordi** dazu Beauftragten sind.

Zu gleicher Zeit benachrichtigt er die Herren Musikalien-Handler und Verleger, so wie auch die Herren Professoren und Dilettanten, dass die Arrangements aller Art der genannten Opern mit deutschem und italienischem Text, für Pianoforte zu 2 und 4 Händen und für andere Instrumente, bei ihm theils schon erschienen sind, theils binnen Kurzem erscheinen werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juni. **Nr. 22.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — Ueber *Félicien David's* neue Ode-Symphonie Christoph Columbus. — *Nachrichten*: Aus Frankfurt. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Das Gehaltvolle in der Musik.

„Der wahre Künstler thut keinen Strich ohne Zweck und Bedeutung."
Goethe.

Die Ouverture zu Don Juan von *Mozart*.

Zweiter Artikel.

Ich habe in dem ersten Artikel über die Ouverture zu Don Juan (Nr. 41 im vorigen Jahrg.) aus eigenen brieflichen Aeusserungen *Mozart's* darzuthun gesucht, dass er beobachtet, gefolgert, gedacht hat, und sich wenigstens hier und da seiner künstlerischen Absichten gar wohl bewusst gewesen ist. Don Juan erklärte er bekanntlich für seine liebste Oper. Es ist daher mit einiger Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass er unter allen Stücken derselben die Ouverture allein als ein Stiefkind nicht wird behandelt haben.

Sie schildert Don Juan's, des Wüst- und Wollüstlings, Leben und Treiben, darüber ist alle Welt einig.

Indem ich mich nun anschicke, auf dies allgemein Zugegebene weiter zu bauen, in den Geist des Einzelnen zu dringen, und durch eine sorgfältige Analyse ihn zur deutlichen und vollständigen Erkenntniss zu bringen, tritt mir ein stereotyp gewordener, von recht geistreichen Männern selbst angenommener Satz drohend entgegen, der nämlich: dass die Instrumentalmusik wohl ein Objekt im Ganzen andeuten, in seinen einzelnen Theilen hingegen bestimmt erkennbar nicht schildern könne und — auch nicht solle.

Um das Nichtsollen wollte ich mich wenig grämen, wenn es mir nur zu beweisen gelänge, dass sich *Mozart* in der Don Juan-Ouverture die Freiheit genommen, es wirklich zu thun.

Dass der Geist der Neuzeit auch in der Instrumentalmusik nach bestimmterem Ausdruck bestimmter Objekte verlangt und ringt, ist eine Thatsache, die sich durch immer mehr Werke solcher Art manifestirt. Doch noch sehr zaghaft geht er daran. Nur so im Allgemeinen versucht er es. Er scheint fast zu fürchten, durch zu scharfen Hinblick auf des erwählten Gegenstandes einzelne Merkmale, und deutlich erkennbaren musikalischen Ausdruck derselben, obigen diktatorischen Satz zu beleidigen.

Wie müsste es junge Talente in ihren Vorsätzen bestärken, in ihrem Streben fördern und kräftigen, wenn darzuthun wäre, dass *Mozart* das von Vielen jetzt nur zagend Gewagte lange vorher schon mit entschiedener Kühnheit gewollt und gethan!

Versuchen wir's!

Wie finge es ein Erzähler mit Worten wohl an, erlaube ich mir zunächst zu fragen, einen kleinen Abriss der Geschichte und des Charakters Don Juan's so zu geben, dass jeder Satz, jede Periode für sich nichts darauf Bezügliches aussagte, am Ende aber, aus dem Ganzen, der Zuhörer die Geschichte dennoch wüsste?

Nehmen wir an, ein Zeitgenosse hätte *Mozart* während der Composition der Oper um die Fabel gefragt, und dieser sie also erzählt:

Babi Bila Kulusch Lemm. Aule zu bemm himm. Bili, Bili! Bramm brumm! Kure! Kure! Kure! Kure! u. s. w.

Nenne man das Gleichniss läppisch, ich habe nichts dagegen. Wenn es nur begreiflich macht, dass aus unverständlichen Theilen ein verständliches Ganze nicht entstehen kann, dass mit diesen nichtssagenden Worten und Sätzen die Don Juan-Fabel nicht erzählt ist. Wenn es nur beweist, dass, wenn von zwanzig oder dreissig musikalischen Gedanken keiner für sich etwas auf Don Juan's Leben und Treiben Bezügliches erkennen lässt, dieses auch am Ende aus dem Ganzen nicht herausspringen wird. Kurz, dass eine Menge Tonnichtse im Einzelnen nichts Anderes werden können als ein ganzes Tonnichts.

Mozart hat Don Juan's Leben und Treiben in der Ouverture schildern wollen. Natürlich nicht wie ein Biograph mit Worten, sondern in den Hauptzügen symbolisch durch Töne.

Diese Hauptzüge drängen sich Jedem, der die Oper nur oberflächlich betrachtet, gleich so entschieden und frech vor den Blick, dass sie *Mozart* doch allein nicht entgangen sein werden, ihm, der sich mehr als irgend ein Anderer mit dem Inhalt und Wesen des Textes vertraut gemacht haben musste. Denn dass er die Ouverture zuletzt geschrieben, ist bekannt, wenn er sie auch gewiss nicht in einer Nacht geschaffen, wie Manche faseln.

In der Oper zeigen sich als Hauptmomente folgende:

1. Don Juan's Gier und Jagd nach Mädchen.
2. Tafelschwelgereien.

3. Unbefriedigtes Hinstürmen von Genuss zu Genuss, durch die Länder, durch's Leben.
4. Warnungen, Abmahnungen der Vorsehung, die solchem Treiben nicht ausbleiben.
5. Leichtsinniges Ueberhören und Abweisen derselben. Wie die Mücke, schwärmt Don Juan um die Flamme, bis sie ihn erleckt und verzehrt.

Ich wähle zum Anfange meiner Bemerkungen die Warnungsmomente, welche dem Wüstling fast auf jedem Schritte in der Oper begegnen.

Gleich das erste Liebesabenteuer mit Donna Anna nimmt eine furchtbare Wendung. Anstatt den erwarteten Genuss zu finden, wird er zum Zweikampf und Mord gezwungen, ein Fall, der erschütternd in sein Gemüth dröhnen müsste. Wer könnte die Symbolisirung desselben in folgenden beiden Takten verkennen?

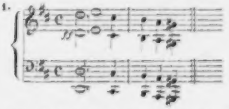

Auf den leichtsinnigen Don Juan macht jedoch das furchtbare Ereigniss gar keinen Eindruck. Er weist die darin sich aussprechende mahnende Stimme des Schicksals scherzend ab.

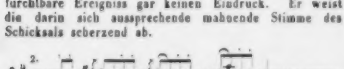

Sollten diese vier Takte zusammen betrachtet etwas Anderes bedeuten, als was so augenfällig mit zwei bestimmten Hauptmomenten der Handlung zusammenstimmt? Wenn sie aber diese beiden Hauptmomente wirklich symbolisiren, sollte das *Mozart* nicht gewollt, sollte *er* sie bewusstlos hingeschrieben, oder sollte er gedacht haben, diese vier Takte gehören zwar zu Don Juan, was sie aber eigentlich sind, weiss ich nicht, brauche es auch nicht zu wissen, denn einzelne Gedanken der Instrumentalmusik können nichts ausdrücken, erst wenn sie alle zusammen gehört, weiss man im Allgemeinen, was sie bedeuten?!

Ich muss hier ein- für allemal bemerken, dass ich von der *nachahmenden* Instrumentalmusik rede, die einen dem Zuhörer vorher bekannten Gegenstand, welchen der Componist aus der Natur genommen oder nach Naturgesetzen in der Einbildungskraft vorgeschaffen, treu und mit verschönendem Kunstgeiste abkopirt.

Verfolgen wir die oben hingezeichneten kleinen Abschnitte in der Partitur, so lange ihre technische Aehnlichkeit sie als zu einander gehörend erkennen lässt, und bemerken wir zugleich die Verschiedenheiten, welche sich in dieser Aehnlichkeit zeigen, so scheiden sich drei einfache Perioden ab, welche zusammengenommen eine Periodengruppe bilden.

Obige zweimal zwei Takte werden unmittelbar noch einmal, genau in derselben Weise, wiederholt, und zeigen die erste einfache Periode.

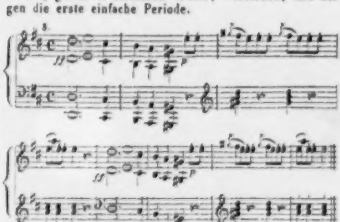

Diese Wiederholung in Tönen ist so natürlich wie die in Worten: ich warne dich! ich warne dich! und das dazwischen wiederholte leichtfertige Abweisen Dessen, auf den die Warnungen eben keinen Eindruck machen.

Je weniger aber die Mahnungen der Vorsehung auf den Sünder wirken, je öfter und dringender wiederholt sie dieselben, wie der Dichter das in der Oper der Natur nachgedichtet hat. Denn nicht unmittelbar spricht das Schicksal zu dem Menschen, durch Ereignisse, Begebenheiten sucht es ihn zur Besinnung, zum Bewusstsein seines thörichten oder verbrecherischen Denkens und Handelns zu bringen. So erscheint später Elvire, die verlassene Geliebte, durchkreuzt Don Juan's weitere Liebesintriguen, und droht ihm jeden Augenblick mit Entlarvung. Der Versuch mit Zerline im Garten und auf dem Balle misslingt; Masetto und seine Kameraden lauern Don Juan todtdrohend auf, ja, der Geist des Gouverneurs selbst erscheint ihm auf dem Kirchhofe. Enger und drohender rücken die mahnenden Stimmen auf ihn ein.

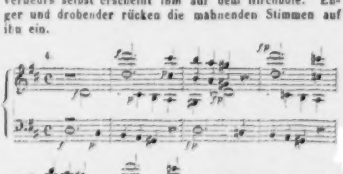

Sollte *Mozart* mit den in der ersten Periode als erschütternde Mahnung aufgestellten zwei Takten, hier in doppelter enger Nachahmung wiedergebracht, etwas Anderes haben ausdrücken wollen, als was das Stück so klar darlegt?

Ausser den in schrecklichen Stimmen auf Don Juan eindringenden Abmahnungen ertönen auch zwei ihm trotz seiner Schlechtigkeit noch heimlich ergebene liebende: Elvire und Zerline. Was Masetto, Don Octavio, was der Geist in rachedrohender, versuchen jene weiblichen in zärtlich flehender Weise. Man sehe die dritte Periode an, die sich an die zweite schliesst:

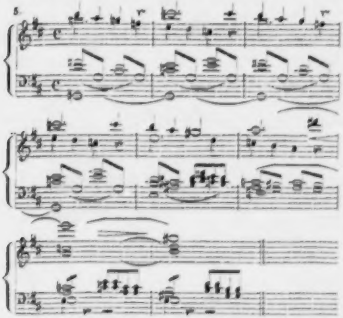

Was bedeuten aber die letzten Takte, die von der warnenden Figur ablassen?

Was wohl Anderes als die wehmüthigen, schmerzlichen Regungen, die in einem weiblichen Gemüthe entstehen, wenn seine zärtlichen Ermahnungen nichts fruchten, wenn es ablassen muss ohne Erfolg!

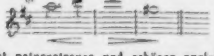

Nicht naturgetreuer und schöner zugleich, däucht mir, kann der aus tiefer Brust schwer sich emporringende Seufzer im ersten Takte, kann das klagende Ablassen von vergeblichen Vorstellungen im zweiten und dritten musikalisch geschildert werden. Und wie übereinstimmend mit der Natur ist ferner ausgedrückt der Uebergang von den schrecklichen Mahnungen der vorhergehenden zu den zärtlich flehenden der dritten Periode, durch Instrumentenwahl, Vortragszeichen, Accompagnementsfiguren und Modulationsgang!

Ueberblicken wir die ganze Periodengruppe noch einmal, so sehen wir in technischer Hinsicht ihre zwei undzwanzig Takte aus nur vier Anfangstakten herausgesponnen. (S. Beisp. 1 und 2.)

Fragen wir nach dem geistigen Inhalt, welchen sie offenbaren, so erkennen wir die Symbolisirung zweier Hauptmomente aus Don Juan's Leben. Betrachten wir ferner jede Periode für sich, so sind die zweite und dritte Modification der ersten, genau wie sie in der Natur des Objektes, in der Oper Don Juan liegen.

Diese Periodengruppe aus der Oper also, wenn meine Entwickelung derselben kein blauer Dunst ist, wenn der musikverständige Leser sie für ein naturgemässes, inhaltklares, nach bestimmter Idee ausgedrücktes organisches Gebilde erkennen muss, sollte sie dem grossen Meister gekommen sein, er wüsste nicht wie? Musste sein Geist vielleicht erst einschlafen, um erträumen zu können, was jeder andere Mensch aus des Dichters Worten und Zügen leicht zu abstrahiren vermag?

Ist aber solche Annahme ein Wahn, so ist auch der Satz, die Instrumentalmusik könne im Einzelnen, d. h. doch wohl in der Periode, etwas Bestimmtes nicht schildern, durch diese eine Periodengruppe schon thatsächlich widerlegt. *Mozart* hat es in dieser gekonnt, und darum ist die Sache überhaupt möglich.

Siegreicher gegen jenen schädlichen Wahn wird sich unsere Ouverture bewähren, wenn sich zeigt, dass *alle* ihre Perioden denselben bestimmten Ausdruck ganz bestimmter Momente aus der Oper haben.

(*Fortsetzung folgt.*)

Ueber Félicien David's neue Ode-Symphonie
CHRISTOPH COLUMBUS.

(Von Dr. *F. G. Bamberg.*)

(Fortsetzung und Schluss.)

Die Situation des 3ten Theiles hat Aehnlichkeit mit der bekannten in Fernando Cortez von *Spontini*. Hier wie dort revoltirt sich die Mannschaft, nur findet der Unterschied Statt, dass die Szene dort auf dem Lande, hier während der Fahrt auf dem Schiffe selbst Statt findet. Nach einem einleitenden Orchestersatze in Dmoll malt uns eine deklamatorische Strophe abermals die Szene. Todtenstille umgibt das Schiff und der besorgte Pilot sieht zwischen der grünen Wasserwüste und dem Himmel nur die Sonne glänzen. Unter ihrer Glut scheint das Schiff wie eine Insel in einem Flammenmeere festgebannt. Da erhebt sich die gesangstigte Mannschaft, Columbus spricht ihr (Recitativ und Arie in Bdur) Muth ein, bis er sie endlich darauf aufmerksam macht, dass das Meer bereits von tausend Farben erglänze und der Duft von blühenden Bäumen und Gewächsen an ihnen vorüberwehe. Diese Stelle, die in der Arie des Columbus nach einer Pause eintritt, ist, ihrer malerischen Schönheit wegen, sehr zu loben. Der Groll der Mannschaft verändert sich nun in Lobpreisungen des Columbus, der Chor bricht feurig und lebendig hervor und schliesst die kurze 3te Abtheilung mit einem ermuthigenden „En avant".

Den 4ten Theil hat die hiesige Presse am Meisten gelobt; sie fand ihn melodiöser und rhythmisch bewegter als die 4 ersten. Da die Steigerung der ganzen Episode in diesem letzten Theile ausläuft, so erklärt sich die grössere Lebendigkeit desselben von selbst. Die Orchestersätze welche die einleitende Strophe einschliessen, sind von heiterer, und zum Theil von feierlicher Farbe, und bereiten den freudigen Ausbruch der Reisenden beim Anblicke des Landes sehr angemessen vor. Der Chor: „Terre! terre!" in Adur gehört nebst der ihm vorange-

henden kurzen Symphonie zu den besten Nummern des Ganzen. Hierauf folgt der Tanz der Wilden, der hier namentlich dem unmusikalischen Publikum am Meisten imponirt hat. Es stellt sich bei dieser Composition die oben bereits erwähnte Thatsache wieder heraus, dass das Talent *David's* mehr beschreibend als darstellend ist. Ob die Wilden wirklich nach einem solchen Rhythmus tanzen oder nicht, wäre ganz gleichgiltig, wenn dieser Rhythmus im Hörer nur die Vorstellung eines barbarischen Tanzes erwecken könnte. Dies ist aber hier durchaus nicht der Fall und würde es selbst auch dann nicht sein, wenn wir die Gewissheit hätten, dass die Wilden sich bei ihrem Tanze ganz derselben Musik bedienen. Die Entwickelung des Grundes dieser Thatsache würde uns hier zu weit führen, und wir begnügen uns nur, im Allgemeinen auf den hier so deutlich hervortretenden Unterschied von Natur und Kunst aufmerksam zu machen. Die Kunst soll so viel als möglich concipiren und aus den gegebenen Natur-Tönen, mit Hilfe eines Prozesses, dessen Resultat wir Erfindung nennen, ihr Object geistig darstellen, nicht nachzeichnen. *Gluck* kann hier ebenfalls wieder als Muster angeführt und sein Scythentanz in Iphigenia in Tauris zur Erläuterung des Gesagten am Besten in Betracht gezogen werden. Dem Tanze der Wilden folgt eine Elegie an das indische Meer. Ich gestehe, in ihr nichts als eine moderne Romanze gefunden zu haben, wie *David* selbst deren schon viel schönere gemacht hat. Hierauf wiederholt sich die Fanfare die bei der Abfahrt der Equipage angewendet wurde, gleichsam als Siegeszeichen, Columbus fordert seine Gefährten zur Menschlichkeit gegen die Bewohner der neuen Welt, die ihnen freundlich entgegenkommen, auf, und der Chor schliesst hierauf das Ganze mit einem Dankgebet.

Betrachten wir dieses neue Werk *David's* seiner Totalität nach, so macht es uns den Eindruck von geschickt aneinandergereihten Musikstücken, von denen jedes einzelne fast mehr oder minder grosses Lob verdient. Grössere dramatische Wirkungen sind auch in dieser Arbeit nicht wahrzunehmen, und die einzige Situation die sich hier zum Ausdrucke einer schlagenden Handlung dargeboten hat, die Aufruhrscene ist schlechterdings nicht mit der nöthigen Darstellungskraft ausgestattet. So glauben wir, das bereits bei Gelegenheit unserer Kritik der „Wüste" ausgesprochene Urtheil, dass *David's* Talent sich mehr zur Schilderung äusserer Bilder, als zum Ausdrucke innerer Begebenheiten eigne, bestätigt zu sehen. Der innere dramatische Conflict ist dem französischen Geiste überhaupt fremder als dem unsrigen, und die Franzosen haben, wie ich dies erst vor Kurzem in einem in der ersten Nummer der *Rötscher*'schen Jahrbücher für dramatische Kunst befindlichen Aufsatze zu entwickeln versucht, daher auch weder in der Musik noch in der Poesie eine von den tiefsten Problemen des Lebens erregte, „charakteristische" Erscheinung gehabt.

Die ernsteren unter unseren jüngeren Componisten flüchten sich aus Mangel an wahrem dramatischen Talente in das Reich des Oratoriums und der Cantate. Der Mangel an Lebendigkeit scheint sich unter den breiten Formen die dem Oratorium und der Cantate eigen sind, besser verbergen zu können, aber unsere Musensöhne bedenken nicht, dass der Mangel an sprudelnder Bewegung in der ernsten Kammermusik durch einen verhältnissmässig grossen und eben so schwer zu erreichenden Ueberschuss an Würde des Ausdruckes ersetzt werden muss. Wenn *David's* Musik diese letztere auch nicht immer in gleichem Maasse besitzt, so kann man ihr andrerseits auch nicht, wie so vielen anderen unserer jüngeren Componisten, Trivialität vorwerfen. *David* gehört jedenfalls zu den edleren musikalischen Naturen, und wenn man ihn von einem gewissen Hauchen nach Effekt auch nicht freisprechen kann, so wendet er seine musikalischen Mittel doch nie auf unästhetische und beleidigende Weise an.

Die auch in materieller Beziehung günstige Carriere *David's* führt unmittelbar zu Reflexionen über den Unterschied der bürgerlichen Stellung des französischen und des deutschen Künstlers. Vor 3 Jahren war *David* noch arm und unbekannt; zwei Werke, die, trotz alles Verdienstlichen, doch keineswegs zu dem Höchsten der Kunst gehören, haben ihm, man erschrickt fast vor der Wahrheit, einen europäischen Namen und ein kleines Vermögen verschafft. *David*, der vor 3 Jahren noch in einer Dachstube die Nacktheit des Lebens vor Augen hatte, bewohnt jetzt ein Gartenhaus in einem der vornehmsten Quartiere von Paris und hat einen förmlichen Haushalt. Auch ist er am letzten Namensfeste des Königs zum Ritter der Ehrenlegion ernannt, und vom Könige auf das Schmeichelhafteste ausgezeichnet worden. Wie ist es dagegen unseren grössten Kunstheroen ergangen? Sind *Mozart* und *Beethoven* je zu jener häuslichen Behaglichkeit gekommen, die ihnen erlaubt hat, ungestört ihrer Kunst zu leben? Es ist nicht allein der Mangel eines Centrums wie Paris, der in Deutschland diese Missstände hervorbringt, das Uebel liegt weit tiefer, und seine Ursachen sind zu verwickelt, als dass wir sie an diesem Orte mit der nöthigen Umständlichkeit, die, um Missverständnisse zu vermeiden, hier nöthiger als irgend wo wäre, auseinandersetzen könnten. Vielleicht ist uns hierzu ein anderes Mal Gelegenheit gegeben. *David*, der bereits einen seiner Freunde mit seinem Werke in die Provinz geschickt hat, wird wohl bald auch Deutschland mit der neuen Partitur bereisen.

Nachrichten.

Frankfurter Theater. Vorstellungen des Herrn Hofballetmeisters *Tesser*. Eine Alpenscene in 2 Akten, dargestellt von Herrn *Cramolini* und Madame *Marlow* (vom grossherzogl. Hoftheater in Darmstadt).

Wenn im eigenen Hause Noth herrscht, so ist es gut, wenn uns freundliche Nachbarn unter die Arme greifen. In solchem Nothstande befindet sich gegenwärtig unsere durch Unwohlsein und Urlaub hart gedrängte Oper, denn ohne die Beihilfe unserer Nachbarbühne zu Darmstadt würde die Verlegenheit der hiesigen Theater-Direction nur desto fühlbarer sein. Schon nach der

langen, als die gewöhnliche ist. Er würde sich nicht damit begnügen dürfen, blos die in mancher Hinsicht anziehenden Schauspiele mit Gesang: eines Andreas Gryph, dessen Majuma einen entschiedenen Werth hat, die wunderlichen Possen eines Weis zu lesen; er würde sich auch durch den Wust eines Hunold und Feind, (Hamburgischer Opernverfertiger, die im ersten Jahrzehnd des achtzehnten Jahrhunderts nicht wenig galten) durch die dicken Bände eines Postel und Amthor durcharbeiten müssen; denn wir sollen einräumen, dass auch hier manche Goldkörner verborgen liegen, die das Aufsuchens wohl werth sind; und der ächte Geschichtschreiber hat ja ohnehin die Verpflichtung auf sich genommen, zu erklären, weshalb dieser oder jener Mann so würken musste, als er gewürkt hat, und der wahre Freund der Poesie und Musik, den alles interessirt, was diese Künste und ihr Fortschreiten betrifft, wird ihm diese Erklärung gewiss danken, und ihn so für den Tadel derer schadlos halten, die alles langweilig finden, was nicht die Produkte der letzten und vorletzten Messe betrifft.

Auch die Trauerspiele von Gryph, Lohenstein und Hallmann*) gehören hierher, denn sie sind fast alle mit den sogenannten „Reihen" (Nachahmungen der griechischen Chöre) durchflochten, die offenbar für den Gesang berechnet sind, und es wäre sehr zu wünschen, dass man die Kompositionen derselben entdecken könnte, weil wir darin ohne Zweifel manchen Aufschluss über das Wesen der altdeutschen Musik finden würden, das für uns noch länge nicht so aufgehellt ist, als es wohl seyn sollte.

Um wieder auf unser Buch zurückzukommen, so sey es mir erlaubt, hier eine Stelle aus demselben anzuführen, die in ihrer Art wichtig genug seyn mag, um sich die Mühe des Abschreibens nicht verdriessen zu lassen. Wenigstens fürchte ich nicht, etwas Ueberflüssiges zu thun, da das Buch wohl nur in äusserst wenigen Händen sich findet.

„Die meisten Componisten, sagt der Autor, sind in den Wissenschaften noch unerfahrner, als unsre poetischen Helden. Sie verstehen sogar ihre eigne Muttersprache nicht. Sie haben keinen Begriff von der Rede, von dem Ausdruck und von dem Steigen und Fallen der Worte und Sylben. Sie setzen das Recitativ nicht nach der Natur des Redenden, sondern nach einigen harmonischen Regeln" — (dem Ausdruck wäre leicht abgeholfen, aber man lasse ihn immer unbehülflich seyn, da man doch versteht, was er sagen will —) „die nur allein auf den Zusammenhang, und auf den blossen Abfall der Töne und Intervallen gehen. Die Gemüthsbewegungen auszudrücken, sind sie am wenigsten geschickt, und die Zuhörer in eben die Leidenschaft zu setzen, die sie vorstellen wollen, ist ihr Werk nicht, und doch ist solches allerdings nöthig." — (Hoffentlich meynt der Verfasser nur: es gehe ihnen die Kraft ab, die Zuschauer in eine solche ästhetische Situation zu versetzen, dass sie an die durch Poesie und Musik auf dem Theater dargestellte Leidenschaft glauben. Ein Mehreres ist von dem Komponisten nicht zu verlangen, denn, wenn er leisten könnte, was dort begehrt würde, so entstände ja dadurch eine doppelte Oper, wovon man die eine auf der Bühne, die andre im Parterre aufführen sähe, wodurch denn der schöne Schein und das freye Spiel zu einer sehr lebendigen Wirklichkeit und Arbeit herabkommen müsste.) „Ein italienischer Einfall ist ihnen allemal so schön, dass sie sich nicht

*) Ein beynahe ganz vergessener Dichter, von dem wir vier Tragödien: „Uranie, Marianne, Sophia, und Adonia" haben, welche 1667, 1670, 1671 und 1674 herausgekommen sind. Gryphs und Lohensteins poetische Versuche sind bekannt genug, um die Anzeige des Jahrs ihrer Erscheinung überflüssig zu machen.

Darstellung von *Rossini's* „Belagerung von Corinth", die — nebenbei gesagt — eine vorzügliche war, trat die Ebbe ein, und man musste vor und zwischen den Schauspielen seine Zuflucht zu Symphonieen und Ouverturen nehmen, welches Verfahren aber durchaus nicht ziehen will. Das Schauspielpublikum schenkt in der Regel diesen Orchestervorträgen eben so wenig seine Aufmerksamkeit, wie der klägliche Entracts-Musik, welche man als ein durchaus veraltetes Herkommen endlich einmal von den deutschen Bühnen verbannen sollte. Wir canoniren uns oder plaudern, selbst in den Entracten zu Strucensee, und so ist es nur Schade um so viel unnütz verschossenes Pulver.

Das jugendliche Ballet des Herrn *Tesser* ist ein seit vielen Jahren wohlorganisirtes, und wenn sich auch keine *Lucile Grahn* oder *Fanny Elsler* darunter befindet, so besteht es doch aus einem graziösen Ensemble und besitzt einige bedeutende Talente. Den Chorus des Ballets bilden Kinder von verschiedenem Alter, und die Solotänzerinnen selbst stehen noch in der ersten Blüte der Jahre, welches bei glänzenden und charakteristischen Costüms natürlich die freundlichste Wirkung hervorbringt. Unter diesen Letzteren zeichnen sich die Demoiselles *Cath.* und *Fr. Dittmann*, *Marsteller*, *Müller* und *Vogel* aus. Die Palme errang sich aber die Letztere durch die weit über ihr Alter reichende pantomimische Auffassung und Charakteristik. Herr *Dornewas* ist bekanntlich ein famoser Grotesktänzer, welches er in der Abtheilung „die Chinesen" bestätigt, wieder von Neuem bewies. Herrn *Tesser* gebührt das Lob sinnreicher Erfindung und Arrangements dieser pantomimischen Drama's, besonders der ersten Abtheilung des „wandernden Spiegelbildes" und des „Feuerreichs" mit seinen reizenden Shawl-Tänzen. Die nothwendige Beimischung tanzunfähiger Personen, die nicht sehr brillante scenische Ausstattung und unsere enge Bühne waren zur Erhebung des Ganzen eben nicht sehr geeignet. Demohngeachtet gefielen diese Vorstellungen so sehr, dass sie wiederholt werden mussten. Die Musik zum wandernden Spiegelbild von Herrn Hofmusikdirektor *Louis Schlösser* kann für sich allein auch ohne Tanz als ein gelungenes Werkchen gelten. Sie ist bei aller Tanzbarkeit doch immer edel gehalten, und es scheint, als ob sich der Componist dafür, dass er für die Füsse schreiben musste, durch ein geistiges Prinzip entschädigen wollte. Die Schwierigkeit einer solchen Arbeit darf nicht übersehen werden, denn hier galt es, nicht frei zu erfinden, sondern nach den Pas und dem Perioden-Bau der Tänzer seine Musik zu formen und auf das Bette des Procrustes zu legen. Diese Arbeit ist nicht unähnlich der des Uebersetzers, welcher nach bereits gegebenen Melodieen und Rhythmen fliessende Poesieen dichten soll. Dass hier dennoch eine flussreiche und charakteristische Musik entstand, macht dem Componisten, welcher zu diesen drei Abenden, den 3., 4. und 5. Mai, die Leitung des Orchesters übernahm, alle Ehre.

„'s letzte Fensterln", eine Alpenscene in 2 Acten von *Seidl*, mit Musik von *Ignaz Lachner*, ist eine lyrische Blüte, eine Schweizerfamilie en Miniature, und gibt einen schlagenden Beweis, wie weniger Kunstmittel es bedarf, um ein Publikum aufmerksam zu machen, sein Gemüth anzuregen und seinen Augen Thränen zu entlocken. Die Handlung kann nicht einfacher sein, Personal und Scenerie auch nicht. Sie spielt um und in einer Hütte der norischen Alpen: Mathias, der Jäger, scheidet von Rosel d' Schwoagerin, weil er Soldat werden muss, kehrt nach 3 Jahren dekorirt wieder zurück, findet seine Liebe noch treugesinnt, vertauscht seine Uniform wieder mit dem Jägerkleide, das ihm Rosel aufbewahrte, und — tanzt am Ende mit ihr ab. Der naive Dialekt, die einfachen Volksmelodieen, deren Ton *Lachner* herrlich getroffen, sprechen dabei zum Herzen, das ist Alles. Und dennoch hat keine unserer Revolutions-Opern einen grösseren Sieg errungen. Herr *Cramolini* und Madame *Marlow*, im vollkommenen Besitze dieses Dialekts, bildeten ein so schönes Ensemble in Spiel und Gesang, dass ersteres die unserem Ohre gänzlich fremde Mundart verständlich wurde, zweitens die etwas gedehnte Handlung dadurch von ihrer Monotonie verlor, und folglich auch dem Ganzen dieser ausserordentliche Erfolg zuzuschreiben ist. Wie vom Erhabenen bis zum Lächerlichen nur ein Schritt ist, so könnte auch eine verfehlte und moderne Darstellung diese Bluette lächerlich machen und zu Fall bringen. Es wäre daher für Sänger, welche sich in diesem Naturgenre nicht heimisch fühlen würden — beide Darsteller sind Oesterreicher — ein gewagter Schritt, die Partieen des Mathias und der Rosel zu übernehmen.

Herr *Cramolini* und Madame *Marlow* wurden nach jeder Abtheilung rauschend gerufen, und man hofft allgemein auf die Wiederholung dieser Scene; denn ist es eine Erholung, nach den raffinirten Genüssen städtischer Vergnügungen sich in ein stilles Thal zu versenken, so ist's auch eine, nach all' den buntscheckigen Kunstprahlereien, die nur verwirren und leer lassen, einmal wieder fühlen zu dürfen. Sir Philipp Sidney sagt: „Blicke in dein Herz und schreibe." Das haben *Seidl* und *Lachner* gethan, als sie diese Scene schufen.

C. G.

Recensionen.

A. André, weiland Grossherzogl. Hessischen Kapellmeisters und Fürstl. Isenburgischen wirkl. Hofraths, Lehrbuch der Tonsetzkunst u. s. w.

(Beschluss.)

Zwischen Orgel- und Klavierfuge will der Verf. einen wesentlichen Unterschied gelten lassen. Der Unterschied könnte überhaupt 1. nur durch den instrumentalen Mechanismus selbst und 2. durch eine hiernach verschiedene Schreibart für beide Instrumente bedingt werden. Allein für die Composition ist derselbe zu subtil und gering, die Scheidewand des Instrumentalen fällt insofern zusammen, dass man auf dem Klavier einen auszuhaltenden Ton, der zu verklingen droht, blos durch erneuten Anschlag wieder weckt, dass man ferner auf der Orgel eben so rapide Tonpassagen als auf dem Klaviere hört und hören kann. (*Seb. Bach* Zweiunddrei-

ssigtheile). Auch *Albrechtsberger* hat auf dem Titelblatte seinen zahlreichen Fugen vorgesetzt: für Orgel oder Pianoforte. *Bach's* Fugen im wohltemp. Klavier geben viele schöne und wirksame Orgelfugen, hierher auch *Mozart's* G moll-Fuge, sogar Fmoll-Fantasie aus seinen Klaviersonaten zu rechnen. Eine ursprünglich für die Orgel geschriebene Fuge wird sich freilich oft, der zu weiten Anlage nach, nicht gut auf dem Klavier ausführen lassen. Wenigstens hätte der Verf., dem es hier blos um möglichste Ausdehnung und Vermannigfachung seiner Sache zu thun war, stichhaltigere und reellere Gründe aufstellen müssen. Er sagt §. 161: „Aus vorstehender, obgleich nur flüchtiger Beschreibung der Orgelregister ersieht man aber auch noch (?), dass eine Orgelfuge ganz anders als eine Klavierfuge geschrieben werden muss, und dass man daher bei Weitem nicht alle Klavierfugen auf der Orgel vortragen kann (?) so wie, dass von den vorzutragenden Klavierfugen, namentlich wenn man sie mit sogenannt vollem Werke spielen will, diejenigen, welche in einer Molltonart gesetzt sind, ganz ausgeschlossen bleiben müssen." (!?) Ebenfalls zur Beurtheilung wie vorstehenden Paragraphen, stellt Ref. den Schlusspunkt des folgenden hier auf: „Bei der Composition einer Orgelfuge für ein Manual darf man das betreffende Thema nie in der Mitte, zwischen zwei anderen Stimmen, sondern stets nur als höchste oder tiefste Stimme eintreten lassen, und seine Tonführung darf nie durch eine andere Stimme gedeckt und dadurch undeutlich gemacht werden." Wie beschränkt 1. die Composition hierdurch werden muss, ist auf den ersten Blick einzusehen. Zugleich drängen sich aber 2. die Fragen auf: Warum sollen sich auf Einem Manual nicht alle Fugen ausführen lassen? Wie ist es überhaupt nur möglich, bei der Ausführung der Fugen immer zwei Manuale gebrauchen zu können? Kann denn nicht Eine Hand (gewöhnlich die rechte) zwei Stimmen entweder zugleich führen, oder, wie das so häufig beim Orgelspiel in Anwendung kommt, in die andere hinüberspielen? Was die Deckung betrifft, wodurch die Tonführung undeutlich werden soll, so steht in dem hier darauf bezüglichen Fugenbeispiele von *Seb. Bach* nichts zu befürchten, denn ungeachtet der Kreuzung in Takt 18—20, wo der Alt unter den Tenor an 2 Stellen tritt, hält 1. der Tenor währenddem den Ton aus, 2. ist das Thema schon vorher in Dux und Comes so dem Ohre vorgeführt und bekannt worden, dass es dasselbe auch bei der erwähnten Kreuzung eben so leicht verfolgen wird. — Ein Curiosum, jedenfalls aus einem recht argen „Druckfehler" hervorgerufen, befindet sich S. 227 in den Worten: „da nun wenige Orgeln zwei Pedale besitzen", soll heissen Manuale. — Die Klavierfuge will der Verf. nur auf 2 bis 3 Stimmen beschränken, da seiner Meinung nach hier alle 4 Stimmen kaum deutlich zu unterscheiden seien. Als Hauptursache wird wieder die Stimmkreuzung angeführt, wodurch eine „Augenmusik entsteht, wovor man sich zu hüten hat bei der Composition." So schlimm ist's nicht im Allgemeinen mit dieser sogenannten Augenmusik, und allen diesen Beschränkungen zufolge müssten lieber gar keine Fugen mehr für das Klavier geschrieben werden. Wer hat denn aber, auf der anderen Seite betrachtet, immer Gelegenheit, Fugen auf der Orgel zu spielen, wozu doch auch noch eine lange Vorübung zur Pedalfertigkeit erforderlich ist? Ausser dem Organisten doch Niemand. — Bei Einrichtung einer Fuge, der ein Choral (Cantus firmus) zu Grunde liegt, sagt wiederum der Verf., dass die hier von ihm aufgestellten 3 Beispiele (*Seb. Bach, Fux, Albrechtsberger*) wie auch noch der blos erwähnte Choral der gebarnischten Männer aus *Mozart's* Zauberflöte keine Fugen wären, obgleich manche Musiker dies Verfahren so betrachteten und benennten, sondern dass Alles dies demjenigen verzierten Contrapunkt angehöre, dessen Stimmen zugleich verschiedene, theils freie, theils strenge Nachahmungen unter sich machten. Der Verf. hat zwar nicht Unrecht, auch gibt er selbst nachher ein Fugen-Bruchstück über die beiden ersten Zeilen des Chorals: „Herr ich habe missgehandelt", vollständig mit Dux und Comes in den Wiederschlägen, allein einen so strengen Maassstab kann man wirklich hier, wo zwei Dinge, Choral und Fuge, dominiren sollen, nicht gut anlegen, sagt doch die alte Regel: wenn 2 Substantiva zusammenkommen, steht Eins im Genitiv. Glückt auch ein Mal etwas, wie auch hier dem Verf., so glückt es doch nicht, Alles mit der zwängenden Form zu binden und zu fesseln. Die Componisten kennen das auch aus Erfahrung recht gut, unterziehen sich darum nur ungern einer vielleicht nur undankbaren Mühe und behaupten dafür lieber ihre Freiheit mehr in der Fantasie, die nun einmal gar nichts von Fesselzwang weiss. In formeller oder Verstandes-Hinsicht wäre wohl das berühmte Werk von *Fux:* Missa canonica mit Recht „der Triumph der Kunst" zu nennen, allein man sehe nicht allein, sondern höre auch, und man wird sich sehr bald vom Grade der Gefühlswirkung dieser Musik überzeugen, die für Ohr und Gemüth als ein starrer Leichnam ohne Seele erscheint. Ohne also die Sache zu weit zu treiben, verzeihe man daher hier die Ungebundenheit, denn mit der Regel allein wird doch nichts gewonnen. Der Verf. spricht zwar: man vergesse bei einer Fuge mit Choral niemals, dass die Fuge ihre eigenthümliche Abfassung und Einrichtung hier wie überall bewähren muss, sagt aber gleich hinterher: „dass die Anwendung einer Choralmelodie bei einem Chore oder ähnlichen Satze, auch nach blos fugenartiger Behandlung, von grosser Wirkung sein kann, beweisen manche Sätze dieser Art, und somit möchte eine eigentliche Choralfuge blos um desswillen, dass sie eine wirkliche Fuge ist, keinen Vorzug verdienen, als dass sie zugleich einen um so kunstvolleren Tonsatz darstellt." Das unter den obigen 3 Notenbeispielen mittlere von *Fux* in $^{4}_{4}$ Takt ist dem Ref. nicht klar geworden, theils nach der Uebereinanderstellung von zwei viereckigen Noten in Einer Stimme, theils und insbesondere nach der sonderbaren harmonischen Beziehung derselben auf die übrigen Stimmen. Der Verf. hätte hier entweder Licht geben, oder ein anderes Beispiel wählen sollen. — Als etwas ganz Neues muss Ref. hier herausheben die Ausdehnung der Fuge 1. in verschiedenen Taktarten. Der Verf. erklärt, dass Compositionen dieser Art, zwar nur zum Scherz dienend, doch vor ihm noch von Niemand sowohl geschrieben, als auch

sich darüber ausgesprochen sei. Fugen hat man freilich noch nicht bis jetzt in dieser Form, wohl aber schon längst andere Sachen erblickt: *Mozart's* 1. Finale aus Don Juan, *Spohr's* Symphonie: die Weihe der Töne, wo die Combinirung heterogener Taktarten zwar eben nicht aus blosem Scherz, sondern vielmehr um eines dramatischen oder überhaupt ästhetischen Kunstzweckes willen Statt hat. 2. in verschiedenen Tonarten. Gehört ebenfalls in die Kategorie des Scherzhaften, Curiosen, wo es dem Componisten nach Belieben frei steht, nah verwandte Tonarten von äusserlich verschiedener Vorzeichnung mit einander zu verbinden, z. E. C dur mit F oder G dur, oder mit D oder E moll. Hier finde denn auch die vom Ref. oben erwähnte Krebsbewegung ein glückliches Asyl, auch nach Gefallen: die verkehrte Krebsbewegung, oder wenn's weiter beliebt: beide in Vergrösserung, Verkleinerung, verschiedenen Engführungen etc. Versuche sein Heil daran, wer Lust dazu spürt, wir wollen's Niemanden wehren.

Wenn Ref. bei seinem näheren Eingehen in das Werk auch Einzelheiten begegnete, die ihn zu Ausstellungen veranlassten, so können diese dennoch der Vortrefflichkeit des Ganzen, die zu überwiegend ist, keinen Eintrag thun. Er sieht im Geiste einer baldigen Auflage d. W. entgegen, wo dann auch die wenigen Schlackentheile, die dem reinen Golde noch hier und da anklebten, vor dem reinigenden Fegefeuer der Zeit verflogen sein werden. Auf gemeinsamem Wege, „im Streben nach Wahrheit", begegnen sich endlich Beide, Referent und Verfasser. Da ruft Jener Diesem das seiner Rezension vorangestellte Motto entgegen, während Letztgenannter auf das „Perficere" bescheiden und achselzuckend erwidert: Perfectum nihil sub sole! — Weil aber des Meisters Ohr den obigen Zuruf hier unter der Sonne nicht mehr vernehmen kann, so streuet hiermit Ref. das „Magnum pro tum" als ein liegendes Lorbeerblatt auf die Urne.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Ueber die Claviercompositionen von *Fanny Hensel* geb. *Mendelssohn-Bartholdy*. Vier Lieder für Pfte. Op. 2. Berlin, bei Bote und Bock. Vier Lieder für Pfte. Op. 6. ebend. Six Mélodies, Liv. 1. op. 4. Liv. 2. Op. 5. Berlin, bei Schlesinger.

Noch mehr Lieder ohne Worte! vier Hefte auf einmal! bange Ahnung erfasst uns. Kann es nach *Mendelssohn's* 36 Liedern noch etwas Neues der Art geben? Sind nicht die Nachahmungen in dieser Gattung gerade die unerträglichsten? Doch Muto gefasst! Wir schlagen das erste Heft auf, lesen die ersten acht Takte — und wir haben eine neue interessante Bekanntschaft gemacht.

Zwei alte Wahrheiten sind in diesen Liedern bethätigt: Es bedarf keiner neuen Form, um etwas Aussergewöhnliches zu leisten; nicht das Gesuchte, sondern das Schöne dringt zum Herzen. Ihr strebt nach *Schubert's* gewaltiger Erfindungskraft, nach *Schumann's* romantischer Innigkeit, nach *Gade's* nordischer Frische, ihr wollt die neuen fremdartigen Harmonieen und Wendungen der Romantiker durch neuere und fremdere überbieten — vergebens! der individuelle Reiz ist Gottesgabe. Die Alten studirt, besiegt die Form und dann lasst euer eigenes Innere frei erklingen, ohne fremde Individualitäten anzustreben! Nur so kann die Kunst gefördert werden.

Die hier vorliegenden Compositionen der Frau *Fanny Hensel* erscheinen gleich auf den ersten Blick nicht als dilettantische Erstlingsgenüsse, sondern als reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens. Wir wollen es versuchen (ohne dem Recensenten dieser Blätter durch eine specielle Besprechung vorzugreifen), den eigenthümlichen Geist dieser Lieder näher zu bestimmen. Keine starken Affekte sind hier dargestellt, doch überall fühlt man den Fluss einer wahren, weichen Empfindung. Die Phrasen zeugen von feinstem Geschmack, wir begegnen keiner Wendung die verbraucht oder gar hässlich zu nennen wäre; die harmonischen Verbindungen sind geistreich, oft überraschend. Lebendige Bewegung ohne Unruhe, schöne Empfindung in der Melodie und reizende Mannichfaltigkeit in der Figuration gewinnen jedes Ohr. Worin liegt das Geheimniss, dass diese Vorzüge, nach denen die Meisten vergeblich ringen, hier, scheinbar mühelos, klar zu Tage kommen? Etwa allein in dem glücklichen Talente der Componistin? Wir glauben, es in der klaren, flussigen, interessanten, kurz vortrefflichen Stimmenführung zu finden, einer Stimmenführung, welche aus dem ächten Studium der Alten, namentlich *Bach's* hervorgegangen scheint. Wir begegnen hier derselben Eigenschaft, welche an *Mendelssohn* mit Recht so sehr bewundert wird: die freie, lebendige Stimmenführung ist es hauptsächlich, die den Liedern des Meisters ein feines geistreiches Gepräge verleiht, während seine Nachahmer, bei vielleicht nicht geringerer melodischer Erfindung, langweilig werden, weil sie jene Kunst nicht verstehen. Man würde irren, wenn man Frau *F. Hensel* zu den Nachahmern ihres Bruders zählen wollte. Wer es weiss, dass beide Geschwister dieselbe musikalische Erziehung genossen, in derselben Kunstanschauung aufgewachsen sind, kurz, ihre ganze musikalische Jugend zusammen verlebt haben, wird eine Familienähnlichkeit der Compositionen beider natürlich, ja nothwendig finden. Die Verschiedenheit ist trotzdem für den schärfer Blickenden klar genug. *Mendelssohn's* Ausdrucksweise ist höchst präcis, er sagt lieber zu wenig als zu viel, er baut stets auf einen Gedanken und rundet das Ganze auf leicht verständliche Weise. Die Lieder der Frau *F. Hensel* sind complicirter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannichfaltigkeit erzielt. Wir mögen übrigens nicht verschweigen, dass die von uns besprochenen Werke hinsichtlich der Erfindung nicht alle auf gleicher Höhe stehen: die Hefte Op. 2 (bei Bote und Bock) und Op. 5 (bei Schlesinger) scheinen ungleich bedeutender als die beiden anderen. Man vergegenwärtige sich aber, um einen Maassstab für die Trefflichkeit dieser Compositionen zu gewinnen, die gesammte Literatur der letzten 20 Jahre. Wie viel Klavierstücke gibt es, welche mit den genannten in ächter Schönheit der

Melodie, Reiz der Klänge und Lebendigkeit der Bewegung verglichen werden können?

Ein feiner Geschmack bekundet sich auch im Aeusserlichen, in der Zusammenstellung der einzelnen Stücke; will man mehrere derselben hinter einander vortragen, so wird man am besten thun, die von der Künstlerin gewählte Reihenfolge nicht zu verlassen. Es sei noch bemerkt, dass die Lieder in Rede vom Klavierspieler die Geschicklichkeit, eine figurirte Begleitung, bei selbständigen äusseren Stimmen, unter beide Hände zweckmässig zu vertheilen, in etwas höherem Grade verlangen als die *Mendelssohn*'schen. Man gewöhnt sich indess bald an diese Spielart, und, ist die Schwierigkeit einmal überwunden, so erstaunt man über die bequeme Spielbarkeit.

Wir sagen der Künstlerin aufrichtigen Dank für die Veröffentlichung dieser Werke; sie werden Allen willkommen sein, denen die Schönheit in der Kunst das Höchste ist.

Feuilleton.

Die *Fiardot-Garcia* singt in Dresden mit grossem Erfolge.

Das rheinische Musikfest ist zu Köln den 23. Mai und folgende Tage festlich begangen worden. Aufgeführt wurden am 1. Tage *Händel*'s Messias, unter *Dorn*'s Leitung, und *Onslow*'s neue Symphonie, unter des Componisten eigener Direktion. Im Oratorium sangen die Fräul. *Babnigg* u. *Schloss* und die Herren *Koch* und *Pischek* die Solopartie. Die Zahl der Mitwirkenden betrug 780; Zuhörer hatten sich weniger zahlreich eingefunden als andere Male — es waren blos gegen 600. Am zweiten Tage, *Mendelssohn*'s 114. Psalm, *Beethoven*'s A dur-Symphonie, *Weber*'s Freischütz-Ouverture, *Spontini*'s Ouverture und 2. Akt aus Olympia. *Spontini* dirigirte seine Ouverture selbst, alles Uebrige *Dorn*. — Am 25. fand noch ein grosses Morgenconcert mit theilweiser Wiederholung einzelner Stücke Statt.

A. Berlin zu Amsterdam hat, für Zusendung seiner neuesten Orchester-Compositionen, von dem König von Schweden die grosse goldene Medaille für Kunst erhalten. Die eine Seite der Medaille zeigt das Brustbild des Königs, die andere einen Lorbeerkranz mit den Worten: „Memoriae pigeus", und am Rande: „*A. Berlin*, moderatori musices Theatri Reg. Amstelodam."

Am 27. April wurde in Tiflis der Grundstein zu einem Theater gelegt.

Dem ersten Organisten an der Marienkirche zu Danzig, *F. W. Markull*, ist vom preussischen Ministerium des Kultus „in Berücksichtigung seiner musikalischen Kenntnisse, Talente sowie des durch die Direktion musikalischer Aufführungen bewiesenen Eifers" das Prädikat eines königlich preussischen Musikdirektors beigelegt worden.

Am 16. Mai fand im Pariser Conservatorium der Musik ein Concert für *Lesueur*'s Denkmal Statt. Ausser mehreren Kirchenstücken und Operafragmenten wurde auch mehreres noch Ungedruckte, namentlich mehrere grosse Chöre des Verstorbenen aufgeführt. — Bekanntlich wird das Denkmal in der Stadt Abbeville errichtet, in deren Nähe *Lesueur* geboren war.

Am Dresdner Hoftheater soll die bisherige Vereinigung der Operaregie und Chordirektion in einer Person (*Fischer*) aufgehoben werden. Wie man hört, wird der Tenorist Herr *Schmidt*, bisher in Detmold (früher längere Zeit in Leipzig), als Regisseur der Oper berufen werden.

In Stralsund gab der dasige Musiklehrer *Hartmann* ein Wohlthätigkeits-Concert, worin unter Anderem sein sechsjähriges Söhnlein *Hummels* Notturno, 99. Werk, abspielte.

Die Herzogin von Orleans hat Herrn *Henriet* zu Paris für zwei ihr gewidmete Militärmärsche eine prachtvolle Brillantnadel zum Geschenk gemacht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nützliche Erfindung.

Schon vor einigen Jahren hat Unterzeichneter eine Erfindung zum Stimmen der Pauken gemacht, welche aus einer mechanischen Vorrichtung mit Vermeidung des störenden Paukenschlüssels besteht, deren Einfachheit und Wirkung überall volle Anerkennung fand und selbst in London den Beifall und die Bewunderung sachkundiger Engländer erhielt und daher eine weitere Bestellung veranlasste. Ein Paar mit dieser Vorrichtung versehene Orchesterpauken, mit schönen kupfernen Kesseln von der rechten Grösse, und durch besondere Bearbeitung der Felle von vorzüglichem Ton, können binnen 4 bis 5 Wochen für den billigen Preis von 38 Fl. hergestellt werden, da den Erfinder kein anderes Interesse dabei leitet, als seine Erfindung gemeinnütziger zu machen.

Mittelst dieser Vorrichtung kann durch eine leichte Handbewegung eine durchaus reine Stimmung in jedem vorgeschriebenen halben Ton sicher und augenblicklich bewerkstelligt werden. Diese Vorrichtung lässt sich auch an jeder Pauke, wenn die Kessel noch von guter Beschaffenheit sind, für den Preis von 30 Fl. anbringen, und Unterzeichneter leistet für die Zweckmässigkeit und genaue Arbeit vollkommene Gewähr.

Nürnberg, im Mai 1847.

Ernst Blumröder,
städtischer Musikdirektor.

In meinem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Ch. Voss. 42 Etudes en style moderne pour le Piano, propres à faciliter d'une manière agréable la connaissance du mécanisme de cet instrument, et à préparer par l'exercice des passages les plus fréquents, à l'exécution des morceaux de salon du jour. Op. 85.

Jn. Friedr. Kittl, 3 Impromptus pour le Piano. Op. 26. Nr. 1, 2. u. 3.

Leipzig, im Mai 1847.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juni. **Nr. 23.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten.* Aus Gotha. Aus Dresden. — An den Herrn Hofmusiklehrer Ferd. Brandenburg zu Rudolstadt. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

(Fortsetzung.)

Noch viermal zwischen anderen Gedanken erscheint im Verfolge der Ouverture die eben besprochene Periodengruppe. Aber nur ein Mal ganz in derselben Gestalt, drei Mal dagegen mit gewissen Veränderungen.

Die erste Wiederholung

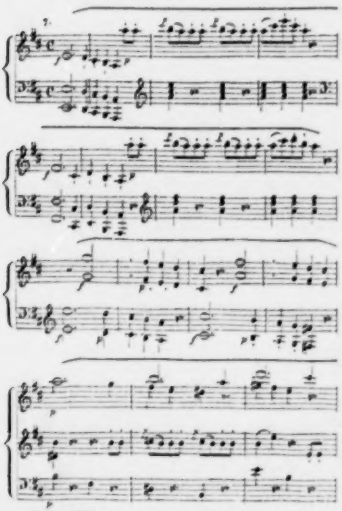

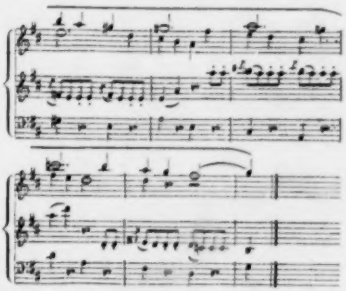

zerfällt in drei Abtheilungen, vom ersten bis achten, vom neunten bis zwölften, und vom dreizehnten bis zweiundzwanzigsten Takte.

In der ersten Periode sprechen sich Mahnung und Abweis wieder aus; der zweite Satz schildert die dringendere Warnung drohender Stimmen; und in der letzten Periode flehen die Zärtlichen in ängstlicheren, schmerzlichen Ausrufen, als sähen sie das Verderben schon näher an Don Juan eindringen. Aber zugleich scherzen die Violinen mit der leichtsinnigen Figur hinein, und — nichts kann diesen unverbesserlichen Sünder schrecken, je mehr die Gefahr wächst, je übermüthiger und kecker schreitet er durch das Leben.

Diese letzte Periode ist eine der bewunderungswürdigsten, sprechendsten, welche die Instrumentalmusik je aufgestellt hat. Das äussere Bild eines keck und furchtlos durch das Leben Hinschreitenden in den Bässen und Violen; die Symbolisirung der Gefühlsweise eines solchen Leichtsinnigen in den ersten und zweiten Violinen, und die dringenden, flehenden Mahnungen liebender Wesen in den Blasinstrumenten, welch eine scharf aus dem Objekt herausgegriffene Idee, welche wahre und schöne Ausprägung derselben, welche durchsichtige Darstellung *dreier* verschiedener Momente zugleich in *einem* In-

strumentalbilde, technisch betrachtet, dreier Melodieen, ohne dass die eine die andere bedeckte, übertönte!

Zum zweiten Mal wiederholt erscheint das Tongemälde in folgender Gestalt.

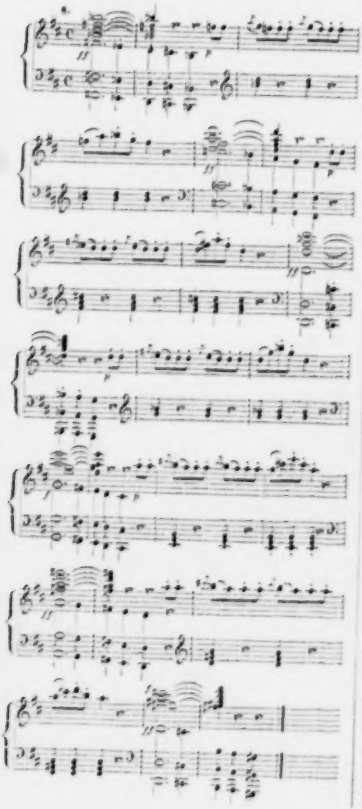

Mächtiger, gewaltiger, furchtbarer und anhaltender als je früher, donnert die Warnungstimme dem Sünder entgegen, zweiundzwanzig Takte hindurch; aber eben so konsequent weist sie Don Juan scherzend ab. Wenn nichts sonst, in dieser Periode doch bewiese blos die durchgängige Wahl solcher Accorde, zu welchen die Hörner, Trompeten und Pauken ihre stärksten natürlichen Töne hören lassen können, die Besonnenheit des grossen Künstlers beim Schaffen. Denn daran musste er *während der Erfindung* denken, wenn man nicht annehmen will, auch das habe er zufällig getroffen.

Endlich scheint doch die nicht ablassende Stimme einen lesen Eindruck in Don Juan's Gemüthe, wider seinen Willen, machen zu wollen.

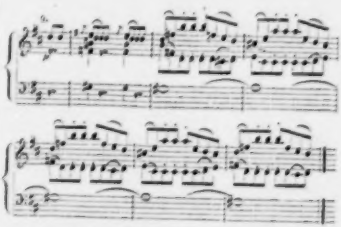

Aber gleich, in den folgenden vier Takten ermannt er sich, wirft das fremde Element kräftig heraus; *ich will nicht!* wiederholt jeder Takt, und jeder gesteigert, ganz wie die Natur eines solchen Momentes sich in der Seele zeigt. Es ist nicht möglich, das ärgerliche, trotzige Abweisen einer wider Willen in dem Gemüthe entstehen wollenden Regung musikalisch deutlicher und erkennbarer auszudrücken, als es hier geschehen.

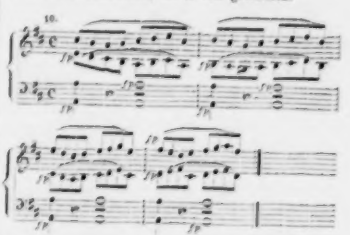

Hat sie aber ein solcher Charakter niedergedrückt, so quillt auch unmittelbar wieder sein Hauptzug: Heiss, frisch in's Leben hinein!

hervor, und sinkt er wirklich zurück in's gewohnte Treiben, nicht allein durch diese beiden Takte,

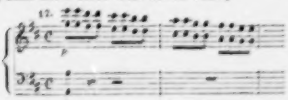

sondern auch dadurch, dass diese Takte wirklich in die Repetition des Anfangsthema's lösten, dessen Ausdrucksinhalt später entwickelt werden soll.

Zum dritten Male wiederholt kommt dieses Tonbild ganz so wie bei seiner ersten Erscheinung, weshalb es weder einer Veranschaulichung durch Noten noch einer neuen Erklärung seines Inhaltes bedarf.

Die letzte Wiederholung zu besprechen, verspare ich bis zu schicklicherer Gelegenheit, und füge folgende Betrachtung bei.

Wenn man das bisher Entwickelte nun zugibt, so geht daraus hervor, dass *Mozart* zwei Hauptmomente, Mahnung und Abweis, aus der Oper und mit den verschiedenen Modificationen derselben, bald einzeln, bald vereint, bald in drohender, bald in flehender Weise zur musikalischen Schilderung gewählt hat. Er hat sie aber nicht wählen können, ohne zu wissen, dass er sie gewählt. Hat er aber das gewusst, so ist er sich auch bewusst gewesen, seine Fantasie auf die Jagd nach solchen Tonbilderchen, welche geeignet wären, die gewählten Momente den Hörern vernehm- und erkennbar zu schildern, aussenden zu müssen. Kurz, er hat diese Momente mit vollem künstlerischem Vorbewusstsein, mit vorheriger verständiger Ueberlegung als Objekt seiner Fantasie zur Nachahmung in Tönen vorgelegt. Wie das hinsichtlich der Zeit geschehen, ob *Mozart* zur Auffindung der Ueberlegung eines Jahres oder eines Augenblickes nur bedurft, das ist ganz einerlei, das hängt von der Schnelligkeit oder Langsamkeit des denkenden Geistes ab, der sich auch in den Genie's verschiedenartig manifestirt. Genug, die Vorüberlegung ist dagewesen.

Verlieren aber diese bisher besprochenen musikalischen Bilder etwa ihren Reiz und ihre Wirkungskraft, weil uns klar geworden, dass sie einen und *welchen* objektiven Inhalt haben?

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Gotha, im April 1847. Unsere diesjährige Theatersaison schloss am 12. April. In dem Zeitraume vom 3. Januar bis dahin kamen 21 Opern und Singspiele zur Aufführung. Das Repertoir brachte Werke von *Weber* (5 Mal), von *Lortzing* und *Bellini* (3 Mal), von *Donizetti* und *Flotow* (2 Mal), von *Auber*, *Balfe*, *Beethoven*, *Halévy*, *Herold*, *Meyerbeer*, und von dem Componisten der „Zayra" (1 Mal). Neu waren vier Opern: die Musketiere von *Halévy*, Oberon von *Weber*, der Wildschütz von *Lortzing*, und die Haimonskinder von *Balfe*. Neu einstudirt gingen in Scene zwei Opern: Zampa von *Herold*, und die Stumme von *Auber*. Deutsche Opern kamen 11 Mal zur Aufführung. Es trifft unsere Bühne also nicht der Vorwurf der Hintansetzung des Vaterländischen, welcher so häufig anderen Bühnen gemacht wird.*) Von den neuen Opern fand „Oberon" den meisten Beifall. Diese Oper ward aber auch so brillant in Scene gesetzt, und die Maschinerie bewährte sich dabei so tüchtig, dass sie fast nichts zu wünschen übrig liess. *Lortzings* „Wildschütz" gefiel auch; doch den Beifall, welchen dessen „Czaar und Zimmermann" hier gefunden, hat er nicht erringen können. *Halévy's* „Musketiere", so wie *Balfe's* „Haimonskinder" mit ihren vielen Tanzrhythmen, sprachen dagegen das Publikum nur wenig an. Beide erlebten nur eine Vorstellung. —

Unser Operhpersonal, welches seinen individuellen Bestandtheilen nach seit vorigem Jahre keine Veränderung erlitt, war in diesem exorbitanten Winter viel von Krankheiten heimgesucht, was häufig störend auf das Repertoir einwirkte. Die Stimme unserer ersten Sängerin, Dem. *Halbreiter*, ist zwar an Metall und Kraft in den höheren Tönen merklich im Abnehmen begriffen, doch treten diese Mängel, vermöge ihrer trefflichen Schule, weniger auffallend hervor, als es ausserdem der Fall sein würde. Ihr ausgezeichneter Vortrag, verbunden mit wohlbedachtem, lebendigem Spiele, lässt den Zuhörer bald vergessen, dass ihrer Stimme die Jugendfrische abgeht. — Madame *Lampert* (ehemalige Dem. *Betz*) hat schöne Mittel, aber zu wenig Talent, um diese gehörig geltend machen zu können. Einer deutlicheren Aussprache des Textes hat sie sich ganz besonders zu befleissigen. — Eine gut geschulte und talentvolle Sängerin ist Dem. *Tanner* (als Soubrette und auch als zweite Sängerin beschäftigt). Ihre etwas schwache Stimme würde klangreicher sein, wenn sie sich ebenfalls einer deutlicheren Aussprache des Textes befleissigen wollte. — Ein junges, viel versprechendes Talent ist die aus dem Chore zur dritten Sängerin avancirte Dem. *Volk*. Ihre Stimmmittel sind schön, und ihrem Vortrage wie ihrer Action hört und sieht man es, dass sie weiss, was sie singt. Wird sie es aber bei uns zur ersten Sängerin bringen? — Ihr Fleiss und Talent lassen es hoffen, aber — der Prophet gilt ja nicht viel im Lande! — Madame *Pohle* wird in Altpartieen beschäftigt, und Dem. *Lindner* singt und spielt kleine Soubrettenrollen mit Gewandtheit. — Unter dem männlichen Personale steht oben an unser erster Tenor, Herr *Beer*, dessen herrliche Stimme schon in diesen Blättern (in einem Berichte aus Frank-

*) Beim recitirenden Schauspiel war das Verhältniss der deutschen Originale zu den Uebersetzungen 32 : 21.

furt a. M. über dessen dortiges Gastspiel im vorigen Jahre) die verdiente Anerkennung gefunden hat. Was man allein an ihr vermisst, ist eine etwas gelässigere Coloratur. Herr *Heir* hat seit dem vorigen Jahre im Gesange wie im Spiele sehr bemerkbare Fortschritte gemacht und sich auch befliessigt, den angewöhnten Gaumenansatz beim Anschlagen der Töne zu vermeiden. Fährt er in seinem Fleisse so fort, so wird er gewiss bald eine der ersten Stellen unter den jetzt lebenden Tenoristen einnehmen. Für den Vortrag des Liedes, sowie überhaupt des echt-deutschen Gesanges ist seine Stimme besonders geschaffen; er kann jetzt schon als ein wahrer Repräsentant deutschen Gesanges in der Bühnenwelt gelten, auch ist derselbe seit vorigem Jahre mit dem Patent als Kammersänger lebenslänglich engagirt. — Herr *Siebeck*, der zweite Tenor, hat eine schwache, kränkliche Stimme und wenig Talent zum dramatischen Gesange. Sein Dialekt fällt unangenehm in's Gehör, besonders durch ein auffallendes Dehnen des Vokals e und einiger Doppellauter. — In dritten Tenorpartieen wirken die Herren *Haas* und *Hartmann*, und Beide genügen den Anforderungen, die man an dritte Sänger zu machen pflegt. — Von unseren beiden Baritonisten besitzt Herr *Nolden* eine sehr kräftige und dabei doch überaus angenehme, sogar weiche Stimme, die fast immer den Weg zum Herzen findet, und ihm auch die Herzen des Publikums, das an seiner Korpulenz einigen Anstoss nahm, immer mehr gewonnen hat. In gemüthlichen Rollen, sowohl komischen als ernsten, erringt sein Spiel gleichen Beifall wie sein Gesang. Auch er hat wahrnehmbare Fortschritte in der Gesangkunst gemacht, insbesondere sich das in voriger Saison an ihm bemerkte, dem Bellen ähnliche Herausstossen der kräftigeren Töne ganz abgewöhnt. Herr *Nolden* hat ein neues Engagement auf 5 Jahre und das Prädikat „Kammersänger" erhalten. — Herr *Gerl* hat eine wohlgeschulte Baritonstimme; doch da er häufig tiefere Basspartieen singen muss, so hat dadurch seine sonst schöne Stimme merklich gelitten. Ein wahrer, mit angeborener Komik ausgestatteter Bassbuffo mangelt unserer Bühne. Herr *Gerl* muss diese Lücke ausfüllen, obgleich ihm die komische Ader fast ganz abgeht. Er thut übrigens sein Möglichstes, und dieser Fleiss ist schon anerkennenswerth und wird auch von unserem Publikum anerkannt. — Die Stimme des Herrn *Hofer* ist eine echte Basstimme, sie vereint Umfang und Fülle mit Kraft und Weichheit; was ihr allein mangelt, ist Volubilität. Herr *Hofer* verspricht ein ausgezeichneter Bassist zu werden; nur möge er sich vor dem Manieriren im Vortrage hüten, wozu er sich eben so leicht hinneigt, wie zu störenden Angewohnheiten in der Tonbildung. Sehr lobenswerth ist an ihm die deutliche Aussprache des Textes, welcher Vorzug auch hinsichtlich der übrigen männlichen Sänger, so wie der Dem. *Halbreiter* und *Volk* rühmend anzuerkennen ist. Sein Spiel könnte etwas gewandter und weniger stereotyp sein. — Untergeordnete Bassparticen führen die Herren *Hermann* und *Kummer* genügend aus. — Der Chor ist gut und auch ausreichend besetzt, nur war er in diesem Winter durch Krankheiten oft mehr als decimirt. Die Direction der Opern war in dieser Saison zwischen dem Herrn Kapellmeister *Drouet* und Herrn Concertmeister *Lampert* in der Art getheilt, dass Ersterer die sogenannten grossen Opern, Letzterer die Conversationsopern leitete. — Das Orchester besteht aus 19 Streich- und 15 Blasinstrumenten, mit 1 Harfe, 1 Paar Pauken und der gesammten s. g. Janitscharenmusik, zählt im Ganzen 40 Personen, und zeichnet sich durch Präcision und geschmackvollen Vortrag rühmlichst aus. Ueber die Opernvorstellungen lässt sich im Allgemeinen sagen, dass sie, was Inscenirung und Executirung anlangt, wenig zu wünschen übrig liessen. — Als Gäste traten nur auf: Mad. *Schröder-Devrient* und Herr *Nissen*. Letzterer (jetzt beim Hoftheater in Weimar) war früher erster Tenorist bei unserer Bühne und hatte sich durch sein Spiel die Gunst unseres Publikums gewonnen. Seine Stimme, die immer eine dünne Kopfstimme war, hat indessen noch mehr Schiffbruch gelitten und lässt darum seinen Verlust jetzt nicht bedauern. Ueber das Gastspiel der Madam *Schröder-Devrient* will ich mich nicht näher auslassen, da ich doch nur wiederholen könnte, was schon hundert Mal gesagt worden ist. Sie führte auch bei uns, wie überall, ihre Paraderosse vor, und tummelte sie mit mehr oder weniger Beifall. Es kamen unter ihrer Mitwirkung zur Aufführung: Romeo und Julie, Norma, und Bruchstücke von Fidelio und den Hugenotten. Eine solche Verstümmelung solcher Meisterwerke sollte von keiner Direktion gestattet werden, und eine wahre Künstlerin sollte sich niemals dazu bereitwillig finden lassen! —

Chelard's Oper „Makbeth" sollte noch in dieser Saison einstudirt und in Scene gesetzt werden. Da indessen die Zeit dazu mangelte, so wird sie erst im nächsten Jahre zur Aufführung gelangen. Von dem Componisten der „Zayre" haben wir dann auch wieder eine Oper zu gewarten. Das Buch dazu ist, dem Vernehmen nach, von v. *Elsholz* und führt den Titel „die Vergeltung". — Die „Bergknappen" von *Adolph Wanderaleb*, die im vorigen Jahre hier zwei Mal und in Coburg ein Mal zur Aufführung kamen, und dort wie hier nicht geringen Beifall fanden, standen wieder auf dem Repertoir der diesjährigen Saison; doch da der Componist eine Umarbeitung derselben wünschenswerth fand und mit derselben nicht zeitig genug fertig wurde, so musste die Wiederholung unterbleiben. Nach dieser Umarbeitung, welche sich auch auf das Textbuch erstreckte und dem Stücke durch Theilung des ersten Aktes in zwei Akte und Hinzufügung eines neuen Finales*) mehr Abwechselung und zugleich auch mehr Handlung zu geben suchte, wird diese Oper überall, wo man deutsche Musik zu würdigen weiss, Beifall finden. Ein neues Werk dieses Componisten: Lanvel, Oper in 3 Akten, Text von *O. L. B. Wolf*, wurde bereits im hiesigen Gesangvereine theilweise zu Gehör gebracht, und jeder Unparteiische musste anerkennen, dass der

*) Hierzu hat doch wohl der Componist dasselbe Recht wie der Regisseur, welcher selbst classische dramatische Werke bühnenrecht zuschneidet. Mit den Erfordernissen eines Opernbuches sind aber die wenigsten Dichter vertraut, und wenn der Componist sie ebenfalls nicht kennt und nicht versteht, die nöthigen Abänderungen zu machen oder zu veranlassen, so darf er von seinem Werke nur selten einen günstigen Erfolg erwarten.

Componist in dieser Recitativ-Oper sein wahres Talent für dramatische Musik von Neuem bekundet hat. Seinem Erstlingswerke in diesem Genre, den „Bergknappen", merkte man allerdings etwas zu sehr an, dass er nach Vorbildern — jedoch nach den besten deutschen: *Mozart*, *Winter*, *Weber* und *Spohr* — gearbeitet hatte, ohne deshalb behaupten zu können, dass er diesen Meistern seine Melodieen und Harmonieen entnommen habe. Bei dieser neuen Oper hat er sich nun um Vieles freier bewegt. Seine eigenthümliche Compositionsweise tritt darin deutlich und bestimmt hervor, und nur höchst selten erkennt man die Vorbilder, welche ihm in formeller Hinsicht vorgeschwebt haben. Es kann diese Oper als ein echt deutsches Originalwerk gelten; und da darin viel Handlung ist — woran es den „Bergknappen" (in der Originalbearbeitung) leider mangelt, und woran es oft allein gelegen haben mag, dass von den vorhandenen sechs oder sieben Compositionen dieser *Körner*'schen Dichtung kaum Eine den erwünschten Beifall erhalten hat —, so darf man hoffen, dass diese Oper „Lanvel" nicht blos hier, sondern auch auswärts zur Aufführung gelangen und sich auf der Bühne halten wird. — Wenn ein noch namenloser Componist hört und liest, wie so viele neue Opern, einem Meteore gleich, auf der Bühne erscheinen und wieder verschwinden, so mag ihm freilich der Muth und die Lust vergehen, Opern zu componiren. Doch unser Componist möge sich dadurch nicht entmuthigen lassen. Er hat Talent genug; und wenn das Buch nicht der wesentlichsten dramatischen Erfordernisse entbehrt, so werden seine dramatischen Compositionen gewiss überall Beifall finden. *Ad. Wandersleb* arbeitet jetzt an einer dritten Oper „Graf Ernst von Gleichen", nach Musäus' Volksmährchen von *Theobald Buddeus*, einem jungen hiesigen Dichter, geschickt bearbeitet. Bei dem ungemeinen Melodieenreichthume des Componisten und seinem vorzugsweisen Talent zum lyrischen Genre darf man erwarten, dass diese lyrisch-romantische Oper ihm besonders gelingen und dann, vermöge ihres anziehenden Stoffes, beim grossen deutschen Publikum den erwünschten Anklang und Beifall finden werde. Der Musikdirektor *Ad. Wandersleb* ist hier als Hofcantor angestellt, dirigirt seit 10 Jahren die hiesige Liedertafel und seit Anfang dieses Jahres auch den aus ohngefähr 60 männlichen und weiblichen Mitgliedern bestehenden Gesangverein. Seine Leistungen als Dirigent haben schon oft, besonders bei Gelegenheit der Thüring'schen Sängerfeste, die verdiente Anerkennung gefunden, und von den meisten seiner Compositionen, von welchen die für Männergesang auch auswärts sehr beifällig aufgenommen worden sind, kann man ohne Uebertreibung rühmen, dass sie an Originalität, Gediegenheit und melodischem Reiz den besseren unserer Zeit an die Seite gestellt werden können. Nur die Bescheidenheit des Componisten, verbunden mit zu geringem Selbstvertrauen, hat bisher verhindert, dass sie weniger, als sie verdienen, bekannt geworden sind. Unterzeichneter fand sich daher veranlasst, das auswärtige musikalische Publikum auf diesen Componisten und seine Werke aufmerksam zu machen. *Dr. K.*

(Fortsetzung.)

Dresden. (Die Oper.) Wir wenden uns nun noch kurz zu den oben angeführten Novitäten, da dieselben einer weiter ausgeführten Besprechung in diesen Blättern keineswegs bedürftig erscheinen.

Eine Oper, wie *Herold's* Zampa, die seit siebzehn Jahren schon über die meisten Bühnen gewandert ist, noch näher charakterisiren zu wollen, hiesse ganz buchstäblich post festum kommen. Herr *Tichatschek*, der wohl das neue Studium dieser Oper zunächst veranlasste, hatte auf die Titelrolle bedeutende Sorgfalt verwendet. Die ihm vor vielen Tenoristen eigenen tiefen Töne kommen ihm bei dieser Barytontenorpartie ausserordentlich zu Statten, und wäre auch im Gebrauche der höchsten Chorden hier und da mehr Leichtigkeit erspriesslich gewesen, liessen sich sonstige kleine Ausstellungen machen, so müssen wir doch seine Gesangsleistung als eine sehr ausgezeichnete anerkennen. Selbst im Spiele gewahrten wir einen Fleiss und ein so erfreuliches Gelingen, dass bei der Erwägung, wie derartige Spielrollen nun einmal der Gesammtindividualität des Künstlers sehr fern liegen, wohlverdienter Beifall ihm von Rechtswegen gebührt. Damit soll indess noch keineswegs ausgesprochen sein, dass die Leistung gerade in dieser Beziehung als eine durchaus befriedigende erschienen wäre. Herr *T.* gab das Mögliche nach seiner Individualität; da aber diese entschieden für die hier zu stellenden Anforderungen nicht ausreicht, war es nicht zweckmässig, eine derartige Partie zu wählen — eine derartige (forcirte) Vielseitigkeit kann den aufmerksamen Kunstfreund, der mit Bewusstsein und Verständniss der Darstellung beiwohnt, nicht hoch erfreuen.

Mit aufrichtigem Bedauern sehen wir uns auch hier wieder gedrungen, die Ausführung der Camilla durch Frl. *Wagner* als eine verfehlte zu bezeichnen. Wäre die junge Künstlerin nicht mit einer ausserordentlich schönen Stimme von der gütigen Mutter Natur begabt, die durch so verständnisslose Verwendung in beklagenswerther Weise ruinirt wird (und wir haben wahrhaftig nicht einen solchen Ueberfluss an schönen Stimmen, dass man sie als eine alltägliche Waare nichtachtend behandeln dürfte!) — verdiente nicht ihr Fleiss, ihre stets wahrnehmbare Sorgfalt, und das deutlich hervortretende Bestreben, nach Kräften das Beste zu leisten, neben einem gewissen, wenn auch mehr reproductiven Talente für die Bühne, gerechte Anerkennung: wir würden wahrlich weniger Rücksicht auf ihre Leistungen nehmen müssen. Es fehlt ihr die Glut der Leidenschaft, selbst die von innen heraus stammende Wärme des Gefühls, wenigstens weiss sie dieselbe weder im Spiel noch in der Tonfärbung beim Gesange zu lebendiger Anschauung zu vermitteln: ihren Bewegungen gebricht es an Rundung, ihre Mimik steht nicht selten mit der Situation in offenem Widerspruche, und wo einzelne gute Intentionen und Momente sichtbar werden, da stehen dieselben zu vereinzelt und abgerissen. Es mangelt die poetische Kraft, aus den Einzelheiten ein abgerundetes Ganze zu gestalten. Ueberdies scheint sie es für schön zu halten, die ganze Fülle ihrer ausserordentlich kräftigen Stimme überall ohne Rücksicht auf Situation oder Ensemble hervor-

treten zu lassen; die Coloratur ist schwer, nicht selten zerhackt oder verwischt, wie bei so dicken Stimmen häufig, und der gern und oft angebrachte Triller (trägt er doch stets eine Beifallssalve ein!) sehr holperig und hart. Selbst der Dialog kann nicht befriedigen, denn sein Ton ist weinerlich, bisweilen hohl — es lassen sich falsche Accente, störende Dialectfehler der Aussprache vernehmen, und obwohl wir bei unserer Bühne an die letzteren wenigstens gewöhnt sein sollten, so müsste doch eine angehende Künstlerin mehr Sorgfalt auf diesen Punkt verwenden. Alles eben Gerügte offenbarte sich auch in der Partie der Camilla, und wenn es trotzdem an donnerdem Applause nicht fehlte, wenn trotzdem ein Referent der deutschen allgem. Ztg. sich versucht fand, diese Leistung als eine vortreffliche, fast als eine classische bis zu den Sternen zu erheben, so — nun, so kann man darüber seine eigenen Gedanken haben! der Künstlerin aber kann ebensowenig wie der Kunst selbst mit solchen Ausdrücken eines blinden Enthusiasmus in Wahrheit gedient sein! —

Ein genaueres Eingehen auf die Leistungen der übrigen Mitwirkenden, die nach Kräften und nicht ohne Erfolg sich bemühten (Alphons — Herr *Bielezisky*, Capuzzi — Herr *Röder*, Hitta — Frl. *Marpurg*, Dandolo — Herr *Mende*), erscheint hier nicht nöthig; nur in Betreff des Letztgenannten gestatte man uns ein Paar principielle Bemerkungen. Herr *Mende* scheint für das jugendliche Heldenfach im recitirenden Drama zunächst engagirt zu sein: sein Don Carlos, Ingomar u. s. w. dürfte das beweisen. In grosser Verlegenheit der Direction (einen Tenorbuffo haben wir ja nicht) übernahm er die Partie des Barbarino in Stradella, und fand seiner angenehmen, wenn auch gänzlich ungeschulten Stimme wie der Gewandheit seines Spieles wegen aufmunternden Beifall. Eine derartige Verwendbarkeit ist nun an und für sich gar nicht so übel; bei kleineren Bühnen namentlich mag und darf sie zu grosser Empfehlung gereichen — leugnen wird man indess wohl schwerlich, dass es einer der ersten deutschen Hofbühnen nicht würdig sei, wenn ein oder das andere Mitglied beute als Ben Jochai (Uriel Acosta), morgen als Knappe Georg (Waffenschmied) — beute als Don Carlos, morgen als Bandit (Stradella) — beute als Ingomar, morgen als Dandolo (Zampa) sich dem Publikum zeigen muss. Fordert doch die Ausbildung für das recitirende Drama überdies ein ganz anders geleitetes Studium als die für die Oper, mag sie auch nach beiden Seiten hin auf gleichen Principien ruhen, und eine so zwitterartige Wirksamkeit kann es in keinem Genre zu vollem, befriedigendem Gelingen kommen lassen, wie man es sonst bei entschiedenem Talente und bei einer Bühne wie die hiesige unbedingt zu fordern berechtigt ist. Hier muss also nach ernstlicher Prüfung, nach reifer Erwägung — und wir meinen, ein halbes Jahr hätte hinlänglich Zeit dazu geboten — ein Entschluss gefasst, eine Entscheidung getroffen werden, je nach deren Ausfall erst sich herausstellen kann, was alsdann weiter zu thun, und wir hoffen, die Direction selbst werde in ihrem eigenen Interesse und der Ehre der Bühne wegen nun endlich mit Entschiedenheit darauf dringen.

(Fortsetzung folgt.)

An den Herrn Hofmusiklehrer Ferd. Brandenburg zu Rudolstadt.

Mein in dieser Zeitung gegebenes Referat über Ihre Oper: „Die Belagerung von Solothurn" hat Sie zu einer Entgegnung in der Theater-Chronik veranlasst. Mir wurde gleich nach Erscheinen derselben von vielen Seiten in höchster Entrüstung zugerufen, ich dürfe darauf nicht antworten. Ei, so arg wird es doch nicht sein, dachte ich. Selbst wenn Herr *Brandenburg* die massloseste Einbildung seiner Künstlergrösse besitzt, den Ton des Anstandes und der Sitte kann er doch nicht verletzt haben? Er ist ja *Hofmusiklehrer*. Er ist ja Musiklehrer am *Hofe* zu Rudolstadt. Ihm ist die Ehre zu Theil geworden, *Prinzen* unterrichten zu dürfen. *Dass* nimmt man doch wohl gebildete Leute?

Freilich, als ich nun den Artikel zu Gesicht bekam, wollte ich meinen Augen nicht trauen. Freilich dürfte ich Ihnen auf einen solchen Artikel nicht antworten. Aber es sind einige Stellen darin, die mit der Oper unbekannte Leser, wenn nicht für Widerlegung meines Hauptsatzes, dass das Werk im Totale langweilig sei, doch für Abweisungen einzelner Bemerkungen halten könnten. Und so bin ich leider gezwungen, die Feder ihretwegen noch ein Mal zu ergreifen. Lassen Sie sehen, welchen Verstand und welche Bildung Sie in Ihrem Aufsatze gegen mich offenbart haben.

1. Ich habe gesagt: anstatt ohne einen Augenblick zu verlieren, den rettenden Schuss mit der Armbrust zu versuchen, singt der Graf erst ein Weilchen, dass er's thun will.

Hierauf bemerken Sie: dies sei meine erste Unwahrheit. Im Textbuch heisse es: „fass' frischen Muth, verzage nicht! durch diesen Pfeil errett' ich dich."

Wie nennt man Den, der einer Wahrheit zwei Drittheile abschneidet, um sie zu einer Lüge zu stempeln?

Im Textbuche heisst es:

Allmächt'ger Gott! seh' ich dort nicht
Mein heiss Idol, mein Lebenslicht
Verfolgt vom Stier so wuthentbrannt?
Hervor, du sichre Wehr, zur Hand!
Fass' frischen Muth, verzage nicht,
Durch diesen Pfeil errett' ich dich. —

So lange lässt der Dichter den Grafen sprechen bei dem Anblick der Gefahr, und noch weiter dehnt natürlich Ihre Musik den drängenden Moment.

Und nach dieser Verfälschung in der Theater-Chronik wagen Sie im Angesicht des Textes und der fünfhundert Zuschauer, welche bei der ersten Aufführung zugegen gewesen, mich zu fragen: „kann auf diese Weise wohl *ein Augenblick* Zeit zur Rettung verloren gehen?"

Wäre Ihnen die Beurtheilung der Belagerung von Solothurn in der neuen Zeitsch. f. Musik von dem Musikdirektor Herrn *Bieling* noch nicht zu Gesichte gekommen? Die Zeitung wird in Rudolstadt gelesen. Dort steht über diese Scene:

„Hier ist der Unsinn in Massen zusammengehäuft. Ein wilder Stier als Vermittler einer Liebesverhältnisses! Ein Chor, unthätig bei der Gefahr der Heldin des Stückes, nicht Hülfe leistend, nur Hülfe singend! Ein Liebhaber, der sein heiss Idol, sein Lebenslicht vom Stiere retten soll, und doch leichtsinniger Weise *mehrere tootbare Minuten durch Singen verschleudert, ehe er dazu gelangt, den Bolzen auf die Armbrust zu legen und abzuschiessen.*"

2. Ich habe gesagt: man sieht Graf Puppenheim im 3. Akt nicht allein vom ersten Sturm, sondern auch von einem zweiten zurückgeschlagen, ohne dass er sich im Geringsten an ärgern oder zu schämen scheint.

Hierauf erwidern Sie: „der zweite Sturm wird aber durch das eintretende Gewitter und den mit ihm verbundenen Sturz der Belagerungsbrücke vereitelt." Mag sein. Wenn der *Graf* kein Bramarbas wäre, hätte er zu diesem zweiten Sturme gar nicht kommen können, denn er gelobte vor dem ersten, *nur als Sieger wiederzukehren*. Dass er als Besiegter zurückkehrt, und nicht einmal die tiefste Scham darüber empfindet, das ist der Fleck, der seinen Charakter dem Zuschauer verschönlich macht, und den Ihre Bemerkung nicht verwischt.

3. Es steht in meinem Referat: Dritter Aufzug. Mutterfüll-

entbrechen können, ihn auf solche Worte zu setzen, dahin er gar nicht gehört. Die weiten Ausdehnungen der Wörter und Sylben sind allezeit nothwendig, wenn auch der Verstand und die Sachen kaum erlauben, dass der Sänger bey den schlechtesten Noten einige wenige Manieren hinzuthue. Ein Italiener wiederholt z. E. die Worte Io voglio verschiedene Male, und unterbricht auch wohl den Gesang durch einige Pausen, ehe man noch weiss, dass er lieben will. Er lässt seinen Helden unzählige Mal: alla, alla singen, und man erfahrt erst in einer Viertelstunde, dass er sagen will, alla vendetta! Die Deutschen haben gehört und gesehen, dass diese Italiener ihre unnatürliche Wiederholung mit einem wohlklingenden Gesange begleitet haben, und dass diese Leute berühmte Meister in der Musik sind, die sich einen grossen Ruhm erworben haben. So wird denn der Schluss gemacht: da solches berühmte Männer gethan haben, so können wir es auch thun: gleich als wenn angesehene Leute keine Thorheit begehen könnten."

Wenn der Verfasser hier blos die Nachahmungssucht einiger deutschen Komponisten, die gezierten Schnörkel und den flitterhaften Reichthum anderer, in denen sich die eigentliche Armuth offenbart, wie in der Bauart der Chinesen und Japaner, wenn er blos diese Unarten, die man auch jetzt noch, oft genug, bemerken muss, bestrafen wollte, wer würde ihm da nicht recht geben? Aber es scheint, als sey sein Tadel, wenigstens zur Hälfte, aus einem falschen Prinzip, dem der ungebildeten Natürlichkeit, die man der Kunst als Regel aufdringen will, hervorgegangen. Der gute Komponist setzt sich ein höheres Ziel, als die Worte des Textes durch einen musikalischen Kommentar zu erläutern, (der zuweilen wohl gar an die philologisch-kritischen Anmerkungen eines Mia-Ell oder Scaliger erinnern könnte) ihn kümmert es nicht, ob er durch die sogenannten Ausdehnungen und Wiederholungen die Neugierde einiger prosaischer Zuhörer aufhalt. Er weiss es, dass nicht der Inhalt der Empfindungen der Inhalt seiner Darstellung seyn kann, welches ja ohnehin ganz undenkbar ist, ob man gleich diese Prätension, die noch niemand hat verstehen können, weil sie sich selbst nicht versteht, wirklich gemacht hat; er weiss es, dass nur die Darstellung der Form der Empfindung der Vorwurf seiner Kunst sey, und diese befriedigend zu lösen ist er allein bemüht.

Man kann es nicht besser sagen, als es Schiller gesagt hat: „Der ganze Effekt der Musik (als schöner und nicht blos angenehmer Kunst) besteht darin, die innern Bewegungen des Gemüths durch analogische äussere zu versinnlichen." (Siehe die prosaischen Schriften, Th. IV, S. 286.)

„Endlich, fährt unser Herr Scheibe fort, müssen wir auch von den Sängerinnen (warum nicht auch von den Sängern?) etwas reden. Diese sollten billig nicht allein ihre Rollen gut und deutlich absingen, sondern sie sollten auch die Handlungen natürlich und ihrem Charakter gemäss vorstellen. Wir werden aber unter einer grossen Menge sehr wenige finden, die daran denken, dass sie noch zu etwas mehr, als zum Singen da sind. Wir sehen die Traurigen mit einem lachenden Munde ihre Triller machen. Ja das Wort dolore oder morir wird durch kräuselnde Figuren zu einer lustigen Sache gemacht." (Warum gerade zu einer „lustigen?" es ist überhaupt schon schlimm genug, wenn es zu einer einzelnen Sache gemacht wird.) „Sie bemühen sich um die Wette, ihre Geschicklichkeit im Singen zu zeigen" (wo könnte wohl dagegen etwas einzuwenden haben? doch das Böse kommt sogleich) „die Melodieen zu verderben, die Menge ihrer Manieren anzuwenden" (welche Vielseitigkeit der Künsteley doch immer interessanter wäre als die traurige Monotonie der Manier, die man jetzt so oft zu hören bekommt) „und dadurch die Worte zu verdrehen und die Ausdeuckungen zu schwächen. Das alles thun sie mit solcher Freyheit, als ob sie gar nicht auf dem Theater waren, wo sie

ter, wilder Chor der Oesterreicher, wie im *ersten* Act, hinter dem Vorhang, als Entr'act, wurde belacht.

Hierauf erwidern Sie: „Im ersten Act ist kein Oesterreicherchor. Wo steckt hier die Wahrheit?“

Ich antworte: die Wahrheit steckt im *zweiten* Act. Da ist der Oesterreicherchor. Sie haben daher nachgewiesen, dass anstatt zweiter Akt hätte stehen müssen *erster*, nicht aber, dass der ähnliche Chor vorher nicht *schon ein Mal dagewesen*, und darum handelte es sich.

„Und *gelacht* hat vielleicht der menschenfreundliche Lobe hinter seiner wieder aufgerafften Maske, sonst Niemand.“

Ich habe nicht gelacht, ich lache nicht über den, welchen ich bemitleiden muss. Bemitleiden aber musste ich Sie von dem Augenblicke an, wo ich die Ueberzeugung gewann, dass Sie, wie so mancher deutsche Componist — eine vergebliche Arbeit geleistet. Dass sonst Niemand gelacht bei diesem Entr'akt, *ist eine Unwahrheit*. Es haben Viele gelacht. Ich berufe mich auf das Publikum, das bei der ersten Aufführung zugegen gewesen.

4. Ich habe geschrieben: es ist eine kindischere, abgeschmacktere Entwickelung kaum ersonnen worden, als in dieser Oper ein.

Auf die Widerlegung dieses Punktes scheinen Sie sich am Meisten zu Gute zu thun! denn Sie lassen mit grossen Lettern drucken: „*die ganze Handlung ist ja historisch!*“ und fügen hinzu:

„Studiren Sie Geschichte! das wird Ihnen sehr wohl thun, und Ihre Feder vor manchem Unsinn bewahren.“

Ob ich so viel Geschichte weiss, als Sie, darauf kommt es hier nicht an. Mir genügt, von Ihnen gelernt zu haben, dass eine *dramatisch unwirksame* Scene gerechtfertigt ist, *wenn sie historisch wahr!* Durch diese von Ihnen entdeckte Wahrheit werden die albernen Veränderungen, welche sich alle dramatischen Dichter bisher mit der Geschichte erlaubt haben, plötzlich in's Licht gestellt. Wie! dieser Goethe nahm sich heraus, dem Egmont seine historische Gemahlin mit ihren vielen Kindern zu nehmen, und ihm dafür ein Liebchen anzudichten? dieser Schiller gibt dem Don Carlos einen historisch unbegründeten Charakter und einen Marquis Posa zum Freund, der niemals auf de. Welt gewesen! — Freilich glauben diese Dichter, es könne in der Geschichte Manches sehr wahr, im Kunstbilde auf der Bühne aber sehr wirkungslos sein, und deshalb — doch die Leser möchten wohl gar denken, ich wolle ihnen diese dramatische ABC-Regel auseinandersetzen. Nein! sie gilt blos Ihnen, Herr Hofmusiklehrer, der mir Geschichtsstudium anräth, um meine Feder vor Unsinn zu bewahren.

Wie treffend hat der Kritiker in der *Brendel*'schen Zeitung Sie erkannt, wenn er sagt: „Der Componist befindet sich nach unserem Dafürhalten *noch lange nicht auf dem Standpunkte*, weder der *literarischen* noch der *musikalischen* Bildung, um den Anforderungen zu genügen, die sich mit Recht an den Schöpfer eines dramatischen Tonwerks stellen lassen.“

5. Sie werfen mir endlich Unaufrichtigkeit bei der Beurtheilung Ihrer *Musik* vor. „Das erste Erforderniss eines *musikalischen* Opernberichtes kennt Lobe nicht, die Musik von Nummer zu Nummer beurtheilend vorzuführen.“

Es wäre geschehen, wenn ich Ihnen nicht für Ihre späteren gelungeneren Versuche eine günstige Vormeinung hätte bereiten wollen. Darum *anticipirte* ich, was ich bei der Annahme, Sie seien ein bescheidener Künstler, in der Folge von Ihnen erwarten zu dürfen glaubte. Darum sprach ich im Allgemeinen aus, was ich jetzt im Einzelnen noch nicht hätte begründen können. Diesen kleinen Kunstgriff *zu Ihrem Besten* haben die Leipziger wohl gemerkt, und mir deshalb *zu grosse Milde* in meinem Referat zum Vorwurf gemacht. Sie dagegen fallen mich wüthend an, weil ich Sie nicht genug gelobt, nennen mich alt und abgelebt, um zu beweisen, dass ich den Flug Ihres Genie's nicht zu begreifen fähig, und entblöden sich nicht, in Ihrer Sprache drucken zu lassen: „*Es ist Neid und Missgunst, die Lobe's Feder führen.*“

Nun wohl. Der Kritiker in der neuen Zeitschr. f. Musik ist jung wie Sie, er wird Sie begreifen können. Er ist tüchtiger Componist, geistreicher Schriftsteller, und kann Sie also nicht *beneiden*, denn man beneidet nicht den, der gerade unter uns steht. Er hat endlich noch *ausführlicher* über Ihre Musik geschrieben. Da sind ja alle Bedingungen, welche sie zu einem *unparteiischen* Urtheil verlangen. Werden Sie also ihm glauben, wenn er z. B. sagt:

„*An Brandenburgs Musik vermissten wir am Meisten die künstlerische Selbstständigkeit.*“ — Oder: „*Die jetzige Zeit und ihre Richtung steht ihm gänzlich fern; er lebt und webt in einer schon seit vielen Jahren abgeschlossenen Kunstperiode. Was er aber aus diesen Zeiten bietet, hat sein Geist nicht durchgearbeitet; er erscheint durchaus reproduktiv, aber ohne Bewusstsein über das innere Wesen seiner leitenden Muster, nur die leicht fassbaren Aeusserlichkeiten derselben wiedergebend. Dies ist die erste Mangelhaftigkeit seiner Musik. Sie hat ihren Ursprung in dem unausgebildeten Unterscheidungsvermögen.*“

Sie haben den Aufsatz gelesen. Ich brauche Ihnen also die weiteren Mängel und deren Begründung zum Theil durch Notenbeispiele selbst nicht weiter herauszuschreiben.

Das sind ungefähr die Punkte, die um des auswärtigen Publikums willen einer Abfertigung bedurften.

Sollte ich antworten auf die vielen Schmähungen, die Sie mir entgegenschleudern als Beweise?

„*Ein Mann wie Lobe ist nur zu Zeiten das Theater zu besuchen im Stande, wenn ihm das Glück vielleicht ein Freibillet zuführt.*“ Das beweise, das ich arm wäre, aber nicht, dass Ihre Oper interessant?

„*Sie haben Musikschulen angelegt*“ — „*Honorar verlangt für Durchsicht fremder Compositionen.*“

„*Sie haben ein mit der Welt und dem Geschick zerfallenes Gemüth.*“

„*Sie haben die Euterpe-Concerte schlecht dirigirt.*“

„*Der Triangel und die grosse Trommel spielen die Hauptrolle in Ihren Compositionen.*“

Genug. Alle *diese* Beweise für mein falsches Referat und noch gar viele solcher Art sind in der Theater-Chronik zu lesen, erste Beilage, 28. Mai, 1847.

Aber die glänzende Aufnahme, die Ihre Oper, nach Ihrer eigenen Versicherung, in Leipzig gefunden?

Ja. Bei der ersten Aufführung war das Haus voll, und das nachsichtige Leipziger Publikum munterte Sie auf durch den gebräuchlichen Hervorruf. Was aber ein *solcher*, bei der *ersten Vorstellung einer neuen Oper*, von *dem Componisten selbst dirigirt*, hier bedeutet, das würden Sie erkannt haben, wenn Sie bei der zweiten Aufführung, die leer, und bei der dritten, die noch leerer war, zugegen gewesen wären. Und hiermit ist Ihre so glänzend aufgenommene Oper in Leipzig begraben worden. Kann Sie *diese* Wahrheit, von *der Sie sich überzeugen werden*, aus Ihrem Glauzträume wecken und zu bescheidenerer Selbsterkenntniss bringen, gut für Sie. Vielleicht gelingt es Ihnen dann, die üble Stimmung, welche Sie durch Ihren maasslos gemeinen Ausfall gegen mich bei allen Gebildeten und Verständigen erregt haben, wieder zu beschwichtigen.

J. C. Lobe.

Feuilleton.

Am 21. Mai wurde die Oper des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, *Zaire*, in Berlin aufgeführt. Sie scheint indessen blos einen Succès d'estime erlangt zu haben.

Leipzig. Vor Kurzem trat Fräul. *Stark* aus Weimar, Schülerin des hiesigen Conservatoriums, als Lorezza in Johann von Paris zum ersten Male bei uns auf. Leider blieb das Duett zwischen ihr und dem Pagen im zweiten Akte, worin die talentvolle Anfängerin allein sich hätte bemerkbar machen können, weg. Wir hoffen in der Folge Gelegenheit zu finden, sie in bedeutenderen Rollen zu sehen und Ausführlicheres über ihr Spiel und ihren Gesang berichten zu können.

Die *Schröder-Devrient* hat mit dem 31. Mai die Dresdner Hofbühne, an der sie länger als zwanzig Jahr angestellt war, verlassen.

Der Componist *Joseph Gesger* zu Wien hat den Orden der französischen Ehrenlegion erhalten; *Auber* ist zum Commandeur, *Spontini* zum Officier desselben Ordens befördert worden.

Vesque von Püttlingen (*J. Hoven*) hat das Ritterkreuz des sicilischen Ordens Franz I. erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Am 20. dieses Mts. erscheint in unserem Verlag mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano

sur l'Opéra: L'Eclair de F. Halévy,

composée

par

H. Rosellen.

Op. 96. Pr. 1 Thaler.

Leipzig, den 3. Juni 1847.

Breitkopf & Härtel.

Zweite Novasendung aus

H. F. Müller's Musik-Verlag

in Wien, Am 1. Mai 1847.

Becher, Dr. **A. J.,** Adagio appassionato für das Pianoforte. Op. 20. 1 Fl. 45 Kr.

Bockmühl, H. E., Fantaisie sur des motifs de l'opéra: la Fille du Régiment de Donizetti p. Violoncelle av. acc. de Piano. Oeuv. 54. 1 Fl. 45 Kr.

— — Fantaisie caprice sur des motifs de l'opéra Robert le Diable de Meyerbeer pour Violoncelle av. acc. de Piano. Oeuv. 55. 2 Fl.

Doctor, F. E., Verschmähte Liebe, Ged. von Turteltaub, für eine Singst. mit Begl. des Pianof. Op. 2. 30 Kr.

Egger, Ferd. Graf, Der König auf dem Thurme — Die Sternenschnuppe für eine Singst. mit Begl. d. Pianof. 48 Kr.

Kalynski, V., Duo brillant sur les motifs favoris de l'opéra d'Alexis Lvoff Bianca e Gualtiero pour le Piano et Violon (concertant). 1 Fl. 45 Kr.

— — Erinnerung an Deutschland. Von Berlin nach Dresden. Eisenbahn-Dampfmaschinen-Galopp f. das Pianof. zu 4 Händen. 45 Kr.

Lepont, Impromptus faciles pour Piano sur des thèmes fav. de Verdi:

Nr. 1. Nabucco. 36 Kr.
Nr. 2. Ernani. 36 Kr.
Nr. 3. Attila. 36 Kr.
Nr. 4. I Lombardi. 36 Kr.
Nr. 5. I due Foscari. 36 Kr.

Liedertafel. Eine Sammlung von Romanzen, Liedern, Sing-Quartetten etc. etc. mit Begl. 4. Pfte., in Musik gesetzt von den berühmtesten Componisten Deutschlands, herausgegeben von Dr. **J. N. Vogl.**

Erstes Heft cplt. 1 Fl. 45 Kr.
Nr. 1. **v. Flotow, Fr.,** Das Waldvöglein für 4 Männerst. 30 Kr.
Nr. 2. **Föchs, C. F.,** Mahnung, für 4 Singst. 15 Kr.
Nr. 3. **Erkel, Fr.,** Auf einer Ungarhaide, für 4 Singst. 15 Kr.
Nr. 4. **Gumbert, Ferd.,** Das rothe Blatt, für 4 Singst. 15 Kr.
Nr. 5. **Donz, Jac.,** Herbstmelancolie, für 4 Singst. 15 Kr.
Nr. 6. **Lorsing, Alb.,** Die Post, für 4 Singst. 30 Kr.

Lewy, Ch., Fantaisie sur des thèmes favoris de l'opéra: l'âme en peine (Der Förster) de Flotow pour Piano. Oeuv. 42. 1 Fl.
— — Les Colombes. Intermezzo pour Piano. Oeuv. 43. 30 Kr.

Marschner, Dr. **H.,** Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Oeuv. 138. 4 Fl. 30 Kr.

Pichler, C., 12 dreistimmige Knabenlieder. Partitur und Stimmen. 1 Fl. 15 Kr.

Plachy, Jul., Le Délice de la Jeunesse pour le Piano. Oeuv. 4.

Nr. 4. Barcarole. 36 Kr.
Nr. 5. Der Waffenschmied. 36 Kr.
Nr. 6. L'âme en peine. 36 Kr.

Strauss, Sohn **Joh.,** Die Sanguiniker. Walzer. Op. 27.

Für das Pianoforte. 45 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 30 Kr.

— — Hopser-Polka. Op. 29.

Für das Pianoforte. 24 Kr.
Für das Orchester. 1 Fl. 15 Kr.

— — Odeon Quadrille. Op. 29.

Für das Pianoforte. 30 Kr.
Für das Orchester. 2 Fl. 30 Kr.

Studlen, bewährte f. d. Pianoforte, aus den Besten gewählt, mit Erläuterungen und Fingersatz versehen v. J. Fischhof (deutsch und französisch) 1. Folge, 1. Heft. Clementi 1 — 3. 1 Fl.

Suppé, Fr. v., 's Meisterwerk. Lied in österr. Volksmundart von Baron Klesheim. Für 1 Singst. mit Begl. des Pianof. 20 Kr.

Waldmüller, Ferd., La plainte d'Amour. Romance sans paroles pour Piano. Oeuv. 23. 30 Kr.

Auf die von den Pianoforte-Virtuosen **Kullak, Dreyschock** und **Neruda** in vielen Concerten mit grössem Beifall vorgetragene **Piano-Compositionen** erlauben wir uns aufmerksam zu machen:

Heller. Die Forelle von Schubert, Caprice. Op. 34. 17½ Sgr.
Tarantella p. Piano. Op. 85. 2. Auflage. 25 Sgr.

Kullak. Transcriptionen aus Norma, Lucrezia Borgia und Robert d. Teufel à 15 Sgr. Impromptu. Op. 25. 17½ Sgr. Gr. Fantasie über Lieblingsthemas aus: Ein Feldlager in Schlesien von Meyerbeer. Op. 30. 1 Thlr. Obige zu 4 Händen, ditto leicht arr. à ⅔ — 1 Thlr.)

Reissiger. Scherzo. Op. 132. 10 Sgr.

Ferner:

Musik zu Struensee von Meyerbeer

im vollst. Clavierauszug, arr. von **Kullak** u. **Klage.** 3 Thlr., zu 4 Händen arr. von **Klage** 4½ Thlr., in Partitur, Orchester, in Stimmen, Ouverture, Gr. Polonaise, der Aufruhr, Trauermarsch etc. à 4 — 8 Thlr., dito einzeln für Piano u. zu 4 Händen, für Violinquartett arr. von **Ressel.**

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juni. **Nr. 24.** 1847.

Inhalt: Ueber die Musik in der protestantischen Kirche. — *Nachrichten.* Aus Cassel. Aus Dresden. Aus London. Das erste grosse Gröditzberger Liederfest in Niederschlesien. — *Recensionen.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Musik in der protestantischen Kirche.

Sondern ich wollt alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen in Dienst des, der sie geben und geschaffen hat.
Dr. M. Luther.

Ein trefflich geschriebener Aufsatz in Nr. 7 dieses Jahrganges der allgemeinen musikal. Zeitung über Kirchenmusik veranlasste uns, die so wichtige Angelegenheit, deren Förderung wir, erfüllt von der Heiligkeit des Gegenstandes, so weit der ernste Wille reicht unausgesetzt unsere Thätigkeit gewidmet haben, aus von einer anderen Seite zu beleuchten.

Zu verschiedenen Zeiten haben sich Stimmen über den Verfall der Kirchenmusik erhoben, man hat die Ursachen desselben aufgesucht und sich bemüht, die Mittel zu ihrer Hebung festzustellen. Erkennen wir den Satz, dass zu ihrer Hebung die Componisten selbst zunächst beizutragen haben, als richtig an, so hegen wir doch die Ueberzeugung, dass, namentlich in der protestantischen Kirche, alles Streben der Art vergebens, oder wenigstens nicht durchgreifend sein wird, so lange nicht ein mächtiges Hinderniss ihrer rechten Einwirkung gehoben ist, so lange nicht auch von den Männern, denen die wichtigste, einflussreichste Stimme zukommt, etwas geschieht, was der Kirchenmusik die Stellung anweist, die ihr gebührt. Wir hegen die Ueberzeugung, dass das grösste Hinderniss des rechten Einflusses der Musik in der protestantischen Kirche *die Abneigung der meisten Theologen gegen dieselbe ist.*

Hegen wir nicht die Anmassung, als Laie gegen einseitige theologische Begriffe kämpfen zu wollen, so mag es uns als Musiker erlaubt sein, etwas über Bedeutung der Kirchenmusik zu wiederholen, was nicht oft genug denen gesagt werden kann, die sich, wenn nicht als Verächter, doch als Gleichgiltige gegen dieselbe durch Wort und That beweisen.

Ist die Musik, als Kunst, wie alle anderen Künste, göttlichen Ursprungs, so wird ihrem mächtigen Einfluss auf Gemüth und Herz selbst die abstrakteste Verstandesrichtung nicht ablaugnen können. Sie vermag zu erheben, zu beruhigen, zu weihen und zu beseligen, und ist sonach vollkommen geeignet zur Erweckung religiöser Gefühle. Halten wir sie daher für einen der wichtigsten Theile der religiösen Erhebung in Berücksichtigung des menschlichen Gemüthes, so haben wir auch die Autorität der Männer für uns, die durch Wort und That ihr in früher Zeit ihre Stellung anwies und durch Stiftung von Chören ihr eine bis auf unsere Zeit dauernde Wirkung zusicherte, eine Wirkung, die zum Theil nur durch ihre Beschränkung geschwächt wird. Ist nun zwar die puritanische Richtung mancher Theologen nicht gegen die Vokalmusik gerichtet, so findet doch die Instrumentalmusik unter denselben heftige Gegner. Wir wollen nicht wiederholen, was der von uns anfangs erwähnte Aufsatz mit Wahrheit ausspricht, dass nicht in den Kunstmitteln selbst eine Entheiligung liegen könne, sondern nur der richtige Gebrauch derselben die beabsichtigte Wirkung verbürgen kann; doch können wir den geringen Einfluss derselben in der protestantischen Kirche weniger in der Schuld der Componisten, die mit wenigen Ausnahmen von dem Ernst und der Heiligkeit der kirchlichen Musik erfüllt waren, als in der isolirten, mit den übrigen religiösen Formen in keiner nothwendigen Wechselwirkung, wie sie die katholische Kirche stellt, sich befindenden Stellung derselben suchen.

Von Alters her eingeführt, begründet zum Theil durch Stiftungen, erhält sie in der protestantischen Kirche nur Duldung, und es liegt nicht an dem Eifer manches Geistlichen, dass sie nicht längst aus derselben verschwunden ist. Der Ritus der protestantischen Kirche hat ihr keine günstige, einwirkende Stellung zugetheilt, mit seltenen Ausnahmen ohne nothwendigen Zusammenhang mit den übrigen frommen Gebräuchen, erscheint sie jenen puritanischen Herren als störendes Intermezzo, die der menschlichen Natur keine andere fromme Gefühlseinwirkung gestatten wollen, als die Erbauung durch Predigt, Gebet und Gemeindegesang. Wir unserseits halten es für einen Vorzug der menschlichen Natur, dass sie der freien und heiligen Empfindungen nicht allein durch die Kraft orthodoxer Wahrheiten, durch die Macht auf den Verstand einwirkender Rede theilhaftig wird, dass selbst die Sinne zu jener Heiligung und Reinigung des Herzens beizutragen vermögen. Ist diese Wirkung auf Herz und Gemüth in der menschlichen Natur tief begründet, so müssen wir in dem Eifer, Alles zu entfernen, was durch die Sinne auf den Menschen in der Kirche einwirken kann, eine Verkennung der menschlichen Natur erblicken, die nur ausgehen kann von dem stolzen Selbstbewusstsein, Alles nicht sowohl durch die Kraft religiöser Wahrheiten, als vielmehr durch den Einfluss der Rede, die sich

selbst nur allzuoft der sinnlichen Einwirkung durch verschiedene Mittel bedient, wirken zu können.

Wenn man die Absicht der ersten Bekenner einer reineren Lehre nicht misverstehen will, so wird man in der durch das Fortschreiten der Zeiten nothwendigen und gebotenen Fortbildung der religiösen Gebräuche nicht Rückschritte machen dürfen und man wird nicht ohne Nachtheil Mittel gering achten oder gar verschmähen dürfen, die zur Reinigung, Erhebung und Beseeligung des menschlichen Herzens beizutragen vermögen, sollten sie auch nur durch die Sinne zum Bewusstsein gelangen können. Wir fordern daher für die Musik dieselbe Berücksichtigung, die anderen Künsten, nach Maassgabe ihrer Befähigung, zugestanden wird. Oder sollte die Einwirkung trefflicher Gemälde heiliger Gegenstände, der Einfluss architektonischer Schönheit auf das menschliche Gemüth höher zu achten sein, als die Erhebung, Erbauung durch die Musik?

Die wirkungsvollere Stellung, die wir für die Musik in der protestantischen Kirche verlangen, hängt freilich von Veränderung der gebräuchlichen Formen der Gottesverehrung ab, die Zugeständnisse von denen vorausgesetzt, die sie bis jetzt wohl kaum zu geben geneigt sein möchten. Doch auch ohne die Aussicht auf Erfolg sprechen wir unumwunden aus, dass das Rituale der Kirche uns nur als Form gilt, die zu Gunsten anderer, zweckmässiger Erbauungsmittel wohl zu ändern wäre, ohne das Wesen zu verletzen. Wir führen hier die Worte eines achtbaren Gelehrten, *A. Wendt* an, der in seiner Schrift: Zustand der Musik in Deutschland, 1836, über diesen Gegenstand also schrieb: „Die protestantische Kirche aber versteht sich selbst nicht, wenn sie das Element der himmlischen Freude und Wonne verbannen will. Denn ist sie nicht die Kirche des Fortschritts? Ist dem Menschen die Brust im Leben freier geworden, so will es auch sein Cultus sein; oder ist in der fortschreitenden Musik ein anderer Geist als der sich entwickelnde Geist der Menschheit?“ u. s. w.

Ohne die Missbräuche, die mit der Musik in der katholischen Kirche häufig getrieben werden, zu übersehen, sprechen wir es unverhohlen aus, dass die Stellung derselben zu den religiösen Gebräuchen, und sonach ihre Wirkung eine ungleich bessere und wichtigere ist, als in der protestantischen Kirche, unbeschadet vieler trefflicher Compositionen, die wir besitzen; und ohne unsere protestantische Ueberzeugung beschuldigen zu lassen, wagen wir es, für die Musik eine gleich wirkende Stellung zu fordern. Dann werden sich begabte Componisten mehr der Tonkunst in ihrem reinsten Ausdrucke zuwenden, da ihnen der Erfolg sicher sein wird, und wir müssen bekennen, das es Zeit wird, manches Selchte und Veraltete zu verdrängen.

Die weitere Ausführung unserer angedeuteten Idee würde die uns gesteckten Grenzen in dieser Zeitschrift überschreiten, weshalb wir am anderen Orte zu seiner Zeit uns ausführlicher darüber zu verbreiten uns vorbehalten. *R.—*

Nachrichten.

Cassel. Von October 1846 bis April 1847. — Seit der Ernennung des Kammerherrn *v. Heeringen* zum General-Intendanten des Hoftheaters sind manche das Wohl unserer Bühnenverhältnisse fordernde Aenderungen eingetreten. Zu den besonders erfreulichen gehören unter Anderem die Errichtung eines Pensionsfonds, die Completirung einzelner Rollenfächer im Schauspiel und in der Oper durch schätzbare Mitglieder, die Verführung nicht nur neuer, sondern auch älterer werthvoller Werke, zum Zwecke einer wünschenswerthen Erweiterung des in neuerer Zeit zu beschränkten Repertoirs. Wir haben uns, in Betracht des ausgebreiteten Leserkreises dieser Blätter, bei unseren folgenden Mittheilungen nur auf das Musikalische, und auch in diesem Gebiete nur auf solche Productionen zu beschränken, welche wir als die im Ganzen, oder doch wenigstens in den Hauptpartieen gelungensten bezeichnen können.

Aus dem angeführten Zeitabschnitte heben wir die Opern: Aloise, Regimentstochter, Norma, Freischütz, Nachtlager, Stradella, Jessonda, weisse Dame, Brondiamanten, Entführung, Zauberflöte, Wasserträger, Johann von Paris, Puritaner, Cäsar und Zimmermann, Zampa, Nachtwandlerin, Liebestrank, Robert, Barbier, Stumme, Otello hervor, um deren Darstellung sich insbesondere Fräul. *Edrr.* (als: Regimentstochter, Theophila, Constanze, Prinzessin von Navarra, Elvira in den Puritanern, Amina, Adine, Isabella, Rosine), Fräul. *Burchard* (als: Norma, Agathe, Jessonda, weisse Dame, Prinzessin von Navarra), Fräul. *Molendo* (als: Aloise, Adalgisa, Aennchen, Gabriele, Leonore, Amazili, Blonde, Pamina), Herr *Derska* (als: Enrique und Belmonte), Herr *Hagen* (als: Sever, Max, Nadori, Pedrillo, Elwin), Herr *Foppel* (als: Montejo, Sulpiz, Kaspar, Gaveston, Micheli), Herr *Biberhofer* (als: Jäger im Nachtlager, Cäsar, Barbier), Herr *Birnbaum* (als: de Puzzi, van Bett, Bartolo im Barbier) verdient gemacht haben.

Da ein näheres Eingehen auf jede einzelne dieser Darstellungen den Raum eines Correspondenzartikels allzuweit überschreiten würde, so mag hier eine kurze Charakteristik unserer Sänger folgen, nach welcher der gegenwärtige Stand unserer Oper bemessen werden kann.

Wir beginnen mit Fräul. *Eder* (hoher Sopran), unleugbar einem bedeutenden Gesangstalente, das in seinen Leistungen eine sehr schätzbare Bühnengewandtheit, einen gebildeten Geschmack und viel natürliche Anmuth entfaltet. Die Sängerin verdankt ihrer reichen Begabung, musikalischen Bildung und Bühnenerfahrung eine fast unerschütterliche Sicherheit des Vortrages und viel einnehmende Grazie des Spiels. Rücksichtlich ihrer Gesangstechnik scheint sie vor ihrer Ankunft in Cassel, und vorzugsweise während der Zeit ihrer Ausbildung, mehr sich selbst überlassen, als von Kunstverständigen überwacht worden zu sein. Sonst würde sie nicht bei ihren Studien das mittlere Stimmregister, durch dessen Anwendung freilich der höchste Grad von Volubilität der Stimme erlangt wird, ausschliesslich bevorzugt, dagegen das tiefere fast gänzlich vernachlässigt, und somit

die wohlthuende und das Ohr allein vollkommen beruhigende Gleichmässigkeit der Töne eingebüsst haben. Der Grundcharakter der Stimme ist ausnehmend weich und einschmeichelnd, die Intonation rein und sicher, die Aussprache meist deutlich genug. Obwohl der Stimme die Jugendfrische nicht mehr eigen, ist es in der That erfreulich, wahrzunehmen, wie sorgfältig die Sängerin den schönsten Klang ihrer Stimme erforscht hat, und wie geschickt sie ihn dem Organ zu entlocken weiss. Zu bedauern haben wir dagegen, dass auch diese Sängerin sich der unseligen Manier des Tremolirens früher im Uebermasse ergeben hatte, und dass es ihr schwer, wohl gar unmöglich wird, sich davon loszusagen, so sehr dies auch, um der Kräftigung ihrer Stimme willen, zu wünschen wäre.

Fräul. *Burchard* (Mezzo-Sopran) ist eine Sängerin, deren bereits erworbene Vorzüge uns nicht minder schätzbar sind, als die angeborenen. Ihre Stimme ist von der Natur durch eine wohlthuende Egalität, Reinheit und Kraft fast in allen Regionen des Umfangs bevorzugt. Die Singweise der Künstlerin, mit welcher wir, den Ansatz der höheren Töne ausgenommen, einverstanden sind, lässt nicht verkennen, dass sie fleissige Studien gemacht und sich an gute Muster gehalten hat. Wenn wir gleich diese letzte Bemerkung zunächst nur auf den musikalischen Theil ihrer Darstellungen beziehen, so mögen wir doch auch die Anerkennung nicht zurückhalten, dass in den meisten Situationen auch das Spiel der Künstlerin charakteristisch ist und mit dem Gesang in gutem Verhältnisse steht. Indess wäre bei dem Vortrage von kräftigen Stellen, wenn auch nicht mehr Klangstärke, doch bisweilen ein lebendigerer, potenzirterer Ausdruck zu wünschen. Mehr noch als bei den Arien drängt sich dieser Wunsch bei dem Vortrage des Recitativs auf.

Fräul. *Molendo* (hoher Sopran) ist die thätigste und gewissenhafteste unserer Sängerinnen, und wird bei ihrem achtungswerthen Streben von guten Stimmanlagen und einem vorzüglichen Auffassungsvermögen auf's Beste unterstützt. Von Seiten dieser Sängerin haben sich alle Componisten in so fern einer gleichen Achtung zu erfreuen, als sie sich bei der Ausführung ihrer Gesangpartieen weder die geringsten Zusätze, noch Auslassungen erlaubt. Mit vieler Wärme und im Allgemeinen von einem richtigen Gefühle geleitet, führt sie ihre Partieen durch. Ihre musikalische Auffassung ist klar und bestimmt, ihr Ausdruck natürlich und wahr, ihre Intonation meist vollkommen sicher und ihre Aussprache stets deutlich, nur in der mittleren Tonlage mitunter ein wenig zu hart. Obwohl es der jugendlich frischen Stimme an natürlichem Klangreiz durchaus nicht mangelt, so werden doch die tieferen Töne des Mittelregisters durch fortgesetzte Cultivirung um Vieles an Glätte und Biegsamkeit gewinnen.

Herr *Dersha* (erster Tenor) verdankt seinen achtungswerthen Studien im Gesang und in der Musik überhaupt weit mehr, als seinen für einen Bühnensänger bei Weitem nicht ausreichenden Stimmanlagen, die ihm bisher noch immer bewiesene Theilnahme. Seine Darstellungen sind in den meisten Fällen von einem angemessenen Spiele begleitet, und darum nicht nur von absolut musikalischem, sondern auch dramatischem Werth. Leider ist der brave Sänger schon seit längerer Zeit sehr leidend, und während der letzten Wochen hat sich sein Krankheitszustand noch verschlimmert.

Herr *Hagen* (zweiter Tenor) besitzt sehr erfreuliche Gesangsmittel, um deren beste Verwendung er angelegentlich bestrebt ist. Seine Stimme ist zwar nur mittelstark, aber von einem sehr angenehmen, weichen und bildsamen Klange, demnach zum Ausdrucke des Zarten, Lieblichen vorzugsweise geeignet. Das Mittelregister ist, wie bei allen von Natur weichen Stimmen, so auch bei diesem Sänger das vornehmste, umfangreichste und zugleich dasjenige, welches den Charakter der Stimme überhaupt anzeigt. Die Gesangsweise des uns lieb gewordenen Künstlers ist zwar bis jetzt eine mehr natürliche, als kunstgemässe, aber recht ansprechend und frei von jeder schädlichen und unschönen Manier. Obschon der Sänger von seiner schätzbaren Naturgabe bis jetzt noch nicht immer den rechten Gebrauch zu machen weiss, so ist er doch in dieser Beziehung meist vorsichtig und aufmerksam auf sich selbst. Eben deshalb misslingt ihm selten etwas und man hört ihn stets mit Wohlgefallen zu. Seine Intonation ist rein, und seine Aussprache meist befriedigend deutlich.

Herr *Füppel* (Bass), ein von Natur ausgezeichnet begabter Sänger, hat sich, während seines länger als zwanzigjährigen Hierseins, trefflich conservirt und sich einer fast stets gleichen Gunst des Publikums zu erfreuen gehabt. Wenn gleich er bei vorgerückten Jahren sich genöthigt sah, die Baritou-Partieen, für welche er ursprünglich engagirt war, mit den Bass-Partieen zu vertauschen, und begreiflicher Weise in diesen deshalb niemals in dem Maasse wie in jenen befriedigen kann, weil er der Stimme nur mühsam den Umfang des Basses, aber niemals auch dessen Klangcharacter anzueignen vermag, so sind ihm dessenungeachtet andere von der Natur verliehene Vorzüge treu geblieben, vornehmlich befriedigende Reinheit der Intonation und seltene Deutlichkeit der Aussprache. Dabei beweist er in seinen Vorträgen nicht allein eine unerschütterliche musikalische Sicherheit, sondern auch hin und wieder noch eine wohlthuende künstlerische Wärme, die seine früheren Gesangsleistungen freilich in viel höherem Grade belebt und durchdrungen hat.

Herr *Biberhofer* (Bariton), *Füppel's* Nachfolger, hat eine sehr kräftige, klangreiche und biegsame Stimme und dabei eine einnehmende Persönlichkeit. Vorzugsweise diese letztere Eigenschaft erleichterte es ihm, schon bei seinen ersten Debuts, einem älteren Manne, wie *Füppel* gegenüber, zu reussiren. Aber durch seine Gesangsleistungen hat er uns *Füppel* niemals ersetzen können. Der Sänger hat zu sehr seiner schätzbaren Naturanlage vertraut, und ist augenscheinlich von der Ansicht ausgegangen, dass lediglich das Talent ihn zum Künstler machen werde. Seine nichts weniger als kunstrechte Gesangsweise lässt auf mangelhafte musikalische Studien schliessen. Und bei all' seinen trefflichen Stimmmitteln ist seine natürliche Begabung für Musik nicht hinreichend, um den Mangel gründlicher Gesang- und Musikstudien zu verdecken. Die Tonbildung des Sängers ist zu sehr

an bestimmte Vocale gebunden, die bei der Vocalisation in ungewöhnlichem Grade vorherrschen und dadurch eben der Reinheit der Aussprache im Gesang nicht selten Eintrag thun. Die Intonation ist zwar meist sicher, jedoch bei dem Vortrage modulatorischer Sätze bisweilen auffallend schwankend. Uebrigens sind seine scenischen Darstellungen lebensvoll und nicht selten von Wärme durchglüht. Nur verleitet ihn das anerkennenswerthe Streben, in dieser Beziehung das Höchste zu erreichen, bisweilen zu grellen Exaltationen.

Herr *Birnbaum*, unser Bassbuffo, zugleich Regisseur der Oper, ist ein einsichtsvoller und in dem Bühnenwesen erfahrener Künstler, der sich während seines vieljährigen und unermüdlichen Wirkens um unsere Kunstanstalt sehr verdient gemacht hat. Der Umstand, dass er sehr vielfach, und zwar ebensowohl im Schauspiel, als in der Oper beschäftigt ist, macht es erklärlich, dass seiner Stimme wenig Pflege zu Theil werden kann. Indem er in seinen Gesangpartieen neben einer musikalisch richtigen Auffassung stets die nöthige Stärke, Reinheit und Deutlichkeit entwickelt, leistet er nach des Referenten Meinung das Möglichste, denn wohl unbillig würde es sein, an einen Mann, der nicht nur in der Oper, sondern auch im Schauspiel fast täglich mitwirkt, höhere Anforderungen in Beziehung auf den Gesang zu stellen. Seine Darstellungen sind lebendig, charakteristisch und somit scenisch wirksam, aber bis und wieder gehen sie aus einer zu subjectiven Auffassung hervor, und in solchen Fällen vermag allein der unversiegbare Humor des beliebten Komikers ihnen eine immer auf's Neue anziehende Frische zu verleihen.

(Beschluss folgt.)

(Fortsetzung.)

Dresden. (Die Oper.) *Lortzing's* Waffenschmied hat seit noch nicht einem Jahre von Wien aus seine Runde über die Mehrzahl der deutschen Bühnen gemacht. Er ist ja auch in Leipzig wiederholt gegeben, in diesen Blättern ist seiner mehrfach gedacht worden, der (sehr gut gearbeitete) Clavierauszug liegt überdies schon seit längerer Zeit vor: weshalb also jetzt noch Näheres darüber berichten? — Wenn man bei dem Werke den allerdings hier etwas pretiös klingenden Titel „Oper" in „Singspiel" verwandelt (und ein solches ist's, seiner ganzen Anlage und Behandlung nach, wie das die Kritik schon längst erkannt und ausgesprochen hat), so werden sich dadurch von vorn herein die Ansprüche an dasselbe ermässigen, und das dürfte dem Werke selbst, das auf's Neue von *Lortzing's* leicht und anmuthig gestaltendem Talent und seinem kenntnissreichen Verständnisse Zeugniss ablegt, ohne doch an seine früheren Leistungen hinanzureichen, nur sehr förderlich und ersprieslich sein. Denn mit Ausnahme einiger sehr glücklich hervortretender Einzelheiten genügt es höheren Ansprüchen weder in Bezug auf den Text, noch in Bezug auf die Musik, und sein momentaner Erfolg (auf einen bleibenden möchte schwerlich zu rechnen sein!) wird unzweifelhaft durch die Besetzung und Darstellung bedingt, wie das freilich in der sogenannten Conversationsoper stets mehr oder weniger der Fall ist.

Dass man Herrn *Bader* den Stadinger, die Partie *Staudigl's*, übertragen, war jedenfalls nicht wohlgethan. Sie ist entschieden eine Gesangpartie, und zur genügenden Durchführung einer solchen reichen des Künstlers Mittel nicht aus, wenn wir auch gern anerkennen, dass er im Ganzen möglichsten Fleiss anwendete, sich vor den ihm sonst so geläufigen Uebertreibungen thunlichst hütete, und man das wohlthuende Streben wahrnahm, nicht die eigne Persönlichkeit, sondern den vorgeschriebenen Charakter darzustellen. Liess dies Streben in einzelnen Momenten nach, ward besonders bei den eingelegten Dacapoversen des Liedes im dritten Acte (warum wählte der Darsteller nicht die vom Componisten für diesen Zweck vorgeschriebenen?) durch deren ganz locale und moderne Färbung die Illusion gänzlich gestört und das Ganze dadurch in's Gebiet der Localposse hinabgezogen, so mag das mit Rücksicht auf die Verhältnisse und die Individualität des Künstlers Entschuldigung finden. — Zur Darstellung der Marie gehört eine leichtgewandte, naiv-graziöse Soubrette, die wir in Fräulein *Marpurg* leider nicht ausreichend besitzen, und wenn die vom Componisten mit Vorliebe und vieler Laune behandelte altjungferliche Irmentraut in die Hände eines Präul. *Claus* gelegt wird, der alle Requisiten für dieselbe mangeln, da muss sie freilich in ihrer Wirkung gänzlich neutralisirt werden. Stärkereres Durchschimmern der Ritterlichkeit unter dem Schurzfell wäre gewiss für Herrn *Mitterwurzer* (Graf Liebenau) wünschenswerth gewesen, auch wollte ihm eine charakteristischere Färbung der mittelalterlichen Ritterhaltung nicht ganz gelingen — er erschien zu modern, wenn auch im Uebrigen sehr geeignet für die Partie. — Das lebendige Spiel Georg's (Herr *Mende*) trug zur günstigen Aufnahme mancher einzelnen Nummer nicht unwesentlich bei; dagegen wäre für den Ritter Adelhof ein genügenderer Repräsentant, als Herr *Wächter*, gewiss freudig begrüsst worden. Liess die Ausstattung der Oper sich unbedingt den besseren beizählen, so ward doch ein vollkommen ineinandergreifendes Zusammenspiel noch vermisst, und die Aufnahme des Werkes war ziemlich lau — man schien mehr erwartet zu haben.

Dasselbe müssen wir von *Halevy's* Musketieren sagen. Man hat diese Oper ein „Lustspiel mit Musik" genannt, und diese Bezeichnung ist treffend, nur gilt sie nicht ausschliesslich von dem Werk in Rede, da sie vielmehr fast auf alle modernen Conversationsopern der Franzosen ohne Ausnahme Anwendung erleidet. Daraus ergeben sich denn aber auch folgerecht sofort mit vollster Bestimmtheit die Anforderungen, welche an die Darstellung zu machen sind, und es wird klar, dass hier Spiel und Gesang sich gegenseitig selten vertragen, dass das Eine dem Anderen die Wange halten, Beides mit gleicher Virtuosität vertreten sein muss, soll der beabsichtigte Erfolg in vollem Maasse erreicht werden. Wie selten die tüchtigen Vertreter dieses Genre in Deutschland sind, ist bekannt genug, da darüber von allen Seiten Klage geführt worden. Ob aber dieses Genre, das wie ein durch sublimates Raisonnement potenzirtes Vaudeville erscheint,

und von der Ueberreizung, sonach auch von der Erschlaffung des modernen Geschmackes Zeugniss ablegt — ob diesen Genre als ein wohlberechtigtes, ob es gar als ein künstlerischer Fortschritt dürfe angesehen werden oder nicht: das mag für jetzt hier unerörtert bleiben. Jedenfalls müsste es dann wenigstens in echt musikalischem Sinne tüchtigerer Vertretung sich zu erfreuen haben, als dies der Fall in den „Musketieren" ist. Die neuere französische Musik ist so ziemlich zur kalt und schlau berechnenden Kokette geworden, die freilich mit grosser Gewandtheit und sicherem Studium alle Mittel zu benutzen versteht, sich pikant und interessant zu machen und dadurch über ihre innere Hohlheit und Nichtigkeit wenigstens eine Zeit lang zu täuschen, dass man sich nicht wundern darf, wenn sie kein stimulirendes Mittel verschmäht, um raffinirtestem sinnlichen Genusse sich wohlgefällig zu machen — ist's doch mit der neufranzösischen belletristischen Litteratur eben nicht viel anders. Uns Deutschen fehlt dafür noch immer die vollste und bereiteste Empfänglichkeit „obwohl in gewissen Kreisen eine Hinneigung dazu nicht ganz zu verkennen ist: hoffen wir, dass es nicht gänzlich zum Falle komme." — Auch *Halévy* mit seinem unleugbaren Talent und seiner anerkennenswerthen musikalischen Wissenschaftlichkeit wurzelt zu sehr in seiner Zeit und in seiner Nation und ist nicht reich genug begabt, als dass er dieser materiellen Richtung sich zu entziehen vermöchte. Seine „Musketiere" liefern den Beweis. Die enorme Zahl der Aufführungen, welche binnen sehr kurzer Zeit das Werk in Paris erlebt, spricht eben so deutlich für die Wahrheit der obigen Behauptungen, als der zweifelhafte, an so manchen Bühnen nicht einmal zweifelhafte Erfolg, welchen dasselbe in Deutschland gefunden. Hier in Dresden war er nicht zweifelhaft (wenn einzelne Referate das Gegentheil behaupten, so müssen dazu absonderliche Gründe vorgelegen haben?), und wir freuen uns aufrichtig, die Anerkennung wieder einmal aussprechen zu dürfen, dass in unserem Publikum noch ein Kern guten und soliden Geschmackes steckt, der bedauerlicher Weise nur zu selten offen sich geltend macht, da die betreffenden Individualitäten gemeinhin es verschmähen, ihr Urtheil unumwunden und in klar ausgesprochenem Maasse an den Tag zu legen.

Gern wollen wir zugestehen, dass eine leichter und rascher ineinandergreifende Darstellung (obgleich wir im Ganzen die Inscenirung loben müssen) frischer und unmerklicher über so manche Hohlheiten und glanzende Nichtigkeiten des Libretto wie der Partitur hinweggehoben haben würde. Zu einem eigentlichen Erfolge würde es aber doch schwerlich bei uns gekommen sein. Solche, in keiner Beziehung schwer wiegende Waare fordert gleich leichte Behandlung, gleich leichte Empfänger!

Herr *Tichatschek* that als Olivier sein Möglichstes in Gesang und Spiel, und wir dürfen sagen: nicht ohne manch glückliches Gelingen, und die Herren *Mende* und *Dettmer* (Hector und Roland) unterstützten ihn bestens, wenn auch bei Ersterem der Mangel an tüchtig geschultem Gesange recht deutlich hervortrat. Die Athenais ist keine Partie für Frau. *Wagner*. Sie gab derselben viel zu viel tragischen Anstrich, was auch bei den ernsten Partieen der komischen (wir möchten hier lieber sagen: Conversations-) Oper niemals der Fall sein darf; den ersten Theil ihrer Arie („Ihr Büsche hier") sang sie wie ein Gebet, dazu noch ängstlich und steif, weil sie wahrscheinlich fühlte, dass sie der Ausführung der Partie nicht vollkommen gewachsen sei. Intonation, Coloratur, Triller, selbst der Dialog liessen zu wünschen, und vor Allem mangelte die wahre Innigkeit, welche der Selbstaufopferung dieses Charakters nicht fehlen darf. Auch Frl. *Thiele* schien als Bertha nicht eben ihren guten Tag zu haben. Der etwaige Beifall entbehrte nicht der Zeichen offener Missbilligung, und wir zweifeln, dass es gerathen sei, nachdem die Aufführung die heilige Dreizahl erfüllt, nochmaligen Versuch zu wagen: das Publikum scheint vollkommen befriedigt zu sein. —

(Beschluss folgt.)

Das erste grosse Gröditzberger Liederfest in Niederschlesien.

Wenn bei'm nahenden Frühlinge die Berge ihr weisses Gewand abgeworfen und sich in die Farbe der Hoffnung gekleidet haben, — wessen Herz sollte es da nicht unwiderstehlich hinziehen auf der Berge Gipfel? Darum zieht auch dann überall die muntere Schaar der Sänger hinaus in's Weite und ergötzt sich bei Sang und Klang in dem Tempel der Natur. Der Schlesier bei seinen schönen Bergen ist wahrlich nicht der Letzte bei solcher Liederlust, und wie bereitwillig und gern er alsdann dem Rufe folgt, dies sahen wir recht deutlich bei dem am 26. Mai d. J. auf der Gröditzburg bei Haimau gefeierten grossen Liederfeste. Es war das erste Fest dieser Art in unserer Provinz, hoffentlich wird es nicht das letzte sein! Auf Anregung des Musikdirektors *Tschirch* hatte sich unter den Mitgliedern der Liegnitzer, Haimauer, Goldberger und Konradsdorfer Männergesangvereine ein Comité gebildet, durch welches die nöthigen Vorkehrungen zur Festfeier getroffen wurden. Ueber 500 Sänger der verschiedensten Stände aus 24 Vereinen Niederschlesiens und der Ober-Lausitz erschienen am Morgen des genannten Tages in der Brauerei zu Gröditz, dem Versammlungsorte der Gäste. Den Festtag eröffnete ein von *Tschirch* componirtes Begrüssungslied, dem eine Rede vom Präsidenten des Comité's, dem Conrector *Balsam* aus Liegnitz, folgte. Nach *Spohr's*, von allen Vereinen gesungenem Liede: „Die Sängerfahrt", ordnete sich der Festzug, geführt von einem Musikchor, den Comité Mitgliedern und den decorirten Marschällen. Jeder Verein folgte seiner Fahne, und so ging's durch das Schloss und den Park des Besitzers der Gröditzburg hinauf nach der Höhe des Berges, wo mehrmalige Böllerschüsse den Beginn der Gesangsproductionen ankündeten, die im Freien auf dem grossen Burgplatze Statt fanden. Eine höchst zweckmässig getroffene Auswahl von Liedern wurde hier von der Gesammtheit der Sänger zu Gehör gebracht. Die Direktion war in die Hand des Musikdirektors *Tschirch* gelegt, der die grossen Massen mit Kraft und Gewandtheit zusammenzuhalten verstand, so weit dies ohne eine Generalprobe möglich war.

Das Programm brachte uns: 1. das deutsche Lied von *Kalliwoda*, (ging gut zusammen). 2. Eintracht, von *Nägeli* (hier effectuirten besonders die vortrefflich besetzten Solostellen mit den abwechselnden Tuttisätzen). 3. Zuruf an's Vaterland, von *Nägeli*. 4. Die Heimath, von *Krebs*, stürmisch dacapo verlangt. 5. Durch Nacht zum Licht, von *Zumsteg*, — dem Unisono fehlte die Egalität. 6. Der Jäger Abschied, von *Mendelssohn-Bartholdy*, — ein etwas gemässigteres Tempo würde entsprechender gewesen sein, doch gefiel dieses herrliche Lied so sehr, dass es wiederholt werden musste. 7. Sängerbundeslied, von *Zöllner*. 8. Schluss- und Jubelchor, von *Otto*. Ausserdem traten noch 7 der erschienenen Vereine zwischen den Festgesängen einzeln auf, namentlich aber sprachen die Leistungen der Liegnitzer, Hirschberger und Glogauer an. Liegnitz trug den „Guckkastenmann" von *Schiffer* mit eingelegtem, dem Feste besonders angepassten Strophen vor, — Hirschberg den „Gerichtsbot" von *Zöllner*, und Gross-Glogau das „Frühlingsnahen" von *Kreutzer*. Auch lernten wir im „Bild der Rose" einen ganz vorzüglichen Tenor in der Stimme des Herrn *von Osten* kennen, dessen Organ Weichheit und Schmelz mit Kraft und Fülle in einem Masse verbindet, wie es heut zu Tage leider immer seltener wird. Wir hoffen von dem jungen Manne, der sich der Bühne zu widmen gedenkt, die besten Erfolge. Ueberdies ward auch in mehreren Reden die Gründung eines allgemeinen schlesischen Sängerbundes in Anregung gebracht, — eine Idee, die man doch ja nicht fallen lassen sollte! Nach einem durch Witz und Humor reich belebten Festmahle vereinigte man sich noch ein Mal zu dem von *Tschirch* componirten und *Stiller* gedichteten Abschiedsliede. Illumination und Feuerwerk machten den Beschluss des höchst gemüthlichen Volksfestes, das, begünstigt vom freundlichsten Frühlingswetter, sich einer ausserordentlichen Theilnahme des Publikums erfreute. *A.*

London. Die beiden deutschen Tonkünstler *Gollmick* (der Sohn des musikal. Literaten in Frankfurt a. M.) und *Oberthür* haben kürzlich in den königl. Concertsälen (Hanover Square) ein grosses, ganz in englischem Styl gehaltenes Concert gegeben, dessen Inhalt und brillante Ausstattung Aufsehen erregt hat.

Die hohen Patronessen der beiden Künstler waren: Der Graf und die Gräfin Listowel, Lord und Lady Macdonald, Lord Alfred Paget, die Baronesse Lionel von Rothschild, Hon. Mrs. Fitzgibbon und Hon. George O'Callaghan.

Die 21 Nummern begannen mit Hummels Quintett, worin Fräul. *le Coq* die Piano-Partie und *Gollmick* die erste Violine spielte.

Ferner trug derselbe eine Clavier-Phantasie von Thalberg und mit Fräulein *le Coq* ein Duo von demselben Meister vor.

Herr *Oberthür* spielte eine grosse Phantasie auf der Harfe über Thema's aus Oberon, Studien, und eine Imitation der Mandoline. Die übrigen Mitwirkenden waren: die Sänger *Signor Alessandro Galli*, Mr. *F. Kingsbury*, Mr. *Weiss*, Mr. *Krauss*, Mr. *Alfred Novello*. Die Sängerinnen Mrs. *Weiss*, Miss *Eliza Nelson*, Miss *Novello*, Miss *O'Connor*, Madame *Santa Croce*. Ferner die Instrumentalisten: *Blockner* (Alt), *Hausmann* (Violoncell), *Flower* (Contrabass) und *Schott* (Clarinette). Die Componisten waren: Hummel, Rossini, Balfe, Thalberg, Parish-Alvars, Nelson, Bellini, Donizetti, Hausmann, Stoepel, Krauss, Baermann, Tadolini, Gollmick und Oberthür.

Die Concertgeber wurden von dem zahlreichen Auditorium durch Empfang und Hervorruf beehrt, und werden sich durch die glücklich gelöste Aufgabe ohne Zweifel eine dauernde Stellung in London gründen.

Recensionen.

50 Leçons de chant pour le médium de la voix, avec accompagnement de Piano, par *J. Concone*. — Elberfeld, chez F. W. Arnold. Nr. 1. Preis 2 Thlr.

Ref. begegnet diesen Singübungen nunmehr bereits in der dritten Ausgabe deutscher Verlagshandlungen! — Ob und wie diese über den Rechtspunkt der Herausgabe sich einigen oder vertheidigen mögen, soll uns hier nicht beunruhigen. Das französische Original hat offenbar auf die deutschen Herausgeber einen guten Eindruck gemacht, und in der That: sie haben bei dieser Anzeigung eben so gewiss prophetisches Urtheil als guten Geschmack bewiesen. Freilich mag auch wohl das gewichtige, dem Vorworte beigefügte Zeugniss der von dem Minister des Innern angeordneten Prüfungscommission, zusammengesetzt aus den Notabilitäten: *Cherubini*, *Auber*, *Halévy*, *Carafa*, welche diese Leçons als ganz vorzüglich bezeichneten, dabei nicht ohne Einwirkung geblieben sein.

Was nun die vorliegende, anständig ausgestattete und correcte Ausgabe betrifft, so bemerken wir dabei zunächst, dass sie uns bis jetzt nur die erste Hälfte der „50 Leçons" bringt. Dies bedauern wir um so mehr, je sicherer wir uns erinnern, dass gerade die zweite Hälfte die vorzüglichste ist, und namentlich in progressiver Hinsicht das Werk erst bedeutsam macht und vollkommen abrundet. Doch bietet schon die erste Abtheilung, besonders für die Befestigung und Ausbildung der mittleren Octave, mit vorzüglicher Rücksicht auf messa di voce, ganz vortreffliche, mit grosser Geschicklichkeit und wahrhaft praktischem Sinne entworfene und durchgeführte Sätze dar.

Dass der Herausgeber das französisch geschriebene Vorwort des Verfassers nur im Original wiedergibt, ist eine nicht eben dankenswerthe Pietät oder Bescheidenheit. Der kurze Vorbericht enthält manches, wenn auch nicht eben Neue, doch keineswegs Ueberflüssige für Lehrer und Schüler, da es sich dann leicht ergeben dürfte, dass die technischen Ausdrücke des Verf. nicht allgemein verständlich erscheinen. Wird freilich die Uebersetzung solcher Commentare nicht einem wirklich Sachkundigen übertragen, so ist in solchem Falle keine Uebersetzung noch immer besser, als eine unrichtige und irreleitende. Es sind in dieser Beziehung dem Ref. gar wunderliche

und sehr freie Verdeutschungen vorgekommen; so erinnert er sich deutlich, dass in einer anderen Ausgabe den vorliegenden Werkes die Bezeichnung: „pour le medium de la voix" ohne Weiteres übersetzt wurde: „für den Mezzo-Sopran", da sie doch der Verf. offenbar auch für männliche Stimmen geschrieben hat. Ja, wenn man auch annehmen kann, dass diese Uebungen, die sich (mit geringen Ausnahmen) in dem Umfange von bewegen, zunächst für Mezzo-Sopran oder Baritos bestimmt sind, so können sie doch, angemessen transponirt, auch für höhere Stimmen, und zwar eben so gut für Tenor als Sopran mit bestem Erfolge benutzt werden. Und sie verdienen in der That allgemeine Verbreitung und Anwendung. Die ganze Structur der einzelnen, selbst der einfachsten Sätze, namentlich der für zweckmässige Respiration berechnete Periodenbau, die melodische Anmuth, der geläuterte Geschmack in Benutzung der verschiedenen Formen, das sind günstig hervortretende Eigenschaften dieses Werkes, das den Bildungsgang des Gesanges eben so angenehm als wirksam zu machen sehr wohl geeignet ist.

Den besten Erfolg wird man sich von diesen, auch harmonisch gut behandelten Uebungen versprechen dürfen, wenn man sie zuerst auf ein recht reines, helles A singt, und ihnen dann, nach genauer Auffassung, die italienischen Noten-Sylben: do, re, mi etc. unterlegt.

M.

Verantwortlicher Redakteur: Professor J. C. Lobe.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., Missa. Op. 86. Orchesterstimmen. 4 Thlr.

Bertelsmann, E., Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.

Bertini, H., 7 Etudes pour le Trombone ou Basse ou pour le Violoncelle avec accompagnement de Piano. Op. 66. 1 Thlr.

Boieldieu, A., Die Johannisnacht. Komische Oper in 1 Akt. Clavierauszug mit deutschem Texte. 1 Thlr. 15 Ngr.

Boisselot, X., Die Königin von Leon. (Ne touchez pas à la reine.) Komische Oper in vollständigem Klavierauszuge mit deutschem und französischem Texte. 6 Thlr.

— — Dieselbe Oper einzeln. Nr. 1 — 12 à 7½ — 22½ Ngr.

— — Ouverture daraus für das Pianoforte. 15 Ngr.

— — Potpourri daraus für das Pianoforte. (Nr. 10½ der Samml. v. Potp.) 20 Ngr.

Bonizetti, aus der Oper: Lucrezia Borgia mit Begleitung der Guitarre:

Romanze: Welche Anmuth, welche Milde. 7½ Ngr.
Cavatine: Freudig der Rache Wonne. 7½ Ngr.
Lied: Um stets heiter und glücklich zu sein. 7½ Ngr.

Haydn, J., Die Worte des Erlösers am Kreuze. Oratorium für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 1 Thlr. 20 Ngr.

— — Die Schöpfung, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt. 3 Thlr. 10 Ngr.

Henselt, A., Concerto pour le Piano avec accompagnement de grand Orchestre. Op. 16. 5 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même avec accompagnement de Quintuor. 3 Thlr. 20 Ngr.

— — Le même avec accompagnement d'un 2e Piano. 3 Thlr.

— — Le même pour le Piano seul. 2 Thlr. 5 Ngr.

Hünten, F., Bolero sur l'opéra: Ne touchez pas à la reine de X. Boisselot pour le Piano. Op. 150. 15 Ngr.

Lortzing, A., Der Waffenschmied. Komische Oper in 3 Akten. Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte. 3 Thlr. 15 Ngr.

— — aus der Oper: Der Waffenschmied, mit Begleitung der Guitarre.

Lied: Was einst ein junger Springinsfeld. 5 Ngr.
Lied: Auch ich war ein Jüngling. 5 Ngr.

Lumbye, Copenhagener Casino-Walzer für das Pianoforte. Nr. 20. 15 Ngr.

— — Derselbe zu 4 Händen. 20 Ngr.

Naumann, J. G., Das Vater Unser. (Um Erden wandeln Mende etc.) von Klopstock. Die Singstimmen. 3 Thlr.

Petschke, H. F., 6 Lieder und Gesänge für vierstimmigen Männerchor. 1 Thlr.

Spohr, L., 50r Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Op. 132. 2 Thlr.

Bei MARCO BERRA in Prag

sind so eben folgende *Kirchen-Musikalien* erschienen, werden aber nur auf feste Rechnung versandt:

Führer, Rob., Kurze Pastoralmesse in A und B für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörner oder Trompeten und Pauken, ad libitum. 3 Fl. 30 Kr.

— — Pastoral-Graduale und Offertorium (zur kurzen Pastoral-Messe) Viderunt omnes Fines, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörnern oder Trompeten und Pauken, ad libitum. 1 Fl.

— — Messe für den heil. Grundsonntag (Cocna Domini) sammt Graduale u. Offertorium für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Oboen oder Clarinetten, Hörnern oder Trompeten und Pauken ad libitum. 2 Fl. 30 Kr.

— — Messe für den heil. Charsonntag (Sabbatum Sanctum), mit Inbegriff aller Chorale und Vesperpsalmen, nach Vorschrift des römischen Missale, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Bass und Orgel obligat, nebst 2 Trompeten und Pauken ad libitum. 2 Fl. 30 Kr.

— — Zwei Sacerdos magnus. 2 Motetten zum Gebrauche bei dem feierlichen Einzuge der p. t. Hochwürdigsten Herren Bischöfe oder ihrer Stellvertreter bei Kirchenvisitationen, Schulexamen u. s. w., Nr. 1. für 4 Singstimmen, 2 Hörner, Trompeten, Pauken und Orgel, Nr. 2. für 4 Singstimmen allein. 1 Fl.

— — Graduale und Offertorium zum Feste des hl. Johann von Nep., für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner oder Trompeten, Pauken, Bass und Orgel. 1 Fl. 15 Kr.

— — Graduale und Offertorium zum Feste Mariae Heimsuchung f. 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, Contrabass und Orgel. 1 Fl.

— — Graduale und Offertorium zum Feste Mariae Himmelfahrt für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen oder Clarinetten, 2 Hörner, Contrabass und Orgel. 1 Fl. 30 Kr.

Theoretische Werke etc.

Führer, Rob., Der Rhythmus oder der Musikalische Ebenbau, theoretisch-praktisch zergliedert, und für jeden Musiker, insbesondere aber als nothwendiges Hilfsmittel für Orgelspieler dargestellt. 45 Kr.

— — Praktische Anweisung zum regelrechten Erlernen des Pedalgebrauches auf der Orgel, in 40 Uebungsbeispielen bearbeitet. 1 Fl.

— — Musikalisches liturgisches Handbuch für Chordirectoren, Schullehrer und Organisten, nach Weisung der römisch-katholischen Gottesdienst-Ordnung, als Hilfsmittel für alle Fälle des musikalischen Kirchendienstes bearbeitet. 45 Kr.

— — Praktische Anleitung zu Orgel-Compositionen, auf die leichteste und fasslichste Art dargestellt, selbst für minder ausgebildete Orgelspieler, in zahlreichen und leichten Beispielen. 1 Fl.

— — Die melodisch harmonische Verbindung der Tonarten nach den einfachsten und natürlichsten Formen in 45 praktischen Uebergangs-Beispielen dargestellt, und als augenblicklicher Rathgeber für Organisten bearbeitet. 24 Kr.

— — Die Tonleiter der Griechen auf das fünfzeilige Notensystem übertragen. 20 Kr.

— — Die Methodik bei Erlernung des gregorianischen Chorals mit besonderer Rücksicht auf Liturgie und mit fortwährender Hinweisung auf das Ritual und auf die Agenda Romana. Broch. 8. 45 Kr.

Vierte Nova

von **Schuberth & Comp.**

in Hamburg und Leipzig.

Berens, Herm., Romance sans paroles, pour Piano. Op. 7. Nr. 4. 7½ Sgr.

Ernst, H. W., Elégie. Chant pour Violon av. Piano, av. une Introduction de L. Spohr. Rédige et transcrit p. Viola, par J. A. Beer. 15 Sgr.

Gurlitt, C., Sonate f. Pfte. und Velle. Op. 3. 2 Thlr. 15 Sgr.

Kullak, Th., Allegro symphonique. Op. 27. Nr. 1. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Zwei Rosen" und „Der Alpenhirt." Zwei Lieder für eine Singstimme mit Pfte. 10 Sgr.

Lumbye, H. C., Champagner-Galopp. Op. 14. arr. f. Pfte. à 4 ms. 7½ Sgr.

Molique, B., Ungarische Fantasie f. Violine. Op. 26. mit Orch. 3 Thlr. 20 Sgr. Dieselbe mit Piano. 1 Thlr. 20 Sgr.

Schuberth, C., Mystification. Morceau de Salon, p. Velle. av. Piano. Op. 18. 20 Sgr.

— — Carneval suisse. Variations burlesques, p. Violoncelle avec Orchestre. Op. 8. Dasselbe mit Pfte. 20 Sgr.

Täglichsbeck, Th., Trio für Piano, Viol. und Velle. Op. 26. 2 Thlr. 10 Sgr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlag ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Silcher, Fr.,

Gesänge der Jugend.

Sechs Lieder von *Fr. Rückert, Tieck, Albertini, A. Franz, Schenkendorf etc.* (ein- oder zweistimmig) für vorgerücktere Schüler im Gesang und Klavier componirt.

Zweites Heft. Schmal 4 in elegantem Umschlag.

Preis 18 Kr. = 6 Ngr.

Aus den Silcher'schen Jugendliedern (welche in ihren früheren Ausgaben, ohne Klavierbegleitung, bereits in 20,000 Exemplaren verbreitet sind) enthält dieses 2te Heft, wieder wie das erste, eine Auswahl der beliebtesten Nummern mit Klavierbegleitung.

Das 3te und letzte Heft wird bald nachfolgen, und erlauben wir uns, musikalische Familien, Erziehungs-Institute etc. auf diese, nach Text und Melodie sehr ansprechenden, ebenso äusserlich schön ausgestatteten Lieder aufmerksam zu machen.

Silcher, Fr.,

Zwölf Lieder für Turner,

dreistimmig gesetzt. *Zweites* Heft. Preis 12 Kr. = 4 Ngr.

Das 1. Heft ist gleich nach seinem Erscheinen im In- und Auslande in sehr vielen Turnanstalten eingeführt, und der Herausgeber aufgefordert worden, ein zweites Heft zu liefern, das hiermit der turnenden Jugend bestens empfohlen wird. —

Musik-Anzeige.

Giovanni Ricordi, Besitzer der k. k. priv. National-Musikalien-Verlags-Anstalt in Mailand, ausschliesslicher Eigenthümer nachstehender ganz neuen und mit allgemeinem Beifall aufgenommenen Opern:

Ernani vom Maestro **Verdi,**
I Lombardi desgl.
I due Foscari desgl.
Macbeth desgl.
Orazj e Curiazj vom Maestro **Merendante,**

zeigt den Theater-Direktionen und Unternehmern, welche gesagte Opern deutsch oder italienisch aufzuführen wünschten, hiermit an, dass sich dieselben, um die Partitur dieser Opern zu erhalten, entweder an ihn selbst oder an Herrn **F. Holding** in Wien (Wieden, Carlsgasse Nr. 35) für das mittägliche Deutschland, und für das nördliche Deutschland an Herrn **Ernst Nonne** in Hamburg zu wenden haben, welche beide die einzigen von dem Eigenthümer **Ricordi** dazu Beauftragten sind.

Zu gleicher Zeit benachrichtigt er die Herren Musikalien-Handler und Verleger, so wie auch die Herren Professoren und Dilettanten, dass die Arrangements aller Art der genannten Opern mit deutschem und italienischem Text, für Pianoforte zu 2 und 4 Handen und für andere Instrumente, bei ihm theils schon erschienen sind, theils binnen Kurzem erscheinen werden.

CHARLES VOSS

Op. 68. Fantaisie-Caprice — „Gönne mir ein Wort der Liebe", Cavatine aus der Oper: Hans Heiling, von H. Marschner — pour Piano. — 25 Ngr.

Op. 70. Gesang: „Zur Ruhe ist gegangen" für Sopran mit Pianoforte. — 15 Ngr.

Op. 75. Fantaisie militaire sur des Thèmes de l'Opéra: les Mousquetaires de la Reine, de F. Halevy, pour Piano. — 1 Thlr.

Op. 84. Impromptu caracteristique „Der Traum der Kriegerbraut" pour la Main gauche seule, pour Piano. — 10 Ngr.

Verlag von

F. Whistling in Leipzig.

Bekanntmachung.

In Folge der unterm 23. Juni vor. Jahres von hier aus ergangenen gewesten Preisausschreibung (Concertante für Violine, Viola und Violoncell mit Orchesterbegleitung) sind zu wenig Manuscripte eingelaufen, als dass eine Wahl hätte stattfinden können; was hiermit zur öffentlichen Kenntniss gebracht wird.

Hechingen, am 6. Juni 1847.

Th. Täglichsbeck.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

sich ihrem Charakter gemäss zu verhalten haben. Es trifft bey ihnen ein, was ehemals Herr von Canitz von den Poeten sagte:

„Er sucht ihm fremde Spur,
„Gesucht solche Thränen nur, die lächerswürdig scheinen;
„Und wenn er lachen will, so möchten andre weinen.'

„Die meisten Sängerinnen schicken sich am besten, verliebte Gebärden zu machen, und die zarten Gemüther ihrer jungen Zuhörer durch ihre aufgestellten Reizungen zu bestricken" (wer von uns hatte sich dergleichen böse Vermuthungen von dem Opernwesen der Jahre 1720–1750 erlauben wollen, wenn es nicht hier gedruckt zu lesen wäre?) „Aber die Tugenden in ihrer Grösse vorzustellen, und die Zuhörer durch ihre Vorzüge zu erbauen, kommt ihnen keinesweges ein. Denn hat wohl jemals ein Opernfrauenzimmer eine Sittenlehrerin abgeben wollen? u. s. w."

Dem Vorwurfe an die Sängerinnen als Sängerinnen, dass sie sich nicht bestreben, Sittenlehrerinnen abzugeben, lässt sich wohl hinlänglich durch das Sprüchwort des Sancho Pansa begegnen: „Was deines Amts nicht ist, da lass deinen Vorwitz." —

Man sieht, das Gute dieses Buchs ist mit Verfehltem sehr gemischt, allein beydes ist leicht zu sichten, und die Ausbeute ist nicht ganz gering. Die Irrthümer, die den Stempel der Gottschedischen Periode tragen, legen sich mit einer Aufrichtigkeit und Klarheit dar, die nicht wenig zur leichtern Auffindung der Wahrheit beytragen dürfte. Sie schliessen sich alle an das oberste Prinzip an, und müssen Irrthümer seyn, weil jenes einer war. Aber das gute Prinzip siegt nicht selten über das schlechte, und was die unsicher geleitete Reflexion verdarb, ersetzt das gute kraftvolle Gefühl, die derbe Naivetät. —

Ungleich bedeutender sind indess die deutschen Schriften über die Kunst aus dem 16ten u. 17ten Jahrhundert. Hier sehen wir oft einen tiefen, dunklen und geheimnissvollen Geist sich regen, dessen Schwingen noch von keiner eisernen Regel der Schule gebunden sind, und manches kühne, grosse und einfache Wort wird noch lange in unserm Herzen wiederklingen.

Franz Horn.

Nachrichten.

Auch in Prag ist, wie an mehrern Orten, ein Institut zur Unterstützung der hinterlassenen Wittwen und Waisen armer Musiker zu Stande gekommen. Auch um die Regulirung dieses guten Werks hat sich Herr Mascheck verdient gemacht. Man wird jährlich zwey Akademieen halten. Die erste war am 10ten April, wo das Institut mit einer Aufführung der Haydnschen Schöpfung eröffnet wurde. Das Orchester bestand aus 100 Personen. Die Ausführung gelang zur Zufriedenheit aller der sehr zahlreichen Zuhörer. Mad. Duscheck, Herr Ramisch und Hr. Wogtscheck sangen die Solopartien. Der Theaterunternehmer, Hr. Guardasoni, hatte das grosse landständische Theater unentgeldlich hergegeben. Herr Dr. Kanka übernahm für immer, und ebenfalls ohne Entschädigung zu verlangen, die Geschäfte der Gesellschaft. Sie wurde auch von den in Prag befindlichen Herrschaften sehr gut unterstützt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Juni. **Nr. 25.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten*: Aus Berlin. Aus Cassel. Aus Dresden. Aus St. Petersburg. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

(Fortsetzung)

Es ist dem Leser vielleicht die Frage gekommen, warum ich die Analyse mit einem Gedanken aus der Mitte begonnen.

Ich that es, weil dieser Gedanke unter allen anderen am Deutlichsten sich ausspricht, weil sein bestimmt objektiver Ausdruck keinem Zweifel unterliegen kann, weil daraus hervorgeht, dass einzelne Theile eines Instrumentalwerkes einzelne Theile eines Gegenstandes musikalisch zu symbolisiren vermögen, und weil wir dadurch berechtigt werden, dem grossen Tonmaler *Mozart* das bewusste Wollen, welches er in diesen Perioden manifestirt, auch bei den anderen zuzutrauen.

Gehen wir nun zu dem Anfange des Allegro zurück. *Jean Paul* verlangt in seiner Vorschule zur Aesthetik von einem dichterisch dargestellten Charakter, dass er sich auf der Schwelle bestimmt ankündige, seinen Hauptzug gleich offenbare. Don Juan's Hauptzug ist Liebe zu den Weibern. Die Weiber, sagt er, sind das Element, in dem ich lebe. Alles was er thut, denkt, fühlt, leidet, es fliesst aus dieser Quelle. Erblickt er ein reizendes weibliches Geschöpf, so geräth seine ganze Sinnlichkeit in Aufruhr; er erzittert —

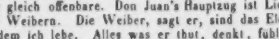

zärtliche Regung entsteht in seinem Innern:

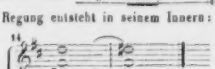

sie steigert sich zu heftigerem Verlangen:

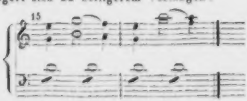

Er folgt der lieblichen Erscheinung ungeduldig, lockt, sucht sie in sein Garn zu verstricken,

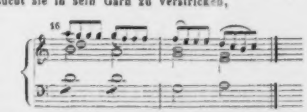

und in der Hoffnung, seinen Zweck bald zu erreichen, jauchzt er innerlich auf in frevelnder Lust:

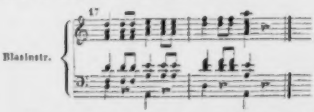

Aber es gelingt ihm nicht immer gleich. Das Spiel wiederholt sich, lockender, schmeichelnder (Flöte und Fagottstimme) — doch auch im seltsamen Dur- und Moll-Gemisch ungeduldigen, unbefriedigten Verlangens:

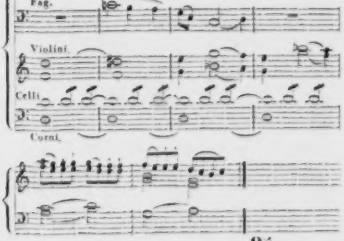

Manchen Leser mag bei dieser Erklärung ein ironisches Lächeln anwandeln. Dieses Zerrupfen bis in die einzelnen Fasern! So einen bestimmten Zweck sollte *Mozart* bei jedem Takte gehabt haben!

Ich verweise auf das Motto: der wahre Künstler thut *keinen Strich* ohne Zweck und Bedeutung. *Mozart* war doch wohl ein wahrer Künstler?

Und was macht einen solchen? dass er mit seinem geistigen Auge tiefer in das Wesen der Dinge dringt und leuchtet, als gewöhnliche Menschen; dass er nicht blos die auf der Oberfläche schwimmenden, Jedem gleich in die Augen fallenden Züge bemerkt, sondern die versteckteren, kleineren, welche die Erscheinung erst in ihrer charakteristischen Natur zeigen. Der ächte Schauspieler sieht seine Züge an seinem Charakter, welche hundert anderen Darstellern entgehen. Eben so der grosse Maler, der grosse Bildhauer, der Dichter. Was *Gluck* hierin geleistet, ist bekannt. Ihn lässt man ohne Widerspruch für einen denkenden Künstler gelten, der auch bei seinen kleinsten Zügen eine bewusste Absicht gehabt. Warum nun in aller Welt will man diese Gabe dem armen *Mozart* bestreiten? Was berechtigt uns, beim Anblick eines feinen Zugs in einer *Gluck*'schen Oper bewundernd auszurufen: welch ein denkender Kunstgeist spricht aus dieser Stelle! bei einer eben so feinen in einem *Mozart*'schen Werke dagegen verwundernd zu bemerken, es sei doch merkwürdig, wie der kindliche Geist *Mozart's* unbewusst immer so das Rechte getroffen!

Aber ist denn der erste Takt im Thema der Ouverture z. B. — s. Beisp. 13 — wirklich ein so bestimmter Zug, dass er nun grade nur das gierige Zittern Don Juan's beim Anblick eines reizenden Weibes ausdrückte?! Dieser Figur lassen sich leicht zehn andere Ausdrucksnuancen unterbreiten, die als eben so wahr vertheidigt werden können, wenn man einmal so subtil erklären will. — Das ist sehr wahr und schlägt doch gar nicht.

Zugegeben, dieselbe Figur könne zum Ausdruck anderer Nuancen dienen, so wird man doch auch zugeben — *nicht zu jeder*. Wen dürfte man zu überreden hoffen, sie drücke einen Moment tiefer Schwermuth aus? Dagegen lässt sich in den schnell aufeinander folgenden Staktato-Achteln eine Aehnlichkeit mit dem Erzittern leicht erkennen. Nun sprechen aber die darauf folgenden Takte den objektiven Inhalt deutlicher aus, und werfen ihr Ausdruckslicht auch über dunklere Stellen. Sie bestätigen sich gegenseitig durch ihre natürliche Uebereinstimmung. Denn nur auf diese Art, dass nämlich verschiedene einzelne Tonfiguren in ein bestimmtes einheitliches Verhältniss zu einander zu bringen sind, können überhaupt durch Musik Vorstellungen in der Einbildungskraft, oder Empfindungen in dem Gemüthe erweckt werden. Es ist mit solchen kleinsten Tonfiguren wie mit den einzelnen Worten in einer Rede. Das Wort „der" isolirt ausgesprochen, sagt uns noch nichts Bestimmtes. Folgt das Wort „Himmel" darauf, so kommt schon eine Vorstellung. Aber wie verschiedene, bestimmte und doch ganz entgegengesetzte Vorstellungen können wir durch weiter daran gehängte Worte erwecken. — „Der Himmel *ist trübe*" — oder: „der Himmel *ist heiter*."

Wie so aus einzelnen, isolirt für sich betrachteten dunkeln oder schwankenden Worten verbunden ein heller Sinn hervorleuchtet, so auch kann es nur möglich sein, aus einzelnen, für sich betrachtet wenig oder nichts sagenden Takten durch die Art ihrer Zusammengesellung eine sprechende Melodie zu organisiren. Und wie ferner aus mehreren verbundenen Perioden einer Rede ein grösserer Gegenstand sich entwickelt und aufbaut, so auch wird durch die Verbindung und Folge einer Anzahl sprechender Melodieen ein grösseres Bild zur sinnlichen Anschauung gebracht.

Sehen wir aber ein solches durch Töne wirklich in uns entstehen, wie sollten wir dem grossen Künstler die Absicht, es entstehen zu machen, absprechen dürfen?

Bei diesem Thema aber scheint mir ein besonderer Beweis, dass *Mozart* den von mir angegebenen Inhalt wirklich habe versinnlichen wollen, noch *in einem Mangel* desselben zu liegen. Seine Gestaltung nämlich hat für mich wenigstens die Klang- und Melodie-Anmuth bei Weitem nicht, welche man an den allermeisten *Mozart*'schen Gedanken gewohnt ist. Es kommen im Verfolge der Oper mehrere solche Gedanken zum Vorschein. Sollten sie nicht aus dem Bestreben geflossen sein, in diesem Werke überall die tiefste Wahrheit zu geben? Dass diese Absicht bei diesem Werke seine hauptsächliche gewesen, hat er selbst ausgesprochen. Dass aber bei solchem Hauptstreben zuweilen die Schönheit etwas leidet, zeigen einzelne Werke in allen Künsten, und zeigt auch dieses Thema. Nehmen wir ihm seine innere Wahrheit, der Reiz und die Anmuth seiner äusseren Erscheinung für's Ohr ist nicht von grosser Wirkung.

Auch der achte und neunte Takt dieses Thema's, der fanfarenartige Aufschwung der Blasinstrumente ist zuweilen anders ausgelegt worden, nämlich als Andeutung der Tafelschweigerei'en. Aber dann ständen diese beiden Takte ganz isolirt da, träten aus der Einheit des Vorstellungs- und Empfindungsbildes, was hier Don Juan's Hauptzug offenbaren soll, heraus, und brächten dafür eine Nuance hinein, die in diesem Augenblicke nicht in ihm vorhanden sein kann. Denn wenn ein solcher Sünder von der Erscheinung eines reizenden weiblichen Wesens in Anspruch genommen ist, denkt er nicht an Essen und Trinken.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. (Mad. *Viardot-Garcia.*) (Fortsetzung.) Als Darstellerin, als wahrhaft grosse und geniale Schauspielerin lernten wir die berühmte Frau erst in dieser verflossenen Saison kennen. Gleich in der Somnambula prägte sie den Charakter der Hauptrolle (Amina) weit objektiver und entschiedener aus, als die gerade in dieser Rolle sehr gepriesene und auch in der That, nach ihrem eigenthümlichen Naturell, sehr interessante *Jenny Lind*.

Die *Lind* ist eine grosse Lyrikerin, ein reiches poetisches, sinnvolles Talent; der Kreis ihrer Künstlerthaten

ist beschränkt, aber sie füllt ihn vollkommen und auf das Anmuthvollste aus. Die *Viardot-Garcia* ist ein musikal. Dramatiker von Genie, voll Kühnheit und Energie; sie macht uns oft wahrhaft staunen, wenn wir sie auf einem ihrer Individualität ganz fern und fremd liegenden Terrain künstlerische Siege erringen sehen. Als Schauspielerin ist sie einfach, natürlich, wahr, und malt mit kräftigen, gesättigten, aber keineswegs grellen und outrirten Farben. Ihr, der *Viardot-Garcia* Colorit im Gesang und Darstellung erinnert oft und lebhaft an das des grossen Malers ihres Vaterlandes, an *Esteban Murillo*, während *Jenny's* Farbentöne nicht selten an zarte Düsseldorfer Lasirungen gemahnen. Die *Lind* war z. B. in allen Scenen der Somnambula vortrefflich, in denen der Charakter jener krankhaften Störung des Seelenlebens unterworfen ist, worin Amina nachtwandelt und im Schlafe singt; dagegen war ihr Erwachen am Schlusse und die freudejauchzende Finalcabaletta der schwächste Theil ihrer im Ganzen immerhin höchst interessanten Leistung. Die *Viardot* aber hebt weit mehr die einfache, gemüthvolle, doch gar nicht sentimentale Natur des Landmädchens hervor, und wir vergessen, dass das Vehikel der Rolle, der Oper überhaupt, leider nichts weiter als eine Krankheit ist. Sie accentuirt namentlich das jungfräuliche, religiöse Moment der Rolle, und hebt daneben, oder besser gleichzeitig, die Liebe zur Mutter und dem Geliebten stärker hervor, als die lyrische Schwedin. Der Zustand der Nachtwandlerin scheint uns psychologisch richtiger in die dramat. Erscheinung gebracht, nämlich als ein mystisches Aufblühen der Seele, einer reinen Seele, deren ganzer Inhalt der Glaube an Gott und die Liebe ist. Mit diesem geheimnissvollen Nachtleben harmonirt ganz folgerichtig die glühende Leidenschaft, die heisse Anhänglichkeit an den Geliebten, die uns ästhetisch nun nicht mehr verletzen kann, nachdem wir die reine, lautere Jungfrauenseele Aminens in jenem Traumwandeln durchschaut. Indem also die *Viardot* auf diese Weise die Situation des Wachens mit südlicher Sonnenglut colorirt, die des Traumlebens aber in mildem Mondenlicht und mystischem Halbdunkel hält, gewinnt die Rolle gerade durch diesen scharfen Contrast an psychologischer Wesen- und Wahrheit; während *Jenny Lind*, indem sie den ganzen Charakter, Wachen wie Traum, in ein sanften Clairobscure bringt, uns fortwährend ein melancholisches Bild jener Krankheit vorstellt und personifizirt, nach der die Oper hetitelt.

Wir gehören gewiss zu den Verehrern der poesievollen schwedischen Sängerin, aber nicht zu den blinden Enthusiasten, die auch Das an ihr bewunderungswürdig finden und der Welt anpreisen möchten, worin sich ihre Unzulänglichkeit als dramatische Sängerin ganz unzweideutig herausstellt. Uebrigens war der Erfolg, den *die* Rollen der *Viardot* namentlich fanden, welche erst vor wenig Monden die *Lind* hier mit so grossem Beifall gesungen, der beste Maassstab für das öffentliche Urtheil. Gerade die Norma und die Somnambula der *Viardot* erregten bei durch drei Monate repetirten Aufführungen in der ital. Oper ein immer steigendes Interesse unter einem Beifallsjubel, der dem, den *Jenny* hier durch zwei Winter erregte, mindestens gleichkam.

So viel wir uns erinnern, sang die *Viardot* in der ital. Oper im Ganzen folgende vier Rollen: Norma, Somnambula, Adina und Norina (Don Pasquale). Was sie im Humor und in der Komik zu leisten vermöge, wussten wir zum Theil schon aus früheren Bruchstücken des Barbier von Sevilla, aus ihren spanischen Nationalliedern dieses Genres, aus ihren Augen, Mundwinkeln, ihrem sprudelnd geistreichen Naturell. Dass sie uns aber zum ersten Mal einen vollen Begriff von der erschütternden tragischen Grösse der Bellini-Romani'schen Norma geben würde, hatten wir wirklich nie geahnt, in der That nie erwartet.

Doch über diese bewunderungswürdige Leistung haben wir bereits in Nr. 7 d. Bl. ausführlich berichtet. Eine der reizendsten Rollen im Bereich der Opera buffa war die der Norina in Don Pasquale, worin die *Viardot-Garcia* eine unvergleichliche Grazie in Gesang und Spiel entfaltete. Der eingelegte Walzer von *Balfe* am Schluss (aus der Oper Manon Lescaut) machte jedesmal eine ravissante Wirkung, und musste stets repetirt werden.

Nachdem der Gastrollen-Cyclus, für den die berühmte Künstlerin von der Direction der italien. Oper engagirt worden, mit der Somnambula beendet war, trat sie am 1. Januar d. J. zum ersten Mal im k. Opernhause als deutsche Sängerin auf, wenn auch mit einer italien. Partie, der Rosine im Barbier von Sevilla. Diese Rolle, welche die *Viardot-Garcia* im Kreise ihrer deutschen Gastrollen auf der k. Hofbühne mehrmals wiederholte, gab ihr Gelegenheit, durch die üblichen Einlagen im 2. Act, ausser deutsch, auch italienisch, französisch und spanisch zu singen; es ist schade, dass sie nicht auch in englischer und russischer Sprache sich hören liess, da ihr namentlich die erstere in dem Grade zu Gebote steht, dass sie im Herbste d. J. auf einer englischen Bühne Londons auftreten wird.

In deutscher Sprache sang Mad. *V.-G.* seit dem 1. Januar auf der k. Bühne aber folgende Rollen: Rosina, Desdemona, Valentine, Isabella und Alice, Recha (*Halévy's* Jüdin), Donn' Anna, Iphigenia in Tauris; ausserdem in einigen Theaterconzerten, die als Gastrollen zu betrachten waren.

Es ist schwer zu entscheiden, welche von diesen lyrisch-dramat. Charakteren die geniale Sängerin und Darstellerin am Vollendetsten zum Erscheinen gebracht. Zunächst musste es selbst bei dem Laien gerechtes Erstaunen erregen, mit welcher Gewalt und Gewandtheit Mad. *Viardot-Garcia* nach so kurzer Uebung die spröde deutsche Sprache in der Musik zu handhaben wusste. Ihre kluge und feine Zunge ist freilich auf die heterogensten Sprachformen eingeschult, aber unsere gute deutsche Muttersprache bietet denn doch dem Sänger zuweilen Nüsse zu knacken, die ihm Zähne und Zungenwurzel kosten könnten. Auch sprechen in der That sehr wenige deutsche Sänger und Sängerinnen correct und zugleich schön den Text beim Singen aus; selbst der grossen *Schröder-Devrient* fehlte der wesentlichste Consonant beim Singen, sie konnte kein sanggerechtes ß aussprechen. Die *Viardot-Garcia* sprach im Gesange den deutschen Text nicht nur deutlich und correct, sondern auch schön; ja, sie ging noch weiter, indem sie einen

eigenthümlichen Modus erfand, jenen leichten Vocal z. B. in Wörtern wie Herz, Hand, Hirt, Rache, fast, fest, Geschick etc., wo auf den Vocal zwei oder mehre Consonanten folgen, die ihn leicht stumpf und klanglos machen — musikalisch zu emancipiren. Sie sucht in solchem Falle den Vocal in seiner normalen Kraft, Klangfarbe und Geltung so rein und hell auszuhalten, als die Dauer der betreffenden Note es nur irgend zulässt, und dann leicht, schnell und deutlich die abschwächenden Consonanten folgen zu lassen. Hier könnten deutsche Sänger etwas lernen.

Noch mehr als diese seltene Fertigkeit der grossen Künstlerin, ihre Zunge den Sprachformen aller Nationen für die Zwecke des Kunstgesanges zu subordiniren, mussten wir aber die weit höhere geistige Fähigkeit bewundern, die Mad. *Viardot* darin offenbarte, dass sie, die in italienischer Gesangmusik geboren und erwachsen, so schnell den überraschend und überzeugend richtigen Ausdruck für Compositionen der französischen und deutschen Schule, für Werke der Jetztzeit und des vorigen Jahrhunderts zu finden und zu treffen wusste. Sie ist in Wahrheit ein musikalisch-dramatisches Universalgenie. Dass wir sie aber dennoch lieber italienisch als deutsch singen hören, wollen wir nicht läugnen, denn wer möchte nicht lieber unter den Orangenbäumen Siciliens, als unter denen auf der Terrasse von Sanssouci wandeln?

Es war ein vortrefflicher Zug, dass die Künstlerin im dritten Acte der Desdemona — (wenn sie diese Rolle singt, darf die Oper wohl darnach genannt werden) — jenes melancholische Lied: „Assisa al piè d'un salice“ — in der Originalsprache sang. Wie anders klang das gleich, wie weich, voll und schön! Ja, welche Rolle sollen wir denn als die beste, bewunderungswürdigste Leistung hervorheben? Ueberrascht hat uns zumeist die Iphigenia, denn hier bethätigte die geniale Frau einen so glänzenden Sieg des Geistes über das Materielle, wie er uns nie vollendeter erschienen. So ziemlich Alles stand dem Gelingen hier entgegen.

Iphigenia ist ein acuter Sopran, um so buchliegender und anstrengender, als die heutige Stimmung ', Ton hoher als zu *Glucks* Zeiten sein wird. — Mad. *Viardot* ist ein Mezzosopran. Iphigenie verlangt breite, starkausgehaltene Melodienoten gerade in der Sopranlage, wo für einen Mezzosopran gewöhnlich der Stimmbruch, die Registerwandlung liegt und man nur ein schmelzendes Mezzavoce zu verlangen berechtigt ist. Ferner stand der *Viardot* ihr südlich-lebendiges, humoristisch-sprudelndes Naturell, ihre mehr zarte, biegsame und agile, als imponirende Gestalt und Haltung, und vor Allem: die philiströse Berliner Iphigenienitradition von Anno Milder, kurz alle möglichen inneren, und namentlich äusserlichen Hindernisse entgegen; — all'ein der dramatische Schwung ihres Genius verband sich mit dem ihr innewohnenden plastischen Sinn und Geschmack, und so besiegte sie nicht nur als Sängerin, sondern auch als Schauspielerin und plastische Darstellerin jedes Hinderniss in dem Grade, dass sie vom Standpunkt einer poetischen Kritik über alle ihre Vorgängerinnen zu stellen sein wird.

Im höchsten Grade originell und geistreich war auch die Art und Weise, wie die *Viardot-Garcia* die Donn' Anna versinnlichte, indem sie dieselbe ganz eigenthümlich idealisirte und das Skizzenhafte des Charakters zu einem bestimmten, abgeschlossenen Gebilde zu erheben wusste. Es würde uns hier zu weit führen, die Intentionen, denen die Künstlerin zu folgen schien, zu analysiren, doch wollen wir den Zug mittheilen, in dem uns bei ihr der Schlüssel des ganzen Charakters zu liegen scheint. Die Donn' Anna der *Viardot* wird von dem ersten vehementen und glühenden Aufruf zur Rache bei der Leiche des Vaters mit jeder Scene schwermüthiger, tiefsinniger, in sich gekehrter. Im Sextett des 2. Acts, wo man Don Juan gefangen zu haben vermuthet, während nur Leporello hinter dem Hut und Mantel Don Juan's steckt: — schauert diese Anna unwillkürlich leise zusammen, als Don Juan (sie hält ihn auch anfangs dafür) zwischen dem Herrn und Bauerntölpel, Oktavio und Masetto, auf die Kniee fällt und um Gnade bettelt. Als Leporello sich zu erkennen gibt, überfliegt ein vornehmes Lächeln der Genugthuung die blassen, schwermüthigen Züge Donn' Anna's. — — —

Als Sängerin erhob die *Viardot* besonders die letzte Arie der Anna vor dem 2. Final zu einer Meisterleistung ersten Ranges. Es war der Ausdruck der vollkommensten Resignation auf jedes Glück der Welt und des Hierlebens. Das Larghetto klang wie ein wehmüthiger, schmerzensvoller Abschied von der Erde, ein Fare well der süssen Gewohnheit des Daseins; das darauf folgende Rondo, namentlich der wundervolle Schluss desselben, war wie ein Lächeln unter Thränen; die Schleier sinken, ein Hoffnungsschimmer des Jenseits strahlt in die Seelennacht Donn' Anna's, der gefallene Engel kehrt in die Heimath zurück.

Wie viel hätten wir, und jeder, der so glücklich war, jene unvergesslichen Darstellungen der grossen Künstlerin zu erleben, noch zu sagen über diese Rolle des *Mozart*'schen Meisterwerkes, dann über die Valentine de St. Bris in *Meyerbeer's* Meisterwerk (wofür bis jetzt die Hugenotten von uns gehalten werden), ferner über die Jüdin in *Halévy's* bester Oper gleichen Namens; nicht minder über Alice und Isabella, welche die *Viardot-Garcia*, weil es einmal der Gott der Theaterzufälle so wollte, an einem Abend zugleich sang und glorifizirte: — allein wir müssten, um einigermassen ausführlich zu sein, noch einige Druckbogen in Anspruch nehmen, und das möchte dem doch der Redaction zu viel werden. Genug, es gelang der spanischen Nachtigall, wie auch Morning Chronicle vom 5. Mai ganz richtig bemerkt, diesen Winter zu Berlin den Gesang der schwedischen Nachtigall so wohl zu ersetzen, dass mindestens eine gleiche Bewunderung und Sensation erfolgte. Mögen Apollo und Hygiea immerdar die holden Nachtigallen beschützen, und mögen sie bald uns wieder entzücken.

H. T.

(Beschluss.)

Cassel. Von Gästen gedenken wir nur der Herren *Schmetzer* und *Sontheim*. Herr *Schmetzer* vom Hoftheater zu Braunschweig ist im Besitz einer Tenorstimme, die, mit Ausnahme der höheren Chorden des Falsett's,

zwar für den Bühnenraum noch immer kräftig genug, aber schon über die Blütezeit hinaus ist. Bei dem Streben nach Kräftigung und Gleichförmigkeit aller Töne hat der Sänger seine Stimme mit Ausnahme des Falsetts zwar wohl erhalten, sich leider aber in Hinsicht auf die Tonbildung einer einseitigen Richtung hingegeben, wonach er alle Töne wo möglich in einer Färbung und in gleicher Klangform ausgeprägt erscheinen lässt. Dadurch wird sein dramatischer Gesang farblos, oft zu kalt und mit der Zeit ermüdend einförmig. Herr *Schmetzer* hat in den ersten Tenorpartieen der Opern: Stradella, Jessonda, die weisse Dame, die Stumme debutirt.

Herrn *Sontheim* von Hoftheater zu Karlsruhe haben wir während seines längeren Hierseins, das in Betreff unseres kranken *Dersha* sehr erwünscht ist, als einen von Natur ausgezeichnet begabten Tenoristen kennen gelernt. Seine Stimme zeichnet sich nicht nur durch Kraft und Fülle des Klanges, sondern auch durch natürliche Egalität, leichte Ansprache und hinreichende Biegsamkeit vortheilhaft aus. Obwohl dieselbe den vollen Umfang des Tenors besitzt, so kommt sie doch im Charakter dem Bariton sehr nahe und ist eben deshalb von besonderem Klangreiz. Von den sehr schätzbaren Stimmmitteln macht der Sänger indess bis jetzt noch nicht alle Zeit den besten Gebrauch; insbesondere verbindert ein unzeitiges Tremoliren oft die schönste und freieste Entfaltung der intensiv festen Töne. Bis jetzt hat Herr *Sontheim* in den Opern: der Liebestrank, die weisse Dame, Norma, die Stumme, der Brauer von Preston, die Entführung, Otello gastirt. Die Titelrolle der letztgenannten Oper war seine beste Leistung; bei der Darstellung derselben hat er in der That einen ungewöhnlichen Reichthum von Stimme entfaltet.

Die während der Wintersaison von den Mitgliedern der Hofkapelle veranstalteten Abonnementconcerte, welche auch diesmal wieder vorzüglich die Elite des musikalischen Publikums versammelten, boten manches Erfreuliche in dankenswerther Ausführung. An Symphonieen hörten wir die in A dur, die Pastoral-Symphonie und „Wellington's Sieg" von Beethoven, die in C moll (Nr. 3) und „die Weihe der Töne" von Spohr, und die in G moll von Mozart. Die Ouverturen, welche zu Gehör kamen, waren: die zu dem Mährchen „von der schönen Melusine" von Mendelssohn, die Jagdouverture von Méhul, die Jubel-Ouverture von Weber, die Ouverture zu dem Trauerspiel „Otello" von Müller aus Weissensee, die zu „Olympia" von Spontini, und die zu „Struensee" von Meyerbeer. Die übrigen Instrumentalstücke, theils für Saiten-, theils für Blasinstrumente, bestanden aus folgenden. Für Saiteninstrumente: 1. Concertante für zwei Violinen, Viola und Violoncell von Spohr, gespielt von dem Componisten und den Herren *J. J. Bott*, *Weidemüller* und *Knoop*; 2. Concert für die Violine von Spohr, gespielt von Hrn. *Kümpel* (Schüler von Spohr); 3. Concertino über schweitzische Nationallieder für Violoncell von Romberg, gespielt von Hrn. *Knoop*; 4. Concert für die Violine von Beethoven, gespielt von Hrn. *Hilf*; 5. Zweites Concertino für die Violine (neu), componirt und vorgetragen von Hrn. *J. J. Bott*; 6. Variationen für die Violine über Themen von Bellini (neu), componirt und vorgetragen von Hrn. *Bott*; 7. Concert für die Violine von Spohr, gespielt von Hrn. *Weidemüller*; 8. Concertstück für Pianoforte von C. M. v. Weber, gespielt von Fräul. *Molendo* (Schwester der Sängerin); 9. Concert für Pianoforte von Beethoven, gespielt von Hrn. *Rosenkranz*; 10. Fantasie für Pianoforte über Themen aus den „Hugenotten", von Thalberg, gespielt von Hrn. *J. J. Bott*. Für Blasinstrumente: 11. Adagio und Polonaise für Horn von Lorenz, geblasen von Hrn. *Zimmermann*; 12. Concertino für zwei Ventil-Trompeten von Eckersberg, geblasen von den Herren *Bossenberger* und *Peter*; 13. Concert für die Clarinette von Reissiger, geblasen von Hrn. *Holzapfel*.

Die Geige war, wie aus dem Vorhergehenden zu ersehen ist, wieder vorzugsweise und am Besten durch Herrn General-Musikdirektor *Spohr* und ausserdem durch die Herren *Bott* und *Hilf* vertreten. Auch die beiden Letzteren sind sehr achtungswerthe und thätige Künstler, sie schaffen Beide im Bewusstsein wohlgebildeter Technik, und von rühmenswerther Begeisterung für das Classische in der Kunst erfüllt, lebendig, innig und wahr aus sich selbst. Bei all' den schätzenswerthen Eigenschaften, die beiden Künstlern in gleichem Grade zuerkannt werden müssen, und bei der nämlichen Achtung, deren sich beide zu erfreuen haben, lässt *Bott* dadurch mehr Interesse ein, dass sein Talent sich nicht nur auf die Virtuosität des Violinspiels, sondern auch auf die des Clavierspiels und der Composition erstreckt; dass man ihn, den geborenen Casselaner, den man hat zum Künstler sich herabbilden sehen, gegenwärtig als Mitglied der Hofkapelle und Solegeiger an der Spitze des Orchesters erblickt. Sein zweites Concert (Nr. 5), das er auf einer trefflichen Amati-Geige zu Gehör brachte, ist eben sowohl in Hinsicht auf die Form, als auf die Instrumentation des Tonsetzers als recht gelungen zu bezeichnen. Die Variationen (Nr. 6) lassen sich anderen Bravourstücken dieser Gattung zur Seite stellen. Das Spiel des Herrn *Knoop* zeichnete sich durch Sauberkeit und Präcision vortheilhaft aus. Fräul. *Molendo* (Pianistin) ist mit der Natur ihres Instrumentes sehr vertraut. Ihr Spiel beweist eine wohlgebildete Technik. Hrn. *Bott's* Bravour auf dem Clavier ist nicht minder bedeutend, als die auf der Geige; nur zeigt er als Clavierspieler noch nicht die gleiche Ruhe und Beherrschung der ihm zu Gebote stehenden Mittel, wie als Geiger. Die übrigen der oben namhaft gemachten Instrumentalvirtuosen leisteten Achtungswerthes.

Die Gesangstücke in diesen Concerten kamen in folgender Ordnung zu Gehör: 1. Arie aus „Faust" von Spohr, gesungen von Fräul. *Burchard*; 2. „Am Fenster" und „Im Thal", zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von A. Fesca, gesungen von Hrn. *Schmetzer*; 3. Arie aus der Oper „der Schaffe von Paris" von Heinrich Dorn, gesungen von Hrn. *Biberhofer*; 4. Arie aus dem Oratorium „die Schöpfung" von Haydn, gesungen von Fräul. *Molendo*; 5. Arie aus demselben Oratorium, gesungen von Hrn. *Füppel*; 6. Concertarie „Ah perfido" von Beethoven, gesungen von Fräul. *Burchard*; 7. Zwei Gesänge mit Pianofortebegleitung „das Auge der Geliebten" von Reissiger und „der Soldat" von Tichsen, ge-

sungen von Hrn. *Krieg*; 8. Arie aus „Lucia di Lammermoor" von Donizetti, gesungen von Fräul. *Eder*; 9. Arie aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck, gesungen von Hrn. *Hagen*; 10. Arie aus „Pietro von Abano" von Spohr, gesungen von Fräul. *Molendo*; 11. Arie aus dem Oratorium „Der Fall Babylons" von Spohr, gesungen von Hrn. *Kaufhold*; 12. Arie aus „Pietro von Abano" von Spohr, gesungen von Hrn. *Paley*; 13. Duett aus „Jessonda" von Spohr, gesungen von Fräul. *Molendo* und Hrn. *Sontheim*. Nach dem, was im Vorhergehenden über die bemerkenswerthesten unserer Sänger angeführt worden, wird es wohl einer detaillirten Besprechung dieser Gegenstücke nicht bedürfen.

Eine Aufführung, welche zum Theil eine concertartige, zum Theil eine opernmässige, vor Allem von höchstem Interesse war und ein ungewöhnlich zahlreiches Publicum anzog, war die, welche zur Verherrlichung von *Spohr's* Jubelfeier veranstaltet wurde. Derselben ist bereits in diesen Blättern schon früher gedacht worden.

Auch die meisten unserer Dilettantenvereine haben während des verflossenen Winterhalbjahrs die an ihnen gewohnte erfreuliche Thätigkeit bewiesen. Die Singacademie brachte die Oratorien „Judas Maccabäus" von Händel, „der Fall Babylons" von Spohr und „das Weltgericht" von Schneider zur Aufführung, und zwar das letztere Werk in Verbindung mit dem Cäcilienverein, der Liedertafel und der Hofkapelle, unter *Spohr's* Leitung. Die Aufführung der beiden erstgenannten Werke fand unter *Wiegand's* Leitung statt, dem vor Kurzem, in Anerkennung seines vieljährigen, unermüdlichen Wirkens zur Beförderung kirchlicher Tonwerke in den weiteren Kreisen unserer Stadt, das Doctor-Diplom von der Universität Marburg zugesandt worden. Der Cäcilienverein hat in Verbindung mit der Liedertafel „Comala" von N. W. Gade zu Gehör gelangen lassen. Die Liedertafel hat mehrere Concerte gegeben, in welchen Chor- und Sologesänge, mit Instrumentalstücken untermischt, vorgeführt wurden. Mit Rücksicht auf die inhaltreichen Programme dürfte hier genügen, einige der am Besten executirten Chorstücke anzuführen, weil eben diese vorzugsweise die Fortschritte des zahlreichen Männergesangvereins, der sich unter *Koch's* Leitung des besten Gedeihens fortwährend zu erfreuen hat, darzuthun vermögen. Dahin gehören: „Nachtliche Stille" von Frech; „Singen" von Speier; „Im Walde" von Speier; „Wer ist unser Mann" von Zollner; „Der Sänger" von Otto; „Abschied vom Walde" von Stern; „das deutsche Lied und seine Sänger" von Neeb; „An die Künstler" von Mendelssohn; „Meeresstille und glückliche Fahrt" von Fischer; „Heiterer Lebenslauf" von Mangold; „Coeur-König" von Speier. Der Musikverein hat unter *Bott's* Leitung zwei sehr besuchte Concerte gegeben. Wir gedenken hier nur der besten Orchesterproductionen. Es waren: die achte Symphonie von Beethoven; die Preis-Ouverture „Nachklänge von Ossian" von Gade; die Ouverture aus der Oper „die diebische Elster" von Rossini, und die zu „Oberon" von Weber. *O. K.*

(Beschluss.)

Dresden. (Die Oper.) Eine wahre Erquickung ist's, „nach so vielen Leiden" von einer günstigen Aufnahme bei möglichst gelungener Darstellung eines klassischen Werkes berichten zu können, zumal wenn diese günstige Aufnahme sich nicht grade unbedingt vorhersagen liess. Denn „Iphigenia in Aulis" ist diejenige der Opern *Gluck's*, die nebst seinem „Orpheus" selbst in Berlin — wo man so viel und mit so günstiger Wirkung für seine Werke gethan — nicht einen den übrigen Opern entsprechenden Erfolg sich zu erringen vermochte. Dass das Werk von *Bailli de Roulet* nach *Racine's* Drama bearbeitet, und am 19. April 1774 zum ersten Male in Paris mit ausserordentlichem Beifall in Scene ging, ist unsern geehrten Lesern jedenfalls nicht fremd, wie wir bei denselben auch eine ausreichende Bekanntschaft mit der Musik (wenn auch nicht aus lebendiger Anschauung vor den Lampen) voraussetzen zu dürfen glauben. Die Aufführung am 24. Febr. d. J. war die erste, die diese Oper in Dresden erlebte, und wir müssen der Direction wie Herrn Kapellmeister *Wagner* ausserordentlich dankbar sein, dass durch das Einführen auch dieses *Gluck*'schen Meisterwerkes des hohen Tonmeisters vier ausgezeichnetste Schöpfungen nunmehr auch Eigenthum unserer Bühne geworden sind.

Herr Kapellmstr. *W.* hatte die schwierige Aufgabe übernommen, das Werk durch einzelne Kürzungen, durch Veränderung des ursprünglich antimythischen Schlusses und durch Verstärkung der Instrumentation dem modernen Publikum etwas näher zu rücken, ohne doch irgendwie dem Componisten und seinem Werke zu nahe zu treten. Wir freuen uns, es aussprechen zu dürfen: dass es ihm gelungen ist, diese Aufgabe in durchaus befriedigender Weise zu lösen. Jedenfalls war die Verstärkung der Instrumentirung der delikateste Punkt — der, für den uns am Meisten um ein zuviel bangte; um so höher wird es aber anzuschlagen sein, dass gerade in dieser Rücksicht der Bearbeiter mit ausserordentlicher Mässigung verfahren. Sind, wie dies nicht anders sein konnte, durch die verstärkte Einführung der Blasinstrumente einzelne feine Schattirungen und Linien in den Hintergrund getreten, so lässt sich doch nicht läugnen, dass das Ganze sehr geschickt und möglichst rücksichtsvoll bearbeitet worden, und dass — wie die Sachen heut zu Tage einmal stehen — das Werk in seiner ursprünglichen Einfachheit bei dem grössten Theil des Publikums vorläufig wenigstens einen befremdlicheren Eindruck gemacht, damit aber auch den jetzt erzielten Erfolg von vorn herein schwerlich gehabt haben würde. Müssen wir daher auch principiell gegen derartige Bearbeitungen uns erklären, so scheint doch in vorliegendem Falle eine solche im Interesse des Werkes selbst, wenn nicht ganz gerechtfertigt, doch hinlänglich entschuldigt. Für die Aufführung war das Saitenquartett, diese Basis der Oper, möglichst stark besetzt und die Ausführung desselben, wie das discrete und doch überall bestimmte Eingreifen der Bläser, ein ausserordentlich gelungenes, unserer wackeren Kapelle würdig. Wenn einige Tempi, z. B. gleich das der Introduction der Ouverture, uns etwas zu langsam dünkten, wenn wir hie und da eine Aus-

lassung anders gewünscht hätten, so wollen wir das bei der sonst so trefflichen Orchesterausführung der Oper nicht als einen Vorwurf, sondern nur als, allerdings bei uns begründete, individuelle Ansicht aussprechen.

Die Besetzung umfasst die besten Kräfte unserer Bühne, und bei Allen that eine erfreuende Liebe zur Sache, ein grossentheils der Kräften angemessenes und in solcher Rücksicht erfolgreiches, ernstes Streben wohlthuend sich kund, wenn wir auch nicht verschweigen dürfen, dass allerdings Frau *Schröder-Devrient* (Klytemnestra) die einzige war, bei welcher das wahrhaft plastisch antike Element sich in schönster vollendeter Form entfaltete. Die so äusserst seltene Verwendung der heutigen Darsteller auf allen Bühnen in derartigen Aufgaben erklärt das hinreichend, wenn auch die Vernachlässigung, oder wenigstens die zu geringe Beachtung des Studiums der Antike Seitens der heutigen Bühnenkünstler sehr bedauerlich bleibt, da sie auch auf die Darstellung anderer Charaktere stets ihren belebenden, erhöhenden Eindruck äussern wird.

Berücksichtigt man diesen Punkt und steigt somit von den absoluten kritischen Forderungen für die Darstellung klassischer Werke etwas herab, so wird man der Ausführung im Ganzen allerdings mit gebührendem Lobe gedenken müssen. Im Einzelnen freilich blieb so mancher fromme Wunsch. Dass unsere Klytemnestra nicht mehr der vollkommen ausreichende Stimmfonds zu Gebote steht, dass sie die Verzweiflungsszene nach dem Abgange Iphigeniens im dritten Acte mit zu grellen Farben auf den Effekt ausstattete, wollen wir nur andeuten. — Eine hier und da etwas reinere Intonation, mehr wahre Leidenschaft (z. B. gleich in der Arie des ersten Acts: „Verräther, nun täuschest du mich"), ein Ablegen des stereotypen Lächelns selbst in äusserst tragischen Momenten, auch ein aufmerksameres Beachten des griechischen Costums, endlich edler plastischer Haltung, wäre unserer Iphigenia (Fräul. *Wagner*) wohl zu wünschen gewesen. Agamemnon (Herr *Mitterwurzer*) hätte wohl mehr königliche Haltung, überhaupt ein weniger äusserliches Erfassen seiner Partie zeigen und vor dem jeweiligen Detoniren sich hüten können, und Herrn *Dettmer* (Bolchos) möchten wir wiederholt vor dem Forciren seiner Stimme warnen, wodurch der Ton an Reinheit, Intensität und Schönheit verliert. Herr *Tichatschek* löste, abgesehen von dem Mangel an plastischer Darstellung, seine Aufgabe am Glänzendsten. Trotz dieser kleinen Ausstellungen aber, die sich durch öftere Wiederholung des Werkes (bis jetzt ist es drei Mal gegeben) wohl beseitigen lassen möchten, wenn unsere Sänger namentlich ihr Studium nicht nach der ersten Vorstellung als vollständig abgeschlossen ansehen wollen, haben wir uns der Aufführung wahrhaft zu freuen, zumal da unter den jetzigen Verhältnissen keine grosse Zahl deutscher Bühnen sich finden lassen möchte, auf denen sie in dieser Weise ermöglicht werden könnte. —

Von Novitäten verlautet augenblicklich nicht viel. *Krug's* „Käfer Martin und seine Gesellen" soll nach Herrn *Räder's* Rückkehr von seiner Urlaubsreise in Scene gehen, und dann das Einstudiren der neuen Oper von *F. Hiller* beginnen. Auf die letztere namentlich sind wir sehr gespannt, da des talentvollen Componisten „Traum in der Christnacht" seines unglücklichen Sujets wegen kein sonderliches Glück machen konnte, während die Musik viele Schönheiten enthält, weshalb wir auch das Erscheinen des sehr sorgfältig gearbeiteten Klavierauszuges derselben freudig willkommen geheissen haben.

Dr. *J. S.*

St. Petersburg. Anfangs Mai. — Es mögen diesem Aufsatze, dessen Hauptzweck ist, eine Uebersicht der eben zu Ende gehenden Concertsaison zu geben, einige Worte über die italienische Oper, deren Saison schon mit dem Februar zu Ende ging, vorangehen.

Zu den Zeiten *Rubini's* und der *Viardot-Garcia* hatte sich hier der Enthusiasmus für die italienische Oper zu einer unbeschreiblichen Höhe gesteigert. Der Besitz eines Logenbillets bildete den Inbegriff aller Glückseeligkeit, und man hätte sich geschämt, zu gestehen, dass man nicht abonnirt habe. Da aber dieser Enthusiasmus mehr das Resultat einer Moderichtung als eines wirklichen Kunstsinnes war, so konnte man, auch ohne ein sonderliches prophetisches Talent, wohl voraussehen, dass er von nicht gar langer Dauer sein werde. Schon mit dem Abgange *Rubini's* trat eine merkliche Abkühlung ein, als aber auch die *Viardot* uns verliess und gleichzeitig zwei Kunstreitergesellschaften sich hier etablirten, trat für die Oper ein um so bedenklicherer Wendepunkt ein, als die Mehrzahl des Publicums nur nach einem Vorwande suchte, um der bisherigen Geliebten untreu zu werden und an einem neuen Altare zu opfern. Unter solchen Verhältnissen begann die Saison im vergangenen October mit Verdi's Ernani, worin die neue erste Sängerin, Mad. *de Giuli-Borsi*, der Tenor *Guasco* und der Bariton *Colini* debütirten. Da das Urtheil schon im voraus entschieden war, so konnte der Erfolg natürlich kein günstiger sein. Eine Wiederholung derselben Oper fand vor leerem Hause Statt. Nun trat die zweite Primadonna, Fräul. *von Marra* auf. Sie war von deutschen Blättern so ausserordentlich gerühmt worden, dass man ihrem Auftreten mit den höchsten Erwartungen entgegensah. Diese wurden jedoch getäuscht. Ihre kleine Stimme ist bei Weitem nicht ausreichend für unser grosses Opernhaus, ihre Gesangsmethode muss der der italienischen Sängerinnen bedeutend nachstehen, dabei hatte sie unglücklicher Weise eine der besten Rollen der *Viardot* (Elisire d'amore) zu ihrem Debut erwählt und so selbst einen Vergleich hervorgerufen, der sie unfehlbar erdrücken musste. Sie ist später noch in den Puritani und der Figlia del reggimento aufgetreten, aber stets vor leerem Hause und mit höchst zweifelhaftem Erfolge. Ueberraschend war es, dass demungeachtet ausländische Blätter mehrfach von den Triumphen berichteten, welche diese Sängerin hier feiere. — Nun erwartete man das Auftreten der zweiten Sängerin, Fräul. *Moltini*, welches in der Lucia stattfinden sollte. Aber schon in der Probe stellte sich ihre Unzulänglichkeit heraus und Mad. *de Giuli* übernahm die Rolle der Lucia, mit welcher sie dann zuerst einen entschiedenen glänzenden Erfolg hatte. Fräul. *Moltini* ist später als Ninetta in der Gazza ladra

zwei Mal ohne allen Erfolg aufgetreten, dann aber nicht mehr. Die andere zweite Sängerin, Fräul. *Viola*, und die Altistin Mad. *Poppi-Majorani* gefielen zwar auch nicht, traten jedoch fortwährend in untergeordneten Rollen auf, und man gewöhnte sich endlich an sie. Mad. *de Giuli* war also die einzige Sängerin welche gefiel, und ihr Erfolg nahm fortwährend zu, bis sie endlich der entschiedene Liebling des Publicums wurde. Eine hohe, wohlklingende und allen Anstrengungen widerstehende Stimme, ausserordentliche Gesangsvirtuosität, leidenschaftlicher dramatischer Vortrag und vortreffliches Spiel, das sind die Vorzüge, welche Mad. *de Giuli* in der That zu einer der bedeutendsten Sängerinnen der neuesten italienischen Schule machen. In der Norma, Lucia, Lucrezia Borgia und besonders in den Verdi'schen Opern Lombardi und Due Foscari feierte sie Triumphe, welche denen ihrer Vorgängerin (Mad. *Viardot*) nicht nachstanden. Der Tenor *Guasco* und der Bariton *Colini* (zwei der schönsten Stimmen, welche mir je vorgekommen sind) standen unserer Sängerin besonders in den meistens für diese Sänger componirten Verdi'schen Opern auf das Glänzendste zur Seite. Zählt man nun noch den ersten Tenor *Salvi* (den Nachfolger *Rubini's*), *Tamburini* (dessen Stimme leider bedeutend abnimmt) und den trefflichen Bass-Buffo *Napoleone Rossi*, so muss man gestehen, dass trotz des Unterns, der einzelne Mitglieder begleitete, unsere Oper doch ein im höchsten Grade ausgezeichnetes Ensemble bot. Auch wandte sich die Gunst des Publicums in der letzten Zeit dieser Saison der Oper wieder zu, und es ist vorauszusehen, das die nächste Saison (für welche, wie man sagt, ausser den besten diesjährigen Mitgliedern auch die *Frezzolini* engagirt ist) eine äusserst glänzende werden wird. Von neuen Opern hörten wir dieses Jahr Verdi's Ernani und I due Foscari (letztere gefiel besonders), Rossini's Tell (unter dem Titel Carlo il Temerario), Donizetti's Figlia del reggimento und Fenella (Auber's Muette de Portici). Von älteren wurden am Meisten gegeben Verdi's Lombardi (worin *Vieuxtemps* das Violinsolo spielte), Norma, Lucia, Lucrezia Borgia und Linda di Chamounix. Die Monotonie des italienischen Repertoirs lässt das Eingehen der früher hier bestandenen deutschen Oper um so mehr beklagen. —

Die Conzertsaison dauert in der Regel von der zweiten bis zur siebenten Woche der grossen Fasten, während die Theater geschlossen bleiben, währte aber diesmal bedeutend länger. Schon vorher veranstaltete *Vieuxtemps* vier Matinéen, in welchen er mit den Gebrüdern *Albrecht* und dem tüchtigen Violoncellisten *Gross* Quartette spielte, die jedoch hinsichtlich der Uebereinstimmung der Auffassung Manches zu wünschen übrig liessen. *Vieuxtemps* war es auch, der die Conzertsaison durch ein Concert im grossen Theater eröffnete, womit er für die Sommermonate von Petersburg Abschied nahm. Er spielte darin nur eigene Compositionen, das E dur-Concert, eine Phantasie auf der G-Saite über Motive aus Norma und neue Variationen über ein Originalthema. Meyerbeer's Ouverture zu Struensee, welche, nach nur einer einzigen Probe, in diesem Concerte unter der Leitung des Herr *Heinrich Romberg* gegeben wurde, ging so sehr schlecht, dass es unmöglich war, irgend eine Schönheit dieser gerühmten Composition zu erkennen.

Auf *Vieuxtemps* folgte *Ernst*. Er gab sechs Concerte, mit einem Beifall, der sich zuletzt zu solchem Enthusiasmus steigerte, dass ein grosser Theil des Publikums ihn nach den Concerten am Ausgange erwartete und ihn dann noch bis auf die Strasse, applaudirend und blumenwerfend, begleitete. Beide, *Vieuxtemps* wie *Ernst*, sind grosse, ausserordentliche Virtuosen. Und doch sind sie, in ihren Leistungen, wie in ihren Intentionen, sehr wesentlich von einander verschieden. *Vieuxtemps* besitzt eine überaus glückliche physische Organisation und hat sich Alles, was ein fester Wille und ein ernstes, keine Anstrengung scheuendes Studium erreichen kann, in so hohem Grade zu eigen gemacht, dass er als ein Muster technischer Vollendung gelten kann. Ein Staccato wie das seinige hat es vielleicht noch nie gegeben, nur kokettirt er mit demselben und lässt es gar zu oft hören. Auch seine, selbst bei den verwickeltsten Schwierigkeiten stets vollkommen reine Intonation verdient die lebhafteste Anerkennung. Seine Compositionen zeugen von tüchtiger theoretischer Wissenschaft, genauer Kenntniss der Instrumentaleffecte, gebildetem Geschmack und ernsten, klassischen Vorbildern nachstrebenden Intentionen. Solche Vorzüge sind hinreichend, um seinen grossen Ruf vollkommen zu rechtfertigen. Wenn ihm jene innere Wärme fehlt, welche in der Leistung des Künstlers als Begeisterung emporlodert und, wie sie vom Herzen kommt, auch die Herzen der Hörer ergreift, so darf ihm deshalb kein Vorwurf gemacht werden, denn sie ist ein freies Geschenk des Himmels und kann durch kein Studium erworben werden. *Ernst* dagegen hat nicht ein solches, allen Anforderungen der strengen Schule genügendes Spiel. Ungeachtet seiner ungeheuren Technik ist seine Intonation nicht immer vollkommen rein. Er lässt sich von seiner capriciösen Phantasie mitunter verleiten, Schwierigkeiten zu unternehmen, welche die engen Grenzen der Violine überschreiten, oder doch nahe an den gefährlichen Punkt streifen, wo von zehn Versuchen kaum einer glückt. Dann hängt er von seiner Stimmung ab, während *Vieuxtemps* unfehlbar jedesmal denselben Effect hervorbringt. Alles dieses sind aber Schattenseiten, welche nur bei einem wahren Genie gefunden werden können. Und ein solches ist *Ernst*, der das, was kein Studium, sondern die Natur allein geben kann, Wärme des Gefühls, Begeisterung und Originalität in hohem Grade besitzt. Unstreitig hat er auch seiner Kunst nach allen Richtungen hin ein ernstes Studium gewidmet, dieses mag aber stets von einer geistigen Tendenz bedingt worden sein und hat so seine Virtuosität vor jener einseitigen, kalten Vollendung bewahrt, welche, weil sie an eine künstliche Maschine erinnert, wohl Bewunderung hervorrufen, aber nie das Herz ergreifen kann. Dagegen bringt *Ernst* durch seinen edlen, grossartigen Ton und tief empfundenen, meisterhaft phrasirten Vortrag in Stücken, wie seine gesangreiche Piratencaprice, seine Elegie, welche, wahrscheinlich wegen ihrer Verwandtschaft mit dem melancholischen Charakter der russischen Nationalmusik, hier ganz besonders beliebt geworden ist und in jedem

Concerte verlangt wurde, oder sein geistreicher, graziöser Carneval von Venedig, die tiefste, nachhaltigste Wirkung hervor. — *Vieuxtemps* ist ein Virtuose und Componist par excellence, *Ernst* aber ein Künstler par la grâce de Dieu. — Neben diesen beiden Heroen aufzutreten, bedurfte es begreiflicher Weise eines hohen Grades von Muth und Selbstvertrauen. Auch liessen sich nur noch wenige Violinvirtuosen hören, und diese waren meistens durch ihre hiesige, bekannte Stellung vor jedem Scheine von Anmaassung hinlänglich bewahrt. Die Hrn. *Wsewolod Maurer* und *Böhm* sind längst als talentvolle, recht tüchtige Virtuosen anerkannt, und bewährten sich als solche in ihren Concerten. Der einzige Violinspieler, welcher mit einer gewissen Prätention auftrat, war ein bisheriger Dilettant, Herr *Dewitt*. Er ist nicht ohne Talent, aber seinem Spiele fehlt jede gründliche Ausbildung, und es wird ihm schwer werden, sich diese jetzt, wo er als Künstler von Fach auftreten will, noch zu erwerben.

Kein Instrument zählt in Petersburg so viele bedeutende Virtuosen, als das Violoncell. Aber, da *Schuberth* verreist ist und *Gross* und *Knecht* sich zwar öffentlich hören liessen, ohne jedoch eigene Concerte zu geben, so waren wir in dieser Beziehung vorzugsweise auf auswärtige Künstler angewiesen. Der einzige hiesige Violoncellist, welcher ein Concert gab, war der junge Herr *Behr*. Er besitzt bereits eine recht bedeutende technische Fertigkeit, doch sein Vortrag ist kalt und entbehrt jener bestimmten Phrasirung, durch welche die Virtuosität auf eine wirklich musikalische Tendenz zurückgeführt wird. Herr *Alexander Maurer* trat mit grossem Beifall im sehr interessanten Concerte seines Vaters, unseres tüchtigen Musikdirektors, auf. Herr *Max Bohrer*, der Nestor der jetzigen Cellisten, fand zwar viele Anerkennung, aber sein Concert im grossen Theater brachte nicht die Kosten ein. Ein junger Cellist, Herr *Arnold*, liess s'ch im Concerte seines Vaters, des vortheilhaft bekannten Componisten und Pianisten *Karl Arnold*, und noch bei anderen Gelegenheiten hören. Er ist ein Schuler *Batta's*, hat einen schönen Ton und ziemliche Fertigkeit. Eine besonders interessante Erscheinung war Fräul. *Christiani*. Eine Cello spielende Dame ist jedenfalls eine grosse Seltenheit, da dieses Instrument durch seine Haltung und sonstige Natur vorzugsweise auf eine männliche Behandlungsweise angewiesen zu sein scheint. Daher erklärt sich auch wohl das Vorurtheil, welches ein grosser Theil des hiesigen Publikums gegen Fräul. *Christiani* gefasst hatte. Man hatte eine geringe Meinung von ihrem Spiele, fürchtete wohl gar einen ungraziosen Anblick. Es gibt aber kein schöneres Bild, als das, welches das Spiel dieser Dame gewährt. Wenn man sie gesehen hat, begreift und entschuldigt man die absurd scheinenden poetischen und hypersentimentalen Tiraden, mit welchen so manche Journale den Namen *Lise Christiani* umgeben, vollkommen. Das schöne Bild welches sie gewährt, ist indess keineswegs ihr einziger Vorzug, sie besitzt ein wirkliches Talent, ist eine echte Künstlernatur, und wie sie ihr Instrument hält, so grazios und schön ist auch ihr Spiel. Sie hält sich fern von den Excentrizitäten und Tours de force mancher modernen Virtuosen, ihre Hauptstärke besteht im Vortragen der Melodie, welche sie nicht nur mit jener, vorzugsweise den Kunstleistungen der Damen eigenen zarten ästhetischen Empfindungsweise vorträgt, sondern auch meisterhaft zu phrasiren versteht. Sie hat vier Concerte gegeben, zwei im grossen Theater und zwei in einem kleinen Privatsaale. Ungeachtet des ihr gezollten enthusiastischen Beifalls aber waren ihre Concerte doch nur spärlich besucht. Sie wird bis zum nächsten Winter hier verweilen.

Auch der Contrabass, dieses ehrwürdigste aller Instrumente, fand einen Repräsentanten, und zwar einen recht würdigen an Herrn *Müller* aus Darmstadt, dessen ganze Persönlichkeit besonders für dieses Instrument geschaffen zu sein scheint. Er besitzt nicht allein eine ausserordentliche Fertigkeit, welche ihm gestattet, Staccato's, Doppelgriffe, Arpeggien und andere Schwierigkeiten des Violoncells auf seinem unfügsamen Instrumente auszuführen, sondern auch ein recht achtungswerthes Compositionstalent. Er gab zwei Concerte und erwarb sich die vollste Anerkennung seines wenig zahlreichen Publikums. — Nur wenige Blasinstrumente liessen sich hören. Herr *Blaes*, der bekannte Clarinettist, gab zwei spärlich besuchte Concerte, in welchen sowohl sein angenehmes, sauberes Spiel, als auch der Gesang seiner Gattin, geb. *Meerti*, sehr vielen Beifall erhielt. Der hiesige Clarinettist *Wagner*, der einen grösseren, volleren Ton und mehr künstlerische Belebung besitzt als *Blaes*, gab ein sehr besuchtes Concert, in welchem er namentlich durch den wunderbar schöner Vortrag eines Mozart'schen Adagio's eine ausserordentliche Wirkung hervorbrachte. *Wagner* gehört jedenfalls zu den bedeutendsten jetzigen Clarinettisten. Herr *Homilius*, einer unserer besten Hornisten, gab ein Concert und zeigte sich im Vortrage des Concertino's von C. M. v. Weber und einiger, von ihm für das Horn übertragener Henselt'scher Romanzen als einen tüchtigen Virtuosen.

Kein Instrument zählt so viele Virtuosen als das Piano. Obgleich aber in Petersburg die Zahl der Pianisten unglaublich gross ist, gaben doch nur wenige von ihnen Concerte. Herr *Oscar Pfeiffer* aus Wien gab zwei leere Concerte. Sein zartes, fertiges und elegantes Spiel erhielt vielen Beifall, würde jedoch noch weit mehr Anerkennung gefunden haben, wenn er nicht immer seine eigenen, zwar recht hübschen, doch keineswegs bedeutenden Compositionen vorgetragen hätte. Herr *Henoré*, den Einige aus Paris, Andere aus Nizza kommen liessen, der sich aber Pianist des Herzogs von Parma nennt, spielte schon vor den Fasten in den oben erwähnten *Vieuxtemps*'schen Matineen einige Trio's etc., und gab dann ein eigenes Concert. Er besitzt eine wirklich bedeutende Virtuosität, sein Vortrag ist aber monoton und ohne Energie. In seinem Concerte spielte er fast nur Alkan'sche Compositionen. Herr *Promberger* besitzt eine ganz gute technische Fertigkeit, die einzige Wirkung, welche er aber mit derselben hervorbringt, ist Langeweile. Er gab ein eigenes Concert, begnügte sich aber damit nicht, sondern führte seine mittelmässigen Leistungen dem Publicum noch so oft vor, als nur irgend möglich war. *Henselt* lässt sich leider niemals öffentlich

(Zu Nr. 25.)

hören, aber eine seiner Schülerinnen, Fräul. von *Bolgovsky*, trug sein neues grosses Concert in einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft vor. In seiner anderen Composition hat sich *Henselt* zu einer solchen Höhe erhoben, als in diesem Concerte, dessen grossartige, zusammenhängende Composition den besten Beweis liefert, dass sein Talent sich keineswegs, wie seine Gegner behaupten, in seinen Etüden und sonstigen kleinen Compositionen erschöpft habe. Ich bin fest überzeugt, dass dieses Concert in der klavierspielenden Welt grosses Aufsehen erregen wird. Hier erhielt es den entschiedensten Beifall.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Maimonat. Die Oper des Stadttheaters entwickelt unter der neuen Direction eine ungemeine Thätigkeit. Vier bis fünf Vorstellungen in der Woche bildeten im abgewichenen Monate die Regel, freilich mit auf Kosten des recitirenden Schauspiels, welches indessen zur Zeit so kümmerlich vertreten ist, dass es mit der Oper in keinen Vergleich gestellt werden kann. Denn in Betreff dieser letzteren dürfte wohl momentan schwerlich eine deutsche, vielleicht überhaupt keine Bühne gefunden werden, die an Zahl und Güte des Sängerpersonals der hiesigen gleich käme. Fast sämmtliche Partieen haben ihre doppelten, ja dreifachen Repräsentanten, und es ist nichts Seltenes, dass sogar Nebenrollen durchweg mit ausgezeichneten Talenten besetzt sind, wie denn z. B. in dem Nachtlager zu Granada die drei Hirten in den Herren *Bost*, *Schott* und *Kreu* ihre Darsteller fanden. Wiederholungen von Opern gewinnen dabei durch den Umstand, dass sie abwechselnd mit veränderter Besetzung gegeben werden, natürlich an Interesse. Freilich wird dieser Zustand nicht für die Dauer sein, denn die meisten Mitglieder sind nur vorgängig für sehr kurze Fristen engagirt, spielen „auf Gefallen", und so wird denn wohl bald eine Sichtung und Verringerung des Etats eintreten.

Der neu engagirte zweite Kapellmeister, Herr *Schindelmeisser*, zeigt sich als ungemein tüchtiger Dirigent, dessen wirklich ausgezeichnete Fähigkeiten und Leistungen sowohl beim Publikum, als namentlich bei allen Musikern vom Fach vollgültige Anerkennung finden. Freilich hat er in seiner neuen Situation noch mit allerlei Harcelirungen zu kämpfen, was indessen Niemanden Wunder nehmen kann, der von Theaterintrigen und Rivalitäten einen Begriff besitzt.

Unter den neuengagirten darstellenden Mitgliedern sind es besonders die Herren *Clement* (Bariton), *Schott* (Bass), *Knopp* (Tenor) und Demoiselle *Michalesi*, welche sich mehr und mehr in der Gunst des Publicums zu befestigen scheinen. Auch Demoiselle *Victor*, welche am 13. d. Mts. im Nachtlager von Granada die Gabriele mit vielem Beifalle gab, dürfte eine gute Acquisition sein. Die jugendliche Sängerin besitzt eine schone, frische und umfangreiche Stimme; Vortrag und Spielweise, wenn gleich noch in der Entwickelung begriffen, stellen viel Gutes in Aussicht. Der neue Bassist Herr *Dulle Asta* dagegen kann noch keinen rechten Boden gewinnen, sein Vortrag lässt kalt.

An Gästen sahen wir zu Anfang des Maimonates Demoiselle Rummel, vom Wiesbadener Hoftheater, und zwar als Margarethe von Valois in den Hugenotten, als Elvira in den Puritanern und als Amina in der Nachtwanderin. Die Coloratur dieser Sängerin ist glänzend, das Portament aber, bei nur geringem Volumen des Organes, nicht ausreichend. Uebrigens fand sie vielen Beifall.

Herr *Erl*, vom k. k. Hoftheater zu Wien, ein sehr wackerer Sänger, erhielt, namentlich als Raoul in den Hugenotten, glanzende Anerkennung seiner Leistungen. Leider wurde der Cyclus seiner Gastrollen durch eine ihn überkommende Heiserkeit auf einige Zeit unterbrochen, und endlich gänzlich gestört, weshalb denn auch seine unter dem Einflusse fortwährender Unpässlichkeit gegebenen ferneren Partieen keine vollkommen gelungenen sein konnten. Nichtsdestoweniger enthielten die wenigen Darstellungen, die er unter diesen Umständen noch gab, sein Eleazar, sein Sever und sein Robert, einige äusserst glänzende Momente.

Herr *Rader*, vom königl. Theater in Dresden, der vorher auf hiesigem Thaliatheater gastirt hatte, entwickelte als van Bett in Lortzing's Zaar und Zimmermann einen ungemeinen Fond drolliger und trockner Komik, und wusste grosse Heiterkeit zu erregen. Noch erschien auf den Brettern eine aus früherem Engagement hier in gutem Andenken stehende Sängerin, Demoiselle *Evers*, aus Lübeck gebürtig, leistete als Norma wirklich Ausgezeichnetes und fand rauschende Anerkennung. Offenbar hat die Sängerin ihren Aufenthalt in Italien zum Nutzen und Frommen ihrer Kunst mit rühmlichem Eifer zu benutzen verstanden; bei herrlichen Stimmmitteln dieertagen Auffassung und Vortragsweise das Gewöhnliche bei Weitem, und es würde diese Dame unbedingt auf den Namen einer der ausgezeichnetsten Künstlerinnen den gerechtesten Anspruch haben, wäre ihre Tonbildung eine correctere. Diese aber erhält durch das ihr anhaftende Nasale und Gutturale einen Charakter, der nicht selten an's Unedle streift: ein Fehler, den sie mit den meisten deutschen in neuitalienischer Schule gebildeten Sängern theilt, der ihr aber um so mehr zur Last fällt, als die Ablegung desselben lediglich von gutem Willen und gehörigem Fleisse abhängt.

Der letzte der Gäste war Demoiselle *Weizelbaum* vom Stadttheater zu Köln, welche am 19. zuerst, und zwar in Donizetti's Belisar als Antonina auftrat. Sowohl in dieser Partie, wie in der der Prinzessin in „Robert der Teufel", und den folgenden Gastrollen, zeigte sie eine glanzende Volubilität des Organes und eine theilweise nicht üble, ja selbst geschmackvolle Vortragsweise, und erntete im Einzelnen manchen Beweis der Anerkennung; doch hat sie es bis jetzt nicht vermocht, die Gunst des Publicums vollständig für sich zu gewinnen, und es dürfte, obgleich, dem Vernehmen nach, diese Sängerin auf Engagement spielt, bei den blosen Gastrollen sein Bewenden haben.

Wir geben noch in aller Kürze eine Uebersicht der im Maimonat vorgeführten Opern. Es waren fol-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten April. Nº. 31. 1803.

Ueber den Geschmack an Sebastian Bachs Kompositionen, besonders für das Klavier.

Brief an einen Freund*).

Ich würde Dich verlachen, dass Du, ohngeachtet Deines guten Willens, den Bachschen Klavierkompositionen keinen Geschmack abgewinnen kannst? Glaube das nicht, lieber A. Um Dir, ehe ich gegen Dich ins Feld gezogen komme, den Rücken zu sichern, will ich Dir nur gestehen, dass es eine Zeit gab, wo auch ich gar Vieles in der Ilias langweilig fand, die Vermischung des Komischen und Tragischen im Shakespeare nur mit grösstem Verdruss ertrug, und Göthe's Tasso nur lesen mochte, um mir schöne Sentenzen daraus abzuschreiben. Und ich hatte doch hier so guten Willen, als Du dort. Aber es ist überhaupt mit dem, was man in der gemeinen Konversation guten Willen nennet, so wenig gethan, als mit dem, was man dort, nicht weniger missbräuchlich, gesunden Menschenverstand zu nennen pflegt. Es muss zu diesem guten Willen, dem Resultat der Laune des Moments, ein ernsthaftes, anhaltendes und wohlgeordnetes Streben kommen. Darüber will ich nun schreiben. Ich gebe Deinem Willen meine Geduld an die Seite, und wenn wir das ehrsame, doch etwas langweilige Paar vereinigt haben, rufe ich, statt jener, Deinen Sinn für die Kunst hervor und führe ihm, wenn Du es erlaubst, meine Erfahrung zu. Da giebt es vielleicht eine stattlichere Vermählung, welcher, geliebt's Gott, der Ehesegen nicht gebrechen wird.

Vorerst lass mich Dir einige Sätze, als Ehepakten, wiederholen, die wir alle freylich kennen und zugestehen, die sich aber, wenn es nun zur Anwendung kömmt, so leicht vergessen lassen, als manches, was Eheleute einander vor dem Altar zugesagt haben.

Die Kunst ist allerdings ein Spiel, aber keine Spielerey. Sie soll allerdings erfreuen, aber nicht kitzeln; soll wohlgefallen, aber den Besten.

Die Diamanten liegen nicht auf den Landstrassen, sondern in tiefen Gruben. Man muss nach ihnen graben, nicht im leichten Vorüberschlendern sie auflesen wollen. Man muss sie

*) Der den Lesern dieser Blätter nicht unbekannte Freund der Tonkunst, an welchen dieser Brief vor fünf Jahren geschrieben wurde, besteht darauf, dass er gedruckt werde, weil er ihm genützt habe, und Mehrere, die eben jetzt an den Werken des wiedererstandenen Meisters Antheil nehmen, sich in seinem vorsorgnis auf, man könne es anmassend finden, dass ich meine Confessions und Rathschläge öffentlich ausbieten lasse. Vielleicht weise ein Anderer besser zu rathen, und ich veranlasse ihn, dass er's thut. Die Sache ist um so mehr der Rede werth, da man — steuere man um auf den Komponisten, oder Virtuosen oder Kunstkenner los — schwerlich irgendwo seine artistische Schule besser machen kann, als durch sorgfältiges Studium und beharrliches Ausführen der Bachschen Werke. Ich lasse den Brief, wie er ist; streiche nur einige seitdem unnöthig gewordene Stellen aus, und setze einige seitdem nöthig gewordene Anmerkungen hinzu.

gende: Die Hugenotten; Zar und Zimmermann; die Puritaner; Don Juan; die Montecchi und Capuleti; Belisar; das Nachtlager; die Nachtwandlerin; die Jüdin; Norma; Robert. Die meisten derselben wurden mehrfach wiederholt, theilweise auch mit veränderter Besetzung gegeben.

Von Concerten ist wenig zu melden: nach den massenhaften Genüssen dieser Art, welche die abgewichene Wintersaison bot, und beim dermaligen Zustande unserer Oper scheint es, als ob sowohl Virtuosen wie Publikum von der Zweckmässigkeit einer vorläufigen Pause sich überzeugt hätten. Der Cellist Herr *Schuberth*, der am 11. im Stadttheater auftrat, erregte nur geringe Theilnahme, und selbst die *Neruda's*, von denen die jüngste offenbar ein ausgezeichnetes Talent besitzt, vermochten nicht das Interesse des Publikums auf hervorstechende Weise zu fesseln. Sie traten drei Mal, am 25., 27. und 29., und zwar im Thaliatheater auf, dessen engere Räume, ungeachtet des den jungen Virtuosinnen vorausgegangenen Rufes, doch nur wenig gefüllt waren.

Feuilleton.

Herrn *P. Mechetti*, Hof-Musikhändler in Wien, ist vom Kaiser von Oesterreich „in Anerkennung seiner als Bürger sich erworbenen mehrfachen Verdienste" die mittlere goldene Civilverdienstmedaille am Bande verliehen worden.

Am 24. Mai wurde das badische Männergesangfest zu Lahr gefeiert. Ueber 50 Vereine mit 1200 bis 1300 Sängern nahmen daran Theil, die Anzahl der Zuhörer belief sich auf 3 bis 4000. Alles ging unter Hofkapellmeisters *Strauss* aus Karlsruhe Leitung herrlich zusammen; namentlich thaten sich der Emmendinger, Freiburger, Karlsruher und Mannheimer Verein hervor.

Was *Jenny Lind* in London von dem Impresar Lumley für ihr Singen erhält: 1. Freie Reisekosten hin und zurück. 2. Freie Station in London für sich und ihre Dienerschaft. 3. Die Erlaubniss, alle Wochen ein Concert in London oder anderswo zu geben; die diesfälligen Reisekosten. 4. Ein monatliches Honorar von 12,000 Pfund Sterl.

In Wien starb *A. Ritter von Bach*, Sekretär des Hofoperntheaters.

Breiting geht von Darmstadt ab (ebenso wie *Cramolini*) und begibt sich zunächst nach Riga, um daselbst zu gastiren, dann aber nach St. Petersburg, wo wieder eine deutsche Oper organisirt werden soll.

In Stuttgart haben die geringer besoldeten Mitglieder der Hofbühne und Hofkapelle wegen der Theurung eine Gehaltszulage bekommen, und zwar die Unverheirathteten, deren Gehalt nicht über 400 Fl., 120 Fl. monatlich, die Verheiratheten, deren Gehalt nicht über 800 Fl., 25 Fl.

Die Geschwister *Neruda* (11 und 7 Jahr alt, Violinistin und Pianoforte-spielerin) haben in Leipzig grossen Beifall gefunden. — Als Gäste traten auf dem dasigen Stadttheater auf: Herr *D. Lienert* aus Chemnitz, Tenor, als Huon in *Weber's* Oberon. Schöne Stimme, Talent, aber Mangel an Kultur. — Fräul. *Achilles*, aus Würzburg, als Recia, Ebenfalls gute Stimme und vorgeschrittenere Bildung; jedoch unvortheilhaftes Aeussere.

Konradin Kreutzer's neueste Oper: „Die Hochländerin" hat in Prag nicht angesprochen.

In Graudenz wurde am 5. Mai der *Grundstein* zu einem neuen Theater gelegt, und zwar von dem Director *Gehrmann*, der mit einer recht wackeren Truppe dort Vorstellungen gab.

Der Direktor des städtischen Theaters in Brüssel, *Hanssens*, hat mit 70,000 Fr. Bankerott gemacht. Der neue Pacht ist *August Nourrit*, dem Bruder des bekannten Pariser Tenoristen *Adolph Nourrit*, übertragen worden.

In Paris hat das jugendliche Geschwisterpaar *Hohnstock* aus Braunschweig vielen Beifall erhalten: der Bruder, Karl, spielt Geige; die Schwester, Adele (16 Jahr alt), Pianoforte.

In London hat sich unter dem Namen „Amateur musical Society" eine Gesellschaft von Kunstfreunden aus den höchsten Ständen gebildet, um klassische Orchesterwerke mit eigenen Kräften aufzuführen. Die Zahl der Mitglieder beträgt bereits über 100, darunter der Prinz Albert und der Herzog von Cambridge; alle Uebrigen von hohen Adel Altengland's.

Die komische Oper in Paris hat ein neues Stück in einem Aufzuge unter dem sämtlichen Titel „Das Unglück, hübsch zu sein" aufgeführt. Das Buch ist von *Desnoyers*, die Musik von *Basin*. Letztere ist hübsch und die Operette gefiel.

In der Leipziger Zeitg. spricht die Kircheninspektion und der Rath zu Waldenburg dem Orgelbaumeister *Christian Gottlob Steinmüller* zu Gruhain öffentlich Dank aus für eine im vorigen Sommer daselbst erbaute Orgel, die sich als ein sehr ausgezeichnetes Werk bewährt hat. Hülfsorganist *Johann Schneider* aus Dresden, der jüngst ein Orgelconcert dort gab, stimmt mit diesem bereits früher von *C. F. Becker* in Leipzig abgegebenen Urtheile vollständig überein.

In Zerbst wurde den 29. und 30. Mai die Provinziallliedertafel gehalten. Die Vereine von Barby, Dessau, Halle, Köthen, Magdeburg, Zerbst, und der Liederverein von *Julius Schneider* nahmen daran Theil. Die Hauptleitung war in den Händen von *Friedrich Schneider*.

Zu Wichelstadt (in der Grafschaft Erbach-Fürstenau) wurde ein schönes Sängerfest gefeiert. Der Graf ist der Protektor des Sängerbundes und hat demselben eine schöne Fahne geschenkt.

Zu dem grossen Sängerfest in Lübeck sind bereits gegen 1200 Sänger aus 110 Ortschaften angemeldet. Es ist eine prächtige Festhalle gebaut worden. Die Leitung haben *Lachner*, *Marschner*, *Friedrich Schneider* und *Methfessel* übernommen.

Berlioz ist aus St. Petersburg in Berlin eingetroffen und wird daselbst, auf besonderen Wunsch des Königs, seine Faustmusik aufführen.

In Berlin gastiren jetzt Frau *Schlegel-Köster*, sowie Fräulein *Franziska Rummel*, Letztere Hofsängerin aus Wiesbaden. — Die *Fiorini-Garcia* singt in Frankfurt am Main.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates hat ihren Jahresbericht über das Jahr 1846 veröffentlicht, dem wir Folgendes entnehmen.

Zu Ende des Jahres 1846 zählte die Gesellschaft 540 unterstützende und 775 ausübende Mitglieder, ausserdem 21 besondere (?) Unterstützer. Ehrenmitglieder sind 36, nämlich: *Asher*, *C. F. Becker*, *Berlioz*, *Bottè de Toulmont*, *Bohn*, *Bühler*, *Buttaretti*, *Ernst*, *Fétis*, *Gassner*, *Gyrowetz*, *Halévy*, *Kiesewetter*, *Kreutzer*, *Lachner*, *Lindpaintner*, *Liszt*, *Marschner*, *Mendelssohn Bartholdy*, *Mercadante*, *Leopold v. Meyer*, *Meyerbeer*, *Graf Mieri*, *Molique*, *Moscheles*, *Neukomm*, *Ole Bull*, *Rossini*, *Friedrich Schneider*, *Clara Schumann-Wieck*, *Spohr*, *Spontini*, *Thalberg*, *Tomaschek*, *Vieuxtemps*, *Graf Wittmannsland*. — Die Ar-

stalt wurde besucht von 202 Zöglingen, 49 weiblichen, 153 männlichen. 21 davon haben den Lehrkursus vollendet; vier (die Sängerin *Friederike Pinschof*, die Violinisten *Nottenstein* und *Ad. Politzer*, der Trompetenbläser *Karl Weingärtner*) erhielten die höchste Auszeichnung der Anstalt, die silberne Medaille. — Der Katalog der vorhandenen Musikalien weist 21,330 Nummern nach. Die musikalische Bibliothek enthält 1964 Werke, ausserdem Sammlungen von Volksliedern, Portraits, Instrumente älterer Zeit. Ferner besitzt die Gesellschaft als Erbin des musikliebenden Erzherzogs Kardinals Rudolph 125 Faszikel und mehrere hundert Bände. — Zu Ende des Jahres 1846 war ein auf Zinsen angelegter Kapitalüberschuss von 2797 Fl. 45 Kr., und ein baarer Kassenrest von 113 Fl. 42 Kr. Conv.-M. vorhanden. Der Kaiser gab, wie gewöhnlich, einen Jahresbeitrag von 3000 Fl. K.-M. Der Stand der Gesellschaftsschulden hat sich auf 53,800 Fl. K.-M. mit einer Zinslast von 2696 Fl. vermindert.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei Unterzeichnetem ist eine **alte ausgezeichnete Violine** — angeblich Guarneri — zu dem Preise von 25 Carolin zu verkaufen. Anerkannte Virtuosen rechnen dieselbe, namentlich in Hinsicht der Schönheit und Kraft des Tons, zu den **vorzüglichsten** Instrumenten.

J. G. Anton,
Hofmusikus und Instrumentenmacher in Darmstadt.

Die Unterzeichnete hat das Eigenthumsrecht für Deutschland von **Felicien David's** neuer Symphonie: „**Christoph Columbus**" kauflich an sich gebracht, und wird die verschiedenen Arrangements sobald als möglich veröffentlichen; der Clavierauszug erscheint am 1. August.

Wien, im Mai 1847.

H. F. Müller's
Kunst- und Musikalienhandlung.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt sind in neuer Auflage erschienen:

W. Wedemann,
Der Lehrmeister im Orgelspiel.

112 kurze und leichte Uebungsstücke, in den bekanntesten Dur- und Molltonarten, und **76** leichte Choralvorspiele für die Orgel. Preis nur 1 Thlr.

M. G. Fischer,
Choralbuch. 2 Theile incl. Anhang. 6 Thlr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlag ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

FR. SILCHER,
12 Volkslieder

für vier Männerstimmen. Erstes Heft. *Dritte* Auflage. Schmal 4 in elegantem Umschlag. Preis 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr.

Diese nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande mit steigendem Beifalle aufgenommene Volksliedersammlung (nächstens Hefte wurden bereits **zwei** und **drei** Mal neu aufgelegt) enthält theils die **schönsten** Lieder aus dem **Munde des Volkes** gesammelt, theils solche Nummern, deren Melodieen von **Fr. Silcher** selbst componirt und auf dem 8. Hefte zum ersten Male vollständig verzeichnet sind. — Vielleicht ist es den Freunden der Silcher'schen Volksliedersammlung erwünscht, wenn wir hier einige seiner eigenen Melodien aufführen, nämlich: Armuthen von Tharau, Loreley, Ich weiss nicht was soll es bedeuten, Zu Strassburg auf der Schanz, Drausse ist Alles so prächtig. Es geht bei gedämpftem Trommelklang, Als die Preussen marschirten vor Prag, Ach ich armes Klosterfräulein, Morgen muss ich weg von hier, E bisele Lieb und e bisele Treu, Maidle lass dir was vorsable, etc. etc. — Noch darf bemerkt werden, dass die vierstimmige Bearbeitung für den Männergesang und das Quartett ganz dem einfachen, anspruchslosen Charakter der Volksweise entspricht, und dass der vorzügliche Werth dieser Sammlung überhaupt seit ihrem ersten Erscheinen nicht nur von unzähligen Sanggesellschaften, sondern auch durch viele **höchst günstige** Beurtheilungen in öffentlichen Blättern anerkannt ist. —

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Neue Werke
von
HECTOR BERLIOZ:

Le Carneval romain p. l'Orchestre 3 Thlr., p. Piano à 4 mains p. Pixis. 1 Thlr.

Sinfonie fantastique arr. p. Piano par Liszt: Marche au supplice (auch a 4 mains) à 17½ Sgr., Un bal. 20 Sgr.

Aufforderung zum Tanz von C. M. v. Weber, f. d. grosse Orchester v. Berlioz, 3⅓ Thlr.

Die moderne Instrumentation u. Orchestration nebst vielen Beispielen aus den Partituren der grossten Muster. 10 Thlr. Grand traité d'Orchestration et d'instrumentation avec un grand nombre d'exemples. 10 Thlr.

Berlin.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

In **A. Wagner's** Musikalienhandlung **(Fr. Müller)** in Stuttgart ist so eben erschienen:

C. KOCHER,
christliche Hausmusik.

Eine Sammlung ein- und mehrstimmiger alter und neuer Lieder, Arien, Chöre etc. mit **Begleitung des Pianoforte.** 3tes Heft. **Arien und Chöre** von **Händel** und **Palestrina.** 15 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Juni. **Nr. 26.** 1847.

Inhalt: Das Gehaltvolle in der Musik. — *Nachrichten:* Aus Petersburg. Aus Stockholm. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Das Gehaltvolle in der Musik.

(Schluss des zweiten Artikels.)

Ein anderer Moment in Don Juan's Leben ist das Hinstürmen von Genuss zu Genuss. Mit dämonischer Gewalt treibt ihn sein glühendes Temperament in die Strudel sinnlicher Freuden, die er mit übermüthiger Lust durchschwelgt.

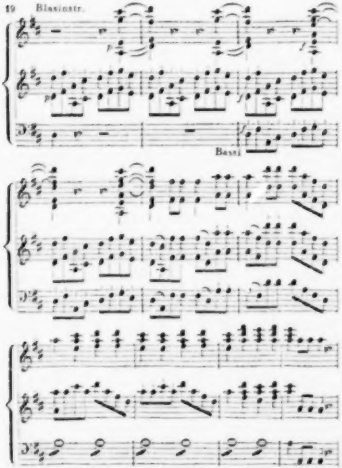

Doch immer, in allen Ländern, Städten, Orten die er durchzieht, sind es die Weiber, auf die er gierig Jagd macht:

die er durch Zärtlichkeit und Schmeicheleien zu gewinnen sucht:

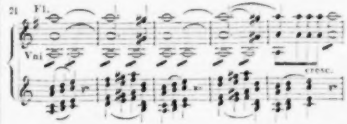

Dann geht es weiter, lustiger, übermüthiger und unbefriedigter in's tolle Leben hinein:

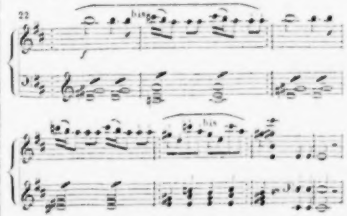

Nun tönt zum ersten Male die furchtbare Mahnung ihn an, die er leichtsinnig abwehrt (Beisp. 3, 4 und 5), worauf wieder die strömende Lust sich breit macht.

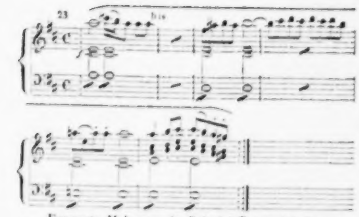

Erneuete Mahnung, in Beispiel 7 entwickelt.

Daran schliesst sich in zärtlicherer, weicherer Stimmung der Ausdrucksinhalt des Thema's — s. Beisp. 14 — in G dur, mit einer wie in Ermattung übergehenden Nuance nach B dur:

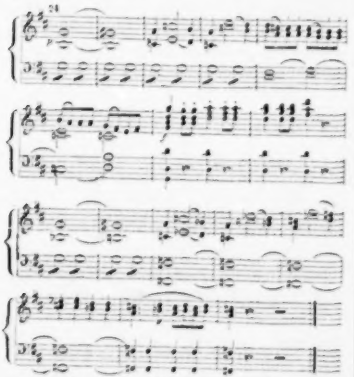

Jetzt die wiederholte Mahnung in donnerndster Weise, mit den daraus fliessenden Momenten, wie sie in den Beispielen 8, 9, 10, 11 und 12 entwickelt.

Darauf das Zurücksinken in's gewohnte Leben und Treiben wie es die Repetition schildert, bis —

bis die Warnungsstimme zur That wird, das Verderben Don Juan mitten im Anlaufe zum tollsten Jubel

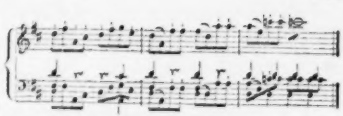

packt und in den Abgrund schleudert:

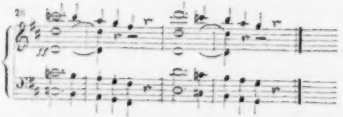

Da erscheint Elvira zum letzten Male. Ihre zärtlichen Warnungen waren vergebens,

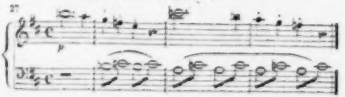

Sie kann seinen Verlust nicht verschmerzen. Ihr künftiges Leben ist Kummer, schwermüthige Erinnerung, und in unbefriedigtem Sehnen nach dem ewig geliebten Verbrecher, welche Gefühle, wie Hoffmann so sinnig entwickelt hat, wahrscheinlich auch Donna Anna insgeheim theilt, haucht die Ouverture ihr Leben in dem unbefriedigenden Halbschlusse aus:

Es bleibt in diesem Artikel noch zu betrachten übrig das Adagio.

Das Allegro der Ouverture schildert die Hauptmomente aus dem Leben des Wüstlings Don Juan mit eigenen musikalischen Gedanken.

Die Tonbilder des Adagio dagegen sind der Oper selbst entnommen, und führen uns die vorletzte Scene des Stückes, den Auftritt des steinernen Gastes vor die Einbildungskraft. Das Ganze fängt demnach ziemlich

mit dem Ende an. Wenn man überhaupt zugibt, dass die Ouverture etwas erzählt, so erzählt sie zuerst das Resultat eines solchen Lebens, und dann erst, was dieses Resultat hervorgebracht.

Natürlicher möchte gewesen sein, mit dem Allegro anzufangen, nach dem Ende zu das Adagio eintreten zu lassen, und mit der Andeutung der grauenhaften Höllenfahrt zu schliessen. Hierdurch wäre zwar der Wehmuth erregende letzte Blick auf Elvirens künftiges Schicksal verloren gegangen, dagegen aber ein bestimmterer und wirksamerer Abschluss mit dem schauerlichen Ende Don Juan's gewonnen worden.

Warum hat *Mozart* diese logische Ordnung nicht befolgt?

Man könnte antworten, weil die Form dadurch gelitten haben würde. Nach dem Ende zu ein Adagio, dann noch ein Stücken Allegro, hätte ihr vielleicht etwas Zerrissenes gegeben. Aber gerade diese Form hat *Cherubini* in seiner Ouverture zu Lodoiska gebraucht, die Ouverture zu Demophoon von *Vogel* schliesst gar mit einem Andante, und beiden Ouverturen fehlt nicht die genugthuende Form.

Ich weiss daher für diesen kleinen Verstoss gegen den natürlichen Gang der Schilderung keine andere Ursache anzugeben, als — die Gewohnheit — diese furchtbarste Feindin alles Kunstschaffens und Kunstfortschreitens, deren verlockender Macht auch das kühnste Genie nicht immer und durchgängig zu entfliehen vermag.

Nur die Umrisse des Bildes habe ich bis jetzt gegeben und die Erklärungen als *meine* Glaubenssätze im Allgemeinen hingestellt. Ihre nähere Begründung muss durch die Lösung vieler anderer Fragen, welche sich nun hervordrängen, versucht werden.

Es wird also noch manche Auseinandersetzung folgen müssen, bevor ich hoffen darf, mich vollständig ausgesprochen zu haben. Und dann vielleicht doch nicht überzeugend! Sind denn nicht ganze Bücher schon über einen Irrthum vollgeschrieben worden? Und von Männern, die einen Glauben an die Unfehlbarkeit ihrer Meinungen mitbrachten, der mich bis jetzt noch nie hat beglücken wollen!

Nachrichten.

(Beschluss.)

St. Petersburg. Anfangs Mai. Nachdem ich die Virtuosenconcerte habe die Revue passiren lassen, bleiben mir noch die grösseren Musikaufführungen zu besprechen übrig. Hier will ich das Interessanteste vorweg nehmen und zuerst über *Berlioz* berichten. Die Ankunft dieses vielfach und so äusserst verschiedenartig besprochenen französischen Componisten hatte hier zu den wunderlichsten Vermuthungen Veranlassung gegeben. Ein Componist, der mit seinen Werken auf Reisen geht und in den Concerten, welche er gibt, nur als Dirigent thätig ist, war eine so neue Erscheinung, die Begriffe von Concertgeber und Virtuose waren so mit einander verschmolzen, dass Viele nicht im Geringsten daran zweifelten, in *Berlioz* einen berühmten Virtuosen auf irgend einem mysteriösen neu erfundenen Instrumente kennen zu lernen, und von dieser Idee nicht eher zurückkamen, bis sie durch eigene Anschauung sich überzeugt hatten, dass *Berlioz* kein anderes Instrument spiele, als den Taktirstock, diesen aber mit ganz besonderer Virtuosität. *Berlioz* hat hier zuerst zwei grosse Concerte im Saale des adeligen Vereines gegeben und später, nach seiner Rückkehr von Moskau, wo er auch ein sehr glänzendes Concert gab, noch in Gemeinschaft mit der Theaterdirection zwei andere im grossen Theater. Sein erstes Concert war ausserordentlich zahlreich besucht, sogar die Kaiserin war anwesend und liess sich den berühmten Componisten vorstellen. Das zweite Concert war weniger besucht, das dritte, im Theater, etwas mehr, das letzte jedoch nur spärlich. Obgleich fast alle Stücke mit dem lebhaftesten Beifalle aufgenommen, viele sogar da Capo verlangt wurden, so dürften doch wohl nur äusserst wenige Personen den Compositionen *Berlioz'* wirklich Geschmack abgewonnen haben. Die Gelegenheit, ernste Musik zu hören, ist hier so selten und die italienische Musik so allgemein an der Tagesordnung, dass es nicht zu verwundern ist, wenn nur sehr Wenige einer complicirten Musik, wie die *Berlioz'sche*, Verständniss und Geschmack abgewinnen können. *Berlioz* brachte hier folgende seiner Compositionen zur Aufführung: 1. La damnation de Faust, erster und zweiter Theil (2 Mal vollständig und ein anderesmal den ungarischen Marsch, den Elfenchor und Tanz daraus einzeln), 2. Romeo und Juliette (2 Mal), 3. das erste Allegro und den Pilgermarsch aus der Symphonie Harold (den Pilgermarsch 2 Mal), 4. die Symphonie Episode de la vie d'un artiste (1 Mal ohne den letzten Satz und 1 Mal vollständig), 5. Ouverture Le Carneval romain, 6. Grosser Marsch für 2 Orchester (2 Mal).

Es musste überraschend erscheinen, dass *Berlioz*, der sich erst kürzlich bei Gelegenheit des *Rossini'schen* Robert Bruce als ein so entschiedener Gegner der aus dem Zusammenhange gerissenen Musikstücke zeigte, so wenig vollständige Werke zur Aufführung brachte und seine beiden ersten Concerte nur mit Fragmenten ausfüllte.

Die beiden Theile des Faust, welche hier nach Paris zuerst zur Aufführung kamen, enthalten manche schöne und interessante Züge, aber auch viel Unverständliches und Gesangwidriges. Das interessanteste Musikstück dieses Werkes ist das Finale des zweiten Theiles. Es beginnt mit einem kurzen Instrumentalsatze, welcher die Luftfahrt Faust's und Mephistopheles' ausmalt. Am Ende dieses meistens von hohen Blasceinstrumenten und Violinen in den höchsten Lagen ausgeführten Satzes senken sich die Violinen allmälig wieder hinab und Mephistopheles beschreibt in einer ruhig, keineswegs dämonisch gehaltenen Arie die freundlichen Ufer der Elbe und ruft seine dienstbaren Geister auf, Faust in den Schlaf zu singen. Der nun folgende Elfenchor ist breit und vortrefflich angelegt. In seinem Grundcharakter hat er durchaus nichts Geisterhaftes, doch wird dieses Element durch einen Mittelsatz in Fismoll (der Chor ist in Ddur) und durch allerlei Begleitungsfiguren hinzugefügt. Nach

einem meisterhaft gehaltenen Orgelpunkte auf der Unterdominante G schliesst der Chor leise ab. Die Schlussnote aber, das tiefe D, stellt nun den schlafenden Faust vor, und wird während des ganzen folgenden Satzes ununterbrochen von den Cello's und Bässen pianissimo ausgehalten. Darüber lassen die gedämpften Violinen ein aus der Verkleinerung des Thema's des vorhergehenden Chores entstehendes allerliebstes Tanzmotiv hören, in welches gelegentlich die Akkorde hoher Blasinstrumente und einzelne Harfentöne auf eine ungemein reizende Weise verflochten werden. Man glaubt den von graziösen Luftgeistern umgaukelten schlafenden Faust vor sich zu sehen. Dieses Stück brachte grossen Enthusiasmus hervor, wurde stets da Capo verlangt und gefiel, nebst dem im ersten Theile des Faust befindlichen, sehr brillant instrumentirten ungarischen Bagotzi-Marsche, mehr als alle übrigen Compositionen *Berlioz'*. Die Aufführung des Faust bot übrigens ein höchst eigenthümliches Sprachgemisch. Den Faust sang Herr *Bicciardi französisch*, den Mephistopheles Herr *Versing deutsch*, und die russischen Choristen sangen ihre mit russischen Buchstaben deutsch geschriebenen Partieen in einem, keiner bekannten Sprache ähnlichen Idiome.

Berlioz ist jedenfalls einer der am Reichsten begabten musikalischen Geister unserer Zeit. Er besitzt eine so ausgedehnte Herrschaft über alle Hilfsmittel seiner Kunst und wendet dieselben stets zu so ernsten, tiefsinnigen Combinationen an, wie vor ihm noch nie ein französischer Componist. Der Hauptcharakter der französischen Musik ist eine pikante und geistreiche Oberflächlichkeit. *Berlioz* ist nie oberflächlich, meistens geistreich und oft pikant. Auf eine eines deutschen Philosophen würdige Weise deduzirt er einen Satz und führt ihn mit gewandter Dialektik häufig zu einem durchaus unerwarteten, aber eben deshalb um so anziehenderen Resultate. Wenn ihn also seine Landsleute einen modernen *Beethoven* (für sie der Inbegriff alles Ernsten und Gelehrten) nennen, so haben sie nicht Unrecht. Es findet sich in der That ein Anknüpfungspunct für *Berlioz* bei *Beethoven*, nämlich die musikalische Malerei, welche der deutsche Classiker in mehreren seiner Symphonieen und Sonaten versuchte. Diese Tendenz suchte *Berlioz* weiter fortzuführen, doch mit dem wesentlichen Unterschiede, dass die Tonmalerei, welche bei *Beethoven* dem rein musikalischen Gehalte stets untergeordnet blieb, und welche man ignoriren konnte, ohne deshalb irgend einen Genuss einzubüssen, bei ihm so sehr zur wesentlichen Grundlage wird, dass eine genaue Kenntniss seiner Intentionen, ein erklärendes Programm, für das Verständniss seiner Werke zur unerlässlichen Bedingung wird. Oft, wenn man eben durch einen seiner schönen, edlen Gesänge (zwischen Gesang und Melodie mache ich einen grossen Unterschied und wahre Melodie hat *Berlioz* selten) zu einem ruhigen Geniessen gelangt ist, wird man durch eine rhythmische Störung oder irgend einen ungewöhnlichen Effect demselben entrissen. Man fragt: „was soll das bedeuten?“, sucht im Programme die Erklärung, denkt nach, ist aber jedenfalls gestört und aus dem Zusammenhange gerissen. Es ist so schwer, in der Musik auf Gefühl und Verstand gleichzeitig zu wirken. Die Tonmalerei gehört der dramatischen Musik an, wo sie durch Wort und Action sofort ihre rechte Bedeutung erhält; in der Instrumentalmusik wird sie nur höchst selten ihre Absicht erreichen und selbst in diesem seltenen Falle wird ihr Resultat unbestimmt bleiben, wie ein Bild in bewegter Luft. Jede Kunst hat ihre bestimmten Grenzen. Die Malerei kann nicht singen und die Musik nicht malen. Die Poesie kann uns äussere Gegenstände und Vorgänge beschreibend auf das Bestimmteste vor die Seele rufen; die Musik aber, als höchstes Organ der Empfindung nur da anfangend, wo die Sprache nichts mehr vermag, ist nur im Reiche des Gefühles mächtig. Sobald sie, anstatt Gefühlszustände auszudrücken, sich auf das Ausmalen rein äusserlicher Vorgänge einlässt (wie *Berlioz* so häufig thut), ist sie aus ihrer wahren Sphäre auf ein niederes Terrain herabgestiegen, wo sie zwar in seltenen Fällen als Nachahmung oder schwache Analogie wirken kann, von der Poesie und der Malerei aber stets auf das Entschiedenste überflügelt wird.

Dass es *Berlioz* an innerem, wahrhaft musikalischem Genie nicht fehlt, geht aus so manchem grossartig und schön combinirten Satze, ja selbst aus der Art, wie er die Fesseln, welche er sich selbst durch sein Programm anlegt, trägt und handhabt, unwiderleglich hervor. Hoffen wir daher, dass eben dieses, sein wahrhaftes Genie, ihn von seiner jetzigen Bahn ableiten und einer schöneren, sichere Erfolge gewährenden zuführen werde! Welche herrliche Werke darf man nicht von *Berlioz* erwarten, der schon auf seiner bisherigen Bahn so manches neue und interessante geschaffen hat, sobald er den Reichthum von Geist, Wissenschaft und Poesie, welchen er jetzt auf dem sterilen Felde der Tonmalerei verschwendet, erst einmal der Schönheit der Form und einer rein musikalischen Conception zuwenden wird! — Die Aufnahme, welche er hier fand, war eine überaus glänzende. In seinem ersten Concerte wurde er der Kaiserin vorgestellt, und bei der kürzlich zur Feier der Taufe des jungen Grossfürsten stattgefundenen Festlichkeit hatte er die Ehre, die kaiserliche Tafelmusik zu dirigiren. Er ist nach Riga abgereist und wird von dort nach Berlin gehen. —

Die philharmonische Gesellschaft unter Leitung des Herrn *Albrecht* gab zwei Concerte. Im ersten kam Haydn's Schöpfung zur Aufführung, das zweite brachte Mendelssohn's A moll-Symphonie, Berlioz' Aufforderung zum Tanze, Solovorträge des Herrn *Ernst*, etc. — Das grosse Militärconcert zum Besten der Invaliden fand auch dieses Jahr mit gewohnter Pracht im grossen Theater Statt. Die amphitheatralische Aufstellung der Mitwirkenden, deren Zahl sich auf mehr als tausend beläuft, gewährt, nebst dem festlich erleuchteten Hause, einen imposanten Anblick. Die massenhafte Militairmusik wird aber sehr bald monoton. *Berlioz* dirigirte in diesem Concerte seinen grossen Triumphmarsch. — Von einem hiesigen Componisten, Herrn *Carl Vollweier*, hörten wir im Laufe des Winters eine grosse Symphonie und eine Ballade für Orchester, so wie ein Clavierquartett und mehrere höchst elegante concertirende Trio's aber bekannte Motive für Piano, Clarinette und Cello. *Voll-*

weiler ist ein sehr glücklich begabter, gründlich gebildeter Componist, von solidem, ernstem Streben. Auch besitzt er schon eine bedeutende Routine und wird gewiss, sobald er nur seinen Compositionen eine kleine Zugabe moderner Romantik gegeben hat, als ein tüchtiger, ausgezeichneter Componist von der musikalischen Welt nach Verdienst gewürdigt werden. — In letzterer Zeit haben wir Aufführungen des Freischütz und der Stummen von Portici in deutscher Sprache gehabt, durch das Gastspiel des Herrn *Franke*, eines höchst mittelmässigen Tenors vom Theater zu Riga, veranlasst. Mad. *Walcker* und Herr *Versing*, welche von der früheren deutschen Oper hier zurückgeblieben waren, fanden bei diesen Aufführungen Gelegenheit, ihre schönen Talente einmal wieder zu glänzender Anerkennung zu bringen. Herr *Versing*, der nach zehnjährigem hiesigen Engagement jetzt seine Pension bezieht, geht nächstens nach Deutschland, wo seine ausserordentlich schöne Stimme und verständige Gesangsmethode ihm gewiss bald die allgemeine Aufmerksamkeit zuwenden wird.

Es wird vielfach von einem grossen deutschen Musikfeste gesprochen, welches hier nächsten Sommer unter *Mendelssohn's* Direction stattfinden soll. Doch ist über dieses Unternehmen, welches hier auf mehr Schwierigkeiten stossen dürfte, als an anderen Orten, noch nichts Bestimmtes mitzutheilen. *B. Damcke.*

Stockholm. Einen herrlichen Genuss gewährte uns der Violoncellist *Karl Schuberth*, welcher im Monat Mai einige Concerte hier gab und darin den ihm vorangegangenen glänzenden Ruf als einer der ersten Virtuosen auf diesem herrlichen Instrumente vollkommen bewährte. Mit einem sonoren, starken und vollen Ton vereinigt S. einen grossartigen Vortragsstyl. Er singt auf seinem Instrumente, er singt mit Kraft und Ausdruck, frisch und ungekünstelt, ohne Affektation, mit Feinheit und Eleganz, mit Bravour und Energie. Er ist nicht blos Techniker, er ist Künstler, ja Heros; er besiegt die grössten Schwierigkeiten mit Sicherheit und Leichtigkeit, und dabei mit der klarsten Reinheit. Unvergleichlich ist seine Bogenführung, dieses Grundelement des Violoncellspiels, und während Ohr und Seele entzückt wird, erfreut sich das Auge an der äusseren Schönheit und Grazie des Vortrags. Kecke Sprünge, Oktaven- und Dezimengänge, Flageolett, chromatische Tonleiter auf einer Saite, Arpeggien, Terzenläufe — das Alles steht ihm ungezwungen zu Gebote. Was man erinnern könnte, wäre etwa, dass all' diese Glanzpunkte sich in der Regel nicht sowohl wie fortlaufende Momente, sondern mehr wie vorüberfliegende schimmernde Sternschnuppen zeigen. Besonderes Interesse erregte eine von ihm vorgetragene Composition des grossen Meisters *Bernhard Romberg*, worin er die Seele frei walten liess. Auch seine eigenen Tondichtungen sind interessant und ansprechend. — In einem Duo für zwei Violoncelle wurde die zweite Partie von *Schuberth's* Schüler Herrn *Tautmann* nicht ohne Talent und Fülle ausgeführt. Der Virtuos führte uns von seiner Composition noch vor: Zwei Fantaisieen: Souvenir de la Hollande, und über italienische Themen; Concert (eigentlich mehr eine Fantasie); *Franz Schubert's* Ave Maria, für's Violoncell arrangirt; das erwähnte Notturno elegique für zwei Violoncelle, Adagio und Mazurka; Carneval suisse mit höchst brillanten und rhythmisch wechselnden, oft humoristischen und burlesken Evolutionen. — Ausserdem wurden in seinen beiden Concerten aufgeführt: Mozart's D dur-Symphonie; Beethoven's Ouverture zu Fidelio; Mozart's Ouverture zu Figaro's Hochzeit; Herr *Biberi* sang eine Barkarole von Ricci, und eine Romanze aus Donizetti's Oper Maria di Rudenz, welche letztere vielen Beifall fand.

Recensionen.

Vier Gedichte von *E. Geibel* und *W. Kilzer*: Wanderers Sehnen; Lasst mir den Schlummer; Der Schifferknabe; Bitte an den Strom; für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano, componirt von *Georg Aloys Schmitt*, Sohn. Leipzig, bei Fr. Hofmeister. Pr. 22½ Ngr.

Diese Liedercomposition ist, nach der Aufschrift, das zweite öffentlich erscheinende Werk von dem jugendlichen Tonsetzer, einem Sohne des in der musikalischen Welt ruhmlichst bekannten Herrn *Aloys Schmitt*. Schon dieser Name hat einen guten Klang, und so lässt sich auch von dem Sohne, welcher ein vorzügliches Talent vom Vater ererbte, von diesem und dem Herrn *Vollweiler* zu Heidelberg die beste Leitung und Unterweisung erhielt, mit allem Grunde recht viel Gutes erwarten. Die würdige Frucht davon liegt auch in dem angezeigten, wenn gleich nach Umfang und Standpunkt nicht zu der höheren Klasse der Tonstücke gehörigen Werke vor, vorzüglich in der Art, wie Herr *Schmitt* die Dichter ergriff und ihren Gebilden jenes erhobene Leben verlieh, welches die an Mitteln aller Art so reiche und in ihrer Wirkung auf das menschliche Gemüth so mächtige Tonkunst zu geben vermag. Zum Belege des Gesagten betrachten wir gleich das erste Lied: Wanderers Sehnen. Welchen ergibigen Stoff für den Tonsetzer gewöhnlichen Schlages, besonders für einen jungen Effect suchenden, in der beliebten sentimentalen Stimmung die schmachtendsten melodischen Formen, die klagendsten, wehmüthigsten Akkorde, in den Figuren der Begleitung das gewaltige Drängen des leidenden Gemüthes zu veranschaulichen! Ohnehin hätte die Tonart eine stark-spannende, Des, H, vielleicht Cis sein müssen. Tiefer erfasst Herr *Schmitt* seinen Dichter. Seine Musik charakterisirt eine edle Seele, die bei aller Ruhe des Gemuthes doch die Sehnsucht nach einem Höheren, nach Jenem in sich trägt, was nicht dem Wechsel des Irdischen unterworfen, was ewig ist — die Sehnsucht nach dem beglückenden Jenseits. Daher die gute Wahl der Tonart D dur; denn nur Jener, welcher sich im Leben zu dieser Ruhe durchgekämpft hat, kann in der reinen Seele fühlen jene edle Sehnsucht nach dem durch Nichts getrübten Frieden, der auf dieser Erde nie zu erringen ist. Aufgefasst und durchgeführt in diesem Charakter, sowohl von Seiten des Sängers, als der Begleitung, muss

dieses Lied einen sehr erhebenden Eindruck erzeugen — es ist Verklärung eines eigenen, das tiefere menschliche Gemüth adelnden Seelendranges.

So wie der Ergriff der dichterischen Grundanschauung ein gelungener, so ist auch die Haltung im Ganzen und Einzelnen brav. Dazu rechnet der Ref. die Steigerung in der 3ten Strophe bei geänderter Melodie, welche durch das schnellere Tempo eine verstärkte Wirkung erhält. Aber gegen das Ende fordert die sich steigernde Sehnsucht mehr Wahrheit und Eindruck in der Harmonie. Der verminderte 7ten-Akkord, angewendet im Anfange des 15ten Taktes bei der Stelle: „Frieden (nicht hienieden)" möchte schon im 14ten Takte bei dem Texte „fänd' ich den ersehnten Frieden" als bezeichnender Seelenton an seiner Stelle gewesen sein. Diese nothwendige Vermehrung der Glut des sehnenden Herzens fühlte Herr *Schmitt*; ganz richtig schrieb er daher bei dieser Stelle dem Sänger das Portamento vor: aber hier muss vornehmlich die Harmonie den Farbenauftrag geben. Eben so ist es im 18ten bis zum 20sten Takte, wo die Stelle „immer weiter will ich zieh'n" durch die entsprechenden Harmonieen so hätte charakterisirt werden sollen, dass wir so ganz die Grösse und Tiefe der Sehnsucht des edlen Dranges fühlen. Und nur wo der feste Entschluss, immer weiter in dem Annähern an das Jenseitige, Ewige vorauszuschreiten, dargestellt werden sollte, nur dort findet das Ritard. seine Rechtfertigung, wo aber auch die Begleitung nicht in dem matten ppp. verklingen darf. —

Ist in Nr. 1 die ungestillte Sehnsucht vorherrschend, so ist es in Nr. 2 der Wunsch nach der süssen Ruhe, welche Jenen beglückt, welcher das Leben erkannt hat als unfähig, ganz zu befriedigen: denn es ist getrübt durch umherziehende nächtliche Schatten. Aus dem drückenden Einflusse dieser rettet nur süsser Schlummer, der Traum mit seinen zauberischen Gebilden, und die auch durch den frommen Glauben begründete freudeversprechende Fernsicht. Eines solchen Schlummers, eines solchen Traumes, dieses zuversichtlichen Blickes in die Ewigkeit einer wonnevollen Existenz ist aber nur fähig die im Heiligen lebende Seele. Daher die mit künstlerischem Takte gewählte Tonart E dur; die fromme Haltung im Ganzen; die Steigerung zur Zuversicht der Beglückung in der fernen Zukunft, vom 46sten Takte an, eben so im 61sten und 62sten Takte, wo das Dim. und Ritard. sehr brav angebracht ist — zur Zeit ist es noch ein Ersehnen; das Schwebende und Wiegende im Takt, so wie in den Figuren der Begleitung: vor Allem die charakteristische Form der Melodie, so entsprechend dem Wechsel der einzelnen Gefühle und Ideen. — Welche herrliche Gelegenheit zur ergreifenden Darstellung für den Sänger, als Künstler! — Doch aber hätte der Ref. gewünscht, dass die Stelle im 10ten Takte „nächtliche Schatten ziehen umher, machen das Leben bang mir und schwer" in dem ihr zu Grunde liegenden drückenden, schmerzlichen Gefühle mehr herausgehoben worden wäre. Sie enthält ja mit dem späteren „Leben, wie öde ward mir dein Raum" den Grund des Wunsches nach Schlummer — um das Harte des Lebens nicht zu fühlen, vielleicht zu vergessen; nach süssem Traum — zum Gewinne der Hoffnung, welche die höchste Kräftigung erhält durch die dem gläubigen Gemüthe innewohnende trostvolle Fernsicht. Leicht hätte dies geschehen können durch passende Harmonieen, wie es auch Herr *Schmitt* im 13ten Takte that. —

Die Art, wie der Herr Verf. Nr. 3: „Der Schifferknabe" auffasste und behandelte, hat den Ref. sehr angesprochen. Der Schifferknabe hat Jene, welche allein sein Leben zu beglücken vermag, hinüber an das Land gefahren, von wo sie in die Ferne zieht. Hier hat sie ihm noch ein Mal ein Lebewohl gesagt, hier hat er ihr noch ein Mal sein Leid geklagt. Jetzt mag der Nachen für immer ruhen; er bleibt allein; er hört nur die Weiden rauschen; hier will er einsam sein. Er fühlt sein hartes Geschick; sein kindliches Gemüth trauert: — aber es ist gottergeben. Daher bei den eingemischten Schmerzensgefühlen diese edle Ruhe, entsprungen aus einer Resignation, welche man in dieser Welt der Einfalt häufiger und auf eine rührendere Weise findet, als in den höheren bürgerlichen Kreisen, wo diese Verzichtung in der Regel die Frucht des Sieges im härtesten Kampfe ist. Diesen Charakter edler Einfachheit in der Musik zu treffen, ohne in das Gemeine zu sinken; den nach Innen grabenden Schmerz mehr andeutend zu bezeichnen, als ihn mit starkem Kolorit heraustreten zu lassen — das war eine schwere Aufgabe, deren Lösung dem jugendlichen Tonsetzer alle Ehre bringt und für die Folge viel verspricht. Daher muss auch der Sänger (und nach seinem Antheile der Begleitende) im Vortrage sehr rücksichtsvoll verfahren, um den zarten Stellen die gehörige Tiefe zu verleihen und bei den kräftigen Partieen nicht zu stark aufzutragen. Da aber der Dichter in der Stelle „dort hab' ich ihr noch ein Mal mein tiefes Leid geklagt" so deutlich die im Gemüthe lebende schmerzvolle Stimmung bezeichnet, so möchten mehr Wemuth aussprechende Harmonieen bei den treffenden Stellen einzumischen gewesen sein. Vielleicht sollte die im 7ten Takte, und später öfter vorkommende kl. Secunde (fis g) dies charakterisiren. Das findet aber der Ref., selbst als durchgehend, zu hart. Er würde lieber die gr. Secunde (f g) nehmen und andere klagende Akkorde gebrauchen. —

In Nr. 4: „Bitte an den Strom" zeigt sich das brave dramatische Talent des Herrn *Schmitt*. Tiefer Schmerz presst das betrübte Herz; daher gleich im Anfange die Bezeichnung: Allegro molto appassionato. Gewaltige Aufregung herrscht in dem Gemüthe, wie es selbst in den Figuren der Begleitung dargelegt ist. Bei der Stelle „Schlägt in den schönen Auen allen, die du bespülst, für mich kein Herz" mischt sich beruhigende Hoffnung ein. Aber bald darauf kehrt der Kummer in mannichfaltigen tiefen Ergriffe und in steter Steigerung zurück. Bei der Stelle „Ich steh' umsonst an Deinem Ufer" verleiht die Hoffnung der Beglückung einen erheiternden Lichtstrahl. Bald jedoch kommt wieder das drückende Leid, hervorgerufen durch das empfindungslose Vorüberrauschen des Stromes, der dem Flehenden nichts zurücklässt. Da beginnt die Klage erneuert, wie im Anfange, und das drangende, nun veränderte Bitten „O! so beglücke mich anders! Und weil du nichts für

mich gebracht, so nimm hinweg, was mich quälet, spül' es hinweg mit Wogenmacht''' Auf diese bewegte, leidenschaftliche Stelle folgt jetzt die wehmuthvolle „lass meine Schmerzen mich versenken in deiner Wasser tiefes Grab'' darauf die mit Agitato und Allo molto im ¾ bezeichnete „und trage sie mit rascher Eile zum fernsten Meere mit hinab'', wo die in der Begleitung vorkommenden Sechzehntheils-Sextolen die grösste Bewegung des Gemüthes und die im Basse gegebenen Accente und abgerissenen Akkorde die tiefen Einschnitte in das Herz charakterisiren. Das geht nun noch in ein Presto ⁶/₈ über, worin der im Gemüthe vorfindliche Schmerzens-Sturm in den bewegten Figuren heraustritt, während die Singstimme ihre Klage einmischt, welche zuletzt das gepresste Herz in den stärksten Tönen, wie in einem leidenschaftlichen dramatischen Gesange, entströmen lasst. —

Gewiss ein reiches, ergreifendes Seelengemälde! voll Effekt! so ganz im allgemeinen Geist der neueren Zeit — —; leider! aber nicht im edlen Sinne des Dichters und — entsprechend dem Charakter des Liedes, als eines lyrischen Gedichtes! — In Bezug auf das Erste bezeichnet der Dichter sein Gedicht mit „Bitte an den Strom''. Wohl gibt es eine drangvolle Bitte — ; aber konnte der Dichter eine so sturmische gemeint haben? Weiset er doch selbst auf eine mildere Auffassung und Behandlung hin, wo er gleich im Anfange sagt: „Wohin mit deinen Fluthen, du stiller Strom?'' Hierdurch und durch die angeführte Aufschrift hatte er für das Ganze den weichen, flehenden Charakter festgestellt, der sich zur wehmüthigen — aber doch edlen — Klage absenkt, zur heilenden Hoffnung sich erhebt, kurz, welcher die tiefsten, weichsten, innigsten Gefühle in sich aufnimmt. Und das Lied bewegt sich nach seinem lyrischen Charakter in einfacher Weise, in mehr gemässigten Verhältnissen, nicht in sich aufnehmend den Schwung der Ode; und wie weit entfernt vom Geiste des Dramatischen! — Dichter und Tonkünstler bindet aber dasselbe Gesetz.

Feuilleton.

Thalberg hat in Dänemark Concerte gegeben und vom König das Ritterkreuz des Danebrogordens erhalten. Nachher concertirte er, ebenso wie *Karl Schuberth*, in Schweden.

Kapellmeister *Taubert* in Berlin hat den Koburgischen Hausorden erhalten. —

Fräulein *Karoline Mayer*, früher in Leipzig, ist in Wien, ihrer Vaterstadt, mit vielem Beifall aufgetreten.

In Berlin ist der Musikdirektor und erste Violinist am Adelphitheater zu Glasgow, *Allwood*, mit einem schottischen Musikcorps eingetroffen, das in den Hauptstädten des Kontinents sich mit acht schottischen Compositionen, Ouverturen, Liedern, Tänzen etc. hören lassen wird. Die Leute — natürlich im bergschottischen Kostum — sind theils Mitglieder schottischer Orchester, theils aus bergschottischen Militärmusikchören.

Neue Opern. In Paris: La Bouquetière, von *Adolph Adam*, in der grossen Oper aufgeführt. Gefiel nur mässig; die Ausführung war sehr gut. — In Stettin: Rübenzahl, Komische Oper in einem Aufzuge von August Conrad. Gefiel. — In Strelitz: Die weisse Frau von Drottningholm, komisches Singspiel, Musik vom Prinzen Gustav, einem Sohne des Königs von Schweden.

Todesfälle. In Wien starb *Joseph Weigl's* Wittwe, 76 Jahre alt. — Ebendaselbst der Musikalienhändler *Heinrich Müller*, am 29. Mai. — Ebendaselbst am 1. Juni der bekannte Schriftsteller Dr. *Fr. Wiest*, der auch über Musik Manches geschrieben. — Am 10. Juni starb in München der grosse Klarinettvirtuos *Bärmann*, 64 Jahr alt, länger als 40 Jahre Mitglied der dortigen Hofkapelle.

Theaterdirektor *Löwe* aus Mainz hat seine Operavorstellungen in Strassburg beendet, sie fanden die allgemeinste Anerkennung.

„Der Schauspieldirektor'', komische Operette von *L. Schneider*, mit Musik von Mozart, die bereits an mehreren Orten auf die Bühne gebracht worden ist, fand auch in Mannheim vielen Beifall.

Den 9. und 9. August wird in Elbing ein „preussisches Sängerfest'' gefeiert.

Der Gymnasialmusikdirektor *Gerse* in Halberstadt hat den preussischen rothen Adlerorden vierter Klasse erhalten.

Donizetti hat endlich die Irrenanstalt zu Ivry bei Paris verlassen, wo er zwei Jahre und drei Monate vegetirte. Sein Ireniu ist zu stiller Melancholie, dumpfem Hinbrüten geworden; alle körperliche und geistige Empfindung scheint von ihm geschieden zu sein. Sein Neffe, *Andreas Donizetti*, hat vom Polizeipräfecten die Erlaubniss bekommen, ihn in Paris unter seiner Pflege und Obhut zu halten.

Charles Mayer ist von seiner Kunstreise wieder nach St. Petersburg zurückgekehrt.

Die Direktion des Breslauer Theaters ist auf die Herren *Nuriba*, *Kiesseling* und *Remiana* übergegangen.

Jenny Lind hat in London einen Heirathsantrag von Lord Burgherah, dem Bruder des englischen Gesandten in Berlin und bekannten Musikdilettanten und Componisten Grafen Westmoreland, erhalten, denselben jedoch mit der Erklärung, dass ein früheres Versprechen sie hindere, hilflich abgelehnt. — Von der Königin erhielt sie eine aus Gold gearbeitete, mit Edelsteinen besetzte Nachtigall; dies hat sie nicht angelehnt, trug vielmehr den Abends die besagte Nachtigall im Theater als Haarschmuck.

Graf *Mathias Wielhorsky*, bekannt als ausgezeichneter Violoncellist und auch als Componist für sein Instrument, ist aus Petersburg in Berlin angekommen, um Einleitungen zu einem grossartigen, in St. Petersburg abzuhaltenden Musikfeste zu treffen, wozu auch *Mendelssohn-Bartholdy* und *Meyerbeer* Theil nehmen sollen.

Berlioz' Faustmusik ist in Berlin unter Leitung des Componisten aufgeführt worden, ohne besonderen Beifall zu finden.

Eine juristische Zeitschrift theilt einen interessanten Prozess zwischen dem Bruder in Leipzig, jetzt in München angestellten Bassisten *Kindermann* und der Dresdener Hoftheaterdirektion mit. Letztere hatte dem Ersteren ein Gastspiel von vier Rollen (à 40 Thlr.) bewilligt, das zu einer gewissen Zeit abgehalten und nach dessen günstigem Erfolg *Kindermann* an der Dresdener Bühne angestellt werden sollte. Die Theaterdirektion schrieb ihm jedoch das Gastspiel ab, und zwar aus dem Grunde, weil der Generaldirektor zur fraglichen Zeit eine Reise antreten musse, also in Dresden nicht anwesend sein könne. *Kindermann* klagte nun, obwohl das Gastspiel hiernach nicht stattgefunden, gegen die Direktion auf Bezahlung der 160 Thlr. Das erste Erkenntniss verurtheilte die Beklagte ohne Weiteres, weil lediglich durch ihre Schuld

das Gastspiel verhindert worden, Kläger aber zu dessen Leistung bereit gewesen, so dass dasselbe Seiten des Klägers als wirklich geleistet zu betrachten sei. Das zweite Erkenntniss wies jedoch die Klage „angebrachter Massen" ab, hauptsächlich deshalb, weil nicht anzunehmen sei, dass Kläger, wenn er durch einen ohne seine Schuld eingetretenen Umstand an dem Gastspiele verhindert worden, seiner Verbindlichkeit habe ledig sein sollen, während die Beklagte die ihre nichts desto weniger erfüllen müsse; weil als blose Entschädigung das Honorar zu hoch sei; weil die Gastrollen nur Nebensache und Mittel für einen anderen Zweck, nämlich das Engagement, anzusehen, nun aber die Beklagte das Gastspiel nur für die bedungene Zeit, nicht für immer abgeschrieben. — Das dritte Erkenntniss bestätigte das zweite, obwohl aus etwas anderen Gründen. Es fand nämlich in der Klage einen Mangel, weil Kläger das Abschreiben des Gastspiels und seine Antwort darauf nicht deutlich genug, namentlich nicht wörtlich in seine Klage aufgenommen. Daraus erst würde sich haben beurtheilen lassen, ob die Theaterdirektion den Kläger gehindert hat, während der fraglichen Zeit, in welcher die Gastrollen gegeben werden sollten, dieselben wirklich zu geben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Auf die von den Pianoforte-Virtuosen **Kullak, Dreyschock** und **Neruda** in vielen Concerten mit grössem Beifall vorgetragenen **Piano-Compositionen** erlauben wir uns aufmerksam zu machen:

Heller. Die Forelle von Schubert, Caprice. Op. 34. 17½ Sgr. Tarantelle p. Piano. Op. 85. 2. Auflage. 25 Sgr.

Kullak. Transcriptionen aus Norma, Lucrezia Borgia und Robert d. Teufel à 15 Sgr. Impromptu. Op. 25. 17½ Sgr. Gr. Fantasie über Lieblingsthemas aus: Ein Feldlager in Schlesien von Meyerbeer. Op. 30. 1 Thlr. Oboe zu 4 Händen, ditto leicht arr. à 1 — 1 Thlr.)

Reissiger. Scherzo. Op. 139. 10 Sgr.

Ferner:

Musik zu Struensee von Meyerbeer

im vollst. Clavierauszug, arr. von **Kullak** u. **Klage.** 5 Thlr., zu 4 Händen arr. von **Klage** 4½ Thlr.; in Partitur, Orchester, in Stimmen, Ouverture, Gr. Polonaise, der Aufruhr, Trauermarsch etc. à 4 — 8 Thlr., ditto einzeln für Piano u. zu 4 Händen, für Violinquartett arr. von **Rengel.**

Durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Für Violoncello und Piano.

Lindner, Aug., Op. 3. Fantasie über 2 deutsche Lieder „Mein Reichthum" und „An Adelheid". Pr. 22 gGr.

Lindner, Aug., Op. 4. Liebeslied. Elegie. 12 gGr.

erschienen im Verlage der Mozartstiftung in Frankfurt a. M.

Chr. Bachmann in Hannover.

Sehr empfehlenswerth.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen:

Für Schule und Haus.

Vierstimmige Lieder

für Sopran, Alt, Tenor und Bass.

Componirt von

Moritz Ernemann.

Op. 16. Partitur und Stimmen Preis 6 Sgr. Die Partitur kostet einzeln 2 Sgr. Die Stimmen sind in beliebiger Anzahl durch alle Buchhandlungen zu dem höchst billigen Preise von 4 Sgr. pro Stimme zu beziehen.

Auf je 6 Exemplare wird ein Freiexemplar gegeben.

Robert Schumann,

Op. 61. Sinfonie Nr. 2 in C für Orchester,

erscheint zunächst in Stimmen, später in Partitur und für Pianoforte zu 4 Händen bei

F. Whistling in Leipzig.

A. Henselt's neueste Werke!

Nächsten Monat erscheint in Unterzeichneter mit Eigenthumsrecht für Deutschland (St. Petersburg bei **M. Bernard**):

Deuxième Impromptu pour Piano par A. Henselt. Oeuv. 17.

Quatre Romances pour Piano par A. Henselt. Oeuv. 18.

Wien, im Juni 1847.

Pietro Mechetti qm. Carlo.
k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung.

So eben ist mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage erschienen und durch alle Musikhandlungen zu beziehen:

B. Molique. Ungarische Fantasie. Op. 26. Für Violine mit Orchester 2 Thlr., mit Piano 1½ Thlr.

Th. Täglichsbeck. Trio f. Piano, Violine und Violoncell. Op. 26. 2½ Thlr.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Batta, A., Souvenir de Dom Sebastien, Elegie avec acc. de Piano. Op. 48.

Burgmüller, Fr., Cantabile et Rondo-Valse sur l'Op. Ne touchez pas à la reine. Op. 93. Nr. 2.

— — Une Soirée de printemps. Melodie variée. Op. 93. Nr. 3.

Döhler, Th., Fantaisie de concert sur la Somnambula. Op. 66.

Goria, A. und **Herm.,** Duo de concert sur Don Pasquale. Op. 29.

Rosellen, H., Fantaisie sur l'op. Il Furioso. Op. 93.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

auch, wenn sie herausgefördert sind, hübsch genau ansehen, wenn man sie von böhmischen Steinen oder englischem Stahl unterscheiden will. Was auf den ersten Anblick Jedem ganz zusagt und sogleich allbeliebt wird, wird gewiss irgend etwas Gutes haben, kann aber, noch gewisser, nicht das Vortreffliche seyn.

Schon Lessing sagt: kein Mahler kann einen Kopf zeichnen, ausser seinen eigenen; und ich glaube mit Grund hinzusetzen zu dürfen: es kann auch Niemand einen andern ganz auffassen und geniessen. Eben darum sezt es nicht wenig voraus, wenn man Werke, die, wie Bachs, so einzig in ihrer Art dastehen, soll auffassen und geniessen können. Es gehört noch mehr dazu, wenn man in einem Zeitalter lebt, wo man fast nur mit Werken genährt worden, die gerade auf entgegengesextem Pfade nach dem Ziele streben. Es kann demnach nichts helfen; man muss gestehen, ich bin für diesen Zweig des Schönen nicht und mag nicht dafür seyn (— womit man zugleich seiner Kunstliebe das Verdammungsurtheil spricht,) oder man muss sich dafür bilden — ich meyne: man muss das, was in uns auch zu jenem Zweck liegt, sorgsam wecken und treulich aufnähren.

Wie geschieht das? fragst Du. Es giebt auch hier jene zwey Wege: einer führt von oben herunter zum Mittelpunkt, der andere von unten zu ihm hinauf. Jener ist der theoretische, dieser der praktische. Willst Du den ersten wahlen? — Nein, sagst Du; der ist mir zu weit und zu trocken: wenn ich auf dem zweyten ebenfalls dahin gelangen kann —! — Ich habe nichts dagegen; zumal da ich Dir denn doch keinen Theoretiker anführen könnte, dessen Schriften Dich sicher und konsequent um vieles weiter führeten, als durch das Mechanische der Kunst. Wir bleiben also auf dem praktischen Wege, als dem ebenfalls zweckmässigen und zugleich angenehmern. Nur verlange auch hier nicht stets durch Rosengärten bequem zu lustwandeln.

Du lachst, und merkst es meinen Vorerinnerungen an, dass sie meine Verlegenheit, Dir diesen Weg vorzuzeichnen, verbergen sollen? Er theilt sich nämlich in viele Fusssteige, und wer darf behaupten, der meinige ist der sicherste? Oder muss dieser Dir eben so zusagen, wie mir? Man thut, was man kann. Ich will Dir beschreiben, wie ich zum Verständnis und zur Verehrung der Bachschen Werke gekommen, und nun gewiss worden bin, ich werde ihnen mein Lebelang nicht minder treu bleiben, als den, wenn auch ganz heterogenen Werken anderer wahrhaft grosser Künstler. Magst Du mir dann folgen, oder von meinem Pfade hin und wieder ausbeugen: nur fange nicht an, was Du nicht wirklich enden willst.

Ich hatte zwar schon als Knabe auf der Schule die Bachschen achtstimmigen Motetten ausführen helfen müssen: dies nahm mich aber mehr gegen den Meister ein — ich war verschüchtert gegen ihn und seine Werke. Der Himmel weiss, dass ich nur aus Furcht vor harter Strafe diese fest vortragen lernte, darum an nichts dachte, als richtig herauszubringen, was dastand, nichts Wohlthuendes empfand, als Freude, wenn es richtig heraus war, und oft nach einem neuen Liede, oder zum Geiste seufzete, mir aufzuhelfen in meiner Schwachheit. Nur als ich in die Jahre kam, wo sich mir eine andere Welt allmählig auf-, und — mein Organ für den Sopran zuschloss — da riss mich das, wie sich ein Vater erbarmet, und das, sey Lob und Preis mit Ehren, zuweilen ganz hin, jenes, zu frommer Rührung, dieses zu lebhafter Begeisterung *). Aber genauer ansehen, was dies

*) Singet dem Herrn ein neues Lied, und, der Geist hilft unsrer Schwachheit auf, sind zwey der schwersten Bachschen Motetten. Wie sich ein Vater erbarmet, ist einer der demüthig-frömmsten, und, sey Lob und Preis mit Ehren, einer der erhabensten Sätze in Bachs Werken dieser Gattung.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juli. **Nr. 27.** 1847.

Inhalt: Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg; Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens. — *Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. Aus Dresden. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg.

Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens.

Wie schlimm es mit dem Orgelwesen in manchen Gegenden unsers Vaterlandes noch steht, und in welche Hände verwaltende Kirchenbehörden bei Erbauung neuer, oder grösserer Reparatur älterer Werke häufig gerathen, ist bekannt genug. Freilich aber ist auch bei keinem Unternehmen der Unternehmer in der Regel so dem blinden Zufalle ausgesetzt, als gerade beim Orgelbau; denn selten möchte sich bei einer Kirchenbehörde im eigenen Schoosse diejenigen Kenntnisse auch nur in annähernd genügender Masse vorfinden, welche zur Abgabe eines ausreichenden Urtheils über Orgelwesen oder Orgelbau, und zur Führung einer gehörigen Controle darüber erforderlich sind. Gemeinhin muss daher der Organist oder irgend ein Musiker, dem man, irrthümlich genug, schon als solchem auch die Fähigkeit in Orgelsachen ein kundiges Wort mitzureden zutraut, aushelfen. Nun aber gibt's unter hunderten, ja tausenden dieser Herren oft kaum einen einzigen, der vorkommenden Falles mit Rath und That wirklich nützend an die Hand zu gehen im Stande wäre. Daher wird denn z. B. bei Errichtung neuer Werke gewöhnlich eine Disposition irgend eines älteren Werkes zur Hand genommen und etwas zurecht gestutzt, d. h. ein oder das andere Register nach Gutdünken und Meinung hinzugefügt, hinweggelassen oder auch blos anders genannt, ohne Rücksicht darauf, dass eine Disposition, die für eine bestimmte Kirche passend ist, für eine zweite, deren Dimensionen und Baustil anderer Art sind, sich als gänzlich unbrauchbar erweisen wird.*)

Es kommt noch hinzu, dass Disponenten dieser Art gewöhnlich sich mit dem blosen Copiren der Registernamen begnügen, ohne eine Ahnung davon zu haben, dass manche derselben in der Regel beinahe nicht viel mehr als eben nur Namen sind, die für die Beschaffenheit der Sache nur geringen Anhalt geben, indem fast jeder Orgelbauer bei Anfertigung vieler, namentlich der obligaten Stimmen seine eigene Art und Weise in Betreff der diesem zu gebenden Klangstärke, Intonirung und Klangfarbe besitzt, weil es darüber keine feste Regel weder gibt noch geben kann, und Geschmack, Vorliebe und Gewohnheit dabei mit in Betracht kommen. Auch geschieht es nicht selten, dass bei solcher Gestalt angefertigten Dispositionen manchmal nur um ein quantitativ bedeutendes Werk zu erhalten, eine Masse von Registern ohne Princip und Auswahl, höchstens aus dem Grunde, weil in dieser oder jener Orgel ähnlich benannte sich vorfinden, zusammengehäuft werden, wodurch denn oft eine Anzahl von nach gleichem System (Aequisoni) construirter neben einander, oder aber auch solche, die ganz und gar nicht zusammenpassen, in ein Werk hinein disponirt werden, von denen das eine die Wirkung des anderen aufhebt, und wo es in solchem Falle manchmal unbegreiflich erscheint, wie so manches in quantitativer Hinsicht grossartig erscheinende Werk nichts destoweniger nur geringe Wirkung thut. Beispiele solcher fehlerhafter Anlagen, bei denen Mühe und Geld umsonst vergeudet worden, finden sich leider häufig genug. — Aber es bedingt die Beurtheilung und Entwerfung eines Orgelwerkes ausser dem Vertrautsein mit demjenigen Theile der Akustik, durch dessen Hilfe allein Fehler der Wirkung hervorkommen. Wiederum sind grössere oder geringere Räumlichkeit wichtige in Betracht kommende Momente. Erst die neueren Fortschritte im Bereiche der Akustik haben es möglich gemacht, in einzelnen gegebenen Verhältnissen obigen Art gleich die erforderlichen Bestimmungen a priori treffen zu können, während man früher sich mit Versuchen behelfen musste und mit manchem es auch für sich gut disponirten Werke nur deshalb, weil es für den Raum in dem es wirken sollte, nicht berechnet war, ungeachtet kostspieliger Aenderungen und Experimente ultimatis den gewünschten Zweck nicht erreichte. Dasselbe kommt freilich auch jetzt aus Mangel an Sachkunde mehr als zu häufig vor. — Beiläufig mag hier noch erwähnt werden, dass der bis vor einigen Jahren mit Heftigkeit aber ziemlich einseitig geführte Streit über die Natürlichkeit und Zweckmässigkeit der Mixturen wohl jetzt durch Berücksichtigung der obenerwähnten Umstände als erledigt erscheinen dürfte.

*) So z. B. klingt ein für einen mit bedeutender und vielfacher Schallberechnung versehener Raum, eine Gegenkraft, die fast alle im sogenannten gothischen oder Spitzbogenstil, mit Chor, Schiff, Absiden und Capellen gebauten Kirchen besitzen) berechnetes Werk ganz anders in einer etwa im italienischen Stile, mit Bandbogen gebauten, mit Tonnen- oder Flachgewölben versehenen Kirche. Noch anders ist die Wirkung, wenn der Raum vollkommen viereckig ist und z. B. ein Parallelepiped bildet. Während dort die engere Mensur und eine verhältnissmässig grössere Anzahl von Aliquotregistern (Quinten, Mixturen) an Ort und Stelle sind, um dem klaren Scharfe und Deutlichkeit zu geben, würde hier die gleichmässige Anwendung derselben eine ganz abscheuliche

gelegten Art vermieden werden können, noch einen Fond anderweitigen, namentlich mechanischen und technischen Wissens, welchen ein Musiker, und sei er in seinem Fache noch so tüchtig, als solchen nicht besitzt, vielleicht nicht einmal ohne Beeinträchtigung in der Ausübung seiner Kunst besitzen kann, da zu dessen Erlangung ein ganz besonderes Studium und vielfache Uebung gehört.

So ist denn z. B. ohne Vertrautsein mit den speciellen Grundsätzen der Mechanik die Beurtheilung der Zweckmässigkeit des Registerwerkes eine Unmöglichkeit, ohne physikalische Kenntniss bleibt die Windzuführung und Intonation, so wie die Einrichtung der Windladen*) ein hermetisch verschlossenes Geheimniss, und während ein Organist als solcher in der Regel nur über momentane Spielweise und den Effect, nämlich in dem Augenblicke, wo er ein neues Werk zur Probe spielt, ein Urtheil abzugeben im Stande ist, liegt alles Uebrige, was die Dauerhaftigkeit und Güte der Orgel, deren innere Structur insbesondere, die Richtigkeit der Mensuren**), die gehörige Intonation, so wie Zweckmässigkeit und richtige Anlage der Windführungen***), der Traktur, Register und sonstige Mechanik, nicht weniger was Güte und Zweckmässigkeit des Materials†) anlangt, ganz ausser seinem Bereich, und doch erscheint die Kenntniss dieser Dinge bei Untersuchung eines Orgelwerkes um so unerlässlicher, als sie gerade auch hinsichtlich des Kostenpunktes, also des pekuniären Werthes der Orgel, von grösster Wichtigkeit ist, indem es sich dabei nicht etwa um ein paar Thaler, sondern um tausende handelt, und es zugleich Dutzende von Mitteln gibt, Mängel, Nachlässigkeiten und Betrügereien*) so zu verdecken, dass der Nichteingeweihte keine Ahnung davon erhält und ein Werk auf den ersten Augenblick vielleicht für ganz vollkommen erklärt, dessen Nichtauntauglichkeit sich späterhin durch die Nothwendigkeit mannichfacher und kostspieliger Reparaturen und Umänderungen herausstellt. Freilich ist es gerade das, was gewissenlose und interessirte Orgelbauer bezwecken, um sich auf diese Weise immerwährenden Verdienst zu verschaffen, indem selbst für den Fall, dass Jemand auf den Gedanken käme, die Ursache der Mangelhaftigkeit zu suchen, wo sie sich wirklich findet, nämlich in der ursprünglich schlechten Arbeit, es wiederum der Ausreden die Menge gibt, welchen der Nichtkenner nicht das Geringste entgegenzusetzen vermag.

Dass somit ein Musiker an und für sich oder ein Organist als solcher, selbst beim besten Willen, in diesem Fache keinen competenten Richter abgeben könne, ist ersichtlich. Schlimmer aber steht die Sache noch, wenn Organist und Orgelbauer gar unter einer Decke spielen, ein Umstand, der leider nicht so selten vorkommt als man glauben möchte. Es haben daher, um beim Orgelbauen möglichst sicher zu gehen, manche Staaten eigene Sachkundige angestellt, deren Rath bei vorkommendem Fall in Anspruch genommen wird, wie es z. B. in mehreren süddeutschen Staaten, ferner in Preussen, Schleswig-Holstein etc. der Fall ist.**) Eine Einrichtung, die lobenswerth ist und deren Nutzen und Zweckmässigkeit durch den etwaigen Umstand, dass in diesem wie in jedem anderen Fache auch wohl einmal Meinungsverschiedenheiten aufkommen können, keineswegs beeinträchtigt werden kann.

Wie es nun um die Beschaffenheit des Orgelwesens in Hamburg stehe, darüber mag statt alles Raisonnements das Nachstehende selbstredend Beispiel und Beleg liefern.

Der Brand Hamburgs im Jahre 1842 hat zwei bedeutende Orgelwerke vernichtet, die der Nicolai- und Petrikirche. Die Letztere erhebt sich schon allmälig

*) Secretum organi hiess nicht ohne Grund die Windlade bei den älteren Musikern.

**) Falsch mensurirten Pfeifen kann durch künstliche Intonirung und auch einige andere Hülfsmittel nachgeholfen werden, nur halten sie sich nicht lange so.

***) Spanische Reiter, Stiche, heimliche Ventile u. dgl. müssen bei fehlerhafter Windführung die schlechte Construction derselben, freilich dem grossen Nachtheile des Werkes, verbergen helfen. Zur Entdeckung solcher Pfuscherei gehört ein geübtes Auge.

†) Das Pfeifenzinn findet sich nicht selten, selbst da, wo reines Zinn vorgeschrieben ist, mit bedeutenden Zusätzen von Blei und anderem Metall vorfindlich, was die Dauerhaftigkeit und das Ansehen der Pfeifen beeinträchtigt und den Klang derselben verschlechtert. Bei dem bedeutenden Unterschiede des specifischen Gewichtes der beiden Metalle kann dem Zinne schon eine beträchtliche Quantität Blei beigemischt werden, ehe der Unterschied sehr stark ins Auge fällt, und ausserdem gibt es der betrügerischen Mittel mancherlei, wodurch wenigstens für die erste Zeit, einer solchen schlechten Mischung der Glanz und das Ansehen ausgesuchten Metalles gegeben werden kann (z. B. Spielenlassen). Referent untersuchte einmal, eine mittelst der Wasserregung einige Pfeifen eines Registers, welche von halbhundertigem Metalle, einer Mischung von gleichen Gewichtstheilen Zinn und Blei, sein sollten, und fand auf diesem Wege die Zusammensetzung des Materials der Schalte — Bass und Fuss — worden vorher bezeichnet — aus 1½ Gewichtstheilen Zinn und 8½ Gewichtstheilen Blei bestehend. Mathematisch bekannten sich aber auch andere Ingredienzien, als auch weniger Einheitsteile in der Masse, um ihr einen mehr Festigkeit und Farbe zu geben. Das ganze Register mag eine 1400 Pfd., und, abgesehen von der durch diese Metallmischung bewirkten schlechteren Beschaffenheit des guten Werkes, so waren mindestens 80 — 85 Thlr dafür zu viel berahlt worden. Das fand bei einem einzigen Register Statt, was kann sich nun nicht erst bei 20 bis 60 ereignen, wenn ähnlich damit verfahren wird!

*) Referenten ist ein bedeutendes Orgelwerk bekannt, bei dessen Reparatur mehrere ältere noch sehr gute Register ohne Weiteres verschwanden, um, als augeblich unbrauchbar, durch neue ersetzt zu werden. Eins der ersteren soll, wie späterhin bei verlautete wollen, in einem anderen Werke noch hierorts gewandert, also doch auch sehr gut verwendbar gewesen sein. Ein zweites, durch besondere Arbeit und besonders eigenthümliche Intonation werthvolles Bassbaumregister, mit dem die Ungeschicklichkeit der zur Reparatur Berufenen nichts anzufangen wusste, wurde verschleudert. An die Stelle mehrerer grossen Metallpfeifen werden hölzerne eingesetzt, u. dgl. m.

**) Freilich kann ein solcher da, wo ihn seine Pflicht nöthigt, einmal in ein Werkgewerk hineingreifen, auch wohl ein Mal in einen heiten Streit gerathen. Dem bekannten, um das Orgelwesen so verdienten Musikdirektor H'ilke, früherem Mitarbeiter dieses Blattes, ist es z. B. kürzlich passirt. Unendlicher Sippschaft, deren nichtswürdige Praktiken jedem Sachverständigen auf den ersten Blick klar vor Augen liegen, entschlüpfen sich nicht, dem eigenen Schmutz und Geifer strumpfiger auszuweichen, um einen Mann, der seine Pflicht erfüllte, mit Gemeinheiten aller Art zu überschütten. Herr H'ilke mag sich beruhigen. Wem nun in der Hauptsache und mit Grund nichts weiter vorzuwerfen vermag, als sein mit Ehren erlebtes — hohes Alter, dem wird die Achtung aller Redlichdenkenden vollkommen ungeschmälert verbleiben.

wieder aus den Trümmern, und dürfte vielleicht noch vor Ablauf dieses Decenniums der neuen Weihung entgegensehen. Auch hat die Behörde bereits vor etwa zwei Jahren die ersten Vorkehrungen behufs Errichtung einer neuen Orgel getroffen. Man hat sich nämlich eine Disposition und eine Art Orgelbaucontract aufsetzen lassen, und Beides an verschiedene deutsche Orgelbauer zur Veranschlagung versendet. Ob diese sich so ohne alles Weitere darauf eingelassen haben, ist uns bis jetzt unbekannt, wir müssen es jedoch bezweifeln, da die genannte Stücke die enormste Unkunde ihrer Urheber zu Tage fordern.

Die beste Kritik der erwähnten Disposition und der Baubedingungen liefern beide Theile durch sich selbst, weshalb wir sie hier in extenso anführen, und nur für weniger Kundige einige Marginalbemerkungen mit einfliessen lassen.

Disposition der neuen St. Petri-Orgel.

A. Erstes Manual oder Hauptwerk.

1. Principal, 16 Fuss, von engl. Zinn, mit aufgeworfenen Lebien, sauber polirt, in die Fronte.
2. Quintatön, 16 F. von Metall.
3. Octave, 8 F. dergl.
4. Octave, 4 F. dergl. Soll heissen Superoctave.
5. Octave, 2 F. dergl. Wie vor.
6. Gemshorn, 8 F. dergl.
7. Gemshorn, 4 F. dergl.
8. Viola di Gamba, 8 F. dergl.
9. Quint, $5\frac{1}{3}$, F. dergl.
   Wie verirrt sich das Register hierher? Das Hauptwerk soll doch den 8 Fusston halten, eine Quinte aus 8 Fuss wie hier unterstützt aber, wenn richtig construirt, nur den 16-Fusston, und bewirkt daher Undeutlichkeit; unrichtig construirt dagegen, wie sie so häufig vorkommt, macht sie sich selbstständig geltend durch unangenehmes Geheul. Jedenfalls ist sie hier ganz am unrechten Orte.
10. Cornett, 5fach, 2 Fuss, von Metall. Ist ein completes Ueblag:
    Ein guter wirksamer Cornett kann nur aus 8 Fuss genommen werden, und muss sogar sich obligat benutzen lassen. Der vorliegende angebliche Cornett aus 2 Fuss aber ist hier gar nicht zu gebrauchen, um so weniger, als er eigentlich nur eine fehlerhafte Repetition oder Doublette von Nr. 11 ist.
11. Mixtur, 6 — 8fach, 2 Fuss; von Metall.
    Wird besser gleich aus 4 Fuss genommen, um das öftere Repetiren zu beschränken. Warum ist aber die Art und Weise der Repetition, die bekanntlich mehrfach und von verschiedenartiger Wirkung ist, nicht vorgeschrieben? Hier hatte Disponent Gelegenheit gehabt, seine Befähigung zum Disponiren zu beweisen, denn dergleichen lässt sich nicht so ohne Weiteres von den Registerknöpfen unterer Orgeln ablesen.
12. Nasard, $2\frac{2}{3}$ Fuss; von Metall.
13., 14. u. 15. Trompete, 16 Fuss, 8 Fuss u. 4 Fuss; von Metall.

B. Zweites Manual oder Oberwerk.

16. Bourdon, 16 Fuss, von Holz, *gedeckt!*
    Sind Disponenten etwa auch offene Bourdon's bekannt?
17. Salicional, 8 Fuss, von Holz, *offen.*
    Item, hat Disponent je ein gedecktes Salicional gesehen oder gehört? Ein wirklich gutes Register dieser Art darf übrigens nicht von Holz, sondern muss mindestens von Metall, noch besser aber von Zinn verfertigt werden, denn letzteres Material ist einzig und allein im Stande, einer so eng mensurirten den erforderlichen charakteristischen streichenden Klang in gehörigem Masse zu verleihen.
18. Octave, 8 Fuss, von Metall.
    Eine Octave bezieht sich immer auf ein Principal, dessen Grösse jedesmal das Doppelte der Octave beträgt. Da ein Principal 16 Fuss aber hier nicht vorhanden ist, so kann auch von keiner dazu gehörigen Octave 8 Fuss die Rede sein. Es müsste daher hier Principal 8 Fuss heissen, und das Register, da es zum Klangfundament dieses Claviers gehört, nicht von Metall, sondern von Zinn verfertigt werden.
19. Octave, 4 Fuss, von Metall.
    Gehört zu einem Principal 8 F. und nicht zur Octave 8 F., denn in Bezug auf eine grössere Octave wird die nächstfolgende zu demselben Fundamente gehörige immer Superoctave genannt.
20. Spitzflöte, 8 F., von Metall.
21. Flauto traverso, 4 F., von Holz.
    Eine 4füssige Flauto traverso ist eigentlich keine Traversflöte, oder hat Disponent mit der Bezeichnung 4 Fuss etwa im Sinn gehabt, dass dies Register nicht durchgehen, sondern erst bei C beginnen solle?
22. Octave, 2 F., von Metall.
    Muss Superoctave heissen.
23. Rauschpfeife, 2 F., von Metall, und
24. Mixtur, 6fach 2 Fuss! von Metall.
    Also eine einfache und eine doppelte Rauschpfeife! Ein ordentliches zur Abrundung und Füllung dienendes Quintenregister dagegen hat Disponent leider vergessen, dafür aber so viel junges Gesindel disponirt, dass auf einem solchergestalt eingerichteten Werke eine ordentliche Melodie niemals zu spielen sein, und jeder vernünftige Organist diese beiden Register lieber stecken lassen wird, um sich sein Spiel nicht zu verderben.
25. Trompete, 8 F., von Metall, und
26. Oboe und Krummhorn, 8 F., v. Metall, aufschlagend!
    Also zu einem Register, mit aufschlagenden Zungen, der Trompete, noch ein zweites! Gerade für die Oboe eignen sich einschlagende Zungen am besten, und würden, namentlich den Gegensatz zur Trompete halber, hier am richtigsten Platze sein. Und was ist unter dem altfränkischen mehrdeutigen Registernamen Krummhorn zu verstehen? Soll es den Bass zur Oboe bedeuten, warum denn nicht ganz einfach und verständlich: Dulcian oder Fagott, was beides auf eins herauskommt; oder auch besser gar nichts, denn jeder Vergeltauer weiss von selbst, wie eine Oboe in den unteren Tonen fortzufahren ist.

C. Drittes Manual oder Brustwerk.

27, 28 u. 29. Rohrflöte, 16 Fuss, 8 F. u. 4 F., von Metall.

30. Octave, 8 F., von Metall.
Wovon die Octave? Es muss Principal 8 F. heissen, und das Material Zinn sein.

31. Octave, 4 F., von Metall.

32. Hohlflöte, 8 F., *von Holz.*
Eine überflüssige Bemerkung! Hohlflöten werden immer nur von Holz angefertigt. Disponent würde dagegen wohlgethan haben, wenn er bei diesem Register den Grad der bezweckten Klangfülle, also Intonation und Mensur angegeben hätte.

33. Flachflöte, 2 F., von Metall.

34. Cornett, 2fach, 2 F., von Metall.
Ein solches Register gibt's gar nicht. Höchstens kann eine Rauschpfeife weiter Mensur darunter verstanden werden, und deren Anwendung würde hier um so fehlerhafter sein, als Nr. 36 bereits eine solche und zwar doppelte Rauschpfeife enthält. Eine Quint, $2\frac{2}{3}$ Fuss, wäre dagegen am Orte gewesen.

35. Oboe, 8 F., von Metall.
Nutzlose und daher fehlerhafte Wiederholung von Nr. 26.

36. Mixtur, 4fach aus 2 Fuss, von Metall.
Ist offenbar falsch disponirt, da das so nothwendige Quinteuregister aus 4 Fuss fehlt.

D. Pedal.

37. Octave, 16 F., von Metall.
Zum dritten Male derselbe Fehler, dieselbe Unwissenheit, die von einer Octave redet, ohne dass ein Principal vorhanden. Offenbar hat Disponent ältere Dispositionen copirt, und deren Inhalt mit Weglassung der grösseren Principalstimmen ohne die geringste Sachkenntniss bunt durcheinander gewürfelt; und so sind denn die Octaven als Verräther stehen geblieben.

38. Subbass, 32 F., von Holz, jedoch von F an aus eng!. Zinn, in die Fronte gestellt, mit aufgeworfenen Labien.

39. Violon, 16 F., von Holz, *offen!*
Wo gibt es denn *gedeckte* Violon's?

40. Subbass, 16 F., von Holz, gedeckt.

41. Violoncell, 8 F., *offen*, von Holz.
Wieder der müssige Zusatz. Aber Disponent scheint alles Ernstes der Meinung zu sein, man könne auch gedeckte Register dieser Art anfertigen!

42. Octave, 8 F., von Metall.
Muss von Zinn sein, allenfalls mit müssiger Bleilegirung.

43. Octav, 4 F., von Metall.
Auch hier ist schwach legirtes Zinn vorzuziehen.

44. Quint, $10\frac{2}{3}$ F., von Metall, gedeckt.
Grosse gedeckte Quinten sind nicht rathsam, da sie leicht quintiren, wodurch denn eine Quinte zur anderen kommt und hässliche Dissonanzen zu Wege gebracht werden. Ueberhaupt steht es um die Wirkung einer $10\frac{2}{3}$füssigen Quinte immer sehr misslich.

45. Quint, $5\frac{1}{3}$ F., von Metall, offen.

46. Gedeckt, 8 F., von Föhrenholz.
Die Holzgattung versteht sich hier von selbst. Zweckdienlicher wäre es gewesen, wenn Disponent bei sämmtlichen obligaten hölzernen Registern jedesmal die taugliche Holzart angegeben hätte.

47. Posaune, 32 F., von Holz.

48. Posaune, 16 F., von Metall.

49. Trompete, 8 F., von Metall.
Diese beiden letzten Register, oder mindestens die Trompete werden besser von Zinn gemacht.

50. Trompete, 4 F., von Metall.

E. Uebrige Theile.

1. Drei Manualclaviere von Elfenbein und Ebenholz von 54 Tasten, von C bis zum dreigestrichenen F.
2. Pedalclavier von Eichenholz, 27 Tasten von C bis zum zweigestrichenen d.
3. Jalousiekasten um das ganze dritte Werk zum Oeffnen und Schliessen mittelst Fusstritt.
4. Sämmtliche Windladen für 50 Stimmen mit Schleifen und Canälen nach Vorschrift.
5. Canäle von starkem Bettseitenholz.
6. Acht Blasebälge nach Vorschrift.
7. Regierwerk für 3 Manuale und 1 Pedal, nach Vorschrift.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Hier gastirte bis zum Erscheinen der *Rachel* Mad. *Viardot-Garcia* mit glorreichem Beifall zwar, aber doch nicht mit dem Enthusiasmus einer *Sontag*, *Löwe* oder *Lind*. Sie gab 2 Mal die Norma, 2 Mal die Rosine im Barbier, die Valentine in den Hugenotten, die Donna Anna, und zum Schluss wieder Scenen aus den beiden ersten Opern, und den letzten Act der Nachtwandlerin. Mad. *Viardot* ist eine imponirende, von der einfachen Natur bedeutend abweichende Effectsängerin, mit einer blendenden Coloratur und einem kolossalen Contralt. Letzteren, um ihn geltend zu machen, wendet sie nur nicht selten am unrechten Orte an, und in dieser Beziehung ist sie ein weiblicher Reichel. Hauptsächlich ist die natürliche Kraft ihres Organs und ihr Umfang — wohl vom kleinen F bis zum dreigestr. C — zu bewundern, obgleich diese Höhe künstlich ist und die Mittellöne wenig Klang haben. Allein diese organische Kraft, verbunden mit einer vorzüglichen, Vieles ausgleichenden Schule, und einer enormen, fast verwegenen Technik, täuscht über die Abschnitte ihrer Register, wie ihre grossartige Plastik über das Zuviel, und — was das Schlimmste — über den Mangel an Gemüth und innerer Wärme. Sie kann packen und in Erstaunen setzen, kann Leidenschaften erregen und uns schaudern machen — aber sie vermag nicht zu rühren. Um Einzelnes, aber Wesentliches im Bereich ihrer Technik hervorzuheben, so wird ihre Chromatik schwerer übertroffen werden als ihr Triller und ihr Portamento. Die Cardinaltugend dieser jedenfalls genialen Frau ist die einer stets geistvollen Auffassung des Characters, und einer Consequenz

in der Durchführung, die auch dem Missgriff Achtung verschafft: denn wenn sie ihre spanische Soubrette mit dem Firniss französischer Coquetterie überzieht, und in der lyrischen Valentine (worin ihr unsere Capitain-Anschütz unstreitig den Lorbeer abringt) in einen epischen Pathos fällt, so gewährt doch die Darstellung selbst immer ein belebendes Interesse. Die ersten Scenen ihrer Anna gab sie mit hoher ergreifender Wahrheit, und wurde schon allein darin ihr dramatisches Talent bekundet haben. In dem grossen Recitative „Don Ottavio, son morta!" wie in der darauf folgenden Aria war sie in der That was man sagt: gross. In den Ensembles dagegen wirkte sie nur wenig, und die letzte Arie, die wohl zu sehr aus dem Bereich ihres eigentlichen Elements liegen mag, liess sie fallen. Als Amine machte sie den Haupteffect, indem sie (in der letzten Scene) vom kleinen G auf dem sie ausbielt plötzlich zwei Octaven hinauf cadenzirte, auf dem G einen kolossalen Triller schlug und in's As übergieng. Nach der Wiederholung dieses Genieustreiches flogen ihr aus allen Räumen Kränze und Bouquets zu. Eine gleiche Wirkung machte sie mit ihren in der Partie der Rosina eingelegten spanischen Liedern und Chopin'schen Mazurka's, wobei sie sich zugleich als fertige Pianistin zeigte, und eben so einzig dastehen mag wie eine *Lind* mit ihren schwedischen Liedern.

Im Ganzen eignen sich unstreitig ihre geistigen Intentionen sowohl, wie ihre Kunstmittel und ihre ganze Persönlichkeit — denn erst in der Darstellung wird sie schön — hauptsächlich für leidenschaftlich-dramatische, hochtragische und auf dem Cothurn stehende Bravour-Partieen, weshalb auch ihre Norma als vollendet gelten mag; und wenn die allgemeine Stimme Mad. *Viardot* über alle ihre Vorgängerinnen erhebt, so pflichte ich dieser Stimme bei, doch mit dem Vorbehalt, mich der herrlichen *Sophie Löwe* und Miss *Kemble* erinnern zu dürfen!

Die Partieen der Norma und Somnambula sang sie in italienischer, die der Anna und Valentine in deutscher Sprache. Nur die ganze Erscheinung der *Viardot* und die damit verbundene Illusion konnte die Lachlust hemmen, wenn die alten Druiden-Chöre der Gallier sich auf gut Frankfurtisch in den Gesang der Seherin mischten, und so auch Sever, Adalgisa und selbst ihr Vater discretionell ihre Sprache wechselten. Hat nicht die Originalität der Oper schon des Störenden genug, muss eine unverzeihliche Indolenz sie gänzlich zum Unsinn machen? .....

Spohr, auf seiner Reise nach London begriffen, wo er sein Oratorium: der Fall Babylons dirigiren wird, ist gegenwärtig noch hier und scheint sich zu gefallen, dann er besucht seine alten Freunde, empfängt dieselben freundlich bei sich in seinem Stammquartier, dem goldenen Schwanen, und geniesst unsere schöne Natur. Die Kunst hat er bei sich, und vorgestern gab er einem kleinen aber gewählten Kreise mit der uneigennützigsten Bereitwilligkeit im Hause Mozart ein Nachmittagsconcertchen. Er trug mit seiner Gattin und dem jungen talentvollen Cellisten *Elsner* ein Trio aus A moll, und einige kleinere Pieceen wieder mit seiner Gattin vor, Alles von seiner Composition. Mad. *Spohr* ist eine gediegene Pianistin und lässt die Effecte aus dem Geiste der Composition und des Vortrags sprechen. Der Genuss und die Erhebung dieser Stunde waren so allgemein, wie die Dankbarkeit, womit sich Alles um den Maestro drängte. Wie dieser Mann in einem Alter von 62 Jahren noch spielt! Noch? Das Wort ist überflüssig. *Spohr* bleibt immer Jüngling sobald er die Geige in die Hand nimmt. Der Anblick war erhaben und rührend zugleich. Sein Adagio....nun, es wird mir doch nicht einfallen, über sein Spiel referiren zu wollen? Das schickte sich eben so wenig, als dass ihm bei dieser Gelegenheit ein jüngerer Geiger ein Compliment über seinen Ton machte. Manner wie *Spohr* soll man nicht mehr recensiren. Besonders zugegen waren die Mitglieder des Orchesters, um den zu sehen und zu hören, der vor 20 Jahren für die *Friedel* und den *Schelble*, und wohl auch für sie selbst, seine Zemire und Azor geschrieben hat. Sie fanden nicht allein Genuss, sondern auch reichliche Entschädigung dafür, dass man sie ausgeschlossen, die *Rachel* bewundern zu dürfen, die gegenwärtig hier spielt. Es gehört wieder einmal zu den Absurditäten der Bretter, dass, während man den Schauspieler und Sänger gastirt einladet zu dem freien Eintritt im eigenen Hause, das Chor- und Orchesterpersonal abgewiesen wird.

C. G.

Aus Dresden. Concerte. — Unsere Concertsaison ist diesmal eine ungewöhnlich weit ausgedehnte gewesen. Sie hat den Kampf mit dem Frühlingserwachen der Natur — und das ist doch ihr geschworener Feind! — nicht gescheut. Ob sie denselben siegreich bestanden? das lässt sich bezweifeln, denn die Säle lichten sich mehr und mehr, was für die Concertgeber in keiner Hinsicht ein Vortheil. Und wollte man auch die Ursache dieser Erscheinung in den mancherlei Bedrängnissen der Gegenwart suchen, so würde das nur eine theilweise Erklärung geben. Die Lust am Concertbesuch hat sich bei uns, wie überall, gar sehr vermindert, und zum grossen Theile tragen die Schuld daran — die Concertgeber selbst, nicht die einzelnen als solche, sondern die Gesammtheit derselben, die einseitige Richtung auf leere Technik und blendende Virtuosität, welche die überwiegende Mehrzahl cultivirt, und welche das Publikum zu einer gewissen Blasirtheit gebracht hat, die dann bedauerlicherweise auch dahin übertragen wird, wo ernste künstlerische Genüsse zu erwarten sind.

Wir wollen indess nicht auf's Neue eine Fortsetzung der „Klagelieder Jeremiä" schreiben (in Betreff des abnehmenden Interesses an den Virtuosenconcerten würden sich die überdies in hoffnungsreiche Dankgebete verwandeln müssen!), sondern einfach und in thunlichst kleinem Rahmen eine Federzeichnung unserer Concertsaison entwerfen, anknüpfend an das, was wir in Nr. 3 — 5 des laufenden Jahrg. dies. Bl. über den Beginn (und Fortgang derselben bis Ende Novbr. v. J.) schon den geehrten Lesern mitgetheilt.

Billig stellen wir da die Abonnementconcerte und Quartettakademieen voran.

Der ersteren fanden acht statt, und schlen auch der

Besuch derselben bei Beginn des zweiten Cyclus sich in sehr erheblicher Weise auffallig vermindert zu haben, so gieb er doch allmälig so weit sich wieder aus, dass man die Theilnahme, bei Berücksichtigung der obwaltenden, hier schon öfter erwähnten Verhältnisse, als eine ässserlich befriedigende wird bezeichnen müssen, wenn sie allerdings auch bei Weitem lebendiger zu wünschen gewesen wäre. Dass sich aber noch ein so günstiges Ergebniss gestaltete, ist neben der Liebe zur Sache bei den Ausführenden, zunächst dem Dirigenten, Hrn. *Ferd. Hiller* zu verdanken, der durch Vorführung von Novitäten, wie durch möglichsten Wechsel das Interesse neu zu beleben und zu spannen nach Kräften bemüht war. Die Aufstellung eines tüchtigen Concertrepertoirs, das einerseits den Ansprüchen der Kenner und wahren Kunstfreunde genügen, und andererseits auch die grosse Zahl der Blasirten und Affectirten nicht ganz verscheuchen soll, die eben nur sinnlich gereizt, gekitzelt sein wollen auch in ihrem modischen Umgange mit der Muse (?) der Tonkunst — die Aufstellung eines solchen Concertrepertoirs bietet immense Schwierigkeiten, und es darin „Allen recht zu machen", ist nicht nur „ganz verteufelt schwer", sondern gradeswegs unmöglich. Deshalb wollen auch wir uns hier nicht in Erörterungen darüber einlassen, was etwa unserer Ansicht nach hätte Anderes gegeben werden können (damit würden wieder so manche Andere nicht zufrieden gewesen sein!), sondern für das Gebotene Dank und Anerkennung aussprechen, wünschend und hoffend, dass die Möglichkeit einer Regeneration des Instituts auch die Erzielung mancher dieser stillen Wünsche später herbeiführe. Dass Dank und Anerkennung wohl verdient, mag eine Uebersicht des Dargebotenen darthun. Wir hörten:

A, an Ouverturen: *Spohr*, Faust; *Meyerbeer*, Struensee (zwei Mal); *Spontini*, Olympia; *Cherubini*, Faniska; *Mendelssohn-Bartholdy*, Melusine; *Niels Gade*, Nachklänge aus Ossian; *Taubert*, Blaubart; *Ferd. Hiller*, Prometheus; *Lindpaintner*, Genueserin; *Méhul*, la Chasse — also keine Wiederholung der im ersten Jahre des Abonnementconcerts vorgeführten Werke, was auch in Betreff der Symphonieen und anderer grösseren Werke gilt; hier neu waren unter den genannten die Ouverturen Meyerbeer's, Gade's, Taubert's und Hiller's.

B, an Symphonieen: *Haydn*, in Es; *Mozart*, in G moll; *Beethoven*, Eroica, A, D, F (*Nr. 8*); *Spohr*, Weihe der Töne; *Mend. Isohn-Bartholdy*, Nr. 3 (A moll).

C, an Chorgesängen: *Mozart*, Ave verum corpus (zwei Mal); *Cherubini*, Soldatenchor aus dem Wasserträger (für Männerstimmen); *J. Haydn*, Motette: Insanae et vanae curae; dann (hier sämmtlich neu): *Mendelssohn-Bartholdy*, „Verleih' uns Frieden gnädiglich", und Festgesang an die Künstler (zum Cölner Gesangfeste des deutsch-vlämischen Sängerbundes componirt); *Beethoven*, Elegischer Gesang: „Sanft, wie du lebtest", und das Festspiel: die Ruinen von Athen (vollständig, mit verbindender Declamation); *Hiller*, Gesang der Geister über den Wassern, und Chor („Wir ziehn gebeugt") aus dem Oratorium: die Zerstörung von Jerusalem.

D, an Solovorträgen, und zwar 1. für Gesang: Fräul. *Sophie Schloss*, Scene mit Chor aus Gluck's Orpheus, Concertarie von Mozart (mit obligater Violine), Arie von Mozart (aus Titus), und von Donizetti (aus Lucia); Fräul. *Elise Vogel*, Cavatine von C. M. v. Weber (aus Euryanthe), Arie von Mozart (aus Figaro), von Marschner (aus Hans Heiling), und einige Lieder; Frau *Schröder-Devrient* (durch einen sehr erwünschten Zufall?) Lieder. 2. Für Instrumente: Herr *Ferd. Hiller*, Concert für Piano v. Beethoven (C moll), Concert für zwei Claviere von J. S. Bach (in Verbindung mit Herrn *Ed. Höckel*); Herr *Charles Meyer*, Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, von Beethoven; Herr *Ernst*, Romanze für Violine von Beethoven, und Fantasie über ungarische Volkslieder, eigener Composition; Herr *Joachim*, Ciaconne von J. S. Bach, Scherzo von Ferd. David, Concert (in Form einer Gesangscene) von Spohr, Fantasie über Motive aus Otello von Ernst; Herr *von Königslöw*, grosses Concert für Violine von Beethoven; Herr *Nabich*, Arie für Posaune, und Variationen für dasselbe Instrument (v. J. Stern?)

Wenn sonach bei 48 verschiedenen Nummern Beethoven durch 10, Mozart durch 6, Haydn durch 2, J. S. Bach durch 2, Spohr durch 3 Piecen betheiligt, und ausserdem Werke von Gluck, Spontini, Cherubini, Lindpaintner, Meyerbeer, Mendelssohn, C. M. v. Weber, Marschner u. s. w. mehr oder weniger repräsentirt im Repertoir erscheinen, da wird man wohl zufrieden sein dürfen!

Gestatte man uns noch einzelne Andeutungen über einzelne der in diesen Concerten zum Vortrag gebrachten Werke, von dem dritten und vierten Abonnementconcerte (am 1. und 15. December) ausgehend, da wir die beiden ersten schon in dies. Bl. besprochen haben.

Als die bedeutendsten und auch vom Publikum mit frischestem Antheil aufgenommenen Werke haben wir da Spohr's Weihe der Tone, Haydn's Symphonie in Es und Spontini's Olympia-Ouverture zu bezeichnen. Den Musikfreunden genugsam bekannt sind alle drei, und wir dürfen uns deshalb eines näheren Eingehens für diesmal jedenfalls enthalten. Die Ausführung der schwierigen Spohr'schen Symphonie war eine, nach Verhältniss der Kräfte, vortreffliche zu nennen und gereichte dem Dirigenten wie dem Orchester zur Ehre; die Haydn'sche Symphonie hätte hier und da noch etwas mehr leichte Nettigkeit der Ausführung einzelner Figuren vertragen können, während die grandiose Begeisterung der Olympia-Ouverture zu schöner Ausprägung gelangte. Gade's Ossianouverture ist ein sehr achtungswerthes, hier und da etwas mendelssohnisch gebildetes, doch aus einem kräftigen Talente und lebendiger Begeisterung geborenes Werk, bei welchem nur diese Begeisterung an einzelnen Stellen wenigstens scheinbar durch die Form (oder die Factur) erlahmt ist; das Ringen mit dem Stoffe ist noch nicht vollendet. Gedanke und Form decken sich noch

nicht überall, und ein voll befriedigender Eindruck wird nicht gewonnen. Letzteres kann auch bei Beethoven's bekannter, wenn auch nicht eben häufig zu Gehör gebrachter Fantasie für Piano mit Orchester und Chor, nur dann der Fall sein, wenn das Werk, das wir nicht gerade unter die höchsten des Meisters zählen, mit edelster Begeisterung und hohem Schwunge der Fantasie zu Gehör gebracht wird. Das war aber weder Seiten des Orchesters, noch des Chores, noch des Herrn *Charles Mayer*, der die Pianopartie übernommen, in ausreichendem Maasse erkennbar. In technischer Beziehung wüssten wir kaum eine nennenswerthe Ausstellung zu machen (dass dies bei Hrn. *M.* in keiner Weise der Fall sein könnte, versteht sich von selbst); aber die wahre Beseelung, die mit sich fortreissende Begeisterung ermangelte der Aufführung, und auch der Solopartie Hrn. *M.* ist die Gemüthsstärke, die nachhaltige Glut der Begeisterung nicht verliehen. Er hat zwar, eigener Aeusserung zufolge, dieses schon früher von uns ausgesprochene Urtheil sehr übel vermerkt; indess bedauern wir, dasselbe eben so entschieden jetzt wiederholen zu müssen, als wir seiner anderweiten hohen Begabung, seiner eminenten und fein ausgebildeten Virtuosität gern vollste Anerkennung zollen. — Fräul. *Schloss* wünschten wir ebenfalls mehr Seele, mehr Innigkeit des Gefühls: die Scene aus Orpheus wie Mozart's Concertarie wäre dann zu vollerer Geltung gekommen, da alle übrigen Requisiten einer schönen Gesangsleistung erfreulich vorhanden waren.

Hiller's Prometheusouverture ist ein sehr tüchtig und verständig, auch effectvoll gearbeitetes Werk (namentlich das durch die Messinginstrumente in grandioser Weise hervortretende zweite Thema), allein sie trägt zu überwiegend die Farbe der Romantik, um dem klassischen Gegenstande ganz zu entsprechen: uns wollte sie — immer in Rücksicht auf ihre Benennung — hier den bei Weitem mehr modernen Wehschmerz, denn antik-plastisches Pathos auszudrücken scheinen. Cherubini's Soldatenchor kann der dramatischen Verkörperung zu rechter Wirkung nicht entbehren, wurde auch (von der hiesigen Liedertafel) nicht sauber und klar nuancirt genug vorgetragen. Mendelssohn's Festgesang an die Künstler ist eben eine Gelegenheitscomposition, anständig, tüchtig und äusserlich wirkungsvoll gearbeitet, aber ohne Schwung, ohne Feuer, ohne Begeisterung. Des Componisten mit Recht berühmter Name hat unstreitig das Meiste zu der Aufnahme beigetragen, die das Werk gefunden: hätte es ein namenloser Componist geschrieben, man würde es als eine ehrenwerthe Arbeit anerkannt, übrigens aber ruhig bei Seite gelegt haben. Wann werden wir endlich von dieser Idolatrie berühmter Namen uns vollständig emancipiren! Auch der tüchtigste Meister kann weniger Gelungenes, ja Mittelmässiges schaffen, und jene forcirte Begeisterung, die gewaltsam, trotz des inneren Widerstrebens (wo sie nicht eben blos blinde Nachreterei) Alles schön, gross, vortrefflich, klassisch findet, ist der grösste Verderb für den Künstler und die Kunst. Der Vortrag durch die hiesige Liedertafel war sicherer und gerundeter, als der oben erwähnte. — Der Verein zeigt Willen und Kraft zu frischem Fortschreiten. Aber das Tenorsolo, ohne Stimme und mit sehr manierirtem Vortrage, eckig und unschön gesungen, liess Viel, ja fast Alles zu wünschen übrig. —

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Bremen. Am 9. Juni wurde hier zum ersten Male das Oratorium „Die letzten Dinge" vom Altmeister *Spohr* zur Aufführung gebracht. Dabei zeichnete sich namentlich Frau Concertmeister *Schmidt*, welche die Sopran-Soli übernommen, aus, und bewährte von Neuem den Ruf einer überaus tüchtigen und mit herrlichen Mitteln ausgestatteten Sängerin. Chöre und Orchester waren tadellos und den grössten Dank verdient Herr Concertmeister *Schmidt*, der mit sicherer Hand und grosser Umsicht die Aufführung leitete.

Franz Liszt ist in Konstantinopel eingetroffen und hat vor dem Sultan gespielt.

Jenny Lind macht in öffentlichen Blättern bekannt, dass ihr Honorar in London nicht 12,000 Pfd. sterl. monatlich beträgt, wie mehrere Blätter gemeldet hatten, sondern nur 2000 Pfd. immerhin ein erträgliches Sümmchen!

Am 5., 6. und 7. Juni wurde in Pyrmont das diesjährige Liederfest des norddeutschen Sängerbundes gefeiert. Am Meisten zeichnete sich die Hildesheimer Liedertafel aus. — Eine neue Liedertafel, die von Marburg, wurde nach abgehaltenen Probegesange in den Verein aufgenommen.

Am 13. Juni fand in Heidelberg ein Turner- und Sängerfest Statt.

Kapellmeister *Müser* in Berlin hat von dem Kaiser von Oesterreich für sein demselben überreichte Festhymne die grosse goldene Civilverdienstmedaille erhalten.

Der bisherige Pachter des Kölner Stadttheaters, Herr *Breuer*, hat diesen Pacht aufgegeben, dem Vernehmen nach ist derselbe dem Meixner Theaterdirektor Herrn *Löwe* übertragen worden.

Das Haus in der Rauhensteingasse zu Wien, zum Auge Gottes genannt, in welchem *Mozart* seine schönsten Tondichtungen schuf und auch starb, wird jetzt niedergerissen, um einem schönen Neubau Platz zu machen. Der Eigenthümer, ein italienischer Gastwirth, hat so viel Achtung für die Manen des unsterblichen Tonmeisters, dass er im Hofraume des neuen Hauses, zum Andenken an den früheren Bewohner desselben, *Mozart's* ehernes Brustbild aufstellen lässt.

Fräul. von *Marra* hat in Leipzig eine Reihe von Gastrollen gegeben und vielen, oft sehr starken Beifall beim Publikum gefunden. Der Kenner jedoch hat Manches auszusetzen. Abgesehen davon, dass sich in ihrem Gesange, ebenso wie im Spiele, eine stark ausgeprägte Manier kundgibt, gehört auch sie zu jenen Sängerinnen, die im Tremoliren einen suchen, wodurch ihr Vortrag oft unangenehm, zuweilen unausstehlich wird. — Uebrigens ist es rühmlich anzuerkennen, dass sie einer Vorstellung zum Besten der Armen gegeben hat.

Die von Herrn *Franz Brendel* angeregte Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig ist nun definitiv auf den 13. u. 14. August festgesetzt, wenn nach Befinden noch der 15. (ein Sonntag) hinzukommen wird. Die ankommenden Fremden haben sich bei Herrn Buchhändler *Friese* (Quartiercasse Nr. 2) zu melden und daselbst die Eintrittskarten in Empfang zu nehmen. Einzige Ver- und Anzeige sind bei Herrn *Brendel* einige Tage vorher anzumelden. Die Verhandlungen und musikalischen Vorträge finden im Concert-

saale des Gewandhauses Statt, den das Direktorium der Gewandhausconcerte dazu bewilligt hat. Die Versammlungen dauern von früh 9 bis 12 Uhr, über die Nachmittage wird noch verfügt werden; sie sind z. A. auch zu Orgelvorträgen bestimmt. Es findet eine parlamentarische Ordnung Statt; das Ganze leitet ein Präsident und ein Sekretär. Nach jedem Vortrage wird, dafern derselbe sich dazu eignet, abgestimmt. Ein gemeinschaftliches Mahl am letzten Tage macht den Beschluss. Es haben sich bis jetzt einige 30 Auswärtige angemeldet. Ob ein grösseres Concert stattfinden wird, ist noch unentschieden.

Wir wünschen der Versammlung das beste Gedeihen. Die Erfahrungen, die bei dieser ersten Zusammenkunft zu erwarten sind, werden den künftigen Versammlungen zum Vortheile gereichen, und so steht zu erwarten, dass auch aus diesem Unternehmen ersprießliche und namentlich praktische Resultate für die Tonkunst hervorgehen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Adolph Hesse's neueste Orgel-Composition.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau erscheint so eben und nimmt **jede** Musikalien- und Buchhandlung des In- und Auslandes Bestellungen hierauf an:

V Orgelstücke verschiedenen Character's,

componirt und seinem Collegen Herrn **Moritz Brosig** zugeeignet von **Adolph Hesse**, Königl. Musikdir., 81. Werk. Nr. 46 der Orgel-Compositionen. Wer obigen Werk ungleich besieht, erhält solches zu dem höchst niedrigen Subscriptionspreise von 1⅓ Sgr. = 5⅛ Kr. C.-M. Der später eintretende Ladenpreis beträgt 25 Sgr.

Ferner haben so eben die Presse verlassen:

Brosig, M., Dom-Organist in Breslau, Fünf Orgelstücke (Preludien) zum Gebrauche beim Gottesdienste. Dem königl. Musik-Direkt. Herrn Hesse gewidmet. Preis 7½ Sgr. = 24 Kr. C.-M.

— — Fünf Choral-Vorspiele für die Orgel. 7½ Sgr. = 24 Kr. C.-M.

— — „Christ ist erstanden" Fantasie für die Orgel. 6 Sgr. = 20 Kr. C. M.

Allen, die wahrhaft gediegene Orgel-Compositionen zu schätzen wissen, werden obige Werke von **Hesse** und **Brosig** eine höchst willkommene Erscheinung sein, von unerhörterem Werthe aber Solchen, die noch einer höheren künstlerischen Ausbildung streben.

Die grosse Messen von Orgelsachen zu Tage fördernden Orgel-Museen etc. bieten so viel von mittelmässigem und geringem Werthe, dass es der Verlagshandlung gewiss allgemein gedankt werden wird, wenn sie es unternommen hat, Meisterwerke der ersten Autoritäten zu enorm billigen Preisen zu veröffentlichen und allgemein zugänglich zu machen.

So eben sind mit Eigenthumsrecht erschienen und durch alle solide Buchhandlungen zu haben.

G. MEYERBEER:

Musik zu Struensee (14 Nr.) in Partitur n. 15 Thlr., für Orchester in Stimmen Ge. Ouverture, der Aufruhr, Ge. Polonaise à 5 — 5 Thlr.; für Piano 5 Thlr. zu 4 Händen arr. von Kluge 4½ Thlr., für Violinquartett arr. von Kessel 6 Nr. à ¼ — 1½ Thlr.

VIEUXTEMPS et KULLAK. Op. 24:

Grand duo brillant sur Violon ou le Camp de Silésie, Opéra de **Meyerbeer**, pour Violon et Piano concertants. 1½ Thlr.

KULLAK. Op. 40:

Caprice Fantaisie sur Violon ou le Camp de Silésie de **Meyerbeer** pour Piano 1 Thlr. Trois Mazourkas (La chevaleresque, sentimentale, La paysanne). Op. 34. 17½ Sgr. Nocturne p. Piano. Op. 35. 17½ Sgr.

AD. HENSELT. Op. 13 Nr. 6:

Mazurka et Polka pour Piano 20 Sgr., à 4 mains 22½ Sgr., p. l'Orchestre la Polka ¼ Thlr. C. M. v. Weber's Polonaise, Op. 72, für das Piano eingerichtet von **Ad. Henselt**. ¼ Thlr.

SIG. THALBERG. Op. 61:

Mélodies styriennes pour Piano à 4 mains arr. p. Ed. Wolff. 1 Thlr.

F. LISZT:

Elégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse p. Piano. 20 Sgr. C. M. von Weber's Ouverturen zum Freischütz, Oberon und Jubelouverture, Clavierpartitur von **Liszt**, à 1 Thlr.

TH. DÖHLER. Op. 62:

Esmeralda, six nocturnes variés 15 Sgr., à 4 mains 20 Sgr. Trot marche des garde-chevaliers p. Piano, 15 Sgr. Trois Valses brillantes p. Piano. Op. 39. 1 Thlr.

FERD. GUMBERT. Op. 16 — 20:

für Sopran oder Tenor und Piano:

Drei Lieder von H. Heine (Werpf.) 17½ Sgr. Eine Perle nenn' ich mein und Spielmannslied à 10 Sgr., 2 Lieder aus Italien 12½ Sgr. Dieselben für Alt od. Bariton. Zehn leichte melodiöse Singübungen für den Anfang des Unterrichts 20 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **Wilhelm Paul** in **Dresden** erschien so eben:

Löwe, C., Charakteristische Stücke für Piano (aus der Zigeuner-Sonate): Nr. 1. Indischen Wahnsinn. 7½ Sgr. Nr. 2. Zigeuner-Tanzo. 15 Sgr. Nr. 3. Abend-Cultus. 7½ Sgr.

Reissiger, C. G., L'amabilité. Adagio espressivo p. Piano. Op. 45. Nouvelle Edition. 10 Sgr.

— — Ouverture zu dem Melodrama: Yelva für Piano zu 4 Händen. Op. 66. Neue Ausgabe. 12½ Sgr.

Sängers Lieblingslieder. Auswahl beliebter Gesang-Compositionen von Löwe, Reissiger etc. mit Piano. Nr. 25—36 à 5, 7½, 10 und 17½ Sgr.

Bernacchi's Gesangschule.

Von der grossen **Gesangschule** von **Bernacchi von Bologna** (früherer Ladenpreis 6 Thlr.) besitze ich einige noch ganz neue geb. Exemplare, und offerire das Exempl. für **25 Neugroschen** (brieflich der Preis des Einbandes.)

Joh. Glück, Buchhändler in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juli. **Nr. 28.** 1847.

Inhalt: Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg; Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens. — Nachrichten: Aus Dresden. Aus Weimar. — Recensionen. — H. Nageli. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Die Disposition der neu zu erbauenden St. Petriorgel zu Hamburg.

Beiträge zur Kenntniss des Orgelwesens.

(Beschluss.)

Wir wenden uns jetzt zu den contraktlichen Bedingungen und sonstigen Vorschriften, nach denen das neue Werk eingerichtet werden soll, und welche reiche Veranlassung zu allerlei Erbaulichem und Beschaulichem darbieten. Da heisst es denn wie folgt:

„Die Baucommittée der St. Petrikirche beabsichtigt eine Orgel von 50 Stimmen nach beifolgender Disposition bauen zu lassen; jedoch soll selbige einstweilen nur mit den mit „x" bezeichneten Stimmen (es sind dreissig an der Zahl) besetzt, im Uebrigen aber Alles vollständig eingerichtet werden."

Ein solches Verfahren ist nur geeignet, die Kosten zu vermehren. Werden nicht sammtliche Register mit einem Male aufgesetzt, so müssen späterhin alle vorher aufgestellten Pfeifen wieder heruntergenommen, auch die Windladen geöffnet und nachgesehen werden, was einer Hauptreparatur beinahe gleichkommt. Ohnehin sind die vorlaufig nicht zuzuführenden Stimmen hinsichtlich des Kostenpunktes gerade die unbedeutendsten, in musikalischer Hinsicht dagegen nicht einmal gut zu entbehren.

„Der Orgelbauer, dem der Bau dieser Orgel übertragen wird, findet den Platz zur Orgel mit Fussboden versehen, so wie auch die von der Kirche zur Orgel führende Treppe fertig, eben auch so eine massive Wand als Rückwand nebst Verschlag zur Balgkammer, und das Orgelgehäuse in der Fronte ganz fertig aufgestellt. Die Höhe des Orgelplatzes bis zum Spitzbogen ist 32 Fuss Hamburger Maass; die untere Breite bis auf 19 Fuss Höhe circa 28 Fuss, die Tiefe zum Werke ist 20 Fuss. Der Platz zu den Balgen ist 14 F. Alles nach Hamb. Maass. Obbenannte Theile liefert die Kirche für ihre Rechnung."

„Der Orgelmacher hat für seine eigne Rechnung und Gefahr, bis dieselbe an Ort und Stelle vollkommen spielbar ist, die Orgel nach folgender Einrichtung zu liefern:

Acht *Faltenbälge*, je 10 Fuss lang und 5 F. breit, nebst Gestell, Regierwerk und Blasebalgtritten. Die Balge müssen von zweizolligem kernigen Föhrenholze gemacht sein, und dreifach mit bestem Schaaflieder beledert werden. Die Blasebalgtritte 8 Zoll hoch, 6 Zoll breit, sind vom besten kernigen Föhrenholze."

Faltenbälge werden bereits seit fast 100 Jahren von keinem ordentlichen Orgelbauer mehr gemacht, weil sie unhaltbar sind, leicht undicht werden und ungleichen Wind geben. An ihre Stelle sind langst die Spannbälge getreten, und auch diese leiden noch an so mannichfachen Mängeln, dass man jetzt meistentheils ganz andere Constructionsarten des Gebläses anwendet; namentlich Kastenbälge, die egaleren Wind geben, weniger Platz einnehmen und nicht so oft der Reparatur unterworfen sind. Wie Disponent dies ignoriren und gerade die veralteteste, schlechteste Sorte von Gebläsen hat vorschlagen können, wäre ein Rathsel, wenn man nicht nothgedrungen gänzliche Unwissenheit voraussetzen müsste. Die minutiöse Bestimmung der Breite und Dicke des Fusstrittes zum Blasebalg, eine grosse Nebensache, macht sich hier, wo viel wichtigere Sachen hätten zur Sprache kommen müssen, ungemein drollig.

„Die Kanäle sind ebenfalls von solchem Holze zu liefern." Warum versäumt es Disponent, der doch die Dicke der Balgtritte so genau festsetzt, hier die Weite der Kanäle, so wie ihre Form, ob pyramidal oder parallelepipedisch, anzugeben? Warum bestimmt er den Winddruck den das Werk haben soll, nicht? Das sind doch Dinge von Belang, die sich keineswegs von selbst verstehen oder dem Belieben des Orgelbauers überlassen werden dürfen.

„Die Windladen mit Schleifen eingerichtet und Sponten (?) sind auf's Sorgfältigste nach der bisher üblichen und in unserer Michaelisorgel vollkommen bewährten Methode, vom besten Eschenholze zu machen, und die Sponten*) mit starken eisernen Riegeln zu versehen; Federn, Angehänge und Koppelschrauben von Messingdraht."

Wieder Nebensache genau beschrieben, und die Hauptsache unberührt gelassen. Uebrigens dürfte die Methode, nach welcher die Windladen in der Michaelisorgel construirt sind, gerade nicht so allgemein üblich und vollkommen bewährt sein, wie Disponent uns glauben machen will. Die Reparaturen der Windladen dieser Orgel haben Geld genug gekostet, worüber die Kirchenrechnungen das Nähere besagen werden. Es datiren sich die Laden der Michaelisorgel aus dem

*) Spunde, auf Niederdeutsch.

Jahre 1768, seit welcher Zeit das Orgelbauwesen bedeutende Fortschritte gemacht hat. Die Windladen mit Schleifen sind mehr und mehr aufgegeben, da ihnen bedeutende Fehler anhaften, unter denen, wie jeder Kundige recht wohl weiss, die des Durchstechens (wodurch Heulen entsteht) und des Klemmens der Schleifen (welches den Gebrauch ganzer Register hindert) nicht die unbedeutendsten sind. Die Treppenladen, die Patentladen, die Laden mit Springventilen (nicht zu verwechseln mit den alten Springladen) u. A. sind in den meisten neueren und grösseren Orgelwerken an ihre Stelle getreten. Wem die Fortschritte und Verbesserungen im Orgelbaufache nicht ganz und gar fremd sind, der wird die Anfertigung von Schleifladen jetzt nicht mehr ohne Weiteres, am Allerwenigsten aber nach der „bewährten" Methode der mit spanischen Reitern (die indess vom jüngeren *Hildebrand*, dem geschickten Erbauer des Werkes, schwerlich angebracht sein dürften) reichlich versehenen Michaelisorgel so unbefangen, wie es hier geschieht, empfehlen.

„Die Hauptwerkwindlade muss in zwei Theile getheilt werden."

Weshalb denn? Die Theilung der Windladen ist eine Sache, die ganz und gar nach allerlei Umständen, von denen aber hier keiner angegeben ist, sich richtet. Der Raum und die Erfordernisse, mit Bequemlichkeit zu allen Theilen des Werkes gelangen zu können, geben im Allgemeinen die Anleitung, ob eine Windlade in zwei oder mehrere Theile, oder auch gar nicht getheilt wird. Eine positive Bestimmung von vorn herein ist in dieser Beziehung ein Unsinn.

„Die eine der Pedalladen wird zum schwachen, die andere zum starken Pedal eingerichtet, und wird die eine Hälfte der beiden Laden rechts, die andere links gestellt."

Das ist ganz und gar unverständlich und mit der Disposition, die nur von einem einzigen Pedale redet, in completem Widerspruche. Soll das Werk zwei Pedalclaviaturen erhalten, soll die Trennung mittelst eines Zuges oder Ventils zum Absperren sämmtlicher starker Register bewirkt werden, oder aber soll die Verbindung mittelst einer Koppel geschehen?*) Vor allen Dingen hätte übrigens Disponent anführen müssen, welche Register für's starke, und welche für's schwache Pedal bestimmt sein sollen, um so mehr, als die Disposition, so wie sie vorliegt, nicht viel Brauchbares für ein zweites Pedal liefert: allenfalls den 16füssigen Subbass, und das 8füssige Gedeckt; dazu gehörte doch wohl noch ein sanftes Flötenregister und ein Dulcian. Beide Theile finden sich aber in der Disposition nicht angegeben.

„Die Brust- und Oberwerkslade wird nicht getheilt."

Woher weiss Disponent das so genau? Etwa weil eine oder die andere Orgel, die er gesehen, so construirt war? das ist kein genügender Grund.

„Alles Holzwerk so wie alle hölzernen Pfeifen müssen mit Firniss überstrichen werden. — Das Oberwerk muss in einen starken 1½zolligen Holzverschlag gemacht und selbiger zu einer Schwellung eingerichtet werden. — Jedes Clavier muss 4½ Octaven haben, vom C bis zum dreigestrichnen b, ohne Weglassung einer Taste."

Letzteres versteht sich, sollten wir meinen, wiederum einmal ganz von selbst.

„Die Tasten der Claviatur müssen von Eichenholz, die Untertasten derselben mit starkem weissen Elfenbein, und die Obertasten mit massivem Ebenholz belegt werden."

Eichenholz für Manualclaviatur ist ein sehr schlechtes Material, weil es dem Temperatureinflusse unterliegt, daher sich gern wirft, leicht Reibungen und dadurch Stockungen im Spiele veranlasst.

„Die Umfassungen der Claviere, oder Clavierstuhl genannt, müssen von polirtem Ebenholz gemacht werden, die Pedaltastatur ist vom besten Eichenholz zu machen, der Umfang derselben muss von C zum eingestrichnen d oder 27 Töne enthalten."

Während dem ganz unwesentlichen Gegenstande, dass die Claviaturwangen (die Bezeichnung Claviaturstuhl ist nicht einmal richtig, indem das ganze Gestell, auf welchem die Claviatur ruht, eigentlich so genannt wird) von Ebenholz gemacht werden sollen, wozu aber eben so gut jede andere feine Holzart verwendet werden könnte, Aufmerksamkeit geschenkt wird, vergisst Disponent ganz und gar den einen sehr wichtigen Theil, die Form der Pedalclaviatur!

„Das Pedal ist an das Oberclavier zu koppeln, so wie auch die anderen drei Claviere zusammenzukoppeln sind."

Ist ganz und gar unverständlich. Welches Clavier soll denn demnach das Hauptwerk enthalten? doch nicht etwa das oberste? Und ist es für den Disponenten denn so ganz und gar gleichgiltig, welche Art der Koppelirung angewendet wird?

„Das Notenpult von polirtem Ebenholz ist zum Stellen einzurichten: rück- und vorwärts, bei doch niedrig zu stellen. — Die Pedalbank von Mahagoniholz mit Haartuch und Haaren hart gepolstert und mit verschliessbarer Schieblade versehen."

Disponent verräth auch hier in Beschreibung von verhältnissmässig ganz unwesentlichen Nebensachen ungemeine Stärke!

„Die Registerstangen sind von bestem Eichenholze zu machen. Die Knopfe derselben sind von Ebenholz mit schönem in Zinn gestochenen Namen der Register zu liefern."

Eichenholz taugt hier gar nichts, weil es sich krümmt. Die Manubrien hat Disponent, der blos von den Knöpfen spricht, wahrscheinlich vergessen, und warum sollen denn die „schönen Namen" gerade auf ärmliche Weise in Zinn gestochen werden, welches so leicht schmutzig wird und sich abgreift? Gewöhnlich werden in neueren Orgeln jetzt Parcellen oder Emailschilder genommen, und ist der Kostenunterschied so gar gross nicht.

„Zu sämmtlichen Principalen muss reines engl. Zinn genommen werden. Die Mischung der Metallpfeifen muss aus ⅔ Blei und ⅓ Zinn bestehen."

*) Das Alles soll der Orgelbauer errathen, dem Disponent nicht einmal die Fähigkeit zutraut, die Dicke eines Fusstrittes selbst bestimmen, oder, wie sich gleich weiter unten zeigen wird, ein Notenpult und eine Sitzbank anfertigen lassen zu können! Den Unterschied des Kostenpunktes wollen wir hier gar nicht einmal berühren.

vermochte, oder wohl gar nachdenken, wodurch es dies vermochte — dazu trieb es mich nicht. Mir genügte, wie fast Allen in den Jugendjahren (und den Meisten ihr Lebelang) der Totaleindruck; Veranlassung von aussen, Bachen näher zu treten, hatte ich nicht: ich liess es bey einer scheuen Ehrfurcht gegen ihn bewenden.

Da kam Mozart nach Leipzig. Ich war oft um ihn, und Augenzeuge von seinem Benehmen gegen Bachs Werke *) — — Das entzündete mich. Mit Scham trug ich von Bachs Kompositionen zusammen, was sich auftreiben liess, mit Eifer fiel ich darüber her: es sollte alles sogleich gehen — wie man denn im neunzehnden Jahre denkt; es ging aber nichts — wie man denn im neunzehnden Jahre erfahrt. Ich nahm Bachs vollstimmige Kompositionen vor mich: sie erschienen mir wie ein gährendes Chaos, und ich sahe, in meiner Eil, nichts daran, als was man im Guckkasten des Leyermanns zu Plundersweilen siehet:

Wie sie durch einander gehn,
Die Element' alle vier —

Das war verdrüsslich. Ich nahm die Klaviersachen her: ich war nicht glücklicher. Moderne Klavierkonzerte konnt' ich vortragen, und solche Handstückchen nicht — das war noch verdrüsslicher; und was ich endlich leidlich herausbrachte, wollte mir durchaus nicht klingen — das war das allerverdrüsslichste. Ich warf die ganze Sammlung hin, und rief, wie der heilige Hieronymus, da es ihm mit Lykophrons Kassandra erging, wie mir mit Bach: Si non vis intelligi, non debes legi! — Nur erst da ich mehrere Jahre hernach aufgefordert wurde, für die Tonkunst mitzuwürken, kehrte ich zu meiner Sammlung zurück, weniger aus Neigung, als weil ich es für Pflicht hielt, das Vorzüglichste jeder Gattung zu kennen, ehe ich mitsprechen dürfe. Um aber nicht wieder vergebliche Anläufe zu nehmen, sann ich mir einen Plan aus, sowohl für mein Studiren, als für mein Ausführen der Werke jenes Meisters.

Was war Bachs Hauptzweck bey seinen artistischen Bestrebungen? Darüber glaubte ich vor allem einig werden zu müssen. Sein Hauptzweck ist nicht schwer zu entdecken, da kein Tonkünstler diesen so streng und mit Beseitigung alles Andern verfolgt hat. Ich fand folgendes:

1) Betrachtet man Bachs Werke an sich und nach ihrer innern Struktur, so zeigt sich: der Künstler will nicht nur die grösste Einheit mit der möglichsten Mannichfaltigkeit verbinden, was jeder sollte; sondern Er will lieber der letztern, als der ersten etwas aufopfern. Siehe die besten seiner Werke an, liebster A. — denn nur nach dem Besten, was Einer geleistet; nur nach dem, worin sich sein Wollen am deutlichsten ausspricht, und worin er dem, was er gewollt, am nächsten kommt, dürfen wir urtheilen — siehe diese Werke Bachs an: er wählt zu jedem seiner Stücke nur Einen Hauptgedanken, dem er dann eine oder einige Nebenideen zugesellet, die aber jenem in irgend einem Betracht zu korrespondiren und sich an ihn so natürlich anschmiegen, dass jener nun erst vollkommen hervortritt und vollständig ausgesprochen scheint. Diese Ideen bringt er nun aber mit unerschöpflicher Tiefe in immer neue und äusserst mannichfaltige Beziehungen gegen einander; trennet, verbindet, wendet sie auf alle mögliche Weise u. s. w. Dadurch erscheint in Bachs vollendetsten Werken alles nothwendig, (es kann nicht anders gemacht werden, ohne Nachtheil des Ganzen,) und doch zugleich alles frey, (jeder Theil ist nur durch sich selbst

*) Ich streiche hier aus, was ich nachher im ersten Jahrgange dieser Zeitung hierüber erzählt habe. Wem daran gelegen seyn sollte, der wird das 8te Stück jenes Jahrgangs nachschlagen.

Ist unter letzterer Angabe Volumen oder Gewicht zu verstehen? So ohne Weiteres bleibt die Verfügung darüber dem Orgelbauer überlassen, die einen hübschen Unterschied im Preise zu Wege bringt. Uebrigens ist die Mischung, selbst wenn man Gewichtstheile annimmt, für die meisten Metallregister zu schlecht. Solche bleierne Pfeifen oxydiren besonders in unserm Clima sehr bald, und erfordern dann häufige Reparaturen. Grössere Pfeifen werden sogar auf Füssen von so schlechter Mischung gar nicht stehen können und zusammenknicken.

„Alle Metall- und Zinnpfeifen über 2 Fuss müssen oben mit einem Ring zum Stimmen versehen werden. Die Stimmung der Orgel muss im Kammerton oder Orchesterton sein.

Letztere Bestimmung ist ungenau. Der alte Kammerton differirt vom heutigen Orchesterton um mehr als das Intervall eines ganzen Tones. Auch ist der Orchesterton sich nicht überall ganz gleich.

„Die Mensur der Pfeifen, inwendig gemessen, muss folgende sein: Im Pedal C. 16 F. = 10½ Zoll; C. 8 F. = 6 Zoll. Im Manual C. 8 F. = 5¼ Zoll. Im Oberwerk C. 8 F. = 3½ Z. Im Brustwerk C. 8F. = 3½ Z.“

Diese unvollständigen Maassangaben, die Disponent muthmasslich doch wohl nur auf die Principalstimmen bezogen haben will, nutzen zu nichts, indem das Verhältniss der höheren Pfeifen zu den tieferen hinsichtlich welches die verschiedenartigsten Annahmen stattfinden, daraus nicht hervorgeht. Es sind die obigen Mensuren wahrscheinlich von irgend einer älteren Orgel abgenommen, wenigstens scheint dies aus der relativen Enge derselben hervorzugehen. Im Pedal mensurirt man jetzt regelmässig weiter, als hier angegeben, und erhält dadurch volleren Ton. Das obige C im Brustwerk hat statt enger Principal- beinahe Gambenmensur. Um die beabsichtigte Weise der Mensurirung darzulegen, hätte Disponent daher nicht blos eine einzige Pfeife, sondern mindestens zwei oder noch besser drei nachmessen müssen; daraus hätte sich die Proportion berechnen lassen, was aber so ohne Weiteres nicht möglich ist.

„Bei Angabe des Preises ist aufzugeben, von welchen Dimensionen und Gewicht die zinnernen und metallenen Pfeifen-Register von 4 Fuss an und grosser geliefert werden. Die Dimension bezieht sich nur auf die in gleicher Weise geformten Pfeifen, und ist davon immer C, e, eingest. c anzugeben. Bei den unten oder oben verjüngten Pfeifen als Gambe, Spitzflote, Gemshorn, und den Körpern der Trompeten, Posaunen, etc. ist nur das Gewicht des ganzen Registers anzugeben.“

Ist eigentlich eine ganz zweck- und nutzlose Vorschrift. Glaubt Disponent durch das Gewicht der Pfeifen etwa die Quantität des verwendeten Zinnes, und somit den Metallwerth der Pfeifen bestimmen zu können, so irrt er. Als angeblicher Sachverständiger musste er ja wissen, dass die Füsse der meisten Pfeifen von anderer Legirung, die schweren Kerne derselben aber ausschliesslich von Blei verfertigt werden. Und wozu soll die Angabe des Disponenten eigentlich nützen? Etwa um die Mensuren darnach beurtheilen zu können? Die Feststellung dieser letzteren wäre eigentlich Sache des Disponenten, und hat er selbst das nicht vermocht, so ist er auch nicht zur Angabe eines Urtheils darüber befähigt, denn ein etwaiges Vergleichen der aufzugebenden Dimensionen mit denen eines bereits existirenden Werkes wird ihn in der Erkenntniss über die Richtigkeit der ersteren um keinen Schritt weiter bringen.

„Die Pfannen, Blätter und Krücken zu den Rohrwerken müssen von Messing sein. Die Stiefel und Kopfe vom besten Eichenholze.“

Ist veraltete und fehlerhafte Constructionsweise, welche die Rohrwerke am Leichtesten dem Verderb unterwirft.

„Alle inwendigen Fussböden, Treppen, Lager, Balken, Schlösser, Eisenwerk und Thüren sind in bester Qualität zu liefern.“

„Alles hierin nicht Benannte, jedoch zur Orgel Gehörige muss von bester Qualität sein.“

Wohl schwerlich dürfte jemals eine Disposition von traurigerer Beschaffenheit angefertigt worden sein als die vorliegende. Einer nach derselben angefertigten Orgel muss jede, auch nur im annähernden Verhältnisse zur disponirenden Registerzahl so wie zu den für Ausführung erforderlichen Baukosten stehende Kraft, Frische, Fülle und Schönheit des Tones abgehen, da gerade diejenigen Register, welche zu diesem Zwecke dienen sollen, aufs Fehlerhafteste angeordnet sind. Ferner werden höchst nothwendige Register ganz und gar vermisst, so z. B. findet sich im ganzen Manual nicht ein einziges Gedackt 8 F.; ganz überflüssige und unbrauchbare sind dagegen eingefügt. Veraltete und fehlerhafte Constructionsweise wird als Norm aufgestellt, und die Benutzung von theilweise unpractischem Material ausdrücklich vorgeschrieben. Wichtige und namentlich auf den Kostenpunkt bedeutend influirende Bestimmungen werden übergangen, und dagegen wahre Geringfügigkeiten mit ängstlicher Genauigkeit in's Auge gefasst. Sonstige Vorschriften aber sind entweder ganz und gar unverständlich oder doch so mehrdeutig abgefasst, dass sie nach Belieben oder Interesse willkürlich ausgelegt werden können.

Das wären etwa in Wenigem die Eigenschaften der in Rede stehenden Disposition und der Bedingungen ihrer Ausführung, von denen somit weder eines noch das andere Anspruch auf Brauchbarkeit zu machen berechtigt ist.

Nachrichten.

(Fortsetzung.)

Aus Dresden. Concerte. — Beethoven's Eroica und D dur-Symphonie (im 5. und 6. Concerte) wurden technisch recht gelungen ausgeführt, wenn wir auch ein tieferes geistiges Erfassen und damit eine grössere künstlerische Einheit im Gesammtvortrage gern klarer ausgeprägt gesehen hätten. Dem Marcia funebre fehlte die weiche Verschmelzung, in der D dur traten die Geigen zu hart und scharf hervor, und nichts destoweniger — oder

vielleicht eben deswegen, denn das Materielle hatte den Vortrag vor dem Geistigen gewonnen — erscheinen die Figuren im Scherzo derselben schwankend; auch wollten die langeren Crescendo's und Decrescendo's nicht gleichmassig und ohne fühlbare Rückung gelingen: es ist das freilich eine sehr grosse Schwierigkeit! Dagegen wurde die Ouverture zu Faniska und zur Genueserin (wenigstens glauben wir, dass es diese von Lindpaintner war; ist's ein Irrthum, nun so verzeihe man ihn freundlich— wer kann alle diese Compositionen stets im Kopfe haben! Jedenfalls war das Werk ein sehr schwaches und nichtssagendes, dem nur die glatte Form und effectvolle Instrumentation nachzurühmen) — diese Ouverturen also wurden sehr gelungen ausgeführt. Ueber Herrn *Joachim* haben wir schon mehrfach unser Urtheil ausgesprochen: er hat es schon jetzt zu einer sehr bedeutenden Virtuosität und — was mehr sagen will — zu einer hohen Stufe der Künstlerschaft gebracht, und wir sind vollkommen überzeugt, dass bei erhöhter geistiger Reife, die sich in so jugendlichem Alter naturwidrig nicht erzwingen lässt, ihm eine sehr glänzende Zukunft bevorsteht. Wenn Frau. *Vogel* noch tüchtig egale Tonbildung, sichere Intonation und was sonst zu guter Schule gehört, studiren will, so wird sie mit ihrer anmuthigen Stimme und ihrem natürlichen Vortragstalent, das namentlich bei den Liedern sich offenbart, eine sehr beachtenswerthe Sängerin werden. Nur vermichte man nicht ihre Selbsterkenntniss und Selbstkritik durch übel angebrachte Schmeicheleien, die schon so manches vielversprechende Talent im Keime erstickt haben! Die von der Sängerin vorgetragene Arie aus Hans Heiling ist für's Concert nicht passend, am Wenigsten, wenn sie so sehr verschleppt wird, wie das hier geschah. Der Posaunist Herr *Nabich*, ein geborener Waldenburger, dokumentirte sich als vollständiger Beherrscher seines äusserst schwierigen Instruments, und reihet sich würdig den ersten Meistern desselben an. Wenn ihm in diesem Concerte einige Kleinigkeiten nicht so vollkommen gelangen, als wir es wenige Tage vorher (am 4. Febr.) im Theater gehört hatten, so wird das jeder Kundige aus der spröden Natur des Instrumentes selbst sehr leicht erklärlich finden. Herrn *N.'s* Piano, seine Triller wie sein gebundenes Spiel sind in jeder Rücksicht ausgezeichnet, seine sichere Intonation wie seine Fertigkeit höchst anerkennenswerth, sein Vortrag innig und warm, und ganz der Weichheit des Tones entsprechend, dem es doch auch nach Erfordern keineswegs an der nöthigen Kraft und Energie gebricht. — Dass Fr. *Schröder-Devrient*, die zufällig (?) in diesem Concerte, am 9. Febr., anwesend war, den Wünschen des Dirigenten und des Publikums durch den Vortrag einiger Lieder entsprach, war äusserst liebenswürdig von der Künstlerin, da tückische Elementargeister das Eintreffen mehrer erwarteter Künstler verhindert hatten (die Dampfwagenzüge blieben im Schnee stecken) und das Programm deshalb fast ganzlich geändert werden musste. Dass sie indess bei dieser recht glücklich angelegten und mit Effect durchgeführten Ueberraschung statt des so unendlich oft von ihr gehörten „Ständchen" und „Am Meere" von Schubert nicht etwas Anderes gewählt hatte, können wir nicht billigen, da wir aus vielen Gründen hier eine wirkliche Ueberraschung für die Künstlerin selbst nicht glauben annehmen zu dürfen!

Die beiden letzten Abonnementconcerte (23. Febr. und 9. März) brachten des Anziehenden nicht wenig. Wir zählen dazu Beethoven's „elegischen Gesang", der nur durch das schleppende Tempo, da der Dirigent sich rastlos umsonst bemühte, den Chor mehr in's Feuer zu bringen, an seiner hohen Schönheit etwas beeinträchtigt ward; dann auch Beethoven's Festspiel: die Ruinen von Athen, bis auf einzelne Soli recht gelungen ausgeführt. Die zur Verbindung der einzelnen Nummern dienende, etwas triviale Declamation sprach Hr. *Eduard Devrient* in gewohnt trefflicher Weise (sie war durch eine bei Weitem bessere von Dr. *Uffo Horn* bei einer Wiederholung des Werkes in einem andern Concerte ersetzt). Die Composition ist ein Gelegenheitsstück, dem Anscheine nach für den nächsten Zweck zusammengestellt, denn die einzelnen Nummern sind an innerem Werthe sehr verschieden. Während der Chor der Derwische, wie der grosse Festmarsch mit Chor, und der patriotisch huldigende Schlusschor (mit seiner feinen Ironie) beziehendlich zu dem Interessantesten und Imposantesten gehört, was der Componist geschrieben, ist die Ouverture, das Duett und so manche andere Nummer keineswegs tief und grossartig in Conception oder Ausführung. Bei alle dem sind indess auch wir der Meinung, dass dieses Werk öftere Benutzung verdiente, und müssen der Direction für die Vorführung desselben aufrichtig dankbar sein.

Mozart's G moll-Symphonie wird auch von den trefflichsten Kapellen häufig nicht untadelig zu Gehör gebracht, das liegt zum Theil in dem Mangel an Blasinstrumenten, welche durchaus und in jeder Nuance der Klangfarbe und der Stimmung harmoniren, und auch in den bedeutenden Schwierigkeiten, welche feinstes und eigensinnig-accuratestes Zusammenspiel erfordern. Sie gelang hier — wir wollen es gestehen — über Erwarten gut, und lieferte einen neuen Beweis für das eifrige Fortschreiten der Mitwirkenden. Einzelner Kleinigkeiten wollen wir indess noch gedenken, die künftighin wohl vermieden werden könnten. So erschienen uns die Violinen im ersten Satze zu hart und grob im Ton gefärbt (auch ein ff lässt sich mit rundem vollem Tone herausbringen), Flöten und Clarinetten, wenn auch in der Stimmung nur dann und wann ein wenig differirend, gingen bei gleichzeitiger Ausführung derselben Figuren oft nicht precis genug mit einander; auch die Sforzato's vor der Wiederkehr des Hauptthema waren nicht sicher genug; das Fagott trat in den Solostellen des zweiten Satzes zu materiell und mit zu wenig Adel des Tones hervor; die Hörner im Scherzo waren sehr unsicher, der dritte Satz erschien zu langsam, das Hauptthema des letzten ward nicht fest und sicher genug angefasst u. s. w.

Ueber Mendelssohn's Gebet: „Verleih' uns Frieden" etc., vermochten wir nur zu wiederholen, was wir oben schon über seinen „Festgesang" ausgesprochen haben; des Künstlers Namen trägt die Composition, tiefere Bedeutung vermögen wir ihr nicht zuzugestehen, selbst wenn wir, wie natürlich, davon absehen, dass die

hiesige Chorleistung ängstlich, vorzugsweise im Alt schwach, unsicher und schleppend, im Ganzen aber kalt war, und die schlechte Stimmung des Cello zu Anfange leicht Misstimmung hervorrufen konnte. Bei Weitem anlockender erschien der Chor aus Hiller's Oratorium: „Wir ziehn gebeugt, das Joch auf unserm Nacken". Lässt sich auch aber seine etwaige tiefere Bedeutsamkeit nicht urtheilen, da er isolirt und aus dem Zusammenhange gerissen erschien, so muss ihm doch angemessener Ausdruck, wahre und warme Empfindung, wie eine geschickte und wirkungsvolle Behandlung nachgerühmt werden, wenn auch vielleicht eine kleine Kürzung nicht schaden konnte. — J. S. Bach's Concert für zwei Claviere ward mit vollster Präcision von den Herren Hiller und Ed. Röckel vorgetragen und verpflichtete die anwesenden Künstler und ernsten Kunstfreunde zu Dank. Ob das Publikum sich sehr daran erbaut habe, darf mit Grund, trotz des schliesslichen Applauses, bezweifelt werden. Zu Ende jeder Nummer muss ja applaudirt werden, das ist Sitte (oder Unsitte), und in welcher Ausdehnung bis zur höchsten fratzenhaftesten Lächerlichkeit sie getrieben wird, dafür haben auch wir hier in Theater und Concert der schlagendsten Beispiele gerade genug!

Das im letzten Concert mit Kränzen gezierte Directionspult war ein wohlverdienter Dankesbeweis für den Dirigenten. —

(Fortsetzung folgt.)

Weimar, Ende Juni's.

Der neunjährige Flötenspieler.

In diesen Tagen erschien der erste Flötist der Hofkapelle zu Braunschweig *A. H. Zissold* hier, und brachte seinen neunjährigen Sohn Wilhelm mit, um ihn als Virtuos auf demselben Instrumente vorzuführen, das er selber mit Auszeichnung spielt. Ich bin kein Freund von dressirten Kindern; nicht im geselligen Leben, noch weniger in der Kunst, haben sie mir eine erquickliche Zukunft, und mir ist der Mensch nur interessant und bedeutungsvoll, wenn sich eine geistige Welt an ihm verkündet. Ich lernte jenen Knaben durch Zufall näher kennen, misstraute ihm, hielt ihn für ein pädagogisch-musikalisches Kunststückchen, für eine Marionette, die etwas aufspielen kann. Ich bedaure meinen Irrthum nicht, denn er führte mich zu einer anziehenden Entdeckung. Ich sah das Kind Stundenlang in seinem Wesen, in seinen kindlichen Spielen, in Lagen und Umständen, die alle Fesseln einer angelernten Unfreiheit zu lösen pflegen. Ich bemerkte nicht nur die unverschränkte, erfreuende Natur eines gesitteten Knaben, sondern auch jene geheimnissvolle Kraft, die man in weiterem Sinne die poetische nennen kann. Und die ist es wirklich, die in dem Kinde jene wohlthuende, hinreissende Wirkung hervorbringt, sobald es seine Flote ergreift. Der Kleine zeigte sich hier im Theater, wo er, von seinem Vater auf dem Piano begleitet, am 23. Juni einige Tulou'sche Compositionen vortrug. Bei einer für seine zarte Jugend bewundernswürdigen mechanischen Fertigkeit und Geschicklichkeit in der Handhabung eines nicht ganz dankbaren Instrumentes offenbarte er jenen Geist, der es nur als Mittel behandelt, nur als Sprachwerkzeug für die Sinnenwelt; seine Töne quollen gleichsam aus der Seele, und wenn man die Augen schloss vor der winzigen körperlichen Erscheinung, so konnte man glauben, alle diese lebenaufregenden, auf- und abrauschenden, jubelnden und klagenden Laute kämen aus einer Brust voll Jünglingsliebe und Jünglingshoffnung. Daher war auch der Eindruck auf die Zuhörer ganz anderer Art, als bei gewöhnlicher mechanischer Kunstfertigkeit, der Knabe entzückte, unaufhörlich begleitete ihn der Beifall unseres sonst so ruhigen Publikums.

Die Methode, welche sein Vater bei dem Unterrichte anwendet, muss vorzüglich sein, das werden Sachverständige zugestehen, sobald sie den Knaben hören. Ein älterer Bruder desselben ist, soviel ich weiss, als Flotist in der Hofkapelle zu Dresden angestellt und wird mit Auszeichnung genannt.

Ich gebe dieser flüchtigen Notiz meinen Namen, damit man dabei nicht an Eigen-Interesse denke.

Panse.

Recensionen.

H. T. Petschke, 3 Sammlungen Gesänge für Männerchor.

Gegenwärtig, wo sich der Composition des vierstimmigen Männergesanges so ausserordentlich viele und verschiedenartige Kräfte zuwenden, ist es Aufgabe der Kritik, denjenigen Erscheinungen eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, die, obwohl werthvoll und bedeutend, sich dennoch leicht in der grossen Masse verlieren. Wir geben zu, dass viel Gutes in diesem Genre geleistet wird; aber wenn wir die wahren Freunde der Musik auf's Gewissen fragen, werden sie uns zugestehen müssen, dass die Zahl des Mittelmässigen jene weit überbietet, der grossen Masse derjenigen Fabrikarbeit zu geschweigen, an deren Existenz sich keineswegs ein Gewinn, geschweige ein Fortschritt für die Kunst und den Kunstgeschmack knüpfen lässt.

Vorliegende Compositionen beanspruchen nicht allein wegen ihrer technisch tüchtigen Behandlung eine besondere Beachtung, sondern und hauptsächlich auch wegen des in ihnen offenbarten Geistes eines eigenthümlichen und edleren Strebens; ein Vorzug, den wir nicht selten an sehr geachteten Componisten vermissen, welche vielleicht die irrige Meinung hegen, diese Gattung der Composition könne sich mit den Brosamen begnügen, die von der reichbesetzten Tafel ihres Talentes fallen. Wenn wir nicht irren, so ist das schon früher bei Breitkopf und Härtel erschienene erste Heft der Gesänge für Männerchor (Op. 10) in diesen Blättern besprochen worden; wo nicht, so bedarf es dessen nicht, da sämmtliche darin enthaltenen Gesänge hinlänglich bekannt geworden zu sein scheinen; zumal da Nr. 1 Ständchen, Nr. 2 Bundeslied, Nr. 3 Jagerslust und Nr. 4 Grablied in verschiedenen Sammlungen, als z. B. im musikal. Hausschatz,

Orpheus etc. mit Genehmigung der Verleger wiederholt erschienen sind.

Die zweite, in Leipzig bei Fr. Kistner erschienene Sammlung (Op. 11, Pr. 1 Thlr. 25 Ngr.) zeichnet sich durch Wahl und Auffassung der Texte ebenso wie durch feine, geschmack- und ausdrucksvolle musikal. Ausführung aus. Die schöne Verflechtung der Soli mit dem Tutti gibt dem Waldlied Nr. 1 zu seiner Frische eine besondere Zartheit, namentlich die geschickte Verwendung einer ersten Tenorsolostimme zu dem pp des Chores. Mit wahrhaft poetischer Weihe gibt die Musik das schöne Gedicht von *Eichendorff* Nr. 2 die Studenten wieder. Charakteristisch spiegelt es idealisirt den frischen Jugendgeist des Studentenlebens in einem kleinen, aber ausdrucksvollen Bilde zurück, und wir meinen, es müsse lebhafte Sympathieen finden. Nr. 3, Gratgesang, offenhart namentlich in seiner wirksamen Wendung aus dem D moll nach dem D dur zum Schlusse eine Tiefe der Empfindung, welche zu der beabsichtigten musikal. Wirkung nicht äusserer Effectmittel bedarf, sondern in ihrer Unmittelbarkeit den Weg zum Herzen findet. In dem 4. Gesange (Bacchanale von Uhland) tritt uns ein kecker, übersprudelnder Humor bei eben so geschickter als origineller Behandlung entgegen, und das kräftige Reiterlied von *Herwegh* mit seiner wild-düsteren Färbung, so wie das gar muntere Reiterlied von *Hebel*, welches als das 6. den Schluss der Sammlung bildet, zeichnen sich bei den schon im Allgemeinen erwähnten Vorzügen durch strenge Charakterisirung aus.

Die dritte, bei Breitkopf und Härtel erschienene Sammlung (Op. 12, Pr. 1 Thlr.) beginnt in Nr. 1 (Abschied vom Walde von *Eichendorff*) mit einem Liede, das, wenn es auch nicht die durch den Text geforderte schlichte Einfachheit in mehr volksliedersartiger Behandlung entschieden bietet, doch bei Kraft und Würde des Vortrags seine Wirkung nicht verfehlen kann. Während aus Nr. 2, Rheinweinlied von *Herwegh*, Feuer und Geist sprudelt und Nr. 3, Reiselied von *Eichendorff*, uns mit seiner lebendigen Frische hinreisst, breitet das Abendlied Nr. 4 von *Crisalin* mit seinen sanft getragenen Tönen einen stillen Frieden über unser Herz. Der schon oft und nicht selten sehr gut componirte Text zu Nr. 5, Frühlingsglaube von *Uhland*, bot in dieser Rücksicht dem Componisten eine grössere Schwierigkeit, doch hat dieselbe die Kraft seines Talentes und seine Gewandtheit sehr glücklich überwunden. Er hat eines jener Lieder gesungen, die, je öfter wir sie hören, uns desto lieber werden, ein Lied, das, weil es vom Herzen kommt, auch wieder zum Herzen geht. Das sehr ausdrucksvolle und charakteristische Lied Nr. 6, der Schnitter Tod, (altes Kirchenlied) bildet einen würdigen Schluss. Mochten an der trefflichen Sammlung sich alle die erfreuen, die es ernst mit der schönen Kunst meinen und dem wahrhaft Guten breitere Wege zu bahnen streben als dem Mittelmässigen, das ohnedies immer auf der grossen Heerstrasse wandelt.

J. B.

M. Nagiller.

Dieser Tonsetzer, dessen auch die Allgemeine Musikalische Zeitung mehrfach Erwähnung gethan, ist jetzt in Leipzig angekommen, und wird sich einige Wochen hier aufhalten, um mit dasigen Musikverlegern in Verbindung zu treten.

Nagiller ist ein geborener Tiroler und Zögling des Wiener Conservatoriums der Musik, von dem er 1840 den ersten Preis in der Composition erhielt. Seit mehreren Jahren lebt er in Paris, wo er mit einem anderen, jetzt in Berlin lebenden deutschen Musiker unter dem Namen „Mozartverein" eine Gesellschaft junger Musiker und Musikliebhaber stiftete, die es sich zur Aufgabe machten, klassische deutsche Tonwerke dort zur Aufführung zu bringen. Am 15. März 1846 gab er an der Spitze von 60 Mitgliedern des Vereins das erste öffentliche instrumental- und Vokalconcert, worin er grösstentheils eigene Compositionen (eine Symphonie, eine Ouverture, Lieder und Chöre) vorführte. Im Mai vorigen Jahres veranstaltete er in Köln mehrere Concerte, worin seine Tondichtungen ebenso beifallig aufgenommen wurden, wie später, im Oktober, zu Berlin. Auch in Potsdamm machte er das Publikum mit seinen Werken bekannt, und fand hier denselben Beifall. Neuerlich hat er, im März 1847, wiederum in Berlin einige Concerte gegeben, und auch diesmal erntete er dieselbe Anerkennung. Namentlich wurde seine Symphonie (*Nr. 1*, C moll, im Jahre 1844 componirt) in mehreren öffentlichen Blättern gerühmt für ein Meisterwerk erklärt, das durch Reichthum der Erfindung, Tüchtigkeit der Harmonisirung, vortrefflicher Instrumentation und gediegene solide Arbeit einen sehr bedeutenden Platz einnehme. Nicht minder sprach seine zweite Symphonie, in Es, componirt im Jahre 1846, an. Ueberhaupt scheint das Talent *Nagiller's* sich mehr zur Instrumentalcomposition hinzuneigen, obwohl auch seine Gesangsachen sehr Bemerkenswerthes darbieten. *Nagiller* ist — darüber sind alle Urtheile einig — trotz seines Aufenthaltes in Frankreich ein Deutscher geblieben, und hat sich namentlich *Mozart* zum Vorbilde gewählt, ohne deshalb in sklavische Nachahmung des grossen Tonfürsten zu verfallen. Auch als Dirigent ist er sehr tüchtig, und so ist denn die musikalische Welt mit Recht auf diesen jungen, vielversprechenden Componisten aufmerksam zu machen.

Wir bemerken noch, dass sich mehrere deutsche Meister sehr beifallig über *Nagiller* ausgesprochen haben. So namentlich *Hungenhagen* in Berlin und *Guhr* in Frankfurt am Main, welcher Letzterer in einer Erklärung vom 29. Juni 1846 sich über die oben erwähnte erste Symphonie *Nagiller's* dahin ausspricht, dass dieses Werk neben den hohen Meisterwerken, die wir in diesem Zweige der musikalischen Literatur besitzen, ehrenvoll genannt werden könne.

Feuilleton.

Der unlängst verstorbene Organist an der St. Michaels-Hofkirche zu München, *Kaspar Ett*, war am 5. Januar 1788 zu Ersing am Ammersee geboren, wurde wegen seines frühzeitig sich kundgebenden musikalischen Talentes in der Abtei Andechs als Chorknabe aufgenommen, wo er bereits zu componiren anfing, ohne irgend einen Unterricht in Harmonie etc. genossen zu haben, trat dann in das Seminar zu München, und studirte unter Prof. *Schlett* die Orgel, unter *Joseph Grätz* den Contrapunkt. Durch Zufall gerieth er über einige alte Musik-Manuscripte von grossen Meistern der vergangenen Jahrhunderte, und begann sie zu entziffern, was er später fortsetzte und was ihm zur Quelle hoher Genüsse wurde. — Nachdem er aus dem Seminar getreten, nährte er sich kümmerlich durch Unterrichtgeben. Als bei *Fugler* nach München kam, schloss er sich demselben mit Begeisterung an, erfasste dessen System, bildete es weiter aus und gab nach demselben Unterricht. — 1816 wurde er Organist an der St. Michaels-Hofkirche, eine Stelle, die ihm 200 Fl. jährliche Besoldung und 100 Fl. jährliche Gratification wegen seiner vielen Kirchencompositionen eintrug. 31 Jahre lang hat er diese Stelle verwaltet, und mehrmals den Ruf zu anderen abgelehnt, weil er in jener mehr für die Tonkunst wirken zu können glaubte. — Bald nach seinem Antritte führte er seinen, in Gemeinschaft mit seinem Freunde, dem nachherigen Hofkapellen *J. B. Schmid*, lange gehegten und vorbereiteten Plan aus und bildete einen Sängerchor, mit dem er fortan die besten Werke alter Meister aufführte. Allegri's Miserere machte den ersten öffentlichen Anfang. Diese Aufführungen fanden die gebührende Anerkennung und *Ett's* Name wurde im In- und Auslande ehrenvoll genannt. Was sandte ihm alle Meisterwerke, die er überarbeitete und zu Gehör brachte. Er selbst hat gegen 100 Kirchenstücke componirt, worunter wir besonders drei achtstimmige Messen in *F* dur 1821, 1822, 1847 componirt) eine dergleichen in *A* dur (1828), mehrere Miserere, ein Stabat mater, namentlich auch eine grosse, neuestens componirte Composition unter dem Titel „neun Chöre der Engel" bemerken.

Ett starb am 16. Mai 1847, sein Nachfolger im Amte ist einer seiner Schüler, Herr *Wasserburger*.

Die Allgemeine Musikalische Zeitung hat über ihn und sein Wirken öfters berichtet. Man sehe den Jahrgang 1824, S. 470; 1827, 653; 1828, 92; 1830, 342; 1832, 399, 668; 1834, 76 fgg., 546, 697. — Im Jahrgange 1834 befindet sich die zweite Musikbeilage ein hieher Respondorium von ihm. Im Jahrgange 1830, S. 592 ist ein Lied von ihm „An die Hellenen", gedichtet von König Ludwig von Baiern, recensirt.

Dem Vertrage zwischen Preussen und Grossbritannien wegen gegenseitigen Schutzes der Autorenrechte gegen Nachdruck ein, vom 13. Mai 1846 sind nun auch die thüringischen Herzog- und Zollvereins bildenden Staaten beigetreten. Es sind die grossherzoglich und herzoglich sächsischen Länder, die Fürstenthümer Schwarzburg-Rudolstadt und Schwarzburg-Sondershausen, Reuss-Greiz, Schleiz-Lobenstein. Mit dem 15. Juli tritt der Vertrag in Kraft, die nöthige Eintragung der Bücher und Ablieferung eines Exemplares davon erfolgt in Berlin. — Es sind nun diesem Vertrage bis jetzt beigetreten: Sachsen, Hannover, Braunschweig, die oben aufgezählten thüringischen Staaten. (Vergl. die Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 669, 1847, S. 204, 296.)

Das grosse Sängerfest in Lübeck ist am 26. bis 29. Juni in schöner Weise gefeiert worden. Eine Menge Gäste hatten sich eingefunden, die meisten aus Norddeutschland, obwohl auch Süddeutschland vertreten war. *Schneider*, *Marschner* und *Lachner* dirigirten. Besonders gesangreich war die Fahrt nach Travemünde am 29. Juni, woran gegen 900 Personen Theil nahmen. — Das nächste Sängerfest, im Jahre 1848, wird in Kiel gefeiert.

Berlioz hat vom König von Preussen den rothen Adlerorden dritter Klasse erhalten.

Von dem Berliner Kondermusikus *Dam* ist neulich ein grosses Oratorium: „Das Halleluja der Schöpfung" mit entschiedenem Beifall aufgeführt worden. Das Werk erscheint im Stich, und der König von Preussen hat die Widmung desselben angenommen.

In Kassel ist eine neue grosse heroisch-historische Oper: „Attila", in drei Aufzügen, Buch von *Jakob Hoffmeister*, Musik von *Hugo Stähle*, mit vielem Beifall aufgeführt worden.

Vom 1. Juli dieses Jahres an ist die Redaktion der von Dr. *August Schmidt* gegründeten „Wiener Musikzeitung" auf Herrn *Ferd. Luib* übergegangen.

Kapellmeister *Binder*, bisher am Josephstädter Theater zu Wien, ist in gleicher Eigenschaft am Theater zu Pressburg angestellt worden.

In Eisenberg starb am 27. Juni der Stadtmusikus *Sachse*, 60 Jahr alt.

Der Violinvirtuose *Leonard* ist von einer Kunstreise durch Schweden und Dänemark, wo er überall den grössten Beifall geerntet, nach Hamburg zurückgekehrt.

Das grosse Sängerfest des deutsch-vlämischen Sängerbundes ist zu Gent am 27. und 28. Juni gefeiert worden. Bei dem ersten Concerte, das im Justizpalaste gegeben wurde, wirkten laut Programme 628 deutsche, 241 belgische Sänger, 104 Instrumentisten mit, das Programm zeigte 12 Stücke, die jedoch theilweise nicht den gewünschten Erfolg hatten. Die deutschen Sänger trugen auch diesmal wieder den Sieg davon. Gelungener war das zweite Concert am 28., das nach dem Programm 1700 Sänger vereinigte. Während des Concertes trat *Spohr*, von Brüssel kommend, ein und wurde mit allgemeinem Jubel begrüsst. In diesem Concerte wurde u. A. ein gelungenes Soor Simone Babylonie von einem 18 Jahr alten Genter Componisten, *F. Aug. Gevaerts*, ausgeführt. Die Leitung der verschiedenen Musikaufsätze war in den Händen der Herren *Beaufaig*, *C. L. Fischer*, *Leibl*, *Mengel*, *Weber*. — Unter Allen zeichnete sich die Bonner Concordia und der Kölner Männergesangverein am Meisten aus. — Die Stadt hat eine Medaille schlagen lassen und an alle Theilnehmer des Festes vertheilt. — Auf der Rückreise wurden den deutschen Sängern zu Ehren in mehreren belgischen Städten Festlichkeiten veranstaltet.

Zu dem Regensburger Sängerfeste werden grosse Anstalten getroffen; 62 Vereine, mit mehr als 1200 Sängern nehmen daran Theil. Der entfernteste Punkt, von wo her Sänger angesagt sind, ist Magdeburg. Eine grosse Sängerhalle wird gebaut und eine schöne Medaille geprägt; der Avers der letzteren zeigt vier Sänger an einen Schild gelehnt, mit der Jahreszahl 1847, der Revers den von Kirchenlauh angefertigten Wahlspruch des Regensburger Liederkranzes: „Im Takte fest, im Tone rein soll unser Thun und Singen sein".

Wie verlautet, wird der Tenorist *Wiedemann* vom Herbste an wieder als erster Tenor des Leipziger Stadttheaters eintreten.

Der früher in Leipzig, später in Detmold engagirt gewesene Tenorist *Schmidt* hat seine Stelle als Opernregisseur in Dresden nunmehr angetreten. Zugleich trat er als Sänger in *Adam's* Brauer von Preston auf.

Mendelssohn-Bartholdy durchreist jetzt die Schweiz und findet überall eine freudige Aufnahme.

In München (Kommission der literarisch-artistischen Anstalt) ist so eben ein Buch erschienen unter dem Titel: „*P. Peter Singer's* Metaphysische Blicke in die Tonwelt, nebst einem dadurch veranlassten neuen System der Tonwissenschaft. Herausgegeben von *Georg Philippe*". Der Verfasser, der *P. Peter Singer*, ist ein Franziskanermönch in Salzburg, der Erfinder des neuen Instrumentes Panharmonikon, welcher das Manuskript der Schrift

dem Herausgeber schenkte. Der erste Abschnitt des Buches ist überschrieben: „Ueber die in der Tonwelt liegende Analogie mit der Gottheit und der ganzen erschaffenen Athheit.“ — Wir kommen vielleicht später auf das Büchlein zurück.

Der bisherige Intendant des Weimarischen Hoftheaters, Oberhofmarschall Freiherr von *Spiegel*, hat diese von ihm neunzehn Jahre lang verwaltete Stelle niedergelegt; sein Nachfolger ist der Kammerherr von *Ziegesar*.

Ein grosser Theil des Meinzer Theaterorchesters hat nach dem Schlusse des dortigen Theaters eine Kunstreise durch Holland unternommen und in mehreren Städten mit vielem Beifall Concerte gegeben.

Die hannoversche Regierung hat zum Zwecke des neuen Theaterbaues in Hannover eine Anleihe von 250,000 Thalern gemacht.

Bei der grossen Oper zu Paris hat Herr *Léon Pillet* sein Privilegium für (wie man sagt) 400,000 Francs an die Herren *Duponchel* u. *Roqueplan* abgetreten, die auch bereits am 30. Juni als die neuen Direktoren eingeführt worden sind.

Wie die Signale melden, ist ein Enkel *Joseph Weigl's* als Kapellmeister am *Josephstädter* Theater in Wien angestellt.

Hofkapellmeister *Franz Glaser* zu Kopenhagen hat den Dannebrogorden — Musikdirektor *Cauthal* in Hamburg vom Könige von Dänemark für einige deutschen gewidmete Armeemärsche eine goldene Dose erhalten.

Vezque von Püttlingen, der als *J. Haydn* bekannte Wiener Musikdilettant und Operncomponist, ist zum wirklichen Hofrath in der geheimen Hof- und Staatskanzlei und zum geheimen Staatsofficial ernannt worden.

Am 16. und 17. August wird in Freiberg ein grosses Männergesangfest gefeiert. Am ersten Tage wird ein grosses Kirchenconcert im erleuchteten Dome Statt finden, am andern Tage auf der Esplanade das weltliche Concert, wobei die theilnehmenden Vereine theils einzeln, theils in ihrer Gesammtheit auftreten.

Am 1. August wird das dritte Sängerfest des Lahnbundes zu Weilburg im Nassauischen gefeiert. Es sind bereits über 200 Sänger dazu angemeldet.

Am 11. Juli fand zu Neustadt-Eberswalde ein sehr interessantes grosses Volksgesangfest Statt, zu dem sich zwölf Handwerker-Singervereine aus der Umgegend zusammengefunden hatten, und zwar sieben aus Berlin, je einer aus Luckenwalde, Oderberg, Freienwalde, Neustadt, Prenzlau. Es waren wohl 1500 Sänger, und die Leitung befand sich in den Händen des Musiklehrers *Hücke* aus Berlin, der die Anregung zu dem ganzen Feste gegeben hatte. Zum Schlusse fand ein Wett- und Preissingen zwischen den zwölf Chören Statt, wobei der Preis, in einem Kranze bestehend, dem grossen Handwerkerverein aus Berlin zuerkannt wurde. Wohl über 10,000 Fremde wohnten dem Feste bei, und über die treffliche Haltung der Handwerker wie über ihre gelungene Aufführung der Gesänge war nur eine Stimme.

In Potsdamm hat ein Vaudeville: „Die Kunst, geliebt zu werden“, mit hübscher Musik von dem bekannten Liedercomponisten *Gumbert* in Berlin, vielen Beifall gefunden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In **A. Wagner's** Musikalienhandlung **(Fr. Müller)** in Stuttgart ist so eben erschienen:

Köcken, Fr., Rondeau p. Pfte. Apres 2 themes de l'opéra „Le Prétendant“. 9 Ngr.

Lindpaintner, P. v., Der Schreiner, Gedicht von Feder Löwe, für eine Singstimme mit Pfte. 5 Ngr.

Künftig wird erscheinen:

Köcken, Fr., „Wenn sich zwei Herzen scheiden“, Gedicht von E. Geibel, für eine Singstimme mit Pfte.

Neue, hier und auswärts mit **grossem** Beifall aufgenommene Tänze des

k. k. österreich. Kapellmeisters

JOH. GUNG'L.

Gruss an Petersburg, Walzer f. Piano. 15 Sgr.

6 Polkas, gewidmet der Grossfürstin Maria Nicolajewna, für Piano 20 Sgr., einzeln: Die Unwiderstehliche, Rabupolka, Garde-Husaren und Garde a Cheval-Polka, Polka-Mazurka a 5 Sgr.

Freundschafts-Quadrille, gewidmet der Grossfürstin Maria Alexandra, f. Piano 12½ Sgr.

Petersburger Hofballquadrille, f. Piano 12½ Sgr.

Mazurka in C. 5 Sgr. **Obige f. Orchester** a 1 Thlr.

Joh. Gung'ls allgemein beliebte 2 Walzer: Ein Sträusschen und Mädchenträume, Vorwärts-Marsch, Protespolka, Catharinen- und Pariserpolka, Faschingsstreiche-Galopp sind für Piano in **neuer** Auflage, auch bereits früher für Orchester, für Piano zu 4 Händen, für Piano und Violine erschienen.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

An alle Buch- und Musikhandlungen ist expedirt:

Schuberth's Omnibus für Piano 13s Heft

(enthält: Lindpaintner's Fahnenwacht, arrang.; Fecher Sonatine in 3 Sätzen, vierhändig; Cauthal Friedr. d. Grosse, Parademarsch. Hierzu gratis ein Beiwagen, mit Bertini Etuden, 9tes Heft.

Schuberth's Omnibus für Gesang 7tes Heft

(enthält: Hetsch, Lied eines Verliebten; Borrus, Du bist eine Blume; Flugel, 3 Lieder: Die Schnitterin, Liebestreue, Sag' was diese Thränen; G. Nicolai, Frohsinn).

Hierzu gratis ein Beiwagen mit: Kreutzer, Lehrmeister im Gesange 1s Heft.

Subscribenten auf jeden Omnibus werden fortwährend a 5 Sgr. das Heft angenommen.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Juli. **Nr. 29.** 1847.

Inhalt: Ueber die Form der Symphonie-Cantate etc. — *Nachrichten.* Musikzustände in Riga. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber die Form der Symphonie-Cantate.

Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie,

von

A. B. Marx.

Aus dem Gewoge der Menschengesichter, die freundlich oder ernst, gesammelter oder zerstreuter vorübertreiben im Strome des Lebens, tritt von Zeit zu Zeit ein Antlitz hervor, das unser Auge eigenthümlich trifft, zuerst vielleicht unerfreulich und verletzend; dennoch müssen wir nach ihm zurückschauen, es taucht immer wieder auf in der Seele, zuletzt verstehen wir es und haben dann Frieden und Genugthuung. Tausende jener freundlichen lieblich-beliebten Gesichter sind unterdess vorübergestrudelt und vergessen.

Gleiches ereignet sich bisweilen in der Welt der Kunstwerke. Mitten aus dem ergötzlichen Gewimmel tritt plötzlich eine sonderbare Gestalt hervor, die uns mit versteinernder Gorgonenschönheit (oder Hässlichkeit, — Beides ist oft Eins) trifft, fesselt, gar nicht wieder loslassen will zum beliebten Tanzchen unserer Mittelmässigkeiten. Wir möchten nicht gestört sein in dem, was so traulich uns unterhielt, so bequem sich unserm gewohnten Empfinden anschmiegte, uns schmeichelte mit Allem was uns lieb und eingenaturt ist, so gefällig unserer Verständniss entgegenkam. Aber Wollende und Nichtwollende, — wir müssen stutzen bei dem Antritt jener Gestalten, stillstehen und uns besinnen. Dann steigt wohl in Allen die Ahnung auf, dass hier ein Ereigniss in das Leben getreten, dass ein Fortschritt geschehen im Leben der Kunst selber oder im Bewusstsein über sie, jenachdem jene Gestalt eine wahrhaft aus dem Kunstgeist geborene oder eine untergeschobene war. Ist uns nun die Kunst nichts als eine Unterhaltung mit vorübergaukelnden Bildern und Formen, ein Hinträumen und Schweigen in süssgewohnten Empfindungen und Vorstellungen, dann kann eine solche Gestalt unheimlich störend wie Banquo's Geist in unser lustig Gelag treten; denn dergleichen lässt sich nicht so ohne Weiteres mitnehmen und geniessen, erst muss man sein Dasein ertragen lernen, dann mitleben und begreifen. Für Andere, deren Geist erschlossen ist und geweiht der Idee, bieten jene Erscheinungen neue Gewähr für das Wahrhaftige und Ewiglebendige in der Kunst; sie begreifen abermals und tiefer jenes gleich den Göttern Griechenlands aus der Ursache geborene Wesen, das wie Proteus uralt fortliebend und stets neugeboren in neuen Gestaltungen hervortritt, jenes tausendjährige Räthsel, das wir Kunst nennen. Ihnen sind solche Erscheinungen Urphänomene im Leben der Kunst, in denen sich dasselbe am Reinsten und Kenntlichsten enthüllt, aus denen nach allen Seiten hin Licht strahlt für Alle, welche schauen, sich finden, sich fördern mögen.

Ein solches Werk ist *Beethoven's neunte Symphonie.* Sie kündigt sich sofort als ein solches an durch das Auffallende, das sich ihrer Erscheinung aufgeprägt und angehängt hat.

1. *Das äussere Geschick der neunten Symphonie.*

Auffallend ist zunächst schon das äussere Schicksal des Werkes. Man erinnere sich, dass es in die Oeffentlichkeit trat, als Ruhm und Beliebtheit des Meisters die höchste Stufe erreicht hatten, als man seine übrigen Symphonieen in den mannigfaltigsten Arrangements spielte, überall und unablässig in den Concerten aufführte, in allen Formen pries und erörterte. Und was hat diese Vorbereitung für die neunte Symphonie vermocht? Noch jetzt, zwanzig Jahre nach ihrem Erscheinen, lassen sich ihre Aufführungen bequem zählen. Forscht man aber gar nach ihrem Eindrucke, nach der Auffassung und Verständniss, ohne sich durch die wohlfeilen Phrasen von „hohem Meister" und „tiefer Wirkung" u. s. w. täuschen zu lassen, hinter denen sich oft nur Befremden und Theilnahmlosigkeit verstecken, so kann nicht zweifelhaft bleiben, wie fern das Werk noch immer dem Volk und der Mehrzahl der Künstler steht. Man hört Einzelnes preisen, Anderes bezweifeln oder bekritteln, etwa die Symphonie bewundern und die Kantate verwerfen (ist doch schon einigemal jene ohne diese aufgeführt worden! — ein Drama mit Hinweglassung des fünften Akts), aber das Ganze als Ganzes lässt man gern ausser Frage. Das musste so sein und ist das erste Wahrzeichen des Werks. Es ist einer der verbreitetsten und doch handgreiflichsten und schädlichsten Irrthümer: dass das Kunstwerk sogleich allgemein verständlich sein und popular werden müsse, und dass dieses schnelle Durchdringen ein Beweis seiner Gediegenheit sei. Eher

das Entgegengesetzte ist zu behaupten. Verständlich kann uns nur das sein, was unserem Vorstellungen und Kenntnissen nahe steht; je ferner, desto mehr muss geschehen, um dem Fernstehenden nahe zu kommen. Allgemeinverständlich und leichtfasslich ist nur das, was dem eben jetzt allgemeinen Gefühls- und Gesichtskreis angehörig oder nahe ist. Das tiefere und im Grund allein bedeutende und entscheidende Kunstwerk ist nun aber ein solches, in dem eine neue Idee, eine neue Sphäre des Lebens erschlossen wird, das also über den bisherigen Gesichtskreis hinausliegt und einstweilen nur von den Wenigen gefasst werden kann, denen zuerst vergönnt ist, sich der neuen Idee anzueignen. Dies ist so wahr und so nothwendig, dass man stets die je tieferen Schöpfungen der Kunst um so viel später in das Leben der Nation eingehen sieht. Von *Beethoven* selber sind die leichteren Werke, in denen er sich noch dem mozartschen Standpunkt anlehnte (z. B. seine erste, zweite, vierte Symphonie, seine Sonate pathetique u. s. w.) schneller populär geworden als seine tieferen Werke, die C moll, A dur Sonate (Op. 111, 101) und andere; *Bach's* matthäische Passion hat ein Jahrhundert gebraucht, ehe sie Zugang finden konnte, und wird nie die Popularität der graun'schen erlangen; *Mozart's* Opern sind weder so schnell noch so ausgebreitet zur Geltung gekommen, als *Rossini's* und *Auber's*; *Gluck's* tiefere Idee ist noch bis heute nur Einzelnen erschlossen, er ist noch bis heut ein fremder Gast im Vaterland — und wird es bleiben.

Man konnte die Seltenheit der Aufführungen der neunten Symphonie der Schwierigkeit beimessen, die ihr allerdings vor den meisten Werken eigen ist. Allein eben in dieser Schwierigkeit gibt sich vielmehr ein zweites Wahrzeichen für den Standpunkt des Werkes kund. Schwierigkeiten der Ausführung sind diejenigen Wendungen, die wir noch nicht durchgeübt haben, weil sie uns noch nicht (oder selten) vorgekommen sind. Sie treten hervor, wenn entweder der Künstler aus technischer Unkunde zu ungehörigen Mitteln greift, oder wenn er durch die Neuheit seiner Idee zu neuen Mitteln oder Verwendungsweisen zu schreiten genöthigt ist, oder endlich, wenn er sie absichtlich zur Darlegung der Virtuosität des Ausübenden sucht. Der letztere Fall bleibt hier ausser Frage. Der erste kann in Bezug auf *Beethoven* ebenfalls nicht angenommen werden; es würde leicht zu beweisen sein (wenn es sich solchem Meister gegenüber ziemte), dass er keine Note hätte leichter setzen können ohne Verletzung des wesentlichen Inhaltes. Selbst da, wo er gegen die Natur eines Organs handelt, — wie in der Symphonie und in seiner letzten Messe unleugbar gegen die der Singstimme, — ist es nur die ihm innewohnende Idee, die ihn dazu treibt; man wird dem Meister wohl zutrauen, dass er den Umfang der Singstimmen, die Schwierigkeit langen Hochsingens u. s. w. äusserlich gekannt. Es war also die Neuheit der Idee, die ihm zu neuen Wendungen und Verwendungen der Mittel Anlass gab; und seine Künstlertreue*) war es, die ihn nöthigte, vor den Schwierigkeiten nicht zurückzuweichen, von der Fülle und Tiefe seiner Wahrheit nicht der Bequemlichkeit und allgemeinen Zugänglichkeit zu opfern. Leider fehlt aber gerade unserer Zeit für jetzt die Tapferkeit solchen durch Neuheit und Tiefe der Idee hervorgerufenen Schwierigkeiten gegenüber, während sie den virtuosischen Schwierigkeiten, der Mode und der Eitelkeit auf Triumphe der Technik zu frohnen, unerschöpfliche Geduld und Hingebung und massloser Zeitopfer und Selbstqualen darbringt. Wäre es nun dieser Zeit möglich gewesen, die Idee der neunten Symphonie tiefer, durchdringender, allgemeiner zu fassen, so hätte man auch allgemeiner und energischer den Reiz empfunden, die Schwierigkeiten der Ausführung zu bewältigen; ja, dieselben würden mit der tieferen Verständniss zum Theil gleich wegfallen. Auch hier steht die neunte Symphonie nicht allein. *Haydn's* und *Mozart's* Werke wurden schwer gefunden, bis man sie endlich verstand; *Beethoven* ist schon in den ersten Werken schwerer als seine Vorgänger, in den späteren um so viel schwerer, als in jenen, um wie viel er zu tieferen Offenbarungen gelangt. Die wohlfeile Kunst, leicht und populär zu schreiben, indem man sich den schon bequem gewordenen — und ausgelebten Formen unterordnet, diese gemeine Klugheit des Anbequemens auf Kosten der Wahrheit hat er stets verschmäht.

Das dritte Zeichen für den Standpunkt des Werkes — und hierin treten wir zu diesem selber und zu dem eigentlichen Gegenstand unserer Erörterung — ist die Neuheit seiner Form.

II. *Die Form der Symphonie-Cantate.*

Die Form eines Kunstwerks ist nichts Anderes, als die Aeusserung, das Aeusserlichwerden, Gestaltwerden seines Inhalts. Sie ist nichts weniger als etwas Zufälliges, das der Künstler eigenwillig, etwa nach eigener Laune oder fremdem Muster und Plan ergreifen und beliebig zu diesem oder jenem Inhalte verwenden könnte; sondern sie wird in jedem wahrhaften Kunstwerke durch die Idee, den Inhalt desselben bedingt, oder vielmehr gezeugt und geschaffen. Dies verhält sich selbst in all' den Fällen so, wo der Künstler einer bereits vorhandenen Form zugeführt wird; es kann das mit Recht nur dann und nur so weit geschehen, als seine Idee mit dem Inhalte der vorhandenen Form zusammenfällt. Daher wird auch der wahre Künstler von einer auf ihn überkommenen Form nicht gefesselt, sondern geht mit innerer Nothwendigkeit von ihr ab und über sie hinaus, sobald und so weit seine Idee Neues und Eigenthümliches hinzubringt. *Mozart* hat nach dem Vorgange *Haydn's*, *Beethoven* nach *Mozart's* Symphonieen geschrieben, jeder hat die Form des Vorgängers auf- und angenommen — und verändert nach innerem Gesetze. Ja, derselbe Componist, z. B. *Seb. Bach* in seinen Fugen und *Beethoven* in seinen Sonaten, sie haben niemals dieselbe Form vollständig wiederholt, obgleich — oder vielmehr weil beide eben in diesen Formen die höchste Durchbildung, das innigste Einleben vor allen anderen Meistern errungen hatten.

*) Einen merkwürdigen Beleg dazu aus einem anderen Werke bringt die Compositionslehre des Verfassers, Th. IV, S. 539 zur Sprache.

Die neunte Symphonie nun bringt bekanntlich eine ganz neue Gestalt*) zum Vorschein; ihr vierter Satz wird Kantate. Das Ganze ist also ein zweigestaltiges Gebilde, zur Hälfte reines Instrumentalwerk, zur anderen Hälfte Gesangstück. Diese Gestaltung musste schon ihrer ursprünglichen Neuheit wegen auffallen und zur Erwägung einladen. In neuester Zeit ist die Wiederholung derselben ein verdoppelter Anlass zu der Untersuchung: was von dieser Mischgestalt zu urtheilen und ferner zu erwarten sei. Sie kann — alle Namensautorität bei Seite gesetzt — durchaus verwerflich, sie kann die Eröffnung eines neuen Kunstgebiets sein; sie kann aber auch im einzelnen Falle durch innere Nothwendigkeit berechtigt und dabei einer allgemeinen Benutzung minder oder vielleicht gar nicht zugänglich sein. Der letztere Fall ist der seltenere, aber keineswegs unerhört. Die Form des Zirkelkanons — und gar eines mehrstimmigen Rezitativs in dieser kanonischen Gestalt ist in *Seb. Bach's* A dur-Messe von innerer Nothwendigkeit gegeben**) und sonst nirgends in solcher Nothwendigkeit hervorgetreten.

Im Allgemeinen nun erscheint die Form der Symphonie-Cantate als eine nicht zu rechtfertigende Gestaltung; und es ist keineswegs Zufall oder Versäumniss, dass sie bis zur neunten Symphonie noch nicht hervorgetreten. Der Grund liegt vielmehr in dem Wesen der Instrumental- und Vokalmusik selber und ihrem Verhältnisse zu einander.

So Vieles und Tiefes auch die Instrumentalmusik auszusprechen vermag und so gewiss auch sie der Trägerin des Dichtergeistes im Menschen, doch ist ihr eine wesentlich andere Sphäre angewiesen als der Vokalmusik. Diese ist nicht blos dem geistigen Inhalte nach, sondern auch durch das ihr dienende Organ der Menschenstimme die dem Menschen eigenste Musik; sie erschallt aus dem lebenden Organismus desselben und ist die unmittelbare Aeusserung, darum aber auch der unmittelbare und treffendste Ausdruck der Seelen- und Gemüthsregungen im Menschen; man darf und muss sie vorzugsweise die Menschenmusik nennen, die unmittelbare Offenbarung dessen, was aus der Menschenbrust sich musikalisch heraustönen und verkündigen will. Damit diese Aufgabe vollkommen gelöst werde, verbindet sie sich mit der Sprache und gewinnt in dieser treffendsten, aus gleichen Elementen, aber zu freieren Zwecken geschaffenen Aeusserungsweise des menschlichen Geistes eine Bestimmtheit und Schnellkraft, die der Musik für sich allein nicht eigen sein kann. Das Rein-Menschliche und zwar in höchster Bestimmtheit und im Vollgenuss — soweit beide der Musik eigen sein können — ist ausschliesslich die Aufgabe der Vokalmusik, diese nach ihrer eigentlichen Kunstbestimmung in Einheit mit dem Gesangtexte genommen. Wenn der künstlerisch bewegte Geist seinen eigensten Inhalt — sich selber in höchster Fülle und Bestimmtheit aussprechen will, findet er nur im Gesange das durchaus entsprechende Organ.

Die Instrumentalmusik unterscheidet sich schon bei dem ersten Hinblicke dadurch auf das Bedeutsamste von der Vokalmusik, dass sie des aufklärenden und bestimmenden Wortes entbehrt*), folglich nicht jene Gewissheit, jenes schnellkräftige Treffen auf das gesetzte Ziel zu eigen haben kann, das der Gesang dem Zutritte der Sprache dankt. Sie kann nicht reden, sondern nur anklingen, nicht ihren Gegenstand gleichsam beim Namen nennen und setzen, sondern nur umschreiben und umschweben; sie verwandelt sich (geistig genommen) in seine Atmosphäre und trägt nicht das Wort des Geistes, sondern die Schwingungen seines Ausdrucks in Anklängen, Stimmungen, Gleichnissen in die Seele des Hörers. Nach dieser Seite hin ist also ihre Wirkungskraft beschränkt und mehr oder weniger unsicher. Wenn der Sänger sein „Ich liebe dich, — ich hasse, — ich traure" singt, so wissen wir sogleich, was ihn erfüllt und was er uns sagen will; wir wissen es so sicher, dass wir selbst dem unvollkommenen Ausdrucke seiner Musik mit Ergänzungen aus unserem Inneren zu Hilfe kommen. Wie viel hat die Instrumentalmusik anzuklingen, anzudeuten, zu umschreiben und herzuleiten, ehe sie ihren Spruch uns vernehmlich und verständlich in die Seele gespielt! Dafür aber fallen ihr auf der anderen Seite nun auch alle die Lebensmomente zu, die dem kurzzugebundenen und festgeschlossenen Wort unerreichbar sind: jene schwebenden Stimmungen der Seele, die gleich dem Luftschweife des Kometen noch nicht zu festem Kern im Bewusstsein geworden, — jene Ahnungen eines Inhalts, der tief im Innersten des Menschengeistes ruht, — jene Stimmen, in denen die uns umgebende Natur ihre Sympathieen, ihre Verwandtschaft uns geheimnissvoll zuflustert. —

Wir haben nicht nöthig, tiefer in das Wesen beider Tonreiche einzublicken. Das schon genügt: dass der Instrumentalmusik das Wort mit seiner bestimmenden Kraft fehlt und dass sie von hier aus sich abtreunt von der Vokalmusik, um ihre besondere Aufgabe in anderer Richtung zu lösen. Die nächste Folge ist die: dass, wo Instrumentale und Gesang zu einander treten, der letztere das Bestimmende und darum Herrschende ist. Dies zeigt sich auf das Deutlichste im Verhältniss der Begleitung zum Gesange. Sei jene auch noch so reich und sinnvoll ausgebildet, doch dient sie nur diesem, ist dieser das Herrschende, die Hauptsache, selbst in den Momenten, wo er zerstreut, unterbrochen, gewissermassen zur Rede- oder Rezitativform zurückkehrt. Dasselbe zeigt sich auch bei den Vor- und Zwischensätzen (Ritornellen) des Orchesters in grösseren Gesangstücken; sie ordnen sich dem Gesange bei und unter und dieser wird als Hauptsache aufgefasst, selbst wenn jene eigenthümlichen Inhalt, Gegensätze gegen den Inhalt der Singstimme u. s. w. geben. Dasselbe endlich zeigt sich in den Ouverturen der Opern und Kantaten: Niemand kann sie als Hauptsächliches und Entscheidendes oder als ein um sein selbstwillen Dasiendes auffassen, sondern nur als Einleitung zur Hauptsache, als Vorbereitung auf das,

*) Der einzige nennenswerthe Vorgänger ist Beethoven's Fantasie mit Orchester und Chor.

**) Dieser Fall ist in Compositionslehre (Th. II. S. 429, 603 der zweiten Ausgabe) erortert.

*) Die nur äusserlich vor sich gehende Verknüpfung der Instrumentalmusik mit der Sprache im Melodram kommt hier nicht in Betracht.

was nun der Gesang bringen wird. Ein sprechendes Zeichen dafür ist, dass die Componisten stets trachten, ihren Ouverturen gedrängte Form zu geben; sie fühlen sich gedrungen, durch sie hindurch zur Hauptsache zu eilen. *Beethoven* hatte dies in seiner ersten Ouverture zu Fidelio (Leonore) nicht über sich gewinnen können, — und sah sich dann genöthigt, über sie hinaus zur Composition einer zweiten, dritten, vierten Ouverture (der aus E dur) zu gehen, die ihre Stelle bei der Oper behaupteten, obgleich sie weder an Tiefe noch Aneignung an den Inhalt der Oper den Vorzug vor den früheren verdient haben möchte.

Von hier aus dürfte sich die oben ausgesprochne Ansicht von der Form der Symphonie-Cantate im Allgemeinen gerechtfertigt zeigen. Die vorangehende Symphonie will und kann nicht blose Einleitung zu der nachfolgenden Cantate sein, sondern selbständige und wesentliche Partie des ganzen Kunstwerkes, eben so selbständig, wesentlich, gleichberechtigt, als die ersten Akte eines Drama's im Verhältnisse zu den folgenden. Dies zeigt sich unverkennbar in der Ausdehnung auf mehrere vollausgeführte Sätze; der Componist thut hierin dar, dass er den Inhalt seiner Instrumentalpartie so vollständig geltend machen will, als es ihm überhaupt gegeben ist und recht erscheint. Hätte die Instrumentalpartie blos einleiten, auf die Gesangpartie als auf die Hauptsache hinführen sollen, so würde es den Componisten von Anfang an zu dieser hingedrängt haben. Er würde dann gar nicht haben befriedigen wollen mit dem Instrumentale, sondern nur anregen; ja, wenn dieses auch einen eigenthümlichen Inhalt zu offenbaren hätte, so könnte derselbe wieder nur ein vorbereitender, also ein Nebenwerk zum Hauptwerke sein und müsste wieder vorübereilen zu diesem hin. So deutet *Gluck* zur Einleitung seiner tauridischen Iphigenie die Ruhe des Meers und darauf den Sturm an, der Orest und Pylades an das ungastliche Gestade wirft; aber mitten im zweiten Satze hebt der Gesang der Priesterinnen an. So malt *Haydn* vor der Schöpfung in wunderwürdigen Zügen das Chaos, aber nur um sogleich das erste Schöpfungswerk im strahlenden Gegensatze darüber emporleuchten zu lassen.

Wenn also die Symphonie nicht blose Einleitung zur Kantate, sondern gleichberechtigter Theil des Ganzen sein soll, so tritt wieder die Frage hervor: wie kann ein innerlich einiger, einheitsvoller Inhalt sich unter wesentlich verschiedene Kunstelemente vertheilen und damit in wesentlich geschiedene, ja heterogene Partieen auseinandertreten? — und wie kann ein Künster aus künstlerischem, das heisst einer Vernunftnothwendigkeit entspringendem Antriebe zu solcher Vertheilung oder Zusammenstellung geführt werden? Entweder ist die Idee, die sein Schaffen beseelt, ausschliesslich nur der einen Sphäre, nur dem Gesang oder nur dem Instrumentale, eigen und erreichbar. Dann ist ihre Uebertragung auf die andere eine Unwahrheit. Oder sie ist beiden erreichbar. Dann wird die Sphäre, die den Künstler zuerst anzog, ihm volles Genügen bieten, er wird mit der vollen Energie der Künstlerliebe sich in sie vertiefen, sich ganz ihr hingeben, seine Idee in ihr ausgestalten zum Leben, — denn nicht eher ist der Künstler befriedigt, nicht eher lässt das neue Wesen, das er im Herzen trug, ihn frei und in Ruhe. Dann aber fehlt jeder Antrieb, das schon Geschaffene und Vollendete noch einmal zu schaffen in einem neuen Stoffe. Der Künstler kann später noch einmal auf dieselbe Idee zurückgeführt werden und sie nun in anderem Stoffe ausbilden; aber das ist dann ein zweiter Zeugungs- oder Schöpfungsmoment und es entsteht dann ein neues und selbständiges Werk, nicht ein zweiter Theil zu jenem ersten Werk als erstem Theile. *Beethoven* hat bekanntlich Goethe's Gedicht „Meeresstille und glückliche Fahrt" als Cantate behandelt, *Mendelssohn*, der Beethovenschen Auffassung eng anschliessend, dieselbe Vorstellung in einer Ouverture festgehalten. Möglich wär' es gewesen, dass ein und derselbe Künstler beide Werke geschaffen hätte, einmal die Ouverture, ein andermal die Cantate. Allein künstlerisch unmöglich war es, dass er beide in Einer Schöpfung und als ein einziges Werk hervorgebracht hätte. Von allen etwaigen Bedenken abgesehen, die sich vielleicht gegen das eine oder andere der genannten Werke oder einzelne Momente derselben aufstellen liessen, das steht fest: sie ergänzen einander nicht, sondern schliessen einander aus, eben weil sie beide wesentlich denselben Inhalt geben.

Ein Werk vor allen anderen ist besonders geeignet, die obigen Grundsätze zu erläutern und an Thatsachen zu prüfen. Es ist *Mendelssohn's* Lobgesang, der auch zuerst den Namen „Symphonie-Cantate" trägt, während *Beethoven's* Werk als „Symphonie mit Schlusschor" u. s. w. bezeichnet ist, in der That aber eine vollausgeführte Cantate mit Solo- und Chorgesang bringt.

Die Gesangpartie des mendelssohn'schen Werkes ist, wie schon der Name angibt, ein Lobgesang zum Preise der Gottheit. Von ihrem näheren Wort- und Musikinhalt ist hier nicht Anlass zu berichten; nur die eine Textstelle

„Alles was Odem hat, lobe den Herrn!"

ist anzuführen nöthig. War' es die Absicht des Tonsetzers gewesen, diesen Gesang blos einzuleiten, so würde das Orchester die Aufgabe gehabt haben, die Stimmung der Feierlichkeit, Erhebung u. s. w. anzuregen, die dann im Hauptwerk in aller Fülle der Tonmittel, gefestet und erhellt durch das bestimmende Wort, zur Vollendung und Wirkung gekommen wäre. Dies hätte für das Orchester die Form einer Introduktion oder allenfalls Ouverture gegeben. — Der Componist ist aber darüber hinausgegangen. Er hat, ganz den Pusslapfen *Beethoven's* folgend, eine vollständige Symphonie gegeben: Einleitung (Maestoso), ersten Satz (Allegro), Allegretto mit Trio und Adagio; worauf an der Stelle des Finale, [eben wie bei *Beethoven*, die Cantate eintritt. Jeder dieser Sätze ist voll und reich ausgeführt, mit dem Talent und der vollendeten Technik, die dem Componisten längst und mit Recht allgemeinen Ruhm erworben haben. Der einzige formale Unterschied von der *Beethoven*'schen Composition ist der, dass bei *Mendelssohn* ein Satz in den anderen überführt; dieser Unterschied ist aber für unsere Untersuchung nicht von Einfluss, da jeder einzelne Satz vom folgenden durch Tempo, Taktart,

bedingt). Die Oekonomie und allerdings weit getriebene Sparsamkeit mit der Materie muss aber denen, die sich an die innere Form nicht zu halten vermögen, sondern durch viele Masse und mannichfaltige äussere Formen (äussern Zuschnitt) interessirt seyn wollen, wie Armuth, Magerheit, Einförmigkeit und Trockenheit vorkommen.

2) Betrachtet man Bachs Werke in Ansehung ihrer Würkung — in Absicht auf die, welche sie hören sollen, so zeigt sich: der Künstler nimmt, wie jeder wahre, den ganzen Menschen in Anspruch, kehrt aber die Ordnung um, die sich die meisten vorzeichnen, oder, ihrer Individualität instinktmässig folgend, unvorgezeichnet annehmen. Er ist *sehr* selten schmeichelnd — (besonders in seinen Kompositionen für Klavier und Orgel, wie auch in denen, für den Gesang allein; in den Werken für Gesang und Orchester, oder für dies allein, benutzt er zu jenem Zweck nicht selten die eigenthümlichen Reize dieser oder jener Instrumente, und wird darin zuweilen so zart, so eigen, so sonderbar und pikant, wie er es, nach Hillers Zeugnis *), im Registerziehen zu seinem Orgelspiel gewesen seyn soll.) Bach giebt also der Sinnlichkeit wenig. Der Phantasie giebt er zwar mehr, doch keinen reichen Genuss. Oefter ergreift er das Gefühl, fasset es kraftig, leitet es unverrückt, wohin er es eben jezt haben will, und hält es da unwandelbar fest. Am meisten hingegen regt er an und beschäftigt den Verstand. Wer daher nicht nachdenken mag, für den sind seine Werke wenig, und nie wird er ihr Wesentlichstes fassen und geniessen können.

3) Betrachtet man Bachs Werke in Hinsicht auf die Mittel, womit er seinen Zweck erreichte — die abgerechnet, die er mit Andern gemein hat — so zeigt sich: der Künstler leistet das Angegebene zuvörderst dadurch, dass bey ihm (selbst Händel stehet in *diesem* Betracht ihm nach,) *jede* Stimme frey und melodiös behandelt ist, jede gleichsam ihr eigenes Lied singt, und doch alle nur Ein engverschlungenes Ganze bilden. Darum muss man bey ihnen, äusserst aufmerksam, nicht das Ganze allein, sondern die Theile in dem Ganzen, und dieses *als solches* zugleich mit hören; ich meyne: darum muss man sich selbst so zusammenhalten, dass man den Theilen (dem Gange der einzelnen Stimmen u. s. w.) für sich folgt, und doch das Ganze nie aus den Augen, auch nicht aus dem Hersen lässt — —

Und was ich mir noch für weitere Folgerungen aus jenen Sätzen abzog. Du magst nun die Sätze und die Folgerungen selbst prüfen. Mit weniger Eifer, aber mehr Ernst, als vormals, ging ich nun von neuem an Bachs Werke. Jezt weisst du, was du zu erwarten hast, dachte ich; nun liegt es an dir nicht, wenn deine Erwartung nicht befriedigt werden sollte. Meine Erwartung wurde wirklich nicht befriedigt, und es lag doch an mir, dass sie nicht befriedigt wurde. Ich sahe und hörte nun freylich vielfaches Grosse und Schöne, von dem mir bey meinen Jünglingsversuchen keine Ahndung beygekommen war: aber ich sahe und hörte *zu vieles* — ich konnte es im Ganzen nicht *übersehen* und *überhören*, nicht beherrschen und konzentrirt mir zu eigen machen. Die Werke entfalteten nicht nur ihre Theile vor mir, sondern legten sie *ganz auseinander*, und ich — hatte eine recht nützliche und lehrreiche Verstandesübung, weiter aber auch nichts. Doch war von mir hier schon zu vieles gesehen, und noch mehr dunkel geahndet worden, als dass ich nun hätte ablassen sollen. Auf *diesem* Wege durfte ich aber nicht bleiben, wenn nicht am Ende einige Fähigkeit zu gelehrt schei-

*) Was nun durch Hrn. Forkels neue, sehr schätzbare Schrift, über Sebast. Bachs Leben u. s. w. bestätigt, weiter aus einander gesezt und anschaulicher gemacht wird.

Tonart und Form unterschieden und jeder an sich selber, wie gesagt, vollständig ausgeführt ist. Eine so weit ausgebreitete Composition kann nicht blose Einführung oder Einleitung sein, zumal auf ein Werk, das eine so vielbehandelte und geläufige Aufgabe zu lösen hat und in so einfacher klarer Weise löst.

Was ist aber dann der Inhalt der Symphonie? — Eben kein anderer, als der der Cantate: auch sie soll, soweit es dem Instrumentale möglich ist, die Gefühle feierlicher und feuriger Erhebung, der Andacht und Innigkeit austönen. Dies ist so unverkennbar die Absicht des Componisten, dass er schon sein Thema zur Einleitung —

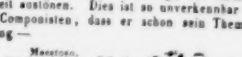

aus der Cantate nimmt (es ist der Gesang der oben angeführten Textstelle), dasselbe im Allegro, dann (mit einer Choralmelodie) im Allegretto wiederbringt, worauf es im Adagio ruht, im Anfangs- und Schlusssatze der Kantate aber zur vollen Geltung gebracht wird. Der Componist sagt uns also im Wesentlichen (wenn auch natürlich mit anderen Worten oder Noten) zweimal dasselbe; er singt einen Lobgesang erst im Orchester und dann mit Menschenstimmen. In solcher Doppelhaftigkeit ist aber keine künstlerische Nothwendigkeit. Wäre die orchestrale Ausführung eines Lobgesanges möglich und befriedigend, so hätte es der Cantate nicht bedurft. War es nicht der Fall und der Componist von seiner Aufgabe tief erfüllt und begeistert, so wurde sie ihn mit unwiderstehlicher Macht hingerissen haben auf den Punkt, zu den Organen, wo allein die volle Verwirklichung der Idee zu erlangen war; dann also würde das Orchester nur einleitend und begleitend möglich geworden sein. Nur die in rein subjectiver Willkur sich gehen lassende Lust am Gestalten hat hier gewaltet und die Form des *Beethoven*'schen Werkes benutzt, um sich einen erweiterten und mannigfaltigern Spielplatz zu öffnen, ohne der Idee und tiefen Berechtigung des Vorbilds bewusst oder erinnerlich zu sein. Nur so war es möglich, dass der talentvolle und in orchestralen Erfindungen oft so glückliche Componist zum Kern der Symphonie jenen Satz aus der Cantate entlehnen konnte, der höchstens als angemessene Redeweise (wenn auch nicht als tieferer Ausdruck) des oben angeführten Textes gelten kann, als instrumentaler Gedanke aber geradezu unbedeutend, wo nicht ungehörig genannt werden darf. Selbst diese Wahl ist aber äusserlich und nur dadurch geleitet, dass der Satz sich vor anderen der Cantate geschickt zeigt zu mannigfacher Bearbeitung. An sich selber ist er weder einer der stärkeren Züge der Composition noch sein Text etwa eine Hauptstelle oder der Gipfel des Ganzen. — Wenn übrigens das Werk ungeachtet der Bedenklichkeit, die seine Idee und Grundgestaltung erregt, schnelle und ausgebreitete Theilnahme gewonnen, so widerlegt das die Bedenken nicht im Mindesten. Auch abgesehen von dem Einfluss einer schon feststehenden Beliebtheit auf das Schicksal späterer Werke (zumal in einer Zeit, wo die Kritik oft so schlaff und grundsatzlos verwaltet wird, sich so oft von der vorgefassten Meinung des Publikums bestimmen lässt, statt diese zu berichtigen) ist ein Kunstwerk ein so vielseitiges Wesen, dass es in mehr als einer Hinsicht, ja in seinem Grundbau unbeschadet möglicherweise in allen Einzelheiten mancherlei Interessen befriedigen kann. Wie weit dies bei dem mendelssohn'schen Werke Statt hat, bleibt hier ausser Frage, da nicht sein Werth, sondern nur seine Form und ihr Recht untersucht werden sollen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Musikzustände in Riga.

(Die Kapellmeister. — Die Theaterdirektoren. — Theater-Testament. — Der herabgekommene Mozart- und Beethoven-Adel. — Ein ganzes Orchester wird hier und geht ab, nebst einigen Betrachtungen darüber.)

Seit mehreren Jahren wurde nichts über das Musikleben unserer Stadt nach Deutschland berichtet, möge es daher verstattet sein, die wichtigsten Erscheinungen jener Zeit hier zusammengedrängt zu melden.

Mit *Dorn*'s Abgang von hier nach Köln 1843, der einen neuen Abschnitt bildet, wollen wir beginnen. *Dorn*'s hiesiges Wirken wird unvergessen bleiben. Wie wechselnd auch das Urtheil über ihn als Componisten ausfalle, er ist am Klavier, wie an der Spitze des Orchesters einer der tüchtigsten Musikdirektoren Deutschlands, und herrschte nicht bei uns die eigenthümliche Sitte, vorzugsweise nur dem glücklichsten Componisten den tonleitenden Feldherrnstab zu geben, falls sich nicht Jemand an einem Orte von der Pike auf zum General gedient hat, so würde ihm ein bedeutenderer und umfangreicherer Wirkungskreis, als ihm in Riga und Köln zu Theil werden konnte, nicht gefehlt haben. — Was er hier mit genialer Kraft geschaffen und gewirkt hat, das ward nach seinem Abgange dem emsigen Talent Mehrerer anvertraut und gedieh unter der getheilten Pflege darum nicht minder erfreulich, so weit es die örtlichen Bedingungen gestatten.

Die Kapellmeisterstelle am Theater übernahm zuerst *Carl Schuberth*, der Bruder des Cellisten in Petersburg, vertauschte sie jedoch nach Jahresfrist gegen das Musikdirektorat am deutschen Theater Petersburgs. Mit der Uebernahme der Theaterdirektion durch Herrn *Engelken* aus Bremen wurde Herr *Schrumeck*, früher Kapellmeister der deutschen Oper in Paris unter *Schumann*, sodann in Bremen und Düsseldorf, des hiesigen Theaterorchesters und der Sänger musikalischer Vorstand. Cantor und Musikdirektor an den beiden evangelischen Hauptkirchen, so wie Direktor der Instrumentalconcerte der Musikalischen Gesellschaft in den letzten beiden Wintern wurde Herr *Löbmann*, früherer Concertmeister und Chordirektor am Theater. *Löbmann* erhielt seine erste praktische Bildung von seinem Vater, dem Stadtmusikus zu Muskau, die spätere in Berlin, wo er Access-

sist der Königl. Oper war. In der Harmonielehre unterrichtete ihn der Schriftsteller *Leopold Schefer*, dessen theoretische Kenntnisse nicht unbedeutend sein sollen. — Das Direktorat der Liedertafel übernahm Herr *Hugo Preis*, ein talentvoller Schüler *Friedrich Schneiders*.

Wenden wir uns zuerst der Oper und dem Theater zu. Nur an wenigen Bühnen, die entweder bedeutende Subventionen erhalten, oder ein besonders zahlreiches Publikum haben, lassen sich gegenwärtig die Conflicte vermeiden, die die Existenz der Anstalt von Zeit zu Zeit in Frage stellen. Auch unsere Bühne streift oft genug an die Klippe, die zwischen „Sein oder Nichtsein" liegt. Auf der einen Seite immer zunehmende Ansprüche des Publikums, auf der anderen der zusehends wachsende Mangel an begabten und gebildeten Darstellern und Sängern, die abnehmende Productionskraft der Dichter und Componisten. Das Theater hat sein 70stes Lebensjahr angetreten, und sollte an sein Testament denken.

Mit *Hoffmann's* Abgang als Direktor der Prager Bühne schloss in unserer Oper eine Periode, nach der wir uns seitdem oft, aber vergeblich gesehnt haben. Herr *Engelken*, der an seine Stelle trat, wollte durch ein reichhaltiges Personal siegen, brachte Talente ohne ausreichende Bildung, Fertigkeiten ohne genügende geistige und körperliche Mittel, und so konnte bei manchen anerkennungswerthen Einzelheiten nur selten ein befriedigendes Ensemble geboten werden. Man muss jedoch Herrn Engelken zugestehen, dass er im zweiten Jahre den besten Willen zeigte, den verschiedenen an ihn gestellten Wünschen zu entsprechen, wofür unter Anderem auch das Engagement des in Deutschland bekannten Tenoristen *Carl Franke* und der Bravoursängerin *Krüger-Fürth* sprach; indessen gelang es nicht, dem Theater die zu seinem Bestand nöthige Theilnahme zuzuwenden, und Herr *Ringelhardt* übernahm am 1. März 1846 die Direktion.

Der Kapellmeister *Schrameck* hielt die überkommenen Gesangs- und Orchestermittel nach Kräften tüchtig zusammen, wurde aber nach dem ersten Jahre seines Wirkens über Unsicherheit und Schwankungen beim Beginn neuer Tempi, so wie über falsche Wahl derselben in hiesigen Blättern hart angegriffen. Man liess ihm später Gerechtigkeit widerfahren und beide Ansichten lassen sich insofern vereinigen, als das von ihm vorgefundene Orchester sich seinen Intentionen nicht immer willig genug anschmiegte und ihn dadurch in Zwiespalt mit sich versetzte, was später, als er sich beim Engagement eines gänzlich neuen Orchesters mit diesem mehr innerlich einlebte, wegfiel. Dazu kam noch, dass er nicht stets mit gleicher geistiger Gesammtheit dirigirt, und die Sänger oft zu unsicher die Bühne betreten lässt. Er hat jedoch zu verschiedenen Zeiten bewiesen, dass er seinen Aufgaben vollkommen gewachsen ist, uns in Ungewissheit darüber lassend, warum er die Beweise seiner Tüchtigkeit nicht stets in gleichem Grade geltend macht.

Schrameck hat hier eine Operette „der Nachtwächter" (Text nach dem Körner'schen Vetter aus Bremen), ein Singspiel „die Hütte bei Moskwa", und eine grosse Oper „das Brautfest von Ohvo" von seiner Composition zur Aufführung gebracht. In allen diesen Sachen, so wie in mehreren Ouverturen, hat *Schrameck* ein höchst achtungswerthes Talent bewiesen. Melodieen mit innerer Selbständigkeit, frei von bekannten Anklängen, gewandte Harmonieen und Bässe sind zu verständiger Dramatik benutzt, und jedes Werk hat ausser der fast immer gediegenen Arbeit eine ziemliche Anzahl theils schöner, theils guter Musikstücke. Gleichwohl hat sich *Schrameck* bis jetzt noch nicht aus der grossen Zahl deutscher Operncomponisten emancipirt, deren Werke am Aufenthaltsorte des Componisten mit einem Succès d'estime aufgeführt werden, aber nicht die grosse Tour durch die meisten Bühnen machen. Dieser herabgekommene Mozart- und Beethoven-Adel ist zu stolz, um bürgerlich *Lortzing*'sche und *Flotow*'sche Gewerbe, oder höhere musikalische Speculations- und Wechselgeschäfte zu treiben, und seine Ahnen haben ihren Genie-Grundbesitz verschwelgt, ohne an die Erben zu denken. O! warum haben die Herrscher im Reiche der Töne keine Majorate gestiftet? Warum müssen die künftigen Musikaudtage der Herrencurie entbehren?

Wählt oder schreibt selbst bessere Texte; seid weniger dramatisch-gewissenhaft, und dient mehr dem Geist und Gefühl, als dem Verstand und der Treue — und es wird euch nicht an Vasallen fehlen, die euer Lehnsrecht auf Jahrhunderte anerkennen.

Nach dem ersten Jahre der *Engelken*'schen Direktion entstand bei Erneuerung der Jahrescontrakte zwischen dem Direktor und dem Theaterorchester ein Conflict, der die Entlassung des sämmtlichen Personals bis auf einen Oboisten zur Folge hatte. Es lassen sich zu wichtige Betrachtungen an diesen Fall anknüpfen, als dass er hier mit Stillschweigen übergangen werden sollte. Um Ersparungen zu machen, wollte der Direktor jedem Orchestermitgliede an den Diäten, die bisher für die Saison in dem benachbarten Mainz gezahlt wurden, 12 Rubel Silber abziehen, und 6 dem Orchester zu Concerten bewilligte Abende nach seiner Willkür vertheilen. Das Orchester wollte weder jene Summe von seinem ohnehin beschränkten Gehalte missen, noch die Concertabende (die ja nur bei zweckmässiger Vertheilung auf die Wintermonate von Bedeutung sein konnten) sich verkümmern lassen, die 25 Mitglieder verpflichteten sich daher gegenseitig, sich nicht auf diese Bedingungen engagiren zu lassen, hielten treulich zusammen und verloren ihr Engagement. Herr *Engelken* aber zahlte statt 12×25 Rubel gegen 1000 Rubel Silber Reisegeld für 24 neue Mitglieder. —

Vierundzwanzig Musiker haben in einer durchgeführten Association ihre Existenz auf's Spiel gesetzt, um ihr beschränktes Einkommen nicht herabdrücken zu lassen. Diese Thatsache verdient ein mehr als lokales Interesse, und wir können sie als beachtungswerthes Beispiel hinstellen, wenn wir auch die Form und Weise, wie sich das Orchester bei den geführten Verhandlungen genommen hat, nicht rechtfertigen, und gern zugestehen wollen, dass eine ruhige und vorurtheilsfreie Mittelsperson Alles wieder in's Gleis gebracht haben würde.

Es ist die Aufgabe der Gegenwart, die socialen Missverhältnisse aller Lebenserscheinungen als solche zu

erkennen, und s[illegible]er Besserung zu arbeiten. Gehört die äussere Lebensstellung eines grossen Theils der ausübenden Musiker nicht auch in diese Kategorie? Warum haben die musikalischen Zeitungen noch niemals diese Saite angeklungen, warum nicht wenigstens versucht, auf diesem Gebiete die Zustände klar darzulegen? Der grösste Theil der ausübenden Musiker hat für die Verwerthung seines Talents nicht die Freiheit anderer Künstler, die für ihre Leistungen überall auch als Einzelne einen Markt finden. Die Concurrenz trifft den Musiker mit ihrer ganzen Schwere, ohne ihm einen grösseren Raum für sein Wirken zu geben; man fordert Talent und vieljähriges Studium von ihm, während er in vielen Fällen in Betreff des Lohnes kaum über dem Fabrikarbeiter steht, und viel schwerer Beschäftigung findet, als jener. Im Komet war neulich das Einkommen Tichatschecks mit 9000 Thaler dem Gehalt vieler Dresdner Orchestermitglieder à 150 Thaler gegenübergestellt. Ist dieses deutschen Tenor-Napoleon Höhe wirklich 60 Mal delicater als die eines guten zweiten Fagottisten? macht er schnelle Passagen in der That 60 Mal runder und netter als jener? Warum hat noch Keiner sich der Symphonisten-Proletarier angenommen, die Beethoven in *C*moll, A und Es dur zu 30 — 40 Mann für einen, zwei oder vier Groschen, oft nicht viel schlechter als — zu einem Thaler zur Aufführung bringen? Das neue Orchester, zum grossen Theil aus Berliner und Leipziger Musikern combinirt, hat sich ganz artig eingespielt, und besitzt mehrere recht wackere Künstler. Als Virtuosen sind aufgetreten: der gediegene Oboist *Krüger*, früher in Aachen und Detmold, der Concertmeister *Weller*, *Mühlfeld* Flöte, zarter Ton und höchst gewandte Zunge, *Horn* Clarinettist, vorzüglich schöner Ton, doch noch nicht frei genug entwickelter Vortrag, *Markus* Cello, einer tüchtigen Schule in Fertigkeit und Ausdruck alle Ehre machend.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

Die Musketiere der Königin, Oper in 3 Akten, von *Halevy*. Vollständiger Klavierauszug mit deutschem und französischem Text. Berlin, in der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung. Preis 8½ Thlr.

Diese Oper hat in Frankreich überall grosses Glück gemacht, und ist in Deutschland fast überall durchgefallen. Dass man nur aus diesem Ergebniss nicht auf die Geschmacks-Reconvalescenz und das endlich erwachende Nationalgefühl der Deutschen in Sachen der Oper schliesse! Zur Zeit ist der Franzosen Herrschaft bei uns noch nicht gebrochen. Ich rede nicht von dem Texte zu den Musketieren; der schlechteste französische Text ist immer noch besser als der beste deutsche. Die Handlung in den Musketieren ist nicht schlecht, sondern nur zu fein für die Ungeschicklichkeit der meisten deutschen Sänger. Daran blos ist diese Oper in Deutschland gescheitert.

Was hat die deutsche Kritik mit der Musik eines jetzigen französischen Operncomponisten zu schaffen? die deutsche Kritik blickt allein auf die Natur in der Kunst, der französische Compositeur allein — auf die Tantième. Da ist kein Gedanke, der eine Athenais, Bertha, ein Olivier, Hector, Roland, ein Musketier u. s. w. wäre, es sind lauter *Halévy*'er. Und eben so sind die Gefühle nicht Pulsschläge der Natur, sondern Konditorarabesken in Traganth und Zucker. Alles hopst, die Freude, der Schmerz, die Wuth. Der alte, düstere Haudegen Roland singt tanzt in *Halévy*'s Tönen als leichter Springinsfeld an das deutsche Ohr, natürlich nicht in's deutsche Gemüth. Da sollen die Musketiere der Königin in der Introduktion aus dem grauen dufteuden Wald voll Wild und Hörnerklang kommen, aber wir sehen gleich, dass es nur verkleidete pariser Choristen sind, die eben die Garderobe verlassen. Nicht Jagdklänge ertönen, eine Jagd nach pikanten Modernythmen nur erkennen wir. Kurz, Personen, Charaktere, Situationen und Gefühle gehen die Musik gar nichts an, die hat ihren eigenen Kopf. Der sinnige Hörer sieht einen ununterbrochenen Kunstzank zwischen Text und Musik, aber kein Kunstwerk im reinen Sinne des Worts. Am Klavier, wo die dramatischen Ansprüche sich nicht vordrängen, kann die Musik eine angenehme Unterhaltung gewähren, denn mehr wollen ja Viele nicht, und wer hat das Recht und die Kraft, sie zu Höherem zu zwingen?

In der neuesten Nummer der Revue musicale de Paris steht: Leipzig „— Les Mousquetaires de la reine ont reçu, dans cette ville, le même accueil que partout, c'est-à-dire qu'ils ont excité un enthousiasme dont il y a ici peu d'exemples." Das heisst klappern!

Feuilleton.

Letzte Erklärung.

Dass irgend Jemand auf mein Referat über die in Leipzig durchgefallene Oper: „die Belagerung von Solothurn" nur den allergeringsten Einfluss ausgeübt habe, erkläre ich für eine unverschämte Verleumdung.

Dem Schreiber aus Bernburg werde ich auf alle seine in der Folge vielleicht noch erscheinenden Schmähartikel nicht eher wieder antworten, als bis ich in denselben etwas Anderes als eine zudringliche Wichtigthuerei sehe, und er mir überhaupt geistig reifer erscheint.

L. C. Lobe.

In Wien besteht an der Pfarrkirche zu St. Karl ein Musikverein für Aufführung klassischer Kirchenmusiken, der sehr Erfreuliches leistet. Die Leitung ist in den Händen der Chordirektoren *Hauppracht*, die Zahl der ausübenden Mitglieder beläuft sich über 100, die der unterstützenden über 300. Nach dem veröffentlichten Jahresberichte betrug die Einnahme des vorigen Jahres 1847 Fl. 38 Kr. Conv.-M., die Ausgabe 1305 Fl. 25 Kr., folglich verblieb ein reiner Ueberschuss von 112 Fl. 13 Kr.

Liszt hat in Konstantinopel, wo zwar natürlich in Pera, nun auch öffentliche Concerte gegeben, mit einem Eintrittsgelde von 100 Groschen oder 12 rhein. Gulden.

Am 9. Juli dirigirte *Ludwig Spohr* in London sein Oratorium: „Der Fall Babylon's" unter dem allgemeinsten Enthusiasmus.

Auch die Aufführung selbst war sehr gelungen. (Bekanntlich war *Spohr* zur Leitung dieser Aufführung eigens nach London eingeladen worden.)

Am 27. und 28. Juli d. J. wird zu Naumburg das zweite Jahresfest des Sängerbundes an der Saale gefeiert. Am ersten Tage findet ein geistliches Concert in der St. Wenzelskirche Statt, am zweiten ein öffentliches Concert im Bürgergarten, und Abends allgemeine Liedertafel im Stark'schen Weinberge.

Am 27. Juni wurde zu Lennep das bergische Gesangfest gefeiert, woran fast alle Männergesangvereine des bergischen Landes Theil nahmen. Unter Anderen war auch *Julius Rietz* aus Düsseldorf, der neue Musikdirektor des Leipziger Stadttheaters, dabei anwesend.

Der Violoncellist *Karl Schuberth* hat in Kopenhagen von dem Könige von Dänemark einen kostbaren Brillantring geschenkt erhalten. Jetzt ist er (nämlich der Violoncellist) wieder nach St. Petersburg zurückgekehrt. — Dagegen hat sich der von seiner Kunstreise kaum nach Petersburg zurückgekehrte *Charles Meyer* wieder von da nach Dresden begeben, wo er vielleicht für immer seinen Wohnsitz aufschlagen wird.

In Wien ist erschienen: „*Joseph Haydn und Nicolò Zingarelli.* Beweisführung, dass *Joseph Haydn* der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks- und Festgesanges sei. Von *Anton Schmid*, Custos der k. k. Hofbibliothek. Nebst 8 anderen musikalischen Post- und Volksgesängen, mit neun Musikbeilagen." Wer so *Haydn's* Autorschaft auch gemeuchelt haben sollte, kann sich hier überzeugen, dass das Lied wirklich von *Haydn* herrührt. Wir werden auf das Büchlein ausführlicher zurückkommen.

In Freiburg im Breisgau hält der Musikdirektor der dasigen Liedertafel, *Heim*, ein ausgezeichneter Dilettant, der sich aber gänzlich der Musik widmen wird, Vorlesungen über Musik, welche ausserordentlichen Anklang finden.

Fräulein *Leopold. Tuczek* gastirt mit grossem Beifall in Frankfurt am Main; Frau *Stöckl-Heinefetter* (Clara, eine der Schwestern der berühmten Sabine H.) in Leipzig.

Der Componist *Engel* zu Berlin hat von dem Könige von Preussen die goldene Medaille für Kunst erhalten, als Anerkennung für seine Composition des 81. Psalms.

Am 4. Juli d. J. starb in Dessau der bekannte Tenorist *Ferdinand Diericke*, 43 Jahr alt, seit 23 Jahren als herzoglich anhalt-dessauischer Kammersänger dort angestellt. — Für die dadurch erledigte Stelle eines Kammersängers wird ein Concurrenz ausgeschrieben.

Der Direktor des Leipziger Stadttheaters' Dr. *Schmidt* macht bekannt, dass der an dieser Bühne engagirte Bassist *Heinrich Salomon* seinen Contract gebrochen hat und heimlich durchgegangen ist.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau sind so eben erschienen und durch **jede** Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Zwölf Soldatenlieder

für vier- und fünfstimmigen Männerchor, componirt

von

Eduard Tauwitz.

Op. 92. Preis: Partitur 15 Sgr.; in **Singstimmen 9 Sgr.**

NB. Bei Abnahme von grösseren Parthien ist jede einzelne Singstimme zu dem billigen Preise von 1½ Sgr. durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen.

Diese, dem rühmlichst bekannten Liedercomponisten vorzüglich gelungenen, durch ihre frischen, kräftigen und leicht fasslichen Melodieen höchst vortheilhaft sich auszeichnenden Soldatenlieder erfreuen sich der allgemeinsten Anerkennung.

Bei vielen preussischen Regimentern sind dieselben bereits eingeführt und werden mit beispiellosem Enthusiasmus gesungen.

Auch allen **Männergesangvereinen und Liedertafeln** werden sie eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Bei **B. Schotts's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beyer, F., Heures de loisir, Collection de Rondeaux sur des danses fav. Op. 98.

Nr. 1. Steyrer. Sperl-Polka.
Nr. 2. *Labitzki.* Huldigung der brit. Nation, Walzer.
Nr. 3. *Fahrbach.* Dabac-Nee-Polka.

Briccialdi, J., Lucrezia et Lucia, Potpourri fantastico avec acc. de Piano. Op. 47.

Burgmüller, Fr., Valse favorite de l'op. Le bouquet de Violette.

Goria, A., Fantaisie brillante sur l'op. Ne touchez pas à la reine. Op. 51.

Prudent, E., Fantaisie sur l'op. Dame blanche. Op. 19.

Rosellen, H., Fantaisie sur l'op. Ne touchez pas à la reine. Op. 97.

Tonlou, Fantaisie sur Robert Bruce, avec acc. d'orch. ou de Piano. Op. 95.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Antritt der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, den bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847. **J. C. Lobe.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juli. **Nr. 30.** 1847.

Inhalt: Ueber die Form der Symphonie-Cantate etc. — Nachrichten. Musikzustände in Riga. Aus Berlin. Aus Hamburg. Aus Paris. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Ueber die Form der Symphonie-Cantate.

Auf Anlass von Beethoven's neunter Symphonie.

von

A. B. Marx.

(Beschluss.)

III. *Die Idee der neunten Symphonie.*

Wenden wir uns endlich zu dem Urbilde, zu *Beethoven's* neunter Symphonie. Dass ihr symphonischer Theil nicht etwa blose Einleitung zur Cantate sein sollte, ist unwiderleglich zu beweisen; und zwar nicht blos durch die Fülle und Tiefe des Inhalts und durch dessen allerentschiedenste Abweichung vom Inhalt der folgenden Cantate. Es erhellt auch aus der Auffassung der letzteren von Seiten des Tondichters. *Beethoven* hat bekanntlich nicht den vollständigen Schiller'schen Hymnus zu seiner Aufgabe gemacht, sondern nur einen Theil, und hier wieder hat er die Reihenfolge der Verse durchaus nach seinen tonkünstlerischen Zwecken geändert.*) Hiernächst muss es auffallen, dass er, der seine Texte eher in zu hohem Sinn auffasste (man denke an viele seiner Lieder), hier die schwungvolle, bisweilen fast schwulstige Hymne der einfachsten Liedweise im Volkston nahe gehalten hat. Endlich wird es in Wort und That ausser allen Zweifel gesetzt, dass der Tondichter weder die blose Darstellung der Hymne, noch die Aneignung der Symphonie an deren Inhalt, sondern ein Drittes im Geiste getragen. Denn den Uebergang von der Symphonie zur Cantate bezeichnet und bildet er bekanntlich mit den selbstgezählten Worten:

O Freunde, nicht diese Töne, sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere! —

die, wie man auch über ihre rhetorische oder poetische Geltung urtheilen mag, doch sogleich als entscheidende für die Auffassung des Ganzen sich hervorstellen.

Mit diesen Worten ist ausgesprochen, dass die Cantate einen ganz anderen Inhalt haben wird als die Symphonie, dass beide Hälften des Kunstwerkes in Gegensatz gegen einander treten. In der That konnte ein so tiefer Geist sich nicht dahin verirren, das Wesen der beiden Musiksphären aus den Augen zu verlieren und in einem einigen Werke denselben Grundgedanken erst (ungehörig) im Orchester und dann (angemessen) im Gesang auszuführen. Dem wahren Tondichter ist dies (er müsste sich denn von seinem Berufe verirren, — was im Grunde eine leere Phrase ist) unmöglich; und so bestätigt *Beethoven* mit Wort und That unsere Ansicht von der Form im Allgemeinen. Eben so fern war ihm aber die eben so flache Absicht, etwa durch den Gegensatz einer dusteren Instrumentalausführung den nachfolgenden Freudenhymnus um so glänzender hervorzurufen. Dergleichen äusserliche Gegensätze und Effektmittel sind dem wahren Künstler fremd; in der That wird auch schon der Gedanke daran durch den Inhalt der *Beethoven*'schen Symphonie ausgeschlossen.

Die Idee *Beethoven's* ist vielmehr, wenn wir sie recht fassen, eine ganz eigenthümliche. Sie ist zunächst eine rein persönliche (wie jede künstlerische), rein der Person des Künstlers eigene und ihm nothwendige. Sie ist ferner eine höchst bedeutende durch die bedeutende Persönlichkeit, der sie angehört. Sie hat endlich eine allgemeine Bedeutung, nicht blos wie alles wahrhaft Menschliche, sondern als der vollendete Ausdruck eines Momente im Leben der Kunst, der in *Beethoven* verwirklicht worden ist. Sollen wir diese Auffassung des Werkes näher begründen, so muss uns ein flüchtiger Rückblick auf das Leben des Tondichters gestattet werden.

Da finden wir nun *Beethoven*, wie bekannt, als heiteren, zutraulichen, liebevollen Jüngling, mit Vorliebe für instrumentale Schöpfungen, in diesen und in Vokalsätzen (die früheren Lieder, Adelaide, die C-Messe, Christus am Oelberge) höchst begabt und seiner Aufgabe warm und treu anhänglich, aber nahestehend den grossen Vorgängern und Zeitgenossen *Haydn* und *Mozart*. Indess überschleicht ihn früh und bald mit erschreckend schnellem Fortschritt das unerhörte Geschick, dass er — der Tonmensch! — taub wird, den Sinnen beraubt, der uns mit der Kunst der Töne und der vertraulichen Zusprache der Menschen eint und verbindet.

Was Andere niedergedrückt hätte, erhebt ihn. Schon ist seine Seele vollgesogen von süssen geheimnissvollen Wunderklängen und braucht des äusseren Ohres nicht mehr. Die Tonwelt ist ihm sicher und eigen, aber die Menschenwelt tritt zurück, denn das traurige, leicht

*) Er nimmt Vers 1 bis 8., dann 13 bis 20., dann 23 bis 32., hierauf 45 bis 49. Nun kehrt er zurück auf Vers 9 bis 12 und raubt daraus Vers 33 bis 36. Vers 21 bis 24 und 37 bis 44, so wie alles Weitere von Vers 50 an bleibt weg.

und harmlos hin- und herfliegende Wort findet keinen Zugang mehr zu seiner Seele, er ist ein Einsiedler inmitten der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener, wo Alle sich leichter mittheilen und verstehen als er. Mag ihm wohl auch die Pein der Taubgewordenen nicht erspart worden sein, das ängstliche Horchen auf Erratbenwollen und der Argwohn, dessen sie sich so schwer erwehren. Ganz gewiss blieb aber die Liebe zum Menschen in seinem Herzen und das Verlangen nach Mittheilung, Geselligkeit, Verbrüderung, — so gewiss ihn das gemüthvolle Wien mit Liebe und Huldigung umgab und er allerwärtber den Ausdruck der ihm schuldigen Gesinnung vernahm.

In dieser Voraussetzung fand der Künstler die ihm eigenst beschiedene Vollendung. Das Werk in der Kunst wie im Leben trat ihm ferner, die lustigen Klänge des äusseren Lebens waren ihm weggewandt. Beide mächtiger, geheimnissvoll tiefer erklang es in seinem Innern. Und so wurde er mit Nothwendigkeit, — mit jener Nothwendigkeit, die die Wege der Menschenschicksale und Menschenentwickelung über all' unser Denken und Thun hinaus vorzeichnet, — der Dichter der Instrumentenwelt. Was er da geschaffen, welche Abgründe er aus der Tiefe des Gemüthes hervorgetrieben, welche Klänge brahmanischer Weihezeugung voll ihn aus der Natur angeweht, das ist nicht hier auszusagen. Genug, so war die Reihe seiner Schöpfungen, in denen er eine neue Weltspiegelung in Tönen gegeben, hervorgegangen — neben in seinen Sonaten, Quartetten, Symphonieen der späteren Zeit.

Allein jene Stimme liebenden Verlangens nach der Gesellschaft der Menschen konnte nicht verstummen; ewig bleibt dem Menschen der Mensch höchstes Bedürfniss und höchster Gegenstand der Liebe. Wie oft muss *Beethoven's* erregtes Gemüth das empfunden, nach wie manchem Moment tiefsinnigsten Schaffens mag die Sehnsucht ihn beschlichen, ihm im Verein mit den Brüdern, im traulichsten hingebendsten Verband des Menschen mit dem Menschen die Stellung alles Verlangens, Freuen und Betrübtsein vorgewandt, all' das menschenleere einsiedlerische Sinnen und Bilden ihm den Durst nach liebender Gemeinsamkeit ungestillt gelassen und heissere Seufzer erweckt haben! Der Mensch! — nicht dieser oder jener, nicht der hocherhobene oder tiefsinnige (das Alles war in ihm), sondern der Mensch, dem sie liebend traulich anschliessen, die Menschheit in ihrem leiblich-lebendigen Dasein und Verband — das blieb der Gegenstand seines Sehnens und seiner Liebe. Er konnte nicht scheiden vom Leben — oder es wäre sein schöner Reim ungeschlossen geblieben — ohne dieses tiefste und eigenste Erkenntniss seiner Seele gestaltet zu haben.

So entstand die neunte Symphonie. Ihr leichtes harmloses Vorspiel war die Fantasie mit Orchester und Chor, wo der junge Tondichter sich am vertrauten Klavier ergeht, aus dessen Klängen tiefere im Geiste vernimmt und leiblich herbeiruft, bis er über die gesammten Mittel des Tonreichs freundlich hold gebietet. Diesmal, am anderen Ende der Künstler'laufbahn, sollte sich Tieferes gestalten, eine tiefsinnigere eigen und tiefer erlebte Wiederkehr jenes Bildes von *Raphael*, wo die heilige Cäcilia den Gesang der Engel vernimmt und die irdischen Tonwerkzeuge achtlos zur Erde fallen lässt.

Noch einmal — es musste, obgleich der Künstler weitere Pläne gehegt haben soll, das letzte Mal sein! — noch ein Mal rief er die Mächte des Orchesters auf, die unter seinem Walten rollten, tobte Herrschergewalt über unsere Herzen über ihn gelernt. Wie aus dem Urborn der Töne schwebten sie, zuckten, blitzten sie hervor und er führte sie in göttlicher Freiheit zu einem letzten Hymnus, in dem gebetene Kraft, ein bahnbrechendes Wollen und Erringen und erhabene Wehmuth eines nie gestillten Herzensdranges sich wechselnd ablösen und durchdringen, über die Schauer hin, die allgewaltig aus der Tiefe emporwittern, das entsinnende Lebewohl heißt — und doch noch der Herrscherwille festhält, was bestimmt war, bis zum Ende. — Noch einmal ziehen in immer gedrungenerem Reigen, vorüberschwindend mit Abschiedsgrüssen, die Gestalten eines reichen, wechselvollen und einheitfest zusammengehaltenen Lebens in rasilosen Zuge vorüber, immer vorwärts treibend bis zu einem Augenblicke schwebenden Scheinderbeiwegtseins. Hier endlich (es ist die sogenannte Trio zum Scherzo, S. 66 der Partitur) taucht wie holde Erinnerung, wie „ein lachend Gestirn" im Abendsonnenschein ein schöner Tag des Friedens empor, ein volksthümlich einfacher Lied immer und immer wieder von neuen Stimmen wie von lieblich wechselnden Horen gesungen, — und rasilos stürmt das willenregte Leben weiter. — Auch der Scheidegruss, der nun aus andächtiger Erinnerung, wie unter Thränen lächelnd hervorquillt und alle Saiten der Wehmuth und hehrsinniger Zuversichtfindung weckt, kann das Herz des Dichters nicht stillen. Gewaltsam reisst er in die Saiten, fährt wie ein Zauberer, der den beschwichten Sturm zerbricht, alle Gewalten des Orchesters zu empörtem Widerstreit auf — und hier schon schwebt ihm jenes

Nicht diese Töne!

in die Seele. Noch lebt er in der Welt dieser Zauberwerkzeuge gefangen. Aber was sich hier auch gestalten konnte, es findet seinen Ursprung und erkennt sein Ziel im Menschengeist und Menschenleben. Die Instrumente selbst drängen sich zum Leben, zur Rede des Menschen; jenes grossartigste Recitativ der Orchesterbässe, unter dem die Nachklänge alles Bisherigen — des ersten, zweiten, dritten Gesangs — noch ein Mal vorüberziehen und dahinschwinden, ruft in halb menschlich, halb orchestraler Rede zu neuer Bestimmung hinüber.

Und nun ist es so gewisslich und unverrückbar erkannt! Der Mensch und die Gemeinsamkeit der Menschen, das Beisammensein mit den Brüdern, das ist der erreichte Friedenspunct, das ist Wohlsein und Freude! Nicht jene mystischen Versenkungen, auch nicht der Hochschwung zu „den Zinnen der Zeit und des Menschengeschichte", die heldbeschwichtigende, Frieden gebende Gemeinschaft ist Ziel. Da stimmen nun wieder die Orchesterbässe, wandernum in das Menschenwesen hineinperspicirend, jenes friedenreiche Lied im Volkston an, zu dem bald

Freude, schöner Götterfunken!

gesungen werden wird. Mehr und mehr Stimmen des

Orchesters nehmen die Weise auf oder umspielen sie anmuthig, das ganze Orchester intonirt sie mit Macht und Glanz, trägt sie wie auf Schilden einen jungen Herrscher empor. Herrlich erschallt sie, — aber nicht aus dem rechten Munde.

Noch einmal bricht die Klangwelt des Orchesters unter dem Winke des Meisters gewaltsam wie vorher, da das Recitativ der Basse hervorgetreten sollte, zusammen. Aber nun tritt Menschenstimme und Menschenwort hervor:

O Freunde, nicht diese Töne! sondern lasst uns angenehmere anstimmen und freudenvollere.

Der Chor ruft Freude! Freude! hinein und nun stimmt der Sänger jene friedenselige Weise an, der hochgesinnte Schiller'sche Hymnus wird gesungen als Lied im Volkston, als Gesellschaftslied (so stimmt der Chor S. 116 wie im Refrain ein), erst vom Vorsinger, dann von dem ersten, dann vom Chor der Sänger. Und das Orchester spielt sich angeregt hinein, lockt die Sangstimmen in seine freieren Schwingungen (S. 123) hinüber, und Alles schwingt sich wirbelnd in äthyrambischer Wollust auf „und der Cherub steht vor Gott.“ —

Es ist nicht die Absicht, den Inhalt des Gedichts, wie Beethoven in Wort und Ton es gegeben, nachzuerzählen, oder Moment für Moment auszulegen. Nur darauf kam es an, seine Grundidee zu fassen. Diese aber würde sich in ihrem Dasein und Einflusse bis in den letzten Zug nachweisen lassen. Sie spricht sich zunächst in der ganzen Auffassung des Textes aus. Nur unter ihrem Walten konnte der Schiller'sche Hymnus zum Volkslied werden. Und das trifft nicht etwa den ersten Vers allein; auch jener weitere Vers:

Freut wie seine Sonnen fliegen,
Laufet, Brüder, eure Bahn!

hat nicht anders gesungen werden können als auf jene Liedmelodie, — nur in tiefurchtsamer Umgestaltung. Wenn dann dieser Hymnus geistiger Vorwärts-Bewegung im überströmenden Orchester weit über das enge Jetzt hinausschwarmt, so muss der wiederholte Aufruf an die Freude, —

Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligthum!

wieder in der einfachen unveränderten Weise ertönen. Nun tritt sie zurück, um einem neuen wundersamen Moment Raum zu geben. Jenen, von Schiller in äthyrambischen Rausch gesungene

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!

stimmt der Tondichter in uralterthümlicher Weise des Cantus firmus wie einen Kultus der Brüdergemeinschaft an und spielt sein Orchester wie eine bewolte Orgel, bald im Principalklang des Werkes, bald mit stillen Gedackten (‚Ihr stürzt nieder? Ahnest du?‘), so gewaltig umfassend und wieder so feierlich geheimnissvoll, wie nur je die andächtige Volksmenge unter den Wetterwolken im Dom, wenn bunten Sonnenlicht durch die hohen Fenster hineinspielt, erlebt hat. Diese Kirchenweise und der wiederkehrende Lied im Volkstone bilden denn auch als die zwei Subjekte eines Fugato den schwindelnd aufgeregten Feuerbymnus des Schlusses.

Nicht weniger sicher ist die Grundidee im rein symphonischen Theile des Gedichts nachzuweisen. Zug für Zug. Hier tritt ihr Walten vor Allem im ersten Satze hervor, der bei reichster und machtvollster Durchführung in formeller Beziehung, ungeachtet aller Energie des Hauptgedankens und dem freieren Schalten über alle verwendeten Organe, doch nur selten jene scharfbestimmte Scheidekraft erlangt, die den ersten Symphoniesätzen (selbst den sanftesten, z. B. dem der Pastoral-Symphonie) naturnothwendig eigen ist. Vielmehr macht sich schon hier jene erhabene aber weiche Schwerkraft, jenes in gewaltigen Ringen nur noch fühlendere ungestillte Verlangen fühlbar, das wie alle ihm verwandte oder ähnliche Stimmungen sonst nur im Adagio laut zu werden das Recht hat. Es macht sich fühlbar, aber es würde auch nachweisbar sein (in den Synkopen, in dem Verfliessen der Schlüsse und Abgrenzungen, in dem Incinanderschwinden der Stimmen, überall im ganzen Werke wo man nur hinblickt), wenn nicht die liebende Ehrfurcht vor dem Werke, die sich unter seinem Anschauen neu hat beseelen müssen, Schweigen gebote.

IV. *Schlusswort*

Ein solches Kunstwerk wirft sonnengleich Strahlen der Erleuchtung nach allen Seiten, regt eine Welt von Betrachtungen und Gedanken an, die zu erschöpfen Niemand versuchen wurde, ohne dass er und die Zuhörenden erlahmten. Welche Reihe tiefsinniger und tiefdurchdachter Züge bringen diese Blätter dem empfänglichen Kunstfreunde! Da ist keiner, der nicht schon vom ersten Hören einen Reichthum der mannigfaltigsten Empfindungen und Vorstellungen in sich aufgenommen und vielleicht eben so viel ungefasst hatte vorübergehen lassen. Hier nachzuhelfen scheint das Unerlässlichste. Denn die wahre Belebung eines Kunstwerks beruht nicht in den einzelnen Zügen; und obschon ist man zu sehr geneigt, sie hierin zu suchen und über den Einzelheiten den Genuss unserer Acht zu lassen. Eben so fern bleibe uns die formelle Erörterung. Es gilt da allerdings für jeden Künstler und Kenner gar viel zu lernen. Grossartig, frisch, eigenthümlich ist Alles gestaltet, bewundernswürdig oft die Weise, Nachdenken erregend hinwieder die Anlehnung der Arbeit. In dieser letzteren Beziehung muss man anerkennen, dass der Tondichter sich so seine Idee so innig hingegeben vertieft, gleichsam mit allen Fasern der Seele sich so fest angeklammert hat, wie im Vollgefühl des Scheidens von der vertrauten Instrumentenwelt. Dies scheint sich namentlich in den weitumfassenden und unendlichgestalten übergewaltig emporschwellenden Anhange des ersten Satzes darzuthun. — Von der genialen Freiheit der Orchesterführung, die oft bis an die Grenze des Concertirens geht, wollen wir gar nicht anfangen zu reden, weil es schwer wäre, hier ein Ende zu finden. — Nicht einmal der Grundlinien des Genres bedarf auch einer tieferen Erörterung. Es ist schon oben zur Sprache gekommen, dass er nur ein Vorspiel in der Fantasie mit Orchester und Chor geheissen und nur eine Nachahmung in Mendelssohn's Lobgesang

angeregt hat*); und man dürfte selbst in der energischen Ausgestaltung des *Beethoven*'schen Werkes kein neues Verdienst oder Glück des Bildners sehen, da dieselbe eben nichts Anderes ist, als der unmittelbare Ausdruck der inneren Nothwendigkeit, die die Symphonie werden liess und sie zerbrach, um zur Menschenstimme und in den Menschenverband überzutreten; die Form des Uebergangs ist eben so tief gedacht als machtvoll ergreifend, eben weil sie auf innerer Nothwendigkeit beruht, wie jedes wahrhafte Kunstgebilde.

Das Beherzigenswertheste liegt uns, — es sei gewagt, dies auszusprechen, — in dem Dasein des Werkes, wie es geworden und werden musste. Es legt ein gewichtvolles und lehrreiches Zeugniss ab für Alle, die sich zurechtfinden wollen oder der Bestärkung auf einer eben jetzt sehr einsamen Bahn und in einer stets überstimmten und doch einzig wahren und edlen Ansichtsweise von der Aufgabe der Kunst bedürfen. Wir haben so viel geschickte und emsige Arbeiter, „alle ehrenwerth". Und die geile Lust des Musizirens wuchert so üppig empor in Fünf- oder Fünfzehnfingeretüden, kurz in allen möglichen und unmöglichen Gestalten und Aufgaben!

Die neunte Symphonie stellt uns den wahren Dichter dar, der aussagt, was in ihm ausgeboren ist, mit tiefster Nothwendigkeit und Wahrhaftigkeit; — der nicht Musik machen will, sondern in dem eine tiefe Idee sich tondichterisch, wie sie muss, offenbart; — der so wenig eine neue Form sucht um neu zu erscheinen, als eine fremde entlehnt um einen breiteren Spielplatz zu gewinnen, sondern der gestaltet aus der Idee hervor und wie diese gebietet; — der gar nicht denkt an die da draussen Stehenden mit ihrem Beifall und ihrer Bereitwilligkeit, nirgends ihnen schmeichelt mit Beliebtheiten oder Leichtfasslichkeiten, sondern nur in seiner Idee lebt und aus ihr, um ihretwillen schafft, nichts — etwa um leichterer Ausführbarkeit willen opfert und um schnelleren Eingangs willen zuthut oder hinweglässt. Das ist die Treue und Reinheit des Künstlers. Mag er dann auch fehlgegriffen haben hier oder dort? das ist allgemein menschliches Loos. Er hat doch eine ewige That gethan.

*) Die Symphonie Oden von *Felicien David* sind nichts Anderes als Cantaten mit eingemischter melodramatischer Deklamation, übrigens wahrscheinlich nicht durch den Einfluss des *Beethoven*'schen Werkes angeregt oder gestaltet. Die Chöre, die *H. Berlioz* zwischen den Sätzen seiner Symphonie „Romeo und Julie" singen lässt, sind nur nothdrouguse Erläuterungen zu dem eigenthümlichen, rein symphonisch gedachten aber nicht für sich verständlichen Werke, — vorausgesetzt, dass der Verf. dieses, der die Symphonie nicht kennt, wohl berichtet ist.

Nachrichten.

Musikzustände in Riga.

(Fortsetzung.)

Ringelhardt's Direktion. — Sängervereine. — Gastspiele. — Der Mann ist schöner als das Weib. — Liedertafeln. — Kleinkinderbewahranstalten. — Singvereine.

Ich sollte nun von der Hauptsache, dem Zustande der Oper auf der Bühne unter *Ringelhardt's* Direction sprechen; allein es hiesse die Stellung Leipzigs zu Deutschland verkennen, wollte man nicht annehmen, dass von dort aus die Grundzüge der *Ringelhardt*'schen Directionsführung allgemein bekannt wären. Man ist ziemlich einstimmig mit dem, was Herr *R.* bietet, höchst unzufrieden; allein er ist ebenso unzufrieden mit den Einnahmen und sagt zum Publikum: thut ihr zuerst mehr, dann werde ich auch mehr thun. Ein Versuch, in diesen alten ewig wiederholten Streitfragen das Recht zu ermitteln, gehört nicht hierher, darum nur einige Notizen über das Personal, die aufgeführten Sachen und das Gastspiel von Fräul. *von Marra*.

Unsere erste Sängerin, Fräul. *Heintzen*, eine schöne Bühnenerscheinung, hat einen hohen Sopran von ausgezeichnet vollem, reichem und lieblichem Klange. Mehr von ruhigem Verstand, als lebhafter Fantasie bewegt, entwickelte sich der dramatische Gesang und das Spiel bei ihr nur langsam. Sie kam vor 2 Jahren als Anfängerin von Braunschweig hierher, und gefiel Anfangs nur wenig, hat aber im letzten Jahre durch den vortrefflichen Gesangunterricht der Mad. *Krüger-Fürth*, die seit einem Jahre nicht mehr engagirt ist, so viel an Fertigkeit und Vortrag gewonnen, dass sie vor Kurzem als Norma, Rezia, u. s. w. alle Hörer in Erstaunen versetzt hat. — Fräul. *Bamberg* besitzt nicht so viel Stimmmittel, dagegen mehr geistige Versatilität, und die Grundlage einer guten Schule. Sie hat in jenen sanft leidenschaftlichen italienischen und deutschen Partieen, die man so uneigentlich unter der Rubrik Soubrettengesang begreift, durch Lieblichkeit, Reinheit, belebte dramatische Accentuation und gebildeten Vortrag sehr gefallen, und wird wohlthun, diesen Kreis nicht zu verlassen. Das Streben, der Stimme den Stärkegrad zu geben, wie ihn leidenschaftliche Bravourpartieen fordern, so wie ein zu eifriges Ringen nach den letzten Tönen der oberen Octave, muss ihr mehr nachtheilig als vortheilhaft werden. Herr *Büsser*, unser erster Tenor, hat für zarte Partieen ein sehr günstiges hohes und schmelzreiches Organ, doch fehlt es dem Tönen noch an innerem Halt, und dem Sänger überhaupt noch an höherer Gesangbildung. Herr *Eicke*, der von Düsseldorf zu uns kam, ist als Sänger in Deutschland hinreichend bekannt. Man war mit dem meisten seiner Baritonpartieen im Ganzen recht zufrieden; als Otello, Masaniello, Hüon u. s. w. gelang es ihm jedoch nicht, viele Sympathieen für sich zu gewinnen. Herr *Ellenberger*, der einzige Bass, ist nur in höheren Partieen mit Recht verwendbar. Seine Stimme hat Klang, aber nur bis zum tiefen B Kraft; er singt nicht ohne Gefühl und Leben, doch ist seinem Vortrag etwas zu Compactes eigen. Herr *Günther*, Tenorbuffo, besitzt viel musikalisches Talent und Gesangsgewandtheit, bei seinem Fleisse lässt sich manches Gute von ihm erwarten, wenn ihm das Metall der Stimme nicht untreu wird.

Von neuen Opern hörten wir ausser dem genannten „Brautfest" von *Schrameck*: Undine, Casanova, der Waffenschmied. Dazu kamen ausreichende Wiederholungen der drei älteren *Lortzing*'schen Opern, ferner Joan, Figaro's Hochzeit, Hans Heiling, Jessonda, der Templer, *Grétry's* Blaubart, Adlers Horst, so dass wir über Vernachlässigung deutscher Musik nicht klagen durften, na-

mentlich ist wohl in keiner Stadt Europa's die *Lortzing*'sche Muse so umfangreich gefeiert worden, als bei uns während der letzten Wintermonate. Indessen sang Fräul. *Bamberg* auch die Amine und Regimentstochter, wir hörten Norma, Romeo, die Stumme, den schwarzen Domino u. s. w.

Es versteht sich von selbst, dass bei dieser Verfassung die Gastspiele den eigentlichen Halt und Kern des Interesses und der Kasse bilden müssen. In der Oper war Fräul. v. *Marra* die Sonne, die unseren Horizont leider für zu kurze Zeit erhellte. Wir hörten sie in Lucia di Lammermoor, Regimentstochter, Liebestrank, Puritaner, Nachtwandlerin, und in mehreren Concerten. Sie hat schöne Beweise edler Uneigennützigkeit gegeben, und Bedürftige so wie Arme können viel von dem Herzen dieser würdigen wie liebenswürdigen Tochter Oestreichs erzählen.

Während der Anwesenheit von Fräul. v. *Marra* trafen der Tenor *Salvi* und die Contraltistin *Poppi* auf ihrer Durchreise von Petersburg hier ein, und wir hörten diese ausgezeichnete Trias in einem von Herrn *Schrameck* veranstalteten Concerte. Die *Poppi* ist ein Contralt von schwindelerregender Tiefe und Kraft, die sie beide mit Geschmack und angemessener Virtuosität geltend macht. Aber *Salvi*? — Wie sehr versinken vor einem solchen Sänger doch alle unsere berühmten deutschen Halbe-Thaler-Tenore. Nein! der Mann ist nicht nur stärker als das Weib, er ist auch schöner, weil er überhaupt vollkommener ist; und so ist es auch mit dem Gesang beider Geschlechter auf seinen Gipfelpunkten. Nennt mir alle unsere grossen Sängerinnen und urtheilt unverliebt, so werdet ihr gestehen müssen, dass jeder (die *Malibran* vielleicht ausgenommen) ein Stück aus der Vollkommenheit fehle: dort die höchste Kraft, hier die Fülle der Lieblichkeit, da die vollendete Formenbeherrschung, oder das Ebenmass zwischen dieser und den Naturmitteln. Hört *Salvi*! Er hat Alles, er hat mehr, als man auf einmal hören kann. Wie kann die höchste Kraft so weich und mild sein? Wie ist die Vereinigung von dieser Tonfülle mit solcher Lieblichkeit möglich? Bald stürmt der Geist, bald spricht das Herz, bald erscheint das feinste Filigrangeflecht von Passagen, dessen kleinste Partikeln von dem vollen getragenen Tone nur durch die Grösse, nicht durch den Silbergehalt verschieden sind. So singt man nur in Italien, es ist die Virtus der alten Roma, deren Geist und Bedeutung sich gänzlich in Tönen aufgelöst hat. Danken wir Deutsche Gott, dass wir nie haben so singen können, und bitten wir den Genius der Zukunft um fernere mittelmässige und schlechte Sänger, als die sichersten Bürgschaften eines künftigen starken und grossen Volkslebens.

Die Liedertafel erfreut sich eines recht günstigen Gedeihens. Ihr Director, der obengenannte Herr *Preis*, widmet ihr mehr Zeit und Eifer, als es Dorn bei seiner Stellung thun konnte, und das äussert sich dann recht vortheilhaft auf das Ganze. Es kommt in der gesellschaftlich-musikalischen Erscheinung auch das Kunstlerische zur Wirklichkeit, der Kreis der Gesänge erweitert sich, alles gute Neue aufnehmend, so dass in dem, was gesungen wird, sich Riga mit den Liedertafeln Deutschlands ziemlich auf gleichem Niveau befindet. Hätten wir für das *wie* nur einen grösseren Zufluss frischer Stimmen! Sehr fördernd ist ein kleinerer Kreis von Sängern, die sich in wechselnden privaten Zusammenkünften unter der Leitung des Herrn *Preis* mit dem genauesten Studium interessanter und schwieriger Gesangstücke beschäftigen, und dann für die Hauptversammlungen den Stamm und Halt bilden. — Um die Liedertafel durch frische Kräfte und Stimmen zu ergänzen, und überhaupt Tenoristen und Bassisten zu bilden, hat Hr. *Preis* mehrere Elementarcurse für junge Männer errichtet, denen allgemein die scherzhafte Bezeichnung „*Kleinkinderbewahranstalten*" gegeben, und von den Empfängern auch dankbar angenommen worden ist. Leider liegt nur in dem Scherze mehr Wahrheit als für den Kunstfortschritt gut ist. Denn wie in jenen Kinderanstalten das Lernen, Wissen und Können Nebensache ist, und nur so weit in Betracht kommt, als es mit dem Spiel und angenehmer Beschäftigung gefördert werden kann, so steht auch hier in Aussicht, dass weit mehr die angenehmen Effekte leichterer Quartette im Ganzen erreicht werden, als dass die Einzelnen sich etwas Sicherheit und Unabhängigkeit im Treffen aneignen. Ein guter Zustand des Chorgesanges wird sich nur durch die eifrige Pflege des Gesangunterrichts auf höheren und niederen Schulen, und nächstdem aus fleissiger und lebendiger Theilnahme am figurirten Kirchen- und Oratorialgesange, wie er in Singakademieen und Gesangvereinen gepflegt wird, herausbilden. Der vierstimmige Männergesang aber, wenn er ausser der gesellschaftlichen Unterhaltung auch noch einen musikalischen Gehalt haben soll, kann nur ein Zweig jenes Stammes sein.

Gesangvereine der genannten Art, für gemischten Chor und klassischen ernsten Gesang besitzt Riga seit einigen Jahren zwei, den einen unter der Leitung des Herrn *Preis*, den anderen dirigirt Herr Musikdirector *Löbmann*. Obzwar Riga gegen 60,000 Einwohner zählt, so betheiligt sich doch nur der 10te oder 12te Theil jener Ziffer an Kunstrichtungen solcher Art. Die meisten Leser werden die missliebigen Zustände kennen, die sich zeigen, wenn zwei solche Anstalten in einer Mittelstadt mit einander in Concurrenz treten. Jeder der beiden Directoren sieht am Anfange des Winters mit innerer Genugthuung auf die reiche Namensliste seiner Mitglieder, und an den ersten drei Abenden schwillt ihm die Brust von *Händel, Schneider* und *Mendelssohn*. Bald aber schwinden die weissen Kleider und schwarzen Fracks, wie im Frühling die Schneedecken und Kräben aus dem Stadtbezirke, und man findet ⅓ der Mitglieder höchstens nur bei öffentlichen Aufführungen und Generalproben vereinigt, das sechste Sechstel hat sich unterdessen verliebt oder verlobt, ist krank, heisser, kurz ist nur noch in der Idee vorhanden. Wie traurig ist es aber, wenn an den gewöhnlichen Versammlungsabenden bei einem solchen Vereine, der seine 80 bis 100 Mitglieder zählt, ein Piket von 4 Tenoristen, worunter 2 Rekruten und ein Landsturm, gegen ein ganzes Sopranbataillon vorgeschoben wird, oder wenn 5 Altstimmen vergeblich eine dichte Wolke von Bässen, die sie und ihre Töne in ungewissen Nebel hüllen, zu durchdringen suchen. Da hier bei

uns zu jeder öffentlichen Aufführung von dem Dirigenten derselben die Mitglieder beider Gesangvereine zur Theilnahme aufgefordert werden und der Aufforderung auch entsprechen, so würde eine gänzliche Vereinigung beider Anstalten, unter abwechselndem Directorat beider Herren während eines Abends, für alle Versammlungen dem Ganzen sehr förderlich sein. Ein zahlreicherer Kreis vorgeschrittener Sänger würde durch seine besseren Leistungen jeden Einzelnen zugleich mehr fesseln, die möglichen Schwächen beider Dirigenten würden sich gegenseitig ausgleichen und ihre beiderseitigen Vorzüge kämen ungetheilt dem Fortschritt des Gesanges zu Statten. — Herr *Preis* führte im vorigen Winter die Romberg'sche Glocke mit vieler Anerkennung auf, alle übrigen jetzt zu nennenden Aufführungen so wie auch die Concerte der musikalischen Gesellschaft dirigirte Herr *Löbmann*, und hatte somit vielfache Gelegenheit, seine gediegene und vielseitige Musikbildung erfreulich zu bewähren. Wir hörten, in Veranlassung verschiedener wohlthätiger und anderer Zwecke, unter seiner Direction: die Walpurgisnacht von *Mendelssohn*, die Wüste von *F. David*, den 42. und 95. Psalm von *Mendelssohn*, die Symphonie-Cantate von demselben 2 Mal, die Zerstörung Jerusalems von *Hiller*, das Paradies und die Peri von *Schumann*. Diese Aufführungen waren für unsere Kräfte vollkommen gelungen, und konnen auch vom allgemeinen Standpunkt aus als ganz befriedigend betrachtet werden, mit Ausnahme der Walpurgisnacht (der 1. Mai machte Viele beiser), die nur mittelmässig, und der Peri, die weniger als mittelmässig ging.

(Beschluss folgt.)

Aus Berlin. Es sei mir erlaubt, in schneller Uebersicht die musikalischen Ereignisse des verflossenen Winters durchzugehen. Ausser den besprochenen neuen Opern von *Esser* und *Eckert* kam eine neue Operette in 1 Act von *C. Blum*, Musik von *August Schaffer*: „Eben recht!" Die Zeit des Interesses für die Operette scheint vorüber, und diese war, namentlich was den Text anlangte, nicht angethan, um das verstorbene Operetteninteresse wieder zu erwecken. Die Partitur des talentvollen Lieder- und Quartettcomponisten (komische Quart. für Männerst.) hat einige recht nette Nummern, ist aber im Ganzen doch fast zu naiv und etwas sehr altmodisch.

Eine andere neue Oper „Zayre", Text nach Voltaire von *Tenelli* (Mellinet), Musik von einem sehr hochgestellten Dilettanten, kam erst vor Kurzem (Mai) auf der k. Bühne zur Aufführung. Wir waren nicht in Berlin, als die zwei Vorstellungen — (oder gar drei) — dieses Versuches stattfanden, und werden nun wohl die Oper nicht zu hören bekommen, da sie nach einem sehr bescheidenen Erfolge ad acta gelegt zu sein scheint. Für Kapellmeister *Taubert*, der die Oper dirigirte, hatte sie noch den meisten Erfolg, da sie ihm einen Coburg-Gothaischen Orden eintrug. Die italienische Oper der Königstadt fand in der ersten Hälfte ihrer Stagione, in welche das mehrmonatliche Gastspiel der *Viardot-Garcia* fiel, lebhaftes Interesse, das in der That einzig und allein durch das grosse Talent dieser ausgezeichneten Künstlerin erregt werden konnte, denn die anderen Mitglieder, mit Ausnahme des etwas angejahrten aber sehr routinirten Buffo *Galli*, waren ausserst mittelmassig, der Maestro di Cembalo, Sigr. *Gerli* noch unter mittelmässig. Neue Opern wurden mit der *Viardot* nicht einstudirt. Nach ihrem Abgang suchte die Direction der ital. Oper durch zwei sehr hübsche Stimmen: Sopran *Enrichetta Fodor*, (vielleicht eine Verwandte der einst berühmten Prima donna dieses Namens) und Tenor *Labocetta* zu interessiren; allein Beide waren, trotz sehr bemerkenswerther Naturanlagen, doch zu wenig Künstler, um das Publikum auf längere Zeit fesseln zu können. Von dem Tenor sind indess noch bedeutende Fortschritte zu hoffen, da er Musiker von Fach (Cellist) ist, und erst seit Kurzem als Sänger fungirt.

Von neuen Opern ist wohl nichts inscenirt worden, wenigstens erinnern wir uns keiner „hier zum ersten Mal gegebenen." Die alte Gazza ladra flog wieder einmal über die Scene, aber ohne Effekt; ausser der *Fodor*, die billigen Forderungen der Rossini'schen Gesangformen genügt, konnten die Anderen nicht mit der Musik fertig werden. Die jetzigen Italiener können Rossini nicht mehr singen.

Wir gehen zu den Concerten über. Zu den stehenden Concertunternehmungen des Berliner Musikwinters gehören seit einigen Jahren: 1. die Oratorien in der Singakademie, 2. die Symphoniesoiréen der k. Kapelle, 3. die Quartettsoiréen der Herren k. Kapellmusiker *Zimmermann*, *Ronneburger*, *Richter* und *Lotze*, 4. die Triosoiréen der Herren Gebr. *Stahlknecht* und des Hrn. *Steffensandt*. Dazu gesellten sich nun diesen Winter als neu: drei Abonnementsconcerte der Hrn. Concertmeister Gebr. *Ganz* und des k. Hofpianisten Herrn Dr. *Kullak*.

Ich kann die Werke nicht mit Sicherheit aufzählen, die die Singakademie zur Aufführung brachte; ich selbst hörte nur eines dieser Concerte, in dem ein Oratorium meines Lehrers *Bernhard Klein* zu Gehör kam. Die Aufführung liess nach allen Seiten Manches zu wünschen übrig. Als neu schmückt das Repertoir der Singakademie *Robert Schumann's* „das Paradies und die Peri", ein bis dahin in Berlin so zu sagen völlig unbekanntes Werk, das unter Leitung des Componisten am 17. Febr. zur Aufführung kam. Ich war an diesem Tage nicht in Berlin. Die Aufführung des höchst interessanten Werkes soll ausserst mangelhaft gewesen sein, wozu des Componisten völlige Rath- und Hilflosigkeit als Dirigent nicht wenig mitgeschuldet haben soll.

Die Verhältnisse der Singakademie haben einen sehr bedenklichen Charakter angenommen. Wer die Theilnahme an den Leistungen dieses Instituts vor 15 bis 17 Jahren, ja selbst vor 10 Jahren noch gekannt, die Winterconcerte jener Zeit miterlebt hat, und in Vergleich zu dem Zustande stellt, in welchem die Concerte der letzten Winter sich zeigten, — wird zu der Ueberzeugung gelangen müssen, dass der Singakademie eine durchgreifende, radicale Reform dringend Noth thut. —

Die Symphoniesoiréen der k. Kapelle, die seit zwei Wintern Kapellmeister *Taubert* allein (ganz ohne Rival)

nender Kritteley meine ganze Ausbeute seyn sollte. Du musst weiter, sagte ich: aber zurück!

Ich nahm nun zuerst Bachs auch Dir bekannte Choräle vor. Auch hier ist Bach Er selbst; aber die gegebene Kirchenmelodie hält ihn zurück. Hier konnt' ich den Gang seiner Stimmen, jeder für sich und zugleich aller zusammen, besser übersehen; was dadurch noch erleichtert wurde, dass mir die Hauptmelodieen aus der Kirche denn doch bekannt genug waren. Indem ich dem Meister hier folgte, mir von dem, was auf den ersten Anblick nur seltsam schien, Rechenschaft geben lernte — (wie z. B. von seinem öftern Ueberschreiten der Stimmen gegen einander, von seinen vielen durchgehenden und Wechsel-Noten u. s. w.) aber alles nur auf das Ganze bezog und als solches im Geiste gesungen hörte: so bekam ich als Ein Bild in die Phantasie, als Eine Bestimmung meines Zustandes in das Gefühl, was vorher nur als Reflexion in mir gewesen war. Um dieses fester zu halten und es mir tiefer einzuprägen, bemühete ich mich, diese Choräle ganz gut, d. h. so auf dem Instrumente vorzutragen, dass alles ihnen Eigene und Schöne ausgedrückt würde. Da zeigte sichs denn auch, wie der Vortrag der andern Bachschen Werke beschaffen seyn müsse, warum er schwer sey und mir nicht habe gelingen wollen. Ich gewöhnte mich nach und nach mehr an diesen Vortrag. Darüber muss ich Dir nun allerdings etwas sagen. Um nicht in der Folge darauf zurückkommen zu müssen, nehme ich voraus, was ich erst später, beym Vortrage der freyern Werke Bachs, mir abstrahiren lernte *).

Der durchaus melodische Gang aller Stimmen ist, wie wir sahen, ein Hauptzug des Charakters der vollendetern Bachschen Werke. Er muss demnach auch beym Vortrage hell vor das Ohr und in das Gemüth gebracht werden. Besonders muss, wie es sich von selbst verstehet, das Hauptthema, wo es auch liege, immer hervorstechen und sein jedesmaliger Eintritt scharf bezeichnet werden — indess man die andern Stimmen in ihrem fliessenden Gange auch nicht stört. Um das letztere zu Stande zu bringen, hat man besonders auch die vielen Bindungen genau zu beobachten; und da die Mittelstimmen oft in Einem Flusse der Melodie von einer Hand zur andern übergehen, müssen besonders die Daumen in sehr engem und zartem Freundschaftsbündnis stehen. Das alles ist nun doppelt nothwendig bey den Fugen, oder doch fugirten Stücken Bachs. Die ungebundnern, die er Phantasieen, Präludien u. s. w. nennet, erleichtern jenes, verlangen aber noch besonders, dass man auf die Grundharmonie die strengste Aufmerksamkeit richte — denn was lässt Bach nicht öfters zu Einem Grundton anschlagen, und wohin fliegen nicht seine Figuren, die sich auf ihn beziehen! Nun muss der Vortrag der Figuren so, durch Zu- und Abnehmen der Stärke u. dgl. gerundet werden, dass der Zuhörer jene Grundharmonie nicht nur nie verliert, sondern dass er auch den Gang der allmähligen Entfernung, so wie hernach den Gang der allmähligen Annäherung zum Hauptakkord deutlich, ohne rechnen zu müssen, vernimmt.

Das alles ist nun freylich sehr schwer auszuführen, theils der Natur der Sache nach, theils weil wir, besonders was die Mittelstimmen betrifft, jetzt gar nicht daran gewöhnt sind: aber gebiete Du nur der Natur und beharre bey deinem Gebot, so gelingt es zuverlässig. Jetzt zurück zu meinem Kursus.

Ich ging von den Chorälen zum Wohltemperirten Klavier über. Ich konnte mir selbst hier noch lange nicht genügen; und daran

*) Ich streiche euch diese Stelle aus, da die Leser das, was ich schrieb, jetzt vollständiger und sehr deutlich vom Hrn. Forkel in der angezeigten Schrift ausgeführt finden können. Nur was einige Details betrift, mit welchen dieser Schriftsteller sich wenig oder nicht befasset hat, lasse ich oben stehen.

dirigirte, nehmen unter den obengenannten permanenten Winterconcerten den ersten Rang ein, sowohl hinsichts der Leistungen selbst, als in Bezug auf die Theilnahme des Publikums. Die Ouverturen und Symphonieen Mozart's, Haydn's und Beethoven's liefern hier natürlich das hauptsächlichste Contingent des Repertoirs. Da im Laufe des Winters höchstens neun bis zehn Soiréen stattfinden, so kann man es der Direction nicht eben verargen, dass sie, den Wünschen der Abonnenten nachgebend, nur selten ein neues Werk von einem lebenden Componisten zur Aufführung bringt. Denn wenn die Meisterwerke der drei grossen Verstorbenen hier nicht alle Jahre ein Mal in trefflicher Execution zu hören sein sollten, wo soll man sich denn an ihnen erfreuen? Neu war *Niels Gade's* erste Symphonie, die Beifall ohne alle Opposition fand, was hier in den Symphonieconcerten bei einem neuen Werk eine der grössten Seltenheiten. Nicht als ob hier lauter auserwählte Kenner zu Gerichte sassen, sondern vielmehr die auserwählte Intoleranz, die nur auf Autoritäten schwört.

Eine neue Ouverture von *Julius Rietz* — (Concert- oder Fest-Ouverture genannt) — wollte nicht recht ansprechen; die C dur-Symphonie von *Franz Schubert* dagegen gefiel in diesem Winter schon mehr, als vor ein paar Jahren, bei der ersten Aufführung. Die Autoritäten-Männer, denen der berühmte Recensent *Rellstab* als Leithammel dient, fanden sie gar nicht so übel. Wenn sie nun erst wissen werden, dass *Schubert* beinahe eben so lange todt ist wie *Beethoven*, so ist Hoffnung vorhanden, dass die Symphonie das nächste Mal glänzenden Erfolg hat. Einstweilen spielt sie *Gung'l* zum Oefteren, und zwar recht exact, so dass wir den vornehmen, klagen, durch *Rellstab*'sche Recensionen gebildeten Symphonie-Soirée-Abonnenten vorschlagen möchten, in *Sommer's* Garten vorläufig sich nähere Kenntniss der *Schubert*'schen Symphonieen anzueignen; — wenn das möglich. —

Meyerbeer's Struensee-Ouverture hatte das Malheur, in diesen Symphonie-Concerten ausgezischt zu werden. Dass sie hier gespielt wurde, während sie allwöchentlich im Theater von demselben Orchester zu hören, war allerdings ziemlich überflüssig, das Auszischen aber war ziemlich plump. *Mendelssohn's* A moll-Symphonie fand, trotz trefflicher Execution, auch nicht viel mehr als einen Succès d'estime, dagegen erregte die Zwischenmusik zum zweiten Act des Sommernachtstraum einen Beifallssturm und Da capo rufen. In einem Extraconcerte, nach dem Schluss der beiden Symphonieen-Cyclen, brachte *Taubert* noch die D moll-Symphonie mit Chören in einer sehr gelungenen Aufführung zu Gehör, wofür ihm alle wahren Musikfreunde zu grossem Danke verpflichtet worden sind. Dies Werk höchsten Ranges erscheint gar zu selten vor dem Publikum, als dass es schon popular geworden sein könnte, dazu noch eine bornirte Stadtkritik! — armer *Beethoven!*

Die Quartettsoiréen der k. Kammermusiker Herren *Zimmermann, Bonneburger, Ed. Richter* und *Lotze* finden unbegreiflicherweise weniger Theilnahme, als die Triounterhaltungen der Herren *Stahlknecht* und *Steffensandt*; freilich spielt bei den Trio's das Allerweltsinstrument, das Pianoforte, die Hauptrolle und welche musikalische Dame interessirte sich nicht mehr für dieses Instrument, als für die Geige, die Bratsche, den Bass? Seit *Moser* seine Quartettsoiréen eingestellt, hat Herr *Zimmermann*, aus Moser's Schule hervorgegangen, das obgenannte öffentliche Quartettunternehmen in rühmlicher Weise fortgeführt. Er und seine trefflichen Kunstgenossen sind ernst und eifrigst bemüht gewesen, in diesem Genre der classischen Kammermusik jene hohe Stufe der Vollendung zu erreichen, welche das berühmte Quartett der Gebr. *Müller* einnimmt und seit Jahren in der musikalischen Welt behauptet. Jeder musikverständige Hörer, der Gelegenheit gehabt, die Leistungen des *Zimmermann*'schen Quartettes — (wir nennen es der Kürze halber so, obgleich es eine kleine Republik, worin jedes Glied ein Wort mitzureden hat) — kennen zu lernen, wird zugeben müssen, dass die Leistungen dieses Künstlervereines kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen; wenigstens dürfte es schwer sein, in Worten auszudrücken, nach welcher Seite sie von einem anderen bekannten Quartettverein in der Totalität der Leistungen übertroffen werden. Wir finden beim *Zimmermann*'schen Quartett die höchste Reinheit der Stimmung und Intonation, sowohl in den einfachen Harmoniefolgen, als in den Passagen, in letzteren höchste Präzision, wie überhaupt das vollkommenste Ensemble im Technischen. Die vier Instrumente, deren sich die Künstler bedienen, sind (und dies ist ein sehr wesentliches Moment) von vorzüglicher Güte und Gleichheit des Timbre. Die Auffassung der Compositionen, die zur Aufführung kamen, fanden wir nach Temponahme, Ausprägung des Charakteristischen bis in die feinsten Details, fast immer und überall entschieden, sicher und richtig, obwohl sich in dieser Hinsicht so eigentlich nichts Positives feststellen lässt, namentlich im Bereich der reinen Instrumentalmusik. Es bleibt da dem individuellen Geschmack, der Ansicht, dem Temperament, ja selbst der Laune des Zufalls gar Manches überlassen.

Mit unserem günstigen Urtheil über das *Zimmermann*'sche Quartett stimmen wohl Alle überein, die, als Musikkenner, seine Leistungen kennen gelernt; es fehlt nie an den lebhaftesten Acclamationen des Beifalls, auch alle Kritiken, die uns bis jetzt darüber zu Gesicht kamen, sprachen sich entschieden lobend aus. Wie mag es daher wohl zugehen, dass in dem grossen Berlin, wo, wie man sagt, so viel Sinn für klassische Musik wohnen soll, diese Quartett-Soiréen, in denen man die herrlichsten Compositionen der grossten Meister in diesem Genre der Kammermusik so vortrefflich executirt, so wenig materielle Theilnahme finden?! — Vielleicht ist es nöthig, auch das Genre der Klaviermusik zu vertreten, um ein grosseres Interesse zu erregen, denn bis jetzt dürften die vier braven Künstler wenig finanzielle Vortheile für ihre Mühewaltungen und Aufopferungen errungen haben. Wir sagen Aufopferungen, denn es ist eine Aufopferung, wenn Mitglieder eines so viel beschäftigten Instituts, wie die k. Kapelle, die wenigen Musse- und Erholungsstunden, die ihnen der Dienst und das Lectionengeben — (wir wüssten nur wenige, die Letzteres nicht nöthig hätten) — übrig lässt, dazu benutzen,

Kunstwerke ersten Ranges zu studiren und einzuüben, um sie mit Hintensetzung jedes materiellen Vortheils dem musikalischen Publikum in möglichster Vollendung vorzuführen. Wo stecken denn nur die abonnirten klassischen Renner der Symphonieconcerte, die grossen Autoritätsmänner, die über ausgezeichnete Werke mittelmässiger Künstler so vornehm die Achseln zucken, so unvornehm zischen, wenn's nicht von irgend einem grossen, anerkannten Verstorbenen? warum findet man sie so gar spärlich in den Quartettsoiréen, wo doch auch ihr *Mozart*, ihr *Haydn* und ihr *Beethoven* gespielt werden? Ist es ihnen vielleicht blos um's Gesehenwerden im grossen Concertsaale zu thun?

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Junimonat. Auch im Verlaufe dieses Monats bewies die hiesige Oper viel Thätigkeit, wenn gleich die Zahl der einzelnen Vorführungen geringer war, als im vorigen. Im Ganzen hatten wir sechs Opern in zwölf Vorstellungen, und zwar wurden die Zauberflöte und das Nachtlager von Granada jede drei Mal, die Regimentstochter und Joseph in Aegypten zwei Mal, Robert der Teufel und Stradella dagegen jede nur ein Mal zur Aufführung gebracht.

Mozart's Zauberflöte war am 6. Juni mit verändeter Besetzung und bedeutend verstärkten Chören auf dem Repertoir. Madame *Herbst*, die früher als Demoiselle *Jaëdé* so beliebte Coloratursängerin unserer Bühne, gab diesmal als Gast die Königin der Nacht und löste ihre Aufgabe in ungemein befriedigender Weise. Unser neuer Bassist, Herr *Dalle Aste*, zeigte sich als tüchtiger Sarastro und erwarb sich vielen Beifall. Pamina wurde von Demoiselle *Victor* mit etwas Befangenheit zwar, aber nichts desto weniger nach Kräften wacker durchgeführt. Es besitzt diese Dame ein umfangreiches volltönendes und kräftiges Organ und ersichtlich nicht unbedeutendes Talent, welches für die Zukunft zu ungezeichneten Erwartungen berechtigt. Für den Augenblick indess ist sie noch als eine Anfängerin zu betrachten, deren wenn gleich treffliche Anlagen doch noch der vollendeten künstlerischen Ausbildung ermangeln, weshalb es unbillig sein dürfte, ihren Leistungen den Massstab strengerer Kunstkritik anlegen zu wollen.

Die am 29. stattgefundene Wiederholung dieser Oper zeichnete sich aus durch das Auftreten zweier Gäste: des Bassisten Herrn *Reichel*, früheren Mitgliedes unserer Bühne, jetzt grossherzoglich hessischen Hofopernsängers, und der schon in unserem Maiberichte erwähnten Demoiselle *Zerr*. Jener als Sarastro, diese als Königin der Nacht, leisteten Beide gleich Ausgezeichnetes. Namentlich bewies Demoiselle *Zerr* in den Passagen ihre glänzende Bravour; Schade nur, dass das ihr eigenthümliche so höchst widrige Tremoliren des Tones bei jeder nur einigermassen längeren Note einen grossen Theil des Genusses verdarb. Bemerkenswerth ist übrigens die ungemeine Höhe dieser Sängerin; sie singt das hohe F ohne ersichtliche Anstrengung und jede Verzierung kommt in dieser Region rein und präcise zur Ansprache. Weniger dagegen im mittleren und tiefen Register, welche etwas alterirt zu sein scheinen. — Herr *Reichel* fand auch diesmal den ihm früher in dieser Partie so oft gewordenen verdienten Beifall wieder, und die Arie: „In diesen heil'gen Hallen" musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Die Pamina wurde von Demoiselle *Trietsch* gesungen, einer Anfängerin, die in dieser Rolle zum zweiten Male die Bühne betrat. Die junge Dame ist eine Hamburgerin von Geburt, Schülerin der Madame *Cornet*, besitzt bei angenehmem Aeusseren eine ziemlich hübsche Stimme und gute Schule. Ihr erstes Debüt hatte am 23. Juni stattgefunden, wo sie die Leonore in *Flotow's* Stradella gab. In beiden Partieen waren ihre Leistungen befriedigend. Noch hörten wir eine zweite Debütantin, ebenfalls Schülerin der Madame *Cornet*, die als erster Genius ihren Erstlingsversuch machte, welcher glücklich gelang. Die Partie der Papagena wurde durch ein neuengagirtes Mitglied, Demoiselle *Wüthaler* gegeben, einer mit gerade nicht bedeutender, doch keineswegs unangenehmer Stimme begabten Sängerin, deren Spiel und Vortragsweise indessen Uebung und Schule verrathen. Herr *Knopp* als Tamino und Herr *Clement* als Papageno leisteten, jeder in seiner Weise, Vortreffliches, und die Chöre gingen im Ganzen nicht allein sehr gut, sondern waren theilweise sogar von höchst bedeutendem Effect.

Um auf unseren Gast, Demoiselle *Zerr* zurückzukommen, so war diese im Laufe dieses Monats nur noch zwei Mal, und zwar als Marie in der Regimentstochter und als Isabella in Meyerbeer's Robert der Teufel in Anspruch genommen, in welchen Rollen sie abermaligen rauschenden Beifall erntete. Herrn *Reichel* hörten wir noch als Bertram in letztgenannter Oper, wo namentlich sein Vortrag in dem mit Alice — Demoiselle Victor — gesungenen Duette des dritten Actes von schöner Wirkung war.

Die am 23sten abermals zur Vorstellung gebrachte *Flotow'sche* Oper Stradella wurde ebenfalls mit theilweise veränderter Besetzung gegeben, und, hauptsächlich wohl aus diesem Grunde, mit vieler Theilnahme vom Publicum aufgenommen, denn im Ganzen scheint sie doch ihre frühere Anziehungskraft verloren zu haben. Herr *Knopp* leistete als Stradella manches Gute, ist indessen der Rolle nicht gehörig gewachsen, da der Schluss dem Anfange nicht sonderlich entspracb; die letzten Nummern wurden mit matter Stimme ziemlich ton- und effectlos vorgetragen. Ausgezeichnet wie von Anfang an in dieser ihm so sehr zusagenden Partie gab Herr *Kapa* auch diesmal den Barbarino; Herr *Bost* als Malvoglio und Herr *Schott* als Basin genügten.

Von Concerten ist nichts zu erwähnen, aus dem einfachen Grunde, weil keine, die der Bemerkung werth wären, stattfanden, und haben wir schliesslich nur noch zu berichten, dass gegen Ende des Junimonats die Herr. Hofkapellmeister Dr. *Marschner* aus Hannover und Hofkapellmeister *Methfessel* aus Braunschweig kurze Frist hier in Hamburg verweilt, und sich sodann nach Lübeck zum dortigen Sängerfeste begeben haben.

Paris.

Religiöser und historischer Gesang.

Das Ministerium des öffentlichen Unterrichtes hat im vorigen Jahre Preise für die besten religiösen und historischen Gesänge ausgesetzt. Man übergab dem Publikum zu diesem Zwecke eine Auswahl von Texten verschiedener Art, die mir, ich gestehe es aufrichtig, Furcht einjagten. Wir Deutsche können uns weniger als die Franzosen für die Rhetorik ihrer Literatur begeistern und ziehen das einfache, gedrungene Lied dem langen Erguss liederreicher Gedanken vor. Unsere Lyrik ist überhaupt eine andere als die der Franzosen, die durch ihren praktischen Geist stets mehr auf das Konkrete angewiesen sind, während wir auf dem Felde der Lyrik gern in die unendliche und darum oft die Umrisse verlierende Tiefe unseres Gemüthes herabsteigen. Aber die Begeisterung der Franzosen für das, was wir vielleicht mit Unrecht ihre rhetorische Poesie genannt haben, ist so gross, dass eine ungewöhnliche Menge von Componisten sich der vorgelegten Texte bemächtigte und mit einander in gemeinsamen Kampf trat. 500 Concurrenten sendeten 1700 Partituren ein, von denen nur 6 den ersten Preis erhielten. Ein solches Verhältniss kann kaum auf der Schwäche der Componisten allein beruhen, sondern muss noch andere Gründe haben. Diese liegen nun aber ganz einfach in der Wahl der Texte selbst, die unmöglich von Musikern getroffen sein kann, sondern von der Verehrung, welche die französischen Schulräthe für ihre sogenannten Morceaux classiques haben, herrührt. Warum hat man für religiöse Gesänge nicht Bibeltexte genommen, deren erhabene Kürze die Freiheit des Componisten so unendlich erweitert? Der schönste Gedanke wird schleppend, sobald Leitsterne gewisse Phrasen nicht unterbringen kann, der Ideenkern wird zu einer dünnen Haut ausgesponnen, sobald der Dichter die Concentration des Componisten verhindert, und dies musste fast bei allen Texten die vorgelegt wurden der Fall sein. Man hat zwar bisher noch keine Regeln über das Componirbare oder Uncomponirbare feststellen können, aber eine musikalische Natur wird darum doch auf den ersten Augenblick das Recht herausfinden und das Unpassende verwerfen. Bei der Gebort der 1700 Partituren hat jene aber die Eitelkeit zu Gevatter gestanden, und zwar einmal die nationale und dann die persönliche. Anstatt sich nämlich im Saisono gegen das vom Ministerium ausgehende Textbuch zu erheben, das mit dem Programm des Concours an sich in Widerspruch stand, dachte man nur daran, Preise zu gewinnen. Es bedarf gar keines Beweises, dass derjenige, der die Behörde zur Ueberzeugung ihres Irrthums gebracht hätte, der Kunst einen viel grösseren Dienst würde erwiesen haben als der, welcher dem von 600 Franken gespickten Ruhme eines Louresten nachgelaufen ist. Kritisirt ist das Programm denn auch wohl worden, aber anstatt dem Ministerium durch Theilnahmlosigkeit dafür eine Lektion zu geben, dass es die Wahl musikalischer Texte von Schulräthen anstatt von Musikern hat treffen lassen, schrieb Alles was Klauen hatte und lobte Gott und die französischen Celebritäten. Die Grundidee des Ministeriums ist schätzenswerth und aus dem Bedürfnisse hervorgegangen, Frankreich einen Zweig musikalischer Literatur zu schaffen, den es eigentlich noch gar nicht hat, und in welchem Deutschland fast nie wird übertroffen werden können. Der Katholizismus trägt in Frankreich, wie in allen südlichen Ländern, an diesem Missstande wahrlich nicht die geringste Schuld; es mangelt mehr oder weniger allen katholischen Ländern an Gesängen der Gemeinden. Auch kennt man in Frankreich jene Behäbigkeit und Gemüthlichkeit nicht, die den Deutschen zu gemeinschaftlichen heiteren Gesängen stimmen. Seit der Existenz des Orphéon haben die Franzosen Gefallen an Männerchören zu nehmen angefangen, und wenn es so fortgeht, erleben wir noch französische Musikfeste in rheinischem Style, oder wenigstens doch Gesangsfeierlichkeiten nach deutschem Mussstabe. Doch für den Fall, dass Gastwirthe und Restaurateurs auf so glorreiche Tage der Kunst spekuliren sollten, will ich nur vorhererin bemerken, dass es die Franzosen nie zu so grossartigen Essereien bringen werden, als wir. Essen, Trinken und Singen zugleich, scheint den Franzosen über die Massen lächerlich.

Sollen wir nun über die 6 Stücke welche den ersten Preis erhalten haben und vor einigen Wochen im Conservatoir gesungen wurden, ein Urtheil abgeben, so dürfen wir vor allen Dingen das Programm des Concours nicht vergessen. So verdienstlich die Stücke an sich sind, so wenig haben sie letzterem entsprochen, denn anstatt leichter populärer Gesänge hörten wir breite ausführlich entwickelte Compositionen, deren Aufführung keineswegs leicht ist. Das erste Stück von *Louis Challet* ist eine Dithyrambe v. *Delille*, in Doppelchören gearbeitet, die sich zum Schlusse vereinigen. Die Composition ist recht effectvoll und würdig. Hierauf folgte in Jugement dernier von *Gilbert*, componirt von *Alexander Leprévost*; der Anfang dieser Composition kam uns, soviel wir bei einmaliger Aufführung beurtheilen konnten, etwas verwirrt vor. An der Stelle, wo die Schuldigen, zu gerichtet zu werden, heraustreten, hat der Componist das Solo mit Seufzern umgeben, was eine recht gute Wirkung hervorbringt.

Die einfachsten und unstreitig besten Compositionen die zur Aufführung kamen, waren von *Jules Tariot* und *Nicou Choron*, beide über denselben Text: Ma mère von *Jules Mallet*.

Desto weniger entspricht aber die Composition des Herrn *Ermel* den Bedingungen des Programms. Er hat Racine's Lever du soleil in strengen Quartettstyl componirt und durch Reinheit und Grösse des Ganzen die Preisrichter dergestalt überrascht, dass sie irgend einen auswärtigen berühmten Meister für den Verfasser hielten und dem Componisten einen Preis ertheilten, obgleich sein Werk nicht in den Rang der verlangten Musikstücke gehört. Herr *Ermel* hat vor Jahren den ersten Preis im Institute erhalten und sich, wie es scheint, wenig um das Theater bekümmert. Wenigstens ist es befremdend, dass von ihm noch keine Oper aufgeführt worden ist.

Das 6te Stück war von Herrn *Gilbert*, der die halsbrechende Eucharistie von *Fontanes* in Musik gesetzt hat.

(Zu Nr. 349.)

Die Componisten, denen der zweite Preis ertheilt wurde, erhielten ebenso wie die, welche man ehrenvoll erwähnte, Medaillen. Es ist zu vermuthen, dass unter den 1700 Compositionen manche werthvolle der Schätzung der Richter entgangen ist. Dies, so wie den speziellen Werth der Preisstücke, werden wir nach der Veröffentlichung der Compositionen besser beurtheilen können.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Sechs Lieder für zwei Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *H. Esser*. Op. 21. In 2 Heften; Preis jedes Heftes 25 Sgr. Berlin und Breslau, bei Bote und Bock.

Herr *Esser* hat in neuester Zeit vorzüglich durch seine Oper: „Die zwei Prinzen" Aufmerksamkeit erregt. — Ref. hat sein Urtheil darüber noch vor ihrem Erscheinen auf der Bühne öffentlich ausgesprochen, und ihr bei guter Besetzung und sorgsamer Ausführung ein günstiges Prognostikon gestellt, und dies hat sich nach mehreren Darstellungen des Werkes, je nachdem die erwähnten Bedingungen mehr oder minder erfüllt wurden, vollkommen bestätigt. Herrn *Esser's* bedeutendes Talent hat sich durch jene Oper unläugbar documentirt. Ref. nahm daher mit günstiger Stimmung auch die in der Ueberschrift bezeichneten Lieder zur Hand. Die Durchsicht derselben hat nun zwar jene günstige Stimmung nicht eben gestört, doch auch nicht gesteigert. — Es sind hübsche, ansprechende, mit geschickter Technik behandelte Gesänge, gefällig, ohne aufzuregen; wohlklingend, ohne tief einzudringen; glatte Salonstücke, wie sie die Dilettanten gern singen und die Verleger gern drucken. — Als eigenthümliche, vom unerbetenen Genius eingegebene Kunstwerke werden sie auch kaum geboten. Doch bekundet sich in diesen Liedern jedenfalls, und in einigen derselben sogar recht hervorstechend, jenes flexible Talent, und namentlich jene gewandte Formgebung, die wir Herrn *Esser* bei Beurtheilung seiner Oper gern zugestanden.

Erhöhte Gefühlswärme belebt noch am Meisten das dritte und vierte dieser Lieder; jenes (zu den schönen Worten *Rückert's*: „Du meine Seele, du mein Herz!") athmet Anmuth und Innigkeit, und hat sehr glückliche Momente. Nur in rhythmischer Hinsicht müssen wir unser Bedenken aussprechen: der Componist hat es mit dem Dreiviertel-Tact bezeichnet; das Ganze gehört aber, seiner Structur nach, offenbar dem $^4/_4$-Tact zu: thesis und arsis erscheinen in der gewählten Schreibart völlig schwankend und zweifelhaft. — Wir wissen recht gut, dass sehr viele, und oft sehr geniale Compositionen (man denke nur an so manches berühmte Scherzo!) im $^3/_8$- oder $^3/_4$-Tact geschrieben sind, die wegen ihrer Cäsuren entschieden dem $^6/_8$- oder $^6/_4$-Tact angehören — ja wir behaupten, um ein recht populäres Beispiel anzuführen, dass fast sämmtliche Walzer von *Strauss* und Comp. eigentlich in den $^6/_4$-Tact verwiesen werden müssen; — wo aber, wie im vorliegenden Falle, die Declamation dadurch beeinträchtigt oder doch zweifelhaft wird, bildet doch auch die Tactbezeichnung eine gewichtige Frage.*) Wir machen den Componisten in dieser Hinsicht nur auf die ersten Tacte des Vorspiels, so wie auf die Stelle auf pag. 11, Tact 12 — 16 (die sich noch auffallender auf pag. 13 wiederholt) aufmerksam. Beide bezeichnen selbstredend eben so das Schwanken des Componisten, wie das Ungenügende der gewählten Bezeichnung.

In dem anderen vom Ref. hervorgehobenen Liede: Nr. 4. „Verlorner Mai" von *J. N. Vogl*, ist vorzüglich die Aufgabe der rasch wechselnden Stimmung des Gedichtes recht gut gelöst, wie es denn überhaupt trefflich aufgefasst ist. — Nur können wir die drei Mal wiederkehrende Stelle mit ihrer unschönen Sylbendehnung:

nicht als Schmuck betrachten. Schon die von uns hinzugefügte Unterlegung würde eine bessere Wirkung machen!

Auch das 6. Lied: Im Walde, von *Geibel*, ist recht frisch empfunden, und gestaltet sich auch besonders günstig und ungezwungen zur Duettform; nur eilt der Comp. gar zu leicht über die tieferen Gefühls-Momente des Gedichtes hinweg. Wenn auf der einen Seite die consequent durchgeführte, malerisch bezeichnende Begleitung dem Ganzen einen wenigstens örtlichen Charakter verleiht, so ist sie dagegen, schon durch ihre Form und fortwährende Bewegung nicht ohne Einfluss auf den von uns bezeichneten Gefühls-Mangel geblieben. Uebrigens hätte der gewiss nicht gedankenarme Componist einige doch gar zu gewöhnliche Floskeln, wie diese:

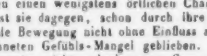

billig vermeiden sollen. — Mit der harmonischen Ausstattung, die der Comp. seinem Werke gegeben, kann man sich im Ganzen wohl befreunden; nur hier und da treten einige, wir möchten sagen widerstrebende und wirklich störende Bässe hervor, z. B. in mehreren Stel-

*) Es ist gewiss auffallend, dass in dieser Beziehung sogar die grössten Meister zuweilen schwanken! A Jove principium! Mit aller Ehrfurcht gesprochen. Müsste nicht das erste Allegro der unsterblichen C-moll-Symphonie statt

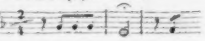

so geschrieben sein:

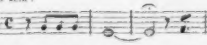

Man führe den Satz in dieser Weise fort, und sage mir dann vorurtheilsfrei, ob ich mich irre.

len des fünften Liedes. Wie wenig motivirt, um nur Eines hervorzuheben, dem Sinne nach das Ges im letzten System auf pag. 9!

Ungeachtet dieser Ausstellungen, die wir einem jungen, talentvollen und aufstrebenden Componisten gegenüber nicht verschweigen durften, verdienen diese Gesänge den Dilettanten, für die sie offenbar bestimmt sind, bestens empfohlen zu werden. Wir sind überzeugt, dass sie sich daran erfreuen: glückliche Wahl der Texte, leichte Ausführbarkeit, und (mit geringen Ausnahmen) vortheilhafte, sangbare Stimmenführung — das sind Vorzüge, welche diesen Gesängen nicht abzusprechen sind, und ihnen gewiss eine freundliche Aufnahme bereiten werden. *Al.*

Sonate für das Pianoforte, componirt von *Emil Naumann*. Op. 1. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Durch die Wahl der Sonatenform bei dem ersten Hervortritt in die Oeffentlichkeit, hat der junge Componist seine Neigung zum Gediegenen und Würdigen in der Kunst dargelegt. Die Berechtigung dazu muss er durch die Gedanken welche darin zur Erscheinung kommen, durch die Art ihrer Verarbeitung und durch den Geist, welcher aus beiden hervorleuchtet, beweisen. In letzterer Beziehung scheint uns seine gegenwärtige Kunstbefähigung noch nicht an die hohen Forderungen unserer Zeit zu reichen. — Die Gedanken, welche der Componist für gediegen halten mag, haben einen älteren Anstrich, und die, welche als der neueren Zeit angehörig erscheinen durften, streifen etwas an das Gewöhnliche.

Genügt demnach das Gedankenmaterial an sich den höheren Forderungen des Kenners nur selten, so reicht auch die thematische Verarbeitung derselben noch lange nicht an die herrlichen Muster, welche die grossen Meister in ihren Werken der Art in so reichem Maasse entfaltet haben. Den Umwandlungen der Hauptgedanken fehlt meist der Reiz überraschender Verschiedenheit.

Was endlich den inneren Gehalt betrifft, so wollen wir nicht sagen, dass die Gedanken aus einem leeren Gemüthe gekommen. Gefühlsregungen, Affecte, leidenschaftliche Nuancen lassen sich überall wohl herausbuchstaben, aber sie zu einem Brennpunkte zu sammeln, dass sie des Hörers Gemüth entzünden, ist dem jungen Componisten noch nicht gelungen. Wie Vielen gelingt aber das überhaupt in unserer Zeit?

Die Art seines Gedankenmaterials so wie dessen thematische Verarbeitungsweise scheint nur aus einer vorzugsweisen Beschäftigung mit älterer Musik, vielleicht zu vorherrschend getriebenen contrapunktischen und Fugenstudien hervorgegangen zu sein.

Um die Gedanken also möglicherweise blühender zu machen, gehe er mit den blühendesten Werken der Neuzeit öfter um. Was man auf ein Feld sät, wächst daraus hervor. Sodann studire und suche er sich zum Bewusstsein zu bringen die thematischen Umbildungsmaximen der neueren grossen Meister. Und um den Hörer mit einer bestimmten, lebendigen und einheitlichen Stimmung zu erfassen, suche er eine solche vor und beim Schaffen auf's Bestimmteste und Lebendigste in sich selbst hervorzurufen und zu erhalten, was am sichersten geschieht, wenn er ein die Gemüthswelt mächtig aufregendes Object in seine Einbildungskraft bringt. —

Folgt der junge Componist diesen wohlgemeinten Winken, so wird er ihre Wirkungskraft bald spüren; hält er darin aus, wer vermag zu sagen, was er werden kann? Fleiss ist das halbe Genie, sagt Schiller. Geduld ist das ganze Genie, sagt Busson. Wer beider Männer Aussprüche auch für übertrieben hält, wird doch nicht läugnen wollen, dass in das Bewusstsein der Künstler getretene höhere Kunstforderungen auch höhere Kunstproductionen oft hervorgebracht haben. Wer hätte aus Spontini's kleiner in Paris geschriebenen Oper „Milton" mit ihren trockenen, mageren, phantasielosen Gedanken die kraftige, schwungreiche, glühendbegeisterte Vestalin herausahnen können!

Wir legten einen hohen Maassstab an, wozu uns die gewählte Form aufforderte, und der Wunsch, dem ernsteren Streben des jungen Mannes, welches in unserer flachen, salonsüchtigen Zeit gewiss Anerkennung verdient, durch Andeutung der Schwächen und wie sie möglicherweise zu beseitigen, den Muth nicht zu nehmen, sondern zu stärken.

Feuilleton.

Der Thüringer Sängerbund, der gegenwärtig in 26 Männergesang-Vereinen (zu Arnstadt, Battstedt, Dietendorf, Ehringsdorf, Eisenach (Liedertafel und Männerchor), Erfurt (Liedertafel des Musikvereins und Sängerbund), Gotha, Günthersfeld, Jena, Langensalza, Liebenstein (Sängerbund vom Walde), Markuhl, Mühlhausen, Neukirchen, Ohrdruff, Plaue, Salzungen, Schmalkalden, Sömmerda, Stadt-Ilm, Suhl, Treffurt, Waltershausen und Weimar) über 1200 Mitglieder umfasst, wird am 23. und 24. August d. J., Angesichts der Wartburg, und zwar in dem romantischen Marienthale bei Eisenach sein fünftes Liederfest, welches diesmal auf zwei Tage ausgedehnt ist, feiern.

Am Bremer Stadttheater ist an die Stelle des Herrn *Ritter* der bekannte Sänger *Eichs* in die Direction eingetreten.

Der Tenorist Dr. *Liebert* aus Chemnitz, der jüngst in Leipzig gastirte (s. die allgem. musikal. Zeit. S. 437) ist in Pyrmont als erster Tenor engagirt worden. — Ebendaselbst wurde für Bass- und Bariton-Partieen Herr *Schumann* angestellt.

In Brüssel ist die Entscheidung der Jury in Betreff der diesjährigen Bewerbung um den Preis für Composition zu Gunsten des achtzehnjährigen *F. Aug. Gevaert* aus Gent ausgefallen, desselben jungen Componisten, von dem bei dem deutsch-vlämischen Sängerfeste ein Soper Rumina Babylonis vielen Beifall fand. (S. diese Bl., S. 486.) Sechs Bewerber hatten an dem Concurse Theil genommen. — Der Preis besteht in einem vierjährigen Stipendium von 2500 Franken zum Behuf eines längeren Aufenthaltes in Deutschland, Frankreich und Italien.

Frau *Stöckl-Heinefetter* hat ihr Gastspiel auf der Leipziger Bühne als Agathe im Freischütz beendet. — In der Nachtwand-

terin gastirten zu gleicher Zeit drei Freunde: Herr *Götze* von Weimar (E win), Fräulein *Agthe* ebendaher, seine Schülerin (Amine), und Herr *Wieck* aus Leuberg (Graf). Die beiden Ersteren gefielen sehr, und werden nach jedem Akte gerufen. Letzterer scheint noch Anfänger zu sein.

Franz Liszt hat in Konstantinopel von dem Sultan den Verdienstorden erhalten.

Das Preisinstitut des norddeutschen Musikvereines macht in Beziehung auf den im vorigen Jahre für die beste Composition des Liedes: „Die Freude wollte sich vermählen" ausgeschriebenen Preis bekannt, dass zwar neun Compositionen eingegangen, unter denen recht achtungswerthe Werke, jedoch keines von den Preisrichtern für würdig des Preises erkannt wurde.

Heinrich Dorn in Köln ist „in Rücksicht auf seine musikalischen Kenntnisse und Talente und den von ihm bei der Leitung musikalischer Vereine bewiesenen Eifer" zum „Königlichen Musikdirektor" ernannt worden.

Am 22. Juli gab der Kammermusikus *Hilf* aus Kassel (derselbe, der als armer Webersohn aus dem Vogtlande nach Leipzig kam und hier durch *David* den ersten Violinunterricht erhielt) zu Leipzig im Theater ein Concert. Er erhielt vielen und verdienten Beifall; das Haus war aber leider sehr leer.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Domkapellmeister

Bernard Hahn's

neueste

Kirchen-Compositionen,

über deren Gediegenheit und praktische Brauchbarkeit nur eine Stimme der Anerkennung herrscht, sind im unterzeichneten Verlage erschienen, und vorläufig noch zu höchst billigen Pränumerationspreisen durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu beziehen:

Hahn, B., Messe zur feierlichen Inthronisation Sr. Fürstl. Gnaden des hochw. Hrn. Fürstbischofs von Breslau **Melchior** Freiherrn **v. Diepenbrock**, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, Violoncell und Contrabass, 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Trompeten, Pauken und 3 Posaunen. In Aufleg-Stimmen. *ℳ* Die obligaten Stellen der Blas-Instrumente sind in die Orgelstimme eingetragen, wodurch die Aufführung auch von schwächer besetzten Kirchen-Chören leicht zu bewirken ist. 3 Thlr.

— — Dritte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (1 Flöte, 2 Clarinetten, 2 Fagott, auch in der Orgelstimme enthalten), 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken, 3 Posaunen (ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. 2 Thlr. pr.

— — Vierte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn ad libitum), Orgel und Contrabass. In Stimmen. 1 Thlr. pr.

— — Sechste Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn), Orgel und Contrabass 1½ Thlr. pr.

— — Offertorium „Cantate domino" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, 2 Trompeten, Pauken ad libitum, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 20 Sgr.

— — Graduale: „Qui sedes Domine super Cherubim" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn, Orgel und Contrabass. In Stimmen. Preis 15 Sgr.

— — Graduale: „Diffusa est gratia." Offertorium: „Gloria et honore coronasti eum." Für 4 Solo- und 4 Chorstimmen. 10 Sgr.

— — Graduale: „Adjutor in opportunitatibus." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass. Offertorium: „Jesu dulcis memoria." Für Sopran, Alt, Tenor, Bass, Orgel und Contrabass, mit willkürlicher Begleitung von 2 Clarinetten (in B.) und 2 Horn. In Stimmen. 10 Sgr.

Hahn, B., Hymnus: „Pange Lingua" für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, Orgel und Contrabass. In Stimmen. 20 Sgr.

— — Regina coeli für Sopran, Alt, Tenor, Bass, mit willkürlicher Orgelbegleitung. 7½ Sgr.

F. E. C. Leuckart in Breslau.

In meinem Verlag ist übergegangen, und lasse ich auf kurze Zeit zur Hälfte des Ladenpreises:

Fischer, M. G., Orgelstücke verschiedener Art. Op. 9. 10 à 22½ Sgr.

— — 48 kleine Orgelstücke. Op. 13. à 1 Thlr.

— — 24 Orgelstücke durch alle Dur- und Molltonarten. Op. 15. à 1 Thlr.

— — 8 Chorale mit begleitenden Canons Op. 16. 10 Sgr.

G. W. Körner in Erfurt.

In meinem Verlage ist erschienen:

Felix Mendelssohn-Bartholdy, Op. 70. Elias, ein Oratorium nach Worten des alten Testaments. Clavier-Auszug. 32 Frs.

— — Chorstimmen. 16 Frs.

— — Solostimmen zu den mehrstimmigen Solostücken. 8 Frs.

— — Textbuch pro 100 Expl. n. Th. 2. = 7 Frs. 50 C.

N. Simrock in Bonn.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Antritt der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, der bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847. **J. C. Lobe.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten August. **Nr. 31.** 1847.

Inhalt: *Le Sueur* — Nachrichten. Musikzustände in Riga. Aus Dresden. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Le Sueur.

Bei Gelegenheit eines in Paris veranstalteten Concertes, dessen Ertrag zu einem Monumente des Meisters bestimmt war.

Von

Dr. ***F. S. Hamberg.***

Le Sueur gehört zu den bedeutendsten und ihrer Zeit berühmtesten Componisten Frankreich's, und nur eine Zeit und ein Land, in welchem sich die Mittelmässigkeit auf Unkosten alles Wahren und Schönen so masslos breit macht, konnte ihn so schnell vergessen. Dass man sich auch in Deutschland wenig mit *Le Sueur's* Werken beschäftigt, mag theilweise auf dem Missstande beruhen, dass der ausserordentliche, in verhältnissmässig kurzer Zeit aufgehäufte Reichthum der musikalischen Literatur es mit sich bringt, dass selbst Männer von wahrhafter Bedeutung schneller als im Bereiche anderer Künste in den Hintergrund gedrängt werden. In Paris sorgen die musikalischen Faiseurs dafür, dass die alte gute Musik die Scene nicht erreicht, weil sie einerseits wissen, dass der Geschmack des Publikums sich an ihr viel zu schnell heranbilden würde, als dass ihre Fabrikarbeit daneben bestehen könnte, und andererseits eine Schmälerung der Interessen ihres Beutels fürchten.

Man weiss, dass die Gesellschaften zur Aufführung von Kirchen und Kammermusik in Paris eben nicht zahlreich sind. Die Société des Concerts beschäftigt sich ungleich mehr mit Instrumental- als mit Vokal-Werken und hat überdies eine so entschiedene Vorliebe für deutsche Musik, dass die französische dadurch über Gebühr zu kurz kommt. Vor zwei Jahren führte sie eine geistliche Composition von *Le Sueur* auf, die wahren Enthusiasmus erregte, dachte dann aber nicht weiter daran, sie zu wiederholen oder ihr eine andere folgen zu lassen. Das Pariser Publikum würde wahrscheinlich noch lange den Genuss *Le Sueur*'scher Musik entbehrt haben, wenn die Wittwe es im Laufe des verflossenen Monates nicht unternommen hätte, zum Besten des von der Stadt Abbeville projektirten Monumentes zu Ehren *Le Sueur's* ein Concert zu veranstalten.

Dieses Concert, das im Saale des Conservatoire stattfand, war unstreitig das interessanteste und schönste der ganzen Saison; über die Grösse der *Le Sueur*'schen Musik, die man zu hören bekam, herrschte nur ein Urtheil. Da die bisher in Deutschland veröffentlichten Biographieen *Le Sueur's* sehr unvollständig und zum Theil auch unexakt sind, und da ich der Wittwe, die sich, so wie alle hiesigen Verehrer des Meisters, mit der Hoffnung schmeichelt, dass Deutschland bei der Errichtung des Monumentes für einen Heroen der Kunst nicht theilnahmlos bleiben wird, sehr interessante Notizen über das Leben ihres Mannes verdanke, so will ich es hier unternehmen, letzteres in gedrängten Umrissen darzustellen.

Jean François Le Sueur ist am 15. Februar 1760 zu Drucat-Plessiel bei Abbeville geboren. Den Ursprung seiner Familie kann man bis in das 12. Jahrhundert hinauf verfolgen, zu welcher Zeit in Abbeville bereits Schöffen (échevins) dieses Namens vorkommen. Wahrhaft verherrlicht wurde dieser alte Name im 17. Jahrhundert durch *Eustache Le Sueur*, den man mit Recht den französischen Raphael genannt hat, dessen Verwandtschaftsgrad mit dem Componisten aber die Familie, nach dem Geständnisse der Wittwe, auffallenderweise nicht kennt.

Schon als Knabe zeigte *Le Sueur* tiefen musikalischen Sinn, und als zu Ende des August 1767 ein Regiment Infanterie mit Musik durch sein Dorf zog, lief er den Soldaten nach und rief, die Hände emporhebend aus: O! mon Dieu, plusieurs chants à la fois! *Le Sueur* wurde als Chorknabe an der Kirche zu Abbeville aufgenommen und zeichnete sich dort durch seine wundervolle Sopranstimme dergestalt aus, dass ihn die Geistlichen von Amiens für das dortige Kapitel verlangten. Auf der Schule derselben Stadt legte *Le Sueur* auch den Grund zu einer bedeutenden Bildung, und da er sich im Chore durch seine musikalischen Kenntnisse auszeichnete, so erhielt er, 18 Jahre alt, die Chordirektor-Stelle zu Seez. Dort blieb er nur 6 Monate, nach welcher Zeit er die Stelle eines Untermusikdirektors an der Kirche Saints Innocents in Paris übernahm. Hier ertheilte der damals als Theoretiker in Ruf stehende Abbé *Roze* dem jungen Künstler Rath, aber schon 1781 ging *Le Sueur* als Kapellmeister nach Dijon, zwei Jahre später in derselben Eigenschaft nach Mans, und endlich bald darauf nach Tours, wo er den Chor von St. Martin dirigirte.

Der ausserordentliche Erfolg, den einige Composi-

tionen *Le Sueur's* im Jahre 1784 in den Concerts spirituels zu Paris fanden, verschaffte ihm die Kapellmeisterstelle an Saints Innocents in Paris. Zwei Jahre später fand ein Wettstreit für dieselbe Stelle an der Pariser Metropolitane statt, die damals als die bedeutendste ihrer Art in Paris angesehen wurde. *Le Sueur* trug, obgleich er damals das vorgeschriebene Alter von 40 Jahren noch nicht hatte, über 40 ältere Candidaten einen so entschiedenen Sieg davon, dass man bei ihm eine Ausnahme machte und ihm die bedeutende Stelle übergab.

Von diesem Augenblicke an begann für *Le Sueur* eine neue Epoche, er fing damals erst zu eigentlich künstlerisch zu wirken. Sein religiöser Sinn, der durch eine an die Kirche gebundene Erziehung bedeutend genährt wurde, hatte ihn fast ausschliesslich der Kirchenmusik zugewendet. Er componirte Messen und Oratorien, die damals ganz Paris in den Räumen von Notre Dame zu versammeln und seinen Ruf zu begründen anfingen. Natürlich fehlte es damals schon nicht an Neidern, die das Talent des bedeutenden Künstlers dadurch herabzuwürdigen trachteten, dass sie seine Kirchenmusik Opéras du peuple nannten und seinem Styl den bereits seit Carissimi aufgekommenen Vorwurf machten, er schliesse profane Eigenschaften in sich, die das ästetische Element trübten. Aus der damaligen Zeit schreibt sich allerdings eine auffallende Aussartung des Kirchenstyles her, der einestheils durch die Bereicherungen der musikalischen Mittel, andererseits durch das Bestreben der Componisten, auf einem so reich bebauetem Felde Neues zu leisten, herbeigeführt wurde. Dennoch aber ist das religiöse Element in *Le Sueur's* Kirchenmusiken keinen Augenblick zu verkennen, und in dieser Beziehung sind sie denn auch denen *Cherubini's*, der überhaupt weit weniger einfach als *Le Sueur* ist, überzuordnen. *Sacchini* hatte um diese Zeit bedeutenden persönlichen Einfluss auf unseren Componisten, mit dem er überhaupt durch Charakter und Herzensgüte sympathisirte.

Der Prinz von Condé war damals am Hofe Ludwig's XVI. der erste Protektor *Le Sueur's*. Als er 1814 nach hartem Exil wieder nach Frankreich zurückgekehrt war und *Le Sueur*, eingedenk der früheren Wohlthaten, sich ihm vorstellte, wurde der Prinz zu Thränen gerührt und sagte: „dass er von einem so edlen Herzen nichts Geringeres erwartet hätte.“ Der Antheil, welchen der Hof und besonders Marie Antoinette zu *Le Sueurs* Kirchenmusik nahm, würde ihm unstreitig eine Kapellmeisterstelle am Hofe verschafft haben, wenn die Revolution nicht auf einmal alle Verhältnisse verändert hätte.

Zur Zeit der kirchlichen Verfolgungen wurde *Le Sueur* unter der Anklage verhaftet, „dass er Musik für Jesus Christus gemacht habe.“ Seine Befreiung verdankte er *Chenier*, aber er blieb, als er bereits auf freiem Fusse war, noch unter der Aufsicht eines Gensdarmen. Als *Le Sueur* nach der ersten Aufführung seiner Oper Paul et Virginie herausgerufen wurde, begleitete ihn der Gensdarme mit auf die Bühne, was ein so ungeheures Gelächter hervorrief, dass *Le Sueur* von demselben Abende an seine vollkommene Freiheit wieder erlangte.

Sacchini hatte seinem Freund schon früher zur Oper gerathen, allein der Erzbischof von Paris wollte *Le Sueur* durchaus ausschliesslich der Kirchenmusik erhalten, so dass er erst nach dem Ausbruche der Revolution dazu kam, Opern zu schreiben. Die erste war la Caverne und zeugte durch ihren eigenthümlichen, von dem bisher angewendeten Style durchaus verschiedenen Charakter von der Vielseitigkeit *Le Sueur's*. Die Caverne wurde 1793 zum ersten Male aufgeführt, und verdankte ihr Glück theilweise auch der Analogie, die zwischen ihrem kriegerischen Charakter und der aufgeregten Stimmung der Nation stattfand. Diese Vielseitigkeit trat noch entschiedener hervor, als *Le Sueur* ein Jahr darauf Paul et Virginie und noch etwas später Télémaque erscheinen liess. Diese beiden Opern gehören unstreitig zu den vorzüglichsten der französischen Musik und wurden noch heute das Publikum eben so interessiren als zur Zeit ihres Entstehens.

An die Composition der Oper Télémaque knüpft sich eine Anekdote, die mir von der Wittwe des Meisters mitgetheilt ward und für ihn höchst charakteristisch ist. *Le Sueur* wohnte nämlich zur Zeit als er mit dem genannten Werke beschäftigt war, einer Sitzung der „Assemblée constituante“ bei, in welcher *Mirabeau* eine Rede hielt. Da stürzte auf einmal die Estrade ein, auf welcher sich *Le Sueur* befand, und während er mit der Masse auf die niedriger liegenden Stufen herabsinkt und in wahrer Lebensgefahr schwebt, ruft er, sich selbst vergessend, aus: O mon Dieu! je ne finirai pas Télémaque. — Da bei diesem Ereignisse mehrere Menschen um's Leben kamen, so behielt *Le Sueur* bis an sein Lebensende eine Abneigung gegen die hochgelegenen Logen im Theater.

Nach den ausserordentlichen Erfolgen in den genannten Opern blieb *Le Sueur* acht Jahre lang von der Bühne entfernt. Er hatte die berühmten Barden componirt, die man mit aller Gewalt in den Hintergrund zu drängen suchte. Das mächtige Wort Napoleon's machte aber endlich allen jenen elenden Intriguen ein Ende und die Barden kamen am 10. Juli 1804 zur Aufführung. Der Kaiser und die Kaiserin, die *Le Sueur* noch mehr verehrten als Ludwig XVI. und Marie Antoinette, wohnten der ersten Vorstellung bei. Der Erfolg dieser Oper war ausserordentlich, und nachdem der Kaiser sich vor Aller Augen in den Beifall des Publikums gemengt hatte, liess er *Le Sueur* zu Ende des 3ten Aktes in seine Loge rufen. *Le Sueur* war mit Anordnungen beschäftigt, zwei Tage lang nicht aus den Kleidern gekommen, und nahm Anstand, in nachlässigem Aufzuge vor dem Kaiser zu erscheinen. Dieser aber sagte, als er den Skrupel *Le Sueur's* erfuhr: „Ich weiss was ein Tag der Schlacht zu bedeuten hat, und werde eben so wenig auf sein Kleid Acht geben, als auf das meiner Generale“. „Venez jouir de votre triomphe“, sprach er den eintretenden *Le Sueur* an; „vos deux premiers actes sont magnifiques, mais le troisième est *inaccessible*!“ Hierauf musste sich *Le Sueur* zwischen ihn und die Kaiserin setzen, um von diesem Ehrenplatze am Zeuge seines fortgesetzten Triumphes zu sein.

Anderen Tages überreichte General *Duroc* dem Meister den Orden der Ehrenlegion (der damals etwas ganz Anderes bedeuten wollte als heutzutage) und eine Dose

mit der Inschrift: L'empereur des Français à l'auteur des Bardes. Auch ein Geldgeschenk war beigefügt.

Der berühmte Maler *David* schrieb, nachdem er einer Vorstellung der Barden beigewohnt hatte, folgende durch ihre Einfachheit und Schönheit zugleich ausgezeichneten Worte:

David à Le Sueur.

„Quand mon pinceau commencera à se geler, mon âme à se glacer, j'irai réchauffer l'un et l'autre aux sons brûlans et passionnés de votre lyre".

1er thermidor.

Merkwürdig ist aus jener Epoche auch ein Brief *Paesiello's* an *Le Sueur*.

Si labor terret, wie St. Augustin sagt, merces invitet.

Herr *Le Sueur*, ich habe nicht Worte genug, um Ihnen das Vergnügen, die Sensation, ja das Erstaunen auszudrücken, das ich gestern bei der Aufführung Ihrer Oper empfunden habe. Alles ist erhaben und originell in ihr, Alles natürlich. Erhaben, weil Sie Ihre Ideen zu bemeistern und mit der Geschicklichkeit zu führen wussten, welche die Kunst erfordert. Originell, weil Sie Niemand nachgeahmt haben. Natürlich, weil Sie es verstanden, singen zu lassen wie man spricht, das heisst, mit denselben Progressionen in den Stimmen, deren man sich in der Prosa bedient. antike Einfachheit! die unsere älteren Componisten mit Ausnahme *Hasse's*, *Logroscino's* und *Piccini's* wenig kannten. Das ist Kunst, Nachahmung der Natur. Die Personen, die in ihrem Werke eine so ekstatische Gerechtigkeit haben widerfahren lassen, sind nicht alle fähig es zu beurtheilen; würden sie es besser gekannt haben, so hätten sie keine Parallele zwischen Ihrer Art und der *Gluck's* und *Mozart's* aufzustellen versucht, von denen Ihr eigenthümlicher und natürlicher Styl so weit entfernt ist, als wir Beide selbst Antipoden sind. Nach dem Beispiele gewisser Autoren, die aber die musikalische Kunst geschrieben haben, ohne auch nur ein Menuett componiren zu können, gibt es immer Leute, die ihre Beinsuptungen als authentisch ausgeben. E viva! Herr *Le Sueur*, ich gratulire mir mit Ihnen, denn seit 30 Jahren habe ich keine Musik im Genre der Ihrigen gehört, mit Ausnahme jedoch der von *Hasse*, *Logroscino* und *Piccini*. Die Melodie hat mich nie fortgerissen, die Harmonie nie in Erstaunen gesetzt, wenn die eine nicht mit der anderen vereint war."

Paris, den 14. Juli 1804. *Paesiello.*

Als die Oper die Barden dem Kaiser, dem sie dedizirt war, überreicht wurde, sagte er: „Qu'on le mette dans ma bibliotheque, il en fera le plus bel ornement." und nachdem er *Le Sueur* 3000 Franken auszuzahlen befohlen hatte, sagte er: „C'est pour la reliure au moins, car s'il fallait payer le mérite de l'ouvrage, il me faudrait vider une cassette."

Fast alle Biographen *Le Sueur's* haben die falsche Angabe gemacht, dass Napoleon ihn nach der Aufführung der Barden zu seinem Musikdirektor ernannt habe. *Le Sueur's* Ernennung war bereits am 11. April 1804 erfolgt, während die Barden erst am 10. Juli desselben Jahres, also 3 Monat später zur Aufführung kamen.

1809 ging *Le Sueur's* dreiaktige Oper: La mort d'Adam in Scene. Die Kabalen, die fortwährend gegen ihn gerichtet waren, kamen bei dieser Gelegenheit auf's Neue zum Ausbruch. Die Witwe zeigte mir neulich noch das Manuskript eines drolligen Schreibens, das am Tage der Vorstellung in Paris circulirte und dem Componisten so's Haus geschickt wurde. Es lautet folgendermassen: „Vous êtes prié d'assister au service et enterrement du Sieur *Adam*, ancien propriétaire, qui se feront demain Mardi 21. Mars 1809, à sept heures et demie précises du soir, en l'Académie impériale de Music, sa paroisse, où il decédera. — De profundis."

De la part de Madame sa côte, sa veuve, Ma. Cain, Ms. Abel, Mebela, Thyrsa, ses fils et filles."*)

Auch diese Oper hatte den vollständigsten Erfolg und begründete auf's Neue den Ruhm *Le Sueur's*. Ausser der Inauguration du temple de la Victoire, die 1807 aufgeführt wurde und an der auch Persuis Theil hatte, und dem Triomphe de Trajan, componirte *Le Sueur* noch seine grosse Oper: Alexandre à Babylone, zu welcher der talentvolle Baour-Lormian das Libretto gemacht hatte. *Le Sueur* hat diese Oper immer für sein Meisterwerk gehalten, und es war schmerzvoll für ihn, sie weder auf der Bühne noch im Druck erscheinen zu sehen. Mit diesem Werk' sagte er oft, dass es ihm wie *Sacchini* und *Racine* ergehen werde, die auch ihre letzten Werke nicht hatten aufführen sehen: Alexander sei sein Oedipe und seine Athalie.

1815 wurde *Le Sueur* Mitglied des Institutes. Cabale und Verkleinerungssucht hatten ihn an dieser Ehre nicht verhindern können und stellten sich überhaupt, je höher der unbefleckte Name des Meisters stieg, desto entschiedener in ihrer ganzen Nacktheit heraus. Unstreitig dienten sie dazu, *Le Sueur* beständig an die Nichtigkeit momentaner Gunst des Publikums zu erinnern und ihn der Kirche, deren Cultur er seine künstlerische Existenz verdankt, zu erhalten. Beständig in einer Art von Zurückgezogenheit lebend, schuf er jene Reihe herrlicher Kirchenmusik, die als Denkmal moderner Kunst bleiben wird. Seine geistlichen Werke sind folgende:

**) *Erste grosse Messe*; dieses Werk zeichnet sich besonders durch ein fugirtes Offertorium und ferner durch ein Credo aus, das unter dem Namen des grossen Credo bekannt ist. Namentlich sind die Crescendo's dieses Stückes vielfach bewundert worden.

Debbora, ein Oratorium, das geistliche Meisterstück *Le Sueur's*, ausgezeichnet durch einfachen und wahrhaft erhabenen Styl.

Drei Te deum, welche die 3., 4. und 5. Lieferung der geistlichen Werke *Le Sueur's* bilden und unter Anderem auch jene wunderbar schönen Fugen enthalten, die ihre Strenge und Gebundenheit unter dem Zauber reizender Melodieen verbergen.

Zwei Passions-Musiken.

Zweite grosse Messe, in welcher das Gloria und das Credo besonders ausgezeichnet sind.

Super flumina Babylonis, Psalm, einer der schönsten die je componirt wurden. In dem am 11. Mai d. J.

*) Dies ist heute in Paris noch die Form der Trauer-Anzeigen.

**) Dieses Verzeichniss ist nach den Angaben Steffens de la Madeleine.

veranstalteten Concerte, brachte es eine ausserordentliche Wirkung hervor.

Drittes (Fasten-) Oratorium.

Rachel, ein Oratorium, eine der letzten Schöpfungen des Meisters und eines seiner ausgezeichnetsten Werke. Namentlich ist das Finale von Bedeutung. In einem der Akademie der Wissenschaften von Amiens gemachten Berichte darüber heisst es: „Der Schluss dieses Finales malt die Erschütterung des Universums beim Tode des Erlösers. Die ganze Natur scheint aus ihren Fugen zu gehen; da lässt sich auf einmal inmitten dieser Zerstörung und dieses Getümmels das Gebet hören, und erhebt sich, die Befreiung der Welt verkündigend, gen Himmel. Der Componist übertrifft sich in dieser Stelle selbst und gelangt zum wahrhaft Erhabenen."

Rutt und Noemi, ein Oratorium.

Rutt und Boaz, ein Oratorium.

Das Krönungs-Oratorium, in drei grossen Abtheilungen. Es wurde bei der Krönung Napoleon's aufgeführt und brachte bei dieser Gelegenheit eine grossartige Wirkung hervor. (Die Messe hatte bekanntlich *Cherubini* componirt.) *Choron* sagte von diesem Werke: „Voilà de la musique faite en pierre de taille". Bei dem Vivat wurden zu Rheims Kanonen gelöst.

Dritte Messe, von melancholischem Charakter und den beiden ersten durchaus entgegengesetzt. Besonders schön ist das Offertorium.

Religiöse Cantate.

Veni sponsa mansueta, ein Motet das zur Vermählung des Kaisers mit Maria Luise componirt worden ist und später auch bei der Hochzeit des Herzogs von Berry wiederholt wurde. Diese Composition enthält nur Soli, weil die Beschränktheit des Raumes die Anwendung grösserer Massen nicht zuliess.

Credidi, ein Psalm der mit einem schönen O salutaris endet.

Coeli enarrant, Psalm in grossartigem Style und voll erhabener Schönheit.

Stille Messe, mit einem erhabenen Credo.

Joannes baptizat in deserto, Motet, componirt für die Taufe des Königs von Rom. Es schliesst mit einem Domine salvum fac regem.

Mehrere *Domine salvum* und ein *O Filii*, in welchem die alte Harmonie nachgeahmt ist.

Weihnachts-Oratorium. Von Vielen wird diese Composition für die grösste *Le Sueur's* gehalten. Der Meister verwebte in seine künstlichen Harmonieen populäre *Noël's*, deren einfache Melodieen eine wunderbar liebliche Wirkung hervorbringen.

Ausser dieser Reihe herrlicher Compositionen hat *Le Sueur* auch noch ein Werk über die antike Musik geschrieben, mit dem er sich in den letzten Jahren seines Lebens beschäftigte. Auch den musikalischen Theil des Dictionaire technique hat *Le Sueur* bearbeitet. 1817 erschien von ihm: Exposé d'une musique une imitative et particulière à chaque solennité, où l'on donne les principes généraux sur lesquels on l'établit. *Fétis* spendet diesem Werke bedeutendes Lob.

(Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Musikzustände in Riga.

(Beschluss.)

Concerte. — Musikchöre. — Völkerwanderungszug der Virtuosen. — Herkules Berlioz. — Christlich-kirchliche Notizen.

Bei den Concerten der musikalischen Gesellschaft in den beiden verflossenen Wintern vereinigten sich unsere Dilettanten, meist Streichinstrumente, mit den Resten des früheren Theaterorchesters. Diese Musikabende waren somit unabhängig von der Erlaubniss des Theaterdirectors und daher weit zahlreicher als in anderen Jahren. Ausser den Beethoven'schen und anderen hervorragenden bekannten Symphonieen hörten wir in den beiden Wintern als neu: Zwei Symphonieen von Kittel (D dur und die Jagd-S.); Ouverture zu Kath. Cornaro von Lachner; Concertouverture von F. Hiller; erste Symphonie von Gade (2 Mal); Ouverture zu Faust von Lindpaintner; eine Symphonie von Ries; Symphonie von F. Schubert (C dur); Concertouverture von Jul. Rietz; die Najaden, Ouvert. von W. Sterndale Bennett; Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn; Ouverture von Gade: Im Hochland. — Ausserdem sind noch als neu zu nennen: eine melodische und kräftige Composition des 121. Psalms für Männerchor und Orchester von F. Löbmann, und eine gutgearbeitete Ouverture des Orchestermitgliedes E. Simon, der auch in einer Balletmusik schöne Beweise eines frischen und geistvollen Talentes gegeben hat. Aeltere bedeutendere Sachen waren: Introduction und erstes Finale aus der Euryanthe, Scene und Arie von Beethoven, mehrere der ersten Spohr'schen Symphonieen (die neuesten wurden in früheren Jahren mehrmals aufgeführt). Aus zwei hier etablirten für sich bestehenden kleinen Musikchören, jedes von 8 Personen, lässt sich mit Hinzuziehung der nicht beim Theater engagirten Musiker und den Dilettanten ein allenfalls befriedigendes, von jenem unabhängiges Orchester herstellen; um wie Vieles besser würden aber alle Instrumentalaufführungen sein, wenn die Instrumentalmittel des Theaters die Hauptbeihe bildeten. Es wird daher immer die wichtigste Aufgabe für die Förderung der Musik sein, zu ermitteln, auf welche Weise der Theaterdirector bewogen werden kann, seine Musiker für eine gewisse Zahl von Abenden für den gedachten Zweck zur Disposition zu stellen. Diese Concerte verdienen aber von allen Seiten die grösste Pflege und Theilnahme. Das Theater, d. h. die Oper muss der Existenz wegen dem Zeitgeschmacke huldigen; es haben also andere musikalische Kreise die Aufgabe zu lösen, aus dem Wahren und Besseren der Kunst einen schützenden Damm gegen die modernen Tageswellen zu bauen. Dies kann nur von Vereinen geschehen, die durch Beiträge der Mitglieder einen Fonds haben, der sie nicht nöthigt, allein für die Einnahme zu arbeiten. Ein solcher musikalischer Verein steht durch seine Instrumental- und Gesangsdilettanten mit dem Publikum in unmittelbarer Verbindung und kann dem Gediegenen durch Wort und That Bahn machen. Dazu gehört nun freilich auch, dass alles Gebotene in möglichster Vollendung erscheine, und dazu

war wohl zum Theil, aber nicht allein das Schuld, dass es mir mit dem eben bezeichneten Vortrag noch bey weitem nicht ganz gelang. Liege es nun in der Sache selbst, oder in der Gewöhnung an Musik von ganz andrer Art, oder in der Beschränktheit meines Wesens: ich verlohr noch oft den Faden, und ehe ich mir's selbst versahe, sass ich da und rechnete. Ich glaubte noch einer Vorbereitung bedürftig zu seyn. Ich fiel auf Händel *). Er schrieb denn doch ebenfalls streng, war meine Meynung; aber weniger schwierig. Wenn manche von Bachs Klaviersachen mehr Geist haben, haben die seinigen mehr Seele. Indem er sich denn doch mehr dem Populairen (im bessern Sinne des Worts) nähert, kann man ihm leichter folgen; und auch der Vortrag seiner Werke ist leichter. Ich suchte deshalb die bestäubten sogenannten Orgelkonzerte und Klaviersuiten Händels hervor; und ich vermag Dir's nicht zu sagen, mit welcher, bey jeder Wiederholung verstärkten Freude ich die meisten von ihnen durchging. Auch gewöhnte sich, fast unvermerkt, meine Hand an ihren sichern und genauen Vortrag.

Nun kehrte ich zum Wohltemperirten Klavier zurück **). Da ich durchaus an Bachs Werken nicht blos den Verstand und die Hände üben wollte, strich ich mir die Stücke an, die mir, ohne besondere Rücksichten (auf ihre Künstlichkeit u. dgl.) zusagten, mit dem Vorsatz, mich nur an sie zu halten. Sie gewährten mir nun sehr viel Freude, wenn ich, aber immer mit gesammleten Gemüth, nicht um in einer Stunde der Ermattung die Langweile zu vertreiben — zu ihnen zurückkehrte. Aufrichtig gestanden: es waren unter der beträchtlichen Menge nicht viele Stücke, die ich mir aushob. Ich liess mich das nicht anfechten, da alle Affektation mir feind ist, und es mir nicht um das Scheinen, auch vor mir selbst, zu thun war. Bey einer Wiederholung des ganzen Werks nach einiger Zeit musste ich aber die Zahl der ausgezeichneten ansehnlich vermehren. Ich war selber weiter gekommen und in der Gattung heimischer geworden. In der Folge habe ich mich nicht überwinden können immer mehrere auszuheben, so dass jetzt im ersten Theile ohngefähr die Hälfte, im zweyten, vielleicht zwey Drittheile ihre Striche

*) Die kleinen Handstücke, die Bach für seine Schüler schrieb, und die jetzt in der Sammlung von Hoffmeister und Kühnel gedruckt sind, kannte ich nicht. Sie können jenen Dienst leisten, wenn man dessen bedarf, sind aber zum Theil etwas trocken. Vorzüglich glaube ich aber die kurzen Handstücke empfehlen zu dürfen, die unter dem Titel Sinfonieen (es sind deren 15.) herausgekommen sind. Sie sind leicht und haben doch sehr schöne Sätze. Die Händelschen Kompositionen für das Klavier waren bisher in Deutschland selten. Es ist ein Verdienst, dass Hr. Nägeli in Zürich einen schönen und äusserst wohlfeilen Abdruck derselben veranstaltet. Der zweyte Heft der in seinem Verlage herauskommenden „Werke im strengen Styl" enthält so schöne Händelsche Klaviersuiten, dass man dem Musiker durchaus nichts weiter zu sagen haben kann, der sie, vielleicht als veralteten Plunder, wegwirft. Auch wer es mit der Kunst nicht gar ernstlich meynet, aber nur Sinn für ihr Bessres hat, gehet hier nicht leer aus. Ich habe öfters versucht, Stücke daraus — wie die Variationen in E dur, das Largo mit der sich anschliessenden Fuge in Fis moll, die Fuge in F moll — Personen vorzuspielen, die, ohne eigentliche Schule, nur die innere Musik in ihrer Seele und ein nicht ungeübtes Ohr hatten: habe absichtlich verborgen, dass die Stücke Werth hätten und von einem grossen Meister wären: und noch hat sie Niemand ohne Wohlgefallen gehört.

**) Vielleicht werden Klavierspieler, die in meinen Freunden ehemaligem Fall sind, noch besser thun, wenn sie, nach den hier nun einmal unerläslichen Studien, aber vor den strengern Werken Bachs, an seine freyern, die Phantasie mehr in Anspruch nehmenden, gehen — z. B. an die Toccata in D moll, an die chromatische Phantasie u. dgl. Sie sind jetzt in der Sammlung bey Hoffmeister und Kühnel, und auch einzeln zu haben. Ich kannte sie nicht, als ich diesen Brief schrieb.

sind die Instrumentalmittel und die Sänger des Theaters in den meisten Städten wohl unerheblich.

Löbmann hat mit den vorhandenen Orchestermitteln, die freilich in den Blasinstrumenten manche Unvollkommenheiten zeigten, das Mögliche geleistet und durch wiederholtes Studium in den Proben manche Schwächen gekräftigt, manche Unebenheiten ausgeglichen, so dass die genannten Compositionen, wenn ich mich so ausdrücken darf, wenigstens in richtiger Zeichnung erschienen, wenn auch die Farbentöne hie und da Manches zu wünschen übrig liessen. Er besitzt als Dirigent Sicherheit und Festigkeit und alle möglichen Mittel, um seine innere Anschauung, die meistens die richtige ist, den Wirkenden mitzutheilen. Es ist bis jetzt keine seiner Compositionen in weiteren Kreisen verbreitet, indessen will er jetzt Mehreres in Druck geben. Ein Violinquartett D moll, ein Militairconcert für die Violine und Variationen für 4 Soloviolinen über ein Thema aus Don Juan reiht sich dem Besten an, das in neuerer Zeit für diese Gattungen geschrieben worden ist.

In keinem Jahre ist der Volkerwanderungszug der Virtuosen nach Russland so gross gewesen, als im vergangenen Winter, es war daher natürlich, dass mehrere französische Rückzüge machen mussten. Zuerst blockirte uns der junge *Möser*, nahm aber nicht allzuviel ein. Es ist wahr, er spielt mit stürmischem Feuer und aller Keckheit des frischesten Jugendmuthes, seine Fertigkeit ist für einen Virtuosen zweiten Ranges ganz nennenswerth, und sein Vortrag und Ton hat viel geistig Bestechendes; indessen er sollte doch dem Andenken seines Vaters so viel Achtung erweisen, um nicht mit 6 Salonpiecen 3 Weltitheile versehen zu wollen. Ihm folgte der hannoversche Stabstrompeter *Sackse*, der uns Beethoven's Adelaide, Casta diva, Variationen u. s. w. auf der Ventiltrompete vorflötete, mit abwechselnder Posaunenkraft und ungeheurer Fertigkeit. Es erschien *Lise Christiani*, die edle schone Gestalt mit dem goldenen Lorbeerdiadem, dessen Symbolik ihr leider weder bei uns noch in Petersburg zur Wahrheit wurde. Sie ist eine der anziehendsten Erscheinungen, wenn auch ihre musikalische Leistung nur die kleinere Hälfte des Interesses bildet. Neben ihr wird am Besten der Contrabassist *A. Müller* aus Darmstadt genannt, der sein Instrument riesenhaft überragend mit mächtiger Faust den würdigen Bass bewältigt, und die fast unmöglich scheinende Aufgabe löst, die tuchtigste Virtuosität geltend zu machen, ohne der Natur des Instrumentes etwas zu vergeben. Das Spiel des Pianisten *Oskar Pfeiffer* aus Wien gefiel sehr durch vergeistigte Fertigkeit, schönen Anschlag und Charakteristik. —

Alle Genannten fanden mehr oder weniger Beifall, hatten indessen höchst bescheidene Einnahmen. Der vollste Kranz mit goldenen Ruhmesfrüchten wurde indess nur dem Einen zu Theil, der mit wahrer Poesie die grösste bisher hier gehörte Virtuosität zu beseelen wusste, *Ernst*. Noch nie hat ein Künstler, ausser *Liszt*, solche ungetheilte Erfolge in Russland errungen, wie er, aber auch noch nie wusste einer gleich ihm zugleich so sehr für den Menschen zu interessiren. Dies hat, wie wir meinen, kaum minderen Werth. —

Während dieser musikalischen Begebenheiten war der Frühling völlig ergrünt, und ein Drittel der Einwohner hatte bereits die Sommerwohnungen ausserhalb der Stadt bezogen, als unerwartet und unverhofft *Hector Berlioz* seine Ankunft anzeigen liess. Man kam ihm von allen Seiten beim Arrangement eines Concertes entgegen; über 50 Musiker und gewappnete Dilettanten waren bald vereinigt und nach zwei langen und anstrengenden Proben, war „die Ouverture zu Carnaval Romain, die Haroldsymphonie, zwei Lieder mit Orchesterbegleitung und einige Piecen aus Faust's Verdammung" zu einer Aufführung vorbereitet, die der Componist gewiss nicht unter den schlechten seines Concert-Kalenders angestrichen haben wird. Die obligate Violenpartie trug Herr *Löbmann* gediegen und ausdrucksvoll vor, das von *Berlioz* an vielen deutschen Orchestern so schmerzlich vermisste englische Horn blies Herr *Krüger* fertig und geschmackvoll. Die Theilnahme des Publikums glich nicht der Aufnahme, die *Berlioz* in Petersburg und Moskau, wo er freilich mitten im Winter war, gefunden hatte. Ueber tausend Schiffe warteten in der Düna gleichzeitig auf Befrachtung, meist Getreideladungen. Das gab allen Gedanken eine zu abgekehrte Richtung, beschränkte die Zeit aller Handeltreibenden, und diese geben bei uns natürlich immer den Ausschlag zu sehr, als dass sich das Interesse den wunderbaren neuen Schöpfungen hätte ungestört zuwenden können. Das kleine, jedoch die Kosten deckende Publikum war enthusiasmirt, und bewies seine Stimmung durch lauten Ruf. Referent zählte sich den Enthusiasten bei. Ein Theil von dem, was *Berlioz* geschrieben hat, ist kurzweg sehr schön, ein anderer unvergänglich; den dritten mag man barock, bizarr, zusammengerechnet, oder wie man will, nennen, er ist wenigstens ein Wegweiser nach dem unbekannten Lande, wo sich noch wirkliches Neue findet, eine Trostsäule für junge strebende Talente, die über die blühenden Veilchen die wir seit *Beethoven's* Tode in so viel klassischen und romantischen Variationen gehört haben, hinauskommen wollen. Nicht *Hector*, sondern *Herkules Berlioz* sollte der Dichter der Haroldsymphonie und des Faust heissen. Wie viele Pariser Nemeische Lions hat er schon zerrissen, durch wie viele Orchester den Alpheus seines Geistes geleitet! Wie unausgesetzt kämpft er mit der Lernäischen Gewohnheitsschlange, der aus jedem abgehauenen Zopf zwei neue wachsen; aber Apollo wird die Franzosen und Deutschen auch lehren, ihn unter die Götter zu versetzen, wenn er erst gestorben sein wird. Engländer würden nicht erst das Zeugniss seines Todes als Beweis seiner Grösse brauchen.

Doch ich will meinen Bericht nicht mit heidnisch-mythologischen Anspielungen, sondern mit einigen christlich-kirchlichen Notizen schliessen. Seit mehreren Jahren ist für den liturgischen Gesang, inclusive eigentlicher kirchlicher Vocalmusik, hier viel geschehen. Den Anfang dazu machte die hiesige anglikanische Kirche, in der ein Sängerchor durch den Verfasser dieses Berichtes eingerichtet wurde. Ausser dem ziemlich combinirten liturgischen Gesange werden hier an vielen Sonntagen zwischen dem liturgischen Theil und der Predigt grössere klassische Musikstücke unter dem nicht streng bezeichnenden

Namen „Anthems“ v. *Handel*, *Kent*, Dr. *Boyce*, *Looke* u. s. w. aufgeführt. Um die Vokal-Kirchenmusik der ersten evangelischen Haupt- und Pfarrkirche zu St. Petri hat sich der dortige Organist *Bergner*, von dem auch zwei sehr brav gearbeitete Kirchencantaten zu einer magistratualischen Kirchenfeier aufgeführt worden sind, sehr verdient gemacht. Die reformirte Kirche erhält eine neue Orgel von 22 — 24 Stimmen, die so eben Herr Orgelbaumeister *Schulze* in Paulinzelle erbaut. Seine Theorie der überwiegend tiefen Stimmen im Manual wird jetzt eine entscheidende Prüfung erhalten, da gedachte Kirche nur ein grosser Saal, höchstens 500 Personen fassend, und von sehr mässiger Höhe ist. Befremdlich ist die Disposition, nach welcher in das Ober- und Hauptwerk zwei 16 Füsse und ein Zweiunddreissigfuss kommt, während für das Pedal ausser Posaune 16 und Trompete 8 Fuss, drei Labial-Achtfüsse und nur ein Subbass 16 Fuss bestimmt ist. Von Seiten der Kirche wird jedoch ein offener 16-Fuss für unerlässlich gehalten. Indessen von einem Meister wie *Schulze* lässt sich ja nur etwas Ausgezeichnetes erwarten, worüber wir nicht verfehlen werden, zu seiner Zeit Bericht abzustatten.

Carl Alt.

(Fortsetzung und Schluss.)

Aus Dresden. Concerte. Wenden wir uns nun zu den Quartettakademieen, deren sechs (am 30. Decbr. v. J., 14. und 23. Januar, 3. und 11. März und 10. April) nach jahrelanger Unterbrechung in diesem Winter uns endlich wieder reichen Genuss boten.

Dass in einer angeblich so kunstsinnigen und kunstliebenden Stadt wie Dresden ein Cyclus derartiger Quartetten in keinem Jahre fehlen sollte, bedarf wohl schwerlich erst eines weitläufigen Beweises; dass man sich so lange ohne einen solchen recht behaglich behelfen konnte, dass die äussere Theilnahme auch in diesem Winter, wenn immerhin eine erfreuliche, doch keineswegs eine ausserordentlich bedeutende war, beweiset eben, dass der höhere Sinn für die unendlichen Schönheiten dieser klassischen Musikgattung hier auch keineswegs ein weit verbreiteter, ein tief wurzelnder sei, dass man auch hier weit lieber die schlechten Triller und halsbrechenden Rouladen einer angeblichen Prima donna oder die beaux (?) restes eines schmachtlappigen Tenors in dem Gewinsel süsslichster und weichlichster italienischer Arien höre, als dass man es der Mühe werth erachte, Geist und Sinn zum Tempeldienst wahrer Kunst weihen, und dadurch wieder Geist und Sinn und Geschmack läutern, erheben und kräftigen zu lassen. Und hätten diese Quartettakademieen nicht in diesem Winter das Glück gehabt, Mode zu werden, der zweite Cyclus wäre schwerlich zu Stande gekommen. Wie sehr man sie aber als Modesache betrachtete, bewies unter Anderem der Umstand, dass ein Theil des ci-devant vornehmen Publikums (glücklicherweise nur ein kleiner), das sich für sein Geld Alles erlauben zu dürfen glaubt, sich nicht entblödete, erst nach dem Beginn der Musik zu erscheinen, und dann mit grosser Nonchalance und Prätension, als sei das ganz in der Ordnung, während man das doch jedenfalls als eine Unanständigkeit, als Mangel an Tact und feiner Sitte bezeichnen kann, möglichst geräuschvoll, vielleicht um die Aufmerksamkeit auf die Toilette zu lenken, die Plätze zu suchen und sich anweisen zu lassen. Wenn derartige Störungen schon im grossen Concert höchst unangenehm sind, wo sie doch möglicherweise durch die Macht des Orchesters verdeckt werden, um wie viel mehr im Quartett, wo dadurch ganze, oft sehr wichtige Stellen und wenigstens feinere Nuancen in Menge gänzlich verloren gehen, und unstreitig die Stimmung der Ausübenden wie der Hörer getrübt wird. Es ist uns unbegreiflich, weshalb der Gedanke noch nicht zur Ausführung gekommen ist, während der Dauer der einzelnen Concertnummern die Saalthüren zu schliessen und sie nur während der Pausen zu öffnen. —

Doch kommen wir zur Sache.

Dass ein Quartett, gebildet aus unserem berühmten Concertmeister *Lipinski* (erste Violine) und den wackeren Kammermusikern: *Müller* (zweite Violine), *Dominick* jun. (Bratsche) und *F. A. Kummer* (Violoncell), Tüchtiges, ja Treffliches bieten und leisten werde, war unschwer vorauszusehen. Die Wahl des Repertoirs war eine durchweg klassische, denn nur *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* (der Letztere überwiegend) wurden zu Gehör gebracht, und zwar:

A. von *Haydn:* Quartett Nr. 75, Nr. 49 (in D), in B, in A, in G.

B. von *Mozart:* Quartett in C, in G, in A, und die beiden Quintetten in G moll, Op. 39, und D, Op. 36, bei welchen Herr Kammermusikus *Listing* — nicht wie der Referent in der Abendzeitung, der auch in *Hiller's* bekannter Concertouverture in D aus dem ⅝ einen ¼-Tact herausgehört, behauptete: Herr Concertmeister *Schubert* — die zweite Violine übernahm.

C. von *Beethoven:* Quartett in Es (Nr. 10, Op. 74), in C (Nr. 9, Op. 59), in A (Op. 18, Nr. 5), in F moll (Op. 95, Nr. 11), in Cis moll (Op. 131) und in F (Op. 135, nachgelassenes Werk); endlich das bekannte Septuor in Es (Op. 20), wobei die Herren Kammermusiker *Rotte* (Clarinette), *Suchanek* (Fagott), *Lorenz* (Horn) und *Schmerbitz* (Contrabass) mitwirkten, und das auf Verlangen im zweiten Cyclus wiederholt ward.

Von mehreren Seiten ist Tadel über dieses Repertoir in so fern ausgesprochen worden, als es sich eben nur auf die Werke der Klassiker beschränkte und die neueren Leistungen auf diesem Gebiete gar nicht berücksichtigt habe. Wir verkennen keineswegs, dass diese Ansicht eine Berechtigung für sich habe, dass es wünschenswerth gewesen wäre, auch die Werke dieses Genre von F. E. Fesca, Cherubini, Jansa, Hiller, Reissiger, Maurer, Molique, Mendelssohn, Ries, Onslow, Schubert, Reicha, Romberg, Spohr, R. Schumann u. A. m. vorgeführt zu sehen. Aber schon die (höchst aphoristische) Reihe dieser Namen zeigt, welch ein unendlicher Reichthum gerade auf diesem Gebiete der Auswahl sich darbeut, wie diese also bei einem Cyclus von nur sechs Quartettabenden in keiner nur annäherungsweisen Vielseitigkeit sich repräsentiren lassen. Dazu kommt, dass

bei der Seltenheit derartiger Quartettsoiréen auch die Werke der Classiker bei uns in grösserem Kreise keineswegs der erwünschten Bekanntschaft oder Vertrautheit sich erfreuen, dass also demgemäss die für diesmal beliebte Beschränkung um so gerechtfertigter erscheint. Sobald — und wir hoffen, dass das geschehen werde — jeder Winter eine regelmässige, froh begrüsste Wiederkehr dieser Quartettsoiréen uns bringen wird, wie dies an anderen Orten längst der Fall, werden wir unter den Ersten sein, die auch den tüchtigen neueren und neuesten Werken auf diesem Felde ihr unbestrittenes Recht vindiciren.

Es wäre überflüssig, die Leser dieses Blattes erst darauf aufmerksam machen zu wollen, dass das Quartettspiel sich vom Orchester- wie vom Solospiel sehr charakteristisch unterscheide, dass es in vollständig gelungener Weise, wo alle vier Spieler in Geist, Ton, Vortrag u. s. w. gleichsam zu Einem verschmelzen, gerade die schwierigste Gattung sei, und oft das angedeutete Ziel nur nach und nach durch sehr fleissiges und sehr häufiges Zusammenspiel zu erreichen möglich.

Wir haben diese Wahrnehmungen auch bei den Quartetten in Rede bestätigt gefunden. Was *Lipinski* und *Rummer* als Virtuosen auf ihren Instrumenten leisten, ist längst bekannt und anerkannt, und wir dürfen versichern, dass die beiden anderen Glieder dieses Vereins, *Müller* und *Dominick*, ihnen sich würdig anschlossen. Wenn wir nun vorzugsweise in der ersten Akademie ein bedeutendes Prävaliren der ersten Violine wahrnahmen (was ebensowohl in *Lipinski's* beruhtem grossen Tone als in einem gewissen bescheidenen Zurücktreten der anderen Mitwirkenden seinen Grund fand), so trat das doch allmälig mehr und mehr zurück, und es ward jenes schöne Ensemble wenigstens in einzelnen Vorträgen vollkommen erreicht, wie das Quartettspiel es unbedingt fordert, wo eben jeder einzelnen Stimme ihr vollstes Recht werden muss — ein Ensemble, wie es in höchster Vollendung früher die bekannten Gebrüder *Müller* repräsentirten. Welch ein Meister grade *Lipinski* im Quartettspiel ist, wie er auf Geist und Intention der Componisten (vorzugsweise Beethoven's, wenn wir auch, im Cismoll-Quartett z. B., noch eine andere modificirte Auffassung für möglich halten) einzugehen, sie zu klarem Verständniss zu bringen weiss, wie sein schöner Ton, sein inniger Vortrag, namentlich im Adagio, unwillkürlich die geheimsten Saiten des Herzens erklingen macht, während er auch dem Humor der Scherzi oder der neckenden naiven Weise der fröhlichen Haydn'schen Muse sich anzuschmiegen versteht: das Alles ist bekannt genug, und wenn wir wiederholen, dass sich die übrigen Mitwirkenden (im echten Quartett hat ja eben jede Stimme gleiches Gewicht, gleiche Bedeutung!) zur schönsten Harmonie mit ihm glücklich zu verschmelzen strebten, so ist das unstreitig eine hohe und wohlverdiente Anerkennung.

Ein näheres Eingehen auf die einzelnen Vorträge würde jetzt hier zu weit führen. Wir schliessen daher unser Referat über diese genussreichen Abende mit aufrichtigem Danke und dem Wunsche, dass dieselben dem Publikum nicht wieder so lange mögen vorenthalten bleiben.

Dr. *J. S.*

Feuilleton.

Bei dem grossen Sängerfeste in Lübeck vom 26. bis 29. Juni dirigirten nicht blos *Marschner*, *Schneider* und *Lachner*, wie S. 485 d. Bl. angeführt wird, sondern auch *Methfessel* aus Braunschweig, welcher mit seiner eigenen Composition den zweiten Festtag eröffnete und hier gleich bei seinem Erscheinen mit allgemeinem Beifall begrüsst wurde. — Er hat sich überhaupt um dieses Fest sehr verdient gemacht. Insbesondere ist ein schöner Zug zu erwähnen. Auf der Fahrt nach Travemünde wurden die Festtheilnehmer von den Lübecker Waisenkindern in rührender Weise begrüsst; dies gab ihm Veranlassung zu dem Antrage: ein Lied zu componiren, dessen Ertrag zu einem Feste für jene Waisen verwendet werden sollte. In Zeit von einer Stunde waren an tausend Unterzeichnungen zusammen, und jetzt ist die Sache so weit gediehen, dass sich von dem Ertrage der Composition (das Gedicht ist von *Emanuel Geibel*) ein Kapital in Aussicht stellt, durch dessen Zinsen der obige Zweck, als permanente Stiftung, erreicht wird. — Ausserdem sei noch erwähnt, dass *Methfessel* bei dem grossen Festmahle zu Lübeck im Namen der anwesenden Kapellmeister als Dank für ein auf dieselben ausgebrachten Hoch einen Toast in gebundener Rede improvisirte, der den lebhaftesten Beifall fand.

Dem Director des Gesang- und Musik-Vereins zu Halberstadt, *Herrmann Wolff*, früher Schüler von *Spohr* und *Hauptmann*, ist das Prädicat „Musikdirektor" beigelegt worden.

Am 10. Juli fand in Zwickau ein grosses Concert zum Besten der erzgebirgischen Nothleidenden Statt, woran *Robert Schumann* und seine Gattin thätigen Antheil nahmen. Insbesondere führte *S.* seine zweite Symphonie (C dur) und Frauenterzettens *Lied* zum Abschiede für gemischten Chor mit Blasinstrumenten, Manuscript, auf; seine Gattin spielte u. A. sein Pianoforteconcert mit Orchester. Das Concert war sehr besucht.

Der bekannte Musikgelehrte Hofrath *Raphael Georg Kiesewetter* Edler von *Wiesenbrunn* zu Wien hat seine musikalischen Schätze dem Publikum mittelst eines raisonnirenden Kataloges geöffnet, — gleichsam eine Geschichte der Musik in Denkmälern. Er ist vierfach: zuerst alphabetisch nach den Namen der Componisten; dann nach Geschichtsepochen, deren K. siebenzehn annimmt; dann nach den Nationen, worin, der Zahl nach, die Italiener den ersten, die Deutschen den zweiten Platz einnehmen; zuletzt der Hauptkatalog mit Aufzählung der Werke in der Sammlung, nebst genauer Andeutung derselben.

Die drei Schwestern *Berwald* aus Schweden haben in Berlin ein Concert mit vielem Beifall gegeben; am Meisten gefielen, wie gewöhnlich, die schwedischen Nationallieder.

Das vierte erzgebirgische Sängerfest, welches diesen Sommer in Eibenstock stattfinden sollte, wird wegen der Theuerungsverhältnisse ausgesetzt.

Am 22. Juli wurde zu London *Verdi's* neue Oper: I Masnadieri, unter Leitung des Componisten zum ersten Male aufgeführt. *Jenny Lind* sang darin. — Das Buch ist nach Schillers Räubern von *Carlo Maffei* bearbeitet.

Am 18. Juli feierte zu Helmstädt der Elm-Sängerbund sein zweites grosses Gesangfest, woran sechzehn Liedertafeln mit ungefähr fünfhundert Sängern Theil nahmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Einladung zum fünften Liederfest des Thüringer Sängerbundes.

Unsere Liedertafeln, resp. Liederfeste, sind heutigen Tages die kräftigsten Träger und Pfleger nicht blos des musikalischen, sondern auch des volksthümlichen Geistes geworden, der Herzen und Länder beseelt. Darum mag unsere freundliche Anzeige überall freundlichen Anklang finden, dass der **Thüringer Sängerbund**, dem sich die gefeiertsten Heroen der musikalischen Welt angeschlossen haben,

am 23. und 24. August d. J.

in unserer **Stadt**, die noch von *Luther's* Melodieen, und in den Hallen der **Wartburg**, die noch von dem Wettkampfe der Minnesänger widerhallt, ein diesjähriges

Liederfest

begeht, bei welchem an 1200 Sänger und die kunstgeübten Musikchöre von Erfurt, Langensalza und Eisenach thätig sind. **F. Mendelssohn-Bartholdy** (der dem schönen Feste einen Morgengruss geweiht), **Fr. Schneider** (der dem Thüringer Sängerbunde sein grosses Doppelchor „Das Vater Unser" gewidmet hat); **A. Methfessel** (der zwei Lieder unserem Feste beigesteuert und deren Vortrag mit eigener Hand dirigiren wird); **A. Zöllner** (der mit seinen innigen Tönen die Wartburg grüsst); **H. Chelard** (den unsere Hauptstadt entzendet); **L. Böhner** (der das Thüringerland feiert); **F. Kühmstedt** (den wir zu unseren Festordnern zählen) und andere wohlbekannte Meister, werden die schönen Tage weihen und schmücken. Das ganze Fest ist mit möglichster Umsicht arrangirt, um allen billigen Anforderungen Genüge zu thun. Den romantischen Festplatz hat die Natur so abstufisch gebaut, dass die musikalischen Productionen von der decorirten Festhalle herab eine gewaltige Wirkung nicht verfehlen werden. — Die Gesänge des ersten Tages sind in drei Abtheilungen geschieden, deren Pausen von Instrumentalsätzen und Deutsprüchen ausgefüllt werden. Am zweiten Tage, nachdem Luther's unsterblichen Triumphlied „Eine feste Burg" etc. auf der Wartburg, und später die erhebene Melodie der katholischen Hymne: „O sanctissima" etc. im Marienthale laut geworden, werden die einzelnen Liedertafeln durch Einzel-Vorträge mit einander wetteifern.

Mögen auch alle Freunde musikalischer Volksfeste des hohen Genusses, den wir versprechen dürfen, mit uns theilen! mögen sich insbesondere die Meister der Tonkunst, die uns mit ihrer gütigen Theilnahme beehren wollen, unserer aufmerksamen Berücksichtigung versichert halten.

Eisenach, im Juli 1847.

Das Directorium des Thüringer Sängerbundes.

An die Verehrer des seel. RINCK in Darmstadt.

Es gereicht uns zur Freude, die Verehrer, Freunde und Schüler **Rinck's** zu benachrichtigen, dass die Aufführung eines Ehrendenkmals für ihn, bestehend in einem grossen brillanten Orgel-Album, „Rinck's Album" genannt — durch die allgemeine und **höchst würdige** Theilnahme über alle Erwartung gelingt, und die Vorbereitung so weit gediehen ist, dass es im **künftigen** Monat geordnet sein und zum Druck gelangen wird.

Es dürfte möglich sein, dass die schriftliche Aufforderung des Herausgebers doch nicht überall hingelangt wäre, oder dass ein naher oder entfernter Verehrer des Heimgegangenen, dessen Adresse oder gegenwärtiger Aufenthalt uns nicht genau bekannt wurde, als Orgel-Componist uns seine Arbeit doch noch in einem Beitrage übermachen wollte. Diesen Allen gelte dies noch als freundliche Einladung bis zu jener Zeit, nebst der ergebensten Bitte um gütige und nachsichtsvolle Entschuldigung, so wie mit dem Gesuche, die etwaigen Beiträge an uns gelangen zu lassen, p. Adresse: „Herrn Musikalienhändler **C. F. Leede** in Leipzig" „**Rinck's** Album betreffend."

Im Juli 1847.

Der Comité.

Für katholische Kirchen.

Die im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau unter dem Titel:

Musikalischer Kirchenschatz

erscheinende Sammlung neuer, leichter und mit geringen Mitteln ausführbarer, wirklich gediegener Kirchenmusikalien findet allgemein die grösste Anerkennung.

Die berühmtesten Kirchen Componisten der Gegenwart liefern Beiträge. — Der Subscriptionspreis von 2½ Sgr. pro Folio-Bogen im schönsten Notenstich und auf dauerhaftem Papier ist beispiellos niedrig und macht die Anschaffung für jede Kirche möglich.

Inhalt der ersten 7 Lieferungen:

Hahn, B., Vierte Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn ad libitum), Orgel und Contrabass. 4 Thlr.

Schnabel, Jos., Vier Gradualien für Gesang mit leichter Instrumental- und Orgel-Begleitung. Nr. 1. „Iucius dominus." Nr. 2. „Exaudi Domine justitiam meam." Nr. 3. „Veni sancte spiritus." Nr. 4. „Laudo Sion Salvatorem." 22½ Sgr.

Brocer, E., VI Antiphonae B. Virginis Mariae, 4 Alma, 4 Ave, 4 Regina coeli, 3 Salve für 4 Singstimmen, 2 Violinen und Orgel. (2 Oboen, 2 Horn ad libitum.) 4 Thlr.

Schnabel, J., Vespern (in E) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Horn (Trompeten, Pauken) und Orgel. 4 Thlr. 22½ Sgr.

— — III Litaniae de nomine Jesu a 4 Vocibus, 2 Violinis, Viola (2 Oboës ad libitum), 2 Cornubus et Organo. 4 Thlr. 20 Sgr.

Hahn, B., Sechste Messe für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen, 2 Horn), Orgel und Contrabass. 1½ Thlr.

Brosig, M., Requiem für 4 Singstimmen mit Begleitung von Orgel und Contrabass oder 2 Violinen, Viola und 2 Horn ad libitum. 22½ Sgr.

☞ Jede Musikalien- und Buchhandlung nimmt Bestellung an.

Unterricht in der musikal. Composition.

Aus mehrfachen an mich ergangenen Anfragen geht die Meinung hervor, ich habe den Compositionsunterricht seit Anfang der Redakt. der allgem. musikal. Zeitg. aufgegeben. Das ist keineswegs der Fall. Ich setze die liebgewonnene Thätigkeit auch in Leipzig fort, und mit um so grösserer Hoffnung auf schnelle und glückliche Erfolge, als diese Stadt durch ihre ausgezeichneten Leistungen in Concert-, Theater-, Kirchen- und Kammermusik, so wie durch den Besuch der bedeutendsten fremden Tonkünstler, der bildenden und fördernden Elemente so viele bietet. Ausser den bereits in früheren Ankündigungen bezeichneten Lehrgegenständen halte ich von jetzt an meinen Schülern auch Vorlesungen über musikal. Hodegetik oder Propädeutik des musikal. Studiums.

Leipzig, im Juli 1847.

J. C. Lobe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten August. Nr. 32. 1847.

Inhalt: *Le Sueur.* — *Nachrichten.* — Aus Berlin. Aus Paris. Aus Frankfurt a. M. — *Feuilleton.* — *Anzeigungen.*

Le Sueur.

Bei Gelegenheit eines in Paris veranstalteten Concertes, dessen Ertrag zu einem Monumente des Meisters bestimmt war.

Von

Dr. **F. S. Bamberg.**

(Beschluss.)

Le Sueur ist als einer der Begründer des Conservatoirs zu betrachten, denn er wurde im Jahre 1792 einer der 5 General-Inspektoren, die mit der Organisation dieses Instituts beauftragt waren. 1818 wurde er dort an *Méhul's* Stelle Professor der hohen Composition und aus seiner Schule gingen mehrere Componisten von Ruf hervor. *Raoul-Rochette*, der Sekretair der Akademie der schönen Künste, hob in dem „Eloge", das *Le Sueur* in einer öffentlichen Sitzung gemacht wurde, namentlich den Umstand rühmend hervor, dass er seinen entschiedenen und grossartigen Styl keinem seiner Schüler aufzudringen, sondern die eigenthümlichen Eigenschaften eines Jeden zu entwickeln suchte. Ein solches Lob, glauben wir, ist jedoch nur bedingungsweise auszusprechen, denn wenn der individuelle Styl eines Meisters der Kunst seinen Schülern auch nicht aufzudringen ist, so müssen doch die allgemeinen Eigenschaften desselben, dasjenige was er von den allgemeinen Gesetzen der Kunst und des Geschmackes in sich enthält, den Schüler influiren. Ob es nun aber wirklich eine zu weit ausgedehnte Anwendung des oben genannten, überhaupt nicht unbedingt wahren Prinzipes, oder Mangel an innerer Einheit in den Schulen war, was Letztere die Eigenthümlichkeit der Schule total verleugnen lässt, wagen wir hier nicht streng zu beurtheilen. Wahrscheinlich haben beide Ursachen mitgewirkt, ein Geschlecht von Componisten zu erzeugen, die wahrlich nichts weiter als die Anwendung der allgemeinen Regeln der Harmonie-Lehre und des Generalbasses mit einander gemein haben.

Von *Le Sueur's* Schülern haben folgende Preise erhalten:

1822 *Lebourgeois*, 1ster Preis.
1823 *Ermel*, 1ster Preis. *Simon*, 2ter Preis.
1825 *Paris*, 2ter Preis.
1826 *Paris*, 1ster Preis. *Guiraud*, 2ter Preis.
1827 *Guiraud*, 1ster Preis.
1828 *Berlioz*, 2ter Preis. *Nargeot*, unterer 2ter Preis.
1829 *Eug. Prevost*, 2ter Preis.
1830 *Berlioz*, 1ster Preis. *Milhau*, 2ter Preis.
1831 *Prevost*, 2ter Preis. *Elwart*, 2ter Preis. *Ambroise Thomas*, ehrenvolle Erwähnung.
1832 *Ambroise Thomas* 1ster Preis. *Boisselot*, ehrenvolle Erwähnung.
1833 *Ad. le Carpentier*, 2ter Preis.
1834 *Elwart*, 1ster Preis. *Boisselot*, unterer 2ter Preis. *Placet*, ehrenvolle Erwähnung.
1835 *Ernest Boulanger*, 1ster Preis. *Boisselot*, 2ter Preis.
1836 *Boisselot*, 1ster Preis. *Besozzi*, 2ter Preis.
1837 *Besozzi*, 1ster Preis. *Gounod*, unterer 2ter Preis.
1838 *Roger*, ehrenvolle Erwähnung.
1839 *Gounod*, 1ster Preis.

Ausserdem erhielten im Conservatoir von *Le Sueur* noch Unterricht:

Die Gebrüder Barbier, Reber, Singer, Vogel, Félix Bodin (Deputirter), Champein der Sohn, Dietsch, Gesangmeister an der Oper, Boque, Henri Lemoine der Sohn, Josse, Proust, Gerono, Jules Tariot, Varney, Millet, Marmontel, Jules Gard, Mercadier, Daniele.

Ausser dem Conservatoir nahmen Unterricht bei *Le Sueur*:

De Buolz, Clerget, Julien Martin, Kapellmeister a saint Germain l'Auxerrois, Louis Schlösser, Concert-Meister in Darmstadt (war von *Hummel* an *Le Sueur* empfohlen), Victor Roger, Becheur, Orlowski, Kapellmeister, Renaud de Treis, Vialon, Turbri, Tanart, Lefebvre, Guilmard, Janssens, Mühés, Mermet, Elluchen (?) Bolantz, früher Kapellmeister in Versailles.

Bevor *Le Sueur* Lehrer im Conservatoir wurde, hatte er zu Schülern:

Desvignes, gestorben als Kapellmeister an Notre Dame in Paris, Lefranc, Kapellmeister an Notre Dame in Dijon, Berlin, früher Kapellmeister in Tours und Mans, Carbonnier, Kapellmeister in Saint-Flour, Delli der ältere, Professor in Poitiers, Drocourt-Persuis, ehemaliger Direktor der Oper, Fr. Duvernois, Gebrüder Nadermann, Alexander Piccinni, Paris, früher Kapellmeister in Dijon, Christian Urban, Niquet, Martynn der Vater, und Andere.

Le Sueur's Leben war, wie man sieht, ganz der Kunst geweiht und verfloss in Arbeit und thätigem Genuss. Die grössten Geister seiner Mitwelt zollten ihm Bewunderung, und es ist bekannt, wie enthusiastisch sich unter Anderen Beethoven über seinen Tod Adam's geäussert hat. *Le Sueur* gehörte zu Beethoven's grössten Verehrern. Als Ludwig XVIII. Letzterem für die Uebersendung eines Werkes eine goldene Medaille ertheilen wollte, liess er *Le Sueur* fragen, ob der Werth von 600 Franken genügend sei. *Le Sueur* antwortete, dass man ein solches Genie nicht hoch genug ehren könnte, und so wurde der Werth der Medaille auf 1000 Franken festgesetzt.

Als Mensch war *Le Sueur* eben so ausgezeichnet wie als Künstler. Seine Offenheit und Generosität ist allbekannt. Als Spontini's Vestalin aufgeführt werden sollte, studirte man gerade den Tod Adam's ein, den er auf Ersuchen Spontini's zum Besten der Vestalin zurücksetzen liess.

Winter verehrte *Le Sueur* ebenfalls ungemein, und Grétry sagte von ihm, nachdem er die Barden gehört hatte: „Le Sueur est un homme à part.“ Von einem anderen Componisten ist ein sehr bezeichnendes Wort über *Le Sueur* bekannt: „Il a toujours dans sa musique des derrières de toile, qui sont inconcevables.“ Napoleon hatte sich unseren Meister förmlich zum Liebling erkoren. Er zeichnete ihn aus wo er nur konnte und unterhielt sich mit ihm so oft die Gelegenheit sich darbot über Musik, was *Le Sueur* oft die Ehre verschaffte, nach den Hof-Concerten zum Souper gezogen zu werden. Auch in der Gunst Ludwig XVIII. stand *Le Sueur* nicht minder hoch.

Unter den vielen edlen Zügen die diesem ausgezeichneten Manne eigen waren, nahm die Bescheidenheit einen bedeutenden Platz ein. Nach der Ernennung *Le Sueur's* zum Ober-Intendanten der kaiserlichen Musik fragte ihn Napoleon einst, ob es ihm etwa unangenehm wäre, wenn Paesiello bis zu seiner Abreise nach Italien sein Beistand bliebe. *Le Sueur* antwortete, dass man bereits in den ersten Rang erhoben sei, wenn man Paesiello beistehe. Diesen Zug rechnete ihm der Kaiser sehr hoch an.

Ein junger Componist Namens Marc konnte bei allem Talente nicht dahin gelangen, seine erste Oper zur Aufführung zu bringen. *Le Sueur* liess die Oper unter seinem Namen aufführen und nannte erst später den Verfasser.

Sei es mir erlaubt, hier noch einen Zug aus dem Leben *Le Sueur's* mitzutheilen, der ebenso bezeichnend für den Adel seines Gemüthes als für die Heuchelei ist, die sich zuweilen unter der Maske der Frömmigkeit versteckt. Eine dem verstorbenen Meister sehr nahe stehende Person, die erfahren hatte, dass ich mich mit der Biographie *Le Sueur's* beschäftige, theilte mir das Faktum in folgendem Schreiben mit. Herr Urban, der in diesem Briefe vorkommt, ist bekanntlich im vorigen Jahre gestorben und dieser Brief möge auch seine, wenn ich nicht irre von unserem Freunde Dr. Kastner veröffentlichte Biographie ergänzen.

Ce 9 juin 1847.

Monsieur,

J'ai l'avantage de vous adresser ci-joint le programme que vous m'avez demandé ce matin, et que j'ai oublié de vous remettre. Je profite de cette occasion pour vous instruire aussi d'un trait de générosité qu'a fait le Sueur et qui est ignoré de beaucoup de personnes, parce que *Christian Urhan* celui qui en était l'objet a payé le Sueur son maitre et son bienfaiteur de la plus noire ingratitude, ne le visitant jamais et n'étant pas même venu s'informer de sa santé lorsque le Sueur a été malade. Je vous donne copie de la lettre de M. le comte de Remusat 1er chambellan de l'Empereur qui vous mettra au fait de ce qui concerne le jeune Christian Urhan natif de Montjoie près d'Aix la chapelle.

„Sa majesté l'impératrice m'a chargé, monsieur, de vous adresser le jeune Christian Urhan, auquel elle prend le plus vif intérêt. Ce jeune enfant par le seul effet de la nature et d'un sentiment inné de musique s'est formé un genre de composition que je crois bien loin des bons principes, mais qui du moins annonce des dispositions. Cet enfant dont les parents sont peu fortunés a été présenté à sa majesté, qui l'a pris en amitié et a bien voulu lui promettre de se charger de le faire élever. Elle n'a pas cru pouvoir le mettre en meilleures mains que dans les vôtres, Monsieur, et elle me charge de vous dire qu'elle desire que vous preniez ce jeune enfant avec vous, et que vous tâtiez ses dispositions pour voir ce que l'on peut en attendre. A son retour à Paris, elle réglera tout pour l'entretien et l'existence de son petit protégé, en attendant elle compte que vous voudrez bien prendre ce soin.

Je suis charmé, monsieur, d'avoir à vous renouveler l'assurance de tous mes sentimens.“

Signé

le premier chambellan
Rémusat.

Aix la chapelle le
24. fructidor an XII.

L'impératrice à son retour à Paris demanda des nouvelles de son protégé, que M. le Sueur avait fait habiller à neuf à ses frais, et s'informa de ses dispositions que M. le Sueur lui dit être très grandes. Mais l'impératrice ne parla point de pension, qu'elle oublia à ce qu'il parait, car l'argent ne vint jamais. M. le Sueur toujours grand et généreux éleva donc le jeune Christian Urhan pendant sept années; lui donnant des maitres qu'il paya, le nourrit, l'habilla, lui prodigua les trésors de son enseignement et fournit durant toutes ces années à toutes les dépenses comme s'il eût été son fils. Après ce laps de temps et lorsque M. le Sueur fut père de plusieurs enfans, il se decida enfin à se séparer de cet eleve qu'il aimait; mais il assura son sort en lui donnant une place de violon à la chapelle de l'Empereur et en lui faisant obtenir une autre place à l'orchestre du grand opéra qu' Urhan conserva jusqu' à sa mort, ou il s'était fait remarquer par sa manière de jouer de la viole d'amour et par son extrême dévotion, qui aurait dû lui inspirer une vive reconnaissance envers M. le Sueur, tandis qu'il nous reconnaissait à peine quand

nous le rencontrions. Et cependant lorsqu'il nous quitta, nous lui fîmes cadeau d'un lit complet avec draps, d'une table, de quelques chaises et d'une garderobe bien garnie en habits, en linge, etc. tout cela acheté et confectionné par mes soins et payé avec notre argent.

M. le Sueur trouvait la récompense de cette belle action dans la pensée qu'il avait formé et acquis à la France un artiste de talent qui, sans lui, fut peut-être resté ignoré à Aix la chapelle, d'où l'impératrice Joséphine le fit avait envoyé presqu' enfant; mais il laissa constamment a la noble protectrice tout l'honneur de cette belle action. La ville d'Aix la chapelle et ses environs ont toujours cru que c'est à la munificence de l'impératrice qu'Urban dût son éducation, ses moyens d'existence et sa position honorable dans le monde, tandis que c'est a M. le Sueur que cet ingrat fût redevable de tous ces avantages; et il n'en parlait jamais à personne, ce qui est la cause que ce fait est connu de peu de personnes."

Derselben Hand verdanken wir auch folgende schöne Schilderung der Persönlichkeit *Le Sueur's*.

„Quand aux avantages physiques, il possédait une taille audessus de la moyenne, bien prise et bien proportionnée, le torse magnifique, la main belle et le pied très-petit et joli. Il avait le teint blanc et pâle, les cheveux châtains, le visage ovale et regulier, le nez aquilin, l'oeil bleu très expressif, la voix sensible. Son regard déja si spirituel et bienveillant s'animait et brillait d'un feu extraordinaire lorsqu'il parlait sur son art, et l'on y voyait etinceller le genie dont il a donné tant de preuves dans ses ouvrages. Aussi l'agrement universel et plein de dignité de toute sa personne faisait dire a tout le monde, qu'il était aussi beau que son âme était parfaite. Il avait un soin extrême de sa personne et possédait le ton et les manieres distinguées de tout homme habitué à vivre dans les cours."

Der Wittwe *Le Sueur's*, einer geborenen Adeline Jamart de Courchamps, die ihrem Manne stets in Freud und Leid liebend zur Seite gestanden hat und die *Le Sueur* immer seinen Dieu tutélaire nannte, hat die Welt die so reiche Ausgabe seiner Kirchenmusik zu danken. Diese höchst gebildete und intelligente Frau war mit *Le Sueur* seit dem 3. Juni 1806 vermählt und der Kaiser und die Kaiserin haben den Ehecontract als Zeugen selbst unterzeichnet, eine Ehre, die Napoleon in der Regel nur den ihm zunächst stehenden Personen zu Theil werden liess.

Folgende Stücke bekamen wir in dem herrlichen, oben bereits genannten Concerte zu hören, das am 16. Mai dieses Jahres stattfand:

Hymne au Soleil, de l'Opéra de Paul et Virginie.

Super flumina Babylonis, Choeur d'Hébreux pleurant sur les bords de l'Euphrate les malheurs de Sion.

Relevez ce front glorieux qu' obscurcit un sombre nuage, Choeur dansé d'Alexandre à Babylon.

O Salutaris de la 1re Messe solennelle (Air et Choeur), chanté par M. Ponchard.

Reine, quand Darius s'éloignant de nos bords, Air d'Alexandre à Babylone (Mitrane, chef des Satrapes), chanté par M. Evrard.

Gloria de l'Oratorio de Noël.

La bonne Aubaine, Choeur de voleurs de la Caverne.

Le son du cor nous appelle, Choeur de chasse de l'*Opéra des Bardes*; Solo chanté par M. Évrard.

Circumspice ad Orientem (Vois tes fils revenir de l'Orient), Air de l'Oratorio de Rachel, chanté par Mlle Vaillant.

D'Alexandre aujourd'hui consacrons la mémoire, Chant de triomphe, Choeur des guerriers d'Alexandre; Solo chanté par M. Évrard.

In media nocte (Veillée de David), Offertoire de la 3me Messe, chanté par M. Ponchard.

Lequel de vous prétend me l'enlever, Choeur de révolte des voleurs de la Caverne (Rolando); Solo par M. Guignot.

Hymne des Mages, Marche religieuse d'Alexandre: O toi le plus brillant des dieux! — Heplestion, M. Evrard; Alexandre, M. Ponchard.

Au sein de ces états par la gloire amené, Air d'Alexandre et Recit par M. Ponchard; suivi de l'Air du grand Mage, par M. Guignot, et du Choeur d'anathème des Mages contre le coupable inconnu; Morceau d'ensemble, Scène du temple du 3me acte d'Alexandre à Babylone; Bôle de Mitrane, M. Évrard.

Dieses Programm war hinreichend, selbst diejenigen, die vorher mit dem Genius *Le Sueur's* noch nicht bekannt waren, von der Macht seines Genie's zu überzeugen. Das Publikum schien wie elektrisirt und sah sich erstaunt an als wollte es fragen: warum gibt man uns diese Musik nicht öfter zu hören? Wir haben auf diese Frage theilweise oben schon geantwortet: in Frankreich sind die Theater mehr oder weniger Monopole geworden und so lange man sie der Privatspekulation überlässt, so lange die Componisten die Direktoren tranniisiren, wird das überreiche Repertoir der älteren Musik dem Publikum vorenthalten werden. Auffallender ist es, dass man sich in Deutschland, wo unendlich mehr Institute zur Aufführung geistlicher Musik vorhanden sind, so wenig mit *Le Sueur* beschäftigt. Die Leipziger Gewandhauscoucerte, die überall mit schönem Beispiele vorangehen, könnten vielleicht auch hier wieder den Anfang machen.

Aufforderung zur Beisteuer an dem Monumente

LE SUEUR'S.

Die Freunde und Schüler des verewigten Meisters haben den Unterzeichneten ersucht, das deutsche Publikum in dieser Zeitung, dem ehrwürdigen Centralorgan der musikalischen Interessen in Deutschland, einzuladen. Ich darf mir nicht schmeicheln in der vorstehenden Biographie eine würdige Darstellung von dem Wirken *Le Sueur's* gegeben zu haben, aber die Werke des Meisters liegen der Welt vor Augen und können allein entscheiden, ob er der Ehre die seine Nation ihm durch die Errichtung eines Denkmals erzeigen will, würdig ist. Das Monument soll zu Abbeville, dem Bildungsort *Le Sueur's*, errichtet werden, nur 5000 Franken sind bereits dazu vorhanden. Die Schüler und Verehrer *Le Sueur's* geben sich der Hoffnung hin, dass das deutsche Publikum diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen wird, einem der grössten Meister der neueren Musik einen Tribut zu

zahlen, der die französische Nation überzeugen könnte, dass nationale Herkunft die Verehrung für einen Künstler in Deutschland nicht schmälert. Die Redaction der allgemeinen musikalischen Zeitung wird die Gewogenheit haben, Beiträge für das Monument *Le Sueur's* in Empfang zu nehmen und sie der Wittwe des Meisters (deren Adresse in Paris Rue neuve Saint Augustins Nr. 25 ist) zukommen zu lassen. Herr *Brandus*, der kunstthätige Eigenthümer der Pariser Revue et Gazette musicale, hat sich gütigst erboten, im genannten Journale die Namen aller derer, die zur Errichtung des Monumentes beisteuern, zu nennen.

Die Redactionen der verehrlichen musikalischen Zeitungen würden alle Verehrer *Le Sueur's* auf's Höchste verbinden, wenn sie diese Aufforderung weiter veröffentlichten.

Paris, im Juni 1847.

Dr. *F. S. Bamberg.*

Nachrichten.

(Beschluss.)

Aus Berlin. Die Trioseancen der königl. Kammermusiker Herren *A.* und *F. Stahlknecht* und des Herrn *W. Steffensandt* fanden auch diesen Winter sehr lebhafte und verdiente Theilnahme. Der Cyclus umfasste 6 Unterhaltungen; Beethoven kam in jeder derselben ein Mal vor, Mozart nur ein Mal im Ganzen, eben so Haydn nur ein Mal. Ausserdem Franz Schubert, Mendelssohn, Onslow, Chopin, Hummel, Taubert, Prinz Louis Ferdinand von Preussen, Dobrzynski, A. Stahlknecht und W. Eckert.

Als „neu" fand man diejenigen Compositionen auf dem betreffenden Programm bezeichnet, die in diesen Soiréen noch nicht zur Execution gelangt: unter anderen auch ein Trio in Es von Haydn und eines in G dur von Mozart. Das Trio in G moll von *A. Stahlknecht*, dem mitwirkenden Geiger, zeugte von einer recht ausgeschriebenen, fertigen Hand in diesem Genre der Kammermusik und fand Theilnahme. Das Ensemble der drei fleissigen, strebsamen und achtbaren Künstler hat an Tüchtigkeit und Präzision sehr gewonnen, doch wäre eine feinere Politur noch hie und da zu wünschen, namentlich hinsichts einer idealischeren Klangwirkung, und jener virtuosen Freiheit, bei der man gänzlich vergisst, dass das vorgetragene Werk irgend einem der Mitwirkenden irgend welche Schwierigkeiten bietet.

Die drei Abonnementconcerte der Herren Gebrüder *Ganz* und des Hofpianisten *Rullack* waren ein neues Unternehmen in diesem Winter, das recht zahlreiche Theilnehmer fand. Man hörte da klassische und elegante Salonmusik, sowohl instrumentale als vocale. So kam im ersten Concert Beethovens Coriolan-Ouverture und sein Tripelconcert für Violine, Cello und Clavier, von den drei Concertunternehmern ausgeführt, und der erste Satz von Hummel's A moll-Concert, gespielt von Herrn *Rullack*, vor. Die Leistungen der drei Künstler auf ihren resp. Instrumenten sind hinlänglich und rühmlichst bekannt, so dass darüber eben nichts Neues zu sagen sein möchte. Die Leistungen des in diesen Concerten betheiligten Orchesters, zusammengesetzt aus jungen Aspiranten der k. Kapelle und einigen Hauttoisten unter Leitung des Herrn Concertmeisters *Leop. Ganz*, liessen hie und da zu wünschen übrig, namentlich beim Accompagniren der Clavierconcerte von Beethoven und Hummel. Die Herren Concertgeber wurden durch die auszeichnetsten hier anwesenden Gesangskünstler, auch durch den k. Domchor, der Vortreffliches leistet, unterstützt.

Wir haben noch einiger geistlicher Concerte zu erwähnen, denen wir beiwohnten, und die fast alle zu wohlthätigen Zwecken stattfanden. In der Charwoche gab es vier solcher Concerte, in zweien wurde *Graun's* alter und veralteter Tod Jesu aufgeführt, wahrscheinlich weil er weit bequemer herauszubringen ist, als *Sebastian Bach's* Matthäus-Passion, die über der Graun'schen Cantate so hoch steht, wie ein Genie über dem Philister. Die erste Aufführung fand am Mittwoch vor Ostern in der Garnison-Kirche unter Leitung des Musikdirectors *Julius Schneider*, die zweite am Charfreitag in der Singakademie statt. Am Grundonnerstag führte Herr Musikdirector *Otto Braune* an der Spitze des von ihm gestifteten Cäcilien-Gesangvereines in der Klosterkirche einen sogenannten „Versöhnungstod" von *Haydn* und *Beethoven's* Christus am Oelberge auf, und das k. Theater wurde auch noch am Sonnabend vor Ostern geheiligt durch eine Aufführung im Opernhause, die den 90sten Psalm, von Kammermusikus Herrn *Kelz* componirt, und das *Mozart'sche* Requiem brachte. Der „Versöhnungstod" von *Haydn* war kein Originalwerk, sondern irgend ein Pasticcio hatte 7 Stück Haydn'sche Instrumentalandantes für Singstimmen mit Orchester arrangirt, und ein Herr Professor *Hopfensack* hatte festbezügliche Worte darunter gelegt. Dieser Cyclus von Adagien, noch obendrein mit 7 Chorälen garnirt, so dass man gar nicht aus dem langsamen Tempo herauskam, hatte uns so abgespannt, dass wir für den genialen Christus am Oelberge von *Beethoven*, der leider so selten und selten gut zu hören, sehr wenig Aufmerksamkeit und Theilnahme übrig behielten. Der Cäcilienverein leistete sehr Erfreuliches. Ueber das Requiem im Opernhause ist nicht viel zu sagen, es war eine jener matten Aufführungen, wie sie unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Henning* gewöhnlich zu gelingen pflegen.

Wir müssen endlich der Virtuosen der verstorbenen Saison erwähnen; im Anfange derselben waren sie knapp, später kamen sie in Massen, aber zu spät um des bonnes affaires zu machen. Obnehin sind die eigentlichen, die Virtuosen quand même aus der Mode, und es ist Zeit, dass sie sich alle reich verheirathen. Wir fangen mit den Damen an, es waren Mad. *Clara Schumann-Wieck*, Fräul. *Anna Bockholtz* und die kleinen Damen *Neruda* aus Wien. Mad. *Schumann* gab zwei Concerte in der Singakademie, beide Male von Mad. *Viardot-Garcia* unterstützt. Als Musiker hat die berühmte Clavierspielerin unbedingt Fortschritte gemacht, als Virtuose wohl kaum; ein Claviertrio in G moll von ihrer Composition beweist Ersteres unzweifelhaft. Unter den verschiedenen Compositionen ihres Gemahls, Dr. *Robert Schumann's*, die

Mad. *S.* vortrug, erregte ein Quintett in Es das grösste Interesse aller Leute von Fach; es ist eine der bedeutendsten Compositionen dieses Genre's seit Beethoven. Fräul. *Bockholtz* aus Trier, in Paris gebildet, ist eine vortreffliche, sehr musikalische Concertsängerin; ihren Erfolgen war die gleichzeitige Gegenwart der *Viardot* hinderlich. Die kleine *Neruda*, die Geigerin — (die Clavierspielerin kann kaum noch Kind genannt werden) — ist ein allerliebstes, sehr talentreiches Kind, das für seine jungen Jahre und kurzen Finger Bedeutendes leistet und von der Natur mit einem sehr feinen Ohre begabt ist. Sie fand viel Beifall, wurde aber von der hiesigen Kritik bis zum Ersticken mit Lobqualm überschüttet.

H. W. Ernst war wieder hier und liess seine Zaubergeige zum Entzücken aller Kunstfreunde an mehreren Abenden im Theater ertönen. Unter den Lebenden ist er der grösste Poet und feinste Humorist auf der Violine, und daneben ein Musiker comme il faut. *Vieuxtemps* gab ein Concert im Schauspielhaussaale, das trotz der Mitwirkung der *Viardot* leer war. Zuerst hat man ihn überschätzt und jetzt unterschätzt man ihn; er ist doch eine originelle Künstlernatur. *Dreyschock* und *Thalberg* waren auch hier, der Erstere hat den Letzteren geschlagen; Herr *Thalberg* und seine Compositionen sind antiquirt. Die eigentlichen Virtuosenconcerte neigen sich zu Grabe, eine neue Aera steigt herauf.

H. Truhn.

Paris. (Fortsetzung.)

Troisième théâtre lyrique.

Es kann eine musikalische Zeitung eigentlich wenig kümmern, ob sich ein Ministerium bei der Ertheilung eines Theater-Privilegiums compromittirt hat oder nicht. Und doch ist der Fall der jetzt in Paris so ungeheueres Aufsehen macht, zur Beleuchtung der Zustände viel zu geeignet, als dass ich es unterlassen könnte, seiner hier zu erwähnen. *Adolph Adam* fasste vor einiger Zeit den Entschluss, in Paris ein 3tes Opernhaus zu gründen, und associirte sich zu diesem Zwecke mit Herrn *Thibaudeau*. Als man um das Privilegium anbielt, lag die conservative „Epoque", ein vor ungefähr 2 Jahren begründetes Journal, in Todesnöthen. Jetzt, nachdem sie längst entschlafen ist und ihre Actionäre im Begriffe stehen, sie vom 1. künftigen Monats ab unter einem neuen Namen erscheinen zu lassen, muss die Aermste sich schreckliche Dinge nachsagen lassen. Es ist nämlich bei dem gestern in der Pairs-Kammer entschiedenen Girardin'schen Prozesse zur Sprache gekommen, dass Herr *Thibaudeau* und Herr *Adam*, auf Veranlassung des Ministeriums, dem an der Erhaltung der Epoque gelegen war, der Redaction dieses Blattes einen Wechsel von 100,000 Franken haben ausstellen müssen. Wenn es wahr wäre, dass ein National-Institut auf so schmutzige Weise begründet worden ist, so wäre dies für sein späteres Gedeihen sehr ominös. Das neue Theater wird auf dem Boulevard du Temple eröffnet werden und zwar in dem Saale des Théâtre nationale, dessen Verlust die Volksmasse mit Recht lebhaft bedauern wird. Lieber *Franconi*'sche Pferde-Vorstellungen als schlechte Opern, lieber die dramatisch werthlosen aber patriotisch anregenden historischen Stücke die das Publikum in jenen Räumen zu sehen gewohnt war, als jene matten Nachahmungen *Auber's*, die uns selbst die komische Oper gibt, und die wahrscheinlich auch auf der 3ten lyrischen Bühne eine Hauptrolle spielen werden.

Preis-Aufgabe für Militär-Musik.

Das französische Kriegs-Ministerium hat im Jahre 1845 eine jährliche Summe von 3000 Franken festgesetzt, die zur Vertheilung von Preisen für Militär-Musik bestimmt ist.

Da auch Ausländer mit concurriren können, so dürfte es nicht uninteressant sein, hier das Programm mitzutheilen.

1. Die Stücke müssen in der durch Ministerialbeschluss vom 31. Juli 1840 festgestellten, und im Militär-Journal (2tes Semester p. 197) näher beschriebenen Weise componirt sein.

2. Jeder Partitur müssen die Orchesterstimmen beigegeben werden, welche letztere man den Concurrenten später wieder zurückgibt. Die Partituren selbst aber, mit Ausnahme derer die Preise erhalten haben, bleiben in den Händen der Prüfungs-Commission.

3. Jeder Concurrent darf nicht mehr als 3 Stücke einsenden.

4. Alle Partituren müssen mit einem Motto versehen sein, die mit dem Namen und dem Wohnort des Autors in einer versiegelten Enveloppe reproducirt werden muss. Adressirt werden sie an das Kriegs-Ministerium (Bureau de l'organisation et de l'inspection) bis spätestens am 31. October 1847.

Dieses Jahr erhielten Preise:

Herr *Bousquet*, Kapellmeister am 6ten Linien-Regimente für eine Symphonie-Ouverture 400 Franken.

Eine Revue und 2 pas redoublés von Herrn *Molet* 600 Franken.

Die beiden letzteren Stücke, über deren Werth ich Kenner sehr vortheilhaft habe sprechen hören, erscheinen nächstens bei Brandus et Comp.

Zu bemerken ist noch, dass die im vorigen Jahre wegen Mangels an Orchesterstimmen ausgeschlossenen Partituren diesmal wieder mit concurriren können. Hoffentlich wird der nächste Concours reicher ausfallen als der vorjährige, namentlich wenn auch auswärtige Componisten sich dabei betheiligen.

Le malheur d'être jolie,

komische Oper in einem Akt von *Bazin*.

Herr *Bazin* ist auch einer von den französischen premier prix de Rome, das heisst einer von denjenigen Eleven des Conservatoirs, die an der Academie royale des beaux arts, einer von den fünf Akademieen des Institutes, den ersten Preis davon getragen haben. Solche Laureaten erhalten nämlich ein Reise-Stipendium für einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom und Deutschland, woselbst sie sich weiter ausbilden sollen. Es ist auffallend,

wie wenig solcher gekrönter Componisten zu einiger Bedeutung in der Kunst gelangt sind. Die Meisten sind unter der Mittelmässigkeit, debütiren mit einer einaktigen komischen Oper und verschwinden dann in der Regel im grossen Haufen. So lange die lyrischen Bühnen in den Händen der Privat-Unternehmer bleiben, werden sich dem wahren Talente viel zu viel Schwierigkeiten entgegenstellen, während die Mittelmässigkeit in demselben Masse protegirt werden wird. Allerdings kann ein solcher Schwindel nur kurze Zeit dauern, denn der geldsüchtige Theater-Direktor protegirt das Halb-Talent nicht mehr, sobald seine erste Arbeit ihm Nichts eingetragen hat, und das wahre Talent bricht sich früher oder später doch Bahn; allein je reiner eine Natur, desto weniger neigt sie sich der Intrigue und allen jenen Schlichen hin, die nöthig sind, um sich in Paris einen Erfolg zu bereiten, und so verliert sie im Kampfe mit der gemeinen Spekulation des Text-Fabrikanten und des Theater-Direktors ihre ursprüngliche Naivität.

Herr *Bazin* hat uns bereits früher eine einaktige komische Oper: Le trompette de M. le prince gegeben, die einen mässigen Erfolg hatte. Seine zweite Arbeit steht mit der ersten ungefähr in gleichem Range. Das Libretto könnte man fast schal nennen und wir würden den Componisten schelten, wenn wir nicht wüssten, dass ihm das Sujet sozusagen aufgezwungen wird und ihm nur wenn er schon zu einiger Bedeutung gelangt ist, die Wahl frei steht. Es hat nicht eben Jeder Vermögen genug, ein Textbuch theuer zu bezahlen, und da der Dichter sich auf Tantième einlassen muss und das Schicksal seines Gedichtes an das der Musik knüpft, so muss der junge Componist schon mit dem was ihm geboten wird, vorlieb nehmen. Man höre!

Eine junge Dame aus der Zeit Carl VII. wird von ihrem Vormund streng gehalten und einem alten Baron zum Gespons bestimmt. Sie liebt aber den Pagen des Barons und trinkt aus Verzweiflung ein Gebräu, das ihr eine ihrer Dienerinnen mit der Versicherung reicht, dass es die Eigenschaft besitze, hässlich zu machen. Lieber hässlich als den alten Baron heirathen. Der König erfährt die rührende Geschichte und beschließt dass die Schöne mit dem Pagen vermählt werde.

Man sollte meinen, ein Mann von Talent und Bildung liesse die Feder lieber liegen, als dass er es unternehme, solche tausend Mal dagewesene Situationen in Musik zu setzen. Herr *Bazin* hat sein Werk nicht umgeschickt vollbracht, vielleicht hat er gethan was er thun konnte. Die Ouverture ist verhältnissmässig gut und ebenso der erste Weiberchor nebst einigen anderen kleineren Stücken.

Le Bouquet de l'infante,

komische Oper in 3 Akten von *Adrien Boieldieu*.
Libretto von *Planard* und *Leuven*.

Es ist bekannt, dass Künstler die grosse Namen tragen dem Publikum gegenüber einen schwereren Standpunkt einnehmen. *Adrien Boieldieu* ist in diesem Falle und wir müssen die laue Stimmung des Publikums bei der ersten Vorstellung theilweise auf Rechnung der Erwartungen schreiben, die sich an den Namen *Boieldieu* knüpfen. Das Libretto ist in der Art *Scribe's*, nur weniger geistreich. Ein Prinz aus dem Hause Braganza protegirt einen jungen Edelmann, Fabio de Sylva, der, seiner Güter beraubt, aus Portugal verwiesen, und aus Rachsucht Seeräuber geworden ist. Dieser heruntergekommene Edelmann liebt eine junge Waise, Ginetta, deren Adoptiv-Vater Pascalet, ein Schreiber, in eine gewisse Gabrielle verliebt ist. Don Fabio schleicht sich in den Garten der Residenz, um die königliche Familie zu rauben, wird aber von dem Prinzen, in welchem er seinen Beschützer und Wohlthäter erkennt, zurückgehalten, und da er sich ergeben hat, zum Tode verurtheilt. Nachdem der Delinquent sich genugsam abgemartert, verzeiht ihm die unsichtbare portugiesische Majestät mittelst eines Bouquets, das die Infantin ihrem Bruder zu Füssen wirft. So viel mir klar wurde, beruht dieser Begnadigungsakt auf einem portugiesischen Gesetze. Zum Schlusse ist natürlich Doppel-Hochzeit.

Adrien Boieldieu's Musik ist einfach, ohne hervorstechenden Glanz, selbst ohne die geistreichen Wendungen die der *Auber*'schen Schule eigen sind. Tanz-Rhythmen charakterisiren sie fast durchgängig. Die ziemlich ernste Ouverture in Gmoll befindet sich zu der Oper selbst in keinem harmonischen Verhältnisse. Am besten ist vielleicht die Introduction, die aus einem Quartett für 2 Soprane und 2 Tenore besteht. Gut sind ferner noch: eine Cachoucha, eine komische Arie von Pascalet, in welcher er sein Schreibertalent auseinandersetzt, und ein Trio mit Horner-Begleitung. Die Aufführung war recht gelungen.

(Fortsetzung folgt.)

Aus Frankfurt a. M. Hier wurde am 26. und 27. Juli eine neue Oper von *Gustav Schmitt* (früher Musikdirector in Würzburg, jetzt hier privatisirend) „Prinz Eugen der edle Ritter" mit entschiedenem Beifalle gegeben. Das Buch ist von dem Componisten selbst verfasst und behandelt die Entstehung des deutschen Volksliedes „Prinz Eugen der edle Ritter", welches auch wie ein rother Faden durch die ganze Oper läuft und, unterstützt von sehr interessanten Situationen, überall die schlagendsten Wirkungen hervorbringt. So volksthümlich der Stoff und die Behandlung, so populär und einfach ist auch die Musik, ohne der drastischen Effecte zu entbehren. Besetzung, Darstellung und Mise en scène liessen nichts zu wünschen übrig, und somit wird dieser Oper von allen Seiten das günstigste Prognostic gestellt. Die hiesigen Künstler sind sehr erfreut, dass endlich einmal wieder ein deutsches Werk durchzugreifen scheint. Details darüber behalten wir uns vor.

Die Sommersaison war ziemlich still. Frl. *Tuczek* aus Berlin ist eine brave junge Sängerin, hat sehr gefallen — obgleich nicht ganz ohne Claque — aber nicht viel eingetragen. Man scheint der fremden Gäste müde zu sein, die unsere Sänger stets in den Hintergrund drängen und das Ensemble zerreissen. Mit besserem Erfolge werden daher jetzt neue Opern einstudirt, worin unsere stabilen Mittel wieder zur Geltung gelangen.

haben. Zu Deinem Nutz und Frommen will ich Dir aber die Stücke angeben, mit denen ich mich gleich beym ersten und zweyten Kursus befreunden konnte, besonders da ich sie auch jezt noch unter die vorzüglichern zähle, ohne jedoch einige der andern ihnen nachzusetzen. Ich benenne sie nach den Tonarten, damit Du Dich zurechtfindest, welche Ausgabe Du auch besitzen magst.

Erster Theil. Präludium C dur, (auf dem Pianoforte grösstentheils mit aufgehobenen Dämpfern vorzutragen,) Fuge Cis moll, Fuge D dur, Präludium D moll, (wieder zum Theil ohne Dämpfer,) Präludium Es moll, Präludium und Fuge Fis moll, Fuge A dur, Präludium und Fuge B moll, Fuge H dur, Präludium H moll.

Zweyter Theil. Fuge C dur, Fuge C moll; Fuge Cis moll, Fuge D dur, Fuge D moll, Fuge Es dur, Präludium und Fuge Fis moll, Fuge G moll, Fuge As dur, Fuge B moll, Fuge H dur, Präludium und Fuge H moll.

Nun durfte ich auch mit Zutrauen zu den vollstimmigen Kompositionen Bachs für Gesang und Orchester gehen. Ich studirte hier fleissig, und da ich in Leipzig, zu meinem grossen Vergnügen, Gelegenheit dazu hatte, hörte ich mehrere wiederholt aufführen; aber nie nahete ich mich ihnen ohne Sammlung des Gemüths. Ich bemerkte bald, dass es nun keiner strengen Zurüstungen bedürfe, um die meisten von diesen Werken zu verstehen und zu geniessen: aber ohne diese Sammlung des Gemüths, mein lieber A., ist man für sie dahin — wie man ja auch im Grunde für alle Kunstwerke dahin ist. Ich rathe Dir sogar — wenn Du auf Deinem Wege nach dem Tempel ermatten willst, so lass Dir aus beyliegenden Bachschen Motetten *), Sätze, wie die schon oben genannten: Wie sich ein Vater u. s. w. Sey Lob und Preis u. s. w. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn — vorsingen. Euer Chor wird das können, da sie nicht schwer auszuführen sind. Dann fühlst Du Dich gestärkt — des bin ich gewiss, und kannst es nun nicht lassen, mit Eifer und Beharrlichkeit weiter zu wandern. Dass mir aber Bachs Werke jezt einen hohen Genuss gewähren, magst Du schon daraus abnehmen, dass ich einen so langen Brief schreibe, um auch Dir dazu zu verhelfen.

„Ja ja; das alles ist wohl recht gut," sagst Du ein wenig verlegen und der Zeigefinger Deiner linken Hand schleicht sich hinter das linke Ohr — „aber denkt denn der Mensch, der hier Wege absteckt, wie ein Landbaumeister, nicht daran, dass seine Strasse nicht eben kurz ist, auch nicht eben anmuthig, besonders im Anfange, wo die Hecken an den Seiten nur Dornen tragen und allenfalls Hagebutten, aber keine Rosen?" u. s. w. Doch nein; das sagst Du nicht. Du weist zu gut, dass wir Sterblichen ohne Ernst und Ausdauer gar nichts von Bedeutung zu Stande bringen — nicht einmal ausser uns, wie viel weniger in uns selbst u. s. w.

Friedrich Rochlitz.

Univ.-Bi
Münche

Nachrichten.

Paris, den 8ten April. In der hiesigen musikalischen Welt ist es jezt sehr lebendig geworden. Die neue Direktion der grossen Nationaloper scheint das Vertrauen, das die Regierung und das Publikum auf sie setzen, ganz rechtfertigen zu wollen. Ich übergehe verschiedene sehr gute Konzerte im Saale de la rue Clery und der Zöglinge des Konservatoriums, und erwähne nur, dass Garat, der auch in den hie-

*) Drey sind seitdem gedruckt herausgekommen, in deren erster man jenen Choral findet, und die Motette: ich lasse dich nicht — ist hier die dritte.

Nach dem günstigen Erfolg des Eugen haben sogleich die Proben von Lortzing's Undine begonnen, und „Gibby“ von Glapisson, wie Kreutzer's neueste Oper Aurelia stehen in Aussicht. Als Don Juan versuchte sich kürzlich ein junger Baritonist, Herr *Anton André* — ein Verwandter des verstorbenen Hofrath und Kapellmeister André — und, wenn er auch einer solchen Aufgabe noch nicht gewachsen ist, so bekundet er doch Talent. Die Stimme ist gesund und markig, die Persönlichkeit empfehlend. Von unserem Anbau junger Baritonisten ist Herr A. der einzige, mit welchem etwas anzufangen war. Jetzt engagirt, ist er im Besitz mancher guten Partie, und kann — wenn er zweckmässig beschäftigt bleibt und sich nicht überschätzt — noch eine bedeutende Carrière machen. Eine Dem. *Waldhäuser* aus Stuttgart trat am 29. Juli — nicht als Nachtwandlerin oder Regimentstochter — sondern als Prinzessin von Navarra auf, und machte Furore. Diesem jungen Mädchen, obgleich noch in der Entwickelung ihrer Talente, ist eine grosse Zukunft zu versprechen. Aber was ist die grosse Zukunft einer Sängerin? Mit drei bis vier Paradepferden durch die Welt jagen, über allen Ausdruck recensirt, mit dem Lorbeer gekrönt und buchmässig werden, die Kassen der Directoren leeren, und am Ende? Faimus Troes!

Für die blinde Sängerin *Anna Zinggeler* aus Zürich wurde im Hause Mozart ein Concert veranstaltet, wo das Talent der Armen zu einem tragischen Beifall hinriss. Sie wurde kürzlich unterrichtet, namentlich durch den Pianisten *Ernst Pauer* (jetzigen Director der Mainzer Liedertafel) den Cellisten *Elsner*, und den Violinisten *Struckmeyer*, einen Schüler unseres *Horn*. *Boll*, der erste Schüler unserer Mozartstiftung, spielte Spohr'sche und eigene Compositionen zwischenaktlich im Theater, und erhielt reichlichen und verdienten Beifall. Ein guter Boden, in welchem der ausgestreute Saamen seines Meisters Spohr nicht verloren ging. *C. G.*

Feuilleton.

Dem Festcomite des Thüringer Sängerbundes, welches zu dem grossartigen Liederfeste, das am 23. und 24. August d. J. zu Eisenach gefeiert werden soll, die sämmtlichen Vorbereitungen trifft, ist von dem Director des Martinistifts zu Erfurt, Herrn *Reuthaler*, ein sehr theurer Schatz mitgetheilt worden. Es hat sich nämlich im Augustiner-Kloster daselbst die alte Original-Melodie des evangelischen Triumphliedes: „*Eine feste Burg ist unser Gott*“ etc., die von der hiesse gebräuchlichen namentlich in Harmonie und Rhythmus abweicht, vorgefunden. Diese Melodie, wie sie Luther selbst gesungen, soll nun zum ersten Male in ihrer rhythmischen Urweise von dem tausendstimmigen Chore des Thüringer Sängerbundes (am 24. Aug. d. J.) durch die Räume der Wartburg hallen, um sich von den Zinnen der hehren Veste, die schon so manchen Schluss und Gute durch der deutschen Gauen gesendet, in ihrer ursprünglichen Harmonie durch alle evangelischen Kirchen zu verbreiten. Der einfach erhabene Choral ist mit einem eben so einfachen „Posaunenschall“ begleitet, den der alte Sangesmeister Werkel Pfannstiel (aus dessen Munde Niemis entlehnt) dem geneigten hat. — Alles Freundes dem grossen Reformatore wird diese interessante Nachricht sehr willkommen sein, und Thüringens Sänger dürfen stolz darauf sein, dass ihr schönes Liederfest je mehr und mehr an dem vielseitigsten Interesse gewinnt.

Manchen dürfte auch alle Herzen in dem deutschen Vaterlande und in der ganzen ausserhalben Kirche, deren Haupt und Herr Jesus Christus ist, so freudlich und freundlich sehen einander stehen, wie die Melodie der alten katholischen Hymne: „*O sanctissima*“ etc. und des evangelischen Chorals: „*Eine feste Burg*“ etc. (ob zufällig oder absichtlich?) auf einem und demselben Notenblatte vereinigt sind.

Auch Herr von *Küstner*, der Berliner Intendant, hat vom Herzoge von Sachsen-Koburg für die Inszenirung von dessen Oper *Casilde* den ernestinischen Hausorden erhalten. — Die Künstler, die in der Oper mitwirkten, erhielten ansehnliche Geschenke.

Die drei Schwestern *Bertrand* haben auch in Dresden viel Glück gemacht — *ma pour constante*.

Der Bassist *Salomon* ist in Breslau — der Tenorist *Bielefeld* aus Dresden in Wien am Theater an der Wien — Fräulein *Bachnigg* aus Dresden in Hamburg — Frau *Schlegel-Küstner* in Berlin engagirt worden.

Gervinus hat seine Biographie beendet und wird dieselbe, mit seinem Portrait geschmückt, auf Subscription herausgeben. Der ehrwürdige, jetzt siebenundsiebzigjährige Tonsetzer hat die Blüte zeit der deutschen Tonkunst mit durchlebt, und es lässt sich von seinem Buche jedenfalls manches Interessante erwarten.

In Bernbach besteht seit zwei Jahren ein „Instrumentalverein“, der in der nächsten Zeit, in Verbindung mit den ebendaselbst bestehenden Vereinen zu Gesang und Turn, ein Musikfest feiert.

Ein Wiener Musikfreund, *B. v. P.*, will jährlich einen bedeutenden Preis für die beste Symphonie aussetzen; drei anerkannte Tonmeister sollen den Schiedsgerichtshof bilden, und nur deutsche Compositeurs zur Bewerbung zugelassen werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Conservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Conservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich über den Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft betrachtet.

Ein Wechselio d. J. beginnt ein neuer Cursus und es können neue Schüler in das Institut eintreten. Am 1. October findet eine Aufnahme-Prüfung statt. Anmeldungen zu derselben sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung, persönlich bei dem Directorium zu bewirken.

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 30 Thaler Court., in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 3 Thaler zur Bibliothek bei der Aufnahme und jährlich 1 Thlr. pran. für den Institutsdiener.

Wer sich näher über die innere Einrichtung des Instituts zu

unterrichten wünscht, kann den ausführlichen Prospectus desselben auf frankirte Briefe durch das unterzeichnete Directorium oder durch die Buchhandlung **Barth** und **Schultze** und die Musikalienhandlungen **Breitkopf & Härtel** und **Fr. Kistner** unentgeltlich erhalten.

Leipzig, im Juli 1847.

Das Directorium des Conservatoriums der Musik.

Neuer Verlag
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg.

welcher durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nimmt.

Herens, Herm., Trio für Piano, Viol. und Velle. Op. 6. 2 Thl.

Canthal, Aug. M., Der Heimathstern. Lied mit Pianoforte. 5 Sgr.

Ernst, H. W., Elegie. Chant p. Violon av. Piano, av. une Introduction de L. Spohr. 15 Sgr.

Krug, D., Hommage à Pitschek. Fantasie f. Pfte. über dessen Favorit-Lieder. Op. 45. 20 Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder. In deutscher Uebertragung mit Beibehaltung des Originaltextes, v. Dr. A. E. Wollheim. Heft 7. 1 Thlr.

— — dergl. Heft 8. Neue Auflage. 22½ Sgr.

— — dergl. Heft 9. Neue Auflage. 1 Thlr. 5 Sgr.

Lindpaintner, P. v., Der König und der Sänger. Ballade für eine Singstimme m. Piano. 10 Sgr.

Schuberth, C., 2me Quintette p. 4 Violoncelles et Contre-Basse (Vl., 2 Clar. et Basson ad lib.) Op. 49. 1 Thlr. 15 Sgr.

— — Ave Maria. Lied v. Fr. Schubert, für Violoncelle u. Pfte. übertragen. 10 Sgr.

Willmers, R., Apollo. Album f. Piano. Op. 17, Cah. 5. Air suedois varié. 15 Sgr.

Im Verlag von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Praktischer Lehrgang
für den
Violin-Unterricht
von dem königl. Preuss. Musik-Direktor
Moritz Schön.

In 10 Lieferungen, jede 12 Sgr., welche auch einzeln abgelassen werden.

Inhalt der Lieferungen.

1. A B C des Violinspiels. Vorschule zur grundlichen Erlernung desselben nach den Regeln der vorzueglichsten deutschen Meister, mit 24 Uebungsstücken. Op. 32.
2. Erster Lehrmeister für den practischen Violin-Unterricht in 3 stufenweise geordneten Uebungen der ersten Position durch
3. alle Tonleitern und Tonarten. Op. 23 und 27 in 3 Lieferungen.
5. 40 Uebungsstücke für die Violine mit einer begleitenden 2. Violine für den Lehrer. —
6. 18 kleine und moderne Duetten in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für 2 Violinen. Zum Studium, wie zur Unterhaltung für angehende Violinspieler. (Erste Position). Op. 43.
7. 6 leichte und melodische Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als practische Uebungsstücke. (Erste Position.)
8. Gründliche Anweisung zur Erlernung der Applikaturen nebst Beispielen und leichten melodischen Duettino's für 2 Violinen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten, als praktische Uebungsstücke für angehende Violinspieler. (Dritte Position.) Op. 19.
9. Gründliche Anweisung etc. Zweite Position. Op. 21.
10. 6 leichte und melodische Duettino's in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten. Für Violine und Bratsche zum Gebrauch für Lehrer und Schüler. (1. u. 3. Position.)

Schön's instructive Violin-Compositionen

haben, vermöge ihrer praktischen Brauchbarkeit beim Unterricht, in allen Theilen Deutschlands eine Anerkennung gefunden, wie kein ähnliches Werk vorher. Die Kritik hat sie in öffentlichen Blättern allen Musiklehrern dringend anempfohlen, in mehreren musikalischen Conservatorien und Akademien, so wie in sehr vielen Schullehrer-Seminaren etc. sind sie eingeführt, es spricht somit Alles einstimmig für ihre Zweckmässigkeit. Ihre vorzügliche Brauchbarkeit verdanken Schön's Werke dem günstigen Umstande, dass sie aus dem wahren Bedürfniss hervorgegangen sind, indem sie Herr Schön zunächst für sein grossartiges Institut für den praktischen Violin-Unterricht ausgearbeitet und erst, nachdem sie sich nach jahrelangem Gebrauch in denselben als vollkommen zweckmässig bewährt, das eben so rasche als sichere Fortschreiten der Schüler allgemeine Bewunderung erregt, und Schön's Methode sich als in jeder Hinsicht vortrefflich erwiesen hatte, ist der Herr Verfasser zur Herausgabe dieses Elementarwerkes geschritten.

Nachdem der Clavierauszug zur Oper „Zayre" im Drucke nunmehr vollendet ist und mit Höchster Genehmigung zum Besten der hiesigen Hoftheater-Pensions-Anstalt verkäuflich abgelassen werden soll, so wird solches mit dem Hinzufügen hierdurch bekannt gemacht, dass dieser Clavier-Auszug gegen portofreie baare Einsendung des Betrags von

Fünf Thaler Preuss.-Courant

pro Exemplar von Herzoglicher Hoftheater-Bibliothek allhier bezogen werden kann.

Coburg, am 29. Juli 1847.

Das Comité für die Hoftheater-Pensions-Anstalt.
Kreiss. Kawaczynski.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerio-Geige, welche von dem Herrn General-Musikdirektor **Spohr** zu 100 Louisd'or gewürdigt worden ist, kauflich abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Bei der königl. hannoverschen Garde du Corps soll sofort ein tüchtiger Solo-Clarinettist unter sehr annehmlichen Bedingungen angestellt werden. Musiker, die geneigt sind diese Stellung anzunehmen, werden ersucht, sich wegen näherer Nachricht an den Musikdirector **Krollmann** in Hannover zu wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten August. **Nr. 33.** 1847.

Inhalt: Ueber Reminiscenzenjägerei. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber Reminiscenzenjägerei.

Noch weiter verbreitet als das Geschlecht der Quintenjäger ist das der Reminiscenzen. Findet sich jenes meist unter den Kunstjungern, so begreift dieses die zahlreiche Klasse der Dilettanten oder sonstigen Musikfreunde, zu denen sich oft genug Musiker vom Fach gesellen, die eben nichts Besseres über ein Musikstück zu sagen wissen. Die Sucht, nach Reminiscenzen zu jagen, ist heut zu Tage so Mode geworden, gehört gewissermassen zum guten Tone, dass der Unbefangene die Thätigkeit einer so ausgebildeten Phantasie bewundern muss, die solche Truggestalten erzeugen kann. Es hiesse gegen den Strom schwimmen, die menschliche Natur ändern wollen, wenn man die Meinung zur Geltung bringen wollte, dass bei dem Auftauchen einer Reminiscenz durch eine oft räthselhafte psychische Thätigkeit die Aehnlichkeit oder nur Verwandtschaft zwei musikalischer Ideen sehr oft auf höchst vagen Gründen beruhe, und dass unsere eigene Phantasie und augenblicklicher Mangel an selbständiger Auffassung eines Kunstwerkes uns einen Streich spielt, der um so bedauerlicher ist, als wir dadurch theils uns nicht wenig einer scharfsinnigen Kritik zu rühmen glauben, theils dem Componisten Unrecht thun; doch wollen wir versuchen einen Gegenstand etwas zu beleuchten, der bisher, so viel uns bekannt ist, einer näheren Prüfung nicht unterworfen worden ist, und von welcher wir die bescheidene Erwartung hegen, dass sie zu eigenem Nachdenken führen möchte.

Es ist eine traurige Erfahrung, die jeder Künstler mehr oder weniger zu machen hat, sich durch die Meinung der Welt kämpfen zu müssen, die es liebt, das, was sich über ihren gewöhnlichen Kreis hinaus erhebt, so lange herabzuziehen und zu verdächtigen, bis sich früher oder später die geistige Kraft der Kunstleistungen den Sieg errungen, den in den meisten Fällen der Künstler nicht einmal erlebt. Lassen wir bei diesem nun einmal nicht zu änderaden Verfahren die Beweggründe gewöhnlicher oder gemeiner Art, zu denen wir Kunstneid, Hang zu gehässiger Verdächtigung und dergleichen rechnen, bei Seite, denn

> es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen
> und das Erhab'ne in den Staub zu ziehn,

und suchen wir uns vielmehr diese Verfahrungsweise in seiner unschuldigeren Erscheinung als menschliche Schwäche zu erklären. Mag man uns auch hierbei für einen Moralisten erklären, wir würden stolz sein, wenn wir diesen Namen verdienen könnten; und warum sollte es auch nicht in der Kunst eine Moral geben? ein Gegenstand der Ausarbeitung eines guten Kopfes und Herzens, einer zugleich gründlichen musikalischen Bildung, wie einer philosophischen Feder würdig.*)

Die Tonbilder eines neuen oder noch nicht gehörten Musikstückes treten uns als fremd in Form und Ausdruck entgegen. Die Vertrautheit mit den musikalischen Formen, selbst Uebung im Hören guter Musik wird das Erkennen und Verstehen jedes Neuen, die Auffassung der Gedanken erleichtern, dieselben mehr oder weniger selbständig erscheinen lassen, freilich nicht in dem Grade, wie wir alte bekannte verstehen, wie wir z. B. wissen, dies ist eben Alles die A dur-Symphonie von *Beethoven*, jeder Gedanke, jede Note gehört ihr eigens an, und wenn sich hundert Mal ähnliche Dinge in anderen Werken finden, wir würden doch dasselbe behaupten. Das Fremde, Ungewohnte der neuen Erscheinung treibt Ungeübte, deren Blick das Ganze selbständig nicht aufzufassen vermag, zur Betrachtung des Einzelnen, der kleinsten, oft unwesentlichen Dinge, und führt ihn zur Vergleichung mit schon Bekanntem. Liegt in solchem Verfahren schon ein Anfang des Verständnisses eines neuen Musikstücks, so wäre gegen dasselbe nichts weiter einzuwenden, denn wir stehen eben nicht auf gleicher Stufe der Kunstbildung, und wo der Eine bei der Aufmerksamkeit auf das Einzelne zugleich den Ausdruck des Ganzen zu umfassen vermag, begnügt sich der Andere, die kleinsten Theile zu betrachten, und freut sich, diesen und jenen Strich da und dort schon gesehen zu haben. Jeder, (und wem wäre dies nicht oft begegnet?) wird sich hier bei einer geistigen Thätigkeit ertappen, deren Ausschweifung bei ruhiger Ueberlegung in Verwunderung setzen muss.

Es hat uns oft Mühe gekostet, die Möglichkeit der behaupteten Aehnlichkeit zweier Ideen auf irgend eine Weise zu erklären. Worin aber bestehen diese eingebildeten Aehnlichkeiten? Meistens und zunächst in rhyth-

*) So wurde in einer Kunstmoral z. B. eins der Gebote für den Componisten: Du sollst nicht stehlen, ein bedeutendes mit diesem Gegenstand correspondirendes Capitel abgeben.

misch-gleichen Bildungen, als das am Leichtesten zu erkennende Element, während der Gedanke, als die Hauptsache der Erfindung, ganz verschieden sein kann; die Aehnlichkeit wird sodann oft gefunden, wenn zwei Ideen, Melodieen, die vielleicht ganz von einander verschieden sind, in irgend einer Wendung, Stellung, oder wie man es nennen will, an sich unwichtig, aber bei dem schon Gekannten auffallend, zusammentreffen; oft ist es sogar blos die gleiche Tonart selbst, die diese Aehnlichkeit herbeizaubert; manche Componisten benutzen besondere harmonische Verbindungen, die aber sonst das Eigenthum der gesammten Harmonielehre sind, oft, ein Anderer macht mit Recht zufällig einmal davon Gebrauch, und die Selbständigkeit ist verloren. Auf solchen ähnlichen und unwichtigen Dingen beruhen die meisten Reminiscenzen, die bei vielen Individuen als unaufloshare psychologische Räthsel erscheinen. Wenn Musiker vom Fach, vorurtheilsfrei und ohne Leidenschaft, was freilich auch selten der Fall ist, Aehnlichkeiten dieses Componisten mit jenem in Bezug auf Styl, Formenbildung, harmonische Wendungen, melodische Bildungen auffinden, so ist dies von der gewöhnlichen Reminiscenzenjägerei ganz verschieden, und mag wohl begründet sein, denn der Musiker weiss Compositionen noch tiefer zu beurtheilen, er weiss und wird es, wenn er unbefangen genug ist, aussprechen, dass ein Kunstwerk eben so selbständig sein kann, wenn es auch in irgend einem dieser Dinge an Vorbandenes granzt, er weiss, dass noch mehr Geist, noch mehr Kenntniss und Geschicklichkeit zur Entwerfung einer Composition gehören, als das blose Anlehnen an Vorbandenes oder Entlehnen desselben erfordern würde; der Dilettant aber und der nicht durch und durch musikalisch Gebildete wird, so sehr er auch zu scharfsinnigen Bemerkungen dieser Art, die freilich nur von oberflächlicher Beurtheilung zeugen, den Musiker übertreffen mag, namentlich bei der Sucht, die scharfsinnige Kritik in das beste Licht zu setzen, dem Componisten meistens das grösste Unrecht thun.

Was will man aber mit solchen Behauptungen? Erstens will man sich als scharfsinnigen Beurtheiler, als Musikverständigen zeigen, und lieber, um sich keine Blöse zu geben, vom Werthe der Composition etwas abzuschneiden suchen, als den Eindruck unbefangen zugestehen; sodann gereicht es oft zu einer gewissen Genugthuung, Gründe aufgefunden zu haben, seinen Mitmenschen nicht geistig befähigter erklären zu müssen, denn nur ungern erhält der wirklich geistreiche Mann die Anerkennung der Welt. Je geringer aber die Bildung, sei es die allgemeine, oder die musikalische im Besonderen ist, desto mehr wird sich die Sucht auf solche Weise zu mäkeln in den kleinlichsten Dingen zeigen; Redensarten folgender Art: diese Melodie, jener Gedanke sei abgeschrieben oder gestohlen (dies sind die termini technici solcher Kritiker), werden dem Componisten alle geistigen Fähigkeiten absprechen, ihm kaum das mechanische Handwerk zugestehen. Wir haben schon früher erwähnt, auf welchen vagen Gründen solche Diebstahlsbeschuldigungen ruhen; wo der wohlwollende Musiker nicht das Geringste findet, wittert so ein Spion die kleinste Note als verdächtig aus und wirbt um sich herum nach Polizei, während der unschuldige Componist sich seines Werkes freut. Betrafe diese scharfe Kritik die mittelmässigen und geringen Leistungen, so wäre kein Wort darüber zu verlieren, nein, sie trifft jede neue Erscheinung, die grössten Künstler der Gegenwart wie die kleinsten sind diesen Beschuldigungen ausgesetzt. —

Wollen wir aber auch jede Behauptung der Art nicht für unwahr erklären, so sind wir doch geneigt, ihr einen anderen Sinn unterzulegen, als man gewöhnlich beabsichtigt. Aehnlichkeiten zweier Gedanken können sich sehr leicht finden, denn selbst der begabteste Componist wird ausserem Eindrücken unterworfen sein, doch wird nicht immer deshalb der Werth, die Selbständigkeit des Einen darunter leiden, und die Bildung, der Ausdruck des Ganzen kann doch ein ganz verschiedener sein. Was würde die Dilettantenwelt dazu sagen, wenn wir mit der Behauptung auftraten: Alles das, was sie an diesen oder jenen Componisten selbständig, als eigenthümlich mit Recht bewundert, finde sich schon längst in vorhandenen Musikstücken vereinzelt oft kaum in anderer Stellung und Verbindung; sie würde uns mit ungläubigen Augen ansehen, und etwas für Anmassung halten, was wir, bei bisreichenden Mitteln und sorgfältiger Forschung in derselben Weise, wie sie selbst bei neuen Werken zu verfahren geneigt ist, doch zu beweisen uns anheischig machen wollten. Um nur ein kleines Beispiel anzuführen, so ist bekannt, dass folgende Schlussformel

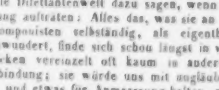

von einem sehr berühmten Componisten in früherer Zeit häufig gebraucht wurde, so dass sie zu den Eigenthümlichkeiten desselben gerechnet wird, die anzubringen Jeden in Verdacht bringen musste. Dieselbe Formel wüssten wir, ja selbst in der in einem Werke desselben Componisten besonders gebrauchten Weise

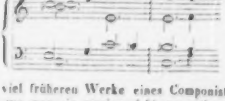

in einem viel früheren Werke eines Componisten nachzuweisen, wo man sie gewiss nicht vermuthen wird und wo sie vereinzelt, ohne besondere Wirkung erscheint. Wollte man auf solche Dinge ein besonderes Gewicht legen, wie sänke der Werth der neueren Musik! Nein, nicht in diesen Dingen beruht der Werth eines Kunstwerkes, die Idee desselben, die Gedanken in ihrer ganzen Erscheinung, nicht in ihrer Zersplitterung, in ihrer Verwendung, Verknüpfung und Verbindung zum Ganzen, machen es neu. Wer denkt jetzt noch bei dem allgemein bewunderten *Beethoven* daran, wie viel Mozart'sches, Haydn'sches sich in den Werken der früheren

Periode findet? Wer möchte ferner den Einfluss eines solchen Meisters auf die Componisten der Gegenwart nicht natürlich finden, oder deswegen den geistigen Gehalt derselben herabsetzen wollen?

Die Selbständigkeit oder Originalität eines Componisten suchen wir zunächst in Erfindung der musikalischen Gedanken, des Stoffes überhaupt, sodann in der Behandlung der harmonischen Mittel, und zuletzt in Benutzung, Verarbeitung des Stoffes selbst. Es gibt wenig Componisten, die in Erfindung des musikalischen Stoffes, der Gedanken die Originalität zeigen, dass durchaus keine Vergleichung mit Vorhandenem, schon Dagewesenem möglich wäre. Wir möchten auch diese Originalität nicht immer für wünschenswerth halten, da sie häufig in die Sucht ausartet, das Bizarreste zu fördern, und das Verständniss erschwert. Ausser der Selbständigkeit der Gedanken halten wir aber den geistigen Gehalt derselben für wichtiger, als eine besonders ausgeprägte Originalität; diese wird den Mangel jenes nicht ersetzen, sie allein wird den Gedanken als gemacht, gesucht hinstellen, wohl aber wird der geistige Gehalt den Mangel der Originalität nicht empfinden lassen, er wird also der Idee diejenige Selbständigkeit verleihen, die von ihm gefordert wird, mag der zergliederte Stoff Aehnlichkeiten zeigen oder nicht. Der musikalische Gedanke an und für sich selbst mag aber so neu als möglich erscheinen, die harmonischen Mittel, als Sätze desselben, werden sehr häufig zu Verrathern an der Originalität. Dass die Anwendung der Harmonie freilich auch viel Besonderes gestattet, ist wohl zweifellos, dass aber hier dem Besonderen gewisse natürliche Gränzen gesetzt sind, gereicht der menschlichen Natur nur zum Vortheil, denn sie sind uns Bürgen des Verständnisses. Beruhen die harmonischen Tonverbindungen auf natürlichen Grundsätzen, so werden dieselben zwar weithin auszubilden sein, die Beziehung zu den Grundprincipien dürfen aber nicht ohne den grössten Nachtheil verletzt werden. Diese nicht zu verletzende Gesetzmässigkeit, die in engster Verbindung mit dem Gedanken auftritt, bringt sehr leicht die Erinnerung an Vorhandenes hervor und mit ihr bei Gedankenlosen und Oberflächlichen den Vorwurf gegen den Componisten mit demselben Unrechte, als man einen Maler beschuldigen würde, dass er z. B. die menschliche Gestalt ebenso mit Augen, Nase, Mund u. s. w. in derselben Stellung uns vorführt, wie ein Anderer. Eine grössere Mannichfaltigkeit wird die Verwendung, die Bearbeitung des Stoffes zwar gestatten, da die Formbildung, als mit der Verarbeitung eng verbunden, eine weite Ausdehnung zulässt, doch werden auch hier Folgerungen zu erfüllen sein, die dem Componisten die Schule oder die natürliche Anlage lehrt, und die ebenso zu Vergleichung mit anderen führen können, eine Beweisführung, die als zu reichhaltig unser nächster Zweck nicht sein kann, die für den ausgebildeten Musiker auch unnöthig wird.

Wie schon früher erwähnt, erwarten wir von der Darlegung unserer Ansichten nichts mehr, als was jeder Moralist erwarten darf, nämlich er wird zwar die Meinung der Welt nicht ändern, aber doch vielleicht Einzelne zum Nachdenken über einen Gegenstand veranlassen, der in sofern wichtig genug erscheint, als er Belohnung und Kränkung des Künstlers betrifft.

R. —

Nachrichten.

Hamburg. Julimonat. Der abgewichene Monat brachte uns eine neue Oper, die erste seit der nunmehr dreimonatlichen Geschäftsführung der neuen Direction unseres Stadttheaters. *Lortzing's* gemüthlich prosaischer Muse ist das Glück zu Theil geworden, den Novitätenreigen dieszjähriger Saison eröffnen zu dürfen, und sein Waffenschmidt von Worms, komische Oper in drei Aufzügen, wurde am 25. Juli zum ersten Male den Brettern anvertraut. Es ist dies ein Werk, welches die früheren Leistungen des Componisten weder überragt, noch auch als niedriger rangirend angesehen werden kann. Lortzing's sämmtliche Leistungen tragen in dieser Beziehung einen ziemlich stabilen Charakter. An Form und Gehalt sind sich alle ähnlich. Einige hübsche Lieder mit ansprechender Melodie, ein oder der andere gut gelungene Chor, mitunter eine passabel originelle Idee, das ist so ziemlich alles Bemerkenswerthe, was auch in dieser Oper dem Zuhörer geboten wird. Dagegen aber stossen wir mehr als zu oft auf unbedeutende, nichtssagende Motive, die ungebührlich breit ausgesponnen werden, auf eine Anzahl von Reminiscenzen, und einen höchst lockeren Zusammenhang des Ganzen. Dazu kommt noch die zum Bedauern ärmliche Handlung, der lahme Gang derselben und ein steifer, in musikalischer Hinsicht theilweise höchst unfügsamer Dialog. Ungeachtet einiger sehr interessanter Einzelheiten, hinterlässt daher das Ganze nur einen sehr matten Totaleindruck. Die Darstellung ging im Allgemeinen sehr gut von Statten, namentlich war es der Tenorist Herr *Kapp* als Knappe Georg, der seiner Rolle in jeder Beziehung Ehre machte; sein erstes Lied musste wiederholt werden. Auch Madame *Fehringer* wusste ihrem Part, als Tochter des Waffenschmiedes, Interesse, und namentlich dem Terzett im Finale des ersten Actes durch originellen Vortrag Würze zu verleihen. Die Titelrolle war in Händen des Herrn *Rost*, der zwar nicht viel aus derselben zu machen wusste, indessen einzelne gute Momente hatte, und im Uebrigen nichts verdarb. Unter dem Auditorium machte sich kein besonderes Interesse für die Novität bemerklich, und die zweite Vorstellung derselben, welche am 29. d. M. statt fand, war nur wenig besucht.

Gäste anlangend, so haben wir noch mit Wenigem der im vorigen Monatsberichte bereits besprochenen Demoiselle *Zerr* zu erwähnen. Im Allgemeinen lässt es sich nicht in Abrede stellen, dass die Coloratur dieser Sängerin wirklich eine ausgezeichnete ist; das mehrfach gerügte unleidliche Tremuliren des Tones jedoch, welches sich bei jeder nur einigermassen gehaltenen Note bemerklich macht, und ihr höchst mangelhaftes Spiel schwächen und verderben meistentheils den Eindruck, den sie als dramatische Sängerin zu bewirken im Stande wäre.

Ihre letzte Rolle, die der Lucia in Donizetti's Lucia von Lammermoor, war noch eine ihrer besten Leistungen, welche ihr denn auch ehrenvollen Applaus und Hervorruf zu Wege brachte.

Ein anderer Gast, Herr *Rauscher*, königl. Würtembergischer Hofopernsänger, dem ein sehr vortheilhafter Ruf, namentlich von Hannover aus, vorausging, trat in derselben Oper zum ersten Male unserem Publicum gegenüber, leistete viel Anerkennungswerthes und fand, namentlich in den ersten beiden Acten, Beifall. Ungeachtet die Glanzperiode dieses Sängers einer vergangenen Zeit angehört, so documentirte der Gast sowohl in dieser wie in seinen späteren Vorführungen seine treffliche Kunstgeübtheit in einer Weise, welche die Mangelhaftigkeit des Organs, namentlich die Schwäche der Brusttöne, fast vergessen liess. Wir hörten ihn noch am 14. als Almaviva, am 16. als Otello, am 18. als Robert, und am 23. in den Hugenotten, wo er als Raoul sich verabschiedete.

Demoiselle *Babnigg*, vom Dresdener Hoftheater, gab am 14. Juli als Rosine in Rossini's Barbier von Sevilla ihre erste Gastrolle. Die junge Sängerin besitzt tüchtigen Fond: eine reine, frische, höchst biegsame Stimme, der in den Mitteltönen jedoch etwas mehr Kraft zu wünschen wäre, eine tüchtige Schule, richtige Auffassung und guten Vortrag, Dinge die vereint höchst selten zu finden sind. Ihr Gesang ist ungemein ansprechend, und sie entwickelte schon in dieser ersten Rolle viele echt künstlerische Momente. Gehört jedoch vor allen Dingen eine tadellose Verwendung der vorhandenen Mittel zu den Eigenschaften, welche vorzugsweise den Künstler charakterisiren, so möchte derselben mehr Behutsamkeit im Anbringen von Verzierungen und Ausschmückungen anzuempfehlen sein, denn in diesen scheint sie sich bis jetzt noch in einer Weise zu gefallen, die nahe an Manier grenzt. Eben so dürfte auf die Ausbildung der Coloratur noch mancher Fleiss zu verwenden sein, die, so ausgezeichnet sie auch immer ist, doch manchmal noch das Klare und Perlende vermissen lässt. Den Figaro gab in dieser Vorstellung Herr *Clement*, dem es aber, bei aller Kraft und Schönheit der Stimme, an südlicher Lebendigkeit gebrach. Herr *Gloy*, als Doctor Bartolo, spielte in derjenigen Weise, welche wir seit der Reihe von Jahren, welche er auf unseren Brettern heimisch ist, von ihm gewohnt sind: wacker in der Gesammtauffassung seiner Partie, aber entbehrend in den Einzelheiten. Stimme ist ohnehin nicht mehr übrig. Herrn *Bost*'s Vortrag als Basilio mangelte es an dem, was ihm bei allen seinen Leistungen abgeht, an feinem Spiel und polirter Vortragsweise.

Noch sang Demoiselle *Babnigg* am 18. Juli in Meyerbeer's Robert der Teufel die Prinzessin Isabelle, am 23. in den Hugenotten, und am 28. in Mozart's Don Juan die Donna Anna. Auch in der ersten und letzten der oben genannten Partieen gab der Vortrag dieser Sängerin eine nicht oft vorkommende grossartige einfache Auffassungsweise und tiefes Gefühl kund. Die Gunst des Publikums wurde ihr auf's Unzweideutigste zu Theil, und es ist nicht zu bezweifeln, dass sie sich diese zu erhalten wissen werde, wenn, wie verlautet, die Direction sich wegen festen Engagements mit ihr geeinigt haben sollte. Wir hätten alsdann das bis jetzt unbesetzte Fach einer Coloratursängerin auf würdige Weise wieder ausgefüllt. In Don Juan sang der Bassist Herr *Dalle Aste* zur Aushilfe den Masetto, da der frühere Inhaber dieser Rolle ohne Abschied plötzlich davon gegangen war, ein Tausch, den das Publicum sich schon gefallen lassen konnte, denn ein so wackerer Masetto wie Herr *Dalle Aste* ihn gab, ist uns seit lange nicht geworden. Weniger als in den eben angeführten Rollen reussirte Dem. *Babnigg* in der Partie der Margaretha von Valois: sie war darin nichts weniger als fest, und ihre grosse Arie im dritten Acte misslieth total, aber über der Aufführung dieser im Allgemeinen sonst so ausgezeichnet von unserem Personal dargestellten Oper schwebte diesmal ein ganz besonderer Unstern. Schon mit der Introduction haperte es gewaltig, sie ging durchweg unsicher; Graf Nevers, unser sonst so wackerer *Clement*, kam gleich im ersten Acte aus dem Context; ein ganzer Satz ging verloren, und nur das Orchester, welches sich so leicht bei dergleichen nicht irre machen lässt, brachte die Sache durch einen gewaltigen glücklich ausgeführten Sprung wieder in's Geleis. Im dritten Acte vergass Madame *Fehringer* das Auftreten und erschien erst, als es zu spät war; und fast sämmtliche Chöre waren unrein. Selbst Herr *Rauscher*, der wie schon oben erwähnt, in dieser Oper als Raoul seine letzte Gastrolle gab, und mit ihm der andere Gast, Herr *Reichel*, der als Marcell zum letzten Male auftrat, wussten ihrer Rolle nicht dasjenige Interesse abzugewinnen, welches man von so durchbildeten und routinirten Sängern zu erwarten berechtigt gewesen wäre.

Unser Opernpersonal fängt schon an, sich zu vermindern. Die Herren *Kren* und *Beck* haben sich, angeblich aus Unzufriedenheit mit der geringen Gage, ohne Weiteres auf und davon gemacht. Dem Beispiele dieser Herren sind bereits mehrere Choristen, und gerade nicht die schlechtesten gefolgt. — Der Bassist Herr *Schott*, der sich durch *Dalle Aste* gar nicht fühlen mochte, hat nach abgelaufenem dreimonatlichen Debut seinen Contract nicht wieder erneuert, sondern seinen Abschied genommen, und der Abgang noch einiger anderer Mitglieder steht in Aussicht. Wenn das noch eine Weile so fortgeht, so ist es freilich um die kurze Herrlichkeit unserer zu Anfang dieser Saison mehr als complet besetzt gewesenen Oper bald gänzlich geschehen.

Concerte anlangend, so gab der Musiklehrer Herr *Otten* zu Anfang dieses Monats eine Privataufführung von Beethoven's vollständiger hier bisher noch nicht gehörten Musik zu den Ruinen von Athen. Den von Griepenkerl dazu verfassten Text declamirte die bekannte seit einiger Zeit hier anwesende *Sophie Schröder* (-Hunt), ungeachtet ihrer vorgerückten Jahre mit ausgezeichnetem, von Feuer und Leben sprühendem Vortrage.

Von Virtuosen concertirte nur ein einziger: *Max Bohrer*, der gediegenen, Erinnerungen an eine frühere classischere Zeit wieder erweckenden Violoncellisten Einer und Aeltester. Seine Vortragsweise, die am Meisten der von Romberg nahe steht, bildet nichts destoweniger bereits einen Uebergang zur neueren Manier oder Schule.

wenn man es so nennen will. Er zeichnet sich aus durch kraftvolle markige Bogenführung, vollkommene Technik und verbindet mit rundem schönen Tone ein ruhiges klares Spiel, welches alle krankhaften musikalischen Auswüchse und frazzenhaften modernen Schnörkeleien von sich entfernt zu halten weiss. Er trug unter Anderem ein grosses Potpourri über mexikanische Nationalgesänge vor und ein Souvenir de Bellini, Beides zur grössten Befriedigung des gerade nicht sehr zahlreich versammelten, aber die renommirtesten hiesigen Kunstnotabilitäten unter sich zählenden Auditoriums.

Ein junger Componist, *Michel Berson*, Hamburger von Geburt, ist wieder hier eingetroffen, nachdem er seiner künstlerischen Ausbildung in Paris einen mehrjährigen Aufenthalt gewidmet und nächstdem eine Zeitlang in Italien verweilt hatte. Hier wurde ihm das Glück, sein erstes dramatisches Werk, eine Oper: Luisa di Montfort, in der abgewichenen Stagione auf den Theatern von Florenz und Livorno mit dem entschiedensten Beifalle zur Aufführung zu bringen und die Aufmerksamkeit sämmtlicher kritischen Organe im hohen Grade auf sich zu ziehen. Muthmasslich beabsichtigt der Componist, seine Oper auch hier zur Aufführung zu bringen, und wünschen wir ihm dazu den besten Erfolg, vor allen Dingen aber einen guten Uebersetzer des Libretto.

Auch ein unter dem Namen *Edgar Mansfeld* früher in mehreren inländischen Organen als Kritiker spukende Engländer *Pierson*, Gatte der ehemaligen Improvisatrice *Leonhard-Lyser*, der sich s. Z. mehrfach sowohl in kritischer als musikalischer Hinsicht zum Gegenstande von allerlei Besprechungen, und einiger nicht völlig mit Glück zurückgewiesenen Angriffe und Beschuldigungen gemacht hatte, befindet sich bereits seit mehreren Monaten hier, um, dem Vernehmen nach, eine von ihm componirte Oper auf hiesiger Bühne zur Aufführung zu bringen. Es scheint jedoch, dass man ihm bei diesem Vorhaben wenig entgegenkommt.

Zum Schlusse sei noch erwähnt, dass die nächste auf unserem Theater vorkommende Opernnovität der „Gutenberg“ von *Fuchs* sein, und dass der Kapellmeister Herr *Krebs* wahrscheinlich im folgenden Monate *Mendelssohn-Bartholdy's* neues Oratorium, Elias, zur Aufführung bringen wird. Die Hauptpartie, die des Propheten Elias wird in den Händen des Bassisten Herrn *Belle Aste* einen Repräsentanten finden, wie er nur immer gewünscht werden kann. Mit Nächstem darüber ein Mehreres.

Recensionen.

Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Von *C. F. Becker*, Organist zu St. Nicolai und ordentlicher Lehrer des Orgelspiels am Conservatorium der Musik zu Leipzig, Ehrenmitglied der Gesellschaft der Musikfreunde der k. k. österreich. Staaten zu Wien, Correspondirendes Mitglied des niederländischen Vereins zur Beförderung der Tonkunst zu Amsterdam u. s. w. Nebst dem Portrait des Verfassers. Leipzig, Verlag von Ernst Fleischer. 1847.

„Zum ersten Male“ — sagt der Verf. in dem Vorwort — „wird hier geboten, was man bis jetzt vergeblich wünschte: eine chronologische und zugleich systematische Zusammenstellung, wenn auch nicht aller — und wer wäre das im Stande! — doch gewiss der meisten und bedeutendsten Tonwerke zweier Jahrhunderte, die Grosses, Schönes und Erbauliches in unendlicher Fülle bieten.“

Gewiss eine der schwierigsten, interessantesten und nützlichsten Aufgaben im Gebiete der musikalischen Kunstforschung, und hier auf eine Weise gelöst, wie sie nur einem solchen mit umfassender Gelehrsamkeit, ausdauernder Geduld und systematisch ordnendem Geiste ausgestatteten Manne möglich werden konnte.

Wir geben zunächst das Inhaltsverzeichniss des Buches, um den Reichthum des darin Gebotenen und die zweckmässige Anordnung desselben anschaulich zu machen. — Das Ganze besteht aus vier Hauptabtheilungen, unter welchen sich alle Erscheinungen dieser beiden Jahrhunderte einfach und natürlich aneinander reihen.

Erste Abtheilung: *Tonwerke für die Kirche*. *I.* Messen. *A.* Messen ohne Instrumentalbegleitung. *B.* Messen mit Instrumentalbegleitung. *C.* Missae pro Defunctis. *II.* Motetten. *A.* Motetten ohne Instrumentalbegleitung. *B.* Motetten mit Instrumentalbegleitung. *C.* Moduli et Modulationes. *D.* Concentus. *III.* Psalmen. *A.* Psalmen ohne Instrumentalbegleitung. *B.* Psalmen mit Instrumentalbegleitung. *C.* Vesper-Psalmen. *D.* Buss-Psalmen. *E.* Einzelne Psalmen. *F.* Psalmen nach der Version des Cl. Marot und Th. de Beza. *G.* Psalmen nach der Version des *A.* Lobwasser. *H.* Psalmen nach der Version des P. Datheenus. *IV.* Magnificat. *V.* Litaneien. *VI.* Hymnen. *VII.* Vesper- und Marien-Gesänge. *VIII.* Concerte. *IX.* Symphonien. *X.* Dialogen. *XI.* Falsi Bordoni. *XII.* Cantiones sacrae. *XIII.* Tonwerke für bestimmte Feste und Zeiten. *A.* Weihnachtsgesänge. *B.* Passionen und Gesänge für die Charwoche. *C.* Ostergesänge. *XIV.* Completorien, Introitus und Offertoria. *XV.* Gesänge zum Todtenfest und am Grabe. *XVI.* Hochzeitgesänge. *XVII.* Allgemeine Sonntag- und Fest-Gesänge. *XVIII.* Ein- und mehrstimmige Gesangbücher und geistliche Lieder. *XIX.* Liturgien.

Zweite Abtheilung: *Tonwerke für Haus und Kammer*. Erster Abschnitt: Tonwerke für Gesang. *I.* Ernste Dichtungen mit Melodien. *II.* Arien. *III.* Madrigale. *IV.* Oden. *V.* Sonets. *VI.* Cantaten. *VII.* Chansons. *VIII.* Canzonen. *IX.* Canzonetten. *X.* Villanellen. *XI.* Bicinia und Tricinia. *XII.* Gesänge und Lieder. *XIII.* Tanzlieder, Frottole, Ballette und Quodlibets. *XIV.* Vermischte Tonwerke. Zweiter Abschnitt: Tonwerke für Instrumente. *I.* Tonwerke für die Orgel und Tasteninstrumente überhaupt. *II.* Tonwerke für die Laute. *III.* Tonwerke für die Violine und Saiteninstrumente überhaupt. *IV.* Tonwerke für verschiedene Instrumente.

Dritte Abtheilung: *Tonwerke für die Schule*.

Vierte Abtheilung: *Tonwerke für die Bühne.*

Hierzu kommt noch ein Anhang: *Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts in neuen Ausgaben. Verzeichniss* der sämmtlichen Tonwerke in chronologischer Folge. *Register.*

Aus dieser mannichfaltigen Rubrikenreihe lässt sich der unschätzbare Werth erahnen, welchen das Werk für den Geschichtsforscher und Geschichtsfreund in sich birgt. Wie interessant — schreibt der Autor mit Recht in seiner Einleitung — „mit einem Blick zu überschauen, was vor Jahrhunderten geschaffen war, wie eine Kunstform nach der anderen in das Leben gerufen wurde, wie fast eine aus der anderen erblühte, und ein Meister dem anderen nachfolgte.“ — Aber höchst belehrend und fördernd muss das Werk auch allen Componisten werden, namentlich denjenigen, welche sich den Einblick wenigstens in die hervorragendsten der darin verzeichneten Productionen verschaffen können. Denn je heller die Erkenntniss, je sicherer das Schaffen. Die Erkenntniss muss aber um so heller werden, je weiter aus der stets befangenen Gegenwart der Künstler zurück und auf den Entwickelungsgang seiner Kunst im grossen Ganzen zu schauen vermag. Da erst lässt sich das durch alle Zeiten Feststehende, aus dem innigsten Wesen der Kunst Entspringende von dem Wechselnden unterscheiden, welches die verschiedenen Zeitperioden als Modeschmuck darum zu hängen pflegen. Durch das Erkennen des durch alle Zeiten hindurch sich Erhaltenden können wir am Sichersten verwahrt werden vor dem Zurückgang der Kunst, der da eintritt, wo man anfängt die ewigen Gesetze derselben zu verletzen. Wenn wir sehen, welche Schritte der Kunstgeist in's Bessere aufwärts gethan, und was er dabei als unnöthige Fessel abgestreift, als Wesentliches aber überall festgehalten und weiter ausgebildet hat, so werden wir nicht geneigt sein, irgend eine gewonnene höhere Stufe zu verlassen, und auf eine niedere wieder zurückzugehen. Dagegen kann es bei solchem Studium der Vergangenheit wohl auch kommen, dass wir bereits gethane Rückschritte entdecken, und Werthvolles der Vorzeit aus den Augen verloren haben, zu dem wir mit Vortheil zurückzugreifen hätten. Nicht Alles, was aus früheren Tagen verloren ging, hat dieses Schicksal verdient; nicht Alles vielleicht, was wir an die Stelle eines Früheren gebracht, ist eine wirkliche Verbesserung. Auch ein Fortschritt kann täuschend und in Wahrheit ein Rückschritt sein.

Ferner ist das jeweilige Hinwegblicken von den gegenwärtig herrschenden auf frühere musikalische Formen, Stile und Darstellungsweisen eines der wirkungsvollsten Mittel, von beschränkter Nachahmung und Manier abzuhalten und die freie Entwickelung seiner Eigenthümlichkeit, die ursprünglich in jeden Menschen gepflanzt ist, zu befördern. Je mehr Kunstmittel und Formen verschiedener Zeiten dem schaffenden Künstler bekannt sind, je mannichfaltiger und reicher müssen seine eigenen Productionen werden. Hat doch der Gedankenpauperismus mancher neueren Werke keine andere Ursache, als Beschränktheit des musikalischen Gesichtskreises. Sind doch viele moderne Erzeugnisse nichts als Kopieen eines Musters, über das hinaus ihre Verfertiger den Blick zu richten nicht für nöthig befunden haben. Die Vielseitigkeit, ausgeprägte Eigenthümlichkeit und Originalität haben alle ächten grossen Tonkünstler, das lässt sich aus ihren Bildungsgeschichten leicht erweisen, immer vorzüglich mit durch das emsige und tiefe Studium der Hauptwerke aller früherer Zeiten und aus allen musikalischen Ländern gewonnen.

Leider werden die früheren Tonwerke mit der fortschreitenden Zeit immer seltener und immer schwerer zugänglich. In wenigen Privatbibliotheken liegen sie verschlossen für die übrige Welt, die daran Theil nehmen möchte. Wie Viele würden diese Werke studiren, und mit den Augen wenigstens hören wollen. Hier wäre ein so würdiges als einträgliches Unternehmen für eine musikalische Leihbibliothek angedeutet: sämmtliche in diesem Buche verzeichnete, oder doch alle erreichbare davon zu sammeln und nach den Rubriken desselben geordnet auszulegen. Das darauf verwendete Kapital möchte eines der rentirendsten werden, und mit der Zeit, anstatt zu verlieren, an Werth vielmehr steigen, wie alle bedeutenden Alterthümer. Auch würden die Theilnehmer nicht in der Stadt, wo eine solche Bibliothek angelegt, sondern in allen musikalischen Ländern leben, und also das grösste Publikum haben.

In die dunkle Vergangenheit schiffte unser Autor, um aufzusuchen was die musikalischen Altvordern gethan, und wir müssen staunen über die reichen Schätze, welche er entdeckt und zur Kunde der Gegenwart gebracht. Eine zweite Entdeckungsreise hat er nun versprochen anzutreten nach den Lebens- und Bildungsgeschichten der Männer, welche jene Werke geschaffen. Ein Unternehmen, nicht geringer als das hier ausgeführte, vielleicht mit noch mehr Anstrengungen und Mühsalen verknüpft, aber gewiss von allen Geschichtsfreunden mit gleicher Ungeduld erwartet und mit gleichem Danke einst aufgenommen. Möge Kraft und Geduld dem Propheten der Vergangenheit, wie Schlegel die Geschichtsforscher nennt, erhalten bleiben zur Realisirung seiner Vorhaben /denn mehrere noch liegen ihm ausser diesem im Sinn), zu Nutz und Freude der musikalischen Welt und zu seinem eigenen Ruhme.

Kurzgefasste theoretisch-practische Singschule nebst einigen vierstimmigen Vocalsätzen vorzüglicher Meister. Bearbeitet von *F. Miloche*, Domchorregent etc. zu Passau. Passau, bei E. Ambrosi.

Man könnte die obige Singschule in herkömmlicher Weise kurz und bündig so characterisiren: der in seinem Kreise gewiss Anerkennung findende Verf. hat hier zunächst „seinen Schülern ein Lehrbuch in die Hand geben wollen, um etwas Gedeihliches im Gesange zu leisten.“ In der Einleitung ist das (nach Meinung des Verf.) Allernothwendigste gesagt, ehe man zu singen anfängt. In 7 §§ werden die Ueberschriften: Musik, Ton, Einleitung der Musik, Vokalmusik, Gesangorgane, das Athmen, Stellung des Sängers, näher erläutert. Von Seite 3 an beginnt nun der „praktische“(!) Gesangunterricht mit dem Liniensysteme etc. S. 21 folgt das

Zeitmaass mit den gangbaren Kunstausdrücken, S. 23 beginnen Gesangübungen (Treffübung) auf den Sylben ut, re, mi, fa etc., endlich treten S. 27 mehrstimmige Gesänge mit Text ein. Eine nähere Kritik scheint überflüssig, da der Verf. sich ganz in der breitgetretenen herkömmlichen Bahn bewegt; die höhere Kritik soll aber nicht blos referiren, sie soll die Kunst erlösen vom alten Schlendrian, von aller Einseitigkeit, Künstelei und Handwerksmässigkeit, von schwerfeuchter Nebelei und blinder Autoritätsnachbeterei, damit wir vor allen Dingen eine freiere Ansicht vom Kunstgebiete und eine rationalere Einsicht in das Kunstgebiet bekommen; diese freiere Ansicht und diese rationalere Einsicht ist vielleicht in keinem Gebiete der Kunst nöthiger und unentbehrlicher als gerade im Elementargesang-Unterrichte; hier tritt „der Lehrjammer" leider in sehr unerquicklicher und noch dazu oft in höchst aufgeblasener Weise zu Tage; keineswegs will ich hierdurch den Lehrern allgemeinhin einen Vorwurf machen; Manche kennen das Bessere, es liegt aber nicht in ihrer Macht, den Gesangunterricht an Schulen nach ihrem Geist und Sinn einzurichten; die Meisten aber beharren im alten Schlendrian mit einem Wohlbehagen, mit einer Selbstgefälligkeit, welche deutlich bekunden, dass man an eine Perfectibilität dieses Unterrichtszweiges gar nicht denkt und glaubt! — Welcher Unbefangene wird nicht gern die Leistungen unserer Schulchöre, Männergesangvereine etc. anerkennen? — die deutschen Chöristen verdienen in rein musikalisch-technischer Beziehung alle Achtung — aber es muss abermals ganz unumwunden ausgesprochen werden: der grösste Theil ist ohne solide Stimmcultur; die meisten Stimmen sind bereits ruinirt, wenn der Körper in die Zeit der Reife tritt; und das ist eben zu beklagen und wird nicht anders werden, wenn nicht der Staat energisch einschreitet. Jeder Gewerbtreibende muss sich einer Prüfung unterwerfen; es wird mit Recht jeder Musicus verlacht, der z. B. als praktischer Geiger Unterricht auf der Oboe, der als Klavierspieler Unterricht auf der Clarinette etc. geben wollte — nur den so schwierigen Gesangunterricht, der noch dazu, falsch betrieben, der Gesundheit höchst nachtheilig wird, kann jeder Pfuscher, der nicht einen kunstgerechten Ton zu erzeugen im Stande ist, ungestraft ertheilen!! — Es ist wahr: unsere gesangtreibende Schuljugend wird meist gründlich unterrichtet in der musikalischen Schrift- und Zeichensprache; sie treibt die Intervallen-, die Takt-Lehre; kurz der deutsche Schulgesanglehrer hält seine Zöglinge in der Regel für „tüchtige Sänger", wenn sie ihren Chor nach Noten richtig treffen (nicht selten abgrölen) können. Daher kommt es denn, dass so viele deutsche Sänger den Gipfel der Gesangskunst in der allen Kunstsinn ertödenden Noteufresserei sehen. Die ersten Gesangübungen müssen sich aber schlechthin darauf beschränken, der Kehle den möglich besten Klang abzugewinnen. Wird die Erzeugung der Vocal-Töne zu einem wesentlichen, für sich bestehenden Elementarlehrbestandtheile erhoben (so dass dabei weniger auf die Tonfortschreitung (Trefflehre), sondern bei jeder angenommenen Fortschreitung allein auf den Wohlklang eines jeden einzelnen Tones geachtet würde), so liegt ausser Zweifel, dass das Treffen der Töne um Vieles erleichtert und die Stimme eine wohlthuendere Klangfülle erhalten wird. In welcher Weise dies zu bewerkstelligen ist, hatte ich bereits früher schon ausführlicher auseinandergesetzt; verfährt man dagegen in herkömmlicher Weise, so werden auch die Resultate dieselben bleiben, d. h. die jugendlichen Sänger werden höchstens gute Notentreffer, aber nimmermehr gute Sänger werden; sie werden ohne eigentliche Stimmcultur ihre Stimme stets vorzeitig ruiniren, und nie eine Ahnung von dem bekommen, was eines Sängers Werth bestimmt. —

G. Nauenburg.

Feuilleton.

Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates zu Wien besitzt eine interessante Galerie Portraits vaterländischer Tonkünstler und Tonsetzer. Der im Jahre 1835 verstorbene Regierungsrath *Sonnleithner*, der eigentliche Stifter jener Gesellschaft, hatte die Sammlung angelegt und liess die berühmtesten Künstler durch tüchtige Meister malen, von bereits verstorbenen aber Kopieen der besten Portraits entnehmen — Alles in gleichem Formate, ungefähr 4 Fuss hoch. Die Gesellschaft kaufte ihm die Galerie ab und stellte sie in ihrem Gebäude auf. Sie enthält 69 Portraits und 12 Busten der grössten Tonsetzer, unter jenen Mozart, Beethoven, Haydn, Gluck, Gyrowetz, Hummel, Martini, Salieri, Franz Schubert, Weigl, Stadler, Tomaschek u. s. w. Auch der Sänger Farinelli ist darunter.

Das grosse Gesangfest zu Regensburg ist am 25. Juli und den folgenden Tagen herrlich begangen worden. Am 24. war der mit mancherlei Festlichkeiten verbundene feierliche Einzug der Sänger, am 25. das grosse Concert in der eigens zu dem Feste erbauten prächtigen Halle. Aufgeführt wurde: Psalm von Mettenleitner; Hymne an Odin von Konrad Max Kunz (dem Theaterchordirigenten aus München, der die Aufführungen leitete); Hymne von Vogler; Bundeslied von Perfall; Kriegergebet von Lachner; Bacchushymne aus Mendelssohn's Antigone-Musik. Das Glanzstück war Arndt's Lied vom deutschen Vaterland, und der alte „Prinz Eugen der edle Ritter." — Am 26., nach dem grossen Festmahle, Wettsingen von etwa zwanzig Vereinen (ungefähr sechzig waren bei dem Feste zugegen); zu Meistern sprachen die Münchener, Augsburger, Landshuter und Ulmer Sänger an. — Am letzten Tage fand eine grosse Sängerfahrt nach der Walhalla Statt.

Uebrigens wurde beschlossen, das grosse Sängerfest im nächsten Jahre zu Frankfurt am Main zu feiern.

In Braunschweig ging am 23. Juli zum ersten Mal über die Bühne: „der Troubadour", grosse heroisch-romantische Oper in fünf Aufzügen von *Friedrich Schmeser* (dem dortigen ersten Tenor und Operaregisseur), Musik von *Alexander Festa*. Sie scheint sehr gefallen zu haben; Componist, Dichter und Sänger wurden mehrmals gerufen. Der Componist leitete die Aufführung selbst, und die Hauptrollen waren in den Händen der Frau *Fischer-Achten*, der Herren *Pöck*, *Schmeser*, *Bussmeyer* und *Fischer*. — *Schmeser* hat sich schon früher in Operadichtungen versucht: das Buch zu der von *Louis Köhler* in Braunschweig componirten Oper Maria Dolores war von ihm.

In Leipzig gastirte der Baritonist *Brassin* aus Hamburg, gefiel und wurde angestellt. — Weniger sprach Mad. *Estrich-Leonhoff* aus St. Petersburg an. — Auch *Fatime Heinefetter*, die Schwester der *Sabine*, der *Stöckl-Heinefetter* (*Clara*) und *Kathinka H.*, gefiel nur mässig.

Der Grossfürst Thronfolger von Russland hat dem Musikdirector *Naithardt* zu Berlin für die treffliche Aufführung der Musik

zum griechischen Gottesdienste während der Anwesenheit des Czarewitsch in Potsdamm einen schönen Brillantring geschenkt.

In Frankfurt am Main wird unter dem Schutze der deutschen Bundesversammlung eine Commission von Rechtsgelehrten und Sachverständigen errichtet, die über das Verbrechen des Nachdruckes an Werken der Kunst und Wissenschaft das Richteramt für alle deutschen Bundesstaaten erhalten soll.

Am 3. August wurde die Saison der königlichen italienischen Oper zu London mit Bellini's Somnambula geschlossen. Einige nachträgliche Darstellungen fanden dann noch Statt. Im Allgemeinen war der Erfolg bedeutend, namentlich durch *Jenny Lind*.— Dagegen hat die italienische Oper in Wien diesmal schlechte Geschäfte gemacht: das Repertoir (im Ganzen elf Opern) langweilte, die Sänger waren grösstentheils mittelmässig u. s. w. Es scheint überhaupt, als habe sich die italienische Oper in Deutschland überlebt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Nachdem der Clavierauszug zur Oper „Zayre" im Drucke nunmehr vollendet ist und mit Höchster Genehmigung zum Besten der hiesigen Hoftheater-Pensions-Anstalt verkäuflich abgelassen werden soll, so wird solches mit dem Hinzufügen hierdurch bekannt gemacht, dass dieser Clavier-Auszug gegen portofreie baare Einsendung des Betrags von

Fünf Thaler Preuss. Courant

pro Exemplar von Herzoglicher Hoftheater-Bibliothek allhier bezogen werden kann.

Coburg, am 29. Juli 1847.

Das Comité für die Hoftheater-Pensions-Anstalt.
Kraiss. Kawaczynski.

In unserem Verlage sind so eben erschienen:

Beiträge
für
Leben und Wissenschaften der Tonkunst
von
Eduard Krüger.
Preis 1 Thaler 25 Ngr.

Hundert
geistliche Lieder
aus dem 16. und 17. Jahrhundert,
in ihren ursprünglichen Tönen und Rhythmen für Männerstimmen bearbeitet, und zum Gebrauche für Prediger- und Schullehrer-Conferenzen, Schullehrer-Seminarien und Männergesangvereine
herausgegeben
von
J. L. Lehner.
Preis 1 Thaler.

Die Lehre
von der
musikalischen Composition
praktisch theoretisch
von
Adolf Bernhard Marx.
Vierter letzter) Theil. Preis 3 Thaler.

Der Preis eines jeden der früher erschienen 3 Bände ist gleichfalls 3 Thaler.

Der
evangelische Kirchengesang
und sein Verhältniss
zur Kunst des Tonsatzes,
dargestellt
von
C. von Winterfeld.
Dritter Theil: Der evangelische Kirchengesang im 18. Jahrhundert. XXIV und 580 Seiten Text und 370 Seiten Musikbeilagen.
Preis 18 Thaler.

Der Preis der früher erschienenen zwei Bände ist 28 Thaler.

Leipzig, im August 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,

Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 40. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:

Die Bundesstaaten, für 4 Männerstimmen.

Leipzig, im August 1847.

Siegel & Stoll.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

sigen Blättern seines, Ihnen neulich geschilderten Nitimur in vetitum wegen, hart mitgenommen worden war, seine Ehre zu retten, in einem jener Konzerte auftrat, mehrere Stücke, die seiner Stimme, seiner Methode und seiner ganzen Individualität angemessner waren, vortrug, und nun wirklich alles entzückte, auch die strengsten Richter. Von dem Hauptgegenstand der gegenwärtigen Konversation der pariser Zirkel und dem Zankapfel der Musiker — von Paesiello's grosser Oper, Proserpine, bringe ich vielleicht nicht die erste bestimmte Nachricht durch Sie nach Deutschland: aber Sie wissen, dass ich nicht so anmassend bin, über ein bedeutendes Werk nach der ersten Vorstellung absusprechen. Der Text ist von Guillard nach Quinault, und das Süjet von dem Bearbeiter noch mehr vereinfacht — hin und wieder bis zum Eintönigen. Paesiello hat alles gethan, was in seinen Kräften war, seinen Ruhm noch fester zu gründen, und seine vielen hiesigen Neider und Gegner darniederzuschlagen. Wenn Sie das annehmen, so werden Sie sich, da Sie P.s andere Arbeiten kennen, schon von selber kein verfehltes Bild von diesem seinem Werke entwerfen. Das Grosse und Erhabene ist der Platz nicht, den ihm sein Genius anweiset, und wo sich dieser in aller seiner Mannichfaltigkeit und Schönheit frey bewegen könnte. (So ist der ganze Pluto kein Liebender, der angebetet wird, sondern ein Liebhaber, der anbetet.) Das Zarte, Anmuthige und Freundliche — (und dann das Komische, wozu es aber hier keine Gelegenheit gab,) das ist es, wo er einheimisch lebt. Zum Glück bietet dies Süjet viel Gelegenheit, jenes darzustellen, und hier ist der Komponist trefflich, zuweilen wirklich entzückend; doch verstehet es sich von selbst, dass ein so erfahrner Mann auch das ihm Fremdere nicht geradezu verfehlt hat. Nur dass man hier seine Schwäche in der Harmonie, den Mangel an Tiefe im Ganzen der Behandlung, und den Geist vermisst, der den Zuhörer über sich selbst erhebt, und den keine Kunsterfahrenheit, keine wohlangelegten Theatercoups u. dgl. ersetzen. Einzelnes auszuheben ist um so unnöthiger, da die Oper schwerlich auf irgend ein deutsches Theater verpflanzt werden wird; doch kann ich mich nicht enthalten, einige wenige Stücke, die wirklich bezaubernd und vollendet sind, kurz zu nennen. Dahin rechne ich vornehmlich: das Chor der Nymphen aus Proserpinens Gefolge im 1sten Akt; das erste rührende Chor des 2ten Akts, (g moll) und das Duett: Rendez moi donc ce bien, qui m'étoit destiné etc. Die Ballets sind (von Gardel) ganz vortrefflich erfunden; sind schön in das Ganze verwebt, ohne es zu zerreissen, und halten sich in dem sanftern Charakter dieses Ganzen. Auch haben sie meistens sehr gute Musik. Die Aufführung war, wie Sie sich denken können, so trefflich, als man sie nur immer geben konnte. Das Orchester liess durchaus keinen Wunsch zurück. Der wackere Lays und Dem. Armand (als Ceres) waren äusserst rühmenswerth, ihres Gesanges und Spiels wegen. Die Kleidung war mit vielem Geschmack und fast unerhörter Pracht angeschafft. So auch die Dekorationen. Die Maschinerie ging trefflich. Eine Scene, wie die im Elysium, wo alles vereinigt war, was die Künste Reizendes in ihrer Verbindung geben können, bekömmt man nirgends in der Welt, wie hier, zu sehen. Die Würkung des Ganzen auf das gemischte Publikum war so, dass Paesiello sehr zufrieden seyn konnte, besonders da sein Werk der Dinge ermangelt, die derb anpacken. Das Stück wird sich, mit Recht, sehr lange halten. Der Zulauf zu den ersten Vorstellungen war unglaublich, so wie die Eleganz unbeschreiblich, mit welcher die „erlesene" Gesellschaft, die in jenen Vorstellungen nur Platz finden konnte, erschien. Le spectacle est partout, sagte man hier. Lächerlich, aber charakteristisch ist es, wie sich fast alle hiesige Journalisten winden, alles in dieser Oper göttlich zu finden, und wie sie bey den erhabnen Scenen, wenn es nicht weiter gehen will, von „reizender Natur" und von „nicht aufs erste oder zweytemal Hören zu ergrün-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten August. **Nr. 34.** 1847.

Inhalt: Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. — Melodramatische Zustände in Italien etc. — *Nachrichten:* Aus Sondershausen. Aus Frankfurt a. M. Aus London. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Anzeigungen.*

Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen.

Von

Flodoard Geyer.

Nichts halte ich in aller Unterweisung, in der Erziehung und Gesetzgebung für mehr praktisch, als sich zurückzuversetzen auf den Standpunkt des natürlichen Anfanges. All' unser Denken ist zunächst ein natürliches, wie man sagt, nach dem gesunden Menschenverstande, so über die Ehe, über den Staat, über den Besitz u. A. Ein solches Sichzurückversetzen in die Kindheit des Menschengeschlechtes führt den Denker einerseits auf das rein Naturgemässe, als den reinen Begriff der Sache, gleichsam das Ding an sich, wie es andererseits alles Monströse ausscheidet, was der Zeit der Verbildung anheimfällt und von dem man blos Kenntniss bekommen zu haben braucht, um es jenem Standpunkte gegenüber zu würdigen. Verbildung heisst eben jeder unnatürliche Zustand der Bildung — ein Zustand, an welchen wir nicht glauben, an den wir Niemand, am Wenigsten die Jugend, glauben machen können, weil diese am Unbefangensten und am Natürlichsten empfindet und urtheilt.

Fragen wir, welche ist denn die natürlichste Unterweisung der Jugend, so scheint die einfachste Antwort: diejenige, welche am Ebensten zur Sache führt, die, welche ihr je früher je lieber dasjenige Material in die Hand gibt, womit sie walten soll. Das oberste Gesetz heutiger Pädagogik, habe ich mir sagen lassen, lautet: „Unterrichte anschaulich". Man fängt nicht mehr damit an, das ABC theoretisch gleichsam auswendig lernen zu lassen und dann es in einzelnen Buchstaben zu lehren, sondern man zeigt dem Kinde das Wort und lässt es dasselbe anschauen und alsdann in seine Theile zerlegen. Der Maler (um den Vergleich auch auf andere, verwandte Gebiete überzuführen) beschäftige das Augenmaass. Er lerne die Dinge im Verhältnisse zu einander, er komme je früher je lieber zur Farbe, um ihre Wirkungen u. s. w. zu kennen. Und der Musiker? Einfache Antwort: er erprobe den Klang, lausche dem Tone! Mit welch' überraschendem Gefühl musste das erste musikalische Ohr die Sehne schwirren hören, wie freudig sieht man immer noch Kinder die Tasten niederdrücken, die Saite anstreichen, hineinblasen in eine Pfeife, in ein Blaseinstrument. Nur faule Naturen habe ich gleichgiltig hineinbauchen sehen, ohne einen Ton zu schaffen. Ungeduldig wiederholt der Anfänger seine Versuche, bis er den Ton hat, und ergeht sich eine gute Weile in ihm, um ihn voller und runder herzustellen. Und nun hat man tonlose Tastaturen erfunden und lehrt auf denselben den Kindern die Musik. Musik ohne Ton — Schatten ohne Leben — Schein ohne Wesen — der Fingersprache der Taubstummen vergleichbar.

Man wird entgegnen, hier sei die Aufgabe nicht gestellt, den Ton hervorzubringen. Auf dem Tasteninstrumente sei er ohnehin da und könne vorausgesetzt werden. Hierauf die Antwort: Allerdings, wer ihn schon kennt und, die todten Tasten anschauend, dabei den Ton *CDE* hinzudenkt, wie es Pianisten im Reisewagen öfter thun, um ihre Nerven nicht, sondern nur ihre Finger zu ermüden, und wie es der gebildete, vollendete Musiker überhaupt vermag. Die Jugend aber will selber versuchen, selber schaffen! Sie will sich praktisch ergehen oder zerstören, Jedes nach seinem Sinne. Wer Kinder beobachtet hat, wie eins das andere vom Instrumente wegdrängt, Tasten bunt durch einander tönen zu lassen, wird zugeben, dass nur der Klang sie anzieht und dass sie mit dem Aufhören desselben alsbald dem Instrumente den Rücken zuwenden werden. Also achte ich es für eine Nothwendigkeit, den Anfänger vor das volltönende Instrument zu setzen um so mehr, weil nicht blos die Finger thätig sein sollen, sondern das Gehör mit ihnen zu üben ist. Ganz natürlich, wie man, um schwimmen zu lernen, in das Wasser gehen muss! Derjenige, der die dieser Kunst erforderlichen Leibesbewegungen noch so sehr auf dem Trockenen geübt hat, wird dennoch sofort untergehen, sobald er in den Fluss hinabsteigt. Ebenso wird derjenige, welcher, nachdem er auf der tonlosen Tastatur unterwiesen ist, und an das tönende Instrument kommt, dennoch von Neuem anzufangen und zu versuchen haben. Denn auch der Klang prägt sich dem Ohre ein, der Klang den wir selber hervorbringen zunächst; erst bei weiterer Uebung der, den wir von Anderen an uns herankommen lassen.

Doch was sage ich?! der Schüler soll ja nur Unterricht auf den tonlosen Tasten bekommen; zu Hause hat er sein Instrument. Dort mag er es nach Gefallen erklingen lassen!

Dieser Einwand, den die Methode der tonlosen Ta-

statur hier macht, führt zu neuen Erörterungen. Ehe ich zu ihnen übergehe, noch dies! Der Anfänger, der nach der einen Abzweigung der Methode, sonach blos auf der Tischplatte, auf Papierstreifen, die die Tastatur in der Abbildung enthalten, unterrichtet wird, ist ungleich schlimmer daran, als der nach der anderen Weise, welche die sogenannte verbesserte Methode heisst, unterrichtet wird. Diese setzt ihm wenigstens eine Tastatur vor, welche den Vortheil gewährt, die Federkraft der Tasten kennen zu lernen. Auch wird abwechselnd von Einem der zusammen unterrichteten Schüler die Aufgabe gleichzeitig auf einem tönenden Piano ausgeführt. Hier hat der Anfänger doch wenigstens die Erinnerung an den Klang, den er aus dem Unterrichte mit nach Hause nehmen kann, während in dem ersten Falle er ganz fremd dem häuslichen Instrumente naht, ungesättigt aus dem Reiche des Klanges kommend. Man muss den hilflosen Zustand der Jugend kennen, um sich die Verlegenheit zu malen, in welche der junge Anfänger geräth, wenn er dann in seiner Häuslichkeit vor das tönende Instrument gesetzt wird, nachdem er in der Schule auf dem Tische oder auf den leeren Tasten herumgetappt hat. Wie viel hat der einsichtige und ergebene Lehrer mit einem einzigen mässig begabten Zöglinge zu schaffen! Jeder wird zugeben, dass, so anziehend es immerhin ist, die jungen Kräfte in Bewegung zu setzen und zu erziehen, es dennoch höchst mühevoll ist und alle Anstrengungen erfordert, vorerst nur einen Einzigen in der Musik zu unterweisen. Freilich, würden alle die tonlosen Streifen oder Tastaturen auf einmal ertönen, was würde man da hören müssen!? Wenn schon der einzeln unterrichtete Schüler dem Ohre des kunstgeübten Lehrers Gewalt anthut, wie erst eine Anzahl von acht bis sechzehn Anfängern? da wüsste ich nicht, bei wem zu verbessern anfangen, und die Folge müsste sein, von selber das Absperrungssystem einzuführen, und jeden für sich vorzunehmen.

Dies führt von selber auf die oben angedeuteten Erörterungen: kann denn auf mechanischem Gebiete, welchem doch der Unterricht auf tonlosen Tastaturen angehört, ein gemeinschaftlicher Unterricht Vieler zu einer und derselben Zeit stattfinden? Ich sage: nein! Nur das intellectuelle kann gemeinschaftlich ausgebildet werden, weil es durch das gemeinschaftliche Medium der Sprache möglich ist. Ich will nicht sagen, dass die Stufen der intellectuellen Begabung minder reich verschieden sind, als die der mechanischen. Aber jene setzen geistige Thätigkeiten, diese körperliche, d. h. umständlichere in Bewegung. Dort wird ein geistiges Begreifen, hier ein körperliches sichtbares Greifen vorausgesetzt. Die körperlichen Functionen sind aber nicht so elastisch, so rasch, als die geistigen. Denken kann ich in einem Augenblick an den Kaiser von China und an Schweizerkäse und an Tabakspflanzungen und an das Vaterland des Hydrarchos u. dgl., während ich nicht von der Stelle rücke. Leiblich dort sein, nicht!! Also wäre auch schwerlich möglich, meine beiden Augen acht oder mehr Schülern zuzuwenden, prüfend, ob sie richtig greifen, da ich nichts höre, sondern den Gehörsinn durch den Sehsinn zu ersetzen nothgedrungen bin. Auf intellectuellem Gebiete ist selbst der weniger begabte Schüler den Ueberlegenen nützlich. Wenn der Lehrer nämlich sich genöthigt sieht, mit dem Ersteren sich vorzugsweise zu beschäftigen, damit er hinter den übrigen nicht zurückbleibe, so befestigt er die Begabteren um so mehr, da sie auch an dem Gegenstande gefesselt bleiben, wenigstens haben sie wiederum Gelegenheit, die entwickelnde Kraft der Lehre und die Kunstgeübtheit des Lehrers kennen zu lernen und sich anzueignen — ein wichtiger Umstand, da Jeder, ohne Ausnahme, einmal wieder zu lehren und so die Schuld an der Menschheit abzutragen hat, die er in der Schule auf sich genommen. Gesetzt nun, der Lehrer könnte auch seine acht Schüler in gleicher Zeit, wenn er sie auf tonlosen Tastaturen unterrichtet, überschen, so wird, wie es menschlicher Weise nicht anders möglich ist, bei dem ersten Griffe der Finger auf die Tasten sogleich so viel Fehlerhaftes und Ungeschicktes von den Schülern zu Tage gefördert werden, dass die Geduld des Lehrers auf harte Proben gestellt würde, und es kann nicht fehlen, dass alsbald der geschicktere Zögling vor dem weniger glücklich begabten, vor dem ganz tölpischen weit voran sein wird und durch die gleichzeitige Unterweisung mit diesem sich nun zurückgehalten sieht.

Sind also die Stufen der Begabung auf intellectuellem Gebiete nicht minder reich, als auf mechanischem, so sind sie doch ganz und gar nicht so augenfällig als diese. Wir brauchen nur um uns zu sehen; wir dürfen nur in die erste beste Werkstatt eintreten. Hier wird ein Jeder nach seinem Vermögen beschäftigt. Jeder Einzelne wird auf andere Weise belehrt und man kann sagen, die Lehrart des Meisters ist bei jedem Lehrjungen eine andere, abgesehen noch obenein von dem Temperamente des letzteren, lediglich schon in Rücksicht seiner Fähigkeit und Fasslichkeit. So wird es bei der ungeheueren Verschiedenheit der mechanischen Anlagen am gerathensten sein, die Methode nach ihnen zu modeln und nicht den Schüler derselben anzupassen, während auf der rein geistigen Sphäre eher allgemeine Anknüpfungspunkte an Verstand und Vernunft zu finden sein möchten. Man hat auf anderen technischen Gebieten in den letzten Jahrzehenten Versuche gemacht, z. B. im Schreiben und Zeichnen den Unterricht gemeinschaftlich zu treiben. Man hat Normalbücher eingeführt — doch nicht ohne Nachtheil des Schülers, wenn auch vielleicht zu einigem Vortheil für den Lehrer, der da bequemer fortkommt. Indessen dies sind schon Kunstfertigkeiten, in denen wir von Kind an uns üben — denn so wie wir das Auge aufschlagen, üben wir es, nicht so das musikalische Ohr. Aber auch auf jenen eben genannten technischen Gebieten wird dennoch nicht eine gleichzeitige Ausbildung Aller erzielt, sie wird gewünscht, man ist zufrieden, wenn sie nur ganz im Anfange, in den ersten Elementen, buchstäblich in den Grundstrichen, erreicht wird. So weit nun das Ohr als innerlicherer Sinn zartere, verborgenere Seelen-Frictionen in Thätigkeit setzt, um so schwieriger ist seine Heranbildung, und so gut als der Lehrer den schreibenden Schüler ermahnt, die Augen aufzumachen, so unnatürlich wäre es, bei einer Kunst auch nur einen Augenblick das Ohr zu schliessen, einer Kunst, die ohne dasselbe aufhört, zu sein.

Daher scheint mir sogar nicht einmal zweckmässig, auch nur, wie in anderen Fertigkeiten in den ersten Anfängen, ohne das Ohr gleichzeitig zu bilden, in der Tonkunst, in der Gehörskunst, zu unterweisen. Wie weit gehen denn noch die ersten Elemente? Das, was intellectuell zu wissen ist, mag hinter der Ausbildung des Ohres zurückbleiben, höchstens mag es gleichzeitig entwickelt werden wie es die Gelegenheit erfordert. Daher der rechte Lehrer gar keine Schule zur Hand nimmt, sondern selber die beste ist, eine lebendige Schule.

(Beschluss folgt.)

Melodramatische Zustände in Italien zu Anfang des Jahres 1847.

Alles will jetzt singen: Menschen und — Drehorgeln.' Unter den Menschen sind nicht nur die Italiener, die, kaum der Wiege entlassen, zu trillern anfangen, sondern auch Engländer, Kroaten, Schweden, Deutsche, Spanier, Russen, Griechen, Polen, Ungarn zu verstehen, die jetzt als Virtuosi-Candidati die hesperischen Gefilde überschwemmen. Besonders in Mailand, dem famösen Hauptquartiere der Grande-Armée der Kehl- und Fusskünstler, ist ihr Andrang so stark, dass daselbst bereits ein Singlehrer von Renomme 20 auf einmal in einer Stunde unterrichten muss. Multiplizirt man aber das „Was" mit dem „Wie" wird jetzt gesungen? so steht man an einem musikalischen Abgrund. Von den Heroen der neuen italienischen Oper geniesst man *Rossini* und *Pacini* kaum mehr; *Mercadante* will man nicht; *Bellini* mit seinen paar Opern ist dem Verschwinden nahe; *Ricci* ist beinahe vergessen; *Donizetti* wird man bereits übersatt; *Verdi* erhält sich blos als Modewaare und ist so gut als fertig; die übrigen zahlreichen Maestrini sind nicht einmal der Schatten der obenbenannten. Aeltere Opern gi'en: wer wird es bei der musikalischen Polymathie der heutigen Schnurrbartgeneration wagen? .... Das qualitative Was befindet sich aber in einem weit kläglicheren Zustande als das quantitative. Das seit *Rossini* in der Oper vorherrschende süsslich fade Sentimentale, die geckenhafte Coquetterie, gezierte Eitelkeit, der dramatische Unsinn, ist nicht mehr zu ertragen.

An ernsthafte Gesangstudien denken die Allerwenigsten noch, und um so weniger, als bei der heutigen sehr anstrengenden Oper die bald fertigen Virtuosi schnell durch andere ersetzt werden müssen, und Italien jahraus jahrein Europa, America, Asien, Africa, wo man sich überall an der italienischen Oper laben will, mit Sängern versehen muss. Die melodramatische Industrie hat ihr Acme erreicht. Die Impresarj, die Theatersensale, die Presse, welch' in einandergreifendes Perpetuum mobile! Maestri und Sänger debutiren jetzt umsonst oder für's Geld, d. h., sie selbst zahlen die Impresa, oder finden einen Mäcen dazu. Ist es nicht Modewaare eines beliebten Maestro, so werden auch nur höchst selten Compositionen umsonst oder für wenige Exemplare, die allermeisten nur gegen baare Bezahlung von Seiten des Componisten gedruckt. Es ist nun so weit gekommen, dass Impresarj und Musikverleger ordentliche Register für Sänger, Maestri und andere Componisten halten, die sich praenotiren lassen, um ihren Schweiss entweder gratis oder für's Geld (Bedeutung wie oben) anzubieten: glücklich der schnell vorrückt. Mit der fast gänzlich von Fürsthänen in der Kunst, nur äusserst selten von sehr dürftigen Sachkennern behandelten Opern-Journalistik sieht es in Betreff des soliden Urtheils und der Unparteilichkeit ganz und gar betrübt aus. Italien hat überhaupt keinen einzigen einheimischen achten und soliden musikalischen Kritiker: hiezu gehört vor Allem tiefe Kenntniss der technischen und ästhetischen Tonsetzkunst. Wer würde es aber auch wagen, in Italien ein gelehrt musikalisches Urtheil drucken zu lassen? das Geringste was ihm bevorstände, wäre: tüchtig ausgelacht zu werden. Die Drehorgelpest, die jeden heutigen musikalischen Leckerbissen im Verlaufe der Zeit 100,000, sage hunderttausendmal austrägt (welche respectable Zahl arithmetisch streng bewiesen werden kann): diese frechen, zahlreichen privilegirten Bettler, von denen man behauptet, sie hören ihr Geleier nicht, weil sie es sonst nicht aushalten könnten, nur an einem und demselben Tage bei 100 Mal dasselbe Stückchen ihren Ohren vorzuleiern, verweichlichen die Alles mit- und nachpfeifende Menge vollends. Für den Gebildeten und Gelehrten, welcher das Unglück hat in den Bezirken zu wohnen, wo sie Tag und Nacht ihr Wesen treiben, sind sie eine wahre Höllenpein, und er hat auch die traurige Gelegenheit, zu erkennen, wie alle ihre Stücke, von verschiedenen Maestri, denselben Teig, dieselbe Form, das Geisttödtende haben. Mit unserer heutigen musikalischen Kultur ist es auch leicht zu erklären, wie in der Oper oft Erbärmlichkeiten beklatscht werden, ja Furore machen; wie in öffentlichen Blättern Maestri mit einer kümmerlichen Schule als gelehrte Componisten, als sublim, als Autoritäten erscheinen. Kein Wort von der Kirchenmusik, der einzigen, welche den musikalischen Volksinn zu veredeln im Stande ist; mit äusserst wenigen Ausnahmen existirt sie nicht in Italien. Summa summarum: Maestri, fast keine mehr; Sänger, mehr oder weniger mittelmässige, im Ueberfluss, und von sehr kurzer Dauer; die Operumusik seit *Rossini*, raffinirt, destillirt und ein mit germanischen und gallischen Ingredienzien amalgamirtes, lärmendes, tobendes Eiterlei. Wie wird das Alles enden? Wird man das Operntheater schliessen müssen?... Die von der Kunst zum Handwerk gesunkene Oper befindet sich im dritten Stadium der Schwindsucht; nur vom Himmel ist Rettung zu hoffen.

Nachrichten.

Aus Sondershausen. Unter der Regierung des jetzigen Fürsten, und namentlich unter der Protection unserer Fürstin, welche sich bekanntlich selbst mit vielem Glücke auf dem Gebiete der Liedercomposition versucht hat, haben unsere musikalischen Zustände einen erfreulichen Aufschwung genommen. Die Kapelle ist nicht unbedeutend vermehrt worden, und wird in ihren Leistungen, namentlich in ihrem Ensemble von nur wenigen

übertroffen werden, während unsere Harmoniemusik gewiss dreist mit jedem derartigen Institute in die Schranken treten kann. — Die bekannten Concerte in der romantischen Parkanlage — dem s. g. Lob — bestehen auch jetzt noch fort, und wir haben es ihnen fast allein zu danken, dass wir trotz unserer Abgeschiedenheit mit allen musikalischen Novitäten von nur einiger Bedeutung bekannt geworden sind. Von den einzelnen Mitgliedern unserer Kapelle verdienen, ausser unserem Kapellmeister *Herrmann*, die ehrenvollste Erwähnung Herr *Zenker*, als Trompeter; Herr *Wenkel* als Clarinettist; Herr *Himmelstoss* als Cellist; Herr *Heindl*, Bruder des bekannten *Heindl*, als Flötist; die Herren Gebrüder *Hoffmann* als Oboisten; Herr *Brunnow* als Fagottist; Herr *Mayer* als Hornist. Letzterer würde mit Herrn *Vivier* dreist rivalisiren können, wenn er es verstände, Seifenblasen zu produciren, und wenn er es seiner würdig hielte, das uralte Kunststück mit den vier zu gleicher Zeit geblasenen Tönen auszubeuten und demselben, gleich Vivier, eine Wichtigkeit zu geben, die es nicht hat.

Zu erwähnen ist auch, dass verhältnissmässig selten so viele tüchtige und wackere Dilettanten anzutreffen sein möchten, als bei uns. Diesen Umstand wusste unser wackerer Kapellmeister in der Art glücklich zu benutzen, dass er unter Heranziehung jener Dilettanten bereits im Jahre 1845 einen von allen Kunstfreunden lang gehegten Wunsch verwirklichte und mit einem Orchester- und Gesang-Personal von 150 Mann den ersten Theil von Mendelssohn's „Paulus" aufführte. Dass diesem grossartige Meisterwerk auch bei uns den tiefsten Eindruck hervorbrachte, bedarf wohl keiner Erwähnung. Späterhin hörten wir in gleicher Weise die sieben Worte von Haydn, und es drang sich uns dabei abermals der Wunsch auf, dass es gelingen möchte, unsere vereinzelten Gesangskräfte zu einem Ganzen zu vereinigen, das im Stande wäre, uns öfter, als es zeither der Fall war, Oratorien und dergl. grössere Werke zur Aufführung zu bringen. Im Anfange d. J. ist es nun unserem *Herrmann*, dessen warmes und lebhaftes Interesse für die Kunst wir nicht genug rühmen können, gelungen, auch den vorerwähnten Wunsch zu realisiren, indem er einen Gesangverein (für gemischten Chor) constituirte, welcher am Charfreitage d. J. die Reihe seiner öffentlichen Productionen mit Spohr's letzten Dingen unter dem entschiedensten Beifall des Publikum eröffnete und von dem wir uns für die Zukunft noch die herrlichsten Genüsse versprechen dürfen. Nicht minder bereitete uns unser *Herrmann* auch in dem vergangenen Winter wieder mehrere äusserst genussreiche Abende durch die von ihm arrangirten Quartett-Soireen, in welchen wir namentlich Gelegenheit hatten, seine Virtuosität im Pianoforte- und Geigenspiele zu bewundern. Dass die gewiss in jeder Beziehung gediegenen Leistungen der Quartettisten (Herr Kapellmeister *Herrmann* 1ste Geige, dessen Bruder *Carl Herrmann* 2te Geige, unser wackerer Stadtmusikus *Barthel* Bratsche und Herr *Himmelstoss* Violoncell) auch auswärts die verdiente Anerkennung fanden, mag am Besten aus dem günstigen Urtheile erhellen, welches von Erfurt aus über ihr derartiges Spiel gefällt wurde, und worüber auch verschiedene musikalische Zeitschriften referirt haben. — Ganz neuerdings hat unsere Kapelle durch den von Magdeburg hierher berufenen Concertmeister *Uhlrich* einen Zuwachs bekommen, für welchen wir im Interesse der Kunst nicht dankbar genug sein können. Herrn *U.'s* Virtuosität auf der Geige ist zu bekannt, als dass wir hier noch ein Wort darüber zu verlieren hätten, und es konnte denn auch nicht fehlen, dass er schon bei seinem Probespiel sich den ungetheilten Beifall erwarb.

Endlich wollen wir noch erwähnen, dass wir zu Ende unserer diesjährigen Theatersaison das Vergnügen hatten, eine Oper (die Hochzeit zu Venedig) aufführen zu sehen, die in doppelter Beziehung ein rein vaterländisches Produkt genannt werden muss. Der Verf. des Libretto ist nämlich Herr *Carl Hoffmann*, Mitglied unserer Kapelle, ein in jeder Beziehung gebildeter junger Mann, der Componist aber Herr *Frankenberger*, welcher gegenwärtig noch bei unserem Stadtmusikus *Barthel* conditionirt. Eine so bescheidene Stellung würde gewiss der Aufführung seiner Oper an anderen Theatern unübersteigliche Hindernisse in den Weg gelegt haben. Um so grösseren Dank verdient deshalb unser Kapell- und Theater-Intendant, Herr Oberstallmeister v. Wurmb, dass er den beiden jungen Leuten Gelegenheit gab, ihr Werk zur Aufführung zu bringen. Es würde uns zu weit führen, wenn wir den Text sowohl, als die Composition einer gründlichen Besprechung unterwerfen wollten. Aber das müssen wir billig erwähnen, dass Herrn *Hoffmann's* Text, wenn er auch vielleicht hie und da noch zu üppige Auswüchse des jugendlichen Phantasie-Reichthums enthält, dennoch gewiss viel Talent verräth, und und dass Herr *H.* in diesem Genre dermaleinst unbestritten recht Tüchtiges leisten wird. Eben so glauben wir, in Herrn *Frankenberg* ein nicht gewöhnliches Talent für dramatische Composition erkannt zu haben. Die Oper fand bei dem äusserst zahlreichen Publikum die entschieden günstigste Aufnahme, und Dichter und Componist wurden zu verschiedenen Malen stürmisch hervorgerufen.

Das ungefähr sind unsere musikalischen Zustände, und wenn wir auch nichts von reisenden Virtuosen zu erwähnen haben, da das ganze Heer derselben (mit Ausnahme des berühmten (!) Flötisten *Ritter* und des noch berühmteren (!!!) Pianisten und Organisten *Nardini*) bei uns vielleicht nicht seine Rechnung zu finden hofft und deshalb Sondershausen bei seinen Triumphzügen links liegen lässt, so wird man doch zugestehen müssen, dass unsere Stadt gerade in musikalischer Beziehung nicht ohne mancherlei Interesse ist und wohl verdiente, einmal öffentlich besprochen zu werden.

Th. Carl.

Frankfurt a./M. Gegenwärtig gastirt in Frankfurt eine 17jährige Sängerin Präul. *Waldhauser* aus Stuttgart, und macht ein solches Furore, dass das Theater-Podium, sobald sie es betritt, einem Blumengarten gleicht. In der That vereinigt sie auch alle Ingredienzien zu einer ausgezeichneten Soubrette, und besitzt dabei das, was vielen ihrer Singesschwestern abgeht, näm-

lich Empfindung. Sie gab die Prinzessin in Johann von Paris, in den Hugenotten und in Robert, die Regimentstochter und zwei Mal die Nachtwandlerin, welche letztere Partie auch ganz ihr Genre zu sein scheint. Nur ist sie offenbar noch zu jung, um hinter einander so anstrengende Partien zu singen, und wir rathen ihr daher, statt dessen sich noch so lange einem geregelten Studium zu unterwerfen, bis ihr Organismus die gehörige Kraft erlangt hat, und sie im Stande ist, ihre Register gehörig mit einander zu verbinden. Es wäre Schade, wenn so schöne Fähigkeiten und Mittel nicht über ein Lustrum hinausreichen sollten!

Lortzing's Undine ist hier mit brillanter Maschinerie (von Herrn *Muhldorfer*) zum ersten Mal über die Bühne gegangen, hat nach kühnen Censurstrichen sehr gefallen, und wird sich demnach wohl auf unserem Repertoir erhalten. Viel wird wieder über den Werth der Musik gestritten. Doch sind die Sachverständigen darüber einig, dass sie *Lortzing's* reiches Talent auf's Neue bekundet, und er in diesem Werk wahre Schätze der Harmonie niedergelegt hat. Von einer aphoristischen, unruhigen und fantastischen Originalität verwöhnt, wollen wir an eine solide, klare und nicht nach Effecten jagende kaum mehr glauben. Aber *Lortzing* lass' es gut sein, die Zukunft, die Schlichterin alles Reellen, wird entscheiden. *C. G.*

London. Die beiden hier lebenden deutschen Tonkünstler der Pianist *Adolph Gollmick* und der Harfenist *Oberthür* haben nach einem am 30. April im englischen Stylus gegebenen Concert (in den königlichen Concertsälen Hanover Square) noch drei Ehrenconcerte im Winterton-House veranstaltet, die unter dem besonderen Schutze der Lady *Casse* standen und sich einer zahlreichen Noblesse zu erfreuen hatten. Nebst den Veranstaltern dieser Matinéen wirkten mit: die Sängerinnen *Elide Fagiani*, Misses *Pyne* und *Williams*, Madame *Knispel* und Miss *Novello*; die Sänger *Brandt*, *Knispel* und Sig. *Alessandro Galli*; die Clarinettisten *Sonnenberg* und *Lobeck*; die Cellisten *Hausmann* und *Piatti*; der Flötist *Wustemann*; der Hornist *Witteck*; der Guitarrist *Schulz* und die junge Pianistin Demoiselle *Le Coq*, welche unter Anderem das grosse Trio von Mayseder für Clavier, Violine und Cello, von Herrn *Gollmick* (ihrem Lehrer) und Herrn *Hausmann* begleitet, vortrug. Demois. *Le Coq*, eine unserer besten Pianistinnen, erregte durch die Lieblichkeit ihres Vortrags allgemeinen Beifall. Als hervortretende Ensemble-Stücke sind zu erwähnen ein Duo für Piano und Harfe, von den beiden Concertgebern ausgeführt, und von J. Rummel und Oberthür arrangirt. Es führt den Titel: My heart's on the Rhine (nach einem deutschen Liede von Wilhelm Speyer) und wurde als „Souvenir de Pischek" vorgeführt; ferner ein Original-Trio für Flöte, Clarinette und Horn von *Witteck*.

Diese Gelegenheit findet Referent dieses geeignet, eines Liedes des jungen *Gollmick* zu erwähnen, das den Titel: „Nicht länger darf ich schweigen" führt, hier sehr beliebt, und von Leopold Wrey in's Englische übersetzt wurde. Es ist bei Schott in Mainz und bei Willis in London erschienen, und von einem New-Yorker Beurtheiler, dem Herrn Chevalier de Chatelain, in einem englischen Blatte sehr empfohlen werden.

Recensionen.

Herr Musikdir. Br. Stade in Jena als Symphoniecomponist.

Die neue, bereits früher in d. Bl. beiläufig erwähnte Symphonie des Herrn Musikdir. *Stade* in Jena hat bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung in dem letzten der gewöhnlich stattfindenden akademischen Concerte, deren Reihenfolge überhaupt viel Erbauliches darbot, den lebhaftesten Beifall gefunden, in Folge dessen dem talentvollen Verfasser, dessen vielseitiges, eifriges und erfolgreiches Wirken und Streben für die Hebung des städtischen Musikwesens überhaupt sich von Jahr zu Jahr einer steigenden Anerkennung zu erfreuen hatte, bereits mehrfache, ehrenvolle Beweise von Achtung und Auszeichnung von Seiten der Akademie sowohl wie des Publikums zu Theil geworden sind. In der That gereicht dieses Tonwerk der Dessauer Schule, aus welcher Herr *Stade* hervorgegangen ist, zu grosser Ehre, und nach zweimaligem Hören desselben, so wie nach Ansicht der Partitur, zweifeln wir nicht, dass es auch an anderen Orten und ohne die unmittelbare Einwirkung der in seiner nächsten Umgebung so warm anerkannten Persönlichkeit seines Schöpfers jenen Beifall finden werde, welchen freilich in unserem lieben Deutschland gewöhnlich nur fremde Künstler zu gewinnen pflegen.

Sogleich das Hauptthema des ersten Satzes dieser Symphonie ist so glücklich erfunden, es athmet eine so kerngesunde Natürlichkeit und Lebensfrische, und ist dabei so reich an ergibigen Motiven, dass es schon von vorn herein ein günstiges Vorurtheil für das Talent und die künstlerische Bildung des Verf. erwirbt, welches sich denn auch überall, im weiteren Verlaufe des Werkes, in erfreulicher Weise bewährt zeigt. Wir fügen es unter

A. *Allegro.* Streichquartett.

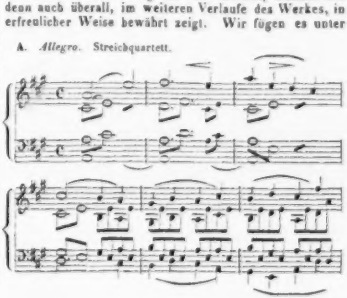

bei und bemerken, dass es einfach, und, wie es sich von selbst versteht, vorzüglich im Mittelsatze, in gewandter lebensvoller Verarbeitung erscheint.

Eben so frisch erfunden ist der zweite Hauptsatz, ein Scherzo, welches in seiner rhythmischen Lebendigkeit und heitereren melodischen Haltung im Trio sich in so hohem Maasse die Gunst des Publikums gewonnen, dass wir es mehrere Tage lang fast auf allen Wegen und Stegen summen und brummen, trillern und pfeifen hörten. Wollte man aber in dieser Popularität ein Zeichen von Trivialität erkennen, so würde man unserem Verf. eben so Unrecht thun, wie etwa einem Mozart, Weber u. A., wenn man so manche ihrer allgemein ansprechenden Compositionen, weil sie alsbald so tief in's Volk drangen, für trivial erklären wollte. Einen wirkungsvollen Gegensatz gegen dieses überaus munter und lebensfroh forthüpfende Scherzo bietet in seiner ernsteren Haltung das folgende Andante, während das Finale als feuriger Erguss der kecksten und übermüthigsten Laune sich geltend macht, in welchem abermals interessante Züge einer geistvollen Combinationsgabe hervortreten. Namentlich ist darin ein Gedanke des Scherzo in rhythmischer Umwandlung so geschickt als wirksam benutzt.

Erwartet man nun von uns als gewissenhaftem Ref. auch die Angabe der etwaigen Mängel dieses Werkes, so könnten wir als solchen, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, etwa nur eine gewisse verschwenderische Ueberfülle hervorheben, welche sich da und dort im ersten, vorzüglich aber im letzten Satze bemerklich macht. Es ist dies indess ein Fehler, welchen unser Componist mit den meisten jüngeren Kunstgenossen bei den ersten Versuchen auf dem Felde der Symphonie gemein hat. Mit der Zeit wird er schon sparsamer mit den Gedanken und Kunstmitteln wirthschaften lernen und dann auch in der Musik das Wort bewährt finden: „Mit Vielem kommt man aus, mit Wenigem hält man Haus."

Wir schliessen diese Anzeige unter der dankbaren Versicherung für den Hrn. Verf., dass er uns durch sein Werk einen wahrhaft erquicklichen Kunstgenuss bereitet hat, und mit dem Wunsche, dass dasselbe bald auch an anderen Orten zur Aufführung gelangen und abermals Zeugniss geben möge, wie wenig wir Deutschen Ursache haben, uns Musik und Musiker von Frankreich herüber zu holen. Lernen wir nur unsere eigenen einheimischen Talente, welchen sich Herr *Stade* in dieser Symphonie in rühmlicher Weise beigesellt hat, vorurtheilsfrei und resp. ohne Neid und Missgunst würdigen und anerkennen.

Herr Musikdir. *Stade* hat, ausser dieser Symphonie, bereits auch mehrere treffliche Ouverturen geschrieben, ohne dafür bisher einen Verleger gewinnen zu können. Und dennoch gibt es Leute, welche sich nicht entblöden, junge Künstler, wenn sie ihre Werke ein oder zwei Mal an verschiedenen Orten zur Aufführung bringen, um so in dem Beifall des Publikums den einzigen Lohn ihres Kunstfleisses, die einzige Aufmunterung für ihr dornenvolles Streben zu gewinnen, alsbald in bosshafter Weise des Ehrgeizes und der Ruhmsucht zu beschuldigen. Thut man dies auch bei jungen Malern, wenn sie ihre Bilder, wie es öfter geschieht, an 5 bis 6 Orten zur Ausstellung bringen, oder bei Salonvirtuosen, wenn sie ihre Stücklein dem halben oder ganzen Europa vortrommeln? Es gehört wahrlich unter solchen Umständen eine unverwüstliche Kunstliebe und ein fast übermenschlicher Muth dazu, wenn jüngere Tonkünstler sich an grössere Instrumentalcompositionen wagen sollen. Sie treten da auf ein Feld, auf welchem es unter unzähligen Dornen wahrlich nur wenige Blumen zu pflücken gibt, und auch diese wenigen verkümmert ihnen nur zu oft noch der Dämon des Künstlerneides, der nun einmal kein anderes Lob, als das eigene, zu ertragen vermag.

Möge Herrn *Stade* das Glück zu Theil werden, für die volle Entfaltung seines schönen Talentes einen gebahnteren Weg zu finden, als es leider in der Regel der Fall ist. —

Singübungen mit Begleitung des Piano. Vorschule zu den 36 Vocalisen von Bordogni, zum Unterricht empfohlen durch die Professoren M. Bordogni, Duprez und Ponchard, von *Jansenne*. Pr. 1½ Thlr., bei Schlesinger in Berlin.

„Von allen bis jetzt erschienenen Vocalisen (sagt der Verf.) wurden die von *Bordogni* als die würdigsten erkannt, um als Einleitung und Uebergang zu allen möglichen (?) Gesangstücken zu dienen. Gerade darum, weil sie vollständig sind, und alle Schwierigkeiten des Gesanges umfassen, muss man den Schüler auf diese etc. vorbereiten." Theilweise sehr wahr, denn die *Bordogni*'schen Vocalisen verdienen die allgemeinste Anerkennung, obwohl sie keineswegs alle Schwierigkeiten des Gesanges überhaupt umfassen, und der Natur der Sache nach auch nicht umfassen können, denn der hiernach beschulte Sänger würde z. B. immer noch bei deutschen Gesangscomponisten auf unerwartete Schwierigkeiten stossen. *L. Jansenne's* Singübungen sind in mehrfacher Beziehung recht brauchbare Vorstudien zu *Bordogni's* Vocalisen, die aber leicht um das Doppelte vermehrt werden könnten; *Jansenne* hat nämlich einzelne, ihm gerade schwierig dunkende Passagen durch homogene Notenfiguren zu erleichtern gesucht und dies ist sonder Zweifel mit praktischem Geschick geschehen; aber mit gleichem Rechte konnten ebenso andere Passagen paraphrasirt werden. Eine systematische, möglichst kurze Solfeggirschule, mit besonderer Rücksicht auf deutsche Gesangmusik, ist zur Zeit immer noch nicht vorhanden. Soll es auch hier besser werden, so müssen vor Allem unsere angehenden Vocalcomponisten die alte italienische Solfeggirkunst eben so gut studiren, wie den Contrapunct; so müssen unsere Conservatorien oder Musikschulen nicht blos practische Sänger bilden, sie müssen auch Lehrer

anstellen, die die Gesangkunst theoretisch begründen, sie müssen vor allen Dingen auch gründlich gebildete Gesanglehrer für den Kunstbetrieb erziehen.

G. Nbrg.

Feuilleton.

Die illustrirte Zeitung enthält eine Abbildung der bei dem vlämisch-deutschen Gesangfeste zu Gent vertheilten Medaille (siehe Blätter, S. 486). Sie zeigt auf der einen Seite einen Barden mit der Harfe, um dessen Hals die Muse des Gesanges, die Leier in der Hand, ihren Arm schlingt. Darüber die Umschrift: „Vlaemisch-duitsch Zangverbund." Im Hintergrunde die Stadtthürme, darunter ein Wappen (wahrscheinlich das Genter Stadtwappen) mit der Devise „L'Union — la Force." Auf der anderen steht unter einer von Eichen- und Lorbeerkränzen umgebenen Lyra die Inschrift: „Eerste Verjaringsfeest gevierd te Gent op den XXVII = XXVIII Juny MDCCCXLVII." Darunter das Wappen.

Am 10. August starb in Leipzig *Heinrich Gotthilf Portig*, pensionirtes Mitglied des Concert- und Theaterorchesters (Oboist), 57 Jahre alt.

Am 25. und 26. August wird in Leisnig ein Männergesangfest von den vereinigten Mulden-Sängervereinen zu Colditz, Geringswalde, Geithain, Grimma, Heinichen, Mittweida, Rochlitz, Waidheim und Leisnig gefeiert. Ausserdem werden Sänger aus Leipzig, Dresden, Torgau u. s. w. Theil nehmen. Man rechnet auf 300 Sänger. Die Leitung hat Musikdirektor *Ferdinand Adam* übernommen. Für die Hauptaufführung in der Kirche sind nach einem Chorale eine Motette von *Klein* und *Mosen's* Oratorium Hiob, componirt von *J. Otto*, bestimmt; Nachmittags finden auf dem Marktplatze die Wett- und Wechselgesänge Statt.

Am 14. August starb zu Dresden der königl. sächs. Concertmeister *Franz Morgenroth*, 68 Jahr alt.

Boisselot's Oper: „Die Königin von Leon" hat zu Wien am Theater an der Wien vielen Beifall gefunden.

Die Stadtverordneten zu Leipzig hatten beantragt, dem dasigen Theaterpächter mehrere Erleichterungen zu gewähren: ihm den Pacht zu erlassen, die Gasbeleuchtung auf die Stadtkasse zu übernehmen, die Rathslage in den Messen dem Direktor frei zu geben. Der Stadtrath hat alle diese Anträge nicht genehmigt; nur soll der Pacht auf einige Jahre, gleichsam probeweise, erlassen werden.

In Lemberg wurde „Mina", eine ältere Oper von dem Pariser *Ambrosius Thomas*, beifällig aufgenommen.

Der Direktor des Prager Conservatoriums der Musik *J. F. Kittl* ist von der königl. schwedischen Akademie zu Stockholm zum Ehrenmitgliede ernannt worden und hat das diesfallsige Diplom bereits zugesendet erhalten.

Die jugendlichen Sangschwestern, die drei Damen *Berwald* aus Stockholm haben auch in Hamburg Concerte gegeben.

Am 1. August wurde das dritte Lahnsängerfest zu Weilburg unter Leitung der Herren Musikdirektor *Weyand* und *Euler* gefeiert. Es nahmen daran Theil die Liedertafeln von Weilburg, Giessen, Braunfels, Wetzlar, Dillenburg, Hadamar, Herborn, Homburg, Limburg, Usingen, Villmar.

Am 14. und 15. August fand zu Koblenz das alljährliche Gesangfest des mittelrheinischen Gesangvereines Statt. Namentlich hatten sich, ausser den Koblenzern, die Vereine von Mainz, Bonn und Köln betheiligt. Aufgenommen in den Verein wurde die Bonner Concordia, und gerade sie trug auch hier, wie beim deutschvlämischen Sängerfeste, anerkanntermassen den Sieg davon.

Im Mozarteum zu Salzburg fand neulich eine interessante Feierlichkeit Statt. Die Professoren und Musiker der Anstalt hatten den Gründer und gegenwärtigen Sekretär derselben, Dr. *Franz von Hillebrandt*, malen lassen und es wurde das Bild festlich aufgestellt. Damit war ein Concert verbunden, worin *Mozart's* C-dur-Symphonie und ein Gelegenheitschor von *Otto Nicolai* zur Aufführung kam.

In der französischen Volkskammer trug Herr *Chegaray*, Abgeordneter von Bayonne, auf Unterdrückung des Zuschusses an, den die grosse Oper zu Paris vom Staate bezieht. Nur Paris erote die Vortheile, es möge daher auch Paris die Lasten tragen. Die Anstalt sei nichts Nationales, keine Pflanzschule junger Talente, wie etwa der Opéra comique, ihr Repertoir schon seit Jahren sehr mager, sie selbst das künstliche Erzeugniss aristokratischer Anstrengungen, und eine unversiegliche Quelle der ärgerlichsten Missbräuche. — Der Antrag ward zwar verworfen, aber nur mit einer sehr unbedeutenden Mehrheit.

Miss *Birch*, die früher in Leipzig bekannt gewordene englische Sängerin, ist bei der grossen Oper in Paris angestellt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,
welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Alard, D., 40 Etudes caracteristiques p. le Violon avec Piano. Op. 48. Liv. 1, 2, 3. à 1 Thlr. 10 Ngr.

Bochsolts, Anna, Frühlings-Verkündigung, für 1 Singst. mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — Geisterstimmen, für 1 Singst. mit Pianoforte. 10 Ngr.

Burgmüller, Fr., Valse sur l'opéra: Ne touchez pas à la reine de Boisselot pour le Piano. 3 Ngr.

Durante, F., 12 Duetti da Camera con accomp. di Pianoforte. Neue Ausgabe, ital. und deutsch. Part. 1, 2, 3, à 25 Ngr.

Gesänge, beliebte, für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre:
Nr. 17. **Lortzing,** Lied aus Undine: Ich war in meinen jungen Jahren. 7½ Ngr.
Nr. 19. — — Arie a. d. Waffenschmied: Wir armen, armen Mädchen. 7½ Ngr.
Nr. 21. — — Lied a. Wildschütz: Bin ein schlichten Kind vom Lande. 5 Ngr.

Goldschmidt, S., Fantaisie sur l'opera: Don Pasquale de Donizetti pour le Piano. Op. 17. 25 Ngr.

Lecarpentier, A., Introd. et Rondo-Polka sur un motif de

l'opera: Ne touchez pas à la reine de Boisselot pour le Piano. Op. 134. 10 Ngr.

Lortzing, A., Undine. Oper für das Pianoforte zu 4 Händen, arr. von F. L. Schubert. 8 Thlr.

Lumbye, H. C., Schlittenfahrt-Galopp für das Pianoforte. Nr. 50. 10 Ngr.

— — Derselbe für Pianoforte zu 4 Händen. 12½ Ngr.

Mayer, C., Valse arr. pour le Piano à 4 mains. 10 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Begleitung der Guitarre. Nr. 1—10. à 5 Ngr.

Mozart, W. A., Te Deum f. 4 Singstimmen. Klav.-Auszug. 20 Ngr.

Roselien, H., Fantaisie brill. sur l'opera: l'Eclair d'Halévy pour le Piano. Op. 90. 1 Thlr.

Spohr, L., Quartett-Concert für 2 Violinen, Viola und Violoncell mit Begl. des Orchesters. Op. 131. 4 Thlr. 15 Ngr.

— — Dasselbe mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Stein, E., Romanze für Bariton als Einlage in die Oper: Der Waffenschmied von Lortzing, mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 7½ Ngr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Beyer, F., 3 Divertissements sur des motifs de l'op.: J Due Foscari. Op. 93.

— — 2 Fantaisies brillantes, Nr. 1 La fille du régiment, Nr. 2. Dom Sébastien. Op. 94.

Burgmüller, Fr., Les Printanières, 3 Polkas: Nr. 1 Eglantine. Nr. 2 Brunette, Nr. 3 Benedetta.

Goria, A., Fantaisie de salon sur des motifs de l'op.: Le bouquet de l'infante. Op. 32.

Marcailhou, Le feu, grande valse.

— — Fenella, valse brillante.

Roselien, H., Fantaisie brillante s. des motifs de Christophe Colombe. Op. 98.

Stevenlers, J., La Sirène, Concertino pour le violon. Op. 9.

— — Souvenirs de Dom Sébastien, morceau de salon. Op. 10.

Wolff, E., Duo brillant à 4 mains sur des motifs de l'op.: L'éclair. Op. 146.

In unserem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,

Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 10. Partitur und Stimmen. Preis 1⅓ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:

Die Bundesstaaten, für 4 Männerstimmen.

Leipzig, im August 1847.

Siegel & Stoll.

Bei **Ernst Fleischer** in Leipzig ist erschienen, und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Becker, C. F., die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts, oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Nebst dem Portrait des Verfassers. Gr. 4to, brosch. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Unter obigem Titel übergeben wir dem Geschichtsforscher wie dem Musikfreunde ein Werk, welches durch seine eigenthümliche Auffassung wahrhaft neu zu nennen ist und die klassischen Tonwerke jener Jahrhunderte in einer Art zusammengestellt enthält, um in kürzester Zeit mit ihrem Inhalt vertraut zu werden. Auch die Freunde der Hymnologie wie des Volksgesanges werden reichen Gewinn daraus zu erzielen wissen.

Im Verlage von **Wilhelm Besser** in Berlin ist erschienen:

Vierstimmiges Choralbuch

zum

Kirchen- und Hausgebrauch.

Im Auftrage Sr. Exzellenz des Herrn Dr. Bunsen

zu

dessen „Allgemeinem evang. Gesang- u. Gebetbuch"

(Hamburg 1833 und 1846)

bearbeitet und herausgegeben

von

Dr. **Friedrich Filitz.**

Quer 4to. Preis 1½ Thlr.

Ende Juli erscheinen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

J. van Boom, Introduction et variations brillantes sur un thème original pour Piano. Op. 7. 4 Thlr.

— — grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Partiturausgabe. Op. 13. 3 Thlr.

Der Name dieses noch wenig bekannten Componisten wird bald zu den geachtetsten in der musikalischen Welt gehören, da das Trio namentlich ein Meisterwerk genannt werden darf.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

In 14 Tagen erscheinen in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

CHARLES MAYER,

Valse Sentimentale pour le Piano. Op. 108.
Ma petite Barque, Romance. Op. 109.
Impromptu. Op. 110.

Leipzig, im August 1847. **Siegel & Stoll.**

Leipziger Bücher-Auction, 1. October 1847.

Die von Herrn Dr. **G. W. Fink** in Leipzig hinterlassene

Bibliothek

soll nebst mehreren andern Sammlungen

werthvoller Bücher aus allen Wissenschaften

am 1. October 1847 zu **Leipzig** öffentlich versteigert werden.

Ich erlaube mir auf den reichhaltigen, so eben erschienenen Catalog, der durch alle Buch- und Antiquariathandlungen zu beziehen ist, aufmerksam zu machen und empfehle mich zur Besorgung von Commissionen, die ich prompt und billigst effectuiren werde.

Leipzig, den 18. August 1847.

T. O. Weigel, Buchhändler.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten September. **Nr. 35.** 1847.

Inhalt: Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. — Skizzen über Musik und Kunst überhaupt. — *Nachrichten*. Das Sängerfest in Elbing. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen.

Von

Flodoard Geyer.

(Beschluss.)

Lessing sagt von Raphael, dass, wenn er auch ohne Hände geboren wäre, er doch der grösste Maler aller Zeiten hätte sein müssen. Dies will so viel sagen, dass, selbst wenn dem Genie das Ohr verklebt wird, es doch sich Bahn brechen wird; es muss anders wo hervor quellen; wie man sagt: das Genie sitzt ihm in allen Knopflöchern. Ein so glücklich begabter Schüler kann nach jeder, auch nach der absonderlichsten Lehre, nach einer augenscheinlichen Paradoxie, also z. B. auf tonlosen Tastaturen, dennoch geleitet werden, weil er sich selber bildet: denn innen arbeitet ein göttlicher Funke, der nur angefacht zu werden braucht, um zur hellen Flamme aufzulodern. Von einem solchen Genie eine Methode abstrahiren, weil es mit ihm ein Mal geglückt ist, um dahinein die noch zu Unterweisenden einzwängen zu wollen, wäre unräthlich und gefährlich, weil hier kein Normalzustand vorliegt und nicht Alle Genie's sind.

Es ist nun auch möglich, dass der Lehrer ein Genie ist im Unterrichten und er mit geringen, ja ungünstigen Lehrmitteln dennoch viel mehr fördert, als ein Anderer mit den besten. Wie viel richtet ein feuriges Auge, eine lebhafte Gebehrdensprache, ein obwohl stummes, doch beredtes Aussehen bei der Jugend aus, und doch wird man nicht verlangen können, dass ein jeder Lehrer diese Eigenschaften besitze! Daraus also, dass ein genialer Lehrer einmal versuchsweise oder auch mit Erfolg selbst die musikalische Tastkunst auf tonlosen Papierstreifen gelehrt hat, folgt noch nicht, dass auch alle übrigen Musiklehrer eine gleiche Fähigkeit besitzen werden, oder am Ende gar zur unabweislichen Bedingung die Aufgabe erhalten, nun auch auf der Tischplatte Clavierunterricht zu geben, weil es ja Jener vermocht hat. Offenbar liegt hier gleichfalls ein abnormer Fall vor. Wir können uns jedoch dessen getrösten, wenn wir des alten Sprichworts gedenken: „Bei Gott ist kein Ding unmöglich". So alltäglich das immer klingen mag, so liegt eine tiefere Wahrheit dahinter, indem ja ein solcher Lehrer durch seinen göttlichen Funken überall zündet und das anscheinend Unmögliche möglich macht.

So ist's also auch mit dieser Methode. Sie ist nicht absolut unmöglich, wie eben nichts, aber nur unter den seltensten und glücklichsten Zufälligkeiten rathsam. Treffen diese nicht ein, so mögen nicht selten wohl eigennützige Absichten im Hintergrunde liegen, da es ja natürlich lockender ist, sich lieber von Vielen als von Einem für die Zeit vergüten zu lassen, welche man dem Unterrichte widmen will. Da muss es denn wohl auch die Menge bringen, um mit einem Stichworte zu reden! Und obgleich der Erfolg gering ist, oder ausbleibt, kann doch der Lohn gross sein — der Lohn wird wenigstens für den Lehrer klangvoller als die Tasten und Streifchen für den Schüler! Dazu kommt noch, dass bei der grösseren Anzahl der Schüler der verhältnissmässig geringere Lehrsold die Eltern leicht verlockt, ihre Kinder in diese billige Schule zu schicken, im ersten Augenblicke unbekümmert, ob das Billige auch das Bessere ist.

Es ist aber unmöglich, alle die Nachtheile aufzuzählen, geschweige zu würdigen, welchen der Schüler bei dieser Unterichtsweise ausgesetzt ist, und ich begnüge mich, einige der ersten, grössten und verderblichsten davon anzuführen, indem ich mich des Weiteren auf die obige allgemeine Entwickelung dieses Aufsatzes berufe.

Die Dynamik möchte für den Anfänger zunächst gar nicht vorhanden sein. Bei der häuslichen Uebung würde er sie gleichsam sich selber erst versuchen müssen. Was hülfe es ihm, wenn er theoretisch auch auf Stärke und Schwäche in ihren Abschattirungen aufmerksam gemacht würde? Praktisch bliebe es ihm ja doch fremd. Wie viel Gefühl liegt aber im Tastsinne und wie viel Einfluss übt dieser von vorn herein auf das Clavierspiel! Der Anschlag des Instrumentes in seiner Wechselwirkung zum Tone, die ganze Poesie des Klanges bleibt ihm ja verborgen — und ist das etwa ein geringes Moment des Spieles? Die Rhythmik, nun weiter, ist nicht minder ein materielles Element der Musik, in welchem sie sich ergeht. Nehmt dem Fische das Wasser, nehmt dem Musiker den Rhythmus, und sie werden beide aufhören zu sein! Was erfreut und erfrischt mehr als Rhythmus? schon das Tiktak einer Mühle, Trommel, Castagnetten u. v. A. Wie lächerlich müsste ein Trupp heranziehender Krieger sich ausnehmen, wenn sie auf den Fussspitzen oder auf Strümpfen, mit Verleugnung des Marsch-

rhythmus, heranschlichen! Der feurige Knabe, am Ehesten empfänglich für denselben, soll ihn einstweilen, einer Lehrergrille gemäss, vergessen, weil er hier nichts zu hören hat, sondern nur tappen soll. Nicht einen Augenblick! „Komm her, Junge, ich spiele dir den Dessauer; will hören, ob du Rhythmus im Leibe hast, pauke mir auf dem Tische dazu oder auf deiner Trommel, muss sehen, ob aus dir eine Musikant werden kann!“ Wie mancher Vater freut sich also über das Stückchen Taktgefühl in dem Jungen, und du, weiser Lehrer, willst ihn mit Papierstreifen oder tonlosen Tastaturen abfüttern? jung bist du nie gewesen, sonst hättest du die Wonne gekannt, mit welcher der Knabe auf seine Trommel geschlagen hat, oder du bist ein Weib, das sich vor der Schärfe des Rhythmus oder vor seinen Einschnitten, Hieb, Stich und Fall fürchtet, oder ein Schwindler, der in der Aussicht auf Gewinn die Leute dumm machen will. Wahrlich, wäre es nicht gerathener, die Knaben zuerst auf einer Trommel oder einem ähnlichen Instrumente im Rhythmus zu unterweisen, ehe sie an die Melodie gingen, als jenen auf tonlosen Tasten abzuschlachten? Welche Gefahr erwächst dem Schüler, wenn auch nur einen Nu der Takt ausser Acht gelassen wird! Es ist eine unsägliche Arbeit, um welche ich Niemanden beneide, eine wahre Strafarbeit, etwa für Gefangene passend, den so Verwöhnten und Vernachlässigten wieder zur Ordnung anzuhalten, wenn er nicht gar einen unsicheren Takt behält und dieser auf andere Lebensverhältnisse nun einen nachtheiligen Einfluss ausübt.

Soll ich endlich noch der Melodik und Harmonik erwähnen, wenn schon elementare, materielleren Formen auf dem Kunstgebiete so für sich selbstredend sprechen?

Mit einem Worte: In einer Zeit, die, wie die unserige, mit ihrem Mechanismus, d. h. mit dem Hange, nur auf mechanischem Wege, nach Art von Maschinen zu lernen, Alles durchdringt — nur in solcher Zeit, wo die Poesie in dem Dampfe der rauchenden Schornsteine verweht, konnte man, absehend von dem Klange, dem Elemente der Tonkunst, allein noch die dürr klappernden Tasten oder nicht einmal sie, sondern einen Tisch mit Papierstreifen belegt, dem Schüler statt der himmlischen Muse vorsetzen, die ersten an sich schon schwierigen Anfänge noch unerquicklicher, völlig tonlos und arm zu machen. Wie oft hat der dem Natürlichen nachsinnende Schüler bei solcher Lehrweise schon die Achsel gezuckt über das Unvermögen, ertönen zu lassen! „Es klingt ja doch nicht, und wenn ich auch statt des zweiten den vierten Finger nähme“ — eine Ironie auf die Mechanik selber, welcher sich der Lehrer hat öfter versehen müssen!! Von der anderen Seite wird die Ermahnung zur Aufmerksamkeit und zum Fleiss wenig fruchten, da ja doch die Mühe verloren ist, und auf die Aufforderung, fleissig zu sein, hat man die Entschuldigung gehört: „ei, ich habe das Stück schon zwei Mal durchgespielt“ (während nämlich der Vorspieler am tönenden Instrumente erst ein Mal damit fertig war), und dies hat Niemand, selbst der geübteste Lehrer, merken können, aus dem einfachen Grunde, weil es auf tonlosen Tasten geschah und dies selbst der liebe Herrgott nicht hören kann. Der Schüler kommt, wenn er nicht bald die Lust verliert, auf den Gedanken, dass es hier auf eine Tändelei abgesehen sei, und wird zerstreut und dickfellig, weil er den Ernst der Disharmonie, eben so wenig das Verletzende des Klanges als das Angenehme der Consonanz erfährt, und dass hierin der schon Erfahrenste noch in der Erfahrung wachsen könne, wird der Sachkundige einräumen, wie wir ja Alle Alles nur in dem contrastirenden Widerspruche des Positiven mit dem Negativen ansehen und begreifen lernen können. Wenn nun auch ein Kind, ohne ein Bewusstsein über dieselbe, die Methode hinnehmen muss, wie es sie erhält, so kann man doch dem Erwachsenen, der noch anfangen will, nicht zumuthen, sich in dieselbe zu fügen, weil ihm die Paradoxie derselben von vorn herein einleuchtet.

Man denke sich einige Erwachsene in diesem Falle, auf den tonlosen Tastaturen gemeinschaftlich blindlings herumzutappen, und wird man nicht selber bald in ihr Lächeln darüber mit einstimmen, so vermag man sich besser zu verstellen, als ein Possenspieler.

Es ist daher nicht leicht einzusehen, wie Jemand hat gefunden werden können, welcher schriftstellerisch oder in Stellvertretung der ihn beauftragenden Behörde diese unnatürliche Methode hat empfehlen können, und wer es gethan, der mag es vor seinem Gewissen verantworten, es sei denn, dass er annimmt, er meine, was er empfehle, so in der Ausnahme, d. h. so exceptionell etwa, wie oben angedeutet wurde, indem bei Gott kein Ding unmöglich sei, gleich wie ihm es leicht möglich geworden ist, das Paradoxeste was man denken kann, die Tonkunst ohne Töne zu unterrichten, weiter anzuempfehlen. Legen wir dagegen den geistigen und technischen Fähigkeiten des Menschen eine durchschnittliche Begabung zu Grunde, d. h. wollen wir eine Methode, die möglichst Allen angepasst werden könnte, so ist diese (nämlich die auf tonlosen Tasten) nicht nur nicht anzurathen, als man vielmehr davor warnen muss, indem der nachtheiligen Folgen zu viele sind, als dass der geringe Vorzug, den etwa der gleichzeitige gemeinschaftliche Unterricht Vieler gewähren soll, darüber hinwegsehen liesse. Unglückliche Jugend, welche zu solchen Versuchen herhalten muss! Wer wird dich für zwei verlorene Jahre entschädigen? und wenn nun gar die auf solche Weise die goldene Sonne der Tonkunst für immer untergegangen wäre!

Skizzen über Musik und Kunst überhaupt.

Von

Louise Kindscher.

Musik ist so unfassbar und unendlich, wie Gott und die Liebe. Man kann Gott nicht erklären und weder die Liebe beschreiben, noch die Musik begreifen. Worte sprechen Gedanken, — Töne singen Empfindungen der Seele. Der Odem Gottes lebt in der Musik; die Macht der Liebe legt in sie geheimnissvolles Ahnen und seelige Zuversicht. Im Worte liegt nur Ein bestimmter Gedanke; zu einem Tone verschwimmen tausend Gefühle, die wir wohl empfinden aber nie aussprechen

deuder Tiefe der Einfalt" sprechen — mit einiger Einfaltigkeit. Bonaparte hat durch Salmatoris Rossilion (prefet du palais de service) an Paesiello schreiben lassen, wie er durch sein Werk erfreuet sey und es bewundere, so wie seine Talente, und dass, wie ganz Italien diese kenne, so auch Frankreich, das sich freue den Meister zu besitzen, ihnen huldigen werde (s' empressera de célébrer). Zur Bewunderung der Fruchtbarkeit P.s setze ich noch hinzu, dass diese seine 148ste Oper ist.

Ausser dieser Neuigkeit werden wir in diesen Tagen noch eine auf dem grossen Operntheater haben: ein Oratorium, Saul, in Handlung gesezt. Die Musik ist von mehrern Komponisten zusammengetragen und enthält Stücke von Mozart, Paesiello, Philidor, Gossec u. a. Der durch die Bearbeitung der Zauberflöte Ihnen bekannte Lachnitz, und der als Komponist nicht zu verschmähende Kalkbrenner (hier Kalbrenner) haben dies Oratorium fabrizirt. Wir wollen sehen!

Das Theater Feydeau hat ebenfalls eine artige Neuigkeit zu Tage gefördert, in der Oper, Les Confidences, in 2 Akten — der Text von einem Ungenannten, die Musik von Isoard. Die Oper ist ein sehr hübsches, lustig und gewandt durchgeführtes Intriguenstück mit vielen possirlichen Situationen. Die Musik zeigt keine hervorstechende Originalität, ist aber mit Geschmack und Kunstverstand geschrieben. Die besten Mitglieder dieses Theaters traten in diesem Stück auf und spielten es ganz vortrefflich.

Hr. D. Franz Horn bearbeitet jezt Gozzi's Zobeis, als Trauerspiel mit Gesang. Da es sich voraussetzen lässt, dass Hr. Horn alles thun wird, was er vermag, um diesen schönen Stoff so zu behandeln, dass er wirklich eine Bereicherung unsrer Bühnen werde, so ist sehr zu wünschen, dass die Gesänge einen Komponisten finden, der etwas Bedeutendes zu denselben Zweck aufwenden kann und mag.

S. Lehrg.

Danneckers schöne Büste Zumsteegs ist nun für 5 Guld. 30 Xr. zu kaufen. Den Ertrag hat der edel-gesinnete Künstler der Wittwe Zumsteegs bestimmt.

Oeffentlichen Blättern zu folge hat Hr. Niffelson in Kopenhagen ein Instrument erfunden, wo die Töne durch die Reibung messingener Stifte auf einem stählernen Cylinder hervorgebracht werden. Es soll in Absicht des Tons die grosste Aehnlichkeit mit der Harmonika, aber noch Vorzüge in Ansehung der Leichtigkeit, womit man (durch die Klaviatur) die Töne gewinnet, und in Ansehung der Fülle und Kraft der Basstöne, vor derselben haben.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, dedies à Mr. Lesueur, Inspecteur de l' Enseignement au Conservatoire de Musique, composés par J. Martinn. Oeuvre 32 et 2me liv. de Quatuors. à Bonn, chez Nicolas Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Gegenwärtige drey Quartetten von Martinn haben Rec. recht wohl gefallen. Der Verf. ist wahrscheinlich der beliebte Opernkomponist und Sänger in Paris, den Hr. Gerber im Tonkunstlerlexikon als einen Deutschen aufführt, der ehemals Officier beym Husarenregimente Chamboran zu Paris gewesen seyn soll. Herr G. nennet ihn aber dort Martini (Johann il Tedesco) und legt ihm als Opern- und Kammerkomponisten viel Feuer und Erfindungskraft bey. Das erstere hat Rec. vorzüglich in diesen drey Quartetten gefunden, aber nicht in dem Grade die lezlere, denn da hat unser Verf. sich mehr an die Haydnsche Manier, besonders in seinen Finalen, gehalten, welche, bis auf die kontrapunktische Bearbeitung, den Haydnschen Finalen sehr ähneln. Das Lobenswürdigste und Beste an diesen drey Quartetten ist ein sehr natürlicher und empfindungsvoller melodischer Fluss, woraus ersichtlich ist, dass

können. Nirgends haben Worte oder Lieder eine solche Zaubergewalt wie Töne, wenn diese im Anschwellen die Seele mit Sehnsucht erheben, und sie dann mit besänftigender Ruhe wieder in sich zurückführen; sie durfte ja einen Augenblick im Himmel verweilen, und nahm seinen Frieden mit zur Erde!

Gott ist die Liebe; Liebe ist Harmonie; Harmonie ist Musik, und Musik fasst in sich Gott und Liebe, sie, die Stimme der Unendlichkeit!

Ein Kranz von auserlesenen Lorbeersprossen.

Händel, der fromme Kirchensänger, dessen Inneres von Religiosität ganz durchdrungen ist, vereinigt in seinen Werken Grösse mit Gefühlstiefe. Seine Glaubenszuversicht öffnet ihm schon im irdischen Leben die Pforten des Himmels, und von dieser Herrlichkeit auf's Höchste begeistert, singt er den Menschen das Hallelujah der himmlischen Heerscharen.

Bach, der grosste canonische Volksredner und musikalische Riesenbaumeister, verherrlicht in Ideenfülle und Gedankenklarheit die Grundrisse deutschen Nationalcharakters. Seine Schöpferkraft sollte sich gerade in den strengsten Formen ergeben, um seine Gewalt und Macht im höchsten Lichte zu zeigen.

Gluck drang in die verschiedenen Seelenzustände der Menschen ein, und legte in die Schilderung derselben seine edle erhabene Eigenthümlichkeit. Nur er konnte die tragischen Schicksale klassischer Helden malen, und ihren Leiden und Freuden eine würdige Form anpassen.

Haydn, der liebreiche Menschenfreund, geht mit leichtem Sinn über den Ernst des Lebens hin, und kleidet auch seine Erhabenheit in sanfte Milde. Alle seine Töne sind Sonnenblicke aus dem Schöpfungstage eines Paradieses, Erinnerungen aus ferner Frühlingslust, Nachklänge durchlebter Kindheit.

Mozart ist das Urgenie der Musik für alle Zeiten; die Vorgänger seiner Erscheinung waren nur Propheten derselben. Er belauschte die geheimsten Regungen der Menschennatur, und deshalb hat auch Niemand weder vor noch nach ihm einen jeden Charakter so wahr und herrlich zu malen vermocht, wie er. Seine göttlichen Gedanken bietet er uns in gediegener geschmackvoller Form; nirgends eine Lücke oder eckige Schroffheit, sondern Alles passt so genau zu einander, wie die Glieder eines organischen Körpers. Erschütterungen, Ueberraschungen, Klagen, Tändeleien, Ausgelassenheiten, Alles fliesst in einem klaren Strome dahin, und er entzückt immer. Niemand hat so allumfassend geschaffen wie er, denn seine Idee beherrscht jede Form.

Beethoven stellt sich dar, wie der Geist einer höheren Welt, der auf die Erde gebannt ist. Er hat die Menschen lieb gewonnen, und singt auf abgesonderten Pfaden von ihrer Wonne, Treue, Lust, Wehmuth, und freuet sich der herrlichen Natur. Doch plötzlich drängt es ihn, seine Fesseln zu brechen. Er will die Heimath erreichen, und klimmt über gefährliche Abgründe empor bis zum höchsten Gipfel. Doch die Himmelspforte ist verschlossen, und er rast wieder hinunter in Wuth und Schmerz, um sich hier auf's Neue zu bestürmen. Zum Ausdrucke seiner Empfindungen wählt er das erste beste Mittel, häufig gering achtend, ob die äussere Darstellung den Regeln der Schönheit entspreche oder nicht.

Weber, dessen Ideen einem Feenlande entsprossen, herrscht über die gesammte Zauberwelt. Nur er durfte den Elfenklängen lauschen, nur er vernahm Melodieen aus den Wasserwogen; ihm nur brachten die Lüfte den Widerhall ferner Volksgesänge, aber auch Nationallieder seines Mutterlandes tönten lebensfrisch in seine Seele, und Kobolde aller Regionen gehorchten seinem Ruf. Mit feinen Sinnen fühlte er den Wesen ihre Eigenthümlichkeiten ab, und stellte ihre Bilder in neuem selbstgeschaffenem Colorit treffend und herrlich dar.

Spohr's Seele taucht sich in Liebe und Sehnsucht voll. Aus diesen überschwenglichen Gefühlen tauchen seine anderen Gemüthsbewegungen hervor, und deshalb ist jeder Ausdruck derselben von eigenthümlicher Wehmuth umflossen. Steter Drang zeigt sich besonders in der Führung der Mittelstimmen, und in den chromatischen Harmoniefolgen. Der Stil ist durch und durch edel. Doch man geniesse seiner Gaben nicht zu viele auf ein Mal, sie möchten sonst überladen.

Mendelssohn fühlte in einem schönen phantasiereichen Sommernachtstraume der Weber'schen Schöpferkraft nach. Empfindungstiefe, geniale Auffassung, interessante charakteristische Form, bisweilen aber auch Unstätheit und Haschen nach Originalität, bezeichnen bis jetzt den grössten Musensohn unserer Tage.

Wer ist grösser, Beethoven oder Mozart?

Sie sind Beide unerreichbar, Beide Heroen, nur ein Jeder auf besondere Weise.

Beethoven beherrscht seine eigenen Schöpfungen und die Gemüther der Zuhörer wie ein Dämon. Ewiges Ringen, Humor, selbst ironie im schnellen Anspringen der Empfindungen, Funkeln und Sprühen der seltsamsten Kraft, anhaltendes Spannen und plötzliches Durchbrechen machen sein Wesen aus. Er ist in der Kühnheit unerreicht geblieben.

Ist denn aber etwa *Mozart* minder gross und gewaltig, weil er überall von klarer Glorie umstrahlt ist? Nein, so allumfassend wie er, war Keiner, seiner sonnenhellen und sonnenwarmen Tiefe kommt Niemand gleich.

Beethoven's Gedanken treten meist frappirend hervor — bei *Mozart* fügt sich Alles zu Gliedern einer organischen Kette. *Beethoven's* Wiedereinleuken in das Haupt- oder Anfangsthema geschieht mit einem Machtspruch oder anhaltendem Zögern — *Mozart's* majestätischer Gedankenstrom treibt seine Wellen immer ungehindert und gleichmässig weiter.

Beethoven reisst zu Verwunderung und Staunen hin — *Mozart* zieht allmählig inniger und fester an. Vor *Beethoven* möchte man knieen im Staube mit Zerknirschung und dem Gefühl der Niedrigkeit im Herzen — *Mozart's* Klänge aber heben die Seele empor in innigster Verehrung — ihn muss man lieben.

Melodie ist die Seele, Harmonie die Kraft und Rhythmus der innerste Lebenspuls der Musik.

Die höchsten Forderungen welche man an ein Kunstwerk stellen kann, sind: Einheit der Idee und Form, Erhebung durch Idee und Form.

Genie und Talent.

Das Talent hat zu irgend einer Thätigkeit besondere Stärke in der Anlage und Ausführung. Das Genie vereinigt damit unerschöpfliche Erfindungskraft, die überall in Form und Idee sich neue Bahn bricht. Das Talent geht den einmal angebahnten Weg fort bis zu einem Punkt, den es nicht übersteigen kann. Beim Genie hört das Fortschreiten und die Vervollkommnung erst mit dem Endpunkte seines Wirkens (Lebens) und nicht mitten in demselben auf. In jedem Werke zeigt sich eine neue Seite, ein neuer Fortschritt; es kann sich nie ausschreiben. Das Talent ist meist nur in einer oder mehreren Formen gross; das Genie beherrscht alle vorhandenen Formen mit gleicher Vollendung, indem es noch neue dazu schafft. Auch das Genie fährt auf einem angebahnten Wege fort, wie das Talent, wie Alles in der Welt; aber es bewegt sich darauf nach allen möglichen Richtungen hin mit grosster Mannigfaltigkeit. Auch das Talent kann originell sein, und sich eine charakteristische Form aneignen; diese Form wird aber stereotyp und artet endlich gar leicht zur blosen Manier aus, in der eben nicht mehr Idee, sondern nur Form ist. Das Genie ist immer genial, das Talent nur bisweilen, wenn es irgend Etwas bewunderuswerth auffallend und geistreich trifft. Göttlich ist der Mensch — aber er ist nicht das Wesen, Gott selbst; allbeleuchtend und erwärmend ist das Genie — das Talent borgt nur einige Lichtblitze davon.

Nirgends ist Stillstand oder Rückgang in der Kunst; auch das Verkehrteste kann manchmal zum Fortschritte beitragen. So hat jedes Zeitalter eine besondere Blüte in der Kunst, in der sich etwas Anderes und Neues offenbart. Ein jeder Classiker, jedes Genie ist vorbereitet gewesen; nöthig war Alles, was vor ihm geschah. Man kann danach in den Kunstleistungen nur den Unterschied von etwas „Bedeutendem" und „weniger Bedeutendem" machen; — schlechthin „unbedeutend" ist Nichts, denn Alles deutet auf Entwickelung und Fortgang.

Objektivität ist nicht gut ohne Subjektivität möglich; jede Anschauung erweckt Empfindung, jede Aeusserung setzt Innerlichkeit voraus. Oft herrscht Eines dem Andern vor, nach der Eigenthümlichkeit des betreffenden Autors. Wird aber das Vorherrschen zu weit geführt, so entsteht beiderseits Unschönheit und Fehlerhaftes. Zu viel Objektivität erregt Langeweile — Subjektivität im Uebermasse wird zur Faselei. Die Objektivität soll die Subjektivität berichtigen, und die Subjektivität soll die Objektivität mit Eigenthümlichkeit der Anschauungen und Ideen beleben.

Nachrichten.

Das Sängerfest in Elbing.

Die grossen Erfolge, welche in den letzten Jahren den Sängerfesten am Rhein, in Thüringen, in Norddeutschland etc. zu Theil wurden, die schöne Bedeutung dieser Feste in socialer Hinsicht sowohl, als auch in Rücksicht auf die Belebung und Forderung eines ausschliesslichen Eigenthumes der deutschen Nation, des Männergesanges, haben auch in den Ostsee-Provinzen unseres Vaterlandes Anklang gefunden, und es gereicht der freundlichen Stadt Elbing zum Ruhme, die erste gewesen zu sein, welche die Idee zur Stiftung eines preussischen Sängerbundes in Anregung brachte durch den Versuch eines Sängerfestes, welches am 8. und 9. August in Elbing selbst festlich begangen wurde. Das Comité hatte alles Mögliche aufgeboten, durch die äusseren Arrangements die Sänger sowohl, wie die Zuhörer zufrieden zu stellen, wobei die Unternehmer durch die freundliche Lage der Stadt selbst, als auch durch die Gastlichkeit ihrer Bewohner, welche mit einander wetteiferten, die fremden musikalischen Gäste bei sich aufzunehmen, wesentlich unterstützt wurden. Ich übergehe alle die Festlichkeiten, welche sich bei einer derartigen Feier von selbst verstehen. Nicht die Schilderung des bunten, fröhlichen Treibens, der Sänger-Aufzüge mit klingendem Spiel und wehenden Fahnen, der Schmausereien etc. liegt in meiner Absicht; nur an den Kern der Sache will ich mich halten, an den rein musikalischen Theil.

Es hatten sich etwa 300 Sänger an dem Feste betheiligt, von denen die Liedertafeln in Elbing, Königsberg und Danzig die Grundlage, den eigentlichen Stützpunkt bildeten. Von diesen drei Städten hatte Elbing die meisten, Danzig die wenigsten Sänger gestellt (eine Anzahl von nur 35 Stimmen). Die musikalische Direction war, mit Ausnahme des Dirigenten der königsberger Liedertafel, in den Händen von Dilettanten, und zwar fand die Einrichtung in der Weise Statt, dass bei dem am ersten Festtage im Theater stattfindenden Concerte, welches in 3 Abtheilungen zerfiel, der erste Theil von dem Aufführer der königsberger Sänger, der zweite von einem Oberlehrer des danziger Gymnasiums (dem Dirigenten der danziger Liedertafel), und die dritte Abtheilung von einem Mitgliede des Comité's in Elbing, einem bewährten Sänger und vieljährigen Vorsteher der elbinger Liedertafel, geleitet wurde. Für den danziger Dirigenten, welcher sich, mit hinlänglich bekanntem Erfolge, im vorigen Winter auch in Opernkritiken für das „Dampfboot" versuchte (es geht doch nichts über den Eifer des Dilettantismus) und ausserdem seit Kurzem einer Liedertafel vorsteht, die aus sehr geübten Sängern besteht und sich eigentlich selbst dirigirt, sobald der Herr Oberlehrer nur den verlangten Ton mit der Stimmgabel angegeben hat, für diesen Dirigenten, sage ich, mochte die Aufgabe, eine ziemlich bedeutende Sängermasse sachverständig zu leiten, wohl zu gross gewesen sein, und wenn seine Eitelkeit ihn dies nicht erkennen liess, so musste die in der ersten Gesammtprobe deut-

lich und mannigfach hervortretende Opposition der Sänger gegen solches Dirigiren dem Herrn Oberlehrer die unabweisbare Ueberzeugung geben, dass er sich auf einem ihm durchaus fremden Terrain bewege und dass er vielleicht alles mit Mögliche sei, nur kein Dirigent für ein Sängerfest, an welches man denn doch mit Recht ziemlich hohe Forderungen stellt, und von welchem man etwas Aussergewöhnliches verlangen darf, nicht allein hinsichtlich der Quantität (die blose Masse that es freilich nicht), sondern mehr noch hinsichtlich der Qualität. Ein auffallendes Tactschlagen allein ist noch lange kein Dirigiren, wenn die Bewegung des Taktstockes nicht unterstützt wird durch eine wahrhaft musikalische Bildung, durch praktische wie theoretische Kenntnisse, durch geläuterten, feinen Geschmack und durch die Gabe, den Sängern den rechten Geist einzuhauchen, damit sie in das vorzutragende Stück geistig belebend eindringen und den Zuhörer unwiderstehlich überzeugen von der ganzen Macht des Gesanges. — Ich habe hiermit eine wesentliche Schattenseite des elbinger Sängerfestes berührt, doch will ich sie nicht ausschliesslich dem Comite zur Last legen; es mögen Umstände obgewaltet haben, die eine delikate Rücksichtnahme wenn auch nicht erforderlich machten, so doch wenigstens entschuldigen lassen. Freilich verlor dadurch das Fest an musikalischer Bedeutsamkeit und an jener Garantie des Gelingens, wie sie die Betheiligung von Musikern an der Direction jedenfalls gewährt hatte. — Das unberufene Hervordrängen des musikalischen Dilettantismus ist überhaupt eine characteristische Erscheinung unserer Zeit. Ich ehre den Enthusiasmus des Dilettanten, sobald er die ihm angewiesenen Gränzen nicht überschreitet. Wen sollte es nicht mit Freude erfüllen, die herrliche Kunst auch im häuslichen Kreise, sei er weit oder eng, geübt zu wissen? Hier kann ein gebildeter Dilettant auf seine Umgebung viel wirken, hier kann er anregen, beleben, begeistern und dazu beitragen, dass das wahrhaft Schöne mehr und mehr Allgemeingut werde. Nur trete er mit seinem Wirken, besonders mit einem Wirken, das, wie das Dirigiren z. B., die erfahrene, geübte Hand eines Berufenen erfordert, nicht vor das Forum der Oeffentlichkeit. Während er dadurch einer übel angebrachten Eitelkeit zu huldigen meint, zuckt der Verständige, welcher das Unzulängliche der Leistung durchschaut, lächelnd die Achsel und denkt: „Der schreecklichste der Schrecken, das ist der Dilettant in seinem Wahn.“ —

Doch, zurück zu dem Sängerfeste. Das erste Concert fand, wie schon gesagt wurde, am 8. August Abends im Theater Statt. Zu bedauern war es, dass die Stadt keine geeignetere Lokalität darbot. Die beschränkte Bühne bot keinen genügenden Platz dar für die terrassenförmig aufgestellten Sänger, ausserdem war die Umgebung der Coulissen und die enorme Hitze der Klangwirkung, namentlich auch der Reinheit der Stimmen nachtheilig. Ein günstigeres Lokal würde das vereinigte Wirken von 300 Stimmen imposanter haben erscheinen lassen. Im Allgemeinen konnte man mit der Leistung der Sänger, für einen ersten Versuch dieser Art und in Betracht der angeführten hinderaden Umstände, zufrieden sein. Den Ansprüchen auf einen fein nüancirten Vortrag wurde indess wenig genügt. Die Farbengebung von Forte und Piano war zwar grösstentheils da, aber es fehlten die Mitteltinten und jene Feinheiten, welche den Männergesang so reizend machen, als: Crescendo's und Decrescendo's, das plötzliche Hervorheben eines Tones, dem zur Stelle ein übereinstimmendes Piano folgt, gleichmässiges An- und Abschwellen etc. etc. Diese letzte Anforderung kann ich dadurch nicht als erfüllt ansehen, wenn der Dirigent der ersten Abtheilung des Concertes, Herr Cantor und Musiklehrer *Gervais* aus Königsberg, jedes der vorgetragenen Stücke, und oft an ganz unrechter Stelle, mit einem Schwelltone abschliessen liess. — In der ersten Abtheilung zeichnete sich ein Königsberger Soloquartett durch schöne Stimmen vortheilhaft aus, in dem Liede von Zollner: „Gute Nacht.“ Ein etwas geschmackvollerer Vortrag des ersten Tenoristen würde die Wirkung noch erhöht haben. Recht imponirend trat die Gesammtmasse des Chors in Löwe's: „Germania“ auf; dagegen wurde stark detonirt in dem „Nordischen Schlachtlied“ von Werner. Die begleitenden Blechinstrumente machten das Uebel noch ärger. Ein sehr populär gehaltener, im Polonaisensatz geschriebener Chor von Gervais: „Ad arma vocat patria“ wurde kräftig und lebendig gesungen, und gefiel. — Die zweite Abtheilung wurde durch den Priesterchor aus der Zauberflöte: „O Isis und Osiris“ recht würdig eröffnet. Die Auswahl so oft gehörter Lieder, wie „die Kapelle“ von Kreutzer und des Jagdgesanges von Winter: „Lasst tönet durch Berg und Thal“ musste befremden. Der bekannte „Abschied vom Walde“ von Mendelssohn wurde recht wacker exekutirt, obwohl der poetische Duft darin nicht zur Geltung kam. — Die dritte Abtheilung, ruhig und umsichtig geleitet von einem elbinger bewährten Sänger, zugleich Hauptunternehmer des Festes, Herrn *Förster*, verdiente den Preis durch die treffliche Auswahl der Productionen. Grösstentheils gelungen, obwohl mit schon etwas geschwächten Stimmen, kam zur Ausführung: 1. Der Sturm, von Lachner. 2. Das Bild der Rose, mit sehr angenehmer Stimme von einem elbinger Tenoristen gesungen. 3. *Liederfreiheit*, von Marschner. 4. Das deutsche Vaterland, von Reichardt. 5. Jubelchor von *J. Otto*. Die Sänger hielten sich brav und effectuirten trotz Hitze und Müdigkeit. — Der zweite Festtag wurde im Freien begangen, in dem reizenden unfern der Stadt gelegenen Lustort Vogelsang. Hier, in dem herrlichen Tempel der Natur, im Schatten reich belaubter Bäume, unter dem blauen Himmelsdome, schien sich die Brust der Sänger zu erweitern, ihre Lieder klangen freier und freudiger, und Tausende von Zuhörern lauschten bald den vollen Klängen des Gesammtchores, bald den Wettkämpfen der einzelnen Liedertafeln, die in rühmlichem Eifer um den Preis stritten. — So endigte das Fest, welches, wenn auch nicht durch vollkommenes Gelingen gekrönt, immerhin ein schönes genannt werden kann. Es hat die Ueberzeugung gegeben, dass es auch im alten Preussenlande nicht an Gesangselementen fehlt, welche fähig und werth sind, gepflegt und vervollkommnet zu werden.

Aber Grosses ist noch zu wollen, Grosses zu erringen. Mögen alle Kräfte vereint dahin wirken, ein

höheres Ziel zu erstreben, möge der nun gestiftete „Preussische Sängerbund" immer schöner erblühen und ein würdiger Vertreter werden eines hochherrlichen Schatzes der deutschen Nation, des Männergesanges. Ein erster Versuch ist gemacht. Es wird bei Versuchen nicht bleiben, wenn die Erfahrung den Mangeln abzuhelfen gelernt hat. Dem sorgfältig gepflegten Keime entspriesst dereinst die Frucht

Ein Freund des Männergesanges.

Recensionen.

Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, comp. von *J. C. Metzger*. Op. 1. Wien, bei H. F. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr. C.-M.

Dieses Trio, vermuthlich die Erstlingsgabe eines Anfängers, bietet wenig Interessantes. Sonaten, Duo's, Trio's etc., wenn sie auch nur für den Unterhaltung fordernden Salon, oder für die Jugend, die sich durch Zusammenspiel üben und befestigen soll, geschrieben werden und sich in leichten gefälligen Gedanken bewegen, müssen doch immer eine schöne edle Form zu bewahren suchen und durch innern Werth und Gehalt, durch Verarbeitung und geschickte Verwebung der musikalischen Gedanken und Phrasen interessiren. Hier ist davon nichts zu finden, und wir sind in grosser Verlegenheit, gegen den jungen Mann weniger nachsichtig sein zu müssen, als wir es bei einem Opus 1 so gern zu sein pflegen. Es ist darin wenig Gehalt, wenig Geschmack, wenig innerer Zusammenhang, wenig Talent. Im ersten Satze finden wir eine Menge zu einander gereihter melodischer Sätze ohne Plan und Zusammenhang, und die wenigen äusseren Effekte, die er hervorbringt, sind eben nur hohle Scheineffekte. Nachdem er uns im 8ten Takte das Thema (d minor) vorgeführt, welches nach 16 Takten recht füglich schliessen konnte, um einem anderen kräftigen zur Ausarbeitung zuzumöglich nöthigen Nebenthema Platz zu machen, fährt er dieses sogleich mittelst einer Cadenz wieder in Dur FF ein, begleitet es in brillanten, drei Oktaven umfassenden Harpeggien in der Pianofortestimme, die dem modernen Variationenbravourungeschmack längst verfallen, und wohl bei Steigerung und Variirungen von Rauteleven, aber nicht in Sonaten, Trio's etc., am Wenigsten gleich zu Anfang anwendbar sind, wo man die Mineu erst geschickt anlegen soll, wenn man später Knalleffect haben will. Zum Belege sehe man Seite 4:

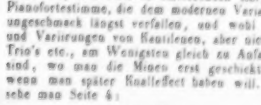

Auch an Härten fehlt es nicht, die das Ohr beleidigen, z. B. Takt 18 und 19 der Uebergang:

Aus ähnlichen Scheineffekten besteht auch zum Theil das Adagio, siehe die Kadenz der Violine und die Figur im Pianoforte beim pp. Am Besten gefällt uns das einfache Scherzo, nur trocken ist es, und das kurze Finale, weil sie sich wenigstens von der Sucht zu glänzen freihalten und ein, wenn auch bescheidenes, Ganze zu bilden suchen. Jedoch fehlt auch hierin Erfindung und Geschmack. Wir wünschen von dem hoffentlich noch jungen Componisten in Zukunft Werthvolleres zu sehen und rathen ihm wohlmeinend, nicht jeden Versuch in die Welt zu schicken.

Quartetten für Männergesang. *Gustav Barth*. Op. 17 Nr. 1. Soldatenlied von *Kopisch*. Pr. 45 Kr. und Op. 17 Nr. 2. Trarab von *W. E. Adam*. Preis 1 Fl. 30 Kr., bei F. Glöggl in Wien.

Beide Chorlieder sind kräftig und wohlklingend; letzteres ist durchkomponirt und mit hübschen Solosätzen verwebt, die ihre Wirkung nicht verfehlen und gern gesungen werden. Ref. empfiehlt diese Lieder und spricht nur seine individuelle Ansicht aus, die ihm im 2ten Liede das „Trarab":

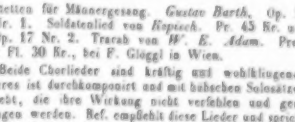

wie Schmerzenslaute erklingen lässt; er gesteht aber gern das Pikante und Wirkungsvolle des Ganzen zu.

Deutsche Liederhalle. Sammlung der ausgezeichnetsten Volkslieder, herausgegeben von *W. v. Zuccalmaglio*, bearbeitet für 4 Männerstimmen von *J. Rietz*, Elberfeld, bei Arnold. Heft 1, 15 Ngr., Heft 2, 15 Ngr.

Wenn Ref. auch den mit gewaltigen Posaunentönen redenden langen Empfehlungsbrief der Verleger nicht unterschreiben kann, so lobt er doch gern und mit voller Ueberzeugung den in diesen beiden Heften gebotenen köstlichen Liederschatz und die Verdienste der Herren *Zuccalmaglio* und *Rietz*, von denen Letzterer sich der Harmonisirung mit feinstem Takte und rühmlichster Sorgfalt und Gründlichkeit unterzogen hat. Es ist wie in den Gedichten, so auch in der Musik ein gewaltiger Kern. Durch die Einfachheit der Harmonie, und die dadurch hervorgehende leichte Ausführbarkeit derselben, denen

der musikalische Bearbeiter sehr interessante Bässe gegeben hat, werden uns diese Lieder doppelt geniessbar und empfehlenswerth für einzelne, fühlende Sänger, die mehr im Innern als im glänzenden effectvollen Aeussern der Lieder den Werth zu suchen verstehen. Wir erwarten mit Verlangen die baldige Fortsetzung der Hefte, und machen darauf aufmerksam, indem es noch Zeit zur Subscription ist, die die Verleger sehr billig gestellt haben.

Ernst und Scherz. Originalcompositionen für grosse und kleine Liedertafeln, herausgegeben von *Jul. Otto*, Musikdirector in Dresden. 16tes und 17tes Heft, enthaltend: Barschenfahrten. Ein Cyclus von 12 Bildern aus dem deutschen Studentenleben. Dichtung von *Jul. Otto* u. s. Partitur 1 Thlr. Jede der 4 Stimmen 10 Sgr. Textbuch 2½ Sgr. Schleusingen, bei C. Glaser.

Herr M.-D. *Otto*, durch seine Verdienste um den Männergesang hinlänglich bekannt, hat uns bereits mit 15 Heften beschenkt, die sich im Besitze und Gebrauch der meisten Liedertafeln befinden und sowohl eigene Compositionen, als treffliche Beiträge von Alt, Adam, Fischer, Kreutzer und Reissiger (wir erwähnen nur des Letzteren „König Saul") enthalten. Als Fortsetzung führt er in diesen beiden Heften den Sängern das Studentenleben vor, dessen Erinnerung in seinen ernsten und heitern derben Scenen uns so gern ewig jung und reizvoll bleibt. Wir können uns hier nur mit Aufzählung des reichen Inhalts beschäftigen, welcher das Werk vielseitig zu empfehlen geeignet sein dürfte.

Nr. 1. Studentenlied. Nr. 2. Fuchslied. (Die Verbindung der zwei Motive ist sehr hübsch.) Nr. 3. Das Lied von der Kneipe. Nr. 4. Bundeslied. Nr. 5. Der Commerce. (Sehr sinnig gemacht.) Nr. 6. Die Tuchkerei. Nr. 7. Ständchen. (Schön; nur der Uebergang von Des nach Adur, Takt 24 ist zu schwierig.) Nr. 8. Menschenscene. (Sehr drollig und dabei ist die Arie des Wichsier recht wirksam.) Nr. 9. Wanderlied. Nr. 10. u. 11. Bettelstudentenlied und Kirmes. Nr. 12. Valetchor. (Aecht burschikos.)

Sorgfältig einstudirt und mit Humor vorgetragen, müssen diese durch Text zu einem Ganzen verbundenen Scenen herrlich effectuiren.

Meeresstille und glückliche Fahrt. Gedicht von Goethe. Componirt für 4stimmigen Männerchor mit Orchesterbegleitung von *Ludwig Fischer*. Op. 12. Partitur 2 Fl., Orchesterst. 4 Fl. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Diese treffliche, würdige, und viele Schönheiten enthaltende Composition begrüssen wir mit Freude und empfehlen sie zum Gebrauch bei grösseren Gesangfesten angelegentlich. Die Instrumentirung ist wirkungsvoll und wir rathen mehr zur vollständigen Aufführung mit Orchester, als mit bloser Pianofortebegleitung, damit dem braven Componisten sein volles Recht und die Achtung zukomme, die er verdient. Nur gegen die Deklamation in molto Vivace, Seite 12 und 13 der Partitur, erlaubt sich Ref. Einspruch. Man sehe:

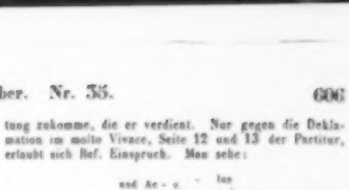

16.

Feuilleton.

Die weimarischen Gäste, Herr Goetz und Fräulein Agthe haben mit der Wiederholung des unterbrochenen Opferfestes, Ersterer als Marsey, Letztere als Mirrha ihre Darstellungen auf der Leipz. Bühne gekrönten. Was dieser Künstler Erscheinung so wohlthuend als achtungswerth macht, ist das durchgängige Streben nach Wahrheit und Natur in Spiel und Gesang, wodurch der reine Raumton sich offenbart. Keine Spur bei ihnen von jenen, in neuerer Zeit immer mehr überhandnehmenden Manieren, welche aus dem Bilde herausfallstrend, auch trügerischen, sumultirten Effekten hascheu, für den Augenblick wohl blenden, aber das Herz nicht in Bewegung bringen können; kein ewiges Tremuliren des abgelebten Alters, keine überall eingedrängten eitelnlangen Kadenzen, die nur die Eitelkeit des Sängers, nicht die Empfindung der dargestellten Personen zufriedigen, kein unstätes Hin- und Herwanken im Tempo, gleich einem Betrunkenen, wodurch das Gefühl zerrissen wird, — überall nur was sammtlich die Seele bewegen und den Verstand befriedigen kann. Fräulein Agthe ist die Schülerin des Herrn Goetz, der, ein durchgebildeter Musiker und tüchtiger Virtuos auf der Violine zugleich, auch durch sattengemässe Ausbildung ihrer schönen Anlagen ein besonderes Verdienst erwerben. Wollen wir nun keinswegs behaupten, dass beide Künstler in allen Momenten vollkommen gewesen, muss sammtlich Fräulein Agthe im Dialog noch wärmer und ausdrucksvoller werden, so konnen auch der stete sich gleichbleibende Beifall und oft mehrmalige Hervorruf, dass das Streben nach naturgemässer Darstellung sein Recht behält, und es allen Zeichen die sicherste Würdigung und Anerkennung erringt.

Am 14. August hat sich der Tenorist *Gardoni* zu London mit *Annette Tamburini*, der Tochter des „Königs der Spritzenfabrikanten", vermählt.

Am 15. bis 17. August wurde das 9. 466 dieser Blätter erwähnte sangerbrüderliche Sängerfest zu Freiberg begangen. Die fremden Sänger aus Meissen, Wilsdruff, Therand, Oederan, Zöblitz, Frankenberg u. s. w. zählten über 500. Mit den Freibergern belief sich die Gesammtzahl der Mitwirkenden auf 700.

Das fünfte Liederfest des Thüringischen Sängerbundes ist den 23. Aug. und folgende Tage herrlich gefeiert worden. (S. Seite 543.)

Der Männergesangverein zu Olbernhau, welcher sich neu constituirt hat, beging am 8. August das Fest seiner Fahnenweihe.

Johann Nep. Vogl in Wien ist von der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach und von dem Musikvereine zu Karnthen zum Ehrenmitgliede — *Sigismund Thalberg* zum Mitgliede der

schwedischen Akademie in Stockholm — *Liszt* zum Ehrenmitgliede des galizischen Musikvereines ernannt worden.

Das Budget des Conservatoriums der Musik zu Neapel beträgt 36,000 Ducati (ungefähr 47,000 Thaler), wofür hundert Zöglinge ernährt und unterrichtet werden. Die Beamten bestehen aus zwei Gouverneuren, einem geistlichen Rektor (!), einem Direktor und 24 Professoren. Der Direktor (gegenwärtig ist es *Mercadante*) erhält 7500 Franken jährlich, die übrigen Lehrer 1200 bis 2500 Franken.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von C. Luckhardt in Cassel.

Büttenhausen, W., das Posthorn, Lied für Tenor oder Sopran, mit Begleitung des Pianoforte und der Trompete oder Horn. 10 Sgr.

Bochmann, R., Sammlung beliebter Tänze für das Pianoforte:
1. Polka aus Alessandro Stradella von Flotow. 5 Sgr.
2. Cotillon aus derselben Oper. 7½ Sgr.
3. Winterfreuden-Galopp. 5 Sgr.
4. Lustlager-Walzer. 5 Sgr.
5. Carnevalsklänge-Galopp. 5 Sgr.
6. Aroma-Walzer. 5 Sgr.
7. Isabella-Polka. 5 Sgr.
8. Die Musketiere. Galopp aus den Musketieren der Königin von Halevy. 5 Sgr.
9. Cotillon aus derselben Oper. 7½ Sgr.
10. Aurora Francaise. 10 Sgr.

Bott, J. J., Andante cantabile für die Violine mit Orchester. 1 Thlr. 5 Sgr.
— — dasselbe mit Begleitung des Pianofortes. 15 Sgr.
— — sechs Lieder für Tenor oder Sopran. 25 Sgr.
— — Romanze für Pianoforte. Op. 10. 10 Sgr.

Köhnstedt, Fr., sieben Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofortes. Op. 13. 25 Sgr.

Wiegand, J., Lobgesang für vier Männerstimmen. Op. 13. 5 Sgr.
— — Kyrie eleison und Fuge mit Choral. Für einen Chor von Sopran-, Alt-, Tenor- und Bass-Stimmen. Op. 14. 10 Sgr.

Häser, C., 3 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. einzeln:
Nr. 1. Standchen à 2½ Sgr. Nr. 2. In's Herz hinein à 5 Sgr.
Nr. 3. Frühlingstonste à 5 Sgr.

Im Commissions-Verlage von **G. W. Niemeyer** in Hamburg sind erschienen:

Vierstimmige Gesänge
der Hamburger
Volks-Liedertafel.
(gegründet von G. A. Grotz.)
I. — III. Band in Stimmen.
Preis jeder Stimme, gebunden, 7½ Sgr.

Diese gewählte Sammlung bietet sowohl an älteren Volks- und anderen Liedern, als auch an neueren Original-Compositionen eine reiche Auswahl dar, und dürfte bei der progressiven Fortschreitung von den leichteren zu den schwereren Compositionen, besonders für jüngere Gesangvereine so wie für die Liedertafeln der Handwerkervereine die beste derartige Sammlung sein, wie es der Erfolg hier in Hamburg und Umgegend auch genugsam bewiesen hat. Zu beziehen durch alle Buch- und Musikalienhandlungen.

ROBERT SCHUMANN,
Romanzen und Balladen für eine Singstimme mit Pianoforte.

Heft IV. Op. 64. Die Soldatenbraut und das verlassene Magdlein, von E. Mörike. — Tragödie, von H. Heine. ¼ Thlr.
Heft III. Op. 53. Blondel's Lied, von J. G. Seidl. — Loreley, von W. Lorenz. — Der arme Peter, von H. Heine, ¼ Thlr.
Heft II. Op. 49. Die beiden Grenadiere und die feindlichen Brüder, von H. Heine. — Die Nonne, von Fröhlich. ¼ Thlr.
Heft I. Op. 45. Der Schatzgräber und Frühlingsfahrt, von J. von Eichendorff. — Abends am Strande, von H. Heine. ¼ Thlr.
Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

In unserem Verlage ist mit Eigenthumsrecht erschienen:

CARL ZÖLLNER,
Die Zigeuner. Fantasiestücke für vierstimmigen Männerchor. Op. 40. Partitur und Stimmen. Preis 1½ Thlr.

Ferner erscheint binnen Kurzem von demselben Componisten:
Die Bundesstaaten. für 4 Männerstimmen.
Leipzig, im August 1847. **Siegel & Stoll.**

Anzeige für Musikvereine.
Eine Sammlung der vorzüglichsten Orchesterwerke (Symphonieen und Ouverturen), grösstentheils ganz neue Exemplare, deren Ladenpreis circa 460 Thlr. beträgt, ist um 200 Thlr. zu verkaufen.
Das detaillirte Verzeichniss ist einzusehen bei Herrn **Chr. E. Kollmann,** Buchhandlung in Leipzig.

Die erwartete neue Sendung
ächt römischer Saiten (Mai-Fabrikat) in allen Stärken
ist so eben angekommen in der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von **C. A. Klemm** in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten September. **Nr. 36.** 1847.

Inhalt: Ueber das Bei- oder Nebenwerk in musik. Compositionen. — Nachdruckangelegenheiten. — Ein Concert am Hofe der Königin Victoria. — *Nachrichten*. Aus Koburg. Ueber den Musikzustand in Siebenbürgen. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Ueber das Bei- oder Nebenwerk in musikalischen Compositionen.

Ein Beitrag zur Aesthetik der Tonkunst.
Von *Adolph Tschirch.*

Alle musikalischen Compositionen, von welcher Art sie auch immer sein mögen, sind mehr oder weniger mit einer Menge von musikalischen Figuren ausgestattet, die sich oft leicht von dem Kunstwerke hinwegnehmen liessen, ohne dass dadurch demselben ein wesentliches Stück entzogen würde. Obschon dieses Bei- oder Nebenwerk in seinem Verhältnisse zu den Haupt- und Grundgedanken eine untergeordnete Rolle spielt, so wird doch Niemand seine Wichtigkeit in Frage stellen, und es dürfte daher wohl gerechtfertigt erscheinen, wenn wir uns über die Natur, das Wesen und die Tendenz desselben einmal etwas ausführlicher verbreiten, um so mehr, als gerade dieser Gegenstand der musikalischen Aesthetik bisher fast nur gelegentlich in Kritiken seine meist sehr stiefmütterliche Erledigung gefunden hat.

Fragen wir nach den Gründen, aus denen der Künstler sich bewogen fühlt, dergleichen Beiwerken in seiner Composition eine Stelle einzuräumen, so tritt uns vor allem Anderen die Absicht entgegen, die nothwendigen und wesentlichen Theile des Kunstwerks zu bereichern. Dass ein Musikstück, ehe es sich zu einem in sich vollendeten Ganzen gestaltet und abrundet, einer solchen Bereicherung bedarf, ist nicht etwa ein Mangel, der sich in den Haupttheilen zeigte, sondern es liegt vielmehr in der Natur der Grundgedanken, die vorzugsweise das Gepräge der Einfachheit an sich tragen müssen, wenn sie sich dauernd und nachhaltig dem Ohre des Hörers einprägen sollen. Dabei darf indessen der schaffende Künstler nicht vergessen, von welch' hoher Wichtigkeit immer die Anlage der Hauptgedanken bleibt; denn in jedem Falle hängt von der Frische und Kraft derselben der grösste Theil der Wirkung eines Musikstückes ab. Treten diese schon an sich, d. h. ohne Verbindung mit dem Beiwerke, energisch und eindringlich hervor, dann ist auch die Gefahr nicht so nahe, dass die Hauptgedanken durch das Nebenwerk zu sehr gedrückt und dadurch in ihrem Eindrucke geschmälert werden. Unsere Componisten können in der That nicht oft genug daran erinnert werden, wie nothwendig es ist, über das richtige Verhältniss der Hauptgedanken zum Beiwerke mit sich in's Klare zu kommen, und die Missverhältnisse, die gerade in diesem Punkte in den Tonwerken unserer Tage oft genug sichtbar werden, sind nicht selten der Grund, warum irgend eine Composition nicht den Effekt macht, den sich der Componist von ihr versprach. Darum ist im Gebrauche des Beiwerkes nichts mehr zu empfehlen, als das bekannte: Modum teneas! Dieses Maasshalten ist es auch, welches den musikalischen Compositionen jene so einnehmende und zauberische Leichtigkeit und Durchsichtigkeit gibt. Hätten sich namentlich unsere deutschen Componisten immer dieser künstlerischen Tugend befleissigt, wie manches ihrer Werke würde den flachen Produkten der Auslander den Rang abgelaufen haben! Viele deutsche Musikwerke gleichen dem Himmel Deutschlands, er ist vorherrschend dick bewölkt; eben so wie die leichten Weisen der Italiener mit ihrem Himmel den Charakter der Heiterkeit, Klarheit und Durchsichtigkeit theilen. Auch ist es nur zu wahr, dass, wer zu viel sagen will, am Ende gar nichts sagt.

Ist der erste Beweggrund, aus welchem der Künstler das Beiwerk in seine Composition aufnimmt, die Bereicherung der Hauptgedanken, so muss sich noch ein anderer dazu gesellen, wenn anders das Kunstwerk sich als ein in sich vollendetes darstellen soll. Denn wenn das Beiwerk allein zur Bereicherung eines Tonwerks und nicht ausserdem auch zur Erreichung höherer Zwecke dient, so kann der Componist sehr leicht zu grossen Fehlgriffen verleitet werden; denn nicht genug, dass solche blos der Bereicherung wegen hinzugefügte Beiwerke leicht Trennungen im Stoffe herbeiführen können, es wird dadurch auch nicht selten der Zerstreuung des Hörers Vorschub geleistet. Alles Beiwerk, was mit der leitenden Idee nicht eng verwandt ist, führt nur von ihr ab und erzeugt in der Seele fremde Empfindungen. Der Hörer richtet seine Aufmerksamkeit auf die Nebengedanken und hängt diesen nach, und so kommt die Grundidee aus dem Bereiche seiner Wahrnehmungen, sein Interesse wird getheilt, es werden Regungen erweckt, die mit der Hauptempfindung in keinem Zusammenhange stehen, das Kunstwerk kann in solchem Falle unmöglich einen Totaleindruck machen, und es ist kein Wunder, wenn ein grosser Theil der beabsichtigten Wirkung ganz verloren geht. Daraus folgt, dass der produktive Künstler bei Erfindung des Figurenwerks höhere Rücksichten zu nehmen hat und zwar unstreitig diese, dass das Ne-

benwerk mit der Totalempfindung in Harmonie trete. Es muss dieses so gestellt werden, dass es mit den Grundgedanken in tiefem, geistigem Connexe steht. Auf dem Gesichte dieser subordinirten Tongestaltungen, um mich so auszudrücken, müssen sich Züge aussprägen, welche dieselbe Stimmung kund geben, wie sie in dem Grundtone des Kunstwerks sich ausspricht. Man muss es dergleichen Arabesken (denn diese haben wir hier besonders im Sinne) ansehen, dass der Künstler sie nicht hinzugethan habe, um einen leeren Platz auszufüllen, sondern dass er von einem höheren Gesichtspunkte bei ihrer Bildung ausgegangen. Denn nur dann kann man sich wahren Effekt davon versprechen. Athmet die Grundstimme z. B. Adel und Majestät, so müsste das Beiwerk diese Grundstimme nicht verletzen durch leichtfertige Spielereien; — ginge die Tendenz der Hauptgedanken mehr auf eine einfache Naivität hinaus, so würden die untergeordneten Figuren alle Gesuchtheit zu vermeiden haben; — wäre der Hauptcharakter eines Tonwerks Eleganz, so müsste wohl die Grazie die Haupteigenschaft des Beiwerks sein; — sprache sich Ernst und wohl auch Düsterkeit in einer Composition vorherrschend aus, so wären dem Beiwerke schicklicher Weise ziemlich enge Grenzen gezogen; — und würde endlich ein Tonstück von Heiterkeit und fröhlicher Laune durchweht, dann könnte auch jegliche Beigabe mit Scherz und Humor geschwängert sein. Hierin überall das Rechte, Beste und Entsprechendste zu treffen, bleibt allerdings mehr dem Gefühle des schaffenden Künstlers überlassen, als es sich durch Worte beschreiben lässt, die im besten Falle immer unzureichend bleiben, weil doch immer erst an Beispielen vollkommen klar werden kann, was hiermit gemeint ist. Ein aufmerksames Analysiren klassischer Tonstücke und eine gründliche Prüfung, welche Empfindungen durch die einzelnen Tongestaltungen zum Ausdrucke gekommen sind, wird auch hier den noch tieferer Einsicht Strebenden auf die rechten Wege leiten.

Uebereinstimmung, innerer Zusammenhang und eine geistige Verwandtschaft sind daher die Forderungen, mit denen wir dem Künstler rücksichtlich der dem Tonstücke gegebenen Beiwerke entgegentreten, und wir würden uns auf Grund dieses Princips zum Tadel berechtigt halten, wenn der Componist durch Ueberfüllung in den Beiwerken unser Gehör von der leitenden Idee abziehen und unsere Aufmerksamkeit dafür auf Nebendinge hinlenken wollte, die blos unserer Phantasie schmeicheln, ohne unser Herz mit wahren und tiefen Empfindungen zu befruchten.

Nachdruckangelegenheiten.

Von *Fr. Schneider.*

Um die allgemeine Klage, welche von Verlegern und Componisten darüber erhoben wird, dass bei Vereinigung mehrer Gesangvereine zu grösseren Gesangfesten die bei demselben zum Vortrag aus verschiedenen Sammlungen gewählten Gesänge, entweder durch Abschreiben oder Stein-Ueberdruck, so oft vervielfältigt werden, als es die Zahl der Mitwirkenden nöthig macht — verstummen zu machen, hätten die Herren Verleger selbst das beste Mittel in Handen, wenn sie bei Herausgabe von Liedersammlungen darauf bedacht wären, jeden einzelne Lied aus einer solchen Sammlung besonders (sowohl Partitur als auch jede Einzelstimme in beliebiger Anzahl) verkaufen zu wollen. Denn betrachtet man diese Angelegenheit im Interesse der Liedertafeln, Gesangvereine etc., so kann man nicht wohl verlangen, dass z. B. ein Verein von etwa nur 100 Stimmen, der aus mehreren gedruckten Sammlungen eins oder einige Lieder wählt, darum von jeder dieser Sammlungen 100 vollständige Exemplare anschaffen soll. Bei der Kostspieligkeit solcher Feste überhaupt, und den Ausgaben die für jeden einzelnen Sänger genugsam erwachsen, wird, wenn die ganzen Sammlungen gekauft werden sollten, obgleich nur ein Lied daraus genommen wird, die Ausgabe sehr vergrössert. Sobald aber die Verleger entweder überhaupt die Liedercompositionen für Männerchor nur einzeln erscheinen liessen, oder den Druck von Sammlungen so einrichten wollten, dass es möglich wäre, einzelne Lieder in mehreren Exemplaren zu haben, so würde dieser Nachdruck durch die Liedertafeln und Gesangvereine aufhören, vorausgesetzt, dass die Herren Verleger die Preise, vorzüglich in Partieen, so billig wie möglich stellten, auch dafür sorgten, dass für alle derartigen Sammlungen gleiches Format genommen würde, damit die aus verschiedenen Sammlungen gewählten Lieder leicht in ein Heft zu vereinigen möglich wäre. — Denn die Bequemlichkeit, alle bei einem Gesangfeste vorkommende Lieder in einem Hefte beisammen zu haben, ist ein Hauptgrund mit, warum diese gewählten Lieder bisher zu einem Hefte durch Notenschreiben oder Steinüberdruck vereinigt werden, weil es sehr lästig sein würde, vielleicht so viele Hefte als Lieder mit sich herum tragen zu müssen. Wäre die Möglichkeit gegeben, einzelne Lieder allein haben zu können, so würde gar kein Grund zur Vervielfältigung mehr vorliegen, und wo es dennoch geschähe, eine Nachdruckserklärung und Bestrafung Jedermann einleuchten. — Sollten auch manche Lieder aus den Sammlungen der Verleger nicht verlangt werden, so würden sie durch den Mehrverkauf der Exemplare (die ja bei unseren jetzigen grossartigen Gesangfesten oft in die Tausend und darüber gehen) hinreichend entschädigt, ungerechnet dass nicht alle Vereine gleichen Geschmack haben und somit nicht anzunehmen ist, dass die Wahl überall auf dieselben Lieder fallen werde.

Ein Concert am Hofe der Königin Victoria.

London. — Gegen acht Uhr fangen die Musiker und Künstler, die sich hören lassen sollen, in St. James Park an, schreiten im Buckinghampalast durch mehrere reich und elegant nach englischer Weise ausgeschmückte Säle hindurch und befinden sich zuletzt in einem ziemlich runden Saale, wo die Kapellmusiker bereits versammelt sind. Diese Kapelle besteht theils aus Musikern,

die im Dienste der Königin angestellt sind, theils aus anderen, die nur des Concertes wegen hinzugezogen werden, um die Kapelle zu vervollständigen; denn die letztere hat nicht die nöthige Zahl Künstler, um Stücke mit grossem Orchester aufzuführen. Diese Extra Musiker sind schwarz gekleidet wie Herr *Anderson*, der königliche Musikdirektor; die im Dienste ihrer Majestät angestellten Musiker dagegen tragen besondere Westenknöpfe und blaue Kragen — ein Beweis, dass man es für angemessen erachtet hat, sie eine Art Uniform tragen zu lassen. — Ein Italiener mit hässlichem Gesicht, aber elegant gekleidet, spazirt mit höchst selbstgefälliger Miene auf und nieder, als wäre er der Herr vom Hause; er misst Jedermann mit einer Miene, als wollte er sagen: „Niemand, nein, Niemand ist so schön wie ich!" Er mustert oftmals seine Toilette, beseitigt eine Falte, die sich in seinem eng anliegenden Beinkleid von seidenem Tricot befindet; er geht bei keinem Spiegel vorbei, ohne sein Haar zu bewundern, das mit vieler Sorgfalt frisirt ist, woran er jedoch immer kleine Veränderungen vornimmt, um es noch anmuthiger zu machen. Dieses Individuum ist Herr *Costa*, der Liebling der hohen Gesellschaft, weil er es ist, welcher die italienisch singenden Fräulein begleitet. — Endlich erscheint die Königin; in ihrem Gefolge Prinz Albert und andere Personen von hohem Range. Ihre Majestät lässt sich auf einem Sofa nieder; ein Ceremonienmeister gibt den Künstlern und Sängern ein Zeichen, dass sie sich setzen können; die Kapellmusiker bleiben stehen, und das Concert beginnt. Prinz Albert ist es, der sich mit der Abfassung des Programms beschäftigt, und da er die gute Musik liebt, so lässt er die Werke der grossen Meister hören. Aber die Aufführung ist nicht ausgezeichnet: man sollte glauben, dass die Kapelle der Königin aus lauter Künstlern ersten Ranges bestehe, dem ist aber nicht so. — Man hört in einem solchen Concerte gewöhnlich eine Symphonie und eine Ouverture, ein oder zwei von einem berühmten Virtuosen ausgeführte Stücke, und fünf oder sechs italienische Gesangnummern, die von Herrn *Costa* sehr gut auf dem Pianoforte begleitet werden, obwohl seine auf englische Art gehaltenen Nägel, mit denen er gewaltig liebäugelt, ihn oftmals nöthigen, mit fast ganz gerade ausgestreckten Fingern zu spielen. Jetzt hat er die unterwürfigste Miene. — Wenn sich ein berühmter deutscher Sänger in London befindet, so kann man sicher darauf rechnen, ihn im Concerte der Königin zu hören, und dann ist es für den Kenner interessant, den Unterschied zwischen dem versirten italienischen und dem verständigen deutschen Gesange wahrzunehmen. — Fünf oder sechs Nummern bilden den ersten Theil des Concertes; eben so viele den zweiten. Nach dem ersten Theile steht die Königin auf und unterhält sich mit Mehreren unter den Eingeladenen; auch richtet sie schmeichelhafte Aeusserungen an die Künstler und Sänger, die sich haben hören lassen. Prinz Albert spricht wenig mit den Künstlern, aber was er sagt, verräth viel gesundes Urtheil. Sobald das Concert zu Ende ist, zieht sich die Königin in ihre Zimmer zurück, während man das „God save the Queen" anstimmt.

Wenn eine Dame von hohem Range einen musikalischen Abend in ihrem Hause veranstaltet, so geht es ungefähr ebenso wie bei Hofe zu, ausgenommen das Orchester, das nicht dabei ist, und das „God save the Queen", das am Schlusse des Concertes nicht gespielt wird. Auch ist noch der fernere Unterschied, dass es bei der Königin nur wenige Eingeladene gibt, während bei einem musikalischen Abend in einem Privathause so viele Leute da sind, dass man nur mit grösster Mühe unbemerkt kann. Als *Dragonetti* noch lebte*), fehlte er selten bei solchen musikal. Abendgesellschaften. Er erhielt drei bis vier Guineen und manchmal noch mehr, um neben dem Begleiter am Pianoforte zu sitzen, den er mit seinem Contrabass unterstützte. In den Gesangstücken improvisirte *Dragonetti* zu der Pianofortepartie eine Begleitung; es liess auf seinem ungeheuren Instrumente, das nur drei Saiten hatte, alle Passagen für Blasinstrumente hören, und zwar vermittelst der harmonischen Töne, die häufig auf zwei Saiten zugleich und mit einziger Vollkommenheit erklangen. Aber das war es nicht, was man bemerkte; die kräftigen Töne die er in den Tuttisätzen zu vernehmen gab, diese allein erregten die Bewunderung: drei Töne zu Ende des Stückes, welche die Fenster, die Dielen und die Decke erzittern machten, veranlassten zu den Ausrufungen: „Very fine! I never heard any thing like it! Beautiful! Every note like a cannon ball!" (Wahrhaft schön! So etwas hab' ich noch nie gehört! Herrlich! Jeder Ton wie eine Kanonenkugel!) In derartigen Fällen erinnert man sich an das Urtheil des Midas!

*) Siehe über Dragonetti Allgem. musikal. Zeitg., 1846, S. 390.

Nachrichten.

Koburg. — Kurze Uebersicht. Am 11. April beschloss die Oper zu Gotha ihre Vorstellungen mit Bruchstücken aus den Hugenotten und Fidelio, und am 18. April begann die Oper ihre Vorstellungen in Koburg mit Bruchstücken aus dem Freischütz. Ein neuer Fortschritt, den unsere gediegene Zeit der dramatisch-musikalischen Kunst angewiesen! — Romeo und Julie, die vier Haimonskinder, die Puritaner, Zayre, Alessandro Stradella, der Wildschütz, die Stumme von Portici, die Hugenotten, die Nachtwandlerin (verstümmelt), der Freischütz (gebruchstückt), Lucrezia Borgia (gesphorisiret), noch einmal Zayre, und noch einmal Alessandro Stradella folgten. In diesen Opern zogen verschiedene Gastrollistreude vorüber. Zuerst Herr *Hädrich* als Max, ohne Erfolg. Sodann Fräulein *Hutschmann* als Elvire in den Puritanern. Sie ist schön, hat Stimme, italienische Schule, ist aber nur einmal aufgetreten, weil sie vernünftig genug war, nicht — in Bruchstücken glänzen zu wollen. Fräulein *Achilles* gastirte als Leonore in Stradella. Die Natur hat ihr Manches versagt, was auf der Bühne vom grossen Publikum verlangt wird. Kenner haben ihr Talent anerkannt. Herr *Mayer* aus Prag gab den Massaniello. Er besitzt musikalische Kenntnisse, doch hält seine Stimme die Anstrengungen dieser Partie nicht aus. Im Schlum-

merliede war er fertig, und machte einen schlimmen Eindruck damit, besonders da man es oft ausgezeichnet gut von Herrn *Beer* hatte singen hören. In den Hugenotten erschienen drei Gastrollen zugleich: Mad. *Herbst-Jazedé* als Margarethe von Valois, Fräul. *Walter* als Valentine, und Fräul. *Johannis* als Urban. Erstere hat viel Höhe, Triller und Passagen kommen mit Leichtigkeit, doch wäre zu wünschen, dass sie sich in Opern deutscher Componisten, welche Präcision verlangen, nicht jene Freiheiten herausnähme, welche man in den italienischen Klingeleien tolerirt. Jeden Augenblick das Tempo im Fidelio wechseln, wie man es im Romeo sich erlauben kann, ist ein grosser Fehler. Sieht man ihn indessen der Mad. *Jazedé* nach, so ist er so unverzeihlich als unerklärbar an einer Künstlerin, wie Mad. *Schröder-Devrient*, die Zeit genug gehabt hat, Erfahrungen darüber zu machen; Mad. *Jazedé* hat auch noch genachtwandelt, und ist auf ein Jahr engagirt worden. — Fräul. *Walter* ist weniger schön als man auf den ersten Anblick glaubt. Ihr Mund ist nicht zu klein, und in ihren Blicken, ihrer ganzen Physiognomie thront eine Ruhe, die einem Philosophen Ehre machen würde. Ihre Stimme ist schön; Schade dass sie wenig Vortheil daraus zu ziehen versteht; ein Triller, eine Passage, ja eine Melisme sind unbesiegliche Schwierigkeiten für sie. Und jenes Zittern und Beben der Stimme, welches unwissende Dilettanten für Gefühl halten, ist dem Kenner unerträglich. Wann wird dieser Unsinn, über den die Klagen immer häufiger und von allen Seiten her ertönen, endlich von der Bühne und aus dem Concerte verschwinden! Hinsichtlich des Pagen des Fräulein *Johannis*!!! — Herr *Czechowsky* vom Danziger Theater zeigte sich als Gennaro in Lucrezia Borgia und in einem Stück aus dem Freischütz sehr schwach. — Am 5. Juli wurde die Koburger Bühne mit Stradella geschlossen und begannen die Ferien. Sänger und Musiker haben Maurern und Zimmerleuten Platz gemacht, welche die alten Häuser hinter dem Theater wegreissen, um neue Lokale dazu, welche bis jetzt noch fehlten, an deren Stelle zu bauen.

Ueber den Musikzustand in Siebenbürgen.

Im Jahre 1838 erhielt ich einen Ruf als Oberorganist an die neue grosse Orgel der evangelischen Kathedralkirche zu Kronstadt mit Hinweisung auf die erste ordentliche Lehrerstelle am neuzueinrichtenden Conservatorium der Musik daselbst; welche letztere Verheissung jedoch nicht in Erfüllung ging. Die ehrenvolle Stellung, welche einen reichen Wirkungskreis eröffnete, dann die majestätische Orgel in einem der schönsten grossen Tempel der evangelischen Sachsen, sowie auch das romantische Land selbst, nebst Aussicht auf pecuniäre Vortheile, welche letztere im deutschen Vaterlande dem Musiker nur selten aus einigermassen reicher Quelle fliessen, reiften den Entschluss zur Annahme jener musikalischen Stellung im entfernten Auslande.

Da das nationale, kirchliche und sociale Leben in jenem romantischen Hochlande Eigenthümlichkeiten enthält, die auch auf den Musikzustand Siebenbürgens einwirken, so dürfte es nicht unzweckmässig scheinen, zuweilen einige Andeutungen hierüber in einem musikalischen Briefe einzuweben.

Nachdem die zum Theil beschwerliche Reise durch das zwar ritterliche und an productiver Kraft reich gesegnete, aber in Bezug auf die Wegekultur nicht zeitgemäss fortgeschrittene weite Ungarnland — nicht ohne Anklänge von Rene, den vaterländischen Hochpunkt der Kultur, Leipzig, Dresden, Berlin u. a. O. Deutschlands, verlassen zu haben — zurückgelegt war, erreichte ich die Grenze von Siebenbürgen im August 1839. Die zum Theil noch frischen Spuren des verheerenden Erdbebens, welches Siebenbürgen im vorhergehenden Jahre heimgesucht hatte, waren wenig geeignet, auf den Fremdling, aus einem Lande her, wo derartige erschütternde Naturereignisse nicht statt finden, wohlthuenden Eindruck auszuüben. Das Jahr hierauf gab ich zu Hermannstadt in der Hauptkirche ein Orgel-Concert, musste aber über die Trümmern des in Folge des Erdbebens zum Theil eingestürzten Portales der Kirche schreiten, um zu der Orgel zu gelangen.

Abgesehen von jener oft wiederkehrenden Landplage, macht Siebenbürgen auf den Fremden, komme er von Ungarn oder der Türkei her, einen wohlthuenden Eindruck. Gleich das erste Dorf an der Grenze über Ungarn hinaus zeichnete sich durch ein schmuckes Aeussere und Ordnung vortheilhaft aus. Die Kirche, Wohnhäuser, umzäunte Gärten, tragen meist deutsche Physiognomie. Die erste Melodie, die mir in jenem Lande begegnete, war die eines Chorales, von einer Bauerfrau in deutscher Sprache mit fremdartigem Accent bei der Handarbeit gesungen.

Die Bewohner des Grossfürstenthums Siebenbürgen, das seit circa 130 Jahren dem türkischen Reich abgezwigt, und von da ab unter österreichische Oberherrschaft getreten ist, bestehen aus drei verschiedenen Haupt-Nationalitäten: aus Wallachen, Magyaren und Deutschen. Jede dieser Nationalitäten hat ihre Eigenthümlichkeiten, die auch auf ihre Musik, insbesondere die Volkslieder und Tänze, einwirken. —

Die „Wallachen", meist der griechischen Kirche angehörend, sind an Zahl der überwiegende Theil der Bewohnerschaft in Siebenbürgen, in Beziehung auf Kultur der geringste und niedrigste. Eine eigentlich gebildete Tonkunst ist unter dem Volke der Wallachen in jenem Lande — die kleine Anzahl der sogenannt Gebildeten ausgenommen, die sich lieber „Romanen" nennen — nicht zu finden. Alle Musik die sie ausüben, besteht in Zigeunermusik, die unten näher angedeutet werden wird. Sie singen zwar gern und viel ihre Volkslieder, aber meist aus vollem Halse grohlend, in lang gehaltenem elegischen Tontimbre. Ihre artikulirte Sprache schien meinem deutschen Ohre weicher, als die der Magyaren. Schön gesprochen, klingt sie, wegen ihrer vielen Vokale, weich und melodisch, wie beispielshalber der Ausdruck: „Bunne nupte" „Gute Nacht"! Da ich einer jungen hochgebildeten Bojarin, der schönen Schwester eines Adjutanten des regierenden Fürsten der Wallachei, später einen Cursus Gesanges-Lectionen ertheilte, so hatte ich Gelegenheit, im Kreise der Gebildeten jener Nation.

der Verf. zugleich ein Komponist für den Gesang seyn kann. Wenn er nun auch ein Deutscher ist, so hat er in diesen Quartetten doch manche Gallicismen angebracht, die einem Italiener und Deutschen schwerlich gefallen können und als affektirt erscheinen müssen. Dahin gehört, wenn in einer Melodie aus dur irgend etwas vorkommt, was in moll zu gehören scheint, z. B. S. 2. Z. 12. Takt 7:

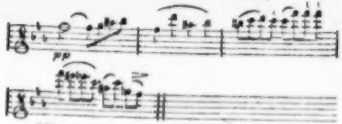

Hier geht die Melodie aus B dur und doch scheint das lezte aus ges und f bestehende Viertel des vierten Taktes in B moll einzulenken, welches aber nicht geschiehet, denn nun werden die vier Takte in B dur noch einmal wiederholt und das ges wird noch einmal angebracht! Dieses hat unser Verf. mit mehreren, die der französischen Manier huldigen, und besonders mit Cherubini gemein. In dem dritten Quartett hat Hr. M. auch eine Menuet angebracht, die, ob sie zwar nicht die Mannigfaltigkeit besizt, die die Haydn'schen haben, doch ganz artig ist. Rec. kann nicht umhin, den ersten Theil davon hier abzuschreiben:

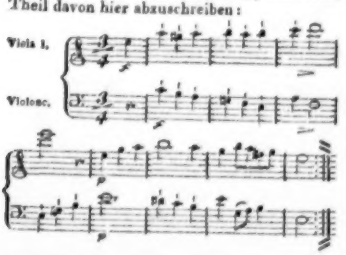

Diese Quartetten sind mit Recht sowohl ihres Innern als auch ihres schönen Aeussern wegen, allen Liebhabern sehr zu empfehlen.

VI Ariettes, paroles Italiennes et allemandes, accompagnées du Pianoforte ou de la Guitarre, composées et dédiées à — — Monseigneur le Prince Auguste Friduric d' Angleterre, par J. Crescentini. Liv. II. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 1 Fl.)

Ueber der Klavierbegleitung befindet sich die Begleitung der Guitarre, mit welcher sich diese kleinen, melodiösen Gesänge am besten ausnehmen, weil die Klavierstimme denn doch hin und wieder allzuarmlich ausgefallen ist. Man bemerkt bald, dass der Verf. selbst Sänger oder Singmeister seyn muss: denn alles in der Singstimme ist fliessend, ist, (ohne Vorwurf!) kinderleicht, und doch angenehm. Das Ganze ist aber dadurch etwas monotonisch geworden und manche Wendungen der Melodieen sind zu verbraucht. No. 4. u. 5 sind sehr herzlich und wohl die besten Stücke der Sammlung, die, ohngeachtet jener kleinen Unvollkommenheiten, zur Uebung für Lehrlinge und zur Unterhaltung für Liebhaber, die sich an das Leichteste halten müssen oder wollen, allerdings gute Dienste leisten kann. Der Stich ist sehr gut, aber die deutsche Unterlegung deste missrathener.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

deren Sprachklang, Volkslieder, häusliches und gesellschaftliches Leben einigermaassen näher kennen zu lernen, worüber in einem späteren Briefe „über die Musik in der Wallachei" Mancherlei angedeutet werden wird. —

Die Magyaren in Siebenbürgen stehen auf einer ungleich höheren Stufe allgemeiner Bildung, insbesondere auch in musikalischer Beziehung, als die Siebenbürger Wallachen. Es befinden sich unter ihnen hochgebildete und hochbegabte Frauen und Männer, die vermöge ihres Bildungsgrades jeder Nation Ehre machen würden, wie z. B. einer ihrer geistvollsten Dichter und Schriftsteller „*Josika*" (— ausgesprochen: „Joschika" —) u. A. m., dies beweist. Das musikalische und sociale Leben der höheren Gesellschaft ist von dem der höheren Gesellschaft z. B. zu Wien nicht sehr abweichend. Für höhere und bessere Musik spricht sich fast überall lebhaftes Interesse, Achtung, Sinn und Bildung unter ihnen aus. Ihre Sprache ist die ungarische; doch sprechen die Gebildeten auch deutsch, französisch und wallachisch. Das gemeine Volk der Siebenbürger Magyaren, kraftig-roh, spricht nur magyarisch und wallachisch. Letzterer Musik im Gesellschaftsleben beschränkt sich auf ungarische Zigeunermusik. In ihren katholisch, zum Theil schönen Kirchen, insbesondere der elf Freistädte, pflegt die musikalische „Missa" theils mit Orchester-, theils mit Orgelbegleitung während ihres Gottesdienstes ausgeführt zu werden, die mitunter von geschickten Musikern geleitet wird. Das Gesangswesen in ihren höheren und Volksschulen ist von wenig Belang. Ihre National-Melodieen sind ungarische, und vorzugsweise im rhythmischen Theile eigenthümlich. Eine originelle volksthümliche Tanzart der Siebenbürger Krieger (— Szekler Husaren —) besteht darin, dass sie zur Musik mit granderzen Bewegungen tanzen, plötzlich inne halten, die Musik schweigen lassen, und Einer der Tänzer unter tiefem Ernst eine Scene aus dem Leben irgend eines nationalen Helden recitirt, nach Beendigung derselben der Tanz und Musik aber sofort, mit gleicher Grandezza im runden Kreise — in welchem ein avancirter Militär auf Decenz hält — wieder fortgesetzt werden. —

Die Deutschen des Siebenbürger Landes, die Sachsen, dürften in intellectueller und musikalischer Bildung im Allgemeinen den obersten Rang dort einnehmen. Daher sei es vergönnt, über deren Bildungsanstalten, die auf den Musikzustand der Sachsen in Siebenbürgen wesentlich einwirken, Einiges hier näher zu berichten.

Der Geschichte zufolge sind die Siebenbürger Sachsen Abkömmlinge der vor ungefähr 700 Jahren aus dem ehemaligen Niedersachsen — nach Anderen vom Rheine her — in Siebenbürgen eingewanderten Deutschen, welchen von der Regierung hochst vortheilhafte Privilegien verliehen wurden, um das noch wenig kultivirte Transsilvanien urbar zu machen. Nur mussten sich die Einwanderer, der Tradition nach, später verpflichten, der Krone des Halbmondes jährlich einen festen Tribut von einem Dukaten für jeden Kopf des Familienoberhauptes zu zahlen, der alljährlich von einem Pascha Haus bei Haus in Stadt und Land einkassirt wurde, mit der grossherrlichen Bedingung: diesen Tribut knieend, zum Zeichen der Unterwürfigkeit und des Gehorsams, an den Pascha zu verabreichen. Ausserdem waren sie zu keiner anderen Abgabe an den Staat verpflichtet, und man liess sie frei gewähren, bis zu der Zeit, wo Siebenbürgen an die geregelte Regierung Oesterreich's abgetreten wurde. Durch Fleiss, Geschick und Ausdauer der eingewanderten Sachsen blühete aus jenem wilden türkischen Landstrich — unter der Römerherrschaft das alte Dacien — bald eine kultivirte schöne Provinz hervor, obgleich der Neid fanatischer Türken und Wallachen und innerer Feinde die deutschen Fremdlinge lange Zeit hindurch beunruhigte.

Zur Zeit der Reformation fielen die Siebenbürger Sachsen vom Katholicismus ab, traten zur lutherisch-evangelischen Confession unter dem Namen: „Augsburgische Confessions-Verwandte" über, und gestalteten ihr Schul- und Kirchenwesen nach dem der evangelisch-lutherischen Kirche in Deutschland, auch in Beziehung auf den musikalisch-liturgischen Theil derselben, von welchem sie bis auf den heutigen Tag treue Anhänger geblieben sind. Der [illegible]-Gottesdienst wird in hochdeutscher, die Nachmittags- und Wochentags-Kirchenfeier in sächsischer Sprache (— plattdeutschem Dialect —) gehalten. Die höheren Schulen der Siebenbürger Sachsen, welche unter dem Prädikate: „Akademische Collegien" dort existiren, sind mit der Kirche innig verbunden, auch in Beziehung auf Musik; denn die Kirchenmusik bildet, insbesondere in den Hauptkirchen der evangelischen Sachsen in Siebenbürgen, einen wesentlichen Theil des Kirchenritus, und wird der Gesangespart derselben durch die Collegien fleissig vorbereitet.

Die Collegien der Sachsen in Siebenbürgen sind Gymnasien, denen zwei Facultäten, eine philosophische und theologische, beigefügt sind. Daher heissen die Schüler dieser akademischen Collegien auch „Studenten."

In der Cathedrale zu Kronstadt, als der grössten und schönsten Kirche in Siebenbürgen, von den Kreuzrittern erbaut, findet jeden Sonntag zwei Male, des Vormittags wie des Nachmittags die Aufführung einer Missa statt. Die Vocalpartieen, wie bemerkt, werden durch die Studenten des Collegiums ausgeführt, wofür diese ansehnliche Beneficien geniessen, nach Art der Thomaner zu Leipzig. Für die Orchesterpartie der Kirchenmusik sind acht Instrumentisten fixirt angestellt, an deren Spitze ein Concertmeister (Kapellmeister) mit 600 Gulden Gehalt steht. Was dem Orchester mangelt, muss der Organist an der grossen Orgel durch dieselbe ersetzen. Der Organist hat nur an Sonn- und Festagen zu fungiren, wofür derselbe, ausser einigen Emolumenten, jährlich 1200 Gulden fixirten Gehalt bezieht. Sämmtliche Wochengottesdienste hat der Cantor, ohne Orgel, zu verwalten, seit dem Neubau der trefflichen grossen Orgel ist die kleinere mit 40 Stimmen ausser Gebrauch gekommen. Das Organistenamt an ersterer verwaltete der Unterzeichnete von 1839 bis 1840. Dies schöne Werk ist von dem Orgelbaumeister *Buchholz* in Berlin erbaut worden. Es enthält 75 Register, 4 Manuale, vom grossen C bis dreigestrichenen F, 2 Schweller (Crescendozüge), 9 Balge grosser Dimension. Im Pedal befinden sich drei Register von 32-Fusston. Im Prospect

steht Principal 32-Fuss, bis gross F, von schönem englischen Zinn. Die Labial-Stimmen habe ich nirgend schöner gefunden. Das Rohrwerk könnte, für die Grösse der Kirche, mehr Kraft entwickeln. Der Bau dieser Orgel hat gegen 60,000 Gulden W. W. gekostet. Zur Erhaltung dieses Werkes hat der Senat eigens ein Fixum für einen Orgel-Conservator ausgeworfen, welches zur Zeit ein geschickter Orgelbauer aus Berlin, nebst freiem Bürgerrecht, geniesst.

Obgleich der Senat 40,000 Gulden als Grundfonds zur Errichtung eines Conservatoriums der Musik zu Kronstadt bereits angewiesen hatte, so walteten dennoch Umstände ob, die die Gründung desselben verhinderten. Zu Hermannstadt besteht jedoch seit einigen Jahren ein solches, das viel Gutes schafft, und durch öffentliche Aufführungen von Oratorien und anderen grossen Werken Proben seiner nützlichen Wirksamkeit ablegt.

Singvereine befinden sich in jeder einigermassen bedeutenden Stadt Siebenbürgens. Der unter meiner Leitung stehende zu Kronstadt enthielt mehrere schöne kunstgebildete Stimmen. Werke, wie *Joseph Haydn's* „Jahreszeiten" und andere, wurden öffentlich brav ausgeführt. Desgleichen zeichnen sich die Singvereine zu Klausenburg, Herrmannstadt u. s. o. vortheilhaft aus.

Concerte, von einheimischen und reisenden Musikern gegeben, sind nicht selten in Siebenbürgen. Auch Künstler von Ruf besuchen jenes gold- und weinreiche Hochland zuweilen, wie unlängst der berühmte Pianist *Franz Liszt*.

Schauspiel und Oper, sowohl in ungarischer, als wallachischer und deutscher Sprache, sind meist nur mittelmässig zu nennen, obgleich einzelne talentbegabte Bühnenkünstler, insbesondere auf den Theatern zu Herrmannstadt und Klausenburg, zu finden sind.

Originell treten manche Volks-Melodieen und Tänze der Siebenbürgen, insbesondere der Magyaren und der Székler, hervor.

In den starken Mineral-Bädern Siebenbürgens, die vorzugsweise von wohlhabenden Bojaren aus der Wallachei und Moldau besucht zu werden pflegen, hört man nur Zigeunermusik. Diese Zigeuner-Tanzmusik ist jedoch, durch den eigenthümlichen rhythmischen Akzent und das Vibriren, oft von origineller Wirkung. Hierunter sei indess nur der melodische und rhythmische Theil verstanden; der harmonische ist oft zum Entsetzen. —

In den schönen grösseren stadtähnlichen Dörfern der betriebsamen Sachsen sind fast alle Geistlichen und Schullehrer musikalisch.

Das deutschthümliche Element und die Intelligenz sucht man dadurch in Siebenbürgen unter den Sachsen zu erhalten und zeitgemäss darin fortzuschreiten, dass ihre Theologen welche Pfarrstellen erlangen wollen, auf Universitäten in Deutschland studirt haben müssen, welches Verfahren auch auf die musikalische Geschmacksbildung unter ihnen nicht ohne guten Einfluss bleibt, indem die jungen Theologen, die deutsche Universitäten besuchen, in der Regel musikalisch sind. —

Die Székler in Siebenbürgen — türkisch-wallachisch-moldauische Grenzbewohner — sind Magyaren, meist der katholischen Kirche zugethan. Sie geniessen ausgezeichnete Privilegien, sind alle militärpflichtig und vermöge ihrer geographischen Lage, als Wächter und Beschützer jener Grenze, von grosser Wichtigkeit. Wissenschaft und Kunst liegen ihnen weniger nahe. Dafür aber sind sie Virtuosen zu Ross und wissen den Säbel zu schwingen. —

Die grosse Anzahl Zigeuner in Siebenbürgen führt meist ein ungebundenes nomadisches Leben, und sind verachtet. In jüngster Zeit sind ihnen jedoch feste Wohnungen angewiesen worden. Schulunterricht geniessen sie in der Regel nicht; auch ist es schwer zu bestimmen, welcher Religion sie angehören. Für technische Arbeiten und Musik haben sie gute Anlagen, nur aber wenig Ausdauer. Die Geige ist ihr Lieblingsinstrument. Im Tremuliren auf derselben besitzen sie eigenthümliche, oft grosse Fertigkeit, und schweifen meist in Moll Gängen herum. Ihre Tänze und anderen Musikstücke erlernen sie traditionell nach dem Gehör, ohne Notenkenntniss. Doch treten die Geübteren dieser Zigeunermusikanten zu Musikchören zusammen, und besorgen in der unteren Gesellschaft die Tanz- und Garten-Musik. —

Die Militärmusik in Siebenbürgen ist bedeutend weniger kultivirt, als in Deutschland.

Die unerfreulichsten Chöre in jenem Lande, die während der strengen Winterzeit des Nachts von den wilden türkisch-wallachischen Karpathen herabgellen, sind die ganzer Rudel Wölfe. —

Der materielle Lebensunterhalt in Siebenbürgen ist gut und ungefähr halb so theuer als in Deutschland; der intellectuelle von mancher Seite her erschwert und kostspielig, auch in Beziehung auf Musik.

Carl Kloss.

Recensionen.

Gustav Flügel, Nachtfalter (zweites Heft) für das Pianoforte. Op. 16. Pr. ⅔ Thaler. Leipzig, bei F. Whistling.

Der Componist hat sich durch seine ersten Arbeiten aufmerksamen Kennern sogleich empfohlen; in einigen, wie in den Sonaten, zeigte er sich der jetzt so seltenen Kunst, den natürlichen Fluss der melodischen Gedanken, ohne irgend seicht zu werden, zu bewahren, völlig mächtig, in anderen erfreute vorzugsweise Wärme des Gefühls, phantastisches Colorit. Dieses neue Heft der Nachtfalter verdient gleichfalls die jenen Werken geschenkte Beachtung, obgleich zu dem Genusse eine gewisse Stimmung, eine Empfänglichkeit für romantische Gefühlsweise vorausgesetzt wird. Fehlt diese, so werden diese vier Clavierstücke, die alles Schimmers entbehren, verkannt, auch wohl gering geschätzt werden. Nr. 1 (eine Hirtenidylle) malt uns eine beim Abendroth heimkehrende Kuhherde. Als Musikstück, in der Form etwa eines Präludiums, jedenfalls viel geringer als Nr. 2, „Herzensleid und Trost". Sehr schön, sehr innerlich, fast gesangmässig declamirt; die schmerzvolle Einleitung zusammengedrängt, das Hauptstück im thematischen An-

fange die Trostesworte trefflich ausdrückend, nimmt allmälig den Charakter wachsender Ueberzeugung an. Nr. 3, „Heldensinn", hat allzusehr das Ansehen, als ob es auf bestimmte Worte componirt wäre, nach denen man nun unwillkürlich verlangt. Nr. 4, „Der Sonnenuntergang", ist das ausgesponnenste von allen Stücken. Sehr träumerisch, oft sich in sich selbst verlierend, wodurch die Schärfe der Contur leidet. Es hat uns an gewisse Landschaften erinnert, deren ganzer Reiz in dem darüber ausgegossenen Farbentone beruht; die einzelnen Gegenstände der Landschaft empfangen eben durch die Einheit des sie verschmelzenden Colorits erst ihren Reiz. So ist es uns mit dieser Rhapsodie, welche, von Ueberschwänglichkeit des Gefühls durchweht, uns an schöne Vorbilder Robert Schumann's mahnt, ergangen. *Flügel* gehört zu den Künstlern, die eine Zukunft haben, und deren begegnen wir jetzt nicht gar vielen; wir rathen ihm nur, sich nicht allzusehr in sich selbst zu verlieren, und auf objektive, plastische Gestaltung sein Augenmerk zu richten. Das Hauptmittel, hierzu zu gelangen, wird immer sein, viel für die menschliche Stimme zu schreiben. Auf das instrumentale Genre übt dies gewiss seinen wohlthätigen Einfluss.

Ferdinand Hiller, Sei Capriccetti per il Pianoforte. Op. 35. Berlino, p. Ed. Bote e G. Bock. Parte I et II à 20 Sgr.

Der Titel darf Niemand verleiten, diese sechs Clavierstücke des kundigen und geistreichen Tonsetzer für rhapsodische Einfälle zu halten, denen etwa Ausführung und abgeschlossene Rundung fehlte, weil man bei dem Capriccio, es sei gross oder klein, es entschuldigt, wenn die Laune im Uebermuthe das Gesetz verletzt. Der Titel könnte auch anders lauten, doch darauf kommt in der Jetztwelt nichts an. Das Wesen dieser Stücke von mässigem Umfange beruht darin, dass in jedem die Ausspinnung einer Tonfigur sich durch das Ganze zieht, so dass von einer Abwechselung zwischen Gesangstellen und Passagen keine Rede ist, vielmehr die Figur mit ihrem bestimmten Gepräge das Stück beherrscht. Bei der längst bekannten Feinheit, womit *Hiller* arbeitet, kann Sauberkeit der Form an seinen Sachen nicht überraschen. Was die Erfindung anbelangt, so stehen die sechs Capricen nicht alle auf gleicher Höhe. Einzelne sind vortrefflich, andere von gewöhnlicherem Ausdrucke. Vorzüglich gefallen haben uns Nr. 1 G moll, sehr hübsch erfunden, aus einem Gusse; die behagliche Melodie der linken Hand von der ungezwungensten Begleitung umspielt; Nr. 4 C dur, eine tüchtige Etude; Nr. 5. A dur, melodiös, sehr leicht spielbar. Ueberhaupt sind diese Stücke, allenfalls das letzte ausgenommen, leicht ausführbar, und für den Klavierspieler praktisch eingerichtet, daher sie allgemeine Beachtung verdienen.

K.

Feuilleton.

Gleichsam als Gegensatz gegen das vlämisch-deutsche Gesangfest wurde zu Arnheim ein Gesangfest der niederrheinischen und niederländischen Liedertafeln gefeiert. Alle Leistungen waren trefflich. Theil nahmen 22 Vereine mit etwa 550 Sängern; von deutschen Liedertafeln namentlich die aus Barmen, Crefeld, Düsseldorf, Elberfeld, Emmerich, Bocholt, Cleve, Rees, Xanten, Wesel. Zu den Aufführungen und Festlichkeiten war eine grosse Halle erbaut, die über 50,000 Fl. gekostet hat. — Nächstes Jahr soll das Fest wiederum in Arnheim gefeiert werden; 1849 wahrscheinlich in Wesel.

Hofkapellmeister *Assmayer* zu Wien hat für die Widmung seiner zweiten Symphonie von der Herzogin von Parma die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten. — *Thalberg* ist zum Ritter des Danebrogordens ernannt worden.

Am 18. August wurde in Zöllichau das vierte Gesangfest (obwohl mit Rücksicht auf die Theuerungsverhältnisse in kleinerem Maassstabe wie früher) gefeiert, und zwar nahmen daran Theil die sämmtlichen Lehrer des Züllichauer-Schwiebuser Kreises, die Züllichauer Liedertafel so wie der Männerchor des königl. Pädagogiums daselbst — im Ganzen etwa 100 Mitwirkende: 75 Sänger und 25 Instrumentisten. Die Leitung war in den Händen des Musikdirektors am Pädagogium und Waisenhause, *Gäbler*. Aufgeführt wurden (in der Stadtpfarrkirche): Fugirtes Präludium für die Orgel von *Rinck*, gespielt von *Gäbler*; Choral für Männerchor; Glaube, Liebe, Hoffnung, von *Kreutzer*; Introduction und Fuge für die Orgel zu 4 Händen, von *Schönfelder*, gespielt von Kantor *Mayer* und Organist *Kümmlau*; der 34. Psalm, mit Orchester, von *Gäbler*; Forschen nach Gott, von *Kreutzer*; der 103. Psalm von *F. G. Heinrich*; Introduction und Fuge für die Orgel von *Gäbler*, gespielt von demselben; Hymne: Der Herr ist Gott, von *Berner*; Nachspiel für die Orgel von *Bach*, gespielt von *Kümmlau*. — Der Ertrag (Entrée 7½ Sgr.) ist zur Deckung der Kosten für Herstellung der Orgel in der Stadtpfarrkirche und zum Besten der Lehrerwitwen des Kreises bestimmt.

Am 29. August hat in Frankenthal (in der Rheinpfalz) der dasige Liederkranz in Verbindung mit zwölf anderen Gesangvereinen der Umgegend, gegen 600 Sänger, ein Gesangfest gefeiert.

Signora *Elena Angri* (von der italienischen Oper zu Wien) und der Pianist *Karl Lewy* haben in Leipzig Concert gegeben, ohne eben Furore zu machen. Man erkannte die grosse Kehlfertigkeit der Bravourssängerin und die Gewandtheit des Pianofortespielers an, blieb aber im Ganzen etwas kalt.

Rudolf Willmers wird im nächsten November nach Berlin gehen, um dort Concerte zu geben. Im Februar oder März beabsichtigt er eine Russlandreise nach Wien, vielleicht auch nach St. Petersburg zu unternehmen.

Am 3. September verschied nach langer Krankheit, auf dem Lande bei Wien, im 38sten Lebensjahre, Herr *Carl Mechetti*, ältester Sohn des Hauses *Pietro Mechetti qm. Carlo* in Wien, Musikalisch und kaufmännisch gebildet, war er durch eine Reihe von Jahren die Seele der unter jener Firma bestehenden, seinem Vater Herrn *Pietro Mechetti* gehörigen Hofmusikalienhandlung. Sein freundlicher und zugleich fester Charakter, seine Anspruchslosigkeit und seine treffliche Gesinnung, die sich innerhalb und ausserhalb der Geschäftsverhältnisse überall offenbarten, gewannen ihm die Liebe und Achtung Aller, welche in näheren Beziehungen zu ihm standen. Der deutsche Musikhandel verlor in ihm einen seiner thätigsten, einsichtsvollsten und ehrenwerthesten Mitglieder.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht folgende Werke von

Frédéric Chopin.

Op. 63. 3 Mazurkas pour le Piano.
Op. 64. 3 Valses pour le Piano.
Op. 65. Sonate pour Piano et Violoncelle.

Leipzig, im September 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig,
Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Becker, Dr. **Jul.,** Schauecht. Gedicht von Streckfuss; für eine Alt- oder Bass-Stimme mit Begl. d. Pfte. Op. 58. 12 Ngr.

Bockmühl, Le Troubadour, Collection de morceaux de salon melodieux, brillants et de moyenne difficulté p. Violoncelle av. accomp. de Piano. Cah. I. Op. 56. 1 Thlr. 10 Ngr.
contenant:
Nr. 1. Air suisse varié. 18 Ngr.
" 2. Reminiscences de l'Opera: „Il Giuramento" — de Mercadante. 18 Ngr.
" 3. Ame Thème original varié. 18 Ngr.
Cah. II. Op. 57. 1 Thlr. 15 Ngr.
contenant:
" 4. Variations sur un Ländler styrien. 22 Ngr.
" 5. Rêve après le bal. 15 Ngr.
" 6. Variations sur un motif d'une jeune fille. 22 Ngr.

Ehlert, L., Die Loreley. Gedicht v. H. Heine, für eine Singstimme mit Begl. d. Pf. Op. 6. 12 Ngr.
— — Allegro concertante p. Piano, Violon et Violoncelle. Op. 7. 1 Thlr. 10 Ngr.

Eichberg, J., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 14. Nr. 1. 2. 3. à 20 Ngr. 2 Thlr.

Kistl, J. F., 3 Impromtus p. Piano. Op. 26. Nr. 1. 12 Ngr. Nr. 2. 12 Ngr. Nr. 3. 10 Ngr.

Kuhlau, F., 3 Rondeaux, arrang. pour le Piano à 2 mains. Op. 111. Nr. 1. 2. 3. à 10 Ngr. 1 Thlr. 24 Ngr.

Kummer, C., Rondoletto pour Piano et Flûte concertant et facile. Op. 117. 18 Ngr.
— — Rondeau concertant et non difficile pour Piano et Flûte. Op. 118. 22 Ngr.

Reissiger, C. G., 17me Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 185. 2 Thlr.
— — Sonate brillante pour Piano et Violon. Op. 185. 2 Thlr.

Neue Musikalien
im Verlage von C. A. Klemm in Leipzig.

Becker, Jul., das stolze Herz. Lied für eine Singstimme mit Pfte. 5 Ngr.

Brunner, C. T., Op. 43. Jugendlust. Eine Reihe sehr leichter Tänze mit Fingersatz f. Pfte. 10tes Heft. 7½ Ngr.
— — Op. 52. Tema Bissanio! Rondo sur un thème de l'Opéra Belisaire p. Pfte. à 4 mains. 17½ Ngr.
— — Op. 106. Heitere Melodieen. 6 leichte Rondos über beliebte Motiven von **Lortzing** f. Pfte. zu 4 Händen. Nr. 1—6 à 15 Ngr.

Kunstmann, J. G., Lieder des Fortschrittes für 4stimm. Mannergesang (Chor und Solo) mit Pfte. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Mayer, Charles, de **St. Petersburg,** 3me grand Rondeau ser. p. le Piano à 4 mains. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Op. 11 Fantasie et Sonate pour le Pfte. 20 Ngr.

Reissiger, F. A., Op. 22. Drei Rondinos f. Pfte. Nr. 1. 2. 3. 1 Thlr. 5 Ngr.

Schmitt, Henri, de **Moscou.** Op. 2. Pièce de Salon p. le Velle. avec Quatuor. 1 Thlr. 15 Ngr.
avec Pianoforte. 1 Thlr. 10 Ngr.
— — Op. 3. La Prière de l'Opera: Freischütz, transcrite et variée p. le Velle av. Pfte. 1 Thlr.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Aesthetik
der
Tonkunst
von
Dr. **Ferd. Hand,**
Professor und Geh. Hofrath in Jena.

2 Theile, 2te Ausgabe, gr. 8. 66½ Bogen. Preis 5 Thlr. oder 7 Fl. 30 Kr. C. M.

Bei **H. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'op. Le bouquet de l'infante. Op. 99.

Servais, F., Concerto en Si Mineur, avec accomp. d'orchestre ou de Piano. Op. 5.
— — Grande Fantaisie sur le Barbier de Seville, avec accomp. d'orch. ou de piano. Op. 6.

Wolff, E., Tarentelle. Op. 148.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerio-Geige, welche von dem Herrn General-Musikdirektor **Spohr** zu 100 Louisd'or gewürdigt worden ist, kaufluch abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Ein ausgezeichneter Cellist, als Solist wie Orchesterspieler tüchtig, ebenso ein fester routinirter Contrabassist, welcher auch Posaune oder Tuba bläst, finden vom 15. September an eine feste und höchst vortheilhafte Stellung beim Hallischen Stadtmusikchore.

Als Gehilfen mit monatlichem Gehalt werden noch gesucht: 2 Hornisten, welche auch Trompete blasen und ein Streichinstrument spielen; 1 Bassist, welcher Posaune oder Tuba bläst; 1 Oboer, der bei schwacherer Besetzung entweder zur Clarinette oder zu einem Streichinstrumente verwendet werden kann.

Alles Nähere in Halle durch

F. Sturm,
Dirigent des Hall. Stadtmusikchoers.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten September. **Nr. 37.** 1847.

Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Briefe von Rochlitz an Friedrich Schneider. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. — *Miscelle.* — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. Für Orchester componirt und dem Conzert-Orchester zu Leipzig gewidmet von Niels W. Gade.

Op. 10. Pr. 6 Thlr. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel, London, bei Wessel u. Stapleton.
Beurtheilt von *J. C. Lobe.*

Von den zahllosen materiellen und geistigen Erscheinungen, welche sich dem verschönenden Nachbildungstriebe des Menschen anbieten, sind dem Instrumentalcomponisten nicht allein die schwer erkennbarsten, meist so räthselvollen Vorgänge im Menschengemüthe zugefallen, sondern er hat auch zu ihrer Versinnlichung das unbestimmteste Material, die an sich so vagen Töne erhalten. Ist es ein Wunder, wenn diese Kunst, stieg sie überhaupt in das dunkle Reich des Gemüthes hinab, Jahrhunderte hindurch so viele stumme, verschwimmende, unentzifferbare Schattenbilder nur hervorbrachte, dass sie am Langsamsten sich fortbildete und den anderen Künsten, welche begreiflichere Erscheinungen nachahmen und deutlicher redende Schilderungsmittel haben, so lange nachstehen musste im Verständniss und in bestimmter Wirkung?

Der Fortschritt dieser Kunst kann nur durch hellere Erkenntniss des Wesens jener wunderbaren Gemüthserscheinungen gewonnen werden, so wie in dem tieferen Ergründen der Analogieen welche zwischen ihnen und den Elementen der Musik vorhanden sein müssen.

Es kann meine Absicht hier nicht sein, neue Fragen heranzurufen, und sie auf Entdeckungen in die Tiefen dieser Gegenstände zu senden. Nur einige bekannte psychologische Erfahrungen will ich mit ihren Lichtern in die dunklen Regionen voraussenden, in welchen die Instrumentalmusik so gern sich den forschenden Begriffen zu entziehen trachtet.

Die Vorgänge im Menschengemüthe schweben in sehr verschiedenen Arten und Graden der Dauer und Stärke sowohl als der Deutlichkeit nach vorüber. Das Sicherste, was wir von ihnen sagen können, ist: sie müssen *alle* einen *Anlass* haben, denn keine Wirkung ohne Ursache. Diese Ursachen treten aber bei manchen Gemüthserscheinungen gar nicht, bei anderen sehr dunkel und nur bei einigen deutlich in's Bewusstsein. Daher gibt es schwache, unbedeutende Regungen, kaum bemerkbar in ihrem flüchtig vorüberschwebenden Dasein, gar nicht erkennbar ihren Ursachen nach. Ferner dauerndere Stimmungen zwar, doch mystisch auch in ihrem Wesen wie in ihren Anlässen, jene dunklen Sehnsuchtempfindungen z. B., von denen wir nicht wissen woher noch wohin.

Zwischen diesen kaum bemerkbaren Regungen oder mystischen Schatten, welche im Alltagslaufe des Lebens durch das Menschengemüth spielen, dringen aber zuweilen auch entschiedenere, kräftigere und dauerndere Erscheinungen aus dem Reiche der Leiden und Freuden hervor, deren Dasein sich nicht allein gewaltig empfindbar macht, sondern deren Ursachen auch zugleich mit in das Bewusstsein treten.

Ein und dasselbe Gefühl, lehrt die Erfahrung weiter, kann auf viererlei Weise erweckt werden. Erstens durch wirkliche Anlässe des Lebens, Traurigkeit z. B. durch den Tod einer geliebten Person; zweitens durch Vorspiegelungen solcher Fälle im Kunstwerke; drittens vermittelst unserer eigenen Einbildungsfähigkeit, indem wir uns einen Anlass in derselben bilden, reproduciren; und endlich auch ohne ein solches Bild in der Fantasie, durch unseren Willen blos, der gleichsam sein „Werde" in das Gemüth hinunter und das Gefühl heraufruft.

Je lebhafter dem Künstler ein zu schildernder Gegenstand vorschwebt, je lebhafter wird dessen Kunstnachbildung gerathen, vorausgesetzt, er besitzt alle technische Fertigkeiten, welche nöthig sind, ein Geschautes oder Gefühltes durch das Kunstmedium zur sinnlichen Erscheinung in nachgeahmten Bilde zu bringen. Demnach, sollte man meinen, müssten die unmittelbar durch bestimmte Anlässe des wirklichen Lebens in dem Künstlergemüthe aufgeregten Affekte, Gefühle, Leidenschaften, als die unbestreitbar lebendigsten, ihm die geeignetsten Stoffe darbieten, müsste z. B. die wirkliche Traurigkeit unmittelbar am Todtenbette einer geliebten Person empfunden, zur tiefergreifendsten Kunstschilderung befähigen. Wir wissen jedoch, dass der Mensch in Augenblicken unmittelbarer schmerzlicher oder freudiger Aufregungen zu künstlerischer Darstellung derselben weder Trieb noch Kraft in sich hat.

Es bleiben daher dem Instrumentalcomponisten als Vorlagen seiner Tonschilderungen nur reproducirte Gemüthserscheinungen übrig, und zwar entweder solche,

die mit einem Anlass in der Einbildungskraft, oder die ohne einen solchen, allein durch den gebietenden Willen, als Gemüthserinnerung gleichsam erscheinen.

Die letztere Art reiner Gefühle, in ihrer Allgemeinheit, nicht in ihrer Besonderheit bei dieser oder jener Gelegenheit, in diesem oder jenem Charakter entstanden und dadurch modificirt, hat nun lange Zeit für die allein mögliche und legitime Vorlage der reinen Instrumentalmusik gehalten.

Es konnte jedoch nicht fehlen, dass den Instrumentalcomponisten, indem sie an die Schilderung eines Gefühls gingen, zuweilen auch der bestimmte Anlass dazu mit in die Einbildungskraft trat, den sie und dessen Einfluss auf die genauere Modification jenes mit auszudrücken den Drang empfanden. Doch sahen sie auch bald, dass im gelungenen Falle das Gefühl wohl im Gemüthe erschien, das Bild in der Einbildungskraft dagegen ausblieb.

Verdriessen mochte es manchen Componisten, der sich eines bestimmten Anlasses und der genaueren Modificirung seiner Gefühlsbilder danach bewusst war, dass die Zuhörer davon nichts merken wollten. Letzteren entging ja dadurch der tiefere Gehalt, der eigentliche Inhalt des Kunstwerks und der Genuss, welcher aus dem Erkennen der Aehnlichkeit der Nachahmung erwächst, und ersterem konnte das Verdienst solcher gelungenen Aehnlichkeit nicht zu Gute kommen. Daher fing dieser und jener an, das, was ihm mit Tönen allein nun einmal zu versinnlichen nicht gelingen wollte, mit Worten vorher anzudeuten. So erschien z. B. die Pastoralsymphonie, worin die Gefühle nicht blos in ihrer Allgemeinheit, sondern in ihrer genaueren Bestimmung durch den concreten Fall geschildert sind, wo nicht das Gemüth allein, sondern auch die Einbildungskraft der Hörer in ein von dem Componisten beabsichtigtes bestimmtes Spiel versetzt werden sollen und wirklich versetzt werden.

Fassen wir diese Unterschiede in's Auge, so ergeben sich viererlei Arten von Instrumentalwerken.

Die erste war stets die zahlreichste, weil leichteste, ist aber auch unter allen Kunsterscheinungen die nichtigste. *Fontenelle* hat sie kurz und treffend bezeichnet durch seine berühmte Phrase: Sonate, que me veux-tu? Das Ohr vernimmt Töne, aber was wollen sie! Weder Einbildungskraft noch Gemüth werden durch sie in einen anderen als den eben vorhandenen Zustand versetzt. Von einem ächten und mächtigen Kunsteindrucke ist keine Rede.

Die zweite Art ruft bestimmte Gefühle nach Absicht des Componisten in dem Gemüthe hervor. Was er empfand, müssen Andere nachempfinden. Diese Art nennen wir die rein subjektive, indem sie Gefühle des Componisten blos ausdrückt. Wohl *können* Bilder dabei entstehen, aber sie lagen nicht in der Absicht des Componisten; sie sind willkürliche Schöpfungen unserer eigenen Einbildungskraft, oder zusammengewebt aus dem eben vorhandenen Bildervorrathe.

In der dritten Art hatte der Componist einen bestimmten Anlass in seiner Einbildungskraft, welcher in das Gemüth hinunterschlagend, die entsprechenden Gefühle wecken musste. Das daraus entstandene Tonwerk nennen wir ein objektives, weil der Componist das Gesetz seiner Darstellung von einem von Aussen her in seine Einbildungskraft genommenen Gegenstande erhielt. Insofern er aber diesen Gegenstand nicht angegeben, ist es ein *verschwiegen* objektives und erscheint dem Hörer in den meisten Fällen, d. h. in allen, wo er das Objekt nicht erräth, als ein subjektives, nur die Gefühle des Componisten schilderndes.

Die vierte Art endlich ist die offen objektive, wo der Componist seinen Gegenstand dem Hörer durch ein Programm bekannt macht.

Beide letztere Arten sind, wie man sieht, in ihrer Entstehungsursache sich gleich, und nur in ihrer Wirkung verschieden, indem in der dritten in der Regel nur die Gefühle im Gemüthe, in der vierten aber auch die Bilder, welche sie geboren, mit in der Einbildungskraft aufleben. Hierin gibt es auch noch feinere Unterschiede. Die Pastoralsymphonie z. B. ist subjektiv insofern die darin geschilderten Gefühle aus den Componisten Gemüthe rein hervorquellen, und objektiv nur durch die veranlassenden Bilder. Hätte aber *Beethoven* sich unter dem auf das Land Wandelnden, sich am Bache Lagernden u. s. w. eine andere Person, mit anderem Charakter, anderer Gefühlsweise überhaupt, oder gar in einer besonderen Gemüthsstimmung noch gedacht, z. B. einen mit dem Leben Zerfallenen, der sich auf das Land begibt um durch Selbstmord zu enden, so würde er die Empfindungen nicht mehr unmittelbar aus seinem Gemüthe, sondern aus dem des Selbstmörders haben schöpfen müssen, und insofern wäre die Subjektivität des Componisten in den Hintergrund gedrängt worden.

Es ist aus dem Gesagten leicht begreiflich, dass zwar eine rein subjektive, aber keineswegs eine rein objektive Schilderung möglich ist, indem bei letzterer immer die subjektive Anschauungs- und Gefühlsweise sich mit geltend machen muss. Hätten *Mozart* und *Beethoven* denselben Gegenstand, die Empfindungen einer ländlichen Braut vor dem Altare z. B. geschildert, so hätten sie sich in einen fremden Zustand versetzen und folglich objektiv malen müssen. Dennoch würden zwei verschiedene Musikstücke zum Vorschein gekommen sein, und das, was diese Verschiedenheit ausmacht, wäre aus der Subjektivität der Componisten geflossen.

Nach diesen vorläufigen Betrachtungen werde ich dem Leser meine individuellen Ansichten über die zweite *Gade*'sche Symphonie deutlich entwickeln können.

Sie hat keine Art von Programm, welches einen gegenständlichen Inhalt angäbe. Man muss sie daher beim ersten Anblicke für ein Instrumentalwerk halten, welches Gefühle in allgemeiner Form schildert. Da wollte sie mir nicht durchgängig genügen. Neben vielen unmittelbaren Gefühlsgedanken erschienen mir zuweilen weniger anmuthende. Bei näherem und öfterem Hinblick indessen kam mir die Ahnung eines dahinter lebenden Objektes. Auch Anderen war es ähnlich ergangen. So schrieb früher ein Recens. des Klavierauszuges: „Das Anfangsandante versetzt uns in die frischen grünen Wälder des Nordens". Das war aber auch die ganze Andeutung eines Objektes, welche freilich nicht genügen

kann, uns den Inhalt des Ganzen zu enthüllen. Denn was that das darauf folgende Allegro? was das Adagio? was das Scherzo? und was der letzte Satz? Das schwankende Bild frischer grüner Wälder des Nordens allein kann die anderen vier so sehr gegen einander contrastirenden Sätze dieser Symphonie unmöglich aus den Componisten Gemüth hervorgetrieben haben. Jeder ist ein ganz anderes Wesen, und ist die Musik überhaupt objektiv, so muss jedem ein anderes Bild als Gefühlserregungsursache vorgeschwebt haben.

Ich gestehe, dass mich im Forschen darnach einiger Missmuth überkam. Tritt eine Instrumentaldichtung rein, entschieden nur als Ausdruck allgemeiner Gefühle auf, so kann sie, vorausgesetzt ihre psychologische Wahrheit, einen vollkommen befriedigenden Kunstgenuss bewirken. Sie erfüllt die Ansprüche des Gemüths, und mehrere erweckt sie nicht. Kommt die Einbildungskraft dabei in Thätigkeit, so schafft sie sich Bilder nach ihrem Gefallen, nicht nach dem Verlangen des Kunstwerkes. Anders ist es, wenn aus der Instrumentalcomposition ausser den Gefühlen auch ein Gegenstand der sie erzeugt sich ahnen lässt, den der Tondichter aber verschwiegen hat. Die Einbildungskraft des Hörers erhält alsdann den Auftrag, etwas zu bilden, aber in einer dunkeln, mystischen Sprache, die sie ohne das dolmetschende Wort nicht zu enträthseln vermag. Sie fühlt, es sind Gestalten, die an ihr vorüberziehen; will sie sie aber erfassen, so zerfliessen sie in Nebel. Das erweckt zunächst eine peinliche Empfindung wie jede Erscheinung, deren Sinn wir ahnen, aber nicht ergründen können.

Darf es denn aber Kunstwerke geben, die zuerst als Räthsel unbefriedigt lassen, ja quälen, und später aufgelöst, vollständig befriedigen und beglücken?

Ob es welche geben darf, weiss ich nicht, wohl aber, dass es welche gibt. In einer Recension über den Gartenkalender auf das Jahr 1795 sagt *Schiller*, der nicht von Aussen in das Kunstgebiet hineinparlirte, sondern von Innen heraus seine Ansichten mittheilte, über die grosse Gartenanlage bei Hohenheim Folgendes:

„Die mehrsten Reisenden, denen die Gunst widerfahren ist, die Anlage zu Hohenheim zu besichtigen, haben darin, nicht ohne grosse Befremdung, römische Grabmäler, Tempel, verfallene Mauern u. dgl. mit Schweizerhütten und lachende Blumenbeete mit schwarzen Gefängnissmauern abwechseln gesehen. Sie haben die Einbildungskraft nicht begreifen können, die sich erlauben durfte, so disparate Dinge in ein Ganzes zu verknüpfen. *Die Vorstellung, dass wir eine ländliche Colonie vor uns haben, die sich unter den Ruinen einer römischen Stadt niederliess, hebt auf Einmal diesen Widerspruch und bringt eine geistvolle Einheit in diese barocke Composition.* Ländliche Simplicität und versunkene städtische Herrlichkeit, die zwei äussersten Zustände der Gesellschaft, gränzen auf eine rührende Art aneinander, und das ernste Gefühl der Vergänglichkeit verliert sich wunderbar schön in dem Gefühle des siegenden Lebens. Diese glückliche Mischung giesst durch die ganze Landschaft einen tiefen elegischen Ton aus, der den empfindenden Betrachter zwischen Ruhe und Bewegung, Nachdenken und Genuss schwankend erhält und noch lange nachhallt, wenn schon Alles verschwunden ist."

Aus dieser Stelle geht hervor, dass es Kunstwerke gibt, die uns als Räthsel zuerst abstossen, haben wir die dahinter ruhende Idee aber erkannt, hohen Genuss gewähren können. Auch hält *Schiller* weiter für verdienstlich, die Erklärung solcher räthselhaften Werke zu versuchen, denn er sagt vorher: „Jedem, der diese mit Recht berühmte Anlage entweder selbst gesehen oder auch nur von Hörensagen kennt, muss es angenehm sein, dieselbe in Gesellschaft eines Kunstkenners (des Herausgebers des Gartenkalenders) zu durchwandern. Es wird ihn (den Durchwandernden) wahrscheinlich nicht weniger als den Recensenten überraschen, in einer Composition, *die man so sehr geneigt war für das Werk der Willkür zu halten*, eine Idee herrschen zu sehen, die, es sei nun dem Urheber oder dem Beschreiber des Gartens, nicht wenig Ehre macht."

Nach Fürsprache einer Autorität, wie *Schiller*, wird mir der Versuch, die hinter der *Gade*'schen Symphonie liegende Idee zu entdecken und den Horern derselben mitzutheilen, wohl verziehen werden.

(Fortsetzung folgt.)

*Briefe von Rochlitz an Fr. Schneider.**)

v. H. d. 3ten Febr. 19.

Guten Morgen!

Eben erhalte ich den Zettel für's morgende Concert und darauf die Anzeige Ihrer neuesten Symphonie. Das ist doch wol die, deren Partitur Sie mir gleichen; und auch Partitur und Text des Oratoriums (Weltgericht). Meine Meinung von beiden *mir sehr werthen Werken* kann ich nicht schreiben, da das Bogen forderte, und da ich zu jeder Ihnen gefälligen Stunde mit Ihnen darüber sprechen kann. Nur das einzige Wort: In der Symphonie (A dur) versprechen ich mir vom 3ten und 4ten Satze die meiste Wirkung; im Orator. muss ich besonders Nr. 9 und alles, was folgt, wahrhaft bewundern, es für das Höchste erklären, wozu Sie sich emporgeschwungen, und den schönsten Effect ohne alles Bedenken garantiren. Aber wie und womit, was der 3te Act dem Ausdruck im Allgemeinen Verwandtes enthält, und dessen durch Schuld des Dichters nur allzuviel ist — wie und womit dies noch gesteigert werden soll: das gestehe ich nicht einzusehen. Indess ist das *Ihre* Sorge; und mögen Sie nur darauf bedacht sein, die contrastirenden mildern Sätze durch recht eigenthümliche und eindringende *Melodieen* und durch ungewöhnliche Hilfsmittel den Zuhörern gleichfalls nahe an's Herz zu legen und möglichst bedeutend zu machen: sie werden sonst mit Heftigem und Rauschendem nicht nur, sondern auch mit Fülle, Masse und Gearbeiteten (wie man sich ausdrückt) allzusehr überhäuft, als dass sie es, im Denken und Empfinden, Herr werden könnten — was doch zu eigentlichem Genusse nöthig ist. Doch das wissen Sie

*) Auf Wunsch der Redaktion vom Inhaber zur Benutzung für die Zeitung freundlich überlassen.

ja besser als ich! Und so fahren Sie doch ja in guten Stunden mit Gott und Ihrem Genius in diesem, wahrhaft verdienstlichen Werke fort!

Ihr

Rochlitz.

d. 19. Febr. 19.

Ich schicke Ihnen hier, lieber Freund, den 2ten Act Ihres Oratoriums (Weltgericht) zurück, mit Dank für die zutrauliche Mittheilung. Was ich Ihnen hier darüber sage, nehmen Sie nur als erste Linien eines Urtheils, oder vielmehr einer Meinung.

Ich bin diesen Act, ohne den ersten in seinen Haupttheilen vergessen zu haben, mehrmals sorgsam durchgegangen, und jedesmal theilten sich meine Empfindungen beim Schluss in grosse Freude, und in storende Sorge. Ich erkläre mich für Beides aufrichtig! *Grosse Freude* macht mir dieser Act, erst als Musikstück im Ganzen, dann in mehreren Haupttheilen ganz besonders, wo ich Sie zugleich bewundern und *uneingeschränkt* preisen muss; wo ich auch gar nicht begreife, wie Sie es — wenn auch noch so vorbereitet — in so kurzer Zeit haben zu Stande bringen können, da Sie obendrein durch Ihr Amt so sehr gebunden und beschäftigt sind. Ich hebe einige Hauptsätze aus! Die Bassarie Nr. 2 wird, was den Effect anlangt, vornämlich vom Vortrage des Sängers abhängen. Nr. 3 thut Einem wohl und Noth. Die Fuge in Nr. 6 ist trefflich gearbeitet, und ich bewundere, welche Gewalt *und Freiheit* Sie in diesem Style erlangt haben. Das Quartett, Nr. 7, finde ich durch Gesang- und Stimmenführung ausgezeichnet. Nr. 8, 9, 10, ist ein gewaltiges, tief eingreifendes, künstlerisches und doch nicht schwer zu treffendes, ja meist sogar ziemlich einfaches Stück; mir scheint es zugleich eines der originellsten im ganzen Werke, und die, hier nicht leicht zu haltende Gränze zwischen Drama und Oratorium vollkommen beobachtet. *Gerade so weit*, däucht mich, durften Sie gehen, als Sie gegangen sind. Auch die Zwischenmusik zum Schluss ist in *jeder* Hinsicht meisterhaft. In Nr. 11 ist die Fuge mit der lebendigen, musterhaften Figurirung der Geigen, wieder uneingeschränkt zu rühmen, und durch den Schluss wird sie auch *die* wieder in die Sache führen, die alle Fugen nicht viel anders, als ein unvermeidliches Uebel betrachten, in das man sich dumpf resignirend ergibt.

Und dennoch bin ich nicht ohne Sorge; wenn ich nämlich daran denke, dass das Werk vor einer sehr gemischten Menge, und auch vor Gebildeten nur *ein Mal*, dann wahrscheinlich geraume Zeit nicht wieder aufgeführt wird. Nicht nur für jene, sondern selbst für diese bei nicht mehrmals wiederholter Aufführung — hat es *vielleicht* der Musik überhaupt, *gewiss* aber der unruhigen, rauschenden, affectvollen, reich instrumentirten und im Chor zu stogenden zu viele. Der Ungebildete wird betäubt und damit verdumpft, der Gebildete kann doch auch nicht alles Herr werden und erhält sich nur mit Mühe und Anstrengung in vollständiger Aufmerksamkeit. Und da das Gedicht, wenn auch fortschreitet, doch nicht dramatisch ist: so gehet auch dies Hülfs- und Erleichterungsmittel ab, und jenes Unerwünschte ist um so mehr zu besorgen. Freilich konnten *Sie* das nicht ändern; und kaum einige Sätze im ersten, vielleicht ein einziger im zweiten Acte konnten kürzer gehalten, einfacher zusammengestellt werden. Es würde Unrecht sein, Ihnen das jetzt anzuführen, da Sie für den schwierigen dritten Act noch Lust, Feuer, Muth und Vertrauen brauchen: aber ich thue es in der Voraussetzung, dass diese Lust etc. durch meine — eines Einzelnen — überdies nur durch *Lesen* veranlassten Anmerkungen, ohnehin nicht gestört werden; und in der guten Absicht, meiner Bitte Nachdruck zu geben — meiner Bitte, dass Sie den dritten Act 1. so kurz und gedrängt als möglich — vielleicht blos das letzte Finale ganz breit und ausgearbeitet, schreiben; 2. in den wenigen saufteren, ruhigeren Stücken durch ganz besonders neue, anziehende *Melodieen* den Zuhörer erleichtern und fesseln; und 3. wo es sein kann, die Instrumentation theils vereinfachen, theils durch ungewöhnliche Auswege oder Zusammenstellungen auffrischen, und zugleich eben damit wieder für das Zusammenwirken Aller, wo sie nun auftreten, empfänglich machen. Diese Bitte glaube ich unter allen Umständen, und auch, wenn ich mich in meinen Bedenklichkeiten geirrt hätte, verantworten zu können: darum thue ich sie so getrost und geradezu. Eine zweite aber kann ich nur fragweise vorbringen: „der Prophet gilt nirgends weniger, als in seinem Vaterlande“: ausser, wenn er zuvor auswärts recht viel gilt und davon in's Vaterland hereingeschrieen wird. Sollte es nicht gut sein, von dieser Ihrer Arbeit *hier* Niemand zu sagen, und das Werk erst in Berlin, München oder Wien aufzuführen? Haben Sie so eine Idee, so will ich gern mit Rath, und, so weit ich's vermag, auch mit der That behülflich sein. Denn — ich wiederhole es — meiner Bedenklichkeiten ungeachtet, halte ich Ihr Werk für so ausgezeichnet und trefflich, dass ich mich dafür möglichst verwenden würde, wäre der Verf. auch mir fremd: nun aber ist er ja mir keineswegs fremd, sondern ein lieber Freund, dem ich auch so viele schöne Kunstgenüsse zu verdanken habe!

Noch Eins! Es ist eine, in andern Künsten, als der Musik, bekannte Erfahrung, (man könnte sie aber auch in dieser machen) dass ein Nicht-Künstler zuweilen eine gute Idee hat, die er aber nicht ausführen kann, während der Künstler, der sie ausführen könnte, nicht darauf kömmt, so dass, wenn beide sich freundschaftlich besprechen, ein wirklich Neues und Eigenes zu Stande kömmt. Sind Sie mit dem Oratorium fertig, haben sich einige Erholung gegönnt, und wollen dann etwas Neues schreiben und dazu meine Einfälle wenigstens in einige Erwägung ziehen, so stehe ich zu Diensten. So ist mir neulich bei Anhörung Ihrer letzten Symphonie (in A dur) (deren 1stes Allo. beim Hören mich viel mehr angesprochen hat, als beim Lesen; während das Finale beim Lesen mehr auf mich wirkte: in den übrigen Sätzen ich meine Meinung bestätigt fand;) — da, sag' ich, ist mir eine neue Form einer Symphonie eingefallen, wie sie ganz gewiss von Wirkung wäre, mit keiner schon vorhandenen collidirte, und eben für Ihre Individualität sich vorzüglich eignete. — Von Herzen Ihr

Rochlitz.

Nachrichten.

Hamburg. Augustbericht. Der abgewichene Monat brachte im Ganzen nur wenig Interesse erregendes Neues. Grössere Concerte fanden nicht Statt, die Oper begnügte sich mit Reprisen. Fremde Künstler und Künstlerinnen anlangend, so verweilt Demoiselle *Babnigg* noch fortwährend hier als Gast unseres Stadttheaters. Sängerin und Publicum scheinen gegenseitig mit einander wohl zufrieden, und beide Theile haben, dünkt uns, volles Recht dazu. Ungezwungene Anmuth im Spiel, Zierlichkeit, Sauberkeit und Correctheit im Gesange, verbunden mit Geist und Leben des Vortrags, dabei ein ausgezeichnetes Portament, und wo es sein muss, tüchtige Kehlfertigkeit: was will man mehr von einer darstellenden Künstlerin? Andererseits erhielt Dem. *Babnigg* fast in jeder ihrer Partieen die grösste Anerkennung ihres hervorstechenden Talents, und der ihr zu Theil gewordene Beifall war kein gemachter. Am 1. August spielte sie die Königin der Nacht in Mozart's Zauberflöte, und gleich der Vortrag der ersten Arie war so ausgezeichnet, wie er wohl selten vorkommt. Weshalb aber Demoiselle *B.* die zweite Arie um eine kleine Terz tiefer transponirte, wissen wir nicht zu sagen; so viel ist gewiss, dass der Effect durch diese Veränderung beeinträchtigt wurde. Ihre Darstellung der Adine in Donizetti's Liebestrank war ebenfalls eine ungemein interessante Erscheinung.— In dieser letzteren Oper hörten wir noch einen, von früher her bereits hinreichend bekannten willkommenen Gast, Herrn *de Bezzi*, und zwar als Nemorino. Herr *de Bezzi* ist ein Sänger, der, vermöge trefflicher Methode des Gesanges und der seinem Spiele inwohnenden Glut und Lebendigkeit, Ausgezeichnetes zu leisten versteht. Sein Organ an und für sich freilich bildet den schwächsten Theil seiner künstlerischen Eigenschaften, es ist keineswegs schön, wahrscheinlich auch niemals gewesen, aber die technische Ausbildung desselben bleibt höchst bewundernswerth. Ein dritter Gast, Herr *Rafael*, vom Bremer Stadttheater, der als Belcore auftrat, liess zwar eine hübsche wohltönende Stimme vernehmen, erhob sich jedoch in allem Uebrigen nicht über dilettantische Mittelmässigkeit. Der Part des Doctor Dulcamara war, wie gewöhnlich, in Händen des Herrn *Bost*, dessen Darstellung dieser Rolle so viel Gezwungenes, Geschrobenes besitzt, dass sie nicht befriedigen kann, ohngeachtet aller ersichtlichen Anstrengung dieses Sängers, ihr zu ihrem Werthe zu verhelfen. Aber das ist es ja gerade, dass die Mühe sich bemerklich macht! Herr *Bost* ist ein wackerer fleissiger Darsteller, aber seine Komik ist nicht natürlich, sie ist gemacht, und obendrein unfein. Sein Dulcamara ist nicht einmal Carricatur, er ist eine Fratze.

Figaro's Hochzeit ging am 15ten wiederum in Scene, aber die Aufführung liess Vieles zu wünschen übrig. Freilich ist dies auch eine von den wenigen Opern, die von allen Theilnehmern durchweg einen gleichmässigen künstlerischen Beitrag beanspruchet, und wo dies nicht stattfindet, ist an eine gelungene Gesammtdarstellung nicht zu denken. Haupt- und Nebenrollen gibt es hier eigentlich nicht, und beide Eigenschaften eines Opernd arstellers, Gesang und Spiel, sind in demselben Maasse in allen Partieen erforderlich. Dass unter solchen Bedingungen auch die diesmalige Aufführung gerade nicht als Meisterwerk gelten konnte, wird daher nicht Wunder nehmen. An gelungenen Einzelnheiten fehlte es übrigens nicht, aber gerade diese warfen auf den übrigen Theil der Darstellung um so stärkere Schatten und machten ihn um desto ungenissbarer. Und möchten wir behaupten, dass eine Ausführung dieser Oper durch sich an Kräften gleiche nur mittelmässige Talente, von denen aber ein jedes das Seinige ehrlich und in Uebereinstimmung mit den anderen beiträgt, einen bedeutend besseren Eindruck, einen wirklich höheren Genuss verschaffen wird, als eine solche durch selbst bessere Künstler, die es im Allgemeinen lau angehen lassen und lediglich ihren eigenen Erfolg durch sogenannte gelungene Momente und einzelne Glanzstellen suchen. — Demoiselle *Babnigg* machte als Susanna die ihr als Sängerin eigenthümlichen Vorzüge in dieser Partie zwar hinreichend geltend, ihrem Spiele aber gebrach es an der so nothwendigen Heiterkeit und kecken Laune. Obendrein wären die kleinen Fioriturен, durch welche sie den alten Mozart zu verschönern und zu verbessern sich Mühe gab, gar gern zu entbehren gewesen. Es ist ein kitzliches Ding, Mozart verbessern zu wollen. Es sind schon Viele darüber aus gewesen, aber unsers Wissens eben mit nicht sonderlichem Glück. Den Figaro gab Herr *Dalle Aste*, als Einzelnheit betrachtet die gelungenste Darstellung dieses Abends. Herrn *Clement* — Graf Almaviva — fehlt es, wie in den meisten seiner Rollen, so auch hier, am Spiel. Während sein Gesang ausgezeichnet genannt werden kann, leistet er im ersteren so gut als nichts. Demoiselle *Michalesi* bewies als Gräfin viel Sicherheit und gewohnte Fertigkeit, den Ausdruck tieferen Gefühles liess sie jedoch, namentlich in der ersten Arie, sehr vermissen.

Uebrigens machte sich, wie das in jüngster Zeit leider schon so oft vorgekommen ist und förmlich einzureissen droht, allerlei Storendes im Orchester bemerkbar. Einzelne der Mitglieder desselben fangen an, es für überflüssig zu halten, sich im lauten Plaudern und geräuschvollen auffallenden Benehmen zu geniren, Unarten, die auf's Strengste untersagt werden müssen, da dergleichen Freiheiten gegen allen Anstand verstossen und zugleich das Spiel beeinträchtigen, wo es denn nicht zu verwundern ist, wenn allerlei Fehler mit unterlaufen. So machte z. B. die erste Hoboe mehrere ganz bedeutende Versehen, und in der oben besprochenen Aufführung des Liebestrankes war im ersten Acte zwischen den Ensemblevorträgen der Sänger und dem Orchester so wenig Uebereinstimmung, dass eine totale Confusion nur mit Mühe vermieden werden konnte.

Endlich ist noch der Wiederholung von Balfe's Gitana Erwähnung zu thun, der durch veränderte Besetzung ein neues Interesse zu Theil wurde. Herr *Dalle Aste* weiss durch sicheren, würdigen und geschmackvollen Vortrag die Partie des Grafen Arnheim ganz ausgezeichnet zu heben; Demoiselle *Michalesi* dagegen, als Zigeunerkönigin, könnte ihrer Rolle mehr Gewicht

und Werth durch den derselben gebührenden Ausdruck der Bosheit und Tücke verleihen, der in dem Vortrage der Darstellerin ganz verwischt wurde; und Hr. *Knopp*, der übrigens an und für sich als Sänger ganz Vorzügliches leistet, würde durch dramatische Behandlung seiner Rolle, als Theodor, so wie durch sorgfältigeres Spiel seiner Darstellung erst zum Leben verhelfen, dessen sie, wie die meisten seiner übrigen, gänzlich ermangelt. —

Für den davongegangenen Baritonisten *Beck* ist ein Herr *Stahl* engagirt worden, der am 30. August sich als Masetto in Don Juan zuerst hören liess. Er scheint noch Anfänger zu sein und die Stimme, wenigstens in der Tiefe, zeigte sich nicht sehr kräftig. Vielleicht Nächstens ein Mehreres über ihn.

Eine höchst angenehme Erscheinung bot das Auftreten der drei schwedischen Sängerinnen Geschwister *Berwald*, die unter Leitung ihres Vaters, des Kapellmeisters *Berwald*, im Thaliatheater sich hören liessen. Die jungen Künstlerinnen haben eine Reise durch Deutschland gemacht, namentlich Breslau, Dresden und Berlin besucht, überall gleich rühmliche Anerkennung gefunden und sind jetzt auf der Heimreise in ihr Vaterland begriffen. Auch in Hamburg wurden sie mit ausgezeichnetem Beifalle aufgenommen, und mit Recht, denn ihre Leistungen verriethen Talent, Schule und Geschmack. Die vollständige künstlerische Entwickelung und Freiheit mangelt ihnen übrigens noch, was sich namentlich in dem Vortrage grösserer italienischer Operapiecen zeigte, der jedoch durch die frischen wohlklingenden Stimmen und die reine Intonation ungemein viel Anziehendes erhielt; am meisten Sensation erregten indess die schwedischen Nationallieder, die in ungemeiner Vollendung, naiv-innig, mit Gefühl und feiner Nuancirung von ihnen gesungen wurden. Schade nur, dass die fast ganz gleiche Lage und Klangfarbe der Stimmen — alle drei Geschwister besitzen Sopran, und die mittelste, Julie, den besten, — die Wirkung einigermassen beeinträchtigte. Dem Vernehmen nach verdanken die jungen Damen ihren musikalischen Unterricht ihren Eltern, von denen der Vater, wie erwähnt, schwedischer Kapellmeister, Schüler Vogler's und Violinist von Ruf ist. Die Mutter galt früher als wackere Sängerin, und ist in Deutschland vor etwa 15 Jahren mehrmals öffentlich mit vielem Beifall aufgetreten. —

Schliesslich wollen wir noch mittheilen, dass der Claviervirtuos *Leopold von Meyer* nach zweijährigem Aufenthalte in America nach Deutschland zurückgekehrt und über Hamburg nach seiner Vaterstadt Wien gereist ist. —

Miscelle.

Mehr als sonst irgend wo bewährt in Nordamerica das Sprichwort: „Klimpern gehört zum Handwerk", seinen Werth in musikalischen Dingen. Der beste Beweis, dass die Amerikaner von dieser nicht viel verstehen, denn in sonstigen wissenschaftlichen wie praktischen Sachen lassen sie sich nicht ein X für ein U machen. Ein Virtuose, der dort reussiren will, muss nothwendig schon durch sein Aeusseres Aufsehen zu erregen wissen. Alle Tage andere Kleidung ist das Wenigste. Ganz und gar unentbehrlich ist einem solchen die stete Begleitung eines literarischen Posaunenbläsers, der sofort bei Ankunft oder wo möglich schon lange vorher sich mit den Redactionen der verschiedenen Zeitschriften zu befreunden hat, die alsdann die bereits vorräthigen in den überschwänglichsten Ausdrücken abgefassten Ankündigungen loslassen. Eine Anzahl Clichés, die den Virtuosen in den verschiedenartigsten Situationen darstellen, Carricaturen und Chargen nicht ausgenommen, gehören mit zum Apparat, der für Zeitungsartikel, Annoncen, Einladungsbillete etc. benutzt werden muss.

Dass demungeachtet auch in Bezug auf Kunst mancher gesunde Sinn in Amerika anzutreffen, beweist folgende, zwar amerikanisch derbe, aber den Nagel auf den Kopf treffende Annonce, die wir einem durch Zufall in unsere Hände gekommenen Journale, dem in deutscher Sprache erscheinenden Cincinnati-Volksblatt vom 26. April d. J. entnehmen, zu welcher die Kunstproductionen eines dort anwesenden deutschen Lion-Pianist, wie er sich nennen liess, Veranlassung gegeben hatte.

Waarenempfehlung.

Der Unterzeichnete empfiehlt allen herumziehenden Virtuosen sein vollständiges Lager von Fabrikaten aller Art, in Karten- und Briefform, u. s. w., um leere Säle füllen zu helfen. Stöcke zum Beifallitrommeln, hirschlederne Handschuhe für reguläre und freiwillige Klatscher; NB. diese Handschuhe sind sehr fest und schonen die Hände; — Windbeutel, die dem Humbug beständig Frische zuwehn; eine grosse Puffmaschine, die nicht durch Esel, sondern durch Zeitungsredacteure getrieben wird; luftdichte Säcke, um den erfrugerten Ruhm darin aufzuspeichern, so wie feine Nasen, um bei Zeiten zu riechen, wenn der Kohl stinkt. Unterz. *Reuteesel*, musikal. Instrumentenmacher.

Recensionen.

Ferdinand Hiller, Sechs Studien für Pianoforte und Violin. Op. 38. Berlin, Trautwein'sche Musikhandl. Heft I. und II. 2 Thlr.

Diese Studien muss man weniger vom rein musikalischen, nämlich künstlerischen Standpunkte aus zu würdigen versuchen, als vielmehr von dem des dabei massgebenden Zweckes der Ausbildung. Insbesondere ist die Absicht klar, Gelegenheit zum Zusammenspiel für zwei bereits die niederen Stufen der Technik überwunden habende Talente zu geben. Studien etwa zur Ausbildung der besonderen Fertigkeit auf Klavier und Violine kann man sie nicht nennen, dazu müsste auf das Passagenthum viel mehr, als geschehen, Rücksicht genommen sein. Dazu bieten denn auch die bekannten Duo's von Virtuosenpaaren wie Herz und Lafont, Thalberg und Panofka u. s. w. allenfalls Gelegenheit. *Hiller* aber bereitet durch dieses Werk diejenigen, welche sich seiner Leitung vertrauen, auf den Vortrag der Sonaten für Kla-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten May. N°. 32. 1803.

Abhandlung.

Ueber die Stimmung der musikalischen Instrumente überhaupt, und der Orgeln insbesondere.

Von Knecht.

Der Umfang der menschlichen Stimme kann am sichersten zum Maasstabe dienen, wonach die Stimmung aller musikalischen Instrumente eingerichtet werden soll, weil diese vornehmlich bestimmt sind, jene zu begleiten. Sobald die Instrumentalstimmung zu hoch oder auch zu tief genommen wird, ist sie der menschlichen Stimme nicht mehr angemessen.

Es lohnet sich wirklich der Mühe, bey diesem praktischen Gegenstande mehrere Augenblicke zu verweilen.

Die Alten hatten dreyerley Stimmungsarten, die — in den Kornet-Chor- und Kammerton. Der Kornetton war die höchste Stimmung, der Chorton die mittlere, und der Kammerton die tiefste Stimmung. Heut zu Tage machen wir, da die Stimmung in den Kornetton meistentheils abgekommen ist, nur zwey Distinktionen in der Stimmung, nämlich die — zwischen dem Kammer- und Chorton. Der Unterschied des Chortons zwischen dem Kammertone beträgt bekanntlich einen ganzen Ton.

Der Grund, warum die Stimmung verschiedentlich eingerichtet worden ist, liegt ohne Zweifel in der verschiedenen Beschaffenheit des Orts, wo musicirt wird. Gemeiniglich ist die Kirche ein grösseres und höheres Gebäude, als der Konzertsaal, das Theater, oder sonst ein Musikzimmer. Daher führte man in der Kirche eine höhere Stimmung ein, damit der Ton desto mehr durchdringen möchte. Eine tiefere Stimmung hielt man aber einem kleinern Musikzimmer für angemessener.

Es kommt nun auf die kurze Erwägung der Vortheile und Nachtheile an, welche die eine oder andere Stimmungsart mit sich führet. Die Alten glaubten sowohl in der Frischheit des Orgeltons und Choralgesangs, als in der Ersparung des Zinns bey grosse Orgelpfeifen Vortheile zu finden. Allein die Nachtheile, welche diese höhere Stimmung mit sich bringt, überwiegen die anscheinenden Vortheile weit.

Erstlich verlieret selbst der Choralgesang dabey: denn auch solche Choralmelodieen, welche frisch gesungen werden sollen, arten mehr in Geschrey aus, sobald die Stimmung nach dem Chortone eingerichtet ist. Dazu kommt noch öfters der Umstand, dass manche Melodie, welche vermöge der höhern Orgelstimmung ohnehin schon hoch genug gehet; noch obendrein um einen Ton höher in Noten gesezt gespielt wird, als da, wo eine Orgel in den Kammerton gestimmt ist. Wenn z. B. eine Choralmelodie aus C dur im Umfange einer Decime (wie die Melodie: Wachet auf, ruft einst die Stimme u. s. w.) nach dem Kammertone gehet; so giebt dieses auf einer Orgel, welche in den Chorton gestimmt ist, schon D dur. Wie aber — wenn eben diese Me-

vier und Violine unserer grösseren Tonmeister vor. Er hat das Ensemble allein vor Augen, auf die Sucht des Einzelnen, zu glänzen, kommt es ihm nicht an. Von diesem Standpunkte aus ist das Unternehmen zu billigen.

Ferdinand Hiller, Volksthümliche Lieder für zwei Singstimmen. Op. 39. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. 15 Ngr.

Anspruchslos bewegen sich diese zu einfachen, gemüthlichen Worten gesetzten hübschen Melodieen, für zwei durchaus selbständige Stimmen berechnet, denen die Klavierbegleitung nur zur Stütze dient. Letztere kann daher füglich wegbleiben, und die Ausführung sehr leicht im Freien geschehen, auch wo man irgend eines begleitenden Instrumentes entbehrt. Die Stimmenführung ist übrigens von der Art, dass der Vortrag einige Gesangbildung voraussetzt, wenn auch von keinen Schwierigkeiten, welche der Zweck schon ausschloss, die Rede ist.

Ferdinand Hiller, Gesang der Geister über den Wassern von Goethe. Für Chor und Orchester. Op. 36. Berlin, Trautwein'sche Musikhandl. Klavierauszug 25 Ngr.

Das berühmte und gedankenschwere Gedicht Goethe's „des Menschen Seele gleicht dem Wasser" hat schon viele Componisten angezogen, denn es bietet zu einer Motette seinen ernsten philosophischen Stoff, seine scharf ausgeprägten Vers-Rhythmen als dankbare Aufgabe dar. Auch *Hiller* hat es nun geistvoll in Tönen behandelt, die einzelnen strophischen Gegensätze zu einer musikalischen Gliederung benutzt, die eben in den Gedanken ihren Grund findet und doch zusammen ein lebendiges Tonstück abgibt. Die Grundtonart (E dur) wird erst durch das Tremolo des Amoll-Dreiklangs vorbereitet, erst mit den Singstimmen tritt E dur ein, sie führen die Textworte (in $^3/_4$-Takt) bis zu dem „ewig wechselnd". Hier treten sie in Ruh, um nun einem freien Tonspiele der Instrumente die Gelegenheit zur Malerei der wechselnden Schicksale und Gestaltungen des Elements zu geben. Der Gesang nimmt (mit A dur) die ferneren Worte „Strömt von der hohen Felswand der reine Strahl" auf, stets von der malerischen Figurirung der Instrumente begleitet. Die „schäumenden Rippen" der Wirbel des Abgrunds werden mannigfach durch die Töne geschildert. Wir bedauern, nur den Klavierauszug zu kennen, der auf reiche Orchestrirung schliessen lässt. Nun tritt Ruhe ein. Der Spiegel des glatten Sees, das stille Rieseln der Gewässer durch das Wiesenthal zeigt sich uns in dem kurzen C dur-Satze. Aus diesem werden wir in die Grundtonart zurückgeleitet. Der erste melodische Gedanke tritt bei dem „Wind ist der Welle lieblichster Buhle" wieder ein, und schliesst, wie es den didaktischen Worten, womit Goethe vortrefflich sein Gedicht schliesst, gemäss ist, auf würdige Weise. Gesangvereine, welche mehr als Tändeleien zum Gegenstande ihres Fleisses zu machen pflegen, werden an dem wirksamen Stücke sich erfreuen. — Die einzelnen Stimmen sind gedruckt zu haben.

Zwölf vierstimmige Gesänge älterer Meister für Sopran, Alt, Tenor und Bass nach römischen Handschriften und anderen Quellen zum Gebrauche für Dilettanten in den jetzt üblichen Notenschlüssel gesetzt und mit Partitur und Zeichnung der Anfangsbuchstaben versehen, von *H. K.* Hannover, 1846. Eigenthum des Herausgebers. (In Commission bei Bachmann.)

Die Ausführlichkeit des Titels erspart uns einen Theil des Berichts über diese merkwürdige literarische Erscheinung. Ein kunstsinniger Dilettant, geleitet von der Absicht, das Erhabenste und Edelste in der Gesangmusik auch Dilettanten zugänglich zu machen, welche gewöhnlich vor fremdartigen Noten und Schlüsseln in einigen Schrecken gerathen, hat solche alte Meisterwerke, deren Auffassung Dilettanten keine grossen Schwierigkeiten bereiten mag, ausgewählt, und damit zugleich den Zweck chronologisch-historischer Belehrung verknüpft. Er gibt *Palestrina*, *Nannini*, *Josquin de Près*, *Luther*, *J. S. Bach*, *Händel*, *Mozart* und *Himmel*. Ueber Letzteren, in dieser Umgebung der ersten Meister, haben wir uns einigermassen wundern müssen, so gern wir sein schönes Talent anerkennen. Auch einige ältere Gesänge, deren Componisten unbekannt sind, werden beigefügt. Das Unternehmen wird unstreitig dazu beitragen, manchen Dilettanten für die höhere Kunst zu gewinnen, nur scheint uns dadurch, dass man auf zwei Schlüssel (Violin- und Bassschlüssel) Alles reducirt hat, die Sache fast allzubequem gemacht. Die Erfahrung lehrt, dass das um so höher geschätzt wird, was einige Mühe kostet. Freilich liegt es im Geiste unserer Zeit, dass auch geringe Mühe, wie das Erlernen des Alt- und Tenorschlüssels, von den Anfängern gescheut wird.

K.

Feuilleton.

S. *E. Buckmühl's* Etuden für Violoncell (in Offenbach erschienen) sind im Conservatorium der Musik zu Wien für den Unterricht eingeführt worden und werden von dort ausserordentlich gerühmt. *Buckmühl* lebt bekanntlich in Frankfurt am Main.

In Wien wurde auf dem Theater an der Wien eine neue Oper: „Das Mädchen vom Lande", in drei Aufzügen, Buch von *C. Elmar*, Musik von *F. von Suppé*, mit grossem Beifall aufgeführt. In der ersten Vorstellung ward der Componist nicht weniger als zehn Mal gerufen. Die Musik soll sich namentlich durch Anmuth und Lieblichkeit auszeichnen. Der Klavierauszug erscheint bei Haslinger in Wien. — *Suppé* ist einer der drei Kapellmstr. jener Bühne.

Der Gesanglehrer und Componist *F. Mücke* in Berlin, welcher den Gesangunterricht des grossen Handwerkervereins daselbst mit bestem Erfolge leitet (siehe die Notiz über das Neustadt-Eberswalder Gesangfest, S. 488 d. Bl.), hat, einer an ihn ergangenen Aufforderung gemäss, mit dem 1. September einen Chor- und Solo-Gesangverein für Herren und Damen, ganz unabhängig von jenem Handwerkergesangvereine, in's Leben treten lassen.

Prof. *Hähnel* aus Dresden, der Verfertiger der Beethovenstatue in Bonn, besuchte jüngst in Wien den Währinger Kirchhof, und als er daselbst das unbedeutende Denkmal auf Beethoven's Grabe erblickte, erklärte er sich bereit, eine bronzene Kopie seiner Beethovenstatue für den Metall- und Gusswerth zu liefern, oder

wenigstens die Büste seines Beethoven und eins der Basreliefs, die Phantasie, für ein granitnes Denkmal, ebenfalls für die eigenen Anlagen von 200 Thlr. herzustellen. Man hofft, unter den Verehrern des grossen Meisters diese Summe zusammenzubringen, damit das grossmuthige Anerbieten zur Ausführung kommen kann.

Adolph Wachsler aus Trebitsch, Schüler des Wiener Conservatoriums der Musik, Kapellmeister des Grafen Franz Bethlen in Siebenbürgen, erhielt zu einer Reise als Musikdirektor der Rappoltschen Athletengesellschaft einen zweijährigen Urlaub und bereiste in dieser Eigenschaft die Wallachei, Russland, die Türkei, Egypten. Auf seinem Hauptinstrumente, der Violine, erntete er namentlich in Konstantinopel und Alexandrien grossen Beifall; der Pascha von Egypten bot ihm so, als sein Kapellmeister dort zu bleiben; *Wachsler* lehnte dies jedoch ab und kehrte in seine frühere Stellung zurück.

Karl Schuberth aus St. Petersburg nahm während seiner Anwesenheit zu Hamburg im vergangenen Frühjahr an einem zum Besten der dortigen Warteschulen in der St. Michaeliskirche veranstalteten Concerte thätigen Antheil und dieser seiner Mitwirkung namentlich war der glänzende pekuniäre Erfolg dieses Concerts zu danken. 2867 M.Ct. war der Reinertrag desselben. Das Comité hat darüber an den berühmten Virtuosen ein äusserst schmeichelhaftes Danksagungsschreiben erlassen.

Die vor einigen Jahren von *Gaillard* zu Berlin gegründete „Berliner Musikzeitung" ist mit der „Neuen Musikzeitung für Berlin" verschmolzen worden. Letztere erscheint bekanntlich bei Bote und Bock, unter verantwortlicher Redaction von *Gustav Bote*; „technischer Redacteur" ist Herr Dr. *O. Lange*.

Der frühere Chordirector am Leipziger Stadttheater *Meyer* ist zu Freiburg im Breisgau als Musikdirector angestellt worden. Als zweiter Musikdirector und Chordirector an der Leipziger Bühne wurde der schon früher in gleicher Eigenschaft daselbst angestellt gewesene *Kümmel*, zuletzt in Düsseldorf, engagirt.

Fräulein *Karoline Meyer*, die frühere Leipziger Primadonna, ist zu Wien am Theater an der Wien angestellt worden.

Prinz Karl von Preussen hat bei seinem neulichen Aufenthalte zu Genua den dasigen Anglikaner- und Schweizergemeinden zum Ankauf einer Orgel sowie zur Bestreitung des Gehaltes für den Organisten 3000 Franken geschenkt. (Die Orgel ist bereits angeschafft.) Ausserdem hat er bei der sardinischen Regierung die Erlaubniss zur Einführung von Orgelmusik und Kirchengesang ausgewirkt, was jenen Gemeinden bisher nicht gestattet war. Leider ist aber das Lokal, worin dieselben ihren Gottesdienst halten (in einem Privathause), sehr ungünstig.

Hektor Berlioz hat den Posten eines Orchesterdirectors am Drurylane-Theater gegen einen monatlichen Gehalt von 10,000 Franken übernommen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Eduard Eisenach** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalien-Handlungen zu haben:

Choral-Melodien
zu den
Kirchengesängen
mit Rücksicht auf sämmtliche im Königreiche Sachsen eingeführten Liedersammlungen
zum Gebrauche
für alle *Bürger- und Landschulen*,
nach Hiller geordnet, in die leichtesten Tonarten gebracht, nebst kurzer Einleitung, sowie mehreren Amen und Responsalien,
für eine Sopran-Stimme,
von **Carl Geissler**, *Cantor zu Zschopau*.
6te Auflage.
Preis 2 Ngr., in Partien zu 25 Ex. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dasselbe Werk,
für zwei Sopran-Stimmen,
von **Carl Geissler**, *Cantor zu Zschopau*.
7te Auflage.
Preis 2 Ngr., in Partien zu 25 Ex. 1 Thlr. 15 Ngr.

Neuigkeiten
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg und Leipzig.

van Boom. Trio f. Pfte., Viol. u. Velle. Op. 14. 3 Thlr. 10 Sgr.
Burgmüller, F., Cäcilien-Walzer f. Pfte. 5 Sgr.
Fesca, A., Erwartung. Lied f. Sop. o. Tenor m. Pfte. Op. 55. Nr. 3. 10 Sgr.
Gurlitt, C., Zweite Sonate f. Piano u. Viol. Op. 4. 2 Thlr.
Lindblad, A. F., Schwedische Lieder, in deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes, v. Dr. A. F. Wollheim. Heft 8. 20 Sgr.
— — dergl. Heft 3 u. 4 in neuer Auflage.
Lindpaintner, P. v., Die Fahnenwacht. Lied, für Pfte. allein arr. v. F. Burgmüller. 3 Sgr.
Sivori, C., Andante cantabile, p. Violon avec Piano. 10 Sgr.
Sponholtz, A. H., Scherzo brill. p. Piano à 4 ms. Op. 19. 20 Sgr.
Tuczanyi, C. v., 3 Lieder ohne Worte f. Piano zu 4 Händen. Op. 5. (Sei mir gegrüsst! Erinnerung. Auf Wiedersehn.) 20 Sgr.
Willmers, R., Intr. et Variat. sur la Marche des Puritains. Op. 47. Cah. 6. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. und deutschem Text. (Neue Ausgabe in hoch 4°.)
1 Band. »Don Juan.« von Mozart. 1½ Thlr.
Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten September. **Nr. 38.** 1847.

Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Briefe von Rochlitz an Friedrich Schneider. — Donizetti's Opern. — Gustav Flügel. — Sonett. — *Nachrichten.* Fünftes Liederfest des Thüringer Sängerbundes im Marienthale bei Eisenach. Aus Berlin. Aus Mailand. Aus Rom. Aus Bologna. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

(Fortsetzung.)

Ich fühle mich in dem einleitenden Andantino dieser Symphonie, E dur, $^2_4$, nicht in die frischen grünen Wälder des Nordens versetzt, sondern ich sehe einen Jüngling vor mir, zum letzten Male vom Schlummer in der Heimath umfangen, die er zu verlassen im Begriff steht, um in der Fremde nach irgend einem bedeutenden Ziele zu ringen. Vielleicht stehen seine Lieben am Lager, um ihn zu wecken, da die Stunde der Trennung naht, aber sie zaudern, denn seine heiteren Züge scheinen von goldenen Bildern einer fröhlichen Zukunft zu erzählen, die eben seine träumende Fantasie lieblich durchspielen.

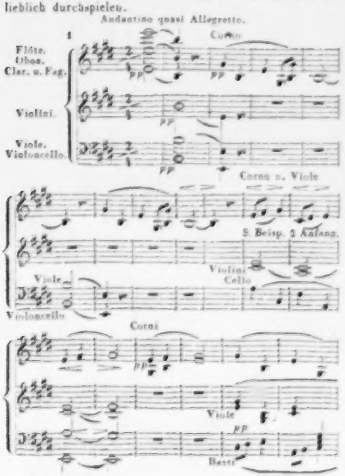

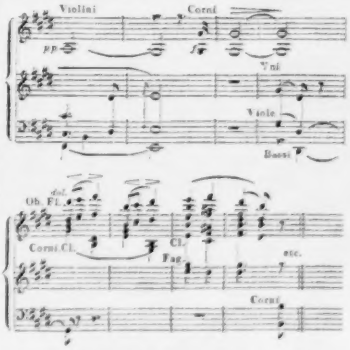

Das darauf folgende Allegro, E dur, $^2_4$, hat vornehmlich drei in ihrer technischen Gestalt wie in ihrem Ausdrucke sehr verschiedene Gedanken, aus denen das Ganze herausgewebt ist. Im ersten, dem Thema, hat der Jüngling den Abschied überwunden. Lebensfrisch und muthig, das Herz durchwogt von freudigen Ahnungen und Hoffnungen, zieht er der fremden bunten Welt entgegen. So oft dieser Gedanke im Verfolge des Satzes wiedererscheint, zeigt er denselben Hauptausdruck, obwohl in verschiedenen Modificationen von ruhiger, selbst mit leisen Zweifeln gemischter Empfindung bis zur jauchzenden Gewissheit des Gelingens, als naturgetreues Product solcher Situationen.

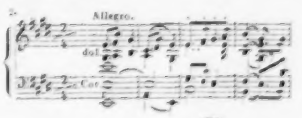

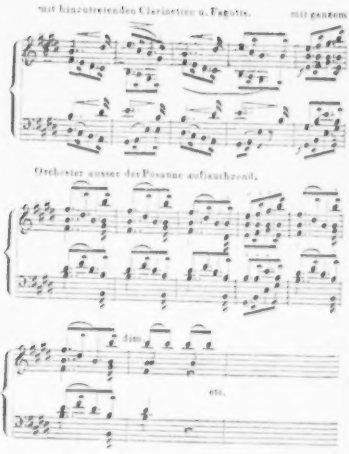

Es kann auf solcher Jugendfahrt nicht fehlen, dass aus dem Gewoge neuer Erscheinungen zuweilen das Bild der zurückgelassenen Theuren in des Jünglings Einbildungskraft emportaucht und die Gefühle der Liebe für sie in besonderer Stärke hervorruft. Lebt uns doch erst die Trennung, wie wir geliebt werden und lieben! Ihm wird es so weich, süss wehmüthig im Herzen; sein Gefühl erhebt sich bis zum inbrünstigen Gebete für ihr Wohl.

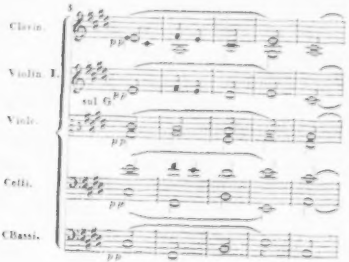

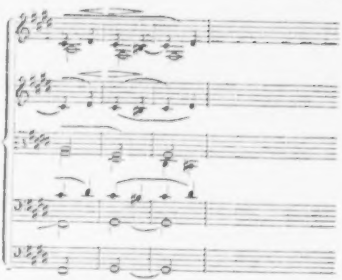

Der dritte Gedanke ist das Gegentheil des zweiten. Entschieden, kräftig, hart, scheint er den entschlossenen Sinn zu verkünden, der den einmal gefassten und als nothwendig erkannten Entschluss festhält und die weiche Stimmung sowohl als auch die Vorstellungen der Hindernisse, die sich wahrscheinlich entgegenstellen werden, kühn bekämpft und abweist.

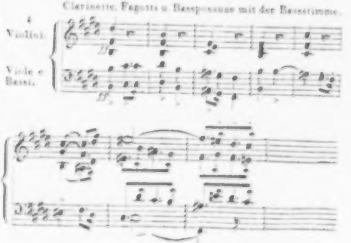

Endlich erscheint dazwischen auch die Reminiscenz des Traumlebens aus dem einleitenden Andantino als ein viertes Moment, eine andere Nuance sinnenden Versinkens in die Erinnerung des Abschiedes aus der Heimath.

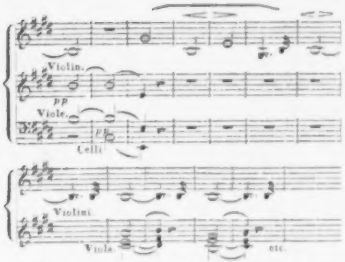

Unter allen diesen Gedanken erscheint der erste, das Thema, die frischen Reiseempfindungen versinnlichend, der unmittelbaren und sich am Muthigsten zeigenden Wirklichkeit angehörend, am klarsten, und die drei anderen quellen dazwischen nur in kürzeren Momenten, wo unwichtigere Gegenstände und Begebenheiten auf der Reise die Seele weniger aufregen und ihr Erinnerungsspiel unterdrücken, hervor. Hat man aber diese Grundidee in sich aufgenommen und in der Vorstellung erweckt, so macht der ganze Satz eine tiefe Wirkung, wir empfinden die ganze darin geschilderte Reihe von Gemüthszuständen um so sicherer und lebhafter mit, als es wenige Menschen geben wird, die eine ähnliche in ihrem Leben nicht selbst einmal durchempfunden hätten. Gern suchte ich in jeder einzelnen Periode, in jeder kleinsten Nuance durch Beispiele die durchaus und überall sich offenbarende Uebereinstimmung mit der Hauptidee zu erweisen, wenn der Raum es gestattete. Doch werden diejenigen, welche in den gegebenen Beispielen meine Meinungen theilen, in dem Werke selbst die weiteren Beweise leicht finden. Den anders Empfindenden würde die ganze abgeschriebene Partitur keine Ueberzeugung bringen.

In dem Andante con moto eröffnet sich dem Hörer eine andere Scene. Der Jüngling ist am Orte seiner Bestimmung angekommen, seine Hoffnungen und Wünsche haben sich jedoch nicht verwirklicht. Er findet sich einsam, verlassen in der fremden Welt wieder; sein Unternehmen sieht in der Nähe und Gegenwart bedrohlicher, von mächtigeren Hindernissen umgeben aus, als da er noch aus der Ferne auf dasselbe zuschritt. Er ist niedergeschlagen, ängstlich zuckt es ihm durch die Seele.

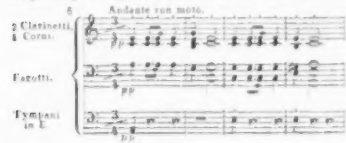

In solchen muthloseren Augenblicken tritt eine tiefe Sehnsucht nach der verlassenen lieben Heimath mächtiger aus dem dunkeln Grunde des Gemüthes hervor.

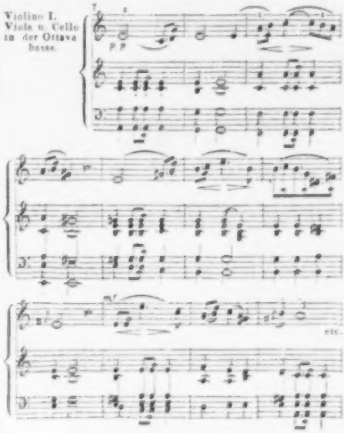

Doch auch aus solcher schwerer zu besiegenden Stimmung sucht sich ein ursprünglich kräftiger Charakter, wenn auch mit Anstrengung, emporzuringen.

(Fortsetzung folgt.)

Briefe von Rochlitz an Fr. Schneider.

d. 9ten Septbr. 19.

Ich komme eben zur Stadt und finde das Werk, womit Sie, mein lieber Freund, mich beschenkt, und auch noch auf besondere Weise geehret haben. Nehmen Sie

meinen aufrichtigsten Dank dafür, und rechnen Sie für meines ganzen Lebens Rest auf meine treue Anhänglichkeit an Sie, als Künstler und als Menschen. Führt uns der Gang unserer Tage jetzt nicht eben oft persönlich zusammen, so liegt das, wie Sie wissen, an Zufälligkeiten und Nebendingen. Diese können sich ändern; aber wenn das auch nicht wäre und wir auch fernerhin nicht öfter bei einander sässen, so würde ich Ihnen doch immer, nicht nur in Ihren öffentlich erscheinenden Werken, sondern auch in Ihrem sonstigen Beruf, in Ihrem Geschick, in Ihrem Hause, mit freundschaftlich theilnehmender Seele folgen; und wo es denn einmal gälte, etwas für den Anderen zu thun, da würde ich, wie weit meine Kräfte reichen, stets bei der Hand sein. Ein Gleiches kann ich mir von Ihnen versprechen, das weiss ich wohl! —

Auf heut' Abend freue ich mich sehr. Auch die Vesper will ich nicht versäumen.

Sie eröffnen doch auch dieses Jahr unsere Concerte den Michaelistag mit einem Concerte? und verlassen uns auch in der Folge nicht? Wollen Sie nicht vielleicht einmal in einem zweiten Theile phantasiren? Es liesse sich das sogar auf eine, auch für die grosse Masse besonders anziehende Weise einrichten; z. B. dass Sie gegen den Schluss das God save the King (variirend oder sonst) anbrächten, und dann fiele das Orchester mit Ihrer Ouverture über dies Thema ein; oder Sie machten's obngefähr so mit dem Thema ihres Finale im Conc. aus C moll, und schlössen mit dieser Polonaise mit Orchester u. dgl. oder Sie liessen eines Ihrer vierstimmigen Lieder vom Chor und Solo strophenweis singen, und drückten phantasirend zwischen jeder Strophe das aus, was zunächst darin liegt. Wie wär's?

Ihr

Rochlitz.

d. 11ten Dec. 19.

Da ich jetzt im Wittwerstande (meine Frau ist in Chemnitz) wenig ausgehe, habe ich die letzten Abende ganz den mir überschickten Werken widmen können, mein lieber Freund und Gevatter! Und so kann ich Ihrem Wunsch, die Missa baldigst zurückzuempfangen, um so schneller erfüllen. Meine Meinung soll darum doch auch Ihnen vertraut werden; doch nur als *meine — Meinung!* Um kurz zu sein, muss ich grob erscheinen: ich meine es aber nicht so, wie Sie gar wohl wissen; auch bin ich zu weiteren mündlichen Erörterungen erbötig.

Das Ganze ist so klar, und so leicht zu verstehen, zu geniessen und vorzutragen, als kaum ein anderes Ihrer grösseren Werke. Der eigentliche Kunstgehalt der Sätze scheint mir aber sehr — zu sehr verschieden, und zwar im Ausdruck und der Ausarbeitung, noch mehr aber in der Erfindung. Dass Sie, sind Sie einmal daran, sehr schnell schreiben, schadet nicht und kann eher nützen: allein, sollten Sie die Ideen, An- und Absichten jedes Einzelnen vorher zur Genüge, klar und bestimmt, erwogen haben? Das ist aber doch, auch dem Begabtesten und Geschicktesten, nothwendig. *Mir* sieht die Missa so aus:

Kyrie — in Erfindung und Bearbeitung zu gewöhnlich, im Ausdruck zu gleichgültig.

Gloria — gut durchaus, doch *ausserordentlich* in Erfindung, Arbeit und Ausdruck nicht, vielmehr (nicht als Reminiscenz, sondern im Ganzen des Styls und der Manier etc.) *nahe* an *Haydn* erinnernd. Dagegen

Credo — in allen 3 Sätzen wahrhaft eigenthümlich gedacht, und in jeder Hinsicht das, einem Künstler, wie Sie, würdigste Stück, wiewohl ich mir von dem obligaten Violoncell gegen das Ende nicht viel Wirkung, besonders in der Kirche, verspreche. Zu diesem Stücke wünsche ich Glück. Vom

Sanctus — versprechen Sie sich wohl auch zu viel: aber Osanna brav, und Benedictus originell für sich, und auch in dieser Verbindung; dabei *gewiss* von sehr guter Wirkung, so wie das Osanna. Auch dazu gratuliere ich. Hingegen

Agnus Dei — in keiner Hinsicht ausgezeichnet, ja selbst so, dass man glaubt, es könne noch nicht zu Ende sein; was um so bemerklicher wird, da es das *Ganze* schliesst.

Dies — meine Meinung, die ich ganz Ihrem eigenen Ermessen unterwerfe. Doch müssten Sie dazu das Werk eine geraume Zeit haben liegen lassen, dass es Ihnen fremd geworden. *Dies* wünschte ich auch darum, weil Sie *eben in Wien* dann nicht zuerst mit etwas aufträten, von dem man sagen würde: wenig zu tadeln, weit mehr zu loben, aber im Ganzen etwas gewöhnlich. Denn nirgends mehr als dort, gehet man auf's *Ungewöhnliche* in der Musik aus, da man an Gewöhnlichen, wie würdig und brav es auch sonst sei, sich abgestumpft und taub gehört hat. — (Die Messe ist im Stich erschienen bei Joh. André in Offenbach.)

Die alten Compositionen haben einen wunderbaren Eindruck auf mich gemacht; wenn ich auch das Feststehende jener Manier, die nicht selten bis zur Monotonie und zum kunstgelehrten Handwerke geht, nicht verkenne. Die Gattung ist mir aber doch so fremd geworden, dass ich ein detaillirtes Urtheil mir nicht erlaube, als wozu ich sie zugleich hören müsste. Doch habe ich, da Sie es verlangten, diejenigen Stücke, welche mir am meisten zusagten, mit einem Uebrlein eingekniffen, setze aber gar keinen Werth in dieses Anstreben, und bitte, auch keinen darauf zu setzen.

Der Umlauf über Ihr Oratoriums-Concert ist eben bei mir gewesen, und die bisherigen Unterzeichnungen sind nicht nur so gänzlich zustimmend, wie ich gewiss erwartet, ausgefallen, sondern auch zu meiner Freude so, dass ein jeder bezeugte, er stimme mit Hochachtung gegen Sie und mit Vergnügen über die Gelegenheit, Ihnen gefällig zu sein, bei. So ist's recht!

Ihr

Rochlitz.

d. 28sten April 20.

Dass Ihr Unternehmen (die Herausgabe der Part. des Weltgerichts betreffend), lieber Freund, mir theuer ist, und ich es, wo sichs thun lassen will, fördern werde, brauche ich Ihnen wohl nicht erst zu versichern. Jetzt,

im Messgedränge etc. kann ich nur mit Personen, die zu mir kommen, davon sprechen. In Mannheim wird man Ihr Werk schwerlich brauchen können, und der alte *Ritter*, der es zu schätzen wüsste, kann es kaum bezahlen. In Weimar correspondire ich nur mit *Goethe'n*, dieser aber befasst sich gar nicht mit Musik, und am allerwenigsten mit Sachen an oder für den Hof. Warum wollen Sie nicht an *Hummel* schreiben? der ist dort der Einzige, der Ihren Wunsch fordern kann, und es hoffentlich wird, da Sie hier mit ihm selbst nicht collidiren. In Darmstadt wird Ihr Werk auch schwerlich aufgeführt: der Grossherzog liebt *blos* Opern. Doch wird er wahrscheinlich unterzeichnen lassen; und alles das geschieht durch seinen Kapellmeister *Wagner*. Dieser ist ein einfacher, durchaus wackerer Mann. Ihn müssen Sie ohne Umstände schreiben, und wollen Sie, so beziehen Sie sich auf mich, als habe *ich* Sie dazu vermocht, in der gewissen Hoffnung, er werde für die Sache das Nöthige thun.

Anderes mündlich, bei Gelegenheit!

Ihr

Rochlitz.

Donizetti's Opern.

Der Charivari theilte unlängst ein Verzeichniss der Opern des so fruchtbaren, jetzt so unglücklichen *Donizetti* mit. Wir geben dasselbe, verbessert, vervollständigt und, so weit möglich, mit Jahr und Ort versehen, wo die betreffende Oper zum ersten Mal aufgeführt worden, nachstehend in alphabetischer Ordnung.

Adelia, Rom, 1841. — L'Ajo nell' imbarazzo, Rom, 1824. — Alahor in Granata, Palermo, 1824. — Le duc d'Albe, Paris, 1840. (Ist nicht aufgeführt worden.) — Alfredo il Grande, Neapel, 1823. — Alina, regina di Golconda, Rom, 1828. — Anna Bolena, Mailand, 1831. — Aristea. Operette. — L'Assedio di Calais, Neapel, 1836. — Belisario, Venedig, 1835. — Betly, Neapel, 1836. — Diese Oper, deren Buch ebenfalls von *Donizetti* ist, hat er 1844 für Neapel umgearbeitet. — Il Borgomastro di Saardam, ossia i due Pietri, — derselbe Stoff, wie in *Lortzing's* Czaar und Zimmermann. — Buondelmonte, s. Maria Stuarda. — Il Campanello, Neapel, 1836. — Il Castello di Kenilworth, Neapel, 1828. Auch unter dem Titel: Elisabetta di Kenilworth. — Caterina Cornaro, Neapel, 1844. — Il conte di Chalais, s. Maria di Rohan. — Chiara e Serafino, ossia il Pirata, Mailand, 1822. — Le Convenienze ed inconvenienze teatrali, Operette, Mailand, 1831. — Il Diluvio universale, Neapel, 1830. — L'Elisir d'amore, Mailand, 1832. — Elvida, Operette, Neapel, 1824. — Emilia di Liverpool, Neapel, 1822. — Enrico di Borgogna, Venedig, 1819. — Gli Esiliati in Siberia, s. Otto mesi. — L'Esule di Roma, Neapel, 1828. — Il Falegname di Livonia, Venedig, 1820. — Marino Faliero, Paris, 1835. In Wien unter dem Titel: Antonio Grimaldi aufgeführt. — Fausta, Neapel, 1832. — La Favorita, Paris, 1840. — La Fille du régiment, Paris, 1840. — Una Follia, Operette. — Francesca di Foix, Operette. — Il Furioso, Rom, 1832. — Gabriela. — Gemma di Vergy, Mailand, 1835. — Gianni (Giovanni) di Calais, Neapel, 1828. — Gianni (Giovanni) di Parigi. — Il Giovedì grasso, Operette, Neapel, 1830. — Antonio Grimaldi, s. Faliero. — Imelda de' Lambertazzi, Neapel, 1830. — L'inganno fortunato. — La Lettera anonima, Operette, Neapel, 1822. — Linda di Chamounix, Wien, 1842. — Lucia di Lammermoor, Neapel, 1835. — Lucrezia Borgia, Mailand, 1834. — Maria Padilla, Mailand, 1841. — Maria di Rohan, Wien, 1843. In Neapel unter dem Titel: Il conte di Chalais aufgeführt. — Maria di Rudenza, Venedig, 1838. — Maria Stuarda, Neapel, 1835. Auch unter dem Namen Buondelmonte. — Marino Falliero, s. unter F. — Les Martyrs, Paris, 1840. In Italien unter dem Namen Poliuto. — Le Nozze in villa, Mantua. — Olivo e Pasquale, Rom, 1827. — Otto mesi in due ore, ossia Gli Esiliati in Siberia, Neapel, 1827. — Il Paria, Neapel, 1829. — Parisina, Florenz, 1833. — Don Pasquale, Paris, 1843. — I Pazzi per progetto, Operette, Neapel 1830. — La Pia di Tolemei, Venedig (Genua?), 1837. — Il Proscritto, Neapel, 1828. — La regina di Golconda, s. Alina. — Roberto Devereux, Neapel, 1837. — La Romanziera, Operette. — Rosamonda d'Inghilterra, Florenz, 1834. — Saucia di Castiglia, Neapel, 1832. — Don Sebastiano, Paris, 1843. — Torquato Tasso, Rom, 1833. In Neapel unter dem Titel: Sordello il Trovatore. — Ugo conte di Parigi, Mailand, 1832. — La Zingara, Neapel, 1822. — Zoraide di Granata, Rom, 1822.

Das genannte Blatt erwähnt noch eine angeblich Donizetti'sche Oper: „Le nouveau Pourceaugnac", von welcher wir gar nichts wissen; es ist vielleicht eine Verwechselung mit dem französ. Lustspiele dieses Namens. Ferner: Eleonore di Guienna, die wahrscheinlich mit der oben aufgeführten Rosamonda d'Inghilterra eine und dieselbe ist.

Uebrigens ist *Donizetti* am 27. September 1799 zu Bergamo geboren und befand sich bis vor Kurzem im Irrenhause zu Ivry bei Paris. All' die aufgezählten Opern hat er vom Jahre 1819 bis 1844, also in 26 Jahren geschrieben, so dass durchschnittlich auf jedes von diesen 26 Jahren mehr als zwei Opern kommen.

Gustav Flügel.

Unter hundert Recensionen musikalischer Werke findet man vielleicht eine durchaus zufriedene, eine, welche aus vollem Herzen und voller Ueberzeugung ein von Gott berechtigtes, urkräftiges Compositionstalent anzuerkennen hat. Unter hundert Recensionen werden aber, ich weiss nicht genau wie sehr wenige gelesen. Wie leicht ist unter diesen nichtgelesenen die mit begriffen, die der Mühe des Lesens werth gewesen wäre! das ist *eine* Ursache mit, warum es dem wirklichen Künstlergeiste oft so spät erst, zuweilen gar nicht gelingt, sich mit seinen ächten Klängen unter dem Marktgeklingel und Gepimpel Gehör zu verschaffen. Bedeutenden Künstlern sollte man daher nicht blos mit Recensionen zu Hilfe zu kommen suchen, sondern in kleinen leitenden Artikeln der musikalisch umtosten Welt keck, bestimmt und laut

zurufen: richte dein Ohr und deine Aufmerksamkeit hieher, da singen und klingen Herzensweisen. Ich rede von

Gustav Flügel.

Er ist zunächst er und kein Anderer. Seine Fantasie blüht und glüht in voller Jugendfrische. Was an Herzenswehe und Herzenslust von schwerblutigen Nachtträumen an alle Stufen hindurch bis zu den lachenden Bildern des Scherzes in dem Menschen leben mag, es lebt in *Flügel* und quillt und tönt leicht heraus in seine Tondichtungen. Er hat immer etwas vor seinem geistigen Blicke. Daher erscheint nirgends bloser Ohrenkitzel, so wie sich überhaupt kein gemeiner Gedankenklimp oder leichtfertiger Modefratz in die Nähe seines edlen Kunstgeistes wagt. Er hat ein künstlerisches sehr zartes Gewissen. Was die grössten Meister an ästhetisch-leitenden Maximen Kunstbefähigenden in sich getragen, hat er ihnen al gelauscht und als Gesetze in sich aufgenommen, aber ihre Gedanken lässt er ihnen, und arbeitet seine Gebilde aus eigenem Material.

Ich wage hier nicht ab, welches seiner Werke mir mehr oder weniger gefällt, das mag das Publikum thun. Ich will diese wenigen Worte nur als Fingerzeig hinschreiben für die, welche *Flügel* noch nicht kennen, aber ihn zu kennen verdienen, und ich habe seine künstlerischen Eigenschaften angedeutet, weil er blos diese hat. *J. C. Lobe.*

Mondenschein,

Sonett nach *Flügel's* Klavierge[illegible] gleiches Namens. S. dessen Nachlfalter, Leipzig, bei Whistling.

Hier öffnen sich des Mondes stille Hallen,
Sanft schwebend hebet sich auf goldnem Wagen
Sein Zauberlicht. Es kämpft im bangen Tagen
Mit Wolken, die es dumpf und schwer umballen.
Es siegt! — die dichten Nebelschleier fallen.
Da tönt der Elfen zart romantisch Klagen,
Gewecht durch Strahlen die durch Wälderein brechen,
Um bald auf Au'n, bald auf dem See zu wallen.

Hier schwillt die Welle Sehnsucht ihm entgegen,
Dort lauschet der Hain in traumversunk'nen Scheuen,
Dort sucht die Lieb' ihn wohl in süssen Gruppen.
So wallt es zauberend fort auf Aetherwegen
Das holde Licht, ausgiessend süsses Wehen,
Und führet siegend uns in fernste Auen.

X.

Nachrichten.

Fünftes Liederfest des Thüringer Sängerbundes im Marienthale bei Eisenach.

Am 23. und 24. August feierte der Thüringer Sängerbund, der gegenwärtig in 28 Männervereinen mehr als 1200 Mitglieder umfasst, im romantischen Marienthale sein 5. Liederfest. Die Sängergäste trafen bereits am 22. August Nachmittags ein, wurden an den Thoren der Stadt feierlich begrüsst und auf den Markt geleitet, um in die Häuser der Stadt, welche ihnen die Gastfreundlichkeit ihrer Bewohner öffnete, unentgeltlich einlogirt zu werden. Abends war Concertmusik (des Langensalzer Musikchors) im Clemdagarten, zu welchem die Sänger mit ihren Wirthen, so wie die Mitglieder der Clemtagesellschaft freien Zutritt hatten. *Erster Festtag.* Morgens 7 Uhr Trompetenruf durch die Strassen der Stadt. Die Sänger versammeln sich alsbald im Clemtagarten, empfangen die gewöhnlichen Decorationen und ordnen sich mit ihren Fahnen und Festmarschällen in der Reihenfolge, die das Loos bestimmt hat, zum Festzuge; dem Zuge voraus schritt *Golde's* treffliches Musikchor aus Erfurt; ihm folgen die Festmarschälle der Eisenacher Liedertafel mit der Bundesfahne (getragen vom Dichter *A. Bube*); dieser schliessen sich an je 2 und 3 Mann als „Ehrengäste": *Fr. Schneider* aus Dessau, *G. Reissiger* aus Dresden, *Cheland* aus Weimar, *Methfessel* aus Braunschweig, *G. Nauenburg* aus Halle, *Moserius* aus Breslau, *A. Zöllner* etc., ihnen folgen die Festredner und Dichter: *Dennhardt*, *Ludw. Storch*, *Bechstein* etc. So bewegt sich der imposante Zug nach 3 Kanonenschüssen bis zum Marktplatze, wo die Sängerschaar einen feierlichen Morgengruss, componirt von *Mendelssohn*, anstimmt. Dr. *Dennhardt* betritt die Rednerbühne und bringt (vom schönsten Wetter begünstigt) dem anwesenden Fürstenhause und der Gastfreundlichkeit der Eisenacher Bürger in begeisterter Rede den Tribut dankbarer Verehrung und Anerkennung. Nun bewegt sich der unabsehbare Festzug unter Gesang und Musik dreier Musikchöre (aus Erfurt, Langensalza und Eisenach) dem Marienthale zu; hier angelangt, ziehen die Sänger in die wirklich grossartige und geschmackvoll decorirte Festhalle; die Generalprobe wird unter lautem Jubel abgehalten. 1½ Uhr versammeln sich nach 3 Kanonenschüssen die Sänger mit ihren Fahnen ausserhalb des Festplatzes und ziehen in feierlicher Procession auf die Sängertribüne. Berg und Thal sind mit den schönsten Gruppen erwartungsvoller Zuhörer belagert. *Gluck's* grossartige Ouverture zu Iphigenia in Aulis, vorgetragen von den 3 vereinigten Musikchören, eröffnet das eigentliche Sängerfest. In drei Abtheilungen, deren Pausen von Denksprüchen und Instrumentalproductionen ausgefüllt werden, wird nun das Liederfest bis gegen 7 Uhr gefeiert; gegen 8 Uhr beginnt das Festmahl in der „Sängerlaube"; die Bergeshöhen, erhellt von unzähligen Flammen, wimmeln vom jubilirenden Volke; in der Sängerlaube erschallen Toaste, bis in die Nacht hinein dauern Freude und Jubel! — *Der zweite Festtag bricht an!* Morgens 8 Uhr versammeln sich die Sänger auf dem Marktplatze; nachdem der Zug wie Tags zuvor geordnet ist, beginnt die Sängerfahrt nach der Wartburg; als bereits die Bundesfahne auf der Burg wehte, waren die letzten Fähnlein des unabsehbaren Zuges noch in den Strassen der Stadt! ein wahrhaft grossartiger, Geist und Gemüth erhebender Anblick! Nachdem die Sängerschaar im Burghofe sich gesammelt und geordnet hat, ertönt aus aller Munde: „Eine feste Burg ist unser Gott etc." Festreden und Lieder erschallen, überall ist Freude! Gegen Mittag bewegt sich der Festzug auf den romantischen Pfaden die in's Marienthal führen, wieder auf den Festplatz. Von 2 bis 6 Uhr Vorträge ein-

seiner Liedertafel, wechselnd mit allgemeinen Festgesängen. Noch einem Scheidegruss bewegt sich der heimkehrende Festzug bis in den Garten der Erholungsgesellschaft, wo die Sänger Abschied nehmen. Abends von 8 Uhr an war Festball, dem Ref. nicht beiwohnte, er zog es vor, in angenehmer Gesellschaft eine Wanderung in den Wald anzutreten. So endete das in seiner Art ausgezeichnet schöne, wahrhaft grossartige *Volksgesangfest*. Als solches nur muss und darf es betrachtet werden; legt man einen höheren, rein künstlerischen Massstab an — so hat die Kritik gar Mancherlei mit dem Mantel der christlichen Liebe zu verdecken. Offentlich muss gerügt werden, dass der würdige Liedermeister *Fr. Schneider* (laut Programm) seine „mitwirkende Theilnahme" an dem Feste zugesagt haben soll, bevor er überhaupt eine Einladung vom Festcomité in Händen hatte, *Fr. Sch.* hatte bereits eine „ablehnende Antwort" eingesendet und nahm erst auf meine specielle Veranlassung noch am Feste Theil, an sein „Vater Unser" (Doppelchor nach den Worten der heil. Schrift, dem Thüringer Sängerbunde besonders gewidmet) zu dirigiren; leider zeigte sich in der Probe nur zu klar, dass *Schneider's* Werk höchst mangelhaft vorbereitet war. Es darf dem Componisten somit keineswegs verübelt werden, dass er die Ausführung und Direction des dem Sängerbunde gewidmeten und im Programme verzeichneten Doppelchors höflichst abwies. Ob *Felix Mendelssohn* über die Ausführung seines „Morgengrusses" erfreut gewesen wäre, bezweifle ich sehr! — von dem ebenfalls als Ehrengast eingeladenen und auch erschienenen Kapellmeister *Reissiger* aus Dresden wurde auch nicht eine seiner vortrefflichen Lieder gesungen; *Carl Zöllner*, *G. Reichardt*, *C. Löwe*, *B. Klein*, *Marschner* u. v. A. fehlten ebenfalls im Programm, welches sonder Zweifel ausgewogen und einseitig genannt werden muss. Es ist erfreulich und anerkennenswerth, dass Thüringia seine einheimischen Künstler ehrt und liebt, der Thüringer Sängerbund ist aber ein „deutscher", er ist nur ein Ton im grossen Gesangsaccorde des deutschen Volks und es gibt der deutschen Wort- und Tondichter gar manche, die in jedem deutschen Männergesangsverein eine ehrenvolle Aufnahme verdienen, die bei jedem grösseren deutschen Gesangfeste in das Herz des Volks hineingesungen werden sollten.

„Sie alle, die das Vaterland
Das deutsche uns geboten,
Die zu Gemüth und Kunst verwandt,
Sie alle sollen leben!"

Ja! leben sollen sie im Munde aller deutschen Sangesbrüder, so schlingt ein Sang in deutscher Brust ergluht

Unsichtbar starke Bande
Um alle deutschen Lande! —

Wie sich im männlich deutschen Lied
Die Stimmen kräftig einen,
So einig soll im Nord und Süd
Auch unser Sinn erscheinen.

Das sei fortan der Wahlspruch aller deutschen Sangesgenossen! *G. Auenburg.*

Aus Berlin. (Mitte September.) Die Ferien der königl. Oper sowohl als die der italienischen sind zu Ende und man spielt und singt wieder haben und drüben.

Das Repertoir der königl. Oper dreht sich vorläufig noch immer um Catharina Cornaro, für die Herr von Küstner, der Generalintendant, und die Allerweltsregimentstochter, für die unser Publikum ein unverwüstliches Interesse zu bewahren scheint. Wer von beiden Parteien hier den besten Geschmack zeigt, ob die deutsch-französische oder die französisch-italienische Partitur die vorzüglichere sei, wollen wir diesmal nicht weiter erörtern; den besten Willen, dem Publikum bestens zu gefallen, bethätigen beide Componisten, sowohl Herr *Lortzing* wie der jetzt beklagenswerthe Maestro *Cajetano Donizetti*.

Inzwischen dürfen wir nicht unterlassen, der Wiederaufführungen der köstlichen Cosi fan tutte zu erwähnen. Der k. Opernregisseur Herr *Louis Schneider* hat das freilich hypernaive alte Libretto etwas modern zugestutzt, auch in der Partitur sind einige Ausmerzungen vorgenommen, ob — möglichem Ennui (?) vorzubeugen. Wir glauben kaum, dass dadurch eben viel gewonnen.

An den alten Textunsinn hatte man sich bereits gewöhnt, und es bei Einem kann noch ein, den Massstab der Wahrscheinlichkeit daran zu legen; der neue, nicht eben sinnigere Text dagegen fordert die Kritik auf's Neue heraus. *Mozart's* herrliche Musik war und bleibt immer die Hauptsache dabei, und deshalb hätte man die Partitur um keine Note verkürzen sollen.

Den musikalischen Theil der Aufführung, welche Kapellmeister *Taubert* mit Eifer und besonderer Vorliebe leitet, muss man unbedingt loben. Die Darstellung könnte indess durchweg feiner, graziöser, leichter sein.

Uebrigens sind die besten Kräfte unserer Oper in „So machen Sie es Alle" beschäftigt, und mit der vocalen Execution der Damen *Brexendorf*, *Marx*, *Tuczek*, so wie der Herren *Bütticher*, *Mantius* und *Zschiesche* dürfte selbst der strengste Splitterrichter zufrieden gestellt sein. Die schauspielerische Seite der Aufgabe schien uns Frau. *Tuczek* am Graziösesten zu lösen.

Die nächste neue Oper wird nun wohl *Richard Wagner's* Cola Rienzi sein, der am 15. October, dem Geburtstage des Königs, zur Aufführung gelangen soll. Man sagt, Herrn *Wagner* sei unser Theaterchor, welcher mit Extrachoristen auf 80 Männer- und die entsprechende Zahl von Frauenstimmen zu bringen ist, noch zu schwach, und er habe um Bewilligung des k. Domchores für seinen Rienzi gebeten. Wenn man den schwachen, ohnmächtigen Dresdener Theaterchor kennt, mit dem Herr *Wagner* seine Opern aufzuführen pflegt, so muss man diese Ansprüche mind'stens komisch finden.

Die italienische Oper in der Königstadt, bekanntlich ein Privatinstitut, das unter der Leitung der Frau Commissionsräthin *Cerf* besteht, hat ihre Vorstellungen am 30. August mit Donizetti's Lucrezia Borgia begonnen. Der Cartello für die dieswinterige Stagione nennt ausser den beliebtesten Mitgliedern der früheren, als der Prima Donna *Fodor*, Tenore primo Sig. *Labocetta*, Bariton

Sig. *Pignolt*, einige neue für erste Fächer, die sich bereits als tüchtig und talentvoll bewährt haben.

Vor Allem ist zu loben, dass die Direction für einen Remplaçant des unfähigen vorjährigen Dirigenten gesorgt und in Sig. *Carlo de Barbieri* einen feurigen, umsichtigen Maestro di Cembalo angestellt hat; auch im Orchester scheinen einige günstige Veränderungen vorgenommen worden zu sein, wenngleich der Abgang des Herrn *Léon de St. Lubin* zu bedauern ist. Indess zeigt sich dessen Nachfolger, Herr *Urbaneck*, als ein recht wackerer, vielleicht zu bitziger Concertmeister; doch besser zu viel Feuer als zu wenig.

In den beiden Aufführungen der italien. Oper, die wir bis jetzt hörten (Lucrezia und Lucia) machten wir neue Bekanntschaften an Sgra. *Boldrini*, Sgra. *Dugliatti* und dem Baritono Sig. *Sebastiano Ronconi*. Der Buffo Sig. *Catalano* hatte sich bequemt, in diesen seriosen Opern Nebenpartieen zu übernehmen, so dass wir ihn auf seinem eigentlichen Berufsterrain, in der Opera buffa, noch nicht kennen gelernt. Sgra. *Boldrini*, welche als Lucrezia debütirte, ist eine tüchtige, gebildete dramatische Sängerin, die auch mit Intelligenz und Feuer darstellt, allein ihre Stimme scheint ermüdet, und entbehrt jenes Klangzaubers, den man sehr bezeichnend „Schmelz" zu nennen pflegt. Ob sich die Stimme von dieser Indisposition, die sich namentlich in dem Brustregister bemerklich macht, erholen wird, wollen wir abwarten und wünschen. Sgra. *Dugliotti* figurirte als Orsini. Eine sehr hübsche junge Dame, mit jugendlichem, wohlklingendem Mezzosopran, aber sowohl als Schauspielerin wie als Sängerin noch ausserst der Schule bedürftig. Sgr. *Ronconi* sang und repräsentirte den Herzog von Ferrara recht brav und beifallswerth; er ist vermuthlich ein Bruder und Nacheiferer des berühmten *Georgio Ronconi*. In der Lucia reussirten die *Fodor* und Tenor *Labocetta* durch ihre schönen Stimmen und gute Intonation. Das Ensemble war sehr lobenswerth.

H. T.

Mailand. (Teatro alla Scala.) Ein für die jetzige musikal. Epoche vortrefflicher Sängerverein: die *Tadolini*, die *Angri*, Tenor *Moriani*, die Bassisten *Marini* und *de Bassini*, Buffo *Rocere*, hiezu die ziemlich guten Virtuosi Prima Donna *Steffanone*, Tenor *Calzolari*, Buffo *Soarez*, überdies noch 12, sage zwölf andere Comprimär- und Secundärsänger, eine ziemlich bedeutende Zahl Opern, darunter drei neue; bei alledem war es die hochberühmte Wiener Tänzerin *Elsler*, welche die Theaterkasse vom gänzlichen Schiffbruch rettete, denn die Opern zogen sehr wenig Zuhörer und das Ballet sehr viele Zuseher. Es scheint, wenigstens in der Scala, man mag die Opern auch mit den besten Sängern nicht mehr. Das Factum steht einmal felsenfest da. In Verdi's anfänglich gegebenem Attila zog kaum der Prolog an; in Gnecco's erbärmlich verstümmelter Prova dell'Opera seria gefiel kaum ein am Leben gelassenes Originalstück. Verdi's Altira fiel ganz durch und wurde ein einziges Mal gegeben. Donizetti's Don Pasquale fand selbst mit der *Tadolini* eine laue Aufnahme, ebenso dessen Lucrezia Borgia mit *Moriani* und der *Angri*. Rossi's neue Oper, Bianca Contariui (ein gar mageres Ding) wurde mit den Hauptsängern nur zwei Mal gegeben. Zuletzt noch, zum Vortheil des Pio Instituto teatrale, die erste und längst componirte neue Oper Velleda, vom neuen Maestro *Carlo Boniforti*, nach vielen vergeblichen Aenderungen kreuz und quer endlich durch reiche Mäcenatenspende; arg würde es ihr ergangen sein, hätte sie nicht für einen guten Zweck gewirkt und die *Tadolini* als Prima Donna gehabt. Herr *Bona*, der vielleicht in der Folge Besseres liefern kann, war nicht so glücklich, den besten Theil der Sänger gehabt zu haben, daher denn auch seine zuletzt ein paar Mal gegebene neue Oper Don Carlo wenig anzog.

Rom. Eine Deputation der hiesigen Accademia di Santa Cecilia hatte am 1. März die Ehre, dem Papste ihre Aufwartung zu machen. Derselbe vernahm mit besonderem Wohlgefallen, dass die Akademie ein in Rom noch fehlendes Liceo musicale zu errichten gesonnen ist, versprach ihr allen Beistand und erlaubte ihr auch, das Album der Akademie mit seinem Namen zu zieren.

In der am 4. Februar von der päpstlichen Accademia Romana d'Archeologia veranstalteten Ausgrabung wurde unter anderen Gegenständen in einer Gegend zwischen den beiden Porte Latina und S. Sebastiano auch eine Inschrift entdeckt, die auf ein schon zu den Zeiten der Romer-Republik mit Senatsprivilegien und den Gesetzen von Augustus bestehendes musikal. Collegium schliessen lässt, dessen Hauptsache darin bestand, mit der Vokal- und Instrumentalmusik den religiösen Zeremonieen beizustehen. Das Collegium selbst hiess: Collegium Symphoniacorum.

Von *Palestrina's* Werken ist unlängst der siebente und letzte Band erschienen. Das Ganze führt den Titel: Opere di Pier Luigi Palestrina, stampate dal rev. Mons. D. Pietro Alfieri, Cammeriere segreto di S. S. Pio IX. Vol. VII. Roma 1841 — 46. (Grosses und kostspieliges Unternehmen.)

I. B. 9 Messen (die erste, die bekannte Papa Marcello, die letzte Fratres ego enim 8st.) — II. und III. B. Hymnen u. s. w. — IV. B. Lamentationen. — V. B. Offertorien (5st.). — VI. B. Motetten, Responsorien, Antiphonieen, Psalmen, Sequenzen (6-, 7- und 8st.) — VII. B. Die Hymne: O gloriosa virginum. Stabat mater (12st.) Viele Motetten, Magnificat und andere unbekannte Musik. Schlüsslich noch zum Vergleich mit Anderen eine Lamentation von Carpentrasso, eine Motette von Goudimel, ein Te Deum von Feska, ein Lamentabatur Jacob von Morales.

Das ganze Werk enthält interessante Bemerkungen (auch über Guido d'Arezzo). Nun sollen folgen: Nanini, Anerio, Allegri u. A.

Bologna. Wie in ganz Italien wurde auch hier Meyerbeer's Roberto il Diavolo immer wachsender Beifall zu Theil. Wie kann auch ein solches Werk im so-

lodie, in D dur transponirt*), auf einer solchen Orgel vorgetragen wird, ist alsdann das Resultat für Kehle und Ohr nicht E dur? — Wie grell lautet nicht ein solcher Choralgesang! Wie sehr müssen nicht die Stirnadern der meisten Singenden strotzen! — Soll hingegen eine Melodie angenehm und sanft gesungen werden; so verliert sie, um einen Ton höher vorgetragen, als recht ist, ihre Lieblichkeit ganz, was eben der Fall bey Orgeln nach der Chortonstimmung ist.

Zweytens verursachet diese Stimmung auch der Kirchenmusik mehrere Nachtheile und Unbequemlichkeiten: denn es stimmet, ausser den Zinken und Posaunen, kein anderes Blasinstrument zu einer solchen Orgel. Sollen aber Saiten- und Blasinstrumente mitgehen können, so muss die Orgel- oder Generalbassstimme supponirt werden. Dieser leste Umstand ziehet wieder zwey andere Nachtheile nach sich. Erstlich ist die Temperatur in der Orgelstimmung in denjenigen Tonarten, welche mit vielen Kreutzen und Been bezeichnet sind, meistens noch äusserst schlecht, so, dass, wenn ein Kirchenstück z. B. aus Es dur oder F moll gehet, dasselbe alsdann aus Des dur und Es moll gespielt werden muss. Zweytens kommen nicht alle Organisten, wenn auch die Temperatur gut getroffen wäre, in den schwerern Tonarten so leicht fort, am allerwenigsten aber im Supponiren ex abrupto. — Wird hingegen die Orgelstimme nicht supponirt, und werden die Violinsaiten hinauf gestimmt; so riskirt man nicht nur das Springen der Saiten, sondern eine zu hohe Stimmung hemmet auch die Vibration der Saiten, und machet den Ton stumpf und hart. Oder — man müsste sich (wie in der Hauptkirche einer gewissen Residenzstadt Deutschlands) kleinerer Violinen mit einem kürzern Saitenzuge hiezu bedienen; aber — wie kleinlich ist nicht dies? — Und wie steht es denn in einem solchen Falle um die meisten Blasinstrumente? — Entweder müssen sie auch von kürzerer Mensur seyn, oder ihre Stimmen transponirt werden. Wie unbequem ist nicht das immerwährende Transponiren der Stimmen!

Dagegen gewährt die Stimmung in Kammerton grosse Vortheile, nach allen Seiten betrachtet.

Sie ist der menschlichen Stimme ganz angemessen; sie ist den Saiten- und Blasinstrumenten weit zuträglicher — was aus dem soeben Angeführten von selbst hervorgehet; auch werden dadurch erst alle Blasinstrumente gleichmässig bey der Kirchen- Konzert- und Theatermusik brauchbar. Endlich behält nach dieser Stimmung die von einem einsichtsvollen Tonsetzer absichtlich und schicklich gewählte Tonart, in welcher ein Stück gesungen und gespielt werden soll, ihr Charakteristisches bey, weil es eine von Kunstverständigen anerkannte Wahrheit ist, dass ein Tonstück, in einer höhern oder tiefern Tonart vorgetragen, als es gesetzt worden ist, von seiner Wirkung vieles oder alles verliert.

Jetzige Orgelbauer handeln also recht, wenn sie ihren neuen Orgeln den Kammerton geben **), und es wäre zu wünschen, dass auch die Verfertiger der Blasinstrumente mehr Gleichheit in der Stimmung beobachten wollten, oder vielleicht aus verschiedener Rücksicht könnten, da die Stimmung in verschiedenen Ländern und Orten noch immer so verschieden ist: denn z. B. in Paris ist die Stim-

*) Dies könnte sogar aus gedruckten Choralbüchern bewiesen werden, und zwar in einem Lande, wo die meisten Orgeln eine hohe Stimmung haben.

**) Bemerkenswerth ist es, dass die meisten Orgeln in Oberschwaben schon von lange her in den Kammerton gestimmt sind.

genannten Bel Paese gleich ganz aufgefasst werden? Der kernhafte, ganz vortreffliche Satz und deutsche Kunst geniren anfangs das italienische Ohr, nach und nach wird es immer lichter darin. Die Sänger waren ebenso wie vorigen Herbst in Turin nicht die besten. Auber's Muta di Portici gefiel ebenfalls und machte volle Häuser. So hat denn eine der ersten Städte Italiens im Karneval zwei Opern von fremden Meistern, keine einzige von einem einheimischen gegeben, was gewiss ohne Beispiel in der italienischen Oper ist.

Recensionen.

Allgemeine Klavierschule, oder leicht fassliche Methode das Klavierspiel in möglichst kürzester Zeit zu erlernen, von *Const. Nap. Schmidt.* Berlin, Verlag und Eigenthum von C. N. Schmidt. Pr. 2⅓ Thlr.

Schon wieder eine neue Klavierschule, werden viele unserer Leser sagen. Gibt es nicht dergleichen Werke bereits mehr denn zu viele? Sollte es in der That möglich sein, das wirklich Gute, ja Treffliche, das in diesem Bereiche bereits vorhanden war, noch zu überbieten? Letzteres ist nun freilich von Herrn *Schmidt* nicht geschehen, ja er scheint nicht einmal die Werke der Tüchtigsten unter seinen Vorgängern durchgehends gekannt oder benutzt zu haben. Indess hat er dennoch ein für den ersten Unterricht brauchbares Werk geliefert, welches so gut wie viele andere ähnliche seine Dienste leisten wird. Für den ersten Unterricht, sagen wir, denn für den höheren ist es durchaus nicht ausreichend, und der Titel „Allgemeine Klavierschule", welcher mehr verspricht als das Werk bietet und seinem Umfange nach bieten kann, möchte daher wohl in anderer Weise zu fassen gewesen sein. — Der Lehrgang des Verf. ist zwar im Allgemeinen methodisch angelegt, indem er, wie sich das von selbst versteht, vom Leichteren zum Schwereren fortschreitet und auch das Nützliche, aber dabei Trockene mit dem Amusanten in zweckmässiger Weise verbindet; indess möchten doch wohl kaum die dargebotenen Musikstücke gegen den Schluss des Werkes hin sich auf derjenigen Höhe technischer Fertigkeit halten, welche ein einigermassen talentvoller Schüler, wenn er seine hundert Musikstücke und darüber hinter sich hat, bereits erreicht haben kann und soll. Nach unserem Ermessen und nach den von uns selbst gemachten Erfahrungen hält unser Autor den Schüler zu lange innerhalb gewisser Grenzen des Leichteren fest, während derselbe bereits für das Schwerere hinlänglich vorbereitet war, und das ist ein Fehler, welcher bei einer etwaigen zweiten Ausgabe des Werkes zu vermeiden sein dürfte. So bietet auch diese Klavierschule offenbar viel zu wenig für die so nothwendige Uebung des Trillers und der Doppelgriffe. Jenen durch alle Finger der rechten und linken Hand hindurch zu üben, findet hier der Schüler durchaus keine Gelegenheit, und diese werden mit einer Triolenscala in Terzen und einem Sextengange in C dur abgethan, ohne dass der Schüler in einem der folgenden Stücke zweckmässige Gelegenheit finde, davon Gebrauch zu machen. Die Terzenpassage hat der Verfasser einmal so wie bei A, das zweite Mal wie bei B, und die Sextenpassage nur wie bei C im Fingersatze bezeichnet.

während solche Passagen bekanntlich auch noch in anderer Weise auszuführen sind und die Terzenscala nothwendig auch in Sechzehntheilnoten zu geben war, bei welchen denn natürlich, wenn sie geschliffen werden sollen, wiederum eine besondere Applikatur eintritt. In diesem Bereiche können wir uns überhaupt nicht überall mit dem Verf. einverstanden erklären. Einerseits hat er es nämlich, wie die meisten seiner Vorgänger, ganz unterlassen, allgemeine Grundregeln für die Fingersetzung aufzustellen, nach welchen sich der Schüler selbst bei jedem einzelnen Stücke die richtige Applikatur aufzufinden vermöchte, welche Methode wir allein als eine das Selbstdenken befördernde für die wahrhaft rationale halten und welche bald gar manche jener dickleibigen und theuren Klavierschulen unnöthig machen würde, andererseits aber scheint uns der von ihm gewählte und dem Schüler in alter übler Weise mechanisch vorgezeichnete Fingersatz nicht überall der zweckmässigste zu sein, obgleich wir gern gestehen, dass die Fingerzeichnungen der bei Weitem überwiegenden Mehrzahl nach mit Sorgfalt und Sachkenntniss geschehen sind und sich möglicher Weise leicht auch manche Druckfehler eingeschlichen haben könnten. So liegt z. B. die Passage

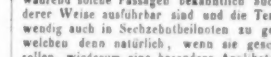

weit besser in der linken Hand, wenn sie nicht, wie sie der Verf. bei A vorgezeichnet hat, sondern wie bei B genommen wird; hatte er aber bei seiner Bezeichnung die Absicht im Auge, die trägsten und ungelenksten Finger der Hand, nemlich den 4. und 5. mobil zu machen, so musste er diesem Prinzipe auch in derselben Passage für die rechte Hand huldigen, für welche er sie indess in der gewöhnlichen Weise mit dem Daumen anfangen lässt. In der Bassfigur in Nr. 118

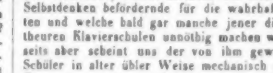

ist der Fingersatz nicht wie bei A, sondern wie bei B zu wählen. So auch in der Figur im ersten Takte in Nr. 122. In ähnlichen, weiterhin im Werke vorkommenden Fällen hat der Verf. richtig gezeichnet. — Die Anführung mehrerer anderer Fälle, in welchen wir den Fingersatz des Autors nicht billigen können, würde unsere Anzeige über die ihr gesetzten Grenzen hinausführen. Wir bemerken daher nur noch, dass der Walzer, mit welchem die Uebungsstücke schliessen, unseres Wissens nicht von C. M. v. Weber, sondern von Reis-

(Zu Nr. 38.)

siger ist und in seiner Urgestalt uns weit besser gefällt, als in der, in welcher ihn der Verf. gegeben hat.

J. B. Cramers grosse praktische Schule des Pianofortespiels in fünf Abtheilungen. Hamburg und Leipzig, bei Schuberth und Comp.

Die erste Abtheilung dieses in seiner Art classischen Werkes bildet die allbekannte, bereits in 6ter Auflage vorhandene Schule für Anfänger. Die zweite, Op. 100, „Schule der Fingerfertigkeit" 100 progressive Etuden für Pianoforte. Heft I. 1½ Thlr., Heft II. 1½ Thlr. erscheint mit ihren grösstentheils kürzeren Uebungsstücken als interessante Vorschule für solche Spieler, für welche die bekannten grossen Etuden des berühmten Verf. noch zu schwierig sein würden, und bietet in seiner gewohnten gediegenen Schreibweise des Trefflichen und zu einer fast allseitigen Durchbildung beider Hände Erspriesslichen ungemein viel; ja es kommen in diesen beiden gehaltvollen Heften nicht wenige Partieen vor, welche jeder Sachverständige sogleich als höchst erwünschte Ergänzung der bereits erwähnten 84 Etuden selbst anerkennen und in ihrer Originalität mit lebhaftestem Interesse begrüssen wird. Die 3te Abtheilung, Op. 101, „Mechanik des gediegenen Pianisten" besteht ebenfalls aus 2 Heften à 1½ und 1½ Thlr., deren jedes 24 Salonetuden im classischen Style zur Bildung des Geschmacks enthält. Auch diese Hefte zeichnen sich durch hohe Gediegenheit aus und enthalten eine reiche Auswahl zum Theil höchst geistvoller, charakteristischer und sogar gefällig ansprechender Musikstücke der verschiedenartigsten Formen und Schreibarten, indem der ältere wie der moderne Styl gleich tüchtig vertreten erscheint und selbst ausgeführtere Tänze nicht fehlen. Die beiden letzten Abtheilungen dieses umfassenden und gehaltvollen Werkes liegen uns noch nicht vor; doch wird die 4te, laut Ankündigung, „12 Etuden zu 4 Händen in Form von Nocturnen", und die letzte: „grosse Etuden in 4 Heften" enthalten, in welchen man aber wohl nur eine neue Ausgabe der so weit verbreiteten älteren Etudensammlung zu erwarten haben dürfte. Lässt es sich auch nicht in Abrede stellen, dass seit *Cramer* sich das Klavierspiel manche neue Bahn zu brechen wusste, so wird doch kein Spieler, der sich gründlich und allseitig auszubilden wünscht, die oben erwähnten 4 Hefte, Op. 100 und 101, ohne wesentlichen Nachtheil übergehen.

Etudes du Conservatoire, Classes de Piano. (1er Degré) 24 Etudes très faciles pour les Commençants par *H. Herz*, Professeur au Conservatoire. Op. 151. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 2 Fl. 42 Kr.

Die hier dargebotenen Klavierstücke sind nur zum Theil Etüden im eigentlichen Sinne des Wortes, viele derselben sind blos leichte und gefällig gehaltene Uebungsstücke für Anfänger überhaupt, ohne gerade auf consequente Durchbildung der Hände nach dieser oder jener Seite hin berechnet zu sein. Wir wollen damit nicht einen Tadel aussprechen, sondern ein Lob, denn das Werk erscheint eben in dieser Gestalt um so brauchbarer zum praktischen Unterricht für Anfänger, welche, wenn man ihnen eine fortlaufende Reihe von eigentlichen Etuden bieten wollte, sehr bald ermüdet werden würden. Dadurch, dass Herr *Herz* für gehörige Abwechselung sorgte, hat er sich in der That als einsichtsvoller und erfahrener Klavierlehrer bewährt, und so dürfen wir denn mit Fug und Recht sein Werk allen denen empfehlen, welche ihren Schülern den Klavierunterricht möglichst leicht und angenehm zu machen wünschen, ohne dabei dem Streben nach tüchtiger und gründlicher Ausbildung etwas vergeben zu wollen.

Grande Sonate pour le Piano composée et dediée à Mons. le chevalier G. Meyerbeer par *Maurice Lery*. Op. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 2 Fl.

Ei! Ei! verehrter Herr Autor, wie konnten Sie doch eine so einfach aussehende Grande Sonate schreiben? Wissen Sie nicht, dass heut zu Tage die klavierspielende und trommelnde Welt nur dann zufrieden ist, wenn die Musikhefte schier von Noten wimmeln, just als sähe man in einen Ameisenhaufen, und wenn alle 10 Finger und wo möglich noch ein Paar darüber alle Hände voll zu thun bekommen? Ach wie leer! werden die Klavierheroen, Klein und Gross, beim Anblicke Ihres Werkes ausrufen. — „Auf 25 Folioseiten auch nicht ein einziges Zweiunddreissigtheilnötchen, keine einzige himmelstürmende Passage, kein einziger donnernder Laut! Solche Rococo-Sachen mögen wir nicht! Das ist nur Ohrenfutter für alte pedantische Herren, welche das junge musikalische Europa wieder auf Beethoven und Mozart, ja wohl gar noch weiter in die alte gute Zeit des Zopfes zurückbringen wollen." Aber lassen Sie die Leutlein nur raisoniren. Es werden sich ja wohl auch noch Leute finden, die sich, wie Referent, eben dieser Einfachheit Ihres ersten, der Hauptsache nach wohlgelungenen Werkes von ganzem Herzen freuen und Ihnen dafür Dank wissen. Uns wenigstens hat es sehr wohl gethan, in Ihnen wieder einmal einen musikalischen Autor zu finden, der es gleich von vorn herein klar erkannt zu haben scheint, dass eben prägnante Einfachheit der Form das Höchste, aber auch das Schwerste in der Kunst ist. Je weniger aber dies in unserer Zeit erkannt und anerkannt wird, je allgemeiner man jetzt in üppig überwuchernder, vollsaftig strotzender, sich schwülstig aufblähender Form das Höchste in der Kunst zu haben glaubt, desto mehr bewundert Ref. Ihren Muth, der Sie es wagen liess, der Zeitrichtung mit einem so anspruchslos erscheinenden Werke entgegenzutreten. Es hat uns wie eine Stimme aus klassischer Zeit her in die Seele gesprochen, und nur das Scherzo wollte uns in seiner scarlatti'schen Farbe und Haltung nicht recht munden. Wenn auch nicht copirt, so ist es doch manirirt. So hätten wir auch wohl, zumal im ersten Theile, bei allem Fleisse und Geschicke der Arbeit, diese und jene Stelle kräftiger, gediegener, salbungsvoller, oder diesen und jenen Anklang an veraltete Manieren entfernt gewünscht; allein wir erwarten in einem Erstlingswerke nicht sogleich eine völlig ausgereifte Feder. Bei dem Allen wünschen wir dem Verf. recht viele aufmerksame Spieler, welche gerade nicht in der neuesten Schule erzogen zu sein brauchen, auf deren Technik er offenbar

nur in wenigen einzelnen noch immer sehr leicht ausführbaren Stellen gerechnet zu haben scheint. Fertige Techniker aber mögen sich wohl hüten, diese verdienstvolle Arbeit leicht überhin anzusehen. Es würde ihnen dabei, wie es manchen neueren Klaviervirtuosen mit den Mozart'schen und früheren Beethoven'schen Werken geht, der geistige Gehalt derselben entschlüpfen. *X.*

Feuilleton.

In Odessa hat *Franz Liszt* im Monat Juli eine Reihe von Concerten gegeben und des stürmischen Beifall geerntet. Man fand, dass er neuerlich mit seiner gigantischen Kraft auch die Anmuth und Zartheit zu verbinden gewusst hat, die im Bunde mit jener die höchsten Triumphe feiert. Seine Vorträge bestanden hauptsächlich in der Tell-Ouverture, Schubert's Erlkönig, Weber's Aufforderung zum Tanze, mehreren Mazurken von Chopin, einem Andante mit Variationen von Beethoven, seinen eigenen Fantasieen u. s. w. Mehrere Ständchen wurden ihm gebracht, und auch in sozialer Beziehung war er der Löwe des Tages.

Gleichzeitig und abwechselnd mit ihm concertirte die junge Pianistin *Sophie Bohrer*, von ihrem Vater, dem bekannten Violinvirtuosen *Max Bohrer* durch Begleitung auf dem Pianoforte unterstützt. Man erkannte ihr glänzendes, elegantes und verhältnissmässig kraftvolles Spiel an, vermisste jedoch das Seelenvolle so wie die Einheit des Styles. Dass *Liszt's* Nachbarschaft ihr manchen Eintrag that, ist sehr natürlich.

Mad. *Camilla Pleyel* ist am Pariser Conservatorium der Musik als Lehrerin des Pianoforte angestellt worden.

Das Neustadt-Eberswalder Musikfest (s. S. 488) hat noch einige andere hervorgerufen. Es feierten nämlich die Gesangvereine von Neustadt, Oderberg und Freienwalde (grösstentheils aus den Handwerkervereinen dieser drei Städte bestehend) erst zu Freienwalde und dann in Oderberg ein Gesangfest, verbunden mit einem Wettsingen. Der Verein von Oderberg wurde geleitet von Herrn *Schmidt*, der Neustädter von Herrn *Heine*, der Freienwalder von Herrn *Pappenroth*.

Der Componist *W. Jähns* zu Berlin macht auf das Haus in dem Dorfe Kleinbosterwitz bei Pillnitz aufmerksam, wo Weber fünf Sommer gewohnt und den Freischütz, Preziosa, Euryanthe, eine Menge Lieder etc. geschrieben hat. *Jähns* hat dort ein Portrait Weber's, einen Brief desselben, seinen ersten Entwurf zu dem grossen Chor und Ballet aus Oberon, und ein Fremdenbuch niedergelegt.

Der Instrumenteverfertiger *Berthold Jakobs* in Trier hat ein in der ganzen preussischen Monarchie geltendes Patent für eine vereinfachte Construction der Orgelpedale erhalten.

In der Leipziger Zeitung dankt die Gemeinde zu Dürnthal dem Orgelbauer *Karl Gottlieb Jehcker* aus Dresden für eine neue Orgel, die er trefflich ausgeführt.

In London, bei Smith, ist erschienen: Bibliotheca Madrigaliana, herausgegeben von *E. F. Rimbault*. Es ist eine Sammlung der musikalischen und dichterischen Werke, die im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert unter den Titeln Madrigale, Ballets, Ayres (Aire), Canzonets u. s. w. in England erschienen und den Hauptheil der damaligen englischen Musikliteratur ausmachten. Die erste Sammlung von Madrigalen, die in England erschien, war die des Wynkyn de Worde, 1530. Die *Rimbault*'schen Sammlung fängt mit dem Jahre 1588 an, und endet mit 1638.

In Paris bei durch: La Cachette, komische Oper von *Planard*, Musik von *Ernst Boulangor*, obwohl, wie einige Blätter melden, die Musik sehr hübsch sein soll.

Den grossen römischen Preis der Pariser Akademie hat *Daffot*, ein Schüler Halevy's, erhalten. Ausserdem wurden zwei zweite Preise ertheilt an *Crèvecoeur*, Schüler Calet's, und *Charlot*, Schüler Carafa's.

Zu Unterstützung der erzgebirgischen Armen während der theuren Zeit im vorigen und jetzigen Jahre fanden Statt: ein Concert der Singakademie und des Männergesangvereines zu Leipzig, am 21. Februar 1847, Ertrag 470 Thlr. 11 Ngr. 5 Pf.; eine musikalische Abendunterhaltung zu Potschappel bei Dresden von der Dresdener Liedertafel, dem Burgker Sängerverein und dem dasigen Musikcorps, am 24. Februar 1847, Ertrag 61 Thlr. 20 Ngr.; ein Concert des *Lopitzsch*'schen Musikcorps und Pauliner Sängervereins zu Leipzig den 26. Februar 1847, Ertrag 44 Thlr.; eine musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung zu Dresden, den 27. Februar 1847, Ertrag 42 Thlr. 1 Ngr.; ein Concert von der Liedertafel zu Dresden, am 16. März 1847, reinheiliger Ertrag 212 Thlr. 6 Thlr.; zwei Concerte zu Zwickau, unter Mitwirkung des *Schumann*'schen Ehepaares, den 10. und 11. Juli 1847, Ertrag 147 Thlr. 28 Ngr. 9 Pf.

In Bologna ist *Rossini* in die Bürgergarde (Guardia civica), wie sie jetzt im ganzen Kirchenstaate errichtet wird, eingetreten und zum Hauptmann in derselben ernannt worden.

Am 13. September wurde zu Leipzig das neue Gebäude der Logen Apollo und Balduin feierlich eingeweiht. *Friedrich Schneider* hatte dazu einen Festgesang eigens componirt und leitete die Aufführung desselben.

Am 29. August wurde in Kleinzschocher bei Leipzig Frau *Schröder-Devrient* mit einem Herrn von *Düring* getraut. Sie ist nach St. Petersburg gereist, wo sie auf einige Zeit engagirt ist.

Der Tenorist *Wiedemann* ist als erster Tenorist wieder nach Leipzig zurückgekehrt, wo er bekanntlich bereits früher engagirt war. Seine Abschiedsrolle in Bremen, so wie seine Antrittsrolle in Leipzig war Masaniello in der Stummen von Portici, er wurde hier mit Beifall begrüsst. — Nachdem in Leipzig Adam's frühere Oper: „Die Seeräuberbraut" (Le chalet) mehrere Male mit Antheil über die Bretter geschritten war, wurde am 16. September zum ersten Male Xaver Boisselot's komische Oper: „Berühmt die Königin nicht" (die Königin von Leon) mit entschiedenem Erfolg aufgeführt. Herr *Wiedemann* (Fernando), Fräulein *Schwarzbach* (die Königin), Frau *Günther-Bachmann* (Estrella), der degent (Herr *Brauers*), Maximus (Hr. *Bek*) waren mehr oder weniger trefflich. — Der Musikdirektor *Lübmann* aus Riga gab im Theater ein Concert, worin er sich theils als Componist, theils als Geiger zeigte. Seine Violincompositionen fanden Beifall. Poco contente (d. h. leere Häuser) fand eine ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft.

Die Geschwister *Neruda* (Pianoforte- und Geigen-Wunderkinder) haben in Breslau mit vielem Beifall Concerte gegeben.

In Triest starb der bekannte Tonrcomponist *Bendl*.

Der junge Pianofortevirtuos *Rubinstein*, der sich den vergangenen Sommer in Ungarn concertirend aufgehalten, ist nach Nord-Amerika abgereist.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Am 1. October d. J. erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE
pour le Piano
sur des mélodies de **F. Schubert**
composée
par
S. Thalberg.

Op. 57. Nr. 3. Preis 20 Ngr.

Leipzig, im September 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **Fr. Kistner** in Leipzig erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht für Deutschland:

DER PRÄTENDENT,
Oper in 3 Acten
von
Fr. Kücken,

im vollständigen Clavier-Auszug vom Componisten und allen übrigen Arrangements, desgleichen die Ouverture der Oper für Orchester und für Pianoforte zu 4 und 2 Händen.

Leipzig, im August 1847.

A. Methfessel's
Erndte-Cantate
für den Männerchor mit Orgelbegleitung. Op. 130.

erscheint in diesen Tagen. Die Composition ist **leicht ausführbar** und **effectlich** gehalten. Zu erhöhter Wirkung ist eine Instrumental-Begleitung von 2 Hörnern, 2 Trompeten, 3 Posaunen und Pauken beigegeben, die nach verschiedenen Localitäten modificirt werden kann.

Bestellungen nehmen alle Musik- und Buchhandlungen an.

Hildburghausen, den 9. Septbr. 1847.

Kesselring'sche Hofbuchh.

An die Herren Musik-Direktoren in Deutschland.

Um den vielfaltigen von nah' und fern an mich gerichteten Wünschen, meine

Humoristische Rundschau für Orchester

in Abschrift zu benitzen, zu begegnen, zeige ich hiedurch an, dass dieses Tongemälde in Form eines Potpourri's in sauber gedruckten Orchesterstimmen nebst dem ausführlichen Programm dazu, in der Verlagsbuchhandlung Schuberth & Comp. erschienen und durch alle Buchhandlungen zu 8 Thlr. Pr. Crt. zu beziehen ist.

Hamburg, im September 1847.

Aug. H. Canthal, Musik-Dichter.

Zugleich bringen wir zur Kenntniss der Herren Musik-Direktoren, dass gleichfalls in unserem Verlage zu obigem Werke eine vollständige sogenannte **Clavier-Partitur zum Dirigiren** zu 1½ Thlr. zu haben ist.

Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

NEUE MUSIKALIEN,
welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Reinecke, K., Ouverture zur Oper: Die Königin von Leon (Ne touchez pas à la reine). Für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 20 Ngr.

— — Potpourri aus derselben Oper für das Pianof. zu 4 Händen arr. 25 Ngr.

De la Trobe, J. F., Stabat mater und Agnus Dei. Für 3 Soprane, Alt, 2 Tenore u. Bass. Kl.-Auszug. 4 Thlr. 20 Ngr.

— — Dasselbe. Die Singstimmen. 4 Thlr.

Händel, G. F., Der 100ste Psalm: „Jauchzet dem Herren alle Welt." Die Singstimmen. 25 Ngr.

Haydn, J., Motette: Des Staubes eitle Sorgen. Die Singst. 15 Ngr.

— — Te Deum. Die Singstimmen. 20 Ngr.

— — Hymne: Welte gnädig, o em'ge Liebe. Die Singst. 10 Ngr.

— — Kantate: Denk ich Gott an deine Güte. Die Singstimmen. 10 Ngr.

Krause, A., Polonaise f. d. Pianoforte zu 4 Händen. Op. 1. 7½ Ngr.

Lumbye, H. C., Nordische. Walzer f. d. Pianof. Nr. 34. 15 Ngr.

— — Dasselbe zu 4 Händen. 20 Ngr.

— — Galopp für das Pianoforte. Nr. 52. 7½ Ngr.

— — Derselbe zu 4 Händen. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Hymne: Gottheit! Dir sei Preis und Ehre. Die Singstimmen. 15 Ngr.

— — Te Deum. Die Singstimmen. 20 Ngr.

Schumann (Clara). Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 17. 2 Thlr.

Tausig, A., La Stirée. Grande Etude pour le Piano. Op. 6. 15 Ngr.

— — Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 7. 20 Ngr.

Bei **F. W. Flemmer & Comp.** in Minden ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Müller, C. F. G., Sonate für das Pianoforte in F dur. Op. 4. Preis 17½ Ngr.

Marx, A. B., In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebegl. Op. 49. Preis 25 Ngr.

— — „Meine Seele ist stille zu Gott". Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegl. Op. 47. Preis 20 Ngr.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

François Hünten, Rondeau sur un thème de l'Opéra „Le Bouquet de l'Infante" — de A. Boieldieu, pour le Piano à deux mains. Op. 153.

Leipzig, im September 1847.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten September. **Nr. 39.** 1847.

Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig. — Nachrichten. Aus Florenz. Aus Turin. Aus Stuttgart. — *Recensionen.* — Preis-Zuerkennung. — *Feuilleton.* — *Anhandigungen.*

Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

(Fortsetzung.)

Nur hält die Kraft nicht lange aus, denn die erste Stimmung ist mächtiger als die zweite durch den blossen Willen hervorgerufene, und wieder sinkt er in jene zurück. Ein leiser Anklang an die Abreise, das erste Thema, dort lebensfrisch, hier wehmüthig erinnernd,

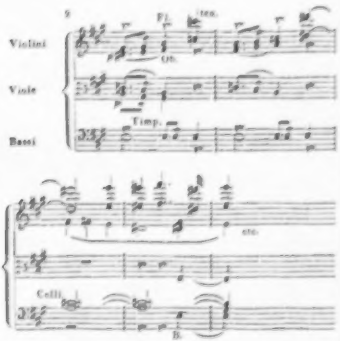

und die ganze weiche ruhende Sehnsucht tritt in ihr volles Recht wieder ein. Welche schöne Wahrheit in jedem Tone dieser sehnsüchtigen Melodie, die aus der schwermüthigen Stimmung emporschwebt (s. Beispiel 7). Die Erhebung zu heiterem Vertrauen gelang der Willenskraft nicht, das mächtigere Gefühl musste ausleben; so endet dieses Andante in Niedergeschlagenheit, melancholisch, wie es angefangen.

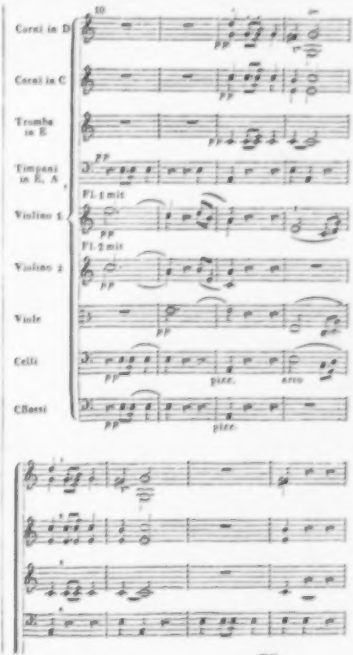

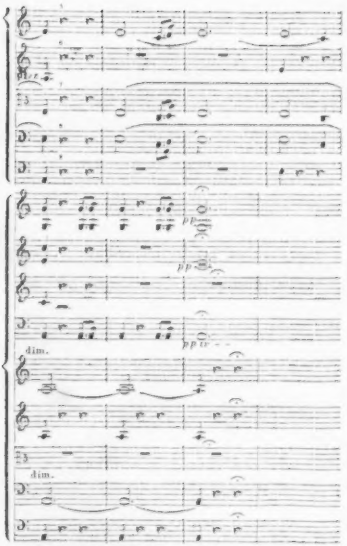

Wem die beiden vorhergegangenen Situationen und die daraus entstehenden Gemüthsstimmungen im eigenen Leben nicht fremd geblieben, hat wohl auch die rosige Freude in sich empfunden, welche auflebt, wenn irgend ein günstiges Ereigniss die Hoffnung eines glücklichen Schicksalswechsels bringt. Es ist noch nicht die Erfüllung selbst, aber es ist die fast zur Gewissheit erhobene Hoffnung, welche einen seligen Tumult heiterer, lebendiger, glänzender Bilder in der Seele erregt.

11

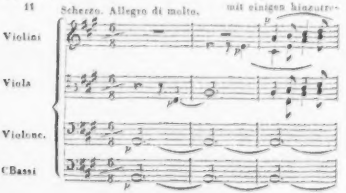

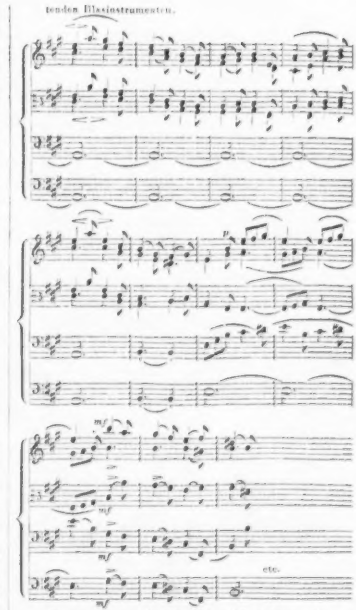

Dieses Scherzo hat die Eigenthümlichkeit, dass es kein eigentliches Trio in dem bekannten Sinne bietet, sondern an dessen Stelle nur thematische Nuancen aus dem Thema, in andere Tonarten versetzt und anders instrumentirt, erscheinen lässt.

12

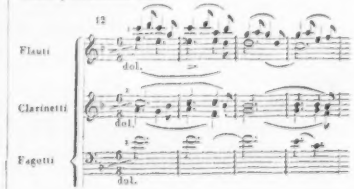

Die Hoffnung muss gross, gewaltig sein und wie gesagt der Gewissheit fast gleich kommen, da keine andere, zweifelnde Vorstellung und in Folge davon kontrastirendere Empfindung ihre Schatten in das durchgängig heitere Spiel hineinzuwerfen vermag. Ob der Componist nicht besser gethan hätte, diese zweite Schattirung in dem Trio aufzunehmen und auszumalen, ist eine Frage. Die Art der Gemüthsschilderung, welche er gewählt, ist der Natur nicht entgegen, aber für den Hörer nicht so genussreich als die zweite, weil das Verlangen nach Contrast in jener weniger befriedigt wird und daher ein leises Gefühl von Monotonie sich wohl einschmuggeln kann.

Im letzten Satze endlich, Allegro energico, $^{4}_{4}$, ist das Ziel wirklich erreicht, der Sieg vollständig errungen. Wonniger Sangesjubel rauscht auf in der entzückten Seele.

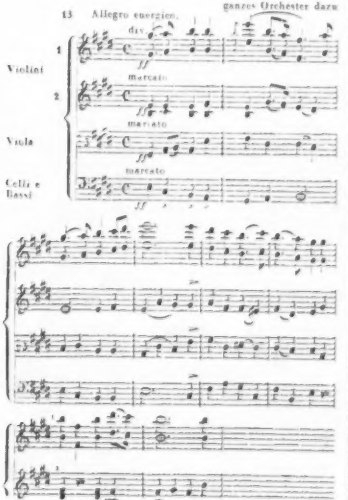

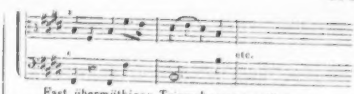

Fast übermüthiger Triumphgesang ertönt.

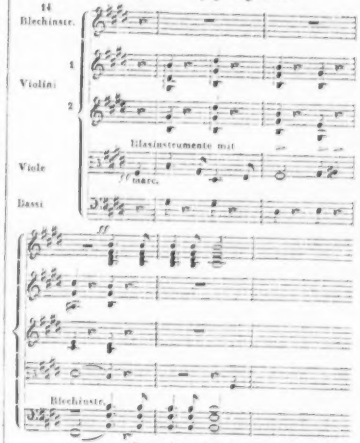

(Beschluss folgt.)

Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig.

Am 13. August früh 9 Uhr wurden die Verhandlungen im Saale des Gewandhauses eröffnet. 141 Theilnehmer hatten sich eingefunden. Davon kamen auf Leipzig 67. Zu der übrigen Zahl hatten beigesteuert die Orte: Altenburg, Altona, Anger (bei Leipzig), Blankenburg am Harz, Braunschweig, Celle, Chemnitz, Cothen, Delitzsch (bei Leipzig), Dessau, Dresden, Eisleben, Erfurt, Freiberg, Gera, Glauchau, Halle, Hamburg, Hannover, Johanngeorgenstadt (Sachsen), Klausenburg (Siebenbürgen), Lemberg, Liegnitz, Lucka, Lüneburg, Magdeburg, Meissen, Merseburg, Naumburg, St. Petersburg, Posen, Schulpforte, Schweinfort, Stettin, Stockholm, Stralsund, Thale (am Harz), Treuenbrietzen, Weimar, Weissenfels, Wolfenbüttel, Wurzen, Zschopau, Zwickau.

Herr *Brendel* begann mit einer Rede, auf die ich

wohl später, wenn auch nur wegen eines Punktes darin, zurückkomme..

Darauf nahm Herr Org. *Becker*, derzeitiger Präsident der Versammlung, das Wort, und sprach herzliche bescheidene Worte des Empfanges aus.

Die Debatten begannen:

1. Antrag des Hrn. Dr. *R. Schumann*, welchen Herr *Brendel* vorlas, da Jener nicht persönlich erschienen war:

„Ueber das französische Titelwesen, desgleichen über den Missbrauch italienischer Vortragsbezeichnungen in Compositionen deutscher Tonsetzer, — Abschaffung aller Titel in französischer Sprache und Ausmerzung solcher italienischer Vortragsbezeichnungen, die sich eben so gut, wo nicht besser, in deutscher Sprache ausdrücken lassen."

Nach längeren Verhandlungen darüber wurde die Frage zur Abstimmung gestellt:

Ist es wünschenswerth, dass deutsche Componisten für deutsche Titel und für die Jahreszahl auf ihren Werken sorgen?

Die Frage wurde durch die Mehrzahl bejaht.

2. Herr Organist *Sattler* aus Blaukenburg trug darauf an:

Es möge die Versammlung eine Commission ernennen, um ein Repertorium zu gründen zur Veröffentlichung der Titel derjenigen Compositionen, welche nicht zum Drucke gelangen, um deren Verbreitung durch Abschrift zu bewirken.

Die Frage: Ist ein solcher Katalog überhaupt zu bewerkstelligen? Wurde durch die Mehrzahl bejaht.

Die weitere Frage: Ist eine Kritik damit zu verbinden? wurde nach Vorlesung und Besprechung eines eingesandten Antrags des Herrn *C. Gollmick*:

„Commissionen zur Prüfung *aller* eingesandter Compositionen und zur Veröffentlichung anerkannt *werthvoller* zu bilden", dahin entschieden:

Ein Repertorium für den Manuscriptenhandel einzurichten, dazu eine äusserliche Beschreibung, jedoch ohne Selbstkritik, zuzulassen.

3. Antrag des Herrn *Dörfel*:

„Die Versammlung wolle sich gegen den Nachdruck der Privatleute und Gesangvereine durch Autographieen erklären."

Die Majorität entschied sich für den Antrag.

4. Herr Org. *Becker* stellte über Orgelprüfungen folgende vier Punkte zur Discussion auf:

a. Der Organist entwerfe die Orgeldisposition, enthalte sich jedoch einer detaillirten Angabe, so weit sie nicht mit den Orgelstimmen in Beziehung steht, d. h. er schreibe weder das zu wählende Holz oder Metall noch dgl. vor.

b. Der Organist empfehle den resp. Behörden zu Orgelbauten nicht nur einen geschickten und tüchtigen, sondern auch einen als solid allgemein anerkannten Orgelbaumeister.

c. Der Organist prüfe *einzig* und *allein* bei einer Orgelabnahme die *Register* hinsichtlich ihrer Klangfarbe und leichten Ansprache, und die *Manual-* und *Pedal-Claviaturen*.

d. Der Organist dringe darauf, dass der Orgelbaumeister mindestens *sechs* Jahre für sein Werk Garantie zu leisten hat und dazu gerichtlich angehalten werden kann.

Nach längerer Debatte vereinigte sich die Mehrzahl in Folgendem: die Revision muss allerdings in den Händen der HH. Organisten verbleiben, wesentlich aber sei, dass der Organist des Orts während des Baues der Orgel die Aufsicht führe, indem sich auf solche Weise am Zweckmässigsten die Bedenken des Herrn Antragstellers erledigen würden; ein anerkannter Sachverständiger möge dann die fertige Orgel revidiren, und von dem Organisten die nöthige Auskunft über alle Einzelheiten erhalten.

Hiermit wurden die Berathungen des ersten Tages geschlossen. Nachmittags musikalische Unterhaltung im Saale des Gewandhauses. Concert D moll etc. von Seb. Bach mit Quartettbegleitung, durch Herrn Prof. *Moscheles*. Beethoven's B dur-Quartett in sechs Sätzen, vorgetragen von den HH. C.-M. *David*, *Hunger*, Musikdir. *Gade* und *Wittmann*. Andante aus Schubert's D moll-Quartett, vorgetragen von denselben. Sonate für Pianoforte von Gustav Flügel, welche nächstens im Verlage von Fr. Hofmeister erscheint, vorgetragen von Frau *Elisabeth Brendel*. Ausserdem Gesangvorträge: das Waldweib, von Mosen und Riccius, vorgetragen von Fräul. *Vogl*, und Lieder von Schubert und Schumann, vorgetragen von Fräul. *Agthe* und Herrn *Götze* aus Weimar.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

(Eingesandt.) *Florenz*, am 7. Juli. — Fräul. *Henriette Nissen*, Kunstschwester, Landsmännin und würdige Nacheiferin der gefeierten *Jenny Lind*, mit welcher sie einst die nämliche Leitung in den Kunststudien genoss und mit der sie in den südlichen Ländern die Lorbeeren des Gesanges theilt, hat ihre Verbindlichkeiten gegen die Direction Lanari geendigt und drei andere Contracte abgeschlossen: einen für die nächste Messe in Lugo, einen andern für die darauf folgende Messe in Ascoli, und endlich den dritten für den Carneval 1847—1848 am Theater Apollo in Rom. Sie hat in der vergangenen Saison auf dem Theater alla Pergola in den Rollen der Sonnambula und Maometto II. mit gutem Erfolge gesungen. Die Kenner bewunderten an dieser ausgezeichneten Künstlerin die Reinheit, Biegsamkeit, ungezwungene Leichtigkeit der Stimme, den genialen Schwung des seelenvollen dramatischen Gesanges.

Fräulein *Nissen* war im vergangenen Jahre in Livorno und Bologna aufgetreten und hatte ungemein gefallen. Ihre gründliche Kenntniss der Harmonie und ihr ausgezeichnetes Pianofortespiel wirken gewiss günstig mit auf ihre Leistungen als Sängerin. Sie zeigte uns gestern in einem Concerte der jungen blinden *Merli*, wie Verdi's Musik gesungen werden muss, indem sie die Arie aus Nabucco auf dem Theater del Cocomero, in Gegenwart des ganzen Hofes, mit unendlichem Beifall vortrug;

sie wurde nach derselben sowohl, als nach der Cavatine aus dem Barbier von Sevilla, in welcher sie die ganze Lieblichkeit ihrer äusserst seelenvollen Stimme entfaltete, zu wiederholten Malen gerufen. Die italienischen Journale äusserten bei dem Erscheinen dieser lieblichen jungen Gesangskünstlerin auf dem italienischen Boden, dass sie dereinst einen der drei Sterne des dramatischen Gesanges, welche vor zehn Jahren glänzten, ersetzen würde.

Turin. (Teatro d'Argennes.) Maestro Lauro Rossi, welcher mit der Musik seiner im vorigen Frühling für die *Tadolini* zu Wien componirten neuen Opera buffa: la Figlia di Figaro eine ganz laue Aufnahme gefunden, kam eigens hieher, um sie auf diesem Theater in einer ganz umgearbeiteten zweiten Auflage in die Szene zu setzen, indem er mehrere neue Stücke darin componirte und Manches abänderte. Von den Sängern überragten die *Assandri* und Buffo *Frizzi*, Beide zu den Besseren gehörend, den Tenor *Mei* und Bassisten *Walter*; Freunde applaudirten nach Kräften und riefen Sänger und Maestro hervor. Zweifelhaft ist es aber, ob diese zweite Ausgabe mehr Abgang finden wird. Die Opera buffa ist in Italien einheimisch, und wird es wohl für immer bleiben. Ihr Hauptelement liegt in dessen schönem Klima, und es gibt wohl hier zu Lande keinen, auch dürftigen Maestro, der nicht Buffomusik zu schreiben verstände, während jenseits der Berge auch die besten Meister keine ächte italienische Opera buffa schaffen werden (nur Mozart und Joseph Weigl, zum Theil auch der leider zu früh verstorbene Sussmayer, Mozart's Schüler, machen hierin eine Ausnahme). Andererseits ist aber nicht zu verschweigen, dass auch bei uns in Italien die Opera buffa heut zu Tage die man möchte sagen nationale Physiognomie der alten italienischen Maestri zum Theil verloren hat, und wieder sie wohl schwerlich so bald oder gar nicht mehr erlangen wird; die ungeheuren Fortschritte der gesammten modernen Musik haben auch ihre Pilze an die Opera buffa angesetzt.

Rossini's Cenerentola fand als Musik einen ganz anderen Anklang. Die Titelrolle übernahm die *Rita Favanti* (eine Engländerin, Miss Edwards), die der *Assandri* wohl nachsteht; sie und *Frizzi* waren in dieser Oper auch die Besten und meist Applaudirten. Die neue ganz modern magere Oper Il Genio della notte, von Maestro *Gualfredo Bercanovich*, verunglückte mit ziemlichem Beifall, welcher drollige Ausdruck gar nicht widersinnig ist. Der Fortschritt der neueren Zeit hat es selbst in der Aufnahme einer neuen Oper so weit gebracht, dass sie bei allem Klatschen, Heulen und Hervorrufen einen ehrlichen Fiasco nach Hause trägt, und ein geübter Theaterbesucher versteht diese Sprache auf der Stelle. Einer anderen neuen Oper, Ascanio il giojeliere, des kummerlichen Maestro De Giosa, ging es kaum besser. Die *Favanti* gefiel neulich, im Juni, so ziemlich in Bellini's Sonnambula.

Stuttgart, den 15. September. Das königlich baierische Ministerium des Innern hat dem in Würtemberg gebildeten Vereine zur Hebung katholischer Kirchenmusik nachstehenden Erlass mitgetheilt, den es an die baierischen Kreisregierungen ergehen liess. „Nach einem Bericht der königlich baierischen Gesandtschaft am königl. würtembergischen Hofe hat sich in Stuttgart durch den Zusammentritt einer Anzahl katholischer Geistlicher und Laien ein Verein für katholische Kirchenmusik gebildet, der es sich zur Aufgabe gestellt hat, die Kirchenmusik, insbesondere den Gesang, zu der ursprünglichen Einfachheit und Würde zurückzuführen, und welcher seit seiner Entstehung bereits mehrere auf diesen Zweck hinwirkende Musikstücke herausgegeben hat. Da dieses Unternehmen an sich höchst löblich und zeitgemäss erscheint, somit alle Aufmunterung und Unterstützung verdient, auch nach dem Urtheil von Sachverständigen die bisherigen Vereinswerke sich durch Einfachheit und Gediegenheit auszeichnen, so wird die k. Regierung etc. hiervon unter dem Auftrage in Kenntniss gesetzt, die Vorstände der Schullehrerseminarien auf die von dem gedachten Vereine herausgegebenen musikalischen Werke geeignet aufmerksam zu machen und dieselben zu deren Anschaffung, soweit solche die etatsmässigen Mittel gestatten, zu ermächtigen. München, den 4. August 1847."

Recensionen.

Skizzen für den Pedalflügel v. *Rob. Schumann.* Op. 58. Pr. 20 Ngr. Leipzig, bei Kistner.

Auch dieses zweite Heft, welches der geistvolle Verf. hier unter dem Namen Skizzen den zahlreichen Freunden seiner sinnigen Muse darbietet, ist ganz seiner würdig, und wir haben darin nichts vermisst, als eben nur das Skizzenhafte, indem die hier gebotenen vier werthvollen und gediegenen Stücke, welche übrigens auch von 3 Händen auf einem gewöhnlichen Flügel ausgeführt werden können, vollkommen in sich abgerundete, kürzere Tondichtungen ernster Richtung, strengen Styls und tiefen Gehalts sind, aus welchen dem empfänglichen Hörer ein kräftiger, hoher und reicher Geist entgegenweht. Wir rechnen sie aus voller Ueberzeugung zu den trefflichsten und ausgezeichnetsten Klavierstücken überhaupt, welche je in so kurzer und gedrungener Form geschrieben worden sind, und wüssten ihnen aus neuester Zeit nichts Ebenbürtiges dieser Art an die Seite zu stellen — ein Urtheil, in welchem uns gründlichere Kenner der Klaviermusik und Freunde des wahrhaft Tüchtigen und Gediegenen in ihr gewiss beipflichten werden.

Romance sans paroles et Nocturne pour le Piano p. *A. Hesse.* Oeuvr. 79. Breslau, bei Cranz. Pr. 15 Sgr.

Nocturne pour le Piano p. *A. Hesse.* Op. 80. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Beide Hefte werden Klavierspielern, die eine kernige, melodiöse und dabei harmonisch gediegene Schreibart zu schätzen wissen, willkommene Erscheinungen sein. Von

nervenzuckendem Weltschmerz, von toll gewordener Lyrik etc. ist darin keine Spur zu finden, und wer daran Wohlgefallen hat, der bleibe davon weg. Herr *Hesse* zeigt sich auch hier als ein Musiker von kerngesundem Mark und Bein, tüchtiger Bildung und naturwüchsiger Richtung; einem solchen folgen wir gern auch mit Interesse in minder umfangreichen Werken, welche deshalb eben nicht gerade bedeutungslos zu sein brauchen. Man wird im Gegentheil, wenigstens hier, mehr finden, als man bei so geringem Umfange erwartet. Op. 79 ist nur für ziemlich weit fortgeschrittene. Op. 80 auch für, nach dem gegenwärtigen Maasstabe, mittelmässige Spieler zugänglich. Beide verlangen aber einen fleissigen, gesangvollen Vortrag.

Souvenir de l'Elbe. 1er Divertissement pour le Pianoforte composé par *Charles Mayer*. Oeuvr. 95. Dresden, bei Meser. Pr. 1 Thlr.

Warum der Herr Verf. dieses überaus gefällige Salonstück gerade „Souvenir de l'Elbe" genannt hat, wissen wir nicht zu errathen, haben auch nicht Lust, uns lange darüber den Kopf zu zerbrechen. Indess sind wir überzeugt, dass es der schönen Welt an der Elbe wie an der Spree etc. sehr gefallen, ja dass es sie bis in den dritten Himmel entzücken wird, denn es ist in einer so wonnig süssen, so lebendig dahin hüpfenden und endlich so himmelhoch aufjauchzenden Walzerrhythmik geschrieben, dass ihm schwerlich eine empfindsame Seele zu widerstehen vermag. Hat es uns doch selbst, während wir es von fertigen Händen vortragen hörten — und es will von solchen gespielt sein — alle kritischen Falten auf unserer Stirne geglättet. Und mehr verlangen wir nicht von einem Divertissement.

Fata morgana. National-Favoriten der 6 europäischen Hauptnationen etc. von *Franz A. Gressler*. Op. 17. Weimar, bei Voigt.

„Wie die Fata morgana Originalbilder vorzaubert und abspiegelt, die nicht wirklich sind, so stellt auch das gegenwärtige Opus Phantasiegebilde dar, die nicht wirklich und wahr, aber doch getreu sind, weil sie dem Wirklichen, Wahren entlehnt sind und dieses abspiegeln", bemerkt der Verf. sehr geistreich in der Vorrede; er bietet darauf, nebst geistvollen Introductionen, mehr oder weniger geistvoll variirt, als französische Musikform „die Marseillaise" und, des Uebrigen zu geschweigen, als deutsche Musikform: „Es kann ja nicht immer so bleiben". Wenn wir nun unseren Lesern versichern, dass die übrigen „europäischen Hauptnationen" eben so interessant vertreten sind, so werden sie sich schwerlich das Vergnügen versagen können, sich diese Fata morgana zuzulegen, was, ganz abgesehen von der zu erwartenden Belehrung, gewiss nicht ohne ausserordentliche Aufheiterung geschehen wird. Es thut uns in der That Leid, dass wir, aus Mangel an Raum, nicht tiefer auf den ungewöhnlich vielseitigen Inhalt dieses vielumfassenden Werkes eingehen können; doch hoffen wir, dass dies der Verbreitung desselben keinen Abbruch thun wird.

10.

Der praktische Organist. Neue vollständige (?) Sammlung von Orgelstücken aller Art. Ein Hand- und Hilfsbuch zur allseitigen Ausbildung und zum kirchlichen Gebrauche. Mit Beiträgen der bekanntesten und vorzüglichsten Orgelcomponisten. Herausgegeben v. *J. G. Herzog*. 3ter Band. Mainz, bei B. Schott's Söhnen. Subscriptionspreis 2 Fl. 24 Kr.

Es ist gewiss als ein erfreuliches Zeichen der Zeit, als rühmlicher Beweis für die neubelebte, eifrige Cultur des in einer früheren Periode so tief verfallenen Orgelspiels zu betrachten, wenn gegenwärtig so umfangreiche Sammelwerke von Orgelstücken, wie die Becker'schen, Herzog'schen und Ritter-Körner'schen, sich eines so gedeihlichen Fortganges zu erfreuen haben, dass ein Band nach dem anderen an das Licht treten kann, und es ist davon ein um so höherer und reicherer Gewinn für die gute Sache der Kunst zu erwarten, je sorgfaltiger die Herren Sammler bei Auswahl der in ihre Hefte aufzunehmenden Stücke so Werke gehen und stets dabei das Non multa sondern Multum in Auge behalten. Es kann weder der Kunst noch den Künstlern damit gedient sein, wenn man lediglich darauf ausgeht, eine möglichst grosse Masse älterer, neuerer und neuester Orgelcompositionen zusammen zu häufen und in's Publikum zu bringen. Als die werthvollsten und in Wahrheit schätzbarsten derartiger Sammlungen werden sich zuletzt nur diejenigen erweisen, welche ohne Rücksicht auf ältere und neuere Celebritäten nur Werken von wirklichem objektiven Werthe ihre Hefte öffnen und dagegen Alles, das sich auf den Probirstein einer gesunden und unbefangenen Kritik nicht als echtes Gold und Silber erweist, ohne Ansehen der Autoreopersonlichkeit ausschliessen. Mit Vergnügen haben wir bemerkt, dass auch der verdienstvolle Herausgeber des „praktischen Organisten" im Allgemeinen jenem Grundsatze gefolgt ist, wenn er ihn auch nicht immer — was wohl bei noch lebenden Componisten öfter seine besonderen Schwierigkeiten haben mag — in seiner vollen Strenge gehandhabt hat. Der vorliegende Band enthält Compositionen von dem Herrn Herausgeber selbst, von *Rühmstedt, Schicht, Hesse, Pitsch, Pachaly, Geissler, Ritter, Irreger, Muffat, Buttstedt, Meister, Theile, Volckmar, Pachelbel, S. Bach, Kühler, Flowers* (Organist in London), *Bodenschatz, Seiffert, Hohmann, Höpner, Seidel* und *Händel*, und man wird darunter auch manches bisher Unbekannte von älteren Meistern finden. Als Anhang bietet der Herausgeber, was man hier gerade weniger suchen wird und was daher, zum Behufe weiterer Verbreitung, wohl zweckmässiger in einer besonderen Sammlung erschienen wäre, nämlich 7 Passionsgesänge v. *Palestrina, Jakob Gallus, Schütz, Stuntz, Drobisch* und von eigener Composition für gemischten Chor; darunter einige sehr werthvolle ältere bisher noch wenig bekannte. — Bei manchen Orgelstücken ist in löblicher Weise die genaue Angabe der anzuwendenden Register u. s. w. beigefügt. Zum Besten jüngerer Orgelspieler hätte dies wohl noch häufiger geschehen mögen. — Pag. 22 ist das „Cympel" für Cymbel wohl nur Stichfehler.

Möge auch dieser Band des praktischen Organisten

mung höher, als in Berlin und Leipzig, und in Wien noch höher, als in Paris *). Es ist aber physisch erweislich, dass Blasinstrumente, nach einer kürzern Mensur verfertigt, zwar einen frischern Ton von sich geben, aber etwas härter zu traktiren sind, und minder angenehm tönen, als die, von längerer Mensur. Denn es ist eben so physisch richtig, dass, da der Ton blos durch die Schwingungen entstehet, in welche ein klingbarer Körper gesetzet wird — die Schwingungen eines kurzen und oft noch dazu dichten Körpers von kürzerer Dauer sind, und der durch sie hervorgebrachte Ton minder angenehm klinget, als bey Körpern von längerer Mensur, deren Schwingungen daher auch länger dauern. Aber freylich wird eine allgemein einzuführende gleiche Stimmung, wie so viele andere nützliche Dinge, noch lange unter die pia desideria gehören.

Vorläufige Nachricht von einem Mikropan.

Georg Christian Knecht, mitlerer Sohn des Musikdirektors Knecht, welcher, nachdem er vorher das neue Orgelbausystem beym Abt Vogler zu Prag studirt hatte, sich im Anfange dieses Jahrs mit dem Orgel- und Instrumentenmacher Hagemann zu Tübingen, einem gebornen Magdeburger, associirte, und dessen mittlere Tochter heirathete, verfertiget wirklich seinem Vater ein kleines transportables Orgelwerk, Mikropan genannt.

Es wird eigentlich nur 5½ auserlesene Register, zwey Klaviere von 5 Oktaven, um mit den Händen schnelle Abwechselungen machen zu können, und ein theilnehmendes Pedal von 2 Oktaven enthalten. Die Register im Bass durchs halbe Klavier sind:

1) Gedakt (Flötenbass)	12 Fuss.
2) Bassethorn	6 Fuss.
5) Violini	5 Fuss.

im Diskant

1) Flauto traverso	2 Fuss.
2) Klarinetto	2 Fuss.
3) Flauto rustico (piccolo)	1 Fuss.
4) Spitzflöte	½ Fuss.

Die Registerzüge werden getheilt, d. i. man kann den Diskant vom Bass absondern, und zum Bass ein anderes Register im Diskant spielen, und so umgekehrt. Dieses gilt auch vom Pedal, welches vom Manual unabhängig gemacht werden kann, so, dass sich z. B. im Manualbass Gedakt, und im Pedalbass Bassethorn, und so umgekehrt, spielen lässt.

Vermöge dieser Vertheilung giebt es 10 Registerzüge, 3 zum Bassmanual, 3 zum Pedal, und 4 zum Diskantmanual. Dazu kommt noch ein Zug zum Tremulanten, ein Tritt zum Windschweller, und ein Tritt zum Crescendoschweller, vermittelst dessen man den Ton vom Pianissimo bis zum Fortissimo, ohne dass derselbe höher wird, treiben kann. Die Blasbälge, welche aus mehrern Schöpf- und Auslasstälgen bestehen, werden zum Treiben eingerichtet, damit jedes Kind die Kalkatur versehen kann, und auch das Stossen oder Poltern verhindert wird.

Die Pfeifen kommen auf zwey Windladen zu stehen. Auf dem obern Manual ist Bassethorn und Klarinett, und auf dem untern sind die übrigen. Beyde Manuale können gekoppelt werden.

Dieser Mikropan eignet sich ganz zum schönen, sangbaren und ausdrucksvollen Spiele. Die kompendiöse Form desselben spitzet sich oben auf der hintern Seite ver-

*) Sie ist jetzt nicht mehr so verschieden, als sonst.

d. Redakt.

sich der Verbreitung zu erfreuen haben, welche er, vermöge seines reichen und grösstentheils gediegenen Inhalts, verdient. *K.*

Preis-Zuerkennung.

Bekanntlich hatte im vorigen Jahre die Casinogesellschaft zu Trarbach an der Mosel einen Preis für das beste die Mosel und ihren Wein verherrlichende Lied — Dichtung und Composition — ausgesetzt. (Vergl. Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 390). Die Preisrichter — *Lachner* (in München) *Marschner* u. *Reissiger* — fanden unter den 167 eingesandten Nummern keine in jeder Beziehung vollkommene. Da jedoch alle drei Nr. 119: „Des deutschen Rheines Braut" für eine der gelungensten erklärten, so ist derselben der Preis, ein Fuder Moselwein, ausgezeichneter würziger Riessling vom Jahre 1846, 500 Thlr. im Werthe, zuerkannt worden. Als Dichter und Componist in einer Person zeigte der geöffnete Zettel den Kantor und Musikdirektor *Julius Otto* in Dresden. Das Lied wird bald im Stich erscheinen; das Gedicht theilen wir nachstehend mit.

Des deutschen Rheines Braut.

Wohl ist im deutschen Vaterland
Manch' schöner Strom zu schau'n,
Wohl zieht manch' blaues Wogenband
Durch Deutschland's freie Gau'n.
Wohl blinkt im lichten Sonnenstrahl
Manch' edles Weines Glut,
Auf Bergeshöhn, im grünen Thal,
An deutscher Ströme Flut.
Doch einem Strom soll jetzt allein
Erklingen unser Lied,
Doch preisen lasst uns einen Wein,
Begeistert, heiss erglüht.
Kennt ihr den Strom, kennt ihr den Wein?
Gepriesen sei's ein laut!
Die Mosel ist's, der deutsche Strom,
Des deutschen Rheines Braut.

Auf der Vogesen blauen Höh'n
Aus wildem Felsgestein
Entspringt kristallenhell und schön
Sein Quell, jungfräulich rein.
Er fliesst zu Thal im schnellen Lauf,
Strömt rasch durch Welschland's Au'n,
Kein Fels, kein Strudel hält ihn auf,
Sein Deutschland muss er schau'n.
Willkommen denn, du deutscher Fluss,
Du blaues Wogenband!
Sei mir gegrüsst mit deutschem Gruss
Im deutschen Vaterland!
Sei mir gegrüsst viel tausendmal,
Gepriesen hell und laut,
Du schöner, deutscher Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

Wie fliessest du so frisch und frei
In vollem Wogendrang
An grünen Rebenhöh'n vorbei
Das blüh'nde Thal entlang!
Manch' alte Stadt, manch' hoher Dom
In Dir sich spiegelt hell,
Manch stolzes Schiff auf deinem Strom
Dahinrauscht windesschnell.

So lenkst zum Rhein du deinen Lauf
Erfüllst dein schönes Loos,
Süsskosend nimmt die Braut er auf
In seinen kühlen Schooss.
Beglückt strömst du auf ihm dahin,
O sei gepriesen laut,
Du schöner deutscher Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

Als Morgengabe süss und hold
Bringst deinem lieben Rhein
Du wohl das schönste beste Gold,
Du bringst ihm deinen Wein.
Und wie des Bräut'gams trotzger Muth
Sich seine Reben schafft,
Voll heisser wilder Feuerglut,
Voll kühner Mannskraft.
Du bringst ihm Trauben and'rer Art,
Du bringst ihm würz'gen Wein,
Voll Feuer auch, doch lieblich zart,
Jungfräulich mild und rein.
O süsser Wein, o edles Gold,
Gepriesen seist du laut!
So lieblich bist du, weil dich pflegt
Das deutschen Rheines Braut.

Und ob auch deine Wiege jetzt
Saust unter fremdem Joch,
Ob welsche Gau'n dein Strom auch netzt,
Deutsch bleibst du, Mosel, doch.
Deutsch ist ja deines Namens Laut,
Deutsch ist dein goldner Wein,
Dem deutschen Rhein bist du getraut,
Deutsch wirst du ewig sein.
Und wenn einst unser Schlachtschwert klirrt
Im letzten heil'gen Streit,
Dann, deutsche Felsenjungfrau, wird
Auch deine Wieg' befreit.
Ein donnernd Hoch aus voller Brust
Erklingt zum Himmel laut
Dir schönem deutschen Moselstrom,
Des deutschen Rheines Braut!

Feuilleton.

In Baden-Baden wurde — wohl zum ersten Male in Deutschland — *Félicien David's* Symphonie-Ode „Columbus" aufgeführt. Im Allgemeinen scheint die Musik gefallen zu haben. — Unter Anderen wirkte auch *Jenny Lutzer-Dingelstedt* auf besonderes Verlangen mit.

Musikdirektor *Karl Ludwig Fischer*, früher in Würzburg, namentlich durch seine Composition für Männerstimmen „Meeresstille und glückliche Fahrt" bekannt geworden, ist als Musikdirektor an dem Mainzer Theater angestellt.

In *Kaffka's* Verlag in Leipzig erscheint eine Sammlung der Bücher von *Lortzing's* Opern. Der erste Band ist bereits erschienen und enthält: Der Pole und sein Kind. — Czaar und Zimmermann. — Caramo oder das Fischerstechen.

Mendelssohn-Bartholdy wird sein neuestes Oratorium „Elias" zunächst in Berlin und Wien aufführen.

Am 13. September wurde zu Elsterberg (im sächsischen Voigtlande) das elfte voigtländische Männergesangfest gefeiert.

Bekanntlich wurde der Hamburger Sängerin Mad. *Fehringer*, die ein Engagement nach Wien angenommen hatte, von dem österreichischen Gesandten in Hamburg ein Pass verweigert, weil sie

Deutschkatholiken ist. (Siehe diese Blätter, S. 14.) Jetzt ist der Sängerin durch besondere Vermittelung der Eintritt in die königl. kaiserl. österreichischen Staaten dennoch gestattet worden und sie geht demgemäss nach Wien.

Von *J. Haven* in Wien (Vesque von Püttlingen), der jüngst, beiläufig gesagt, den griechischen Erlöser-Orden erhalten, wird nächstens ein „Album" erscheinen, das die Compositionen fünfzig *Heine*'scher Lieder enthält, gesammelt und in zweiter Auflage gedruckt. Voran senden wird ihnen der Componist eine Abhandlung über das deutsche Lied.

Am 13. September fand in Wiesbaden ein Männergesangfest Statt, woran, ausser den Wiesbadener Sängern, die Vereine von Bleidenstadt, Eschborn, Hochheim, Schierstein und Sonnenberg Theil nahmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue werthvolle Musikalien,

welche so eben mit Eigenthumsrecht in der

Schlesinger'schen

Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin

erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Alkan, 6 Partitions pour Piano: Airs d'Armide et d'Iphigénie de Gluck, Andante de Haydn, Marche et Choeur de Gretry, Psaume de Marcello à ½ — 1 Thlr.

Bordogni, 3 Exercices et 12 nouvelles Vocalises p. Mezzo-Soprano av. Acc. de Piano déd. à la Reine d'Espagne. 2 Liv. à 1½ Thlr.

Curschmann, Willkommen, f. 2 Singstimmen und Piano. ⅓ Thlr.

Döhler, Esmeralda, Air napolitain p. Piano, dito à 4 mains. Op. 62 à 17½ Sgr.

Graben-Hoffmann, 500,000 Teufel, f. eine Bassstimme. Op. 5. 17½ Sgr.

Gung'l, Joh., Nowalieder, Walzer f. Piano 15 Sgr. Sommerlust-Polka f. Piano dito zu 4 Händen. Op. 32. à 7½ Sgr. Petersburger Hofball-Quadrille f. Orchester 1½ Thlr., für Piano 12½ Sgr.

Halevy, Musketiere der Königin. Oper f. Piano, dito zu 4 Händen von Klage à 3 Thlr. Ouverture und alle Nr. einzeln.

Hallé, 4 Romances p. Piano. Op. 1. 1 Thlr.

Fanny Hensel, nee Mendelssohn Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano. Op. 3. 25 Sgr.

Hering, Prosit Neujahr! Männerquartett. Op. 3. 7½ Sgr.

Hoven, 3 neue Gedichte v. Heine f. eine Singstimme. Op. 40. ⅓ Thlr.

Köchen, Kitty v. Heine f. Bass mit Piano. Op. 42. ⅓ Thlr.

Kullak, Cavatine „Komm weisse Dame" v. Boieldieu f. Piano. ⅓ Thlr. Carneval de Venise à 4 mains ⅔ Thlr.

Jenny Lind's schwedische Gesänge mit Piano, deutsch von Gumbert. Heft V. 10 Sgr.

Meyerbeer, Struensee. Vollst. Clavierauszug 5 Thlr., zu 4 Händen v. Klage 4 Thlr., Ouverture, der Aufruhr, Gr. Polonaise, Dorfschenke, Traum und Trauermarsch p. 2 Violons, Alto et Vcello à ⅓ — 1⅓ Thlr.

— — Der Aufruhr, Marsch und Chor, Partitur, Orchester- und Singstimmen 5 Thlr.

— — Ouverture aus Vielka, Feldlager in Schlesien f. Piano und Violine concertant von Eckert, 1 Thlr.

— — Marsch aus Vielka, Feldlager in Schlesien, für Orchester 1 Thlr., f. Piano 10 Sgr. zu 4 Händen v. Conradi 15 Sgr.

Moeser, Souvenir d'Afrique p. Violon avec Piano. Op. 5. 1½ Thlr.

Telchmann, Le dimanche du sonneur — Der Sonntag, f. 4 Singst. 5 Sgr.

Thalberg, Mélodies styriennes p. Piano à 4 mains. Op. 61. 1 Thlr.

Vieuxtemps et **Kullak,** Gr. Duo brillant sur Vielka ou Camp de Silésie de Meyerbeer p. Violon et Piano. Op. 24. 1½ Thlr.

Westmorland, Lord, La battaglia nell L'Ereè di Lamastre p. Pfte. ⅓ Thlr.

Wieprecht, Gr. Marsch der Berliner Schützengilde, Preuss. Armeemarsch f. Piano 7½ Sgr.

Fechner, Réverie p. Piano. Op. 3. ⅓ Thlr.

Kullak et **Eckert,** Gr. Duo brillant sur Mel. romaines et napolit. p. Piano et Violon. Op. 30. 1½ Thlr.

Vorläufige Anzeige.

In meinem Verlage erscheint auf Subscription:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartetten

für 2 Violinen, Viola und Violoncelle in Stimmen

(Revidirt und mit Tempobezeichnung versehen von C. Lipinski.)

Neue, billige Prachtausgabe in 25 Abtheilungen.

Ausführliche Anzeige erfolgt nächstens. Die erste Abtheilung erscheint im November d. J.

Dresden, den 25. Septbr. 1847.

Wilhelm Paul.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig werden nächstens erscheinen:

Flügel, Gustav, Sonate f. Pfte. in C moll. Op. 20.

Gutmann, Ad., Deux Mazourkas p. Pfte. Op. 9.

— — Deux Marches caractéristiques p. Pfte. Op. 10.

— — Nocturne-Barcarolle p. Pfte. Op. 11.

Riedlin, A., Das Waldweib. Liederkreis von Jul. Mosen f. 1 Stimme m. Pfte.

Schmitt, Georg Aloys, Sohn, Des Reiters Abschied, Ballade f. Pfte. Op. 3.

Vollweiler, C., Deux Impromptus p. Pfte.

In meinem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

J. Rosenhain, Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40.

Leipzig, im September 1847.

C. F. Peters,
Bureau de Musique.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten October. **Nr. 40.** 1847.

Inhalt: Symphonie Nr. 2 von Gade etc. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Musikalische Zustände in Schweden. Aus Florenz. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Symphonie Nr. 2. von Niels W. Gade.

(Beschluss.)

Dazwischen sanftere Nuancen glückseeliger Empfindungen.

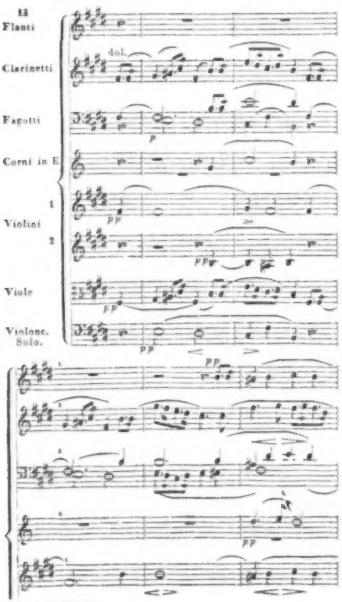

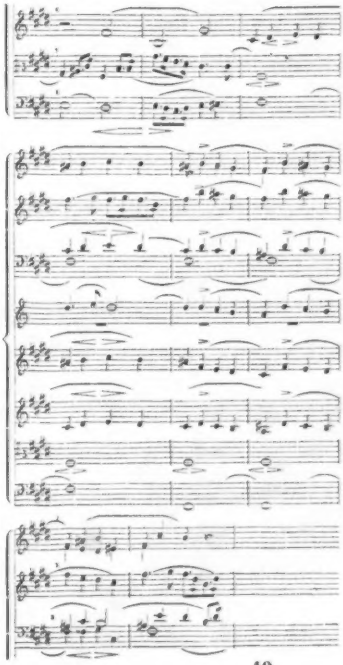

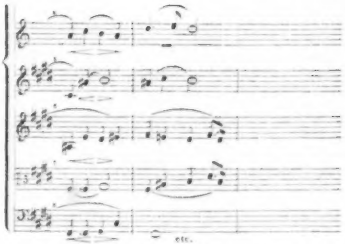

Und so durchschwelgt das Gemüth den ganzen Kreis dieses mächtigen Wonnegefühls und steigert sich nach dem Ende zu bis zum grandiosen Siegesjubel in der vergrösserten Anfangsmelodie.

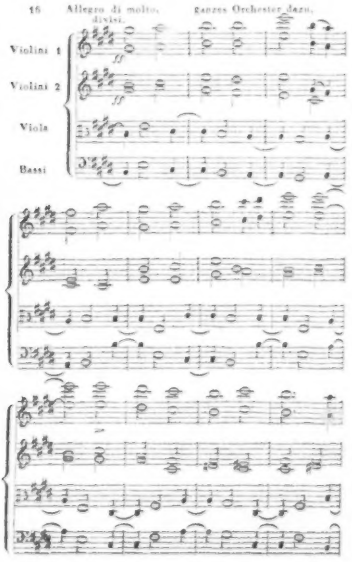

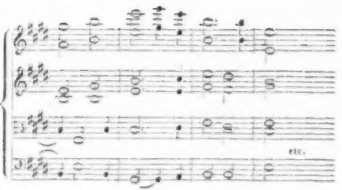

Die Melodieen dieses letzten Satzes sind entweder wirkliche oder dem Geiste nachgebildete dänische Nationalweisen. Hieraus dürfen wir am Meisten auf ein Objekt des Componisten schliessen, und zwar auf eines, was mit ihm in unmittelbarem Bezuge steht. Was bindert uns daher, in dieser Symphonie eine Schilderung seiner eigenen Seelenzustände zu erblicken und mitzufühlen? Er hatte seine erste Symphonie nach Leipzig geschickt, und war eingeladen worden, sie dort aufzuführen. So schildert der erste Satz seine Reise und das jugendliche heitere Hoffnungsspiel einer lebendigen Fantasie. Im Andante tritt jener oben geschilderte Gemüthszustand ein, welcher den bescheidenen Künstler so oft vor der Aufführung eines Werkes quälend überschleicht. Das Scherzo ertönt in seinem Inneren etwa nach der Probe, wo seine Hoffnung wieder erwacht. Und der letzte Satz jubelt auf nach der gelungenen Aufführung und glänzend günstigen Aufnahme des Leipziger Publikums. Der Sieg ist errungen, eine glückliche Laufbahn liegt vor ihm. Welcher Künstler hatte nicht ähnliche Situationen und Seelenmomente einmal durchlebt?

Diese zweite Symphonie hat bei der ersten Aufführung in Leipzig nicht den schlagenden Erfolg gehabt wie die erste. In den Partituren beider kann ich die Ursache nicht finden. Im Gegentheile möchte ich dieser zweiten, wenigstens im Andante und im letzten Satze, eine organischere Ausbildung und tiefere Wirkungsfähigkeit zuschreiben. Das wird Vielen nicht einleuchten wollen, es würde sich aber vielleicht bestätigen vor einem Publikum, welches die zweite zuerst und die erste darnach hörte. Mit einem ersten Werke gleich durchschlagen und eine bedeutende Wirkung hervorbringen, ist wohl ein Glück für den Componisten im Augenblick. Seinen späteren Productionen bereitet es ein schweres Spiel. Man empfand beim ersten eine übertroffene Erwartung, und mit diesem Anspruch kommt man zu seinem folgenden. Das Gleiche genügt da nicht, man verlangt ein Mehr. Ob die Kunst keine Gränzen habe, kann hier nicht untersucht werden, dass sie der einzelne Kunstgeist hat, ist gewiss; die Ueberschreitung dieser von ihm fordern, heisst ihn in's Reich des Uebertriebenen drängen. Mancher Künstler, der sich selbst übertreffen wollte, gerieth in's Barocke, Abenteuerliche. Es soll damit nicht gesagt sein, dass Gade in seinen beiden Symphonieen die Gränzen seiner Schaffungskraft erreicht habe, aber in Jahresfrist macht auch der Geniale keine Sieben-

meilenstiefelschritte. Man halte die ersten Werke Beethovens vergleichend gegen einander, über die Fortschritte darin wird man nicht in Erstaunen gerathen.

Nachdem ich den geistigen Gehalt dieser Symphonie zu enträthseln versucht, sollte ich über die Technik des Componisten reden. Doch glaube ich um so mehr es unterlassen zu können, als darüber oft schon gesprochen, ihm die vollste Gewandheit darin ohne Widerspruch zugestanden worden, und die zahlreichen hier gegebenen Beispiele sie ja zur Genüge vor Augen legen.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Erstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 3. October. — Ouverture zu Euryanthe von C. M. v. Weber. — Arie aus Figaro von Mozart, gesungen von Fräul. *Wagner*, k. sächs. Hofopernsängerin aus Dresden. — Concert für die Violine von Felix Mendelssohn-Bartholdy, vorgetragen von Herrn *Joseph Joachim* aus Wien. — Recitativ und Rondo aus der Oper Nina von Coppola, gesungen von Fräulein *Wagner*. — Sinfonia eroica von L. van Beethoven. —

Mit dem Herbste der Natur tritt der Frühling der Kunst bei uns ein, und für die absterbende Farbenpracht der Wälder, Felder und Gärten entschädigen uns die vielen blühenden Tonwerke der grössten Meister, welche im Gewandhaussaale nun wieder in hoher Vollendung vorgeführt werden. Schade, dass, wie verlautet, Herr Dr. *Mendelssohn* dieses Jahr abgehalten ist, an der unmittelbaren Leitung der Concerte Theil zu nehmen. Wenn des Herrn Musikdirektors *Gade* vollkommen ausgebildete Dirigentenfähigkeit das Orchester gewiss auf dem hohen Standpunkte, zu dem es emporgestiegen, erhalten wird, so vermisst das dankbare Publicum doch ungern den Meister, der dieses Werk vollbracht, und wünscht die Umstände herbei, welche ihm zu der geliebten Thätigkeit zurückzukehren erlauben.

Die Ausführung der Euryanthen-Ouverture war auch diesmal ausgezeichnet zu nennen. Den öfteren Wiederholungen so wie dem ausseren Erfolge nach zu urtheilen, scheint sie ein Lieblingsstück des hiesigen Publikums zu sein. Unsere individuellen Forderungen an ein Kunstwerk der Art hat sie niemals ganz befriedigen können. Der prachtvolle, feurige, plastisch ausgeprägte Anfangs- sowohl als Schlussgedanke, die unheimliche und doch so kunstschöne Geisterklage der gedämpften Violinen regen unser Gefühl tief auf; manche dazwischen gestreute wirre und unsicher fortgeführte Gedanken dagegen, so wie die mangelnde Eurhythmie im Ganzen lassen bedauern, dass der Meister zuweilen mit der erreichten Wahrheit in den einzelnen Theilen allein zufrieden gewesen zu sein scheint, ohne jeden zugleich durch den Heiligenschein des Schönen verklärten und alle zu einer gefälligen anmuthigen Gestalt verbinden zu wollen. Die Gebote der Theorie überschreitet der geniale Künstler in vielen Fällen mit Vortheil für die Kunst, aber kein Fall ist denkbar, der die Verletzung irgend eines wahren ästhetischen Gesetzes rechtfertigte. Vielleicht trägt Webers jeweilige Vernachlässigung in schöner Abrundung und bestimmter Scheidung der einzelnen Gedanken so wie gefällig klarer Formung im Ganzen die Schuld ähnlicher Sünden in Werken solcher Nachfolger, die sich seine Schöpfungen als vorzugsweise Muster zur Nachahmung vorlegten.

Wenn es Kunstwerke gibt, die in ewiger Jugend blühen, so gehoren doch die Arien nicht darunter. Auch an den edlen, schönen, ausdrucksvollen Zügen der Mozart'schen Arie aus Figaro macht die Zeit leise ihre Rechte geltend, — sie fangen an zu altern. Fräulein *Wagner* sang die Noten treu wie der Meister sie geschrieben, und zuweilen auch wie er sie empfunden.

In der italienischen Arie von Coppola konnte sie ihre Gesangeskunst mehr entfalten und schüttete ein ganzes Füllhorn voll glanzender Fioriturен über das Publicum aus. Mochte Fräul. *Wagner* und alle Sängerinnen nur endlich einsehen, dass der grelle Uebergang in die tiefen Töne dem Wesen zarter Weiblichkeit ganz unangemessen ist und nicht anders als widerwärtig wirken kann. In zwei Liedern, welche sie am Klaviere zugab, kam sie der ächten Gesangskunst am nächsten.

Das Violinconcert von Mendelssohn, voll schöner Gedanken, geistreicher Wendungen, pikanter Instrumenteffecte, von einer durchgängig interessanten, gediegenen Principalstimme durchwebt, wurde von Herrn *Joachim* nicht allein mit vollendeter technischer Fertigkeit ausgeführt, sondern auch durch ächt künstlerischen Vortrag beseelt. Bliebe etwas zu wünschen übrig, so wäre es zuweilen ein etwas kräftigerer Ton.

Die Sinfonia eroica ging wie immer vortrefflich.

*Musikalische Zustände in Schweden.**)

Wenn man einen Blick auf die neueren Verhältnisse der schwedischen Tonkunst wirft, und damit die Zustände der Dicht- und übrigen Künste dieses Landes vergleicht, so lässt sich nicht läugnen, dass erstere ziemlich dagegen in den Schatten zurücktreten müssen, besonders wenn man sie aus dem Gesichtspunkte der rein nationalen Entwickelung betrachtet. Die nordische Vorwelt hat uns einen reichen Melodieenschatz hinterlassen, dessen in all' seiner Einfalt so unnachahmliche Schönheit den Hörer noch jetzt mit Entzücken erfüllt. Im romantischen Mittelalter war es, wo die Töne der altnordischen Leier am Reinsten und Zartesten erklangen. Damals war die Poesie und Musik von einem Hauche beseelt; ein Blitz entzündete beide in dem Geiste des Sängers, und wie ein unzertrennliches Zwillingspaar wandelten sie Hand in Hand, ein freundliches Licht durch die winterliche Nacht des Nordens verbreitend, den eisernen Sinn seiner Bewohner erweichend und sänftigend. Aber das Rind erwuchs, der Instinkt sollte zum selbstän-

*) Da in Deutschland die musikalischen Zustände Schwedens bisher nur selten und im Vorbeigehen berührt worden, so glauben wir, indem dieser Gegenstand künftig öfters zur Sprache kommen dürfte, dass eine kleine Uebersicht der Sachverhältnisse nicht unrecht angebracht sei. Einestheils wird dadurch der nordische Fremdling mit einem Mal eingeführt, und dann auch manches erläuternde Wort in Zukunft überflüssig gemacht.

digen Bewusstsein, der Naturlaut zum Kunstwerke werden. Schwedens Poesie fand auch nach geraumer Zeit ihren *Stjernhjelm*, welcher kraftig zur kunstgemässen Erziehung des Naturkindes wirkte. Darauf folgte *Dalin*, und endlich das medizeische Zeitalter Gustavs des Dritten. Bis zur letztgenannten Epoche war aber ausserst wenig für die einheimische Tonkunst geschehen: das Zwillingspaar war getrennt, die Musik wurde als Stieftochter behandelt und kein *Stjernhjelm* nahm sich ihrer an. Ein selbstandiges Element des katholischen Kultus war sie nicht gewesen, vielleicht weil der Katholicismus selbst in dem Lande der alten Wikinger nie recht feste Wurzel schlagen konnte.

Ihren ersten Aufschwung nahm sie durch die Anregung des für die Künste so begeisterten Gustavs III. Dieser Fürst berief die berühmten Tonkünstler *Vogler*, *Naumann*, *Kraus* u. A. nach Stockholm, wo sie Mehreres für die neu errichtete Oper schrieben (mehrmals lieferte sogar der König selbst die Texte) und auch sonst für die Kunst thatig wirkten. Dadurch wurden mehrere einheimische Talente zur Thatigkeit angeregt. Demselben kunstliebenden Fürsten haben wir auch die Stiftung der schwedischen musikalischen Akademie zu verdanken. Da indessen der König eine leidenschaftliche Vorliebe für alles Franzosische hegte, so musste Alles darnach gemodelt werden, und dies blieb auch auf die Kunstleistungen jener Zeit nicht ohne bedeutenden Einfluss. Das nordische Alterthum war damals wenig beachtet; doch hatte sich in der Musik der Schweden noch immer etwas von dem alten melodischen Geiste erhalten, welches überhaupt auch später ein Hauptzug der schwedischen Musik geblieben ist. Deutlich prägt er sich, neben der angedeuteten fremdartigen Richtung, in den einheimischen Compositionen jener Zeit aus, besonders in den naiven, eigenthümlichen *Bellman*'schen Melodieen, die jedoch nur zum Theil ihm selbst angehören. Mit einem Worte, der Same war gesäet; die zarte Pflanze der Kunst bedurfte aber noch der wartenden Hand, die ihr jedoch durch die Kugel des Königsmörders leider auf lange Zeit entrissen wurde. Beinahe zwei Decennien später riss sich die schwedische Dichtkunst aus den Fesseln der franzosischen Nachbildung los; dies geschah durch den jugendlichen Dichterbund der sogenannten Phosphoristen, welcher dem Geiste der Romantik huldigte und zugleich altnordische Götterlehre und Gesänge in die gebührenden Ehren wieder einsetzte. Damals erschienen mehrere Bände schwedischer Volkslieder, und die Melodieen dazu wurden von dem verstorbenen *Hüffner* mit einfachen, aber sehr charaktergemässen Harmonieen versehen. Diese Richtung liess Wesentliches auch für die Entwickelung eines eigenthümlichen Geistes in der schwedischen Tonkunst hoffen; leider aber bereitete jene Schule durch zu grosse Einseitigkeit und Uebertreibung bald selbst ihren Fall. Für die Tonkunst blieb die gegebene Anregung zwar nicht ohne Frucht; im Ganzen aber schliesst sich die neuere schwedische Musik zunächst ihrer deutschen Schwester an, und nur die eigenthümliche melodische Kraft ist ihr noch einigermaassen selbständig geblieben.

Aus diesen Verhältnissen mag der Umstand hervorgehen, dass unsere Tonsetzer vorzugsweise in der Lyrik ihre Starke besitzen und sich besonders im Liederfache auszeichnen. Unter den schwedischen Melodikern älterer und neuerer Zeit nennen wir *Ahlström*, dem besonders das kleinere, gesellige Lied gelang; *Hüffner* (gebornen Deutschen), einen um die Kultur des Gesanges vielfach verdienten Mann; ferner *Crusell*, der bekanntlich zugleich schöne Klarinettcompositionen lieferte. Eine der reichbegabtesten musikalischen Naturen war *E. G. Geyer* (der berühmte Historiker), von dem wir Gesänge von seltener Schönheit und Zartheit besitzen; in späterer Zeit neigte er sich mehr dem moderneu Salonstyl zu, der seinem ernsten Genius eigentlich fremd war. Ein ebenfalls vielbedeutendes Talent in diesem Fache ist auch *A. F. Lindblad*, der eine besonders glückliche Gabe für das volksmässige Lied besitzt, welche ihm in allen Sphären viele Popularität erworben hat. Indessen bleibt seine Muse nicht immer der Wahrheit und Natur getreu, und während man die in der That ausgezeichnete Schönheit seiner Compositionen bewundert, muss man zugleich bedauern, dass andere durch Manier und unklare Form so wenig genussbar sind. — Am Reinsten vielleicht findet man die erwähnte lyrische Richtung in den Gesangswerken *J. E. Nordblom's* ausgesprochen. An Kühnheit, an lebhaftem Farbenspiel mögen ihn einige seiner Kunstgenossen übertreffen, aber schwerlich an idealischer Reinheit und Würde, Wahrheit des Ausdrucks, Klarheit der Form. *N.* ist zugleich Verfasser einer sehr gründlichen Gesangschule. — Unter den jüngeren Tonsetzern in diesem Fache erwähnen wir der hoffnungsvollen Talente *Josephson's* und *O. Lindblad's*; auch *Dannström's* Lieder werden noch ziemlich häufig gesungen. Für die Militärchore hat *Cronhamn* angemessene vierstimmige Lieder geliefert.

In den übrigen Fächern der Composition fehlt es auch nicht an Talenten von Bedeutung. Durch den allzu frühen Tod des genialen *Brendler* verlor die vaterländische Kunst eine ihrer schönsten Zierden; seine grossen Deklamatorien Spartaras Tod und Edmund und Clara, so wie seine unvollendete hinterlassene Oper Ryno und M. sind Werke, eben so geistreich durchdacht, als wahrhaft künstlerisch ausgeführt. — Einer der bedeutendsten unter unseren jetzt lebenden Künstlern ist *J. van Boom*, aus Holland gebürtig, der aber wegen mehr als 20jährigen hiesigen Aufenthalts als naturalisirter Schwede betrachtet werden kann. *Van Boom* hat sich in späterer Zeit besonders dem grösseren Klavierensemble zugewendet; seine Stücke in dieser Gattung zeichnen sich durch edle Haltung, durch fruchtbare, wohl durchgeführte Motive und überhaupt durch eine ungemein künstlerische Arbeit aus. Würde mit Glanz gepaart charakterisirt seinen Styl. Nur sind seine Werke, zumal in den Klavierpartieen, sehr schwer auszuführen, und verlangen daher Spieler von bedeutender Fertigkeit.*) — Noch ein Tonsetzer von vielem Verdienst ist *A. Randel*, der sehr schön gearbeitete Violinquartette, grössere Violinstücke mit Orchester u. M. geliefert hat. Für die Opernkom-

*) Von v. B. ist in diesen Tagen ein grosses Klaviertrio in Hamburg erschienen.

position wäre von diesem soliden Componisten viel zu erwarten. Das letztgenannte Feld der Composition ist von *Crusell*, *v. Boom*, *J. Berwald* (Hofkapellmeister), *Lindblad* u. M. nicht ohne Erfolg angebaut worden, doch haben sich nur wenige einheimische Opern lange auf der Bühne erhalten, wozu die Beschaffenheit der Libretti am Meisten beigetragen haben mag. *Franz Beerwald*, ein Mann von durchgreifender künstlerischer Bildung, welche besonders in seinen grossen Orchesterstücken hervorleuchtet, hat sich ebenfalls als dramatischer Componist mehrmals bewährt, obgleich auch seine Wahl der Texte dem gänzlichen Erfolge im Wege stand. Die Instrumentalcomposition scheint seinem Talente jedenfalls am Meisten zuzusagen. — Für das kleinere Theater hat dessen Musikdirektor *Ahlström* mehrere Operetten geliefert.

Wenden wir uns jetzt zu der eigentlich ausübenden Tonkunst und zunächst zu der königl. Oper. Für den dramatischen Gesang wurde in Gustav's III. Zeit viel gethan, seitdem lag er lange Zeit daniederr, und da nur selten ein Mitglied der Oper das Ausland besuchen konnte, so waren die praktischen Gesangstudien auf einen ziemlich engen Kreis beschränkt. Viele der Operntalente waren eigentlich auch nur als Natursänger, übrigens oft mit den herrlichsten Anlagen ausgestattet, zu betrachten. Die in späteren Jahren erleichterten Communicationen mit dem Auslande bewirkten jedoch auch in dieser Hinsicht einen bedeutenden Fortschritt, junge Leute von musikalischer und humanistischer Bildung fingen an sich dem dramatischen Sängerfache zu widmen, und das anfeuernde Beispiel der genialen *Jenny Lind* gab dem Ganzen einen raschen Aufschwung. In der Zeit von 1840 — 44 war unsere Oper, was die Sänger betrifft, in ihrem blühendsten Zustande. *J. Lind's* Abgang von unserer Bühne ward aber für mehrere unserer besten Sänger das Zeichen zum Aufbruche. Da indessen der Boden einmal fruchtbar geworden, so sahen wir bald eine neue Saat aufkeimen, und jetzt besitzt Stockholm ein Sängerpersonal, dessen Leistungen zwar nicht vollendet zu nennen, wohl aber ein rasches Vorwärtsstreben, ein allgemeines ebhaftes Interesse für die Kunst bekunden. An die Stelle *Jenny Lind's* ist Fräul. *Edeling* getreten. Ihrer Vorgängerin ist sie natürlich nicht gewachsen, erinnert aber doch nicht selten an sie durch ihre volle, biegsame Sopranstimme, durch Geist und Feuer im Vortrage, welcher bei dereinstiger höherer Ausbildung gewiss vortrefflich werden wird. — Madame *Gelhaar*, unsere erste Koloratursängerin, und Fräulein *Fundin* zeichnen sich durch kunstgeregelten Gesang und Spiel aus, besitzen übrigens weniger eigenthümlichen Geist, als Geschmack und Fertigkeit. Die Stimmen beider Sängerinnen besitzen zwar keine hervorstechenden Eigenschaften, sind aber doch immer angenehm zu nennen. — Herr *Strandberg* hat durch seinen schönen Tenor und seine natürlich wahre musikalische Auffassung viel Glück gemacht, obwohl seine Studien des Styls und der Methode noch nicht abgeschlossen zu nennen sind. Auch von den Herren *Lundberg* (2. Tenor), *Uddmann* (Bariton), *Haglund* (Bass) u. M. lässt sich viel erwarten, wenn sie ihre schönen Naturgaben mit den höheren Anforderungen der Kunst in Einklang gebracht haben werden. — Besonders müssen wir aber *Wallins* (Bariton) ergehen, der von der Natur mit wahrem Kunstsinn und einer vollen, kernigen Stimme ausgestattet, in kurzer Zeit erstaunenswerthe Fortschritte gemacht hat. In seinen Leistungen findet man nicht weniger sinnige Auffassung, als Energie in der Ausführung. *W.* ist jetzt auf einer Studienreise im Auslande begriffen. — Von dem Chore lässt sich wenig sagen, die Besetzung ist schwach und die Stimmen ziemlich verbraucht.

Das Orchester war vormals sehr vorzüglich. Es hatte die berühmten Namen *Crusell*, *F. Pressmayr*, *Braun*, *Hirschfeld* (sämmtlich Blasvirtuosen) u. M. aufzuweisen, wie auch Violinspieler von Bedeutung, wenn auch im Auslande weniger bekannt. Unter den jetzigen Bläsern findet man keine eigentlichen Virtuosen mehr, aber doch mehrentheils routinirte Orchesterspieler. Die Violinisten gehören grossentheils einer guten Schule an, und man findet unter ihnen Talente, welche dem Orchester sowohl als dem Concertsaale zur Zierde gereichen. Die Herren *Ehrers* und *Nagel* sind besonders geschätzt wegen ihres feinen, zarten und doch kräftigen Spieles, womit sie zugleich eine bedeutende Fertigkeit verbinden. Auch die Herren *Handel* (Concertmeister) und *D'Aubert* sind schätzbare Virtuosen; Herr *A. Berwald* (erster Concertmeister) besonders ein vorzüglicher Orchesterspieler. Der Hofkapellmeister *J. Berwald* lässt sich selten öffentlich mehr hören, war aber vortrefflich im Quartett wie auch im älteren französischen Concertstyl. Unter den Cellisten sind die Herren *Sack* und *Torsell* zu nennen. Ersterer ist zugleich als guter Quartettspieler geschätzt und wird auch im Concertspiel gerne gehört, wofür er indessen nicht hinlängliche Energie besitzen dürfte. Das Orchester wäre also gut zu nennen, wenn man nicht hier und da Subjekte eingeschoben hätte, die ihren Posten nicht sonderlich gewachsen sind, zum Nachtheil der feineren Nuancen und des Ensembles. Indess dürfte die Beseitigung dieses Uebelstandes nicht sehr entfernt sein.

Was die hiesige Virtuosenwelt betrifft, so nennen wir, ausser den als Concertisten bedeutenden Orchestermitgliedern, auch die ausgezeichneten Orgelvirtuosen *G. Günther* (Schüler von C. F. G. Schwenke) und *G. Mankell*, beide zugleich tüchtige Contrapunktisten, den soliden Pianisten *Pacay*, der aber nunmehr der Oeffentlichkeit entsagt hat, besonders aber den Pianisten *van Boom*, dessen wir vorher auch als eines vorzüglichen Tonsetzers gedachten. *V. B.'s* vielseitige musikalische Bildung hat ihn in alle Mysterien der verschiedenartigen Schulen eingeweiht, und die seltene Ausbildung seiner Technik sichert ihm die Mittel zur vollendeten Ausführung. Der Styl seines Spieles entspricht dem seiner Compositionen: er verbindet ernste Würde mit geschmackvoller Eleganz. — Unter den jüngeren Künstlern wären mehrere aufblühende Talente zu nennen, welches uns aber hier der Raum verbietet.

Die Programme der hiesigen Concerte zeigen fast immer eine sinnreiche geschmackvolle Wahl, und öfters enthalten sie vorzugsweise die Namen klassischer Meister, als wesentlichste Träger des Ganzen. Auch wer-

den diese Nummern immer mit dem grössten Beifall aufgenommen, sobald nur die Ausführung dem Inhalt entspricht, ein Umstand, welcher unserem Publicum sowohl, als den Concertisten zur Ehre gereicht.

Um das feste Centrum der Künstler von Fach reiht sich noch das Freicorps der Dilettanten, welches mit Ehren genannt zu werden verdient. Viele der hiesigen Musikliebhaber zeichnen sich als solche aus, und hauptsächlich bleibt ihnen das Verdienst, das Quartettspiel mit Eifer zu fördern. Als Tonsetzer haben sie weniger geleistet, obwohl einige sich nicht ohne Erfolg in der dramatischen Composition versucht haben. Die nunmehr leider aufgelöste harmonische Gesellschaft gab die grösseren Gesang- und Instrumentalwerke älterer und neuerer Zeit auf eine in jeder Hinsicht würdige Art; noch immer verdienen die mit Präcision und Geist von Dilettanten ausgeführten Männerchöre gehört zu werden.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass die Kultur der schwedischen Tonkunst zwar noch lange nicht den Punkt erreicht, wo man sie wünschen möchte, aber doch immer einen weit höheren, als man, ungünstiger äusserer Umstände halber, das Recht zu erwarten hätte. Keine Stütze von aussen her, sondern eigene Kraft hat sie dahin gehoben, und wenn es wahr ist, dass der Sohn der Niedrigkeit, der sich selbst die Bahn nach Oben bricht, ein kräftigeres Gedeihen verspricht, als das durch die Hofluft verwöhnte Schoosskind des Glückes, so hat auch die Muse des nordischen Gesanges eine lichte Zukunft zu hoffen. *W.*

Florenz. (Teatro della Pergola.) In Donizetti's Gemma betrat die *Adelaide Cortesi*, Tochter des Ballettmeisters dieses Namens, zum ersten Mal die Bühne, und wurde wegen ihrer schönen Anlagen zur betretenen Bahn reichlich beklatscht und hervorgerufen. Eine gewöhnliche neue Oper, ohne alle Neuheit und Eigenheit, Enrico Edward betitelt, vom Herrn *A. Baseri*, Medicinae doctor und philosophischem Schriftsteller, fand von guten Freunden starken Beifall. Eine weit ärgere Waare war die neue Oper Ildegonda, vom neuen Maestro *Carlini* aus Arezzo. Nichts als längst Gehörtes und grosser Lärm. Maestro wurde aber bei alledem sehr oft hervorgerufen.

(T. Cocomero) gab zum Vortheile einer Wohlthätigkeitsanstalt die neue Oper Un' eredità in Corsica, vom Maestro *Gordigiani*, worin unter Anderen auch die fürstliche Familie *Elisa*, *Giuseppe* und *Carlo Poniatowsky* wirkten, und der grosse Beifall dem Maestro und den Sängern natürlicherweise nicht ausbleiben konnte.

Recensionen.

Grande Sonate symphonique Nr. 2. à quatre mains pour le Piano composée par *J. Moscheles*. Op. 112. Berlin, bei Stern und Comp. Pr. 2¼ Thlr.

Ist auch dieses umfangreiche Werk nicht so wie manche frühere des rühmlichst bekannten Verfassers, namentlich einige seiner Klavierconzerte, durchaus eine Schöpfung einer voll und reich strömenden Erfindungskraft zu nennen, athmen auch die ergriffenen Hauptgedanken nicht durchgehends jene schlagende Kraft der Genialität, welche mit unwiderstehlicher Gewalt das Gemüth erfasst, durchwärmt und mit sich fortreisst in neue noch nicht durchmessene Regionen der Gefühlswelt; zerfliesst auch die Ausführung derselben da und dort in eine gewisse fast redselige Breite: so fehlt es darin doch keineswegs an wirklich erquicklichen und wahrhaft interessanten Partieen, in welchen die fleissige Feder des Autors bald ihre frühere Schwungkraft, bald ihre gewohnte Gediegenheit beurkundet hat, und da sich auch hier überall die bewährte Klavierkenntniss und die solide technische Bildung desselben in rühmlicher Weise, obwohl nicht gerade in den modernsten Formen geltend macht, so dürfen wir wohl gut zusammengeübten Pianisten diese Sonate des gefeierten Meisters als eine Gabe bezeichnen und anempfehlen, welche zu näherer Betrachtung einladet und diese gewiss auch, innerhalb der angedeuteten Grenzen, belohnen wird. Jedenfalls ist es als ein erfreuliches Zeichen der Zeit zu betrachten, dass jetzt wieder solche Werke hervortreten und doch auch wohl auf ihr Publikum rechnen können.

Undine. Romantische Oper in vier Aufzügen. Musik von Albert Lortzing. Klavierauszug zu zwei Händen ohne Worte. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 5 Thlr.

Die leichte, gefällig ansprechende und melodiöse Schreibart, in welcher die Lortzing'schen Opern gehalten sind und welche dieselben beim grösseren Publikum so beliebt gemacht hat, ist vorzüglich auch der „Undine" eigen, und so wird sie gewiss auch in der vorliegenden Gestalt, als Klavierauszug ohne Worte, ihre Liebhaber finden, und zwar um so mehr, je leichter das Arrangement gehalten ist. Mit einer in's Einzelne eingehenden Anzeige würden wir hier, da wohl die meisten unserer Leser die Oper bereits selbst gehört haben werden, recht eigentlich post festum kommen.

Symphonie Nr. I. en Re majeur (D dur) de W. A. Mozart. Arrangée pour le Pianoforte à quatre mains par *Gustave Flügel*. Magdeburg, chez Heinrichshofen. Pr. 1½ Thlr.

Dieses Arrangement ist, wie es sich von einem so tüchtigen Componisten, wie Herr *Flügel*, voraus erwarten lässt, mit Gewandheit, Umsicht und Sorgfalt verfasst und zeichnet sich auch noch dadurch vor anderen älteren aus, dass die Instrumentirung angegeben ist, wodurch es beim Gebrauche nur um so instructiver werden kann. Bequem und von mässigen Schwierigkeiten in der Ausführung wie es ist, können wir es auch weniger vorgeschrittenen Klavierspielern empfehlen. 10.

Zwei Notturnos für chromatisches Horn oder Violoncell mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Dr. *Julius Schladebach*. Op. 20. Nr. I. 1 Fl. Nr. II. 1 Fl. 12 Kr.

Obgleich diese Notturno's vorzugsweise für das chromatische Horn berechnet sind, so lässt sich doch, namentlich Nr. 2 in Edur, recht wohl auch auf dem gewöhnlichen Horn ausführen; wenigstens haben wir eben Nr. 2 von einem freilich sehr geschickten Hornisten auf einem solchen Instrumente sehr gelungen vortragen gehört, ohne dass derselbe wesentliche Veränderungen der Noten sich erlauben musste. Dass man in diesen Compositionen nicht blos, wie bei vielen anderen dieser Art, eine ganz umherschweifende Cantilene von einformigen Begleitungsfiguren getragen, zu erwarten hat, dafür bürgt schon der Name des Verfassers. Wer diesen Stücken durch aufmerksamen und fleissigen Vortrag, welchen durchaus auch die Klavierbegleitung erfordert, ihr gutes Recht angedeihen lässt, wird sich sicherlich selbst daran erfreuen und auch seinen für gediegenere Musik empfänglichen Zuhörern damit Freude machen, denn sie gehören zu den besten Werken, welche nach Beethoven und Ries für Horn und Klavier geschrieben worden.

Sturm und Segen von A. G. Eberhard, vierstimmiger Männergesang, componirt von *J. W. Kalliwoda*, Kapellmeister des Fürsten von Fürstenberg. Op. 146. Partitur und Stimmen. Pr. 1½ Thlr. Leipzig, bei Siegel und Stoll.

Der rühmlichst bekannte Verf. schreibt fast immer ansprechend und effectvoll, wenn auch nicht gerade immer originell, geistreich und tief. Das gilt im Allgemeinen auch von der vorliegenden Composition, die sich, als Naturhymnus, ganz vorzüglich zur Aufführung bei grösseren Gesangfesten in der Kirche oder auch im Freien eignet. Für die gute Wirkung glaubt Referent einstehen zu können, indess dürfte eben sie gerade nicht darunter gelitten haben, wenn der talentvolle und technisch durchgebildete Verfasser sich da und dort ein wenig mehr der strengeren Arbeit befleissiget und z. B. den auf einer Figur angelegten Schlusschor themagetreuer fort- und ausgesponnen hätte. Was er in dieser Beziehung zu leisten vermag, hat er in anderen gediegenen Werken hinlänglich bewährt und dadurch zu höheren Anforderungen an seine Feder berechtigt. Aber auch so, wie er es eben geboten hat, können wir dem vorliegenden Werke den Vorzug geschickter Anlage und effectvoller Ausführung nicht absprechen. *K.*

Feuilleton.

Am 5. September wurde die Kölner Bühne unter der neuen Direction Herrn *Gerlach's* wieder eröffnet, und zwar mit Bellini's Puritanern, auf welche denselben Componisten Norma folgte! Sängerinnen: Frau *Flies-Ehnes*, Frau *Lutz*, Fräul. *Steinebach*; Tenor: Herr *Bährdt*; Bässe: Herr *Aromens*, *Pichon*.

In Leipzig starb am 20. September Fräul. *Auguste Sachse*, eine treffliche Klavierspielerin.

Lortzing's neueste Oper in drei Aufzügen, unter dem Titel: „Zum Grossadmiral" wird in der nächsten Zeit in Wien zur Aufführung kommen.

Der Pianofortecomponist *Rudolph Schachtner* in Wien hat von der Königin von Preussen für sein ihr gewidmetes Pianofortieconcert, Op. 16, die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

Am 19. September fand in Lausanstein (Königreich Sachsen) ein Gesang- und Turnerfest Statt.

Am 8. September wurde die grosse Oper zu Paris (das Haus war neu restaurirt und glänzend decorirt) mit Halevy's Judin wieder eröffnet, worin namentlich *Duprez* als Eleazar Lorbeeren erntete. — Am 19. September wurde das Darmstädter Hoftheater mit Balfe's Haimonskindern ebenfalls wieder eröffnet.

Der Kaiser von Oestreich hat dem Kunst- und Musikalienhändler *Joh. Hoffmann* in Prag für die Herausgabe der böhmischen Nationallieder von *K. Jaromir Erben* die goldene Medaille verliehen.

In Mannheim wurde am 26. September bei überfülltem Hause *Gustav Schmidt's* Oper „Prinz Eugen der edle Ritter" zum ersten Male gegeben. Der Beifall war noch grösser als in Frankfurt a. M., wo die Oper bekanntlich seit einiger Zeit eine Zierde des Repertoirs ist. Darsteller und Componist wurden gerufen.

In Würzburg und Wiesbaden wird *Schmidt's* Oper bereits einstudirt, in Weimar und Cassel ist sie fest angenommen und die Aufführung bald zu erwarten.

Der vollständige Klavierauszug erscheint bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig und ist bereits unter der Presse.

Von neuen Opern sind zu erwarten: Conradin, Buch von *E. Reinsch*, Musik von *Ferdinand Hiller* — wird in Dresden zur Aufführung vorbereitet; — Genoveva, Buch von *E. Reinsch*, Musik von *Robert Schumann* (ist bald vollendet); — Prinz Eugen, Musik von *Julius Becker* (wird in Prag über die Bretter gehen); — Blanda, Buch nach *Friedrich Kind*, Opus posthumum, Musik von *Kalliwoda*, wird ebenfalls in Prag zuerst zur Aufführung kommen.

Zu Kandern (im badischen Wiesenthale) wurde ein schönes Sängerfest gefeiert, zu welchem, ausser den Gesangvereinen der Umgegend, auch mehrere Sänger aus Basel Theil nahmen.

Auch in Berlin und Potsdam hat die ungarische Sänger- und Tänzergesellschaft Vorstellungen gegeben und namentlich in ersterer Stadt vielen Beifall gefunden.

Donizetti hat endlich nach Italien zurückkehren dürfen. Den Bemühungen seines Neffen Andrea ist es gelungen, alle Hindernisse zu beseitigen, und Donizetti hat am 20. September, begleitet von seinem Bruder Francesco, seinem Neffen Andrea, einem Arzte und einem Diener, die Reise nach Bergamo angetreten, wo seine Freunde von dem Einflusse der heimathlichen Luft und sorgsamer Pflege seine Heilung oder doch wenigstens Milderung seiner Leiden hoffen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

„PRINZ EUGEN, DER EDLE RITTER"

Oper in 3 Acten.

Musik von

Gustav Schmidt.

Diese mit dem grössten Beifall bereits in Frankfurt a. M. und Mannheim gegebene Oper wird in vollständigem Klavierauszuge eben so wohl, als in einzelnen Nummern und den üblichen Arrangements von uns herausgegeben.

Leipzig, am 4. October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien
im Verlage von
Friedrich Hofmeister in Leipzig.
(September 1847.)

(Ich versende nur auf feste Rechnung.)

Beyer. Op. 80. Les Progrès des jeunes Elèves. 12 Morceaux instructifs en Variations et Rondeaux sur des Thèmes favoris p. Pfte. Nr. 10. Polkas favorites. Nr. 11. La dernière Pensée de Weber. Nr. 12. Lucie di Lammermoor. à 12½ Ngr. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Croisez, Op. 56. Deux petite Solos. Morceaux faciles et brillants p. Pfte. Nr. 1. Nocturne. Nr. 2. Capriccio. à 7½ Ngr. 15 Ngr.

Duvernoy, Op. 169. Bagatelle sur deux Barcarolles fav. du Bouquet de l'Infante, de A. Bazeldine p. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 170. Bolero fav. du Bouquet de l'Infante p. Pfte. 12½ Ngr.

Genischta, Op. 13. Sonate f. Pfte. u. Violoncelle. 1 Thlr. 20 Ngr.
— — Op. 14. Fantaisie p. Pfte. 15 Ngr.

Härtel, A., Op. 7. Barcarole. Nocturne. Canzone. 3 Pezzi caratteristici p. Pfte. 12½ Ngr.

Labitzky, Op. 142. Glocken-Galopp f. Pfte. 10 Ngr., f. Pfte. zu vier Händen 12½ Ngr.
— — Polka-Mazurka (Op. 140) und Glocken-Galopp (Op. 142) f. Orch. 1 Thlr. 15 Ngr.
— — Glocken- und Engesang-Galopp f. Pfte. leicht arr. 10 Ngr.

Wielhorski, Op. 13. Pensées fugitives p. Pfte. 15 Ngr.

So eben erschien bei **Joh. Peter Spehr** in Braunschweig:

Albert Jungmann, 4 Duetten für Sopran und Tenor mit Begl. des Pfte. Op. 4. Pr. 12 gGr.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag sind folgende empfehlenswerthe Musikalien erschienen:

Haydn, Jos. Vesper-Psalmen mit variirten Basses, zum Gebrauche bei nachmittägigem Gottesdienste f. Landkirchen. 50 Kr.

Mozart, W. A., Messe in F f. 4 Singst., 2 Viol., Velle und Orgel. Partitur 2 Fl. 50 Kr.
— — Messe in D für dito. 2 Fl.

Tomaschek, W. J., Krönungs-Messe f. 4 Singst. u. Orch. Op. 61 in C. Part. 6 Fl.
— — idem in Stimmen. 8 Fl.
— — 4 italienische Canzonetten (auch mit deutschem und böhmischem Text) mit Pfte. Op. 28. 1 Fl. 30 Kr.
— — Altböhmische Lieder aus der Königinhofer Handschrift. Op. 82. m. Pfte. 1 Fl. 40 Kr.

Kolleschowsky, S., Adagio religioso für 2 Clarinetten und 2 Fagotte. 20 Kr.

Veit, W. H., Concertino für die Violine (ein musikalischer Scherz) mit Begl. von 2 V. A Velle C Bass nebst 3 Kinder-Spiel-Instrumenten, Op. 25. 1 Fl. 8 Kr.
— — idem mit Pfte. 45 Kr.
— — Les Adieux. Romance f. Velle mit Piano. Op. 26. 45 Kr.

Mertz, G. K., Fantaisie über beliebte Opern-Melodieen für Guiterre.
14e Werk Linda von Chamounix. 45 Kr.
15e Werk Don Pasquale. 45 Kr.

Skraup, F., Trio f. Pfte., Clarinette (oder Violine) und Velle. Op. 27. 3 Fl.

Doppler, J., Georgine. Variationen f. Pfte. Op. 37. 30 Kr.
— — Camerisse. Rondo f. Pfte. Op. 39. 45 Kr.
— — Jasmin. Variations (Linda v. Chamounix) f. Pfte. Op. 70. 45 Kr.

Dreyschock, A., Impromptu f. Pfte. 30 Kr.
— — Ouverture de Concert f. Orch. Partitur. Op. 30. 2 Fl. 30 Kr.

Goldschmidt, Sig., Airs bohémes variés f. Pfte. Op. 12. 1 Fl. 45 Kr.

Stegmayer, Ferd., Une Saison de Valses p. Pfte. Nr. 1. Juliette, Nr. 2. Marie, Nr. 3. Victorine, Nr. 4. Antoinette, à 30 Kr.
— — Le Souvenir. Rondo f. Pfte. 1 Fl.
— — Bagatelle p. Pfte. 30 Kr.

Prochaska, J., Carousel-Musik. Einzug-Marsch, Hopsfiguren, Quadrillen, Polka-Walkotaus-Galopp, Figuren und Sortie, Excentric-Touren f. Pfte. 1 Fl. 30 Kr.
Böhmische National-Lieder (Nebst echten Hussitenliedern) gesammelt von F. J. Erben, mit Begleitung des Pianoforte. 1. 2. 3. Band. à 1 Fl.

Schulhoff, F., Capriccio appassionato f. Pfte. Op. 24. 45 Kr.

Stranek, F., Theoretisch praktische Schule der wesentlichen Verzierungen im Pianofortespiel, mit Vorübungen und erläuternden Beispielen, nach den besten Quellen zusammengestellt und geordnet, nebst beigefügten Etuden und Tonstücken von berühmten Meistern älterer und neuerer Zeit. 2 Fl.

Ein ausgezeichneter Cellist, als Solist wie Orchesterspieler tüchtig, ebenso ein fester routinirter Contrabassist, welcher auch Posaune oder Tuba bläst, finden vom 1. October an eine feste und höchst vortheilhafte Anstellung bei dem Hallischen Stadtmusikchore.

Als Gehülfen mit musikalischem Fonds gehalt werden noch gesucht: 2 Hornisten, welche auch Trompete blasen und ein Streichinstrument fleissig spielen, und 1 Bassist, welcher Posaune oder Tuba bläst.

Alles Nähere in Halle durch **F. Sturm.**
Dirigent des Hall. Stadtmusikchores.

Verkaufsanzeige.

Aus dem Nachlasse des verstorbenen Hof-Concertmeisters **Wiele** zu Cassel ist eine Guarnerius-Geige, welche von dem Herrn General Musikdirektor **Spohr** zu 600 Louisd'or gewürdigt worden ist, käuflich abzulassen. Hierauf Reflektirende wollen sich an den Oberfinanzrath **Zuschlag** zu Cassel wenden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

loren zu. Die Höhe davon beträgt 7 Fuss, die Breite 3 Fuss, 2 Zoll, und die Länge 5½ Fuss.

Auch soll dieser junge Künstler von noch nicht ganz 24 Jahren für die Kirche zu St. Maria Magdalena in Biberach eine neue Orgel nach dem neuen Simplifikationssystem (nur zur Begleitung des Choralgesangs) von einem Klavier, vier Oktaven, sieben Registern, einem Tremulanten, samt einem theilnehmenden Pedal verfertigen, wovon hier die simple Disposition folgt:

Prinzipal . 4 Fuss. *)
Gedakt . . 8 Fuss. } Trias harmonica
Quint . . 5⅓ Fuss. } 16 Fusston.
Terz . . . 3⅕ Fuss. }
Flauto traverso 8 Fuss.
Oktav . . . 2 Fuss.

Mixtur 3 Fach 3 Fuss. $\bar{g}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{\bar{c}}}$ (Aliquottheile.)

Harmonische Relation.

C G c e g c e g e

Quantität.

C G c e } Trias harmonica 16 Fusston.
c g e } Trias harmonica 8 Fusston.
C $\bar{c}$ $\bar{\bar{c}}$

Die darin mittelst der Quint und Terz hervorgebrachte Trias harmonica bewürket den 16 Fusston, ohne dass sich ein 16 füssiges Register darin befindet.

Zu seiner Zeit soll das Resultat von beyden Werken nebst Bemerkung des Preises in dieser Zeitung bekannt gemacht werden.

Recensionen.

Funfzehn deutsche Lieder (Eins ist vorgeschlagen, es sind ihrer nur vierzehn) *mit Begleitung des Fortepiano, in Musik gesetzt von J. J. Hurka, Koniglich Preussischem Sänger.* Berlin, auf eigene Kosten. (Pr. 2 Thlr.)

Die Lieder der Sänger von Profession zeichnen sich gemeiniglich, wie die Theaterstücke der Schauspieler von Profession, durch einen guten Fluss des Ganzen, durch Leichtigkeit der Ausführung bey gar nicht üblem Effekt, und besonders durch eine gewisse Mundgerechtigkeit aus — Eigenschaften, die sich, nach dem gemeinen Ausdruck, hübsch machen, und wodurch sie auf einige Zeit Lieblingsstücke vielleicht von drey Viertheilen der Nation werden können, was auch wirklich einigen frühern Liedern des Hrn. H. wiederfahren ist. Dass eine solche plötzliche Allbeliebtheit in der Regel für nichts ganz Vorzügliches, wohl aber dafür zeuge, dass doch irgend etwas wirklich Schätzenswerthe in und an dem Werk sey — ist leicht einzusehen und bekannt. Die frühern Kompositionen des Hrn. H. haben seine Art und Weise so bekannt gemacht, dass es unnöthig wäre, sie zu schildern. Gegenwärtige Sammlung enthält aber, neben verschiedenen, von denen sich nichts, weder zum Lobe noch zum Tadel sagen lässt, wenigstens Ein verfehltes und mehrere wohlgerathene, für welche leztere viele Liebhaber dem Verf. mit Recht dankbar seyn werden. Die obenangegebnen lobenswerthen Eigenschaften haben sie fast durchgängig, auch zum Theil ein interessantes Akkompagnement, das aber den Gesang keineswegs beherrscht; und wenn man auch hier wenige kleine Verstosse gegen die Reinheit des Satzes, und einige grössere, gegen Deklamation und Akzentuation findet, so sind sie doch seltener, als in frühern Kompositionen H.s. Den Texten (grösstentheils von

*) Hierher gehört die Mixtur, welche die Aliquottheile des Principal von 4 Fusston enthält, und in Verbindung mit diesem Principal die Trias harmonica 8 Fusston hervorbringt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten October. **Nr. 41.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — *Prinz Eugen, der edle Ritter.* — *Ein Concert am Hofe Napoleon's.* — *Nachrichten.* Aus Leipzig. — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld:

Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes. *Dritter Theil.* (Ev. Kirchenges. im 18. Jahrh.) XXVI und 589 S. Text, 276 S. Notenbeilagen. 4. Leipzig, 1847. Breitkopf und Härtel. 18 Thaler.

Der dritte Theil des grossen Geschichtswerkes, welcher das Ganze beschliesst, umfasst die Darstellung des evangelischen Kirchengesanges im 18. Jahrhundert. Welchen Werth so liebevolle Forschungen in einem würdigen reichen Gegenstande haben, nicht allein für das besondere Gebiet das sie behandeln, sondern für die Gesammterkenntniss geistiger Bildung: das wird Jeder erkennen, wer diesem wahrhaft deutschen Werke mit so liebevoller Hingebung nachfolgt wie es verdient und fordert. Noch mehr würden wir das inne werden, wenn so lebenswarme Geschichtsforschungen in mehreren Wissenschaften und Künsten mit ähnlicher kräftiger Liebe durchgearbeitet vorlägen wie die von *J. Grimm, C. Ritter* und *C. v. Winterfeld*. Was zu tieferer Erkenntniss menschlicher Dinge, volksthümlicher Geistesentwickelungen führen soll, kann wohl auf keinem näheren Wege als dem der Vertiefung in vergangene Gegenwart, der begeisterten doch besonnenen Anschauung, des aufrichtigen inneren Erlebens und Erfahrens gewonnen werden. Und wenn auch in den besten menschlichen Werken die Zeit und Person ihres Urhebers, so wie ein bestimmter Standpunkt des Erkennens sich offenbart, der vergänglich ist: gleichwohl wirken die in Geist und Wahrheit empfangenen Werke sowohl in ihrer Zeit als für die Nachwelt, auch wenn diese sie später überschreitet. — Diese Betrachtungen, zu denen die Vorrede des 3. Theiles veranlasst, mögen uns geleiten zu der genaueren Ansicht des Werkes, dessen Gang wir nunmehr im Grundrisse darlegen, und am Schlusse einige allgemeine Ergebnisse, die uns daraus entgegengetreten sind, nachfolgen lassen.

Der Inhalt dieses dritten Bandes ist auf folgende Weise gegliedert:

Erstes Buch: Uebergewicht des Kunstgesanges über den Gemeindegesang in der evangel. Kirche während der ersten Hälfte des 18. Jahrh. S. 1—255.

Zweites Buch: Letzte hohe Blüthe des Kunstgesanges in der evangel. Kirche in wesentlichem Zusammenhange mit dem Gemeindegesange etc. S. 256—546.

Die Unterabtheilungen des ersten Buches geben die Betrachtung des Pietismus zu Anfang des Jahrh. und des auf ihn gegründeten *Freylinghausen*'schen Gesangbuches; neben diesem, oft gegen sie, erhebt sich der weltliche Einfluss des Singspiels; der Untergang der alten Kirchentöne und die neuen temperirten Tonarten vollenden die Gestalt derjenigen Zeit, welcher Keiser, Händel, Mattheson und Graun angehören. Fast einsam neben der Zeit, einzig sie umfassend und doch überragend, steht *Sebastian Bach*, der Mittelpunkt des zweiten Buches. Denn wie sehr auch an ihm menschliche Spuren der Zeit sichtbar, so ist er doch damals ohne allgemeinen Einfluss, später, selbst unter den ihm Nächststehenden, ohne Nachfolger geblieben. Dies ist nicht allein nachzuweisen an denen, die seiner Richtung fern, wo nicht feind gegenüberstanden, sondern auch an seinen Schülern, welche sich Erben seiner Art und Kunst zu sein, rühmen mochten; das beweisen die letzten Abschnitte, welche genauer betrachten: den *gellert*'schen *Sängerkreis* (439—483) und die *Melodienbücher* des 18. Jahrh. (483—546).

Neue, zierlichere Formen der Tonkunst hatten schon seit Ausgang des 17. Jahrhunderts begonnen, die grossartigen mächtigen der Vergangenheit zu verdrängen, und es gewann die Ansicht Geltung, den alten Choralgesang als „altfränkisch" mit Geringschätzung anzusehen. Aber eine gewaltige Lebensregung, die damals die evangelische Kirche durchdrang, der durch Franke und Spener begründete *Pietismus*, trat mit bedeutender Kraft hervor, das kirchliche Leben der Evangelischen zu erneuern; seine begeisterte Frömmigkeit, obwohl den Widerstand und die Verfolgung der Orthodoxen hervorrufend, durchdrang bald vermöge der den Glauben überwiegenden Liebe das Leben der Gemeinden, und erfrischte mit schöpferischer Kraft die Gottesgelehrten und Dichter, welche mit neuen Mitteln neuer Kunst das Seelenleben der Christen in warmen Liedern abzuspiegeln versuchten. Jene neuen Mittel waren der durch sie selbst oft getadelten Schaubühne entlehnt, demnach der Zeit angehörig, gegen die sie zu kämpfen Beruf fanden; doch bedurfte es dieser Widersprüche, ihres Kampfes wie ihrer gegenseitigen

Annäherung, um die geheimsten Seelenregungen, die subjectivsten Erlebnisse, zu des Sonnenlicht der Kunstschönheit zu heben, wie es die Schaubühne damals versuchte, und am anderseits dem mystisch-enthusiastischen Sinne Genüge zu geben, dem die älteren Kunstmittel nicht mehr genügen konnten. (7. 11. 22. 37.)

Ein Abbild dieser Richtung ist das *Freylinghausen*sche Gesangbuch, herausgegeben in Halle 1704, welches, obwohl von Wittenberger Orthodoxen eifrig bekämpft, bald ein Lieblingsbuch der Gemeinden ward. Die nach Fr.'s Tode veranstaltete grössere Ausgabe des Gesangbuches umfasste 1581 Lieder mit 609 Melodieen (16); zum letzten Male ist es 1771 neu aufgelegt mit unerheblichen Veränderungen. — Das abfällige Gutachten der Wittenberger Theologen, im Ganzen ungerecht, feindlich, ist doch in der Beirachtung der neuen, dem Fr. Gesangbuche beigegebenen Singweisen nicht ganz grundlos, indem es (19) die „hüpfenden springenden Lieder mit meist ungeistlichen und fast üppigen Melodeyen" mit herber Strenge tadelt. Unsere Zeit stimmt diesem Tadel bei: und doch sind, dem Vf. zufolge (20), viele Melodieen jenes Gesangbuches im Volke gangbar geworden.*) Fehlt nun auch den oft tanzhaften geistlichen Weisen des 18. Jahrhunderts das Gepräge des Kirchlichen, der Ausdruck heiler, gesunder Andacht, wie ihn die Weisen des 16. Jahrh. zeigen (Vergl. S. 37): so sprechen jene späteren doch auch nicht blos den Sinn ihrer Zeit aus, sondern es finden sich auch hier wahrhaft schöne, in welchen jener mystisch-enthusiastische Sinn zu lebendigen, dauernden Bildern gediehen ist. Unter den Beilagen dieses 3. Bandes sind viele solche ansprechende Bilder theils beschaulicherer, theils glühend andächtiger Stimmung; so das sanft demüthige erste: „Jesu wie süss ist deine Liebe"; das kindlich wiegende, bewegt einladende: „Komm Liebster, komm in deinen Garten" (Bsp. 7); ernst, mit alterthümlichem Anklang der Gesang: „Ich will dich lieben meine Stärke" (Bsp. 11.); sanftmüthige Singbarkeit, obwohl ohne tiefere Regung, zeigt das Bsp. 20: „So ist denn nun die Hütte aufgebauet"; recht warm erklingt, mit scharfgezeichnetem Wortausdruck, Bsp. 17: „O wie selig sind die Seelen"; in verwandtem Tone noch inniger Bsp. 23: „Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen"; voll sanftmüthiger kräftiger Andacht Bsp. 25: „Du bist ja, Jesu, meine Freude". Dagegen sind Bsp. 13 und 26, obwohl sie bei Zeitgenossen und Nachkommen Anklang gefunden, wohl nicht höher in kirchlicher Schätzung zu stellen als die durch den Verf. getadelten unkirchlichen Weisen zu einigen Liedern von Crassellius, Bernstein, Schröder etc. (S. 32.) In einem der letzteren (Bsp. 31b) ist eine S. Bachsche Melodieenwendung in 3. — 4. Tacte, am Schlusse der ersten Zeile, auffallend.

Die Bedeutung des weltlichen Gesanges, der damals den geistlichen überwältigte, erläutert der zweite Abschnitt: „*von dem deutschen Singspiel* und dessen Einfluss auf Gemeinde- und Kirchengesang in der evang. Kirche." Der seit dem 17. Jahrh. durch italienischen Einfluss nach Deutschland verpflanzte Bühnengesang, anfangs nur den Fürstenhöfen geöffnet, fand zu Ende des 17. Jahrh. in *Hamburg* eine bleibende Stätte (38). Ernste alttestamentliche Stoffe walten zu Anfang durchaus vor: Paradies, Sündenfall, Hölle, Cains Brudermord, David und Michael werden dargestellt. Bald jedoch schleicht sich die Ironie, die derbe Weltlust, die Leidenschaft ein, und die classische Mythologie bietet neue, theils heroische, theils fantastische Stoffe, eine Richtung, die sich mit dem durch *Conradi* (45) eingeführten weichen Geschmacke bestimmter geltend macht. Wichtiger ist der Einfluss des fruchtbaren Bühnenzwingers *Reinhard Keiser*. Ueber diesen und die gleichzeitigen Künstler *Mattheson*, *Händel*, *Telemann* berichtet der Verf. ausführlich (S. 47 — 72), um ein Bild zu geben von dem Wirken derselben in ihrem nächsten Kreise wie auf das ganze Zeitalter und über dieses hinaus. Keiser der leichtblütige, ton- und witzreiche, Telemann der fruchtbare Geissig und flüchtig arbeitende, Mattheson der mannichfach beschäftigte, bewegt eitle, äusserlich gelehrte Literator-Künstler, endlich Händels hohe meisterliche Gestalt gehen in lebendiger Darstellung ganz wie aus ihrer Gegenwart geschöpft, im Gewande ihrer Zeit vor unseren Augen vorüber. Wie die italienische Oper auf den Gesang der *Gemeinde* wirkte, hat bereits das 2. Buch des 2. Theiles erklärt; weit erheblicher als jener war von der jetzt beginnende Einfluss auf den *Hunengesang* in der Kirche (51).

Wenn schon seit der Mitte des 17. Jahrh. weltliche Einflüsse überhaupt sichtbar werden, ja das grübleriseh-empfindsame Wesen bei Eccards edlem Schüler *Stobäus* den Eintritt überwiegender Subjectivität mit ihrem leidenschaftlichen Gefolge andeutet: so möchte man in dieser Neigung der Zeit schon die Anfänge jener schtwelllschen Richtung erkennen, die in der Blüte der Hamburger Oper einen Hohepunct, in Mattheson einen einseitigen Lobpreiser findet, und der weiteren Entfaltung des Kirchengesanges weniger begleitend als feindlich zur Seite tritt. Vergebens widersetzt sich der Pietismus, dessen gewaltige Regungen auch Hamburg ergriffen (62): die Tanbühne befestigte ihre Herrschaft, den ganzen Umfang höherer und kirchlicher Stoffe in ihr Bereich ziehend. Endlich erwachte ein offener Streit über die „theatralische Kirchenmusik", indem geistliche Eiferer „Alles was nicht Schriftwort und Kirchenlied sei, aus dem musikalischen Gottesdienste entfernt wissen wollten", wogegen *Mattheson* in grimmigen und launigen Spottschriften auftrat (73), deren bedeutendste, wenigstens damals einflussreichste die Ueberschrift führt: Universus mundus exercet histrionem (76), womit er erweisen will, dass alles Treffliche in den Künsten, und namentlich in der Poesie und Musik, einen gewissen Zug und Neigung zum Theatralischen habe, daher auch der neuen Kirchenmusik solche Neigung nicht übel und verdächtig auszudeuten sei. Eine spätere mehr gefasste Streitschrift sucht dieselben Behauptungen in mehr bescheidener versöhnlicher Weise darzuthun, und geht nicht allein in die Bedeutung des Theatralischen weiter hinein, sondern versucht auch eine Erklärung des Choral-

*) Weit mehr in östlichen und mittleren Gegenden Deutschlands; in Lüneburg, Hamburg, Bremen und Ostfriesland sind wenige dieser Melodieen bekannt, während die aus dem 16. Jahrhunderte noch überall lebendig sind.

und Figuralgesanges, wobei denn, seiner Gesinnung gemäss, der Choralgesang „als unförmliches geringes Wesen den Einfältigen und Ungeschickten" zugewiesen wird (83). Der damals hochgerühmte Kunstrichter sprach endlich geradezu aus, dass „der Gemeindegesang ein um der Schwachen willen nur Geduldetes sei, der Kunstgesang dagegen als das von Gott Gebotene erscheine" (92.) Damit ist der Eintritt einer neuen Kunstweise entschieden ausgesprochen.

(Beschluss folgt.)

Prinz Eugen, der edle Ritter.

Oper in 3 Acten von *Gustav Schmidt* *)

Zum ersten Male aufgeführt auf dem Stadttheater zu Frankfurt a. M. am 26. Juli 1847.

Die Handlung dieser Oper dreht sich um die Entstehung des bekannten Volksliedes, „Prinz Eugen der edle Ritter", das zufolge einer Sage von einem Wachtmeister bei den Brandenburger Dragonern, mit Namen Jacob, gedichtet wurde. Der Dichter dieses Librette*) fasste diese Sage auf, und verlegte diese Scene vor die Festung Landau, wo sich alles das wiederholt, was — nach dem Inhalte des Liedes — in früheren Jahren vor Belgrad vorgefallen sein soll. Die damaligen Ereignisse werden auf diese Weise in das Gedächtniss des Wachtmeisters zurückgerufen, wodurch nun ein Vers nach dem andern entsteht, bis endlich die Einnahme der Festung selbst auch das Ende des Liedes herbeiführt, in Folge dessen die Geliebte Jacobs, die Obermarketenderin Engelliese, dem Dichter ihre Hand reicht. Engelliese, eine Patriotin und dem Prinzen dankbar ergeben, macht die Vollendung dieses Liedes zur Bedingung ihres Jawortes. An diese beiden Hauptpersonen knüpft sich eine dritte in der Person eines Ehrenhändlers aus dem Schwarzwald, Conrad, welcher als Beute Marlborough's dem Prinzen geheime Depeschen zuträgt, seine frühere Flamme, Engelliese, wiederfindet, und dadurch die Eifersucht des Wachtmeisters erregt. Aber diese Liebe ist dadurch motivirt, dass die junge Marketenderin ihm dem Verwundeten, als er unter den Franzosen heute mitfechten musste, das Leben rettete. Sein Ostern will nun, dass er ohne seine Schuld die Oesterreicher an die Franzosen verräth, obgleich dieser unfreiwillige Verrath durch seine Schuld wieder misglückt. Seine Spielubren, deren Melodie sich neben dem Volkslied „Prinz Eugen" durch die ganze Oper zieht, verrathen ihn, und Conrad, der nur Privatheur gegen seinen glücklichen Nebenbuhler zu Unbesonnenheiten verleitete, wird als Spion gefangen genommen. Im dritten Acte erkennen sich Beide, Jacob und Conrad, als leibliche Brüder, das Letzteren Unschuld kommt an den Tag, und Prinz Eugen schenkt ihm Leben und Freiheit. Als Episoden erscheinen noch ein Castellan, der mit dem französischen Major Lamarques Verschwörung gegen den Generalissimus anzettelt, und ein österreichischer Korporal, Peter Kurzbein (genannt Pierre Petitchambon), dessen bizarre Laune, Alles zu französiren, der Oper eine sehr heitere Farbung verleiht. Der edle Ritter selbst, obgleich Pathe der Oper, ist nur Episode, muss aber gerade deshalb in gute Hände fallen, wenn es die Umgebung nicht bessen soll.

Die Musik im Ganzen in's Auge gefasst, wenn sie auch keine neue Bahn brechen, aber einen Abschnitt in der Operngeschichte bilden wird, hierfür doch in ihren Theilen so viel Schönes und Ueberraschendes, trägt dabei so sehr das Gepräge des Gemüths und der Empfindung, dass wir um diesen Preis gerne einer Originalität entsagen wollen, die oft nur da ist, die Bewunderung und das Erstaunen, nicht aber das Gefühl und die Lust zu erregen.

Der Styl ist also nicht normal, oder, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, von echter Rasse,

*) Eine gedrängte Biographie des Componisten zu geben, dürfte, um Namensverwechselungen zu vermeiden, bei dieser Gelegenheit an seinem Platze sein. *Gustav Schmidt* wurde zu Weimar, wo dessen Mutter noch lebt, im Jahre 1816 geboren. Seinen Vater, welcher grossherzogl. Bereiter war, verlor er im Jahre 1827. Nach vorangelegten Schuljahren besuchte er die Universität Jena, wo er Jura studirte, in seinem 18. Jahre den studentischen Sangverein leitete, und damals schon als Pianist Aufsehen erregte. Sein Entschluss, sich aus der Tonkunst gänzlich zu widmen, führte ihn nach anderthalb Jahren nach Weimar zurück, woselbst *Hummel* sich seiner sehr freundlich annahm, *Professor Töpfer* sein Lehrer in Generalbass, und Kammermusikus *Lobe* in der Composition und Instrumentation wurde. Nach vollendeten Studien reiste er 1840 nach Leipzig, woselbst sich unter dem Eindrucke so mächtiger Muskal. Kräfte sein Talent zur praktischen Thätigkeit entwickelte. Im Jahre 1841 ging er als Kapellmeister nach Bonn, und drei Jahre später kultivirte er bei der ital. Oper in Wien die Schule des Gesanges. Im Herbst 44 kehrte er nach Weimar zurück, wo er ausser einer begonnenen Oper, die er wieder liegen liess, zwei mehrere kleine Compositionen schrieb, namentlich Lieder, welche durch den öffentlichen Vortrag sich eine Art von Popularität erwarben. Im Herbst 45 folgte er dem Rufe als Musikdirektor nach Würzburg. Dort componirte er Chöre, Entreacte, Scenen und Arien für das Theater, worunter namentlich eine Musik zum „letzte Fenster!", einer Alpenscene von *Seidl*, sich auszeichnet. Zu Ostern 46 reiste er nach Hechingen, wo er seinen Engen begann, und sich des Umgangs mit *Täglichsbeck* an wie der Gunst des kunstliebenden Fürsten erfreute. Ende August desselben Jahres brachte er sein schon bedeutend fortgerücktes Werk nach Frankfurt, wo dasselbe unter *Guhr's* lehrreichen Anleitungen in vielen Beziehungen gewann, in demselben Jahre noch vollendet wurde.

Es ist unverkennbar, dass das Prinzip welches in dieser Oper herrscht, nicht allein durch gründliche Studien und Talent, sondern auch durch Anschauung und Erkenntniss des Lebens auf und ausser der Bühne hervorgerufen wurde.

(Hier folgt eine auf mich heimliche Stelle, die ich wohl in mein Herz, aber nicht in die Zeitung aufnehmen durfte. D. R.)

Im Mai, nachdem die Oper in Frankfurt angenommen, reiste *Schmidt* nach Weimar und hatte dort das Glück, seinen Clavierauszug der Frau Erbgrossherzogin vorspielen und widmen zu dürfen, welche Aufmerksamkeit bald darauf durch ein werthvolles Andenken erwidert wurde.

Prinz Eugen ist seit dem 26. Juli in Frankfurt noch öfter mit demselben Beifall wiederholt worden, und verspricht mithin eine Repertoir-Oper zu werden.

Im Auftrage der Frankfurter Theater-Direct. hat *Schmidt* die Musik zu dem Schauspiel von Werner „Luther" geschrieben, und bereits vollendet.

*) Die Idee zu dieser Handlung verdankt der Componist, der das Libretto ausgearbeitet, dem jungen talentvollen Dichter Herrn *Alexander Rost* in Weimar.

aber sein Schweben zwischen deutschem Gewicht und französischer Pikanterie bietet tausend Blumen dar, die man pflücken möchte. Einen hochbegeisterten Schwung erwartet man bei einer Oper nicht, deren Aufgabe es ist, sich in einer niederen Sphäre zu bewegen. Ob also *Schmidt* die Schwingen zu einem solchen Sonnenflug besitzt, müssen spätere Werke ausweisen, welche sie bedingen.

Ist nun die Musik auf der einen Seite nicht frei von Gemeinplätzen, fehlt es ihr zuweilen an Fluss und Einheit, wird sie durch die sich drängenden Gedanken hin und wieder rhapsodisch, ja barock, so bietet sie auf der andern wieder reizende und nachhaltende Melodie, kühne, dabei ungesuchte Modulation, pikante Rhythmik, Feuer der Darstellung, und vor Allem ein geselliges, volksthümliches Element.

In der Instrumentation scheint Auber als Muster gedient zu haben. Um diesem aber ähnlich zu werden, fehlt noch der Kitt und der Humor des Orchesters, fehlt die Erkenntniss des Geistes der über den Bässen schwebt, hauptsächlich aber die künstlerische Alles besiegende Ruhe.

Solche Vorzüge aber können nur fortgesetzte Studien der Klassiker, Zeit und Erfahrung geben, sobald Talent vorhanden ist, und dass dieses vorhanden, erleidet keinen Zweifel. Sind nun auch noch die Grundfesten der Instrumentation zu erschüttern, so ist sie doch in combinatorischer Beziehung, namentlich in Behandlung der Blasinstrumente so erfindungsreich als wirksam, und *Schmidt* hat es verstanden, seiner Begleitung, ohne sie mit Schwulst zu überladen, eine glänzende Färbung zu geben.

Was aber am Meisten zu schätzen, ist die kerngesunde Natur, welche das Ganze athmet, ist die heitere, fast muthwillige Lust des Schaffens, die aus allen Nummern spricht, und dann wieder die Beobachtung der richtigen Formen seiner Tonstücke, die weit über die Erfahrung eines noch jugendlichen Componisten geht.

So weit, was sich in Kürze über den Geist einer Musik sagen lässt. Ferneres wird sich in der Folge meiner Darstellung entwickeln müssen, um das Bild im Ganzen und in seinen Theilen auffassen zu lernen.

Die Ouverture (E dur), von militärischem Character, beginnt mit einem Lento. Ein Signal von Hörnern gibt die Ahnung des Motivs, welchem die Oper ihre Entstehung verdankt und das unter verschiedenen Gestalten bald hier bald dort auftaucht und verschwindet. Das Allegro assai mag rhythmisch etwas an den Anfang der Ouverture zur Euryanthe erinnern, wie überhaupt in Bezug auf scharfe Umrisse und Ritterlichkeit dieses Allegro eine Weber'sche Ader hat. Ein L'istesso tempo nimmt plötzlich den dritten Satz aus Conrad's Ballade auf (dort in Des, hier in H dur), der bald darauf aber einem neuen Thema Platz macht, das rein französisches Gepräge trägt, und nun in Conflicte mit dem ersten Thema und dem Hauptmotiv geräth. Der Versuch eines Fugensatzes (E moll) verschwindet plötzlich wieder, und wird von mächtigen Accorden verschlungen. *Schmidt* führt die oben berührten Thema's wild, selbst etwas bizarr durch, wonach er durch die ersten 9 Takte des schönen Ehrenliedes (G dur) überrascht, und dann wieder mit den beiden Thema's des Allegro wie mit dem Balladen-Thema modulatorisches, neckendes, oft übermüthiges Spiel treibt. Vielleicht hatte der Componist die Intention, durch diese Vermischung der Melodieen den Ideen-Kampf zu bezeichnen, womit Jacob Venus die ganze Oper hindurch schwanger geht. Es ist nicht unwahrscheinlich, denn plötzlich geht dieser Kampf nach einigen, gleichsam suchenden Takten in das Volkslied selbst über, das nun (Andante E dur) mit einem zweistimmigen Hornsatze beginnt, nach der Fermate recht breit fortgesetzt wird und unmittelbar darauf den Jubel ausdrückt, welchen der poetische Wachtmeister über sein endlich vollendetes Lied erfasst. Wer sich dabei an den Schluss der Egmonts-Ouverture erinnert, mag es der Aehnlichkeit des Metrums und der äusseren Mittel zuschreiben, indem die Blasinstrumente die ersten Takte des Hauptmotivs herausheben und schmettern, während die Geigen auf dem obern A tremoliren. Hier hat nun der Componist alle Register gezogen, und weder Pauken noch grosse Trommel gespart, denn die Bedingung ist erfüllt, und Venus führt die Braut nach Hause. Aber dieser Effekt geht sichtbar aus einem begeisterten Herzen hervor, und findet sein Echo in einem animirten Publikum. Bei dem Frankfurter wenigstens war diese Anregung eine ausserordentliche, denn es erfolgte nach einer allgemeinen Aufmerksamkeit ein tumultarischer Applaus, welcher auch der ganzen Oper ein günstiges Prognostikon stellte.

Was den $^6_4$-Takt betrifft, in welchem der Componist das Volkslied gesetzt, so liegt so viel Natur darin, dass man keinen andern Takt vermisst, was auch *Fink's* Musikalischer Hausschatz der Deutschen darüber sagen mag. Der schlichte Sänger aus dem Volke wird so wenig auf die Künstlichkeit des stets abwechselnden $^2_4$ mit $^3_4$, wie auf die eingemischte Viertelpause eingehen können. Will man sich Pausen und falsche Accente erlauben, so kann man eine und dieselbe Melodie in jede beliebige Taktart vorführen. Folgendes Verfahren ist daher natürlich und praktisch:

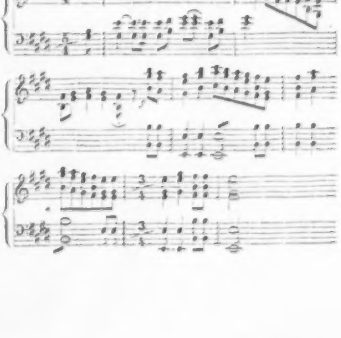

Bezeichnet nun diese Ouverture wirklich den Ideen-Kampf des Dichters, dann fällt der Vorwurf des Rhapsodischen weg, welcher sie, ausser dieser Intention, mit Recht treffen dürfte.

Jedenfalls gehört die Ouverture, indem sie die Hauptbilder der Oper in ihren Rahmen fasst, zu den bequemeren, da es eine leichtere Aufgabe ist, mehrere Themata mit einander zu vermischen, und durch ihre Gegensätze Effekte hervorzubringen, als ein einziges Motiv durchzuführen, und so die Ouverture wieder als eine selbstständige in sich abgerundete Einheit erscheinen zu lassen.

Dass — in Parenthese gesagt — der Componist neben dem Goldfaden unseres Volksliedes auch noch den Silberfaden des Uhrenliedes (wenn auch nicht weniger populär) durch Ouverture und Oper zog, ist unstreitig des Guten zu viel, da sie sich gegenseitig Schach bieten, oder mehr oder weniger sogar das eine die Wirkung des anderen wieder aufhebt.

Nun zu der Oper selbst.

Nach dem glanzvollen Schlusse der Ouverture zeigt uns die Scene das österreichische Lager mit dem Hintergrunde der Feste Landau, und die Introduction beginnt mit einem Chor der Belagerer. Die Soldaten zechen malerisch gruppirt. Jacob Venus kos't mit Engelliesen, die in ihrem Marketänderzelt beschäftigt ist. Unter wechselseitigen Neckereien wird der Wachtmeister an sein Lied erinnert, und der französische Peter geladelt, dass er sein „Marlborough s'en va-t'en guerre" anstimmt, wie überhaupt die kleine Marketänderin bei dieser Gelegenheit ihren deutschen Patriotismus auf das Vortheilhafteste herauskehrt. Wie *Schmidt* in der ganzen Oper durch gute Formen seine Ideen leicht fasslich macht, so auch hier. Die Intermezzo's der Soli und Chorsätze sind von einem stereotypen Trinkchor eingerahmt, der sich zwei Mal wiederholt, und in der Situation nicht unähnlich der Situation aus Fra Diavolo ist. Dieser vierstimmige Chor, C dur, $^2/_{4}$, „flameraden herbei mit dem Glas in der Hand" ist leicht hingeworfen, voll Munterkeit, syllabisch und einfach. Nur die zweite Reprise schliesst mit einer modulatorischen Steigerung in $^6/_{8}$, welche für die Ansprüche des Hauptthema's und für die Worte: „Habet acht und schenket ein" zu pomphaft erscheint. Die Soli dieser Introduction, namentlich die Engelliesens, gehören offenbar zu den schwachen Theilen der Oper, da sie weder besonders sangbar noch declamatorisch erscheinen. Sind Stellen wie folgende, womit z. B. Jacob im Allegretto beginnt, auch weder Naivetät noch artige Melodie abzusprechen, so ziehen sie doch von der Wahrheit der Situation ab:

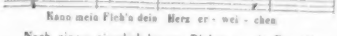

Nach einem ziemlich langen Dialog, worin Engelliese, die früher abgegangen, gepriesen wird, und Petitchambon zum Lachen reizt, producirt Jacob, der Erinnerung an die Affairen bei Belgrad voll, die beiden ersten Verse seines Liedes (F dur), von dem zweistimmigen Refrain des Soldatenchors unterstützt. Diese kleine Nummer, ohne irgend ein Versetzungszeichen, ist gerade wegen ihrer Einfachheit von rührender Wirkung. *Schmidt* hat wohlgethan, die Ehre des Volkstons zu bewahren, und das Kind nicht durch harmonische Kunststücke zu verfälschen. Die Gelegenheit war da, und die Versuchung gewiss auch. Die Unnatur freilich, dass der Dichter in diesem Liede das noch ungebildete Deutsch des 17. Jahrhunderts gebraucht, während er in allen dictionellen Beziehungen zwei Säcula voraus ist, liegt leider in der Idolenz der Oper, und muss als solche hingenommen werden.

Jacob ist allein und will dichten, allein durch Engelliese gestört, beginnt nun das Duett in B dur, welches eine der flussreichsten Nummern der Oper bildet, und schon allein genügen würde, mit der herrschenden Manier des Componisten bekannt zu machen.

Obgleich die ganze Nummer sich um eine Malerei dreht, so schafft doch die Form der Dichtung, wie die der Musik, ein abgerundetes Ganze. Engelliese will das Lied vollendet, er einen Kuss, Beide aber harren den „glücklichen Momenta." Dadurch entstehen nun die nöthigen Contraste und die Vereinigung des Wechselgesangs, der „glückliche Moment" bildet den humoristischen Mittelpunkt, und am Schlusse sprechen Beide in einer gesangvollen Steigerung die Hoffnung aus, sich bald zu besitzen. *Schmidt* ist ein Freund von spitzigen, getrennten und abbrechenden Motiven, denn das Duett beginnt gleich vorn herein folgendermaassen unisono:

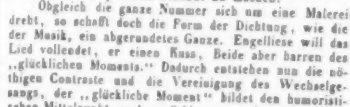

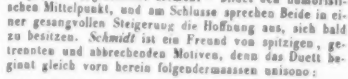

macht sich allerliebst, und wird auf diese naive und syllabische Weise fortgesetzt. Des Componisten glücklicher Moment aber ist folgender Mittelsatz:

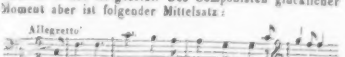

um welches Thema sich nun grösstentheils das Folgende in Imitationen und Verschlingungen und in der bereits angedeuteten Schlusssteigerung in der Tonika dreht, und von bedeutender Wirkung ist.

Nun erscheint Conrad, der schwarzwälder Uhrenhändler. Er ist der Primo amoroso der Oper, dürfte aber von dem derben Gebirgssohn des Kniebis schwerlich als Landsmann erkannt werden. Engelliese, der er zutraulich naht, giebt ihm aber den Wink, die Aufmerksamkeit der Anwesenden sogleich auf seine Uhren zu lenken, damit er in keine üblen Händel gerathe. So entsteht das Uhrenlied, das seiner Popularität wegen bald von unsern Minstreln ausgebeutet werden dürfte. Schon

das aus lauter männlichen Endungen bestehende Gedicht fordert zum Volkston auf:

Als ich vom Schwarzwald zog fürbass,
Da ging es mir gar schlecht u. s. w.

Das eigentliche Thema aber beginnt mit dem zweiten Theile, der als Refrain vom ganzen Chor, und dann von der Walze in der Uhr mit Solo-Variationen zwei Mal wiederholt wird. Dies Thema ist:

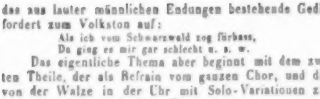

Nun wird aber dies Motiv, inclusive Chor und Glockenspiel, durch drei Couplet's durch so oft wiederholt, dass es trotz seiner Sangbarkeit doch monoton werden muss, weshalb besser — wie in Frankfurt geschehen — der Chorrefrain zwei Mal wegbleibt, und erst beim dritten Vers eintritt.

Im folgenden Dialog erscheint Eugen, der in der Parole des Ehrenhändlers den an ihn gesandten Spion entdeckt.] Die Depesche Marlborough's gibt dem Prinzen ein Rendezvous auf dem ohnweit der Festung gelegenen Schlosse Weinsheim. Eines Missstandes zu erwähnen kann ich mich nicht enthalten, obgleich er zu den Bedingungen der Oper gehört. Eugen's Dialog z. B. ist barsch soldatisch concis und abgebrochen, während sein Gesang so gedehnt ist, wie der aller übrigen.

(Fortsetzung folgt.)

Ein Concert am Hofe Napoleon's.

*Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund ***.*

Sie haben, mein werther Freund, mehrmals den Wunsch gegen mich geäussert, über die Concerte, welche ehedem am Hofe Napoleon's Statt fanden, etwas Näheres zu erfahren. Die Sache war nicht leicht, denn die Theilnehmer an diesen längst verklungenen Concerten sind theils todt, theils durch alle Länder Europa's zerstreut. Indessen ist es mir bei meiner letzten Anwesenheit in Paris gelungen, genaue Nachrichten zu erhalten. Meine musikalischen Freunde nämlich, bei denen ich nachforschte, ob nicht so zu sagen ein *wörtliches* Programm eines Napoleonconcertes aufzutreiben sei, verwiesen mich an einen ziemlich bejahrten Herrn, der früher Mitinhaber einer grossen Pianofortefabrik gewesen, und die Pianoforte's in den Tuilerieen gestimmt hatte. Ich fuhr ihn zum Frühstück ein, — in Paris macht man Geschäfte aller Art am Besten bei Tafel ab. Während wir also bei Tortoni, auf dem Boulevard der Italiener, uns an den ausgesuchtesten Delikatessen ergötzten, erzählte mir der alte mit dem Bande der Ehrenlegion geschmückte Herr Folgendes.

Die Concerte am Hofe Napoleon's fanden meistentheils in einem kleinen viereckigen Salon Statt, worin sich ein *Erard*'sches tafelförmiges Pianoforte nebst mehreren Spieltischen befand. An einem der letzteren sass der Kaiser während des Concertes, zu seiner Rechten die Kaiserin, zur Linken eine Hofdame, bisweilen auch die Königin Hortense oder seine Schwester, die schöne Fürstin Borghese; ihm gegenüber befand sich gewöhnlich der Oberkämmerer Herr von Montesquiou. Etwa acht bis zehn Schritte hinter dem Letzteren, dem Kaiser im Gesicht, vor dem Mittelfenster, stand das Pianoforte, an welchem der Componist der Griselda, des Sargino u. s. w. sass. Rechts neben dem Instrumente standen Madame Grassini, die gewesene Gelichte des Kaisers, und Madame Barilli, eine sehr achtungswerthe Frau; links der Kastrat Crescentini mit seiner Dekoration des Ordens von der eisernen Krone, die Tenoristen Crivelli und Tacchinardi, die Bassisten Porto und Barilli; hinter Paer der junge Drouet, der dicke Dusseck, der ungeheure Nadermann, und endlich meine Wenigkeit, zurückgezogen in das Mittelfenster, wo mich die grossen Vorhänge von schwerer Lyoner Seide fast ganz verdeckten. Die Künstler waren sämmtlich in schöner Hofkleidung, zierliche Degen an der Seite, Kragen und Manschetten von feinen Brüsseler Spitzen. Die Hofdamen strahlten von Diamanten, die Herren von Tressen; Napoleon allein war höchst einfach gekleidet: er trug einen blauen zugeknöpften Rock, weisse eng anliegende Beinkleider, welche seine zur Zeit des Konsulats so magern, jetzt so schönen runden Schenkel vollkommen zeigten, einen dreieckigen Hut, Stiefeln, die bis zur Hälfte der Wade heraufgingen, und endlich eine goldene Dose in der Hand, mit der er in den Concerten oft, in der Messe aber ununterbrochen spielte. —

Ich selbst, fuhr der alte Ex-Stimmer fort, befand mich dort für den Fall, dass etwas an dem Pianoforte fehlen sollte, was mir übrigens nie vorgekommen. Das Concert in Rede fand Statt — wenige Tage vor der Abreise Napoleon's zu dem russischen Feldzug! — Kurz bevor die Musik begann, hörte ich Paer, der stets am Pianoforte begleitete, zu dem jungen Drouet sagen: „Hätten Sie wohl die Güte, mir umzuwenden? Crescentini schlägt die Blätter immer zu früh oder zu spät um; *questi cantanti sono asini! fammi questo piacere, Drouettino carissimo, di voltare!* (Diese Sänger sind Esel! thu mir den Gefallen, lieben Drouetchen, und wende um!)" Als der Grossmarschall das Zeichen zum Anfang gab, näherte sich Crescentini wie gewöhnlich dem Pianoforte, denn er war ordentlich versessen auf das Umwenden. Paer rief ihm leise zu: *„Vatene, che sei una bestia!* (bleib mir vom Leibe, Vieh!)"; da aber Crescentini trotz dem nicht wegging, trat ihn Drouet ein wenig derb auf den Fuss, worauf der Kastrat ein saures Gesicht schnitt, und sich zurückzog. Drouet nahm seine Stelle ein und das Concert begann mit dem bekannten Duett von Cimarosa für zwei Bässe: *Se fiato in corpo avete etc.*, gesungen von Porto und Paer. Sobald die Musik anfing, legte Napoleon die Karten bei Seite, welches Beispiel alle Gäste augenblicklich nachahmten. Porto hatte eine herrliche, Paer eine abscheuliche Stimme; dennoch machte der Letztere mehr Wirkung durch den Ausdruck und die Komik, die er in Alles, was er sang oder vielmehr sprach, zu legen wusste. — Nach dem Duett sang Madame Grassini mit schöner, runder Stimme eine Zingarelli'sche Arie, deren Inhalt ich vergessen habe; dann kam ein von Crivelli und Tacchinardi gesungenes

Duett, und hierauf Variationen für Harfe und Pianoforte über Melodieen aus Gretry's Richard Löwenherz, componirt und vorgetragen von Nadermann und Dusseck. — Dusseck war so beleibt, dass sein Körper fast die ganze Breite des Pianoforte einnahm, und Nadermann, sein Seitenstück an Dicke, musste die Harfe zwischen seine ungeheuren Beine und an seinen schwammigen Bauch wie in einen dicken Teig eintreiben. Das Stück ging vortrefflich bis zu der Stelle: „O Richard, o mon roi, l'univers t'abandonne"; da aber sprang eine Saite und schmitzte den armen Nadermann gerade an die Nasenspitze, worüber er höchlichst erschrocken zurückfuhr. Der Kaiser konnte sich des Lächelns nicht erwehren und die beiden Spieler beendigten ihr Stück in aller Geschwindigkeit mit einer kleinen improvisirten Coda: sie hatten in Es angefangen und schlossen in C. — Es folgte nun eine Aria: „Quelle pupille tenere," von Crescentini sehr schön gesungen, dann eine Fantasie Drouet's über: „Nel cor più non mi sento" aus der Molinara, und endlich ein Ensemblestück von Cherubini, ausgeführt von sämmtlichen Sängern. Damit endete die erste Abtheilung des Concertes. Jetzt erhob sich der Kaiser, steckte ein baumwollenes Schnupftuch in die Tasche (damals hatte man in Paris noch keine grossen Taschentücher von ostindischer Seide), nahm seinen neben ihm liegenden Hut so wie seine Dose, kam gerade auf Paer zu und sagte sehr freundlich zu ihm: „Guten Abend, Herr Paer! Wie geht's? Sie haben uns allerliebste Stücke hören lassen. Ihr Duett: „Se fiato in corpo avete" ging vortrefflich; Sie machen das mit einer täuschenden Natürlichkeit." — Paer: „Maestà, troppa bontà (Ew. Majestät, allzu viele Güte)! ich habe eine zu schlechte Stimme." — Der Kaiser: „Ich höre lieber eine schlechte Stimme, die gut, als eine gute, die schlecht singt." Sich zu Porto wendend: „Herr Porto hat eine ausserordentlich schöne Stimme." Porto brachte mit seiner Stentorstimme das einzige Wort: „Altezza!" heraus, trieb während des tiefen Bücklings seine Degenspitze in die Höhe und stiess sie dem hinter ihm stehenden Crescentini derb in die Seite. — „Wie schön haben Sie Ihre Arie gesungen," wendete sich Napoleon zu Mad. Grassini; „Sie besitzen eine entzückende Reinheit des Styles, man muss Italienerin sein, um so zu singen." — Mit einem italienischen Accent, der noch unerträglicher war, als der des Maestro Paer, erwiderte die Sängerin: „Sire, ich habe nicht sehr gut gesungen, weil ich allzugut singen wollte."—„Singen Sie immer wie heute, und man wird glücklich sein, Sie zu hören. Aber Sie haben Recht: wenn man's allzugut machen will, macht man's nicht mehr so gut; das Beste ist der Feind des Guten, wie das Sprichwort sagt. Sie können aber nicht in solche Verlegenheit gerathen, denn Sie singen Alles vollkommen." — Jetzt richtete Napoleon das Wort an Crivelli und Tacchinardi: „Ihr Duett wurde mit vielem Feuer vorgetragen — das war sehr gut; so will dies Duett gesungen sein!" — Crivelli und Tacchinardi, sich tief verbeugend, sagen, der Eine: „Maestà!" der Andere: „Altezza!" — Der Kaiser fuhr fort: „Nichts Anmuthigeres, Herr Crescentini, als das Stück, das Sie gesungen haben; Sie sind heut Abend gut bei Stimme, im letzten Concert waren Sie etwas umschleiert (risculdato)." Hierauf kamen Dusseck und Nadermann an die Reihe. „Diese Gretry'schen Melodieen," sagte Napoleon zu ihnen, „sind sehr hübsch. Ich liebe die Musik dieses Mannes sehr, sie ist natürlich; es ist Nichts gesucht, Alles gefunden. Ist es wahr, Herr Paer, dass man niemals eine neue Melodie findet, wenn man sie sucht?" — „Nichts ist wahrer, Sire, versetzte der Componist. Als ich meine Griselda schreiben wollte, hab' ich einen Monat lang gesucht, ohne etwas zu finden; ich beschloss, mir das Leben zu nehmen — und dann hab' ich in einer Woche Alles gefunden, ohne etwas zu suchen. Die Ideen kamen wie Schulden." — „Ein Beweis," bemerkte der Kaiser, „dass Sie um Ihret und der Anderen willen sehr wohl thaten, sich das Leben nicht zu nehmen. Vergessen Sie das nicht, wenn Sie jemals wieder in den Fall kommen sollten, auszurufen: To be or not to be!" — „Ihre Fantasie, Herr Drouet, war elegant, glänzend, allerliebst, elektrisirend, und das Alles ohne die mindeste Anstrengung. Es gibt Virtuosen auf Blasinstrumenten, die immer fürchterliche Grimassen machen; nicht wahr, Herr Paer?" — „O ja, Sire! Verrenkungen, als hätten sie Gift genommen; aber der junge Drouet macht die schwierigsten Dinge, als wär' es nichts." — „So ist es," bemerkte der Kaiser; " wenn man ihn sieht, scheint es, als könne man das eben so gut machen. Minerva würde ihre Flöte nicht weggeworfen haben, hätte sie Herrn Drouet darauf spielen gesehen. Sie müssen ausserordentlich fleissig üben, um Ihrer Sache überall so sicher zu sein." — „Sire, ich habe keine Zeit, zu üben," antwortete der junge Künstler; „den grössten Theil des Tages muss ich in Proben, mit Unterrichtgeben und Musiziren in Gesellschaften hinbringen." — „Sehr wohl! aber Sie üben des Nachts, und bisweilen die ganze Nacht hindurch. Nehmen Sie sich in Acht; Sie sind schwächlich, Sie besitzen zwar eine grosse Leichtigkeit, aber die Natur verkauft theuer, was sie zu schenken scheint. Nicht wahr, meine Herren (damit wendete er sich zu den sämmtlichen Sängern), mit einer noch so schönen Stimme muss man fünf bis sechs Jahre vokalisiren, um eine Arie gut zu singen." — Hierauf sprach der Kaiser mit der Königin Hortense, mit der Herzogin von Kurland, mit dem Fürsten Talleyrand, und setzte sich dann wieder an seinen Tisch. Der Entreact dieser musikalischen Soirée dauerte nicht länger als zehn Minuten. —

(Beschluss folgt.)

Nachricht.

Leipzig, 1847. Zweites Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 10. October. — Symphonie von L. van Beethoven (*Nr. 8. F dur*). — Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell von Rossini, gesungen von Fräulein *Maria von Marra* aus Wien. — Variationen über den Sehnsuchtwalzer für das Violoncello von Servais, vorgetragen von Herrn *Cossmann*, Mitglied des Concert-Orchesters. — „*Meeresstille und glückliche Fahrt*," Ouverture von Mendelssohn-Bartholdy. — Recitativ und Arie aus Linda di Chamounix von Donizetti, gesungen von Fräulein v. *Marra*. — 1. Scene aus der Jüdin von Halévy; 2. Ave Maria von Franz Schubert,

für das Violoncello arrangirt und vorgetragen von Herrn *Cosmann*. — Zwei deutsche Volkslieder mit Pianofortebegleitung, gesungen von Fräulein v. *Marra*. — Ouverture zu Preciosa von C. M. v. Weber.

Wenn ich ein Werk von Beethoven höre, kommt mir fast jedesmal die Frage: Was macht die allgemeine Wirkung seiner Gedanken auf alle gebildete Musikseelen? — Eine Ursache ist ganz gewiss mit, dass er ihnen die allgemein ansprechende Form zu verleihen weiss.

Diese allgemein ansprechende Form wird am Sichersten gewonnen durch die Gewöhnung, eigene Gedanken als fremde zu betrachten. Viele talentvolle Componisten schaffen nur nach individuellen Gelüsten; sie haben als Publicum nur ihre eigenen Neigungen vor sich. Aber das grösste Kunstgenie kommt nicht zur Weltwirkung, wenn es sich nicht mit der Welt in Uebereinstimmung zu setzen vermag.

Was man dir nicht thun soll, thue Anderen nicht.

Wie im Leben, so in der Kunst, bringt die Vernachlässigung dieses Grundsatzes Unheil. Viele Componisten sagen, was sie von anderen nicht gethan haben wollen, aber sie selbst thun es! Sie würden es unterlassen, wenn sie ihre Kunstthaten als von Anderen herrührend betrachten könnten oder wollten.

Kein Künstler soll fragen: wie erscheint mir der Gedanke? sondern: wie kann und wird er *Anderen* erscheinen? In letzterem Falle nur wird er lernen und darauf rechnen können, seinem Material die allgemein ansprechende Form zu verleihen. Aber:

„Unsere Geringschätzung der Form vernichtet uns eine grosse Anzahl geistvoller Talente," sagt Heinrich Laube in Bezug auf Romandichtung. Das Wort gilt für alle Kunst. Dieser Dichter gehört der neuesten Zeit an, kennt und will den Fortschritt gewiss. Dennoch ruft er zurückblickend bedauernd aus: „Umsonst zeigt Lessing an so vielen Orten, welch ein mächtiger Geist in den literarischen Formen ruhe, und welch ein geistvoller Sieg es sei, sich dieser Formen bemächtigen zu können; umsonst zeigt der Briefwechsel zwischen Schiller und Göthe, wie tiefsinnig diese beiden grossen Schriftsteller dem Studium der Form nachgegangen, umsonst! Man preist die Resultate dieser Männer, aber ihre Wege lässt man unbeachtet."

So preist man, um nur ein Beispiel zu geben, die herrlichen, bestimmten, ausdrucksvollen Thema's Beethovens, aber sein oft so langes Suchen danach, sein oftmaliges Umändern derselben, bis er ihre mit der Welt übereinstimmende Form gefunden, lässt man unbeachtet! — Je mehr Gedanken in die Welt kommen, je leichter wird es, welche zu erzeugen. Allein in Ewigkeit schwer bleibt es, ihnen die rechte Form zu geben.

Hat nun aber der schaffende Künstler eine rechte Form hingestellt, darf der ausübende Künstler sie in irgend einer Weise verändern? Diese Frage macht gewiss keinen anpassenden Uebergang zur Besprechung von Sängerleistungen. Und folgende Stelle aus Rousseau's Emile auch nicht.

„Tout est bien, sortant des mains de l'Auteur des choses: tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre: il mêle et confond les climats, les élémens, les saisons: il mutile son chien, son cheval, son esclave: il bouleverse tout, il défigure tout: il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien, tel que l'a fait la nature, pas même l'homme; il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manège; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin."

Fräulein von *Marra* hat von der Natur empfangen, was sie zur grossen Künstlerin machen konnte: schöne Stimme; aussergewöhnlichen Umfang derselben; seltene Volubilität; Gefühl. Aber Fräulein von *Marra* zittert fast auf jedem Tone, und verunichtet dadurch die höhere Kunstwirkung. Sollte die Hauptaufgabe der Gesangkunst darin bestehen, dem Ohre genau hörbar vorzuzählen, aus wie viel Schwingungen jede Note bestehe? Wollte Fräulein von *Marra* diese widerwärtige Manier aus ihrem Gesange verbannen, sie würde bei allen Kennern viel gewinnen, und gewiss bei keinem Laien etwas verlieren.

Herr *Cosmann*, der ein Mitglied des Gewandhausorchesters geworden, trägt Alles mit seinem Sinn, Geschmack, Gefühl und vollkommener Fertigkeit vor. Er ist ein ächter Künstler, und wären alle Virtuosen seiner Art, das Interesse und der Genuss an der Virtuosität würden niemals erkalten. Vorzüglich ergriffen hat uns der Vortrag des Ave Maria, durch den leisen, schüchternen, demuthsflehenden Ausdruck.

Die Symphonie von Beethoven, so wie die Ouverture von Mendelssohn und C. M. v. Weber gingen unter Herrn Musikdirectors *Gade* sicherer Direction sehr gut.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint am 5. Novbr. mit Eigenthumsrecht:
Fr. Hünten, Fantaisie sur des motifs de l'Opera „La figlia del regimento", de Donizetti pour le Piano. Op. 153.
— — Rondino sur une Tirolese de Donizetti p. le Piano. Op. 154.
— — Fantaisie sur des thèmes de l'Opera „Le Macon" d'Auber, pour le Piano. Op. 155.
ebenso am 15. November:
Fr. Hünten, Rondeau sur le choeur des Sauvages, tiré de Christophe Colomb de Felicien David — p. le Piano. Op. 156.
Leipzig, den 12. October 1847.
C. F. Peters,
Bureau de musique.

Binnen Kurzem erscheinen mit Eigenthumsrecht in unserem Verlage:
B. Wollique, 3tes grosses Duo f. Piano und Violine. Op. 33. 2 Thlr.
C. Schuberth, Fantaisie melodique f. Violoncelle mit Orchester. Op. 21. 1½ Thlr., mit Piano 1 Thl.
— — 3 Romances sans paroles p. Violoncelle avec Piano. Op. 20. ½ Thlr.
Schuberth & Comp. in Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten October. **Nr. 42.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — Prinz Eugen, der edle Ritter. — Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig. — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld.

(Fortsetzung.)

Die *Kirchentöne* hatten schon seit dem Ende des 17. Jahrh. ihre alte überwiegende Bedeutung verloren; das musikalische Drama wirkte mit, ihre letzten Spuren zu tilgen und den *modernen* Tonarten die Herrschaft zu geben. Hierüber gibt eine überaus gründliche Betrachtung Licht: „Die Tonarten der neueren Tonkunst und ihre Bedeutung" (93 — 127), zu welcher wir als Vorstudium die Geschichte der „*Chromatiker*" in des Verf. Gabrieli 2, 59, 72 empfehlen; was die Bedeutung der Kirchentöne selbst angeht, ist aus dem ersten Theile des evangel. Kirchenges. hier als bekannt vorauszusetzen (Vergl. Gabrieli 1, 73). — Zu Anfang des 18. Jahrh. war das Verständniss der herrlichen bildungskräftigen Zeit des vorangehenden so sehr verblichen, dass man auf dieselbe nur mit Hohn zurückblickte. Unbegreiflicher als diese Harte ist es jedoch, dass in dem kurzen Raume eines Menschenalters eine so wichtige Lebensäusserung der Kunst, wie es das Wesen der Kirchentöne ist, auch in der Uebung so gänzlich schwinden kann, dass die namhaftesten Stimmführer von diesem Wesen geradezu verkehrt unterrichtet sind, und mieder ungerecht als unhistorisch und unverständig urtheilen. Den Untergang der Kirchentöne selbst, möchte man sagen, hat wohl nächst den inneren Zeitgewalten auch die mechanische Verbesserung der Orgel und die damit zusammenhängende Temperatur herbeigeführt, doch ist das Letztere weit mehr Folge der Zeitrichtung als Mitursache der Aenderungen. Sollte aber nicht selbst bei den Wenigen, die vielleicht im beginnenden 18. Jahrh. eine vernünftige Ansicht von den Kirchentönen besassen, auch dieses sie für den *Vorzug* der modernen gestimmt haben, dass die modernen Tonarten — (richtiger vielleicht: die modernen Claviere) — fähig sind, innerhalb ihres Bereiches, jene älteren reproducirend darzustellen*), während die älteren nicht frei chromatisch wirken können — so dass eine Ueberhebung im Gefühl grösserer Fülle der Gegenwart wenigstens nahe lag? So möchten wir die Frage und Antwort des Verf. ergänzen, welche er (95) über das Verhältniss beider Zeitalter zu einander und das unrichtige Urtheil des zweiten aufstellt.

Die Einführung der *Temperatur* im heutigen Sinne der allgemeinen *gleichschwebenden* Tonausgleichung, die uns Gegenwärtigen zur anderen Natur geworden ist, hat, wie so manche wichtige Erfindung, langes Sinnen und Irren gekostet, selbst nachdem man die Unzulänglichkeit des alten Systemes längst verspottet und aus der Kunstübung verwiesen hatte. *W. C. Printz* hielt eine allgemeine Tonausgleichung noch für unmöglich (1676. S. 97) oder unsinnig; einzelne tüchtige Practiker versuchten eine Neuerung, ohne sie wissenschaftlich begründen zu können (99); *A. Werkmeister* gestand zuerst einen Widerspruch der Lehre und Uebung in der Tonkunst, sprach offen aus, dass man „mit zween modis nasommen könne", und gab einen „kurzen Unterricht, wie man ein Clavier stimmen und wohl temperiren könne" (100); und *Mattheson*, der rüstige Polemiker, eröffnet in seinem „neu eröffneten Orchestre" die Bedeutung der neueren Tonarten, den alten gegenüber, in seiner launigen hochfahrenden Weise (103 — 107), wobei denn an vielen rednerischen Blumen die Gewalt, Schönheit, Empfindsamkeit etc. der einzelnen Dur- und Molltonarten, oft mit innerlich widersprechenden Bestimmungen, beschrieben wird. Auch hierüber geht er einen lebhaften Federkrieg ein, in dem seine Gewandtheit und witzige Frechheit den Sieg davon trägt. Im Verlauf der hier mitgetheilten Verhandlungen, welche sich bis zur Unklarheit in das Gebiet gelehrter Messungen verlieren, ist mir undeutlich geblieben, wie Mattheson überhaupt die von ihm geforderte *ungleich* schwebende Temperatur sich vorgestellt habe; einen Theil der Schwierigkeiten*) löst unser Verf. (121), indem er bei M.'s mathematischer Berechnung der Tonarten Tauschungen nachweist. — Mit bewundernswürdiger Schärfe ist nun im Folgenden, um M.'s Fragen zu ergänzen und zu beantworten, durch den Verf. die Wirkung der neueren Tonarten nach ihrer

*) Auf unserem temperirten Clavier können wir die Kirchentöne zu Gehör bringen, auf dem älteren unitemperirten nicht die neueren Töne. Für eine *vollkommene* Anschauung des älteren Tonwesens müsste man ein Clavier i. älteren Sinne mit Präturias gespaltenen Tasten für Dis — Es etc. herstellen. — Der menschliche Gesang bedarf nicht solcher Auswege, doch ist wenigstens dieses gewiss, dass von heutigen Stimmen gesungene, durch heutige Claviere begleitete Lieder des 16. und 17. Jahrhunderts sehr klar und schön erklingen.

*) Eine andere Schwierigkeit in der Terminologie ist mir nicht gelöst. Das ältere (mittelalterliche) System, in welchem die Kirchentöne sich entwickeln, wird S. 96 das *syntonische*, dagegen S. 110 und 120 dieselben Kirchentöne eine „Entfaltung des *diatonischen* Klanggeschlechtes" genannt.

verschiedenen Tonhöhe entwickelt aus den ursprünglichen Verhältnissen, welche jede derselben zu der mittleren beziehungslosen Tonart C dur hat (122 — 125): so der hohe freudige Aufschwung in der Tonart, die auf die hochschwingende Terz E gegründet, der sanftere Schwung in der Tonart der Dominante G, die fremde seltsame Natur der auf dem Halbtone Cis beruhenden, der gespannte seltsam scharfe Character der durch den Tritonus Fis begründeten Tonart etc. Es ist, als wenn ein langquälendes Räthsel sich selbst erschlösse, wenn man diesen tiefsinnig klaren Erörterungen nachfolgt; man möchte sie weiter geführt wünschen, doch ist dieses Gegebene als Grundlage einer wissenschaftlichen Ansicht von den neuen Tonarten unendlich fruchtbar. Nur am Schlusse dieser Betrachtung beunruhigt uns noch eine alte Frage: wie sich dieser gleichsam *typisch* gewordene Character unserer Tonarten nun verhalte bei wechselnder Tonhöhe? Denn dem geübten Hörer wird es nicht unbekannt sein, dass, ungeachtet der Verschiedenheit *absoluter* Tonhöhe zwischen altem und neuem Kammer- und (sogen. Chor- oder) Orgel-Tone dennoch der Character des E dur, F dur etc. in bachischen, mozartischen, beethovenschen Sätzen, selbst bei rascher Aufeinanderfolge im Anhören dieser Verschiedenen, im Ganzen *derselbe* E dur-, F dur- etc. Charakter ist. Erkennen wir nun auch mit unserem Verf., dass bei allen die geheime Grundbeziehung auf das beziehungslose C durchwaltet, so ist damit nicht erklärt, wie sich der typische Charakter dem Gehöre so unzweifelhaft aufdränge bei wechselnder Grundstufe, dass wir den Auf- und Niederschwung fühlen bei E und F, auch ohne dass das C beim Tondichter oder in unserer Anschauung immer unverrückbar dasselbe sei.*) — Als Hauptergebniss dieser ganzen wichtigen Abhandlung erkennen wir nun: die älteren Tonarten haben in ihrem Wesen eine naturwüchsige Festigkeit, eine selbständige, gesunde, gleichsam leiblich gegenwärtige Kraft, daneben aber eine Abgeschlossenheit, welche dem späteren Tonsinne als Beschränktheit gilt und gesteigerten leidenschaftlichen Bedürfnissen zur Hemmung wird; die neueren Tonarten zeigen eine freie subjective Beweglichkeit, eine geistige Mannichfaltigkeit, die im Ganzen ein Vorzug heissen kann, nur dass in der ausgleichenden Glätte der monotonen zwei Tongeschlechter viel schöne sprode Kraft dahin gegeben und jene heilige Ruhe der Seeligen nicht gefunden wird, die uns in jenen älteren Weisen überwältigt.

Der 4. Abschnitt bringt nun die lebendigen Zeugnisse jener neuen Kunstrichtung durch die Betrachtung des dramatisch-kirchlichen Kunstgesanges an ihren namhaftesten Vertretern: Reiser, Händel, Mattheson, Telemann, Graun, Stölzel (127 — 255). Die *Passion* des Hamburger Rathsherrn *Brockes*, aus welcher die wichtigsten Scenen ausführlich mitgetheilt sind, hat die Genannten vorzugsweise beschäftigt. Jene biblische Dichtung, wenn wir sie so nennen wollen, ist mit einem Ueberflusse schreiender leidenschaftlicher Scenen ausgestattet, ohne wahre Kraft und innigen Glauben; dichterischer Prunk, witzige Allegorien, grelle rednerische Schmerzen walten über, selten erklingt ein wahres ruhiges Wort; die Dichtung ordnet sich dem tonkünstlerischen Bedürfniss unter, die Tonkunst kann die höfische Sclavin nicht erheben. *H. Keiser* weiss sich mit den sonderbaren Dichtungen so zu helfen, dass er die Persönlichkeiten in Arien darstellt, die Chöre kürzer hält, den Choral geringschätzig oder fremdartig behandelt (147, 148); mehr Gemüthsbewegungen als lebendige Gestalten, mehr Erfindungs- als Schöpferkraft, ein treffender Ausdruck für das Anmuthige und Sinnliche, ein dem Kirchlichen ganz entfremdeter Ton ist das Ergebniss seines geistlichen Wirkens (158). *Händel*, obwohl mehr als seine meisten Zeitgenossen von der Würde und Bedeutung des Gemeindegesanges durchdrungen (164), wandte doch späterhin die beste Kraft seines reichen Genie's auf die dramatische Tonkunst, welcher seine reifsten Werke angehören; sein Einfluss auf die kirchliche Musik erstreckt sich, wie bei den übrigen Künstlern dieser Reihe, nur auf den Kunstgesang, nicht den der Gemeinde. Unerwartet wird Vielen die Nachricht sein, dass mehrere seiner herrlichsten ernsten Chöre auf ältere Weisen seiner Madrigale von heiterem weltlichen Inhalt gegründet sind (170), eine Erscheinung, in der sich sonderbar abspiegelt, was zweihundert Jahre früher geschah, als das Volk seine unschuldigen weltlichen Weisen auf die neuen heiligen Lieder übertrug; dem Philosophen, dem Gelehrten ein Räthsel, dem hingebenden Gemüthe ein gewaltiges Zeugniss der innigsten Volksbewegung. — Die Erörterung der händel'schen Oratorien, welche der Verf. hierauf gibt, zeugt von der liebevollsten Erkenntniss des grossen Tondichters; bedeutend auch für unsere Gegenwart ist die Nachweisung der *künstlerischen Einheit*, welche keinen Auszug und Abkürzung duldet, an den zwei herrlichsten: Maccabäus und Messias. Eine Betrachtung über den ewigen Messias und ein Vergleich zwischen Eccard und Händel beschliessen diesen reichbelebrenden Abschnitt (176); die Erläuterung händel'scher Art und Kunst, seiner neugeschaffenen epischen Tonbilder, in die er alle Macht und Fülle seines Geistes offenbarte, können wir nur zum stillen Nachgenuss und andächtigen Miterleben dem Leser an's Herz legen, — Einzelnes daraus anzuführen, wäre vergeblich.

Ein widriges Bild gewährt der eitle *Mattheson*, der diesem Zusammenhange nur durch die Brockes'sche Passion angehört, deren Betonung fast alle bedeutenden zeitgenössischen Künstler (auch Handel, 164) sich zugewandt hatten. Ueber Mattheson, den seiner Zeit gefürchteten Aestheliker des Zeitgeschmackes, ist die Rache der Zeit ergangen, die er humoristisch lächelnd aussprach (109); der einst lachende wird jetzt selber belacht, wenn er in spielender Malerei den „Regenbogen auf dem gegeisselten Rücken des Heilands" auf dem Papiere nachbildet, wo die Töne nicht reichen (179); wenn er die „Stricke der Sünden" (179) in syncopischen

*) Noch eine Frage knüpft sich hier an: Sind wir von der *absoluten* Tonhöhe der Orgeln des Mittelalters, der älteren guidonischen, ambrosianischen Zeit unterrichtet? War jenes sogenannte dorische D das *unsere* oder höher oder tiefer? Diese Frage erhebt sich dringender, wenn es im Gabrieli 2, 99 heisst, dass die tiefen Siegbässe (bis gross C im Chore) *wirklich für Menschenstimmen* berechnet seien, schwieriger wird sie durch andere Betrachtungen. G 2, 126. 140.

Müchler) kann man keinen hohen poetischen Werth zusprechen. Der Komponist hat auch hier als Sänger gewählt; denn fast alle Gedichte haben einen Zuschnitt der äussern Form, der sie zur musikalischen Behandlung und zum Vortrage des Sängers tauglich und bequem macht, und wovon, wenn man, wie man ja doch sollte, das Gedicht mit der Musik als Eins betrachtet, so Manches übertragen wird, was sich nicht dulden liess, wenn man die Poesie einzeln für sich betrachtete. Das Wort „Lieder" muss man bey dieser Sammlung auch nicht zu streng nehmen, denn sie enthält auch ein ziemlich ausgeführtes Duett u. dgl.

Um zu erweisen, was von dem hier Gesagten zu erweisen ist, gehe ich die Lieder kurz durch, mit Uebergehung deren, welchen sich weder Gutes noch Böses nachsagen lässt. „Der Gesang" S. 1. ist wirklich sehr hübsch, und hat, bis etwa auf die gepuzten „sanften Töne" S. 7., alle oben gerühmte gute Eigenschaften, ohne die gerügten Fehler. „An die Stärke" (?) S. 2. ist ebenfalls recht hübsch, und gehet, dreystimmig in Gesellschaft gesungen, angenehm hervor. Einige Ideen darin sind jedoch zu verbraucht. Das S. 4. folgg., fast in Paesiello's Manier, weiter ausgeführte Duett hat einen gemeinen Anfang, wird aber S. 5. interessanter und bekommt von da an sehr hübsche Stellen. Als Beleg zum Tadel verfehlter Deklamation dienen hier die Stellen: „Fesseln kann mich nur ein Mädchen, (der Zusammenhang zeigt unwidersprechlich, dass es heissen sollte: nur Ein Mädchen —) dann S. 6.: Und liebt man erst einen Engel, statt: und liebt man erst u. s. w. Das „Nein!" S. 10. folg. ist eins der artigsten Stücke der Sammlung, und die zärtliche Tändeley mit „nein, nein, nein" u. s. w. sehr zu loben. Das „Lied vom Meer" S. 12. hingegen ist im Ausdruck des Ganzen schlechterdings vergriffen, und so braucht über das Einzelne gar nicht gesprochen zu werden. Es muss dem Komponisten die vortreffliche Musik Zumsteegs zu diesem Gedicht (in den Kleinen Balladen und Liedern) nicht bekannt worden seyn; unmöglich hätte er sonst dieser die seinige an die Seite stellen können. „Lebensgenuss" S. 20 ist recht gut aufgefasst, hat eine angemessene Melodie, die durch ein gut geführtes Akkompagnement gehoben wird. Die Trennung der Zeilen: der Jugend Rosen keimen | Noch auf zu unsrer Lust — welche nicht einmal durch die folgenden Strophen unvermeidlich gemacht wird, ist zu tadeln. S. 22. ist ein, nicht ausgezeichnetes, aber brauchbares Gesellschaftslied. Bürgers „Bauer, an seinen durchlauchtigen Tyrannen" macht von S. 26. an den Beschluss der Sammlung. Die Musik zu diesem Stück stehet offenbar höher, als die Musik zu den andern in dieser Sammlung; höher auch, als fast alle Kompositionen H.s, die mir bekannt worden sind. Soll dies Gedicht nun einmal komponirt werden, so kann die Musik kaum zweckmässiger angelegt und kräftiger ausgeführt werden, als hier geschehen ist. Desto unangenehmer fällt die schwächliche Figur des Akkompagnements in 32 Theilen S. 28. oben, auf, wobey das Beste ist, dass sie sich nur Einmal einschleicht, und leicht, wenn auch nur durch Wiederholung und Verlegung des kräftigen Akkords zu Anfang der beyden Takte quaestionis, abgeändert werden kann.

Stich, Papier und die ganze äussere Einrichtung des Werkchens sind sehr schön, aber der Preis ist dessen ungeachtet zu hoch angesezt.

Trois Quintuors, pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle, composés et dédiés à Monsieur Bernard à Offenbach per François Krommer. Oeuvr. 25. No. 1. à Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 4 Fl.)

Hr. Krommer — der aus Mähren gebürtig seyn und in Wien leben soll — scheint durch

Rückungen darzustellen glaubt, oder die Bedeutung *seiner* Theorie der Tonarten (105) an sonderbaren meist verfehlten Beispielen darstellt (183). — Ueber den fruchtbaren *Telemann*, der ebenfalls der dramatischen Malerei durchaus zugewandt, den Choral vernachlässigte (231), ist ein zusammenfassendes Urtheil zumal für unsere Zeit schwierig, da Wenigen wie dem Verf. vergönnt ist, die wichtigsten Werke dieses vielseitigen Mannes anschauend zu erkennen. Wichtig ist uns vorzüglich die neue Form der biblischen Motetten aus sechs Theilen (Bibelspruch, Choralvers, Recitativ mit Arie, Choralvers, Arie, Bibelspruch wiederholt), welche in Telemanns Kirchenjahrgang vorliegt und an einem vollständigen Beispiele gezeigt wird (187); eine Form, der einige der herrlichsten bach'schen Motetten zugehören. Die Mittheilungen aus seinem „Tag des Gerichtes" (217) zeigen ihn als einen begabten, seiner Kunst wohl bewussten Künstler, aber ungeachtet aller Macht über die Kunstmittel nicht tiefsinnig, ungeachtet seiner Vorliebe für geistliche Tonkunst nicht kirchlich gesinnt (233).

Was nun *C. H. Graun* betrifft, so war mir das milde beifallige Urtheil des Vrf. überraschend, da Gr. mir, zumal in Erwägung der grossen Zeitgenossenschaft Händel's und Bach's, auch in seinem vorzüglichsten Werke immer nur klein erschienen war; eine Ansicht, die ich im Ganzen noch heute festhalte, obwohl durch diese historische Darstellung belehrt, wesentlich gemildert. Die Leichtigkeit und Sauberkeit der Chöre, die ernst und eindringlich gesetzten Chorale (230. 237) — sie müssen den unbefangenen, nicht durch absichtliches Vergleichen irregeleiteten Sinn gewinnen; die sinnige Behandlung der Worte, die milde Anmuth der harmonischen und melodischen Wendungen (239. 240), welche diesen Tonsetzer auszeichnet — sie stellen ihn als den Gipfelpunkt der von Keiser angebahnten dramatischen Richtung des Kunstgesanges dar. Eben dies war es freilich, was uns einst ihm entfremdete: dass die erschütternde Gewalt, die grundlose Tiefe fehlt, verleitete zu einem schneidenden Urtheil*), das wir dem Mild-Freundlichen, nunmehr über sein Wesen und Wirken gründlich belehrt, feierlich abzubitten haben. Es ist eine seltene Gabe, durch historische Forschung nicht allein das Thatsächliche, das in der Zeit geschwunden, in's Leben wieder zu erwecken, sondern auch den inne wohnenden Geist vergangener Kunstwerke so auszulegen, dass auch der Widerstrebende überzeugt wird; Beides geschieht in dem vorliegenden Werke oft genug, um halbes Wissen zu demüthigen. — Wir erkennen demnach in Graun den relativ vollendetsten Meister derjenigen Richtung, in welcher Keiser, Mattheson und Telemann thätig waren; seinen bleibenden absoluten Kunstwerth erkennen wir in seiner Begabung für die Darstellung zarter weiblicher Milde, welche er mit treuer Sorgfalt vollführt. — Von dem würdigen *Stölzel* erinnere ich mich aus früherer Zeit nur eines kurzen Chorsatzes voll ernster frischer Kraft; die hier beigegebenen Beispiele ergeben kein so vollständiges Bild, dass man über den Unbekannten sich ein Urtheil bilden könnte. (S. 246. Beisp. 72, 73; das zweite der Beisp. hat einen munteren, ziemlich weltlichen Ton; der Choral am Schlusse ist nicht bedeutend behandelt, sollte er unter die S. 246 genannten vierstimmigen Ausarbeitungen Nageli's gehören?)

Wie die Gesinnung jener Zeiten dem Choral mehr und mehr entfremdet ward, so dass dieses theuere Gut unserer volksthümlichen Kirche allmälig seine Geltung zu verlieren schien, wie Kunstrichter und Künstler übereinstimmten, der „galanten Schreibart" den Vorrang über die „altfränkische" zu erwerben, diese Betrachtungen am Schlusse des ersten Buches bilden den Uebergang zu der Darstellung des einzigen, mit dem die geistliche Tonkunst und besonders der Choral noch einmal erblühen sollte, *J. S. Bach*. Es ist schwer, von der überaus gründlichen Abhandlung (S. 256 – 428) auch nur einen übersichtlichen Auszug zu geben; wir stellen daher, weil die Liebe und Erkenntniss *Bach's* in den letzten Jahrzehenten so sehr verbreitet ist, dass in gewissen Hauptpuncten das Urtheil der Künstler und Kunstfreunde zu einiger Uebereinstimmung sich befestigt hat, an dieser Stelle vielmehr die neuen Ergebnisse und die von den gewöhnlichen abweichenden Ansichten des Vfs. zusammen. Zuvörderst ist ein nicht unerheblicher Theil jenes gewaltigen Kunstlebens, der wohl den meisten Befreundeten sogar fremd geblieben, dass er auch als *Sänger**) neuer Liedweisen thätig gewesen. Durch überzeugende Gründe theils strenger diplomatischer Beweise, theils historischer Schlüsse thut der Verf. dar, dass 47 neue Melodieen kirchlicher Lieder durch S. Bach erfunden sind (289), deren grösserer Theil Passions- und Sterbelieder, der geringere Jesus- und Festlieder sind (297); eine bedeutendere Zahl, als von irgend einem der älteren Sänger angeführt ist. Aber ihnen allen ist eigenthümlich der *arienhafte*, mehr empfindsame als kirchliche Zuschnitt (276); diese individualisirend-sentimentale Weise (298) trägt das Gepräge ihrer Zeit, und steht nur darin ausser oder über derselben, dass der Meister Alles, was er ergriff, zur abgeschlossensten Besonderheit ausbildete und bis in's Einzelnste hin ausgestaltete (289). Aus diesem Grunde tritt in seinen Weisen das Volksmässig-Kirchliche zurück, und schwerlich hat sich eine derselben in *allgemeinem* Gebrauche der Gemeinde erhalten; selbst bei den schönsten und eindringlichsten, von denen die Beispielsammlung 13 mittheilt (Nr. 74. — 86), fühlt man den ungeheuren Abstand, wenn man den alten Volksgesang dagegen hält, den selbst Eccard nicht mit vielen *eigenen* Weisen erweitert hat. Wichtiger und folgenreicher ist Bach's Thätigkeit als *Setzer* gewesen. Seine herrlichen Choralbearbeitungen sind Vielen zugänglich geworden, sie werden, zumal seit den fleissigen Zusammenstellungen C. F. Beckers, viel gebraucht zu vierstimmigem Gesange, auch zum Orgelspiel, doch ist dabei nicht ausser Acht zu lassen, dass die bach'schen Bearbeitungen durchaus mit besonderer Beziehung auf den *einzelnen Wortinhalt* der Liedstrophen entstan-

*) N. mus. Zeitg. v. Schumann, 1839, Febr. S. 66 fg.

*) Man erinnert sich aus dem ersten Theile dieses Werkes, dass *Sänger* in älterem Sinne den Tondichter, Schöpfer einer Weise bezeichnet, phonascus, was wir heute Componist nennen; *Setzer* dagegen, Symphonetes, den, welcher die vorhandene Weise harmonisch ausführte und entfaltete. (Vgl. 3, 247.)

den sind, dass sie selten oder niemals, wie die Eccard'schen, den Geist der Lieder als eines *Ganzen* im Sinne des allgemeinen Kirchengesanges abspiegeln (310). Hier steht neben Eccard, dem frommkirchlichen, schöpferisch begeisterten, S. Bach im Nachtheil, da er als Setzer im Geiste einer ihm fremden Zeit dichtete, so dass sein Schaffen in diesem Gebiete ein mehr abgeleitetes als ursprüngliches erscheint (311). Desto höhere Bewunderung zollen wir seinem Genius, dass er mit hellem Blicke die Bedeutung der *Kirchentöne*, die sein Zeitalter abgethan und „ehrlich bestattet" hatte (300), tiefsinnig erkannte und auf's Neue belebte, zwar nicht durch traditionelle Lehre unterrichtet, doch in lebendigem Zusammenhange mit der Vorzeit sie empfindend; ihm war das wundervolle Gebäude älterer harmonischer Kunst innerlich aufgegangen, nicht als zwingende Regel, sondern als lebensvolle Gestaltungskraft. Ausser den hier angeführten Beispielen möchte ich noch an die eigenthümlich gewaltigen Choralfigurationen in den peters'schen „Exercices pour le Clavecin" erinnern, wo das Kyrie, Christe, und vorzüglich der ungeheuere sechsstimmige Satz mit doppeltem Pedal, über die phrygische Melodie „Aus tiefer Noth" oftmals den ärmsten Ton wiederbringt, zuweilen ihn zerbricht und überschreitet in dem Sinne, wie ihn unser Verf. an anderen gewaltigen Beispielen nachweist (303, 305, 307).

(Beschluss folgt.)

Prinz Eugen, der edle Ritter.

(Fortsetzung.)

Schon mit Nr. 4 beginnt das als Canon angelegte Finale zwischen den vier Hauptsängern. Jeder singt bei verschiedenen Empfindungen denselben Text, welches durchaus operomässige Verfahren hier zu einer recht glücklich durchgeführten Einheit leitet.

„Jetzt heisst es singen und schlau bedenken,
Wie man die Sache zum Besten mag lenken" etc.

Dieser glückliche Rhythmus gebar die leichte Melodie, deren Anfang Conrad beginnt:

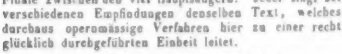

und die von Engell. canonisch imitirt wird. Jacob und Eugen aber nehmen das Motiv in der Dominante zugleich auf, abwechselnd in Terzen und im Unisono, und so wird der canonische Satz nach und nach zu einem homophonen äusserst wirksamen Quartett.

Nun ertönt das Signal der Oesterreicher von 2 Hörnern, dessen erste Takte unserem Dichter-Helden Jacob die Idee zu der Melodie seines Liedes gegeben haben.

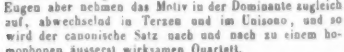

Das Gebot Eugen's, sich zur 12ten Stunde bereit zu halten, um auf heimlichen Wegen in die Festung zu dringen, wird vom Chor repetirt. Diesen etwas matt gehaltenen Moment versöhnt der Schluss wieder durch die soldatische Energie. Nun fordert der Prinz, während das Orchester die Melodie des Trinkchors, verschiedenartig modulirt, repetirt, auf, die noch freie Stunde dem Becher zu weihen, worauf Engelliese ihre untergebenen Marketänderinnen ruft:

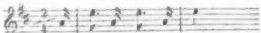

welcher Passus unwillkürlich an eine Stelle der Hugenotten auf der Schreiberwiese erinnern muss. In folgendem Wechselgesange zwischen Engelliesen und den Soldaten „dann, mit Gesang und Sturms-Gebraus, ziehen die fröhlichen Schaaren hinaus" zeigt sich Schmidt, namentlich in folgendem Mittelsatze, wieder in seiner Popularität.

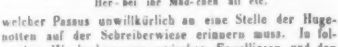

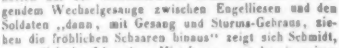

Zwar ist die Erfindung weder edel noch neu, aber kühn, frei, muthwillig, und für Jedermann sangbar. Dass eine *Engelliese* den *Teufel* im Munde führt, kann nur durch einen recht liebenswürdigen Ausdruck wieder versöhnt werden. Der kleine Quartett-Solo-Satz: „Er (ich) darf wohl ihrem Muth vertrauen" ist wieder im Style Auber's, worauf eine sehr überraschend schöne Stelle folgt. In getragenen Tönen nemlich singen Engell., Jac. und Eugen eine Art Choral, während Conrad mit dem Orchester das Ubrodlied anstimmt. Nach einer Cadenz Engelliesens nimmt sie das erste Thema „dann mit Gesang" wieder auf, worauf ein allgemeines jubelvolles Presto folgt, worin der Comp. alle Register gezogen, und unter schmetternden Fanfaren, doch ohne besonderen modulatorischen Aufwand, einen ausserordentlichen Effect hervorbringt. „Gerausch der Tartachen" ist nun einmal Usus beim grossen Final, und hier, in der militärischen Oper, mit grösserem Recht anzuwenden, wie bei hundert anderen, wo es passt, wie eine Faust auf's Auge.

Der 2te Act spielt in einer offenen Halle auf dem Schlosse Weinsheim. Im Hintergrunde eine Mauer. Rechts eine verborgene Thür, vis à vis ein Kamin. Conrad beabsichtigt, den Wachtmeister in einen Hinterhalt zu locken, ihn einzuschliessen, um alsdann seine eigene Bewerbung bei Engell. mit Erfolg betreiben zu können. Das leidenschaftlich bewegte Ritornell in Cis moll, Allo., setzt eine hohe dramatische Scene voraus. Es könnte

hier ein Alcibiades auftreten, und doch ist's nur ein Schwarzwälder Bauer, der nach einem gut gehaltenen Recitativ sich der Wonne der Erinnerung hingibt. Dieses Tonstück in Desdur ist erzählend, und mag daher die Ueberschrift Romanze rechtfertigen.

Ohne alle Theile dieser modulirenden, doch in ihren Uebergängen natürlichen Nummer zu citiren, ist es unmöglich, dieselbe klar zu veranschaulichen. Deshalb sei nur gesagt, dass sie zur guten Stunde componirt wurde und den Beifall, den man ihr überall zollen wird, auch in der Partitur rechtfertigt. Es ist eine lyrische Blüte, ein Product schwärmerischer Begeisterung. Trotz der abwechselnden Empfindungen durch Melodieen, Tonart, Takt und Tempo dargethan, fliessen alle diese modulatorischen Wellen doch wie in einem Silberbecken zusammen: dass Schmidt ein rundes Ganze, eine Einheit schaffen *kann*, beweist er hier. Folgende unharmonische Verwechselung mag an und für sich als ein Curiosum betrachtet werden, ist aber ein natürlicher Theil des Ganzen und offenbar ein Ausfluss der Inspiration.

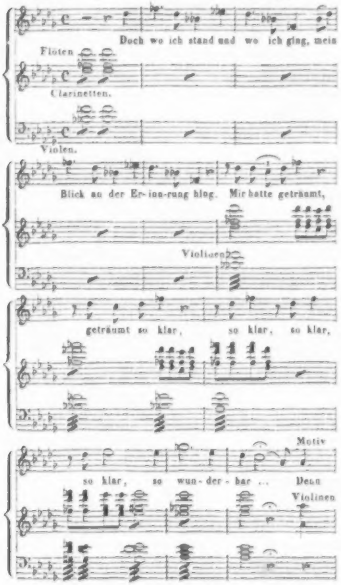

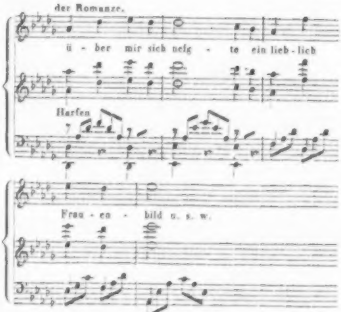

Nun wird Conrad Zeuge einer Unterredung zwischen dem Castellan und dem franz. Major, die er zwar nicht verstekt, worin er aber eine Verschwörung ahnet. (Die Verabredung ist, dass ein Schuss zum Signal dienen soll, den Prinzen und die ganze Gesellschaft aufzuheben.) Conrad will entfliehen, warnen, wird aber von dem Castellan zurückgehalten, und sein bedrohtes Leben zwingt ihm den Schwur ab, nichts zu verrathen. Nun erscheint Engell., Beide sind erstaunt, sich hier zu treffen, und Beide ahnen ein Geheimniss. Er will seine Lebensretterin schützen, sie misstraut ihm, und — das Publicum im Unklaren lassend — springt er über die Mauer.

Das Duett selbst, obgleich sich durch — etwas schwierige — Cantabilität, wie durch eine Doppelcadenz auszeichnend, interessirt im Grunde doch nur durch folgendes leidenschaftliche Mittelthema, das als Wechselgesang, und dann als Duett erscheint. Die Begleitung des bezifferten Basses besteht in bewegten Achtelfiguren.

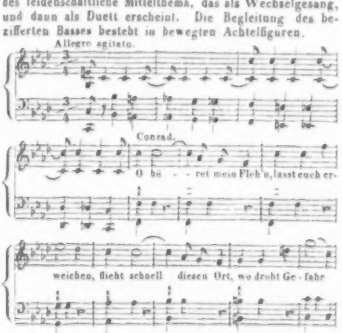

Alle übrigen abwechselnden Tempi dienen diesem Thema mehr oder weniger zur Folie. Engell. will nun Jacob warnen, der — gepriesen sei die dramatische Einheit des Orts und der Zeit! — ihr wie gerufen entgegen tritt. Ebenfalls Verrath ahnend, hat er die Hälfte seiner Compagnie zurückgelassen. Durch wen aber dieser Reserve Nachricht senden, da er seinen Posten nicht verlassen darf? Natürlich entschliesst sich Engell. dazu, die nun ebenfalls über die Mauer in's Freie gelangt. Jacob bleibt zurück, und so entsteht die grosse Scene, die mit Fmoll beginnt, mit As dur endet (Schmidt ist ein Freund von Vorzeichnungen) und in der That ein melodramatisches Meisterstück genannt werden kann. Trotzdem dass der Wachtmeister seinen Feldherrn und seine Geliebte in Gefahr weiss, kommt doch der Geist über ihn, und er benutzt diese Frist, um 3 folgende Verse weiter zu dichten. So entsteht das grosse Melodrama, unter welchem er seine Reime schnitzt. Die Nummer ist lang, aber sie spannt und interessirt so allgemein, dass man noch länger lauschen würde. Denn als er mit den Worten endet: „was zum Streit nur hätte Kraft", schmettert eine Intrada im Orchester, auf welche gewiss sich immer, wie bei uns, ein Hagel von Applaus folgen dürfte. In einem kleinen Recitativ sagt er nun: „Bravo Freund Jacob, das hast du gut gemacht — ich fühl's, es ist die Liebe die mir die Worte leiht, und eh' wir zieh'n in Landau ein, muss auch mein Lied vollendet sein." Diese Scene endet mit einer etwas hoch liegenden Arie (Allegro moderato): „Wie so fröhlich will ich streiten etc." Aber der Rahm ist abgeschöpft, und so brillant diese Arie auch ist, sie ist nicht dankbar, denn nicht leicht vermag hier der Sänger die Wirkung zu steigern, er müsste denn ein Koloss an Stimme und Kraft sein.

Während der Prinz Eugen mit dem Herzog von Marlborough im Nebenzimmer Conferenz hält, erscheint der heuchlerische Castellan mit den Dragonern, bietet Jacob seine Dienste an, und verlässt die Scene wieder. Folgendes Ensemble: „Kameraden, hört, uns droht Gefahr! sag an, was gibt es?" von der wirbelnden Pauke in A introducirt, ist heimlich gehalten und wieder von bedeutender Wirkung. Sie geben sich gegenseitig das Wort, den Feldherrn zu schützen, und Jacob fordert ihren Schwur, woraus ein vortrefflich durchgeführtes und mysteriös gehaltenes Maestoso entsteht.

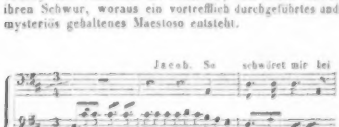

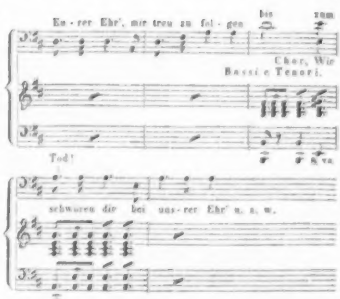

und so fort Aufforderung und Antwort erzeugend, bis diese Periode mit einem vollen und ritterlichen Chorus schliesst. Das folgende Allegro ist, um den Verdacht des Verdachts von sich zu wälzen, eine neue Aufforderung zu einem Trinkliede, in der obigen Form geschrieben, und ohne besondere Bedeutung. Das Trinklied, worin der Chor in kurzen Sätzen abermals die Solostimmen imitirt, würde, weil Melodie und Rhythmik lebhaft und die Verse recht patriotisch sind, von grosser Wirkung sein müssen, wenn die imitirenden Stimmen nicht zu tief lägen, wofür der höher liegende Schluss nicht entschädigen kann:

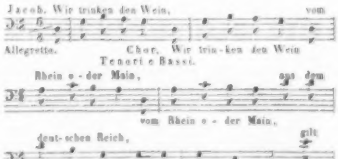

Plötzlich fällt ein Schuss, ein Dragoner meldet, dass Franzosen den Ausgang versperrt halten, und alle stürzen unter dem Ausruf: „Sieg oder Tod!" hinaus. Der Castellan schleicht triumphirend hervor, und ihm entgegen läuft Conrad, seine vergessenen Uhren zu holen. Klagend, dass man auf ihn geschossen, hört man sogleich das Signal der Oestreicher. Der Schuss war also nicht das verrätherische Signal, folglich sucht der Castellan

sein Heil in der Flucht. Da er aber hastig die Thüre hinter sich zuschlägt, bleibt dem armen Conrad nichts übrig, als sich sammt seinen Uhren in den Kamin zu verstecken.

(Beschluss folgt.)

Die erste Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig.

(Beschluss.)

Am Vormittag des 14. August Fortsetzung der Verhandlungen:

1. Antrag des Hrn. *Dörffel*: Ausschliessung anerkannt schlechter Compositionen beim Musikunterricht. Die Theilnehmer an dieser Versammlung, insbesondere die Herren Musiklehrer, sollen sich vereinigen und gegenseitig verbindlich machen, anerkannt schlechte Compositionen so viel als irgend möglich von ihrem Wirkungskreise fern zu halten und überhaupt der Verbreitung derselben entgegenzuwirken.

Da dieser Antrag mit dem nächstverzeichneten des Herrn *Scheffler*:

a. Verzeichniss beim Unterricht brauchbarer und:

b. Herausgabe dazu geeigneter Compositionen

in Verbindung stand, so wurde zu diesem übergegangen.

Herr *Scheffler* gab aber nur einen Scherz, in welchem er zu a. vorschlug, ein gedrucktes Verzeichniss anzufertigen, welches alle für die Jugend gebrauchten klassischen Sonaten, Variationen etc. enthalte, damit sich ein Jeder warnen lasse, und wisse, wovor er sich zu hüten habe. Und zu b. einen Preis auszuschreiben für den, welcher den Seeräuber Zampa und die Pest von Florenz für sechsjährige Mädchen zweckmässig arrangire.

Das Resultat längerer Verhandlungen über obigen Antrag war: die Musiklehrer sollen Verzeichnisse brauchbarer Werke für den Unterricht an Herrn *Brendel* einsenden, dieser möge eine Auswahl treffen, das Ganze redigiren, und das dadurch gewonnene Verzeichniss solle herausgegeben werden.

2. Antrag des Herrn *Dörffel*:

Die Theilnehmer dieser Versammlung wollen die Abfassung eines Leitfadens für Lehrer des Klavierspiels beschliessen, und sich die Ausführung dieses Beschlusses durch ihre vereinten Kräfte angelegen sein lassen.

Hierüber entspannen sich sehr lange Debatten, die zuweilen etwas abschweiften und einmal sogar in Sturm überzugehen drohten. Doch beschwichtigte sich Alles, und das Resultat war, dass die Versammlung eine Beschlussnahme über den Antrag des Herrn *Dörffel* zunächst noch ablehnte und späteren Erörterungen vorbehielt.

3. Herr *H. Damme* in Bingen am Rhein hatte eine kleine Schrift: „Ein Wort über die Unzweckmässigkeit des bisherigen Schlüsselsystems in der Musik, und Vorschlag zur Abänderung desselben" eingesendet und ein Votum der Versammlung darüber beantragt. Auf die Frage des Herrn Vorsitzenden: ob auf die Ansichten des Herrn Damme weiter einzugehen sei, und ob die Versammlung die Vorschläge desselben annehmbar finde, entschied man sich mit grosser Mehrheit dagegen.

4. Herr *G. Naumburg* aus Halle hielt einen Vortrag über die Mängel des Singunterrichts, namentlich in Rücksicht auf eigentliche Stimmcultur. Auch solle man in den Musikschulen nicht blos praktische Sänger, sondern auch gründliche Gesanglehrer bilden. Eine ausführlichere Besprechung versprach er auf der nächsten Tonkünstlerversammlung.

5. Herr *Brendel* stellte einen Antrag auf Einführung alter klassischer Werke früherer Jahrhunderte in die Gegenwart, Aufnahme derselben in unsere Concerte, und stellte nach Darlegung seiner Unterstützungsgründe die Frage:

Halten die geehrten Anwesenden Einführung alter Musik für wünschenswerth und ausführbar?

Die Meinung der Versammlung stellte sich zuletzt im Ganzen so heraus: dass die Bemühungen, die älteren klassischen Werke in der Gegenwart in Geltung zu erhalten, verdienstlich und wünschenswerth seien.

Es wurden nun noch folgende Beschlüsse für künftige Versammlungen gefasst:

1. Dass diese Verhandlungen in der neuen Zeitschr. f. Musik veröffentlicht werden mögen.

2. Dass die nächste Versammlung künftiges Jahr zu Leipzig, Ende Juli oder spätestens in den ersten Tagen des August, gehalten werden solle.

3. Dass ein Tonkünstlerverein gegründet werde, für den die Statuten von einem Comité auszuarbeiten und nächstes Jahr vorzulegen seien. Vorläufig unterzeichneten sich gegen 100 der anwesenden Damen und Herren zur Theilnahme, natürlich mit dem Vorbehalt ihrer Uebereinstimmung mit den später zu gebenden Bestimmungen. Endlich wurde:

4. ein Comité von fünf Mitgliedern ernannt, bestehend aus den HH. *Becker*, *Böhme*, *Moscheles*, *Riccius* und *Brendel*.

Dies waren die Verhandlungen und Beschlüsse der ersten Tonkünstlerversammlung.

Am Nachmittag wurden Vorlesungen gehalten:

1. Ueber Kirchenmusik in der protestantischen Kirche, vom Musikdirector *Tschirch* aus Liegnitz.

2. Ueber die Oper der Gegenwart, vom Prof. *Griepenkerl* jun. aus Braunschweig; eine feuerflammende Rede voll geistreicher Bemerkungen, die eine lebhafte Wirkung hervorbrachte.

3. Herr Oberappellationsgerichtsprocurator Dr. *Wöltje* aus Celle über seine Theorie der Musik und die derselben von ihm gegebenen Begründung.

Nach diesen Vorlesungen folgte ein Orgelconcert in der Universitätskirche, mit freiem Eintritt des Publicums, das sich sehr zahlreich eingefunden hatte.

Herr Org. *Becker* spielte eine Fuge von Seb. Bach, Es dur; Herr Org. *Sattler* Variationen eigener Composition über den Choral: „Liebster Jesu"; tl. Musikdir. *Tschirch* Phantasie und Fuge eigener Composition; Herr Lehrer *Schaab* aus Anger bei Leipzig die Schumann'sche Fuge über B. A. C. H; Herr Musikdir. *Ritter* phantasirte über ein gegebenes Thema; Herr Organist

Schellenberg schloss mit einer Phantasie über: „Eine feste Burg". Ein heiteres Festmahl im Hôtel de Prusse beschloss das Ganze, welches durch ein von dem trefflichen Zöllner'schen Männergesangverein der Versammlung gebrachtes Ständchen noch verherrlicht wurde.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Bach, J. S., Compositionen für die Orgel. Kritisch-correcte Ausgabe von F. K. Griepenkerl und F. Roitzsch.
6. Band. 3 Thlr. 15 Ngr.
enthält:
34 grosse Choral-Vorspiele und eine Varianten-Sammlung.
7. Band. 3 Thlr. 15 Ngr.
enthält:
33 grosse Choral-Vorspiele und eine Varianten-Sammlung.

Brunner, C. T., 3 Petits Rondeaux p. le Piano. Op. 107. à 12½ Ngr. 1 Thr. 6 Ngr.
Nr. 1. Norma de Bellini.
„ 2. Zampa de Herold.
„ 3. Torquato Tasso de Donizetti.

Ehlert, L., 6 Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 4. 22½ Ngr.
Nr. 1. Nachtgesang von Göthe. „O sieh vom weichen Pfühle". 5 Ngr.
„ 2. Lied von Burns. „Einen schlimmen Weg" 7½ Ngr.
„ 3. Lied von Heine. „In meiner Erinnerung" 5 Ngr.
„ 4. Frühlingsgruss. „Des Frühlings Düfte wehen süss" 5 Ngr.
„ 5. Des Jägers Klage von Geibel. „Das Mühlrad brauset" 7½ Ngr.
„ 6. Lied von Heine. „Die blauen Frühlingsaugen" 5 Ngr.

Hünten, Fr., Rondeau sur un thème de l'Opera: „Le Bouquet de l'Infante" de A. Boieldieu pour le Piano. Op. 153. 18 Ngr.

Kratzer, A., Romance polonaise pour le Piano. 12 Ngr.

Voss, Ch., 12 Etudes en Style moderne p. le Piano. Op. 85. Cah. I. et II. à 22 Ngr. 1 Thlr. 14 Ngr.

Im Verlage von **G. Müller** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Silphin, vom Walde. Dramatische Ouverture für Orchester, mit dem vom Musikverein in Mannheim ausgesetzten zweiten Preise gekrönt. Pr. 3 Fl. 30 Kr.
Duplirstimmen hieraus: 1. und 2. Violine à 18 Kr. — Bass 9 Kr.

Musikwissenschaft.

So eben erschien bei **F. H. Köhler** in Stuttgart und ist in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Universallexikon der Tonkunst. Neue Handausgabe in einem Bande. Herausgegeben von Dr. **Gassner,** Grossh. bad. Hofmusikdirektor. 1., 2. und 3. Lief. mit Prachttitel. Preis für die Liefr. 9 Sbgr. = 30 Kr. rh.

☞ Diese schön gedruckte Handausgabe enthält nicht nur **alle Artikel des Hauptwerkes in 7 Bänden** in abgekürzter Form, sondern auch Vermehrung und Fortführung bis an die neueste Zeit. Der Druck schreitet rasch vorwärts, und ist bereits zur Hälfte vollendet.

Bei **F. Kuhnt** in Eisleben ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Fröhlich, Commers-Liederbuch für Deutschlands Liedertafeln,

Preis 10 Gr.

Dieses Commersbuch enthält 58 der beliebtesten Volks- und Trinklieder für **vierstimmigen** Männergesang, darunter mehrere werthvolle Original-Compositionen, und hat den Zweck, bei Excursionen, bei Zusammenkünften mehrerer Vereine, bei Sängerfesten, so wie zu allen fröhlichen Gelegenheiten ein steter Begleiter jedes Sängers zu sein.

Bei **Franz Müller,** vormals A. Wagners Musikalienhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen:

Rücken, Fr., „Wenn sich zwei Herzen scheiden", Gedicht von E. Geibel für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Preis 27 Kr. = 7½ Ngr.

Kirchhoff, W., „Kennst du das auch?" Gedicht von Theobald Kerner, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Preis 45 Kr. = 12½ Ngr.

Auswahl von Liedern berühmter Componisten mit leichter Guitarrebegleitung von **F. Silber.** Erstes Heft: Lieder von F. Abt, Fr. Rücken, P. v. Lindpaintner, B. Molique, Fr. Schmidt. Preis 36 Kr. = 10 Ngr.

Neue Musikalien im Verlage von Friedrich Hofmeister
in Leipzig.

Gutmann, Op. 9. Deux Mazourkas p. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 10. Deux Marches caractéristiques p. Pfte. 15 Ngr.
— — Op. 11. Nocturne-Barcarolle p. Pfte. 15 Ngr.

Lahitzky, Op. 143. Sträusschen am Wege. Walzer f. Pfte. 2händig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 20 Ngr., im leichten Arrangement f. Pfte. 10 Ngr.

Schmitt (G. A. Sohn), Op. 3. Des Reiters Abschied. Ballade f. Bariton mit Begl. d. Pfte. 15 Ngr.

Vollweiler, Op. 18. Deux Impromptus p. Pfte. 15 Ngr.

Wielhorski, Op. 17. Trois Etudes p. Pfte. 20 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten October. **Nr. 43.** 1847.

Inhalt: *Carl von Winterfeld.* — Prinz Eugen, der edle Ritter. — Ein Concert am Hofe Napoleon's. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Mailand. — Biographisches. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Carl v. Winterfeld:

Der evangelische Kirchengesang u. s. w.

(Beschluss.)

Der Wirksamkeit Bach's im geistlichen *Kunstgesange* ist nun der überwiegend grössere Theil dieser Betrachtungen gewidmet; die Motetten, Festcantaten, Passionen, Messen gehen in grossartigen Umrissen vorüber, reich an Belehrung und Mittheilung in fast überdrangender Fülle. Nur Einzelnes dürfen wir uns hier noch herauszuheben erlauben, indem wir theils erzählend, theils fragend unsern Verf. begleiten. In der Beurtheilung des schönen Motetts „Jesu meine Freude" (Breitk. Part. 2, 17) ist mir nicht deutlich geworden, wiefern dem Alt eine „melodisch sorgsame Ausgestaltung" vor den übrigen Stimmen zukomme (314), da alle Stimmen ausser den homophon-harmonischen Stellen sich in gleichmässigen Nachahmungen, zuweilen fugirt, ergehen; in demselben Motett möchte ich den siebenten Satz „So aber Christus in euch ist", ein süssliches Terzett der tieferen Stimmen, der hier übergangen ist, an künstlerischer Schönheit erhoben wissen über den folgenden „Gute Nacht o Wesen". — Ueberraschen wird es, unsern Meister auf einmal als *Dichter* und Setzer kennen zu lernen (321), wenn auch in jener ersteren Gabe nicht hervorragend. — „Die unergründlich tiefe Kunst und Herrlichkeit der Cantate: „Eine feste Burg" lässt dennoch eine wohlthätige gemeinsame Färbung tiefer Andacht vermissen" (331), so lautet das Gesammturtheil des Verf. über dieses wunderbare Werk; von diesem strengen, doch gerechten Urtheile möchten wir indess den ersten Satz ausnehmen, der eines der herrlichsten Zeugnisse geistlicher Kunst unseres Sebastian ist. — Die Cantate über „Wachet auf ruft uns die Stimme", die in den Beispielen vollständig mitgetheilt wird, erschien auch unserem Kreise, Singenden und Hörenden, als eines der vollendetsten Werke des Meisters; doch fiel der Geist des zweiten Duettes „Mein Freund ist mein und ich bin sein" uns auf, wegen seiner weltlichen Süssigkeit, der erste Satz dagegen und der Schlusschoral „Gloria sei dir gesungen" ergriffen mit mächtig tiefer Gewalt. — Auffallend ist die Nachricht, dass auch S. Bach, wie Händel, aus weltlichen Musiken die Töne zuweilen auf geistliche Texte übertragen (344. 347); eine ähnliche Uebertragung aus deutschem in lateinischen Text wird späterhin nachgewiesen (385). — Mit der liebevollsten Hingebung geleitet uns hierauf des Verf. Darstellung durch die beiden Passionen (von einer dritten noch erzählt Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" 3, 364. — Wint. 3, 361, über welche alle Nachrichten sonst fehlen) — ferner durch den unergründlichen Schatz seiner Cantaten und Kirchenjahrgänge; noch ein Beispiel höchster Schönheit wird mitgetheilt, die Cantate über „Also hat Gott die Welt geliebt" Nr. 106, in welchem kein Choral zu Grunde liegt und ausserdem ein Sopran-Solo-Satz aus weltlicher Urgestalt übertragen ist (391); eine der herrlichsten Mittheilungen dieses Werkes. — Dass S Bach von der Kritik und Polemik seiner Zeit nicht unberührt blieb, dass beide, wenn auch mehr indirecten Einfluss auf ihn übten, beweist auf indirecte Weise ein Federkrieg, welchen Capellmeister Scheibe und Magister Birnbaum über die Vorzüglichkeit unseres Meisters führten (405). Es ist der vielberührte Streit über Popularität der Kunst, über die Volksmässigkeit hoher gründlicher Kunstwerke, endlich über die *Kirchlichkeit* selbst im vollsten evangelischen Sinne (410), der hier immer auf's Neue entgegentritt. Auch hier ist des Verf. Urtheil, so schmerzlich es auch manchen wahren Freund des grossen Sebastian berühren wird, doch gerecht und mit siegender Ueberzeugungskraft durchgeführt, dass nämlich eine *eigentliche Volkskirchlichkeit* wie die evangelische Kirche sie verlangt und Eccard in seeligen Bildern sie darstellt, bei S. Bach nicht zu finden sei. Offenliegend ist, was auch aufrichtige Verehrer des Meisters anerkennen, das Uebergewicht instrumentaler Formen, und die oft herbe Gewaltthätigkeit, mit der die Menschenstimme durch ihn behandelt wird (420). Weniger allgemeine Zustimmung wird der Satz finden, dass ein Uebergreifen in ein fremdes, ausserkirchliches Gebiet, durch die Darstellung verwerflicher Leidenschaften, selbst in den Passionen, erscheine (411. 412). Dennoch sind wir genöthigt, dem allgemeinen Ergebnisse des Verf. beizutreten in noch anderem Sinne. Was ist überhaupt kirchlich? Wohl nicht allein das Ruhige, Stillumschlossene, Leidenschaftslose — auch die höchste freudigste Erhebung kann in die Kirche eingehen, in ihr auf wahrhaft angemessene Weise dargestellt werden. Weder in der Entgegensetzung des Weltlichen noch in der evangelischen Volksmässigkeit allein ist der unterscheidende Lebenspunct des Kirchlichen ausgesprochen. Sollten wir die dunkle Frage durch eine Umschreibung erläutern, so wäre das Kirch-

liche, dem Weltlichen gegenüber, die völlige Selbstentäusserung, die friedliche Genüge des Schauenden, der das reine Licht mit erhöhtem Sinne, nur ihm zugewandt, dem Ich entrissen, empfangt — der in ruhenden und bewegten Bildern, sei es schaffend oder geniessend, nur dieses Eine empfindet, vernimmt, darstellt, was ohne irdisch Leid und Entzücken, persönlich zwecklos, jenseit der Welt schwebt, in vollkommener Gestaltung. Worte sind schwach, zu bezeichnen was doch im Stillen jedes aufgeschlossene Gemüth empfindet: unser Verf. klärt uns mit Beispielen und Beschreibungen an verschiedenen Stellen seiner Werke, am Schönsten und Hellesten in Gabrieli I, 149 — über die Erscheinungsweise heiliger Kunst so auf, dass es keines Zusatzes bedarf. — Was nun S. Bach betrifft, so erkennen Alle, die ihn aufrichtig lieben, die Fülle seiner Gaben, die hohe Dichternatur, die reine Ursprünglichkeit seines Wesens: nur dass er zu sehr *persönlich* ist und spricht, und dass ihm die *reine Kunst* mehr am Herzen liegt, als die einem anderen — sei es auch dem höchsten — Zwecke dienende, dies ist es, was seine Gesänge der Kirche entzieht, so innig und gewaltig auch seine Töne anklingen an das Reich, das nicht von dieser Welt ist. Man kann bei der Zusammenstellung unserer fünf grössten Tonmeister eben dieses als S. Bach's künstlerischen Preis aussprechen, dass er im höchsten Sinne *nur Dichter* war, denn er wirkt allein durch innere Kraft der Töne, was er wirkt; alle Zufälligkeit schwindet, alle Tendenz und äusserliche Bestimmtheit liegt ihm fern. Während nun Eccard und Händel am Herrlichsten an heiliger Stätte gewirkt, Mozart und Beethoven das Reich der Welt und ihre Herrlichkeit entfaltet haben, jeder der Vier aber, was Aeusserlich-Zufälliges auf ihrer Bahn sich fand, nicht verschmähetea, sondern reichlich scharfsinnig benutzten, so sind dagegen bei Sebastian die *rein künstlerischen* Wirkungen, die dem innersten Wesen der Töne, ihrer Verknüpfung, Tönung, Bewegung etc. entspriessenden Gestalten durchaus vorwaltend, so dass hierneben alle besonderen Künste des Vortrags, der scharfsinnigen Instrumentation, der äusserlichen Ueberraschungen zurücktreten, sie sind ihm, wo sie einmal erscheinen, dennoch weit minder wesentlich als jedem anderen Künstler. Diese unbedingte Künstlernatur ist es nun, welche eben durch diese ihre Eigenthümlichkeit den Scheidepunct alter und neuer Zeit bildet: indem er zwischen Kirche und Weltlichkeit, beide begreifend und durchdringend, eintritt, überragt er beide, drückt keine von beiden ausschliesslich aus, so sehr er auch beide erkannt und schöpferisch belebt hat. Das ist es, was mir an ihm unkirchlich und zugleich unweltlich erschien — nicht als Lob und Tadel sei's gesagt, sondern als Anerkenntniss seines einzigen unschätzbaren Künstlerwerthes. — Was ihm aber menschlicher Gesang, gesprochene Worte, überlieferte Lieder selbst heiligsten Nachklanges etwa Hemmendes, seine schrankenlose Künstlernatur Beschränkendes bringen mochten, von dem Allen fühlt er sich befreit in der Heimath seines höchsten Wirkens, der *Orgel*, dort ist ihm völlige Freiheit gegeben, die dunklen Ahnungen überweltlicher Kunst zu reinen Bildern zu gestalten: so waltet der Meister der Orgel in ihm über dem Meister des Gesanges (420). Hier enget ihn keine Rücksicht auf den bestimmten Wortausdruck (317. 334. 351. 381. 386), wo er den reinen Geist der Töne, das innerste Leben entweder der alten Volksweisen oder seines eigenen göttlich bewegten Inneren walten lässt; eben so wenig kann hier, wo Menschen- und Engelzungen wie in Gebilden einer neuen Welt zusammentönen, wo der Geist und die Mechanik des Werkzeuges mit ungeheurer Gewalt überweltlich wirken, jene Herbigkeit der Stimmenführung auffallen, welche sonst wohl das Gemüth verletzt, indem sie dem Verstande Räthsel hinwirft und gleichsam verwirrend löset (309. 381. 382. 397. 451); hier kann er die unermessliche Tiefe seines Geistes offen darlegen, und wirkt unbestritten ergreifend auch auf Fremdfühlende, Widerstrebende.

Diese einzige Ursprünglichkeit seines Wesens ist es auch, welche ihn vereinsamt und wenigstens so weit ohne Nachfolge gelassen hat, dass von einer *bachischen Schule* nur in ausserlichem, nicht in umfassendem geistigem Sinne die Rede sein kann. Wie er selbst zwar auf seiner Vorzeit ruhet, und doch nirgend ihren Spuren nachgeht, sondern eigentlich nur aus dem reichen Borne seines Inneren schöpft, so kann man umgekehrt nachweisen, dass seine nächsten Schüler zwar wohl einen geistigen Zusammenhang mit ihm haben, doch in keiner Weise seine geistigen Nachkommen zu nennen sind (429. 431). Am Kräftigsten mag wohl sein sittliches Beispiel, seine mechanische Virtuosität, seine gewaltige Orgelkunst auf die Schüler fortgewirkt haben (437); und dies ist es auch, was insgemein unter dem Namen seiner Schule verstanden wird.

Im *gellert'schen Sängerkreise* erscheint nun wieder ein verbundenes Wirken, wenn gleich nicht im Sinne einer Schule oder der Gemeinsamkeit wie bei den ristʼschen Sängern ein Jahrhundert zuvor. Die würdige Gestalt Gellert's und sein sittlicher Einfluss auf die Zeit erweckte das Bedürfniss, den beliebten, weitverbreiteten Liedern, welchen sich die alten Volksweisen nicht anbequemten, neue zu erfinden; in dieser Weise waren thätig: *Doles, Em. Bach, Quanz, Hiller.* (439 fg.) Aber wie weit schon S. Bach von alter Volkskirchlichkeit und Gellert von der poetischen Tiefe Gerhard's und Flemming's entfernt war, viel weiter noch liegen die Töne dieser vier Sänger von dem achten herzerhebenden frischen Klange glücklicherer Zeiten entfernt. *Doles* ging der Rührung des Herzens nach und erreichte doch nicht, was er an seinem grossen Lehrer tadelnd vermisste, die Volksmässigkeit (454). *Em. Bach*, nächst Friedemann der begabteste von Sebastian's Söhnen, hat saugbare und angemessene Weisen erfunden, die dennoch etwa 40 Jahre nach ihrer Entstehung verklungen sind (466); grösser ist sein Verdienst und Wirken in den herrlichen Cantaten, deren eine, das zweichörige „Heilig" (462) auf dem hamburger Musikfeste 1841 sich wunderbar gewaltig auch an Unkundigen erwies. Es muss eingestanden werden, dass seine Choralmelodieen volksmässiger sind als seines Vaters arienhafte: doch ist von den mitgetheilten (Beisp. 113 — 117) keines, das mit tieferer Gewalt ergreifen kann. — Leicht zu singen, fast fröhlichen Tones sind die 21 Melodieen des berühm-

ten Flötisten *Quanz* (471); auch sie haben kaum über das Zeitalter ihres Schöpfers hinaus Geltung behauptet. Auch *Hiller*, der für die Kirche durch Einführung Händels das bleibendste Verdienst erworben, hat 21 neue Weisen gesungen, von denen sich einige länger in Gebrauch erhalten haben als die der übrigen (476); mir scheinen sie an Werth über dolce'schen und quanzischen, neben den bachischen zu stehen, letztere an Weichheit und Sangbarkeit noch zu übertreffen, vorzüglich das innige „Ich sinke zu verwesen ein", welches hier unter Nr. 124 mitgetheilt wird. Verdienstlicher als diese Chorlerfindung ist jedoch sein übriges Wirken für den Kunstgesang in der Kirche, so sehr er auch durch Ueberarbeitung dem wahren Verständnisse Händels geschadet (479. 480); die glücklichste selbstandige Thätigkeit hat er der Oper zugewendet, welche dem hypochondrischen Manne die heitersten Lieder dankt (474). — Als Hauptergebniss dieses Abschnittes erkennen wir demnach, dass aus dem gellert'schen Kreise für den Kunstgesang eine neue schonere Zeit nicht begründet, der Gemeindegesang aber durch einige ansprechende, doch weder tiefe noch dauernde Melodieen bereichert ward. Das gesammte Jahrhundert war auf diesem Gebiete mehr vielbemüht als fruchtbar; das Uebergewicht des Kunstgesanges erdrückte den der Gemeinde, und so war im Ganzen mehr ein Verfall als kräftiger Anwuchs in dieser vielbewegten Zeit (481. 547). — Ein Abbild der Zeit geben, mit wenigen Ausnahmen reinerer und strengerer Haltung, die meisten der innerhalb des Jahrhunderts erschienenen *Melodieenbücher*, an denen auch der ausseren kirchlichen Anwendbarkeit dieses zuwider war, dass sie immer häufiger *ohne Worte* erschienen (484), eine Weise, die sich seitdem zum Schaden des Gemeingesanges verbreitet hat und nur an wenigen Orten, z. B. in den reformirten Gesangbüchern in Emden, nicht eingedrungen ist; hier stehen in den meisten noch gebräuchlichen Büchern Ton und Wort über einander, und wohl mag diesem Umstande zugeschrieben werden, dass hier gegen die gewöhnliche Erfahrung die Calvinischen in der Kirche besser singen als die Lutherischen.

Bis hieher sind wir dem Verf., so weit es möglich war, erzählend nachgefolgt; sei es erlaubt, mit einigen allgemeinen Bemerkungen, Rück- und Umblicken von dem grossen Werke liebevollsten Fleisses Abschied zu nehmen. Es kann vor Allem — zwar mehr von Aussenstehenden, die den Werth solcher Forschungen nicht in sich gefühlt haben, aber auch unter ihnen sind achtbare Stimmen nicht zu überhören — von diesen nun kaum gefragt werden, welchen *allgemeinen* Werth solche ausgedehnte Forschungen über eine einzelne Erscheinung des Kunstlebens für die Wissenschaft, die Kunst, die Menschheit selber haben? Wollten wir uns mit der Antwort begnügen: „Kommt her und sehet! die Kunst hasst Niemand als der Unwissende", so würde das die Widerwilligen nicht bekehren. Auch möchten wir nicht durch Hinweisung auf den Reichthum anderweitiger neben dem Hauptthema durchgeführter Erörterungen gleichsam zum Genusse verlocken, so gross auch dieser Reichthum ist, der hier dem wissenschaftlich Strebenden geboten wird. Vielmehr erfüllt das Werk, wie es da ist, nicht blos den nächsten Zweck, sein einmal gewähltes Thema durchzuführen, sondern dieses Thema selbst trägt in sich eine Bedeutung, die es solcher Behandlung bedürftig macht. Der evangelische Kirchengesang der Gemeinde ist eine einzige Erscheinung, wie sie in dieser Gestalt nirgend als in unserem Vaterlande gewesen, der Heimath des Tiefsinnes im Glauben, Schauen und Bethätigen der offenbaren Religion. Die innigste Verbindung des Volksthümlichen mit dem Heiligen, wie sie seit den glücklichen Zeiten des heidnischen Phidias nicht wieder in der Welt erschienen war; die Gesundheit und Frömmigkeit, die weltliche Tüchtigkeit im Heiligen erscheinend und ihr Widerschein, die Heiligung des äusseren volksthümlichen Lebens — nirgend ist sie in so reiner Gestalt erschienen, als in den ersten Menschenaltern nach Luther in dem kirchlichen Leben der deutschen Gemeinde, das bezeuget eben die Geschichte des Kirchenliedes, und das lehret dies Buch. Die einzige Erscheinung ist in sich bedeutend genug, um eine ernste Hingebung in Anschauung und Forschung zu verlangen. Einer solchen nur gelingt es, das Entschwundene wieder zu beleben, nicht zu eitlem Einzelgenusse, sondern zur Erneuung des kirchlichen Lebens selbst, so weit dies möglich ist. Dieses ist die zweite, besondere Tendenz, der dieses Werk zugewandt ist, woraus sich die andere entwickelt, des deutschen Volkes schönste, lebendigste Werke, so weit sie jener Richtung entsprossen sind, ihm selbst zum Gedächtniss und frischen Genusse, ja möglichst zur Weiterführung darzubieten — auch wohl die Waffe in die Hand zu geben wider die, welche behaupten, nur Rom und die alte Kirche und der glücklichere Süden sei im Stande, dem Christenthum würdige Schönheit zu gestalten.

Denn das zeigen die durch den würdigen Forscher wiederbelebten, dem Staube der Bibliotheken entrissenen herrlichen Werke unserer kirchlichen Sänger und Setzer: eine Innigkeit und Vertiefung der Kunst, wie sie in keiner Zeit und bei keinem Volke gewaltiger war, in menschlich schönem Gehalte, ebenbürtig den herrlichsten Gebilden italienischer Kunst, die nur anders, nicht frommer und tiefer spricht in Raphael und Gabrieli. Und welcher stetige organisch geschlossene Gang der Entwickelung! den wir freilich erst aus Winterfeld's Darstellungen in so natürlicher Folge entstehen sehen, aber doch auch in sich wirklich, objectiv erschauen, nicht durch logische Gliederung im Sinne der Schule dargestellt, sondern durch redende Zeugnisse geschichtlicher Erscheinungen. Die erste Zeit, so lange Luther wirkte, das dunkle Suchen der Kunstgestalt, die sich nicht zur Schönheit abschliessen kann, so lange im Leben der erste Kampf des Glaubens woget: da ist es die unschuldige Stimme des Volkes allein, die in ursprünglicher Schöne erscheint, mit ihrer tüchtigen gesunden Wahrheit in die heiligen Räume eintretend; die Setzer haben noch nicht Erlebniss und Ruhe genug, um als Künstler frei zu wirken. Die zweite Zeit, die nächsten Menschenalter nach Luther umfassend, in sich beruhigter, zu heiterem Bilden durchdringend, gewährt uns die einzige Erscheinung Eccard's des göttlichen Sängers, in welchem alle hohen Gaben des Geistes vereint wirken,

um seelige Gebilde voll tiefer Frömmigkeit, erfüllter Glaubensfreudigkeit, kirchlich und künstlerisch zu vollenden. Das dritte Zeitalter, die unseeligen Tage des deutschen Glaubenskrieges, der römischen List, der französischen lügnerischen Zwingherrschaft — dieses Zeitalter trägt dem Gesange keine neue Blüten, es strebt vielmehr, die schöne alte Kraft frommer Gesänge zu zerlösen, und wendet sich welscher Sinnlichkeit zu; wenige Hochgesinnte suchen das Erworbene festzuhalten, können jedoch dem Drängen der Zeit nicht widerstehen. So tritt das letzte Zeitalter heran, der Vergangenheit absichtlich entfremdet, das hohe Gut volksthümlichen Gesanges einem fremdüberkommenen Scheinleben aufzuopfern, aber hier erheben sich die mächtigen Gestalten zweier hochbegabter Sänger, die eine neue heilige Kunst begründen, zwar nicht kirchlich im älteren evangelischen Sinne, aber voll ächt-r Frömmigkeit doch ein neues selbständiges Leben geistlicher Tondichtung entfaltend, das innerlich der ersten seeligeren Zeit verwandt ist. Nach ihnen beginnt das Reich der reinen Weltlichkeit in der Kunst, dem auch wir zeitlich angehören und in die Kirche keinen Rückweg finden, als durch die Töne jener Zeiten, denen die Kirche Lebens- und Weltgeist war. Dies sind die Grundzüge jenes Gemäldes, das uns das vorliegende Werk nicht in belehrender Erörterung allein, sondern in anschaulichen Bildern überzeugend vorführt. Ueberzeugend! denn das ist eine seltene Kunst, die Geschichte unverstellt selbst reden zu lassen, und zugleich mit weiser Beredtsamkeit die aufgefundenen Ergebnisse so darzustellen, dass auch Widerstrebende sie anerkennen müssen, wie wir davon an den Beurtheilungen Graun's, S. Bach's u. a. Beispiele erlebt haben. — So eine ächte Geschichtsdarstellung, d. h. Wiederbelebung des Vergangenen, hat nicht allein für ihre einzelne Aufgabe Bedeutung, sie wirkt wie alles Musterhafte, alle wahrhaft schöne Darstellung, auch ausser ihrem Bereich. Wer sich, möge er nun Tonkunstler sein oder nur ferner Theilnehmer, nur einmal an den lieb- und lebensreichen Darstellungen dieses Werkes von Herzen erfreuet, dem ist die Bahn auch gebrochen zu anderer Erkenntniss, und er wird, wo er geschichtlich Lebendiges erschauen will, den Weg erahnen, der zur Tiefe führt.

In vollem Maasse wird diese Freude des Anschauens und Erkennens dem zu Theil, der auch die übrigen Werke des Verf. sich zu eigen macht. In *Gabrieli* (1834) ist sie mit Eccard gleichzeitige Blüte katholischen Kirchengesanges mit ähnlicher Treue, innerem Erfassen und ausserer Anschauung vorgetragen. In mancher Hinsicht ist jenes Werk dem späteren ergänzend zuzuziehen; so namentlich ist zur Erläuterung älterer und neuerer harmonischer Systeme der wichtige Abschnitt über die *Chromatiker*, als Uebergangsstufe von den Kirchentonen zu den neueren Tonarten unentbehrlich. — Ein anderes Werk unseres Verf., das nicht so bekannt scheint wie seine Bedeutung verdient, ist die zur Feier der Buchdruckerkunst 1840 herausgegebene Sammlung:

„Dr. *M. Luthers geistliche Lieder*, nebst den während seines Lebens dazu gebräuchlichen Singweisen, und einigen mehrstimmigen Tonsätzen über dieselben von Meistern des 16. Jahrhunderts.“ Leipzig, Breitkopf u. Härtel. 1840. Fol.

Diese Sammlung kann man als Vorläufer des grösseren Werkes über evangelischen Gesang betrachten; doch ist sie auch von eigenthümlichem Werthe. Dem Geschichtsforscher wichtig sind darin die ursprünglichen Vorreden Luthers und die ursprünglichen Texte seiner Lieder, in der Sprache und Schrift seiner Zeit wiedergegeben; dem Freunde der Tonkunst von höchstem Werthe die sämmtlichen dazu gehörenden Weisen theils weltlichen, theils geistlichen Ursprunges, welche nicht alle in dem grösseren Werke wiedergegeben sind. Von den ausgeführten Tonsätzen sind nur zweie

Nun freut euch liebe Christen g'mein von *B. Ducis* vierstimmig, und

Aus tiefer Noth von *Eccard*, fünfstimmig

auch in dem Evang. Kirchengesang (I. Nr. 18. 135) wieder gebracht; die übrigen sonst unbekannt, darunter zwei höchst vorzügliche von *St. Mahu* und *Eccard* über: „Ein' feste Burg.“ — Sodann ist jene Sammlung auch darin interessant, dass sie die älteste Gestalt der Buchstaben- und Notenschrift diplomatisch getreu wiedergibt mit neuer frischer Pracht; endlich schen wir am Schlusse die geliebte Handschrift Luthers an dem ersten Entwurfe des Liedes: „Vater unser im Himmelreich“ nebst einem nachher ausgestrichenen Entwurf einer Melodie dazu, welche in kräftigen Zügen, der „festen Burg“ in einigen Wendungen entfernt anklingend, in heller jonischer Tonart dem Wortinhalte wohl entspricht, doch seine Tiefe nicht ausdrückt; sollte Luther selbst die später gebräuchliche kraftige in dorischer Tonart vorgezogen haben?

Alle diese Werke zusammen geben ein Bild schöner Zeiten der innigsten Vertiefung unseres und des italienischen Volksgeistes aus den Jahrhunderten, wo die Kirche das Leben umfing wie eine Mutter das Kind im Arme hält. Ob jene Zeiten jemals wiederkehren, oder auch nur verwandte an Kraft und Innigkeit? Der Zeitgeist ist geneigt, es zu verneinen, gewiss aber ist, dass auf keinem anderen Wege, als durch Wiederbelebung jener Werke voll wahrer Frömmigkeit für uns eine neue heilige Kunst möglich ist. Für diesen Zweck wäre, wenn nicht ein Auszug aus dem geschichtlichen Texte selbst, den wir für schwierig, fast unmöglich halten, — doch eine besondere Herausgabe der Musikbeilagen höchst erwünscht, nebst einzeln dazu abgedruckten Singstimmen. Wenn das letzte zu weitläufig scheint, so könnten doch wenigstens alle Lieder von Praetorius, Hassler, Eccard, Stobäus und wenigen Anderen abgedruckt, viele bisher Unbekannte gewinnen und zu begeisterten Freunden jener Zeit machen, die uns fast wie eine unbekannte muss wieder erworben werden.

Ausser den am Schlusse angeführten Druckfehlern sind mir folgende aufgefallen:

Text, S. 340 die Singstimme muss den Tenor- statt des Altschlüssels haben. — S. 370 Z. 18. l. zwar statt gar. — S. 382 Z. 24. l. ich st. ist. — S. 389 Z. 11 v. u. l. I, 78 st. II. 78.

Beispiele, S. 152 Reihe 2 Syst. 4 T. 4 die zweite Note der Sopranstimme muss ein Achtel statt des Sechs-

seine Kompositionen noch nicht so bekannt zu seyn, als er es zu seyn verdienet; darum glaubt Rec. es verantworten zu können, wenn er, statt über diese Quintetten selbst ausführlich zu seyn, den Lesern, die Hrn. K.s Manier noch nicht kennen, diese einigermassen kenntlich zu machen suchen wird. Vielen Musikliebhabern ist Hr. K. bis jezt vermuthlich deswegen noch unbekannt geblieben, weil er nichts für das Klavier herausgegeben hat.

Sowohl in seinen ältern Quartetten und Quintetten, als auch in seinen neuern Werken, und vorzüglich in diesen Quintetten ist Hr. K. seiner Manier ziemlich treu geblieben, indem er beynahe jederzeit die Haydnsche Form und den äussern Zuschnitt der sämmtlichen drey bis vier Sätze eines Werks seinen Werken zu geben versucht hat. Besonders hat er die Adagios nach der Haydnschen Weise behandelt, das heisst, er hat sie verürt. So sehr aber auch dieses Bestreben, dem grössten Instrumentalkomponisten unserer Zeit sich in seinen Werken einigermassen zu nähern, zu loben ist, so wenig glücklich ist Herr K., nach der Meynung des Rec. gerade darin gewesen, weil ihm und seinen Werken jenes lebendige Gefühl zu fehlen scheint, das die Herzen rührt, und das allerdings angeboren seyn muss und durch allen Fleiss nicht errungen werden kann. Ohngeachtet also Hr. K. eine ihm fehlende empfindungsvolle Melodie durch fleissiges und ziemlich regelrechtes Modulieren zu ersetzen sucht, so wird er doch nie den Erfolg haben, den z. B. Pleyel und Andere mit weniger korrekter Harmonie, aber mehr fliessender und empfindungsvoller Melodie hatten. Am besten hat Recens. der erste Satz einer Sinfonie aus F von K. so wie auch seine drey ersten Quintetten und der lezte Satz des ersten aus vorliegendem Werke gefallen, welcher leztere in dem zweyten Theile in einer freyen fugenartigen Schreibart bearbeitet ist. Das Thema dieses Satzes, das auch einer solchen Bearbeitung gemäss ist, heisst also:

Am glücklichsten scheint Hr. K. in seinen Menuetten zu seyn; denn da kommt seine Manier vermöge einer fleissigen und nicht alltäglichen Modulation der Hayduschen am nächsten. Seine lezten Sätze haben viel Galanterie; aber auch hier zeigt sich nicht selten mehr Gesuchtes als Natürliches. Da Mangel an Gefühl der wesentlichste Vorwurf ist, den man Hrn. K.s Werken machen kann, so ist von selbst schon abzusehen, dass das Adagio die schwächste Seite derselben seyn müsse. Seine Ausführung und Bearbeitung in artistischer Hinsicht muss aber, wie gesagt, mit vieler Achtung genannt werden. Da nun überhaupt wenig Quintetten und noch weniger so gute, als diese, geschrieben werden, so kann Rec. nicht umhin, selbige, der gerügten Mangel ohngeachtet, allen Musikliebhabern und Violinspielern vorzüglich zu empfehlen. —

Melodieen.

Das Adagio.

In des Herzen Tiefen dringt mein Schweben,
Die Gefühle, sie verstummen oder leben,
Wallen in des Liedes Ozean!
Dunkle Bilder flattern auf und nieder;
Blüthen duften im Gesang der Lieder,
Und auf Silberwellen wogt der Schwan!

Das Allegro.

Wenn des Adagio's Weisen ermatten,
Leise sich senkt die melodische Ruh';
Eil' ich, die Töne der Freude zu gatten,
Wehe dem Herzen Entzückungen zu!
Und es gestalten sich frohe Gesänge,
Und es beflügelt sie leicht der Akkord,
Freudig verwehen die zitternden Klänge,
Jubelnd vermischt sich den Tönen das Wort.

zehntels sein. — S. 155 R. 2 S. 1 T. 3 die letzte Note der Oboe muss H statt A sein. — S. 211 R. 1 S. 1 T. 2 die vierte Note muss F statt Es sein. — S. 235 R. 1 S. 9 T. 2 muss der Bass als dritte Note D, nicht C haben. — S. 235 R. 2. S. 8 T. 1 letzte Bassnote F statt Fis. — S. 236 ebende im zweiten Tacte F st. Fis.

Emden, Ende August 1847.

Dr. *Eduard Krüger.*

Prinz Eugen, der edle Ritter.

(Beschluss.)

Das kurze Finale hat in musikal. Beziehung keine besonderen Anziehungspunkte, ist aber dafür in seinen scenischen Situationen desto interessanter. Es beginnt mit dem fanfarenartigen Satze des ersten Final's „Der Teufel selbst im Kriege", welchen die siegreichen Dragoner anstimmen. Eugen, von Jacob und Engell. auf die Scene geführt, singt seinen Dank in einem Allegretto. Der tapfere Wachtmeister aber, gleichsam diesen Dank abzulehnen, meint, man müsse jetzt dem Spion (Conrad) nachsuchen, und indem er sich dabei der Worte des Ehrenhändlers erinnert, citirt er zugleich — eine artige Reminiscenz — das Lied selbst. Da — welche Ueberraschung! ertönt, durch das Fatum der Oper herbeigeführt, das Glockenspiel im Kamin, und — „Hört ihr? er liefert selbst sich aus!" singt Jacob dazwischen. „Heraus mit dem Verräther!" ruft jetzt der Chorus in einem kräftigen Presto Emoll ²/₄, und des Armen „Gnade!" wird durch ein mehrfaches „Nein!" mächtiger Accorde erwidert. Indem sie ihn nun, nebst dem entdeckten Castellan, wegführen, stimmen die Soldaten, Beiden zum Hohne, noch einmal das Ehrenlied mit seinem bedeutsamen Text an. Die Worte werden während des Marsches noch hinter der Scene fortgesungen und der Vorhang rollt langsam herab.

Nach alter Sitte und Gebrauch könnte jetzt die Oper aus sein, denn das gute Princip hat gesiegt, der Verrath ist bestraft, und — es bedarf keines besonderen Scharfblickes — im Hintergrunde stehen Altar und Priester; allein wo bliebe die Beendigung? das Lied muss ja beendigt werden, und der Dichter hat wirklich dafür gesorgt, dass auch der dritte Act die Theilnahme noch in Anspruch nimmt. Dazu ist namentlich der Corporal Peter eine geeignete Figur. Er war 2 Jahre lang französischer Gefangener, und bemüht sich jetzt, Galanterie unter die Oestreicher zu bringen.

Ein Entreact in Esdur, worin noch einmal das Ehrenlied erklingt (wohl ihm, dass man dessen Melodie nicht so leicht überdrüssig wird!) gewährt uns Zeit, Engelliesens Zelt zu betrachten. Zu beiden Seiten sind zwei Eingänge, den Hintergrund aber bedeckt ein grosser Vorhang.

An der Spitze junger Marketänderinnen, die ein umkränztes Ehrenfässlein mit der Aufschrift „Engelliese" tragen, erscheint Peter Kurzbein manövrirend. Sie stellen sich vor den Eingang rechts und singen ein 2stimmiges Chorlied von 3 Couplets in Gdur, dass sich wieder durch naive Cantabilität auszeichnet. Der Schluss ist in der That originell:

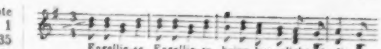

Da überrascht die Angesungene ihre Colleginnen, und nach Gerede von Heldenthaten, bevorstehender Hochzeit u. s. w. entfernt sich der Chor und Engell. preist in einer Arie das Glück, einen solchen Geliebten zu besitzen. Von dieser Arie in Esdur mit Rec. ist die Preghiera mit Harfe „Herr der in der Sternen Höhen", Gdur ¹²/₈, den gelungenste Theil. Das Con moto, als Uebergang zum Allegro, ist sinnig und erregt Aufmerksamkeit, wie überhaupt Schmidt dergleichen Uebergänge glücklich behandelt. Diese Stelle heisst so:

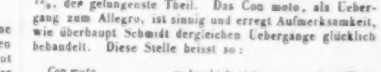

Weshalb aber auf dem Accent: „Theure" die kl. Sext Ces? und das ist ein Punkt wo sich Schmidt, gleich so vielen anderen Componisten, und trotz seiner Aufmerksamkeit auf Charakteristik, einer schwer zu rechtfertigenden Willkür überlässt. Nicht selten verfällt auch er in diesen so beliebten unlicharakteristischen Schnitzer, und so eben erst, gerade in dem gelungenen Gebet, Gdur, stört uns folgender Satz:

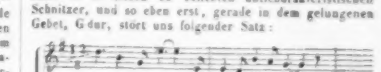

Weshalb auf das arme Herz des Kindes dieses drückende Es über dem Cmoll-Accord! Bei dieser Gelegenheit sind auch Verstosse gegen Declamation zu rügen, welche, wenn sie auch aus Indolenz entspringen, nichts desto-weniger doch stören. Was soll sich aber der Uebersetzer erlauben, wenn der deutsche Componist in seinen Original-Werken darein verfällt? Ich hebe nur folgende Stelle in demselben Con moto dieser Arie hervor, da sie mehrfach störend ist:

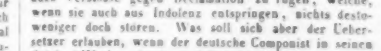

Das Thema des Allegro: „Ach welch freudig Leben füllet das Herz" ist wieder ein recht aus der Tiefe empfundenes, wie sich überhaupt der Componist gerne auf den Tonwellen der Freude schaukelt. Wie aber die Sängerin mit folgender Stelle zurecht kommen will:

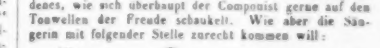

ist ihre Sache. Uebrigens ist dieses Allegro wieder ganz in französischer Manier gehalten, und erinnert um so mehr an die Arie der Regimentstochter, da die Situation ihr ähnlich ist, denn sie singt von Ruhm und Vaterland, während ihre Kameraden dazu kommen und sich zum effectvollen Schlusse mit in die Arie mischen. Ueberhaupt braucht wohl nicht erinnert zu werden, dass Eugen im Ganzen als eine zweite Auflage unserer Regimentstochter betrachtet werden kann.

Jacob wird nun im Triumph hereingeführt, der, nach empfangenen Glückwünschen, seiner Braut abermals 3 neue Verse seines Liedes — d. h. mit dialogischen Unterbrechungen — recitirt. (Auf der Frankfurter Bühne blieb dieser Sie Vers: „Prinz Eugenius auf der Rechten" weg.)

Diese Scene wird durch Kurzbein und die Dragoner unterbrochen, die den Ehrenhändler gefangen bringen. Kriegsgericht und kurzer Prozess stehen ihm bevor, da entdeckt es sich, dass er Jacob Venus' Bruder ist, den er so lange vergebens sucht. Das Dämmerlicht, das über der Wahrscheinlichkeit eines jeden Operntextes schwebt, lässt diese späte Entdeckung zu, mit welcher folgendes Terzett Adur eintritt. Es zerfällt in die Elemente des Erstaunens und Entzückens, ist höchst sangbar und wieder von grosser Wirkung. Ein Mittelsatz Jacobs, reich an dramatischem Leben, verdient hervorgehoben zu werden:

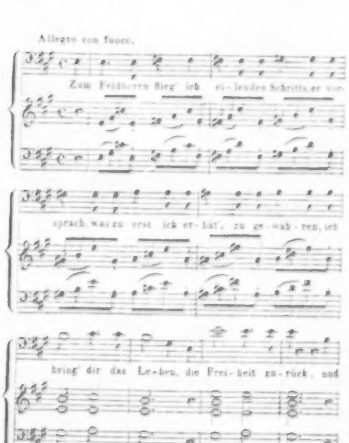

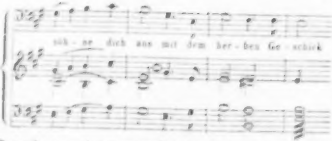

Bemerkenswerth ist namentlich der Anfang dieses Trio's, bei welchem der Form nach dem Componisten wohl das herrliche erste Finale aus dem Wasserträger vorgeschwebt haben mag, obgleich weder eine rhythmische noch melodiose Reminiscenz nachgewiesen werden kann. Sechzehn Tacte lang erst pp, nach und nach cresc. wird auf dem Grundtone A mit der Quinte E der Adur-Accord vorbereitet, — während die Singstimmen sich in zweifelhaftem Entzücken fragen — bis dieser dann in vollem Forte und einem Unisono der Singstimmen losbricht, die volle Gewissheit des Glücks und des Wiedersehens verkündet. Dieses Terzett ist eine der gehaltvollsten Nummern der Oper.

Während Jacob abeilt, um Gnade für Conrad zu erbitten, nimmt die Sache natürlich eine andere Wendung. Conrad tröstet sich nun leichter über den Verlust Engeliesens, und singt, da er allein ist, das gemüthliche Lied:

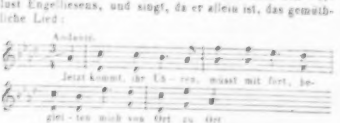

Die Dichtung darf eben so gut wie die Musik in's Archiv dauerhafter Erinnerung gelegt werden.

Im folgenden Dialog will Kurzbein den Gefangenen vor das Kriegsgericht führen, da erscheint Jacob als Deus ex machina, berichtet, dass der Castellan Alles gestanden habe, Conrad frei sei, und — ihm selbst in seiner Wehmuth unterwegs ein neuer Vers eingefallen wäre: „Prinz Ludwig der musst aufgeben sein Geist und junges Leben". Fürwahr, das alle Schranken durchbrechende Dichtertalent Jacob's ist zu bewundern! Er trägt diesen Vers vor, welcher darauf dreistimmig wiederholt wird. Obgleich das Lied für uns nicht mehr neu ist, so spricht seine gemüthliche Behandlung doch hier wieder zum Herzen.

Der Ausgang ist leicht zu errathen. Prinz Eugen erscheint, und verlangt, dass Engeliese — er vergleicht sie mit einer schwer einzunehmenden Festung — sich nun dem Wachtmeister übergebe. Da fragt sie: „wie es denn mit der Festung Laodau stehe?" und erinnert dabei auch an ihr gegebenes Wort. Da bringt ein Adjutant die Nachricht, dass der Magistrat so eben ausziehe, um dem Generalissimus die Schlüssel der Stadt zu überreichen. Eugen entfernt sich mit seinem Gefolge, nachdem er dem Brautpaare ein günstiges Horoskop gestellt hat. Das kurze Finale, das mit Faxfarce und Vivat be-

ginnt, hat nur in so fern Bedeutung, als sich das erste Übereinkommen im Ensemble wiederholt, und während dem Jacob wieder einen glücklichen Moment hatte, denn er singt plötzlich: „Halte ein! auch *mir* schlug die Stunde, denn wisst, mein Liedlein jetzt beendet ist". — Darauf recitirt er den Vers: „Der Serakier muss sich ergeben", vom Chor und dem ganzen Orchester wiederholt, und unter einem Lebehoch! seine Imitation der letzten Takte des ersten Final's) reicht endlich Engelliese dem Dichterhelden der Oper ihre Hand. Zugleich theilt sich der Vorhang, man erblickt die Festung, den Magistrat, das Volk, und Eugen der edle Ritter sprengt hoch zu Ross über die Brücke in die Stadt.

Ist dieser scenische Effect auch in Frankfurt gestrichen worden, so steht er doch im Buche.

Ich glaube hiermit einen unbefangenen Blick in diese Oper gethan und den Leser mit ihren Hauptvorzügen und Schwächen in so fern bekannt gemacht zu haben, als es möglich ist, den Geist einer Musik mit Worten und einigen Notenbeispielen anzudeuten. Es sind alle Anzeichen vorhanden, dass *Prinz Eugen* die Runde bei den deutschen Bühnen machen wird. Dieses, und die Achtung für das Talent des Componisten, hat mich bestimmt, mich dieser Arbeit zu unterziehen. *C. G.*

Ein Concert am Hofe Napoleon's.

*Brief eines Musikliebhabers an seinen Freund ***.*

(Beschluss)

Wie in dem fraglichen Concerte die Sänger und Spieler, so machte hier auch mein Historikus, der alle Klavierstimmer, eine Pause, die wir mit Champagner ausfullten. Alsdann begann er von Neuem:

Auf dem Pianoforte lag eine Flöte von Kristall; der Kaiser hatte sie, als er in der Zwischenzeit mit den Künstlern sprach, in die Hand genommen, sie betrachtet und wieder hingelegt. Drouet schien sich sehr zu ärgern, dass er nicht aufgefordert wurde, das Instrument zu versuchen; wie es mir vorkam, merkte der Kaiser dies und machte sich ein Vergnügen daraus, diesen Aerger zu verlängern. — Der zweite Theil des Concerts begann mit dem Terzett: „Le faccio un inchino", gesungen von den Damen Barilli, Grassini und Perrini. Das „Vergogna, vergogna!" wurde herrlich vorgetragen, und erst zwanzig Jahre nachher habe ich es wieder so gut von der Pisaroni gehört. — Das zweite Stück des zweiten Theiles war eine Arie, gesungen von Porto; dann kam ein Duett: „Che bella vita", vorgetragen von Tacchinardi und Barilli; ferner eine Arie (in C moll) von Mayr, gesungen von Crescentini. Madame Barilli legte diese Arie allemal ein, wenn sie die Rolle der Gräfin in „Figaro's Hochzeit" sang. Jetzt sollten Nadermann und Dusseck ein Notturno spielen (das Wort Notturno kam damals in die Mode) für Harfe und Pianoforte, und zwar auf Melodieen aus Berton's Aline, Königin von Golconda, einer damals sehr beliebten Oper. Kaum aber hatten die Herren angefangen, als mehrere Saiten der Harfe sprangen; der Kaiser sagte laut genug, dass ich's hören konnte: die Harfe mache ein Rottenfeuer, und die armen Harfenisten seien in der That recht unglücklich, dass sie die Hälfte ihres Lebens damit zubringen müssten, ihr Instrument zu stimmen und Saiten darauf zu ziehen. Das Notturno wurde ersetzt durch den ersten Satz einer Sonate in B von Dusseck, welchen dieser mit vollkommener Feinheit spielte. Herr von Talleyrand bemerkte dabei: „Sehr schön! Wenn Dusseck eine Sonate spielt, so sagt Niemand: *Sonate, que me veux-tu?*" — Dann folgte ein Ensemblesatz aus einer Messe, welche Paer zu Amsterdam componirt hatte, als er, nach der Abreise des Königs Ludwig, sich mit dem Kaiser dort aufhielt. Zuletzt kam Adagio und Rondo aus dem dritten Concerte von Drouet, das er später der Catalani widmete. Jetzt stand der Kaiser auf, kam noch einmal an's Pianoforte und sagte: „Vortrefflich, vortrefflich! es ist wunderbar, so auf der Flöte zu spielen! Welche Leichtigkeit! Und Sie, Herr Dusseck, Sie stegen auf dem Pianoforte; das Instrument erhält unter ihren Fingern einen ganz anderen Ton. Und Sie, meine Herren, setzte er zu den Sängern gewendet hinzu, es kommt mir vor, als ob Sie immer besser sängen. Machen Sie wohl noch Fortschritte, Herr Crescentini?" — „Ich denke nicht, Sire." — „Und Sie, Herr Dusseck, denken Sie wohl, dass Sie einmal noch besser spielen werden, als Sie diesen Abend gespielt haben?" — „Ich hoffe es, Sire." — „Und Sie, Herr Drouet, lernen Sie noch?" — „Ich, Sire, ich lerne alle Tage, dass ich fast noch nichts gelernt habe." — „Ja, ja, so ist es: die Grenzen treten immer weiter zurück; der Künstler bildet sich ein, er sei am Ende seiner Welt angelangt, wenn er ein Ziel, das er sich steckte, erreicht hat. Aber keineswegs! Das Feld wird immer weiter. Entmuthigt Sie das wohl manchmal?" — „Niemals, Sire! ich würde meine Flöte verbrennen, wenn ich einen Tag erlebte, ohne einen Fortschritt zu machen." — „Ah, Sie sind wie Herr Paer, der sich das Leben nehmen will, wenn er eine hübsche Melodie nicht findet. Sie müssten also ein unverbrennliches Instrument haben, wie dieses zum Beispiel, möchten Sie dasselbe nicht versuchen?" Damit gab er Drouet die Kristallflöte, die er schon einige Augenblicke vorher in die Hand genommen hatte. — „Sire, sagte Drouet, ich sterbe vor Verlangen, seine Bekanntschaft zu machen". — „Wenn das Instrument reden könnte," antwortete der Kaiser, „so würde es wahrscheinlich, in Bezug auf Sie, das Nämliche sagen." — Drouet setzte die Kristallflöte an den Mund, wiederholte mehrere der hübschesten Melodieen, die wir den Abend über gehört hatten, mit einigen Variationen, und schloss mit einer Coda, deren erste Takte er mir auf meine Bitte aufgeschrieben hat. „Sie machen", sagte der Kaiser, „mit diesem Instrument was Sie wollen; es ist gut, dass Sie nicht vor hundert Jahren gekommen sind, man hätte Sie für einen Zauberer angesehen und lebendig verbrannt. Sie haben sich dieses Instrumentes vortrefflich bedient: es ist in guten Händen, behalten Sie es!" — „Sire, ich empfinde die lebhafteste Dankbarkeit für diesen Beweis von Wohlwollen

und das Andenken an diesen Abend wird stets den ersten Platz unter meinen liebsten Erinnerungen einnehmen." — Der Kaiser fuhr fort: „Im nächsten Concert spielen Sie mir etwas auf dieser Flöte vor, und nehmen Sie als Motif das *Voi che sapete*; Sie, der Sie Variationen so schön zu machen wissen,*) Sie werden aus dieser Melodie etwas sehr Hübsches machen. Aha, Herr Paer, Sie machen grosse Augen, wenn man von Mozart spricht. Sie haben Recht, Mozart's Musik ist sehr gute und sehr schöne Musik, aber man muss mehr als bloser Liebhaber, ja selbst mehr als bloser Musiker, man muss guter, sehr guter Musiker sein, um diese Musik zu würdigen. Man macht jetzt in Frankreich sehr gute Musik, und wenn Rousseau noch lebte, würde er nicht mehr sagen: „Junger Tonsetzer, wenn du Genie hast, so eile, fliege nach Neapel, nimm den Metastasio zur Hand, und componire; wenn du es nicht hast, so mache französische Musik!" Ihre Musik, Herr Paer hat italienische Melodie und bisweilen deutsche Harmonie. Manchmal sind Sie Jomelli, Leo, Durante, Pergolese (haha! jetzt machen wieder die Sänger grosse Augen), und dann sind Sie auf ein Mal ein wenig Haydn, und auch wieder ein klein wenig Mozart. In dieser Messe, die Sie zu Amsterdam geschrieben haben, sind Sie oft gelehrt gewesen. Modulationen, Imitationen; man hört ein Thema im Basse, dann dasselbe Thema auf einer anderen Tonstufe in den Mittelstimmen, dann wieder in der Oberstimme; dann kommt eine Episode daraus mit Modulation. Das Stück, das ich hier meine, ist eine Fuge, nicht wahr, Herr Paer?" — „Ja, Sire, es war die Schlussfuge." — „An *Amen's*," fuhr der Kaiser fort, „fehlte es darin nicht; und eine Dame, die bei der Aufführung der Fuge in meiner Nähe war, konnte sich beim letzten Amen des Ausrufes nicht enthalten: „Ach ja, Amen!" Es kommt mir vor, als ob diese Messe etwas nach den Nebeln des Zuiderseo's schmeckte." — „O," rief der Componist, „Ew. Majestät haben ganz Recht, diese Messe ist abscheulich." — „Nein, nein," beruhigte ihn Napoleon, „keineswegs, keineswegs! Sie können in der Musik nichts Abscheuliches machen. Ich liebe es nicht, wenn die Kirchenmusik mit der Theatermusik Aehnlichkeit hat, und umgekehrt, es müsste denn der Gegenstand es erheischen, wie zum Beispiel im Joseph; Méhul hat sehr wohl daran gethan, dort religiöse Gesänge anzubringen. Ein Beweis für die Güte dieses Werkes liegt darin, dass es darin an dem fehlt, was den Herren ihr Glück verschafft, ich meine die Liebe und die Frauen. Apropos Joseph: componiren Sie doch Etwas über die Romanze, Herr Drouet; Sie ziehen aus Ihrem Instrumente so schöne, so wahrhaft bezaubernde Töne; diese Romanze auf der Flöte, in den mittleren Tönen, muss köstlich sein, d. h. wenn Sie dieselbe spielen. Ich rathe Ihnen, Herr Paer, wenn Sie eine Oper componiren wollen, nicht nach Amsterdam zu gehen, um glückliche Eingebungen von Melodieen zu bekommen." — „O Sire, Ew. Majestät haben wohl Recht: man mag in Amsterdam wohnen, wo man will, den ganzen Tag hört man Glockenspiele, Dreborgeln, Blinde, die auf den Strassen singen und spielen; und des Nachts den Nachtwächter, den *Klappermann*." — „Ah," fiel der Kaiser ein, „Herr Paer hat holländisch gelernt; ja, so heisst es, *Klappermann*." — „Sire, ich werde diesen hässlichen Namen niemals vergessen, denn der Klappermann der Strasse, wo ich wohnte, hat mich sehr unglücklich gemacht. Des Nachts sang er alle halbe Stunden ein Lied, um den Schlafenden kund zu thun, welche Zeit es wäre. Ich habe ihm Geld geschickt, damit er schweigen sollte, er hat mir's aber zurückgeschickt und mir dazu sagen lassen, ich wäre ein Narr." — „Die Holländer, Herr Paer, sind freimüthig und lieben sehr die Musik, selbst wenn sie schlafen. Es sind merkwürdige Leute, diese Holländer; in den kleinsten Städten gibt es ein Concert der Adeligen, ein Concert der Kaufleute, ein Concert der Bürger, ein Concert der Arbeiter; oftmals vereinigen sich die verschiedenen Classen, um Musik zu machen, und sie stimmen zusammen, wie die Noten von verschiedener Geltung in einer Partitur zusammenstimmen: eine Note von langer Geltung steht im Verhältniss mit Noten von kurzer Dauer, aber sie sind so geordnet, dass Alles gut geht. Die Batavier sind einmal so; in einem Concerte, wo sich Alles vereinigt, hört man ein Pianofortecoucert von einer Gräfin spielen, dann eine Arie von einem Bäcker singen, dann Variationen für die Clarinette von einem Banquier vortragen, darauf ein Duett, gesungen von einer Baronin und einem Müller; dann kommt ein Violinstück, ein Viotti'sches Concert, das ein Schiffer spielt, u. s. w. Die Holländer haben viel Urtheil, viel gesunden Verstand, aber das Clima! Der arme Crescentini! als er von dort zurück kam, war er sechs Monate lang heiser. Eben jetzt, Herr Paer, in dieser Stunde, zu Amsterdam der Klappermann!" — „O Sire, es ist mir, als ob ich ihn hörte!"

Nach einer ferneren Pause beschloss der brave Stimmer seine Mittheilung folgendermassen:

„Madame Grassini," sagte nun Napoleon, „sollte noch jenes kleine venetianische Lied singen, das sie so entzückend vorträgt." — „Um gut zu singen, Sire," versetzte die gewesene Geliebte des Kaisers, „bedarf es des italienischen Clima's. Die feuchte Luft von Paris verdirbt die Stimme. Wenn ich die Sonne von Paris sehe, kommt es mir immer vor, als sähe ich den Mond von Neapel." — Nach diesem venetianischen Liede, das mit vollendetem Geschmack vorgetragen wurde, richtete der Kaiser noch einige huldvolle Ausdrucke an die Künstler, sprach mit Herrn von Talleyrand, mit der Fürstin Borghese, mit der Königin Hortense, mit der Herzogin von Curland, mit dem Grafen von Perigord; und verliess dann mit der Kaiserin den Saal; die Gäste sagten den Künstlern allerhand Schmeichelhaftes, richteten Einladungen an sie, und Jedermann zog sich zurück.

Damit endete die Erzählung des alten Clavierstimmers über das Concert vor Napoleon.

*) Napoleon brachte hier ein hübschen Wortspiel an, er sagte zu Drouet: Nehmen Sie als Motif das *Voi che sapete* — vous qui savez si bien faire des variations.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Drittes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 21. October. — Ouverture zu Leonore, von L. van Beethoven. (Nr. II.) — Scene und Arie zu Faust von L. Spohr, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss*. — Ouverture aus der Oper „Ali Baba" oder „die vierzig Räuber" von L. Cherubini. — Romanze, Scene mit Chor, und Sextett aus derselben Oper: Nadir — Herr *Wiedemann*; Urs-Kan (Räuberhauptmann) — Herr *Behr*; Ali Baba — Herr *Pögner*; Kalaf — Herr *Meyer*; Delia — Fräulein von *Bastineller*; Morgiane — Fräulein *Sophie Schloss*. — Symphonie von G. Onslow (Nr. 4.) zum ersten Male. Introduction: Largo — Allegro spiritoso; Scherzo: Presto; Andantino cantabile; Finale: Le coup de vent (Souvenir du Rhin). Allegro animato.

Raphael hat 20 Skizzen zu einer Cardinalshand gemacht. Buffon schrieb einen Aufsatz sechzehnmal um. Ariost änderte die 142. und 143. Stanze des 18. Gesanges beinahe ein Dutzendmal; und Beethoven componirte zu derselben Oper nicht allein vier Ouvertüren, sondern bearbeitete auch verschiedene Nummern darin drei, vier Mal anders. Solche mühevolle Anstrengungen machten die grössten Geister oft, um ihren hohen Forderungen zu genügen. Von diesem Ernste, dieser Strenge und Ausdauer beim Kunstschaffen wollen Viele nichts wissen. Die erste Eingebung sei die beste, behaupten sie, und daher kommen die unzähligen leichtfertigen und verunglückten Productionen.

Jahre lang bildet der Meister und kann sich nimmer genug thun,
Dem genialen Geschlecht wird es im Traume bescheert.

Die Composition zu der Oper „Ali Baba" begann Cherubini in seinem sechzigsten Jahre, und vollendete sie nach mancherlei Unterbrechungen im siebzigsten! Ein schwächlicher, kränklicher Greis also schuf diese vom raschesten Jugendfeuer durchglühte Musik. Welche Unabhängigkeit des Geistes von dem Körper! Jener blieb jung, während dieser verwitterte; jener konnte heiter sein und kräftig, während dieser siechte, litt und ermattete. — Ouverture und Gesänge, obwohl von Orchester und Sängern gut ausgeführt, brachten freilich keine grosse allgemeine Wirkung hervor, aber das ist ja das Schicksal aller tiefsinnigen Meister, der Menge gegenüber, die erst durch älteren Umgang mit solchen Werken das Bedeutungsvolle derselben herauszuempfinden vermag. Leider ist dieses Glück des älteren Umganges mehreren Cherubini'schen Werken niemals zu Theil geworden, und manche sind erschienen und verschwunden, ohne ihre hohe kunstbeglückende Sendung an die Musikwelt vollkommen erfüllt zu haben.

Unsere Concertsängerin, Fräulein *Schloss*, trat heute zum ersten Mal in dieser Saison auf, und wurde freundlich vom Publikum empfangen. Sie sang die Spohr'sche Arie genau wie der Meister sie hingeschrieben. Sie gebraucht ihre volle, kräftige, kerngesunde Stimme wie die Natur sie geschaffen und ein vernünftiger Unterricht sie ausgebildet. Sie vibrirt nie, und gefällt immer. Fräulein *Schloss* hat freilich nicht blos eine schöne Stimme, sondern auch Verstand. Dass man solche Dinge jetzt als Lob besonders hervorheben muss, wenn von Sänger und Sängerinnen die Rede ist!

Was die Onslow'sche Symphonie betrifft, so wurde sie dieses erste Mal nur von der Achtung applaudirt, nicht von der Begeisterung. Das Werk ist symphonistischer gedacht, als man von diesem Componisten erwarten sollte, der seine Fantasie vorzugsweise nur auf Erfindung zierlicher Quartettdetails gerichtet hat. Angenehme, pikante, oft reizende, immer gut instrumentirte und gut verarbeitete Gedanken vergnügen das Ohr und spielen, mannichfaltige Regungen und Wallungen weckend, durch das Gemüth, aber in eine machtige, abgeschlossene, einheitliche Welt und Stimmung, wie jede beethoven'sche Symphonie sie auf das Bestimmteste in den Hörer erweckt und erhält, fühlt man sich nicht versetzt. — Das Andantino scheint vom Componisten am Wärmsten gefühlt worden zu sein, und sprach am Meisten an. Das Scherzo ist lebendig, pikant und eigenthumlich. Der erste Satz wirkt am Wenigsten auf's Herz, und das Finale, obwohl in Erfindung der originellste und pikanteste Theil dieses Werkes, überschreitet die Grenzen der Tonkunst zu sehr, um als Tonwerk eine reine Wirkung hervorbringen zu können. „Der Windstoss, Erinnerung an den Rhein", ist es überschrieben. Hätte der Componist uns die Empfindungen seines Herzens, während der Fahrt auf dem Rheine, schildern wollen oder können, und dazwischen das äussere Phanomen des Windstosses kurz und bestimmt mit abportraitirt, so ware nichts dagegen zu sagen. Aber das Pfeifen des Windes als Hauptsache hinstellen, und Empfindungslänge nur als Staffage dazwischen streuen, wie der Componist gethan, erheischt der Tonmeister mehr Recht, als die Tonkunst ihr zugestehen kann.

Das Werk wurde sehr sauber ausgeführt. Die feinere Ausarbeitung der namentlich zarteren und oft wechselnden Nuancen wurde jedoch zuweilen noch vermisst, wie denn das bei einer ersten Aufführung kaum anders zu erwarten steht.

Hamburg. (Septemberbericht.) Der abgewichene Monat bot in musikalischer Beziehung nur wenig interesse-Erregendes. Grossere Concerte fanden nicht Statt, und die Oper anlangend, so beschränkte diese sich auf Wiederholungen, von denen die des Verdi'schen Nabucodonosor, welcher seit vielen Wochen geruht hatte, am 1sten September bei sehr besetztem Hause mit glänzendem Erfolge vor sich ging und eine der besten Darstellungen jüngster Zeit abgab. In Betreff der musikalischen Stellung dieses Werkes, also seines Kunstwerthes, sind alle competenten Kunstrichter wohl nur einen Sinnes, und es bedarf darüber keiner weiteren Besprechung. Wir nehmen daher diese Oper, wie sie nun einmal ist, abstrahirend bestmöglich von allen Excentricitäten und Schwächen, und freuen uns lediglich über die höchst gelungene diesmalige Ausführung, die von Seiten sämmtlicher Mitwirkenden ohne Ausnahme auf eine Weise unterstützt wurde, die mit vollem Rechte uns zu unserem obigen Ausspruche berechtigt. Herr *Clement* gab den babylonischen Herr-

scher mit derjenigen Würde und Kraft des Vortrages, die ihm in allen ernsteren Rollen so sehr eigen ist. Sein Organ, ein voller schöner Bassbariton, gehört zu den ausgezeichneteren dieser Art, und wäre in der Ausbildung vollkommen zu nennen, wenn ihm nicht leider manchmal die nothwendige auf den Tonansatz und die Tonbildung zu verwendende Aufmerksamkeit entginge, ein Uebelstand, der die letzteren nicht selten mangelhaft macht und namentlich den so unangenehmen sogenannten Gaumenton zu Wege bringt. Madame *Fehringer* hatte die Partie der Abigail; die des Oberpriesters Zacharias war in den Händen des Bassisten Herrn *Dalle Aste*. Beide Rollen hätten nicht würdiger repräsentirt werden können. Namentlich war Madame *Fehringer* für die ihrige wie geschaffen, und der Eindruck der mächtigen Stimme dieser Sängerin vollendete das wirklich Ausgezeichnete ihrer durch lebendiges Spiel und höchst dramatische Vortragsweise characteristischen Darstellung. Schade, dass die schon öfter bei dieser Dame gerügte, im Feuer des Vortrags und bei der physischen Anstrengung von ihr oft ausser Acht gelassene Neigung zum Distoniren auch hier sich wieder einige Male bemerklich machte, ein Fehler, dessen Ursprung entweder in früherer mangelhafter Schule oder aber auch im Gehör zu suchen ist. Die Inhaber der übrigen kleineren Rollen, nicht weniger die Chöre trugen auf lobenswerthe Weise das Ihrige bei zum Gesammterfolge, dem vom Publicum die rauschendste Anerkennung fast bei jeder Einzelnummer zu Theil wurde, und das Orchester spielte unter Leitung seines ersten Kapellmeisters, Herrn *Krebs*, meisterhaft.

Nicht so glücklich gelang die Aufführung von Mozart's Zauberflote, welche am 8ten September Statt fand, und wobei schon vom Hause aus darin gefehlt war, dass die Besetzung der Rollen theilweise den Personlichkeiten der Darstellenden nicht entsprach, wie denn z. B. Madame *Fehringer*, die sich für das heroische Fach so vorzüglich eignet, in der Partie der Pamina, welche ihr zugetheilt war, nicht an ihrem Platze ist. Aehnliches gilt von Herrn *Clement*, dem es an der zu einem Papageno erforderlichen Beweglichkeit und an munterem Humore des Spieles und der Vortragsweise gar sehr mangelt, der daher auch nur einen höchst langweiligen Vogelfänger abgab. Davon abgesehen, war sein Gesang recht brav, und er that erreichlich sein Möglichstes, das von ihm und der Demoiselle *Jacques*, welche die Papagena sang, vorgetragene Duett des letzten Actes, und eben so die diesem vorhergehende Arie brachten ihm sogar den lautesten Beifall zu Wege. Herr *Knapp* singt seinen Tamino rein und ungemein ansprechend mit vieler Fertigkeit und schönem Gefühlsausdrucke; Herr *Kapo* den Monostatos zufriedenstellend; ebenso Herr *Bost* den ersten Priester. Endlich, die Königin der Nacht anlangend, so wurde diese Partie von Demoiselle *Babnigg* mit gewohnter Kunstfertigkeit vorgetragen: Ansatz, Portament und Coloratur, so wie Reinheit des Tones und Correctheit der Ausführung liessen Wenig zu wünschen übrig, und ihrer Darstellung folgte die lauteste Anerkennung. Wenn nur Demoiselle *Babnigg*, der wir doch Geschmack genug zutrauen dürfen, sich nicht, der Himmel mag wissen wodurch, hätte verleiten lassen wollen, den Mozart zu verschönern. Verbessert und verschönert eure modernen Italiener und Franzosen, so viel ihr Lust habt, aber den Mozart lasst ungeschoren; der kann dergleichen nun einmal nicht vertragen, und hat seine Noten wahrhaftig nicht deshalb geschrieben, damit All' und Jeder nur so nach Lust und Belieben daran herumdrechseln und schnörkeln solle. Passt eine mozart'sche Partie einmal nicht für die Stimme oder Gesangsweise eines Sängers oder einer Sängerin, nun, so singe man sie lieber gar nicht, aber vernünftige sich nicht durch Verbesserungsversuche, die doch einmal hier nicht anwendbar sind. Auch die gute Madame *Fehringer* liess ein paarmal ein solches Gelüste durchblicken, was aber vom Publicum ganz und gar nicht gouirt wurde. Unsere wackere Allistin, Demoiselle *Michalesi*, sang die erste Dame, was der Vorstellung nur zum Vortheile gereichen konnte.

Eine stattgefundene Reprise der Ghiana hat eben so wenig wie die einiger anderen Opern irgend etwas Bemerkenswerthes, was nicht bei früheren Vorstellungen derselben schon von uns besprochen wäre. Dagegen ist in Betreff der am 12. Septbr. aufgeführten Oper Robert der Teufel zu erwähnen, dass Demoiselle *Babnigg* in dieser Partie es gar darauf abgesehen zu haben schien, ihre Kehlfertigkeit in vollem Glanze zu zeigen, im Ganzen aber, und namentlich, was Vortragsweise anlangt, die Rolle so sang, als ob es *contre cœur* geschähe. Herr *Dalle Aste* war diesmal ein ganz vorzüglicher Bertram.

Der bis jetzt unserer Oper noch fehlende lang ersehnte Heldentenor ist endlich von Wien, welches unsere Bühne überhaupt immer ziemlich recrutirt, in der Person des Herrn *Ditt* angelangt. Aber Herr *Ditt* ist kein Recrute mehr. Seine Introduction als Raoul in den Hugenotten, die am 23. Septbr. zur Darstellung kamen, war eine höchst glänzende. Soviel wir nach einmaligem Anhören mit gutem Gewissen berichten können, gehört seine Stimme zu den vorzüglichsten, die in diesem Fache existiren mögen. Frische, Kraft, Fülle und Wohllaut im höchsten Grade sind ihr eigen. Ueber seine Methode, überhaupt aber über Alles, was seine Vortrags- und Spielweise anlangt, lässt sich erst weiterhin ein motivirtes Urtheil abgeben. Herrn *Ditt's* Glanzpunct war diesmal das wirkungsvolle Duett im vierten Acte, nach welchem er unter stürmischem Applaus zweimal hervorgerufen wurde. Den übrigen Theil der Vorstellung haben wir schon besser auf unserer Bühne gesehen, und wollten wir in's Detailliren eingehen, so könnten wir höchstens von sogenannten gelungenen Momenten reden, die denn allerdings vorhanden waren: namentlich sang Herr *Dalle Aste* im dritten und letzten Acte sehr wacker. Den Nevers gab ein Brenner Gast, Herr *Raffael*, sprach aber in dieser Partie eben so wenig an, wie in allen übrigen, und ist offenbar ein Anfänger, der noch mit den ersten Elementen des dramatischen Gesanges im Zweispalt liegt. Bei einer am 26. Septbr. stattgehabten Reprise sang Hr. *Clement* den Nevers, war jedoch der Rolle noch nicht mächtig. — Concerte anlangend, so findet die Aufführung des Mendelssohn'schen Elias am 9. October, und zwar durch ein ausgezeichnetes Personal unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Krebs*, Statt. — Schliesslich noch die Be-

merkung, dass der Violinist *Haumann* im nächsten Monate von Paris hier eintreffen wird.

Mailand. Schon bevor die hiesigen Musikfreunde die Büste Bellini's als Denkmal desselben aufstellten, hatten sich die Verehrer der Malibran durch Subscription zu Herstellung eines Denkmal's für dieselbe vereinigt. Obwohl die Kosten desselben nicht völlig gedeckt waren, übernahm doch Pompeo Marchesi die Ausführung, und bereits hat das schöne Kunstwerk, welches die sehr ähnliche Büste der grossen Sängerin darstellt, seinen Platz neben dem Componisten der Puritaner gefunden. Auf dem Postamente ist der Genius der Musik angebildet, der dem Tone der Sängerin lauscht.

Biographisches.

Die illustrirte Zeitung theilt eine Biographie des beliebten Zeitcomponisten *Joseph Gung'l* mit, der wir Folgendes entnehmen.

Joseph Gung'l wurde geboren den 1. Dezember 1810 zu Zsombek, einem Marktflecken in Ungarn, Pesther Komitat. Sein Vater war ein Strumpfwirker. Den ersten Musikunterricht erhielt er bei dem Schullehrer des Ortes. In seinem 15. Jahre wurde er als Schullehrergehülfe angestellt, lernte in Ofen bei Samann, dem dortigen Regens chori, Generalbass, gab jedoch im Jahre 1828 das Schulfach auf und trat als Hautboist in das Heer ein. Nachdem er sieben Jahre gedient, ging er als Hautboist zu dem Musikcorps eines Artillerieregimentes, und wurde bald darauf dessen Kapellmeister. Das Regiment lag in Gratz, und dort führte *Gung'l* auch zuerst die Saiteninstrumente bei den Concerten an öffentlichen Vergnügungsorten ein. 1841 erschien seine erste Composition im Drucke: „Erster Ungarmarsch." Nachdem *Gung'l* das Regiment verlassen hatte, bildete er eine Kapelle von steirischen Musikern und unternahm mit diesen eine Kunstreise durch Oesterreich, Baiern, nach Frankfurt am Main. Von da ging er, einem Rufe folgend, nach Berlin, wo er auch seitdem geblieben ist. *Gung'l* hat in Berlin die Musik an öffentlichen Orten sehr gehoben, und man kann sagen, dass diese Concerte nichts zu wünschen übrig lassen. Seine Kapelle zählt gegen *fünfzig* Musiker, und er führt mit derselben die grossten Compositionen, Ouverturen, Symphonieen und dergl. aus. Dass eine Menge Compositionen von ihm erschienen sind, die in ihrer Art zu den besten gehören, ist bekannt.

Feuilleton.

Leipzig. Am Tage der Einweihung der neuerbauten Orgel in der Neukirche, Sonntag den 24. October, gab der Organist zu St. Nicolai und ordentl. Lehrer an den Conservatorium der Musik, *Herr C. F. Becker*, zum Besten des hiesigen Taubstummeninstituts ein Orgelconcert, in welchem er eine Reihe der schönsten Tonwerke von *J. S. Bach*, u. A. die zwei fünfstimmigen Fugen (Fmoll und Es dur) mit bekannter Sicherheit und Kraft spielte.

Am 19. September wurde in Braunschweig „*Die Braut von Kynast*", Oper in drei Aufzügen („grosse romantische dramatische Oper"!!), Buch von dem dortigen Opernsänger Fischer, Musik von *H. Litolff*, mit glänzendem Erfolge aufgeführt. Der Componist so wie die Hauptsänger *Fischer-Achten* wurden nach jedem Aufzuge, die übrigen Darsteller (*Frau Mattfeldt*, die Herren *Schmeer*, *Bassmeier*, *Pöhl*, *Fischer*) am Schlusse gerufen. — Einige Tage nach der Aufführung wurde dem Componisten ein Festmahl gegeben und ihm dabei ein Lorbeerkranz überreicht.

Karl Mayer, der jetzt in Dresden lebt, gab während sein Privatconcert, wenn er z. B. sein neuestes Pianoforteconcert vortrug. Ein Fräulein *Marie von Harder*, seine Schülerin, spielte sein Symphonie-Concert. Die junge Dame zeigte ein sehr bedeutendes Talent.

Ernst Richter ist von Breslau nach Halberstadt als Musiklehrer am dortigen evangelischen Schullehrer-Seminar abgegangen. Die Breslauer Liedertafel, deren Vorstand er zwanzig Jahre lang war, verabschiedete ihn mit einem Abschiedsfest und überreichte ihm mit einer Reihe von Partituren klassischer Tonwerke.

Die Wanderungen grosser Orchester scheinen immer mehr Mode zu werden. Musikdirektor *Bilse* aus Liegnitz erscheint mit seinem Orchester in Berlin, um eine Reihe von Concerten zu geben. Dagegen reist *Joseph Gung'l* von Berlin mit seinem Musikcorps nach Hamburg, um in der Tonhalle zu concertiren. Von Hamburg aber geht der Musikdirektor *C. Borsch* mit seinem Chor nach Musikerkreisen in gleicher Absicht. — *Johann Strauss* von Wien concertirt in Berlin.

Am 8. Oktober fand in Rastenz das vierte westböhmische Gesangfest Statt, welches zur Aufführung kam: Die westböhmische Hochzeit, Bild aus dem Leben, von *Seeber*, Musik von *Kreutzer*. Ueber hundert musikalische Sänger und Sängerinnen nahmen daran Theil.

Am 23. und 24. September wurde in Gloucester das grosse englische Musikfest gefeiert. Den Anfang machte Mendelssohn-Bartholdy's Musik zum Sommernachtstraume. Dann sangen der Alberti und der Bassist Staudigl und vollendeten Beethoven's Adelaide ein deutsches Lied (von Kreutzer). Stücke aus Haydn's Schöpfung, Handel's Judas Makkabäus, dessen Israel in Egypten, Beethoven's Christus am Oelberge, Mozart's Requiem folgten. — Am zweiten Tage wurde Handel's Messias aufgeführt.

Die Dresdener Männergesangvereine, Orpheus, Liedertafel etc. gaben dem aus Berlin eingetroffenen Componisten *August Schäffer* zu seinem Garten ein schönes Concert, worin ausschließlich Gesänge des Ehrengastes aufgeführt wurden. Es war in der That ein ehrendes musikalisches Gastgeschenk.

Die Abgeordneten der verbündeten badischen Männergesangvereine haben in Baden eine Versammlung gehalten, um sich über den Ort des nächsten badischen Gesangfestes zu vereinigen. Nachstehendes Vereine waren vertreten, und es wurde beschlossen, dem grossen in Frankfurt am Main abzuhaltenden deutsch-nationalen Sängerfeste beizuwohnen, falls dasselbe aber nicht stattfinden sollte, das vierte badische Männergesangfest in Baden selbst zu feiern.

Am 27. September beging die Berliner Singakademie eine seltene Feier: an diesem Tage war fünfzig Jahren war nämlich einer ihrer Mitglieder in die Gesellschaft aufgenommen, Dominic *Friedrich Buch*. Es wurde eine Gelegenheitscantate von *Dr. S. H. Spiker*, Musik von *Bungenhagen*, aufgeführt, worauf eine Rede des Letzteren, des Direktors der Singakademie, folgte und der Jubilarin eine goldene Medaille als Ehrengeschenk überreicht wurde. Es folgte der 23. Psalm, komponirt von dem Neffen der Gefeierten,

dem Oberlandesgerichtsrathe *Krug* in Naumburg, und nachdem die Jubilarin Worte des Dankes gesprochen, machte eine Composition von *Grell* (Worte von *Spitzer*) den Beschluss. Die Feier traf mit *Ruizenhagen's* Geburtstage zusammen: er ist 70 Jahr alt.

Am 25. September starb zu London, vierunddreissig Jahre alt, die bekannte Sängerin *Albertazzi*.

Die Medaille, die im vorigen Frühjahre zu Wien Meyerbeer zu Ehren geprägt wurde, ist nun in den Kunsthandel gekommen. Sie ist von dem akademischen Graveur *Resek* und zeigt Meyerbeer's Portrait, auf dem Revers einen Eichel- und Lorbeerkranz mit der Inschrift: „Dem grossen Tondichter im Jahre 1847.“

Die Ex-Primadonna der grossen Oper zu Paris, Mad. *Stoltz* ist, französischen Blättern zufolge, am San Carlo zu Neapel auf ein Jahr mit einem Gehalte von 100,000 Franken engagirt.

Thalberg hat von dem Könige von Schweden den Wasa-Orden erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von
C. C. LOSE & DELBANCO
in Kopenhagen.
(Durch Herrn *C. F. Leede* in Leipzig zu beziehen.)

Burgmüller, Fr., Fant. u. Attila p. Pfte. 15 Ngr.
Canthal, Aug. M., Op. 130. Mein Gruss an Kopenhagen. Polka f. Pfte. 5 Ngr.
— — Op. 151. Drei Armee-Marsche (Königs-Marsch — Schweizers Heimweh — Der Solo-Trompeter) f. Pfte. 10 Ngr.; einzeln Nr. 1 — 3 à 5 Ngr.
— — Op. 152. Kopenhagener Tivoli-Tänze. Walzer f. Pfte. 12½ Ngr.
(Obige Tänze sind in Abschriften für Orch. so wie die Märsche für Orch. oder Harmoniemusik in **Partitur** oder **Stimmen** nur durch die Verlagshandl. zu beziehen.)
Gade, N. W., 3 Gedichte von Chr. Winther m. dän. u. deutschem Texte f. 1 St. m. Pfte. 12½ Ngr.
Hansen, H. W., Orgelpraludien zum Gebrauch beim Gottesdienste. 2 Thlr.
Hartmann, J. P. E., Op. 44. Liden Kirsten, romantische Oper von **H. C. Andersen.** Vollst. Klavierauszug. 3 Thlr. 20 Ngr.
— — Ouverture zu Liden Kirsten f. Pfte. 15 Ngr.
— — Liden Kirsten. Gesänge Nr. 1 — 10 à 3 à 2½ Ngr.
— — Auswahl beliebter Stücke zu Liden Kirsten f. Pfte. allein. 20 Ngr.
— — Op. 45. Sechs Lieder v. B. S. Ingemann f. 1 St. m. Pfte. 20 Ngr.
Lövenskjold, H. S., Op. 21. Den ny Penelope. Ballet. Klavierauszug vom Comp. 25 Ngr.
Mildmay, E. S., Virgatherrys und Emilie. Polka f. Pfte. 7½ Ngr., einz. à 5 Ngr.
— — Wilde Lust. Polka f. Pfte. 5 Ngr.
Reinecke, C., Op. 7. Fantasiestücke f. Pfte. 20 Ngr.
— — Op. 8. Der verliebte Maikafer v. R. Reinick, f. 1 St. m. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 9. Drei kleine Fantasieen f. Pfte. zu 4 Hande. 17½ Ngr.
Rung, H., Hasfruen, Ballade v. B. S. Ingemann f. 2 Sopr. m. Pfte. 15 Ngr.
Skandinavisk Album, Nordische Volksmelodieen f. Pfte. übertragen. Heft 1 — 3 à 10 Ngr.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin ist so eben erschienen:

Taubert, Wilhelm,
Sinfonie. F dur.
Partitur Pr. 4 Thlr.
Orch.-Stimmen Pr. 7½ Thlr.
Jede Stimme wird einzeln und in beliebiger Anzahl ausgegeben. Der Klavierauszug à 4 mains befindet sich im Stich.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:
Bertini, H., 3 petits Solos, Morceaux de concours, Rondinetto, Pastorale et Tyrolienne. Op. 174.
— — Duo brillant à 4 mains sur Robert Bruce. Op. 173.
Beyer, F., Album 1848, 6 Morceaux elegants sur des airs allemands favoris. Op. 96.
Nr. 1. Rheinschsuscht, von Speier.
„ 2. Der Wanderer, von Fesca.
„ 3. Herzenswünsche, von Küchen.
„ 4. In den Augen, von Abt.
„ 5. Lebewohl, von Proch.
„ 6. Der Wirthin Töchterlein, von Kreutzer.
Burgmüller, Fr., Fantaisie sur la romance La brune Therese.
— — La brune Therese, Valse.
Marcailhou, Les fleurs, la plus belle, 2 valses brillantes.
Wolff, E., Les jeunes Pensionaires, 6 duos faciles à 4 mains. Op. 147.
Nr. 1. La Muette de Portici. Nr. 2. Le Pré aux clercs. Nr. 3. Le Comte Ory. Nr. 4. L'ambassadrice. Nr. 5. Guillaume Tell. Nr. 6. Fra Diavolo.

Bei **Marco Berra** in Prag ist so eben erschienen, und wird nur für feste Rechnung versandt:
Führer, Rob., Die Sonntagsmesse (in G.) für 4 Singstimmen, 2 Violinen, Viola (2 Oboen und 2 Hörner ad lib.), Contrabass und Orgel. 2 Fl. 30 Kr.
— — Fuga elegica für die Orgel, vorgetragen bei den Trauerfeierlichkeiten für weiland Kaiser Franz den Ilten am Prager h. Dom. im März 1835. 24 Kr.
— — 12 Fugato's in allen Formen des freien Contrapunctes für die Orgel. 4 Fl.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten November. **Nr. 44.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt. Aus Kassel. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krügers* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst“,*) von *G. Nauenburg.*

Es ist, sagt J. Paul, sehr leicht, mit einigen abgerissenen Kunsturtheilen ein neu erschienenes Werk zu begleiten; soll jedoch eine Recension etwas Besseres als eine Antwort sein, die man einer Theewirthin auf die Frage gibt, wie uns ein Buch gefallen, so gehört so viel zu einer, dass sie selber zu einem Kunstwerke ausschlägt: erstlich ein schnelles Durchlesen, um die ungestörte Kraft des Ganzen aufzunehmen — zweitens, ein langsames, um die fluchtig einwirkenden Theilchen dem Auge zu nähern — drittens ein geniessend-klares, das beide vergleicht — viertens eine reine unparteiische Absonderung des Urtheils über den Geist des Werks von dem Urtheile über den Geist des Verfassers; fünftens eine Zurückführung des Urtheils auf bekannte oder auf neue Grundsätze, daher eine Recension leicht eine Aesthetik im Kleinen wird; sechstens, siebentens, achtens etc. versteht sich von selber, nämlich Liebe für Wissenschaft und für Autor zugleich. Eine Recension in J. Paul's Sinne will ich nun hier keineswegs zu liefern versuchen, ich wähle aus Gründen, etwa nach Garve's Vorgange, die kritische Paraphrase, um Krüger's Ideen in *weiteren* Kreisen Eingang und Geltung zu verschaffen. Diese Paraphrasen enthalten eine Reihe von Gedanken, die durch *Krüger*'s Ideen veranlasst worden sind; bald auf eine entfernt*ere* Weise mit ihnen verbunden, bald zur Erläuterung, bald zur Entwickelung, bald auch zur event. Widerlegung derselben bestimmt; zuweilen blos an sie angeknüpft; ungleich an Methode und in der Ausführung.

Ich glaube den Lesern der Z. keinen unangenehmen Dienst zu erweisen, wenn ich ihnen eine kurze Uebersicht des *krüger*'schen Werkes zuvor verschaffe. Das Ganze zerfällt in 3 Theile (Abtheilungen). Der erste Theil bespricht unter der allgemeinen Ueberschrift: „Gegenwärtige Zustände: 1. Dilettantismus und Virtuosenthum (S. 3). 2. Musikvereine und Liedertafeln (S. 31). 3. Aufführungen und Concerte (S. 46). 4. Musikfeste. 5. Praktische Erinnerungen und Vorschläge (S. 80). — *Zweiter Theil.* Wissenschaftliche Betrachtungen. 1. Von der Kunstkritik im Allgemeinen (S. 97). 2. Systematische Versuche (S. 114). 3. Von geistlicher Musik (S. 185). 4. Von weltlicher Musik (S. 215). — *Dritter Theil.* Sitte und Lehre der Kunst. 1. Gesanglehre (S. 239). 2. Musikalische Hochschulen (S. 258). 3. Kirchengesang (S. 276). 4. Wissenschaftliche Kunstlehre (S. 297). 5. Sittlichkeit der Kunst“ (S. 336). Ohne alle Vorrede tritt der Verf. gleich seinem Gegenstande näher. „In dem künstlerischen Leben der Gegenwart treten — neben den übrigen verborgener wirkenden, darum oft misskannten Kräften — nach Aussen hin vorzüglich zwei Momente als Endpunkte der Bewegung hervor, um welche sich ein grosser Theil der Strebungen zu drehen scheint: *Dilettantismus* und das *Virtuosenthum.*“ Beide Mächte stehen in einer Wechselbeziehung und Wechselwirkung: dem Tonkünstler ist ein Hörer unentbehrlich. Der Dilettantismus hat so viele und mannigfaltige Arten, als es Fälle, innere und äussere, als es Gemüthsanlagen und Lebensverhältnisse gibt, vermöge welcher der Mensch sich unter den Einfluss der Kunst stellen kann, er thut es einerseits empfangend, betrachtend, geniessend; andererseits gebend, ausübend, mittheilend, ja er vermag Beides, das Empfangen und Geben, in einem Acte zu vereinigen, was in der Gegenseitigkeit geselliger Kunstleistungen geschieht; er ist ein *ächter*, wenn er sich nicht, wie leider so oft, in Einseitigkeit verflüchtigt und ächte Kunst liebt, übt und fordert. *Krüger* erkennt das Volk als den *Leib*, die unwissende Sinnlichkeit der kunstliebenden Menschheit, die unschuldige Gemeinde dem wissenden Priester gegenüber, der ihr die *Seele* geben soll. Laien und Künstler bilden den nothwendigen Angelpunkt des gesammten Kunstlebens; eins kann ohne das andere nicht sein; eins nährt, frischt, stützt das andere; „*so erfüllt sich das zeitliche Kunstleben.*“ Zwischen beiden stehen nun die zwischen Unschuld und Wissen *Schwankenden.* Dies ist die künstlerische Stelle, die *K.* den Dilettanten anweist. Sie haben ihr künstlerisches Recht, indem sie geniessen und Genuss anregen, indem sie vermitteln zwischen den völlig Bewusstlosen und dem thätigen schöpferischen Werkmeister. Also ehre der Künstler den *ächten* Dilettantismus. Der affectirte Kunstsinn aber und die offenbare Einseitigkeit des modernen Dilettantismus ist eben so verachtlich als das leere Getreibe des modernen Virtuosenthums, welches Gott Lob! immer mehr in seiner Nichtigkeit und Nichtswürdigkeit erkannt wird. „Was sind, sagt *K.*, die meisten der heutigen

*) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, 1847.

Virtuosen? Nichts als fahrende Schüler, im heutigen so gut wie im mittelalterlichen Sinne." Wie viele unter ihnen sind denn heutzutage, die wirklich sind, was sie müssen, nämlich Diener des *Geistes*? Das achte Virtuosenthum ist *persönlich erscheinende Kunst*: ein herrliches, acht menschliches Bild, einen solchen zu schauen, dem sein todtes Tonzeug, seine schönbegabte Stimme ein Werkzeug ist, die schönsten Erlebnisse des *Herzens auszuwegen*. Ich ehre den Feuereifer des Verf., der gegen das falsche Virtuosenthum der Zeit ankämpft, aber ich fürchte *nicht*, dass diese Afterkunst jemals unsere „*süsse heilige Kunst*" binnen wenigen Jahren aus dem Herzen der Menschen vertreiben könnte (S. 29); zu allen Zeiten hat man den Verfall der Kunst beklagt! — sie ist gefallen, sie hat sich auf Irrwegen verloren — der heilige von Gott gesandte Genius ist immer wieder in verklärter Gestalt erstanden und *erschienen*; was nicht auf der gleichbleibenden Basis der menschlichen Natur ruht, wird nimmermehr siegen, wird nimmermehr blühen und bleiben. Mit dem was der geistreiche Verf. über den quaest. Gegenstand gesagt hat, vergleiche man übrigens auch Rochlitzen's, Naegeli's und Thibaut's Ansichten.

---

2. *Musikvereine und Liedertafeln.*

Die Stelle, wo der Dilettantismus freudig zu seinem und der Welt Nutzen wirken kann, ist vorzugsweise der *Verein*. Jener natürliche Trieb, den die Tonkunst in sich hat, führt schon von selbst zum heiteren Vereine von Klang und Wiederklang, Genuss und Mitgenuss. Die Grund- und Hauptansichten des Verf. concentriren sich vielleicht in Folgendem: „Wenn sich eine Zahl Dilettanten zu musikalischen Leistungen vereinen, so pflegen sie zunächst *Unterhaltung* zu suchen, seltener mit dem deutlichen Sehnen nach künstlerischer Befriedigung an's Werk zu gehen. Auch in die Unterhaltung, das alltägliche Amusement, schleicht sich wohl gelegentlich ein Funke *höheren* Lichts, und darum ist selbst diese Art, sich dem Unendlichen zu nähern, nicht unbedingt verwerflich. Ueber den Inhalt werden sich Gleichgesinnte leicht verständigen. Dass zunächst Klassisches, allenfalls berühmte Namen, endlich die Bekanntesten und Gelobtesten der Gegenwart geübt werden, versteht sich wohl bei den Meisten von selbst; dass ferner eine Stufenfolge, nöthigenfalls Abwechselung von Leichterem und Schwererem stattfinde, ist schon aus pädagogischer Politik natürlich;" jedenfalls wäre es aber gerade hier wünschenswerth gewesen, wenn der Verf. *specieller* seine Ansichten entwickelt hätte; der Ausdruck „*Klassisches*" ist sonder Zweifel *sehr relativ*; ich weise aus Erfahrung, dass man z. B. mit dem klassischen S. Bach — ich beuge mein Knie vor diesem Genius in tiefster Demuth — die rege Theilnahme der Vereinsmitglieder total abgestumpft und erdrückt hat; Seb. Bach ist sonder Zweifel einer unserer *genialsten* Tonmeister, resp. *Orgelmeister*, aber als *Gesang*scomponist nimmt er unter den „Klassikern" keineswegs den ersten Ehrenplatz ein; er hat das Wesen der naturgemässen Cantabilität sehr oft verkannt; er ist namentlich für die *weiblichen* Stimmen abmattend, Klang schwächend; sehr natürlich, denn er hat ja vorzugsweise nur die *Knabenstimmen* seines Thomanerchors im Auge gehabt. Krüger sagt zwar: „dass für den Gesang die händel-mozart'sche Zeit überwiegen müsse" — ich meine aber, dass namentlich die *guten italienischen* Kirchencomponisten nun und nimmermehr von einem Gesangvereine ignorirt werden dürfen. Thibaut's Abhandlung über Singvereine muss hier unsers Verf. Abschnitt *wesentlich* ergänzen. Sehr wahr sagt *K.* S. 33: „Ein Verein, dessen Director künstlerische Bildung und sittliche Kraft verbindet und durch Neben-, Ein- und Widersprüche unbehindert ohne äussere Beschränkung waltet, ist glücklich daran!" — wo aber der Vereinsvorstand, d. h. der Dilettantismus, den Künstler *bevormundschaftet*, da geht auch der Verein ohnfehlbar seinem Untergange entgegen; *braucht* jedoch der Director wirklich seine dilettantische Vormundschaft, dann ist der Director eben *kein rechter* und der Verein ist, trotz Parlament, Kammern, Ministerium und Comitée, *ohne Halt und Stütze!* S. 38 zieht nun der Verf. die Liedertafel-Institute in den Kreis seiner Betrachtung; keineswegs will *K.* dem heiteren Gesange der Männer beim Weine, in Flur und Wald sein Recht verkümmert wissen. Wer wollte läugnen, dass auf diesem Wege die einst rohere Gesellschaft ächt deutscher Zechgenossen veredelt sei? Auch die politischen und andere gesellige Vortheile will *K.* weder läugnen noch verdammen; aber alle diese Vorzüge eingestanden, sind dennoch für das ächte Tonleben die Liedertafeln seit einigen Jahren mehr *verderblich* als förderlich gewesen. Die Liederleste *überwuchern* fast allen anderen Kunstbetrieb, und was hört man meistentheils? *K.* antwortet: „Verkrüppelten, verzerrten, harmonieleeren Gesang, wenn's hoch kommt *erträglich* vorgetragen, aber weder durch Stoff noch Gehalt der Rede (selten) werth für den, der es mit sich selbst und der Kunst *ernst* meint. Sobald die Tendenz-Vereine des Männergesanges ihr Leisten und Streben für ein *Letztes*, für ein *künstlerisches Ergebniss* halten und sich dabei *beruhigt* fühlen, so geschieht es nur zum *Schaden* der *wahren Kunst*." —

Nr. 3 und 4, Aufführungen, Concerte und Musikfeste, fassen wir zusammen. *K.* unterscheidet 3 Hauptarten von Concerten. „1. Allgemeine Concerte, wo das eigentliche Volk seine Genüge finden kann. 2. Concerte für besondere Kunstzweige. Hierher sind zu rechnen Oratorien, Sinfonie-, Quartett-Soireen, historische Concerte etc. Sie gehören engeren Kreisen der Geniessenden an, und sind, mit Ausnahme der Oratorien, passender in grossen als kleinen Städten. 3. Persönliche oder Virtuosen-Concerte." — In wie weit nun derartige Unterscheidungen *realisirt* werden können, hängt wohl stets von Ort und Umständen ab; in der Praxis werden die Concert-*Mischlinge*, mit Geschick und Geschmack arrangirt, wohl den allgemeinsten Beifall behalten. „Die Musikfeste kann man zuerst als vergrösserte Concerte ansehen; es ist nicht unbillig, Ausserordentliches auch im „*Inhalte*" zu erwarten, wo die „*Form*" vergrössert ist." Nach K.'s Meinung ist man über die eigentliche Tendenz dieser Feste noch wenig im Klaren; er will, dass

Das Adagio.

Und ein tiefes namenloses Sehnen,
Regt mit Seufzern das gerührte Herz;
Von den blassen Wangen fliessen Thränen,
In den Augen glüht der Sehnsucht Schmerz.
Mit den Tönen hat der Schmerz gerungen,
Und die düst're Wolke muss verschweben;
Ach, mit zärtlichen Erinnerungen
Tritt die Wehmuth vor das stumme Leben.

Das Allegro.

Rosige Düfte der himmlischen Freude
Fliegen in meinem Getöne dahin;
Küsse die Stunden im Rosengeschmeide,
Pflücke die Blumen — die Blumen verblühn!
Schnell auf dem Wirbel melodischer Töne
Tanzet der Gegenwart flüchtiges Spiel;
Und es ergreift dich im frohen Gewühl
Einmal — nur einmal das magische Schöne!

Das Adagio.

Soll der Lenz vorüber wallen?
Soll ich fern und trostlos stehn?
In die Blüthen will ich fallen,
Und in ihrem Duft vergehn!
Aber schon verrinnt das Leben,
Auf den Blüthen steht der Tod;
Was das Schicksal ernst gebot,
Freudig muss das Herz es geben!

Das Allegro.

Liebliche Blumen durchflechten die Reihen,
Und es gestaltet sich schwebend der Tanz;
Wenn sich die freundlichen Weisen erneuen,
Flattert beweglich der luftige Kranz.
Schnell auf dem Wirbel melodischer Töne
Tanzet der Gegenwart flüchtiges Spiel;
Und es ergreift dich im frohen Gewühl
Einmal — nur einmal das magische Schöne!

Das Adagio.

Wie der Schwan die Fluthen theilet,
Still umkreisend seine Spur;
Wie des Lenzes Hauch verweilet
Auf der holden Blüthenflur;
Ruhig, wie der Welle Kräuseln,
Wiegt der leichte Ton sich fort.
Und es wogt mit sanftem Säuseln
Durch die Seele der Akkord.

Das Allegro.

Hörst du das Rauschen im Tannengezweige,
Hörst du den stürzenden Wasserfall?
Also hinauf in die lebenden Reiche
Drängt sich der feurigen Weisen Schall!
Und es umrauscht dich die strömende Menge,
Und es erwacht das gewaltige Chor;
Und auf der heiligen Flut der Gesänge
Schwimmt der Gedanke zum Himmel empor.

C. Schreiber.

Anekdote.

Aus einem Briefe.

Unter den burlesken Zwischenspielen, die im deutschen Reiche zwischen der grossen Tragödie der letzten zehn Jahre des letztverflossnen Säkulums aufgeführt wurden, nehmen sich die revolutionairen Excesse der kleinsten Länderchen, wo die Sache mit einigen Te Deum, einigen dürren Bäumchen, einigen rothen Mützen, und allenfalls einigen Beulen darunter abgemacht und auch wohl wieder ins alte Geleis gerückt war, am possierlichsten aus. Da, dem Himmel sey es gedankt, der bekannte Revolutionsalmanach beschlossen ist, wäre es vielleicht nicht übel, wenn Jemand einen sammlete, aus solchen Scenen, mit denen es etwa gemeynt wäre, wie mit dem travestirten Hamlet. Ich könnte Beyträge von meiner lieben Vaterstadt liefern! Eine musikalische Zeitung kann aber hier so wenig Blumen

unter 3 Festconcerten wenigstens eines dem Volke *ohne Eintrittspreis* zugänglich würde; „auf diesem Wege scheint erfüllbar, was die Musikfeste im Stillen, mit und ohne Bewusstsein, zum Zwecke haben: Verbreitung und Verherrlichung der Musik, Veredelung der Menschheit durch die Kunst." K. untersucht nun speciell den Inhalt des Fest-Concert-Programms, ferner, *wie* und wo das Concert executirt werden soll; namentlich critisirt er die Concertprogramme des Hamburger Musikfestes (1841), des Lübecker (1839). Den Lesern des stoffreichen Buches empfehlen wir diese Abschnitte zur Privatlectüre; allgemeine Zustimmung wird der Verf. nicht immer erhalten. Zum Schlusse des ersten Theils folgen noch 5) *Praktische Erinnerungen und Vorschläge*, im Betreff der Tempi, der Triolen und Sextolen, der Vorschlagsnoten, der Bestimmung einfacher und zusammengesetzter Tacte, der Schreibung: Octava, des Kammerton's, der Biegsamkeit des Orgeltones etc. Ref. möchte diese letzten Abschnitte des ersten Theils nicht gerade für die besten erklären; wenigstens wollen wir die darin verhandelten Gegenstände hier nicht weiter umständlich erörtern, nur wenden uns zu dem bei Weitem interessanteren *zweiten* und *dritten* Theile; hier befindet sich der Verf. offenbar in seiner eigentlichen Sphäre, in seinem wahren Fahrwasser.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. 1847. Viertes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 28. October. — Ouverture zu der Oper „Les Abencerages" von Cherubini. — Scene und Arie aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck, gesungen von Herrn *Hubert Rainer* aus Wien. — Concert für die Posaune, componirt von F. David, vorgetragen von Herrn *Nabich* aus Waldenburg. — Duett aus Jessonda von L. Spohr, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss* und Herrn *Rainer*. — Fantasie für die Violine über Themen aus Otello von Rossini, componirt von Ernst, vorgetragen von Herrn *Pallitzer* aus Wien. — Symphonie von Franz Schubert (C dur).

Wenn das Programm einen neuen Tenor ankündigt, wünschen wir im Interesse der Oper immer einen Heldentenor, mit dicker, derber, voller, umfangreicher Stimme zu entdecken. Denn dieser Artikel, in bester Qualität, wird immer seltener. Herr *Rainer* ist kein solcher. Seine Stimme ist angenehm, aber mehr zärtlich als kräftig. Dies scheint er zu wissen, wie die Wahl der Pylades-Arie sowohl als des Jessonda-Duetts beweist. Diese Stücke trug er, wenn nicht mit erschöpfend tiefem Ausdruck, doch recht gefühlvoll vor. In der Arie stieg er einmal mit Brust bis A ohne Anstrengung. Falset, so wie die tiefen Stimmlagen, fanden keine Gelegenheit sich zu zeigen. In dem Duett trat seine Stimme etwas in Schatten gegen das reiche Orchester und die kräftige Klangfülle des Fräul. *Schloss*. Das Spohr'sche Duett ist ein Favoritstück der Sänger, der Laien und der Kenner. Wie einzelne Menschen zu besonderem Glücke geboren, so auch einzelne Tonwerke, so auch dieses Duett. Wie oft ist es wohl seit seiner Geburt bis heute gesungen worden! Wie oft wird es noch gesungen werden! Wer also der glücklichste Componist werden will, braucht nur lauter Favoritstücke zu schreiben, d. h. solche, die Sänger, Laien und Publicum zugleich gefallen! —

Herr *Nabich* blies das David'sche Posaunenconcert mit grosser Fertigkeit und sicherem Anschlag, selbst in den Pianostellen, was bei diesem Instrumente immer unter die ängstlichen Aufgaben gehört. Zuweilen war er jedoch ein Merkchen zu tief, wohl mehr aus Befangenheit als aus Mangel seinen Gehör's. Die schmetternde Gewalt, mit der Queisser, für den dies Concert geschrieben und berechnet, im ersten Solo gleich herausfuhr und am Schlusse, wo der Componist ihn absichtlich in Kampf mit dem wildgewordenen Orchester setzt, dieses siegreich überschmetterte, hat Herr *Nabich* zur Zeit noch nicht. Sein Ton ist zuweilen etwas matt und bedeckt. Kann er diesen in der Folge glanzender und kraftvoller ausblasen, so hat er wohl einige Posaunisten neben, aber keinen über sich.

Die Fantasie für Violine über Themen aus Otello ist von dem Meister überall gehört worden. Ihm sie nachzuspielen, ist ein kühnes Unternehmen, wozu Fertigkeit der Finger und des Bogens allein nicht ausreichen, und kaum etwas mehr hatte Herr *Pallitzer* aus Wien zu verwenden. Sein Ausdruck war matt, vorzüglich fehlten ihm Kraft und Glanz des Tones, und jene Energie und Kühnheit des Vortrags überhaupt, welche diese Composition verlangt, wenn sie das Publicum erwärmen und lebhaft aufregen soll. So konnte der Beifall kein sehr glanzender sein. Wir machen den Virtuosen auf seine Mängel aufmerksam, da er sie bei seiner Jugend noch beseitigen kann, wenn er sein Bestreben darauf richtet, und ist ihm dies gelungen, so wird er unter die bedeutenden Virtuosen zu zählen sein.

Die Ouverture zu den Abencerages von Cherubini und die Symphonie von Franz Schubert sind öfter gehört und besprochen worden. Letztere namentlich ist ein Lieblingsstück des Leipziger Publicums und wird von dem Gewandhaus-Orchester stets vollendet ausgeführt. Cherubini und Franz Schubert, zwei gleich reich ausgestattete Tongenien, aber wie verschieden doch ihre Werke, nicht an Gehalt, sondern in Wesen und Art. Cherubini's Gedanken eilen meist kurz und flüchtig vorüber; oft möchte man ihnen zurufen: verweilt doch noch ein wenig! Es ist, als triebe ihn eine entsetzliche Angst, Langeweile zu erregen, rast- und ruhelos vorwärts, und so passirt es ihm wohl zuweilen, dass er, um nirgends zu lang zu werden, hie und da zu kurz wird, und fast rhapsodisch. Schubert dagegen schweigt noch in seinen Gedanken, trennt sich ungern von ihnen, und breitet sie gern weit aus. Für das Verständniss und die Wirkung des Einzelnen ist diese Art unzweifelhaft die bessere, aber die Gefahr übergrenzlichen Ausspinnens liegt nahe, besonders bei einer so reichen überquellenden Fantasie. Dass Schubert nirgends langweilig wird, dafür sorgt die Herzenskraft seiner Gedanken, aber doch scheint uns die Symphonie ein wenig zu lang zu sein. — War das Wesen der Werke dieser herrlichen Geister

verschieden, so konnte man an einem Abende, wo sie so nahe zusammengerückt erschienen, auch an ihr verschiedenes Schicksal erinnert werden. Cherubini erreichte in glänzender äusserer Lage und, im Vollgenusse seines Ruhmes, das höchste Lebensalter, und konnte seines Geistes Gaben ungehindert und unverkürzt ausströmen lassen. Schubert musste in gedrückter Lage hinsorgen, in der Blüte seiner Jahre, den Ruhm kaum nippend, die Erde verlassen, und welche reiche Zahl schöner und immer schönerer Werke sind der Musikwelt dadurch verloren gegangen! —

Frankfurt a. M. Ueber unsere musikalischen Zustände ist nur wenig zu sagen. Die meisten Dinge gehen ihren Schnecken- oder Krebsgang fort, denn nur Gewohnheit ist der Kitt der meisten Gesellschaften, und grösstentheils auch die Anziehungskraft des Publicums.

Die Oper, hier wie überall, gleicht einer Uhr, welche das Publicum in seiner Tasche hat. Es sieht gleichgiltig nach dem Zifferblatt, ohne sich um die kunstreiche Construction zu bekümmern, und weiss doch eigentlich nicht, wie viel es geschlagen hat. Das unbedeutendste Mädchen ist oft Ursache, dass das ganze Räderwerk still steht, und von der Kritik *aufgefangen*, geht es gewöhnlich doch nach. Die Interessen für unsere Oper drehen sich jetzt nur um Oberon, Undine und Prinz Eugen. Die beiden letzten sind neu, und zu Glück ausgeschlagen. Oberon wird auch als neu betrachtet, da er, wie seine Feenschwester, Undine, in Prachtgewänder gehüllt ist. Man sollte aber *jede* Oper glanzvoll ausstatten, damit das Publicum angezogen, endlich auch in die Ideen dringe. Manche Melodie, anfangs nicht verstanden, wurde am Ende doch Wurzel fassen. Allein ich fürchte, Herr *Mühldorfer* von Mannheim hat durch seine kunstreiche Maschinerie unser Auge auf Kosten des Ohres verführt, und, beide Opern wieder einfach wie früher gegeben, werden dadurch ihre Attraction verlieren. Es käme auf den Versuch an, und ich fürchte Recht zu haben. Jedenfalls muss es peinlich sein für den Künstler, sich durch äussere Dinge in den Schatten gestellt zu sehen.

Die reiche Poesie, die in Herrn *Mühldorfer's* Maschinerie, Malerei und Lichtberechnung liegt, so wie den enthusiastischen Beifall der seinem Talente wurde, anerkannt, so scheint es mir doch ein arger Verstoss, dass er auf Kosten des Wesentlichen in der Oper das Unwesentliche hervorgehoben hat, denn während der schlummernde Hüon im goldenen Schiffchen, von einem rudernden Genius geleitet, durch die bezaubernde, vom Abendroth und dann vom Vollmond beleuchtete Gegend schwimmt (durch wandelnde Decorationen täuschend hervorgebracht), bleibt der vorhergehende, durch Weber so treu charakterisirte Sturm in D moll unbeachtet. Das brausende Orchester schlägt seine thurmhohen Wellen, der Ocean selbst aber bleibt ganz ruhig. Die Bewunderung, die wir bei Hüon's Reise, bei dem Feentempel und bei Rezias grosser Arie empfinden (dann täuschend ist hier der Uebergang von der Nacht zum Sonnenaufgang, der auf den vollen C dur-Accord fällt, nachgeahmt), kann für dieses Vermissen nicht entschädigen.

Auch die Wunder der Feenwelt müssen einer gewissen Consequenz und Logik unterworfen sein, sollen sie uns befriedigen. Wozu diese materielle Reise nach Tunis, während Oberon's Lilienstengel alle früheren Erscheinungen, sogar Bagdad und den Hafen von Askalon mit Gedankenschnelle herbeizaubert? .....

Auch die Zauberflöte, diese 50jährige Rose semper florens im Garten der Tonkunst, bleibt immer eine Zierde unseres Repertoirs. Sie wurde kürzlich wieder 3 Mal hinter einander, und zwar mit einer Besetzung gegeben, wie sie nicht so leicht wieder angetroffen werden dürfte. Unser *Conradi*, der Spiegel der Sulpice, Bakalaurien und Venus (Eugen), ist ein nicht minder vorzüglicher Sarastro. Herrn *Caspari's* ganze Individualität eignet sich für die Partie des Tamino, und nie habe ich die Bildniss-Arie mit schönerer Auffassung vortragen hören. Herr *Aschütz* trifft den kindlich naiven Ton des Papageno vollkommen, sowie Herr *Nork* (Monostatos), der Vielbeschäftigte, der Ausdruck der Lästerarbeit. Die beiden Trifolien der Damen und Knaben sind in den besten Händen, Fräulein *Brand* singt die Königin, Fräulein *Oswald* die Pamina, Fräulein *Meyer*, eine neue und hoffnungsvolle Acquisition, die Papagena, und das Ensemble lässt... bis auf das verstimmte Glockenspiel ... nichts zu wünschen übrig. Als Gast gab am 8. October Fräulein *Maria Vogel* aus Leipzig die Pamina als ersten theatralischen Versuch. Jugend, edles Metall der Stimme, angekünstelter Vortrag und angenehme Persönlichkeit sind ihre Attribute, und ihre Haltung liess den ersten Versuch nicht empfinden. Es heisst, sie werde engagirt werden.

Fernere Gäste waren Herr *Eberius* aus Wiesbaden (Tom in der Regimentstochter) und Herr *Herger* aus Magdeburg (Graf im Wildschütz), ohne jedoch besonders zu effectuiren.

Zwei Sängerpaaren aus Italien konnte, nach vorhergegangenen Orchesterproben, das Auftreten nicht gestattet werden!

So weit das Hervorragendste unserer Oper. Concerte hatten wir keines, und werden wohl auch damit verschont bleiben, denn der Virtuose, der kein Honorar ist, wird nie seine Rechnung hier finden. Der wackere Cellist *Hausmann* aus London hat hier in Privatzirkeln gespielt, wie überhaupt jede Virtuosität auf solche, auf das Haus Mozart, und auf Zwischenacte angewiesen ist. So erblies sich jüngst zwischen 2 Schauspielen der junge Hornist Herr *Steglich* ein Engagement als vierter Hornist beim hiesigen Orchester. Er trug ein Solo von Eisner mit so schönem Ton als solider Fertigkeit vor, und gefiel allgemein. So schlecht stehen aber die Actien für alles Concertwesen, dass es sogar noch zweifelhaft ist, ob unsere Museen (die Frankfurter Gewandhaus-Concerte) fortgesetzt werden. In den nächsten Tagen soll es sich entscheiden. Hoffentlich wird aber *Heinrich Wolff* seine Quartett-Zirkel wieder beginnen.

Eines unserer thätigsten und stabilsten Privatinstitute, bei welchem auch die Kunst gewinnt, ist und bleibt immer der Cäcilien-Verein, dessen eifriger Director bekanntlich Herr *Messer* ist. Seit der letzten Germani-

sten-Versammlung (im Septbr. d. J.) hat sich diese Anstalt wieder sehr ausgezeichnet. Ich hebe nur ihre bedeutendsten Productionen hervor: Chore aus Israel in Egypten und die Oratorien Josua und Saul von Händel; Gottes Zeit, die beiden Tripel-Concerte für 3 Flügel (D dur und D moll) und die grosse doppelchörige Passion von Bach (bei welcher Herr *Caspari* als Gast den hohen Tenor des Evangelisten nach dem Original vortrug, und wahrhafte Sensation erregte); das Männer-Requiem von Cherubini; der 42ste Psalm von Mendelssohn; Sätze aus der grossen Messe (D dur) von Beethoven; das Salve Regina von Hauptmann; das Requiem von Mozart, und eine Cantate „Dem Unendlichen" (nach einer Klopstock'schen Ode) von Messer. Mendelssohn's Elias wird vorbereitet, und wahrscheinlich in Vereinigung mit unserem Theater-Orchester gegeben werden. Der Verein zählt gegenwärtig über 200 Mitglieder, worunter obngefähr 60 Soprane. Dem Vernehmen nach wird Herr *Messer* auch den Instrumental-Verein (früher von *Aloys Schmitt*, dann von *Bernhard Schädel* geleitet) übernehmen.

Bei dieser Gelegenheit erlaube ich mir auf das bedeutende Compositions-Talent des Herrn *Messer* hinzudeuten, ein Talent, das bis jetzt — wie leider noch so manche andere Talente in Deutschland — durch den Verlag nicht begünstigt wurde, welches aber durch die besondere Theilnahme *Mendelssohn's* sich Bahn zu brechen, nun eine sichere Gewähr hat. Herr *Messer*, unbekümmert um den herrschenden Geschmack, geht seinen eigenen Weg, und seine Compositionen (worunter sich namentlich mehrere Claviersonaten, Streich-Quartette und Cantaten auszeichnen) zeugen von einer strengen, die Würde der Kunst stets im Auge haltenden Richtung.

Ist es Pflicht der Kritik, Anmassung und Arrogenz abzufertigen, so ist es auch ihre Pflicht, das wahre Verdienst an's Licht zu ziehen.

Ueber die Resultate der Comité-Vorarbeiten für unser im nächsten Jahr beschlossenes Sängerfest das nächste Mal. *C. G.*

Kassel. Von Anfang Mai bis Ende Septbr. 1847. Während der letztvergangenen Zeit hat sich in musikalischer Beziehung hier wenig Bemerkenswerthes ereignet. Unser Opernrepertoir ist, die Bereicherung durch zwei Novitäten ausgenommen, stereotyp gewesen. Die Beschränkung desselben wurde durch die fortdauernde Krankheit unseres ersten Tenoristen *Dersch*a, der nach ärztlichem Urtheile die Bühne nicht wieder betreten wird, dann aber auch durch längeres Unwohlsein der Damen *Burchard* und *Eder* veranlasst. Die zur Aushilfe acquirirten Gäste waren, mit Ausnahme des Herrn *Sontheim* von Karlsruhe, dessen wir schon in unserem letzten Berichte (S. Nr. 24 und 25 d. Bl.) gedachten, von geringem Belang. Herr *Sontheim* weilte bis Mitte Juni bei uns, um welche Zeit alljährlich die Theaterferien hier beginnen und bis Anfang August dauern. Als Otello hat der Sänger bei wiederholter Darstellung Furore gemacht. In der That ist diese Rolle, seit dem Abgang des unvergesslichen Wild von unserer Bühne, nicht wirkungsvoller ausgeführt worden. Wie als Otello, so auch als Fra Diavolo, in welcher Rolle der geschätzte Gast von uns Abschied nahm, erhielt er erfreuliche Beweise der Achtung und Liebe von Seiten des sehr zahlreich versammelten Publicums, nicht nur durch Hervorruf, sondern auch durch andere schmeichelhafte Zurufungen und sonst gebräuchliche ehrende Auszeichnungen.

Von Gästen erwähnen wir ausserdem nur Fräulein *Strauss* aus Karlsruhe und Hrn. *Seiler* aus Prag. Fräul. *Strauss* sahen wir als „Maria" in der Regimentstochter, „Anna" in Don Juan und „Emmeline" in der Schweizerfamilie. Obwohl wir anerkennen, dass die Sängerin einige Studien gemacht, so hat sie uns doch in keiner der angeführten Rollen befriedigen können. Ihr Debut als Anna kam uns, nachdem wir der Darstellung der Maria beigewohnt und in dem Gesang und Spiele des Gastes nur die Leistung einer Anfängerin erkannt hatten, sehr unerwartet. Wenn wir nicht Alles einer ungewöhnlichen Befangenheit oder einer totalen Indisposition zuschreiben wollen, so müssen wir gestehen, dass die Sängerin, der wir indess natürliche Befähigung nicht absprechen mögen, das Maass ihrer Kräfte überschätzt. Uebrigens ist ihre Intonation nicht immer vollkommen rein, vielmehr bisweilen merklich zu hoch, die Tonbildung nicht stets frei und die Aussprache nicht immer deutlich genug.

Herr *Seiler* hat eine weiche, wohlklingende Stimme, deren Klangfarbe und zu geringe Volubilität aber für erste Tenorpartieen, in welchen er bei uns auftrat, nicht ausreicht. Auch hat sie von Natur, neben einer wohlthuenden Egalität, nur mittlere Stärke, wenn schon der Sänger Alles aufbietet, um in dieser Hinsicht den Hörer zufrieden zu stellen. Eben deshalb, weil er von diesem Streben und vielleicht auch von eigenem Bedürfnisse geleitet, fast immer so viel gibt, als er zu verwenden hat, nicht in dem gewünschten Grade nuancirt, und die Coloratur zu sehr vernachlässigt, wird sein Vortrag nicht selten eintönig, mitunter breit und im Ganzen undramatisch. Er debutirte in den ersten Tenorpartieen der Opern Stradella, Jessonda und Tell.

Die Novitäten, durch welche unser Repertoir bereichert wurde, waren eine hier zuerst in Scene gegangene grosse dreiactige Oper: „Arria", Text von Jacob Hoffmeister, Musik von *Hugo Stehle*, und „die zwei Prinzen", Text nach dem Französischen des Scribe und Melesville, von Friedrich, Musik von *Esser*. In Betreff der „Arria" bedauern wir aufrichtig, uns nicht unbedingt günstig aussprechen zu können, da sowohl der Verfasser des Buchs, als der der Musik zu unseren Mitbürgern gehören. Wir können die Wahl des Textes von Seiten des noch jungen Componisten nicht als eine glückliche bezeichnen. Der Inhalt des Libretto, aus der altrömischen Geschichte, liegt unserer Meinung nach dem gegenwärtigen Publicum eben so fern, als dem Geiste unserer modernen Musik. Ziehen wir nun noch in Betracht, dass die Form des Buches in manchen Stücken verfehlt, das Ganze zu sehr in's Breite gezogen und selbst bei der Wahl des Wortausdrucks die Bedingungen eines klangreichen Gesanges nicht selten ganz ausser

Acht gelassen sind, so lässt es sich erklären, dass die Wirkung des Ganzen auf den unbefangenen Hörer nicht durchweg eine befriedigende war. Was möglicherweise bei dem geschichtskundigen Theile des Publicums ausserdem noch zur Verminderung des Interesse's am Libretto etwas beigetragen haben mag, ist der freilich nicht selten vorkommende, doch im Allgemeinen wohl stets unerfreuliche Mangel an historischer Treue, der hier um so weniger gerechtfertigt erscheint, als durch die in dem Opernbuche enthaltenen Abweichungen von der Geschichte weder besondere dramatische noch musikalische Wirkungen erzielt worden sind. Ueber die Musik, deren einzelne Theile wir gern näher besprechen möchten, vermögen wir nur allgemeine Bemerkungen mitzutheilen, da die Oper bis jetzt nur zwei Aufführungen erlebt hat und die Partitur uns nicht zur Einsicht mitgetheilt worden ist. Einzelne Piecen sind sehr sorgfaltig und geschmackvoll instrumentirt; aber nicht nur in dem Orchester-, sondern auch in dem Vocalpart kommt auch manches Unpraktische zum Vorschein. Vorzugsweise den Sängern hat der Componist viel zu schaffen gemacht, indem er fast für alle Stimmen zu hohe, mitunter auch zu tiefe Lagen gewählt. Am schwierigsten wird es den weiblichen Stimmen, so viele Worte auf so hohen Tönen auszusprechen. Im Uebrigen enthält die Musik keine originellen Gedanken, sondern nur Anklänge an Bekanntes. Alle Gedanken sind gut combinirt und haben, rücksichtlich des Tonsatzes selbst, eine gute Form. Ausserdem sind die meisten Piecen mehr massenhaft, als innerlich kräftig, und waltet in denselben das harmonische Element gegen das melodische überwiegend vor. Wie sehr bei alle dem das beifallgebende Publicum den Fleiss und das Streben der beiden vaterländischen Autoren der Oper anerkannt, hat es ihnen durch Hervorruf bewiesen. Die Besetzung der Rollen war folgende. Sopran: Arria, Fräul. *Molendo*; Messalina, Fräul. *Burchard*. Tenor: Camillus, Herr *Sontheim*; Narcissus, Herr *Hagen*. Bariton: Silanus, Herr *Biberhofer*. Bass: Claudius, Herr *Pöppel*; Fabius, Herr *Krieg*. Von den Darstellern wurde Fräul. *Molendo* gerufen, in deren Händen sich die Hauptrolle befand. Die erste Aufführung der Oper verdient auch hinsichtlich der übrigen Mitwirkenden alles Lob, die zweite hingegen fiel minder gut aus.

„Die zwei Prinzen" von *Esser* zählen wir zu den besten Conversationsopern der neueren Zeit. Buch und Musik entsprechen im Allgemeinen den Anforderungen, welche man an ein Werk dieser Art stellen darf. Da genannte Oper in diesen Blättern schon mehrfach erwähnt worden ist, enthalten wir uns einer wiederholten Besprechung. Um das Gelingen der bis dahin stattgehabten drei Aufführungen haben sich vornehmlich die Damen *Burchard* (Herzogin) und *Molendo* (Käthchen), und die Herren *Hagen* (Simnel) und *Birnbaum* (John Bred) verdient gemacht. *O. K.*

Recensionen.

Liederschau.

1. Romanzen und Lieder, Gedichte von Geibel, Rückert und Heine, für eine Singstimme componirt von *Jakob Axel Josephson*. Op. 6. Leipzig, bei Breitkopf u. Härtel. Pr. 20 Ngr.
2. Sechs Lieder mit Pianofortebegleitung von *J. A. Josephson*, 4tes Heft. Stockholm, bei Abraham Hirsch. Pr. 20 Ngr.

Beide Hefte des talentvollen Verf. sind auch mit schwedischen Titeln und dergleichen Texten versehen, und dürften im Vaterlande des Componisten wie in Deutschland gleich sehr gefallen. Er hat sich von dem Irrthume gewisser Leute, die sich, wenn es ihnen gelungen ist, eine vag umherschwebende, nichtssagende Cantilene wohl oder übel durch das schwülstige Tongebrause einer modischen Klavieretude hindurch zu flechten, oder im Taumel einer nervenzuckenden, schiessbaumwollenen Lyrik wild modulirende, aber alles melodischen Baues und Reizes bare Phrasen zusammenzustoppeln, flugs für grosse Liedercomponisten achten, und am Ende auch wohl von kritischen Sansculots als solche ausposaunt werden, in rühmlicher Weise fern gehalten. Ob er dadurch bei dem jungen musikalischen Deutschland oder Halle Gnade finden werde, wissen wir nicht, müssen es jedoch bezweifeln; können ihm aber dagegen die Anerkennung aller Derjenigen versprechen, welche über das Wesen des Liedes reiflich nachgedacht und sich mit den Erfordernissen eines wahrhaft guten und tüchtigen, durch gründliches Studium der vorhandenen Muster gehörig bekannt gemacht haben. Die hier von Herrn *Josephson* gebotenen Lieder zeichnen sich fast sämmtlich durch guten melodischen Fluss und Guss, durch besonnene und wohlberechnete Haltung der Begleitung, und überhaupt durch eine gewisse Glätte und Sicherheit der Arbeit aus, während in manchen einzelnen ein wirklich ausgezeichnetes Talent melodischer Erfindung sich beurkundet und nur wenige an das Mittelmässige heranstreifen. Mit diesem allgemeinen, günstigen Urtheile wollen sich die geneigten Leser unserer allgemeinen Zeitung begnügen. Ungeneigte aber, die bei jedem einzelnen Liederhefte ein bis in's Spezielle hinein motivirtes Urtheil von uns verlangen, mögen, wenn sie nicht die Grenzen beachten wollen, welche wir bei Beurtheilung der jährlich erscheinenden grossen Anzahl von Liederheften in Betracht der allgemeinen Tendenz dieser Zeitung stets im Auge behalten müssen, eine besondere Zeitung für jenen Bereich begründen, darin ihr eminentes kritisches Talent durch die allerspeziellsten Beurtheilungen beurkunden und dabei beiläufig aus eigener Erfahrung erkennen lernen, ob man ein Kunstwerk anders zu beurtheilen vermag, als durch bemessene, reiflich erwogene Ertheilung von Lob und Tadel. Doch zurück zu unserem Autor. Unter warmer Anerkennung seiner Leistungen bemerken wir nur noch, dass Op. 6 zwei spanische Romanzen von Geibel, ferner „Frühlingslust" und „Gondoliera" von demselben Dichter, sodann „Mir ist, nun ich dich habe" von Rückert, und endlich „Gruss"

von Heine enthält, während das andere Heft 6 schwedische Originalgedichte von ungenannten Verfassern bietet, deren deutsche Ueberschriften folgende sind: 1. Lenzesgruss. 2. Derselbe Traum. 3. Im Walde. 4. Im Thale. 5. Morgenfahrt. 6. Lenzesabnung.

3. Improvisationen. Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte von *A. Lortzing*, von *C. G. Reissiger* und *C. Laeckh*. Dresden, bei Meser. Preis 15 Ngr.

Der Titel „Improvisationen" kann hier offenbar nur auf die Gedichte (von J. W. Elb) Beziehung haben, denn die Compositionen tragen sämmtlich das Gepräge fleissiger, wohlbedachter Arbeit an der Stirn. Wir müssen ein jedes in der musikalischen Behandlung wohl gelungen nennen, allein die Krone dem zweiten von Reissiger reichen, das sich durch melodischen Zauber ganz vorzüglich auszeichnet. Unsere Leser wollen sich dieses werthvolle Heft nicht entgehen lassen.

4. Piratenlied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Julius Benedict*. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

5. Bitte von *N. Lenau*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianof. von demselben. Ebendaselbst. Pr. 5 Ngr.

6. Ziel der Sehnsucht von *E. Rückert*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von demselben. Ebendas. Pr. 10 Ngr.

Das Piratenlied ist für eine Bass- oder Baritonstimme berechnet, welcher darin ergreifende Effecte geboten sind, die bei geistvollem Vortrage sicher hervortreten werden. Der geehrte Verfasser hat darin einen grossen Aufwand von harmonischen Mitteln aufgeboten. Gegen den Schluss hin möchten wir der musikalischen Behandlung des Gedichtes, dessen Composition übrigens eine schwierige Aufgabe war, mehr dämonischen Schwung, dem Ganzen aber eine rundere, abgeschlossenere Form wünschen, etwa in der Weise des Casparliedes im Freischütz. Die „Bitte" ist zart und gemüthvoll gesungen. Man hüte sich aber, beim Vortrage die Achtelnoten im ersten und dritten Tacte des zweiten Systems, so wie in einigen anderen der folgenden Systeme, allzu streng tactmässig zu nehmen. Bei gutem Vortrage wird man sich auch an „Ziel der Sehnsucht" erfreuen, doch mehr um der fleissigen und sauberen Arbeit, als um des melodischen Reizes willen. *X.*

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Am 13. October wurde in Dresden *Ferdinand Hiller's* neue Oper: „Konradin, der letzte Hohenstaufe", Buch von *Heinrich*, zum ersten Male mit grossem Beifall aufgeführt. Componist und Hauptdarsteller (Konradin, Fräulein *Wagner* — Bianca, Fräulein *Thiele* — Friedrich von Oesterreich, *Tichatschek* — Anjou, *Dettmer* — Frangipani, *Lindemann*) wurden gerufen.

In Leipzig gastirte mit getheiltem Beifall die bekannte Sängerin Fräul. *Emilie Walter* aus Stuttgart. — Kapellmeister *Stegmayer* ist von der Bühne abgegangen. *Julius Rietz* aus Düsseldorf hat seine Stelle bereits angetreten.

Mendelssohn Bartholdy's neuestes Oratorium „Elias" ist zu Hamburg in der Tonhalle unter *Krebs'* Leitung zum ersten Male in Deutschland aufgeführt worden und soll einen bedeutenden Eindruck gemacht haben. Die Hauptpartie, den Elias, sang Herr *Balle Acte*: ausserdem wirkten mit die Damen *Babnigg*, *Cornet*, *Fehringer*, *Jacques*, *Michalasi*, *Trietsch*; die Herren *Best*, *Dett*, *Kupa*, *Rümpel*.

Jenny Lind hat in Berlin zwei Mal die Regimentstochter und ein Mal die Agathe im Freischütz gesungen. — Der Director der italienischen Oper in London, Herr *Lumley*, hat der Sängerin eine Säule von Silber zum Geschenk gemacht, um die sich Lorbeerzweige winden; auf der Spitze ein Genius, am Fusse drei sitzende Gestalten: die Tragödie, die Komödie, die Musik. Eingravirt ist der Tag, wo die *Lind* in England ankam, der 17. April 1847, und der Tag ihres ersten Auftretens daselbst, der 4. Mai.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,
welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Chopin, Fr., 3 Mazourkas pour le Piano. Op. 63. 20 Ngr.
— — 3 Valses pour le Piano. Op. 64. 1 Thlr.

Gade, N. W., 3te Ouverture in Cdur für Orchester. Op. 14. 3 Thlr.

Graun, C. H., Der Tod Jesu. Cantate. Die Chorstimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Haydn, Jos., Die Jahreszeiten für das Pianoforte zu 4 Händen arr. 6 Thlr.

Haydn, Jos., Stabat mater. Die Singstimmen. 1 Thlr. 20 Ngr.

Lumbye, C. H., Künstler-Carnevals-Quadrille für das Pianoforte. Nr. 33. 10 Ngr.
— — Dieselbe zu 4 Händen. 15 Ngr.
— — Veilchen-Polka für das Pianoforte. Nr. 34. 7½ Ngr.
— — Dieselbe zu 4 Händen. 10 Ngr.

Mozart, W. A., Hymnen und Motetten:
Nr. 1. Preis dir! Gottheit. Im Klav.-Auszug. 20 Ngr.
„ 2. Ob furchterlich tobend. Im Klav.-Auszug. 15 Ngr.
„ 2. Dieselbe. Die Singstimmen. 15 Ngr.
„ 3. Gottheit! Gottheit! dir sei Preis. Im Klavier-Auszug. 20 Ngr.
— — Requiem. Die Chorstimmen. Lateinisch u. deutsch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Thalberg, S., Fantaisie sur des melodies de François Schubert. Op. 57. Nr. 5. du Recueil pour le Piano. 20 Ngr.
Follweiller, C., Premier Trio pour le Piano, Violon et Violoncelle. Op. 20. 2 Thlr.

In Kurzem erscheint mit Eigenthumsrecht in meinem Verlag:

„DIE BRAUT VOM KYNAST“

von

Henri Litolff,

romantische Oper in 3 Acten, Text vom Opernsänger **Fr. Fischer,** im vollständigen Clavier-Auszug (complett und einzeln), so wie in allen Arrangements und auch die Ouverture für's Orch.

Braunschweig, im October 1847.

G. M. Meyer jun.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

FANTAISIE BRILLANTE

pour le Piano

sur

Guillaume Tell

Opéra de G. Rossini

par

Henri Rosellen.

Op. 100.

Leipzig, im October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Werthvolle Neuigkeiten.

Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Berens, Herm., „La Fontaine“. Etude p. Piano. Op. 7. Nr. 2. 7½ Sgr.
van Boom, Introduction et Variations sur un Theme original, p. Piano. Op. 7. 4 Thlr.
Bull, Ole, Fantaisie et Variations de bravoure sur des Themes de Bellini, p. Violon. Op. 3. transcr. p. Velle. p. Rob. E. Bockmühl, avec Orchestre 2 Thlr. 20 Sgr., avec Piano et Partition 2 Thlr. 10 Sgr.
Burgmüller, Ferd., Rondino p. Piano. 5 Sgr.
Canthal, Aug. H., „Nachtgruss an die entfernte Geliebte.“ Lied mit Pfte. 5 Sgr.
Cobelli, C., Elfenlied m. Piano. Op. 43. 10 Sgr.
Fesca, A., Liebesbitte. Lied f. Alt o. Bar. m. Pfte. Op. 53. Nr. 2. 10 Sgr.
Krug, G. (Preiscomponist), Drittes Quartett f. Pfte., Viol., Vla. u. Velle. Op. 43. 3 Thlr.
Kullak, Th., Andante. Morceau de Salon, p. Piano. Op. 27. Nr. 2. 15 Sgr.
Mollique, B., 3me Duo concertant p. Piano et Violon. Op. 35. 2 Thlr. 20 Sgr.
Novakowsky, J., 2 Mazurkas f. Pfte. 5 Sgr.
Riccl, L., Walzer-Cavatine f. Sopr. m. Pfte. 7½ Sgr.
Schmitt, J., „Zur Aufmunterung für die ersten Anfänger,“ 30 leichte Tonstücke. Op. 335. Heft 2. 15 Sgr.
Sponholtz, A. H. (Preiscomponist), „O lass mich dir in's Auge sehn.“ Lied m. Pfte. Op. 23. Nr. 1 f. Sopr. o. Tenor. 7½ Sgr.
— — Dasselbe, desgl. f. Alt o. Bariton. 7½ Sgr.
Willmers, R., Chanson nationale variée. Op. 17. Cah. 7. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. u. deutschem Text. (Neue Ausgabe in Plattendruck in hoch 4°.) 2. Band. „Titus.“ von Mozart. 1 Thlr. fest.

(Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.)

So eben ist erschienen:

Römische Volkshymne auf Pius IX. für eine Singstimme mit italien., deutschem und franz. Text und Begl. des Piano. 7½ Sgr.
Römischer Volksmarsch f. Piano, arr. von Graziani. 5 Sgr.
Derselbe für Piano zu 4 Händen. 7½ Sgr.
Jenny Lind's 30 schwedische Lieder für eine Singstimme und Piano, deutsch von Gumbert. Heft V (4 Lieder). 10 Sgr. Hierin das berühmte, noch **nicht gedruckte Hirtenlied** mit dem verhallenden Ton!

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Zweite deutsche Messe für Sopran, Alt, Tenor und Bass, mit Begleitung von 2 Clarinetten, 2 Fagott, 2 Horn, Violoncell und Contrabass, oder der Orgel allein, von B. E. Philipp. Op. 37. Preis 1½ Thlr.
Requiem für 4 Singstimmen mit Begleitung von Orgel und Contrabass oder 2 Violinen, Viola und 2 Horn ad libitum, componirt v. **Moritz Brosig,** Dom-Organist in Breslau. Subscriptionspreis für die Abnehmer des musikalischen Kirchenschatzes 22½ Sgr., Ladenpreis 1½ Thlr.

In unserem Verlag ist erschienen:

Fortlage, C. D., Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. n. 2 Thlr. 15 Ngr.
Krüger, Dr. E., Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst. n. 1 Thlr. 25 Ngr.

Leipzig, im October 1847.

Breitkopf & Härtel.

Ein Pedal

nach der neuesten Construction, im Umfange von C, Cis — eingestrichenem E, von starkem, ausgezeichnetem Tone, sehr gut gehalten, unter jeden Flügel passend, so dass derselbe darauf zu stehen kommt, für sich ausübende Orgelspieler von ausserordentlichem Vortheil, ist zu verkaufen.

Auf frankirte Anfragen wird Herr Organist **Hermann Schellenberg** in Leipzig das Nähere mittheilen.

Gute Oboe-Rohre sind billig zu haben bei **G. Fischer,** Mitglied der Stadtmusikchors zu Eisleben.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten November. **Nr. 45.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — Mendelssohn-Bartholdy's Todtenfeier in Leipzig und Begräbniss in Berlin. — *Nachrichten*. Aus Strassburg. Aus Hamburg. Aus Neapel. Aus Palermo. Aus Mailand. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Leipzig, 1847. Donnerstag, den 4. November, Abends nach 9 Uhr starb hier **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, im neununddreissigsten Jahre seines ruhmreichen Lebens. Diese Trauerbotschaft unsern Lesern.

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krüger's* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst" von *G. Nauenburg*.

(Fortsetzung. Zweiter Theil.)

1. „*Von der Kunstkritik im Allgemeinen.*"

Ich kenne, sagt Th. Hagen, nichts Schöneres, Grösseres, als den Stand des Kritikers, aber auch zugleich nichts Schwierigeres, namentlich für die Gegenwart. So erhaben und edel es ist, in einer Zeit, wo Alles lügt, die Wahrheit zu sagen, eben so schwierig ist es. Denn nicht nur, dass das ausgebildetste Wissen, angeborenes Beurtheilungstalent, und wiederum die Begabung, das Urtheil auf eine schöne und zugleich practische Weise geltend zu machen, Menschen- und Weltkenntniss, und zuletzt, als das Wesentliche, *Gesinnung* an einem Kunstrichter erforderlich sind, sondern auch Muth und Verzichtleistung auf Anerkennung, Ruhm, auf beseligende Ruhepuncte in dem Chaos des Lebens. O es ist ein schweres Kreuz, das sich der Kritiker in unserer Zeit aufladet! Aber wehe dem, der davor zurückbeben wollte — der hätte sicherlich keinen Beruf." — Mögen immerhin einzelne Schreier die Kritik verdächtigen, möge man sich immerhin gebehrden, als ob man bis heute noch keine rechte Ahnung von Kritik gehabt hätte — der verständige Mann belächelt solchen Uebermuth und wandelt ruhig seine Strasse. Schon Lessing schrieb: „„Genie! Genie! schreien sie. Das Genie setzt sich über alle Regeln weg! was das Genie macht, ist Regel!"" — „So schmeicheln sie dem Genie: ich glaube, *damit wir sie auch für Genie's halten sollen!!*" —

Treten wir jetzt Krüger's Ideen näher: „So oft auch ein Zwiespalt zwischen Gedanken und Kunst erhoben, eben so oft haben die Besten aller Zeiten erkannt, dass es ein Streit der *Form*, nicht des Lebens war. Die Ursache des Streits war von je her diese, dass man, von der Voraussetzung ausgehend, Kunst und Wissen müsse sich bei wechselseitiger Berührung völlig decken, alsbald inne ward, wie dieses Schritt für Schritt *unmöglich* sei. Denn niemals ist es gelungen, ein Kunstwerk in irgend einem Gebiete zu *wiederholen*; noch minder gelingt die Rechtfertigung des Kunstwerks im Gedanken (gleichsam die „*Umdenkung*") vollkommen bis zur Deckung, so dass kein Ueberschuss auf einer Seite zurückbleibe." Was will nun die Kritik? K. antwortet: „sie will die Theorie bestätigen oder finden, sie will im Kunstwerk das Allgemeine, die Idee nach der Theorie entwickeln oder widerlegen. Ist aber die Theorie ursprünglich das Schauen des Vernünftigen in den Dingen, so setzt sie die Dinge als das Erste voraus, folgt den Dingen, den Erscheinungen — Kunstwerken nach — ist das Mass des Vorhandenen, nicht des Neuerscheinenden, Zukünftigen." (?) Als *Mittel* der Kritik nennt K. die *Aesthetik*, welche in ihrer wahren Bedeutung die Vermittlerin ist zwischen Kunst und Leben, indem sie die Stellung und das Verhältniss der Kunst zum universellen Geistesleben, ihre Wirksamkeit, Würde, nationale, historische und menschliche Bedeutung aufzuhellen die Bestimmung hat." Die einfache Betrachtung oder Belehrung gibt die *Recension*, die Entwickelung der Gesetze zeigt das *Lehrbuch*, die freie Erkenntniss erstrebt die Philosophie der Kunst, die *Aesthetik*. Sie sind alle drei innerlichst verwandt, und bedürfen einander wechselseitig. Die Aufgabe, das wahrhaft Schöne im *Einzelnen nachzuweisen*, ist noch nicht gelöst und, den bisherigen Erfahrungen gemäss, dem Menschen vielleicht ewig unlösbar." —

Zur näheren Erläuterung und theilweisen Berichtigung der *Krüger*'schen Ansicht möge man Folgendes erwägen: Alle Kunst hat, als solche, ihre Quelle und

ihren Zweck in den Functionen des Geistes. Jedes äussere Kunstwerk ist ja nur ein *Abdruck*, ein Spiegelbild eines *inneren*; ohe es sich *sinnlich* entäusserte, lebte es ja schon in der *Idee* des Künstlers. Das Kunstwerk, sagt man, wird von der *Begeisterung* erzeugt, wird gewissermaassen unbewusst *inspirirt*; derartige Begriffe passen aber auf die grossartigen und complicirten Werke unserer Kunst keineswegs; sie sind, wie z. B. die Symphonieen, die besonnensten Hervorbringungen des menschlichen Geistes. Sehr richtig hat schon W. Schlegel gesagt: die Thätigkeit des Genie's ist zwar eine ihm natürliche und in gewissem Sinne bewusstlose, wovon also der, welcher sie ausübt, nicht immer *augenblicklich* Rechenschaft wird geben können; es ist aber keineswegs eine solche, woran die *denkende* Kraft nicht einen grossen Antheil hätte. — Eben die Schnelligkeit und Sicherheit der Geisteswirkung, die höchste Klarheit des Verstandes macht, dass das Denken beim Schaffen nicht als etwas *Abgesondertes* wahrgenommen wird, nicht als „*Nachdenken*" erscheint. Durch den Gedanken soll der Geist *begriffen*, durch das Kunstwerk *empfunden* werden; der Plan des Kunstwerks geht dem Kunstwerke selbst voraus, dieser Plan aber ist ohne Antheil der denkenden Kraft, ohne Selbstkritik und Urtheil nun und nimmermehr in ein echtes Kunstwerk zu verwandeln. Geht dem Kunstwerke kritische Thätigkeit schon voraus, so wird auch im Hörer diese Thätigkeit sympathetisch erregt werden; liefert nun die Kritik den richtigen *Commentar* zu dem geschaffenen Kunstwerke, so hat sie der Kunst und dem Schöpfer des Kunstwerks schon einen sehr wesentlichen Dienst erwiesen; die Kritik kann aber auch ein Organon liefern zu neuen Schöpfungen; sie kann indirect durch *Lenkung*, *Anordnung*, *Erregung* productiv werden, ja sie ist gerade im *schaffenden* Künstler productiv und *nicht* blos negativ, denn in der *productiven Kritik* liegt eben der Grund zu einem echten *organisch* gestalteten Kunstwerke. — Mit einer sogenannten und oft beliebten „*Umdenkung*" eines Kunstwerks kann auch ich keinen vernünftigen Begriff verbinden, denn Kunst und Wissen, Empfinden und Begreifen werden sich immer *völlig* decken; oder wollt ihr in Worte auflösen, was Worte verachtet? oder habt ihr noch nie *ohne* Worte empfunden? — Keine menschliche Kunst vermag das Fliessen eines mannigfaltigen Stroms, nach allen den tausend einzelnen, glatten und bergigen, stürzenden und schäumenden Wellen, mit *Worten* für's *Auge* hinzuzeichnen, — die Sprache kann die Veränderungen nur *dürftig zählen* und *nennen*, nicht die aneinanderhängenden Verwandlungen der Tropfen uns sichtbar vorbilden. Und ebenso ist es mit dem geheimnissvollen Strome in den Tiefen des menschlichen Gemüths beschaffen. Die *Sprache* zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in *fremdem* Stoff; — *die Tonkunst aber strömt ihn uns selber vor!* —

2. „*Systematische Versuche.*"

Die Aesthetik der Tonkunst ist in Rücksicht ihrer scientivischen Bearbeitung unter allen ihren Schwestern im Reiche der Wissenschaften immer noch am Weitesten zurück. Noch machen ihre Theile kein in sich selbst zusammenhängendes Ganze aus; noch begnügt man sich immer, eine Menge allgemeiner Grundsätze und besonderer Regeln, die einer oft willkürlichen, abgeführten Ordnung ihren Zusammenhang danken, *Aesthetik* zu benennen; noch scheint immer, nicht die Aesthetik das Criterium der *Kunst*, sondern die Kunst das Criterium der *Aesthetik* zu liefern; noch herrscht wohl zwischen der Kunsttheorie und ihren Werken das Verhältniss, dass man weniger die Theorie brauchen kann, um die Werke dadurch zu vervollkommnen, als die Werke, um die Theorie zu *berichtigen*. (S. meinen Aufsatz: Ueber den Culturzustand der musikalischen Aesthetik. Berliner M. Z. 1833. Nr. 36.) Hielten es die früheren Kunstphilosophen von Baumgarten bis Kant für möglich, alles Schöne der Natur und Kunst auf Vernunftprinzipien zu reduciren, so erklärte Kant geradezu die *Unmöglichkeit* dieser Reduction; ja er stiess die Tonkunst selbst aus dem Kreise der „schönen Künste" aus! — Sehr natürlich! der blose Philosoph, welcher nie in irgend einem Gebiete der Tonkunst sich practisch bewegte, hat höchstens eine oberflächliche Ansicht vom Kunstgebiete, ohne rationale Einsicht *in* das Kunstgebiet; nur der geist- und gemüthvolle Kunstjünger, der in der göttlichen Kunst würdig herangebildet, als Mann thatkräftig in ihrem innersten Heiligthume mit Bewusstsein wirkte, wird als Kunstphilosoph das Gebiet der musikalischen Aesthetik cultiviren können. Der Aesthetiker muss sich erst unter den grossen Geistern, die in der Tonkunst gewaltet haben, *demüthigen*, ehe er sie ganz empfinden will; auch den neuesten Kunstphilosophen ist es nicht gelungen, unsere Kunst in ihrem Wesen und Inhalt vollständig zu erkennen, und Krüger hat sich in diesem zweiten Abschnitte des zweiten Theils ein sehr grosses Verdienst erworben, dass er namentlich die hegel'sche Kunsttheorie in ihrer theilweisen Falschheit und Mangelhaftigkeit zeigt; auch die hegel'sche Schule, so viel Verdienste man ihr zugestehen muss, ist in der vermeintlichen „*Gedanken- und Inhaltsleere der Tonkunst*" stehen geblieben (S. 116). Krüger gibt S. 138 als Resultat seiner Auffassungsweise, der wir vollständig beistimmen, Folgendes: „Für die Tonkunst bietet den Inhalt die ganze Bewegung der Welt, alles Seiende und Ruhende selbst in die Bewegung hineingezogen: Alles was schwebt, woget und zittert in Luftwellen, im Menschenherzen, was die Seele in sich nachtönt aus dem Bewegten in aller Erscheinung: das ist der *thatsächliche Inhalt* der Musik, das bildet *innerlich die Tonwelt ab*." Specielleres muss bei K. selbst nachgesehen werden (zugleich verweise ich auf meine frühere Abhandlung: Ein Wort über die Theorie der Instrumentalmusik des Herrn Nageli. Berliner allgem. mus. Zeitung 1827 Nr. 44, und auf meine Skizzen zu einem haltbaren Systeme der musikalischen Aesthetik: Allgem. mus. Ztg. 1832 Nr. 8). Die Kunsttheorie und Kunstkritik ist zur Zeit noch gar nicht berechtigt, im Tone der *Infallibilität* zu reden, und doch geschieht dies leider so häufig!! Hallet euch, sagt J. Paul, nicht für unfehlbar, da es nicht einmal der Genius, sondern bedenkt, meine Richtamtbrüder, dass so wenig als ein *Einzelwesen* im Besitze *aller Wahrheiten*, eben so wenig

eines im Besitze des Geschmacks für *alle Schönheiten* sein kann. —

3. „*Von geistlicher Musik.*"

In diesem Abschnitte liefert der Verf. den lebendigen Beweis, dass man in der Kunsttheorie im Allgemeinen mit ihm ganz übereinstimmen, im Speciellen aber bei Beurtheilung des Kunstwerks eine ganz entgegengesetzte, wesentlich verschiedene Kunstanschauung haben kann. Lassen wir vorerst den Verf. selbst reden: „Die Musik, beginnt der Aufsatz, ist eine christliche Kunst." Nachdem er diesen Satz eben so wahr als schön geschichtlich begründet und wissenschaftlich erörtert hat, sagt er S. 119: „Die geschichtliche Entwickelung der geistlichen Musik zeigt, dass die calvinische Kirche ganz ohne höheren künstlerischen Einfluss geblieben und keine besondere Kunststufe weder begonnen, noch fortgeführt hat; dass ferner die römische Kirche von Palestrina bis Gabrieli eine herrliche Entfaltung sinnlicher Pracht, epischer Fülle und inniger lyrischer Vertiefung erlebt, nach diesen aber in einem Stillstande beharrt, der bis in Caldara's und Astorga's Zeiten hinab dauert und Zeugniss gibt, wie die fortbildende Kraft verniegt; diese erhält in der lutherischen Kirche, ein Jahrhundert später, in einem volleren Stufengange die Kunstformen des *Chorals*, *Motetts*, *Oratoriums* und der hohen Orgelmusik erzeugend, und in Reichthum und Tiefe alle früheren Stufen überschreitend. Was den letzten 60 Jahren von geistlicher Musik angehört, das ist der Kirche ursprünglich fremd; (?!—) Mozart's Requiem, Beethoven's Messen etc. führen nicht in das verlassene(?) Heiligthum zurück. Mendelssohn's geistliche Gesänge, vom einfachen Motett bis zum weitgedehnten Oratorium, dringen nirgend die Kirche wieder. (?!) Dagegen scheint es, dass die Orgelmusik seit S. Bach wo nicht fortgeschritten, doch mit einzelnen glücklichen Blüten gesegnet ist, die der besten Zeit würdig sind." — Nach solchen Bekenntnissen hört natürlich jeder Streit auf! — Der Verf. fasst den Begriff „Kirche" anders als wir; er beurtheilt die „religiöse Concertmusik" von seinem *kirchlichen* Standpuncte aus und hält Kunstwerke für Kirchenmusiken, die keine sind und sein wollen, die gar nicht zum kirchlichen Cultus gehören. Verständigen wir uns so weit als möglich. Die Kirche Christi ist — vielleicht wohl im *päpstlichen* Sinne — keineswegs aber im evangelischen Sinne etwas *Stabiles*, was einer *bestimmten Zeit etwa nur angehört*; die Kirche Christi ist die Gemeinschaft der jetzt *lebenden Menschen*, welche Jesum als ihren Herrn und Meister erkennen; sie ist etwas Flüssiges, *Bildsames*, was nicht ohne Einfluss der Zeitbildung bleiben kann. Die Kirchenmusik ist schlechterdings nichts *für sich* Bestehendes; sie ist nur Theil eines Ganzen, des kirchlichen Cultus; und eben deshalb kann ihr Wesen nur begründet und gewürdigt werden durch die Begriffe, welche man von Kirche und kirchlichem Cultus hat. Christliche *Erbauung* in ihrem ganzen Umfange ist Zweck aller öffentlichen gottesdienstlichen Versammlungen; im kirchlichen Cultus soll die unsichtbare Kirche Christi in ihrer Hoheit und Würde, in ihrer Göttlichkeit und geistigen Vollendung, in ihrer Innigkeit und Herrlichkeit einen adäquaten Ab- und Ausdruck finden. Einen Theil des christlichen Cultus bildet nun, sowohl in der katholischen als evangelischen Kirche, mit ihren beiderseitigen Verzweigungen, die Kirchenmusik; mag sie nun einen mehr *integrirenden* Theil des Cultus (wie bei den Katholiken) oder einen mehr *accessorischen* Theil des Cultus (wie bei den Evangelischen) ausmachen, ihrem „*inneren*" Wesen nach ist sie sich gleich; denn sie muss hier wie dort *erbaulich* auf die Gemüther der „*Gemeinde*" wirken. Die gemischte Gemeinde aber, durch Religion, Vernunft und Gewissen zur gemeinschaftlichen Gottesverehrung *berufen*, hat als Kirchengesellschaft ein Recht — ich sage ein *Recht* — zu fordern, dass der Cultus in *jeder* Beziehung ihrer geistigen Receptivität *vollkommen angemessen* sei. — Ist man, wie ich nicht zweifle, mit diesen einfachen und klaren Sätzen einverstanden, überblickt man von diesem Standpuncte aus die Wirklichkeit, so stossen wir freilich auf die unerbaulichsten Erscheinungen. Fehlt es etwa an Sologesängen, die ohne Erhebung des Gemüths nur die Kehlfertigkeit der Sänger zur Schau tragen? an Chören und Orgelfugen, die voll sind an contrapunctischer Technik, Künstelei und kalter Verstandeskrämerei, aber enthlört von allen heiligen Gefühlen?! Ich gehe noch weiter und sage: „*alle complicirte Kunstformen*", selbst wenn sie Geist, Gemüth, Kirchlichkeit etc. athmen, gehören doch nicht in die *christliche Gemeinde*, denn sie sind dem „*grössten*" Theile der nicht künstlerisch gebildeten Kirchenversammlung nichts weiter als chaotisches Gewirr, als inhaltleeres Geklingel! — Mendelssohn's Paulus aber gehört lediglich, so wie das neuere Oratorium überhaupt, in das Gebiet der „*religiösen Concertmusik*", und darf nimmermehr nach den stabilen Begriffen von „Kirchenmusik" beurtheilt werden; die religiöse Concertmusik hat *andere* und *höhere* Kunstforderungen zu erfüllen, sie gehört, wie Krüger selbst S. 50 sagt: „*engeren Kreisen der Geniessenden an*". (S. meine Abhandlung: Ueber das Wesen der christlichen Kirchenmusik. Cäcilia 1833. Heft 58.)

4. „*Von weltlicher Musik.*"

Wie Krüger im vorigen Abschnitte geschichtlich begründet und wissenschaftlich erörtert, dass die Musik eine christliche Kunst sei, so zeigt er hier: wie sich die weltliche Musik unvorderst aus der geistlichen Musik herausgebildet hat. „Volkslied, Oper und freie Instrumentalien sind es (S. 221), was man unter dem Namen „weltlicher Musik" zusammenfassen mag;" ob der Verf. hier nicht gar Mancherlei auf Kosten der modernen Kunst in rosigem Lichte sieht, was in der christlichen Vorzeit mit ganz *anderen* Augen angesehen wurde — das möge man z. B. aus folgenden Stellen entnehmen. S. 218 heisst es: „Das ächte Volkslied ist die erste Weise, wie die Weltlichkeit in die Musik tritt. Aus der allgemeinen (?) Geltung des Volksliedes bei dem einst (?) sangesfreudigsten Volke, da dieses Klinge Anklang und Widerklang hatten in Aller Mund und Ohr, (?) entsprang die Möglichkeit, diese Herzenstone (?) auch in die Kirche zu

übertragen; das Volkslied ward in Deutschland Kirchenlied, seit die Kirche dem Volke eröffnet war.“ — Ist denn aber nicht längst geschichtlich erwiesen, dass Luther sich der Melodieen „*weltlicher*“ Lieder zu seinen geistlichen Dichtungen „*nicht*“ bediente? (er suchte diese theils den Melodieen alter lateinischer Hymnen und Psalmen unterzulegen, theils schrieb er bekanntlich selbst welche, oder liess sie von Anderen verfertigen;) sind denn dem Verf. die zahlreichen Eiferer der früheren Zeit unbekannt geblieben, welche schlechthin aussprachen: „Was der Welt oder dem Satan einmal gehört, das lasse man heraus aus der Kirche Gotten?“ — Wirft nicht schon die „Landesordnung“ des Herzog August (1618) alle Tanz-, Schand-, Buhl- und Weltliedermelodieen aus der Kirche heraus? —

Fast scheint es, als ob der oft so scharf und klar denkende Kunstphilosoph in rein practischer Hinsicht das Kunstgebiet nicht mit der nothwendigen *Unbefangenheit* überschaute; er sieht nicht selten die Vergangenheit mit Zauberschein umflossen, und die Gegenwart Grau in Grau gefärbt! Bei Entwickelung der Oper, wo der Verf. an mancher *kehren* Gestalt still vorübergeht, sagt er S. 227 in Betreff der Euryanthe: „Der gewissenhafte Tondichter fühlte sich gedrungen, jedes Wort des Textes auszudrücken, ja auszupressen (?!); eine krankliche verzerrte Gestalt(!) war das Ergebniss, in welcher die Töne wie die Worte sich selbst mehr verdunkelten als gestalteten; höchstens gaben einzelne(!) lichtere Stellen selbständigen Melodieenfluss in kleinen Gebilden, die meisten jedoch *nur*(!) verständig kalte Declamationen.“ Ich bin nicht ein blinder Verehrer Weber's — aber gegen solches Urtheil vermag ich nichts zu sagen! Die Sonntag-Euryanthe und die Devrient-Euryanthe leben in *meiner* Erinnerung wenigstens nicht als „*kranklichte, verzerrte* Gestalten“!! — —

Scribe und Meyerbeer beurtheilt K. aber noch *viel härter*; übrigens glaube ich nicht, dass wir noch event. „nackte H... statt der bekleideten“ auf der Bühne sehen werden! eben so wenig, dass eine „Erbebung der Oper“ realisirt würde, wenn dieselben „nächst der Gesundung der Texte und Vereinfachung der Handlungen, bei dem alten Volksliede (?) — in die Schule ginge.“(!)— Nachdem der Verf. noch allgemein *bekannte* Rathschläge über den *geselligen* Musikbetrieb gegeben, schnt er sich nach der Zeit: „wo das deutsche Volk seines Liedes wieder froh wird (?), wo es befreit sein wird von Concerten voll Langeweile (!), von Opern voll Tendenzen und ohne Musik (!), von Fragen und Klagen um ächte Tonkunst.“ — !—

Ein jeder Mensch, sagt Steffens, schwebt zwischen seinem *Ideal* und seiner *Carricatur*; wir halten diese Klage- und Weherufe für hässliche *Carricatur-Züge* in dem Bilde des sonst achtungswerthen Kunstphilosophen. Die goldene Zeit ist eine gute Freundin des alten Ueberall und Nirgends und eine Verwandte des vielgestaltigen Proteus; fasse ihn, wenn er dir weissagen will! Das *Beste* liegt in *keiner Zeit* und in *keiner Art*: sondern jede Art und jede Zeit ist ein Bild des *Ewigen* und des *Vergänglichen zugleich*. Wenn die Lorbeerbekränzten sich einst begrüssen, dann werden auch unsere neueren Tonmeister nicht in den letzten Reihen stehen. —

(Beschluss folgt.)

Mendelssohn-Bartholdy's Todtenfeier in Leipzig und Begräbniss in Berlin.

Wenn Leipzig die irdische Hülle des ruhmreichen jungen Tonmeisters nicht in seinen Schooss aufnehmen durfte, so hat es ihm doch eine würdige und erhebende Todtenfeier gewidmet, wozu nicht blos des Entschlafenen Ruhm überhaupt, sondern auch seine Liebe für unsere Stadt und sein vieljähriges treues und bedeutendes Wirken in ihr die Herzen aufforderte. Nachmittags halb 3 Uhr versammelten sich die Freunde und Verehrer des Verewigten bei der Johanniskirche und zogen dann in langer Reihe dem Trauerhause in der Königsstrasse zu. Von dort aus begann der Zug. Voran gingen zwei Musikchöre, welche abwechselnd Trauermärsche ertönen liessen. Sodann kamen die Mitglieder des Gewandhaus-Orchesters, und die Lehrer des Conservatoriums mit ihren Schülern. Ein älterer Schüler des Conservatoriums trug auf sammetnem Kissen einen dem Verewigten von seinen Schülern gewidmeten silbernen Lorberkranz, worauf der Orden pour le mérite lag. Dann kam der mit Palmen und Blumen reich geschmückte, von vier schwarzbehangenen Pferden gezogene Sarg, an dessen beiden Seiten Kunstgenossen und nahe Freunde des Geschiedenen gingen. Hierauf folgten die nächsten Leidtragenden, dann die Geistlichen der reformirten Gemeinde, der Universitäts- und Stadtkirchen, die Vorstände der hiesigen Civil- und Militairbehörden, so wie Mitglieder derselben und der Universität mit ihrem Rektor, der Rath, Stadtverordnete, Studirende und zahlreiche Bewohner Leipzigs aus allen Klassen. Der Zug bewegte sich langsam durch eine unabsehbare Menschenmenge langs der Promenade, durch das Petersthor, die Petersstrasse, über den Markt und die grimmaische Strasse. Vor dem Portal des neuen Universitätsgebäudes wurde der Sarg abgeboben und in die erleuchtete, zum Theil schwarz drapirte Paulinerkirche gebracht. Unter einem klagenden Präludium der Orgel setzte man den Sarg auf eine Estrade und umgab ihn mit Wachskerzen. Nun wurden einige Verse des Chorals „O Haupt voll Blut und Wunden“ gesungen; dann sangen die vereinigten Sängerchöre Leipzig's den Choral aus Paulus: „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben.“ Hierauf hielt Herr Pastor *Howard* die Gedächtnissrede. Dann folgte der Chor aus Paulus: „Siehe, wir preissen seelig, die erduldet haben; denn ob der Leib gleich stirbt, doch wird die Seele leben.“ Bei diesen Worten, den wehmuthigen Melodieen und himmlischen Klängen dazu, über den nun stummen Meister hinschwebend, der sie einst geschaffen, blieben wenig Augen trocken! Nachdem der Segen gesprochen, machte der letzte Chor aus Sebastian Bach's Passionsmusik den Schluss dieser rührenden Feier.

Um 10 Uhr ging der Sarg mit einem Extrazuge auf der Eisenbahn nach Berlin ab. In Cöthen wurde er von seinem Männerchorgesang unter Leitung des Musik-

sammlen, als die Kunst selber, welcher sie geweihet ist — und welche ohne Harmonie nicht bestehen kann. Hier haben Sie indess einige ganz kleine Blüthchen! Sie wissen, dass der nicht ungeschickte — — Musikdirektor an unsrer Hauptkirche ist, und dass der als Schriftsteller nicht unbekannte — — hier privatisirt. Aber dass dieser unsern Stadtpoeten macht, (es versteht sich, dass der lustige Kopf die Herren zum besten hat, aber sich selbst überall zuerst auslacht,) das wissen Sie wohl nicht. — Unser, nunmehr gewesener Landesherr hatte sich beym Vordringen der französischen Armee und wegen Unruhen entfernet, und unsre Leutchen jubilirten so lange, bis sie von sich in der Zeitung zu lesen bekamen. Die Sachen wendeten sich, der Hof kam, vornehmlich durch englischen Einfluss, zurück: nun musste man noch mehr jubiliren, um das Andenken jener Freudenfeste zu übertäuben. Unser Musikdirektor kömmt mit der dicken Partitur zu unserm Poeten:

Mein Gott, eben wird mir angesagt, dass wir den Sonntag Dankfest für die Ruckkehr des Hofes haben, und heut' ist Mittwoch! Ich will denn doch gern etwas geben, das Bezug hat, und dabey neu und hoch austönt! Eine neue Kantate zu machen, ist nicht Zeit. — Was meynen Sie? — ich will einzelne Stücke aus dem Händelschen Messias aufführen!

Nun gut —

Sehen Sie — (er schlug die Partitur auf) hier, mit dem Chore fang' ich an: Hoch thut euch auf, ihre Thore der Welt u. s. w.

Ganz recht, sagte — — trocken und schlug das Blatt um; darauf folgt unmittelbar der Satz: Du, Gottes englisches Heer, bet' ihn an —

Der Kantor sprang auf, rieb sich die Stirn: Ich bitte Sie um alles in der Welt, machen Sie keinen Witz, wenn ein Mensch in Noth ist! Helfen Sie mir lieber noch andere Sätze wählen!

Das geschahe und nun gingen beyde die gewählten Stücke genauer durch. Sie kamen auf das Chor: Hoch thut euch auf u. s. w. zurück.

Ja, lieber Mann, sagte der Poet, wenn es hier nur nicht so ganz bestimmt, auf die Frage: Wer ist der König der Ehren? hiess: der Herr Zebaoth!

Sie haben Recht! ja ja, Sie haben Recht! Indess, dem muss abgeholfen werden.

Machen Sie es so: lassen Sie die Stelle in die Texte also drucken: „Wer ist der König der Ehren, Herr Zebaoth? Er ist der Ehrenkönig.“ Dann wird jenes eine Aufforderung an den Himmel selbst, ihn zu nennen; und das grossgedruckte Er bleibt nun unbestimmt und kann anspielen.

Der Kantor klatschte freudig in die Hände und sang sogleich am Klavier das Stück durch. Um das Possierliche ganz zu fühlen, muss man die Musik kennen; wo nun jene Stelle, nach der Weisung angesehen, die keckeste Ausforderung wird. Aber der „Er,“ fuhr der Kantor fort, der Er in der Antwort, ich mag ihn noch so gross drucken lassen: der Noten wegen bleibt er immer und ewig dünne und kleie —

Ja, das ist nun einmal nicht zu ändern! sagte der Poet achselzuckend.

Die musikal. Beylage No. VI.

enthält: Die Musik zu dem Götheschen Liede, der Harfner, von Schreiber, und die Harfnerin, Gedicht und Musik von ebendemselben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI. und das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

directors *Thile* empfangen. In Dessau stand der greise Kapellmeister *Schneider* mit dem Chore um Mitternacht am Bahnhofe; und empfing den dahingeschiedenen Meister entblösten Hauptes mit einem eigens dazu componirten Scheidegruss, der eine unbeschreiblich rührende Wirkung hervorbrachte. In Berlin angekommen, setzte sich der Leichenzug gegen 7 Uhr des Morgens vom anhaltischen Bahnhofe aus in Begleitung eines zahlreichen Musikcorps unter Leitung des Musikdirectors *Braun*, von welchem der Sarg bereits am Empfanghause des Bahnhofs begrüsst worden war, in Bewegung, und nahm seinen Weg durch die Anhalt'sche, Koch- und Friedrichsstrasse, wo sich den der Familie des Verstorbenen und seinen zahlreichen Freunden zugehörenden Trauerwagen eine unabsehbare Menschenmenge, worunter viele hochgestellte und in Kunst und Wissenschaft bedeutende Männer zu bemerken, anschloss. Auf dem Belle-Alliance-Platze erwarteten den Zug die Kinder des Friedrichsstiftes, Knaben und Mädchen, denen der edle Verstorbene viele Wohlthaten erwiesen, und die Mitglieder der königl. Kapelle und der Singakademie. Auf dem alten Dreifaltigkeitskirchhofe angelangt, wurde er von dem Domchor unter Leitung des Musikdirectors *Neithardt* empfangen. Nach einem von demselben gesungenen Chorale fand die Einsenkung des Sarges Statt. Vom Prediger *Berduschek* wurde die Leichenrede gehalten. „Wie sie so sanft ruhen", ausgeführt von den Mitgliedern der Singakademie, und ein Trauergesang des Domchors, schloss die tiefergreifende Begräbnissfeierlichkeit.

Nachrichten.

Strassburg. Das hiesige Musikwesen scheint einen neuen Aufschwung nehmen zu wollen, seitdem die Verfügungen der sogenannten Apfel-Stiftung, wovon Ref. später spricht, bekannt sind, nicht wie es in Nr. 15 dieser Zeitung irrig heisst, zum Besten, als Universal-Erbin, des Theaters, sondern der Stadt Strassburg, für die Vervollkommnung der dramatischen und musikalischen Kunst.

Die Erfahrung hat gelehrt, dass, obgleich das französische Theater mit 30,000 Fr. subventionirt ist, für die ungünstige Sommerjahreszeit, die Vorstellungen dennoch während dieser Zeit ausgesetzt bleiben müssen, aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme während der übrigen Zeit, oder aus Missbrauch, so dass für ein blos 8monatliches Engagement selten ausgezeichnete Mitglieder übrig sind; dass man sich daher seit 2 Jahren wieder genöthigt sah, für die Sommermonate seine Zuflucht zu einer deutschen Oper zu nehmen.

Die französische Oper, welche oft während der ganzen Dauer des Theater-Jahres andere Subjecte an der Stelle der Abgewiesenen debutiren lassen muss, war in dem verflossenen Jahre so glücklich, erst gegen das Ende einen deutschen ersten Tenoristen, Herrn *Hüner* aus Braunschweig zu finden, welcher bei einer guten Methode und Spiel einen vollkommen guten französischen Accent besass. — Zur Ergänzung unserer musikalischen Topographie des Jahres 1846, während welchem die Direction dem Herrn *Prat* concedirt war, sei vor Allem einer von dem hier privatisirenden Singlehrer *Alexander Piccini* geschriebenen einactigen Oper: „la Prise de Jericho" gedacht, die jedoch das Publicum nicht ausspielen liess. Der zu Paris 1780 geborene Componist, Schüler von Le Sueur, ist ein Enkel des berühmten Nicolo Piccini; in dem Jahrgange 1819 der mus. Zeitung S. 507 und 845 ist seiner, bei Gelegenheit einer anderen Oper, eben so unvortheilhaft gedacht.

Aus der Gesellschaft des Dir. *Prat* ist Dem. *Herminie Beaucé* als vorzügliche dramatische erste Sängerin zu empfehlen, eben so für französische Bühnen der genannte deutsche Tenorist *Hüner*. Die einzige während diesem Theaterjahr gegebene bedeutende neue Oper war Charles VI. von Halévy, worin sich Beide vortheilhaft auszeichneten.

Um für die Zukunft in Strassburg dem in Frankreich verbreiteten Unfuge zu steuern, die Annahme oder Nichtannahme der Debutanten durch Pfeifen zu entscheiden, erliess die Behörde unterm 16. October eine Verordnung, wodurch jenes Pfeifen strenge verboten, und die An- oder Nichtannahme der Debutanten, nach 3 Rollen, durch die Stummen-Mehrheit der unter dem Vorsitze des Maire versammelten Abonnenten ausgesprochen werden soll. Dieser Verordnung gemäss ist über das von dem jetzigen Director *Défossez* gelieferte Personal für das am 22. Aug. begonnene Theaterjahr von 1847—1848 bereits der Spruch ergangen, wodurch alle Mitglieder angenommen worden sind. Ueber ihre Leistungen später.—

Die deutsche Oper, unter der Direction des Herrn *Loewe* von Mainz, eröffnete ihre Darstellungen am 2. Mai mit Otello. Bis zum 2. Juni wurden in Allem 13 Opern in 18 Vorstellungen gegeben. Neu waren hier die Heimonskinder und die noch nicht französisch gegebenen Musketiere der Königin, mit grossem Aufwand. Die Hauptmitglieder der Gesellschaft bestanden aus blosen Gasten. Mad. *Ernst-Kaiser* (Wien), *Flintzer-Haupt* (Leipzig), die HH. *Bielczizki* (Dresden) *Meinhard* (Wiesbaden), *Koch*, Bassist(?!); auch der oben genannte Tenorist *Hüner* gab den Raoul in den Hugenotten; endlich der Komiker *Freund* (Mannheim). Ein Chorpersonal von 24 Personen erhöhte ungemein den Glanz und die Wirkung der sämmtlichen Darstellungen. Die ausgezeichnetste, mit stürmischem Beifall aufgenommene war Norma, was schon die blose Besetzung der Titelrolle durch Mad. *Flintzer-Haupt*, der Adalgisa durch M. *Ernst-Kaiser*, Sever durch Hrn. *Lehmann* und Orovist durch Hrn. *Meinhard* in hohem Grade rechtfertigt. Die übrigen Opern: Freischütz, Czaar, Regimentstochter, Don Juan, Tell, Zauberflöte, worin Mad. *Fl.-Haupt* als Königin der Nacht den ganzen Umfang ihres schönen Organs zu zeigen Gelegenheit hatte, da sie die Partie sang wie sie Mozart schrieb; endlich das Opferfest. — Herr *Freund*, als Bürgermeister im Czaar und als Schulmeister Baculus im Wildschütz, wurde allgemein, auch dieses Jahr, wieder freudig empfangen.

An Concerten und musikalischen Abendunterhaltungen fehlte es während der Winter-Saison nicht. Den Anfang machte am 18. Novbr. in dem Locale des Hrn.

Jauch Herr v. *Gory*, Bariton-Sänger, Schüler des Conservatoriums; er sang Scenen aus Don Sebastian und der Lucia und fand wenig Beifall; dafür wurden die Zuhörer durch eine von Herrn *Jauch* componirte und variirte Melodie für Pianoforte entschädigt, die er musterhaft, mit der ihm eigenen Virtuosität vortrug. — Am 28. Novbr. gab der Violinist *Schwaederle* Concert; er spielte ausgezeichnet und mit rauschendem Beifall ein Adagio und Rondo, dann eine Fantasie aus Anna Bolena, Beides von Alard, und das bekannte Tremolo von Beriot. Die Choral-Gesellschaft sang den Chor: die Eintracht von Mozart und den Jäger-Abschied von M. Bartholdy. Dem. *Glossop de Meric*, deren herrliche Alt-Stimme immer mit Vergnügen gehört wird, sang die Cavatine aus Romeo, ferner mit ihrer Mutter (Sopr.) und Herrn *Alexandre* (Ten.) ein Terzett von Vaccai: Giovinetta Pellegrina, endlich die beiden Letzteren noch ein Duett aus den Puritanern. Auch Herr *Hausser* verherrlichte das Concert mit einer Fantasie von Servais: Souvenir de Spa für Cello. Alles dieses zum wahren Bedauern der zahlreichen Zuhörer — ohne Orchester! — Am 23. Dec. liessen sich Herr *Demunk*, Violoncellist an dem Conservatorium zu Brüssel, und die Sängerin *Garcia de Torres* in dem Foyer des Theaters hören. Er spielte ausgezeichnet ein Concertino eigener Composition und obiges Souvenir de Spa, wodurch er sein hohes Compositions- und Künstlertalent bewährte. Sahen sich gleich die Zuhörer in ihrer Erwartung durch den Namen Garcia getäuscht, so entschädigte sie dafür in der Gesangpartie der Tenorist *Hüner* durch seinen seelenvollen Vortrag der Adelaide von Beethoven und einer von ihm comp. Romanze, Beides mit Violoncell-Begleitung durch den Concertgeber. — Am 24. Januar gab die obengenannte Choral-Gesellschaft eine musikalische Mittag-Unterhaltung zum Besten der Armen, mit der gefälligen Unterstützung der Herrn *Schwaederle* und *Hausser* (Piano). Unter den 18 gegebenen Nummern zeugen schon die Namen: Rücken, Lachner, Ries, Sturtz, Wagner, Marschner, Herold, Rossini, Zöllner, Strauss u. A. von dem Interesse und der glücklichen Auswahl für das mit vielem Erfolg gekrönte gute Werk. — Am 27. Febr. gaben die oben genannten Herr und Mad. *de Méric Alexandre* Concert, mit der gegenseitigen Unterstützung des Herrn *Schwaederle*. Unter den elf gegebenen Nummern zeichneten sich eine Tenor-Scene aus Rossini's Ermione, ein Terzett aus Verdi's Ernani, Variationen für Sopran und Violine von Artot, und eine Fantasie von Alard durch Hrn. *Schwaederle* vortheilhaft aus; Alles in dem grossen Saale der Réunion — leider ohne Orchester. — Herr *Vivier*, der sich „erster Hornist der Kapelle des Königs der Franzosen" nennt, spielte auch hier seine sentimentalen Cantabile's, Romanzen und machte zuletzt das Kunststückchen, mehrere ausgehaltene Töne zugleich hören zu lassen, was jedem Hornbläser bekannt ist.

(Beschluss folgt.)

Hamburg. Am 4. November, Abends, fand im hiesigen Stadttheater die zweite, durch Herrn Kapellmeister *Krebs* geleitete Aufführung von *Felix Mendelssohn-Bartholdy's* Elias statt, von der in jenem Augenblicke Niemand ahnen konnte, dass sie die Todesfeier des Componisten sei. Der Geist des genialen Meisters entfloh der irdischen Hülle in derselben Stunde, in welcher hier, in seiner Geburtsstadt, die letzten Töne des herrlichen Schlusschores seines Schwanengesanges verklangen!

Neapel begann am 4. April die Stagione auf S. Carlo mit Verdi's Due Foscari, in denen die *Gruiz*, Tenor *Malvezzi* und Bassist *Gionfrida* wirkten, ziemlich kalt. Die grossentheils bleischwere, noch dazu schon gehörte Oper, konnte nicht im Geringsten erwärmen. Die seit vorigem Feste herrschende Langeweile auf unsern beiden königl. Theatern sollte nun durch die auf dem Teatro Fondo gegebene neue Opera buffa, Yava (eine chinesische Heldin), vom Maestro *Herenza*, verscheucht werden; aber ach! weder die beiden wackeren Künstler die *Brambilla* und Tenor *Malvezzi*, noch Buffo *Casaccia* und Bassist *Arati*, vermochten sie aufrecht zu halten: sie stürzte. — Mercadante's Leonora und Verdi's Ernani liessen das Ungemach vergessen. Bellini's Beatrice, worin ein neuer Tenor, Namens Giannone, zum ersten Mal die Bühne betrat, hatte keinen guten Erfolg. Desgleichen die neue Oper Giulia di Tolosa, vom Grafen *Gabrielli*, der bereits 32 Ballets und 12 Opern componirt. Zum Theil war auch das Buch an dieser Aufnahme Schuld.

Palermo. Die bereits erwähnte zu gebende neue Oper Fingal, vom Maestro *Coppola*, hat das Tageslicht nicht erblickt. Er gerieth darüber mit der hiesigen Impresa in einen Prozess, und gewann ihn, wonach dieselbe, wie die hiesige Zeitschrift Falce behauptet, ihm 500 Ducati (ungefähr 833 Augsb. Gulden), nachdem das ursprüngliche Honorarium 50 Ducati (250 Augsb. Gulden) war (!), zu bezahlen verurtheilt wurde.

Mailand. Die hiesige, seit Kurzem entstandene, aus Dilettanti und Professori gebildeten sogenannte Unione per esercizj musicali trug unlängst im hiesigen Teatro Filodrammatico unter Anderem nach mehreren vorhergemachten Proben, Meyerbeer's Ouverture zum Struensee, ziemlich gut und mit starkem Beifall vor. Die hiesige mus. Zeit. Nr. 21 vom 26. Mai widmet ihr einen eigenen langen Artikel, und zollt ihr ein ungemein starkes Lob. Beim hiesigen Musikverleger *Lucca* erscheint seit Juli eine zweite mus. Zeit., l'Italia musicale betitelt.

Recensionen.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

7. **Der Durstige, humoristischer Gesang für Bariton oder Bass, mit Begleitung des Pfte, componirt von *Krebs*. Op. 107. Hamburg u. Leipzig, b. Schuberth. Pr. ⅓ Thlr.**

Ein etwas derber Scherz. Von einer tüchtigen Bass-

stimme vorgetragen, für welche der Verf. sehr dankbar geschrieben hat, wird dieses Lied in lustigen Männerkreisen grossen Beifall finden. Der Componist hat den Grundton seines Gedichtes mit glücklichem Tacte getroffen und zeigt auch hier eine sehr gewandte Feder.

8. Zwei Gedichte von Caroline Caspari und v. Eichendorff, für eine Bassstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von *Armin Früh*. Op. 2. Berlin, bei Challier. Pr. 15 Sgr.

Das erste dieser Gedichte, „der Zecher", gehört mit dem vorerwähnten ziemlich in ein und dasselbe Genre und steht ihm auch in der musikalischen Behandlung nahe. Sollen und müssen nun einmal solche Texte componirt werden, wovon uns die Nothwendigkeit nicht recht einleuchten will, so hat freilich Herr *Früh* daraus gemacht, was zu machen war. Doch loben wir uns dagegen das zweite Stück „Das zerbrochene Ringlein", obgleich wir hier an des Verf. Stelle Manches, wie z. B. das: „Mein Ringlein brach entzwei" bedeutsamer accentuirt haben würden. Dazu rathen wir dem Componisten, der übrigens aus tüchtiger Schule hervorgegangen zu sein scheint, bei weiteren Versuchen im Liederfache, sich noch sorgfältiger um runden melodischen Fluss und Guss zu bemühen und sich vor zu grosser Textzerstückelung zu hüten.

9. Sechs zweistimmige Lieder mit Begleitung des Pianoforte von *E. Friedr. Richter*. Op. 13. Leipzig, bei Fr. Kistner. Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Wir bemerken zunächst, dass diese Lieder für 2 Sopране geschrieben sind. Es tritt hier der missliche Fall ein, dass es verhältnissmässig nur wenige Gedichte gibt, welche eine solche Behandlung wenn auch nicht absolut verlangen, doch wenigstens einigermaassen zulassen. Da nun aber doch Sopranduetten sehr gesucht sind, so sehen sich die Herrn Componisten, um dem Verlangen des Publicum's zu genügen, nur zu oft genöthigt, zu Texten zu greifen, welche weder in den in ihnen hervortretenden Gefühlen noch in den Charakteren und Situationen u. s. w. solche Gegensätze darbieten, wie sie die artistische Idee des Duetts verlangt. Die nothwendige Folge davon ist, dass es ihnen bei der musikalischen Behandlung an dringendem Anlass zu charactervoller Auseinanderhaltung der beiden Stimmen fehlt, weshalb sie denn diese in süsser Terzen- und Sextencintracht zusammengehen lassen. Auch unser Autor hat sich offenbar in jener Duettentext-Klemme befunden. Kaum ein einziges der von ihm componirten Lieder weist mit innerer Nothwendigkeit auf die Behandlung in Duettform hin. Doch aber hat er die oben erwähnten Erbübel möglichst zu vermeiden gesucht, und wir dürfen diesen zweistimmigen Liedern um ihrer melodischen Frische und leichten Ausführbarkeit willen ein grosses Publicum versprechen, rathen aber dem Verfasser, bei weiterem Anbau dieser Form irgend einen ihm befreundeten Dichter um passende Texte anzugehen.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Der bekannte Tenorist und Componist *Julius Miller*, früher in Leipzig im Concert und auf der Bühne wirksam, hat sich daselbst als Gesanglehrer niedergelassen. Er ist namentlich in Amsterdam als solcher thätig gewesen und zu seinen Schülern gehört u. A. der Tenorist *Frugé*, der in Deutschland, und namentlich auch in Leipzig selbst, vielen Beifall fand.

In Temesvar ist von dem dasigen Kapellmeister *Zawrtal* eine illyrische Oper auf die Bühne gebracht worden: „Die Berghirten", Buch von *Peter Prodic*. Der Beifall war rauschend. Nach der zweiten Aufführung erhielt der Componist von den entzückten Illyriern einen silbernen Pokal und einen silbernen mit Edelsteinen verzierten Tabtierstab zum Geschenk.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

R. SCHUMANN.

Op. 61. Sinfonie Nr. 2 in C,

für Orchester in Stimmen vollständig 9 Thlr. (davon einzeln: erste Violine — 25 Ngr. — zweite Violine — 20 Ngr. — Bratsche — 22½ Ngr. — Violoncell und Bass 1 Thlr. —) Partitur 5⅓ Thlr. — Für Pianoforte 4händig vom Componisten bearbeitet circa 2½ Thlr.

Um die Anschaffung dieses ausgezeichneten Werkes zu erleichtern, berechne ich an *Voraus-besteller* gegen *Baarzahlung* nur ⅔ der angegebenen Ladenpreise, also: Stimmen vollständig 7 Thlr. 6 Ngr. — erste Violine — 20 Ngr. — zweite Violine — 16 Ngr. — Bratsche — 15 Ngr. — Violoncell und Bass — 24 Ngr. — Partitur 4 Thlr. 16 Ngr. — Vierhändig circa 2 Thlr. —

Die Orchester-Ausgaben erscheinen in diesem Monat, der 4händige Auszug wahrscheinlich im Januar.

Leipzig, November 1847. **F. Whistling.**

Mit Eigenthumsrecht erschienen so eben bei uns

Lindblad's schwedische Lieder

mit schwedischem und deutschem Texte (geziert mit dem Portrait der gefeierten **Jenny Lind**), der vollständigen Sammlung 9tes Heft.

Lindblad's Duetten für 2 Singstimmen

mit deutschem und schwedischem Texte (mit gleichem Portrait), der vollständigen Sammlung 10tes Heft.

Es ist somit jetzt die vollständige Sammlung von 10 Heften in unserem Verlage zu haben.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Neu erschienene Musikalien
im Verlage von

Pietro Mechetti qm. Carlo,

k. k. Hof-, Kunst- und Musikalienhandlung in Wien.

Balfe, M. W., Les Soirées de Londres. Sept Ariettes etc. av. acc. de Piano.
Nr. 1 — 6 à 10 Ngr., Nr. 7 15 Ngr.

— — Die Zigeunerin. Kleiner Klavierauszug für Pianoforte zu 4 Händen, eingerichtet von F. X. Chotek. 1 Thlr. 20 Ngr.

Brambilla, M., Exercices et Vocalises pour voix de Soprano av. acc. de Piano. Adopté au Conservatoire de Paris. Ouvrage complet. 2 Thlr. 20 Ngr. Les mêmes en 2 Livres à 1 Thlr. 10 Ngr — 2 Thlr.

Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes pour Piano.
Cah. 31. Die Musketiere der Königin v. F. Halévy. Oe. 82. 20 Ngr.
„ 32. Der Förster von Flotow. Oe. 83. 20 Ngr.

Conradi, A., Drei Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 11tes Werk. 10 Ngr.

Dreyschock, A., La Napolitana. Canzonetta pour Piano. Oe. 48. 10 Ngr.

— — Romance ou forme d'Etude pour Piano. Oe. 49. 10 Ngr.

v. Göthe, Walther, Vier Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. 21stes Werk.
Nr. 1 — 4 à 10 Ngr.

Händel, G. F., Das Alexanderfest (Timotheus, oder: Die Gewalt der Musik). Vollst. Clavier-Auszug von P. J. Rotte. Zweite Ausgabe. 3 Thlr. 10 Ngr.

Hauser, M. H., Sechs Gesänge für 1 Singstimme, mit Begleitung des Pianoforte. 7tes Werk. Nr. 1 — 6 à 5 Ngr.

Hensolt, A., Douzième Impromptu pour Piano. Oeuv. 17. 10 Ngr.

— — Quatres Romances p. Piano. Oe. 18. 20 Ngr.

Mansah, P., Abschiedslieder. Walzer f. d. Pianoforte. 13tes Heft. 10 Ngr.

Müller, A., Heitere Lebensbilder. Lieder für fröhliche Gesellschaften für eine Singstimme mit Begl. d. Pfte. 62tes Werk. 20 Ngr.

Nicolai, O., Salve Regina f. Sopran-Solo mit Begl. von 2 Violinen, Viola, Violoncell und Bass, Oboe, Flöte, Fagott und 2 Hörnern, Partitur und Stimmen. 39tes Werk. 1 Thlr.

— — Salve Regina (Hymne an die heilige Jungfrau) für eine Sopranstimme mit Begl. des Pfte. 39tes Werk. 10 Ngr.

Schachner, R., Ombres et Rayons. Suite de Morceaux pour Piano. Oe. 17. Nr. 6. Rêveries. 10 Ngr.

Storch, A. M., Mit einer Rose. Gedicht von J. N. Vogl. Lied f. eine Singstimme mit Begl. des Violoncell oder Horn u. Pianoforte. 39tes Werk. 15 Ngr.

— — Dasselbe mit Begl. des Pfte. allein. 10 Ngr.

Teichmann, A. M., Il Lazzarone. Canzonetta con acc. di Pianoforte. 5 Ngr.

Waldmüller, F., L'Orage et le Calme, Rêverie poétique p. Piano. Oeuv. 27. 15 Ngr.

Willmers, R., Die Windsbraut. Fantasiestück für Pfte. 32tes Werk. 1 Thlr.

Gute Oboe-Röhre sind billig zu haben bei **G. Fischer,** Mitglied des Stadtmusikchors zu Eisleben.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin ist so eben erschienen:

Taubert, Wilhelm,

Sinfonie. Fdur.

Partitur Pr. 4 Thlr.
Orch.-Stimmen Pr. 7½ Thlr.

Jede Stimme wird einzeln und in beliebiger Anzahl ausgegeben. Der Klavierauszug à 4 mains befindet sich im Stich.

Bei **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist so eben neu erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Kinderheimath. Sammlung leicht fasslicher Lieder für die Jugend, ein-, auch zweistimmig zu singen, mit Begleitung des Pianoforte, componirt von **Moritz Ernemann.** Preis nur 6 Sgr.

Dem zarteren Jugendalter angemessene Lieder sind jetzt fast in jeder Familie Bedürfniss geworden, bei dem Mangel an hierzu ganz geeigneten Gesängen werden obige höchst ansprechende, den Kinderstimmen trefflich angepasste Lieder ein höchst angenehmes und nützliches Geschenk für die musikalische Jugend sein. Der Preis ist, um die allgemeinste Verbreitung möglich zu machen, auf den dritten Theil des üblichen Notenpreises gestellt.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Gesangkunst oder die Geheimnisse der grossen italienischen und deutschen Gesangmeister alter und neuerer Zeit vom physiologischen, psychologischen, ästhetischen und pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, mit Berücksichtigung aller Erfordernisse, von denen die vollendete Ausbildung eines Sängers abhängig ist. Systematisch bearbeitet, durch anatomische Tafeln erklärt, nach eigenen Erfahrungen erweitert und durch eine rationelle Basis zur Wissenschaft erhoben von **C. G. Nehrlich,** Privatgelehrten u. Lehrer des italienischen Kunstgesanges zu Leipzig. Elegant brosch. Preis 1 Thlr. 18 gGr. (1 Thlr. 22½ Ngr.)

B. G. Teubner in Leipzig.

Aus dem Nachlasse eines rühmlichst bekannten Musik-Gelehrten sind noch verschiedene musikalische Werke aus älteren Zeiten, auch ältere neu aufgelegte Werke, neuere Kirchenmusik, Oratorien, Opern, Instrumentalsachen in Partitur zum Studium, Singübungen und andere Schulen, Orgelsachen, Pianofortesachen, Concerte und gute Kammermusik mit und ohne Begleitung, sowohl im Ganzen als auch Einzelnen zu vertaufen. Das geschriebene Verzeichniss liegt zur Durchsicht bei Herrn **F. Whistling** in Leipzig.

Für einen Klavier-Verein werden grössere Musikwerke, als: Ouvertüren, Symphonieen, Concerte etc. etc. in den Arrangements von 4 — 12 Pianos, für 8 — 48 Hände, geschrieben oder gedruckt, am Liebsten in Partitur, zu kaufen gesucht, und sehe ich gef. Offerten entgegen.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten November. **Nr. 46.** 1847.

Inhalt: Kritische Paraphrasen. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Strassburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Kritische Paraphrasen

über Dr. *E. Krügers* „Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", von *G. Nauenburg.*

(Schluss. Dritter Theil.)

„Sitte und Lehre der Kunst."

1. „*Gesanglehre.*"

Der Verf. erfreut uns hier oft mit durchaus gesunden und klaren Kunstansichten; geben wir näher auf seine Hauptgedanken ein: „Welche Bedeutung Gesang und Musik überhaupt im Gesammtleben des Geistes, welchen Rang sie namentlich im deutschen Volksleben eingenommen haben, ist noch lange nicht genügend erkannt. Der Gesang ist die Urgestalt der menschlichen Musik: dies mögen wohl Wenige bezweifeln. Dass aber deshalb m' ihm auch die *Lehre* müsse begonnen werden, ist nicht so anerkannt, wie es die Natur fordert. Um der Musik willen ist das Singen so wenig zu entbehren, wie zum Gedanken das *Sprechen*. Ehe ihr das Kind an's Klavier setzt, Noten zu hämmern, muss es lange vorher mit Mutter und Vater ein Liedchen gesungen haben, sonst ist alles Kunstspiel Quängelei, es geht nicht ein noch aus dem Herzen. Die Wahrheit dieser Sätze gehört zu denen, die offen zu Tage liegen und eben so oft vergessen werden, wie das Sonnenlicht. Ist der Gesang überhaupt als Grundlehre aller Tonkunst an die Spitze der Schule zu stellen, so ist er es noch mehr um des besonderen Inhaltes willen: die schönsten Bande wahrer menschlichen Geselligkeit schlingt das *Volkslied*, die achte Freude der Andacht soll das *Kirchenlied* bringen." Weil es nach des Verf. Ansicht an beiden unserer Gegenwart fehlt, wenigstens an der rechten Art und Verbreitung derselben, so gibt er nun einige Vorschläge zur Lehre und zwar mit besonderer Rücksicht auf eigentliche *Volksschulen* zunächst, dann auf höhere Bürger- und Gelehrtenschulen. „Die Gesangschule für das Volk hat zur Absicht: den richtigen Vortrag des Kirchen- und Volksliedes zu eröffnen, d. h. den lebendigen Gesang des vorhandenen poetischen Stoffes der Musik möglichst Vielen, wo nicht *Allen*, zu lehren." Wie weit es möglich sei, das Letzte zu erfüllen, nämlich „*Allen*": darüber kann gelehrter Zwiespalt erhoben werden; jedenfalls aber liegt für den Erfahrenen und Sachverständigen ausser Zweifel, dass „*völlige*" Stimm- und Talentlosigkeit nur zu den *Ausnahmen* gehören; dass der Sinn für Musik im Kinde oft *tief* verborgen schlummert, dass dieser Sinn oft durch ganz verschiedenartige Erregungsmittel, oft erst spät erwacht; gar manchem namhaften Künstler ward der Tonsinn erst in den Jünglingsjahren erschlossen, und es ist jedenfalls höchst voreilig, scheinbar Talentlose vom Schulgesange ohne gründliche und *lange* Prüfung auszuschliessen; erlaubt der Arzt die Theilnahme an den Singübungen, so gestattie der Schulgesanglehrer die Theilnahme so lange, bis der Schüler den Fortschritten der ganzen Masse hemmend *entgegenwirkt*; ich meine aber, dass dieser Fall nur *ausnahmsweise* vorkommen kann: Menschen ohne allen Tonsinn und ohne allen Stimmfonds sind eben so selten, als Menschen *ohne Taktsinn*; es ist vielleicht noch niemals ein preussischer Soldat aus der Armee entlassen worden, weil er nicht in Reih und Glied nach der Trommel oder nach der Feldmusik marschiren lernte; gar mancher alte Cantor schrie seine Schüler an: „Junge, triff — oder ich treffe *dich*!" — und der Junge traf wirklich seine Note! Damit soll keineswegs etwa diese Method der neueren humaneren Unterrichtsweise anempfohlen werden. Der Verf. stellt nun von S. 242 eine volksfassliche Kunstlehre auf; er beantwortet umständlich die Fragen: „wie soll der Volksunterricht gegliedert, in Stufen und Klassen geordnet sein und welchen Inhalt soll er haben?" — Eine nähere Mittheilung kann hier füglich unterbleiben, da K. in rein *practischer* Beziehung, wie schon in früheren Abschnitten zu Tage liegt, nicht so befriedigende Resultate darbietet; namentlich scheint aus dem jetzt in Rede stehenden Abschnitte hervorzugehen, dass dem Verf. ein bedeutender Theil der Literatur über Schulgesanglehre fremd geblieben ist; hätte er z. B. genau nur Nägeli's grosse Gesangbildungslehre, dessen Chorgesangschule, Prof. Fischer's: „Ueber Gesang und Gesangunterricht", Mainzer's, Lindner's, Pohlschen's Ansichten gekannt, er würde sonder Zweifel zu der Ueberzeugung gekommen sein, dass bereits viel Gründlicheres geschichtlich vorliegt, als was er hier selbst über Schulgesang etc. zu Tage förderte. Mag immerhin dieses Urtheil etwas hart klingen, es ist keine Schande für den theoretischen Kunstphilosophen, wenn er nicht in allen practischen Sätteln ritterliche Haltung zeigt; Universalkünstler wird K. selbst wohl nicht anerkennen. — Viel glücklicher und origineller behandelt der Verf. das folgende Thema:

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05436/097

2. „*Musikalische Hochschulen.*“

Nachdem er zuvor die Frage: „wie steht es mit der Kunst überhaupt und dem Bedürfnisse nach ihr?“ beantwortet hat, kommt er S. 264 auf die Haupt- und Lebensfrage*): „*sind musikalische Hochschulen wünschenswerth?*“ — Aus vollster und innigster Ueberzeugung stimme ich hier dem Verf. vollständig bei. „Wir sind, so sehr auch berühmte Beispiele von freier Bildung hoher Künstler vorliegen, dennoch der Ansicht, dass (für den allgemeinen Geist, um den *Schwachen* zu helfen und die Starken zu *mahnen*, für die gründliche und practisch nutzbare Lehre, für eine Lehre, die dem Kunstwesen im *Grossen* aufhelfen soll) eine hohe Schule des Faches *fördertlicher* sei, als die einsame Bildung. Ueber die Betheiligung des Staats kann man zweifelhaft sein, zumal seit durch Mager, mit Hinblick auf England und Amerika, so lebhaft *gegen* „*den Staat als Schulherrn*“ gestritten ist. Ehe indess dieser Kampf wird ausgekämpft sein, schliessen wir uns der älteren deutschen Ansicht an, und wünschen und bitten um die Vormundschaft(?) des Staats.“ — (Vormundschaft möchte ich nicht gerade sagen: wir bitten um academische Lehrfreiheit unter *Oberaufsicht* des Staats.) — „Wir haben uns, sagt K. ferner, bei dem Staatsregiment der Schulen besser befunden, als diejenigen Länder, wo alle Bildung an Privatanstalten geknüpft ist; man zeige uns günstigere Folgen der Gegenseite, man beweise, dass sie auf ihrem Wege weiter kommen, als wir auf dem unseren — so wollen wir dem öffentlichen Conservatorium entsagen. Bis dahin werden wir aber nicht aufhören, dem *unpersönlichen* Wirken des Staates den Vorzug zu geben, da aller Menschlichkeiten ungeachtet, doch die Aufsicht höchster Behörden immer von zufälligen Privatverwickelungen *freier*, und also dem reinen Zwecke ungehinderter ergeben sein wird. Nicht zu übersehen ist auch der wichtige Umstand, dass der Staat *Prüfungen* fordern und verhältnissmässig auch vernünftiger ausführen kann, als jeder andere Betheiligte. Was im Gefolge von Prüfungen Nachtheiliges möglich ist, wissen wir wohl; was ohne Prüfungen oder nach Gunstwahl herauskommt, *wissen wir leider auch*.“ — Wir stimmen K. bei, denn so lange es jedem Unberufenen, jedem Musiklehrpfuscher gestattet ist, ungestört das Publicum zu hintergehen, so lange wird auch der strebsame und gründlich gebildete Lehrer es beklagen müssen, wenn der Lehrstand immer mehr an Achtung und Vertrauen verliert. Das Publicum kommt erst nach unangenehmen Erfahrungen zur Erkenntniss; es wird den vom Staate geprüften Musiklehrern mit vollerem Vertrauen entgegenkommen; namentlich der *Gesanglehrer müsste dem Staate verantwortlich sein*; denn Leben und Gesundheit des Schülers hängen von seiner Lehrmethode mit ab, und was der Staat vom practischen Arzte verlangt — „*Staatsprüfung*“ — das muss er schlechthin wenigstens vom *Gesanglehrer* fordern. — „Welchen Zweck, fragt Krüger S. 265, haben aber diese höheren Musikschulen zu erfüllen? Vor Allem müssen sie neben practischen Künstlern „*Lehrer*“ bilden, die ihrer Kunst mächtig, der allgemeinen Geistesbildung nicht fremd und an sittlicher Gesinnung tüchtig sind.“ — Da ich bereits auf der Leipz. ersten Tonkünstlerversammlung auf eben diesen so wichtigen, unerlässlichen Punkt hingewiesen habe, so mochte ich hier nur noch bemerken, dass es event. sehr wünschenswerth wäre, wenn die *musikalische Pädagogik* nicht blos den Schülern des Instituts, sondern auch allen Freunden der Erziehung zugänglich gemacht würde. Der von Krüger entworfene Schulplan muss im Werke selbst nachgesehen werden.

3. „*Kirchengesang.*“

Aus den Ideen, welche K. bereits im Abschnitt „*Von geistlicher Musik*“ entwickelt hat, ist wohl schon a priori zu entnehmen, dass er die Blüte des Kirchengesanges bei unseren protestantischen *Voralltern* sucht, eben so, dass nach K. eine Belebung *nur von daher* bewerkstelligt werden kann; ich meine aber, dass die gute Vorzeit auch in dieser Beziehung ihre starken Licht- *und* Schattenseiten gehabt hat. Man spricht in neuester Zeit überhaupt viel von einer „*Wiederherstellung* und *Wiedereinführung* des alten Chorals in der heutigen protest. Gemeinde“; besonders ist von Baiern aus, namentlich durch Kraussold, der Gegenstand nach allen Seiten hin besprochen und beleuchtet worden: allein das von Kraussold aufgestellte Resultat ruht nach meiner Ansicht nicht auf historischem Grund und Boden; auch scheint ihm Becker's und Finck's Resultat in dieser Angelegenheit unbekannt geblieben zu sein; er sagt nämlich: „Die Choralmelodieen sind theils schon vorhandene Gesänge gewesen, welchen ein Lied angepasst wurde; oder sie sind zu einem vorhandenen Liede erst componirt. Im ersten Falle wurde der im Volke lebende Gesang in Noten ausgedrückt, im zweiten wurden die Noten gegeben, damit *darnach* gesungen wurde. In beiden Fällen wurde so gesungen, wie die Noten lauteten, und es lauteten die Noten gerade so wie gesungen wurde.“—(*) Hier identificirt man offenbar und fälschlich den *Gemeindechor* mit dem geübten Schul- und Kirchenchore! — „Was man auch, sagt Finck sehr wahr, für das angeblich Kunstvolle des Gemeindegesanges älterer Zeiten vorbringen mag, es verdient nicht die geringste Beachtung;“ die vorhandenen Geschichtszeugnisse können ja nun und nimmermehr wegdemonstrirt werden! — Wirft man einen Blick auf die ältesten Choralbücher, so stellt sich das Resultat klar heraus, dass der *Gemeinde*gesang an keiner Zeit die hohe künstlerische Vortrefflichkeit gehabt hat, welche man jetzt mehrfach auf Kosten der heutigen Zeit herausdemonstriren will; die harmonisirten Chorale der früheren Zeit waren zunächst für die allerdings wohlgeübten *Schul-* und *Kirchen*chöre an's Licht gestellt; in diesen segensreichen Instituten (die leider jetzt in vielen Städten in einen *beklagenswerthen* Verfall gerathen sind) mögen allerdings die Chorale so ausgeführt worden sein, wie sie punctirt sind; die eigentlichen Gemeinden sangen aber wohl einstimmig und mehr oder weniger *rhythmisch*; im *strengen Tacte* aber, und gar harmonisch richtig, kann der Choral von keiner Gemeinde ausgeführt worden sein, weil ja die stets ge-

*) S. *E. Devrient*: Ueber die Gründung einer Theaterschule. D. V.

mischte Gemeindemasse bisher wenigstens nie im Besitze einer gründlichen Gesangbeschulung gewesen ist; zudem wird wohl in *keiner* Gemeinde eine verhältnissmässige Besetzung der einzelnen Harmoniestimmen realisirt werden können. — Zur näheren Begründung dieser Ansicht mögen wenigstens einige geschichtliche Notizen in Erinnerung gebracht werden: N. Hermann († 1561) sagt: „Wenn ich zurückdenke, wie es in meiner Jugend vor 50 Jahren und *zuvor* mit dem Gesange in den Kirchen und Schulen gestanden, so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut!“ — Luther selbst schreibt in der Vorrede zu dem 1551 durch Rhaven herausgegebenen „*Gesangbüchlein*“: „dass diese Lieder deshalb in vier Stimmen gebracht seien, dass sich die *Jugend* in deren Vortrage übe, und hierdurch vom Vortrage von Buhliedern etc. abgebracht werde.“ — Ich will nun keineswegs unserem jetzigen Gemeindegesange das Wort reden; mir stehen auch manchmal bei Anhörung desselben die Haare zu Berge, mir schauert auch die Haut, aber ich denke, die Reformation ist eben so wenig wie die Kirche etwas Stabiles, etwas Vollendetes; sie ist vielmehr etwas Flüssiges, Bildsames, was mit der Zeit *fortschreitet*, was nicht ohne Einfluss der Zeitbildung bleibt und geblieben ist. Eine Reform des Kirchengesanges ist höchst nöthig, aber sie muss, wie zu Luthers Zeit, nicht mit der Gemeinde, sondern mit dem *Schul-* und *Kirchen*chore beginnen. Von einer *Wiederherstellung* des alten so oft angerühmten *Gemeinde*gesanges in der heutigen protest. Gemeinde kann nicht füglich die Rede sein, denn er hat in kunstwürdiger Gestalt noch nicht in der eigentlichen *Gemeinde* existirt und existiren können. Jedenfalls wäre es aber aus mehrfachen Gründen sehr wünschenswerth, wenn sowohl in den Schul- als Kirchenchören die Choräle harmonisch und *tactisch* richtig eingeübt und vorgetragen würden, wenn man die gleichmässige Langweiligkeit des Gemeindezeitmasses hier *höheren* Kunstforderungen unterordnete: der poetische Gehalt des Textes und die Choralmelodie müssen in eine nähere Wechselwirkung treten; dabei mögen Prätorius, Hassler, Eccard etc. wesentlich benutzt werden — sie allein können aber eine Reform nicht vollenden, denn eine Reform, die nicht auch im Geiste *unserer* Zeit vollbracht wird, kann nimmer allgemein werden, wird nimmer feste Wurzel schlagen. —

4. „*Wissenschaftliche Kunstlehre.*“

Der Verf. gibt hier eine wissenschaftliche Kritik der Kunstlehre des Prof. A. B. Marx; eine Kritik dieser Kritik zu liefern, würde den Raum dieser Paraphrasen überschreiten; überdies stimmt Ref. den von Krüger gemachten Ausstellungen grösstentheils bei, und es wäre sehr wünschenswerth, wenn der Verf. den vorliegenden Abschnitt in verkürzter Form in einer Zeitschrift zur weiteren Discussion mittheilte. Marx hat zur Zeit noch eben so viel unbedingte *Verehrer* als *Gegner*, und Krüger's Aufsatz wäre wohl geeignet, die Bestrebungen dieses Kunstgelehrten in das rechte Licht zu setzen. — Wir wenden uns schliesslich zum letzten Abschnitte des dritten Buchs.

5. „*Sittlichkeit der Kunst.*“

Das Verhältniss der Kunst zu den übrigen geistigen Mächten, ihre Stellung zu Religion, Sitte und Vaterland, ist eine Frage, die von früher her den Denker sowohl als den Künstler beschäftigt, frühe auch Beide in Streit gebracht hat; unser Verf. versucht aus der Geschichte des Geistes eine Lösung der so wichtigen Frage, und zeigt sich eben so sehr als scharfen Denker wie als wirklich liebenswürdigen Kunstverehrer, als gesinnungstüchtigen Künstler, dem wir hiermit unsere vollkommenste Hochachtung zu den Tag legen, wenn wir auch im Speciellen, und namentlich in praktischer Beziehung, nicht immer mit ihm übereinstimmen können; es wäre ja auch wirklich traurig, wenn zwei Individuen *überall* und in *allen* Beziehungen *ganz gleiche* Resultate in's Leben stellten. Aber in dem Einen Nothwendigen sind wir *einig*; auch mir ist unsere Kunst vor Allem die „*fröhliche* und *heilige* Kunst; die Schönheit des *Lebens* und der *unendlichen Bewegung*; die reinste aller Künste; im Schwindenden *stetig*, im Verrinnenden *ewig*.“ — Wir fragen nicht mehr: was *nützt* — sondern: wie *nothwendig* ist diese innerste Aussprache des Lebens. Die wahre Kunst ist sonder Zweifel stets *ethischer* Natur, wenn auch die Ethik *nicht* ihr *letzter Zweck* ist; sie soll uns aber begeistern, soll die Freude des Lebens nicht nur anregen und beleben, sondern höher heben, verschönen, veredeln. Sie soll uns stärken, entzünden, mit inniger Glut, mit dauernder Kraft erfüllen, dass der Segen des Besseren, die Lust der Wahrheit und des Rechts, die Huld und Stärke der Liebe, die Fülle des Heils, die Wonne des Seeligen immer frischer, blühender, fruchtreicher in uns erglänze und wärmend aus dem Inneren in's Leben strahle; sie soll das Gnadenzeichen Gottes sein, wie einst der Regenbogen; sie soll die Brücke sein, auf der getrostete Seelen zu einer schöneren Welt emporwallen!*) — Wir scheiden nun von einem Werke, das der fruchtbringenden und anregenden Ideen gar viele bietet; es ist für das Leben und die Wissenschaft der Tonkunst von geschichtlicher Bedeutsamkeit und darf fortan nicht ignorirt werden. Möge der wackere Verfasser aber ferner nicht blos durch *Schrift*, möge er auch bei der nächsten Tonkünstlerversammlung durch *mündliche Rede* nach Kräften beitragen, dass *ächtes* Kunstleben immer frischer, segensreicher erblühe, dass wahre Wissenschaft immer tieferes *Wissen schaffe* in Denen, die die Kunst lehren, die sie schützen und beschirmen sollen. —

Halle. *G. Nauenburg.*

*) A. M. Z. 1837. S. 207. — Phantasien über Kunst ed. von Tieck. S. 201. — D. V.

Nachrichten.

Leipzig 1847. Fünftes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 11. November. Das fünfte Concert hatte vor acht Tagen stattfinden sollen. Es wurde ausgesetzt, weil der Meister, der so

viele Jahre feurig und belebend in diesem Saale gestanden und gewirkt, zu jener Zeit gerade im Sterben lag. Und fast in dem Momente, wo das Concert geendet hätte, entrang sich sein Geist der irdischen Hülle. So wurde es heute eines:

Zum Gedächtniss des entschlafenen Felix Mendelssohn-Bartholdy.

Der erste Theil brachte nur Compositionen von ihm. Zuerst: Gebet von Dr. Martin Luther: „Verleih uns Frieden gnädiglich." Sodann: Ouverture zur Melusine. Hierauf: Nachtlied, gedichtet von F. v. Eichendorff, Manuscript und letzte Composition. Welche Wirkung dieses Lied mit Gedanken wie:

„So reist die Zeit die ganze Nacht,
Nimmt Manchen mit, der's nicht gedacht."

und von Frau Dr. *Frege* mit tiefster Empfindung vorgetragen, hervorbringen musste, bedarf keiner besonderen Beschreibung. Nach diesem blos mit Klavier begleiteten Liede kam: Motette a capella für Soli und Chor, von der hiesigen Singakademie und anderen kunstgeübten Dilettanten ausgeführt, im Sommer dieses Jahres componirt, auch noch Manuscript. Den Schluss machte die Ouverture zu dem Oratorium „Paulus."

Zum zweiten Theile war die Sinfonia eroica von L. von Beethoven gewählt.

Alle Räume des weitläufigen Lokals waren überfüllt. Doch herrschte vom Anfang bis zu Ende die tiefste Stille. Jede Art äusserer Beifallsbezeugung unterblieb. Es war eine stille, innige Feier der Heraus.

Strassburg. (Beschluss.) Die Singakademie, welche sich nun ihres früheren thätigen Dirigenten wieder erfreut, schreitet rühmlich in ihren Leistungen fort; sie veranstaltete zum Besten der Armen am 11. u. 25. April 2 grosse Concerte im Theater. In dem ersten wurde mit vollem Orchester die 2te Symphonie von Beethoven sehr gut aufgeführt, dann folgte durch die Choral-Gesellschaft ein Chor aus dem Grafen Ory, und endlich die Wüste von F. David. Bei allen Schönheiten welche dieses Werk enthält, und bei der sorgfältigsten Aufführung, liess es die grosse Menge der Zuhörer doch kalt. Das zweite Concert war reich an interessanten und gehaltvollen, durchaus in allen Theilen mit seltener Vollkommenheit ausgeführten Stücken. Ref. bedauert, die Namen der Dilettanten und Dilettantinnen nicht öffentlich nennen zu dürfen, welche bereitwillig ihr schönes Talent den Armen widmeten. Auf die Jubelouverture von Weber folgte das Finale der Lombardi alla prima crociata, von Verdi, dann eine Arie für Alt: Adieux à la France, aus Marie Stuart von Niedermeyer; dann eine Fantasie über Motive der Norma v. Alard, von dem Violinisten *Schwaederle* vorgetragen; hierauf Duett aus Tancred, Alt und Tenor; den Beschluss der 1. Abtheilung machte das Finale der Donna del lago. Die zweite begann mit der von Berlioz instrumentirten Invitation à la valse von Weber, darauf folgte die Romanze des Raoul mit obligater Viola aus den Hugenotten, der Chor der Schiffer aus der Königin von Cypern, — ein Duett für Sopran und Bariton aus Nabucodonosor von Verdi; — die Herzenswunsche, Lied von Rücken für eine Altstimme, begleitet mit Brummstimmen, und endlich das Finale von Nabucodonosor. —

Die Brutto-Einnahme der beiden Concerte betrug 3504 Fr. 40 Cent. —

Emeritat-Verein für gebrechliche Musiker, ihre Wittwen und Waisen. Dieser seit 16 Jahren durch Herrn *Berg* gestiftete Verein hielt am 27. April seine jährliche öffentliche Versammlung, bei welcher Gelegenheit Folgendes aufgeführt wurde: Mozart's Symphonie in G min. mit vollem Orchester, Duett aus Rossini's Stabat, Quartett von Beethoven in G, durch Herrn *Schwaederle* ausgezeichnet vorgetragen, Terzett von Rossini, durch die Familie *Alexandre* gesungen, und eine Elegie von Romberg für Cello, durch Herrn *Hausser*. Dem verlesenen Bericht zufolge besitzt dieser Verein, dessen Statuten veröffentlicht worden sind, nunmehr ein Capital-Vermögen von 24 882 Fr. —

Apffel'sche Stiftung. Es ist in öffentlichen Blättern Munchens von der für die dramatische und musikalische Kunst in Strassburg durch den verstorbenen Hrn. *Apffel* zu Weissenburg gemachten Stiftung gesprochen worden, dass wir uns nicht enthalten können, das von dieser ehemaligen Magistratsperson errichtete Testament hier im Auszuge in der Uebersetzung mitzutheilen, um dem Wunsche des Testators gemäss, zu seiner Veröffentlichung beizutragen. Vielleicht erzeugen die vielen beachtens- und nachahmungswerthen Bestimmungen und weisen Anordnungen bei begüterten Liebhabern der Kunst die Idee, diesem Beispiele zu folgen.

Das Grundvermögen der Dotation wird auf zwei Millionen Franken angegeben; man erwartet die königl. Ermächtigung zur Annahme des Vermächtnisses.

Hier folgen auszugsweise diejenigen Puncte des eigenhändigen Testaments, welche uns für einen weiteren Leserkreis interessant erscheinen.

„Ich Endesunterschriebener *Joh. Wilhelm Apffel*, vormaliger Gerichtsbeamter, gegenwärtig zu Weissenberg, Niederrheinischen Departements wohnhaft, habe gegenwärtiges eigenhändige Testament errichtet, um nach meinem Tode pünktlich vollzogen zu werden etc.

„Ich bemerke, dass unter meinen Privatpapieren sich unter Anderem ein Brief vom 22. Septbr. 1791, vom Baron v. Langsdorf, russischem Staatsrath befindet, berühmt als Schriftsteller so wie durch seine Reisen, wovon die eine um die Welt; er war im Gymnasium zu Bechaweiler mein Stubenkamerad; ferner ein Brief vom Monat August 1793, vom Prinzen Eugen Beauharnais, Herzog von Leuchtenberg, Adoptiv-Sohn des Kaisers Napoleon; er war in dem Strassburger Collegium mein Kamerad in demselben Saal und mein besonderer Freund; endlich ein Brief des Ober-Generals Hoche vom 22. Ventose Jahr II, welchem ich in dem kritischsten Augenblicke seiner hohen Laufbahn einen ausgezeichneten Dienst zu erweisen die Genugthuung hatte. Niemals habe ich aus der hohen Stellung dieser drei Personen irgend einen Vortheil zu ziehen gesucht.

„Ich wünsche, dass der Munizipal-Rath von dem Verkaufe der Fahrnisse meinen Sekretair ausnehme,

welcher unten mit Eisen beschlagen ist, meine zwei Pulte, einen Archivschrank in zwei Theilen, wovon der obere in Gittern, und meine Geldkiste mit einem blauen Kissen überzogen, welche Gegenstände der Stadt zur oben erwähnten Aufbewahrung dienen und auf diese Weise fortwährend zu dem nämlichen Gebrauche verwendet werden konnten, den sie bei mir hatten und für den sie geeignet sind. ... Schon hat Strassburg in den jüngsten Zeiten ein schönes Gebäude an der Promenade, das Broglie, errichten lassen und den besprochenen Kunsten gewidmet; ich füge gegenwärtige Dotation hinzu, deren Hauptzweck die Vervollkommnung und eine weitere Entwickelung der dramatischen und der musikalischen Kunst ist, so wie es der alten Hauptstadt geziemt, als standiger Sitz so vieler und so verschiedener öffentlicher Anstalten und Privatindustrieen, für welche das Theater und die Musik, besonders im Stande unserer fortschreitenden Civilisation, ein unerlässliches Bedürfniss und unter den meisten Beziehungen eine Quelle von Wohlstand ist, die sich über die Stadt und von da über die ganze Provinz ergiesst. Zu diesem nützlichen Werke beabsichtige ich daher durch meine Wünsche und durch mein Vermögen mitzuwirken, welches ich die Stadt Strassburg bitte anzunehmen, als einen Beweis von Ehrerbietung für sie, und als ein Zeichen von Interesse für das Elsass, in dem ich geboren bin zu Weissenburg am 26. Januar 1777. ...

„In Zeiten öffentlicher Bedrängniss, sei es durch die Elemente der Natur, sei es durch die Schuld der Menschen, wovor die göttliche Güte uns bewahren möge, soll der Municipal-Rath die Befugniss haben, von den Revenuen der Dotation irgend eine billige und verhältnissmässige Summe auszuwerfen, welche er der Bedeutsamkeit der Umstände angemessen erachten wird, um an denselben sowohl Geld, als auch Lebensmittel und Gegenstände dringender Nothwendigkeit zu vertheilen.

„Der Rath soll auch befugt sein, im Falle einen grossen individuellen Unglückes eine angemessene Unterstützung zu votiren, welche jedoch nicht $^1/_8$ der jährlichen Revenuen übersteigen darf, um demjenigen Unglücklichen zu Hülfe zu kommen, der ohne sein Verschulden in das Elend gekommen ist. ...

„Wenn in Folge der Zeiten, durch die Wirkung einer von jenen Katastrophen welche der menschlichen Vorsicht entgehen, die dramatische und musikalische Kunst in der Stadt Strassburg so sehr in Verfall gerathen sollte, dass jede Unterstützung die ihr geleistet würde, kein günstiges Resultat mehr hervorbrächte, in diesem Falle würde die Dotation nichts destoweniger fortbestehen, und in ihrem Grundvermögen und ihrem Zuwachs des Grundvermögens unversehrt bleiben; aber ihre jährlichen Einkünfte während dieser Epoche der Erschlaffung und des Verfalls sollen von dem Municipal-Rathe für Dinge und Ergebnisse benutzt werden, welche er in seiner Klugheit als die nützlichsten für das geistige und materielle Wohl der Strassburger erachten wird, indem er jedoch nichts destoweniger fortwährend die Wohlthätigkeits- und andern Verfügungen verzeichen wird, welche das Testament enthält, insofern sie alsdann ausführbar sind. Es ist jedoch wesentlich verstanden, dass bei Wiederaufblühen der dramatischen und musikalischen Kunst der Haupt- und ursprüngliche Zweck der Stiftung, so wie in dem eigenhändigen Testament spezifizirt und bestimmt ist, in seinem Ganzen und in allen seinen Theilen wieder aufleben wird, ohne irgend eine Ausnahme noch Unterscheidung. ...

„Da die Schenkung zu einem besondern Erbgut der Stadt wird, und da die gegenwärtigen und zukünftigen Einwohner sich ein jeder mehr oder weniger in der Existenz derselben betheiligt finden, so ziemt es sich, dieselbe zu popularisiren und deren Offenkundigkeit besonders in den künftigen Zeiten zu verbreiten; es ist also meine Absicht, dass im neunten Jahre nach meinem Tode, und dann gewöhnlich alle 50 Jahre und alle 100 Jahre eine gedruckte Notiz, in wenigstens 100 Exemplaren, unter die einflussreichen und ansässigen strassburger Familien vertheilt werden soll. Diese Notiz soll übersichtlich die Statuten der Stiftung und ihre Lage zur Zeit der Veröffentlichung, im Vergleiche mit ihrer ursprünglichen Gestalt, so wie die übersichtliche Angabe der Ursachen des aktiven oder passiven Unterschieds zwischen diesen beiden Epochen enthalten. ...

„Ich flehe zu Gott, auf dass er seine Gnade der Stiftung bewilligen möge, damit sie gedeihe in ihrem Wesen, und Früchte trage in ihrer Wirkung; ich vertraue sie auch der Sorgfalt des Municipal-Rathes an, und empfehle sie im Allgemeinen einem grossmüthigen und aufgeklärten Schutze der angesehenen Bewohner der Stadt, indem ich übrigens der Stadt Strassburg, meiner eingesetzten Universalerbin, jeden Rekurs und gesetzliche und gebräuchliche Betreibung der Mittel und Wege vorbehalte, die sie ergreifen zu können und zu müssen glauben würde, für die Sicherheit und die Wirksamkeit der Vermächtnisse und Schenkungen. ...

„Geschehen zu Weissenburg in meiner gewöhnlichen Wohnung am 26. Tage Januars 1839. Unterzeichnet: *Johann Wilhelm Ludwig Apffel.*“

Nachträglich hat der Testator noch verordnet, dass die Bildnisse seiner Eltern und das seinige in eine kleine Nische an der innern Wand des grossen Theaterfoyers angebracht werden sollen, mit der Inschrift: „Der Gründer der Stiftung Apffel von Weissenburg, welche durch Urkunde vom 26. Januar 1839 für die Vervollkommnung der dramatischen und musikalischen Kunst in der Stadt Strassburg errichtet ist, umgeben von seinem Vater und seiner Mutter.“

Recensionen.

Liederschau.

(Fortsetzung.)

10. Sechs Lieder für eine Sopran- oder Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von *Eduard Frank.* Op. 8. Berlin, bei Trautwein. Pr. 1 Thlr.

Einige von diesen Liedern, zumal Nr. 2, „Gekommen ist der Mai“ von Heine, Nr. 3, „Herbstlied“ von Tieck, und Nr. 5, „Frühlingsliebe“, haben uns bei ihrer melodischen Frische sehr angesprochen. Dagegen haben

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Der Harfner.

Mässig geschwind.

von SCHREIBER.

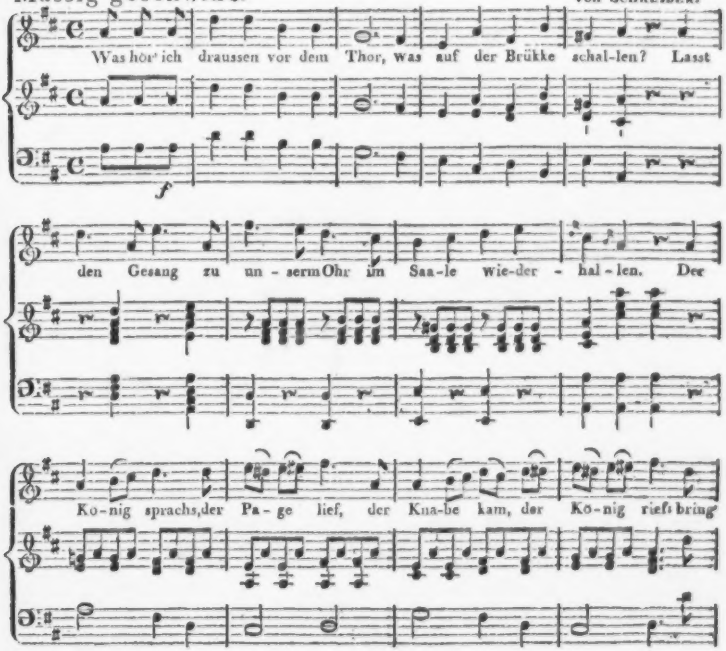

wir aber auch manches Störende wahrgenommen, z. B. einige harmonische Härten wie S. 4:

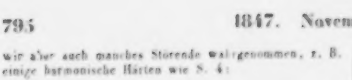

und mehrere Unebenheiten in der Anordnung des Satzbaues. So steht z. B. in den sonst ansprechenden Liedern Nr. 2 und Nr. 4 mehrere Male ein Tact zu viel. In letztgenanntem Liede hat auch die Sechzehntheilfigur der Pianofortebegleitung nach unserem Gefühl etwas Lästiges. Wir wissen recht wohl, dass die gerügten Verstösse gegen die richtige Gliederung und Abmessung des Satzbaues häufig auch bei anderen Liedercomponisten vorkommen, aber wir müssen sie dennoch, vorzüglich in der engen Form des Liedes, in welcher sie sogleich sehr auffällig hervortreten, schlechterdings verwerfen. Es wird uns dabei stets zu Muthe, als stolperten wir beim Spaziergehen über einen uns zwischen die Beine geschobenen Stock. Auch im Betreff der Declamation können wir dem Verf. nicht überall beipflichten. So sehen wir z. B. durchaus nicht die Nothwendigkeit einer Wörterzerreissung, wie diese am Anfange des sonst tief und innig empfundenen ersten Liedes:

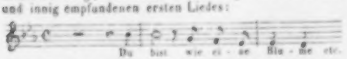

Das Sprachliche im Liede verlangt durchaus seinen natürlichen Zusammenhang, den man nicht ohne besondere dringliche Nothwendigkeit zerreissen soll. Uhland's Nachtreise würden wir an des Verf. Stelle nicht componirt haben. Es ist hier dem gefeierten Dichter auch einmal etwas Menschliches begegnet. Jenes Gedicht verwischt durch sein kahles und schales Schlusswort: „den Mantel umgeschlagen" gleichsam sich selbst. Der Gram kümmert sich nicht um die Toilette. Solch ein einziger falscher Pinselstrich kann ein ganzes Gedicht verderben — und die Composition dazu.

11. Klänge aus der Kinderwelt. 12 Lieder von Arndt, Göll, Wackernagel, Löwenstern, aus des Knaben Wunderhorn u. A., für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *Wilh. Taubert*. Pr. 1 Thlr.

Es ist immer ein gewagtes Ding, sich dichtend oder singend unter die liebe Kinderwelt zu mischen. Sie singt und dichtet am Liebsten sich selbst. Will man ihr aber singen und dichten zu rechtem Danke, so muss es in naiver Weise geschehen und dieser Ton ist schwer zu treffen. In einigen Nummern, z. B. Nr. 3, ist dies dem geehrten Verf. wohl gelungen, in anderen wieder nicht. Er hat es noch auf andere Weise versucht, dem Kindesalter nahe zu kommen, nämlich durch das Komische und Burleske, und damit ist er glücklicher gewesen, wie im Naiven. Doch erfordern gerade die hier gebotenen komischen und burlesken Stücke eine natürliche Anlage und eine Gewandtheit des Vortragenden, wie man sie selten findet. Tüchtige Komiker werden aber mit ihnen kleinen und grossen Kindern eine lustige Stunde machen.

12. Der Arme (il Poveretto), Romanza per Basso con accomp. di Pianof. di Verdi. Mit italienischem und deutschem Texte. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

Man muss es diesen Italienern zugestehen: sie verstehen es, geschickt, dankbar für die Stimme und effectvoll zu schreiben. Man lasse diesen einfachen Gesang von einer guten Stimme vortragen und alle Welt wird sich hingerissen fühlen, nicht durch schlagende Kraft und Grosse der musikalischen Gedanken, nicht durch Reichthum der Harmonie, nicht durch Genialität der Modulation, sondern lediglich durch einfach warme, das Herz treffende Melodie, bei welcher die schönsten Register der Stimme und die naturgemässesten Tonverbindungen geschickt benutzt sind. Sollten wir Deutsche dies nicht endlich auch einmal lernen, um es in unserer Weise zu benutzen? Immer und ewig klagen wir über Beeinträchtigung der deutschen Oper von Seiten der italienischen. Aber warum eignen wir uns nicht das Gute und Nachahmungswürdige der italienischen Componisten an? Mit welcher Gewandtheit wissen sie die Stimme zu behandeln! Wie eckig und widerhaarig schreiben dagegen viele unserer deutschen Liedercomponisten! Gott besser's!

13. Wanderlust. Gedicht von Geibel für eine Singstimme mit Begl. des Pianof. von *H. Esser*. Op. 23. Nr. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 36 Kr.

14. Mädchenlieder. 3 Gedichte von Emanuel Geibel, in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianofortebegl. von demselben. Op. 22. Ebendas. Pr. 36 Kr.

Wir haben den geehrten Verf. vorzüglich bei Anzeige seiner trefflichen Oper: „die beiden Prinzen" als einen ausgezeichneten Gesangcomponisten kennen gelernt, bei welchem sich glückliche Erfindung, melodischer Reiz und geistvolle Auffassung der Texte in rühmlicher Weise vereinigen. Diese Vorzüge finden wir im Allgemeinen auch in diesen Heften wieder. Besonders dürfte sich die „Wanderlust" in ihrer volksthümlichen Haltung einer weiten Verbreitung zu erfreuen haben. Die „Mädchenlieder" tragen eine düstere melancholische Färbung, und Damen die es lieben melancholisch zu sein, können wir sie mit gutem Gewissen empfehlen. Sie können sich in ihnen allen Weltschmerz von Herzen hinwegsingen.

15. Husarenlied. Gedicht von Hoffmann von Fallersleben, für 1 Singstimme mit Pianof. von *C. L. Fischer*. Op. 1. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

Wieder ein neuer Liedercomponist! Hier hat er seinem Texte volle Gerechtigkeit angethan und sangbaftigen Kriegsleuten eine Gabe geboten, die ihnen willkommen sein wird.

16. Hakons Abschied. Aus Walter Scott's Seeräubern, für eine Bassstimme mit Begl. des Pianof. von dems. Verf. Op. 2. Ebendas. Pr. 45 Kr.

Dieser Gesang würde eine weit vortheilhaftere Wirkung hervorbringen, wenn nicht, zumal im mittleren Theile, die Begleitung zu überladen wäre. Dabei finden sich mancherlei Verstösse gegen die Declamation. Die Fermate auf ung (Hoffnung) würden wir vermieden haben.

17. Spanisches Ständchen. Gedichtet und in Musik gesetzt für eine Singstimme mit Pianof. von *L. Liebe*. Mainz, bei Schott's Söhnen. Pr. 27 Kr.

19. Soldatenlied. Gedicht von Kopisch, für eine Singst. mit Pianof. von *Methfessel*. Ebendas. Pr. 18 Kr.

Unsere Leser kennen bereits hinlänglich die Art und Weise beider Componisten. Den Freunden ihrer Tonmuse werden auch diese Gaben willkommen sein.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Nach der Spenerschen Berliner Ztg. ist der Kapellmeister Hr. *Otto Nicolai* (vom k. k. Operntheater nächst dem Kärnth. Thore zu Wien) mit dem Gehalt eines 1sten Kapellmeisters als Dirigent des k. Domchores, und bei der k. Oper zu Berlin als Kapellmeister angestellt. Demnach würde also Herr *Henning* endlich in Ruhestand versetzt werden und die Berliner Oper einen ausgezeichneten Dirigenten erhalten. Diese sowohl von italienischen als deutschen Künstlern, unter Letzteren nennen wir den berühmten Schöpfer des Robert und der Hugenotten, die Herrn *Nicolai* als Dirigenten der Oper und den von ihm gestifteten philharmonischen Concerte zu Wien kennen gelernt, wird derselbe als ein Meister seines Faches gerühmt.

Am 7. October starb der Musikdirector und pensionirte Stadtmusikus von Zittau, *Karl Friedrich August Zimmermann*, 74 Jahr alt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,
Verlag von
JOH. ANDRÉ in Offenbach a.M.

Pianoforte Solo.

Bach, J. S., Werke. Bd. 3. netto 4 Fl. 48 Kr.
— — do. einzeln. 15 Symphonieen. 4 Fl. 30 Kr.
— — Fantaisie chromatique. ord. 1 Fl. 12 Kr.
— — 15 Inventionen. 1 Fl. 30 Kr.
— — 6 kleine Praludien. 36 Kr.
— — 12 dergl. oder Uebungsstücke. 54 Kr.

Brunner F., der kleine Pianist, 100 Uebungsstücke. Heft 1 u. 2 à 54 Kr.

Burgmüller, Goldenes Melodienbuch. Heft 1. 1 Fl. 12 Kr.
— — dasselbe als Liefr. 1 u. 2 jede zu 45 Kr.

Lemoine, H., Op. 18. Sonv. du barbier de S. (leicht, n. A.) 54 Kr.

Mozart, W. A., Figaro, vollst. Oper f. Pfte. von H. Cramer. netto 9 Fl. 42 Kr.
Ouverture (Nr. 6.) Norma. 27 Kr.

Pfte. zu 4 Händen.

André, Ant., Op. 42. Sonate (3. Auflage.) 1 Fl. 12 Kr.
— — Op. 46. 3 Sonatin. dergl. 2 Fl.
— — Op. 48. 3 Marsche. dergl. 56 Kr.

Höhner, L., Op. 20. Grand Galop. 2. Aufl. 36 Kr.

Burgmüller, Franz, Freres et Soeurs, kleine leichte Stücke. Cah. 1. 36 Kr.

Haydn, Sinfonieen à 4 ms. von Julius André.
Nr. 4 Es-dur. Nr. 2 D-dur. à 2 Fl. 24 Kr.

Mozart, Figaro, vollst. Oper zu 4 Handen von P. Horr. Act 1. 2. à netto 2 Fl. 42 Kr.
Ouverture Susanne. 54 Kr.

Späth, A., Op. 197. Recreations. I. II. Heft à 54 Kr.

Verschiedenes.

Mozart, W. A., Op. 14. Trio f. Pfte., Clar. (oder V.) und Viola, neue Original-Ausgabe in Part. und Stimmen. 2 Fl.

Späth, A., Op. 196. 5 Melodien p. V. m. Pf. 1 Fl. 12 Kr.
— — Op. 196. 5 dergl. p. Clar. m. Pf. 1 Thlr. 12 Kr.

Berbiguier, Op. 59 leichte Duetten f. 2 Fl. (neue Ausg.) 1 Fl. 12 Kr.

Abt, F., 10 Lieder m. Pf. Op. 60 und 61.
Darun einzeln Nr. 1. Immer bei dir. 24 Kr.
" 2. Haidevöglein. 24 Kr.
" 6. Der deutsche Knabe. 48 Kr.
" 7. Schweizer Heimweh. 48 Kr.

Möhring, F., Op. 49. 5 Lieder f. 2 Singstimmen m. Pfte. 1 Fl. 12 Kr.

In unserem Verlage erscheinen nächstens mit Eigenthumsrecht folgende, von dem verewigten Componisten uns im October d. J. übergebene Werke:

Chöre
beim Gottesdienst zu singen,
componirt
von
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 69.

SECHS LIEDER
für eine Singstimme
mit Begleitung des Pianoforte
componirt
von
FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY.
Op. 71.

Leipzig, im November 1847.

Breitkopf & Härtel.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten.

Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Boehmühl, R. F., „Un Bouquet d'Immortelles.“ Fant. sur des Motifs fav. des Opéras: des Noces de Figaro,“ „la Flûte magique,“ et „Don Juan,“ de Mozart p. Velle. av. Piano. Op. 29. (Neue Aufl.) 22½ Sgr.

Boom, J. v., Fantaisie du Couronnement sur des Airs suedois, p. Piano. Op. 8. 1 Thlr.

— — „5 Polkas de Salon.“ Bagatelles p. Pianoforte. Op. 12. 10 Sgr.

Heinrich, L. (Preis-Componist), „Der Reiter und der Bodensee.“ Ballade v. G. Schwab, f. Bariton oder Alt mit Pfte. Op. 12. 20 Sgr.

Krebs, C., „An Adelheid.“ Lied mit Pfte. Op. 31. 4te Aufl. Ausgabe f. Sopr. in Des, f. Mezzo-Sopr. in C, f. Alt in B. à 7½ Sgr.

Kullak, Th., „Scherzo.“ Morceau de Salon p. Piano. Op. 27. Nr. 3. 42½ Sgr.

Lindblad, A. F., Schwedische Lieder mit Pfte.; in deutscher Uebertragung, mit Beibehaltung des Originaltextes, von Dr. A. E. Wollheim. Heft 9. 15 Sgr.

— — dieselben Heft 3 u. 6. (Neue Aufl.) à 1 Thlr.

Mayer, Ch., 3me Capriccio p. Piano. Op. 87. 15 Sgr.

Schuberth, Ch., Berceuse, Amourette, Impatience, 3 Romances sans Paroles, p. Velle. av. Piano. Op. 20. 25 Ngr.

— — Fantaisie mélodique sur des Thèmes fav. p. Velle. Op. 21. av. Orchestre. 1 Thlr. 20 Ngr., av. Piano. 1 Thlr. 3 Ngr.

Spohr, Dr. L., „Irdisches und Göttliches im Menschenleben.“ Doppelsinfonie f. 2 Orchester, arr. f. Pfte zu 4 Händen, von E. Riehl. Op. 131. 3 Thlr.

Vieuxtemps, H., 6 Etudes de Concert p. Violon av. Piano. Op. 16. 1 Thlr. 15 Sgr.

Classische Bibliothek in vollständigen Clavier-Auszügen mit ital. und deutschem Text. (Neue Ausgabe in Plattendruck, hoch 4°.) 4ter Band, „die Zauberflöte“, von Mozart. 1 Thlr. 10 Sgr.

Norddeutsche Liedertafel. Sammlung 4stimmiger Männergesänge. 3r Band: 3 Lieder von C. Krebs. Part. u. Stimmen. 22½ Sgr.

(Zu beziehen durch alle Musikhandlungen.)

Bei **Franz Müller,** vormals A. Wagner's Musikalienhandlung in Stuttgart ist so eben erschienen:

Raff, Joachim, Sechs Lieder von F. Abt, Louise Barthelemy, Fr. Kücken, B. Molique und Fr. Schmidt, für das Piano übertragen. Op. 34. 1tes Heft: In den Augen liegt das Herz, von Abt. — Warum so fern? von Molique. — Schlummerlied, von Barthelemy. 1 Fl. 12 Kr. = 20 Ngr. Das 2te Heft erscheint in 14 Tagen.

Krüger, W., Trilby, Polka f. d. Pfte. 36 Kr. = 10 Ngr.

In der Königl. Sächs. Hof-Musikalien-Handlung von **C. F. Meser** in Dresden ist so eben erschienen:

Henselt, Ad., Rhapsodie pour Piano. Op. 4. Deuxième édition augmentée et corrigée par l'Auteur. 10 Ngr.

Mayer, Ch., Souvenir de l'Elbe. 6er Divertissement pour Piano. Op. 93 b. Edition raccourcie par l'Auteur. 20 Ngr.

— — Le Sourire. Fantaisie pour Piano. Oeuv. 107. 20 Ngr.

Neue deutsche Oper.

Im Verlage von **F. E. C. Leuckart** in Breslau ist erschienen und durch jede Musikalien- und Buchhandlung zu beziehen:

Schmolke und Bakel,

komische Oper in einem Act,

frei nach Langbein's Gedicht bearbeitet v. **W. A. Wohlbrück.**

Musik von

Eduard Tauwitz.

Op. 21. Klavierauszug mit vollständigem Text. Preis 2½ Thlr.

Grosse und kleine Bühnen, so wie Privattheater, haben diese, dem allgemein beliebten Componisten vorzüglich gelungene Operette mit dem glücklichsten Erfolge aufgeführt, und ein vollständiger Klavierauszug, welcher vermöge seiner zweckmässigen Einrichtung die Aufführung in musikalischen Familienzirkeln sehr erleichtert, wird daher allen Gesangsfreunden eine höchst willkommene Erscheinung sein.

Bei **F. W. Fissmer & Comp.** in Minden ist eben fertig geworden:

Fissmer, W., Zehn leichte mit Fingersatz bezeichnete Uebungsstücke für das Pianoforte. Zum Gebrauch neben jeder kleinen Klavierschule. Pr. 12½ Sgr.

Unter der Presse ist:

Fissmer, W., Kinder-Klavierschule. Pr. 1 Thlr.

Herr Prof. Dr. A. B. Marx hat folgenden Urtheil zum Abdruck in die Schule geschrieben:

„Auf den Wunsch des Herrn Verfassers habe ich die vorliegende Kinder-Klavierschule durchgesehen und bezeuge ihm gern, dass ich den leitenden Gedanken, so wie die Bearbeitung für richtig und Erfolg versprechend halte, dem Werke somit Verbreitung und Anwendung in weiteren Kreisen wünsche.“

Berlin, den 4. August 1847.

Der k. Professor Dr. **A. B. Marx.**

Krüger, E., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello.

Gegen Ende dieses Jahres erscheint:

Glantzer, F. W., Ueber Tonleitern und ihre Verbindungen, über Stösse, Combinations- und mitklingende Töne, Tonleitern, Tonarten, sechste Stufe in Dur und Moll, Stimmung der Tasteninstrumente, namentlich der Kirchenorgel, nach dem Pendel ohne Stimmgabeln. gr. 8. 10 Sgr.

Musiker gesucht im Auslande.

3 erste Violinen, 1 zweite desgl., 1 Viola (Alto), 1 Violoncello, 1 Basso, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trombone, 1 Cornet à pistons.

Nur solche, die als Solisten auftreten können und unverheirathet sind, können berücksichtigt werden. Frankirte Briefe, mit Angabe des Instruments, des Gehalts p. Monat und der Zeugnisse, werden sub Lit. **A. B.** erbeten bei **A. Baedeker,** Buchhandler in Rotterdam.

Die zwei Bassistenstellen, so wie die des Oboer's beim Hallischen Musikcorps sind besetzt, und werden bis Ende December ein guter Cellist, der im Solo- und Orchesterspiel sehr routinirt sein und eine Probe vor der Annahme ablegen muss, so wie zwei Hornisten, die ein Streichinstrument fertig spielen, noch gesucht.

Halle, den 4. November 1847. **F. Sturm.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten November. **Nr. 47.** 1847.

Inhalt: Die Nothwendigkeit einer allgemeinen gleichmässigen deutschen Stimmhöhe. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Stockholm. Aus Weissenfels. Aus Quedlinburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Nothwendigkeit
einer allgemeinen gleichmässigen deutschen Stimmhöhe.

Bei der in unserer Zeit zunehmenden Complicirung aller, auch der musikalischen Verhältnisse macht sich das Bedürfniss gewisser Anhalt- und Vereinigungspunkte immer mehr fühlbar, indem nur dadurch einerseits dem unsichern blinden Umhertappen nach dem Rechten, andererseits dem rücksichtslosen Haschen nach den Extremen Maass und Ziel gesetzt werden kann. Ein solcher Punkt aber wird im Musikalischen hinsichtlich der Stimmhöhe noch immer vermisst, obgleich die Klage über deren Abweichung an den verschiedenen Musikplätzen schon seit längerer Zeit eine eben so allgemeine ist, als die über das fortwährende unnatürliche Heraufschrauben derselben. Beides zusammengenommen gibt aber Veranlassung, dass z. B. einem Sänger an manchen Orten die Ausführung irgend einer Partie unmöglich wird, wenn er sich nicht zum leidigen Transponiren bequemen will, was aber häufig genug wieder allerlei Misslichkeiten mit sich führt. Aehnlich den Sängern fühlen auch die Instrumentalisten, die ihre Kunst an einem wie dem anderen Orte zu üben berufen sind, das Nachtheilige dieses Umstandes, und selbst für den Instrumentenbau entstehen dadurch allerlei Inconvenienzen. Die Zweckmässigkeit einer Abhilfe ist völlig unbestritten, und es haben sich auch bereits oft genug Stimmen vernehmen lassen, welche solche Abhilfe dringend anempfahlen, bis jetzt aber leider ohne Erfolg. Läugnen lässt es sich freilich nicht, dass eine Abänderung in dieser Beziehung für den einen oder anderen der zunächst Betheiligten manches Unbequeme, und dass eine allgemeine Verständigung darüber zunächst ihre kleinen Schwierigkeiten haben werde. Ersteres ist aber glücklicherweise jedenfalls bald vorübergehend, letztere sind durch Einsicht, Beides zusammen durch guten Willen leicht zu überwinden, um so mehr, als der bezweckte Nutzen ein allgemeiner und bleibender sein wird.

Ehe man zur Abhilfe eines Uebels schreiten kann, ist genaue Erkenntniss desselben nothwendig, und deshalb, so wie um zu zeigen, wie sehr die hier in Frage gestellte Angelegenheit ein Recht auf Berücksichtigung beanspruchen dürfe, lasse ich eine Vergleichung der Stimmhöhen derjenigen Plätze folgen, von deren Orchestern ich zuverlässige Gabeln besitze. Die Untersuchung welche ich mit diesen letzteren angestellt habe, ergibt nachstehende Resultate.

Das eingestr. A macht:

nach der *Wiener* Orchesterstimmung laut einer im Jahre 1843 mir zugekommenen Gabel 886,51 einfache Schwingungen in der Secunde, eine zweite Gabel gibt deren 890,07. *)

Berliner Opernhaus: nach zwei Gabeln, 876,54 und 878,38.

Hamburger Stadttheater: Gabel von 1840: 894,82; Gabel von 1847: 890,42.

Ebendaselbst, Michaeliskirchenorgel: Kammerton vom Jahre 1768: 790,32.

Ebendaselbst, Jacobikirchenorgel: alter Chorton: 936,54.

Gern hätte ich noch die Stimmhöhen anderer bedeutender deutscher Musikplätze festgestellt, es ist mir aber bis jetzt nicht gelungen, zuverlässige Gabeln derselben zu erlangen.

Von ausserdeutschen Stimmhöhen habe ich folgende untersucht:

1. Die *Pariser* der Grand-Opéra (Académie royale), nach welcher das eingestr. A 864,05 Schwingungen in der Secunde macht.

2. Die des *Pariser* Conservatoire: 871,34.

3. Die Gabel der italienischen Oper zu *St. Petersburg*: 893,88.

4. Die des Theaters alla Scala zu *Mailand:* Do-Gabel: 528,51; also gleichschwebend temperirtes eingestrichenes A: 888,84.

5. Erard'sches aufrechtstehendes Fortepiano aus der *Londoner* Fabrik, circa 898.

Für Solche, welche mit dem akustischen Verfahren behufs genauer Ermittelung der Tonhöhe nicht hinreichend vertraut sein möchten, bemerke ich zur Erleichterung des Verständnisses obiger Angaben, dass der Unterschied zwischen dem eingestr. A und jedem der beiden oberhalb und unterhalb befindlichen Halbtöne durchschnittlich 30 Schwingungen ausmacht, **) wonach we-

*) Sämmtliche Angaben sind auf eine Temperaturhöhe von 15° Réaum. berechnet, die Schwingungen s. g. einfache.

**) Zwischen einem mässig hohen eingestrichenen A von 880 Schwingungen und dem gleichschwebend temperirten eingestr. gis beträgt der Unterschied in runder Zahl 49, zwischen dem eingestr. A und dems. B 52 Schwingungen.

nigstens sich die ungefahren Differenzen der einzelnen Stimmhöhen leicht veranschaulichen lassen.

Aus den vorstehenden Messungen aber ergibt sich in Ier Hauptsache:

1. Dass seit dem letzten Drittheil des vorigen Jahrhunderts die Stimmung um einen vollen Ton, theilweise sogar um etwas mehr, in die Höhe gegangen ist, denn so viel beträgt der Unterschied zwischen der jetzigen höheren Orchester-Stimmung und dem damaligen Kammerton; Seb. Bach's und Händels Compositionen wurden zur Zeit ihrer Entstehung also um einen Ton tiefer gespielt als jetzt. Namentlich hat während der letzten 25 Jahre das Streben, immer mehr nach oben zu gehen, bedeutend zugenommen, denn vor etwa 14 Jahren verglich Scheibler*) 6 Wiener Gabeln, welche zwischen 867,33 und 889,74 differirten, und hielt die Gabel von 889,74 ihrer Höhe wegen für einen Auswuchs; nichts destoweniger aber scheint sie die richtige damalige höchste Orchesterstimmung angegeben zu haben, wenigstens ist die Stimmhöhe im Allgemeinen, wie meine obigen Messungen ergeben, seitdem noch etwas geschärft worden.**) Eine Hamburger Gabel vom Jahre 1820 liefert mir 852,31, differirt also mit der dortigen Stimmung ungefähr um drei Viertheil eines Halbtones, oder nach älterer Ausdrucksweise um etwa 4 Commata.

2. Die Stimmhöhen der verschiedenen Musikplätze Deutschlands weichen unter sich so bedeutend von einander ab, dass der Unterschied, wie bereits oben erwähnt wurde, sehr wohl im Stande ist, die Ausführung einer Piece einem Sänger unmöglich zu machen, oder den Gebrauch eines Instrumentes zu beschränken.

3. Unter den ausländischen Stimmhöhen hat die Pariser sich auf merkwürdige Weise festgehalten, ja sie scheint seit den letzten 50 Jahren sogar noch etwas heruntergegangen zu sein. Es existirt nämlich eine Messung von Sarty, welcher um das Jahr 1796 Kapellmeister zu St. Petersburg war, nach welcher das eingestrichene A seiner Kapelle 872 Schwingungen in der Secunde machte. Da Sarty von Paris nach St. Petersburg berufen ward, so steht zu vermuthen, dass diese Stimmung die damalige Pariser war, die mit der heutigen des Conservatoire zusammengehalten, um nicht völlig eine Schwingung, mit der der Académie royale aber, etwa um 6 Schwingungen höher ist. Die jetzige St. Petersburger Stimmung dagegen wird wohl eine etwas ausgeartete Tochter der Wiener oder Mailänder sein, und die Londoner enorm hohe eine freie Fantasie der englischen Instrumentenmacher, welche in Dingen der Art den Ton angeben, da die englischen ausübenden Musiker als solche sich nicht damit zu befassen scheinen.

Was nun die Einführung einer übereinstimmenden allgemeinen deutschen Stimmhöhe anlangt, so dürfte diese meines Erachtens durchaus nicht so schwierig sein, als es auf den ersten Anblick scheinen möchte. Vor allen Dingen handelt es sich um Festsetzung und Annahme eines eingestr. Normal-A, als welches eins von 880 Schwingungen unter allen Umständen als das passende erscheint.

Denn einmal liegt ein eingestr. A von dieser Höhe noch bequem im allgemeinen Bereiche der Gesangstimmen, ohne diesen nach einer oder der anderen Seite hin Schwierigkeiten zu verursachen, was bei einem höheren oder tieferen eingestr. A immer der Fall sein wird.

Nächstdem befindet sich diese Höhe gerade in der Mitte zwischen den jetzt adoptirten Extremen, ist demungeachtet und im Vergleich mit der früheren Stimmung aber noch scharf genug, weshalb in der Art und Weise des jetzigen Instrumentenbaues durchaus keine wesentlichen Abänderungen nothwendig werden; sie entspricht vielmehr der jetzigen musikalischen Schreibweise und ist für Gesang wie Instrumentale völlig passend. Dagegen sind die hohen Wiener und Hamburger Stimmhöhen wohl allgemein als outrirt anerkannt, bei welchen Sänger und Instrumentisten leiden müssen, weshalb man auch an letzterem Orte seit einem Paar Jahren sich bereits veranlasst gefunden hat, wieder etwas herunter zu gehen.

Endlich ist die angegebene Höhe des eingestr. A bereits vor 15 Jahren durch Scheibler als die passendste vorgeschlagen worden: ein Vorschlag, dem der Verein deutscher Naturforscher im Jahre 1834 seine vollkommene Zustimmung ertheilte. Dass übrigens die Sache nicht schon früher mit Nachdruck angegriffen worden, mag in der Aengstlichkeit der Theoretiker, von denen allein der Vorschlag zur Verbesserung ausging, gelegen haben. Diese, statt die Sache praktisch anzugreifen, mühteten sich ab, vor allen Dingen ein Mittel ausfindig zu machen, vermöge dessen man unter allen Umständen eine mathematisch haarscharf zu bestimmende Tonhöhe festhalten könne. Ein solches Mittel ist nun freilich unsere gewöhnliche Stimmgabel nicht, da diese bekanntlich beim ersten, namentlich etwas starken Anschlage etwas tiefer klingt, als ihr eigentlicher Ton ist, bei Verhallen dagegen in die Höhe zieht.*) Auch ist sie keineswegs gegen Temperaturveränderungen unempfindlich und eine Verschiedenheit von 10 Grad Réaum. bewirkt ohngefähr eine Differenz von einer Schwingung.

Für theoretische Untersuchungen, bei welchen es auf die allergrösste Genauigkeit ankommt, sind dies allerdings bedeutende Uebelstände, wenigstens die beiden ersten Erscheinungen, denn der letzte Umstand lässt sich durch Reduction leicht beseitigen. In der Praxis aber hat es damit glücklicherweise weniger auf sich. Denn einmal wird die Stimmung doch niemals im ersten Momente des Anschlages oder im letzten des Verhallens der

*) M. s.: Der physicalische und musikalische Tonmesser, von H. Scheibler, Essen, 1834.

**) Dem Vernehmen nach hat man in den letzten Jahren indessen in Wien die outrirte Stimmhöhe wieder ermässigt und auf das frühere Maass zurückgeführt. Eine mir zu Händen gekommene eingestr. A-Gabel, welche die Stimmhöhe zu Brün, die mit der Wiener gleich sein soll, angibt, macht 881,04 Schwingungen. Doch kann ich für die exacte Genauigkeit der Gabel nicht bürgen.

*) Die von Chladni zum Behufe eines festen Tonmasses vorgeschlagenen Stäbe sind ähnlichen Uebelständen unterworfen. Das Sicherste bleibt immer die Weber'sche doppelt compensirte Zungenpfeife, die aber ein viel complicirteres Instrument ist als die Stimmgabel, und daher weder so leicht anzufertigen noch so bequem zu verwenden sein dürfte.

Gabel von derselben abgenommen, sondern nur dann, wenn sie, so zu sagen, in voller Arbeit begriffen ist, und da gibt sie ihren richtigen Ton. Sodann aber ist der Temperatureinfluss jedem Musiker bekannt, lässt sich also leicht corrigiren, und im schlimmsten Falle ist die Abweichung von 1 Vibration ($^1/_{10}$ Theil des Halbtones) an und für sich von geringem Belang, um so mehr, als sie weder bleibend noch massgebend ist.

Bleibt doch die Stimmung eines jeden Orchesters vom Momente des Einstimmens an während der Dauer seiner Activität, ja manchmal selbst während des Vortrags eines einzigen Stückes, nie ganz genau dieselbe, und die Abweichung beträgt oft bedeutend mehr als die oben angegebene.

Technisch dürfte der allgemeinen Annahme einer Normalstimmung somit nichts im Wege stehen. Das Factische anlangend, so wäre dazu natürlich eine allgemeine Verständigung unserer Orchesterkoryphäen erforderlich; eine solche aber könnte die Sache mit einem Male in's Reine bringen, über welchen Punct ich mir für passende Gelegenheit noch einige Bemerkungen vorbehalte. Denn ich habe durch das Vorliegende lediglich bezweckt, eine Sache, deren Wichtigkeit mir bedeutend genug schien, unter Darstellung der obwaltenden Verhältnisse alles Ernstes anzuregen, und es würde mir vor allen Dingen lieb sein, wenn gewichtige musikalische Autoritäten sich veranlasst fühlten, dieselbe ihrer Aufmerksamkeit zu würdigen und einer öffentlichen Besprechung auch ihrerseits zu unterziehen.

Hdt.

Nachrichten.

Leipzig. — Ein junger deutscher Pianoforte-Virtuos und Componist, Herr *Ad. Gutmann*, in Paris lebend, Schüler *Chopin's*, gab am 12. November eine Soirée musicale im kleinen Saale des Gewandhauses, da er im grossen Concert sich zu produciren verhindert wurde. Ohne berühmten Namen, bescheiden und anspruchslos auftretend, fehlte ihm, was die Erwartung hätte spannen können. Bald jedoch erregte er grosses Interesse.

Er spielte zwei Sätze aus dem Chopin'schen E dur-Concert, einige Pieçen von seiner Composition, bei Fr. Hofmeister erschienen, Sätze aus der Asdur-Sonate von C. M. v. Weber etc. Alle bekannten Künste des modernen Bravorspiels und noch einige neue dazu führte er mit vollendetster Fertigkeit und Leichtigkeit, zugleich mit schön und fein nuancirtem Vortrage aus. Selten haben wir ein so zartes, duftiges Pianissimo gehört. Das Forte wusste er bis zur höchsten Mächtigkeit zu steigern, doch nur, so weit es dem Klange der Saiten abzugewinnen ist. Der Leib des Instrumentes lechzte niemals schmerzlich auf. Herr *Gutmann* erwarb sich reichlichen Beifall, der dem bescheidenen Künstler wohl überall wo er sich producirt zu Theil werden wird.

Hamburg. Octoberbericht. Die Oper brachte uns in diesem Monate eine Novität: den „Guttenberg" von *Fuchs*, Text von *O. Prechtler*, der am 7. d. Mts. zum ersten Male in Scene ging und ziemlich gefiel. Für ein Erstlingswerk ist diese vieractige romantische Oper recht wacker gehalten und Interesse erregend, denn sie zeugt von Erfindungsgabe und Selbstständigkeit in der Behandlung des Stoffes, und bekundet wissenschaftlichen Fleiss im Vereine mit technischer Geschicklichkeit. Den Darstellern, welche insgesammt auf ihre Partieen viel Mühe verwandten, gebührt Anerkennung und Lob, namentlich der mit Seele und Leben sich gebenden Kunstfertigkeit des ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, der den Faust sang. Die Titelrolle war in den Händen des Herrn *Ditt*, der hier volle Gelegenheit fand, der Schönheit seines klangvollen Organs volle Geltung zu verschaffen; wäre nur mehr Wärme des Vortrags und keckeres Hervortreu im Spiele damit verbunden gewesen! Letztere Eigenschaften aber scheinen diesem Sänger überhaupt zu mangeln, der uns, so oft wir ihn gehört, immer mehr und mehr lediglich als ein im hohen Grade mit äusseren Mitteln ausgestatteter Naturalist erscheint, zu dessen wohltönender und umfangreicher Stimme der künstlerische Theil seiner Leistungen in keinem Verhältnisse steht. Letzteren fehlt es überall an Leben und Nerv, sie lassen kalt. So auch seine Darstellung des Guttenberg. Um auf diese selbst zurückzukommen, mag noch bemerkt werden, dass die dritte Hauptrolle, die der Patriciertochter Clara Werner, sich in den Händen der Demoiselle *Jacques*, einer talentvollen Anfängerin, befand, deren fleissiges Bestreben so manchen wohlverdienten Beifall errang. Nur mag die junge Dame sich bei Zeiten vorsehen, das unangenehme Tremoliren des Tones auf fast jeder längeren Note, wie so manche andere hie und da für schön und effectvoll gehaltene Spiel- und Gesangesmanieren nicht überhandnehmen zu lassen, wenn überhaupt was Gescheutes aus ihr werden soll. — Unsere wackere Altistin *Michalesi* war in der kleineren Partie der Zigeunerin Hiorba beschäftigt, die sie mit gewohntem Talente zur künstlerischen Geltung zu bringen wusste. Chöre und Orchester wirkten in jeder Hinsicht lobenswerth.

Jenny Lind ist hier wiederum, doch nur ein einziges Mal, nämlich am 20. October, als Regimentstochter aufgetreten. Die zum Erdrücken gefüllten Zuschauerräume, zu deren Vermehrung man sogar noch zwischen den Coulissen Portativ-Logen angebracht hatte, waren zu Ehren des Gastes (und der doppelten Eintrittspreise) glänzend erleuchtet, machten indess, beiläufig gesagt, in solchem Festschmucke einen ungemein widerlichen, störenden Eindruck. Die Stimme der nordischen Nachtigall zeigte sich leider an diesem Abende stark umflort, auch Mangel an Leichtigkeit, selbst einige Unsicherheit, namentlich in der mittleren Stimmregion, wurden bemerkbar, was jedoch den Sturm des Beifalls nicht beeinträchtigte.

Von den stattgehabten Reprisen erwähnen wir nur die Darstellung des Barbier von Sevilla, welcher am 11. October und zwar wiederum mit seiner seit länger als 20 Jahren stehenden und seitdem ziemlich verschlisse-

neu Staffage herkömmlichen Witzes und abgedroschenen billigen Humors vorgeführt wurde. Demoiselle *Babnigg*, als Rosine, hielt es für gut, ihrer Kunst- und Kehlfertigkeit Zaum und Zügel schiessen zu lassen, und den grössten Theil ihrer obnehin mit Fiorituren reichlich versehenen Partie wieder einmal so wacker zu verschnörkeln, dass von manchem Satze, z. B. gleich der ersten Cavatine, die Grundform nicht mehr zu erkennen war. Bei den eingelegten Rode'schen Violinvariationen musste sogar schon das Thema sich verbrämen lassen. Schade um den missleiteten Geschmack der sonst so braven Sängerin! Dem Grafen Almaviva, Herrn *Knopp*, so wie dem Figaro, Herrn *Clement*, fehlte es durchweg an feinerem Spiele, Letzterem obendrein an allem rechten Humor.

Am 26. und 28. October hatten wir in den Hugenotten und der Gitana zwei sehr mittelmässige Vorstellungen. Um nichts besser war die Aufführung der Stummen von Portici. Herr *Ditt* zeigte sich in letzterer zwar als sehr wackerer Tenor, aber nicht als Masaniello.

Am 11. October schied der bisherige Mitdirector des Stadttheaters, Herr *Maurice*, nach etwa siebenmonatlicher Geschäftsführung von seinem, hauptsächlich sich über die Oper erstreckenden Amte, um Herrn *Wurda*, früherem sehr beliebten und im Vortrage Bellini'scher Musik höchst ausgezeichneten ersten Tenoristen unserer Bühne, seinen Platz zu überlassen. Der Austritt des Herrn *Maurice* wurde wohl hauptsächlich durch den absoluten Querstand veranlasst, in welchen ihn seine gleichzeitige Stellung als Mitdirector des Stadttheaters und Eigenthümer und Director des rivalisirenden Thaliatheaters versetzte, eine Inconvenienz, die natürlich gleich von vorn herein den Keim zu den späterhin im Laufe der Geschäftsführung zwischen ihm und seinem Collegen, Herrn *Baison*, entstandenen Disharmonieen in sich tragen musste, und die voraussehende Trennung zur Folge hatte.

Felix Mendelssohn Bartholdy's neuem Oratorium: „Elias", dem die hiesigen Kunstfreunde mit vieler Spannung entgegensahen, wurde am 9. October die erste hiesige, durch Herrn Kapellmeister *Krebs* veranstaltete und geleitete, in jeder Beziehung höchst prachtvolle Aufführung zu Theil. Die ersten Gesangsnotabilitäten, im Verein mit den tüchtigsten Dilettanten, waren dabei betheiligt und bildeten einen Chor von etwa 150 Sängern, welcher von einem aus beinahe 100 Musikern bestehenden Orchester unterstützt wurde. Letzteres bestand namentlich aus den Mitgliedern der Stadttheaterkapelle, der des gerade hier anwesenden Herrn *Gung'l* und den renommirtesten der hiesigen Künstler. Unter den Sängern gewahrten wir die ersten Mitglieder unserer Oper, die Damen *Babnigg*, *Fehringer*, *Jacques*, *Michalesi* und *Trietsch*, so wie Madame *Cornet*, Gattin des ehemaligen Stadttheaterdirectors, früher bekanntlich eine ausgezeichnete Bühnensängerin, die, wenn gleich seit länger von den Brettern geschieden, als ächte Jüngerin der Kunst, dieser fortwährend treu geblieben ist. Ferner unseren ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, welcher durch seine ausgezeichneten Kunstmittel der bedeutendsten Solopartie des Oratoriums, der des Elias, einen so würdigen Effect zu verleihen wusste, wie er selten erreicht werden möchte. Ferner waren Mitwirkende der Bassist Herr *Bost* und die Tenore HH. *Ditt*, *Kops* und *Kümpel*. Letzterer, ein mit ausgezeichneten Fähigkeiten ausgestatteter, durch frühere Leistungen noch in sehr gutem Andenken stehender junger Dilettant, führte die Partie des Obadjah auf erfreuliche Weise durch. Sämmtliche Genannte wirkten zugleich mit im Chore, dessen Cadre hauptsächlich von dem durch die Solidität seiner künstlerischen Bestrebungen auf's Beste renommirten Voigt'schen Dilettantenvereine gebildet wurde. Dass durch ein aus so vielen herrlichen, klangvollen und kunstgeübten Stimmen bestehendes, in zahlreichen Proben gehörig einstudirtes Ensemble nur etwas höchst Gediegenes zu Tage gefördert werden würde, liess sich erwarten. Der Erfolg war überaus glänzend. Die Chöre, die Hauptheber eines Oratoriums, gingen graciös; in den Kraft erfordernden Stellen waren die gewaltigen Tonmassen von imposantem Effect, und in den sanfteren lyrischen Sätzen wiederum so zart und discret nuancirt, dass nur eine einzige aber allgemeine Stimme des Lobes über die gelungene Aufführung zu vernehmen war. Das Concert wurde zum Besten des Baues der beiden abgebrannten hiesigen Kirchen gegeben und fand im Saale der Tonhalle statt, welchen man seiner Grösse wegen — er fasst bequem 1200 Personen — dazu genommen hatte, dann in akustischer Hinsicht ist leider die Localität nicht zu loben, deren träge Resonanz nur durch solche gewaltige Massen, wie sie bei der Aufführung des Elias verwendet wurden, zu wecken, oder vielmehr zu ersetzen ist. Die Theilnahme an diesem Concerte war eine allgemeine, die Zuhörerräume sämmtlich gefüllt, und so trug Alles dazu bei, die erste Aufführung des neuesten Werkes des genialen deutschen Tonmeisters, der mit vollem Rechte der Repräsentant unserer heutigen geistlichen Musik genannt wird, zu einer erhebenden, würdevollen zu machen. Herr Kapellmeister *Krebs*, der durch seine umsichtige Leitung des Ganzen sein treffliches vielseitiges Talent auf's Neue bewährte, verdient im vollen Masse die ihm gewordene Anerkennung, und das um so mehr, als er die alberne Arroganz gewisser hiesigen Kunstsykophanten und Beförderer des vagen Dilettantismus auf die einfachste Weise, durch die That, ad absurdum geführt, und die von diesen Leuten und ihren Nachbetern proclamirte Ansicht, als ob dramatische Künstler und Dirigenten die Befähigung zur Vorführung geistlicher Musik nicht besitzen könnten, und nur sie allein mit dem heiligen Geiste derselben gesegnet wären, gebührend zurückgewiesen hat.

Acht Tage später wurde von einem der hiesigen Dilettantengesangvereine, der sogenannten Gesangakademie, ebenfalls eine, jedoch nur von wenigen Zuhörern besuchte Aufführung des Elias veranstaltet, die, unter Berücksichtigung der Kräfte, im Allgemeinen ganz gut von Statten ging, mit der ersterwähnten jedoch in keiner Beziehung in Vergleich zu stellen ist. Uebrigens hatte man sonderbarerweise für gut befunden, durch Weglassung des herrlichen lyrischen Culminationspunktes, des schönen Chores Nr. 32: „Wer bis an das Ende beharrt u. s. w.", und der angrenzenden Nummern, dem Werke geradezu die Spitze abzubrechen. Vermag man ein in sich abgeschlossenes Musikwerk aber

nicht anders zu bewältigen, als dass man es auf solche Weise versammelt, nun, so bescheide man sich lieber, und bleibe ganz davon weg.

Gung'l, der mit seiner Kapelle seit Ende des vorigen Monates hier musicirt und sehr Unterhaltungsconcerte mit vielem Beifall gegeben hat, ist von *Strauss* und dessen Mannschaft, welcher um die Mitte des Octobers hier einrückte, abgelöst worden. *Strauss* hat seitdem eine Reihenfolge von Concerten im hiesigen Thaliathea'ter, welches bei der Gelegenheit jedesmal ungemein gefüllt war, mit vielem Erfolg veranstaltet, und wird damit wahrscheinlich bis gegen die Mitte des kommenden Monats fortfahren.

Dem Vernehmen nach dürfte im Laufe des Novembers der Violinvirtuose *Ernst* nach seiner Rückkehr aus Russland über Stockholm hier eintreffen. Auch Madame *Viardot-Garcia* wird in einigen Tagen erwartet.

Zum Schlusse ist noch zu bemerken, dass, wahrscheinlich am 13. November, die erste Aufführung von *Kücken's* neuer Oper: „der Prätendent" stattfinden wird. Man sagt, sie solle Vorzügliches enthalten.

Aus Stockholm. Neulich haben wir einen kleinen Abriss von dem Stande der musikalischen Verhältnisse Schwedens zu entwerfen versucht. Es wurde darin von unsern einheimischen Künstlern gesprochen; diesmal vergönne man uns auch einige Worte über die bedeutenderen Virtuosen aus der Fremde, deren Talente die Aufmerksamkeit unseres Publikums diesen Sommer und Herbst auf eine so anziehende Art beschäftigt haben. Die Künstlerbesuche treffen hier nämlich, Schwedens Lage wegen, gewöhnlich im Frühling oder im Herbste ein. Diesmal hatten aber mehrere fremde Künstler, die im vorigen Herbst angekommen waren, den Sommer hier abgewartet und gaben den Winter über Concerte. Unter diesen befand sich auch der ausgezeichnete Violinist *Gulomy*, der mit Recht vielen Beifall fand und im Verein mit den Hrn. *van Boom* und *Sack* sehr besuchte Soiréen gab. Auch der Violinspieler *Rinnewetter*, ein hoffnungsvoller junger Mann, Schüler von Beriot, hat den Winter hier zugebracht.

Späterhin besuchte uns *Carl Schuberth*, der so rühmlich bekannte Violoncellist aus Petersburg, über dessen Erfolge ein früherer Bericht gegeben wurde. Eine sehr interessante Erscheinung war ferner *Henri Leonard*, dessen Violinspiel hier ein ausserordentliches Glück machte. Ausser den modernen Concertpiecen hatten wir auch das Vergnügen, ihn in einem Haydn'schen Quartett zu hören, wo er sich als einen Künstler von wahrhaft klassischer Bildung bewährte.

Auch die Pianovirtuosen hatten bei dieser musikalischen Synode einen ansehnlichen Repräsentanten, nämlich *Sigismund Thalberg*. Es war das erste Mal, dass uns dieser Künstler besuchte, und seine Concerte hatten bedeutenden Erfolg. Unter unseren musikalischen Gästen befand sich ferner der treffliche *Max Bohrer*. Er fand hier eine Anerkennung der ehrenvollsten Art, obwohl sein Auditorium, der Jahreszeit wegen, nicht zu den zahlreichsten gehörte.

Unser letzter musikalischer Besuch von höherer Bedeutung war *Ernst*, der berühmte Violinvirtuos, dessen Leistungen in seinen beiden Concerten mit dem lebhaftesten Beifall aufgenommen wurden. Unter den von ihm hier vorgetragenen Nummern nennen wir Spohr's achtes Concert (Scena cantante), Romanze mit Orchester von Beethoven, und ein sehr interessant gearbeiteter Concertsatz (Fis moll) von seiner eigenen Composition. Auch der Karneval durfte natürlich nicht fehlen.

N.-S. Fräulein *Jenny Lind* ist am 24 Octbr. hier angekommen, man weiss aber noch nicht, wann sie auftreten wird. Auch *Liszt* glaubt man ebenfalls erwarten zu können. *W.*

Weissenfels. Der Musikdirector *Ernst Hentschel* hierselbst (als Redacteur des musikalischen Monatsblattes für Deutschlands Volksschullehrer „Euterpe" und als Herausgeber eines geschätzten Choralbuches auch in weiteren Kreisen bekannt) hatte nach seiner Berufung aus Schlesien, am 14. October d. J. eine 25jährige Wirksamkeit als Lehrer am Seminar zurückgelegt. Von seinen Schülern, die ihm mit herzlicher Liebe zugethan sind, wurde mit Freuden diese Gelegenheit benutzt, dem verdienten Lehrer ein Freudenfest zu bereiten. Wohl gegen 300 seiner früheren Schüler waren an jenem Tage in W. aus allen Gegenden zusammengekommen und begrüssten den Jubilar am Morgen durch Festgesänge. Den Mittelpunkt des Festes bildete ein feierlicher Actus im Saale des Schiesshauses, wobei Reden und Gesänge mit einander wechselten. Ganz angemessen dem Jubiläum eines Musikdirectors kam dabei auch eine grössere Festcantate (aus 8 Nummern bestehend) zur Aufführung. Das Gedicht von Fulda war in Musik gesetzt von *G. Siebeck*, Musikdirector in Gera, der auch die nach den Umständen wohl gelungene Aufführung selbst leitete. Die Cantate documentirte sich als eine recht tüchtige Arbeit und machte einen günstigen Eindruck. Von dem heiteren Festmahl am späteren Nachmittage zogen die sämmtlichen Festtheilnehmer nach der Schlosskirche, wo auf der neuen vom Paulinzeller Schulze erbauten Orgel ein ausgezeichnetes Orgelconcert gegeben wurde. Den Reigen eröffnete *Becker* aus Leipzig mit einer Fantasie über den Choral: Wer nur den lieben Gott etc. (A moll); *Siebeck* a. Gera trug eine Orgelsonate von Mendelssohn vor; *Seiffert* aus Schulpforte Fugen in D- und B moll von Seb. Bach, und die Organisten *Brauer* a. Naumburg und *Klauer* aus Eisleben gleichfalls Bachsche Sachen. Orgelconcerte wollen ihr eigenes Publicum haben, das denn auch hier nicht leicht geeigneter gefunden werden konnte und das sich auch mit grosser Theilnahme einem so seltenen und ausgezeichneten Kunstgenusse hingab.

M. K.

Quedlinburg. Am 23. Septbr. fand in der Schlosskirche hierselbst unter der Direction des Musikdirectors *Wackermann* und des Organisten *Bünicke* die Aufführung des Oratoriums: „Der Fall Babylons" von L. Spohr Statt. Die Ausführung selbst, welche unter Zuziehung bedeu-

tender Orchestermusiker aus Magdeburg, Halberstadt und Ballenstädt und unter Mitwirkung des Musikdirectors *Wolff* aus Halberstadt durch sämmtliche Gesangeskräfte Quedlinburgs geschah, ist als eine sehr gelungene zu bezeichnen, und lange wird der Eindruck dieses Meisterwerkes denen bleiben, welche die Gelegenheit es zu hören nicht versäumten. Deshalb werden es auch die Quedlinburger sehr anerkennen, dass die beiden Directoren, aus Liebe zur Kunst, keine Zeit und Mühe scheuten, um ihnen einen wirklichen Kunstgenuss zu bereiten, und besonders dem ersten Dirigenten, dem Musikdirector *Wackermann*, dankbar sein, dass er nicht allein die Anregung für die Aufführung dieses Spohr'schen Meisterwerkes gab, sondern auch durch seine energische Direction alle Mitwirkenden in den Geist der Composition einzuführen vermochte, zu welchem letzteren er um so eher befähigt war, als er, wie wir hören, mit grosser Vorliebe sich dem Studium Spohr'scher Musik hingab, sowie auch, namentlich bei diesem Werke, unter Direction des Componisten mehrmals selbst mitwirkte, wie z. B. auf dem grossen Musikfeste in Braunschweig, wo wir zugleich Gelegenheit hatten, in ihm, bei Ausführung der Hauptpartie, des Cyrus, einen gebildeten Sänger kennen zu lernen. Uebrigens gebührt aber auch dem Organisten *Bönicke*—einem für das Orgelspiel sehr begabten Musiker — ein nicht geringer Antheil am Gelingen des Ganzen. Möchten doch die beiden strebsamen Tonkünstler in harmonischer Zusammenwirkung öfter solche Aufführungen veranstalten, die, wie diese, den Productionen der früheren dort stattgehabten Musikfeste sich rühmlichst an die Seite stellen können.

Recensionen.

Liederschau.

(Beschluss.)

19. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleit. des Pianoforte, in Musik gesetzt von *H. Wolf*. Op. 15. Bonn, bei Bach. Nr. 1. „Die musikalische Tonleiter" von Veith, 7½ Sgr. Nr. 2. „Der Geistertanz" von Mathisson, 7½ Sgr. Nr. 3. „Herein und heraus" von Schier, 10 Sgr.

Jedes dieser „Lieder" bildet ein besonderes Heft. Der Componist ist bei der Wahl seiner Texte nicht sonderlich glücklich gewesen. Das erste ist seinem Inhalte nach zu didactisch, um gut componibel, und zu ernst, um zu einem musikalischen Scherze geeignet zu sein, auf welchen aber am Ende doch die musikalische Behandlung hinausläuft. Am Schlusse singt der Verfasser: „so ruft dich der Herr zur hohen Octav — ‖: so ruft dich der Herr, so ruft dich der Herr, so ruft dich der Herr zur hohen Octav :‖ zur hohen Octav — — —, was denn sehr erbaulich und interessant anzuhören ist. Es sind solche Wiederholungen einzelner Worte und Phrasen von uns und Anderen bereits unzählige Male gerügt worden. Wenn sie tauben Ohren predigt, ist dann freilich die Kritik ein vergebliches Ding. Dem Texte von Nr. 2 „der Geistertanz" fehlt die innere Wahrheit. Der Componist hat daraus gemacht, was möglich war, und den schaurigen Gespensterton gut getroffen, allein die musikalische Behandlung der Worte: „wir gaukeln und scherzen hinab und empor, gleich irrenden Kerzen im dunstigen Moor" ist nicht leicht und flüchtig genug, und die Klavierbegleitung dieser Stelle konnte leicht malerischer gehalten werden. Nr. 3 ist ein artiges alla Polacca, das wir zur augenblicklichen Unterhaltung wohl empfehlen mögen, allein die Stelle:

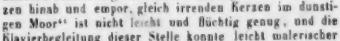

ist doch wohl nicht in lobenswerther Weise deklamirt.

20. Heilig, heimlich! Gedicht von Gubitz, für Sopran und Tenor mit Begleitung des Piano v. Dr. *C. Löwe*. Op. 91. Dresden, bei Paul. Pr. 20 Ngr.

Hat auch in diesem Wechselgesang, der erst gegen den Schluss hin zum eigentlichen Duett wird, der Verfasser nicht tiefere Saiten der Empfindung angeschlagen, sondern sich vielmehr in gewohnteren Kreisen derselben bewegt, so hat er doch ein anmuthiges, leicht hinfliessendes Musikstück geliefert, das in seiner ansprechenden melodiösen Haltung Beifall finden wird. Auch hier finden sich einzelne Phrasen fast unleidlich oft wiederholt.

21. Der Schützling. Ballade von Vogl, für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 108, I. Magdeburg, bei Heinrichshofen. Pr. 25 Sgr.

22. Hurska. Ballade von Vogel, für eine Singst. mit Begl. des Pfte. componirt von *C. Löwe*. Op. 108, II. Ebendaselbst.

„Der Schützling" ist nicht sowohl eine Ballade, als vielmehr eine versifizirte Jagdanecdote, in allerhöchstem Kreise spielend. Der berühmte Componist hat sie mit gewohnter Leichtigkeit und Sicherheit der Zeichnung behandelt, und das in einem gefälligen Salonstyle geschriebene Werk wird bei angemessenem Vortrage eine angenehme Unterhaltung gewähren. Die Ballade „Hurska" gehört zu den besten, welche in der letzten Zeit der ergibigen Feder des geistvollen Verfassers entflossen sind, und trägt vielfache Züge jener genialen Erfindungskraft, Zeichnung und Farbengebung, welcher er seinen Ruhm als Balladencomponist zu verdanken hat. Doch sind ihm auch hier, wie wir das bei mehreren seiner neueren Werke dieser Art, z. B. bei „Graf von Habsburg" bemerkt haben, einzelne an italienische Lieblingsfloskeln erinnernde Pinselstriche entschlüpft, welche um so mehr auffallen müssen, je origineller sonst die Schreibweise des Verfassers ist. Dabei bleibt indess der musikalische Werth dieser Composition so überwiegend, dass sie in keiner Sammlung Löwe'scher Balladen fehlen darf.

23. Frühling, Sommer, Herbst, Winter. 4 Gedichte von L. Koch, für 2 Soprane, Tenor und Bass, v *Franz Lachner*. Op. 88. 4 Hefte. Partitur mit 4 Singst. à 54 Kr. Mainz, bei Schotts Söhnen.

Durch diese werthvolle Gabe hat sich der geehrte Verf. auf's Neue ein anerkennenswerthes Verdienst um

die musikliebende Welt erworben, welche sich nicht blos in einzelnen flüchtigen Stunden, sondern für die Dauer daran erfreuen wird, sobald sie nur die Mühe eines fleissigen und sorgfältigen Einstudirens, welches diese Gesänge durchaus verlangen, nicht scheut. Wir wüssten nicht, welchem unter denselben wir den Vorzug geben sollten; denn sie zeugen sämmtlich von jener gediegenen und tüchtigen Handhabung des musikalischen Styls, welche man bei diesem Autor gewohnt ist.

Feuilleton.

Die Kölner Zeitung vom 9. November enthält eine Anzeige von *Heinrich Dorn*, dass er noch im Laufe dieses Monats für ein dem verstorbenen Mendelssohn Bartholdy in Leipzig zu errichtendes Denkmal ein Concert veranstalten und darin lediglich Compositionen desselben aufführen werde.

Am 10. November fand in Berlin eine Todtenfeier Mendelssohn's Seiten der dortigen Kapelle Statt. Es wurden ausser dem zweiten Satze aus Beethoven's Eroica unter Mendelssohn'sche Compositionen aufgeführt, und zwar: unter *Taubert's* Leitung die Symphonie in A dur, die Sommernachtstraum-, die Hebriden-Ouverture; unter *Neithardt's* Direction Kyrie, der 43. Psalm, das Lied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath", vierstimmig arrangirt von *Neithardt*, gesungen vom Domchore.

Am 3. November hatte in Berlin die erste Aufführung von Mendelssohn's Oratorium Elias, unter Leitung des Musikdirectors *Schneider*, in der Garnisonkirche zu milden Zwecken Statt gefunden. Die Solopartieen sangen Frau *Schlegel-Küster* und Fräulein *Caspari*, die Herren *Mantius* und *Zschiesche*.

Am 8. November wurde in Dresden, zum Besten des Pensionsfonds für Mitglieder des Sängerchors beim Hoftheater, *Ferdinand Hiller's* Oratorium: „Die Zerstörung Jerusalems" unter Leitung des Componisten aufgeführt. — Zugleich war dies die letzte derartige Thätigkeit *Hiller's* in Dresden: er ist als Musikdirector nach Düsseldorf, an *Rietz'* Stelle, abgegangen. Seine Freunde brachten ihm ein Abendständchen mit Fackeln, und veranstalteten ihm ein Abschiedsmahl.

Hannover und Schwartzburg-Sondershausen sind dem zwischen Preussen und England abgeschlossenen Vertrage zum Schutze des Eigenthums an Werken der Wissenschaft und Kunst gegen Nachdruck, sowie gegen unbefugte Aufführung dramatischer und musikalischer Werke, beigetreten. (Vergl. hierüber Allgem. musik. Zeit. 1846, S. 669; 1847, S. 204, 294, 485.)

Am 26. October ist in Berlin *Richard Wagner's* „Cola Rienzi" unter Leitung des Componisten mit einem Succès d'estime aufgeführt worden.

Bordogni hat für Uebersendung seiner Gesangstudien an die Königin von Spanien den Orden Karl's III. von derselben erhalten. Bekanntlich ist Isabelle in der Musik sehr bewandert. — *J. F. Kittl*, Director des Prager Conservatoriums der Musik, ist zum Ehrenmitgliede der schwedischen Akademie der Künste ernannt worden. — Der Pianofortebauer *Johann Frenzl* zu Linz hat in Folge der diesjährigen Linzer Gewerbeausstellung die österreichische silberne Medaille bekommen.

Molique in Stuttgart ist von der Londoner „Beethoven-Society" zur nächsten Saison für acht Concerte gewonnen worden.

In Dresden gab der Violoncellist *Demunck* aus Brüssel (Professor am dortigen Musikconservatorium) ein Concert mit vielem Beifall. Unter Anderem sang darin Fräulein *Gureia di Torres* aus Paris. — *August Möser* in Berlin macht eine Kunstreise über Holland nach Spanien und Portugal. — Sgr. *Alboni* hat in Paris eine höchst glänzende Aufnahme gefunden.

In Pesth macht eine neue dreiactige Oper: „Graf Benjowski", Buch nach Kotzebue, Musik von dem zweiundzwanzigjährigen Orchesterflötisten *Doppler*, Furore. — In Augsburg lief durch: Die Hütte bei Moskau, Operette von Lacroix, Musik von dem Musikdirektor in Riga, *Schrameck*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Kullak, Th., La belle Amazone. Rondeau alla Polacca pour le Piano. Op. 44. 4 Thlr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Briccialdi, G., Les soirées musicales de Rossini, Duettino pour 2 Flûtes avec acc. de Piano. Op. 49.
Burgmüller, Frédr., Fantaisie sur une Cavatine de Rossini. Op. 90. Nr. 1.
— — Valse brillante sur des Motifs de Rossini. Op. 90. Nr. 2.
— — L'Aldeana, Valse sur des motifs du ballet: La fille du marbre.
Gorin, A., Chanson espagnole, Solo de concert. Op. 35.
— — Nocturne sur une romance de Donizetti. Op. 34.
— — Souvenir de Dieppe, Valse brillante. Op. 33.
— — Souvenirs d'Othello, Fantaisie de salon. Op. 36.
— — Ballade sans paroles. Op. 37.
— — Choeur des Bardes de Rossini, transcrit et varié. Op. 38.
Herz, H., La Pastorale. Op. 139.
Lemoine, H., 6 petits Solos, Morceaux de concours pour les petites mains. Op. 47 et 48.
Prume, F., Concerto héroique avec acc. d'Orchestre ou de Piano. Op. 11.
— — Le retour à la vie ou les Arpèges, Caprice avec acc. de Quintuor ou de Piano. Op. 12.
— — La danse des Sorcières, Scherzo burlesque et caractéristique, avec acc. de Piano. Op. 13.
Rosellen, H., Fantaisie mignonne sur la Quetsoe de L. Puget. Op. 101. Nr. 1.
— — Fantaisie sur une Cabalette de Rossini. Op. 101. Nr. 2.
— — Fantaisie élegante sur la Pensée de Fél. David. Op. 101. Nr. 3.

Wichtig für Kirchen.

Fischer's hochgepriesenes Choralbuch, zwei Bände, ist für 6 Thlr. (spaterer Preis 8 Thlr.) durch alle Buchhandlungen zu beziehen. **C. W. Körner** in Erfurt.

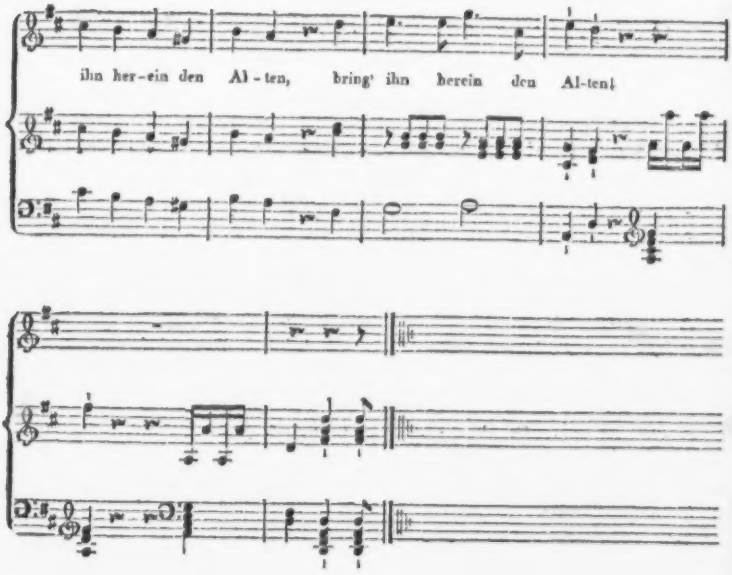

Gegrüsset seyd, ihr hohen Herrn,
Gegrüsst, ihr schönen Damen!
Welch reicher Himmel, Stern bei Stern,
Wer kennet ihre Namen?
Im Saal voll Pracht und Herrlichkeit
Schliesst Augen euch, hier ist nicht Zeit,
Sich staunend zu ergötzen!

Der Sänger drückt' die Augen ein,
Und schlug die vollen Töne;
Der Ritter schaute muthig drein,
Und in den Schoos die Schöne.
Der König, dem das Lied gefiel,
Liess ihm zum Lohne für sein Spiel
Ein' goldne Kette reichen.

Im Verlage von **Aug. Koblitz** in Görlitz erschienen und sind durch jede Buch- und Musikalienhandlung zu beziehen:

JULIUS EMIL LEONHARD

Drei Cantaten zum Oster-, Pfingst- und Weihnachtsfeste

für Sopran, Alt, Tenor und Bass,

mit Begleitung von 2 Violinen, Viola, Violoncelle, Contra-Bass, 2 Clarinetten, 2 Hörnern, 2 Trompeten und Pauken, oder in Ermangelung dieser Instrumente nur mit Orgelbegleitung. 8tes Werk.

Preis 3 Thlr. 15 Sgr.; jede Cantate einzeln 1 Thlr. 5 Sgr.

Herr Kapellmeister **C. G. Reissiger** in Dresden spricht sich über diese Cantaten folgendermaassen aus. „Die mir übersandten 3 Cantaten von Herrn Leonhard habe ich geprüft. Bei dem regen Antheil den ich an der protest. Kirchenmusik nehme, die leider in grossern wie in kleinern Städten jetzt so sehr im Argen liegt, konnen Sie wohl glauben, dass meine Freude über diese Kirchenstücke keine geringe gewesen sei. Wahrlich, es ist nicht leicht, alles Triviale und Unkirchliche zu verbannen, und so leicht ausführbar und mit so wenig Mitteln Effekt hervorbringend zu schreiben, wie es hier der brave Herr Leonhard gethan hat, dazu gehört viel Tiefe und Gemüthlichkeit und ein glaubiger frommer Sinn. Ausserdem fühlt man immer, dass der Componist weiss, was er will, und dass er das Wesen der Kirchenmusik gehörig erfasst hat. Das ist ein überaus wohlthuendes Gefühl. Dass der Componist sich zunächst Handel und den neueren guten Meistern anschliesst, ist herrlich. Wie gesagt: Herr Leonhard scheint mir in diesen leicht ausführbaren Cantaten so ganz den rechten Ton getroffen zu haben, dass ich von denselben den grossten und allgemeinsten Erfolg hoffe. Möge derselbe uns noch recht oft mit dergleichen Kirchenstücken beschenken."

Neue Musikalien

im Verlag von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig,

welche durch Gehalt und Ausstattung das Interesse der Musikfreunde besonders in Anspruch nehmen.

Berens, Herm., „Das musikalische Europa." 12 Fantasien über beliebte Themas, f. d. Pfte. zu 4 Händen. Heft 4. (Mozart, Don Juan.) 1 Thlr.

Böie, J., 3 Lieder f. eine Singst. m. Pfte. Op. 11. Jenny Lind gewidmet.) 15 Sgr.

Canthal, Aug. M., Gitana- und Ernani-Galopp. Op. 116. 117., für Orchester. 1 Thlr. 20 Sgr.

— — Gitana-Galopp, f. Pfte. 7½ Sgr.

— — Ernani-Galopp, f. Piano. 7½ Sgr.

Lubin, Leon de St., „Adelaide" de Beethoven, transcrite en Form d'Etude p. le Violon seul. 10 Sgr.

Mannsfeldt, Edgar (H. H. Pierson). „Ruhe" Lied mit Pfte. 7½ Sgr.

Mollique, B., Duo concertant p. Piano et Violoncelle. Op. 20. (La Partie du Violoncelle est arr. p. C. Schuberth.) 3 Thlr.

Schmitt, J., „Das kleine Hexameron für Pianoforte." Cah. 4. „Bijoux." Caprice. Op. 204. 10 Sgr.

Willmers, B., „Flieg' Vogel, fliege!" Dänische Canzonette, übertragen und variirt f. Pfte. Einzelner Abdruck aus dem Concertstück. Op. 16. 15 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Neue Musikalien

im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Boehm, C. Leop., Schweizer-Scenen. Fantasie für Violoncelle mit Orchester-Begleitung. 2 Thlr.

— — Dieselbe mit Pianoforte-Begleitung. 20 Ngr.

Händel, G. F., 6 Grandes Fugues pour l'Orgue ou le Clavecin. Edition nouvelle, revue et corrigée critiquement. 25 Ngr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur des motifs de l'Opera „La Figlia del Reggimento" de Donizetti, pour le Piano. Op. 133. 18 Ngr.

— — Rondino sur une Tirolese de Donizetti, p. le Piano. Op. 134. 18 Ngr.

— — Fantaisie sur des thèmes de l'Opéra „Le Maçon d'Auber" pour le Piano. Op. 135. 18 Ngr.

— — Rondeau sur le Chœur des Sauvages tiré de „Christophe Colomb" de Félicien David, pour le Piano. Op. 136. 18 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Une Concertino pour le Violon avec accomp. d'Orchestre. Op. 131. 3 Thlr.

Le même avec Piano. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — 3 Duos brillants et faciles pour deux Violons. Op. 132. Nr. 1. 2. 3. à 25 Ngr. 2 Thlr. 15 Ngr.

Tübingen. Im **Laupp**'schen Verlage ist so eben erschienen und in allen Buch- u. Musikalienhandlungen zu haben:

Vorschläge

zur Verbesserung des Elementarunterrichtes

im Clavierspiel.

Aus den Imperativen der Musik und Pädagogik abgeleitet, sowie aus Erfahrung entlehnt, und

dem geehrten Comité der Tonkünstlerversammlung hochachtungsvoll gewidmet von

August Siebeck.

8. elegant brochirt 30 Kr. = 10 Ngr.

Der Verfasser, von der Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig aufgefordert, hat hier seine durch gediegene 40jährige Erfahrung, wie mit psychologischer und pädagogischer Einsicht geprüfte Methode mitgetheilt.

Nach der Einleitung folgen zweckmässige Vorschläge, welche die wichtigsten Lehren des Elementarunterrichtes im Clavierspiel betreffen, als die Verbesserung der Erziehungsmethode der Finger, die Erziehung der Augen zum Notenlesen, Bildung des Gehörsinnes, des Tabtgefühls, des musikalischen Gedächtnisses und des Gesichmackes.

Wir glauben daher allen Lehrern und Schülern des Clavierspieles eine ebenso wichtige, als willkommene Gabe zu bieten.

Musiker gesucht im Auslande.

3 erste Violinen, 1 zweite desgl., 1 Viola (Alto), 1 Violoncello, 1 Basso, 1 Flöte, 2 Klarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 1 Horn, 1 Trombone, 1 Cornet à pistons.

Nur Solche, die als Solisten auftreten können und unverheirathet sind, können berücksichtiget werden. Frankirte Briefe, mit Angabe des Instruments, des Gehalts p. Monat und der Zeugnisse, werden sub Lit. **A. B.** erbeten bei **A. Baedeker,** Buchhändler in Rotterdam.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten December. **Nr. 48.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Wien. *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, mit Rücksicht auf die Resultate seiner kürzlich erschienenen Schrift über diesen Gegenstand)*

von

C. Fortlage, Prof. in Jena.

Die Erkenntniss der melodischen Verhältnisse in der Musik ging der Erkenntniss der harmonischen voran. Dies liegt im Allgemeinen schon in der Natur der Sache, indem es etwas Künstlicheres und Schwereres ist, seinen Gesang mit einem Instrument zu begleiten, oder auch zur Melodie einer singenden Stimme eine wohlklingende Secunde ertönen zu lassen, als blos sich einem einfachen melodischen Gesange hinzugeben. Aber bei den Griechen haben wir auch noch ein besonderes Kennzeichen, dass diese historische Priorität der Melodie vor der Harmonie nicht blos in der Ausübung des frischen Lebens, sondern auch eben so sehr in der Wissenschaft der gelehrten Theorie Statt fand. Die Griechen wurden nicht erst durch ein Inneswerden harmonischer Zusammenklange auf eine Regel geführt, wonach sie ihre melodischen Intervalle ordneten, sondern sie besassen bereits ein kunstreiches Gebäude von Tonleitern zu einer Zeit, wo noch an keine Messbarkeit der Intervalle, an keine bewusste Unterscheidung von Ganztönen und Halbtönen gedacht wurde. Es ist für die Geschichte des Menschengeistes sowohl, als für die höhere Physiologie des Ohrs von hoher Wichtigkeit, dieses aus dem reinen melodiebildenden Instincte ohne alle Tonmessung hervorgegangene höchst künstliche System des vorpythagoräischen, d. h. des früheren, aller Tonmessung noch völlig unkundig gewesenen Alterthums genauer zu kennen, und dasselbe mit dem auf die genauesten Tonmessungen gebauten System, nämlich mit unserem gegenwärtigen, zu vergleichen.

Dass zwischen einem späteren und früheren musikalischen System der alten Griechen unterschieden werden muss, ist eine Entdeckung *Böckh's*. Die weitere Entdeckung aber, dass das frühere System sich zum späteren verhielt, wie ein aller Tonmessung vorhergegangenes System zu einem System, in welchem man anfing, nach einem strengen Maasse von Tönen und Halbtönen einzutheilen, so wie auch die vollständige Herstellung des der Tonmessung vorhergegangenen Tonleitersystems in seiner ursprünglichen Gestalt, nimmt Schreiber dieses für seine eigene Person in Anspruch. Seine oben angeführte Schrift enthält den Beweis und die genaue Verzeichnung des Erfindungsweges. Die Absicht dieses Aufsatzes ist nicht, darauf näher einzugehen, sondern nur allein, ein getreues und unumwundenes Bild des Fundes selbst zu entwerfen, nämlich des alten Tonmessungsversuchen vorausgegangenen Systems von natürlichen, d. h. nach dem blosen Gehör construirten Tonleitern.

Das ganze System besteht aus dreizehn Scalen. Jede dieser Scalen besteht aus einem Enneachord, d. h. aus einer Folge von neun Tönen, welche aber nicht als eine zusammenhängende Tonleiter, sondern als eine Duplicität von in einander laufenden Octaven betrachtet wird. Ein Beispiel möge dies verdeutlichen. Das ganze Enneachord heisse:

e d e f g a h c d,

so zerfällt dasselbe in die beiden Octaven

erstlich: e d e f g a h e

zweitens: d e f g a h c d.

Diese Betrachtungsweise ist so durchgreifend, dass in der Notenschrift des frühesten Systems, von welchem hier die Rede ist, gar keine Bezeichnung des ganzen Enneachords als eines solchen möglich ist, sondern ein jeder Enneachord immer sogleich nur als die Composition der beiden in ihm enthaltenen Octaven erscheint.

Demgemäss gibt nun dieses Urproduct des musikalischen Nachdenkens in seiner vollständigen Gestalt folgenden Anblick:

1.	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	
		eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	eis
2.	fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	
		eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	eis
3.	fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	
		e	dis	cis	h	ais	gis	fis	e
4.	fis	e	dis	cis	h	a	gis	fis	
		e	dis	cis	h	a	gis	fis	e
5.	fis	e	d	cis	h	a	gis	fis	
		e	d	cis	h	a	gis	fis	e

*) Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Aus den Tonleitern des Alypius zum ersten Male entwickelt von Dr. *C. Fortlage*, ausserord. Prof. der Philos. in Jena. Mit zwei Tabellen. *Leipzig*, Druck und Verlag v. Breitkopf u. Härtel. 1847.

6.	fis	e	d	cis	h	a	g	fis		
		e	d	cis	h	a	g	fis	e	
7.	fis	e	d	c	h	a	g	fis		
		e	d	c	h	a	g	fis	e	
8.	f	e	d	c	h	a	g	f		
		e	d	c	h	a	g	f	e	
9.	f	e	d	c	b	a	g	f		
		e	d	c	b	a	g	f	e	
10.	f	es	d	c	b	a	g	f		
		es	d	c	b	a	g	f	es	
11.	f	es	d	c	b	as	g	f		
		es	d	c	b	as	g	f	es	
12.	f	es	des	c	b	as	g	f		
		es	des	c	b	as	g	f	es	
13.	f	es	des	c	b	as	ges	f		
		es	des	c	b	as	ges	f	es	

Dieses System war darauf berechnet, die Lehre von den sieben Tonleitern und ihren Verwandtschaften einzuprägen, und stellt uns demgemäss die Theorie der melodischen Fortschreitungen in einem höchst ausgebildeten Zustande dar, zu einer Zeit, wo an Tonmessung und Intervallenlehre noch nicht gedacht wurde.

Um dies System ältester Melodik in seinem Zusammenhange zu verstehen, muss zunächst an die sieben Tonleitern der Griechen angeknüpft werden. Sie sind dieselben, deren Kunde sich das ganze Mittelalter hindurch, freilich in verstümmelter Gestalt, erhalten hat. Das Mittelalter nannte bekanntlich die Dortonleiter die Jonische, die Molltonleiter die Aeolische Scale, und nahm ausserdem noch eine Dorische, Phrygische, Lydische und Mixolydische Scale an. Die gewöhnliche und zugleich die leichteste Art, sich diese Scalen zu verdeutlichen, ist die, dass man ihre Verhältnisse sämmtlich in der C dur-Scale aufsucht. Dann findet man, dass die Fortschreitung von C zu C Jonisch, von D zu D Dorisch, von E zu E Phrygisch, von F zu F Lydisch, von G zu G Mixolydisch, und von A zu A Aeolisch ist, alles dies nach mittelalterlicher Terminologie genommen, wobei die Fortschreitung von H zu H als die siebente ausgelassen wird. Bei den Griechen war aber nicht allein diese ausgelassene siebente mit im System, sondern die Bezeichnungen hatten auch eine andere Ordnung.

Im antiken System heisst nämlich die Folge von C zu C Lydisch, von D zu D Phrygisch, von E zu E Dorisch, von F zu F Hypolydisch, von G zu G Hypophrygisch, von A zu A Hypodorisch, und von H zu H Mixolydisch. Es wäre wünschenswerth, dass durch Wiedereinführung dieser richtigen Benennungen die falschen mittelalterlichen verdrängt würden. Denn wenn es z. B. bei uns noch jetzt in gebräuchlicher Rede heisst, der Choral „Befiehl du deine Wege" gehe aus Phrygischer Tonart, so ist dies einem antik gebildeten Ohre ein unerträglicher Misslaut.

Obgleich demnach die Kunde der sieben antiken Tonleitern im Grunde niemals ganz untergegangen war, so war doch das zurückgebliebene und erst seit zwei Jahrhunderten durch ein genaueres Studium der alten Theoretiker wieder mehr aufgefrischte Bild derselben immer noch ein sehr blasses und abstractes, und erst jetzt, da das Ursystem aufgefunden ist, welches dieselben im lebendigsten Wechselzusammenhange darstellt, wie sie in der Phantasie des Alterthumes lebten und wirkten, bekommt dieses Bild eine tiefere und lebhaftere Färbung, und gewinnt eine wahrhaft innere Lebendigkeit.

Es ist nämlich nicht im Sinne des ursprünglichen Systems gedacht, wenn man sich die sieben Tonleitern nach der Regel ableitet, wie sie eben der gewöhnlichen Vorstellungsweise gemäss ist angegeben worden. Sondern die ursprüngliche Vorstellungsart war, die sieben Tonleitern innerhalb des Umfanges einer und derselben Octave laufen zu lassen. Setzen wir diese Octaven beispielsweise als den Raum von C zu C, so bilden die sieben Tonleitern nach ursprünglicher Anordnung folgendes System:

1.	Hypolydisch:	c	h	a	g	fis	e	d	c
2.	Lydisch:	c	h	a	g	f	e	d	c
3.	Hypophrygisch:	c	h	a	g	f	e	d	c
4.	Phrygisch:	c	b	a	g	f	es	d	c
5.	Hypodorisch:	c	b	as	g	f	es	d	c
6.	Dorisch:	c	b	as	g	f	es	des	c
7.	Mixolydisch:	c	b	as	ges	f	es	des	c

Prägt man sich diese Folge von Tonleitern genau ein, so hat man schon im Wesentlichen den Sinn aufgefasst, welcher dem griechischen Ursystem zum Grunde liegt. Dass diesem so sei, sieht man sogleich, sobald man sich die angegebene Folge der sieben Tonleitern auf die Stufe von Fis transponirt, wo sie lautet:

1.	Hypolydisch:	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis
2.	Lydisch:	fis	eis	dis	cis	b	ais	gis	fis
3.	Hypophrygisch:	fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis
4.	Phrygisch:	fis	e	dis	cis	h	a	gis	fis
5.	Hypodorisch:	fis	e	d	cis	h	a	gis	fis
6.	Dorisch:	fis	e	d	cis	h	a	g	fis
7.	Mixolydisch:	fis	e	d	c	h	a	g	fis

Dieses ist der Anfang des obigen vollständigen Systems der 13 enneachordischen Doppeltonleitern. Die Regel der Fortschreitung unter ihnen liegt am Tage. Sie besteht, nach moderner Vorstellungsweise ausgedrückt, in einer gesetzmässigen Veränderung der Vorzeichnung, indem jedesmal entweder ein Kreuz hinweggenommen, oder ein b hinzugefügt wird. Die Alten besassen dieselbe Regel der Fortschreitung, nur in einem anderen Ausdruck. Sie schoben nämlich zu diesem Behuf in jede Tonleiter ein unregelmässiges Tetrachord ein, das sie das Tetrachord der Synemmenoi nannten. Dieses merkwürdige Verfahren zur Ausweichung aus einer Tonleiter in die andere gehört zu den ältesten Erinnerungen der antiken Musik und ihrer ersten Anfänge. Doch würde eine Auseinandersetzung davon an dieser Stelle zu weit seitab führen, und es möge lieber der Blick noch allein auf dem schönen und harmonischen Product ruhen bleiben, welches aus jenem Verfahren entsprang. Da wird nun der aufmerksame Leser bemerken, dass es nur dasselbe Verfahren ist, welches auf der 8ten bis 13ten Stufe fortgesetzt wird, indem auf der 8ten Stufe das letzte Kreuz entweicht, auf der 9ten das erste, auf der 10ten das zweite b hinzutritt u. s. f. Die Wirkung dieses Verfahrens ist, dass dieselbe Folge von Tonleitern, welche zuerst innerhalb der Octave Fis — Fis

verlief, sich nun innerhalb der Octave F — F zu wiederholen anfängt. Dies vollständig dargestellt gäbe 14 Tonleitern, welche aber das System nicht völlig erschöpft, weil schon die 13te eine blose Wiederholung der ersten ist, und die 14te eine blose Wiederholung der zweiten sein würde. Denn die 13te und 14te Tonleiter würden lauten:

die 13te:	f	es	des	c	b	as	ges	f
die 14te:	f	es	des	ces	b	as	ges	f

Dagegen lauten die erste und zweite:

die erste:	fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis
die zweite:	fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis

oder in anderer Schreibart:

die erste:	ges	f	es	des	c	b	as	ges
die zweite:	ges	f	es	des	ces	b	as	ges

Die Identität der 13ten mit der ersten, der 14ten mit der zweiten springt demnach in die Augen. Daher begnügt man sich, nur noch die 13te hinzuzufügen, zum Zeichen, dass der Zirkel der Tonleitern in seinen Anfang zurückgekehrt sei.

Wen sollte es nicht mit der reinsten Freude erfüllen, wenn er sieht, auf eine wie naive und sinnvolle Weise der Menschengeist mit den allergeringsten Mitteln innerhalb des Raumes einer einzigen Octave sich den ganzen Quintenzirkel der zwölf möglichen Verzweigungen zu construiren wusste! Wie liebenswürdig zeigte sich dieser Geist darin, aus dem Geringen, was er hatte, den grösstmöglichen Vortheil zu ziehen! Wie überschwänglich reich war er schon in seiner Armuth! Denn als er bereits dies Werk vollendet hatte, hatte noch Niemand daran gedacht, irgend ein Intervall zu messen, sondern nach dem blosen melodischen Gehör, und mit Hilfe eines mit neun unstimmbaren Saiten versehenen Instrumentes wurde dies Alles vollbracht.

Nachdem die Folge der 13 Stufen des Systems begriffen ist, muss zur Betrachtung der zwiefachen Octave, in die jede Stufe zerfällt, übergegangen werden. Hier herrscht das Gesetz, dass sich die Hypolydische Tonleiter durch Weglassung ihres obersten Tones in die Dorische verwandelt, die Lydische in die Mixolydische, die Hypophrygische in die Hypolydische, die Phrygische in die Lydische u. s. w., woraus der vollständige Anblick des ganzen Systems in folgender Gestalt gewonnen wird:

1. Hypolydisch in fis = Dorisch in f.

fis	eis	dis	cis	his	ais	gis	fis	
	f	es	des	c	b	as	ges	f

2. Lydisch in fis = Mixolydisch in f.

fis	eis	dis	cis	h	ais	gis	fis	
	f	es	des	ces	b	as	ges	f

3. Hypophrygisch in fis = Hypolydisch in e.

fis	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	
	e	dis	cis	h	ais	gis	fis	e

4. Phrygisch in fis = Lydisch in e.

fis	e	dis	cis	h	a	gis	fis	
	e	dis	cis	h	a	gis	fis	e

5. Hypodorisch in fis = Hypophrygisch in e.

fis	e	d	cis	h	a	gis	fis	
	e	d	cis	h	a	gis	fis	e

6. Dorisch in fis = Phrygisch in e.

fis	e	d	cis	h	a	g	fis	
	e	d	cis	h	a	g	fis	e

7. Mixolydisch in fis = Hypodorisch in e.

fis	e	d	cis	h	a	g	fis	
	e	d	cis	h	a	g	fis	e

8. Hypolydisch in f = Dorisch in e.

f	e	d	c	h	a	g	f	
	e	d	c	h	a	g	f	e

9. Lydisch in f = Dorisch in e.

f	e	d	c	h	a	g	f	
	e	d	c	h	a	g	f	

10. Hypophrygisch in f = Hypolydisch in es.

f	es	d	c	b	a	g	f	
	es	d	c	b	a	g	f	es

11. Phrygisch in f = Lydisch in es.

f	es	d	c	b	as	g	f	
	es	d	c	b	as	g	f	es

12. Hypodorisch in f = Hypophrygisch in es.

f	es	des	c	b	as	g	f	
	es	des	c	b	as	g	f	es

13. Dorisch in f = Phrygisch in es.

f	es	des	c	b	as	ges	f	
	es	des	c	b	as	ges	f	es

Wir haben nun neben dem ersten Kreise von dreizehn Tonarten einen zweiten ihnen entsprechenden vor Augen, welcher aus derselben Regel seine Umläufe hält. Die Tonarten bewegen sich nämlich sowohl im zweiten als im ersten Kreislauf nach folgender Ordnung: Hypolydisch, Lydisch, Hypophrygisch, Phrygisch, Hypodorisch, Dorisch, Mixolydisch, und dann wieder von vorn an um einen Halbton tiefer. Dabei fängt da, wo der Kreislauf aufhört (beim Dorischen F) der zweite Kreislauf an, so dass die 13te Tonleiter der oberen Octave des Enneachords gleich ist der ersten Tonleiter der unteren Octave desselben. Wer diesen höchst berechneten Zusammenhang in dem ältesten Producte musikalischer Theorie bis in seine Tiefe durchdenkt, der wird sich der Ueberzeugung nicht erwehren können, dass vor der Construction eines so durchdachten Productes grosse musikalische Speculationen müssen vorhergegangen sein, und dass ein in seiner Art so vollendetes Product sich nur herausstellen konnte als vollendeter Abschluss einer ganzen Periode musikalischen Erfindungsfleisses, welche der durch Pythagoras begonnenen Periode der Tonmessung und der Intervallenlehre voranging.

In diese älteste Periode fällt nun das hinein, was die griechische Tradition von der allmäligen Erfindung der einzelnen Tonarten berichtete. Diese Tradition zeigt dabei die vorherrschende Tendenz, die Erfindungen des grauesten Alterthums an spätere bekanntere Namen anzuknüpfen. So lässt sie z. E. den Pythagoras zuerst die Dorische Octave, die Dichterin Sappho zuerst die Mixolydische Tonart erfinden, welches Beides schlechterdings als Unmöglichkeit erscheint, sobald man die Entwickelung des griechischen Systems in seinem Zusammenhange auffasst. Dagegen ist es der antiken Tradition gern zu glauben, wenn sie Terpander (um 650 v. C.)

als den Erfinder der Notenschrift und damit zugleich als den Urheber des Systems der 13 enneachordischen Scalen bezeichnet. Es würden in diesem Fall der Abschlüsser einer älteren musikalischen Epoche, Terpander, und der Eröffner einer neuen, Pythagoras (um 550), um ein Jahrhundert auseinanderliegen, und es würde demnach, ehe die Griechen zu philosophiren begannen, ihr musikalisches Tonleitersystem schon in derjenigen durchdachten und reichen Anordnung existirt haben, welche wir eben hier als Objekt unserer Bewunderung uns vergegenwärtigen. Diese Vorstellung stimmt mit den sonstigen feinen Sitten dieses Mustervolkes gar wohl überein. Um eine neue musikalische Periode der Tonmessung und einer auf sie zu bauenden Intervallenlehre zu begründen, dazu bedurfte es abstracter physikalischer Speculationen und Experimente, welche erst aus Geistern entspringen konnten, die wie Pythagoras vom Denken Profession machten. Was aber ohne dieses der feinste Instinkt eines alle melodischen Möglichkeiten durchversuchenden Ohrs, die zarteste Empfindlichkeit für den verschieden gebogenen Fluss melodischer Wellenlinien heraustasten, und mit schlauem und liebenswürdigem Raffinement in ein System abrunden konnte, dieses besassen sie, und waren also genau so weit vorgeschritten, als man auf der Grundlage des blosen Instincts vorschreiten konnte, das vorhandene wenige Gegebene mit unermüdeter Kunst bis zu einem achtunggebietenden Grade ausbeutend. Fürwahr das Bild eines lieblich bewegten, eines mit wahrem Genie der Anschauung und der genussvollen Beobachtung begabten Geistes!

Der Anfang, von welchem, einer einstimmigen Tradition bei den Alten zufolge, bei der Construction dieses sinnigen Products ausgegangen wurde, war die Dorische Tonleiter nebst dem Tetrachorde der Synemmenoi. Denn die Dorische Scale galt einstimmig für den Anfang der Griechischen Musik, dem Tetrachord der Synemmenoi wurde aber einstimmig ein eben so hohes Alterthum, ja von einigen ein noch höheres beigelegt, als der Dorischen Scale. Es laute z. E. die ursprüngliche Dorische Scale:

fis e d cis b a g fis,

so lautet das ihr entsprechende Tetrachord der Synemmenoi, das so alt war, als sie selbst:

e d c b.

Ihm steht gegenüber das Tetrachord der Diezeugmenoi:

fis e d cis,

welches zusammen mit dem Tetrachorde der Mesoi:

h a g fis

die Dorische Tonleiter bildet. Diese Verhältnisse wurden aber nicht (wie es die bisher allgemein angenommene falsche Ansicht war) erst durch Tonmessung oder eine bewusste Unterscheidung von Ganz- und Halbtönen gefunden, sondern durch den blosen Instinct des Gehörs blindlings herausgetastet, sie müssen daher dem lebendigen Gesange jener frühesten Zeit auf's Genaueste entsprochen haben. Erst später, von den Zeiten des Pythagoras an, lernte man sich diese Verhältnisse in Saitenlängen und damit in messbare Grössen übersetzen. Und auch nach der Zeit zeigt sich die alte instinktartige Auffassung noch darin wirksam, dass sich der Pythagoräischen Musikschule, welche die Schule der Kanoniker hiess (von κανων = Massstab, Regulativ), noch fortwährend eine Schule der Harmoniker (von ἁρμονια = Tonleiter, Melodie) widersetzte, welch die Intervallenlehre der Musik nicht wollte nach den Saitenlängen des Monochords, sondern nach dem blosen melodischen Gehör fortwährend bestimmt haben. Die Schule der Harmoniker war die älteste, die eigentliche Schule vom Handwerk, während die Kanoniker eine philosophische Neuerung verfochten, welche aber zuletzt den Sieg davon trug.

Nicht durch Messung also, sondern auf ästhetischem Wege hatte man bemerkt, dass in der Dorischen Tonleiter zwei Mal sich ein ganz ähnlicher Tonfall wiederhole, und dass derselbe Tonfall sich auch ausserdem noch mit Abänderung eines einzigen Tones auf schöne und melodische Weise in der Tonleiter anbringen lasse, z. B. folgendergestalt:

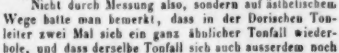

Dass diese drei aus dem blosen melodischen Wohllaut heraus construirten Tetrachorde der älteste Anfang der Griechischen Musik gewesen seien, darüber ist kein Zweifel möglich. Man muss sich hierbei nicht irre machen lassen durch die späteren Fasseleien der Alten von enharmonischen und chromatischen Tetrachorden, welche in meiner oben angeführten Schrift ein für allemal ihre Widerlegung gefunden haben, dadurch, dass eben sie eines der Hauptbilfsmittel geworden sind, das wahre Ursystem der Griechischen Musik zu entdecken. Es ist daher nicht blose Muthmaassung, sondern feste Gewissheit, dass jene ältesten Dorischen Gesangsweisen nur ein ausgebildeteres und reicheres Product derselben tetrachordischen Manier waren, welche wir in einfacherer und ungebildeterer Gestalt noch heutzutage in den älteren Volksmelodieen der verschiedensten Länder der Erde antreffen.

Z. B. in Finnland (nach einer Mittheilung des Dr. Sjömann aus Helsingfors):

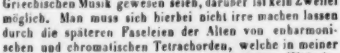

Ebendaselbst (nach demselben):

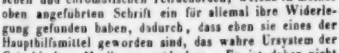

In Deutschland (nach dem kleinen feinen Almanach):

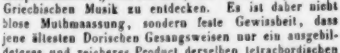

In Griechenland (nach Stackelberg):

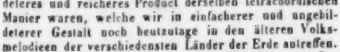

In Spanien (aus der Malaguenna, nach Paz):

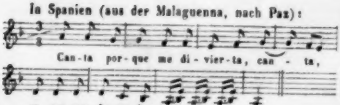

In Südamerika (Bol, Creolischer Tanz, nach Paz):

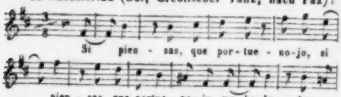

In Schottland (aus Prince Charles's Lament, a Jacobite Relie, nach James Hogg):

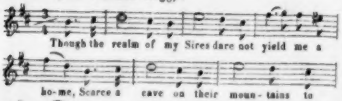

In der Bretagne (aus Bargaz Breiz, chants populaires de la Bretagne, par Th. Herfurt de la Villemarqué III. Nr. 16):

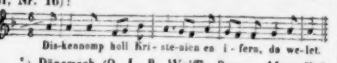

In Dänemark (O. L. B. Wolff's Braga, 11tes Heft Nr. 4):

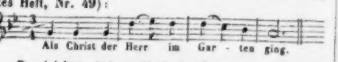

In Schlesien (Erk's deutsche Volkslieder. 2ter Bd., 6tes Heft, Nr. 49):

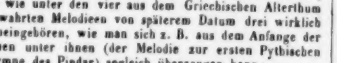

Dergleichen sind musikalische Uraccente. Es wäre der Mühe werth, dieselben aus allen Völkern des Erdbodens zu sammeln. Man bekäme dadurch eine Sammlung, in deren Rubriken der Linos, der Maneros und die übrigen Volksweisen des grausesten Alterthums nothwendig hineingehören würden, wenn wir dieselben besässen, so wie unter den vier aus dem Griechischen Alterthum bewahrten Melodieen von späterem Datum drei wirklich hineingehören, wie man sich z. B. aus dem Anfange der einen unter ihnen (der Melodie zur ersten Pythischen Hymne des Pindar) sogleich überzeugen kann:

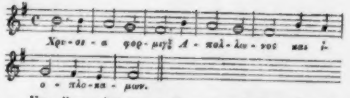

Von dieser Art waren die ersten Anfänge Griechischer Musik. Der Weg aber, auf welchem von hier aus zur Construction des vollständigen Tonleitersystemes fortgeschritten wurde, war folgender:

Gegeben waren drei Tetrachorde, nämlich (nach späterer Benennung) die Mesoi, Synemmenoi und Diezeugmenoi, z. B.

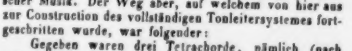

Die Diezeugmenoi bildeten mit den Mesois zusammengefasst die Dorische Tonleiter:

fis e d cis h a g fis.

In den Synemmenois aber war der Anfang einer zweiten Dorischen Tonleiter gegeben, die man aus dem Gehör heraus nach unten hin fortsetzen konnte, so lautete dieselbe:

e d c h a g f e.

Beide Dorische Tonleitern vollständig darzustellen, war ein neunsaitiges Instrument nöthig. So entstand das Enneachord, und durch dessen Hilfe das ursprüngliche System der 13 enneachordischen Scalen. Hatte man nämlich der höheren Octave des Instruments die Dorische Stimmung gegeben:

fis e d cis h a g fis,

so hörte man in seiner unteren Octave eine neue Tonleiter erklingen, nämlich die Phrygische:

e d cis h a g fis e.

Und stimmte man die obere Octave in diese neue Tonleiter hinein durch stärkere Anspannung zweier Saiten:

fis e dis cis h a gis fis.

so erklang aus der unteren Octave mit süssem Laut die Lydische, unser heutiges Dur:

e dis cis h a gis fis e.

Gab man nun auf's Neue diese Stimmung der oberen Octave:

fis eis dis cis h ais gis fis,

so entstand in der unteren Octave die Mixolydische Tonleiter:

eis dis cis h ais gis fis ais
oder: f es des ces b as ges f.

So wie man von der Grundstimmung hinaufwärts geschritten war, so konnte man auch von derselben aus, nachdem die Regel einmal gefunden war, abwärts schreiten. So gewann man zuerst die drei reinen Tonleitern, die Dorische, Phrygische und Lydische, zwischen denen sich hernach die übrigen als Zwischenstufen und Uebergänge einstellten. Und so wie das System erfunden war durch ein stetes Uebersetzen der Tonleitern aus der einen Octave des Enneachords in die andere, so wurde dasselbe in den Zeichen der ältesten Notenschrift gefesselt und niedergeschrieben, nämlich in den Buchstaben der s. g.

Singnotenschrift. Die s. g. Instrumentalnotenschrift ist von späterem Datum.

In der Uebereinstimmung mit der Erfindung dieses Systems galt nun den alten Griechen die *Dorische* Tonleiter für die vornehmste, nach derselben die *Phrygische*, und erst in der dritten Stufe die *Lydische*. Die übrigen Tonarten galten ihnen für Neben- und Abarten dieser drei. In diesem Puncte weicht der Geschmack der Modernen von dem der Alten merkwürdig ab. Denn den Modernen gilt für die Haupttonleiter das Dur, d. i. die *Lydische* Tonart, für die Nebentonleiter aber das Moll, d. i. die *Hypodorische*. Alle übrigen gelten, wenn auch nicht in praxi, doch in der Theorie für nichts. Dies deutet auf einen Grundunterschied zwischen der Seelenstimmung des Griechischen Alterthums und der christlichen Welt. Eine Welt, welche im Dur vorzugsweise befriedigt ist, befindet sich in einer vorherrschend sanften Gemüthsstimmung, verglichen mit einem Volksleben, welches die herberen Modulationen der Dorischen Weise als sich vorzugsweise angemessen erkannte.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Sechstes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 25. Novbr.— Ouverture zum „Freischütz" von Carl Maria von Weber. — Scene und Arie von C. M. v. Weber (in Lodoiska eingelegt), gesungen von Fräul. *Sophie Schloss*.— Symphonie-Concert für Pianoforte mit Orchester, componirt und vorgetragen von Herrn *Charles Mayer*. — Duett aus dem Berggeist von L. Spohr, gesungen von Fräul. *Schloss* und Herrn *Behr*. — Symphonie von W. A. Mozart. (C dur mit der Schlussfuge.)

Herr *Charles Mayer* wurde in Folge seiner vorigen Jahr bei uns errungenen Triumphe von dem überaus zahlreichen Publicum mit Applaus empfangen. An seinem Symphonie-Concert, das er zuerst vortrug, macht uns einigermaassen zu schaffen — der Titel. Symphonie und Concert zugleich? Die Symphonie ist durch die grossen Tonmeister zu einem so hohen und edlen Wesen erzogen worden, dass es, Arm in Arm mit einem Concerte zusammengezwungen, entweder dieses in Schatten drücken, oder sich zu ihm herablassend, seine eigene Würde beeinträchtigen muss. Nimmt man aber genanntes Werk nur für ein Pianoforte-Concert, wie Schreiber dieses gethan, so erscheint es als eines der bedeutendsten seiner Gattung. Besonders angesprochen hat uns darin das Adagio mit seiner durchgängig schönen Melodie und Instrumentation. Ueberhaupt genommen scheint uns, als könnten sich die beiden zu Riesen emporgewachsenen Wesen Orchesterinstrumentation und Pianofortevirtuosität kaum noch recht zusammen vertragen. Eines von beiden muss nothwendig im Genitiv stehen. Die heutigen Pianofortevirtuosen müssen, wenn sie als solche ihre volle Macht und Wirkung auf das Publicum ausüben wollen, allein spielen. Sie haben ja, Herr *Charles Mayer* wenigstens ist einer davon, ein volles Orchester in ihren Fingern. Wer hätte in Herrn *Mayer's* Fantasie über Motive aus der Stummen von Portici irgend eine Orchesterzuthat noch wünschen mögen? Kann doch der Hörer, der nicht zugleich sieht, sich kaum überreden, dass Alles was in sein Ohr dringt, von einem Spieler auf einem Instrumente nur hervorgebracht wird. Der Beifallssturm nach dieser Fantasie endete nicht eher, als bis der Künstler sich wieder an's Instrument setzte. Er spielte einige seiner bekannten Etuden, die mit dem Triller z. B., welche auf Schreiber dieser Zeilen nicht blos durch die bewundernswürdige Ausdauer des Virtuosen, sondern auch durch ihre Melodie, welche einfach herzig durch die sie umwimmelnden Schierigkeiten hinwandelt, einen unbeschreibbar lieblichen Eindruck machen. Vielleicht wirkt dabei mit das strenge Spiel im Takt, die künstlerische Ruhe und Anspruchslosigkeit des Virtuosen, und sein duftiger Anschlag, der im Pianissimo zuweilen gar nicht mehr von Fingern und Tasten, sondern von einem Zephir herzurühren scheint, der über die Saiten des Instrumentes hinstreichend, sie aeolsharfenähnlich bewegt.

Fräulein *Schloss* sang eine deutsche Arie, und mit Herrn *Behr* ein deutsches Duett. Für Wahl und Ausführung, letzterer unverbrämt, ist beiden Künstlern warmer Dank zu zollen.

Die Ouverture zum Freischütz, und die C dur-Symphonie von Mozart, welche letzte, trotz ihres bedeutenden Alters, dem jüngsten Zeitmomente noch ganz neu, frisch und jugendlich erklingt, wurden von dem Orchester unter Musikdir. *Gade's* Leitung ausserordentlich schön und exact ausgeführt.

Frankfurt a. M. Mendelssohn's Tod hat natürlich auch hier alle Gemüther schmerzlich erregt, besonders aber bei den Mitgliedern des Cäcilien-Vereins, mit welchen der Hingeschiedene selbst ein ganzes Jahr lang in geistiger Berührung stand. Die definitive Trauerbotschaft erhielten wir — nach allerdings schon beunruhigenden Gerüchten — während der ersten Orchester-Probe des Elias, Montag Vormittag am 8. November. Das Personal des Theater-Orchesters und des Cäcilien-Vereines war versammelt und bis zur Hälfte des Oratoriums gekommen, als Messer abgerufen wurde, und die Tribüne nur wieder betrat, um uns die so eben angelangte Nachricht mitzutheilen. Mendelssohn hatte in der letzten Zeit auch ihn erkannt, *Messer* verlor mithin einen Freund an ihm, und sein Schmerz war um so tiefer. — Ich kann die Stimmung nicht beschreiben, die alle Anwesenden erfasst hatte. Es war, als wenn plötzlich ein Leichentuch über die ganze Versammlung ausgebreitet gewesen. Alle Organe, vor einer Minute noch in Thätigkeit, verstummten plötzlich. Doch die Zeit verlangte ihren Tribut, und wir mussten wieder beginnen. Siehe — da wurde das sanfte Arioso in Hmoll (Nr. 21) zu einem unwillkürlichen Requiem, denn das Tonstück passte zur Gemüthsstimmung, und kein Auge blieb trocken dabei. Es war, als fielen Thränen aus den Wolken herab auf unsere Herzen, und es ist nicht wahrscheinlich, dass eine später veranstaltete Todtenfeier eine ähnliche Wirkung hervorbringen wird. Die Aufführung

selbst fand den folgenden Freitag am 12. November als erstes Abonnements-Concert statt, also 8 Tage nach ihres Schöpfers Dahinscheiden. Dass dieselbe aber eine feierliche und tief empfundene war, liegt in der Natur der Sache. Alle Mitglieder erschienen, von einem inneren Takt geleitet, in Trauerkleidern, welcher Anblick mit dem gefühlten Vortrage des Oratoriums harmonirte und einen unauslöschlichen Eindruck hervorbrachte. Was aber in den Annalen eines Gesangvereines besonders bemerkenswerth erscheint, ist, dass kein einziges Mitglied fehlte. Der Geist dieses Abends lässt keine Kritik zu, und gestattete er dieselbe, so würde sie nicht zu fürchten sein. Nur sei bemerkt, dass die Hauptsopransoli von den Damen *Elise Vogel* (die hauptsächlich die Scene der Wittwe mit dramatischer Wirksamkeit vortrug) und *Buber*, die Tenori von den Herren *Caspari* und *Hecht*, die mehrstimmigen Soli aber von den geübtesten Dilettanten (worunter Sänger aus den höheren Ständen) vorgetragen, und zwar mit oratorischer Richtigkeit vorgetragen wurden. Ein Lob, dessen Würzel noch in der Schule Schelble's (des Gründers dieser Anstalt) zu suchen ist.

Die zu erwartenden Abonnements-Concerte werden die Hmoll-Messe von Bach, Salomon von Handel und das Oratorium „Comala" von Gade zur Aufführung bringen.

Unsere Museen haben trotz der ungünstigen Constellation doch wieder begonnen, ein neuer Vorstand — mit Hinzuziehung *Guhr's* und *A. Clemens* — hat sich gebildet, und aller Wahrscheinlichkeit nach werden im Laufe dieser Saison noch 7 bis 8 Sitzungen herausspringen. Das erste Museum, am 19. November, begann mit einer Gedächtnissfeier Mendelssohn's, worin ausser seiner 2ten Symphonie, Fingalshöhle, und seinem Violinconcert — von Herrn *Eliason* bis auf etwas Unruhe, doch (besonders der Mittelsatz) im Geiste dieser schwierig aufzufassenden Composition gespielt — lauter Gesangspiecen aus der Feder des Verewigten vorgetragen wurden. Einen besonders tiefen Eindruck machte das analoge Quartett: „Es ist bestimmt in Gottes Rath, dass man vom Liebsten was man hat, muss scheiden," von den Damen *Brandt* und *Fehr*, und den Herren *Caspari* und *Conradi* vorgetragen. Alles erschien wieder in Schwarz.

Das Wiederbeginnen dieser Anstalt wird zwar die Hoffnungen vieler Concertgeber zernichten, aber gewiss gewinnt das Publicum dabei, wenn nicht gar der Concertgeber selbst. Jedenfalls hat Herr *Eliason* den Rahm abgeschöpft mit seinem Concert am 17. November, worin am Schluss nicht weniger als 16 Clavierspieler mitwirkten. Man denke sich 16 Clavierspieler mit 160 Fingern an 8 Flügeln Rossini's gehaltlose Ouverture zu Semiramis à quatre mains herunterklimpern und donnern; eine Vervielfältigung eines an sich schon farblosen Tonverhältnisses! Bringt doch oft ein einziger Pianist zur Verzweiflung, und nun gar 16 auf einmal! Herr *Eliason* und die Musen mögen es mir verzeihen, aber — dazu verdammt, den Karren des schweren und undankbaren Orchesterdienstes 5 bis 6 Stunden lang täglich zu ziehen — zog ich einen Ruhe-Abend am traulichen Heerde vor. Habe ich gefehlt, mir diese monströse Ohren-Orgie zu versagen, so bin ich auch dafür bestraft, indem ich dafür Spohr's Grand Nonetto versäumt habe. Die Execution desselben soll aber nicht ganz stylmässig gewesen sein, was übrigens mit einer einzigen Probe nicht zu verwundern ist. Desto mehr — sagt mein Gewährsmann — hat des Concertgebers Violin-Solo von eigener Composition angesprochen. Mag nun auch die öffentliche und Privatkritik ihre Meinung ausstreuen wie sie will, Herr *Eliason* hat seinen Zweck vollkommen erreicht, denn der grosse Saal des Weidenbusches — das Frankfurter Pantheon — war überfüllt.

Ein Orgel-Concert in der St. Katharinen-Kirche (wie es hiess für einen milden Zweck) ist nicht zur Ehre des Organisten und Professor der Musik Herrn *Carl Kloss* ausgefallen. Trotz des Empfehlungsschreibens eines hohen deutschen Fürstenhauses — welches ohne Weiteres die Riegel unserer Kirchenpforte sprengte, nachdem andere wackere Organisten mit ihren Gesuchen abgewiesen worden — hat sich der Mann blamirt. Eine Kritik ist hier nicht anzuwenden. Jedenfalls aber wird man jetzt vorsichtiger sein, denn: Quae nocent, docent!

Einer Andeutung meines letzten Berichts zu Folge ist *Messer* jetzt wirklich als Director des hiesigen Dilettanten-Instrumental-Vereines installirt, und hat als solcher, und zwar in Verbindung mit einem Theile des Cäcilien-Vereins, bereits die erste Aufführung der Wintercoucerte geleitet. Das würdige Programm ist folgendes: Mozart's Cdur-Symphonie mit der Fuge; Chöre und Scenen aus Iphigenie in Tauris (Solo-Partie Fräul. *During*); Tripel-Concert in Ddur von Bach, mit Orchester; vierstimmige Lieder für gemischte Stimmen (aus dem 3ten Heft) von Mendelssohn; ein Chor von Hauptmann, und die grosse Ouverture in C von Beethoven, Op. 124. Die Aufführung ging ungestört und mit hörbarer Liebe zur Sache von Statten. Ein Lob, das nicht auf alle Dilettantenvereine passt.

In unserer Oper sind hervorzuheben: Armand, Fidelio und — Lucrezia Borgia. — Die erstere, mit dem Appendix des Kapellmeisters von Venedig, gab Herr Conradi zu seinem Benefice, und machte ein brillantes Haus. Der musikal. Theil dieses unverwüstlichen Meisterwerks war korrect. Diese Oper wird immer mit besonderer Sorgfalt gegeben, und Jeder ist immer begeistert dafür. Der beliebte Beneficiant ward empfangen und gerufen. Im Ganzen nur lassen Spiel und Regie-Wesen Manches zu wünschen übrig.

Als Fidelio und Lucrezia gastirte Madame *Schmidtgen* aus Wiesbaden. Man sollte diese beiden Opern zwar nicht mit einem Athem neben einander nennen, allein die Bühnen-Arena bedingt leider solche Contraste. Mad. *Sch.* bei conservirter Stimme, schöner Persönlichkeit und einer deutschen Bravura, ist nicht im Stande, für ihre Darstellungen besonders zu interessiren, denn es fehlt ihr das geistige Element. Einer Lucrezia lässt man Manches hingehen, was gegen Korrektheit und Geschmack ist, bei einem Fidelio fällt es doppelt auf. Es ist nicht immer die Probe des Verdienstes, wenn man die Majorität für sich hat.

Als Gräfin Armand und Fidelio wird Mad. *Capitain-Anschütz* uns unvergesslich bleiben. Es ist nun gewiss,

dass diese beliebte Künstlerin nach längerer Krankheit als Gräfin Almaviva wieder auftreten wird. Man ist sehr gespannt darauf. Ueber die 2te Symphonie (F moll) von *Jac. Rosenhain*, hier zwischenactlich aufgeführt, und sehr beifällig aufgenommen, bei nächster Gelegenheit.

C. G.

Wien, am 15. November 1847. *Mendelssohn Bartholdy's* Todtenfeier. Die Kunde von dem Dahinscheiden des deutschen Meisters berührte den Musiker wie den Laien, den Künstler wie den Kunstfreund mit gleichem Schmerze, und sie erst liess Allen fühlen, wie theuer der Entschwundene ihnen gewesen. Jedes Journal brachte die Trauernachricht seinen Lesern. Der lebendige Enthusiasmus, mit welchem man hier den gefeierten Tonschöpfer zur Aufführung seines „Elias" erwartete, verwandelte sich in ungeheuchelte allgemeine Trauer, und schnell hatte man sich geeint, dass „Elias", der die Auferstehung Mendelssohn Bartholdy's für die Wiener sein sollte, nun seine Todtenfeier werde.

Das Oratorium ward um die Mittagsstunde des 14. Novembers in der Winterreitschule unter der Mitwirkung von nahe an tausend Musikern und Dilettanten und unter der Direction des Herrn *Schmiedel* aufgeführt. Was die äussere Ausstattung anbelangt, so war das tiefer gelegene Auditorium von den Executirenden durch eine Draperie aus weissem Zeuge getrennt, in deren Mitte, unterhalb der Plätze der vortragenden Solisten, ein schwarzbehangenes Pult, worauf ein Lorbeerkranz lag, angebracht war. Die mitwirkenden Damen waren sämmtlich weiss gekleidet und trugen schwarze Schleifen. Die Solosängerinnen Fräul. *Karoline Mayer*, *Betti Buri*, *Aigner* und *Schwarz* hingegen waren in voller Trauer.

Feierliche Ruhe herrschte unter dem sehr zahlreich versammelten Publicum, als Fräul. *Amalie Weissbach* folgenden schönen, von dem Redacteur der Monatsblätter, Herrn Dr. *C. A. Frankl* gedichteten Prolog sprach.

Die Halle prangt, den Meister zu empfangen,
Dem schon die Mitwelt gönnt den Ruhmes Glanz,
Sein harrt die frohe Menge mit Verlangen,
Zu Kränzen will sie fügen einen Kranz.

Und aus der Ferne plötzlich weh'n Gesänge,
Posaunenrufe und ein ernster Chor —
So tönen nicht Päan und Freudenklänge!
Von Fackeln flammt ein rother Glanz empor.

Und lang und langsam seh' ich sich entfalten,
Von Männern, Frauen eine schwarze Schaar,
Der Meister todt! — Ihr himmlischen Gewalten!
Er todt im Sarg! Ein Schrecklichen ist wahr.

Und die Erwartung wandelt sich in Grauen,
Die Lippen, schon zum Jubel aufgethan,
Sind sprachlos, und die Wangen anzuschauen
Bleich wie nach Schnee im Mai ein Blumenplan.

Dem Sarge auch seh' ich es leise schweben,
Wie Nebel, welcher nach Gestaltung ringt,
Gedanken, die in Tönen mächtig leben,
Die mit dem Meister nun die Gruft verschlingt.

Und was die Menge lähmt als tiefste Trauer,
Was sie durchzuckt als kaum begriff'ner Schmerz:
Der ungehor'nen Lieder Geisterschauer
Ergoss elektrisch sich in Aller Herz,

Der Sarg versinkt — die letzten Schollen rollten,
Und wie sein Aug', erlosch der Fackel Glanz;
Und den wir dem Lebend'gen reichen wollten,
Dem Todten senden wir den grünen Kranz.

Doch um die Mitte, wo er ruht der Meister,
Da wandelt rieselnd ein Chorus hin,
So wie auf Fingals Hüh'n die Heldengeister.
Ich hör' es, einen Sturm durch Harfen, ziehn:

„Wir sind an seinem Grab' die treuen Wächter,
Anschuf er uns die tönende Gestalt.
Auf Erden blüh'n und sterben die Geschlechter,
Doch unser ist die ewige Gewalt.

Wir halten Wacht! Was klagt ihr um sein Leben?
Schön war's und kurz, „ein Traum der Sommernacht",
„Auf Flügeln des Gesanges" ein Erheben;
Um Nachwelt eine siegreich stolze Schlacht!

Nicht sinkt der Genius in's Reich der Grüfte,
Wie der Profet mit feurigem Gespann,
Umweht von Flammen, fährt er durch die Lüfte,—
Ihr aber, blicket staunend himmelan.

Ein wundertätig Erbtheil lässt er wallen,
Als Trost herab, bei seiner Himmelfahrt, —
Vernehmt das heil'ge Tongewitter hallen,
Das Gruss sein sollte und — ein Abschied ward."

Hierauf begann das Oratorium, dem das Publicum von dem ersten Tone an bis zum letzten die ungetheilteste Aufmerksamkeit widmete. Nur wenige Piecen wären zu zählen gewesen, die spurlos in diesem Tongewoge verschwammen, denn lauter Beifall brach fast nach jedem einzelnen Vortrage hervor, und oft wurde er stürmisch, wie bei dem Chore der Baalpriester „Baal erhöre uns"; bei den zwei ersten Nummern des zweiten Theiles, bei der Arie des Elias: „Es ist genug", bei dem Engelterzett: „Hebe deine Augen auf", bei den Chören: „der Herr ging vorüber" und „Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr", bei dem Finale, und so fort. Die Aufnahme war also, wie aus allem Angeführten hervorgeht, eine im hohen Grade beifällige.

Was die Aufführung selbst anbelangt, so war sie im Ganzen recht lobenswürdig und für den Einzelnen wie für die ganze Masse ehrend. Die Chöre waren trefflich einstudirt und die schwierigsten Stellen mit viel Präcision und Geschick behandelt. Ein ähnliches Lob verdient auch das Instrumentale. Die Partie des Elias fand an Herrn *Staudigl*, welcher von England bereits zurückgekehrt ist, einen wackeren Vertreter, der Vortrag der Sopranistin Fräul. *Mayer* zeichnete sich durch Würde und Schönheit ganz besonders aus. Der Tenor Herr *Luts*, Mitglied der Hofkapelle, ist hinlänglich bekannt als Oratoriensänger und er, wie Fräul. *Buri* als Altistin, lösten ihre Aufgabe mit Geschick.

Zu einer anderen Gedächtnissfeier für den verstorbenen Meister wählte der Wiener Männergesangverein den 23. Dezember d. J., wobei blos Stücke von der Composition *Mendelssohn's* zur Ausführung kommen.

Recensionen.

Dramatische Ouverture (Gnomen und Elfen) für das Orchester, mit dem vom Musikverein in Mannheim ausgesetzten zweiten Preise gekrönt, von *Silphin vom Walde*. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 3 Fl. 30 Kr. (2 Thlr.)

Als den Beherrscher der Geister,
Den grossen mächtigen Meister
Die blauliche Dämm'rung der Nacht umfing,
Drehte er den goldnen Zauberring
Und murmelt die mächtigen Worte:
„Auf! öffne dich, eherne Pforte,
Herauf! ihr Gnomen, aus Erdesklüften.
Heraus! ihr Elfen, aus Blumendüften. —"

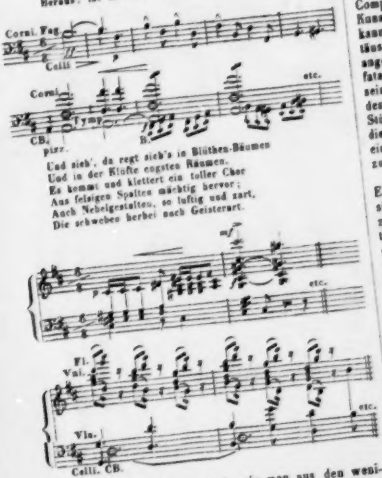

Die einzelnen Tonfiguren sind, wie man aus den wenigen Beispielen ersehen mag, dem Stoffe des Gedichtes angemessen erfunden, und die Verwebung derselben zu einem entsprechenden Ganzen zeugt von lebhafter Einbildungskraft des Componisten. Es ist ein kleines traumartiges Tongemälde, mehr eine Phantasie als eine Ouverture im gewöhnlichen Sinn. In der phantastischen, oft recht originellen Instrumentation, in den eigenthümlichen Combinationen der Instrumente und Figuren, in den überraschenden Modulationen, so wie endlich in dem Streben nach plastischem Ausdruck ist der Einfluss des Berlioz'schen Geistes nicht zu verkennen. Der Eindruck ist ähnlich dem eines Hoffmann'schen Märchens. Doch um ihn hervorzubringen, gehört eine sehr sorgfältige, fein nuancirte, duftige Ausführung dazu, welche für Dirigenten und Orchester nicht unter die leichten Aufgaben gehört. Wird sie nicht vollkommen gelöst, so mögen die Geister leicht ausbleiben, die der Meister durch seine Zauberspruch herauf- und herabrufen wollte.

Drei Salon-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello von *Silphin vom Walde*. Mannheim, bei F. Heckel. Preis 1 Fl. 21 Kr.

Herr *Silphin* hat sonderbare Salonbegriffe. Salonstücke sind solche, wobei man reden, spielen und Thee trinken kann. Die ausländischen Opernmelodieen und das Figurengeraffel dazwischen schlagen soweit durch alle Conversation durch, dass man zuletzt ohne die geringste Compromittirungsgefahr in die gehörige und gebräuchliche Kunstbewunderung und ästhetische Entzückung ausbrechen kann. Vorliegende drei Trio sind vollkommene Salontäuschungen. Wer nicht aufmerksam zuhört, ist geradezu angeführt. Wer aber aufmerksam zuhört, wird die fatale Bemerkung machen, dass er in der Zerstreuung sein Herz mitgebracht, und folglich für alle Salonfreuden des Abends verdorben ist. Kurz, in allen diesen drei Stücklein haben die Finger gar nichts zu thun, ausser die Dolmetscher des Gemüths zu machen, und das ist eine niedrige entehrende Arbeit, von der sie sich heutzutage gottlob fast ganz emancipirt haben.

Die erste Nummer wäre anstatt Romanze besser Elegie getauft worden, denn eine solche Stimmung bringt sie hervor. Die zweite, Notturno, hätte gar keine Bezeichnung gebraucht; Jeder, der eine Liebe im Herzen trägt oder einmal getragen hat, wird gleich fühlen, dass der Gelichten ein sehnsüchtiges Nachtständchen gebracht wird. Die dritte Nummer ist eine ordentliche dramatische Scene vor dem Bilde der Mater dolorosa. Eine Unglückliche windet sich in ihren Schmerzen vor der Gebenedeiten. Da ertönt in der Kapelle ein Choral. Ruhe und Trost scheint in das Herz einzusiehen. Aber der Schmerz ist gewaltiger und kehrt siegend zurück. Von Neuem erklingen die beschwichtigenden Töne; Hoffnung, Glaube dringen mit ihm ein, schwächer und kürzer zuckt die qualende Empfindung nur noch dazwischen, und beruhigt endet zuletzt das Ganze. Etwas kürzer könnten die langsamen Tempo's in dieser Scene gehalten sein.

1er Concerto pour le Violon av. Orchestre ou Piano composé par *O. Gerke*. Op. 28. Leipzig, chez Breitkopf und Härtel. Pr. av. Orch. 3 Thlr. 15 Ngr. av. Pfte. 2 Thlr.

Ein Bravourstück im Sinne der Neuzeit, vollgespickt mit den schwierigsten Figuren, wie sie eine lebhafte Fantasie und eine übermüthige Virtuosität, bei der kein Ding auf der Violine unmöglich ist, nur erfinden kann. Zur Abwechselung hätte etwas mehr einfache Cantilene für das Herz noth- und wohlgethan. Nicht dass es an Cantilene fehlte, aber sie ist meist variirt und verbrämt, und zu nah der Passage verwandt, um gegen diese genug zu contrastiren. Der Componist hat lange Zeit tief

(Zu Nr. 48.)

„Die goldne Kette gieb mir nicht,
Die Kette gieb den Rittern,
Vor deren kühnem Angesicht
Der Feinde Lanzen splittern.
Gieb sie dem Kanzler, den du hast,
Und lass ihn noch die goldne Last
Zu andern Lasten tragen.

Ich singe, wie der Vogel singt,
Der in den Zweigen wohnet;
Das Lied, das aus der Kehle dringt,
Ist Lohn, der reichlich lohnet.
Doch darf ich bitten, bitt' ich eins,
Lass einen Trunk des besten Weins
Im reinen Glase bringen."

Er setz' es an, er trank es aus,
„O Trank der süssen Labe;
O dreimal hochbeglücktes Haus,
Wo das ist kleine Gabe!
Ergehts euch wohl, so denkt an mich,
Und danket Gott, so warm, als ich
Für diesen Trunk euch danke.

Göthe.

in Russland gelebt und ist jetzt in das deutsche Vaterland heimgekehrt. Es ist nicht schwer, in dem Concertino einen Ausdruck seiner Empfindungen zu erkennen. Im ersten Satze, Allegro feroce, E moll, $^4_4$, spricht sich wilder Unmuth aus, vom Schicksal in jenes Land gebannt zu sein. Das Larghetto, A dur, $^6_8$, sehnt sich nach dem Vaterlande, und in der Polacca, E dur, $^3_4$, jauchzt das Gemüth seine Lust aus, denn es ist auf der Reise zur Heimath. Nicht allein für den Meister, der es bezwingen kann, ist dieses Concertstück eine Gelegenheit, sich im vollen Virtuosenglanze zu zeigen, auch dem Schüler bietet es sich als ein höchst interessantes Uebungsstück für das stille Kämmerlein an. Jedes Solo ist als eine pikante Etude zu betrachten und hat der Lernende sie alle durchgeübt und bezwungen, wird ihm schwerlich noch irgendwo eine schreckbare Schwierigkeit entgegentreten.

Album für Gesang. Ausgewählte Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Rudolstadt, bei G. Müller. Pr. 5 Fl. 30 Kr.

Ueber dieses Album, das vierundzwanzig Nummern enthält, kann man die kürzeste Recension machen. Es ist nichts nöthig, als die Namen der Componisten herzusetzen, die dazu beigesteuert haben: Spohr, Lachner, Methfessel, Reissiger, Bauck, Neithardt, Müller, Löwe, Kalliwoda. Ein einziger Name blickt aus dem Inhaltsverzeichnisse noch als ein ziemlich unbekannter hervor: Montag. Doch wird man finden, dass er bekannt zu werden verdient. Somit sei die Sammlung allen Herzen empfohlen.

Zur Jahresfeier der Inauguration des Beethoven-Monuments. Eine aktenmässige Darstellung dieses Ereignisses, der Wahrheit zur Ehre und den Festgenossen zur Erinnerung von *H. K. Breidenstein*. Nebst einem Stahlstich des Monuments und dem Verzeichnisse der Mitwirkenden. Bonn, in Commission bei T. Habicht. 1846.

Das Buch erfüllt was es verspricht. Die Darstellung ist zugleich so lebendig und anschaulich, dass man das ganze Ereigniss mit erlebt zu haben glaubt, sich durch das Gewühl der verschiedenen Momente mit hindurchdrängt, ja die rührenden und erhabenen Gefühle mitempfindet, welche bei den Ereignissen die Herzen der Anwesenden bewegen mussten. Es ist also eine Erzählung, deren Interesse nicht mit dem Augenblicke verschwindet, das vielmehr mit den scheidenden Jahren an Kraft und Macht zunehmen wird. Der es beschrieben, hat die meisten Opfer nicht blos an Zeit gebracht, und ist dafür am Meisten angegriffen worden. Das ist der Welt Lauf. Die Welt besteht fast aus lauter Tadlern. Ihre Schuld ist es wahrlich nicht, wenn der Egoismus sich für was Rechtes hält, und Aufopferung für allgemeine Zwecke immer seltener würde.

Möchten die Schlussworte des Autors, die wir hersetzen, die Untugend des Mäkelns an uneigennützigen Thaten zur Erkenntniss und Verbannung bringen.

„Passt man dies Alles zusammen, so dürfte bei dem Unbefangenen der Tadel leicht in Verwunderung übergehen, dass *unter solchen Umständen*, wobei ich noch gar Manches unberührt gelassen, überhaupt noch so viel geleistet wurde, als von Niemanden bestritten worden ist. Dass die Tadler hinterher genau wussten, wie eigentlich die Aufgabe hätte gelöst werden müssen, und wie selbst allem Unerwarteten hätte vorgebeugt werden können, erinnert nur an das Ei des Kolumbus. Auch wir würden, hatten wir, *ausgerüstet mit der gemachten Erfahrung*, das Fest noch einmal zu veranstalten, sicherlich Manches anders anfassen, ordnen und einrichten; aber das Unabwendbare würden wir auch dann wieder eben so wenig verhüten können, als es diesmal verhütet worden ist.“

Wer dem Publicum dient, ist ein armes Thier,
Quält sich ab und Niemand bedankt sich dafür.

Der Autor tröstet sich mit Recht zuletzt mit den wenigen, aber genugsagenden Worten:

Auf dem Münsterplatze zu Bonn steht seit August 1845
das
dem unsterblichen *Beethoven* errichtete
Monument.

Feuilleton.

Einer der Trefflichsten unter den deutschen Musikern ist uns durch den Tod entrissen worden. Der Lehrer der Musik und Composition *Vollweiler* in Heidelberg starb am Morgen des 17. November im 77. Jahre seines Alters, beweint von allen seinen Freunden. Er gehört zu den Wenigen, welche still und geräuschlos ihre Aufgabe lösen, die sie sich selbst gross und erhaben aufgestellt haben. Mit klarer Einsicht in die Tiefen der Kunst verband er die Gabe der Mittheilung im höchsten Grade und der liebevollen Hingabe an seine Schüler. Daher hingen auch diese mit ganzer Seele an ihm. Sein Ziel war die allseitige Ausbildung der Talente derjenigen jungen Künstler, welche ihn in seiner bescheidenen Zurückgezogenheit aufgesucht hatten.

Er hinterlässt das Manuscript eines theoretischen Werkes, die Frucht einer mehr als fünfzigjährigen Arbeit. Stets hatte er noch daran zu bessern, so dass er zahlreichen Anträgen zu dessen Herausgabe widerstand. Unter seinen Schülern sind der eigene Sohn in St. Petersburg und *Georg Aloys Schmitt* jun. hauptsächlich zu nennen.

Am 7. October wurde *Friedrich Schneider's* Weltgericht unter des Componisten eigener Direction zu Erfurt in der Kaufmannerkirche vor einem zahlreichen Publicum zur Aufführung gebracht, später wurde dem Meister zu Ehren eine öffentliche Liedertafel veranstaltet und von zwei Damen ihm ein Lorbeerkranz überreicht. Erfurt zeigt überhaupt sehr viel Kunstsinn, und beweist — obwohl daselbst die Erzeugnisse der modernen Componisten recht gut bekannt sind — bei jeder Gelegenheit, wie sehr es wahrhaft gediegene Musik zu schätzen versteht.

Am Abend des 31. October wurde in Ballenstedt durch den daselbst bestehenden Singverein das Weltgericht, dieses herrliche Werk unsers *Schneider*, aufgeführt. Wer die Schwierigkeiten dieses vortrefflichen Werkes kennt, der wird die Aengstlichkeit begreiflich finden, welche mehrere Theilnehmende vor der Aufführung hegten, denn nur von einheimischen Kräften sollte das Werk ausgeführt werden. Um so grösser war die Freude, als sich uns unter Direction des wackeren Kapellmeisters *Klauss*, welcher das Oratorium mit eben so vieler Gewissenhaftigkeit als Tüchtigkeit eingeübt hatte, ein Stück des grossen, ergreifenden Tonwerkes nach dem anderen entwickelte und alle Seelen bewegte. Nicht nur

zeichnet sich besonders aus durch Fülle, Anmuth und Lieblichkeit des Tones. Der Vater und Erbe des im verflossenen Frühjahre verstorbenen Remmers beabsichtigt, die Geige für den unwiderruflichen Preis von **120 Frd'or** zu verkaufen und will den Kasten und sehr eleganten Bogen für **4 Frd'or** ablassen.

Noch hat derselbe auch eine Violine von **Ruggieri** und eine Viola von **Amati**, welche Instrumente beide in der Mitte des 17. Jahrhunderts gebaut sind, zu verkaufen und wollen Kauflustige das Nähere gefällig brieflich unter der Adresse:

Herr Musikdirektor **Remmers** in Jever im Grossherzogthum Oldenburg

erfragen.

Jever, im November 1847.

Dass ich die oben beschriebene Violine für eine **echte Stradivarius** halte, bescheinige ich hiermit.

Ferdinand David.

Im Verlage der Unterzeichneten erscheint am 12. December mit Eigenthumsrecht

Sechs
Kinderstücke
für das Pianoforte
componirt
von
Felix Mendelssohn Bartholdy.
Op. 72.

Dieses Werk war von dem verewigten Componisten bereits im vorigen Jahre zu einer Weihnachtsgabe bestimmt und zur Herausgabe geordnet, welche unterbleiben musste, weil die Zeit nicht ausreichte, um Stich und Druck rechtzeitig zu vollenden. Möge es nun zu dem bevorstehenden Feste für Gross und Klein eine hochwillkommene Gabe werden!

Leipzig, den 1. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht

FANTAISIE BRILLANTE
pour le Piano
sur
Robert le Diable.
Opéra de G. Meyerbeer,
composée
par
Henri Rosellen.

Leipzig, im November 1847.

Breitkopf & Härtel.

Am 15. December erscheint in unserem Verlage mit Eigenthumsrecht:

L. SPOHR,
4tes Trio für Piano, Violine und Violoncelle.
Clavier-Partitur mit Stimmen 3 Thlr.

Bestellungen werden nach der Reihenfolge, wie solche eingehen, expedirt.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Auf Subscription erscheinen:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartette
für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen.

Der unterzeichnete Verleger wird den unsterblichen Meisters Quartette, welche den Musikern und Musikfreunden zum Studium und Genuss unentbehrlich sind, in vollständiger Sammlung mit deutlichem und correctem Drucke in eleganter Ausstattung und zu billigem Preise neu edirren.

Herr **C. Lipinski**, k. S. erster Concertmeister, als genialer Meister im Vortrage dieser Quartetten hochgeschatzt und allgemein bekannt, hat als besonders werthvolle Zugabe die Vortragsbezeichnung (nach Malzels Metronom) beigefügt und die Revision der Ausgabe übernommen. Die 83 Quartette erscheinen in 25 Heften, welche 3 Bände bilden. Jährlich erscheinen 6 — 8 Hefte à 3—4 Quartette enthaltend.

Der billige Subscriptionspreis ist für jedes Heft **1 Thlr.**, zahlbar beim Empfange. Der später eintretende Ladenpreis wird das Doppelte betragen. Die Subscribenten verpflichten sich zunächst für die Uebernahme eines Bandes. Alle Musikalienhandlungen nehmen Subscription an. Das erste Heft ist bereits erschienen.

Dresden, den 22. November 1847.

Wilhelm Paul.

6000 Exemplare Absatz in einem Jahre von dem Favoritliede des berühmten Sängers Pischek,

Die Fahnenwacht von P. Lindpaintner.

Dasselbe ist in folgenden Original-Ausgaben bei uns erschienen:

Für Sopran oder Tenor mit Piano ¼ Thlr., für Alt oder Bariton ¼ Thlr., C. Bariton u. Orchester ¼ Thlr., u. Guitarre ¼ Thlr.

Wir bemerken hier ausdrücklich, dass nur diese, mit dem Portrait des gefeierten Sängers gezierte Ausgaben vollständig sind, und zugleich die Gesangsvereinirungen Pischek's enthalten.

Die Fahnenwacht f. Piano solo von Burgmüller. ¼ Thlr.
Ferner neu von Lindpaintner. Der Trauernde. ¼ Thlr., zwei Rosen und der Alpenhirt, 2 Lieder. ¼ Thlr.; der König und der Sänger, Ballade. ¼ Thlr.

Lindpaintner ist durch seine treffliche Fahnenwacht, welche eine beispiellose Verbreitung gefunden, schnell der Liebling des Publicums geworden.

Ferner empfehlen wir allen etwas vorgeschrittenen Pianisten:

Hommage à Pischek, Fantasie über Lieblingsgesänge des grossen Sängers, von D. Krug. Op. 43. 1 Thlr.

Dieses Werk darf als einen der reizendsten Clavierstücke neuerer Zeit empfohlen werden.

Pischeck's Portrait ¼ Thlr., auf chines. Papier ½ Thlr.
Verlag von **Schuberth & Comp.**, Hamburg u. Leipzig.

Hierzu eine Beilage: Vierstimmiger Gesang, dem Andenken Felix Mendelssohn Bartholdy's gewidmet von Fr. Schneider.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

Dem Andenken

Felix Mendelssohn Bartholdy's.

W. Schubert und Friedrich Schneider.

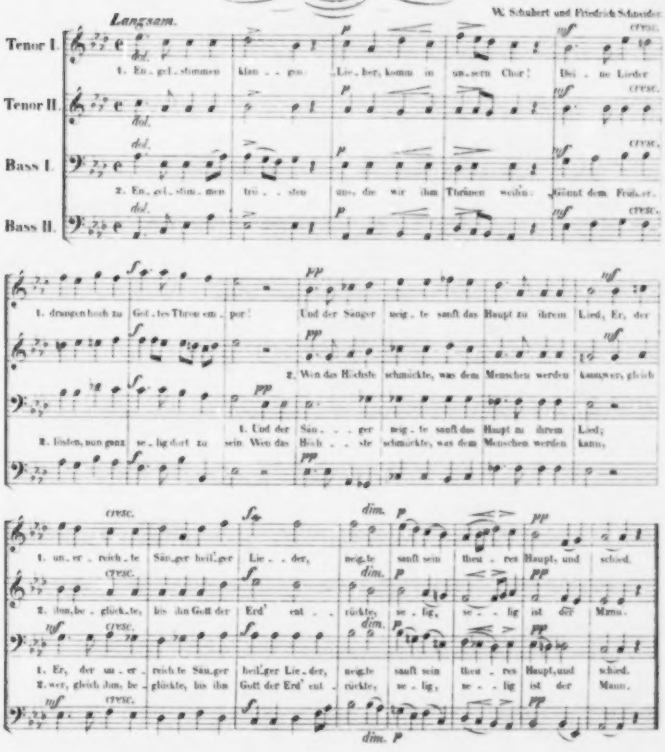

Beilage zur Allgemeinen musikalischen Zeitung № 48. Jahrg. 1847.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten December. **Nr. 49.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Köln. Aus Brescia. Aus Vicenza. Aus New-York. — *Berichtigungen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, u. s. w.

von

C. Portlage, *Prof.* in *Jena.*

(Fortsetzung.)

Wir nennen die Dartonleiter eine harte, und sie bringt den Eindruck des Heiteren, Männlichen, Frischen und Aufstrebenden bei uns hervor. Ganz anders bei den Alten. Plato nennt die Lydische Tonleiter eine weibliche, süsse und schlaffe, und eine solche wegwerfende Charakteristik wird nur durch das Urtheil des Aristoteles einigermassen gemildert, welcher der Lydischen Tonart einen bescheidenen, anständigen Charakter zuschreibt, und sie für die Bildung der Jugend empfiehlt. Man muss hieraus schliessen, dass das Gebiet der Modulationen in Dur von den Alten sehr wenig im Vergleich zu uns ausgebildet war, und dass sie von allen in Dur möglichen Ausdrucksweisen nur die der wehmüthigen Stimmung und Sehnsucht kannten. Diese Stimmung des Dur ist auch uns sehr wohl bekannt. Sie herrscht z. B. nirgends stärker vor, als in dem süssen, schmelzenden und klagenden Tone mancher deutschen Volksweisen, wie: So viel Stern' am Himmel stehen, Es kann uns nichts Schön'res erfreuen u. dgl. Wenn demnach das Alterthum von der süssen und schlaffen Art der Lydischen Weisen redet, so können wir uns an gewissen bei uns selbst heimischen Melodieen ein ziemlich deutliches Bild davon entwerfen, auf welche Art Ihre verstanden werden muss. Die unbestimmte Sehnsucht, die Wehmuth, das süsse Schmachten, der wonnige Schmerz, und ein gewissen unentschiedenes Schweben der Empfindung, das nicht recht weiss was es will, und eben deshalb einen weichlichen Eindruck macht, es findet nur in dem leicht aufstrebenden Dur, und durchaus nicht in den bleiern und schwer auftretenden Schritten der Dorischen Tonleiter seinen Ausdruck. Darüber also, was die Alten hier meinten, ist kein Zweifel. Es ist ein guter Theil von dem, was wir die Romantik der modernen Empfindungsweise nennen, dieses Schweben in unbestimmten halbschlächtigen Empfindungen. Das Mangelhafte in der Erkenntnis des Lydischen Elements that sich bei den Alten eben darin kund, dass sie die schwache Seite der Sache sehr wohl gefasst hatten, ohne aber zugleich ihre Stärke zu kennen. Hätten sie die starke Seite des Dur gekannt, wie sie besonders Händel hat zu ergreifen gewusst, z. B. im Messias: Uns ist zum Heil ein Kind geboren; Oeffnet das Thor; Ich weiss, dass mein Erlöser lebt — so würde ihr Begriff von der Lydischen Tonleiter ein anderer geworden sein.

Wir die Alten die Majestät der Dartonleiter noch nicht begriffen, so haben wir vom wahren und richtigen Eindruck der Dorischen wahrscheinlich eben so viel eingebüsst. Denn nur noch in kirchlichen Chorälen lassen wir einen Dorischen Schluss zu, z. B. (aus: Mitten wir im Leben sind):

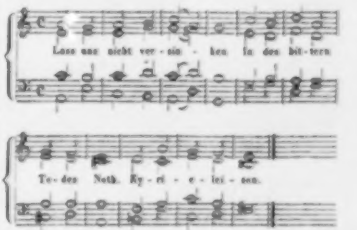

Dieser Schluss ist der unter dem falschen Namen der Phrygischen Kirchentonart sehr wohl bekannte. Es ist eine eigenthümliche Art der Melodieführung, die sich mit ihm verbunden zeigt, und die wir unter der weiten Benennung der Mollton art mit zu befassen pflegen, indem wir es uns mehrentheils zur Regel gemacht haben, eine Melodie, in welcher die Dorischen Modulationen vorherrschen, doch immer im reinen Moll (Hypodorisch) schliessen zu lassen. Ein solcher Hypodorischer Gesang, worin aber das Dorische Element vorherrscht, ist z. B. der bekannte des steinernen Gastes im Don Juan, in den folgenden beiden Wendungen:

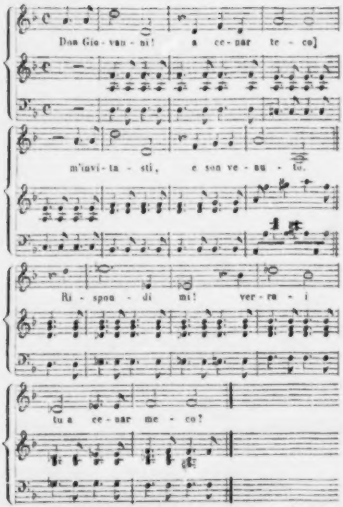

Unter den aus dem Alterthum erhaltenen Gesängen schliessen zwei in der Dorischen Tonart auf folgende Weise:

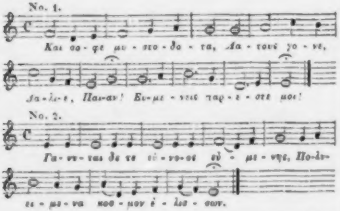

Hier zeigt sich nun aber eine grosse Verschiedenheit des antiken und des modernen Geschmacks. Denn den Alten galt die Dorische Tonart für die hauptsächliche und ursprüngliche, dagegen die Hypodorische (der Mollton) für abgeleitet und vom zweiten Range, während uns umgekehrt das Hypodorische für die primäre Tonart gilt, an welche sich uns das Dorische nur als eine seltenere Abart derselben anzulehnen scheint. Dabei ist uns das Dorische das Finsterste, die Tonart der Melancholie und Zerknirschung. Der Gesang des im Gemüthe zermalmten Paulus bei Mendelssohn, „Gott sei mir gnädig", bringt seine Grundwirkung durch Dorische Modulationen hervor. Aber auch zornig, heftig, leidenschaftlich wild können solche Modulationen wirken, z. B. (aus Rücken's Mädchen von Juda):

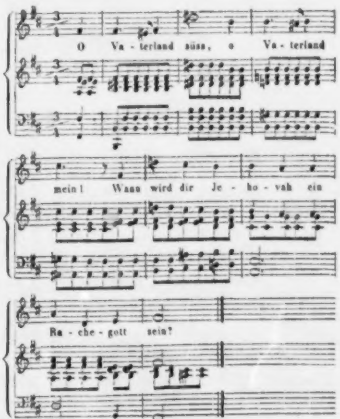

Dagegen tritt in den beiden Dorischen Melodieen aus dem Alterthum, die wir noch besitzen, und durch deren sorgfältige Wiederherausgabe sich Bellermann ein Verdienst erworben hat, sowohl der melancholisch-wilde, als der zornig-heftige Charakter, für welche wir diese Tonleiter benutzen, ganz zurück gegen ein Element feierlicher und erhabener Würde. Es sind die Accente einer pathetischen Deklamation, eines erhabenen Staunens, welche uns aus den Anfängen beider Melodieen entgegentönen.

Bei der einen:

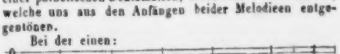

Bei der anderen:

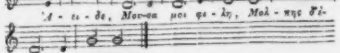

Diese Eindrücke stimmen ganz überein mit dem, was uns das Alterthum über den Charakter seiner Dorischen Tonart berichtet. Dieselbe galt ihm für die vorzüglichste von allen, für ernst, feierlich und männlich, und wurde nach Plutarch's Bericht vor Allem in der Tragödie angewandt. Ihr wird zugeschrieben, dass sie die Leidenschaften beruhige und eine feste, besonnene Seelenstimmung hervorrufe. Wir dürfen es den Alten zutrauen, dass sie, denen die Dorische Tonart die hauptsächlichste war, deren ganzes Gehör vorzugsweise in der Stimmung dieser Tonart stand, auch ihre Grundwirkungen am Besten zu beurtheilen wussten. Und wir können nicht umhin, es für einen Mangel an uns zu erkennen, dass uns die männlichen, edlen und ethischen Wirkungen dieser Tonart grossentheils entgehen, eben so wie die Griechen an dem Mangel litten, dass sie die Lydische Tonart nicht andere, als von ihrer schwachen Seite aufzufassen wussten, die wir zwar auch sehr wohl kennen und empfinden, aber durch eine edle Haltung zu verdecken wissen. Bei den Alten war die Lydische Tonart in Sclaverei. Sie erschien ihnen nur in Magdgestalt. Weil aller männliche, gediegene und edle Ausdruck sich gewohnheitsmässig in der Dorischen Tonart aufhielt, so blieb die Lydische nur für den Nothgebrauch dessen aufbewahrt, was sich gar nicht anders als Lydisch ausdrücken lässt, Wehmuth, Sehnsucht, und das ganze Feld der sanften und süssen Empfindungen. Bei uns ist gerade der entgegengesetzte Fall. Alles Besonnene, Männliche und Gehaltene findet gewohnheitgemäss in der Lydischen Scale seine Wohnstätte, weil unser Ohr vorzugsweise in ihrer Stimmung steht. Daher wird nun aber das Dorische zum Aschenbrödel unserer Musik herabgesetzt, welchem nichts Anderes gegönnt wird, als was sich gar nicht anders als nur Dorisch ausdrücken lässt, nämlich das Finstere und Zerbrochene einerseits, das Wilde und Zornige andererseits. So ist es denn kein Wunder, wenn unser ästhetisches Gefühl uns eine Charakteristik der Dorischen Tonart dictirt, welche den alten Griechen eben so befremdend gewesen sein würde, als ihre Charakteristik der Lydischen Weise es uns nur sein kann.

Begreiflich genug ist demnach die Sache wohl. Wer hat aber nun hierin das grössere Recht auf seiner Seite? Die Antwort, dass hier jeder von seinem Standpunct aus Recht habe, ist zwar richtig, genügt aber nicht. Denn wenn zwei Standpuncte gegenseitig gleich berechtigt sind, so folgt daraus, dass es einen dritten gibt, von wo aus beide einseitig erscheinen, und es gilt dann, diesen dritten höheren erst zu finden. Dieser dritte könnte aber immer noch mit dem einen oder mit dem anderen von beiden mehr Verwandtschaft haben. Ist es möglich, hierüber zu einem Urtheil zu gelangen? Die Sache ist von Wichtigkeit. Denn es handelt sich hier von der musikalischen Grundstimmung zweier weltgeschichtlicher Epochen, und da keine Wirkung ohne Ursache ist, von einer Umstimmung des Gefühlavermögens in verschiedenen Epochen der Menschheit, indem die Musik unmittelbarster Ausdruck von Gefühlsstimmungen ist.

Bei diesem Rechtshandel des Gefühls lässt uns die ästhetische Beurtheilung im Stich. Denn von ästhetischer Seite sind wir selbst Partei, und unser Urtheil kann daher nur parteiisch ausfallen. Dagegen ist hier einzig und allein der philosophische Grundsatz geltend zu machen, dass die Vernunft weiter reicht, als der Sinn. Obgleich unser Sinn mehr oder weniger in der Regel des Lydischen Elements gefangen ist, so sieht unsere Vernunft doch kein Motiv vor sich, das Lydische Element über das Dorische zu schätzen, sobald sie das System der sieben möglichen Tonleitern im Zusammenhange erblickt.

Auf die grössere Ursprünglichkeit des Durakkords vor dem Mollakkord, welche man wohl manchmal geltend gemacht hat, ist hier nämlich nicht zu fussen, denn dieselbe ist ein Irrthum. Der Durakkord enthält die Schwingungszahlen $1 : \frac{1}{4} : \frac{1}{5}$ (oder musikalisch gleichbedeutend $1 : \frac{4}{4} : \frac{5}{4}$), der Mollakkord enthält die Schwingungszahlen $1 : \frac{5}{5} : \frac{6}{5}$ (oder musikalisch gleichbedeutend $1 : \frac{4}{4} : \frac{5}{4}$). Daraus lässt sich kein Primat des einen über den anderen ableiten. Und selbst wenn ein solcher Primat bestände, würde derselbe in der schwebenden Rechtsfrage des Gefühls nicht einmal etwas beweisen, weil die Modulationen der Dorischen Tonleiter gar nicht im Mollakkord, sondern eben sowohl, als die des Lydischen, im Durakkord ausrufen. Es bleibt also nichts Anderes übrig, als auf die inneren Verhältnisse der Tonleitern selbst näher einzugehen.

Bezeichnet man die Tonleitern in abstrakter Form durch die Angabe der Ordnung, in welcher die Intervalle von Ganztönen und Halbtönen aufeinanderfolgen, so ordnen sie sich in folgende Gruppen:

1.	Lydisch:	$1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}.$
	Dorisch:	$1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1.$
2.	Hypodorisch:	$1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1.$
	Hypophrygisch:	$1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1.$
3.	Hypolydisch:	$1, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}.$
	Mixolydisch:	$\frac{1}{2}, 1, 1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1.$
4.	Phrygisch:	$1, \frac{1}{2}, 1, 1, 1, \frac{1}{2}, 1.$

Man bemerkt nämlich, dass die Folge der Intervallen in der Dorischen eine umgekehrte ist, wie in der Lydischen, in der Hypophrygischen eine umgekehrte wie in der Hypodorischen, in der Mixolydischen eine umgekehrte wie in der Hypolydischen. So entsteht vor dem Blicke des blos rationalen Zuschauers eine dreifache Polarität von Tonleitern, wobei die Phrygische allein eine mittlere und indifferente Stellung einnimmt, indem dieselbe durch Umkehrung ihrer Verhältnisse nur immer sich selbst wieder hervorbringt. In dieser rein rationalen Auffassung hat wiederum die Lydische Tonleiter vor der Dorischen nichts voraus, aber eben so wenig die Dorische vor der Lydischen. Und wenn die Geschichte uns das Schauspiel zeigt, dass die eine Zeitepoche gewohnt war, alles Männliche, Edle und Besonnene in der Dorischen, die andere, dasselbe in der Lydischen Tonart auszusprechen, so erscheint von diesem rationellen Gesichtspunct aus die eine Gewohnheit wiederum nur eben so einseitig, als die andere.

Wenn demnach bei den Alten häufig die Klage gehört wurde, dass die alten Dorischen Weisen Gefahr liefen, durch neuere süssere, namentlich der Lydischen

Art, verdrängt zu werden, wenn es namentlich dem Euripides vorgeworfen wurde, dergleichen Neuerungen in seine Tragödie eingeführt zu haben, wenn Plato warnte, man solle sich nicht durch das Einschmeichelnde der Lydischen Tonart hinreissen lassen, derselben mit der Dorischen gleichen Rang zu gestatten: so zeigen sich hierin Befürchtungen des Alterthums, denen man vom objectiven Standpuncte aus keinen Beifall zollen kann. Wenn Euripides in seiner Tragödie neben den Dorischen auch Lydische Melodieen ertönen liess, so hätte das Alterthum ihm diese Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises danken sollen, anstatt ihn darüber zu schmähen. Von diesen Engherzigkeiten des Alterthums sind wir befreit. Wir würden es sicher nur Jedem danken, der uns die männliche Dorische Art des Alterthums reproducirte, und was die süssen Lydischen Weisen betrifft, so ist ohnehin nichts mehr an uns zu verderben. Dagegen können wir uns das Tonleitersystem des Alterthums auf eine andere Art zum Nutzen dienen lassen.

Die moderne Musik fing nämlich an einem Punkte an, welcher in der antiken gar nicht vorkommt, an dem Puncte einer Durcheinandermischung aller sieben Tonleitern, und strebt auf erhöhete und vervollkommete Weise dem Puncte wieder zu, von welchem die alte ausging, nämlich einer vollständigen organischen Gliederung des Tonleitersystems.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Siebentes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 2. December. Symphonie von Joseph Haydn (Ddur). — Scene und Arie mit obligater Violine von W. A. Mozart, vorgetragen von Fraulein *Sophie Schloss* und Herrn Concertmeister *David*. — Ouverture zu Leonore von L. van Beethoven. (Nr. III.) — Die erste Walpurgisnacht. Ballade von Goethe, componirt von Felix Mendelssohn Bartholdy. Die Solopartieen gesungen von Fräul. *Sophie Schloss* und den Herren *Wiedemann*, *Behr* und *Pögner*, die Chöre ausgeführt von mehreren Singvereinen und dem Thomanerchore. —

Das heutige Concert war eines der schönsten und befriedigendsten. Durchaus gediegene Werke nur der grössten deutschen Meister, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, wurden vorgeführt. Gewiss konnte die gefeierte Direction dem Könige von Sachsen, welcher das Concert mit seiner Gegenwart beehrte, keine feinere Huldigung darbringen, als durch die Wahl solcher Compositionen. Auch darf man die Ausführung als eine der gelungensten bezeichnen. Die Symphonie schwebte wie ein Triumphzug, zwar oft gehöret aber stets mit neuer Freude begrüsster frischer und lieblicher Bilder vorüber.

In der Mozart'schen Arie, von Fräul. *Schloss* einfach und gefühlvoll vorgetragen, rührte uns das tiefinnige, ächt künstlerische Spiel des Herrn Concertmeister *David* ganz besonders. Sein feiner gebildeter Geschmack schwebt stets gebietend über seiner Virtuosität, und duldet nimmer, dass sie sich auf ungeeignete Weise hervordränge. Jede Art von Manier ist ihm ein Abscheu, so z. B. auch jenes ewige qualvolle Vibriren, wodurch nicht allein ungebildete Sänger, sondern auch recht gebildet sein wollende Virtuosen eine besondere Kunst zu entwickeln glauben. Vibrirt Herr *David* einmal, so geschieht es fast unmerklich und an besonderen leidenschaftlichen Stellen, wo es Spohr, wie in seiner Violinschule zu lesen, mit Recht nur dulden will. Wird nun der Kunstkenner in manchem Concerte durch Arien und Virtuosenstücke eben von unverständigen Manieristen oder Kunstcharlatanen aus der glücklichsten Stimmung unbarmherzig hinausgetrieben, so durfte er heute bei der einzigen vereinten Gesang- und Virtuosenproduction darin verweilen, und das ist, als etwas durchaus Musterhaftes und Nachahmungswerthes, besonders hervorzuheben.

Die, wie immer, ganz vortrefflich ausgeführte Leonoren-Ouverture Nr. 3 von Beethoven ist ein schlagender Beweis mehr für die Wahrheit, dass das Beste selten auf den ersten Wurf kommt. Nicht allein Beethoven's Skizzenbücher beweisen es an einzelnen Gedanken, die dieser grosse Geist so oft umgemodelt, sondern auch die verschiedene Führung, Veränderung und Anordnung derselben zu einem neuen Ganzen zeugt dafür. Jeder junge Componist sollte über sein Arbeitszimmer schreiben: Beethoven hat zu einer Oper vier Ouverturen geschrieben. Dann würden nicht so viele seichte, unreife Gedanken und Werke als beste, weil erste unmittelbare Offenbarungen des Genius die musikalische Welt gähnen machen.

Die Walpurgisnacht wurde im Ganzen vortrefflich ausgeführt und brachte eine tiefe Wirkung hervor. Ueber dieses geniale Werk des entschlafenen Meisters wäre sehr Vieles zu sagen, wenn der Raum es hier nicht verböte. Wir werden bald bei anderer Gelegenheit davon reden und einige Bemerkungen daran zu knüpfen haben.

Köln. Unsere Concertsaison hat nun auch ihren Anfang genommen; am Dienstag den 19. October fand unter Leitung des Kapellmeisters *Dorn* das erste Gesellschaftsconcert Statt.

Wenn der grosse Casinosaal, welcher leider sehr schlecht akustisch gebaut ist, nicht so besetzt war wie im vorigen Jahre, so müssen wir annehmen, dass nicht der mangelnde Musiksinn des hiesigen Publicums, sondern das herrliche Wetter und die noch nicht beendete Weinlese die Schuld trugen. Aufgeführt wurden: Beethoven's Sinfonia eroica; Scene und Arie aus dem Freischütz „Wie nahte mir der Schlummer", vorgetragen von Fräul. *Weuste*; das zweite Finale aus Joseph in Aegypten; Mendelssohn's Ouverture zu Melusine, und der zweite Theil aus Haydn's Schöpfung. Die guten Leistungen unseres Orchesters sind anerkannt; dennoch müssen wir gestehen, dass die Beethoven'sche Sinfonie hier nie so gut exekutirt wurde. Die Blasinstrumente, welche oft störend wirken, waren ausgezeichnet, namentlich wurden die schwierigen Stellen der Hörner sehr

gelungen ausgeführt. Herr Kapellmeister *Dorn* dirigirte mit der ihm eigenen Ruhe und Sicherheit, welche ihn vor vielen Dirigenten auszeichnet.

In Fräul. *Weuste*, Schülerin des Kapellmeisters *Dorn*, begrüssen wir mit vielem Vergnügen eine talentvolle Sängerin. Wenn auch im Vortrage noch Manches auszusetzen ist, so hat diese junge Dame doch schon die Hauptschwierigkeiten überwunden, da ihre Intonation rein ist, und die Natur ihr eine schöne und kräftige Stimme verliehen hat. — In dem Finale aus Joseph sang Hr. *Koch* die Partie des Joseph. Hr. *Koch*, welcher schon seit zwei Jahren in unseren Concerten singt, ist ein wackerer Sänger, der uns immer lieb und werth bleiben wird.

Die Partie des Benjamin sang Fräul. *Weuste* schon mit viel mehr Ruhe als ihre Arie. Jacob und Ubal wurden von hiesigen Dilettanten ganz gut gesungen. Der Chor war kräftig und gut einstudirt.

Mendelssohn's Ouverture zur schönen Melusine weckte liebliche Mährchenempfindungen in uns.

Mit Vergnügen lauschten wir auch den Tönen, welche uns Vater Haydn's Schöpfung darbot. Fräulein *Sachs* sang die Arie: „Auf starkem Fittig" brav; doch wäre zu wünschen gewesen, dass sie die überflüssigen Verzierungen, Triller und Fermaten weggelassen hätte. Es ist immer seltsam, zu sehen, wie das ganze Orchester inne halten muss, bis es einer Sängerin gefällt, weiter zu gehen, besonders wo der Componist gar nichts Derartiges gedacht und verlangt hat. Haydn's Compositionen müssen gesungen werden wie sie dastehen, alles Weitere ist vom Uebel. Herr *Koch*, welcher den Uriel sang, weiss das vorhin Gesagte von selbst, und deshalb danken wir ihm doppelt. Ein wahrer Künstler weiss durch natürlichen Vortrag hervorzubringen, was Andere nur durch manierirtes Nebenwerk erringen wollen.

Ein Dilettant sang den Raphael. Vielleicht sieht sich die Direction unserer Concerte auch einmal veranlasst, einen Bassisten zu engagiren, damit die Solo-Vorträge weniger zu wünschen übrig lassen.

Unser Theater ist nun seit sechs Wochen wieder eröffnet; in Bezug auf die Oper dürfen wir uns nicht beklagen, wenn wir auf die Leistungen früherer Gesellschaften blicken. Einzelne Fächer, wie die einer Prima Donna und einer Soubrette, sind noch nicht besetzt, was aber nicht die Schuld unseres dem Anscheine nach thätigen Directors *Gerlach* ist. Mehrere Gäste haben nicht gefallen und sind deshalb abgereist; hoffen wir, recht bald eine vollständige Oper zu besitzen, damit die grossen Opern auch wieder zur Aufführung kommen können. Frau *Lutz* als zweite Sängerin ist sehr brav; Fräul. *Steinebach* als Soubrette ist noch Anfängerin, ihre Stimme ist recht schön, allein ihr fehlt Spiel, und das muss sie für ihr Fach unbedingt haben. Herr *Bahrdt* als Tenor ist sehr gut, und wurde schnell Liebling des Publicums; dieser Sänger müsste aber mehr mit ganzer Stimme singen, ohne dabei zu schreien und gleich in's Pianissimo zu verfallen; — Herr *Kremens* als Bass hat eine kraftige Stimme und verspricht ein guter Sänger zu werden. Von den anderen Mitgliedern unserer Oper sprechen wir nicht gerne. Als Bariton gastirt jetzt Herr *Fernau* aus Stettin und gefällt; hoffentlich wird derselbe engagirt, da der engagirte nicht in der Gunst des Publicums steht. *Ch.*

Brescia. Nach seiner Rückkunft aus Süditalien gab der auch in Deutschland rühmlich bekannte Violinist *Bazzini* in dieser seiner Vaterstadt ein Concert und machte ohne Weiteres Furore. Es heisst, er werde nun Frankreich und England bereisen.

Vicenza. Am 15. September fand im hiesigen berühmten Teatro Olimpico, bekanntlich einem der schönsten Monumente Palladio's dieser Stadt, ein grandioses dramatisch-musikalisches Fest Statt. Sophocles' Oedip, wozu Herr *Pacini* eigens die Chöre componirte, wurde daselbst in Gegenwart der hiezu eingeladenen, auf der Eisenbahn eigens hierher gekommenen diesjährigen 9ten Gelehrten-Versammlung der Naturforscher zu Venedig, und einer Unzahl anderer Zuhörer aufgeführt. Leider war *Modena*, der erste Schauspieler und Tragiker Italiens, etwas unpässlich und nicht bei guter Stimme, weshalb das Ganze nicht die erwünschte Wirkung hervorbrachte. Choristen waren 80 an der Zahl. Und *Pacini's* Musik?.... war sie wirklich griechisch?.... Ach Himmel, was würden da nicht unsere drei grossen Meister Spohr, Meyerbeer und Mendelssohn gesiefert haben! Heil dir Deutschland und deinen musikalischen Titanen!

New-York. Die in diesen Blättern vorigen Jahr angezeigte italienische Operngesellschaft von Havanna, von der es in den meisten in- und ausländischen Zeitschriften hiess, es seien bedeutende Händel unter ihnen entstanden, und sie hätten sich zerstreut, ist unwahr. Im Frühling wirkte sie hier, darauf in Philadelphia, und bei ihrer Rückkehr nach hiesiger Stadt ging ein Theil nach den Bädern der Insel Chinonacy, um daselbst Opern zu geben; ein anderer, worunter der rühmlich bekannte Contrabassist *Bottesini* (auch guter Componist, er gefällt sehr in America), nach New-York zu demselben Zwecke. Beide Theile kommen darauf zusammen in New-Orleans, von wo aus sie sich zu Anfang des Winters wieder nach Havanna einschiffen werden.

Recensionen.

Compositionen für Pianoforte und Violine.

1. Grosses Duo für Pianoforte und Violine, gekrönt mit dem 2ten Preise vom norddeutschen Musikverein in Hamburg, componirt von *Louis Hetsch*, akademischem Musikdirector in Heidelberg, Ehrenmitglied des norddeutschen Musikvereins. Op. 13. Hamburg u. Leipzig, bei Schuberth. Ladenpreis 2 Thlr.

Diese Sonate ist mit ergibiger Kraft der Fantasie gearbeitet und wir dürfen ihr daher lebhaften Anklang

Die Harfnerin.

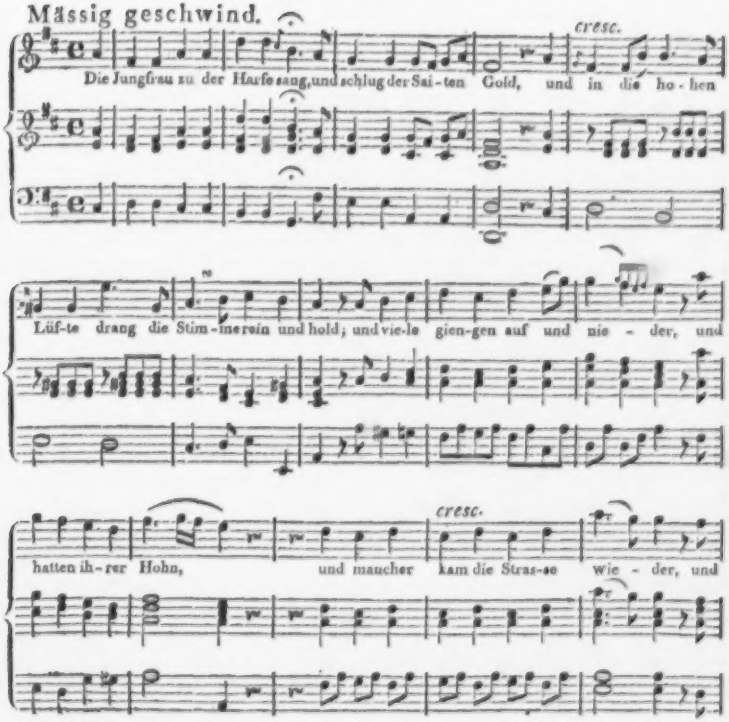

beim grösseren Publicum versprechen, wiewohl sie auch den hohen Ansprüche machenden Kenner nicht unbefriedigt lassen wird. Indess fehlt diesem Werke, um das uns vorschwebende Bild der Klassicität zu erreichen, jene prägnante Einfachheit, welche auch mit wenig Mitteln viel zu sagen weiss, und, zumal im ersten Satze, jene leichte, natürliche Gliederung des Baues, welche, ohne den Schweiss der Arbeit merken zu lassen, dennoch die schönste Frucht glücklicher Kunstarbeit nach glücklicher Erfindung ist. Wenigstens können wir diese Vorzüge etwa nur dem Scherzo und Finalsatze nachrühmen. Die übrigen Sätze scheinen uns da und dort an einer gewissen schwülstigen Ueberfülle zu leiden, — auf der einen Seite zwar ein Zeichen von Gedankenreichthum, welchen wir dem geehrten Verf. rühmend zugestehen, auf der anderen Seite aber auch wieder ein Mangel an jener Haushaltungskunst, welche sich vor üppiger Verschwendung hütet. Man kann sie am Besten bei Meistern wie Mozart, Haydn, Beethoven und Spohr erlernen, welche in ihren Werken niemals mehr ausgaben, als unbedingt nöthig war, und eben deshalb niemals arm wurden. In neuerer Zeit hat man diese Kunst mehr verlernt, und daher kommt es, dass man sich in der Regel schon nach wenigen grösseren Werken völlig erschöpft hat. Auch lässt unser Autor das Pianoforte da und dort in zu grossem harmonischen Uebergewicht auftreten, so dass es dem Violinspieler, zumal wenn sich der Pianist etwa eines Härtel'schen Concert- oder eines Streicher'schen Patentflügels bedient, sehr schwer, ja fast unmöglich werden dürfte, wo nicht zum Worte, doch zum Gehör zu gelangen. Uebrigens verlangt auch diese Sonate zwei tüchtige Spieler und zumal einen Pianisten recht im eigentlichen Sinne des Worts, d. h. einen der piano zu spielen weiss und den Geiger nicht darnieder donnert, und solchen möge denn das Werk, welches sich recht wohl zum Vortrage in Concerten und grösseren Cirkeln eignet, bestens empfohlen sein.

2. Andantino doloroso et Caprice burlesque, Andante grazioso et Thème à la Mazurka. Le Rêve du premier Amour. Pressentiment du Printemps. — Quatre morceaux caractéristiques pour le Violon et Piano, composés par *C. G. Reissiger*. Op. 184. Dresden, bei Paul. Cab. I. Pr. 25 Ngr. Cab. II. 22½ Ngr. Cab. III. 22½ Ngr.

Geht es auch bei den Titeln vorliegender Musikstücke bunt durch einander in die Sprachen hinein, wie beim babylonischen Thurmbau, so hat doch der geehrte Verfasser in ihnen wahrhaft reizende und höchst ansprechende Compositionen gegeben, welche, vorgetragen von einem tüchtigen Geiger, der in ihnen eine eben so interessante als dankbare Beschäftigung finden wird, gewiss überall den lebhaftesten Beifall ernten werden. Wir können uns kaum erinnern, jemals gefälligere und anmuthigere Tongedichte dieser Art in den Händen gehabt zu haben, und fühlen uns daher gedrungen, diese Hefte auf das Angelegentlichste zu empfehlen, welches wir mit der Bemerkung thun, dass die Klavierbegleitung sehr leicht ausführbar ist. In der Voraussetzung, dass unsere Leser sich selbst mit diesen Stücken bekannt machen werden, enthalten wir uns einer ausführlicheren Schilderung derselben, und erinnern nur noch, dass die vom Verf. gewählten Ueberschriften den Inhalt treffend bezeichnen, mit alleiniger Ausnahme der „Caprice burlesque", deren Inhalt mehr pikant als burlesk ist.

3. Quatre morceaux de Salon. Romance. Allegretto. Andante religioso. Allegro vivace, pour Violon et Piano, composés p. *J. J. Bott*. Op. 1. Hamburg u. Leipzig, bei Schuberth. Pr. 1½ Thlr.

Auch Herr *Bott*, ein Schüler Spohr's und erster Stipendiat der Frankfurter Mozartstiftung, hat hier sehr gefällig ansprechende Arbeiten geliefert, welche sich tüchtige Geiger nicht entgehen lassen mögen. Ohne eigentliche Plagiate zu sein, erinnern sie dennoch vielfach durch harmonische und melodische Wendungen an die Schreibart des hohen Meisters, dessen Schule der Verf. genossen. So trefflich nun auch hier das Vorbild ist, so müssen wir dennoch den Jünger vor einer absoluten Hingebung seiner eigenen geistigen Individualität an dasselbe warnen. Ein möglichst vielseitiges Studium anderer Meister wird ihm die Selbständigkeit bewahren helfen. Die Klavierbegleitung dieser sehr melodiös gehaltenen Stücke ist, das 3te ausgenommen, auch mässig geübten Klavierspielern zugänglich.

4. Romance sans paroles pour Violon avec Piano, composée par *Adolphe Hesse*. Op. 79. Breslau, bei E. Scheffler. Pr. 12½ Sgr.

Ein in melodiöser wie in harmonischer Hinsicht gleich verdienstvolles Musikstück, welches eine angenehme Unterhaltung gewähren wird. 10.

Feuilleton.

Mendelssohn Bartholdy's Todtenfeier wurde in Halle in doppelter Weise begangen; in dem am 12. Novbr. veranstalteten Logenconcerte war ein Theil des Concertes dem Andenken F. M. B.'s gewidmet; nach der Ouverture zu den Hebriden folgte Beethovens bekannter Trauermarsch, hierauf sprach unmittelbar der Concertsänger und langjährige Freund des Verstorbenen *G. Nauenburg* ein tiefergreifendes Gedicht. Nach kurzer Pause folgte Beethoven's Ouverture zu Prometheus. Sonntag, den 22. Novbr. fand die öffentliche Todtenfeier in der Ulrichskirche unter Leitung des *Mus. Dir. Franz* Statt. Nach einem Orgelpräludium von S. Bach (gespielt von *Sedlaczek*) folgte 1. Bussarie („Ich danke dir Herr etc."), vorgetragen von *G. Nauenburg*), 2. Chor („Der Herr wird die Thränen etc.") und 3. Choral („Dir Herr, dir will ich mich ergeben etc.") aus Paulus. Den zweiten Theil der musikalischen Todtenfeier bildete Mozart's Requiem.

Am Montage, dem 22. November, fand zu Hamburg eine würdevolle Gedächtniss- und Todtenfeier zu Ehren des verewigten F. Mendelssohn Bartholdy Statt. Herr *D. G. Otten* hatte Arrangement und Direction übernommen, wovon sich ersteres durch einige Einfachheit, letztere durch Präcision und Umsichtigkeit auszeichnete, dass unter den zahlreich versammelten Zuhörern nur eine Stimme der Befriedigung und des Lobes ertönte. Der Saal der Tonhalle war kaum gross genug, um die Zahl der zu dieser Feierlichkeit Eingeladenen, deren mindestens 12 — 1300 anwesend waren, zu fassen.

Die Feier begann mit dem Trauermarsche von Beethoven.

dem das Requiem, Graduale, Dies irae und Sanctus aus L. Cherubini's Requiem folgte. Den Chor bildeten etwa 150 Sänger und Sängerinnen, in deren Reihen sich fast Alles versammelt hatte, was Hamburg an tüchtigen Dilettanten zählt. Nach dem Requiem wurde Mendelssohn's rührendes Volkslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" von einer kunstgebildeten, durch andererseitige Leistungen bereits seit längerer Zeit ehrenvoll bekannten Dilettantin, Frkul. *Behrens*, in ungemein ansprechender Weise vorgetragen, und nach der darauf vom Orchester gespielten Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine sprach der jetzt hier anwesende Lübecker Dichter *Geibel* in gediegener Rede angemessene Worte der Erinnerung, des Dankes und der Trauer, worauf der Chor aus Mendelssohn's Paulus: „Siehe wir preisen selig" und Klopstock's „Auferstehen!" in der Graun'schen Composition, den Schluss der so entsprechenden als erhebenden Feierlichkeit bildete, deren Eindruck ein langer, nachhaltiger sein wird.

Küchens Oper, „der Prätendent" ist zu Hamburg innerhalb acht Tagen dreimal unter Leitung des Componisten aufgeführt worden und hat ungemein gefallen. Es ist seit langerer Zeit die erste Oper, die hiesigen Ortes wirkliche Sensation erregt.

Der Verwaltungsausschuss der *Mozartstiftung* in Frankfurt am Main hat seinen soeben Jahresbericht bis Ende Septbr. 1847) erstattet. Es erhellt aus demselben, dass die Theilnahme und die Unterstützung, welche jener Stiftung zu Theil wird, leider sehr gering ist, so dass der Fonds sich nur sehr langsam vermehrt und die Errichtung des Hauptzweckes, die Gründung eines grossen Musik-Conservatoriums, noch in weiter Ferne liegt. — An Geschenken gingen ein 26 Fl. 9 Kr.; das stattgefundene jährliche Concert des Liederkranzes brachte einen Reinertrag von 436 Fl. 6 Kr.; die Zinsenerübrigung betrug 301 Fl. 3 Kr. — Das Kapitalvermögen beträgt jetzt 19,935 Fl. 11 Kr. — Der jetzige Inhaber des Stipendiums der Stiftung ist *Kaspar Jacob Bischoff* aus Aschach, gegenwärtig in München und namentlich unter Leitung des Hofkapellmeisters *Stunz*. Mit Genehmigung des Verwaltungs-Ausschusses wird er sich nach Leipzig begeben, um da seine Studien fortzusetzen.

Am 26. November ist auf dem italienischen Theater zu Paris *Verdi's* Oper: „Jerusalem" zum ersten Male aufgeführt worden, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

As der Pariser komischen Oper gefiel eine einaktige Oper: Le Braconnier, Buch von Leuven, Musik von *G. Hequet*. Die Musik soll sehr hübsch sein.

Am 25. November wurde im Kolosseumtheater zu Wien zum ersten Male aufgeführt: „Martha", komische Oper von W. Friedrich, Musik von *Flotow*. Der Erfolg war *gehemmt*: der Componist wurde nicht weniger als sechsehnmal gerufen.

Der kürzlich in Leipzig verstorbene Kaufmann *Emil Friedrich Marx* hat dem Leipziger Theaterpensionsfonds so wie dem dasigen Orchestermitglieder-Pensionsfonds jedem ein Legat von 500 Thlr. hinterlassen.

Johann Strauss aus Wien hat von der Königin von Preussen, zu deren Namenstage er in Charlottenburg die Tafelmusik dirigirte, ausser einem ansehnlichen Geschenk eine kostbare goldene Dose erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Am 15. December gehen wir, gleichzeitig mit Spohr's 4tem Pianoforte-Trio, aus:

Das schulichst erwartete neueste Werk des

genialen Tondichters Alexander Fesca:

Buch der Lieder für Pianofortespieler,

ein Lieder-Album (ohne Worte) für Pianoforte solo.

Op. 50. 1tes Heft. Preis 1 Thlr.

Das ganze Werk wird in etwa 4 Heften vollständig und soll in demselben das Lied in den verschiedensten Gattungen seine Bearbeitung und in geistreicher und characteristischer Conception — seine Verherrlichung finden.

Der Inhalt des ersten Heftes besteht in: 1. Romanze, 2. Jagdlied, 3. Ballade, 4. Kriegslied, 5. Schnsucht, 6. Barcarole.

Fesca hat sich bereits durch seine innigen Lieder sowohl, als durch seine trefflichen Pianofortecompositionen, einen bedeutenden Namen verschafft, wir sparen daher jede weitere Anpreisung des Werkes.

Schuberth & Comp., Hamburg u. Leipzig.

So eben erschien die 7. bis 9. Lieferung von

Gassner, Universal-Lexikon der Tonkunst

à 9 Sgr.

und ist durch alle Buch- und Musikhandlungen zu erhalten.

F. H. Köhler in Stuttgart.

An Musikfreunde.

Zur Nachricht dass die grosse **musikalische Unterhaltungsbibliothek** von E. Ortlepp **„Instrumental- und Vokal-Concert,** 16 Theile", den Subscribenten auf **Gassner Universal-Lexikon der Tonkunst** zu 1 Thlr. = 1 Fl. 48 Kr. abgelassen wird.

F. H. Köhler in Stuttgart.

Jenny Lind's Lieblings-Gesänge,

durch welche sie überall das Publicum entzückte, sind die ihres **Landsmannes, des berühmten Liedercomponisten Lindblad.**

In unserem Verlage ist davon, mit dem Portrait der gefeierten Sängerin geziert, eine vollständige Ausgabe mit deutschem und schwedischem Text in 10 Heften (zu 1 bis 4 Thlr.) erschienen. Die Leipziger musikal. Zeitschrift sagt in Nr. 10 darüber:

„...Anspruchslose und eigenthümliche, fremde aber reizende Klange sind ihr Inhalt; wie die Dichtung so Melodie und Harmonie, — Alles wirkt darauf hin: einfach, edel, einnig und schön ein poetisches Ganze zu bilden."

Den grossen Erfolg machte aber Jenny Lind durch den meisterhaften Vortrag der reizenden ihr dedicirten

Solfeggien, 12 Salon-Etuden vom Kapellm. **Krebs.** (2 Hefte zu 1½ Thlr. und 2 Thlr.) Nach dem Ausspruche der grossen Sangerin sollen diese Etuden die schönsten und zweckmässigsten in ihrem Genre sein, trefflich zur Bildung und zum Vortrage geeignet.

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Im Verlage der Unterzeichneten sind heute erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Sechs Lieder

(1. *Trôstung*, von Hoffmann v. Fallersleben. 2. *Frühlingslied*, von Klingemann. 3. *An die Entfernte*, von Lenau. 4. *Schifflied*, von Lenau. 5. *Auf der Wanderschaft*, von Lenau. 6. *Nachtlied*, von Eichendorff.)

mit Begleitung des Pianoforte

componirt

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Op. 71. Preis 25 Ngr.

Leipzig, am 4. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Grand Duo

pour Piano et Violon

sur la Gazza ladra

par

De Beriot et Osborne.

In unserem Verlag ist erschienen:

Thematisches Verzeichniss

im Druck erschienener

Compositionen

von

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY.

Preis 1 Thaler.

Leipzig, im December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erscheint im Laufe des Jahres 1848:

Fischer-, Mendelssohn- und Rinck-Album.

Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und Verehrung für die grossen Todten, wie auch ein Handbuch für katholische und protestantische Organisten, Orgel-Componisten und Freunde des Orgelspiels, mit Beiträgen von Original-Compositionen der besten Meister. — Ein ausführlicher Prospectus über das grossartige Unternehmen ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

An die Verehrer Rinck's!

Ist von Seiten des Comite für das **Rinck-Album** durch seinen Schriftführer und Leiter dieses Unternehmens auch vor wenig Wochen den meisten der verehrten Herren Theilnehmer schriftlich dankende Mittheilung u. s. w. gemacht worden, so bedarf es doch noch der öffentlichen Danksagung an Dieselben, sowie der Benachrichtigung vom herrlichsten Gelingen dieses Ehrendenkmales. Ja, haben Sie den innigsten, herzlichsten Dank!

Hat sich das Erscheinen desselben auch etwas verzögert, so wird es nichts destoweniger ein Werk, wie noch keines vorhanden ist, Wenn das ganze civilisirte Europa hat sich in seinen besten Künstlern dabei betheiligt. — Nicht minder freudig wird gewiss auch die Nachricht von Allen begrüsst werden, dass Schott in Mainz — der langjährige Freund des seeligen Rinck — in der brillantesten Ausstattung dieses Album zu Tage fördert, dass ein ausgezeichneter französischer Künstler — ein Hausfreund des Seligen — das herrliche Portrait des grossen Todten dazu lieferte und dem Werke eine aus allen vorhandenen Quellen und mehreren hundert Original-Briefen, so wie hinterlassenen Papieren u. s. w. ausgeführte Biographie vorausgeht, auch mehrfache von ihm noch vorgefundene, durch seinen würdigen Sohn uns mitgetheilte Orgelcompositionen allen anderen voranstehen, was Allen im nicht geringen Masse alle Kunstfreunde wahrhaft beglücken dürfte. — Nächstens wird der Herr Verleger Näheres mittheilen.

☞ Dabei sei uns noch die Bemerkung gestattet, dass Herr G. W. Körner in Erfurt eine Fortsetzung seiner vielfachen bisherigen Sammlungen, als: des angehenden, des fortschreitenden Organisten u. s. w. in einer wieder ähnlichen aber neu bezeichneten Sammlung „der wohlerfahrene Domorganist“ herauszugeben beabsichtigt und dieser Benennung, da ihm die grosse Theilnahme an dem wahren Ehrendenkmale verbürgt geworden war, zugleich noch das Aushängeschild: „Rinck-Album“ beizufügen gedenkt, bei dem deshalb ausgegebenen Prospekt aber zugleich erst noch die Tonkünstler zu Einsendungen einladet. —

Wollen wir gegen eine dergleichen kaufmännische Speculation vor der Hand nichts weiter bemerken, so doch dies, dass wir aufmerksam machen, jetzt eine Verwechselung bei einer solchen Ankündigung nicht Stattfinden zu lassen, obgleich für die resp. Theilnehmer sie in Wirklichkeit nicht Platz nehmen kann, und das grössere Publikum das wahre Rinck-Album, aus „Schotts Söhne“ Verlag in jeder Hinsicht sehr bald erkennen wird.

Weiteres wäre nur nothgedrungene Mittheilung.

Nur das noch, dass, wenn irgend Mittheilungen, Anfragen u. s. w. von Seiten der Herren Theilnehmer an den Comité noch gemacht werden sollten, ausser der in der kürzlich gemachten schriftl. Zusendung bemerkten Musikalienhandlung auch ferner in Leipzig die Musikalienhandlung von C. F. Leede Commiss. v. Sch. S.) deren für den Comite in Empfang nehmen wird.

Leipzig, im November 1847.

Der Comité des bei Schotts Söhnen in Mainz erscheinenden Ehrendenkmales, des

„Rinck-Album.“

Verkauf einer Londoner Pedal-Harfe.

Dieselbe ist von **J. A. Stumpff** in London gebaut, mit 8 Pedalen, vollständig und gut besaitet und eben so vortheilhaft im Tone als elegant und reich im Aeusseren ausgestattet.

Der Preis ist 300 Thlr. — Es bietet sich hierdurch eine vortheilhafte Gelegenheit, ein für den **Concertsaal** und das **Theater** jetzt unentbehrlich gewordenes Instrument in erprobter Vorzüglichkeit für einen verhältnissmässig billigen Preis zu erwerben.

Mit dem Verkaufe ist beauftragt die Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten December. **Nr. 50.** 1847.

Inhalt: Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen etc. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Neapel. Aus Udine. Aus Algier. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber den Zustand der Musik bei den alten Griechen, u. s. w.

von

C. Fortlage, Prof. in Jena.

(Beschluss.)

Beim Anfange unserer gegenwärtigen musikalischen Ausbildung existirte eine Gliederung der Tonarten nur im Volksgesang und in den Choralmelodieen der Kirche. Im kunstmässig ausgebildeten Musiksatze, bei Palestrina sowohl als bei seinen Vorgängern, erscheint alle Melodie als untergegangen in einem Chaos, worin nur Brocken aller sieben Tonleitern schwimmen, und worin so zu sagen Alles möglich ist. Einen solchen Zustand kannte das Alterthum niemals. Der Anfang seines Musiksatzes war der reine und entschiedene Dorische Gesang, dem sich dann der Phrygische, Lydische u. s. w. in starren Gegensätzen anschlossen. Die Schönheit wurde in der Reinhaltung und selbständigen Ausbildung dieser Elemente gesucht, sodann darin, dass dem dorischen Elemente sein Primat nicht entzogen werde. Dies sind für unseren musikalischen Standpunkt lauter wildfremde Sitten. Uns ist nichts leichter und geläufiger, als das Vermischen der Tonarten, weil unsere Musik sich einem Zustande entwunden hat, in welchem ihr completes Chaos dominirte, indem es darin kein Dur und kein Moll gab, sondern nur ein zu harmonischen Wohllauten geordnetes unentschiedenes Chaos von Melodie, bei welchem gewohnheitsgemäss immer entweder die blose Octave, oder die Octave mit der Quinte, oder auch wohl der Durakkord, niemals aber der Mollakkord, den Beschluss machte. Dies war allerdings der Anfang der harmonischen Evolutionen, in denen die Grosse unserer Musik besteht. Dieser Harmonik gingen jedoch zuerst da recht die Augen auf, als sich ihr chaotisches Gebiet in den lebenerweckenden Gegensatz des Dur und Moll organisch zu gliedern begann. Der Gegensatz des Dur und Moll war der erste Grundstein einer neuen Gliederung der sieben Tonarten, der sich aus dem chaotischen Dunkel eines träumerischen Versuches von allem Möglichen losrang. Denn als man diese organische Grundgliederung unserer Harmonik näher in's Auge fasste, siehe da entdeckte man darin sogleich zwei der alten wohlbekannten Tonleitern, die Lydische und die Hypodorische, gegen die nun die fünf übrigen in den Hintergrund traten und entweder, wie die Dorische, fast völlig verschwanden, oder, wie die Phrygische, in die dominirenden Elemente, so gut es gehen wollte, einschmolzen. Dabei erkannte man fast einstimmig dem Dur ein eben so grosses Primat über das Moll zu, als das Alterthum dem Dorischen Element über das Lydische zugestanden hatte.

Diese überwiegende Befähigung zur Auffassung des Lydischen Tongeschlechts war im Mittelalter entweder durch die psychische Stimmung der christlichen Völker, oder durch die Entwickelung der Harmonie vom Durakkord aus, oder, was wohl das Wahrscheinlichste ist, durch ein gegenseitiges Ineinandergreifen beider Umstände vorbereitet. Ein Ueberwiegen des Durakkords über den Mollakkord zeigt sich darin, dass bei Palestrina und den Aelteren der Mollakkord in keinem Falle für tauglich gehalten wird, den Schlussakkord zu bilden. Von diesem Standpunkt aus ist es auch aufzufassen, dass den Alten die Weglassung der Terz beim Schlussakkord nicht das Hohle und Unbehagliche hatte, was für uns damit verbunden ist. Das Unbehagen entspringt nämlich blos daraus, dass das Ohr zweifelt, ob es die grosse oder kleine Terz suppliren solle. Wo dieser Zweifel nicht Statt fand, klang die Quinte nicht hohl. Denn die Phantasie verstand immer Dur, und supplirte die fehlende Terz mit derselben Bereitwilligkeit, womit unser Ohr noch heute zur blosen Terz vorkommenden Falls die fehlende Quinte supplirt. Der Erste, welcher die Kühnheit beging, den Mollakkord zum Schlussakkorde zu machen, durchbrach diesen engen Cirkel des mittelalterlichen Geistes, und legte den Grund zu einer reicheren Articulation der Tonwirkung, deren Folge war, dass sich Dur und Moll wie zwei verschiedene musikalische Welttheile trennten, in deren Mitte das Dorische dermaassen zwischen inne liegt, dass es sich durch die Art der Modulation an's Moll, durch den Schlussakkord an's Dur anlehnt. Dem Durakkord entsprach nun die Lydische Scala, dem Mollakkord die Hypodorische. Doch stand dabei die Hypodorische Scale wieder insofern zurück, als man sich in heraufsteigender Ordnung noch nicht völlig an sie gewohnen konnte, und ihr daher ein Stück aus der Lydischen Tonleiter einflickte. Bei diesem Punct ist bisher die Theorie mehrentheils stehen geblieben, obgleich die lebendige Praxis mehr oder weniger über denselben hinausstrebte.

Es leuchtet aus dieser Entwickelung ein, dass es einen grossen Unterschied bildet, ob man blos nach einer

Tonleiter singt, oder ob man dieselbe auch harmonisch begreift. Das Mittelalter sang nach allen Tonleitern, aber es begriff auf harmonische Weise keine einzige, sondern näherte sich nur dem Begreifen der Lydischen und Dorischen durch den Durakkord, indem es sich noch in keinem anderen Akkorde zu beruhigen wusste, als in ihm. Das nächst Weitere, was gewonnen wurde, war das harmonische Auseinandertreten der reinen Lydischen und der Hypodorischen Tonleiter, dadurch dass man sich gewöhnte, im Mollakkorde ruhen bleiben zu können, ohne dabei nach einem Uebergange in's Dur zu verlangen. Dadurch wurde der reine Lydische und der Hypodorische Gesang für das Gebiet der Harmonie zuerst gewonnen und erobert, obgleich beide an sich selbst als Melodie lange vorhanden gewesen waren. Sie mussten aber aus ihrer Ueberschüttung durch den Geist des mittelalterlichen Satzes auf's Neue gerettet und gleichsam ausgegraben werden. Wir zählen so viele Tonleitern, als wir harmonisch auf vollkommene Weise begreifen, nämlich zwei, Dur und Moll, nach der Zahl der Akkorde, auf denen unser Ohr zu ruhen vermag. Würde sich unser Ohr in Zukunft gewöhnen, auf dem Septimenakkorde zu ruhen, oder auf dem Nonenakkorde, oder auf dem aus kleiner Terz und falscher Quinte zusammengesetzten, so würden wir zu Dur und Moll neue Tonleitern hinzugewinnen, d. h. wir würden harmonische Zusammenklänge nebst den aus ihnen entwickelbaren Tonfolgen als selbständige begreifen lernen, welche uns bis dahin nur als unselbständige erschienen waren. Gewisse Brasilianische Melodieen ruhen auf dem Septimenakkorde, und mögen daher das Gesagte verdeutlichen. Als Beispiel diene der folgende Schluss einer solchen (mitgetheilt von Mad. Vogler aus Bahia):

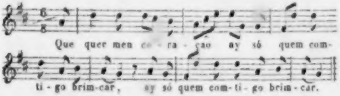

Dergleichen sind leichte wenig bedeutende Liedchen. Es käme darauf an, den Genius, der in ihnen lebt, auf eine ausgeführtere und nachdrücklichere Weise auszusprechen. Wem das gelänge, der würde eine neue Tonleiter erfunden, d. h. eine neue Modulationsscala für die harmonische Behandlung festgestellt und dem mittelalterlichen Chaos entrissen haben. Die Abänderung, welche wir in unserem harmonischen Systeme vorzunehmen hätten, um solche Brasilianische Melodieen darin ohne Entstellung aufzunehmen, ist gering und leicht. Andere fremdländische Melodieen, Schottische, Scandinavische, Chinesische, Peruanische, legen uns manchmal weit grösseren Zwang an. Sollen alle diese Unebenheiten geschlichtet, alle diese Räthsel gelöset werden, so stehen unserer Musik noch manche Bereicherungen bevor.

Auf diesem Entwickelungswege stehen nun die sieben Tonleitern der Alten als ewige Musterbilder vor Augen, als das unbedingt werthvolle Endprodukt einer früheren Periode musikalischer Schöpferkraft, deren Aufgabe war, die Tonleitern zuerst *durch den melodischen Instinkt zu finden*, während unsere Aufgabe ist, dieselben *durch den harmonischen Instinct zu reproduciren, und in einem erhöheten Elemente neu zu schaffen*.

Wir gingen auf diesem Wege von der mit dem Durakkord schliessenden Unentschiedenheit aus, und das Nächste, wozu übergeschritten wurde, war die articulirte Trennung einer Dartonleiter von einer Molltonleiter. Wir würden uns aber hier wieder schon viel zu sehr rühmen, wenn wir behaupteten, die letztere bereits völlig auf harmonische Weise bewältigt zu haben. Man betrachte z. E. folgende schwedische nach der alten s. g. Gamla Scale (der Phrygischen Tonart der Griechen) gehende Volksweise (bei Geijer und Afzelius):

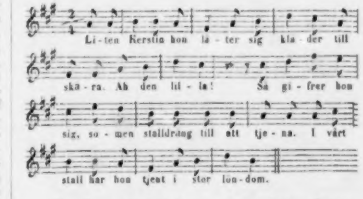

Dieselbe passt nicht in unser gegenwärtiges System. Um sie uns mundrecht zu machen, müssen wir ihr A in's Ais abändern. Dies ist ein Zeichen von Schwäche, und heisst die Flucht ergreifen vor einem Feinde, den man vielmehr besiegen sollte. Wenn daher neuere Componisten, wie Gade, in den ursprünglichen Tonfall des Scandinavischen Typus zurückzugehen suchen, so regt sich bei solchen dasselbe Postulat in der lebendigen Empfindung, was sich aus der Betrachtung des Griechischen Tonleitersystems dem Nachdenken ergibt, das Postulat, neben dem reinen Lydischen auch noch das reine Phrygische Element für unsere Harmonik zu erobern und so allmälig bis zu einer völligen Bewältigung des ganzen Tonleitersystems weiter zu schreiten. Welchen Gang diese gerade jetzt in warmem Eifer begriffenen Bestrebungen in Zukunft nehmen werden, lässt sich nicht im Voraus bestimmen, wohl aber lässt sich in abstracto eine gewisse Grenze der harmonischen Vollständigkeit angeben, welcher sich dieselben nähern müssen, wobei indessen die geniale Ausführung immer das eigentlich Interessante sein wird.

Unser Dur bewegt sich wesentlich und zunächst zwischen folgenden Akkorden:

Unser Moll hingegen zwischen folgenden:

Im letzteren ist schon offenbar eine Vermischung beiderseitiger Harmonie. Das reine Moll würde sein:

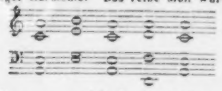

Das letztere entspricht der Hypodorischen Scale der Alten:

a g f e d c b a.

Ruhe ich nun aber bei derselben Gruppe von Akkorden statt auf dem a auf dem d, so entsteht die Phrygische Tonart:

d c b a g f e d.

Man kann aber auch bei derselben Akkordgruppe auf dem Akkorde des e ruhen (besonders sobald man denselben in e Dur verwandelt). Dann erhält man die Dorische Tonleiter der Alten:

e d c b a g f e.

Es führt daher die freiere und vollere Entwickelung, welche neuere Componisten der Molltonart zu geben bestrebt sind, und durch welche eine grössere Articulation der in diesem harmonischen Knäuel eingewickelten Gegensätze in Aussicht tritt, nothwendig dem Ziele näher, die drei Hauptstufen, welche hier zu unterscheiden sind, als drei verschiedene Tonarten zu sondern, wie uns darin bereits die Griechen auf die sinnigste Art vorangeschritten sind. Dann würde der Mollton den allgemeinen Namen für drei verschiedene Tonarten darstellen, unter denen die Dorische der Oberdominante, die Phrygische der Unterdominante und die Hypodorische der Tonica entspräche.

Die Anwendung auf's Dur ist ebenfalls leicht gemacht. Hier entspricht die Oberdominante dem Hypophrygischen

g f e d c b a g,

die Unterdominante dem Hypolydischen

f e d c b a g f,

und die Tonica dem Lydischen Element. Auch hier muss eine solche reichere Entwickelung, ein solches articulirteres Ausblühen der harmonischen Grundlage in drei verschiedene Tonarten möglich sein, welche gegenwärtig noch bei uns chaotisch durch einander tosen.

Uebrig ist dann nur noch die Mixolydische Scale:

h a g f e d c b.

Diese führt der Analogie gemäss auf einen ganz neuen Schlussakkord, nämlich:

Ob es in Zukunft gelingen wird, diesen als einen dritten Grundakkord den Dreiklängen des Dur und Moll anzureihen, muss dahin gestellt bleiben.

Höchst interessant ist nun die verschiedene Gruppirung, welche die sieben Tonleitern empfangen, jenachdem man sie nach melodischen oder harmonischen Rücksichten zusammenstellt. Nach harmonischer Rücksicht entspricht, wie so eben gezeigt wurde,

das Lydische dem Hypodorischen,
das Hypolydische dem Dorischen,
das Hypophrygische dem Phrygischen,

wobei das Mixolydische als ein Indifferenzpunkt zurückbleibt. Nach melodischer Rücksicht entspricht, wie oben gezeigt wurde,

das Lydische dem Dorischen,
das Hypolydische dem Mixolydischen,
das Hypophrygische dem Hypodorischen,

wobei das Phrygische als ein Indifferenzpunkt zurückbleibt.

So wie jener Greis in Beziehung auf eine treffliche Frau sagte, er habe sein Leben damit hingebracht, am Ende auf bewusste Weise dort anzukommen, wo jene bereits mit zwanzig Jahren auf unbewusste Art gestanden, so sehen wir auch den musikalischen Genius unserer Zeit sich mühen, mit erhöhetem Bewusstsein das Ziel zu erreichen, welches der mit aller Gunst jugendlicher Musen und Grazien ausgestattete Griechengeist bereits vor dritthalb Jahrtausenden als ein ewiges Non plus ultra hinstellte, in dem bewunderungswürdigen Systeme seiner dreizehn Tonleitern.

Dasselbe steht jetzt zum ersten Male von allem Schutt und Zinder, der dasselbe im Flusse der Jahrhunderte überdeckt hatte, gereinigt und gesäubert den Blicken offen in seiner alten und ewig jugendlichen Schönheit, eine ausgegrabene Antike vom ersten Rang. Die falschen Lichter, welche unter dem Namen der enharmonischen und chromatischen Tonleitern die Nachgrabenden beständig irreführten und mit erlogenen Phantomen herumneckten, sind ausgelöscht, die von unverständiger Hand hinzugefügten entstellenden Zusätze und Umänderungen sind entfernt, und so glänzt das unschätzbare Denkmal in der reinen Harmonie seiner Urverhältnisse auf's Neue im hellen Tageslicht.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Achtes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. Dezember. Ouverture zu Paniska von L. Cherubini. — Arie aus den Puritanern von Bellini, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss*. — Concertstück für Pianoforte mit Orchester, componirt von C. M. von Weber, vorgetragen von Hrn. *Rudolph Willmers*. — Duett aus Zemire und Azor von L. Spohr, gesungen von Fräul. *Sophie Schloss* und Hrn. *Wiedemann*. — „La Sylphide", Caprice et Etude; „Flieg' Vogel, flieg", Fantasie, für Pianoforte solo, componirt und vorgetragen von Herrn *Rudolph Willmers*. — Symphonie von *N. W. Gade*. (A moll. Neu, Mscrpt.)

Die Ouverture zu Faniska wurde vortrefflich ausgeführt und, wie immer, mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Die Jahre scheinen machtlos an diesem ausdrucksvollen und feurigen Tonstücke vorüberzustreichen. Bei keinem Componisten tritt die wunderbare Verschmelzung von kältester Besonnenheit und glühendster Begeisterung zugleich überzeugender in den Sinn, als bei Cherubini. Jede Note in dieser Ouverture scheint auf's Schärfste berechnet von dem Verstande und zugleich die freiwillige und unmittelbare Gabe der feurigsten Fantasie zu sein.

„Wie machen wir's, dass Alles frisch und neu
Und mit Bedeutung auch gefällig sei?"

Die Antwort auf diese Frage liegt in der brüderlichen Thätigkeit jener zwei scheinbar sich feindlich gegenüberstehenden Vermögen. Doch ist diese Vereinigung Cherubini nicht in allen seinen Stücken gelungen, und zuweilen zeigt ein trockenes, dass das Streben nach Bedeutung von der gefälligen Fantasie nicht gehörig unterstützt worden ist. — Die Arie aus den Puritanern sang Fräul. *Schloss* mit gewohnter voller schöner Stimme und warmer Empfindung. Auch das Duett von Spohr wurde von ihr und Herrn *Wiedemann* gut gesungen und beifällig aufgenommen.

Herr *Willmers*, erst sechsundzwanzig Jahre alt, hat sich sehr jung schon, seit seinem siebzehnten Jahre etwa, in die vordersten Reihen der Pianofortevirtuosen einrangirt und Frankreich, England, Deutschland, Dänemark, Schweden, Italien haben ihn bereits gehört, bewundert und bezahlt. Wir wollen daher nicht wiederholen, was bekannt ist. Das Weber'sche Concertstück, womit der Künstler begann, scheint uns zu einer Virtuosenproduction nicht mehr recht geeignet. Es ist zu oft gehört worden, hat als Composition nicht Fonds genug, um als solche immer von Neuem zu fesseln, und bietet nicht genug Zauberbravour, um die gespannte Erwartung auf die Fertigkeit eines heutigen Pianofortevirtuosen zu befriedigen. Diese Ansicht bewährte sich an dem verhältnissmässig geringeren Beifalle des Publicums, gehalten gegen den nachherigen, wo der Künstler in seinen eigenen Solovorträgen mit seiner erstaunlichen Fertigkeit blank, von dem Orchester ungestört und unüberdeckt hervortrat. Hier folgte seinem Spiele stürmischer Applaus, der zuletzt nicht endete, bis er sich wieder an's Instrument setzte und eine Piece zugab.

Im zweiten Theil erschien Gade's neue Symphonie. Die freudige Spannung darauf gab das Publicum durch feurigen Empfang des Componisten kund, da er an das Pult trat. Mit grösster Aufmerksamkeit wurde das ganze Werk angehört und rauschend applaudirt. Es fand eine entschieden günstige Aufnahme. Die Symphonie ist durchaus bedeutend, durchaus eigenthümlich, und erinnert weder an die eines anderen Componisten, noch an Gade's zwei früher erschienene. Warme Gefühlsstimmungen, tiefe Seelenaccente, originelle Bilder, spannende Instrumentaleffecte zeigen sich überall. Ein ausgeführtes Urtheil werden wir nach öfterem Hören und ruhigerem Betrachten des Werkes in der Folge zu geben versuchen. Das Orchester spielte mit sichtbarer Liebe und Begeisterung.

Neapel. Der ital. Sommer, gewöhnlich trocken, mitunter sehr warm, brachte uns dies Jahr eine traurig dürre Opernsaison, die selbst die Opera buffa nicht aufzuheitern vermochte. Der hiesige Omnibus sagt unter Anderem hierüber: „Das Teatro Fondo seufzt. Olivo, Don Pasquale's sehr lustiger Bruder, macht weinen; selbst der Elisir hat viel von seiner Zauberkraft verloren." Unglücklicherweise stürzte — verdienterweise — die neue Oper Irene des hiesigen Maestro *Battista* ganz. Somit wäre von hier aus nur noch als Neuigkeit zu berichten, dass die *Pixis* abermals für die hiesigen k. Theater, von Ostern 1848 angefangen, bis Ende der Fasten 1849 engagirt ist. Da auch sie das Schicksal mit allen heutigen Sängern, selbst vom heutigen ersten Range, theilt und im Verhältniss der Massenzunahme der modernen Opern als Künstlerin abnahm, in den letzten Jahren sich auch keiner erwünschten Aufnahme auf der Bühne mehr erfreuen konnte, so ist ihr zu jenem Engagement in Neapel, wo sie vor Jahren Lorbeeren geerntet, nur Glück zu wünschen.

Ein Buch das mir unlängst in die Hände kam, verdient hier erwähnt zu werden. Sein Titel ist: Musing of a Musician: a Series of popular sketches, illustratives of Musical Masters and Musical People. By Henry C. Lunn, Asociate of the Royal Academy of Music. London, 1846. Bei aller leichten Haltung des Ganzen findet der Leser hier manches Interessante und Treffende. Nur Einiges hiervon über die angenommenen drei Musikschulen. Herr Lunn sagt hierüber Folgendes. „Der vorwaltende lebendige Styl *Rossini's* und seiner Nachahmer ist streng der glühenden Einbildungskraft der Italiener angemessen, aber im auffallenden Contraste mit der deutschen Schule. Das Ziel des deutschen Componisten ist viel höher. Er begnügt sich keineswegs mit dem Dolce far niente-Styl (sic) der Italiener, sondern appellirt auch an den Verstand, und betrachtet die Musik als eine gewaltige allgemeine Sprache, welche die edelsten Gefühle zu erwecken im Stande ist. Du kannst vom ersten Anhören einer Composition bezaubert sein, aber beim zweiten und dritten Vortrage wirst du neue Schönheiten in ihr entdecken. Man hört ausdrucksvolle Gesänge, eine gediegene Instrumentation, und fühlt sich unter den Einflüssen einer mächtigen Gewalt. Es ist die Poesie der Klänge und ihre Oper ist ein episches Gedicht. So wie das Volk selbst, ist sie nachdenkend (meditative) und voll intellectueller Kraft. Immer neue Ideen und neue dramatische Effecte aufführend, betrachten die Deutschen die Kunst als eine unerschöpfliche Mine, die ihre reichen Schätze allen Jenen, die Ausdauer genug besitzen, ihre verborgenen Quellen aufzusuchen, darbietet. Sind die Italiener von der Eleganz eines Moore begünstigt, so besitzen die deutschen alle Gedanken und Erhabenheiten eines Milton.

Ganz verschieden ist die französische Schule. Vive la guerre et vive la danse! ist das Motto ihrer Componisten, und in den meisten ihrer Werke sind diese beiden Ideen vorherrschend. Es ist die Musikschule des militärischen Tanzmeisters (of the military dancing master). Wenigstens hat sie immer etwas Angenehmes, und selbst

die vorurtheilsvollste Person wird Manches von Auber mit Vergnügen anhören.

In England ist kein Mangel an wahrem Gefühl für die Musik, aber sein Gefühl ist noch nicht ganz entwickelt."

Diese richtigen Bemerkungen des Herrn Lunn geben zugleich den Schlüssel zur modernen italienischen Oper, die streng genommen ein ungleichartiges Compositum benannter drei Schulen ist, während die ältere italienische Oper nur ihrer Schule allein angehörte. Das Rezept wäre ungefähr — veniam impetro —:

Rp. Scholae italic. — gallic. aā part. aequal. Fiat massa p... consperge pulv. schol. german. D. U.

Udine. In der hiesigen Augustmesse begann die Oper am 24. Juli mit Verdi's Attila. Die *Sophie Cruvell* (aus Bielefeld), von der bereits im Frühlingsbericht aus Venedig, wo sie zum ersten Male die Bühne betrat, mit Lobe die Rede war, hat hier ebenfalls ungemein starken Beifall eingeerntet. Ihre schöne jugendliche Gestalt, hübsche, umfangreiche, geläufige Sopranstimme und gute Gesangsmethode sind Hauptvorzüge, denen er nicht ausbleiben kann. Nächst der Prima Donna wurde Tenor *Palma* (Castel, ein Spanier) und Bassist *Lovati* stark applaudirt; alle Drei abermals in den nachher gegebenen Due Foscari. In ihrem Benefiz fand die *Cruvell* eine sehr glänzende Aufnahme; bei welcher Gelegenheit Gedichte auf sie nebst ihrem litographirten Bildnisse (mit einem nicht sehr ähnlichen, etwas ältlichen Gesichte) vertheilt wurden und Herr *Palma* ein spanisches Lied sang.

Algier. Hier wurden diesen Sommer bei afrikanischer Hitze mehrere italienische Opern (Ernani, Barbiere, Semiramide) mit mittelmässigen Sängern und starkem Beifalle gegeben.

Recension.

Der Unsterbliche. Ein Roman aus dem Künstlerleben, von *Carl Gollmick*. Leipzig, Verlag von Christian Ernst Kollmann. 1848.

„Was soll die Absicht des Romandichters sein?" fragt Victor Hugo; und antwortet: „Er soll in einer anziehenden Fabel eine nützliche Wahrheit ausdrücken. Und wenn einmal diese Grundidee gewählt, diese erläuternde Handlung erfunden ist, muss dann nicht der Verfasser, um sie zu entwickeln, eine Form der Ausführung suchen, die seinen Roman dem Leben ähnlich, die Nachahmung dem Modell ähnlich macht? Und ist nicht das Leben ein wunderliches Schauspiel, in welchem der Gute und der Schlechte, der Schöne und der Hässliche, der Hohe und der Niedere mit einander vermischt sind, ein Gesetz, das im Bereiche der Schöpfung immerfort giltig sein wird, muss man sich dann darauf beschränken, ganz finstere Gemälde auszuarbeiten, wie gewisse flämische Maler, oder, wie die Chinesen, ganz helle, da doch die Natur durchaus den Kampf des Lichtes und des Schattens zeigt?"

Die Forderungen, welche Victor Hugo an einen Roman macht, hat der Autor vorliegenden Buches auf sehr geschickte und interessante Weise wirklich erfüllt. Er hat dem nachfolgenden Virtuosengeschichte, namentlich auf dem Pianoforte, einige inhaltschwere Wahrheiten in lebensvoller Schilderung wärmer und eindringlicher vor Augen gebracht, als es alle Journalscherze und Raisonnements je gethan. Und das thut Noth, denn die Gierde, die ungeheuer gesteigerte Fertigkeit auf dem Pianoforte zu erreichen, ja zu überbieten, ist noch immer im Zunehmen begriffen; noch immer setzt eine zahlreiche Jugend ihr physisches und geistiges Leben daran, oder wird von geldgierigen, herzlosen Eltern dazu gezwungen, während das Publicum für blose Virtuosenleistungen bereits abgespannt und gleichgiltig ist, die Concertsäle leerer, die Aussichten auf dadurch zu gewinnenden Ruhm und pekuniären Gewinn immer problematischer werden. Hier sehen wir als Hauptbild einen durch seinen gewissenlosen Vater um seine Jugend und fast um sein edleres Selbst betrogenen, heraufgequälten und gezwungenen Virtuosen, den aber das Schicksal durch ein edles, reines weibliches Wesen, eine ächte Kunstnatur, zur Erkenntniss und Umkehr bewegt und bringt. Neben dem Hauptcharakter bewegen sich eine Menge Licht- und Schattenfiguren aus der Musikwelt, alle scharf und ergötzlich gezeichnet, keine ein kopirtes Individuum, und alle doch gleich als dem wirklichen Leben entnommen erkennbar. Wie schon angedeutet, ist der Roman, abgesehen von seiner inhaltschweren Tendenz, selbst für Solche, welche nur nach interessanter Erzählung verlangen, eine höchst befriedigende Lecture. Die Situationen sind bedeutend, der Gang der Geschichte und der Schicksale spannend bis zu Ende, die Darstellung pikant, leicht, humoristisch, ähnlich der in den Mussus'schen Volksmärchen. Vielleicht wäre das Verhältniss Cäsar's, des Helden der Geschichte, mit seiner zweiten Geliebten ein wenig breiter auszumalen gewesen, um unser Interesse dafür noch wärmer zu erregen. Der Verfasser hätte aus hier ein wenig länger hinhalten, ein wenig mehr spannen und peinigen sollen. Je länger der Leser den Athem ängstlich zurückzuhalten gezwungen wird bei der Hauptverwickelung, je freudiger, voller und befriedigter athmet er auf bei der unerwarteten und glücklichen Auflösung. — Jedenfalls beweist dieser Roman, dass Herr *Gollmick* hier das geeignetste Feld für sein Talent gefunden hat. Möge er es fleissig forthebauen. Eine gute Ernte wird ihm nicht entgehen.

Dn.

Feuilleton.

Aller Orten findet eine Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* Statt. In Berlin veranstaltete die Singakademie, deren Mitglied der Verstorbene war, ausser der bereits erwähnten eine zweite, wobei nach dem Choral: „Dir, dir will ich mich ganz ergeben" und dem Chore: „Siehe, wir preisen selig" aus dem Paulus, Mozart's

Requiem unter *Hungenhagen's* und *Grell's* Leitung aufgeführt wurde. — In Brandenburg hatte der Musikdirektor *Seyffert* — in Breslau der Organist *Freudenberg* eine derartige Feierlichkeit veranstaltet. — Ferner in Magdeburg — in Frankfurt am Main (wo am 12. November der Elias aufgeführt wurde) — in Hamburg, worüber bereits S. 852 berichtet wurde. — Der Verein für geistliche Musik in London verband die Todtenfeier mit der schon vorher bestimmten Aufführung des Elias am 17. Novbr. Die Einleitung bildete der Trauermarsch aus Handel's Saul. Die Gesellschaft hat übrigens beschlossen, eine Unterzeichnung zu eröffnen, um dem Componisten in London ein Denkmal zu setzen. Die Königin und Prinz Albert haben bereits 50 Pfund Sterling beigesteuert. — In Bautzen fand eine Todtenfeier am 21. November Statt. Musikdirektor *Hering* führte mit dem dasigen Gesangvereine ausser Mendelssohn'schen Compositionen verschiedene Stücke von Schicht, Romberg, Hering u. A. auf. Der Saal war schwarz decorirt, Mendelssohn's Bild aufgestellt und mit einem Lorbeerkranze, Blumen und Sternen umgeben. — In Augsburg hatte die dortige Liedertafel eine Gedächtnissfeier Mendelssohn's am 22. Novbr. veranstaltet. *Sophie Schröder* sprach ein von *Ludwig Scharrer* verfasstes Gedicht, welches als Verbindung mehrerer Mendelssohn'scher Compositionen diente. Unter letzteren befanden sich namentlich Chöre aus der Antigone. — In Kassel wollte *Spohr* eine ähnliche Feier veranstalten; allein der Kurprinz-Mitregent (damals war der Kurfürst von Hessen-Kassel noch am Leben) untersagte aus unbekannten Gründen jede Feierlichkeit dieser Art. — Am 10. November führte die Abtheilung s'Hage des holländischen Vereines zur Beförderung der Tonkunst Mendelssohn's Oratorium Elias auf. Da den Tag vorher die Nachricht von dem Tode des Componisten eingetroffen war, so gestaltete sich diese Aufführung, bei welcher sämmtliche Sängerinnen in Trauerkleidern erschienen, ebenfalls zur Todtenfeier. — Ferner fand am 20. Novbr. zu *Lübeck* ein dem Andenken Mendelssohn's gewidmetes Concert Statt, in welchem nur Compositionen von ihm aufgeführt wurden.

Am 20. November wurde *Gustav Schmidt's* Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter" in Weimar, der Vaterstadt des Componisten, unter dessen eigener Leitung zum ersten Male aufgeführt. Der Erfolg war ein höchst glänzender, und die Oper wird ohne Zweifel ein Repertoirstück werden. Auch die Aufführung war eine sehr gelungene; die Hauptpartieen wurden dargestellt durch Fräulein *Agthe* (Engelliese), Herrn *Güts* (Konrad) und Herrn *Hofer* (Jakob).

In Wien starb am 28. November *Johann Pohorny*, Bruder des Theaterdirektors *Franz Pohorny*, früher Kapellmeister in Pressburg.

Der Klarinettist Hofmusikus *Schmidt* in Wiesbaden ist zum Concertmeister ernannt worden.

Am 27. November führte in Breslau Musikdirektor *Heinze* seine neue, S. 837 dieser Blätter erwähnte Oper, „Die Ruine in Tharand" zum ersten Male auf, erntete vielen Beifall und wurde mehrmals hervorgerufen. Das Buch zu der Oper ist von der Gattin des Componisten. (Bekanntlich ist *Heinze* aus Leipzig und war längere Zeit ein geschätztes Mitglied des dasigen Orchesters.)

Donizetti scheint sich in Bergamo etwas erholt zu haben, wenigstens was den Gesundheitszustand betrifft. Auch in geistiger Hinsicht äussert er mehr Theilnahme als früher an dem was um ihn her vorgeht. Indessen dürfte von einer wirklichen Genesung so bald noch nicht die Rede sein.

In Bremen gibt es ein Schiff, das den Namen *Mozart* — ein anderes, das den Namen *Haydn* führt.

Die Münchener Liedertafel gab am 22. November ein Vokalconcert zum Besten der Beseler-Sammlung, das eine reine Einnahme von 350 Fl. lieferte. — In Leipzig veranstaltete ein Comité ein Concert zum Besten der verwundeten Eidgenossen und der Hinterlassenen gebliebener Schweizer; der Reinertrag war 187 Thlr. 25 Ngr. Die musikalische Ausführung besorgte das Lopitz'sche Musikchor.

Druckfehler. In Nr. 45 pag. 778 in der Strassburger Nachricht soll es statt: Ein Chorpersonal von 24 Personen — von 42 Personen heissen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

In meinem Verlage erscheint am 20. December d. J. mit Eigenthumsrecht:

François Hünten, Pensées italiennes, 2 Morceaux de Salon pour le Piano. Op. 137.
Nr. 1. Thèmes de Donizetti.
„ 2. Thèmes de Bellini.

Leipzig, am 6. December 1847.

C. F. Peters, Bureau de Musique.

Durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:

In öffentlichen Aufführungen der letzten Zeit sind mit grösstem Beifall aufgenommen worden:

Adhémar. Seeräuber, Calabr. Räuber f. Bass à 5 Sgr.

Beethoven. Trauermarsch auf den Tod eines Heldn. f. Piano 5 Sgr. zu 4 H. 7½ Sgr., f. Orch. v. Schmidt 1½ Thlr.

Curschmann. Willkommen du Gottes Sonne, 2stimmig. 10 Sgr.

Gumbert. Lied aus Italien f. Sopran, f. Alt, à 10 Sgr.

Gung'l, Joh. Petersburger Hofballquadrille, f. Orch. 1½ Thlr., f. Piano 10 Sgr. Sommerlust-Polka, f. Piano u. zu 4 H. à 5 Sgr. Newalieder Walzer f. Piano 12½ Sgr., f. Orch. 1½ Thlr.

Heller. Tarantella. Op. 55. Forelle von Schubert, Sérénade Op. 36. La chasse, Réveries. Op. 58. p. Piano à ¼ Thlr.

Hiller. Geistertanz, f. Piano, 12½ Sgr.

Halévy. Die Musketiere der Königin, vollst. Clavierauszug 5½ Thlr., f. Piano 3 Thlr., zu 4 Händen 4 Thlr., Partitur und Orchesterst. Ouverture. Gr. Marsch u. alle Nr. einzeln.

— — Die Jüdin, der Blitz, die Königin von Cypern, vollst. Clavierauszug und alle Arr.

Kullak et **Eckert.** Gr. Duo sur d. mél. romaines et napolit. p. Piano et Violon concert., Op. 39. 1½ Thlr.

Jenny Lind's Hirtenlied mit verhallendem Ton, Mädchen aus Wareod, Tanzlied etc. in Heft IV. V., à 10 Sgr.

Lindpaintner. Kriegerische Jubelouverture f. Orch., 5 Thlr., Partitur 4 Thlr., f. Piano zu 4 H. 1 Thlr.

Liszt. Ungar. Sturmmarsch für Piano 25 Sgr., zu 4 Handen ½ Thlr., f. Orch. 1½ Thlr. Fantaisie sur Don Juan et Robert le diable, Elégie du Prince Louis de Prusse, p. Piano dito à 4 m. à 1½ Thlr.

Mendelssohn. 3 Volkslieder, 2stimmig, à 10 Sgr. Die linden Lüfte, Pilgerspruch, Mailied, Hexenlied aus Op. 8. u. 9., à 3 Sgr. 2e Quatuor p. Piano, Viol. et Velle. 2½ Thlr., Sinfonie p. l'Orch. Op. 44. 3 Thlr., p. Piano à 4 mains 1½ Thlr.

Meyerbeer. Musik zu Struensee f. Orch., f. Violinquatuor. 6 Lief., à ½ — 1 Thlr., f. Piano 3 Thlr., zu 4 Händen 4 Thlr., Ouverture, Polonaise etc. einzeln.

— — Ouverture aus: **Vielka, ein Feldlager in Schlesien,** f. Piano 25½ Sgr., zu 4 Händen 1 Thlr., f. Piano u. Violine conc. 1 Thlr.

— — Robert der Teufel, vollst. Clavierauszug und alle Arr.

— — Komm! Lied f. Sopr., dito f. Alt à 10 Sgr.

Mozart. Requiem. Mit hymnolog. Beilage 1 Thlr.

Paganini. Carnaval von Venedig f. Violine, mit Quatuor 20 Sgr., mit Piano 25 Sgr.

Schäffer. Polkastandchen f. Orch. 20 Sgr., f. Piano u. zu 4 H. nebst Cerrito-Polka u. Polonaise 7½ Sgr., f. Mannerquartett 20 Sgr., f. 1 Singst. 5 Sgr.

Spontini. Ouverturen aus Olympia u. Nurmahal f. Orch., à 5½ Thlr., f. Piano ½ Thlr., zu 4 Händen à 1½ Thlr.

Weber. Aufforderung zum Tanz, f. Orch. v. Berlioz, 3½ Thlr., Ouverture aus Oberon, Freischutz u. Jubelouverture f. Piano v. Liszt und v. Ad. Henselt, à 1 Thlr.

— — Der Freischütz. Vollst. Clavierausz., deutsch. u. italien. Text. Neue wohlfeile Originalausgabe. Subscriptionspreis 3½ Thlr.

Vieuxtemps et **Kullak.** Gr. Duo sur Vielka (Feldlager in Schlesien) p. Violon et Piano concert. Op. 24, dito p. Vcllc. et Piano p. Herz à 1½ Thlr.

Wieprecht. Marsch der Berliner Schützengilde f. Piano 7½ Sgr., zu 4 H. 10 Sgr., f. Orch. 20 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Im Verlage von **G. W. Körner** in Erfurt erscheinen auch für 1848 nachstehende Journale:

Euterpe, ein musikalisches Monatsblatt für Deutschlands Volksschullehrer, von **E. Hentschel.** 8ter Jahrg. 1 Thlr.

Urania, eine musikalische Zeitschrift für Deutschlands Organisten, herausgegeben von **G. W. Körner.** 3ter Jahrg. ½ Thlr.

Inhalt und Preis berechtigen beide Zeitschriften, allenthalben eingeführt zu werden.

Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Op. 3. **Quartett** für Piano, Violine, Viola u. Vcllc. in H moll. (Göthe gewidmet.) 2 Thlr. 15 Ngr.

— — dasselbe, für 2 Pianofortes arrangirt. 2 Thlr. 10 Ngr.

— — dasselbe, für Pianoforte zu 4 Handen arrangirt. 2 Thlr.

Op. 4. **Sonate** für Pianof. und Violine in As. Neue Auflage. 27½ Ngr.

Op. 6. **Sonate** für Pianof. in E. 1 Thlr. 2½ Ngr.

Op. 7. **Sieben Charakterstücke** f. Pfte. Neue Auflage. Heft 1 und 2.

Op. 13. **Quartett** für 2 Violinen, Viola und Vcllc. in Es-Stimmen. 1 Thlr. 10 Ngr.

— — dasselbe, in Partitur. 1 Thlr.

— — dasselbe, f. Pianof. zu 4 Handen arrangirt. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — die Canzonetta daraus einzeln. 7½ Ngr.

Die Hochzeit des Camacho, komische Oper in zwei Acten. Klavierauszug mit Text. 7 Thlr. 15 Ngr.

Sämmtliche Nummern hieraus einzeln.

Die Ouverture für Pianoforte 4handig 15 Ngr., dieselbe f. Pianoforte 4handig 20 Ngr., Marsch und Ballets für Pianoforte 22½ Ngr.

Auswahl einzelner Nummern (Ouverture zu 4 Händen, 2 Duetten, 2 Terzetten, Arie f. Sopr., 2 Lieder, 2 Lieder mit Chor, Marsch und Ballete. 95 Seiten). 2 Thlr. 15 Ngr.

Erwiderung auf die Erklärung des Herrn *Mortier de Fontaine* im Humoristen Nr. 209, Mittwoch, den 1. September 1847.

Wer über einer Schlechtigkeit ertappt wird, der pflegt wohl heuchlerisch in Hymnisch zu fahren, die Maske des gerechten Zornes vorzunehmen, und so dreist darauf los zu lügen und zu laugnen. Ist er aber aller Schaam entblößt, so schleudert er gar die Anschuldigung, die gegen ihn erhoben wird, auf den Anklager zurück. In diesem Stadium der Unverschamtheit und Frechheit befindet sich Herr Mortier de Fontaine und liefert den Beweis dafür in jener gegen mich gerichteten Erklärung im Humoristen. Er hat eine meiner Etuden unter seinem Namen drucken lassen; — nun dreht er die Sache um, und beschuldigt mich des Diebstahls — will mich nicht einmal kennen. —

Ruhig im Bewusstsein meiner guten Sache antworte ich auf die wüthend-lacherlichen Ausfalle des Hrn. M. d. F. mit einfachen Factis, nicht um mich vor ihm zu rechtfertigen (der den Hergang der Sache so gut weiss wie ich), sondern um im Interesse der Wahrheit vor ehrenhaften Mannern meine Unschuld darzuthun, und das Publicum zu warnen, in gleiche Berührung wir ich, mit Hrn. M. d. F. zu kommen.

Herr M. d. F. behauptet also, er kennt mich nicht. Nun wahrlich, ich getze nicht nach dem Ruhme seiner Bekanntschaft.

Doch der Wahrheit die Ehre!

Vor einigen Jahren war es, da kam Herr M. d. F. nach Warschau, wo sein eigener Stiefvater, Herr Richard Noch, der noch heute in Warschau lebt, mir ihn vorstellte, und wo er zu verschiedenen Malen bei mir war. Bei einem dieser Besuche spielte ich Hrn. M. d. F. die in Frage stehende Etude, und sie gefiel ihm so, dass er mich bat, sie ihm zum Durchspielen zu geben. Ich weigerte mich lange. Denn ich muss offen gestehen, dass H. M. d. F. in einer Republik so bereits stand, die eben kein Vertrauen erweckte), indessen da er mir sein Ehrenwort gab, keinen Missbrauch von meiner Gute zu machen, so nahm ich keinen Anstand, dem Hrn. M. meine Bitte zu gewahren, und handigte sie ihm selbst bei einem Besuche ein, den ich ihm in seinem Logis in Warschau, Hôtel de Rome Nr. 19 im 2ten Stock machte. Dies ist dieselbe Etude, die er spater verhallhornt durch einige kleine Abanderungen unter dem Namen „Papillon" als seine Composition hat drucken lassen.

Dass dieselbe mein Eigenthum ist, dafür kann ich die genügendsten Beweise beibringen. Sie liegen in dem Zeugnisse des alten ehrwürdigen, mit Ruhm gekrönten Nestors der polnischen Componisten *Joseph Elsner* und des ebenfalls im Auslande bekannten Organisten an der hiesigen evangelischen Kirche, Herrn *Freyer*. Beide können es auf ihr Ehrenwort bezeugen, dass sie die von mir herausgegebenen 12 Etuden sammtlich von Nr. 1 bis 12 bereits mehrere Jahre früher als Herr Mortier nach Warschau kam, kannten. Herr Noch weiss sogar das Factum, dass ich seinem Stiefsohne meine Composition als freundschaftliches Andenken in einer Copie überlassen habe. Dies sind die Thatsachen, die ich als Entgegnung auf die Anklage wider mich anzuführen habe. Ich glaube, sie werden Herrn Mortier genügen, ihm, der laut der Worte seiner Erklärung „auf anonyme Verdachtigungen mit gebührender Verachtung schweigt."

Diesmal hat er es mit offen genannten Namen und bekräftigenden Namensunterschriften zu thun.

Ich glaube, die angeführten Thatsachen werden auch jedem unbefangenen und unparteiischen Leser genügen und ihn in Stand setzen, sein Urtheil in dieser Angelegenheit zu fällen.

Warschau, den 12. November 1847.

Joseph Nowakowski.

Wir bescheinigen hiermit durch unsere Namensunterschriften die Wahrheit der hier angeführten Thatsachen und namentlich, dass wir die fragliche Etude bereits mehrere Jahre vor der Ankunft des Herrn Mortier de Fontaine als Composition des Herrn Joseph Nowakowski gekannt haben.

Joseph Elsner, weil. Rector des Warschauer Conservatoriums und Professor der hiesigen Universitat.

A. Freyer.

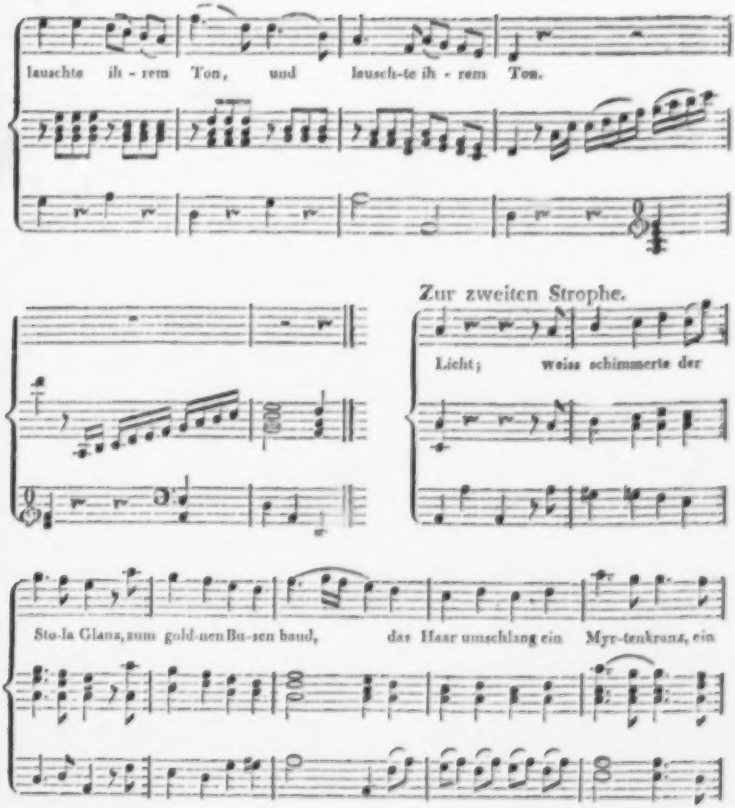
lauschte ih - rem Ton, und lausch-te ih - rem Ton.
Zur zweiten Strophe.
Licht; weiss schimmerte der
Sto-la Glanz, zum gold-nen Bu-sen band, das Haar umschlang ein Myr-tenkranz, ein

Lieder und Gesänge

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

Op. 19. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 20 Ngr.

Dieselben einzeln: № 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: *In dem Walde süsse Töne*; 5 Ngr. № 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: *Als ich das erste Veilchen*; 5 Ngr. № 3. Winterlied (schwedisch): *Mein Sohn, wo willst du hin so spät?* 5 Ngr. № 4. Neue Liebe, von H. Heine: *In dem Mondenschein, im Walde;* 7½ Ngr. № 5. Gruss, von H. Heine: *Leise zieht durch mein Gemüth*; 5 Ngr. № 6. Reiterlied, von E. Ebert: *Bringet den treuesten Herzens Grüsse*; 7½ Ngr.

Op. 34. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Dieselben einzeln: № 1. Minnelied altdeutsch: *Leucht't heller als die Sonne*; 5 Ngr. № 2. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine: *Auf Flügeln des*; 5 Ngr. № 3. Frühlingslied, von C. Klingemann: *Es brechen im schallenden Reigen*; 5 Ngr. № 4. Suleika, von Göthe: *Ach, um deine feuchten Schwingen*; 5 Ngr. № 5. Sonntagslied, von C. Klingemann: *Ringsum erschallt*; 5 Ngr. № 6. Reiterlied, v. H. Heine: *Der Herbstwind rüttelt die Bäume*; 7½ Ngr.

— — für das Pianoforte übertragen von C. Czerny. Pr. 20 Ngr.

Op. 41. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen.

Im Walde: *Ihr Vögel in den Zweigen.* Drei Volkslieder v. Heine. Nr. 1. *Entflieh mit mir.* № 2. *Es fiel ein Reif.* № 3. *Auf ihrem Grab.* Mailied: *Der Schnee zerrann.* Auf dem See: *Und frische Nahrung.* Partitur und Stimmen. 1. Heft. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 47. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

Dieselben einzeln: Nr. 1. Minnelied, von L. Tieck: *Wie der Quell so lieblich klinget*; 5 Ngr. № 2. Morgengruss von H. Heine: *Ueber die Berge steigt schon*; 5 Ngr. № 3. Frühlingslied, von N. Lenau: *Durch den Wald den dunkeln*; 7½ Ngr. № 4. Volkslied: *Es ist bestimmt in Gottes Rath*; 5 Ngr. № 5. Der Blumenstrauss, von C. Klingemann: *Sie wandelt im Blumengarten*; 7½ Ngr. № 6. Bei der Wiege, von Klingemann: *Schlummre und träume von kommender Zeit*; 5 Ngr.

Op. 48. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen.

Der erste Frühlingstag: *O sanfter, süsser Hauch!* Die Primel: *Liebliche Blume.* Frühlingsfeier: *Sauser, goldner Frühlingstag!* Lerchengesang (Canon): *Wie lieblicher Klang!* Morgengebet: *O wunderbares, tiefes Schweigen.* Herbstlied: *Holder Lenz, du bist dahin!* Partitur und Stimmen. 2. Heft. Preis 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 57. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

№ 1. Altdeutsches Lied, von H. Schreiber: *Es ist in den Wald gesungen.* № 2. Hirtenlied, von Uhland: *O Winter, schlimmer Winter.* № 3. Suleika, von Göthe: *Was bedeutet die Bewegung?* № 4. *O Jugend, o schöne Rosenzeit.* Rhein. Volkslied, v. Zuccalmaglio: *Von allen schönen Kindern auf der Welt.* № 5. Venetianisches Gondellied nach Th. Moore: *Wenn durch die Piazetta die Abendluft weht.* № 6. Wanderlied, v. Eichendorff: *Laue Luft kommt blau geflossen.*

Op. 59. Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, im Freien zu singen.

№ 1. Im Grünen, von H. v. Chezy: *Im Grünen erwacht der frische Muth.* № 2. Frühzeitiger Frühling, v. Göthe: *Tage der Wonne, kommt ihr so bald.* № 3. Abschied vom Wald, v. Eichendorff: *O Thäler weit, o Höhen.* № 4. Die Nachtigall, v. Göthe: *Die Nachtigall, sie war entflemt.* № 5. Ruthelhaft, von Uhland: *Wenn im letzten Abendstrahl.* № 6. Jagdlied, von Eichendorff: *Durch schwankende Wipfel.* Partitur und Stimmen. 3. Heft. Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Zwei Romanzen von Lord Byron für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 10 Ngr.

№ 1. *There be none of beauty's daughters* (Keine von der Erde Schönen). № 2. *Sun of the Sleepless!* (Schlaflosen Augen Leuchte).

Lied aus dem Festgesang „Vaterland in deinen Gauen", für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arr. Pr. 5 Ngr.

Op. 71. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Pr. 25 Ngr.

№ 1. Tröstung, von Hoffmann v. Fallersleben. № 2. Frühlingslied, von Klingemann. № 3. An die Entfernte, von Lenau. № 4. Schilflied, von Lenau. № 5. *Auf der* Wanderschaft, von Lenau. № 6. Nachtlied, von Eichendorff.

Im Verlage der Unterzeichneten sind so eben erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Sechs
Kinderstücke

für das Pianoforte

componirt

von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Op. 72. Preis 25 Ngr.

Dieses Werk war von dem verewigten Componisten bereits im vorigen Jahre zu einer Weihnachtsgabe bestimmt und zur Herausgabe geordnet, welche unterbleiben musste, weil die Zeit nicht ausreichte, um Stich und Druck rechtzeitig zu vollenden. Möge es nun zu dem hervorstehenden Feste für Gross und Klein eine hochwillkommene Gabe werden.

Leipzig, am 12. December 1847.

Breitkopf & Härtel.

10,000 Exemplare in Jahresfrist Absatz von

Krebs Lied an „Adelheid" à ¼ Thlr.
Krebs Lied „die Heimath" à ¼ Thlr.

Jeden dieser beliebten Lieder ist in folgenden Ausgaben zu haben:

Für Sopran oder Tenor mit Piano; f. Alt o. Bariton; mit Goitarre ¼ Thlr., mit Violine o. Cello ½ Thlr., als Rondo von Burgmüller f. Piano solo ½ Thlr., vom Componisten selbst f. Piano solo im brillanten Styl ½ Thlr.

Kapellmeister **Krebs** ist ein allgemein beliebter Liedercomponist, seine Lieder sind daher in jeder Musikalienhandlung vorräthig.

Verlag von

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten December. **Nr. 51.** 1847.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Berlin. Aus Rom. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Pariser musikalische Zustände

von

Dr. *F. S. Bamberg.*

Gründung einer neuen Musik-Gesellschaft.

In meinen Berichten über die Conservatoir-Concerte habe ich zu wiederholten Malen von dem Missstande gesprochen, dass die Tendenz jener Concerte keine Concurrenz junger Componisten zulässt, und dass es in Paris an einem Institute fehle, das junge Talente durch Aufführung ihrer Werke ermuntern konnte. Herr *Elwart* hat durch Beobachtung eigenen und fremden Schicksales diesen Missstand lebhaft empfunden und sich deshalb zur Gründung einer solchen Gesellschaft entschlossen, die vor einigen Wochen hier wirklich in's Leben getreten ist. Sie führt den, für ihren rein praktischen Zweck etwas unpassenden Namen: „Cäcilien-Verein" und ist, wenn sie zweckmässig verwaltet wird, zu einer nicht unwichtigen Rolle im Pariser musikalischen Leben bestimmt. Aus diesem Grunde, und weil sie in Deutschland vielleicht die Errichtung ähnlicher Vereine zur Folge haben könnte, sei es mir gestattet, von ihrer Organisation hier das Wichtigste mitzutheilen. In praktischen Unternehmungen gestehen wir den Franzosen ja ohnehin gern das Uebergewicht zu.

Der Zweck der Gesellschaft ist zunächst der, den Componisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke aufführen zu lassen. Ebenso sollen Instrumentisten und Sänger sich durch öffentliches Auftreten üben und die Erfinder neuer Instrumente ihre Arbeiten dem öffentlichen Urtheile unterwerfen können. Zu diesem Zwecke wird die Gesellschaft regelmässige Proben halten, und diejenigen Werke, die das günstigste Urtheil für sich haben, werden alsdann bei musikalischen Festlichkeiten und Concerten, welche die Gesellschaft geben wird, aufgeführt werden.

Die Gesellschaft zählt Mitglieder, Ehrenmitglieder und Associés. Regiert wird sie durch einen präsidirenden Director, verwaltet durch ein Comité. Jedes Mitglied hat das Recht, dem Letzteren Compositionen für die Proben vorzulegen, von denen zwei in einer Saison aufgeführt werden können. Dasselbe Recht steht den Instrumentisten, Sängern und Fabrikanten zu. Die Associés haben Zutritt zu den Probe-Concerten, aber nicht zu den blosen Proben die diese vorbereiten; zu den musikalischen Festlichkeiten erhält jeder von ihnen 2 Billette. Hilflose Mitglieder werden aus einem besonderen Fonds unterstützt, und zwar unter einer Verschwiegenheit, deren Verletzung den Verlust der gesellschaftlichen Rechte zur Folge hat.

Jedes Mitglied zahlt beim Eintritte in die Gesellschaft 10 Franken; die ersten 200 Mitglieder, die den Titel Gründer (*Membres fondateurs*) erhalten, zahlen ausserdem vierteljährlich 5 Franken, die übrigen 7 und die Associés 10. Die im Orchester wirkenden Mitglieder und die Sekretaire sind von jeder Beisteuer frei. Der präsidirende Director repräsentirt die Gesellschaft wenn sie nicht versammelt ist, beruft das Comité und ist Mitglied der verschiedenen Commissionen, in denen er jedoch nur eine consultative Stimme hat. Die Wahl eines neuen Directors kommt der Generalversammlung aller Mitglieder zu; vorläufig ist der Gründer der Gesellschaft, Herr *Elwart*, mit dieser Stelle bekleidet.

Das Comité besteht aus 12 Mitgliedern, von denen jährlich ein Drittel erneuert wird. Die Dauer des ganzen Comité's ist auf 3 Jahre bestimmt. Die Wahlen finden im Juli Statt und geschehen durch geheime Scrutin's. Zu gleicher Zeit legt das Comité der General-Versammlung jährliche Rechnung ab.

Das Comité ernennt unter 6 vom Direktor vorgeschlagenen Candidaten jährlich 2 Secretäre. Der erste Secretär führt die Feder bei den Generalversammlungen und bei denen des Comité's, ferner auch die Correspondenz. Dem zweiten liegen die musikalischen Commissionen ob und er beaufsichtigt die Kopieen der Manuscripte, ferner die Stiche und den Druck der Programme, Billets und Affichen. Er ist es auch, der die Rundschreiben zu den Versammlungen der Mitglieder ausfertigt.

Der Director schlägt dem Comité sechs Candidaten für die Stellen eines Orchestergesang-Directors und Accompagnateurs vor, die Sitz und Stimme im Comité und in der Musikcommission haben, der Orchester- und Gesang-Director legt dem Comité einen Organisationsplan der executirenden Kräfte vor.

Ein vom Director erwählter Kassirer bewacht und verantwortet die Kasse, die 3 Fonds hat: einen zur Bestreitung der Kosten, einen zweiten zur Aufmunterung, und einen 3ten zur Unterstützung.

Die Hilfs-Commission besteht aus dem Director und 2 Comitémitgliedern, die zwar für sich operiren können,

jedoch müssen Letztere ihr Hilfsgesuch unter Verschweigung des Namens bei dem Director machen, der je nach dem Kassenstande die zu verabreichende Summe bestimmt.

Die Kosten für die Copie der Stimmen müssen, so lange der Fonds der Gesellschaft noch nicht ausreicht, von den betreffenden Componisten getragen werden. Damit die Werke aber placirt oder veröffentlicht werden können, sorgt die Gesellschaft dafür, dass die vornehmsten Musikverleger und Kritiker den Aufführungen beiwohnen. Wird ein Werk auf Veranlassung der Gesellschaft auf irgend eine Weise untergebracht, so kommt ihr von dem Ertrage ein kleiner Theil zu.

Am 22. November, als am St. Cäcilien-Tage, wird die Gesellschaft in irgend einer Kirche eine grosse Messe aufführen. Die Wahl dieser Messe geschieht nach einem Concours, an welchem auch Ausländer, die in Paris domiziliren, Theil nehmen können. Haben mehrere Messen den Preis gewonnen, so werden aus jeder die besten Nummern, ohne jedoch die Einheit der Messe zu stören, aufgeführt. Das Programm das die Gesellschaft ausgetheilt hat, ist von folgenden Namen unterzeichnet: *A. Elwart*, präsidirender Director, *Castil-Blaze*, *Stephen de la Madeleine*, *Calla fils*, *A. Romagnesi*, *L. Aimon*, *Oscar Comettant*, *Prunier père*, *Ermel*, *Tarbi*, *H. Blanchard*, *A. Morel*, *A. de Pontécoulant*. Dieser Unterschrift der Comitémitglieder folgt die der Secretäre *Belin* und *Montaurel*.

Nachschrift.

Bei Niederschreibung des Namens *Castil-Blaze* fällt mir ein, dass dieser bekannte musikalische Schriftsteller mich zu wiederholten Malen ersucht hat, ich möchte mich doch in Deutschland erkundigen, ob es wahr sei, dass die Marseillaise nach einem ursprünglich deutschen Liede gemacht worden sei. Vielleicht ist einer oder der andere Kenner so gütig, im Interesse der Wahrheit über diese Frage etwas in diesen Blättern zu veröffentlichen. Der Verfasser dieses Berichtes würde alsdann mit Vergnügen für eine Bekanntmachung der gegebenen Aufklärung in französischen Journalen sorgen, was in diesem Augenblicke gewiss um so interessanter wäre, als die Entstehungsgeschichte der Marseillaise durch die Erzählung in Lamartine's Girondisten neuerdings wieder ungewöhnliche Theilnahme erregt hat. Herr *Castil-Blaze* würde dem, der es übernehmen wollte, über diesen Punct Bericht zu erstatten, zu besonderem Danke verpflichtet sein.

Die grosse, die italienische und die komische Oper.

Bisher hat die grosse Oper die Erwartungen, die man sich von ihrer Wiedereröffnung machte, nicht erfüllt, und es scheint fast, als ob es mit dem Abgange *Pillet's* und der *Stolz*, vielbesprochenen Angedenkens, nicht gethan wäre. Die Herstellung eines des ersten lyrischen Theaters Frankreichs würdigen Personals mag allerdings ihre Schwierigkeit haben, da an guten Sängern Mangel ist; allein das Repertoir könnte man billigerweise vervielfältigen und wenn auch nicht mit Neuem, so doch mit Altem ausstatten. Alle Achtung vor den modernen Herren der Académie royale, aber sie werden uns selbst zugeben, dass ihre Vorgänger ihnen an Grösse mindestens gleichkamen, und dass es ungerecht ist, einiger Werke wegen dem Publicum den ganzen Reichthum einer Kunstliteratur vorzuenthalten. Unbegreiflich bleibt immer, warum die Theater-Directoren, die, so kunstsinnig sie auch immer sein mögen, vor allen Dingen doch stets die Kasse in Augen haben, die ungeheure Tantième nicht durch Aufführung alter Opern ersparen. Glück und Mozart haben kein Geld mehr nöthig. — Aber es knüpfen sich an das Lebende mehr Verhältnisse als an das Lebendige, und das Publicum zahlt jederzeit den Complex derselben.

Seit der Wiedereröffnung der grossen Oper sahen wir Halévy's Jüdin, Charles VI., die Königin von Cypern, die Favoritin, die Hugenotten, die Stumme und mehrere andere Opern des älteren Repertoirs, zum Theil auf's Neue glänzend ausgestattet, über die Scene gehen. Das Publicum zollt diesen längst anerkannten Werken beständig seinen Beifall und wünscht nur hier und da bessere Besetzung. *Poultier* trat einige Male in *Dupres'* Rollen auf, kann ihn aber in keiner Weise ersetzen. *Alizard's* Bass ist mehr stark als angenehm, und das hübsche Talent der *Masson* kann das der *Stolz* keineswegs ausfüllen. Ebensowenig wird Madame *Hebert-Massi* die Stelle der *Dorus-Gras* in den Pagenrollen ersetzen können.

Dahingegen verschaffte uns nun aber die neue Direction der Herren *Duponchel* und *Roqueplan* den hohen Genuss, die *Alboni* in einigen Concerten zu hören, die von London aus längst als ein neues Gesangswunder angekündigt war. Sie trat nur in einigen Concerten auf, da sie der französischen Sprache nicht genugsam mächtig ist, um das difficile Ohr der Franzosen im dramatischen Gesange befriedigen zu können. Die *Alboni* macht ganz den Eindruck eines grossen Talentes: ihre mächtige Stimme und ihre ächt italienische Gesangsmethode erheben sie in den Rang einer Künstlerin ersten Ranges, und wenn, was wir nicht beurtheilen konnten, ihr Darstellungstalent ihrem Gesangstalente gleicht, so muss ihr dramatisches Spiel den höchsten Genuss gewähren.

Die zweite Celebrität, die wir der neuen Direction zu verdanken haben, ist die *Cerrito*, die in einem neuen Ballette, La fille de Marbre, aufgetreten ist, das sowohl dem Inhalte als der Musik (von Pugni) nach mittelmässig ist. Auch die von der *Cerrito* unzertrennliche, tanzende Ehehälfte, *Saint-Léon*, debütirt gegenwärtig an der grossen Oper. Die italienische hatte ihr Haus diesmal würdig geschlossen und würdig wiedereröffnet, mit Don Juan nämlich. Die Ausführung dieses grössten aller Meisterwerke ist an der italienischen Oper immer nur mittelmässig, und dies hat seinen Grund in dem Erbfehler der Italiener, das Ensemble aus Eitelkeit zu vernachlässigen. Wo sie nicht allein gurgeln können, da ist für sie auch kein Heil, und da nun die Grösse des Don Juan gerade im Ensemble liegt, so erklärt sich das Schleppende und Kalte in der ganzen Aufführung. Es ist unglaublich, wie verwöhnt das Publicum ist, ja ich übertreibe nicht, wenn ich behaupte, dass Don Juan, wenn er dem heutigen Publicum der Salle Ventadour von einem unbekannten Componisten vorgeführt würde, mit Stumpf und Stiel durchfiele. *Coletti* ist ein lederner

Don Juan und *Lablache* ein allzudicker Leporello. Wo die Gestalt so alle Illusion aufhebt, da kann selbst ein so meisterhafter Gesang sie nicht wieder herstellen. Man kann *Lablache* noch viel eher in einer heroischen als in dieser flinken Bedientenrolle vertragen. *Mario* singt den Ottavio wunderschön, die *Grisi* die Anna aber Normamässig; die *Persiani* als Zerline genügte mehr im Spiel als im Gesang; am Gewissenhaftesten entledigte sich die *Corbari* der Rolle der Elvira. Die künstlerische Nichtigkeit dieser singenden Bande ist mir bei dieser Liederlichkeit, mit der man ein so unsterbliches Werk herunterzusingen wagte, wieder einmal recht entgegengetreten. Wie dürftig muss es doch mit dem modernen italienischen Opernrepertoire seit der Blödsinnigkeit Donizetti's aussehen, wenn diese Verräther an der Kunst zu Don Juan ihre Zuflucht nehmen! — Im Uebrigen kramten die Italiener ihren alten Plunder wieder aus, und gegenwärtig ist *Gemma di Vergi* auf den Brettern.

Am Würdigsten erfüllt immer noch die komische Oper ihren Zweck; sie bringt abwechselnd Altes und Neues und führt ihre Stücke in der Regel gelungen aus. Das Neueste, was sie brachte, ist eine Oper von *Gustave Héquet*, dem gelehrten und geistreichen musikalischen Kritiker, der das Feuilleton des National schreibt. Sie heisst le Braconnier, und das Libretto ist von *Vanderburch* und *Leuven*, dem Deutschen nachgeahmt. Die Oper hat allgemein gefallen und verdient, sich auf dem Repertoir zu halten. *Héquet's* Musik ist lebendig und leicht, oft geistreich und wohl unterhaltend. Ein Quartett mit einer eingeschalteten Ballade und ebenso die Ouverture, ein Duo zwischen Hebert und Lesa, die Arie: Ange du ciel, u. s. w. sind gelungene Stücke, und jedenfalls bedeutender als so Vieles, was an der komischen Oper bereits Glück gemacht hat. Wahrscheinlich wird dieser Erfolg Herrn *Héquet* zu einem Textbuche für die grosse Oper verhelfen. Von *Rosenhain* wird diesen Winter an letzterer ein Werk aufgeführt werden, auf das die Freunde der Kunst hier mit Recht gespannt sind.

Meyerbeer, der gegenwärtig in Paris ist, soll mit der neuen Direction der grossen Oper wegen der Aufführung eines seiner neuesten Werke unterhandeln, und es sind Aussichten vorhanden, ein tüchtigeres Personal zur würdigen Interpretation einer neuen Oper des berühmten Componisten herzustellen. *)

Marie Thérèse, grosse Oper in 4 Akten von Louis.

Diese Oper ist im südlichen Frankreich mit Beifall gespielt worden und hier bei *Brandus* in Druck erschienen. Da ihr die Pforten eines der hiesigen Operahäuser billigerweise eher offen stehen sollten, als so manchen anderen Werken, und da ihr Inhalt übrigens die deutschen Bühnen besonders interessiren könnte, so will ich sie hier näher besprechen.

Das Buch von *Cormon* und *Dutertre* stellt den Aufruhr der Magyaren-Noblesse gegen *Maria Theresia* dar, und ist seiner Anlage nach gut, im Einzelnen aber prosaisch und voll schlechter Verse. Ueber die Ouverture lässt sich im Ganzen wenig sagen; sie beginnt mit einem Maestoso in A moll $^4/_4$ Takt, der in einen Marsch in C dur übergeht. Die Hauptmotive sind der Oper selbst entnommen, wie die Barcarole des zweiten Aktes in G dur $^6/_8$ Takt, die, da die Catastrophe der Verschwörung sich an sie knüpft, hier recht sinnig eingeflochten ist.

Die Introduction in C dur führt uns die Königin mit ihren Hofdamen vor; Letztere stimmen ihrer Herrin einen Lobgesang an. Die Vertraute der Königin, Olga, singt darauf ein Fabliau in C dur $^3/_4$ Takt, das der Königin zu einer idyllischen Bemerkung Veranlassung gibt: sie möchte wie die Heldin des Fabliau's in einem Dorfe geboren sein. Der Gesang ist leicht und graziös in der Weise Auber's. Diese idyllische Bemerkung der Königin hat nun aber einen tieferen Grund: sie ist verliebt; ihre Vertraute aber ist es auch, und es dauert nicht lange, so hat Letztere sich verrathen. Die Königin und ihre Hofdame lieben nun einen und denselben Cavalier, den Capitain Ladislas, der eben eintritt. Noch weiss die Königin nicht, dass er der Angebetete Olga's ist. Duo zwischen Beiden in H moll, das in pathetischen Accenten die Furcht der Königin vor dem Verfall des Reiches, zugleich aber auch ihren Muth und die Versicherung der Treue des Capitains zu seinem Inhalte hat. Diese Nummer ist eine der besten der Oper, und in der That recht ausdrucksvoll. Hierauf folgt eine Romanze von Ladislas in B dur, in welcher sich zärtliche Gefühle für die abwesende Olga aussprechen; die Stimme der Königin vereinigt sich mit der seinigen, sie hält, da sie die zärtlichen Gefühle des Capitains auf sich bezieht, nur mit Mühe die ihrigen zurück.

Nun tritt der Vater Olga's, Bolinski auf und meldet die Vasallen an. Sie nähern sich und Bolinski fordert in ihrem Namen die Beendigung des nunmehr schon 17jährigen Krieges. Der Chor fällt bald darauf mit demselben Verlangen ein, die Königin widersteht und sagt, dass es Umstände giebt, unter denen die Ehre den Krieg gebeut. So entwickelt sich eine spannende, ächt dramatische Scene, die mit wirkungsreicher Steigerung den ersten Akt beschliesst. Das Finale, das in F moll beginnt, geht mit dem Chor in F dur über, wird aber leider von einem Couplet der Königin unterbrochen, dessen Trivialität fast unbegreiflich ist. Man höre nur den Anfang:

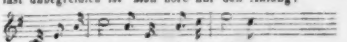

Zum Schlusse wird das Finale fünfstimmig mit Chor.

Der zweite Akt beginnt mit einer Cavatine des Ladislas in F dur $^4/_4$ Takt. Er hat von Olga ein Billet zum Stelldichein erhalten. Sie kommt. Duo aus G dur $^3/_4$ Takt, eines der besten Stücke der Oper. Das Rendezvous wird nun durch die Ankunft Bolinski's unterbrochen, der die Verschworenen, an deren Spitze er steht, an denselben Ort bestellt hat. Seine Arie in D dur offenbart uns seine ehrgeizigen Anschläge, ist aber im Ganzen weniger dramatisch gehalten, als sie ihrem Inhalte nach sein könnte.

*) Nach einer so eben eingegangenen Nachricht ist der Contract über die Aufführung des „Prophète" am 13. d. Mts. abgeschlossen worden, und die Oper soll im September nächsten Jahres in Scene gehen. Man sagt, Mad. *Viardot* und entweder *Roger* oder *Gueymard* sollen dafür engagirt werden. D. Red.

Dahingegen ist die darauf folgende Barcarole in G dur, die wir in der Ouverture schon bemerkt haben, desto gelungener. Sie wird von Friedrich, einem der Verschworenen, der Täuschung halber gesungen. Der Chor der Verschworenen und das Finale in G moll sind ebenfalls recht gute Stücke, die auf dem Theater eine lebendige Wirkung hervorbringen müssen. Wir erinnern uns, dass Ladislas durch Zufall an demselben Orte sich befindet, an welchem sich die Verschworenen versammelt haben. Als er nun das Complott entdeckt, sieht er ein, dass Klugheit allein die Königin retten könne. Er räth deshalb, den Hauptstreich auf einige Tage zu verschieben, da er alsdann die Wache auf dem Schlosse habe und ihnen letzteres also leicht übergeben könnte. Dieser Plan wird nach einigem Zögern angenommen.

Im dritten Akte sehen wir ein Hoffest. Recitativ und Chor in Fis moll $^2_4$ Takt recht lebhaft und ausdrucksvoll. Die Verschworenen heuchela bacchantische Freude und empfangen die Königin mit Gruss und Toast. Sie tritt mit einem Ritornelle in E moll ein, das bei dem Grusse nach H dur übergeht und dann denselben Refrain in D dur wiederholt. Die Königin ist glücklich über den freudigen Empfang und singt eine schöne Arie in G dur. Das darauf folgende Ballet besteht aus einem Marsch und ungarischen Tanz in C dur und einer Bohémienne in A moll, worauf Olga eine Tyrolienne mit Jodeln singt. Sie ist aus Des dur und hat einen recht lieblichen Gesang.

Die Handlung nimmt nun einen ganz anderen Gang, als man erwartet hat. Die Königin, welche die Aufregung Olga's bemerkt, glaubt, dass ihre Gefühle Friedrich gelten, und nähert sich freundlich ihrer Vertrauten. Diese gesteht ihr nun, dass Ladislas ihr Erkorener sei, und darüber geräth die Königin in solche Eifersucht, dass sie Ladislas, den Einzigen, der sie in diesem gefahrlichen Momente der Verschwörung hätte retten können, als einen Verräther zu verhaften befiehlt. Diese Handlung gestaltet sich zu einem Quartett aus F dur $^4_4$ Takt und geht nach der Entfernung des Capitains mit dem allgemeinen Rufe „Zu den Waffen!" in ein Finale über. Hier ist, wie man sieht, wirkliches dramatisches Interesse, Wechsel und Raschheit der Handlung, und auch der Componist hat es verstanden, sie musikalisch wirkungsvoll auszudrücken.

Der vierte Akt führt uns nach einem Vorspiel in G moll $^4_4$ Takt die Frauen der Königin im Gebete vor. Hierauf folgt ein Recitativ mit Arie der Olga in Es dur und ein Recitativ mit Arie der Königin in E dur, Beides gute Stücke, die aber wegen des Textes zu tadeln wären. In der Arie der Königin kommen z. B. folgende Verse vor:

> Je vous ferai rougir, hommes sans grandeur d'âme,
> D'avoir osé tromper votre Reine, une femme.

Bolinski tritt nun auf, und schon glaubt die Königin, er komme, um Abbitte zu thun. Statt dessen zeigt er ihr den Verlust der Krone an und räth ihr zur Flucht. Sie schlägt diese aus. Duo in A dur, das zu einem Trio in derselben Tonart übergeht. Bolinski fordert seine Tochter auf, ihm zu folgen; diese aber bleibt der Königin treu. Man hört einen Marsch, Krieger nahen, und schon glaubt die Königin, es sei um ihr Reich geschehen, als Ladislas auftritt und die Verschwörer gefangen nimmt. Finale. Die Königin verzeiht und die Oper schliesst mit dem historischen Ausrufe: Wir sterben für unsern „König." Maria Theresia. Einen komischen Eindruck macht es, dass man am Ende der Partitur folgende Bemerkung liest: Malgré la faute de prosodie, les auteurs ont tenu à conserver la phrase historique: „Mourons pour notre roi Marie Thérèse." Der acht ungarische, psychologisch übrigens merkwürdige „Sprachfehler" ist doch wahrhaftig kein Fehler der „Prosodie."

Louis ist seit einer langen Reihe von Jahren als talentvoller Componist bekannt, und verdient, wie gesagt, mehr als mancher Andere, dass man ihm für die Oper ein Libretto anvertraut. Das vorliegende Werk hat zwar keine genialen, aber doch recht gelungene Züge, und vor allen Dingen Zeichen von grosser Routine. In Deutschland könnte diese Oper vielleicht ein ergibiges Theaterstück werden, da dort der Stoff ungleich mehr interessiren muss, als hier. Die Ausstattung der grossen und kleinen Partitur ist vortrefflich und der Preis verhältnissmässig gering.

Die Eröffnung des neuen National-Opernhauses.

Aus dem Théâtre national ist eine Opéra national geworden; wo ehemals Pferde stampften und Oestreicher von den Franzosen geschlagen wurden, waltet jetzt die freundliche Muse der Musik. Das neue Opernhaus befindet sich auf dem Boulevard du Temple, dem allgemeinen Pariser Spektakel-Quartier, und da es grösstentheils die niedere Volksklasse ist, die diese Theater besucht, so hat man an dem Gedeihen einer Oper an diesem Platze mehrfach gezweifelt. Hierüber kann natürlich nur die Zeit entscheiden; die Idee, ein National-Opernhaus zu errichten, ist an sich aber eine glückliche, und das Institut kann nach zwei Richtungen hin ausserordentlich fördernd sein. Einmal könnte es den alten Schatz der französischen Musik vorführen und dadurch bildend auf die musikalische Jugend wirken, und dann dieser selbst zur Pflanzschule werden. Das Gejammer über die Schwierigkeit, an den anderen beiden Opernhäusern mit einem Werke aufzukommen, ist in der That so gross, dass ein neuer Ausweg für strebende Componisten im höchsten Grade erwünscht wäre. Bisher hat die National-Oper drei Stücke aufgeführt: Gastibelza, in drei Akten von *Maillard*, *Berton's* Aline und eine einaktige Oper von *Adam*. Ich behalte mir vor, über diese drei Werke besonders Bericht zu erstatten, da es mir heute an Raum dazu fehlt. Auch *Caraffa's* Masaniello und andere ältere französische Opern sollen neu einstudirt werden.

Preisvertheilung im Conservatoir, die Campanologiens, die Société de Musique classique, Isabella Behr, Wieniawsky, Schulhoff.

Die jährliche Preisvertheilung im Conservatoir hat am 12. November stattgefunden und war, wie gewöhn-

lich, von einem Concerte begleitet, in welchem die Laureaten sich hören liessen.

Den sogenannten grossen Preis, der mit einer dreijährigen Pension verbunden ist, erhielt ein Schüler *Halévy's*, Namens *Louis Deffès* aus Toulouse. Den zweiten grossen Preis trug *Eugène Crevecœur* aus Calais, und den zweiten zweiten grossen Preis *Auguste Charlot* aus Nancy davon. Diese Preise werden bekanntlich von der Akademie der schönen Künste vertheilt und betreffen die Composition selbst, während der höchste Conservatoir-Preis für Contrapunct und Fuge ist. Die Jury ertheilte letzteren dieses Jahr nicht, sondern nur ein erstes Accessit, und zwar an den ausgezeichneten Clavierspieler *Georges Mathias*, einen geborenen Deutschen. Von diesem talentvollen jungen Componisten, der ein Schüler *Halévy's* ist, wurde eine Ouverture ausgeführt, welche diesmal das Concert eröffnete. Sie zeugt von offenbarem Berufe für Composition, und lässt hoffen, dass Herr *Mathias*, der übrigens noch sehr jung ist, im nächsten Jahre den ersten Preis davontragen wird. Ich erwähne hier nur noch des ersten Harmonie-Preises *Louis Casper's*, des ersten Violinpreises *Edouard Dumas*, und des ersten Gesangpreises, der in der Männerklasse von den Herren *Barbot* und *Bataille* getheilt wurde, und in der Mädchenklasse den Damen *Rouaux* und *Miolan* zufiel.

Seit einiger Zeit lassen sich hier Glockenspieler hören, die sich Campanologiens nennen und Engländer von Geburt sind. Acht Männer spielen auf oder besser mit ungefähr 100 Glocken, die nicht angeschlagen, sondern geschwenkt werden. Die Truppe führt selbst grosse Stücke, wie *Haydn*'sche Symphonieen mit bewundernswürdiger Präzision aus und bringt mit ihrer Musik eine ganz eigenthümliche Wirkung hervor. Die Töne sind natürlich glockenrein und werden in allen Farben wiedergegeben. Die Gesellschaft ist übrigens zur unrechten Zeit hierher gekommen und hat daher keinen besonders grossen Zulauf gehabt.

Eine Anzahl der ausgezeichnetsten Künstler hat eine neue Gesellschaft zur Ausführung klassischer Musik gestiftet und dieser Tage bereits ihr erstes Concert im Herz'schen Saale mit ausserordentlichem Beifalle gegeben. Die Executanten sind: Madame *Wartel* für Clavier, *Tilmant* (der ältere) und *Guerreau* für die Violine, *Casimir Ney* für die Bratsche, *Gouffé* für Contrabass, *Delsarte* für Gesang, *Dorus* für die Flöte, *Verroust* (der Aeltere) für die Hoboe, *Veloso* für die Clarinette, *Roussilot* für das Horn und *Verroust* (der Jüngere) für das Fagott. Dieses Ensemble dürfte seines Gleichen suchen und wird dem hiesigen Publicum gewiss die grossartigsten Genüsse verschaffen. Auch die Halle'schen Quartett-Matinéen werden diesen Winter ebenfalls fortgesetzt werden.

Bei *Troupenas* sind hier vor Kurzem Romanzen von *Izabelle Behr* erschienen, die sich unter dem Romanzenwust der Pariser Muse wie Edelsteine unter Quarzen auszeichnen. Eine Chanson de Mai von *Fournes* ist von dieser poetischen Componistin mit der lieblichsten Melodie ausgestattet. Sie erinnert uns an die früher componirten Gedichte von *Geibel*, die denselben poetischen Hauch an sich tragen und ein reiches Gemüth verrathen.

Wieniawsky, dieser herrliche, talentvolle Knabe, der im vorigen Jahre den ersten Violinpreis im Conservatoir davon getragen hat, macht die erstaunlichsten Fortschritte. Seine Mutter ist von Warschau hierher gezogen, um die musikalische Erziehung des kleinen Virtuosen selbst zu beaufsichtigen. Auch sein noch jüngerer Bruder wird unter *Eduard Wolff's* vortrefflicher Leitung ein tüchtiger Clavierspieler und schlägt somit nicht aus der Art.

Schulhoff und *Seligmann* bereisen zusammen Spanien und haben in Madrid bei Hofe gespielt. Beiden sind reiche Geschenke zu Theil geworden.

Dieser Tage wurde Jerusalem von *Verdi* an der grossen Oper mit zweideutigem Erfolge aufgeführt. Diese Oper ist nichts weiter als eine Auffrischung von *I Lombardi*; in meinem nächsten Berichte Näheres darüber.

Die *Alboni* hat dieser Tage ihre Debut's an der italienischen Oper mit *Rossini's* Semiramis begonnen.

Nachrichten.

Leipzig, 1847. Neuntes Abonnement-Concert, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 16. December. — Die Waldnymphe, Ouverture von W. Sterndale Bennett. — Scene und Arie aus dem Freischütz von C. Maria v. Weber, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Concertino, in Form einer Gesangscene für Ventil-Horn, componirt von Eisner, vorgetragen von Herrn *Herrmann Steglich* jun. aus Leipzig. — Scene und Arie aus Faust von Spohr, gesungen von Herrn *Franz Stahl* aus München. — Variationen für die Oboe mit Orchesterbegleitung, comp. v. H. Frank, vorgetragen von Hrn. *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Symphonie von L. van Beethoven. (Nr. 4, B dur.)

Die Ouverture von Bennett und die Symphonie von Beethoven wurden ausgezeichnet aufgeführt und mit lebhaftem Beifall aufgenommen. — Fräul. *Schloss* liess in der Freischützarie einige kleine früher von uns gerügte Gewaltthätigkeiten an der Melodie weg, und folgte treu der Natur in der Kunst, wie Weber sie empfunden und ausgedrückt. Hat sie vielleicht die Wirkung auf das Auditorium dadurch geschwächt. Ihr Ohr ist gewiss an Beifall gewöhnt? dennoch wird sie der nach dieser so oft gesungenen und gehörten Arie gestern vernommene überrascht haben, denn kein Ende wollte er nehmen. Mochten doch diesem Vortrage und dieser Wirkung auf Herzen und Hände alle Sänger und Sängerinnen beigewohnt haben, die sich einbilden, ohne ihre eingezwungenen Mätzchen sei auch die ächteste Meistercomposition nichts! — Herr *Steglich* zeigte Fertigkeit und schönen Ton auf seinem Ventil-Horn, war aber öfters ein wenig zu hoch gegen das Orchester. — Auch Herr *Diethe* trug seine Variationen auf der Oboe mit Geschmack vor. Die Compositionen beider Stücke waren ziemlich gewöhnlich. Die Spieler erhielten reichen Beifall. — Ueber den Vortrag der Spohr'schen Arie aus Faust wollen wir den Mantel der christlichen Liebe fallen lassen. Herr *Stahl* wird an der Aufnahme des Publicums gemerkt haben,

dass er noch Manches zu lernen und noch Manches zu verlernen hat, ehe er in Leipzig mit Hoffnung auf besseren Erfolg wieder auftreten kann.

Aus Berlin. (Seit Anfang des October.) Es hat sich wieder so viel Stoff für eine musikalische Correspondenz angesammelt, dass einem gewissenhaften Referenten angst und bange werden muss. Wie soll ich der Masse des Materials Herr werden?! „In Kürze", sagt der Redacteur, „in möglichster Kürze und möglichst geistreich und interessant." Sehr schön gesagt, aber sehr schwer auszuführen. Man wolle sich gefälligst erinnern, dass der grosse Lessing an einen Freund schrieb: „Bester! ich musste dir diesmal einen so langen Brief schreiben, weil ich keine Zeit zu einem kürzeren hatte, der Dasselbe sagte." Was soll nun erst ein Correspondent anfangen, der nichts weniger als ein Lessing ist, aber eben so wenig Zeit hat! —

Doch genug der Vorrede! und um gleich ein glänzendes Beispiel von einem Berichterstattertalent „in Kürze" zu geben, will ich zwei neue deutsche Opern auf einmal al fresco besprechen. Den Rienzi von *R. Wagner* und den Prätendenten von *F. Rücken*. Ein grösserer Contrast, als zwischen diesen beiden Opern herrscht, ist schwerlich im Bereich unserer Kunst anzutreffen. Der Contrast liegt nicht blos darin, dass Rienzi eine tragische und der Prätendent eine komische Oper ist, sondern weit stärker noch kommt er in dem musikalischen Charakter der beiden Componisten zur Erscheinung. Indem wir die Hauptfiguren der beiden Opern mit ihren Componisten identifiziren, erkennen wir in Rienzi einen starren Republikaner, im Prätendenten einen äusserst schmiegsamen Servilen. Rienzi, eine Art Verrina in der Musik, opfert seinem Prinzip (abgesehen, ob es durchaus ein richtiges) nöthigenfalls Leib und Seele, die Anerkennung der Kritik und des Publikums; der Prätendent will um jeden Preis der herrschenden Macht des Geschmackes die allerweitesten Concessionen machen. Ist Rienzi in seinen oft kühnen und erschütternden Ausdrucksaccenten hart, bitter, bizarr, ja brutal, so ist der Prätendent von einer unangenehmen zudringlichen Gefälligkeit, er möchte es den fadesten Konten lieblich munden lassen, und schwimmt so zu sagen in einer musikalischen Allerweltsphrasensosse.

Von Rienzi kann man beleidigt werden, und eine ernste Genugthuung fordern; dem Prätendenten kehrt ein ernster Mann den Rücken zu, und geht seiner Wege.

Wir könnten hier füglich schliessen und zu etwas Anderem übergehen; indess aber zwei neue Opern, und noch dazu deutsche, muss man wohl etwas specieller werden.

Als *Wagner* vor etwa einem Dezennium den Rienzi componirte, ging er wohl kaum mit dem Gedanken um, eine neue Aera in der Oper zu begründen, sondern höchstens mit dem, eine fünfaktige Oper zu schreiben, die alle Spectakelstücke der Académie royale hinsichts der räumlichen Ausdehnung und des materiellen Effects der Vocal- und Instrumentalmassen überträfe. Einen solchen musikalischen Timonsgedanken darf man einem jungen, heissblütigen, geistreichen Componisten, dem die Welt bis dahin jede Anerkennung versagt hatte, den selbst fühlbarer Mangel an positiven Gütern des Lebens zur Verzweiflung brachte, gar wohl zutrauen. Wenn man nur halbwegs die Verhältnisse kennt, unter denen *Wagner* diese riesige Partitur hervorbrachte, so muss man durchaus Achtung vor seinem Talent (wie es nun einmal ist, und abgesehen ob wir Sympathie dafür haben), noch mehr aber vor seinem männlichen Charakter und der bedeutenden Energie seiner Willenskraft hegen. Wie oft mag er sich, während er in Paris an der Partitur arbeitete, zweifelnd gefragt haben: „Wird sie je zur Aufführung kommen?" Dass die Oper dann in Dresden zuerst acceptirt wurde, war ein baares Wunder und ein ganzes Glück, denn man ist in Dresden sehr vorsichtig, ja ängstlich bei Annahme von Opern, deren Mise en scène viel Mühe macht, und deren Componist — wie *Wagner* damals — beinah ohne jede Renommée ist. Ein Glück aber war es, dass die Hauptrolle selbst, der Rienzi, in *Tichatschek's* Hände fiel, des einzigen lebenden Tenors in Deutschland, der im Stande, diese furchtbare Aufgabe mit imponirender Gewalt durchzuführen.

Wagner ist nach unserer Meinung eine sehr bedeutende dramatisch-musikalische — (wir stellen mit Absicht das „dramatisch" vor „musikalisch") — Capacität, als welche er sich nicht nur als Componist, sondern auch ganz besonders als Dichter seiner Operabücher bekundet. Von rein-musikalischem Standpunkt betrachtet, fehlt ihm aber 1. Melodie, 2. technische Meisterschaft, namentlich in Behandlung der Singstimmen, aber auch in der des Orchesters und in der Beherrschung der Form und des Satzes überhaupt; ferner und im hohen Grade mangelt ihm Schönheitssinn und Gefühlsweiche. Einige wenige Mozartische Blutstropfen muss jeder Componist in den Adern haben, und selbst ein so „unnahbarer" Heros, wie Achilles, konnte Thränen der Wehmuth über den Tod eines Freundes, des Liebesgrams über die Entreissung einer Briseis vergiessen. Die Partitur einer dramatisch-heroischen Oper darf nicht durchweg von Kupfer, Messing, Blech und Gusseisen sein, es muss auch etwas Milch und Honig darin fliessen. Einige wollen an Rienzi Spuren der Dämmerung einer neuen Aera der Oper entdeckt haben; wir gestehen offen, so etwas darin nicht finden zu können. Der rein dramatische Organismus (und in diesem allein würde sich doch die Fortschrittsidee der Wagner'schen Oper offenbaren) des Rienzi steht sogar den der drei besten Gluck'schen und der drei besten Spontinischen Opern bedeutend nach; und wenn wir auch zugeben wollen, dass Wagner mit Ernst und energischer Kraft nach dramatisch-musikalischem Ausdruck ringt, so können wir doch nicht finden, dass er es irgendwie und wo den grossen Meistern des lyrischen Drama's darin zuvorthäte, ja nur auf gleicher Höhe mit ihnen wandelte, denn sein Pathos wird nicht selten zu bloser Poltronerie, und als Melodist wird ihn die musikalische Welt kaum jemals eine entschiedene Anerkennung zollen.

Soll die noch etwas unklare Fortschrittsidee der Oper sich in einer „gesungenen Comödie" realisiren, soll die Musik dazu gebraucht werden, um jeden kleinen Zug

der schnell forteilenden Handlung, jede Einzelnbedeutung einer Redeform, oder gar eines einzelnen Wortes sclavisch zu begleiten und zu excentuiren, so stände der Fortschrittscomponist auf dem Puncte, vom dramatischen Tondichter zum Decorationsmaler, ja zum Theatergarderobier degradirt zu werden; der Dichter wäre Alles in einer solchen Oper, und der Componist nichts als ein musikalischer Handwerker, ein Tonesouffleur. Wir erinnern uns so eben, dass wir uns über die Idee einer „gesungenen Comödie" schon einmal des Weiteren ausgelassen haben, und zwar in dieser Zeitung (Nr. 37 Jahrg. 1845) bei Gelegenheit der „Kreuzfahrer" von Spohr. Um uns nicht zu wiederholen, verweisen wir auf jenen Artikel. Wir wenden uns schliesslich mit Freude zur Anerkennung des Anerkennenswerthen in *Wagner's* Oper. Zuweist darf man ihn als Dichter seines Textes loben, denn er bekundet in der Disposition dieser Colossalen Oper, in vielen wahrhaft poetischen contrastirenden Situationen, in der oft schlagenden Kürze des Ausdrucks ein bedeutendes dramatisches Talent, und wir erinnern uns nicht, dass ein deutscher Dichter einen besseren Operntext geliefert. Ein Uebelstand ist es freilich, dass der Held (Rienzi) nur Rom liebt, und ausserdem eine sehr achtbare Bruderliebe zu seiner Schwester hegt. Ohne Liebe kann die Musik nun einmal nicht leben, sie ist der Nerv, das Herzblut einer Oper, und ein Opernheld ohne Liebe ist wie ein Rosenstock ohne Rosen. Vielleicht wäre es eine glücklichere Peripetie für dieses musikalische Drama gewesen, eine Tochter Colonna's in heftiger, unbesiegbarer Neigung an Rienzi (statt einen Colonna's an Rienzi's Schwester) zu fesseln, und [illegible]liebe der politischen Idee des Rienzi zu opfern. Au[illegible]n Ausruf Rienzi's: „Roma heisst meine Braut!" hätte das Herz der Patrizierin, wie am Tarpejischen Fels zerschellern müssen, während er jetzt, an die Schwester gerichtet, nur von geringer Wirkung sein kann, denn diese weiss das längst, und das Publicum auch. Das Liebesverhältniss des Adriano zu Rienzi's Schwester — (wie es *Wagner* in seiner Oper darstellt) — nimmt ein sehr untergeordnetes Interesse in Anspruch, denn Adriano ist kein Charakter, und wenn er schliesslich in das brennende Haus Rienzi's eilt, um mit dem Helden und seiner Schwester zu sterben, so bemerkt man das kaum. Auch ist es ein Uebelstand, dass dieser einzige Liebhaber (Adriano) ein Sopran ist. In einer so stark bewegten, republikanisch-kriegerischen Handlung macht eine solche Weiberbosenrolle fast einen komischen Effect. In eine weiblich schmachtende Bellini'sche Oper mag ein solches Zwitterding von Liebeshelden passen, in eine wie Rienzi, wo musikalische Kartätschen-Donner rasen, nicht. Wenn wir noch von einigen musikalischen Spezialitäten der Oper reden sollen, so müssen wir zuvorderst das Eingangs-Andante der Ouverture als vortrefflich anerkennen; das darauf folgende Allegro könnte schon in Anbetracht der Zeitdauer der ganzen Oper füglich wegbleiben. Die erste Scene ist ungemein dramatisch-lebendig componirt, wie es denn überhaupt dem Componisten an Feuer und Leben nirgends mangelt, nur dass er es zu oft mehr materiell und physisch, als psychisch und in schönen Formen des Ausdrucks walten lässt. Unbedingt zu loben sind alle Marschtempi der Oper, denen es auch nicht an originellen Motiven fehlt. Die grosse Scene des dritten Acts, wo wir Adriano und Irene nebst einem Chor der römischen Frauen betend auf der Scene haben, während im Hintergrunde (unsicht- aber hörbar) die Schlacht tobt, ist der Gipfel der Oper, ja das Ausgezeichnetste, was wir bis jetzt von *Wagner* kennen gelernt. Wir bemerken aber, dass wir ausser dem Rienzi nur den fliegenden Holländer gehört. Im vierten und fünften Acte führt uns der dichtende Componist aus dem lärmenden und gährenden Gewühle des Volkes zur stillen Betrachtung der inneren Seelenlagen der Hauptpersonen. Es markiren sich hier sehr vortheilhaft einige geistvoll getroffene musikalische Züge und Momente, und der Marsch in F dur ist, rein musikalisch betrachtet, von reizendem Effect und distinguirter Erfindung. Den letzten Act halten wir, sowohl von Seiten des Dichters wie des Componisten, für den schwächsten. Wir vermissen hier dramatische Spannung und vor allem Melodie, deshalb schon, um über die Sandbank hinwegzuhelfen, auf die der Tondichter hier gerathen. Hätte *Wagner* aus dem Adriano Colonna eine Adriana, und diese zur Geliebten Rienzi's gemacht, so hätte er für diesen Act eben die erschütterndste Katastrophe der ganzen Oper gewonnen; so wie es jetzt steht, und am Schluss einer fünf Stunden langen Oper, ist die Scene mit der Schwester ohne Weiteres langweilig und ermüdend; das Duo zwischen Irene und Adriano nicht minder.

Bis hieher hatten wir geschrieben, als wir die Oper nach einer Reihe von ein paar Wochen wieder auf dem Repertoir fanden. So hörten wir sie denn Freitag, den 3. Dezember, zum 4ten Male. *Taubert* dirigirte diesmal statt des Componisten, der die drei ersten Darstellungen leitete, und hatte die Partitur so stark beschnitten, dass die Oper statt fünf, diesmal nur 4 Stunden spielte. Das Allegro der Ouverture hätten wir übrigens lieber gemisst, als manches andere Stück in der Oper selbst.

Im Ganzen und Wesentlichen haben wir durch diese Aufführung kein abweichendes Resultat unserer oben ausgesprochenen Ansicht über die Oper gewonnen, doch wollen wir noch zwei Momente, ein glückliches: Das Terzett und Ensemble Nr. 6 im II. Act, und ein misslungenes: die Balletmusik dieses Actes hervorheben und markiren. Melodieloseres, ungraziösere Balletmusik wird man kaum finden, und da *Wagner* so ganz charmante Märsche produciren konnte, so müssen wir glauben, er habe in dieser allegorischen, übrigens choreographisch wohlersonnenen Balletscene absichtlich nichts Anderes als rhythmisch belebten Instrumentallärm liefern wollen. Das wäre denn freilich ein unverzeihlicher Irrthum, und wenn er uns selbst bewiese, dass die Römer in der That noch weniger Melodie und noch mehr Lärm in ihrer Balletmusik entwickelt, so müssten wir fragen, in welchen Tönen denn Spontini seine Mexicaner im Cortez hätte müssen singen und tanzen lassen, um ihrer wahrscheinlichen Urnationalmusik möglichst nahe zu kommen. Die Tänze der Scythen in Gluck's Iphigenia sind nicht rauher und wilder als diese der *Wagner*schen Römer aus dem 16ten Jahrhundert nach Christi Geburt.

Wir haben noch von der Aufführung und dem Erfolge des Rienzi in Berlin zu berichten. Die erstere musste den Anforderungen des Componisten selbst genügen, ein besserer Chor (namentlich was die 60 Männerstimmen betrifft) und gewaltigere Instrumentalmassen haben ihm schwerlich je zu Gebote gestanden, und auch die Solisten waren aller Ehren und Achtung werth. Dass unser *Pfister* nicht so imponirte wie *Tichatscheck* in der Titelrolle der Oper, ist natürlich, denn erstens hat er keine Löwenstimme, sondern einen recht eigentlich hohen, mehr zarten als gewaltigen Tenor, und dann fehlt es ihm auch an dem inneren Gefühle der Siegesgewissheit, kurzum an Courage und Ueberzeugung. Man erstaunte allgemein, dass *Pfister* die Rolle nur bewältigte und bis zum Schlusse mit kaum merklich geschwächter Kraft ehrenvoll durchführte. Er hat durch diese Sängerthat ausserordentlich in Berlin an Reputation gewonnen. Tadellos und allen Beifalls würdig, den sie fand, muss Frau *Köster-Schlegel* als Adriano Colonna genannt werden. Wir wünschten jetzt kaum eine Sängerin, welche die schwierige Arie (Nr. 9 im III. Act) vollendeter ausführen könnte. Für die starkbewegten, leidenschaftlichen Scenen und Conflicte der Rolle fehlte es der trefflichen Sängerin freilich an dämonischem Feuer, an dramatischem Schauspielertalent. Fräul. *Tuczeck* zeigte sich in der tragischen Partie der Irene auf einem Terrain, das eigentlich nicht für ihre Siege bestimmt scheint, wusste sich aber mit vielem Aplomb auf dem Cothurn zu behaupten, und ihrer Stimme eine Schärfe zu verleihen, die dem tosenden Orchester glücklich die Spitze bot.

Die weniger bedeutenden Rollen: Colonna, Ursini, del Vecchio, Baroncelli, Legat waren vortrefflich durch *Böttticher*, *Krause*, *Zschiesche*, *Heinrich*, *Fischer* besetzt und den Sola-Friedensboten sang unsere stimmbegabte *Brexendorf*. Dieser Chor (der Friedensboten) für Frauenstimmen a capella ist freilich bis jetzt hier noch nicht ganz rein intonirt worden. Er ist erstens zu schwer und für die Soprane zu hoch; dann aber ist es bei der Art des Auftretens, indem der Chor zu Zweien in einer langen Reihe nach und nach aus der Tiefe im Hintergrunde der Bühne emporsteigend auf die Scene kommt, rein unmöglich, dass die letzten hören was die ersten und umgekehrt, dass diese hören, was die da hinten singen. Sie fehlen somit nicht nur in der Intonation, sondern auch im Tacte.

Den Erfolg, den Rienzi beim Publicum fand, kann man freilich nur einen Succès d'estime nennen, doch hat er einen entschieden grösseren Eindruck als der fliegende Holländer gemacht. Die Hauptfehler für den Erfolg der Oper liegen in der Länge und der allerdings ungebrannten, abenteuerlichen Instrumentation. Die Solosänger erregen mehr rein menschliches Mitleid, als künstlerisches Interesse. Sie erscheinen wie Schiffbrüchige in einem zerbrechlichen Nachen, deren Angst und Hilferufen von den rasenden Wogen und der schäumenden Brandung des Orchesters übertönt wird, die jeden Augenblick in Gefahr sind, ganz und gar verschlungen zu werden. Es ist ein unbändiges Jugendwerk und sein Autor hält es selbst bereits für eine kühne Frevelthat.

Nun wollen wir über den erhabenen Schwanengesang des verblichenen jugendlichen Tonmeisters, über

Elias von *Felix Mendelssohn Bartholdy*

sprechen. Doch sind wir nicht gewillt, hier eine Kritik des Werkes zu liefern; der Verlust seines genialen Schöpfers ist uns noch zu neu, zu schmerzlich, und wir fühlen uns auch noch gar nicht hinlänglich vertraut mit dem Werke, dessen Partitur uns überdies bis jetzt nicht zur Disposition gestanden hat. Möge es daher einer anderen Feder vorbehalten bleiben, in diesen Blättern eine kritische Analyse des Elias zu liefern; wir begnügen uns, einige Worte wehmüthiger Erinnerung an das Ereigniss der ersten Aufführung in Berlin zu knüpfen.

Er selbst, der Meister, wollte diese erste Aufführung in dem heimathlichen Berlin leiten. Er selbst war in der ersten Hälfte des Octobers hier, Alles wurde vorbereitet, und nur das Gastspiel der *Jenny Lind*, das eine Woche lang alles musikalische Interesse und alle Thätigkeit der k. Kapelle absorbirte, um die Regimentstochter und die Nachtwandlerin zu hören, trat störend dazwischen. Am Tage, wo zum ersten Male der Elias seine Stimme erheben sollte, gab die berühmte Schwedin ein Concert zum Besten des k. Theaterchores und der Elias wurde vertagt. Bald darauf verbreitete sich die Nachricht, dass Mendelssohn in Leipzig erkrankt, doch sie klang nicht gefahrdrohend diese Nachricht, und Niemand ahnte die ernste traurige Katastrophe; vielmehr ward die Aufführung des Elias unter den Componisten Leitung von Neuem durch die öffentlichen Blätter in Aussicht gestellt, indess gelangten trübere Botschaften nach Berlin, man sprach von momentanen Anfällen des Irrsinns, denen dieser geniale Kopf, dieser erleuchtete, feine Geist ausgesetzt sein sollte, und derselbe Unternehmer wohlthätiger Kirchenconcerte, der hier zuerst den Paulus aufführte, benutzte die Verzögerung der Aufführung unter des Meisters Leitung, um am 3. November in der Garnisonkirche auch den Elias zum ersten Mal in Berlin zu Gehör zu bringen. Man erwartete keine vollendete Leistung, man war sogar verstimmt über dies unmotivirte Vorgreifen, allein das Publicum war doch zu gespannt, das neue grosse Werk des gefeierten Meisters kennen zu lernen, und die Kirche war ganz gefüllt von Menschen. Mehr denn 2000 Hörer mögen zugegen gewesen sein. Wer mochte es ahnen, dass, während die letzten Akkorde in der Nun Abendstande hier verhallten, der Geist des Schöpfers bereits die Flügel debute, um eine Tagesdauer später der Heimath jener unewigen Sphärenmusik zuzueilen, die in der Tonseele des Verklärten verwandte Harmonieen fand?

— — „Sieh, wie die Himmelsflur
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes!
Auch nicht der kleinste Kreis, den du da siehst,
Der nicht in Schwunge wie ein Engel singt,
Zum Chor der heiligenglatten Cherubim.
So voller Harmonie sind ew'ge Geister,
Nur wir, weil dies hinfäll'ge Kleid von Staub
Uns grob umhüllt, wir können sie nicht hören."

Mit diesen Worten des grössten britischen Poeten, mit denen wunderbarem Genie der grosse Tonkünstler, des-

sen frühen Tod wir zu beweinen haben, verwandte Sympathieen begie, nahmen wir für diesmal Abschied von ihm. Sie zogen durch unseren Sinn, als wir in der frühen Morgendämmerung des achten November an seinem Grabe standen und sprachlos eine Hand voll Erde dem theuren Sarge nachsandten. *Friede seiner Asche!* — *H. Truhn.*

Hamburg. Novemberbericht. Von ausgezeichneten Concerten erwähnen wir der am hiesigen Buss- und Bettage, dem 4ten November, also am *Todestage Mendelssohn's* stattgehabten wiederholten Aufführung des „Elias", der im Stadttheater, unter Leitung des Hrn. Kapellmstrs. *Krebs* vor sich ging: zwar weniger imposant und prachtvoll als die erste im vorigen Monate von dem Dirigenten veranstaltete, doch im Ganzen von dem, obendrein hauptsächlich nur an den Opernvortrag gewohnten Singpersonale des Theaters recht gut exzecutirt. Den Elias sang, statt des ersten Bassisten, Herrn *Dalle Aste*, der als unpäßlich gemeldet wurde, ein Dilettant, Herr *Lüdert*, der im Begriffe steht, sich dem Theater zu widmen, und seine Aufgabe nach Kräften ganz wacker löste. Nicht billigen können wir es, dass der sonst so umsichtige Dirigent sich einige Auslassungen, wenn auch nur von weniger bedeutenden, doch immer mit dem Ganzen in nothwendigem musikalischen Zusammenhange stehenden Nummern zu Schulden kommen liess; eben so wenig die Leichtfertigkeit einer der Solosängerinnen, deren nachlässigem Einstudiren durch rasches Eingreifen des zweiten Capellmeisters Herrn *Schindelmeiser*, der die Cantilene auf dem Clavier mitspielte, nachgeholfen werden musste.

In der am 27. November von Mad. *Therese Meyer*, geb. *David* (Schwester des Leipziger Violinisten und der Londoner Claviervirtuosin Mad. *Dulcken*) veranstalteten musikalischen Soirée gab diese sich als vorzügliche Pianistin kund. Das interessante Programm enthielt u. a. Beethoven's Quintett für Pianoforte und Blasinstrumente, und ein Duo concertant für Pianoforte und Harfe, in welchem letzteren namentlich der als Harfenist so ausgezeichnete hiesige Künstler Herr *Schaller* Gelegenheit hatte, sein eminentes Talent in vollem Glanze zu zeigen.

Das Theater anlangend, so wurde am 19. November *Rücken's* längst erwarteter „Prätendent", romantisch-komische Oper in 3 Aufzügen, zum ersten Male, und zwar unter des Componisten eigener Leitung, aufgeführt. Man hatte diesem Werke des durch seine hübschen Lieder ehrenvoll bekannten Componisten gewissermaassen mit einiger Spannung entgegengeblickt, indem schon vorher viel Gutes darüber verlautete. Um so erfreulicher war es daher, dass er bei seiner öffentlichen Vorführung den gehegten Erwartungen entsprach. Und in Wahrheit, es zeugt diese Oper von ungemeinem Talent, und der musikalische Eindruck den sie hervorbringt, ist ein wohlthuender. Insbesondere sind es die beiden ersten Acte, welche erregend und die Aufmerksamkeit fesselnd wirken; auch enthalten gerade diese die werthvollsten Einzelnheiten. Dahin gehören: das Lied des Wasserpost, das Finale des ersten Actes, die interessante hinter der Scene gesungene Introduction des zweiten Actes, die grosse Arie Cecile's, ein Quartett und das Finale. Auch der dritte Act zählt manche Schönheiten, zu denen die Arien des Jacob und des Leverett gehören. Die unmaßgeblichsten Pieces der Oper möchten sich meistentheils der Liedform. — Das Ganze erfreute sich einer im Allgemeinen recht gelungenen Ausführung, namentlich gebührt der Demoiselle *Babaigg*, welche als Cecile vollständige Gelegenheit fand, ihre anerkennenswerthe Bravour auf glänzende Weise geltend zu machen, volle Anerkennung; neben ihr dem Herrn *Knopp*, als Emile L'Hospital; Schade nur, dass der schöne Tenor dieses Sängers auf die Dauer so leicht fatiguirt wird. Auch die übrigen Mitwirkenden liessen es an Fleiss und Aufmerksamkeit nicht fehlen, namentlich wurden die theilweise ziemlich schwierigen Chöre mit Präcision durchgeführt. Ueberhaupt gefiel die Oper sehr, obne gerade Furore zu machen, und erhielt im Laufe von 14 Tagen 5 Wiederholungen. Sicher würde der Erfolg ein viel bedeutenderer gewesen sein, wenn das — zu Cäsar und Zimmermann erinnernde — Sujet interessanter erfunden und besser bearbeitet wäre. So aber wimmelt die Handlung dermaassen von Unwahrscheinlichkeiten und plumpen Trivialitäten, dass es zum Verwundern ist, weshalb der Componist sein Talent nicht einem würdigeren Gegenstande zugewendet hat.

Die stattgehabten Reprisen, die nichts von besonderem Interesse darboten, übergehen wir, und erwähnen nur im Allgemeinen, dass im Laufe des Novembermonats folgende Operndarstellungen auf dem Stadttheater vorkamen, nämlich: der Freischütz, 3mal; Lucrezia Borgia, die Nachtwandlerin, die Stumme von Portici und Don Juan, jede 1mal; die eben besprochene Novität, der Prätendent, 5mal; Summa 11 Opernvorstellungen. Das Repertoir war mithin, wie ersichtlich, ziemlich mager bestellt.

Rom. Mittels Handschreibens vom 5. August d. J. des Staatssecretärs Kardinals *Ferretti* an den Kardinal *Tosti*, Protector der hiesigen Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia, wurde ihm ex off. mitgetheilt, dass S. H. Pius IX. diesem Institut den Titel Pontificia anzunehmen bewilligt hat.

Recension.

Aphorismen über Bellstab's Kunstkritik von C. Ernst Kossak. Berlin, Verlag von C. W. Enslinger.

Es gibt vorzüglich zweierlei Arten federführender junger Männer. Die erste Art fühlt früh ein gediegenes Streben, erwirbt sich ein tüchtiges Wissen, und tritt dann erst mit seinen Gedanken vor die Leserwelt, meist und am Liebsten mit Schlachtgedanken, doch sogar zuweilen in würdiger Kampf- und Heldenweise. Die andere Art ist schon von der Schule aus vom Teufel ge-

(Zu Nr. 51.)

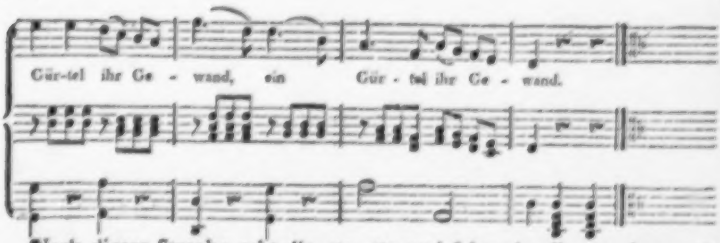

(Nach dieser Strophe geht die 4te, 5te und folgende, die 3te aber nach der ersten.)

Ihr Wesen war so wunderbar,
So sittsam ihr Gesicht;
Und aus den Augen rein und klar
Floss überirrdisch Licht;
Weiss schimmerte der Stola Glanz
Zum goldnen Busenband;
Das Haar umschlang ein Myrtenkranz,
Ein Gürtel ihr Gewand.

Und also zu der Harfe Ton
Sprach ihr beredter Mund;
Im Herzen wohnt ein stiller Lohn,
Kein Sinnen thut ihn kund.
Doch wenn die Saiten leis empfinden,
Gerührt zu süssem Spiel;
So regt sich in des Herzens Gründen
Allmächtig das Gefühl.

Im stillen Zug der Harmonie
Löst sich des Lebens Drang;
Der Klage tiefe Melodie
Wird rührender Gesang.
Und wem in Herz und Brust und Sinn
Des Liedes Zauber drang,
Er gleitet sanft durchs Leben hin,
Sein Hauch ist Himmelsklang.

Dem Sänger ward ein würdig Amt,
Vor allen hoch und hehr;
Sein reiner Geist vom Himmel stammt,
Durch Sanftmuth herrschet er;
Wenn sittsam sich sein holder Mund
Auf süssen Lauten wiegt;
Und zu der Saiten goldnem Band
Des Liedes Kraft er fügt.

Er wandelt zu bestirnten Hohn,
Ist frei in der Natur;
Und träumt von Glück und Wiedersehn
Auf einer andern Flur.
Er stellt sich einem König gleich
In seiner Diener Schaar;
Die Töne sind sein weites Reich,
Die Herzen sein Altar.

So zieht er sorglos auf und ab,
Und misst nicht feiles Gold;
Was ihm die Hand der Muse gab,
Es bleibt ihm ewig hold.
Wenn zitternd auch der Ton verhallt,
In Klagen steht der Schmerz,
Des Liedes Gunst wird nimmer alt,
Und nimmer stirbt das Herz.

Schreiber.

ruhiger Autoreitelkeit besessen, und führt mit unreifstem Wissen, als junger Kiek in die Wissenschaft oder Kiek in die Kunst heraus in Bücher und Blätter. Es liegt in der Natur der Sache, je unreifer das Wissen, je kecker und naseweiser die Floskeln. *Ernst Kossak*, nach obigen Aphorismen zu urtheilen, gehört unter die erstere Art, und zwar unter die, welche in würdiger Weise, in würdigem Tone die Sache allein im Auge hat und nach der Person gar nicht fragt.

Die kleine Broschüre stellt aus den verschiedenen musikalischen Schriften Rellstab's eine Reihe von Kunstansichten und Urtheilen zusammen, aus welchen sich, mit einander verglichen, grosse Verschiedenheiten, ja oft herbe Widersprüche ergeben.

Das ist freilich ein fatales Schicksal für den Schriftsteller, von dem aber wohl keiner ganz frei geblieben, der je die Feder führte. Selbst dem scharfen, ruhigen, consequenten Goethe, so weit Consequenz dem Menschen überhaupt vergönnt ist, selbst Goethe wären Sätze nachzuweisen, die mit den Köpfen gerade gegeneinander rennen. Allein, was schlimmer als dieses, ist, dass Rellstab's veränderte Urtheile nicht immer aus veränderten Kunstansichten, sondern zuweilen auch blos aus veränderten Gesinnungen gegen die Meister hervorgegangen zu sein scheinen. Wie dem auch sei, *Kossak* weist Rellstab nicht blos Widersprüche nach, er kritisirt auch manche Aussprüche von ihm überhaupt, und entwickelt dabei interessante Ansichten. Wir heben eine über Berlioz aus, diesen noch immer mit der Verständnissunfähigkeit Vieler schwer ringenden Geist. Die Ansicht ist zwar nicht zum ersten Mal aufgestellt; aber bei Geistern wie Berlioz ist es nöthig, dass man die Stimmen der Denker öfters über sie ertönen lässt, denn langsam und schwer sind die zeitentrotzenden festgekitteten Thürme der Vorurtheile zu zerbröckeln.

„Wenn in irgend einem Componisten, so ist es in Berlioz, wo sich die Reflexion der Kunst bemächtigt hat. Indem ihm die Natur eine entschiedene Richtung zum Charakteristischen aufgeprägt hat, fühlte er von je her das innere Bedürfniss, sich durch die Speculation möglicher Weise neue Bahnen zu brechen. Die späteren Schöpfungen Beethoven's gelten ihm für Fingerzeige, dass eine fernere Fortbildung der Musik in der Erweiterung der Formen und Mittel zu erstreben sei. Demgemäss sucht er durch jahrelange Studien und eigene praktische Arbeiten seine Ansichten sich selbst klar zu machen und Form und Mittel für seine Intentionen aus sich heraus zu arbeiten. Berlioz will zunächst die Massen des Orchesters, ohne sich der Hilfe des Wortes zu bedienen*), zu dramatischen Wirkungen verwenden, sein Bestreben, das sich auf seine Ansicht gründet: der höchste Gipfel in der Composition offenbare sich in der Symphonie. In seinem Künstlerdrange will er Alles umfassen. Nicht allein die Geheimnisse der Menschenseele, auch die der Natur will er durch musikalische Combinationen ausdrücken. Kein Gefühl, keine Stimmung, kein Gedanke der Seele, nichts existirt für ihn, was nicht auch die Möglichkeit einer Manifestation im Musikalischen besässe. Wenn es eine alte Wahrheit ist, dass sich keine neue Richtung ohne Kampf Bahn bricht, so ist es auch eben so erwiesen, dass sie nie ohne Irrthum zum Ziele gelangt. Man störe doch die Hypothesen im Gebiete der Kunst und Wissenschaft nicht. Auch Amerika ist durch eine Hypothese entdeckt, sagt Novalis. Solcher Richtung pflegt sich am Meisten tiefe innere Faulheit entgegenzusetzen, und so haben denn in Deutschland gewisse Halbwisser, um nicht zu sagen Viertelswisser, Leute, die noch schwere Kämpfe mit den Rudimenten der Grammatik und Logik bestehen müssen, sich angelegen sein lassen, von vorn herein über Hektor Berlioz den Stab zu brechen. Die Resultate jahrelanger Forschungen und Bestrebungen liegen in seiner Abhandlung über die Gesammtheit der Instrumentation vor. Wer von der Wichtigkeit überzeugt ist, welche für den schaffenden Künstler, wie für den musikalischen Handwerker und Kritiker in der genauen Kenntniss und historischen Auffassung des vor ihm Dagewesenen liegt, wird nach einiger Einsicht in Berlioz' Werke gewahren, wie besinnig und aufmerksam dieser kritisch reflectirende *und dabei doch phantasiereiche Geist* Feinheiten jeder Art in den Werken der Alten und Neuen beobachtet und zusammengetragen hat, wenn schon wir nicht läugnen wollen, dass er hie und da, namentlich in Betreff Haydn's, ungerecht gewesen ist." —r.

*) Das unmittelbar genossenen. Der Refer.

Feuilleton.

Der Musikalienhändler *Gustav Bock* (Firma Bote u. G. Bock) in Berlin ist von Sr. Majestät dem König von Preussen zum Hofmusikalienhändler, so wie von Sr. Königlichen Hoheit dem Prinzen Albrecht von Preussen zum Hof-, Kunst- und Musikalienhändler ernannt worden.

Neue Opern. Blanda, Buch von Friedrich Kind, Musik von *Kalliwoda*, zum ersten Male aufgeführt in Prag. Die Musik erhielt entschiedenen Beifall; weniger das Buch. — In Leipzig zum ersten Male: Zum Grossadmiral, von *Lortzing*. Gefiel sehr. Alle Darsteller wurden gerufen. — In Paris auf dem neuen Theâtre national: Une bonne fortune, komische Oper in einem Aufzuge von *Adolph Adam*. Wird höchlich gerühmt. Rossini soll darüber geurtheilt haben, es sei dies die einzige Opera buffa, die ein Franzose geschrieben. — Kapellmeister *Kirchhoff* in Ulm hat eine Oper fertig, die den Titel führt: „Der Sandwirth von Passeyer". — *Zinkgräf* in Darmstadt desgleichen unter dem Titel: „Der Schwarzwälder Uhrenhändler", Buch von Holtei. — Maritana ist der Titel einer englischen Nationaloper, die in einem Jahre 198 Mal in London bei gedrückt vollem Hause gegeben wurde. Der Componist, *Wallace*, ist ein Irländer und wurde im Jahre 1816 zu Waterford geboren. (Vergl. S. 254 dieser Zeitung.)

„Die Nationalmusik Irlands" — so heisst ein kürzlich erschienenes Werk, ein Abdruck der Vorträge, welche Herr *Coerow* in Manchester über die Geschichte der irischen Nationalmelodieen gehalten hat.

Im vorigen Jahre errichtete Herr *Johannes Zschocher* in Leipzig unter dem Namen „Institut für Musik" eine Pianofortesschule für Kinder und Erwachsenere. Am 7. December d. J. nun hatte er in der Buchhändlerbörse eine öffentliche Prüfung seiner Zöglinge veranstaltet, die alle billigen Erwartungen erfüllte, ja theilweise sogar übertraf.

Jenny Lind hat sich verpflichtet, vom Dezember bis Mai ein Mal wöchentlich auf der Stockholmer Bühne aufzutreten, gegen um die Hälfte erhöhte Preise und ein Drittel der Nette-Einnahme. Ihren gesammten Antheil am Ertrage hat sie zur Gründung einer Theaterschule bestimmt. — Am 3. Dezember trat sie zum ersten Male auf, und zwar als Regimentstochter. Der Zudrang war ungeheuer; einzelne Parkettbillets wurden mit 25 bis 100 Rthlr. Cou. bezahlt.

Am 27. October d. J. feierte zu Celle im Hannöverschen der Stadt- und Schloss-Organist *H. W. Stolze* sein 25jähriges Dienstjubiläum.

Fernere Todtenfeierlichkeiten zum Andenken Mendelssohn Bartholdy's. — Am 27. November in Stuttgart, veranstaltet durch die Gesellschaft „Einigkeit". Am folgenden Tage eine öffentliche Feier im Theater, wobei *Grunert* einen von F. Löwe gedichteten Prolog sprach. Das Hauptmusikstück war die Sommernachtstraum-Ouverture. — In Mainz, Aufführung der Elias, veranstaltet durch die Liedertafel. Sämmtliche aufführende Damen waren in Trauerkleidung, der Saal schwarz dekorirt. Dem Oratorium voran ging eine Rede des Vorstandes über den Entschlafenen. — In Naumburg den 1. Dezember, veranstaltet durch Musikdirector *Claudius* und Oberlandesgerichtsrath *Krug* (den bekannten Componisten). Mendelssohn's Büste war im Saale aufgestellt. Aufgeführt wurde der Trauermarsch aus den Liedern ohne Worte, der in Leipzig bei M.'s Todtenfeier benutzt worden war; Chöre aus Paulus; Lieder- und Pianofortecompositionen. — Am 5. Dezbr. in Altenburg, verbunden mit einer Gedächtnissfeier für den bekanntlich an diesem Tage (1791) verstorbenen Mozart. Auf einen Prolog folgte ein Choral von Hoforganisten *Reichardt*, dann Mendelssohn's Chor: Siehe, wir preisen selig etc. aus Paulus; Herbstlied (aus den vierstimmigen), zwei Duettos (aus den zweistimmigen Liedern); Pianoforte-Capriccio in A moll. Ausserdem wurden vorgetragen Geibel's bekannte Elegie, und eine biographische Skizze über Mendelssohn. In dem 2ten, Mozart's Andenken gewidmeten Theile kamen zur Aufführung: Tuba mirum aus dem Requiem, Terzett aus Figaro's Hochzeit, Sextett aus Don Juan. Ausserdem ebenfalls deklamatorische Vorträge. Hoforganist *Reichardt* dirigirte. — Am 9. Dezember in Wismar, durch den dasigen Musikverein. Aufgeführte Stücke: Chor aus Paulus: Siehe, wir preisen etc.; Vaterunser von Spohr; Was bleibet und was schwindet, von Andreas Romberg; der 42. Psalm von Mendelssohn. — Am 13. Dezember Feier im Berliner Opernhause, wo nach Geibels Elegie (gesprochen von *Döring*) Racine's Athalia, nach der Raupach'schen Uebersetzung, Musik von Mendelssohn, aufgeführt wurde. Zum ersten Male öffentlich. — Die deutschen Musiker in Paris haben der Wittwe Mendelssohn's eine herrliche Beileidsadresse geschickt, die im Auftrage der Uebrigen unterzeichnet ist von *J. Rosenhain, Kalkbrenner, C. Halle, J. P. Pixis, Ed. Wolff, K. Panofka, Steph. Heller.*

In Berlin tritt mit Neujahr 1848 Kapellmeister *Henning* in Ruhestand; an seine Stelle kommt *Taubert* als erster Kapellmeister des Theaters. *Nicolai* aus Königsberg (früher in Wien am Kärnthnerthortheater) wird zweiter Kapellmeister und zugleich mit besonderem Gehalt Kapellmeister des aus der Privatkasse des Königs unterhaltenen Domchores.

Die Leipziger Zeitung vom 8. Dezember enthält eine öffentliche Anerkennung des Orgelbaumeisters *Schrickel* aus Eilenburg, der in Kühren für einen sehr billigen Preis ein neues schönes Orgelwerk erbaut hat, das nach dem Urtheile aller Sachverständigen hinsichtlich der Dauerhaftigkeit sowohl als der leichten Ansprache seiner Pfeifen und der harmonischen Reinheit seines Klanges seinem Zwecke vollkommen entspricht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Mit Januar 1848 beginnen neue Abonnements auf

Schuberth's Omnibus für Piano, ansprechende Musikstücke leichter Gattung zu 2 und 4 Handen, monatlich 2 Hefte à 5 Sgr.

Schuberth's Omnibus für Gesang, ein- und zweistimmige Lieder mit Piano, monatlich 4 Heft à 5 Sgr.

Dem Publicum werden hier treffliche Original-Werke für etwa nur **den dritten Theil** der gewöhnlichen Notenpreise geboten.

In allen Buch- und Musikhandlungen sind die ersten Hefte zur Ansicht zu haben.

Verlag von

Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Neue werthvolle musikalische Werke,

so eben erschienen in der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikalienhandlung in Berlin,

durch alle solide Buchhandlungen zu beziehen:

Alkan. 25 Preludes p. Piano. Op. 31. 3 Livr. à 25 Sgr.
Bordogni. 3 Exercices et 12 nouv. Vocalises p. Baryton ou Alto. 2 Livr. à 1½ Thlr.
Concone. 30 Exercices p. la voix avec Piano ¼ Thlr. 80 Vocalisai e Solfeggi p. medium de la voix avec Piano. Livr. I.—II. à 1 Thlr.
Gumbert. 20 melodiöse Singübungen f. Sopran od. Tenor. Op. 19. Lief. II. 23 Sgr.
— — Auswahl von 12 beliebten Gesängen aus Frankreich f. eine Singst. u. Piano. 2. Lief. à 17½ Sgr.
Heller. Rêveries p. Piano. Op. 38. ¾ Thlr.
Henselt, Ad. Ouverture du Freischütz et Oberon de Weber p. Piano à 1 Thlr.
Köhler. Auswahl von 11 beliebten Gesängen f. Alt od. Bariton mit Piano: Herein, Schlummerlied, Blumen, An jedem Abend, Im Mai, Flieg' Vöglein, Vöglein mein Bote, Frühlingswanderschaft, Wenn der West, Storchenpfeifer, O sonne. Op. 23. 26. 33 à 5 — 19½ Sgr.
Kullak. Prelude et Scherzo p. Piano. Salterello p. Piano. Op. 25. à ¾ Thlr.
Kullak et Ganz. Gr. Duo brillant sur Vielke-Feldlager in Schlesien de Meyerbeer p. Piano et Vcelle concert. Op. 24. 1½ Thlr.
Meyerbeer. 4 Potpourris aus Robert der Teufel f. Piano v. Diabelli. 4 Lief. à ½ Thlr., dito zu 4 Hand. 3 Lief. à 1 Thlr.
Moeser. Thème original varié p. Violon av. Piano (auf der G Saite). Op. 6. 25 Sgr.
Panseron. 12 Etudes spéciales, p. Soprano ou Tenore. 2 Livr. à 1 Thlr.
Magazzari. Römische Volkshymne f. Pius IX. f. 4 Singst. (deutsch, franz., ital.) 7½ Sgr., dito Marsch v. Graziani f. Piano 5 Sgr. zu 4 H. 7½ Sgr. f. Orchester 20 Sgr.

Schaeffer. Der alte Fritz auf Sanssouci f. 4 Männerst. Op. 14. Nr. 6. 20 Sgr., f. 4 Singst. 3 Sgr., Volksstückchen f. Pfte. 3 Sgr., zu 4 H. 3 Sgr.

Weber, C. M. v., Der Freischütz. Vollst. Clav.-Auszug mit deutschem u. italien. Text. Neue einzig rechtmässige wohlfeile Originalausgabe. Subscr.-Pr. 3⅓ Thlr.

Rossini. 9 Hymnen auf Pius IX. f. Gesang mit Piano, deutsch u. franz. 7½ Sgr., einzeln à 3 Sgr., f. Piano allein 3 Sgr.

In meinem Verlage erscheinen für Deutschland (für England bei **J. J. Ewer & Comp.**) mit Eigenthumsrecht:

Zwölf bisher noch nicht gedruckte Symphonieen von
W. A. Mozart,
für das Pianoforte zu vier Händen eingerichtet von
Carl Czerny.

Diese Symphonieen schliessen sich somit als **zweite Serie** an die **zwölf** bekannten, bereits erschienenen, und sind daher mit den fortlaufenden Nummern von Nr. 13 bis Nr. 24 versehen.

Die **Manuscripte** dieser Werke in der **Original-Handschrift** des unsterblichen Tonsetzers befinden sich in meinem Besitze, und es bürgen für die Aechtheit derselben, als vollgiltige **Autoritäten**, die jeder Nummer dieser Ausgabe beigefügten beglaubigten Zeugnisse nachfolgender Herren, welche sowohl vermöge ihrer persönlichen Verhältnisse, als einstige Bekannte und Freunde **Mozarts** und an der Stätte seiner vorzüglichsten Kunstthätigkeit, Wien, heimisch, als auch durch ihre Stellung in der musikalischen Welt, von den grossen Meisters gesammten Kunstwirken die umfassendsten Kenntnisse besitzen. Ausser dem genialen Bearbeiter in obiger Form, Herrn **Carl Czerny**, sind es die Herren Hofrath **Kiesewetter** und Kapellmeister **Gyrowetz**, Beide in früheren Jahren mit Mozart befreundet, Hr. **A. Schmidt**, Custos der k. k. Hofbibliothek, und Herr **von Sonnleithner**, Aufseher der Musik-Bibliothek des Conservatoriums, Beide durch ihre Stellung mit sämmtlichen **Werken** und der **Handschrift Mozart's** genau bekannt, und endlich der grösste musikalische Autographen-Sammler und Kenner, Herr **A. Fuchs**, der namentlich alle bisher bekannten Werke **Mozart's** besitzt und dessen Handschrift aus allen Perioden genau zu beurtheilen vermag.

Nr. 13 erschien am 20. October, Nr. 14 am 20. November und jeden Monat folgt eine fernere Nummer.

Nach Beendigung der **Clavier-Ausgabe** werden diese Symphonieen für's **Orchester** erscheinen.

August Cranz,
Musikalien-Handlung in Hamburg.

(In Leipzig liefert mein Commissionär, Herr **Fr. Hofmeister**, diese Werke für seine Rechnung um.)

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Symphonie
Nr. 3. A moll
für grosses Orchester
componirt
von
Niels W. Gade.
Op. 15.

Leipzig, den 18. December 1847.
Breitkopf & Härtel.

Neue Pianoforte-Compositionen von **Steph. Heller!**

Stephen Heller
gehört zu den poesiereichsten Componisten der Gegenwart, er ist gleich Chopin und Mendelssohn Dichter; seine Werke sind Originalschöpfungen. Op. 29. La Chasse — Die Jagd, Op. 34. Die Forelle, Op. 53. Tarantella sind von Liszt, Döhler u. A. sehr oft in Concerten aufgeführt worden; seine Etüden Op. 46, 45, 16 gehören zu den Studien des Pianofortespiels in den Conservatorien der Musik in Paris, Brüssel, Leipzig und Wien. Die musik. Zeitungen rühmen die duftige Poesie, die Frische, die Feinheit der Ausarbeitung, das ächte Klaviermässige, überhaupt das originelle Element in **Heller's** Compositionen. (S. Recens. über 5 Valses brill. Op. 42 — 44. 18 morceaux, Fantaisie, 50 Etudes et 25 Etudes etc. in der neuen Zeitschrift, Leips. u. Wiener mus. Ztg., Musik-Salon etc.) Neu sind erschienen: **Vénitienne, Tarantelle** (2. veränderte Ausgabe), **Fantaisie, Sérénade, Scherzo fantastique, Rêverie** p. Piano. Op. 52—30. Pr. à 20 — 25 Sgr.

Durch alle Musikhandlungen zu beziehen.

Berlin.
Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Ein Musikdirector, der bereits mehrere der bedeutendsten Musikfeste persönlich dirigirte, über welche er sich mit den vortheilhaftesten Zeugnissen der ersten Notabilitäten Deutschlands ausweisen kann, sucht eine seinen Kenntnissen angemessene Anstellung.

Näheres bei Herrn Musikalienhändler
J. Hoffmann in Prag.

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1848 ihren 50. Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung honorirt.

Leipzig, im December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten December. **Nr. 52.** 1847.

Inhalt: *Nekrolog.* Dr. Felix Mendelssohn Bartholdy. — Zum Titelkupfer. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Nekrolog.

Dr. *Felix Mendelssohn Bartholdy.*

Hätten wir nur die Gefühle aussprechen wollen, welche der unerwartete und zu frühe Hingang des Meisters aufregen musste, und die Gedanken über seinen Werth als Künstler und Mensch, so käme unser Nekrolog zu spät. Viel Schönes, Rührendes und Treffendes ist in dieser Beziehung über ihn vorgebracht worden. Wir jedoch möchten vor Allem sichere und verbürgte Nachrichten über des Dahingeschiedenen Lebens- und Bildungsgang hier niederlegen. Was ein Künstler geworden, liegt für die Beurtheilung des Verständigen in den nachgelassenen Werken vor. Wie er es geworden, das eigentlich belehrende und fördernde Element, kann nur aus genauer Kenntniss der Lebens- und Bildungsumstände gefolgert werden, und diese möglichst vollständig und aus den besten Quellen zusammenzubringen, war nicht das Werk weniger Tage. Dies mag zur Entschuldigung der verspäteten Lösung unserer unerwarteten Aufgabe dienen.

Felix Mendelssohn Bartholdy wurde den 3. Februar 1809 zu Hamburg geboren. Sein Grossvater war der berühmte Philosoph *Mendelssohn*; sein Vater, ein kenntnissreicher und weiterfahrener Mann, Banquier, und mit Glücksgütern reichlich gesegnet. Die Mutter besass ebenfalls ausgezeichnete Bildung, und liebte und übte die Tonkunst mit vorzüglicher Neigung. Im dritten Lebensjahre unseres Felix verliess die Familie Hamburg, und nahm ihren bleibenden Aufenthalt in Berlin. Dort wurde das Haus der Eltern der Sammelplatz aller berühmten Tonkünstler und anderer Celebritäten in Wissenschaft und Kunst. Das Element der Musik umspielte daher das Kind von der Wiege an, die angeborene Neigung wurde früh wach, und nach eigener Beschäftigung darin verlangend, übernahm die Mutter den ersten Unterricht auf dem Klavier. Durch die überraschend schnellen Fortschritte stellte sich den Eltern der Beruf des Sohnes für die Tonkunst entschieden heraus; sie legten deshalb seine Erziehung und Bildung von vorn herein darauf an. *Berger*, und später auch kurze Zeit *Moscheles*, wurden seine Lehrer auf dem Pianoforte, *Zelter* in der Theorie und Composition. Während eines Aufenthaltes in Paris erhielt Felix mit seiner älteren Schwester, die nicht viel geringere Anlagen als Jener für die Tonkunst zeigte, von Madame *Bigot*, einer geborenen Elsasserin, welche ihre Studien in Wien gemacht hatte, Unterricht auf dem Pianoforte. Von dem feinen musikalischen Geschmacke, der tiefen Kunsteinsicht und der persönlichen Güte und Liebenswürdigkeit dieser Frau sprach Felix stets mit besonderer Neigung und Dankbarkeit. Auch *Cherubini* ertheilte ihm damals Unterricht im Contrapunct. Der Knabe lernte gern und mit erstaunlicher Schnelligkeit, hat aber, seiner eigenen Versicherung nach, dem Pianoforte jenen anstrengenden Fleiss der neueren Virtuosen niemals zugewendet. Er hätte dies auch nicht vermocht, da seine Eltern ihm zugleich eine höhere wissenschaftliche Bildung angedeihen liessen. Er erhielt ausgezeichnete Privatlehrer, wurde später Student auf der Berliner Universität, besuchte die Vorlesungen, und machte sein förmliches Studentenexamen. Dass dies nicht ein vornehm flüchtiger Durchlauf, sondern voller Ernst gewesen, bewies seine gründlich wissenschaftliche Bildung, bewiesen die mannichfaltigen Kenntnisse, die er besass. Er las die lateinischen und griechischen Schriftsteller in der Ursprache, übersetzte das Mädchen von Andros des Terenz metrisch, und zwar so gut, dass es gedruckt wurde, doch nur mit den Anfangsbuchstaben seines Namens, F. M. B. versehen. Von den neueren Sprachen schrieb und sprach er französisch, englisch und italienisch; den Don Quixote las er spanisch. Daneben hatte er noch Unterricht im Zeichnen und Malen, brachte es in der Landschaft zu bedeutender Fertigkeit, hat später Vieles nach der Natur gezeichnet, und trieb diese Kunst bis an sein Lebensende mit Neigung in seinen Erholungsstunden. Zugleich wurde die Körperbildung nicht vernachlässigt, für die der lebhafte Knabe noch Zeit und Antrieb behielt. Er wurde ein tüchtiger Schwimmer, gewandter Reiter, ausgezeichneter Turner, leidenschaftlicher und grazioser Tänzer. Trotz aller dieser Nebenbeschäftigungen, Neigungen, Studien, grösseren und kleineren Reisen, welche er im Verlaufe seines Lebens machte, wurde seine Productivität als Componist früh

lebendig, trieb Werke auf Werke hervor, in Meistergestalt, schon zu einer Zeit, wo Andere sich mit Schülerübungen mühsam noch abquälen müssen, und in so reicher Zahl zugleich, als habe er auf demselben Erdenflecke fest gebannt gesessen und ausser der Musik nichts getrieben und nichts gethan. Seine ersten Werke, drei Pianoforte-Quartetts, Sonate für Pianoforte, sieben Charakterstücke für Pianoforte, zwölf Gesänge für eine Singstimme mit Pianoforte, zwölf Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte, die Hochzeit des Camacho, komische Oper in zwei Acten, u. m. a. wurden in Berlin geschrieben, meistens noch im Knabenalter, letztere Oper im 16. Jahre!

Sein Vater, der genugsame Kunsteinsicht besass, zu erkennen, was nöthig, um die Anlagen des Sohnes von allen Seiten zu fördern, und genügende Mittel, das Erkannte in's Werk zu setzen, führte ihn theils selbst, theils schickte er ihn allein auf Reisen. So durchzog er zu verschiedenen Zeiten Deutschland, Frankreich, England, Schottland und Italien, letzteres Land zum Theil in Gesellschaft des Directors *Schadow*, der mit seinen Eltern bekannt war, und mit den ausgezeichnetsten Malern der Düsseldorfer Schule, *Hildebrand*, *Hübner*, *Bendemann* u. m. A. In Rom lernte er *Berlioz* kennen, der sehr von ihm eingenommen wurde. Vorzugsweise zog es ihn und wurde er veranlasst, nach England zu reisen. Er war sieben Male dort. Zum ersten Male kam er nach London im April 1829. *Moscheles* setzte ihn sogleich in Verbindung mit der philharmonischen Gesellschaft, in deren Concert am achten Mai die Ouverture zum Sommernachtstraum zum allerersten Male aufgeführt wurde, und als Beginn seiner Anerkennung betrachtet werden muss. Das Publicum war elektrisirt von der genialen Composition, obschon zu überrascht, um die fantastischen Details dieses poesiereichen Werkes gleich vollkommen auffassen zu können. Mendelssohn spielte auf dringende Einladungen mehrmals in den philharmonischen Concerten, gab aber nie ein Concert zu seinem eigenen Benefice. Eines der glänzendsten Concerte, welches er durch seine Mitwirkung verherrlichte, war das, welches Fräulein *Sonntag* zum Besten der durch Ueberschwemmung verunglückten Schlesier am 13. Juli gab. Theil daran nahmen, ausser den Genannten, die Damen *Malibran*, *Camporese*, *Pisaroni*, *Blasis*, die Hrn. *Donzelli*, *Velluti*, *de Begnis*, *Curioni*, *Bordogni*, *Pellegrini*, *Zuchelli*, *Puzzi*, *Drouet* und *Max Bohrer*. In diesem Concerte dirigirte er seine Ouverture zum Sommernachtstraum zum zweiten Mal und gewann sich alle Herzen für immer. Hierzu spielte er auch mit *Moscheles* Mozart's Doppelconcert mit improvisirten abwechselnden Kadenzen. Von London aus begab er sich nach Edinburg und in die schottischen Hochlande. Die dort erhaltenen Eindrücke erzeugten die Ouverture zur Fingalshöhle. Gegen Ende April des Jahres 1832 kam er wieder nach London, und dirigirte diese Ouverture im philharmonischen Concert. In einem späteren spielte er sein Gmoll-Concert. Am 10. Juni erfreute er seine Verehrer durch herrliche Vorträge von Bach'schen Fugen auf der Orgel in der St. Pauls-Kirche u. s. w. Zum dritten Male kam er nach London im April 1833. Hier schrieb *Moscheles* und Mendelssohn, um [illegible] mit etwas Neuem aufzutreten, gemeinschaftlich Variationen über den Marsch aus Preciosa für 2 Klaviere mit Begleitung des Orchesters, in zwei Tagen. Veröffentlicht ist dieses Werk bisher nur in Form eines vierhändigen Stückes. Es wäre zu wünschen, dass es auch in seiner ursprünglichen Gestalt herausgegeben würde. Am 13. Mai gab er im philharmonischen Concert eine neue Symphonie in A dur, welche bis jetzt noch nicht im Druck erschienen. *Moscheles*, der sie gehört, bezeichnet sie als ein mit eigenthümlicher Frische und sprudelnder Fantasie ausgestattetes Werk. Der letzte Satz ist eine Tarantella. In diesem Concerte spielte er Mozart's Dmoll-Concert mit der Wärme und Vollendung, die nur ihm eigen waren. Darauf reiste Mendelssohn nach Düsseldorf, das Musikfest zu dirigiren, und kam am 8. Juni in Begleitung seines Vaters nach London zurück. Am 10. Juni gab er im philharmonischen Concert eine neue Ouverture in C dur. Im September 1840 reiste er wieder nach England, und führte bei dem Musikfeste in Birmingham seinen „Lobgesang" mit enthusiastischem Beifall auf. Er hatte dieses Werk für die Feier des dreihundertjährigen Jubiläums der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig componirt und zuerst am 25. Juni 1840 in der Thomaskirche daselbst aufgeführt. Im Jahre 1842 war er abermals in London, und führte seine Amoll-Symphonie zum ersten Mal auf. Der Eindruck dieses Werkes übertraf alle früheren, wenn Anklänge an schottische Musik, welche besonders im Scherzo und letzten Satze hervortraten, sehr viel beitrugen. Wieder kam er im Mai 1844 nach London. Er dirigirte die fünf letzten philharmonischen Concerte der Saison. Am 28. Juli führte er seinen Paulus in Exeter-Hall auf, der mit grossem Enthusiasmus aufgenommen wurde. Am 26. August 1846 gab er zum ersten Mal in Birmingham seinen „Elias", und setzte durch diese Schöpfung seinem Ruhme die Krone auf. Seine letzte Reise nach London sei in den April 1847, wo er in Exeter-Hall seinen Elias mit immer steigendem Beifall gab. Auch spielte er in einem philharmonischen Concerte, in Gegenwart des Hofes, Beethoven's Concert in G dur mit wundervoll improvisirten Kadenzen. Seine Musik zum Sommernachtstraum füllte den zweiten Theil aus. Das musikliebende englische Publicum sah Mendelssohn's wiederholten Besuchen stets mit steigendem Interesse entgegen. Sein Erscheinen brachte Leben in alle musikalischen Sphären. Die Königin Victoria und Prinz Albert bezeugten ihm persönliche Verehrung und Gunst. Mendelssohn gefiel sich ausserordentlich in London. Er fand dort zuerst Anerkennung und viele Freunde für's ganze Leben.

Bereicherten die vielen Reisen von früher Jugend an durch die Hauptländer Europa's seine Fantasie mit immer neuen Eindrücken, Bildern, seinen Geist mit mannichfaltigen Erfahrungen, so bot sich ihm bald ein anderes günstiges Verhältniss an, um seine in ihm schlummernde Dirigentenfähigkeit früh ausbilden zu können, — seine Anstellung als Musikdirektor in Düsseldorf. Die Veranlassung zu seinem dortigen Engagement war das Musikfest im Jahre 1833, zu dem er, obwohl damals noch nicht als Dirigent berühmt, aus persönlicher Be-

kanntschaft mit einem Mitgliede des Festcomité's eingeladen wurde. Das Musikfest war sehr glänzend und machte den Wunsch rege, Mendelssohn an Düsseldorf zu fesseln. Dies gelang. Es wurde für ihn die Stelle eines städtischen Musikdirektors geschaffen; als solcher hatte er den wöchentlichen Gesangverein, die Concerte, und die Kirchenmusik in den katholischen Kirchen zu dirigiren. Die Stelle hat sich bis heute in derselben Gestalt erhalten. Er machte auf drei Jahre Contract und trat sein Amt im Herbst 1833 an. Die Concerte scheinen das Publikum anfänglich nicht in gehoffter Weise angezogen zu haben, denn es fanden vom November 1833 bis 18. Mai 1834 nur drei statt. Die Auswahl der Musikstücke war vortrefflich, die Aufführungen so gut als es die Kräfte nur irgend gestatteten. Mendelssohn trat darin selbst mehrmals als Klavierspieler auf, und spielte unter Anderm auch ein grosses Concert von dem früh verstorbenen hoffnungsvollen Componisten N. Burgmüller. In diese Periode fällt auch Mendelssohn's Verhältniss zu *C. Immermann*, der, obwohl viel älter, sich sehr zu ihm hingezogen fühlte. Sie nannten sich Du, und das ganze Verhältniss schien die Vereinigung zweier bedeutender Geister für das Leben zu sein. *Immermann* schrieb für ihn den Text zu einer Oper nach Shakespeare's Sturm, den Mendelssohn aber nicht gebrauchen konnte. Er war interessant und häufig sehr poetisch; der Dichter hatte aber von der nothwendigen musikalischen Gestaltung eines Operabuches keinen Begriff, und in dieser Beziehung war der ganze Text von vorn herein so verfehlt, dass eine Um- oder Ueberarbeitung nicht möglich war; so blieb er unbenutzt liegen. Die Gegenwart zweier so bedeutender Männer liess den Wunsch rege werden, das Düsseldorfer Theater, welches bis dahin ein nur in gewöhnlichster Weise betriebenes Privatunternehmen gewesen war, auf eine höhere Stufe zu stellen, und *Immermann* und Mendelssohn waren zur Leitung bereit. Man gab daher im Frühjahr 1834 sogenannte Mustervorstellungen, durch die man zeigen wollte, wie es in Zukunft werden sollte. Mendelssohn studirte zu dem Behufe Don Juan und den Wasserträger ein, und diese Vorstellungen nebst den von *Immermann* geleiteten Schauspielen — zu denen einem: der standhafte Prinz von Calderon, componirte Mendelssohn die zur Handlung gehörige Musik, welche aber nicht bekannt geworden ist, — erwarben sich den entschiedensten Beifall. Darauf hin wurde durch Actien ein bedeutendes Capital zusammengebracht, und aus den Actionären ein mit der Leitung des Ganzen beauftragter Verwaltungsrath erwählt, dessen Mitglieder *Immermann* und Mendelssohn unter dem Titel „Intendanten", Jener für das Schauspiel, Dieser für die Oper wurden. Dies Unternehmen schlug jedoch später nicht so ein, wie erwartet worden. *Immermann* und Mendelssohn waren gewiss in poetischer und ästhetischer Hinsicht die ausgezeichnetsten Geister, aber praktische Theaterkenntniss ging Beiden ganz und gar ab. Es wurden verfehlte Engagements geschlossen u. d. m. Die Vorstellungen begannen im October 1834. Mendelssohn studirte im ersten Monat den Oberon von Weber ein und dirigirte ihn zweimal, dies war aber auch seine ganze Thätigkeit dabei; er fühlte sich nicht an seinem Platze, zog sich von der ganzen Sache zurück, und brachte durch seine Empfehlung an diese Stelle seinen Freund Bertz. Das Uebelste dabei war, dass sich ein Missverhältniss zu *Immermann* daraus entwickelte, welchem ein völliger Bruch folgte, der nie wieder geheilt worden ist. — Der Gesangverein und die Concerte blühten aber unter Mendelssohn um so mehr auf, die Programme der letzteren waren ausgezeichnet. Mendelssohn spielte sehr häufig öffentlich. Für seine Thätigkeit als Componist konnte übrigens nichts erwünschter und günstiger sein, als dass er sich die Theaterwirthschaft von den Schultern gewälzt hatte, ihm blieb nun viel Zeit zum Arbeiten übrig, und er hat sie wohl benutzt. Er schrieb in Düsseldorf den grössten Theil des Paulus, die 3 Klavier-Capriccio's Op. 33, viele Lieder ohne Worte, namentlich die des zweiten Heftes; unter den Liedern mit Worten u. a. das „Auf Flügeln des Gesanges" zuerst für eine Altstimme in Es Dur; die drei Heine'schen Volkslieder im ersten Hefte seiner Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Im Frühjahr 1835 dirigirte er in Köln das Musikfest; er führte den Salomon von Händel nach der Originalpartitur auf und hatte selbst die Orgel dazu geschrieben. — Inzwischen hatte er den Antrag von Leipzig als Musikdirector der dortigen Gewandhaus-Concerte bekommen. Da er sich in seinem Contracte für Düsseldorf vorbehalten, wenn es ihm nicht gefiele, schon nach zwei Jahren denselben lösen zu können, so benutzte er dies, und verliess, nachdem er noch am 2. Juli 1835 ein Concert dirigirt, in welchem er sein H moll Capriccio spielte, einige Tage darauf Düsseldorf. Doch kam er später von Zeit zu Zeit nach dieser Stadt zurück. So dirigirte er 1836 das Musikfest daselbst. Zu demselben war der Paulus vorbereitet worden, und so fand am 22. Mai dieses Jahres die allererste Aufführung dieses Oratoriums daselbst Statt. Der Erfolg war ein schlagender. Trotzdem nahm er nachher noch sehr erhebliche Veränderungen damit vor, so, dass der ungeheure für circa 600 Mitwirkende beschaffte Stimmvorrath ganz unbrauchbar wurde. Auf seiner Reise nach London, um seinen Paulus zu dirigiren, besuchte er im August desselben Jahres Düsseldorf wieder, wo ihm zu Ehren dieses Werk aufgeführt wurde; 1839 dirigirte er mit Bertz gemeinschaftlich das Musikfest zu Düsseldorf, 1842 desgleichen. Am dritten Tage des Festes spielte er das Es Dur-Concert von Beethoven und einige Lieder ohne Worte von sich, und liess darauf in einer freien Phantasie die Hauptzüge des ganzen Festes noch einmal hören. 1846 kam er noch dem Musikfeste zu Aachen zum letzten Male nach Düsseldorf, und hielt sich beinah' eine Woche daselbst auf.

Ausser den genannten Reisen wurde sein steigender Ruf als Componist und Dirigent Anlass, dass man ihn bei grossen Aufführungen und Musikfesten an der Spitze zu sehen wünschte, was er erfüllte, so oft es ihm möglich war. So dirigirte er bei den Musikfesten zu Köln, Aachen; war in Lüttich zu einem grossen kirchlichen Feste, wo das eigens dazu componirte Lauda Sion aufgeführt wurde. Ferner war er beim ersten rheinisch-flämischen Sängerfeste in Köln, wo sein Fest-

gesang an die Künstler zum ersten Male gegeben wurde, den er auch, nebst mehreren Compositionen anderer Meister, dirigirte. Nach dem Düsseldorfer Feste 1836 ging er nach Frankfurt a. M., wo er für den kranken Schelble den Cäcilienverein leitete. In Braunschweig, Weimar u. a. O. m. führte er seinen Paulus selbst auf.

Von 1835 bis zu seinem Tode lebte er mit geringeren Unterbrechungen in Leipzig, wie schon bemerkt als Musikdirector der Gewandhausconcerte. Den 4. Octbr. 1835 dirigirte er zum ersten Male. Der Saal war überfüllt. Das Publicum empfing ihn mit lauten Beifallsbezeugungen. Von da an begann für Leipzig ein höheres Musikleben, durch die treffliche Auswahl der besten Meisterwerke, durch die Vorführung seiner eigenen Compositionen, durch die vortreffliche Ausführung derselben, so wie durch sein öfteres geistvolles Spiel in den Concerten und in Privatzirkeln. Auch gewann das Orchester durch seine Vermittelung den ausgezeichneten Violinvirtuosen und Componisten *David*, seinen Jugendfreund, als Concertmeister, der seine Intentionen rasch aufzufassen und dem Orchester mitzutheilen verstand. Es würde die Grenzen dieses Nekrolog's zu sehr überschreiten, wollten wir die Thätigkeit Mendelssohn's während seines vieljährigen Aufenthaltes zu Leipzig in allen Beziehungen speciell verfolgen. Wir werden weiter unten Gelegenheit haben, einiges Weitere darüber zu bemerken. Als Anerkennung erhielt er von der Universität zu Leipzig das Doctordiplom, und von dem Könige von Sachsen den Titel als sächs. Kapellmeister. 1837 verheirathete er sich mit *Cécile Jeanrenaud*, der Tochter eines reformirten Predigers zu Frankfurt a. M., deren Anmuth, Geist und Liebenswürdigkeit das Glück seines Lebens erhöhte. Der Ruf als k. preuss. Generalmusikdirector zog ihn auf einige Zeit nach Berlin, wo er die Compositionen zur Antigone, Athalie, zum Sommernachtstraum und Oedip lieferte und aufführte. Aber obgleich mit Ehren und königlicher Gunst vielfältig begnadigt, konnte er sich doch nicht eingewohnen, erhielt die Erlaubniss, nach seinem freundlichen Leipzig zurückkehren zu dürfen, wo er denn auch, einige Reisen ausgenommen, bis zu seinem Tode blieb. Auch an dem später errichteten Conservatorium der Musik daselbst nahm er nach Möglichkeit Theil, und zog durch seinen Namen zahlreiche Schüler herbei. —

Mendelssohn hatte sich vorgenommen, den Sommer 1847 in Vevey zuzubringen. Auf der Rückkehr von England im April erhielt er in Frankfurt, wo er seine Familie abholen wollte, die Nachricht von seiner Schwester Tode, die er zärtlich liebte. Das war ein harter Schlag für ihn, und störte seinen Plan. Er ging nun nur eine Zeit lang nach Baden, dann nach Laufen, und endlich nach Interlaken, wo er bis Anfang Septembers verweilte. Wenige Tage vor seiner Abreise improvisirte er, wahrscheinlich das letzte Mal in seinem Leben, auf der Orgel einer kleinen Dorfkirche in der Nähe des Brienzer See's. Nur einige Freunde waren gegenwärtig. Aber wunderbar ergriffen, schien das ärmliche Instrument unter seinen Händen zu wachsen an Macht und Klang und Grösse, und ein erhabener Gedankenstrom durchflutete den einsamen Raum. — Mendelssohn war noch Willens, nach Freiburg zu gehen, um die Moser'sche Orgel kennen zu lernen. Aber das Wetter verhinderte ihn daran. Der Winter kommt, sagte er zu seinen Freunden, und es ist wohl gerathener, heimwärts zu ziehen. — In Leipzig angekommen, nahm er zwar seine gewöhnlichen Beschäftigungen wieder vor, und war liebevoll gegen seine Familie und Freunde wie immer, aber leise Todesahnungen zogen durch seine Seele, er sprach sie zuweilen aus, und obgleich seine Freunde sie nur für vorübergehende melancholische Gefühle hielten, so scheinen sie doch die wirklichen Vorboten der nahenden Krankheit gewesen zu sein.

Am 9. October des Nachmittags war er in einem befreundeten Hause zum Besuch, und accompagnirte eben einige Stücke aus seinem Elias, als ihn ein plötzliches Unwohlsein überfiel, so dass er nach Hause gehen musste. Heftiger Andrang des Blutes nach dem Kopfe, wobei Hände und Füsse erstarrten, waren böse Zeichen. Doch halfen ihm des Arztes schnell und kräftig angewandte Mittel über diesen Anfall hinaus. Gegen Ende des Octobers schien die Krankheit gehoben, und er fuhr und ging wieder aus. Die Reise nach Berlin, um seinen Elias dort aufzuführen, musste er aufgeben; doch hoffte er, das Werk in Wien persönlich leiten zu können, worauf er sich sehr zu freuen schien. Nachmittag am 28. October, nachdem er mit seiner Gattin einen Spaziergang gemacht, auch mit Appetit zu Mittag gespeist hatte, traf ihn ein heftiger Rückfall, den der herbeigerufene Arzt für einen Nervenschlag erklärte. Zwar erhielt er nach einem Aderlasse das Bewusstsein wieder, konnte aber nur in abgebrochenen Sätzen über heftige Kopfschmerzen klagen. Dazwischen hatte er ruhige Momente, auch zuweilen sanften Schlaf. Aber am 3. November wiederholte sich der Schlaganfall, und von diesem Momente an kannte er Niemand mehr. So lag er, umgeben von seiner Familie und einigen Freunden, bis zum 4. November Abends 9 Uhr 24 Minuten, wo er seine reine, grosse Seele mit einem tiefen Seufzer ausbauchte. Ueber die rührende Theilnahme Leipzigs an diesem unerwarteten Trauerfall, über den imposanten Trauerzug und die ergreifende Todtenfeier in Leipzig, so wie über ähnliche Trauerfeierlichkeiten in so vielen Städten Deutschlands nicht allein, sondern auch des Auslandes, ist bereits vielfältig berichtet worden. Wir können hier die Skizze des äussern Lebensganges des Verstorbenen schliessen, und zu einigen anderen Notizen und Betrachtungen übergehen.

In Mendelssohn sehen wir eine schlagende Widerlegung des Satzes: das Genie bedürfe der Hindernisse, um sich vollständig zu entwickeln. Im Gegentheil möchten wir ihn als ein von der Natur aufgestelltes Muster zweckmässigster Künstlererziehung und Führung betrachten. Nicht allein hat sie an ihm in frühester Jugend alle die Eigenschaften offen hervortreten lassen, welche einen künftigen Künstler andeuten, sie führte auch die ganze Reihe der bildenden Umstände und in richtigster Folge heran, um zu zeigen, wie ein künstlerisch angelegtes Wesen zu behandeln, wenn seine Bestimmung unverkümmert erreicht, seine Individualität unverändert und ungetrübt ausgeprägt werden soll. Seine ursprünglichen Anlagen betreffend, so besass und äusserte er früh ein ausserordentlich leichtes Begriffsver-

mögen. Wenn manche Menschen bei der Lehre eines Gegenstandes wie vor einem völlig Neuen, vor einem Dinge, von dessen Dasein sie nicht die dunkelste Ahnung haben, furchtsam stutzen und mit Erkennen und Verstehen desselben sich lange abquälen müssen, so gibt es einzelne bevorzugte Geister, in denen alle Erkenntniss von Anfang an wie in der Erinnerung etwa nur leise schlafend dazuliegen scheint und beim geringsten Rütteln der Lehre gleich zum hellen Bewusstsein erwacht. So bei Mendelssohn. Alles Lernen war bei ihm kaum mehr als ein Erinnern.

Zu dieser Leichtigkeit des Begreifens gesellten sich lebendige Neigungen für viele Dinge in der Welt, gesellte sich weitgreifende Lernbegierde. Er trieb, was ihm vorgelegt wurde, nicht als schwere Pflicht, sondern als angenehme Unterhaltung. Und das wird erklärlich, wenn man weiss, dass, wie er Alles gleich verstand, er Alles für immer behielt, denn auch ein bewundernswürdiges Gedächtniss war ihm verliehen. Hiervon werden merkwürdige Beispiele erzählt. In Berlin hatte er dem Flötisten Guillou ein Concertstück auf dem Pianoforte begleitet. Acht Tage nachher wurde dieser in einer Gesellschaft aufgefordert, es zu wiederholen, was er abschlug, da er die Begleitungsstimme nicht bei sich habe. Mendelssohn erbot sich, sie aus dem Gedächtnisse zu spielen, und that es, richtig von Anfang bis zu Ende, zur höchsten Verwunderung des Franzosen. Nach Jahren wiederholte er eine Composition seines Freundes David vollständig, deren sich dieser selbst kaum noch erinnern konnte. Und viele Fälle ähnlicher Art werden von ihm erzählt und durch wahrheitsliebende Männer verbürgt. Zu allen diesen Gaben kam endlich die hauptsächlichste für den künftigen Componisten: lebhafte Einbildungskraft, aber nicht jene in müssigem Spiel sich selbst ergötzende, sondern die productive, die nur durch Thaten, durch Schöpfungen zu befriedigen ist. — Neben allen geistigen Anlagen hatte ihm die Natur auch merkwürdige physische Gewandtheit verliehen. Welche Fertigkeit er auf dem Pianoforte und der Orgel besass, ist bekannt. Auch Violine und Viola spielte er. Alle diese Fertigkeiten sind ohne besonders anstrengende Uebungen gekommen, sie flogen ihm leicht in die Finger.

Solchen Verein glücklicher Anlagen empfingen nun gleich an der Pforte des Lebens die günstigsten Umstände, nahmen sie in ihre Obhut, und führten sie sorgsam pflegend so, dass man erkennen muss, es sollte uns dem kleinen Mendelssohn ein grosser werden. Liebende, gebildete und reiche Eltern lauschten auf seine Fähigkeiten, seine Neigungen, und anstatt diesen, wie oft geschieht, einen andern Weg anweisen zu wollen, kamen sie ihnen überall freundlich und fördernd entgegen. Die Mutter gab dem Kinde den ersten Unterricht auf dem Pianoforte, und legte, um die zarte Organisation und Neigung durch zu frühe Anstrengung nicht zu ermüden, täglich nur eine Minute zu. Die Freiheit zu Spiel, Bewegung, kindlicher und kindischer Erheiterung blieb ihm in vollem Maasse. Dann aber, mit den wachsenden Jahren, wurden ihm überall die besten Lehrer entgegengebracht, dazwischen aber schon durch grössere Reisen erholende Unterbrechung und frische Eindrücke geboten. Von Jugend auf umtönte ihn im Hause der Eltern gediegene Musik, sah er hervorragende Männer in Wissenschaft und Kunst, befand er sich nur in feinen, edlen Kreisen bedeutender Menschen. Es mussten diese Eindrücke die vorherrschend bildenden in ihm werden, und es war kein Wunder, dass sein ganzes inneres und äusseres Wesen diese edle, feine Sitte annahm, dass sie seine Natur wurde, und in sein künstlerisches Streben überging. So war er angelegt, so wurde er im Allgemeinen geführt. Ersteres kann man als unmittelbare Begabung Jedem blos wünschen, Letzteres hingegen ist als schönes Muster künstlerischer Erziehung aufzustellen, dem man nachahmend folgen soll, soweit die Umstände es nur irgend erlauben. Doch auch diesem glücklichen Tongeiste fehlte nicht ganz Gefahr und Hinderniss. Man hat es als eine besondere Gunst des Schicksals gepriesen, Zelter'n früh schon als Lehrer erhalten zu haben. Gewiss ist, dass er ihm hinsichtlich der Ausbildung des Kunstverstandes und der Gewandtheit in allen contrapunktischen Künsten viel zu danken hat. Dagegen war dieser Mann in Hinsicht auf die moderne Composition das Gefährlichste, was Jenem nahen konnte, und es ist vielleicht noch nicht daran gedacht worden, wie gerade dieser Umstand die künstlerische Ursprünglichkeit, frühe Reife und Selbständigkeit Mendelssohns in's hellste Licht setzt. Ein weniger energischer, weniger selbständiger Geist wäre unter der markigen, frechen Autorität dieses preussischen Maurermeisters für die blühende Weise der Neuzeit verloren gegangen. Auch sind Mendelssohn's erste Compositionen nicht frei von dem Einflusse des nur das Alte schätzenden Lehrers. Denn Zelter vermochte wohl die Wahrheit der Kunst, wie sie in den älteren Werken sich darbot, mit dem Verstande zu erkennen, aber den höheren Flug, den Reiz und die Schönheit der neuen Periode nicht zu empfinden. Was hätte ein bloses Talent unter den Händen eines Lehrers, der keinen Widerspruch duldete und sich keinen Irrthum zutraute, werden müssen, eines Lehrers, der keinen Sinn für Beethoven's Schöpfungen in sich trug und die Verachtung derselben in harten Worten unumwunden aussprach! Welche geistige Urtheilsreife aber entwickelte Mendelssohn bald schon dadurch, dass er zu unterscheiden wusste das Brauchbare seines Lehrers von dem Unbaltbaren, letzteres entschieden von sich wies und den von seinem Lehrer verworfenen Geistern Liebe und Studium widmete und erhielt!

War dies eine nicht geringe Gefahr, welche der zeitgemässen Ausbildung Mendelssohn's in der Person seines Hauptlehrers nahte, so dürfen wir, um die Gewalt seines Talentes und Macht seines Charakters richtig zu würdigen, die Zeitperiode überhaupt nicht unberücksichtigt lassen, in welcher er auftrat und sich emporarbeitete. Dies war keine leere, oder von niederer Kunststufe sich erst emporringende, nach höheren Kunstwerken schmachtende, sondern eine im stolzen Flore stehende, von den schönsten Meisterwerken erfüllte Periode. Haydn, Mozart, Beethoven erfüllten die musikalische Welt, waren in die Geister eingedrungen, hatten

sie erfüllt und viele gesättigt. Da Aufmerksamkeit und Theilnahme noch zu erwecken, war gewiss keine Aufgabe für mittelmässige Kräfte. Auch fand er im Anfange durchaus keine besondere Aufnahme. Wo er im Strome der Zeit persönlich erschien und seine Arbeiten vorführte, erweckte er allerdings Interesse; war er aber fort, so schlugen die Wellen hinter ihm zusammen, er liess geringe Spuren zurück, und festen Stand gewannen darum seine Werke noch nicht. Eine grössere Composition, seine Oper: die Hochzeit des Camacho, machte selbst in Berlin, wo die meisten Gönner und Freunde wohnten, kein Glück, und solche Umstände hätten einen weniger energischen Geist wohl abschrecken, oder auf andere Bahnen treiben können. Zwar fand er bedeutende Anerkennung in England, aber England war und ist nicht im Stande, den Ruf eines schaffenden Künstlers zu begründen. So kalt ihn indessen die Welt im Anfange empfing, keinen Augenblick doch hat er gewankt, nicht ein einziges seiner Werke deutet einen Moment seines Künstlerschaffens an, in welchem er, um die Gunst der Masse buhlend, ihren gewöhnlicheren Anforderungen sich auf Kosten seiner Eigenthümlichkeit und besseren Ueberzeugung bequemt hätte. Vielleicht ist das Talent, ja das Genie, niemals so selten, als Manche behaupten wollen; aber die Consequenz des Strebens nach einem edlen hohen, für recht erkannten Ziele unter allen Umständen, selbst auf die Gefahr hin niemals damit zur Anerkennung zu gelangen, ein Gedanke, der manchen schönbegabten Geist nach kurzem Anlauf schon abschreckt oder auf leichtere Wege hinlenkt — diese Consequenz und Energie des Willens fehlt Vielen, und die, wie gesagt, war Mendelssohn in vorzüglichem Grade eigen, und macht ihn auch in dieser Beziehung zu einem leuchtenden Vorbilde ächt künstlerischen Strebens.

Er drang durch, und eroberte sich einen Platz neben seinen grossen Vorgängern. Die Welt duldet aber solche entschiedene Erfolge bei Lebzeiten der Künstler nicht gern, und wenn sie den Ruhm nicht wegdisputiren kann, so versucht sie's mit dem Verdienst. So z. B. ist ausgesprochen worden, in seinen Werken überwiege Verstand und Wissenschaft der Kunst die Fantasie. — Dass er hie und da eine Composition geliefert, die mehr gearbeitet als gedichtet, an der die technische Gewandtheit mehr als die Poesie gethan, ist wohl zuzugeben. Er wusste, wenn er wollte, konnte er, und war sicher, selbst aus leerer Stimmung immer etwas Kunstgewandtes, Werthvolles hervorzurufen. Die gerundete und wohl gearbeitete Composition kam jederzeit, die begeisterte entflammte Schaffensstunde dazu konnte er so wenig wie irgend ein Künstler immer heraufbeschwören. Richtet man nun den Blick nur auf solche aus niederen, geringeren Schaffensmomenten hervorgegangene Werke, so möchte obige Meinung einigermaassen gerechtfertigt erscheinen. Aber darf man eines Menschen Werth nach seinen geringeren Thaten bemessen, oder muss man nicht vielmehr zu diesem Behufe seine höchsten nur betrachten? Thun wir aber dieses, lassen wir seine Orchester-, Klavier- und Gesangcompositionen der Reihe nach an unserem Geiste vorüberziehen, welch eine Ueberzahl wahrhaft poetischer Schöpfungen zeigt sich alsdann! So wenig es der Sonne Wesen und Werth schmälert, dass sie nicht immer der Erde zusammengeballte Dünste durchstrahlen kann, so wenig nimmt es von des Künstlers Wesen und Werth, dass er die Verdunkelungen des gewöhnlichen Lebens mit seinem Genius nicht immer ganz besiegen kann. Mendelssohn's Hauptwerke aber sind künstlerische hellstrahlende Sonnen der Poesie und Fantasie, und von ihnen durchwärmt und durchglüht, muss man das Urtheil über ihn fällen.

Auch von seinen geistlichen Compositionen, Oratorien, Psalmen, u. s. w. ist zuweilen gesagt worden, es gehe ihnen das kirchliche Element ab, sie seien nicht religiös empfunden. Aber es ist zu fragen, von wem? Vom Componisten nicht, oder — vom Hörer? Fehlt Letzterem das religiöse Element, wird es die geistlichste Musik nicht erwecken können. Und eher ist dieser Mangel in unserer Zeit diesem oder jenem Hörer zuzutrauen, der aus dem Gewirre der Welt auf einen Augenblick die kirchliche Sphäre berührt, als Mendelssohn, dessen tiefes Gemüth sich den grössten Theil seines Lebens in die Bibel versenkte, und heilige Musik zu schaffen strebte. Die weitverbreitetste Meinung ist aber wohl die: er habe keine Oper schreiben können. Ja, man will auch darin sein Glück erkennen, dass er vor der Vollendung einer solchen aus der Welt gegangen. Das wunderbare Wesen, menschlicher Geist, und gar in seiner höchsten Potenz, beim Genie, so manchen Propheten es schon Lügen gestraft, immer steigen neue auf, die seinen Gang, Thatkraft und Schranke genau voraus bestimmen. Schreiber dieses war leider selbst einige Zeit dieser Vorurtheilsweise und obiger Meinung verfallen. Da hörte er zum ersten Male „die Walpurgisnacht" und wurde anderen Sinnes. Darin scheint ihm das dramatische Element nicht allein hinsichtlich der Charakterisirung verschiedener Personen, sondern auch in Betreff der Situationen ausgeprägt genug zu liegen. Vergleichen wir überhaupt die Compositionen Mendelssohn's unter einander, sehen wir von seinen Liedern auf seine Ouverturen, von seinen Ouverturen auf seine Kirchencompositionen, oder halten wir noch enger an einander den Sommernachtstraum gegen Meeresstille und glückliche Fahrt, oder Meeresstille und glückliche Fahrt gegen die Ouverture zum Paulus, müssen wir dann nicht eine Objektivirungsgabe seltener Art erkennen? Und ist nicht diese Gabe gerade die Hauptberechtigung zum Opercomponisten? Zwar liegen seine bekannten Compositionen fast alle im Bereiche des Ernsten. Doch hat er einen Beweis hinterlassen, dass auch das Heitere und Komische ihm nicht fremd gewesen, in einem für seine Eltern geschriebenen und in deren Hause aufgeführten komischen Singspiel, welches aber nie veröffentlicht worden ist. Nicht allein Mendelssohn selbst erklärte es für eines seiner besten Werke, auch Alle, die es gehört, kommen überein, dass ein überaus komisches und humoristisches Wesen darin herrsche, welches in die heiterste Stimmung versetzt, ja oft zum tollsten Gelächter aufgereizt habe. Eine Oper, in welcher durchaus nur leichte, einfache, gefällige, populare, gleich und überall zum Nachsingen geeignete Melodieen gewesen, eine Volksoper vielleicht, hätte er sie auch schreiben können, — und selbst dieses wäre seiner ausser-

ordentlichen Gewandtheit und obigem Factum nach wohl nichts Unmögliches gewesen — würde er für die Oeffentlichkeit doch nicht haben schreiben wollen. Aber eine Oper, die alle Gemüthszustände, alle Gefühle und Leidenschaften, alle Situationen und Charaktere in tiefer, naturwahrer, schöner und ihm eigenthümlicher Weise wiedergegeben, hätte er uns gewiss geschenkt, und in dieser Hinsicht vornehmlich, wir meinen für die vollständige Entwickelung einer neuen, der dramatischen Kunstseite seines Wesens, ist sein Hingang, bevor ihm das möglich geworden, besonders ein Verlust für die Musikwelt. Wir haben jedenfalls eine neue, eigenthümliche Opernart verloren. — Ein bemerkenswerther Umstand ist es, dass kein Componist so viele Nachahmer hervorgerufen hat als Mendelssohn. Wenn das auf ein besonders anziehendes Wesen seiner Werke für die nachfolgende Kunstjugend namentlich deutet, so ist es in Hinsicht auf seinen Einfluss nur zu bedauern. Mendelssohn ist eine abgeschlossene Eigenthümlichkeit, die nicht nachgeahmt werden kann und soll. Er selbst wusste das, und war gar nicht erfreut darüber, ja er beklagte es geradezu, und mit Recht, denn die kleinen Mendelssohn's sind für die musikalische Welt kein Gewinn, und die vielen Kopieen und Abbilder können wohl endlich das Interesse für das Original schwächen.

Sein Verhältniss zur Virtuosität ist bekannt. Er besass bedeutende Fertigkeit auf dem Pianoforte, aber sie galt ihm als solche gar nichts. Nie setzte er sich hin, um die Gewandtheit seiner Finger blos zu zeigen und bewundern zu lassen. Wenn er spielte, so waren es reine Emanationen des Geistes, seiner eigenen Compositionen oder der anderer verwandter Meister. Und darin ist er wohl selten erreicht, gewiss aber von Keinem übertroffen worden.

Die geringere Wirksamkeit von ihm war die als eigentlicher Lehrer. Dass ihm der gute Wille, als solcher zu nützen, und die Gabe dazu nicht gemangelt haben, brauchen wir wohl nicht zu bemerken. Die innere wahre Neigung aber kann er nicht gehabt haben. Aus der blühenden Welt seiner Meistergedanken und Gebilde heraustreten, die Schulerarbeiten liebevoll betrachten, über des Handwerkes Griffe ein Langes und Breites schwatzen, war für seinen lebendigen, schaffenreichen Geist eine Thätigkeit, der er sich wohl aus Pflicht oder Wohlwollen gegen jüngere Talente zuweilen, nimmer aber aus wahrer Lehrerneigung consequent und planvoll unterziehen konnte. Auch machte es ihn ungeduldig, wenn er bei dem Kunstjünger das blitzschnelle Begriffsvermögen nicht fand, das ihm selbst verliehen war. Wer konnte es da dem lebhaften Meister verdenken, wenn er sich auf solche Stunden nicht freute, in eigenen Schaffensplänen gefangen über jene Störungen hinwegzukommen trachtete, und wohl auch deshalb die Reisen mit liebte, die ihn auf längere Zeit davon befreiten? Es ging ihm wahrscheinlich nicht viel anders als Beethoven, der sich vor zu gebenden Unterrichtsstunden wahrhaft fürchtete, und ihnen entfloh, wo er konnte.

Was Mendelssohn als Orchesterdirigent gewesen und gewirkt, ist ohne den geringsten Widerspruch von Allen anerkannt worden, die ihn in dieser Thätigkeit kennen gelernt haben. Seine Gabe, die feinsten und versteckteten Intentionen der verschiedenartigsten Meister aus ihren Werken herauszuempfinden und sie auf die ganze Orchestermasse überzutragen, war bewunderungswürdig. Dies stellt sich an den Haydn'schen, Mozart'schen, Beethoven'schen Symphonieen, wie sie in den Gewandhausconcerten von der Zeit seiner Direction an zu hören sind, am Schlagendsten heraus. Nicht Viele werden fähig sein, in ihrer Fantasie sich eine Ausführung dieser Werke zu schaffen, wie sie Mendelssohn in die Wirklichkeit gebracht hat. Selten mag ein fremder geübtester Hörer hier ein solches Werk vernehmen, ohne von Nuancen überrascht zu werden, die er nun als ganz natürlich aus dem Werke hervorgehend betrachten muss, und doch früher nicht geahnt hat. Dabei kamen ihm freilich viele treffliche Eigenschaften zu Statten. Zuerst sein Ruhm und seine dadurch gewonnene Autorität. Sodann seine liebenswürdige, lebendige, begeisterte und begeisternde äussere Erscheinung. Es war wirklich ein Genuss, die feine, edle Gestalt mit den kunstbeglückten, belebten Zügen, mit den feurigen Augen, in welchen sich alle Nuancen des vorgetragenen Werkes abspiegelten, dirigiren zu sehen. Fühlten sich alle Musiker schon belebt und erhoben, unter einem solchen Künstler überhaupt zu spielen, so machte sein liebenswürdiges Wesen auch alle willig und eifrig, ihm nach Möglichkeit zu genügen und zu gehorchen. Trat ihm aber einmal — in der Welt ist Vieles möglich — ein trotziges oder unwirsches Element entgegen, nun, so war er in jeder Beziehung der Mann, es auf Feldherrnweise schnell zum Gehorsam niederzudrücken — durch die Gewandtheit und Schlagkraft seiner Rede. Er besass nämlich die nothigste Gabe für einen Dirigenten, die Gabe der schlagenden und erforderlichen Falles niederschlagenden Repliken im nothigen Grade, und die Gewissheit, durch Widerspruch oder Einwurf sich einen geistigen Blitzschlag aus seinem Munde zuzuziehen, benahmen der Missluune oder dem Widerspruchsgeist den Muth, sich zu äussern. Hatte er aber auch einmal einen solchen Conflikt zu bestehen, der Getroffene trug es ihm gewiss nicht nach, denn bald glänzte ihm das menschenfreundliche Antlitz wieder entgegen, dem keine noch so üble Stimmung widerstehen konnte.

Hat in dieser Beziehung nun Leipzig ihm ausserordentlich viel zu danken, hat er ein aus Privatmitteln hergestelltes Orchester zu Aufführungen befähigt, welche, selbst nach der Ausländer Urtheil, mit den berühmtesten Europa's wetteifern können (which might compete with the most renowned ones of Europe, schreibt ein Engländer in der Zeitschrift „The Athenæum“) — so ist doch auch zu sagen, dass Leipzig seine Schuld an ihn nach Möglichkeit abgetragen, nicht allein durch die Liebe und Verehrung, welche ihm in dieser Stadt von allen Seiten entgegenkam, sondern auch durch den Eifer, womit die Presse sich bemühte, seinem Streben und seinen Werken überall die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Erst von seinem Aufenthalte in Leipzig an, darf man wohl sagen, wurde sein Ruhm allgemein.

Zwar hatte er auch Anfechtungen von der Kritik zu erleiden, aber er nahm keine Notiz von ihr, wie je-

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. N°. XVI. 1803.

Fortepiano's etc.

Bey Unterzeichneten ist wieder eine beträchtliche Anzahl neuer und ausgewählter, klavier - und flügelförmiger, auch aufrechtstehender Fortepiano's nach der neuesten Erfindung, von den berühmtesten Wiener und andern Meistern, als: N. Stein, Schanz, Jakesch, Walther, Müller, Köstler u. a. angekommen, und nach Verschiedenheit der Qualität, des Tonumfangs von 5, 5½ und 6 Octaven, der äussern Elegans u. s. w., zu sehr verschiedenen Preisen zu haben.

Ferner findet man bey uns alte Violinen von vorzüglichen italienischen Meistern, Harfen, Guitarren, Flöten, Clarinetten und andere Instrumente von verschiedener Qualität und zu den billigsten Preisen.

Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Im 21sten Stück des gegenwärtigen Jahrgangs der musikalischen Zeitung, befindet sich ein Aufsatz, welcher in mehr als einer Hinsicht sehr zu meinem Lobe gereicht. Es ist darinn hauptsächlich von meiner Lebensgeschichte die Rede, von welcher, auf eine mir äusserst schmeichelhafte Weise, bemerkt wird, dass sie für manchen interessant werden könne, wenn ich nemlich ihre Einkleidung durchaus selbst übernähme, um den Lesern meine Gedanken und Vorstellungen von den Dingen in der Welt, ohne Beymischung fremder Ideen, mitzutheilen. Es freuet mich ungemein, dem gütigen Verfasser hierauf erwiedern zu können, dass sein Aufsatz keineswegs zu spät erschienen ist. Als in mir die Idee rege ward, meine Geschichte schreiben zu lassen, machte ich es mir sogleich zum unverbrüchlichen Gesetz, sie entweder durchaus selbst zu bearbeiten, oder meinen Wunsch gänzlich zu unterdrücken. Denn da ich zur Zeit noch keinen schriftstellerischen Versuch gemacht hatte, so konnte ich allerdings nicht wissen, ob ich Fähigkeit genug zur Vollführung dieses Unternehmens besitzen würde. Nunmehr aber ist es so weit zur Reife gediehen, dass ich mit völliger Gewissheit versprechen kann, es durch eigene Kraft zu vollenden. Da das Studium der Tonkunst, aller Naturgaben ohngeachtet, viel Zeit und Fleiss erfordert, um es darinn auf einen gewissen Grad von Vollkommenheit zu bringen, so kann man leicht denken, dass es mir nur dann und wann vergönnt war, mich in andern Dingen ein wenig umzusehn, so sehr auch mein Geist nach deren Kenntniss dürstete. Alles was ich daher von Gegenständen der Literatur weiss, ist mir durch Vorlesung guter Schriften und Recensionen, durch eigenes Nachdenken hierüber, und endlich dadurch, dass ich bisweilen, wiewohl immer nur auf kurze Zeit, so glücklich gewesen bin, den Umgang gelehrter Männer zu geniessen, welche die Güte hatten, mir in manchen Dingen, worüber ich mich bei ihnen Raths erholte, solchen zu ertheilen, oder richtiger gesagt, da wo ich in Dunkelheit schwebte, mir Licht zu geben. Da ich also gleichsam nur ein Dilettant in der Schriftstellerey bin, so kann man unmöglich von mir erwarten, was man von einem anerkannten Gelehrten, allerdings zu fordern berechtigt ist, nämlich ein vollendetes Meisterwerk. Nach dieser Voraussetzung, getraue ich mir, ohne der Bescheidenheit dadurch etwas zu vergeben, wofern ich andern diese Tugend besitze, kühn zu behaupten, dass es dereinst nicht leicht Jemand beroenen werde, sich mein Buch angeschafft zu haben.

L. Dulon,
der blinde Flötenspieler.

Anzeige an das musikalische Publikum.

In folgenden Buch - Kunst - und Musik - Handlungen: hier in Wien bey Franz Anton Hoffmeister, C. F. Wappler und Beck, Johann Träg: dann in Leipzig im Musikalischen

der schaffende Künstler, der die Ahnung vor sich hat, Anlagen empfangen zu haben und sie in ungetrübter Eigenthümlichkeit ausbilden zu müssen. Hätte er alle kritischen Ansprüche, die ihn auf seiner Laufbahn begleitet und sich an ihn gedrängt haben, berücksichtigen und erfüllen wollen, so wäre er der Componist Mendelssohn schwerlich geworden, der er geworden. Seine Meinung über die Kritik war daher, wie die aller schaffenden Geister, keine sehr liebenswürdige, was anzuführen wir der Wahrheit schuldig sind, wird gleich unsere Feder ein wenig stöckisch dabei. Nicht, dass er etwa überhaupt keinen Tadel hätte ertragen können. Von praktischen Künstlern nahm er Ausstellungen gern an, ja er forderte dazu auf. Wie misstrauisch und streng er überhaupt gegen seine Arbeiten war, wird sich weiter unten ergeben.

Eine Haupteigenschaft an ihm war: Fleiss, unablässiger, unermüdlicher Fleiss. Diesen hielt er für die nothwendigste Tugend jedes Künstlers, übereinstimmend mit allen Meistern in allen Künsten, die sich der Welt als solche gezeigt und eingeprägt haben. Er glaubte wohl, dass, um ächte Kunstwerke hervorzufördern, der Künstler auf die günstige Stimmung warten solle, allein er glaubte auch, man müsse den schaffenden Geist in Uebung und Gewohnheit erhalten, und machte sich daher, fühlte er die Stimmung nicht, doch an irgend eine Arbeit, um jene herbeizurufen, um sich warm zu machen, wie er sich auszudrücken pflegte. Aber er selbst betrachtete solche Werke nicht alle als würdig der Veröffentlichung. Aus zwölf und mehr Liedern z. B. die er schrieb, wählte er vielleicht nur sechs aus für die Herausgabe, arbeitete auch die öfter noch um, und feilte lange daran, ehe er sie herausgab. Solche zurückgelegte Compositionen sind sehr viele von ihm, oder vielmehr, sind alle noch vorhanden. Er pflegte sie in Jahrgänge geschrieben einbinden zu lassen. Verschenkte er ein Manuscript, was sehr oft auf Bitten seiner Freunde und Verehrer geschah, so liess er es doch erst copiren, um es in seiner Sammlung zu haben, und so sieht Alles, was er geschaffen, Gedrucktes und Ungedrucktes, in Reihen von Bänden noch jetzt vollständig da in seiner Bibliothek.

Ueber die Meinung mancher Genie's in der Einbildung, die erste Eingebung, Offenbarung sei die beste, lachte er, und wies dabei auf die Skizzen Beethoven's, auf die vier Ouverturen dieses Meisters zu Fidelio, auf die vielen Umarbeitungen mancher Gesangstücke in dieser Oper, auf das Lied Marcellinens, das dieser hohe Meister vier Mal umgearbeitet, auf die vielen Aenderungen Bach's und anderer Meister mehr. Und so hielt es auch Mendelssohn mit seinen Compositionen. Der Fall mit dem Paulus nach seiner ersten Aufführung in Düsseldorf ist oben erwähnt worden. Die Walpurgisnacht hatte er in Rom in seinem 20. Jahre componirt. Vier oder fünf Jahre vor seinem Tode arbeitete er sie ganz um, und gab ihr die Gestalt, in welcher sie der musikalischen Welt bekannt geworden. Viele seiner Originalpartituren sind so durcheinander corrigirt, dass manche Stellen gar nicht zu lesen.

Ueber seine Art, zu arbeiten, ist Mancherlei gefabelt worden. So soll er z. B., um sich aufzuregen, alle Fenster verhüllt und das ganze Zimmer mit brennenden Wachskerzen angefüllt haben. Auch sei ihm die äusserste Stille ringsum nöthig gewesen u. s. w. Von alle dem ist nichts wahr. An der Ouverture zum Sommernachtstraum hat er in voller Gesellschaft gearbeitet. Künstler, welche besonderer Erregungsmittel zu ihren Schöpfungen bedurften, bedauerte er. Die Morgen waren in der Regel dem Componiren gewidmet, und seine Fantasie entzundete sich an dem beabsichtigten Werke, ohne Beihilfe äusserer Zwangsmassregeln. — Bei seinem erstaunlichen Gedächtniss und der technischen Gewandtheit machte er sich namentlich in früherer Zeit keine Skizzen, sondern schrieb gleich in Partitur. Später ging er zuweilen von dieser Gewohnheit ab. Die A moll-Symphonie z. B. hat er vorher skizzirt. Er arbeitete meist auch, wie Beethoven, an mehreren Werken zugleich, und liess diese oder jene Composition, blos angefangen, längere Zeit liegen. Aber es war fester Grundsatz bei ihm, keine unvollendet zu lassen, und die, welche unvollendet zurückgeblieben, hat sein früher Tod verschuldet.

Wie er seine Compositionen alle in Bänden nach der Jahreszahl geordnet sammelte, so that er es auch mit seinen Briefen. Er besass grossen Ordnungssinn, und war überhaupt ein Feind der genialen Nonchalance und Liederlichkeit. Eben so ordnungsliebend und zugleich rasch spedirend war er in allen seinen Geschäften, wodurch allein es ihm möglich wurde, so Vieles in seinem kurzen Leben zu fördern. Er führte, wie sich denken lässt, einen ausgebreiteten Briefwechsel, und der Anforderungen, Anfragen u. dgl. an ihn waren unzählige, namentlich seit seiner Directionsführung der Leipziger Concerte. Konnte er nun natürlich auch nicht Allen genügen, so hat er doch schwerlich irgend Jemand ohne Antwort gelassen, und in der Regel erfolgte sie prompt. — Wie sein lebhafter Geist an den Erscheinungen dieser Welt Interesse nahm, blieb er auch für die politischen Ereignisse nicht theilnahmlos. In seiner Jugend war er radikal, als Mann gemässigter Liberaler. — An Ehrenbezeugungen hat es ihm natürlich nicht gefehlt. Er erhielt den Orden pour le mérite, den belgischen Leopoldsorden, das Leipziger Ehrenbürgerrecht, und wurde Mitglied vieler Gesellschaften. Verachtete er die Beweise solcher Anerkennung nicht, so legte er doch auch keinen sehr hohen Werth darauf, und sehr selten hat man ihn mit seinen Ehrenzeichen geschmückt gesehen. — Mendelssohn hatte noch drei Geschwister, die alle bedeutendes musikalisches Talent besitzen. Sein Bruder spielt ausgezeichnet Cello; eine noch lebende Schwester ist eine ausgezeichnete Sängerin, und die ihm im Tode vorangegangene Schwester, die Gattin des Hofmalers Hensel zu Berlin, war eine bedeutende Componistin, die mehre Liederhefte herausgegeben. In Privatvereinen dirigirte sie mit Gewandtheit und Sicherheit am Klavier und mitten in einer solchen Thätigkeit überraschte sie der Tod.

Werke der letzten Zeit, theils vollendet, theils jedenfalls zur Vollendung bestimmt, sind:

Chöre des Oratoriums „Christus.“ Von der Oper

Loreley (Text von Geibel), das erste Finale ganz fertig in Partitur; sonst die Anfänge mehrerer Stücke des ersten Actes, keins ganz fertig, auch der Anfang der Oper noch nicht. Ein Violinquartett in F moll, ganz fertig; von einem zweiten in E zwei Sätze; von einer Symphonie in C dur einige Bogen; von einem Trio für Clavier, Violine und Cello in Adur ⅔ nur einige Takte. Biblische Sprüche, für Chor componirt zum Gebrauch beim Gottesdienst, ganz fertig geordnet, mit von ihm selbst geschriebenem Titelblatt; viele Lieder mit und ohne Worte. Eins mit Worten, wahrscheinlich vom 7. October, und dann seine letzte Composition. Auf eine Symphonie, die er bald beginnen wollte, schien er sich besonders zu freuen.

Mendelssohn hinterlässt ausser seiner Gattin fünf Kinder, drei Knaben und zwei Mädchen. Er war ein zärtlicher Gatte und Vater, ein treuer Freund, und mit Rath und That stets bereit, wo er Würdige dazu fand. Ein Zug, der bei seinen Lebzeiten wenig bekannt worden, hat sich erst nach seinem Tode herausgestellt, seine Wohlthätigkeit. Schreiber dieses sind bedeutende und rührende Fälle zur Kenntniss gekommen. Es sind dem Todten zahlreiche Thränen der Dankbarkeit geflossen. — Seine Gestalt war mittelgross, zart und wohlgebaut, sein Haar schwarz, seine Gesichtsfarbe fein, zart, durchsichtig, seine Züge edel und geistvoll. Aus seinem tiefen, blitzenden Auge strömte lebhafte Fantasie und ein warmes liebevolles Herz; seine glatte, schön gewölbte Stirn zeigte den scharfen Denker. — Er war sehr reizbarer Natur, und in Gesellschaft konnten ihn Umstände, Gespräch während der Musik z. B., oder Individuen, die ihm nicht angenehm waren, leicht verstimmen. Hatte er aber selbst Gesellschaft bei sich, so war nichts im Stande, ihn die Pflichten der Gastfreundschaft vergessen zu machen. Er zeigte sich stets als den liebenswürdigsten, gefälligsten, geistreichsten und heitersten Wirth. Den gewöhnlichen Vergnügungen, an öffentlichen Orten z. B., war er nicht hold. Seine Erholungen bestanden in Spaziergängen, Lecture, Zeichnen und zuweilen Schach- oder Billardspiel mit Freunden.

Mendelssohn war ein mit geistigen Schätzen und äusseren Glücksgütern reichlich gesegneter Künstler. Auch seinen Ruhm durfte er selbst und in ganzer Fülle geniessen. Selten mag durch eine Menschenseele eine so grosse Summe angenehmer, freudiger, erhebender, ja entzückender Empfindungen gezogen sein. Er machte einen fast ununterbrochenen Triumphzug durch's Leben. Solch freundliches Schicksal wird nicht immer ohne Neid betrachtet. Daher fiel bis und da das Wort Ueberschätzung. Die Welt ist niemals zufriedenzustellen. Wird eines Künstlers Werth bei Lebzeiten nicht anerkannt, so zürnt sie über Geringschätzung; erhält er was ihm gebührt, so nennt sie's Ueberschätzung. Dass ihm das Glück bold gewesen, ist gewiss. Allein er hat es auch dankbar erkannt, seine Gaben nur zum edelsten Zwecke der Kunst verwendet, und überall nichts gethan, was berechtigte, es ihm als ein unverdientes zu missgönnen. Er hätte seine Glücksgüter verwenden können zum Genusse des Lebens im gewöhnlichen Sinne. Statt dessen arbeitete er unablässig und vergalt der Gottheit ihre Geschenke durch redliche Erfüllung ihrer Aufträge, wahrscheinlich auf Kosten eines längeren Lebens. Denn dass diese geistige und leibliche Aufregung seinem zarten Organismus keine lange Dauer gestatten würde, fühlte er, und sprach es zuweilen gegen Freunde aus. Und er hat recht geahnt. Nur den Frühling und Sommer des Lebens sollte er sehen; der Herbst und Winter wurde ihm versagt — oder erspart. — Wer kann sagen, welcher Ausdruck der richtigere ist? Denn selten ist ja ein dauerndes Glück auf dieser Erde, und der Tod ist der sicherste Hafen vor allen künftigen Stürmen.

Du wandrist unter uns in deinen Weisen,
Und weh'st uns Trost in deinem Liede zu;
So strahl'st Du uns am düstern Firmament
Ein Leitstern, der in ew'gem Feuer brennt;
So wirst du einst kraft jenes Geistes Weh'n,
Der, weil er lebte, Leben muss entzünden,
In neuen Meistern siegreich auferstehn,
Und uns der reinen Kunst den Tempel gründen.

Mögen diese schönen Schlussworte des Geibel'schen Gedichtes auf Mendelssohn's Tod die Leser entschädigen und nachsichtig stimmen für die unvollkommene Lösung unserer Aufgabe in dem Nekrologe.

J. C. Lobe.

Zum Titelkupfer.

Nur einige kurze Notizen wollen wir für jetzt dem Portrait beigeben, das an der Spitze des 49. Jahrganges dieser Zeitung steht. In nächsten Jahre soll ausführlicher über diesen Componisten gesprochen werden.

Hector Berlios wurde den 11. December 1803 zu Côte Saint-André, einem Städtchen des Isère-Departements, geboren. Sein Vater war ein ausgezeichneter Arzt, und bestimmte den Sohn zu derselben Laufbahn. Dieser aber hatte dazu gar keine Neigung, ihn lockte die Musik mit unwiderstehlichem Zauber. Von dem besorgten Vater nach Paris geschickt, um sich dem Studium der Medicin ernstlich zu widmen, hört der Jüngling dort nur Musik, denkt und studirt nur sie. Hieraus entspinnt sich ein Jahre langer widerwärtiger Kampf zwischen Sohn und Eltern, die ihm alle Unterstützung verweigern. Er wird Chorist, um sein Leben zu fristen, und erhält sich später kümmerlich durch Singunterricht. In dieser Zeit componirte er eine Oper: „Die Vehmrichter", worvon nur die Ouvertüre bekannt geworden. Früher hatte er einigen Unterricht bei *Le Sueur* gehabt, später seine Studien im Conservatorium unter *Reicha* fortgesetzt und vollendet. Nun ergaben sich auch die Eltern in das Unvermeidliche, und schickten ihm eine spärliche Unterstützung. Die Liebe zu einer jungen Irländerin, Miss *Smithson*, welche mit einer englischen Schauspielergesellschaft nach Paris kam, fasste ihn mit solcher Allgewalt, dass alle seine musikalischen Gedanken nur Abbilder seiner damaligen Zustände wurden. Und diese Zustände waren schrecklich, denn er fand keine Erhörung. So entstand die fantastische Symphonie „Episode aus dem Leben eines Künstlers." In den Ju-

(Zu Nr. 53.)

litagen 1830 erhielt er den ersten Preis der Composition, begab sich hierauf nach Italien, das er unruhig, mit der brennenden Liebe im Herzen durchzog, dazwischen Mehreres componirte, und nach achtzehn Monaten Paris wiedersah. Dort gelang es ihm, seine Schöne durch Beharrlichkeit endlich zu überwinden und als Gattin heimzuführen. Nachdem er seine Compositionen einige Jahre in Concerten zu Paris vorgeführt, unternahm er mehrere Reisen in's Ausland, nach Preussen, Russland, Oesterreich u. s. w., um sie in weiteren Kreisen zu verbreiten. Die Beschreibung dieser Reisen, so wie seine kritischen Artikel im Journal des Débats, haben ihn auch als geistreichen Schriftsteller gezeigt. Seit längerer Zeit arbeitet er an einer Oper von Scribe, die beinahe vollendet ist. Gegenwärtig dirigirt er bekanntlich das Orchester im Drury-Lane-Theater zu London.

Als *Berlioz* in Paris zuerst mit seinen Compositionen hervortrat, wurde er von einem grossen Theile der Zuhörer verlacht und verhöhnt, von einer kritischen Partei für ein aller Schule und Aesthetik baares musikalisches Monstrum erklärt und bemitleidet, ja von Manchem darunter die Berechtigung als Componist ihm absolut abgesprochen. Ein kleiner Theil staunte über die durchgängige Neuheit und Kühnheit seiner Tonbilder, fühlte sich angezogen aber auch verwirrt zugleich, und schwankte zwischen Genuss und Missfallen hin und her. Auf Wenige nur machte seine Musik eine eigentliche Kunstwirkung, auf diese aber auch eine ausserordentliche. Darunter war einer, der Berlioz wohl trösten konnte über die Abwehr der Menge: *Paganini*. Dieser fühlte sich von des Franzosen Musik auf das Wunderbarste ergriffen, schrieb ihm: „Da Beethoven todt ist, konnte nur Berlioz allein wieder aufleben machen; ich habe Ihre göttliche Composition genossen, die eines Genie's wie des Ihrigen würdig ist.“— und schickte ihm als Geschenk — 20,000 Franken.

Nach und nach hat sich Berlioz wohl mehrere Seelen erobert, im Ganzen aber liegt er noch in schwerem Kampfe mit der am Gewohnten haftenden Mitwelt.

Eine Hauptursache liegt wohl darin, dass die Kritik seine Werke bis jetzt eines eigentlichen Studiums und tieferen Eindringens noch gar nicht für würdig zu halten scheint. Sonst könnten die abgeschmackten Phrasen, die Mozart und noch mehr Beethoven lange Jahre hindurch haben erdulden müssen, von Verwirrung, Ueberladung, mangelnder Durchführung, unorganischem Bau, u. dgl. m. nicht auch hier wieder so oft vorgebracht werden. Man suche, und man wird finden. Und wenn man gefunden, wird man sich verwundern, vielleicht erfreuen, jedenfalls eine bessere Meinung von ihm fassen. Wir wollen, will's Gott, im nächsten Jahrgange dieser Zeitung nachzuweisen versuchen, dass er die ächten Maximen der Kunst so gut begriffen und inne hat, wie seine grossen Vorgänger, dass er sie nur in neuerer, kühnerer Weise ausübt, an die wir uns erst gewöhnen müssen, um sie geniessen zu können.

Sollte ein Geist mit solcher Energie, glühender Fantasie, mit so scharfem, durchdringendem Verstande und unbesiegbarer Liebe zur Musik begabt worden sein, um die musikalische Welt durch ungeschlachte Werke zu beleidigen, und die Kunst vom Wege Rechtens abzuführen? oder nehmen wir nicht billiger an, er sei berufen, neue Seiten der Kunst zu erschliessen, für die wir aber erst nach und nach empfänglich werden müssen?

J. C. Lobe.

Recension.

J. Horen, Liebeszauber, romantische Oper in 4 Aufzügen von *Otto Prechtler*, frei nach Kleist's Kätchen von Heilbronn. Mainz, Schott. 10 Fl. 48 Kr.

Der Bearbeiter des Textes hat bedeutende Veränderungen mit dem Kleist'schen Stücke vorgenommen, im Anfange sehr schlechte, im Fortgang und am Ende sehr gute, welche man wirkliche Verbesserungen nennen kann.

Die Oper beginnt in der Halle des Waffenschmiedes zu Heilbronn mit einem Chore der Gesellen. Nach einem Liede Theobald's tritt Kätchen träumerisch in sich verloren auf, und singt, ohne die Anwesenden anzuschauen:

> Singet fort! — lasst euch nicht stören!
> Wähnet nicht: das Kätchen würd' euch hören.
> Denn versunken ist für mich die Welt,
> Seit eine schön're mich gefangen hält.

Hierauf erzählt sie dem Vater, den Knechten und dem Zuschauer ausführlich den Traum, den dem Plane und der Wirkungsabsicht des Dichters nach Niemand eher, als in der Scene unter dem blühenden Holunderstrauche von dem schlafenden Kätchen erfahren darf. Kurz, der Dichter hat die Grundidee des Stückes zerstört, die in der wunderbaren Mystik beruht, welche Kätchen dem Ritter nachtreibt, ohne dass sie sich im wachenden Zustande des Warums klar bewusst wäre. — Was der Dichter aber diese Person, und dadurch der Wirkung im Anfange genommen, das hat er anderen Personen und der Oper in ihrem Verlaufe durch bessere Motive zum Theil ersetzt. Von einigen ist es geradezu Schade, dass sie dem kleist'schen Stücke nicht mehr zu Gute kommen können. Darunter gehört zunächst die Veredlung des Charakters der Emma. Sie liebt nämlich Graf Wetter von Strahl wirklich. Will sie nun Kätchen auch vergiften, so wird das Motiv doch durch ihre Liebe gemildert, und zuletzt gar gesühnt dadurch, dass sie den Giftbecher selbst leert. Sie steht viel höher und der Theilnahme näher gebracht in der Oper, als im Schauspiel, wo sie eine durchaus bestialische Natur ist, wie die ungeschlachten Ritterromane der Spiess-Cramer-Periode sie zu Dutzenden aufstellte. Eben so ist der Rheingraf v. Stein nicht der Robe, Rachsüchtige, der sich an Emma's Schmach blos zu weiden kommt, sondern es treibt ihn ein edleres ritterliches Gefühl herzu, Strahl zu warnen, und Letzterem wird dadurch wieder der gemeine Auftrag, der seinen Charakter verunehrt, genommen. Ferner ist die Entwickelung besser als im Stück. Strahl hat Kätchen zu seiner Braut erwählt, ehe er erfahren, dass sie des Kaisers Tochter ist, u. A. m.

Die Musik zeigt einen Componisten von Talent für die Oper und mit bedeutender Technik ausgerüstet, so dass man ihn nicht als einen Dilettanten, sondern als einen Künstler beurtheilen muss. Allein, entweder sind die höheren Grundsätze dramatischer Musik in seinem Geiste noch nicht wach und hell geworden, oder er vermag sie noch nicht mit sicherer Hand auszuprägen. Er gebraucht z. B. musikalische Mittel, die nicht im Verhältnisse zu der Absicht stehen, die er der Natur der Sache nach an diesem oder jenem Orte haben müsste.

Schwinget den Hammer mit kräftiger Faust,
Laut soll's vom Ambos erschallen etc.

So in heiterer Stimmung singen die Gesellen Theobald's bei der Arbeit. Wer wird zu deren Ausdruck eine Molltonart wählen? Und gar eine, die tief in der tragischen Region wohnt, im Reiche der Freude gewiss nicht gefunden wird, — B moll!

Kätchen tritt, tief in träumerisches Sinnen verloren! auf, und erzählt ihren Traum dem Vater und den Gesellen. Da steigt ein solches zartes, sinnendes, schüchternes Wesen mit ihrer Stimme nicht in die leidenschaftliche Höhe:

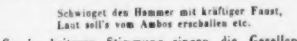

Dieses gänzliche Unbewusstsein der nothwendigen Angemessenheit des Gesanges mit dem Gefühlsgrade, der Gefühlshöhe oder Tiefe, tritt noch schroffer in der Traumscene mit dem Grafen hervor. In solchen Intervallensprüngen:

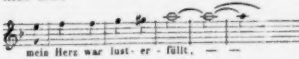

singt das im Schlafe gefesselte somnambule Kätchen nicht. Auf einem Tone oder einigen Tönen in tiefer Lage müsste sie leise singen, so lange sie schläft. Die Sordinen-Begleitung träumt, die Sängerin wacht, und die Täuschung ist weg.

Es sind mitunter ganz hübsche Melodieen in der Oper, aber man erkennt sie fast durchweg als der Person *Hören* angehörig. Das, was uns z. B. im Freischütz augenblicklich sagt, das ist Aennchen, das ist Agathe, das ist Max, das ist Kaspar, diese scharfe, contrastirende Charakteristik fehlt. So weitgeklüftet Kätchen und Emma in ihren Charakteren vom Dichter auseinander gehalten sind, die Musik nähert sie. „Ich liebe dich!“ Drückt man die Augen zu, ob es Kätchen oder Emma singt, wird man in der Musik nicht unterscheiden können. Die Sänger sind behandelt, wie in vielen, wie leider in den meisten deutschen Opern, als ein Mittel zum Ausdruck. Was der Sänger aber durchaus verlangt, und der Componist ihm voll gewähren muss, dass er sich als Sänger zeigen und stürmischen Beifall erringen könne, das — hat der Componist hie und da als nöthig geahnt, wohl auch gewollt, aber selten erreicht.

Dies sind die Hauptausstellungen, die man vom strengsten Standpunkte des Künstlers an den Componisten machen kann. Dagegen ist sehr viel Lobenswerthes da, interessante Chöre, einfache Cantilenen, wahrscheinlich auch interessante Instrumentirung, wie man aus einzelnen Andeutungen zu schliessen berechtigt ist. Ueberhaupt scheint uns das Ganze werthvoller als viele Opern, die jene Mängel, aber nicht diese Vorzüge haben, und doch über alle Bühnen laufen. *Dn.*

Feuilleton.

Der glückliche Erfolg, dessen sich *Gustav Schmidt's* Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter“ in Frankfurt, Mannheim, Weimar, u. s. w. zu erfreuen hatte, hat sich auch in Würzburg wiederholt, wo dieselbe am 23. und 26. December unter persönlicher Leitung des Componisten gegeben wurde. Beide Male wurde derselbe gerufen, und mit reichem Beifall belohnt. München, Cöln, Lübeck, Aachen und Meiningen sind nächst Leipzig die nächsten Bühnen, auf denen diese Oper zur Aufführung kommt. Klavierauszug und einzelne Nummern erscheinen in den ersten Tagen des neuen Jahres.

Richard Wagner hat wieder eine Oper fertig: *Lohengrin*, nach der Sage vom frohen (heiligen) Gral. — Für den Rienzi hat er den preussischen rothen Adlerorden erhalten.

In *Göttingen* hatte der akademische Musikdirektor *Wehner* eine Todtenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* veranstaltet. Im ersten Theile wurden aufgeführt: die erste Walpurgisnacht; — die Sommernachtstraum-Ouverture; — Frühlingslied; — Lied ohne Worte; — Andante und Finale aus dem ersten Pianofortecoucerte; — der Jäger Abschied; — Verleih uns Frieden gnädiglich. Dann kam ein Prolog. Im zweiten Theile: Trauermarsch von Beethoven; — Recitativ, Choral und Chor: „Siehe, wir preisen seelig“ u. s. w. aus dem Paulus.

In Hamburg singt jetzt die *Viardot-Garcia* unter grössem Beifalle. Wie man vernimmt, wird sie wahrscheinlich im März nächsten Jahres auch in Leipzig einige Vorstellungen geben.

Spontini war im Begriffe, von Paris, wo er sich jetzt aufhält, nach Berlin zu reisen, um daselbst, dem Wunsche des Königs gemäss, seine Opern Vestalin, Olympia, Nurmahal neu in Szene zu setzen. Allein ein bedenkliches Gehörübel, das ihn befiel, hat ihn an der Abreise verhindert.

Alois Taux, Kapellmeister des Dommusikvereins und Direktor des Mozarteums zu Salzburg, fordert alle Tonkünstler und Musikverleger auf, dem Mozarteum ihre Compositionen und Verlagsartikel einzusenden, damit sie dort aufgeführt werden. Für eine tüchtige Einübung und Ausführung leistet er Bürgschaft. Eben so erbittet er sich die musikalischen Werke und Zeitungen zur Vervollständigung der Bibliothek des Mozarteums, so wie die Bildnisse bekannter Tonsetzer.

Flotow, dessen „Martha“ in Wien fortwährend volle Häuser macht, hat den Auftrag erhalten, nächstes Jahr wieder eine Oper für das Kärnthnerthortheater daselbst zu schreiben.

Zum Wiederaufbau des Pesther Theaters, das bekanntlich im Laufe dieses Jahres abbrannte, war ein Konkurs für den besten Bauplan ausgeschrieben worden. Professor *Rösner* in Wien hat diesen Preis erhalten und wird nächstens den Bau selbst übernehmen.

In New-York erscheint seit dem Herbste d. J. eine musikalische Zeitung unter dem Titel: „The american musical Times", herausgegeben von *Watson*, wöchentlich zwei Bogen in Quart. Preis 3 Dollars (4½ Thlr.) jährlich. Unter Anderem enthalten die neuesten Nummern Bericht über zwei Aufführungen von *Mendelssohn Bartholdy's* Elias, welche wenige Tage nach dem Tode der Componisten Statt fanden. Die eine, den 8. November, wurde durch die Sacred music society unter Leitung des Herrn *Chubb* veranstaltet; die Einzelpartieen sangen die Damen *Northall* und *Pico*, die Herrn *Paige* und *Sheppard*. Die andere, am folgenden Tage, durch das American musical institute, unter Leitung des Herrn *G. Loder*; Solosänger: die Damen *Loder* und *de Luce*, die Herren *Johnson* und *Leach*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Beyer, Rud., Op. 1. Romantische Tonbilder f. Pfte. Cah. 1. 2. (à 10 Ngr.) 20 Ngr.

Decker, Op. 17. Zwei Balladen f. eine Singst. mit Pfte. Nr. 1. Treue Liebe. Nr. 2. Die Todten im Meere (à 10 Ngr.) 20 Ngr.

— — Op. 23. Souvenir de Pologne. Mazurka variée p. Pfte. 25½ Ngr.

***Flügel,** Op. 20. Sonate f. Pfte. Nr. 4, in Cm. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, Op. 7. Sieben Charakterstücke f. Pfte. Neue Auflage. 2 Hefte (à 20 Ngr.) 1 Thlr. 10 Ngr.

Miller, Jul., Op. 30. Apotheose auf Beethoven. Cantate f. Männerst. Part. und Stimmen. 20 Ngr.

Mozart, Le Mariage de Figaro. Opera arr. p. Pfte. à 4 Mains. Neue Edition. 4 Thlr.

***Riccius,** Op. 9. Das Waldweib. Liederkreis von *J. Mosen* f. eine Singstimme m. Begl. d. Pfte. 20 Ngr.

Die mit * bezeichneten wurden aufgeführt in dem für die Theilnehmer der ersten deutschen Tonkünstlerversammlung in Leipzig veranstalteten Concerte.

In Concerten und im Theater wurden in letzter Zeit folgende Gesänge von den Damen **Tuczek, Marx, Köster, Stich** etc., den Herren **Kraus, Mantius, Pfister,** k. Domsänger **Schmidt** etc. mit grösstem Beifall vorgetragen:

Für eine Singstimme mit Piano:

Abschied aus **Dorf und Stadt.** „Muss i denn zum Städtele" und Lebewohl. Von Frau. Stich vorgetragene Volkslieder. 8 Sgr.

Gumbert. 12 Kinderlieder. Op. 13. 2 Lief. à 20 Sgr. Hierin das beliebte Weihnachtslied, Soldatenlied, Dummes Hänschen. In den Augen liegt das Herz. Op. 2.

— — 4 russische Lieder: „Talismann, Sarafan etc." à 5 Sgr.

Schaeffer, Polkastundchen. Op. 14. 5 Sgr. (auch 4stm.)

Truhn. Bindheit. Op. 64. 20 Sgr. 2 Hanen 5 Sgr.

C. M. v. Weber. Freischütz, Oberon, Preciosa. Auswahl v. Liedern.

Für Sopran oder Tenor, für Alt od. Bariton. 2 Ausgaben:

Curschmann. Bachlein lass dein Rauschen, Dein ist mein Herz, Der kleine Hans, Willkommen du Gotter Sonne (auch zweistim.) à 7½ Sgr.

Gumbert. Das bettelnde Kind. Op. 8. Das theure Vaterhaus. Op. 9. Spielmannslied. Op. 16. Eine Perle nenn' ich mein, Lied aus Italien. Op. 20 à 10 Sgr.

Händel. Aria di Rinaldo per Mezzo Soprano 10 Sgr., mit Orchesterbegl. von Meyerbeer 1½ Thlr.

Krebs. Valencia's Rose, Sehnsucht. Op. 45b. 10 Sgr.

Rücken. Botschaft, Drei Worte. Op. 42. Herein, Im Mai, Flieg' Vöglein. Op. 23. Frühlingswanderschaft, Vöglein mein Bote. Op. 28 à 7½ bis 12½ Sgr.

Mendelssohn. Entsagung aus Op. 8. Es ist der Schnitter, Pilgerspruch, Mailied aus Op. 9 à 5—10 Sgr.

Meyerbeer. Komm 10 Sgr., Romanze der Erminia 7½ Sgr., mit Orch. 1½ Thlr., Arie aus Robert der Teufel.

Pergolese. Siciliana 7½ Sgr., mit Violinquat. 15 Sgr.

Truhn. Scheiden, Wanderschaft, Hidalgo à 10 Sgr.

Berlin.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Die zahlreichen Mitarbeiter des wahren **Rinck-Album's** etc. (Verlag von G. W. Körner in Erfurt) erhalten in Kurzem als Prämie und Probe aus diesem Album eine Meisterfuge von Prof. **G. G. Scheibner.**

Die allgemeine musikalische Zeitung

wird mit Neujahr 1848 ihren 50sten Jahrgang beginnen und wie bisher die wichtigsten Gegenstände des Musiklebens besprechen. Ihr Preis bleibt unverändert 5⅓ Thlr. für den Jahrgang von 52 Nummern nebst Beilagen und Register. Die Insertionsgebühren betragen 1½ Ngr. für die gespaltene Petitzeile. Die allgemeine musikalische Zeitung ist durch alle Postämter und Buchhandlungen zu beziehen. Geeignete Beiträge werden von der Redaction gern angenommen und von der unterzeichneten Verlagshandlung honorirt.

Leipzig, im December 1847.

Breitkopf & Härtel.

Hierzu eine Beilage: Portrait von Hector Berlioz.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

HECTOR BERLIOZ.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FUNFZIGSTER JAHRGANG.

Mit den Portraits von

A. B. Marx und Robert und Clara Schumann.

LEIPZIG,
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
1848.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

fünfzigsten Jahrganges

der

allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1848.

I. Theoretische, historische und andere grössere Aufsätze.

Bamberg, Dr. F. S., Paris, die Revolution und die Kunst. S. 257.

— Pariser musikalische Zustände. S. 393. 409.

Berlioz, H., Musikalische Reise in Böhmen. S. 601. 618. 629. 678. 689.

Bolleus, F., Zum Kraussold'schen Werke. S. 801.

Gollmick, C., Versuch zu einem neuen Operntexte. S. 312. 323. 341. 359. 373.

Griepenkerl sen., F. K., Bach's chromatische Phantasie. S. 97.

Hinrichs, F., Tonkünstlerversammlung. S. 241. 497. 513.

John, O., Ueber Mendelssohn's Elias. S. 113. 137.

Jähns, F. W., Tempo-Bezeichnungen zu Weber's Euryanthe. S. 123.

Kahlert, Dr. Aug., Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik. S. 289.

Kindscher, L., Eine Antwort. S. 785.

Kraussold, Antikritik. S. 744.

Kriebitzsch, Th., Posten und Komponisten. S. 545. 561.

— M., Bergkreyen. S. 555.

Krüger, Dr. E., Beziehungen zwischen Kunst und Politik. S. 401. 481. 842.

— Eindruck und Ausdruck. S. 817.

Lobe, J. C., Klang. S. 17.

— Fortschritt. S. 49. 65. 169. 337. 581. 598. 615. 625. 641. 673.

— Ein Text. S. 185.

— Die Erstürmung von Belgrad. Oper von J. Becker. S. 411.

Marx, A. B., Bach's chromatische Fantasie. S. 33.

— Tradition und Prüfung. S. 153.

Nauenburg, G., Neue Solfeggien. S. 305.

v. Oertzen, C. L., Die Oper der Gegenwart. S. 81.

Schauer, Dr., Hymnologie betreffend. S. 659.

Schleinitz, Conr., Mendelssohn-Stiftung. S. 844.

Schnell, Dr. F., Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik. S. 538.

Schucht, J., Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst. S. 536. 755.

Wauer, W., Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums. S. 721.

(Ungenannt.) Beiträge zur praktischen Akustik. S. 433. 449. 463.

— Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. S. 385. 417. 529. 577. 705.

— Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst. S. 657.

— Skizze. S. 737. 753.

II. Biographisches.

Adam, J. L. S. 333.

Becker, Jul. S. 808.

Benedikt, J. S. 206.

Blume, H. S. 734.

Donizetti, G. S. 321.

Fehringer, Auguste. S. 637.

Gross, J. B. S. 667.

v. Kontski, Ap. S. 570.

Lehmann, Ed. S. 381.

Leuthner, J. S. 415.

Reuss, Agathe. S. 745.

Salomon, S. S. 766.

Schlegel-Köster, Luise. S. 512.

Schloss, Sophie. S. 13.

Tuczeck, Leopoldine. S. 30.

Wilke, E. F. G. S. 769.

Zerr, Anna. S. 461.

III. Recensionen.

1. Schriften über Musik.

Autodidaktos, Aphorismen über Musik. S. 506. 520.

Bellermann, Dr. Fr., Die Tonleitern der Griechen. S. 833.

Commer, F., Collectio op. mus. Batavorum. S. 427.

— — — — — S. 814.

Drexel, A., Sendschreiben über den Choralgesang. S. 700.

Fissmer, W., Klavierschule. S. 444.

Fülsing, J., Züge aus dem Leben des Dr. C. H. Rinck. S. 505.

Hagen, Theod., Civilisation und Musik. S. 209.

Heintsch, G. F., Der Gemeindegesang in der Kirche. S. 700.

Knorr, J., Müller's Pianofortesschule. S. 398.

Kraussold, L., Vom alten Choral. S. 330.

Krüger, Dr. E., Jos. Maiozer: The gaelic psalm tunes of Roosshire. S. 9. 25.

Marx, A. B., Lehre von der musikalischen Komposition. 4. Th. S. 179. 201.

Schmid, A., Haydn's Volksgesang. S. 235.

Schug, C., Musikschule. S. 357.

Schwabe, L., Ueber mathematische Stimmung. S. 651.

v. Winterfeld, K., Ueber den Chorgesang in der Kirche. S. 853.

Wöhler, J. W., Die Dur- und Molltonleitern. S. 398.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirche.

Dorn, H., Chorgesänge. Op. 45. S. 264.
v. Maldeghem, Hymni sacri. S. 149.
Mendelssohn Bartholdy, Motetten. Op. 69. S. 493. 503.
Zachiesche, H. A., Chorüle. S. 74.

b) Oper.

v. Flotow, F., Martha, Klavierauszug. S. 458. 475.
Hiller, Ferd., Ein Traum in der Christnacht. S. 135.
Kücken, F., Der Prätendent. S. 346.
v. Lindpaintner, P., Lichtenstein. S. 92.
Lortzing, Alb., Zum Groß-Admiral. S. 388.
Schmidt, Gust., Prinz Eugen. S. 236.

c) Kammer.

α) Mehrstimmige Lieder und Gesänge.

Berger, L., Liedertafel-Lieder. Op. 46. S. 281.
Esser, H., König der Ehren. Op. 20. S. 75.
Güdecke, H., Lieder für Männerstimmen. Op. 3. S. 281.
Greger, K., Schullieder. S. 730.
Härtel, A., Lied für Männerstimmen. Op. 2. S. 268.
Kocher, Conr., Hausmusik. S. 179.
Köhler, E., Motette für 4 Männerstimmen mit Pianoforte. Op. 74. S. 263.
Kunz, K. M., Gesänge für Männerstimmen. S. 396.
Lachner, V., Quartett. S. 282.
Lachner, F., Gesänge für Männerstimmen. Op. 79. S. 282.
Mayer, E., Gesänge für Männerstimmen. Op. 5. 6. S. 731.
Methfessel, A., Cantate mit Pianoforte. Op. 130. S. 635.
— Erinnerung an Lübeck. S. 765.
Molique, B., Chor mit Orchester. Op. 22. S. 164.
Müller, F., Hymne mit Orchester. Op. 61. S. 479.
Nägeli, H., Sammlung für Männerchor. S. 269.
Reinecke, C., Vierstimmige Lieder. Op. 14. S. 396.
Rietz, J., Lieder für 4 Männerstimmen. S. 718.
Schladebach, Dr. J., Sängerhalle. S. 268.
Schumann, R., Lieder für Chor. Op. 55. 59. S. 310.
Seydler, L. C., Ave Maria. S. 130.
Siebeck, G., Lieder für Chor. Op. 3. S. 267.
Speier, W., Lieder für Männerstimmen. Op. 55. S. 270.
Weidner, J. G., Lieder für Männerstimmen. S. 730.
Weisheit, C. F., Gesänge für Männerstimmen. Op. 4. 5. S. 269.

β) Lieder und Gesänge für eine Singstimme.

Dressel, O., Lieder mit Pianoforte. Op. 3. S. 830.
Flügel, G., Gesänge mit Pianoforte. Op. 19. S. 46.
— Lieder mit Pianoforte. Op. 21. S. 780.
Frank, H., Ballade mit Pianoforte. Op. 11. S. 830.
Lang, J., Lieder mit Pianoforte. Op. 14. 15. S. 395.
Mayer, E., Lieder mit Pianoforte. Op. 7. S. 731.
Mendelssohn Bartholdy, F., 6 Lieder mit Pianoforte. Op. 71. S. 45.
Müller, A., Lied mit Pianoforte und Contrabass. S. 377.
Pape, L., Lied mit Pianoforte. S. 799.
Schellenberg, H., Lieder mit Pianoforte. Op. 6. S. 733.
Schmidt, G., Lieder mit Pianoforte. Op. 2. S. 778.
Truhn, H., Lied mit Pianoforte. Op. 93. S. 377.

Witt, L. F., Album für Gesang mit Pianoforte. S. 717.
Wühler, G., Romanzen und Lieder. Op. 10. 11. S. 311.
Wunderlich, J., Lieder mit Pianoforte. Op. 34. S. 815.

B. Instrumentalmusik.

a) Symphonieen u. Ouvert. f. Orchest.

Gade, N. W., Ouverture Nr. 3, Cdur. Op. 14. S. 441.
Schumann, R., Zweite Symphonie in C. Op. 61. S. 333. 369

b) Kammermusik.

α) Für mehrere Instrumente.

Briccialdi, G., Fantasie für die Flöte mit Pianoforte. Op. 47. S. 237.
Chopin, F., Sonate für Pianoforte und Violoncello. Op. 65. S. 214.
Halm, A., Trio für Pianoforte, Viol. und Cello. Op. 58. S. 216.
Krug, G., Quartett für Pianoforte, Viol. und Cello. Op. 11. S. 738.
Lachner, V., Quartett für Pianoforte, Viol. und Cello. Op. 19. S. 253.
Samchtini, S., Fantaisie pour le Violon mit Pianoforte. Op. 2. S. 39.
Schumann, Clara, geb. Wieck, Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello. S. 232.
Vollweiler, C., Trio für Pianoforte, Violine und Cello. Op. 20. S. 232.

β) Für ein Instrument.

Flöte.

Briccialdi, G., Concertino. Op. 48. S. 398.

Violine.

Alard, D., Etuden. S. 233.

Orgel.

Becker, C. F., Choralbuch. S. 57.
Brosig, M., Orgelstücke. S. 266.
— Vorspiele. S. 264.
— Fantasie. Op. 6. S. 264.
Geissler, C., Vor- und Nachspiele. Op. 83. S. 686.
Herzog, J. G., Orgelstücke. Op. 17—19. S. 729.
Hesse, A., Fünf Orgelstücke. Op. 81. S. 205.
Karow, C., Choralmelodieen. S. 687.
Körner, G. W., Album. S. 686.
Pitsch, C. F., Präludien. S. 285.
Stade, H. B., Der Organist. S. 297.
Stern, Th., Orgelstücke. S. 685.
Trutschel, A. L. E., Vorspiele. Op. 14. S. 358.

Pianoforte.

Becker, Dr. A. J., Lyrische Stücke. Op. 18. S. 43.
— Sonate. Op. 11. S. 44.
Benedict, J., Rêverie. Op. 39. S. 58.
Bienaimé, E., Uebungsstücke. S. 444.
Chopin, F., Valses. Op. 64. S. 213.
— Mazurka's. S. 214.
Czerny, K., Mozart's Symphonie zu 4 Händen. S. 857.
Fissmer, W., Uebungsstücke. Op. 13. 14. S. 444.
Flügel, G., Sonate. Op. 20. S. 234.
Halm, A., Etuden. Op. 61. 62. S. 216.
Haydn, J., Messen. Klavierauszug. S. 265.
Hünten, Fantasie und Valse. Op. 160. 161. S. 397.

Bureau von Hoffmeister und Kühnel, ist ganz neu erschienen und zu haben:

Musikalische Skalen

oder Vorstellung der

zwölf Dur- und zwölf Molltonarten.

Zum Gebrauche derer, die sich der Tonkunst widmen; auch für jene, welche dieselbe nach der französischen Gamme lernen. In gegenwärtige vollständige Ordnung gebracht, und mit erklärenden auch kritischen Anmerkungen begleitet von Anton Wolf von Wolfenau. Leipzig, 1802. Auf schönem französischen Papier. Preis in Wien 36 Xr. Wiener, in Leipzig 8 Ggr. Sächs. Courant.

Die Einnahme von 200 Exemplaren widmen zwey Menschenfreunde (einer im In- der andere im Auslande) der Unterstützung der armen Individuen, des zum Theil in Verfall gerathenen, nun aber einigermassen wieder hergestellten Bürgerspitals in Wien.

Vorliegendes, dem würdigen Herrn Daniel Gottlob Türk, Musikdirektor an der Universität zu Halle zugeeignetes Werkchen, ist zwar zunächst für Anfänger in der Tonkunst bestimmt, und kann denselben nicht anders als willkommen seyn, weil sie die Skalen der vier und zwanzig Tonarten — die doch einen der wesentlichsten Theile der Anfangsgründe der Musik ausmachen — in der Einrichtung, Vollständigkeit und Deutlichkeit, in denen sie hier vorkommen, in andern grössern, deutschen sowohl, als fremden musikalischen Schriften vergeblich suchen würden; es enthalten aber die diesen Tonleitern beygefügten gründlichen und zweckmässigen Anmerkungen, in theoretischer Hinsicht, auch Manches für viele Lehrer. — Betrachtet man ausserdem, dass unter geübten Musikern nicht selten auch deren angetroffen werden, die ein ihnen vorgelegtes Tonstück, mit der Vorzeichnung von mehreren Been oder Kreuzen, vollkommen gut abspielen, ohne deshalb zu wissen, aus welchem Tone dasselbe eigentlich gehe (Beweis hievon: die Menge derer, insonderheit in gewissen Provinzen Deutschlands, welche die Tonart Es dur fälschlich Dis nennen, — fälschlich, da in ihrer Skala die Note Dis gar nicht enthalten ist); so muss die Erscheinung dieser Blätter nicht minder solchen Spielern erwünscht seyn.

Gegenwärtige Skalen zeichnen sich übrigens auch durch Korrektheit und typographische Niedlichkeit aus.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Demar, Duos pour 2 Harpes ou Harpe et Pianoforte. Op. 39. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 3 Rondos favorites pour le Pianoforte. Liv. 3. 16 Gr.

Zingarelli, Preghiera coll' accompagnamento di Pianoforte. 9 Gr.

Steibelt, D., 198 Pot-Pourri pour le Pianoforte. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Polonaise favorite arr. en rondeau pour le Pianof. 18 Gr.

— — Ouverture de l'Op. Albert et Adélaide pour le Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Préludes pour le Pianoforte. 1 Thlr. 12 Gr.

v. Beethoven, 2 Cantabiles av. acc. de Viol., arr. pour la Harpe par Marin. 1 Thlr. 4 Gr.

Boieldieu, Ouverture du Calife de Bagdad, arr. pour la Harpe av. Viol., ad libitum. 1 Thlr. 4 Gr.

Arnold, Concerts pour 2 Flûtes. 2 Thlr. 16 Gr.

Simrock, H., 3 Quatuors pour Cor obl., Viol., A. et B. Op. 1. Liv. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Romberg, A., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.

Possinger, F. A., 3 Duos p. Viol. et Alto. Op. 4. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 101. L. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Reicha, J., Sinfonie à gr. Orchestre. No. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Dussock, J. L., 2 Sonates pour le Pianoforte. Op. 47. Liv. 2. 12 Gr.

Kirmaier, 2 Thèmes (un Air Polonois et l'Air: Das Leben ist ein Würfelspiel) variées pour Pianof. Op. 18. 16 Gr.

Fiorillo: Sinfonie concertante p. 2 Flûtes principales, av. acc. Op. 20. 1 Thlr. 20 Gr.

Haydn, J., 6 Canons für 2 Disc. Tenor und Bass. 22 Gr.

Neubauer, F., 3 Trios p. 2 Viol. et Vlle. Op. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

— — 8 Variations sopra il Duetto: Nel cor più non mi sento etc. p. Flûte principale av. acc. de 2 Viol. 2 Alto. 2 Cors, A. u. B. Op. 9. 22 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Josephson, J. A., Tre Lyriska Tondikter. S. 59.
Litolff, H., Concert-Symphonie für Pianoforte. Op. 45. S. 215.
Mendelssohn Bartholdy, Kinderstücke. S. 231.
Moscheles, Souv nir de Jenny Lind. Op. 114. S. 43.
Reinecke, C., Fantasie. Op. 15. S. 397.
Spindler, F., Klavierstück. Op. 5. S. 478.

IV. Korrespondenz.

Altona. S. 405.
Basel. S. 406. 723.
Berlin. S. 145. 196.
Breslau. S. 42. 133. 297.
Brüssel. S. 105.
Dessau. S. 664.
Frankfurt a. M. S. 91. 102. 129. 198. 279. 296. 327. 493. 661.
Gotha. S. 328. 345. 425.
Halle. S. 568.
Hamburg. S. 52. 70. 130. 148. 217. 227. 316. 344. 362. 410. 423. 501. 566. 632. 695. 750. 777. 810. 824.
Herrnhut. S. 569.
Kassel. S. 19. 379. 393. 424. 437. 709.
Koburg. S. 71. 88. 426.
Kopenhagen. S. 281.
Leipzig. S. 9. 41. 51. 69. 101. 127. 143. 162. 176. 195. 226. 249. 377. 491. 568. 590. 648. 650. 666. 684. 696. 714. 716. 735. 749. 762. 796. 812. 826.
London. S. 262. 344. 409. 456. 474. 551. 829.
Magdeburg. S. 827.
Manchester. S. 727. 763.
Merseburg. S. 727.
München. S. 682.
Neisse. S. 251.
Paris. S. 163. 177. 200. 251. 273. 286. 406. 420.
Petersburg. S. 6. 22. 439. 452. 470. 486. 683.
Strassburg. S. 712.
Stuttgart. S. 811.
Weimar. S. 794.
Wien. S. 219.
Wiesbaden. S. 134.
Zeitz. S. 663.
Zürich. S. 725.

V. Miscellen.

An den Leser. S. 1. 859. 860.
Aufforderung wegen Organisation der Kunstanstalten in Preussen. S. 525.
Conservatorium in Brüssel. S. 557.
— in München. S. 646.
— in Leipzig (Prüfung). S. 315. 326.
Die Allg. Mus. Zeitung an die Neue Zeitschrift für Musik. S. 436.
Gollmick, C., Berichtigung. S. 221.
Krüger, Dr. E., Deutsches Kriegslied. S. 223. — Entgegnung darauf. S. 302.
Lampadius, W. A., Buch über F. Mendelssohn Bartholdy. S. 55.
Marseillaise. S. 47.
Miscellen. S. 573. 606. 638. 655.
Miscelle über Beethoven. S. 459.
Oulibicheff, A., Buch über Mozart. S. 2.
Preisaufgabe. S. 285.
Quartette in Leipzig. S. 144. 315.
Stadttheater in Leipzig. S. 59. 110.
Statistik der Dresdner Oper 1847. S. 102.
Uebersicht der 1847 aufgeführten neuen Opern. S. 160.
Uebersicht der 1847 herausgekommenen Musikalien. S. 173.
Uebersicht der Aufführungen im Leipz. Gewandhausconcert. S. 301.
Uebersicht der 1847 in Leipzig aufgeführten Kirchenmusiken. S. 100.

VI. Personalia.

Ackermann, F. A. S. 14.
Adam. S. 671.
Becker, J. S. 80. 368.
Benedict. S. 111.
Berlin. S. 559.
Berlioz. S. 30. 239.
Berwald. S. 112.
Brennig. S. 448.
Bull. S. 327. 816.
Boschmann. S. 62.
Canthal. S. 560.
Carl. S. 48.
Cornet, Franziska. S. 220.
Cramer. S. 560.
Crotch, Dr. S. 61.
David, Fél. S. 184.
Dorska. S. 79.
Donizetti. S. 302.
Eckert, C. S. 360. 750.
Eichberger. S. 687.
Ernst. S. 207.
Fink. S. 496.
Flotow. S. 208. 782.
Formes. S. 480. 590.
Friese, R. S. 782.
Fuchs, F. S. 79.
Gebauhr. S. 623.
Gersbach. S. 623.
Ghys, J. S. 670.
Gläser, F. S. 768.
Gluck. S. 718.
Graben-Hoffmann. S. 831.
Griepenkerl. S. 47.
Gross, J. B. S. 110.
Gungl, J. S. 208. 670. 766.
Gyrowetz. S. 224.
Habeneck. S. 624.
Häusel, J. A. S. 270.
Halevy. S. 367.
Henning. S. 223.
Hensolt, Fanny. S. 62.
Hohnstock. S. 718.
Kirchhoff. S. 48.
Kleingel, J. G. S. 270.
Kontski. S. 383. 518.
Krüger, Dr. S. 607.
Kühnau. S. 48.
Kündinger. S. 238.
Lachner, F. S. 80. 856.
Lachner, V. S. 734.

Laub, F. S. 134.
Lind, J. S. 208. 335. 606. 609. 816.
Lindpaintner. S. 703.
Liszt. S. 96.
Litolff. S. 319.
Lumley. S. 130.
Lutzer-Dingelstedt, Jenny. S. 30.
Lumbye. S. 335.
Magnelli, G. S. 134.
Marx. S. 639. 670.
Mayer, Ch. S. 134.
Mendelssohn. Todtenfeier in Lübeck. S. 15. Wien. S. 61. Berlin. S. 751. London. S. 62. Paris. S. 62. Rom. S. 111. Karlsruhe. S. 133. Dresden. S. 133. Hildesheim. S. 134. Rotterdam. S. 222.
— Elias in Leipzig. S. 87. 278.
Meyer jun., G. W. S. 79.
Meyerbeer. S. 366.
Milanollo. S. 718.
Müser, A. S. 30. 383. 815.
Molique. S. 719.
Mühlfeldt. S. 636.
Müller, H. F. S. 688.
Nabich. S. 302.
Netzer. S. 640.
Neukomm. S. 734.
Pleyel, Mad. S. 110.
Proch, H. S. 639.
Reissiger. S. 95. 656.
Rietz, J. S. 528.
Röckel. S. 670.
Reger. S. 62. 686.

Rubini. S. 512.
Sachse. S. 302.
Saloman. S. 656.
Sax. S. 607.
Schindelmeisser. S. 48.
Schloss, Sophie. S. 18.
Schmidt, G., Prinz Eugen in Leipzig. S. 13. 96. Dresden. S. 335. Lübeck. S. 462. Koburg. S. 815.
Schwanthaler. S. 767.
Schwarzbach. S. 109.
Servais. S. 732.
Spohr. S. 384.
Stähle, H. S. 302.
Stegmayer, F. S. 16.
Sudre. S. 679.
Thiele. S. 639.
Verdi. S. 319. 858.
Viardot-Garcia, Mad. S. 151.
Vierling. S. 16.
Vieuxtemps. S. 574.
Vollweiler. S. 320.
Wieniawski, H. S. 151.
Wilke, Fr. S. 639.
Wüest. S. 608.
Zerr, Anna. S. 240.
Zimmermann. S. 624.
Zöllner, C. S. 415.
Zwonarczek. S. 166.

Beilage.

Skizze des Sturms in den sieben Worten von Jos. Haydn. Nr. 22.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Januar. **Nr. 1.** 1848.

Inhalt: An den geneigten Leser. — Alexander Oulibicheff. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus St. Petersburg. — *Berichtigung*. — *Biographisches*: Sophie Schlesinger. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

An den geneigten Leser.

Wir sprachen am Anfange des vorigen Jahrganges dieser Zeitung die Hoffnung aus, ihn reicher und bedeutender ausstatten zu können, als den vorigen. Wir deuteten auf neue Verbindungen mit geist- und kenntnissreichen Männern, so wie auf fernere thätige Theilnahme der besten bisherigen Mitarbeiter. Wir gelobten unseren Eifer, den Anforderungen der Zeit nach Möglichkeit zu genügen. Wenn der geneigte Leser einen vergleichenden Blick auf beide Jahrgange werfen will, so getrösten wir uns der Hoffnung, dass die erregten Erwartungen nicht ganz unerfüllt geblieben. Aber weit entfernt sind wir, zu glauben, es sei geschehen, wobei wir uns beruhigen dürften. Im Gegentheil, je länger wir auf unsere Aufgabe blicken, je mehrere und höhere Forderungen steigen vor uns empor und dringen auf Erfüllung. Wir brauchen die Mängel, die wir sehen, nicht herzuzählen, die bemerkt jeder Leser leicht. Die Schwierigkeiten, sie zu beseitigen, sieht leider der Redakteur allein! Was in unseren Kräften steht, sie mehr und mehr zu verbannen, soll redlich geschehen.

Als Hauptaufgabe unserer Zeitung haben wir immer betrachtet einen fördernden Einfluss auf die Praxis, in der Art, dass nicht allein das Wissen erweitert und geläutert, sondern auch das Können der Schaffenden gekräftigt und gesteigert werde. Wir haben Beweise vorliegen, dass dieses unser Streben zuweilen erkannt worden.

Das grosse Wort unserer Zeit heisst: Fortschritt. Es ist das Wichtigste was es gibt, denn es liegt in ihm unsere höhere Bestimmung, es ist der Marschbefehl Gottes für die ganze Menschheit. Aber wenn nur Alle, die das Wort geläufig im Munde oder in der Feder führen, auch wüssten, was es bedeutet. Wir wollen ihm von jetzt an eine besondere Aufmerksamkeit widmen, seine Bedeutung nach allen Seiten hin zu ergründen und in kleinen leitenden Artikeln auszusprechen suchen. Jeder Beitrag zu dieser Rubrik soll uns vorzüglich willkommen sein. Doch keine hochtönenden Phrasen verlangen wir, sondern bestimmt ausgesprochene und bewiesene Mängel, Angabe der Verbesserungen und wo möglich praktische Winke, wie sie, diese Verbesserungen, zu bewirken.

D. R.

Alexander Oulibicheff.

Die Leser sind durch einen Aufsatz des Herrn Prof. *Kahlert* in unserer Zeitung — Jahrgang 1844 Nr. 17 u. f. — bereits auf das ausgezeichnete Werk des geistreichen Russen: „Biographie de Mozart“ etc. aufmerksam gemacht worden. So eben ist ein Auszug aus demselben erschienen, unter folgendem Titel: „Mozart's Opern. Kritische Erläuterungen von Alexander Oulibicheff, aus dem französischen Originale übersetzt von C. Kossmaly. Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfasser von Dr. *A. Kahlert*. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1848.“

Wir kennen kein Buch in der musikalischen Literatur, das interessanter und belehrender wäre, keines, das einen grösseren Reichthum neuer, treffender, unerwarteter Bemerkungen böte, keines, das mehr zu eigenem Nachdenken reizte, als dieses. Zwar finden sich auch Ansichten darin, gegen die sich polemisiren lässt, wie es der Uebersetzer schon zuweilen gethan, und wir selbst in der Folge zu thun gedenken; allein angenommen, jedoch keineswegs behauptet, bestrittene Stellen wären jederzeit auch falsche, so könnte ihre geringe Zahl doch gar nicht in Betracht kommen gegen die grosse Summe einleuchtendster Wahrheiten. Welch' eine Schärfe des Geistes aber setzt es voraus, an einem Gegenstande, über den sich ein halbes Jahrhundert bereits müde gedacht und alles Mögliche ausgesprochen zu haben scheint, so viel neue Seiten entdecken und in so helles Licht setzen zu können!

Wir geben unseren Lesern ein Bruchstück aus dem Anfange des Buches, über den Idomeneo. Es wird genügen, um den Geist des Autors zu zeigen, und auf die Lektüre des Ganzen begierig zu machen.

„Mozart hatte seine Studien beendigt; sein Genie hatte sich in seiner Höhe erhoben, aber es konnte sich nach allen seinen Seiten nur in der durch jene zweite Erziehung gegebenen Ordnung entwickeln, wo das Genie — nach dem Studium der Muster — sich selbst studirt und aus jedem seiner Werke eine neue Lehre für das nächstfolgende zieht; so immer im Fortschritt begriffen, bis es die Summe seiner Erfahrungen und Entdeckungen vollständig gemacht hat.

Nun hatte aber diese zweite Erziehung für den Com-

ponisten den *Idomeneo* eben erst begonnen, und die Oper selbst liefert dafür den Beweis. Mozart hatte das Joch der Routine noch nicht völlig abgeschüttelt; der Zeitgeschmack war in mehrfacher Hinsicht noch sein eigener; zwar vereinigten schon alle Stylgattungen sich in ihm; ihre Mischung jedoch zu einem neuen, in seinen Elementen verschiedenen Inhalt war noch nicht vor sich gegangen. In dem Kopfe des Componisten gab es — so zu sagen — ein Fach für die Melodie, ein anderes für den Contrapunct, ein drittes für die Declamation, welche Materialien er nicht immer in der Weise verband, um den Mangel an Uebereinstimmung darin und ihre heterogene Natur zu verbergen. Erwarten wir die Beispiele.

Die Arbeit wäre eine doppelt schwierige gewesen, wenn Mozart, ohnedies schon Schöpfer in so vielen Dingen, beim ersten Versuche in einem aus allen Stylen zusammengesetzten Style ausserdem noch mit der Schulung seines Dichters sich hätte befassen und diesem die neuen Rahmen (*cadres*), innerhalb welcher man heut zu Tage den Operngesang anbringt und vertheilt, hätte angeben sollen. Er folgte den Mustern, was die äussere Form anbelangt, und wo hätte er diese hergenommen für das, was nicht vorhanden war? — Wir sind sogar der Meinung, dass bei seinem ersten Auftreten als schaffender Tonkünstler er bei einem nach Art des Figaro und des Don Juan eingerichteten Textbuche gescheitert wäre.

Der Gesichtspunct der historischen Kritik dürfte die Eintheilung der Partitur in drei Classen von Musikstücken natürlich erscheinen lassen: — nämlich in solche, worin mehr oder weniger die Nachahmung Gluck's sich bemerklich macht: — die instrumentirten Recitative, die Mehrzahl der Chöre und die Arien der Electra; — in solche, wo mehr oder minder der italienische Geschmack der Epoche vorherrscht: — die Arien des Idomeneus, des Idamante und Arbaces; endlich jene, deren Factur und Schönheit, bis dahin ohne Vorgänger, für die Musik eine neue Aera begann: einige Cavatinen, einige Chöre und fast der ganze dritte Act. In den nach dem Vorbilde der bestehenden Schulen componirten Stücken traf ihn (Mozart) nothwendigerweise das Loos seiner Vorbilder. Alle die Stellen, zu denen ihn Gluck begeistert, sind noch das, was sie am Tage, wo er sie niedergeschrieben, waren: neu, voll Wahrheit und Ausdruck. Alles, was den Stempel des italienischen Formalismus der damaligen Zeit trägt, widerspricht dem jetzigen Geschmack, und wir finden darin nicht mehr die dramatische Bedeutung, welche diese Arien ehemals haben konnten. Weder der ungekannte Reichthum der Begleitung, weder die noch schlagendere Neuheit der Harmonie und der Modulation, noch die contrapunctische Gelehrsamkeit, die der Meister in einigen derselben entfaltet hat, haben sie vor dem Unglück des Veraltens zu bewahren vermocht. Ist einmal die Melodie morsch, dann hält nichts mehr vor; das musikalische Gebäude bricht völlig zusammen.

Aber bei aller Nachahmung Gluck's und des italienischen Styl's verbesserte und ergänzte sie Mozart schon, einen durch den anderen, und stellte in dieser Verbindung der beiden Schulen die Grundlagen seines eigenen System's hin. So verbinden Ilia's Arien mit dem Zauber der italienischen, fast durchgehends von Formalismus freien Melodie die Wahrheit und die Kraft der declamatorischen Schule. So nähern die Arien der Electra, worin eine äusserst leidenschaftliche Declamation vorherrscht, sich wohl der Manier Gluck's; jedoch hat ihnen Mozart zugleich die Ebenmässigkeit und die Entwickelung der italienischen Bravourarien verliehen.

Um die zu häufige Wiederholung der Worte zu vermeiden, hatte Gluck die periodische Wiederkehr der musikalischen Phrasen fast verbannt; Mozart hatte sich wohl, ihm hierin nachzuahmen. Von der gelegentlichen und geschickt herbeigeführten Wiederkehr der musikalischen Phrase hängt ein grosser Theil ihrer Wirkung auf den Zuhörer ab; nur durfen diese Wiederholungen nicht, wie bei den alten italienischen Meistern der Fall, im zum Ekel und zur Lächerlichkeit führenden Uebermaasse angewendet werden.

Wir sagten, dass die meisten Chöre im Idomeneus den Gluck'schen nachgebildet wären. In der That findet man darin die rhythmische Haltung und Anlage jenes Meisters bis auf die kleinen Streiflichter, die er, nach französischer Weise, in den Soloparticen oder bei den Chören anzubringen pflegte. Wie bei den Arien, findet man auch hier neben der Nachahmung eigene, freie Schöpfung. Die Chöre im Idomeneus unterscheiden sich im Allgemeinen von denen Gluck's durch eine breitere melodische Entwickelung, durch grossartigere Formen, mannichfaltigere Ausführung und vor Allem durch eine Instrumentation, welche Gluck so weit hinter sich zurücklässt, als Iphigenie und Alceste die Italiener.

Bei alledem war die Annäherung oder selbst die Verschmelzung beider, der melodischen und declamatorischen Schule nur ein Kinderspiel neben jener anderen Vereinigung, die für die gegen das Ende des 17. Jahrhunderts lebenden Meister und für Händel selbst ein Stein des Anstosses gewesen war: — die von ihren Nachfolgern für unmöglich gehaltene Vereinigung des contrapunctischen mit dem theatralischen Styl, der gelehrten künstlichen Harmonie mit der ausdrucksvollen und pittoresken Melodie. Von allen Gedanken des Reformators der Musik war dies der grösste, an wunderbaren Resultaten fruchtbarste, aber auch der, wie es scheint, für jeden Anderen, als ihn, unausführbarste.

Einige Scenen des Idomeneo bieten die vollständige Lösung des Problems dar; es sind dies jene Nummern, von denen wir bemerkt hatten, dass ihre Arbeit, ihre Schönheiten ohne Vorgänger wären. Eben so wenig sind diese Nummern hinsichtlich des erhabenen Tragischen jemals übertroffen worden, und Mozart selbst hat nachher (ohne Don Juan zu erwähnen) nur im Quintett (*Finale*) des Titus sie erreicht.

Für den Liebhaber von 1781 musste jedoch allerdings die kolossale und so glanzvolle Orchestration als das überraschendste Neue in dieser Oper erscheinen. Mozart hat keine seiner Opern mit solcher Fülle und solchem Luxus instrumentirt.

In den Recitativen ist eine Arbeit niedergelegt, die in Erstaunen setzt: vollendet, bis in die kleinsten Ein-

zelnheiten sorgfaltig ausgeführt, mit Arabesken verziert, wie Sammtmalerei. In den Musikstücken und besonders in den Chören herrscht Ueberfluss an Figuren, und die Blasinstrumente, zu einer Schlachtordnung von acht bis zu zehn Partieen vereinigt, wetteifern darin mit dem Streichquartett. Ueberall ein Reichthum, der oft an Verschwendung gränzt: der Meister hatte noch nicht gelernt, mit seinen Noten haushalterisch umzugehen. Andere Zeiten, andere Sorgen. — Es musste damit begonnen werden, erst alles Das, was sich in's Orchester legen lässt, wo die Italiener das Nichts (le néant) hineinlegten, zu erobern, ehe an die Ergründung der negativen Seite der Kunst gegangen werden konnte. Ganz von selbst begriff Mozart später, dass die Frescomalerei, breite und kräftige Pinselstriche gemeiniglich mehr als die Miniatur dem dramatischen Orchester zusagen."

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Zehntes Abonnement-Concert im Saale des Gewandhauses, Sonnabend, den 1. Januar.— Motette a capella von Jos. Haydn. — Ouverture von L. van Beethoven (C dur. Op. 124). — Arie aus Jephta von G. F. Händel, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Kyrie und Gloria aus der Missa solennis, C dur, von L. Cherubini. (Die Soli gesungen von Fräul. *Mohr*, *Starke*, *Buck* und *Schloss*, und den Herren *Widemann*, *Meyer*, *Behr* und *Pögner*.) — Concert für die Violine (E dur), componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *Ferd. David* (neu, Manuscript). — Symphonie (in A moll) von Felix Mendelssohn Bartholdy.

In dem Kyrie und Gloria der cherubini'schen Missa kann man sich lebhaft interessiren für die kunstvolle und symmetrische Verknüpfung der Solo- und Chorstimmen unter und gegen einander. Der Ausdruck dagegen scheint nicht geeignet, in eine heilige Stimmung zu versetzen, er ist wohl mehr dramatisch als kirchlich. Doch vielleicht schreiben wir den Tönen zu, was Schuld des Ortes. Vielleicht erscheint die Missa mit dem Heiligenschein umgeben in der Kirche, den nur der helle, glänzende, geputzte Concertsaal erbleichen macht. — Die Ausführung der Soli durch obengenannte Herren und Damen, so wie der Chöre durch Thomaner und Dilettanten war sehr lobenswerth. — Die fugirte Ouverture von Beethoven gehört nicht unter unsere Herzenslieblinge, obwohl der beobachtende Geist den mannichfaltigen Verwandlungen, Verschlingungen und Windungen des übrigens keineswegs originell erfundenen Thema's gern folgt. — Mit der Händel'schen Arie aus Jephta brachte Fräul. *Schloss* keine grosse Wirkung hervor. Der Vortrag war etwas matt. Die Entschuldigung liegt aber in der veralteten musikalischen Form und Ausdrucksweise der Händel'schen Zeit, mit der das heutige Ohr und Herz schwer zu rühren sind. — Herr Concertmeister *David* bewährte in dem Concert von Neuem sein schönes Talent für die Violincomposition sowohl, als die hohe Meisterschaft auf seinem Instrumente. Er erntete reichen Beifall und wurde mit Applaus empfangen. — Die A moll-Symphonie von Mendelssohn dirigirte unser Musikdirektor *Gade* im Geiste ihres Schöpfers, und so führte sie auch das Orchester aus.

Aus St. Petersburg. — Sommer- und Herbstbericht. — Wie in allen grossen Städten, ist auch hier der Sommer arm an musikalischem Interesse. Das Publikum (wenigstens die höheren Stände desselben) verlässt die Stadt, geht auf's Land, in die Bäder, in's Ausland. Wer dieses nicht kann, bezieht doch mindestens eine Datsche auf einer der Petersburg gegenüber im Ausflusse der Newa in den finnischen Meerbusen höchst anmuthig gelegenen Inseln. In der Stadt verstummt die Musik, bis auf die kleinen hübschen Entreacts, mit welchen unser würdiger Veteran *Louis Maurer* das französische Theater stets reichlich versorgt, ganzlich; dagegen kommen die Gartenconzerte, diese modernen Zwittergeburten, auch bei uns immer mehr in Flor. Bisher behaupteten in dieser Hinsicht die Conzerte des *Joh. Gungl*'schen Orchesters in dem durch die Eisenbahn mit der Stadt verbundenen Vauxhall zu Pavlovsk den ersten Rang; doch erhielten sie dieses Jahr in denen, welche das *Hillmann*'sche Orchester auf einer der Inseln gab, einen bedeutenden Stoss. Auch das *Herrmann*'sche Orchester, das erste, welches hier die moderne Tanzmusik einführte, gab regelmässige Conzerte in dem schönen Parke des Grafen Ruschelef auf Besboro'dko. Keins dieser Orchester kann mit den besseren des Auslandes rivalisiren, was bei der ernsten, feierlichen Aufmerksamkeit, womit unser Publicum diese Conzerte anzuhören pflegt, doppelt zu bedauern ist; indess hat doch jedes seine Specialität, in welcher es Anerkennungswerthes leistet. Das *Gungl*'sche Orchester spielt die Polka's und Walzer seines Dirigenten recht lebhaft und pikant, das *Hillmann*'sche excellirt besonders in Strauss' und Lumley's Tänzen, und das *Herrmann*'sche — — nun, wenn mir auch eben nicht einfällt, wodurch es sich auszeichnet, so kann ich doch versichern, dass es, eben so wie die anderen, zuweilen ganz vortrefflich spielt. Dass Beethoven'sche Symphoneen, an die man hin und wieder die Kühnheit hatte sich zu wagen, nicht sonderlich gingen, ist ganz natürlich; Ouverturen aber hörte man nicht selten recht gelungen ausgeführt. In den stets sehr zahlreich besuchten *Hillmann*'schen Conzerten waren sogar die Ouverturen zum Freischütz, Fra Diavolo und zu Lobe's Flibustiern entschiedene Lieblingsstücke geworden. Wie es heisst, wird nächsten Sommer Herr *Strauss*, Sohn, aus Wien hieher kommen und die Conzerte im Vauxhall zu Pavlovsk leiten.

Das einzige Virtuosenconzert, welches diesen Sommer stattfand, gab die Violoncellistin Fräul. *Cristiani*. Vor Kurzem gab sie noch eins in der Stadt, beide aber boten durchaus nichts von einiger künstlerischen Bedeutung, sondern waren eben nur ganz gewöhnliche Virtuosenconzerte. Es ist Fräulein *Cristiani* dieser talentvollen Künstlerin, zu wünschen, dass es ihr nun bald möglich werden möge, das ihr in künst-

lerischer Beziehung so ungünstige Petersburg zu verlassen.

Bevor ich weiter gehe, muss ich noch der russischen Sängerchöre gedenken, welche häufig an den Gartenconcerten Theil nehmen. Von ihnen hört man nur den einfachsten Naturgesang, von Kunst findet sich in ihren Gesängen nicht die leiseste Spur. Die Oberstimmen lassen die Melodie hören, die anderen begleiten, wie es eben geht, bald zwei-, bald mehrstimmig, bald in Terzen und Sexten, bald in Octaven und Quinten. Es liegt etwas Barbarisches in dieser Musik; demungeachtet aber ist sie höchst interessant, namentlich wenn man sie selten und nur von Weitem hört. Diese bald sehnsüchtig klagenden, bald wild jauchzenden Melodieen, welche grösstentheils vom Volke selbst ausgehen, drücken auch auf das Entschiedenste den russischen Nationalcharakter aus und bringen auf das Volk (besonders wenn sie, wie meistens geschieht, von einem Lustigmacher, der in wilden Sprüngen und Gesten den Inhalt der Worte zugleich anschaulich macht, geleitet werden) eine unbeschreibliche Wirkung hervor. Viele reiche Leute haben solche Sängerchöre engagirt. Ein hiesiger grosser Fabrikherr hat aus seinen Arbeitern einen sehr zahlreichen Chor von Knaben und Männern ausgewählt und diesen sorgfältig ausbilden lassen. Wenn nun diese Arbeiter am Namens- oder Geburtstage ihres Herrn im Garten desselben ihre Gesänge anstimmen, so verlässt der Kaufmann sein Gewölbe, der Muschick seine Theestube, der Tschinownick seine Papiere, und wie zu einem Feste zieht alles Volk zu den Gesängen hinaus. Oft umlagern an solchen Tagen mehr als 40000 Menschen den Garten des Fabrikherrn, und wenn der Lustigmacher seine meckernden Falsettöne hören lässt und die Nationallieder ertönen, erst langsam, dann immer rascher, bis sie im wildesten Geschrei endigen, dann bemächtigt sich eine tolle Lustigkeit des Volkes. Die Einen umarmen sich, die Anderen fangen auf eigene Hand an, das eben gehörte Lied zu wiederholen, Alle aber sind wild und toll. Das sonst so stille Volk ist nicht wiederzuerkennen. Selbst die Buteschnicks, diese besonnenen Hüter des Volks, lassen sich nicht selten hinreissen, werfen ihre Hellebarde fort und stimmen in den allgemeinen Jubel mit ein. — Diese Empfänglichkeit für Musik ist ein hervortretender Zug des russischen Volkscharakters und dürfte sich wohl bei keiner anderen Nation in so hohem Grade antreffen lassen. Auch enthält die russische Volksmusik so viel Schönes und Eigenthümliches, dass ein Componist, der es verstände, ihren Charakter bestimmt aufzufassen und durch künstlerische Tendenzen veredelt wiederzugeben, der Kunst ein ganz neues Feld eröffnen könnte. Die russischen Componisten *Varlamoff* und *Glinka* haben bereits diesen Versuch gemacht. Ersterer, Russlands Kücken, hat eine grosse Anzahl von Liedern im Volkston geschrieben, von denen einige (z. B. das auch in Deutschland bekannte „der rothe Sarafan") in den Mund des Volkes übergegangen sind. Da aber *Varlamoff* nur Lieder geschrieben hat, weder Opern, noch sonstige grössere Werke, so hat er den eigenthümlichen Charakter der russischen Musik zwar recht glücklich aufgefasst, aber ihn keineswegs zu einer künstlerischen Bedeutung erhoben. Anders ist es mit *Glinka*. Dieser talentvolle Componist hat nicht nur eine Menge sehr schöner Lieder geschrieben, von denen einige durch *Henselt's* Uebertragungen auch im Auslande bekannt geworden sind, sondern auch zwei grosse Opern, in denen allerdings die russische Musik eine wahre Apotheose feiert. Doch leiden beide Opern, trotz ihres unverkennbaren grossen Werthes, an der Jugend und Unerfahrenheit des Componisten, der leider seitdem nichts mehr geschaffen hat, da auch das russische Theater, wie das deutsche, in musikalischer Hinsicht auf das Vaudeville beschränkt ist und keine Oper mehr besitzt. Demungeachtet ist aber jeder Russe stolz auf seinen *Glinka*. Und mit Recht, denn *Glinka* ist der erste und bis jetzt einzige Componist, der die russische Nationalmusik auf eine wahrhaft künstlerische Weise zu Ehren gebracht hat. — Auch *Alabieff* in Moskau, Componist des durch Liszt's und Döhler's Bearbeitung bekannten Liedes „die Nachtigall", ist ein echt nationaler Liedercomponist. —

Ich übergehe die italienische Oper, welche einer unserer kunstliebenden Grossen zu seinem Privatvergnügen während des Sommers hält, und komme sofort auf die kaiserliche. Diese wurde Ende Septembers eröffnet und besteht dieses Jahr aus den Primadonnen *de Giuli-Borsi*, *Frezzolini* und *Angri*, den Tenoren *Guasco* und *Salvi*, den Bässen *Tamburini* und *Colini*, dem Buffo *Rossi* u. s. w. Der bisherige Orchesterdirigent, Herr *Heinrich Romberg*, ist abgegangen und durch Herrn *Baveri* (deutsch Bauer) ersetzt. Mit Ausnahme der *Frezzolini* und *Angri* waren alle Mitglieder bereits voriges Jahr hier engagirt. Die *Frezzolini* hat eine ausgezeichnet angenehme und wohlklingende akute Sopranstimme, welche bei vollkommener Ausgleichung der Register über zwei Octaven (vom eingestrichenen C bis zum dreigestrichenen D) in gleicher Kraft und gleichem Wohlklange umfasst. Durch bedeutende Coloraturfertigkeit glänzt diese Sängerin eben nicht, ihre Hauptstärke besteht im seelenvollen, alle grellen Effecte vermeidenden Vortrage der Cantilene. Sie singt fast wie eine Deutsche, und bei ihren Leistungen in Bellini's und Verdi's Opern wünscht man unwillkürlich, sie in Mozart'scher oder Weber'scher Musik zu hören. Wenn Mad. *Frezzolini* aber der modernen italienischen Musik die scharfen saillanten Effecte vorenthält, so nimmt sie nicht allein derselben oft die eigentliche Pointe, sondern schadet sich selbst. Namentlich muss Letzteres bei einem Publikum, wie das hiesige, der Fall sein, welches nicht eben kunstverständig ist und seit langer Zeit (durch die *Viardot* und später durch die *de Giuli*) gewöhnt ist, grosse Kehlfertigkeit und scharfe, selbst excentrische Effecte für das Nec plus ultra der Kunst anzusehen. Da die *Frezzolini* vor ihrem Auftreten dem Publikum als eine der grössten jetzt lebenden Sängerinnen angepriesen wurde, so fand alle Welt sich zu den höchsten Erwartungen und Ansprüchen berechtigt, wobei natürlich der gewohnte Maassstab des effectvollen Gesanges zum Grunde lag. Unter solchen Umständen konnte eine Enttäuschung nicht ausbleiben. Die

Frezzolini trat auf in den Lombardi und hatte einen weit geringeren Erfolg, als ihre Vorgängerin in dieser Rolle, die *de Giuli*. Sie ist seitdem noch in Beatrice di Tenda, Elisire d'amore und Don Pasquale aufgetreten und hat allerdings einen Theil des Publikums durch ihre schöne Stimme und ihren ruhigen, empfundenen Vortrag für sich gewonnen, die grosse Masse aber hält mit der *de Giuli*, deren Stimme, obgleich sehr schön und kraftig, zwar weder an Wohlklang, noch an Egalität der ihrer Rivalin gleichkommt, die aber dagegen durch eminente Fertigkeit und dramatisch belebten und effectvollen Vortrag entschädigt. Fräul. *Angri*, mit einer angenehmen Mezzosopranstimme und bedeutender Coloraturfertigkeit, trat bis jetzt im Barbiere und in der Italiana in Algeri auf und gefiel sehr, ohne jedoch Furore zu machen. Hinsichtlich der zweiten Sängerinnen haben wir entschiedenes Unglück, auch dieses Jahr haben wir an Mad. *Fanny Leon* eine traurige Acquisition gemacht. Ein Contralto fehlt dieses Mal, Fräul. *Angri* wird, wie es heisst, auch dieses Rollenfach ausfüllen. Das männliche Personale ist dasselbe geblieben, wie im vorigen Jahre. *Guasco* und *Salvi* sind Lieblinge des Publikums, doch nicht in dem Grade, wie *Tamburini*. Dieser grosse, wahrhaft geniale Künstler scheint leider auf seinen Rückzug bedacht zu sein. Eine seiner besten Rollen, den Paganno in Verdi's Lombardi, hat er bereits an *Colini* abgetreten, der in derselben, trotz seiner herrlichen Stimme, nur einen mässigen Erfolg hatte. Es ist wahr, er ist seinem Vorgänger *Tamburini* weder an Genialität, noch an Kunstfertigkeit gewachsen, auch laborirt er bedeutend an Unsicherheit der Intonation und singt häufig zu hoch. Am Meisten gefiel er in Verdi's Ernani. Wir sind noch am Beginne unseres diesjährigen Opernfeldzuges, von einem entscheidenden Resultate kann also natürlich keine Rede sein. Das Personal ist gewiss ausgezeichnet zu nennen, und doch scheint sich das Publikum keineswegs angezogen zu fühlen. Ich habe Vorstellungen beigewohnt, wo ich mich in der Seele der Direction entsetzen musste, wo auch das schärfste Auge, das beste Opernglas in den ungeheuren Räumen des Theaters nicht hundert Personen entdecken konnte. Der Beginn der Saison ist nicht besonders günstig; hoffen wir, dass der weitere Verlauf sich besser gestalte!

(Beschluss folgt.)

Recension.

Joseph Mainzer:

The gaelic psalm tunes of Rossshire and the neighbouring counties. The harmony and introductory dissertation by J. M. Edinburgh, Johnston etc. 1844. Gross 4. XXIV und 25 S.

Von

Dr. *Eduard Krüger*.

Ein merkwürdiges, räthselhaftes Werk! Vor längerer Zeit war einmal in der Augsburger Allgemeinen Zeitung die Rede von dieser Sammlung, ausser jenem Blatte erinnere ich mich nicht, sie irgendwo erwähnt gesehen zu haben. Sollte dieses in der Schwierigkeit der Beurtheilung oder in dem Werthe der Sammlung oder in deren Unzugänglichkeit seinen Grund haben? Jene Beurtheilung erging sich in begeisterter Schilderung von der Schönheit und künstlerischen Bedeutsamkeit dieser Naturklänge und sprach unbedingt ein solches Lob über den Inhalt und den Herausgeber aus, dass man auf's Höchste gespannt werden und die Seltenheit oder Schwierigkeit der Mittheilung beklagen musste. Uns ist nun der Anblick des seltenen Werkes gewährt; wir stimmen nicht in das hochgespannte Lob ein, obwohl wir die Verdienstlichkeit des Unternehmens anerkennen, auch diese alten Weisen keineswegs ohne Reiz finden.

Der durch seine Singlehre berühmte Verf. hat eine Zeit lang in den schottischen Hochlanden verweilt, hauptsächlich in Ross-shire und der Umgegend. Ihm selbst war nicht vergonnt, einem Gottesdienste der Art beizuwohnen, wie er ihn so anschaulich bilderreich beschreibt (XVII), sondern er hat die Weisen nur in dem engeren Familienkreise des Mr. *Robert Brown*, Esq., vernommen (XIX. postscript.). Im Anhange wird nun ein Brief des Hrn. R. Brown an den Herausgeber mitgetheilt; der Briefsteller preist die Schönheit jener Weisen, die er selbst erst nach längerer Unbekanntschaft in seinem eigenen Vaterlande wieder entdeckt habe; seine Ueberzeugung sei, dass sie abgeleitet seien von den „niederländischen (d. h. englischen) Weisen, deren Namen sie tragen" (they are derived from the lowland tunes whose name they bear, p. XX unten). Was nun den „wahrscheinlichen" Ursprung (probable origin, XIX Postscr.) derselben betrifft, so schreibt hierüber Mr. *Mackay* an Mr. *Brown* (zweite Beilage, p. XXI), dass er über die Geschichte der gälischen Psalmweisen ganz unwissend sei. Sodann erwähnt er der ältesten vollständigen gälischen Psalmübersetzungen, die *Kirke* im J. 1684 herausgegeben. Ausser dieser bestand schon eine gälische Uebersetzung der ersten 50 Psalmen, 1659 zuerst herausgegeben durch die Synode von Argyle; später gab dieselbe Synode ihre Uebersetzung vollständig, 1694. In der Vorrede zur Ausgabe der Synode von 1659, heisst es ferner, geschieht der Schwierigkeit Erwähnung, mit welcher die Psalmen Aufnahme fänden, weil das Volk sie nach englischen Weisen singen müsse; ob hieraus könne geschlossen werden, dass ältere gälische oder von celtischem Ursprunge bereits in Gebrauch gewesen — diese Frage wagt Hr. Mackay nicht zu entscheiden, zumal da nun die weitere Ungewissheit eintrete, welche altgälischen Weisen denn wohl möchten angewandt sein. — In einer etwas weitläufigen sehr unklaren Argumentation wird nun die Meinung begründet, dass es wirklich englische Weisen gewesen, zu denen man jene Psalmen sang; dennoch heisst es später (XXII, Mitte): „Ich habe oft daran gedacht, welches wohl der Ursprung dieser Weisen denn wohl möchten angewandt sein. — In einer etwas weitläufigen sehr unklaren Argumentation wird nun die Meinung begründet, dass es wirklich englische Weisen gewesen, zu denen man jene Psalmen sang; dennoch heisst es später (XXII, Mitte): „Ich habe oft daran gedacht, welches wohl der Ursprung dieser Weisen denn sein könne; — ich bin geneigt zu glauben, dass die Abweichung der nördlichen Ausgabe eine ursprüngliche gewesen. — Die Hochlands-Barden, deren einen ich als Kind genau ge-

kannt, componirten wohl Originalmelodieen; kann es nicht sein, dass ein solcher, als Vorsänger einer bekannten Gemeinde, der Urheber der nördlichen Abweichungen*) in diesen Melodien gewesen?“ (XXIII, N. 2, Schluss). — In einem dritten Briefe des Mr. *M'Leod* an Dr. *Mackay* werden unterschieden alte und neue Weisen, deren letztere seit 80 Jahren etwa eingeführt, die älteren in die Reformationszeit zurückreichten und sicherlich weit älter seien als Cromwell, dessen Anwesenheit in Schottland man die Einführung derselben hat zuschreiben wollen; „wahrscheinlich war die gälische Weise, sie zu singen, die ursprüngliche“ (XXIV oben). Von den alten Weisen sind übrigens, heisst es am Schlusse, bereits zwei Ausgaben erschienen; eine vor 20—30, die andere vor 6 Jahren.

Man sieht aus diesen Mittheilungen, dass die Hauptfragen, nämlich die nach dem Alter und der Nationalität, unentschieden bleiben. Der Herausgeber seines Theils ist nun der Meinung, dass die hochländischen Psalmweisen trotz ihrer auffallenden Verschiedenheit von den englischen (lowland tune, VIII. IX.) dennoch nichts als Ausschmückungen derselben seien. Die Gründe für diese Meinung sind (IX):

1. Die Hauptnoten der einen sind auch die der anderen Melodie (essential-principal notes).
2. Die Wiederholungen der Zeilen sind beiden gemein.
3. Hebung und Senkung der Melodie sind in beiden gleich.
4. Beide beginnen und schliessen (fast) immer auf denselben Ton.
5. Die Namen der Melodieen sind in Hoch- und Niederland dieselben.

Bei dieser entschiedenen Versicherung, die in den Notenbeispielen allerdings zum Theil bestätigt wird, nimmt es Wunder, späterhin (XI) den Satz zu vernehmen: „Volksweisen leiten ihre Abkunft von der Natur, und die Aehnlichkeiten der Musik verschiedener Völker, die von einander entfernt sind, haben ihren Grund in der Natur und Folge der Töne.“ — Sind nun die vorliegenden gälischen tunes Volksweisen, vom Volke erfundene, oder den englischen nachgebildete? Ich habe weder in der Einleitung noch in den Briefen die Antwort gefunden. Nur dieses scheint mit Gewissheit festzustehen, dass die „gälischen Töne“ in Schottland für älter gelten als die „common tunes,“ die den calvinischen Psalmen beigegeben von Genf über's Meer wanderten (XIV). Der Schotte also scheidet beide absolut, indem er seinen Volksweisen höheres Alter zuschreibt; Hr. Mainzer hat die Ueberzeugung, dass die schottischen nur Variationen der englisch-calvinischen Psalmweisen seien.

Da also hier keine sichere Entscheidung geboten wird, so sind wir auf die Noten selbst hingewiesen, um zu sehen, was diese selbst uns von ihrem Ursprunge verrathen. Es sind fünf Melodieen mitgetheilt, deren Namen: 1 Dundee. 2 French. 3 Stilt. 4 Elgin. 5 Martyrs. Diesen nachgefügt ist eine vierstimmige Bearbeitung des zweiten Psalms (French) von dem Herausgeber. Als allgemeine Merkmale sind uns folgende aufgefallen. Die Construction, das Melisma, die Gänge der Melodie, die harmonische Grundlage sind bei allen fünfen gleich, oder so nahe verwandt, dass ein fremdes Ohr den Unterschied kaum bemerkt. Die Construction ist strophisch; ob in scharfem metrischen Maasse gedacht, können wir nicht entscheiden: der Herausgeber verneint es (XII). Die Melismen sind munter bewegt, doch in einem ziemlich engen Kreise der Erfindung. Gar häufig kommen die Phrasen:

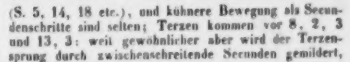

(S. 5, 14, 18 etc.), und kühnere Bewegung als Secundenschritte sind selten; Terzen kommen vor 8, 2, 3 und 13, 3: weit gewöhnlicher aber wird der Terzensprung durch zwischenschreitende Secunden gemildert, wie 10, 3:

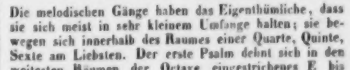

Die melodischen Gänge haben das Eigenthümliche, dass sie sich meist in sehr kleinem Umfange halten; sie bewegen sich innerhalb des Raumes einer Quarte, Quinte, Sexte am Liebsten. Der erste Psalm dehnt sich in den weitesten Räumen der Octave eingestrichenes E bis zweigestrichenes E; der fünfte schwillt in Melismen so weit auseinander, dass er eine None (eingestrichenes E = zweigestrichenes Fis. Vgl. S. 18, 2 und 19, 3) umfasst; doch bleiben die einzelnen Zeilen der Strophe und der allgemeine Charakter immer mehr gedrungen als hochstrebend. Vielleicht, dass auch hierdurch des Herausgebers Meinung sich bestätigt, sie von den freilich noch tonärmeren calvinischen Psalmen, die er in Noten zum Vergleich beigibt, herzuleiten. Mir sind die hier mitgetheilten calvinischen Weisen unbekannt. Auffallend ist in ihnen und den hochländischen diese Kurzleibigkeit und Engstimmigkeit, wenn man sie mit den hochtönenden langgeschwungenen hall- und sprungreichen altdeutschen Weisen vergleicht, deren grösster Theil sich in kühnen Terzen- und Quartensprüngen in Octavenweite bewegt: die Octave ist das gewöhnlichste Maass, auch Nonen sind häufig, sogar Decimen als Gränzpunkte der Melodie nicht ungewöhnlich. Wenn wir nun in jener ungermanischen Kurzleibigkeit das Hauptzeugniss ihrer Nationalität erblicken, so entgeht uns nicht die Unsicherheit dieser Schlussfolge, die aus einem einzigen Merkmal eine grosse Eigenthümlichkeit will hergestellt wissen. Von den Gründen indess, die theils historischen, theils idealen Inhaltes durch den Herausgeber beigebracht werden, ist auch nur ein einziger von historischer Bedeutung, nämlich der IX, V genannte, dass die Namen beider tunes im Volksmunde des Hoch- und Niederlandes dieselben sind. Rechnen wir diese beiden einander kreuzenden Ergebnisse gegen einander

*) Dass diese northern varieties and differences die von Mainzer mitgetheilten gaelic tunes sind, muss man aus dem Zusammenhange errathen.

ab, so scheint es, dass keine Vermittelung übrig bleibt, als:

1. die Melodieen sind vermöge ihres eigenthümlichen Führung als national-ungermanische zu erkennen;
2. jedoch sind wichtige Spuren vorhanden, sie dennoch als von germanischen abgeleitete zu erkennen.

Dass nun dieses National-Ungermanische eben gälisch sei, ist durch den Ort der Auffindung so ziemlich bestätigt; dem genaueren Kenner celtischer und irischer Melodieen wird auch nicht entgehen, wie nahe diese Psalmweisen jenen weltlichen länger schon bekannten anklingen. Characteristisch ist besonders die melismatische Verbrämung, die freilich in dieser Ausdehnung bei den (herder'schen) marx'schen und anderen weltlichen Weisen nirgend anzutreffen ist und keinen näheren Vergleichspunct bietet, als die morgenländischen, besonders türkischen und arabischen Weisen. Diejenigen, die das Celtische dem Semitischen verwandt nennen, können in diesen Melismen eine Bestätigung ihrer Ansicht finden. Der wenn auch frische oft wildklingende Ton ist dennoch in beiden, semitischen wie celtischen Melodieen, zugleich ein eintöniger, auf wenige charakteristische Wendungen beschränkter.

Freilich ist bei diesem unseren Urtheil nicht ausser Acht zu lassen, dass uns durch Hrn. Mainzer nicht mehr als fünf Weisen mitgetheilt sind. Es entsteht die Frage: für wie viele Lieder diese in Gebrauch, und ob dieses die einzigen geistlichen Weisen der Hochschotten sind. Da jene fünf jedesmal einem anderen Orte angehören, so erstaunt man natürlich, bei einem so liederreichen Volke, bei so grosser Begabung zum Gesange wie sie Mackay rühmt (XXII), nicht mehrere Weisen kennen zu lernen, als je eine für jeden Ort, während z. B. in Deutschland nicht nur zu Luther's Zeit, sondern auch jetzt noch der Vorrath an brauchlichen geistlichen und weltlichen Weisen für den kleinsten Bezirk die Hunderte übersteigt. Oder soll es heissen, dass jene fünf Weisen den angegebenen Shires von Ross, Inverness, Sutherland und Caithness (XXIII) gemeinsam zugehören: selbst dann ist die Zahl gering, und kaum ein sicheres Urtheil über Nation und Alter aus so wenigen abzuleiten; wenigstens ist uns aus dem Mitgetheilten die Mannichfaltigkeit (it has many gradations, IX Z. 12 v. u. Vergl. X, 1: diversity of character — they vary in the different parts of the country) nicht sichtbar geworden.

(Beschluss folgt.)

Biographisches.

Sophie Schloss

wurde geboren in Köln den 12. Dezember 1822, erhielt den ersten Unterricht im Gesange von dem dasigen Domkapellmeister *Loehl*, ging dann nach Paris, wo sie zwei Jahre *Bordogni's* Unterricht genoss, und kehrte 1839 nach Deutschland zurück, wo sie zum ersten Male bei dem rheinischen Musikfeste zu Düsseldorf, im Sommer 1839, öffentlich auftrat. *Mendelssohn Bartholdy*, welcher dieses Musikfest dirigirte, gewann sie für die Leipziger Gewandhausconcerte, wo sie während der Saison 1839 — 1840 als zweite Sängerin sich den Beifall des Publicums erwarb. (Erste Sängerin war damals Fräulein *Elise Meerti* aus Brüssel, jetzt verehelichte *Blaes*.) Im folgenden Winter, 1840 — 1841, war sie die erste Sängerin der Gewandhausconcerte. Von Leipzig aus machte sie auch mehrere kleine Kunstreisen, z. B. nach Halle, Berlin, Weimar u. s. w. Später reiste sie einige Jahre hindurch in England, Schottland und Irland, hielt sich namentlich längere Zeit in London auf, und kehrte von da für den Winter 1846—1847 wieder in ihre frühere Stellung als Sängerin der Gewandhausconcerte nach Leipzig zurück. Auch im gegenwärtigen Winter weilt sie als solche in Leipzig.

Feuilleton.

In Frankfurt am Main liess sich der seit Kurzem so die dasige Oberkirche als Organist berufene *Fiorling* neulich in einem Concerte als tüchtiger Pianofortespieler (Mendelssohn's G moll-Concert) und trefflicher Componist (zwei Duetten aus seinem Oratorium Simson) hören.

F. A. Ackermann, „Organist und Umschöffer der grossen simplificirten Kirchenorgel zu Lätzenburg" (wie er sich nennt), veröffentlicht im Hamburger Correspondenten den Vorschlag zu einer Disposition der neu zu erbauenden Orgel in der Petrikirche zu Hamburg. (Vergl. Allgem. musikal. Zeitung, 1847, Nr. 37, S. 457 fgg.) Er bekennt sich zu Abt Vogler's Grundsätzen. Seit fast 50 Jahren, sagt er, habe er sich mit der Mechanik der Orgel und dem Orgelwesen beschäftigt, das Schlüssel zu Vogler's Simplificationssystem der Orgel gefunden und danach die Orgel in Lätzenburg umgeschaffen. Alle sogenannte Mixturen und deren wenige Aliquote, Sesquialter, Scharf-Rauschquint u. s. w. verwirft er ebenso wie die Doublette-Register. Den in diesen Blättern u. a. O. so scharf ressonirten Dispositionsentwurf tadelt er eben so streng wie der Ressonanz.

So eben ist in der Hinrichs'schen Buchhandlung zu Leipzig erschienen: „Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde. Von *W. A. Lampadius*."

Neue Opern. Am 12. Dezember in Dresden: „Der versiegelte Bürgermeister", nach Raupach's Posse, Musik von *H. Schmidt*, dem Tenoristen und jetzigen Regisseur der Dresdener Oper. — Im Königstädter Theater gebet: „Eisenbahndirectionstausend Thaler", Posse von D. Kalisch mit Musik von *F. Gährich*, dem bekannten Symphonieen-Componisten (früher in Leipzig). — Am königlichen Theater in Berlin den 28. Dezember: „Anonette", Operette in einem Aufzuge von *Otto Tiehsen*. Fand Beifall. — *Verdi's* Nebukadnezar bei in Frankfurt am Main gefallen, in Köln dagegen ist er so gut wie durchgefallen.

Wie es heisst, wird sich die Oper am Theater an der Wien nächste Ostern auflösen.

Der Intendant des Hoftheaters zu München, Freiherr v. *Freyn*, hat seine Entlassung erhalten. Sein Nachfolger ist noch nicht ernannt, einstweilen versieht Freiher von *Poissl* seine Stelle.

In Darmstadt liess sich der von da gebürtige Virtuos *Eduard Brauning* auf dem neu erfundenen Instrumente „Piano contante" (mehr unter dem Namen Harmonica-Piano bekannt) mit vielem Beifall hören. *Brauning* ist ein Schüler von *Aloys Schmitt* in Frankfurt am Main, und hat sich ein halbes Jahr lang in Paris aufgehalten, wo sein Instrument (es ist in Wien gebaut) ebenfalls die lebhafteste Theilnahme erregte.

In Offenbach am Main besteht seit einem Jahre ein Blechinstrumentalmusikverein, von 18 Mitgliedern aus dem Bürgerstande gebildet, der jüngst sein erstes Stiftungsfest feierte und dabei sehr ruhmliche Beweise von Fertigkeit ablegte. Die Gesellschaft hat seit ihrem Bestehen bereits über 1000 Fl. allein für Instrumente ausgegeben. Die musikalische Leitung besorgt der dasige Regimentsmusiker Herr *Müller*.

Am 30. Dezember 1847 wurde *Gustav Schmidt's* Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter" in Leipzig zum ersten Mal aufgeführt und mit allgemeinem Beifall aufgenommen. Der Componist so wie mehrere Darsteller wurden gerufen. Unter den Letzteren waren besonders Frau *Günther-Bachmann* als Engelliese und Herr *Behr* als Jacob vortrefflich.

Auch in Lübeck hat eine *Todtenfeier Mendelssohn Bartholdy's* Statt gefunden, wobei zur Aufführung kamen: Der Chor: „Verleih' uns Frieden", — die Melusinen-Ouverture; — Violinconcert, gespielt vom Musikdirector *Bach*; — Sopran-Arie aus Paulus; — acht Nummern aus dem Elias; — Pianoforteconcert (G moll), gespielt von Herrn *Schreiner*; — Chor aus Paulus: „Siehe, wir preisen selig." — Uebrigens ist diesen Winter ein reges Musiktreiben in Lübeck. Am 11. Dezember führte Musikdirektor *Bach* mit dem Gesangvereine *Schumann's* „Paradies und Peri" recht brav auf. — Herr *Schreissner* gab in Verein mit den Herren *W. Pape, P. Bertelmann* und *Wiesener* sen. seine erste Quartett-Unterhaltung (Quartett in G moll von Mozart, Pianoll-Sonate von Hummel, grosses Trio in B von Beethoven). — Auch die Oper ist in dieser Saison recht gut; nur fehlt ihr zur Zeit noch ein eigentlicher Bassist.

Am 25. Dezember v. J. starb in Breslau, wo sie seit Kurzem engagirt war, die junge Sängerin *Anna Simon* aus Leipzig.

Die Bravourarie Bohrer hat neben unserer neue neue Oper vorgeführt: „Kurt der Vandale vor Tunis", grosse Oper in drei Aufzügen, Musik von dem dortigen Kammermusiker *Stoppler*. Sie fand vielen Beifall und der Componist wurde am Ende des Stückes gerufen.

Auch *Balfe's* neueste Oper: „The maid of honour" hat gefallen. Sie wurde am 20. Dezember zum ersten Mal auf dem Drurylane-Theater zu London aufgeführt.

Ferdinand Stegmayer, soleist Kapellmeister am Leipziger Stadttheater, hat sich wieder nach seiner Vaterstadt Wien gewendet, von der er siebenzehn Jahre fern war; er will sich dem Gesangunterrichte widmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **W. Körner** in Erfurt erscheinen auch für 1848:

Euterpe. Ein musikalisches Monatsblatt, herausgegeben von **E. Hentschel.** 8. Jahrg. 4 Thlr.

Urania. Eine musikalische Zeitschrift, herausgegeben von **G. W. Körner.** 3. Jahrg. ½ Thlr.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig werden nächstens mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Becker, Const., Lai et Elle. Deux pièces caractéristiques pour le piano. Op. 25a.

— — Nocturne p. le piano. Op. 25b.

Gutmann, Adolph, Dix Etudes pour le piano. Op. 12, a deux mains.

Kessler, J. C. (de Lemberg), Cantilène et Toccata p. le piano. Op. 45.

— — Impromptu p. le piano. Op. 44.

Marschner, H., Trio p. Pf. Violon et Velle. Nr. V. in Dmoll.

Thalberg, Sigis., Trio p. Pfte. Violon et Velle.

Musikalien-Gesuch.

Ich suche die von **Joh. Ludw. Krebs,** seiner Zeit namentlich in Nürnberg bei Balthasar Schmid Witwe gestoch. Clavier-Uebungen von der Ihre Lieferung zu gegen Baarzahlung. — Auch Exemplare seiner frühen oder später erschienenen Chorale und Orgelsachen, im Originale oder in correcten Abschriften, sind nicht minder erwünscht.

Leipzig, im December 1847.

Fr. Hofmeister.

Preis-Polka's und Preis-Galop.

Unter dem zum 12ten December d. J. zur Preisbewerbung in Prag eingesandten 169 Polka's und Galop's haben folgende auf das Loos einen von mehr als 3000 Personen anwesenden Publicum's den Preis erhalten, und zwar:

1ten Preis. Melodie-Polka von F. W. Svoboda.
2ten Preis. Marien-Polka von Karl Pruwl.
3ten Preis. Lachtäubchen-Polka von Math. Ringelsberg.
4ten Preis. Hexen-Galop von Jos. Körner.

Dieselben sind in der Kunst- und Musikalien-Handlung von **Joh. Hoffmann** in Prag für Pianoforte (Preis 45 Kr.) erschienen. Abschriften der Orchesterstimmen sind ebenfalls zu haben.

Bei **N. Simrock** in Bonn ist erschienen:

E. Naumann, Op. 9. 6 Lieder für 4stimmigen Männerchor, Pr. 1 Thlr. 10 Ngr. Die vier Stimmen einzln 20 Sgr.

Ferd. Hiller, Kriegslied von Emanuel Geibel, für 4stimmigen Männerchor, der Dresdener Liedertafel gewidmet. Pr. 8 Sgr. Die vier Stimmen einzln 5 Sgr.

Im Verlage von **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg ist erschienen und durch alle Musikalienhandlungen zu beziehen:

Mannsfeldt, Edgar, Elegie den Manen Felix Mendelssohn Bartholdy's geweiht von Caroline Pierson, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. Nº. 33. 1803.

Die Formen der Töne.

(Fragment eines grössern Gedichts.)

Mancherley sind der Formen, und ihre Bestimmung verschieden,
Welche des Tones Gewalt dem Ohre rufen und bilden;
Aber sie liegen verstummt, bevor nicht der künstliche Bildner
Sie mit sprechendem Odem erweckt, und magischen Händen.
Dann dringt plötzlich das Leben in ihre Tasten und Fugen,
Und ein mächtiger Geist spricht aus den geordneten Saiten.
Die du mit künstlicher Hand das Spiel der Lieder geschaffen,
Nenne mir ihre Gewalt, und ihre Namen, o Göttin,
Und den verschiedenen Klang, den ihre Zauber erwecken.
Leicht und beweglich ward mit vier harmonischen Nerven
Die Violone gewölbt; denn auf gemeinsamen Stege
Liegen sie neben einander in drei Mensuren der Quinte.
Kraft ward ihnen verlieh'n, und des Ausdrucks milde Bewegung,
Wenn die erhobene Hand sie mit flachem Bogen durchmeistert,
Jetzt mit starker Gewalt den Strom des Liedes zu leiten,
Jetzt, wie Säuseln der Nacht, im leisen Pian' zu verstummen.
Wunderbar schwebet der Ton in Doppelschlägen und Läufen
Ihre Saiten hindurch, ruht auf dem Tiefsten, und hebt sich
Zu dem Höchsten empor, wo kaum noch der Laut sich verweilet.
Wiegt auf leichten Fermaten sich langgezogen und dehnend
Im Arpeggio hin, und in Cadenzen verlohren,
Schweiget das Spiel, und verschwebt mit enharmonischem Zittern.
Schwach und zärtlich ertönen die Lautensaiten der Liebe,
Nicht vom mächtigen Bogen geregt, erwachet ihr Seufzen
Unter der leisen Hand, womit sie der Sänger berühret;
Einsam ruhet der Gram auf ihren sanften Akkorden,
Und der Wehmuth Gefühl entsteigt den klagenden Tönen.
Oft, wenn über die Rosen der Abendschleier gesunken,
Und der schweigende Mond die stillen Gräber erhellte,
Fand die Mitternacht noch mich deine Saiten durchirren,
Süsse Laute; du sangst in deine Weisen die Schwermuth,
Die mir die Seele verschloss, du gabst mir tröstende Ruhe,
Wenn mit Giganten-Schritt in die Gefilde des Lebens
Ernst das Schicksal trat, und meiner Hoffnungen schönste

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Januar. **Nr. 2.** 1848.

Inhalt: Klang. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Kassel. Aus St. Petersburg. Aus Göttingen. — *Recension.* — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Klang.

Bei gar manchem Instrumentalwerke früherer und neuerer Zeit wird man fast gezwungen zu glauben, der Componist habe Alles in sich gehabt, nur nicht das klare Bewusstsein des ersten unerlässlichen Princips aller Instrumentation, nämlich des durchaus und überall schönen Klanges. In dem Orchester ruhen unerschöpfliche Verbindungen und Mischungen der Instrumente, von zweien bis zu allen. Aber nicht alle thun dem Ohre wohl, und alle die dem Ohre nicht wohlthun, taugen nichts, sind nicht ästhetisch, nicht schön. Findet man nicht in manchen Compositionen Stellen, die dem Ohr unangenehm sind, die ihm missfallen, die ihm physisch widerwärtig sind, es zerreissen? Solche Stellen mögen sonstige Verdienste haben, ausdrucksvolle Melodie, psychologische Wahrheit, u. s. w., sie sind doch verloren, wenn ihnen die anmuthende Klanghülle fehlt. Ein hässlicher Klang ist hässlich, und die Kunst darf wohl Hässliches schildern, aber nicht mit wirklich hässlichen Mitteln. Vom Sänger verlangt man vor Allem und zuerst einen schönen Klang der Stimme. Von jedem Virtuosen, von jedem Instrumente vor Allem einen schönen Ton, will sagen Klang. Wie schrecklich, fürchterlich, herzzerreissend der Stoff sein mag, welchen die Künstler durch ihre verschiedenen Kunstmedien, Stimme oder Instrument, zu schildern haben, der Klang darf niemals schrecklich, muss immer schön, d. h. dem Ohre angenehm erscheinen.

Auch das Orchester ist ein Instrument. Welche Dinge es auch auszudrücken hat, es muss es durchgängig wohlklingend für das Ohr thun. So widerwärtig uns eine abgesungene, krächzende Singstimme, so widerwärtig uns eine quiekende Klarinette, eine kratzende Geige ist, so widerwärtig sind uns krächzende, quiekende, kratzende Orchesterzusammenklänge. Man frage sein Ohr, was es bei manchen, besonders neueren Orchestereffecten empfindet? Unangenehmes, Hartes, Rauhes, wird man oft genug als Antwort erhalten. Die Instrumentationsbilder aus früheren Zeiten, als manche Blasinstrumente noch gar nicht in Gebrauch waren, sind oft dürr, trocken. Nach und nach fühlte man das Bedürfniss nach volleren, angenehmeren Klängen, nach höherem Wohllaut. Was macht den besonderen Zauber der Haydn'schen, Mozart'schen und der allermeisten Beethoven'schen Werke vorzüglich mit aus? Ist es nicht der zauberische Wohllaut, welchen diese Meister dem Orchester in allen ihren Bildern, von dem Lieblichsten bis zum Schrecklichsten, zu verleihen wissen? Gibt es etwas Furchtbareres für das Orchester auszudrücken, als die rasenden Furien, die den Don Juan in die glühende Hölle stürzen? Die Seele schaudert bei den Mozart'schen Figuren, Harmonieen, aber das Ohr wird zugleich entzückt durch den Zauber des Zusammenklanges. Darin liegt ein Hauptmoment, warum Mozart in seinen Opern und Instrumentalwerken auf das ganze Volk wirkt, dem sonst manches tiefere darin Liegende entgehen muss; aber den Wohlklang einer Composition fühlt jedes Ohr, der Reiz des Wohlklanges vergnügt alle Welt. Und doch entziehen ihn manche neuere Componisten ihren sonst verdienstlichen Bildern sehr oder ganz, und kleiden sie zuweilen in Klänge ein, vor denen man fliehen möchte! Es gibt kein Bild in dem ganzen Universum, das, musikalisch geschildert, in unangenehmem Klange erscheinen dürfte, und wenn der Componist den Weltuntergang zu malen hätte, und unsere Seele ginge in der Wahrheit der Schilderung schaudernd mit unter, das Ohr müsste in Wollust schwelgen. Dann wird selbst der Graus, in den uns der Künstler versetzt, ein Genuss. Quält er aber ausser der Seele auch das Ohr, so erkennen wir seine Schilderung gewiss nicht für ein gelungenes Kunstwerk an, denn seine Darstellung des Schrecklichen empfinden wir nicht mehr als eine gelungene Täuschung, sondern als eine unmittelbare unangenehme Wirklichkeit, und kommen nicht wieder. Kurz: Im schrecklichsten der Schrecken selbst muss der Hörer vor Entzücken schwelgen, und dieses Entzücken ihm zu verschaffen, hat der Componist in seiner Gewalt durch den Zauber des Wohlklanges, in welchem verklärt er seine Schreckensbilder durch das Ohr in die Seele schickt.

L.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Concert im Saale des Gewandhauses, gegeben von *Sophie Schloss*, Montag, den 10. Ja-

nuar. — Ouverture von Rietz. — Recitativ und Arie aus „Semiramide“ von Rossini, vorgetragen von der Concertgeberin. — Andante e Allegro scherzoso für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn *J. Joachim*. — Zwei Lieder: „Wach auf!“ und „Zwiegesang“ v. Spohr, vorgetragen von der Concertgeberin. — Fantasie über Thema's aus dem Freischütz für Violoncelle, componirt und vorgetragen von Herrn *B. Cossmann*. — Arie von Meyerbeer, vorgetragen von der Concertgeberin. — Symphonie Nr. 3 (A moll) von N. W. Gade.

Als ich die Ouverture von Rietz zum ersten Male gehört hatte, schrieb ich hin: sie sei unklar. Nachdem ich sie bei heutiger Aufführung von Neuem aufmerksam verfolgt, sage ich: ich habe mich geirrt. Wem etwas Aehnliches im Reiche der Tonkunst niemals begegnet ist, der greife nach dem Steine. Man sollte nach dem erstmaligen Hören einer Composition nie hinschreiben, was für ein Urtheil genommen werden könnte. Die Ouverture wurde rauschend applaudirt. — Fräul. *Schloss* ist nicht allein eine ausgezeichnete Sängerin, sondern auch sehr beliebt wegen ihrer Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit. Das Publicum war sehr zahlreich versammelt, empfing die Künstlerin lebhaft, und zollte ihren verschiedenen Vorträgen warmen verdienten Beifall. — Herrn *Cossmann* betreffend, könnten wir nur früher Ausgesprochenes wiederholen. Er ist auf seinem schwierigen Instrumente ein Virtuos im gediegensten Sinne des Wortes, seiner Composition dagegen kann zur Zeit ein höherer künstlerischer Werth noch nicht zugesprochen werden. — Ziemlich dasselbe darf man wohl auch von Herrn *Joachim* sagen. Ob die heutige Composition sein erster Versuch war, weiss ich nicht. Talent ist gewiss vorhanden. Aber die ersten Versuche des schaffenden Künstlers können keine Meisterwerke sein. In der technischen Handhabung der Mittel ist Herr *Joachim* auch hier schon recht gewandt, die Erfindung dagegen zeigte noch nichts Ungewöhnliches. Dass die Principalstimme an mehreren Stellen von dem Orchester zu reich begleitet und dadurch verdunkelt wurde, ist einem jungen Componisten um so weniger übel zu nehmen, als das ein Fehler ist, den die gewandtesten Meister nicht immer zu vermeiden wissen. Herr *Joachim* erhielt natürlich rauschenden Beifall.

Die neue Symphonie von *Gade* wurde bei der heutigen Wiederholung noch enthusiastischer als das erste Mal aufgenommen. Ich werde dem herrlichen Werke ein sorgsames Studium widmen, und dann versuchen, ein klares Bild davon zu geben, soweit es mit den armen Worten möglich ist.

Kassel, im December 1847. — Wir haben hier während der letztvergangenen Zeit mehrere stille Wochen verlebt. In Folge des Hinscheidens des Kurfürsten Wilhelm II. trat allgemeine Landestrauer ein, das Theater wurde geschlossen und alle öffentlichen, rauschenden Vergnügungen, namentlich musikalische Unterhaltungen, wurden eingestellt. Diese plötzliche musikalische Unthätigkeit, welche sich sogar bis auf Privatzirkel erstreckte, wurde für die Kunstfreunde um so fühlbarer, da während der Monate October und November mehrere grössere Concertaufführungen von Seiten der Dilettantenvereine mit Liebe und Eifer vorbereitet wurden, und überdies auch unsere Oper ein regeres Leben erhielt als bisher und sich einer immer mehr wachsenden Theilnahme zu erfreuen hatte.

Vor Allem erregten die Gastvorstellungen der königl. würtembergischen Kammersängerin Fräul. *Emilie Walter* ein mehr als gewöhnliches Interesse. Jedes ihrer hiesigen Debuts war von glänzendem Erfolge begleitet. Sie trat als „Romeo“, „Norma“ und „Fidelio“ hier auf und leistete vorzugsweise in den beiden erstgenannten Partieen Vortreffliches; aber auch selbst nach der Darstellung des Fidelio wurde sie stürmisch gerufen. In Fräul. *Walter*, welche nunmehr unter höchst vortheilhaften Bedingungen auf ein Jahr für unsere Bühne gewonnen ist, haben wir die Bekanntschaft einer Künstlerin gemacht, die nicht nur von der Natur mit seltenen Mitteln begabt ist, sondern dieselben auch auf eine wahrhaft künstlerische Weise zu verwenden weiss. Ihre Gesangsleistungen sind, indem sie von einem charakteristischen Spiele unterstützt werden, von seltener dramatischer Wirkung. Wie die Persönlichkeit der reich begabten Künstlerin, tritt uns auch die Stimme mehr imponirend als anlockend entgegen. Stärke, Fülle und Reinheit sind die Eigenschaften, durch welche sich die Stimme vor Allem auszeichnet, aber daneben auch eine in Betracht ihrer seltenen Klangfülle höchst erfreuliche Biegsamkeit, und zwar vorzugsweise in der Octave vom eingestrichenen bis zum zweigestrichenen Es. Innerhalb dieser Octave bewahrt die Sängerin einen möglichst leichten, freien und gleichartigen Ansatz und bewegt sich darin in Beziehung auf den oft sehr sinnig gewählten Klangwechsel, der dem Vortrage grossen Reiz verleiht, am Ungezwungensten und Mannichfaltigsten. Das eine Mal gönnt sie ihren Tönen die vollkommene Entwickelung, das andere Mal wirft sie dieselben mit liebenswürdiger Keckheit leicht und kräftig dahin, je nachdem es ihrer stets rein künstlerischen Intention entspricht. Ihre Accentuation ist bestimmt und sinngemäss, ihre Nuancirung fein und geschmackvoll, und zeugt von innigem Verständniss und geistreicher Auffassung der Musik. Die Töne über dem zweigestrichenen Es sind, obschon von auffallend verschiedenem Charakter, doch an Stärke den tiefer liegenden gleich, wo nicht überwiegend. Nur erscheinen die Töne von e bis a der zweigestrichenen Octave oft kurz nach einander in einer auffallend variabeln Klangform; ihr Klang erhält etwas intensiv Schwankendes und erscheint nicht für jeden Gefühlsausdruck geeignet. Dass die Künstlerin über diese Töne nicht so unbeschränkt, wie über die tieferen zu gebieten vermag, ist in den Momenten am Auffallendsten merklich, wo sie — wenn auch nur momentan — nach dem Ansatze derselben sucht. Aber gerade dabei offenbart sich ihre anerkennenswerthe Geschicklichkeit. Was nun endlich die Töne über dem oben näher bezeichneten A betrifft, so mangelt ihnen zwar nicht die befriedigende Reinheit, wohl aber der Klangschwung, welcher den mittleren Tönen des Stimmumfanges in so höchst erfreulichem Maasse eigen ist.

Herr *Francke*, vom Hoftheater zu Petersburg, debutirte als „Hüon" in Oberon, „Georg" in der weissen Frau und „Robert" in der Meyerbeer'schen Oper. Die erste Leistung stand gegen die folgenden weit zurück, woran eine sichtliche Indisposition des Sängers schuld war. Seine übrigen Darstellungen verdienen lobende Anerkennung, indem jede derselben den reich begabten und praktisch erfahrenen Künster erkennen liess. Jedoch ist es weit mehr die natürliche Begabung, welcher der Sänger die ihm vielseitig bewiesene Theilnahme verdankt, als ein bis zu den feinsten Abstufungen ausgebildeter Vortrag und ein bis in die kleinsten Details durchdachtes Spiel. Nicht unerwähnt lassen können wir, dass bei der erfreulichen Deutlichkeit des Gesanges die Aussprache mitunter auffallend hart wird. Auch haben wir, obwohl die Stimme in den verschiedenen Regionen des vollkommen ausreichenden Umfanges leicht und gut anspricht, zu bedauern, dass der Klang derselben (mit Ausnahme des Falsets, das sehr stark und schön ist) nicht in ungetrübtester Klarheit und anziehendster Frische erscheint; und zwar um so mehr, als wir mit der Gesangsweise des Künstlers im Allgemeinen einverstanden sind und deutlich zu erkennen vermögen, dass der freien Ausströmung des Klanges nicht eine falsche Verwendung der Stimmmittel, sondern lediglich andere physische Hindernisse entgegentreten, welche es ausser Zweifel setzen, dass die Stimme gegenwärtig nicht vollkommen gesund ist. Das, was Einige im figürlichen Sinne das Metall der Stimme, Andere den Schmelz der Töne nennen, ist es, was wir bei der übrigens jeder Modification fähigen Stimme des erfahrenen Sängers vermissen. Auch Herr *Francke* ist, dem Vernehmen nach, mit einem ansehnlichen Gehalt auf ein Jahr engagirt worden.

In Fräulein *Kletz*, vom Stadttheater zu Lübeck, lernten wir eine von Natur mit sehr erfreulichen Anlagen ausgerüstete Sängerin kennen, welche jedoch bei ihrem ersten Auftreten als Gräfin in Figaro's Hochzeit zu sehr befangen schien und noch zu wenig Routine in Gesang und Spiel bekundete, als dass sie es vermochte, ihre natürlichen Vorzüge in dem gewünschten Grade hervortreten zu lassen. Nicht der wohlthuende, weiche Charakter ihrer klangvollen Stimme ist es allein, durch welchen die junge Künstlerin ein mehr als gewöhnliches Interesse einflösst, sondern auch das natürliche Geschick und das richtige Gefühl, welches sie bei dem Gesange offenbart, das bekanntlich nicht angelernt, auch nicht durch das eifrigste Studium ersetzt werden kann, sondern angeboren sein muss, und überdies noch die Leichtigkeit der Ansprache der Töne, wie auch die Reinheit und Deutlichkeit des Gesanges. Wo so viele gute Eigenschaften sich vereinigt finden, wie bei Fräul. *Kletz*, und wo sie, selbst bei grosser Befangenheit, auf so erfreuliche Weise zur Entwickelung gelangen, wo mithin der natürliche Beruf zum Gesange nicht mehr in Frage steht, da dürften die durch die Kunstlehre zu erlangenden Gesangseigenschaften bei beharrlichen Studien nicht lange vermisst werden.

Schliesslich gedenken wir noch mit wahrem Vergnügen einer Quartett-Matinee, welche Herr General-Musikdirektor *Spohr* zum Vortheil eines seiner Schüler, des Herrn *Malibran* aus Paris, unlängst veranstaltet hatte. Vor einem zwar nicht sehr zahlreichen, aber durchaus gewählten Publikum gelangten ein Quartett in Es dur von Spohr, das erste Quintett in Es dur von Beethoven und das dritte Doppelquartett von Spohr auf treffliche Weise zu Gehör. Der Part der ersten Geige wurde im Quartett von Herrn *Malibran*, im Quintett von Herrn *Hilf* und im Doppelquartett von Hrn. General-Musikdirektor *Spohr* ausgeführt. Von Geigern wirkte ausser den bereits Genannten im Doppelquartett noch Herr *Bott* mit. Die Bratsche war durch die Hrn. *Weidenmüller*, *Malibran* und *Stahle* und das Cello durch die Herren *Knoop* und *Schussert* vertreten.

O. K.

Aus St. Petersburg. — Sommer- und Herbstbericht. — (Beschluss.) Es geht mit dem hiesigen Publicum eine Veränderung vor, das ist unverkennbar. Was sonst unwiderstehlich reizte und anzog, was nur angekündigt zu werden bedurfte, um alle Welt in Bewegung zu bringen, italienische Oper und Virtuosenconcerte, das findet jetzt nur noch ein dürftiges, erzwungenes Interesse. Ob nun diese Krisis aus dem Ueberhandnehmen der rein materiellen Interessen entstehe, oder aus vorgeschrittenen Kunstanforderungen, ob sie zum Schlimmeren führen werde, oder zum Besseren, — das kann nur die Zukunft lehren, denn das capriciöse Petersburger Publicum macht oft die wohlbedachtesten Voraussetzungen zu Schanden. Ja ein ehrlicher Deutscher, der mit Haydn und Mozart, mit Gluck und Beethoven aufgewachsen ist, der wird natürlich der gehaltlosen süsslichen italienischen Musik, der abgedroschenen Virtuosenkunststückchen gar bald überdrüssig und fühlt oft einen grimmigen Heisshunger nach seiner altgewohnten besseren Kost. Für eine Beethoven'sche Symphonie, für eine deutsche oder gute französische Oper würde er mit Vergnügen sein Erstgeburtsrecht verkaufen. Wie dem Tantalus, schweben ihm die köstlichen Früchte der grossen, fast nur aus Künstlern ersten Ranges bestehenden Orchester, der ungeheuren Mittel aller Art, welche dem hiesigen Kunstinstitute zu Gebote stehen, vor den Augen, aber ergreifen, geniessen, so wie er es möchte, darf er sie nicht, seinen Hunger muss er sich vergehen lassen, wenn er ihn nicht durch irgend ein gefälliges Clavierarrangement und die Hoffnung auf bessere Zeiten beschwichtigen kann. Glücklicherweise verstehen wir Deutsche uns vortrefflich auf's Hoffen. Es wird Manchem unglaublich erscheinen, dass die Aufführung einer guten Symphonie hier fast zu den Unmöglichkeiten gehört. Und doch ist es so. Ich bin jetzt fast drei Jahre hier und habe während der ganzen Zeit nur in einem Concerte der philharmonischen Gesellschaft Mendelssohn's A moll-Symphonie und in Concerten unseres würdigen *Louis Maurer* dessen eigene Symphonie in F moll, die Beethoven'sche in C moll und den ersten Satz der Pastorale desselben Meisters öffentlich aufführen gehört, also 3¼ Symphonieen für 3 Jahre! Wie willkommen im vorigen Winter *Berlioz* mit seinen interessanten Compositionen und den soigniten Ausführun-

gen sein musste, kann man sich leicht vorstellen. Es ist wahr, es besteht hier ein Symphonie-Verein, welcher allwöchentlich ein Concert gibt, worin nur Symphonieen und andere grössere Instrumentalwerke aufgeführt werden. Aber da dieser Verein grösstentheils aus Dilettanten besteht und seine Concerte statutenmässig ohne irgend eine vorhergehende Probe gibt, so habe ich mich, ungeachtet des geringen Abonnementspreises, wodurch Viele angezogen werden, doch noch nicht entschliessen können, ihn zu besuchen. Glücklicherweise bieten die gastfreundlichen Häuser einiger Mäzene der wahren Kunst zuweilen Gelegenheit, eine tüchtige Symphonie in würdiger Ausführung privatim zu hören.

Das einzige öffentliche Unternehmen, durch welches die ernste Musik auf eine würdige Art repräsentirt wird, sind die Quartettmatinéen, welche Herr *Vieuxtemps* im Vereine mit den Herren Gebrüdern *Albrecht* und *Grossa* auch dieses Jahr wieder eröffnet hat. *Vieuxtemps* ist, was man bei grossen Virtuosen so selten findet, ein ausgezeichneter Quartettspieler. Er weiss seine Virtuosität meistens in den rechten Schranken zu halten (bei einigen, im rapidesten Tempo genommenen Finale's Haydn'scher Quartette machte sie sich wohl etwas zu sehr geltend) und ist zugleich ein so gründlich gebildeter und denkender Künstler (wieder bei einem Virtuosen eine cosa rara!), dass er der Tendenz einer jeden Composition bis in die tiefsten Fasern zu folgen versteht und auch die leiseste Nüance zur klaren Anschaulichkeit bringt. *Grossa* ist in derselben Weise ein vortrefflicher Cellist und überhaupt durch seine ernste Künstrichtung ganz besonders zum Quartettspiele befähigt. Auch dürfte es schwer sein, ihm in dieser Beziehung gleichzukommen. Ihm wäre, *Vieuxtemps'* ausserordentlich schöner Geige gegenüber, nur ein sonoreres Instrument zu wünschen. Die Gebrüder *Albrecht* schliessen sich ihren Collegen angemessen an. Das Zusammenspiel dieses Quartettes hat seit vorigem Winter, wo es zuerst zusammentrat, bedeutend an Einheit und Rundung gewonnen und wird sich, wenn (was zu hoffen und erwarten ist) dieses schöne Unternehmen länger fortbesteht, gewiss bald zur gänzlichen Vollkommenheit ausbilden. In den vier Matinéen, welche bis jetzt stattfanden, wurden (mit Ausnahme eines Onslow'schen Quintetts) nur Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven ausgeführt. Auch spielte *Vieuxtemps* mit gewaltiger Energie und Virtuosität Seb. Bach's wunderbare Ciaccona (mit der von Mendelssohn hinzugefügten Clavierbegleitung). Ausser zwei Streichquartetten bringt jede Matinée auch ein Stück unter Mitwirkung des Piano's. In der ersten spielte der kürzlich aus Wien hieher gekommene Herr *Leuy* Fr. Schubert's Es-dur-Trio, in der zweiten Herr *Gerke* Mendelssohn's Hmoll-Quartett, in der dritten spielte ich Robert Schumann's Es-dur-Quintett. In der vierten endlich spielte *Vieuxtemps* anstatt des Clavierstückes die erwähnte Bach'sche Ciaccona. Alle wahren Musikfreunde unserer Stadt versammeln sich regelmässig und mit dem lebhaftesten Interesse in diesen Matinéen. Leider beweist ihre geringe Zahl (es mögen kaum 100 bis 150 Personen sein), wie traurig es hier mit dem Sinne für ernste Musik bestellt ist. — Als Virtuose trat *Vieuxtemps* bis jetzt nur ein einziges Mal auf. Es war dieses gleich nach seiner Rückkehr von London, in einem Wohlthätigkeitsconcerte im Vauxhall zu Pavlovsk. Auch Fräul. *Crottini* und der tüchtige Pianist Herr *Fruckmann* spielten in diesem Concerte.

Ausländische Blätter haben vielfach von der Hieherkunft der Mad. *Schröder-Devrient*, ja sogar von ihrem Engagement an der hiesigen italienischen Oper gesprochen. Die letztere Nachricht ist durchaus unbegründet, doch die Ankunft der schon so lange berühmten Sängerin scheint uns wirklich bevorzustehen, da sie bereits in Riga gastirt. Man ist sehr gespannt, auf welche Weise Mad. *Schröder-Devrient* ein öffentliches Auftreten hier bewerkstelligen wird. Eine deutsche Opernvorstellung ist hier jetzt eine offenbare Unmöglichkeit, da weder ein erster, noch ein zweiter Tenor, weder ein Bariton noch ein Bass vorhanden ist. Ein Gastspiel in der italienischen Oper zu erlangen, dürfte der deutschen Sängerin schwerlich gelingen, und selbst in diesem unerhört glücklichen Falle würde sie neben Sängerinnen wie die *Frezzolini* und die *de Giuli-Borsi* einen äusserst schwierigen Stand haben. Man hat von Concerten gesprochen, in denen sie auftreten werde, aber nie wird vor den Fasten ein öffentliches Concert erlaubt (selbst *Vieuxtemps'* Matineen finden privatim Statt), und ein Privatconcert dürfte Mad. *Schröder-Devrient* doch wohl nicht genügen.

Ueber das, was die nächste Concertsaison uns bringen wird, verlautet bis jetzt wenig Bestimmtes. *Ernst* hat versprochen, wieder zu kommen, und es ist wohl zu erwarten, dass er sein Versprechen erfüllen werde, da er alle Ursache hat, mit Petersburg in jeder Hinsicht äusserst zufrieden zu sein. Auch heisst es, die Geschwister *Milanollo* werden kommen, doch weiss darüber Niemand etwas Bestimmtes. Der Künstler, welcher hier jetzt das günstigste Resultat erlangen dürfte, ist *Litolff*. Die hiesigen Journale und Zeitungen haben sich häufig und mit besonderer Vorliebe mit ihm beschäftigt, seine Compositionen sind hier mehrfach nachgestochen (was allerdings nichts Ungewöhnliches ist und fast allen Salonstücken für Piano geschieht) und werden sehr viel gespielt. Wenn *Litolff* diese günstigen Umstände benutzen wollte und diesen Winter hieher käme, er würde gewiss eine Aufnahme finden, wie er sie nur wünschen konnte. — Die philharmonische Gesellschaft (d. h. die Mitglieder der kaiserl. Orchester, welche während der Fastenzeit einige Male zu Concerten für ihre Wittwen- und Waisenkasse zusammentreten) wird den Elias von Mendelssohn aufführen. Die Liedertafel unter meiner Leitung bereitet eine Aufführung von demselben Meisters Chören zur Antigone vor. Der Tod Mendelssohn's hat auch hier eine tiefe Erschütterung hervorgebracht. Die ohnehin nur schwache Hoffnung auf unser Musikfest, welches er zu dirigiren versprochen hatte, wird nun wohl gänzlich aufgegeben werden müssen. Wie es heisst, wird nächstens dem geschiedenen Meister zu Ehren eine Todtenfeier auf eine grossartige und würdige Weise stattfinden.

B. Damcke.

Göttingen, den 28. December 1847. Der hiesige Liederkranz führte am 9. November dieses Jahres eine neue Cantate, das Hermannsdenkmal, Text von Dr. *A. Bock*, componirt von *H. Neumann*, zum ersten Male unter Leitung des Componisten selbst, der dazu aus Mühlhausen gekommen war, auf. Die Composition wurde vom Publicum sehr günstig aufgenommen und auch wir möchten diese Cantate Männergesangvereinen angelegentlich empfehlen.

Recension.

Joseph Mainzer:

The gaelic psalm tunes of Rossshire and the neighbouring counties. The harmony and introductory dissertation by J. M. Edinburgh, Johnston etc. 1845. Gruss 4. XXIV und 25 S.

Von

Dr. *Eduard Krüger*.

(Beschluss.)

Noch ist ein Punct von Bedeutung im Vorigen nicht berührt, den wir hier erst hervorheben, weil er uns mehr als alles Uebrige einen inneren Grund für das Alter als für die Nationalität abzugeben scheint: dies sind die Anklänge an die Kirchentöne. Zwar sind auch diese in den wunderlichen Melismen mehr verhüllt als ausgelegt, aber man fühlt doch einen fremden Klang, der von unserer Zeit weit abliegt, in jenen Tönen durchschimmern. Hieraus nun einen bestimmteren Schluss zu ziehen auf die Abstammung, wie es der Herausgeber versucht (XI. XII), ist unmöglich, theils weil die Mittheilungen zu wenig zahlreich, theils weil jene Anklänge sehr leise und nur einem geübten Auge sichtbar sind. Nur das Alter, nämlich die Reformationszeit und das nächste Jahrhundert, ist darin erkennbar, weil damals auch wenig verbundene Völker in sonderbarer Uebereinstimmung alle dieser selben Kunsttübung anhingen, ein Umstand, der durch Winterfeld's Forschungen bestätigt wird und wohl nirgend genügende Erklärung findet, als in der Beobachtung, wie seit den Kreuzzügen, also über 700 Jahre lang, alle europäischen Völker in der Hauptsache immer gemeinsame Leiden und Thaten, Ereignisse und Ideen erlebt haben. —

Der erste Gesang, mit Namen Dundee, bewegt sich in der vorausgesetzten Urgestalt, dem common oder lowland oder english tune, innerhalb der Sexte eingestrichenes G bis zweigestrichenes E auf äolische Weise, doch ohne Subsemitonium, sondern mit der kleinen Septime am Schlusse (Vergl. Text S. XII); den gaelic tune begränzt die Octave eingestrichenes E bis zweigestrichenes E. — Der zweite Gesang, French überschrieben, ist jonisch, der common tune im Bezirke einer None (eingestrichenes E bis zweigestrichenes F), der gaelic tune innerhalb einer Octave; letztere hohe Spannung ist jedoch vorübergehend, und der Hauptgang beschränkt sich auf den Umfang der Sexte in der ersten, zweiten und letzten Zeile. — Der dritte Gesang, Stilt, ist jonisch, der common tune im Bereich einer Sexte (eingestrichenes G bis zweigestrichenes E), der gaelic tune desgleichen, nur am Schlusse zur unteren Octave kühner abspringend — mehr im irischen Geiste als in dem der Kirchentöne. — Der vierte, Elgin, hat den Common tune überwiegend äolisch, doch im Anfang mit jonischem, in der Mitte mit phrygischem Anklange. Der Umfang des Common tune ist die Quinte eingestrichenes A bis zweigestrichenes E, des gaelic tune die Sexte eingestrichenes G bis zweigestrichenes E. In diesem Gesange ist jene vierte Regel, die der Herausgeber als Zeugniss der Ableitung aus dem Englischen aufstellt, nicht anwendbar, denn der Common tune schliesst mit A, der gaelic tune mit H: jener beginnt mit C, dieser mit A: überhaupt ist in diesem Gesange am wenigsten Uebereinstimmung zwischen common und gaelic tune. — Der letzte Gesang, Martyrs, beginnt im common tune äolisch, ist im Fortgange aber sehr frei und keinem bestimmten Tone angehörig; der Umfang des common tune ist die Septime eingestrichenes E bis zweigestrichenes D, des gaelic tune die None eingestrichenes E bis zweigestrichenes Fis.

Aus dieser Uebersicht erkennen wir, dass Aeolisch und Jonisch, also fast unser Moll und Dur, überwaltet; nur innerhalb der mittleren Zeiten finden sich stärkere Anklänge an strenggkirchliche Töne; Lydisches und Mixolydisches gar nicht, obwohl dies der Verfasser versichert (XI); Phrygisches einmal heranschwebend in dem schönsten der calvinischen common tune, der Elgin heisst; undeutliche oder unbekannte Wendungen mehrmals, wie der Schluss von Dundee mit der kleinen Septime A G A; von Martyrs mit H A H.

Fragen wir zuletzt nach dem absoluten Werthe dieser Gesänge, wie weit sie nämlich allgemeine Wirkung thun mögen als religiös-künstlerische oder kirchlich-poetische Musik, so ist die Antwort zum Theil im Vorigen gegeben. An Schönheit stehen sie nicht über, sondern allenfalls neben den sonst bekannten gälischen Weisen, deren schönste aus *Marx* und *Beethoven* bekannt sind. Die ästhetische Betrachtung des Herausgebers (XII. XIII) ist nicht geeignet, uns weiter in den allgemeinen Kunstwerth einzuführen; es heisst dort nur, dass die Weisen „schön, wild oder rührend, elegisch" seien (very fine — very wild — touching and plaintive, — beautiful). Endlich sei noch bemerkt, dass Herr Mainzer zur Begleitung eigene Harmonieen beigefügt hat, wodurch freilich „eine Modification in dem ächten und offenbar kindlichen Charakter der Weisen herbeigeführt sei; doch wenn man wünsche sie verstanden und anerkannt zu sehen in all' ihrer natürlichen Schönheit, so müsse man nothwendig den Musikliebhabern Zugeständnisse machen" etc. (XI oben). Diese zugefügten Harmonieen sind ganz bequem und spielbar eingerichtet, einige Male leicht variirt, wo dasselbe Melisma an verschiedenen Stellen erscheint, z. B. 2,2 und 5,3. Den Charakter der Kirchentöne bewahren diese Harmonieen nirgend als an zwei Stellen. Das erste ist ein gewaltsamer mixolydischer Schluss am Ende des Stilt S. 13, 3:

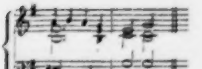

das zweite der phrygische Schluss mit der bekannten Wendung, doch in den Mittelstimmen hart geführt, S. 15, 3:

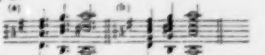

Eine Abweichung von der alten feierlichen Weise (a) gibt der Schluss desselben Liedes Elgin, S. 17, 3, 3, wo die unrichtige Auflösung der Septime neu, hart und unbegreiflich ist, wie hier bei b zu sehen.

Sehr befremdend, auch in sich unklar ist der harmonische Schluss des ersten Gesanges, Dundee (5, 3):

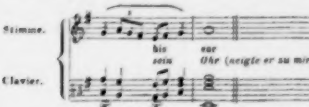

Doch werden dergleichen Sonderbarkeiten, selbst Irrthümer, minder störend auf den Forscher wirken, der hauptsächlich auf die Singstimme und deren vorausgesetzliche Urform, den common tune, das Augenmerk richtet. Von diesen beiden versichert uns der Verfasser (XIX postscript), er habe sie getreu ohne die geringste Willkür nach Brown's mündlichen und schriftlichen Mittheilungen aufgezeichnet, ausser einer Stelle, im dritten Tacte des Gesanges Martyrs (18, 2), wo er das ursprüngliche Cis, „als unserem Ohre zu ungewohnt" in C verwandelt habe. Uns scheint es indessen, dass jenes Cis charakteristisch ist, eine heitere kecke Ueberspannung, die nicht nur dem celtischen Wesen wohl entspricht, sondern auch im folgenden Takte desselben Gesanges unangetastet geblieben, also durch den Herausgeber selbst für wirksam und vernehmlich erkannt ist. Wir setzen die ganze Stelle, die englische (calvinische) und galische Weise nebst der Begleitung her, S. 18, 2:

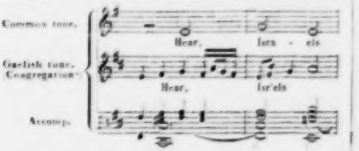

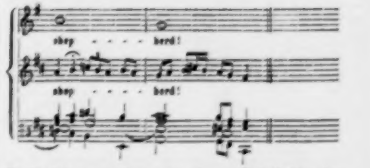

Damit sich unsere Leser ein eigenes Urtheil über das Verhältniss des schottischen und englischen Gesanges und der Begleitung des Herrn Mainzer bilden können, geben wir eine vollständigere Mittheilung über den letzten der Gesänge, „Martyrs" genannt. Die Einleitung des „precentors", später als Zwischensatz vor jeder Zeile wiederholt, ist bei allen fünf Gesängen ungefähr dieselbe, es ist der muntere erweckende Echoruf (18, 1):

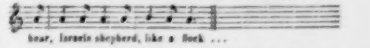

Diesem folgt der eben vorher mitgetheilte Satz mit dem in C veränderten Cis. Der ganze Text heisst:

Hear, Israls shepherd, like a flock
Thou that dost Joseph guide,
Thine forth, o thou, that dost between
The Cherubims abide.

Du Hirte Israel, höre! der du Joseph hütest wie die Schaafe, erscheine! der du sitzest über Cherubim. (Wörtlich: Höre, Israel's Hirt, der du gleich einer Heerde Joseph leitest, scheine hervor, o du der unter Cherubim weilt.)

Jede der vier Zeilen wird nun vom Precentor mit jenem hornartigen Rufe vorgesungen, und die Gemeinde (Congregation) antwortet Zeile um Zeile mit ihrer melismatischen Weise. Wir theilen nun den eigenthümlichen Schluss von „Martyrs" mit, der vollständig lautet (S. 21):

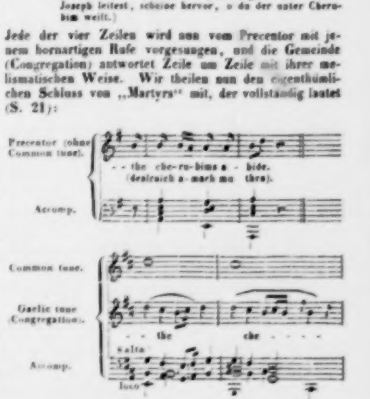

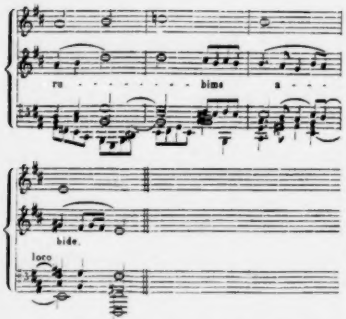

Diese Mittheilungen aus dem räthselhaften Buche mögen genügen; vielleicht, dass sie andere durch Kenntnisse und literarische Verbindungen mehr Befähigte zum Weiterforschen anregen. Wir danken Herrn Mainzer für die Aufzeichnung dieser Reste alten Volksgesanges, können aber den Wunsch nicht unterdrücken, es möge doch bald ein Mehreres aus derselben Heimath zusammengetragen und der Oeffentlichkeit übergeben werden, da ohne grössere Uebersicht weder Urtheil noch Genuss möglich, auch kaum weitausgedehnte Anerkennung zu hoffen ist. — Uns ist nicht bekannt, ob von den schottischen Minstrels, Museums, Garlands, Gems, Relies, Beauties etc. (Mainzer S. VII) etwas nach Deutschland gedrungen ist; gern erführen wir auch von dem Verhältniss der gälischen Lieder in Thibaut's Sammlungen zu den eben genannten schottischen Anthologieen. Dass die thibaut'schen Sammlungen unserem Vaterlande entrückt sind, ist zu beklagen; sollte sich der heutige englische Besitzer nicht entschliessen, die schönsten daraus zu veröffentlichen? Denn neben der diplomatischen Beglaubigung des Alters und der Heimath ist auf den allgemeineren Werth menschlicher Schönheit wohl Rücksicht zu nehmen, und nicht allein um des leichteren Publicums willen. Ob freilich, selbst die vollständigste Sammlung der Art vorausgesetzt, ihr absoluter Werth dem der deutschen Volks- und Kirchenweisen zu vergleichen wäre, steht dahin. Auch ist es, nach den mitgetheilten kritischen Briefen in Mainzers Heft zu schliessen, wohl sehr schwierig, in Schottland so befähigte Musikgelehrte für diese Arbeit zu finden, wie den umsichtigen eben so gründlichen als liebevollen Forscher in unserem Vaterlande, dem wir die wahre Erkenntniss weltlichen und geistlichen Gesanges der letzten Jahrhunderte danken.

Emden, den 18. October 1847.

Biographisches.

Leopoldine Tuczeck

wurde 1821 zu Wien geboren, in dem dasigen Conservatorium der Musik gebildet und betrat 1836 zuerst die Bühne. Sie ward an dem Hofoperntheater angestellt und auch mehrere Male bei der italienischen Oper mit verwendet, welche jedes Jahr regelmässig in Wien eintraf. Im Jahre 1839 sang sie die Sopran-Partie in Mendelssohn's Paulus. 1841 gastirte sie in Berlin, kehrte dann zwar wieder nach Wien zurück, wurde jedoch noch in demselben Jahre an der königlichen Bühne zu Berlin angestellt, wo sie sich noch befindet. Sie hat viele Kunstreisen gemacht. — Obwohl sie so ziemlich in allen Fächern zu Hause ist, sind doch naive Partieen ihr eigentliches Element, wie sie denn z. B. in den naiven Rollen der Mozart'schen Opern (Susanne in Figaro's Hochzeit, Despina in Così fan tutte, Blondchen in der Entführung aus dem Serail), so wie als Nachtwandlerin, als Regimentstochter u. s. w. höchst ausgezeichnet ist.

Feuilleton.

In Chemnitz sind auch für diesen Winter die Mejo'schen Abonnement-Concerte wieder zu Stande gekommen. In dem ersten zeichneten sich namentlich der Concertmeister *Schubert* als Violinist und Fräulein *Höftael* aus, Letztere Sängerin am dortigen Theater.

Frau *Jenny Lutzer- Dingelstadt* ist in Wien wieder auf der Bühne erschienen, und zwar als Gast auf dem Theater an der Wien. Ihre erste Rolle war Adine im Liebestrank, und die Aufnahme enthusiastisch.

In Berlin fand am 29. Dezember in der Singakademie die Aufführung von Probearbeiten der musikalischen Zöglinge der Akademie Statt. Die Aufgabe war diesmal: ein Instrumentalsatz in Form einer freien Doppelfuge. Von den gelieferten Arbeiten wurden drei zur Aufführung gebracht, von den Zöglingen *W. Nesseler*, *C. Stein*, *M. Fleischer*.

Am 29. Dezember v. J. wurde in Paris zum ersten Male und mit entschiedenem Erfolge Auber's neuestes Bühnenwerk aufgeführt: „Haydée, ou le secret", komische Oper in drei Aufzügen.

Am 1. Januar führte der Berliner Musikdirektor *Julius Schneider* seine Oper: „Orlando," Buch von Adami, zum ersten Male in Schwerin auf, ebenfalls mit Beifall.

Hektor Berlioz ist von dem Prager Conservatorium der Musik zum Ehrenmitgliede ernannt worden.

August Möser aus Berlin macht gegenwärtig eine Kunstreise durch Spanien, und hat namentlich in Madrid viel Anerkennung gefunden. Die Musikgesellschaft Lyceum daselbst ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche
im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig
erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Benedict, J., Rêverie pour le Piano. Op. 39. 15 Ngr.

Brieglebdt, G., Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Macbeth de Verdi pour la Flûte avec Piano. Op. 47. 1 Thlr.

Chopin, F., Sonate pour Piano et Violoncelle. Op. 65. 2 Thlr.

Flügel, G., 6 Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 49. 20 Ngr.

Händel, G. F., Der Messias. Oratorium nach Mozart's Bearbeitung. Die Singstimmen. 3 Thlr. 15 Ngr.

Haydn, J., Die Schöpfung. Oratorium. Klavierauszug zu zwei Handen ohne Worte. 2 Thlr. 15 Ngr.
— — Die Jahreszeiten, ebenso. 4 Thlr.

Loschk, C., La Chasse. Grand Duo concertant pour Piano et Violoncelle. 1 Thlr.

Lortzing, A., Der Waffenschmied. Oper im Klavierauszug zu 4 Handen ohne Worte. 5 Thlr.

Lumbye's Tanze für das Pianoforte.
N° 35. Seraphinen-Walzer. 12½ Ngr.
„ 36. Castillaner-Galopp. 7½ Ngr.
— — Dieselben zu 4 Handen.
N° 35. Seraphinen-Walzer. 17½
„ 36. Castillaner-Galopp. 10 Ngr.

Mendelssohn Bartholdy, F., 3 Motetten für Chor und Solostimmen. Op. 69.
Partitur. N° 1. 2. à 20 Ngr. N° 3. 1 Thlr.
Singstimmen. Nr. 1. 2. à 10 Ngr. N° 3. 20 Ngr.
— — 6 Lieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 71. 25 Ngr.
— — 8 Kinderstücke für das Pianoforte. Op. 72. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Ouverturen für das Pianoforte. Neue Auflagen.
N° 1. Così fan tutte. 7½ Ngr.
„ 2. Don Juan. 10 Ngr.
„ 3. Entführung aus dem Serail. 10 Ngr.
„ 4. Figaro's Hochzeit. 10 Ngr.
„ 5. Idomeneo. 10 Ngr.
„ 6. Titus. 10 Ngr.
„ 7. Die Zauberflöte. 10 Ngr.

Rossellen, H., Fantaisie brillante sur Guillaume Tell, opera de G. Rossini pour le Piano. Op. 400. 1 Thlr. 5 Ngr.

Schmidt, G., „Prinz Eugen, der edle Ritter". Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug vom Componisten. 6 Thlr.
— — Ouverture und sämmtliche Nummern dieser Oper einzeln à 5 Ngr. — 1 Thlr.
— — Potpourri nach Themen dieser Oper für das Pianoforte. 20 Ngr.

Willmers, R., Un Rêve d'amour. Nocturne pour le Piano. Op. 53. 20 Ngr.

Wöhler, Gotth., 4 Romanzen für 1 Singstimme mit Pianoforte. Op. 10. 25 Ngr.

Wöhler, J. W., Die Dur-Tonleitern mit 60 drei- und vierstimm. harmonischen Veränderungen. 22½ Ngr.
— — Die Moll-Tonarten mit 64 drei- und vierstimm. harmonischen Veränderungen. 22½ Ngr.

Portrait von H. Berlioz. 10 Ngr.

L. Spohr's viertes Pianoforte-Trio
(mit Violine u. Cello) kann unvorhergesehener Hindernisse halber erst mit dem 1. Februar zur Versendung kommen.
Schuberth & Comp., Hamburg und Leipzig.

Neue Musikalien
im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Beethoven, L. van, Grand Septuor, Op. 20, pour Piano et Violoncelle concert. par C. Burchard. 2 Thlr.

Bergt, Ad., Allegro pour Piano à 4 mains. Op. 3. 4 Thlr.

Bockmühl, R. F., Le Troubadour. Collection de morceaux de salon pour Violoncelle avec accomp. de Piano. Op. 38. Cah. III. 1 Thlr. 10 Ngr.
contenant:
N° 7. Sarabande et Polka. 16 Ngr.
„ 8. 8me Thème original varié. 10 Ngr.
„ 9. Impromptu sur un thème de Lucrezia Borgia de Donizetti. 10 Ngr.

Enke, H., Impromptu pour Piano. Op. 2. 12 Ngr.
— — Air varié pour le Piano. Op. 3. 18 Ngr.

Hünten, Fr., 2 Fantaisies brill. Op. 137.
N° 1. Thème de Donizetti. 18 Ngr.
„ 2. Thème de Bellini. 18 Ngr.

Kalliwoda, J. W., 12me Ouverture de Concert à grand Orchestre. Op. 143. 2 Thlr.
— — La même arrangée pour Piano à 4 mains. 20 Ngr.

Riccius, A. F., Der Besiegte, Ballade von Vogl für eine Bass-Stimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 20 Ngr.

Rosenhain, J., 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 40. 1 Thlr.
N° 1. Wanderlied von J. N. Vogl.
„Was singt das Vöglein kleine". 6 Ngr.
„ 2. Im Winde von J. N. Vogl.
„Dem Wandrer kommt kein Kummer bei". 8 Ngr.
„ 3. Lied von Heine.
„Warum sind denn die Rosen so blass?" 14 Ngr.
„ 4. Lied von Heine.
„Am fernen Horizonte". 8 Ngr.
„ 5. Lied von Heine.
„Ich stand in dunkeln Traumen". 6 Ngr.
„ 6. Erstarrung von Heine.
„Ich such' im Schnee vergebens nach". 12 Ngr.

Spohr, L., 3 Potpourris nach Motiven der Oper Faust für das Pianoforte von Ant. Diabelli à 20 Ngr. 2 Thlr.

Bei **B. Schott's** Söhnen in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Haydée ou le secret.

Opéra comique en 3 Actes.

Paroles de Scribe.

Musique de

D. F. E. AUBER.

Partitur, Orchesterstimmen, Clavierauszug und übliche Arrangements.

Hünten, F., Premières Etudes des jeunes Eleves. Op. 138.
— — Fleurs des bois. Op. 139. N° 1. L'épine blanche, Valse. N° 2. La boule de neige. N° 3. L'acacia rose.

Ravina, H., Solo pour Piano. Morceau de concours. Op. 15.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Januar. **Nr. 3.** 1848.

Inhalt: Seb. Bach's chromatische Fantasie. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Breslau. — *Recensionen.* — *Notizen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Seb. Bach's chromatische Fantasie.

Einige Bemerkungen von *A. B. Marx.*

Darf man wohl für diesen Gegenstand in unserer Zeit, die jeden Tag ein neues Genie und jede Stunde ein neues Originalwerk bringt, ein wenig Aufmerksamkeit hoffen? — Wird nicht schon rechts von den Klassischen ein blasirtes: Connu! und links von den Modernen ein spöttelndes: Rokoko! gerufen? — Werden nicht die musikalischen Nachzügler der einstmaligen Tieck-Schlegel'schen Romantikasteret, die just von ihrem eignen Geburtstage her die Erfindung der Romantik in der Musik datiren, etwas von Zopf- und Perückenstyl murmeln und jedenfalls die Tendenzphilosophen demonstriren: dass in der chromatischen Fantasie nicht die Idee der Achtzehnhundertsiebenvierzigerzeit ausgesprochen sei und es daher nicht der Mühe lohne, von ihr zu reden?

Ich kann nicht ableugnen, dass mein Thema ein veraltetes ist. Aber — warum denn veraltet, wenn das Werk nicht veraltet ist? Kann denn ein Kunstwerk, ein wahres mein' ich, veralten? Ist nicht jedes ein ewiges Zeugniss für den Kunstgeist und eine ewige Lehre? Kein Thema ist verallet, über das noch etwas Ersprissliches zu sagen bleibt.

Also das wäre die Frage, der hier Stand zu halten ist. Wozu erst noch ein Langes und Breites über das allbekannte Werk? Bach — nun das ist unser kunstfester, ernsthaft gediegen unerbittlich einherschreitender Altmeister mit dem grimmlächelnden Gesicht und den brennenden Augen und der Stutzperücke (wie er im berliner Joachimsthale zu sehen), bei dem jeder Takt eine Fuge und jede Fuge eine Kanonik und jeder Satz eine Polymorphie wird (das ist die ärgste aller Hexenkünste) und ein Akkord an den andern, eine Stimme an die andere ehern geschmiedet ist, dass kein Hauch fesselnden Gemüths hindurchwehen kann. Und dergleichen muss „klassisch" vorgetragen werden: rein, sauber, fest, strenggemessen, jede Note nach Vorschrift und vor Allem ruhig, ganz ruhig! Wer da „moderne Sentimentalität" und „romantische Schwärmerei und Phantasterei" einrühren wollte, oder nur so ungebunden agiren, wie ein Beethoven vielleicht erlaubt oder fordert, der würde den Meister und „seinen Styl" missverstehen, ja entstellen und profaniren.

So ungefähr lautet der Spruch der strengen Bachianer seit hundert Jahren. Von diesem Punkt angesehen erscheint er als der Hexenmeister im Satze, der schon bei Lebzeiten durch seine Kunst den armen Marchand vom Orgelchor gejagt, unter dem Geschrei: „Das hat der Teufel oder Bach gethan". Höchstens thront er, wie ein musikalischer Gott-Jehovah in strengunabänderlicher Gestaltungskraft — und hat wirklich schon viele Kinder „bis in's dritte und vierte Glied" zu fürchten und zu weinen gemacht.

Ein solcher ist ja aber unser Bach nimmer gewesen. Er war ein wirklicher Künstler, trug in seinem Herzen das wirkliche volle allseitige Menschenleben und strömte dies in seinen Werken aus. Schon in den Kirchenmusiken ist nicht jene hausbackene, stillhaltende, armwerfende Andachtsgrimasse, die wir in den stehenbleibenden Redensarten und Augenverdrehungen so vieler Kirchenredner und Hallelujasänger angähnen so vieler Kirchenredner und Hallelujasänger angähnen gelernt haben; auch nicht die ascetische Dürre unserer gestrengen Dogmatiker und Contrapunctisten. Jedes Gefühl der Andacht, der Busse, Trauer, Freudigkeit, der Glaubensseligkeit in heiligem Frieden und des streitfertigsten Glaubenseifers, dem „das Schwert" gebracht ist, — Alles was im lebendigen Evangelium lebt und waltet (allerdings nicht die Süsslichkeiten neuester Pietistenheuchelei, die jetzt in und ausser der Musik aufgetischt werden), kommt da zum vollsten, unverhaltenen ungeheuchelten Ausdruck. In seinen Oratorien (namentlich in der matthäischen Passion) ist jeder Lebensmoment, — von der Verzückung des Heilands, der Legionen von Engeln schaut, bis zu der verzerrten Gewissensangst des Verräthers und dem Wuthschrei des Volks, — Alles in gleicher, ungeschminkter und ununterdrückter Fülle der Wahrheit hingestellt. So weit entfernt war der Künstler von dem herkömmlichen kirchenmusiklichen Abmarkten und Abschwächen und Abheucheln von der Wahrheit, dass ein volles Jahrhundert dazu gehört hat, sein lebensglutvolles Licht zu ertragen; und noch jetzt, — wie Wenige vermögen es! wie viel Wenigere wagen sich auf seinen „Weg der Wahrheit" durch die Dornen der Verkennung! — —

So aber ist der Meister überall. So scherzt und spielt er in seiner „Hochzeitskantate" gleich einem Vaudevillisten mit Liedern (nur die Rezitative schlagen bis-

weilen in jenen gewohnteren hohen Ton über) und der potpourri-artigen Ouverture. So tummelt er sich in Tänzen und Divertissements für das Klavier (er nennt sie Exercices, Préludes u. s. w.), die zum Theil allerdings schwach und veraltet sein mögen, zum andern Theil aber Ausbrüche, Darstellungen des vollsten, mannigfachst gestimmten Lebens sind. Ihnen schliessen sich die Einleitungen zu den Fugen an für Orgel, Klavier und Orchester, reich an Stimmungen des reichsten, bald kindlich dahinscherzenden, bald inniger und süsser oder leidenschaftlich, ja herb erregten Seelenlebens. Und das geht in die Fugen selbst über, zum sprechenden Zeugniss, dass diese Form ihn nicht gefangengenommen zu irgend einem steifen Ausdruck (etwa der Würde u. s. w.), sondern dass er in ihr behaglich eingewohnt war — wie Beethoven in der Sonatenform — und in ihr die mannigfachsten Stimmungen, soweit sie irgend der Idee der Form entsprachen, durchlebte und austönte. Man darf nur eine Reihe von Thematen neben einander halten, um sich davon zu überzeugen; schon das temperirte Klavier gibt genügende Beweise, die sich aus den grossen Klavierfugen*) und Orgelstücken noch schlagend verstärken. Sogar der heiter spielende Humor sollte nicht von der Orgelbank fern bleiben; das Orgelfugato zu „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" könnte man in alttestamentarischer Sprache „Gesetzfreude" nennen. Ja — es sei nur kühn gesagt — selbst die edlere und aufrichtige „Sentimentalität" war dem alten Sänger nicht fremd. In jenem wunderbaren Abendlied am Kreuzesfusse (in der matthäischen Passion) wird das

Ach, liebe Seele, bitte du, geh!

so hingegeben, so auf- und losgelöset, mehr hingeseufzet als gesungen, wie es nur je in der Stunde schwärmerischen Seelenergusses einem Beethoven oder noch Jüngeren hätte gegeben werden können — aber nicht gegeben worden ist. Und dieser Zug steht nicht allein.

Nun wolle man noch mit einer allgemeinen Würdigkeitsphrase diesen umfassendsten Geist abfertigen, — nur den flüchtigen Erinnerungen gegenüber! die doch nicht mehr sind, als ein Paar Halmchen, auf breitem üppigem Wiesenplan im Vorbeigehn spielend abgerupft zum Andenken! Nun wage man, mit ein Paar allgemeinen Sprüchen den Vortrag der bach'schen Compositionen leiten zu wollen! — Es wird nicht anders gehn, als dass man den Sinn jeder einzelnen besonders ergründet und diesen zur Sprache bringt. Mögen sich auch deren finden, die keinen eigenthümlichen Charakter und Sinn in sich tragen, die also nur allgemeine Ansprüche an den Vortrag machen, — Bach war eben auch nur ein Mensch und hatte auch schwächere Stunden, wie jeder Künstler: so wird man darum noch nicht berechtigt sein, die glücklicheren und tieferen Werke zu jenen herabzuziehen; man wird sich niemals der Forschung nach dem tieferen und eigenthümlichen Gehalt entziehen dürfen.

Wenden wir uns nun mit so guten Vorsätzen endlich an die Chromatika, so stellt sich ein letztes Vorurtheil in den Weg. Viele (und recht schätzbare Musiker liessen sich zum Beweise nennen) fassen die Fuge als einen achtunggebietenden Satz auf, wissen sich aber weniger mit der Fantasie zu verständigen und erklären kurzweg: die Fuge sei einer von den Meistersätzen Bach's, die Fantasie aber, das sei „der Zopf", den er nicht habe los werden können und seiner Zeit zur Ehre oder zum Opfer habe stehen lassen müssen. Seltsam! Zopf und Genius — in Einem Werke, ein Werk, das oberhalb Zeitschwäche und unterhalb unsterblicher Geist sein soll! das wäre so wunderbar, aber nicht so reizend, wie die hellenische Sirene, die oberhalb holdverführerisches Mädchen und nur unterhalb garstiger Fischleib war.

Oder hat Bach etwa die Fuge als eigentliches Werk aufgefasst und in der Fantasie nur präludiren wollen, nur durch die Saiten rauschen, um Aufmerksamkeit und Sinn der Hörer zu wecken? — Mit dieser Annahme liesse sich vielleicht eine alte Tradition über den Vortrag der Fantasie in Verbindung bringen. Von Bach selber — wie es heisst! — auf seine Schüler, und von diesen bis auf uns, ist die Weisung überliefert worden, man solle jene sinnschweren Akkorde, die sich in drei immer mächtigeren Massen in der Fantasie aufstellen, in ein auf- und ablaufendes (oder zwei Mal auf- und ablaufendes) Arpeggio verwandeln. Nun ist bekanntlich die ganze Fantasie, besonders bis zu den Arpeggien, voll unruhig und schnell bewegten Spiels. Kommt man jener Weisung nach, so ist die Folge, dass das Ganze zerflattert und zerstäubt in eine fast haltlose Tonflucht, während doch — selbst ehe man auf den näheren Sinn eingeht — jene Akkorde gleich Felsen in der bewegten Meerflut feststehen möchten, als Anhalte, wo das Gefühl sich sammeln, beruhigen, erheben könnte aus dem unsteten Gewühl zu festerem folgesicherem Dasein*). Wenn man auch einstweilen nur die Fuge in das Auge fasst, die sich zu immer festerem pathetischem Einherschritt in Fülle und Macht emporschwingt, so müsste, wie mich dünkt, eine so durchweg aufgelöste Einleitung durchaus unangemessen erscheinen; sie könnte dann kaum eine andere Wirksamkeit haben, als ein stille und

*) Ich denke an die im vierten Bande der Peters'schen Gesammtausgabe mitgetheilten, besonders an die sieben ersten, mit Ausnahme der vierten, die wahrscheinlich nicht von Seb. Bach ist, so wenig wie der unter Nr. 10 mitgetheilte platte Spass. — Dass Bach von Vielen gemieden, von Vielen nicht wahrhaft, nämlich mit vollem Hineinleben in seine Ideen, verstanden und in aufrichtiger Liebe angenommen ward, scheint mir hauptsächlich in der Weise zu liegen, in der man sich mit ihm bekannt zu machen pflegt. Man kauft zuerst mit dem temperirten Klavier an, — einer allerdings überreichen, ja unschätzbaren Sammlung von Kunstwerken, aber nach Form und Inhalt ferner stehend der Sonatenrichtung unserer Zeit. Da wollen sich denn Lust und Verständniss des Wesentlichen nicht so leicht bei Jedermann, der mit Fähigkeit und gutem Willen herantrat, einstellen — und man schiebt das Unverstandene bei Seite oder heuchelt dem grossen Namen gegenüber Theilnahme und Bewunderung, die lebens- und freudlos bleiben wie taube Nüsse. Und doch finden sich so glückliche Anknüpfungen in den mehr oder ganz homophonen und liedförmigen Sätzen und in der Spielfülle der oben bezeichneten Werke!

Zur Beförderung dieser Anknüpfung, und namentlich zum Gebrauche bei jedem auf edlere Bildung gerichteten Klavierunterricht, habe ich die „Auswahl aus Seb. Bach's Klavircompositionen" bei Challier in Berlin herausgegeben.

*) An der Aufrichtigkeit der Ueberlieferung ist kein Grund zu zweifeln; wohl aber dürfte sie auf einem Missverständnisse beruhen. Schon auf unseren klangvollen Instrumenten geben wir Akkorde, die mächtig hervortreten sollen, nicht mit genau gleich-

Mit den eisernen Händen zerknickt; dann riefst du den treuen
Lieblichen Namen zurück, den längst die Lüfte verwehet,
Längst die Erde gefesselt hielt in Urnen des Todes.
Dann schien milder der Strom der düstern Nacht zu verschwimmen,
Und zu sprechen der Bach, der an den heimlichen Ufern
Sich die Wangen gekränzt mit jungen Blüten der Lenze,
Und mit farbigem Duft. Am fernen Bogen des Himmels
Winkten graue Gebürge, wie Riesenschatten der Vorwelt,
Mich in hellere Träume hinab, und unter dem Saume
Schöner Sonnen verging die dunkle Wolke des Kummers.
In Elysiums Fluren, den Manen der Liebe geweihet,
Schlossen deine Gesänge die stummen Herzen der Schatten
Tröstend auf, denn du führst an Zauberweisen der Dichtung
Holde Gebilde heran, und wie auf gaukelnden Wellen
Sylfen schweben, so spielt in deinem Flutengetone
Der Vergangenheit Traum uns an in milden Gestalten.
Denn du minderst den Schmerz getrennter Seelen mit weicher
Melodie, und der Tod steht auf entfernten Gewölken
Wie ein freundliches Bild, und zeigt uns über dem Dunkel
Die verlorene Liebe, die unter schweigenden Urnen
Einsam irrt, und mit Thränen netzt des Geschiedenen Asche.
Aber das Leben verwallt, und seine Rosen verblühen —
Ewig stehet die blasse Gestalt der vergangenen Liebe
Vor dem sehnenden Blick, und saugt die Adern des Herzens
Thränend aus, in den Tod das erste Leben zu ziehen,
Das die Treue vereint, und das Verhängniss zerrissen.
An des Lethe Gestaden verweilen die zärtlichen Schatten,
Aber sie hassen den Strom, der alle Blumen der Hoffnung
Mit der Vergessenheit Fluten bedeckt; sie nähren den Kummer
Unter der sehnenden Brust, es wohnt ins Schmerze die Freude,
Und die Thränen erhellt der Irisbogen der Zukunft.
Einst ach! ruhen sie wieder in langer schöner Umarmung
Liebend aus, und der Tod trennt die Vereinigten nimmer.
Dann verschwindet das Moll der harrenden Sehnsucht, und leise
Lässt sich der klagende Schmerz in Hymnentone der Freude.
Du auch, holdes Klavier, hast oft in einsamen Stunden
Töne der Wonne geweckt, und manche Gefühle des Herzens
In dein reines Gewebe verhüllt. Dir gab die Erfindung
Völlige Harmonie, und mannichfaltige Weisen.
Du begleitest den Zug des unvermischten Gesanges
Mit anpassendem Laut, und drückst in leisen Akkorden
Jede Bewegung aus, den Strom verschiedener Stimmen.
Schöner noch weilet der Ton im sanften Fortepiano,
Höher gewölbt umfasst der resonantische Boden
Den geregten Laut, und trägt mit bebenden Schwingen
Ihn zum lauschenden Ohr dahin; doch dass in dem Nachklang

aufmerksam machendes Vorspiel, dergleichen nicht erst aufgeschrieben, sondern vom Spieler im Nothfall extemporirt wird. Es hiesse aber, den Componisten ungehört verurtheilen, wenn man im stummen Respekt vor einer Tradition nicht wenigstens vorher untersuchen wollte, ob sich denn in seiner Fantasie nicht ein tieferer Sinn regte, der aus jenem Zerflattern herausgerettet werden könnte. Und dieser Sinn scheint mir so klar und fasslich, dass ich nicht wagen würde, mich über ihn auszusprechen, hätte ich nicht öfters selbst von bedeutenden Spielern einen so entschieden abweichenden Vortrag vernommen. Ich will nur einen nennen, *Franz Liszt*, der in seiner dämonischen Spielgewalt zu hochgestellt ist, als dass es für ihn von Gewicht wäre, ein einzelnes Werk mehr oder weniger treffend aufgefasst zu haben. Er durchstürmte Fantasie und Fuge wie in bacchantischem Rausch (die Fuge etwa doppelt so schnell, als man sie zu hören gewohnt und — im Stande ist), verdoppelte in der Fuge den Bass fast durchgängig mit Octaven und warf in diesen Tonsturm die unerwartetsten Sforzato-Töne (z. B. die halben Noten, Takt 39, 40, 62, 64 u. s. w.), die bald in dieser, bald in jener Stimme, wie jähe Blitze am Nachthimmel, um so schärfer hervorzuckten, je weniger sie im Gange der Fuge bedingt waren. Andere Spieler haben letzteres unterlassen, weniger reissend schnell gespielt, in der Fantasie Einzelnes bald mehr, bald weniger fein als Liszt hervorgehoben; bei Allen schien namentlich der feste Eintritt der Fuge nach der mehr flatternd aufgelösten Fantasie unmotivirt.

Bach hat nicht glücklich componirt, wenn nicht sein ganzes Werk — Fantasie und Fuge, und erstere in allen Theilen — ein einheitvoller Erguss ist, von einer einigen Idee oder Stimmung getragen. Wir dürfen aber nicht voraussetzen, dass ihm dies Höchste und Letzte nicht gegeben oder gelungen, sondern sind umgekehrt verpflichtet, diese Einheit zu suchen und hervorzuheben. Dies scheint mir aber hier um so anziehender und fruchtbarer, da das Werk nicht eine jener plastisch ausgeprägten Ideen offenbart, wie etwa die Helden- oder Pastoral-Symphonie von Beethoven, sondern einen rein musikalischen Inhalt hat.

Das rein musikalische Element, die Stimmung, wie sie einstweilen noch unfest und nicht klar ausgesprochen im Gemüthe erwacht, — wie sie das erregbare Gemüth des Tonkünstlers heftiger fasst und durchschüttert, das scheint mir der Quell dieser bach'schen Schöpfung; gewiss (oder wahrscheinlich) ihm selber unbewusst, wenigstens während des Schaffens, aber im Werke selber in deutlichen Zügen niedergeschrieben. Wir schauen gleichsam in das Werden eines Tonwerks; aber wie es nur in einem künstlerisch erregten Gemüth vor sich gehen konnte, so gestaltet es auch uns nicht etwa einen neugierig kalten Forscherblick, sondern reizt uns gleich vom ersten Moment an und zieht mit der Gewalt künstlerischer Sympathie immer tiefer und angeregter in sein immer beseelteres, bestimmteres, machtvoll und heiss vordringendes Wesen. Gerade hiermit scheint der ganz eigenthümliche — durchaus in keinem anderen bekannt gewordenen Werk ausgeprägte Inhalt der Chromatika — und damit das höchste, nämlich ihr ausschliesslich eigene Interesse ausgesprochen. Vor Allem musste es daher dem Klavier, dem Vertrauten einsamer Künstlerstunden, angehörig werden und in der düstern Weise von D moll entbrennen. Eine ferne Ideenverwandtschaft bringt uns Beethoven's neunte Symphonie vor die Seele.

Daher wird — ganz gegen alle sonstige Weise Bach's — das erste Motiv (Takt 1) wild hinaufstürmend hingeworfen und zögernd abgebrochen, dann wiederholt — und verlassen. Ein neues Motiv (Takt 3) tritt, wieder hastig hin und her suchend, vor, wiederholt sich in umgekehrter Weise, wird (Takt 5) wie zu ängstlicher Frage aufgelöst, drängt und wühlt sich unruhvoll, schwingt sich (mit Erinnerung an das erste Motiv) auf und ab und findet aus all' dieser Hast endlich (Takt 20) einen herb bezeichneten Halt auf der Dominante. All' dieses Suchen und Irren hat kein Ziel gefunden; das erste Motiv stürmt in weit umfassenden Schwunge gewaltsamer hinein — und endlich gebietet ein fester Wille in jenen ersten breiten Akkorden (Takt 27) ein Zusammenfassen, das (ich wiederhole das Vorausgesagte) zu nothwendig in diesem Ton-Gestrudel ist, um einer zweideutigen Tradition zum Opfer gebracht zu werden. Hier tritt nun auch der erste haltbarere Ansatz einer Melodie (e, f, fis, g, gis, a) hervor, führt uns mit Nachdruck auf die Dominante — und über ihrem Dreiklange

---

zeitigem Anschlag an, sondern in reissend schneller Brechung, unter Festhalten aller Töne, etwa wie hier —

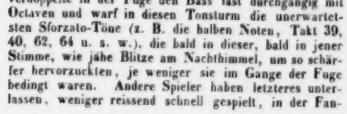

bei a an; bei den klangarmen Instrumenten der bach'schen Zeit muss diese Spielweise — und vielleicht langsamere Brechung, vielleicht selbst ein theilweises Zurückgreifen, um die verklungenen Töne wieder anzufrischen — noch viel nothwendiger gewesen sein. Hierauf wird sich wohl die überlieferte Anweisung Bach's bezogen und beschränkt haben; sie kann mithin uns nicht bestimmen, jene herrlichen Tonmassen zu verkrümeln (wie oben bei b. oder gar mit zweimaligem Arpeggio jedes Akkords) und damit alle Ruhepunkte und die entscheidenden Schläge des Spiels zu verscherzen.

Für jene Spielweise könnte man noch anführen, dass der erste Takt, in dem die Akkorde auftreten, schon mit einem Arpeggio

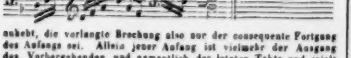

anhebt, die verlangte Brechung also nur der consequente Fortgang des Anfangs sei. Allein jener Anfang ist vielmehr der Ausgang des Vorhergehenden und namentlich des letzten Takts und spielt uns den ersten Ton der nun erst festwerdenden Melodie — d... e, f, fis, g, gis, a... b — an, die im fortlaufenden breiteren Arpeggio verloren gehen würde. Diese Melodie leitet weiter — und die folgenden Akkordmassen werden keineswegs durch ausgesetztes Arpeggio eingeführt. Im Gegentheil, es widerstrebt ihr Eintritt, so wie häufig die Akkordlage und ungleiche Tonzahl der einzelnen Harmonieen, einer ebenmässigen Ein- und Durchführung des Arpeggiospiels.

von der figurirten Oktave in die None. Es ist hiermit fester Fuss gefasst, aber noch kein bestimmter fesselnder Inhalt. Noch einmal entreisst sich uns der Faden der Melodie und wirrt sich in das erste Motiv hinein; aber schon im dritten Takte steigt, wie sicheres Gestade aus dem Meerschwall, jene Masse feststehender Akkorde breiter und mächtiger hervor; — andringend, schmerzlich, befremdend treffen sie uns; nach einem letzten flüchtigen Abschweifen der Oberstimme senken sie sich, immer zusammengefasster, in beruhigter Kraft zu einem letzten pathetischen Schluss auf die Dominante. — Zum letzten Male sei hier gegen das unselige Auflösen dieser Prachtklänge (die endlich sogar Mittelstimmen und Bass aussondern und sich rhythmisch charaktervoll gestalten) in würdelos flatterndes Arpeggio Einspruch gethan. Nimmt man diesem ersten Theile der Fantasie die Felsenmassen seiner Akkorde, so zerstäubt er in eine Tonflucht, die höchstens geeignet wäre, die Rapidität und Leichtigkeit des Spielers (und vielleicht einige feine kleine Betonungen im Einzelnen) zu zeigen. Bach hätte dann ein Bravourstück geliefert, aber ein schlechtes, denn jene Eigenschaften lassen sich weit reicher und reizvoller darlegen. —

Haltung — eines freilich innerlich erregten, scharf bis zum Schmerze geweckten Gemüths ist gewonnen. Dieses Gefühl oder Vorgefühl schöpferischen Ringens (das jeder Schaffende wohl in sich erfahren hat, dem erst später das Entzücken schöpferischen Vollendens vielleicht anschliesst) ist bis hierher der einzige gewonnene Inhalt. Hier knüpft nun wunderwürdig ein Rezitativ an, — natürlich nicht etwa dem Gesang äusserlich nachgeäfft, sondern dem Wesen des Klaviers in Spielfülle stets ausdrucksvoller Melismen angeeignet. Dieses Rezitativ mit seinen Zwischenspielen, mit einem späten Abirren in die früheren Flattermotive, ist der Inhalt des ganzen zweiten Theils der Fantasie und schliesst in sinnigem Versinken über einem grossgefühlten Orgelpunkt auf der Tonika des Hauptton's. Erhaben und doch wieder zartbewegt, ja in einzelnen Momenten hinschmelzend in edler Sentimentalität, scheint in diesem Gesang ein tief-innigst bewegtes Gemüth, sich selber zum Räthsel geworden (denn ist nicht jede schöpferische Stunde ein Räthsel und ein Wunder?), im Selbstgespräch sich Fragen vorzulegen, die keine Antwort finden können, so wenig wie der Künstler Befriedigung. — den Augenblick, zu dem Faust hätte: Verweile! sprechen mögen.

Nun folgt die Fuge. Nothwendig, denn das Rezitativ fand und gewährte keine Befriedigung; es fordert noch den zusammenfassenden, die Stimmung festenden und erhebenden Schlussgesang, der ein Höheres geben muss, als jener Monolog des Rezitativ's, und somit den Einzelgesang gleich zu einem allgemeineren oder gemeinsameren erhebt. Diese höhere Kraft und Festigkeit muss sich aus der Zerstreuung und dem Versinken des Rezitativs erst sammeln. Das Hauptmotiv des Fugenthema's (Takt 1 und 2) tritt noch unbestimmt chromatisch (wie jener erste Melodieansatz) in fremde Tonart gewendet auf, bricht ab und wiederholt sich in tieferer Lage, abermals in neue Tonart gewendet; dann erst führen vier neue Takte das Thema zu Ende und es bedarf eines Zwischensatzes, um zum Eintritte des Gefährten zu gelangen. Dieser Sinn scheint mir im Zusammenhange des Ganzen eben so nothwendig begründet, als in den Noten ausgesprochen; der Vortrag wird dieses Zögern und Stocken (nach Takt 2) ausdrucken müssen, wird sich erst allmälig zu festem Einherschritt, zu höherer Energie und so auch zu belebterem Tempo hervorarbeiten können. Es ist dafür bezeichnend, dass nicht das Thema, sondern der ganz freigebildete Zwischensatz (Takt 8) das Element lebendigerer Bewegung bringt und der höhere Aufschwung erst nach vollendeter Durchführung entschieden vortritt. In keiner Fuge sonst hat Bach den ersten Theil in solcher Ausbreitung und Erhebung geschlossen.

Der ganze fernere Verlauf der Fuge folgt diesem Sinne. Ueber alle stillerwerdenden oder eigensinnig widerstrebenden oder in Ruheklängen aufathmend sich wiegenden Momente (letzteres die freien akkordischen Zwischensätze) hinweggesehen, ist die Fuge eine eben so mannigfaltige Erhebung, als die Fantasie ein schmerzgereizt's Sinnen und Fragen, — bis zuerst in E moll, dann aber gegen das Ende die Schranke der Dreistimmigkeit durchbrochen wird und der Hymnus im Klange voller Akkorde mit donnernden Oktavengängen des Basses zum Schlusse dringt — und still-demüthig verstummt.

Es würde überflüssig sein, diese Andeutungen bis in die Einzelheiten des Vortrags zu erstrecken. Erkennt man die Auffassung des Ganzen und der Hauptmomente (Einleitung, Rezitativ und Fuge) für richtig, überzeugt man sich besonders: dass diese Auffassung keine schönrednerische Fantasie neben der Composition ist, sondern durchaus auf dieser letzteren fusst und nur danach trachtet, Zug um Zug das in ihr wirklich Erkannte mit den einfachsten Worten auszusprechen, — Worte, die freilich einen dichterischen, aber nicht vom Redenden, sondern vom Tondichter gegebenen Inhalt haben, so ergibt sich alles Einzelne von selber. Ist es aber nicht gelungen, zu der Idee eines Werkes durchzudringen und es von ihr aus als ein einiges Ganze, jeden Theil, jede Einzelheit in ihrer Bedeutung für das Ganze zu begreifen, so kann Einzelnes instinktartig gefasst werden, das Ganze aber muss scheitern. Bedürfte diese alte Wahrheit noch eines Beweises, so könnte sie an hundert Beispielen Aussübender — und an Hunderten unserer Rezensionen (die gelegentlich auch einmal beleuchtet werden können) erläutert werden.

Noch weniger möchte ich mich auf formale Erörterung einlassen, zu der obnehin das vorliegende Werk weniger Stoff bietet, als viele andere, z. B. als die grossen B moll- und H moll-Fugen des temperirten Klaviers und die Inversionen der Fugenkunst. Lieber wollt' ich (wenn es nur ginge) den gespannten Blick Vieler von der Form ablenken, damit sie sich nur vor Allem unbefangen dem Tondichter hingäben und ihn auffassten nicht als grimmvollen Rechner und Rabbalisten, sondern als Menschen, der menschlich lebte, fühlte, seufzte, schwärmte wie wir; der dämonisch-stark war, wie wir — sein

möchten, und romantisch träumte vor hundert Jahren, wie wir heute und die Künstler der letzten zehn oder zwölf Jahrhunderte vor uns. Denn so zeigt uns ihren Schöpfer die chromatische Fantasie.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Elftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 13. Januar 1848. Ouverture zu Oberon von C. Maria v. Weber. — Arie aus der Zauberflöte von W. A. Mozart, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe* aus Weimar. — Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Arie aus Norma von Bellini, gesungen von Fräulein *Agthe*. — Ouverture von L. van Beethoven (C dur, Op. 115). — Symphonie in F moll v. *Friedrich Schneider*. (Neu, Mscrpt.) Unter Direction des Componisten. — Ueber die beiden Ouverturen ist nichts zu sagen, als: sie werden wohl nirgends schöner ausgeführt zu hören sein. Namentlich darf man die Oberonsouverture ein vollendetes Meisterstück nennen. —

Was heisst Natur in der Kunst?

Es heisst, verwende kein Kunstmittel, um den Besitz desselben blos zu zeigen, sondern gebrauche jedes überall nur, wo es zum Ausdrucke des Gefühls dient. Wie oft verscheuchen Sänger und Sängerinnen in neuerer Zeit die Wahrheit und Schönheit durch den Uebermuth der Kunstfertigkeit, oder durch dem Gefühle unbegreifliche krankhaft überreizte Manieren. — Fräulein *Agthe* hält sich fern von dieser Verderbniss. Sie ist eine reine Künstlernatur, die nur im Reiche der Gefühle nach den natürlichsten Accenten sucht. Ihre Stimme ist eine sanfte Flöte, deren Klang an sich schon tief in's Herz dringt. Die Arie aus der Zauberflöte: „Ach, ich fühl's, es ist verschwunden" ist gewiss kein glänzendes Stück für eine Sängerin. Eine sanfte Empfindung nur schwebt einfach vorüber, und kein rauschender Schluss regt die Hände auf. Auch merkte man der Sängerin Befangenheit vor dem ungewohnten glänzenden Publicum an. Aber der tiefgefühlte kindliche Ausdruck zeigte seine Macht, und rauschender Beifall durchtönte den Saal. Nach der Arie der Norma steigerte sich der Applaus noch mehr, und rief die Künstlerin hervor. Und alle Wirkung hat sie hervorgebracht, ohne eine Note in beiden Arien anders zu singen, als die Componisten sie hingeschrieben. Möge Fräulein *Agthe* auf diesem Wege fortwandeln, eine schöne Zukunft wird ihr dann nicht ausbleiben.

Das Adagio und Rondo für die Clarinette von C. M. v. Weber kann man, etwas Länge abgerechnet, ein schönes Muster für Virtuosencomposition nennen. Hier liegt Werth und Wirkung nicht blos in Fertigkeitskunsten, sondern auch und mehr in sprechendem Ausdruck der Gefühle. Herr *Landgraf* wusste beiden ihr Recht anzuthun, und errang sich lebhaften Beifall.

Der würdige Meister *Friedrich Schneider* wurde bei seinem Hervortritte freudig empfangen. Seine Symphonie war ein neuer Beweis, dass nicht alle Geister mit dem Leibe altern. Das Werk klang frisch, feurig, nicht selten neu. Das melodiöse Element ist vorherrschend, die Instrumentation durchgängig interessant, zuweilen recht pikant. Alle Sätze wurden rauschend applaudirt. Meister und Publikum gingen gewiss höchst zufrieden mit einander nach Hause.

Aus *Breslau*. (Anfang Januars.) Das verflossene Jahr ist viel ärmer an Virtuosenconcerten gewesen, als alle früheren. Nur die Kinder *Neruda* haben eine ganze Reihe von Productionen im Theater mit vielem Glück gegeben; unstreitig verdanken sie ihren Erfolg vielmehr der Curiosität, als dem Kunstinteresse, obgleich die kleine Geigerin eine bedeutende Zukunft hat. Conversationsmusik, unter grünen Bäumen, bei Cigarre und Bier, dehnt ihre Wirksamkeit aus. Tausende hörten die massenhaften Militärconcerte, die *Wiepprecht* im Fürstengarten mit Anwendung aller hiesigen Musikchöre gab. *Bilse*, *Gungl* versuchten allerdings zwischen Strauss und Lanner auch Beethoven zu geben. Aber immer bleibt dies etwas Fremdes. Wie lange wird es dauern, und die deutsche Concertmusik wird ganz und gar den Unterhaltungscharakter anlegen? — Unser Theater hat den Bassisten *Prawitt* und die Soubrette Fräul. *Mehr* verloren. Ersterer ist theilweise durch *Schott*, Letztere noch gar nicht ersetzt, das übrige Sängerpersonal ist noch das vorjährige. Verdi's Nebukadnezar hat nur mässigen Erfolg gehabt. Gut aufgenommen hat man ein hier entstandenes neues Werk: „Die Ruine in Tharand", Oper von *Heinze*, jetzt zweitem Musikdirektor am hiesigen Theater. Der junge Componist hat in dieser (seiner zweiten) Oper für dramatische Musik entschiedenen Beruf an den Tag gelegt, bringt aber in vielen Nummern durch eine gewisse Hinneigung zum Fragmentarischen und Ueberladenen sich um dauernde, nachhaltige Wirkung. Wir stehen nun einmal jetzt auf dem Wendepunkte in der Geschichte der Tonkunst, wo der einfachen, klaren Melodik und dem ein ganzes Musikstück durchströmenden melodischen Flusse sicherlich der Sieg über die rhapsodische, abgerissene Schreibart, worin vor lauter Tonphrasen die Durchführung musikalischer Ideen nicht zur Geltung kommt, verbleiben wird. Indessen darf man, wie gesagt, das Talent des dramatischen Ausdrucks, das sich in der Steigerung des zweiten Finales bei *Heinze* sichtlich darlegt, nicht verkennen. Er beachtet den Wortausdruck, instrumentirt glanzend und geschickt. Was wir ihm noch wünschen, haben wir oben angedeutet, er wird es erreichen, wenn er mehr die älteren Meister als die neueren beachtet. Uebrigens bot der Text seiner Oper manche Schwierigkeiten. Der ganze zweite Act spielt unter Geistern, die sich aber nicht als solche, sondern wie Menschen benehmen, so dass der Zuschauer es alle Augenblicke vergisst, dass er die Geisterwelt vor sich hat. — Der Tod Mendelssohn's hat der Singakademie und dem Künstlerverein zu Trauerfeierlichkeiten Veranlassung gegeben. Erstere gab eine Auswahl von Gesangstücken des entschlafenen Meisters alla capella, im zweiten Künstlervereinsconcert ging der A moll-

Symphonie ein von *Kahlert* verfasster, von *Moserius* gesprochener Prolog voran. „Elias" soll binnen Kurzem zur Aufführung gelangen. — Zwei wackere musikalische Künstler hat Breslau im letzten Jahre verloren. Im Juni starb *E. Köhler*, der als Organist und Klavierspieler sehr geschätzt war. Auch als Componist hat er, ohne originell zu sein, gar manches Achtungswerthe geschaffen. Im September verliess uns *Richter*, der an das Seminar nach Halberstadt als Musiklehrer versetzt wurde. Als Gesangcomponist und theoretischer Lehrer hat er zwanzig Jahre lang hier die würdigste Richtung verfolgt. Sein Abgang ist für Breslau ein wahrer Verlust. Vielfache ehrende Beweise sprachen dies aus.

Recensionen.

Moscheles, Souvenirs de Jenny Lind. Fantaisie brillante sur des airs suédois pour le Piano. Oeuvre 114. Pr. 25 Ngr. Leipsic, Ristner.

Der Ruhm der schwedischen Nachtigall hat dazu beigetragen, die vortrefflichen Volksweisen ihres Vaterlandes, die sie durch ihren bezaubernden Vortrag zur Geltung in den verwöhntesten Salons zu bringen wusste, allgemeiner Beachtung zu empfehlen. Der Norden Europa's birgt in seinen Nationalmelodieen Schätze, die noch lange nicht für die Kunst so sehr als es geschehen könnte, ausgebeutet sind. Man erinnere sich der geistreichen Behandlung der schottischen Lieder durch Beethoven. Es war eine bestellte Arbeit, und doch eine wie hocherfreuliche. Gewiss, auf diesem Gebiete ist zumal für den ältern, der reiferen, besonneneren Erfahrung sich erfreuenden Tonsetzer noch reiche Frucht zu ernten. *Moscheles* hat hier vier Lieder, ein norwegisches, schwedisches, gothländisches, dalekarlisches, mit einander verknüpft, den Anfang durch eine freie, phantasiemässige Einleitung gebildet, den Schluss zu einem tanzmässigen Rondino gestaltet, so dass nun das Ganze, worin gewaltsame Verbindung der von einander sehr im Charakter abweichenden Melodieen überall mit der dem berühmten Meister eigenen Geschicklichkeit vermieden ist, nur eine erfreuliche Erinnerung an die flüchtig vorübergegangene künstlerische Persönlichkeit abgibt. *Moscheles* hat den Dilettantismus nicht ausser Acht gelassen, sondern vielmehr sich leichter, überall spielbarer Figuren befleissigt, selbst Kinder werden damit fertig werden; bedeutende Verbreitung des Potpourri's ist daher vorauszusehen, und eben so der günstige Erfolg, den es überall erreichen wird.

Dr. *A. J. Becher*. IX lyrische Stücke für das Pianoforte. Zweite Sammlung, 18tes Werk. Wien, Pietro Mechetti. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

So lange auch bereits der Componist in Wien lebt, so wenig hat er in seinen literarischen Arbeiten, oder in seinen Compositionen Neigung bezeigt, das norddeutsche Naturell, das auch in der Musik sein eigenthümliches Gepräge hat, aufzugeben oder zu modificiren. Mit tanzenden, sogleich fasslichen Melodieen ist ihm nichts gedient, er strebt nach einem tieferen Kern derselben, nach kunstvoller Verknüpfung der melodischen Stimmen zum Ganzen, und daher mehr nach einem harmonischen als melodischen Ideal. Er mag bei dem Produciren, bei seinem künstlerischen Schaffen sich dessen freilich nicht bewusst werden, doch wird dies dem leicht ersichtlich, der *Becher's* Werke unter einander vergleicht. So wirkt gleich das erste dieser kleinen lyrischen Stücke (Nr. 10, C dur) durch die harmonische Combination, welche die sehr einfache Melodie hebt, stärkt und trägt. Es erinnert uns an Mendelssohn's: „Leise zieht durch mein Gemüth", besonders wegen den freien Eintritts der Mediante (E) beim Anfange des zweiten Theils. In Nr. 11 (E dur) entscheidet allein der übrigens auch schon öfters dagewesene Rhythmus der Begleitung den Erfolg. Der dreistimmige Canon Nr. 14, das Allegretto Nr. 15 erhalten originelle harmonische Wendungen, an denen es dem Componisten überhaupt nicht fehlt. Zuweilen klingt es freilich hart, wie an einigen Stellen des Adagio Nr. 12. Wir haben uns dann des Gefühls nicht erwehren können, als gebe der Componist mit Absicht der gewöhnlichen Wendung aus dem Wege, und halte sein Augenmerk auf das Unerwartete gerichtet. Bei solcher Bestrebung liegt der Missgriff nah, über der Vermeidung dessen, was trivial erscheinen könnte, in's Gesuchte zu fallen. Dieses aber pflegt immer den freien Eindruck des Ganzen zu hemmen und die Theilnahme gerade des Unbefangenen abzukühlen. Es wird dann wohl gelingen, zu interessiren, aber nicht dauernd zu fesseln, was allein durch wirkliche Erwärmung möglich ist.

A. J. Becher. Sonate für das Pianoforte, Op. 11. Pr. 2 Fl. 15 Kr. C.-M. Wien, bei H. F. Müller.

Dieses Werk hat uns noch weniger als das so eben besprochene befriedigt, und zwar deshalb, weil hier, wo es sich um die Beherrschung grösserer Formen, um jenen klaren durchsichtigen Fluss des melodischen Gedankens handelt, mehr als dort die Arbeit der Reflexion hervortritt, welche das ersetzen soll, was an Unbefangenheit, an freier Beherrschung der Mittel abgeht. Wir haben des Verfassers gediegene musikalische Aufsätze stets mit Vergnügen gelesen, sein klares und gerechtes Urtheil oft mit dem unserigen übereinstimmend gefunden. Wir finden aber hier, wie so oft bestätigt, dass Wissen und Können zwei getrennte Gebiete sind, und dass die eine Wagschale stets auf Kosten der anderen steigt. Doch wir gehen daran, diese Behauptungen an dem vorliegenden Kunstwerke selbst nachzuweisen. Von den drei Sätzen, die das Werk enthält, ist der dritte, das Finale, der natürlichste, nur in den Sechszehntelfiguren nicht recht claviermässig, mehr dem Streichquartett angemessen. Aber der erste sehr ausgedehnte Satz soll durch Neuheit der Formbildung sich auszeichnen, und versinkt dadurch in's Chaotische. Es ist ein altes, auf tiefem Grunde ruhendes Naturgesetz, dass ein Stück aus der Tonika in die Oberquinte modulirt, und dann sich zurückwendet, es drückt das Streben aus, sich über sich zu erheben, aus sich herauszukommen, es entspricht der Forderung der Aliquottöne. *Becher* aber beginnt in F. und schliesst den ersten Theil in B. also der Un-

terquinte. Nun beginnt ein etwas verworrener Gang, eine Durchführung, die zuweilen das Gehör beleidigt, und endlich durch C dur hindurch wieder nach F gelangt. Manches müssen wir tadeln, z. B. S. 4 bei dem Molto forte e quasi ritenuto die Rückung nach Fis moll; oder gleich im ersten Thema in dem Takte:

der gleichzeitige Fortschritt von B nach Cis in der Oberstimme, und von B nach C in der Unterstimme. Fast scheint es eine Nachlässigkeit zu sein, da S. 6 die entsprechende Stelle so aussieht:

wodurch aber der Wohlklang nicht viel besser wegkommt. Beethoven's Beispiel ist für manches Talent schon gefährlich gewesen. Was *Becher* betrifft, so hat diese Sonate in uns die Ueberzeugung erweckt, dass er mehr zum Erkennen, als zum Erfinden und Schaffen berufen sei.

F. Mendelssohn Bartholdy. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 71. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. Pr. 25 Ngr.

Mit heiliger Scheu nimmt der Musikfreund das letzte Liederheft des entschlafenen Meisters zur Hand. Jedes Zeitungsblatt der verschiedensten Mundart Europa's hat in den letzten Wochen an den grossen Verlust erinnert, den die Tonkunst, zumal die deutsche, erlitten hat. Binnen etwa fünfzehn Jahren hat Mendelssohn durch seine Werke sich einen Kreis von Bewunderern, den wir, dem grösseren Musikpublicum gegenüber, den engeren Kreis der Vertrauten nennen möchten, herangebildet, Freunde, mit den stylistischen Wendungen ihres Autors genau bekannt, doppelt empfänglich für jede Feinheit der contrapunktischen oder harmonischen Verbindung, woran er stets reich ist. Dieser bereits sehr grosse Kreis wird denn auch die gegenwärtigen Lieder mit anderen Augen, als die eben nur auf Musikmacherei bedachten Dilettanten es thun werden, betrachten. Da wird zunächst nicht entgehen, dass in diesen Liedern das Gefühl der Wehmuth, das aus so vielen Werken Mendelssohn's uns anweht, hier überwiegt. In der „Trostung", vornämlich in dem schönen Eichendorf'schen „Nachtlied" klingt uns etwas wie Todesahnung entgegen. Die Texte schon führen darauf hin. Die weiche Schattirung, die M. seinen Melodieen durch die enge sich anschmiegende Mittel- oder Unterstimme so oft zu geben wusste, findet hier ihre ganz angemessene Wirksamkeit. Auch das „Wanderlied" zeigt uns einen trüben Wanderer, das „Schilflied" einen sinnig und beschaulich an dem Stillleben des Teiches Verweilenden; heiter ist eigentlich nur das Lied an die „Entfernte", gleichsam ein musikalisches Billet, das einer Liebesgabe mitgegeben wird. Muthig, entschlossen ist das „Frühlingslied", eine Aufforderung, sich aus der Selbstversenkung zur That zu erheben. Hoffentlich wird die Verlagshandlung aus den Meisters Nachlasse uns noch Manches bringen, das uns zu dankbarer Erinnerung an ihn auffordert. Denn ausser den grösseren Sachen, mit deren Herausgabe er gezögert, gibt es gewiss viele im Privatbesitze befindliche Kleinigkeiten, die er selbst vergessen hat.

Gustav Flügel. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Leipzig, Breitkopf u. Hartel. Op. 19. Pr. 20 Ngr.

Der junge Componist, dessen erste Werke, namentlich seine Mendelssohn gewidmete Sonate viel Anerkennung gefunden haben, hat sich zeither mehr als Instrumental- denn als Gesangcomponist legitimirt. Er liebt allerdings die Gesangmässigkeit in dem Instrumentenspiele, aber man merkt ihm an, dass er vorzugsweise für das Klavier gedichtet hat. Dieser Gedanke ist uns bei den vorliegenden Gesängen mehrmals eingefallen. Viel Schönes, oft der treffendste Ausdruck, aber doch vielmehr durch die Begleitung als durch die Melodie erreicht, z. B. in der „Mondnacht", in „Fern vom Liebsten, an dem Meere". An dem Bau der Melodie aber hätten wir hier und da Manches anders gewünscht; in der Melodie ist oft eine einzelne Note entscheidend; z. B. in dem Liede: „die rothe Rose" bei den Worten: „mein Lied ist gleich der Melodie" würde es uns weit besser gefallen, wenn auf das Wort: „gleicht" statt As die Note B käme. Die ganze Melodie hätte dann viel mehr Fluss, besieht man aber die harmonische Begleitung, so erhellt, dass diese die Gebieterin im fraglichen Falle gewesen ist. Sehen wir auf Nr. 1, das bekannte Burns'sche: „Mein Herz ist im Hochland", welches doch unstreitig eine ganz volksmässige, naturkräftige Auffassung verlangt, so begegnet uns in den ersten acht Takten sogleich jene ganz moderne Art, die Melodie zu behandeln, wodurch dieselbe in ihrer wahren Bedeutung zu Schaden kommt. Bei den Worten: „mein Herz ist nicht hier" leitet das Ais auf „nicht" bestimmt nach Hmoll; das mag sein, aber in der Parallelstelle „das flüchtige Thier" wirft uns die Note: his sogleich nach Cismoll, während wir lieber in dem Cis nur die Terz der Tonika erreicht hätten, was viel gesangmässiger gewesen wäre. Ein Instrument nimmt es hiermit freilich nicht so genau, als die Menschenstimme, und gerade deswegen ist diese die ewige und treue Lehrerin, die dem Tonkünstler stets zum Naturleben von dem Stubenleben zurückführt. Von den übrigen Liedern hat uns „der Bote" am Meisten gefallen, weil darin ein frisches melodisches Leben wohnt.

Notizen.

Herr Professor *W. R. Griepenkerl* vom Carolinum zu Braunschweig ist hier angekommen, und wird Vorlesungen über die neueste Kunstepoche, mit besonderer Rücksicht auf Drama und Bühne — die Oper eingeschlossen — halten. Wir machen die hiesigen geehrten Leser unserer Zeitung darauf aufmerksam, und dürfen ihnen mit Zuversicht einen höchst interessanten geistigen Genuss versprechen.

Die Redaction der allgem. musikal. Zeitung.

In Folge der Aufforderung der Herren Dr. *Bamberg* und *Castil Blaze* theile ich Ihnen mit, was mir über den deutschen Ursprung der Marseillaise bekannt geworden ist, ohne indessen für die Wahrheit der aufgestellten Behauptungen bürgen zu können. Das Nachstehende hatte ich schon vor vier Jahren in der früher von mir herausgegebenen Berliner mus. Zeitung veröffentlicht. Die Aufforderung am Schlusse der Mittheilung blieb bis jetzt ohne Früchte.

Die Marseillaise, eine deutsche Dichtung und Composition. Aeltere Leute erzählen, dass, als die ersten Exemplare der Marseillaise nach Berlin kamen, die Leute erstaunt waren, in ihnen einen seit langer Zeit abschriftlich cirkulirenden, in deutscher Sprache verfassten Gesang wieder zu erkennen, der an Frische und Begeisterung der Dichtung für das Original des französischen gelten konnte und galt. — Als Dichter nannte man den bekannten Gelehrten *Forster*, als Componisten den königl. Preuss. Kapellmeister *Joh. Friedr. Reichardt* (Componist des Brennus u. s. w.). Beide durch ihre Begeisterung für die französische Republik bekannt. Dieser deutsche Text der Marseillaise soll später mit dem französischen zusammen, mit beweglichen Typen gedruckt, bei Rellstab in Berlin erschienen sein*). Die Redaction wird Aufklärungen über diesen Gegenstand dankbar entgegennehmen.

Karl Gaillard.

*) Ist nirgends mehr ein Exemplar dieser Ausgabe aufzutreiben? Brächte diese die Frage auch nicht zur Entscheidung, so doch der Entscheidung näher.

Feuilleton.

Entgegnung auf einen Bericht aus Hamburg in Nr. 51.

Da ich von dem Herrn Correspondenten aus Hamburg schon zum wiederholten Male als zweiter Kapellmeister der Hamburger Bühne genannt werde, so erkläre ich hiermit ein für allemal, dass ich laut Contract als alleiniger Operakapellmeister hieselbst engagirt bin, und dass mir von Seiten der Direction auch keine andere Dienstleistungen zugemuthet werden, als wie sie mit dem Wirkungskreise eines ersten Kapellmeisters verbunden sind.

Hamburg, den 5. Januar 1848.

Louis Schindelmeisser.

In Ulm wurde Freitag den 17. December eine neue 3aktige Oper aufgeführt: „Andreas Hofer", Text von *Reid* (dem bekannten Litteraten), Musik von *W. Kirchhoff* (pension. Dirigent der Hofkapelle zu Sondershausen, derzeit Kapellmeister am hiesigen Theater). Die Oper fand den ungetheiltesten Beifall, sowohl des Sujets als der wirklichen genialen Musik wegen, und wird gewiss in ganz Deutschland bald sich Bahn brechen.

Am 1. Januar d. J. starb in Berlin *Johann Friedrich Wilhelm Kühnau*, Organist an der Dreifaltigkeitskirche daselbst, 67 Jahr alt. Sein Vater, Rector und Musikdirektor an derselben Kirche bis zum Jahre 1805, leitete selbst seine Musikstudien. Der Sohn ist dreiunddreissig Jahre im Amte gewesen und hat ausser mehreren wissenschaftlichen Schriften auch das Choralbuch seines Vaters in mehreren Ausgaben veröffentlicht. Im Jahre 1836 erschienen von ihm: „Choralmelodieen zu sämmtlichen Liedern des Berliner Gesangbuches für evangelische Gemeinden." S. die Recension darüber in der Allgem. musikal. Zeitung, Jahrgang 1839, S. 439. Auch verdankt ihm diese Zeitschrift mehrere schätzbare Beiträge.

Verdi's neueste Oper: „Macbeth" hat gegen Ende des vorigen Jahres in Venedig eine glänzende Aufnahme gefunden.

Der Tenorist *Bauer* aus Wien, der v. J. auch im Leipziger Gewandhauseoncerte sang (s. Jahrg. 1847, S. 757), ist in Schwerin am dortigen Hoftheater angestellt worden.

Das Stadttheater zu Frankfurt am Main hat während des Theaterjahres vom 11. Dezember 1846 bis 30. November 1847 überhaupt 61 Opern in 183 Aufführungen dargestellt. Unter den 61 Opern befanden sich 8 neue, und 18 neu einstudirte.

Theaterdirector *Carl* in Wien hat das Ehrenbürgerrecht dieser Stadt erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint nächstens mit Eigenthumsrecht:

Hünten, François, Op. 160. Fantaisie pour le Piano sur Thymor à Par IX. thème de Rossini.

— — Op. 161. La Boucle Blonde. Grande Valse pour le Piano.

Leipzig, im Januar 1848.

Breitkopf & Härtel.

M. G. Fischer's Choralbuch,

wie bekannt das beste und für das neue Berliner Gesangbuch einzig brauchbare, kann zur Anschaffung für Kirchen nicht genug empfohlen werden, und kosten beide Theile, inclusive Anhang, nur 6 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Januar. **Nr. 4.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Hamburg. — Recensionen. — Das Stadttheater zu Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Fortschritt.

Erster Artikel.

Das Wort „Fortschritt" ertönt in unseren Tagen immer öfter, lauter, gewaltiger. Es wird kaum mehr ein Tag vorübergehen, ohne zu vernehmen, unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritt's. Im Gebiete der Politik, der Religion, der Wissenschaft, der Industrie, am Meisten vielleicht heutzutage mit — im Gebiete der Tonkunst heisst es so.

Alle, die diese Phrase aussprechen, zählen sich zur Fortschrittspartei.

Wer sie dagegen — diese Phrase — nicht täglich mitspricht, und dazu das Unglück hat, in die älteren Mannesjahre getreten zu sein, d. h. längere Zeit Gelegenheit gehabt zu haben, in seinem erwählten Fache zu denken, zu schaffen, Erfahrungen zu sammeln und zu benutzen, sich auszubilden, der wird von Vielen ohne Weiteres als dem Fortschritt zu begreifen nicht mehr fähig erklärt, der wird ausrangirt aus der Reihe strebender, nützen wollender Geister, der wird kurz abgethan durch das Anathem: er ist ein Zopf.

Fortschrittspartei also und Zopfpartei!

Wer möchte wohl gern zu letzterer gezählt werden, wer nicht lieber der ersteren angehören?

Ich rufe am Beginn dieses Jahrs des Heils 1848 so laut ich nur kann in die Welt hinein: ich bin für den Fortschritt.

Nun aber könnte wohl Mancher sagen: mit dieser Phrase ist es nicht gethan. Was heisst bei dir Fortschritt? Beweise, dass du die Kenntnisse, die Erfahrung, die lebendige Empfänglichkeit besitzest, um ihn erfühlen und erkennen zu können in unserer Kunst, im Allgemeinen, im Besonderen und Besondersten. Obige Phrase kann jeder Knabe nachsprechen. Aber die Berechtigung dazu ist zu zeigen. Reden doch welche vom Fortschritt in der Kunst, die noch gar keinen Einschritt in dieselbe gethan.

Nun ja, eben deshalb vermied ich die Phrase, und suchte die That. Ich lebte des unschuldigen Glaubens, das Streben nach Fortschritt sei etwas der besseren Menschheit zu allen Zeiten so Natürliches, Eigenes gewesen, die bessere Menschheit habe es ja von je her durch Fortschrittsthaten zu zeigen gesucht, — man könne es eben bei jedem Vernünftigen, seinem Fache ergebenen Manne, man könne es auch bei allen musikalischen Zeitungen voraussetzen. Ich wenigstens kenne keine, deren Tendenz Stabilität oder gar Rückschritt wäre.

Aber ich will etwas sein, heisst noch nicht: ich bin es.

Wenn es nach Sr. Höllenmajestät Mephistopheles Erfahrung Menschen gibt, die in Ermangelung von Begriffen sich mit blosen Worten helfen, so gibt es auch Menschen, die mit Worten zwar Begriffe verbinden, aber dunkele, oder halbwahre, oder ganz falsche. Und kann mir solches Unheil nicht auch begegnen? Kann ich vom Fortschritt in unserer Kunst nicht auch dunkele, oder halbwahre, oder ganz falsche Begriffe haben?

Locke, glaube ich, war's, der einst gestand, er habe in jüngeren Jahren manches Unhaltbare blos darum geschrieben, weil er den Sinn der Worte die er gebrauchte, nicht immer genau genug vorher untersucht und sich deutlich zu machen gestrebt.

Wohlan, so will ich von jetzt an, mir zur Belehrung, nach und nach die Bedeutungen des Wortes Fortschritt in der Tonkunst zu ergründen und deutlich zu machen suchen. Mögen die geehrten Leser dann urtheilen, ob die gefundenen Resultate mit ihren Ansichten übereinstimmen oder nicht.

Fortschritt kann zunächst in Bezug auf den einzelnen Tonkünstler gemeint sein, nämlich, dass dieser in sich selbst, in seinem Wissen, Können, in seiner ganzen Bildung aus niederen zu höheren Graden aufsteigt.

Der Natur nach geht das bekanntlich stufenweise aus den jüngeren Jahren den älteren zu. Kein Mensch, wenn nicht ein ausser dem gewöhnlichen Naturverlauf liegender Umstand in seinen Körper oder Geist eingetreten, ist im zwanzigsten Jahre gescheidt gewesen und im vierzigsten dumm geworden. Kein Mensch hat in späteren Mannesjahren weniger gewusst, geringere Erfahrung, unreifere Ansichten, beschränkteren Blick in's Leben gehabt, als im jugendlichen Alter. Kein Künstler hat als Knabe seine besten, als Jüngling seine geringeren, als Mann seine schlechtesten Werke geschaffen, kurz, kein Mensch ist in seiner Ausbildung vom Ende nach dem Anfange seines Lebens, sondern stets umgekehrt gegangen.

Aber die Geisteskräfte nehmen mit der Zeit wieder ab?

In welchem Jahre, Monate oder Tage, überreinstimmend bei allen Menschen, tritt dieser Fall ein? bitte ich die Propheten des Seelenlebens, genau anzugeben.

Es ist wahr, Mozart schuf seine herrlichsten Werke in den Jünglings- und jüngeren Mannesjahren. Haydn dagegen seine besten im reifen Mannesalter; Beethoven war 57 Jahr alt als er starb, und noch im Fortschritte begriffen, noch voll neuer, kühner Pläne; Gluck trat gar als reformatorisches Genie erst im Greisenalter hervor.

Dieselben Erscheinungen sehen wir in allen anderen Gebieten menschlicher Thätigkeiten. Noch wirkt der greise von Itzstein mit jugendlichem Feuer für den politischen Fortschritt. Huss starb vor vierhundert Jahren als älterer Mann den Feuertod für den religiösen Fortschritt. Von Humboldt fördert den wissenschaftlichen Fortschritt noch heute in seinem hohen Alter, u. s. w.

Ich denke, diese wenigen Beispiele genügen, zu beweisen, dass die Liebe und Kraft zum Fortschritt im einzelnen Menschen nicht mit diesem oder jenem Lebensjahre ihre bestimmte Grenze finden; dass die Flamme geistiger Regsamkeit nicht in jedem Menschen auf einer gewissen Lebensstufe plötzlich verlischt, er von da an blind wird für das, was um ihn herum vorgeht und Noth thut, — kurz, dass es, wie junge helle, auch alte helle, und wie alte blöde, auch junge blöde Geistesaugen gibt, oder, um in der Fortschrittssprache zu reden, dass, wenn nicht jeder Junge darum, weil er jung, ein Gelbschnabel, auch nicht jeder Alte, weil er alt, ein Zopf sein muss.

Dass man „in unserer Zeit des Fortschrittes", wenn man über den Fortschritt klar werden will, zuerst solche alte, abgedroschene Wahrheiten in Erinnerung bringen muss! *J. C. Lobe.*

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Zwölftes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 20. Januar. Ouverture zum Wasserträger von L. Cherubini. — Scene und Arie von L. van Beethoven, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Grosses Concert für Pianoforte, Violine, Violoncello und Orchester von L. v. Beethoven (Op. 56), vorgetragen von Miss *Emma Judine* aus London, Herrn Concertmeister *David* und Herrn *Cossmann*. — Arie aus Romeo und Julie von Bellini, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Symphonie v. *Julius Rietz*. (Gmoll, Nr. 1.) Unter Direction des Componisten.

„Die Absichten eines Tonkünstlers merken", heisst ihm zugestehen, dass er sie erreicht hat. Sein Werk soll kein Räthsel sein, dessen Deutung eben so mühsam als schwankend ist. Was ein gesundes Ohr an Geschwindesten in ihm vernimmt, das und nichts anders hat er sagen wollen; sein Lob wächst mit seiner Verständlichkeit; je leichter, ja allgemeiner diese, desto verdienter jenes." Wenn diese Worte Lessing's Wahrheit enthalten, so ist die Ouverture zum Wasserträger eines der allerlobenswürdigsten Werke, das jemals von einem Tonkünstler geschaffen worden, denn deutlicher, als es hier geschehen, kann man in Tönen seine Absichten dem Hörer wohl nicht merken lassen. Wenn doch alle talentvolle Componisten sich bei allen ihren Werken solcher deutlicher Absichten bewusst werden wollten!

Wie scharf und tief Beethoven in seiner früheren Periode die Mozart'schen Werke betrachtet und studirt hat, zeigt vielleicht nichts auffallender als die Scene und Arie ohne Worte, welche Fräulein *Schloss* heute vortrug. Form und Gedanken sind fast durchaus mozartisch.

Aber Scene und Arie ohne Worte? — Nun ja, wenigstens für Alle, die nicht italienisch verstehen. Worte, die dem Hörer nichts sagen, sind genau so viel wie keine. Wenn mich ein Deutscher fragte: wie hat Ihnen Fräul. *Schloss* gefallen? und ich wollte antworten: Canta a maraviglia; la sua voce è dolce e melodiosa, le sue modulazioni e i suoi trilli sono aggradevoli! — so würde Fräul. *Schloss*, fall's sie daneben stände, zu mir sagen: Reden Sie doch deutsch mit dem Herrn, er versteht ja kein Italienisch! Und wollte ich der Künstlerin erwiedern: Ich weiss es wohl, aber italienisch klingt weicher, so würde sie weiter sagen: Mein Gott, was hilft der weiche Klang der Worte, wenn man ihren Sinn nicht erfassen kann? Wie lange wird Deutschland noch Zeit nöthig haben, um sich zu dem Verständnisse der versteckten Wahrheit zu erheben: Deutsche sollen in Deutschland deutsch singen.

Man könnte mit dem deutschen Fräulein *Schloss* zürnen, wenn nur Stimme und Vortrag der Sängerin es zuliessen.

In dem Tripel-Concert v. Beethoven blieb Miss *Judine* mit der Ausführung etwas gegen die beiden anderen Spieler zurück. Die Composition, namentlich der letzte Satz versenkte mich durch das blühende, gefühlvolle, pikante humoristische Bilderspiel in die süssesten Träume; ich verlor mich aus dem Gegenwartsbewusstsein ganz und gar in die Stimmungen eines früheren Werkes.

Der Genuss an einer Composition, die nicht mehr auf der Zeithöhe steht, machte mich einigermassen ängstlich. Ich fürchtete mich ordentlich vor der *Rietz*'schen Symphonie. Diese Geburt der neuesten Zeit, dachte ich, wirst du nicht mehr fähig sein zu erfassen und zu erfühlen. Aber entweder steht *Rietz* nicht auf der Zeithöhe, oder ich nicht unter ihr, denn ich schmeichele mir, die verschiedenen Stimmungen, welche die Tonbilder aus des Componisten Gemüth hervorgetrieben, ziemlich lebhaft nachempfunden und einen schönen Kunstgenuss gehabt zu haben. Namentlich versetzte mich das Scherzo in die humoristischeste Laune, und ich habe inwendig das tollste übermüthigste Zeug mitgetrieben. Alle vier Sätze der Symphonie wurden rauschend applaudirt.

Hamburg. Dezemberbericht. Die hervorragendste unter den hiesigen musikalischen Erscheinungen des abgewichenen Monats bildete das Gastspiel der Mad. *Viardot-Garcia*. Ohne in die enormen Ueberschwänglichkeiten einzustimmen, mit welchen auswärtige Journalistik ihr Urtheil über diese Künstlerin auszustatten zu müssen glaubte, ohne andererseits auf Ansichten und

Meinungen, welche den Grundtypus aller und jeder vollendeten modernen Gesangkunst ausschliesslich in den Leistungen der schwedischen Virtuosin zu finden wähnten, mehr Gewicht zu legen, als sie in ihrer Einseitigkeit verdienen, können wir nicht umhin, gleich von vorn herein zu bekennen, dass eine in allen Stücken so ausgezeichnete heroisch-dramatische Sängerin wie Mad. *Viardot-Garcia* uns lange, lange nicht vorgekommen ist. Diese umfangreiche, in allen Chorden eben so volle als wohltönende Stimme übt schon an und für sich einen gewaltigen Zauber, aber mit der glücklichsten Naturbegabung vereinigt sich zugleich hohe Kunstvollendung. Schon in Betreff bloser Technik, über die Correctheit des Ansatzes, die Ausspinnung des Tones, die Ebenmässigkeit desselben auf jeder Stufe, die wunderbare Reinheit der Intonation, liesse sich viel Bemerkenswerthes sagen. Wir begnügen uns indessen mit dieser kurzen Andeutung und fügen nur hinzu, dass die eminente, unter keinerlei Umständen aus dem Geleise zu bringende Sicherheit dieser Sängerin zum Bewundern, die Volubilität ihres Organes Staunen erregend ist. Für die letztere scheint es ganz und gar keine Schwierigkeiten zu geben, wenigstens kommt Alles, was man darunter versteht, so unübertrefflich leicht und gewandt, so fliessend und anmuthig, so anscheinend mühelos und gleichsam scherzend hervor, als ob die gewagtesten Gänge und Sprünge eben nur ein Spiel waren. Was aber diesen Leistungen einen wahrhaften erhöhten Rang verleiht, ist, dass sie nur unter dem Einflusse eines der Sängerin innewohnenden echten Schönheitgefühls, einer strengen Geschmackskritik geübt werden. Dasselbe gilt von der Ausführung des Portaments, welches sich technisch durch jede mögliche Schattirung und die innigste Verschmelzung der Töne auszeichnet. Vortrag und Spiel aber gehen stets in schönster Uebereinstimmung Hand in Hand mit einander, und jeder uns vorgeführte dramatische Moment, vom leisesten Beginn bis zum stürmischsten Ausdrucke höchsten Affectes, liefert uns ein edles Bild ästhetischer Vollendung.

So sahen und hörten wir denn diese ausgezeichnete Sängerin als Rosine im Barbier von Sevilla, welche Oper zu zweien Malen, am 9. und 11. December, über die Bühne ging. In der s. g. Clavierscene begleitete Mad. *Viardot* sich selbst die von ihr vorgetragenen spanischen Lieder, welche jedoch bei aller originellen Färbung der Anmuthlichkeit des Melodieflusses entbehren. Volle Gelegenheit aber, ihre ganze Kunstfertigkeit im hellsten Lichte glänzen zu lassen, gewährten die in das Finale der Oper eingelegten Variationen des Rondo aus Cenerentola, die mit dem enormsten Beifalle aufgenommen wurden.

Am 16. Dezember sang Mad. *Viardot-Garcia* die Valentine in den Hugenotten und lieferte hier den Beweis ihrer Trefflichkeit im seriös-getragenen Gesange, das von uns in dieser Beziehung oben bereits Gesagte in vollstem Maasse bestätigend. Am 19. Dezember trat sie als Alice in Robert der Teufel und am 21. und 23. als Norma auf, und hier möchte nun wohl der Ort sein, auch die schwächere Seite der Künstlerin einigermassen in's Auge zu fassen.

Hoch und unübertrefflich dastehend im heroisch-dramatischen Vortrage, reich ausgestattet mit enormen auf diesen zu verwendenden Mitteln, scheint Mad. *Viardot-Garcia* ihr ganzes Talent vorzugsweise diesem zugewendet zu haben, und dagegen der lyrische Theil ihres Kunstfaches weniger das ihrer Individualität zusagende Element zu sein. So darf denn die Partie der Alice, wie diese Künstlerin sie uns vorführte, in Hinsicht der Kunstfertigkeit des Gesanges jedenfalls eine höchst frappante ausgezeichnete Leistung genannt werden, allein gerade diejenigen Pointen, welche durch ihre hohe Lyrik dieser Rolle einen so ausgezeichneten Glanz verleihen, die Stellen, denen sanftere Gefühle zum Grunde liegen, wo fromme Kindlichkeit, Unbefangenheit, Naivität sich kund geben sollen: diese sind es, welche im Vortrage der französischen Gesangesvirtuosin nicht die Wirkung erreichten, welche man zu erwarten berechtigt ist.

Ihre Darstellung der Norma anlangend, so lässt diese im Anfang auch nicht im Geringsten die Resultate ahnen, welche im Verfolge uns bis auf den äussersten Gipfel dramatischer Kunsthöhe hinaufführen. Mad. *Viardot-G.* hält sich hier streng an den Gang der Handlung. Nun bleibt allerdings während der Exposition des ersten Actes für die Art und Weise einer speciellen Hervorhebung der Titelrolle in den ersten Scenen ein ziemlich weites Feld der Auffassung, indem hier die Individualität der gallischen Priesterin keineswegs schon selbständig entwickelt, vielmehr lediglich die dramatische allgemeine Anlage des ganzen Stückes beschafft wird. Während nun z. B. die im Vortrage und in der Auffassung dieser Rolle der Viardot-Garcia diametral entgegenstehende Lind in der „Casta diva" ihre ganze so ausgezeichnete lyrische Kraft zusammennahm und den dieser Arie dadurch vorzugsweise von ihr eingeprägten Typus über die ganze Rolle ausdehnte, gestaltet die Ersitgenannte der Anfangsarie nur eine allgemeine, dramatisch einleitende Geltung, wodurch diese allerdings einen etwas indifferenten Charakter erhält, welchen sie im Verhältnisse zur Handlung auch eigentlich nur besitzt. Bei der Lind tritt sodann die heroisch dramatische Behandlungsweise dieser Rolle stark in den Hintergrund, wogegen ihre fast ausschliesslich bis zur höchsten Geltung forcirte Lyrik nicht selten bis zu einem Grade sentimentaler Schwärmerei sich ergeht, der alle Thatkraft ausschliesst. Dagegen aber folgt die *Viardot-G.* den Intentionen der Dichtung und der Composition Schritt vor Schritt, sie zeichnet in wachsender Steigerung den Heldencharakter der Norma in seiner ganzen Grösse, und zwingt uns, dessen Erhabenheit unsere ganze Bewunderung zuzuwenden, während wir für die durch *Jenny Lind* uns vorgeführte Priesterin nur ein, wenn gleich inniges Bedauern fühlen können. So schön und consequent durchgeführt nun die Vortragsweise der ausgezeichneten schwedischen Sängerin auch an und für sich in dieser Partie sein mag, so können wir uns mit der der ersteren zum Grunde liegenden Auffassung durchaus nicht befreunden, weil sie als eine künstlerisch unwahre, daher verfehlte sich darstellt.

Müssen wir nun auch den wunderbaren Schmelz

des vollkommensten lyrischen Vortrages, wie ihn *Jenny Lind* vorzugsweise besass, bei der *Viardot-G.* vermissen, so wollen wir zwar keineswegs diesen Mangel beschönigen, die Partie der Norma aber ist an und für sich keine lyrische, und jedenfalls ist die von Mad. *Viardot-G.* in der Vorführung derselben verwendete hohe dramatische Kunst allein schon der grössten Bewunderung würdig.

Im Ganzen ist Madame *Viardot-Garcia* zu sieben verschiedenen Malen auf unserer Stadttheaterbühne aufgetreten, zuletzt noch am 25. December in einem Paar Bruchstücken, nämlich im 4ten Acte der Hugenotten als Valentine und im Finale des dritten Actes der Nachtwandlerin als Amine, welches Alles an diesem Tage in sonderbarer Zusammenstellung zugleich mit dem Drama: „Ein Weib aus dem Volke", über die Bühne ging. Dass der Beifall, den die Sängerin in jeder ihrer Vorstellungen, namentlich aber bei der Norma erntete, ein ungewöhnlicher war, bedarf keiner weiteren Erwähnung.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Ein Denkmal für seine Freunde von *W. A. Lampadius*. Leipzig, J. C. Hinrichs'sche Buchhandlung. 1848.

Wenige Wochen nach Mendelssohn's Tode erschien vorliegende Biographie. „Dies könnte" — heisst es in der Vorrede — „dem Einen voreilig, dem Anderen verwegen und dem Dritten unzart erscheinen." Der Verfasser entschuldigt sich mit der Dankbarkeit für so viele Stunden der Begeisterung und Erholung, die ihm des Meisters Werke wie seine liebenswürdige Persönlichkeit bereiteten: mit der Besorgniss, es möchten in unserer schreibseligen Zeit alsbald eine Menge biographischer Skizzen auftauchen, welche entfernt von der Quelle, mit den bereits vorhandenen Nachrichten auch wieder manche Irrthümer aufnehmen würden, und endlich durch die Vertrautheit mit dem Gegenstande, da er den Verewigten während des grössten und wichtigsten Abschnittes seiner Lebensbahn mit inniger Zuneigung im Geiste auf allen Schritten begleitet, bei den meisten seiner Leistungen auf dem Gebiete der Kunst gegenwärtig, häufig selbst unter den Ausübenden und Mitwirkenden gewesen, und das Glück gehabt habe, mehrfach in persönliche Berührung mit ihm gekommen zu sein.

Das Werkchen verfolgt den Lebensgang des Verewigten Schritt für Schritt fast, von der Wiege bis zum Grabe, und bringt, neben manchen bekannten, auch viele neue interessante, und immer aus den sichersten Quellen geschöpfte Thatsachen. Man hat dem Verfasser den Vorwurf gemacht, Mendelssohn's Thätigkeit — in den Gewandhausconcerten namentlich — zu ausführlich behandelt zu haben. Dieser Vorwurf ist begründet, wenn das Werk blos für Leipzig und dessen gegenwärtige Bewohner bestimmt sein soll. Aber man findet diesen blos stadtbezirklichen Zweck nirgends angedeutet. Ein Denkmal für die Freunde des Verstorbenen soll das Buch sein, und die Freunde des Verstorbenen leben überall, und viele leben noch nicht einmal, sondern werden erst geboren. Von diesem Gesichtspunkte aus, und auch als historische Quelle eines Zeitgenossen ist das Werkchen für die Gegenwart und für die Zukunft zu nehmen und zu schätzen. Der Verfasser spricht überall als persönlicher Freund des edlen Menschen Mendelssohn, als enthusiastischer Verehrer des Künstlers Mendelssohn, und als erfreuter und geschmeichelter Bürger einer Stadt, in der der Meister viele Jahre und am Liebsten lebte und wirkte. Wer möchte ihm deshalb die warme und ausführliche Besprechung verargen? Als Biographie im höchsten Sinne des Wortes kann und wird sich das Buch nicht hinstellen wollen. Dazu stehen wir Alle dem Verstorbenen noch zu nahe. Aber was es in der Vorrede bescheiden verspricht, hat es erfüllt.

Der Verfasser ist nach Herausgabe seines Werkchens auf einige Irrthümer aufmerksam gemacht worden, deren Berichtigung er uns eingesandt, und die wir hier folgen lassen.

D. R.

Berichtigung einiger in dem Buche „*Felix Mendelssohn Bartholdy* von *W. A. Lampadius*" enthaltenen Irrungen, von dem Verfasser selbst.

Da aller Sorgfalt ungeachtet in dem benannten Buche dennoch einige Personen und Sachen betreffende Irrthümer und Verwechselungen untergelaufen sind, so möge man dem Verfasser freundlich gestatten, sie wenigstens nachträglich selbst zu berichtigen. Zuerst bitte ich die geneigten Leser, ausser den am Schlusse des Buches angezeigten noch zwei hässliche sinnstörende Druckfehler zu verbessern, und S. 130, Z. 10 v. oben statt Feldmarsch *Festmarsch*, und S. 173, Z. 3 von oben statt Worte *Werke* zu lesen. Uebrigens bin ich an sämmtlichen Druckfehlern insofern unschuldig, als mir die letzte Revision jedes einzelnen Druckbogens leider nicht überlassen wurde. Andere Irrungen fallen freilich dem Verfasser selbst zur Last. So sind S. 50 die von *Ferdinand David* gesagten Worte: „Dieser ..... hatte frühzeitig seine Eltern verloren, und war unter Vormundschaft von Mendelssohn's Vater grösstentheils in dessen Hause erzogen worden", auf *Julius Rietz* zu übertragen. Alles Uebrige dagegen, was über das Verhältniss dieser beiden Künstler zu Mendelssohn in dem Buche bemerkt ist, hat seine vollkommene Richtigkeit. Die Bemerkung S. 61 von dem bezifferten, unseren heutigen Organisten nicht mehr geläufigen Basse der Orgel in Händel's Israel in Egypten habe ich auf die Autorität von G. W. Fink (Leipziger allgemeine musikal. Zeitung, Jahrgang 1836, S. 769) niedergeschrieben, muss aber ihre Richtigkeit allerdings dahingestellt sein lassen. Jedenfalls habe ich damit Niemandes Kunstfertigkeit im Mindesten zu nahe treten wollen. Der S. 63 erwähnte Herr Sterndale Bennett ist kein unmittelbar von Mendelssohn gebildeter Schüler, obwohl seine Schöpfungen, namentlich die Ouverturen, unverkennbar den Charakter des Mendelssohn'schen Einflusses tragen. Auch kommt ihm, wie man mir sagte, das Prädicat Sir (nach engli-

Der entfliehenden nicht sich die neue Weise verliere,
Nimmt die Gegengewalt der überschleierten Taste
Schnell die vorigen Laute zurück, sobald es dem Bildner,
Sie verlassend, gefällt, in andere Töne zu schreiten.
Neben einander gefügt, und rein chromatisch geordnet
Sind die Saiten von Stahl; sobald mit leichtem Tangenten
Sie der Finger berührt, tritt der Gedanke des Künstlers
In ihr bebendes Reich, und figurirend erhebt sich
Der verborgene Laut zum Ohr der lauschenden Sinne.
Diatonisch gereiht erbeben die Saiten der Harfe.
Mild entsteiget der Ton, und wie in Flohre gehüllet
Sinkt der melodische Flug zu halbgebrochenen Lauten.
Nicht die Stimmen der Ferne sind's, die schwach und verstummend
Sich in zärtlichen Schmerz, in schweigende Wehmuth verlieren,
Nicht der klagende Wiederhall vergangener Tage;
Denn die schönere Freude spielt aus ihrem Getöne,
Seliger Worte voll, und unentweihter Gefühle.
Gern vermischet sich ihr der Ausdruck reiner Gesänge,
Dann, ein redender Bach, in Blumenufern der Lenze,
Strömt ihr ruhiges Murmeln hinab in Wellen des Liedes.
So der zärtliche Klang der liederreichen Guitarre,
Die Italiens Himmel erzeugt, die Mutter der Anmuth.
Wenn zum süssen Gesange vereint des liebenden Mädchens
Sanftbegleitend ihr Beben erwacht, wenn schwellende Seufzer
Ihren Saiten entsteigen, und leise Schauer der Andacht,
Neigt theilnehmend das Herz sich ihren Klagen entgegen,
Und verschwimmt in der Wehmuth Gefühl. Die Sprache der Sehnsucht
Gab ihr die Kunst, und verhüllt in schmelzende Töne die Nerven.

(Die Fortsetzung folgt.)

D. C. Schreiber.

Nachrichten.

München, den 19. April.

Heute Morgens nach 6 Uhr starb Herr Maurer, gleich verehrungswürdig als Künstler und als Mensch. Gross ist der Verlust, den wir erleiden, schwer für die Kunst zu ersetzen ein Mann, über dessen Verdienst die Meinungen nie getheilt waren, den auch seine Neider — wenn er doch deren hatte — schätzen mussten.

Schon sehr jung ging er, gegen den Willen jenes Gönners, der ihn während seiner Studierjahre unterstützte, zum Theater. Es geschah ihm, was schon mehreren grossen Talenten geschah. Er fühlte unwiderstehlich den Drang zur Kunst in sich, besiegte alle Hindernisse, und trat ohne Unterricht, ohne Anleitung, öffentlich in Wien auf. Die Natur allein war seine Führerin. Sie führte ihn gut. Seine schöne Stimme gefiel, sein natürliches, ungezwungenes Wesen liess viel von ihm erwarten. —

Doch bald verliess er Wien, und ging nach

schem Sprachgebrauche Baronet) nicht zu. Ebenso ist der S. 106 genannte Herr Chorley nicht Componist, wohl aber einer der geistvollsten Aesthetiker und Mitarbeiter an der Zeitschrift Athenäum, in welche er mehrere sehr werthvolle Aufsätze über Musik, Malerei u. s. w. geliefert hat. Die S. 145 erwähnte Symphonie von Mendelssohn ist keine andere, als die aus A moll. Die dortige unbestimmte Angabe, welche der drei Symphonieen Mendelssohn's gemeint sei, erklärt sich daraus, dass ich unmöglich alle Aufführungen dieser Syphonie im Kopfe haben konnte, in dem damaligen Concertprogramme aber die Angabe der Tonart fehlte, und die dort zum ersten und einzigen Male in dem Concertprogramme vorkommende Bezeichnung der einzelnen Sätze, Allegro agitato u. s. w. mit der in dem thematischen bei Breitkopf und Härtel erschienenen Verzeichnisse der Werke Mendelssohn's nicht stimmte. Dazu kam noch das über diese Aufführung schwankend gehaltene Urtheil einer Leipziger musikalischen Zeitschrift, auf welches ich dann die Bemerkung „ohne einen gerade glänzend zu nennenden Erfolg" gründen zu müssen glaubte. Dass dadurch aber das S. 124 und ff. über die Aufnahme dieser Symphonie gegebene, auf meiner eigenen Erfahrung beruhende Referat nicht aufgehoben werden sollte, brauche ich wohl kaum zu sagen. — Obwohl nun diese verschiedenen Irrungen Niemanden unangenehmer berühren können, als den Verfasser selbst, so hofft er doch auch, dass billigdenkende Leser in diesem freiwilligen Eingeständniss einen Beweis mehr für seine Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe finden, und zudem in den hier verbesserten Notizen nur solche Nebensachen erblicken werden, welche auf den Hauptzweck und Inhalt des Buches keinen sonderlichen Einfluss üben. Und somit sei denn das Werkchen, welches, wenn auch keinen anderen, doch wenigstens den Werth hat, ohne alle Nebenabsicht aus einem reinen Herzensbedürfniss entstanden zu sein, allen Freunden des Verewigten zu wohlwollender Aufnahme und Beurtheilung nochmals bestens empfohlen.

Der Verfasser.

Carl Ferdinand Becker, Evangelisches Choralbuch für Kirche, Schule und Haus. Zweiter Theil, enthaltend 162 Choräle. Leipzig, 1847, bei Fr. Fleischer.

Wenn Jemand einen rechten Beruf zu einer Sache in sich trägt, so erfüllt dieser ihn auch mit Lust und Kraft, die Sache zu Stande zu bringen. Dass der Verf. nicht nur zu diesen Berufenen, sondern vielmehr zu den wenigen Auserwählten zu zählen sei, die da würdig sind, für das Wohl der Kirche zu wirken — denn unbestreitbar ist der Choralgesang ein Haupttheil des kirchlichen Cultus — das wird wohl Niemand in Abrede stellen, der ihn als Orgelvirtuosen und resp. tüchtigen Organisten, so wie als musikalischen Literaten und Alterthumsforscher kennt. Seine Kenntnisse und Bestrebungen in letztgenannter Hinsicht setzten ihn eben ganz besonders in den Stand, Quellen verschollener Jahrhunderte nicht nur wieder fliessen zu lassen, (eine bedeutende Anzahl Choräle aus dem 12. bis 18. Jahrhundert, — sogar einer aus dem 6. und 8. findet sich vor in dem Buche), und hierzu befähigt ihn auch eben seine ausgezeichnete zahlreiche Bibliothek — sondern zugleich das Ausgewählte auch rein wiederzugeben, ein besonderer Vorzug dieses Buches, während andere Choralbücher von genanntem Punkt mehr oder weniger Abweichungen in der Melodie zeigen, ganz natürlich auch zeigen müssen. Auch in dieser Fortsetzung des Choralbuchs haben die vier Stimmen einen schönen Fluss, sind stimmgerecht, d. h. bequem für den Chorgesang, und somit nicht einzig und allein für das Instrument eingerichtet, wo oftmals der Bass zu tief gelegt erscheint, als dass ihn die Singstimme noch bequem erreichen könnte (zuweilen in Fischer's Choralbuch). Die Harmonie ist durchweg rein in der Stimmführung, so wie natürlich und zweckmässig in ihrer Folge. Eben wie im 1. Theil sind auch hier die Wiederholungszeichen weggeblieben, und es ist dies ein gewiss dankenswerther Nebenumstand, wenn man bedenkt, wie oft der Organist in den peinlich-zweifelhaften Fall gerathen kann, oder überhaupt schon gerathen sein mag, ob er nämlich wiederholen oder weitergehen soll, zumal bei Chorälen, wo sowohl Anfang als Fortgang ein gleiches Silbenmaass haben (z. B. O Gott du frommer Gott, resp. die Mollmelodie, wo im 2. Theile sich übrigens noch eine und dieselbe Gesangszeile wiederholt, und hierdurch verwirren kann). Die Wiederholungen selbst sind auch meist mit anderen Harmonieen versehen. Mehreres aus dem Choralbuche von Hiller und Schicht findet sich vor, so auch Einiges vom Verfasser. Die Zahl der Choräle ist hier 162 und beträgt mit der des ersten Theils zusammengenommen gerade dreihundert. Der Verf. bearbeitete (laut Vorwort) diese Fortsetzung in der Absicht, um die Einführung des Choralbuches auch ausserhalb Leipzig's zu ermöglichen, so wie mit dem Anfang ein Ganzes zu bilden. In dem sehr correcten Stich vermisst Ref. nur einmal in Nr. 8 ein ♯ vor der Schlussnote der 2. Zeile im Alt. Dass sich viele unbekannte und schöne Melodieen, namentlich unter denen des 16. und 17. Jahrhunderts befinden, sei schliesslich noch besonders erwähnt.

Louis Kindscher.

Jules Benedict. Rêverie pour le Piano. Oeuvre 39. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Pr. 15 Ngr.

Dieses Musikstück würden wir, wenn die Bezeichnung „Rêverie" nicht etwa ganz absichtlich gewählt worden, eher „Barcarole" genannt haben, denn der wiegende Rhythmus ist bei den beiden in herkömmlicher Weise einander ablösenden Motiven das unterscheidende Merkmal. Beide sind hübsch, und durch eine feine Nuance in der Begleitungsformel des zweiten, das zuerst in Fis, zuletzt natürlich in der Tonika H auftritt, unter einander selbst verschieden. Wir verschaffen unseren Lesern durch den Anblick der beiden Anfänge sogleich eine Vorstellung:

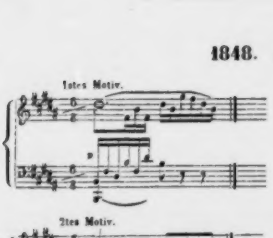

Das Ganze ist anmuthig und wohlklingend. Schwierigkeiten kommen gar nicht vor.

Jacob Axel Josephson. Tre Lyriska Tondikter. Stockholm, Abr. Hirsch.

Aus Schweden hört man so selten von dasigen musikalischen Schöpfungen etwas, dass wir das Heft des Herrn *Josephson*, das keine Opuszahl trägt, mit doppeltem Interesse betrachteten. Er schliesst sich dem neuesten Geschmacke dadurch an, dass er jeder seiner drei lyrischen Tondichtungen einen besonderen Titel gegeben hat, z. B. „Schwärmerei", freilich ein sehr allgemeines Wort, das nur eine Stimmung des Gemüths ausdrückt, während das letzte Stück dagegen sich „Ballade" nennt, was schon auf die Construction der Form: strophischer Gesang mit Ritornell, hindeutet. Die drei Kleinigkeiten sind zwar nicht unmelodisch, in der Behandlung aber sehr gewöhnlich. Gerade solche kleine Formen wollen mit grosser Feinheit ausgeführt sein, wenn sie in der Flut von dergleichen Arbeiten, die jetzt fortwährend erscheinen, nicht übersehen werden wollen.

Das Stadttheater zu Leipzig

hat in dem Theaterjahre vom 19. Oktober 1846 bis 17. Oktober 1847 überhaupt 117 Opernaufführungen gegeben. Die Zahl der dargestellten Opern beläuft sich auf 38; darunter vier neue (die Musketiere der Königin, von *Halévy* — die Belagerung von Solothurn, von *Brandenburg* — die Sennerhütte, von *Adam* — Berührt die Königin nicht, von *Boisselot*) und vier neu einstudirte (der Doctor und Apotheker, Oberon, Lucia von Lammermoor, Johann von Paris). Unter den 38 Opern befinden sich 20 deutsche von 13 Componisten, 9 italienische von 2 Componisten, 9 französische von 5 Componisten.

Das Nähere zeigt folgende alphabetisch geordnete Tabelle. (Wo die Zahl der Aufführungen nicht bemerkt ist, verstehe man: einmal.)

1. *Deutsche.*

Brandenburg, Fr., die Belagerung von Solothurn, dreimal. — *v. Dittersdorf*, der Doctor und Apotheker, sechsmal. — *Eule*, der Unsichtbare. — *v. Flotow*, Alessandro Stradella, dreimal. — *Kreutzer*, das Nachtlager von Granada, viermal. — *Lortzing*, Czaar und Zimmermann, viermal. Die beiden Schützen, fünfmal. Undine, fünfmal. Der Waffenschmied, dreimal. — *Marschner*, Hans Heiling. Der Templer und die Jüdin. — *Meyerbeer*, die Hugenotten. Robert der Teufel, fünfmal. (Darunter einmal blos der 3. und 4. Aufzug.) — *Mozart*, Don Juan, siebenmal. — *Spohr*, Jessonda. — *Weber*, Freischütz, viermal. Oberon, dreimal. Preziosa, dreimal. — *Weigl*, die Schweizerfamilie, zweimal. — *Winter*, das unterbrochene Opferfest, zweimal.

Zusammen 13 Componisten, 20 Opern, 64 Aufführungen.

2. *Italienische.*

Bellini, Montecchi und Capuleti, zweimal. — Die Nachtwandlerin, fünfmal. (Darunter einmal blos der 2. und 3. Aufzug.) Norma. Die Puritaner, zweimal. — *Donizetti*, Belisar, zweimal. Der Liebestrank, dreimal. Lucia von Lammermoor, zweimal. Lucrezia Borgia, dreimal. Die Tochter des Regiments, viermal.

Zusammen 2 Componisten, 9 Opern, 24 Aufführungen.

3. *Französische.*

Adam, die Sennerhütte, dreimal. — *Auber*, Fra Diavolo. Der Maurer und der Schlosser, sechsmal. Die Stumme von Portici, fünfmal. Des Teufels Antheil, dreimal. — *Boieldieu*, die weisse Dame, zweimal. Johann von Paris, dreimal. *Boisselot*, Berührt die Königin nicht*), viermal. — *Halévy*, die Musketiere der Königin, zweimal.

Zusammen 5 Componisten, 9 Opern, 29 Aufführungen.

Dies zusammengestellt ergibt:

Componisten, deutsche 13, italienische 5, französische 2, überhaupt 20.

Opern, deutsche 20, italienische 9, französische 9, überhaupt 38.

Aufführungen, deutsche 64, italienische 24, französische 29, überhaupt 117.

Am Häufigsten wurde gegeben *Mozart's* Don Juan (siebenmal); ihm zunächst kommen *Dittersdorf's* Doctor und Apotheker, *Auber's* Maurer und Schlosser (jede sechsmal).

Was das Personal betrifft, so sind im Laufe dieses Jahres abgegangen Fräulein *Meyer* und *Fischer*, die Herren *Pasqué*, *Salomon*, *Schneider*; Kapellmeister *Stegmayer*, Chordirector *Meyer*. Dagegen wurden neu angestellt: Fräulein *Grünberg* und *Stark*; die Herren *Stritt* (Tenor), *Wiedemann* (Tenor), *Brassin* (Bariton);

*) in der gedruckten deutschen Uebersetzung heisst sie: „Die Königin von Leon".

Kapellmeister *Julius Rietz*, Chordirector *Kümmel*. Das Sängerpersonal besteht jetzt aus den Damen *Grünberg*, *Günther-Bachmann*, *Schwarzbach*, *Stark*; den Herren *Behr*, *Berthold*, *Brassin*, *Henry*, *Stritt*, *Stürmer*, *Wiedemann*; 18 Choristen, 17 Choristinnen. — Das Orchester zählt 31 ordentliche Mitglieder. Concertmeister ist Herr *David*, Regisseur der Oper Herr *Bickert*. —

An Gästen war das vergangene Theaterjahr besonders reich. Die bedeutendsten waren (ausser den oben als neu angestellt erwähnten): Frau *Dressler-Pollert* von Hannover, Fräulein von *Marra* von Wien, Frau *Stöckl-Heinefetter* ebendaher, Fräul. *Agthe* von Weimar; Herr *Bahrdt* (Tenorist) von Breslau, *Götze* (Tenor) von Weimar, *Genast* (Bariton) ebendaher.

Concerte gaben: Herr *Pigatti*, Kunstsänger aus Wien; die Schwestern *Nerudа* (11jährige Violinistin und 7jährige Pianistin) aus Prag; Herr *Hilf*, Violinist aus Kassel; Herr *Karl Lewy* und Signora *Elena Angri* von Wien; Herr *Löhmann*, Musikdirektor aus Riga, als Componist und Violinist. Auch die ungarischen Nationalsänger liessen sich dreimal hören.

Als Curiosum erwähnen wir, dass am 26. September Fräulein von *Marra* in Meyerbeer's Robert der Teufel (3ter und 4ter Aufzug) die Alice und Isabelle gab, und dass an demselben Abende, wie bemerkt, zwei Aufzüge des teuflischen Robert und zwei Aufzüge der Nachtwandlerin gegeben wurden.

Auch einige „erste theatralische Versuche" wurden gemacht.

Endlich sei noch der Jubelfeier des Freischützen gedacht, die am 23. Dezember 1846 Statt fand. Es war nämlich am 23. Dezember 1821, also vor 25 Jahren, der Freischütz zum ersten Mal in Leipzig aufgeführt worden. — Die Oper ist überhaupt während dieser 25 Jahre 127mal über die Leipziger Bühne geschritten.

Feuilleton.

Dr. *Crotch*, einer der berühmtesten Tonsetzer Englands, früher Professor der Musik an der Universität Oxford, ist, 72 Jahr alt, zu Taunton gestorben. Er hat viele Compositionen und theoretische Werke geschrieben. Auf dem Musikfeste zu Liverpool im Jahre 1833 z. B. wurde eine grössere Composition von ihm unter dem Titel „Palestrina" aufgeführt. (S. Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. 1833, S. 769 und 840.)

Eine nachträgliche Totenfeier *Mendelssohn Bartholdy's* veranstaltete am 26. Dezbr. v. J. der Wiener Männergesangverein unter Herrn *Barth's* Leitung und brachte dabei ausser mehreren Orchestersätzen aus dem Sommernachtstraum und der Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", so wie einem Pianoforte-Rondo (vorgetragen von *Pirthert*), verschiedene Chöre des verstorbenen Meisters zur Aufführung.

Bekanntlich erliessen im März v. J. die Unternehmer der Concerte spirituels zu Wien eine öffentliche Aufforderung an die Componisten zu Einsendung ihrer Werke, zum Behufe der Aufführung in jenen Concerten. (Siehe Allgem. musik. Ztg., Jahrg. 1847, S. 252.) Von den in Folge dessen eingesendten Werken sind nun nachstehende ausgewählt worden: von *Selmar Bagge* in Wien; von *Johannes Ehlert* daselbst; von *Johannes Horen* daselbst; von *Theodor Berthold* von Charkoff; von *Joseph Netzer* zu Wien; von *St. Lubin* zu Berlin; von *Aloys Schmark* in Wien; von *Täglichsbeck* zu Bechtopen. Diese Werke sollen, grösstentheils unter Leitung der Componisten, nächstes Frühjahr zur Aufführung kommen.

Von *Mendelssohn Bartholdy's* Schwester, *Fanny Hensell*, hat der Gatte der Verstorbenen, Hofmaler *Hensell* in Berlin, nach einer *Zeichnung* die er kurz vor ihrem Tode gefertigt hatte, durch *Mandel* ein lithirtes treffliches Portrait stechen lassen, welches jedoch nur für die der Verstorbenen Befreundeten bestimmt zu sein scheint. Gleiche Bestimmung hat das gedruckte Fac-simile einer Composition von *Fanny Hensell* über das Lied Eichendorff's, „Bergluft", dessen Schlussworte lauten:

„Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich".

Die Composition trägt das Datum des 13. Mai 1847; am 14. Mai starb die Componistin.

In Zschopau, im sächsischen Erzgebirge, wurde von fünfzehn durch Abgeordnete vertretenen Männergesangvereinen die Gründung eines „osterzgebirgischen Sängerbundes" beschlossen. Derselbe wird diesen Sommer sein erstes allgemeines Gesangfest in Annaberg feiern.

Das allgemeine norddeutsche Gesangfest, welches diesen Sommer in Kiel abgehalten werden sollte, war von der dänischen Regierung verboten worden. Man entschied sich nun für Eutin; allein auch die oldenburgische Regierung hat es untersagt.

Dem Instrumentenmacher *C. L. Buschmann* in Hamburg, dessen Vater das Terpodion erfunden hatte, ist es auch lange Versuchen gelungen, die Physharmonika zur höchsten Vollkommenheit zu bringen. Das Instrument hat jetzt einen Umfang von sieben Octaven, bis Contra-C, weichen im Sechsachtelton erklingt. Jede Taste gibt zwei Stimmen, den Grundton und die Octave zugleich an. Die einzelnen Tonfedern sind aus Neusilber verfertigt. Ein doppelter Schöpfbalg gestattet das leiseste Pianissimo wie das stärkste Fortissimo, letzteres gleich einer grösseren Orgel. — Auch das Akkordion hat *Buschmann* sehr vervollkommnet. Es sind nämlich alle 6 bis 7 Octaven eines ganzen Orchesterinstrumentes über 3 Akkordions vertheilt, von denen jedes zwei Octaven und zwei überzählige Töne hat. Drei Akkordions erreichen dasselbe, was eine Physharmonika; letztere wiegt 250 Pfund, jene drei kaum 12 Pfund.

Am Neujahrsabend wurde auf Windsorschloss, dem Vorlanger der Königin Victoria gemäss, *Mendelssohn Bartholdy's* Antigone-Musik aufgeführt. Vorher ging ein Kniggedicht auf des Meisters frühen Tod, gedichtet und vorgetragen von *Bartholmew*.

Der bekannte Tenorist *Roger* ist von der komischen Oper zu Paris zur grossen Oper übergetreten und erhält für 9 Monate, in denen jeden er sechsmal zu singen hat, 60,000 Franken, ausserdem die üblichen Spielhonorare, Benefize etc. Wie es heisst, soll er namentlich in Meyerbeer's Propheten verwendet werden.

Endlich sind in Dresden doch noch einige Abonnements-Concerte zu Stande gekommen, und zwar von Seiten der Hoftheater-Direction selbst. Die Zahl ist auf drei bestimmt, im Januar, Februar und März je eins. Zum Lokal ist das Hoftheater gewählt. Das erste Concert, den 22. d. Mts., brachte Mozart's D-dur-Symphonie, Beethoven's Ernica, Scene aus Cherubini's Medea, und S. Bach's Motette: „Singet dem Herrn". Kapellmeister *Wagner* dirigirte.

Am 9. Januar gab das Pariser Conservatorium der Musik sein erstes Concert in dieser Saison, zugleich als Gedächtnissfeier Mendelssohn Bartholdy's. Aufgeführt wurden das Letztere A moll-Symphonie, zwei Stücke aus den Paulus, das Violinconcert (gespielt von *Alard*), die Ouverture zu den Hebriden.

In Pesth wurde als neu aufgeführt die Oper: „Ofens Befreiung" von *Guglielmi*. Der Erfolg war zweifelhaft. —

In Wien „Maritana" von dem Engländer *William Vincent Wallace*. Ein ziemlich gewöhnliches Product. — Das Théâtre national zu Paris hat *Monsigny's* alte Oper: „Félix ou l'Enfant trouvé", von Adam neu überarbeitet und instrumentirt, mit Glück wieder auf die Bretter gebracht. — *Félicien David*, der Wüsten-componist, schreibt an einer grossen Oper: „La coupe enchantée". Buch von Delavigne. — Nächstens wird am Théâtre national aufgeführt: „Die Montagnarden" von *Gérard* von *Nerval*, worin im ersten Finale das sämmtliche Personal, Solosänger wie Choristen, zu Pferde erscheint.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig sind so eben erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Drei Motetten

für Chor und Solostimmen

componirt

von

F. Mendelssohn Bartholdy.

Op. 69.

Nr. 1. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.
Partitur, Preis 20 Ngr. Stimmen, Preis 10 Ngr.

Nr. 2. Jauchzet dem Herrn, alle Welt.
Partitur, Preis 20 Ngr. Stimmen, Preis 10 Ngr.

Nr. 3. Mein Herz erhebet Gott den Herrn.
Partitur, Preis 1 Thlr. Stimmen, Preis 20 Ngr.

Mozart's Ouverturen

für das Pianoforte zu zwei Händen.

Neue Ausgabe.

№ 1. Così fan tutte. 7½ Ngr.
„ 2. Don Juan. 10 Ngr.
„ 3. Entführung aus dem Serail. 10 Ngr.
„ 4. Figaro's Hochzeit. 10 Ngr.
„ 5. Idomeneo. 10 Ngr.
„ 6. Titus. 10 Ngr.
„ 7. Die Zauberflöte. 10 Ngr.

Um mehrfachen Anfragen zu begegnen, zeigen wir hiermit an, dass die

3te Symphonie von **Niels W. Gade**, Op. 15
in Partitur und Orchesterstimmen bis Mitte nächsten Monates erscheinen wird.

Leipzig, den 24. Januar 1848.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Becker, Op. 23. Nr. 4. Lui et Elle. Deux Pièces caractéristiques p. Pfte. 17½ Ngr.
— — Op. 23. Nr. 2. Notturno p. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 32. 3 Gedichte von Geibel f. 1 Singstimme m. Pfte. Heft 1. Rheinsage. Heft 2. Wenn sich zwei Herzen scheiden. Mein Herz ist wie die dunkle Nacht. (à 10 Ngr.) 20 Ngr.
Bohrzynski, Op. 39. Septuor p. 2 Violons, Alto, 2 Violoncelles et Contrebasse. 2 Thlr.
Drobisch, Op. 46. Pfingst-Cantate f. 4 Singstimmen und Orch. Part. 25 Ngr.
Duvernoy, Op. 171. Petite Fantaisie sur: Le Pré aux Clercs à quatre Mains p. Pfte. 10½ Ngr.
Labitzky, Op. 144. Winterblüthen. Walzer f. Pfte. Rhein. dig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., im leichtesten Arrangement 10 Ngr.
— — Op. 145. Grüss an Paris. 3 Polka f. Pfte. 3händig 15 Ngr., 4händig 20 Ngr., f. Orch. 1 Thlr. 25 Ngr., im leichtesten Arrangement 10 Ngr.
Moscheles, Op. 88. Rondo brill. alla Polacca p. Pfte. a quatre Mains. Neue Arrangement. 1 Thlr.

Von der

Neuen Zeitschrift für Musik,

redigirt von **Fr. Brendel**,

beginnt mit 1848 der achtundzwanzigste Band.

Abgesehen davon, dass die äussere Einrichtung von dem eben geschlossenen Bande an einer vorbessernde und zweckmässigere ist, der Druck mit ganz neuen Lettern geschieht, und der Preis durch Erhöhung des Umfanges billiger als früher ist, hat sich auch durch die erste Tonkünstlerversammlung, welche der Redacteur in's Leben rief, und deren Organ jetzt die Zeitschrift bildet, ein regeres Wesen kund gegeben, und mancher tüchtige Mitarbeiter ist gewonnen. Wöchentlich erscheinen 1½ Bogen, der Preis des Bandes von 39 Nummern ist 2½ Thlr.

Robert Friese in Leipzig.

Im Verlage von **Joh. Aug. Böhme** in Hamburg sind erschienen neueste Compositionen von

L. Schindelmeisser,

Kapellmeister am Stadt-Theater in Hamburg.

Op. 3. 6 Lieder für Tenor od. Sopran mit Pianoforte-Begleitung. Erwachte Liebe. — Der Abendhimmel. — Sie sagen. Es wars die Liebe. — Botschaft. — Sehnsucht. — Liebeswonne. 16 gGr.
Op. 4. Impromptu für Pianoforte Solo (in C). 10 gGr.
Op. 5. Des Vaters Ehre. („In der Kapell im Todtenschrein") f. Alt od. Bariton mit Pianoforte-Begl. 6 gGr.
Op. 6. Der Frühling „Und wenn die Primel scheuerweis blickt" f. Sopran oder Tenor m. Pfte.-Begl. 6 gGr.
Op. 7. Zweites Impromptu f. Pfte. Solo. 10 gGr.
Op. 8. Sonate heroique p. Pfte. (in F.) 1½ Thlr.
Schlummerlied „Gute Nacht! Mude bist du dich gewacht" für Alt od. Bariton mit Pfte.-Begl. 3 gGr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Februar. **Nr. 5.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. Aus Koburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Zweiter Artikel.

Der Fortschritt kann in Bezug auf unsere Kunst auch in der Bedeutung genommen werden, dass sie im Ganzen in eine neue, höhere Epoche, in eine vollkommenere als alle früher dagewesenen entweder bereits vollständig eingetreten sei, oder doch schon erkennbar danach hindränge.

Meinen wir es so, dürfen wir natürlich nicht auf den Schund und Schutt sehen, den jede Zeit gebracht und bringt, sondern auf die Höhen derselben, d. h. auf diejenigen Werke, welche von allen Gebildeten und wahren Kennern der bezüglichen Kunst als die besten unter allen vorhandenen erklärt werden.

Soll die Phrase: unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts, etwa heissen: nach Beethoven und bis in die Gegenwart herein wimmelt es von Tongenien, die diesen Meister übertreffen, über ihn hinwegschreiten und seine Schöpfungen bereits als auf einem überlebten, abgethanen Standpunkte erscheinen lassen?

Blicken wir auf seine Symphonieen, seine Quartetten, die letzten besonders, welche er in den älteren Jahren geschaffen. Wir haben in der Gegenwart tüchtige Künstler in diesen Gebieten — welcher unter ihnen hat etwa einen höheren Standpunkt gewonnen, von dem aus betrachtet Beethoven's neunte Symphonie, seine letzten Quartette bereits einen niederen einnähmen? Wie? kämpft die Gegenwart nicht noch mit dem Verständnisse dieser Werke? Und schon überschritten, schon niedergestampft wären sie von höheren Geistern?

Ich glaube, jeder jetzt lebende beste deutsche Tondichter würde zufrieden sein, wenn man ihm sagte, du stehst auf gleicher Stufe mit Beethoven, du hast ihn erreicht, du bist ein ihm ebenbürtiger Genius.

So dürfte man vielleicht sagen im Hinblick auf die Werke unserer besten Geister der Gegenwart in einigen Branchen der Tonkunst.

Sieht man auf manche andere Musikgattungen, so werden sich die stolzen Pfauenräder unserer Zeit wohl senken.

Wo ist die Oper der Neuzeit, die den Don Juan, den Wasserträger, Jacob und seine Söhne, die Vestalin, den Freischütz an wahrem Kunstgehalt überbietet in der Musik?

Wo ist die Sonate hin?

Ist sie eine überlebte, abgethane Form, die die Berechtigung ihres Daseins in der Gegenwart verloren? Sie hat dieselbe Form wie die Symphonie, wie das Quartett. Erscheint eine in der Gegenwart, sehr, ob sie die besten beethoven'schen übertrifft. Wenn aber nicht, so ist unsere Zeit in manchen Branchen der Musik, anstatt vorwärts-, zurückgeschritten, und im Hinblick auf solche, müsste es heissen: unsere Zeit ist die Zeit des Rückschritts.

Oder sind etwa die unzähligen Etuden, Fantasieen etc. etc. die Morgenröthe einer neuen heraufsteigenden schöneren Kunstsonne im Reiche der Musik?

Jeder, der unbefangen in die Gegenwart blickt, wird sagen müssen: ich vermag unter allen Werken, die nach Beethoven bis in die Gegenwart herein in seinen Hauptgebieten erschienen, keines zu erkennen, von dem ich zu behaupten wagte, es zeige einen Fortschritt über jenes Geistes letzte höchste Kunstoffenbarungen.

In dieser Beziehung steht die Gegenwart still auf dem Standpunkte Beethoven's. Die besten Geister gruppiren sich um ihn herum. Von einem Fortschritt über ihn hinaus bemerken wir in der deutschen Tonkunst noch nichts. Dagegen fehlt es unserer Zeit wahrlich nicht an flachem, inhaltlosem Geklingel, oder abenteuerlichem, überspanntem Spektakel.

Soll hingegen obige Phrase ein Nothschrei sein nach Fortschritt der Tonkunst, in dem Sinne, dass alle die grössten schaffenden Genien der Vergangenheit und Gegenwart mit ihren Werken dem gesteigerten Kunstverlangen und Kunstbewusstsein des geniessenden Publicums nicht mehr zu genügen vermöchten? Dass die Hörer, und darunter auch die Kritiker, höhere Kunstideale in sich trügen, als ein Beethoven, Schumann, Gade fassen und in ihren Schöpfungen verkörpern konnten und können? Dass unser ganzer gegenwärtiger Zustand der Tonkunst überall ein höchst unvollkommener sei, eine Durchgangsperiode blos, aus der man herauszukommen trachten müsse mit allen Kräften in das viel Vollkommenere?

Ich sollte doch meinen, wir wären von dahingegangenen und lebenden Meistern mit Kunstwerken beschenkt

worden, so schön, so blühend, dass wir ein volles Kunstglück bei ihrem Genusse wohl empfinden könnten, wenn wir nur die rechte Genussfähigkeit, wenn wir nur einen gebildeten Kunstgeist, ein warmes, erregbares Tongemüth, und nicht etwa blos kritische Gewichte zum Abwägen, oder gar nur einige eingelernte Floskeln mit heranbringen.

In diesem Sinne, im Hinblick auf die vielen herrlichen Tonwerke der Vergangenheit und Gegenwart, an denen sich das unbefangene wirkliche Tongemüth ergötzen und entzücken kann, wäre obiger Nothschrei nach Fortschritt nur ein Beweis von einer vorgegebenen, keineswegs wirklich existirenden Empfindungsfähigkeit für die Musik, oder von einer gedankenlosen Nachbeterei und Uebertragung einer Zeitphrase, die auf anderen Gebieten jetziger Menschenin teressen gegründet sein mag, aber in unserem Reiche, im Reiche der Tonkunst aus wirklichem Bedürfniss nicht hervorgetrieben werden kann.

Soll die Phrase endlich bedeuten: neben einigen ächten Künstlern, die wahre Kunstwerke schaffen, laufen viele nicht schlechte Talente auf Abwegen, in's Flache, Inhaltlose oder in's Uebertriebene, wir erkennen das, zeigen es auf, warnen davor, treiben zum Fortschritt, d. h. zum Heraustritt aus solchen falschen Bahnen an, so lasst das Kompliment hinweg, unsere Zeit nur, wir nur thäten das. Denn Beides ist zu allen Zeiten dagewesen, Abweg und Klage und Warnung. Schon vor achtzehnhundert Jahren hat Pythagoras über den Verfall der Tonkunst geklagt und davor gewarnt, und so ist es fort gegangen durch alle Zeitperioden bis heute und wird so fortgehen, bis unser Planet, wie Oken versichert, in Feuer untergeht.

Also wäre wohl mit Beethoven der Kulminationspunkt unserer Kunst erstiegen? ein Fortschritt derselben nicht mehr denkbar, nicht mehr möglich? Die Tonkunst wäre angekommen an dem Punkte wo es heisst: bis hieher und nicht weiter? Und allen künftigen Generationen bliebe nur übrig, entweder sich zu erhalten auf der erstiegenen Höhe oder krafterschöpft und beschämt ab- und seitwärts zu schleichen?

Wenn mancher Schreiber der Jetztzeit nach Betrachtung einer Erstlingscomposition sich zu sagen getraut: ihr Verfertiger hat keine Zukunft; warum dürfte ich nicht hinschreiben: die Tonkunst hat keine Zukunft mehr? Jener spricht dem Geiste des Individuums ab, was ich dem Geiste der Kunst wegdisputirte: die Fortschrittsfähigkeit.

Aber dass mich Gott behüte vor dem Einen wie vor dem Anderen. Ich habe zu viele Propheten der Zukunft sich schon blamiren sehen, um nicht einiges Misstrauen in die Wahrsagekunst zu setzen. Ich habe von früheren Kritikern, die auf der Höhe ihrer Zeit standen oder zu stehen glaubten, gelesen: aus diesem oder jenem Componisten kann nichts werden, in unserer heutigen Sprache, er hat keine Zukunft; oder: die Kunst geht bereits mit weiten Schritten abwärts, während die also bewahrsagten Künstler und die also bewahrsagte Kunst rüstig vorwärts schritten, — ich habe, sage ich, solche Zukunftler zu allen Zeiten in der Geschichte gefunden und bin in das Alter getreten, wo man an seiner Unfehlbarkeit sehr zu zweifeln pflegt, wo man zu begreifen anfängt, dass der erhabene Weltgeist seine geheimnissvollen Zwecke, Gänge, Thaten der allgemeinen musikalischen Zeitung wenigstens nicht alle vertraulich in's Ohr flüstert, oder sie sich von irgend einem winzigen Menschenköpflein vorschreiben lässt. Wenn ich mich daher nicht getraue, irgend eines beginnenden oder auch schon vorgeschrittenen Künstlers geistige Fortschrittskraft, seine Schranke, über welche hinaus er nicht kommen wird, im Voraus zu bestimmen, wie möchte ich, kein Genie, mir anmaassen, zu wissen, was künftige Genie's thun und bringen werden! Wie möchte ich mir anmaassen, zu behaupten, der Kunstgeist hat der Zukunft nichts mehr zu offenbaren, gestern oder heute ist er todtmüde und für immer erschöpft, an seinem endlichen Ziele angekommen!

Dass ich solchen abgeschmackten Glauben nicht habe und nicht haben kann, wird sich in der Folge meiner kleinen Artikel ergeben. Hier wollte ich vorerst nur die Hauptphrase der Gegenwart: „unsere Zeit ist die Zeit des Fortschritts" untersuchen, um zu sehen, ob irgend ein Sinn dahinter liegt, der ihren vorwaltenden Gebrauch in der Gegenwart auf dem Gebiete der Tonkunst rechtfertigte. Ich habe keine anderen, als die angedeuteten Resultate finden können, nämlich kurz wiederholt:

a. Soll die Phrase bedeuten: die Tonkunst schreitet in unserer Zeit mehr vorwärts, als sie zu irgend einer anderen Zeit gethan, so widerspricht dem entschieden ein vergleichender Blick auf die Periode von Haydn bis Beethoven. Die Riesenfortschritte jener Epoche hat die Epoche nach Beethoven nicht gemacht.

b. Soll die Phrase bedeuten: unserer Zeit thut der Fortschritt in der Tonkunst noth, denn wir haben keine Werke mehr, die den Zeitforderungen entsprechen, alles Vorhandene steht auf abgethanen, abgelebten Standpunkten, so widerspricht solchem Sinne die blühende Welt herrlicher Tonwerke früherer und jetziger Meister, an denen sich ein wirkliches Tongemüth ergötzen kann und sich ergötzt.

c. Soll die Phrase bedeuten: es wird in unserer Zeit viel Mittelmässiges, Hohles, Inhaltloses, ja ganz Schlechtes gebracht, welches zu beseitigen ist, so sagen wir, was zu allen Zeiten gesagt worden, und sich von selbst versteht.

Eine andere, als diese drei Bedeutungen, kann ich in Bezug auf den Fortschritt der praktischen Tonkunst im Allgemeinen nicht finden, und keine dieser drei Bedeutungen scheint mir das ewige Fortschrittsgerede und Geschreibe zu rechtfertigen.

Wenn nun aber aus einem wirklich drangvollen Bedürfniss unserer Zeit, aus einem Heisshunger der jetzigen Generation nach besseren Werken, als sie die höchsten Geister der Vergangenheit und Gegenwart in so reicher Fülle uns schenkten und schenken, jene Phrase eben so wenig als gegentheils aus besonders glanzvollen, reissenden, riesenhaften Fortschrittsthaten der unmittelbaren Gegenwart im Gebiete der praktischen Tonkunst hervorgetrieben sein kann, woher denn sonst ist sie gekommen?

Fast möchte ich wünschen, die Phrase angenommen

in Untersuchung des Sinnes derselben mich aber nicht eingelassen zu haben. Ersteres ist so leicht, Letzteres so schwer! Ich sehe voraus, dass ich mit Fragen so bald nicht fertig werde, und Gott wriss, auf welche Entdeckungen ich noch gerathen mag, Entdeckungen, ich ahne es, die mich noch demüthiger in meinen Ansichten über Kunst und Künstler machen werden, als ich je zu sein mich bestrebt habe.

Schon jetzt wenigstens möchte ich ausrufen: launische Natur, warum hast du mir diese glühende Liebe zu unserer Kunst, dieses warme, empfängliche Herz für ihre Reize, Lernbegierde und Fleiss von Jugend auf gegeben, und — das schaffende Genie versagt! Besässe ich letzteres, ich sprach' und schrieb' nicht von Fortschritt in der Tonkunst — ich hälfe ihn machen.

J. C. Lobe.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Dreizehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 28. Januar. Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck. — Recitativ und Arie aus „Iphigenie in Tauris" von Gluck, gesungen von Fräulein *Sophie Schloss*. — Concert für die Violine, componirt und vorgetragen von Herrn Concertmeister *F. Schubert* aus Dresden. — Arie aus „Il crociato" v. J. Meyerbeer, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Fantasie für die Violine über Themen aus „Don Juan", componirt und vorgetragen von Herrn *F. Schubert*. — Symphonie von L. van Beethoven. (Nr. 7. A dur.)

Gluck's gewaltiger Geist schritt auch heute mit der Aulis-Iphigenien-Ouverture in seiner einfach-antiken Pracht und Majestät, von dem Orchester würdig ausgeführt, vorüber. Und eben so im Sinne des Componisten trug Fräulein *Schloss* die tief innig flehende Arie der Iphigenie vor. Es muss bei der Sängerin anerkannt werden, dass sie überall danach strebt, dem Geiste der Composition seine Rechte zu gewähren, und ihre Vokalbilität der Stimme zurückzuhalten, wo sie nicht am Platze ist. —

Herr Concertmeister *F. Schubert* aus Dresden ist als ausgezeichneter Virtuos auf der Violine und geschmackvoller Componist für sein Instrument längst rühmlichst bekannt. Er rechtfertigte auch heute seinen Ruf. Schöner, voller Ton, guter Bogenstrich, geschmackvoller Vortrag, getragener Gesang und sicherste Besiegung der grössten Schwierigkeiten in den Passagen, die an ein mögliches Misslingen gar nicht denken lassen, sind die Vorzüge seiner Virtuosität. Ein wenig kürzer hätte der Concertsatz sein können. Von den Fantasieen über Themen aus Opern habe ich meine eigenen Gedanken. Wenn sie nicht blose Mittel, die Kunstfertigkeit zu zeigen, sondern Kunstwerke im eigentlichen Sinne sein sollen, müssen sie meiner Meinung nach in anderer Weise behandelt werden, als sie bis jetzt auch von den begabteren Künstlern behandelt worden sind. Hier ist ein bedeutender Fortschritt möglich und nöthig. Ich werde bei anderer Gelegenheit einen Versuch machen, die Bedingungen aufzustellen, die wahrscheinlich zu erfüllen sind, wenn solche Compositionen den vorgeschrittenen Forderungen der Hörer einen vollkommen befriedigenden Genuss gewähren sollen. Dass Herrn *Schubert's* Fantasie unter die besseren Stücke der Art zu zählen, gebe ich übrigens gern zu. Er erhielt in beiden Vorträgen reichen Beifall.

In der Arie aus „Il crociato" von Meyerbeer entfaltete Fräulein *Schloss* in angenehmster Weise ihre Kehlfertigkeit. Man glaubte eine Italienerin aus der alten guten Schule zu hören.

Die Symphonie von Beethoven ging prachtvoll, hörte ich heim Herausgehen aus dem Saal einen Nichtmusiker aussprechen. Der beste Kenner wird gegen dieses Urtheil nichts einzuwenden haben.

Hamburg. Dezemberbericht. (Beschluss.) Die übrigen Opernd arstellungen des Stadttheaters, deren im Ganzen, die erwähnten mit eingerechnet, siebzehn vorkamen, boten nichts des allgemeineren Interesse Werthes dar. Rossini's Tell wurde am 28. neu einstudirt gegeben, in welchem besonders Herr *Balle Aste* in der Titelrolle viel Gutes leistete. Doch fehlte es dieser mit fast durchgängig verändertem Personal gegebenen Vorstellung im Ganzen noch an Rundung und Zusammenspiel.

Concerte anlangend, so fand das erste der vier für diesen Winter angekündigten philharmonischen am 4. December im Apollosaale Statt. Früher waren diese im Allgemeinen die vorzüglichsten und im Fache der Orchestermusik fast die einzigen der Beachtung werthen. Fast kein Virtuose, der Hamburg besuchte, durfte es verabsäumen, vor Veranstaltung eines eigenen Concertes sich hier erst gewissermaassen beim Publicum introduciren zu lassen, und grössere Orchestersachen, wie z. B. die beethoven'schen Symphonieen, kamen fast ausschliesslich nur hier zu Gehör. Wie aber überhaupt, so hat sich auch in Betreff dieser Concerte im Laufe der Zeit Manches anders gestaltet. Wir besitzen, was früher nicht der Fall war, jetzt eine Anzahl stehender Orchester, die aus wackeren Ripienisten von Fach bestehen, tüchtige Dirigenten haben und in der Aufführung grösserer Compositionen nicht allein keine Schwierigkeiten finden, sondern vielmehr darin ganz Vorzügliches leisten, so dass in dieser Beziehung die philharmonischen Concerte längst aufgehört haben, an der Spitze zu stehen. Aber auch die Virtuosenvorträge waren in der letzten Zeit in diesen Concerten seltener, und Productionen mittelmässiger Talente und Dilettantenversuche mussten mehr als zu oft deren Stelle vertreten; auch von Vorführungen neuerer grosser Orchesterwerke war wenig die Rede, man beschränkte sich vielmehr grossentheils auf das seit Decennien eingeübte. So konnte es denn nicht fehlen, dass das Interesse an diesen Concerten von Jahr zu Jahr ein geringeres wurde und sie vor einigen Wintern gänzlich einzugehen drohten. Dem vorzubeugen, wurde einige Abhilfe versucht, und auch das diesmalige erste Programm bietet Andeutungen, welche wenigstens Aenderungen in dem bisherigen laxen.

fast nur vegetativen Gange erwarten lassen dürfen. — Es brachte zu Anfang die Ouverture zur Melusine von Mendelssohn Bartholdy, die sehr gut ausgeführt wurde. Sodann spielte der bekannte Pianovirtuos Herr *Charles Mayer* ein von ihm selbst componirtes gut gearbeitetes Concert symphonique, welches sich hinsichtlich der Form dadurch hervorhebt, dass das Orchester eine weniger untergeordnete Stellung einnimmt, als es bei dem gewöhnlichen Concerte der Fall ist. Es gefiel sehr. Leider aber war das Instrument, welches man Herrn *Mayer* zur Disposition gestellt hatte, ein schwächliches Exemplar, unrein gestimmt, und so mangelhaft, dass der Virtuos später statt der von ihm angezeigten Fantasie über Themata aus der Stummen von Portici — ein paar D-Tasten waren lahm geworden — seine bereits bekannten Pieçen: die Trilleretude in Des und ein air italien vorzutragen sich veranlasst fand. (Ein zweites Auftreten des Herrn *Mayer* fand 8 Tage später im Stadttheater Statt, wo er ungemeinen Beifall erntete.) Der belgische Violinvirtuose Herr *Léonard* trug sein bekanntes Souvenir de Haydn vor. Demoiselle *Behrens* sang mit Geschmack eine Arie von Spohr, doch etwas befangen, und den Schluss des Concertes bildete Beethoven's siebente Symphonie in A dur, welcher im Ganzen eine recht gelungene Ausführung zu Theil wurde.

Noch ist der Geschwister *Neruda* zu erwähnen, welche im abgewichenen Monate mehrfach auf dem Thaliatheater, doch ohne grossen äusseren Erfolg, concertirten.

Um die Mitte des Januar-Monats wird Donizetti's Oper Dom Sebastian auf dem Stadttheater zum ersten Male zur Aufführung gelangen und auf diese „der Mulatte" von Balfe in kürzester Frist folgen. Um dieselbe Zeit wird *Ernst*, der in diesem Augenblicke sich noch in Kopenhagen befindet, erwartet, und unser thätiger Kapellmeister *Krebs* ist im Begriff, zur demnächstigen Aufführung des „Columbus" von David die nöthigen Vorkehrungen zu treffen.

Koburg, Januar 1848. Am 17. October vorigen Jahres eröffnete das hiesige herzogliche Theater wieder seine Vorstellungen, und zwar zur Freude aller Liebhaber achter Musik mit Figaro's Hochzeit. Herr Kapellmeister *Drouet* nahm das Tempo der Ouvertüre sehr rasch; trotzdem wurde die letztere mit seltener Genauigkeit ausgeführt und eben so wie fast alle Nummern der Oper mit lebhaftem Beifall aufgenommen. Herr *Nolden* (Bariton) sang und spielte den Grafen vortrefflich; Herr *Hofer* sang mit seiner schönen Bassstimme den Figaro sehr befriedigend; Fräulein *Halbreiter* bewies in der Rolle der Gräfin, dass sie Mozart's Musik nicht nur liebt, sondern auch versteht; Fräulein *Folk* (Cherubin) und Herr *Gerl* (Bartolo) waren nicht minder gut. Der Preis der Darstellung aber gebührt Frau *Herbst-Jazedé*, als Susanne. Sie sang ihre Arie im letzten Aufzuge höchst geschmackvoll, das kleine, aber schwierige Duett mit dem Pagen sehr präzis und lebendig; das Duett zwischen ihr und dem Grafen wurde so natürlich und reizend vorgetragen, dass allen unbeständigen Ehemännern das Wasser im Munde zusammenlaufen musste. Frau *Herbst-Jazedé* ist eine im bürgerlichen Leben höchst achtungswerthe Dame, spielt aber alle koketten Rollen ganz allerliebst; ebenso ist Herr *Nolden* ein sittlich reiner Charakter und doch auf der Bühne ein ausgezeichneter Wüstling. Trotzdem ist er auch in sentimentalen Parteen nicht minder vortrefflich. So z. B. in „Rataplan", wo das Abschiedsduett zwischen ihm (Groscanon) und Fraulein *Folk* (dem kleinen Tambour) bis zu Thränen rührt.

Die nächste Oper, Donizetti's „Regimentstochter", führte uns in Fräulein *von Marra* einen Gast vor, auf welchen man nach den vielen lobpreisenden Berichten sehr gespannt war. Im ersten Aufzuge vermochte die Sängerin diesen Erwartungen nicht zu entsprechen. Sie lässt die Stellen weg, die ihr keine Gelegenheit zu glänzen geben oder wo ihre Partie als Ensemble schwierig wird; auch das Terzett im zweiten Aufzuge bleibt weg; was sie sonst in den Ensemblesätzen zu singen hat, lässt sie fallen und scheint nur auf solche Stellen ihr Augenmerk zu richten, wo sie Rouladen, Triller und chromatische Läufe anbringen kann, um den Beifallslärm der grossen Menge zu erlangen. Vortrefflich gab sie jedoch die Szene, wo Marie bei der Frau Marquise eine Gesanglection nimmt; sie sang da ein russisches Lied, das mit wirklich reizenden Bravourgängen geschmückt war. Sie scheint mehr eine glänzende, als gute Sängerin zu sein.

Der „weissen Dame", worin Herr *Beer* als Georg Brown seinen angenehmen Tenor vortrefflich geltend zu machen wusste, folgte der treffliche Robert, worin die mit Recht hier sehr beliebte Frau *Herbst-Jazedé* als Alice grossen Beifall fand. Die übrige Besetzung war: Isabelle, Fraulein *Halbreiter*; Robert, Herr *Beer*; Bertram, Herr *Hofer*. Kurios war es, dass die Chöre in Robert nur einen einzigen ersten Tenor aufzuweisen hatten! — Alessandro Stradella wurde sehr gut gegeben: Herr *Beer*, Titelrolle; Herr *Gerl*, Bassi; Herr *Hofer*, Malvolio; Herr *Nolden*, Barbarino. Den grössten Beifall erntete jedoch auch hier Frau *Herbst-Jazedé* als Leonore. Bei der Wiederholung von „Figaro's Hochzeit" hatte Fräulein *Schneider* die Rolle des Pagen übernommen, weil Fraulein *Folk* erkrankt war; wie es heisst, studirte sie dieselbe in drei Tagen ein, und dennoch führte sie dieselbe untadelhaft aus. Diese Dame ist ein sehr brauchbares Mitglied der Oper; nach dem, was man von den anderen Sängern hört, lernt sie die schwierigsten Rollen in wenigen Tagen, und singt sie nach einer einzigen Probe vollkommen richtig. Ihre Stimme ist Mezzosopran; da sie aber eine sehr tüchtige musikalische Bildung besitzt, so weiss sie Alles was für sie zu hoch liegt, geschickt zu ändern, ohne dass die Composition darunter leidet.

„Hernani", von Joseph Verdi. Wer etwa glauben möchte, diese Oper stehe über allen anderen italienischen Opern, der würde sich sehr stark irren; sie steht unter Rossini's, Bellini's, Donizetti's, Mercadante's Erzeugnissen — und weit, weit unter den alten italienischen Opern. Hernani ist ein Gemisch, worin man hie und da einige ziemlich gute, dann wieder ziemlich

schlechte Stücke antrifft. Verdi schmückt sich wohlgefällig mit fremden Federn; es sind aber nicht etwa blos Pfauenfedern, mit denen er umherstolzirt — er verschmäht auch nicht die Straussfedern; nicht blos Rossini, Donizetti, Meyerber findet sich in seiner Oper, sondern auch Strauss, der Walzerkönig. Von guten italienischen Sängern auf einem grossen Theater vorgetragen, mag die Oper wohl wirksam sein, denn sie enthält hübsche Melodieen und bietet geschickten Sängern manche Gelegenheit dar, ihr Talent glänzen zu lassen; aber um's Himmelswillen nur in einem mächtigen Raume, denn im Allgemeinen ist es eine wahre Modemusik, d. h. eine Musik mit gewaltigem Lärm. Die Aufführung war sehr gelungen (Karl 5., Herr *Nolden*; Don Ruy Gomez da Silva, Herr *Hofer*; Elvira, Fräulein *Halbreiter*; Hernani, Herr *Heer*); indessen würden alle Theaterdirectoren, die etwa dies Werk auf die Bühne bringen wollten, sehr wohl thun, sich erst eine junge, schöne und mit grossem Stimmumfange versehene Primadonna zu verschaffen. Bekanntlich ist aber ein solcher Phönix schwer zu finden, und namentlich für kleine Provinzialtheater.

Nach einer sehr gelungenen Aufführung von Bellini's Montecchi und Capuleti (Fräulein *Halbreiter*, Romeo; Herr *Heer*, Tebaldo; Frau *Herbst-Jazedé*, Julia; Herr *Gerl*, Capellio) sah das Publicum mit lebhafter Ungeduld dem Weber'schen Oberon entgegen, worin Frau *Herbst-Jazedé* — so sagte man wenigstens — die Rolle der Rezia singen würde. Diese Hoffnung wurde jedoch getäuscht; Theaterintriguen sollen daran schuld gewesen sein, und so mussten sich denn die Koburger, die auf Oberon's Lilienzepter gerechnet hatten, statt dessen mit der Peitsche des Postillon's von Lonjumeau begnügen. Fürwahr ein schöner Ersatz! Auf Adam's Oper folgten die Haimonskinder — und dann endlich der ersehnte Oberon. Die Besetzung war: Huon, Herr *Heer*; Oberon, Herr *Sieberk*; Scherasmin, Herr *Nolden*; Rezia, Frau *Herbst-Jazedé*; Fatime, Fräulein *Schneider*; Puck, Fräulein *Folk*. Die Ouverture wurde mit grosser Genauigkeit, mit Feuer und künstlerischer Begeisterung vorgetragen, und fand auch unter allen Nummern der Oper den meisten Beifall. Bravo, Koburger Publicum! bravo, du wackere Kapelle! Du und Dein Kapellmeister *Drouet*, ihr sympathisirt vollkommen mit einander; ihr führt eure Aufgaben stets vortrefflich aus — wenn es sich aber um wahrhaft bedeutende, mit Recht berühmte Werke handelt, dann schwingt ihr euch zum Olymp der Kunst empor! — Aber auch Hut ab vor den Sängern! Frau *Herbst-Jazedé* wird als Rezia noch mehr effektuiren, wenn sie etwas mehr Ruhe in ihre Darstellung bringt, wenn sie nach grösserer Fülle der tiefen und Mitteltöne strebt und wenn sie sich in den stark instrumentirten Stellen etwas weniger von den Zuhörern entfernt. Was die allgemeine Wirkung der Oper anlangt, so war diese so, wie sie in Betracht der schwachen Mittel, die der hiesigen Bühne zu Gebote stehen, nur immer sein konnte.

Eine sehr anziehende Darstellung war die des Johann von Paris. Frau *Herbst-Jazedé*, in der That eine reizende Prinzessin von Navarra, Herr *Heer*, ein trefflicher Johann, Fräulein *Folk* (obwohl unpässlich) ein allerliebster Olivier, Fräulein *Lindner*, als Lorezza, ganz befriedigend, Herr *Nolden*, ein sehr guter Seneschall: es ist wohl kaum möglich, diesen aufgeblasenen Gecken, der gegen einfache Bürgersleute unverschämt, gegen Vornehme kriechend ist, besser darzustellen.

(Beschluss folgt.)

Recensionen.

H. A. Zschiersche, Einhundert Choräle vierstimmig gesetzt und mit Zwischenspielen versehen. Nebst einem Anhang, enthaltend einundzwanzig Choräle des fortgesetzten Anhanges des Niederlausitzischen Gesangbuches. Guben, Verlag von Eduard Berger.

Vorliegende Ausgabe ist, dem Vorworte nach, eine neue; Grund genug für die Brauchbarkeit und Nützlichkeit des Werkes. Und in der That empfiehlt sich auch dasselbe bei näherer Besichtigung durch diese genannten Eigenschaften, die Harmonie ist correct und fliessend (unter den Bassnoten beziffert), auch sind die Wiederholungen hier ausgeschrieben und mit anderen Harmonieen versehen. Die Zwischenspiele sind durchweg dreistimmig, dabei kurz und einleitend, und entsprechen überhaupt ihrem Zwecke vollkommen. Als ein besonderes Merkmal derselben ist zu erwähnen, das sämmtliche ein bestimmtes Maass halten, d. h. durchgehends aus fünf Achteln bestehen. Auf den ersten Ueberblick erscheint kein Grund, warum der Verf. sich so einern an diese Zeitform gebunden hat und nicht etwas mehr oder weniger der Abwechselung wegen zu gebrauchen für nöthig fand. Jedoch das anscheinende Einerlei wird schon durch rhythmische Mannigfaltigkeit gehoben, indem in einer oder der anderen Stimme theils längere theils kürzere Noten sich mit diesen Achteln verbinden. Wenn dem Ref. ja ein Wunsch hier übrig bliebe, so beträfe dieser nur eine äusserlich veränderte Form, nämlich entweder in verkleinerten Choral- oder in vergrösserten Vorspielnoten. Hier erscheinen wenigstens gegen den in halben Noten geschriebenen Choral die genannten fünf Achtel zu flüchtig, und können daher auch leicht manchen Organisten zu einer solchen flüchtigen, unpassenden Abspielung verleiten, der das ungefähre Maass des Zwischenspiels, bestehend in vier Zeilen oder Silben des Chorals, nicht kennt. Etwas bedenklich in harmonischer Hinsicht sind dem Ref. zwei Einleitungen entgegengetreten (Anhang Nr. 9 und 14), wo die Terz der ersten nachfolgenden Choralmelodie zu unmotivirt, dem Gehör sogar völlig fremdartig auftritt:

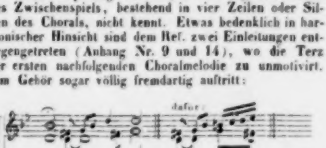

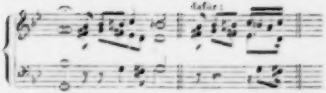

Louis Kindscher.

„Der König der Ehren“: Worte des 47. Psalms, für Chor und Orchester componirt von *H. Esser*. Op. 20. Preis der Partitur 3 Fl. 36 Kr. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Es ist rühmlich und erfreulich, wenn ein junger Componist, der sich nicht ohne Glück im leichten und profanen Genre bekannt machte, dem Publikum auch in ernster Haltung mit einer Geistesgabe naht, die, weniger für den bunten und lauten Markt bestimmt, einen tieferen Blick in die geistige Werkstatt des Künstlers gestattet. Herr *E.* hat sich zu einem solchen Werke durch ein Fragment des 47. Psalms begeistern lassen, wie denn überhaupt in der neueren Zeit die Aufmerksamkeit der Componisten sich wieder lebhaft der tiefen, poetischen Fundgrube des Psalmisten, wie der Bibel überhaupt, zugewendet hat, freilich mit ziemlich ungleichem Glück.

Es ist hier vielleicht der Ort, über Textwahl zu geistlichen Compositionen ein unbefangenes Wort zu sagen, und so gesteht Ref. ganz offen, dass es ihm (und gewiss auch vielen Anderen) mit den Ausgrabungen des biblischen Herculanum und Pompeji allgemach zu viel wird. Frage jeder Unbefangene, Wahrhafte sich selber, ob *er* in einem auch noch so bedeutenden, ja grandiosen musikalischen Werke, dessen Text aus lauter Bibelstellen zusammengesetzt ist, nicht nach einigen symmetrischen, lyrischen Zeilen, kurz nach Vers und Reim sich wahrhaft sehnt?

Wohl lässt sich kaum etwas Erhabeneres, Würdevolleres denken, als jene urkräftigen, durch Gedanken und Ausdruck gleich ergreifenden biblischen Axiomen, wie sie ältere und neuere Meister zu unsterblichen Tonwerken, namentlich Chören, ausgeprägt haben, und auch jene erhabene Redepracht, die sich in unzähligen Stellen findet, und welche man als „Doxologie“ zu bezeichnen pflegt, hat Wunder der musikalischen Einbildungskraft bewirkt! Aber wie viele unsengsame Harten starren uns dagegen auch in so manchem Oratorium entgegen, dessen ganzer Inhalt nur aus biblischen Stellen zusammengesetzt ist! Wie sehr und wie häufig vermisst man jene vermittelnde Uebergänge der Handlung, jene wohlthuenden lyrischen Ruhepuncte in geregelter, geschmeidiger Form, wo Anmuth und Gefühl, die eigentliche Seele der Tonkunst, sich geltend machen können! Dazu kommt, dass die (freilich oft auch höchst wirksame) Kürze der biblischen Diction häufig den Componisten zwingt, die Worte oft bis zur Unerträglichkeit zu wiederholen! Die bezeichnete Textwahl ist freilich, Ref. muss es wiederholen, durch so grosse Männer und Werke gleichsam geheiligt, dass man sich fast fürchten sollte, eine so ehrwürdige Gewohnheit anzutasten. Aber sollte nicht eben die Gewohnheit oft eine solche Wahl motiviren, und wäre es nicht eine schöne und würdige Aufgabe für unsere deutschen Dichter, ächte, selbständige Kunstwerke dieser ernsten Gattung zu schaffen, und zwar aus biblischen Stoffen, ja selbst, wie oben angedeutet, mit Benutzung und Einflechtung geeigneter Bibelstellen, wodurch dann schon eine dem Componisten höchst günstige Abwechselung in Styl und Form geboten würde?

So viel für jetzt über einen Gegenstand, dessen Berührung hoffentlich nicht als Ketzerei erscheinen wird, und welcher jedenfalls wohl einer näheren Betrachtung werth und fähig sein dürfte.

Was nun die vorliegende Composition betrifft, so ist unverkennbar, dass sie mit ernstem Sinne entworfen und mit Fleiss und technischer Gewandtheit ausgeführt ist, wenn wir sie auch mehr als ein Werk des Verstandes als höherer Weihe und Begeisterung bezeichnen möchten, das aber religiöse Würde keineswegs vermissen lässt und in seiner Gesammtheit bei guter Ausführung gewiss eine angemessene, treffliche Wirkung macht.

Die Ouverture beginnt mit einem, wie es scheint, selbsterfundenen Choral in A moll, ausgeführt durch Viola, 2 Celli und Contrabass, der dann den Blasinstrumenten übertragen und von dem Quartett geschickt figurirt wird. Nach einem Schluss in der Dominante tritt eine recht wacker gearbeitete Instrumental-Fuge ein, die wohl absichtlich nicht weiter ausgeführt wurde, obgleich sie hinreichenden Stoff zu breiterer Durchführung geboten hätte. Recht gut angelegt ist die Augmentation, zuerst von den Blasinstrumenten ausgeführt, dann von den Bassen beantwortet. Es gereicht aber der Fuge nicht eben zum Vortheil, dass die Syncope ihres Thema's:

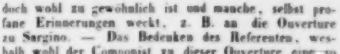

doch wohl zu gewöhnlich ist und manche, selbst profane Erinnerungen weckt, z. B. an die Ouverture zu Sargino. — Das Bedenken des Referenten, weshalb wohl der Componist zu dieser Ouverture eine so vorherrschend düstere Tonfarbe gewählt, wurde theils gerechtfertigt, theils aufgeklärt durch den Ausgang der Fuge, indem nämlich der oben bezeichnete Choral der Einleitung (A moll) hier mit günstiger und wohlthuend überraschender Wirkung fortissimo in hellen A dur mit vollem Orchester eintritt, und zwar so, dass seine sämmtlichen Fermaten durch eine lebendige Bewegung des Quartetts ausgefüllt werden, während die Blasinstrumente die vollen Akkorde ausströmen lassen.

Der nun folgende Chor (D moll, $^{6}/_{4}$) zu den Worten: „Der Herr, der Allerhöchste, ist erschrecklich, ein grosser König der Ehren“, ist kraftig und in consequenter Haltung durchgeführt. Der Gedanke des „Erschrecklichen“ tritt (mit Recht) nicht sehr in den Vordergrund, wenn auch die gewählte Tonart wohl zunächst durch dieses Epitheton motivirt erscheint. Dafür geben

Frankfurt*), wo er bis gegen Ende von 1800 blieb, und von da hieher kam, als Hof- und Theatersänger.

Ungetheilter Beyfall auf dem Theater und in den Konzertsälen ward ihm hier zu Theil, und allgemein geliebt, und seiner so vorzüglichen übrigen Eigenschaften wegen geschazt, war keine gebildete Gesellschaft, die sich es nicht zur Ehre gemacht hatte, ihn in ihrer Mitte zu haben. —

Die Rollen, in denen er besonders zu seinem Vortheile sich zeigte, waren: Sarastro, Mikeli im Graf von Armand, Herzog Hubert in Camilla. Doch vernachlässigte er nie kleinere Rollen, z. B. den Bedienten im Korsar, den Doktor in der schönen Müllerin. Er, der Liebling der Natur, dem sie mit Vorliebe reichlich von ihren Gaben mitgetheilt hatte, war immer interessant, immer wusste er durch den Zauber seiner Stimme, durch die Mannigfaltigkeit seiner Manieren, zu gefallen, zu rühren. Es lag so etwas gutmüthiges und herzliches in seinem Spiel, so eine stille Heiterkeit, so eine frohe Seelenruhe in seinem ganzen Wesen, das die Herzen der Zuschauer für ihn einnahm! — Nur Don Juan wollte ihm nicht so ganz gelingen. Noch nicht genug geübter Künstler, wusste sich dieser liebenswürdige Zögling der Natur nur halb in Situationen zu schicken, die seinem Herzen so fremd waren.

Auch als Komponist hat er sich ausgezeichnet. Seine Operette: Das Haus ist zu verkaufen, wozu er auch selbst die Prosa nach dem französischen Lustspiel bearbeitete, ist in einem fliessenden, angenehmen Styl komponirt. Seine zweyte theatralische Arbeit: Teniers, ein dramatisches Gemälde mit Gesang und Tanz, das wegen seiner Neuheit Aufmerksamkeit verdient, brachte ihm viele Ehre, und würde ihm noch mehr gebracht haben, wenn der für die Musik so eingeschränkte Stoff des Stückes dem Tonkünstler mehr Gelegenheit gegeben hätte, seine Talente zu entwickeln.

Die Arien, die er in Liebhaber Konzerten, oder bey andern grossern Musiken sang, setzte er sich meistens selbst, und so, dass sie für seine Stimme und Manier vortheilhaft, für den Zuhörer, war er auch Kenner, angenehm waren.

Was hätte nicht die Kunst von diesem jungen Manne noch erwarten können, der nun in seiner Blüthe, in seinem 27. Jahre, dahin stirbt! —

Sarastro war die lezte Rolle, in der er den 31. März auftrat. Wahrhaftig hinreissend und entzückend war sein Gesang in der Arie: In diesen heilgen Hallen etc. Er liess uns da eine bessere Welt, in die er, ach! sobald hinüber gehen sollte, ahnen. Niemand hätte gedacht, dass es izt schon geschehen sollte. Doch: die Stunde schlug, er musste scheiden! —

Bald überfiel ihn ein Fieber, das mit immer anhaltender Schwäche täglich sich verschlimmerte. Welchen Antheil der ganze Hof, so wie die Einwohner Münchens, während seinem Krankenlager zeigten, will ich hier nicht sagen. Man würde dem Arzt öffentlich gedankt, ihn öffentlich geehret haben, wäre es ihm gelungen, ihn zu retten. Doch seine Kunst vermochte es nicht, und die Natur unterlag.

Er schied dahin, beweint, vielleicht zu spät beweint von jenen, die er näher anging,

*) Nach seinem Abgange von Wien und vor seiner Anstellung in Frankfurt, hielt sich Mayer einige Monate in Leipzig auf, und auch wir können uns nicht enthalten, ihm hier nachzusagen: er, der schöne, damals kaum 24jährige Mann, war der vorzüglichste aller Bassänger, die wir seit vielen Jahren hier gehört haben. Als Mensch war er äusserst ansprechend, anfangend, gutmüthig, zutraulich, ohne Hehl und ohne Falsch, unbesorgt, gern lustig, und doch nicht unordentlich — kurz, ein ächter Alt-Wiener.

(D. Redakt.)

die beiden natürlichen Ausweichungen nach F und D dur dem Ganzen eine gewisse Frische und Mannichfaltigkeit, und in beiden Beziehungen stellt sich das zu dem Fugato gewählte Thema:

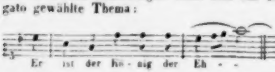

vortheilhaft dar. Dem Schlusse dieses Chores wäre indess eine höhere Steigerung, ein geistiger Aufschwung gewiss sehr vortheilhaft gewesen: der Stoff lag nahe. —

Ein kurzer, getragener Zwischensatz (Alt, 2 Tenore und Bass, in der Stimmlage begleitet von den angemessenen Saiten-Instrumenten) führt zu einem zweiten, ziemlich pragnant gehaltenen Chore (C dur, ¾) über. Dass übrigens der Componist für den bezeichneten kurzen Zwischensatz den Modulationsweg nach A dur wählte, um dann unmittelbar den folgenden Chor mit dem Dreiklange C dur zu beginnen, erscheint als gesucht und gewiss nicht wohlthuend.

Der Chor selbst, zu welchem diese schwanke Brücke führt und der mit den Worten beginnt: „Er fahret auf mit Gejauchz und mit heller Posaune", leistet weniger, als er durch sein imposantes Trompeten-Solo anzukündigen scheint. Der Satz hat etwas Mühsames und Zerstucktes, auch erscheint der Anfang fast nur als Vorbereitung, um das „Frohlocken" zu motiviren und hervorzuheben; aber auch dieser Moment erfüllt die Erwartung nicht, da er sich mehr durch äussere Lebhaftigkeit als durch inneres, geistiges Leben ausspricht und sich nicht selbständig abrundet, sondern in eine neue Situation überführt. Es erscheint nämlich, mit plötzlicher Unterbrechung des rauschenden Satzes, auf's Neue der oben bezeichnete Vocal-Zwischensatz, jedoch, wie es zu erwarten war, in Bezug auf Tonart, Stimmenführung und Begleitung modificirt und gesteigert. Auch geht er nun unmittelbar in den Schluss-Chor über, den wir, namentlich in seiner zweiten Periode, als vorzüglich und jedenfalls als den besten Theil des Ganzen bezeichnen müssen. Zwar ist das erste Fugenthema:

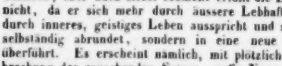

gewiss nicht eben durch Neuheit und grossartigen Wurf ausgezeichnet, und die im fortwährendem Piano sich entwickelnde Fuge, mit ihrem unterdrückten Jauchzen scheint fast matt und farblos zu werden; aber plötzlich weht ein frischer Lebensodem herein: ein neues, kräftiges, auf breiten Rhythmus basirtes Fugenthema:

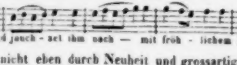

ein, und von nun an ist der Sieg und der Eindruck des Guten entschieden.

Wird der Kenner augenblicklich gewahr, dass die Struktur dieses neuen Motivs ausser seiner Selbständigkeit bald noch eine andere Bestimmung, die Verbindung mit dem ersten Thema haben soll, so wirkt es doch auch schon durch den Gegensatz, dem Vorhergehenden gegenüber, so wie durch seine eigene Bedeutsamkeit, und wenn man auch nicht übersieht und wohl auch nicht billigt, dass der successive Eintritt der verschiedenen Stimmen ungleich und selbst rhythmisch verletzend ist, (der Führer erscheint in der Tonica um einen Tact länger, als der in der Dominante!), so fühlt man sich doch bald versohnt durch das Zusammenströmen der beiden Hauptgedanken, die sich ungezwungen und fügsam zu einer ziemlich vollständig entwickelten Doppelfuge vereinigen.

Der harmonisch und rhythmisch bedeutsam accentuirte, auf massenhafte Ausführung berechnete Schluss befestigt, indem er den leitenden Gedanken des ganzen Werkes: „Er ist der König der Ehren!" als kräftiges Axiom hinstellt, den würdigen und günstigen Eindruck des ganzen Werkes.

Die Aufmerksamkeit und Unbefangenheit, womit Ref. das Werk des aufstrebenden Componisten betrachtet und besprochen hat, möge dem begabten und fleissigen Künstler zugleich als Beweis wahrer Achtung gelten.

Ref. fügt nur noch hinzu, dass das Werk durchgängig leicht ausführbar und von massigem Umfange ist, so dass es sich auch in dieser Beziehung recht gut zur Ausführung bei Kirchenfesten eignet. Den Wunsch, die Reihenfolge der Chöre durch einen Solo-Gesang (ein- oder mehrstimmig) unterbrochen zu sehen, wird man kaum unterdrücken können, doch eigneten sich freilich die einmal gewählten und beschränkten Worte wohl kaum zu einer solchen Individualisirung. Die Instrumentation ist vortrefflich; sie unterstützt, ohne zu decken, sie schmückt, ohne zu überladen, kurz, sie ist vollkommen angemessen. Und so sei denn, trotz der nicht zu verschweigenden Ausstellungen, das Werk allen Kreisen, die sich für diese Gattung interessiren, bestens empfohlen.

M.

Feuilleton.

Im Jahre 1847 sind auf den königl. preuss. Bühnen zu Berlin, Potsdam und Charlottenburg zusammen 40 Opern und Singspiele in 128 Opern und 27 Singspiel-Aufführungen zur Darstellung gekommen. (Unter den Singspielen sind hier die „Possen mit Gesang" mit inbegriffen). Neu waren sechs Opern: Die Jüdin von Halévy, Eben recht von Schäffer, Zaire vom Herzog von Sachsen-Coburg, Rienzi von Wagner, der Prätendent von Rücken, Annette von Terkeen, neu einstudirt zwei: Iphigenie in Tauris von Gluck, die schöne Müllerin von Paersiello. Von den bereits früher gegebenen waren 11 von deutschen, 8 von italienischen, 3 von französischen Tonsetzern. — Neu engagirt wurde der Tenorist *Krause*. Die Damen *Viardot-Garcia* und *Köster Schlegel* waren auf eine grössere Reihe von Gastrollen engagirt. Sonst waren die bedeutenderen Gäste die Damen *Evers, Hoffmann, Lind, Oswald*, der Tenorist *Tichatschek*.

Das allgemeine deutsche Sängerfest sollte dieses Jahr bekanntlich in Frankfurt am Main gefeiert werden. Die dortigen Behörden haben jedoch den Vorständen der Gesangvereine eröffnet, es sei wünschenswerth, das Fest auf's nächste Jahr zu verschieben — weil die Theurungsverhältnisse noch nicht beseitigt seien! —

Das Mainzer Theater wird zur Bewerbung ausgeschrieben. Der Contract mit dem derzeitigen Pächter geht den 31. August d. J. zu Ende, und das Theater soll auf 3, nach Befinden 5 Jahre von da an verpachtet werden. Der Pächter hat eine Caution von 4000 Fl. zu leisten, ist aber von jeder Abgabe an die Stadt frei, erhält vielmehr aus der Stadtkasse eine beträchtliche Unterstützung. Die Bewerbungen sind bis zum 15. März einzureichen.

Anfang Januar's starb in Kassel, nach langer Krankheit, der Tenorist *Bertha*. — In Braunschweig starb der Musikalienhändler *G. M. Meyer* jun. — In Wien starb am 7. Januar *Ferdinand Fürst*, der talentvolle Componist der Oper Guttenberg, die auf mehreren Theatern Deutschland's mit Beifall aufgeführt wurde. (Die Partitur derselben ist Meyerbeer gewidmet.) Er war ein Schüler des Wiener Conservatorium und später am Hoftheater als Orchestermitglied angestellt. Unter mehreren anderen Compositionen hinterlässt er auch eine vollendete Operapartitur: „Der Student von Salamanka."

Julius Becker's Oper: „Die Belagerung von Belgrad" (Prinz Eugen) wird in Leipzig im Monat März in Scene gehen.

Franz Lachner, der jüngst seine Oper: „Catharina Cornaro" mit grossem Erfolg in Darmstadt aufführte, hat vom Grossherzog von Hessen den Orden Philipp's des Grossmüthigen erhalten.

Am Nürnberger Theater ist Herr *Anschütz* als Musikdirector angestellt worden.

Am 5. Januar feierte der Hofmusikus *G. Werner* zu Buckeburg an einem Tage sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum, sein Geburtsfest und seine goldene Hochzeit.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen:

Mozart's Opern.

Kritische Erläuterungen

von

Alexander Oulibicheff.

Aus dem französischen Originale

übersetzt von

C. Kossmaly.

Mit einer Einleitung und Nachrichten über den Verfasser

von

Dr. **A. Kahlert.**

Preis: 1 Thaler 25 Neugroschen.

Im Verlage von **Friedrich Fleischer** in Leipzig ist erschienen:

Evangelisches Choralbuch

für Kirche, Schule und Haus

von ***Carl Ferdin. Becker.***

Organist zu St. Nicolai u. ordentl. Lehrer am Conservatorium d. Musik zu Leipzig.

Zweiter Theil. Enthaltend 402 Choräle.

Preis 2 Thlr.

Der erste Theil dieses Werkes erschien im Jahre 1845 als Choralbuch zu dem neuen Leipziger Gesangbuch und enthält 158 Choräle. Beide Theile bilden wohl jetzt das vollständigste Choralbuch unserer Zeit. Für den Werth, so wie für die grösste Correctheit des Gegebenen bürgt wohl hinlänglich der geachtete Name des Herausgebers. Beide Theile zusammen kosten 4 Thlr — und sind durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten

aus dem Verlage von

Schuberth & Comp.

in Hamburg und Leipzig.

Beethoven, Sonate p. Piano. Op. 2. N° 1. Pracht-Ausgabe. 20 Sgr.

Berens, Herm., Die Nonne. Lied f. Sopr. mit Pfte. Op. 10. 10 Sgr.

Fesca, Alex., Das Buch der Lieder f. Pianofortespieler. Ein Lieder-Album ohne Worte f. Piano. Op. 36. Heft 4. 1 Thlr.

Gurlitt, C., „Die Vöglein im Frühling." Duett f. Sopran u. Alt m. Pfte. Op. 5. Nr. 1. 10 Sgr.

Krug, D., Fantaisie sur des Thèmes originaux p. Piano. Op. 23. 10 Sgr.

Meyer, L. v., „Salon de New-York." 4 Valses brill. p. Piano. Op. 35. 15 Sgr.

Spohr, Dr. L., 4tes Trio f. Piano, Viol. u. Velle. Op. 135. 3 Thlr. 10 Sgr.

Walther, Aug., 3 Lieder f. Alt o. Bar. m. Pfte. Op. 3. 12½ Sgr.

Ferner ist erschienen und wird auf Verlangen **fest** geliefert

Oertzen, L. v., Motette nach dem 48sten Psalm f. gemischten Chor und Solo Bass. m. Begl. der Orgel und dreier Posaunen (ad lib.) Op. 18. Part. 1 Thlr., Chorstimmen ⅓ Thlr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

In unserem Verlage sind erschienen:

Frank, E., Sonate f. Velle und Piano. Op. 6. 1½ Thlr.

— —, Scherzo p. le Piano. Op. 7. ½ Thlr.

Stern & Comp. in Berlin

Notiz. Im Laufe d. J. bringt **G. W. Körner** in Erfurt eine Gesammtausgabe sämmtlicher **Orgelcompositionen** circa 350 Tonstücke von M. G. Fischer und J. L. Krebs. Er erlaubt sich vorläufig darauf aufmerksam zu machen

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Februar. **Nr. 6.** 1848.

Inhalt: Die Oper der Gegenwart. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Koburg. Aus Frankfurt a. M. — *Recensionen.* — Notiz. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Die Oper der Gegenwart.

Vortrag zur ersten Tonkünstlerversammlung in Leipzig im Saale des Gewandhauses am 14. August 1847, gehalten von *Wolfg. Rob. Griepenkerl.* Leipzig, Hinrichs.

Der Verfasser dieses in vielen Einzelnheiten geistreichen Vortrags hat es sich zur Aufgabe gestellt, aus dem Zeitbewusstsein die Bedürfnisse der Oper zu entwickeln und den Komponisten den Weg zu zeigen, den sie zu verfolgen hätten, um den Fortschritten des Kunstbewusstseins und den Anforderungen des geläuterten Kunstbegriffs zu entsprechen. Unserer Zeit, ihrer Entwickelung und Förderung, sagt der Redner, können sich weder die Kunst noch der Künstler entziehen, wollen sie nicht als leblos, nutzlos Ding ausgeworfen werden aus dem Strome des Fortschritts, und so könne sich auch die Musik nicht vom Leben abkehren, und die Sendung jeder Kunst, also auch die ihrige verfehlen, Abdruck und Spiegelbild zu sein des Universalgehaltes der Zeit, der sie ihre Schöpfungen entgegenbringt. Das Losungswort unserer Zeit sei nun: Wirklichkeit, Lebendigkeit, und so müsse auch die Kunst in einer solchen Zeit diesem ihren donnernden Rufe entsprechen.

Diesem hier angeführten Grundgedanken des geehrten Redners muss Jeder unbedingt beistimmen, dem Wesen und Begriff der Kunst so wie unsere Zeit und deren Erscheinungen nicht fremd geblieben sind. Den aus diesem Grundgedanken abgeleiteten Folgerungen kann ich aber mich eben so wenig anschliessen, als vielen zur Begründung derselben aufgestellten Behauptungen; ja ich bin sogar der festen Ueberzeugung, dass Tonsetzer aus der leider grossen Zahl der wissenschaftlich nicht gereiften und ästhetisch nicht durchgebildeten, wollten sie den von dem Redner angebahnten Weg ohne weitere Prüfung verfolgen, auf die ärgsten Irrwege gerathen würden. Schon aus diesem Grunde erscheint eine genauere Prüfung der von dem Herrn Redner ausgesprochenen Ansichten als eine dringende Pflicht.

Zuvörderst ist der Satz nicht richtig und historisch leicht zu widerlegen, dass die Hingabe der Musik an die Poesie zu dem schnellen, in wenigen Jahrhunderten bewirkten Aufschwunge derselben das Meiste beigetragen habe. Bekanntlich erhob sich die Tonkunst hauptsächlich in dem letzten Jahrhundert zu der Höhe, die sie jetzt einnimmt. Dies ist aber das Jahrhundert Joh. Seb. Bach's, Haydn's, Mozart's und Beethoven's, derjenigen Männer, welche die Begründer der jetzigen reinen Instrumentalmusik sind und durch ihre unsterblichen Werke der Welt zuerst gezeigt haben, welche dämonische Kraft der Musik inwohnt, wenn sie sich lossagt von der beengenden hemmenden Fessel des Worts und sich hinaufschwingt in die heimischen Regionen der Empfindung und des Gefühls! Während in Italien der alte Ruhm der Kirchen- und Opernmusik von Jahrzehent zu Jahrzehent immer mehr zu Grabe geläutet wurde — zu einer Symphonie haben es die dortigen Maestri nie bringen können —, erhob in Deutschland der Genius der Tonkunst sich immer kühner und freier und entfaltete in der Sphäre der reinen Instrumentalmusik vor der Welt Schöpfungen, von deren Herrlichkeit und Kraft diese früher nie eine Ahnung gehabt hatte. Schön und wahr sagt Dr. *E. Krüger* in seinen Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, S. 164, von dem jüngsten Titanensohn Beethoven, dem menschliche Gesänge fern, fast ungewöhnt geblieben: Reisst er uns nicht in den meisten seiner Instrumentalien in das mährchenhafte Reich, wo menschlich Freud und Leid geschwunden, wo mit Jauchzen und Thränen gespielt wird, wie mit leichtem Balle, zur Freude der Götter und Seligen?

Dies ist der geschichtliche Entwickelungsgang der Musik, und dies ist auch der natürliche, sich aus dem Wesen der Kunst ergebende. Denn die Musik ist eine selbständige Kunst, wie jede andere, voll selbsteignen Lebens, voll selbsteigner Würde und Hoheit, souverain von Gottes Gnaden. Sie bedarf in ihrer göttlichen Kraft nicht der Begrifflichkeit und Begreiflichkeit, und beim Hören eines elegischen oder freudesprühenden Tonstücks ist das Warum dieser Gemüthsstimmungen eben so entbehrlich, als beim Anblick eines schönen Schlachtgemäldes das Warum des Kampfes. Treffend begegnet *E. Krüger* S. 163 seiner Beiträge dem Vorwurfe, mit welchem Hegel (Aesth. 3, 196) diesen Mangel der Thatsache verfolgt: „Der Tonkünstler mag sich getrösten mit der Erwiderung, dass überhaupt keine Kunst für den reinen Gedanken oder die reine Wirklichkeit eine wahre reine Totalität bildet, dass sich daher eine

jede genügen lassen muss, in ihrem Kreise ihre Wahrheit mit ihren Mitteln auszusagen.“

Wenn ich nun hinsichtlich der Ursache des schnellen Aufschwungs, den die Musik genommen, mit der Ansicht des Redners mich in directem Widerspruch befinde, so theile ich darin vollkommen seine Meinung, dass begrifflich nothwendig und geschichtlich wirklich der Durchbruch der Oper ein Fortschritt des Kunstbewusstseins ist, so wie, dass ein bedeutendes Gewicht auf die Seite der poetischen Grundlage der Oper — des Libretto — fällt. Wenn aber Herr Prof. *Griepenkerl* von dieser unbestrittenen Wahrheit aus im Verlaufe seiner Deduktionen auf die ganz allgemein und ohne alle Beschränkung hingestellte Behauptung geräth, dass dasjenige Kunstwerk — hier *in specie* diejenige Oper — höher stehe, in dessen Getriebe Räder laufen, die der Sturm der Geschichte treibt, als Kunstwerke, deren Räder direct in die Familien, in die Salons, in das konventionelle Leben und Treiben auslaufen; wenn er späterhin sogar die Ansicht ausspricht, dass Gegenstände aus der phantastischen Welt in unserer der Wirklichkeit zugewendeten Zeit ab und todt für die Oper seien, dass die der älteren griechischen Geschichte entnommenen Sujets weichen müssten denen aus der Römerzeit, diese wiederum solchen aus der christlichen Zeit; dass Spontini nach dem Cortez linksumkehrt gemacht, und durch die Olympia, Nurmahal und den Alcidor einen Rückschritt gethan, und zwar darum, weil er sich wieder in's Antike und von der Wirklichkeit ab, in eine phantastische, gänzlich unwirkliche Welt gewandt habe; endlich, dass von Meyerbeer die Entwickelung der Oper zu erwarten, und zwar deshalb, weil er ein Werk (die Hugenotten) hervorgerungen, „das heiss herausgeholt aus den Fragen des gegenwärtigen Tages, den eigentlichen Kern der grössten Beziehungen unserer Zeit birgt“ — so muss ich gestehen, dass sich hier wiederum Irrthum auf Irrthum, Missverständniss auf Missverständniss häuft.

Erstlich, ist es wahrlich nicht zu begreifen, dass der Redner den Fortschritt, den die Oper in unserer Zeit bereits gemacht und fernerhin zu machen berufen sei, lediglich nach der Seite der poetischen Grundlage der Oper, des Libretto, sucht, und den poetischen Inhalt als das alleinige Maass gelten lassen will, nach welchem der grössere oder geringere Kunstwerth einer Oper zu messen sei, während er doch unmöglich verkennen kann, dass durch die Musik der todte Stoff erst zum Leben erweckt wird, dass die Musik mithin die Oper erst zur Oper macht, und dass also der mehr oder minder glückliche musikalische Ausdruck des poetischen Inhaltes hauptsächlich und vor Allem den Kunstwerth einer Oper bestimmt; während er doch zugeben muss, dass eine Oper, welche in Allem, was das Libretto betrifft, einer anderen nachsteht, dennoch in rein musikalischer Beziehung, also hinsichtlich des Melodieenreizes, der Harmonisirung und Instrumentirung, des dramatischen Ausdrucks und treffender Charakterisirung die andere weit hinter sich lassen kann. Oder ist Herr Prof. *Griepenkerl* alles Ernstes der Meinung, dass Iphigenie, Fidelio, Figaro, Don Juan, der Wasserträger, Oberon, der Freischütz — Opern, deren stofflicher Inhalt der phantastischen Welt oder dem Familienleben entnommen ist — sich scheu verstecken müssten vor einer Oper, deren poetische Grundlage entlehnt ist aus den Verhandlungen des ersten allgemeinen preussischen Landtags, also wahrlich eines Stoffes, der heiss hervorgeholt wäre aus den Fragen des gegenwärtigen Tages? Dies führt uns zweitens auf einen anderen Grundirrthum des Redners.

Wenn Niemand verkennen wird, dass alles Dasjenige im Leben wie in der Kunst ein besonderes Interesse in Anspruch nimmt, was als Thatsache der Geschichte angehört, dass das Interesse sich steigert, je mehr die Thatsache eingreift in den gewohnten Gang der Dinge, in das Leben und die Entwickelung der Völker, oder je mehr sich Beziehungen zwischen einer bestimmten Zeit, in der dies oder jenes geschehen, und der unserigen finden, endlich dass unsere Zeit, die Wirklichkeit, in der wir leben, vor Allem unsere Theilnahme fordert und findet, — so geht der Redner doch viel zu weit, wenn er für unsere Zeit nur solchen Opern eine künstlerische Berechtigung einräumt und ein Interesse zugesteht, deren Text aus der Geschichte genommen ist, und unter diesen, und zwar unbedingt, den höheren Kunstwerth danach bestimmt, je näher oder entfernter der historische Stoff derselben unserer Zeit liegt. Deshalb — so meint der Redner — ist *Gluck* mit seiner griechischen Sagenwelt abgefunden (*Mozart*, *Weber* u. s. w. werden hier nicht weiter erwähnt), *Grétry's* Wilhelm Tell (1791) der erste Fortschritt, *Spontini* gross in seiner römischen Vestalin, grösser in seinem christlichen Cortez, zurückgeschritten in seiner Olympia, der Nurmahal und des Alcidor nicht weiter zu gedenken, hoch aufgerichtet wiederum, wenn auch auf seinem historischen Punkte schon etwas taumelnd, in seiner Agnes von Hohenstaufen. Vor allen aber steht da, gross und unerreicht, der Messias der neueren Oper, *Meyerbeer*, weil er die Hugenotten komponirt hat — ein Werk, das in seiner Katastrophe eine Spitze der dramatischen Grösse erreicht, wie sie gar kein Werk dieser Gattung, es mag Namen haben, welche es wolle, erklommen hat.

Zuvörderst frage ich den Redner: Ist denn das blos wirklich, was geschehen ist, das heisst, was als in der äusseren Welt zur Erscheinung gekommen, sich schwarz auf weiss in ein Geschichtscompendium bringen lässt und Gegenstand werden kann eines historischen Examens in der Schule? Ist denn nicht jedes schaffende und geniessende Leben wirklich? Und ist mithin die Phantasie, dieser lebendig und mächtig sprudelnde Quell aus dem Reiche des Uebernatürlichen, Unbegreiflichen, diese Gotteskraft im Menschen, welche ihn erhebt in eine höhere unsichtbare Welt, nicht wirklich, und vor Allem wirkend und schaffend in ihrer eigentlichsten Sphäre, im Reiche der Kunst? Lässt sie sich nicht mit Händen greifen — wer mag sie und ihre Allgewalt verläugnen? Wer vermag ihr zu gebieten: bis hierher und nicht weiter? und wer mag überall sich vermessen, die Einwirkungen einer höheren unsichtbaren Welt auf die sichtbare zu leugnen, und die Grenzlinie

zwischen dem Uebernatürlichen, Unmöglichen und dem sinnlich Fassbaren und Begreiflichen haarscharf deduciren und bestimmen zu wollen, wie man etwa einen mathematischen Lehrsatz beweist? Wahrlich — die Musik einer solchen nüchternen, negirenden Tondichterseele, würde sie höher stehen, als das wirkliche Gestampfe und Gepfeife eines wirklichen Eisenbahnzuges? Aber auch thatsächlich irrt der Redner, wenn er behauptet, dass von allen Seiten bereits aus der Kunst dasjenige verwiesen werde, was nicht der Wirklichkeit — in seinem Sinne — entnommen sei. Wenn das bleiche Marmorbild des Comthurs im letzten Finale des Don Juan mit seinen ehernen Tönen an das letzte Gericht Gottes, an die Schauer der Ewigkeit mahnt, kommt es da wohl den erschütterten Zuhörern in den Sinn, dass es allerdings mit der Wirklichkeit einer promenirenden Marmorstatue seine Bedenken hat? Wird man dieserhalb dieses Werk göttlicher Begeisterung zurücksetzen gegen die *freie* Wirklichkeit in der Marktscene der Stummen, deren Kunstwerk, beiläufig gesagt, darum nicht höher anzuschlagen, weil nach ihrer Aufführung in Brüssel die belgische Revolution ausbrach. *Dittersdorf's* Doktor und Apotheker hätte dasselbe bewirkt, hätte sich in diesem Werke auch nur ein die damalige Volksstimmung treffendes Schlagwort gefunden. Um ein Pulvermagazin in die Luft zu sprengen, bedarf es keiner Fackel, ein Schwefelhölzchen thut's auch. — Wird irgend einer in Armidens Zaubergärten Aergerniss nehmen an den Zaubereien, oder wird er sich des Zaubers der Liebe freuen? wird er bei Armidens Feuerfahrt den Schmerz verlassener Liebe in tiefster Seele mitempfinden, oder wird ihm beifallen, dass dergleichen Spazierfahrten auf feurigem Wagen und in die Wolken für uns kluge Leute allerdings über die aschgraue Möglichkeit gehen? Ich gehöre nicht zu dem berliner Publikum, auf dessen Verständniss des göttlichen Gluck der Redner stichelt; aber auch anderswo habe ich nicht bemerkt, dass das Publikum den Aufführungen dieser und ähnlicher Werke Eiseskälte entgegengesetzt habe, im Gegentheil, überall, wo ich Don Juan, die Zauberflöte, Iphigenie, Armide, den Freischütz, Oberon u. s. w. in nur irgend erträglicher Darstellung sah, erfreute sich ihrer das Publikum in lebensfrischester Theilnahme, in wärmster Mitempfindung. Dies kann auch nicht anders sein; Apollo von Belvedere ist nicht minder schön, seitdem wir wissen, dass es keinen wirklichen Apollo gibt. Uebrigens ist dieser letzte zwischen dem Redner und mir streitige Punkt eine reine *quaestio facti*; das Publikum mag aus der Erfahrung entscheiden, wer Recht hat.

Welche Gründe — so frage ich weiter — hat der Redner für die Behauptung, dass der Kunstwerth einer Oper um so höher stehe, je mehr sich ihre historisch-poetische Grundlage der Neuzeit nähere? Das Griechenthum — sagt er ausdrücklich — ist von der römischen Welt verdrängt, diese von der christlichen Zeit; *Spontini* ist mit seiner Olympia zurück-, mit seiner Agnes wiederum vorgeschritten; was soll uns ein Komponist, „der Pompeji noch einmal heraufbeschwört, obgleich wir wissen, dass es längst, längst untergegangen“? Oder Einer, „der das längst zurückgebrachte Kreuz, das nun in Aller Herzen brennet, noch einmal nach Palaestina bringt“? Oder Einer, „der sich in dieser scharfen Witterung der Zeit in's Mittelalter, in die Sagenwelt flüchtet, zu sehen wo die schönen Falken, die weissen Zelter und die jagdlustigen Burgfräulein geblieben“? Warum geht denn der Redner ganz konsequent nicht noch weiter: Was sollen uns die Hugenotten, da der Protestantismus sich längst Bahn gebrochen und festgesetzt hat? Was soll uns die königlich preussische Wachparaden-Oper Vielka, da Friedrich der Grosse längst todt und der Uniformschnitt des preussischen Heeres jetzt ein ganz anderer und weit vorgeschrittener ist? Wirklichkeit, Wirklichkeit!! der siebenjährige Krieg — weg damit, die französische Revolution — weg damit und weg mit dir, du „Wasserträger;“ die napoleonische Zeit, weg damit; Adieu, du arme „Marie;“ die Befreiungskriege, weg damit; der Componist steht „auf der Hauptangel des aufgerissenen Portales unserer Zeit.“ der den Stoff seiner Oper nimmt aus dem Polenprocess oder aus den Verhandlungen der schweizerischen Tagsatzung über die Jesuitenfrage! Denn heisser herausgeholt aus den Fragen des gegenwärtigen Tages kann, für den Augenblick wenigstens, schwerlich ein Werk sein. Der Redner gibt mir aber das Recht, diese Operntexte vor allen zur Komposition zu empfehlen, denen er hat sich so in die Wirklichkeit versenkt, dass er, so wie er die Musik zur Oper als unwesentlich ganz bei Seite lässt, auch des ersten und Haupt-Erfordernisses für einen Operntext mit keiner Sylbe Erwähnung thut, dass nämlich der Stoff für die musikalische Behandlung geeignet sein müsse.

Bestimmt sich denn das Interesse, welches wir an einer Zeit, an einem Ereignisse, an einer hervorragenden Persönlichkeit nehmen, lediglich nach der Neuheit derselben? Jede Zeit findet und behauptet ihr Blatt in der Geschichte, jedes Ereigniss beansprucht gleiches Recht in der Kunst, sobald es der letzteren eine sittliche Grundlage und einen sittlichen Inhalt darbietet und nach seiner Eigenthümlichkeit eine künstlerische Behandlung zulässt. Der Künstler wurzelt in seiner Zeit, die Kunst aber, nach ihrem göttlichen Ursprung über Zeit und Raum erhaben, ist die Vermittlerin aller Zeiten; das Grosse, Erhabene, das Göttliche aller Zeiten trägt und bewahrt sie in ihrem Schoos und giesst es aus über die Menschheit, damit diese, die Zeitlichkeit vergessend, die Ahnungen der Ewigkeit empfinde, den Mahnungen Gottes folge. So deute ich mir ihre Sendung.

Es kann klug gehandelt sein von einem Künstler, wenn er sich in seinen Schöpfungen anlehnt an die Fragen seiner Zeit, er wird des gewünschten Eindrucks, des erzielten Effekts vielleicht gewisser sein, als ein anderer; hieraus aber seinen Werken das Maass des Kunstwerthes anzulegen, heisst, nach meiner innersten Ueberzeugung, das Wesen der Kunst verkennen. Es mag dahingestellt bleiben, ob *Spontini* in seiner Olympia einen Rückschritt gethan — Herr Professor *Griepenkerl* möchte, und nicht gerade von Laien, manchen Widerspruch erfahren —; aber darüber ist doch wohl nur eine Stimme, dass diese grandiose Tonschöpfung

die Agnes von Hohenstaufen weit, weit hinter sich lässt. In dieser Oper thut der Meister einen unverkennbaren Rückschritt, aber nicht aus dem Grunde, weil er auf seinem historischen Punkte bereits taumelte, sondern weil ihm, auch in seinen erhabensten Conceptionen, der Quell der Erfindung nie überreich sprudelte; da er es nun nicht verstand, seine Motive zu immer weiterer und reicherer Entwicklung zu führen, so musste er, gefangen in den engen Grenzen der Homophonie, einer stereotypen Manier zum Opfer verfallen.

Herr Prof. *Griepenkerl* will die Kunst in die Gegenwart einpferchen; die Kunst wird sich aber nicht daran kehren, sondern, wie bisher, ausser der Gegenwart auch die ganze Vergangenheit als ihr Terrain betrachten und benutzen. *C. L. v. Oertzen.*

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Grosse Aufführung des Elias, Oratorium nach Worten des alten Testaments, komponirt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, im Saale des Gewandhauses, Donnerstag den 3. Februar. (Zum Besten des Orchester-Pensionsfonds.)

Als die ersten Proben zu diesem Werke gehalten wurden, lebte der Meister noch. Seine Krankheit unterbrach bald diese Anfänge und sein Tod drängte die Aufführung ganz zurück. Es sprach etwas gegen die Wiederaufnahme der Proben unmittelbar nach dem schmerzlichen Ereignisse, das sich besser fühlen als ausdrücken lässt. Dies die Ursache, warum Elias bei uns später zu Gehör gekommen, als wir gewünscht und gehofft. Dass die Conzertdirektion, als die Aufführung von Neuem beschlossen wurde, Alles aufbieten würde, um eine möglichst vollkommene, den Manen des Meisters würdige herzustellen, liess sich erwarten. Die grosse Anzahl ausgezeichneter Dilettanten beiderlei Geschlechts, welche Leipzig hat, übernahm die Ausführung der Chöre und unterzog sich bereitwillig den vielen und anstrengenden Proben. Dazu kam noch der Thomanerchor mit seinen frischen Stimmen. Die Soli wurden gesungen von Frau *L. Frege*, Fräulein *F. Schwarzbach*, Fräulein *M. Stark* und Fräulein *S. Schloss*, und von den Herren *Widemann*, *Henry*, *Behr*, *Pögner* und *Zimmermann*. So war, das Orchester mitgerechnet, ein ausführendes Personale von mehr als dreihundert Personen zusammengekommen, welches Herr Musikdirektor *Gade* in zahlreichen Proben eingeübt und bei der Aufführung dirigirte. Der Erfolg war ein schöner und durchaus befriedigender. Nicht allein wurden die einzelnen Soli dem Geiste der Komposition gemäss vorgetragen, was von den ausführenden Sängern zu erwarten stand, sondern auch die oft schweren Ensemble's, wie z. B. das Terzett der Engel ohne alle Instrumentalbegleitung oder das Doppelquartett der Engel u. s. w., wo Reinheit der Intonation und Sicherheit der Eintritte nichts zu wünschen übrig liessen. Die anstrengende Partie des Elias hatte Herr *Behr* übernommen. Dieser Sänger hat von der Natur eine wohltönende Stimme empfangen und man empfindet, dass er versteht und warm fühlt, was er vorträgt. Leider kann er die frühere Gewohnheit des Tremolirens noch nicht ganz los werden, obgleich er ihre Kunstwidrigkeit erkennt und nach Möglichkeit zu überwinden trachtet. Davon abgesehen, und vielleicht einige Rouladen noch ausgenommen, kann man seine Ausführung der schwierigen Partie als eine sehr gelungene bezeichnen. Die Chöre gingen ausgezeichnet, fest, sicher, von Anfang bis zu Ende und brachten namentlich in den starken Stellen einen imposanten Eindruck hervor. Sie flossen, wie *Zelter* sich ausdrückt, eine Orgel von lebenden Stimmen. Dass das Orchester nicht hinter den anderen Ausführenden und nicht hinter seinem Rufe zurückgeblieben, braucht kaum bemerkt zu werden. Und so dürfen wir wohl sagen, wir haben das Werk gehört, wie der Meister es sich gedacht und wie er es, wäre es ihm vergönnt gewesen, uns selbst vorgeführt haben würde. — Der Tag der Aufführung, 3. Februar, war Mendelssohn's Geburtstag; im Hintergrunde, über dem Orchester, hing das bekränzte Bildniss des Entschlafenen. Man kann sich denken, welchen tiefen Eindruck das Ganze auf jedes fühlende Gemüth hervorbringen musste. — Ueber Geist, Charakter und Wirkungsfähigkeit des grossartigen Werkes wird später ausführlich in diesen Blättern gesprochen werden.

Koburg. (Beschluss.) Aber — wird man mir einwenden — Du bist ein langweiliger Gesell, Du lobst ja Alles! Sage doch dem Koburger Theaterpersonal einmal auch etwas Uebles nach, damit man etwas zu lachen hat. Darauf antwort' ich, dass ich euch über Leute, die in jeder Beziehung achtbar sind, mit gutem Gewissen nichts zu lachen geben kann. Die Orchestermusiker, die Sänger, die Sängerinnen, die Choristen, kurz das gesammte Theaterpersonal besteht (wie wenigstens Herr Kapellmeister *Drouet* und Jedermann sich darüber ausspricht) aus Leuten, die so vielen Eifer und guten Willen besitzen, die ihre Aufgabe, ihren Mitteln gemäss, so gut lösen, dass man boshaft sein müsste wie der Brüsseler Mephistopheles oder der Pariser Charivari, wollte man die geringste ihnen missgünstige Bemerkung machen. Lieber wahr, aber langweilig, als unwahr, aber pikant. Was ich oben über Frau *Herbst-Jazedé* bemerkte, soll ihr nicht zum Nachtheile, sondern vielmehr zum Vortheile gesagt sein: Fremde z. B., die sie als Rezia in Koburg gehört, könnten wohl glauben, dass sie in dieser Rolle ihr Bestes gegeben; und doch dürfen sie sich überzeugt halten, die Sängerin werde bei genauerem Studium der Partie dieselbe auf eine Weise singen und spielen, dass auch die schärfsten Kritiker ihr ungetheilten Beifall spenden würden.

Nach einem Werke wie Oberon musste natürlich der Johann von Paris — um auf diesen zurückzukommen — Vielen etwas matt und schwach erscheinen. Allein diese Oper war für ihre Zeit sehr gut, und Boieldieu hat später in seiner „weissen Dame" bewiesen, dass er nicht auf dem Standpunkte jenes früheren Werkes stehen geblieben, sondern mit der Zeit fortgeschritten ist. (Johann von Paris erschien 1812, die weisse Dame

1825.) Man brauchte dem ersten Finale im Johann von Paris nur zwei Hörner, zwei Trompeten, alle jetzt üblichen Lärminstrumente, so wie eine Bande auf der Bühne beizufügen, und dieses Finale würde bei den Modemusikliebhabern denselben Effekt machen, wie ein in der letzten Zeit für den San Carlo oder die Scala komponirtes Finale. Aber um aller Musen willen möge man diesen Versuch unterlassen; das fragliche Musikstück ist, so wie es ist, vortrefflich und den grossen Lärmfinalen der modernen italienischen Opern weit überlegen. — Unter hundert Personen findet man kaum Einen, der von wahrer Musik etwas versteht; die übrigen Neunundneunzig sind Schwätzer und wissen Musik weder zu lesen, noch zu schreiben, noch zu hören; sie sollten lieber erst Musik lernen, statt darüber zu schwatzen. Solche Geister finden die Musik eines Mozart, eines Cherubini, Méhul, Boieldieu sehr rococo; aber gerade die jetzige Tagesmusik ist rococo, weil sie mit unnützen Verbrämungen überladen ist. Nehmen wir z. B. die beiden Opern Johann von Paris und Hernani, so wird man finden, dass in dem Werke Boieldieu's Alles klar, rein, korrekt, angemessen erscheint und dass eben nur solche Töne angewendet werden, wie sie die zum Grunde liegenden Ideen auszudrücken geeignet sind. Die Verdi'sche Partitur dagegen enthält eine Menge Unkorrektheiten, lärmende, aber leere Effekte und Fadheiten, viel Noten, die aber wenig besagen. In dem einen sind wenig Noten und viele Ideen, in dem anderen viele Noten und wenig Ideen. Ich möchte Johann von Paris mit einem kleinen, aber gut gebauten, wohlgebildeten Manne vergleichen, dessen Kleidung einfach, aber von ächtem Stoff und, wohl zu merken, auch richtig bezahlt ist. Hernani dagegen erscheint mir wie ein grosses, aber ungestaltes Subjekt, mit falschen Waden, Schnallen auf den Schuhen, einem Degen an der Seite, zwei grossen Uhrketten, die bis auf die Kniee herabbaumeln; Weste und Rock mit unächter Stickerei bedeckt, eine gepuderte Lockenperrücke auf dem Haupte, ein Riechfläschchen in der Hand — das Alles aber nicht bezahlt, sondern auf Kredit entnommen. Hernani also ist rococo, denn er ist ein mit unnützen Dingen angefülltes Potpourri; Johann von Paris aber gibt nur, was nöthig ist. —

Am 26. Dezember fand die letzte Vorstellung der herzoglichen Oper in Koburg Statt. (Sie ist auf ungefähr drei Monate nach Gotha gegangen.) Zu dieser letzten Aufführung war Mozart's Entführung aus dem Serail bestimmt. Allein ein böser Katarrh, den Herr *Hofer* als Bijou im Postillon von Lonjumeau so täuschend nachzuahmen versteht, befiel ihn diesmal in der Wirklichkeit, und da ohne Osmin keine Entführung aus dem Serail, so musste man sich mit der „Nachtwandlerin" begnügen. Herr *Beer* (Elwin), Herr *Noldea* (Graf), Fraulein *Schneider* (Lise) waren trefflich; am Meisten gefiel aber wieder Frau *Herbst-Jazedé* als Amine; sie war besonders gut bei Stimme, übertraf sich selbst und wurde daher auch verdientermaassen hervorgerufen.

Ohne Jemanden namentlich zu bezeichnen, möchte ich hier diejenigen Sänger, welche die Harmonie nicht studirt haben, darauf aufmerksam machen, dass sie sich doch niemals die Freiheit nehmen sollten, nach eigenem Ermessen Aenderungen oder Kadenzen anzubringen. Sie sollten darüber stets Leute zu Rathe ziehen, welche hierzu die nöthigen musikalischen Kenntnisse besitzen; sonst gerathen sie, ohne es zu ahnen, in Gefahr, die gröbsten Schnitzer zu begehen. Die kleine Kadenz, welche Herr *Beer* neulich am Ende eines von *Drouet* für ihn in der Regimentstochter komponirten Liedes improvisirte, war korrekt und sehr geschmackvoll; man darf daher annehmen, dass dieser Sänger einige harmonische Studien gemacht hat, oder von Natur eine gute musikalische Organisation besitzt. Auch die Aenderungen und Kadenzen, welche Frau *Herbst-Jazedé* in der Nachtwandlerin anbrachte, waren sehr gut. Oftmals aber hört man hier Kadenzen, die gar keinen Sinn haben und nur darauf berechnet sind, einigen Unwissenden Sand in die Augen zu streuen. Diese guten Leute klatschen dann aus Leibeskräften Beifall, die Musikverständigen zucken dabei mitleidig die Achseln.

Gegen Ende Novembers liess sich ein italienischer Flötist, Herr *Briccialdi*, auf dem Theater in den Zwischenakten hören. Er wollte Variationen über das Lied: „Du, du liegst mir am Herzen" vortragen, aber gleich nach der ersten Variation blieb er stecken, und richtete an die Zuhörer auf französisch eine Entschuldigung, ungefähr des Inhaltes, dass es ihm unmöglich sei, weiter zu spielen, weil an seinem Instrument etwas fehle. — Einige Tage darauf erschien er von Neuem auf der Bühne und blies in den Zwischenakten Variationen über Verdi'sche Themen, so wie über jenes deutsche Lied, diesmal glücklich bis zu Ende. Nach dem Urtheile der Musiker hat er einen schwachen Ton und man hört oftmals das Ausströmen der Luft; das Adagio trägt er mit Geschmack vor, jedoch mit einem zu weibischen, faden Ausdruck, und seine Passagen sind sehr undeutlich. Er bläst auf einer Flote von Messing, die eine grosse Anzahl Klappen besitzt und mit jener Art Reptilien verglichen werden konnte, welche zwar eine Menge Füsse haben, aber deshalb weder besser noch schneller laufen — gleich wie der Strauss Flügel besitzt, ohne fliegen zu können.

In der Casino-Gesellschaft fanden mehrere anziehende musikalische Abendunterhaltungen Statt. Beethoven's Septett wurde von den Herren *Krämer*, *Rössler*, *Töpler*, *Mundt*, *Schilbach*, *Wagner* und *Trotz* sehr gelungen aufgeführt. Ferner spielte Herr Kammermusikus *Rössler* eine Composition von Romberg für das Violoncell mit verdientem Beifall. Eine Ouverture von Boieldieu, für Pianoforte, zwei Violinen, Bratsche und Violoncell von Herrn Kammermusikus *Töpler* arrangirt, machte Effekt; ebenso zwei hübsche Violinstücke, von Herrn Kammermusikus *Krämer* mit vielem Talent komponirt und vorgetragen. Fraulein *Falk* und Herr *Hofer* sangen ansprechende Lieder, und Frau *Herbst-Jazedé* trug eine italienische Arie und einige Romanzen von Herrn Kapellmeister *Drouet* mit einer Vollendung vor, welche die Zuhörer zur Begeisterung hinriss.

Am 6. Dezember, dem Geburtstage unserer allverehrten regierenden Herzogin, wurde der grosste Theil der Radziwill'schen Musik zum Faust bei Hofe aufge-

führt. Soviel man darüber gehört hat, ist diese Aufführung sehr gelungen gewesen und mit gebührender Anerkennung aufgenommen worden.

Frankfurt a. M. Seit meinem letzten Berichte brachte die Oper bis zum Jahresschlusse „Die Belagerung von Corinth" und „Don Juan" als besonders erhebliche Erscheinungen. In der ersteren geben die Chöre und Männerrollen in der That vortrefflich und wie aus einem Gusse. *Chrudimski* (Cleomenes), *Cazpari* (Neokles) und *Conradi* (der griechische Patriarch), von dem Dichter gut gezeichnet, treffen den Typus der griechischen Freiheitskämpfer, die tragische Würde, im Gesang wie in der Haltung. Minder treffend ist Mohamed gezeichnet und deshalb auch schwieriger zu repräsentiren. Bald Held, Tyrann und zärtlicher Seladon, hat der Darsteller keinen Faden, woran er sich halten konnte. Herr *Anschütz*, früher im Besitze dieser Partie, gab, abgesehen von rein italienischer Gesangschule, diesem schwankenden Charakter Einheit und Abrundung. Herr *André* gab sich nach ihm alle Mühe und sein männlich volles Organ, mit solidem Vortrage verbunden, ist immer wohlthuend. Allein um Charactere zu korrigiren oder von einer poetischen Seite zu behandeln, ist ihm die Bühne noch zu fremd. Aus diesem Grunde, obgleich gute Dispositionen nicht zu verkennen sind, konnte er auch kein ächter spanischer Libertin sein. Pamyra und Donna Anna gab Fräulein *Brandt*. Diese Sängerin schwebt immer zwischen Auf- und Niedergang des Beifalls. Bald wohlthuend und bald verletzend, hält sie die Kritik stets im Schach und wird ihr nicht so leicht ein positives Votum abgewinnen. Herrn *Anschütz* sahen wir vielleicht zum letzten Mal in der Oper, und zwar als Masetto: denn, seine verfehlte Stellung an hiesiger Bühne empfindend, wird er sich nun gänzlich von ihr zurückziehen. Herr *A.*, zwischen organischer Indisposition und dem Bewusstsein seiner Fähigkeiten, hatte hier, auf dem Lustsitze der Coterie, namentlich während der schwankenden Stellung seiner Gattin, einen difficilen Stand. Wohl daher Jedem, der unter ähnlichen Umständen so viel wissenschaftliche Bildung besitzt, um der undankbarsten aller Künste, der dramatischen, auf immer Valet zu sagen.

Die Oper Nabuco von Verdi, *post festum* als Novität gegeben, zähle ich nicht zu den erheblichen Erscheinungen unseres Repertoirs. Schade nur, dass auf diese leichtfertige, ostentative, gehalt- und gemüthlose Musik so viel schöne Kraft verschwendet wurden! Ein unverschämteres Plagiat ist mir im Bereiche der Tonkunst noch nicht vorgekommen, und dennoch sind geniale Intentionen darin nicht zu verkennen. Nur hat Signor Verdi nicht gewusst, was damit anfangen. Die anerkannt wackeren Leistungen der Herren *Chrudimsky* (Nabuco), *Caspari* (Ismael) und *Conradi* (Zacharias) werden aber nicht im Stande sein, die Oper über Wasser zu halten. Die ritterliche Amazone Abigail gab Fräul. *Hern* von Wiesbaden und gefiel namentlich durch ihre Persönlichkeit, durch reizende Costüms und Effektspielerei. Sie gefiel also der Menge, die sie auch hervorrief. Solchen aber, die poetisches Element und ausdrucksvollen Vortrag verlangen, konnte sie nicht genügen.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

„Lichtenstein", grosse Oper in 5 Acten, Text nach *W. Hauff* von *Franz Dingelstedt*, Musik von *P. von Lindpaintner*. Klavierauszug. Hamburg und Leipzig. Schuberth u. Comp. Ord. Ausgabe 12 Thlr. Prachtausgabe 16 Thlr.

Verloren ist Alles auf der Bühne, was nicht als wahrscheinlich im Leben angesehen werden kann. Wie kommt es denn, dass zwei geistreiche Männer, denen diese Erfahrung sich doch wahrlich nicht verborgen haben kann, die wahrscheinlichen und wirkungsvollen Begebenheiten und Charakterzüge des Romans mehrfach in unwahrscheinliche und wirkungslose verwandelten? Sollten Motive im Roman, deren vernünftige Absicht jedem Gebildeten augenblicklich einleuchtet, einem Dichter wie *Dingelstedt*, einem Komponisten wie *Lindpaintner* entgangen sein? Gewiss nicht! Die Fehler, die sie begehen, rühren meistens aus dem Glauben her, die Oper verlange Concessionen vom gesunden Menschenverstande. Wenn nirgends sonst, in der Oper dürfe das Abgeschmackte ein Unterkommen finden. Der Komponist habe gewisse Forderungen zu machen, die nicht immer mit den höheren dramatischen Forderungen zu vereinbaren seien — kurz, noch immer bringt man die Wahrscheinlichkeit der Oper der herkömmlichen Form zum Opfer, anstatt dass man endlich anfangen sollte, die herkömmliche Form der Oper der Wahrscheinlichkeit zu opfern.

Im Roman von *Hauff* wird der Leser zuerst für die Liebe Mariens und Georgs in hohem Grade eingenommen; dann durch den Umstand, dass Letzterer auf Seite der Bündischen steht, Mariens Vater aber mit Leib und Seele Herzog Ulrich ergeben ist, die grösste Besorgniss für diese Liebe erweckt. In der Oper ist dieser spannende Verwickelungsknoten, die gänzliche Hoffnungslosigkeit nämlich, unter solchen Umständen je des charakterunwandelbaren Vaters Billigung zu gewinnen, gar nicht geknüpft worden. Der Alte scheint nichts dagegen zu haben, denn er kommt mit seiner Tochter in die Versammlung der Bündischen, wo Georg als Theilnehmer sich befindet, und lässt die Liebenden zusammen girren. Das ist nach der Absicht des Romans wie nach der Absicht der Oper nicht eine unwahrscheinliche, sondern eine unmögliche Situation. Es bleibt nur die Absicht des Dichters übrig, die Liebenden dem Publikum vorzustellen und Ensemble für die Musik herbeizuführen. Diesen Liebenden sind aber keine Ereignisse, keine Thaten zugetheilt, die Interesse erwecken können. Im zweiten Akte scheint es für Barbele, des Pfeiffers Tochter, erregt werden zu sollen. Man sieht ihre unglückliche Liebe zu Georg, den sie treu gepflegt. Im dritten Akte kommt ein neues Interesse. Herzog Ulrich erscheint. Ist er die Hauptperson? Er tritt in die Mitte seiner Treugebliebenen auf Lichtenstein. Die Situationen sind gut und warm. Er

soll sich in einer tiefen Höhle verbergen, die Marie früher einmal entdeckt, und die ihn auch hinführen will. Der vierte Akt spielt in der Höhle. Marie kommt allein, um den Herzog von seinen neuen Hoffnungen zu unterrichten. Er ist auf der Jagd. Nun aber singt sie in einer grossen Scene die Schauer dieses Aufenthaltes, und dann — das künftige Glück mit Georg, wenn Ulrich gesiegt. Dies ist eine gemachte Opernscene, worin der Natur Gewalt angethan worden. In dieser grausen Höhle, tief im Walde, kann die furchterregte Phantasie eines Mädchens sich nicht in ein langes Spiel mit Liebesbildern verlieren. Ulrich, Pfeiffer und — Bärbele erscheinen. Wie kommt Letztere her! Marie bringt die Siegesnachricht. Ulrich wird müde. Pfeiffer und Bärbele gehen ab. Ulrich schläft ein. Marie singt ein Gebet über ihn, und geht dann auch ab. Nun ziehen Traumbilder von Schwabens Zukunft an Ulrich vorüber: 1) das königliche Schloss, 2) die Jubiläumssäule, 3) Schillers Standbild, 4) das Volksfest zu Canstatt, 5) Rosenstein mit der Eisenbahn. Darauf Trompetenstoss; Ulrich erwacht, Marie, Barbele, Pfeiffer, Georg, Lichtenstein und Ritter erscheinen. Ein Sieg ist errungen, und der Herzog wird aufgefordert, sich an die Spitze zu stellen. Der fünfte Akt spielt vor Stuttgart: Belagerung. Bärbele und Marie sind wieder dabei! Sie scheinen mit dem Heere herumgezogen zu sein. Der Herzog ist nun, im Glück, wieder rauh und hart und will seine Stadt zusammenschiessen, wenn sie sich nicht gleich ergibt. Vergebens bitten Alle für sie und suchen sein Mitleid zu erregen. Er bleibt fest und wird uns widerlich. Im Roman ist es auch so, aber dafür wird er auch wieder vertrieben und kommt spät erst und geläutert zum Besitze. Hier aber endet die Oper mit der Uebergabe der Stadt und man geht, erzürnt über den Herzog, den das Unglück nicht geändert hat, fort. Da ist kein befriedigendes Interesse. Dass Georg und Marie zusammengegeben werden, lasst uns ganz gleichgiltig, denn wir haben es vom Anfang herein erwartet. Dagegen bedauern wir das arme Bärbele mit seiner unglücklichen Liebe. Es hat mehr für Georg gethan als Marie. — So ist das Ganze eine Scenenreihe, an welcher hie und da ein leichtes Interesse bald für diese, bald für jene Person erregt, aber nirgends festgehalten wird. Die Einheit einer mächtigen Theilnahme fehlt. Diese dramatische Fesselkunst vergessen die meisten deutschen Dichter. Wann werden sie studiren, worin sie liegt und wie sie zur Wirkung zu bringen?

Ist in unserer Zeit aber der Text dramatisch unwirksam, so hilft ihm die schönste Musik nicht auf. — *Lindpaintner's* Kompositionsweise in der Oper ist bekannt. Das Gute und Schöne Alles, was auch diese wieder bringt, wird der Musikfreund ohne unsere Hindeutung finden und geniessen. Wir wollen daher nur auf ein Hauptgebrechen hinweisen, weil es fast allen deutschen Componisten gemein und gerade dasjenige ist, was der allgemeinen Wirkung im Schauspielhause am Meisten schadet.

Unser Komponist hat, was ein ächter Opernkomponist haben muss, allseitige Empfindungs- und Ausdrucksfähigkeit der Gefühle. Das Kräftige, Gewaltige, Schwungvolle, wie das Zarte, Anmuthige, das Düstere, wie das Heitere vermag er in Tönen zu malen. Alles dieses zeigt sich, wenn man auf die einzelnen Takte und Abschnitte blickt. Betrachtet man aber die Periode, so fehlt oft das, was man eine ganze Melodie nennt, wie sie in der Oper unerlässlich ist, wenn sie vom Publikum aufgefasst und genossen werden soll. Es sind lauter kleine Bilderchen in der Singstimme und im Accompagnement, die sich zu keinem Bilde zusammenfügen. Ein Beispiel wird genügen, zu zeigen, was wir meinen. Man sehe folgenden Gesang des Herzogs Ulrich:

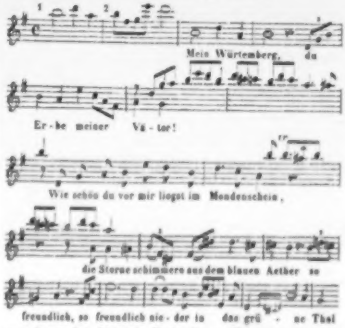

so geht es fort bis an's Ende dieses Tempo's: das sind zweitaktige Melodiechen, aber sie werden keine Melodie. Kommen Fälle vor, wo der Komponist glaubt, die Singstimme in solchen abgerissenen Sätzchen behandeln zu dürfen oder zu müssen, der treuen Deklamation wegen etwa, so muss wenigstens das Accompagnement streben, einen deutlicheren Faden, eine fassbarere Einheit aufzustellen. Hier aber bringt fast jeder Takt eine andere musikalische Figur:

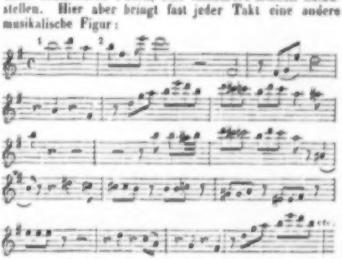

Eben so, und in anderen Figurentheilchen, geht es in der Unterlage dem Accompagnements her. Wie soll aus allen diesen kleinen, verschiedenen, zerrissenen Satzchen ein Bild hervorkommen, das als ein einfaches Ganze sich dem Sinne auffassbar, dem Gedächtnisse haltbar darstellte?

Diese Art von Gestaltung ist die Ursache, dass so viele deutsche Komponisten, bei grossem schönen Talent, keine durchgreifenden Wirkungen mit ihren Opern hervorbringen. Die grossen, einfachen, geraden Gliederungen der Gedanken fehlen. Das Gedächtniss versucht vergebens, Bilder festzuhalten, es bleibt der Erinnerung nichts übrig, das Ohr sieht vor lauter Bäumen den Wald nicht. Der Opernkomponist aber muss den Zuhörern den ganzen Wald vormalen, nicht die einzelnen Bäume und alles Gestrüppe mit.

Man vergleiche diese Nummer mit der auf S. 148 und weiter, und es wird in die Augen springen, was ich meine. Da ist Einheit, da ist ein fassbares Ganze, und welche ganz andere Wirkung macht dieser Satz. Wem leuchtete dieser Unterschied nicht ein! Wann werden die deutschen Komponisten anfangen zu begreifen, dass ohne einfache fassbare Form in der Oper alle sonstigen Vorzüge ganz vergeblich sind? *Dn.*

Notiz.

Am 3. Februar, dem Geburtstage des Grossherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach, führte Herr Kapellmeister *Reissiger* aus Dresden seine Oper: „Der Schiffbruch der Medusa" in Weimar mit ausserordentlichem Beifall auf. Gleich die Ouverture wurde enthusiastisch applaudirt, eben so die allermeisten Nummern. Die Oper war prachtvoll in Scene gesetzt, die Darstellenden auf der Bühne und im Orchester wirkten mit sichtbarer Liebe und Begeisterung. Am Schlusse wurde der Komponist stürmisch gerufen. Solche Aufnahme einer Oper ist bei den in der Regel sehr ruhigen Weimaranern etwas Aussergewöhnliches. Von dem Grossherzog erhielt der Herr Kapellmeister unter den schmeichelhaftesten Ausdrücken eine kostbare goldene Dose mit dem Namenszuge des Gebers in Brillanten.

Feuilleton.

Liszt, der Ruhm- und Ehrengekrönte, ist von seiner Reise nach der Türkei und dem südlichen Russland zurückgekehrt. In Konstantinopel, in Odessa, überall wurde ihm die hohe Auszeichnung, der ungetheilte und jubelnde Beifall, der nur eben ein gebührender Zoll seiner hohen Meisterschaft, seines eminenten Talentes und Geistes ist. *Liszt* kam vor einigen Tagen durch Leipzig, um nach Weimar zu gehen, dessen kunstliebender Hof ihn fortwährend auf das Ehrenvollste auszeichnet. Er wird daselbst bis Mitte April verweilen, um die Hofconcerte zu leiten und durch seine eigenen Leistungen zu heben, dann geht derselbe auf kurze Zeit nach Paris, und später wird er seinen Weg wohl wieder nach dem Osten nehmen, aus dem er uns jetzt gekommen.

G. Schmidt's „Prinz Eugen" fährt fort, die Runde über die deutschen Bühnen zu machen. Seit den letzten Nachrichten in diesen Blättern ist diese Oper nun auch in Karlsruhe, und am 27. vor. Monats in München, mit dem entschiedensten, allgemeinsten Beifall gegeben worden.

In Leipzig ist „Prinz Eugen" fortwährend das beste Kassenstück und die Freude der Mitwirkenden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Gottentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Franck, Ed., 3 Stückchen für das Pianoforte. Op. 10. Preis 20 Sgr.

Hensel, Fanny, 2 Bagatellen für ditto (für Schüler). 7½ Sgr.

Levy, M., Una lagrima sulla tomba del celebre maestro F. Mendelssohn Bartholdy. Adagio per Pianoforte. Op. 5. 10 Sgr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncelle, in Stimmen. Neue correcte, elegante und billige Ausgabe. **Heft 9.** Subscriptionspreis 1 Thlr.

Alle Musikalien- und Buchhandlungen nehmen Subscription an und geben ausführliche Anzeigen aus.

Bei **Körner** in Erfurt erschien:

Scheibner, C. G., Fuge aus dem demnächst erscheinenden grossen Orgel-Album. 5 Sgr.

Von Wichtigkeit für Gesanglehrer an Schulen.

In meinem Verlage ist erschienen:

Sammlung zweistimmiger Kinderlieder

mit willkürlicher Begleitung

des Pianoforte.

1.	Sammlung.	*A. Mühling.*	12 Lieder Op. 46.
2.	" "	*Fr. Schneider.*	14 Lieder Op. 84.
3.	" "	*A. Mühling.*	12 Lieder Op. 43.
4.	" "	*B. klein.*	10 Lieder Op. 55.

Diese Lieder, die zu den besten ihrer Gattung gehören, — die Namen der Verfasser bürgen für ihre Trefflichkeit — haben den hohen Preis wegen, 15 Sgr. pro Heft, bis jetzt in Schulen nicht den Eingang gefunden, der ihnen gebührt. Ich finde mich dadurch veranlasst, den Preis bei Abnahme von mindestens 6 Exemplaren eines Heftes auf einmal auf

4 Sgr. pro Heft

herabzusetzen, eine Billigkeit, die ohne Beispiel sein dürfte.

Der Preis einzelner Exemplare bleibt der frühere. — Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen Bestellungen an.

Leipzig, im Januar 1848. **Fr. Hofmeister.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

herzlich bedauert von jenen, die seine so guten Eigenschaften kannten, und unvergesslich denen, die noch Sinn für wahre Kunst in sich nähren! —

Sanft ruhe seine Asche!

Er war ein grosser Künstler, und was noch mehr ist, ein guter Mensch! —

Von der ausführlichen Nachricht unsers Korrespondenten über das in Paris wiederholt aufgeführte Oratorium, Saul, geben wir — den Raum zu schonen, und da dies Stück schwerlich irgendwo, ausser in Paris, aufgeführt werden wird — nur dies wenige, dass es ein sogenanntes Pasticcio, eine Sammlung von Kompositionen verschiedener Meister, mit neuuntergelegtem Text ist. Dass Lachnitz diesen Text, Kalkbrenner die Musik bearbeitet habe, ist schon neulich erwähnt worden.

Die Stücke sind von Händel, Haydn, Mozart, Naumann, Cimarosa, Paesiello, Philidor, und Gossec. Das Ganze ist demnach nicht nur aus mannichfaltigen, sondern ganz heterogenen Stücken zusammengesetzt. Die Ausführung war sehr gut, und der Erfolg — „complet."

Eine kleine neue Oper, der Kosakenhauptmann, Text von Cüvelier und Musik von Dumonchau und Gianella, auf dem Theater de la Porte st. Martin gegeben, hat ein sehr interessantes Süjet, eine angenehme und leichte Versifikation, und eine reizende Musik. Das Ganze lässt sich an Werth, Interesse und Manier dem bekannten Gefangenen von Duval und della Maria am besten an die Seite stellen; einzelne Stücke der Musik, sind noch vorzüglicher, als in dieser Oper. Es macht eben jetzt ein ausgezeichnetes Glück in Paris, und wäre, nach dem Urtheil unsers Korrespondenten, auch eine wahre Bereicherung unsrer Theater.

Der junge Nourrit, Zögling des Konservatoriums, und besonders Garats Schüler, der vor einigen Monaten zuerst in der grossen Oper auftrat, erhält sich in dem Beyfall, den er gleich Anfangs fand. Seine Stimme ist sehr schön, sein Vortrag ausdrucksvoll und zart, nur ein wenig von Verzierungen, nach Garats Weise, überladen, und seine Aktion für einen Ungeübten sehr gut.

Herr Kapellm. Reichardt, der von seiner Reise nach Paris zurückgekehrt ist, berichtigt eine ihn betreffende Stelle in dem Briefe unsers Korresp., nach welcher Hr. R. vorzüglich gesucht habe, seine Geisterinsel auf das Theater Feydeau zu bringen, dahin: dass die Direktion dieses Theaters zwar den Text dieser Oper übersetzen lasse, er, Hr. R., die Direktion aber ersucht habe, die Oper nicht eher aufzuführen, bis man eine andere, die der Vicomte Ségür dichtet, und Hr. R. in Musik setzen wird, gegeben habe. Er rühmt übrigens die Achtung und Gefälligkeit, mit welcher ihm die Direktionen der vorzüglichsten pariser Theater entgegengekommen sind.

Berlin, den 27. April.

Die Zeit der Konzerte scheint bey uns nun ziemlich vorbey zu seyn. Seit meinem letzten Briefe hatten wir nur zwey. Das erstere gab am Charfreytag Madame Bachmann im Opernsaal. Der Inhalt war wie gewöhnlich der Tod Jesu von Ramler und Graun. So viel Mühe sich nun auch Mad. Schick und die Hrn. Franz und Eunike gaben, so fehlte doch allen zahlreichen Zuhörern etwas: die Erinnerung an Mara's göttliche Stimme verleidete den gegenwärtigen Genuss. Nur die Chöre waren unstreitig edler und würdevoller, als in der Nikolaikirche; die sämmtlichen Mitglieder der von Fasch gestifteten, und itzt von Zelter dirigirten Singeakademie exekutirten sie auf eine der Würde des Gegenstandes angemessene Art. — Das zweyte Konzert, gab am 24. Apr. der königl. Kammermusikus Menges im Thea-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Februar. **Nr. 7.** 1848.

Inhalt: J. S. Bach's chromatische Phantasie. — Verzeichniss der Kirchenmusiken Leipzigs im J. 1847. — Nachrichten: Aus Leipzig. Aus Frankfort a. M. Aus Brüssel. — Recension. — Zur Statistik der Dresdner Oper 1847. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Noch einmal:

J. S. Bach's chromatische Phantasie.

Herr Professor *A. B. Marx* hat in No. 3 der diesjährigen allgemeinen musikalischen Zeitung, S. 33 bis 41, neben vielem Guten, was er über *J. S. Bach* und dessen Werke sagt, eine Ansicht über die chromatische Phantasie und deren traditionellen Vortrag ausgesprochen, welche nicht unberichtigt bleiben darf, weil Herr Prof. *Marx* für viele Kunstjünger unserer Zeit eine Autorität ist, der sie gern ohne weiteres Bedenken folgen.

Man spricht jetzt oft von verschiedenen Auffassungen musikalischer Kunstwerke und scheint nicht abgeneigt, einer jeden derselben eine gewisse Berechtigung zuzugestehen. Mögen die Komponisten dieser Werke, wenn sie noch leben, sich darüber mit den Virtuosen verständigen; es ist ihre Sache. Von älteren Kompositionen aber, die historisch geworden sind, gibt es nur eine Auffassung, nämlich die historisch richtige, insofern sie noch ausgemittelt werden kann. Das alte Kunstwerk ist ohne seinen traditionellen Vortrag eine historische Unwahrheit, die zwar in der neuen Auffassung recht hübsch sein mag, aber keinen höheren Werth hat, als eine subjective Laune, wie nahe sie auch dem Kunstwerke selbst mag angepasst sein. Es verhält sich damit, wie mit den historischen Romanen, aus denen Niemand wahre Geschichte wird lernen wollen.

Herr Prof. *Marx* sollte der Abneigung vieler unserer jungen Virtuosen gegen Alles, was Wissenschaft und Geschichte der Kunst heisst, durch seine Autorität keinen Vorschub leisten; denn seinen eigenen Bestrebungen würde das sehr nachtheilig sein, da ohnehin die Theorie noch nicht auf festen Füssen steht, was die vielen zugestandenen Abweichungen davon in der Praxis beweisen. Thut er es aber ohne genaue Kenntniss dessen, wogegen er redet, dann ist die Sache um so viel schlimmer. Wolle doch Herr Prof. *Marx* meine Beschreibung und Bezeichnung des traditionellen Vortrags der chromatischen Phantasie in meiner Ausgabe derselben von 1819 bei C. F. Peters im Bureau de Musique zu Leipzig, die er oberflächlich zu kennen scheint, noch einmal genau ansehen. Steht da ein Wort, welches man auf ein „Zerflattern" oder „Verkrümeln" der Akkorde in den Arpeggien deuten könnte? Die eigenthümliche Wirkung dieser Arpeggien, wenn sie der Tradition gemäss vorgetragen werden, kennt Herr Prof. *Marx* nicht, weil er sie nie hörte und sie nicht genau aus der Beschreibung hat entnehmen wollen; sonst würde er wissen, dass dieser Vortrag noch gar viel mehr leistet, als er wünscht. Durch rasche Brechung von unten nach oben beim Festhalten aller Töne, wie Herr Prof. *Marx* diese Arpeggien will vorgetragen haben, werden die Akkorde abgerissen zu einander gereiht, wie sie fast keine Musik mehr sind, wenigstens im Vergleich zu ihrem wahren Vortrage; ja bei jenem unrichtigen Vortrage — und das ist die Hauptsache — kommt kaum ¼ der Harmonieenfülle zur Wirkung, die der Meister, sich seines Vortrags bewusst, in diese Akkorde hineinschuf. Dass das Gefühl des gemeinen Taktes verschwindet, indem die Akkorde keine gleiche Anzahl von Tönen enthalten, ist kein Unglück; denn bei dem vollkommen gleichmässigen Anschlagen und Festhalten der Töne aufwärts und abwärts zeigt sich eine höhere Rhythmik, deren Wirkung um Vieles grösser ist, als die des gewöhnlichen Taktes. — Mögen immerhin die tonarmen Instrumente der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu dem traditionellen Vortrage dieser und ähnlicher Arpeggien die Veranlassung gegeben haben: er ist zu einer Kunstform von eigenthümlicher und grosser Wirkung geworden, die wir selbst auf unseren tonreichen Flügeln durch keine anderen Mittel erreichen können. Nur muss man diese Vortragsweise und ihre Wirkung kennen, ehe man sie verwirft und andere weit ärmere Mittel dafür an die Stelle setzt.

Hatte sich Herr Prof. *Marx* noch etwas tiefer auf Erforschung des Vortrags im Recitativ der chromatischen Phantasie eingelassen, dann würde er mit mir bedauern, dass Beschreibung und Bezeichnung nicht hinreichen, um einen Vortrag, wie er hier nöthig ist und der Tradition entspricht, genau anzudeuten. Weicht man hier aber von der Tradition nur im Geringsten ab, dann verliert das Recitativ den grössten Theil seines Kunstwerthes. Hier also kann man nur durch unmittelbare Wahrnehmung zur Einsicht gelangen. —

Liszt hat die chromatische Phantasie, nachdem er sie in Berlin öffentlich nach seiner Weise gespielt hatte, mit dem traditionellen Vortrage gehört; auch *Meyerbeer*,

Mendelssohn, *Fr. Schneider* und viele andere Virtuosen, Komponisten und Theoretiker haben sie so gehört — und alle schenkten dem Vortrage Aufmerksamkeit, Beachtung und Beifall. Auch Herr Prof. *Marx* würde im gleichen Falle sein, wenn er sie einmal von Forkel oder von einem guten Schüler desselben gehört hätte. Jetzt freilich ist die Zeit vorüber; denn die noch lebenden Schüler *Forkel's* sind alle zu alt dazu und die Tradition verliert mit jeder Stufe abwärts immer mehr von ihrer Eigenthümlichkeit und Schärfe. Man sucht zu retten, was man kann, und thut seine Pflicht, selbst indem man Herrn Prof. *Marx* widerspricht. — —

Noch einige kleine Irrthümer bleiben zu berichtigen, die der Feder des Herrn Prof. *Marx* entschlüpft sind.

1) Die Tradition zu verdächtigen, das hat, insofern sie ächt ist, noch seine anderen grossen Nachtheile. Daran erinnern die wenigen Worte, welche Herr Prof. *Marx* von dem Vortrage der Fuge sagt. Wahr ist, dass die *Bach*'schen Klavierkompositionen von vielen neueren Virtuosen und Dilettanten oft geistlos genug abgetrommelt werden; ich selbst habe dergleichen nicht selten gehört. Aber gerade vor diesem Unsinn könnte die noch lebende Tradition bewahren. *Sebast. Bach*, seine beiden Söhne, *Friedemann* und *Emanuel*, und *Forkel*, der es von den beiden Letzteren gelernt hatte, spielten die Fugen des Meisters mit einer solchen Fülle des Ausdrucks — nicht nur in den beiden äusseren Stimmen, sondern auch in den mittleren, nicht blos bei gleichem Charakter aller Stimmen, sondern auch bei verschiedenen Charakteren, wie z. B. in der Fuge aus A moll im zweiten Theile des wohltemperirten Klaviers — dass jede zu einer vollständigen, wahren und starken Zeichnung einer Gemüthssituation wurde. Diesen Vortrag muss man gehört haben, sonst lernt man nie eine Fuge von *J. S. Bach* richtig spielen. Es sind keine Rechenexempel, sondern ächte Tongemälde in allen Charakteren.

2) Alle Anekdoten aus *Bach's* Leben, worin es heisst: „Das ist *Bach* oder der Teufel", und ersonnene Mährchen, das haben die beiden ältesten Söhne Sebastian's *Forkeln* auf das Bündigste zugesichert. Auch sieht man aus seinen Werken, dass er nicht der Mann danach war, an solchen Arten des Beifalls Vergnügen zu finden.

3) *Marchand* ist nicht „vom Orgelchor gejagt", sondern er ist dem von ihm angenommenen Wettstreite mit *J. S. Bach* auf dem Klaviere im Hause des Marschalls Grafen von *Flemming* in Dresden durch heimliches Abreisen aus dem Wege gegangen.

4) Eine Hochzeitskantate von *J. S. Bach*? Was mag das für ein Stück sein? *Bach* hat allerdings Brautmessen geschrieben, aber von einer Hochzeitskantate ist nicht die Rede. Nach der Beschreibung der Ouverture sollte man denken, es wäre die Bauern-Kantate gemeint; aber darin feiern die Bauern keine Hochzeit, sondern die Ankunft einer neuen Herrschaft. (Man bittet um Belehrung.)

5) In der Anmerkung S. 35 wird die Toccata Nr. 4 im vierten Bande der Klavierwerke von *J. S. Bach* für unächt erklärt. Wolle doch Herr Prof. *Marx* angeben, von wem sie ist, wenn nicht von *J. S. Bach*. Vermöchte er das vielleicht nicht auf überzeugende Weise, was sehr zu vermuthen, dann hätte er lieber schweigen sollen; denn eine unbegründete Verdächtigung ist erstaunlich wohlfeil und raubt nur das Vertrauen, ohne Ersatz dafür zu geben.

6) In kurzen Vorreden kann man sich nur durch „ein Paar allgemeine Sprüche" über den Vortrag der im Werke enthaltenen Kompositionen äussern. Wer mehr wünscht, der thut besser, die vollständige Erörterung zu erwarten und einstweilen jene Winke freundlich aufzunehmen, als ihre Kürze zu tadeln. Oder soll vielleicht die Vorrede vollständige Analysen geben? —

Am halben Dutzend mag es genug sein.

Braunschweig. *F. K. Griepenkerl* sen.

Verzeichniss

der im Jahre 1847 in den Kirchen Leipzigs aufgeführten Kirchenmusiken.

Alphabetisch geordnet.

André, *A.*, Messe. *Astorga*, Stabat mater. *Bach*, *J. S.*, Kantate. — Chor. — Ich lasse dich nicht u. s. w. — Der Geist hilft u. s. w. — Singet dem Herrn ein neues Lied. — Herr, gehe nicht in's Gericht. — Du Hirte Israels. *Beethoven*, Messe. — Gloria. — Hymne. *Bergt*, Die Erde ist reicher als die Saat u. s. w. *Bierey*, Schön ist die Natur u. s. w. *Cherubini*, Hymne. — Vater unser. *Dolce*, Ein' feste Burg ist etc. *Drobisch*, Gott ist mein Lied u. s. w. — Schwingt euch auf u. s. w. *Feska*, 9. Psalm. — 103. Psalm. — Vater unser. *Gade*, O du, der du die Liebe bist u. s. w. *Gährich*, Ich freue mich des u. s. w. *Gradehand*, Selig die Todten u. s. w. *Händel*, Hymne. *Haser*, Kyrie und Gloria. *Hasse*, Te deum (Ambrosianischer Lobgesang). *Hasslinger*, Agnus Dei. *Hauptmann*, Messe. — Kommt, lasst uns anbeten u. s. w. — Salve regina. — Herr, unser Herrscher u. s. w. — Kyrie und Gloria. — Lauda, anima mea. — Ich und mein Haus, wir sind bereit, dem Herrn zu dienen. *Haydn*, Joseph. Hymne. — Gloria. — Gesegnet sei des Schöpfers Macht. — Was ist mein Stab. *Haydn*, Michael, Requiem. *Himmel*, Du hast deine Staaten dir aufgebaut u. s. w. *Hummel*, Messe. — Gloria. — Ehre sei Gott u. s. w. *Kade*, Messe. — Herr, o Herr, erhöre mein Gebet u. s. w. *Kittan*, Herr, in deine Vaterhand u. s. w. *Klosé*, Du unten ist Ruhe u. s. w. *Leonhardt*, E., Siehe, der Engel Nimm uns in deine Vaterhand u. s. w. *Löwe*, C., Der 23. Psalm. *Marschner*, H., Der 11. Psalm. *Mendelssohn Bartholdy*, Mitten wir im Leben sind u. s. w. — Wenn ihr letzten u. s. w. — Beati mortui u. s. w. *Mosel*, Sieh, mein Auge, nach Zion's Bergen u. s. w. *Mozart*, Messe. — Kyrie und Gloria. — Hymne. — Chor. — Ave verum corpus. *Mühling*, Unermesslich, ewig u. s. w. — Die Ehre des Herrn ist ewig. *Müller*, *Aug.*, Kyrie und Gloria. — Hilf mir, Gott, durch deinen Namen u. s. w. (Neu.) — O Gott, ich soll nach meiner Pflicht u. s. w.

Naumann, Messe. — Chor. — Hallelujah, ich danke dem Herrn u. s. w. *Otto, F.*, Es strömen bebende die Fluten der Zeit u. s. w. *Petzold*, Ertöne, Hochgesang u. s. w. *Reissiger*, Wenn nach manchem harten Lebenstage u. s. w. — Ruhig ist des Todes Schlummer u. s. w. — Warum betrübst du dich u. s. w. — Ein Hauch ist unser Leben u. s. w. *Richter E. F.*, Der 130. Psalm. — Chor aus dem 126. Psalm. — Hymne. — Siehe, um Trost war mir sehr bange. *Righini*, Messe. *Romberg*, Neige dein Ohr u. s. w. — Danket dem Herrn u. s. w. — Ich schau empor u. s. w. *Salieri*, Hymne. *Schicht*, Auferstehn. — Dies ist der Tag, den der Herr machet. — Die mit Thränen säen. — Jauchzet dem Herrn, alle Welt. — Ich hebe meine Augen auf. — Heil'ger Quell u. s. w. — Nach einer Prüfung kurzer Tage. — Schwingt euch frohlockend u. s. w. — Vater, den uns Jesus offenbaret. — Wir drücken dir die Augen zu. *Schnabel*, Herr unser Gott u. s. w. *Schneider*, *Friedrich*, Messe. — Der 24. Psalm. — Der 124. Psalm. — Kyrie und Gloria. — Credo. — Das Ende des Herrn. — Dem hohen guten Vater. — Ewiger, wir wollen dich u. s. w. — Wir der Erde Pilger. *Schulz*, Des Jahres letzte Stunde. *Spohr*, Aus der Tiefe rufe ich zu dir. — Gott ist mein Hirt u. s. w. — Unendlicher, Gott, unser Herr. *Türk*, Ruhig ist des Todes Schlummer. *Weinlig*, *Th.*, Dem Chaos im Dunkel der Nacht. — Grates nunc omnes reddamus. *Zöllner*, Wir bringen weinend unsern Dank.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Vierzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 10. Februar. Ouverture zu *L. Tieck's* „Blaubart", komponirt von *W. Taubert* (neu). — Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Conzert für die Violine (D dur) von *F. David*, vorgetragen von Herrn *Hugo Zahn* (Mitglied des Orchesters). — Recitativ und Arie aus Nitocri von *Mercadante*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Ouverture zum Vampyr von *H. Marschner*. — Symphonie pastorale von *L. van Beethoven*. (N² 6.)

Die einzelnen Gedanken in der Ouverture zu *Tieck's* Blaubart sind grösstentheils recht interessant, zuweilen wirklich originell, stets rein und pikant instrumentirt. Auch waren hie und da Bezüge auf das Märchen herauszuhören; die neugierige Marie, den grollenden Blaubart, die Empfindungen beim Anblick der Gräuel in der schwarzen Kammer, die Rettung am Schlusse u. s. w. konnte man als durch die Musik reproducirt wohl erkennen. Dennoch vermochte sich das Werk keinen entschiedenen Erfolg bei unserem Publikum zu erringen, vielleicht, weil sich kein entschiedener Charakter darin offenbarte. Auch schienen die Perioden zu oft rhapsodisch, abgebrochen, rathlos, wie die geängstete Marie, hin- und herzuschwanken. Wenn dies vom Komponisten vielleicht mit Absicht auf die Situation geschehen, so scheint ihm nicht gelungen zu sein, die symmetrische Form dabei zu wahren, und die, wie schon gesagt, wirklich interessanten Gedanken haben wahrscheinlich nur deshalb nicht gesiegt, weil sie, ohne bindenden Generalbefehl nach einem Hauptpunkte dirigirt, auf gut Glück nur einzeln angegriffen. Doch — kann das Werk sich irren, kann es auch der Hörer. Darum haben wir nicht ohne Absicht überall „es scheint" geschrieben.

Fräulein *Schloss* erhielt für den Vortrag der *Mozart*'schen, so wie der *Mercadante*'schen Arie gleichen lange anhaltenden Beifall, ein Beweis, dass diesmal wenigstens nur die Sängerin und nicht die Komposition in Anschlag gebracht wurde.

In dem mit Schwierigkeiten für den Spieler, wie mit interessanten Instrumentaleffekten reich ausgestatteten Conzerte von *David* errang sich Herr *Zahn*, ein noch junger Mann, grossen und verdienten Beifall. Fertigkeit, Sicherheit und geschmackvoller Vortrag sind ihm bereits in hohem Grade eigen. Der Ton hat gegen früher an Fülle sehr gewonnen, und wenn er auch an besonders schwierigen Stellen zuweilen sich noch ein wenig verschwächt, so wird der Fleiss des Virtuosen ihn gewiss bald überall erstarken machen.

Die feuerströmende Ouverture zum Vampyr von *Marschner* ist ein Meisterstück der Ausführung unseres Orchesters und erregt jedesmal einen Beifallssturm.

Wenn *Alexander Oulibicheff*, der tiefste und geistreichste musikalische Kritiker, der bis jetzt erschienen, die Berichte über unsere Conzerte schrieb, welche Fülle neuer Gedanken würde er über die Pastoralsymphonie herausströmen lassen! Ich wüsste nur Gesagtes zu wiederholen, und an schon Gesagtem leidet die Welt bekanntlich keinen Mangel.

Frankfurt a. M. (Fortsetzung.) Conzertliches ist nur wenig zu berichten. Von Herrn *Franz Prume* wurden im Theater zwischenaktliche, von Ouverturen eingerahmte Conzerte gegeben. Er gefiel dem grösseren Publikum. Sachverständige aber sagen, er sei nicht fortgeschritten, sein Spiel sei ohne besonderen Charakter, sein Ton unbedeutend, und seine Kompositionen huldigten der Zeit und dem Soloinstrument. Als dieser Virtuose vor langer Zeit mit seiner sogenannten Melancholie auftrat, versprach man ihm eine glänzende Zukunft, besonders das schöne Geschlecht. Man hat sich aber getäuscht. Herr *Prume* kann den ersten Violinisten nicht beigezählt werden. Unter anderen Kompositionen aus seiner Feder spielte er auch ein Conzert (E dur), das sich hinsichtlich des Styls, der Form und interessanter Instrumentation auffallend vor seinen anderen Opuscula auszeichnet und den besseren Kompositionen dieser Gattung beigezählt werden kann.

Unsere Museen vom 3. und 17. Decemb. folgten ihrem alten Stylus, d. h. ausser einzelnen Vorträgen israelitischer Gelehrter sind diese Sitzungen förmliche, von Opernsängern, dem Orchester und Virtuosen abgehaltene Conzerte. Das Gute liegt in der Wahl und Exekution der Piecen, aber nicht in der Tendenz des Museums, wie es ursprünglich gewesen ist. Fehlten unsere Musiker *ex professo*, so existirte kein Museum,

weil sogar das Lokal (der unvermeidliche Weidenbuschsaal) dazu gemiethet werden muss. Diese beiden Museen brachten die Eroika und die zweite Symphonie von *J. Rosenhain* in Fmoll, die Ouverturen zu Coriolan und den Abenceragen. Instrumentalvorträge hielten der rühmlichst bekannte Harfenist *Carl Oberthür* aus London (jetzt in Wiesbaden privatisirend) und der hiesige Pianist Herr *Lutz*. *Oberthür* spielte eine Phantasie *con Variazioni* seiner Komposition (*Parish-Alvars* gewidmet) und machte Furore. Zeichnet sich *Alvars* neben seiner enormen Technik durch eine gewisse erhabene Lyrik aus, so that es *Oberthür* durch die Gewalt und den begeisterten Schwung seines Vortrags. Wie gesagt, er riss Alles hin, und würde vielleicht noch einmal hier auftreten, wenn nicht die Honorarverhältnisse dieser Anstalt — doch dieses gehört nicht in mein Gebiet. Mag ein Anderer zu einer anderen Zeit darüber rechten! Herr *Lutz* gehört bekanntlich zu den Künstlern, welche das Stunden geben nicht verdirbt und die trotz ihrer Tagesplackereien dennoch das höhere Prinzip der Tonkunst im Auge halten. Er bewies das durch seine geistvolle Auffassung eines Capriccio mit Orchester von *Mendelssohn* und gefiel allgemein. Die Lieder, von Fräul. *Oswald*, den Herren *Caspari* und *André* gesungen, waren von *Fr. Lachner*, *Schuberth*, *Beethoven*, *Speier* und *Gollmick*.

Unserem Orchestergeiger Herrn *Posch* gelang es, auf eigene Faust eine Soiree im Holländischen Hofe zu veranstalten, welche auch der Mühe lohnte. Unter vielen Künstlern, die mitwirkten, war Fräul. *Marie Neukäufler* aus Darmstadt die Perle. Ihre Reinheit, Bravour und leichte Höhe erregten Sensation. *Onslow*, *Bériot*, *Donizetti*, *Batta*, *Niedermeyer*, *Mayseder*, *Concone*, *Bühm* und *Maurer* waren die Sterne dieses in unseren Conzertannalen nicht unmerkwürdigen Abends.

Der Cäcilienverein gab den Verehrern *Mendelssohns* eine Privataudienz, eine Nachfeier so recht *con amore*, die *Messer* am Flügel dirigirte. Die Tonstücke waren folgende: Requiem von *Cherubini*, grosser Chor und Motette für Doppelchor von *S. Bach*: „Ich lasse dich nicht". Die folgenden Piecen aber waren sämmtlich von *Mendelssohn*: Ave Maria für Solo und achtstimmigen Chor (1831); „Verleih uns Frieden", vierst. Chor (1832); der Choral „Dir Herr will ich mich ergeben"; der Chor aus Paulus „Siehe, wir preisen selig (1836); der erste Chor aus dem 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit" (1838); Arie „Es ist genug"; Terzett „Hebe deine Augen auf" und der Chor aus Elias (1847): „Wer bis an das Ende beharrt". Gewiss ein analoger Schluss und des Ganzen würdig. —

Eine immer grössere Aufmerksamkeit gewinnen die *Wolff*'schen Quartettzirkel, worin bekanntlich die Herren *Grosser*, *Posch* und *Elsner* jun. mitwirken. Sie führen den Beweis, dass noch Sinn genug da ist für die Würde der Tonkunst; denn — drei solide Schüsseln wahrhafter Kost, nicht mehr noch weniger, das ist Hausgesetz, und weder knallen da Champagnerpfropfen, noch prangen da Mandelpyramiden mit Devisen; ja, zum Desert nicht einmal ein Lied, wobei wenigstens eine hübsche Toilette zu beschauen wäre — man weiss das, und doch ist der Saal immer gefüllt. Bei dem Erlöschen des Virtuosenthums fühlt man das Bedürfniss, sich in ein Asyl des ruhigen Genusses zurückzuziehen, um sich einmal mit seiner eigenen Intensität zurechtzufinden. Dieses Stillleben finden wir nun in *Wolff's* Quartett, das deshalb auch mit jeder neuen Soirée neue Anhänger findet. Aber nicht blos musikalische Gelehrte, sondern auch solche Leute, welche man das ganze Jahr weder in Oper noch Museen sieht, sitzen hier in sich versenkt und hören so andächtig zu, als wären sie in der Kirche. Das aber ist ein guter Pulsschlag der Zeit.

Im Jahre 1848 sahen wir bereits die Opern: Undine, Regimentstochter, Oberon, Mozart und Schikaneder, Nabuco und *Adam's* „Zum treuen Schäfer" (wiederholt). Diese letztere, neu einstudirt, worin jeder galante Unsinn freies Spiel hat und die Musik nicht unter ihrer Würde hält, ihre Töne zum Asprobiren eines halben Dutzend Paar Glacéhandschuhen herzugeben, ist im Ganzen mit Beifall aufgenommen worden; denn theilweise mag wohl das frivole Sujet, wie diverse Schwerfälligkeit der Darstellung, Antipoden gefunden haben. Die Musik ist, nach Art des moderuen französischen Styls, mit überaus leichtem Fluss und liebenswürdiger Nonchalance geschrieben, und wenn der Parfume, der sich durch das Ganze zieht, und die den Franzosen eigene spitzige und hüpfende Manier am Ende auch Monotonie erzeugt, so macht doch dagegen die interessante und mitunter geistreiche Instrumentation dieselbe weniger fühlbar. Der Benefiziat, Herr *Chrudimsky*, traf auch hier, wie in seinem Rafael d'Estuniga und ähnlichen Partieen, den Ton einer natürlichen Komik, doch that er diesmal des Guten offenbar zu viel und verdarb sich dadurch manche gelungene Scene wieder. Ein Künstler, wie *Chrudimsky*, ein erstes Fach bekleidend, immer thätig und dem Institute so nützlich, dazu als Ehrenmann bekannt, hätte — so sollte man glauben — sich eines zahlreichen Besuches erfreuen müssen. Allein solche Anerkennung ist bei uns nicht Mode. Man besucht nur Benefize, wenn man überzeugt ist, für sein Geld auch recht viel Neues zu sehen zu bekommen. Wozu also auf das Individuum Rücksicht nehmen, das man alle Tage im Abonnement haben kann?! — Fräul. *Oswald* war als Caroline so reizend, wie als Regimentstochter ungewöhnlich lebendig. Diese Sängerin steigt täglich mehr in der Gunst des Publikums. Wer aber tiefer blickt, wird ihr rathen, mehr auf Ansatz und Biegsamkeit ihrer so edlen und vollen Metallstimme zu achten. Aber es studirt sich freilich schwer, wenn man prakticiren muss. Es ist leider nicht mehr Sitte, dass man methodisch ausgebildet bei der Pike beginnt, und das ist der Grund vielen Uebels auf den Brettern!

Im Nabuco sang diesmal Fräul. *Brandt* die Abigail und gewann, was den cantabilen Theil betrifft, ihrer Rivalin, Fräul. *Kern*, den Preis ab. So Vieles ist da, was zur Bühnensängerin berechtigt, vor Allem aber ein in allen Lagen wohlthuendes glockenreines Organ und ein junonisches Auge. Wie sehr könnte man mit einer solchen Stimme zum Herzen dringen! Ist es nicht auch auf die Kunst anzuwenden, was unser *Schiller* so

schön sagt: „Es kommt in der Praxis des Lebens weit mehr darauf an, dass das Ganze gleichförmig menschlich, als dass das Einzelne zufällig göttlich sei.“

Ein Haupttadel, der mehr oder weniger alle unsere Sänger trifft, ist die Willkür, womit sie die Tempi nehmen, Fermaten machen und ritardiren, und bereits schon zeigten sich Spuren davon sogar im Orchester. Vielleicht ist das Letztere Ironie? Mag sein, aber auch hier sollte Guhr's strenges Scepter das Epitheton eines Zauberstabes verdienen. Ging doch diese Willkür bereits so weit, dass kürzlich der Darsteller eines Knappen eine heroische Kadenz in einem einfachen Strophenlied machte, welches als ein grober Anachronismus des musikalischen Geschmacks auch mit Recht belacht wurde.

In der letzten Vorstellung der Undine merkte man, dass Herr *Mühldorfer* nicht zugegen war. Dennoch geßel die Oper, als wenn Alles, wie früher, am Schnürchen gegangen wäre. Verstösse zu erwähnen, welche keine Regie durchlassen sollte, so schlugen der italienische Fürst (Undine), wie kürzlich die Gräfin Maggiorivoglio Laute und Piano mit Handschuhen an den Fingern, wie auch jüngst der Page in Johann von Paris die Guitarre mit schweren Reiterhandschuhen spielte. Solche Kunststücke mögen einer hochadeligen Aristokratie gelingen, *Scholz* und *Thalberg* sollen's aber einmal nachmachen!

(Beschluss folgt.)

Brüssel. Der hiesige Moniteur belge enthält eine königliche Kabinetsordre, welche eine Preisbewerbung für Dichtung eines Opernbuches ausschreibt. Dasselbe kann komischen oder tragischen Inhalts sein und soll von einem der bei der musikalischen Preisbewerbung gekrönten Komponisten in Musik gesetzt werden. Die Entscheidung über die eingehenden Arbeiten wird gefasst von sieben dazu ernannten Mitgliedern der *Académie royale des beaux arts*. Der Preis für das als das beste befundene Operbuch besteht in 500 Franken und einer goldenen Medaille von 300 Franken Werth; das zweitbeste erhält eine goldene Medaille. Die Einsendungen sind bis zum 1. Juni 1848 zu bewirken, und die Dichter, die den Preis erhalten, sind auf ihr Ehrenwort verpflichtet, das betreffende Opernbuch nicht anderweit der Oeffentlichkeit zu übergeben. — Uebrigens wird die Regierung dafür bemüht sein, dass nur befähigten Tonkünstlern die Komposition übertragen, sowie dass die gekrönten Werke auf angemessene Weise zur Aufführung gebracht werden.

Recension.

„Ein Traum in der Christnacht.“ Oper in drei Aufzügen, nach *Haupach's* Drama: der Müller und sein Kind, bearbeitet von *Carl Gollmick*. Musik von *Ferdinand Hiller*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. Pr. 7 Thlr.

Ob der dramatische Dichter herzzerreissende Schmerzensbilder überhaupt auf die Bühne bringen solle, ist eine Frage, die das Individuum nach seiner besonderen Neigung beantworten darf. Am Schlusse aber muss irgendwelche Beruhigung, irgend ein Trost in das Herz des Zuschauers geträufelt werden; dies ist ein unerlässliches Gesetz der Kunst. Der Dichter, der seine Zuhörer während des Stückes quält und sie mit der Qual entlässt, missbraucht seine poetische Macht und Gewalt über die Menschen. Dies hat *Haupach* in seinem Drama gethan. Dass zwei unschuldig Liebende im Leben nicht zur Vereinigung kommen, kann unser Herz rühren. Dass Beide aus Gram darüber sterben, ertragen wir gleichfalls. Wir trösten uns mit dem Blick in's Jenseits, wo sie, allen irdischen Schmerzen entrückt, gemeinschaftlich die Wonne ewigen Beisammenseins geniessen. Wenn aber das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt, wie es hier der Fall ist, so tragen wir diese Hölle selbst mit aus dem Theater hinweg. Es wird uns eine tiefe Wunde geschlagen, aber nicht geheilt.

Die Wahl des Stoffes zu dieser Oper, sei sie vom Komponisten oder vom Bearbeiter ausgegangen, müssen wir daher unserer Ueberzeugung nach bedauern.

Blicken wir darüber hinweg, so bietet die Behandlung dem Komponisten viel Günstiges dar. Die Momente für die Musik sind geschickt ausgewählt, lyrisch wirksam gestaltet und in glücklichen Wechsel gebracht, wie das von Herrn *Gollmick*, der selbst Tonkünstler ist, nicht anders zu erwarten stand.

Die Musik haben wir von der Bühne herab, wo ihre Wirkung allein erkannt werden kann, nicht gesehen und gehört. Was wir uns aus dem Klavierauszuge zu sagen getrauen, ist etwa Folgendes:

Hiller ist ein ächter deutscher Komponist. Er strebt nach dem Höchsten, was der Deutsche will, nach Tiefe der Auffassung, nach scharfer Charakteristik seiner Personen, nach festgeprägtem, objektivem Ausdrucke der Gefühle. Aber was uns besondere Hoffnung erweckt, ist, dass er an ein Publikum glaubt. Vieler deutscher Komponisten Ringen nach Opernruhm misslingt blos aus mangelndem Publikumssinn. An Alles denken sie, nur an das Eine nicht, für welches Alles da ist. Verächtlich zucken sie die Achseln, wenn man ihnen vom Publikum spricht, das ihre Werke verwirft, und doch ist es dasselbe, welches zu den *Mozart*'schen, *Weber*'schen, *Weigel*'schen, *Winter*'schen etc. Schöpfungen herzuströmt und sich daran ergötzt. *Hiller* verliert nicht aus den Augen, dass die Wahrheit des Ausdrucks nicht genügt zur allgemeinen Wirkung, sondern dass dazu unerlässlich ist die fassbare, anmuthende Gestaltung desselben, und wenn er auf diesem Wege bleibt und fortwandelt, ist ihm eine schöne Zukunft zu prophezeihen. — That nun der Stoff der erfreulichen Wirkung auf der Bühne vielleicht Abbruch, so tritt dieses Uebel beim Genuss am Pianoforte in den Hintergrund. Die Leidensbilder, welche das Herz bei der sinnlichen Vorführung dort wahrscheinlich zu heftig quälen, bleiben hier zurück und nur die kräftigen lyrischen Ergüsse dringen hervor. Auch wirken hier die heiteren Scenen reiner, weil die Schmerzensidee des Ganzen

den Geniessenden nicht wie auf dem Theater immer so gegenwärtig ist. Wir legen dem geehrten Leser von dem vielen Interessanten, was der Klavierauszug enthält, das kleine Lied Konrad's, N² 3, vor, als Rechtfertigung hoffentlich dessen, was wir von ihm halten und in der Folge noch erwarten dürfen.

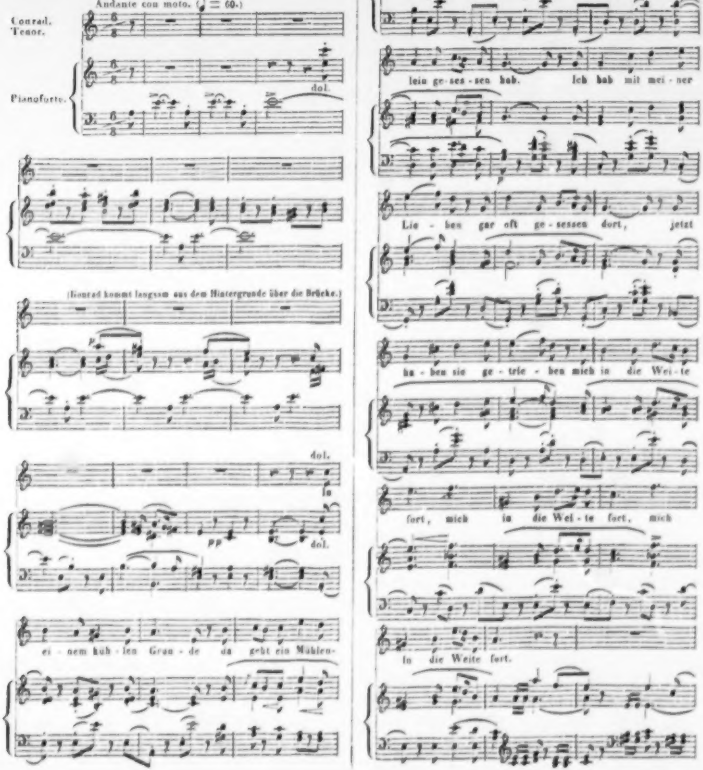

Vielleicht wäre die Oper für die Bühne zu retten durch die Aenderung, dass Konrad mit Marien stürbe. Warum ertragt man das scheussliche Spiel des Schicksals, das Romeo das Giftfläschchen wenige Augenblicke vor Julia's Erwachen zu leeren antreibt? Weil Julia dem Schicksale die Freude verdirbt und mit Romeo stirbt. Wer könnte es ertragen, sie sich fortlebend zu denken? Vielleicht feierte durch Konrad's Tod die Oper ihre Auferstehung. *Dn.*

Zur Statistik der Dresdener Oper im Jahre 1847.

Es wurden im Laufe des verwichenen Jahres auf unserer Bühne im Ganzen 35 verschiedene Opern gegeben, wenn wir nämlich die einzelnen Acte der Nachtwandlerin, des Otello, welche für das letzte Auftreten der Fr. *Viardot-Garcia* mit einem Acte aus „Robert" zu einem Pasticcio für einen Abend zusammengerührt waren, ebenfalls als einzelne Opern zählen. Die genannte Dame gab auch einmal die Isabelle und Alice in „Robert" an einem Abende, natürlich mit Weglassung des zweiten Actes der Oper. Sollte man solche Verstümmelungen zu blos äusserlichen Virtuosenzwecken und Effektmachereien auf einer grossen Bühne dulden? — Wir sagen entschieden: Nein! — Diese 35 Opern erlebten 130 Vorstellungen, so dass auf zwei Schauspielabende eine Opernvorstellung kommt, während es sich allerdings auch begeben hat, dass binnen acht Tagen fünfmal Opern gewesen. Die letztere scheint immer aushelfen zu müssen, und darin scheint's zu liegen, dass wir oft so sehr mangelhafte Opernaufführungen erlebt haben, vielleicht weil es an Zeit zu ausreichenden Proben fehlte. Unter jenen 35 Opern befanden sich 18 deutsche (mit 78 Vorstellungen), 8 französische (mit 25) und 9 italienische (mit 27), dabei noch zwei in italienischer Sprache, die indess auch jetzt deutsch gegeben werden. Die Zahl der fremden Opern ist sonach der der deutschen fast gleich und das sollte nicht sein, mag auch die Zahl der Darstellungen immer nur ⅓ im Verhältnisse zu diesen betragen. Unter der Gesammtzahl waren 16 grosse und tragische mit 48 Vorstellungen (deutsche 4 mit 18, französische 3 mit 16, italienische 5 mit 14), 11 romantische und lyrische mit 49 Vorstellungen (deutsche 9 mit 47, französische 1 mit 1, italienische 1 mit 1), und 12 komische mit 32 Vorstellungen (deutsche 5 mit 13, französische 4 mit 8, italienische 3 mit 12). An Novitäten sahen wir 2 deutsche grosse Opern (mit 12 Vorstellungen): *Gluck's* Iphigenia in Aulis, und *F. Hiller's* Conradin; 2 deutsche komische (mit 4 Vorstellungen): *C. Blum's* Mary, Max u. Michel (wozu?) und *M. H. Schmidt's*, des neuen Operaregisseurs, versiegelter Bürgermeister, der total Fiasco machte — endlich eine komische französische: *Halévy's* Musketiere der Königin, viermal. Neu einstudirt gab man *Donizetti's* Favoritin mit 3 Vorstellungen. Das ist aber keine grosse Regsamkeit. Die Namen der Komponisten sprechen allerdings für ein nicht schlechtes Repertoir. Sie waren: *Gluck, Mozart, Winter, Marschner, Weber, Reissiger, Wagner, Hiller, Lortzing, Flotow, Meyerbeer, Auber, Halévy, Adam, Herold, Boieldieu, Rossini, Bellini, Donizetti* u. s. w. Aber ein Repertoir ist nur dann ein gutes, wenn die Darstellungen ebenfalls gut sind, und das lässt sich im Allgemeinen freilich nicht behaupten. Hoffen wir im neuen Jahre auf Besserung nach allen Seiten hin!

Feuilleton.

Leipzig. Unsere Oper brachte in jüngster Zeit wieder zwei ältere Werke, *Mehul's* Joseph und seine Brüder, und *Mozart's* Entführung aus dem Serail. Konnten dieselben bei der Lückenhaftigkeit des Operapersonales auch nicht in allen Rollen würdig des hohen Werthes dieser Meisterwerke besetzt werden, so zeigte das vortreffliche Ensemble, namentlich auch die ausgezeichnete und feine Begleitung des Orchesters, dass wir uns zu d. a. Engagement eines so tüchtigen Dirigenten und in jeder Hinsicht ausgezeichneten Musikers als unser Kapellmeister *Riotz* ist, nur Glück wünschen können.

Unserem Leipziger Stadttheater steht eine wesentliche Aenderung bevor. Direktor Dr. *Schmidt* wird Mitte April die Direction niederlegen. An seine Stelle tritt Herr *Kramer*, früher Schauspieler (Liebhaber) an unserer Bühne. Eine Reihe von Jahren fungirte derselbe als Regisseur unter *Ringelhardt* in Köln, dann bei *Pokorny* in Wien, in dessen Abwesenheit er die Direction selbst leitete. Später war er Direktor des Theaters in Aachen. Er bringt den Ruf eines eben so einsichtsvollen als energischen Mannes, der seiner Stellung in jeder Hinsicht gewachsen sei, mit sich. Sein Eintritt in den *Schmidt*'schen Kontrakt ist von den städtischen Behörden bereits gutgeheissen.

Das Personal des Theaters wird vor der Hand, wie man hört, wenig Aenderungen erleiden, möge es Herrn *Kramer* sur gelingen, die Lücken in Oper und Schauspiel bald würdig auszufüllen, deren Besetzung dem Dr. *Schmidt*, trotz aller Mühe, jetzt nicht gelingen wollte.

St. Petersburg. Herr *J. B. Grust*, dessen Virtuosität als Violoncellist in diesen Blättern oft auf das Ehrenvollste anerkannt worden und der auch als Komponist sich so viele Achtung erworben, hat seine Stellung als Professor der Musik am kaiserlichen Lyceum zu St. Petersburg niedergelegt, und ist vom kaiserlichen Hofe berufen worden, dem jüngsten Sohne des Kaisers, dem Grossfursten *Michael*, Unterricht im Violoncellspiele zu ertheilen.

Zum Lehrer im Pianofortespiel bei der Braut des Grossfürsten *Constantin* ist Herr *Ballenberg*, ein sehr ausgezeichneter, musikalisch gebildeter Mann, ernannt worden.

Madame *Pleyel*, die treffliche Pianistin, deren graziöses, echt künstlerisches Spiel überall, wo sie sich hören lässt, von den glänzendsten Erfolgen begleitet wird, ist kürzlich, nach längerer Pause, wieder vor dem grösseren Publikum erschienen. Die Journale berichten, dass in Lille, nachdem sie in einer Soirée sich am 22. vor. Mts. vor einem Kreise auserwählter Kenner gezeigt, zwei öffentliche Concerte (am 26. und 29.) im Theater von ihr gegeben worden sind. Der ungetheilteste, enthusiastischste Beifall folgte jeder ihrer Leistungen, für welche sie — ein Zeugniss

wahrer Künstlerschaft — neben wenigen neueren Salonstücken, meistens wahrhaft gediegener, deutsche Kompositionen gewählt hatte. Den glänzendsten Triumph brachte ihr der Vortrag des *Weber*'schen Concertstücks, der früher in Deutschland und bei uns als das Vollendetste anerkannt wurde, was Feinheit, Eleganz, vollendete Technik und geniale Auffassung zu leisten vermögen.

Die Musikdirektoren *Hartung* und *Kunze* in Dresden haben einen Cyclus von Abonnementconcerten begonnen. Wir kommen auf diese Unternehmung zurück.

Seit Neujahr erscheint hier im Verlage des K. Adressencomptoirs ein „Dresdener Morgenblatt" unter Redaktion des Dr. *Hora*, in welchem die fortlaufende musikalische und dramaturgische Kritik durch den Stellvertreter des Redakteurs, Dr. *Schladebach*, vertreten ist.

Am 23. Januar wurde in Stuttgart *Julius Benedikt's* Oper: „Der Alte vom Berge" mit glänzendem Erfolge aufgeführt. Der bekanntlich aus Stuttgart gebürtige Komponist wurde zu wiederholten Malen gerufen.

Am 14. Jan. gab der deutsche Künstlerverein in Rom eine musikal. Abendvorstellung als Erinnerungsfest an *Mendelssohn Bartholdy*. Die Büste des Letzteren war dabei aufgestellt. Dr. *Häring* (Willibald Alexis) hielt eine Eröffnungsrede; dann folgte: Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell (die Herren *Lübke*, *Landsberg*, *Continelli*); Bassarie aus Paulus (Herr *Itzenplitz*); Pianofortecoucert (Fräul. von *Thygesen*); Sommernachtstraumouverture, thändig für Pianoforte (dieselbe und Herr *Lübke*); Quartett (Fräul. *Baumann* und *Ricci*, Herr *Klauser* und *Itzenplitz*); Lieder ohne Worte (Herr *Lübke*); Duett für Alt und Tenor (Fräul. Baumann und Herr *Mohr*); zum Schluss Quartette für Männerstimmen.

Im Dezember vorigen Jahres feierte Musikdirektor *Berwald* in Stockholm sein 25jähriges Jubiläum und erhielt dabei von den Mitgliedern der Kapelle eine silberne Urne, von *Jenny Lind* eine kostbare Vase. *Berwald*, der jüngst zum Ehrenmitgliede des Mozarteums in Salzburg ernannt wurde, befindet sich gegenwärtig in München.

Im königlichen Theater zu Berlin wird *Mendelssohn Bartholdy's* Büste aufgestellt, und zwar in dem oberen Saale der Tonsetzer.

Der Theaterintendant von *Küstner* in Berlin hat den rothen Adlerorden dritter Klasse mit Schleife erhalten; die Kapellmeister *Möser* und *Taubert* desgleichen vierter Klasse.

In Wien starb *Beethoven's* Bruder.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's *Instrumentalwerke*

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Op. 12. Zweiter Quartett, in A moll, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur 1 Thlr. 5 Ngr. In Stimmen 4 Thlr. 20 Ngr.

Op. 20. Octett in Es dur, für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle in Stimmen. 5 Thlr. 15 Ngr.

Op. 21. Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum, in E dur für Orchester. In Partitur Geh. 2 Thlr. In Stimmen 5 Thlr. Für Harmoniemusik arr. von *Carl Meyer*. 2 Thlr. 10 Ngr.

Op. 26. Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" in H moll, für Orchester. In Partitur. Geh. 1 Thlr. 10 Ngr. In Stimmen 2 Thlr.

Op. 27. Dritte Concert-Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt" für Orchester. In Partitur. Geh. 1 Thlr. 20 Ngr. In Stimmen 2 Thlr. 10 Ngr.

Op. 32. Vierte Concert-Ouverture „zum Märchen von der schönen Melusine" in F dur, für Orchester. In Partitur. Geh. 1 Thlr. 20 Ngr. In Stimmen 3 Thlr. 15 Ngr.

Op. 44. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell No. 1 in D dur, No. 2 in E moll, No. 3 Es dur. In Partitur a 1 Thlr. 5 Ngr. In Stimmen a 2 Thlr. 5 Ngr.

Op. 56. Dritte Sinfonie in A moll, für Orchester. In Partitur 3 Thlr. 15 Ngr. In Stimmen 7 Thlr. 20 Ngr.

Op. 61. Hochzeitsmarsch aus Shakespeare's Sommernachtstraum für Harmoniemusik eingerichtet von *F. L. Schubert*. 1 Thlr.

Op. 64. Concert in E moll, für die Violine mit Orchester. 4 Thlr. Für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 91 arr. à 4 ms. p. Klage. D dur. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — **Symphonie No. 99. arr.** à 4 ms. p. Klage. G dur. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 6 zu 6 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

Bei **G. W. Körner** in Erfurt erscheinen so sehr billigen Preise:

Kreba, J. L., Sämmtliche Orgelcompositionen vereint als auch einzeln. Clavierübungen in neuer und correcter Ausgabe. Heft 1 ist so eben erschienen und kostet nur 7½ Sgr.

Höpner, C. G., 54 Orgelstücke. Op. 14. Heft 1 a 20 Sgr.

Scheithauer, G. G., Musterlieg. H moll. 5 Sgr.

Alle Musikfreunde werden um Beachtung dieser Anzeige gebeten.

Bei **B. Scholl's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Burgmüller, Fréd., Valse brillante sur des motifs de l'opera Haydee.

De **Meriot & Wolff**, Grand Duo sur des motifs de l'opera Robert Bruce.

— — Grand Duo sur des motifs de l'opera La Muette de Portici.

Prudent, E., Le courre fee.

Rosina, H., Second Divertissement. Op. 16.

— — Rondeau villageois. Op. 17.

— — Le Mouvement perpetuel. Etude de concert. Op. 18.

Rosellen, H., Fantaisie sur des motifs de l'opera La gazza ladra. Op. 164.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Februar. **Nr. 8.** 1848.

Inhalt: Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias. — Tempo-Bezeichnungen nach Maelzl's Metronom zur Oper Euryanthe. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber

F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium
Elias.

Von *Otto Jahn.*

Wenn es überhaupt keine leichte Aufgabe ist, ein umfassendes Werk eines grossen Künstlers sofort seiner ganzen Bedeutung nach zu würdigen, so wird dieselbe bei der Beurtheilung des Elias in eigenthümlicher Weise erschwert. Noch ist das Grab zu frisch, das den früh vollendeten Meister deckt, um nicht den reinen Genuss an seinem Werke durch die Trauer über seinen Verlust zu trüben. Das ist keine Stimmung für eine unbefangene Beurtheilung, wenn nicht die Erinnerung an sein wahrhaftes, unermüdetes Streben nach dem Höchsten in der Kunst es zur Pflicht machte, in diesem Sinne sein Werk zu betrachten. Dem Jünglinge lege man den Lorbeerkranz auf den Sarg im Angedenken dessen, was er versprach; der gereifte Meister wird nur durch die Achtung und den Ernst geehrt, mit welchem wir seine Schöpfungen wahrhaft zu verstehen bestrebt sind, denn in diesem Verständniss allein liegt die Befähigung, zu beurtheilen, was er gewollt und geleistet habe.

Was ferner die Beurtheilung in mancher Hinsicht erschwert, ist die Jedem sich aufdrängende Vergleichung mit dem Paulus. Da erscheint denn der Elias sogleich in dem Nachtheile des später gekommenen. Der Paulus hat durch seine Auffassung und Behandlungsweise einen wesentlichen Fortschritt in der geistlichen Musik begründet und auf ähnliche Bestrebungen unserer Zeit einen entschiedenen Einfluss ausgeübt. Wer vom Elias erwartet, dass er wiederum ein neues Gebiet erschliesse, wird sich getäuscht finden. Allein zu dieser Erwartung sind wir nicht berechtigt; fragen wir aber, ob wir den Meister in diesem Werke auf dem Wege, den er geöffnet, in rüstiger, frischer Kraft, mit demselben feinen Sinne für das Edle und Wahre fortschreitend finden, so antworte ich aus voller Ueberzeugung: Ja. Ich vermag, wenn ich das Oratorium im Ganzen betrachte, keinen Abfall zu entdecken, es spricht die Individualität *Mendelssohn's* klar und kräftig aus, in der Auffassung und Erfindung, wie in der Behandlung und Ausführung, das eigenthümlich Schöne seines Styls wie die kleinen Schwächen seiner Manier.

Nach einer anderen Seite im Nachtheile scheint das neue Oratorium durch die Wahl seines Gegenstandes zu sein: Elias gegen Paulus, wie viel geringer ist das Interesse, das wir für den Elias mitbringen! Darin liegt etwas Wahres, nur soll man sich im Interesse der Kunst hüten, es zu übertreiben. Dieses grössere Interesse liegt hauptsächlich in dem christlichen Standpunkte, auf welchem wir uns befinden, und den Niemand, mag auch die religiöse Ansicht der Einzelnen noch so verschieden sein, verläugnen kann. Nun ist es gewiss ein grosser Gewinn für den Künstler, wenn der Gegenstand, den er behandelt, um mich so auszudrücken, dem Boden und der Atmosphäre der allgemeinen Empfindung und Anschauung in einer Weise angehört, dass ihm das allgemeine Interesse auf halbem Wege entgegenkommt, wie dies hier in religiöser Beziehung der Fall ist; allein der eigentliche Schwerpunkt der künstlerischen Würdigung liegt nicht hier. Jedes Kunstwerk will vor Allem als Kunstwerk wirken, nicht durch das, was der Gegenstand, den es behandelt, an sich ist, sondern durch die künstlerische Gestaltung desselben, es wendet sich zunächst und hauptsächlich an die Empfänglichkeit und die Bildung für das Künstlerische. Ein rein stoffliches Interesse zu erregen, wäre es auch das religiöse, ist eben so wenig seine Absicht, als dem blos sinnlichen Genusse zu fröhnen, der auf der Oberfläche bleibt. Es kommt daher bei der Beurtheilung des Gegenstandes eines Kunstwerkes nur in Betracht, ob er überhaupt unsere Theilnahme, rein menschlich gefasst, in Anspruch nehmen und würdig beschäftigen könne, und vor Allem, ob er für die künstlerische Darstellung geeignet sei, so dass die in ihm liegenden bedeutenden Elemente auf eine der eigenthümlichen Natur dieser oder jener Kunst angemässenen Weise aufgefasst und dargestellt werden. Die allgemeine Theilnahme, welche wir für den Gegenstand empfinden, zu derjenigen eigenthümlichen auszubilden, welche eine jede Kunst ihrem Wesen nach bedingt, das ist die Aufgabe des Künstlers. Ohne einen solchen Kern und Keim allgemeiner Bedeutsamkeit seines Stoffes wird derselbe sich freilich vergeblich abmühen und uns seinen Gegenstand nur äusserlich nahe bringen, allein dieser liegt

keineswegs allein im Kreise unserer jetzigen Bildung, sondern weit tiefer im Mittelpunkte der menschlichen Natur. Der wahre Künstler, der einen jüdischen oder heidnischen Stoff behandelt, muthet uns nicht etwa zu, uns zu Juden oder Heiden zu verläugnen, sondern erfasst das rein Menschliche desselben, und indem er, ein Kind seiner Zeit, ihn durch freie geistige Thätigkeit neu reproducirt und den ewigen Gesetzen seiner Kunst gemäss gestaltet, macht er ihn zum Eigenthum aller Zeiten, die für Kunst empfänglich sind. Das gilt für alle Künste, und ebenso für die Musik.

Das Oratorium ist seiner Natur nach nicht nothwendig christlich oder kirchlich. Gegenstände des alten Testaments sind sogar von *Händel* bis in die neueste Zeit vorwiegend behandelt worden, und man kann von ihnen im Allgemeinen gewiss nicht sagen, dass sie uns fremd wären. Wir befinden uns auf einem Gebiete, das nach dem Standpunkte der christlichen Bildung nicht nur allgemein bekannt, sondern von höherer Bedeutung, durch die Vorbereitung auf das Christenthum symbolisch ist, und dem Künstler den Vortheil einer sicheren Grundlage bietet, auf welche er bauen kann. Dieses symbolische Element, das für die christliche Betrachtung im alten Testamente liegt, tritt auch im Elias durchgängig hervor, theils im Verlauf des Oratoriums in den Sätzen, welche nicht sowohl die Handlung fortführen, als den ideellen Inhalt dessen, was sonst als äussere Begebenheit erscheint, in einer allgemeinen Betrachtung zusammenfassen, theils ganz entschieden am Schlusse, wo die Hinweisung auf den, der kommen wird, ausgesprochen ist. *Mendelssohn* hatte neben dem Elias ein zweites Oratorium Christus begonnen, das nun unvollendet geblieben ist. Es ist möglich, dass beide in einem gewissen Zusammenhange standen, dass in einer bestimmten Absicht der Prophet des alten Bundes Christus vorangehen sollte; indessen gewiss nicht in einer Weise, dass der Elias nicht als ein selbständiges Werk gedacht und zu verstehen sei.

Der Text ist aus den Worten der heiligen Schrift und zwar des alten Testaments zusammengesetzt, sie sind aber freier behandelt, als im Paulus, indem sie nicht nur abgekürzt und nach Bedürfniss in anderer Ordnung zusammengestellt, sondern auch insoweit verändert sind, dass die Bibelworte nur die Grundlage des aus ihnen gebildeten Textes abgeben. Dies ist zum Theil durch eine wesentliche Verschiedenheit in der Komposition des Textes herbeigeführt. Es ist nämlich das epische Element der Erzählung, welche im Paulus den fortlaufenden Faden des Oratoriums bildet, ganz ausgeschieden, die handelnden Personen werden ohne Weiteres redend eingeführt. Dadurch tritt der Elias in der Form den *Händel*schen Oratorien näher, von denen er sich indessen durch das schon angedeutete symbolische Element in manchen Chören und Sologesängen wiederum merklich unterscheidet. Diese Veränderung scheint zum Theil darin begründet zu sein, dass die Beibehaltung der biblischen Erzählung bei diesem Gegenstande nicht nothwendig erschien, während sie mitunter in Schwierigkeiten verwickeln würde, theils aus der Ansicht hervorgegangen, dass auf diese Weise das Oratorium an Einheit gewinne und mehr rein dramatisch gestaltet werde.

Ich bin der Ueberzeugung, dass dieses auf einem Irrthum beruhe, dass das epische Element dem Wesen des Oratoriums eigenthümlich sei, und dass man mit dem Aufgeben desselben einen wahren Vortheil für die künstlerische Gestaltung aus den Händen lasse, um einen eingebildeten zu erreichen. Das Oratorium ist einer wahrhaft dramatischen Ausbildung nicht fähig. Was man gewöhnlich als dramatische Darstellung bezeichnet, ist dies im eigentlichen und wahren Sinne gar nicht, sondern nur charakteristische Darstellung. Dass die handelnden Personen redend eingeführt werden, ist nichts eigentlich Dramatisches, sondern nur ein Mittel lebendiger Darstellung, welche die Situation als eine unmittelbar gegenwärtige erfasst, dessen sich auch das Epos stets bedient. Und nicht anders verhält es sich mit allen anderen Mitteln einer lebensvollen Charakteristik, welche uns in den dargestellten Gegenstand so unmittelbar hineinführen, dass wir daran Theil zu nehmen glauben, was denn wohl zu dem Irrthum verführt, als fehle zum wahren Drama nur die Scene, demselben Irrthum, der aus trefflichen Erzählungen schlechte Dramen macht. Denn bei genauerer Prüfung wird sich ergeben, dass in solchen Fällen der Künstler diese Wirkung nur erreicht, indem er sich der seiner Gattung eigenthümlichen Mittel meisterhaft bedient, und dass gerade das, was scheinbar dramatisch ist, in's Drama verpflanzt, ohne Wirkung bleiben würde. Es fehlt aber zum Drama die Hauptsache, Handlung. Denn das Wesen des Drama beruht in der stetig fortschreitenden Handlung, in deren Entwickelung ein Moment das andere nothwendig bedingt, motivirt durch die Eigenthümlichkeit der Charaktere, welche die Handlung tragen. Das Oratorium aber wie das Epos kommt über die Darstellung der Begebenheit in charakteristischen Situationen nicht hinaus. Darin liegt es, dass diese Gattung für die musikalische Darstellung so geeignet ist, denn sie trifft hier mit einer wesentlichen Grundeigenschaft der Musik zusammen. Die stetige Bewegung der Handlung ist nicht im Wesen der Musik, sie drückt vielmehr die Stimmung, die innere Grundlage der Handlung aus, sie ist ihrer Natur nach beharrend, und strebt nothwendig nach einem festen Punkte, von wo aus sie mit einer gewissen Breite nach allen Seiten hin ihren Vorwurf erfüllen könne. Hier aber besitzt sie eine Tiefe und Fülle, einen unerschöpflichen Reichthum der feinsten Nuancirung, wie keine andere Kunst. Es lässt sich übrigens nachweisen, dass in allen Formen, welche die Musik selbständig gebildet hat, dieses Prinzip sich als das schöpferische erweist.

Die dichterische Behandlung eines Gegenstandes, welche den Fortschritt der Handlung mehr äusserlich erzählt und als die Veranlassung behandelt, in den Situationen, welche sie herbeiführt, Stimmung und Emotionen, welche sie herbeiführt, darzustellen, ist daher für die musikalische Darstellung die geeignetste — und dies ist die Weise des Oratoriums. Je mehr dasselbe sich aber äusserlich dem Drama zu nähern sucht, um so fühlbarer wird es werden, dass ihm das Wesent-

tersaal, unter der Direktion des Hrn. Schick. Er selbst spielte ein Violinkonzert von Viotti und eine von ihm gesetzte Polonaise. Seine Gattin, Schülerin des Hrn. Righini, sang eine Arie aus Righini's Atalante, und mit Madame Müller und den Hrn. Gern und Gasparini ein Quartett aus Righini's Arianne. Von demselben Komponisten sang Hr. Gasparini eine Arie mit obligatem Fagott, das Hr. Bärmann blies. Hr. Gradolf endlich spielte ein Flötenkonzert.

Von den 12 Abbonnementkonzerts der Hrn. Adelung und Bohrer habe ich Ihnen seither nur die Existenz gemeldet. Sie wurden am 21. Apr. geendigt. Erlauben Sie mir kürzlich den Inhalt derselben Ihnen mitzutheilen; sie gefielen immer mehr, und werden künftigen Winter in einem schönern Lokal, im Theatersaal, fortgesetzt werden. Die Ouverturen und Sinfonien waren von Beethoven, Cherubini (Wasserträger), Gluck (Iphigenie), Haydn, Mozart (Titus, Figaro, Zauberflöte, Così fan tutte, Idomeneo, Don Juan, Belmont und Konstanze), Reichardt (Brennus), Righini (Tigranes, Arianna) und Winter (Montalban).

Die Konzerte auf einzelnen Instrumenten waren sehr zahlreich. Auf der Violine hörten wir Henning, (der Konzerte von Altay und Viotti spielte), Maurer (in K. von Haack, seinem Lehrer), Strauch (in K. von Franzel), Tietz (in seinen eigenen Kompositionen), und Urbani (in K. von Eck). Auf der Flöte: Dulon (in K. von Schönebeck), und Schröckh (in K. von Devienne, Mozart und Müller). Auf dem Fortepiano: die Demoiselles Ambrosch (in K. von Mozart und Haydn), und Willich (in einem K. von Haydn mit obligater Violine und Violoncell, gespielt von den Hrn. Hennig und Weisse), und Hrn. Wustrow (in einem K. von Beethoven). Auch spielten die Herren Julius und Maurer ein hübsches Concertante für Fortepiano und Violine. Auf dem Violoncell Hr. Kielemann in einem K. von Pleyl. Auf dem Horn Hr. Bode in einem K. von Ebel. Auf der Bratsche hörten wir ein Concertante für zwey Bratschen von Schneider, gespielt von den Herren Semmler und Bohrer. Auf der Oboe, in einem K. von Winter, Hrn. Bender. Auf dem Fagott Hrn. Bärmann, in einem K. von Devienne. Endlich auf dem Klarinett Hrn. Bliesener in einem K. von Tausch.

Auch die Vokalmusik war grösstentheils interessant. Einzelne Arien sangen die Demoiselle Bessel, (eine Kavatine aus Armide von Righini), Böheim (A. von Righini), und La Roche (aus Eneas von Righini). Madame Lenz eine Arie aus der Geisterinsel von Reichardt, und Mad. Schick eine A. aus Helene und Paris von Righini, mit obligater Flöte, Klarinett, Horn und Fagott. Die Herren Ambrosch (aus Eneas von Righini), Craelius (von Haydn, Gürrlich), Gern (von Righini), Hurka (von Righini), und Weizmann (aus Arianna von Righini, und aus L'Amore marinaro von Weigl. Ferner 3 Duette: aus Tigranes von Righini, gesungen von Mad. Lenz und Hrn. Ambrosch; aus Così fan tutte, von Demois. Bessel und Hrn. Ambrosch, und eins von Paesiello, gesungen von Mad. Lenz und Hrn. Ambrosch. Ein Terzett aus dem Wasserträger, gesungen von Mad. Lenz und den Hrn. Ambrosch und Gern. Ein Quintett aus Righini's Tigranes, gesungen von den Dem. Bessel und Adelung, und den Hrn. Ambrosch, Franz und Weizmann. Wenigen schienen die Chöre und Missen zu gefallen; von jeden hörten wir nur eins. Jene aus Haydns Jahreszeiten von einem Theil der Adelungschen Singanstalt ausgeführt, und die Solopartien von Dem. Böheim und den Hrn. Franz und Hurka. Von Missen ward aus Haydns Missa No. 1. der erste Theil von einem Theil der Adelungschen Singanstalt gesungen.

Recensionen.

VI Variations pour le Pianof., compos. et déd. à Mad. la Princesse Odeschalchi, née Comt. de Keglevics, p. L. van Beethoven. Chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. Oeuvr. 34. (Pr. 12 Gr.)

Es erregt schon ein günstiges Vorurtheil für diese Var., dass der berühmte Komponist,

lichste dazu abgeht. Da es zu einer wirklichen Handlung nicht gelangen, den fortlaufenden Faden einer Begebenheit aber nicht entbehren kann, so wird man zu manchen Künsteleien gezwungen sein, wenn man die natürliche Form der Erzählung vermeiden will, und eine vollkommene Klarheit und Deutlichkeit doch nicht leicht erreichen. Die ruhigere Erzählung, für welche das Recitativ eine so vortreffliche Form ist, weil es innerhalb seines einfachen, fast typischen Charakters mit der grössten Biegsamkeit der feinsten Nuancirung des Ausdrucks zu folgen fähig ist, bildet einen Grund, auf welchem die charakteristisch ausgeführten Situationen hervortreten, während, wenn Alles den handelnden Personen als selbstständige Rede in den Mund gelegt ist, eine fortwährende gesteigerte Charakteristik erfordert wird, die leicht mit dem Gegenstand in Widerspruch geräth oder in Einzelnheiten zerfällt und ermüdet. In wie weit das erzählende Element hervortreten müsse, das hängt allerdings von dem gewählten Stoffe ab, und es scheint fast, als ob die ganz richtige Wahrnehmung, dass es beim Elias sehr weniger Erzählung bedürfe, das Bestreben hervorgerufen habe, sie ganz zu beseitigen. Dies ist indessen nicht ohne nachtheiligen Einfluss geblieben.

Eine eigentliche Handlung, die sich stetig entwickelt, finden wir auch im Elias nicht, sondern eine Reihe von Situationen, in denen Elias den Mittelpunkt bildet, die von verschiedenen Seiten her seine Eigenthümlichkeit darstellen; in dieser Beziehung liegt die Einheit des Kunstwerks. Diese einzelnen Scenen aber mussten auch äusserlich mit einander verbunden werden; da das einfachste Mittel der Erzählung verschmäht worden ist, so ist eine gewisse Abgerissenheit die Folge gewesen, die mitunter bis zur Undeutlichkeit geht, indem man unvorbereitet mitten in eine Situation geführt wird, die man erst im Verlaufe derselben allmälig versteht. Dazu kommt, dass die Musik der individuellen Charakteristik nur bis zu einem gewissen Grade, und der historischen innerhalb ihrer eignen Grenzen gar nicht fähig ist. Was für Mittel sie auch anwenden mag — und es ist hier mit sehr viel Feinheit und Geschick geschehen — Wechsel der Stimme, Instrumente u. s. w., es reicht nicht aus, eine bestimmte Person von vorn herein zu bezeichnen, die musikalische Charakteristik beginnt erst unter dieser Voraussetzung. Dies trifft vor allen die Nebenpersonen, die nicht selbständig, sondern nur als Hebel wirken, die Handlung in Bewegung zu erhalten, sie gelangen zu keiner individuellen Gestaltung, sind daher auch erst im Zusammenhange der Begebenheit erkennbar; so der König, die Königin, auch Obadja; nur die Wittwe tritt in schärferen Umrissen hervor. Dies wird aber zu einem Mangel durch die Anlage, welche sie uns als selbständige Personen vorführt, die nach ihrer Individualität erkannt sein sollen, damit die Situation sogleich klar werde; aus der fortlaufenden Erzählung würden sie sofort bestimmt kenntlich hervortreten.

Um diese zu vermeiden, ist besonders das Auskunftsmittel getroffen worden, das was geschieht, Engeln als Befehl des Herrn an Elias oder als Vorherverkündigung in den Mund zu legen. Unleugbar gehörte diese unmittelbare Nähe Gottes, dessen Stimme an Elias ergeht, wesentlich zur Charakteristik, und die Engelstimmen sind an mehreren Stellen vortrefflich angewendet worden, wie das „Heilig“ bei der Erscheinung Gottes, oder der Gesang über dem in der Wüste schlummernden Elias. Denn hier wird ein bedeutendes Moment in der Situation, das die Erzählung nur andeuten könnte, in der vollsten Klarheit und Energie durch sie zur leibhaften Anschauung gebracht. Allein wenn sie nur in einer veränderten Form der Rede den Erzähler vertreten, so ruft dies eine um so viel schlimmere Monotonie hervor, als sie eine künstlich herbeigeführte ist, womit dann der zweite Uebelstand nothwendig verbunden ist, dass die Charakteristik sich nicht durchgehends auf der Höhe erhalten kann, welche wir bei der Einführung von Engeln erwarten. Dies tritt z. B. im ersten Theile hervor, wo dargestellt werden soll, dass Elias während der allgemeinen Hungersnoth auf wunderbare Weise erhalten wird. Der Engel gebietet ihm: „Gehe weg von hier und wende dich gen Morgen und verbirg dich am Bache Crith! Du sollst vom Bache trinken und die Raben werden dir Brod bringen des Morgens und des Abends nach dem Worte deines Gottes.“ Daran schliesst sich das Doppelquartett: „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir, dass sie dich behüten auf allen deinen Wegen, dass sie dich auf den Händen tragen, und du deinen Fuss nicht an einen Stein stossest.“ Und unmittelbar fährt dann der Engel fort: „Nun auch der Bach vertrocknet ist, mache dich auf, gehe gen Zarpath und bleibe daselbst“ u. s. w. Hier ist es zu einer eigentlichen Situation gar nicht gekommen, man ist nur über ein Faktum des Zusammenhangs wegen unterrichtet worden, die Erscheinung der Engel ist eine Maschine. Wie zu erwarten, ist das auch auf die musikalische Gestaltung nicht ohne Einfluss geblieben, man vermisst hier den höheren Schwung. Offenbar wäre die einfache Erzählung hier das Rechte gewesen.

Ich gehe nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu einer näheren Charakteristik über.

Das Oratorium fängt unmittelbar mit der Prophezeiung des Elias an, der jahrelange Dürre verheisst, ein Recitativ von Blasinstrumenten begleitet, mit dem vortrefflich gelungenen Ausdrucke des feierlichsten Ernstes. Daran schliesst sich die Ouverture, die also nicht zum Ganzen die Einleitung bildet, sondern zu der nun folgenden Situation — der Fluch geht in Erfüllung. Die Bässe beginnen mit dem Thema, das eine schwere, dumpfe Gedrücktheit ausspricht, dazu klagende Töne weniger Blasinstrumente. Dieser Gedanke ist die Grundlage des meisterhaft durchgearbeiteten Satzes, er verschwindet nie, in den verschiedensten Wendungen und in fortwährender Steigerung führt er durch die Stufenleiter der Empfindungen bei der schrecklichsten Noth, Klagen, Murren bis zur Verzweiflung und Empörung. So leitet die Ouverture in den Chor über: „Hilf Herr! willst du uns denn gar vertilgen!“ in dem der Jammer des verschmachtenden Volks nach Hülfe schreit. Während zwei weibliche Stimmen klagen: „Zion streckt ihre Hände aus, und da ist Niemand, der sie tröste,“ singt der Chor, abwechselnd die Frauen- und Männerstimmen, unisono:

„Herr, höre unser Gebet!“ in einer unverändert wiederkehrenden Weise, wodurch dieser Satz etwas Düsteres, zugleich aber einen eigenthümlichen liturgischen Charakter bekommt. Da ruft Obadja (Tenor) dem Volke zu: „Zereisset eure Herzen und nicht eure Kleider“, und in einer einfachen, sehr innigen Arie: „So ihr mich von ganzem Herzen suchet, so will ich mich finden lassen, spricht unser Gott.“ Von grosser Wirkung ist dann der Chor, der stürmisch einfällt: „Aber der Herr sieht es nicht, er spottet unser!“ und mit denselben Tönen, mit welchen Elias den Fluch ausspracb: „der Fluch ist über uns gekommen, er wird uns verfolgen bis er uns todtet.“ Die heftige Leidenschaft wird zu schwerem Ernst bei dem Gedanken an den rächenden Gott: „Denn ich, der Herr dein Gott, ich bin ein eifriger Gott, der da heimsuchet der Väter Missethat an den Kindern bis in's dritte und vierte Glied derer, die mich hassen,“ der mit den Worten: „und thue Barmherzigkeit an vielen Tausenden, die mich lieb haben und meine Gebote halten,“ sich lösringt von dem trüben Druck und immer höher und mächtiger zu freudigem Vertrauen emporwächst.

Diese ganze Scene ist im Ganzen wie im Einzelnen meisterhaft zu nennen; sie ist aus einem Guss und einer Stimmung, die in verschiedenen Nüancirungen geschildert wird, im richtigsten Gleichgewichte der einzelnen Motive, mit einer fortwährenden Steigerung von der tiefsten Wahrheit; sie ist fein angelegt und gross ausgeführt. Wir hören den Fluch aussprechen, wir sehen ihn in Erfüllung gehen, wir fühlen in dem Jammer des Volks auch seine Schuld, und dass der Herr, der diese Noth über sie gesandt, sie auch wieder von ihnen nehmen wird. Dadurch ist man darauf vorbereitet, dass nun Elias, der wie eine dunkle Wetterwolke geheimnissvoll erschienen war, wieder hervortrete und den Fluch löse.

Zunächst werden wir aber mit Elias in die Wüste und dann zu der Wittwe geführt, deren Kind er wieder in's Leben ruft. Eine Arie drückt die Seelenangst der Mutter um den Sohn aus, der vor ihren Augen stirbt, sie fleht Elias um Hilfe an, an deren Möglichkeit sie selbst verzweifelt. Sein Gebet gibt dem Knaben das Leben wieder, da erkennt sie in ihm den Propheten Gottes, und ruft mit ihm: „Wohl dem, der den Herrn fürchtet!“ was der Chor aufnimmt und ausführt.

Man wird wohl nicht fehlgreifen, wenn man den Grund, weshalb diese Episode hier eingeschoben ist, hauptsächlich in dem Bestreben sucht, einen Gegensatz gegen die massenhafte, breite Behandlung der ersten Scene zu erlangen, der auch dem was folgt, wo eine ähnliche Darstellungsweise nothwendig war, die frische Wirkung sichern soll. Hier aber hatte diese Rücksicht vor höheren Gründen zurücktreten sollen. Die Episode schwächt vielmehr den Eindruck dessen, was voranging, und schadet dem Folgenden. Die allgemeine Noth ist uns in so mächtigen Zügen vor die Seele geführt, dass die ausgedehnte Schilderung des Jammers einer Einzelnen nothwendig dagegen abfällt. Wir sind durch die Steigerung der Empfindungen bereits auf den Punkt hingeführt, wo eine Wendung geschehen muss; dass nun erst etwas Anderes eintritt, stört den Gang unserer Empfindungen, wir werden erkältet, und wenn jene Wendung nachher wirklich erfolgt, so erscheint sie unserem Gefühle nicht mehr nothwendig motivirt, es wird ein neuer Ansatz gemacht. Namentlich durfte Elias nach jener grossartigen Prophezung uns nicht zuerst in dieser Weise erscheinen, er musste gleich mächtig und hehr wieder auftreten; das Wunder, das er hier thut, tritt zu sehr gegen jenes zurück, es kann auch nicht als vorbereitend gelten. Es kommen noch einige Bedenken hinzu, die in der Episode selbst liegen. Sie ist zu lang ausgesponnen, in der Schilderung des Jammers der Wittwe, und in der Darstellung des Wunders selbst. Dies beruht in dem an sich richtigen Verlangen des Musikers, eine breite Grundlage zu gewinnen, um den Ausdruck der Stimmung durch mannigfache Nuancirung, durch Gegensätze reich und voll zu machen und fortwährend zu steigern. Allein hier war für eine breite Ausführung nicht der Ort, und die ganze Partie wäre deshalb besser fortgeblieben. Dazu kommt, dass der lang ausgesponnene Jammer der Mutter etwas Peinliches für das Gefühl hat. Die Kraft des Wunders aber wird geschwächt dadurch, dass Elias dreimal sein Gebet wiederholt, ehe es Erhörung findet. Die musikalische Steigerung, durch die Einreden der ungläubigen Wittwe erhöht, ist vortrefflich, aber im Zusammenhange des Ganzen ist sie hier nicht wohl angebracht; um so weniger, wenn man erwägt, dass sich dieselbe Steigerung eines dreimaligen Gebets wiederholt, als Elias regnen lässt. Dort ist sie in der Situation begründet und von der grössten Wirkung, um die allgemeine, ungeheure Spannung auszudrücken; hier durfte sie nicht einer untergeordneten Wirkung halber vorweggenommen werden. Diese Schwächen zeigen sich auch in der musikalischen Behandlung, und ich gestehe, dass mir diese ganze Partie als die am Wenigsten gelungene erscheint. Einzelne Züge sind fein und schön, im Ganzen aber finde ich hier mehr äusserliche Auffassung einer unruhigen Leidenschaftlichkeit, als innere Tiefe und Wärme, die Motive sind nicht gross und bedeutend, die ganze Darstellung etwas hastig. Man wird, weil Aehnliches sich in Opern nicht selten findet, vielleicht geneigt sein, diese Weise dramatisch zu nennen, wie man das Wort oft entschuldigend oder tadelnd gebraucht; mit demselben Rechte würde man Decorationsmalerei die dramatische nennen. Erst in dem Chore tritt wieder der edle Charakter ungetrübt hervor, die Unruhe der vorhergegangenen Scene klingt nur in der bewegten Figur der Saiteninstrumente noch durch, die von einem schönen Gefühle frommer Freudigkeit beherrscht und versöhnt wird.

Nun erst verkündet Elias, dass er sich dem Könige zeigen wolle, und der Herr regnen lassen werde auf Erden. Das Recitativ entspricht der Eröffnung, sehr schön ist die Wendung, mit welcher ausgedrückt wird, dass jetzt der Fluch gelöst werde. Elias tritt vor den König und in lebhaft bewegter Rede, an der das Volk in kurzen Sätzen Theil nimmt, fordert er die Priester Baal's heraus: „wessen Gott mit Feuer antworten wird, der sei Gott.“ Und nun folgt in stetig fortschreitender

Entwickelung bis zum Schlusse des ersten Theils eine Scene voll Kraft und Leben.

In einem lebhaft bewegten Gebet, Anfangs zweichörig, nur von Blasinstrumenten begleitet, dann zu einer rauschenden Begleitung von Saiteninstrumenten meist unisono singend, rufen die Baalspriester zu ihrem Gott um Feuer. Auf den höhnenden Zuruf des Elias wiederholen sie ungeduldig mit erhöheter Lebhaftigkeit ihren Ruf, der sich, als wiederum Elias sie verhöhnt, weil er erfolglos bleibt, zu einem wahren Sturme steigert. Als aber der wiederholte Aufschrei: „Gib uns Antwort!“ von Generalpausen unterbrochen, keine Wirkung hat, da spricht Elias: „Kommt her alles Volk zu mir!“ Diese Chöre sind von grosser Frische und Lebendigkeit, im Allgemeinen in der Weise gehalten, wie die Chöre der Heiden im Paulus und einige in der Antigone, ohne einen bestimmten Anklang an dieselben im Einzelnen. In allen herrscht ein eigenthümlicher Ausdruck einer enthusiastisch erregten Sinnlichkeit, die aber von Weichlichkeit und Ueppigkeit entfernt, durchaus ernst, ja mitunter sehr herbe erscheint. Vortrefflich ist der sich steigernde Fortschritt in den drei Chören von dem seines Sieges gewissen, ja übermüthigen Vertrauen, das in fröhlicher Heiterkeit die Götter anruft, zur ungestümen, leidenschaftlichen Herausforderung, und endlich bis zur Verzweiflung, die sich in ihrer Wuth gegen die Götter selbst wendet. Dagegen bilden die höhnenden Reden des Elias, und zuletzt die einfache Würde, mit der er das Volk zu sich ruft, einen vortrefflichen Gegensatz. Nun wendet er sich im Gebet zu Gott, dass er sich ihm und allem Volk offenbare, mit einem Ausdrucke der innigsten Frömmigkeit und des festen Vertrauens, der nicht trefflicher gelungen sein könnte. Ein Soloquartett, das fast ganz ohne Begleitung gesungen wird: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn, der wird dich versorgen“, objektivirt gewissermaassen diese Seelenstimmung des Elias und gibt ihr eine höhere Beglaubigung; höchst einfach und klar, und eben so innig, ist es ganz choralartig gehalten. Denn des eigentlichen Chorals hat sich *Mendelssohn* im Elias auch bei Betrachtungen allgemeinen Gehalts enthalten, und nur einigemal auf die Form des Chorals wie hingedeutet. Ohne Zweifel ist dies geschehen, um nicht in den alttestamentarischen Stoff ein Element hineinzutragen, das seiner ganzen Form nach demselben fremdartig ist; und allerdings hätte die ganze Anlage des Oratorium entschiedener symbolisch sein müssen, um dasselbe zuzulassen. Vielleicht würde eine rücksichtslose strenge Kritik sich selbst gegen diesen Satz kehren, wenn sie nicht durch die einfach schöne Wirkung desselben, die etwas wahrhaft Reinigendes hat, entwaffnet würde.

Auf Elias' Bitte, die einen eigenthümlich feierlichen, der ängstlichen Spannung entsprechenden Ausdruck hat, fällt das Feuer herab. Mit dem Donnerschlage, der es begleitet, ruft das Volk aus: „Das Feuer fiel herab! die Flamme frass das Brandopfer!“ und beugt sich vor dem Herrn, dem einigen Gott. Der Chor ist Anfangs sehr lebhaft bewegt, und erinnert in den Figuren der Singstimmen an die Weise *Händel's*; er schliesst mit einem ernsten Grave. Auf Elias' Befehl werden die Priester Baal's geschlachtet, und nun zeigt er sich mit der Heftigkeit eines glühenden Eiferers: „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer, und wie ein Hammer, der Felsen zerschlägt?“ Die Arie ist voll leidenschaftlicher Erregung und Zorn, in ungestümer, rastloser Bewegung, sie verlangt einen Sänger von eben so kräftiger als ausgebildeter Stimme. Sehr schön wird dann dieser zornige Eifer durch ein Altsolo gemässigt, in dem sich in rührender Einfachheit der Schmerz über die Abtrünnigen ausspricht: „Weh ihnen, dass sie von mir weichen! sie müssen verstossen werden“, wodurch auf die Gnade dessen, der den Reuigen verzeiht, hingewiesen wird.

Nun wendet sich Obadja an Elias, dass er von Gott Regen erflehe, und dieser betet mit dem Volke zu ihm. Dann schickt er den Knaben aus, dass er nach Regen schaue. „Ich sehe nichts!“ der Himmel ist ehern über meinem Haupte.“ Und wiederum betet Elias mit dem Volke zum Herrn, dieselbe Antwort, und zum dritten Male dieselbe Antwort. Da ruft Elias in der höchsten Begeisterung inbrunstigen Gebets: „Gedenke Herr an deine Barmherzigkeit!“ und der Knabe antwortet: „Es gehet eine kleine Wolke auf aus dem Meere wie eines Mannes Hand. Der Himmel wird schwarz von Wolken und Wind, es rauscht starker und starker!“ Da ruft das Volk dem strömenden Regen jubelnd entgegen: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich.“ Die musikalische Darstellung dieser Scene ist vortrefflich gelungen und von grosser Wirkung. Die Spannung, welche durch die wiederkehrende, monotone Antwort des Knaben mit dem hartnäckigen *e* der Oboe erregt wird, die Steigerung in dem flehenden Gebete, die sich bis zum höchsten Schwunge erhebt, der nahende Regen, und endlich der überraschend einfallende, kräftige Dankesruf des Chors sind aus einem grossen Gusse, und durch weises Abwägen der Mittel wird in durchaus einfacher Weise eine ausserordentliche Wirkung erreicht.

Die schwungreiche Stimmung wird in dem Schlusschore, der sich an Elias' Worte: „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich!“ unmittelbar anschliesst, festgehalten und gesteigert. Obwohl allgemein gehalten, bekommt er doch durch die Veranlassung, aus welcher er hervorgeht, eine eigenthümliche Färbung, die namentlich in der reichen und vollen Begleitung hervortritt. Zu dem einfachen: „Dank sei dir Gott, du tränkest das durst'ge Land“, das immer wieder mächtig durchtönt, tritt das rauschend bewegte: „Die Wasserströme erheben sich, sie erheben ihr Brausen, die Wasserwogen sind gross und brausen gewaltig“ hinzu, das seinen Gipfel in den Worten erreicht: „doch der Herr ist noch grösser in der Höhe.“ Die überraschende Harmonie, die sich hier auftut, und in dreimaliger Wiederholung sich steigert, ist von wahrhaft grossartiger Begeisterung und hebt diesen Chor auf eine nicht gewöhnliche Höhe.

(Beschluss folgt.)

Tempo-Bezeichnungen

nach Mälzl's Metronom

zur Oper

Euryanthe.

Gegeben von

C. M. von Weber.

Nebst dazu gehörigem Aufsatze

von ebendemselben.

C. M. v. Weber's hinterlassenen Papieren entnommen und herausgegeben

von

Fr. Wilh. Jähns.

Vorbemerkung des Herausgebers.

Indem der Herausgeber die vorbemerkte, noch ungedruckte Arbeit C. M. v. Weber's dem Drucke übergibt, hat er zuvörderst der hinterlassenen Wittwe desselben, der Freifrau Karoline von Weber zu Dresden, seinen Dank für die Bereitwilligkeit auszusprechen, mit welcher sie ihm dieselbe zum Zwecke der Veröffentlichung überliess. Zugleich aber wünscht der Herausgeber (und er bittet ausdrücklich darum) in eben dieser Veröffentlichung nur den Ausdruck eines Gefühls der Verpflichtung sehen zu wollen, nach welchem er der musikalischen Welt im Allgemeinen eine Hinterlassenschaft eines grossen Meisters nicht glaubte vorenthalten zu dürfen, welche die Auffassung seines tiefsten, vielleicht edelsten Werkes bespricht, und welche dabei gewisse Seiten des musikalischen Vortrages zum Gegenstand einer Betrachtung macht, die, von diesem Verfasser und in dieser Weise gegeben, die Theilnahme des musikalischen Publikums unzweifelhaft in Anspruch nehmen muss.

F. W. J.

Erster Akt.

Ouvertüre:

Allegro marcato, con molto fuoco: 92 = 𝅗𝅥

Largo: 52 = 𝅗𝅥

Tempo Imo moderato: 88 = 𝅗𝅥 und nun stringendo bis zum Thema, wo dann das erste Tempo wieder eintritt.

Nr. 1. Introduction.

Moderato maestoso. „Dem Frieden Heil!" 92 = 𝅗𝅥

Maestoso. (Ernster Reigen.) 96 = 𝅗𝅥 Der Satz in Dt etwas feuriger.

Nr. 2. Romanze.

Andante con moto. „Unter blüh'nden Mandelbäumen" 72 = 𝅗𝅥

Nr. 3. Chor.

Allegro. „Heil Euryanth'!" 116 = 𝅗𝅥

Agitato assai. Recit.: „Ich trag' es nicht!"*) 104 = 𝅗𝅥

„Des Meeres Grund" 69 = 𝅗𝅥

Nr. 4. Terzett mit Chor.

Maestoso assai. „Wohlan!" 50 = 𝅗𝅥

Allegro. „Es gilt!" 88 = 𝅗𝅥

Con fuoco. „Ich bau' auf Gott" 𝅝 96 = 𝅗𝅥

*) Das im Klavierauszuge befindliche Andante steht an falscher Stelle, es muss (nach Vergleichung mit der Partitur) erst bei den Worten Lysiart's stehen: „Hier zu, Graf Adolar!"

Der Herausgeber

Nr. 5. Cavatine.

Andantino. „Glöcklein im Thale" 76 = ♪

Moderato assai. Recit.: „So einsam" 96 = 𝅗𝅥

Nr. 6. Arie.

Agitato, ma non troppo presto. „O mein Leid ist unermessen" zwischen 88 und 92 = 𝅗𝅥

Largo. „Die ihr der Liebe Thränen" 84 = ♪

Presto. „Was hab' ich gethan" 128 = 𝅗𝅥

Nr. 7. Duett.

Moderato assai. „Unter ist mein Stern gegangen" 104 = 𝅗𝅥

NB. Die Bassfigur stets ein wenig ritardirend.

„Trost der Liebe" 63 = 𝅗𝅥

Allegretto grazioso. „Ja es wallt mein Herz" 80 = 𝅗𝅥

Nr. 8. Scene und Arie.

Allegro. „Bethörter!" 160 = 𝅗𝅥

„O der Gedanke löst mich auf in Wonne" 100 = 𝅗𝅥

Allegro fiero. „Er konnte mich um Sie verschmäh'n" 144 = 𝅗𝅥

Moderato nach dem Schlusse der Arie: 132 = 𝅗𝅥

Nr. 9. Finale.

Vivace ¾, Chor. „Jubeltöne" 138 = 𝅗𝅥

Andantino grazioso. „Graf Lysiart" 83 = 𝅗𝅥

Allegretto. „Fröhliche Klänge" 80 = 𝅗𝅥

Zweiter Akt.

Nr. 10. Scene und Arie.

Allegro con fuoco. „Wo berg' ich mich?" 92 = 𝅗𝅥

Andante con moto. „Schweigt" 66 = 𝅗𝅥

Allegro. „Und Er sollte leben?" 160 = 𝅗𝅥

Andante con moto. „So weih' ich mich" 80 = 𝅗𝅥

Vivace fervoce 𝅝. „Zertrümmre" 132 = 𝅗𝅥

Nr. 11. Duett.

Allegro energico. „Komm denn" 144 = 𝅗𝅥

Con strepito 𝅝. „Dunk'le Nacht" 104 = 𝅗𝅥

Nr. 12. Arie.

Larghetto non lento. „Weben mir Lüfte Ruh'" 54 = 𝅗𝅥

Allegro. „Sie ist mir nah" 120 = 𝅗𝅥

„O Seligkeit, dich fass' ich kaum" 144 = 𝅗𝅥

Nr. 13. Duett.

Allegro animato. 𝅝 „Hin nimm die Seele mein" 96 = 𝅗𝅥

„Seufzer wie Flammen weh'n" 76 = 𝅗𝅥

„Hin nimm die Seele mein". Tempo Imo.

In diesem Duette wogt die Leidenschaft in allen ihren Nuancen auf und ab. Das Gefühl der Sänger und des Dirigenten muss im glühenden Vorwärtsstreben oder innigen Anhalten allein den wahren Vortrag bestimmen. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass zu viel Vorschriften leicht die Ursache sind, das Musikstück zu einem Zerrbilde zu machen. Wenn nicht ganz das Rechte getroffen werden kann — dann le-

ber in einem Strome fortgezogen, als dieses Hyper-Gefühl!

Nr. 14. Finale.

Allegro moderato. Chor. „Leuchtend füllt“ 84 = ♩
Poco più moto nach dem Largo. „Jetzt schlagt der Entscheidung Stunde“ 60 = ♩
Allegro. „Dies Engels-Antlitz straft dich Lügen“ 100 = 𝅗𝅥
Larghetto. „Lass mich empor zum Lichte wallen“ 52 = ♩
Con fierezza. „Verleih' mein Recht mir“ 100 = ♩
Maestoso assai. „Nimm hin das neue Lehn“ 66 = ♩
Allegro ma non troppo. „Komm, Euryanth'!“ 144 = ♩
Con tutto fuoco ed energia. Tutti. „Du gleissend Bild“ 160 = ♩

Dritter Akt

Nr. 15. Recitativ und Duett.

Einleitung. Adagio non lento: 66 = ♩
Allegro. „Du, die entweiht das heiligste Vertrauen“ 160 = ♩
Ritenuto. 2 Tacte nach: „barg des Abgrunds Grauen“ 66 = ♩
Moderato. Duetto: „Wie liebt' ich dich“! 88 = ♩
Più moto. „Der höchsten Liebe sprachst du Hohn“ 138 = ♩
Agitato. „Du klagst mich an“ 96 = 𝅗𝅥
Non tanto Allegro. „Entsetzen, rette dich“ 88 = 𝅗𝅥
Presto nach der Stelle: „will ich den Kampf bestehn!“ 116 = 𝅗𝅥

Nr. 16. Scene.

Molto passionato. „Schirmende Engelschaar“ 152 = ♩
Poco ritenuto. „Nein, das sei mir fern!“ 132 = ♩
Vivace. 160 = ♩

Nr. 17. Scene und Cavatine.

Largo. „So bin ich nun verlassen“ 50 = ♩
Cavatine. Largo. „Hier dicht am Quell“ 66 = ♪
Più moto. 66 = ♩

Nr. 18. Jägerchor.

Allegro marcato. „Die Thale dampfen“ 100 = ♩

Nr. 19. Duett mit Chor.

Larghetto. „Lasst mich hier“ 100 = ♪
NB. Die letzten 10 Tacte ein wenig anhalten.

Nr. 20. Arie mit Chor.

Allegro con fuoco. „Zu ihm!“ 160 = ♩
NB. Bei dieser Arie gilt ebenfalls alles zu Nr. 13 bereits Bemerkte.
Poco Ritenuto. „O lieblichste der Blüthen“ 144 = ♩

Nr. 21. Lied mit Chor.

Allegretto. „Der Mai“ 80 = ♩
Allegro non tanto. „Gibt keine Treu“ 132 = ♩
Allegro. Nach Adolar's Stelle: „Allwaltender, wo ist dein Blitz?!“ 152 = ♩

Nr. 22. Solo mit Chor.

„Vernichte kühn das Werk der Tücke“ 152 = ♩

Nr. 23. Hochzeitsmarsch, Scene und Chor.

Marcia 𝄵: 63 = 𝅗𝅥
Allegro moderato. „Ich kann nicht weiter“ 138 = ♩
Largo. „Sieh' Emma“ 50 = ♩
Più moto. „Hinweg“ 92 = ♩
Vivace. „Auf ewig“ 160 = ♩
Allegro moderato. Chor. „Welch' Entsetzen“ 104 = ♩
Vivace. „Was zischest aus dem Staub“ 152 = ♩

Nr. 24. Duett mit Chor.

Con impeto. („Trotze nicht“) 100 = 𝅗𝅥

Nr. 25. Finale.

Maestoso con moto. „Lasst ruhn das Schwert“ 108 = ♩
Agitato. „Mein König“ 96 = 𝅗𝅥
Con furia. „Triumph“ 126 = ♩
Moderato assai. „So hattest du mein Flehn“ 92 = ♩
Poco più moto. „Ich war's“ 138 = ♩
Molto passionato. „Nein! geht ihn frei!“ 112 = 𝅗𝅥
Schluss-Chor. Presto marcato. „Nun selig Glück“ 160 = ♩

Noch erlaube ich mir einige Bemerkungen im Allgemeinen, die sich mir unwillkürlich bei vorstehender Arbeit aufdrängten.

Die Individualität des Sängers ist die eigentliche, unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle. Der Besitzer einer leicht beweglichen, biegsamen Kehle und der eines grossartigen Tones — Beide werden ein' und dieselbe Rolle ganz verschieden geben; der Erstere 'gewiss durchaus um mehrere Grade lebendiger als der Andere: und doch kann durch Beide der Komponist befriedigt werden, insofern sie nur nach ihrem Maassstabe die von ihm angegebene Gradation der Leidenschaften richtig aufgefasst und wiedergegeben haben. Dass nun aber der Sänger sich nicht zu viel gehen lasse und blos das wolle, was ihm beim ersten Blick bequem erscheint, ist die Sache des Dirigenten.

Bei dem eigentlichen Passagen-Wesen namentlich ist es nothwendig, darauf zu sehen, dass nicht um dieser oder jener Roulade willen die Bewegung des ganzen Tonstückes leide. Wer z. B. die letzten Passagen in der Arie der Eglantine nicht mit loderndem Feuer vortragen kann, vereinfache sich lieber diese Stelle, als dass die Leidenschaftlichkeit des ganzen Musikstückes erkältet werde. Wer die racheschnaubende Arie der Elvira im Opferfest nicht auch eben so singen kann, wird dem Werke weniger schaden, wenn er sie weglässt, als wenn er sie gleich einem ruhigen Solfeggio dem Hörer gibt.

Die schwierigste Aufgabe wird es überhaupt immer sein und bleiben, Gesang und Instrumente in der rhythmischen Bewegung (Takt) eines Tonstückes so zu verbinden, dass sie in einander verschmelzen und letztere den ersteren heben, tragen und seinen Ausdruck der Leidenschaft befördern; denn Gesang und Instrumente stehen ihrer Natur nach im Gegensatze.

Der Gesang bedingt durch Athemholen und Artikuliren der Worte schon ein gewisses Wogen im Takte, dem gleichförmigen Wellenschlage vielleicht zu vergleichen. Das Instrument (besonders das Saiteninstrument) theilt in scharfen Einschnitten, gleich Pendelschlägen, die Zeit. Die Wahrheit des Ausdrucks fordert das Verschmelzen dieser entgegengesetzten Eigenthümlichkeiten.

Der *Takt* (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder treibender *Mühlenhammer* sein, sondern dem Musikstücke *das*, was der *Pulsschlag* dem Leben des Menschen ist.

Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern.

Es gibt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte, um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen.

Durch das hier Gesagte glaube aber um's Himmelswillen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, welche einzelne Takte nach Willkür verzerrt und dem Zuhörer eine eben so unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er einen alle Gliedmaassen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, eben so wie das Zurückhalten, beide dürfen nie das Gefühl des Rückenden, Stossweisen oder Gewaltsamen erzeugen. Es kann also in musikalisch-poetischer Bedeutung nur perioden- und phrasenweise geschehn, bedingt durch die Leidenschaftlichkeit des Ausdrucks.

In einem Duett z. B. können zwei mit einander kontrastirende Charaktere auch verschiedene Charakterisirung ihrer Gefühlsweise fordern. Das Duett zwischen Licinius und dem Oberpriester in der Vestalin kann das Beispiel geben. Mit je mehr Ruhe alle Sätze des Oberpriesters, mit je mehr fortströmender Gewalt dagegen die Reden des Licinius gegeben werden — desto anschaulicher werden die Charaktere hervortreten, desto grosser wird die Wirkung sein.

Für alles dieses haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust; und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Missgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen, die ich in der Reichhaltigkeit des Stoffes um Vieles weiter auszuführen versucht sein könnte, warnten mich nicht aufgedrungene Erfahrungen, in Folge deren ich sie jetzt schon als überflüssig und nutzlos betrachte und gemissdeutet fürchten muss.

Mögen sie nun aber dastehn! Einzig veranlasst durch freundliche Anfrage. *C. M. v. Weber.*

Nachrichten.

Leipsig, 1848. — Fünfzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 17. Februar. — Ouverture zu Medea von *Cherubini*. — Arie di chiesa von *Stradella* (komponirt 1667), gesungen von Fräulein *Schloss*. — Fantasie für Violoncell von *Kummer*, vorgetragen von Herrn *Cossmann*. — Scene und Arie aus Wilhelm Tell von *Rossini*, gesungen von Fräul. *Schloss*. — Conzertino für Waldhorn, komponirt von *Eisner*, vorgetragen von Herrn *Pohle* (Mitglied des Orchesters). — Symphonie von *R. Schumann* (Nr. 1. Bdur).

Medea, das schöne Scheusal, die doppelte Kindesmörderin, man kann sie nicht, wie in Kolchis geschah, göttlich verehren, aber ihr in der *cherubini*'schen Ouverture doch die Theilnahme nicht versagen. Wie hat ihr der grosse Tondichter tief in's blutende Herz geschaut! Mit welcher Glut der Farben hat er ihren furchtbaren Kampf zwischen der wüthendsten Eifersucht und der zärtlichsten Mutterliebe gemalt! Dieses Tonstück ist eines derjenigen, an denen die Zeiten so lange vernichtungsohnmächtig vorüberbrausen, als Eifersucht und Kindesliebe von der Menschheit fort- und nachempfunden werden. Das ist die Macht des wahren Ausdrucks. Wer die Sitten, die Neigungen, die Ansichten, die Moden der Zeit blos in Musik setzt, opfert diesem Augenblick und wird vom nächsten geopfert; des Herzens Grunderscheinungen bleiben ewig dieselben, und ewig fortwirken müssen darum auch die Kunstschilderungen, die aus jener Quelle unmittelbar nur schöpften und schöpfen. Einen anderen Beweis für diese Ansicht lieferte gleich die auf die Ouverture folgende Arie von *Stradella*. Sie machte einen tiefen Eindruck, und würde einen noch tieferen hervorgebracht haben, wenn die Wiederholung weggeblieben oder gekürzt worden wäre. Diese Arie ist nahe an zweihundert Jahre alt, aber was der Komponist in jener längst verschwundenen Zeit wirklich aus dem Menschenherzen herausgeschaffen, wird heute noch mitempfunden. Des Publikums anhaltender Beifall bewies das, der diesmal der Sängerin allein nicht gelten konnte, da die aufregenden Glanzmomente der modernen Fioriturenkunst darin gänzlich fehlen.

Stradella ist durch *Flotow's* Oper in das Gedächtniss der Jetztwelt gerufen, sein wahres Schicksal aber freilich verdreht worden. Er war einer der schönsten Männer seiner Zeit, berühmter Komponist und Violinvirtuose, zugleich vortrefflicher Sänger und grosser Meister auf der Harfe. Nicht zwei Banditen, sondern den Bräutigam sandte der rachgierige Vormund nach Rom. Dort in der Kirche war es, wo der auf Gelegenheit lauernde junge Mann *Stradella's* Oratorium „San Giovanni Battista" und den Komponisten zugleich spielen hörte, und dadurch so ergriffen wurde, dass er von seinem Vorsatz abstand und den Bedrohten selbst warnte. Aber seinem Schicksal entging *Stradella* darum nicht. Als er später, im Jahre 1678, in Genua nach der Vorstellung seiner Oper „La Forza dell' amor paterno", die mit unbeschreiblichem Enthusiasmus aufgenommen worden, eben in seine Wohnung gehen wollte, überfielen ihn neugedungene Mörder unterweges, und machten dem Leben des berühmten Meisters ein Ende.

Die Fantasie für Violoncell von *Kummer* trug Herr

Cossmann vortrefflich und mit grossem Beifall vor. Auch in der hier sehr oft gehörten Arie aus Wilhelm Tell von *Rossini* errang sich Fräulein *Schloss* neue Lorbeeren. — Das Concertino von *Eissner* blies Herr *Pohle* mit grosser Fertigkeit und mehr Kunst, als der das Instrument — ein gewöhnliches Horn — nicht kennende Zuhörer begreifen kann. Auch diese Produktion erhielt starken Applaus.

Einen herrlichen Genuss endlich gewährte die unter *Gade's* Direktion ausgezeichnet ausgeführte erste Symphonie von *R. Schumann*, ein Werk, das unter die bedeutendsten Schöpfungen der Neuzeit gezählt werden muss und das Publikum im elektrisirte.

Frankfurt a. M. (Beschluss.) Das erste Museum im neuen Jahre verdiente diesmal in der That den Beinamen Musicaeum, denn es wurde kein einziger Redevortrag gehalten. Dafür entschädigten aber ein Violinsolo unseres *Wolff*, und gewählte Gesänge von Fräul. *Oswald* und Herrn *Caspari* vorgetragen, entschädigten *Mozart's* D dur-Symphonie und die von *Rummel* zur 10. Symphonie umgestaltete Sonate für Piano und Geige von *Beethoven*. Ein Orchester tritt doch nie selbstständiger auf wie in der Symphonie, in welcher es weder durch ein fremdes Element noch durch irgend Zufälliges gestört oder beschränkt wird. Die Symphonie bildet für das Orchesterpersonal einen eigenen Staat, worin jedes Mitglied ein freier Bürger, „ein kleiner König rund für sich" ist. Sie bildet ein Capri der Kunst, und vereinigt mit ihren tausend unsichtbaren Fäden alle Mitwirkenden zu einem Bunde, wo alles Irdische abgestreift, jedes Herz die Religion der Tonkunst inniger als jemals fühlt. Wie alle Glieder durch ein Haupt, so ist dieses wieder durch seine Glieder bedingt, und so bilden alle Theile nur einen einzigen durch göttlichen Hauch belebten Körper. Man sollte Todfeinde eine Symphonie mitspielen lassen, und sie würden von geheimer Sympathie umschlungen Brüder sein müssen. Wenigstens so lange, als die Symphonie dauert!

Das Concert des Herrn *Aguilar* am 19. Januar (im Holländischen Hof) verdient seiner würdigen Haltung wegen besonders hervorgehoben zu werden. Dieser Künstler, ein geborener Engländer, gehört zu den wahrhaft Berufenen, die ruhig ihren Weg gehen, und sich bei jedem Schritte nicht ängstlich umschauen, ob er von Diesem oder Jenem nicht getadelt werden könnte. Seine Kompositionen vom Liede an bis zur Symphonie hinauf sind der Ausfluss einer ächten Künstlerinspiration. Eben so sein Klavierspiel, dessen enorme Technik nur da ist, um ohne alle Prätension den Geist der Komposition wiederzugeben. Wie viele Erzeugnisse der Neuzeit, der Göttin Spekulation dedizirt, tragen nicht den Stempel des Ehrgeizes auf der Stirn, und verwesen deshalb von innen heraus. Dieses bittere Raisonnement dringt sich mir immer beim Anhören gehaltvoller Kompositionen auf. Die neueste Fantasie Herrn *Aguilar's* (über das Thema aus *Donizetti's* Regimentstochter „Heil dir, mein Vaterland", H dur), die er selbst vortrug, erfüllte die strengsten Anforderungen an diese so oft missbrauchte Gattung von Tonstücken. Unter dieses Werk braucht man nicht zu schreiben: das soll eine Fantasie sein! — wie man es unter tausend anderen thun sollte, die nur verworrene Potpourri's sind, wo unter brausendem Wogenschaum hin und wieder das keck gewordene Schifflein Melodie auftaucht, um dann im Wirbeltanz auf immer zu verschwinden. Diese Fantasie ist ein planvoller hochlyrischer Erguss, worin geregelte Form sich mit edler Freiheit, wo Korrektheit des Styls sich mit allgemeinem Verständnisse vereinigen. Mit einem Worte: *Aguilar's* Fantasie ist auch als Fantasie gedacht. Nicht minder von einem Guss ist das 3. Capriccio, welches nebst der Form der Etude, und der neckenden Koboldérie, welche dasselbe bedingt, auch einen musikalischen Charakter hat, denn indem man die pikanten Schwierigkeiten darin anstaunt, wird der Verstand nicht weniger von dem poetischen Zusammenhange, der darin herrscht, in Anspruch genommen. — Die Fantasie wird nächstens in *Leipzig* herauskommen.

In dem Trio von *Mendelssohn* (Op. 66), womit die Soirée eröffnet wurde, bekundete *Aguilar* nicht weniger auch das Auffassungstalent eines fremden Genius, wobei die Herren *Eliason* und *Bockmühl* ihm ebenbürtig zur Seite standen, der Eine durch den Anderen begeistert und erhoben. Wo die Technik nur das Mittel, und gleichsam in das Blut der Spielenden getreten, erst da kann die Musik ihre heilige Mission erfüllen. Es ist daher natürlich, wenn von dem guten Geiste dieses Abends umweht, und von dem lebhaften Beifall eines grossen und gewählten Auditoriums animirt, Herr *Eliason* in den Violinvariationen seiner eigenen Komposition nicht zurückblieb, und in ehrgeiziger Steigerung seinen Ruf als genialer Geiger noch vermehrte. Aus demselben Grunde erfreuten sich auch die Gesänge von Fräulein *Oswald* und Herrn *André*, zur Einheit des Ganzen beitragend, eines ausgezeichneten Beifalls.

Es mag mein Lob wie ein beabsichtigtes Kompliment erscheinen, allein, von Achtung für so seltenen Kunstgenuss erfüllt, schreibe ich dieses in noch blühender Erinnerung nieder. Es thut immer wohl, das Gute an's Licht ziehen zu können, namentlich wenn man zu dem harten Schicksale verdammt ist, so oft sehen zu müssen, wie das Schöne profanirt wird, und wie der renommirende Handlanger den Lorbeer des bescheidenen Baumeisters erhält.

C. G.

Aus Hamburg.

(Die Oper quält sich. — Licht aus Braunschweig. — Lächerlich wär's, aber nicht unmöglich. — Guttenberg kann sich nicht halten. — Abwechslung, auffallend leicht. — Oberon geräth nicht sonderlich. — Der Personalbestand lichtet sich. — Das anständige Zahlwort unschuldig gemeint. — *Leonard.* — Die Sinfonia eroica. — *Herr Homeyer.* — *Lumbye.*)

(Januarbericht.) Die hiesige Oper quält sich. Sie versucht es auf eine wie die andere Weise: Nichts will recht einschlagen. Das gute Alte genügt nicht mehr, das Publikum verlangt nach Neuem. Aber woher nehmen? Französische oder italienische Werke von Belang wollen nicht mehr erstehen, und in die Manier des meisten Bisherigen dieser Art hat man sich nachgerade so weit hin-

eingehört, um es grösstentheils passabel langweilig zu finden. Aber die deutsche Oper? Ja, wenn's jetzt überhaupt nur eine deutsche Oper gäbe! Rathgeber, wie eine solche zu schaffen, sind freilich genug vorhanden, leider aber fehlt's am Rathe. Da sollte uns z. B. vor einigen Wochen von Braunschweig aus ein gewaltiges Licht aufgesteckt werden: Operndichter, Komponisten und Publikum wurden öffentlich beleurt, dass Heil und Hilfe behufs Kreirung einer modernen deutschen Oper einzig und allein in Benutzung des historischen Materials läge; den Beweis für diese Behauptung aber blieb Herr Professor *G.*, der einen desfallsigen langen Artikel dem hiesigen „Korrespondenten" hatte einverleiben lassen, uns schuldig, und genauer betrachtet, enthielt der ganzen langen Rede kurzer Sinn nichts mehr und nichts minder, als eine ganz gewöhnliche Reclame zu Gunsten der *Litolff*'schen Oper: Die Braut vom Kynast. — Der musikalischen Patrioten von Fach wollen wir hier unerwähnt lassen, obgleich diese Herren behufs lebendiger Offenbarung ihres Ideals nur noch eine Kleinigkeit vermissen: deutsche Komponisten, fähig im Sinne und Geiste des Volkes zu komponiren, und ein Publikum, das solches sodann gehörig aufzufassen im Stande sei. Da steckt's ja aber eben. Erst deduzire nur Einer, worin denn eigentlich eine moderne original-deutsche musikalische Auffassung bestehe, *et erit mihi magnus Apollo*. Mit Fictionen und überschwänglichen ästhetisirenden Redensarten lässt sich nichts schaffen.

So lange uns Deutsche der uns, wie überhaupt, so auch im Gebiete der Musik, eigenthümliche Universalismus immer mehr nach aussen hinblicken und dort suchen lässt, so lange das moderne, den Mitteln statt des Zweckes huldigende Virtuosenthum mit seinen in der Fremde wohlfeil erkauften Kunststückchen unsern Geschmack am Gängelbande führt, so lange wird es auch mit einer deutschen Oper nichts sein. Lächerlich, aber gar nicht unmöglich war's, dass wir eine solche aus der Fremde als Geschenk bekämen; spukt doch in mancher neueren französischen Erscheinung bereits eine gute Quantität deutschen Elementes, z. B. bei *Félicien David*. Aber Scherz bei Seite, die Bemerkung ist freilich unangenehm, aber wahr: Bis jetzt existirt noch keine moderne deutsche Oper.

Wie überall auf der deutschen Bühne, so ist auch bei uns dieser Satz fortwährend durch die Erfahrung bestätigt. Neuerdings hat sich *Füchs*' Guttenberg nicht halten können; *Rücken's* Prätendent, der sich, vieler ungemein wackerer Einzelnheiten halber, im Anfange ganz besonders gut anliess, fand bereits bei der sechsten Vorstellung ein leeres Haus: das Ganze war unbefriedigend.

Zur Abwechslung haben wir nun einmal wieder eine französische Novität auf dem Repertoir: Dom Sebastian, 5aktige Oper von *Donizetti*, die am 15. Januar zuerst über unsere Bühne ging. Es ist dies ein historisches Stück, dessen auffallend seichter, in der deutschen Uebersetzung möglichst noch mehr verflachter Text übrigens nichts Historisches weiter darbietet, als allenfalls die Namen der Hauptpersonen. Es ist ein locker zusammengewürfeltes Situationsstück, dessen Musik einige gute, unter einer Masse von Alltäglichem aber fast erstickte Momente enthält. Dabei tragen alle Nummern dieser Oper eine und dieselbe Färbung; von Berücksichtigung des höheren dramatischen Elementes zeigt sich keine Spur, und eben so wenig findet sich eine eigentliche musikalische Charakteristik. Der todwunde König singt mit gespaltenem Kopfe in einem langen Duette die Freuden des Wiedersehens, und die Gesänge der wilden Araber unterscheiden sich in nichts von denen der Portugiesen: man könnte beinahe jede Nummer der Oper an die Stelle einer beliebigen anderen setzen, ohne dass der Charakter derselben dadurch benachtheiligt würde.

Zu den als Einzelnheiten sich einigermaassen über das Gewöhnliche erhebenden Piecen zählen wir im ersten Akte die Arie des Camoens; im zweiten das Duett zwischen Zaide und Dom Sebastian; im dritten die sehr gefällige Romanze Camoens', so wie ein sehr brillant komponirtes Duett zwischen Camoens und Dom Sebastian in B dur, $^3/_4$ Takt, seinem Charakter nach freilich der speciellen Situation wie den Intentionen des Ganzen wenig entsprechend, aber an und für sich nicht ohne musikalischen Werth. Die gelungenste Nummer dagegen, offenbar Eingebung eines höchst glücklichen Momentes, ist der Trauermarsch im Finale dieses Aktes, ein Musikstück, welches sich dem Besten seiner Art würdig zur Seite stellt, und hinsichtlich dessen man sich nur verwundern kann, wie es eigentlich in diese Oper, in so nichterne Gesellschaft gerathen sein mag. Im vierten Akte ist wiederum die Cabaletta des Abayaldos von guter Wirkung, und der fünfte Akt endlich liefert noch ein ganz hübsches Duett zwischen Zaide und Dom Sebastian in As dur, $^6/_8$ Vivace, welches sich durch brillante Koloratur auszeichnet und beinahe effektvoll zu nennen wäre, wenn es nur nicht zum Schlusse so unendlich trivial ausliefe.

Von der äusseren Ausstattung der Oper lässt sich nur Rühmenswerthes vermelden. Die dazu angefertigten Decorationen sind brillant und von imponirender Wirkung. Weniger zu loben ist die Besetzung. So passt z. B. die schwierige, mit häufigen Bravourstellen ausgestattete Partie der Zaide, einer feurigen maurischen Heroine, durchaus nicht für deren Darstellerin, Demoiselle *Michaleti*, deren künstlerischer Individualität die getragene, schmelzende, überhaupt lyrische Vortragsweise bei Weitem mehr zusagt. Aehnliches gilt von Herrn *Wurda* als Abayaldos, der obenein die Partie dieses wilden, racheschnaubenden Araberhäuptlings fast ganz tonlos sang. Herrn *Ditt's* schöner Tenorstimme würde die Partie des Dom Sebastian volle Gelegenheit geben, sich auf die ausgezeichnetste Weise geltend zu machen, wenn nur die so, wir möchten fast sagen, flaue Vortragsweise und das matte Spiel dieses Sängers seine übrigen guten Eigenschaften nicht so ungemein beeinträchtigten. Dem Bassbariton, Herrn *Clement*, dagegen wurde als Camoens mit Recht mehrfacher Beifall zu Theil. Der ersten Basspartie — Dom Juan de Silva, gesungen von Herrn *Balle Asto* — wird wenig Gelegenheit, in den Vordergrund zu treten, zu-

mal da sie nur höchst selten irgend ein dankbares Sätzchen enthält, und noch mehr untergeordneter Art sind die Rollen des Antonio — Tenor — und des Ben Selim — Bass —, welche in den Händen der Herren *Raps* und *Bost* ihre Vertretung ohne Schwierigkeit fanden. Die Chöre gingen gut von Statten, und das Orchester unter Leitung des Herrn *Schindelmeisser*, begleitete ausgezeichnet.

Dass sich die Novität für längere Zeit halten werde, ist nicht zu erwarten, und unter Berücksichtigung der ungemein geringen künstlerischen Ausbeute, die sie liefert, auch nicht zu wünschen. Schade nur um die bedeutende, von Seiten der Regie und der Mitwirkenden darauf gewendete Mühe und Arbeit, die eines besseren Gegenstandes würdig gewesen wären.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am 18. Januar fand in Karlsruhe eine Gedächtnissfeier *Mendelssohn Bartholdy's* Statt. Der Cäcilienverein, unter Leitung des Herrn *Goehne* (eines Dilettanten), hatte sie veranstaltet, und es kamen dabei zur Aufführung: die 6 vierstimmigen Lieder („im Freien zu singen"); zwei zweistimmige aus Op. 63; das bekannte „Es ist bestimmt in Gottes Rath", Pianoforteconcert in G-moll, gespielt von *Kalliwoda* Sohn (einem Zöglinge des Leipziger Conservatoriums), der 114. Psalm, der erste Theil des Paulus.

Die Augsb. Allgem. Zeitung enthält eine Mittheilung über *Orlando Lasso's* Grabstein, der sich im Besitze des Königs von Baiern befindet. (Bekanntlich war *Lasso* unter den Herzogen Albrecht V. und Wilhelm V. baier. Kapellmeister.) Die Inschrift des Grabsteines weist als Todesjahr 1595 nach (also nicht 1585, wie man gewöhnlich annahm), und aus den eingegrabenen lateinischen Distichen erhellt, dass *Lasso* 62 Jahre alt wurde; folglich war er nicht 1530, sondern 1533 geboren. Man vergleiche hiermit *C. F. Becker's* biographische Notizen über diesen Komponisten in der Allgemeinen Musikal. Zeitg., Jahrg. 1842, S. 329.

Am 3. Februar wurde in Dresden *Shakespeare's* Sommernachtstraum mit *Mendelssohn Bartholdy's* Musik aufgeführt. Es war zugleich eine Art Gedächtnissfeier für den entschlafenen Meister, da derselbe bekanntlich am 3. Februar geboren war.

Auf dem Breslauer Stadttheater wurden im vergangenen Jahre 118 Opern (darunter vier neue und zehn neuinstudirte), 43 Singspiele und Possen mit Musik gegeben. Am Häufigsten aufgeführt wurde *Bellini's* Norma und *Meyerbeer's* Robert der Teufel, jede siebenmal; diesen zunächst kamen die Hugenotten, *Weber's* Freischütz, *Lortzing's* Czar und Zimmermann, jede sechsmal; dann *Donizetti's* Tochter des Regiments, *Mozart's* Don Juan, *Verdi's* Nebukadnezar, jede fünfmal. — Ueberhaupt wurden *Donizetti's*che Opern 14mal, *Meyerbeer's*che ebenso oft, *Bellini's*che 12mal, *Weber's*che 11mal, *Mozart's*che achtmal u. s. w. gegeben.

Das Pensionsinstitut des Breslauer Theaters besass nach dem Abschlusse am Ende des vergangenen Jahres ein Vermögen von 6836 Thlr., während der Abschluss des Jahres 1846 4920 Thlr. ergeben hatte.

Der Magistrat zu Görlitz macht bekannt, dass er die Reparatur der grossen Orgel der dortigen Kirche St. Petri und Pauli (eines Werkes des berühmten *Casperini*, mit 72 Registerzügen und 66 klingenden Stimmen), auf Empfehlung *Johann Schneider's* in Dresden, d. m. Orgelbaumeister *Friedrich Jahn* zu Dresden übertragen, wobei die Eigenthümlichkeit des Werkes möglichst habe erhalten werden sollen. *Jahn* habe nun diese Aufgabe in jeder Beziehung meisterhaft gelöst und dadurch die Stadt Görlitz zum lebhaftesten Danke verpflichtet.

Die Pariser *Revue et Gazette musicale* thut alles Mögliche, um Abonnenten zu erlangen. Als Neujahrsgeschenk hat sie ihren Abnehmern nicht weniger als 8 werthvolle Gratisbeilagen gegeben, nämlich: 1) *Fleur de neiges*, Album für Gesang mit *Jenny Lind's* Bild und den Liedern derselben; 2) Album für Pianoforte mit *Stephen Heller's* Portrait und Kompositionen von demselben, *Alkan, Chopin, Liszt, Prudent, Ed. Wolff*; — 3) einen Roman: *Portefeuille de deux cantatrices*, von *Paul Smith*; — 4) einen Band von Fêtes dem Vater: *La Musique mise à la portée de tout le monde*; — 5) eine Novelle von *Paul Smith*: *Les sept notes de la gamme*; — 6) Album für Gesang, von *Berlioz, Bourges, David, Eckert, Gouin, Halevy, Kastner, Meyerbeer, Mendelssohn Bartholdy, Panseron, Vimar*; — 7) *Album de France*, von *Chopin, David, Goldschmidt, Gotha, Rastelli, Ed. Wolff*; — endlich 8) ein Album von Tänzen: *Heures du soir*. — Bei dieser Gelegenheit sei zugleich eines hübschen Albums von *Fréd. Berat* mit zwölf charmanten Romanzen und Chansonetten gedacht, das in Paris erschienen ist.

In Danzig hat *Bazzelot's* „Königin von Leon" sehr gefallen; weniger in Dessau, wo sie ziemlich mangelhaft gegeben wurde. — In Moskau ist eine neue Oper: „Esmeralda", Musik von dem russischen Komponisten *Durgomirsky*, mit Beifall aufgeführt worden.

Dem hannoverisch-englischen Vertrage zum Schutze des schriftstellerischen und künstlerischen Eigenthums vom 4. Aug. 1847 ist das Grossherzogthum Oldenburg beigetreten. — Dem ähnlichen Vertrage zwischen Preussen und England haben sich angeschlossen Sachsen-Weimar, Sachsen-Altenburg, Reuss-Schleiz-Lobenstein, Schwarzberg-Rudolstadt, Schwarzberg-Sondershausen. (Vergl. Allgem. Musikal. Zeitg. 1846, S. 669; 1847, S. 204, 794, 885, 814.)

Auf dem Hoftheater zu Wiesbaden wurden im vorigen Jahre aufgeführt 22 grosse Opern, darunter drei neue: „Das Käthchen von Heilbronn", von *Lux*; „Die Lombarden auf dem ersten Kreuzzug", von *Verdi*; „Nebukadnezar", von demselben. Unter den neuen kleinen Opern befand sich „Maurer und Schlosser", mit Musik von *Mozart*.

In Chemnitz haben Stadtrath und Stadtverordnete beschlossen, in der Haupt- und Stadtkirche eine neue Orgel erbauen zu lassen, indem das bisherige Orgelwerk wahrhaft erbärmlich ist. Beauftragt mit dem Baue wurde der bekannte Orgelbaumeister *J. F. Schulze* in Paulinzelle.

In München machte ein 15jähriger Violinvirtuos *Ferdinand Laub* aus Böhmen grosses Aufsehen. Seine Leistungen sollen die eines vollendeten Künstlers sein. — Auch in Augsburg hat er Concerte gegeben.

Adam's „Seemerhütte" hat in Schwerin entschieden gefallen. *Bazzelot's* Oper „Die Königin von Leon" (Ne touchez pas à la reine) wird zu Wien auf dem Karlstheater als Lustspiel gegeben unter d. T.: „Isabelle, Königin von Aragonien oder Sehen und doch nicht berühren."

Fräulein *Charlotte Mayer*, früher Primadonna in Leipzig, folgt für Ostern 1849 einem Rufe an das Stadttheater zu Hamburg.

Am 31. December v. J. starb in Florenz *Giuseppe Magnelli*, Kapellmeister des Grossherzogs von Toskana, mehr als 80 Jahr alt.

Am 30. Januar fand in Hildesheim, durch den dasigen Cäcilienverein, eine Gedächtnissfeier für *Mendelssohn Bartholdy* Statt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's

grössere Gesangwerke

Im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Op. 42. Der 42. Psalm: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser.“

Partitur 4 Thlr. — Klavierauszug mit Text 2 Thlr. — Klavierauszug ohne Text 1 Thlr. — Klavierauszug zu 4 Händen 1 Thlr. 5 Ngr. — Singstimmen compl. 1 Thlr. 10 Ngr. *Sopr., Tenor* I., *Tenor* II., *Bass* I., *Bass* II. à 12½ Ngr. Chorstimmen (*Soprano, Alt, Tenor, Bass*) à 5 Ngr. Orchesterstimmen compl. 3 Thlr. — *Violine* I., *Violine* II., *Bratsche, Violoncell* u. *Bass* à 10 Ngr.

Op. 51. Der 114. Psalm: „Da Israel aus Egypten zog“, für achtstimmigen Chor und Orchester.

Partitur 3 Thlr. — Klavierauszug mit Text 2 Thlr. 10 Ngr. Singstimmen compl. 1 Thlr. 15 Ngr. *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt* I., *Alt* II., *Tenor* I., *Tenor* II., *Bass* I., *Bass* II. à 5 Ngr. Orchesterstimmen 2 Thlr. 15 Ngr. *Violine* I. 5 Ngr. *Violine* II. 7½ Ngr., *Bratsche* 5 Ngr., *Violoncell* mit *Bass* 7½ Ngr.

Op. 52. Lobgesang. Eine Symphonie-Kantate nach Worten der heiligen Schrift.

Partitur 12 Thlr. — Klavierauszug mit Text 5 Thlr. 15 Ngr. — Klavierauszug zu 4 Händen 4 Thlr. — Klavierauszug zu 2 Händen 3 Thlr. — Singstimmen compl. 2 Thlr. — Solostimmen: *Sopran* I. 10 Ngr., *Sopran* II. 2½ Ngr., *Tenor* 10 Ngr. Chorstimmen: *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt* I., *Alt* II., *Tenor* I., *Tenor* II., *Bass* I., *Bass* II. à 5 Ngr. Orchesterstimmen 10 Thlr. — Quartettstimmen: *Violine* I. 1 Thlr. 15 Ngr. *Violine* II. 1 Thlr., *Bratsche, Violoncell* mit *Bass* à 1 Thlr.

Op. 61. Ein Sommernachtstraum von Shakespeare.

Partitur 10 Thlr. — Klavierauszug mit 4händiger Begleitung und Text vom Komponisten 5 Thlr. — Klavierauszug mit 4händiger Begleitung 3 Thlr. — Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte 2 Thlr. 15 Ngr. Singstimmen compl. 1 Thlr. — *Sopran-Solo* (*Erster Elfe*) 5 Ngr., *Sopran-Solo* (*Zweiter Elfe*) 2½ Ngr. Chorstimmen: *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt* I., *Alt* II. à 5 Ngr. Orchesterstimmen. —

Op. 69. 3 Motetten. (Chöre beim Gottesdienst zu singen.)

№ 1. „Herr, nun lassest du deinen Diener in Frieden fahren.“ Partitur 20 Ngr. Singstimmen compl. 10 Ngr. *Sopran, Alt, Tenor, Bass* à 2½ Ngr.

№ 2. „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“ Partitur 20 Ngr. Singstimmen compl. 10 Ngr. *Sopran, Alt, Tenor, Bass* à 2½ Ngr.

№ 3. „Mein Herz erhebet Gott den Herrn“ Für Chor und Solostimmen Partitur 4 Thlr. — Singstimmen compl. 20 Ngr. *Sopran, Alt, Tenor, Bass* à 5 Ngr.

Festgesang. Begeht mit heil'gem Lobgesang, für Männerchor und 2 Orchester von Blechinstrumenten (zur Eröffnung der am ersten Tage der Secularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markt zu Leipzig stattfindenden Feierlichkeiten komponirt).

Partitur (geschrieben) netto 2 Thlr. — Erstes Orchester (geschrieben netto 2 Thlr. 15 Ngr. Zweites Orchester (geschrieben) netto 20 Ngr. Klavierauszug 1 Thlr.

Lied daraus: Vaterunser im deinem Garten, für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte 5 Ngr.

Verleih uns Frieden (da nobis pacem, Domine), Gebet nach Luther's Worten für Chor und Orchester.

Partitur 20 Ngr. Klavierauszug 10 Ngr. Singstimmen compl. 7½ Ngr. *Sopran* I., *Sopran* II., *Alt, Bass* à 1 Ngr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 91 arr. à 4 ms. p. Klage. *D dur.* Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

— — **Symphonie No. 92. arr.** à 4 ms. p. Klage. *G dur.* Pr. 1 Thlr. 5 Sgr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 8 zu 8 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

So eben ist erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Ferd. Gumbert's

Auswahl von 12 neuen beliebten Gesängen aus Frankreich

für 1 Singstimme mit Begl. des Piano. 3. Lief. à 17½ Sgr.

Dieselben einzeln mit *französischem* Text à 5 Sgr.

In Frankreich haben diese Kompositionen von *Grisar, Niedermeyer, Labarre, Puget, Amand, Masini, Adhémar* und *Concone* in vielen *Concerten Furore* gemacht, so dass in kurzer Zeit mehrere Auflagen nöthig geworden sind. Die deutsche Bearbeitung des beliebten Liederkomponisten *Gumbert* wird gewiss sowohl bei Künstlern wie Dilettanten gleichen Anklang finden.

Berlin. **Schlesinger'sche** Buch- und Musikhandlung.

Empfehlenswerthe Neuigkeiten.

Verlag von **Schuberth & Comp.** in Hamburg.

Beethoven, L. v., Sonate f. Pfte. *op.* 2. № 2. Prachtausg. 22½ Sgr.

Burgmüller, Ferd., Champagner-Rondo, № 2, über *Lumbye* Champagner-Galopp. 10 Sgr.

— — „Den Manen der Herzogin von Choiseul-Praslin.“ Melancholie-Walzer f. Pianoforte. 5 Sgr.

Fesca, Alex., Notturno für Sopran m. Piano. *op.* 35. № 4. 7½ Sgr.

Krebs, C., „An Adelheid.“ Lied, f. Piano allein, übertr. vom Komponisten. 12½ Sgr.

— — Dasselbe als Rondino, *arr. v. Ferd. Burgmüller.* 10 Sgr.

Krug, D., „Ende vom Lied,“ f. 1 Singstimme m. Piano. *op.* 22. 15 Sgr.

Schindelmeisser, L. (Kapellmeister), 6 Charakterstücke. 1 Thlr.

Turanyi, C. v., Trio p. Piano, Viol. et Velle. *op.* 6. 3 Thlr. 10 Sgr.

Walther, A., 3 Lieder f. Sopr. oder Tenor m. Pfte. *op.* 3. 12½ Sgr.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen.

G. W. Körner in Erfurt:

Höpner, C. G., 17 Orgelstücke. Op. 14. 8 Sgr.

Krebs, J. L., Orgelkompositionen. Heft 1. 7½ Sgr.

Scheibner, G. G., Fugs. H moll. 5 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

der sonst die kleinen Pieçen dieser Gattung nicht unter die Nummern seiner Werke aufnimmt, dies bey gegenwartiger Werke aufnimmt, dies bey gegenwartiger gethan hat. Und dies Vorurtheil wird vollkommen gerechtfertigt. Die Var. sind sehr schön, und in einer eigenen, auch von den frühern Variationen dieses Verf. verschiedenen Weise behandelt. Ein vortreffliches Thema, und dann, was einem an Erfindung reichen Geiste über die Hauptideen desselben, als er sich frey gehen liess, zu sagen kam —: das enthalten diese Var. Vom letztern wird man sich schon einen Begriff machen können, wenn nur die Inhaltsanzeige hergesetzt wird: Thema: sanft, aber bedeutend, F dur, Adagio cantabile, $\frac{3}{4}$ Takt: Var. 1., ganz frey auslaufend und graziös, D dur, derselbe Takt, dasselbe Tempo; Var. 2, B dur, ernsthaft, Allegro ma non troppo, $\frac{6}{8}$ Takt; Var. 3., heiter, G dur, Allegretto, C Takt; Var. 4., Es dur, freundlich, Tempo di Minuetto, $\frac{3}{4}$ Takt; Var. 5., C moll, würdig und kräftig, Marcia, $\frac{2}{4}$ Takt; Uebergang zur Rükkehr in F dur, Var. 6, F dur, Allegretto, $\frac{6}{8}$ Takt, heiter, zum Theil tändelnd; ausgeführter Schluss in freyem Adagio molto. Alles greift so in einander, und macht ein schönes, gerundetes Ganze. Die Var. sind nicht allzuschwer auszuführen: man lasse sich nur durch die vielgeschwänzten Noten nicht abschrecken, und die, auch in diesen Blättern beklagten überweiten Griffe, findet man hier nicht. Im deutlich und gut ins Auge fallenden Stich müssen S. 4. Z. 1. die letzten 16 Zweyunddreyssigtheile Vierundsechzigtheile seyn.

Sechs Maurerlieder für das Fortepiano mit Violinbegleitung in Musik gesetzt etc. von Bierey. Erstes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.).

Die Lieder sind nicht alle mit Violinbegleitung. Das erste ist fünfstimmig ohne alle Begleitung, das zweyte ist nur vom Pianoforte, die übrigen sind aber zugleich mit der Violine accompagnirt. Die Texte sind nicht besser und nicht schlechter, als so viele Maurerlieder. Die Musik ist ungleich. Keins der Lieder ist schlecht, aber einige erheben sich nicht über das Gewöhnliche. Das letzte ist recht gut; aber das erste ausgezeichnet schön. Das Chor, bestehend aus Tenor und zwey Bassen, singt leise eine hochst einfache, langsam fortschreitende Melodie in eben so einfachen harmonischen Verhaltnissen — singt ein Lied für sich, und ein Solo-Sopran und ein Solo-Tenor führen dazu eine freyer figurirte, recht schöne Melodie aus, was bey der Aufführung trefflich hervorgehet, und wobey man den nicht ungeübten Opernkomponisten leicht erkennt. Unrichtigkeiten der Deklamation oder Accentuation sind selten, aber es sind ihrer doch da — wie in dem angeführten schönen Liede das „Tugenden." Der gute und bequem eingerichtete Druck sollte fehlerfreyer seyn.

---

1) *Fantaisie et Rondeau pour le Clavecin ou Pianoforte, compos. et déd. à Mad. la Baronne de Braun, par Antoine Eberl. Ouvr. XV.* Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

2) *Grande Sonate caractéristique pour le Pianoforte, compos. et déd. à Mons. Joseph Haydn, Docteur de Musique etc. par Antoine Eberl. Ouvr. 12.* Vienne, chez Mollo et Comp. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Rec. freuet sich, vom Hrn. Eberl, dem er vom Anfang an Talent und Feuer zugetraut hat, der aber vormals allzu offenbare Beweise von der Rohheit dieses Talents, und dem Ungezügelten dieses Feuers gab, — seit einiger Zeit so schätzbare Arbeiten kennen zu lernen, die eben so offenbare Proben geben von der fortgehenden Kunstbildung dieses Komponisten, ohne dass er an seinen Naturgaben verlöhre. Die beyden hier angezeigten Werkchen, welche das Neueste sind, was Rec. von Hrn. E. s Werken hat erhalten können, machen ihm wahre Ehre — besonders das zweyte. Was das

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. **Nr. 9.** 1848.

Inhalt: Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium Elias. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ueber

F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium

Elias.

Von *Otto Jahn.*

(Beschluss.)

Der zweite Theil beginnt mit einer Sopranarie. Die sanft mahnende Klage: „Höre, Israel, höre des Herrn Stimme! Ach, dass du merktest auf sein Gebot!“ wird zum feurigen Aufrufe: „Ich, ich bin euer Tröster. Weiche nicht, denn ich bin dein Gott, ich stärke dich!“ Ein lebhafter Chor, frisch und kräftig, fällt unmittelbar ein, und führt die Stimmung fort: „Fürchte dich nicht, spricht unser Gott, fürchte dich nicht, ich bin mit dir.“ Es ist eine schöne Steigerung in diesen Sätzen, die sich vortrefflich zu einer Einheit abschliessen; wie die Stimmung kräftiger, schwungvoller wird, wächst die Bewegung, die Motive werden grösser, die Behandlung breiter, massenhafter, was namentlich auch von der Instrumentation gilt, die Anfangs fein und zart zu glänzender Pracht gesteigert wird. Uebrigens tragen sie einen ganz speziflisch mendelssohn'schen Charakter, namentlich der Chor, in dem mitunter Reminiscenzen an Früheres vorkommen, wie z. B. die Trompeteneinsätze, obwohl keine genaue Uebereinstimmung vorhanden ist, mit der Weise, wie sie im Paulus in dem Chore: „Mache dich auf, werde Licht!“ angewandt werden, sehr verwandt sind.

Wir sind durch diese Einleitung in die Stimmung versetzt, auf welcher das nun folgende Recitativ des Elias beruht, der ohne Menschenfurcht im Vertrauen auf Gott vor den König tritt und ihm die Strafe verkündigt, die ihn und sein Volk treffen wird. Eigenthümlich, ernst und fest und zugleich geheimnissvoll ist die Verkündigung gehalten: „Denn der Herr wird Israel schlagen, wie ein Rohr im Wasser bewegt wird, und wird Israel übergeben um eurer Sünde willen.“ Unmittelbar daran schliesst sich eine lebhaft bewegte Szene, worin die Königin das Volk aufregt gegen Elias, das nach einigen Wechselreden, in einem stürmischen Chore — der übrigens in der ganzen Behandlungsweise an ähnliche im Paulus erinnert — den Tod des Elias verlangt. Es ist dies eine von den Szenen, welche den Schein des Dramatischen haben, während sie in der That ganz undramatisch sind; die Charakteristik derselben ist allerdings lebhaft, und beruht hauptsächlich auf der geschickten Benutzung gewisser Momente der Situation, welche ihre Wirkung nicht leicht verfehlen: so der rasche Wechsel kurzer Reden der Königin und des Volks, die verschiedene Betonung der Ausrufe in den verschiedenen Stimmen u. dgl. m., was den Ausdruck leidenschaftlicher Erregung begünstigt. Es ist daher begreiflich, dass der Künstler diese dankbare Situation benutzte, um so mehr, als durch die lebendige Schilderung der drohenden Gefahr die folgende Szene, wo Elias sich vor derselben in die Wüste zurückzieht, erst gehörig motivirt erscheinen kann.

Und dennoch glaube ich, dass nach der ganzen Anlage des Oratoriums diese Szene unverhältnissmässig ausgeführt ist. Die eigenthümliche Stellung, welche Elias dem Könige gegenüber einnimmt, der hauptsächlich durch den Einfluss der Königin nach der Abgötterei zugewendet hat, und welche die fortwährenden Kämpfe und Verfolgungen hervorruft, in denen das ganze Leben des Elias sich bewegt, sowie die Kraft seines Charakters sich in ihnen bewährt, ist nicht die Grundlage des Oratoriums. Man sieht, dass die Grundzüge einer wahrhaft dramatischen Gestaltung unbenutzt geblieben sind, und die Wurzel der Handlung, der Conflikt verschiedener, bestimmt ausgeprägter Charaktere, ist damit abgeschnitten. An und für sich ist das vollkommen gerechtfertigt, allein wenn dieses Verhältniss gleichwohl vorausgesetzt und an einzelnen Momenten der Entwickelung des Oratoriums als ein selbständiges Element eingeführt wird, so hat das etwas Störendes und Befremdendes, man weiss nicht, wohin man es zu bringen hat. Dass wir die historische Kenntniss dieser Verhältnisse, die uns freilich schnell orientirt, mit hinzubringen, kann man natürlich so wenig geltend machen, als eine Verweisung auf das Textbuch, das über Alles belehrt — das Kunstwerk soll in sich und durch sich verständlich sein. Es zeigt sich aber, dass auch hier, was nothwendig war, um den äusseren Zusammenhang herzustellen, der einmal gewählten Form wegen mehr als billig ausgeführt worden ist; die einfache Erzählung hätte das rein Faktische in der angemessenen Kürze berührt und dadurch der ausführlichen Darstellung des Wesentlichen

den Grund bereitet. Ebenso unverkennbar ist es, dass auch in musikalische Behandlung an denjenigen Stellen, welche nicht nothwendig aus der Grundidee des Ganzen hervorgegangen sind, weniger tief und bedeutend ist, sondern sich mit einer mehr äusserlichen Charakteristik begnügt.

Die folgende Szene ist dagegen in ihrer edlen Einfachheit eine der schönsten des Oratoriums, und gehört wohl überhaupt zu dem Schönsten, was *Mendelssohn* geschrieben. Auf die Mahnung des Obadja, der drohenden Gefahr auszuweichen, zieht Elias in die Wüste; in dem tiefen Schmerze, dass sein Wirken vergeblich gewesen, wünscht er seinen Tod herbei: „Es ist genug! So nimm nun Herr meine Seele", in einer einfach schönen Cantilene mit obligatem Violoncell. Dann in lebhafterem Unmuth: „Ich habe geeifert um den Herrn, — denn die Kinder Israels haben — deine Propheten mit dem Schwert erwürgt". der durch den schmerzlichen Ernst: „Und ich bin allein übrig geblieben", wieder zur wehmüthigen Resignation gemässigt wird: „Es ist genug, so nimm nun Herr meine Seele." Der Schmerz und der Druck, der auf der Seele des kräftigen Mannes ruht, der kein Ende seines vergeblichen Kampfes sieht, ist ohne alle Beimischung von Weichlichkeit, schön und edel ausgedrückt. Und dem zum Tode Ermatteten ist himmlischer Trost nahe; wie er schläft unter dem Wachholder in der Wüste, lagern sich um ihn die Engel des Herrn, und es ertönt ein Terzett von Frauenstimmen ohne Begleitung: „Hebe deine Augen auf zu den Bergen, von welchen dir Hilfe kommt!" ein Satz von ungemein lieblichem Wohllaute, so zart und kräftig, so einfach und klar, als konnte es nicht anders sein, der Ausdruck des reinsten, heitersten Friedens. An die letzten Worte desselben: „Der dich behütet, schläft nicht", schliesst sich der Chor an: „Siehe, der Hüter Israels schläft noch schlummert nicht; wenn du mitten in Angst wandelst, so erquickt er dich." Auch hier ist dieselbe ruhig heitere Stimmung festgehalten und auf die anmuthigste Weise ausgedrückt: der Gegensatz: „Wenn du mitten in Angst wandelst" gibt nur eine leise Schattirung, welche den Ton des innigen Vertrauens noch hebt, klar und durchsichtig fliesst der Chor dahin und gibt dieser ganzen Situation einen wohlthätigen Abschluss.

Nun ergehet an Elias der Befehl, sich auf den Berg Horeb zu begeben, er aber, unmuthig und ermüdet über sein vergebliches Thun, hofft nicht mehr mit seiner Kraft etwas auszurichten: „Ach, dass du den Himmel zerrissest und führest herab! — Warum lässest du sie irren von deinen Wegen und ihr Herz verstocken, dass sie dich nicht fürchten? O dass meine Seele stürbe!" Da ergeht an den Verzagten die Mahnung: „Sei stille dem Herrn und warte auf ihn, der wird dir geben, was dein Herz wünscht. Befiehl ihm deine Wege und hoffe auf ihn, stehe ab vom Zorn und lass den Grimm." In einem Altsolo werden diese Worte einfach und innig, wie eine herzliche, sanfte Ermahnung vorgetragen, denen dann der Chor die Bekräftigung hinzusetzt: „Wer bis an das Ende beharret, der wird selig." Der Friede eines in festem Gottvertrauen ruhig und klar gewordenen Gemüthes ist in diesem Chor innig und wahr ausgesprochen, und es mag Wenigen gelingen, eine Stimmung, die ohne alle Leidenschaft und jeder ausserlichen Charakteristik unfähig ist, so tief und wahr aufzufassen, dass sie einen bei der festesten Ruhe von innerem Leben erwärmten künstlerischen Ausdruck gewinnt. So ist der Eindruck ein wahrhaft reinigender und im edelsten Sinne rührend. Die musikalische Gestaltung entspricht völlig der Stimmung, aus dem einfachen, gleich Anfangs klar und vollständig ausgesprochenen Grundgedanken wächst die weitere Ausführung in fester Geschlossenheit ohne irgend einen fremden Schmuck organisch hervor.

Diese beiden Szenen lassen die Vorzüge der freien, symbolischen Komposition klar erkennen. Von einer bestimmten Handlung ist hier gar nicht die Rede, es ist nur Darstellung des inneren Gemüthszustandes des Elias, den aber nicht er selbst allein vor uns ausspricht; vielmehr findet auch das, was verborgen im Inneren des Menschen ihm selbst unbewusst waltet, hier einen objektiven Ausdruck und damit den Charakter höherer, über das Individuum hinausreichender Wahrheit. Dadurch, dass dieser Ausdruck des Allgemeinen durch die Darstellung des Individuellen hervorgerufen wird, sich auf dieses bezieht und dasselbe verklärt, erscheint es nicht als ein Abstraktes, sondern innerlich nothwendig und wahrhaft lebendig, und vollendet so die künstlerische Darstellung.

Jetzt empfinden wir, dass Elias würdig ist, aus seiner Verzagtheit durch die Erscheinung des Herrn aufgerichtet zu werden, und so gebietet ihm der Engel, sein Antlitz vor dem Nahen Gottes zu verhüllen.

Die Erscheinung des Herrn selbst war ohne Zweifel eine der grossten und schwierigsten Aufgaben, obwohl die poetische Schilderung in der heiligen Schrift auch für die musikalische Darstellung vortreffliche Motive darbot. Eine andere Darstellungsweise als die erzählende war hier gar nicht möglich, und sie ist daher auch gewählt, aber schon die Form, in der sie auftritt, indem sie dem Chor in den Mund gelegt ist, zeigt, dass es hier auf mehr als eine blose Erzählung abgesehen ist, dass vielmehr die imposante Gewalt der Naturerscheinungen und die tiefste Erregung des Gemüthes vor dem Heiligsten und Grossten ihren gemeinsamen, einigen Ausdruck finden sollen. Dazu sind alle Kräfte der Singstimmen und des Orchesters aufgeboten; allein hier, wo das Ungewöhnlichste darzustellen war, fühlt man sich gewissermaassen überrascht durch die Strenge der Form, welche man in der allgemeinen Anlage, wie im Einzelnen wahrnimmt. Das zeugt von der sicheren Hand des Meisters, der auch hier nicht über das Mass hinausging, und gibt dem Ganzen, so bewegt und eigenthumlich es gehalten ist, eine grosse Festigkeit und Klarheit. Das zweimal wiederkehrende: „Der Herr ging vorüber!" und das im Ausdrucke so verschiedene, ebenfalls sich wiederholende: „Aber der Herr war nicht im Sturmwind (im Erdbeben, im Feuer)" machen ganz bestimmte rhythmische Abschnitte und fassen die bewegten Schilderungen des Sturmwindes, Erdbebens und Feuers wie in einen Rahmen ein. Für diese selbst ist

höchst glücklich die canonische Form gewählt, welche, während sie mit einem starken Bande, wie durch eine Naturnothwendigkeit, gezügelt scheint, zugleich etwas unaufhaltsam Treibendes und Drängendes hat, das den Zuhörer in der gespanntesten Aufmerksamkeit erhält. Dies wird durch die Begleitung gesteigert, welche theilweise in rascher Bewegung fortstreibt, theils in schweren Massen hineinschlägt, besonders aber durch die eigenthümliche Behandlung der Bässe, welche meistens lange auf einem Tone ruhen. Da aber über demselben die Harmonieen in rascher Folge wechseln, so gewährt dies Beharren auf einem Tone, der nur vorübergehend als wahrer Grundton erscheint, keine Beruhigung, sondern treibt nur noch mehr. Nachdem in den Worten: „Aber der Herr war nicht im Feuer" die höchste Kraft konzentrirt ist, tritt dann die Befriedigung ein: „Und nach dem Feuer kam ein stilles, sanftes Sausen", die Harmonie wird einfach und klar und strebt schnell dem reinen Dreiklange zu, auf dem sie lange unbeweglich ruht. Dann tritt mit den Worten: „Und in dem Sausen nahte sich der Herr" eine leise Bewegung ein, melodisch wie harmonisch sehr gemässigt, und führt in breiter Ausführung die wohlthätige Beruhigung nach so heftiger Aufregung herbei. Eine musikalische Malerei ist dabei nicht angewendet, der Komponist hat nicht etwa versucht, die Naturerscheinung musikalisch nachzuahmen oder unmittelbar darzustellen, wohl aber hat er von der Freiheit mit richtigem Takt Gebrauch gemacht, wo ein musikalisches Element in der wirklichen Natur hervortritt, dieses zu benutzen, indem er es zu einem künstlerischen Motive seiner Darstellung erhebt und ausbildet. Dieses Rechts bedient sich der Dichter in der Sprache wie im Rhythmus, in der Musik greift es freilich viel weiter, weil der musikalischen Elemente viele durch die ganze Natur zerstreut sind. Das gibt dann auch wohl zu dem Missverständnisse Veranlassung, den Naturlaut nachahmend in das Kunstwerk zu übertragen, was nur in seltenen Fällen als Scherz zugestanden werden kann. Davon ist es aber gänzlich verschieden, und sollte gar nicht Malerei genannt werden, wenn für den Musiker, der durch eine Erscheinung der Natur schöpferisch angeregt ist, bei der Darstellung dessen, was sie in seinem Inneren erweckt hat, die Verwandtschaft dieser Erscheinung mit gewissen Elementen der Musik einen nothwendigen Einfluss auf die Gestaltung der Form ausübt. Und dieses gilt auch von dem vorliegenden Falle.

Ein richtiges Gefühl bestimmte *Mendelssohn*, die Erscheinung hiermit nicht abzuschliessen, sondern auch den Eindruck der Gegenwart des Herrn festzuhalten. Sehr glücklich sind dazu die Engel gewählt, welche das „Heilig!" singen. Dieser Satz, Soloquartett von Frauenstimmen mit Chor, von sehr einfacher Erfindung und einem entschieden liturgischen Charakter, macht durch geschickte und eigenthümliche Behandlung aller Mittel, der vokalen wie der instrumentalen, den Eindruck eines feierlichen Glanzes und gibt dem vorhergehenden Chor einen grossartigen Abschluss.

Es ist unverkennbar, dass nach dieser Erscheinung es schwer hält, eine Steigerung hervorzubringen; überhaupt war es keine kleine Aufgabe, dem Oratorium einen würdigen Schluss zu geben. Denn Elias tritt als handelnde Person nicht wieder auf, seine Himmelfahrt steht als ein vereinzeltes Faktum da, das nicht durch nähere Umstände einer ausgeführteren Darstellung fähig ist, und bleibt selbst hinter dieser in Verklärung zurück. Das tritt auch in der künstlerischen Behandlung hervor, der Schluss ist nicht ganz gleichmässig und etwas zu gedehnt.

Elias wird geheissen, wiederum hinab zu ziehen gen Israel: wenn dieses Gebot aber demselben Engelchor in dem Mund gelegt wird, der so eben das „Heilig" sang, so scheint mir das ein unverhältnissmässiger Aufwand von Mitteln zu sein, um so mehr, als kein Erfolg dieser Aufforderung zu Tage kommt. Denn Elias spricht freilich seinen freudigen Gehorsam aus, allein handeln sehen wir ihn nicht mehr. Die Arie ist rhythmisch und harmonisch eigenthümlich, und drückt die ruhige Heiterkeit des Greises aus, der mit freudigem Vertrauen dem Tode entgegensieht, aber den Stempel einer gewaltigen Natur, die bis zum letzten Augenblicke thatkräftig bleibt, trägt sie nicht. Daher gerade an diese Arie sich die Worte des folgenden Chors: „Und der Prophet Elias brach hervor wie ein Feuer" weniger passend anschliessen. Alles, was zunächst vorhergeht, hat uns vielmehr die Vorstellung des lebensmüden Greises gegeben.

Der eben genannte Chor berichtet in kurzen Andeutungen die Himmelfahrt des Elias. Es war ein kühnes Unternehmen, auf jenen Chor, der die Erscheinung Gottes schildert, einen zweiten doch immer sehr verwandten Inhalts so bald folgen zu lassen. Er ist aber in einem von dem ersteren ganz verschiedenen Geist aufgefasst worden. Dort gibt der Schauer des Ueberirdischen dem Ganzen den eigenthümlichen Charakter, hier ist das Wunder der Himmelfahrt nicht das, was die Stimmung bedingt, diese erscheint vielmehr als nothwendiger Schluss eines so ausserordentlichen Lebens, der Grundton ist vielmehr die Bewunderung einer so kraftvollen, mächtigen Natur, wie sie sich in Elias offenbart. Daher ist die ganze Haltung dieses Chors eine ungemein kräftige, energische, ja fast kann man sagen, eine kräftigere als Elias selbst sie zeigt.

Vergegenwärtigt man sich die einzelnen Züge des mit so grosser Vorliebe dargestellten Elias zu einem Bilde vereinigt, so wird man finden, es ist nicht der eisenfeste Mann, der mit unbeugsamem Muthe dem König und dem Volke, das von Gott abgefallen ist, keiner Gefahr achtend, mit flammendem Wort entgegentritt, der Prophet des Herrn, der ein eifriger Gott ist und der Väter Missethat an den Kindern heimsucht, es ist nicht der harte Mann, der die Priester Baals selber schlachtet. *Mendelssohn's* Elias ist vor Allem der fromme Mann, der den festen Glauben hat, dass Gott ihn erhört, wenn er zu ihm betet; in diesem Vertrauen, das zur innigen Begeisterung wird, thut er Wunder, ermahnt er mit Ernst und Würde, augenblicklich wallt auch leidenschaftlicher Zorn in ihm auf; aber Eifer und Härte sind nicht die Grundzüge seines Charakters, er ist weich und mitleidig, tiefer Kummer fasst ihn, dass

man seiner Warnung nicht achtet, und nur die Erscheinung Gottes richtet ihn wieder auf. Daher sind alle Züge eines warmen und tiefen Gefühls, eines innigen und kräftigen Gemüthes mit Vorliebe hervorgehoben und in der Darstellung besonders gelungen; Elias erscheint zwar nirgends schwächlich und sentimental, vielmehr stets in edler und kräftiger Würde, allein der Elias, den der Chor schildert: „Sein Wort brannte wie eine Fackel, er hat stolze Könige gestürzt, er hat auf dem Berg Sinai gehört die zukünftige Strafe und in Horeb die Rache", ist nicht der Elias des Oratoriums.

Auf die Himmelfahrt folgt ein allgemeiner Schluss, der auf den hindeutet, der nach Elias kommen wird, dem Grundgedanken nach völlig angemessen, nur scheint er mir zu weit ausgesponnen zu sein. Das gleich folgende Tenorsolo: „Dann werden die Gerechten leuchten, wie die Sonne", schliesst sich seinem Inhalte nach nicht recht präzis an und ist auch der Erfindung und Ausführung nach, nicht blos auf den vorhergehenden kräftigen Chor, etwas matt und weich. Dagegen sind das dann folgende Recitativ und der Chor: „Aber einer erwacht von Mitternacht" ernst und gross, und von einer gewissen Feierlichkeit, die dem symbolischen Charakter derselben vortrefflich entspricht. Leider wird dieser Eindruck durch das Quartett: „Wohlan, alle die ihr durstig seid, kommt her zum Wasser, kommt her zu ihm" einigermaassen geschwächt, das der Steigerung nicht entspricht, die namentlich am Schlusse gefordert wird. Der letzte Chor geht dann nach einer breiten Einleitung, in eine lebhafte Fuge: „Herr unser Herrscher, wie herrlich ist dein Name" über, die in üblicher Weise dem Oratorium einen kräftigen und glänzenden Schluss gibt.

Ich habe in diesen Bemerkungen den Entwickelungsgang des Oratoriums, wie ich ihn glaube auffassen zu müssen, darzulegen gesucht. Ein näheres Eingehen auf Einzelnheiten, namentlich Analysen so vieler schöner und feiner Züge, habe ich mir versagt; mit einer blosen Beschreibung wird meistens nicht Viel erreicht, und das rein Technische überlasse ich besser den Männern vom Fache, mir kam es auf die allgemeine ästhetische Würdigung an. Wo ich daher mit den Intentionen des Meisters nicht übereinstimmen konnte, habe ich meine abweichende Meinung zu begründen gesucht, wie ich es ihm gegenüber gethan haben würde, wenn mir diese Freude beschieden gewesen wäre. So habe ich es für eine Pflicht der Pietät gehalten, mit redlichem Bemühen so viel an mir ist dahin zu streben, dass das Werk, das er uns hinterlassen hat, uns auch wahrhaft fördernd werde.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Sechzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 24. Februar. — Ouverture zur Zauberflöte von *Mozart*. — Cavatine aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Elise Vogel*. — Ouverture zu Coriolan von *L. van Beethoven*. — Duett aus Jessonda von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Vogel* und Fraulein *Schloss*. — Schottische Lieder von *L. van Beethoven* (mit Begleitung von Violine, Violoncello und Pianoforte), gesungen von Fräulein *Elise Vogel*. — Symphonie von *Niels W. Gade* (Nr. 1. C moll).

Die Ouverture zur Zauberflöte bin ich von anderem Orte her gewohnt ein wenig schneller, die zu Coriolan ein wenig langsamer zu hören. Daher wurde diesmal auch die gewohnte Wirkung auf mich um ein Weniges verringert. Dies ist eine Bemerkung, kein kritisches Argument, was etwa einen Tadel aussprechen und unterstützen soll. Ich halte überhaupt den Streit über falsches Tempo zwischen Hörer und Dirigenten unter zehn Fällen neunmal für unentscheidbar, nicht blos weil die Gewohnheit, sondern auch der momentane körperliche Zustand mit dirigiren und auch mit hören kann. Bei abgespannten Nerven und langsamem Puls erscheint heute vielleicht dasselbe Tempo zu schnell, das man gestern, bei feurig wallendem Blute, für zu langsam erklärte. Von solchen Dingen hängt das Urtheil über eine Künstlerscheinung mit ab, und wahrlich nicht blos in's Tempo mischen sie sich zuweilen.

Fräulein *Elise Vogel* trat nach ihrem Aufenthalt in Paris, wo sie kurze Zeit den Unterricht *Garcia's* genossen, gestern zum ersten Male wieder bei uns auf. Sie scheint an Klangfülle und bestimmtem, scharfem Anschlage gewonnen zu haben und erhielt reichen Beifall.

Herr Musikdirektor *Gade* wurde vor Beginn seiner Symphonie vom Publikum freudig empfangen, und das vortrefflich ausgeführte Werk erhielt nach jedem Satze stürmischen Applaus. Diese erste Symphonie war es, welche, von *Mendelssohn* nach Ansicht der Partitur warm empfohlen, dem Komponisten den Dirigentenplatz zuerst neben jenem Meister, und nach dessen Hinscheiden die alleinige Direktion der Gewandhauskonzerte verschaffte. *Gade* ist ein würdiger Nachfolger des unvergessichen Meisters als Komponist wie als Dirigent. Er ist gegenwärtig erst dreissig Jahre alt, und so darf die Musikwelt noch manche bedeutende Emanation seines reichen, schöpferischen und eigenthümlichen Tongeistes erwarten.

Leipzig. — Die ersten drei Quartettunterhaltungen im Saale des Gewandhauses brachten uns folgende Werke: Quartetten, von *Mozart*, D moll; *Haydn*, F dur, *Beethoven*, C dur (Op. 59, 3) und F dur (Op. 59, 1), *R. Schumann*, A dur (Op. 41, 3); Quintetten, von *Onslow*, D moll, *Mozart*, für Klarinette und Quartett, in A, *Beethoven* (Op. 16) für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn; ausserdem noch *Mendelssohn's* Oktett. Die ausführenden Künstler waren Herr Conzertmeister *David*, erste Violine, die Herren *Klengel* und *Sachse*, abwechselnd, zweite Violine, Herr Musikdirektor *Gade*, Viole, und die Herren *Wittmann* und *Cossmann*, abwechselnd, Violoncello. Letzterer, bekanntlich jetzt Mitglied unseres Orchesters, zeigte sich, wie früher bereits als ausgezeichneter Virtuos, nun auch als vortrefflicher Quartettspieler, eine Doppelgabe, die eben nicht zu häufig angetroffen wird. Dass bei solchen vereinigten Kräften die Ausführung der Meisterwerke im Ganzen höchst befriedigend ausfallen musste

bedarf keiner besonderen Auseinandersetzung. Ueber einzelne, höchst seltene und unbedeutende schwächere Momente wird der mit den Schwierigkeiten solcher Leistungen vertraute Praktiker kein Aufhebens machen. Es ist nun einmal dem Menschen nicht vergönnt, absolute Vollkommenheit durchaus zu erreichen. Unter den vorgeführten Werken erregte das Quartett von *Schumann* grossen Enthusiasmus, und es ist interessant, zu bemerken, wie diesem Komponisten die allgemeinere Theilnahme sich mehr und mehr zuwendet. — Herr *Karl Mayer* führte in dem *beethoven*'schen Quintette die Pianofortestimme aus, hatte sich aber durch kleine, zwischen die verschiedenen Sätze geschobene Interludien die Gunst des Publikums, die er sich durch seine Virtuosenleistungen in den Gewandhausconcerten in so hohem Masse errungen, beinahe verscherzt. Auch dürfte er bei künftigen Produktionen der Art wohl den Geist des Werkes tiefer aufzufassen und den Virtuosen mehr zu vergessen haben.

Aus Berlin. (Die königl. und die italienische Oper.) Von der letzteren, der ital. Oper habe ich seit dem September v. J. in diesen Bl. nichts verlauten lassen; es waren damals nur zwei Opern der neuen Stagione und der neuen Sängertruppe (für 18⁴⁷/₄₈) zu Gehör gekommen, weshalb die Akten der Kritik über die Kräfte und Leistungen des fremdländischen Vokalinstitutes nicht geschlossen werden konnten. Jetzt sind wir hinlänglich unterrichtet, und wollen offen unsere Meinung sagen. Sie wird im Wesentlichen nirgends von der abweichen, welche wir im Feuilleton der berliner Zeitungshalle auszusprechen Gelegenheit hatten, nur muss sie in einer rein musikalischen Interessen gewidmeten Zeitung schärfer und in bestimmterer Form auftreten.

Die hiesige italienische Oper wird von der hiesigen Kritik nicht nur sehr milde und schonend beurtheilt, sondern von manchen Feuilletonisten sogar, der Himmel mag wissen weshalb, weit über Verdienst belobt. Die Milde und die Schonung haben vernünftigen Grund, denn wenn die kritischen Stimmen der hiesigen politischen Zeitungen sich mit rücksichtsloser Schärfe über die Leistungen der ital. Oper aussprächen, so würde die Theilnahme des Publikums für dieses Institut ganz und gar absterben und seine Existenz in bedenkliche Frage gestellt werden.

Das gänzliche Verstummen der italien. Oper in Berlin wäre aber aufrichtig zu bedauern, denn ihre Thätigkeit ist für das Studium und Verständniss der Vokalmusik von wesentlichem Interesse, hauptsächlich deshalb, weil sie, die ital. Oper, ein passendes Moment bildet, der bornirten Stagnation und arroganten, grund- und urtheilslosen Einseitigkeit des berliner musikalischen Geschmackes wenigstens in Etwas entgegenzuwirken.

Wir sind durch jahrelange Erfahrung überzeugt, dass unter allen europäischen Grossstädten Berlin in musikalischen Dingen, namentlich in Bezug auf Gesang und Gesangsmusik, das irregeleitetste, vageste Urtheil und den korrumpirtesten Geschmack besitzt. Wir haben es zu oft erlebt, dass eine ohne alle Kunst, ohne musikalischen Sinn und Verstand herausgedonnerte Phrase einer starken und ungeschulten Stimme wüthend beklatscht wird, während eine feine, geistreiche, vollendet ausgeführte Nuance spurlos vorübergeht.

Es ist notorisch, dass hier seit zwei Jahrzehenten weder eine Sängerin, noch ein Sänger gebildet wurde, von der oder von dem man sagen könnte, dass sie in der musikalischen Welt Epoche gemacht. Freilich hält man hier für die besten Gesanglehrer und honorirt am Besten diejenigen, die nie singen konnten, noch auch nur kunstgemäss den Text aussprechen können.

Nun aber thut sich Berlin gar viel auf seinen guten Geschmack für klassische Musik zu Gute. Unter „klassischer" Musik versteht man hier solche, deren Komponisten seit einem halben oder wenigstens seit einem viertel Jahrhundert im Grabe ruhen — nämlich Werke von *Bach*, *Händel*, *Gluck*, *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* ist schon eine mehr oder weniger fragwürdige Gestalt, denn Herr *Bellstab* kann die neunte Symphonie (die letzte Messe [missa solemnis] kennt er kaum dem Namen nach) noch immer nicht hinlänglich klassisch finden, und die klassischen Grundlinge, die im Wasser seiner Recensionen schwimmen, sind ganz und gar seiner Ansicht.

Die Erzklassiker sind hier die Abonnenten der Symphoniesoiréen. Merkwürdige musikalische Puritaner! Leute von so tapferen, grossartigen Ohren, so tadelloser Nervenstärke und enormer Gesässausdauer, dass es ihnen ein Kleines wäre, alle neun *beethoven*'schen Symphonieen hinter einander weg und zum Dessert noch ein paar *weber*'sche Ouvertüren, nebst einigen Rondo's *haydn*'scher Symphonieen zu hören. — Neue Musik, mag der Komponist nun leben oder, wie *Franz Schubert*, seit zwei Decennien todt sein, ist diesem klassischen Publikum ein Gräuel. Denn erstens hält *Bellstab* nichts von Neuerungen, und dann fürchtet sich Einer vor dem Andern — hier kennt sich fast Alles von Angesicht zu Angesicht, wenn auch nicht näher) — sein Wohlgefallen oder seine Missstimmung laut werden zu lassen, um sich nicht in den Verdacht der Unklassischen zu bringen. *Kossak* hat in der Zeitungshalle einen ganz allerliebsten Beifallsthermometer der hiesigen Symphoniesoiréen aufgestellt, den wir hier mittheilen wollen.

„Der thatliche Beifall mit Vorbedacht wird in diesen Räumen der Thermometer sein, an dem wir die Grade der Gunst ablesen, zu welchen es die verschiedenen Komponisten beim Publikum bringen.

Thermometer der Symphonie-Soiréen.

Siedepunkt.	80 Gr.	*Weber* (Freischütz, Oberon).
	75 -	- (Euryanthe).
	60 -	Finale's von *Haydn*.
	60 -	Scherzo's von *Mendelssohn*.
	50 -	Trauermarsch der Eroica.
	50 -	Finale der C moll-Symphonie.
Blutwärme.	37 -	*Haydn*.
	25 -	*Beethoven*.
	20 -	*Mozart*.
	18 -	*Mendelssohn*.
Temperirt.	15 -	*Cherubini* (?) — *Spohr* (?) — *Onslow* (?).
	½ -	*Gade* (C moll-Symphonie).

Gefrierpunkt.	0 Gr.	Neueste deutsche Komponist.
	½ -	Struensee-Ouverture.
6. Quecksilb. gefriert 32	-	Belagerung von Korinth.“

Nur glauben wir, dass *Rossak* die Finale's von *Haydn* zu niedrig notirt hat; sie stehen wenigstens 75 Gr., namentlich die kleinen Rondino's im Sonatenstyl, wie etwa

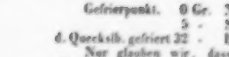

etc.

die in neuester Zeit jedesmal ein ganz modernes Decazo unserer Klassiker nach sich ziehen. Und dann lobt *Rellstab* zwei Tage darauf den Vater *Haydn*, seine Rondo's, den guten Geschmack seiner Puritaner und das Decaporufen, was sich „bei dem Rondo in Rede“ ganz von selbst verstanden u. s. w.

Wer das Repertoir der Symphonieseancen bestimmt, wer das jedesmalige Tagesprogramm entwirft, wissen wir nicht — (Herr Kapellmeister *Taubert*, der Dirigent hat nur eine berathende Stimme, wie man sagt — aber etwas ist uns aufgefallen. Auf ein neues Werk eines lebenden Komponisten, die bekanntlich selten genug auf's Programm kommen, folgt fast regelmässig ein allbekanntes und schon deshalb hier allbeliebtes Stück von einem als klassisch anerkannten Meister, das dann mit ganz unverhohlen hervortretender, höchst moderner, gar nicht klassischer Schadenfreude recht fanatisch applaudirt wird. In diesem schadenfrohen Applaus unserer guten Puritaner, hat er gleich keine Zunge, sprach sich für uns deutlich aus: „Anmassender junger und gar lebendiger Komponist! schrecklicher Romantiker! wie kannst du es wagen, hier auf unserer klassischen Tonbühne in ganz modernem Kostüm, ohne Zopf und Perrücke zu erscheinen!“ Wir wollen dich Mores lehren! Zwar:

Wir sind zu klassisch, um zu fliehen,

aber: Za hier, an ohne Rock' zu sein.

darum werden wir nach allen Sätzen deiner neuen Symphonie stumm wie die Fische bleiben, selbst wenn uns einer oder der andere eigentlich sehr gefiele, und nach allen Sätzen des Vater *Haydn* werden wir so enthusiastisch klatschen und Decazo rufen, dass du schon merken sollst, wie klassisch wir sind, und was du für ein heilloser Romantiker bist. Kommt uns nur!“ —

Und dann liest man hinterher in der voss'schen Zeitung:

„Der Komponist des neuen Werkes in Rede scheint mit Talent ein würdiges Streben zu verbinden, aber, aber, aber . . . . . Genug, das Publikum bethätigte sein Urtheil und seinen dem Edlen und Klassischen zugewandten Kunstsinn durch die wärmsten Beifallsbezeigungen nach den verschiedenen Sätzen der auf das neue Werk folgenden, ganz unvergleichlich wundervollen Symphonie des ewig jungen Vater *Haydn*. Welch' eine edle Erfindung, welch' eine edle Grazie, welch' ein süßer Humor; Alles wie edel, edel, edel und wie: KLASSISCH!“ —

Der Mensch denkt, — Gott lenkt! Ich wollte über die Oper schreiben und bin in die Symphonieconzerte hineingerathen. Für eine Episode in einem Korrespondenzartikel ist diese Abschweifung in ein anderes Terrain, auf dem ich mich erst später zu ergehen gedachte, zu lang, und so bitte ich, diese Episode für das Referat über die Symphonieen selbst gelten lassen zu wollen. Der erste Cyclus von sechs Soireen ist beendet und vom zweiten, zu drei Soireen, ist die erste auch bereits vorüber, so dass man schon berechtigt ist, einen allgemeinen Artikel über das Ganze zu liefern. In diesen sieben Symphonieconzerten kamen bis heut drei neue Werke zur Aufführung: eine Symphonie in D moll vom Direktor des prager Konservatoriums Herrn *Kittl*, und zwei Ouvertüren, eine von *Ferdinand Geyer* und eine von *F. Hiller*. Aufnahme von Seiten des klassischen Publikums: siehe Thermometer, Rubrik „neue deutsche Komponisten.“ In einer der beiden letzten Symphonieen soll *Gade's* A moll-Symphonie zu Gehör kommen. *H. T.*

Aus Hamburg. (Beschluss.) Ausser den im Januar gegebenen drei Vorstellungen des Dom Sebastian brachte dieser Monat noch folgende Opern auf die Bühne: Tell, Prätendent, die Falschmünzer, Nabuccodonosor, das Nachtlager von Granada, in welcher letzteren Demoiselle *Fischer* nach langerem Unwohlsein zum ersten Male wieder auftrat. Sodann noch Stradella, der Freischütz, Oberon. Im Ganzen mit den Repriesen also vierzehn Operndarstellungen. Oberon wurde am 26. Jan. zum Benefiz unserer Koloraturangerin, Demoiselle *Babnigg* gegeben, gerieth aber nicht sonderlich, nicht einmal in den Hauptpartieen, in denen weder die Benefiziatin als Rezia, noch Herr *Bötz* als Hüon, noch Herr *Clement* als Scherasmin zu ihrem Platze waren.

Der im verwichenen Sommer qualitativ wie quantitativ so überaus glänzende Personalbestand unserer Oper fängt an sich mehr und mehr zu lichten. Ausser den schon früher als abgegangen erwähnten Mitgliedern verlässt uns zu Ostern noch die in heroischen Rollen so wackere Madame *Fehringer*, deren volle kräftige Mezzosopranstimme so leicht nicht wieder zu ersetzen sein dürfte; mit ihr der Tenor Herr *Knapp*; ferner ist noch dem seit April vorigen Jahres engagirten „jungen“ Kapellmeister Herr *Schindelmeisser* und dem am dieselbe Zeit eingetretenen Concertmeister Herrn *Lautner* gekündigt worden. Dagegen wird eine wiener Sängerin, Demoiselle *Karoline Mayer*, als neuengagirt nächstens eintreffen.

Von stattgefundenen Concerten ist nur des zweiten

---

*) Herr *Schindelmeisser* scheint es, einer in Nr. 3 d. Bl. von ihm enthaltenen Reclamation zufolge, übel vermerken zu wollen, dass wir an, namentlich in unserm vorjährigen Decemberberichte, als „zweiten Kapellmeister“ unseres Stadttheaters genannt haben.

Zur speziellen Beruhigung des Herrn S. diene, dass wir bei der absolut nur beiläufig gethanenen Erwähnung seiner Persönlichkeit das ihm so zweifelhaft Schmeichelnde seiner Persönlichkeit, also commerciellen Bedeutung gebraucht haben, ohne dadurch im Geringsten weder eine geschäftliche noch eine künstlerische Rangordnung, seinem älteren Kollegen, dem Herrn Kapellmeister Krebs gegenüber, andeuten zu wollen. Die erstere ergibt sich aus der Stellung dieses Herrn als Operndirigenten unseres Erachtens von selbst, und hinsichtlich der zweiten hängt es natürlich lediglich von Herrn S. und seinen Leistungen ab, sich auf jede beliebige oder englische Stufe derselben emporzuarbeiten.

philharmonischen Erwähnung zu thun, aber wenig darüber zu sagen. Die interessanteste Partie desselben bildete das saubere, elegante Spiel des belgischen Violinisten Herrn *Léonard*, dessen Vortragsweise indess mehr äusseren Glanz als innere Tiefe besitzt. Er spielte ein Concert eigener Komposition, und Variationen über ein Thema von *Piccini* von *Haumann*. Letztere sprachen weniger an als ersteres. Noch kamen vor: *Gade's* Ouverture zu den Hochlanden, die beifällig aufgenommen wurde; ein von Demoiselle *Michalesi* gesungenes Lied von *Schubert*, und *Beethoven's* Sinfonia eroica. Leider waren hier die Saiteninstrumente, namentlich die zweiten Geigen, zu schwach besetzt; das Allegro wurde ohne Ausdruck und schleppend im Tempo vorgetragen, und das Ganze erreichte keineswegs auch nur einigermaassen befriedigend diejenigen Resultate, die ein ueferes Eingehen in die Eigenthümlichkeiten und Intentionen dieser gewaltigen Tondichtung zu Tage zu fördern im Stande ist.

Ein bisher uns unbekannt gewesener Musiker, der Organist Herr *Homeyer*, Kapellmeister des Herzogs von Parma, befindet sich augenblicklich in Hamburg. Er hat sich bereits in der kleinen Michaeliskirche hören lassen und sich als geschmackvoller, sinniger Künstler, der sein Instrument vollkommen in der Gewalt hat und dabei eine saubere, präzise und elegante Spielweise besitzt, gezeigt.

Lumbye, der kopenhagener Tanzkomponist, führt gegenwärtig mit dem Orchester des hiesigen Garnisonmusikdirektors Herrn *Behrens* und abwechselnd mit diesem in der Tonhalle seine Unterhaltungsmusiken dem Publikum vor.

Recensionen.

Hymni sacri, recueil de musique d'église, publié avec approbation de l'académie de musique de Rome, sous la protection de son éminence le prince-cardinal Antonio Tosti, par *E. E.* et *R. J. van Maldeghem*. 1re et 2me livraison(s).

Was hat ein heiliger Gesang für einen Zweck? Er soll das Gemüth des Hörers erheben, diesen somit dem Irdischen entrücken und in ihm eine Ahnung, gleichsam eine wirkliche Beschauung des Heiligsten erwecken. Das ist schon eine tüchtige Aufgabe für einen tüchtigen Künstler, der, mit religioser Begeisterung erfüllt, das Beste, was er vermag, was die Kunst überhaupt nur geben kann, auf den Altar niederlegen will. Wahrlich, eine Aufgabe, die nicht leicht ist, die auch der beste Künstler, hörten wir ihn selbst darüber sprechen, selten zu seiner Zufriedenheit oder nach seinem Ideal zu lösen im Stande ist! Denn es gilt hier einerseits die Ehre, den Preis des Heiligsten, andererseits die Erbauung, die Erhebung einer versammelten Gemeinde. Ein Kunstwerk, das diesen Anforderungen entspricht, verdient auch mit vollem Rechte den Titelnamen „*hymnus sacer*", und wird sicherlich, da es in heiliger Begeisterung aus dem Herzen entsprang, auch wieder umgekehrt zu Herzen gehen und in jedem einzelnen Gemüthe der Tausende von Zuhörern eine neue Begeisterungsflamme entzünden. Vorliegende Chorgesänge (meist Antiphonieen überschrieben) vermögen in dieser Hinsicht nur den Namen, nicht die Sache zu beanspruchen. Auf dem grünen Titelblatte erblickt man abgebildet die heilige Caecilia, das Haupt mit einem Heiligenschein umgeben, wie sie eben im Begriff ist, ihre himmlischen Inspirationen, die sie bis zu den Wolken gehoben, in Orgeltönen zu ergiessen — allein drinnen wahrlich ist nichts weiter von ihr zu finden. Man trifft vielmehr ein beständiges *dolce assai*, hinter das sich mancherlei Seichtheiten verstecken. Alles nur hübsch für's Ohr berechnet, weder einen besonderen Gedanken aussprechend noch weckend, also ein eigentliches, ächt italienisches *dolce far niente*, — vielleicht auch eben für jenen katholischen Kultus zugeschnitten, worin nach Sinn und Ausdruck gerade am Wenigsten, nach der blos äusseren Form aber, und mag diese noch so buntscheckig, trivial oder gar sinnwidersprechend sein, am Meisten gefragt wird. Hieraus ist im Allgemeinen nun jene Frivolität hervorgegangen, welche gegenwärtig in den meisten Kirchen Italiens angetroffen wird. Allein um der blosen Sinnlichkeit zu frohnen, dazu ist doch die erhabene Tonkunst wahrlich nicht vom Himmel gegeben, sondern vielmehr, dass sie uns zu ihm, aus dem sie recht eigentlich selbst stammt, hinaufziehen soll. Wir wollen daher jedem Einzelnen, wäre es auch einem ganzen Lande, gern das Seine lassen, und weder in die Approbation der Akademie der Musik von Rom, noch in die Protektion Sr. Eminenz Einspruch thun, — somit auch lieber gänzlich von einigen heillosen Flecken schweigen, die wir diesen heiligen Hymnen nachzuzählen vermöchten.

Ave Maria, für Sopran und Klarinette oder Hornsolo, 2 Violinen, Viola und Kontrabass, komponirt etc. von *Ludwig Carl Seydler*, Domorganisten zu Gratz.

So viel sich aus den blosen Stimmen ersehen lässt (eine Partitur nämlich liegt nicht vor), erfüllt diese Komposition, zunächst für den Gebrauch der katholischen Kirche geschrieben, ihren Zweck, ohne dabei viel Anspruch auf besondere Entfaltung der Kunst, vielmehr auf einen einfachen sanft-gemüthlichen Gebetserguss an die heilige Mutter zu machen. Die Ausführung ist mit wenigen Mitteln zu bestreiten und resp. leicht, namentlich was die Solo- Sing- und Instrumentalstimme betrifft, wofür man dem Verf. insbesondere dankbar sein wird. Das obligate Soloinstrument führt die einfache und singbare Solostimme ein und löst sie wiederum einigemal ab, theils um ihr Gelegenheit zum Ausruhen zu geben, theils um ihr Wiedererscheinen durch diese Abwechselung desto interessanter zu machen.

Dessau. *Louis Rinck*acher.

Feuilleton.

Der Direktor der ersten italienischen Oper (im Königin-Theater) zu London, Herr *Lumley*, wollte die Saison um Mitte Februars eröffnen. Als Hauptsänger sind engagirt die Damen *Abbadia*, *Cruvelli*, *Jenny Lind*, *Molini*, *Schwarz*, *Tadolini*; die Herren

Bouché, *Coletti*, *Gardoni*, *Lablache*, Vater und Sohn, *Labocetta*. Das Orchester leitet *Balfe*.

Madame *Viardot-Garcia* ist nun definitiv an der grossen Oper zu Paris engagirt.

Der auch in diesen Blättern (1847. S. 61) erwähnte jugendliche Violinvirtuos *Henri Wieniawsky* aus Warschau, der im vorigen Jahre den ersten Preis am pariser Konservatorium gewann, hat vor seiner Rückkehr nach Russland ein Concert gegeben, worin er auch ein Stück von seiner eigenen Komposition vortrug. Der Beifall war eben so gross, als der Woche des Concertgebers klein. Letzterer ist jetzt eilf Jahr alt. Sein neunjähriger Bruder *Joseph* zeigte sich als guter Pianofortespieler.

In Pesth starb am 23. Januar *Marcus Rosavölgy*, der Komponist des bekannten Ragoczy-Marsches und anderer ungarischer Nationalkompositionen. Er war Israelit.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Das Konservatorium bezweckt die höhere und eine möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik, es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, und er wird ertheilt durch:

Herrn Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule *Moritz Hauptmann* (Harmonielehre, doppelter Kontrapunkt, Fuge).
- Musikdirektor *Niels W. Gade* (Anleitung und Uebung im Instrumentiren, Durchsicht von Kompositionen).
- Musikdirektor *Ernst Fr. Richter* (Harmonielehre).
- Professor *Ign. Moscheles* (Oberleitung der Pianofortestudien, Ausbildung im Vortrage und in der Pianofortekomposition).
- *Louis Plaidy* / *Ernst Ferd. Wenzel* (Pianofortespiel).
- Organist *Carl Ferd. Becker* (Orgelspiel, Uebung im Partiturspiel).
- Concertmeister *Ferd. David* (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Orchesterspiel und Dirigiren).
- *Mor. Klengel* / *Rud. Sachse* (Violinspiel).
- *Ferd. Böhme* (Solo- und Chorgesang).
- *Franz Brendel* (Vorlesungen über musikalische Gegenstände).
- *Louis Albert* (italienische Sprache, für die, welche sich dem Sologesange widmen).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Court., in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar; 5 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme; und jährlich 4 Thaler pränumerando für den Institutsdiener.

Zur Aufnahme sind Talent und wenigstens eine die musikalischen Anfangsgründe überschreitende Ausbildung erforderlich.

Donnerstag, d. 27. April d. J. findet eine Aufnahme-Prüfung Statt. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen, oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Direktorium zu bewirken.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Direktorium, der Buchhandlung *Joh. Ambr. Barth* und den Musikalienhandlungen *Breitkopf & Härtel* und *Fr. Kistner* zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden.

Leipzig, im Februar 1848.

Das Direktorium des Konservatoriums für Musik.

Bei **Joh. Hoffmann** in Prag ist ganz neu erschienen:

Zweite Messe

für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Horn abwechselnd, mit 2 Trompeten, Pauken, Kontrabass und Orgel,

komponirt von **W. E. Horak.**

Preis 5 Fl. CM.

Herr *Fr. Hofmeister* liefert für seine eigene Rechnung aus:

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Croisez, Oj. 33. 5 petits Solos p. Pfte. No. 1, Fantaisie. No. 2, Barcarolle. No. 3, Marcia. (à 7½ Ngr.) 22½ Ngr.
— — Op. 41. Reminiscences de *Bellini*. Rêverie p. Pfte. 12½ Ngr.
Duvernoy, Op. 172. Petite Fantaisie sur la Muette de Portici p. Pfte. à 4 Mains. 15 Ngr.
— — Op. 175. Petite Fantaisie sur le Magister du Village de Henrion p. Pfte. 12½ Ngr.
— — Op. 174. Cavatine de *Bellini*. Fantaisie p. Pfte. 12½ Ngr.
Gutmann, Op. 12. Dix Etudes de Concert p. Pfte. Liv. 1. 2. (à 4 Thlr. 7½ Ngr.) 8 Thlr. 15 Ngr.
Kessler, Op. 43. Cantilène et Terzetta p. Pfte. 17½ Ngr.
— — Op. 44. Impromptu p. Pfte. 15 Ngr.
Lablitzky, Op. 146. Frühlingsgrüsse. Walzer f. Pfte. zu 2 H. 15 Ngr. Zu 4 H. 17½ Ngr. Für Orch. 1 Thlr. 15 Ngr. Im leichtesten Arr. f. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 147. Columbien-Galopp f. Pfte. zu 2 H. 10 Ngr. Zu 4 H. 12½ Ngr. Für Orch. 25 Ngr.
Willmers, Op. 38. Rêverie du Soir. Rhapsodie p. Pfte. 1 Thlr.

J. Haydn's Symphonien à 4 ms. im anerkannt besten Arrangement von C. Klage.

In der **T. Trautwein'schen** Buch- und Musikalienhandlung (J. Guttentag) in Berlin, Breite Str. No. 8, ist so eben erschienen:

Haydn, Jos., Symphonie No. 91 arr. à 4 ms. p. Klage. D dur. Pr. 1 Thlr. 3 Ngr.
— — **Symphonie No. 88. arr.** à 4 ms. p. Klage. G dur. Pr. 1 Thlr. 3 Ngr.

Die Sammlung wird in der Weise fortgesetzt, dass von 8 zu 8 Wochen eine neue Nummer erscheint, so weit die getroffene strenge Auswahl es gestattet.

Im Kunstverlage der **Schleisinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen so eben und sind durch alle Kunst- und Musikhandlungen zu beziehen:

Portraits berühmter Musiker.

gr. fol., mit Facsimile der Handschrift, lith. von *Eckert*, *Mitag* und *Wildt*, gedruckt im königl. Institut und von *Sommer*, nämlich:

C. M. v. Weber, nach *Vogel*, **Meyerbeer**, nach Prof. *Krüger*, Sgra. **Fodor** und **Labocetta**, **Heller**, nach *Eckert*. Früher erschienen: Fil. **Leop. Tuczek**, nach *Schertle*, **Liszt**, nach Prof. *Krüger*, **Ad. Henselt**, nach *Schwede*, **Litolff**, nach Sirm., **Lvoff**, nach Prof. *Krüger*, **Prudent**, **Léonard** und **Servais**, nach *Eckert*, **Döhler**, nach Graf *Pfeil*. gr. Fol. à 20 Sgr., chin. à 1 Thlr. **Spontini**, nach *Greeden*, lith. von *Wildt*. 1 Thlr., chin. 1½ Thlr. **Curschmann**, nach *Jebens*, 15 Sgr. **Köchel**, nach *Kietz* von *Schuler* 20 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **Nr. 10.** 1848.

Inhalt: Tradition und Prüfung. — Uebersicht der im Jahre 1847 aufgeführten neuen Opern. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Paris. — *Recension.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Tradition und Prüfung.

Von A. B. Marx.

Mein Aufsatz über „*Seb. Bach's* chromatische Fantasie" in Nr. 3 dieser Blätter hat in Nr. 7 eine Entgegnung von Seiten des Herrn Professor *F. K. Griepenkerl* sen. in Braunschweig hervorgerufen. Wenn diese auch mit einer gewissen Gereiztheit geschrieben scheint, so kann sie doch mir wie allen an der Sache Theilnehmenden nur willkommen und dankenswerth sein, da sie einen würdigen Gegenstand zu wiederholter Betrachtung bringt. Ja, ich will es nur gestehen: mir persönlich ist sogar jene Gereiztheit willkommen, obgleich sie sich gegen mich selber kehrt. Denn erstens setze ich bei meinem Herrn Gegner ohne alle Frage voraus, dass jeder seiner Aeusserungen doch nichts Anderes zum Grunde gelegen, als reger Eifer für die Sache. Nun, — dann sind wir ja im Hauptpunkte gar nicht Gegner, sondern Verbündete; wir arbeiten, wie Bergleute in verschiedenen Stollen, vielleicht in entgegenlaufenden Richtungen, aber auf ein Ziel los, für den einen Zweck: das reine Erz der Wahrheit und Erkenntniss zu Tage zu fördern. Und zweitens wollen wir als redliche Kunstgenossen trachten, über flüchtige Missverständnisse und Erbitterungen uns zu erheben, wie uns und unserer Sache ziemt. Vielleicht ist das Beispiel, das wir Beide glücklicherweise geben können, nicht für Jedermann nutzlos.

Ich wende mich zuerst zur Hauptsache.

Die Aufgabe meines Aufsatzes war: aus der chromatischen Fantasie selber den Sinn dieses Kunstwerkes (wenigstens in den Hauptzügen, in den drei Hauptpartieen) zu erkennen zu geben. Es sollte hiermit vor Allem einer nur zu verbreiteten Auffassung, — die die Fuge belobt und die Fantasie verkennt und verwirft, also das Kunstwerk in seiner Wahrheit und Ganzheit aufgibt, — entgegengetreten, dann aber auch auf die sinngemässe Darstellung des Werkes hingeleitet werden, da ich mit dessen Vortrag selbst von Seiten ausgezeichneter Spieler vielfältig nicht einverstanden sein konnte. Dass mich neben diesem ausgesprochenen Zwecke auch noch der Wunsch bewegte, an einem bestimmten Falle darzustellen: wie man überhaupt (nach meiner Ansichtsweise) in den Sinn und Vortrag eines Werkes eindringen könne, werden die mit meiner Richtung Bekannteren schon von selbst errathen haben. Dies also sind die Hauptmomente meines Aufsatzes. Eine Widerlegung hätte mithin darthun müssen: dass ich das Werk im Ganzen oder in seinen wesentlichen Zügen missverstanden, — oder endlich, dass überhaupt auf meinem Wege nicht zur Auffassung eines Kunstwerkes zu gelangen, dass z. B. nicht die Thätigkeit der Vernunft, sondern mit deren Ausschliessung nur das unbewusste Gefühl, wie es eben der Augenblick gebe, dabei zur Geltung kommen könne. Diese letztere Vorstellung liegt bekanntlich bei Vielen im Hintergrunde, die sich durch das Streben nach geistiger Erhellung und Erkenntniss angefremdet und beunruhigt fühlen.

Diesen Weg der Widerlegung, der auf das Herz der Sache dringt, hat mein Herr Gegner nicht gewählt. Nur einen einzigen Punkt greift er direkt an, den ich zwar hinsichts des Vortrags für eine wichtige Einzelheit achte, der aber für die Auffassung des Kunstwerkes in seiner Ganzheit und Idee und vollends für das Prinzip, wie überhaupt Kunstwerke aufzufassen sind, durchaus nur unwesentlich ist: das ist der Vortrag jener breiten Akkorde in der Fantasie. Nach einer Tradition, die von Söhnen und Schülern *Seb. Bach's* auf *Forkel*, von diesem auf Herrn Prof. *Griepenkerl* sen. gekommen und von diesem in einer Vorrede zur Fantasie 1819 bekannt gemacht worden, sollen diese Akkorde arpeggirt werden. Ich habe diese Spielweise mit Angabe meiner Gründe in Zweifel gezogen und die Tradition — nicht etwa für unwahr, sondern für ein Missverständniss gehalten, vielleicht auch für eine thatsächlich begründete, insofern die Klangarmuth der alten Instrumente wohl hätte zur Tonwiederholung im Arpeggio nöthigen können, während dieser blos äusserliche Vortragsgrund für unsere Zeit mit ihren unvergleichlich klangvolleren Instrumenten wegfalle. Ich kann bei wiederholtem Nachdenken meine Ansicht nicht ändern; wäre sie aber irrig, so würde damit, wie gesagt, der Kern meiner Ausführung nicht im Mindesten angetastet sein; ich habe ganz andere Dinge zu erfassen und mitzutheilen gehabt.

Herr Prof. *G.* nun behauptet, dass ich, wofern ich nur die traditionelle Spielweise selber gehört, ihren Vorzug gewiss anerkannt haben würde, wie andere

namhafte Musiker. Allein von dieser Spielweise wird nichts Näheres angemerkt, als eben die Darstellung jener Akkorde, — und beiläufig das: *Forkel* und seine Nachfolger hätten in bach'schen Fugen jede Stimme, nicht blos die Aussenstimmen, eigenthümlich vorgetragen und in jeder dieser Fugen ein Seelengemälde zur Anschauung gebracht. Das Letztere kann Niemand freudiger billigen, als ich; alle meine Schriften, namentlich meine Fugenlehre (Th. II meines Lehrbuchs), streben, diesen Grundsatz zur reichsten Bewährung zu bringen; alle meine Schüler und vielleicht auch Manches in meinen Kompositionen gibt Zeugniss davon. Nur kann uns leider eine so allgemein hingestellte Wahrheit nicht in den besonderen Sinn eines bestimmten Kunstwerkes führen, wenn wir nicht in dieses selbst einzudringen trachten. Wir sind also noch nicht weiter gekommen als zuvor: entweder müssen wir alles Nähere dem unmittelbaren Gefühle, der augenblicklichen subjektiven Stimmung oder Laune anheimgeben, oder wir müssen mit der Kraft der Vernunft und Kunstbildung das Werk zu durchdringen streben. Oder — —

Hier kommen wir an den eigentlichen Streitpunkt. Oder wir müssen uns, will Herr Prof. *G.*, der Tradition in die Arme werfen. „Das alte Kunstwerk (sagt er) ist ohne seinen traditionellen Vortrag eine historische Unwahrheit, die zwar in der neuen Auffassung recht hübsch sein mag, aber keinen höheren Werth hat, als eine subjektive Laune, wie nahe sie auch dem Kunstwerke selbst mag angepasst sein. Es verhält sich damit, wie mit den historischen Romanen, aus denen Niemand wahre Geschichte wird kennen lernen wollen." — Hier haben wir also (und nicht zum ersten Male) den Grundgegensatz, der unsere Zeit spaltet: Tradition und Erkenntniss, — historisches Recht und Vernunftrecht, — Dogma und Forschung, und wie sonst die Namen heissen, auf musikalischem Grund und Boden.

Wohlan! ich ergebe mich der Tradition.

Allein — die Zeit *Forkel's* liegt ziemlich weit hinter uns, seine Nachfolger sind nach Herrn Prof. *G.'s* eigener Andeutung nicht alle in der Verfassung, uns nach ihrer ehemaligen Kraft zu helfen, und endlich: es ist nicht so leicht ausführbar, dass alle Künstler und Kunstfreunde, die die chromatische Fantasie spielen wollen, erst nach Braunschweig wallfahrten. Und wenn! Wie sollen wir die tausend anderen Werke von *Bach* bis *Beethoven* auffassen und vortragen lernen, für die gar keine Vortragstradition vorhanden? Wo finden wir dergleichen Traditionen über *Handel*, *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven* — und *Bach*, mit Ausnahme der von *Forkel* und seinen Nachfolgern vorgetragenen und längst verklungenen Sätze? Und — um über das Klavier hinauszusehen — wo sind die Traditionen über den Vortrag der *Bach*'schen Orgelwerke, der *Händel*'schen, *Bach*'schen, *Gluck*'schen Gesänge und gar der noch älteren Italiener, Deutschen, Niederländer? Fehlt aber hier bekanntermaassen jede Tradition, so würden ja alle diese Werke unter unseren Händen zu historischen Unwahrheiten! Was wäre das für ein Kunstzustand, wie demüthigend für Bildung und Geist, wenn die Kunstwerke ohne Tradition ihres Vortrags Unwahrheiten (oder verkannt, missverstanden, falsch dargestellt) werden müssten, und doch gleichwohl die Tradition in den allermeisten Fällen nicht hatte festgehalten werden können!

Denn das ist der Gipfel des Unglücks, zu dem uns Herr Prof. *G.* hinweiset: es fehlt nicht nur für die allermeisten Kunstwerke die Tradition des Vortrags, — das heisst, eine sichere und ausreichende, denn eine andere kann uns ja nicht helfen! — sondern eine solche ist auch ein für allemal unmöglich. Hierin scheint mein Herr Gegner wieder mit mir einverstanden. Dass schriftliche Mittheilung über den Vortrag Punkt für Punkt unmöglich ist, hat er selbst bei der Abfassung seiner Vorrede erkannt und scheint nur irrig anzunehmen, ich hätte dies als tadelnswerth bezeichnet. Dass ich selber mich nicht ausführlicher, mit Eingehung auf die Einzelheiten, über den Vortrag des Recitativ's ausgelassen, bemerkt er ganz richtig. Das lag aber auch gar nicht in meiner Aufgabe, und vielleicht hätte der Herr Redakteur sich nicht einmal bereitwillig finden lassen, mir die nächsten 20 bis 30 Bogen — zu einer in die Einzelheiten dringenden Vortragslektion über die chromatische Fantasie einzuräumen. Dass ferner selbst der sorgsamste Komponist im Grunde nur Andeutungen über den Vortrag geben kann, ist eben so bekannt, — gar nicht zu erwähnen, dass viele treffliche Tonsetzer hierin oft noch weniger gethan als möglich war, dass sie sich öfters undeutlich, bisweilen nachweisbar irrig ausgesprochen haben. Kurz wir müssen hier wie allerwärts die Unzulänglichkeit aller Schrift anerkennen. Der Buchstabe ist todt und tödtet, wenn der Geist, unser Geist nicht das Leben in ihm erkennt, ihn lebendig oder wieder lebendig macht.

Und nun die mündliche, von Mund oder Hand zu Ohr gehende Tradition! Ist sie nicht noch unendlich beschränkter und unzuverlässiger? Stelle man sich nur ihren Gang vor.

Der Komponist also trägt sein eigen Werk vor, — ich nehme an, vollkommen. Der Schüler — ich gebe ihm vollkommene Befähigung — nimmt das Gehörte auf. Aber wie? lässt sich denn ein Geistiges geben und nehmen wie ein Stein, ohne Veränderung? oder sind die Geister und Stimmungen der Menschen einander etwa so gleich, wie zwei Flaschen, in die man denselben Wein giesst? — Das Geistige ist im ewigen Wandel und in unbeschränkter Mannigfaltigkeit, denn es ist das Leben selber. Also der Schüler fasst das Gehörte nach seiner, also einer verschiedenen Individualität auf, jugendlich zarter oder schroffer, kühler oder heisser, bewegter oder weilender und sinniger; und übel stand's, wenn er oder der Lehrer seine Individualität unterdrückte und an der Stelle künstlerisch freier Auffassung und Darstellung knechtische mechanische Nachahmung erzwingen wollte. — Der Schüler des Schülers empfängt das Werk schon nicht mehr, wie der Meister es zu hören gab, sondern wie es durch die Individualität des Mittelmannes ungefärbt worden: er thut nun wieder, vielleicht unwissentlich und gewiss unvermeidlich, etwas vom Seinigen hinzu. Nun führe man die Kette fort von *Seb. Bach* bis auf uns, das heisst durch ein volles Jahrhundert, — und frage sich: ob die Tradition uns

erste betrifft, so ist es zwar recht gut, wenn Hr. E. aus der, nur allzugewöhnlichen Sonatenform heraustritt, und eine freyere Phantasie geben will: aber um in dieser Gattung, die so ausserst schwierig ist, wenn sie wirklich etwas Vorzügliches seyn soll, und die für nichts zu achten stehet, wenn sie nichts Vorzügliches ist — um darin glücklicher zu seyn, möchte er doch wohl erst das innere Wesen der freyern Phantasie noch genauer zu studiren, oder wenigstens durch vertraute Bekanntschaft mit den Meisterwerken dieser Gattung, wie wir sie vornehmlich den Bachen verdanken, in sich selber die rechte Idee von diesem innern Wesen der freyern Phantasie zu erwecken haben. Was hier gegeben worden, sind sehr mannigfaltige, ganz verschiedenartige kurze Satze, an sich recht hübsch und interessant, die man auch recht gern einmal wegspielen mag; aber es ist keine hohere, geistigere Verbindung unter ihnen, als eine symmetrische, (Grave, Recitat., Allegro furioso, u. so ferner, besonders nach zu berechnenden Kontrasten geordnet,) es führt zu keinem Centrum, ermangelt der hohern Einheit. Hr. E. wird diese Erinnerung gewiss gut aufnehmen, und, wenn er seine Arbeit so lange bey Seite legen will, bis er sie vergessen, inzwischen aber sich mit den besten Werken, besonders älterer Meister in dieser Gattung, genau bekannt gemacht hat: so wird er sie auch ganz gegründet finden. Das angehangte Rondo ist weit ausgeführt und verdient vielen Beyfall,

No. 2. steht aber in allem höher, und ist in ihrer Art auch noch weit besser fertig gearbeitet und gleich gehalten. Sie ist in keinem andern Sinn charakteristisch, als in welchem es jede ausgeführte Sonate seyn sollte. Sie bestehet aus einem ernsthaften, aufregenden Grave, einem weit ausgeführten Allegro agitato, das rasch und kraftig durchgehalten ist, ohne ausschweifend zu seyn; einem kurzen Andantino, beruhigend, aber doch ernst, welches, der Idee nach, recht sehr gut ist, aber in der Ausführung zu unbeträchtlich ausfallt, — und einem ausgeführten Finale, wo der Komponist dem Sinne nach, zum ersten Allegro zurükkehrt, und das ohngefahr wie das Finale der bekannten Solosonate aus A moll von Mozart gearbeitet ist. Beyde Werkchen verlangen einen raschen, geübten Spieler, doch sind sie nicht überschwer. Man erkennet leicht, dass Hr. E. selbst ein rascher, fertiger und kraftiger Klavierspieler seyn müsse.

Deutscher Kirchengesang zur heiligen Messe, von 4 Singstimmen, 2 Hörnern nach Belieben, mit konzertirender Orgel, von Lambert Knittelmaier, Benedictiner zu Oberaltaich. Straubing, 1803. in der von Schmidischen Buchhandlung. (Pr. 12 Gr.)

Der Verfasser dieses Werkchens hat sich um diejenigen katholischen Gemeinden, die in ihren Kirchen kein grosses Orchester haben, theils dadurch verdient gemacht, dass dieser Kirchengesang wegen seiner schwachen Besetzung mit leichter Mühe gegeben werden kann, theils aber auch, dass er, statt der lateinischen Worte zur Messe, deutsche gewählt, und sich also auch den Layen verständlich und geniesbar zu machen versucht hat. Nur wünschte Rec., dass die an sich sehr gute Melodie nicht zu oft profan, und die Orgelbegleitung nicht sehr klaviermasig gesetzt wäre. —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XVII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

den Geist und vollen Inhalt, ob sie erheblich mehr zu bewahren vermag, als das Allgemeine, in dem die verschiedenen Individualitäten aller Mitwirkenden übereinkommen? und ob das viel mehr sein kann, als was Schrift und allgemeine Lehre überliefern? — ob man in allem Näheren irgend sicher ist, den Sinn des Meisters, oder nicht vielmehr die Auffassung und Umgestaltung der Mittelspersonen zu empfangen?

Allein die Rechnung ist immer noch unvollständig. Denn ich habe in ihr stets die möglichst günstige Uebertragung angenommen. Wer weiss aber nicht, wie oft Unfähigkeit, Missverstand oder entschieden abweichende Richtung mitspielen? wie oft Lehre, Beispiel, Darstellung verloren gehen, irrig oder doch in einer fremden Weise aufgefasst, zu ganz anderen Richtungen und Resultaten umgebogen werden. *Emanuel Bach* z. B., den Herr Prof. *G.* unter den Mittelspersonen nennt, ist in seinen Kompositionen einen so ganz anderen Weg gegangen, dass man bei aller Achtung für sein Verdienst doch bezweifeln darf, ob die Idee und Weise des Vaters in ihm lebendig und fortwirkend geblieben. *Forkel*, der so verdiente Literator und Geschichtsforscher, hat weder in seinen Kompositionen noch in seiner Biographie *Bach's* Beweise gegeben, dass er so tief in den Geist des Meisters eingedrungen, um uns als entscheidende Autorität zu gelten, von der nicht ab- und über die nicht hinauszugehen sei. Das ehrende Zeugniss, das Herr Prof. *G.* über *Forkel's* Spiel bach'scher Sätze ablegt, soll in gebührender Achtung unangefochten bleiben; aber das Spiel ist verklungen, — und es könnte möglicherweise viel Ausgezeichneteres gehabt haben, ohne darum vollkommene Zustimmung zu verdienen, — könnte viel Treffliches gegeben und dennoch die Idee des Künstlers und seines Werkes nicht erschöpft, ja sogar verfehlt haben.

Kurz, ausreichen kann die Tradition nicht, und verlassen auf sie als untrüglichen Quell der Wahrheit dürfen wir uns auch nicht. Wir wollen sie aufmerksam und dankbar beachten, — aber prüfen; sie soll uns ein Fingerzeig sein, — aber keine Entscheidung. Entscheiden kann für Jeden nur eigene Prüfung, eigenes Eindringen in das Werk. Das ist in allen Gebieten geistigen Lebens Recht und Gesetz; im Kunstgebiete noch nothwendiger und begründeter als in anderen. Denn die wahre Kunstleistung muss durch die Persönlichkeit des Künstlers hindurchgehen, ist zuletzt stets eine persönliche Hervorbringung; ich kann weder komponiren noch darstellen nach fremder Vorschrift oder Lehre, sondern nur dieselbe achtsam aufnehmen und prüfen. Dann muss sich finden, wie viel von ihr in mich übergeht, wie viel mein eignes Selbst dazu oder davon that. Was dann aus mir hervortritt, das ist mein persönliches Werk.

Nun, so bin ich im vorliegenden Falle verfahren. Wohl habe ich die im Jahre 1819 geschriebene Vorrede meines Herrn Gegners (und ausserdem noch Anderes über *Bach*) kennen gelernt. Aber ich habe nicht umhin gekonnt, mir eigenes freiestes Eingehen in die Werke des Meisters und selbständiges Urtheil zu bewahren; schon die Liebe zum Meister hat'e meine Seele vor jedem Vermittler vorbei zu Jenem hingezogen. Hier und anderwärts sollte sich — das war Pflicht und Neigung — hingegebene Liebe, Forschung und Nachdenken vereinen, um zur Erkenntniss zu dringen. Hier wie bei jedem Kunstwerke suchte ich den Meister zu verstehen, aus seinen Noten mir das Mitgefühl oder Nachgefühl seiner Melodieen zu gewinnen, mich in seine Stimmung, in seine Vorstellungen zu versetzen und von da aus mich zu der Idee des Werkes zu erheben. Nicht das Gefühl oder die Verständniss für einzelne Sätze konnte mir befriedigend scheinen; denn ein Kunstwerk ist wesentlich etwas ganz Anderes, als eine Reihe aneinandergehängter Einzeltheiten, es ist ein Ganzes und will als solches, in seiner Ganzheit, im Zusammenhang und Zusammenklang aller Einzeltheiten gefasst sein. Gerade hierauf kam mir Alles an: war dies gelungen, so folgte das Verständniss der Einzeltheiten von selber — und ich konnte dem Herrn Redakteur 20 bis 30 Bogen sparen. — Wenn ich nun auch die Tradition der Arpeggien hätte gelten lassen wollen, was hätte das — und der allgemeine Grundsatz, jeder Stimme ihr Recht widerfahren zu lassen, sonderlich geholfen? Meine volle Aufgabe blieb dieselbe.

Ist es nun nicht grausam von meinem Herrn Gegner, wenn er andeutet, ein solches Verfahren könne nichts als eine „subjektive Laune", einen „historischen Roman" zum Gewinn haben? Ja, grausam. Denn dieses Verfahren ist ja ein unentbehrliches und unvermeidliches (wofern wir nicht bei dem angeleiteten und ungelauterten subjektiven Gefühle, bei der subjektiven Laune des Augenblicks — oder bei trockenem mechanischen Abspielen stehen bleiben wollen), da die Tradition mit ihrer „historischen Wahrheit" unmöglich ausreichen kann, wenn wir sie auch mit Haut und Haar für zuverlässig und unverbrüchlich aufnehmen dürften. Indess, ich weiss mich zu trösten. Einen historischen Roman geschaffen zu haben, etwa wie *Scott* und *Bulwer*, — oder einen (theilweise) kunsthistorischen, wie *G. Sand's* Consuelo, das ist ehrenvoll genug; und oft strömt da ein frischerer Lebensborn, als in vielen trockenpragmatischen Geschichtsbüchern. Nur habe ich auf die Ehre keinen Anspruch. Im historischen Romane gestaltet und verwandelt der Dichter die Geschichte mit Bewusstsein und Absicht nach seinen besonderen Dichtungszwecken, gibt anstatt der geschichtlichen Wahrheit eine andere, dichterische, auf Kosten der ersteren. Mein Weg geht umgekehrt von jeder persönlichen Voraussetzung oder Vorliebe hinweg zur Erkenntniss und Darstellung des Gegenstandes in seiner objektiven Wahrheit; es ist das der Weg jeder wahren Erkenntniss, eine Ausübung der Kritik oder Anwendung der Kunstphilosophie. Hierbei kann ich geirrt haben; das mag man prüfen und nachweisen, — ich werde gern das Bessere lernen. Aber den Weg der Forschung und Prüfung wird man nicht sperren dürfen.

Und sich auch darum nicht ängstigen. Herr Prof. *Griepenkerl* sen. ermahnt mich: ich solle doch „der Abneigung unserer jungen Virtuosen gegen Alles, was Wissenschaft und Geschichte der Kunst heisst, durch meine Autorität (—) keinen Vorschub leisten. Denn

das würde meinen eigenen Bestrebungen sehr nachtheilig sein, da (setzt er strafend hinzu) obschon die Theorie noch nicht auf festen Füssen stehe, was die vielen zugestandenen Abweichungen davon in der Praxis beweisen." Dieser Schlag trifft mich, wie in dem bekannten Feenmärchen die Geisselung der Prinzessin, wo im Schlagen die Geissein sich in duftwehende Blumen verwandeln. Meine Theorie — wie fest sie stehen mag oder nicht — weiss nichts von zugestandenen Abweichungen der Praxis, oder von Regeln, die übereilt gegeben und dann durch die That widerlegt werden; in allen drei Ausgaben derselben und allen meinen sonstigen Bestrebungen habe ich mich bemüht, einen haltbaren Standpunkt zu gewinnen. Gerade das habe ich für ein wissenschaftliches Bestreben erachtet, und wage auch meinen diesmaligen Erörterungen ein solches beizumessen. Wenn übrigens mein Herr Gegner so gütig ist, mir irgend ein wenig Autorität zuzuschreiben, so kann ich ihm dafür nicht danken. Niemand liebt und sucht Autorität weniger als ich, der ich selbst dem jüngsten Schüler gegenüber (geschweige dem Publikum) stets nur durch Gründe zu überzeugen und zu wirken trachte, unaufhörlich zur Selbstprüfung mahne und die Selbständigkeit in jedem meiner jungen Freunde heilig halte als unerlässliche Bedingung künstlerischen — nämlich eigenthümlichen Wirkens.

Nun konnte ich schliessen. Aber die Achtung vor meinem Herrn Gegner gebietet, seine historischen Anschuldigungen zur Sprache zu bringen. Zwar — die Historie, und diese kleinen Grümelchen — — Indess es sei.

Also: ich habe die Bauernkantate von *Bach* Hochzeitkantate genannt. Das war falsch; nämlich ein Schreibfehler (ich habe das mir schon vor der Herausgabe längst bekannte Werk schon öfters angeführt) in einem beiläufigen Nebenpunkte.

Ferner: *Marchand* ist nicht vom Orgelchore gejagt worden. — Aber .... was wollt' ich doch gleich mit dieser Anekdote? ich wollte damit einen veralteten und unbefriedigenden Gesichtspunkt bezeichnen, und da ist die Anekdote in der That um so bezeichnender, je weniger sie wahr ist. Warum hat nur Herr Prof. *G.* nicht noch strenger das gerügt, dass ich an derselben Stelle in gleichem Scherztone jeden *Bach*'schen Takt eine Fuge und jede Fuge eine Polymorphie nennen lasse? Entweder war das ein Scherz, oder etwa Unwissenheit oder „Verdächtigung?"

Nun die letzte Unthat. Ich habe beiläufig bezweifelt, dass die Tokkate Nr. 4 im vierten Bande der Klavierkompositionen *Seb. Bach's* Werk sei; wohl zu beachten: nur bezweifelt. Hier spricht Herr Prof. *Griepenkerl* sen. folgendes Urtheil: „Wolle doch H. P. *M.* angeben, von wem sie ist, wenn nicht von *Bach*. Vermöchte er das vielleicht nicht auf überzeugende Weise, was sehr zu vermuthen, dann hätte er lieber schweigen sollen; denn eine unbegründete Verdächtigung ist erstaunlich wohlfeil und raubt nur das Vertrauen, ohne Ersatz dafür zu geben."

Das ist hart, denn ich kann wirklich nicht angeben, von wem die unglückliche Tokkate ist. Und gerade hab' ich nun einmal, ich hab's gewagt, ungewarnt. Aber wie ist denn das? — Muss man denn wirklich angeben, wer der unbekannte Verfasser oder Thäter ist, wenn man aus irgend einem Grund bezweifelt, dass der Genannte es sei? Wenn ich also eines Diebstahls angeklagt würde, so hülfe mir es nicht, zu leugnen, ja meine Unschuld zu beweisen, wofern ich nicht nachweisen könnte, wer sonst den Diebstahl verübt habe? Für so arg hätte ich die Justiz in Braunschweig nicht gehalten. Die Juristen sind anderwärts vielmehr der Meinung, dass, wer behaupte, beweisen müsse, — nämlich sobald die Behauptung bestritten werde. Wollte also Herr Prof. *G.* die Aechtheit der Tokkate beweisen, so müsste er die unzweifelhafte Handschrift *Bach's* vorlegen — und ferner nachweisen, dass sie nicht blose Abschrift eines fremden Werkes sei; denn dergleichen hat *Bach* auch gefertigt. Allein die Sache ist einfacher zu beseitigen. Nicht auf Dokumenten oder deren Mangel beruht mein Zweifel, sondern auf dem Inhalte des Werkes, das mir von der ersten bis zur letzten Note nicht im Geiste, nach dem künstlerischen Prinzip oder Systeme *Bach's* verfasst, vielmehr die Kennzeichen der abgeschwächten nach-*Bach*'schen Periode an sich zu tragen scheint. Ich würde nicht in Verlegenheit sein, diese Ansicht ausführlich zu vertheidigen, wenn die Geduld der Leser und der Raum einer Zeitung nicht Rücksichten auflegten. Wer die in meinen Werken vielfältig gegebenen Erörterungen über *Bach* kennt und dann die Tokkate prüft, namentlich das Fugenthema und dessen Behandlung mit dem gleichmässig motivirten in der Kunst der Fuge (Theil III der *Peters*'schen Ausgabe, S. 79) zusammenhält, der wird ohnehin keines weiteren Nachweises bedürfen.

Oder, wird er gewünscht, so will ich ihn gelegentlich geben.

Uebersicht der im Jahre 1847 aufgeführten neuen Opern *).

1) Deutsche: *Baiern*, *Herzog Max von*, „Der Fehlschuss", in München aufgeführt. *Benedict*, „Der Alte vom Berge", in Prag. *Coburg*, *Herzog von*, „Zaire", in Berlin. *Conradi*, „Rubezahl", in Stettin. *Doppler*, „Graf Benjowsky", in Pesth. *Ebell*, „Die Braut des Fidustiers", in Magdeburg. *Eschborn*, „Der Bastard oder das Stiergefecht", in Aachen. *Esser*, „Die beiden Prinzen", in Frankfurt a. M. *Festa*, „Der Trouhadour", in Braunschweig. *Flotow*, „Martha", in Wien. *Heinze*, „Die Rose von Tharand", in Breslau. *Hiller*, „Konradin oder der letzte Hohenstaufe", in Dresden. *Kallwoda*, „Blanka", in Prag. *Kirchhoff*, „Andreas Hofer", in Ulm. *Kreutzer*, „Die Hochländerin", in Breslau. *Küchen*, „Der Prätendent", in Stuttgart. *Litolff*, „Die Braut von Kynast", in Braunschweig. *Lortzing*, „Zum Grossadmiral", in Leipzig. *Offenbach*, „Der Alkoven", in Paris (im Concert). *Pentenrieder*, „Dies Haus ist zu verkau-

*) Etwaige Ergänzungen sollen willkommen sein.

ten", in München. *Salamon*, „Das Diamantkreuz", in Kopenhagen. *Schäffer*, „Eben recht", in Berlin. *Schlösser*, „Die Braut des Herzogs", in Darmstadt. *Schmidt*, *Gust.*, „Prinz Eugen, der edle Ritter", in Frankfurt. *Schmidt*, *Heinr.*, „Der versiegelte Bürgermeister", in Dresden. *Schneider*, *Jul.*, „Orlando", in Schwerin*). *Schrameck*, „Das Brautfest von Olivo", in Riga. *Stahle*, *Hugo*, „Arria", in Kassel. *Stöppler*, „Karl V. vor Tunis", in Braunschweig. *Suppé*, „Das Mädchen vom Lande", in Wien. *Tiehsen*, „Annette", in Berlin. *Tüll*, „Das Wolkenkind", in Wien.

2) Französische: *Adam*, „La Bouquetière", in Paris. *Adam*, „Une bonne fortune", in Paris. *Auber*, „Haydée ou le secret", in Paris. *Basin*, „Le malheur d'être joli", in Paris. *Boieldieu*, „Le Bouquet de l'Infante", in Paris. *Boisselot*, „Ne touchez pas à la reine", in Paris. *Bordèse*, „Sultan Saladin", in Paris. *Doche*, „Alix", in Paris. *Hequet*, „Le Braconnier", in Paris. *Lots*, „La Gitana", in Valenciennes. *Louis*, „Marie Therese", in Lyon. *Maillard*, „Gastibelza", in Paris. *Paris*, „Une Quarantaine en Brésil", in Dijon.

3) Italienische: *Basevi*, „Enrico Edward", in Florenz. *Battista*, „Irene", in Neapel. *Bercanowich*, „Il genio della notte", in Turin. *Bona*, „Don Carlo", in Mailand. *Bonifortì*, „Velleda", in Mailand. *Cupeelatro*, „Mortedo", in Mailand. *Carlini*, „Ildegonda", in Florenz. *Gabrieli*, „Giulia di Tolosa", in Neapel. *Gioja*, *de*, „Ascanio il giojeliere", in Turin. *Gordigiani*, „Un' eredità in Corsica", in Florenz. *Guglielmi*, „Ofen's Befreiung", in Pesth. *Herenza*, „Yava", in Neapel. *Mercadante*, „Leonora" (?). *Pacini*, „Merope" (?). *Rossi*, *Lauro*, „La figlia di Figaro", in Wien. *Treves*, „Agamemnone", in Mailand. *Verdi*, „Jerusalem", in Paris. (Ist nichts Anderes, als seine frühere Oper: I Lombardi alla prima Crociata.) *Verdi*, „I Masnadieri", in London. *Verdi*, „Macbeth", in Venedig.

4) Englische: *Balfe*, „The maid of honour", in London. *Wallace*, „Matilde von Ungarn", in London. *Wallace*, „Maritana", in London.

5) Holländische: *Vogel*, „Die Belagerung von Leyden", im Haag.

6) Belgische: *Bovery*, „Jakob van Artevelde", in Gent.

7) Schwedische: *Prinz Gustav*, „Die weisse Frau von Drottningholm", in Stockholm.

8) Slawische: *Macourek*, „Ziska's Eiche", in Prag. *Zaurtal*, „Die Berghirten", in Temeswar.

Von komponirten, jedoch noch nicht aufgeführten Opern nennen wir: *Becker*, *Julius*, „Prinz Eugen". (Darf in Oesterreich nicht aufgeführt werden, weil österreichische Feldherrn, Soldaten etc. darin vorkommen.) Eine neue Oper von *Wolfgang von Goethe*. Eine von *Hellmesberger*. *Herzog von Coburg*, Die Vergeltung. *Mendelssohn Bartholdy*, Lorelei. (Blos der 1. Aufzug fertig.) *Meyerbeer*, Der Prophet. — Die Afrikanerin. *Netzer*, Die Königin von Kastilien. *Schnabel*, Griseldis. *Schumann*, Genoveva. *Wagner*, Lohengrin.

*) Wurde den 1. Januar 1848 zum ersten Male aufgeführt, gehört also eigentlich in dieses Jahr.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Siebzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 2. März. Symphonie von *Joseph Haydn* (B dur). — Kavatine von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe* aus Weimar. — Conzert für die Violine von *L. Spohr* (Nr. 9. D moll), vorgetragen von Herrn *Jos. Joachim*. — Ouverture: „Die Hebriden", von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus Linda di Chamounix, von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Agthe*. — Romanze für die Violine von *L. van Beethoven* (Op. 50. F dur), vorgetragen von Herrn *Joachim*. — Erstes Finale aus Euryanthe von *C. M. v. Weber*. Euryanthe, Fräulein *Agthe*; Eglantine, Fräul. *Schloss*; Lysiart, Herr *Behr*.

Der letzte Satz der *Haydn*'schen Symphonie musste auf stürmisches Verlangen des ganzen Publikums wiederholt werden. Solchen Enthusiasmus vermochte eine Musik noch zu erregen, geschrieben von einem Komponisten, der eine Perrücke mit langem Haarbeutel und Zopf getragen! Wenn man dagegen hält, wie mancher Tituskopf unserer Zeit ein solches Finale vergebens zu schaffen sich anstrengen würde, so wäre daraus zu folgern, dass des ächten Genius Eingebungen nicht von den Friseuren abhängen, dass die Tonkunst und die Haarschneidekunst verschiedene Aesthetiken haben müssen u. s. w. —

Fräulein *Agthe*, die liebliche Sängerin, kann die Scheu vor dem Gewandhauspublikum, so freundlich sie von demselben aufgenommen wird, noch immer nicht besiegen. Dies hört man an dem leisen Zittern der Stimme, das ihr gar nicht eigen, und empfindet man besonders an den Kadenzen, deren einfach gezogene Töne sie viel länger und inniger zu geben vermag, wenn die Befangenheit ihr den Athem nicht kürzt. Selbst auf die Rouladen blieb jene Befangenheit nicht immer ganz ohne Einfluss. Das zahlreiche Publikum spendete auch heute der jungen bescheidenen Künstlerin nach jeder ihrer Leistungen reichen Beifall. — Im Finale aus Euryanthe war neben Fräulein *Agthe* auch Herr *Behr* sehr gut. Er sang den Lysiart, vermied das Tremoliren nach Möglichkeit, und so konnte die Stimme ihren guten Klang unverkümmert herausgeben. In Ansehung des Ausdruckes sind Herrn *Behr's* Leistungen stets bedeutend; er versteht und fühlt immer was er singt.

Dass das Adagio in dem *Spohr*'schen Violinconzert anhaltend applaudirt wurde, beweist am Besten, wie immer sorgfältiger Herr *Joachim* sein Streben auf tieferes Erfassen des geistigen Gehaltes der vortragenden Stücke richtet.

Die Ouverture zu den Hebriden von *Mendelssohn* wurde meisterhaft exekutirt und, wie immer, mit Enthusiasmus vom Publikum aufgenommen.

Aus Paris. (Haydée, komische Oper von *Scribe* und *Auber.*) Von allen Firmen, die heutzutage auf allen Punkten der Erde die Ausbeutung der Industrie, der Materie oder der Intelligenz verfolgen, hat keine einen besseren Klang, als die Firma *Scribe und Auber.* Fragt ihr: wer sind die Associés? Das Genie! Die Waare? Die schönsten Erzeugnisse des Geistes! Das Comptoir? Alle Theater der Welt! Der Geschäfts- und Gesellschaftsgewinn, die Dividende? Ruhm und Reichthum in Fülle!

Wenn der Erstere von den beiden Compagnons auch für seine eigene Rechnung arbeitet, so ist dies bei dem Anderen nicht der Fall. Trotzdem aber, und obwohl die Thätigkeit des Letzteren etwas abnimmt, das Räderwerk seiner Maschine sich etwas abzunutzen beginnt, hat er doch fast eben so viel Vortheil geerntet, als Jener. Man muss gestehen: der letzte Artikel, den diese Firma in den Handel brachte, ist von guter Beschaffenheit. Freilich, vor zehn, zwölf Jahren, da war es doch anders; da waren die Artikel frischer, neuer, kräftiger; da war mehr Eingebung, mehr Grazie, mehr Erfindung und sorgfältigere Ausführung darin. Aber ist dies etwa die Schuld der Firma? oder nicht vielmehr jener langsam, aber sicher waltenden Macht — der Zeit?

Doch lassen wir das etwas nach Kramladen schmeckende Bild bei Seite, und geben wir einen Abriss der Handlung in der neuen Oper.

Ein junger Venezianer, Loredano, früher der Verschwendung, der Ausschweifung, dem Spiele ergeben, dann des wüsten Lebens satt, ist Soldat geworden, und hat sich durch seine Tapferkeit zum Admiral emporgeschwungen. Unter ihm dient ein gewisser Malipieri, der von der Republik, nach guter venezianischer Sitte, dem Admiral beigegeben ist, alle seine geheimsten Schritte und Gedanken zu belauschen und dem Rathe der Zehn zu berichten; also auf gut deutsch: ein Spion. Ausserdem hat Loredano bei sich: die schöne Haydée, eine Sklavin von Cypern, die er den Offizieren um seinen ganzen Antheil an der Beute abgekauft hat und die ihren Herrn glühend, aber heimlich liebt; ferner die junge Rafaela, seine Mündel, die Nichte des Avogadore Donato, den Loredano vorlangst im Spiele ruinirte und dadurch zum Selbstmord veranlasste. Jetzt kommt die Verwickelung des Stückes: Loredano hat damals, von Leidenschaft hingerissen, durch falsches Spiel den armen Donato geplündert. Die Reue darüber verfolgt ihn; die Gewissensbisse machen ihn zum Nachtwandler, und während eines solchen Anfalles erlauscht Malipieri dies Geheimniss, bekommt Loredano's Testament, worin er Donato's Sohn Andrea zum Erben einsetzt und ihm sein Verbrechen gesteht, in die Hände und macht sich dadurch zum Herrn seines Schicksals.

Besagter Andrea, der Rafaelen heimlich liebt und von ihr geliebt wird, dient ebenfalls unter Loredano, und Letzterer verspricht ihm das erste Schiff, das er dem Feinde abnehmen werde. Andrea ist so glücklich, in der nun folgenden Seeschlacht ein türkisches Schiff zu erobern: Malipieri will es aber auch haben, er droht dem Admiral, dass er ihn, durch Enthüllung jenes Geheimnisses, nach der Rückkehr nach Venedig stürzen werde — umsonst; Loredano gibt das Schiff dem Andrea, und Malipieri begnügt sich einstweilen damit, Rache zu schwören.

In Venedig, wohin nun Loredano als Sieger zurückkehrt und mit der Aussicht, zum Dogen gewählt zu werden, verlangt Malipieri von ihm Rafaela's Hand als Preis für sein Schweigen und für die Herausgabe des unseligen Testaments. Der Admiral verweigert es, vereinigt die beiden Liebenden und beschliesst, seiner Schande durch Selbstmord zuvorzukommen; Haydée, die Alles gehört hat, will sich selbst dem gefährlichen Malipieri ausliefern, gegen das Testament natürlich — da plumpt der glückliche Zufall dazwischen: Andrea tödtet im Zweikampfe den Störenfried; Loredano, der Betrüger und falsche Spieler, triumphirt, er wird zum Dogen gewählt und reicht der edlen Haydée, die sich mittlerweile als eine cyprische Prinzessin zu erkennen gegeben hat, seine Hand.

(Fortsetzung folgt.)

Recension.

B. Molique, Messe in F moll für 4 Singstimmen und Orchester, Sr. Hochf. Durchl. *Friedrich Wilhelm Constantin*, Fürsten von Hohenzollern-Hechingen ehrfurchtsvoll gewidmet. 22. Werk. Wien, bei Tobias Haslinger's Wittwe und Sohn. Pr. 7 Fl. 30 Kr. C.M. (In Partitur.)

> Gib selbst mir zu erkennen,
> Wie, deiner Güte voll,
> Dich meine Seele nennen,
> Dich würdig preisen soll.

So sollte jeder Komponist denken, oder auch, wie es ja Vater *Haydn* that, beten, bevor er an das ernstheilige Geschäft geht, *in majorem Dei gloriam*, mit Einem Worte gesagt: für die Kirche zu schreiben. Mancher hat zwar erkannt, weiss aber nicht recht, wie er es mit dem „würdig Preisen" anzufangen hat, oder es fehlt umgekehrt Manchem bei aller seiner Kunstfertigkeit die rechte religiöse Weihe und Warme, die nur, „soll das Werk den Meister loben, als der Segen von Oben" kommen muss. Hier aber tritt Einer hervor, der da kann, was er will, und dessen Wollen, das sieht man ganz deutlich, vom Gefühl des Heiligen, Religiösen sowohl durchdrungen als gekräftigt ist. Diese Messe ist — in den Ausdrücken der Freude wie des Schmerzes — in der That ein recht „würdiger Preis" des Heiligsten und Höchsten, und es kann sich namentlich die katholische Kirche, für deren Gebrauch sie ja zunächst geschaffen erscheint, zu der Herausgabe derselben besonders Glück wünschen. Alle Kunstmittel sieht man hier von einem wahrhaften Künstler, der als solcher auch ihrer vollkommen Herr ist, zur Darstellung der Idee angewandt. Hierbei ist zu verwundern, welche neue und lyrische Seiten der Verf. dem alten, schon so oft komponirten, lateinischen Texte abzugewinnen und für seinen musikalischen Zweck zu verwenden wusste. Letztgenannter ist nun aber kein an-

derer, als eben ein ächt künstlerisch-poetischer: den „Ausdruck der Empfindung" in Tönen zu malen durch Melodie, Harmonie, Modulation, Rhythmus im vokalen und demselben untergeordneten instrumentalen Theile. Alle diese Mittel hat der Spender nicht nur zweckmässig und geistreich angeordnet, sondern oft mit wahrhaft orientalischer Pracht seinem reichen Kunstfüllhorn entströmen lassen, die zwar blenden, zugleich aber auch wärmen und erheben, denn es ist nicht hier wie anderswo auf das blose leidige Blenden abgesehen, das nur Nervenreiz und — Nervenabspannung zuwege bringt. Zur Erläuterung des Gesagten mögen nun hiermit einige Skizzen aus dem Werke selbst folgen.

Kyrie, Andante F moll $^4_4$. Introduktion. Der Bass beginnt piano mit dem Thema *c des b*, das Bratsche und 1. Violine nachahmend hinter einander wiedergeben und das nun von den Blasinstrumenten aufgefasst wird in der Tonika *mf*. Unter der hierdurch schon angeregten Spannung tritt im 14. Takte der Chor mit seinem Ausruf *kyrie* ein, dessen Grundfarbe charakteristisch immer etwas Gedrücktes, der verschiedenartigen Gefühlswendungen ungeachtet, zeigt. Effektvoll ist vor dem Schlusse der thematische Eintritt der vier Singstimmen nach einander auf dem Christe, wodurch der Ausdruck wieder anders, nunmehr drängender wird. Bei dem unmittelbar darauf folgenden Worte *eleison* entnehmen nun die Blasinstrumente diese thematischen Eintritte den Lippen der Sänger, gleichsam als eine wiederholte, flehentliche Bitte. Hiernach eine Steigerung und endlich, nach einem gepressten Angstausrufe, nochmals das *kyrie*, aber piano: das abgespannte, und wie in stummer Verzweiflung zurücksinkende Gemüth unverkennbar bezeichnend. — Desto stürmischer braust in seiner Begeisterung nun das *Gloria in excelsis* auf. Frappant ist die unerwartete modulatorische Wendung durch das dem Unisono-F der vier Singstimmen unterstellte *des* bei den Worten: *Adoramus te*, nicht minder schlagend die Wirkung dieses Unisono selbst auf das Gemüth, die nämlich, dass sich im Gefühle der Anbetung Alles zu vereinigen strebt. Andächtig beten dem Solotenor die übrigen Stimmen nach: *Pater omnipotens*, rührend erklingt so auch die Bitte: *Domine Deus, agnus Dei, filius patris*, umgeben von den mitfühlenden Violoncell- und Flötensoli. Bei den Worten *cum sancto spiritu* zeigt sich eine Fuge a 4 soggetti, die aber, nach des Komponisten Ermessen, sich zufällig hier nicht weiter entfalten soll, obgleich Mancher dies um des kunstgegenstandes willen, der sich unter eines solchen Meisters Händen auf eine glänzende Weise entfaltet haben würde, lebhaft bedauern mag. Seite 48 entwickelt sich beim *in gloria Dei patris* ein malender, kühner Orgelpunkt, nicht wie gewöhnlich auf dem Basse, sondern im Soprane, mit besonderer Führung der Dissonanzen und zugleich originellem Wiedererscheinen der Hauptionart nach der Modulation. *Credo in unum Deum* singen natürlich alle 4 Stimmen unisono und gleich von vorn herein in einstimmiger Bekräftigung. Effektvoll ist nach dem *homo factus* des Solotenors der harmonische Eintritt des Chors mit seinem einfallenden: *credo*, sodann der Schmerz des *crucifixus*, die Todtenklage: *passus et sepultus est*, so wie das *Resurrexit* in seiner mannigfaltigen und grossartigen Steigerung. Das folgende *Sanctus* nimmt in den 4 Singstimmen einen mehr choralartigen Charakter an, und die einzelnen Zeilenabsätze werden hier vom Nachhall der Saiten- und der diese wiederum ablösenden Blasinstrumente ausgefüllt. Poetischer Kontrast hierauf im Jubel des *Osanna in excelsis*. Das *Benedictus* ist überaus zart gehalten. Hier macht sich, zum abwechselnden Solo- und Chorgesange, eine fast stetige thematische Sechzehntheiligur, die sich fast alle Instrumente nach einander anzueignen bestreben, auf eine wohlbezeichnende, charakteristische Weise geltend. In dem ersten Tutti sind, was die Faktur betrifft, *Mozart*'sche Vorbilder (Requiem) sichtbar. Der Verf. that wohl daran, sich ganz in jene unsterblichen Klänge zu versenken, wäre es auch der Fall, dass sein Gedächtniss sie ihm wider Wissen und Willen als die eigenen vorspiegelte. (Vergl. mit dem 2. Tutti *Mozart*'s Titus, Arie des Sextus A dur, Nr. 19, den Instrumentalsatz vor dem ganzlichen Schlusse der Worte: „honni'st du meine Reue sehn!") Aber — *Hony soit qui mal y pense!* Ein reicher Mann hat nicht nöthig zu borgen. Der Schlusssatz *Agnus Dei* Andante F moll $^3_4$, ist wieder höchst ausdrucksvoll. Die Klage dieser Anfangsworte findet Milderung und Gegensatz im endlichen Moderato F dur $^4_4$: *dona nobis pacem*.

Jedes einzelne Stück enthält, wie aus diesem blos Angedeuteten schon zu ersehen ist, neue Schönheiten des Ausdrucks, der wahren geistvollen Komposition, der wirklichen Poesie. Man sieht fortwährend die vollkommene Meisterhand, deren Führung man sich gern und blindlings vertrauen kann, um von ihr nur — das Beste zu erwarten. Und somit sei diese neue Messe zunächst und insbesondere den katholischen Kirchen, wie auch den Singvereinen und angehenden Komponisten angelegentlichst empfohlen. Schliesslich noch der Wunsch: Möge der hochgeachtete Verfasser die zur Zeit arme Kirche mit mehr derartigen Schenkungen seiner reichen, heiligen Muse bedenken!

Dessau. *Louis Kindscher.*

Feuilleton.

In Paris wurde eine neue einaktige komische Oper „Das Medusenhaupt", Musik von *Scard*, aufgeführt.

Die Gemeinde zu Börnersdorf bei Pirna veröffentlicht in der Leipziger Zeitung ihren Dank gegen den Orgelbauer *Schröder* zu Pirna, der in der Kirche der Ersteren eine neue, aus zwei Manualen und sieben klingenden Stimmen erbaut hat. Das Werk wird sehr gerühmt. Der Erbauer stellte nicht nur einen sehr billigen Preis (700 Thlr.), sondern fügte auch noch den 16füssigen Bordun gratis bei.

Am 30. Januar fand das zweite Concert des pariser Konservatoriums der Musik Statt. Ausser einem Stücke (Ave Maria von *Gautier*, dem zweiten Orchesterdirektor des Théâtre National), waren sämmtliche Nummern von *Beethoven*, nämlich: Ouverture und Stücke aus den Ruinen von Athen; Pianoforteconcert in Es (gespielt von *Halle*); heroische Symphonie.

In Brünn starb am 9. Januar Kapellmeister *Zwonarsek*. Die Theaterchronik theilt über diesen talentvollen Künstler Folgende-

tet. Er war geboren in Brünn den 31. Mai 1817, machte in seinem zehnten Jahre mehrere Reisen mit einer Gesellschaft Alpensänger, die er auf der Guitarre und dem Pianoforte begleitete, wurde im Jahre 1834 in Agram als Chordirektor an dasigen Theater angestellt, kehrte im Jahre 1838 nach seiner Vaterstadt zurück und übernahm hier ebenfalls die Stelle eines Chordirektors am Theater. Unter dem dortigen Kapellmeister *Gottfried Rieger* studirte er nun eifrig Generalbass und schrieb vom Jahre 1840 bis 1843 zahlreiche Kompositionen, die mit vielem Beifall aufgenommen wurden. Von Ostern 1843 bis 1844 war er bei der prager Bühne angestellt, wo er u. A. auch eine Operette vom Grafen *Schaumburg*: „Das öde Geisterschloss" komponirte und zur Aufführung brachte. Zu Ostern 1844 ging er wieder nach Brünn und wurde Kapellmeister für das Vaudeville und Lokalstück, schrieb auch hier mehrere Vaudeville's u. dgl. und wurde als talentvoller Künstler allgemein geschätzt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Symphonie

Nr. 3. A moll

für Orchester

von

Niels W. Gade.

Op. 15.

Partitur 3 Thlr.
Orchesterstimmen 6 Thlr.

Leipzig, 18. Februar 1848.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien
im Verlag von

C. F. PETERS,

Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Banck, C., 6 Lieder von *Jul. Franckc* für 1 Singstimme mit Begleitung des Pfte. Op. 66.
N° 1. Spanisches Lied 12 Ngr.
- 2. Im Walde 18 Ngr.
- 3. Der Gondolier 16 Ngr.
- 4. Die schönste Nacht 12 Ngr.
- 5. In der Ferne 12 Ngr.
- 6. Italienes Lied 18 Ngr.

Brunner, C. T., 9 Divertissements pour le Piano à 4 mains sur des motifs favoris de l'Opera „La Clemenza di Tito," de *Mozart*. Op. 103. N° 1. 20 Ngr. N° 2 5 Ngr.

Daniels, Ch., 3me Air varié pour Violon avec Accomp. de Piano. Op. 9. 25 Ngr.

Eichberg, J., 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 12. Cah. II. N° 4, 5, 6. à 25 Ngr., 2 Thlr. 15 Ngr.

Heunig, E. C., Das Lied vom Herzen. Introduction, Variationen und Finale für das Pianoforte. Op. 17. 16 Ngr.
— — Le Carneval de Venise. Petite Fantaisie, sur un theme connu, pour le Piano. Op. 18. 12 Ngr.

Jonas, L., 6 Duos pour Violon et Violoncelle. Op. 72. N° 4, 5, 6. à 25 Ngr., 2 Thlr. 15 Ngr.

Kallivoda, J. W., Die Jäger. Lied für Bariton oder Mezzosopran mit Begleitung des Pianoforte. Op. 155. 15 Ngr.

Küchen, F., Volkslied. „Herzallerliebstes Schatzerl du" — arrangirt für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. aus seinen „Lieder aus der Schweiz" Op. 44. 5 Ngr.

Müller, A. E., Grosse Pianoforte-Schule, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr*. Neunte rechtmässige Auflage. 1. Theil. 3 Thlr.

Samuehlml, S., Fantaisie pour le Violon avec accomp. de Piano sur un air de *Donizetti*. Op. 2. 1 Thlr.

Durch alle solide Musikhandlungen zu haben:

Neue Piano-Kompositionen von Th. Döhler,

welche in Concerten und dem Salon grossen Beifall gefunden haben:

Adieu, mélodie de *Schubert* varié. **Torneo,** transcription de Lord *Westmoreland*. **Le Zingaro,** mélodie espagnole. **L'Hidalgo,** mélodie de *Trubu*. **Deux Etudes,** de perfection. Op. 45. N° 1—6 à 10—22½ Sgr.

Brillant-Polka. Op. 30. ¼ Thlr. **Charlotte-, Elisabet Maria-Polka.** Op. 36 à 12½ Sgr. (p. l'Orch. 1 Thlr.) **Fantaisie** brillante sur la **Favorita** de *Donizetti*. Op. 31. 1 Thlr. **Trois Valses brillantes.** Op. 38. 1 Thlr., einzeln à 10—17½ Sgr. **Trot-Marche** des chevaliers. Op. 62. 15 Sgr. **Esmeralda,** air napolitain varié. Op. 63. 15 Sgr.
Obige für Piano zu 4 Händen à ¾—1 Thlr.
Obige im leichten Piano-Arrang. à 10—15 Sgr.

Berlin. **Schlesinger**'sche Buch- und Musikhandlung.

Die für den Juristenball in Prag eigens komponirten Tanzmusikalien, welchen in dem heurigen Karneval von dem tanzliebenden Publikum Scepter und Krone zuerkannt worden, sind unter dem Titel erschienen:

Album

zur Erinnerung an den Juristenball.

Ausgewählte Tanzmusikstücke

für das Pianoforte.

Inhalt.

Swoboda, F. W., Juris-Quadrille.
Pretis, S. v., Galop fameuse.
Seeling, A., Rendez-vous Polka.
Körner, A., Abschieds-Polka.
Swoboda, F. W., Bergknappen-Polka.
Charlesson, Maid speech Quadrille.

Preis 1 Fl. 30 Kr. CM.

Prag, Jänner 1848. **Joh. Hoffmann.**

Herr *Fr. Hofmeister* liefert für seine eigene Rechnung aus.

Zur Nachricht.

M. Garcia's

Kunst des Gesanges in allen ihren Theilen abgehandelt

(*Traité complet de l'art du chant*)

ZWEITER THEIL.

Pr. 10 Fl. — 5 Thlr. 20 Ngr.

wird Ende März ausgegeben.

Mainz, im Febr. 1848. **B. Schott's Söhne.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. Nr. 11. 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Uebersicht der im Jahre 1847 herausgekommenen Musikalien etc. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Paris. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Fortschritt.

Dritter Artikel.

Wer bewirkt den Fortschritt in der Tonkunst? die Praxis oder die Kritik? der Schaffende oder der Beurtheilende?

Die Lösung dieser Frage kann vielleicht auch zu einem Fortschritte führen.

Ich will zuerst das Wesen des Kritikers betrachten. Wenn ich aber vom Kritiker rede, meine ich nicht die Papageien, denen das Wort eingelernt worden, und die nun jeden Vorübergehenden mit: „Fortschritt! Fortschritt!“ anschreien, ohne mehr dabei zu denken als jeder andere Papagei, sondern ich nehme bei meiner Untersuchung die höchste Erscheinung im Fache der Kritik vor, ich denke an ein kritisches Genie.

Was ist ein kritisches Genie?

Das weiss ich im Augenblicke noch nicht.

Was thut ein kritisches Genie?

Ist mir auch noch nicht ganz klar.

Wie bildet sich ein kritisches Genie?

Das wollen wir untersuchen. Vielleicht kommen wir dadurch auch zu Antworten auf die vorhergehenden Fragen.

Ein kritisches Genie kann sich nicht anders heranbilden, als durch Studium vorhandener Werke der bezüglichen Kunst, durch Abstrahiren der Kunstregeln und Kunstmaximen, so weit sie als helle Begriffe in's Bewusstsein zu bringen sind. Durch Studium und Abstraktion sage ich, denn den Beweis, dass noch nie ein kritisches Genie unmittelbar mit seiner vollen Kunstweisheit auf die Welt gekommen, oder dass es diese Kunstweisheit ohne Beihilfe der Kunstwerke, *a priori* blos in seinem Geiste selbst erzeugt, wird man mir hoffentlich erlassen.

Ich bitte, nicht zu vergessen, dass ich von einem Genie zur Kritik rede, getrennt von allem Genie, ja Talent, ja der allergeringsten Fähigkeit zum eigenen Schaffen und Bilden eines Kunstwerkes.

Ehe ein solches kritisches Genie nicht alles das beste Vorhandene vollständig erkannt hat, kann es, das leuchtet wohl männiglich ein, kann es über das Vorhandene nicht hinaus, kann es folglich nicht von Fortschritt reden, den schaffende Künstler nicht zu einem Fortschritt antreiben.

Lassen wir an diesem Punkte das kritische Genie stehen, und wenden uns zum schaffenden.

Wie bildet sich letzteres?

Ich denke, genau nicht anders, als das kritische. Auch das Kunstgenie geht bei Kunstwerken in die Lehre, abstrahirt sich davon die Kunstregeln und Kunstmaximen, nimmt sie in sein Bewusstsein auf, bildet daran seinen Geschmack, sein Urtheil, nur mit dem Unterschiede, dass es das Erkannte nicht blos im Bewusstsein mit sich herumträgt, sondern es zugleich in die Kunstthat umzusetzen, dass es nicht blos über Anderer Kunstwerke reden, sondern selbst welche gestalten lernt.

Oder sollte das kritische Genie wirklich noch behaupten wollen, Verstand, Erkenntniss- und Begriffsvermögen habe der schaffende Künstler nicht, blos Einbildungskraft und Fantasie? Erstere seien nur dem kritischen Genie verliehen? Ein *Beethoven* z. B. habe nur Kunstwerke schaffen, aber über Kunstwerke nicht urtheilen, das Falsche von dem Rechten, das Wahre von dem Unwahren, das Schöne von dem Unschönen nicht unterscheiden können? Das sei nur dem gegeben, der keine Kunstwerke zu schaffen vermag?

Nein, dieser abgeschmackte Glaube hat sich wohl allgemach verloren.

Schon *Lessing* sagte: „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter.“

Aber auch das schaffende Kunstgenie, lehrt uns die Erfahrung, kann nicht eher über das Vorhandene hinaus, bis es dieses vollständig erreicht. Auch bei ihm kann demnach von einem Fortschritt in ein neues, höheres, noch unbekanntes Kunstgebiet nicht eher die Rede sein, als bis es alle bekannten durchschritten und an die Grenze gelangt gekommen ist.

Bis hieher also gehen Kritiker und Schaffende denselben Weg — Beide ranken sich an dem Vorhandenen hinauf, im besten Falle zunächst auf die Höhe ihrer Zeit, jener blos erkennend, dieser erkennend und schaffend zugleich.

Wer nun von Beiden dringt von hier aus zuerst vorwärts in neue Regionen? Schreitet zuerst das kritische Genie hinein, und zieht später den hilf- und kraftlos

zurückgebliebenen Künstler nach? Oder marschirt dieser kühn vorwärts, während das kritische Genie erwartungsvoll stehen bleibt und lauert, um die Entdeckungen des Künstlers zu referiren?

Wenn der die Sache machte, der am Meisten davon spräche, so wären die Fragen gleich entschieden. Nach dem Geschrei unserer Zeit machte die Kritik den Fortschritt, der Komponist würde durch jene emporgetrieben, fortgeschoben und gedrängt in's Bessere, und — wenn unsere kritischen Journale nicht wären, hätten wir keinen *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Gade*, und wenn unsere kritischen Journale nicht existirten, bliebe die Kunst ganz gewiss verdutzt stehen, wie, man verzeihe mir das Bild, wie — die Kuh vor dem neuen Thore.

Aber wie alsdann machte das kritische Genie den Fortschritt?

Mit Notenköpfen geht es nun einmal nicht. Ach, da muss man eine andere Art von Genie haben und noch erschrecklich viel lernen, Harmonie, künstlichen Kontrapunkt, Instrumentation, und wie das dumme Zeug Alles heisst. Also mit Worten macht's das kritische Genie. Es schreibt mit Worten den Fortschritt hin, nach welchen der Künstler dann schaffen soll. Das kritische Genie, das nur weiss, aber nichts kann, sagt z. B. zum künstlerischen Genie, das die Sache weiss und auch kann: Höre, Komponist, du hast zwar Genie, aber du machst mir's doch nicht zu Danke; du hast das hohe Ideal der Gegenwart, du hast den Fortschrittsgeist unserer Zeit nicht begriffen, oder wenn du ihn begriffen, kannst du ihn nicht durch die künstlerische That in's Leben rufen. Das Letztere kann ich zwar noch viel weniger als du, ja, ich bin nicht im Stande, nur ein Tanzchen auf's Papier zu bringen, aber wie die höchsten Kunstwerke der Gegenwart, ja der Zukunft beschaffen sein müssen, weiss ich viel besser als du. Siehe, es muss so und so sein. Nun spute dich, und mache es, sonst spreche ich dir die innere Berechtigung ab.

Dies gelesen, geht dem Komponisten ein Licht auf. Geschwind setzt er sich hin, legt das Blatt des kritischen Genie's vor sich hin, führt dessen Gebote aus, und — der Fortschritt ist da, der Fortschritt, bewirkt durch das kritische Genie, denn ohne dieses wäre der bewusstlos hinduselnde Komponist nimmermehr darauf gekommen!

Hat es, ernstlich gefragt, jemals eine Zeit gegeben, wo der Fortschritt in irgend einer Kunst, auch in der der Musik, auf solche Weise bewirkt worden ist?

Ich nehme die Geschichte der Musik zur Hand, und suche emsig nach dem kritischen Genie, das *Gluck* seine Opernreform, das ihm die Gestaltung seiner Iphigenien vorgeschrieben. Ich suche die Pensa's, welche die Kritik *Haydn*, *Mozart*, *Beethoven* aufgegeben, um ihre Fortschrittswerke darnach zu modeln.

Ich finde nirgends etwas der Art. Vielmehr sehe ich überall, durch alle Zeiten hindurch, die kritischen Genie's den künstlerischen nachschleichen, und nacherzählen, was diese gethan.

Und wie wäre es auch anders möglich! Wie sollte Einer, der nur denken und erkennen kann, aber keine Fantasie hat, denn hätte er diese, so triebe es ihn zum Schaffen — wie sollte ein solcher fähiger sein, den Fortschritt zu bringen, als der, welcher erkennen und denken kann, und dazu das Himmelsgeschenk der bildenden Fantasie empfangen hat?

Mein Gott! *Beethoven* hätte die Eingebung zu seiner neunten Symphonie von einem Kritiker und nicht von seinem eigenen Genius empfangen! Ein Kritiker hätte *Mozart* zerrost das Bild der Zauberflötenouverture etwa vorgehalten, und dieser es dann nur nachgeschrieben!

Hat denn Gott die Welt in die Wirklichkeit gebracht, etwa nach dem vorgeschriebenen Bilde des Herrn Mephisto, des Verneinenden?

Aber geben denn nicht wenigstens Kritik und Schaffenskraft Hand in Hand vorwärts?

Gewiss! das schaffende Genie gelangt ohne Hilfe der Kritik nicht auf seine Höhepunkte. Aber eben weil es ein Genie ist, hat es auch die Anlage zur Selbstkritik mit empfangen, und weil es ein schaffendes Genie ist, ist es bescheiden, zweifelt sehr oft an seiner Unfehlbarkeit und bildet dadurch seine kritische Kraft aus. „Nicht jeder Kunstrichter ist ein Genie, aber jedes Genie ist ein geborener Kunstrichter."

Mit der Selbstkritik Hand in Hand geht der schaffende Künstler. Diese zeigt, was Anderen und was ihm selbst noch abgeht, und so macht sich der Fortschritt, in ihm, und durch ihn, in der Kunst. Der blose Kritiker aber ist bis heute immer nur als Genitiv erschienen. Er steht, und wartet, und sieht zu, was der praktische Künstler thut, und dann referirt er's.

Man könnte ein Beispiel gegen die Ansicht einwerfen: *Lessing*.

Hat *Lessing* durch seine Kritik nicht seiner Zeit die Augen geöffnet, durch seine Dramaturgie z. B. nicht den dramatischen Fortschritt befördert?

Gewiss. Aber war denn *Lessing* ein blioses kritisches Genie? War er denn nicht Praktiker zugleich? dramatischer Dichter? Er sprach nicht, wie ich mich schon früher einmal ausgedrückt, er sprach nicht von Aussen in das Kunstgebiet hinein, sondern von Innen heraus.

Und ferner: hat er denn einen Fortschritt zum noch nie dagewesenen Vollkommeneren bewirkt?

Mit nichten.

Sein Vorwärtsschreiten war nichts als ein Zurückblicken auf längst vergangenes Bessere. Bei *Aristoteles* und den alten griechischen Dichtern, und bei *Shakespeare* ging er in die Lehre, bildete an diesen Mustern seinen Geschmack, sein Urtheil, seine eigene Schaffenskraft aus, und trieb zu keinem wirklich neuen Fortschritt, sondern nur zum Nacheifern, Nachahmen und Wiederaufleben machen eines früher viel besser Dagewesenen an.

Und so, sollte ich meinen, wäre die Frage, welche diesem dritten Artikel zu der Stirne steht, durch einen aufmerksamen Blick auf die Natur der Sache gelöst.

Das schaffende Genie macht den Fortschritt, das

kritische referirt ihn im besten Falle, d. h. — wenn es ihn begreift.

Also: wer macht den Fortschritt? der am Wenigsten davon spricht. Wer spricht am Meisten davon? der ihn nicht machen kann.

Ich fürchte nicht, wegen des bisher Gesagten für einen Feind aller Kritik gehalten zu werden. Nur ihre anmaassende Selbstlobhudelei und Ueberschätzung wollte ich in's Licht setzen. In einem folgenden Artikel werde ich den Schaden auseinanderzusetzen haben, welchen diese Anmaassung auf das Gedeihen der Kunst ausüben muss. Dann endlich wollen wir um uns blicken und zu erkennen trachten, wo nützlicher Fortschritt sich zeigt. *J. C. Lobe.*

Uebersicht

der im Jahre 1847 herausgekommenen Musikalien und auf Musik bezüglichen Schriften.

Für Orchester. Symphonieen 5 Nummern, darunter eine vom Grafen *Castelbarco*, Op. 40; zwei von *Czerny*, Op. 781 und 782; die Es dur-Symphonie von *Fel. David*; eine von *Taubert*. — Ouverturen 9, darunter *Beethoven's* Koriolan-Ouverture; ferner eine von *Dreyschock*, von *Gade*, von *Kalliwoda*, von *Meyerbeer* (zum Struensee); eine „dramatische", Gnomen und Elfen betitelt, von *Silphin vom Walde*. Ferner drei Hefte Divertissements nach italienischen Opern, von *F. Bellini*; zwei Sätze aus *Meyerbeer's* Struensee. 64 Hefte Tänze und Märsche; darunter „Winterspenden" vom *Herzog Max von Baiern*, Op. 27. 34 Hefte Harmonieen für Blasinstrumente (Märsche und Tänze).

Für Violine mit Begleitung 13 Hefte, darunter das 15. Concert von *Spohr*, Op. 128; Intr. und Variationen von *Ferd. David*, Op. 19; *Litolff's* Symphonieconcert „Eroica".

Für zwei Violinen 19 Werke.

Für Violine und Bratsche zwei.

Für Violine und Violoncell eines, dagegen für Violine allein 22 Nummern.*)

Violinquartette sind 28 erschienen (einschliesslich mehrere Tänze und andere Arrangements); darunter ein Op. 1 von *Dalla Baratta*; 2 von *Onslow* (Op. 53 und 54), eins von *Spohr* (Op. 132), und ein Quartettconcert mit Orchester von demselben, Op. 131. Von der bei *Heckel* in Mannheim erscheinenden Ausgabe der *Beethoven*'schen Quartette brachte das vergangene Jahr fünf Nummern, und zwar Nr. 7—11.

Von Violinquartetten zählen wir 7 (einschliesslich der arrangirten Struensee-Ouverture von *Meyerbeer*); darunter drei von dem obenerwähnten Grafen *Castelbarco*; 1 von *Spohr* (Op. 129); 1 von *Onslow* (Op. 61).

Auch erschien ein Lehrbuch für Violine, nämlich die Violinschule von *Rode*, *Kreutzer* und *Baillot*, in neuer Auflage (erstes Heft).

Das Violoncell erhielt 14 Werke; darunter einen „Cours méthodique de Duos p. 2 Violoncelles", von *Offenbach*, Op. 49—52, enthaltend 18 Duette.

*) Hier, wie im Allgemeinen in der Instrumentalmusik, erscheint oft ein Werk viele Male, in verschiedenen Arrangements.

Für Flöte kamen heraus 43 Hefte, darunter Mehreres von *Berbiguier*, *Briccialdi*, *Drouet*. — Auch drei *Verdi*'sche grosse Opern, arrangirt für zwei Flöten!

Uebrige Blasinstrumente. Für Klarinette 3, für Oboe 2, für Flageolet 1, für Csakan 9, für Horn 2, für Cornet à piston 1, für Zither 16 (darunter eine Schule, von *Ruthardt*).

Für Guitarre (theilweise mit Begleitung) 29 Hefte.

Das Pianoforte nimmt natürlich bei Weitem die Mehrzahl der erschienenen Instrumentalsachen in Anspruch. Dieselben zerfallen in folgende Rubriken: *a)* für Pianoforte mit Begleitung mehrerer Instrumente: 41 Werke; darunter — neben vielem Arrangirten — *Henzelt's* Concert, Op. 16; *Litolff's* Concertsymphonie; *Karl Mayer's* symphonisches Concert; ein Concert von *Parish-Alvars*, Op. 90. — Ferner auch ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell, von *Klara Schumann*, Op. 17. *b)* mit Begleitung eines Instrumentes (Violine, Bratsche, Violoncell, Flöte, Oboe, Fagott, Horn, Posaune, Trompete) zusammen 259 Werke. Viel Arrangirtes; auch sind darunter viele Kompositionen begriffen, in denen das Pianoforte blos begleitend, das andere Instrument aber hauptsächlich ist. Wir heben hier aus: *Bach's* Ciaconna für Violine mit *Mendelssohn's* Pianofortebegleitung; *Leonard's* erstes Concert für Violine mit Pianoforte; *Reissiger's* Sonate für Violine und Pianoforte, Op. 185; *Chopin's* Sonate für Pianoforte und Violoncell, Op. 65; *Halm's* grosse Sonate für dieselben Instrumente, Op. 52 (auch für Pianof. und Bratsche). *c)* für zwei Pianoforte und zu sechs Händen 9 Hefte, meist Arrangirtes, jedoch auch *S. Bach's* Concert für 2 Klaviere mit Quartettbegleitung. *d)* Vierhändiges, zusammen 222 Werke; darunter ein „Elementarunterricht im vierhändigen Pianofortespiel" von *Eackhausen*, Op. 58. — Sonst meist Arrangirtes; doch bemerken wir *Kittl's* Sonate, Op. 27; *Nagel's* Sonate, Op. 5. *e)* Zweihändiges, nicht weniger als 791 Hefte, ohne die Ouverturen, Märsche und Tänze. Dabei sind viele aus mehreren Heften bestehende Werke und Sammlungen nur für eins gerechnet. Die meisten Nummern hat *Karl Mayer* geliefert, nämlich 27 (worunter mehrere neue Auflagen begriffen sind); ihm zunächst kommt *Rosellen* mit 25. Die zweihändigen Ouverturen zählen 17 Nummern, Tänze 460, Märsche 63. Rechnet man all' diese Pianofortesachen, und die 18 Lehrbücher für Pianoforte (worunter die *J. B. Cramer*'sche Klavierschule in neuer Ausgabe, die *Hünten*'sche in vierter Auflage) zusammen, so erhält man die ungeheure Summe von 1880 Werken.

Für Orgel sind 69 Nummern erschienen, worunter 3 Bände *S. Bach*'scher Orgelkompositionen für eine Nummer gerechnet sind. *R. Schumann* hat sechs Fugen über den Namen *Bach* drucken lassen.

Die Harfe erhielt 25 Hefte, darunter allein 13 von *Parish-Alvars*; die Physharmonika blos eines, nämlich 3 Lieferungen „Bouquets musicals" von *Lickl*, Op. 68.

Gehen wir zur Gesangmusik über, so bemerken wir von geistlichen Sachen 132 Werke. Das bedeutendste neue darunter ist unstreitig *Mendelssohn's* Elias. — *Beethoven's* Messe, Op. 86, und *Haydn*'sche, *Mozart*'sche,

Handel'sche Werke in neuer Auflage. — Choralbücher sind 29 erschienen. — Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente 20 Nummern. Darunter die vollständige Ausgabe von *Beethoven's* Musik zu den Ruinen von Athen; *Mendelssohn's* Festgesang an die Künstler. — Mehrstimmige Gesänge 199, darunter mehrere Sammelwerke. *Fél. David's* Christoph Columbus, „Symphonie-Ode", ist ebenfalls darunter. Auch eine Sammlung dänischer Studentenlieder. — Gesänge für eine Stimme mit Pianoforte- (oder Guitarre-) Begleitung zählen wir nicht weniger als 495; wogegen von Gesängen mit Begleitung der Guitarre allein 14; darunter mehrere von *Mendelssohn*, denen die Guitarrebegleitung anarrangirt ist. — An Lehrbüchern für Gesang fehlt es auch nicht: es sind 32; darunter *Bordogni's* Exercices et Vocalises für Mezzosopran. — Opernmusik zeigt sich in 59 Nummern, worunter 23 vollständige Klavierauszüge; die übrigen 36 Nummern sind meist Sammlungen mehrerer Opergesänge. Unter den 23 Klavierauszügen sind 12 von deutschen Komponisten, nämlich: *Dittersdorf's* Doktor und Apotheker; *Flotow's* Förster (L'âme en peine); *Fuchs'*, des jüngst verstorbenen, Guttenberg; *Hiller's* Traum in der Christnacht; *Horen's* Liebeszauber; *Kücken's* Prätendent; *Marschner's* Templer und Jüdin (und zwar in neuer Ausgabe, nach neuer Bearbeitung vom Komponisten, mit deutschem und italienischem Text); *Meyerbeer's* Struensee; *Mozart's* Don Juan; Titus, Zauberflöte; *Taubert's* Blaubart.

Theoretische Werke erschienen 66. Die bedeutendsten darunter sind: *Becker's* Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts; *Berlioz'* Instrumentationslehre; *Gassner's* Universallexikon der Tonkunst; *Hand's* Aesthetik der Tonkunst, zweite Auflage; *Krüger's* Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst; *Marx'* Kompositionslehre, 4. Band; *Winterfeld's* evangelischer Kirchengesang, 3. Theil.

Musikalische Zeitschriften zählte das vorige Jahr 14, nämlich in Deutschland erschienene. Die ausländischen sind in dem *Senff*'schen Kataloge, aus dem wir obige Zusammenstellungen gezogen haben, nicht enthalten.

Als Anhang fügen wir noch bei: 6 Textbücher; und 38 Portraits und Abbildungen, darunter *Beethoven's* Geburtshaus, das Beethoven-Haus zu Bonn, das Beethoven-Monument daselbst, sechs verschiedene Abbildungen von *Jenny Lind*; endlich 8 Büsten, worunter eine von *Mendelssohn*.

Wir denken, Jedermann wird mit diesen Resultaten der Komponisten- und Verlegerthätigkeit im vorigen Jahre quantitativ zufrieden sein. Ob qualitativ? Wir meinen: im Ganzen ja! Wiegen doch einige tüchtige Werke — und an solchen fehlt es ja nach Obigem nicht — um so schwerer, und sind doch der wahrhaft bedeutenden Kunstwerke zu allen Zeiten nur wenige gewesen!

Wir machen bei dieser Gelegenheit auf das vollständige Verzeichniss der im Jahre 1847 erschienenen Musikalien, musikalischen Schriften und Abbildungen, nach den verschiedenen Klassen sorgfältig geordnet, mit Angabe der Verleger, der Preise, der Tonarten und der Texte bei Gesangkompositionen aufmerksam, herausgegeben und verlegt von *Barthelf Senff* in Leipzig.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Achtzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 9. März. Ouverture zum „Beherrscher der Geister" von *Karl Maria v. Weber*. — Terzett aus Fidelio von *L. van Beethoven*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe*, Herrn *Götz* aus Weimar und Herrn *Behr*. — Introduktion und Variationen für Fagott, komponirt von *Toller*, vorgetragen von Herrn *Weissenborn* (Mitglied des Orchesters). — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung, komponirt von *Franz Schubert*, gesungen von Herrn *Götz* und Fräulein *Agthe*. — Ouverture zu Anakreon von *L. Cherubini*. — Erstes Finale aus dem Wasserträger von *L. Cherubini*. — Symphonie von *L. van Beethoven*. (Nr. 5. C moll.)

Die Ouverture zum Beherrscher der Geister schrieb *C. M. v. Weber* noch auf dem Wege zur Volksgunst, wo er seine Gedanken alle dem allgemeinen Verständniss und Empfängnissvermögen anpassend auszuprägen suchte. Mit dem Freischütz hatte er dieses Ziel vollständig erreicht. In der Euryanthe glaubte er tiefer in die Saiten greifen, seinen Flug über das Volk hinweg nehmen zu müssen, und es sich nachziehen zu können. Der Künstler bewunderte ihn, aber das Volk kam nicht nach. An die Komposition des Oberon ging er mit schon fühlbar kränkelndem Körper und mit einer Art geistigem Zwiespalt. Er wollte das in der Euryanthe Errungene nicht aufgeben, und erkannte doch auch, dass es den Engländern noch ferner als den Deutschen stehe. Er schwankte, suchte bald das Tiefkünstlerische, bald das Verständlichvolksmässigere zu geben, die zwei verschiedenen Arien des Huon, die eine für England, die andere für Deutschland, geben dafür den Beweis — und so wurde dieses sein letztes Werk ein unentschiedenes, ungleichartiges. — Die Ouverture zum Beherrscher der Geister ist niemals allgemein durchgedrungen und wird jetzt ausser Leipzig vielleicht nirgends mehr zu Gehör gebracht. Das Schicksal verdient sie nicht. Sie ist ein feuriges, effektvolles Tonstück, verlangt aber freilich eine sehr sorgsame Ausführung. Wo ihr aber diese, wie hier, zu Theil wird, kann eine bedeutende Wirkung nicht fehlen.

Das tief in's Herz greifende Terzett aus Fidelio wurde von Fräulein *Agthe*, den Herren *Götz* und *Behr* gesungen, als wären sie die vorgestellten Personen leibhaftig, und obgleich der Sänger Stimmen aus dem bedeutend mitredenden Orchester nicht besonders hervorglänzen können, wussten sie durch den gefühlten Ausdruck die Herzen zu rühren und lebhaften Beifall zu gewinnen.

Die Variationen von *Toller*, vorgetragen von unserem wackeren Orchestermitgliede Herrn *Weissenborn*, haben mir, glaube ich, gefallen, doch beschwören mag ich's nicht. Das Fagott scheint mir, und überhaupt in unserer wildrauschenden Zeit zumal, zum Volksredner

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. XVII.* 1803.

Anzeige.

Folgende von mir verfasste Werke:

Sonate avec un Toccato p. le Pianof. composée dans le Stile de Clementi. Op. 17.

Deux Themes, savoir, un Air polonais, et l'Air: Das Leben ist ein Würfelspiel, variés p. le Pianof. Op. 18.

Sonate pour le Pianof. Op. 19.

Douze Pièces détachées p. le Pianof. Op. 20.

sind bey Joh. Aug. Böhme in Hamburg, und eine Sonate mit Begleitung der Violine und des Basses, ist bey Wöhler in Hessen-Cassel erschienen.

Da die gleichzeitige Ausgabe von fünf Werken leicht das Ansehen einer überfruchteten Autorschaft erregen könnte, so halte ich es für nöthig, zu erklären, dass ich seit meinem letzten Werke, einer Sinfonie in D dur, absichtlich ein beynahe dreyjähriges Stillschweigen beobachtet habe: theils um meine Kräfte zu einem höheren Schwunge zu sammeln, theils um meinen Produkten eine sorgfältigere Feile zu geben. Die ersteren vier von den hier angezeigten Werken sind das Resultat meines Studiums während diesem Zwischenraume. Ueber ihren Werth Bemerkungen zu machen, kömmt mir nicht zu; nur in Rücksicht auf den verschiedenen Zweck derselben erlaube ich mir hier einiges beyzufügen. Opus 17 ist, wie schon der Titel anzeiget, im Clementischen Style verfasst. Die Schreibart dieses Tonsetzers hat so viel eigenthümliche Schönheiten, dass mich der Gedanke, es dürfte auch nur eine glückliche Nachahmung derselben nicht ohne allen Verdienst seyn, zu gegenwärtigem Versuche bestimmte. Unter einer Nachahmung dieser Schreibart, verstehe ich aber nicht, eine Anhäufung von Oktaven und Terzen allein, sondern noch etwas mehr. In wie weit es mir gelungen sey, mich meinem Urbilde zu nähern, muss ich der öffentlichen Meynung überlassen; was auch diese darüber entscheiden mag, einen Plagiaten wenigstens wird sie mich nicht beschuldigen.

Op. 18. Auch bey diesen Variationen habe ich, so wie bey meinen vorigen, gesucht, eine Gleichförmigkeit in der Behandlung zu vermeiden. Diejenigen Spieler, welche etwa die am Ende der ersten Variationen befindliche Fugetta zu schwer finden sollten, können nach der sechsten Variation die achte einschalten, und sodann mit der siebenten schliessen: da die Produktion auch ohne die Fuge hinreichend lang, und die achte Var. brillant genug ist, um den Schluss zu machen.

Op. 19. ist eigentlich eine Fantasiesonate.

Op. 20. Ich habe sehr oft bemerkt, dass nicht nur die eigentlichen Künstler, sondern auch Liebhaber von einer ausgezeichneten Stärke, es nicht über sich vermögen konnten, ihre Aufmerksamkeit kleineren Stücken zu widmen, wenn sie nicht in denselben einen befriedigenden inneren Gehalt, und solche Schwierigkeiten fanden, die ihre Mühe zu lohnen schienen. Diess veranlasste mich, Spielern von dieser Klasse, vorzüglich zum Behufe bey zufälligen Aufforderungen in gesellschaftlichen Zirkeln, eine kleine Sammlung von solchen Stücken vorzulegen, die durch einen gefälligen Satz auch das ungeübte Ohr befriedigen dürften, ihnen selbst aber einige Nahrung für den Geist, und ihren Händen eine angemessene Beschäftigung darböthen.

Die von Wöhler in Hessen-Cassel verlegte Sonate, mit Begleitung einer obligaten Violine und des Basses, ist eine neue Auflage von einem schon vor acht oder neun Jahren erschienenen Werke, welches ich nunmehr gesichtet, und an einigen Stellen verbessert habe. Da ich mir schmeichle, dass diese Sonate unter meinen früheren Werken eine vorzügliche Stelle verdiene, so glaube ich auch, sie bey dieser Gelegenheit den Liebhabern der Tonkunst zum neuen empfehlen zu dürfen.

Kirmair,
Herzoglich Sachsen-Gothaischer
Konzertmeister.

nicht geboren. Dazu gehört eine kräftigere Stimme, als sie ihm der liebe Gott verliehen. Was indess damit zu wirken, hat Herr *Weissenborn* redlich gethan, und das Publikum mit Beifall belohnt.

Herr *Götz* sang ein Lied von *Franz Schubert* mit tiefem Gefühlsausdruck und grossem Applaus. Fräulein *Agthe* musste gar nach Vortrag eines zweiten von demselben Komponisten noch einmal hervor, und gab ein Lied von *Mendelssohn* zu, das und dessen Vortrag das Publikum ebenfalls mit Beifall überschüttete. Dieses Komponisten Zeit scheint doch noch nicht ganz vorüber zu sein.

Die Ouverture zu Anakreon von *Cherubini* verfehlte ihre Wirkung auf das unbefangene Publikum nicht. — Auch das Finale zum Wasserträger, an dessen Aufführung neben Fräulein *Agthe*, Herrn *Götz* und *Behr*, auch Herr *Henry* und Fraulein *Stark* sich betheiligten, wurde mit lebhaftem Applaus aufgenommen. Die Stimme letztgenannter Sängerin, ebenfalls einer Weimaranerin, scheint an Klangfülle immer mehr zuzunehmen.

Die Aufführung der C moll-Symphonie von *Beethoven* konnte ich heute nicht abwarten. Ein urtheilsfähiger Freund behauptete später, er habe sie noch niemals schöner und exakter ausführen hören.

Aus Paris. Haydée, von *Auber*. (Fortsetzung.) Die Musik ist grossentheils reizend, die Instrumentation fein und zierlich, die Ideen frisch und melodisch, der Ausdruck den Situationen angemessen. Dass Bühnenkunde und musikalisches Geschick darin, versteht sich von selbst; und steht auch die Oper hinter manchen früheren Werken *Auber's* zurück, so ist sie doch unzweifelhaft den meisten neueren Opern desselben, wie Zanetta, der Herzog von Olonne, die Krondiamanten u. s. w., weit überlegen.

Die Ouverture kann man misslungen nennen. Herr *Auber*, der daran dachte, dass sein Lehrer *Berton* die Ouverture zu Montano und Stephanie in der Nacht vor der ersten Aufführung schrieb, dass *Mozart* die zum Don Juan in wenigen Stunden hinwarf — Herr *Auber* wollte diesmal eine ähnliche Kraftäusserung thun; aber ach! es ging nicht; die Eingebung wollte nicht kommen, und da keine Zeit mehr war, auf sie zu warten, so musste es ohne sie gehen:

> Une bonne ouverture où tout marche et se suit,
> N'est pas de ces travaux qu'un caprice produit.

Ein Trinkerchor, zwei Couplets der Sklavin Haydée im $^6/_8$, zwei dergleichen des boshaften Malipieri, ebenfalls $^6/_8$, ein Quartett haben nichts Bemerkenswerthes; nur eine kräftige und wohl rhythmisirte Stelle darin (Andrea) wurde lebhaft beklatscht und musste wiederholt werden.

Eine zweistimmige Barkarole (Rafaela und Haydée) ist frisch und anmuthig: zu einem Salonstücke wie geschaffen. Eine Kavatine Malipieri's wurde gut gesungen, ist aber nicht eben sehr gelungen. Das Finale des ersten Aufzugs (die Nachtwandlerszene) ist sehr effektvoll; man bemerkt darin eine reizende Melodie voll melancholischer Träumerei, die von Monpou entlehnt ist oder, wenn man will, an das

> Ah! que Venise est belle
> Et quels accens joyeux!

erinnert.

Die Introduktion zum zweiten Aufzuge, die Seeschlacht, ist angemessen lärmend und turkisch. Der Siegeschor ist wahrhaft schön; ebenso die ganze folgende Szene. Eine Kavatine Rafaela's will nicht viel besagen, wurde aber von Madem. *Grimm* sehr gut gesungen. Die Couplets „der Brise", $^6/_8$, werden im Refrain von einem Männerchore mezza voce und mit geschlossenem Munde begleitet: ein sehr hübscher und völlig neuer Effekt auf der Bühne, obwohl nicht eigentlich von *Auber's* Erfindung. Der Chor mit geschlossenem Munde ist deutschen Ursprungs und vor etwa zwei Jahren von einem jungen belgischen Tonsetzer, *Limnander*, unter Andern auch im hiesige Conservatoir eingeführt worden, wo er grossen Beifall fand. *Auber* hat dies in dem „Gesange der Brise" so allerliebst angebracht, dass der Brise auf den Brettern ein wahrer Sturm des Beifalls im Parterre folgte*).

Im dritten Aufzug ist eine glanzende Rouladenarie, die aber keine Arie für's Studium werden wird. Zwei Couplets Andrea's, zwei andere Loredano's veranlassen uns zu der Bemerkung, dass in der Oper wohl ein Dutzend Couplets vorkommen, immer zu zwei und zwei verbunden und fast alle im $^6/_8$ Takt. — Das Duett:

> Je t'aime, ô mon maître, je t'aime!
> Et c'est là mon secret à moi!

ist ein Duett in grossartigen Verhältnissen, kräftig, von schönem Style und reicher, neuer Melodie. Endlich ein reizender Chor der Gondeliere des Lido, nach Art einer Barkarole, ein ächter Gesang aus den Lagunen. Wie wäre aber auch eine Oper, die in Venedig spielt, ohne Gondoliere möglich?

Was die Aufführung betrifft, so war *Roger* als Loredano höchst ausgezeichnet, im Gesange wie im Spiele. Er wusste das persönliche Interesse des Publikums zu fesseln und so bei dem Letzteren den Gedanken, dass er doch eigentlich nur ein Gauner ist, zu verdrängen. Mademoiselle *Lavoye* (Haydée) hat eine treffliche Methode, ein seltenes Aplomb; sie singt und vokalisirt wie eine Nachtigall — aber die Stimme ist trocken und hart, ihr Vortrag kalt, falsch und gezwungen, ihr Spiel ohne Leben und Anmuth. Dagegen führte Mademoiselle *Grimm* mit ihrer reinen und ansprechenden Stimme die undankbare Rolle der Rafaela sehr gelungen aus. *Audran* (Andrea) hat wenig Stimme, aber guten Vortrag; er macht sichtlich Fortschritte. Uebrigens ist seine Rolle zwar die kürzeste, aber die vortheilhafteste in der ganzen Oper. *Hermann Léon* gab den Malipieri. Trotz seiner mächtigen Stimme, seiner Bühnengewandtheit und seiner redlichen Bemühung vermochte er über diese widerliche Rolle nicht zu triumphiren. Beiläufig gesagt, studirt dieser wackere Künstler jetzt sehr eifrig die Sprache Altenglands, um auf der britischen Bühne auftreten zu können.

---

*) Was mich betrifft, so gefällt mir diese „neue Kunstform" keineswegs; es fällt mir dabei immer *Potier's* Aeusserung ein: um gut englisch zu sprechen, müsse man den Mund offen und die Zähne geschlossen halten.

Und damit der Haydée und ihren Gefährten aus dem Hause *Scribe & Auber* Glück auf die Reise! Sie steuert mit vollen Segeln hinaus auf ein Meer voll Klippen und Untiefen — wir wünschen, dass ihre eigenen Worte an ihr zur Wahrheit werden:

Voyez! le ciel les favorise,
Voici la brise
Qui pour eux soumise,
Guide sur les flots
Les vieux matelots!
(Beschluss folgt.)

Recensionen.

Christliche Hausmusik. Eine Sammlung ein- und mehrstimmiger alter und neuer Lieder, Arien, Chöre etc. mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben von *Conrad Kocher*. Nr. III. Arien, Duette und Chöre von *Händel* und *Palestrina*. Stuttgart, Verlag von *A. Wagner's* Musikhandlung. Preis 15 Ngr.

Dieses Heft Nr. III bringt, wie schon jene beiden Namen guten Klanges verrathen, nur Altes. Es ist gut und auch nothwendig, dass klassische Werke der Vorzeit durch die Wiedergeburt der Druckveröffentlichung neu in die Gegenwart gezogen werden, da sie sonst unter dem Schutte der Jahrhunderte vermodern würden. Der Herausgeber möge also nur immer damit fortfahren, die sorgsame Auswahl sowohl als Bearbeitung werden ihm das Zutrauen des Publikums schon sichern. Die Bearbeitung betrifft zunächst den Klavierauszug, welcher sehr treu und dabei nach der Originalpartitur so vollständig wiedergegeben ist, als es für zwei Hände nur auszuführen möglich. Der Inhalt ist folgender: Zwei Arien und zwei Arioso aus *Händel's* Messias. Nr. 1: Er weidet seine Heerde; Nr. 2: Wie lieblich ist der Boten Schritt; Nr. 3: Schau hin und sieh etc.; ferner Recitativ: Er ist dahin aus dem Lande der Lebenden etc. mit Arioso: Doch du liessest ihn im Grabe nicht. Nr. 4. Duett aus *Händel's* Joseph: O Land des Segens, selig Land (dürfte weniger bekannt sein). Nr. 5. Chor von *Palestrina*: O bone Jesu. Nr. 6. das bekannte italienische Volkslied: O sanctissima, in drei- und vierstimmiger Bearbeitung. Nr. 7. Duett von *Händel* für Sopran und Tenor aus Psalm 51 (gehört auch zum weniger Bekannten), und endlich Nr. 8 vollständiger Chor und Soli aus *Händel's* Judas Maccabaeus: Tochter Zion, freue dich.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Professor der Musik in Berlin. Vierter Theil. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*, 1847. Pr. 3 Thlr.

So ist denn nun mit dem vorliegenden vierten Bande ein Werk vollendet, das in Wahrheit deutschem Wissen und Können zu hohem Ruhme gereicht, durch welches sich der geehrte Verfasser Zeitgenossen wie Nachfahren zu wärmstem Danke verpflichtet hat und um dessen Erscheinung Lehrende und Lernende in gleichem Maasse glücklich zu preisen sind. Zwar ist der Abschluss desselben nicht so schnell erfolgt, als es wohl allenthalben die zahlreichen Verehrer des geistvollen Meisters, den wir vorzugsweise einen *praeceptor Germaniae* im musikalischen Fache nennen möchten, und seine Schüler nah und fern gewünscht haben mochten, indem zwischen dem Erscheinen des ersten Bandes in erster Auflage und dem des vorliegenden vierten ziemlich ein Decennium vergangen ist; allein wenn man den grossen Umfang des vom Autor durchmessenen und nunmehr so trefflich angebauten Feldes bedenkt; wenn man die Schwierigkeit einer Arbeit erwägt, bei welcher in Hinsicht auf Plan, Anlage und Methodik streng genommen kaum ein einziger, in Hinsicht auf den Lehrstoff selbst aber nur ausserst wenige Vorgänger benutzt werden konnten; wenn man ferner berücksichtigt, dass der Verfasser auch da, wo bessere Vorarbeiten vorhanden waren, dennoch stets mit eigenem Auge den Stoff gesichtet, mit eigener Hand ihn zubereitet und nach seiner Weise ihn für die Lernenden zurecht gelegt hat; wenn man endlich nicht unerwogen lässt, was er mittler Weile für die Erweiterung und Bereicherung der ersten Bände in zweiter Auflage gethan hat (welcher werthvolle Zuwachs ist nicht in dieser z. B. der Lehre von der Fuge zu Theil geworden!): so erscheint jene weite Zeitkluft zwischen Anfang und Ende selbst auch bei einem sonst so rasch und kühn vordringenden, des Stoffes und der Form so mächtigen Autor hinlänglich erklärt und gerechtfertigt und anstatt zu klagen: „ach, wie spät!“ wollen wir uns lieber von Herzen freuen, dass einem so vielbeschäftigten Gelehrten und fleissigen Tondichter doch noch Kraft und Zeit, Muth und ausdauernde Arbeitslust geblieben ist, ein so viel umfassendes Unternehmen zum glücklichen Ende zu führen.

Wenn wir nun den Lehrplan des Verfassers nochmals in seiner Gesammtheit und in seinem organischen Zusammenhange überschauen, so fühlen wir uns zu wärmster Hochachtung gegen das wahrhaft bewundernswürdige systematische Talent erweckt, das sich in diesem Werke allenthalben, vom Anfange bis zum Ende beurkundet, und in dieser Beziehung werden ihm auch wohl Nebenbuhler und Gegner die Krone reichen müssen. Oder wo wäre wohl in und ausser Deutschland ein Werk zu finden, welches in dieser Beziehung dem vorliegenden den Vorrang streitig machen könnte? Wo fände sich wohl der massenhafte Stoff, den eine Kompositionslehre, wenn sie ihrer Aufgabe nach allen Seiten hin genügen soll, zu bewältigen hat, naturgemässer vertheilt, übersichtlicher zurecht gelegt, im glücklicheren Fortgange vom Leichteren zum Schwereren entwickelt, so dass sich der Lernende wohl kaum irgendwo über Verfrühung und Ueberfüllung und über vorzeitige Anmuthungen an seine Fassungskraft zu beklagen hat oder durch ein desultorisches Herausreissen der Materien aus ihrem nothwendigen Zusammenhange und durch ein verwirrendes Zusammenwürfeln derselben betäubt und entmuthigt sieht? Ref. wenigstens fühlt sich gedrungen, dem Verfasser in dieser Beziehung die Krone der Meisterschaft zu reichen. Sollte man auch da und dort einen einzelnen Baustein noch anders eingefügt

wünschen: an dem Hauptplane des Werkes möchte wohl kaum etwas Wesentliches auszustellen sein, und es bleibt dem Autor unseres Bedünkens wohl unbestreitbar der Ruhm, hier zuerst als ordnender Genius aufgetreten zu sein, ein wahrhaft systematisches, methodisch-progressives Lehrgebäude der Kompositionslehre entworfen und mit eminenter Kraft des kunstphilosophischen Denkens und klaren, naturgemässen Lehrens durchgeführt zu haben.

Auch diesen Theil hat der Verf., wie die früheren, durch eine höchst lesenswerthe, geist- und gemüthvolle Vorrede eröffnet und darin manch' goldenes Wort gesprochen. So sagt er unter Anderem S. VI: „Ich nun bekenne unverhalten und freudig, dass mir die Kunst, wie viel Wonnen sie mir auch seit der Kindheit gespendet, dennoch und durchaus keinen wahren Werth zu haben scheint, als sofern und soweit sie fähig ist und gerüstet, das Leben des Geistes mitzuleben, den Flug, der unsere Zeit erhebt, mitzuschwingen, die Stunde selbsttheilnehmend an ihrer That mitzuleben, die der Menschheit in ihrem Vorschreiten schlägt. Wer mit ihr die ledige Musse vertändeln will, der thu' es. Wer in ihrem Kreise schauprunken will, der hab' es. Wer am Halbschlummer jener weichseligen Gefühls-Dämmermomente Genügen findet, die uns ausschliesslich als das „Gemüthvolle" angepriesen werden, als das deutsche Gemüthsleben — aus der thatlosen Schäferzeit, die Deutschland neben dem ehernen Gange der Weltgeschichte hintraumte —, dem sei es sammt aller Sympathie der „weich geschaffenen Seelen" vergönnt. Wer seine Kunst und sich verkaufen will an die hin und her wankenden Gelüste der Menge, deren Schuld es nicht ist — denn überall, wo die Kunst gesunken, ist sie es nur durch die Schuld der Künstler —, wenn sie auf hundert Irrgängen „den unbekannten Gott", den Verheissenen der kommenden Zeit sucht und einstweilen vom geweihten Ochsen Egyptens zum goldenen Kalb Arabiens tänzelt: wer das und all dergleichen will und zu erlangen trachtet, dem bekomm' es, wie es kann. Die Langeweile euerer Salons, der Flitter euerer Virtuoseneitelkeit, euere welschen Lüste, euer Schacher mit den Effekten dreier Länder, euer schönthuerisches Liebedienern rechts mit Klassicität und links mit Romanticismus, mit Allem, was von *Bach* bis *Beethoven* und *Berlioz* Glück gemacht und — sich nachmachen lässt: das Alles will nicht so viel bedeuten und sagen gegen die Zeugenschaft der vorangeschrittenen Jahrhunderte und die Forderung einer charaktervolleren, geisteskräftigeren Zukunft, das kann den Beweis und den Trost der Geschichte nicht überstimmen. Die Geschichte aller Künste aber lehrt, dass das wahre Kunstwerk nur aus der reinen Geisterhebung erblüht und nur unter der Bedingung treuester Widmung und Hingebung an die Idee, ohne alles Rücksichtnehmen und Abmäkeln oder Zuputzen geboren wird zum ewigen Leben; alles Andere achtet sie für Tand, sei es auch durch die Laune des Tages noch so schön vergoldet und gepriesen — die Morgenluft verweht es, wie die Asche vergilbter Billetdoux von der Flamme des Lichts etc."

In der Einleitung legt sich der Verfasser zunächst mit gewohnter Klarheit und Sicherheit des Ueberblicks den weiter zu behandelnden Lehrstoff zurecht, den er in 3 Hauptgruppen zusammenfasst (unter den Ueberschriften: I. Harmoniemusik (Komposition für Blasinstrumente); II. Orchestersatz, der die Komposition für das volle Orchester, also für den Verein der Saiteninstrumente mit der Harmoniemusik, begreift; III. Ensemblesatz, Verein von Solo- und Orchestersatz, von Solo- und Chorgesang in Verbindung mit dem Orchester. Das achte Buch handelt nun zunächst von der Harmoniemusik und wird durch die Lehre von der Orgelkomposition eröffnet, welches der Verf. durch die analoge Erzeugung der Orgel- und Blasinstrumentaltöne hinlänglich rechtfertigt. Es wird das wesentlich Nothigste über das Ton- und Klangwesen, den Umfang, die Schallkraft, die Spielweise und den Charakter des Instruments beigebracht und sodann, nach schätzbaren allgemeinen Bemerkungen über den Stil der Orgelkomposition, die Form der Orgelfuge, des fugirten Chorals, der Choralfiguration, der Orgelfantasie, der Orgelsonate, Variation u. s. w. abgehandelt. Ein Abschnitt, den wir angehenden Orgelkomponisten und auch manchen älteren um so angelegentlicher zu sorgfältiger Beachtung empfehlen müssen, je häufiger man in unserer Zeit den Charakter und die Würde jenes mächtigen Instruments verkennt — ein Vorwurf, der freilich auch auf manche ältere Orgelkomponisten zurückfällt. Dass der Verf. hier ein fleissiges Studium der früheren Bände seines Werkes voraussetzt, bedarf wohl kaum einer besonderen Erwähnung; indess wollen wir es doch nicht unbemerkt lassen, um dem Irrthume solcher zu begegnen, welche hier etwa eine vollständige Belehrung über die obenerwähnten Formen überhaupt vom Verf. erwarten möchten, welche man in den früheren Theilen seines Werkes suchen muss.

Die Kompositionslehre für die eigentlichen Blasinstrumente eröffnet er mit dem Satze für Trompeten und Pauken, an welche sich Posaune, Horn und die übrigen Blechinstrumente anschliessen. Er hat hier wie in dem hierher gehörigen, ergänzenden Anhange mit dankeswerther Sorgfalt und Umsicht auch die neuesten Ventil- und Klappenblechinstrumente berücksichtigt und durch genaue Angabe ihres Tonumfanges, ihrer Tonlagen und ihrer Behandlungsweise sich um die Künstjünger, welchen die kostbaren Werke dieses Bereiches, wie z. B. das eines *Berlioz*, nicht zugänglich sind, ein grosses Verdienst erworben. Wir glauben nicht, dass man im Stande sein wird, auf diesem ziemlich verwickelten Felde, auf welchem selbst manche sonst erfahrene und kenntnissreiche Komponisten nicht vollkommen bewandert sein mochten, irgend eine wesentliche Lücke nachzuweisen, und erkennen mit Ehren das Verdienst des Verfassers, der hier eine Reihe von Notizen zusammengestellt hat, wie sie nur unter besonders günstigen Verhältnissen in der Nähe so grosser Harmoniecorps, wie Berlin sie aufzuweisen hat, gesammelt werden konnten. —

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Zum Besten der in Leipzig beabsichtigten Pestalozzistiftung gab der dasige Sängerverein „Orpheus", in Verbindung mit den drei oberen Klassen der 2. Bürgerschule, ein Concert, worin Fräul. *Kurz* (Dilett.) und die Herren *Widemann* und *Brassin* die Solopartieen sangen. Auch Kammermusikus *Belcke* aus Dessau liess sich hören. Der Reinertrag belief sich auf 243 Thlr.

Am 5. Februar wurde zu Hamburg in der Tonhalle, unter Leitung des ersten Kapellmeisters *Krebs*, *Félicien David's* Symphonie Ode Christoph Columbus, zum ersten Mal in Deutschland, mit Beifall aufgeführt. Die Partie des Columbus sang, anstatt des plötzlich erkrankten Hrn. *Clement* — die Altistin Frl. *Michalesi*.

Die nach Wien gesendeten Exemplare des Marsches nach der römischen Volkshymne, also Noten ohne Text, sind dort vorboten und konfiszirt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Gade, Niels W., Ouverture für Orchester. N° 3 in C dur. Op. 11. arr. für das Pianoforte zu 4 Händen. 25 Ngr.
— — Symphonie für Orchester. N° 3. in A moll. Op. 15. in Partitur. 5 Thlr.
— — Dieselbe in Stimmen. 6 Thlr.

Hünten, Fr., Fantaisie pour le Piano sur l'Hymne à Pie IX. Thème de Rossini. Op. 160. 20 Ngr.
— — La Boucle Blonde. Grande Valse pour le Piano. Op. 161. 20 Ngr.

Lortzing, A., Zum Groß-Admiral. Komische Oper in 3 Akten. Vollständiger Klavierauszug. 7 Thlr.

Daraus einzeln:

N° 1. *Introd.* Lasset Jubel laut ertönen. 20 Ngr.
2. *Duett.* Des Landes Stolz und schönste Zier. 20 Ngr.
3. *Lied.* Ein Engel ist an Gerst und Zügen. 5 Ngr.
4. *Chor u. Arie.* Der Hörner Ruf. 15 Ngr.
5. *Arie.* In der Jugend Wonnetagen. 10 Ngr.
5. *Finale.* Auch ich, ich will sie sehen. 1 Thlr.
6. *Chor u. Arie.* Wirth, lasst uns die Gläser füllen. 20 Ngr.
6. *Arie.* Auf meiner Brigg, genannt der Sieg. 12½ Ngr.
7. *Barcarole.* Was glänzt im Sonnenstrahle. 5 Ngr.
8. *Lied.* Seh' ich sein Auge auf mich blicken. 5 Ngr.
9. *Duett.* Am murmelnden Bach. 15 Ngr.
10. *Quartett.* Ha! welch' allerliebste Kleine. 20 Ngr.
11. *Finale.* Das ist doch wunderbar. 1 Thlr. 5 Ngr.
12. *Recit. u. Arie.* Fürstenbuhld und Frauenliebe. 10 Ngr.
13. *Arie.* Fern vom Treiben dieses Hofes. 12½ Ngr.
14. *Terzett.* Ha! warum so scheu'n? 15 Ngr.
15. *Cavatine.* Ich fühl's mein unbestand. Leben. 5 Ngr.
16. *Finale.* Er naht! nun warte Freund. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — Ouverture darum für das Pianoforte. 15 Ngr.
— — Potpourri nach Themen derselben Oper für das Pianoforte. N° 1065 der Sammlg. v. Potp.). 20 Ngr.

Lumbye, H., Tänze für das Pianoforte
N° 37. Alhambra. Romantischer Walzer. 15 Ngr.
38. Fortuna-Walzer. 12½ Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen:
N° 37. Alhambra. Romantischer Walzer. 20 Ngr.
38. Fortuna-Walzer. 17½ Ngr.

Müller, A., Der Contrabass, Lied für eine Bass- oder Bariton-Stimme mit Pianoforte- und obligater Contrabass-Begleitung. 12½ Ngr.

Rosellen, H., Souvenir de Robert le Diable. Grande Fantaisie pour le Piano. Op. 102. 1 Thlr.

Schubert, F. L., Contretänze für das Pianoforte nach Themen der Oper: „Prinz Eugen, der edle Ritter." 10 Ngr.
— — Polka für das Pianof. nach Themen derselben Oper. 5 Ngr.

Wöhler, G., Eine Dichterliebe. Liedergemälde von *Reinick*, *Geibel*, *Riegler*, *Heine*, *Beck*, *Osterwald*, *Lenau* und *W. Müller*. Für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 11. 1 Thlr. 10 Ngr.

Schubert & Comp.

Hamburg und Leipzig.

1848er Verlags-Bericht. Nr. 3.

Beethoven, L. v., Sonate f. Pianoforte. Op. 2, N° 3. Neue Procht-Ausgabe 1 Thlr.

Budojra, Triumph-Marsch f. Pianof. nach der Sardinischen Volkshymne. 5 Sgr.

Chwatal, F. X., Sonatine f. Pfte. Op. 32. N° 4. 7½ Sgr.

Kullak, Th., Rondeau symphonique p. Piano. Op. 27. N° 4. 20 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Roland." Romanze f. Sopr. od. Tenor. 10 Sgr.
— — dieselbe, f. Mezzosopr. od. Bariton. 10 Sgr.
— — dieselbe, f. Alt od. Bass. 10 Sgr.

Lumbye, H. C., Sommeroi-Galopp, op. 18. f. Orchester. 1 Thlr.
— — dieselbe, f. Pianoforte. 5 Sgr.

Magazzari, Hymne auf Pius IX. f. Gesang m. Pfte. 7½ Sgr.
— — Marsch f. Pfte. nach der römischen Volkshymne. 5 Sgr.

Schumann, R., „An den Sonnenschein." Lied m. Pfte. 5 Sgr.

Spohnholtz, A. H., „Bitte." Lied m. Pfte. 5 Sgr.
— — Capriccio brill. op. 34. 15 Ngr.

(Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.)

Bei **G. Wöhler** in Rudolstadt ist so eben erschienen:

Müller, Fr., Hymne für 4 Singstimmen und Orchester. Op. 61. Partitur Fr. 3 Fl. (Die Oboen, Fagott's und Posaunen sind ad libitum.)

Beim Unterzeichneten ist ein von **Romberg** und **Knoop** sorchannten, gutes, achtes italienisches Violoncell zu dem Preise von 40 Louisd'or, und eine sehr schöne Steiner Geige zu 18 Louisd'or zu verkaufen. Hierauf Reflektirende wollen sich in portofreien Briefen an den Unterzeichneten wenden.

Göttingen, im März 1848.

F. Streitwolf.
musik. Instrumentenmacher
holzerner Blasinstrumente.

Meine Freunde und Bekannten, die sich etwa dafür interessiren könnten, die Stimme der **Kritik** über mein erstes öffentliches Werk zu vernehmen, so wie das geehrte musikalische Publikum bitte ich hierdurch, die Recension über meine „Romantischen Tonbilder" im kritischen Anzeiger der neuen Zeitschrift für Musik N° 11 d. J. zu lesen und zu prüfen.

Rudolph Beyer.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten März. **Nr. 12.** 1848.

Inhalt: Ein Text. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Berlin. Aus Frankfurt a. M. Aus Paris. — *Recensionen.* — *Biographisches* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Text.

Man setzt zusammen aus Worten der heiligen Schrift geistliche Oratorien. Sollte man nicht auf ähnliche Weise wirksame Texte für die Concertsäle gewinnen können aus den Worten unserer grossen Dichter? Ich lege hier einen Versuch der Art vor. So mangelhaft er sein mag, er wird hoffentlich die Idee fruchtbar für die Folge, leicht ausführbar, günstig für musikalische Behandlung und interessant für das Publikum erscheinen lassen.

Die Jungfrau von Orleans.

Grosse Kantate, nach Worten *Schiller's* aus dessen Tragödie gleichen Namens zusammengestellt.

Erster Theil.

Chor der Landleute.

Ach aller Orten lässt der Engelländer
Sein sieghaft Banner fliegen; seine Rosse
Zerstampfen Frankreichs blühende Gefilde.
Der Enkel unsrer Könige muss irren
Enterbt und flüchtig durch sein eignes Reich.

Thibaut. — Recitativ.

Gott helfe
Dem König und erbarme sich des Landes!
Geschlagen sind wir in zwei grossen Schlachten,
Mitten in Frankreich steht der Feind, verloren
Sind alle Länder bis an die Loire —
Jetzt hat er seine ganze Macht zusammen
Geführt, womit er Orleans belagert.

Chor.

Gott schütze den König!

Bertrand. — Recit.

Auch sie, die alte Königin, sieht man,
In Stahl gekleidet durch das Lager reiten,
Mit gift'gen Stachelworten alle Völker
Zur Wuth aufregen wider ihren Sohn,
Den sie in ihrem Mutterschoosse getragen!

Chor.

Fluch treffe sie! Und möge Gott sie strafen,
Wie jene stolze Jesabel, verderben.

Johanna. Arie.

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Triften,
Ihr traulich stillen Thäler, lebet wohl!
Johanna wird nun nicht mehr auf euch wandeln,
Johanna sagt euch ewig Lebewohl.

Ihr Platze alle meiner stillen Freuden,
Euch lass' ich hinter mir auf immerdar!
Zerstreuet euch, ihr Lämmer, auf der Heiden!
Ihr seid jetzt eine hirtenlose Schaar.

Denn eine andre Heerde muss ich weiden,
Dort auf dem blut'gen Felde der Gefahr.
So ist des Geistes Ruf an mich ergangen,
Mich treibt nicht eitles, irdisches Verlangen.

Ein Zeichen hat der Himmel mir verheissen,
Er sendet mir den Helm, er kommt von ihm.
Mit Götterkraft berühret mich sein Eisen,
Und mich durchflammt der Muth der Cherubim.

In's Kriegsgewühl hinein will es mich reissen,
Es treibt mich fort mit Sturmes Ungestüm,
Den Feldruf hör' ich mächtig zu mir dringen,
Das Schlachtross steigt und die Trompeten klingen.

König. Recitativ.

Was ich vermocht, hab' ich gethan. Ich habe
Mich dargestellt zum ritterlichen Kampf
Um meine Krone. — Man verweigert ihn.
Umsonst verschwend' ich meines Volkes Leben,
Und meine Städte sinken in den Staub.
Soll ich, gleich jener unnatürlichen Mutter,
Mein Kind zerfleischen lassen mit dem Schwert?
Nein, dass es lebe, will ich ihm entsagen.

La Hire, Dunois, Du Chatel. Terzett.

Wie, Sire? Ist das die Sprache eines Königs?
Gibt man so eine Krone auf? Es setzt
Der Schlechtste dessen Volkes Gut und Blut
An seine Meinung, seinen Hass und Liebe;
Drum weg mit diesem weichlichen Mitleiden,
Das einer Königsbrust nicht ziemt. Lass du
Den Krieg ausrasen, wie er angefangen.
Du hast ihn nicht leichtsinnig selbst entflammt.
Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

Chor.

Nichtswürdig ist die Nation, die nicht
Ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

König. Recitativ.

Ist denn die Krone ein so einzig Gut?
Ist es so bitter schwer, davon zu scheiden?
Ich kenne was noch schwerer sich erträgt,
Von diesen trotzig herrischen Gemüthern
Sich meistern lassen, von der Gnade leben
Hochmüthig eigenwilliger Vasallen.
Das ist das Harte für ein edles Herz,
Und bitterer als dem Schicksal unterliegen.
Sei nicht traurig, meine Agnes.

Duett. *König.* *Agnes Sorel.*

König.

Auch jenseits der Loire liegt noch ein Frankreich,
Wir gehen in ein glücklicheres Land.
Da lacht ein milder, nie bewölkter Himmel,
Und leichtre Lüfte wehn, und sanftre Sitten
Empfangen uns; da wohnen die Gesänge
Und schöner blüht das Leben und die Liebe.

Sorel.

O muss ich diesen Tag des Jammers schauen!
Der König muss in die Verbannung gehn,
Der Sohn auswandern aus des Vaters Hause
Und seine Wiege mit dem Rücken schauen.
O angenehmes Land, das wir verlassen,
Nie werden wir dich freudig mehr betreten.

Glockenklang.

Chor (in der Ferne).

Heil! Heil der Jungfrau, der Erretterin!

Ein Ritter.

Hört ihr den Auflauf? das Geläut der Glocken?
Sie ist's, das Volk begrüsst die Gottgesandte.

Erzbischof.

Wer bist du, heilig wunderbares Mädchen!
Welch glücklich Land gebar dich? Sprich! Wer sind
Die gottgeliebten Aeltern, die dich zeugten?

Johanna. Recitativ.

Ehrwürd'ger Herr, Johanna nennt man mich.
Ich bin nur eines Hirten niedre Tochter
Aus meines Königs Flecken Dom Remi.
Und vor dem Dorf, wo ich geboren, steht
Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geschahn,
Und eine heil'ge Eiche steht daneben,
Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt.
Und einstmals, als ich eine lange Nacht
In frommer Andacht unter diesem Baum
Gesessen und dem Schlafe widerstand,
Da trat die Heilige zu mir, ein Schwert
Und Fahne tragend, aber sonst, wie ich,
Als Schäferin gekleidet, und sie sprach zu mir:

Arioso.

„Ich bin's. Steh' auf, Johanna. Lass die Heerde.
„Dich ruft der Herr zu einem anderen Geschäft!
„Nimm diese Fahne! dieses Schwert umgürte dir!
„Damit vertilge meines Volkes Feinde.
„Und führe deinen Herren Sohn nach Rheims
„Und kröne ihn mit der königlichen Krone!"

Recit.

Ich aber sprach: Wie kann ich solcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts?
Und sie versetzte:

Arioso.

„Eine reine Jungfrau
„Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden,
„Wenn sie der ird'schen Liebe widersteht."

Recit.

Und sie berührte
Mein Augenlid, und als ich aufwärts sah,
Da war der Himmel voll von Engelknaben,
Die trugen weisse Lilien in der Hand,
Und susser Ton verschwebte in den Lüften.

Agnes Sorel, *König*, *Erzbischof* und *Chor*.

Vor solcher göttlicher Beglaubigung
Muss jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen.
Die That bewährt es, dass sie Wahrheit spricht,
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken.

König.

So werd' ich meinen Feinden widerstehn?

Johanna.

Bezwungen leg' ich Frankreich dir zu Füssen!

König.

Und Orleans, sagst du, wird nicht übergehn?

Johanna.

Eh' siehst du die Loire zurücke giessen.

König.

Werd' ich nach Rheims als Ueberwinder ziehn?

Johanna.

Durch tausend Feinde führ' ich dich dahin.

Chor der Ritter.

Stell' uns die Jungfrau an des Heeres Spitze.
Wir folgen blind, wohin die Göttliche
Uns führt! Ihr Scherange soll uns leiten,
Und schützen soll sie dieses tapfre Schwert!
Nicht eine Welt in Waffen fürchten wir,
Wenn sie einher vor unsern Schaaren zieht.
Der Gott des Sieges wandelt ihr zur Seite,
Sie führ' uns an, die Mächtige, im Streite.

Zweiter Theil.

Talbot. Recit.

Hier unter diesen Bäumen setzt mich nieder,
Und ihr begebt Euch in die Schlacht zurück.
Ich brauche keinen Beistands, um zu sterben.

Chor der Engländer.

O unglückselig jammervoller Tag!
Hier liegt der Feldherr auf den Tod verwundet.
Umsonst! Der Tag des Schicksals ist gekommen,
Der unsern Thron in Frankreich stürzen soll.

Talbot.

Bald ist's vorüber und der Erde geb' ich,
Der ew'gen Sonne die Atome wieder,
Die sich zu Schmerz und Lust in mir gefügt —
Und von dem mächt'gen Talbot, der die Welt
Mit seinem Kriegsruhm füllte, bleibt nichts übrig,
Als eine Handvoll leichten Staubs. — So geht
Der Mensch zu Ende — und die einzige
Ausbeute, die wir aus dem Kampf des Lebens
Wegtragen, ist die Einsicht in das Nichts,
Und herzliche Verachtung dessen,
Was uns erhaben schien und wünschenswerth. —

Duett. *Lionel.* *Johanna.*

Lionel.

Verfluchte, rüste dich zum Kampf. — Nicht Beide
Verlassen wir lebendig diesen Platz. —

Gefecht.

Treuloses Glück!

Johanna.

Erleide, was du suchtest,
Die heil'ge Jungfrau opfert dich durch mich!

Lionel.

Was zauderst du und hemmst den Todesstreich?
Entfliehen soll ich? Dir soll ich mein Leben
Verdanken? — Eher sterben!

Johanna.

Ich will nichts davon wissen, dass dein Leben

In meine Macht gegeben war. Tödte mich — Und flieh'!

Lionel.

Ha! was ist das?

Johanna.

Wehe mir!

Lionel.

Du tödtest, sagt man, alle Engelländer,
Die du im Kampf bezwingst — Warum nur mich
Verschonen?

Johanna.

Heil'ge Jungfrau! Was hab' ich gethan!
Gebrochen hab' ich mein Gelübde!

Lionel.

Unglücklich Mädchen! Ich beklage dich.
Du rührst mich, du bist Grossmuth ausgeübt
An mir allein, ich fühle, dass mein Hass
Verschwindet, ich muss Antheil an dir nehmen!
— Wer bist du? Woher kommst du?

Johanna.

Fort! Entfliehe!

Lionel. Johanna.

Mich jammert seine (ihre) Jugend, seine (ihre) Schönheit!
Sein / Ihr } Anblick dringt mir an das Herz.

Lionel.

Ich möchte
Dich gerne retten — Sage mir, wie kann ich's!
Komm! Komm! Entsage dieser gräulichen
Verbindung — Wirf sie von dir diese Waffen!

Johanna.

Ich bin unwürdig, sie zu führen!

Lionel.

Wirf
Sie von dir, schnell, und folge mir!

Johanna.

Dir folgen!

Lionel.

Du kannst gerettet werden. Folge mir!
Ich will dich retten, aber säume nicht.
Mich fasst ein ungeheurer Schmerz um dich.
Und ein unnennbar Sehnen, dich zu retten.
/
Johanna.
Mich fasst ein ungeheurer Schmerz um ihn,
Und ein unnennbar Sehnen, ihn zu retten.
Der Bastard naht! Sie sind's! Sie suchen mich!
Wenn sie dich finden —

Lionel.

Ich beschütze dich!

Johanna.

Ich sterbe, wenn du fällst von ihren Händen!

Lionel.

Bin ich dir theuer?

Johanna.

Heilige des Himmels!

Lionel.

Werd' ich dich wiedersehen? Von dir hören?

Johanna.

Nie! Niemals!

Lionel.

Dieses Schwert zum Pfand, dass ich
Dich wiedersehe!

Johanna.

Raseder, du wagst es?

Lionel.

Jetzt weich' ich der Gewalt, ich seh' dich wieder!

Chor der Ritter.

Sie lebt! Sie ist's! Johanna, fürchte nichts!
Die Freunde stehen mächtig dir zur Seite.
Was ist der Jungfrau? Sie erbleicht, sie sinkt!

Solo.

Sie ist verwundet — Reisst den Panzer auf —
Es ist der Arm und leicht ist die Verletzung.

Chor.

Ihr Blut entfliesst.

Johanna.

Lasst es mit meinem Leben
Hinströmen.

Allgemeiner Chor. (Fröhliche Musik in der Ferne.)

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen,
Auf blut'ge Schlachten folgt Gesang und Tanz.
Durch alle Strassen tönt der muntre Reigen,
Altar und Kirche prangt in Festesglanz.
Und Pfosten beugen sich aus grünen Zweigen,
Und um die Säule windet sich der Kranz;
Das weite Rheims fasst nicht die Zahl der Gäste,
Die wallend strömen zu dem Völkerfeste.

Johanna. Recit.

Doch mich, die all' dies Herrliche vollendet
Mich rühret es nicht, das allgemeine Glück;
Mir ist das Herz verwandelt und gewendet,
Es flieht von dieser Festlichkeit zurück,
In's kritt'sche Lager ist es hingewendet,
Hinüber zu dem Feinde schweift der Blick.

Chor.

Wer nur zum Stamm der Franken sich bekennt,
Der ist des Namens stolzer sich bewusst,
Erneuert ist der Glanz der alten Krone,
Und Frankreich huldigt seinem Königssohne.

(Die Musik in der Ferne geht in eine weiche, schmelzende Melodie über.)

Johanna.

Wehe! Weh mir! Welche Töne!
Wie verführen sie mein Ohr!
Jeder ruft mir seine Stimme,
Zaubert mir sein Bild hervor!

Dass der Sturm der Schlacht mich fasste,
Speere sausend mich umtönten!
In des heissen Streites Wuth
Wieder fand ich meinen Muth!

Ach, ich sah den Himmel offen
Und der Seligen Angesicht!
Doch auf Erden ist mein Hoffen,
Und im Himmel ist es nicht!

Musstest du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt' ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf!

Dass der Sturm der Schlacht mich fasste,
Speere sausend mich umtönten!
In des heissen Streites Wuth
Wieder fand' ich meinen Muth.

(Kriegsmarsch, der aus der Ferne heranzieht, imposant anwächst und nach und nach sich wieder verliert.)

Margot. Louison. Margot. Duettino.

Sahst du die Schwester?

Louison.

Die im goldnen Harnisch,
Die vor dem König herging mit der Fahne?

Beide.

Sie war's. Es war Johanna, unsre Schwester!

Louison.

Und sie erkannt' uns nicht! Sie stieß
Die Nahe nicht der schwesterlichen Brust.

Beide.

Der Traum des Vaters ist erfüllt, dass wir
Zu Rheims uns vor der Schwester werden neigen.
Das ist die Kirche, die der Vater sah
Im Traum, und Alles hat sich nun erfüllt.

Chor.

Es lebe der König, Karl der Siebente!

König. Recit.

Mein gutes Volk! Habt Dank für eure Liebe!
Die Krone, die uns Gott auf's Haupt gesetzet,
Durch's Schwert ward sie gewonnen und erobert,
Mit edlem Bürgerblut ist sie benetzt;
Doch friedlich soll der Ordenszweig sie umgrünen.
Gedankt sei Allen, die für uns gefochten,
Und Allen, die uns widerstanden, sei
Verziehn, denn Gnade hat uns Gott erzeigt,
Und unser ersten Königswort sei — Gnade.

Chor.

Es lebe der König! Karl der Gütige!

König.

Hier steht die Gottgesendete, die euch
Den angestammten König wiedergab.

Chor.

Heil, Heil der Jungfrau, der Erretterin!

König.

Wenn du von Menschen bist gezeugt, wie wir,
So sage, welches Glück dich kann erfreuen?
Doch wenn dein Vaterland dort oben ist,
Wenn du die Strahlen himmlischer Natur
In diesem jungfräulichen Leib verhüllst,
So nimm das Band hinweg von unsern Sinnen
Und lass dich sehn in deiner Lichtgestalt,
Wie dich der Himmel sieht, dass wir anbetend
Im Staube dich verehren.

Johanna.

Gott! Mein Vater!

Chor.

Ihr Vater!

Thibaut.

Ja, ihr jammervoller Vater,
Der die Unglückliche gezeugt, den Gottes
Gericht hertreibt, die eigne Tochter anklagen.

König.

Ha! Was ist das!

Thibaut.

Gerettet glaubst du dich durch Gottes Macht?
Betrogner Fürst! Verblendet Volk der Franken,
Du bist gerettet durch des Teufels Kunst.
Lass sehn, ob sie auch in des Vaters Stirn'
Der dreisten Lüge Gaukelspiel behauptet,
Womit sie Volk und König hinterging.
Antworte mir im Namen des Dreieinen,
Gehörst du zu den Heiligen und Reinen? (*Pause.*)

Chor.

Gott, sie verstummt!

Thibaut.

Das muss sie vor dem furchtbar'n Namen,
Der in der Hölle Tiefen selbst
Gefürchtet wird!

Chor.

O rede! Brech dies unglückselige Schweigen!
Wir glauben dir! Wir trauen fest auf dich!
Ein Wort aus deinem Mund, ein einzig Wort
Soll uns genügen — Aber sprich! Vernichte
Die gräuliche Beschuldigung — Erkläre,
Du seist unschuldig, und wir glauben dir.

(Heftiger Donnerschlag.)

Thibaut.

Antworte bei dem Gott, der droben donnert!
Sprich, du seist schuldlos. Lügen' es, dass der Feind
In deinem Herzen ist, und straf' mich Lügen!

(Ein zweiter stärkerer Donnerschlag.)

Erzbischof.

Im Namen Gottes frag' ich dich. Schweigst du
Aus dem Gefühl der Unschuld oder Schuld?
Wenn dieses Donners Stimme für dich zeugt,
So fasse dieses Kreuz und gib ein Zeichen.

(Neue heftigere Donnerschläge.)

Chor.

Gott schürt' uns! Welche furchterliche Zeichen!
Kommt! Kommt! O eilet! Fliehet diesen Ort!

Dritter Theil.

Johanna.

Du siehst, mir folgt der Fluch, und Allen flieht mich,
Sorg' für dich selber und verlass mich auch.

Raimond.

Ich Euch verlassen? Jesus! Und wer soll Euer
Begleiter sein?

Johanna.

Ich bin nicht unbegleitet.
Du hast den Donner über mir gehört.
Mein Schicksal führt mich. Sorge nicht, ich werde
An's Ziel gelangen, ohne dass ich's suche.

Raimond.

Wollt Ihr nicht in Euch gehen?
Euch nicht mit Gott versöhnen — in den Schoosz
Der heil'gen Kirche reuend wiederkehren?

Johanna.

Auch du hältst mich der schweren Sünde schuldig?

Raimond.

Ihr wärt wirklich keine Zauberin?

Johanna.

Ich eine Zauberin?

Raimond.

Ihr littet alle diese Schmach unschuldig,
Und keine Klage kam von Euren Lippen?

Johanna.

Verdient ich's, die Gesendete zu sein,
Wenn ich nicht blind des Meisters Willen ehrte?

Raimond.

O kommt, kommt, lasst uns eilen, Eure Unschuld
Laut, laut vor aller Welt zu offenbaren!

Johanna.

Der die Verwirrung sandte, wird sie lösen.
Nur wenn sie reif ist, fällt des Schicksals Frucht!

Isabeau.

Dies ist der Weg in's engelländ'sche Lager!

Raimond.

Weh uns! Die Feinde!

Isabeau.

Nun! was hält der Zug!

Chor der Soldaten.

Gott steh' uns bei! das ist die Hexe von Orleans.

Isabeau.

Was seh' ich! Ha! Ergib dich! du bist meine
Gefangene!

Johanna.

Ich bin's.

Isabeau und Chor der Soldaten.

Ist das die Mächtige, Gefürchtete,
Die eure (unsere) Scharen wie die Lämmer scheuchte,
Die jetzt sich selber nicht beschützen kann?
Thut sie nur Wunder, wo man Glauben hat,
Und wird zum Weib, wenn ihr ein Mann begegnet?

Edelmann.

Ein junger Schäfer fragt nach deiner Hoheit,
Er fordert dringend, mit dir selbst zu reden,
Er komme, sagt er, von der Jungfrau. —

Dunois.

Eile!
Bringt ihn herein! Er kommt von ihr! Wo ist sie?
Wo ist die Jungfrau?

Erzbischof.

Sag' es uns, mein Sohn!

Raimond.

Herr, die ist keine schwarze Zauberin!
Bei Gott und allen Heiligen bezeug ich's.

Dunois.

Die Sonne selbst am Himmel ist nicht reiner!
Wo ist sie? sprich!

Raimond.

Sie ist gefangen bei den Engelländern.

Dunois. Arie mit Chor.

Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! Rührt die Trommeln,
Führt alle Völker in's Gefecht! Ganz Frankreich
Bewaffne sich! die Ehre ist verpfändet,
Die Kreuz, das Palladium entwendet!
Setzt alles Blut, setzt euer Leben ein!
Frei muss sie sein, noch eh' der Tag sich endet.

Chor der Ritter.

Zu den Waffen! Auf! Schlagt Lärmen! Rührt die Trommeln,
Führt alle Völker in's Gefecht! Ganz Frankreich
Bewaffne sich! die Ehre ist verpfändet,
Die Kreuz, das Palladium entwendet!
Setzt alles Blut, setzt euer Leben ein!
Frei muss sie sein, noch eh' der Tag sich endet.

Ein Englandischer Hauptmann.

Eilt, Feldherr, eilt, das Heer zur Schlacht zu stellen!
Die Franken rücken an mit fliegenden Fahnen,
Von ihren Waffen blitzt das ganze Thal.

Marsch der Franken in der Ferne.

Johanna.

Horch!
Das ist der Kriegsmarsch meines Volks! Wie muthig
Er in das Herz mir schallt und siegverkündend!
Verderben über England! Sieg den Franken!

Soldat.

Sieg! Sieg! Sie entfliehen!

Isabeau.

Wer sieht?

Soldat.

Die Franken, die Burgunder Fahn;
Bedeckt mit Flüchtigen ist das Gefilde.

Johanna.

Gott! Gott! So sehr wirst du mich nicht verlassen!

Soldat.

Sieh! Halt! Wer trägt den himmelblauen Mantel,
Vorbrämt mit Gold?

Johanna.

Das ist mein Herr, der König!

Soldat.

Die Unsern nahen schon in vollem Lauf —
Sie haben ihn erreicht — umringen ihn —

Johanna.

Höre mich, Gott, in meiner höchsten Noth!
Hinauf zu dir, in heissem Flehenswunsch,
In deine Himmel send' ich meine Seufzer.
Du kannst die Fäden eines Spinngewebes
Stark machen, wie die Taue eines Schiffs;
Leicht ist es deiner Allmacht, eherne Bande
In dünnen Spinngewebe zu verwandeln —
Du willst, und diese Ketten fallen ab,
Und diese Thurmwand spaltet sich — du helfst
Dem Simson, da er blind war und gefesselt,
Und seinen tiefern Feinde bittern Spott
Erduldete. — Auf dich vertrauend, fasst' er
Die Pfosten seines Kerkers mächtig an,
Und neigte sich und stürzte das Gebäude —

Soldat.

Triumph! Triumph!

Isabeau.

Was ist's?

Soldat.

Der König ist
Gefangen!

Johanna.

So sei Gott mir gnädig!

Isabeau und Chor.

Was war das? Träumte mir? Wo kam sie hin?
Wie brach sie diese stahlerschweren Bande?
Nicht glauben würd' ich's einer ganzen Welt,
Hätt' ich's nicht selbst gesehen mit meinen Augen.

Chor.

Fliehet, Königin! Ihr werdet überfallen,
Gewaffnet Volk dringt an den Thurm heran.

Isabeau.

So fechtet, Mannen!

La Hire.

Königin, unterwerft Euch
Der Allmacht — Eure Ritter haben sich
Ergeben, aller Widerstand ist unnütz.

Chor.

Der König ist befreit — Er lebt!

König.

Ich bin befreit — Ich bin's um diesen Preis!

Chor.

Johanna! Gott! Sie wankt!

Johanna.

Wo bin ich?

Chor.

Bei deinem Volk, Johanna! Bei den Deinen!

König.

In deiner Freunde, deines Königs Armen!

Johanna.

Nein, ich bin keine Zauberin! Gewiss,
Ich bin's nicht.

Chor.

Du bist heilig wie ein Engel;
Doch unser Auge war mit Nacht bedeckt.

Johanna. Recit.

Und bin ich wirklich unter meinem Volk,
Und bin nicht mehr verachtet und verstossen?
Man flucht mir nicht, man sieht mich gütig an?
— Ja, jetzt erkenn' ich deutlich, Alles wieder!
Das ist mein König! das sind Frankreichs Fahnen!
Doch meine Fahne seh' ich nicht — Wo ist sie?
Nicht ohne meine Fahne darf ich kommen;
Von meinem Meister ward sie mir vertraut,
Vor seinem Thron muss ich sie niederlegen,
Ich darf sie zeigen, dann ich trug sie treu.

König.

Gebt ihr die Fahne!

Johanna. Arie.

Seht ihr den Regenbogen in der Luft?
Der Himmel öffnet seine goldnen Thore,
Im Chor der Engel steht sie glänzend da,
Sie hält den ew'gen Sohn an ihrer Brust,
Die Arme streckt sie liebend mir entgegen.
Wie wird mir? — Leichte Wolken heben mich —
Der schwere Panzer wird zum Flügelkleide,
Hinauf — hinauf — die Erde flieht zurück —
Kurz ist der Schmerz und ewig ist die Freude!

Schlusschor.

Setzt einen Engel schneiden! Setzt, wie sie da liegt,
Schmerzlos und ruhig, wie ein schlafend Kind!
Des Himmels Friede spielt um ihre Züge.
Schon schwebt sie drüben, ein verklärter Geist.

Nachwort.

Der kundige Komponist wird die mannigfaltigen lyrischen Momente und Gelegenheiten zu neuen effektreichen Tonschilderungen, welche in diesem Versuche liegen, gewiss nicht verkennen. Auch bieten sich auch Schwierigkeiten. Die Partie der Johanna dürfte zu anstrengend für eine Sängerin sein, und müsste vielleicht zweien zugetheilt werden. Auch folgen manche Momente zu schnell und schroff auf einander, die wohl durch einleitende Instrumentalsätze zu vermitteln wären. Ich gab einen ersten Hauwurf, an den sich Keiner streng zu binden braucht. *Schiller's* Tragödie liegt ja jedem vor, und so kann man ausscheiden, einschalten, anders eintheilen, anordnen u. s. w. je nach seinen besonderen Ansichten, Zwecken und Wünschen. Mir genügt, die Idee angedeutet zu haben. Wird sie im Allgemeinen ansprechend gefunden, so eröffnet sich den Komponisten in den Werken unserer Dichter eine fast unerschöpfliche Quelle wirksamer Musiktexte.

J. C. Lobe.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Neunzehntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 16. März. Ouverture zu Leonore von *L. v. Beethoven*. (Nr. 1. C dur.) — Psalm LXXXV von *Martini*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Ouverture zu Fidelio von *L. v. Beethoven*. (Nr. 4. E dur.) — Szene und Arie aus Fidelio von *L. v. Beethoven*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Zweites Finale aus dem Wasserträger von *L. Cherubini*. — Symphonie von *L. Spohr*. (Nr. 3. C moll.)

Die vier Ouverturen *Beethoven's* zu derselben Oper sind ein ewig denkwürdiges Ereigniss für die Geschichte der Musik, wie für die Lehre vom Wesen des schaffenden Genius. Dreimal rang dieser mächtige Geist, ein Bild aus Motiven der Oper zusammenzusetzen, und nicht allein die Folge und Anordnung derselben änderte er jedesmal, sondern auch ihre Instrumentationsgestalt. Was veranlasste ihn endlich, diese Bildungsweise ganz aufzugeben, und eine vierte Ouverture aus neuen Gedanken zu komponiren? Verzweifelte er, seiner ersten Idee vollständig Genüge leisten zu können? oder hielt er das Publikum nicht für fähig, ihre gelungene Ausprägung zu verstehen? Sei dem, wie ihm wolle, das Faktum ist da, und in diesem Faktum liegen unschätzbare Aufschlüsse über gewisse bisher ganz dunkel gebliebene Momente im Wesen des schaffenden Tongenius, die an anderer Stelle auseinanderzusetzen ich baldigst versuchen werde.

Beim Anhören des *Martini*'schen Psalm's wird man überrascht von der Bescheidenheit, mit welcher dieser alte, überaus gelehrte Kontrapunktist vor seinen Gott tritt. Nichts als die allereinfachsten Töne und Accente. Wie viele Kirchenkomponisten dagegen scheinen zu glauben, sie müssten dem Herrn vor allen Dingen zeigen, dass sie ihr Talent nicht unter den Scheffel gestellt, und ohne *imitatio inaequalis motus*, *imitatio retrograda*, *imitatio per augmentationem*, *imitatio per diminutionem duplicem*, *triplicem*, *imitatio canonica* u. s. w. dürften sie nicht vor ihm erscheinen! — Auch das Grundprinzip der Italiener, an welchem sie festgehalten haben vom Anfang ihrer Vokalmusik bis heute, zeigt sich schon in dieser alten Komposition: Achtung vor der Singstimme. Das Orchester ist bedeutender, als man es aus dieser Zeit erwarten sollte, aber überall doch nur Diener, nirgends Beherrscher des Gesanges. Fräulein *Schloss* sang den Psalm ganz so einfach, religiös und bescheiden, wie ihn der Komponist empfunden. — Anders trat die Sängerin auf in der Arie aus Fidelio. Hier galt es, alle Kraft, Macht und Fülle der Stimme zusammenzunehmen, denn vier Hörner und ein leidenschaftlich aufgeregtes Orchester hatte sie zu übertönen. Obgleich ihr das nun gelang, so merkte man ihr doch auch einige Anstrengung an.

Das zweite Finale aus dem Wasserträger macht, wie überhaupt alle Stücke aus dieser Oper, auf mich jedesmal einen so lebhaften Eindruck, dass ich nicht sicher weiss, ob die Musik allein oder die Jugendbekanntschaft mitwirkt. Der geistreiche *Oulibicheff* äussert sich über solche Fallstricke, welche die Ideenassociation dem Urtheil legt, folgendermassen: „Vielleicht habe ich in dieser Zergliederung etwas die Vorliebe durchblicken lassen, welche ich von je her für „die Entführung“ gehabt habe. Die Werke, an die sich glückliche Jugenderinnerungen knüpfen, behaupten ein besonderes Recht auf die Sympathieen des reiferen Alters; indessen habe ich mich vor jener Art unwürdiger Parteilichkeit in Acht genommen, habe ich mich — hier, wie anderwärts — so viel als möglich bemüht, dasjenige, was aus irgend einer individuellen Ursache mir besonders gefiel, von dem, was zufolge der allgemeinen Gesetze des Wahren und Schönen überall gefallen, wohl zu sondern; eine Unterscheidung von der höchsten Wichtigkeit, welche die meisten Liebhaber und Kunstrichter ausser Acht lassen.“

Die Symphonie von *L. Spohr* wurde meisterhaft ausgeführt, und namentlich der letzte Satz rauschend applaudirt.

Aus Berlin. Also nun über die Oper und zwar, aus Artigkeit gegen die Fremden, zuerst über die italienische. Was wir schon früher in diesen Blättern in Bezug auf dieses Institut im Allgemeinen geäussert, können wir nur wiederholen. Eine italienische Oper ersten Ranges kann die Direktion des Königstädtischen Theaters Berlin nicht bieten, wenn sie sich nicht in Kürze ruiniren will. Ersteres ist das Piedestal, Orchester und Chor, für eine Oper ersten Ranges zu schwach und unbedeutend. Sänger *del primo cartello assoluto* sind in den Wintermonaten, wo unsere ital. Oper spielt, nur für ganz enorme Gagen nach Berlin zu ziehen. Berlin aber ist zu spartanisch, als dass es

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Neubauer, F., 3 Duos conc. pour Viol. et Alto. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Khym, Ch., Sextuor p. Flûte, Clarinette, 2 Altos et Basse. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

Righini, Sérenate en Harmonie pour 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors in B. 22 Gr.

Brandl, J., 3 Quatuors conc. p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 28. 2 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 14. 2 Thlr. 8 Gr.

Spontheimer, H. C., Concert pour Clarinette principale. Op. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Mozart, La Clemenza di Tito, Op. arrangé en Harmonie p. Stumpf. Liv. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Stumpf, Concert pour Flûte principale. Op. 15. 2 Thlr.

Schultesius, Mich., 15 Walses pour le Fortépiano. Liv. 1. 12 Gr.

de Weber, C. M., 12 Allemandes pour le Pianoforte. 12 Gr.

Kolbe, J. Ch., Sonate à 4 mains pour le Pianof. 16 Gr.

Himmel, F. H., Quatuor pour le Pianoforte av. Flute, Viol. et Vlle. 1 Thlr. 8 Gr.

Reichardt, J. F., Quintetto pour le Pianoforte av. acc. di 2 Flûtes et 2 Cors de Chasse. 20 Gr.

Niemecseck, 9 Variations pour la Harpe. Op. 2. 12 Gr.

Platscheck, F., 12 Walses et 10 Ecossaises p. le Pianof. 10 Gr.

Krommer, F., Sonate per il Violino con l'acc. di Viola. 16 Gr.

— — Concerto pour le Violon. 1 Thlr. 16 Gr.

Viotti, 3 Duetti conc. per 2 Viol. Op. 7. 1 Thlr. 16 Gr.

Tomasini, L., 3 Duos conc. pour 2 Violons. 1 Thlr. 16 Gr.

Cherubini, Les deux Journées, Op. en Quatuor p. 2 Viol. Alto et Vlle. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Ouverture de l'Op. Lodoiska en Quat. pour 2 Viol. Alto et Vlle. 19 Gr.

Gallus, J., 3 Quatuors p. 2 Viol. Alto et Vlle. 2 Thlr.

Kreith, Ch., Variations pour la Flûte. 12 Gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op. Elisa pour le Clavecin. 10 Gr.

Clementi, 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 40. 2 Thlr.

Cramer, J. B., 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 28. 2 Thlr.

— — 2 Sonates p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianoforte seul. Op. 30. 2 Thlr.

— — 2 Sonates p. le Pianoforte av. Viol. et Vlle. Op. 31. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 4 Divertimenti per il Cembalo consistenti a dir. Marcie, Andanti e Walzer. 1 Thlr. 5 Gr.

Eberl, A., gr. Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Violon. Op. 14. 1 Thlr.

— — gr. Sonate caractéristique p. le Pianoforte. Op. 12. 22 Gr.

Cramer, 3 Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Violon ou Flûte. Op. 33. 2 Thlr.

Steibelt, nouvelles Variations sur un Walze p. le Pianoforte. 12 Gr.

Wanhall, J., Sonatines faciles p. le Pianof. av. Viol. ad libitum. 1 Thlr.

Cherubini, Ouverture de l'Opéra Medée arr. p. le Pianof. 12 Gr.

Kreutzer, P. A., 3 Sonates p. le Pianoforte av. acc. de Violon. Op. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

Neubauer, F., Concerto à Violoncelle principale, 2 Viol., 2 Ob., 2 Corni, Viola e Basso. 1 Thlr. 16 Gr.

Mozart, Sinfonie arr. pour le Pianoforte av. acc. de Viol. et Vlle. obligé par Ch. Zulehner. No. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Metke, A. E., Concert pour le Violoncelle. Op. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

Berwald, J. F., Ouverture à grand Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Paer, Ouverture de l'Op. Camilla arr. p. le Pianof. av. acc. d'un Violon et Vlle. 18 Gr.

Ormann, G., Pot-Pourri des Airs connus pour le Pianof. av. acc. de Fl. ou Violon. 1 Thlr.

Müller, H. F., Sammlung von Anglaisen, Walzern, Quadrillen, und Ecossaisen für das Pianoforte. 16 Gr.

Kirmair, Sonate p. le Pianoforte. Op. 19. 16 Gr.

— — 12 pièces detachées pour le Pianof. Op. 20. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

eine solche Oper bezahlen könnte. Darum müssen wir schon zufrieden und der Direktion dankbar sein, wenn wir eine Sängerin mit so hübscher, eleganter, biegsamer Stimme und reiner Intonation wie die *Fodor*, einen so wackeren Heldentenor wie *Pardini*, einen so jugendlichen Liebestenor wie *Labocetta* und einen Baritono wie *Pignoli* besitzen. Dies waren und sind die entschiedenen Lieblinge der dieswinterigen Stagione unserer ital. Oper. Ein jugendlich-hübsches und talentvolles Mädchen besitzt die Oper in dem *primo musico* Sgra. *Dogliotti*, die für die Zukunft viel Hoffnungen erweckt.

Die Oper begann Ende August v. J. ihre Vorstellungen mit *Donizetti's* Lucrezia Borgia, worauf, als neu für Berlin, desselben Komponisten Maria di Rohan folgte, die aber wegen Albernheit des Libretto, wie in einigen Hauptrollen ziemlich ungenügender Ausführung wenig Erfolg hatte.

Ich will hier gleich bemerken, dass ganz neue italien. Opern in Berlin einen sehr schwierigen Stand haben, da hier nur wenige Leute italienisch verstehen. Der Berliner will aber vor allen Dingen den Text erfassen, das Sujet begreifen. Die Musik ist ihm bei einer neuen Oper vorlaufig Nebensache, und darum erregen diejenigen ital. Opern, die bereits vom deutschen Theater her bekannt und beliebt, weit mehr Interesse, als ganz unbekannte, neue. So war das Theater bei der ersten Vorstellung des Roberto il Diavolo vom Maestro *Giacomo Meyerbeer* überfüllt, bei der Maria di Rohan halb leer. Die Direktion scheint dies Verhältniss zu kennen, und hat deshalb während der verflossenen sechs Monate, so viel wir uns erinnern, nur zwei neue Opern gegeben: die genannte Maria di Rohan und Leonora von *Mercadante*.

Diese letztere, eine *Opera semiseria*, ist nach *Bürger's* berühmter Lenore, wahrscheinlich aber nicht direkt, sondern nach einer französischen Verballhornung des bekannten *Holtei*'schen Stückes bearbeitet. Der Librettist *Marco d'Arienzo* hat für gut befunden, weder Wilhelm noch Leonoren sterben, sondern letztere nur etwas wahnsinnig (in neueren ital. Opern ein unvermeidliches Motiv), darauf alsbald wieder gesund und schliesslich beide Liebesleutchen glücklich werden zu lassen, d. h. Wilhelm und Leonore heirathen sich. — Ein Italiener, der die tragische und gespensterhafte Katastrophe der *Bürger*'schen Ballade nicht kennt, mag dieses Libretto mit seinem heiteren Ausgange vortrefflich finden; für ein deutsches Gemüth ist es lächerlich.

Die Musik *Mercadante's* ist melodiös, sehr cantabel, dankbar für die Sänger, wohlklingend und discret instrumentirt, und charakteristisch in Allem, was die Buffopartie des alten Unteroffizier Strelitz (bei *Holtei* heisst er Wallheim) anlangt. Originalität im Styl und in der Erfindung besass dieser geschickte Maestro nie, und dass er jetzt auf seine alten Tage noch ein Genie werden sollte, ist schwer zu vermuthen. *Mercadante* ist zur Zeit erster Direktor und Administrator des neapolitanischen Konservatoriums. Er gilt in Italien für einen sehr gelehrten Komponisten, für einen recht eigentlichen *professore*. Deutsche Musiker und Musikkenner werden nun freilich kaum zu überzeugen sein, dass *Mercadante* als ein Professor des doppelten Kontrapunktes und der streng kanonischen Schreibart passiren darf; werden kaum finden können, dass die Partitur dieser Leonora im Geringsten gelehrter als eine von *Donizetti* sei u. s. w.

Mercadante hat ein ungemein elastisches, immer schlagfertiges Talent; er macht mit Geschick, Geschmack, Anstand und Grazie alle Moden mit, kommt seit einem Vierteljahrhundert nie ganz aus der Mode, sondern schwimmt immer oben auf und mit dem Strome. Er schrieb à la *Rossini*, à la *Bellini*, à la *Donizetti* und nun auch à la *Verdi*. Dass *Mercadante* übrigens auch nach deutschem Sinne ein tüchtiger Musiker ist, geht unter Anderem aus *Spohr's* Briefen aus Italien (in einer der früheren Nrn. dieser Ztg. aus den zwanziger Jahren) hervor. Uebrigens ward die Oper Leonora recht brav gesungen, und zeichneten sich die *Fodor*, *Labocetta* und *Pignoli* vortheilhaft aus.

Als neu bei den Italienern war Robert der Teufel zu betrachten. Es muss als kühnes Wagstück betrachtet werden, diese Oper, die auf der grossen Bühne des k. Opernhauses mit verschwenderischer Pracht in jeder Beziehung ausgestattet ist, in einem verjüngten Maassstabe vorzuführen. Allein in der Hauptsache gelang der Wurf, denn Roberto, Sign. *Pardini*, war ausgezeichnet, was Stimmgewalt, Deklamation und Ausdauer betraf, und ebenso waren die *Fodor* (Alice) und *Labocetta* (Reimbaut) in ihren Rollen tüchtig und brav, und Bertram nebst der Prinzessin Isabella befriedigten billige Ansprüche.

Dagegen wollte der Versuch mit Don Giovanni diesmal weniger glücken; mehr sprach *Cimarosa's* heimliche Ehe an, obwohl der Buffo (Catalano) ziemlich roh und Anfänger ist. Von *Verdi* ward bis heut in dieser Stagione gar nichts gegeben, von *Rossini* Barbier und Otello, von *Bellini* Puritani und Norma, von *Donizetti* mehr als ein halbes Dutzend, er beherrschte das Repertoir.

H. T.

Frankfurt a. M. Obgleich das Falliment unseres Weidenbusches eine Störung in der Reihenfolge der Museen hervorbrachte, so wurden die versäumten doch wieder nachgeholt, und zwar in demselben Lokale. Die vier Sitzungen bis zum 3. März also gaben jedesmal zwei Symphonieen. Nämlich von *Beethoven* die C moll, A moll, C dur und die Pastorale; von *Haydn* die achte aus Es, mit dem variirten Andante C moll und dem herrlichen, gleichsam der neuesten Zeit entsprungenen Rondo, und die sogenannte Militare; von *Mozart* die G moll und C dur mit der Fuge, bei welcher nur die drei Posaunen eine prahlerische und unerquickliche Zugabe waren! Gesungen wurden *Beethoven's* grosse Szene in Es von Fräul. *Brandt*, eine Arie von *Rossini* von Madame *Lutz* aus Köln, die grosse Arie aus Faniska von Herrn *Conradi*. Als Concertvorträge: Herr *Steglich* ein Hugenottisches Etwas in F dur, ein Divertissement über *Luther's* Choral mit Klavierbegleitung! welch ein Missbrauch bei schauderhafter Komposition für chromatisches Horn von *J. H. Lewy*. Doch wacker und

mit Beifall vorgetragen. (Herr *Steglich* ist zur Londoner Saison abgereist.) Umgekehrt war das Verhältniss des *Mozart*'schen Dmoll-Concerts (Op. 56), von Herrn *Rühl* gespielt. Der Schauspieler Herr *Reger* sprach *Schiller's* Bürgschaft, von *Wichtl* für grosses Orchester melodramatisch behandelt. Die Komposition hat trotz etwas schwülstiger Modulationen viel Charakteristisches und ist meisterhaft instrumentirt. Genial sind viele Stellen gehalten, namentlich die Malerei der brausenden Wogen. Die Gabe ist so interessant für das Publikum wie lehrreich für den Beschauer der Partitur. Allein ich finde für überflüssig, dass sich die Musik überhaupt hier eindringt. Wozu der musikalische Kommentar eines klassischen Gedichts? Kann es durch Musik gewinnen oder gehoben werden? Der dreifache Eindruck hob die Wirkung der Elemente auf, aus welchen dieses Kunstwerk besteht, des Gedichts, der Musik und des wackeren Redners. Es war mir als wenn drei Giganten sich gegenseitig zu vernichten strebten. *Mozart's* musikalischer Scherz (die bekannte Imitation einer herumziehenden Musikbande) wurde zu derselben Stunde gespielt, als an einem anderen Ort (unserer städtischen Reitbahn, also der geeignetste Ort des Fortschritts) die wichtigsten Interessen unserer Staatsreform vorbereitet wurden. Während dort der Sturm drohte, herrschte hier — welch ein Kontrast! — allgemeine Heiterkeit. Aber hier vermochte *Mozart* nicht durchzugreifen. Alles konnte sein musikalisches Universalgenie vollendet schaffen, nur nichts Unedles. Man hört diesem Scherze die Absicht an, denn das Gemeine ist gesucht und auf noblem Grunde gemalt. Vielleicht wäre der Eindruck dieses Spasses natürlicher, wenn ihn wirkliche Musikanten ausführten. Eine gute Nator lässt sich niemals ganz verläugnen. Am folgenden Abend (am 4. März) wurde der Barbier von Sevilla gegeben, während unter dem Generalmarsch unser Rathhaus (der Romer) mit Sturm bedroht und die militärische Gewalt von fremdem Gesindel misshandelt wurde. *Ad rocem* Oper, so gab Madame *Lutz* die Rosine und den Romeo. Diese Sängerin besitzt bei einem tüchtigen Kontralt und gezwungener Hohe Bravour, Routine und Lebendigkeit, aber kein besonderes Talent. Zum Romeo fehlt ihr nebst dem Prinzip auch die Persönlichkeit. Der Beifall war nur mittelmässig. Ausser dem Wiederauftreten unserer *Anschütz*, die mit Blumen und Kränzen begrüsst, wieder die unsere ist und für unsere Oper ein erhöhtes Interesse hervorgerufen hat, ist weiter nichts Hervorstechendes über die Bretter gegangen. Als aufgefrischte Novität wurde *Méhul's* „Die beiden Blinden" mit Beifall gegeben. Die Braut von Kynast von *Fr. Fischer* und *Litolff* wird einstudirt. Jetzt bleiben die Räume freilich leer und die Direktion macht schlechte Geschäfte. Sonntag am 5. März war das geschlossene Theater zur Kaserne benutzt. Sonntagskind und Wasserträger (Nadir und Zenith der Klassicität) fielen in die tumultuarische Periode und wurden nicht besucht.

Dass der philharmonische Verein unter *Messer's* Leitung grossen Aufschwung gewinnt und dessen solide Richtung auch vorbergene Kunstschätze an's Licht zieht, beweisen wieder folgende Nummern, welche in seinem Concert vom 2. Februar zur Aufführung kamen: Symphonie Cmoll von *Ferd. Ries;* Concert für Piano, Violine, Violoncello und Orchester von *Beethoven;* Quartette für gemischte Stimmen von *Hauptmann;* Doppelchöre für Männerstimmen aus *Mendelssohn's* Oedipus in Kolonos, und *Cherubini's* Ouverture zu Faniska. Noch zur höchsten Zeit gegeben, erfreute sich diese Soirée eines bedeutenden Auditoriums. Noch ihr blieben alle Kunsträume leer, denn so wie das letzte Museum, so war auch das Concert zweier Damen zu milden Zwecken (obgleich unter dem Patronat hiesiger Patrizier) nur schwach besucht, weshalb noch am Vorabend vor der Aufführung *Gollmick* seine grosse Akademie deutscher Lieder und Gesänge, die mit einem grossen Aufwand von künstlerischen Kräften gegeben werden sollte, wohlweislich zurücksetzte.

In einem Zwischenakt liess sich der hannoverische Stabstrompeter Herr *Sachse* auf der Ventiltrompete hören und gewann sich durch seine seltene Fertigkeit grossen Beifall. Nur hätte diese Fertigkeit, um dem Kenner zu behagen, auch korrekt sein müssen. Mit grösserem Rechte sprach sein tonvolles Cantabile an, das er mit so viel Empfindung vortrug, als es nur immer die Trompete gestattet. Dieses Instrument mag aber eher geeignet sein, gleich der verwandten Posaune, Mauern niederzuschmettern, als durch Cantabilität sanfte Gefühle zu erwecken, weshalb man dieselbe, trotz aller Bewunderung, als Unnatur nur belächeln kann. *C. G.*

Aus Paris. (Beschluss.) Das Théâtre national hat *Monsigny's* alte Oper: „Felix ou l'Enfant trouvé" wieder auf die Bretter gebracht. Dieser Felix wurde am 10. November 1777 zum ersten Male aufgeführt. Es ist eine der besten Partituren unseres alten Repertoir's. Bekanntlich war es *Monsigny's* letztes Werk: der Tondichter sagte mit einer heutzutage seltenen Bescheidenheit, er fürchte, die Inspiration nicht mehr zu besitzen. Doch hat er vierzig Jahre lang dem Triumphe seines Werkes beiwohnen können. *Spontini*, der seit vierzig Jahren nichts Tüchtiges geschaffen, zehrt von dem Ruhme, den er sich 1806 und 1807 durch die Vestalin und Ferdinand Cortez erworben. — Wie dem auch sein mag, das köstliche Werk *Sedaine's* und *Monsigny's*, von *Adam* überarbeitet und neu instrumentirt, hat nur einen halben Erfolg gehabt, Dank der elenden Darstellung! —

Roger, unser trefflicher Tenor, ist nun endlich definitiv von der komischen zur grossen Oper übergetreten — nicht, um im Sturme die neuen Rollen des Herrn *Meyerbeer* zu schaffen! Nein! Aber wenn *Roger* artig ist, wenn er acht Tage hinter einander nichts als Eleazar in der Jüdin und Raoul in den Hugenotten singt, und das ohne Ermüdung, ohne Anstrengung, ohne Kreischen, dann glaube ich wohl, dass der gefeierte Komponist des Robert ihm gern die kleine Rolle des Johann von Leyden überträgt. —

Madame *Pauline Viardot-Garcia*, die würdige Schwester der nie genug zu beweinenden *Marie Malibran*, ist eine Künstlerin, an die man nicht den ge-

wöhnlichen Maassstab legen darf. Unstreitig ist sie unter den jetzigen Sängerinnen die vollendetste, sowohl an musikalischem Gefühl, wie an ächtem Kunstsinne und leidenschaftlicher Kraft. Ihr Engagement an der Académie royale ist immer zum Unterzeichnen bereit — aber immer fehlt daran noch etwas. Hoffen wir indessen, dass beide Theile sich bald darüber verständigen werden. —

Die neuesten Nachrichten aus Bergamo über *Donizetti* lauten nicht tröstlich. Zwar geht es mit seiner Gesundheit besser, er bewegt sich mit grösserer Leichtigkeit — er scheint glücklich zu sein. Aber das ist auch Alles; sein Herz empfindet nicht mehr, sein Geist ist eine für immer erloschene Flamme. Der bevorstehende Frühling wird ihm wohl eine Krise bringen. —

Der Erfolg der Signora *Alboni* in *Rossini's* Cenerentola war gross und wohlverdient, obschon nicht so bedeutend, wie in der Semiramide. Im Vertrauen gesagt: hätte die *Alboni* ganz einfach an der italienischen Oper debutirt, sie hätte unstreitig auch Glück gemacht, aber weniger glänzend. Die vier Vorstellungen, die sie an der grossen Oper gab, waren für sie eben so viele kräftige Erschütterungen, deren jede sie um ein Beträchtliches hob. Daher ihr Ruhm — ein wenig Schaum, der Ruf der Excentricität und die bewundernswerthe Stimme der Sängerin thaten das Uebrige. —

Jerusalem ist begraben — nämlich das *Verdi*'sche. Requiescat in pace! Etwas Lärm, etwas Ausposaunen, gewaltige Schläge an die grosse Trommel: Entr—r—rez, Messieurs! pr—r—renez vos billets! so brachte man's zu zehn Vorstellungen. Ein Windstoss fegt das Uebrige hinweg! —

Duprez zieht sich nun entschieden von der Bühne zurück. Erdrückt durch den Fall Jerusalem's, kann sich der kleine König der Tenore in den Mantel des Ritters Gaston hüllen und, wie dieser, von sich sagen: „Alles ist verloren, nur die Ehre nicht!“ Es ist wahr, der Mann ist gerettet: *Duprez* wird noch lange in dem Andenken der Dilettanti fortleben; er ist der Stifter und das Haupt einer Schule gewesen, die allerdings beklagenswerth war, aber von ihm zur höchsten Stufe des Ruhmes emporgetragen wurde. Friede der Asche des ersten Tenors der grossen Oper! Er wird sich nun ausschliesslich dem Unterrichte widmen — mögen seine Schüler seine trefflichen Lehren befolgen, nicht aber sein Beispiel!

Dr. *C.*

Recensionen.

Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch, von *Adolph Bernhard Marx*, Professor der Musik in Berlin. Vierter Theil. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*, 1847. Pr. 3 Thlr.

(Beschluss.)

Die vierte und fünfte Abtheilung des achten Buches führt uns in das Gebiet der Rohrinstrumente, der verschiedenen Klarinett- und Fagottarten, der Oboen und der Flöten ein und zeigt in einer Reihe lehrreicher Beispiele (wie dies auch schon bei dem Abschnitte von den Blechinstrumenten der Fall war) die zweckmässige Anwendung derselben in kleinen und grösseren Kombinationen, worauf sich denn die Lehre von der Harmoniemusik durch Zuziehung des Basset- und des englischen Horns (für die Mittellage), des Serpents, der Ophikleide, des Basshorns und des Bombardons (für die tiefere Lage), so wie der Schall- und Klanginstrumente, als der grossen Trommel, der Roll- und Militärtrommel, des Tamtam u. s. w., welche der Verf. zuletzt im vollen, mächtigen Zusammenwirken gebrauchen lehrt, abschliesst. Auch in diesem Abschnitte findet sich wieder ein grosser Reichthum von praktischen Bemerkungen und Fingerzeigen, welche den scharfen Beobachtungsgeist und die reiche Erfahrung des Autors auf das Rühmlichste beurkunden und gewiss Vielen höchst willkommen sein werden.

Das gilt auch von dem überaus reichen Inhalte des neunten Buches, in welchem der Verf. zur Behandlung der Streichinstrumente fortgeht und sie zuerst einzeln, sodann im Verein unter sich und endlich in Verbindung mit Blasinstrumenten kunstgemäss gebrauchen lehrt. Es treten hier vielfach so gewichtige, vorzüglich auch in ästhetischer Beziehung bedeutungsvolle Bemerkungen hervor, dass wir nur ungern davon abstehen, Einzelnes hervorzuheben. Desto angelegentlicher müssen wir dieselben zumal jüngeren Musikern zum eifrigsten Studium empfehlen, welches sich gewiss reichlich belohnen wird. Denn konnte hier auch der Verf. nicht in die allerspeziellste Technik der einzelnen Instrumente eingehen, wie das in den besonderen „Schulen“ derselben zu geschehen pflegt, so ist doch das Charakteristische eines jeden in sicheren Umrissen bezeichnet und dem Lernenden eine klare und höchst lehrreiche Anleitung zur Geschicklen, zweckmässigen und geschmackvollen Verwendung und Mischung der Farbentöne, welche das Orchester darbietet, und ihrer Verschmelzung zu grösseren Gemälden gegeben, wie sie dem fleissigen und denkenden Schüler, wenn er die gegebenen Fingerzeige aufmerksam beachtet und weiter verfolgt, gewiss von grossem Nutzen sein wird. Gern hätten wir hier, neben so vielen überwiegenden Vorzügen und Verdiensten seines Werkes, den Verf. mit nachdrucksvollerer Warnung vor dem jetzt so weit verbreiteten Uebel der Orchestervölkerei hervortreten gesehen. Eine unleugbare Thatsache ist es nämlich, dass die neuere Orchestermusik sich häufig in einer in jeder Beziehung verwerflichen Verschwendung der Tonmittel betreffen lässt, welche dem physischen Ohre weit mehr zumuthet, als es zu leisten vermag, und nur zu oft auf ein betäubendes, völlig kunstwidriges Instrumentalgeprassel von kleinem und grobem Geschütz hinausläuft, in welchem das Streichquartett und die zärteren Blasinstrumente von den Blechkarthaunen so total darnieder geschmettert werden, dass dem noch nicht völlig abgestumpften Hörer dabei ganz grün und gelb vor den Ohren wird. Man hört jetzt, anstatt einer vernünftigen und klaren Musik, welche das sinnliche Ohr zu beherrschen und der innere Sinn zu bewältigen und sich anzueignen vermag, oft nichts als kolossale Zapfenstreiche, durch welche zwar dem grossen Haufen imponirt, der guten und schönen Sache

der Kunst aber wesentlich geschadet wird. Dass unser Autor weit davon entfernt ist, solchen Unfug zu begünstigen, versteht sich von selbst, indess muss es Jeder, der es mit der Kunst redlich gemeint, wünschen, dass gerade er bei jeder Gelegenheit mit dem vollen Gewichte seiner geistreichen Feder gegen jene Afterkunst auftreten möge.

In einem Anhange zu dem zuletzt von uns besprochenen Abschnitte des Werkes ist noch das wesentlichst Nöthige über die Harfe, Mandoline und Guitarre bemerkt.

Im zehnten Buche ist der Instrumentalsolosatz für Klavier im Verein mit anderen Solomstrumenten, das Duo, Trio, Quartett u. s. w. für Streich- und Blasinstrumente allein, darnach für vereinigte Streich- und Blasinstrumente und der Conzertsatz abgehandelt.

Es folgt sodann die wichtige Lehre vom Gesange mit Orchesterbegleitung. In den hier hervortretenden besonderen Abschnitten über „Schallmasse, Wahl der Instrumente, Behandlungsweise, Forderungen der Gesangpartie an das Orchester" u. s. w. ist so viel Lehrreiches und Beachtungswerthes gesagt, dass wir dabei, Satz für Satz, der Musikjüngerschaft zurufen möchten: „Hört, hört und nehmt es wohl zu Herzen."

So heisst es z. B. S. 445: „Vor Allem darf, wie sich das von selbst versteht (und doch haben es gar manche hochberühmte Musiker der neuesten Zeit nicht verstanden, oder wenn sie es verstanden, desto ärger gesündigt, bemerkt Rec.), die Besetzung des Orchesters nicht der Gesangpartie überlegen sein; sie kann und soll, nach Umständen einen kraftigen Gegensatz bilden, sie mag anstürmen gegen die Singstimme, aber sie darf sie nicht überwältigen, wenn nicht das Gleichgewicht der zusammenwirkenden Organe aufgehoben und obenein das Wichtigere dem Untergeordneten aufgeopfert werden soll. Bei der Abwägung der Orchesterkraft gibt natürlich die in Thatigkeit zu setzende Schallmasse des Gesanges den Maassstab. Es versteht sich von selbst, dass ein Chorgesang volleres Instrumentale, die Anwendung der grössten Orchesterbegleitung gestattet, während der Gesang einzelner Stimmen mehr Schonung (ja die allersorgfaltigste, Rec.) bei der Bildung des Orchesters fordert; dass ferner viel darauf ankommt, in welcher Weise sich der Gesang bethätigt, — ob in heftiger und stark schallender oder sanfterer, — ob, bei mehrstimmigem Solo- oder Chorgesang, die Singstimmen mit einander gehen und sich unterstützen oder getrennt wirken, entweder einander ablosend oder mit einander im Gegensatze" u. s. w. Man vergleiche hiermit, was der Verf. weiter S. 453 bemerkt: „Die genommene Einsicht in Karakter und Vermögen der Instrumente wird für jede Aufgabe und jeden Moment das Rechte geben, sobald nur der Komponist sich ganz getreu seiner Aufgabe widmet, sich in den Sinn derselben vertieft und nichts Anderes will, als ihn auch in der Orchesterpartie zur Geltung bringen, ohne alle Nebenrücksicht und äusserliche Maassnahme. Wir möchten hier im Allgemeinen vor zweierlei Abwegen warnen. Der eine ist jene Ueberladung, die besonders durch die französischen Opern (oder die für die französische Bühne und in deren Sinne geschriebenen deutschen) in neuester Zeit den Gesang zu erdrücken droht, oder zu gewaltsamen Anstrengungen und dem Verweilen in den heftigen, hohen Stimmlagen nöthigt, dadurch aber nicht blos die Stimmen frühzeitig zu Grunde richtet, sondern auch den Ausdruck übertreibt, verfälscht und dem Komponisten einen der bedeutendsten Mittel der Steigerung entzieht." Jene titanischen Orchestergewalten, durch welche so viele der neuesten Opernkomponisten den Himmel der Kunst zu stürmen gedenken, sind in der That eine wahre Empörung wider den guten Genius derselben. Jupiter's Blitz und Apollo's Pfeil schleudert sie in den Abgrund des Nichts. — Die allereinfachste und durchsichtigste Instrumentalbegleitung der Vokalmusik ist in der Regel, bei sonst guter und tuchtiger Erfindung und Ausführung, die allerwirksamste und bringt oft die tiefsten und wunderbarsten Eindrücke hervor, während jene plumpe Gewalt der Orchestermittel das Wort ertödtet, die Sänger zu thierischem Schreien zwingt und nur zu leicht in's Widrige, ja Lächerliche fällt. —

Nach weiterer sorgfältiger und umsichtiger Vorerörterung im zweiten Abschnitte dieses Buches gelangt dann der Vf. zur Behandlung der Arie in Lied-, Rondo-, Sonaten- und zusammengesetzter Form und zu der Szene. Der vierte Abschnitt hat es mit dem mehrstimmigen Solosatze, Duett u. s., mit dem Gesangensemble, der Introduktion und dem Finale zu thun, wobei sich der Autor um so kürzer fassen konnte, je sorgfältiger bereits in den früheren Bänden das hierher Gehörige erörtert und vorbereitet war.

Ein Anhang bringt zuletzt, nebst allerlei Zusätzen und näheren Erläuterungen über verschiedene Punkte, einige Bemerkungen über Partituranlage und eine schätzbare Sammlung von Notenbeilagen in IX Nummern, während sich die in den Text selbst eingedruckten kürzeren und längeren Notenspiele, theils vom Verf. selbst aufgestellt, theils von anderen Meistern entlehnt, weit über 500 hinaus belaufen. —

Ref. hat sich nun zwar in dem bisher Bemerkten bemüht, eine Uebersicht des ungemein reichen Inhalts dieses vierten Bandes der Kompositionslehre zu geben; allein er muss ausdrücklich bemerken, dass sie, wenn nicht die Grenzen einer Anzeige über die Gebühr überschritten werden sollten, nur in sehr dürftigen Umrissen aufgestellt werden konnte.

Uebrigens ist auch dieser Theil durch die dem Verfasser eigene Klarheit, Kraft und poetisch durchhauchte Lebensfülle des Styls ausgezeichnet, welche auch schon den früheren Bänden das Gepräge einer künstlerischen Vollendung in der Form aufdruckte, wie sie bei Werken dieses Bereiches zu den seltensten Erscheinungen gehört — und so möge sich denn der geehrte Verf. und die um die musikalische Literatur so hochverdiente Verlagshandlung für den Fleiss und die Mittel und Kraft, welche sie diesem umfangreichen Unternehmen und seiner würdigen Ausstattung gewidmet haben, durch die lebhafteste Anerkennung von Seiten des Publikums belohnt sehen, dem Autor aber Kraft und Musse werden, seine umfassenden Pläne zu Nutz und Frommen der Kunst und ihrer Freunde bald weiter durchzuführen.

Täuschen wir uns nicht, so dürfen wir hoffen, ihn nunmehr auf historischem Gebiete wirken zu sehen, worauf wir uns schon im Voraus freuen.

Dr. *Keferstein.*

Adolph Hesse, fünf Orgelstücke verschiedenen Charakters, komponirt und seinem Collegen Herrn *Moritz Brosig* zugeeignet. 81. Werk. *Nr.* 45 der Orgel-Kompositionen. Breslau, Verlag von *F. E. C. Leuckart*. Im Subscriptionspreise zu 12½ Sgr. (17 Seiten.)

Den Verfassers Streben geht zunächst in seinen Orgelkompositionen darauf, das Melodische recht hervorzuheben, worin er hier, wie in seinen früheren Orgelstücken, ein sehr glückliches Erfindungstalent zeigt. Aber bei Entwickelung seiner obwohl reichen Fantasie scheint er sich nicht viel genirren, dafür nach Gefallen vielmehr Freiheiten erlauben zu wollen, wenn nur das Ganze hierdurch eine originelle Färbung erhält. Ohne hiermit aller leidigen Pedanterie nur irgend das Wort zu reden, ist und bleibt es doch immer bedenklich, die Regel, und in derselben das herkömmlich Natürliche von Komponisten hintangesetzt zu sehen, die das Publikum bereits als wirkliche Künstler erkennt und ehrt, und es ist, als wollten die ernst mahnenden Worte des unsterblichen deutschen Dichters: „und die Kunst, sie ist durch die Künstler gefallen", auch bis hierher dringen. Zu erwähnen ist eine gewisse Sorglosigkeit in Harmonie- wie Stimmführung, scharfe Dissonanzen, frappante Lösung derselben, eben solche Modulation, Querstände, Leere in den Harmonieen, sogar auch Quinten und Oktaven:

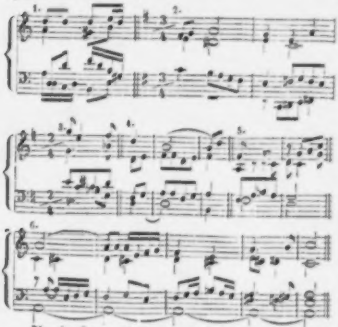

Nr. 1: Leer. In Nr. 2 wirkt bei der Modulation das plötzliche und doppelte Umstimmen der Töne *dis* und *fis* nach dem langen, vorhergehenden Emoll zu frappirend. Nr. 3 und 4 enthalten zu frei behandelte Nebenseptimenharmonieen. NB. auf der Orgel. In Nr. 5 ist im Sopran die durchgehende *Note* falsch geführt, eigentlich müssten hier auf dem letzten Achtel beide Oberstimmen ihre Töne vertauschen. Nr. 6 ist der Schluss des ersten Präl. Amoll. Die hier im 1. Takte durch den Ton *cis* (Leitton zu a: IV) umgestimmte kleine Terz muss nun auch bis zum Schluss in dieser Umstimmung verbleiben, und kann nicht wieder zurück. Bestätigung dieser schon vom Ref. in einer anderen Zeitschrift ausgesprochenen Ansicht fand derselbe in sämmtlichen vorerwähnten 3 Orgelstücken von *Brosig*.

Auch sollte der Verf. bei seinem reichen Kompositionsfonds es verschmähen, sich so *best* an andere Vorbilder, z. B. *Spohr*, zu hängen. Besonders melodisch so wie leicht auszuführen sind die drei ersten Orgelstücke, schwerer die beiden letzten. Das Trio, das zuletzt ganz und gar verstimmig wird, ist offenbar zu lang (4½ Seiten) und gewährt für diese räumliche Ausdehnung seinem Inhalte nach nicht Befriedigung genug. Nr. 5, Fantasie Emoll, zeichnet sich gleich Anfangs durch besondere Eigenthümlichkeiten aus, was einer Fantasie schon erlaubt sein mag, und gibt zwei Thema's nach einander, die sich späterhin verbinden. Mannigfaltigkeit bieten hier genug die wechselnden Ton- und Taktarten, so wie das volle Werk und die schwächeren Manuale. Von eigenthümlicher, ergreifender Wirkung ist der Schluss Edur, der *pp* nach vorangegangenem *forte* und wie ein gemüthlicher Abschied auftritt. Für die Fantasie dürften sich resp. die Concertspieler interessiren. — Wir hoffen in Zukunft dem achtungswerthen Verfasser zu begegnen, wie er mehr Sorgfalt auf die zu üppigen Auswüchse seiner Fantasie verwenden und dieselben hier und da lieber verschneiden wird, um dem guten Gewächs dadurch keinen Eintrag thun zu lassen. Dies ist ja auch in der That das Einzige, was uns zu wünschen übrig bleibt.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Biographisches.

Julius Benedikt, dessen Oper: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" jüngst in Stuttgart einen so glänzenden Erfolg fand, wurde in letzterer Stadt, wo sein Vater Bankier ist, im Jahre 1804 geboren. Seine Lehrer in der Musik waren *Hummel* und *Karl Maria v. Weber*. Durch Vermittelung des Letzteren wurde der junge Mann im Jahre 1823 Kapellmeister am Hoftheater zu Wien. 1825 durchreiste er mit *Barbaja* Deutschland und Italien und trat dann eine Kapellmeisterstelle in Neapel an. Hier ging er, ein geborener Jude, auch zur katholischen Religion über. 1831 begab er sich nach Paris, und 1835 als Direktor der Opera buffa nach London. Hier liess er sich auch öfters, wie früher an anderen Orten (auch in Leipzig) als Pianofortespieler hören, errichtete in Gemeinschaft mit *Moscheles* eine Singakademie und gab mehrere Kompositionen für Pianoforte sowie in Verbindung mit Anderen (*Beriot* etc.) Duo's für Pianoforte und Violine etc. heraus. In der neueren Zeit sind jedoch derartige Arbeiten von ihm seltener geworden: er scheint sich vorzugsweise der Oper zugewendet zu haben. — Was die letztere betrifft,

so hat er bis jetzt überhaupt, so viel uns bekannt ist, sechs geschrieben. Es sind folgende: „I Portoghesi in Goa", „Giacinto ed Ernesto", beide aufgeführt zu Neapel im Jahre 1830. „Un' anno ed un giorno", aufgeführt ebendaselbst im Jahre 1836. Dann „The Gipsy's Warning" (Der Zigeunerin Warnung), zu London im Jahre 1838; sie wurde auch mehrfach in Deutschland gegeben, z. B. in Berlin (unter dem Titel „Die Zigeunerin"), in Wiesbaden etc. Bedeutenderen Aufsehen erregte die folgende: „The brides of Venice" (Die Bräute von Venedig), die 1844 in London mit glänzendem Erfolg auf die Bühne kam und worin unter Anderen die bekannte Sängerin Mistr. *Alfred Shaw* eine Hauptrolle hatte. Auch diese Oper fand in Deutschland Eingang. Als *Benedikt's* Hauptwerk aber gilt seine letzte Oper, die am 26. Februar 1846 unter dem Titel „The Crusaders" zum ersten Male auf dem Drurylane-Theater aufgeführt ward und enthusiastische Aufnahme fand. Man sehe darüber Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1846, S. 201; sowie über die „Bräute von Venedig" Jahrg. 1844, S. 405.

Feuilleton.

Das diesjährige rhein.-pfälz. Musikfest in Kaiserslautern wird, wenn es zu Stande kommt, Musikdirektor *Mosser* dirigiren. Die dazu gewählten Oratorien sind: Pharao von *Fr. Schneider*, und *Mendelssohn's* Elias. *Beethoven's* grosse A-Symphonie soll den Mittelpunkt bilden.

In der Kunsthandlung von *B. J. Hirsch* in Berlin ist ein Erinnerungsblatt an *Beethoven* erschienen, nämlich das Facsimile eines Autograph's, enthaltend einen Kanon auf *Schiller's* Worte: „Kurz ist der Schmerz, doch ewig ist die Freude", den *Beethoven* am 23. November 1813 dem Musikdirektor *Naue* aus Halle, damals in Wien, zum Andenken niederschrieb.

Am 12. Februar fand in Dresden das zweite Abonnementconcert der Hofkapelle Statt, worin aufgeführt wurden: *Mendelssohn Bartholdy's* 42. Psalm; Symphonie von *Haydn*; De profundis von *Gluck*; *Beethoven's* A dur-Symphonie.

Ernst hat den Danebrogorden erhalten.

Dritten Concert des Pariser Conservatoriums der Musik. *Haydn's* Symphonie in C dur (die 24.); — Arie aus dessen Schöpfung „Nun beut die Flur das frische Grün" (La terre étale ses attritaits); — Arie der Fiordiligi in B dur aus *Mozart's* Così fan tutte, Beides gesungen von Sgr. *Castellan*; — Violinsolo, komponirt und vorgetragen von *Hermann*; — Symphonie in F dur von *Beethoven*.

Musikfeste. Das frankfurter Gesangfest ist nunmehr definitiv auf das nächste Jahr verschoben worden. — Das allgemeine badische Sängerfest wird den ersten Pfingstfeiertag zu Baden-Baden gefeiert. Es sind dazu Preiskompositionen für Männergesang ausgeschrieben.

Flotow's „Martha" wurde auf den Bühnen von Leipzig und Dresden zugleich gegeben und gefiel an beiden Orten. Auch in Berlin, Königsberg, Weimar und Donaueschingen hat die Oper gefallen. Ebenso in Breslau, nach langer Pause, *Marschner's* Schloss am Aetna.

Eine neue komische Oper von *Henri Reber*, unter dem Titel: „La nuit de Noël", Buch von *Scribe*, ist in Paris aufgeführt worden. Man fand die Musik gut, jedoch für die komische Oper nicht leicht, nicht graziös genug. — Der Komponist ist ein Elsasser. Vgl. über ihn und seine in Paris mehrfach aufgeführten Symphonieen u. A. Allgem. Musikal. Zeitg., Jahrg. 1839, S. 338; 1840, S. 271; 1841, S. 304.

Der (blinde) Pianofortebauer *Montal* in Paris hat von der Akademie für Industrie die goldene Medaille erhalten — bereits die siebente. (Vgl. über ihn z. B. Allgem. Musik. Zeitg., Jahrg 1841, S. 209.); Er ist auch Herausgeber einer Anleitung das Pianoforte zu stimmen. (Jahrg. 1837, S. 239.)

In Folge der französischen Revolution hat die grosse Oper zu Paris den neuen Titel: „Théâtre de la nation" erhalten.

Musikdirektor *Joseph Gung'l* will von Berlin nach Petersburg auswandern, wo sein Vetter *Johann Gung'l* schon seit längerer Zeit lebt. Der Letztere hat die Leitung seines Orchesters aufgegeben und ist in die kaiserliche Kapelle eingetreten.

In dem Prozesse des Londoner Theaterdirektors *Bunn* gegen *Jenny Lind* hat der Gerichtshof der Queens Bench gegen die Sängerin entschieden und die Letztere zu einer an den Direktor des Drurylane-Theaters zu zahlenden Entschädigung von 2500 Pf. Sterl. verurtheilt.

In Lyon besteht ein deutscher Gesangverein „Cäcilia", unter der Leitung des Instrumentenhändlers *Probst* aus Leipzig.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Robert Schumann.

Op. 82. Der Eidgenossen Nachtwache von *J. v. Eichendorff* — Freiheitlied von *F. Rückert* — Schlachtgesang von *F. G. Klopstock* — für Männerchor. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr.

Op. 30. Nord oder Süd von *K. Lappe* — Am Bodensee von *A. v. Platen* — Jägerlied von *K. Mosche* — Gute Nacht von *F. Rückert* — für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr.

Op. 33. *Fünf Lieder von R. Burns*: Das Hochlandmädchen — Zuhewoh — „Mich zieht es nach dem Dörfchen hin" — Die alte gute Zeit — Hochlandbursch — für gemischten Chor (Sopran, Alt, Tenor und Bass). Partitur und Stimmen 1⅓ Thlr. NB. Einzelne Stimmen à 8 Ngr. in beliebiger Anzahl.

Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

Bei **J. Niemirowski** in Lemberg ist erschienen:

Hellebrand, J. Ch., Grande Polka de Concert p. Piano seul (dédiée à Mr. *François Liszt*). 10 Ngr.

Janowska, Josephine, Deux Mazurs p. Piano. 8. Ngr.

Madurowicz, Ladis. de, L'Echo des Harpathes. Quadrilles p. Piano. 10 Ngr.

Tymoliski, Fab., Le Mazzoure des Riviéres de la Galicie. Polonaise nationale et 4 Mazurs pour Piano. 10 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten März. **Nr. 13.** 1848.

Inhalt: *Recensionen.* — *Nachrichten*: Aus Hamburg. Aus Wien. — Madame Franziska Cornet. — Berichtigung. — *Feuilleton.* — *Ankundigungen.*

RECENSIONEN.

„Civilisation und Musik. Von *Theodor Hagen*.“ Leipzig, *Jurany*. 1846. 150 S. 8. 18 gGr.*)

Der zweite Titel dieser geistreichen, in vieler Beziehung höchst merkwürdigen Schrift gibt den Inhalt derselben etwas bestimmter zu erkennen; er heisst: Die Civilisation in Beziehung zur Kunst, mit spezieller Berücksichtigung der Musik. Der Verf. schickt dieses Büchlein als Vorbereitung zu einem umfassenderen Werke voraus, in welchem er sein „Lieblingsthema, dessen Geltendmachung er sich zur Lebensaufgabe gestellt hat“, nämlich nachzuweisen, dass die Civilisation die Gegnerin aller Kunst ist, zu besprechen und zu begründen suchen wird.

Wir müssen zuvörderst erklären, dass uns die vorliegende Schrift als eine der bedeutenderen in der neueren musikalischen Literatur erscheint, durchdrungen von gründlicher Wissenschaftlichkeit und diktirt im heiligsten Interesse für die ächte Kunst; der geehrte Verf. mag daher die wenigen Ausstellungen, die wir ihm zu machen haben, als einen doppelten Beweis unserer Hochachtung und der Aufmerksamkeit ansehen, mit welcher wir sein Werk lasen.

Zunächst vermissen wir eine bestimmte Definition des Wortes „Civilisation“, in dem Sinne, in welchem der Verf. dasselbe genommen haben will. Letzterer war aber um so mehr schuldig, seinen Deduktionen eine solche Definition voranzuschicken und den gewählten Ausdruck zu rechtfertigen, als er mit der „Civilisation“ eine dem gewöhnlichen Sprachgebrauche ganz entgegengesetzte Bedeutung verbindet. Hergebrachtermassen verstehen wir unter dem genannten Ausdrucke die höhere sittliche und gesellige Ausbildung der Menschen und Völker, die Gesittung derselben, und stellen die Civilisation der Barbarei, als dem rohen, instinktmässigen Leben im Naturzustande, entgegen. Der Vf. will aber unter „Civilisation“ den bösen Geist verstanden wissen, der in die socialen Institutionen des modernen Staatslebens gefahren ist und dieselben auf falsche, unheilvolle Bahnen geführt hat, den Geist der Isolirung, des Egoismus (S. 112), mit einem Worte, den Geist des Antichrist's. S. 101 wird „der wahrhafte Jünger Jesu“ dem „Civilisirten“ geradezu entgegengestellt. Unserer Meinung nach wäre statt „Civilisation“ der Ausdruck „der Socialismus des modernen Staatslebens“ bezeichnender und zutreffender gewesen.

Der Inhalt der Schrift ist kürzlich folgender: Die Civilisation untergräbt die Ursprünglichkeit, Naivetät und Keuschheit des Menschen; deshalb ist sie eine natürliche Gegnerin der Kunst, die dadurch aufgehört hat, eine Wohlthat für die Menschheit zu sein und nur noch, in völliger Entwürdigung, zum Sinnlichkeitskitzel einiger privilegirten Klassen oder Personen dient. Je grösser das durch die Civilisation herbeigeführte Elend, namentlich in den arbeitenden Klassen, ist, desto mehr stellt sich die Wohlthat als nothwendig heraus. Eine Verbesserung der materiellen Lage der Arbeiter genügt nicht, denn durch eine solche, plötzlich und ohne Vorbereitung unternommen, würden Menschen, die in Folge unserer gesellschaftlichen Institutionen nur zwei Dinge können — arbeiten und geniessen, und zwar Beides ohne geistige Regsamkeit, gleich einer Maschine — völlig ausarten. Damit nun die vorgeschlagene Organisation der Arbeit auf einen günstigen Boden falle, muss man die Funktion des Geniessens veredeln, durch die Kunst, und zwar durch die verständlichste, zugänglichste und populärste, durch die Musik. Die Musik bereitet den Menschen auf das Höhere vor, sie muss auch die Arbeiter auf ihre Emancipation vorbereiten, und zwar durch überall einzuführende Volksliedertafeln. Hiermit ist allerdings der Anfang zur Realisirung der Idee gemacht: „die Kunst muss eine Wohlthat für die Menschheit sein“, aber nur der Anfang, denn die bedeutendsten Schöpfungen in der Musik sind der Mehrzahl nicht verständlich, weil sie keine populäre Basis haben; populär ist die Kunst aber nur dann, wenn sie den Gedanken der Natur so an's Tageslicht zieht, dass ihn die grösste Intelligenz, wie auch die keuscheste Unwissenheit zu lesen vermag. Dies wird dadurch möglich, dass wir uns den verderblichen Einflüssen der Civilisation entziehen, dass wir wieder ursprünglich werden. Hierzu ist die Musik sehr geeignet, und deshalb die

*) Obige bereits vor Jahresfrist erschienene Schrift ist zwar schon mehrfach und auch in unserer Zeitung besprochen worden. Doch wird die gegenwärtige Recension nicht als überflüssig erscheinen, da sie manche neue Ansicht bringt. D. R.

Entwickelung und Popularisirung derselben von grösster Wichtigkeit.

Der Verf. sucht darauf nachzuweisen, was für diese Popularisirung bereits geschehen und was noch zu thun ist, und unterwirft zu diesem Zwecke in fünf besonderen Abschnitten die heutige Tanz-, Strassen-, Militär- und Kirchenmusik so wie die Oper einer geistreichen, strengen, aber mehrentheils gerechten Kritik. Er thut dar — und wenn er auch zuweilen mit etwas grellen Farben aufträgt, so kann man ihm leider im Ganzen doch nicht Unrecht geben —, dass, trotz des musikalischen Platzregens, der seit längerer Zeit die Menschheit überschüttet, dieser dem grössten und gerade der Musik bedürftigsten Theile derselben dennoch nicht zu Gute kommt. Die der Musik bedürftigsten Menschen sind aber die, „welchen unsere Gesellschaft blos vergönnt, zu arbeiten und zu schlafen.“ „Gibt es kein Mittel — ruft der Verf. aus — den Zustand dieser Unglücklichen zu veredeln, ihnen das Bewusstsein ihres Lebens einzuhauchen? Ich glaube, ja! Die Musik läutert und erhebt, und deshalb ersetzt sie bei allen denen die Erziehung, welchen unsere Gesellschaft blos vergönnt zu arbeiten und zu schlafen. Millionen Menschen sind so gestellt, dass sie vom zartesten Kindesalter an keine Zeit haben, die nothwendigsten Bedingnisse einer geistigen Bildung zu erfüllen. Bei diesen muss die Musik allen Geist ersetzen, und sie kann es auch, wenn ihr nur diese Rolle zuertheilt wird. Man lasse demnach auf dem Lande musikalische Institutionen in's Leben treten, die darauf hinausgehen, den Ackerbestellern ihre wenigen Mussestunden auf die edelste und anregendste Art zu versüssen.“

Der Vf. geht nun mehr in's Detail, bestimmt die musikalischen Institutionen näher, die er auf dem Lande eingeführt wissen will und das Wie ihrer Einführung. Späterhin thut er dasselbe bei seiner Besprechung der Fabrikverhältnisse. Sind seine Vorschläge auch nicht immer praktisch und überall ausführbar, theils da sie mehrfach ein den Verhältnissen nach unthunliches direktes Einschreiten und Befehlen der Regierungen verlangen, theils da sie häufig an dem Mangel der nöthigen Mittel, des *nervus rerum gerendarum*, Anstoss finden werden, so sind sie doch anregend und erweckend, und es wäre schon aus diesem Grunde wünschenswerth, dass die Hohen und Mächtigen der Erde, denen Gott das Amt gegeben, die Wege der Menschheit zu richten und zu ebenen, dies Buch des von reinster Menschen- und Kunstliebe erfüllten Verfassers lesen und beherzigen möchten.

Nachdem der Verf. sich in den ersten beiden Abschnitten mit dem Volke beschäftigt hat, das der Strasse angehört, sucht er es in den letzten drei Kapiteln in den Kasernen, in der Kirche und in der Oper auf.

Der Abschnitt von der Militärmusik hat mich am Wenigsten, oder vielmehr gar nicht befriedigt. Der Vf. sieht hier die Welt nicht mit klaren Augen, sondern durch die gefärbte Brille eines Hypochonders an. Sein Ausruf: „Mag man mich einen Phantasten, einen Thoren schelten“ — hatte ihn misstrauisch gegen sich machen und zu nochmaliger kalter Ueberlegung führen sollen. Wer reformiren will, muss klar sehen und praktisch sein; sonst reisst er ein, ohne wieder aufbauen zu können. Der Verf. hat durch seine Deduktionen weder mich überzeugt, noch wird ihm dies bei anderen ruhigen Lesern gelingen, dass unsere heutigen Soldaten keine Menschen sind und dass die Zeit der Militärs so gut wie vorüber ist. Letzteres glaube ich nicht, und Ersteres weiss ich besser. Der Verf. mag mir auf's Wort glauben, dass die meisten Soldaten gute und vernünftige, tüchtige und ordentliche Leute sind, die bei der nothwendigen Strenge der Disciplin sich ihre Individualität wohl bewahren.

Solche falsche Voraussetzungen mussten denn in ihrer Anwendung auf die Militärmusik nothwendig zu falschen Resultaten führen. Statt — wie der Verf. es bei der Tanzmusik gethan — auch hier, wo es wahrlich noththut und nicht schwierig ist, praktische Vorschläge zur Reorganisation der Militärmusik zu thun, namentlich zur Herstellung eines nicht aus Opernmotiven, Weltschmerz und Sentimentalität zusammengestoppelten, sondern einfach kräftigen, dem Soldatenherzen verständlichen, marschirbaren Marsches: verliert die Deduktion sich in subjektive unklare Gefühlsergiessungen und in unpraktische Reorganisationsvorschläge. So will er die jetzige Militärmusik durch den Gesang der Soldaten ersetzt wissen. Gegen diesen habe ich nun durchaus nichts einzuwenden, wenn er neben der militärischen Instrumentalmusik kultivirt wird; die Stelle dieser letzteren vermag er aber nicht zu vertreten. Wollte der Verf. es einmal versuchen, 10 bis 12 Stunden des Tages mit gepacktem Tornister zu marschiren, oder mit gefälltem Bajonett im Sturmmarsch auf den Feind loszugehen, so würde er erfahren, dass ihm Stimme und Athem bald ausgehen würden. Dies sind aber gerade die Momente, in denen die Musik eine wirklich zauberische Wirkung hervorbringt; sie macht Ermattung, Hunger und Durst vergessen und auf die Kugeln des Feindes losgehen, als wären es Seifenblasen. Der Vf. ist nun zwar der Meinung, dass durch die Reorganisation der menschlichen Gesellschaft der Krieg unmöglich gemacht werde; ich glaube das nicht: Krieg hat es im Grossen wie im Kleinen seit Erschaffung der Welt gegeben, und Krieg wird es bis zu deren Ende geben, und das aus dem einfachen Grunde, weil Gott diese Welt nicht zur Welt des ewigen Friedens bestimmt hat.

Die Abschnitte über Kirchen- und Opernmusik bieten — neben Manchem, dem wir durchaus unsere Zustimmung versagen müssen, neben Manchem, dem wir nur bedingt beipflichten können, und neben vielen Excentricitäten — einen Schatz treffender Wahrheiten, eine Fülle schlagender Bemerkungen. Die geistige Reichhaltigkeit dieser Abschnitte erlaubt nicht, Einzelnes herauszuheben; sie müssen, um sich ihrer nach ihrem Werthe zu erfreuen, im Zusammenhange gelesen werden.

Nur eine Bemerkung mag der geehrte Verf. mir erlauben. Wenn ich auch seiner Ansicht über *Meyerbeer* völlig beistimme, so muss ich doch in meinem und aller anderen Opernkomponisten Namen gegen die uns schuldgegebene Impotenz und gegen das Begrabenwerden vor unserem Tode sehr ernstlich protestiren. Der Vf.

sagt nämlich: „Er *(Meyerbeer)* ist in Bezug auf dramatische Komposition die höchste Potenz in der allgemeinen Impotenz, der Vornehmste auf dem Kirchhofe der heutigen musikalischen Welt. Denn die Kunstpause, in welcher wir uns befinden, ist ein solcher Kirchhof u. s. w. Das ist nicht wahr. Wo ein so schaffender Fleiss, eine so beharrliche Ausdauer in schwerer aufreibender Arbeit, ein so unerschütterlicher Muth im Kampfe gegen die ungünstigsten Verhältnisse sich kundgibt, wie seit längerer Zeit unter den deutschen Opernkomponisten (ich spreche zunächst nur von diesen), da ist Leben; wo sich ein so ernstes Ringen nach der Wahrheit, ein so unermüdliches Vordringen nach derselben findet, wie unter ihnen (wer vermag es zu läugnen?), da ist keine Impotenz. Eröffnet ihnen nur eine bessere Aussicht, ihre Werke zur Aufführung gebracht zu sehen, lasst sie nicht Jahre lang auf die Erfüllung dieses ihres heissen Wunsches warten, gebt ihnen, statt der blasirten, schon von vorn herein dem deutschen Werke misstrauenden, nur in witzelnder Kritik und kritisirendem Witze Freude findenden Opernbesucher ein frisches froh geniessendes Publikum, zollt ihnen kräftiges freudiges Lob, unterwerft sie ernstem und belehrendem, aber wohlwollendem, nicht höhnendem und malitiösem Tadel, kurz, habt eure Künstler lieb — und die Zweifel an ihrer Potenz, an ihrem vollkräftigen Leben werden verfliegen, wie Spreu im Winde.

Genug hiervon. Mein Zweck war, *Theodor Hagen's* geistreicher Schrift die Aufmerksamkeit aller Derer zuzuwenden, die für Leben und Kunst, für Kunst im Leben und für Leben in der Kunst ein warmes Herz und ein offenes Ohr haben. *C. L. v. Oertzen.*

F. Chopin, Trois Valses p. le Piano. Op. 64. Leipzig, *Breitkopf & Härtel.* Pr. 1 Thlr.

Wie gern und wie glücklich *Chopin* Tanzrhythmen für Salonmusik ausbeutet, ist allen Dilettanten bekannt, welche kurze Unterhaltungsstücke den grossen Fantasieen oder glänzenden Sonaten vorziehen. Ein eigener feiner Geschmack bewahrt ihn dabei vor Trivialität, durch einzelne kleine Wendungen, die den musikalischen Künstler von dem Tanzcompositeur unterscheiden, würzt er selbst so gleichmässige, wenig pikante Rhythmen, als die des deutschen Walzers. Die drei, welche er uns hier vorlegt, Des dur, Cis moll, As dur, bestätigen dies auf's Neue; doch sind sie nicht von gleichem Werthe. Der erste, wenn wir allenfalls das melodische Trio ausnehmen, bewegt sich in allzubekanntem Gleise. Der letzte ist populär gehalten, und steht doch eine Stufe höher als Alltagswalzer, die für das praktische Bedürfniss berechnet sind. Am originellsten ist der zweite, mitunter zwar etwas seltsam klingend, doch den bewährten Meister verrathend. Der Charakter ist weich und träumerisch, der Walzerrhythmus tritt übrigens unter dieser bieg- und schmiegsamen Melodie weniger prägnant hervor.

F. Chopin, 3 Mazurka's. Ebendas. Pr. 20 Ngr.

Hier noch mehr als in der Walzerform bewegt sich *Chopin* auf vertrautem heimischen Boden, die Mazurka als Salonstück ist ganz eigentlich seine Schöpfung, und hier ist er auch noch immer erfinderisch. Dass man alte bekannte Wendungen *Chopin's* auch diesmal wiederfindet, ist natürlich, er kann seinen Styl nicht verläugnen. So ist die zweite dieser Mazurka's eigenthümlich reizend durch die bei *Chopin* oft angetroffene unbestimmte Mischung der Dur- und Molltonleiter gerade in der Melodie. Er geht am Schlusse so weit:

so dass die kleine Terz erst spät zu ihrem wahren Rechte kommt. Aus solcher Unentschiedenheit, womit die Tonika auftritt, entsteht auch jenes verschwimmende Kolorit, das einen sehnsüchtigen Ausdruck zur Folge hat, und das den Nachahmern *Chopin's* unerreichlich geblieben, ja bei ihm selbst schon zur Manier geworden ist.

Chopin, Sonate pour le Piano et Violoncelle. Op. 65. Ebendas. 2 Thlr.

Ein grösseres Werk, auf weitere Ausführung der Formen, auf Verarbeitung ergibiger Motive berechnet, fordert die Kritik mehr als jene hingeworfenen Bluetten heraus, und wenn es einen so berühmten Verfasser hat, als diese Sonate, so wird es in doppeltem Maasse der Fall sein. Gegen seine Launen, gegen manches Seltsame seiner harmonischen Kombinationen wollen wir nichts mehr einwenden. Ihm ist längst grössere Freiheit als Anderen zugestanden, auch auf einen kleinen Missbrauch derselben kommt es daher nicht an. Aber was leider immer mehr bei *Chopin* hervortritt, ist ein anderer Mangel, der sich uns in dieser an so vielen jener ihm eigenthümlichen interessanten Züge reichen Sonate aufdrängt. Es ist der Mangel an bestimmt ausgeprägten melodischen Gedanken, an solchen, die sich scharf abschliessen, dass sie thematisches Gewicht gewinnen, dass sie eben, weil sie in jeder Verkleidung schnell wieder erkennbar sind, sich als herrschendes Thema geltend machen. Seine Themata, um ein Gleichniss zu brauchen, waren dereinst (man denke an das Conzert in E moll) mehr lyrisch, jetzt sind sie mehr rhetorisch, ihr melodischer Werth ist jetzt so sehr durch die Harmonie bedingt, dass die Cantabilität darüber verloren geht. Diesmal nun ist er dieser durch ein so günstiges Instrument, als das Cello, wesentlich zu Hilfe gekommen; die diesem gestellte Aufgabe ist schwer, doch sind durch die Verbindung seiner Gesangstellen, denen es an leeren Phrasen auch nicht fehlt, mit dem Klavier gute Effekte bewerkstelligt worden, z. B. im ersten Allegro (G moll) das zweite Thema (B dur),

das sich zwischen beiden Instrumenten glücklich vertheilt. Das sehr kurze Largo wird am Unbedingtesten Theilnahme finden. Im Finale zeigt sich die ganze Neigung zur harmonischen Sonderbarkeit. Die Fasslichkeit des Stückes wird nämlich dadurch erschwert, dass dieser Gmoll Satz bereits im Thema selbst, das eben kein melodisches Gepräge hat, mit der Septime anfängt, und schnell nach Dmoll, im 12. Takt schon gar nach Amoll modulirt. Dieser Quintenzirkel ist im Mittelsatz eines Stückes ganz gut angebracht, so früh angewandt macht er den Hörer irre, und lässt kein Interesse an dem Stücke aufkommen. Im Verlaufe wird dies zwar einigermaassen gut gemacht, die Tonika tritt entschiedener auf, doch ist es dann schon zu spät. So ist denn das, was wir an der Sonate zu tadeln haben, dies, dass Alles zu sehr verschwimmt und das Einzelne, das uns lieb werden könnte, nicht zur völligen Geltung kommt.

Henry Litolff, Troisième Concerto-Symphonie nationale-hollandais pour le Pianoforte. Oeuvre 45. Brunswik, *G. M. Meyer*. Pr. p. Piano seul 2 Thlr.

Ein ungebrauchlicher Titel, dessen Begriff noch gar nicht festgestellt ist! Der Komponist machte vor einigen Jahren in Berlin, als ein in vieler Hinsicht dem Meister *Liszt* verwandter Pianist, grosses Aufsehen, und unterschied sich von diesem zugleich durch frisches Kompositionstalent, während *Liszt* nur für sein Instrument arrangirt hatte. Die Neigung zu grossen Instrumentaleffekten bemerkten wir schon damals. Das Gewaltsame überwog oft, und die dem Instrument durch seine Natur gestellten Grenzen wurden überschritten. Wir finden dies in diesem Stücke, das ein Mittelding zwischen Concert und Symphonie ist (bei *Beethoven's* Esdur-Concert freilich derselbe Fall), bestätigt. Es ist zu Ehren Hollands geschrieben. Holländische Volksmotive sind mehrfach benutzt. Es beginnt das Stück mit symphonischer Pracht; die rhythmische Qualität des Thema's ist so prägnant, dass seine Durchführung in Transpositionen es immer schnell wieder erkennen lässt. Hier das erste:

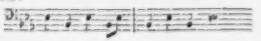

und das zweite:

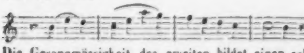

Die Gesangmässigkeit des zweiten bildet einen schönen Gegensatz. Doch ist in diesem Allegro vieles Lückenhafte, das schlecht verdeckt wird. Das Scherzo ist etwas lang und leidet an dem Mangel eines den flüchtigen Schritt des Ganzen beschwichtigenden Alternativ's. Dem Andante mochten wir vor den übrigen drei Sätzen, um seiner glücklich bewahrten Einheit willen, den Vorzug geben. Im Finale geht es ziemlich toll zu. Auf der kleinen Sexte (Ces) beginnt eine oft wiederkehrende leere rhythmische Figur, die uns unter krausen Klavierfiguren bis zu einem schönen Nationallied begleitet. Einzelnes ist oft sehr interessant, das Ganze zu maasslos, und für die Ausdauer des Spielers eine starke Zumuthung. Das Concert ist der Gesellschaft Felix Meritis zugeeignet, woraus die Benutzung der holländischen Weisen sich erklärt. —

Anton Halm, Grosses Trio (concertant) für Piano, Violine, Vcelle. 58. Werk. Wien, *Diabelli*. Preis 4 Fl. 30 Kr. CM.

Das romantische Element finden wir hier nicht; der Hinblick auf ältere Muster der Gattung, etwa die *Hummel*'schen, lässt sich eher bemerken. Der Autor liebt fassliche Perioden, gefällige Formen. Seine Melodie ist freundlich, obgleich nicht tief. Seine Passagen, worin Terzen und Sexten häufig vorkommen, sind mehr auf ausgebildete Applikatur, als auf Ausdehnung der Hände und Kraft berechnet. Die Bezeichnung „concertant" könnte leicht vermuthen lassen, dass Violine und Cello auf Virtuosität berechnet seien; dies ist nicht der Fall, geübte Ripienisten werden leicht damit fertig werden. Das Ganze hat die jetzt bei Trio's und Quartett's üblichen vier Sätze, wovon jeder, was den inneren Bau betrifft, gedrängt gehalten ist.

Anton Halm, 1. Etudes pathétiques p. le Piano. Oeuvre 61. Vienne, *Diabelli*. 2 Fl.
— — 2. Etudes héroiques p. le Piano. Oeuv. 62. 2 Fl.

Diese beiden Fortsetzungen früherer Arbeiten des Verf. im Reiche der Pianofortestude zeigen uns seine gründliche Kenntniss der Natur des Instrumentes, und sein Talent, Passagen und Figuren derselben angemessen zu erfinden. Was die Bezeichnungen „pathetisch" und „heroisch" eigentlich für einen Zweck haben, sehen wir freilich nicht recht ein, denn sie gehen aus irgend einer exclusiven Bedingung des Charakters nicht recht hervor. Aber die Sucht, der Musik durch Titel zu helfen, hat schon weit unpassendere Namen erfunden. *Halm* hat nicht nur die Fingerausbildung, sondern wie seit *Moscheles* und *Chopin* so Viele gethan, die musikalische Ausbildung dessen, der sich seine Etuden aneignet, vor Augen gehabt.

So ist Nr. 13, die erste Etude in Op. 61, in der schwierigen Tonart Gesdur eine gute Uebung für die stets nach bequemen Tonarten begierigen Dilettanten. Nr. 15 (Gdur) ist auf eine der rechten Hand leichte, der linken sehr anstrengende Figur gebaut, in der Erfindung aber nicht besonders interessant. Das Adagio cantabile (Nr. 16) finden wir zu breit ausgesponnen. Für Concertvortrag möchte nur 17 (Asdur) als wirklich dankbar empfohlen werden, vorausgesetzt, dass der Spieler diesem sehr schwierigen Stücke gewachsen ist. In den heroischen Etuden begegnen uns manche aus den pathetischen schon bekannten Lieblingsfiguren wieder, z. B. ist das Presto appassionato Nr. 22 auf ähnlichen Mechanismus, wie Nr. 15 berechnet. Es ist aus diesen Sachen viel zu lernen. An Poesie ist weniger Reichthum als an mechanischer Erfahrung, doch meinen wir, wer jene überwiegend besitzt, schreibt lieber ein

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. Nº. 34. 1803.

NACHRICHTEN.

Ueber Kirchenmusik in München.

Briefe an einen Freund.

Erster Brief.

Sie berühren, l. F., in Ihrem lezten Brief einen Gegenstand, über den Ihre Neugierde einen über Erwarten mittelmässigen Aufschluss erhalten wird. Wie, werden Sie nach Lesung dieses Schreibens sagen, die zweyte Stadt des katholischen Deutschlands, eine Stadt, von deren Musik immer nur mit Ruhm gesprochen wurde, und nun so herabgewürdiget! — Ja wohl herabgewürdiget, die ernste Göttin der Kirchenmusik! sie ist diess fast in allen hiesigen Tempeln, zwey ausgenommen, wo man bisher doch manchmal etwas erträgliches hören konnte.

Ich kann, um Ihnen einen möglichst anschaulichen Begriff von unserm Gegenstande zu geben, nichts besseres thun, als dass ich mit Ihnen die sämmtlichen Kirchen im Geiste durchwandele. Folgen Sie mir also durch die Kirchen von München, hören Sie, wie man hier den Gottesdienst feyert.

Maltheserkirche.

Sie kennen dies herrliche Gebäude, das jeden, der hineintritt, mit stiller Ehrfurcht erfüllet. Die Musik wird hier von dem Churfürstl. Seminarium gemacht, wozu noch von der Kirchenkasse ein Organist, 4 Geiger, ein Tenor- und Basssänger, nebst 3 Trompetern mit, obwohl schmalen Besoldungen unterhalten werden. Die Direktion des Ganzen hat der Prafekt des Seminariums, ein junger Weltgeistlicher. Der Zöglinge dieses Seminariums sind izt gewöhnlich siebzig bis achtzig, unter denen ich fünf und zwanzig bis dreysig gute Sopran- und Alt-Stimmen annehmen darf. Von den übrigen spielen fast alle ein Instrument und singen Tenor oder Bass, freilich wie von Knaben zu vermuthen, mit schwacher Stimme.

Was lässt sich nicht von so einem Personale erwarten, besonders von so vielen Sängern! welche herrliche, seelenerhebende Chöre! Doch stille, mein Fr., erwarten Sie ja so etwas nicht. Die Sänger des Seminariums sind meistens nur zur Hälfte gegenwärtig, oft sind ihrer noch weniger, und die Musik klingt so mager, so kalt, alle Stimmen sind so schwach besezt, und auch die gegenwärtigen machen sich die Sache so bequem, sind so träge, o — es ist eine unangenehme Empfindung in diesem erhabenen Tempel, dessen blosser Anblick schon mit erhabenen Gedanken die Brust erreget, ein so schläfriges, eiskaltes Gewimmer hören zu müssen. Die Direktion fühlt dies selbst, wie es scheint, denn sie lässt immer mit Trompeten und Pauken weidlich darauf los spielen, welches aber mit dem Gequik der Vio-

anderes Musikstück als Etuden, die sich erst seit etwa zwanzig Jahren in die Concertsäle gedrängt haben. Der Druck der *Halm*'schen Werke ist ausgezeichnet schön und deutlich. *A. K.*

Nachrichten.

Hamburg. (Februarbericht.)

Die Concertgeber haben Eile. — Herr *Homeyer*. — Das Weltgericht mit etlichem Auferstehen der Todten. — Erbauliche Modernisirung des Hamburger Orgelwesens. — *David's* Columbus. — Als wär's ein wunderbarer Hundeschuh. — Roland endet dünn und kahl wie ein Rattenschwanz. — Herr Kapellmeister *Sebastiani*, nicht erhalten, sondern gefordert. — Oper, entschiedenes Unglück.

Beim Herannahen des Frühlings häufen sich die Concerte. Jeder Concertgeber beeilt sich, seine Waare wo möglich noch an den Mann zu bringen, aber unter dem ganzen Schwalle musikalischer Vorführungen wird nur wenig Gediegenes, wahrhaft Erquickliches zu Tage gefördert. Viel Musiciren, wenig Musik. Den Reigen eröffnete in diesem Monate ein herzogl. Parmesischer Kapellmeister und Organist, Herr *Homeyer*, der am 3. Februar in der englisch-bischöflichen Kirche ein Orgelconcert gab. Sein Spiel bekundete viel Geläufigkeit und Eleganz im freien Style, dem strengeren Vortrage fehlte es an Korrektheit. Ausser einigen anderen Sachen wurde eine Fuge von *Seb. Bach* (Gdur) und eine dito aus *Mozart's* Requiem („Christe eleison") vorgetragen und den Beschluss machte ein *L. Spohr* dedicirtes Fantasiegemälde: „Das Weltgericht" im Abt Vogler'schen Style, mit obligaten letzten Posaunenrufen, etlichem Auferstehen der Todten, zweckmässigem Lamento der Verworfenen, Siegesjubel der Erlösten u. dgl. m. Alles wie es für eine Symphonie *à programme* passend und schicklich ist. Dass übrigens die *Bach*'sche Fuge so mangelhaft ging — in den Mittelstimmen setzten sogar Widerschlag und Contrasubjekt ein paarmal nicht ein — davon wollen wir gern mit dem Concertgeber einen Theil der Schuld auf das miserable Orgelwerk wälzen. Es ist dies eins der schlechtesten, die wir besitzen, und man hätte Ersterem gern eine der besseren hiesigen Orgeln einräumen können, was ihm aber, wie wir hören, abgeschlagen worden ist.

Der eben erwähnte Umstand veranlasst uns zu einer flüchtigen beschaulichen und erbaulichen Musterung des hiesigen Orgelwesens, die um so mehr am Platze sein dürfte, als bereits der Neubau einer der grossen beim Hamburger Brande vernichteten Orgeln — freilich in sehr verjüngtem Maassstabe — wieder begonnen hat, und der einer zweiten, in den nächsten Jahren wenigstens, in Angriff genommen werden wird.

Schwerlich möchte eine Stadt Deutschlands so viel Orgelwerke aufzuweisen haben, als Hamburg vor dem grossen Brande (der zwei derselben und mehrere kleinere zerstorte) es zu thun im Stande war. Noch besitzen wir deren drei, die 32füssige sowohl Labial- als Zungenstimmen enthalten: die St. Jacobi-Orgel, ein altes, aber in sehr gutem Zustande erhaltenes Werk von 60 klingenden Stimmen, dem nur eine bessere, dem Klange günstigere Lokalität zu wünschen wäre; sodann die Orgel zu St. Catharina, 58 klingende Stimmen umfassend, ein Instrument, welches ungeachtet seines Alterthums und seiner theilweisen in technischer Hinsicht schwächlichen Beschaffenheit, in dem akustisch ungemein günstig konstruirten Raume der Kirche eine wundersame musikalische Wirkung ausübt; und endlich die im Jahre 1768 vom jüngeren *Hildebrand* erbaute St. Michaelisorgel mit 64 klingenden Stimmen, ein nach französischem Systeme konstruirtes, noch immer herrliches Werk, trotz der vor etwa 10 Jahren damit vorgenommenen stümperhaften Reparatur, bei der man manche schöne Stimme ganz herausnahm, andere dagegen theilweise veränderte, aber nicht verbesserte, indem man z. B. grosse Zinnpfeifen durch hölzerne ersetzte, auch die vom Erbauer aus guten Gründen befolgte Stimmvertheilung durch die verschiedenen Manuale ändern zu müssen glaubte, und dadurch gerade nichts zum Vortheile des Werkes beigetragen, wohl aber eine Summe, für welche man anderweitig ein mässig grosses Werk hätte herstellen können, an Orgelbauer und andere Leute nutzlos vergeudet hat.

Orgelbau und Orgelspiel befinden sich hiesigen Ortes überhaupt noch in der Kindheit, auch wird Alles, was dahin einschlägt, ziemlich als Nebensache betrachtet. Das Personal unserer Kirchenbehörden besteht aus höchst wackeren Kaufleuten und tüchtigen Geschäftsmännern, die aber desto schlechtere Akustiker sind, und vom praktischen Theile dieser Wissenschaft vollends gar nichts verstehen. Gelingt es daher bei dieser oder jener Gelegenheit einem sich aufdrangenden, mit gehöriger Sonde begabten, im Orgelbaufache pfuschenden Stümper, sich geltend machen zu können, so darf es nicht Wunder nehmen. — Was aber unsere Organisten anlangt, so scheint man diesen in der Regel hier zu Lande den letzten Standpunkt unter den Musikern anweisen zu wollen, und es hat beinahe das Ansehen, als ob man glaube, Jeder, der zu nichts Anderem zu benutzen, sei zum Organisten noch immer gut genug. Leider lassen diese Herren selbst es sich wenig angelegen sein, den Gegenbeweis zu führen, und an allen unseren Hauptorgeln sitzt auch kein Einziger auf der Orgelbank, der mit vollem Rechte das Prädikat eines Künstlers sich vindiciren konnte. Wer die Grenzen allergewöhnlichster Mittelmässigkeit erreicht, darf sich schon etwas darauf zu Gute thun.

Zum Belege, auf welche Weise man hiesigen Ortes Orgeln baut, mag hier nur des obengenannten, vor etwa 12 oder 14 Jahren neu gebauten Werkes der englischen Episkopalkirche Erwähnung gethan werden, in der sich, ausser anderen hübschen Sachen, eine Reihe ursprünglich zu kurz mensurirter Pedalpfeifen befindet. Um diese auf den Ton zu bringen, hat der Orgelbaumeister das schöne Auskunftsmittel ergriffen, auf jede einzelne Pfeife ein mehr als fusslanges zweites Pfeifenstück zu stecken, etwa so, wie der Töpfer Ofenröhre aufeinanderzuschieben pflegt; nur dass dieser sein Machwerk mit Lehm verkittet und befestigt. Hier aber hat man die Rohrenstücke mittelst Holzpflocke blos nothdürftig festgeklemmt; da nun das Material der Pfeifen

wie das der Verlängerungen derselben das schlechteste ist, so hält natürlich das saubere Stück Arbeit nicht, die Pflöcke haben sich in das Blei eingedrückt, die Rohren sind in einander gefallen und das Register ist von Haus aus völlig unbrauchbar. Item, an selbiger Orgel finden sich ein paar Manubrien, auf denen die Bezeichnung: „Pedalkoppel" steht. Die Verfertigung der letzteren ist im Baukontrakt ursprünglich mit verakkordirt; will man indessen diese Pedalkoppel anziehen, so behalt man ein paar Holzknüppel in der Hand, die Koppelung aber ist — nicht da! Dem Erbauer eben dieses Werkes ist nun auch der Bau der neuen St. Petriorgel von vorläufig (?!!) 20 Stimmen, und einem Eisenwaarenhandler, der dem Vernehmen nach einen Theil des Materials dazu liefert, die Aufsicht und Leitung dabei übertragen worden!!!

So viel für diesmal über Hamburger Orgelwesen.

(Beschluss folgt.)

Wien.

Alle Opern sind Ephemeren. — Kein Krösus. — Das Gefühl protestirt. — Plastische Anmuth. — Die lüsternen Junggesellen. — Keine Cigarren und keine Boulden mehr. — Bandwurm-Correspondenten.

Alle Opern sind Ephemeren. Heute roth, morgen todt! Ich meine unter morgen allerhöchstens sechzig Jahre. — Mit diesen melancholischen Gedanken ging ich am 13. Februar aus dem Kärnthnerthortheater nach Hause, als ich der Aufführung des „Fra Diavolo" von *Auber* beigewohnt hatte. Es war dieselbe Oper, die vor zehn Jahren alle Welt erfreute; und heute, neu besetzt, im Ganzen gut ausgeführt, sass das Publikum da, als bestände es aus lauter Mathematikern, die am Ende fragten: was beweist nun diese Musik?!

Herr *Reichardt* that als Fra Diavolo sein Möglichstes; dass sein Möglichstes nicht viel ist, darf ihm als Schuld nicht angerechnet werden. Seine Kehle ist kein Krösus an Tönen, und ein Schelm gibt mehr, als er hat. Uebrigens ist er ein musikalischer Demagoge, hat von der Freiheit des Menschen oder wenigstens des Sängers hohe Begriffe, und lässt sich z. B. vom Takte keine Gesetze vorschreiben. Im Spiele dagegen fügt er sich gern den dramatischen Anforderungen, und sucht zu thun, was Rechtens. — Herr *Formes* sang die langweilige Rolle des Lorenzo mit klangvoller Stimme. Er hat sie aber noch nicht in seiner Gewalt, und er bringt z. B. Drucker an Stellen, gegen die das Gefühl protestirt. Die Natur hat ihn gut bedacht. Möge er es ihr durch mehr Studium vergelten. Fräulein *Zerr* — Zerline — scheint manchmal mehr Tänzerin als Sängerin sein zu wollen. Sie halt das wahrscheinlich für plastische Anmuth. Meinetwegen. Ein Bischen mehr oder weniger Unnatur in dieser Oper, darauf kommt's nicht an. Mich entschadigt für alles Mangelhafte die moralisch-klassische Szene, wo Zerline in der Oeffentlichkeit ordentlich zu Bette zu gehen droht. Ich sehe nämlich bei dieser Szene nicht auf die Bühne, sondern in's Publikum. Dieses wortlose, und doch von den immer lüsterner hervorquellenden Augen so deutlich ausgesprochene „Weiter! Weiter!" der alten ehelichen Wiener Junggesellen hat etwas höchst Rührendes für mich! Doch, ich will es wie Zerlinchen machen, und die Szene nicht weiter ausmalen als die Darstellung selbst.

Eine italienische Oper werden wir dieses Jahr nicht haben. Italien hasst uns bekanntlich jetzt schauderös. Es raucht unsere Cigarren nicht mehr, und will uns nun auch seine Rouladen vorenthalten. Wir schicken uns bereits zu einiger Verzweiflung an. — Ich konnte Ihnen noch mehr schreiben über andere musikalische Aufführungen, aber ich will nicht. Die Bandwurm-Correspondenzen sind nicht mein Geschmack*). Sind Ihnen aber kurze Notizen recht, so können Sie deren mehr haben. An Stoff fehlt es unserem gemüthlichen Wien ja bekanntlich nicht. *K.*

Madame Franziska Cornet,

geb. *Kiel*, die Gattin des einst gefeierten Spieltenors und späterhin Direktors des Hamburger Stadttheaters *Julius Cornet*, beschäftigt sich seit einigen Jahren in Hamburg ausschliesslich mit Gesangunterricht und mit Heranbildung und höherer Ausbildung solcher Talente, die sich der Bühne, der Oper zu widmen gedenken. Die Tüchtigkeit der Mad. *Cornet* als Koloratursangerin ist in der Kunstwelt längst bekannt, weniger allgemein möchten aber wohl die Verdienste und die ausgezeichnete Lehrart derselben bekannt sein, und glaubt Referent daher gewissermaassen nur eine Pflicht zu erfüllen, wenn er in diesen hochgeschätzten Blättern mit einigen Worten auf die jetzige Wirksamkeit der thätigen Künstlerin und der seit drei Jahren erzielten Resultate hinweist. Gehört es in Deutschland schon zu den Seltenheiten, einen Gesanglehrer zu finden, der die Fähigkeit besitzt, ein in allen Theilen gesundes Stimmorgan kunstgemäss auszubilden, so trifft man noch viel seltener einen Lehrer an, der es versteht, mangelhafte Stimmorgane nach und nach zu verbessern, und gerade hiervon liegen bewunderungswürdige Beispiele vor bei der Lehrart der Mad. *Cornet*. Bekanntlich sind die Stimmorgane im Norden selten so tadelfrei anzutreffen wie im Süden, und ist es gewiss eine der ersten Aufgaben des Lehrers, bei der künstlerischen Ausbildung zugleich sein Augenmerk auf Korrektion und so weit wie die Natur es erlaubt, möglichste Hebung der Mängel desselben zu richten. Daher ist es aber auch nothwendig, die individuelle Anlage der Eleven genau zu berücksichtigen. Welch' treffliches Talent dazu und welche bewunderungswürdige Ausdauer Mad. *Cornet* hierin besitzt, davon geben die Leistungen ihrer Schülerinnen das beste Zeugniss, und will ich unter diesen nur die Sängerinnen *Beer*, *Jacques*, *Ubrich*, *Jacobsohn*, *Fischer*, *Trietsch* namhaft machen, die an verschiedenen Theatern als Primadonnen oder Soubretten engagirt sind und sich bereits schon einen ehrenvollen Ruf erworben haben. In einem am 26. Febr. d. J. veranstalteten und von der Elite der Hamburger Kunstfreunde besuchten Con-

*) Der unsrige auch nicht. Leser und Redakteur.

zerte zeigten sich Fräulein *Fanny Cornet* — Tochter der Mad. *Cornet* — und *Magner* auch als Talente, die schon eine bedeutende Kunststufe errungen haben und zu noch schöneren Hoffnungen berechtigen. Die Ausführung der Arie der Rosine — dem Barbier von Sevilla von Fräul. *Cornet* erregte allgemeines Aufsehen, da alle Fiorituren und Capricen mit Leichtigkeit und Grazie zu Gehör kamen. Ausser einem zahlreichen Kreise von Dilettantinnen, worunter manche es schon bis zu wirklichen Kunstleistungen gebracht haben, sind gegenwärtig Schülerinnen aus Königsberg, Schwerin, Hannover, Kopenhagen, London u. m. a. Städten in dem Institute der Mad. *Cornet*, die zum Theil schon zur höheren Ausbildung herangereift sind und nicht minder den besten Hoffnungen Raum geben. —*n* —*d*.

Berichtigung.

In Bezug auf eine in Nr. 7 d. J. der Allg. Mus. Zeitung erschienene Kritik über *Ferd. Hiller's* Oper: „Ein Traum in der Christnacht" sehe ich mich veranlasst — obgleich dem Herrn Verfasser für seine nachsichtsvolle Beurtheilung meines Textes zu Dank verpflichtet — dennoch und zwar dem Publikum gegenüber Folgendes zu berichtigen:

Der geehrte Herr Verfasser jenes Artikels sagt in Bezug auf den Text dieser Oper: „Der Dichter, der seine Zuhörer während des Stückes quält und sie mit Qual entlässt, missbraucht seine poetische Macht. Dass zwei unschuldig Liebende im Leben nicht zur Vereinigung kommen, kann unser Herz rühren. Dass Beide aus Gram darüber sterben, ertragen wir gleichfalls. Wenn aber das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt, wie es hier der Fall ist, so tragen wir diese Hölle selbst mit aus dem Theater hinweg." Ferner sagt er: „Die Wahl des Stoffes zu dieser Oper, sei sie vom Komponisten oder vom Bearbeiter ausgegangen, müssen wir daher unserer Ueberzeugung nach bedauern." Und am Schlusse: „Vielleicht wäre die Oper für die Bühne zu retten durch eine Aenderung, dass Conrad mit Marien stürbe" u. s. w.

Obgleich nun bereits eine Reihe von Jahren verflossen, seitdem ich auf Herrn *Hiller's* Veranlassung — denn auch von ihm ist die Wahl des Stoffes — dieses Libretto schrieb, und obgleich ich weder Abschrift davon besitze, noch mir der Klavierauszug zugesendet wurde, so ist mir dennoch sehr klar erinnerlich, dass, nach mehreren Versuchen, ein minder larmoyantes Ende herbeizuführen, als es *Raupach* in seinem Drama gethan, ich die beiden unglücklich Liebenden eines ganz effektvollen Todes sterben liess; oder, eines von beiden müsste denn von dem Felsensturz in den Abgrund, in welchen Konrad sein Mädchen im Wahnsinn mit hinabreisst, wohlbehalten zurückgekehrt sein. Mir ist daher nicht im Geringsten bewusst, dass „das Eine in den Himmel der Seligen eingeht und das Andere in der irdischen Hölle zurückbleibt." Ich lese das zu meinem Erstaunen in der Allg. Mus. Zeitung. Ohne mein Dazuthun hat man also mein Buch auf das Bett des Prokrustes geschmiedet, und sich doch nicht entblödet, mich als alleinigen Autor zu nennen!

Wenn ich nun früher erfahren musste, dass unser „Traum in der Christnacht", oder nach älterer Benennung: „Der Müller und sein Kind", entweder nur einen *Succès d'estime* erlebt, oder gar missfallen habe, und dass an diesem Missfallen natürlich wie immer der Text Schuld sei, so konnte ich dabei nur denken: *Habeas tibi!* weshalb auch schreibst du Opernbücher?!

Wenn ich aber in meinem eigenen Opusculum Dinge finden soll, an die ich — ein zweiter Belisario — nie gedacht, so glaube ich doch mich bei dem Publikum darüber rechtfertigen zu dürfen. Sein Werk *ab ovo usque ad mala* mit dem *damnatur* belegt zu sehen, muss sich jeder Autor gefallen lassen; zu weit aber wäre diese Selbstverläugnung getrieben, sollte er, ohne zu mucksen, auch noch für andere Sünden büssen.

Unwillkürlich führt mich dieser Gegenstand auf einen anderen, den ich des Zusammenhanges wegen nicht unberührt lassen darf. Ich erhielt nämlich kurz vor der ersten Aufführung dieser Oper in Dresden ein Schreiben von dem geehrten Komponisten meines Buches, worin ich gefragt werde, ob ich auch gesonnen sei, mich als Autor zu nennen. Nur das historische Faktum meiner Berichtigung im Auge haltend, gehören meine Privatempfindungen über diese naive Frage nicht hierher. Auch erinnere ich mich nicht mehr, mit welchen Bemerkungen ich meine Antwort begleitete. Dass dieselbe aber bejahend war, ist ausser Zweifel. Hätte ich freilich geahnt, dass man meinem Libretto eine solche Wendung gegeben, so würde ich allerdings Repressalien gebraucht oder meinen Namen als Autor lieber verläugnet haben. Gesetzt aber, ich hätte wirklich meine Zustimmung zu einer willkürlichen Veränderung meines Buches gegeben, so erforderten es doch Billigkeit und Achtung, mich nach geschehener Abänderung davon in Kenntniss zu setzen. Alsdann wäre die Frage, ob ich unter solchen Umständen noch als Autor genannt sein wolle, am rechten Orte gewesen. Jetzt aber scheint mir diese Frage mit der geheimen Censur meines Buches in Verbindung zu stehen. Mit welchem Namen aber belegt man diese Art, diese neue Nuance von Rücksichtslosigkeit gegen das Heiligthum eines Originals oder gegen Autorehre?

Carl Gollmick.

Feuilleton.

Das dritte Abonnementconzert der Hofkapelle zu Dresden brachte folgende Werke: *Beethoven's* Symphonie in C-moll; Stabat mater von *Palestrina*; die *Bach*'sche Motette (wiederholt), *Mendelssohn's* A-moll-Symphonie.

Der niederländische Verein „zur Beförderung der Tonkunst", Abtheilung Rotterdam, veranstaltete am 5. Januar eine Gedächtnissfeier *Mendelssohn Bartholdy's*, wobei von einem aus etwa 140 Sängern und 80 Instrumentisten bestehenden Personal der Chor Nr. 11 aus dem Paulus (Siehe, wir preisen selig etc.), die A-moll-Symphonie, der 42. Psalm, die Ouverture zu den Hebriden und die Symphoniekantate „Lobgesang" aufgeführt wurde.

Am 12. Januar fand bei der Abtheilung 's Hage ein ähnliches Erinnerungsfest Statt, wobei des entschlafenen Meisters Elias zum

Besten der Pensionsanstalt für bedürftige Tonkünstler zur Aufführung kam.

Am 29. Februar trat Kapellmeister *Henning* zu Berlin in den Ruhestand. Er erhielt, unter angemessenen Feierlichkeiten, von der königl. Kapelle einen schönen silbernen Pokal als Ehrengeschenk. 45 Jahre lang ist er Mitglied der Kapelle gewesen, erst als Violinist, dann als Concertmeister, Musikdirektor, Kapellmeister. (Einige Zeit war er auch Musikdirektor am Königstädtischen Theater.)

Am 21. Februar führte der Männergesangverein zu Köln unter Mitwirkung der übrigen grössern Gesangvereine *Mendelssohn's* Elias unter Leitung des Musikdirektors *Franz Weber* zum zweiten Male auf. Die Zahl der Mitwirkenden betrug über 250, der Ertrag wurde dem Baufonds des Doms zu Köln und des Münsterstiftes zu Aachen überwiesen.

Die königlich belgische Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst zu Gent hatte bei Gelegenheit des vorjährigen deutsch-vlämischen Sängerfestes zu korrespondirenden Mitgliedern u. A. den Kapellmeister *h. L. Fischer* zu Würzburg, den Domkapellmeister *Leibl*, den Musikdirektor *Franz Weber* zu Köln ernannt — als „zu verehrendes Mitglied" aber *Mendelssohn Bartholdy*. Das Diplom für den Letzteren, dessen Ausfertigung sich verzögert hatte, ist jüngst durch Vermittelung des Kölner Männergesangvereines an die Wittwe des Meisters abgesandt.

Bei dem feierlichen Leichenbegängnisse und Todtenamt für die am 22.—24. Februar in Paris Gefallenen am 4. März wurden in der Magdalenenkirche folgende Musikstücke aufgeführt: Todtenmarsch von *Cherubini*; — Chor von *Rameau*; — der Schwur aus *Rossini's* Tell; — Chor von *Haydn*; — Gebet aus Moses; — die Marseillaise.

In Berlin wurden am 11. März die Adelphi des Terenz in der Ursprache in einem Privatlokale von Studenten etc. aufgeführt; dazu hatte *Taubert* Zwischenaktsmusik komponirt, nämlich die horazischen Oden ad Thaliarchum, ad Venerem, ad Torquatum, welche sehr gefielen.

Am 29. Februar starb in Berlin der Instrumentmacher *Eduard Küting*, Besitzer der rühmlichst bekannten, von seinem Vater begründeten Pianofortefabrik. Der Sohn des Ersteren wird das Geschäft fortführen. — Am 4. März starb in Hannover die ältere Tochter des ehemaligen Leipziger Concertmeisters *Bartolomeo Campagnoli*, *Albertina C.*, die eine Reihe von Jahren hindurch (1810 bis 1818) als Sängerin am Leipziger Gewandhausconcerte angestellt war. 1818 legte der Vater seine Stelle nieder und ging mit beiden Töchtern (die jüngere, *Gianettina*, war ebenfalls Sängerin) nach Frankfurt a. M., wo Beide am Theater angestellt wurden. 1820 wurden sie in Hannover engagirt; 1826 gingen sie nach Neustrelitz, wo die jüngere Schwester 3 Jahre lang als erste Sängerin sehr beliebt war, zogen sich alsdann, nach dem Tode ihres Vaters († 6. November 1827), nach Berlin zurück, wählten jedoch später wieder Hannover zu ihrem Aufenthalte. — So viel wir wissen, lebt *Gianettina Campagnoli* noch. — Die Jahrgänge 1800 bis 1820 fgg. dieser Zeitung enthalten vielfache Mittheilungen über diese höchst achtungswerthe Künstlerfamilie.

Des greisen *Gyrowetz* (geb. den 19. Februar 1763) Selbstlebensbeschreibung ist nunmehr erschienen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Oeffentlicher Verkauf

einer Leihbibliothek, Musikalien-Leihanstalt und eines Musikalien-Sortiments,

am Mittwoch den 26. April d. J.,

Nachmittags 3 Uhr,

in dem *Beyer*'schen Hause dahier auf der Neustrasse Nr. 617.

Auf Ansuchen des Herren Advokat-Anwalts *Hugo Wesendonck*, als Syndik der Fallitmasse von *Gottfried Heinrich Beyer* dahier, sollen die zu gedachtem Fallmente gehörigen Vorräthe in nachstehenden drei Abtheilungen zum Verkaufe ausgesetzt werden:

1) Eine Leihbibliothek, taxirt zu 750 Thlrn., bestehend nach den gedruckten Katalogen aus a) 10,850 Banden deutscher und b) 1837 französischen, englischen und italienischen Werken, sämmtlich in Leder oder Leinen stark gebunden.

Diese Anstalt ist regelmässig jedes Jahr mit den besten Novitäten vermehrt worden, steht in hiesiger Stadt fast ohne alle Konkurrenz da und behauptet hinsichtlich ihrer Reichhaltigkeit an französischen, englischen und italienischen Werken mit den ersten Rang in der Rheinprovinz.

Der Ertrag in der letzten Zeit war jährlich circa 1000 Thlr.

2) Eine Musikalienleihanstalt, taxirt zu 387 Thlr. 15 Sgr., bestehend aus 6301 Nummern, vorzugsweise Klavier- und Gesangmusik, sämmtlich in starke Aktendeckel geheftet. Ueber die ersten 3268 Nummern liegt ein gedruckter Katalog vor. Die übrigen 1093 Nummern, für einen Nachtrag bestimmt, sind nicht katalogisirt.

3) Ein Musikalien-Sortimentslager, taxirt zu 113 Thlr. 6⅔ Sgr., enthaltend 4244 neuere Musikstücke, 40 starke Päcke alter Musikalien u. s. w.

Nähere Auskunft über die Verkaufsgegenstände werden die vereideten Taxatoren auf portofreie Anfragen ertheilen und zwar über die erste Abtheilung Buchhandler Herr *Schreiner* dahier und über die zweite und dritte Abtheilung der Musikalienhandler Herr *F. W. Arnold* dahier.

Düsseldorf, den 4. März 1848. **Euler**, Notar.

Volkslieder

mit Pf. oder Guit.-Begl. eingelegt in Dorf und Stadt:

Nº 17. Der Abschied: „Muss i denn zum Städtle naus."

Nº 19. Lebewohl: „Morgen muss ich weg von hier."

Verlag von **Adolph Nagel** in Hannover.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint und verlässt in kurzer Zeit die Presse:

Rinck-Album,

grosses Orgel-Album, bestehend aus den zum ewigen Andenken *Rinck's* eingesandten ausgezeichnetsten Original-Beiträgen von der Gesammtheit der Orgeltonsetzer Europa's, als wahres Ehrendenkmal für den Seligen.

Das höchst gelungene Portrait unseres sel. Freundes, seine Biographie nach Briefen, Originalmittheilungen seiner Familie, Schüler etc., so wie mehre seiner eigenen hinterl. Kompositionen gehen dem 1. Hefte voraus.

Bestellungen übernimmt jede Buch- und Musikalienhandlung, so wie unser Kommiss. Herr **C. F. Leede** in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. **Nr. 14.** 1848.

Inhalt: Deutsches Kriegslied. — *Nachrichten:* Aus Leipzig. Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Deutsches Kriegslied.

Jetzt, da uns Allen der letzte Wunsch nach einem einigen starken Vaterlande der Erfüllung nahe scheint, und zugleich künftige grössere Tage — wer weiss, ob ohne Krieg! — in Aussicht stehen, dürfen wir auch wohl an ein Waffen- und Sturmlied denken, das schön klingt, das Jeder singt, nicht gelehrt, nicht dunstig, sondern hallend und schallend. Welches soll das gemeinsame sein? — Unser altes vielfältiges Deutschland hat kein solches gehabt, theils weil uns ein Ueberfluss an schönen Liedern zu Gebote stand, deren keines das allervorzüglichste war, theils weil uns eben die Eine grosse Bundesflagge fehlte. Nun aber ist's Zeit, den Marseillaisen, God save's, Marlborough's, Rule Britannia's etc. den Hang abzulaufen, und ein Lied zum Panier zu haben, das Einer und Tausende gern singen und hören, das so gut zur Posaune klingt und auf dem Marsch wie im einsamen frohlichen Gezelte. Nach altgewohnter deutscher Bescheidenheit lege ich das folgende vorerst zweifelnd zur Begutachtung vor; wer ein besseres hat, der gebe es. Wo aber kein besseres sogleich dasteht, so nehme es einstweilen ein Leipziger oder ein Berliner Bürgercorps, so folgen die anderen, und bald klingt's vom Rhein bis an die Oder.

Das ist ein schön Studentenlied, vor etwa 20 Jahren in Halle erwachsen, dazu die bekannten Worte: „Brüder, zu den festlichen Gelagen hat ein guter Gott uns hier vereint.“ Nun mögen wir nach alter Weise, wie zu *Luther's* Zeit, ein neu kräftig Lied auf die alten leichten Töne singen, etwa so:

All sind wir im Jubel hie beisammen
Und die Gläser voll, die Herzen voll.
Brecht denn los, ihr hellen Freudenflammen,
Hier im Bruderkreis ist mir so wohl.
Brüder singsummet!
Rheinwein immer mehr!
Und ein kräftig Lied, wie's klingen soll.

Liebe nicht soll unsre Brust bewegen,
Freundschaft nicht und schwache Zärtlichkeit.
Um uns bebt die Welt in Wetterschlägen
Von der Ahnung einer grossen Zeit.
Wie im Jubel hier,
Brüder, folgen wir,
Fliegen mit Gesang in Sturm und Streit.

Sprecht nicht von Gefahren, wackre Streiter,
Falle wer da will, wir dringen nach;
Wie auf Leichen fort die Eisenreiter,
Die kein Sterbewinseln halten mag.
Kommer trifft uns nicht,
Scheiden grämt uns nicht,
Nehmt zum Abschied noch den Händeschlag.

Einstens wohl, wenn Mancher abgeschieden,
Finden wir uns neu beim Siegesfest.
Ohne Schlachten gibt es nimmer Frieden!
Hier ist Keiner, der den Bund verlässt.
Brüder nah und weit,
Einstens kommt die Zeit —
Und wir stehn im Sturme jauchzend fest.

Diese vier Verslein nehmet, oder weiss ein neuer Dichter bessere, desto besser! Und gebet sie euren Horn- und Posaunisten, und singet, zuerst ihr Leipziger und Thüringer, die ihr ein wenig besser Chorus machet, als wir arme sorglose Ostfriesen, und hat Einer angefangen, so folgen Viele. Es ist ein Lied zur schwarzrothgoldnen Fahne, von einem alten Burschenschafter 1826 gedichtet.

Emden, 19. März 1848. Dr. *E. Krüger.*

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Conzert im Saale des Gewandhauses zum Besten der hiesigen Armen, Donnerstag, den 30. März. — Ouverture von *N. W. Gade.* (Nr. III. C dur.) — Conzert-Arie von *Mozart*, gesungen von Herrn *Behr.* — Conzert für Pianoforte von *N. Hummel* (H moll), gespielt von Herrn *Emanuel Aguilar* aus London. — Altdeutscher Schlachtgesang für

Männerchor, komponirt von *J. Rietz*. — *L. von Beethoven's* Musik zu *Goethe's* „Egmont", mit verbindendem Gedicht von *Mosengeil*, gesprochen von Herrn *Wagner*. Die Lieder gesungen von Fräul. *Schloss*. —

Nicht jedes Werk des grossen Meisters ist ein Vermächtniss an die Nachwelt. Es gibt einen ewigen *Mozart*, aber auch einen vergänglichen. Die Concert-Arie, welche Herr *Behr* heute ganz gut sang, kann das Kunstverlangen der Gegenwart nicht mehr vollkommen befriedigen. Daran sollten Sänger und Virtuosen bei der Wahl ihrer Stücke denken. — Beinahe dürfte man dasselbe Herrn *Aguilar* aus London zurufen. Zwar ist das *Hummel*'sche H-moll-Concert der Gegenwart wohl noch nicht zu alt, aber zu lang. Als dieser Komponist seine Concerte schrieb, war der deutschen Menschheit der Geduldsfaden noch nicht gerissen, und sie konnte sich ein langes Tutti hindurch begnügen, den damals berühmtesten Pianoforte-Virtuosen erst zu sehen, bevor sie ihn hörte. Jetzt will sie keine Längen mehr. Alles muss rasch gethan sein. Unter der Zeit, welche man zum Anhören aller drei Sätze eines solchen Concerts braucht, wird ja fast ein ganzes Land befreit. Herr *Aguilar* wurde applaudirt, machte jedoch kein Furore. Das ist aber, wie gesagt, mit einem Concerte gar nicht mehr möglich. Wer auf dem Pianoforte noch Furore machen will, muss sich allein an's Instrument setzen, und in wenige Minuten zusammengedrängt hören lassen, was noch nie vorher gehört worden!

Der altdeutsche Schlachtgesang für Männerchor von *Jul. Rietz* war eine glückliche Wahl für den Zeitmoment.

„Kein sel'ger Tod ist in der Welt,
Als wer vom Feind erschlagen
Auf grüner Haid', im freien Feld,
Darf nicht hör'n gross Wehklagen."

Der Komponist hat keine einfache Marseillaise daraus gemacht, mit deren Melodie die Massen den bevorstehenden Kämpfen todesmuthig entgegenziehen könnten, sondern ein volles Orchesterstück und Kunstwerk, aber voll eigenthümlichen Ausdruckes, und wohl geeignet, den Enthusiasmus eines Concertsaales zu erregen, der auch nicht ausblieb. Die kräftigen und kunstgewandten Stimmen des Pauliner Gesangvereins und der Thomaner saugen tüchtig heraus. Man hörte, dass sie fühlten.

Goethe's Egmont lebt in der deutschen Nation, und wer fühlte nicht augenblicklich die unmittelbar daraus hervortönenden *Beethoven*'schen Wunderbilder mit! Das *Mosengeil*'sche Gedicht ist mir daher jederzeit als überflüssig, den Genuss mehr störend als fördernd erschienen.

Die *Gade*'sche Ouverture wurde auch heute mit grossem Beifall aufgenommen. Eine Beurtheilung derselben erfolgt nächstens in diesen Blättern.

Hamburg. (Beschluss.) Um wieder auf die musikalischen Produktionen des abgewichenen Monats zurückzukommen, so müssen wir des am Abend des 5. Februar im grossen Saale der Tonhalle stattgehabten Concertes des Herrn *Krebs* vorzugsweise Erwähnung thun, einmal, weil dieser wackere und thätige Kapellmeister unserer Oper auch in Allem, was grössere Concertaufführungen anlangt, sich seit einem paar Jahren an die Spitze gestellt und alle übrigen hiesigen Dirigenten in jeder Beziehung überflügelt hat, und sodann, weil *Félicien David's* neue Ode-Symphonie „Columbus" zum ersten Male zur Aufführung kam.

Was nun zuvörderst die Komposition dieses Werkes anlangt, so vermag sie es nicht, auf den Namen eines vollendeten Meisterwerkes, ja nicht einmal darauf Anspruch zu machen, desselben Komponisten „Wüste" an die Seite gestellt zu werden. Sie ist ein echtes Kind der neuesten französischen romantischen Schule und, genau besehen, nichts mehr und nichts minder, als eine wohlkonditionirte sogenannte Sinfonie à programme, bei der der Text es ist, welcher die Erklärung der darin vorkommenden oder beabsichtigten musikalischen Schilderungen gibt. Wenn aber einer jeden Musik als Begleiterin des artikulirten Wortes der Zweck obliegt, den Ausdruck des ersteren zu erhöhen, ja ihn direkt dem Gefühle zu übertragen, so ist es unmöglich, dass sie diesen hohen Zweck erfülle, da wo das Gegentheil stattfindet, wo die Musik selbst erst des erklärenden, erläuternden Wortes bedarf, um verständlich zu werden. *F. David* kehrt mithin das ästhetische Prinzip schnurstracks um, als wär's ein waschlederner Handschuh. Denn die höchste Weihe der Musik, als eines in Tönen sich auflösenden Ergusses innerer Regung, erfüllt sich doch einzig und allein dadurch, dass sie uns zugleich das Verständniss einer solchen Regung eröffnet. So betrachteten sie die grössten Meister; die Benutzung derselben zu anderen Zwecken kann daher nur als untergeordnet, als minder edel erscheinen. Muss sie, statt uns in den Entwickelungsgang des Gefühles zu versetzen, sich verwenden lassen, eine blose Kopie eines äusseren materiellen Anregungsstoffes zu liefern, so steht sie nicht mehr selbständig da, nicht als schaffende Kunst, nein, als blose Nachahmerin, deren innerstem Wesen obendrein die erforderliche materielle Kraft mangelt, ihr Original auch nur einigermaassen zu erreichen. Sie wird zur Karikatur, zur Fratze, die zwar im günstigsten Falle, eben durch den Gegensatz des Bestrebens und Nichterreichens, einen humoristischen Eindruck zu bewirken im Stande ist, im ungünstigen aber lächerlich und läppisch erscheint. Die Ansicht aber, dass eine solche Behandlungsweise der Musik im Allgemeinen eine positiv ästhetische Geltung haben könne, beruht somit auf einer heillosen Begriffsverwirrung: auf einem Durcheinanderwerfen der Subjektivität und Objektivität des Ausdrucks.

Einer solchen scheinen nun grösstentheils die überschwänglichen Anhänger *David's* — in ähnlicher Weise, wie die seines Landsmannes *Berlioz* — verfallen zu sein. Und wenn auch einerseits die Versuche beider Komponisten, sich von dem unter den Auspicien des modernen Virtuosenwesens entstandenen, nachgerade zum allgemeinen Ekel gewordenen akroamatischen Tongeklingel, burlesken Figurenkram und Rouladengeprassel

zu befreien, ein lobenswerthes Streben, die Musik in ein neues Stadium zu versetzen, nicht verkennen lassen, so ist dies Streben von dem beabsichtigten Ziele doch um so entfernter, als die verwendeten Mittel weder originell noch neu sind.

Wenn wir nun die in der *David*'schen Komposition unumwunden sich kundgebende Absicht, der sog. musikalischen Malerei vorzugsweise eine Geltung zu verschaffen, unbedingt dem Tadel unterwerfen mussten, so wollen wir in Parenthese den sein Morgenlied krähenden Hahn des Altvaters *Haydn* (mit Herrn Dr. *E. Krüger*, der auf denselben, den Hahn nämlich, grosse Stücke zu geben scheint) gern in Ehren halten, wir wollen rhythmischen und prosopöischen Nachahmungen da, wo ihr nichts weniger als ästhetisch-musikalischer, vielmehr rein materieller Effekt an Ort und Stelle sein mag, z. B. in der Oper, willig einen Platz einraumen, ohne indess auch nur ein Titelchen von der in dem alten Satze: „die Musik verfehlt ihren Zweck, wenn sie malt", enthaltenen Wahrheit zu verkennen, was jedenfalls besser ist, als an dessen Ausdrucksweise pedantisch schulmeisternd herumzunörgeln. In der Musik wollen wir, mit dem Philosophen von Sanssouci, „bei dem Ausdrucke der Empfindungen bleiben, und uns hüten, Froschgequake, Krähengekrächz und hundert andere Dinge nachzuahmen." Denn die Musik als Kunst soll selbständig schaffend sein, nicht aber als nachäffender Hanswurst erscheinen.

Wenn nun gleich das dieser Tondichtung zum Grunde liegende Prinzip vor dem Richterstuhle der Aesthetik als hinfällig sich ausweist, so lässt sich demungeachtet nicht in Abrede stellen, dass erstere einige wirklich recht hübsche, manchmal freilich stark an *Auber* erinnernde melodische Momente und einige frappante musikalische Effekte enthält. So z. B. im Matrosenchore des zweiten Theiles, wo einzelne Schlussakkorde durch die einfallenden Frauenstimmen den Männerstimmen abgenommen werden. Aber das sind Einzelheiten. Der Zusammenhang des Ganzen ist ausserdem sehr lose und locker. — Die Ausführung war grossartig. Das Orchester zählte etwa 120, das aus Künstlern und Dilettanten zusammengesetzte Gesangpersonal mehr als noch ein Mal so viel Mitwirkende. Die Solopartieen waren sämmtlich in Händen gern gehörter und beliebter Mitglieder unseres Stadttheaters, der Damen *Babnigg*, *Jacques*, *Trietsch* und des Herrn *Kops*. Die Partie des Columbus wurde statt des plötzlich erkrankten Bariton, Herrn *Clement*, durch unsere treffliche Altistin Demoiselle *Michalesi* auf eben so überraschende als zufriedenstellende Weise gesungen, und der deklamatorische Theil durch den Mitdirektor des Stadttheaters Herrn *Baison* gesprochen.

Wenn nun auch, nach dem Obengesagten, es nicht den Anschein hat, dass *David*'s Columbus zu den bleibenden, Epoche machenden Werken der Kunst sich zählen dürfte, so verdient Herr *Direbu* darum nicht weniger die Anerkennung aller Musikfreunde, indem er weder Mühe noch Kosten scheute, um auch diesmal wiederum ein vielbesprochenes neues Musikwerk der selbständigen Beurteilung eines Publikums vorzuführen, welches, Dank dem löblichen Schlendrian und der rühmenswerthen Vorsicht unserer anderweitigen Herren Dirigenten, im weiland heiligen römischen Reiche deutscher Nation in der Regel das allerletzte zu sein pflegte, dem ein neues Musikwerk zu Gehör gebracht wurde.

Das Concert wurde übrigens eröffnet durch eine imponirende Ausführung von *Berlioz*' Vehmrichterouverture. Die darauf folgende, vom Bassisten unseres Stadttheaters Herrn *Dalle Aste* (durchgehends zu hoch) gesungene Komposition von *Lindpaintner's* „Roland". Gedicht von *Löwe*, fand keinen Beifall. Sie ist eine ziemlich triviale Reminiscenz der bekannten „Sentinelle" u. a. m., nimmt im Instrumentale gleich Anfangs einen gewaltig pompösen Anlauf, wird bald matt und endet hinten dünn und kahl wie ein Rattenschwanz. Der Saal war sehr gefüllt und zählte ein etwa 1200 Personen starkes Auditorium.

Das in diesem Monate stattgefundene dritte philharmonische Concert bot nichts Bemerkenswerthes. Dagegen introducirte Madame *Cornet* in einem von ihr veranstalteten Concerte mehrere ihrer Schülerinnen, unter denen ein paar ungemeines Talent und fortgeschrittene Ausbildung bekundeten. Eine von Herrn Kapellmeister *Schindelmeisser**) komponirte schon mehrmals aufgeführte Ouverture zu Uriel Acosta fand auch hier abermals vielen Beifall.

Was endlich noch unsere Oper anlangt, so scheint sie im Laufe dieses Winters mit ihren Novitäten entschiedenes Unglück zu haben. Sie brachte uns am 22. Februar abermals eine solche. Leila, grosse romantische Zauberoper in 3 Aufzügen, nach dem Volksmärchen Schneewittchen (von einem unter dem Namen *E. Mansfeld* öffentlich auftretenden Bellettristen und Musiker englischer Extraktion, Namens *Pierson*), hatte sich Monate lang vorher mit vielem Eclat und den üblichen Posaunenstössen anmelden lassen. Und was war's am Ende? Ein unerquickliches Gemisch aneinander gereiheten Stückwerkes, ein verworrenes Conglomerat unausgeführter Gedanken und Ideen, unter denen sich allerdings einzelne schöne und originelle Bruchstücke antreffen lassen, die aber, statt mit dem Uebrigen ein in einem einzigen harmonischen Gusse wohlgeformtes Ganze zu bilden, geist- und ordnungslos, ohne künstlerische Ueberlegung und Ruhe auf gut Glück hin aneinandergereiht erscheinen. Der Verfasser oder die Verfasserin des Textes hat für gut befunden, sich nicht zu nennen, und wohl daran gethan. Denn eine abgeschmackte Handlung, als die, welche hier geboten wird, dürfte nicht so leicht vorgekommen sein, und das will bekanntlich bei der Oper viel sagen. Fast lauter abrupte, vereinzelte, ohne allen inneren Zusammenhang dastehende, obendrein höchst uninteressante und durch nichts motivirte Situationen. Schade um den nicht genug zu lobenden Fleiss, welche Darsteller und Orchester auf das alles dramatischen und musikalischen Interesses bare Produkt verwendet haben, und ebenfalls Schade um die

*) Herr *S.* verlässt zu Ostern d. J. seine bisherige Stellung am Stadttheater nicht, wie ein *lapsus calami* in unserem letzten Berichte besagt, in Folge erhaltener, sondern von ihm eingereichter Kündigung.

äussere Ausstattung, deren Mühe und Kosten besser einer oder der anderen unserer älteren Opern zu Statten gekommen wäre, die man in dieser Beziehung theilweise noch immer im Negligé uns vorzuführen pflegt. Dass letztere aber noch fortwährend so erscheinen können, ist eben der beste Beweis ihres inneren Werthes. Leila ist zwei Mal über die Bretter gegangen, seitdem nicht wieder.

Von Reprisen mag noch flüchtig die am 6. Febr. stattgehabte Wiederaufführung des neu einstudirten *Weber*'schen Oberon's erwähnt werden, die den Anforderungen, welche man an eine gelungene Darstellung dieser Oper zu machen berechtigt ist, keineswegs entsprach. Die Veranlassung dazu lag hauptsächlich in der Partie der Rezia, die bekanntlich nicht nur vollendete Bravour, sondern auch gefühlvollen getragenen Vortrag und graziöses Spiel beansprucht, und so sehr die Inhaberin dieser Rolle, Demoiselle *Babnigg*, dem ersteren Erfordernisse zu genügen im Stande ist, so wenig eignet sich ihre Individualität für die anderen. Auch Herr *Ditt* als Hüon war nichts weniger als sicher in seiner Leistung. Nächstens wird *Flotow*'s neue Oper Martha über die Bühne gehen.

Recensionen.

F. Mendelssohn Bartholdy, Sechs Kinderstücke für das Pianoforte. Leipzig, *Breitkopf & Härtel*. Preis 25 Ngr.

Die Trauer über den entschlafenen Meister wird auch durch den Anblick dieses zu seinen letzten Werken gehörige Heft kleiner, wie es scheint, für bestimmten Zweck geschriebener Stücke neu erweckt. Wie gross ist die Zahl jener kleinen, zwischen grossartigen Conceptionen hingeworfenen Gaben, die ihm verdankt werden, und wie deutlich verrathen auch diese auf kunstreichen Bau verzichtenden Miniaturbilder die erprobte Meisterhand. Das „Lied ohne Worte" hat *Mendelssohn* geschaffen; diese „Kinderstücke" gehören mit Ausnahme des zweiten, nicht zu dieser Gattung, wenigstens der Form nach nicht, da sie vielmehr zum Theil Sätzen von Sonatinen zu vergleichen sind und in der That sichtbar auf leichte Ausführbarkeit berechnet, den Schülern gewidmet scheinen, denen solche Kost unendlich nahrhafter sein wird, als die beliebten *Bondeaux faciles*, worin die Seichtigkeit des Geschmackes schon früh dem Anfänger empfohlen wird. Hier, bei *Mendelssohn*, wird sein Geist auf Schönheit der Stimmenführung, auf jene graziöse Polyphonie hingelenkt, die den Vortragenden zur Aufmerksamkeit und deutlichen Hervorhebung der Mehrstimmigkeit nöthigt. Für das schönste Stück von allen halten wir unbedingt das zweite (Es dur), ein ächtes Lied, höchst gesangvoll und fliessend. Dann das fünfte (G moll), das indessen die Naivetät der übrigen nicht mehr an sich hat, sondern tragischen Charakters ist. Das sechste (F dur) ist wohl das schwächste. Möchte von dem vielen in Handschrift Nachgelassenen den Freunden *Mendelssohn's* noch manche Gabe geboten werden! Er verfuhr, was die Herausgabe seiner Arbeiten betrifft, mit Gewissenhaftigkeit, doch, gegen seine früheren Kompositionen, worin vielleicht grösserer Reichthum der Erfindung waltete, wohl allzustreng, weil ihm darin jene ihm stets vorschwebende Reife zu fehlen schien. Auf diesem Punkte beurtheilen die grossen Meister sich selbst nicht selten ungerecht.

Charles Vollweiler, Premier Trio pour le Pianoforte, Violon, Vcelle. Op. 20. Ebendas. Pr. 2 Thlr.

Eine durchaus solide Arbeit, woran sich auch wohl eine gewisse Selbständigkeit bemerklich macht. Schon in der äusseren Eintheilung weicht dieses Trio vom gewöhnlichen Herkommen ab. Die sanfte Stimmung beginnt (Andantino), die fröhlich scherzhafte folgt (Allegro), die leidenschaftliche (Finale) beschliesst das Ganze, doch ist diese Leidenschaft nicht wilder Art, sondern in edler Mässigung gehalten, so dass die drei Sätze unter einander zu einer gewissen Einheit verknüpft sind und doch einen Climax bilden. Die Grundtonart (F dur) im ersten und letzten Satz begünstigt die weiche Färbung des Ganzen. Am Originellsten erfunden ist das mit „Scherzo" bezeichnete Allegro (A moll). Für ein Scherzo im gewöhnlichen Sinne würde es etwas zu ausgedehnt sein, es erscheint mehr wie ein Balletstück, scharf in seinen achttaktigen Rhythmen gegliedert. Der Anfang lautet:

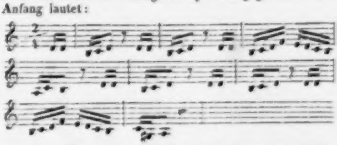

zu dieser Oberstimme ist eine Bassstimme in Gegenbewegung gehalten, und beide bewegen sich über und um eine Anfangs etwas mystisch klingende harmonische Begleitung, welche die Tonika A moll nicht sogleich errathen lässt. Das ganze Trio ist eher leicht als schwer ausführbar zu nennen, wenigstens beschränkt sich der Komponist auf Anwendung gebräuchlicher Passagen, die überhaupt vor dem melodischen Elemente zurücktreten. Es empfiehlt sich also denen, welche mehr rein musikalische Unterhaltung, als Glanz der Fingerfertigkeit begehren.

Clara Schumann, geb. *Wieck*, Trio für Pianoforte, Violine und Vcelle. Ebendas. Pr. 2 Thlr.

Während die deutsche Literatur eine so grosse Anzahl von Schriftstellerinnen, insbesondere Dichterinnen aufweist, ist das Feld musikalischer Komposition dem weiblichen Geschlechte weit weniger zugänglich gewesen. Virtuose Leistungen auf einem Instrument oder im Gesange, und kleine musikalische Skizzen, Lieder u. dgl. — hiermit wäre der weibliche Antheil an

der musikalischen Thätigkeit bezeichnet. Bis zur reiferen Komposition erheben sich die Damen deswegen nur selten, weil sie zur Festhaltung dessen, was das innere Ohr hört, eine Kraft der Abstraktion voraussetzt, die überwiegend den Männern gegeben ist. Zu den wenigen aber, die sich dieser Kraft wirklich bemächtigt haben, gehört vorzugsweise *Clara Wieck*, die als Kind schon überall bewundert, als Gattin *Schumann's* jener Stütze nicht entbehrt hat, woran ihr bedeutendes Kunsttalent sich zur Reife entwickelte. Blicken wir auf dieses Trio; mit Sicherheit sind die Grundlinien des Baues entworfen, mit Geschmack sind seine einzelnen Glieder gestaltet, und über Allem weht ein zarter poetischer Duft, der das Ganze zum Kunstwerk weiht. Der Charakter ist von leiser Wehmuth durchzogen, die Melodieen sind weich und gefühlvoll. Nur das Scherzo (B dur) hebt nach dem ersten Allegro (G moll) durch sein neckisches, kindlich fröhliches Wesen sich von der Grundstimmung des Ganzen. Das Andante ist eine edle, liebliche Romanze (G dur) in gedrängter Form. Das Finale (Allegretto genannt) hat etwas Tragisches. Hier das schöne erste Motiv:

Das zweite tritt nicht, wie gewöhnlich die in den Lehrbüchern gegebene Form will, in B auf, sondern in D dur und führt dann durch einen wohlgelungenen Kontrapunkt in D moll, mit Berührung von B, nach der Tonika zurück. Was uns besonders erfreut hat, ist der melodische Fluss, der Alles zusammenhält und jetzt, wo uns so vieles Zusammengestückelte vorkommt, doppelt wohlthätig wirken muss. Dieser Fluss der Perioden ist und bleibt der beste Probirstein des gereiften Talentes, denn, wo er fehlt, ist, aller scheinbaren Genialität ungeachtet, immer der Mangel völliger Durchbildung zu beklagen. *Clara Schumann* aber disponirt in ungehemmter Sicherheit über ihre melodischen Gedanken. Wir wünschen, dass sie uns häufiger, als es geschieht, begegnen möge.

Delphin Alard, 10 Etudes caractéristiques pour le Violon. Trois livraisons à 1 Thlr. 10 Ngr. Ebendas.

Die technische Vervollkommnung des bereits der Schule entwachsenen, mit seinem Instrumente vertrauten Geigers ist der Zweck dieses Werkes; damit sie jedoch nicht gedankenlos betrieben werden, so ist die charakteristische Seite neben der mechanischen bei diesen Stücken nicht vernachlässigt worden. Nur ist diese letztere dennoch die Hauptsache. Die Titel der einzelnen Etuden sind meist zufällige Bezeichnungen: z. B. *Le mouvement perpétuel*, *Les Adieux*, *Le triomphe* etc., was auch zur Auffindung und Bezeichnung im Gespräche eine ganz nützliche Mode der Gegenwart ist. Wir bemerken hier Violineffekte, die mit anderen Instrumenten, selbst dem Pianoforte, rivalisiren, z. B. die Etude *Le triomphe*, deren Harpeggen uns an die einst allgemein berühmte Es dur-Etude von *Chopin* erinnern. Dieses Streben, die Natur des Instrumentes zu erweitern, über sie hinauszugehen, ist im Geiste der neueren Kunstrichtung. Geht doch über der Anwendung der Ventile der charakteristische Unterschied der Tonfarbe einzelner Blasinstrumente verloren. Unstreitig hat andererseits diese Bestrebung die Mittel der Komponisten erweitert. Sie sind viel weniger gehemmt in der Disposition über die einzelnen Stimmen. So sind denn *Alard's* Etuden für die gegenwärtige Virtuosität bezeichnend. Damit sie nicht blos zum Studium, sondern auch in Salon's als Unterhaltungsstücke gebraucht werden können, so ist eine Klavierbegleitung ganz einfacher Art beigefügt. Ihren pädagogischen Werth haben sie bereits im Pariser Konservatorium, woselbst *Alard* Lehrer ist, bewahrt.

Gustav Flügel, Sonate für das Pianoforte (Nr. 4. C moll). 20. Werk. Leipzig, *Hofmeister*. Preis 1 Thlr. 15 Ngr.

Wir haben schon bei den ersten Sonaten *Flügel's* ein entschiedenes und glückliches Streben bemerkt, sich der schönen Form, welche nichts Anderes, als der Ausdruck weiser künstlerischer Selbstbeschränkung ist, zu bemeistern. In einigen kleineren Stücken war dies weniger der Fall, die Liebe zur Ueberschwänglichkeit, die herrliche Mitgift der Jugend, führte ihn zur Unklarheit. In der neuen Sonate zeigt er sich uns wieder als würdigen Junger unsterblicher Meister. *Beethoven* ist ihm theuer, die vertraute Bekanntschaft ruft manchen Anklang hervor, doch nirgends so, dass ein Vorwurf daraus erwachsen könnte. Der erste Satz ist sehr gross angelegt. Alles in breiten Dimensionen gehalten. Das Stück ($^{3}/_{4}$ Takt) füllt 19 Folioseiten, ohne eigentlich zu ermüden. Variationen (in As, auch $^{3}/_{4}$ Takt) folgen, die viel *Beethoven*'schen Geist athmen; sehr schön, mitunter recht eigenthümliche Benutzung des ergibigen Thema's. Der letzte Satz bewegt sich sehr schnell und stürmisch ($^{6}/_{8}$ Takt):

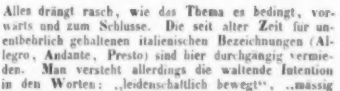

Alles drängt rasch, wie das Thema es bedingt, vorwärts und zum Schlusse. Die seit alter Zeit für unentbehrlich gehaltenen italienischen Bezeichnungen (Allegro, Andante, Presto) sind hier durchgängig vermieden. Man versteht allerdings die waltende Intention in den Worten: „leidenschaftlich bewegt", „mässig langsam und innig", und kann jene abgenutzten Worte wohl entbehren. Nur ganz kommen wir doch ohne die fremden Ausdrücke nicht durch. Man hat sich entschlossen, das Stück: „Sonate" und für „Pianoforte" zu nennen. Ein alter Spottvogel übersetzte dies einmal

mit „Klingstück" für „Leisestark". — Das interessante Werk ist *Spohr* gewidmet. *A. K.*

Anton Schmid, Custos der kais. königl. Hofbibliothek zu Wien: *Joseph Haydn* und *Niccolò Zingarelli*. Beweisführung, dass *Joseph Haydn* der Tonsetzer des allgemein beliebten österreichischen Volks- und Festgesanges sei. Nebst acht anderen anslandischen Volks- und Festgesängen, mit neun Musikbeilagen. Wien, 1847.

„Zu den Liedern, die, einmal angestimmt, sich für alle Zeiten unvergesslich machen und nicht durch ein bloses todtes Zeichen, sondern durch die Tradition für immer erhalten werden, gehört unbestritten der österreichische Volksgesang: „Gott erhalte Franz den Kaiser". Hat denn aber der herrliche Vater *Haydn* wirklich die kräftige, feierliche Hymne zu Ehren seines geliebten Kaisers erfunden oder wird sie ihm nur zugeschrieben, wie einem *Händel* das „God save the King"? Nennen nicht die Italiener als den Tonsetzer dieser köstlichen Melodie ihren *Niccolò Zingarelli* und brachten sie nicht zur Bestätigung ihres Ausspruches Belege herbei? Sonderbar, dass es diesem Lied ebenfalls leicht so ergehen könnte, wie den meisten und berühmtesten Volksweisen, und der Name des Komponisten desselben mit einem anderen schon jetzt verwechselt wird! Ein solches Verfahren ist uns aber nichts weniger wie gleichgültig, denn zu sehr lieben wir das alte Suum cuique, und insbesondere suchen wir unserem guten, ächt deutschen *Joseph Haydn* zu bewahren, was er so recht eigentlich für sein deutsches Volk gesungen hat." —

Diese Worte *C. F. Becker's* (Allgem. Mus. Zeitung, Jahrg. 1842, S. 473) gaben dem Verfasser obigen Buches Veranlassung, weiter über die Sache nachzuforschen, wozu er auch vermöge seiner amtlichen Stellung besonders befähigt war. Bereits im Jahre 1842 theilte er in der Wiener Musikzeitung seine auf triftige Beweise gegründete Ansicht mit. Jetzt hat er dieselbe weiter ausgeführt und belegt, und die Ergebnisse seiner Untersuchung in der anzuzeigenden Schrift veröffentlicht.

Das Mailänder Cosmorama teatrale Nr. 24 und 33 vom Jahre 1837 führte unter *Zingarelli's* Werken auch das österreichische Volkslied mit auf und theilte zum Beweise desselben den vollständigen Titel der *Zingarelli*'schen Komposition mit. Derselbe lautet folgendermaassen: „Gott erhalte Franz den Kaiser! *Dio salvi l'Imperatore Francesco! Inno patriotico degli Austriaci, trasportato in lingua italiana da Giuseppe de Carpani, nobile Milanese, P. A. e posto in Musica dal Sign. Nicolò Zingarelli. A Vienna, presso Artaria e Comp.*" — Allein *Zingarelli* hatte eben dieses Lied, von *Carpani* in's Italienische übersetzt, ungefähr ein Jahr später als *Haydn* komponirt und bei *Artaria*, wo auch das *Haydn*'sche erschienen war, im Drucke herausgegeben. Die Veranlassung zu *Haydn's* Komposition selbst war folgende. *Haydn* hatte in England das God save the King kennen gelernt. Nach Wien zurückgekehrt, theilte er seine Bemerkungen darüber dem bekannten Freiherrn *von Swieten* mit, und sprach den Wunsch aus, dass Oesterreich ein ähnliches Volkslied besitzen möchte, namentlich auch als kräftiges Mittel, die Herzen zu dem bevorstehenden Kampfe mit Frankreich zu entflammen. *Van Swieten* und Graf *von Saurau* (damaliger niederösterreichischer Regierungspräsident) griffen diese Idee auf; dem Dichter *Lorenz Leopold Haschka* in Wien (geb. daselbst den 1. September 1749, gestorben den 3. August 1827) wurde die Dichtung, *Haydn* die Komposition übertragen, und im Januar 1797 war das Lied fertig. Am 12. Februar, dem Geburtstage des Kaisers, wurde es zur grössten Ueberraschung des Letzteren, der von der ganzen Sache nichts gewusst hatte, in den Wiener Theatern aufgeführt und erregte einen wahren Beifallssturm. Die Wiener Zeitung vom Jahre 1797, Nr. 15, enthält den Bericht daruber. *Haydn* erhielt ein ansehnliches Geldgeschenk und das Bildniss des Kaisers als Belohnung, und in der kön. kais. Hofbibliothek ist noch das Billet des Komponisten vorhanden, worin er dem Grafen *von Saurau* seinen Dank dafür ausspricht. — Als fernere Beweise für *Haydn's* Autorschaft an dem Liede werden nun aufgeführt: der ursprüngliche Entwurf des letzteren (von der nachherigen Ausarbeitung nur in einigen Tönen verschieden); — das Lied selbst für Gesang mit Pianoforte; — die Reinschrift mit dem Imprimatur vom 28. Januar 1797 und *Haydn's* Unterschrift; — die Orchesterpartitur, ebenfalls mit *Haydn's* Namen versehen; — die vier bekannten Variationen *Haydn's* über dasselbe Lied mit Streichquartett. Alle diese Handschriften befinden sich in der kaiserl. Hofbibliothek zu Wien. — Nicht minder nimmt unser Verfasser auf Dasjenige Bezug, was *C. F. Becker* a. a. O. aus *Iffland's* Theateralmanach vom Jahre 1811 über den Besuch des Letzteren bei *Haydn* im Jahre 1808 mittheilt. —

Nach dem Allen muss man unbedingt dem Verfasser beistimmen, wenn er es (S. 4) für unumstösslich erwiesen erklärt: „dass der allbekannte und allgemein beliebte österreichische Volks- und Festgesang im Jahre 1797 nur für unseren *Haydn* in deutscher Sprache gedichtet, und einem hohen Auftrage zufolge auch nur von diesem zuerst in Musik gesetzt worden, und derselbe Gesang sei, welcher noch heutzutage im österreich. Kaiserstaate gesungen wird." Es ist in der That kaum begreiflich, wie der Zweifel über die Autorschaft des Liedes entstehen konnte, zumal da die *Zingarelli*'sche Komposition, die der Verfasser in den Musikbeilagen vollständig mittheilt, gar keine Aehnlichkeit mit der *Haydn*'schen hat, ja sogar neben derselben ziemlich trivial und gänzlich unvolksthümlich erscheint. Besonders lächerlich ist es, wenn die Pariser Revue et Gazette musicale vom 4. Dezember 1842 (Nr. 49) behauptet hat: „Il paraît decidement que l'hymne populaire du peuple autrichien: „Que Dieu conserve l'Empereur" n'est pas de *Haydn*, mais de *Zingarelli*. La Gazette musicale de Vienne donne les melodies des deux compositeurs etc." Letzteres bezieht sich darauf, dass die Wiener Musikzeitung den oben erwähnten früheren Aufsatz unseres Verfassers enthalten hatte, der bereits für die *Haydn*'schen Autorenrechte auftrat. —

linen, den scharfen Tönen der Orgel, und dem lauen Gebrumm der Sänger einen Charivari bildet, vor dem es kein Gebildeter lange aushalten kann. Mit welcher beyspiellosen Kaltblütigkeit und seelenlosen Gleichgültigkeit man die Sache betreibe, können Sie daraus abnehmen, dass ich neulich eine Vesper hörte, die aus lauter deutschen Tänzen und lüderlichen Volksliedern, von einem Lederer, ich weiss nicht, treibt der Komponist wirklich dies Handwerk, oder heisst er nur so, — zusammengesezt, in allem nur zehn Minuten dauerte. Der sechste Psalm Davids in Musik gesezt, mit Kirchenzerimonien, Gebeten, Responsorien, Antiphonen, oder wie dies alles in der katholischen Liturgie heissen mag, in zehn Minuten! Haben wir je so etwas gehört?

Was jezt seit einiger Zeit in dieser Kirche fast ausschliessend gemacht wird, sind gedruckte Messen von Lasser, einem braven Sänger, aber sehr schwachen Komponisten; Messen von Gleissner, die freylich vorige übertreffen, sonst aber nicht übers Mittelmässige gehen; dann noch andere unbedeutende Arbeiten junger Leute, und Mönche, die ihre jugendlichen Versuche hieher schicken. Von Ullinger, einem für die Kunst viel zu früh verstorbenen Manne, der für diese Kirche eigens schrieb, und Ernst mit Würde und Deutlichkeit verband, wird gar nichts mehr gemacht. Er ist, glaube ich, den Herrn zu lang, und spielt nicht genug mit seiner Muse.

Aber manchmal an hohen Festtagen greift man sich an, und giebt eine Messe von Mozart oder Haydn. Der Fleiss und der gute Wille sind nun hierbey nicht zu verkennen. So lau man sonst ist, giebt sich der Hr. Direktor bey so guten Arbeiten doch Mühe. Es hat aber auch damit seine liebe Noth für den Zuhörer. Die Tempos werden meist übereilt. Die Violinen sind weit voraus; unbekümmert um das Ganze sind sie nur darauf bedacht, ihre Läufe und brillante Stellen für sich gut gemacht zu haben. Die Blasinstrumente bleiben zurück; sie können, wie natürlich, mit ihren Tönen dem schnellen Lauf der Violinen nicht folgen. Die Basse und Orgel zerren und ziehen bald auf diese, bald auf jene Seite, die Sänger können die Worte nicht mehr aussprechen, sie verirren sich, und der Direktor — dieser schlägt seinen Takt, auf den Niemand achtet, in behaglicher Ruhe fort, hält es mit keiner Parthey und erwartet, bis sich am Ende gleichwohl alle wieder vereinen, welches dann auch meistens geschieht, wenn, wie gewöhnlich, um den letzten Takten des Stücks mehr Kraft und Feuer zu geben, der Organist alle Register des Werkes ziehet, die scharfen Töne der Orgel alles in sich hüllen, mit sich fortreissen, und den eigensinnigen Violinen keinen Spielraum mehr übrig lassen.

Dieses sind nun wohl Gebrechen, die jedem, der diese Kirche besucht, auffallen werden. Sie alle der Direktion zur Last zu legen, ist übrigens meine Absicht gar nicht. Ich habe im Gegentheil bey wenigen Besuchen vieles zu entschuldigen gefunden, und nach einigem Nachfragen von Umständen gehört, die eine gänzliche Besserung wo nicht immer hindern, doch gewiss noch lange verzögern werden. Hören Sie nur einiges. Das ungeheure Gewölbe, das ohne auf Saulen zu ruhen, mit kühner Hand hingeworfen, von einem Ende der Kirche zum andern hinläuft, ist wohl nicht dazu geeignet, Musiken mit schnellem, raschen Instrumentenspiel gut wiederzugeben. In schnellen Schwebungen umlaufen die Töne jeden Theil dieses weiten Gebäudes, und ehe noch eine Reihe derselben dem Zuhörer deutlich geworden ist, drängt sich schon eine zweite an sein Ohr. Gemässigte Tempos, eine immer zahlreiche Besetzung, Kompositionen, wo die rhythmische Eintheilung eben so klar und richtig gefasst wäre, als in ältern italienischen Chorarbeiten, oder aber Kirchenmusiken, meist für Singstimmen allein bearbeitet, wo umgekehrt diese

Ausser diesen historischen Auseinandersetzungen enthält der erste Abschnitt des *Schmid*'schen Buches, das übrigens sehr splendid ausgestattet ist, noch einige Kritiken des Liedes sowie mehrere Gedichte, welche als Textunterlagen zu der Melodie desselben verfasst wurden. Unter diesen ist namentlich die Paraphrase von *Johann Gabriel Seidl* S. 24 als recht gelungen hervorzuheben.

In den folgenden Abschnitten werden Notizen über einige andere bekannte und beliebte Festgesänge gegeben, namentlich ausführlich über das God save the King, wobei der Verfasser zu dem Resultate kommt, dass aller Wahrscheinlichkeit nach dieses Lied, sowohl dem Gedicht als der Komposition nach, von *Henry Carey* um das Jahr 1715 verfasst wurde. Ausserdem werden in dieser geschichtlich-ästhetischen Weise behandelt: Der Judas-Makkabäus-Chor von *Handel* (der Wechselgesang zwischen den Jünglingen und Jungfrauen); — der „Harmonische Grobschmied" von demselben; — Rule Britannia von Dr. *Arne*; — Vive Henri quatre von einem unbekannten Verfasser; — das Marlborough-Lied, desgleichen; — das sizilianische Schiffergebet (O Sanctissima); — die russische Volkshymne von *Alexis Lwoff*.

Den Schluss des Werkes machen die Musikbeilagen, und zwar sind es die sämmtlichen vorstehend erwähnten Volks- und Festgesänge. Von dem *Haydn*'schen ist der erste Entwurf, und dann das eigentliche Lied mit der Begleitung abgedruckt. —

Die *Schmid*'sche Schrift ist ein schätzbarer Beitrag zur musikalischen Literaturgeschichte, und hoffentlich wird es nun Keinem mehr einfallen, dem ehrwürdigen *Haydn* die Autorschaft des fraglichen Liedes streitig zu machen. Auch auf literarischem Gebiete muss sich der Deutsche gegen die Uebergriffe und Anmaassungen der Ausländer wehren, die ihm manche Blüten aus seinem Nationalkranze entreissen möchten! *F.*

Fantasie pour la Flûte, avec accompagnement de Piano sur des thèmes de l'Opera „Macbeth" de *Verdi*, composée etc. par *G. Briccialdi*. Op. 47. Leipzig, chez *Breitkopf & Härtel*. Pr. 1 Thlr.

Das Interesse für die armen Blasinstrumente ist in der neueren Zeit von dem Pianoforte fast ganz getödtet worden. Die Ursache liegt in keinem undurchdringlichen Dunkel. Den in's Ungeheuere gesteigerten Fingerhexereien auf diesem Instrumente ist auf keinem anderen nachzukommen, und wenn sich der Hörer von einem gefühlvollen Vortrag auch gern rühren lässt, so will er doch daneben das Erstaunen über die unerhörteste Fertigkeit nicht missen. Trotz dem schlägt sich der Italiener *Briccialdi* mit seinem Flötenspiele siegreich durch, weiss sich ein Publikum heranzulocken und es zu interessiren. Auch seine Kompositionen für das Instrument finden bedeutende Theilnahme, denn ein ungekaufter Komponist steigt nicht bis zu Opus 47 empor. Das Letztere erklärt sich daraus, dass er neben anmuthiger Cantilene sehr pikante Passagen herzurichten versteht, welche, ohne übermässig schwer zu sein, doch höchst brillant klingen und wirken müssen. Wir können deshalb das Werkchen allen Flötenvirtuosen als sehr dankbar bestens empfehlen. *Du.*

Prinz Eugen der edle Ritter. Oper in drei Akten, in Musik gesetzt etc. von *Gustav Schmidt*. Vollständiger Klavierauszug von Komponisten. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Pr. 6 Thlr.

Ueber diese Oper darf ich kein Urtheil herschreiben, denn der Komponist war mein Schüler. Ich brauche es aber auch nicht, da von Frankfurt aus bereits ausführlich und gründlich in diesen Blättern darüber berichtet worden. Der Erfolg des Werkes ist bekannt. Wo es gegeben worden, hat es grosse Theilnahme gefunden, und dass sie keine unverdiente ist, werden wohl alle unbefangene Hörer zugeben. Hier also nur die Anzeige; da ist der Klavierauszug, vom Komponisten selbst, leicht ausführbar, dass er auch einer mittelmässigen Fertigkeit auf dem Klaviere zugänglich ist.

J. C. Lobe.

Feuilleton.

Die Verleger der Revue et Gazette musicale de Paris, Musikalienhändler *Brandus & Comp.*, haben den Reingewinn aus dem Verkaufe der Musikalien während der ganzen Woche vom 28. Februar an für die „glorieuses victimes du février" bestimmt.

Neue Opern. Leila, von *Edgar Mansfeld*, in Hamburg. — Bianca und Giuseppe, romantische Oper in drei Aufzügen (nach *H. König*'s Roman „Die hohe Braut"), Musik von *J. F. Kittl*, dem Direktor des Konservatoriums der Musik zu Prag. Fand enthusiastische Aufnahme, der Komponist wurde vierzehnmal gerufen. — In Königsberg: Salvator Rosa, romantische Oper in drei Aufzügen, Buch von *B. Gottschall*, Musik von dem dortigen Theatermusikdirektor *Schulenwski*. — In Paris: die Parade (Possenspiel) „Gille ravisseur", in einem Aufzuge, Musik von *Albert Grisar*. — Am 25. März in Leipzig: „Der Schultheiss von Bera", heroische Oper in 4 Aufzügen von *Adolph Schrader*, Musik von *Eduard Conrad* (einem Dilettanten). Die Aufführung fand zum Besten des Theaterpensionsfonds Statt und brachte einen Ertrag von 318 Thalern. — In Sondershausen: Barbarossa, romantische Oper in vier Aufzügen, Buch von *C. Hoffmann*, Musik vom dortigen Hofkapellmeister *Hermann*. Stürmischer Beifall. Dichter und Komponist wurden gerufen. — In Düsseldorf: Cäsario, komische Oper nach Shakespeare's „Wie es euch gefällt", von *Karl Gollmick*, Musik von *Emil Steinhäuser*, einem jungen Düsseldorfer Komponisten. Gefiel. — In Triest: La Dudda di Berlotta, heroisch-romantische Oper von dem Wiener *L. Liebl*. Gefiel. — In Mailand: Il testamento di Figaro von *Cagnoni* (demselben, von dem bereits früher Don Bucefalo auf die Bühne gebracht wurde). — — *Adolph Adam* hat die Musik zu einem Ballet: Griseldis oder die fünf Sinne, geschrieben, das in den letzten Tagen der Julusregierung gegeben wurde. — *Heinrich Dorn* hat eine Oper fertig: Die Musikanten von Aachen, Buch von *Sternau*.

In Lille wurde eine „dramatische Kantate" für Orchester, Sologesang und Chor unter dem Titel „Der Sturm", nach *Shakespeare*'s Sturm bearbeitet, Musik von *Lavainne*, mit vielem Beifall aufgeführt. *Lavainne* hat bereits mehrere Kompositionen, namentlich Symphonieen geschrieben und ist auch in diesen Blättern mehrfach erwähnt worden.

Nürnberg. Der Violinist *August Kündinger*, Zögling des Wiener Musikkonservatoriums und Schüler des dortigen Prof. *Böhm*, gab im hiesigen Stadttheater drei Concerte und gefiel ausserordentlich. Sein Vortrag ist ebenso gediegen und seelenvoll, als seine Bogenführung vortrefflich und seine Fertigkeit stau-

necorregend. Der junge Künstler, der vom Wiener Konservatorium das Künstlerdiplom und die silberne Medaille erhielt, erntete bereits im vorigen Jahre denselben Beifall in mehreren anderen Städten, Würzburg, Mainz, Frankfurt a. M. u. s. w.

Personal der zweiten italienischen Oper zu London im Covent-garden-Theater): Soprane: *Grisi, Persiani, Roncovi, Steffanoni, Corbari, Castellan, Zaja, Fiordat-Garcia*; Alt: *Alboni, Bellini*; Tenore: *Mario, Salvi, Lavia, Mei, Roger*; Baritone: *Tamburini, Roncovi (Giorgio)*; Bässe: *Marini, Corradi-Setti, Rovere, Taglialico, Polonini*. Musikdirektor: *Costa*. Orchester: 16 erste, 15 zweite Geigen; 10 Bratschen; 10 Violoncelle; 10 Contrabässe u. s. w. Ausserdem ein besonderes Orchester für Militärmusik unter Leitung *Godefroy's*, des Musikdirektors beim Regimente der Coldstreamguards. Choristen 96, und zwar 40 Frauen, 56 Männer. Orchesterdirektor: *Buoncoraglio*. — Unter den zu gebenden Opern befindet sich *Rossini's* Tell, *Meyerbeer's* Hugenotten, *Beethoven's* Fidelio; auch *Auber's* neueste Oper Haydée, in italienischer Uebersetzung. Den 9. März fand die Eröffnung Statt.

Hektor Berlioz hat zu London im Drurylane-Theater ein grosses Concert gegeben und darin mehrere seiner Kompositionen, namentlich die Musik zum Faust aufgeführt. „Succès complet, effet colossal", sagen französische Blätter.

Viertes Concert des Konservatoriums der Musik zu Paris. Ouverture zur Hermannsschlacht von *Chélard*; — Kerc pasia von *Cherubini* (gesungen von *Dupont*); — Klarinettsolo, von *Klosé* komponirt und gebiasen; — Stücke aus *Gluck's* Alceste; — Symphonie in A dur von *Beethoven*.

Der Tenor *Gusseo* bei der italienischen Oper in Petersburg hat die Tochter des ersten tragischen Schauspielers am dortigen kaiserlichen Theater und mit ihr eine Mitgift von drei Millionen geheirathet, wird sich aber trotzdem nicht von der Bühne zurückziehen.

Gustav Schmidt's „Prinz Eugen" macht die Runde durch alle Bühnen. In Bernburg, Bremen, Meiningen, Wiesbaden wurde er mit demselben Beifall aufgenommen, der ihm bisher überall zu Theil geworden ist.

Die Sängerin Fräulein *Anna Zerr* in Wien ist zur österreichischen Kammersängerin ernannt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Empfehlenswerth.

Bei **Fissmer & Comp.** in Minden ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Fissmer, W., Kinder-Klavierschule. Neue Methode, nach welcher das Selbstthätigen des Schülers mehr, als in den bisher erschienenen Schulen, in Anspruch genommen wird. Mit einer grossen Auswahl von Uebungsstücken sowohl eigener Komposition, als von den Werken anerkannter Meister. Op. 45. Pr. 1 Thlr.

Vorgedrucktes Urtheil des Herrn Prof. Dr. *A. B. Marx*: „Auf den Wunsch des Herrn Verfassers habe ich die hier vorliegende Kinder-Klavierschule durchgesehen, und bescheige ihm gern, dass ich den leitenden Gedanken, so wie die Ausführung des Werkes für richtig und Erfolg versprechend halte, dem Werke daher Verbreitung und Anwendung in weiteren Kreisen wünsche."

Marx, A. B., Meine Seele ist stille zu Gott. Hymne für vierstimmigen Chor mit Pianofortebegleitung. Op. 47. Partitur und Stimmen. Preis 20 Ngr.

— — In banger Zeit. Vierstimmiger Chor mit Pianofortebegleitung. Op. 49. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.

Müller, G., Sonate in F dur. Op. 1. Preis 17½ Ngr.

— — Das Studium des Pianoforte, theoretisch praktisch. Eine Anleitung, sich auf dem kürzesten und sichersten Wege die grösste Gelänfigkeit und Sicherheit auf dem Instrumente zu erwerben. 1. Theil. Preis 1 Thlr.

Krüger, Dr. E., Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Cello (Mannheimer Preis-Quartett: *per aspera ad astra*).

— — Doppel-Sonate für zwei Klaviere.

— — Acht harmlose Lieder für Jugendchöre, mit willkürlicher Pianofortebegleitung.

Früher erschien:

Fissmer, W., 40 leichte vierhändige Uebungsstücke für das Pianoforte. Op. 14. Preis 22½ Ngr.

Ferner:

— — 14 leichte, mit Fingersatz bezeichnete Tänze für das Pianoforte. Op. 8. Preis 17½ Ngr.

Fissmer, W., Introduktion und Variationen über den Polen-Walzer. Op. 4. Preis 17½ Ngr.

— — Walzer. Op. 8. Preis 15 Ngr.

— — Grosse Sonate. Op. 7. Preis 20 Ngr.

— — Fest-Galoppade. Op. 6. Preis 5 Ngr.

— — Rondo polacca. Op. 10. Preis 12½ Ngr.

— — Vier Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Op. 11. Preis 10 Ngr.

Gilhitzer, F. W., Dreistimmige Schullieder. Preis 5 Ngr.

— — *Huber* und *Fissmer*, Der Pianofortefreund. Eine Sammlung gediegener Kompositionen für das Pianoforte von den Werken anerkannter, besonders älterer Meister. Mit Fingersatz und Tempobezeichnung, nach *Mehl's* Methode. II. Abtheilung, für mittlere Pianofortespieler. 3 Hefte. Preis à 15 Ngr.

— — Ueber Tonreihen und ihre Verbindungen, über Skalen, Kombinations- und mühlingende Töne, Tonleitern, Tonarten, sechste Stufe in Dur und Moll, Stimmung der Tasteninstrumente, namentlich der Kirchenorgel, nach dem Pendel, ohne Stimmgabeln. Preis 10 Ngr.

Wegen des Libellisten W. Körner in Erfurt.

Bei der schon vor Jahren und in jüngster Vergangenheit verbreiteten, wie über Alles theueren Bekanntschaft mit den verrufensten Tonkünstlern Deutschlands, wie mit den würdigsten Musikalienhandlungen, bin ich wohl allesmal einer Erwiderung auf die Libelle enthoben, womit *Herr W. Korner* die Spalten seiner Urania, unter Anderm Heft 9, ausfüllte. Sie sind ein Erzeugniss des Neides und der Rachsucht und hervorgegangen wohl aus der finstern Idee, dass in Zukunft Alles, was Orgel betreffe, nur von ihm eingeholt werden müsse (?), ihm tributpflichtig sei. — Mir sind die vielfachsten Zuschriften von Seiten meiner Freunde auch bezüglich dieses erschienen Erzeugnisses, wo die jüngste damit schliesst: „Freund, er hat ganz und gar sein Portrait gezeichnet."

Es dürfte später einmal eine Zusammenstellung der zahlreichen Mittheilungen über solches Treiben eines hübsche musikalische Ergötzlichkeit abgeben, dann, vielleicht wenn Alles sprachreif ist.

Lechopau, im März 1848. **C. Geissler.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. **Nr. 15.** 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung. — Nachrichten. Aus Leipzig. Aus Neisse. Aus Paris. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Tonkünstlerversammlung!

In Nr. 16 der diesjährigen Zeitschrift für Musik findet sich eine Bekanntmachung, die zweite Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde in Leipzig betreffend: dies brachte mir erst wieder das fast schon vergessene Faktum, dass es eine erste gegeben habe, in's Gedächtniss — es stiegen alte missliche Eindrücke auf, die sich mit der nicht unbedeutenden Zuversicht jener Bekanntmachung nicht wohl vereinigen liessen — ich sah das früher erschienene Referat über den ersten Versuch noch einmal durch — Reflexionen verschiedener Art schlossen sich daran — ich will sie hier zu ordnen suchen.

Was war der Zweck jener Zusammenberufung? in welchem Verhältniss dazu stand der erreichte Erfolg?

Nachdem vorher nur eine Versammlung von Musiklehrern projektirt worden, um namentlich praktische Uebelstände zu beseitigen, erweiterte man den Plan so weit, alle deutschen Tonkünstler und Musikfreunde einzuladen — und wozu? Um Alles, was in der Gegenwart in Bezug auf musikalische Verhältnisse einer Weiterbildung und Umgestaltung bedarf, in den Kreis der Besprechungen zu ziehen — um einen Verein zu gründen, welcher sich die Aufgabe stellen müsse, die Strebenden um gewisse allgemein als wahr und für die Gegenwart als nothwendig erkannte Grundsätze zu vereinigen.

In der That — eine höchst *allgemeine* Aufgabe! Aber ganz konsequent! Denn — was kann eine Versammlung deutscher Tonkünstler und Musikfreunde überhaupt erstreben? Das Allgemeine und höchstens das Nationale in ihrer Kunst! Irgend eine Wirksamkeit, die in's Einzelne, in's Praktische ginge, scheint durch die Zusammensetzung, oder vielmehr dadurch, dass die Zusammensetzung dem Zufall überlassen ist, dass nicht bestimmte, zu einem Zusammenwirken von vorn herein geneigte und fähige Subjekte vereinigt werden, ausgeschlossen.

Also das Allgemeine — die Prinzipienfrage! Hier stosse ich sicher auf ein prinzipielles Bedenken. Ist nämlich unser musikalisches Publikum — die Tonkünstler mit eingerechnet — reif dazu, seine Prinzipienstreite öffentlich auszukämpfen? Sind diese Fragen überhaupt so weit diskutirt, ihre Losung so weit vorbereitet, dass ein entscheidender Kampf in wenigen Stunden möglich wäre? d. h. zugleich, haben wir musikalische Parteien? Ich muss alle diese Fragen verneinen — wir haben keine Parteien, sondern Coterieen, wir sind kaum bis zur Aufwerfung von Prinzipienfragen, die man mit einigem Recht mit diesem Namen beehren könnte, gediehen — um ganz offen zu sein, es steht fast um Nichts misslicher, als um die allgemein-musikalische Bildung und um wahrhaft ernsten, musikalischen Sinn unserer Tonkünstler und Musikfreunde. Kurz, die Einzelnen sind noch nicht bis zum Allgemeinen gediehen, ihre Vereinigung könnte also nur zur Verwirrung führen — es ist kein anderer Erfolg von solcher Vereinigung zu erwarten, als dass die Schwäche der Einzelnen und des Ganzen in einer seltsamen Weise constatirt und dass Tonkünstler und Musikfreunde bei solcher Gelegenheit über die eigentliche Lage der Dinge auf eine unangenehme, aber zweckmässige Weise aufgeklärt werden. —

Aber — ein Blick in die Annalen jener ersten Versammlung belehrt uns ja: es hat sich dort gar nicht um allgemeine Dinge, um Prinzipienfragen gehandelt — man hat sich nicht über „allgemein wahre Grundsätze" geeinigt, davon ist lediglich in der Eröffnungsrede gesprochen worden — man hat fast ausschliesslich über Dinge, die in's Praktische schlagen, über die speziellsten Probleme debattirt, ist also jenem Bedenken mit glücklichem Takt aus dem Wege gegangen! Man hat in der That, in richtigem Bewusstsein der vorhandenen Kräfte, das Allgemeine nicht erstrebt — und dennoch wollt Ihr Euch von einem abstrakten, in die Höhe geschraubten Standpunkte, wie es scheint, über den redlichen Eifer jener Tage lustig machen? Nun ja, der böse Eindruck mit seinem unwiderstehlichen Reiz auf die Lachmuskeln ist einmal da, er existirt, er hat so gut sein Recht, als alle übrigen Existenzen — es bleibt also nichts übrig, als auch ihn mit redlichem Eifer zu motiviren, als auch die Lacher um einige als allgemein wahr anerkannte Grundsätze zu vereinigen.

Sehen wir die Sache also von einer anderen Seite an. Man ist bei dem Unternehmen davon ausgegangen, dass freie Vereinigung überhaupt etwas Zeitgemässes, das einzige Mittel gegen die in allen unseren Verhältnissen wüthende Zersplitterung sei. Ganz recht; kommt

man aber damit zu dem Institute, wie es sich gebildet hat? Schwerlich! Der Einzelne in seiner Vereinzelung kann wenig erreichen, er muss sich associiren, in den Kräften der Uebrigen eine Stütze für die eigene Schwäche suchen. Es gibt aber verschiedene Arten, sich zu einem Zwecke zu vereinigen — und eben dieser Zweck ist das nothwendige Maass der Art, des Umfanges der Vereinigung. Nur zu einem vaterländischen Zwecke kann die Gesammtheit berufen werden; ist er ein socialer, so können nur die zunächst Interessirten zusammentreten — trifft er mit den Absichten gewisser Fraktionen des Ganzen zusammen, so können nur diese sich betheiligen. Sollte vielleicht in einem Verkennen dieser Unterschiede der missliche Erfolg der ersten Tonkünstlerversammlung begründet sein? Es scheint so! Man kann immerhin sich mit allen hier erzielten Resultaten einverstanden erklären, aber dennoch ein Missverhältniss der aufgewendeten Kräfte zu ihrer Wirkung, der in Aussicht gestellten zu den wirklich erreichten Erfolgen fühlen — und muss dann auch unwiderstehlich lachen, da es nichts Komischeres gibt, als ein derartiges Missverhältniss!

Also — die Versammlung hat sich auf Dinge eingelassen, die der Wirksamkeit Einzelner oder engerer Associationen anheimzugeben waren, denen gegenüber sie machtlos blieb und bleiben musste. Geben wir ein wenig näher auf den Verlauf ein.

Die Tonkünstler und Musikfreunde haben über Gegelprüfungen berathen — musste die Verhandlung nicht nothwendig in der vagen Allgemeinheit und Resultatlosigkeit verlaufen, die sich in Nr. 21 der Zeitschrift f. Mus. beschrieben findet? Die Techniker können die Uebrigen nicht mit den Details behelligen, die der Debatte allein Leben geben könnten — die „Tonkünstler" können in der Verhandlung nur — schweigen — aber nein, sie fassen schliesslich *per majora* einen Beschluss über eine Sache, wovon sie nichts verstehen, wie ihnen in der Debatte selbst wiederholt zu Gemüthe geführt war! —

Was haben die deutschen Tonkünstler unmittelbar mit dem Klavierunterrichte zu thun? ungefähr ebenso viel als Literaten mit dem Unterrichte im Lesen oder den Deklamationsübungen in Schulen! Auch dies Sache der Techniker! Hier kann die Association der unmittelbar Betheiligten, eine Propaganda, die fortwährend und selbstthätig in's Praktische eingreift, viel thun, die Debatte der Tonkünstler aber nichts heilen. Deklamationen gegen den schlechten Geschmack haben, allgemein gehalten, nie etwas gewirkt, und führen, gegen einzelne Persönlichkeiten gewendet und so anscheinlich, lebendig gemacht, in grossen Versammlungen mit Nothwendigkeit zu Persönlichkeiten, wie sie denn auch bei dieser Gelegenheit nicht ausgeblieben sind. Man conspirire gegen den schlechten Geschmack, die einzelnen Associationen mögen sich unter einander in Verbindung setzen — man begreife aber auch, dass es sich hier nur um die That einer bestimmten musikalischen Gesinnung handelt, welche das Produkt langer Studien und Erfahrungen sein muss und nicht durch Reden ohne Weiteres herzustellen ist, dass es sich hier um eine Parteisache handelt, welche auf allgemeinen Versammlungen vertreten, aber nicht begründet werden kann.

Und nun gar die einzelnen Projekte: Verzeichnisse beim Unterricht brauchbarer Kompositionen anzufertigen? Als Hauptmotiv wird die Unbekanntschaft mit der Literatur angeführt, die in ihrem älteren Theile so manches Gute berge, das in der Masse sich unseren Blicken entzogen habe, so dass also die Lehrer und die Tonkünstler selbst wenig davon wissen, aber nichtsdestoweniger Verzeichnisse aufstellen sollen. Die vermisste Kenntniss ist offenbar nur durch technische und literarhistorische Studien zu erschwingen: d. h. der Einzelne mit Hilfe Gleichgesinnter kann und muss sie allein vollbringen, weiter Berufene mögen ihre Kritik üben und Beiträge nachweisen, die Gesammtheit könnte aber nichts thun, als höchstens ihre für sie als solche durchaus nicht begründete und darum unwirksame Autorität hinzuzugeben. Noch unbedingter greifen dieselben Gesichtspunkte bei dem Projekte der Verfassung eines Leitfadens Platz: entweder wird die Arbeit Einzelner ohne Weiteres acceptirt werden müssen oder wir haben einen Beleg für die Wahrheit unseres alten deutschen Sprichwortes zu erwarten, dass viele Köche den Brei verderben. Derartige Unternehmen können nicht einmal von der Gesammtheit der Lehrer ausgehen, deren divergirende Richtungen doch nicht in einem Werke unterzubringen wären; nein, jeder trete hier mit tüchtigen Arbeiten hervor, er stelle nicht derartige Probleme, sondern löse sie, und er wird etwas gethan haben — mit solchen Propositionen an die Versammlung aber gewiss nichts. — Hoffentlich wird Niemand den Einwurf machen, die Arbeit des Einzelnen müsse durch eine allgemeine Besprechung gewinnen, es müsse ihm sicher dadurch manche dankenswerthe Notiz werden — denn diese Ansicht führte zur Permanenz der Versammlung: alle musikalischen Werke würden durch dies Verfahren wenigstens um ein Minimum gefördert werden und Alle hätten gleichen Anspruch auf diesen Vortheil.

Diese nicht vor die Tonkünstler gehörigen Fragen haben indess gerade die breiteste Erörterung gefunden, haben fast allein doch wenigstens zu einer Debatte, welche der nächste Zweck solcher Versammlung ist, geführt. Die anscheinend allgemeiner gestellten haben dies nicht vermocht, im geraden Widerspruch zu unserer obigen Ausführung, dass allein solche an ihrem Platze gewesen wären. Der Fehler dürfte indess bei näherer Betrachtung auch hier an den besprochenen Gegenständen liegen, und es möchte sich ergeben, dass — bei Lichte besehen — überhaupt keine allgemeine Frage besprochen worden ist. Was lässt sich Allgemeines sagen über das Verhältniss unserer Zeit zur älteren, klassischen Musik? Ein Jeder gibt zu, dass unübertreffliche Leistungen in Masse vorliegen, die der Vergessenheit zu entreißen sind — das ist gar keine Frage mehr. Wer kann etwas dagegen sagen, dass gewiss viele aufkeimende Talente verkannt und traurig verkommen sind? und wer hätte der rhetorischen Ausführung dieses trübseligen Thema's noch Variationen beifügen mögen? — Aber es sind ja Vorschläge zur Abhülfe dieser Uebel gemacht! Wirklich? Ja, man soll

alte Musik in Conzerten aufführen! Gewiss: aber wie verschafft man diesen Conzerten Zuhörer? Dieser bedenkliche Punkt bleibt unerörtert! — Und wie werden die unglücklichen Genie's gerettet? — Ah, durch Kommissionen, die ihre Werke prüfen und zur Anerkennung bringen! — Aber wo sind die Garantieen, dass diese Kommissionen nicht so gut den göttlichen Funken verkennen, wie die Verleger, dass sie durch ein Verdammungsurtheil das Unglück nur grösser machen? wer bürgt in manchen bedenklichen Fällen nur für den guten Willen dieser Kommissionen? Nichts, Garantieen werden nicht geboten! — Aber die suchen wir ja eben, wir sind nach Erörterung dieser angeblichen Fragen ebenso weit, wie vorher. —

Aber, wie gesagt, es sind gar keine allgemeinen Fragen — jene Uebelstände sind Thatsachen und diese sind mit Erfolg nur thatsächlich zu bekämpfen. Führt gute alte Musik auf, so oft irgend eine Gelegenheit dazu geboten wird, erregt in den engeren Kreisen zunächst nachhaltiges Interesse dafür, lasst sie aber für sich selbst reden, auch bei Tonkünstlerversammlungen! Eine gemeine Seele, wer das aufkeimende Talent, sobald es ihm bekannt wird, nicht hegt und pflegt, ihm Luft und Licht nach Kräften zu verschaffen sucht, aber keine Lamentationen mehr über diesen Punkt und keine Rettungsanstalten, keine Kommissionen: unsere grossen Genie's haben sich ja doch endlich durchgeschlagen, und wie viel, vielleicht noch grössere, unbekannt verkommen sind, nun davon wissen wir Gott sei Dank eigentlich nichts. Auch dürften die gemüthlichen Musiker hier ein bedenkliches Beispiel geben: müssten nicht, wenn sie wirklich Recht hätten, alle übrigen Künste mit gleichen Anstalten versehen, ja muss nicht mindestens alle fünf Jahre ein Krieg geführt werden, blos damit nicht so viele militärische Genie's verkommen? Und denkt doch an die Preiskomponisten, diese von Kommissionen taxirten Genie's, denkt an die Preiskompositionen! das Publikum hat sich sein Urtheil allen höheren Sanktionen gegenüber frei gehalten.

Es hat sich hier also um Sentiments, gar nicht um allgemeine Fragen gehandelt. Letztere können aufgeworfen werden nur über Gegenstände aus dem ästhetischen, kunstgeschichtlichen, technischen (im weiteren Sinne!) Gebiete, wenn man theoretisiren will — soll aber etwas Praktisches erstrebt werden, so muss es für Alle wenigstens einiges Interesse haben und muss auch für die Gesammtheit einigermaassen erreichbar sein. — Ueber Fragen der ersten Art können nur Vorträge gehalten werden, Debatten werden kaum zu ermöglichen sein aus den in einer Note zu dem Referate der Zeitsche. f. Mus. S. 166 energisch ausgesprochenen Gründen; Fragen der zweiten Art existiren aber fast gar nicht — die Zerfahrenheit unserer Verhältnisse hat es dazu noch nicht kommen lassen. Man täusche sich nur nicht dadurch, dass man eine Frage allgemein stellt und ebenso allgemein beantwortet und dann glaubt, man habe wirklich ein passendes Thema gefunden. Ist die Frage nur der Form, nicht ihrem Wesen nach allgemein, d. h. fällt sie nicht unter die obigen Gesichtspunkte, so führt die Allgemeinheit der Form nur zur Trivialität. So hat die Frage: „Was muss geschehen, um dem musikalisch-liturgischen Theile in der protestantischen Kirche eine grössere Bedeutung zu verschaffen?“ zu der Antwort geführt: „Es muss der Kirchenmusik im kirchlichen Ritus eine bestimmte und feste Stelle angewiesen werden und sie muss in einen innern und nothwendigen Zusammenhang mit den übrigen gottesdienstlichen Handlungen treten.“ Heisst das nicht die Frage mit der Frage selbst beantworten? denn die eigentliche Frage ist ja doch: Wie kann der Zusammenhang der Musik mit dem Gottesdienste wieder hergestellt, der Musik damit wieder eine feste Stelle angewiesen werden? Und diese Frage lässt sich nicht allgemein beantworten — konfessionelle, lokale Unterschiede sind hier vom grössten Belang und es wird vorläufig auch hier nur thatsächlich zu wirken sein. Verschafft eurer Kirchenmusik Eingang dadurch, dass ihr die Freiheit, die einem Jeden gelassen ist, benutzt, nach Möglichkeit und den Umständen jenen Zusammenhang herstellt — eine allgemeine Frage lässt sich aber über diesen Punkt verständiger Weise gar nicht aufwerfen und nicht beantworten. Was sich hier thun liesse, wäre etwa, dass sich die verschiedenen Kräfte vereinigten, das faktische Material einmal zu sammeln und zu einiger Uebersichtlichkeit zu bringen, also die verschiedenen Kirchenverfassungen mit ihren liturgischen Formen, lokale und allgemeine gesetzliche Bestimmungen über diese Punkte zusammenzustellen — erst, wenn sich diese nothwendigen Unterlagen einigermaassen übersehen lassen, wird sich die Frage als eine wirklich und nicht blos der Form nach allgemeine aufstellen lassen.

Hier dürfte überhaupt das Heil der allgemein praktischen Fragen, welche eine solche Versammlung beschäftigen könnten, zu suchen sein. Ehe man weiter strebt, muss man doch wissen, auf welchen Grundlagen man steht — und mit dieser Wissenschaft liegt es sehr im Argen. Die guten Musiker, die naiven Seelen! Wie viele von ihnen denken überhaupt daran, dass sie im Staate existiren und dass ihre hochheilige Kunst, die sie sich so gern von allen irdischen Fesseln befreit denken, zu einer reellen Existenz nur im Staate kommt, dass die Musik ihren höchsten Beruf, das Volk, die Massen zu heben, zu bilden, nur dann erreichen kann, wenn sie einen Platz in den öffentlichen, grossartigen Verhältnissen findet! Wie wenige denken daran, dass eine wahrhaft unabhängige Stellung der Musik nur in grossen Kunstinstituten zu erreichen, dass nur in ihnen die Unabhängigkeit von Koterieen, Launen des schlechten Publikums u. s. w. zu gewinnen ist. Kurz, das Verhältniss des Staats und der Kommunen zu der Kunst könnte Gegenstand einer vielseitigen Besprechung werden: freilich wäre auch hier erst wieder faktisch festzustellen, was jetzt Derartiges geschieht, wie sich jenes Verhältniss gebildet, über welche materiellen sicheren Mittel die Kunst zu gebieten hat. Die Besitzverhältnisse sind auch hier von der grössten Wichtigkeit, und nur von diesen materiellen Grundlagen aus wird ein weiterer Aufschwung der Musik, d. h. eine grössere Wirksamkeit derselben auf das Volk, zu erreichen sein. An dergleichen denken unsere guten Kor-

respondenten freilich nicht, sonst hätten sie schon längst das ganze Material zusammentragen können: sie jammern und klagen wohl, aber flicken unter ihren heissen Thränen doch immer nur die alten Phrasen über Concerte und Opern zusammen, sie besprechen den *Status quo*, ohne sich den Kopf darüber zu zerbrechen, wie er eigentlich entstanden ist.

Doch kehren wir zu unserer ersten Tonkünstlerversammlung zurück. Was bleibt uns von ihr nach Obigem noch übrig? Abschaffung der französischen Titel und der italienischen Vortragsbezeichnungen, die Jahreszahl auf dem Titel: anerkennenswerthe Bagatellen! Erklärung gegen den Nachdruck durch Liedertafeln: eine sehr anständige, aber nur in wenigen Fällen dringende Maassregel! Ein Repertorium der ungedruckten, im Manuskript zu verbreitenden Werke: also noch mehr zum Vermodern verdammte Kunstschätze, noch mehr nicht durchgedrungene Genie's! Ausserdem ein Paar Vorträge, ein Paar Concerte und geselliges Zusammensein.

Die möglichen Vortheile in letzterer Beziehung entziehen sich natürlich der öffentlichen Wahrnehmung und Besprechung — sie können auch die bisherige Form der Versammlung nicht motiviren, denn sie werden ebenso gut erreicht bei Musikfesten u. dgl., überall, wo ein Zusammenfluss von Tonkünstlern stattfindet. Musik muss natürlich gemacht werden, aber auch sie dürfte, in der bisherigen Beschränkung, die Mühe kaum lohnen. Hier ist indess eine praktische Wendung in Aussicht gestellt, angehenden Künstlern durch Aufführung ihrer Werke einige Anerkennung zu verschaffen — gewiss dankenswerth — mögen sich nur die über die Zulassung richtenden Stimmen die Universalität des Urtheils bewahren und die künftigen Zuhörer auch! denn — ein Publikum, fast ausschliesslich aus Tonkünstlern und Musikfreunden, besonders auch Recensenten bestehend! Eine bedenkliche Vorstellung, ein Wagniss für den angehenden Künstler, zu dem ich ihm nicht rathen möchte. Es gibt eine unaussteh liche Art der Protektion, und das möchte das Einzige sein, was im günstigsten Falle zu gewinnen wäre.

Für die Versammlung selbst bleiben also nur Vorträge — damit ist aber allein wenig gethan. Man liest sie ebenso gut in den Zeitungen und erspart sich am Ende noch manchen Aerger. Ich danke wenigstens Gott, dass ich nicht Ohrenzeuge des *Griepenkerl*'schen Vortrages über die Oper der Gegenwart und der sich daran knüpfenden Begeisterung der Versammlung gewesen bin. Es wäre mir eine bittere Stunde gewesen, derartigen, auf ganz nichtigen Fundamenten sonderbar zusammengebauten Paradoxieen einige Bedeutung beigelegt, diese konsequente Verwechselung historischer und künstlerischer Wirklichkeit gefeiert zu sehen. Für eine Widerlegung derselben ist hier nicht der Ort — mit einer thatsächlichen Bemerkung ist dieses ganze Gebäude moderner Gesinnungstüchtigkeit beseitigt: eine Uebersicht über die Entwickelung der Oper, und *Mozart* darin geradezu übergangen, weil er keine historischen Sujets hat! Es ist dabei blos übersehen, dass Männer wie *Mozart* Geschichte machen durch ihre Werke, dass z. B. im Don Juan wie im *Goethe*'schen Faust so viel Menschlichkeit in künstlerischer Reproduktion niedergelegt ist, als sich in irgend einer Partie der Geschichte, die es doch auch über das Menschliche nicht hinaus bringen dürfte, aufweisen lässt. Ferner das völlige Uebergehen der Frage nach dem Wie, wenn nur das Was das historische ist, wodurch allein freilich ermöglicht wurde, *Meyerbeer* an die Spitze dieser ganzen Entwickelung zu stellen — und dazu nichts, als eine Horde begeisterter Tonkünstler, keine Debatte, die den Manen der grossen Meister Recht verschafft hätte gegen den historisch-politischen Fanatismus? Unerträglich! Hätte doch Herr *Griepenkerl* wenigstens ein christliches Element darin gefunden, dass Don Juan die erste namhafte Oper ist, wo ein Sünder vor den Augen des Publikums vom Teufel geholt wird — könnte er im Figaro nicht wenigstens die historische Frivolität des 18. Jahrhunderts historisch treu geschildert finden — vielleicht hätte er dann auch *Mozart* in seinem Schematismus unterbringen können.

Doch genug! Vorträge ohne Debatte bleiben abgelesene Zeitungsartikel — weiter nichts! Und doch weiter keine Aussicht. Solche Vorträge geben oder können geben, was man braucht — Belehrung! Bei der Debatte aber hat der vorbereitete Redner zu grosses Uebergewicht, die Uebrigen werden in der Regel schweigen. Beschliessen, d. h. mit Erfolg beschliessen kann die Versammlung nichts, über ihre wenigen gemeinsamen, zur Zeit sehr im Unklaren liegenden Interessen kann sie sich ohne grosse Vorarbeiten nicht verständigen, sie wird also immer wieder Gefahr laufen, ihre Zeit mit Dingen hinzubringen, die nicht vor sie gehören — also, allen Uebrigen in einem tragikomischen Lichte zu erscheinen, sich selbst aber mit dem höchst allgemeinen Gedanken, dem sehr vagen Bewusstsein trösten zu müssen: Wir haben etwas Grosses, Zeitgemässes gewollt, wir haben uns durch feurige, etwas übertreibende Reden wenigstens auf Stunden das Gefühl einer Einheit verschafft, die freilich nur in unserer Phantasie existirte und glücklicherweise keine reellen Folgen haben wird. Also? Es wird nicht nöthig sein, die nothwendige Schlussfolge ausdrücklich auszusprechen! Nur will ich die eingeladenen Damen aufgefordert haben, sich nicht ihrer liebenswürdigen Arglosigkeit ganz zu überlassen, sondern mindestens noch einmal das Referat über die erste Versammlung zu lesen, ehe sie sich zur Theilnahme entschliessen.

Will man aber durchaus das Experiment wiederholen und auch die in Aussicht stehenden speziellen Fragen erörtern, so treibe man das Ding nach dem Beispiel unserer Naturforscher, Germanisten etc. wenigstens klug und grossartig. Diese theilen sich für solche Fälle in Sektionen! Die Klavierlehrer können in einer Sektion zusammentreten, wo allenfalls auch Abgeordnete der vielfach maltraitirten Schüler mit ihren Klagen zu hören wären; die Recensenten in einer anderen, wo Herr *Schäffer* indess nur unter dem Schutze der bewaffneten Macht zuzulassen wäre; die Damen beriethen in einer besonderen Curie, und welche Gemüthlichkeit müsste in der Sektion herrschen, wo die Musikfreunde

traulich bei einander sässen? Dann, ja dann wird ein grosser Erfolg nicht ausbleiben: man würde sich nicht an dem Gedanken einer ganz neuen grossen Einheit, eines beabsichtigten Zusammenwirkens, einer gesinnungstüchtigen Association mehr berauschen können und dann gewiss einsehen, dass es an der ersten Voraussetzung zu einer weiteren Wirksamkeit der Versammlung fehlt — an der Tüchtigkeit der Einzelnen hierzu. Denn auch das geben wir zu, dass alles unser — auch allgemeines — Reden wohl zu Schanden zu machen wäre durch einige grosse, parlamentarischer Entwickelung fähige Persönlichkeiten, dass ein unter solcher in freier, lebendiger Rede entbrennender Kampf auch über Dinge, wie sie oben verworfen sind, die übrige todte Masse anregen, Leben in den Verein bringen könnten, kurz dass auch die Entfaltung tüchtiger Persönlichkeiten wenigstens für den Anfang der Träger solcher Versammlung werden kann. Und hier dürfte der letzte grosse Fehler gemacht sein: man scheint sich nicht die Mühe gegeben zu haben, sich wenigstens diesen Erfolg zu sichern, eine grössere Zahl bedeutenderer Persönlichkeiten für das Unternehmen zu interessiren, zur Theilnahme zu gewinnen. Man hat experimentirt, man hat, ohne viel nach dem inneren Berufe zu fragen, probirt, sich in den Formen der Zeit zu bewegen, und muss sich daher auch sagen lassen, dass der Versuch misslungen und zu nichts gut sei, als eine Warnung für alle späteren abzugeben. Es ist mehr als Zufall, es ist ein verschuldetes Leiden, dass dem Ganzen jener einzige, aus den sonderbarsten, namenlosen Versen gedrehte Zopf in Nr. 30 der Zeitschr. f. Mus. angehängt worden ist. — —

Unterdessen hat die Geschichte eine Tonkünstlerversammlung im alten Style unmöglich und damit eigentlich auch diese Worte überflüssig gemacht. Wer weiss! Der Fanatismus der Associationsmänner ist gross, die Wichtigkeit, mit der die Sache betrieben wurde, kolossal gewesen. Sprechen wir es also aus, nehmen wir auch dieses als Hauptargument auf: eine Wiederholung im früheren Sinne würde alle Theilnehmer lächerlich, für Rigoristen verächtlich machen. In der Zeit, wo es sich um Reorganisation des halben Europa, um Wiederherstellung unseres Vaterlandes handelt, wo die höchsten Interessen der Gesammtheit wie des Einzelnen eine nie erhörte, breite Entwickelung finden, da werden selbst die Tonkünstler hoffentlich nicht Musse finden, die drohende Tagesordnung ihrer Statuten, der Kirchenmusik u. s. w. pathetisch zu besprechen — man wird jetzt, wenn das Bedürfniss einer Gemeinschaft unabwendbar vorhanden, würdigeren Stoff und würdigere Formen zu finden wissen: die Vernunft lässt es wünschen und die Zeit erheischt es. *F. Hiller's.*

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Zwanzigstes und letztes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 6. April. — Symphonie von *W. A. Mozart*. (D dur, ohne Menuet.) — Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Conzert für Pianoforte mit Orchester, komponirt von *Robert Schumann*, vorgetragen von Frau Dr. *Clara Schumann*. — Arie aus der Oper „La Favorite" von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Schloss*. — Präludium und Fuge von *S. Bach*; Notturno von *Chopin*; Lied ohne Worte von *Felix Mendelssohn Bartholdy*; sämmtlich vorgetragen von Frau Dr. *Schumann*. — Symphonie von *L. van Beethoven*. (Nr. 2, D dur.)

Fräulein *Schloss* nahm Abschied für diese Saison mit einer *Mozart*'schen und einer *Donizetti*'schen Arie. Beide Stücke waren diplomatisch geschickt gewählt, um noch einmal Alles in relativ höchstem Grade vorzuführen, was die Sängerin an Kraft, Fülle und Schönheit der Stimme, an Ausdrucksfähigkeit und Volubilität besitzt. Der Beifall war stürmisch.

Frau Dr. *Schumann* wurde bei ihrem Auftritt freudig von dem Publikum empfangen. Sie trug das schöne und originelle Conzert ihres Gatten mit all' der technischen und geistigen Vollendung vor, welche die Ausführung des fremden Kunstwerkes zu einem zweiten eigenen Kunstwerke macht. Unter den Stücken, welche sie später auf dem Pianoforte allein vortrug, interessirte uns besonders die *Bach*'sche Fuge, durch die Art, wie die Virtuosin das Thema überall aus dem kunstvollen Stimmengewebe hervorzuheben wusste. Der Applaus am Schlusse nahm nicht eher ein Ende, als bis die Künstlerin an das Instrument zurückkehrte. Sie gab noch ein *Mendelssohn*'sches Lied ohne Worte zu. —

Ausserdem wurden an diesem Abende zwei ganze Symphonieen nicht etwa blos ertragen, sondern mit ungeschwächter Aufmerksamkeit angehört und durchgenossen; gewiss ein schöner Beweis für den gebildeten Kunstsinn unseres Publikums.

Wir haben noch einer musikalisch-deklamatorischen Morgenunterhaltung zu gedenken, welche die Herren *Riets*, *Stürmer*, *Richter* und *Hofrichter* zum Besten der Wittwen und Waisen ihrer in dem blutigen Kampfe am 18. und 19. März zu Berlin gefallenen Landsleute am Sonntag, den 2. April, im Saale des Gewandhauses gegeben. Es kamen darin folgende Pieeen zu Gehör: 1. Trauermarsch (aus der Sonate Op. 26, für Orchester instrumentirt) von *L. van Beethoven*. 2) Ouverture zum „Sommernachtstraum" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. 3) Gedicht, vorgetragen von Herrn *Wagner*. 4) Polonaise für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn Conzertmeister *F. David*. (Neu.) 5) Gedicht, vorgetragen von Fräulein *Erck*. 6) Finale des ersten Aktes aus der Oper: „Fidelio" von *Beethoven*, vorgetragen von den Damen *Günther-Bachmann* und *Schwarzbach*, den Herren *Henry*, *Brassin*, *Behr* und dem Chorpersonale. 7) Scherzo aus dem „Sommernachtstraum" von *F. Mendelssohn Bartholdy*. 8) Gedicht, vorgetragen von Herrn *Richter*. 9) Terzett und Finale des zweiten Aktes a. d. Oper: „die Zauberflöte", von *W. A. Mozart*, vorgetragen von den Damen *Günther-Bachmann*, *Grünberg*, *Schwarzbach*, *Stark*, den Herren *Stritt*, *Henry*, *Behr*, *Stürmer* und

dem Chorpersonale. — Herr *Julius Rietz* dirigirte; das Gewandhaus-Orchester spielte. Die Ausführung war im Ganzen wie im Einzelnen sehr gut; aber das Publikum hatte sich leider nicht sehr zahlreich eingefunden. Ein überaus schöner Frühlingstag trug wohl die meiste Schuld dabei.

Neisse. — Seit beiläufig zwei Jahren beginnen wir ein regeres Kunstleben. Wir hatten das Glück, in Herrn Musikdirektor *Stuckenschmidt* einen jungen, tüchtig gebildeten Musiker — Schüler von *Riem* und *Methfessel* — für unsere Stadt zu gewinnen. — Er stiftete bald nach seiner Ankunft die Singakademie und später den Männergesangverein. Beide Vereine nehmen an Quantität, wie an Qualität, täglich zu — und können jetzt die grösseren Chorwerke in massenhafter Besetzung zur Aufführung gebracht werden. — In diesem Winter hatten sich beide Vereine zu grösseren Conzertaufführungen vereinigt und machte u. a. besonders *Gade's* „Comala" einen tiefen Eindruck. Die Aufführung war musterhaft und es ist bewundernswerth, was Herr *Stuckenschmidt* in so kurzer Zeit für ein Ensemble gebildet hat. — Beim einjährigen Stiftungsfeste (am 20. Febr.) überreichte der Männergesangverein dem jungen Meister einen kostbaren silbernen Taktstock. Dieser Verein zählt jetzt über hundert Mitglieder, von denen ziemlich zwei Drittheile Sänger sein mögen. — Als Komponist ist Herr *Stuckenschmidt* zwar nicht den hervorragendsten Genie's beizuzählen, beurkundet aber überall den denkenden Künstler und zeichnen sich namentlich seine kräftigen Männerchöre vor vielen Andern aus. Meines Wissens hat Herr *St.* bis jetzt noch nichts veröffentlicht.

— 4 4 —

Paris, im März 1848. Unsere grosse Februar-Revolution hat Alles, sonach auch die Musik, mit in ihre Kreise gerissen, und es ist daher kein Wunder, wenn ein jetziger Musikbericht aus Paris einen politischen, ja revolutionären Anstrich hat. Am Liebsten möchte ich freilich von einer im Gebiete der Musik selbst ausgebrochenen Revolution melden, welche die vielen Missbräuche abschaffte, wie sie sich in der Notenwelt noch immer breit machen — von einer Revolution, die grosse Tongenie's hervorbrächte. Davon ist aber zur Zeit noch nichts zu spüren. Indessen gibt es wenigstens patriotische Lieder genug; so das Mourir pour la patrie, der Chant national aus *Halevy's* Karl dem Sechsten, vor allen natürlich die Altmutter der Nationalhymnen, die Marseillaise. In Lille hat *Louis*, der Komponist der auch in Ihren Blättern erwähnten Oper Marie Therese, eine neue Nationalhymne unter dem Titel: „L'étoile tricolore" komponirt, welche vielen Beifall findet; die Worte sind von *Mery*. — Wie Sie wissen, schickten die verschiedenen hier lebenden Ausländer Deputirte an die provisorische Regierung ab, um der letzteren ihre Theilnahme, der Nation ihre Bewunderung u. s. w. auszudrücken. Dies thaten auch die hier anwesenden Norweger, und an ihrer Spitze stand *Ole Bull*, der noch kurz vor dem Ausbruche der Revolution einige Conzerte mit vielem Eclat gegeben hatte; der nordische Geiger soll bei jener Gelegenheit ganz tapfer gesprochen haben. — Eine andere Deputation, welche die hiesigen Instrumentmacher (ein in der That ganz respektables Corps) an die Regierung sendeten, bestand aus den Herren *Kriegelstein*, *Pape* und *Pleyel*. — Wie aber die lebendigste Theilnahme an den politischen Dingen hier alle Stände durchdringt, ersieht man z. B. aus einem Rundschreiben, welches *P. Musard*, Adjunkt des Maire von Auteuil, in diesen Tagen an seine Standesgenossen, die Musiker des Seine-Departements, erlassen hat; er fordert sie auf, von dem auch ihnen zustehenden allgemeinen Wahlrechte zur Nationalversammlung Gebrauch zu machen, und zwar zunächst vorbereitende Versammlungen zu halten, um wo möglich alle Stimmen der Musiker auf einen Einzigen zu vereinigen. Da hätten wir denn eine politische Harmonie im allereigentlichsten Sinne. Uebrigens zeigen die Musiker auch schöne Beispiele nationaler Hingebung. So hat *Panseron* von seinem Jahresgehalt als Professor am Konservatorium der Musik ein Drittheil der Regierung zur Verfügung gestellt. Nicht minder erwähnenswerth ist die Handlung der Herren *Brandus u. Comp.*, Musikalienhändler und Verleger der Revue musicale, welche den Reinertrag aus dem Musikalienverkauf einer ganzen Woche für die Opfer der drei grossen Februartage bestimmten.

Dass die frühere „Académie royale de la musique" in einen „Opéra national" umgewandelt worden ist, wissen Sie bereits. Man gibt darin unter Anderem auch ein grosses Drama: „La Révolution" mit Musik von verschiedenen Tonsetzern. Ferner eine Gelegenheitsoperette: „Les Barricades", mit Musik von *Pilati* und *Gautier*. Dies hindert jedoch nicht, dass auch ein neues Ballet: „La jardiniere de son Seigneur" mit nebenher läuft oder vielmehr tanzt; die Musik dazu ist ebenfalls von *Pilati*. (Beiläufig gesagt, ist dieser *Pilati* derselbe, der im Jahre 1839 in Gemeinschaft mit *Flotow* die Oper: „Le naufrage de la Meduse" komponirte. Der deutsche Associé ist seitdem berühmter geworden, als der französische.) Es scheint aber auch der „Nationaloper" sowie den übrigen Theatern eine Revolution bevorzustehen. Der Minister des Innern hat eine „Commission nationale des théâtres" niedergesetzt, welche alle auf Einrichtung und Verwaltung der Bühnen bezüglichen Fragen untersuchen soll: Privilegien, Staatsunterstützungen, Kautionen, Censur, Freibillets u. s. w. In dieser Kommission sitzt ein von der Regierung ernanntes Mitglied und ausserdem elf andere Sachverständige, worunter die dramatischen Schriftsteller *Felix Pyat*, *Melesville*, *Etienne Arago*. Ferner haben die Direktoren der Nationaloper, die Herren *Duponchel* und *Roqueplan*, die Erlaubniss erhalten, auf den elysäischen Feldern ein Theater für Oper und Ballet zu errichten, welches durch sehr niedrige Eintrittspreise auch der ärmeren Klasse die Circenses gewähren soll — gesetzt auch, sie hätten Panem nicht. Dafür haben aber die Herren *Adam* und *Mirecourt* die Leitung des dritten lyrischen Theaters niedergelegt, und zwar in

die Hände einer Gesellschaft, welche fortan das Unternehmen ausbeuten wird, indem sie zwischen Opern und militärischen Stücken abwechselt. Ein bisheriges Privattheater, das der Tuilerieen nämlich, das gegen 2000 Menschen fasst, wird in eine „Salle nationale des concerts" verwandelt.

Hatte ich Recht, wenn ich oben sagte, das revolutionäre Prinzip durchdringe auch die Tonkunst? Sogar in die ehrwürdigen Räume des Conservatoir's hat es sich Eingang zu verschaffen gewusst: in dem fünften Concerte desselben führte man den Chor: „Affranchissons notre patrie" aus *Weber's* Euryanthe auf. Die hiesigen Dilettanti durchblätterten eifrig den Klavierauszug der Oper, um darin einen Chor zu finden, der mit diesen Worten anfängt; sie fanden aber nichts, bis ihnen Einer sagte, man könne auch zu romantischen, chevaleresken Tönen einen modernen, revolutionären Text machen.

Um aber mit einer friedlichen Mittheilung diesen Revolutionsbericht zu schliessen, bemerke ich Ihnen noch, dass der Comité général der „Association des artistes-musiciens" drei neue Pensionen bewilligt hat, und zwar zwei davon an Künstler, die, ehe sie zu den Pariser Orchestern gehörten, alle Feldzüge des Kaiserreichs als Militärmusiker mitgemacht haben. Wahrhaftig! schon wieder Politica und Revolution! und unter meinem Fenster erklingt auch schon wieder die Marseillaise! O, es ist eine schwere Zeit!

Nachschrift. So eben erscheint folgender Erlass des Ministeriums des Innern: „Der Regierungskommissar beim Theater der Republik (ehedem Théâtre français) ist ermächtigt, in sehr kurzen Zwischenräumen Gratisvorstellungen zu geben. Hierbei sollen die grossen Meisterwerke der französ. Bühne von den vorzüglichsten Künstlern des Theaters gegeben werden. In den Zwischenakten soll das Orchester nationale Weisen und Gesänge ausführen. Der ganze Saal wird in numerirte Sperrsitze eingetheilt; für jeden Sperrsitz wird ein Billet angefertigt; diese Billets werden in gleicher Anzahl an die 12 Mairien von Paris, an das Stadthaus und an die Präfektur vertheilt, um von diesen den Werkstätten, den Club's und den Schulen, sowie den ärmsten Bürgern zugeschickt zu werden; unter ihnen entscheidet das Loos." — Die Kunst wird also fortan nicht mehr ein Privilegium der Reicheren sein, sie wird populär werden. —

Recensions.

Quartett für Piano, Violine, Viola und Violoncello. Gekrönt mit dem von dem Musikverein in Mannheim ausgesetzten Preise, komponirt von *Vincenz Lachner*. Op. 10. Preis 6 Fl. Mainz, bei *Schott's Söhnen*.

Mit ganz vorzüglichem Interesse hat sich Rec. wiederholt mit dieser trefflichen Arbeit beschäftigt, welche unstreitig zu den tüchtigsten und gediegensten ihres Faches gehört. Wenn sich so, wie es hier der geehrte Herr Verfasser in rühmlichster Weise bethätigt hat, glückliche Erfindungskraft, geläuterter Geschmack, solide Kunstrichtung, gründliche technische Durchbildung mit beharrlichem, in die Tiefe dringendem Fleisse der Arbeit verbinden, dann kann das Resultat stets nur ein erfreuliches sein — und dass in diesem Quartette ein erfreuliches, ja ein höchst erfreuliches Kunstprodukt dargeboten sei, davon wird man sich sogleich beim ersten Ueberblicke der Partitur, welche in löblicher Weise zugleich mit der Klavierstimme gegeben ist, überzeugen. Sämmtliche vom Verf. ergriffene Themata sind interessant, ansprechend und ergibig; sie stehen durch alle Theile des Werkes hindurch in idealer wie in formaler Hinsicht in einer so innigen Beziehung und Wahlverwandtschaft zu einander und sind fast durchgehends so fleissig ausgebeutet, so geschickt und glücklich unter einander combinirt, verarbeitet und verwoben, dass das Ganze gleich wie ein herrlicher Edelbaum erscheint, der in allen seinen Aesten und Zweigen, Blättern, Blüten und Früchten, in welchen mannichfaltigen Gruppirungen sich auch diese darstellen mögen, dennoch aus einer Haupt- und Grundwurzel seinen Kern und seine Lebenssäfte gewonnen hat, und welchen man, je aufmerksamer man ihn betrachtet, je sorgfältiger man ihn zergliedert, desto fester und inniger in sich selbst verwachsen findet. So hat denn die wundersam herrliche Kunst der sogenannten thematischen Arbeit, wie sie allmälig der Genius, das tiefe Kunstverständniss und der beharrliche Fleiss der grossen Tonmeister in der neueren europäisch-abendländischen Musik herangebildet und wie sie vorzüglich in *Beethoven* ihren Kulminationspunkt erreichte, hier auf's Neue einen Triumph gefeiert. Angesichts dessen die Salonprodukte jener musikalischen Tapetenfabrikanten, welche nicht über die tausendfach wiederholten Passagenmuster der Etude hinauszudringen vermögen und welche selbst auch dann, wenn sie sich dann und wann einmal an die Sonatenform heranwagen, nichts zu Stande bringen, als locker zusammengeschobene Klavierlieder- und Etudensätze, in ihrer ganzen unaussprechlichen Blöse und Aermlichkeit erscheinen.

Wollten wir das günstige Urtheil, das wir über dieses Quartett fällen müssen, welches wir übrigens erst beim Abschreiben des Titelblattes als ein gekröntes erkannten, durch Notenbeispiele im Einzelnen belegen, so würden wir uns genöthigt sehen, einen grossen, ja den grössten Theil des Werkes auszuschreiben, und wir ersuchen daher unsere kunstverständigen Leser, selbst der Partitur ein aufmerksameres Studium widmen zu wollen, welches namentlich von jüngeren Komponisten gewiss nicht ohne vielfachen Gewinn geschehen wird. Diejenigen unter den Letzteren, welche selbst auch mit ihren glücklich erfundenen und reichergibigen Themen nichts anzufangen wissen, desshalb von einem zum anderen springen und dadurch zuletzt nichts als ein buntes *Mixtum compositum* ohne innere Einheit, ohne nothwendigen organischen Zusammenhang erzeugen, mögen zumal den ersten und letzten Quartettsatz des Herrn *V. Lachner* Takt für Takt genau durchgehen und sich dabei überzeugen, wie unerschöpflich reich und

ergibig sich auch ein scheinbar einfaches Thema bei fleissiger und sorgsamer Benutzung seiner Motive und Motivtheile verarbeiten und ausspinnen lässt.

Nach unseren bisherigen Andeutungen könnten vielleicht manche unserer resp. Leser auf die Vermuthung gerathen, dieses Preisquartett sei lediglich ein ungeniessbar gelehrtes, aus dürrer, saft- und kraftloser Reflexion hervorgegangenes Werk, wie deren allerdings manche in neuester Zeit zu der Ehre der Krönung gelangt sind — allein es ist durchgehends, wenn auch nicht in einem grossartig erhabenen, doch in einem edlen, charaktervollen und dabei klaren und fliessenden Style gehalten und eben so ansprechend für das sinnliche Ohr, als anregend für das Gemüth, weshalb es denn auch bei einigermaassen vorgebildeten Dilettanten gewiss grossen Anklang finden wird; und dies um so mehr, da die Klavierpartie keine grösseren Schwierigkeiten zu überwinden gibt, als dies etwa bei den Klavierquartetten von *Beethoven*, *Ries*, *M. v. Weber*, *R. Schumann* u. A. der Fall ist, welchen es sich in würdiger Weise anreiht. Es besteht aus 4 Sätzen. Der erste, ein Allegro ma non troppo, G moll, C-Takt, erscheint uns in seiner edlen und würdigen Haltung und überaus sorgfältigen Ausführung als die Krone des Ganzen. Der zweite, ein humorreiches, sehr gefälliges Scherzo aus derselben Tonart in $^6_8$ Takt, wird auch den Nichtkenner für sich gewinnen. Der dritte, ein Adagio ma non troppo, Es dur, $^3_4$ Takt, strömt voll reichen, gemüthvollen Gesanges. Doch hätten wir hier dem so schön und sinnig beginnenden Thema vom 5. Takte an eine gewichtvollere Wendung gewünscht. Der vierte Satz ist ein Allegro in G moll, C-Takt, voll feurig aufjubelnden Lebens; das Hauptmotiv ist in sehr geschickter und sinniger Weise dem Hauptthema des ersten Satzes abgewonnen. —

Wir werden uns von Herzen freuen, wenn es uns vergönnt ist, den Herrn Verf. bald auf's Neue als Schöpfer eines gleich gediegenen Werkes zu begrüssen. — Die Ausstattung ist würdig. Dr. *Kofertstein*.

Feuilleton.

Am 9. März fand die Eröffnung des königl. ital. Theaters zu London in Covent-garden Statt; *Rossini's* Tankred war die Eröffnungsoper, die Damen *Albini*, *Bellini*, *Persiani*, die Herren *Mei* und *Tamburini* etc. etc. bildeten die Hauptrollen. Der Orchesterdirektor *Costa* hatte die Instrumentation überarbeitet (!).

Die nach in diesen Blättern erwähnte achtjährige Pianofortespielerin *Zarichetta Merli* aus Italien hat in Paris Bewunderung erregt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Zum Besten der Hinterbliebenen
der heldenmüthigen Opfer des 16. 17. 18. März.

Binnen drei Wochen erscheinen:

Gesangs-Album.

Das neue preussische Volkslied und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Piano komponirt von *Greff*, *Gumbert*, *Graben-Hoffmann*, *Jahns*, *Krebs*, *Köhler*, *Küchen*, *Mücke*, *Neidhardt*, *Rungenhagen*, *Stern*, *Aug. Schaffer*, *Truhn*, nebst einer Reliquie von *Mendelssohn*.

Pränumer.-Pr. 1 Thlr. (Ladenpr. 2 Thlr.)

Album für Pianoforte-Musik.

Komponirt von *Dühler*, *Heller*, *Johann Gungl*, *Kullak*, *Liszt*, *Steifensand*, *Wagner* etc.

Pränum.-Pr. $\frac{2}{3}$ Thlr. (Ladenpr. 1 Thlr.)

Die Namen der resp. Beförderer werden vorgedruckt.

Alle solide Musik- und Buchhandlungen nehmen Pränumeration und Bestellungen an.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette

für 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe.

Heft 2. Subscriptionspr. 1 Thlr. (Alle Musikalien- und Buchhandl. nehmen darauf noch Subscription an.)

1848er Verlags-Bericht Nr. 4
von
Schuberth & Comp.
Hamburg und Leipzig.

Enthaltend interessante und gehaltvolle Neva.

Beethoven, L. v., Sonate pathétique p. Piano. op. 13. Prachtausgabe. 20 Sgr.

Berens, Herm., „Ode et sérénade." 6 Etudes caractéristiques p. Piano. op. 5. 10 Sgr.

Krebs, C., „Newton's Liebchen." Lied, für Pianoforte übertr. vom Komponisten. 15 Sgr.

Lindpaintner, P. v., „Roland." Romanze f. Gesang mit Orchester-Begleit. in Partitur. 20 Sgr.

— — dieselbe, Orchesterstimmen. 1 Thlr. 10 Sgr.

— — dieselbe, f. Gesang mit Guitarre. 7½

Schindelmeisser, L., „Vergissmeinnicht." Lied mit Pfte. 5 Sgr.

Schmitt, J., „Zur Aufmunterung f. die ersten Anfänger." 50 leichte Tonstücke f. Pfte. op. 225. Heft 3. 10 Sgr.

Schuberth, C., „Ave Maria Stella." f. Gesang mit Pfte. 5 Sgr.

Spanholtz, A. H., „Der Liebesblick." Lied f. Sopran oder Tenor mit Pfte. op. 95. N° 2. 7½ Sgr.

— — dieselbe, f. Alt oder Bariton. 7½ Sgr.

— — Portrait (nach dem Leben gez.) 15 Sgr.

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

die Hauptsache, Instrumente aber nur Nebensache waren u. s. w. so etwas konnte in diesem Gebäude von grosser Wirkung seyn. Die vierstimmigen Messen, die man während des Advents und der Fasten gewöhnlich absingt, nebst noch einigen Stücken, die man in den letzten Tagen der Charwoche hier höret, haben noch jedem Zuhörer gefallen, manchmal ihn sogar gerührt, ungeachtet sie immer schwach und schlecht besezt, und manchmal sogar von einem unerträglichen Geheul der Hoboe, die man im Einklang mitblasen liess, verunstaltet waren. Wo ist nun der Mann, der es wagt, und Kenntnisse genug hat, dem bisher gewöhnlichen Schlendrian entgegen zu arbeiten, diesen verderbten Geschmack zu bessern, das betäubende Lärmen der Trompeten und Pauken abzuschaffen, und dafür eine stillere, erhabenere Musik einzuführen? Es ist darauf zu wetten, dass nicht nur der gemeine Mann, der gewöhnlich allein die Kirche des Gottesdienstes wegen besucht, sondern selbst Kirchenvorsteher aus leicht zu begreifenden Ursachen darüber klagen würden. Und da ein Direktor dieses Chores zugleich als Prafekt des Seminariums die ganze Disciplin dieses Hauses zu besorgen hat, ihm also, wenn er auch Komponist wäre, oder sonst genug musikalische Kenntnisse besässe, wenig Musse zur Arbeit übrig bliebe, so müsste man solche geeignete Kirchenstücke anderswoher anschaffen oder bearbeiten lassen. Nun aber unterbleibt seit letztem Krieg alle Anschaffung von Musik, indem, wie es heisst, so ein Artikel in der Rechnung von der lobl. Administration der hohen Malthesergüter gar nicht mehr geduldet wird. — Welche Hindernisse! welche geringe Aussichten für die Zukunft! —

Sie kennen, l. F., meine Vorliebe zur K. Musik, erinnern sich noch, wie in vorigen Zeiten wir so oft Oratorien von Händel, Psalmen von Marcello, etc. am Klaviere mit einander sangen, wissen, wie meine Seele an diesen Musiken hing, und ich immer hoffte, einst jenen edeln Styl in unsern Kirchen wieder zu finden. Aber: goldner Traum, du, den ich nie nicht erfüllt sah', jezt am wenigsten erfüllt sehen werde, wo Träume, die du, edler Klopstock, geträumet hast, schon lächerlich gefunden werden. —

Folgen Sie mir nun in die

Unsrer lieben Frauen Kirche,

die erste Pfarr- und Kollegial-Kirche dieser Stadt. Zehn Chorherrn geniessen da, nach dem gutgemeinten Sinne der Stifter, ihre sie reichlich nährenden Pfründen, um durch ihre Würde dem öffentlichen Gottesdienst tieferen Eingang in das Menschenherz zu bewirken, und durch heiligen Chorgesang den Segen des Himmels für das Land zu erflehen. Da lezteres sehr beschwerlich ist und leicht die Brust angreifen könnte, so werden — Chorvikarien und Choralisten unterhalten, welche den Choralgesang (man nennt sie auch horae canonicae) versehen.

Sie wissen, l. F., nicht, was dieser Choralgesang ist, weil Sie in einem protestantischen Lande so etwas nicht hören. Ich bestrebe mich vergebens, Ihnen hiervon mit Worten einen Begriff zu machen. Ein Gesang ist es nicht, denn es hat weder Melodie noch Rhythmus, weder Metrum noch Tonart. Ein harmonisches Stück ist es auch nicht, denn sie schreien, brummen, heulen — wie man es nennen will, alle in dem nämlichen Tone. In einer Reihe von schnell aufeinander folgenden Tönen, werden zum Beyspiel die Worte des Textes: Domine, quinque talenta tradidisti mihi, ecce etc. von allen Choralisten daher gesagt. Kömmt ein Vokal ta-len-ta — so fahren sie mit der Stimme bald hinauf, bald herab, a-a-a — e-e-e — singen dann reihenweise einige Psalmen mit gewissen Tonfallen, ein Geistlicher aus irgend einem Winkel der Chorstühle betet ein Gebet, wovon keine Sylbe ausgesprochen wird, und welches mehr dem fernen Gesumse einer Hornisse gleicht, bis er an die Worte: per omnia saecula saeculorum kömmt, die er mit lauter Stimme ausspricht, und die der Chor mit Amen

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. **Nr. 16.** 1848.

Inhalt: Paris, die Revolution und die Kunst. — Nachrichten. Aus London. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Paris, die Revolution und die Kunst.

Von Dr. F. S. Bamberg.

Die materielle Lage der französischen Gesellschaft ist durch die letzte Revolution dergestalt in Gefahr gekommen, dass man auf die Verschönerung des Lebens und also auch auf das höchste Mittel dazu, auf die Kunst, theilweise verzichtet hat. Man könnte diese Thatsache nach einer so ungeheueren Umwälzung natürlich finden, wenn vorauszusehen wäre, dass sie nicht länger dauern werde als der erste Schreck; aber leider steht eine solidere Barbarei bevor: da die Musik in Paris eigentlich nur Luxussache war, so wird man die erlittenen Verluste in Aktien und Renten auch auf ihre Unkosten wieder zu ersetzen suchen. Noch mancher Wind wird uns vor die Nase wehen, bevor die Logen in der italienischen Oper wieder von lockengarnirten Brillanten blitzen und ehe, um von den beiden Extremen des musikalischen Geschmackes zu reden, der Conservatoirsaal wieder von dem alten Feinschmeckerpublikum garnirt sein wird, werden wir noch sonderbare Dinge in Paris erleben. Dasselbe System, nach welchem man durch Verstecken und Verpacken des Geldes die Finanzkrisis beschleunigt und zu den schlimmsten Konsequenzen gebracht hat, zerstreut nun auch die Künstler in alle Winde, und diese erleben nichts als die Folgen ihres Kultus, wenn die reiche Bourgeoisie, der sie eins aufspielten, sie dem Mangel preisgibt. Die Leute haben Louis Philipp fallen lassen, und während sie mit der einen Hand den Hut schwenkten, haben sie mit der anderen das Geld versteckt und der jungen Republik so den Laufstuhl weggenommen; wie sollten die sich noch um die Kunst kümmern? Jetzt seht zu, wie ihr in den Hafen kommt, ihr Künstler, geht nach London und lasst euch auf dem Jahrmarkte der Musikanten zu Brei drücken, kommt dann wieder nach Paris mit leeren Taschen zurück und versucht es, den verlorenen Stunden nachzulaufen: ihr werdet zuletzt die Leere im Inneren schon gewahr werden und euch sagen müssen: wir sind am Ende nur Arbeiter wie Alle, die jetzt brotlos sind; welch' ein Recht haben wir, Nahrung zu verlangen, wenn die Arbeit nicht geht? Wäret ihr aber mehr als blose Arbeiter, dann würde euch die grosse Zeit, in der wir leben, nicht allein nicht niederschlagen, sondern erheben, ihr würdet in den äusseren Ereignissen, in der Morgenröthe der Freiheit am Ende nur die inneren, den Drang nach Freiheit sehen, den die kämpfenden Elemente im Künstler immer haben sollen.

Man macht sich keine Vorstellung von der Philisterhaftigkeit der Künstler und namentlich der Musiker in Paris; es wäre die reinste Ironie, wenn man ihnen Begeisterung für die Republik zuschreiben wollte. Eigentlich steckt hinter ihrer ewigen Frage: „Was wird aus der Kunst werden?“ doch nur die des Einzelnen, „Was wird aus mir werden?“ nicht einmal die allgemeinere: „Was wird aus uns werden?“

Am würdigsten benahm sich in den ersten Tagen der Krise der Eigenthümer der musikalischen Zeitung, *Brandus*, der die erste Nummer, die von seinem Journal nach der Revolution erschien, dazu benutzte, den Künstlern Muth zuzusprechen. In dem betreffenden Artikel hiess es unter Anderem: „Es war uns daran gelegen, schon durch die blose fortgesetzte Veröffentlichung der musikalischen Zeitung zu beweisen, dass die Kette der artistischen Arbeiten nicht zerrissen ist. Wenn das Wort Republik noch Jemand erschrecken könnte, so wäre es bei den Musikern am Wenigsten der Fall, denn diese haben während der grossen französischen Republik unsterbliche Werke hervorgebracht. Sogar das Conservatoir ist während der Republik gestiftet worden. Gewiss wird auch die neue Republik in der musikalischen Kunst eines ihrer schönsten Ruhmesmittel sehen und sich ihrer zu ihrem Fortschritte bedienen u. s. w.“ Es scheint aber, als ob die Künstler diesmal an diese Kultur der Kunst während der Republik nicht glauben wollten. Sie brechen dabei den Stab über die sogenannte Bourgeoisie, indem sie dieselbe für egoistischer und barbarischer halten als die während der grossen Revolution gestürzten Adelsaristokraten. So ein Pariser Börsenmensch lässt am Ende doch nur der Mode wegen Musik in seinem Hause treiben. Die Töchter, für die es sonst ein Titel beim Heirathskontrakte war, wenn sie sich Schülerinnen von dem oder jenem bedeutenden Klavierspieler nennen konnten, haben jetzt genug gelernt, der Papa muss sparen und der Lehrer wird abgeschafft. So sind in diesem Augenblicke die meisten Musiker in Paris brotlos.

Gestern war *Duponchel*, einer der Direktoren der Oper (jetzt Théâtre de la nation) bei *Ledru-Rollin*, dem Minister des Inneren. Er zeigte ihm den Kontrakt mit *Meyerbeer*, demzufolge der Prophet aufgeführt werden soll, und das Engagement von *Roger* und Mad. *Viardot*. Nun, Citoyen Ministre, sagte er, lassen Sie uns bis dahin nicht verhungern, ich sage Ihnen unseren Untergang prophetisch voraus, wenn Sie uns kein Geld geben. Geld habe ich nicht, sagte *Ledru-Rollin*, Geld haben wir Alle nicht, hoffen aber welches zu kriegen; also, lieber Herr *Duponchel*, warten Sie, Sie warten auf mich und ich auf Frankreich.

Vorgestern Abend hat der Opera national geschlossen, die komische Oper soll diesem traurigen Beispiele nächstens folgen. Die meisten Theater machen im Augenblicke ihre Kosten nicht. Conzerte finden fast gar nicht Statt.

Die beiden ersten Revolutionsbälle. Der erste Ball der Revolution fand in den Tuilerieen Statt. Etwa 200 Citoyens waren nach dem stürmischen Tage, der das Schloss mit Menschen aus allen Ständen überschwemmt und seine Möbeln der Zerstörung preisgegeben hatte, in den Tuilerieen „als Sicherheitswache" zurückgeblieben. Am 24. Abends konnte jeder Bewaffnete in die Tuilerieen und auch mir öffnete mein blank gezogener Stockdegen das Gitter der Rue Rivoli. Im Hofe war kein Mensch zu sehen, nur einige königliche Wagen brannten in düsterem Feuer, und Strassenjungen ergötzten sich daran. Als ich mich dem Erdgeschosse näherte, fand ich an jeder Thüre Volkswache, die mich Anfangs nicht einlassen wollte. Da kamen aus einer Seitenthüre vier ganz junge Menschen mit leeren Körben und Krügen heraus und forderten mich auf, sie anzuführen, sie wollten „Vivres" (Lebensmittel) holen. Züge der Art waren während der Revolution nämlich sehr gewöhnlich, und wo das Volk einen anständig gekleideten Menschen in seiner Mitte sah, wählte es ihn zum Führer bei dieser oder jener Expedition. Ich hatte am Tage der Keller- und Küchenplünderung vom Garten aus zugesehen und wusste also, wo etwas zu holen war. Ich kam mir in diesem Augenblicke vor wie Simplicius Simplicissimus, der auf Beute ausgeht. Im Keller angelangt, watete ich bis an die Knöchel in ausgelaufenem Wein, in welchem etwa ein Dutzend Menschen schlafend lagen, von denen ich nicht begreifen kann, wie sie nicht erstickt oder ertrunken sind. Einige hatten noch die Küchenpfannen als Helme auf dem Kopfe. Eine Art Kommission gab den vier Männern allerlei Proviant, Wein, Schinken, Chesterkäse und einen von Wein durchnässten Pudding, der, da er zerfiel, *ex tempore* in der Küche verspeist wurde. Ich benutzte nun diese Gelegenheit, mit in das Erdgeschoss zu kommen, und war nicht wenig erstaunt, hier die Treppen von einer offenbar improvisirten Volkswache besetzt zu finden. Man liess sogar einen Trupp Nationalgarde nicht in den Korridor der Treppe. Ich ging nun zur Seitenthüre hinaus in den Garten und sah hier — den ersten Revolutionsball. Ein paar Hundert Menschen von dem unheimlichsten Wesen tanzten mit dem an diesem Tage losgelassenen Weibsgesindel aus St. Lazare den ekelhaftesten Cancan. Nie werde ich diese Hetze vergessen. Auf demselben Balkon, nach dem ich hinschaute, hatte ich die Familie Louis Philipps bei den Mai- und Juliconzerten zu wiederholten Malen sitzen sehen, und von derselben Stelle aus wohnte ich in einem dieser Conzerte dem letzten Attentate auf Louis Philipp bei. Die Ballgäste waren dieselben, die länger als 14 Tage in den Tuilerieen blieben und nur unter der Bedingung herausgehen wollten, dass man sie nicht untersuchte und dass man ihnen dafür, dass sie, wie sie sagten, den Brand des Schlosses verhindert hätten, eine Pension von 800 Franken gäbe. Die Regierung musste mit diesen Menschen, die mittels der unterirdischen Gänge das Schloss in die Luft zu sprengen drohten, förmlich parlamentiren; als sie endlich die Tuilerieen verlassen hatten, wurden sie verhaftet, und die meisten von ihnen, die man als entlaufene Sträflinge erkannte, in die Gefängnisse zurückgeschickt.

Dies war der erste Revolutionsball; der zweite fand im Wintergarten Statt und sollte eigentlich von der Nationalgarde gegeben werden. Diese hatte sich aber nur spärlich eingefunden, denn das Herz des Spiessbürgers ist so wenig bei der Republik, dass sie es für wahre Ironie hielten, wenn sie ihren eigenen Sturz mit einem Balle feiern sollen. Der kolossale Wintergarten, eine der Zierden von Paris, war mit den Emblemen der Republik prachtvoll, fast zu überladen dekorirt. Komisch war folgende Zusammenstellung von Inschriften, die offenbar keinen höheren Autor als etwa den Gärtner der Anstalt haben konnten: *Confiance, Medeah, Probité, Isly, Honneur, Milan, Alger, Gloire, Mogador, Armée, Tanger, Union, Tayti, Liberté*, 27. 28. 29. *Juillet, Fraternité*. 22. 23. 24. *Février, Egalité, Constantine, Patrie, Ancone, Force, Smahla, Victoire, Anvers, Courage, Ulm, Concorde, Peuple, Mazagran* und *Ecoles*. Welch ein Unsinn! Die Damen der Mitglieder der provisorischen Regierung trugen alle dreifarbige Abzeichen. Die *Marsei*llaise sollte kommen und die Marseillaise singen, sie kam aber nicht und Statt ihrer sang das Publikum die Hymne. Auch die Girondins, der Chant de départ und mehrere andere patriotische Chöre wurden abgesungen, aber nicht mehr als abgesungen, denn Begeisterung war nicht vorhanden.

Revolutionslieder. Heroismus Castil-Blaze's. Wachtposten bei Robert der Teufel. Bedeutende neue Revolutionslieder sind eigentlich nicht aufgetaucht, die Girondins, die aus dem Chevalier de maison rouge von *Dumas* genommen sind und gleichsam zur Marseillaise der Februarrevolution wurden, werden Sie wohl bereits kennen. Der Anfang des Chores ist über alle Maassen trivial und hört sich wie eine jener modern-italienischen Opernmelodieen an. Besser ist der zweite Theil, das:

> Mourir pour la patrie
> c'est le sort le plus beau,
> le plus digne d'envie.

Das Lied ist übrigens deswegen merkwürdig, weil es kurz vor dem Ausbruche der Revolution bedeutend in die Massen gedrungen war und ihre Gemüther kriegerisch stimmte. Der Chant de départ, vor Allem aber

die Marseillaise, sind die Lieblingslieder der Insurgenten geblieben. Das Pariser Volk hat immer für kurze Zeit einen Lieblings-Chanson, und es ist wirklich ein seltsamer Kontrast, dass der letzte vor der Revolution den bekannten Refrain hatte:

Vive le Roi! (bis)
Le roi ne veut pas de moi u. s. w.

Auf den bekannten Air du Tra la la, der vor einem Jahre in der Mode war, erschien ein Spottlied auf die gestürzte Regierung, das so schliesst:

D'un jour si glorieux bénissons tous le ciel
Et fêtons Lamartine à la bouche de miel,
Puis Marie, Arago, Garnier-Pages, Cremieux,
Du ciel républicain astres si radieux,
sur l'air du tra etc.

Sans oublier encor Ledru-Rollin, Dupont,
Albert, Marrast, Louis Blanc et Ferdinand Flocon,
Les prophètes bénis de la Fraternité,
Ces vrais soutiens du Peuple et de la Liberté,
sur l'air du tra etc.

Höchst komisch ist folgende Strophe:

Le peupl' de temps en temps lui disait: Sir', dit' donc,
Croyez-vous, par hazard, me prend' pour un dindon?
Vous nous aviez promis la poule au pot,
Et vous nous fait' toujours avaler vot' Guizot.

Auf den Chant des Girondins hat man einen Chant des Montagnans gemacht, den ich hier folgen lasse:

Le temps n'est plus où les peuples esclaves
Courbaient le front devant les oppresseurs;
La Liberté veut briser leurs entraves,
La Liberté veut d'ardents défenseurs.
Allons, debout, France! plus d'inertie!
De tes tyrans brave enfin le courroux!
Sous les drapeaux de la Démocratie,
L'heure a sonné, Parisiens, rangez-vous!

L'heure a sonné; l'abus, ce monstre informe
Qui si longtemps sut entraver nos pas,
Sous les assauts de l'active REFORME
Va s'écrouler, étouffé dans ses bras;
Les cris vainqueurs de la foule grossie
A l'ennemi portent les premiers coups.
Sous les drapeaux etc.

Hangez-vous tous! que pas un ne recule.
— — — — — — — —
Accomplissons cette tâche d'Hercule,
Que le succès s'organise en courant!
Le cœur brûlant de la jeune Helvétie
Bat de triomphe et fait des vœux pour nous.
Sous le drapeau etc.

Tournez les yeux vers le Sud qui se lève!
Naple et Palerme, après un long sommeil,
Pour nous montrer comment finit un rêve,
En traits de sang impriment leur réveil.
Leur atmosphère est enfin éclaircie,
Le pouvoir tombe et râle à leurs genoux.
Sous les drapeaux etc.

Peuple, debout! Paris, reprends les armes,
Combats, triomphe, et montre à tes tyrans,
Aux jours de lutte et de grandes alarmes,
Ce que tu vaux, et la part que tu prends.
Frapper au cœur leur vaine autocratie,
Peuple indomptè, c'est le devoir de tous.
Sous les drapeaux de la Démocratie,
L'heure a sonné, Parisiens, rangez-vous!

Herr *Gaillard* in Berlin ist so gütig gewesen, auf meine Anfrage über den Ursprung der Marseillaise zu antworten. 3 Tage vor der Februarrevolution traf ich Herrn *Castil-Blaze*, der die Frage angeregt hatte, im Palais royal (alten Styls) und theilte ihm die Ansicht des Herrn *Gaillard* mit. Er erzählte mir nun ein Langes und ein Breites über den Ursprung der Hymne, die er mit aller Gewalt nicht *Rouget de Lisle* zuschreiben will, und versprach mir einen Aufsatz darüber für Ihre Zeitung, den ich alsdann übersetzen sollte. Ein Freund von mir, der zugegen war, fing nun, da die Reformgährung eben das Stadiggespräch bildete, von Politik zu reden an und schimpfte in seiner guten republikanischen Weise herzhaft auf *Guizot*. Da sah uns *Castil-Blaze* auf ein Mal wie zwei verdächtige Menschen an und sagte: Hören Sie, *B.*, ich will mir's mit dem Aufsatze über die Marseillaise doch noch überlegen, *Duchatel* lässt mich am Ende einsperren. —

Nachrichten.

Aus London. Im März. Das erste philharmonische Concert dieser Saison wurde mit einer Symphonie eröffnet, deren Komponist dem englischen Publikum noch ganz unbekannt war. Wer ist *Hesse*? fragte ein Gentleman aus Hanover Square meinen Nachbar vor Beginn der Musik. Dieser, sehr bewandert in der musikalischen Literatur, wie es schien, antwortete sogleich: *Hesse* ist Organist in Breslau, nicht viel jünger als unser Jahrhundert, Schüler von *Rink* und *Spohr*, und hat schon mehr Werke geschrieben als er Jahre zählt. Bei dem Namen *Spohr* spitzte mein Gentleman das Ohr, und starrte alle vier Sätze der Symphonie hindurch aufmerksamst in das Orchester hinein. Als die Musik geendet, äusserte er sich folgendermaassen: „Trocken wie ein alter Zwieback! die Menuett das beste Stück, wie oft in Symphonieen. Es scheint zu Hervorbringung einer guten Menuett kein Genie nöthig zu sein. Das Larghetto zusammengeflickt und gedehnt. Dieses Werk ist eine schaurige Erzählung von dem Zustande der Instrumentalmusik in Deutschland!" Das war das Urtheil eines Gentlemans aus Hanover Square über die Symphonie von *Hesse*. Was ich dazu sage? Aufrichtig gestanden, sie hat mich kalt gelassen. Der Komponist hat nicht Fantasiefonds genug, um in diesem Fache zu glänzen. An demselben Abende hörten wir auch die zweite Symphonie von *Mendelssohn*. Sie wurde ausserordentlich gut ausgeführt und enthusiasmirte das Publikum. Das Andante musste wiederholt werden. — Ausser den zwei Symphonieen wurden noch zwei Ouverturen gegeben, die zu „Euryanthe", welche ebenfalls da Capo gespielt werden musste, und die zu „Prometheus." Ferner war zu hören *Beethoven's* herrliches Es dur-Concert, welches Herr *Anderson* vortrug, und ein Violinconcert, komponirt und gespielt von Herrn *Sainton*. Letzterer ist ein guter Virtuos, aber ein gewöhnlicher Komponist. An Sängerinnen traten auf Miss *A. Williams* und Sgra. *Alboni*. So erfolgreich die englische Lady mit ihrer frischen Stimme die Szene aus *Spohr's* „Zemire und Azor", in welcher die Sängerin einen schweren Kampf mit dem Orchester zu bestehen hat.

ausführte, so sehr quälte sie uns durch den schlaffen Vortrag ihres Parts in dem Duett aus „Semiramide", welches sie mit Sgra. *Alboni* sang. Letztere trög allein vor: „Voi che sapete", welches sie wiederholen musste, und „Pensa alla patria" aus „L'italiana". Ihre Mittellöne verbessern sich wieder, obgleich sie die frühere Schönheit noch lange nicht wieder erlangt haben. Wahrscheinlich hat sie diese durch ein unnatürliches Hinaufzwängen in höhere Tonlagen geschwächt. Ihre Stimme ist ein Contralt, und daraus macht kein Gott und keine Anstrengung einen hohen Sopran. Aber die Sänger bilden sich nur gar zu gern ein, sie dürften alle Stücke singen, deren Töne sie hervorbringen können. — Das Orchester war durchgängig ausgezeichnet.

Uebrigens sieht man an diesem Conzertprogramm wieder, was die Engländer auch in der Musik auszuhalten im Stande sind. Dass sich die Meisten dabei auf den Tod langweilen, ist gewiss, aber sie halten aus!

Recensionen.

Ernst Köhler, Motette „Den Blick empor" (Text von *Hohlfeldt*) für vier Männerstimmen, mit Begleitung der Orgel oder des Klaviers, auch mit beliebiger Verstärkung von Blasinstrumenten, komponirt und dem K. Pr. Hofkapellmeister *W. Taubert* in Berlin zugeeignet. Op. 74. Nr. 9 der gedruckten Motetten und Kantaten. Berlin und Breslau, bei *E.* und *G. Bock*. Preis für Partitur und Stimmen 1 Thlr. 5 Sgr. Die Singstimmen allein 10 Sgr.

Ungeachtet des beschränkten Umfanges, in dem sich die vier Singstimmen bewegen, hat der Verfasser dennoch die Selbständigkeit der Stimmführung nach Möglichkeit zu behaupten gesucht, und Nachahmungen, Eintritte der Stimmen nach einander, gegeben. Dem zweiten Uebelstande, der Monotonie (welche der Männergesang besonders gegen den Chorgesang behauptet), ist er durch die Begleitung der Orgel (oder des Klaviers) entgegengetreten, hat dies noch mehr gehoben und belebt durch beliebige Verstärkung des Chores Nr. 1 mit 2 Trompeten und 2 Hörnern in Es, drei Posaunen und Pauken. Genannter Chor, Esdur ⁴/₄ Allegro maestoso, ist brillant und effektreich, voll männlicher Kraft, und macht durch seine spätere Wiederholung zugleich wiederum den Schluss des Ganzen. Der hierauf folgende Satz Cdur ⁴/₄, Basssolo, hat zu wenig lyrischen, mehr reflektirenden, räsonnirenden Text, und mag darum dem Verf. auch Schwierigkeiten, ja Unannehmlichkeiten genug bei der Komposition dargeboten haben. Ungleich lyrischer ist schon der Text des nachfolgenden Soloquartetts *più lento religioso*, Asdur ⁹/₄, der auch der Fantasie des Komponisten schöne wirksame Wendungen entlockte, die nicht gemacht, sondern wahrhaft empfunden sind und den Weg zum Herzen finden. Man sieht, dass der Komponist hier mehr als beim vorigen Solo in seinem eigentlichen Elemente war, so mit Fleiss, ja mit Liebe erscheint dieser Satz gearbeitet. Sollte vielleicht der Inhalt des Textes ihn mit einer dunkeln Vorahnung seines Todes erfüllt haben, der ihn im vorigen Jahre der Erde entrückte? Wohl möglich. Wenigstens hat Referenten, der den Verf. als thätigen und geschickten Orgelkomponisten kennen und lieben lernte, die Durchnahme dieser Stelle mit inniger Wehmuth erfüllt. Eben dieselbe natürliche, schwunghafte Fantasie, die in seinen Orgelstücken waltet, trifft man hier wieder, die Ausführung ist nicht schwer, Alles Gründe genug, dass sich die Männergesangvereine für vorliegende Komposition interessiren, so wie dem verdienstvollen Tonkünstler noch in seinem Grabe dankbar sein werden. Verändert wünscht Ref. nur zwei Stellen: S. 9 Zeile 2 Takt 1 in der Begleitung den doppelten Querstand, der recht gut durch *gis* im Alt und *h* im Bass zu heben wäre, und die erste Harmonie auf Seite 13: *b b b g;* auch schon um des ersten Taktviertels wegen war hier mehr auf harmonische Vollständigkeit zu reflektiren, die durch ein den Mittelstimmen zugetheiltes *es* erreicht werden konnte.

Heinrich Dorn, Evangelische Kirchenmusik in vierstimmigen Chorgesängen nach Worten der heiligen Schrift, komponirt und Sr. Maj. dem Könige von Preussen, *Friedrich Wilhelm IV.*, in tiefster Ehrfurcht gewidmet. — 45. Werk. Bonn, bei *N. Simrock*. 1. Lief. (Charfreitag). Preis der Partitur 10 Sgr., der 4 Singstimmen 20 Sgr.

Der Verf. zeigt in den diese 1. Lieferung ausmachenden drei Chorgesängen viel Gewandtheit und Talent in Anwendung der melodischen und harmonischen Kunstmittel zum Ausdrucke der im Text herrschenden Idee. Er ist sogar originell darin zu nennen, nur ist zuweilen die Absicht dieses Strebens nach Originalität, wie nach Effekt überhaupt, zu sichtbar, denn im Gebrauche der Mittel, namentlich der harmonischen, zeigt sich so viel vom *granum salis*, dass man etwas von Ueberreiz verspürt und sich dabei gesteht: mit etwas weniger Umständen wäre der Nagel wohl auch, und vielleicht gar noch besser auf den Kopf getroffen.

Nr. 1, Andante Emoll: Christus ist um unserer Missethat willen verwundet etc. — Ausdrucksvoll, und wie es fast den Anschein hat, nach alt-italienischen Vorbildern geschaffen. Einmal jedoch begegnet man folgender Herbigkeit:

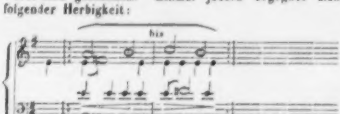

wo das Ohr wiederholt in vier Takten von der harmonischen Missethat recht eigentlich verwundet wird und somit freilich auch recht sicher an die Textworte glauben lernt. Von besonderer Wirkung ist der Schluss (*pp*).

Nr. 2, Adagio, Fmoll: Seht, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt. — Der obwohl kurze Text

ist hier auf eine mannigfaltige und effektreiche Art in Tönen wiedergegeben. Die Modulation wird einmal überreich, hierzu stellen sich noch mit ihrer Schärfe zwei Nonenakkorde, ingleichen eine enharmonische Verwechselung; jedoch werden diese guten drei Dinge manchem Dirigenten mit seiner Sängerschaar etwas zu schaffen machen. Kurz vor dieser Stelle erregt eine Leere der Harmonie den Wunsch nach Vervollständigung:

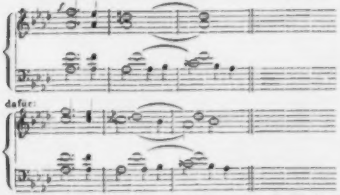

Nr. 3. Andante con moto, A moll: Die Strafe liegt auf ihm, auf dass wir Frieden hätten etc. — Den letzteren Sinn findet man durch einen Kontrast schon hervorgehoben: C dur piano gegen das vorangehende A moll und den *ff*-Schluss auf der Molldominante. Man sieht hieraus, wie der Verf. die starken Schlagschatten liebt und anbringt. — Hatte er aber wieder einmal die Absicht, unser Ohr bei Wiederholung der obigen Anfangsworte durch Quintengeisselung zu strafen, um der besseren Fühlbarkeit des Wortausdruckes willen?

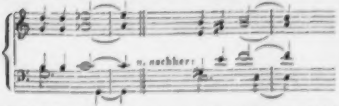

Auch lieben wir eine zu grosse Stimmenenge, resp. bei Führung der Dissonanzen nicht, die allenfalls beim vierstimmigen Männergesang, und auch da noch ausnahmsweise, niemals aber bei dem breiteren Stimmenumfange des Chorgesanges eine Rechtfertigung zu finden hat:

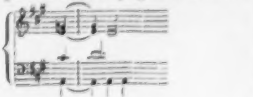

Messen von *Joseph Haydn*, Klavierauszug. Nr. II. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 2 Thlr. 15 Ngr.

Die resp. Verlagshandlung bringt hiermit eine neue Auflage von *Haydn's* Messen, von denen vorliegend bereits die zweite mit beigelegten Singstimmen erschienen ist. Werden durch die Wiederherausgabe überhaupt nicht nur jene Meisterwerke zum allgemeinen Antheile der musikalischen Welt neu in's Leben gerufen, so werden sie insbesondere durch diese Form, durch den Klavierauszug, allgemeiner für das Publikum, d. h. leichter zugänglich für Singvereine, für das Einstudiren überhaupt, indem doch manchem Dirigenten, wenn auch nicht die Fähigkeit, doch aber die Festigkeit im Partiturlesen und auch Partiturspielen abgehen dürfte. Die ausser dem Klavierauszuge apart beigegebenen Singstimmen sind mit schönem, grossem Notenstich ausgestattet, ein Umstand, der sich wohl etwas selten jetzt noch vorfindet, gerade eben aber *Haydn* hiermit zu Gute kommt, den man auch um desto lieber singen wird. Es ist dies unverkennbar eine Aeusserung der Pietät von Seiten der Verlagshandlung, die sich schon durch die frühere wohlfeile und schöne Herausgabe der *Haydn*'schen Werke ein besonderes Verdienst erworben hat. Der Klavierauszug ist zwar nicht frei von einigen Stichfehlern, jedoch liegen diese meist so auf der Hand, dass sie Jeder leicht verbessern kann, weshalb Ref. sein spezielles Verzeichniss gänzlich zurückhält. Bei der Stelle *Dona nobis pacem*, an zwei Orten mit Trompeten und Pauken begleitet, wird man unwillkürlich daran erinnert, als *Haydn*, von Jemand, der sich darüber verwunderte, befragt, sich in den Worten aussprach: er könne in seiner Freude über die himmlischen Dinge gar nicht anders schreiben.

Moritz Brosig, Domorganist zu Breslau, Fünf Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienste, komponirt und Herrn *Adolph Hesse* zugeeignet. Verlagseigenthum von *F. E. C. Leuckart* in Breslau.

Referent begegnet hier einem neuen, ihm zeither noch unbekannten Talente, das in seiner Art zu schreiben sehr derjenigen des im vorigen Jahre zu Breslau verstorbenen *Ernst Köhler* gleichkommt. Es leuchtet aus vorliegenden Orgelkompositionen fast ein und derselbe Geist und Schwung, dieselbe rege Fantasie, verbunden mit einer interessanten, d. h. vielseitigen, nie trocken oder langweilig erscheinenden, mitunter sogar originellen Durchführung des Thema's. Dabei tritt das Polyphonische brillant und schlagend, als Kontrast gegen die einfachere Drei- und Vierstimmigkeit auf und ist NB. nicht schwer in der Ausführung.

Nr. 1. Präludium aus F moll. Das Thema wird frisch und lebendig durchgeführt. Gegen den Schluss erscheint ein kühner fünfstimmiger Orgelpunkt. Die Harmonie ist oft frappant und blendend, ohne doch im Geringsten gesucht zu erscheinen. Nr. 2. Präl. aus G dur, gibt ein durchaus einfaches Thema (die vier Töne der Tonleiter), das dennoch mannigfaltig und kunstgewandt durchgeführt wird. Herzlich gern übersieht man dabei die Quinten der vorletzten Zeile. Nr. 3 und 4, Präludien aus B moll und G dur, wiederum mit schöner thematischer Durchführung; nur scheint von letzten der Schluss etwas zu kurz und abgebrochen, auf einige Takte mehr kam's hier wohl an, wofür das beigefügte Rallentando nicht genug Entschädigung zu geben vermag. Endlich Nr. 5, Präl. und Fuge aus G moll. Es-

steres im ³/₄, abwechselnd auf einem und zwei Manualen zu spielen, hat hier ein selbständiges, d. h. durchaus nicht auf die nachfolgende Fuge bezügliches Thema. Bei nicht zu starken Registern ist es stark polyphonisch, mehr fünf- als vierstimmig gehalten, und nicht gerade so kurz wie die gewöhnlichen Fugenpräludien. Einige rhythmische Stichfehler sind hier zu verbessern, nämlich im Bass S. 7 die untere und S. 7 die obere Zeile, und in den Ober- und Mittelsystemen der beiden letzten Zeilen. Die Fuge *, mit vollem Werke ist klar und bündig. Die dem Comes sich bald nach seinem Eintreten unterstellende Gegenharmonie bildet in ihren lebendigen Sechzehntheilnoten zugleich das zweite Thema, welches in der Folge theils allein, theils mit dem ersten, meist in Achteln sich bewegenden Thema auftritt, und schon dadurch einen interessanten Gegensatz, so wie Wechsel veranlasst. Auf eine frappante, fast originelle Art stellt sich im 9. Takt vor dem Schlusse der Orgelpunkt auf. — Warum werden derlei Fugen gern gehört? Weil Fluss und geistiger Schwung darin ist, weil Alles so klar dabei vorliegt, dass selbst der Laie den thematischen Melodieen folgen kann und wird.

Als interessante Beigaben befinden sich 1) auf dem Titelblatte die Abbildung des Prospektes der in der Kathedrale zu Breslau befindlichen, von *Müller* senerbauten grossen Orgel, und 2) auf der Rückseite dieser fünf Orgelstücke die ausführliche Disposition dieser Orgel (3 Klaviere und Pedal: 16, 14, 12 und 18 Stimmen).

Dessau. *Louis Kindscher.*

Geistliche Lieder und Motetten für den gemischten Chor und Orgel oder Pianoforte *ad libitum*. Für Gesangvereine, insbesondere für kirchliche Sängerchöre zum gottesdienstlichen Gebrauche zu Sonn- und Festtagen u. s. w. Komponirt von *Gustav Siebeck*, Kantor und Musikdirektor in Gera. 3. Werk. Preis 1 Thlr. 10 Sgr. Eisleben, bei *G. Reichardt*.

Dieses Heft enthält sieben Lieder, gedichtet von *Mahlmann*, *Hohlfeldt*, *Bechstein*, von *Wessenberg*, *Kudrass* und *E. Egloff*, und drei Motetten, welchen Textstellen aus Psalmen zu Grunde liegen. Allein die letzteren können wir zum Gebrauche beim Gottesdienste, jedoch auch nur bedingterweise, empfehlen, indem sie keineswegs zu den wahrhaft werthvollen Kompositionen dieses Faches gehören, an welchen bekanntlich durchaus kein Mangel vorhanden ist. Doch hat in ihnen der Verf. ein Streben nach dem Höheren und Besseren beurkundet, das wir gern anerkennen. Die übrigen Lieder finden wir zu modisch sentimental und weichlich gehalten und sie erheben sich überhaupt zu wenig über die grosse Masse des Mittelmässigen, als dass sie einen Platz im Kultus verdienen könnten. Eher noch können sie zur Privaterbauung „weichgeschaffener Seelen" dienen, bei welchen sie wohl die meiste Sympathie erregen dürften. Die behandelten Gedichte hat übrigens der Verfasser mit Sorgfalt ausgewählt. Nur möchte in Nr. 3 „das Gebet" der im christlichen Kultus nicht zu statuirende Ausdruck: „Auf der Andacht Götterschwingen etc." in zweckmässiger, leicht an der Hand liegender Weise zu verändern sein.

Sängerhalle. Lieder und Gesänge, geistlich und weltlich, für Sopran, Alt, Tenor und Bass (ohne Begleitung), in deutschen Originalkompositionen. Herausgegeben von Dr. *Julius Schladebach*. Erster Band. 1. Heft. Partitur. Preis 5 Ngr. — Jede Stimme 2½ Ngr. Schleusingen, bei *Glaser*.

Obgleich Ref. die Mischung des Geistlichen und Weltlichen, wie sie im ersten Hefte dieser neuen Sammlung hervortritt, aus verschiedenen Gründen nicht billigen kann und es sicherlich für die Verbreitung des Werkes selbst erspriesslicher sein würde, wenn etwa ein Heft um das andere Geistliches oder Weltliches brächte, so gesteht er doch gern, dass das vorliegende Heft in beiderlei Beziehung nur Gutes, mit Sorgfalt Ausgewähltes bietet. So ist sogleich der erste religiöse Gesang in demselben, „Die selig Entschlafenen", vom Herausgeber selbst komponirt, eine wohlgelungene, ihrer Tendenz genügende Arbeit. Nr. 2, „Frühlingswanderung", komp. von *Jul. Otto* in Dresden, und Nr. 4, „Kunst auf Reisen", von demselben, sind recht zart und innig gehaltene Gesangstücke. Meister *Reissiger* hat sein „Waldvöglein", Nr. 3, recht naturfrisch und fröhlich singen lassen und auch in dem „Wanderliede", Nr. 6, eine erfreuliche Gabe geboten. Von den beiden Beiträgen *Ferdinand Hiller's*, Nr. 5 „Vergangenheit" und Nr. 7 „Der Leux", wird vorzüglich der letzte Anklang finden, wiewohl hier Ref. die Nothwendigkeit des häufigen Wechsels zwischen dem ⁴/₄ und ³/₄ Takte nicht anzuerkennen vermag. Finden sich die Sänger beim Vortrage genau an die vorgezeichneten Taktarten in ihrem schnellen Wechsel, so wird sicherlich das sonst so artige Lied an natürlicher Grazie und leichtem Fluss verlieren. — Auch in dieser Sammlung finden sich, so wie in vielen ähnlichen, manche Gedichte, deren Geist, Richtung und Szenerie keineswegs die vierstimmige Behandlung verlangt, ja ihr sogar, wie in Nr. 6 streng genommen, geradezu widerstrebt.

„Mein", Gedicht von *W. Müller*, komponirt für 4 Männerstimmen von *A. Härtel*. Op. 2. Leipzig, bei *Hartknoch*. Pr. 15 Ngr.

Obgleich hier der Komponist ein melodiöses, wohl abgerundetes, ansprechendes Musikstück geliefert hat, es ist dennoch ein arger Fehlgriff in Betreff des Textes zu nennen. Wie kann man 4 Stimmen erst Solo und dann einmüthig zusammen singen lassen: die geliebte Müllerin ist mein! mein! etc. — Wollen etwa die 4 Sänger Weibergemeinschaft halten? — Es ist dies ein Verstoss gegen die künstlerische Wahrheit, die doch wohl sogleich beim ersten Blicke scharf genug in die Augen fällt. Das *Müller*'sche Gedichtchen eignet sich blos für einstimmige Behandlung, für die mehrstimmige allenfalls nur dann, wenn es als ein Kampf

eifersüchtiger Nebenbuhler aufgefasst wird — und das hat der Dichter offenbar nicht gewollt.

Der Sänger der Gegenwart. Sammlung von Liedern und Gesängen für den Männerchor. Erstes Heft. Herausgegeben von *Hermann Nägeli*. Zürich, bei *H. G. Nägeli*. Leipzig, bei *Hofmeister*. Ohne Angabe des Preises.

Das erste uns vorliegende Heft dieser Sammlung ist sehr gemischten Inhalts, indem es neben religiösen und ernst-patriotischen Liedern und Gesängen auch heitere und scherzhafte bringt — im Ganzen 11 Nummern, nämlich 1) „das deutsche Lied", von *Hallwoda*; 2) Menschenliebe, von *H. G. Nägeli*; 3) „Verlass mich nicht", von *Lindpaintner*; 4) „der Sonntag", von *A. Gersbach*; 5) „Einladung zur Landsgemeinde", von *H. Nägeli*; 6) „Siegesgruss", von demselben; 7) „Deutschland vor dem Befreiungskampfe", von *H. G. Nägeli*; 8) „Vaterlandslied", von *Abt*; 9) „Wanderlied", von *Konr. Kreutzer*; 10) „Was uns liebt und was wir lieben", von *Schnyder von Wartensee*; 11) „Gute Nacht", von demselben. Einige dieser Nummern, welche man leicht an den Ueberschriften erkennen wird, dürften sich, zumal bei den Bewegungen der Gegenwart, lebhaften Beifall erwerben. Andere dagegen sind theils von zu speziellem Interesse oder auch von zu geringem Gehalte in Poesie und Musik, um in weiteren Kreisen Eingang zu finden. Eine ausführlichere Beurtheilung aller einzelnen Stücke und Stücklein würde die Grenzen dieses Blattes überschreiten.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt von *Karl Fr. Weisheit*. Op. 4. Part. Pr. 10 Sgr. Cassel, bei *Luckhardt*.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, von dems. Ebendas. Op. 5. Part. Pr. 12 Sgr.

Op. 4 enthält „Das Augenpaar", von *Kurowsky-Eicken*; „der Harfnerin Klagen", von einem nicht genannten Dichter; „Loblied auf die Mutter des Herrn", von *F. A. Krummacher*, und „Am Neujahrsmorgen", von *Würkert*; Op. 5, „Unionslied", von *Strass* (vorzüglich in gegenwärtiger Zeit dringlichst zu empfehlen); „Roth", von einem Ungenannten; „Heiliges Lied", von *Matthison*, und „der Abschied", von *Endemann*. Dem Verf. fehlt es nicht an Talent für das Melodische und Harmonische, wohl aber zeigt er noch da und dort eine gewisse Unsicherheit im Periodenbau, welche vorzüglich in dem Stücke Nr. 2 in Op. 5 sich bemerklich macht. Weit besser gebaut ist Nr. 2 in Op. 4. — In der Modulation macht sich da und dort noch etwas jugendliche Ueppigkeit bemerklich. Studium und reifere Erfahrung werden dieses wilde Feuer dämpfen helfen. Die äussere Ausstattung ist zwar genügend, allein es finden sich einige lithographische Fehler, z. B. Op. 5, S. 12 im zweiten Systeme, die sich indess leicht verbessern lassen.

Drei scherzhafte Lieder für vier Männerstimmen von *Wilh. Speier*. Op. 55. Part. mit Stimmen Preis 25 Ngr. Leipzig, bei *Fr. Kistner*.

Dieses Heft enthält 3 Gesänge, nämlich 1) „Das Singen", Ghasele von *Fr. Rückert*. 2) „Der Musikant am Nil" (aus dem deutschen Volkskalender). 3) „Fluch und Segen", von *Kopisch*. Am meisten dürfte Nr. 1 und 3 gefallen. In Nr. 2 spukt ein gar wunderlicher Humor, der denn auch zur rechten, tollen Stunde seine Wirkung thun wird. Uebrigens beurkundet sich auch in diesen Scherzen die gewohnte Leichtigkeit und Gefälligkeit und sichere Zeichnung, welche der musikalischen Schreibart des geehrten Verfassers eigen ist.

Dr. *Keferstein*.

Feuilleton.

Die bekannte italienische Sängerin Signora *d'Alberti* hat sich in Paris als Gesanglehrerin niedergelassen.

Boieldieu's d. Aelt. Tochter, Madame *Louise* verehelichte *d'Auvigny*, ist als Schriftstellerin aufgetreten. Ihre Novelle „La lumière du diable" soll sehr hübsch sein. — Ihr Bruder *Adrien* ist bekanntlich Komponist und hat bereits mehrere komische Opern auf die Bühne gebracht. So im Jahre 1841: L'aieule (Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. 1841, S. 822); im vorigen Jahre: Le bouquet de l'infante (1847, S. 555).

Fünftes Concert des Pariser Konservatoriums der Musik. *Beethoven's* Pastoralsymphonie; — *Rossini's* Ouverture zu Wilhelm Tell; — Chor aus Euryanthe; — Ouvertüre zu *Beethoven's* Leonore; — Litanei von *Mozart*.

Neu in Paris: „Le rêveur éveillé", komische Oper in einem Aufzuge von *Duval*, Musik von *Leprévost*. Wollte nicht viel besagen. — In Mailand, auf dem Teatro Re: „Margherita", Oper von Foroni. Gefiel.

Im März starben zwei wackere Veteranen der sächsischen Musiker: *Johann Gottlieb Klengel*, emeritirter Kantor zu Stolpen, 87 Jahr alt; *Johann Anton Hänsel*, pensionirter königlich sächsischer Kammermusikus zu Dresden, 78 Jahr alt.

Verdi's Attila hat auf dem königlichen italienischen Theater zu London Fiasko gemacht, die Einnahme betrug nicht mehr als 8 Pf. Sterl. Diese Unternehmung scheint überhaupt Unglück zu haben. Der Tenor *Luigi Mei* wollte nicht auftreten. Man hat daher schleunigst den Pariser *Roger* verschrieben, mehrere Gastrollen auf jenem Theater zu geben.

Wie es heisst, verlässt Fräulein *Schwarzbach* die Leipziger Bühne.

Die provisorische Regierung zu Paris hat einen Konkurs für Nationalgesänge und deren Komposition eröffnet. Die Preise bestehen in bronzenen Medaillen, die im Namen der Republik verliehen werden. Die gekrönten Werke sind namentlich zu Aufführungen bei öffentlichen Festlichkeiten bestimmt.

Neu war in Darmstadt: „Dornröschen", Märchen von *Eduard Duller*, mit Musik von *C. A. Mangold*. Der Beifall war stürmisch, Dichter und Komponist wurden gerufen.

Nestor *Roqueplan*, bisheriger Mitdirektor der Pariser grossen Oper, tritt von dieser Anstalt zurück. Man hatte Briefe von

ihm an das gestürzte Ministerium gefunden, worin er, um das Privilegium zu erhalten, das gesammte Theaterpersonal zur Verfügung der geheimen Polizei stellte. Der andere Direktor, *Duponchel*, drohte mit Veröffentlichung dieser Papiere, und nöthigte so den unglücklichen Briefschreiber, seinem Mitdirektor das Feld gänzlich zu räumen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Felix Mendelssohn Bartholdy's
Werke für das Pianoforte,

sowie Instrumental- und Gesangwerke für Pianoforte arrangirt

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig.

Op. 13. Zweites Quartett, in A moll, für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, für das Pianoforte zu 4 Händen arrangirt vom Komponisten. 4 Thlr. 20 Ngr.

Op. 19. Sechs Gesänge für eine Singstimme für das Pianoforte übertragen von *C. Czerny*. 20 Ngr. Aus denselben für das Pianoforte übertragen von *Fr. Liszt*. N° 3 Winterlied (schwedisch) 10 Ngr. N° 4 Neue Liebe von *Heine*. 10 Ngr.

Op. 20. Octett in Es dur, für 4 Violinen, 2 Bratschen und 2 Violoncelle, für Pianoforte zu 4 Händen arr. vom Komponisten. 2 Thlr.

Op. 21. Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum, in E dur, für Pianof. zu 8 Händen arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pianof. zu 4 Händen arr. vom Komponisten. 1 Thlr. Für das Pianoforte allein arr. von *E. F. Richter*. 25 Ngr.

Op. 22. Capriccio brillant in H moll, für Pianoforte mit Orchester. 2 Thlr. Für Pianof. zu 4 Händen arr. von *E. F. Richter*. 1 Thlr. Für das Pianof. allein. 1 Thlr.

Op. 25. Erstes Concert in G moll, für das Pianoforte mit Orchester. 3 Thlr. Für das Pianof. zu 4 Händen arr. von *F. L. Schubert*. 2 Thlr. Für das Pianoforte allein. 1 Thlr. 15 Ngr.

Op. 26. Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „Die Fingalshöhle" in H moll, für 2 Pianoforte zu 8 Hand. arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pianof. zu 4 Hand. arr. vom Komponisten. 1 Thlr. Für das Pianof. allein arr. von *Fr. Mockwitz*. 15 Ngr.

Op. 27. Dritte Concert-Ouverture „Meerestille und glückliche Fahrt" für 2 Pianof. zu 8 Hand. arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pianof. zu 4 Hand. arr. von *Baldenecker*. 1 Thlr. Für das Pianof. allein arr. von *Baldenecker*. 15 Ngr.

Op. 29. Rondo brillant in Es dur, für das Pianoforte mit Orchester. 2 Thlr. 15 Ngr. Für Pianof. zu 4 Hand. arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 10 Ngr. Für das Pianoforte allein. 25 Ngr.

Op. 32. Vierte Concert-Ouverture „zum Märchen von der schönen Melusine" in F dur, für das Pianof. zu 8 Hand. arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 20 Ngr. Für Pianof. zu 4 Hand. arr. vom Komponisten. 1 Thlr. 10 Ngr. Für das Pianoforte allein arr. von *C. Czerny*. 15 Ngr.

Op. 33. Drei Capricen in A moll, E dur, B moll, für das Pianoforte. 1 Thlr. 15 Ng. Einzeln: N° 1 u. 2 à 20 Ngr. N° 3. 15 Ngr.

Op. 34. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, für das Pianoforte übertragen von *C. Czerny*. 20 Ngr. Dieselben für das Pianoforte übertragen von *Fr. Liszt*. N° 2. Auf Flügeln des Gesanges. 10 Ngr. N° 4. Sulcika von *Gothe*. 10 Ngr. N° 5. Sonntagslied von *Klingemann*. 7½ Ngr. N° 6. Reiselied von *Heine*. 12½ Ngr.

Op. 35. Sechs Praludien und sechs Fugen für das Pianoforte. 2 Thlr. 10 Ngr.

Op. 40. Zweites Concert in D moll, f. d. Pianof. mit Orchester. 3 Thlr. 20 Ngr. Mit Quartettbegleitung. 2 Thlr. 10 Ngr. Für Pianoforte zu 4 Hand. arr. von *C. Czerny*. 2 Thlr. 10 Ngr. Für das Pianoforte allein 1 Thlr. 20 Ngr.

Op. 42. Der 43. Psalm „Wie der Hirsch schreit, für Chor und Orchester, im Klavierauszug. 2 Thlr. Für Pianoforte zu 4 Hand. arr. v. *E. F. Richter*. 1 Thlr. 5 Ngr.

Op. 44. Drei Quartette für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell No. 1 in D dur, No. 2 in E moll, No. 3 Es dur. Für Pianof. zu 4 Handen arr. von *F. L. Schubert*. à 2 Thlr.

Op. 47. Sechs Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Für das Pianof. übertragen von *C. Czerny*. 20 Ngr. Für das Pianof. übertr. von *F. Liszt*. N° 5. Frühlingslied von *Lenau*. 15 Ngr.

Op. 49. Grosses Trio in D moll, N° 1, für Pianof., Violine und Violoncell. 5 Thlr. Für Pianof. zu 4 Handen arr. von *E. F. Richter*. 3 Thlr.

Op. 51. Der 114. Psalm: „Da Israel aus Egypten zog", für achtstimmigen Chor und Orchester. Für das Pianoforte zu 4 Handen arr. von *E. F. Richter*. 1 Thlr. Im Klavierauszug. 2 Thlr. 10 Ngr.

Op. 52. Lobgesang. Symphonie-Kantate für Orchester und Gesang. Im Klavierauszug mit vierhandiger Symphonie arr. vom Komp. 5 Thlr. 15 Ngr. Im Klavierauszug mit zweihandiger Symphonie arr. 3 Thlr. Im Klavierauszug zu 4 Handen ohne Worte arr. 4 Thlr. Im Klavierauszug zu 2 Handen ohne Worte arr. 3 Thlr.

Op. 56. Dritte Symphonie in A moll, für Orchester. Für Pianof. zu 4 Händen arr. vom Komponisten. 3 Thlr. Für das Pianof. zu 2 Handen arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 20 Ngr.

Op. 61. Ein Sommernachtstraum von Shakspeare. Vierhändiger Klavierauszug vom Komponisten. 5 Thlr. Ohne Worte für das Pianof. zu 2 Handen arr. 2 Thlr. 15 Ngr. Daraus einzeln: Scherzo, für Pianof. zu 4 Handen. 20 Ngr. Für das Pianof. zu 2 Handen. 15 Ngr. Notturno, für Pianof. zu 4 Handen. 10 Ngr. Für das Pianof. zu 2 Handen. 10 Ngr. Hochzeitmarsch, für Pianof. zu 4 Handen. 10 Ngr. Für das Pianof. zu 2 Handen. 10 Ngr. Intermezzo, für Pianof. zu 4 Handen. 12 Ngr.

Op. 64. Concert in E moll für die Violine mit Begleitung des Pianoforte. 2 Thlr.

Op. 65. Sechs Sonaten für die Orgel. Für Pianof. zu 4 Handen arr. von *F. L. Schubert*. N° 1. 4. 6. à 20 Ngr. N° 2. 3. 5. à 15 Ngr.

Op. 66. Grosses Trio in C moll N° 2 für Pianof., Violine und Violoncell. 5 Thlr. 15 Ngr. Für Pianof. zu 4 Handen arr.

Op. 72. Kinderstücke für das Pianoforte. 25 Ngr.

Andante cantabile e Presto agitato in H dur, für das Pianoforte. 25 Ngr.

Dasselbe für Pianoforte zu 4 Handen arr. von *F. L. Schubert*. 1 Thlr.

Für die Orgel.

Op. 37. Drei Praludien und Fugen. 1 Thlr. 10 Ngr.

Op. 65. Sechs Sonaten. Geh. 3 Thlr. Einzeln N° 1—6. à 17 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten April. **Nr. 17.** 1848.

Inhalt: Aus Paris. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Aus Kopenhagen. — *Recensionen.* — Preisaufgabe. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Aus Paris.

Die grosse und die neue Concertgesellschaft, *Hallé*, Mlle. *Mattmann*, *Lebouc*, *Maurin*, *Elise Krinitz*.

Die ersten Concerte im Conservatoir brachten diesmal nichts Neues und wir erwarteten vergeblich die längst ersehnte neunte Symphonie *Beethoven's*. Im vorigen Jahre hatte man sie probirt, aber das Orchester schien nicht Stich halten zu wollen. Nun kam die Symphonie auch dieses Jahr nicht heran, und so wird denn *Habeneck's* Altersschwäche immer fühlbarer. *Chelard's* Ouverture zur Hermannsschlacht, die man nach Angeben des zum Besuch hierhergekommenen Komponisten aufführte, hatte grossen und verdienten Beifall. Die letzten Concerte nach der Revolution waren frostig, die aufgeführten Stücke sind mehr oder weniger immer dieselben, und das Publikum, das zum Theil nicht mehr dasselbe ist, scheint nur in den Saal gekommen zu sein, weil die Billette ihm von den Abonnenten geschickt worden sind. Einen traurigen Eindruck macht die leere Loge der königlichen Familie, der der Saal eigentlich gehörte. Sonst sassen blühende Prinzen und Prinzessinnen, brasilianisches, spanisches und italienisches Blut auf den jetzt übereinandergestellten Sammtsesseln. Das Gouvernement provisoire, das sonst wohl die königlichen Logen einnimmt, hat noch keine Zeit gehabt, die Conservatoirconzerte zu besuchen. Der Saal ist in den sogenannten Menus Plaisirs Louis Philipp's, wo die Möbel der Krone aufbewahrt werden. Der Sous-Chef dieser Menus Plaisirs hatte dicht am Musiksaal eine prachtvolle Wohnung mit Garten, in dem ich ihn oft ziemlich zufrieden mit seiner Sinecure spaziren sah. Da nun die Civilliste durch die Revolution aufgehoben wurde, so verlor der unglückliche *Lambert* seinen Platz und erschoss sich im Bois de Boulogne. Dieser Tage las ich in einem Journal eine wohl von seiner Familie ausgehende Erklärung, dass es noch in Zweifel sei, ob der Todtgefundene sich selbst entleibt habe oder nicht.

Hallé setzt auch dieses Jahr seine herrlichen Quartettaufführungen fort, die uns wahrhafte Genüsse verschaffen. Man kann dieses Talent für den Vortrag der hochklassischen und namentlich der *Beethoven*'schen Musik nicht genug bewundern. Der Conzerteyclus der neuen von Mdm. *Wartel* und *Tilmant* gegründeten Gesellschaft ist für dieses Jahr bereits zu Ende. Die interessanteste Komposition, die wir diesmal zu hören bekamen, war das Conzert von *Bach*.

Ausgezeichnet waren auch die Quartettsoiréen von Mlle. *Mattmann*, *Lebouc* und *Maurin*. Die junge Klavierspielerin haben wir längst als eines der grossartigsten Talente, die das musikalische Paris aufzuweisen hat, bezeichnet. Sie spielte diesmal wieder alle, selbst die schwierigsten Quartettkompositionen auswendig, und ich erinnere mich nicht, die Cis moll-Sonate von *Beethoven* (die man, beiläufig gesagt, ganz ungeschickt die Mondscheinsonate genannt hat) besser und ausdrucksvoller gehört zu haben, als von ihr. Diese so talentvolle junge Dame verliert in der Herzogin von Orleans eine zweite Mutter; sie verdankt ihr ihre ganze musikalische Bildung.

Elise Krinitz hat sich in diesem Winter wiederum in mehreren Soiréen als bedeutende Klavierspielerin ausgezeichnet. Einige Lieder, die uns von ihrer Komposition bekannt wurden, sprechen für ein tiefpoetisches musikalisches Talent, das bei ruhiger Entwickelung zu bedeutenden Resultaten gelangen kann.

Georges Kastner. Dieser ausgezeichnete musikalische Gelehrte und Komponist hat vor Kurzem ein so wichtiges Werk über Militärmusik herausgegeben, dass wir diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen können, hier seine Verdienste im Allgemeinen zu besprechen. Warum sollte man auch zu einer Zeit, wo der unbedeutendste Salonkomponist Ansprüche darauf macht, beurtheilt zu werden, Männer mit Stillschweigen übergehen, die seit Jahren theoretisch und praktisch eine unermüdliche Thätigkeit entfalten? Als Komponist gehört *Kastner* jener strengen und ernsten Schule an, die man die deutsche zu nennen gewohnt ist, und die in Frankreich, trotz der Anerkennung unserer Meister ersten Ranges, immer noch nicht ganz durchgedrungen ist. Würde *Kastner* statt in Frankreich, in Deutschland leben, so würde sein Kompositionstalent gewiss noch höher als seine musikalische Gelehrsamkeit geschätzt werden. Es ist hier nicht unsere Absicht, einzelne Werke *Kastner's* zu besprechen; wir wollen nur einen allgemeinen Abriss seiner Thätigkeit geben, und diese

war bisher, namentlich wenn man sein Alter (er ist 1810 in Strassburg geboren) in Anschlag bringt, bewundernswürdig. *Kastner* ist ein Schüler *Berton's* und *Reicha's* und hat sich schon unter der Leitung dieser Männer so ausgezeichnet, dass seine Vaterstadt ihn auf ihre Kosten weiter studiren liess. Seit 1829 schuf *Kastner* folgende musikalische Werke: Musik zur Tragödie „die Einnahme von Missolunghi"; 1830 Ouverture, Chöre, Marsche und Zwischenakte zu dem Drama „Schreckenstein"; 1831 „Gustav Wasa", grosse Oper in 5 Akten; 1832 „die Königin der Sarmaten", grosse Oper in 5 Akten; 1833 „der Tod Oskar's", grosse Oper in 4 Akten; „der Sarazen", komische Oper in 2 Akten; 1839 „Beatrice", grosse Oper in 2 Akten; 1841 „La Maschera", komische Oper in 2 Akten (französisch); 1843 „der letzte König von Juda", grosse biblische Oper in 4 Akten (französisch von *Maurice Bourges*). Dieses letztere Werk haben wir seiner Zeit in der Allg. Musikal. Zeitung besprochen. Ferner hat *Kastner* geschrieben 3 grosse Symphonieen, 5 Ouverturen, 10 Serenaden, 4 Hymnen, 2 Kantaten und ein Sextett für 2 Saxophons (Sopran), 1 Saxophon (Alt), 2 Saxophons (Bass) und 1 Saxophon (Kontrabass); 6 Sammlungen Männerquartette und gegen 50 einzelne Kompositionen für eine oder mehrere Stimmen. Erscheint nun diese Thätigkeit auf dem Felde der Komposition schon bedeutend, so muss die erstaunliche Produktivität im theoretischen Fache wahrhafte Bewunderung erregen. Sein Traité général d'Instrumentation, sein Cours d'Instrumentation, seine musikalische Grammatik, seine Theorie des Kontrapunktes und der Fuge und eine Menge anderer mit tiefer Sachkenntniss und grossem Fleiss ausgeführter Werke sind vom Institut de France anerkannt und für den praktischen Gebrauch in den Schulen angenommen. Auch die musikalischen Tabellen von *Kastner* sind von unbestrittenem Werthe und in Frankreich sehr verbreitet.

Das oben genannte Werk verdient, da es einzig in seiner Art ist, hier eine ausführlichere Besprechung. *Kastner* hat es: Manuel général de musique militaire genannt; es enthält aber auf ungefähr 400 Quartseiten folgende einzelne Abtheilungen: 1) eine Skizze der Geschichte der Militärmusik von den ältesten Zeiten bis auf die unserige; 2) die neue Organisation der Militärmusik in Frankreich im Jahre 1845; 3) die Beschreibung und Geschichte der neuen Saxischen Instrumente; 4) Lehren über die Komposition und Ausführung der Militärmusik. Der erste Theil ist natürlich der wichtigste, und mit einer Gelehrsamkeit ausgeführt, die wirklich überraschend ist. *Kastner* nimmt vier Arten von Militärmusik an: Instrumental-, Vokal-, Instrumentalvokal- und Militärtanzmusik, die namentlich bei den älteren barbarischen Völkern heimisch war. Die ersten Spuren von Militärmusik findet er bei den Hebräern, dann bei den Griechen und Römern. Aber auch die asiatischen Völker, die Chinesen, Inder, Perser, Hunnen werden berücksichtigt. Dann kommen die alten Deutschen und andere europäische Völker an die Reihe. *Kastner* bespricht darauf den Ursprung der ältesten Instrumente einzeln: die einfache Trompete, die bei den Hebräern Chazozeva, bei den Griechen Salpinx, bei den Römern Tuba hiess. Dann die Buccina der Römer, den Schophar und den Keren der Hebräer, den Syrinx der Griechen, kurz alle nur irgend wichtigen Instrumente des Alterthums, des Mittelalters und der modernen Zeit, wie sie bei den verschiedenen Nationen in Gebrauch waren. Alle diese Instrumente sind auf 26 besonderen Tafeln mit grosser Sorgfalt abgezeichnet und ihre Anzahl beläuft sich auf 246. Die eigentliche Geschichte der Militärmusik nimmt mehr als die Hälfte des ganzen Werkes ein und sichert *Kastner* ein bleibendes Verdienst als Geschichtschreiber dieses Zweiges der Kunst. Man kann sich, ohne das Werk selbst vor Augen zu haben, von dem Reichthume der Forschungen und Aufschlüsse unmöglich eine Vorstellung machen. *Kastner's* ausgezeichnete musikalische Bibliothek und seine zahlreichen Verbindungen, unter anderen auch die mit dem Conservateur der Versailler Bibliothek, *Leroi*, haben sein Unternehmen ausserordentlich begünstigt. So standen ihm z. B. seltene Werke und Manuskripte zu Gebote, aus denen er die alten Batterieen und Sonnerieen der französischen Armee schöpfen konnte. Auf diese Weise ist der Anhang, der die alten Formeln der Trompeter, Trommler und Pauker gibt, höchst interessant und der Zusammenstellung nach durchaus neu. Man sehe z. B. den Generalmarsch der französischen Garde von *Lully*, den *Kastner* nach *Philidor's* Manuskripte, das in Versaille aufbewahrt wird, kopirt hat. Desgleichen die Melodie eines französischen Marsches für die Hoboe, welche *Lully* für den Chevalier *de Sery* gemacht hat. *Kastner* theilt ferner den berühmten Musketermarsch mit, von welchem *Rousseau* in seinem Dictionnaire spricht, und der, was *Rousseau*, zu dessen Zeiten er noch gespielt wurde, nicht gewusst zu haben schien, ebenfalls von *Lully* komponirt ist. Dann folgt die höchst interessante Dragonermusik von *Philidor*, der Marsch der Fusiliere von *Lully*, der Marsch der Kanoniere von *La Rochelle*, vom Sohne des alten *Philidor*. Hierauf gibt der Appendix die Militärmusik unter der Regentschaft, unter Ludwig XV., Ludwig XVI., unter der Republik, unter dem Kaiserreich, welche letztere meist von *David Buhl*, dem jetzt noch lebenden Freunde *Kastner's*, komponirt ist. (*David Buhl* hat bei der Enthauptung Ludwig XVI. die Trompete geblasen.) Dann finden wir die moderne französische Militärmusik und endlich auch die der Italiener aus dem 17. Jahrh., die der Neapolitaner, Piemonteser, Belgier, Preussen, Oestreicher, Baiern, die von Sachsen-Weimar, Hannover, England u. s. w. Diese Zusammenstellung der Marsche, Signale, Musiken u. s. w. ist, wie gesagt, einzig in ihrer Art.

Die *Sax*'sche Reform der Blasinstrumente findet in diesem Werke eine verdiente Anerkennung. Die Schwierigkeiten, welche der geniale Akustiker und Instrumentmacher zu überwinden hatte, können sein Verdienst nur erhöhen, und es wäre wünschenswerth, dass die in so vielfacher Beziehung ausgezeichneten und vortheilhaften Instrumente überall eingeführt würden.

Kastner hat so eben eine 3aktige komische Oper. Text von *Scribe*, vollendet, die am Théâtre Feydeau

erwiedert. Benedicamus Domino, Deo gratias, heisst es sodann, und der Chorgesang hat sein Ende, worauf die Orgel das Pedal anstimmt, der Priester, der das Hochamt hält, heraus tritt, und wenn der Organist sein erbärmliches Praludium herabgedudelt hat, die Instrumentalmusik anfängt. An Festtagen hörte ich auch eine Intrada von C Hornchen, die man gewöhnlicherweise nur bey Hochzeitschmäusen und Handwerksjahrfesten in Wirthshausern zur Begleitung der getrunkenen Gesundheiten braucht. Ich wunderte mich und vernahm, dass die Hoftrompeter allhier eine eigene Handwerkszunft bilden, die das Privilegium hat, dass in keiner Kirche (jene der Maltheser ausgenommen) eine Trompete oder eine Pauke von jemanden anderm, als von diesen Herrn darf geblasen oder geschlagen werden. Die taxmässige Bezahlung, die sie fordern — es kommen ihrer jederzeit 4 und ein Pauker, wovon jeder einen Gulden erhält — ist für die Kirchenkassen eine lästige Ausgabe. Man bedient sich ihrer nur selten, und ersezt, freylich drollig genug, den Lärm der Trompeten und Pauken, der nach hiesiger Meinung so viel zu Verherrlichung des Gottesdienstes beyträgt, durch diese Hörnchen.

Die Kompositionen selbst, die in dieser Kirche aufgeführt werden, sind unbedeutend, viele von Gleissner, Lasser etc. von fleissigen Chordirektoren abgekürzt, zusammengesezt, arrangirt, wie es kömmt. Kürze ist die Eigenschaft, die einem Kunstwerk so vorzüglichen Werth giebt, und von den Chorherrn fast allein noch geschazt wird. Auch versteht man sich auf diese Kunst trefflich; man hört manchmal sogar in der Mitte des Stucks auf, wenn etwa eine Kadenz in dem fünften oder auch in einem andern Tone vorkömmt, denn man ist so delikat nicht.

Wird das Amt durch den, der es hält, noch feyerlicher, so muss sich der Chor bestreben, Pracht besonders mit Kürze zu vereinen, damit man nicht lange am Altare zu stehen hat. Alles drängt und eilet also, so bald als möglich seine Sache zu vollenden, und darüber wundern Sie sich, m. F. ja nicht! So wohl es den Chorherrn bey ihren Pfründen und Benefizen ist, so übel ist es den armen Stiftsmusikern. Alle Monate 6, höchstens bis 8 Fl. Besoldung, und 100 Fl. beylaufig an Sterb- und Hochzeitgefallen, ist ihr ganzes Einkommen, womit sie sich und ihre Familien ernähren müssen. Es giebt hier Kirchendienste, wofür die Einnahme 3-4 Kreuzer ist. Niemand denkt daran, diesen Mannern ihr Schicksal zu erleichtern, sie müssen durch Tanzmusik und andern Verdienst ihren fehlenden Lebensunterhalt suchen. Aber erst vor 15 Jahren wurden die Einkünfte eines ganzen aufgehobenen Klosters (Jettersdorf) zur Verbesserung der schon bestehenden Kanonikate hergeschenkt, indess — doch folgen Sie mir in die

St. Peters-Pfarrkirche.

Ein ehemaliger Gastwirth, der nach dem Tode seines Weibes seinen Gasthof verkaufte und in den Weltpriesterstand trat, ist hier Musikdirektor, oder wie man es nennt, Chor-Regent. Schon als Gastwirth hatte er in seiner Hauskapelle immer Musiken, und verwandte vieles Geld dabey. Er ist nun an einem Platz, wo er seiner Lieblingsneigung nachhangen kann. Hätte er hinreichende Kenntnisse, könnte die Kirche die nöthigen Kosten hergeben, so liesse sich von seinem Eifer etwas erwarten. Aber so, wie die Musik iezt steht, hat sie gar keinen Werth. Eine elende Besetzung, schlechte Sänger, schreckliches Getümmel von Trompeten und Pauken, an Festtagen zusammengestoppelte Kompositionen von dunkeln Musikern etc. —

Augustinerkirche.

Unstreitig hört man hier im ganzen genommen, nach der Hofkapelle, die beste und dem ietzigen Geschmacke am meisten entsprechende Musik. Viele Mitglieder der hiesigen Hofkapelle kommen hieher, um an Festtagen bey dem Hochamt mit zu spielen oder zu singen,

aufgeführt werden soll. Wir haben noch vieles Tüchtige von diesem unermüdlichen Manne zu erwarten, und zweifeln nicht daran, dass seine Popularität mit der wachsenden Masse seiner Arbeiten Schritt halten wird.

Von dem talentvollen jungen *Blumenthal* sind vor Kurzem bei *Braudus* einige Kompositionen von wahrhaft poetischem Werthe erschienen. Die Fêtes cosaques sind in Erfindung und Ausführung gleich vortrefflich, und das Hauptmotiv so frappant und charakteristisch, dass man es für national halten könnte. Es ist etwas Burleskes und doch zugleich Schwermüthiges in dieser Hauptfigur, die, man weiss nicht warum, acht kosackischen Charakter hat. Dann sind die Modulationen und überhaupt die Durchführungen des Thema's von so viel genialer Geschicklichkeit, dass wir zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft dieses neu emportauchenden Talentes berechtigt sind. Fast noch schöner in ihrer Art ist die Source von demselben Komponisten.

Von *Georges Mathias* haben wir vor Kurzem drei Quartette gehört, die uns in unserem früheren Urtheil über das glänzende Talent dieses jungen Komponisten auf das Entschiedenste bestätigt haben. Eine Analyse dieser Werke müssen wir uns bis zu deren Erscheinen vorbehalten, vorläufig können wir nur sagen, dass einzelne Partieen von überraschender Originalität und voll ächten Humors sind. Auch das melodische Element in diesen Werken ist bedeutend zu nennen und wir dürfen nach dem Gehörten der Hoffnung sein, dass *Georges Mathias* in der musikalischen Welt noch eine bedeutende Rolle spielen wird.

Herr *Nestor Roqueplan*. Dieser Mitdirektor der grossen Oper nimmt, während ich diese Zeilen schreibe, ein Ende mit Schrecken. Man hat auf dem Ministerium des Inneren Briefe von ihm gefunden, welche die schmutzigen Wege angaben, die er eingeschlagen hat, um das gestürzte, der geheimen Polizei so freundliche Ministerium zu bewegen, ihm das Privilegium zu geben. Er versprach nämlich nichts Geringeres, als das gesammte Opernpersonal zur Disposition der geheimen Polizei zu stellen. *Duponchel*, der sich seiner längst entledigen wollte, suchte sich diese Briefe zu verschaffen und drohte ihm dieser Tage mit der Veröffentlichung, wenn er nicht augenblicklich austräte. Dies hat er denn auch wohlweislich gethan. Ueberhaupt hat die Sphäre der Kunst von der an das Unglaubliche grenzenden Bestechlichkeit der höheren Funktionäre sehr zu leiden gehabt. Hier ein Beispiel: Herr *Carè*, der ehemalige Direktor der schönen Künste im Ministerium des Inneren, also auch Chef der Administration für die musikalischen Angelegenheiten, bestellte bei dem Bildhauer *Guerrau*, einem armen Manne, für 25,000 Fr. Skulpturwerke für den Staat. Als es zur Zahlung kommt, zieht er 9000 Fr. ab und zwingt den Künstler darum doch, eine Quittung von 25,000 Fr. zu unterschreiben. Als nun *Ledru-Rollin*, in dessen Organ „die Reform" die Sache früher schon zur Sprache kam, Minister des Inneren wurde, ernannte er den betrogenen *Guerrau* auf 24 Stunden zum Direktor des Departements der schönen Künste und gab ihm so die Genugthuung, *Carè* selbst abzusetzen. Wahrscheinlich wird auch *Auber* seine Stelle als Direktor des Conservatoirs verlieren.

Die Rachel als Sängerin der Marseillaise. In den ersten Tagen nach der Revolution deklamirte die *Rachel* die Marseillaise im ehemaligen Théâtre français, jetzt Théâtre de la République. Sie deklamirte sie wundervoll, so schön, dass man in ihrem Vortrage einen Uebergang von der Sprache zum Gesange wahrnahm. Da erhob sich ein allgemeines Geschrei, die *Rachel* solle die Hymne singen, und seit jenem Tage singt sie Letztere in einer Art und Weise, die unbeschreiblich ist. Eine Furie im Salonkleide, eine Jungfrau von Orléans, die mit der Fahne von Frankreich gegen den Feind stürmt! Sie übertrifft sich jedesmal selbst und wirklich scheint sie zu Ende eines Gesanges erschöpfter als nach einer Tragödie. Wenn sie, wie es heisst, nach Deutschland reist und die Marseillaise dort singt, so gratulire ich meinen Landsleuten zu diesem Schauspiele doppelt, einmal wegen des Genusses selbst und dann wegen der revolutionären Früchte, die es tragen muss.

Die *Orpheonisten* und die *Enfants de Paris*. Sie singen, dass einem Deutschen die Ohren wehe thun, aber die Franzosen finden sie des Orpheus und der Ehre würdig, enfants de Paris zu sein. Ich würde mich hüten, bei den Zügen, die diese beiden Männerchöre durch die Strassen von Paris machen, Zeichen des Missfallens zu geben, denn die Arbeiter, und aus solchen bestehen beide Gesellschaften, sind jetzt die Herren von Paris, und wirklich nicht ganz mehr ohne eine gewisse Aristokratie der Demokratie. Die Herrschaft ist verführerisch und ich kenne in Frankreich nur einen Mann, in dessen Herzen der Hochmuth des Herrschens keinen Raum fand. Man kann ihn den Barden der Arbeiter nennen: *Beranger*. Erst dieser Tage hat er durch die Ablehnung seiner Wahl zum Nationaldeputirten den von der Klippe des Uebermuthes bedrohten Demokraten ein Beispiel der Entsagung und der wahren inneren Freiheit gegeben, die jeder Gelegenheit, die Herrschsucht zu entwickeln, aus dem Wege geht.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Am Charfreitage wurde *Mendelssohn's* „Elias" zum Besten des Orchester-Wittwen-Fonds in der erleuchteten Paulinerkirche — für Leipzig zum zweiten Male — aufgeführt. Das Gewandhausorchester war durch eine grosse Zahl tüchtiger Musiker und die Orgel verstärkt. Die Ausführung der Chöre hatten die Mitglieder der Singakademie im Verein mit einer grossen Anzahl kunstgeübter Dilettanten und dem Thomanerchor übernommen. Die Solopartieen sangen Frau Dr. *Livia Frege*, die Fräul. *Schloss*, *Schwarzbach*, *Starke*, die Herren *Behr*, *Meyer*, *Pögner*, *Weiss* und Herr Advokat *Schleinitz*. Letzterer trat bei der Aufführung erst für Herrn *Götze* von Weimar ein, den eine plötzlich eingetretene Heiserkeit an der Theilnahme

verhinderte. Der Ersatzmann führte seine Partie, ohne Probe, fest und sicher durch, eine Aufgabe, deren Lösung wenige Dilettanten, ja wohl mancher Sänger vom Fach nicht fähig sein mochten. Herr Kapellmeister *Bietz* dirigirte. Die Ausführung war eine in allen Theilen sehr gelungene. Ueber Werth und Wirkung des Werkes ist in diesen Blättern mehrfach gesprochen worden. Es bewährte auch heute seine grosse Anziehungskraft; ein zahlreiches Publikum hatte sich eingefunden, und die gespannteste Aufmerksamkeit herrschte von Anfang bis zu Ende. Und dieses in unserer politisch aufgeregten Gegenwart. Ein Beweis, dass die Kunst ihre Macht niemals verliert, wenn sie würdige Werke vorführt, und dass alle Wirren und Erregungen der Zeit den Sinn und die Empfindungsfähigkeit für ihre Schöpfungen in der Masse der Menschheit nicht abschwächen können.

Frankfurt a. M. Hier werden fast nur revolutionäre Theaterstücke gegeben, die aber alle leer bleiben. Wenn man die Revolution im Leben hat, so braucht man sie nicht auf der Bühne zu suchen, und wenn das Volk handelt, so hört es auf zu schreien. Noch vor 6 Wochen gab die Verschwörungsszene auf dem Rütli im *Rossini*'schen Tell das Signal zu allgemeinem Jubel. Vorigen Sonntag rührte sich keine Hand. Das Publikum ist jetzt gleichgiltig gegen alle Ereignisse. Es sieht und hört nur halb, indem seine Gedanken auf ganz andere Schaubühnen gerichtet sind, und es ist daher kein Wunder, wenn von den vernachlässigten Künstlern am Ende auch die Inspiration weicht. Offenbar bemühte sich *Conradi* als Tell, unstreitig seine beste Rolle in der ernsten Oper, die Aufmerksamkeit des Publikums einmal zu fesseln. Umsonst. Selbst die von *Guhr* komponirte Apfelschussszene, die *Conradi* mit ergreifender Wirkung gibt, blieb diesmal ohne Erfolg. Der Schluss dieser Oper ist bei uns in der letzten Zeit dahin abgeändert, dass *Gessler* schon im Finale des dritten Aktes fällt, und seine Schergen im offenen Kampfe mit den Schweizern die Flucht ergreifen. Unmittelbar darauf erscheint *Arnold* (Melchthal) und verkündet mit flatternder Fahne den Fall der Zwingburg, worauf die Hymne in C folgt. Die Oper hat demnach bei uns 3 Akte. Obgleich dieser rasche Schluss vom Zaune gebrochen, so entgehen wir dadurch doch der Langeweile des bis auf diese Hymne ganz uninteressanten vierten Aktes. Mit einiger Motivirung wäre diese Aenderung weiter zu empfehlen.

Die Gastspiele der Demois. *Schmidt* aus Düsseldorf im Soubrettenfache haben nicht interessirt. Dafür hat Herr *Nebe* aus Detmold sich als Frohlich und im Lustspiele Beifall erworben. Die politischen Ereignisse haben das Gastspiel dieses jungen talentvollen Komikers unterbrochen, doch soll er uns bei seiner Rückkehr von Berlin Herrn *Nork* ersetzen, der nach Wien geht. Wie gesagt, keine Vorstellung will mehr ziehen, und selbst Titus und Armand gingen spurlos vorüber. Deshalb, und weil viele Abonnenten ihre Logen aufgekündigt, geht das Gerede, das Triumvirat unserer Direktion werde das Theater aufgeben. Dem ist vor der Hand aber nicht so.

Eine Polemik in öffentlichen Blättern rief die Marseillaise hervor. Ein gewisser Theil des Publikums wollte das Bedürfniss fühlen, nach dem Mordfinale der Stummen von Portici ein Volks- und Revolutionslied vorzutragen, und schrie deshalb nach der Marseillaise. *Guhr* war jedenfalls gezwungen, zu willfahren, das Orchester that seine Schuldigkeit, und der neapolitanische Chorus stimmte mit Emphase ein: *„Allons enfants!“* an. Vielleicht sangen ein paar Leute im Publikum mit. Am Schlusse wurde applaudirt und gezischt. Um diesem Missgriff ein Paroli zu bieten, wurde im Zwischenakte des Oberon *Speier's*: „Deutsches Vaterland“ verlangt. Zu dem Zwecke erschienen Türken und Sänger im schwarzen Frack auf der Bühne und sangen das Lied von den Notenblättern spärlich genug ab. Darin lag der Missgriff, wodurch der erste wieder gut gemacht werden sollte. Von ein paar Liederkränzen, mit Zuziehung des Opernpersonals (aber ohne Turban und Pumphosen) in Masse aufgestellt, würde *Speier's* beliebtes Quartett auch hier seine Wirkung nicht verfehlt haben, wenn es sich auch nicht zum Volkslied erhoben hat. Dafür ist sein ganzer Bau zu komplicirt. Nebst der Vertretung Frankreichs und Deutschlands im Volksliede, wurde England in *Weber's* Jubelouverture repräsentirt, welche dem *Schiller*'schen Tell (am 30. März) vorging. Zwischen beiden sprach der Schauspieler *Breuer* einen zeitgemässen, sehr kräftigen Prolog von *Wilhelm Wagner*, dem Redakteur unserer Didaskalia. Dieser Vortrag in Mitte eines allegorischen Tableau machte grossen Effekt, wie überhaupt diese Vorstellung die einzige war, die einigermaassen zog. Am 31. März (am ersten Tage der Parlamentssitzung) sollte Stradella sein, und das Personal war bereits in den Garderoben. Da entstand der durch die beiden Prinzipienfragen veranlasste Krawall am Goethemonumente, wobei es blutige Köpfe absetzte. Natürlich war da an kein Theater zu denken und die Sänger machten, dass sie nach Hause kamen. Trotz der 40,000 Fremden, die zu dieser denkwürdigen Zeit sich in unseren Mauern befanden, blieb der Tempel Thaliens geschlossen.

An Conzerte ist gar nicht zu denken. Die Museen haben früher, wie gewöhnlich, aufgehört, und nur *Wolff's* Quartett hat seinen Cyklus beenden können, da ihm die Abonnenten gesichert waren. Als Beitrag zur Seelenlehre sei es erzählt, dass gerade in diesen stürmischen Festtagen, in welchen gleichsam Raketen über Pulverfässer in die Luft stiegen, ein fremder Tonkünstler die naive Frage stellte, ob er nicht jetzt ein Conzert auf der Viole d'amour geben könne?! Der unschuldige Mann hoffte in der That einen vollen Saal zu machen.

Im Augenblicke werden die Proben der gepanzerten Oper *Litolff's*: „Die Braut von Kynast“ gehalten. Die Oper soll künftigen Sonntag vom Stapel laufen, d. h. wenn sich bis dahin die Kehle der Prima Donna nicht wund probirt hat. *C. G.*

Kopenhagen. Das dänische Theater brachte in der letzten Zeit eine neue Oper, „Federigo" von *Hung* (Text von *Henrik Hertz*); es ist natürlich, dass das Publikum, welches sich jetzt für ganz andere Dinge, als für neue Opern zu interessiren hat, sich nur spärlich einfand, dann aber dem Werke, welchem viele Verdienste nachzurühmen sind, volle Anerkennung zollte. Die *Schröder-Devrient*, welche zu Ende vorigen Jahres kam, traf noch den glücklichen Zeitpunkt, wo das Interesse für Kunstleistungen ungeschmälert war, und gastirte als Norma, Romeo und in Szenen aus Don Juan, Iphigenie und Robert. Obgleich ihre Stimme bereits sehr abgenommen, so riss sie doch häufig, namentlich im letzten Akte der Montecchi und Capuleti, zu enthusiastischer Bewunderung hin. In einem Konzerte, in dem sie Lieder von *Fr. Schubert*, *Schumann*, *Curschmann*, *Mendelssohn* und *Reinecke* sang, gefiel sie weniger allgemein. Im Uebrigen brachte die dänische Oper wenig Bemerkenswerthes. Die italienische Oper hat durch den Tod Christian VIII. ihre grösste Stütze verloren und man glaubt, dass sie zum nächsten Winter nicht wiederkehren werde. In dieser Saison haben sich namentlich Signora *Penco*, die Schwestern *Stoltz* und der Buffo Signor *Galli* hervorgethan. — *Ernst*, welcher der entschiedenste Liebling des Publikums ist, gab mehre stark besuchte Konzerte, stets mit ungetheiltem Beifall. Unter seinen Solosachen erweckte sein neues Konzert in Fis moll, welches leider noch Manuskript, das grösste Interesse bei den Künstlern. Mit grösster Bereitwilligkeit wirkte *Ernst* auch in einigen Konzerten zu wohlthätigen Zwecken, so wie auch in mehreren Konzerten anderer Künstler mit. Namentlich betheiligte er sich bei den drei Soireen für Kammermusik, welche die Herren *Reinecke*, *Königslöw* und *Sahlgreen* gaben, und welche sehr stark besucht waren. Es bleibt noch übrig, die Konzerte von *Rungsted* und *Felix Boireaux* und die Konzerte des Musikvereins zu erwähnen. In den Symphoniesoireen, welche bis dahin stattfanden, hörten wir die Symphonieen Cmoll (Nr. 5) von *Spohr*, die 8. von *Beethoven*, die C dur (mit der Schlussfuge) von *Mozart*, und Amoll von *Mendelssohn*. An Ouverturen die zum Schlaftrunk von *Weyse* und zu Coriolan von *Beethoven*. Ferner gab der Musikverein ein Konzert, in welchem der erste Theil von *Mendelssohn's* Elias und die B dur-Symphonie zu Gehör gebracht wurden.

Recensionen.

Apollini. Tafelgesänge für Männerstimmen. Heft 20. Sieben Lieder für die Liedertafel zu Berlin in Stimmen und Partitur von *Ludwig Berger*. Op. 46. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Sechs Lieder von *Hoffmann von Fallersleben*, komponirt von *H. Gödecke*. Op. 3. Stimmen und Part. Pr. 1 Thlr. Leipzig, bei *Hofmeister*.

Es stand wohl im Voraus zu erwarten, dass die geehrte Verlagshandlung diese dem leierkundigen Gotte geweihten Tempelräume, an welche eine Halle nach den anderen (es liegen hier bereits Heft 20 und 21 von dieser Sammlung vor) sich anschliesst, niemals unwürdigen Werken eröffnen werde und das ist denn auch hier durchaus nicht der Fall gewesen. Zwar führen die in Heft 20 enthaltenen 7 Gesänge von *L. Berger* zum Theil in eine frühere Zeit zurück, aber eben sie ist jetzt recht eigentlich wieder an der Zeit — und die Bejahrteren unter unseren Lesern werden hier mit Vergnügen manch traute Jugendbekanntschaft erneuern, die Jüngeren aber eine grosse Vergangenheit (Deutschlands Befreiungskampf) durch einen ihrer Barden mit heiligem Interesse sich vergegenwärtigt sehen. Jedoch nicht blos Patriotisches oder sonst ernst Berührendes ist hier aus dem Nachlasse des verklärten Apollopriesters dargeboten, sondern auch manch gemüthlicher Scherz, und so haben denn die beiden Fullhörner in der Titelvignette einem Jeden die Gaben gespendet, welche er eben suchen und sich wünschen mag im wechselvollen Laufe der Zeit und des Menschenlebens in ihr. Heft 21 bringt 6 Lieder, in welchen der Verf. Herr *H. Gödecke* in jovialer Weise durchaus dem heiteren Gotte des Scherzes so wie dem guten deutschen Kraftspruche huldigt. „Wer nicht liebt Wein, Weib und Gesang etc." Der gründliche Wasserhass, welcher im dritten dieser Gesänge sich beurkundet, wird überall bei den Liedertafeln unseres lieben Vaterlandes, trotz seiner argen politischen Zersplitterung, Anklang finden und so auch die übrigen scherzhaften Lieder mit ihrem freilich etwas verbrauchten „Wumm und Brumm, Heisa Vallera und Bidibum" u. s. w.

An Maria. Maria, boldes Bild, von Gottes Huld erfüllt, für zwei Tenor- und zwei Basstimmen, in Musik gesetzt von *V. Lachner*. Pr. 45 Kr. Mainz.

Herr *V. Lachner*, der in mehrfacher Beziehung seinem trefflichen Bruder in ruhmlichster Weise und mit dem glücklichsten Erfolge nacheifert, hat in diesem zart und ansprechend gehaltenen, kunstreichen Gesange, welchen wir vorzüglich feineren Sängerchören bestens empfehlen können, seinem Texte volles Recht widerfahren lassen, und die Verlagshandlung für würdige Ausstattung gesorgt.

Vier Gesänge für 4 Männerstimmen, komponirt von *Franz Lachner*, k. b. Hofkapellmeister. Op. 79. 9. Heft der Sammlung: „Die Rheinländer". Pr. 1 Fl. 30 Kr. Mainz, bei *Schott's S.*

Dieses Heft enthält zwei heitere Gesänge, deren Werth es den früher erschienenen der Sammlung: „Die Rheinländer", welche bei den Liedertafeln so grossen Beifall gefunden und zu welcher vorzüglich auch *Methfessel* so schätzbare Beiträge im komischen Fache geliefert hat, in würdiger Weise an die Seite stellt. Schon vor längerer Zeit ist von dem Ref. in einer Abhandlung in der Cäcilia „Ueber das Komische in der Musik" auf die Mittel hingedeutet worden, welche der höhere Kontrapunkt zur Erzeugung komischer Effekte

darbietet. In dem zweiten Stücke dieses vorliegenden Heftes „Der verlegene Wirth" hat Herr Kapellmeister *Lachner* einen neuen interessanten Beleg für die Giltigkeit jener Andeutungen geliefert. Man sehe nur, wie malerisch hier die durstigen Gäste den Herrn Wirth, der wahrscheinlich aus guten Gründen den Schlüssel zum Weinkeller nicht finden kann, sich im Hause herumtummeln lassen:

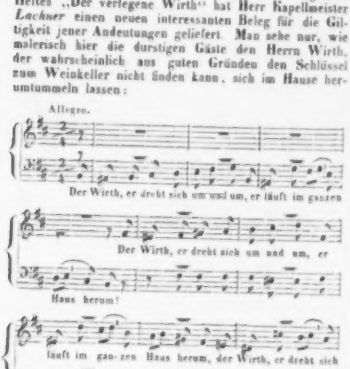

und so geht es in immer lebendigerer und kunstreicherer Verflechtung der Stimmen weiter. Wer müsste hier nicht, auch in einem blosen Scherz, neben dem guten Humor des Verf. seine hohe Meisterschaft anerkennen! — Gleich wohl gelungen in seiner Art ist das erste Stück in diesem Hefte „In's Weinhaus" in seiner einfacheren, melodiösen Behandlung zu nennen.

Dr. *Keferstein.*

M. Brosig, „Christ ist erstanden", Fantasie für die Orgel, dem Königl. Professor Dr. *August Kahlert* gewidmet. Op. 6. Breslau, *Leuckart.*

Der Anfang ist choralartig oder eigentlich der Choral selbst, indem nur die einzelnen Zeilen desselben (d. h. des 1. Verses) sich fugirt folgen. Darauf mit vollem Werke ein rhythmisch bewegter, fugirter Satz, der wie ein Fluss dahin rauscht und in seinem Fortgange immer breiter (hier fünfstimmig) wird. Nächstdem mit schwachen Stimmen manualiter wieder der Choral (2. Vers), aber diesmal nicht fugirt, sondern wie er ist, in fünfstimmiger Bearbeitung. Zum Schluss mit vollem Werke ein bewegter Satz, dessen Thema sich spaterhin (wie z. B. es in *Mozart's* Zauberflöte beim Choral der beiden geharnischten Manner der Fall ist) als Unterlage zum letzten Verse des Chorals stellt, den vom 6. Takt an die rechte Hand in Octavengriffen bringt.

M. Brosig, Fünf Choralvorspiele für die Orgel: 1) Nun sich der Tag geendet hat — 2) Auf meinen lieben Gott — 4) Aus tiefer Noth schrei ich zu dir — 3) Liebster Jesu, wir sind hier (NB. auf dem Titel stehen 3. und 4. verwechselt) — 5) O Haupt voll Blut und Wunden, komponirt und seinem Freunde *Carl Freudenberg*, Oberorganisten in Breslau gewidmet. Breslau, *Leuckart.*

Hier zeigt sich der Verf. als gewandten Organisten in der Fantasie über gegebene Chorale. Vorspiel 1 gibt die Mel. im Tenor und in halben Noten (auf einem stärker registrirten Manuale zu spielen), dazu die Begleitung in Achtein. — Nr. 2 erscheint in dreifacher Form: 1) eine Einleitung mit vollem Werke, der in ihren 20 Takten als Thema blos die erste Zeile des Chorals zu Grunde liegt. 2) Adagio (zumeist Trio) mit schwachen Stimmen, die Melodie besonders stark verbrämt oder lieber gewöhnlich ausgedrückt: variirt, im Sopran. Endlich 3) der einfache Choral fünfstimmig mit vollem Werke. — Nr. 3 Mel. im Sopran, sonst wie Nr. 1. — Nr. 4 vierstimmig und mit vollem Werke, mit dabei abwechselnden Forte- und Pianostellen. Der wirkliche Schlussakkord, die Amoll-Dominante, erscheint ohne ihre Terz *gis*, die hier der 1. und 2. Tenor recht gut erfassen konnte. Im vorletzten Akkorde mag der Durchgang dies fehlende *gis* immerhin entschuldigen. — Nr. 5 *Finis coronat opus.* Eine noch kunstvollere Arbeit: die dem Choral unterlegte Begleitung ist vierstimmig und führt in mannigfachen Nachahmungen und Anklängen die jedesmalige betreffende Choralzeile in den aufeinanderfolgenden Stimmen vor; dann wird jedesmal von einer zweiten Person die wirkliche Choralmelodie

im Sopran auf einem stärkeren Manuale als fünfte Stimme dazu gespielt.

Die angezeigten Orgelwerke mögen hiermit den Orgelfreunden angelegentlich empfohlen sein.

C. F. Pitsch, Zwanzig kurze und leicht ausführbare Präludien für die Orgel. Prag, bei *Hoffmann*.

Diese Sachen zeigen ein recht löbliches Streben, etwas für Melodie, so wie thematische Bearbeitung bringen zu wollen, auch Fantasie; doch streiten die Mängel zu sehr mit dem Besseren, als dass dieses hier genugsam den Hörer wie den Spieler dafür zu entschädigen vermöchte. — Ref. fühlte sich abwechselnd angezogen und wieder abgestossen, er wollte sich gern damit befreunden, aber es gelang ihm nicht. Das Streben nach einer starken Modulation macht namentlich den harmonischen Theil etwas chaotisch. Eine solche sieht man z. B. unerwartet oft eben so schnell erfasst, als wieder verlassen. Soll die Sache bunt dadurch werden, so ist der Zweck zwar gleich und vollkommen erreicht, aber es leidet darunter auch die Einheit der Hauptton-art, so dass man am Ende nichts mehr davon weiss. Jedenfalls wird das Ohr selbst hierdurch übermässig angestrengt, fast übertäubt, und sehnt sich vergebens nach Ruhepunkten. Auch das Wiedereinlenken in die Haupttonart am Schlusse geschieht oft so unmotivirt und unklar, dass man nicht weiss, ob der Schluss wirklich kommen soll. Man begegnet vielen, recht wohl in's Gehör fallenden melodischen Stellen, aber auch uninteressanten, so auch Freiheiten in Stimm- und Dissonanzenführung, falschen Relationen, sogar Schuster-Flecken. Wird der Verf. bemüht sein, das wuchernde Unkraut zu entfernen, so werden wirklich auch die hindurchschimmernden schönen Blumen nicht mehr leiden, sondern frischer und freier erblühen. Die Ausführung hinsichtlich der Spielart ist dankbar, nur liegt das Pedal an einigen Stellen zu hoch, wodurch mancher Spieler in Verlegenheit kommen wird, da viele Orgeln im Pedal selten das eingestrichene C überschreiten.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Preisaufgabe.

Der „nord-deutsche Musikverein und Preisinstitut" (*Schuberth*'sche Musikalienhandlung in Hamburg und Leipzig) hat einen Preis für die Komposition eines deutschen Nationalliedes „für die deutschen Verbündeten" ausgesetzt. Es heisst in der Bekanntmachung: „Deutschland müsse nun ebenfalls seine Marseillaise haben." Ob das zur Komposition vorgeschriebene Gedicht fähig ist, eine deutsche Marseillaise zu werden, darüber mögen die Leser selbst urtheilen. Das Gedicht, von *Adolph Schirmer*, ist folgendes:

Deutsches Bundeslied.

Erhebt euch, Deutsche, Mann für Mann.
Das Vaterland zu schützen!
Ein dräuend Wetter zieht heran
Mit unheilschwangren Blitzen.

Und ob aus Baden, ob vom Rhein,
Aus Oestreich oder Preussen,
Vor Allem wollet Deutsche sein
Und freie Brüder heissen.

Vernichtet ist der freche Bann,
Den wir so lang getragen;
Das Wort, die That kommt himmelan,
Wo frische Herzen schlagen.
Doch wahrt, was ihr errungen habt!
Wie leicht könnt ihr's verscherzen!
Seid einig drum, dann seid ihr stark,
Seid deutsche Eisenherzen!

Du grosse, herrliche Nation,
Steh fest wie deine Eichen,
Dann wird der Feind dort aussen schon
Vor deinem Zorn erbleichen.
Der inn're Feind, der schlimmre Feind,
Er soll uns nicht berücken!
Drum auf! zu einem Volk vereint,
Wird Deutschland ihn erdrücken.

Du schönes, hehres Vaterland,
Gott schütz' dich vor Verderben!
Wir schwören dir mit Herz und Hand,
Für dich, für dich zu sterben.
Drum auf! durch Deutschlands Gauen zieht
Und jubelt einen die Kunde:
Die deutschen Männer stehn bereit
Zum ächten deutschen Bunde!

Die Kompositionen sollten bis zum 20. April an die Musikalienhandlung von *Schuberth u. Comp.* in Hamburg oder Leipzig mit Devise und versiegelter Angabe des Komponisten eingesendet werden.

Der erste Preis besteht in zehn Stück, der zweite in vier Stück holländischen Dukaten, wofür das Verlagseigenthum an *Schuberth* fällt.

Die Preisrichter sind fünf, die zu dieser Prüfung eigens gewählt werden. Von wem, wird nicht erwähnt.

Feuilleton.

Neuigkeiten aus Paris. Sämmtliche Angestellte des Theaters der Nation (grosse Oper) haben dem Staate den Gehalt eines Tages als Geschenk dargebracht.

Herr *Fatel* hat die Leitung des italienischen Operntheaters an den dramatischen Schriftsteller *Dupin* abgetreten.

Halévy ist als Kandidat für die Nationalversammlung aufgetreten.

Die erste unentgeltliche Vorstellung im Theater der Republik (s. diese Bl., S. 253) hat stattgefunden. Den musikalischen Theil leitete der Musikdirektor von der grossen Oper Herr *Girard*; die Chöre wurden von den Schülern des Konservatoriums unter Leitung des Herrn *Edouard Batiste* ausgeführt. Die Musikstücke waren: der Chant du départ; la jeune République, Kantate von *Peter Dupont*, Musik von *Pauline Garcia-Viardot*, gesungen von *Roger*; die Marseillaise, gesungen von der *Rachel*. (Ein Prolog von *Georges Sand* und zwei Werke *Corneille's* und *Molière's* bildeten den übrigen Inhalt der Darstellung.)

Der auch in diesen Blättern öfters erwähnte Erfinder der Telephonie, *Sudre*, hat ebenfalls einen Chant national veröffentlicht, wozu die Worte von *Casimir Henrion* sind.

Die „Commission nationale des théâtres" (s. diese Bl., S. 252) hat die Regierung um Unterstützung durch Geldbewilligung gebeten. Da diese abgelehnt wurde, so hat sie Wegfall der Abgaben an die Wohlthätigkeitsanstalten so wie den Stempels für die Theaterzettel beschlossen. Die Abgabe an die Wohlthätigkeitsanstalten (Bospices) ist für die Zeit vom 1. März bis 1. Oktober

d. J. auf ein Prozent herabgesetzt worden. — Die Association des artistes dramatiques so wie die Commission des auteurs et compositeurs dramatiques verlangt ebenfalls zu den Arbeiten der Commission nationale zugezogen zu werden.

Auch in der französischen Schule von Rom und der Schule der schönen Künste werden Reformen eingeführt werden; es ist zu dem Ende eine besondere Kommission von 16 Mitgliedern niedergesetzt worden, unter denen sich *Halévy* und *Félicien David* befinden.

Die Direction des beaux arts, welche die 6 Abtheilung des Ministeriums des Inneren bildete, ist in drei besondere, von einander unabhängige Abtheilungen zertrennt worden. Die erste umfasst die Nationalmuseen, die zweite führt den speziellen Titel Direction des beaux arts und hat für Alles, was sich auf Kunst und Künstler bezieht, zu sorgen, wozu auch das Konservatorium der Musik gehört, die dritte heisst: Direction de la librairie, de la literature et des théatres.

Sechstes Concert des Pariser Konservatoriums der Musik. *Haydn's* Symphonie in Es dur; — *Beethoven's* D dur-Symphonie („ce noble soupire du grand pontife de la symphonie", sagt der Berichterstatter in der Revue et Gaz. mus. de Paris); — Concertan ate von *Lamothe*, 9 Elli von *Leisering*; — Solo für die chromatische Trompete (nichts Anderes als der von *Adr. Sax* erfundene Cornet compensateur), gespielt von *Arban*.

In Offenbach a. M. brachte ein zum Besten der Schleswig-Holsteiner gegebenes Concert einen Reinertrag von 200 Fl.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

So eben sind im Verlag der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen:

Alkan, Fantasietta alla Marcora p. Piano. Op. 26. 15 Sgr.
Cherubini, Ouverture des Abencerages p. Piano à 4 m. p. Klage. 15 Sgr.
Concone, 15 Vocalises p. Soprano ou Mezzo-Soprano. 2 Livr. à 1 Thlr.
— — 40 nouv. Leçons de chant p. Basse ou Baryton. 4 Livr. à 25 Sgr.
Deutsches Bundeslied f. 4 Singst. mit Piano oder Guitarre. 5 Sgr.
Diabelli, Euterpe, 2 Potpourris aus: Die Jüdin von *Halevy*, f. Piano. 2 Lief. à 15 Sgr.
— — 5 Potpourris aus: Musketiere der Königin von *Halevy*, f. Piano. à 20 Sgr.
— — 4 Potpourris aus: Robert der Teufel von *Meyerbeer*, f. Piano zu 4 H. 3 Lief. à 20 Sgr.
Friedrich, Hommage à *C. M. de Weber* p. Piano. Op. 56. 22½ Sgr.
Fürstenau, Delices N° 24: Straussee de *Meyerbeer* p. Flöte av. Piano. Op. 146. 1. 25 Sgr. ; p. Flöte seule 10 Sgr.
Graziani, Bravo! Strawelpeter-Quadrille f. Piano. Op. 35. 10 Sgr.
— — Der Matrose, *Le matelot* f. eine Baritonstimme. 5 Sgr.
Gumbert, Das hellblaue Kind f. Alt od. Bariton. Op. 8. 10 Sgr. 6 Lieder von *Heine*, *Geibel* f. 4 tiefe Stimme. Op. 25. 20 Sgr.
Halevy, Ouverture du Lazzarone p. Piano. 15 Sgr.
Heller, Valse brillante p. Piano. Op. 39. 20 Sgr. Cavacetta p. Piano. Op. 60. 1 Thlr.
Hoven, Der Zopf hängt hinten f. 1 Singstimme. 7½ Sgr.
Köhler, 5 Gesänge f. Sopran od. Tenor. Op. 6. 15 Sgr.
Kullak, Transcription facile N° 20. Weisse Dame v. *Boieldieu* f. Piano. 15 Sgr.
Liszt, Ge. Paraphrase de la Marche du Sultan Abdul Medjid de *Donizetti* p. Piano. 25 Sgr.
Lvoff, Ouverture d'Obdoice p. Piano à 4 m. p. *Ad. Henselt*. 1 Thlr.
La Marseillaise, franzos. und deutsch, f. 4 Singstimme, mit Piano oder Guitarre. 5 Sgr.
Malibran, Rataplan f. 1 Singst., deutsch und franz. 5 Sgr.
Meyerbeer, Ouverture aus Vielka, Feldlager in Schlesien f. Piano leicht arr. von *Wagner*. 17½ Sgr.
Moody, 2 Etudes p. Piano. Op. 1. 15 Sgr.
Mozart, 8 Sonates p. Piano. Nouv. Edit. N° II. 12½ Sgr.
2 Nationallieder, N° 17 f. 4 Singst. v. *Handel*. 5 Sgr.
Panseron, 12 Etudes spéciales p. Soprano ou Tenore. 2 Livr. à 1 Thlr.
Pfeffe, Pochhamer-Marsch f. Piano. 5 Sgr.
Schäffer, Der alte Fritz auf Sanssouci. Op. 15, f. 4 Sing stimme 7½ Sgr., f. 4 Mannerst. 20 Sgr.
— — Herz-Galopp. Op. 24, für 4 Mannerst. 17½ Sgr.
— — 5 Arien und Gesänge aus „Elben recht". à 5—15 Sgr.
Truhn, Traum der ersten Liebe von *Geibel* f. Sopran oder Tenor. Op. 93. 12½ Sgr.
— — Der arme Tanzenichts von *Geibel* f. 1 tiefe Stimme. Op. 98. 12. Sgr.
— — Scheiden und Leiden f. 1 Singst. mit Guitarre. 7½ Sgr.
Vivier, Casta, Regina, deutsch und franz. f. 1 Singst. à 5 Sgr.
2 Volkslieder aus Dorf und Stadt f. 1 Singst. 5 Sgr.
Wagner, Airs N° II. Lucia di Lammermoor di *Donizetti* p. Piano. 10 Sgr. ditto N° 9. Romische Hymnen auf Pius IX. von *Rossini* und *Wagenseil* f. Piano 7½ Sgr.
— — Pater Francesco und Armer Teufel von *Conradi* f. 1 Sing stimme. 5 Sgr.
Weber, C. M. v., 1. Concerto per il Flauto con Piano Op. 75. 14 Thlr.
— — Ouverture d'Oberon p. Piano seul p. *Ad. Henselt*. 1 Thlr.
— — Aufforderung zum Tanz, zum Concertvortrag für Piano von *A. Henselt*. 25 Sgr.
Wieprecht, Ge. Marsch d. Berliner Schützengilde, f. Piano 7½ Sgr., zu 4 Handen 10 Sgr., f. Orch. 1 Thlr.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Beethoven, Op. 55. Gr. Sonate arr. p. Pfte. à quatre Mains, p. Snore. Nouv. Edit. 2 Thlr.
Donizetti, Matinée musicale. Recueil d'Ariettes et de Duettinos italiens. N° 1, Oh vieni al mare (7½ Ngr.); N° 2, La Pescheuse (5 Ngr.); N° 6, La Gelosia. Duettino (10 Ngr.) N° 7, L'Addio. Duettino (7½ Ngr.) 1 Thlr
Duvernoy, Op. 152. N° 2. Suite. Polka favorite p. Pfte. 7½ Ngr.
— — Op. 176. Ecole primaire. Elementarunterricht für die ersten Anfanger im Pfte-piel, in 25 leichten Studien. 1 Thlr. 5 Ngr.
Kessler, Op. 46. Erste Liebe. Lewige Liebe. 2 Gedichte f. eine Singst. m. Begl. d. Pfte. 20 Ngr.
Labitzky, Op. 148. Amalien-Walzer f. Pfte. zweihändig 15 Ngr., vierhändig 20 Ngr., f. Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. im leichtesten Arrangement f. Pfte. 10 Ngr.
— — Op. 149. Orion. Quadrille f. Pfte. Zhand. 10 Ngr., 4handig 15 Ngr., fur Orchester 1 Thlr

---

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Mai. **Nr. 18.** 1848.

Inhalt: Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik. — Nachrichten. Aus Frankfurt a. M. Aus Breslau. — Recensionen. — Uebersicht der Aufführungen in den Leipziger Gewandhausconcerten. — Notiz. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Ueber den Begriff
von

klassischer und romantischer Musik.

Von Dr. *August Kahlert.*

So bestimmt auch längst von den Aesthetikern die Grenzen des klassischen und romantischen Kunstprinzips angegeben sind, so finden sich doch Schwierigkeiten, sobald man ihre Grundsätze auf einzelne Künste anwendet und die zu besonderem Bereiche gehörigen Werke nach jenen allgemeinen Kategorieen sondern will, sobald man z. B. es unternimmt, zu behaupten, dass klassische Musikstücke den romantischen gegenüberständen. Und doch hört man jetzt beide Bezeichnungen zur Charakteristik von Tonstücken angewandt, während die Philosophen bisher lehrten, die Bildhauerei habe ein klassisches Gepräge, die Musik aber ein romantisches, denn jene sei Ausdruck der griechischen, diese Ausdruck der christlichen Religionsidee. Die in Stein verewigte menschliche Gestalt und das luftige, verschwebende Tongebäude scheinen wirklich mit einander nichts gemein zu haben, jene diente zum Preise eines Gottes, den sich die Menschen menschlich dachten, dieses diente zur Offenbarung der Sehnsucht des Gemüthes nach dem Unendlichen. In solchem Sinne wäre man also genöthigt, anzunehmen, dass gar kein Musikstück den Namen „klassisch" verdiene, denn wenn das Wesen der Musik dem jetzt allgemein giltigen ästhetischen Schematismus zufolge romantisch ist, wie könnte dann eines ihrer Werke „klassisch" heissen? Hier liegt also eine Dunkelheit, die wir aufzuhellen versuchen wollen.

Wenn man den Charakter der griechischen Kunst mit dem Worte „antik" bezeichnet, so gewinnt man den Vortheil, dass das Wort „klassisch" dann für einen besonderen Zweck erübrigt wird. Lassen wir es doch dasjenige bezeichnen, was in seiner Art oder Gattung vortrefflich, musterhaft ist. In der That hat die Sprache des Lebens, unbekümmert um die wissenschaftliche Terminologie, das Wort längst in diesem Sinne gebraucht. An die Zeit der alten Hellenen denkt man nicht, indem man dieses und jenes Gemälde klassisch nennt; eben so wenig, indem man manchen französischen, englischen oder deutschen Schriftsteller zum klassiker seiner Nation macht. Die Philologen suchen freilich den Zusammenhang mit dem hellenischen Alterthum immer dadurch herzustellen, dass sie unsere ganze neuere Bildung von der Bekanntschaft mit den Werken jenes entschwundenen Zeitalters herleiten wollen. Aber sie vermögen dies bei denjenigen Künsten gewiss nicht, die sich unabhängig von jenen Vorbildern aus ursprünglichem Lebenskeim entwickelt haben. Sprechen wir also von einem Geiste der Antike und dem der Romantik, so ersparen wir uns das angedeutete Missverständniss des Wortes: „klassisch".

— Wie ist man aber zum Bewusstsein dieses Gegensatzes gekommen? Durch die Werke der Poesie, welche eine Zeit lang die Griechen, dann aber die Vorbilder des Mittelalters nachahmten, bei allen europäischen Völkern hat es Dichter gegeben, welche aus den Griechen ihre Bildung geschöpft, und solche, die sich aus dem vaterländischen Boden selbst genährt hatten. Vor dreissig Jahren begann ein völliger Kampf. Die Begeisterung für das Mittelalter zeigte sich in der Hinneigung zum Katholicismus, zum Wunderbaren, in Bild und Wort. Die protestantische Geistesrichtung hielt dagegen an dem alten Griechenthume fest. Jene Romantiker übten wenigstens einen wohlthätigen Einfluss, dass nämlich, dass das vaterländische Element, die deutsche Vergangenheit, von der über dem griechischen Wesen bisher nicht die Rede gewesen war, höhere Geltung erhielt. Zugleich fand sich aus der Hinneigung zur Schwärmerei, als Gegensatz zur klaren, verständigen Einsicht, Ueberschwänglichkeit trat der nüchternen Prosa gegenüber. Dort strebte man in's Unendliche, hier forderte man streng abgeschlossene Grenzen, dort wurde man confus, hier trivial gescholten. Die Männer der alten Zeit begriffen den neuen Schwung der Phantasie, die neue Weltansicht nicht, und der schon greise *Goethe* sagte daher das einseitige Wort: „Klassisch ist das Gesunde, romantisch das Kranke"; er hätte sich selbst einwenden können, dass bei den Nachahmern der Antike sowohl als der Romantik sich Gesundes und Krankes vorfand, dass er selbst im Götz, Egmont und Faust romantische Gefühlsweise zu den Tag gelegt hatte. Die Vorliebe für das Wunderbare war durch die Versenkung in die tiefen Geheimnisse der Natur genährt worden, während man früher mit abstrakten, das ist Ver-

standesgesetzen Alles abzumachen und zu erklären gemeint hatte.

Wenn wir nun beobachten, wie sich die Musik im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts mitten unter jenen ästhetischen Streitigkeiten gestaltete, so finden wir, dass auch hier das romantische Element sich Bahn brach. Im ganzen achtzehnten Jahrhundert hatten eine Reihe grosser Meister theils den deutschen, theils den italienischen Geschmack befriedigt, die Deutschen hatten in Europa aber die entscheidende Macht geübt, denn sie hatten den italienischen Styl in sich aufgenommen und mit dem deutschen so innig zu vermählen gewusst, dass Kunstwerke, die nach allen Seiten hin Bewunderung erweckten, in rascher Folge emporwuchsen. Die Deutschen hatten die instrumentale Gattung ausgebildet, und nachdem sie von den Italienern singen gelernt, jene theils mit dem Gesange auf ganz neue Weise verknüpft, theils die Instrumentalmusik durch Aufnahme der Gesangmässigkeit aus einem blos kontrapunktischen Spiele mit Figuren ganz selbständig gemacht und zur grossten Vielseitigkeit gebracht. *Mozart* hatte diese grosse Aufgabe gelöst. Von allen Tondichtern vereinigte am Meisten er alle Eigenschaften des Klassikers, während bei anderen nur einzelne davon in's helluste Licht getreten waren. So reich seine Erfindung, so ebenmässig war jede seiner musikalischen Formen, daher seine Verständlichkeit neben dem Reichthume, den er doch jedem kritischen Forscher darbot. Ueberall zeigte sich Licht, und doch die grösste Tiefe der Kombination. Seine Einfachheit bewunderten Alle nicht minder, als seine Unergründlichkeit. Da erhob sich sein grosser Nachfolger, der einen neuen Weg einschlug, da machte die romantische Richtung auch in der Musik sich Platz, mit *Beethoven*. Er steht im innigsten Zusammenhange mit der geistigen Entwickelung des gesammten deutschen Volkes. Zunächst ist zu begründen, warum wir ihn *Mozart* gegenüber den Romantiker nennen.

Die von *S. Bach* an selbständig gewordene Instrumentalmusik bietet dem Geiste ein weiteres Feld als die Menschenstimmen, die an Naturgesetze inniger geknüpft sind; einmal lässt sie grössere Mannigfaltigkeit der Figuren, folglich auch grössere Verschiedenheit ihrer Verknüpfung durch Harmonie und Kontrapunkt zu; dann bieten die einfachsten Intervalle und Akkorde durch die verschiedene Mischung der Klangfarben, je nach dem Material der Instrumente, eigenthümliche Effekte. Dieses grossen Reichthumes bemächtigte sich *Beethoven* und deutete ihn im Bestreben, alle messbaren Formen, die seine Vorgänger geschaffen hatten, zu durchbrechen, auf's Wunderbarste aus. Was ist musikalische Form Anderes als der natürliche Leib, den ein Musikstück verlangt, um als lebendiger Organismus zu bestehen? Die Gesetze der Natur machen sich eben so in dem Hörbaren als in dem Sichtbaren geltend. Der fruchtbare Geist aber beherrscht die Natur, so lange nämlich er deren Macht anerkennt. Er dehnt die Formen aus, er scheint mit ihnen zu spielen, er weiss aber, dass er ohne sie nichts ist und dass aber allem Streben zum Unendlichen er untergeht, wenn er seine irdischen Fesseln zerbricht. Die Urform, die allen musikalischen Formen zum Grunde liegt, schwebte auch dem himmelstürmenden Titanen *Beethoven* überall vor; selbst wo er willkürlich schien, ehrte er das ewige Gesetz, ohne welches der Zweck, dass das in's Leben gerufene Musikstück für Andere als seinen Schöpfer geniessbar und verständlich sei, vereitelt wird. In solche Wagniss und Gefahr hatte man sich vor *Beethoven* nicht begeben. Damals herrschte die Nothwendigkeit, bei ihm die Freiheit vor, damals lagen die Grundzüge eines Tonstückes, etwa wie bei einer Rede die Eintheilung und Gliederung, stets vor Augen, bei ihm waren sie durch den Reichthum und die Fülle der Einfalle verhüllt und wurden erst dem Aufmerksamen erkennbar. Zu diesem Triebe, Grenzen zu durchbrechen, kam ein mystisches, geheimnissvolles Wesen, das man bis dahin auch noch nicht gekannt hatte. Die Erwartung blieb bei dieser Musik stets gespannt, es klang so Vieles ahnungsvoll, die herrlichen Themata traten wie schöne Gestalten aus langsam zerfliessenden Nebelwolken. Das Ruhen auf einzelnen Intervallen, das Schweigen im Genusse ihres Klanges, das man in einer früheren Periode, wo man Thätigkeit des Geistes in Anspruch genommen, langweilig gescholten haben würde, das entsprach der Stimmung einer Zeit, die sich in die tiefen Geheimnisse der Naturkräfte zu versenken geneigt war. Der Reiz alles Wunderbaren war starker geworden, als die früher geltende Harmonie des Verstandes und Gefühles. Noch ein drittes Element der Romantik machte bei *Beethoven* sich geltend, nämlich der Humor. Diese geistige Fähigkeit, so oft verwechselt mit der des Witzes, der Laune, des Scherzes, ist als der gemischte Zustand von Lust und Schmerz aufzufassen, entspringt aus der Weltansicht, die auch das Erhabenste von Schwache nicht frei weiss und selbst das Furchtbarste durch das Bewusstsein der Vergänglichkeit alles Irdischen der Ironie preisgibt. Diesen *Shakespeare*'schen Zug machte *Beethoven* in der Tonkunst geltend. In seinen Symphonieen tändelt er oft wie ein Kind mit den erhabensten Gedanken. Neben den erschütterndsten Mächten steigen neckend kleine komische Geister auf. Die Mischung entgegengesetzter Stimmungen unterscheidet hier *Beethoven* von seinem Vorganger, dem geistreichen, witzigen *Haydn*.

Durch die grosse Gewalt, die *Beethoven* schnell und in zunehmendem Masse auf alle Gemüther ausübte, wurde also die romantische Kunstrichtung auch in der Musik zur Geltung gebracht. Die *Mozart*'sche, ihr gegenüber betrachtet, darf man hiernach mit dem einmal eingebürgerten Ausdrucke der klassischen Richtung bezeichnen, sie fand ihre treuen Anhänger, z. B. *Hummel*, *Spohr*, bei geringeren Talenten aber ging sie in ein ruhiges, verständiges Aufbauen regelmässiger, aber inhaltloser Formen über. Es entstand in Deutschland eine Menge von ebenmässig konstruirten Musikstücken unter den bekannten Titeln, die nicht zu tadeln, aber auch nicht zu loben waren. Die Naivetät *Mozart*'s strebte man wohl zu erreichen, aber sie lässt sich von Keinem erreichen, dem sie nicht schon eingeboren ist. So kam es, dass sich das Interesse bald von der *Mo-*

zart'schen Schule ab- und der *Beethoven*'schen zuwandte: indessen ward das Bedürfniss des grossen Publikums, das hübsche, sinnliche Melodieen begehrte, dadurch nicht befriedigt. Während sich also ein kleiner Theil an *Beethoven*'scher Romantik erfreute, entzückte der bei Weitem grössere sich an den leicht fasslichen, dem Gedächtnisse ohne alle Mühe sich dauernd einprägenden Melodieen des erfinderischen, unbefangenen Weltkindes *Rossini*. Die Instrumentalmusik freilich, der Stolz der Deutschen, wurde dadurch in ihrer Entwickelung zunächst noch nicht berührt. Die Italiener und Franzosen liessen den Deutschen dieses Vorrecht, und diese beuteten es auch weiter aus.

Merkwürdig ist, dass hier sich die Erscheinungen, die die Geschichte der romantischen Poesie aufzeigt, in der der Musik wiederholten. Die Dichter nämlich gingen bald von der Freude am Wunderglauben, an der Naturmystik zum Wohlgefallen am Spukhaften, an der Gespensterfurcht über. Der Teufel in mannigfaltiger Gestalt wurde Mode, und gleichzeitig mit *Hoffmann's* Serapionsbrüdern ergriff *Maria v. Weber* die Gemüther durch seinen „Freischütz". Ganz abgesehen davon, dass dies eigentlich die erste nationell-deutsche Oper war, zeigte die neue Art, wie er die Instrumente zum Ausdrucke der Schrecknisse der Gespensterwelt anwandte, überhaupt die grosse Macht, welche dieselben dann ausüben können, wenn sie sich zum Ausdrucke, zur Malerei des Sinnes von gesprochenen Worten hergeben. Die Instrumentalmusik verzichtete dadurch gleichsam auf ihre oft gelobte und getadelte Mehrdeutigkeit. Sie trat dem Begriffe näher, sie wollte nicht blos eine allgemeine Stimmung erwecken, sondern das Kleid oder die Verkörperung eines in Worten bestimmt ausgesprochenen Sinnes werden. Der enge Zusammenhang, worin *Weber* mit *Beethoven* steht, ist jedem Musiker bekannt; der Unterschied Beider aber liegt in einer bei *Weber* an die Stelle unbewusster Hingebung tretenden Absichtlichkeit. Seine glänzende Erfindungskraft verdeckte dies noch. Schöne Melodie, also ächt musikalische Schönheit stand ihm immer zu Gebote, aber ein gewisser naiver Fluss derselben in grösseren Stücken fehlte ihm, weil sein Geist ausserordentliche Wirkungen suchte und daher oft zusammenstücken musste, wo *Beethoven* aus dem Ganzen und Vollen gestaltet hatte. Die Musik trat nun aus ihren alten Grenzen heraus und wurde geistreich auf Kosten der Natürlichkeit.

Der Eintritt des, wie wir es nennen, geistreichen Elementes in die Tonkunst brachte den Bruch zwischen der unmittelbaren sinnlichen Natur und deren Verwendung zum Ausdrucke geistiger Vorstellungen, die nicht rein musikalisch waren, hervor. Verstand und Phantasie hatten sich getrennt. Vorbereitet hatten dies schon im vorigen Jahrhundert einzelne Nachahmer *Gluck's*, die dessen tiefe Begeisterung nicht kannten und zu *Mozart's* Naivetät die Nase rümpften, sich aber abquälten, weil es ihnen an Erfindung fehlte, auf jenem Wege Geltung zu gewinnen. In die neue Zeit hatte *Vogler* durch seine Hinneigung zum Bizarren eingewirkt. Indessen befruchtete der Genius ächter Romantik noch Viele. Vergessen wir namentlich nicht den ungemein fruchtbaren *Franz Schubert*, der aus *Beethoven* als ein herrlicher Sprössling hervorging und der Welt entrissen wurde, bevor er zur völligen Reife gelangt war.

Nach *Maria v. Weber* theilte sich die musikalische Romantik in zwei Richtungen, die *F. Mendelssohn Bartholdy* und *Meyerbeer* bezeichnen. So nah Beide sich *Weber* verwandt zeigen, so weit trennt sie das, was sie sonst zur Bildung ihres Styls hinzunahmen. *Mendelssohn* nahm die alten Meister: *Bach* und *Handel*, *Meyerbeer* nahm die Italiener, auch die Franzosen zu Hilfe. Jener hielt den inneren organischen Bau des Musikstückes, die Form, wie man es kurz nennt, fest, und unterschied sich, gestützt auf die alten Muster, durch polyphonische Strenge von den anderen Nachfolgern *Beethoven's*, während *Meyerbeer* einen aus den drei Nationen entlehnten gemischten Styl herausbildete und daher der Mannigfaltigkeit mehr als der Einheit nachstrebte. Gelang es auch *Mendelssohn*, das, was er aus seinen Vorgängern sich angeeignet hatte, so innig zu einer schönen Einheit zu verschmelzen, dass jedes seiner Werke, so zu sagen, aus einem Gusse erscheint, so war das grosse Publikum mit ihm doch weniger zufrieden, als es mit dem *Weber*'schen Melodieenschatze gewesen war, und hielt sich jetzt an die *Meyerbeer*'schen Melodieen, wenn man auch einwenden hörte, dass sie mehr balletmässig als wirklich charakteristisch wären. *Mendelssohn* und *Meyerbeer* haben noch das mit einander gemein, dass sie Beide die *Mozart*'sche Bahn nicht verfolgt haben, so gänzlich verschieden sie Beide unter einander sind.

Die Romantik äusserte sich in noch vielen anderen schaffenden Talenten, wir nennen *Robert Schumann*, *Löwe*, die Franzosen *Berlioz* und *David*, die Virtuosen *Liszt*, *Paganini*, *Ernst* u. A. Der Bruch aber in der musikalischen Kunst ist unterdessen gewachsen. — Die Einen hier versinken in Träumerei, in ein stilles in sich gekehrtes Wesen, und streben aus der tiefsten Tiefe verborgene Schätze an's Tageslicht zu fördern, sie werden formlos, indem sie sich diesem ächt romantischen, mystischen Triebe überlassen; die Anderen dort verkitten kleine musikalische Einfälle durch leere Phrasen. Jene kann die Zuhörerwelt nicht fassen, Diese können ihren Einfällen keine Wirkung schaffen, weil sie sie nicht auszuführen wissen, wie man aus Anekdoten kein Drama, keine Erzählung zusammensetzen kann. Und doch finden sich bei den Einen wie bei den Anderen grosse musikalische Elemente, die sich nur nicht zur Form verbinden können. Diese Formlosigkeit, dieses Streben nach Auflösung der in der Natur der Töne gegebenen Grenzen, ja die thatsächliche Aufhebung derselben hängt wohl mit den übrigen Vorgängen in dem Gebiete des Geistes, in der Geschichte der Menschheit zusammen. Eine gewisse krampfhafte Unruhe lässt sich überall wahrnehmen, also auch in der Musik. Diese Formlosigkeit verheisst dennoch für die Zukunft mehr als ein starres Festhalten abgelebter Formen, als seelenlose Formlichkeit, welche aus dem blosen Studium der klassischen Werke, nicht aus lebendiger Brust, wie diese doch selbst erwachsen sind.

Musikalische Formen, engere sowohl als freiere, werden sich immer wieder bilden, denn da das Bedürfniss nach Gesang die Melodie erzeugt, so werden immer wieder Melodieen entstehen, die sich auszudehnen, auszuspinnen ein Bestreben haben und somit Träger von Musikstücken werden. Dass es eine einzige musikalische Urform, bedingt durch die harmonischen Gesetze des Tones, die er sich selbst auflegt, gebe, das hindert durchaus die unendliche Mannigfaltigkeit in der Triebkraft des Geistes, aus jener Urform stets wieder neue Formen herauszubilden, nicht. Der Gegensatz zwischen zwei Richtungen, die wir die klassische und romantische genannt haben, wird aber bleiben, indem die einen Komponisten die von der Natur der Tongesetze gegebenen Bedingungen williger respektiren, die anderen die Freiheit des Geistes gegen sie werden geltend machen wollen. Wie unter den musikalischen Gemüthern sich dieser Gegensatz findet, so ist derselbe auch im Kunstgeschmacke ganzer Geschlechter, ganzer Epochen vorhanden, und wird stets wiederkehren, wie er in anderer Gestalt, unter anderen Namen in der Geschichte der Musik mehrmals vorhanden gewesen ist. In seinen Modifikationen gestaltet er sich unendlich verschieden, und bewirkt bei der Beurtheilung oft Täuschungen. Gerade die die Beschränkung durch die Natur der Tongesetze anerkennen, gewinnen immer wieder die Oberhand, wenn die in erträumter Fesellosigkeit des Geistes sich Bewegenden endlich in weichlicher Sentimentalität oder im Chaotischen untergehen. Es ist daher in dem Einen dem Anderen das Gegengewicht gegeben.

Der politische Ernst der Gegenwart hat die romantische Weltansicht zu Boden geschlagen. Es ist nicht mehr Zeit, sich in Träume zu verlieren, denn Gesetz und Ordnung zur vollen Giltigkeit überall zu bringen, das ist die Losung, nachdem seit zehn Jahren Männer wie *Gervinus* und *Ruge* den Beweis geführt, dass die Romantik die politische Kraft der deutschen Nation gebrochen habe. Jetzt begreift jeder Zeitungsleser, dass Ordnung ohne Freiheit den Despotismus, und Freiheit ohne Ordnung Anarchie hervorbringt. Kunstwerke können bis zum todten Mechanismus oder zum Ausdrucke der Verrücktheit herabsinken, dies ist dasselbe. Hoffen wir, dass in der Tonkunst, trotz der heftigen Schwankung zwischen den aufgezeigten Gegensatzen, die Freude am lebendigen Organismus, nicht an der todten Form oder an einem Klumpen sinnverwirrender Effekte sich behaupten und durch Erzeugnisse gehoben und genährt werden möge. Wenn das gesammte gesellschaftliche Leben der Menschen seinen Aufschwung erreicht haben wird, dann lässt sich ein gesünderer Zustand des Gemüthes in dem Einzelnen erwarten, der auch der Kunst zu Gute kommen wird. Glücklich die, welche diese Freude erleben! Sie wird ihnen den tiefen Schmerz versüssen, den ihnen viele krankhafte Kunsterscheinungen bereitet haben.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Samstag, am 15. April, gab unser Liederkranz eine Abendunterhaltung im Saale des Weidenbusches zu Ehren des Funfziger-Ausschusses, in welcher inhaltreiche Worte mit deutschen Vaterlandsgesangen wetteiferten. Auch die Mitglieder der siebenzehn Beigeordneten am Bundestage waren eingeladen.

Dr. *Ponfick*, protokollführender Sekretär des Liederkranzes, eröffnete diese heitere Sitzung mit einer Bewillkommnungsrede an die Gäste, worin er die Idee, „dass das patriotische Lied der Vorbote der That sei, und Beides: Ton und Wort, Lied und kräftiges Handeln, nun in schöner Wechselwirkung den segensreichen Fortschritt fördere", als Hauptgedanken erscheinen lässt und denselben in sinnigen Wendungen weiter spinnt.

Mehr oder weniger in diesem Sinne hielten *Pagenstecher*, *Freudenheil*, *Mappes*, *Starkloff*, *Zöpfl*, *v. Mühlfeld* u. A. ergreifende und zündende Reden.

Zuletzt sprach der gemüthvolle *Jordan*, durch fröhliche Gesänge, die hier gewohnlich nach den obligatorischen Gesangen *ex fundibus* vorgetragen werden, sichtbar angeregt, den Gedanken aus: „dass der brave Mann, entfernt von allem Egoismus, seine ernste Aufgabe mit Heiterkeit erfüllen müsse." Auch gedachte er, gleich anderen Rednern des Ausschusses, der anwesenden Frauen, und umwand so den Griff seines Schwertes, womit er so gewaltige Streiche führte, mit Rosen.

Die Gesänge wurden mit *Schelble's* bekanntem Gebet: „Der du mit Weisheit, Stärk' und Pracht" eröffnet, und diesem folgten dann: 1) *Hoffmann von Fallersleben* „Auf der Wanderung", komponirt von *Dürrner* (wobei der kräftige Text die Komposition wohl tragen mochte); 2) „Der Abschied vom Vaterlande", Gedicht von *Lizius* — schon im Jahre 1833 gleichsam prädestinirt — als Strophenlied komponirt von *Heinrich Neeb* (eine herzenswarme Melodie, nur in der Kantabilität etwas zu sehr ausgeschmückt); 3) „Vaterlandslied", Dichter ungenannt, komponirt von *Marschner* (breit und mächtig); 4) „Einklang", von *Vogl*, komponirt von *Just*, dem Dirigenten des Liederkranzes (einfach volksthümlich); 5) „Horch auf, mein Volk", von *H. Hoffmann*, komponirt von *Wilhelm Speyer* (in der von ihm beliebten polyphonen Manier edel und kräftig). Dies Quartett musste wiederholt werden. Ein anwesender Gast aus Heidelberg brachte dem Komponisten ein Hoch. Er wurde gerufen, trat vor und dankte bescheiden; 6) „Freiheit, du mein Losungswort", von *Stolpe*, komponirt von *Bernhard Schädel* (ein solides und gediegenes Stück mit der Begeisterung der älteren Schule aufgelassles Quartett); 7) „Oesterreichs Gruss an die deutschen Brüder", Solo für Bariton mit Chor, von *Anast. Grün*, komponirt von *W. Speyer* (feierlich und fast im Style *Benda's*), fand grosse Akklamation und wurde im Laufe des Abends zweimal wiederholt*);

*) *Speyer* erhielt das von *A. Grün* auf seiner Reise von Wien hierher verfertigte Gedicht erst am 13. April zur Komposition für diesen Fest zugesendet.

wobey man denn öfters sehr schöne Kompositionen von Mozart, den beyden Haydn, und andern verdienstvollen Komponisten mit vieler Genauigkeit und mit Fleiss ausführen hört. Die bekannte Messe von Vogler, eine sehr schöne Litaney vom Kapellmeister Zimmermann aus Wien, dessen Arbeiten ziemlich unbekannt sind, werden auf diesem Chore nur allein gehört. Auch ist das Gewölbe der Kirche, das auf Säulen ruhend sich tiefer herablässt und in weniger Ausbreitung bis zum Choraltar hinläuft, zur guten Wirkung der Musik vorzüglich geeignet. Die Töne zerlegen nd trennen sich nicht so, wie in der Malteserkirche, und auch bey mittelmässiger Besetzung nimmt sich die Musik immer gut aus. Es ist übrigens nicht zu läugnen, dass neben den guten Kompositionen auch wieder so manches possierliche vorkommt. Mancher junge Mensch, der einer Balletarie oder einem Liede, das auf dem Theater gefallen hat, einige lateinische Worte untergezwungen hat, bringt mit Wonnegefühl seine erbärmlichen Missgeburten hieher, und man ist so gefällig, sie aufzuführen.

Doch hat so mancher junge Tonkünstler hier auch Gelegenheit gefunden, sich in seiner Kunst zu üben; mancher andere, der lange würde unbekannt geblieben seyn, trat hier auf, und fand Unterstützung und Beyfall. Zu bedauern ist es also, wenn, wie bey Aufhebung des Ordens leicht zu vermuthen ist, die Musik in dieser Kirche gänzlich aufhören oder doch zu deutschen Liedern, die in katholischen Ländern so geschmacklos und unbedeutend sind, herabkommen sollte. — Es ist dann gar keine Kirche mehr hier, wo eine nur erträgliche Musik gehört wird, ausser der Hofkapelle, wovon ich Ihnen nächstens ausführlicher schreiben werde.

Berlin, den 27. April 1803.

(Einige Worte über drey musikalische Ausstellungen der hiesigen Bühne.)

Am 20. dieses gab man hier ein Ballet: „Der ländliche Morgen" — Eine fade, aus dem Französischen übersetzte Posse: „Jocrissens Leiden und Verzweiflung," welche vorangegangen war, und selbst durch Hrn. Unzelmanns treffliches Spiel nicht gehoben werden konnte, hatte einen so widerwärtigen Eindruck auf mich gemacht, dass ich es kaum erwarten konnte, ehe der ländliche Morgen anbrach, welcher denn doch wenigstens einige Musik mitbringen musste. Das that er denn auch, aber es war eben nicht die beste von Franzel. Statt des idyllischen Anklanges, den ich erwarten zu dürfen glaubte, ertönte eine fast alltägliche Tanzmusik, die nur hie und da durch einige bedeutendere Wendungen unterbrochen wurde. Die musikalische Materie überhaupt, und insonderheit das unmusikalische Bellen des Hundes, Krähen des Hahns, Blasen des Kuhhirten hätte man Hrn. F. gern erlassen. Was in diesen Details geleistet werden kann, hat Haydn redlich geleistet, und auch an ihm, ihrem geweihten Liebling, konnte die Tonkunst diese Verirrung nicht ganz ungeahndet hingehen lassen.

Von dem Inhalt des Ballets kann nicht gar wohl die Rede seyn, weil nämlich keiner da ist; — denn dass ein alter Amtmann, Dorfschulz oder sonst etwas, einen Morgenspazierritt macht, (so dass das zahme Pferd, das, wie billig, selbst auf dem Theater erscheint, den Gipfel des Stücks bilden dürfte) dass er vorher die ländlichen Arbeiten, das Buttern, Haspeln, Stricken, Holzhacken u. s. w. unter seine Hausgenossen vertheilt, wobey die Musik leider alles wieder nachahmt, dass man seine Abwesenheit benutzt, die Arbeit wegwirft, und allerley Tänze beginnt, denen die Nüchternheit des

8) „Das deutsche Parlament", von *H. Weissmann*, beginnend: „Stimmt an das Lied der Lieder — die Freiheit ist erwacht", auf die Melodie von *Esser's* Turnerlied gedichtet (die schöne Composition ist bekannt und verbreitet), fand grossen Beifall; 9) als Schlussstein, wie fast immer: „Das deutsche Vaterland", von *Arndt* und *Speyer*.

Weshalb liess man aber ein Lied: „Schleswig-Holstein" betiteln, weg? Verdienten dessen Kämpfer damals nicht um so mehr Worte des Trostes und der Erhebung?!

Die freie Bewegung der Gesellschaft dauerte noch bis gegen Morgen. Gewiss ein denkwürdiger Abend mehr in den Annalen unseres Liederkranzes.

C. G.

Aus Breslau. Am 13. April führte *Mosewius Mendelssohn's* „Elias" zum ersten Male und in höchst würdiger Weise auf. Ungeachtet der noch herrschenden starken politischen Aufregung hatte sich doch ein Auditorium von sieben- bis achthundert Personen eingefunden. Das Werk machte tiefen Eindruck, und namentlich der erste Theil erhielt den gerechtesten Beifall. — Der akademische Musikverein hat die *Haydn'*schen „Jahreszeiten" und der Künstlerverein zum Schlusse des Winters *Beethoven's* Pastoralsymphonie gegeben. Vorher spielte *Hesse* das *Hummel*'sche B dur-Rondo. Im Theater hat man „Tell" neu einstudirt, und von Novitäten *Flotow's* „Martha" gegeben. Die Oper hat zwar angenehm unterhalten, aber doch bei mehrfacher Wiederholung wegen der in der Stadt herrschenden Unruhen kein volles Haus gemacht. Dem Theater steht auch eine bedeutende Krisis bevor, da die jetzige Direktion, die Herren *Nimbs*, *Kiessling* und *Reimann*, ihre Entlassung aus dem Pachtverhältnisse beantragt haben. Das Publikum ist zu sehr von Sorgen bedrückt, als dass Sammlung zum Kunstgenusse vorhanden sein könnte.

Recensionen.

H. B. Stade, Der wohlvorbereitete Organist, ein Präludien-, Choral- und Postludienbuch, zum Gebrauche beim öffentlichen Gottesdienste geschrieben und herausgegeben auf Kosten des Verf. — In Kommission bei *Eupel* in Sondershausen. Pr. 1 Lief. 5 Sgr.

Es ist mit vieler Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass dem Verf. bei Herausgabe dieses Werkes als Vorbild *Fischer's* Choralbuch mit Vor- und Zwischenspielen vorgeschwebt habe, das neuerdings bei *Körner* in Erfurt erschienen ist. Er selbst geht noch weiter als *Fischer*, und gibt zum Präludium und Choral noch ein Finale, d. h. ein fugirtes Nachspiel, worin wiederum so wie beim Vorspiel als Thema der Choral erscheint. Wenn gleich die letztere Idee an und für sich und als künstlerische Ausführung betrachtet, recht löblich ist, so sind wir, was die kirchliche Ausführung derselben betrifft, damit nicht ganz einverstanden, in em das Kirchenpublikum sich hierdurch so durch den Choral übersättigt sieht, dass man unwillkürlich zugleich an das: „Toujours perdrix!" hierbei erinnert wird. Das hat jedenfalls schon *Fischer* gedacht, und darum kein choral-thematisches Nachspiel gegeben. Der in diesem 1. Hefte bearbeitete Choral ist der bekannte: „Ach bleib mit deiner Gnade", bekannter vielleicht unter dem Namen „Christus, der ist mein Leben." Die Einleitung ist kurz und darum schon angemessen; ihr folgt Choral mit Zwischenspielen. Desto länger ist aber das fugirte Nachspiel (19 Notenzeilen hier umfassend), dessen innere Struktur eben nicht den Zuhörer für die Länge zu entschädigen und fortwährend in angemessener Spannung und lebendigem Interesse zu erhalten vermag. Es erscheint mehr als Arbeit und Zusammensetzung, als mit freiem geistigen Flusse geschaffen. Und zu dem vorschriftsmässigen kontrapunktischen Einerlei der thematischen Eintritte stellt sich anderseits wieder eine Harmonie, oft so bunt und unklar, dass das Ohr nicht eben froh dabei wird. Dieser fugirte Satz ist recht eigentlich eine solche Fuge, bei deren Anhörung das Publikum sich herzlich langweilt, zugleich gern bekennend: es verstehe so etwas nicht, das sei zu gelehrt und wohl nur für einen Musikverständigen geniessbar. Der Letztere aber bedankt sich sowohl für das Kompliment als für die Sache. Möge daher der Verf. mit Berücksichtigung des hier Erwähnten in seinen Folgeheften das Nachspiel — diesen an sich schon undankbaren Gegenstand, der doch nun einmal beim Kirchenausgange der Gemeinde das Schicksal erleidet, nicht entweder oder doch nur wenigstentheils gehört zu werden — kürzer und bündiger einrichten.

Dessau. *Louis Köndscher.*

Introduktion und Fuge, Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello, komponirt von *Gustav Krug*, Ehrenmitgliede des norddeutschen Musikvereins. Op. 11. Hamburg und Leipzig, bei *Schuberth u. Comp.* Pr. 1½ Thlr.

Schon seit *Mattheson* haben ganz vorzüglich die Herren Rechtsgelehrten bald als Komponisten, bald als Theoretiker, bald als Historiker, bald als Begründer und Direktoren bedeutender Kunstvereine, bald als geistvolle poetische Vermittler zwischen Wort und Ton eine so ausgezeichnete Rolle in der Musik gespielt, dass, wenn nicht die Bewohnerinnen des Olymps über die Eifersucht sterblicher Schönen völlig erhaben sind, über kurz oder lang ein zweiter homerischer Göttinnenkrieg zu befürchten ist, bei welchem es selbst dem weisen Haupte Jupiter's oder Apollo's schwer fallen dürfte, in letzter Instanz zu entscheiden, welcher von beiden olympischen Gewalten das eigentliche Dominialrecht über jene auf beiderseitigem Gebiete betheiligten Doppeltalente zuzusprechen sei: ob der strengen Göttin Themis oder der holdseligen Polyhymnia?

Unter diesen Herren ICtis, die als solche eine höhere Stellung einnehmend, zugleich auch eifrige Diener der Tonmuse sind, hat sich Herr Oberlandesgerichts-

rath *Krug* in Naumburg eine rühmliche Stellung errungen. Sein gekröntes Preisduo für Pianoforte und Violine; sein Trio für Pianoforte und Violine; sein „Charakteristisches Tongemälde: der Liebe Erwachen, der Brautstand und der Ehestand in drei grossen Sonaten zu 2 und 4 Händen", sämmtlich bei *Schuberth u. Comp.* in Hamburg und Leipzig erschienen, so wie andere seiner Werke sind wohl den meisten unserer Leser bekannt geworden. Denjenigen unter ihnen, die sich durch die Schreibart des geehrten Herrn Verf., welche im Allgemeinen, der Form nach, an die *Mozart*'sche und frühere *Beethoven*'sche Richtung erinnert, angesprochen fühlten, wird gewiss auch das uns vorliegende Fugenquartett eine willkommene Erscheinung sein, das uns höchlichst ergötzt hat. Wir glauben nämlich darin ein gemüthliches Tête à tête alter ehrenvester Herren und Damen zu erblicken, die sich bei einem Glase 83er gütlich thun, dabei ganz fidel werden, ihre antiken Tanzpas nachexerciren, dabei die eine oder andere Opernreminiscenz aus der Jugendzeit her laut werden lassen und darüber das steife, hohl bombastische Wesen, welches sie bei ihrem ersten Zusammentreffen in der Introduktion verriethen, endlich ganz vergessen.

Der schalkhaften Laune des Herrn Verf., die vornämlich in seinem Op. 10 hervorgetreten, ist solch ein Genrebildchen wohl zuzutrauen. — Sollten wir uns indess in der Auffassung dieses Fugenquartett's geirrt haben, so finden wir hoffentlich bei unseren Lesern in der Vieldeutigkeit der Musiksprache überhaupt, so wie in dem vom Verf. gewiss nicht ohne besondere Absicht gebrauchten altfränkischen Figurenwesen dieses Fugenquartett's hinlängliche Entschuldigung.

Das Thema desselben ist folgendes:

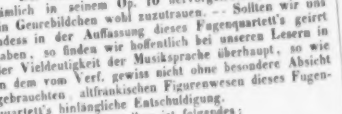

Nachdem es der Verf. unter Zutritt kurzer Zwischenphrasen der Begleitung in herkömmlicher Weise durch alle 4 Stimmen durchgeführt hat, operirt er vorzüglich mit der Figur oben hinter B unter Zuziehung einer sie begleitenden, gleichmässig in Achtelnoten fortschreitenden Stimme weiter und verbindet damit vielfach in verschiedenen Lagen und Modulationen das Motiv in dem Takte oben bei A. Durch Kombination desselben Motiv's, theils in seiner eigentlichen, theils in der etwas veränderten Gestalt hier bei C mit der Figur bei D.

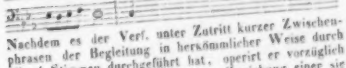

bildet er sich sodann einen lebhaft an das lustige Leben in *Mozart's* Così fan tutte erinnernden Nebensatz, der späterhin in verschiedenen kontrapunktlichen Umkehrungen und modulatorischen Wendungen wiederkehrt und abwechselnd mit der Figurenpartie hinter B kleinere und grössere Gruppen bildet, durch welche sich fortwährend das Hauptmotiv in seiner ursprünglichen Gestalt bei A und in seiner veränderten bei C (im Klavier zum Theil unter harmonischer Verstärkung) hindurchspinnt. Es kommen dazu die gewohnten Engführungen, Verkürzungen und Erweiterungen der mehrerwähnten Hauptmotive, bis sich endlich der ziemlich weit ausgesponnene Satz, ohne allen Ruhepunkt (die munteren Gesellen sind nun einmal im Zuge und kümmern sich um musikalische und fürstliche Polizeiordnung nicht einen Pfifferling) mit einer freier gehaltenen Achtelpassage des Pianoforte, unter einfach harmonischer Begleitung der Streichinstrumente, zu allgemeinem Wohlgefallen in C dur abschliesst. —

Dr. *Keferstein.*

Uebersicht

der Aufführungen in den Leipziger Gewandhausconzerten, mit Einschluss der beiden Armenconzerte, im Winterhalbjahr 1847/1848.

Instrumentalmusik. 1) Symphonieen. *Beethoven:* D dur: Eroica (zweimal); einmal zu *Mendelssohn Bartholdy's* Gedächtnissfeier); B dur; C moll; Pastoral-; F dur. — *Gade:* Nr. 1, C moll; A moll (neu). — *Haydn:* D dur; B dur. — *Mendelssohn Bartholdy:* A moll. — *Mozart:* C dur (mit der Schlussfuge); D dur (ohne Menuett). — *Onslow:* Nr. 4 (neu). — *Rietz:* Nr. 1, G moll. — *Schneider:* F moll (neu). — *Spohr:* Nr. 3, C moll.

2) Ouverturen. *Beethoven:* zu Leonore, Nr. 1, 2, 3, 4; zu Coriolan; zu Egmont (nebst der übrigen Musik dazu); Op. 115, C dur; Op. 124, C dur. — *Bennett:* Die Waldnymphe. — *Cherubini:* zu Alibaba; *Gade:* Nr. 3, C dur. — *Gluck:* zu Iphigenie in Aulis. — *Marschner:* zum Vampyr. — *Mendelssohn Bartholdy:* zu den Hebriden; zu Paulus; zur Melusine. — *Mozart:* zur Zauberflöte. — *Taubert:* zu Tieck's Blaubart. — *Weber:* zu Euryanthe; Oberon; Freischütz; Preziosa; zum Beherrscher der Geister. —

3) Stücke für einzelne Instrumente. *a)* Pianoforte (beziehentlich mit Begleitung). *Bach, Seb.:* Präludium und Fuge. — *Beethoven:* Conzert für Pianoforte, Violine und Violoncell mit Orchester (Op. 56). — *Chopin:* Notturno. — *Hummel:* Conzert in H moll. — *Meyer:* Symphonieconzert. — *Mendelssohn Bartholdy:* Lied ohne Worte. — *Schumann:* Conzert. — *Weber:* Conzertstück. — *Willmers:* Fantasieen und Etuden. — *b)* Violine. *Beethoven:* Romanze (Op. 50). — *David:* Conzert D dur; Conzert (neu). — *Ernst:* Fantasie über Otello. — *Mendelssohn Bartholdy:* Conzert. — *Schubert* (d. Dresdener): Conzert; Fantasie über Don Juan. — *Spohr:* Conzert Nr. 9, D moll. — *c)* Violoncell. *Halevy:* Szene aus der Jüdin (f. Vc. arrangirt). — *Kummer:* Fantasie. — *Schubert:* Ave Maria (f. Vc. arrangirt). — *Servais:* Variationen über den Sehnsuchtswalzer. — *d)* Klarinette. *Weber:* Adagio und Rondo.

— *e*) Oboe. *Frank*: Variationen. — *f*) Horn. *Eisner*: Concertino (zweimal). — *g*) Fagott. *Toller*: Introduktion und Variationen. — *h*) Posaune. *David*: Concertino.

Gesang. 1) Grössere Werke, Chöre und Mehrstimmiges. *Beethoven*: Terzett aus Fidelio. — *Cherubini*: Kyrie und Gloria aus der Cdur-Messe; erstes und zweites Finale aus dem Wasserträger; Szene mit Chor und Sextett aus Alibaba. — *Haydn*: Motette a capella. — *Mendelssohn Bartholdy*: Elias, Oratorium; die erste Walpurgisnacht; Gebet von *Luther* (Verleih uns Frieden). — *Riotz*: Altdeutscher Schlachtgesang. — *Spohr*: Duett aus Jessonda (Was seh' ich); Blumendorff aus derselben Oper; Duett aus dem Berggeist; Duett aus Zemire und Azor. — *Weber*: erstes Finale aus Euryanthe.

2) Einstimmiges. *Beethoven*: Conzertarie; Schottische Lieder; Szene und Arie aus Fidelio; Lieder aus Egmont. — *Bellini*: Arie aus Montecchi und Capuleti; aus den Puritanern. — *Cherubini*: Romanze aus Alibaba. — *Coppola*: Recit. und Arie aus Nina pazza per amore. — *Gluck*: Szene und Arie (für Sopran) aus Iphigenie in Tauris; dergl. für Tenor. — *Händel*: Arie aus Jephta. — *Martini*: 85. Psalm. — *Mendelssohn Bartholdy*: Nachtlied. — *Meyerbeer*: Arie aus Il crociato. — *Mozart*: Arie aus Figaro's Hochzeit; aus Titus; aus der Zauberflöte; Szene und Arie mit obligater Violine; Conzertarie für Bass. — *Rossini*: Recitativ und Romanze aus Wilhelm Tell; Szene und Arie aus derselben Oper. — *Schubert*: Lieder. — *Spohr*: Szene und Arie aus Faust (für Sopran); dgl. für Bass aus derselben Oper. — *Stradella*: Aria di chiesa. — Volkslieder, deutsche. — *Weber*: Szene und Arie aus dem Freischützen; Cavatine aus Euryanthe; Szene und Arie, in Lodoiska eingelegt. —

Aufgetretene Künstler. 1) Instrumentalmusik. *Aguilar, Eman.*, Pianofortespieler, aus London. — *Cossmann*, Violoncellist, aus Leipzig. — *David*, Violinist aus Leipzig. — *Diethe*, Oboist aus Leipzig. — *Joachim, Joseph*, Violinist aus Wien. — *Judine*, Miss *Emma*, Pianofortespielerin aus London. — *Landgraf*, Klarinettist, aus Leipzig. — *Mayer, Karl*, Pianofortespieler, aus Dresden. — *Nobich*, Posaunist, aus Waldenburg. — *Pollitzer*, Violinist, aus Wien. — *Pohle*, Hornist, aus Leipzig. — *Schubert*, Violinist, aus Dresden. — *Schumann*, Frau *Klara*, Pianofortespielerin. — *Steglich* jun., Hornist, aus Leipzig. — *Weissenborn*, Fagottist, aus Leipzig. — *Willmers, Rudolph*, Pianofortespieler. — *Zahn*, Violinist, aus Halle. —

2) Gesang. *Agthe*, Fräul., aus Weimar. — *Bastineller*, Fräul. von. — *Behr*, Bariton, aus Leipzig. — *Buch*, Fräul., aus Leipzig. — *Frege*, Frau, aus Leipzig. — *Götz*, Tenorist, aus Weimar. — *Henry*, Tenorist, aus Leipzig. — *Marra*, Frl. *Marie von*, aus Wien. — *Meyer*, Tenorist, aus Leipzig. — *Mohr*, Fräul., aus Leipzig. — *Pögner*, Bassist, aus Leipzig. — *Reiner*, Tenorist, aus Wien. — *Schloss*, Fräul. — *Schwarzbach*, Fräul., aus Leipzig. — *Stahl*, Bariton, aus München. — *Starke*, Fräul., aus Leipzig. — *Vogel*, Fräul., aus Leipzig. — *Wagner*, Fräul., aus Dresden. — *Widemann*, Tenorist, aus Leipzig. — *Zimmermann*, Bassist, aus Leipzig.

Notiz.

Den in Nr. 14 d. Bl. enthaltenen Vorschlag des Herrn Dr. *E. Krüger* betreffend.

Der Emdener *Krüger* schlägt in Nr. 14 die Melodie eines alten Burschenliedes als Volks- und Nationalgesang vor. Die Wahl wäre, wenn sie Beifall fände, wahrhaftig nicht schlecht, denn die Weise ist hübsch, kräftig, voll Feuer und Leben, dabei leicht sangbar und mancherlei musikalischer Behandlungsweise fähig: Alles wie sich's für ein ächtes Volkslied schickt und passt.

Nur scheint sich in den von Herrn Dr. *Kr.* gegebenen Notensatz, und zwar im ersten Takte, ein Schreibfehler eingeschlichen zu haben, der den fliessenden Viererrhythmus gar arg beeinträchtigt, indem die erste Hälfte der Reprise nur drei Takttheile erhält.

Herr Dr. *Krüger* schreibt nämlich:

Wir aber in Jena sangen s. Z. auf dem Burgkeller, in Ziegenhain und in Zwätzen so:

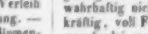

wodurch dem Rhythmus sein volles Recht wird. Die Melodie übrigens ist wohl noch älter, als Herr Dr. *Kr.* angibt, und zählt mindestens 25, wahrscheinlicher aber reichlich 30 Jahre. Den Komponisten vermag ich augenblicklich mit Gewissheit nicht anzugeben.

Ein alter Burschenschafter.

Feuilleton.

Donizetti ist nun endlich, am 8. April, zu Bergame auch körperlich gestorben — geistig war er bekanntlich schon längst todt. Er ist 50 Jahre alt geworden — Am 17. April starb in Leipzig *Rudolph Sachse*, Mitglied des Theater- und Conzertorchesters, Lehrer auf der Violine am Konservatorium.

Am 18. April fand in Dresden das gewöhnliche Palmsonntagsconzert Statt. Aufgeführt wurde *Mendelssohn's* Elias, unter *Reissiger's*, *Beethoven's* Fdur Symphonie, unter *Wagner's* Leitung. Die Hauptsangpartie im Oratorium hatte *Herr Mitterwurzer*; ausserdem sangen die Solostimmen die Damen *Kriete*, *Marpurg*, *Schmidt*, *Wagner*, der Tenor *Wetzlstorfer*.

Der Posaunist *Nobich* ist in der weimarischen Kapelle als Kammermusiker angestellt worden.

Siebentes Conzert des Pariser Conservatoriums der Musik. Chor: O vos tremendo, aus *Mozart's* Idomeneo; — Satz aus einem *Beethoven'schen* Quartette, ausgeführt durch sämmtliche Bogeninstrumente des Orchesters; — *Beethoven's* C moll-Symphonie; — die Hauptstücke aus derselben Musik zu König Stephan; — Concert Ouverture von Dellevet; — Fantasie für Männerquartett mit Chor von *Mendelssohn Bartholdy* (muss nach der Beschreibung die Dithyrambe „An die Künstler" gewesen sein).

Am 29. März starb in Kassel der erst einundzwanzig Jahre alte Komponist *Hugo Stähle*. Ausser vielen kleineren Sachen hat er auch mehrere Ouverturen, eine Symphonie und eine Oper „Aerie" komponirt, welche letztere im vorigen Jahre zu Kassel aufgeführt wurde. (S. diese Blätter, 1847, S. 702.)

Am 16. April ist dem gesammten Personal des Breslauer Theaters gekündigt worden, und in Folge dessen kommen mit dem 1. Juni 145 Menschen ausser Engagement. Zugleich hat die Direktion ihren eigenen Fortbestand gekündigt. Die Ursache liegt in den Zeitverhältnissen und der Theilnahmlosigkeit des Publikums am Theater.

Mulique hat in London *Furore* gemacht.

Am 28. April schloss die italienische Operngesellschaft in Berlin ihre Vorstellungen mit *Bellini's* Norma. — In Wien ist die italienische Oper tegrelicher Weise eingestellt. Der Direktor der deutschen Oper (Balltheater), Herr *Balfantine*, hat seine Entlassung erhalten; mehrere Mitglieder dieser Bühne haben sich erboten, die Unternehmung noch so lange fortzuführen, als *Ballantine's* Kontrakt zu laufen hatte (Ostern 1849). Die Sache ist noch nicht entschieden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Beethoven, L. v., 5tes Concerto pour le Pianoforte. Nouvelle Edition. Les tutti et les accompagnements obligés arranges par *I. Moscheles*. Op. 73. Pour Piano seul. 2 Thlr.
— — Messe (5 Hymnen) für 4 Singstimmen und Orch. Klavierauszug ohne Worte. Op. 86. 1 Thlr. 10 Ngr.
Briccialdi, G., 2tes Concertino pour la Flûte avec accomp. de Piano. Op. 48. 1 Thlr. 20 Ngr.
Dussek, J. L., Werke in neuen Ausgaben:
Les Adieux. Duo favori de Rielly arr. en Rondo. 10 Ngr.
Air Russe en Rondo. 7½ Ngr.
L'Amusoire. Rondo favori. 7½ Ngr.
La Chasse. 10 Ngr.
Pariant pour la Syrie. Romance favorite variée. 12½ Ngr.
Rondo tiré de l'Oeuv. 27. 10 Ngr.
Haydn, J., Te Deum für 4 Singstimmen und Orchester. Klavierauszug. 25 Ngr.
Kunz, H. W., 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 8. 1 Thlr.
Lang, Josephine, 6 deutsche Lieder von *O. Reichold*, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 14. 1 Thlr. 5 Ngr.
— — 6 deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 15. 20 Ngr.
Lortzing, A., Lied „Auch ich war ein Jüngling" u. d. Oper der Waffenschmied, für das Pianoforte übertragen von *F. L. Schubert*. 5 Ngr.
Lumbye's Tänze für das Pianoforte:
N° 59. Magyaren-Galopp. 7½ Ngr.
„ 60. Lanz-Walzer. 15 Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen:
N° 59. Magyaren-Galopp. 12½ Ngr.
„ 60. Lanz-Walzer. 20 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Octette pour 4 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles. Op. 20. Partition. 3 Thlr.
— — Ouverture zu den Hebriden (Fingals-Höhle) arr. für 2 Pianoforte zu 8 Händen. Op. 26. 1 Thlr. 15 Ngr.
Reinecke, C., 3 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 14. 25 Ngr.
— — Fantasie in Form einer Sonate für das Pianoforte. Op. 15. 25 Ngr.

Nicht wahr, Herr etc. *C. Geissler* in Zschopau, auf Thatsachen, die erwiesen, lässt sich Nichts erwidern, wenn man sich nicht als frechen Lügner dokumentiren will? — Ich würde aber Ihre Handlungen geschwiegen haben, hätten Sie sich nicht verblenden lassen, in dieser Zeitschrift S. 856 von 1847 eine Warnung, gegen mein grosses Orgel-Album gerichtet, zu veröffentlichen. Solches Auftreten empfiehlt **namentlich** beim Publikum!

G. Wilh. Körner in Erfurt.

Bei **W. Körner** in Erfurt erschien:

Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. *Christian Heinr. Bosch*, herausgegeb. von *A. Fehsing*. Pr. 10 Ngr.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Aguilar & Szczepanowsky, Grand Duo concertant pour Piano et Violoncelle. Op. 1. 1 Thlr. 10 Ngr.
Aguilar, Em., Strassburg, Lied von Wm. *A. M. Samuda*, für eine Singstimme mit Pfte. Op. 2. 5 Ngr.
Bertmüht, H. E., Le Troubadour. Collection de morceaux de salon mélodieux brillants et de moyenne difficulté pour Violoncelle et Piano. Cah. IV. Op. 39. 1 Thlr. 15 Ngr.
N° 10. Bolero andalousien. 20 Ngr.
„ 11. Souvenir de l'Opera „L'Elisir" de *Bellezy*. 20 Ngr.
„ 12. 6me Thème original varié. 20 Ngr.
Bazzini, Ch., 2tes Concertante pour 2 Violons avec Piano. Op. 10. 1 Thlr. 8 Ngr.
Bumcombel, F., Fleurs d'automne. 5 Mélodies-Etudes p. Piano. Op. 56. 15 Ngr.
Dürrner, J., 5 Lieder mit deutschem und englischem Text für Barton oder Mezzo-Sopran mit Begleitung des Pianoforte und Violoncelle. Op. 16. 1 Thlr. 5 Ngr.
N° 1. Treue Liebe.
True Love. 12 Ngr.
„ 2. Lenz, Hoffnung und Liebe.
Spring's Welcome. 12 Ngr.
„ 3. Schöne Maid.
The youthful Pair. 12 Ngr.
„ 4. Die Eine die ich meine.
Though the one so fair. 12 Ngr.
„ 5. Des Lebens Schönstes.
The triumph of Love. 12 Ngr.
Hill, W., Fantaisie pour Violon avec Piano. Op. 1. 1 Thlr. 5 Ngr.
Hallwoodn, J. W., 5 Marches pour Piano. Op. 153. N° 1. 15 Ngr.
— — 5 Marches militaires pour Piano. Op. 157. N° 2. 15 Ngr.
Lacombe, L., 3 Nocturnes pour Piano. Op. 24. 22½ Ngr.
Müller, C. F., Grosse Pianoforte-Schule nach den Vorschriften der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr*. 2te rechtmässige Auflage. 2. Theil. 5 Thlr.
Reiss, C., 6 Fantasiestücke für Pianoforte. Op. 3. 28 Ngr.
Taubert, Gtes Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 75. Partition. 1 Thlr. 5 Ngr.
Parties. 1 Thlr. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Mai. **Nr. 19.** 1848.

Inhalt: *Recensionen.* — Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Hamburg. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Neue Solfeggien.

Angezeigt von *G. Neuenburg* in Halle.

Vorwort. Dass die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule und recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme von der Bildung des Wortvortrages ganz gesondert ist, wird kein wirklich kunstverständiger, kein kunstgebildeter Sänger leugnen, denn Instrument ist, wo nicht die Stimme, doch jedenfalls die Kehle; diese aber ist wieder kein von Natur fertiges, für den Kunstgebrauch schon vollendetes Material; es soll vielmehr in der Solfeggirkunst erst zu einem Kunstinstrumente ausgebildet werden. In Italien war man längst über diese Kunstgrundsätze im Klaren; die alte, ächte italienische Gesangmethode hat dies thatsächlich dargethan; leider ist aber die moderne Methode nur eine matte, einseitige und einförmige Ab- und Ausart der früheren naturgemässen und kräftigen Kunstschule; — ich weiss sehr wohl, dass ein übergrosser Theil unserer deutschen Gesangkomponisten und Gesanglehrer wegwerfend von italienischer Gesangkunst urtheilt, dass man die eigentliche Technik unserer Kunst geradezu verkennt, ja missachtet: — was folgt? die talentlosesten italienischen Gesangskomponisten haben unsere talentreichsten Tonsetzer seit Jahren auf der Bühne in Schatten gestellt; die deutschen Sänger und namentlich die deutschen Sängerinnen haben nur mit wenig Ausnahmen die vaterländischen Gesangspartieen freudig übernommen und mit innerer Hingebung in's Leben gestellt; sehr natürlich und verzeihlich, denn sie fühlen in jedem Momente der Darstellung, dass sie nur ein musikalischer Theil der Orchestermasse sind; dass ihre künstlerische Individualität, die doch die unwillkürliche Farbengeberin der Rolle ist, so nie ganz zur Entwicklung und Geltung gelangen kann. Soll es auch hier anders und besser werden, so müssen unsere Vokalkomponisten die Gesangskunst und wesentlich die Solfeggirkunst eben so gründlich studiren wie ihren Kontrapunkt; ohne diese Vorstudien werden sie niemals ächte Gesangsmelodieen schaffen, noch viel weniger aber werden sie in der Solo-Ensemblekunst Ansprechendes und Vollendetes leisten. —

Die erste Pflicht des Gesanglehrers, sagt *Benelli* sehr wahr, ist und bleibt Bildung der Stimme; und zwar in Allem, was zu einem — erst richtigen, dann guten und schönen Gesange gehört; woran hernach erst angeschlossen wird, was ihn schmückt und seine Wirkung auch auf Unkundige befördert: nämlich Bildung der Stimme sowohl in Ansehung der Festigkeit und Sicherheit der Intonation, als der präcisen und (nach Befinden) schwachen oder starken Ansprache, der Ausdauer und des Umfanges, der Beharrlichkeit und der Gewandtheit, der Kunst, die Töne ab- und zu-, und wieder abnehmen zu lassen und bei alledem dennoch die Stimme zu schonen und es gleich Anfangs durch wohlbedachte Gewöhnung darauf anzulegen, dass sie, wenn auch nicht glänzend, doch wohlthuend, selbst für spätere Lebensjahre verbleibe. — Schon dies Erste, was setzt es bei dem Schüler und Lehrer voraus?! — Ich will einmal zugestehen, dass man in früheren Zeiten die Solfeggirkunst mit dem Schüler oft zu weit trieb, dass man ihn oft technisch mehr als artistisch ausbildete; was thut man jetzt, namentlich in unserem Vaterlande? — man kehrt die Sache um! man ästhetisirt, man demonstrirt, man räsonnirt — und fertigt in der kürzesten Zeit die Technik der Gesangskunst ab; das Resultat ist aber leider nicht wegzudemonstriren: „unsere jetzigen Solosänger laboriren, mit wenigen Ausnahmen, an einer sehr lückenhaften Technik und enden ihre Laufbahn viel früher, als die tüchtig beschulten Sänger der Vergangenheit." —

Es ist wirklich zu beklagen, dass Männer von sonst gediegener Kunsteinsicht im Betreff der Gesangbeschulung oft die schlechthin falschesten Urtheile zu Tage bringen! — Betrachten wir ganz unbefangen z. B. *L. Rellstab's* Ansicht, er sagt (Iris 2, 9): „Die besten Solfeggien sind unnütz ohne Lehrer, der dieselben in jedem Augenblicke der Stimme, dem Talent, ja der Individualität des Sängers anzupassen weiss. Soll der Sänger dabei wirklich singen, d. h. eine Melodie schön vortragen lernen, so helfen ihm die geschriebenen Noten wenig. Soll er sich nur die Stimme geläufig machen, so kann er sich mit der Scala in langgehaltenen Tönen und in rascherer Bewegung und mit einigen an-

deren Uebungen vollkommen genügen lassen. (!) Darum sind Solfeggien mehr ein Bequemlichkeitsmittel (!) für den Lehrer, oder durch ihre Abwechselung eine Anregung für den Schüler, als dass sie ihm wirklich nothwendig wären. (!) Ja ich möchte in meiner Behauptung noch weiter gehen und sagen, selbst ein Lehrer ist nichts für den Sänger. (!) Denn nur das Ohr des Schülers ist sein wahrer Lehrer.“ — Bereits hat *E. Kossack* eine Protestation gegen diesen Naturalismus eingelegt: wir wollen jedoch der Sache näher treten und die Unhaltbarkeit der obigen Ansicht blosstellen. — „Die besten Solfeggien sind unnütz ohne Lehrer“ — allerdings können sie dies sein, denn es gibt eine Menge Singkünste und mechanische Hilfsmittel, die nicht von Noten und aus dem Buche, sondern nur durch lebendige Lehre und lebendiges Vorbild erlernt werden können; wer ohne richtigen Tonansatz und mündlich angeeigneten Athemabfluss Solfeggien singt, der kann freilich die Stimme geradezu systematisch zu Grunde richten. Wer ohne richtigen Tonanschlag alle Pianofortestudien auswendig lernte, würde in alle Ewigkeit nur ein fertiger Klavierpauker werden! — sind deshalb die Pianofortestudien schlechthin unnütz? nimmermehr! — Was würden Pianofortelehrer, wie *Moscheles* und hundert Andere sagen, wenn man spräche: „werft alle Etuden weg; der Schüler kann sich mit der Scala in langsamer und schneller Bewegung und mit einigen anderen Uebungen vollkommen genügen lassen! — — greift dann frisch zu eigentlichen Charakterstücken! studirt Sonaten, Conzerte etc.!“ — Wahrlich, sie würden mit Recht derartige Sprecher in ein musikalisches Irrenhaus verweisen. Bedenkt man nun noch, dass ein Pianoforte ein in sich fertiges Instrument ist, dass aber das Stimmorgan nur erst das rohe Material darbietet, welches zum Kunstinstrumente erst gebildet werden muss, so sieht man wohl ein, wie die gründlichste Beschulung und technische Durchbildung im Gesange ganz unerlässlich erscheint. Der Etudengesang (Solfeggien-) ist somit dem Sänger schlechthin nothwendig. — Wenn *R.* noch weiter behauptet, dass selbst ein Lehrer nichts für den Schüler ist, weil nur das Ohr des Sängers Lehrer sei, so halten wir eine umfassende Widerlegung für überflüssig; denn das ist allerdings über allen Beweis erhaben! — Wer nicht hört, wird nie ein Musiker, und wer nicht sieht, wird nie ein Maler werden können! —

A. B. Marx hatte leider früher eine ganz ähnliche Ansicht; er sagt (B. M. Z. 2. 185): „Alle Eigenschaften der Stimme können und müssen ausgebildet werden, aber auf einem bestimmteren, unmittelbar zu ihm führenden Wege. Was man einer Stimme aneignen wolle, werde in zweckmässiger Ordnung und Abwechselung bis zur Vollendung einzeln (!) geübt und die Uebung auch vom gebildeten Sänger stets fortgesetzt; dies ist zur Erlangung und Behauptung der Vortrefflichkeit nothwendig. Warum aber sollen diese Uebungen in einen melodisch rhythmischen Zusammenhang gebracht, warum Gesangstücke komponirt und gesungen werden, blos um eine oder ein Paar darin vorkommende Manieren bei der Gelegenheit mitzusingen? Wie viele Töne werden auch in den zweckmässigsten Solfeggien, für den Schüler Kraft und Zeit raubend, mitgesungen, die nicht das eigentlich zu Uebende enthalten, deren Vortrag der Sänger schon erworben hat und die nur dienen, die eigentlichen Uebungssätze zu einer zusammenhängenden Melodie zu verbinden?“ — Man sieht leider, dass weder *Rellstab* noch *Marx* praktisch gebildete Sänger sind! sie würden sonst aus eigener Erfahrung wissen, dass es eine Menge technischer Schwierigkeiten im Gesange gibt, die, isolirt geübt, nie Eigenthum der Stimme werden können, die eben nur in Verbindung mit anderen bereits schon erworbenen technischen Formen eingeübt und ausgeführt werden können; darin besteht ja eben die grosse Kunst der guten Solfeggienkomponisten, dass sie gerade für die zu überwindende spezielle Schwierigkeit den richtigen melodischen Anlauf zu nehmen wissen. Allerdings bin auch ich der Ueberzeugung, dass die bisherigen Elementarübungen im Gesangunterrichte zusammengedrängt und vereinfacht werden können, und ich habe dies bereits in meinen „Täglichen Gesangstudien“ (Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*) zu realisiren versucht; keineswegs halte ich aber die melodischen Solfeggirstudien für überflüssig; im Gegentheil halte ich sie für wesentlich nothwendig, und es wäre höchst erfreulich, wenn endlich auch deutsche Komponisten im Sinne deutscher Gesangskunst melodische Solfeggirstudien schreiben wollten. — Instrumentaletuden schaffen unsere deutschen Künstler im Ueberfluss und bis zum Ueberdruss! Gesangetuden? — Hand auf's Herz: da müssen wir uns leider noch ein klägliches Armuthszeugniss ausstellen!! die deutschen ehrenwerthen Solfeggienkomponisten sind an den Fingern herzuzählen! — Begrüssen wir denn freundlichst die uns vom Auslande wieder gebotenen Gaben:

1. *J. Concone*, 40 nouvelles Leçons de chant mélod. et progressives etc., composées pour voix de Basse ou Baryton avec piano. Livr. I—IV. Berlin, chez *Schlesinger*.

In der alten Musik, sagt der Verf. in seinem Vorworte, spielten die Bassstimmen eine scheinbar ziemlich unbedeutende, in der That aber sehr wichtige Rolle, die nämlich, in den mehrstimmigen Musikstücken immer die Grundstimme zu singen. Dieses System erforderte vor Allem feste, sichere Stimmen und gute Musiker. Heutiges Tages, wo man die Einsicht erlangt hat, dass eine schöne Bassstimme ebenfalls melodische Stellen zu singen geeignet ist, haben die Komponisten die tiefen Stimmen mit Gesangwerken beschenkt, deren Fassung und Reiz diesen Stimmen eine gleiche Wichtigkeit, wie den übrigen, beilegen. — Die beifällige und wohlverdiente Aufnahme, deren sich des Verf. Elementarwerke zu erfreuen hatten, bestimmten ihn, eine neue Serie von 40 eigens für die Bass- oder Baritonstimme berechneten Gesangübungen zu schreiben, deren Zweck ist, der Stimme Festigkeit und sicheren Halt zu geben und durch breite, dabei elegante und gut rhythmisirte Melodieen den Geschmack zu bilden. Das erste Buch enthält 25 Uebungen, deren Studium man damit beginnt,

dass man die Noten benennt und dabei jeden Ton rein, gleich kräftig und mit voller Stimme angibt; für deutsche Sänger würde ich statt der bekannten italienischen Solmisationssylben lieber die von mir vorgeschlagenen *(da re mi po tu la be)* anwenden lassen. da sie ausser den Hauptvokalen auch die leicht zu verwechselnden Konsonanten *d, t, b, p,* und *r* üben: es versteht sich übrigens von selbst, dass diese Sylben in beliebiger Folge den Noten untergelegt werden; neben Anwendung der obigen Sylben ist die Unterlegung des Wortes Scala selbst von entschiedenstem Nutzen; das Wort Scala, laut und klar gesprochen, bereitet sehr günstig ein gutes Gesang-A vor; Mundstellung und Zungenlage ist sogleich geordnet; der Ton tritt augenblicklich ohne fremden Beiklang hervor und schlägt an der richtigen Stelle im Vordermunde an. — Eine spezielle Charakterisirung der einzelnen Solfeggien scheint nicht erforderlich, denn als eigentliche Musikstücke möchte ich ihnen nicht gerade einen hohen künstlerischen Werth beilegen, der auch hier gar nicht in der Absicht des Komponisten liegt; es handelt sich hier nur vorzugsweise um zweckmässige Behandlung der Bass- und Baritonstessitur, um fliessende Melodie, gute Phrasirung und kräftigende Athemverwendung: diesen Anforderungen genügt der in seiner Art sehr achtungswerthe Komponist in reichem Maasse. Die Aufgabe des Solfeggiensängers ist es auch zuvörderst nicht, seine Individualität aufgehen zu lassen in dem fremden, ihm gegebenen Tongebilde; nein — die wesentliche Aufgabe besteht darin, dass der angehende Solfeggiensänger auf der gegebenen melodiösen Grundlage seine eigene Individualität herausbilde, dass er Freude finde an eigentlicher Tonschönheit, es handelt sich hier nicht um charakteristischen Vortrag eigenthümlicher Geistes- und Gemüthserlebnisse, es handelt sich hier vorzugsweise um möglichste Bildung des Gesangmateriala, in welchem späterhin der Kunstgenius sich offenbaren soll. Der praktische Vortragskünstler betritt erst dann die geweihten Hallen der göttlichen Kunst, wenn er die Technik seiner Kunst überwunden hat; der grösste Kunstgenius wird ohne gründliche Technik stets ein bejammernswerther Pfuscher bleiben, wird sein geistiges Ideal nie erreichen und vor der Zeit zu Grunde gehen! —

Wir wenden uns zu der zweiten Gabe des gesangkundigen Komponisten, die wir um so freudiger begrüssen, da an zweistimmigen Solfeggien, noch dazu für gleiche und nicht umfangreiche Stimmen, kein Ueberfluss vorhanden ist; der Titel lautet:

2. *J. Concone*, 25 Leçons de chant pour deux voix de femmes composées de 15 Leçons faciles et progressives, suivies de 10 petits Duos avec accompag. de Piano. Mayence etc., chez les fils de *B. Schott*. Pr. 4 Fl. 30 Kr.

Die Stimmlage dieser Uebungen gestattet dem Schüler, eine jede dieser zwei Singstimmen zu erlernen, sowohl die erste wie auch die zweite. Die wechselweise Einübung beider Singstimmen befähigt um so mehr zu dem mehrstimmigen Gesange, da jede Stimme meistentheils eine gewisse Selbständigkeit behauptet und nicht blos neben der anderen hinwandelt, was namentlich von den letzten „Duos" gilt. Das Werk bildet eine gute Vorschule zu *M. Bordogni's* allerdings noch interessanteren „Vocalises à deux voix", und wird neben den 50 Vocalises von *A. Panseron* mit Nutzen gebraucht werden können. — Wenn doch unsere deutschen angehenden Vokalkomponisten die vortrefflichen mehrstimmigen Gesangstudien der früheren Zeit studiren wollten: sie würden sich in ihrer Oberflächlichkeit erkennen! Schreibt doch einmal Duette wie *David Perez*, *Steffani* etc.! — ihr übt euch in Kanons und Fugen, macht es doch einmal z. B. *Cherubini* in der Lodoiska nach; komponirt eine frische, ansprechende Polonaise wie die des *Varbel*; erfindet eine so gemüthvolle Kavatine wie die des *Floresky*, setzt sie dann beide Takt für Takt über einander, und wir wollen sehen, ob als Resultat ein solches selbständiges Duett, wie dies von *Cherubini*, herauskommt. — Ihr werdet sagen: das ist ein blos technisches Kunststück — wohl gesprochen! aber es ist ein Kunststück, welches man bei Anhörung des quaest. Duetts nicht merkt, und somit ist's auch ein artistisches, ein ästhetisches Kunststück! — *C. M. v. Weber* hat es im Freischütz versuchen wollen, ein halb ähnliches Seitenstück zu liefern; wie weit steht es hinter *Cherubini* zurück! — Aennchens Melodie ist zwar selbständig; entspricht sie aber etwa den Gesetzen der Kantabilität? nimmermehr! — Agathens Gesang: „Wer bezwingt des Busens Schlagen etc.", ist sonder Zweifel nur harmonisch angepasst und kann auf selbständigen Melodiereiz keinen Anspruch machen! — So hat *Weber* die Aufgabe gelöst und ich denke, wir haben Männer, wie *Weber*, nicht eben in Masse aufzuweisen! —

Darum, meine Kunstbrüder, studirt fleissig euere Instrumentalkünste, denkt aber ja nicht, die Vokal- und namentlich die Solfeggirkunst werde im Traume offenbart; sie ruht auf historischer Basis und wurzelt in dem unwandelbaren Organismus der menschlichen Natur! sie will gründlich studirt und allseitig geübt sein! —

3. *J. Concone*, 15 Vocalises pour Soprano ou Mezzo-Soprano avec accompag. de Piano etc. 2 Livraisons à ⅓ Thlr. Berlin, chez *Schlesinger*.

Auch diese Sammlung des fleissigen Verf. sei bereits geübteren Eleven angelegentlich empfohlen.

Robert Schumann, Fünf Lieder von *R. Burns* für gemischten Chor. Op. 55. Pr. 1⅓ Thlr. Leipzig, *Whistling*.

— — Vier Lieder desgl. Op. 59. Ebend. Pr. 1⅓ Thlr.

Schumann's melodisches Talent wird durch diese Lieder ohne Begleitung gewiss entschiedener, als durch andere seiner Gesangstücke, welche den melodischen Gedanken in der Bekleidung mit instrumentalen Figuren mehr errathen lassen, als in plastischer Vollkommenheit zur Anschauung bringen, bewährt. Wie einfach sind die innigen Worte von *Burns* behandelt! Die Annäherung an den schottischen Nationalcharakter ist in den harmonischen Wendungen nicht zu verkennen. Den

Singstimmen ist nur Naturgemässes zugemuthet. Die zweite Sammlung (Op. 59) behandelt gutgewählte lyrische Texte, worunter *Lappe's* bekanntes „Nord oder Süd", das sich didaktischer Betrachtung hingibt und daher auch in der Musik Wendungen bringt, die mehr dem Charakter der Motette, als des Liedes angehören. Das Lied von *Möricke*: „Zierlich ist des Vogels Tritt" bewegt sich in einem sehr glücklichen und passenden Rhythmus.

Gotthard Wöhler, Romanzen. Op. 10. Leipz., *Breitkopf & Härtel*. Pr. 25 Ngr.

— — Eine Dichterliebe. Liedergemälde. Ebend. Op. 11.

Der phantasiereiche Komponist gibt sich in der ersten dieser beiden Sammlungen als Romantiker. Er behandelt die Romanze ungefähr in der von *Löwe* vor Jahren benutzten Weise. Auf einer reichen instrumentalen Figur, die der besonderen Klaviereigenthümlichkeit nicht entbehrt und gewandt ausgesponnen ist, erhebt sich die deklamatorische Melodie. Geistreicher Vortrag Seiten des Sängers, dramatischer Ausdruck ist eben so wesentlich, als feine Ausbildung der Finger bei dem Accompagnement, das z. B. in den „Nixen" sich der Etude nähert. Die „Rheinfahrt" weicht von den anderen Stücken darin ab, dass sie gleichsam mehr ein konversationelles Element enthält. Es wird eine Situation beschrieben, nebst ein Bischen Liebe, die aber sich nicht zur Leidenschaft steigert. Die leise Schwärmerei, die über dem Ganzen ruht, war aber für den Komponisten ein Vortheil.

Die unter dem gemeinsamen Titel: „Dichterliebe" zusammengefassten 13 Gedichte hat *Wöhler* mit Umsicht und Geschmack aus den besten neueren deutschen Dichtern gewählt und sie so geordnet, dass sie in einen gleichsam handelnden Bezug zu einander treten, und nur verschiedene Momente eines Lebens bezeichnen. Es ist ein kleiner Roman daraus geworden. Die Musik verlangte allerdings nur lyrische Momente. Der freudige Aufschwung des Gemüthes, als einer den Morgen verkündenden Lerche, macht den Anfang, ein an Todesahnung reiches „Gute Nacht" macht den Beschluss. In den Tonarten der einzelnen Gesänge ist auch ein gewisser Bezug. H moll, Cis moll, Des dur, A dur u. s. w. Dies erleichtert den Vortrag des Ganzen, als eines solchen, wenn auch natürlich mehrere Sänger verwendet werden müssten. Wie wir denn in dieser Anordnung schon poetische Einsicht und Besonnenheit in der Auswahl anzuerkennen haben, so müssen wir diesem Lobe noch insbesondere das des rein musikalischen Theiles zufügen. Hier ist frisches und doch durch Studium geläutertes Talent. Wir schätzen besonders die dabei bewahrte Richtung auf einfachen Ausdruck, die vorherrschende Kantabilität. Lieder zwar sind die meisten dieser Gesänge nicht, es sind vielmehr liedartige Sätze, wie man deren in der Oper durch die Situation bedingt findet. Aus den Versmaassen schon ergibt sich hier manches Eigenthümliche, z. B. aus der Ghaselenform in Nr. 7. Wir finden in diesem anziehenden Werke ein treffliches Streben, die bisher üblichen Gestalten der Gesangmusik zu erweitern, und wünschen dem Komponisten herzlich Glück. — *A. K.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*.

Romane und Komödien machen es sich zur Aufgabe, dem Publikum nur aussergewöhnliche und überschwängliche Begebenheiten vorzuführen. Der Effekt, der Gott mit der Blendlaterne erhebt das Unwahrscheinlichste, ja das Unmögliche selbst zur logischen Wahrheit. Die Bühne ist die Retorte der unbegränztesten Täuschung und die Schule des Anachronismus. Von der Revolutionsoper an bis zum Liederspiel, von *Opitz* oder *Andreas Gryphius* bis zu *Scribe* und *Roger* machen wir diese Erfahrung. Die Gewohnheit von Jahrhunderten sanktionirt Alles, was der Librettendichter der Imagination zumuthet, selbst wenn Marcellus dem Hannibal auf einem Phaëton entgegenfahren würde. Prosa haben wir zur Genüge im Leben. Bei dem Ritt aber in's romantische Land wollen wir das Ideale, wollen baden im Aetherglanze der Phantasie und Alles vergessen, was uns am Aktentisch und in der Kinderstube umgibt. Zu der vollendetsten Oper gehört, dass alle Personen mit Blind- und Taubheit geschlagen, ja selbst von einem gelinden Wahnsinn befallen sind, und das Publikum nimmt als ausgemachte Sache an, dass sich eben Schicksal und Zufall zu diesem und keinem anderen Momente vereinigten, ihr wunderbares Spiel zu treiben.

Von diesem Gesichtspunkte ausgehend, habe ich das Nibelungenlied (*Hinsberg*'sche Uebersetzung) mit freier Benutzung einiger *Schiller*'schen Balladen zum Operntext gewählt, und hoffe dadurch dem komponirlustigen jungen Deutschland einen Dienst zu erweisen.

Um so mehr aber glaubte ich diese Wahl treffen zu dürfen, da schon die Dichter des 17. Jahrhunderts z. B. ein Silvio Stampiglia, Philipp Quinault u. A. mir mit gutem Beispiele vorangegangen sind und die alte und neue Fabel, Göttliches und Menschliches, Geschichtliches und Allegorisches durch einander gemischt haben.

Ich wähle also das Nibelungenlied zur Basis und lasse die Hauptszenen der besagten Balladen „ihre Farbenblitze darin kreuzen."

Wer das Nibelungenlied gelesen, weiss auch, dass *Siegfried's* Burg Xanthen sich in den Niederlanden erhob, und König *Günther* seinen Hof zu Worms hielt. Weil aber Einheit des Ortes und der Zeit Bedingungen sind, denen alles Andere sich unterwerfen muss, so habe ich die Burg Xanthen auf Abydos, den Hof zu Worms aber auf Sistos verlegt und statt des Rheins den Hellespont gewählt, der „mit ewigem Wogensturm brausend durch der Dardanellen hohe Felsenpforte rollt." Im Hintergrunde, links vom Zuschauer, also Asien, rechts Europa und die schäumenden Wogen dazwischen. Leicht lässt sich bei dieser Gelegenheit Scylla und Charybdis hierher verlegen. Dazu nun der Vollmond in magischer Beleuchtung — gewiss eine passende Decoration.

Des sangbaren Wohlklanges wegen aber habe ich die Namen *Siegfried* in *Leander*, den der *Kriemhilde* in *Hera* umgeschaffen. Der burgundische König *Günther* kann in einen deutschen Kaiser, z. B. *Stephan I.*, und der Name *Brunhilde* in *Brunhalda* verwandelt werden. Die anderen Personen sind der Konsequenz wegen (einige Ausnahmen abgerechnet) sämmtlich wieder dem Nibelungenliede entlehnt.

Der Zettel könnte ungefähr folgender sein:

Stephan (Franz) I., deutscher Kaiser.
Hera, seine Schwester.
Ute, ihre Kammerjungfer und Busenfreundin.
Hagen v. Throneck, des Kaisers Vetter.
Gernot, *Gieselher*, des Kaisers Brüder. } Deutsche Granden, Kronvasallen u. Ritter des goldenen Vliesses.
Dankwart, Marschall zu Sistos.
Ortwin, der Reichsherold.
Ibykus, Minnesänger.
Markgraf Eckewart.
Simbold, der Schalksnarr.
Jalolo, ein Jesuit und permanenter Gast am Hofe *Stephans*.
Leander, König der Nibelungen. Eroberer des Schwertes Balmung und der Tarnkappe.
Alharich, der Zwerg, *Pandaflando*, der Riese } *Leander's* Freunde und Vasallen.
Brunhalda, Königin von Island, genannt die Unüberwindliche.
Ingulf, *Haraff* } isländische Minister und Inhaber des Danebrogordens.
Chor der Scalden.
Gefolge *Stephans I.*
Gefolge *Leander's*.
Gefolge *Brunhalda's*.

Die Handlung spielt abwechselnd auf Abydos und Sistos, den Jagdschlössern *Leander's* und *Stephan's*, und auf der Insel Island. Die Zeit nach Belieben.

Erster Akt.

Cour impériale *Stephan's I.* auf Systos.

Grosser Cortège. Alle Grossen des Reiches stehen links und murren, die Frauen stehen vis à vis mit sehr gleichgiltigen Gesichtern, die rechte Hand auf die Herzgrube gelegt. Der Kaiser sitzt im Hintergrunde auf dem Thron, das linke Bein verkürzt, das rechte ausgestreckt. Ihm zu beiden Seiten der Jesuit und der Narr. *Hagen*, das böse Prinzip der Oper, steht verdüstert an der Proszeniumsloge rechts. Allgemeiner Chor des Verdrusses. Klage über das Geschick. Im Osten droht *Liutgard* der Däne, im Norden *Hüdiger* der Sachse und im Süden richtet der Drache Python grosse Verheerungen an.

Unter wüthenden Kontrabasspassagen erhebt sich *Stephan* langsam und tritt würdevoll bis zu den Lampen. Er verwünscht sein Schicksal, aber mehr als Feind und Drache wüthet die Liebe zu *Brunhalda* in seinem Herzen. Er muss die Unüberwindliche besitzen oder sterben. Dieses — während er ihr Miniaturbild in Aquarell gemalt sehnsüchtig betrachtet — erzählt er dem Publikum in einer Romanze. Plötzlich wendet er sich zu seinen Edeln: „Genug des Blutes meiner Helden, die, um *Hera* zu besitzen, dem Drachen unterlagen. Herold, thue deine Pflicht!“

Ortwin liest nun ein Manifest vor, welches allen Rittern den Kampf mit Python untersagt. Diese darob beleidigt, fallen dem Kaiser zu Füssen und fordern Widerruf. *Stephan* aber bleibt unerbittlich und verlangt Gehorsam, worauf alle Ritter ihre Schwerter zerbrechen und die Splitter dem Kaiser vor die Füsse werfen. Besonders entrüstet ist *Hagen*. Er singt, dass nur die Hoffnung auf *Hera's* Besitz den Drachen vernichten könne, denn sie sei die Krone der Frauen, welches Lob indess die umstehenden Edeldamen durchaus nicht übelnehmen. Auch dürfen von dieser den Damen zugefügten Sottise die anwesenden Ritter keine Notiz nehmen. *Hagen's* Zorn wird durch Trompetenruf unterbrochen, und der König der Nibelungen gemeldet.

Leander tritt rasch auf und singt eine lange Arie, worin er um die Gunst bittet, für *Hera's* Besitz den Drachen tödten zu dürfen. Vorher aber nimmt er seinen Helm ab, weil er ihn im Singen genieren würde, und gibt ihn dem ersten besten Grossen des Reiches, der ihn auch ganz gutmüthig abnimmt. *Hagen* gibt *Leander* darauf spöttisch zu verstehen, dass man nur auf seine Tapferkeit gewartet. *Leander* gibt ihm eine spitzige Antwort zurück, und flugs kreuzen sich Beider Schwerter, welches aber auf den Gleichmuth der Edeldamen wieder gar keinen Eindruck macht. „Vergesst nicht, wo ihr seid“, erinnert der Kaiser, und streckt seinen Arm gemüthlich zwischen die blitzenden Klingen, worauf sich auch sogleich der Zorn der Kämpfenden legt. *Stephan* nun, um den Ritter vom Kampf abzuhalten, winkt dem *Ibykus*, der ihm die Geschichte von dem Ungeheuer erzählen soll. Dieser tritt mit einer Laute oder in Ermangelung deren mit einer Pariser Guitarre vor und singt mit Orchestervariationen, Pauken und Trompeten die Romanze vom Lindwurm, wie derselbe z. B. im Schlamm unter einer Kapelle sich auf Pilger und Reisende stürze, die tapfersten Helden verschlinge und selbst den Adel nicht verschone, wie er das Land verwüste, die Gegend verpeste u. s. w. Im letzten Vers heisst es: dass aber derjenige, dem es gelänge, das Scheusal zu erlegen, und der darauf ein warmes Bad in dessen Blut nähme, wie Achilles unverwundbar sein würde. Diese Romanze hat 5 Verse. Weil sie aber dem Sänger wohl zu lang scheinen wird, so kann er weglassen, so viel ihm beliebt, wenn auch das Verständniss derselben gestört wird. Dieses Verfahren gilt auch bei allen übrigen Tonstücken, da die Erfahrung lehrt, dass das Publikum sich nichts aus dem Text macht, sobald ihm nur die Musik gefällt. Als *Ibykus* schon längst aufgehört zu spielen, dauert die Guitarrebegleitung nichtsdestoweniger dennoch fort. Ein Beweis von der wunderbaren Konstruktion der damaligen Instrumente. Auch kann er mit Reiterhandschuhen akkompagniren, wenn er sie nicht sogleich von den Fingern bringen kann. Dieses und ähnliche Dinge sind zum Opernservitut geworden, und wird vom Publikum niemals übelgenommen. Die Erzählung des *Ibykus* aber spornt *Leander* nur noch mehr an, den Kampf

zu bestehen. Laut singt er daher: „Ich gehorche!“ für sich bei Seite aber: „Zum Kampfe diese Nacht!“ Da stürzen plötzlich Krieger in den Saal und melden, dass der Dänen und Sachsen Heere so eben vor den Mauern ständen. Der Kaiser singt: „Weh mir!“ und *Hagen*: „Triumph!“ *Leander* aber bietet *Stephan* seinen Degen an. Dieser umarmt ihn und macht ihn sogleich zu seinem obersten Feldherrn, und hängt ihm den Orden pour le mérite um. *Hagen* singt: „Verflucht!“ und *Jalola* lächelt höhnisch. Hierauf tritt *Leander* in die Mitte und lässt alle Krieger den Fahneneid schwören, welche Situation zu einem grossartigen Finale Anlass gibt, worin von: Drachen bezwungen — Liebe erringen — Fangen in Schlingen — und Sieg wird er bringen etc. die Rede ist. Alle stürmen in die Schlacht (*Leander* mit blosem Kopfe, weil er vergass, den Helm wieder aufzusetzen), und rasch fällt der Vorhang.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Die vierte Quartettunterhaltung im Saale des Gewandhauses brachte: Quartett in D moll von *Haydn*; Quartett Nr. 1 in Es von *Cherubini*, und das grosse Quartett von *Beethoven* in B, Op. 130. Am fünften Abend kamen zu Gehör: Quartett für Streichinstrumente von *Mendelssohn Bartholdy*, Op. 44. Nr. 3. — Quartett für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello von *Robert Schumann*, Op. 47, vorgetragen von Fräulein *Pauline Klengel* und den Herren *David*, *Gade* und *Cossmann*. — Quintett für Streichinstrumente von *W. A. Mozart* in G moll. Die sechste und letzte Unterhaltung brachte: Quartett für Streichinstrumente von *Haydn*; grosses Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell in Es dur von *Franz Schubert*, vorgetragen von den Herren *Aloys Schmidt* jun. aus Frankfurt a. M., *Joachim* und *Cossmann*; Quintett für Streichinstrumente von *Beethoven* in C dur. Dass auch für diese zartere Gattung von Musik viel reger Sinn bei uns herrscht, bewies von Neuem der zahlreiche Zuhörerkreis, und dass Wahl und Ausführung der Stücke befriedigten, zeigte die ununterbrochene Aufmerksamkeit aller Anwesenden und der lebhafte Beifall, welcher fast jeder Produktion gespendet wurde.

Hauptprüfung am Konservatorium der Musik zu Leipzig. Die erste Abtheilung derselben fand Sonntag, den 30. April, im grossen Saale des Gewandhauses Statt. Das Programm war folgendes: 1) Conzert für Pianoforte von *J. Moscheles* (E dur, erster Satz), gespielt von Herrn *Eduard Epstein* aus Boldland in Oberschlesien; 2) Variationen für die Violine von *F. David*, gespielt von Herrn *Arnold Meyroos* aus Enkhuizen in Holland; 3) Arie von *Händel*, gesungen von Fräulein *Pauline Thümmel* aus Zwickau; 4) Rondo brillant für Pianoforte solo von *C. M. v. Weber*, gespielt von Fräulein *Ottilie Bock* aus Anger bei Leipzig; 5) Introduktion und Variationen für die Violine von *F. David*, gespielt von Herrn *Franz Seiss* aus Dresden; 6) Sonate aus G moll, für Pianoforte solo, komponirt und gespielt von Herrn *Heinrich Stiehl* aus Lübeck; 7) Arie, aus: „I Puritani“ von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Henriette von Bastineller* aus Münster; 8) Conzert für die Violine von *Vieuxtemps* (zweiter und letzter Satz), gespielt von Herrn *Wilhelm Gertz* aus Hannover; 9) Capriccio für Pianoforte von *F. Mendelssohn Bartholdy* (H moll), gespielt von Herrn *Ernst Dentler* aus Danzig. Eine ausführliche Beurtheilung der heutigen einzelnen Leistungen dürfen wir unterlassen, da Herrn *Dentler* ausgenommen, die anderen Schüler und Schülerinnen, alle erst noch mit Ausbildung der Technik beschäftigt, höhere künstlerische Produktionen natürlich nicht bieten konnten. Talent muss man wohl Allen zugestehen; was ihnen noch fehlt, wissen die Lehrer am Besten und braucht es diesen eine Zeitung nicht erst zu sagen. Ueberraschend für uns war der Umfang und die Geläufigkeit der Stimme von Fräul. *v. Bastineller*, welche sie in der Arie aus den Puritanern entwickelte. Da wächst der Zauberflöte eine vollkommene Königin der Nacht zu. Auch Herrn *Stiehl's* Sonate verdient lobende Erwähnung. Zeigt die Komposition auch noch keine besondere Originalität, so sprechen sich doch lebendige Gedanken in klarer Form schon aus, und erwecken gute Hoffnungen für die Zukunft.

Hamburg. Märzbericht. Ueber die hiesigen musikalischen Produktionen des abgewichenen Monats ist nur wenig zu berichten. Die ungeheueren Ereignisse der jüngsten Weltgeschichte verdrängen jedes andere Interesse, und Apollo und die Musen treten scheu zurück vor dem drohenden Kriegsgotte, der, nach langer Rast und Ruhe erwachend, sich bereits rührt und schüttelt und seine Tuba näher und näher erdröhnen lässt, die den Klang der friedlichen Lyra übertönt und fast ungehört verhallen lässt.

Eine ganze Reihe von Conzerten, die für den Märzmonat angesagt oder schon festgesetzt waren, ist theilweise adjournirt, theilweise aufgegeben. Von den stattgehabten mag nur des vierten und letzten philharmonischen und des des Herrn Kapellmeister *Schindelmeisser* kurze Erwähnung geschehen. In dem erstgenannten, welches am 4. März vor sich ging, hörten wir einen jungen Violinvirtuosen, Herrn *Joachim*, Zögling des Wiener Konservatoriums. Ein wackeres Talent, dessen Vortrag eines grossartigen Violinconzertes von *Spohr* sowohl wie einer Fantasie von *Ernst* hinsichtlich der Auffassung wie der Ausführung sich des einstimmigen Beifalles aller Kenner erfreute. Der übrige Theil des Conzertes war weder durch Neuheit, noch durch Vorzüglichkeit der Ausführung ausgezeichnet: er brachte eine Symphonie von *Fr. Schubert*, Bruchstücke aus *Mendelssohn Bartholdy's* Sommernachtstraum, die so ohne Weiteres hinter einander abgespielt wurden, und die Fidelioouverture von *Beethoven*.

Ein Conzert des Herrn Kapellmeisters *Schindelmeister*, welches am 28. März im grossen Saale der Ton-

Morgens nicht eben zusagen dürfte: dass dann der Alte zurückkommt, und ein strenges Gericht über die Nachlässigen ergehen lässt, wobey sogar einige, zarte Ohren und Gemüther verletzende, Schläge ausgetheilt werden, dass der Liebhaber durchs Fenster springt, und die andern durch das Souffleurloch — das alles kann, so viel Geräusch es auch macht, nicht eigentlich als Inhalt angesehen werden. Getanzt wurde im Ganzen vortrefflich, auch war die mimische Darstellung zum Theil nicht ohne Kunst und Anmuth, aber um so mehr musste man es bedauern, dass es an solch einen uninteressanten Wirrwar verschwendet ward.

Es ist sogar sehr leicht, Stoff für ein Ballet zu finden, und doch hat man nur so wenige gute. Fast jeder Moment der alten Göttergeschichte bietet sich dazu dar, aber man benutzt ihn eben nicht, oder man fasst ihn doch nur sehr alltaglich auf. Die mannigfaltigen Verhältnisse des Jupiter zur Juno, die Liebe des Apollo zur Daphne, die Geschichte des Theseus, der Ariadne u. s. w. das alles bildet sich gleichsam selbst zum Ballet. Oder man stelle ganz einfach die verschiedenartigen Erscheinungen der Liebe dar, die grossartig stolze, die eiferzüchtige, die demüthig hingegebene, die rohe, die zarte, wobey sich sehr rührend mit jener schliessen liesse, von der Schiller sagt, dass sie die Stanze schuf, mit jener zärtlich schmachtenden, die dreimal schamhaft flieht, und dreimal verlangend zurückkehrt. — Die Tugenden soll man allerdings nicht tanzen, so wie man Zeit und Raum nicht mahlen soll, über der Cyklus der bedeutendsten Leidenschaften liesse sich durch anmuthigen Tanz gar wohl zu einem schönen Ganzen bilden; denn auch der Freund der Natürlichkeit wird es einräumen, dass jene Leidenschaften, die, nach Plato, der Seele Flügel geben, auch dem Fusse einen bestimmten Takt verleihen müssen. Vielleicht kommt auch bald eine Zeit, wo man den Versuch macht, die verschiedenen Gattungen der Poesie, die lyrische, epische, dramatische, durch Tanz darzustellen, wodurch in der That für die reine Ansicht dieser Dichtungsarten nicht wenig gewonnen werden müsste. Dann liesse sich auch zu einzelnen poetischen Produktionen überschreiten, man könnte, (so sonderbar es auch klingen mag) die Schillerschen und Gotheschen Gedichte tanzen, das Lustspiel und die Tragödie, den Roman und die Idylle. Giebt es doch Lieder, und Kompositionen, die den Tanz sichtbar in sich tragen, (z. B. „der Friedensreigen" von Voss, mit der Musik von Nageli) —: warum sollten wir, aus Furcht vor dem Schein der Bizarrerie und den Bonmots der Oberflächlichkeit, uns scheuen, noch weiter zu gehen und das Ballet zu der Höhe auszubilden, zu der es gelangen kann und soll?

Die Musik des Ballets sey kühn und zart, klar und geheimnissvoll zugleich, damit man sich nicht nach Worten sehne, die das Fehlende ergänzen. Eben deshalb ist sie denn auch allerdings eine der schwersten Aufgaben für den Komponisten, und es giebt einen herrlichen Stoff zum Nachdenken, wie wohl etwa Mozart das Ballet behandelt haben würde, wenn er jemals auf den Gedanken gekommen wäre, eines zu komponiren.

Am 22. Die Hochzeit des Figaro. — Ein Intrikenstück als Oper zu bearbeiten, ist gewiss kein glücklicher Einfall; ja man darf sagen, dass es der Natur derselben gänzlich widerspricht. Beaumarchais giebt in seinem Lustspiel einige recht artige Bonmots, einige anziehende Situationen zum Besten, aber für die Musik hat er nichts gethan, im Gegentheil verschloss er ihr beynahe den Weg, indem er sein Stück zu einer einseitig verständigen und witzigen Beschlossenheit ausbildete, die der Musik keineswegs zusagt. Mozart nahm das Stück vielleicht nur deshalb, weil er eben kein anderes hatte, das die Celebritat schon im Namen trug, und er durfte es schon darauf wagen, weil einem Genie, wie das seinige, nicht

halle vor sich ging und dessen halbe Einnahme zum Besten der beim Berliner Aufstande Gefallenen bestimmt war, gab einige Nummern aus des Concertgebers Oper: „Der Rächer" zum Besten, die Ouverture nämlich, ein Quartett mit Chor, Marcia funebre und Finale des dritten Aktes. Rauschende Instrumentirung, brillante Passagen in italienischer Schreibweise. Uebrigens zeigt der Komponist viel Geschick in Benutzung der technischen Mittel. — Der Saal war sehr schwach besetzt.

Die Oper gab vierzehn Vorstellungen, unter diesen eine Novität: *Flotow's* „Martha, oder der Markt von Richmond". In unserem letzten Berichte, in welchem wir der im Laufe dieses Winters fast sämmtlich durchgefallenen oder, was dem gleich ist, nach zwei- bis dreimaliger Vorstellung sanft zur ewigen Ruhe eingegangenen Opernephemeren Erwähnung thaten, sagten wir: „unsere Oper habe entschiedenes Unglück!" Und wir müssen, freilich diesmal einigermaassen in anderer Beziehung, auch bei der Martha dies *Dictum* wiederholen. Kaum erscheint nach so langen Leiden und vergeblichen Bemühungen, dem musikalischen Publikum etwas wirklich Ansprechendes zu liefern, endlich ein Werk auf den Brettern, welches von allen Seiten den entschiedensten Beifall findet, so machen auch schon die neuesten Weltwirren, aller Musik- und Theaterlust störend entgegentretend, einen fatalen Strich durch die Rechnung. Theater und Concertsäle sind leer. So war's auch bei der Martha, die bereits mehrere Male, unter Anderem zum Benefiz des Herrn Kapellmeister *Krebs*, gegeben wurde und sich im Allgemeinen sowohl, wie fast in allen Einzelnheiten, einer ausgezeichneten Aufnahme, leider aber immer bei sehr schwach besetztem Hause, zu erfreuen hatte. Ist nun in dieser Oper hinsichtlich der Invention nicht gerade Alles nagelneu und originell, so kommt dagegen auch nichts Gesuchtes darin zum Vorschein. Es ist ein heiteres, frisches Werk, das sich ohne Prätension und Affektation gibt, so wie es ist, natürlich und ungezwungen, und muss schon deshalb von vorn herein eine gute Meinung für sich erwerben. Unter den Einzelnheiten sind vorzüglich ansprechend der Marktchor, das komische, ungemein effektreiche Finale des ersten Aktes, ein Chor von Jägerinnen im zweiten Akte, das Spinnquartett und ein Trinklied, die fast alle mit beinahe enthusiastischem Beifalle aufgenommen wurden. Von ungemeinem Effekte zeigte sich das Volkslied: die letzte Rose. Im Ganzen bilden die Chöre wohl die werthvollste Partie der Oper, die auch ungemein gut exekutirt wurden. Die Besetzung der Solopartieen erschien dagegen bei dem jetzt sehr verringerten Personalzustand unserer Bühne einigermaassen mangelhaft, wenigstens dürfte die von Demoiselle *Michalesi* gegebene Rolle der Nancy sich für die abgegangene Madame *Fehringer* mehr geeignet, und ebenso der schmachtende Lionel, welchen Herr *Kops* darstellte, in dem gleichfalls geschiedenen Herrn *Knopp* einen besseren Repräsentanten gefunden haben. Demoiselle *Michalesi* übrigens wirkte nach Kräften und ihrer Individualität nach auf lobenswerthe Weise; Dem. *Bohnigg* gab die Lady; den Tristan, der sich wohl besser für den Buffo Herrn *Bost* geschickt hätte, Herr *Clement*; Ersterer sang dagegen die Basspartie des Plunkett. Demungeachtet war die Gesammtausführung eine sehr lobenswerthe. — Ein Herr *Schmitt* gab als erstes Debut die kleine Partie des Richters. Der junge Mann verräth Anlage und besitzt eine recht hübsche Baritonstimme.

Ist nun gleich in der jüngsten Zeit durch die Tagesgeschichte das allgemeine musikalische Interesse einigermaassen in den Hintergrund getreten, so hört man nichtsdestoweniger dafür in den Theatern, in Conzerten und anderswo patriotische, National-, Bundes- und Kriegslieder aller Art. Eine hiesige Buchhandlung hat *motu proprio* eine „Deutsche Marseillaise" creirt, und will sie preiskomponiren lassen, und sicher werden bald mehrere nachfolgen und Deutschland erhält nächstens mindestens ein Dutzend preisgekrönter Nationalhymnen. Ob aber eine einzige davon wirklich in's Volk gelangen wird, ist eine zweite Frage. Wenigstens sind bis jetzt die Marseillaisen, Rule Britannia's u. a. m. nicht in den Buchhändler- und Musikalienläden entstanden. Vor allen Dingen erst Nationalität, Einheit und Patriotismus, dann finden Lieder und Kompositionen dazu sich schon von selbst. Mit diesen anfangen, heisst aber den Gaul beim Schwanz aufzäumen.

Aber da gerathe ich fast in's Politisiren hinein und das ist kein Thema für eine Allgemeine Musikalische Zeitung. Somit Basta für heute.

Feuilleton.

Das Mitgefühl für die gefallenen Freiheitskämpfer in den Märztagen hatte Herrn Musikdir. *Jul. Schneider* veranlasst, in der Garnisonkirche das *Mozart*'sche Requiem unter Mitwirkung von denen Gesangesinstitute als Todtenfeier aufzuführen und den reinen Ertrag zum Besten von deren hinterbliebenen Wittwen und Waisen zu bestimmen. Die Ausführung gelang ziemlich befriedigend. Der Ertrag war jedoch nur ein mässiger. — Am 10. April veranstaltete *Carl Kloss* für gleichen Zweck in der Nicolaikirche ein Vokal- und Orgelconzert. Unter den gut eingeübten Dilettantenmännergesängen zeichnete sich insbesondere eine jugendliche sonore Bassstimme in den Soli vortheilhaft aus. — Die Oper macht in den gegenwärtigen Zeiten der Calamitäten wenig Glück. Frul. *L. Tuczek* ist verreist, und Mad. *Küster*, wenn gleich schätzbar, gewährt nicht genügenden Ersatz. Die Militärmusik ist seit dem 18. März gänzlich verstummt.

Ein vom Quartettverein in Wiesbaden für die Schleswig-Holsteiner gegebenes Conzert brachte einen Ertrag von ungefähr 200 Fl.

Das Théâtre de la Nation zu Paris hat ebenfalls seine erste Freivorstellung gegeben. Aufgeführt wurden: 4 Aufzüge von der Stummen von Portici, der Chant des travailleurs von de Fresne, ein Ballettstück und „La Marseillaise en action." Letzteres ist nichts Anderes, als was schon *Gosse* unter dem Titel: Offrande de la liberté auf die Bühne brachte. — Uebrigens sind die Preise in diesem Theater theilweise ansehnlich herabgesetzt worden.

Achtes und letztes Conzert des Pariser Konservatoriums der Musik. Pastoralsymphonie von *Beethoven*; — Septuor von demselben. — Ouverture zu Wilhelm Tell von *Rossini*; — Benedictus von *Haydn*; — „Chantons victoire" von *Händel*.

Die vereinigten Associations de la littérature et des arts zu Paris haben sechs Kandidaten zur Nationalversammlung gewählt.

und zwar wählte die Association des artistes-musiciens mit 186 Stimmen von 278 zu ihrem Kandidaten den Komponisten *Halévy*. — Die Société des auteurs et compositeurs dramatiques hat *Viktor Hugo* gewählt.

Verdi hat für seine neueste Oper: „Der Korsar" von dem Musikalienhändler *Lucca* 24,000 Franken Honorar erhalten. — Sein Ernani hat so eben in München Fiasco gemacht.

Die auch in diesen Blättern mehrfach erwähnte blinde Pianofortevirtuosin *Eurichetta Merli* aus Italien hat in Brüssel mit vielem Beifall Concert gegeben.

Litolff's Oper „Die Braut von Kynast", die von Braunschweig aus so hoch in den Kunsthimmel gehoben wurde, hat in Frankfurt a. M. Fiasko gemacht.

Gegen die S. 208 dieser Blätter erwähnte Entscheidung, wonach sie dem Londoner Theaterdirektor *Bunn* eine Entschädigungssumme zahlen sollte, hatte *Jenny Lind* appellirt; die erste Entscheidung ist jedoch bestätigt und die Sängerin zu 62,500 Fr. Entschädigung verurtheilt worden. Französische Blätter berechnen, dass die ganze Sache über 150,000 Franken kosten wird.

In Paris erschien: „Les contes fantastiques d'Hoffmann, traduits pour le piano par Mademois. *Juliette Godillon*, organiste de la cathédrale de Meaux", mit Illustrationen. Die Titel der einzelnen Musikstücke sind: Le Rebet perdu — La fuite — Choix d'une fiancée — La porte murée — Berthold le fou — Coppelius l'Alchymiste — Annunziata — les Maîtres chanteurs.

Der Sohn des am 17. November v. J. gestorbenen Heidelberger Musikers *Vollweseler*, der talentvolle Pianofortekomponist *Karl Vollweseler*, ist ebenfalls gestorben. Er war von Petersburg nach Deutschland gekommen, um seinen Vater noch einmal zu sehen; die Nachricht von dessen Tode soll seinen Verstand zerstört haben.

In Wien hat am 14. April das zahlreich versammelte Publikum im Theater an der Wien diese Bühne als Nationaltheater proklamirt; *Pokorny*, der Direktor, musste die dreifarbige Fahne aufpflanzen. Die Preise der Plätze sind theilweise herabgesetzt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten sind neu erschienen:

Balfe, M. W., Der Mulatte. Romant. Oper a. d. Engl. von *J. C. Grunbaum*. Vollst. Klavier-Auszug. 8 Thlr.[6] (Ouverture 2- und 4händig, so wie Gesangstücke daraus sind auch einzeln erschienen.)

— — Der Mulatte. Klav.-Auszug f. Pianoforte allein eingerichtet von *F. X. Chotek*. 4 Thlr.

Billet, A., Trois Etudes p. Piano.
- N° 1. Etude en Fa. (de l'Oc. 22.) 15 Ngr.
- 2. Etude en Octaves. (de l'Oc. 22.) 10 Ngr.
- 3. La Gondole. Oeuv. 56. 10 Ngr.

— — Pensée d'Amour. Nocturne p. Piano. Oeuv. 55. 10 Ngr.

Chotek, F. X., Anthologie musicale. Fantaisies brillantes p. Piano. Cah. 33. 34. Der Mulatte, von *M. W. Balfe*. Oeuv. 86. N° 1. 2. à 20 Ngr.

Evers, Ch., Impressions de l'Italie. Six Morceaux p. Piano. Oeuv. 42. N° 1 à 6. à 15 Ngr.

Henselt, A., Deuxième Impromptu p. Piano. Oeuv. 17. 10 Ngr.

— — Quatre Romances p. Piano. Oeuv. 18. 20 Ngr.

— — Les mêmes, arr. p. Piano à 4 mains p. *Ch. Czerny*. Oeuv. 18. 15 Ngr.

Kullak, Th., Deux Paraphrases de Concert p. Piano sur „Ernani" de *Verdi*. Oeuv. 43.
- N° 1. Andante dramatique. 20 Ngr.
- 2. Premier Finale. 25 Ngr.

Mayer, Ch., La Sicilienne. Tarantelle p. Piano. Oeuv. 111. 15 Ngr.

— — Souvenir de Pologne. Mazourka p. Piano. Oeuv. 113. 20 Ngr.

Merk, J., Humoreske f. Violoncell m. Begl. d. Pianof. 27. Werk. 25 Ngr.

Plachy, W., Revue musicale sur tous les tons et demitons representée en 24 Etudes p. Piano. Oeuv. 101. Liv. 1. 2. à 20 Ngr.

Weiss, L., Singübungen f. Sopran m. Begl. d. Pfte. 18. Werk. 1. Heft. 1 Thlr.

Willmers, R., Die Windsbraut. Fantasiestück f. Pfte. 52. Werk. 1 Thlr.

Wien im März 1848. **Pietro Mechetti, qm. Carlo.** K. K. Hof- Kunst- und Musikalienhandlung.

Im Verlag von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Literarischer Nachlass
der Frau
CAROLINE VON WOLZOGEN.

Erster Theil, Oktav, geheftet, Preis 1¾ Thlr.
Elegant gebunden 2

Frau von *Wolzogen*, welche hochbejahrt 1847 in Jena gestorben ist, gehörte weniger durch ihre Schriften, als persönlich zu der grossen Literaturepoche unseres Volkes, und war einem jüngeren Geschlechte die letzte lebendige Stimme aus demselben. Der in ihrem Nachlasse vorgefundene Briefwechsel gewährt ein urkundliches reiches Bild jener hohen Geistesversammlung Deutschlands. Der so eben versandte erste Theil dieses literarischen Nachlasses, herausgegeben und bevorwortet vom Geheimen Kirchenrathe *Base*, enthält, nächst Briefen *Dalberg's*, des letzten Churerzkanzlers, *Dannecker's*, des Bildhauers, *Goethe's* und des grossen Herzogs *Carl August*, vornehmlich die **Briefe Schiller's** an die Geliebte seiner Jugend und die Vertraute seines Geistes, mit einem tieferen Einblicke in *Schiller's* Herz und rein menschlichen Wesen als alles bisher Bekannte.

Der zweite und letzte Theil, welcher gegen Ende dieses Jahres erscheinen soll, kann nicht grössere Namen unserer Literatur enthalten, wird aber ein nicht minder bedeutendes briefliches Zwiegespräch der edlen Frau mit den edelsten Geistern unseres Volkes mittheilen.

☞ Hierzu eine Extra-Beilage: Ostermesse-Bericht 1848 von **A. Diabelli & Comp.** in Wien.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Mai. **Nr. 20.** 1848.

Inhalt: Gaetano Donizetti. — Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. Kleine Briefe aus Gotha. — *Recension.* — Nekrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Gaetano Donizetti

wurde zu Bergamo am 25. September 1797 geboren. Er erlernte die Anfangsgründe der Musik auf dem dortigen Lyceum; sein erster Lehrer in der Komposition war der berühmte *Simon Mayr*. Später ging er nach Bologna und genoss hier drittehalb Jahre den Unterricht *Pilotti's* und des Paters *Mattei*. Seine Familie wollte ihn erst zum Rechtsgelehrten, dann zum Maler bilden; doch war seine Vorliebe für die Musik zu entschieden, als dass er sich hätte davon abbringen lassen. Er war sehr fleissig und widmete sich Anfangs blos dem strengen, klassischen Styl, schrieb auch mehrere Messen und andere Kirchensachen*). 1814 nach Bergamo zurückgekehrt, erhielt er die Stelle des Bassisten und Archivar's an der Kirche Basilica di San Maggiore daselbst. Theils Ehrgeiz, theils Rücksicht auf eine bessere pekuniäre Stellung veranlasste ihn, zur weltlichen Musik, und insbesondere zur Oper überzugehen. Mit grossem Eifer warf er sich in die neue Laufbahn, bereiste mehrere Städte, um sich mit dem Theater sowie mit den Künstlern bekannt zu machen, und brachte 1819 seine erste Oper: „Enrico di Borgogna" auf das Theater S. Luca in Venedig. Sie gefiel zwar, machte aber ebensowenig als neunzehn andere, die er in den Jahren 1818 bis 1828 schrieb, grosses Aufsehen. (Man sehe hierüber das vollständige Verzeichniss seiner Opern, das im Jahrgange 1847 dieser Blätter, S. 649, enthalten ist und worauf wir uns hier zur Vermeidung von Wiederholungen beziehen.)

Mit dem Esule di Roma (1828 in Neapel aufgeführt) hob sich sein Erfolg und sein Ruf. In demselben Jahre erschien von ihm in Genua: Alina, regina di Golconda; in Neapel: Gianni di Calais; il Giovedi grasso. In den beiden folgenden Jahren: Il Paria, il castello di Kenilworth, il diluvio universale, 9 pezzi per progetto, Francesca di Foix, Imelda de' Lambertazzi, la Romanziera — sämmtlich für Neapel.

Eine neue Periode für *Donizetti* bezeichnete seine Anna Bolena (1831, für Mailand). Es folgten dann die übrigen in dem oben erwähnten Verzeichnisse aufgeführten Opern bis zum Jahre 1835. In diesem Jahre wurde bei der italienischen Oper in Paris eine Art Wettstreit zwischen drei italienischen Tonsetzern eröffnet: *Bellini* lieferte die Puritaner, *Donizetti* den Marino Faliero, *Mercadante* die Briganti. Nur *Bellini's* Werk hatte Erfolg — *Donizetti* aber entschädigte sich dafür bald durch seine Lucia di Lammermoor (für Neapel, in demselben Jahre) — eine Oper, die in Italien Furore machte. — Die folgenden Opern gibt das erwähnte Verzeichniss: seine letzten waren: 1843 Maria di Rohan, für Wien: Dom Sebastian, für Paris; 1844: Caterina Cornaro, für Neapel.

Bereits im Jahre 1834 war er zum Maestro di camera und Kompositionslehrer am Konservatorium der Musik zu Neapel ernannt worden; im folgenden Jahre wurde er Professor des Kontrapunktes an derselben Anstalt, dann stellvertretender Direktor derselben für *Zingarelli*, und als derselbe 1838 starb, wirklicher Direktor. Nachdem er Linda di Chamounix für Wien komponirt hatte, wurde er zum österreichischen Hofkapellmeister ernannt. Unter den vielen Orden, welche ihm ertheilt worden sind, nennen wir nur den der Ehrenlegion und den türkischen Thauratorden. Dass er Mitglied verschiedener musikalischen Körperschaften war, versteht sich von selbst. — 1835 verlor er durch die Cholera seine Gattin, *Virginia Vasselli*, die Tochter eines römischen Advokaten. In Bezug auf seine Familienverhältnisse bemerken wir noch, dass sein Bruder *Giuseppe* als türkischer Generalmusikdirektor in Konstantinopel lebt.

Nachdem er seine Caterina Cornaro in Neapel auf die Bühne gebracht hatte, kehrte er (1844) nach Paris zurück und schickte sich zu neuen Arbeiten an. Da verbreitete sich im Jahre 1845 die Nachricht, dass er in Wahnsinn verfallen sei. Uebermässige Anstrengung im Komponiren, auch, wie man sagt, übermässige Hingabe an die Freuden des Lebens hatten seine geistige Kraft vernichtet. Sein Irrsinn war nicht Raserei, sondern ein vollständiger Stumpfsinn, aus dem ihn nichts zu erwecken vermochte. Lange Zeit hatte er so im Irrenhause zu Ivry bei Paris fortvegetirt, als ihn im Sommer 1847 sein Neffe *Andrea Donizetti* mit Genehmigung der Behörden aus dieser Anstalt weg- und

*) Im Jahre 1843 wurde in Wien ein Ave Maria und Miserere von ihm aufgeführt, welchem der damalige Korrespondent dieser Blätter sein Lob zu Theil werden liess. Siehe den Jahrg. 1843. S. 499.

in seine eigene Pflege nahm. Im September führte man ihn nach Bergamo zurück; die Hoffnung, ihn dort genesen zu sehen, war vergeblich; am 8. April ist er in dieser seiner Vaterstadt gestorben.

Donizetti war auch Dichter: zu mehreren seiner Opern hat er sich das Buch selbst geschrieben (z. B. Betly). Er komponirte, wie schon die Anzahl seiner Opern beweist, mit unglaublicher Leichtigkeit und Schnelligkeit; einige seiner Partituren hat er in weniger als 30 Stunden instrumentirt. Uebrigens hat er auch in neuerer Zeit noch Anderes als blose Opernmusik komponirt; wir erwähnen davon nur die reizenden Balladen (im italienischen Sinne des Wortes nämlich), die unter dem Titel Rêveries napolitaines bei *Breitkopf & Härtel* erschienen sind. — Was seine Persönlichkeit betrifft, so war er ein schöner Mann und soll, nach der Versicherung des Mailänder Korrespondenten der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Aehnlichkeit mit *Spohr* gehabt haben. Eine kurze Schilderung seiner Persönlichkeit ist im Jahrgange 1845, S. 668, zu finden.

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*.

(Fortsetzung.)

Actus II.

Decoration der Dardanellen, wie sie in der Anlage beschrieben. Die Burgen Abydos und Sistos vis à vis im Hintergrunde. Zwischen beiden fliesst der Hellespont bis vor das Soufleurloch und theilt die Bühne in zwei Hälften. Vollmond.

Nach einem säuselnden Vorspiel tritt *Hera* im Hintergrunde rechts auf mit einer brennenden Fackel. Costüme: Negligé von blasslila Seide mit einem breiten Volant von schwarzen Spitzen. Glatter hoher Leib, um die Arme reiche Braceelets. Vor dem Busen ein Blumenstrauss. Die Haare in wellenförmige Flechten gelegt. Weisse Atlasschuhe. Ein Schleier von Brüsseler Tüll schützt sie gegen die kalte Nachtluft. Grosse Szene der heterogensten Empfindungen. Sie harrt des Geliebten. Schon drei Monde schwimmt derselbe jede Nacht zu ihr herüber von jener Küste, und ihre Fackel bezeichnet ihm den Ort der Landung. Nicht nach Namen und Stand hat sie gefragt, doch: „Gross muss seine Seele sein, denn Adel liegt im Herrscherblick.“ Er liebt sie, und mehr verlangt sie nicht. Nun ein unvermeidliches Gebet. Da rafft es plötzlich in der Ferne links: Hera! worauf ein brillantes Allegro beginnt. Sie eilt den Felsen hinan, stellt die Fackel auf und winkt mit dem Schleier. Der Mond fällt auf einen schwimmenden Menschen. Er erklimmt eine Klippe im Hellespont, um auszuruhen. „Bist du's, Geliebter?“ ...„Ich bin's, dein Le..., ihr Götter! bald hätt' ich mich verrathen!“ Darauf singt *Leander* — denn er ist's — auf seiner Klippe eine Kavatine, deren hohe Lage ihm nicht minder zur Klippe wird; darauf stürzt er sich wieder in die Fluten und schwimmt vollends herüber. Costüme: enge Trikots und Halbstiefeln, kurzes Wamms mit offenem Kragen, Locken ohne Barett und ein natürlicher Reiterschnurrbart. (Nach einer Umarmung fliegen Beide vom Felsen herab in den Vordergrund, worauf ein grosses Duett von Liebe und Hoffnung. Bei *Hera* vergisst *Leander* Nässe, Kälte, Hunger und Durst. In ihren Armen vergeht ihm aller Appetit. Er hat eigentlich keinen Grund, ihr seinen Namen zu verschweigen, allein er thut es aus Romantik. Von einem Gedanken erfasst, erschrickt endlich *Hera* und ruft: „O Himmel!“

Er: „Was ist dir, Geliebte?“... Da entdeckt sie ihm, dass der Herr der Nibelungen bei *Stephan* um ihre Hand angehalten habe und ihr Bruder diese Verbindung begünstige.

Leander. O Woone!

Hera. Was sagst du?

Leander (sich korrigirend). „O Wonne, ihn zu besiegen!“ Fein einlenkend, stellt er sich darauf erzürnt und eifersüchtig.

Sie. Was ist dir, mein Trauter?

Er. Du liebst seinen Ruhm, sein Königthum.

Sie. Ach, ich liebe nur dich.

Er. Ha, meine List gelang.

Denn er ist nun gewiss, seiner selbst willen geliebt zu sein. Unter dergleichen Wogen grosser Leidenschaften und zarter Gefühle bricht der Morgen an, denn sie haben die ganze Nacht mit einander gesungen. Der Mond verschwindet, die Fackel erlischt, und zugleich erschallt Trompetenruf auf Sistos.

Sie. Was ist das?

Er. Grosse Dinge harren mein (bei Seite). Hinaus den Feind zu schlagen, muss mein Bestreben sein.

Endlich trennen sich die Liebenden unter sehr vielen Lebewohls. Sie begleitet ihn wieder auf den Felsen, Umarmung, noch dreimal Lebewohl! und während der letzten Umarmung Verwandlung.

Thronsaal auf Sistos. *Hagen* stürmt auf die Bühne. Geschlagen ist sein Heer, er selbst entflohen. Leander würgt noch die Sachsen, doch muss auch er — so hollt *Hagen* — der Uebermacht erliegen.

„Lieber das Vaterland zertrümmert, ehe der Verhasste siegt. Und von ihr, die ich begehre, verachtet? Lieber den Tod!“

Dumpf brütend sinkt er auf ein Sopha. Da erscheint *Jalolo* vermummt in Mantel und breitem Hut. Er hat die Fackel bemerkt, die allnächtlich auf Sistos' Felsen brennt, hat die Liebenden belauscht, ohne aber *Leander'n* zu erkennen. Mit diesem Geheimniss schleicht er zu *Hagen* und lockt ihm dafür das Fürstenthum Asa ab. Duett, worin *Hagen* triumphirt, weil er nun *Hera* in Händen hat. Der Kaiser und der Narr kommen dazu. Ersterer schilt *Hagen* einen Feigen. Dieser, ganz gleichgiltig dagegen, führt *Stephan* an's Fenster, zeigt hinaus, und entdeckt ihm die Buhlschaft *Hera's* mit einem Nibelunger Knappen. *Stephan* will den Lügner ermorden, *Jalolo* aber entwindet ihm den Dolch, und alle vier — denn der Narr ist blos deshalb mitgekommen — schreiten darauf ganz ruhig vor und singen einen sanften Kanon, der so beginnen müsste: „Welche verhängnissvolle Stunde!“ Ein Siegesmarsch im Hintergrunde unterbricht diese Reflektion. „Wer naht?“

Tusch von Trompeten und Pauken. Volksruf: „Heil Leander, dem Sieger Heil!“ „„Er hat gesiegt?““ ruft *Hagen*, und ballt beide Fäuste vor die Stirne. Jetzt grosser Zug. *Leander* muss auf einem Kameel reiten. Hinter ihm her die gefesselten Könige *Luitgard* und *Rüdiger*. Diese können ohne Anstand von den ersten besten Soldaten aus der Kaserne dargestellt werden. Panner und Trophäen. Volk.

Stephan setzt sich auf den Thron links, seine Vasallen umgeben ihn. Des Chores wegen kommen auch die Hofdamen und stellen sich wie gewöhnlich wie Soldaten in eine Reihe auf. *Leander* steht in der Mitte. Trotzdem er direkt aus der Schlacht kommt, ist an seinem Costüme doch Alles zierlich geblieben, und er selbst zeigt nicht die geringste Erschöpfung. Arie, worin er seine Thaten beschreibt. Dann fährt er fort: Doch nicht genug war mir der leichte Sieg. Mich drängt' es auch, den Drachen noch zu tödten, und — es ist geschehn. Nach einem brillanten Triller auf Drache, erzählt er am Schlusse, dass er sich im Blute des Ungeheuers gebadet, und nun unverwundbar sei. „Mit Balmung, Tarrenkapp und Drachenblut trotz' ich der Welt und ihrer Wuth!“

Dass darüber Alle in das höchste Erstaunen gerathen und *Hagen* wieder: „Verdammt!“ ruft, ist natürlich. „Erzähle“, befiehlt *Stephan*, und *Leander* erzählt nun die Geschichte seines Kampfes mit dem Drachen, wobei er die *Schiller*'sche Ballade benutzen kann. Zu finden 1. Theil S. 309, *Cotta*'sche Ausgabe. Am Schlusse fragt er: „Nun sprich, o Fürst, ob ich nun deiner Schwester würdig?“

In diesem Augenblicke flüstert *Hagen* Leander'n in's Ohr: „Willst eine Buhlerin du freien?“ und eben so flüstert *Jalolo* dem Kaiser in's Ohr: „Willst auf dem Throne du ihn sehn?“ ... „Was will er damit sagen“, fragen Beide bei Seite und stutzen. Darauf wieder ein allgemeines Andante, wobei es auf die verschiedenen Texte, die doch Niemand versteht, nur insofern ankommt, dass sich die Endungen reimen müssen.

Der Kaiser, durch diese Insinuation misstrauisch, gedenkt Leander zu entfernen und zugleich Nutzen von ihm zu ziehen.

Er sagt daher, dass auf Island Prinzessin Brunhalda thront, der an Stärke kein Ritter gleichkäme, denn bis jetzt seien alle Bewerber noch von ihr getödtet worden. Ich aber möchte sie besitzen. Deshalb reise hin als mein Gesandter, wirb sie für mich als Ehegespons, kämpfe mit ihr für mich, bestehe die Proben für mich, welche sie dir auferlegt, und führe sie auf Sistos. Hast du dieses Alles vollbracht, dann erst bist du würdig, um Hera zu freien.

Hierauf zieht *Leander* seinen Balmung, verspricht, das Werk zu vollenden, und stürzt nach einer brillanten Passage ab. Alle stürzen ihm der Verwandlung wegen nach. Verwandlung. Abend.

Schlafzimmer der *Hera*. Sie hat so eben die Pedalharfe weggeschoben und ist sehr betrübt. Ihr Geliebter ist schon einige Abende weggeblieben, ihr Bruder zürnt, und sie weiss nicht, weshalb das Alles. Ihr Leben ist ihr zur Last. Diese Idee drückt sie in einer Polonaise à la Oginsky aus. Da erscheint *Ute* und bringt die Nachricht von den Thaten des fremden Ritters und dass derselbe, sie zu besitzen, nach Island gezogen sei. „Mich zu besitzen?“ ruft *Hera* — „und er, der Traute, fern?“ (Denn sie ahnet durchaus noch nicht, dass Leander und ihr Geliebter ein und dieselbe Person sei.) „Ha, so soll dieser Dolch!“ — Sie will sich erstechen, da ist unvermerkt der Zwerg *Alharich* hinter sie geschlichen und entwindet ihr die Waffe.

Obgleich nun der Vorsatz, sich das Leben zu nehmen, eine an Wahnsinn grenzende Gemüthsbewegung voraussetzt, so wechseln in der Oper die heftigsten Leidenschaften doch so schnell auf einander, ohne dass man besonders davon afficirt würde. Als ob nichts vorgefallen, fragt sie daher den Zwerg ganz ruhig: „Was willst du, sonderbares Wesen?“ Der Zwerg zieht hierauf ein mit Oblate versiegeltes Billet hervor und übergibt ihr dasselbe. Sie liest: „Wir sehen uns wieder bei der Charybdis. Hoffe!“ Ein kurzes Jubelduett der Frauenzimmer drückt ihre Freude aus, worauf sie abgehen. Der Zwerg bleibt allein, hat sich schnell in Ute verliebt, und bedauert jetzt zum ersten Male, dass er ein Zwerg ist. Während dieser Reflexion erscheint *Simbold* der Narr mit einem Humpen und etwas angetrunken. Er sagt: „Wenn der Weise sich betrinkt, so wird er ein Narr, *ergo* muss der betrunkene Narr zum Weisen werden.“ *Alharich* zieht daraus den logischen Schluss, dass der verliebte Recke ein Zwerg, *ergo* der verliebte Zwerg zum Recken werden kann. Daraus entspinnt sich ein sophistisch komisches Duett, weil doch nun einmal ohne komisches Element keine Oper mehr komponirt wird.

Narr und Zwerg tanzen ab und der zweite Akt schliesst.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Die zweite Abtheilung der Hauptprüfung am Konservatorium, im grossen Saale des Gewandhauses, fand Montag, den 8. Mai, Statt und brachte folgende Produktionen:

Erster Theil. 1) Conzert für Pianoforte von *Mozart* (D moll, erster Satz), gespielt von Herrn *Arthur O'Leary* aus Tralee in Irland; 2) Rondo brillant für Pianoforte von *Kalkbrenner*, gespielt von Herrn *Ferdinand Dulken* aus London; 3) Conzert für die Violine von *L. Spohr* (D moll, erster Satz), gespielt von Herrn *Karl Ruppert Becker* aus Freiberg; 4) Arie aus Titus von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Ida Buck* aus Eutin; 5) Conzert für Pianoforte von *Moscheles* (erster Satz), gespielt von Herrn *Louis Brassin* aus Leipzig; 6) „Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy* und Capriccio di bravura von *Moscheles*, für Pianoforte solo, gespielt von Herrn *Joseph Ascher* aus London.

Zweiter Theil. 7) Conzertstück für die Violine von *Mayseder* (A dur), gespielt von Herrn *Nicodem Biernacki* aus Tarnopol in Galizien; 8) Arie aus der „Favoritin von *Donizetti*, gesungen von Fräulein *Ida Mohr*

aus Amsterdam; 9) Conzert für Pianoforte von *F. Mendelssohn Bartholdy* (Nr. 2, D moll), gespielt von Herrn *Michel de Sentis* aus Warschau; 10) Duett aus dem 95. Psalm von *F. Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräulein *v. Bastineller* aus Münster und Fräulein *Ida Mohr*; 11) Etude von *Moscheles* und Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, für Pianoforte solo, gespielt von Fräulein *Judine* aus London; 12) Conzert für die Violine von *F. Mendelssohn Bartholdy* (erster Satz), gespielt von Herrn *Heinrich Hiecius* aus Bernstadt. Referent war verhindert, dieser Prüfung beizuwohnen, und kann daher nur nach Hörensagen berichten, dass ein zahlreiches Publikum zugegen gewesen und den Schülern reichlicher Beifall gespendet worden. Auffallen muss es übrigens, dass so viele Schüler und Schülerinnen für Pianoforte, Violine und Gesang sich stets einfinden, keiner dagegen für das herrliche Cello, noch für irgend ein Blasinstrument, da es doch hier auch nicht an vorzüglichen Lehrern für diese Instrumente fehlt.

Frankfurt a. M. (Die musikalische Matinée des Herrn *Hom* im Hause *Mozart*, Montag am 24. April.) Des Lebens Sorgen können nie so gross sein, dass in des Menschen Seele nicht noch Raum übrig bliebe für Sehnsucht nach Kunst und Wissenschaft. Wir flüchten jetzt vielleicht mit Misstrauen in ihre Hallen, weil wir uns für die Genüsse, die sie gewährt, nicht mehr empfänglich glauben. Haben wir aber einmal ihre Geistersprache vernommen, dann fühlen wir die Eisdecke schmelzen, die das Herz umzogen hat. Harmonie, die Göttin mit der Palme, bildet jetzt einen schneidenden Kontrast zur Gegenwart. Dies wurde uns recht fühlbar, als uns das *Mozart*'sche Quintett (Es dur) wie Frühlingshauch umwehte. Fräulein *Descottes*, eine Schülerin *Hom's*, erwarb sich im Vortrage der Pianopartie das Verdienst eines lebendig warmen Verständnisses bei einer durchgebildeten und unabhängigen Technik; sie war sich der Bedeutung ihrer Aufgabe bewusst, weshalb wir auch dieser jungen Künstlerin eine tüchtige Zukunft versprechen.

Herrn *Schröder*, der seine Fundamentalstudien bei *Hom* machte, darf man den ersten jetzt lebenden Klaviervirtuosen beizählen. Was Alles dazu gehört, weiss das Publikum durch Erfahrung und Kritik. Namentlich entwickelte Herr *Schröder* in der *Kullak*'schen Normafantasie eine seltene Genialität der Auffassung, wobei die fesselfreie Gewalt der linken Hand, Tonvolumen und Kantabilität des Anschlages nichts zu wünschen übrig liessen. Auch ist die Federkraft seines Doppeltrillers von grosser Wirkung. Eine unfreiwillige Pause in der Nummernfolge auszufüllen, war Herr *Schröder* noch so gefällig, einige Capricen vorzutragen, worunter *Chopin's* berühmte Mazurka, die er mit eminenter Technik, aber nicht mit dem dazu erforderlichen Humor spielte. Einige Capricen aus eigener Feder waren mit bizarrer Laune komponirt und mithin des Namens würdig. Ein Streicher Flügel, worauf diese Sachen vorgetragen wurden, that seine Schuldigkeit. Es wählte ihn der junge Künstler absichtlich für seine Vorträge. Wir freuen uns, Herrn *Schröder* nun auch in klassischen Kompositionen zu hören, deren Repräsentation sein eigentliches Feld sein soll. Herr *Auschütz*, als wackerer Liedersänger und Lehrer des Gesanges bekannt (er ist seit dem 1. Mai von der Bühne abgetreten), trug mit der ihm eigenthümlichen Feinheit Lieder von Herrn *Heyder* und zuletzt *Schubert's* Wanderer vor. Obige Lieder sind mit Selbständigkeit geschrieben und sehr dankbar für den Sänger. Beide — „Wanderlied", besonders aber „Vergissmeinnicht" — fanden grossen Anklang.

Herrn *Heyder's* letztes Violinquartett in A dur wurde von *Wolff's* Quartettzirkel vorgetragen und dadurch auch in das rechte Licht gestellt. Obgleich bei Dilettanten ein anderer Massstab der Beurtheilung angelegt werden muss, wie bei dem Künstler, so brauchen wir dieses Quartett doch keineswegs absichtlich zu loben, um dem Komponisten etwas Angenehmes zu sagen. Herr *Heyder* huldigt vor Allem einer soliden Kunstrichtung, welche sich auch in diesem Quartett ausspricht. Mag auch an der Klarheit des Styles und an der geistigen Verbindung der vier Theile noch Manches auszusetzen sein, so sprechen uns dafür doch gesunde, originelle Gedanken, sprechen uns Gemüthlichkeit und korrekte Arbeit in tüchtige Form gebracht an, für welches Letztere uns die Schule *Ferdinand Kessler's* die Garantieen gibt. Besonders von einem Guss ist das in seinen Nachahmungen sehr wacker durchgeführte Scherzo in D moll, welches auch ungetheilten Beifall erhielt.

Im Ganzen wäre dieser Komposition ein lebensfrischeres Element zu wünschen. Es scheint überhaupt, Herrn *Heyder's* Muse ist eine elegische Göttin. Dennoch soll Musik eine heitere sein, soll mehr lächeln als klagen, wenn sie nicht jubeln mag; besonders die Musik einer jüngeren Generation! Wo soll man aber den Ausdruck der Freude finden, wenn man ihn bei der Jugend vermisst? und wie sehr ist gerade Musik für diesen Ausdruck geschaffen! Ich würde zu weit gehen, wollte ich diesen Satz mit Beispielen aus den letzten dreissig Jahren belegen. Möge der talentvolle Komponist einen Fingerzeig benutzen, der sich in der That nicht blos auf seine Quartette bezieht. —

Obgleich diese Matinée als Privatzirkel zu betrachten war, welcher grösstentheils den Zweck hatte, den sehr gewählten Zuhörerkreis mit Herrn *Schröder* bekannt zu machen, der, eines hiesigen Beamten Sohn, seit sieben Jahren abwesend, zu seiner Ausbildung Oesterreich, Polen und Russland bereiste und überall grosses Interesse hervorrief, so glaubte ich doch durch eine öffentliche Würdigung der heute entwickelten Kräfte eine schuldige Pflicht zu erfüllen. *C. G.*

Kleine Briefe aus Gotha.

Am 9. Januar begannen auf unserem Theater die Wintervorstellungen. Obwohl eine Hoftrauer die Bühne auf vierzehn Tage dem Publikum entzog, haben wir doch ein ziemliches Repertoir gehabt. Freilich passiren

auch hier Menschlichkeiten, wie z. B. dass Oberon zweimal hinter einander gegeben wurde, was für eine kleine Stadt wie Gotha, die immer dasselbe Publikum hat, nicht passend erscheint; oder dass dreimal hinter einander das romantische Schottland auf der Bretterwelt figurirte (Weisse Dame, Lucia von Lammermoor, Puritaner), was mancher ehrbaren, vor den nackten Beinen der Hochländer zitternden Primadonna das Gastspiel bei uns verleiden könnte; oder dass Heiserkeiten, Schnupfen und dergleichen bisweilen obligat und *ad libitum* ein- und auftreten. So weiss z. B. eine Sängerin Mittwochs schon sehr genau, dass sie nächsten Sonntag heiser sein wird — dafern nämlich die und die Oper gegeben werden soll; eben so bestimmt weiss sie aber auch, dass sie ausserordentlich gut bei Stimme sein wird — dafern man nämlich die und die Oper zu geben beabsichtigt. Wir haben hier immer eine begünstigte Sängerin, und hören daher gewöhnlich nur Opern, welche derselben zusagen. Die Theaterverwaltungen tragen doch bisweilen ein gar zu zärtlich Herz im Busen.

In den ersten drei Opern dieser Saison gastirte Fräulein *Tuczeck* aus Berlin. Sie sang stets etwas zu tief, ihre Passagen à la Bordogni waren altfränkisch, ihr Triller schlecht, ihr Spiel nur theilweise gut, und ihre Nervenzuckungen unerträglich. Indessen zeigte sie auch oft Geschmack, Empfindung, Feuer, und sie konnte daher unter guter Leitung Tüchtiges leisten. Vielleicht war sie auch unwohl; so viel ist indessen gewiss, dass sie hier im Allgemeinen nicht sonderlich gesungen hat. Nichtsdestoweniger machte sie doch Furore: Hervorruf, Sträusse, Kränze, Verse — nichts von dem Allen fehlte, sogar ein Abendmahl wurde ihr veranstaltet und ihr ein Gedicht überreicht, das wir hier als Curiosum mittheilen:

An Leopoldine Tuczeck.

Befürchte nicht geschraubte Komplimente,
Besorge nicht, Du lieblich Feenkind,
Dass wir in matten, abgedroschnen Phrasen
Dich nennen „Nachtigall“ — wie Jenny Lind.

Dich preisen, Dich? — das hiesse Wasser tragen
Mit eitler Muh' in's tiefe, blaue Meer;
Es hiess' den lieben, goldnen Sternen sagen,
Wie sie am Himmel glänzen klar und hehr.

In unser Herz hast Du Dich eingesungen:
Da strahlt Dein Bild, da lebt Dein warmes Lied,
Und tönet fort, wenn es schon längst verklungen,
Wenn längst die holde Muse von uns schied.

Solche Lobgedichte werden gespendet an Sängerinnen, die nicht rein singen, falsch trillern u. s. w.!

Meyerbeer's Hugenotten haben wir früher besser gesehen. Wenn in den Chören statt acht oder neun erster Tenöre, wie ehedem, nur zwei oder drei, ja bisweilen nur ein einziger singt, so ist dies doch etwas zu stark, oder vielmehr zu schwach. In der Stenirung vermissen wir den früheren Regisseur *Schaffer* gar sehr. Es war ein kleiner Mann, der mit Wenigem viel zu machen wusste — und das ist besser als ein grosser, der mit Vielem nur Wenig zu Stande bringt; ein wahres Regisseurgenie, der immer Mittel fand, ohne grossen Aufwand allerliebste Effekte hervorzuzaubern. — Frau *Schmidtgen* gab drei Gastrollen: Valentine in den Hugenotten; Romeo in den Montechi und Capuleti; Gräfin in Figaro's Hochzeit. *Tempi passati, passatissimi!* Bedeutendes Detoniren, bedeutendes Verunstalten der ursprünglichen Noten, weil sie die letzteren nicht singen kann. Auch sie wurde wüthend applaudirt. Es scheint sich das schöne Institut der Claque auch bei uns einzurichten. Diese Leute verstehen sich, wie überall, auf ächte Musik sehr gut. Denn während sie einen erbärmlichen Vortrag mit einer schweren Salve von Applaudissement begleiteten, blieben sie z. B. bei dem ausgezeichneten Gesange unseres Tenoristen *Beer* vollkommen regungslos. — Uebrigens war es im Figaro sehr lächerlich, die Susanne (Frau *Herbst-Jaxedé*) der Marzelline (Fräulein *Schneider*) gegenüber zu sehen: die Erstere, eine gute Hausmutter, klein, dick und fett, fleischig und untersetzt; die Letztere, ein junges frisches Mädchen mit allerliebstem Gesicht, dem die graue Perrücke der alten Marzelline sehr hübsch stand. Ich weiss nicht, ob dieser Umstand daran schuld war: Susanne schien dieser Marzelline gegenüber ihre Partie ganz vergessen zu haben und wäre in ihrem Duett ohne die Unterstützung der jungen Alten sicherlich stecken geblieben. Auch die Rolle der Rezia im Oberon wurde von Frau *Herbst-Jaxedé* nicht so ausgeführt, wie man es wünschen mag. Ihre Stimme ist dazu in den mittleren und tieferen Lagen zu schwach, sie selbst nicht musikalisch, nicht jung, nicht hübsch genug. Auch an ihrer Anna (weisse Dame) und Elvira (Puritaner) war Manches auszusetzen, namentlich vernachlässigt sie die Ensembles.

Recension.

L. Kraussold, evang. luth. Pfarrer zu Fürth, Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung. Eine musikalische Abhandlung mit besondecer Beziehung auf die vom kgl. Oberkonsistorium hinausgegebenen zwölf rectificirten Choräle. Fürth, Verlag von *J. L. Schmidt*, 1847.

Wenn wir in die Hallen unserer kirchlichen Tempel treten, so fühlt sich da unser Gemüth auf eine wunderbare Weise gestimmt; durch die blose Oertlichkeit sieht es sich gleichsam in eine grössere Nähe oder Beschauung des Heiligen gerückt, und es wagt daher der Mund seine Worte nicht mit lauter, sondern nur mit leiser Stimme zu aussern. Aber von dieser heiligen Scheu aus, die uns zugleich alle irdischen Verhältnisse als klein und nichtig erscheinen lässt, beginnt nunmehr der Geist seinen Aufschwung zum Erhabenen und Ewigen. Welt und Kirche stehen sich somit hiernach entgegen, eben wie Sinnliches und Geistiges — Form und Idee. Die Baukunst, Malerei und auch unsere Tonkunst haben nunmehr die Aufgabe, ihre Formen (wodurch sie sich überhaupt nur zu äussern vermögen) für den Dienst des heilige' tes zu vergeistigen, zu idealisiren, kirchlich zu schaffen. Hier sind wir auf denjenigen Standpunkt angelangt, wo eben als einziges Symbol

des Ueberirdischen, Heiligen und somit völlig Kirchlichen der Choral in seine natürlichen, vollen Rechte tritt. Und das Kirchengemässe des Chorales liegt eben in seinem Charakter des Ruhigen, Einfachen und Würdevollen, der demnach die sinnliche, weltliche Form, den Rhythmus — ausscheidet. Wenn im Rhythmus überhaupt ein Bewegtes, Leidenschaftliches, Sinnlich-Frivoles, mit Einem Worte Weltliches liegt, so ist es blos daher gekommen, dass unsere Vorfahren (nach der Reformation) immer mehr und mehr durch die Abstreifung vom Rhythmischen und Sinnlichen auf die Vergeistigung dieses edeln, ächten Kirchengesanges hinwirkten und ihn darnach gleichmässiger, einfacher und würdevoller einrichteten. Und wahrlich, eine lange Reihe von Autoritäten hat in diesem mehr als dreihundertjährigen Zeitraume dem Heiligsten der Kunst, dem frommen, erhebenden Choralgesange seine besten Kräfte gewidmet. — Niemandem ist es eingefallen, zum Rhythmus wieder umzukehren. So hat sich denn unser Choral bei allem Wechsel der übrigen Musik behauptet und — als wahrhafter *Cantus firmus* — unverändert erhalten!

Der Verfasser huldigt umgekehrt der rhythmischen Form, und will den Choral, ganz wie er vor 300 Jahren gesungen, in der nämlichen rhythmischen Gestalt von unseren Kirchengemeinden gesungen wissen. Seine obwohl musikalische als historische Kenntniss beurkundende Schrift umfasst nach einer Einleitung folgende 4 Kapitel: 1) Choral überhaupt; 2) Rhythmus und rhythmische Gestaltung des Chorals; 3) Wiederherstellung und Wiedereinführung des alten Chorals; 4) einige Vorbedingungen und Erfordernisse bei der Einführung desselben. Zur Probe nun einige rhythmische Choräle:

Wachet auf, ruft uns die Stimme.

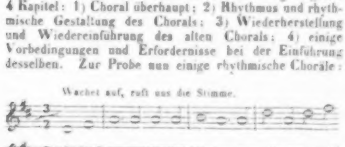

Ref. mochte sich einmal überzeugen, wie der grosse Gemeindekoloss diesen rh. Choral (der ohne alle Ruhepunkte (!) und Zwischenspiele zu singen ist) auch rhythmisch zu verarbeiten sich anschicken würde! Wenn man schon oftmals Schwankungen im Takt in unseren gewöhnlichen Chorälen wahrnimmt, wo der Chor bereits die 2. Sylbe singt, während die entfernter Sitzenden noch die erste halten: was muss dann erst hier werden, und sobald noch grössere rhythmische Subtilitäten, als der Punkt, z. B. Synkopen etc. eintreten?

Freu dich sehr, o meine Seele. etc.

Herzlich thut mich verlangen.

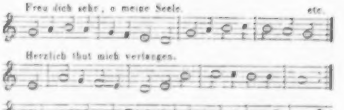

Der Verf. rühmt diesen Wechsel von 2mal ⅔ und 3mal ²/₄, als eine Abrundung zu einem schön gegliederten einheitlichen (?) Ganzen mit rhythmischer Mannigfaltigkeit. — Bei der Ausführung muss jedenfalls die Gemeinde in dieser Abrundung zu einem schön gegliederten einheitlichen Ganzen eine grosse rhythmische Mannigfaltigkeit an den Tag legen. Obigen rhythmischen Sinn (oder vielleicht Unsinn) beim Eintritt der 2. Textzeile zu fassen, macht schon einem Musiker von Fach Kopfzerbrechens genug. Noch wechselvoller und bunter stellt sich der zweite Choral NB. in seinen beiden Zeilen nach dem Wiederholungszeichen. Nun entsteht die Frage: welche Choralform ist kirchlicher, diese mit rhythmischer Mannigfaltigkeit oder unsere gewohnte, die der Verf. ein schleppendes Einerlei nennt? Es möge dem Ref. vergönnt sein, hierauf zuvörderst einige Autoritäten antworten zu lassen.

Thibaut. Das Zurückführen zur Einfalt und Natürlichkeit wird für uns in aller Hinsicht von Tage zu Tage grösseres Bedürfniss.

Marx. Im Choral, nach seiner christlichen andächtigen Fassung, bildet sich eine Gleichmässigkeit des Rhythmus.

König's Choralbuch. Ein Choral soll nicht in Figural verwandelt, sondern ganz leicht, natürlich und wohlfliessend verfasset sein, dass Jedermann ohne Kunst und Mühe mitsingen kann. Die lieben Alten haben nicht ohne Ursach (!) in dergleichen so behutsam verfahren. Auch hat man im Choralbuche) noch einige andere, welche als Arien für die Gassenchöre Figuraliter componiret worden, und dahero mit einer Gemeinde nicht zu singen sind, mit Bedacht weggelassen. — — etc. etc.

Mit gleichem Rechte werden wir dann uns an Melodieen nach unseren Volksliedern (versteht sich, mit kirchlichem Text) andächtig erbauet und gehoben fühlen: Heil dir im Siegerkranz, Freut euch des Lebens, Schier dreissig Jahre etc. Der Rabbiner in Uriel Acosta spricht: „Es ist Alles schon dagewesen!“ Denn vor 300 Jahren hat man, wie auch der Vf. erwähnt, die rhythmischen Volkslieder in die Kirche aufgenommen; also wären wir jetzt auch dazu befugt aus dem nämlichen Grunde.

Doch genug hiervon. „Eines schickt sich nicht für Alle!“ sagt *Goethe*. Alles habe seinen Ort und Zweck. Wir wollen daher so wenig in unseren Kirchen den ausländischen Musikunfug mit seiner frivolen

Sinnlichkeit Platz fassen lassen, oder überhaupt zu unseren erbaulichen Liedertexten weltliche Rhythmen singen, — als umgekehrt Choräle in unseren fröhlichen Gesellschaften. Verweisen wir daher die alten rhythmischen Choräle an ihren Ort, in das musikalische Antikenkabinet, wo sie der historischen Forscher schon aufsuchen wird, eben so wie die sogenannten Kirchentonarten, von denen, obwohl sie ehrenwerthe Denkmäler der Vorzeit genannt werden müssen, in der Gegenwart wegen ihrer melodisch-harmonischen Starr- und Steifheit Niemand mehr etwas wissen will im Kirchengesange. Hat doch in den Choräle im Tripeltakt auch eine solche Sichtung für die Kirche stattgefunden, dass wir nur noch wenig Melodieen darin singen, die eben bei etwas zu unkirchlichem Tempo sehr leicht an den Walzertakt streifen und einen zu lebendigen, fast lustigen, unkirchlichen Charakter annehmen. Ein Wort für unseren zeitherigen Choral will auch noch die Orgel mitreden. Wenn ihr eigenthümliches Wesen vor allen übrigen Instrumenten im lang gehaltenen, gleichmässig starken oder schwachen Tone besteht, ohne alle Gradation, so ist diese Eigenschaft auch gerade ihr kirchliches Element, das sie zugleich zum würdigsten Träger des Chorals macht. Man wage auch auf ihr eine Entweihung durch Volkslieder, und sie sinkt sogleich zum Orgel-Bastard, zur bekannten Dreh-Orgel herab.

Folgende zwei Sätze d. W. scheinen einen gegenseitigen Widerspruch zu bilden: die grosse Masse (die Gemeinde) hat allein ihren Halt beim Singen in der rhythmischen Eigenthümlichkeit des Gesanges (?), und: es wird der Gemeinde schwer, sich den Rhythmus, die Mannigfaltigkeit der Bewegung anzueignen und darin zu beharren, und es erfordert zugleich ein genaues Zählen und Taktiren im Kopfe.

Was wirkt also der Verf. mit seinem vermeintlichen Fortschritt Anderes, als uns auf den alten Fuss, 300 Jahre zurückzustellen? Referent, dem hierbei das ähnliche Streben einer gewissen „höheren" Religionspartei in den Sinn fällt, erwidert hierauf schliesslich: „Der Choral, wie wir ihn jetzt haben, ist nicht nur seinem inneren Wesen, sondern ganz insbesondere seiner äusseren Form nach, noch der einzige Repräsentant der wirklichen, ächten Kirchenmusik (einer Kirche in der Musik); — sobald es wiederum rhythmisch wird, fällt zugleich die eine noch übrig gebliebene stützende Säule derselben, und es verbleibt uns nur — eine Musik in der Kirche."

Dessau. *Louis Rindscher.*

Nekrolog.

In Paris starb am 14. April d. J. *Johann Ludwig Adam*, der Vater des beliebten Opernkomponisten *Adolph Adam*, einer der Aeltesten und Verdientesten unter den musikalischen Geistern Frankreichs.

Er war geboren den 3. Dezember 1758 zu Mietersholz in dem Departement des Niederrheins. Zunächst erlernte er Pianofortespiel und Komposition bei einem Strassburger Organisten, Namens *Hepp*, und kam dann in dem Alter von fünfzehn Jahren nach Paris. Hier machte er sich bald als Pianoforte- und Harfenspieler, sowie als Komponist bekannt; namentlich trat er gleich mit zwei konzertanten Symphonieen für Pianoforte und Harfe mit Begleitung der Violine auf, welche in dem Concert spirituel aufgeführt wurden. — *Gluck*, welcher damals im vollen Glanze seines Ruhmes und Ansehens stand, wurde auf den jungen Künstler aufmerksam und nahm ihn unter seinen Schutz. Die ersten Arrangements einzelner Stücke aus den Opern des grossen Meisters waren von *Ludwig Adam*, und als der Verfasser der Iphigenie und der Armide aus Frankreich schied, liess er ihm zwei rührende Beweise seiner Freundschaft zurück. Der eine bestand in einem prachtigen Bilde *Gluck's*, das *Adam* später an *Erard* schenkte, dessen Galerie es noch heutzutage ziert; das andere war die von *Gluck* eigenhändig geschriebene Partitur einer kleinen Oper, die sich jetzt im Besitze *Adolph Adam's* befindet.

Ludwig Adam hatte bereits mehrere Werke, namentlich Sonaten, herausgegeben, als einer seiner Kunstgenossen, *Edelmann*, ihm den Vorschlag machte, gemeinschaftlich mit ihm eine Sammlung von Uebungen für das Pianoforte zu veranstalten. Die Sache kam zur Ausführung und das Werk erschien unter dem Titel: Méthode de Piano von *Adam* und *Edelmann*.

Im Jahre 1797 wurde *Adam* als Lehrer des Pianoforte an das neu errichtete Konservatorium der Musik berufen — eine Stelle, die er bis zum Jahre 1843 bekleidete. Unter seinen zahlreichen Schülern erwähnen wir nur *Henrich Lemoine*, *Chaulieu*, *Benoist*, *Kalkbrenner*; auch *Herold*, Vater und Sohn, haben Unterricht von ihm erhalten.

Im Jahre 1818 wurde *Adam* ausschliesslich mit dem Unterrichte der weiblichen Zöglinge des Konservatoriums beauftragt; in dieser Stellung hat er eine Menge ausgezeichneter Pianistinnen, namentlich aber auch viele vortreffliche Lehrerinnen des Klavierspieles gebildet.

Seine vielfachen Verdienste wurden 1827 mit dem Kreuze der Ehrenlegion belohnt. Dies und eine kärgliche Pension von 2000 Franken war aber auch die einzige Belohnung für sein fünfundvierzigjähriges Wirken in der Kunst, als er 1843 seine Entlassung erhielt. Eine Pension von 2000 Franken dem Gründer der Pianofortesschule in Frankreich!

Indessen war sein Alter in anderer Beziehung eben so glücklich als geehrt: zum ersten Mal in seinem Leben lernte er das Gefühl des Stolzes kennen, als er die Erfolge seines Sohnes *Adolph Adam*, des beliebten Opernkomponisten, mit erlebte, und so konnte er mit dem schönen Bewusstsein, dass das Gedächtniss seines Namens doppelt gesichert sei, zur ewigen Ruhe eingehen.

Das gesammte Konservatorium folgte seinem Leichenbegängnisse; *Zimmermann*, Professor des Pianoforte an derselben Anstalt, rief ihm an seinem Grabe in schlichter, rührender Rede das letzte Lebewohl nach. Ein einfacher Grabstein wird dem ausgezeichneten Kunst-

ler errichtet werden, und es ist zu diesem Ende eine Unterzeichnung eröffnet worden.

(Nach dem Französischen.)

Feuilleton.

Vom 1. September d. J. an ist Herr *F. W. Meyer*, von Freiberg im Breisgau, als Musikdirektor am königsstädtischen Theater zu Berlin angestellt worden. Früher war er als Gesanglehrer am Leipziger Theater angestellt. (S. diese Blätter, Jahrg. 1846, S. 554.)

Am 30. April wurde *G. Schmidt's* „Prinz Eugen" in Dresden zum ersten Male mit entschiedenem Beifall aufgeführt. Die Besetzung der drei Hauptrollen war: Jakob, Herr *Mitterwurzer* — Engelliese, Frl. *Schmidt* — Konrad, Herr *Wiesinthoffer*.

Graf *Dietrichstein* ist von der Intendanz der Wiener Hofbühne zurückgetreten; sein Nachfolger ist *von Holbein*.

Am 3. Mai erschien *Jenny Lind* zum ersten Male wieder in London auf der Bühne, und zwar als Amina in *Bellini's* Nachtwandlerin. Die englischen Blätter heben es als etwas ganz Besonderes hervor, dass die Königin *Viktoria* sich in ihrer Loge dem Publikum nicht eher zeigte, als bis die Sängerin da war, damit der Empfang der Ersteren nicht den Empfang der Letzteren beeinträchtige!

Der bekannte Tanzkomponist *Lumbye* aus Kopenhagen weilt seit einiger Zeit in Leipzig und wird hier, dem Vernehmen nach, an die Spitze des Stadtmusikchor's als Musikdirektor treten. Seit *Queisser's* Tode (derselbe starb am 12. Juni 1846) hat diesen Chor keinen eigentlichen Dirigenten gehabt, sondern sich mehr einer republikanischen Verfassung erfreut, an deren Stelle wird also nun eine (doch wohl konstitutionell-) monarchische treten.

Wie S. 110 dieser Blätter mitgetheilt wurde, wollte Herr Dr. *Schmidt* die Leitung des Leipziger Stadttheaters niederlegen und dieselbe Herrn *Kramer* übergeben. Die Sache ist jedoch rückgängig geworden. Herr Dr. *Schmidt* behält vorläufig die Direktion. Dagegen hat er sich durch die jetzigen gedrückten Verhältnisse zu einer Herabsetzung der Gehalte genöthigt gesehen. Er stellte es den Mitgliedern frei, ob sie nach der Ostermesse die Bühne auf einige Zeit schließen, oder jene Gehaltsverminderung (bis zu 600 Thlr. um ein Drittheil, über 600 Thlr. um die Hälfte) bis zum 1. September d. J. eintreten lassen solle. Einstimmig entschied man sich für Letzteres. Das Verfahren des Herrn Dr. *Schmidt*, der bei dieser Unternehmung bereits sehr viel zugesetzt hat, ist im höchsten Grade achtungs- und anerkennungswerth. Anderwärts (z. B. in Danzig) hat man ohne Weiteres die Bühne geschlossen und dadurch eine Menge Menschen brodlos gemacht.

In Zwickau wird nächstens ein Musikfest zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge etc. gehalten werden. Zur Aufführung sind bestimmt: *Mendelssohn Bartholdy's* Oratorium Elias und *N. W. Gade's* erste Symphonie.

Dem Hofoperntheater nächst dem Kärnthnerthore zu Wien ist die bisherige jährliche Unterstützung durch den Staat, im Betrage von 75,000 Fl. Conv.-M., entzogen worden. Die Anstalt wird daher nur noch als Privatbühne fortbestehen.

Der Theaterdirektor *Pokorny* in Wien wird — nach dem Beispiele der Pariser Theater — nun ebenfalls Freivorstellungen geben, und zwar alljährlich 12, wovon 6 im Theater an der Wien und 6 im Josephstädter Theater. Diese Vorstellungen sollen in den Sonntagsnachmittagsstunden stattfinden; gegen Letzteres hat jedoch, als gegen eine Entweihung des Sabbats, die Wiener Geistlichkeit Einspruch gethan.

In Paris ist an *Bazzet's* Stelle als Direktor der komischen Oper der Maler *Emil Perrin* getreten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht

Burgmüller, Frédéric, Il Brindisi. Valse sur Lucrezia Borgia.

Döhler, Theodor, Valses dansantes. Op. 67.

Gorin, Alexander, Fantaisie brillante sur Semiramide. Op. 42.

— — Berceuse, petite Fantaisie.

Rosellen, Henri, Fantaisie brillante sur La Marseillaise. Op. 109.

Schulhoff, Julius, Le carneval de Venise, arr. et variée. Op. 22.

Hille, Ed., „Zeitklänge." 3 Lieder von *G. Herwegh* für eine Singstimme mit Chorschluss und mit Begl. des Pfte. 10 ggr. Mit elegantem Titel in den deutschen Farben.

Langerfeldt, C., Erstes Burgunder Blut: „An meine Waffenbrüder". Lied für eine Singstimme. 3 ggr.

Verlag von **Adolph Nagel** in Hannover.

In unserem Verlag ist so eben erschienen:

Fantaisie

pour le Piano

sur des thèmes de l'Opera:

La gazza ladra de G. Rossini

composée

par

S. Thalberg.

Op. 57. Pr. 25 Ngr. (Décameron Nr. 6.)

Leipzig, 8. Mai 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

leicht etwas unmöglich seyn mochte. Er hat das ganze Stück verwandelt; aus der halb nothgedrungenen Beschränktheit ist eine angenehme Begränzung, aus der Pretiosität ist Erhabenheit, aus der etwas seichten Flüchtigkeit, ein tiefes lebendiges Leben geworden. Wie dies bewerkstelligt wurde, ist eben so wenig nachzuweisen, als wie etwa Göthe den magern Stoff, den ihm die Geschichte des Egmont darbot, oder wie Cervantes den noch dürftigern von der Zerstörung Numantia's, gerade so und nicht anders ausbildete. In den Werken des ächten Genies ist alles nothwendig, aber man kann nicht sagen, wie diese Nothwendigkeit wurde.

Der einzige Charakter, der auch bey Beaumarchais selbst, hier und da einen leisen Anflug von Poesie zeigt, ist der Page Cherubin, aber es fehlt denn doch noch gar viel, um ihn rein ausgeführt, klar und vollständig nennen zu dürfen. Weichheit; ja sogar ein wenig Weichlichkeit durfte immer ein Hauptzug im Charakter dieses jungen Tuttiliebhabers seyn, nur hatte ihn Beaumarchais nicht noch überdem mit Oberflächlichkeit versetzen, und überhaupt — um es mit einem Worte zu sagen — dem Prinzip des gewöhnlichen Gallizism wehren sollen. Was Mozart aus diesem Pagen gemacht, ist besser zu fühlen, als auszusprechen. Mir ist dabey die Idee gekommen, ob nicht einige dieser Akkorde den Dichter des Wilhelm Meister umschwebt haben sollten, als er seine Mignon schuf.

Was die Aufführung betrifft, so gereicht es mir zu dem aufrichtigsten Vergnügen gestehen zu mussen, dass sie im Ganzen der herrlichen Musik nicht unwürdig war, ein Lob, das man nur dann für klein halten kann, wenn man die letztere nicht kennt. Hr. Gern als Almaviva bezeichnete vielleicht die spanische Grandezza zu deutlich, ohne deshalb immer ganz deutlich zu reden; aber sein Gesang war rein und geschmackvoll. Hr. Fischer, als Figaro, verdient in dieser Hinsicht gleiches Lob, doch hätte man seinem Spiel mehr Gewandheit wünschen können. Auch hat er die leichtblütige Frivolität nicht genug, mit der dieser Charakter nuancirt ist. Bey Madame Eunicke als Susanne und Demoiselle Eigensatz als Cherubin, dürfte es auch dem mürrischsten Kritiker schwer werden, etwas aufzufinden, das sich tadeln liesse. Schon das blosse Auftreten dieser reizenden Gestalten ververkündet es, dass sie ihre Rollen vollkommen begreifen, und dass die Musik nicht etwas Fremdartiges für sie ist, die sich erst durch irgend einen künstlichen Mechanism ihnen aneignen müsste. Ihr Gesang war zart und einfach, d. h. es war gerade der Gesang, den Susanne und Cherubin haben müssen. Die schöne Einfachheit soll man um so mehr auszeichnen, je seltner sie unter den Sängern und Sängerinnen unsrer Zeit zu werden scheint, die nur immer so viel als möglich geben, ohne zu bedenken, dass das Zuviel eben so sehr die angestrengte Dürftigkeit verräth, als das Zuwenig die zufriedene Ohnmacht beurkundet.

Am 25. Don Juan — Die gelehrte Dacier hatte bekanntlich den Aristophanes mehrere hundert Male durchgelesen, ehe sie — noch immer zu voreilig — die Behauptung wagte, dass sie ihn nun völlig verstehe. Einsender dieses darf zwar nicht versichern, dass er die genannte Oper mehrere hundert Male gesehen habe, doch weiss er, dass wenn dies auch der Fall wäre, dieser Umstand ihn doch nie veranlassen würde, zu versichern, er verstehe nun die Musik völlig. Im Gegentheil werden wir, je öfter wir sie hören und in uns aufzunehmen streben, immer lebendiger überzeugt werden, dass sie als ein Werk des ächten, vollendeten Genies, als eine unendlich reiche, wunderbare Welt, niemals — wenn ich so sagen darf — ganz aus-verstanden werden könne, sondern immer noch der fernern Betrachtung neuen Spielraum werde vergönnen müssen. — Es ist über diese Oper in dieser Zeitung so oft geredet worden, dass auch diese wenigen Worte überflüssig scheinen dürften, doch kann man

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Mai. **Nr. 21.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. — Nachrichten. Aus Hamburg. Kleine Briefe aus Gotha. — Recension. — Feuilleton. — Ankündigung.

Fortschritt.

Vierter Artikel.

Bevor ich die letzte negative Seite dieses Gegenstandes betrachte, muss ich eine Vorerklärung geben. Es sind mir nämlich von mehreren Seiten theils mündlich, theils brieflich beifällige Aeusserungen über meine Fortschrittsartikel zugekommen, und Aufforderungen, sie fortzusetzen. Was Freundliches für mich darin enthalten, gehört nicht unter die Presse der Zeitung, die ich redigire. Aber aus einer Stelle eines solchen Briefes scheint, wenn ich recht gelesen, hervorzugehen, der geehrte Einsender halte mich für einen Konservativen. Doch wohl nicht für einen, der, allen Neuerungen abhold, nur an dem Bestehenden, weil Gewohnten hänge? Ich würde in solchem Falle gänzlich missverstanden.

Wer mich kennt, dem brauche ich nicht zu sagen, dass auch mein Puls Takt hält mit dem Pulsschlage der Zeit für jeden wahren Fortschritt der Menschheit. Ich wünsche keinen Bauernaufruhr, keine Mordbrennereien, aber bei den dröhnenden Donnern, welche den despotischen Einzelwillen darniederschmetterten, hat auch mein Herz aufgejauchzt. Auch ich bebe, wenn irgendwo Gefahr sich zeigt, dass das gutmüthige Volk der Deutschen sich durch jesuitische Darstellungen und Verdrehungen der schreiendsten Thatsachen wieder bethören und einlullen lassen könnte. Doch halte ich darum nicht jeden Fürsten für einen Feind der Menschheit und ihres Fortschrittes, weil er Fürst ist. Meine Erfahrungen widersprechen dieser Annahme. Ich freue mich ferner über den religiösen Fortschritt, der die Dogmengefängnisse, in welchen der menschliche Geist gefangen gehalten worden und verdumpfte, zersprengt. Oft zittert meine Feder vor Gierde, sich hineinzustürzen in den Strudel der Gegenwart, um zusprechen zu helfen, was Noth thut. Ja, ich würde es thun, mit Opfern thun, wenn ich nicht sähe, dass es Männer genug gibt, die es besser können, als ich es vermöchte. Auf dem Felde der Politik, der Religion, rufe ich daher das feurigste Jünglingsherz auf; mich einen schnelleren Herzschlag fühlen zu lassen, als den meinigen, wenn es sich um Freiheit, um Menschenglück, um Fortschritt handelt.

Und auf dem Felde der Tonkunst?

Es gibt jetzt einen musikalischen Fortschrittsgeist, der an Kühnheit alle anderen übertrifft: *Hektor Berlioz*. Da er hervortrat mit seinen Werken, wurde er in seinem Vaterlande als ein musikalisches Monstrum verspottet, und als ein solches auch betrachtet und verworfen, wo ein Werk von ihm etwa in Deutschland zu Gehör kam.

In dieser ersten Zeit, vor vielen Jahren, richtete ich in der damaligen *Schumann*'schen Zeitung ein öffentliches Sendschreiben an *Berlioz*, worin ich den gewaltigen Eindruck, den seine Vehmrichterouverture auf mich gemacht hatte, mit Worten auszusprechen suchte. Dieser Aufsatz ist in's Französische übersetzt worden mit der Ueberschrift: „Der deutsche Enthusiast.“ Ja, der deutsche Enthusiast, für einen damals fast durchaus verlachten kühnsten Fortschrittsmann. Der ehrliche *Wedel* schmälte mich deshalb in mehreren Zeitungen tüchtig aus und gab nicht undeutlich zu verstehen, mein Enthusiasmus müsse ein vorgeblicher, könne kein wirklicher sein, denn die Vehmrichterouverture sei ja ganz und gar nichts Künstlerisches und ich selbst habe ja — ganz andere Ouverturen geschrieben! Das Letztere war nicht etwa ironie; er meinte wahrlich, die meinigen seien besser — regelmässiger!

Wie ich damals dachte und fühlte, denke und fühle ich heute noch, und in Bezug auf *Berlioz* gewiss nicht mehr so allein, wie früher. Namentlich stimmt der neueste, geistreichste Fortschrittsmann, Herr Professor *Gräpenkerl* jun. mit meinen Ansichten vollkommen überein. Wenn ich also auf der Spitze des musikalischen Fortschrittes mit dem neuesten Fortschrittsmanne zusammenstehe, fähig bin, wie dieser Kritiker, jenes kühnen Geistes alle gewohnten Bahnen überschreitende Werke zu erkennen und zu erfühlen, andere Meinungen des Herrn Professors aber nicht theile und in diesem Artikel zu widerlegen trachte, so kann ich mich wohl irren ihm gegenüber, aber ich werde deshalb, denke ich, doch nicht plötzlich ein Konservativer oder gar ein Rückschrittler? Ich weiche nämlich von genanntem, so wie von manchem anderen Fortschrittsmanne darin ab, dass ich frühere Kunstwerke nicht blos historisch gelten lasse, sondern sie auch künstlerisch noch fort geniessen kann. Wie ich die Hoffnungen der politisch erregten Gegenwart freudig theile und mitgeniesse,

so verliere ich in diesem Sturmdrange nicht die Empfindungsfähigkeit für die gegenwärtigen Momente des Menschenlebens, für das friedliche Stillleben in der Familie, für die Pracht und die Reize der Natur, für die göttliche Ansprache der Kunst. Alles zu seiner Zeit. — Wenn ich im Gewandhaussaale bin, so bin ich nicht auf den Barrikaden. Und wenn ich an einzelnen Tonstücken Genuss finden kann, die die Gegenwart etwa abspiegeln, so vermag ich auch die Stimmungen mitzuempfinden, welche aus früheren Meisterwerken mich anwehen. Entzückt mich eine *Beethoven*'sche Symphonie, reisst mich ein *Berlioz*'sches Werk zum Enthusiasmus hin, so empfinde ich auch ein süsses Glück beim Anhören einer besseren *Haydn*'schen Symphonie. Kurz, ich gehe in Leben und Kunst nicht unter in der Gegenwart, so theuer sie mir ist; für mich ist auch das Schöne und Herrliche der Vergangenheit noch da, so wie ich mich vorahnend gern in die Zukunft zu schwingen suche. Ich denke, je weiter und breiter uns die Welt anspricht, je umfassender wir ihre mannigfaltigen Erscheinungen in uns aufzunehmen und liebevoll zu empfinden vermögen, desto mehr erfüllen wir den Zweck des Schöpfers. Wenn ich nun dahin strebe, und ich strebe dahin, Andere vor dem Einspinnen, sei es in die neueste oder in irgend eine frühere Kunstepoche, zu warnen, wenn ich die Kunst, deren Fortschritt jetzt Manche darin sehen, dass sie die Magd der Politik werde, vor dieser Einschränkung zu bewahren trachte, so wirke ich für den Fortschritt, der doch nimmermehr darin bestehen kann, dass man der Kunst ihre Rechte schmälere, anstatt sie erweitere, indem man ihr z. B. alle Darstellungsstoffe der Vergangenheit entziehen und sie nur auf die unmittelbare Gegenwart beschränken will.

Man entschuldige diese Abschweifung mit dem gewiss verzeihlichen Wunsche eines jeden Menschen, sich nicht verkannt sehen zu wollen. Ich komme jetzt auf den letzten Punkt der Schädlichkeit des immerwährenden Fortschrittsdrängens auf den Kunstjünger.

Ich suchte in dem vorigen Artikel zu zeigen, dass das Fortschrittstreiben des kritischen Genie's gegenüber dem schaffenden Meister ganz überflüssig sei, weil das schaffende Genie eben durch sein Genie selbst getrieben wird.

Sehen wir jetzt, was es wirken kann auf den Schüler.

Dieser bedarf vor Allem der unmittelbaren Anschauung der Muster. Lese er alle kunstphilosophischen und ästhetischen Bücher, Abhandlungen, einzelne Aussprüche und sammele sie in dem Speicher seines Gedächtnisses vollständig auf, er würde keine Menuett daraus schaffen lernen. Die wahre, praktisch befähigende höhere Schaffenslehre liegt allein in den Meisterwerken selbst. Aus diesen weht dem Schüler der belebende, kräftigende, begeisternde Athem des schaffenden Kunstgenius entgegen, der Frühlingshauch, der die Knospen seines Talentes hervorlockt. An diese Muster muss der Schüler mit aller Fülle von Liebe und Ehrfurcht, mit Glauben und Vertrauen in ihre Grösse und Lehrfähigkeit als Enthüller der ächten Kunstgeheimnisse treten, damit er stets Anreiz behalte, täglich mit ihnen umzugehen, sich in sie zu versenken, ihr Wesen im Ganzen und bis in's Einzelnste herab zu ergründen, zu ergründen bis in die geringsten Handwerksgriffe. Bis in die Handwerksgriffe herab, sage ich, es geht einmal nicht anders. Aeusserte doch schon *Schiller*: „die ganze Aesthetik gäbe ich oft hin für einen einzigen Handwerksgriff.“ Ja, bei dem praktischen Studium des schaffenwollenden Künstlers handelt es sich um gar viel Anderes, als um allgemeine philosophische und ästhetische Floskeln. — Wenn diese Meinung vielleicht von allen kritischen Genie's mitleidig belächelt wird, so weiss ich ganz bestimmt, dass alle praktischen Künstler vom jüngsten bis zum ältesten sie vollständig theilen. Mit liebevollem Glauben, sage ich, müssen die Schüler an die Muster herantreten, mit Begeisterung für ihre Grösse, wenn sie bildend einwirken sollen. Wird ihnen diese Liebe, Ehrfurcht, Begeisterung, wird ihnen der Glaube an deren Grösse geraubt, so werden sie gleichgültig dafür gestimmt, und der Anreiz zum Studium, zur Nachahmung fällt weg.

In solcher den grossen Genius liebevoll würdigenden, seine Tiefen ergründenden, den Schüler zum Studium desselben anreizenden und ihn darin unterstützenden Weise ist das herrliche Buch des geistreichen und tiefeinsichtsvollen Russen *Oulibischeff* über *Mozart* und seine Werke geschrieben.

Nun höre man dagegen unserer neuesten deutschen Fortschrittsmänner, z. B. des Professors *Griepenkerl* Urtheile über die grossten Meister in seinen Vorlesungen über den Kunstgenius der Gegenwart, — über die Meister, welche der Kunstjünger als die herrlichsten Muster bis jetzt verehrte und studirte. *Haydn*? Abgethaner Standpunkt; nur die Stimmungen des siebenjährigen Krieges in seinen Kompositionen widerspiegelnd. *Mozart*? Ebenfalls überlebter Standpunkt. Von den jüngeren besten Meistern: *Mendelssohn*? Nur klassisch, nicht romantisch. *Schumann*? Leider zurückgewendet zum Klassischen! *Gade*? Noch nichts Entschiedenes, erst im Werden. Alles noch nicht das Rechte; Alle noch nicht der Gegenwart vollständig genugthuend. Vorwärts! Fortschritt! Fortschritt!

Ohne diese Urtheile hier einer Prüfung unterwerfen zu wollen, frage ich nur im Hinblick auf die der Muster bedürftigen Kunstjünger: wo sollen sie ihre Kunst studiren, wenn ihnen die Kritik alle ihre besten Muster mit einigen allgemeinen Aussprüchen zertrümmert vor die Füsse wirft?

Man denke sich ein junges Talent für die Oper. Es fühlt das Bedürfniss, den Trieb, die Charaktere musikalisch wahr und schön zu bilden. Wo findet es schönere, eindringlichere Muster aufgestellt, wo findet es eine bewunderungswürdigere musikalische Charakteristik, als in den *Mozart*'schen Opern? Nun hört ein solches junges Talent aber, dass *Mozart* auf einem abgethanen Standpunkte stehe. Es muss sich daher fürchten vor dem Studium dieses Meisters, es unterlassen, um nicht Gefahr zu laufen, als den Fortschritt nicht begreifend zu erscheinen! Trostlos blickt es um sich, denn wo sind die neueren Opern, die in dieser Hinsicht, in Hinsicht der musikalischen Charakteristik, die

Mozart'schen übertreffen, die einen Fortschritt in der musikalischen Charakteristik zeigen? Ich wiederhole hier, was jeder Komponist, wie jeder praktische Künstler zugibt: kein Talent, kein Genie, auch das höchste nicht, nimmt Alles unmittelbar aus sich, es bedarf des ununterbrochenen Studiums der besten Muster, um sich an ihnen hinaufzubilden.

Solche vermeinende Fortschrittskritik ist zugleich die vernichtende Kritik, die den Kunstjünger an seinen hohen Vorbildern irre macht, die ihn von ihrem Studium zurückschreckt, anstatt heranzieht, die ihn hinausstosst in eine leere, öde kunstraisonirende Welt, wo die lebensvollen begeisternden Anschauungen der Werke fehlen, und er nichts dagegen empfängt als philosophische Phrasen, allgemeine Ansichten u. s. w., die die schaffende Kunstkraft eher lähmen als fördern.

„Zweitens" — schreibt *Kossmaly*, gewiss kein Rückschrittsmann oder Konservativer, in seiner Vorrede zu *Oulibicheff* — „bestimmte mich zur Uebersetzung dieses Buches die Ansicht: dass es vielleicht erspriesslich und zeitgemäss sein dürfte, dem Ueberlegenheitsgefühle jener, gegenwärtig den Mund so voll nehmenden — sogenannten „Fortschrittspartei", die *Mozart* nur noch ein historisches Interesse zugestehen und ihn für „passé", seine Opern für „Schablonenmusik" zu erklären beliebt, dadurch einige wohlthätige Dämpfer aufzusetzen, indem man ihr zu heilsamer Belehrung die Ansichten entgegenhält, welche ein geistreicher, durch und durch musikalisch gebildeter Ausländer — an Kompetenz des Urtheils unseren ersten kritischen Notabilitäten vollkommen ebenbürtig — über den von ihr so cavalièrement abgefertigten Gegenstand hegt und durch die schlagendsten Gründe und Beweise belegt."

J. C. Lobe.

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick*.

(Fortsetzung.)

Actus III.

Die Insel Island. Kurzen gothisches Gemach Brunhalda's. Fenster zu beiden Seiten. Die Mitte bildet ein grosser Vorhang.

Brunhalda tritt auf. Costüme: Goldener Harnisch, Tigerfell, römischer Helm, Schild mit der Aegide, Speer und Schwert.

Grosses Allegro. Leander hat sie besiegt, die Unüberwindliche besiegt, im Speer-, im Steinwurf und im Ringen. Doch ist er noch zweien Proben unterworfen. Besteht er die, so wird sie Stephan's Weib, und unglücklich; fällt er, so bleibt sie ledig, und wird wieder unglücklich, denn ... sie liebt ihn. Wohin sie blickt, überall Unglück. Da ertönt ein Chor von rechts: „Heil Leander!" — „Weh mir, er siegt, wohl mir, er lebt!" — Der Minister *Ingulf* kommt erzürnt und berichtet, dass Leander den Becher dreimal aus des Meeres „purpurner Finsterniss" geholt, und noch „des Meeres Hyäne" dazu. In der Erzählung Ingulf's kann *Schiller's* Ballade: „Der Taucher" S. 299 in der *Cotta*'schen Ausgabe benutzt werden. Brunhalda steht erstarrt. Da ertönt der Chor wieder, aber links: „Heil Leander!" und sie singt abermals: „Weh mir, er siegt, wohl mir, er lebt!" Jetzt tritt auch *Harald* auf und berichtet gleichfalls erzürnt, dass Leander die 10 Recken erschlagen, welche die Schätze bewachten, die in der Gaitlands-Jäkel Höhle aufgeschichtet liegen. *Brunhalda* kommt aus der Erstarrung gar nicht mehr heraus. Da erscheint Leander, völlig gepanzert, und wirft sich ihr zu Füssen. Um mit seinem Helm nicht wieder in Kollision zu gerathen, so kommt er mit blosem Kopfe. Ohne alle Vorrede bittet er sie, sogleich mit ihm zu ziehen, da er nun alle Proben bestanden und es ihn dränge, sie (Brunhalden) seinem Kaiser zuzuführen. Diese in immerwährendem Kampfe mit Liebe, Hass und Rache ruft: „Lasst uns allein!" und die Minister entfernen sich. Nun ein Duett, worin sie erklärt, nicht mit ihm ziehen zu können, weil ein Geheimniss ... „Du musst!" ist seine lakonische Antwort, „denk' an das Gesetz!" Nach vielem Hin und Her entdeckt sie ihm endlich ihre Liebe, und wirft sich ihm zweimal zu Füssen, einmal von der rechten, das andere Mal von der linken Seite. Er will fliehen, sie aber rutscht ihm nach und klammert sich an sein Gewand. Da kehrt er um, führt sie krampfhaft am Arme vor und lispelt ihr mit obligaten Posaunen zu: „So wisse — auch ich liebe."

Sie (sonnetrunken). „Ihr Götter, welch ein Glück!"

Er. „Es irrt dein trunkner Blick", und so entdeckt er ihr, dass er Hera anbete.

Sie. „Er — Hera — mir die Schmach — doch Geduld — Verstellung!" Nach diesem inneren Kampfe macht sie ihm weiss, sie habe sich nur verstellt, um seine Treue zu prüfen, und setzt bescheiden hinzu: „mir widerstanden zu haben, war die schwerste Probe.

Er (entzückt). Holdes Wesen!

Sie (bei Seite). „Ha, welch ein Gedanke!" — Sie ladet ihn darauf zu einem Feste ein, und klatscht dreimal in die Hände.

Sogleich öffnet sich der grosse Vorhang und ein Circus wird sichtbar. Zu beiden Seiten Götterthore. Ueber dem Circus die Logen mit Zuschauern gefüllt. In der Mitte die Throulege mit Sitzen von isländischem Moos. Im Hintergrunde der rauchende Hekla. Unter einem Flötensolo nimmt Leander Brunhalda bei der Hand, führt sie die Stufen hinan, die zu beiden Seiten zu den Logen führen, und erscheint mit ihr in der Throulege. Nach einer spannenden Pause hört man das Schnurren und Grunzen der Thiere. Des Kontrastes wegen könnte dazwischen eine vierstimmige Hymne vom ganzen Chore gesungen werden, um deren Grund sich gewiss Niemand bekümmern würde.

Brunhalda erhebt sich und winkt mit dem Finger. „Und auf thut sich der weite Zwinger", wobei wieder die Ballade: „Der Handschuh" S. 333 benutzt werden kann. So hat *Brunhalda* dreimal gewinkt, und die gräulichen Katzen lagern nun, von Mordsucht heiss, herum im Kreis.

Diese Idee auszuführen, überlassen wir der Erfindungskraft des Maschinisten. Es theilten bereits Ta-

schenspieler und Gaukler, Pferde und Hunde mit Garrik und Talma denselben der Poesie geweihten Raum; warum sollte man zu Ehren der Kunst nicht auch wilde Bestien abrichten können? Musik, die bereits ihre Töne zu Würfel- und Billardspiel, zu Auctionen und tausend ähnlichen Dingen hergegeben, wird gewiss auch hier den rechten Ausdruck finden. Nun ruft *Brunhalda*: „Der Kampf beginne!“ worauf sich der Löwe gehorsam erhebt, sich stumm rings umsieht, mit langem Gähnen die Mähnen schüttelt, die Glieder streckt und sich dann niederlegt.

Die ganze Situation erforderte eigentlich, dass hier der Löwe eine Bavatine oder dergleichen vortrage. Da aber auf Licenzen, die dem organischen Bau der Kehle direkt entgegen sind, nur der schulgebildete Sänger Anspruch machen darf, so dürfen wir nicht in dessen Prärogative greifen. Wir müssen uns mithin darauf beschränken, dass die Musik die muthmaasslichen Empfindungen des gefangenen Löwen, dieses Titus der Wälder, ausdrücke. Wie schön liesse sich nicht dessen Sehnsucht nach der heimatlichen Höhle oder nach seiner Gattin in Musik wiedergeben? Ein solches instinktmässiges Selbstgespräch oder Selbstgegrunze zu charakterisiren, wäre eine dankbare Aufgabe für die Malerei des Orchesters.

Während nun alle Operngucker und Lorgnetten der Damen im schönen Kranze auf das stumme Spiel der Thiere gerichtet sind, singt *Brunhalda* leise vor sich hin, doch so, dass es der hinterste Mann auf der Galerie, nur nicht ihr nächster Nachbar hören kann: „Jetzt ist es Zeit!“ und lässt, wie von ohngefähr, ihren Handschuh in die Arena fallen, „zwischen den Tiger und den Leu'n mitten hinein.“ Nach diesem ganz eignen Falle lispelt sie zu Leander: „Ei, mein Herr, ist es ritterlich, seiner Dame den Handschuh nicht aufzuheben?“ Da blickt sie der Ritter etwas verblüfft an und der Chor singt: „Ha, welch frevelhaft Verlangen!“ Aber *Brunhalda* singt spöttisch weiter: „Dies ein Beweis, dass Eure Lieb' noch immer heiss.“ Da verbeugt sich Leander mit stolzer Würde und steigt hinab in den furchtbaren Zwinger. Chor: „Ha, welch kühn verweg'ne That!“ Unten angelangt, sagt er in einem Recitativ, dass er nicht durch Balmung und Drachenblut, sondern durch die Macht der Tonkunst siegen wolle. Darauf langt er in eine Coulisse, wo schon eine Guitarre in Bereitschaft stand, tritt dann mit vieler Anmuth zwischen die Bestien und singt einige Strophen. Die Naturgeschichte erzählt uns von der Musikliebhaberei vieler Thiere, und im grauen Alterthume haben sich beim Vortrage der Sänger sogar Felsen und Steine bewegt. Demzufolge schmiegen sich nun Löwe und Panther zu den Füssen des neuen Arion. Nur der Tiger macht einige Schwierigkeit, wird aber durch eine Melodie von *Donizetti* ebenfalls besänftigt.

Diesen Moment benutzend, nimmt nun *Leander* den Handschuh aus der Ungeheuer Mitte mit keckem Finger, steckt ihn ruhig in seinen Gürtel, und „mit Erstaunen und mit Grauen sehen's die Ritter und Edelfrauen.“ Hierauf singt er eine Stelle aus einer deutschen Oper, die so massenhaft instrumentirt ist, dass alle Thiere schnell aufspringen und in ihre Behälter zurücklaufen. Als sie d'rin sind, schiebt *Leander* die Riegel vor, welche Handlung ja schon so oft mit Glück in Musik gesetzt ist, und bleibt darauf gedankenvoll stehen. Da erheben sich alle Zuschauer, steigen hinab in den Circus und rufen: „Heil dem Löwenbezwinger!“ zu Brunhalda'n aber, die ihre Arme nach ihm ausstreckt, singt er folgenden zarten Satz (Adagio $^{12}/_{8}$): „Den Dank, o Dame — begehr' — begehr' — o Dame — nein — begehr' — nein, ich begehr' ihn nicht“, und wirft ihr nach einer himmellangen Kadenz den Handschuh in's Gesicht. Nach dieser Beleidigung fällt Brunhalda ohnmächtig in die Arme zweier Edeldamen, die schon lange mit offenen Armen dicht hinter ihr gestanden und ängstlich darauf gewartet haben. Gleich darauf ist sie aber wieder auf den Beinen, so gesund und stark wie zuvor, und fordert in vernichtender Bravura ihre Mannen zur Rache auf. Die Ritter dringen wüthend auf Leander ein. Dieser Chor dauert wenigstens 10 Minuten, trotz des Drohens und Schwerterschwingens bleibt es aber doch beim Alten. Als der Chor geendet, nimmt *Leander* die Tarrenkappe aus seinem Gürtel und singt: „Euch verlach' ich! du aber (zu Brunhalda) auf mit mir nach Sistos!“ Er umschlingt sie mit der Rechten, setzt sich mit der Linken die Kappe auf, und wird plötzlich unsichtbar, d. h. er versinkt mit seiner Beute unter heftigem Donner. Alle suchen nun den Verräther; und obgleich der chaotische Chor: „Setzt ihm nach!“ schreit, so rührt sich doch keiner von der Stelle. Es wäre zu Schade um das Tonstück. Endlich, nachdem sie dem Flüchtling Zeit gelassen, recht weit zu entkommen, stürzen sie zu allen Wänden hinein. Die Wirkung dieser Szene zu vermehren, speit der Hekla plötzlich Feuer und der Vorhang fällt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Hamburg. (Aprilbericht.) Bereits in unserem Märzberichte hatten wir genügende Veranlassung, des Druckes zu erwähnen, welchen die Ereignisse der so bewegten Jetztzeit im Gebiete der Kunst ausüben, und leider findet auch für diesen Monat das damals Gesagte noch fortwährend seine völlige bestätigende Anwendung. Ja sogar im erhöhten Grade. Concerte und Theaterräume sind unheimlich öde und leer. Die politischen Tagesbegebenheiten absorbiren jedes andere Interesse. Und haben diese im ganzen Bereiche ihrer Wirksamkeit schon im Allgemeinen nachtheilig auf die Kunst influirt, wie sehr musste sich diese Einwirkung erst hier bei uns äussern, in einer Stadt, die einem Theile jener Begebenheiten so nahe liegt, unmittelbar darein verflochten ist, in ihrem innersten Lebensnerv dadurch auf's Empfindlichste berührt und somit für jede andere Regung abgestumpft und unempfänglicher wird! Dazu kommt aber noch ein Umstand. So viel Musik an hiesigem Platze auch gemacht, gehört und besprochen wird — mehr wohl, als irgendwo in der ganzen Welt —, des eigentlich tieferen Sinnes für die edle Kunst, der höheren

Empfänglichkeit für dieselbe, des reineren Kunstgeschmackes und eines nur einigermassen stichhaltigen Urtheiles darüber entbehrt der Hamburger im Allgemeinen fast gänzlich. Concert- und Opernbesuch dienen ihm in der Regel nur, um bequemen Konversationsstoff für die nächsten acht Tage zu haben, der jedoch beim Mangel eigener Urtheilsfähigkeit vorsichtiger Weise nicht eher ausgebeutet wird, als bis die kritischen, oder richtiger, referirenden anonymen und pseudonymen Organe unserer Tagespresse ihr Votum abgegeben haben.

Dass es unter dem Zusammentreffen all' solcher misslicher Umstände in diesem Augenblicke hier um die Musik traurig aussehen muss, lässt sich unschwer begreifen. Somit kann es denn auch nicht auffallen, dass während des Aprilmonates sogar die Existenz unseres Stadttheaters, für die nächste Zukunft wenigstens, einige Augenblicke in Frage stand, und dass, um ein Institut aufrecht zu erhalten, dem ein paar Hundert Individuen ihren unmittelbaren Unterhalt verdanken, ausserordentliche Vorkehrungen getroffen werden mussten. Von Seiten der Aktionäre wurden daher durch gemeinschaftlichen Beitrag die entstandenen Ausfälle gedeckt, die Hälfte sämmtlicher über sechzig Mark (24 Thlr. pr. Cour.) pr. Monat sich belaufenden Gagen von allen Betheiligten für den abgewichenen Monat bis zum Eintritte besserer Zeitläufe kreditirt und die Einrichtungen und laufenden Ausgaben auf's Nothwendigste beschränkt. Sodann tritt vom 1. Mai an der bisherigen Direktion ein Ausschuss von fünf Bühnenmitgliedern zur Seite, welcher an der Administration Theil nimmt, und die Gesellschaft spielt von da ab auf Theilung. Mit lobenswerther Bereitwilligkeit, und schneller, als sich erwarten liess, sind sämmtliche Betheiligte diesem Arrangement beigetreten, und in Interesse unserer Bühne wollen wir wünschen und hoffen, dass die Nothwendigkeit, die es herbeiführte, keine anhaltende sein werde.

(Beschluss folgt.)

Kleine Briefe aus Gotha.

Die Darstellung der Puritaner fiel auf den 26. März, wo die schwarzrothgoldene Fahne eingeweiht worden war. (Bekanntlich hat auch Sachsen-Koburg-Gotha seine Revolution gehabt.) Der Kapellmeister dirigirte mit einem dreifarbigen Stabe, und Herr *Nolden* (Richard) legte am Ende seines Duettes mit Georg in die Worte: „Freiheit und Vaterland" eine so dröhnende Gewalt, als sollten sie es drüben jenseit des Rheines hören. Den dreifarbigen Taktirstab hat der Kapellmeister, wie ich höre, mehrmals sofort nach den Aufführungen mit der Flinte vertauschen müssen, um an den Sicherheitspatrouillen mit Theil zu nehmen. Nicht mehr wie billig!

Ausser Herrn *Bäder* aus Dresden, der besser spielt als er singt, gastirte noch Frau *Spatzer-Gentiluomo* als Regimentstochter. Das war ein trauriger Gesang (wenn man letzteres Wort davon gebrauchen will), dem, um das Unheil zu vollenden, Herrn *Schneider's* (Tonio's) Gesang (mit gleichem Vorbehalte) ebenbürtig zur Seite stand. Es gibt in der That unbegreifliche Dinge. Da bezahlt man schlechte Sängerinnen mit vielem Gelde, verschwendet Geschenke an sie, gibt ihnen Feste, ladet sie zu allen möglichen Vergnügungen ein — und wenn die in Noth und Elend lebenden Musiker, Choristen und sonstige Angestellte des Theaters um eine kleine Gehaltszulage bitten, dann erhalten sie nach langem, langem Warten die oft mit Uebermuth ertheilte Antwort: es seien keine Mittel dazu vorhanden. Das Bild jener Unglücklichen auf der einen Seite, und auf der anderen ein lächerlich geziertes Geschöpf, das bis 11 Uhr im Bette liegt, auf die Kränze, Blumen, Geschenke, Goldrollen, duftenden Briefchen, die man ihr sendet, wegwerfend herabblickt und Abends auf der Bühne noch dazu falsch singt, weil das ausschweifende Leben die Stimme zu Grunde gerichtet hat — ein solches Bild wäre den „Fliegenden Blättern" zu empfehlen! Um aber auf Frau *Spatzer-Gentiluomo* und Herrn *Schneider* zurückzukommen: nachdem Beide durch ihr Singen aller Kunst und Vernunft Hohn gesprochen hatten und der Vorhang endlich fiel, machte man sich den Spass, Beide zu rufen. Die Sängerin war auch wirklich naiv genug, zu erscheinen.

Man sieht, wir haben den vergangenen Winter nicht viel Glück mit den Sängerinnen gehabt. Die eine sang zu hoch, die andere zu tief; und Frau *Schmidtgen* würde ganz wohl thun, weder zu hoch noch zu tief, sondern lieber gar nicht zu singen. Wir können unsere frühere Sängerin Fräulein *Weixelbaum* noch nicht vergessen: sie sang weder zu hoch noch zu tief, sondern so, wie es sich gehört; sie kleidete sich vortrefflich und erschien niemals in allen Lumpen, niemals mit unsauberen Händen und mit Nägeln in Trauer auf der Bühne; sie war stets nur ein Mal im Jahre unwohl, und dies Unwohlsein dauerte nur neun Tage: am zehnten kam sie in die Probe und am eilften sang sie wie eine Sirene in den Hugenotten: „Ich bin ein Mädchen, bin ein Mädchen." Man hätte es ihr auf's Wort glauben mögen. — Unser ganzes Publikum denkt noch freudig jener Sängerin, und oft hört man nach einer Arie während des Beifallklatschens selbst die Aeusserung: „Gut, recht gut! aber doch nicht wie die *Weixelbaum!*"

Recension.

„Der Prätendent." Romantisch-komische Oper in drei Akten, von *C. P. Berger*; Musik von *Fr. Bücken*. Vollständiger Klavier-Auszug vom Komponisten. Leipzig, bei *Fr. Bistner*. Pr. 12 Thlr.

Madame L'Hopital, die Gattin des Postmeisters in Nonancourt, einem Städtchen in der Bretagne, erhält von unbekannter Hand aus Paris folgenden Brief: „Madame! Ein Menschenleben steht in Gefahr. Noch mehr, das Leben eines jungen, edlen und unglücklichen Fürsten. Jacob Stuart, der rechtmässige Erbe von Englands Thron, ist heimlich und verkleidet von Bar-le-Duc abgereist, um sich in St. Malo einzuschiffen und von seinem Reiche Besitz zu nehmen. Er wird kurz nach Empfang dieses Briefes bei Ihnen eintreffen; doch auch seine von dem englischen Gesandten Lord Stairs

gedungenen Verfolger, welche den Auftrag haben, den Unglücklichen todt oder lebendig aufzuheben und so an seinem Vorhaben zu hindern. Madame! Man kennt am Hofe unseres Königs Ihren edlen Charakter und ihre Entschlossenheit, und man wird es gerne sehen, wenn Sie den edlen Fürsten retten und zu seiner Flucht behilflich sind.“ — Dieses Ereigniss kommt Frl. Cecile, der Nichte genannter Frau, und Mons. Emile, ihrem Vetter, sehr gelegen. Beide lieben sich nämlich. Nur will Cecile noch nicht heirathen, aus zweierlei Gründen. Einmal, weil ihr Vetter noch zu eifersüchtig ist, und sodann — weil er noch kein Menschenleben gerettet hat.

An dem Prätendenten findet sich nun Gelegenheit für Emile, die letztere Bedingung zu erfüllen, jenen den Nachstellungen zweier englischer Schiffskapitäne, die ihn in ihre Gewalt zu bekommen trachten, zu bewahren und nach England überzuspediren. Die Engländer werden getäuscht, der eine in eine Stube eingeschlossen, der andere in einem Korbe in die Höhe gezogen, wo Beide so lange ausbalten müssen, bis ihr Schiff von einem anderen für den Prinzen bestimmten in Grund gebohrt worden ist. Der Prinz reist ab, und Cecile gibt ihrem Vetter die Hand, weil er beigetragen, jenen zu retten; von der Eifersucht wird abgestrahirt. —

Ein streng kritischer Blick auf diese Fabel möchte Mancherlei auszusetzen finden. Die Hauptperson, der Prätendent, wird durch Andere gerettet, nicht durch eigene Thatkraft. Er ist erst auf dem Wege zum Handeln. Seine Thaten und Gefahren liegen hinter dem Vorhange und jenseits des Kanals. Die Gefahren, welche ihm in der Oper begegnen, erregen keine Furcht, denn wir sehen ihre Beseitigung voraus. Auch manche Motive sind zu gemacht, um nicht zu verstimmen. Das Hinderniss der Vereinigung der beiden Liebenden liegt in der Eifersucht Emile's und in der sonderbaren Grille des Mädchens, der Geliebte solle erst ein Menschenleben retten. Wird sie, wenn sich keine Gelegenheit dazu findet, eine alte Jungfer werden wollen? Gewiss nicht. Ihre Aeusserungen alle beweisen, dass, wenn ihre Forderung nicht nächstens erfüllt wird, sie Cecile doch heirathen wird. Aber die Gelegenheit kommt. Er rettet und es wird geheirathet.

Auch die beiden Engländer, deren Vorhaben Antipathie und Furcht für den Prätendenten erregen soll, bringen diese Wirkungen nicht hervor, weil sie als komische Charaktercuriosa interessiren und man von vorn herein weiss, dass sie ihren Zweck nicht erreichen werden. Und noch mehrere dergleichen Ausstellungen wären von der strengen Kritik, blos auf das Skelett der Handlung gesehen, zu machen. Allein man weiss, dass von solchen Mängeln des Planes wenige dramatische Stücke überhaupt, und Operntexte nun vollends gar selten frei sind, und dass über viele derselben bei der Ausführung auf der Bühne hinweggesehen wird, zumal wenn interessante Einzelnheiten darin unterhalten. Deren gibt es aber hier manche. Der Postschreiber Levraut ist ein interessanter Narr — wenn er gut gespielt wird — gut in die Intrigue verflochten. Die beiden Engländer sind gleichfalls pikant skizzirt. Cecile liefert ein interessantes Mädchenbild u. s. w. Und so darf man im Allgemeinen wohl aussprechen, dass der Text nicht besser und nicht schlechter ist, als viele, die Jahr aus Jahr ein gegeben und besucht werden.

Die Musik anlangend, so versucht *Rücken* in dieser seiner, so viel wir wissen, zweiten Oper keine neue, noch nicht gehörte tiefsinnige Aussprache tiefsinniger Dinge, sondern er tritt, wie *Flotow*, mit dem entschiedenen Willen in die Reihe der neueren Franzosen, namentlich eines *Auber* und *Adam*, um es im Allgemeinen so angenehm und gefällig zu machen, wie diese. Setzen wir hinzu, dass hie und da ein deutschinnigerer Anflug sich bemerkbar macht, so ist damit die Musik in ihrem Totale bezeichnet und der Standpunkt gegeben, von dem aus sie beurtheilt sein will.

Die Ouverture, E dur, hat mehrere hübsche einleitende Motive, ist aber im Allegro, was Erfindung betrifft, wohl das schwächste Stück der Oper, da die einzelnen Gedanken fast alle eine bekannte Physiognomie haben. Man sehe gleich das Thema:

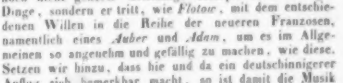

Dazu das Accompagnement:

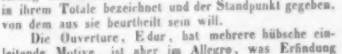

Die Introduktion beginnt mit einem Chore der Hochzeitgäste, deren gegenseitige Aufmunterung zu Tanz, Gesang und Jubel von einer lebhaften, freudehüpfenden Melodie gut ausgedrückt wird. Die Arie Levrauts, C, F moll, F dur abwechselnd, preist in anmuthiger, symmetrisch hinwandelnder Ländermelodie die Reize der Stadt Paris. Wenn sie, wie der Komponist vorschreibt, mit Uebertreibung im Ausdrucke gesungen wird, kann man den Narrencharakter des Postschreibers gut gezeichnet finden, vorausgesetzt, man lässt den Anspruch des charakteristischen Elementes der Zeit dabei fallen. Denn die Melodie gehört dem Jahr 1847 an, das Stück spielt aber im Jahr 1715, wo die Töne eigentlich Perücken und Zopf tragen müssten. Nach kurzem Zwischensatze rundet die Wiederholung des ersten Chores die Introduktion gehörig ab. — Die darauf folgende Arie Emile's, F dur, C, greift etwas tiefer im Ausdrucke, als ihre französischen Kolleginnen der neueren Zeit, was sich namentlich in verschiedenen sorgfältig deklamirten Stellen bemerkbar macht. Dabei ist sie dankbar für den Sänger, auch stets, wie überhaupt die ganze Oper, wohlgefällig dem Ohre. Ein grosses Duett zwischen Cecile und Emile folgt, dessen Schlusssatz besonders interessant dadurch wird, dass beide Stimmen Melodieen singen, welche sich rhythmisch durchaus von einander unterscheiden und doch ein fassbares Gesammtbild geben. Das Terzett Nr. 4, Cecile, Madame L'Hopital,

Emile, später durch der beiden Engländer Auftritt zum Quintett übergehend, zeugt von grosser Gewandtheit des Komponisten im mehrstimmigen polyphonen Satze der Singstimmen, doch hat er, um einen effektreichen Schluss, eine den Applaus herbeirufende Stretta zu gewinnen, der Wahrheit der Situation Gewalt angethan. Die Engländer drücken für sich ihre Freude aus, dass der Prätendent noch nicht durch den Ort gekommen, und die drei Anderen rufen sich zu: „Seid auf der Hut!“ Beide Parteien thun es in der Wirklichkeit gewiss versteckt, heimlich gegen einander. Hier aber geschieht es fortissimo mit allen Stimmen, in den höchsten Lagen, begleitet vom wild rauschenden Orchester. Das ist einer der Fälle, wo der Künstler der gewohnten Form und dem Wunsch nach Effekt sein besseres Wissen zum Opfer bringt; denn dass dieser ganze Satz der Natur der Situation gänzlich widerspricht, weiss Herr *Kücken* so gut wie wir. Aus dem Gesange des Engländers Grogcantine, Nr. 5, welchen der Dichter als eine Barcarole behandelt, aber mehr in Ariensorm durchkomponirt sich gedacht haben mag, hat der Komponist ein Seemannslied von drei Strophen gemacht. Hierdurch sind auf dieselbe Melodiephrase sehr heterogene Gedankenphrasen gekommen, z. B.

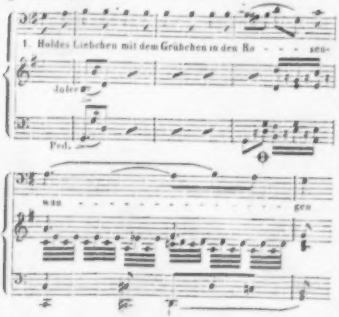

Macht der vierte Takt nicht aus dieser Phrase eine Ironie? erschreckt das Accompag. in seiner Figur und mit der scharfen Dissonanz nicht über diese Wange? Allein dieses Accompagnement gilt der Phrase der zweiten und dritten Strophe:

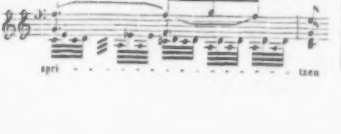

Wollte der Komponist aber die einzelnen Vorstellungen des Textes mit dem Accompagnement ausmalen, so passt das Accompagn. der ersten drei Takte wohl zur ersten Strophe, aber wieder gar nicht zu den Worten der zweiten und dritten. Dieser Widerspruch zwischen Wort- und Tonvorstellung findet sich weiterhin noch mehrmals in diesem Liede, das übrigens ganz hübsch erfunden und im Ganzen charakteristisch genannt werden kann. Freilich ist es bei Liedern, fast immer durch die Schuld der Dichter, von den Komponisten selten zu vermeiden, wenn eben dieselbe Melodie bleiben soll. Aber was hindert dann, wenigstens das Accompagnement verschieden nach dem verschiedenen Sinne der Phrasen einzurichten? Konnte der Komponist nicht zu der ersten Strophe, anstatt des obigen Accompagnements schreiben:

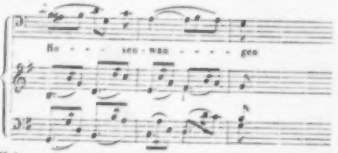

Haben wir an diesem Liede ein Gebrechen unseres Komponisten, so wie unserer Zeit überhaupt in Hinsicht der zu leichten Auffassungsweise in der Opernmusik berührt, so ist aus anderen Stellen eine Befähigung *Kücken's* für ächte dramatische Musik zu vermuthen, deren volle Ausbildung nur des ernstlichen Willens bedürfte, um nicht allein durchaus angenehme, sondern auch durchaus wahre Kunstwerke schaffen zu können. So singt z. B. der alte, phlegmatische Postmeister L'Hopital in dem Finale des ersten Aktes:

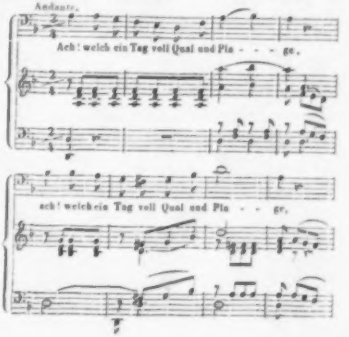

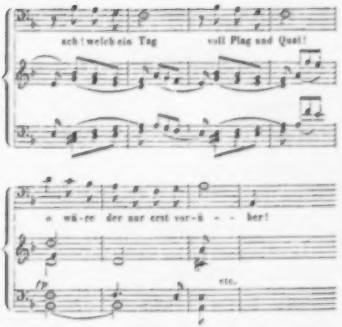

Hier ist der Phlegmatikus gezeichnet, wie er sich in der bezüglichen Situation seinem Wesen nach äussern muss.

Es würde zu viel Raum in Anspruch nehmen, wollten wir weiter Nummer für Nummer der beiden anderen Akte, wenn auch noch so kurz, besprechen. Wir glauben, mit den wenigen Bemerkungen angedeutet zu haben, welchen Standpunkt die Musik einnimmt. Ueber die Aufführungen der Oper auf verschiedenen Bühnen sind sehr verschiedene Berichte erschienen, anerkennende und absprechende, aber alle haben der Musik das Gefällige zugestanden. Wir haben ausgesprochen, dass der Komponist mit Willen die Bahn der neueren Franzosen in dieser seiner ersten Oper betreten habe, und dass er in der Ausführung dieses Willens eine grosse Gewandtheit gezeigt. Er besitzt also die Gabe, das, was er sich vorgenommen, ausführen zu können. Er wollte in dem Style der Franzosen schreiben, und vermochte es. Er hat aber auch in einzelnen Stücken und Stellen über die Muster hinweg in die Natur des Objektes unmittelbar geblickt, und sie künstlerisch recht ausgedrückt. Hieraus leuchtet eine höhere Kraft hervor, eine objektiv schildernde. Möchte er bei künftigen Arbeiten diese letztere allein wirken und bilden lassen, so würden gewiss höhere Produktionen von ihm zu erwarten sein. Die vorliegende Oper hat von Anfang bis zu Ende gefällige, oft recht pikante Melodieen, und deshalb wird der Klavierauszug viele Freunde, er wird die ganze Dilettantenwelt gewinnen. Denn am Klavier verschwinden die Schwächen des dramatischen Gebäudes und das, was den Situationen und Charakteren etwa an tieferer Auffassung abgeht. Es bleibt nur der Ausdruck der Gefühle an sich übrig, wie bei Liedern und Gesängen am Klavier zu singen, und welche zahlreiche Freunde sich *Kücken*'sche Lieder gewonnen, ist bekannt. Allen diesen bietet vorliegender Klavierauszug eine reiche und mannigfaltige Reihe sehr angenehmer Musikstücke. *Du.*

Feuilleton.

Der jetzt abgetretene Direktor der komischen Oper zu Paris, *Basset*, hat diese Stelle ziemlich drei Jahre verwaltet (Mai 1845 bis Ende April 1848) und während dieser Zeit nicht weniger als zweiundzwanzig neue Opern und Operetten auf die Bühne gebracht. Die Aufzählung derselben gibt zugleich eine Uebersicht über die Produktivität der französischen Tonsetzer in dieser Gattung der Oper. Die zweiundzwanzig waren folgende: 1845: „La Barcarolle", von *Auber*, in drei Aufzügen; — „Lee voix", von *Boulanger*, in einem Aufzuge; — „Le mari au bal", von *Beauplan*, desgl.; — „L'Amazone", von *Thys*, desgl.; — „Le météore", von *Laharre*, in drei Aufzügen; — „Le charbonnière", von *Montfort*, desgl. — 1846: „Les mousquetaires de la reine", von *Halévy*, in drei Aufzügen; — „Gibby la cornemuse", von *Clapisson*, desgl.; — „Le trompette de Monsieur le prince", von *Bazin*, in einem Aufzuge; — „Le caquet de couvent", von *Potier*, desgl.; — „Le veuf de Malabar, von *Ducke*, desgl.; — „Sultana", von *Maurice Bourgeo*, desgl. — 1847: „Alix", von *Ducke*, in einem Aufzuge; — „Le Sultan Saladin", von *Bordèse*, desgl.; — „Ne touchez pas à la reine", von *Buisseret*, in drei Aufzügen; — „Le Bouquet de l'Infante", von *Boisdidier* d. Jüng., desgl.; — „Le malheur d'être jolie", von *Bazin*, in einem Aufzuge; — „La cachette", von *Boulanger*, in drei Aufzügen; — „Le Braconnier", von *Héquet*, in einem Aufzuge; — „Haydée", von *Auber*, in drei Aufzügen. — 1848: „La nuit de noël", von *Réber*, in einem Aufzuge; — „Gilles Ravisseur", Fastnachtspiel, von *Grisar*. — Also 9 dreiaktige, 13 einaktige Opern.

Ein Freiheitslied von *Herlossohn*, komponirt von *Tertsing*, ist im Leipziger Theater mehrmals gesungen und mit vielem Beifall aufgenommen worden.

Wie die Theaterchronik erzählt, werden in manchen deutschen Ländern die Schauspieler in ihrem Verhältnisse zu dem Direktor auch der Gesinderordnung beurtheilt.

Bekanntlich wird für die diesmalige Saison keine italienische Oper nach Wien kommen. Es hat sich nun unter den Sängern des Kärnthnerthortheaters ein Verein gebildet, die während der Zeit, wo italienische Oper sein sollte, in diesem Theater unentgeltlich mitwirken wollen.

Am Frankfurter Theater haben ebenfalls Herabsetzungen der Gehalte stattgefunden, und zwar auf sechs Monate und im Betrage von zwanzig Prozent, dafern der Gehalt 200 Fl. übersteigt. Doch erklärt die Direktion, sie werde, im Fall günstigere Verhältnisse eintreten sollten, die abgezogenen Prozente nachzahlen. —

Das Dortmunder Hoftheater und das städtische Theater zu Prag sind geschlossen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigung.

Ein sehr gutes Violoncello von einem alten Meister (1750) gebaut, voll, kräftig und doch weich im Ton, ist für den mässigen Preis von 40 Friedrichsd'or zu verkaufen durch den Buch- und Musikalienhandler **C. Wilh. Körner** in Erfurt.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Mai. **Nr. 22.** 1848.

Inhalt: *Recensionen.* — Versuch zu einem neuen Operatexte für deutsche Komponisten. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus London. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recensionen.

Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61 in C. Partitur, 232 S. kl. Folio, 5⅔ Thlr. Stimmen 9 Thlr. Leipzig, *Whistling*.

Es ist wohl schwierig, in diesen Sturmtagen des Vaterlandes an so liebliche Dinge, wie Lieder und Töne, mit Ruhe und Verstand zu denken. Ein Urtheil aussagen ist doppelt schwierig, da wir Urtheilende uns in dem neuen politischen Jahrhunderte befinden, während der Tondichter in dem vergangenen Jahrhunderte, nämlich vor drei Monaten, sein Werk geschrieben. Befindet er sich auch mit Sinnen und Trachten gänzlich in der Gegenwart, so hat er doch in stiller Ruhe geschaffen zur Zeit des alten Bundes, was jetzt wir Neulinge des neuen Bundes empfangen sollen. Man spricht jetzt viel von den besonderen Einflüssen, die die freie Presse auf die musikalische Kritik haben solle. Ich glaube, gar keine! ausser dass alles Singen und Liebeln jetzt auf lange verstummen wird unter dem Waffengetöse politischer Parteischriften, und musikalische Zeitungen nur von Erzmusikanten und müssigen Leuten oder sehr unpolitischen werden gelesen werden. — Dennoch muss ich dem lieben Robert meinen Gruss zurufen: die Politica hat die Musica noch nicht aus Aller Herzen vertrieben: die Musica muss zeigen, ob sie noch eine ebenbürtige Schwester anderer Geistesgewalten ist; sie kann und darf nicht verstummen, ehe deutsche Herzen verstummt sind; wie sie sich mit der Politica zurecht setzt, muss sie selber wissen. Diese Einleitung zur Entschuldigung, wenn Einer während des Schleswiger Kanonendonners und Frankfurter Wahltumultes für so stille Arbeiten noch Musse zu haben wagt.

Schumann hat, wie sein Beurtheiler *Alfred Dörffel* in der N. Mus. Ztg. (1848. 28. Nr. 17) sagt, einen neuen Höhepunkt seines Schaffens erreicht; es sei, heisst es in jenem Berichte, die subjektive Fantasie mit der objektiven Darstellungskraft nun erst in richtiges Verhältniss getreten, der Gährungsprozess überstanden, sichere, dauernde Errungenschaften des Genius gewonnen. Ich kann mich zu so philosophischen Ergebnissen nicht emporschwingen, glaube aber meinerseits in *Schumann* die Krisis noch nicht beendet, ausser in dem einen Punkte, dass er sich einen festen Styl angewöhnt hat, aus dem er nicht mehr heraus kann. Nur zu dem Letzten und Höchsten, was ein Künstler erringen kann, was selbst *Goethe* spät errang: vollkommen auszusagen, was man sagen will, und zwar etwas Grosses und Schönes verständlich zu sagen — zu diesem Zielpunkt poetischer Schöpferkraft ist er mir noch nicht gelangt. Aber es sind Spuren vorhanden, dies Ziel nahe zu sehen; im humoristischen Gebiete hat er es zuweilen schon erreicht, im ernsten Pathetischen, dem eigentlichen Prüfsteine des ächten Genius, ist er noch ein Suchender. Seinen Ernst kennen wir Alle, sein Streben und sein Lebensalter gibt Gewähr, dass er noch nicht am Ende ist. Hoffen wir, wünschen wir ihm die „Palme des Lebens", die keiner mit Willen allein erringt, sondern die zugleich Arbeit und Gnade ist. — Ich habe leider nicht allen seinen Werken auf der Spur nachfolgen können, glaube indess aus dem Vergleiche der Jugendwerke, der späteren Instrumentalien, der Peri und der beiden Symphonieen einige leitende Punkte des Urtheiles zu besitzen, welche einen stetigen Fortschritt bekunden, ein unruhiges, doch edles Ungenügen, das ihm schon einen Vorrang gibt vor vielen leichtzufriedenen Zeitgenossen. Seine Jugendwerke, die ich etwa bis 1841 annehme, zeigen glühenden Drang, zuweilen glänzende Begabung und deutliche Aussprache des romantisch ringenden Herzens; die Schönheit dieser Jugendblüten geht unter dem dunstigen Ringen und den gelehrten Studien der Instrumentalien bis zur Peri; mit der Peri und nach derselben beginnt eine hellere Zeit schönerer Schöpfungen, die doch noch nicht ganz das Jugendideal erreichen. In der ersten Symphonie (vor der Peri?) war das Finale überwiegend, voll höchster Kraft und Neuheit und Wahrheit; in der Peri einzelne pathetische Darstellungen hoher Liebe und ächten Zornes; in dieser zweiten Symphonie ist das Scherzo vollendet schön, technisch und poetisch abgerundet, wie kein früherer Satz. Dass dieses der Fall ist, erkennen alle bisherigen Berichte und die Stimme des Volkes; ich finde darin an sich kein Lob, da der Humor niemals (selbst bei *Shakespeare* und *Sterne* nicht) Urgestalt und Kern der Poesie werden kann, und wo es so scheint, wirklich ein poetischer Mangel obwaltet, wie bei *Jean Paul* und *Heine*. Die *Kahlert*'sche Fiktion,

den Humor als Grundzug in *Beethoven* zu erkennen, beweist die Unzulänglichkeit wo nicht aller, doch gewiss der *K.*'schen Philosophie, in das Wesen der Kunst, namentlich der Tonkunst, zu dringen.

Mit dem Obengesagten soll nicht der Werth der übrigen Sätze verkleinert werden: sie bieten viel Schönes im Einzelnen, auch der Gang und Schwung des Ganzen ist bedeutend, kraftvoll, erregend; aber einen künstlerischen Abschluss, der das sogenannte Gesättigte, Klassische ausmacht, oder wie man sonst die Kunstvollendung benennen mag, solche Vollendung scheint mir eher das Scherzo als das Adagio zu haben. — Betrachten wir die Einzelsätze näher. Der Einleitungssatz mit seinem geheimnissvollen Suchen und Flüstern birgt in sehnsüchtiger Hülle den glänzenden springenden Satz, der später im Allegro Hauptsatz wird. Das Scherzo ist in bunten Windungen, schlagenden Glanzpunkten, neckischen Sprüngen und eindringlicher Melodie unvergleichlich. Das Adagio geht von einem sentimentalen, etwas düsteren Klageliede aus, erweicht sich später in milde labende Wehmuth, ruhet eine Weile in witzigen duettirenden Verweilungssätzen und verstummt endlich in seltsamer Ruhe. Dieser Ruhe entgegen stürmt das Finale an mit scharfem überspannten Oktavenlauf: es setzt sich nieder in einem heroischen Harmoniesatze, den die Geigen beantworten, umwenden, erweitern; später treten neue Motive hinzu, gewaltige und liebliche, bis Alles dem grossen Schlusse zugewandt grossartig zu Ende rauscht. Scharfer spitzer Uebermuth, schlangenwindiger Spott, schwärmerischer Düstersinn, hartsinnige Ermannung — das wären die Grundzüge des ganzen Tonbildes, dessen besondere Farben und Kunstmittel wir nun näher zu betrachten haben.

Der erste Satz ist eigenthümlich fesselnd dadurch, dass er zwei Melodieen, Satz und Gegensatz, sogleich verschmolzen vorführt:

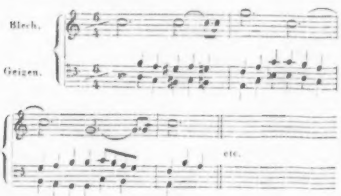

eine lobliche Weise, gleich Anfangs zu gewinnen, nicht wie *Walter Scott* langweilig anzufangen, unter dem festen Versprechen, nach langer Geduld interessant zu werden. — Nach Abschluss des ersten Hauptsatzes (Takt 15 S. 3) schleicht dass zweite Thema herbei, das später im Allegro sich festsetzt, doch erst durch mancherlei Wandelungen sich winden muss, durch Recitative (5) mit Tremolo und Spinnenfüssen, bis das erzmuthwillige Allegro eintritt:

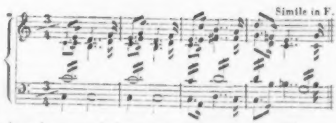

eines jener sonderbaren ächt *Schumann*'schen Themen, die ich nicht erquicklich finde, weil die Tendenz die Schönheit überwaltet, des Suchens mehr ist als des Findens. Weit schlagender und unmittelbarer wirkt der Nebensatz:

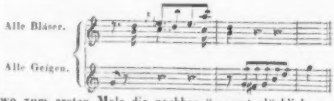

wo zum ersten Male die nachher äusserst glücklich gewandte Kunst hervortritt, ein Gespräch der Geigen und Bläser zu ganz ungewöhnlichen Wirkungen vollständig durchzuführen. Ungeachtet der Mannigfaltigkeit der Themen, die meist kurzathmig und überraschend sind, ist doch der Eindruck der Einheit nicht gestört, die Rhythmen fliessend, einige Verweilungen sonderbar lieblich, mehrmals von süsser Innigkeit, wie S. 55:

und sehr kräftig zum Schlusse hinarbeitend von S. 58 an, wo in heller offener Freude die Nebenthemen ausklingen, um den freien, langgewundenen Schlusssatz mit spannender rhythmischer und dynamischer Steigerung abzurunden. Die Kunst, die Arbeit und Tüchtigkeit ist gross. Einzelnes in diesem ersten Satze überraschend schön und neu: dennoch das Ganze mehr Aeusserung des Lebens als Leben selbst.

Weit anders tritt dagegen dies tiefsinnige Leben in dem humoristischen Scherzo hervor, das mit verminderter Septime beginnt, um seinen Grundton wacker klopfend hervor zu grüssen:

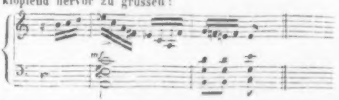

In diesem Scherzo ist der tollste Uebermuth der Ausweichungen, z. B. der *Beethoven*'schen in den Leitton-Dreiklang (72), der *Schumann-Chopin*'schen in die entferntesten Enharmonieengänge, in entlegenste Spitzen der Windrose, um immer unerwartet, doch wohlgerüstet in den Hauptsatz der Haupttonart wiederzukehren. Ungeniessbar jedoch scheint mir die gesuchte Härte S. 86:

es nicht wohl unterlassen, im Vorbeygehen sein Gefühl darüber anzudeuten.

Was den Text betrifft, so dürfte man wohl, wenigstens in Hinsicht der Verse, einen bessern wünschen, als der hier gegeben wurde; doch ist dabey zu bemerken, dass er eine Scene hat, die den andern Bearbeitungen fehlt, und wohl nicht fehlen sollte. Juan ist bey der Statue, mit ihm Leporello. Der Letztere hält ihm nach herkommlicher Weise, sein dissolutes Leben vor, und führt ihm zu Gemüthe, dass die Strafe denn doch nicht ausbleiben werde. Juan verlacht die unbeholfenen moralischen Gründe seines Dieners, und, was die Gefahr betreffe, so habe er nur einen Einzigen zu fürchten, den Oktavio. Ein Eremit geht vorüber, mit dem Leporello noch einen flüchtigen Scherz treibt. Dann sieht Juan den Oktavio kommen, ein Gedanke steigt in ihm auf, er geht dem Eremiten nach, tödtet ihn, und kommt in den Kleidern desselben zurück. Oktavio schwört am Fuss der Bildsäule von Neuem dem Mörder Rache, der verstellte Juan ermahnt ihn, in nicht übel gerathenem ascetischen Styl, zur Vergebung gegen seine Feinde, wobey das wiederholte Wort: „es werde schon eine höhere Macht die Rache übernehmen" einen unläugbar bedeutenden Eindruck macht. Oktavio, dessen Weichheit dadurch recht gut ist angedeutet worden, dass er immer so pathetisch redet, und vor lauter Anstalten zur That, niemals zur That selbst gelangt, giebt den Ermahnungen nach, wirft seine Waffen weg, und folgt dem Juan in die Höle, die sein Grab wird. Der Mörder kehrt zurück, scherzt über den armen Liebhaber, der ihm, so stumm und doch so beredt, das Wort gegeben habe, auf immer zu schweigen, und ruft triumphirend aus, es könne ihm nun Niemand auf Erden mehr schaden. So muss sich denn die Geisterwelt ins Spiel mischen, und, in der That, man darf wenigstens ein Analogon von tragischer Nothwendigkeit darinn anerkennen, die, ohne diese Scene, nur sehr schwankend angedeutet wird. Auch ist es gut, die Verbrechen des Helden zu steigern, damit es der Mühe werth sey, ihn von den Teufeln holen zu sehen.

Die Scene mit dem Kaufmann, der seine Schulden einkassiren will, und vom Juan mit lauter Höflichkeit zur Thür hinaus geworfen wird, könnte an sich leidlich seyn, aber im letzten Akt ist sie ganz an der unrechten Stelle, und hätte deshalb billig gestrichen werden sollen.

Madame Schick sang die Donna Anna mit Kraft und Feuer, doch konnte man wünschen, dass sie der Läufe, Triller u. s. w. weniger gegeben hätte, wenn man auch sonst das Talent anerkennen mag, das zur Darstellung dieser Künstlichkeiten vonnöthen ist.

Mad. Bessel als Donna Elvira. Man hatte um Nachsicht gebeten, da sie diese Rolle nur wegen Unpässlichkeit eines andern Mitgliedes übernommen habe, aber nur sehr selten bedurfte sie dieser Nachsicht.

Die Eigensatz: Zerline. Ihr Gesang war rein und einfach, wie immer, aber ihr Spiel nicht so gut als im Figaro.

Herr Fischer stellte den interessanten Ruchlosen, wenige Momente ausgenommen, mit Energie und Anstand dar. Besonders gelungen war sein Spiel, als der Geist nun wirklich zu ihm hintrat. Sein ganzes Wesen veränderte sich, ein unheimliches Gefühl, dem er nicht wehren konnte, befiel ihn in der Nähe des Unterirdischen, und die gewaltsamen Aeusserungen der Widersetzlichkeit waren von den Bewegungen einer geistigen und physischen Trunkenheit begleitet. Sein Gesang war kunstvoll und studirt. Das Publikum erkannte sein Verdienst, und rief ihn am Ende der Vorstellung heraus.

Hr. Ambrosch als Oktavio versöhnte uns wegen einiger kleinen Irrungen im ersten Duett, durch den herrlichen Vortrag der Arie: Il mio tesoro etc. vollkommen, so wie denn überhaupt Talent und Fleiss nicht an ihm zu verkennen sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Eingefugt, den übrigen Gang unterbrechend und den diabolischen Schimmer des übrigen Scherzo durchleuchtend sind die zwei lieblichen Trio's, das erste dünner, luftiger, kühler, das zweite süssstimmiger Gesang (S. 86, 106):

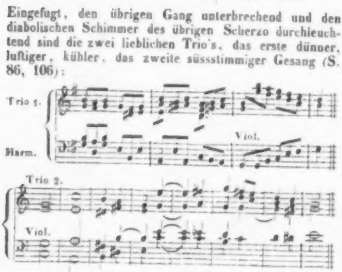

Das zweite Trio wird dann in zierlichen gelehrten Wendungen, doch vollkommen verständlich wie verständig ausgeführt. Unerwartet aus diesen duftigen Träumen stosst uns heraus die bizarre Secundsexte, oder wie soll man die Uebergangsfigur nennen S. 112—113?

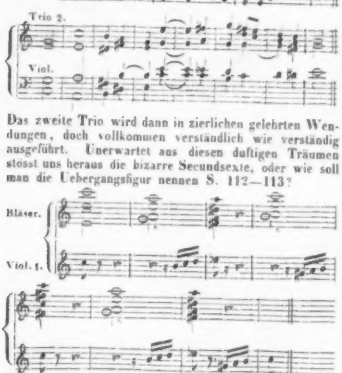

die fein und hübsch es darauf anlegt, dass man in das anfängliche Gespötte des ersten Thema's unvermerkt wieder zurückgleitet. Es ist ein wunderlich schön Stück Arbeit, oft wiederholt, nie ermüdend, gelehrt und deutlich, fremdartig und heimlich zugleich.

(Beschluss folgt.)

Conrad Schug, Elementar-Musikschule oder Darstellung aller derjenigen Lehren, welche jedem Musikunterrichte zur Grundlage dienen. Nebst einem Anhange, neun zwei- und dreistimmige Kinderlieder enthaltend. Bonn, 1847. In Kommission bei *J. Wittmann*.

Der Verf. sagt in der Einleitung, dass sein Bestreben dahin gerichtet gewesen sei, das überall in den verschiedenen Lehrbüchern zerstreut Liegende zu sammeln und in einer für den Anfänger verständlichen Weise darzustellen. Wollen wir zwar den guten Willen des Verf. keineswegs verkennen, so müssen wir doch gleich von vorn herein andeuten, dass die Musikliteratur seit längerer Zeit eben keinen Mangel an tüchtigen Elementarwerken hat, von *G. Weber*, *Fink*, *F. Schneider*, *Marx* etc. Will dennoch Jemand mit einem neuen derartigen Werke hervortreten, so mag er's immer thun, aber nur auf dem allgemein rationellen oder auch praktischen Wege, auf dem Jene wandelten. Will er abweichen, auch gut! so mag er uns nur immer einen neuen Weg zeigen, der zu einer Anschauung oder Wahrheit sowohl kürzer als leichter führt. Auf Neuheit des Inhaltes macht aber das Büchlein (laut Vorwort) keinen Anspruch, sondern gibt nur Vorhandenes wieder. Dieses Vorhandene scheint eben nicht jenen besseren Werken entnommen zu sein, oder wenigstens daran eine Prüfung erfahren zu haben — es ist mithin auch nicht das Beste immer behalten worden. Wir verstehen hierunter insbesondere jene logische Kürze der Begriffe und Wahrheiten, die dem Verstande sogleich klar einleuchtet und unmittelbar zur lebendigen Praxis führt. Einige Gegentheile hiervon versagt sich Ref. des Raumes halber anzuführen. Von dem sonst Auszustellenden hier nur Einiges: „Die Triole dauert so lange als 2 Noten derselben Gattung.“ Nach dieser alten — Wahrheit wird kein Kind zum ersten Male die Triole ausführen lernen, sobald diese Theilung nicht aus der Einheit selbst hervorgeht:

„Gute Takttheile sind solche, auf welche unser Gefühl in Gedanken (!) ein gewisses Gewicht legt.“ Als etwas Neues ist doch bei den Synkopen zu erwähnen die Eintheilung in „vorangehende und nachfolgende“ (!!):

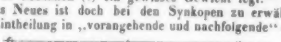

Erklärung von Oktave: „Der 1. Ton der aufsteigenden Tonleiter ist die tiefe Oktave des letzten Tones derselben, oder, der letzte Ton derselben ist die höhere Oktave des ersten.“ Hélas, mais pourquoi donc tant de bruit pour une omelette? — „Das *h* mit vorgesetztem doppelten Erniedrigungszeichen heisst *bebe*“ (!) — Ueber die Molltonleiter wird gesagt: „Es gibt aber noch eine andere Tonleitergattung, welche mit der Durtonleiter gewissermaassen (!!) verwandt ist.“ — Es ist genug. Mehr Glück wünschen wir dem Anhang, der doch wenigstens kein Aergerniss gibt.

A. L. E. Trutschel, Vorspiele über die gebräuchlichsten Melodieen der evangelischen Kirche für die Orgel, zum Gebrauch beim öffentlichen Gottesdienst. 14. Werk, 5. Heft der Orgelstücke. Rostock, bei *C. Hagemann u. C. Topp*. Preis 1 Thlr. 5 Sgr.

Diese auf die Zahl von 36 Chorälen sich belaufende Sammlung wird sich in mancherlei Beziehung Freunde erwerben. Erstlich sind die Vorspiele melodisch, spie-

len sich nicht schwer, sind kurz gehalten, mithin für die Ausführung praktisch. Zweitens sind sie gut gearbeitet, d. h. insbesondere in kontrapunktischer Hinsicht. So findet sich meist als Thema die erste Zeile des Chorales mannigfach verwebt in den verschiedenen Stimmen, und tritt auch ein paar Male, namentlich in der Oberstimme, mit besonders verstärkten Registern auf. Wenn somit die Kunst ihnen ihren Stempel aufdrückt und damit zugleich einen Vorzug vor vielen anderen gibt, so findet sich ein solcher noch in dem gemüthlichen Ausdrucke von dem in der Melodie einiger Choräle zu Grunde liegenden Charakter. Dass sich der Verf. nicht nur hierbei, sondern überhaupt im Ganzen an *Fischer's* Vorbild gehalten, liegt nicht sehr fern, ist ihm aber auch keineswegs zu verdenken: soll doch zu allen Zeiten die ewig lodernde Flamme des heiligen Kunstaltares wieder neue Flammen entzünden. Minder glücklich als in der Fantasie bewegt sich jedoch der Verf. im gebundenen, strengeren Elemente der Fuge (Choral 29 und 30). Er zeigt zwar guten Willen, aber es fehlt noch die Kraft. Mit dem Ablösen des Thema's und dessen harmonischer Begleitung allein ist doch die Sache noch nicht abgemacht. Die Harmonisirung, bedingt durch das zu verwebende Thema, erscheint manchmal zu unfrei, umgekehrt wiederum zu frei in Behandlung der Dissonanzen, zu bunt und willkürlich, auch kehrt am Schlusse die Haupttonart zu unerwartet und unmotivirt wieder. — Vormals sprachen die Alten von strengem Styl, doppeltem Kontrapunkt, Studium der Muster, und erklärten die Fuge für eine der höchsten Aufgaben der Komposition. Wollen wir Neueren sie etwa darum nach unserer Gewohnheit pedantisch oder zopfig schelten? Dann wird alsobald, angethan mit grosser Allongeperücke, ein gewisser *Graun* mit seiner Doppelfuge „Christus hat uns ein Vorbild gelassen" hervortreten und sich umschauen, ob dieses Meisterstück in dem mehr als hundertjährigen Zeitraume schon von irgend Jemand überboten wurde oder — nicht.

Dessau. *Louis Kindscher.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick.*

(Fortsetzung.)

Actus IV.

Felsenschlucht auf Sizilien. Donner, Blitz und Regen. Eine Thurmuhr schlägt Mitternacht.

Hagen, in Feierkleidern, stürzt auf die Bühne und erwartet die Bundesgenossin. Sein Plan ist, durch Leander's Fall sich seiner Talismane zu bemächtigen. Darauf erscheint *Brunhalda* ebenfalls in Hochzeitsgewändern, Hermelin, Krone etc. Ihr Plan ist, Hera zu verderben. Durch einen Blitz erblicken Beide einander erst nach einer Viertelstunde. Sie reichen sich die Hände zum schauerlichen Bunde. Sie, die Braut Stephan's, liebt Leander'n, Hagen liebt Hera, und doch weihen sie sich einander durch Rache. Nun folgt ein Andante mit Sordinen, worin *Hagen* ihr entdeckt, dass auch der Kaiser, ein zweiter Saul, den gefürchteten Leander hasst, und dass die Jagd schon bestellt sei, wobei er fallen soll.

Sie. Er fallen — der Unverwundbare?

Er (heimlich). „Sein Riese, so stark an Dummheit wie an Kraft, hat mir vertraut, dass doch ein Plätzchen noch verwundbar sei." Hier kann Hagen die Stelle des Nibelungenliedes S. 99 citiren, wo es heisst: Ein breites Blatt der Linde fiel unter'm Bad auf ihn, es fiel vom Baum fast zwischen beide Achseln hin; vom heissen Drachenblut blieb jenes Plätzchen rein und Stahl und Eisen dringen dort noch ein.

Sie (spottend). Den Rücken wendet nie ein Held von edlem Blut.

Er (schadenfroh). Glaub' mir, er wird's — mein Plan ist gut .... (mit duckmäuserischer Heimlichkeit). „Sein Riese, in dem Wahn, ich wolle jene Stelle schützen, näht mir nun mit geheimer Hand dorthin ein Kreuz von Aussen auf's Gewand. Dann ist er mein."

Sie. Und die Verhasste sterbe dann durch Gift.

Darauf ein *con brio* unter Gewitter und Janitscharenmusik, wobei alle Rachegötter angerufen werden. Plötzlicher Hochzeitsmarsch hinter der Szene.

Sie. Was ist das?

Er (skeptisch). Es ist die Harmonie, die dich zur Trauung ruft.

In demselben Augenblicke erscheinen geschmückte Hofdamen. „Wir suchen Euch, o Herrin."

Sie. „Ich weile gern an diesem stillen Ort. Doch nun zur Trauung fort." *Hagen* bietet ihr mit chevalaresker Anmuth die Hand und führt sie ab. Die Damen, wahrscheinlich an solche Spaziergänge gewöhnt, folgen paarweise.

Verwandlung.

Festsaal. Der vorige Marsch dauert fort. *Hera* recitirt, sie habe ihrem Bruder erklärt, niemals die Gattin des Nibelungenkönigs zu werden. Darauf sagt uns eine Kavatine, dass ihr Geliebter bereits wieder seine Wasserpartie angetreten habe. Im Herzen heimlich beglückt, geht sie tragisch ab.

Es bleibt dem Komponisten überlassen, diese Kavatine mit dem Marsche künstlich zu verweben. Jetzt der grosse Trauungszug, der kühnsten Phantasie des Regisseurs empfohlen. Stephan auf dem Throne, Brunhalda im Costüme der letzten Szene ihm zur Seite. Brillante Gruppe. Tänze und Ringkämpfe der Gladiatoren wechseln ab. Ceremonie. So eben will der Kaiser Brunhalda die Brautkrone aufsetzen, als wieder die Kontrabässe heulen und *Leander* ganz geharnischt auftritt. Gebieterisch ruft er: „Haltet ein!"

Leander. Eh' du Brunhalda'n krönst, erfülle dein
Versprechen.
Ich ford're meinen Lohn,
Hera zum Ehgespon.
Sonst werde ich mich rächen.

Stephan (bei Seite). Sie will ihn nicht. (Laut, mit Ironie.) Wohlan — sie werde dir — doch muss sie selbst entscheiden. (Gibt irgend Jemand einen Wink. Dieser geht ab.)

Leander. So sei's.

Unter Sphärenmusik erscheint sogleich die verschleierte Hera.

Stephan (feierlich). Hier steht der Fürst der Nibelungen,
Er wirbt um dich.
Willst du ihn, sprich?

Hera. Verschone mich.

Chor. Erkläre dich.

Hera (mit Pathos). Nie werd' die Seine ich!

Leander (nähert sich ihr lächelnd und singt auf die Melodie des 2. Aktes). Hera!

Hera. Welch ein Ton!?

Leander (wie oben). Und mich verschmähte Hera?

Da schlägt diese ihren Schleier zurück, erblickt, erkennt ihn, und wirft sich unter dem Ausruf: „Er ist's!" in seine Arme.

Dieser grosse Moment wird durch Sextett mit Chor, Largo, $^{24}/_{16}$ Takt, und in der beliebten Manier gefeiert: Hera und Leander lassen sich los, Stephan und Brunhalda steigen vom Throne, Hagen und Jalolo verlassen ihre Plätze und stellen sich vor die Lampen. Der Chor wie gewöhnlich im Halbzirkel. Alles verwundert sich über Hera's schnelle Sinnesänderung und macht Glossen. Die beiden Liebenden aber danken dem Himmel, dass keine Charybdis ihnen mehr in den Weg tritt. Nach dieser viel applaudirten Nummer folgt das Strepito, worin *Jalolo* dem *Hagen* und dieser dem Kaiser in's Ohr flüstert: „Nur Aufschub kann uns retten!"

Stephan. So nehmt sie hin — doch — Aufschub verlangt die Sittlichkeit.

Leander. Nicht mehr als billig.

Hera. O schwarze Ahnung!

Stephan. Jetzt auf, den Eber zu jagen.

Und unter dem allgemeinen Ruf: „Zur Jagd!" Alles ab.

Verwandlung. Wald. Links eine Quelle.

Chor der Jäger. Edle, Knappen und Trossbuben durch einander kommen von mehreren Seiten der Bühne, stellen sich ruhig auf, singen einen fidelen Jägerchor und gehen eben so ruhig wieder ab.

Darauf Leander und Hagen, Beide sehr ermüdet und in Jagdkleidung. Bei Leander ist ein rothes Zeichen in Form eines Blattes auf dem Rücken sichtbar.

Hagen. Hier ist der Quell, der Labung beut.

Leander (lagert sich). Die Quelle sieht nach Blut.

Hagen. Es sind die Goldfischlein, die so dich täuschen.

Darauf ein Duett von Ruhm und Ritterthum, wobei sich Beide an Kraftanstrengungen zu überbieten suchen. Dabei drohen sie gewaltig mit den Schwertern. Nach dieser glücklich überstandenen Prachtnummer, deren letzter Satz gewöhnlich wiederholt wird, erinnert *Hagen*, etwas heiser geworden, dass es jetzt Zeit sei, sich zu laben.

Leander. Es fehlt der Becher mir.

Hagen. Sieh her, wie ich es mache (kniet und trinkt; aufstehend). So mach' und zaud're nicht.

(Horn hinter der Scene.) Man ruft nach uns ... So trinke ... Weshalb die Weile?

Leander. Du hast ja Eile (bückt sich nach dem Quell und Hagen, das rothe Zeichen im Auge, hat schon den Speer erhoben). Da singt *Leander*: „Mir schaudert — und warnend steigt im Quell ein Schatten auf", blickt sich schnell um, und da er Hagen's Bewegung gewahrt, fragt er, ohne das Geringste zu argwöhnen: „Was machst du da?"

Hagen (sich ausredend). Ich dachte mir — wenn du mein Feind — wie könnte ich dich jetzt vernichten.

Leander (hold lächelnd). „Glaubst du? ... doch nun — nun lass mich trinken." Er sinkt auf beide Kniee und bückt sich, zu trinken. Paukenwirbel in Es. Langsam hebt *Hagen* seinen Speer und zielt auf das rothe Zeichen. Da singt *Leander* bei Seite, indem er in den Quell schaut: „Was muss ich sehen — im Spiegel dieses Quelles zeigt sich ein Mörder mir" (thut als trinke er).

Da naht sich ihm Hagen wie eine Schlange, hebt den Speer und will ihn gerade in Leander's Nacken stossen, als dieser aufspringt und ihm die Waffe entwindet. „Mörder!" ruft *Leander* — „so übst du treuer Freundschaft Pflicht? Elender, nicht verdienst du, durch mein edles Schwert zu fallen! — Dein eigner Speer, er sende dich zur Hölle." Zwar hätte Hagen vollkommen Zeit gehabt, während dieses Recitativ's sein Schwert zu ziehen, allein das liegt nicht im Plane des Dichters. Deshalb steht er unthätig da, und Leander kann ihn mit aller Bequemlichkeit tödten. Er sticht in die Luft, Hagen sinkt, flucht ihm und stirbt.

Der kühne Sieger schwingt seinen Balmung und singt unter Trompeten einen ritterlichen Satz in E dur, dessen Schluss die Worte sein können:

Gefallen ist der Bösewicht,
Ich stell' mich vor ein Kriegsgericht.
Doch da mein Herze frei mich spricht,
So fürcht' ich ihre Schranken nicht.

Somit geht er rasch ab, und eben so rasch fällt der Vorhang.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Hamburg. (Beschluss.) Specialia anlangend, so haben wir einiger interessanten Gäste Erwähnung zu thun. Unter ihnen des Tenoristen *Tichatschek* und des gefeierten Violinvirtuosen *Ernst*, welcher Letztere schon seit länger als vier Monden von seiner Reise nach dem Norden zurückerwartet wurde, und endlich zu Ende des Aprilmonates hier eintraf. *Ernst* ist in diesem Augenblicke wohl der einzige der jetzt lebenden Instrumentalvirtuosen, der die Kunst besitzt, sich beim Publikum in fortwährend unveränderter Gunst zu erhalten, und dem dasselbe bei jedem Wiedererscheinen mit gleicher Achtung und Zuneigung entgegenkommt. Seine beiden am 26. und 28. April im Stadttheater gegebenen Conzerte lieferten davon den erneuten Beweis. Freilich waren die Räume des Theaters diesmal nicht so besucht, wie der beliebte Künstler es sonst wohl unter äusserlich günstigeren Umständen zu erwarten berechtigt gewesen wäre; nichtsdestoweniger aber hatte sich

ein unter den obwaltenden Verhältnissen ausnehmend zahlreich zu nennender Zuhörerkreis versammelt. Das von ihm vorgetragene Concert pathétique, namentlich das Allegro (in Fismoll), unterscheidet sich von den gewöhnlichen Virtuosenconcerten durch reiche Fantasie und Gediegenheit der Faktur. Die früheren Lieblingsstücke des Publikums: Variationen über Ungarische Volksweisen und der Karneval von Venedig, bildeten auch diesmal wieder Hauptbestandtheile der Concerte und fanden die glänzendste Aufnahme.

Neben Herrn *Ernst* traten noch zwei Sängerinnen auf: die Fräulein *Liddy* und *Fanny Stoltz*, von der italienischen Oper zu Kopenhagen; ein paar recht hübsche, umfangreiche und koloraturfertige, in modern italienischer Weise gebildete, keineswegs aber ausgebildete Stimmen, deren Schule und Geschmack sich gleichmässig mangelhaft zeigte. Sie fanden indess Gnade vor den Augen des Publikums und sogar ziemlichen Beifall.

Tichatschek, noch immer der erste deutsche romantische Heldentenor, gibt einen grösseren Cyklus von Gastrollen. Im Laufe des Aprilmonates hörten wir ihn als Robert, Tamino und Dom Sebastian. Die ausgezeichnete Qualität seiner schönen vollkräftigen, etwas mobilen Stimme hat sich im Ganzen nicht verändert, aber auch manche andere, schon früher bemerkte, den vortheilhaften Eindruck derselben beeinträchtigende Eigenschaften dieses Sängers sind gleichfalls noch vorhanden; das Mangelhafte seines getragenen Gesanges, das fehlende Portament und das Konsonantensingen machen sich noch immer mehr oder weniger bemerklich.

Ein Fräulein *Liebhart* vom Wiener Hoftheater gab neben Herrn *Tichatschek* in der Zauberflöte die Königin der Nacht und in *Meyerbeer's* Hugenotten die Margaretha von Valois. Es besitzt diese Sängerin eine klangvolle, umfangreiche hohe Sopranstimme und leistet, ohne gerade Künstlerin del primo cartello zu sein, viel Gutes. Die letzte der beiden ebengenannten Rollen erwarb ihr vielen Beifall.

Von den zehn im Laufe des verwichenen Monates stattgehabten Operndarstellungen erwähnen wir nur *Rossini's* Belagerung von Korinth, die am 6. April aufgeführt wurde, und noch immer zu denjenigen gehört, die sich auf dem Repertoir erhalten und die Gunst des Publikums geniessen. Unstreitig ist auch diese Oper eine der gelungensten des berühmten italienischen Maestro, da sie durch Selbständigkeit des Charakters sich auszeichnet und weniger von der eigenthümlichen, manchmal bis zum Widrigen süsslichen Manier, welche der Mehrzahl der übrigen *Rossini*'schen Werke innewohnt, kundgibt. Herr *Dalle Aste*, zu dessen Benefiz die Aufführung stattfand, vermochte nicht recht sich in den Charakter seiner Rolle hineinzufinden und befriedigte daher die an die Darstellung derselben zu machenden Ansprüche keineswegs vollkommen, wogegen Herr *Ditt* dem Vortrage der Partie des Kleomenes Werth zu verleihen wusste; eben so Fräulein *Babnigg* als Palmyra. Orchester und Chöre hielten sich sehr gut und war die Aufführung, in ihrer Gesammtheit betrachtet, eine vorzügliche.

In der Charwoche, während welcher hiesigen Ortes Schauspiele u. dgl. untersagt sind, wurde am 21. April *Pergolese's* Stabat mater, mit getreuer Beibehaltung der Originalmelodieen und Harmonieen, instrumentirt von *Alex. Lroff*, gegeben, sprach aber wenig an. So originell auch der Gedanke des russischen Komponisten scheinen mag, einer alten, blos auf die Wirkung der menschlichen Stimme berechneten, *a capella* geschriebenen Musik durch Hinzufügung moderner Instrumentalintentionen für die Jetztzeit neuen Reiz zu verleihen, so verfehlt dünkt er uns. Gerade weil *Pergolese's* Stabat nur für die Singstimmen berechnet ist, muss jede Instrumentalzuthat nur hinderlich und störend einwirken, und was sodann die Aufführung anlangt, so verlangt eine Musik wie diese ganz andere Vorübungen, als ein paar mit einem in solcher Gesangesweise völlig unerfahrenen Chorpersonale abgehaltene Proben sie zu bieten im Stande sind. Die Wahl des Stückes war daher in zwiefacher Hinsicht offenbar eine verfehlte. Dem Stabat folgte *David's* Wüste, die zwar nicht mehr die glänzende Theilnahme fand, welche ihr bei früheren Aufführungen wurde, indess keineswegs ohne beifällige Aufmerksamkeit blieb.

Zum Schlusse noch eine summarische Uebersicht der Wirksamkeit unserer Oper während des Theaterjahres vom 1. April 1847 bis ultimo März d. J. Zur Vorstellung kamen nämlich siebzehn Komponisten, unter diesen *Mozart* siebenundzwanzig Mal. Sodann *Weber*, *Meyerbeer*, *Kreutzer*, *Lortzing*, *Flotow*, *Rücken*, *Fuchs*, *Edgar Mannfeld*, *Bellini*, *Donizetti*, *Rossini*, *Verdi*, *Halevy*, *Auber*, *Mehul* und *Balfe*. Von Opernnovitäten im Ganzen zwölf Werke in zweiundzwanzig Akten.

Aus London. Im Mai. — Das vierte Concert der Gesellschaft der „Ancien Concerts" brachte, wie immer, als Programm eine Todtenliste von Komponisten, denn nur verstorbener Meister Werke kommen bekanntlich darin zu Gehör. Die englische Aristokratie gibt diese Concerte, und die englische Aristokratie hält es mit den Todten. *Beethoven's* „Christus am Oelberge" wurde im ersten Theile gegeben, aber nicht in englischer, sondern in italienischer Sprache. Die Sänger waren jedoch keine Italiener, sondern Engländer, und die Zuhörer waren auch Engländer. *Lablache* und *Gardoni* sangen das Duett des ersten Aktes aus *Mozart's* Entführung. Aus des Ersteren Munde quollen die Töne zwar etwas gealtert und rauh, aber armesdick hervor, während des Anderen unreife und dünne Stimme kaum zu hören war und die entfernt Stehenden sich wahrscheinlich nur mit Betrachtung der Bewegung seiner Lippen haben zufriedenstellen müssen. Nun, die Engländer sind nachsichtig, und wenn nur ihre Augen durch ein glänzendes Publikum angenehm beschäftigt werden, so nehmen sie es mit den Ohren nicht so genau.

In der vierten Quartettunterhaltung der *Beethoven Quartett Society* wurden im ersten Theile des grossen Meisters früheste Quartette, G und B dur, im zweiten

Theile seine späteren, Fmoll, Nr. 11. und Fdur, Nr. 17, aufgeführt.

Die Society of Female Musicians gab ihr Conzert am Montag Abend vor einem zahlreichen Publikum. An einem sehr mannigfaltigen Programme fehlte es auch hier nicht. Die bedeutendste Neuigkeit war eine Piece für Pianoforte, von Herrn *Kalkbrenner* und seinem Sohne vorgetragen. Fremde Sängersterne waren die Damen *Castellan*, *Thillon*, Dem. *Alboni* und Herr *Tamburini*. Von englischen Damen traten auf die *Birch*, *Dural*, *Rainforth*, *Ley*, *Bassano*, *Dolby*, *Cubitt* und *Steele*. Auch unsere englischen Tenoristen Herr *Reeves* und Herr *Lockey* sangen.

Im Theater Ihrer Majestät erschien Fräul. *Lind* am Donnerstag zum ersten Male in diesem Jahre wieder als Regimentstochter. Eine bessere Darstellung dieses Charakters wird schwerlich zu geben sein; auch sind ihre Mezza voce-Kadenzen und getragenen Stellen unübertrefflich. Aber unglücklicher Weise scheint ihr Streben nach Fülle des Tones immer mehr zuzunehmen, und so erschien ihr Gesang im Ganzen rauher und unreiner als bei ihrer vorigen Anwesenheit. Ihre nächste Partie wird die Lucia sein. Uebrigens war die sonstige Ausführung der Oper eine höchst nachlässige. Der Chor brüllte, anstatt zu singen, und war durchaus unsicher. Das Orchester schien einem kleinen Provinzialtheater anzugehören, so ohne alle Nuancirung spielte es die Musik mechanisch herunter, und die anderen Künstler auf der Bühne mögen, der heutigen Probe nach zu urtheilen, auch nicht viel weiter her sein.

Im Covent-Garden-Theater wurde dieser Tage die Cenerentola wiederholt, worin Fräul. *Alboni* sich immer schönere Triumphe erringt. — Aber das bedeutendste Ereigniss — wenn es ausserhalb der Politik jetzt noch bedeutende Ereignisse gibt — war der Wiederauftritt der Mad. *Viardot-Garcia*. Als Werdende hatte sie uns verlassen, als Gewordene kam sie wieder. Ihre Kühnheit konnte man an der Gefahr ermessen, die sie sich freiwillig schuf, indem sie als Antrittsrolle die Sonnambula wählte. Denn nicht allein schwebt die Amine der unvergleichlichen *Malibran* noch in dem Gedächtnisse der jetzigen Theaterbesucher, sondern von da an haben auch die vorzüglichsten Sängerinnen Europa's diese Rolle vorgeführt, und endlich schien die Amina der gefeiertsten Sängerin der Gegenwart, der *Lind*, alle nachfolgenden überflüssig oder vergeblich gemacht zu haben.

Dazu kann man sehr kühn sein im Fassen eines Entschlusses, und sehr muthlos werden, wenn der Augenblick der Ausführung naht. Und dies schien der Fall bei Mad. *Viardot* zu sein. Wir haben selten eine ängstlichere Aufregung an einer Künstlerin bemerkt, als an diesem Abende an der Debutantin. Dennoch übertraf der Erfolg die kühnsten Erwartungen. Wir kennen die Mittel zu gut, wodurch in grossen Städten scheinbare Erfolge herbeizuführen sind, wir wissen, dass der Enthusiasmus in ganzen Körben voll Blumen vorher in das Theater geschafft wird, dass die da Capo's und Hervorrufe förmlich präparirt werden, oft durch die Künstler selbst, und dass folglich solche Dinge das künstlerische Verdienst noch nicht unbedingt beweisen, aber hier war kein gemachter, sondern ein wirklicher Triumph. Wir enthalten uns einer Detaillirung des Gesanges und Spieles dieser ausgezeichneten Frau, da in deutschen Blättern zur Genüge darüber geschrieben worden. Nur eine Bemerkung wollen wir machen. Selbst die besten Sängerinnen machen in gewissen Fällen zuweilen einen Unterschied zwischen technischem und künstlerischem Vortrag, indem sie z. B. bei Rouladen plötzlich ihre ganze Kraft nur auf die korrekte Ausführung derselben zu werfen, sie aber ausserhalb des Gesetzes gefühlvollen Ausdruckes liegend zu betrachten scheinen. Mad. *Viardot* dagegen weiss auch ihre Rouladen, Variationen, Triller, kurz alle Verzierungen dem Situations- und Gefühlsausdrucke so anzuschmiegen, dass man über der Wirkung auf das Herz die Kunst der Technik vergisst. Das aber ist die höchste Aufgabe, welche eine dramatische Sängerin zu lösen hat, und diese Aufgabe löst Mad. *Viardot*, wenn nicht durchgängig, doch meistentheils.

Feuilleton.

Die Abzüge, die an der grossen Oper zu Paris mit Genehmigung der Sänger selbst auf die Dauer des Sommers eingetreten sind, betragen bei einem Gehalte von 2000 bis 3000 Franken fünf Prozent, bei 3000 bis 4000 Fr. zehn Prozent, bei 4000 bis 5000 Fr. fünfzehn Prozent, bei 6000 Fr. und darüber fünfundzwanzig Prozent; bei einigen grossen Gehalten die Hälfte.

Ein spanischer Komponist, Namens *Gracian Garros*, macht jetzt in Madrid mit seinen Liedern, Romanzen, Duetten u. s. w. viel Glück. Er hat eine Sammlung davon in Paris unter dem Titel „Les soirées d'hiver" erscheinen lassen, die viel Schönes enthalten sollen. Auch ein vierstimmiges Ave Maria ist darunter.

Die Pariser musikalische Zeitschrift „La France musicale" ist eingegangen.

Der junge *Henry Wieniawski* aus Warschau, Zögling des Pariser Konservatoriums der Musik, macht jetzt mit seiner Geige in Petersburg Furore. (Man vergl. über ihn Jahrgang 1847, S. 61, und 1848, S. 151.)

Meyerbeer hat die Aufmerksamkeit des Comité der „Association des artistes musiciens" zu Paris auf die Wittwe des letzten Nachkömmlings von *Christoph Gluck* gelenkt. Er bemerkt in seinem diesfallsigen Briefe u. A.: „Hätte *Gluck* die Tantième genossen, wie die neuere Zeit sie eingeführt hat, so würde die Wittwe seinen letzten Abkömmlings nicht mit der Noth zu kämpfen haben." (Wenn irgend Jemand, so ist *Meyerbeer* zu dieser Aeusserung berechtigt — er, dessen Robert der Teufel so eben in Paris zum dreihundertsten Male gegeben wurde.) Da eine gleiche Aufforderung zur Unterstützung an den Ausschuss der dramatischen Schriftsteller und Komponisten gelangt ist, so werden beide Vereine sich mit einander in Vernehmen setzen, um die Unterstützung auf eine desto würdigere Weise gewähren zu können.

Die Pariser Akademie der schönen Künste hat für jedes Jahr eine goldene Medaille im Werthe von 500 Franken als Preis ausgesetzt für die Dichtung einer Kantate, die dann, ebenfalls im Wege des Preisausschreibens, komponirt werden soll. Die Kantate muss dreistimmig sein (Sopran, Tenor und Bariton oder

Bass), eine oder zwei Arien, ein Duett und ein Schlusterzett enthalten, und diese Musikstücke durch Recitative mit einander verbinden.

Wie es heisst, soll die Mainzer Bühne mit der Wiesbadener vereinigt werden, wie dies bereits früher der Fall gewesen ist.

Halévy ist zum Mitgliede der französischen Nationalversammlung gewählt worden. (Vergl. S. 319.)

In Paris hat sich eine neue musikalische Gesellschaft gebildet unter dem Titel: „Athénée musical populaire", bestehend aus dreihundert Ausübenden, und zwar zweihundert Chorsängern und Sängerinnen und hundert Instrumentisten, unter der Leitung des Herrn *Varney*. Die Gesellschaft will jeden Sonntag öffentliche Concerte geben (Eintrittspreis 1 und 2 Fr.) und darin die Meisterwerke alter und neuer Zeit zur Aufführung bringen.

In Maestricht hat Herr *Karl Eckert* aus Berlin mit vielem Beifall ein Concert gegeben, und zwar in seiner dreifachen Eigenschaft als Violinist, Pianist und Komponist.

Am 21. Mai wurde in Leipzig *Julius Becker's* neue Oper: „Die Erstürmung von Belgrad" zum ersten Male mit Beifall aufgeführt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Croisez, Op. 43. Petite Fantaisie sur Haydée, *Opéra d'Auber* p. Pfte. 12½ Ngr.

— — Op. 45. Duo enfantin sur Haydée, p. Pfte. à 4 Mains. 15 Ngr.

— — Op. 44. Impromptu héroïque sur la Marseillaise et le Chant du Depart p. Pfte. 10 Ngr.

Donizetti, Matinée musicale. Recueil d'Ariettes italiennes av. Pfte. N° 3, Il Cavallo arabo (12½ Ngr.) N° 4, Il tuo Pensiero e il mio (7½ Ngr.) N° 5, La Negra (7½ Ngr.) N° 6, La Corrispondenza amorosa (12½ Ngr.) 1 Thlr. 10 Ngr.

Duvernoy, Op. 178. 2 Fantaisies sur Haydée p. Pfte. N° 1, Barcarolle. N° 2, Cavatine à 15 Ngr. 1 Thlr.

— — Op. 179. Petite Fantaisie sur Haydée p. Pfte. à 4 Mains. 15 Ngr.

Reichardt, Was ist des Deutschen Vaterland. Volkslied f. Pfte. arr. 3 Ngr.

Reinecke, Op. 16, Quartett f. 2 Viol., Alt und Velle. 1 Thlr. 20 Ngr.

In unserem Verlag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Ueber Herstellung

des

Gemeine- und Chorgesanges

in der

evangelischen Kirche.

Geschichtliches und Vorschläge

von

Carl von Winterfeld.

In Oktav. Geheftet. Preis 1 Thaler.

Leipzig, Mai 1848.

Breitkopf & Härtel.

In Verlage von **G. W. Körner** in Erfurt ist so eben erschienen:

Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den hauptsinnigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Den Manen dieser unsterblichen Meister geweiht und als Bildungsmittel zur feinsten Uebung empfohlen. 3 Thlr. Heft 1 à 15 Sgr.

Für einen Klavier-Verein werden grössere Musikwerke, als: Ouverturen, Symphonieen, Concerte etc. etc. in den Arrangements von 4—12 Pianos, für 8—48 Hände, geschrieben oder gedruckt, am Liebsten in Partitur, zu kaufen gesucht, und sehe ich gef. Offerten entgegen.

G. W. Niemeyer in Hamburg.

In unserem Verlag ist erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Schatz

des

evangelischen Kirchengesanges

im ersten Jahrhundert der Reformation.

Herausgegeben unter Mitwirkung Mehrer

von

G. Freiherrn von Tucher.

(In sehr grossem Oktavformat, geheftet.)

Erster Theil. **Liederbuch**, auch unter dem Titel: Kirchengesänge, Psalmen und geistliche Lieder Dr. *Martin Luther's* und anderer frommen Christen. Preis 5 Thlr.

Zweiter Theil. **Melodienbuch**, auch unter dem Titel: Melodien des evangelischen Kirchengesanges im ersten Jahrhundert der Reformation, mit den vorhandenen Harmonisirungen dieser Periode. Preis 4½ Thlr.

Leipzig, im Mai 1848.

Breitkopf & Härtel.

☞ Hierzu eine Extra-Beilage: **Facsimile der Skizze zu dem Sturm in Haydn's sieben Worten.**

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

BEILAGE

zu N: 22 der Allgemeinen Musikalischen Zeitung 1848.

Skizze des Sturms in den Sieben Worten von Jos. Haydn.

Facsimile

der Originalhandschrift des Componisten.

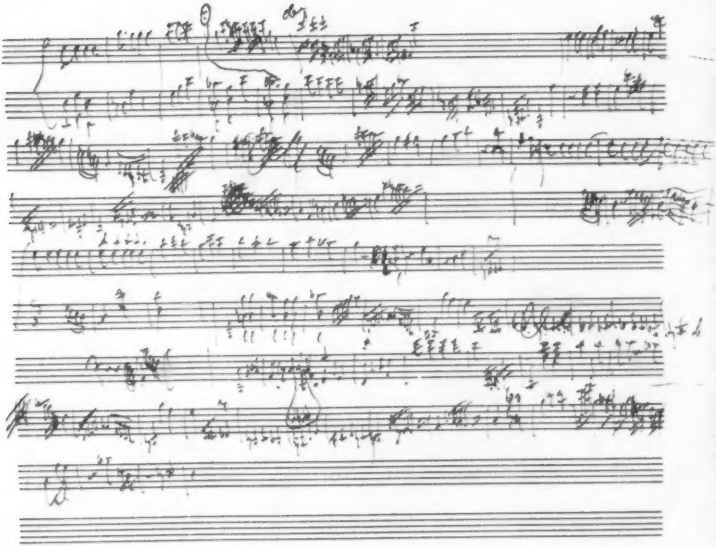

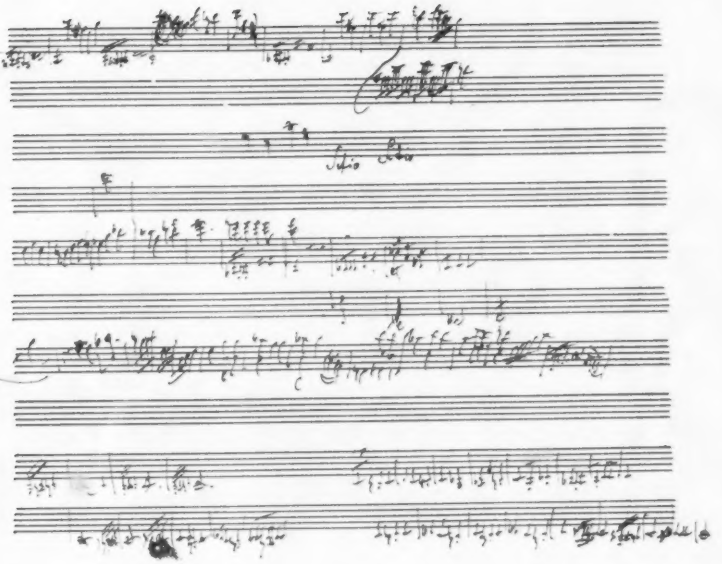

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten May. Nº. 35. 1803.

Bemerkungen über die so eben beendigte leipziger Ostermesse, in Hinsicht auf Musik.

Man hatte bey dem lebhaften Feste Merkurs diesmal weniger als je vergessen, dass der Gott auch Erfinder der Lyra sey. Da der beschränkte Raum dieser Blatter nicht verstattet, bey allen — auch nicht einmal bey allen bedeutenden neuen Produktionen, die den Musiker interessiren können, zu verweilen, scheint es Pflicht, hier wenigstens eine kurze Uebersicht des Hervorstechendsten zu geben. Es bleibt den Mitarbeitern an dieser Zeitung überlassen, in der Folge Einzelnes auszuheben und naher zu würdigen, auch soll das hier Gesagte ihrem Urtheile keineswegs vorgreifen.

Es ist vor kurzem in diesen Blattern behauptet worden, dass der Handel mit Musikalien sich seit einigen Decennien in Deutschland zwar sehr ins Breite gebildet, aber weit weniger erhöhet habe — eine Behauptung, welcher bisher nicht mit Grund widersprochen werden konnte, aber vielleicht bald widersprochen werden darf, wenn mehrere der thatigsten Musikhandlungen im Stande sind, auf dem Wege fortzugehen, den sie eben jetzt, durch einen glücklichen Verein des Zufalls, betreten haben. Ohne andere Handlungen, oder auch so manche ihrer vorzüglichen Verlagsartikel nachsetzen zu wollen, müssen wir vornehmlich drey Handlungen anführen, weil sie so vieles zur Messe brachten, das nicht nur an sich auszeichnenswerth ist, sondern auch nicht ohne Einfluss auf den Zustand der musikal. Literatur überhaupt und auf den Gang der Bildung für diese Kunst bleiben kann.

Die Breitkopf-Härtelsche Handlung fuhr fort, durch den Druck von Partituren, von Fortsetzungen der Sammlungen der Werke grosser Meister für das Klavier, und auch durch mehrere gute neue Werke, im Druck oder im Stich, ihre rasche und wohlgeordnete Thatigkeit zu beweisen. Handels Messias nach Mozarts Bearbeitung, durch welche dies berühmte Werk unsern Zeiten naher gerückt und in vieler Hinsicht brauchbarer gemacht wird, ist schon in diesen Blattern genannt; so auch das schätzbare Jos. Haydnsche Te Deum, mit latein. und deutschem Texte. Der zweyte Heft von Seb. Bachs einzigen Motetten wird allen Kennern nicht weniger willkommen seyn, als dessen nächstens erscheinende Missa für zwey Chöre, in Partitur. Joseph Haydns dritte Missa stehet mit allen Ehren neben den beyden ersten, und sein herrliches Stabat Mater erscheinet nun auch (mit latein. und deutsch. Text) in vollstandiger Partitur. Die Wohlfeilheit der Preisse aller dieser Partituren (so kauft man das Stab. Mat. nach dem Ladenpreis, für 2 Thlr.) erleichtert es auch unbemittelten Musikern, sie sich zu verschaffen. Von Anweisungen für Lehrlinge lieferte diese Handlung: Backofens Anweisung zur Klarinette. Von einzelnen vermischten Kompositionen nennen wir nur: die Fortsetzungen der Mozartschen Werke, (Cah. 13 und 14, der Konzerte No. 10 und 11) der Haydnschen (Cah. 7, 8 u. 9, wovon beyde leztere viele neue vortreffliche Gesangstücke enthalten) den Anfang (1sten Heft) einer ähnlichen Sammlung der sämmtlichen Werke Clementi's für das Klavier, (zwölf Solosonaten, gut gedruckt, mit Clementi's Portrait, als Vignette, für einen Laub-

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juni. **Nr. 23.** 1848.

Inhalt: *Recension.* — Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten. — Neue Musikalien. — *Nachrichten.* Aus Leipzig. Aus Kassel. — Nekrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Recension.

Robert Schumann, Zweite Symphonie. Op. 61. in C. Partitur. 232 S. kl. Folio. 5⅓ Thlr. Stimmen 9 Thlr. Leipzig, *Whistling*.

(Beschluss.)

Das Adagio hat mein lieber Vorarbeiter (*A. D.*) als das Beste von Allem gepriesen; ich stimme bei für Einzelnes, nicht für das Ganze, und finde mehr Anfang als Ende darin.

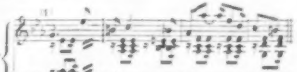

Ein ächter wahrer Gesang voll stiller Wärme und geraden Gliedern, Beides heut so selten geworden, dass es Einem doppelt wohl wird bei solchem Anfang. Im Verlaufe finden sich glänzende tiefsinnige Schönheiten, als: S. 136 der Blasersatz; S. 139—141 die geistvollen harmonischen Wendungen; der kühne dunkle Orgelpunkt S. 145; der milde kindliche Gesang S. 147 u. s. w. Und so ist das Ganze schwungvoll melodisch durchgeführt, und doch fehlt mir Eins, was ich nicht nennen kann — es gehört also eigentlich nicht in die Kritik! Doch warum nicht auch hier Geheimes andeuten, selbst was man nicht verantworten kann? Die Melodie hat mir, wie manche frühere unseres Robert, eben auf diesem schwärmerischen Gebiete, mehr Frage als Antwort, mehr Sehnen als Sättigung in sich; es ist ein verschleierter Himmel, wo man hofft den geoffneten zu finden. Also eine völlig subjektive Kritik? Sei's d'rum! Bin ich auch öfter darum zurechtgewiesen, so weiss ich doch kein Maass der innigsten Schönheit, als das Herz und eigene Gewissen. Hab' ich Unrecht, ich will's tragen, dass ich Geheimes ausschwatze!

Das kühne Finale hat mannigfaltige Themen, wechselnde Massenpracht, scharfgezeichnete Umrisse und rasche dringende Wirksamkeit; mancherlei Merkwürdigkeit und Eigensinn daneben, was Einen frappirt und wo man nicht recht weiss, ob man zürnen oder zweifeln soll. Zuerst erkennt man eine ausserst klare Disposition in die drei organischen Hauptheile: den thematischen S. 154—160, den bewegten S. 160—197, den schliessenden S. 197—232. Diese Theile sondern sich scharf in rhythmischer und melodischer Weise, und auch dem Gehalte nach unterscheidet man sehr deutlich die Klarheit und Leichtigkeit der Grundthemen, die bunte phantastisch-verständige Kombination und Ueberfülle des bewegten Theiles, die ausklingende abwogende Neigung des grossartigen Schlusssatzes. Dass die beiden Scheidepunkte der drei Theile (160, 197) auf den Grundton fallen, ist rhythmisch und melodisch gut gedacht, dazu auch neu und ungewöhnlich. — Die Mannigfaltigkeit der Themen, acht an der Zahl, würde verwirren ohne die scharfen rhythmischen Grenzsteine, die überall gehörig vertheilt sind zur Orientirung, um Ruhe im Lande zu erhalten. Das Grundthema des ersten Theiles:

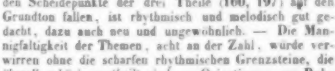

arbeitet sich in einfachster Weise zu lebendiger Gliederung fort bis zum ersten Tonicaschlusse S. 160. Dann folgt mit einem kühnen Aufbrausen der Hörner und Posaunen in Triolenfiguren der bewegte Theil, zuerst einleitendes Gangwerk der Geigen von unbestimmtem Charakter, durch Triolen von den Blasern rhythmisch belebt. Hier schlingt sich das zweite und dritte Thema bescheiden vermerkt hinein S. 163, 164:

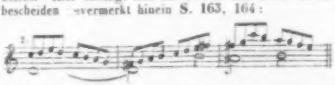

Bald umschlingen sich beide, mit Ueberwalten jedoch

des sangreichen zweiten, das zu einem schönen Gespräche der Geigen und Bläser Anlass gibt (167). Das Gangwerk läuft weiter, mündet wieder in das Grundthema, dessen Erlebnisse und Abenteuer sich über 70 Takte lang entwickeln (170—180). Leidenschaftlicher tritt dann eine Umkehrung jenes zweiten Thema's hervor (4), worauf höchst überraschend die Anklänge an das verklungene Adagio hereinbrechen (5), später fast die ganze frühere Symphonie: eine Weise, die *Schumann* liebt und zuweilen mit Glück ausführt — unbedingt will ich sie nicht gutheissen. Jene Themen 4 und 5 sind S. 183—187:

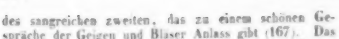

Man sieht, dass schon das zweite diesen Anklang in sich trägt. Dann folgt zum Beginn des dritten Theiles nach drei bedeutenden Generalpausen und kräftigen Tonicaschlägen das liebliche halbklagende Thema 6 S. 197:

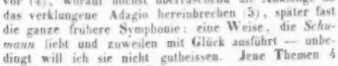

Dieses arbeitet wieder eine ziemliche Strecke lang, bis S. 204, 206 fg. der einleitende Oktavenlauf dazwischenfährt, auf einem ungeheueren Orgelpunkt (der Pauken und Hörner 206, 207, 208, 209) ausrast und sich senkt zu einer ausfallenden Septime (210). Noch einmal erscheint jenes Thema 6 etwas spitzig, mit gelehrten Bemerkungen verbrämt und, wie mir scheint, zu lang. Nun kommen aber, im dritten Theile des Schlusssatzes*), als siebentes und achtes Thema, gar die Melodieen des ersten Andante's wieder herbei:

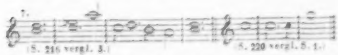

und diese alle (Th. 6, 7, 8, 9) streiten sich nun gar böse und unmuthig mit einander, von widerhaarigen Triolen geleitet, bis zum endlichen Ende, das in edler Kraft ausballt.

Ueber gewisse Eigenthümlichkeiten unseres Tondichters, die bald störend, bald überraschend wirken, bemerken wir zum Schlusse einiges Allgemeine, wobei wir uns auf frühere Referate über die Peri u. s. w. beziehen dürfen. Die seltsame Neigung zu *Bach*'schen Prolepsen des Schlusstones, die zuweilen etwas absichtlich fremdartig klingt, scheint nun schon Gewohnheit geworden zu sein bei unserem Robertus: wir fragen, ob sie zur Schönheit beiträgt? Folgende sind mir zunächst aufgefallen:

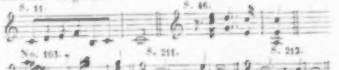

Von diesen fünfen ist allein die dritte durch ihren humoristischen Eigensinn gerechtfertigt, die übrigen mehr hartnäckig als reizend. Die Prolepsis S. 156

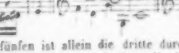

mag sich aus dem Gange der ganzen Melodie eher rechtfertigen, obwohl auch sie hartherzig genug klingt. Noch weniger kann ich mich mit den seltsamen Rückungen befreunden, die Einem zuweilen in's Genicke fahren, man weiss nicht, ob man hängt oder fällt. Sie haben im rhythmischen Sinne Verwandtschaft mit jenen widerhaarigen Prolepsen. Folgende sind mir am Meisten aufgefallen:

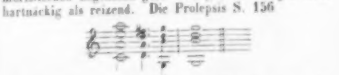

Diese drei klingen sehr hartherzig und bizarr; lebendig leidenschaftlich dagegen die elegische Stelle S. 200:

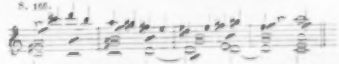

Im harmonischen Gebiete ist die immer neue kühne Erfindungskraft unseres *Schumann* bewundernswerth. Als Einzelheiten dürfen wir hervorheben: die sonderbare, doch wirksame Lage und Auflösung eines verkehrten übermässigen Sextenakkordes S. 43:

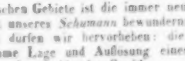

Aeusserst hart, fast wie aus Verlegenheit abgebrochen, scheint dagegen der Uebergang S. 168:

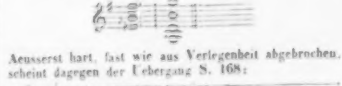

*) Ohne absichtlich in das *Nimium distinguere* zu fallen, glaube ich doch in dem Schlusssatze, der ganz organisch dasteht ein Resume, eine neue Durchführung aller früheren enthält, noch besondere Absätze zu erkennen, nämlich: 1) S. 197—206; 2) der Orgelpunkt S. 206—210; 3) neue Durcharbeitung des 6. Thema's S. 210—216; 4) Thema 7, 8 S. 216—229; 5) von da an der wahre und aufrichtige endliche Schluss. Den dritten Absatz halte ich entbehrlich, der disponirten Idee nicht nothwendig

wo das E des Basses nur eine Krücke zum schärferen Ansatze des F scheint. — Unnöthig ist wohl auch die schneidende Härte S. 229:

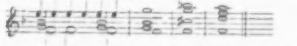

zumal nach vollausklingendem C dur-Akkord ohne Vorbereitung eintretend. — Fremdartig berührt auch der sonderbare Gebrauch des Quartsextakkordes, der mehrmals ganz unvermittelt einsetzt und einen rhythmischen Ruhepunkt bildet, was ich ausser einigen früheren *Schumann*'schen Werken auch in den späteren oft sehr willkürlich modulirenden *Beethoven*'schen Instrumentalien bemerkt habe. Hier, bei *Schumann* z. B. S. 26, 3 unbequem: sehr schön und wirksam dagegen S. 140, 4 (ähnlich S. 149, 7); trefflich vorbereitet in langer Gegenbewegung S. 141, 2 (ähnlich S. 150, 6); steif abgebrochen wiederum S. 166, 2; unmotivirt und halbverständlich S. 181, 2. Einmal ist der Kontrabass Schuld an einem quartsextischen Ungeheuer, das mir gar phantastisch unbegreiflich vorkommt, weil es eine neue rhythmische Reihe beginnen soll, S. 191:

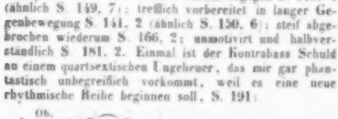

Ist hier eine Rückung gemeint, eine Prolepsis, oder soll der Kontrabass eine Oktave höher stehen? Ich wünschte das Letztere um seinetwillen. Er macht auch sonst einigemal Seltsames, z. B. S. 1, 109, 194, was wenigstens unsere armen norddeutschen *Bassi contrarii* ungern spielen würden, da es ihnen unterhalb des grossen (Kontra-) E an Athem gebricht. — Von anderen Besonderheiten und Schönheiten des Werkes ist oben genugsam geredet, auch durch *A. D.* schon auf Einzelnes freundlich hingewiesen, wo wir im Ganzen beistimmen. Nur noch die bescheidene Anfrage: ist die Bezeichnung des Tempo für das Finale $\frac{2}{2} = 170$ richtig? so ist's ungeheuer und unverständlich rasch, auch auf meinem *Malzel*'schen Metronom diese Nummer nicht zu finden: soll es aber $\frac{2}{2} = 120$ sein, so klingt's gut.

Emden, 12. Mai 1848. *E. Krüger.*

Versuch zu einem neuen Operntexte für deutsche Komponisten.

Mitgetheilt von *Carl Gollmick.*

(Beschluss.)

Actus V.

Kerker. Leander, schwer gefesselt, liegt auf Stroh und schläft den Schlummer der Unschuld.

Eine Arie sagt uns, dass er zum Scheiterhaufen verurtheilt sei. Schon Monden schmachtet er in diesem Schreckensort. Nichtsdestoweniger ist sein Costüme sehr gewählt. Schwarzsammetnes Kollet mit weissseidenen Puffen. Das Largo geht über in ein Allegro der Freiheit und des Lichtes. Trotz der Leiden des Gefangenen dringt seine Stimme doch durch alle Instrumente.

Arien sind in Musik gesetzte Gedanken und Selbstgespräche. Der Dichter zeigt uns in denselben nur innere Seelenzustände. Die Phantasie des Zuschauers muss annehmen, dass der Gefangene nur lebhaft denkt, und dass, was er Alles spricht, singt und was alle Instrumente dabei treiben, nur in seinem tief Innersten vorgeht. Er empfindet blos, wir aber vernehmen es auf diese Art. Welch ein ekiatantes Vorrecht der Oper!

Nach dieser Arie knarrt die eiserne Pforte und ein Vermummter schleicht herein: „Bist du der Mörder, so stosse zu, hier ist meine Brust.“ Leander sollte ihm aber eigentlich den Rücken hinhalten, da er nur zwischen den Achseln verwundbar. Diesen Punkt scheint er aber vergessen zu haben.

Der Vermummte schwankt vor und seufzt.

Leander. „Ha — du bist kein Mörder — die zarte Gestalt — O Götter, welche Ahnung! — du bist“ ... fasst den Fremden bei der Hand .... „Geliebte!“ Da lässt der Vermummte Hut und Mantel fallen. Es ist Brunhalda. *Leander* prallt zurück. „Ich bin's“, sagt *Brunhalda*, und daraus entspringt ein Wechselgesang, worin sie ihn zur Flucht bewegen will, mit ihr, auf ihr Schloss nach Island von Glanz umgeben oder in des Eilandes arme Hütte. „Wähle!“ Er aber will sterben. Sie fällt ihm zu Füssen und beschwört ihn: „Fliehe!“

Leander (stolz). Ich bin ein Nibelunge.

Da reisst *Brunhalda* den Dolch aus ihrem Gürtel und stosst nach seiner Brust, der Stoss prallt aber ab und *Leander* sagt spöttisch: „Mich tödtet keine ird'sche Waffe!“ Dies ist das Stichwort zu einem Kriegerchore von aussen. „Befreit den König!“ Es sind die Nibelungen. „Ich bin verloren!“ ruft *Brunhalda* und entflieht. In diesem Augenblicke verbreitet sich ein röthlicher Schein, der steinerne Kerker steht in Flammen, Nibelungen dringen ein, unter ihnen Pandafilando, umringen und knieen vor Leander. Diesem fällt es jetzt ein, dass er zum Heile seines Volkes doch entfliehen müsse. Ein kleiner Knappe nimmt ihm ohne Anstrengung die Fesseln ab und unter einem langen Chore im brennenden Kerker stürmt Alles fort.

Verwandlung. Tag.

Domplatz zu Sistos. Die Kirche im Hintergrunde. Erntefest. Ländliche Musik, wozu Schnitter und Bauern tanzen. Heiterer Chor, darauf graziöses Ballet. Costüme der Bauerinnen: Robe von Mousseline de laine (der Stab zu 1 Fl. 12 Kr.), Korsett mit goldenen Borten, um die Arme und in den Ohren blitzende Steine. Plötzlich erschallt die Tuba, die Glocken läuten und die Orgel spielt den Choral: „Alle Menschen müssen sterben!“ in Cesdur und zwar mit so kunstvoll unterlegter Harmonie, dass von der Originalmelodie gar nichts mehr zu verspüren ist. Der Leichenkondukt Hagen's

bewegt sich hinten über die Bühne. Vorn Tanz der Schnitter. Krieger wollen diese aus einander treiben. Sie widersetzen sich aber und so entsteht Krawall. Alle diese Elemente, Leichenmarsch und Schnittertanz, Kriegsgeschrei und Orgelklang, Tuba, Choral und Glocken zerschmelzen in eine einzige Harmonie.

So im kunstreich gebauten Tonchaos endet diese Szene, ein wahrer Triumph des musikalischen Fortschrittes.

Actus VI.

Decoration des 2. Aktes. Die Dardanellen.

Wieder Donner und Blitz. *Jalolo*, vermummt, schleicht tückisch über die Bühne, eine brennende Fackel in der Hand. Er besteigt den Felsen rechts und verschwindet. Darauf Hera im Negligé des 2. Aktes, ebenfalls mit einer Fackel. Klage. Der Geliebte ist ihr entrissen, doch harrt sie sein in stiller Nacht. Aber ach, der Herbststurm tobt, und noch immer vertraut er sich dem verrätherischen Meere. Da ertönt, wie im 2. Akte, Leander's Stimme von Abydos herüber. Das ist das Signal, dass sie den geliebten Felsen besteigt und die Fackel als gewohntes Zeichen aufstellt. Nun aber bricht der Sturm heftiger los, wobei das Meer immer ruhig bleibt, und sie eilt herab bis an das Proscenium, flehend zu Leukothea (siehe *Schiller*, Hero und Leander S. 287), dass sie das Wetter bändige.

Sie fliegt wieder zum Felsen hinauf, und in diesem Momente bläst der tückische Jalolo ihre Fackel aus, dafür aber brennt eine andere weiter zurück in der Gegend der Charybdis. „Verrath, Verrath!“ ruft *Hera*, „ein falsches Licht!“ und sie winkt ihm mit dem Schleier und ruft: „Zurück, Unglücklicher!“ Leander aber schwimmt, vom Gewitter umbraust, Jalolo's Fackel zu. Grosse Gesangszene der Hera im Wolken- und Instrumentensturm. Sie beschreibt die Gefahr des Geliebten. „Er hört meine Stimme nicht — verliert die Kraft — ermattet — verschwindet — taucht wieder auf und — jetzt . . . was liegt dort auf einer Klippe der mörderischen Charybdis? Ist's ein Schwan? Barbarische Götter — nein — es ist — seine Leiche.“ Da wird sie plötzlich wahnsinnig und ihr Haar fällt über die entblösste Schulter.

Um so wahnsinniger aber ihre Worte, um so weniger merkt man einen Unterschied in der Musik! Von der Eumenide und einer Kadenz erfasst, stürzt sie sich endlich unter den Worten: „Wir sehen uns wieder!“ vom dem Felsen hinab in's Meer, und fast gleichzeitig senkt sich ein Nebelschleier herab, der sie verbirgt.

In diesem Momente erscheinen Stephan und Brunhalda mit einem grossen Gefolge. Alle sind von Reue zerknirscht, suchen Hera auf und wollen die Liebenden vereinen. Leider aber haben sie sich verspätet und tappen jetzt im Nebel herum. Da erscheint *Jalolo* auf den Felsen und ruft, auf die Charybdis deutend: „Seht dorthin — seht!“ und verschwindet unter Hohngelächter.

Während nun die Anwesenden unter dem Ausrufe: „Wehe!“ nach dem Hintergrunde starren, hebt sich der Nebel, Aurora beleuchtet die ganze Gegend und man sieht Hera und Leander umschlungen auf der Charybdis liegen. Man glaubt, sie seien todt, aber man irrt sich, die Sänger haben ein zähes Leben auf der Bühne. Beide erheben sich noch einmal, singen den Satz vom „Wiedersehen über den Sternen“, wenigstens ein Dutzend Mal, legen sich dann nieder und sterben darauf in der That. Unter Schwanengesang schwimmt Leukothea, die so lange gewartet, auf einem Delphin herbei und breitet, von bengalischem Feuer beleuchtet, ihre Arme über die Vereinigten aus.

Und so konnte die Oper zur Befriedigung aller Theile schliessen.

Was die Censur, oder mit ihrem *Terminus technicus*: das Streichen anbelangt, so habe ich meinen Stoff so eingerichtet, dass ihm auch der unbarmherzigste Vandalismus nicht mehr schaden kann, und wenn er aus den sechs Aktenstössen der Partitur ein Operettchen zusammenschmelzen würde. Gebrüder Prokrustes und Comp. haben also nicht im Geringsten nöthig, sich in der freien Ausübung ihres despotischen Rothstiftes zu geniren.

Den Namen der Oper zu bestimmen, überlasse ich dem Dichter. Meinetwegen nenne man sie: Jesuit und Leukothea oder die Tarrenkappe, denn man ist ja bereits zur Genüge an Titel gewöhnt, die entweder nur in episodischer oder in gar keiner Beziehung zur Handlung stehen. Uebrigens thut der Name nichts zur Sache. Gibt es doch eine Menge Opern, die gar keinen Namen haben!

In Betreff eben des Epitheton, so ist die Sache schon wichtiger. Um sich aus diesem Dilemma zu ziehen, so nenne man sie beschreibener Weise: Universaloper, weil 1) sich alle romantischen, epischen, lyrischen, dramatischen, komischen und hochtragischen Elemente in ihr vereinigen, und 2) auch der keiner Schule, mithin allen Schulen angehörende musikalische Charakter universell sein wird.

Sollte die Oper in ihrer Vaterstadt zu der gewöhnlichen einzigen Vorstellung kommen, so verschweige man in den Namen des Autors, denn fällt sie durch, so müsste, bei aller Blasirtheit der Komposition, natürlicher Weise der Dichter die Schuld tragen, und machte sie Furore, so dächte ohnehin kein Mensch an ihn, oder bei der Vertheilung des Lorbeers käme auf seinen Antheil höchstens — eine Blattlaus.

Jedenfalls rathe ich meinem Dichter, sobald sein Buch fertig ist, dasselbe seinem Komponisten mit der Bitte zu übergeben, dasselbe durch seine zahlreichen Gönner, durch Frau und Grossmutter, durch Vettern und Basen erst korrigiren zu lassen, ehe er seine Töne darüber giesst. Ich habe Grund, zu vermuthen, dass der Komponist auch ohne diese Bitte jene Vorsichtsmassregel würde ergriffen haben! Auf jeden Fall aber würde sich der Autor durch dieses Verfahren grossen Verdruss und Verantwortlichkeit für die Zukunft ersparen.

Will man aber jedes Risiko kurzweg abschneiden

und den sichersten Weg gehen, so bediene sich der Dichter einer kleinen Mystifikation. Er lasse nämlich sein fertiges Buch in's Italienische oder Französische übersetzen, lasse es darauf einige Zeit im Kamine recht durchräuchern und stelle es dann so an, als wenn sich das Manuskript im Nachlasse eines *Corneille*, *Fontenelle*, *Abbate da Ponte* oder *Metastasio* vorgefunden hätte. Dann verwandle er es wieder in's Deutsche, und ich wette, dass unsere Komponisten grosse Summen daran setzen würden, sich diesen Text zu erwerben. Auch entginge dadurch mein Dichter der Gefahr eines Propriationskrieges mit den Manen oder Erben *Schiller's* oder *Offerdingen's* (des muthmaasslichen Sangers der Nibelungen), aus deren Werken ich meinen Stoff genommen. Sapienti sat!

Neue Musikalien.

Der Traum der ersten Liebe, von *E. Geibel*, für Sopran oder Tenor und Piano, komponirt von *H. Truhn*. Op. 95. Preis 12½ Sgr. Berlin, bei *Schlesinger*.

Das schöne Gedicht ist vom sinnigen Komponisten gut wiedergegeben und aufgefasst, und ein Sänger, der Gefühl hat, wird damit, besonders im häuslichen Kreise, effektuiren. Dass der Komponist im 29. Takte, und bei dessen Wiederkehr, die Quinte statt der Quarte vom Sänger anschlagen lässt und dadurch die abgedroschene italienische Phrase vermeidet, ist sehr zu loben.

Der Kontrabass. Lied für eine Bass- oder Baritonstimme mit Pianoforte- und obligater Kontrabassbegleitung von *A. Müller*, grossherz. hess. Conzertmeister. Pr. 12½ Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Eine erheiternde und wirksame Kleinigkeit, die wir zur Belustigung und als Raritat gern empfehlen; es behält immer etwas Komisches, die Vorzüge des groben Kontrabasses und seine verschiedene Anwendung in Gefühlsausdrücken gepriesen zu hören. Im 25. Takte soll die zweite Bassnote wohl C heissen. Der 31. und 35. Takt des Nachspieles ist etwas steif in der Bassbegleitung.

Lied aus der Oper: „Der Waffenschmied", von *A. Lortzing*, für das Pianoforte übertragen von *F. L. Schubert*. Pr. 5 Ngr. Ebendas.

Die Uebertragung des beliebten Liedes ist wirksam und geschickt gemacht. 16.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. Conzert zur Unterstützung der Nothleidenden in den sächsischen Fabrikbezirken, Sonnabend, den 3. Juni, im Saale des Gewandhauses, veranstaltet von *Livia Frege*, *Jul. Rietz*, *Ferd. David* und *Heinr. Behr*. — „Im Hochland", Ouverture von *N. W. Gade*. — Recitativ und Arie aus „Figaro" von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Schwarzbach*. — Introduktion und Variationen über ein schottisches Thema, für die Violine, komponirt und vorgetragen von *Ferdinand David*. — Sextett aus „Don Juan" von *Mozart*. Anna, *Livia Frege*; Elvira, Fräul. *Schwarzbach*; Zerline, Fräul. *Stark*; Ottavio, Herr *Widemann*; Massetto, Herr *Stürmer*; Leporello, Herr *Behr*. — Rondo brillant für Pianoforte mit Orchester von *Felix Mendelssohn Bartholdy* (Op. 29), vorgetragen von Herrn Prof. *J. Moscheles*. Lieder von *Rietz* und *Mendelssohn* mit Begleitung des Pianoforte, gesungen von *Livia Frege*. — Symphonie mit Chören über *Schiller's* Lied „An die Freude", von *L. van Beethoven* (Nr. 9, D moll). Die Soli gesungen von Fraul. *Schwarzbach*, Fraul. *Stark*, Herrn *Widemann* und Herrn *Behr*. Die Chöre ausgeführt von den Mitgliedern der Singakademie, des Männergesangvereins und von dem Thomanerchor.

Gewiss ein bedeutendes, interessantes Programm. Auch konnten die weiten Raume des Gewandhaussaales die Zuhörer kaum fassen. — *Gade's* Ouverture, welche den Reigen eröffnete, lässt sein Talent nicht verkennen, steht aber an Schwung und Bedeutung der Gedanken seinen anderen Werken etwas nach. — Fraul. *Schwarzbach* sang die Arie der Gräfin mit warmem Ausdrucke und klangvoller Stimme. Selten hört man den Triller technisch so vollendet ausführen, wie von dieser jungen, talentvollen und anmuthigen Sängerin; möchte sie ihn immer nur da anwenden, wo er ästhetisch berechtigt erscheint, in freudigen, scherzhaften, neckisch-übermüthigen Stimmungen z. B.; in ein schwermüthiges Adagio, das um verlorene Liebe und Treue klagt, gehört er auf keinen Fall. — Herr Conzertmeister *David* spielte seine interessante Komposition mit gewohnter Virtuosität. — Das Sextett aus Don Juan war, wie das Programm zeigt, sehr gut besetzt und wurde vortrefflich ausgeführt. Herr Prof. *Moscheles* brachte eine allerliebste Einleitung zu dem Rondo über das erste Motiv aus dem Lobgesange von *Mendelssohn*. — Frau *Livia Frege* sang das *Rückert'sche*: „Was singt und sagt ihr mir Vögelein von Liebe", die v. *Eichendorf'sche*: „Elfe", beide von *Rietz* komponirt, und das *Lenau'sche*: „An die Entfernte" von *Mendelssohn*. — Genannte Dame besitzt eine ganz besondere Gabe des objektiven Ausdruckes, indem sie ihrer Stimme nicht allein im Ganzen eine dem jedesmaligen Charakter des Liedes angemessene Klangfarbe zu ertheilen, sondern auch alle einzelnen Nuancen darnach abzumessen versteht. Dies zeigte sich am meisten in der Elfe: „Bleib bei uns! wir haben den Tanzplan im Thal", wo eine ganz andere Sangerin aufgetreten zu sein schien, so zart, leicht, duftig elfenhaft klang das Lied, das der Komponist übrigens mit ausserordentlichem Glücke aufgefasst und in Tönen wiedergegeben hat. —

Den zweiten Theil füllte die neunte Symphonie mit Chören von *Beethoven* aus, dieses tiefsinnigste, geheimnissvollste Werk des grossen Meisters, das er sei-

nen Freunden hinterlassen zum immerwährenden Studium. — Nachdem er die Leiden seiner Seele erzählt, wollte er sich zu dem Liede an die Freude erheben! Der Arme! Er überschauerte sie herbei in seiner glühenden Fantasie, aber er empfand sie nicht im gequälten Herzen. Er malte seinem brennenden Durste in der Einbildungskraft den Becher mit dem labenden Trank vor, aber das Bild löscht den Durst nicht. So empfinden auch wir in diesem letzten Satze die *Schiller*'sche Freude nicht, sondern im Gegentheil den tiefen Schmerz über den hohen edlen Meister, der das Glück so sehr verdiente und es so wenig rein genossen hat! —

Das so überaus schwere Werk wurde sehr gut ausgeführt, namentlich auch die Soli's und Chore. Herr Kapellmeister *Rietz* dirigirte mit Umsicht und Sicherheit.

Kassel. Von Anfang Januar bis Ende April 1848. Obwohl wir durch das Engagement des Fräul. *Walter* und des Herrn *Francke* (über welche beide Künstler in Nr. 2 d. Jahrg. d. Bl. berichtet worden ist) neue schätzbare Kräfte für unsere Oper gewonnen haben, so sind dieselben doch bis jetzt bei Weitem nicht so häufig und mannigfach verwendet worden, als es bei dem ansehnlichen Gehalt, welchen Beide beziehen, wohl zu erwarten, und bei dem ungewöhnlichen Interesse, das Frl. *Walter* hinsichtlich ihrer ausgezeichneten Stimmmittel und musikalischen Begabung hier fortwährend erregt, in Bezug auf diese letztere vornehmlich zu wünschen gewesen wäre. Das Repertoir ist namentlich durch wiederholtes Unwohlsein des Herrn *Francke* häufig gestört worden. Neu einstudirt wurden seit dem Engagement der erwähnten beiden Künstler Titus, die Hugenotten, die Kreuzfahrer und Otello. Fräul. *Walter* leistete als Valentine in den Hugenotten Ausgezeichnetes, und auch Herr *Francke* verdiente die ihm gewordene Anerkennung. Desgleichen waren in Titus die Leistungen der Damen *Walter* (Sextus), *Eder* (Vitellia) und *Malenda* (Servilia) vortrefflich, abgesehen davon, dass Frl. *Malenda* die Einzige war, welche die wohl mit Recht zu fordernde Pietät für *Mozart* auch diesmal bewahrte und seine Musik nicht durch alltägliche Verzierungen zu modernisiren versuchte. Frl. *Walter* erlaubte sich in dieser Beziehung zwar nur sehr wenige Zusätze, aber mit Rücksicht auf den Standpunkt ihrer künstlerischen Bildung und Einsicht hatten wir auch diese nicht erwartet. Herr *Francke* sagte uns als Titus mehr in der zweiten, als in der ersten Aufnahme zu.

Bei den für erste Tenorpartieen gegenwärtig noch ausreichenden Stimmmitteln, welche Herr *Francke* besitzt, entwickelt er im Allgemeinen eine gute Gesangsbildung und viel musikalische Sicherheit; dagegen scheint es ihm schwer zu werden, sich in eine Rolle ganz hinein zu leben und sich überhaupt zu einem künstlerischen Ideal zu erheben; sein Vortrag ist in der Regel zu derb und entbehrt zu oft der sinngemässen und geschmackvollen Nuancirung. Nicht selten kokettirt er mit seinem an sich schönen und starken Falsett, das er indess auf Kosten seiner Tiefe hervorhebt, und mit dem Triller, bei dessen Ausführung er es ehrlich meint und nicht, wie bekanntlich so viele Sänger, darauf ausgeht, das Publikum zu täuschen. Dennoch können wir nicht sagen, dass uns die Ausführung desselben ansprache, noch weniger, dass wir sie herbeiwünschten; denn sie ist zwar sicher und deutlich, aber weder leicht, noch graziös genug.

Im Vergleiche gegen andere Sänger ist Frl. *Walter* mit Verzierungen jeder Art um so sparsamer; sie macht nur das Nothigste, wohl wissend, dass ihr überaus reicher Stimmfonds und ihr potenzirtes Gefühl allein schon geeignet erscheinen, einen enthusiastischen Beifall hervorzurufen, mit welchem sie denn auch nicht selten wahrhaft überschüttet worden ist, und zwar vorzugsweise in den Conzerten, in welchen sie mitwirkte und deren wir weiter unten gedenken werden. Die Auffassung der Kompositionen von Seiten dieser Sängerin ist geistreich und lebensvoll; sie entwickelt bei Ausführung derselben nicht selten einen wahrhaft verschwenderischen Aufwand von Stimme. Kompositionen von oberflächlichem Gehalte weiss die Künstlerin auf eigenthümliche Weise interessant zu machen. Wenn man einen Unterschied zwischen dramatischen und lyrischen Sängern gelten lassen will, so gehört Frl. *Walter* in die Kategorie der Ersteren. Bei allen den hier erwähnten Vorzügen können wir uns jedoch mit der Gesangsweise der geschätzten Künstlerin nicht in allen Stücken einverstanden erklären. So sondern sich beispielsweise ihre Stimmregister bisweilen zu auffallend und die Tonverbindung ist so zu sagen eine mehr äussere (durch den Athem allein bewirkte), als innere (durch die möglichste Ausgleichung des Klanges der auf einander folgenden Töne erzeugte), und ausserdem beruht mitunter ein allzulautes Erfassen einzelner, dem Anscheine nach weniger ergiebiger Töne unser Ohr nicht vollkommen wohlthuend. Indem Frl. *Walter* sich mit ganzer Liebe dem Ernsten, Edelsten und Höchsten zuwendet, verschmäht sie alle Tandeleien; jedoch mit Rücksicht auf ihren dramatischen Wirkungskreis zu sehr. Denn es gibt bekanntlich viel Opernmusik, die fast Alles verliert, wenn man ihr dergleichen modischen Flitter abstreift. Aus dem, was wir hier und in unserem vorigen Bericht über Frl. *Walter* gesagt haben, erklärt sich wohl hinlänglich, dass die Künstlerin sich mit besonderer Vorliebe dem Recitative zuwendet, das sie in der That sehr wirkungsvoll vortrugt. Zu wünschen hätten wir übrigens noch, dass die geistreiche Sängerin ihre interessante Individualität in einzelnen Partieen mehr unterzuordnen geneigt wäre.

Von den noch übrigen, während des oben bezeichneten Zeitabschnittes auf das Repertoir gelangten Opern heben wir nur diejenigen heraus, welche die beste Aufführung erfahren haben, und gedenken dabei blos derjenigen Künstler, deren Darstellung wir als vorzüglich gelungen bezeichnen können. Als solche nennen wir: das Nachtlager (darin zeichneten sich vortheilhaft aus: Frl. *Malenda*, Gabriele; Herr *Biberhofer*, Jäger; Herr *Hagen*, Gomez); der Postillon von Lonjumeau (Frl. *Eder*, Madeleine); der Barbier von Sevilla (Frl. *Eder*, Rosine; Herr *Birnbaum*, Bartolo; Herr *Biberhofer*,

Figaro); Norma (Frl. *Walter*, Norma; Frl. *Molendo*, Adalgisa; Herr *Hagen*, Sever); Stradella (Frl. *Molendo*, Leonore; Herr *Francke*, Stradella); Fidelio (Frl. *Walter*, Fidelio; Frl. *Molendo*, Marzelline; Herr *Füppel*, Rocco); der Freischütz (Frl. *Walter*, Agathe; Frl. *Molendo*, Aennchen; Herr *Hagen*, Max; Herr *Füppel*, Kaspar); Romeo (Frl. *Walter*, Romeo; Frl. *Eder*, Julia; Herr *Hagen*, Tibald); Czaar (Frl. *Eder*, Marie; Herr *Biberhofer*, Czaar; Herr *Birnbaum*, van Bett); Robert (Frl. *Molendo*, Alice; Frl. *Eder*, Isabelle; Herr *Francke*, Robert; Herr *Füppel*, Bertram).

(Fortsetzung folgt.)

Nekrolog.

Am 30. April d. J. starb zu Frankfurt a. M. *Eduard Lehmann* in einem Alter von 36 Jahren. Von diesem wissenschaftlich gebildeten und geistreichen Manne sind mir folgende biographische Data bekannt, die ich seinen zahlreichen Freunden im Auslande mittheile.

Lehmann wurde zu Hildesheim geboren und war der Sohn wohlhabender und gebildeter Eltern. Mit Erhebung sprach er von seinem Vater, von seiner Mutter aber wie von einer Heiligen, und oft pflegte er zu sagen: Ich bin nur der Schatten von dem Geiste meines Vaters. Obgleich er Wissenschaften mit den besten Erfolgen trieb, so war es doch hauptsächlich Musik, die an des Jünglings lebendiger Seele haftete, weshalb er sie auch später zu seinem Erwerbzweige machte. Hätte *Lehmann's* Erziehung in dem Maassstabe fortgesetzt werden können, wie sie begonnen hatte (denn sein Vater verlor sein ganzes Vermögen und der Mutter blieb nur eine kleine Pension), so hätte er bei seiner für alles Schöne empfänglichen Seele und seinen Talenten eine Zierde des Katheders werden müssen. Vielleicht verhinderte ihn seine Leidenschaft zur Tonkunst, die er unter *Sutor* in Hannover und unter *Griepenkerl* in Braunschweig studirte, darüber nachzudenken, dass er berufen war, als Theolog oder Jurist eine bedeutende Stellung einzunehmen. Sicher aber rechten seine Freunde mehr mit der Wendung seines Schicksals, als er es selbst gethan hat, da er, die Schöpfungen musikalischer Klassiker mit Begeisterung erfassend, glücklich in seinem Berufe war. In Braunschweig vergass er über den Genius seiner Kunst deren Wermuthbecher, da er mit einer Munterkeit, die so oft die Begleiterin des wahren Talentes ist, für einige gute Groschen und den Freitisch Klavierunterricht gab und sein Loos dennoch ein beneidenswerthes nannte. Viel zu seinem praktischen Fortschritte in der Musik trug die Braunschweiger Oper und sein Umgang mit Sängern bei, deren Correttore er bald wurde, welches undankbare Geschäft sein immer reger Humor wieder mit Rosen umwand. Wahrscheinlich reifte hier sein Entschluss, sich ganz dem Gesangunterrichte zu widmen, welches eine um so schwierigere Aufgabe war, da er nur wenig Stimme hatte. In welchem Umfange er aber dieses Problem löste, bewiesen seine glänzenden Erfolge in Frankfurt a. M., und oft musste er den Scherz seiner Freunde hinnehmen, die von ihm sagten, er sei aus demselben Grunde ohne Stimme ein grosser Sänger, aus welchem *Rafael* auch ohne Hände ein grosser Maler geworden wäre. Von Braunschweig zog er nach Hamburg, wo er die Bekanntschaft des ehrenwerthen Kapellmeisters *Krebs* machte, dessen Einfluss auf seine Gesangesbildung er öfter dankbar erwähnte.

Obgleich der Musik ganz ergeben, vergass *L.* doch auch nicht der Literatur, wovon seine scharfe Feder, namentlich im Felde der Kritik, eklatante Proben ablegte. Als *Oettinger* Hamburg verliess, übernahm *L.* die Redaktion des Argus, in welcher Zeitschrift er die Anmassung in der That mit Argusaugen verfolgte, aber dafür auch manches stille Verdienst an's Tageslicht zog. In dieser Stellung blieb er bis im Jahre 1839, von welcher Zeit an ihm als Reisegefährte und Geschäftsführer *Ole Bull's* ein neuer und interessanter Lebensabschnitt erblühte. Auf diesen vielbewegten Reisen durch Deutschland fesselte ihn in Wien die italienische Oper und in Pesth die vortreffliche Sängerin *Marie Hauch*, welche bei der dortigen Oper engagirt war und im Jahre darauf seine Gattin wurde. In Mannheim wurden beide Künstler, Madame *Lehmann-Hauch* als Primadonna, ihr Gatte als Hofgesanglehrer angestellt. Madame *Lehmann*, eine geborene Frankfurterin und fast noch als Kind bei der dortigen Oper engagirt, würde jetzt noch in der Blüte ihrer Leistungen stehen, wenn ihre zarte Konstitution sie nicht bewogen hätte, dem Theater zu entsagen. Aus diesem Grunde siedelten sich beide Gatten in Frankfurt an, wo *Lehmann* durch *Pischek's* Einfluss sogleich in die ersten Häuser eingeführt wurde. Leider hemmte der Tod die fernere Entwickelung einer Carrière, um welche ihn die Schaar der Frankfurter Gesanglehrer beneidete. Er starb im Hause Goethe.

Lehmann war ein liebenswürdiger Gesellschafter, seine Suade, von dem glücklichsten Humor belebt, war oft hinreissend, und es gab nicht leicht einen Gegenstand im Bereiche des Wissens und der Kunst, über welchen er nicht Aufklärungen zu geben wusste. Mit Aufopferung gefällig gegen den Freund, leicht versöhnt mit dem Feinde, den ihm seine Freimüthigkeit zuzog, theilte er sein Leben zwischen rastloser Arbeit und seinen häuslichen Pflichten. Mit einer besonderen Schärfe des Urtheiles wusste er den Nagel auf den Kopf zu treffen, und vorzüglich Gesangstalente aufzufinden und zum Bewusstsein zu entwickeln. Die wahrscheinliche Ursache seines frühen Todes war die leidenschaftliche Lebendigkeit, mit der er Alles ergriff, und eine beständige Aufregung, welche seine Kräfte vor der Zeit aufrieb. Er hinterlässt eine trostlose Wittwe und ein liebenswürdiges Mädchen. *C. G.*

Feuilleton.

Bei dem grossen Eintrachtsfeste, das am 21. Mai zu Paris auf dem Marsfelde gefeiert wurde, war auch die Musik in ausgezeichneter Weise vertreten. Besonders thaten sich die Orpheonisten mit ihren patriotischen Gesängen hervor. (Das Orpheon

ist eine grosse Volksinstanstalt, die von dem bekannten *Wilhem* in's Leben gerufen wurde und jetzt unter der Leitung *Hubert's* steht.) Nicht minderen Beifall fanden eine Anzahl „Chorsätze montagnards“ — wahrscheinlich Pyrenäensänger, wie sie vor mehreren Jahren ganz Europa durchzogen. Wenigstens war das Pyrenäendepartement bei dem Feste selbst durch besondere Abgeordnete vertreten.

Was ein Thé dansant ist, weiss Jeder; was aber ist eine Valse dansante? Herr *Theodor Dähler* muss es wissen; von ihm sind als Opus 67 erschienen: Les Sirènes, valses dansantes.

In Danzig wurde am Charfreitage ein neues Oratorium von dem dortigen Organisten und Musikdirektor *F. W. Markull*: „Das Gedächtniss der Entschlafenen“ aufgeführt. Unter den Solosängern war auch der Bassist *Dettmer* aus Dresden, der auf der dortigen Bühne eine Reihe von Gastrollen mit grossem Beifall gegeben hat.

Wie die Wiener Zeitschrift für Musik etc. meldet, ist der Flötenvirtuos *Soussmann* in Petersburg gestorben.

Der Violinvirtuos *August Müser* aus Berlin (Sohn des pensionirten Kapellmeisters *Karl Müser*) hat Portugal durchreist und namentlich in Lissabon vielen Beifall geerntet. Von der Königin erhielt er, der Netzer, den Christusorden. Er will, wenn er ganz Portugal durchregen hat, nach Brasilien gehen: die alte Welt hat der junge Mann so ziemlich schon ausgebeutet.

In Frankfurt a. M. hat der Violinist *Apollinar von Kontski*, aus Paris, mit grossem Beifall Concert gegeben. Namentlich überraschte die von ihm erdachte gleichzeitige Anwendung des Bogens und des Pizzicato — er nennt es Pizzi-Arco. — Die interessante Künstlerfamilie *Kontski* lebte früher in Wien und bestand aus nicht weniger als fünf musikalischen Geschwistern: *Anton* und *Stanislaus*, Pianisten, *Eugenie*, Sängerin, *Karl* und *Apollinar*, Violinisten. Im Jahre 1834 verliessen sie Wien und wandten sich später nach Paris. — *Anton v. Kontski* hat noch Pianoforte-Etuden herausgegeben. — Vergl. die Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrg. 1833, S. 396, 569; 1834, S. 160, 599 fg.; 1835, S. 233; 1836, S. 309; 1839, S. 153 u. s. w.

Die Frankfurter Didaskalia schlägt vor, sämmtliche deutsche Gesangvereine möchten Concerte für Erbauung der deutschen Flotte geben, und zwar so lange, bis ein Fahrzeug von diesem Ertrage gebaut werden könne, das dann den Namen „Der deutsche Barde“ führen solle.

In Freiberg, den 2. Juni, Concert zum Besten der brotlosen Arbeiter im Erzgebirge, unter Leitung des Musikdirektors *Anacker*. Programm: *Cherubini's* Ouvertüre zum Wasserträger; — Pianoforteconcert von *Beethoven* (gespielt von Fräulein *Marie Becker*); — Soldatenchor aus dem Wasserträger; — der Bergmannsgruss, Kantate von *Anacker*. — Das erwähnte Frl. *Becker* ist wahrscheinlich eine Verwandte (vielleicht eine Schwester) des Komponisten *Julius Becker*, der, so viel wir wissen, aus Freiberg stammt.

In Bremen hat sich das Theater-Comité am 15. Mai für insolvent erklärt und die Gehaltszahlungen eingestellt. Die Gesellschaft wird auf Theilung weiter spielen. — Auch in Dresden werden die Mitglieder des Hoftheaters auf einige Zeit nur die Hälfte ihrer Gehalte bekommen. — In Breslau ist das Theater am 16. Mai geschlossen worden. Nach einem Uebereinkommen zwischen der Direktion (den Herren *Reimann*, *Nimbs* und *Kiessling*) und den Mitgliedern übernehmen die Letzteren das Theater vom 1. Juni bis 1. Oktober d. J. für eigene Rechnung. Mit dem 1. Oktober tritt die bisherige Direktion wieder ein. — *Ticketscheck*, der jetzt in Hamburg gastirte, erhielt einen Abends auf seinen Antheil (ein Drittel der Einnahme) vier Mark.

Spohr hat „die Friedensklasse des preussischen Ordens pour le mérite für Künste und Wissenschaften“ erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

So eben sind bei **C. A. Schwetschke & Sohn** in Halle erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Schullieder

für zwei, drei und vier Stimmen

von **Karl Greger.**

gr. quer 4. geh. 9 Sgr. (32 Kr. rhein.)

Diese Sammlung enthält 34 höchst gelungene Original-Kompositionen und wird allen Gesanglehrern eine sehr willkommene Gabe sein.

Bei **Fr. Hofmeister** in Leipzig ist erschienen:

Kurzes Verzeichniss sämmtlicher von Anfang 1844 bis Ende 1847 in Deutschland und den angrenzenden Ländern gedruckten Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abbildungen, mit Angabe der Verleger und Preise, in alphabetischer Ordnung zusammengestellt von **A. Rausch.**

Erste Hälfte (A—K). Preis 24 Ngr.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Joseph Haydn's sämmtliche Quartette f. 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe. **Heft 4.** Subscriptionspreis 1 Thlr.

(Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subscription an.)

Im Verlage von **C. W. Körner** in Erfurt ist so eben erschienen:

Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy-Album. Ein Gedenkbuch dankbarer Liebe und inniger Verehrung. Mit Original-Beiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den kunstsinnigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Den Manen dieser unsterblichen Meister geweiht und als Bildungsmittel zur Beiseigen Uebung empfohlen. 3 Thlr. Heft 1 à 15 Sgr.

Im Verlage von **Fissmer & Comp.** in Minden ist erschienen und durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Neumann, H., „Frisch auf, das Schwert zur Hand“, für den Männerchor (Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuba und Pauken ad lib.). 5 Ngr.

— — Geschwindmarsch mit Gesang zum Einzuge der Göttinger Studirenden am 1. Mai 1848. Mit Pianoforte. 8 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juni. **Nr. 24.** 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — *Recension.* — *Nachrichten.* Aus Kassel. — Neue Musikalien. — *Feuilleton.* — *Ankündigung.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodia I.

„Wenn nicht alle Zeichen trügen, so gehen wir in der Musik einem anderen Stadium der Entwickelung entgegen!“ Möglich, oder vielmehr gewiss; denn jedes Ding auf Erden hat seinen Fortgang, es wird also die Kunstentwickelung nicht davon ausgeschlossen sein. Aber wann und wie? Oder befinden wir uns vielleicht gar schon in einem solchen neuen Stadium? Oder aber vielleicht im Mausern, will sagen, in einer Uebergangsperiode, um eine beliebte Ausdrucksweise beizubehalten?

Das zu beantworten, dürfte allerdings nicht so ganz leicht sein! Denn wie liesse sich in Betreff eines Weges angeben, den wie vielsten Theil desselben man zurückgelegt habe, so lange dessen Länge, dessen Ende noch unbekannt sind? Es geht uns hier, wie dem Schiffer, der auf einer Entdeckungsreise sich befindet, wie dem Wanderer, dem die Entfernung seines Zieles fremd ist. Nichtsdestoweniger aber möchte es doch wohl unter Umständen gewisse Kennzeichen geben, aus denen Beide die grössere oder geringere Nähe des Endpunktes ihrer Fahrten mit mehr oder weniger Gewissheit entnehmen können. Auch wir wollen uns daher hinsichtlich unserer oben aufgeworfenen Fragen nach solchen Kennzeichen umsehen; möglich, dass wir deren finden, aus welchen wir mit einiger Zuverlässigkeit die gewünschten Antworten zu schöpfen im Stande sind.

Werfen wir z. B. einmal einen kurzen Blick auf jene vergangene Periode, in welcher vorzugsweise die Polyphonie des Gebietes der Musik sich bemächtigte, immer stärker und mächtiger erwuchs, bis sie endlich in technischer und ästhetischer Hinsicht in dem Heroen *Bach* ihre äusserste Kunsthöhe erreichte und dann in *Händel* ihre Popularisirung erfuhr, so gewahren wir bald, wie neben und zur Seite der ächten Kunst die Ausartung auftauchte, sich von ersterer das Leichtere, die Technik nämlich, anzueignen wusste, diese zwar mit grosser Mühe und Ausdauer, aber mit desto geringerem Genie kultivirte, und so den eben so emsigen als geistlosen Pedantismus hervorbrachte, der in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bis in das laufende hinein sich wichtig machen durfte, der unfähig, das Wesen der Kunst zu erfassen, an der äusseren Form derselben herumklaubte und die bekannte Papiermusik schuf: Tintenklexmosaiken, mechanische Notenkunststückchen für's Auge, aber in ästhetischer Beziehung grösstentheils ohne Geist, ohne Seele, daher ohne Leben und Gemüth.

Kein Wunder indess, wenn dergleichen auf die Dauer nicht munden wollte, wenn man sich von solchen Rechenexempeln abwandte und bessere Kost suchte. Und siehe, zur guten Stunde war wiederum die Monophonie erschienen, lieblich, süss und einschmeichelnd. Zunächst mit *Haydn*, mit *Mozart*, endlich triumphirend mit *Rossini* und durch diesen sodann zur Alleinbeherrscherin des musikalischen Geschmackes erhoben. *Rossini* und seine Nachfolger wurden die Helden des Tages, die Geschmacksrichtung wandelte sich, im Vergleich mit der früheren, förmlich in ihren Gegensatz um, so sehr, dass selbst die grösste Ungerechtigkeit gegen die Leistungen der vergangenen Periode sich als anscheinender Beweis von wahrer Kunstbildung geltend zu machen versuchen durfte. Voll Jubel über die neue Erscheinung, schüttete man das Kind mit dem Bade aus und selbst *Bach* und die übrigen Heroen jüngst vergangener Zeit lagen bald in der musikalischen Rumpelkammer.

Nachdem in dieser Weise die Monophonie mit starker Hand das Szepter ergriffen, war es natürlich, dass sie nach allen Seiten ihr Reich auszudehnen suchte. Und so eröffnete sie denn dem modernen Virtuosenthume seine glänzende Bahn, welches bei zunehmendem Wachsthume bald eine schwindelnde Höhe, und in der ausgebildetsten Individualisirung seinen äussersten Glanzpunkt erreichen sollte.

Gerade diese Individualisirung aber, das Bevorzugen der Kunstsubjektivität, das Emporheben der Meinung über den Begriff war es, welche jenes ungemein rasche Umsichgreifen des Virtuosenthumes, jene in den letzten Decennien stattgehabte Verbreitung des Concertwesens hervorrief und begünstigte, überhaupt jene enorme Verallgemeinerung des gesammten musikalischen Kunstwesens herbeiführte, aus welcher wiederum bei der qualitativen wie quantitativen Verschiedenheit der Kräfte, die alle auf gleiche Weise eine Geltung zu be-

ansprachen sich berechtigt glaubten, der moderne Kunstdilettantismus sich herausbildete.

Allgemeiner ästhetischer Grundlagen grösstentheils bar und ledig, konnte diesem nur in der speziellen Kunstwirkung, im Effekturen Heil erblühen, und so dürfen wir uns denn nicht wundern, wenn wir finden, dass eine nicht geringe Anzahl unserer heutigen Musiker von Fach, insbesondere aber fast die meisten unserer jetzigen Virtuosen zu dessen Bekennern zu zählen sind.

Diesem andringenden Dilettantismus, mit ihm der Vergemeinerung der Kunst, stemmte sich zwar schon früh, und wie ein Fels in wogender Flut, der einzige *Beethoven* vermittelst des ganzen Schatzes seiner gewaltigen Kunstmittel entgegen, blieb aber isolirt und vermochte nicht den heranbrechenden Schwall zu hemmen und in sein Bette zurückzuleiten. Vielmehr verbreitete sich dieser bis zu unseren Tagen fortwährend und verflachte und versumpfte die Kunst.

Dem durch die Kunstsubjektivität auf's Feinste zugespitzten Geschmack aber genügte nun auch die bisherige allgemeine künstlerische Möglichkeit nicht länger, man wollte mehr, neue und noch nie dagewesene Effekte: Unerhörtes! Und so wurden Künstler und Virtuosen, die dem nachzukommen strebten, völlig über die Grenzen des Aesthetischen hinausgetrieben. Hatten sie schon vorher sich im akromatischen, blos ohrenkitzelnden, tieferer Auffassung entbehrenden Tongeklingel verloren, so musste nun, als dies nicht mehr ausreichte, die sogenannte Besiegung des Technischen an die Spitze treten, und die Melodie ging ganz und gar über und unter in Rouladengeprassel, in Saltomortales und burleskem Figurenkram.

Ja, nebenbei wollte es seitdem sogar auch für Kunst gelten, durch eine der Natur der einzelnen Tonwerkzeuge zuwiderlaufende Behandlungsweise diese zu ganz anderem, ihrem Charakter entgegengesetzten zu machen, so dass z. B. der Geiger auf seinem Instrumente Trompete blasen, der Posaunist Horntöne hervorbringen, der Pianist auf dem seinigen singen will.

So wie im Ausartungsstadium der obenerwähnten früheren Periode die geschriebene Note es wagen konnte, sich als Kunstwerk zu produciren, so durften nunmehr, bei dem im Verlaufe der jetzigen eingeführten Missgeschmacke, die Organe des Virtuosen, welchen bei der musikalischen Technik natürlich die Hauptrolle zufällt, vorzugsweise sich geltend machen und die Bewunderung in Anspruch nehmen.

Es wurden Musiken aufgeführt, deren höchster Genuss im Anschauen der Gelenkfertigkeit des Virtuosen bestand. Also wiederum Augenmusik, wenn gleich anderer Art: Seiltänzereien und Jongliereien, blosses Koketiren durch die Mittel, statt Erreichen des Zweckes. Mit einem Worte, Kunststücke anstatt der Kunstübung.

Schlimmer aber kann es nicht kommen.

Und somit befänden wir uns denn wohl muthmasslich am Schlusse unserer jetzigen Kunstperiode.

Denn bereits die Zeitgenossen sind des bisherigen futilen unerquicklichen Treibens allgemach satt und müde geworden, haben theilweise sogar den Blick wieder rückwärts geworfen und den Kunstheroen der früheren Periode ihr Auge zugewendet, jedenfalls aber begonnen, sich nach einer besseren Zeit zu sehnen. Aber noch ist der Messias nicht erschienen, der das Werk der Erlösung vollbrächte.

Was man übrigens in dieser Beziehung in Deutschland längst, aber langsam gefühlt, und nur schüchtern und heimlich sich in die Ohren zu flüstern wagte, anstatt frei mit der Sprache herauszurücken und frisch und frei schaffend mit einer Abhilfe hervorzutreten, — das ging den regsamen Franzosen mit einem Male auf: Gedanke und That war Eins bei ihnen. Des bisherigen Kunststreibens überdrüssig, verlangten auch sie nach anderer Musik, und siehe, *David* und *Berlioz* boten sich ihnen und wurden jubelnd empfangen.

Eine andere Musik! Aber eine bessere oder überhaupt nur eine neue?

Wir werden sehen. *Hdt.*

Recension.

Zum Gross-Admiral. Komische Oper in drei Akten; nach dem Französischen bearbeitet von *Albert Lortzing*. Vollständiger Klavierauszug von *F. L. Schubert*. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*. Pr. 7 Thlr.

Lortzing besitzt das in Deutschland so seltene Talent, sich bühnenwirksame Operntexte selbst herrichten zu können. Was das bedeutet, zeigen die Opern, zu denen er die Bücher von Anderen erhalten. Diese sind ziemlich von den Bühnen verschwunden. Der Text zu vorliegender Oper, irren wir nicht, vom Komponisten nach einem zweiaktigen Lustspiele bearbeitet, das zu Anfange dieses Jahrhunderts unter dem Titel: Heinrich's IV. Jugendjahre öfter auf den deutschen Bühnen gegeben wurde, hat das grosse Verdienst, nicht langweilig zu sein. Eine bedeutende Verwickelung weckt das Interesse gleich in den ersten Szenen. Man sieht eine liebende Gattin und Fürstin, die von ihrem Gemahl vernachlässigt wird, der seine Freuden ausserhalb und nicht immer an den schicklichsten Orten aufsucht. Selbst an seinem Geburtstage zeigt er keine Theilnahme für das von Gattin und Hof veranstaltete Fest. Sein gefährlicher, ihn bestärkender und unterstützender Bundesgenosse ist der Graf Rochester. Ein Vertrauter räth nun der unglücklichen Fürstin, den Grafen zu gewinnen, um den Prinzen von seinen unpraktischen Streichen abzubringen. Gewonnen wird der Graf durch das Versprechen, Lady Clara, die erste Hofdame der Fürstin, die er liebt, zur Gemahlin zu erhalten, wenn er das begehrte Werk vollbringt. So gefährlich die Aufgabe ist, verspricht er sie zu versuchen, und durch eine glücklich angelegte Intrigue, die zu interessanten und pikanten Situationen Anlass gibt, erreicht er endlich seinen Zweck. Ein Liebesverhältniss des Pagen des Prinzen mit der Tochter des Wirthes „Zum Grossadmiral", welche später als Nichte des Grafen erkannt wird, bil-

thaler Pränumeration:) zwey Hefte ganz origineller Variationen von Beethoven; mehrere neue, sehr gute Kompositionen von dem geistreichen und gründlichen Hässler, dessen Andenken in Deutschland erneuert zu sehen, jedem Freunde der Tonkunst angenehm seyn wird; Sammlungen von vortrefflichen Quintetten der talentvollen und kunstgelehrten Brüder Romberg; eine grosse Orchestersinfonie von Fischer, der mit Geist und Kraft auf dem begonnenen Wege aufwärts schreitet; verschiedene Instrumentalstücke von Backofen, einen Klavierauszug von Winters Oper, Ogus; die Fortsetzung der Zumsteegischen kleinen Balladen und Lieder, dessen Elbondokani, zum Besten der Hinterlassenen des Komponisten herausgegeben etc. Wir enthalten uns, etwas zum Lobe der Führung des Geschäftsganges dieser Verlagshandlung zu sagen, da sie auch die unsrige ist.

Hr. Nägeli in Zürich zeigt in seinen Unternehmungen zugleich den streng-rechtlichen Mann, den warmen Kunstfreund, und den klugen Kaufmann — ein nicht allzugewöhnlicher Verein. Von seiner Herausgabe der Werke strenger Schreibart, über welche schon in diesen Blättern mit gebührendem Lobe gesprochen worden, erschien die Fortsetzung (4ter und 5ter Heft). Von den Uebrigen führen wir nur Ein sehr bedeutendes Unternehmen an, weil es eine nähere Betrachtung so sehr verdient. Hr. N. giebt unter dem Titel: Repertoire des Clavecinistes, eine Sammlung des Vorzüglichsten, (in ästhetischer und kunsthistorischer Hinsicht,) was von den ausgezeichnetsten Meistern seit Clementi — d. h. seit dem Anfange der gegenwärtigen Epoche des Klavierspiels, geleistet worden und noch geleistet wird, heraus. Die Sammlung wird, sehr zum Vortheil der Kunst selber, zunächst auf Klavier-Solos im grossen Styl, von grossem Umfang, abweichend von der gewöhnlichen Sonatenform; wird auf ausgeführte, reichhaltige, vollstimmige und gründliche Kompositionen der vorzüglichsten Komponisten beschränkt. Was von diesen Werken schon erschienen ist, oder auch in Zukunft einzeln bey Andern erscheinen wird, wiederholt Hr. N. nicht ohne Uebereinkunft mit den ersten Verlegern — was um so eher angemerkt zu werden verdient, je ungewöhnlicher es ist. Ausser Clementi selbst, werden Männer, wie Cramer, Dussek, Beethoven, Vogler, Haak, Assioli, Steibelt, Weyse, Reicha, etc. das Unternehmen mit neuen Kompositionen bereichern. Fünf Hefte sind als Probe so eben erschienen. Jeder enthält Werke Eines Meisters. So wird es auch in Zukunft seyn, und jeder Heft auch einzeln, doch mit erhohetem Preisse, abgelassen werden. Einer der erschienenen Hefte enthält zwey, hier zuerst bekannt gemachte Sonaten von Beethoven, deren zweyte besonders dieses Künstlers eigene Art und Kunst sehr schön darlegt; in den vier andern Heften findet man geistreiche und äusserst kraftige Sonaten von Dussek und Clementi, einige der vorzüglichsten von Cramer, und von Steibelt das Ausgeführteste, was er bisher zu geben im Stande gewesen ist. Stich und alles Aeussere sind so schön, dass sie nur mit dem vollkommensten pariser Verlag zusammengestellt werden können. Es lässt sich wohl nicht nur wünschen, sondern auch voraussehen, dass diess Unternehmen sowohl von andern vorzüglichen Komponisten, als auch von allen, denen es um ein geistreiches und solides Klavierspiel zu thun ist, unterstützt werden wird. Andere Neuigkeiten dieses Verlags müssen wir hier übergehen, da sie uns noch nicht näher, als durch die Ankündigung bekannt geworden sind.

Sehr auszeichnenswerth sind endlich auch die Bestrebungen des wiener Kunst- und Industrie-Comtoirs, das durch sein plötzliches Auftreten mit so verschiedenen hervorstechenden Unternehmungen das Publikum sehr angenehm überrascht hat. Es ist hier der Ort nicht, von der nicht geringen Anzahl

det eine interessante Episode und hilft die Hauptintrigue zugleich als nothwendiger Bestandtheil des Ganzen schürzen sowohl als entwickeln.

Wie schon bemerkt, zeigt sich die Kenntniss wirksamer Bühnenmaximen des Bearbeiters gleich in der schnellen Exposition der Hauptverwickelung durch die ersten Szenen. Doch ermattet das Interesse im Verfolge dieses Aktes etwas, da die Intrigue, auf welche man gespannt worden, eigentlich erst im zweiten und dritten Akte aus- und abgesponnen wird. Der Komponist wollte mehrere Gesangstücke in diesem Akte, die Handlung aber nicht. Die beiden anderen Akte dagegen haben rascher auf einander folgende Momente, die Aufmerksamkeit wird in Athem erhalten, und man geht am Ende freundlich unterhalten von dannen. Eine Maxime bei Behandlung der Singtexte *Lortzing's* möchten wir allen Librettodichtern dringend zur Nachahmung empfehlen, nämlich die langen Strophen. Wiederholungen in der Musik sind angenehm, denn sie heften die Hauptgedanken in's Gedächtniss. Wiederholungen derselben Worte hundertmal hinter einander sind ermüdend, unnatürlich und widerwärtig.

Als Komponist wird *Lortzing* nicht von der Gewalt des Genie's und tiefer musikalischer Gelehrsamkeit zu Erstrebung höherer Ideale angetrieben. Von einer heiteren Kunstansicht geleitet und mit einem glücklichen Talente blos begabt, steuert er auf das leicht Begreifliche und ein tiefes Kunstverständniss der Hörer nicht in Anspruch nehmende Anmuthende zu, und erreicht es meistentheils. Dabei hält er aber doch vorzugsweise an dem deutschen Elemente fest, und sucht sich der ausländischen Einflüsse zu erwehren. Seine Natur ist auf das Heitere und Komische angelegt, und darin gelingt ihm das Meiste und oft in bedeutendem Grade. Das Ernste dagegen, die tieferen Gefühle, die starken Leidenschaften liegen nicht in seinem Gemüthe. Daher fühlt man bei solchen Schilderungen in seinen Opern wohl den Willen, aber nicht die That; man merkt leicht, dass er hier nicht wirklich entflammt ist, sondern nur so thut. So ist z. B. auch in dieser Oper die Gemahlin Heinrich's ohne eindringliche Wahrheit des Charakters und Gefühles; Capo Movbrai dagegen, der joviale humoristische Gastwirth zum Grossadmiral, ein wirklicher Charakter, eigenthümlich, festgehalten und objektiv gezeichnet. Hiernach stellt sich nun der Werth der einzelnen Musikstücke auch gleich heraus. Die ernsthaften Arien und Duette gehen ohne merkliche Wirkung an der Seele vorüber, die heiteren und komischen Stücke dagegen erwecken warmes, lebhaftes Interesse. Zu der ersten Art gehört z. B. das Duett zwischen Catharina und dem Grafen Rochester. Er tritt mit folgender Rede auf.

Des Landes Stolz und schönste Zier zu schauen,
O hohes Glück, mit dem mein Tag beginnt,
Ist mir vergönnt, die edelste der Frauen
Zu fragen, ob sie huldvoll mir gesinnt?

Diesen Auftritt kündet folgendes Vorspiel mit ganzem Orchester fortissimo an.

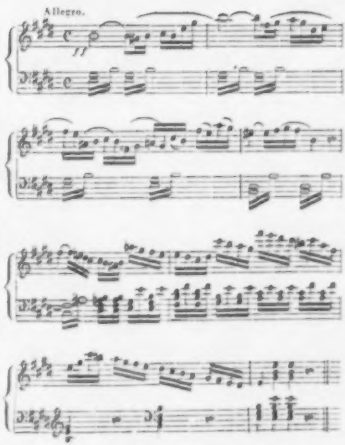

Mit solchem Bombast eines noch dazu der Erfindung nach gewöhnlichen Concerttutti's tritt ein feiner und intriguanter Hofmann nicht in das Zimmer und vor eine hohe Fürstin und Frau. Das ist allenfalls Hohn eines triumphirenden Siegers über eine für immer macht- und einflusslos gewordene Fürstin, aber nicht Ansprache einer, die man wohl zu fürchten hat, und der man Ehrfurcht schuldet und zeigen muss.

Von so leichtfertigem, auf Charakter, Situation und daraus entspringender Gefühlsweise gar nicht Rücksicht nehmendem Hinwurf der Gedanken, wie sie eben im Augenblicke sich zuerst anbieten, ohne Prüfung, ob sie sagen, was sie sagen sollen und müssen, liefert der Jägerchor Nr. 4 ein weiteres Beispiel. Hofherren und Jägerchor Nr. 4 ein weiteres Beispiel. Hofherren und Pagen treten, von der Jagd zurückkehrend, in demselben Zimmer auf, wo die Fürstin sich eben befand und deren Wohnzimmer gewiss in der Nähe ist. Nun drücken jene singend aus, dass die Jagd erfreut und neue Fest- und Becherfreuden sie erwarten. Hier ist zunächst von einer Jagdfarbe eben so wenig eine Spur, als von der modificirten Aussprache der Gefühle seiner Hofherren und Pagen, so wie der Situation im königlichen Zimmer. Man hört einen gewöhnlichen rauschenden Theaterjubel, wie ihn gewöhnliche Bedienten, wenn sie im Freien unter sich wären, etwa ausdrücken würden. Aber Hofherren oder gewöhnliche Diener, sie würden in der Es-dur-Stimmung ihrer Gemüther die neuen Freuden nicht, wie hier geschieht, in C-moll anfangen

zu empfinden, denn sie haben keine verlorene Freude zu bedauern, sondern eine neue zu erwarten. Da lässt sich kein Mollakkord in der Seele vernehmen. Nun geht aber bei der Vorstellung des Freudenbechers die Modulation gar nach Desdur und Fmoll! Wenn der Gedanke an einen guten Becher Wein die Leute aus Esdur in das ferne und ungewohnte Desdur und Fmoll treibt, welche Tonarten und Modulationen bleiben dem Komponisten übrig, wenn er den Tumult, die wüthenden Kämpfe und Riesensprünge aus dem Grunde aufgewühlter Leidenschaften zu schildern hat? Die Tonmodulation ist das Analogon der Gemüthsmodulation, und nur wenn diese als mit jener genau übereinstimmend nachempfunden wird, entsteht das Gefühl der Wahrheit in dieser Beziehung. Ein Muster weiser Sparsamkeit der Modulation, fester Haltung innerhalb genau dem Gefühle angepasster Schranken ist — *Spontini*. Lange Perioden hindurch gebraucht er oft nichts als die gewöhnlichste Harmonie, erste, fünfte, vierte Stufe. Tritt dann ein unerwarteter Ruck, Riss, Sprung im Gemüthe ein, so hat er auch einen unerwarteten Akkord dafür, und die Wirkung ist ausserordentlich. Man untersuche in dieser Beziehung auch in allen *Mozart'schen* Opern die Stücke, die einfachere Charaktere und ruhigere Situationen und Empfindungen darstellen, und man wird sehen, welche einfache Harmoniefolgen er dabei durchgängig anwendet. Das erste Papagenolied z. B. bringt nichts als erste und fünfte Stufe, eine einfachste Berührung der Ober- und Unterdominante, und damit gut. Wir haben uns bei diesem Punkte etwas aufgehalten, weil nicht allein *Lortzing*, sondern die allermeisten Komponisten am Allerhäufigsten gegen diese Regel sündigen und sich daher die Wirkung, insofern sie von der Harmonie und Modulation abhängt, unmöglich machen, und weil doch dieser Fehler so leicht zu vermeiden ist, wenn er dem Bewusstsein aufgegangen ist.

Ueber das Lobenswerthe der *Lortzing*'schen Musik brauchen wir kaum zu sprechen, denn es ist schon oft geschehen, und das beste Zeugniss dafür ist die freundliche Aufnahme seiner meisten Opern auf allen deutschen Bühnen. Seine Lieder haben, ohne trivial zu sein, ein so volksthümliches Element in sich, dass sie in allen Köpfen und Herzen gleich hängen bleiben, und in der Wirklichkeit oder Erinnerung ertönend, die freundlichste Stimmung erwecken. Wer das nicht für ein grosses Verdienst gelten lassen will, mit dem wollen wir nicht streiten. Alle, die es versucht haben, eine Melodie in's Herz und in die Erinnerung des Volkes zu singen, wissen, wie schwer diese Aufgabe zu lösen. Aus den meisten seiner Ensemble's geht weiter ein dramatisch-musikalisches Talent hervor, das auch bedeutender ist, als Manche zugestehen wollen, welche die Schwierigkeiten nicht kennen, die der klaren und musikalisch-anmuthenden Formung einer Menge kleiner, verschiedener Wortsätze zu einem angenehmen Ganzen sich entgegenstellen. Wir geben zum Beleg nur ein Beispiel, den Anfang des Finale's Nr. 11, wo der Prinz, im Gasthofe zum Grossadmiral, als Matrose verkleidet, die Zeche bezahlen soll und nicht kann, weil ihm die Börse gestohlen worden.

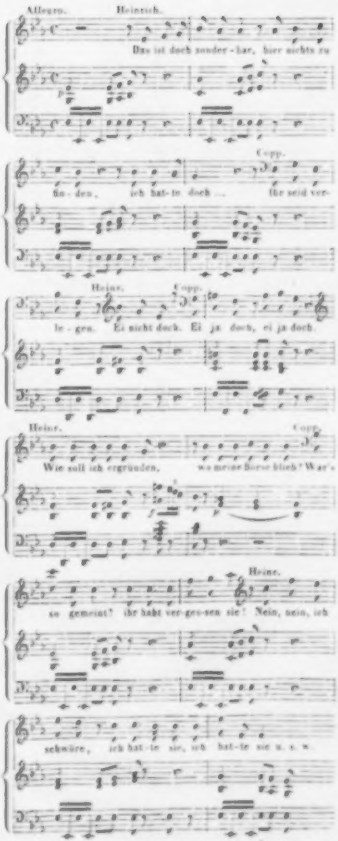

Wir haben die Ueberzeugung, dass in *Lortzing* ein tieferes Talent wohnt, eine Schaffenskraft zu bedeuten-

deren Werken noch, als er bis jetzt zu Tage gefördert. Vielleicht hält ihn nichts als zu schnelles Arbeiten davon ab. Wollte er einmal die Aufgabe sich höher stellen, mit grösserer Beharrlichkeit nach deren Lösung ringen, und unter dem von seiner Fantasie herbeigeschafften Stoffe strenger wählen, er würde sich nicht selbst übertreffen, denn das kann Niemand, aber er würde seine bisherigen Werke übertreffen, indem er sein Talent erreichte. — Der Klavierauszug ist recht geschickt bearbeitet; er gibt überall das Wesentliche und ist dabei doch leicht spielbar. *Dn.*

Nachrichten.

Kassel. (Fortsetzung.) Die Abonnementconzerte haben auch während des letztvergangenen Winters wieder in gewohnter Weise Statt gefunden. Von Symphonieen hörten wir darin: die achte von *Spohr* (zum ersten Male), die vierte von *Berthoven*, die vierte von *F. Ries* (zum ersten Male), die zweite von *H. Wichmann* (desgleichen), die sechste (sogenannte „historische") von *Spohr*, und die dritte von *Gade* (zum ersten Male).

Spohr's achte Symphonie steht zwar an Neuheit und Kraft der Gedanken gegen seine zweite, dritte und vierte offenbar zurück, sie wird aber dessenungeachtet den Freunden seiner Muse willkommen sein; denn auch in ihr tauchen wieder manche liebe Gestalten auf, die vornehmlich durch ihre reizende Gruppirung interessant werden.

Die zweite Symphonie von *Wichmann* enthält manches Gute und Effektvolle, hat aber den Erwartungen, welche wir nach der ersten hegen durften, nicht vollkommen entsprochen. Das Thema des ersten Satzes, der übrigens viel Kräftiges, Energisches enthält, ist für einen Symphoniesatz von zu geringer Bedeutung. Wie sehr der Komponist es sich auch angelegen sein lässt, dasselbe im Verlauf durch geschickte Verwendung interessant zu machen, so wünscht man dennoch einen anderen Gedanken herbei. Und so ist es auch mit den übrigen Sätzen; die Bearbeitung darin ist interessanter, als die Motive selbst. Der zweite und vierte Satz sind zu ausführlich gerathen, der erste ist der gerundetste. Einige wenige Härten ausgenommen, enthalten alle vier Sätze der Symphonie viel harmonisch Reizendes und rhythmisch Belebendes. Vorzugsweise ansprechend ist der vierte Satz, weil sein Thema etwas Volksthümliches hat. Die in dem Werke enthaltenen Instrumentaleffekte sind zum Theil sehr bedeutend, dabei aber stets wohlthuend und mitunter originell.

Die dritte Symphonie von *Gade* zählen wir zu den schätzbarsten Instrumentalkompositionen der neueren Zeit; sie zeichnet sich durch singbare Melodieen und Harmonieen von wohlthuendem Reiz vornehmlich aus. Der Eindruck des Einen und Anderen wird durch reiche und schöne Instrumentation erhöht. Dabei haben alle Sätze einen schönen Fluss, nur wird der Charakter einzelner Tongestalten bisweilen dadurch schwankend, dass der Komponist hin und wieder Harmonieen auf einander folgen lässt, welche Akkorde enthalten, die weiter von einander entfernt sind, als man gewöhnlich annimmt. So beispielsweise der auffallend schnelle Uebergang von Dur- zu gleichnamigen Mollakkorden.

Die Ouverturen, welche zur Produktion gelangten, waren die zu den Hebriden von *Mendelssohn*, eine Ouverture in Ddur von *B. Romberg*, die zu Medea von *Cherubini*, eine Ouverture von *J. Bott* (zum ersten Male), eine von *R. Bochmann* (desgleichen), und die zur schönen Melusine von *Mendelssohn*.

Bott's Ouverture ist ein fleissig gearbeitetes Tonstück, dessen Hauptsätze symmetrisch und geschmackvoll gruppirt sind und eine gute effektvolle instrumentale Einkleidung erhalten haben. Die Ausführung der thematischen Gedanken ist gut, nur mit Rücksicht auf diese letztere selbst etwas zu breit. Aber das Ganze hat einen guten Fluss und gibt einen erfreulichen Beweis von der technischen Sicherheit und Gewandtheit des Tonsetzers.

Die Ouverture von *Bochmann* ist eine im Ganzen erfreuliche, namentlich stark instrumentirte, dabei wirkungsvolle Komposition, deren einzelne Theile Ansprechendes, mitunter Schwunghaftes enthalten, nur hin und wieder in einer mehr äusseren als inneren, mehr zufälligen als wesentlichen Verbindung mit einander stehen. So z. B. im ersten Theile der Mittelsatz gegen das Thema und den Schlusssatz. Was ausserdem die anregende Wirkung des Ganzen in etwas beeinträchtigt, ist eine der Ouverture fremde und an sich minder gute, als die übliche formelle Gestaltung, die darin besteht, dass unmittelbar nach dem Abschlusse des ersten Theiles das Thema zum zweiten Male eintritt und dann erst die Bearbeitung desselben folgt. Bekannt ist, dass aus der umgekehrten Gedankenfolge weit mehr Befriedigung erwächst. Dem Anscheine nach ist es nicht allen Tonsetzern einleuchtend, dass man nur in dem Falle, wenn man durch die Bearbeitung des Thema's (oder eines anderen ihm entgegengesetzten Motives) erfahren, welche Bedeutung das Thema hat, zu welchem Zwecke es existirt, sich mit gesteigertem Interesse ihm zuwenden kann.

Von Conzertstücken für Streichinstrumente kamen folgende zu Gehör: 1) Les adieux de la Russie, Violinconzert, komponirt und vorgetragen von Herrn Musikdirektor *Gerke* aus Detmold; 2) Einleitung und Variationen über ein Thema von *Bellini*, komponirt und vorgetragen von demselben; 3) Violinconzert von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Kerbusch*; 4) Drei Salonstücke („Barcarole", „Scherzo" und „Mazurka") für Violine und Pianoforte von *Spohr*, vorgetragen von dem Komponisten und Herrn *Bott*; 5) Violinconzert (Nr. 15) von *Spohr*, vorgetragen von Herrn *Bott*; 6) Andante cantabile und Polka, caprice burlesque, komponirt und vorgetragen von Herrn *Bott*; 7) Fantaisie brillante für Violoncell von *J. Menter*, vorgetragen von Herrn *Bäuler*; 8) Quartettconzert für 2 Violinen, Viola und Violoncell von *Spohr*, vorgetragen vom Komponisten und den Herren *Bott*, *Weidemüller* und *Knoop*.

In Herrn Musikdirektor *Gerke* haben wir einen

ehemaligen Schüler *Spohr's* auf's Neue begrüsst, der indess in seiner Spielweise seinem Meister nicht treu geblieben ist. Es hat den Anschein, als wolle der Künstler sich dadurch Kenner und Laien zu Freunden machen, dass er verschiedenen Kunstrichtungen huldigt. So benutzt er in seinem Vortrage die heterogensten Manieren und verwendet in seinen Kompositionen (Nr. 1 und 2) die verschiedenartigsten, vorzugsweise modernen Bravourpassagen mit harmonischen Wendungen, von welchen letzteren die meisten den *Spohr*'schen ähnlich sind, woraus denn ein sehr unerquickliches Gemisch entsteht. Spiel und Komposition zeugen zwar von einer erfreulichen musikalischen Gewandtheit, erhalten aber durch die vorerwähnten Eigenschaften und überdies noch durch den Mangel an Egalität und Fülle des Tones des komponirenden Virtuosen etwas offenbar Charakterloses. Herr *Kerbusch*, ein Schüler *Spohr's*, leistete im Vortrag des Conzertes (Nr. 3) Anerkennenswerthes. Konnte der Kunstjünger auch darin zu keinem höheren Aufschwunge gelangen, so spielte er doch ohne Zweifel streng nach der Vorschrift seines Meisters; sein Vortrag war daher mehr korrekt als anziehend.

Die Conzertstücke von *Bott* (Nr. 6) sind in glücklicher Stunde erfunden. Das Andante zeichnet sich ebensowohl durch melodische Einfachheit, als durch harmonischen Reiz vortheilhaft aus. Ueberdies sind die Gedanken, welche durch den Vortrag des Komponisten auf das Anmuthigste belebt wurden, von einer Innigkeit des Gefühles, von einer Wärme der Empfindung durchdrungen, wie wir sie bei dem jungen Künstler noch nicht wahrgenommen haben. Die Caprice ist, was sie sein soll, ein lustiges, scherzhaftes Unterhaltungsstück, dessen Grundgedanke durchaus nicht trivial ist. Jedoch ist das Tonstück im Verlaufe zu sehr ausgesponnen. Eine Kürzung desselben — etwa durch Weglassung eines Mollsatzes — würde für die Wirkung des Ganzen vortheilhaft sein.

(Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien.

Sechs deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von *C. Reinhold*, komponirt von *Josephine Lang*. Op. 14. Pr. 1 Thlr. 5 Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Sechs deutsche Lieder u. s. w., komponirt von *Josephine Lang*. Op. 15. Pr. 20 Ngr. Ebendaselbst.

Die Verfasserin, die uns in ihren früheren Heften manches Interesse abzugewinnen wusste, gibt uns auch hier viel Anziehendes. Wir können jedoch nicht bergen, dass wir im Ganzen einen flüssenden natürlichen Gesang, der sich, von den Schönheiten der Harmonie oder einem interessanten Accompagnement entkleidet, selbständig zu behaupten weiss, vermissen; daher auch alle die Lieder, wo die Verfasserin durch das Accompagnement zu fesseln weiss, die vorzüglichsten sind, und sie bietet uns in diesen Heften so viel des Guten, dass wir sie dem Publikum empfehlen können. Wenn wir doch einen Tadel aussprechen sollen, so trifft er einige Härten und häufige Verstösse gegen die Reinheit des Satzes. Die Komponistin betrachte in Op. 14 Nr. 1 die ersten Takte: „O sehntest du dich so nach mir, wie ich nach dir.“ Nachdem sie im 2. Takte des Liedes im Accompagnement durch die Septime C nach G dur hingewiesen hat, so überspringt sie diesen Akkord und geht im 4. Takte nach Fis dur, wo das Cis der Singstimme nothwendig beleidigen muss, denn die Septime C von vorher ist noch in zu gutem Andenken und macht, dass diese Harmonieschritte keck und unschön sind, ganz abgesehen von den abscheulichen Quinten in der Singstimme gegen den Bass. Das Lied ist übrigens schön. Aber auch der Stimmumfang ist zu gross, den sie fordert, nämlich von 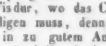 ; eben so im 2. Liede, das übrigens anziehend und gefühlt ist. Hervorzuheben ist noch Nr. 6. Op. 15 Nr. 1 sollte wohl deklamirt sein:

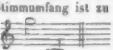

Verstösse gegen die Reinheit des Satzes, die allerdings nur das Ohr des Musikers beleidigen, die wir aber doch nicht gern in die Mode kommen lassen, finden wir in Op. 14, Nr. 3, Takt 24, wo die Singstimme mit dem Basse Oktaven macht. In Nr. 4, Takt 4 zu 5, Takt 8 zu 9 u. s. w. gibt's in eben der Art Quinten. In Op. 15, Nr. 2 gibt's Takt 11, 12, 13 gar böse Harmonieschritte. In Nr. 4 böse Quinten vom 21. zum 22. Takte. Nr. 3 ist wenig sangbar, man sehe die schwierigen Quintensprünge in der Singstimme (4. und 5. Takt der Melodie). Die Verfasserin weiss, wir wiederholen dies zur Empfehlung dieser Hefte, uns mannigfaltig anzuziehen und zu fesseln.

Fünf Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, komponirt von *Carl Reinecke*. Op. 14. Pr. 25 Ngr. Ebendas.

Die Lieder sind sämmtlich interessant und fesselnd. Sänger, die nicht vorzugsweise auf vorherrschende Melodie sehen, werden sich davon überzeugen. Die Mittelstimmen singen nicht genug. Auch fehlt es den Liedern zuweilen an einem recht feurigen Aufschwunge, z. B. Nr. 2, wo der Effekt durch die öftere Wiederholung der Worte: „O Welt, du schöne Welt“ u. s. w. nicht allein zu erreichen war. Das sinnigste und liebste ist uns Nr. 3: „Die Vesperhymne“. Jedenfalls gibt uns der Komponist nichts Gewöhnliches, und das ist schon hoch anzuschlagen.

Drei Gesänge für vier Männerstimmen, komponirt von *K. M. Kunz*. Op. 8. Pr. 1 Thlr. Ebendas.

Es sind kräftige Gesänge. Gut und sorgfältig einstudirt (was wir besonders für Nr. 3 beanspruchen wol-

len), werden sie herrlich wirken und Liebhaber eben so wie Kenner erfreuen, denn sie sind sehr brav gearbeitet und beschäftigen die Sänger.

Fantasie in Form einer Sonate für das Pianoforte, komponirt von *Carl Reinecke*. Op. 15. Pr. 25 Ngr. Leipzig, bei *Breitkopf und Härtel*.

Auch hier, wie bei den S. 396 angezeigten Liedern, gewinnen wir dem Komponisten grosses Interesse ab, der uns, ohne Schwierigkeiten und Notenschwulst aufzuthürmen, recht wohl zu fesseln weiss. Wir können nur Lobendes sagen. Mag Manchem das Stück etwas monoton erscheinen; es ist aber durchweg edel, und nichts Flaches ist d'rinnen zu finden. Bei der grossen Reinheit und bei der Gewähltheit der Harmonieen wünschte Ref. im 15. Takte selbst die Verdoppelung des *h a* im Basse weg, obgleich sie übrigens nicht stört. Der erste Satz scheint uns etwas zu lang. Im Andante Seite 11 gibt es leise Anklänge an eine Ouverture von *Beethoven*. Die Mazurka ist neu und vortrefflich, fast zu sehr an *Chopin* erinnernd. Ganz herrlich ist das Finale; man verliebt sich in das sinnige vielsagende Thema. Möge der brave Komponist, dessen Bekanntschaft wir heute zum ersten Male und zwar freudig begrüssen, uns nicht wegen der gegebenen Andeutungen zürnen! Sein Werk hebt sich so bedeutend heraus aus dem vielen nichtigen Modekrame, dass wir es auf's Wärmste empfehlen.

Fantaisie sur l'hymne à Pie IX., comp. p. *F. Hünten*. Op. 160. Pr. 20 Ngr. Ebendas.

Ein jetzt beliebtes Thema in der bekannten und beliebten Art des Verfassers, für eine zahlreiche Klasse der Klavierspieler bearbeitet. Mehr lässt sich über solche nothwendige Uebel nicht sagen. Die Hymne Pius' IX. ist aus dem Bardenchor der Donna del lago von *Rossini* genommen. Es ist nichts Schwieriges darin, und sie spielt sich gut.

Grande Valse, comp. par *F. Hünten*. Op. 161. Pr. 20 Ngr. Ebendas.

Man nehme den ersten und besten *Strauss-Lanner*'schen Walzer und vergleiche ihn mit diesem *Hünten*'schen Machwerke. Eine treuere Kopie kann man unmöglich finden. Ob dies zu Gunsten des Herrn *Hünten* spricht?! Nein, nicht ein einziger Takt, geschweige ein ganzer Gedanke, gehört ihm. — Das gehört aber zu den nothwendigen Uebeln, dass wir solchen Sachen auch noch Lobreden halten, dahero fahren wir folgendermaassen fort: „Da dieser Walzer ganz klaviermässig gesetzt ist und sich leicht spielen lässt, was von den *Strauss-Lanner*'schen nicht immer behauptet werden kann, so wird er doch gesucht werden, und wird auch, das können wir versichern, gefallen."

Die Dur-Tonleitern mit 80 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen. Pr. 22½ Ngr. und,

Die Moll-Tonleitern mit 64 drei- und vierstimmigen harmonischen Veränderungen von *J. W. Wühler*. Pr. 22½ Ngr. Ebendas.

Jedenfalls zwei Werke, für die wir den Verlegern recht dankbar sein müssen. Der Verfasser scheint uns ein gediegener Musiker zu sein. Gewandtheit, ohne Gezwungenheit und Steifheit, Reinheit der Harmonie und Fluss und Beweise trefflicher Studien zeichnen das Werk aus, und wir machen es besonders den Harmonie-Studirenden und angehenden Organisten, denen es gewidmet ist, zur Pflicht, dasselbe zu studiren.

Grosse Pianoforte-Schule von *A. E. Müller*, nach den Fortschritten der Kunst neu bearbeitet von *Julius Knorr*. Neunte rechtmässige Auflage. Erster Theil. Pr. 3 Thlr. Leipzig, bei *C. F. Peters*.

Welcher Klavierlehrer und Klavierspieler der guten alten Zeit kennt nicht des sel. Kapellmeisters *A. E. Müller* treffliche Klavierschule und wenigstens dessen zahlreiche, auch jetzt noch unentbehrlichen Pièces instructives? Herr *J. Knorr* hat diese Pianoforte-Schule im Auftrage der geehrten Verlagshandlung, die, wenn es die Herausgabe guter klassischer Werke gilt (wir erinnern nur an die Werke von *S. Bach*), keine Opfer scheut, umgearbeitet, den Fortschritten der Kunst, den Bedürfnissen der neueren Zeit angepasst, und dies ist in diesem ersten Theile, der uns vorliegt, auf so ausgezeichnete Weise geschehen, dass wir dem erfahrenen Manne dafür dankbar die Hand drücken müssen. So wird diese Klavierschule wiederum einer langen neuen Zeit treffliche Dienste leisten und ihren alten Ruhm noch lange behaupten.

Fantaisie pour le Violon, avec accomp. de Piano sur un air de *Donizetti*, par *S. Samchtini*. Op. 2. Pr. 1 Thlr. Leipzig, chez *C. F. Peters*.

Hier ist leider wenig zu loben. Die Variationen sind gewöhnlich, die Violinspieler finden eben nichts Neues und Anziehendes für ihr Instrument. Der Komponist kann nicht moduliren, den Satz versteht er gar nicht, Alles ist schülerhaft.

Reminiscences de l'opéra Macbeth de *Verdi*. Deuxième Concertino pour la Flûte par *G. Briccialdi*. Op. 48. 1 Thlr. 20 Ngr. Leipzig, chez *Breitkopf & Härtel*.

Wenn Ref. auch nicht behaupten kann, dass er in diesem Concertino neu Erfundenes für das Instrument, das *Fürstenau* so trefflich ausgebeutet, angetroffen hat, so zeichnet sich dasselbe doch jedenfalls sehr vortheilhaft aus. Der erste Satz ist kräftig, frisch und phantasiisch. Das Andante (Scena del Sonnambulismo aus-

der Oper „Macbeth" von *Verdi*) mit seiner interessanten Accompagnements-Figur ist schön und, wenn der Flötist einen schönen Ton in der tieferen Lage zu ziehen weiss, effektvoll. Das Variationenthema (Rondo aus der genannten Oper) ist graziös und pikant. Auch die Klavierbegleitung ist interessant und beschäftigt den Accompagnateur hinlänglich. Wir können das Werk, das hier im Klavierauszuge vorliegt, den Flötisten mit Recht empfehlen. 16.

Feuilleton.

In Linz wurde neu aufgeführt: „Don Rodrigo Diez de Vivar, der Cid", grosse heroische Oper von *Emil Mayer*, einem Linzer. — Die auch in dieser Zeitung (s. z. B. S. 254 des vorigen Jahrganges) mehrfach erwähnte Oper: „Marie Therese", von *N. Louis*, ist in Marseille mit ausserordentlichem Erfolg aufgeführt worden.

Am Berliner Hoftheater sind Frau von *Passmann* und Herr *Blume* pensionirt worden. Kapellmeister *Nicolai* hat sein Amt bei der königlichen Oper angetreten.

In Königsberg starb der Bariton *Pichler*. — In Köln starb die Sängerin Frau *Richter*, geb. *Ender* aus Wien. Früher war sie in Olmütz, Wien, Pressburg, Pesth, Danzig, Elberfeld engagirt, gastirte im Jahre 1845 in Leipzig (vgl. diese Ztg., Jahrg. 1845, S. 427), heirathete im folgenden Jahre den früher in Leipzig angestellten Baritonisten *Richter*, und gastirte zuletzt in Köln. — In Paris starb, 70 Jahr alt, *Johann Mathias Baptiste*, weiland Tenorist an der dasigen komischen Oper, zuletzt Ehrenhuissier der Pairskammer. Sein Sohn *Edouard* (er nennt sich, so viel wir wissen, *Batiste*) ist Professor am Pariser Konservatorium.

Die Theaterchronik meldet: Frau *Fehringer* und Herr *Knapp*, von Hamburg, werden in Riga gastiren, sobald ihnen die bisher noch verweigerte Erlaubniss, die russische Grenze zu überschreiten, ertheilt wird.

Während anderwärts die Theater geschlossen werden, beabsichtigt man in London die Errichtung einer dritten italienischen Oper im Drurylane-Theater oder im Lyceum; man will die Berliner Truppe dazu anwerben.

Am Pariser Konservatorium der Musik ist eine neue Klasse, „Classe d'ensemble", errichtet und deren Leitung Herrn *Baillot*, Sohne des berühmten Geigers, übertragen worden.

Eine von *Auber*, *Halevy*, *David*, *Adam* u. m. A. unterzeichnete Petition beantragt, das Boulevart Montmartre, wo *Rossini* lange Zeit gewohnt hat, in „Boulevart Rossini" umzutaufen.

Die Revue et Gazette musicale de Paris enthält Auszüge aus *Oulibicheff's* Werke über *Mozart*.

Bei dem republikanischen Feste zu Paris am 21. Mai wurde unter Anderem auch ein Tedeum républicain und eine Hymne à la fraternité von *Elwart* aufgeführt.

Der jetzige Direktor des Brüsseler Theaters ist *Dupres*, ein Bruder des bekannten Pariser Tenoristen.

In den Conservatoir-Concerten in Brüssel hat eine neue Symphonie von *Stadtfeld* vielen Beifall gefunden.

Das am 3. Juni zu Leipzig im Gewandhause zur Unterstützung der Nothleidenden in den sächsischen Fabrikbezirken gegebene Concert hat einen Ertrag von 631 Thlr. 10 Ngr. geliefert. Da die Kosten (175 Thlr. 12 Ngr. 8 Pf.) anderweit übernommen worden, so konnte jener Ertrag ungeschmälert zu dem fraglichen Zwecke verwendet werden.

Bekanntlich hält der preussische Reichstag (oder wie man ihn amtlich nennt, die Versammlung zu Vereinbarung der preussischen Staatsverfassung) im Saale der Singakademie zu Berlin seine Sitzungen. Man wollte dadurch vielleicht von vorn herein die Harmonie unter den Mitgliedern befördern. Jetzt sieht man sich aber genöthigt, die Hohepriesterin Cäcilia selbst zu Hilfe zu rufen; es soll der neben dem grossen Saale befindliche Cäciliensaal noch hinzugezogen werden.

Für das Pfingstfest war in Fürfeld (Rheinhessen) ein Gesangfest von 3—400 Sängern veranstaltet — eine seltene Erscheinung in jetzigen Zeiten. Der Reichstagsabgeordnete Brunck, ein gebohrner Fürfelder, schenkte dem dasigen Gesangvereine dazu eine Fahne.

Am 30. Mai nahm Frkul. *Schwarzbach* in *Flotow's* Oper „Martha" von dem Leipziger Publikum Abschied. Sie wurde mit mehrfachem Hervorruf, mit Kränzen und Blumen geehrt. — Fräulein *Schwarzbach* ist aus Lübau gebürtig, genoss früher den Unterricht des Musikdirektors Pohlenz in Leipzig, trat später in das dasige Konservatorium und hatte schon oftmals in Concerten öffentlich gesungen, als sie im Herbst 1846, nach gelungener Ausführung ihres ersten theatralischen Versuches (Margarethe in *Meyerbeer's* Hugenotten), von Hrn. Dir. *Schmidt* engagirt wurde. Sie wusste sich seitdem die Gunst des Publikums zu erwerben und hat manche Rolle ansprechend dargestellt. Zu ihren besten Partieen gehörten die Königin in *Boisselot's* Oper: Berührt die Königin nicht (Die Königin von Leon), und die Pseudo-Magd in *Flotow's* Martha. So viel wir wissen, ist die junge Sängerin für jetzt noch nicht wieder engagirt und wird zunächst in Prag gastiren — dafern die dortigen Ultratschechen dies einer Deutschen gestatten.

Der Frauenverein zu Dresden gibt den 24. Juni ein grosses Concert im grossen Gartes zum Besten der hilfesten ergebirgischen Spitzenklöpplerinnen. — In Leipzig fand bereits ein ähnliches Wohlthätigkeitsconcert am 8. Juni im Schützenhause Statt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigung.

Im Verlage der Unterzeichneten ist erschienen:

Musik zu Shakspeare's

Sommernachtstraum

von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Partitur.

Geheftet. Preis 10 Thlr.

Die Orchesterstimmen dieses Werkes sind unter der Presse.

Leipzig, 8. Juni 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten Juni. **Nr. 25.** 1848.

Inhalt: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — *Nachrichten*: Aus Altona. Aus Basel. Aus Paris. Aus London. Aus Homburg. — Leipziger Stadttheater (Die Erstürmung von Belgrad, von *Jul. Becker*). — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

Die gewaltige Eröffnung deutscher Freiheit hat auch die künstlerischen Gemüther berührt, hie und da zu leidenschaftlicher Parteinahme verzückt und bereits wunderliche Früchte getragen. Wunderlich sagen wir, insofern es zu verwundern ist, wie ein grosses Wogen und Stürmen der Zeit die Flachköpfe so rasch überflutet, so dass sie, wie sich selbst, auch die übrige Welt auf den Kopf stellen müssen.

Was soll doch die Phrase bedeuten: „Welchen Einfluss wird die politische Freiheit auf die Tonkunst üben?“ Sie bedeutet, dass Derjenige, der das sagt, weder Freiheit noch Kunst begreift. Die politische Bewegung wirkt überall hin, sie ergreift Einzelne und Völker, sie gestaltet oder zerstört — alles das sind Prädikate, die der Kunst ebenfalls zukommen: daraus schliesst nun der gutmüthige Anfänger im Denken, es summire sich offenbar eine Wechselbeziehung, es müsse sich berechnen lassen, wie die Bewegung aus dem staatlichen in das künstlerische Gebiet einfliesse. O ihr guten Leute und schlechten Musikanten! Darum, weil ein Musikus auch ein Mensch, und wahrlich ein ganzer Mensch, also auch ein Bürger und Glied des Vaterlandes sein soll — darum rechnet ihr flugs her, er müsse nunmehr auch wissen *in literis et musicis* den Parteischild zu heben, um fortschreitender oder stillstehender, republikanischer oder monarchischer Kontrabassist zu werden! Wahrlich, die Philosophen, die dem Künstler eine merkliche Grösse der unteren Seelenkräfte zuschreiben, werden sich dieses triumphirend in's Gedenkbuch tragen, zum Zeichen, dass die Musikanten auch heute noch nicht denken gelernt haben.

Was soll denn innerhalb der Tonkunst von jenen äusseren Einflüssen affizirt werden? Gibt es eine republikanische oder monarchische Harmonie, Melodie etc.? Oder wird in einem republikanischen Staate der Republikaner jedes Mal die Posaune besser blasen, als der Aristokrat? Gedenket doch des Jammers, als vor'm Jahre ein Organist irgendwo in der Residenz angestellt ward, weil er das königlich-orthodoxe Bekenntniss beschworen — was gab's für Geschrei darüber, dass nicht das Verdienst, nicht die Kunst, die Musik selber, sondern die königliche Gesinnung zu Ehren kam! — Weder die Instrumente noch die Dreiklänge, noch die Begabung und Einsicht des Künstlers wird sich viel um den Frankfurter Bundestag kümmern.

Und dass die Kunst so im Innersten von der Politik unberührt bleibt, wie kein Besonnener leugnen kann, das ist ihr weder Ehre noch Schande; sie hat es mit allen anderen Geistesarbeiten, ja selbst die Politik nicht ausgeschlossen! — gemein, ihren eigenen Himmel und ihre eigene Hölle zu besitzen. Welche Früchte es trägt, wenn Einem auf das politische Gewissen gelauert wird, dessen geistige Thaten man nöthig hat, das sehen wir ausser jenem Organistenbeispiel am Schönsten und Deutlichsten an der Schweiz, wo der Lateinlehrer nicht nach seiner Latinität, sondern nach der Scala des Parteithermometers angestellt wird, die Jungen aber um ihr Latein kommen, was denn doch auch, trotz aller Glaubensbekenntnisse, gelernt sein will. Die Declinationen aber richten sich nicht nach der Bundesregierung, wie bekannt. — Umgekehrt: wolltet ihr begeisterte Parteikünstler etwa den Bundespräsidenten für Frankfurt nach seiner musikalischen Begabung auserwählen, da käme das Vaterland in dieselbe Lage, wie die Musik und die Latinität nach jenem Maassstabe.

Aber die Sinnvolleren unter unseren politischen Tonkünstlern wollen es wenigstens so gröblich nicht angefangen wissen; haben sie doch die Freiheit des religiösen Glaubens mit Anerkennung empfangen, wie sollten sie die Freiheit des politischen Glaubens nicht folgerecht anerkennen? Diese Sinnvolleren haben sich vielmehr eine *Arrière-pensée* ausgebildet, die zarter und feiner klingt, aber nicht stichhaltiger ist und keineswegs künstlerischer. Sie meinen nämlich so: Allerdings wollen wir keinen Generalmusikdirektor um seines schwarzrothgoldenen Bekenntnisses willen, wenn er sonst nichts taugt; *caeteris paribus* möchten wir freilich bei gleicher Begabung den Deutschgesinnten vorziehen nach dem Grundsatze: „Thut Gutes an Jedermann, allermeist aber an des Glaubens Genossen.“ — Indessen, das wissen wir wohl, hiermit ist für uns nur wenig erledigt, und wir lassen es uns gerne gefallen, wenn uns dem bösen Russland gute ästhetische Betrachtungen über *Mozart's* Opern kommen, ja wir ertragen es, dass ein Däne die besten Symphonieen schreibt und

danken ihm dafür. — Ueberhaupt, sagen jene sinnvolleren Abderiten, ist es uns zunächst nicht um irgend ein bestimmtes Bekenntniss zu thun, sondern — das ist nun die *Arrière-pensée!* — um Gesinnungstüchtigkeit! Ein Künstler muss sein zuvörderst ein guter Mensch, dann ein edler, ferner ein zeitbewusster, endlich ein Kraftmensch, der die höchsten Zeitgestalten erkennt und fasst und sie darzustellen weiss. — Muss, Muss! — Ja, wenn's mit dem Fordern gethan wäre! Er muss fortschreiten, er muss Gesinnung haben, ehrlich sein, nicht lügen u. s. w. Und was sagt ihr nun hiermit Besonderes? Gar nichts! Denn jenes Muss gilt jedem Menschen. Das sind allgemeine sittliche Forderungen, die aller Welt gesagt sind, und weil sie so allgemein gesagt sind, so werden sie eben nicht befolgt und Jeder lebt nach seinem Stiefel nach wie vor. Aber wenn auch: gesetzt, die Künstler nähmen sich euer Wort speziell zu Herzen — welcher Hochmuth, die köstlichen Tugenden der Menschheit einem beschränkten Stande unter den Menschen zu vindiciren!

Die letzte der Forderungen allein hat etwas mehr Sinn, ist aber nicht minder schief und irrig, wenn sie dem Künstler besonders soll gesagt sein. Er soll auf der Höhe des Zeitbewusstseins stehen, er soll es zu schönen Gestalten verleiblichen. — Jenes „auf der Höhe stehen" verlangen wir von jedem tüchtigen Manne, dem wir unser Vertrauen schenken; das „Verwirklichen und Verleiblichen" gelingt Niemanden, als dem gottbegabten Genius, und der thut's, ohne euch zu fragen, hat's gethan lange, ehe ihr anfinget zu denken, und wird es thun bis an der Welt Ende, so lange es Dichter gibt — allen diesen aber sagt es der Gott, nicht der Schulmeister, was sie thun sollen und müssen.

Wir gehen noch einen Schritt weiter in die Tiefe, um den Kern jener Forderung zu entdecken. Man wünscht z. B. — und man hört dies oftmals recht anmasslich von jungen Denkkünstlern betonen — es soll irgend eine Zeitgestalt oder ein zeitgemässes Ding in künstlerische Formen gegossen werden: das würde, meint man dann, einen gar herrlichen Eindruck machen, wenn z. B. statt des ewigen sentimentalen Liebesgewinsels ein heroisches vaterländisches Lied die Bühne beschritte — statt der Novellenintriguen ein Epos, statt der liederlichen Salonhelden ein Hohenstaufe! — Das klingt schon vernünftiger, wenn sich nur, wie gesagt, die Künstler von eigenem Herz und Blut so etwas sagen liessen! Bittet Gott, dass er einen Genius wecke, der weiter sieht als *Mozart* und *Beethoven* — für das Uebrige lasst ihn selber sorgen.

Was es übrigens mit dem Verleiblichen der gegenwärtigen Zeitmächte auf sich habe, das wissen nur die, die mit aufrichtiger Hingabe die Geschichte der Kunst in sich erlebt haben. Dies ist der schwierigste Punkt, den die logische Denkübung nicht löst, sondern die poetische Erfahrung allein lösen kann. Was gegenwärtig ringt in Welt und Leben, was noch strebet und unfertig schnet zu entstehen, was im Geburtsschmerze des Werdens leidenschaftlich arbeitet: dieses Alles ist ein Schwebendes und deshalb der Kunst fern. Das ist das grosse Wort, dass der Dichter wie der König *über* den Parteien stehe; das tiefe Wort, das *Goethe* sprach und *Freiligrath* nicht verstand. Nicht während der Reformation, sondern ein Jahrhundert nach ihr sind die schönsten Lieder und Töne evangelischer Dichter gesungen; und *Rafael's* verklärte Engel zeigen, was in der römischen Kirche fertig und vollendet war, längst bevor es seine himmlische Kunst in ewige Gestalt bewahrte. Nicht der Kämpfende ist ein Dichter, aber der vollendete Kampf kann ein Gedicht werden. Sogar der alte *Horatius*, dem es oft an ächter Lebensglut so bedenklich fehlt, hat in guten Stunden dasselbe gefühlt, wo er sagt:

> nil me, sicut antea, juvat
> Scribere versiculos, amore percussum gravi,

und jeder ordentliche Kerl, der einmal redlich geliebt hat mit Seel' und Blut, hat es erfahren, dass der wachende Traum des Verzückten kein Gedicht ist, wohl aber die spätere Erinnerung daraus. Das sagten unsere tiefsinnigen Alten auch mit ihrem Wort „*Minne*": „die Minne ist die Dichterin" heisst ebensowohl: die Liebe, als: die Erinnerung dichtet.

Wer's nicht erlebt hat, dem können wir's nicht beweisen; wir wundern uns auch nicht länger über ihn, als nur darum, dass er ohne Erlebniss beweisen will und absprechen über die unaussprechlichsten Dinge. — Nothwendig ist dem Dichter der Liebe, dass er die Liebe kenne. Will aber der heut Verliebte heute ein „Romeo und Julia" dichten, so unternimmt er etwas Unmögliches, d. h. Wahnwitziges, gleich dem Kriegshelden, der mitten im Kampfe ein Epos dichten will: da ist entweder der Kampf oder das Epos nicht wahr, vielmehr Beides eitel. Das Werdende ist Natur, die Kunst Gewordenes.

Die grossen Zeitschwingungen also — lasst sie nur in Ruhe, sie werden auch ohne euch schwingen und ihren Sänger finden, sobald sie ausgehallt sind und zu neuen Krystallisationen fähig. Oder drängt es euch, Theil zu haben an dem löblichen Kampfe der edelsten Kräfte, so thut's, das ist aller Ehren werth; aber meint nur nicht, Künstler zu sein, wenn ihr einen Zeitungsartikel in Musik gesetzt habt. Wie lange meint ihr, dass die *Herwegh*'schen prosaischen Zornlieder künstlerisch gelten? Nicht länger als die Unruhe des Zeitgeistes sich unruhig eitel d'rin spiegeln mag. — Wie ist die Marseillaise entstanden? Nicht im Getümmel des Schlachtfeldes, nicht von einem Betheiligten . . . was in den Tönen der Marseillaise erregend ist, hat ein Deutscher gesungen, der ausserhalb der republikanischen Raserei stand; die Worte aber sind, den einleitenden Satz abgerechnet, von einer prosaischen Trockenheit, die nur einen Franzosen begeistern kann. Kalter deklamatorischer Hass in glänzende Verse gegossen, ergreift nur den Gleichgesinnten; ächte Dichtung alle Menschen, auch die Feinde der Konfession. Wie kommt's, dass das *Stabat mater* mit seinen tiefen heiligen Worten auch den Protestanten ergreift? Wie konnte *Sophokles* dem demokratischen Athen die Darstellung alter absoluter Königsherrschaft vorsingen, dass sie sich bis in's Herze hinein freuten? Wie hallet das

Rule Britannia über Land und Meer. Freund und Feind bezwingend mit herrlicher Gewalt des ächtesten volksthümlichen Tonlebens? Nur darum, weil sie nicht befehlen: „Ich will und du sollst“, sondern weil sie darstellen und sagen: „Kommt her und schauet das Seiende, das ist!“ Kurz weil sie nicht auf Bestellung der Kritiker oder der politischen Clique fabricirt sind, sondern ohne alle Rücksicht Leben sind und Leben geben.

Nun sagen freilich die Allerfeinsten unter euch: Ei ja! das wissen wir! wollen auch kein fabricirtes Fabrikat, möchten indess gar gerne, wenn sich irgend ein Genius erhöbe und das Recht ergriffe. — und da möchten wir denn weiter nichts als bescheidentlichst in geziemender Ehrfurcht die Wege weisen u. s. w. Auf dergleichen höfliche Redensarten hat der Genius nichts zu erwidern als ein gleichgemessenes höfliches Lächeln; und wo er auftritt — seid versichert, er wird seine Wege finden, ohne euch zu fragen. Er wird auch, wenn diese hochwogenden Schwankungen unseres Staatslebens sich zu senken anfangen, sicherlich die Gestalt zu finden wissen, die aus diesem tosenden Gerassel des Gemäldes werth ist, und sicherlichst eine ganz andere, als ihr meinet. Wie *Mozart* die Liebe, *Haydn* die begnügte Einfalt, *Beethoven* die tiefe sehnende Leidenschaft der Zeit in lebende Bilder zu fesseln wussten, so wird, wenn die Zeit neuer Kunstschöpfung erfüllt ist, der Hochbegabte schon den Inhalt finden, der ihm gemäss und wahrhaft zeitgemäss ist — schwerlich aber die Pressfreiheit, das Parlament und die Volkssouveränetät in Musik setzen. —

Für diesen Augenblick muss die Kunst der Höhe entsagen: willig oder nicht, muss sie erkennen, dass sie jetzt nicht weltbewegende Macht ist, dass auch kein weltbewegendes Werk heutigen Tages erstehen kann, so lange die Wogen brausen. Dauern wird die Kunst bis an's Ende der Welt, und ewig wird sie ein Abbild des Lebens sein, aber nimmer des schwebenden Werdens, immer des erfüllten gewordenen Seins. Wer's anders weiss, der zeige es, aber nicht mit kritischen Worten, sondern in künstlerischer That.

Emden, im Mai 1848. *E. Krüger.*

Nachrichten.

Altona. Am 13. Mai gab der Pianist Herr *Carl Reinecke* ein Concert zum Besten der im Kampfe für Schleswig-Holstein verkrüppelten deutschen Krieger, welches von mehreren Hamburger Künstlern unterstützt wurde und sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen hatte. Herr *Reinecke* bewies im Vortrage von *Henselt's* Klaviervariationen ungemeine Fertigkeit und Eleganz, am Meisten effektuirte jedoch die von ihm und Herrn *Königslöw* gespielte *Beethoven*'sche Sonate (Op. 47). Interessant war eine von dem Tenoristen Herrn *Hümpel* gesungene alte Kirchenarie von dem berühmten *Stradella*, und ein sehr wackerer Cellovortrag des Herrn *d'Arien* gefiel allgemein. Die Einnahme war nicht unbedeutend.

Basel. Am 26. Mai d. J. wurde hier durch Veranstaltung des Gesangvereines *Mendelssohn's* „Elias“ aufgeführt, und erregte um so lebhafteres Interesse, als dieses herrliche Werk in der Schweiz noch nirgends gehört worden war. Chor und Orchester waren durch Musikfreunde aus mehreren anderen Schweizerstädten und dem Elsass namhaft verstärkt und wirkten eben so kräftig als präcis und einig zusammen, wie denn überhaupt die ganze, von Herrn Musikdirektor *Ernst Reiter* trefflich geleitete Aufführung von den urtheilsfähigen Zuhörern einstimmig als eine sehr gelungene bezeichnet wird. Nicht weniger Beifall ernteten und verdienten auch die Solopartieen, insbesondere die von Frau *Reiter-Bildstein* gesungene und die so schwierige des Elias, welche von Herrn *Jules Stockhausen* (Sohn der berühmten Sängerin und Schüler des Pariser Konservatoriums) mit frischer, umfangreicher, klangvoller Stimme, vollendeter Methode und unübertrefflicher Deklamation vorgetragen wurde. Durch Herrn *A. Hegar* (Bass) und mehrere andere Baseler Dilettanten und Dilettantinnen waren die übrigen Soli ebenfalls würdig besetzt.

Aus Paris. Wenn ich nicht irre, ist es *Münchhausen*, der sich an seinem eigenen Schopfe aus dem Wasser ziehen will. Gerade so die Gesellschaft der französischen Republik. Früher haben Künstler und Handwerker schlecht oder gut ihr Brot verdient, jetzt wollen die Handwerker mehr verdienen und dadurch verdienen die Künstler gar nichts. — Wenn Erstere seit der Februarrevolution ein besseres Schicksal hatten als Letztere, so beruht dies ganz einfach darauf, dass sie weniger Spass verstehen, als die Zöglinge der Musen. Man garantirte ihnen daher in einem Augenblicke, wo die Vorläufer eines allgemeinen Bankerottes alle industrielle Arbeit fast unmöglich machten, ihr Brot, und ein Theil von ihnen erhielt für sogenannte Arbeit täglich zwei Franken, ein anderer, der ganz offiziell nicht arbeitete, 23 Sous jeden Tag. Zu dieser ungeheueren Ausgabe, die in Paris allein an Arbeitslohn 250,000 Franken täglich betrug, mussten nun natürlich die Künstler ebenfalls beisteuern, und zwar durch eine forcirte Abgabe von 45 Centimes von jedem Franken der früher bereits gemachten direkten Steuern. Also wer früher 100 Franken Steuer zahlte, zahlt jetzt hundertmal 45 Centimes, also ungefähr die Hälfte mehr, was unter gegenwärtigen Umständen erdrückend ist. Die direkten Steuern lasten nun aber meist auf der Miethe, und da die Künstler und namentlich die Musiker in Paris, des Dekorums wegen, immer anständig wohnen müssen, so zahlen sie, die im Grunde am Wenigsten materiellen Reichthum haben, verhältnissmässig die meisten Abgaben. Den Musikalienhändlern, die grosse Magazine halten, geht es natürlich noch schlimmer, und ich traf neulich einen gerade beim Abzählen der schönen Fünffrankenstücke, die zur Steuer auswandern sollten, was

ihm über die Republik, namentlich über die in den Windeln, allerlei zu denken gab. Arme Familien, die auf ihr Conzert zu Ausgang des Winters wie auf das liebe Brot rechneten, darben nun; sie sind am Schlimmsten daran, denn ihre gesellschaftliche Stellung und die Einseitigkeit ihrer Bildung erlaubt ihnen nicht, sich durch Handarbeit zu erniedrigen. Wenn dies den zahlreichen Händen, die an den Theatern angestellt waren, schon eher erlaubt ist, so finden sich doch auch viele unter ihnen, die, wie Dekorationsmaler, Maschinenmeister u. s. w., förmlich brotlos geworden sind. Diese Würdigung der Verhältnisse glaubte ich Ihrem Blatte schuldig zu sein, weil ich in meinem früheren Aufsatze die Philisterhaftigkeit und den Materialismus der Pariser Künstler getadelt habe.

Nichtsdestoweniger haben sie sich selbst einen grossen Theil der Schuld beizumessen. Von Conzerten und klassischer Musik, die in solchen aufgeführt wird, will ich hier nicht reden, denn diese haben zu jeder Zeit nur ein verhältnissmässig kleines ausgewähltes Publikum; aber ich erlaube mir zu behaupten, dass die Theater, trotz der ungeheueren Zerrüttung der Zustände, das Publikum doch anziehen würden, wenn man nur Anziehenswerthes in ihnen aufführte. Aber wie kann man verlangen, dass ein von dringenderen Interessen in Anspruch genommenes Volk dieselben Stücke anhören solle, die es in ruhigen Zeiten schon nicht mehr hören wollte? Die Direktoren sagen: jetzt ist es nicht der Mühe werth, Neues zu geben, und das Publikum denkt: jetzt ist es weniger als je der Mühe werth, Altes zu hören. Kann man ihm Unrecht geben? Man sehe sich nur das Repertoir der Oper an, und man wird finden, dass man überdrüssig ist, es zu lesen, geschweige denn ausführen zu sehen. Ein anderer Vorwurf, der den hiesigen Künstlern gemacht werden muss, ist der, dass sie theils aus Energielosigkeit, theils aus gegenseitigem Neid zu keiner Association und also auch zu keiner einzigen förderlichen Maassregel kommen können. Drei- oder zweimal haben die Musiker hier Concil gehalten, aber nichts Wesentliches ist entschieden worden. Das Projekt zu einem grossartigen Volkstheater in den eliseischen Feldern wurde auch zu nichte, weil Einer immer dem Anderen das Privilegium dazu abgewinnen wollte. Die patriotische Anstalt wurde auf diese Weise wieder in den Kreis der Exploitation herabgezogen und das Projekt konnte der Regierung deshalb kein Vertrauen einflössen.

Die komische Oper hat ihr Haus vor mehreren Wochen bereits geschlossen. Obgleich sie von allen hiesigen Opernhäusern das variirteste Repertoir hatte, brachte sie durch die Mittelmässigkeit der neuen Stücke doch wieder eine gewisse Monotonie in das Ganze, und die von ihr in's Werk gesetzte Idee, ältere Opern wieder aufzuführen, wurde durch die Verunstaltung derselben in ihrem Werthe wieder herabgesetzt. Ich kann mir bei diesen Reflexionen das Vergnügen nicht versagen, Ihnen ein Pamphlet auf dieses Institut mitzutheilen, das vor einiger Zeit hier anonym erschien. Der Verfasser ist mir indess bekannt und ich habe Ihnen bereits im vorigen Jahre einige musikalische Epigramme von ihm zukommen lassen. *Lardin* ist einer jener glühenden Verehrer der Kunst, die aus der klassischen Epoche in die unserige hinüberreichen und bei der Entstellung der alten geliebten Klänge von unendlicher Wehmuth ergriffen werden, die sich dann in Spott und Humor auslässt.

Das Pamphlet ist überschrieben: „A propos d'opéra comique!" und hat folgende Worte *Joseph Ottavi's*, eines Cousins Napoleon's, zum Motto: „Ehrfurcht vor den Denkmälern der Kunst! sie sind es, die den Fortschritt erzeugen; eine schöne Zukunft geht in der Verachtung einer alten Vergangenheit verloren!" Einfach schöne und wahre Worte! —

Das ernste Spottgedicht lautet stellenweise so:

En deux grands genres la musique
Se divisait au temps ancien,
L'un fit l'école germanique
Et l'autre est l'art italien.

Un troisième a paru qu'on peut dire *Auberique*,
Vif, élégant, coquet, gracieux, mélodique,
Riche de cuivre et fier de tambourin;
Bien fait pour animer, tant il a de l'entrain,
Toute la gymnastique
Du bal champêtre, avec ou sans jardin,
Digne aussi d'émouvoir toute la gent hippique:
Art vraiment olympique!

Die Vortrefflichkeit dieser gedrängten Charakteristik *Auber*'scher Musik braucht kaum besonders hervorgehoben zu werden, das Gute ist ernst, das Schlechte ironisch in ihr behandelt.

Der Poet fährt in komischer Manier weiter fort:

Puis nous avons trouvé, c'est là du superflu,
Le tintamarre de musique;
Nous en tenons grande fabrique;
Outre beaucoup d'honorifique
Il nous est d'un produit certain
Très-abondant en métallique:
Argument sans réplique,
Ravissante musique!
Quel son divin
Pour tout coeur artistique
Que ce son argentin!

Und an einer anderen Stelle:

Admirable moyen
Facile, économique,
De faire son métier de brocanteur lyrique
En digne et bon musicien.
Bravo, brissimo! très-bien;
C'est ainsi qu'il faut qu'on fabrique,
Que beaucoup d'eau vient au moulin
Tout aujourd'hui, rien pour demain.

Am schönsten aber ist das *Post scriptum*, das sich auf die bereits eingegangene Opéra national bezieht:

Un nouveau théâtre lyrique
Vient de s'ouvrir, dit-on;
On dit aussi que l'Opéra comique
Y doit raviver son renom;
On dit encore (cette chronique
Est-elle vraie ou non?)
Que ce nouveau théâtre en ique
Est toujours la même fabrique.

grossentheils bedeutender Werke der Kupferstecherey, welche dies Institut durch Vereinigung mehrerer der vorzüglichsten Mahler und Kupferstecher zu Stande gebracht hat, und unter welchen Blätter sind, wie sie in Deutschland kaum noch je geliefert worden — zu sprechen; eben so wenig kann hier von dem geredet werden, was für Geographie, Topographie etc. durch Charten, wissenschaftliche Werke etc. gethan wird: auch von der fast auf hundert Nummern steigenden Menge neuer, stimmtlich aus den Handschriften der Komponisten herausgegebener Musikalien kann hier nur Weniges genannt werden. Die Unternehmer scheinen sich zum Gesetz gemacht zu haben, die grösste Mannigfaltigkeit auch in diesen Zweig ihrer Unternehmungen zu bringen, um jedem, dem strengsten Kunstkenner wie dem flüchtigsten Liebhaber, etwas zu seyn. Sie liefern zu dem Ende nicht weniges von Albrechtsberger, Beethoven, Eberl, Förster, Krommer; von Gelinek, Michel Haydn, Wolfl und andern geschätzten Männern für Klavier- und andere Instrumental-Musik; an diese schliessen sich an die weniger bekannten Komponisten: Kleinheinz, de Call, Clement, Lipavsky, Weiss, Fossinger etc. und es verdient gelobt zu werden, dass die Unternehmer nicht ausschliesslich Werke von Komponisten, die schon einen bedeutenden Namen erlangt haben, aufnehmen, sondern auch jungen, talentvollen, aber noch wenig bekannten Musikern Bahn in die grosse Welt zu machen suchen. Für den Gesang geben sie, ausser Opernauszügen, Kompositionen von Bachmann, Bortolazzi, Krufft etc. Man bemerkt schon bey dieser Uebersicht, dass auch hier der Gesang der Instrumentalmusik bisher weiter nachgesetzt worden, als recht ist. Die Unternehmer scheinen das auch bemerkt zu haben, und werden, die Sache ins Gleiche zu bringen, ihrer Anzeige nach, in kurzem, auch mehreres für den Gesang thun. Es werden bald, ausser den kleinen Kompositionen für den Gesang von de Call, Kleinheinz (in welchem ein angenehmes Talent, für diese Gattung aufzublühen scheint,) und Andern, auch grössere Werke von Jomelli, (sein treffliches, Confirma hoc Deus, und sein berühmtes Miserere,) von Naumann, (seine, bey Gelegenheit der hiesigen Aufführung, voriges Jahr in diesen Blättern nach Verdienst gerühmte grosse Missa in As dur,) von Pergolese, (eine Missa) und, was besonders für alle, die sich selbst oder Andern eine gute Schule verschaffen wollen, auszuzeichnen ist — die Werke des grossen Scarlatti, heftweise, erscheinen.

Nicht ohne Vergnügen wird man erfahren, dass durch dieselbe Handlung auch das schon langst angekündigte grosse Werk: Denkmale der musikalischen Kunst, von der Erfindung des Kontrapunktes bis auf die gegenwärtige Zeit — wirklich ausgeführt werden wird. Hr. Sonnleithner nämlich, der den ersten glücklichen Gedanken dazu fasste, der zur Sammlung der Materialien mehrere Reiche Europa's durchreisete, und das Werk vor einigen Jahren unter dem Titel einer Geschichte der Musik in Denkmalern etc. ankündigte, ist jetzt Associé an diesem wiener Comtoir, und hat die Ausführung des genannten Unternehmens dem Manne aufgetragen, der wohl ohne allen Zweifel demselben am meisten gewachsen ist — dem Hrn. D. Forkel in Göttingen. Von ihm erscheint das Gesammlete geordnet, mit historischen und kritischen Anmerkungen begleitet, und wird gewiss dadurch ein Werk, dem keine Nation etwas Aehnliches an die Seite zu setzen hat. Da durch dasselbe der Nachwelt übergeben werden soll, was die Vorwelt und die Zeitgenossen durch ganz Europa Ausgezeichnetes in der Tonkunst geleistet haben, in wiefern es wirklich Epoche machte und die Kunst selbst auf eine neue Stufe erhob — wodurch es den Nachkommen weit mehr, als uns, erleichtert wird, das Wachsthum dieses Zweiges der Kunstkultur zu verfolgen und auf so wohlbefestigtem Grunde immer weiter fortzubauen: so kann man wohl bemittelten Kunstkennern und vornehmlich auch denen, die über

Encore un magazin, encore une boutique
D'Opéras à contrefaçon;
Effronterie unique!
Tripotage artistique
De riche invention.
Commerce heureux de privilège inique
Et de mystification!

Da ich eben das Kapitel der Opern behandle, kann ich nicht umhin, gegen einen vor mehreren Wochen in Ihrer Zeitung veröffentlichten Korrespondenzartikel aus Paris zu reklamiren, der in Bezug auf die Opernhäuser Irrthümer enthält. Ihr Korrespondent sagt, man habe aus der Oper eine „Opéra national" gemacht, was nicht wahr ist. Die Oper hat, weil sie früher Académie *royale* de musique hiess, den Namen Théâtre de la nation angenommen. Die Opéra national aber ist die von *Mirecour* und *Adam* auf dem Boulevart du Temple errichtete Oper, von der ich eben gesprochen habe und die schon vor der Revolution in Todeszügen lag und in Folge derselben gleichsam eines ehrenvollen Todes starb. Der Korrespondent geht nun aber in seinen Irrthümern noch weiter und citirt das Repertoir dieses Boulevarttheaters als das der grossen Oper, ja er führt Stücke an, die weder hier noch dort gegeben worden sind.

(Beschluss folgt.)

Aus London, vom 3. Juni. — In dem sechsten philharmonischen Conzerte trug Miss *Kate Loder* das erste Conzert von *Mendelssohn* vor. Sie ist unstreitig jetzt die beste englische Pianoforte-Virtuosin, und macht ihrer Lehrerin Mrs. *Anderson* die grösste Ehre. Die magische Wirkung, welche in *Mendelssohn's* Spiele lag, steht noch in zu gutem Andenken bei uns; seinen Nachfolgern werden daher die Triumphe gar nicht leicht. Die Frauen besonders haben die wenigsten Aussichten darauf, denn die *Mendelssohn*'schen Conzertstücke erfordern strenges Tempo, Ausdauer der Finger, Geschmeidigkeit der Handgelenke, und überhaupt eine männliche Kraft, welche in der Regel dem zarteren Geschlechte versagt ist. Um so ehrenvoller war der Erfolg, den Miss *Loder* sich heute errang. Sie spielte ausgezeichnet nett und leicht, nahm die Tempi aller Sätze richtig, und das molto Allegro mit all' jener ausserordentlichen Schnelligkeit, welche es verlangt. Die zarteren Stellen trug sie ausdrucksvoll und wenn auch nicht mit der tiefen Fülle, welche wir an dem Komponisten bewunderten, doch auch ohne die affektirte äussere Erregung vor, mit welcher manche Spieler der Neuzeit uns Sand in die Augen zu streuen suchen. Die Virtuosin musste das Finale wiederholen, und that es, ohne die geringste Ermüdung zu zeigen. — Sonderbarer Weise glauben wir in neuerer Zeit mehr Ehrgeiz und Streben nach fortgesetzter höherer Ausbildung bei unseren Künstlerinnen als bei manchem unserer Künstler zu bemerken. So kam uns z. B. bei Aufführung der Ouverture zu „Parisina" von *W. St. Bennett* die Frage unwillkürlich in den Sinn, wie es wohl kommen möge, dass ein Komponist, der früh schon ein solches Werk liefern konnte, so wenig fortgeschritten ist, ja in neuerer Zeit gänzlich still steht? Dass die so oft angeklagte Gleichgültigkeit und Ungerechtigkeit gegen eingeborene Talente meist der eingeborenen Talente eigene Schuld ist, werden wir so lange wiederholen, als Fakta, wie das, welches Miss *Loder* in dem heutigen Conzerte zeigte, die Erinnerung an die Triumphe der Damen *Kemble*, *Shaw*, oder die glänzende Laufbahn, welche Mr. *Reeves* gegenwärtig betreten, nicht das Gegentheil beweisen. Herr *Lukas* dirigirte, wir wissen nicht, aus welchen Ursachen, die Ouverture von *Bennett*, aber keineswegs zu deren Vortheil. — Im zweiten Theile des Conzerts spielte Herr *Blagrove* ein Violinconzert von *Spohr*. — Mrs. *Dorus-Gras* und Signor *Salvi* sangen. In Bezug auf diese Leistungen müssen wir bemerken, dass drei Arien von *Donizetti* für ein philharmonisches Conzert gerade um drei zu viel waren. Wir wissen wohl, wie schwer berühmte Künstler der Art zu behandeln sind. Universalgenie's z. B., wie Mad. *Viardot-Garcia*, Miss *Kemble*, die in vier Sprachen und in vier Styles singen können; wir wissen ferner, wie gänzlich abgenutzt und zu Tode gesungen manche besseren italienischen Arien „O cara imagine" — „Non mi dir" — u. s. w. sind; es ist uns auch nicht unbekannt, dass die Sänger nur mit Widerwillen an die Werke mancher neueren gelehrten Komponisten gehen, die die natürlichen Forderungen eines guten Gesanges gar nicht kennen oder mit Geringschätzung auf sie herabblicken. Aber es gibt Werke von älterem Datum, die eben so angenehm zu singen als anzuhören sind, von *Händel*, *Gluck* und den grossen Italienern des verwichenen Jahrhunderts, die kluge und tüchtige Sänger nicht vergessen sollten und nie ohne Wirkung und Erfolg wählen würden. Die neueren Instrumentalszenen der Deutschen können dafür eben so wenig, wie die verwelkten und abgedroschenen Frivolitäten *Bellini's* und *Donizetti's* entschädigen. Es ist sehr zu wünschen, dass die Direktoren diese Bemerkungen beherzigen, und so viel wie möglich die freilich sehr eigensinnigen Sangesgötter und Göttinnen zu bestimmen suchen, ihre Singstücke nicht nach dem Verlangen *John Bull's*, sondern der besseren Kenner der Tonkunst zu wählen.

Hamburg. (Maibericht.) Der für Theater- und Conzertverhältnisse ungünstigste Monat des ganzen Jahres pflegt, schon lokaler Umstände halber, hier in Hamburg der Mai zu sein. Der um diese Zeit stattfindende Wohnungswechsel, die fälligen Miethezahlungen, das Beziehen der Landwohnungen, alles das beschränkt und hindert die Theilnahme an den Genüssen der Kunst, und ist das Wetter nur einigermaassen schön, so vergisst ausserdem selbst der eifrigste Kunstliebhaber wohl ein und das andere Mal seine gewohnte Neigung, um sich der wiedererwachten Natur zu freuen. Kommen nun aber ausserordentliche Umstände hinzu, wie es leider gerade jetzt hinsichtlich der noch immer ihrer Lösung harrenden und uns nicht allein so nahe liegenden, sondern uns völlig in den Bereich ihrer nachtheiligsten Einflüsse einschliessenden Kriegsereignisse der Fall ist,

lässt sich vollends leicht abnehmen, wie traurig es im Allgemeinen um die materiellen Resultate der Kunst aussehen muss. Concerte haben im verwichenen Monate nicht stattgefunden; von Gästen sahen wir nur die noch vom April her anwesenden, nämlich den Tenor *Tichatschek*, der bis gegen die Mitte des Mai hier verweilte, und die Sängerin Fräul. *Liebhart*, die übrigens jetzt bei unserer Bühne engagirt ist, wogegen Fräul. *Babnigg* uns verlässt. Ersterer trat im Ganzen zu neun verschiedenen Malen auf. Zuletzt als Stradella in der gleichnamigen Oper; am Meisten effekturte er jedoch als Eleazar in der am 2. Mai aufgeführten *Halevy*'schen Oper: „Die Jüdin", deren Gesammtdarstellung überhaupt eine recht gelungene war. Besonders schienen sämmtliche Mitwirkende einander im dritten Akte an löblichem Eifer übertreffen zu wollen. Fräul. *Babnigg* entfaltete als Eudora diesmal den ganzen, durch Kunstfertigkeit und Eleganz erhöhten Reiz ihrer ausgezeichneten Stimme; die Partie des Kardinals fand in Herrn *Dalle Aste* einen allen Eigenthümlichkeiten derselben gewachsenen würdigen Repräsentanten, und Fräulein *Michalesi*, als Recha, lieferte den Beweis ihrer bereits wacker vorgeschrittenen Ausbildung im Fache des heroischen Vortrages.

In *Flotow's* Martha, welche am 14. Mai auf unserer Bühne ihre fünfte Darstellung fand, bewährte das obengenannte Fräul. *Liebhart* auf's Neue die Schönheit ihrer umfangreichen, dabei ziemlich volubilen Stimme. Ihrem Vortrage fehlt es dabei keineswegs an Gewandtheit und äusserer Zierlichkeit, und im Ganzen ist diese Sängerin im Besitze tüchtiger Kunstmittel, denen nur die vollendete Ausbildung abgeht. Namentlich ist ihrer Koloratur noch Vieles, vor Allem aber ernsthaftes Studium und unausgesetzte Uebung zu wünschen, da sich in der ersteren mancherlei Auswüchse vorfinden, die mitunter, besonders bei den kleineren Verzierungen, auch beim Triller, eine ganz sonderbare Gestalt annehmen und vor allen Dingen zu beseitigen sein dürften.

(Beschluss folgt.)

Leipziger Stadttheater.

Die Erstürmung von Belgrad. Oper in vier Akten von *Julius Becker*. Zum ersten Male aufgeführt am 21. Mai d. J.

Der Komponist hat, wie verlautet, auch das Buch zu dieser Oper geschrieben. Wir müssen zunächst die Wahl des Stoffes bedauern. Festungen sind auf der Bühne so oft belagert und eingenommen worden, Märsche, Chöre, Arien, die kampfbegierig fortziehen und siegreich wiederkehren, kriegerischer Lärm u. s. w. sind so unvermeidliche Dinge dabei, dass ein hohes Genie, oder — was nicht dasselbe Verdienst ist, aber dieselbe Wirkung macht — eine besonders glückliche Eingebung erfordert wird, wenn der übrigbleibende Raum mit neuen Vorstellungen, unverbrauchten Situationen, Gefühlen und Leidenschaften ausgefüllt werden soll. Weder das Eine noch das Andere ist diesem Libretto zu Gute gekommen. Freilich, von einem Dichter, der aus Liebe zu seiner besseren Hälfte, dem Komponisten, auf dessen glühendes Drängen plötzlich und eilig nur die Arbeit unternimmt, solche Leistung zu verlangen, wäre unbillig. Indessen bleibt leider auch der beste Mensch höchstens nur bis an die Theaterkasse billig. Hat er seine zehn oder zwanzig Groschen für das Billet hingegeben, wird er ein Wütherich, kein Einreden hilft, er will durch Neues gespannt, er will zugleich zu Hass und Liebe gegen und für die Personen entflammt und zuletzt auf's Aeusserste und Vollständigste befriedigt werden. Deshalb folgt nach einem militärischen Siege auf der Bühne leicht eine künstlerische Niederlage vor der Bühne.

Die Fabel dieser Oper ist kurz folgende.

Guido von Stahremberg, Husarenoffizier, hat bei Verfolgung der Türken eine Bresche in der Festungsmauer bemerkt, und erhält vom Prinz Eugen die dringend erbetene Erlaubniss, jene Stelle bei Nacht genauer untersuchen zu dürfen, um die Belagerer dann zum Sturme führen zu können. Bei dieser Untersuchung wird er entdeckt, gefangen und vom türkischen Gouverneur, Pascha Achmed, zum Tode verurtheilt. Des Letzteren Tochter, Leila, verliebt sich in den jungen Offizier, bittet aber vergebens für sein Leben. Später gesteht sie, von ihrer Mutter heimlich zur Christin erzogen worden zu sein, wird darauf zu Guido in's Gefängniss gesetzt und soll mit diesem zugleich den Tod erleiden. Eine treue Dienerin eilt in's Lager und meldet die Gefahr. Eugen lässt die Festung stürmen und erobern. Der tödtlich verwundete Pascha bittet den Prinzen, Leila in Schutz zu nehmen, und stirbt. Guido erhält die Verwaiste zur Gemahlin, obgleich er von Liebe zu ihr eigentlich nichts geäussert und auch um ihre Hand nicht angehalten hat. Indessen ist er mit dem Geschenke zufrieden und nimmt es an.

Auch eine schwache Fabel kann durch die Kunst der Motivirung in einen wirksamen Plan umgewandelt werden. Dies ist aber unserem Dichter nicht gelungen. Die Situationen sind meist entweder gewöhnlich oder unwahrscheinlich. Von letzter Art nur einige Beispiele.

Der Pascha wird verwundet in das Zimmer seiner Tochter gebracht. Bald darauf erhebt sich draussen Waffenlärm und Guido stürmt mit dem blanken Säbel herein. Wie ist das zugegangen, fragt auf's Aeusserste verwundert der Zuschauer, und Wehe der Situation, wenn keine glaubwürdige Erklärung folgt. Guido's Erzählung nach ist er bei der Untersuchung der Bresche entdeckt, angefallen und in die Festung gedrängt worden. Hier hat er sich nun, er allein, durch alle Gassen und Türken der Stadt, bis in's Haus des Pascha, die Treppe hinauf, wer weiss durch wie viele Gemächer, gerade bis in das auf der Bühne befindliche Zimmer durchgeschlagen, ohne dass ihm die Haut geritzt worden, während der Weg, den er von der Bresche bis hieher genommen, nach seiner eigenen Versicherung mit Leichen bezeichnet ist, die sein Säbel hingeopfert. Das heisst dem Glauben der Türken und des Publikums zu viel zumuthen!

Später lassen die Priester Leila, „zu grösserer Schmach dem Christenhund“, sagt Guido, zu ihm in's Gefängniss setzen. Eine schöne Jungfrau und Glaubensgenossin! Das können auch die Türken, und wenn sie noch so dumm wären, für keine Schmach halten.

Stella, die Dienerin Leila's, verlangt, im Lager angekommen, von Eugen ein Schwert, um die Festung mit stürmen zu helfen, und nach kurzer Weigerung gibt ihr der Feldherr eines, sagend: „Schlage tapfer drein, in der Feinde Reihn!“ Später gibt ihr der Feldherr den Ritterschlag dafür! Das sind lauter Erfindungen, die den Zuschauer verstimmen, aber nicht rühren, nicht interessiren können.

Es wäre noch Manches zu tadeln an dem Texte, wenn uns das Tadeln Vergnügen machte. Lieber reden wir von der Musik, wo ein ganz anderes Talent sich offenbart. Zwei schöne Eigenschaften besitzt Herr *Becker* als Komponist, die ihn zu Bedeutendem befähigen: Erfindungskraft und die Gabe musikalischer Charakteristik. Jene hat er durch viele eigenthümliche Gedanken und ganze Stücke bewiesen, diese dadurch, dass er erstens die beiden nationalen Elemente der Oesterreicher und Türken getrennt zu halten, und zweitens wirkliche musikalische Individuen aus einigen Personen zu bilden verstanden. Die ausgezeichnetste Figur in dieser Beziehung ist der Arzt Ali, an dem jede Note, um in Lear'scher Art zu reden, ein düsterer, fanatischer Türke ist. Die ganze türkische Musik dieser Oper hat aber noch das weitere Verdienst, dass sie türkisch ist ohne türkische Musik, ohne Triangel, Becken, grosse Trommel — zum grössten Theile wenigstens —, und sich von der Entführung aus dem Serail nicht hat verführen lassen, sondern einen neuen eigenthümlichen Türkenton, dem man die Wahrheit so wenig wie dem *Mozart*'schen absprechen kann, anzuschlagen und festzuhalten weiss. Dies setzt eine sehr lebendige Fantasie voraus. Zu bewundern ist ferner der frische und wahre Ausdruck in der Musik. Was der Dichter *Becker* oft falsch, leicht und gleichgiltig in Worten hingezeichnet, hat der Komponist *Becker* Alles als wahr, wichtig und auf's Ernstlichste gemeint genommen und mit wahren und warmen Tönen auszumalen verstanden. Darum müsste diese Oper, unserer Meinung nach, im Concerte, wo die sinnliche Vorführung der Handlung die Unwahrscheinlichkeiten nicht in's Licht setzt, weit mehr Wirkung machen. Die Schwachen der Ereignisse würden der Wahrnehmung der Hörer entzogen, und nur die Schönheiten der Musik blieben zu ungestörter Wirkung übrig.

Der Komponist hat ferner die Gabe, anziehende Melodieen zu schaffen, und nicht blos im Allegro und hopfenden $^2/_4$ oder $^6/_8$ Takt, sondern in allen Takt- und Tempoarten. Man zwinge die heutigen französischen und italienischen Zweiviertteltaktkomponisten und ihre deutschen Nachahmer, die ernsteren Gefühle und Leidenschaften im $^4/_4$ Takt zu schreiben, und sie werden gelähmt, matt, das Gewöhnlichste nur in den gewöhnlichsten Phrasen aussprechen können.

Auch die Instrumentation ist im Ganzen durchaus gewandt, im Einzelnen oft sehr neu und pikant. Schöne Blecheffekte kommen vor, leider zu oft, durch die Situation freilich bedingt, aber doch zuletzt das Ohr ermüdend. Sie scheint er aus *Wagner's* Opern lieb gewonnen und sich zu eigen gemacht zu haben. Könnten diese Momente um die Hälfte vermindert werden, würde die Wirkung sich um die Hälfte verstärken. Dass nur die Situation zu dem Zuviel verleitete, zeigen die stilleren und sanfteren Stellen der Oper, wo die Instrumentation sich treu anschliesst und zuweilen überaus zart und duftig ist. Ueberhaupt wird die Instrumentation, obgleich reich und polyphon, nirgends so frech, sich über den Sänger erheben und ihn übertäuben zu wollen. Und macht sie zuweilen, in leidenschaftlichen Momenten, Ansprüche auf eine kraftige und klangvolle Stimme, so tritt sie in den ruhigeren Stellen bescheiden, obgleich immer den Ausdruck verstärkend, zurück.

Diese wenigen und rhapsodischen Gedanken geben sich für kein Urtheil aus. Der Text lag uns vor, die Musik nicht. Ueber letztere konnten wir also nur allgemeine Bemerkungen geben, wie sie sich nach einmaligem Hören etwa bieten mögen. Wir enthalten uns deshalb auch mit Absicht der Anführung einzelner Stellen und Stücke, welche uns etwa am Besten gefallen haben und welche am Wenigsten. Denn hier sind beim hörenden Individuum die grössten Irrungen möglich.

Wen hatte nicht einmal ein Stück, eine Stelle beim erstmaligen Hören entzückt oder abgestossen, und beim zehnten Male die umgekehrte Wirkung hervorgebracht? Selbst über ein ganzes grosses Kunstwerk kann man ja solche Täuschungen erfahren, wie die Geschichte der Kritik in hunderten von Beispielen zur Schadenfreude der Schaffenden und zur Beschämung der Kritisirenden aufweist. Doch glauben wir nicht zu irren, wenn wir schliesslich aussprechen, dass Herr *Becker*, wie Wenige jetzt, befähigt sein möchte, eine ächte deutsche Oper zu schaffen, wenn ihm das Glück oder ein schärferes Studium der dichterisch-dramatischen Erfordernisse einen wirksamen Opernstext zuführen will.

Fantasie kann nicht erlernt werden. Der Fantasie Gaben aber künstlerisch wirksam zu gestalten, ist gar wohl durch Studium zu erwerben. *Schiller* äusserte einmal: „Wenn man dreissig gute dramatische Stücke im Ganzen und Einzelnen sorgfältig durchfragt, kann man das einunddreissigste selbst machen.“

Die szenische Ausstattung wie Anordnung war reich und sorgsam. Die Ausführung durch das Orchester unter *Lortz*' Leitung im Ganzen vortrefflich. Im Einzelnen wäre wohl zuweilen bei sanften Stellen ein zarteres Piano zu wünschen gewesen. Die Darsteller auf der Bühne thaten nach Kräften und mit sichtbarer Liebe was möglich. Frau *Günther-Bachmann* als Zigeunerin hat die günstigste Rolle, und wurde, wie der Komponist, gerufen. Herr *Brassin* als Eugen war gut, Herr *Behr* als Aladin sehr gut. Herr *Stritt* konnte wegen Unwohlsein nur mit Anstrengung singen, spielte aber gut. Fraul. *Schwarzbach* als Leila lasst als Sängerin kaum etwas zu wünschen übrig. Im Spiel, ob gewiss

nicht ohne Talent, ist sie noch nicht so ausgebildet, um jeder Rolle ihr dramatisches Recht vollständig angedeihen lassen zu können. *J. C. Lobe.*

Feuilleton.

Am 4. Mai verschied zu Wien, seiner Vaterstadt, der bisherige Concertmeister und Solovioliniist des Hamburger Stadttheaters, *Joseph Leuthner*, an der Brustkrankheit, nachdem er diese seine Stellung mit dem 1. April d. J. verlassen und sich seiner Heimat zugewendet hatte, um im Kreise seiner Familie für einige Zeit die zur Wiederherstellung seiner schon seit lange angegriffenen Gesundheit nothwendige Ruhe zu gewinnen. *Leuthner* war Schüler des Wiener Conservatoriums, ein einziger wackerer Meister, nur seiner Kunst lebend und ausgezeichnet in Behandlung seines Instrumentes. Sicher hätte er dereinst eine bedeutende Stufe im Kunsttempel erstiegen, wenn nicht seine in den letzten Jahren mehr und mehr wachsende, und durch mancherlei, den Verhältnissen seiner äussern Stellung entsprungene, durch ihn nicht veranlasste Verdrieslichkeiten noch beförderte Kränklichkeit seine Bestrebungen gehindert, der so frühe Tod ihnen ein kurzes Ziel gesteckt hätte. Er starb nur 23 Jahr alt. Friede seiner Asche!

Das Pariser Conservatorium der Musik ist im Ministerium des Innern wieder der für den Buchhandel und die Theater bestehenden Abtheilung überwiesen worden. (Siehe S. 288 dieses Jahrganges.)

In Leipzig besteht ein Gesellenverein, welchem der bekannte Komponist *Karl Zöllner* bisher mit grossem Eifer und ebenso grosser Uneigennützigkeit Musikunterricht ertheilte, und zwar mit bestem Erfolge. Leider ist Herr *Zöllner* wegen Mangels an Zeit genöthigt, diesen Unterricht aufzugeben, hat jedoch versprochen, denselben noch so lange fortzusetzen, bis er einen tüchtigen Nachfolger gefunden.

Nach einer durchgreifenden Reparatur der Orgel in der Stadtkirche zu Liegnitz wurde dies Werk, welches jetzt einem neuen ganz gleichzustellen ist, von *Hesse* aus Breslau geprüft und allenthalben als vortrefflich befunden. Mit der Abnahme war ein tonzeigtliches Orgelconcert verbunden, und zur Einweihung führte Kantor *Franz* eine von ihm komponirte Festkantate auf. Der Orgelbauer ist der bekannte *C. F. Buchow* zu Hirschberg in Schlesien.

In Leipzig gastirt jetzt Fräulein *Lowey*, vom Brünner Stadttheater.

Am 3. Juni hat sich zu Frankfurt a. M. *Karl Malss*, Mitinhaber des Stadttheaters, in einem Fieberanfalle selbst entleibt. — Zu Fontainebleau starb *Wira*, früher Direktor des Théâtre des Variétés zu Paris, dann Administrator an der grossen Oper unter *Véron's* Direktion.

Musikdirektor *Fahrbach* in Wien hat einen zeitgemässen Einfall gehabt, indem er einen „Ratzenmusik-Walzer" komponirte, der mit grossem Jubel aufgenommen worden ist. Dass die grässlichsten Dissonanzen anfangen, ist natürlich; dann folgt das Thema, aber nicht gespielt, sondern von dem grössten Theile des Orchesters *gemiaut*. Später kommt die auf eine grässlich-burleske Weise dargestellte Melodie: „Es ritten drei Schneider zum Thore hinaus" darin vor u. dgl. m.

In Paris wird nächstens eine neue komische Oper in drei Aufzügen „Il signor", Musik von *Henrich Potier*, zur Aufführung kommen. — Die Pariser komische Oper beabsichtigt einen Gastbesuch *in corpore* in London. England scheint für Alle, Künstler, Staatsmänner u. s. w., die an der übrigen Welt verzweifeln, das Eldorado zu sein.

Das Hoftheater zu Wiesbaden wird mit dem 1. September dieses Jahres ganz und gar geschlossen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **J. André** in Offenbach sind neu erschienen:

Abt, F., Op. 63. Les Progrès du jeune Pianiste. 4 Morceaux p. Pf. 1 Fl. 24 Kr.
- N° 1. Rondino sur un thème des Huguenots. 27 Kr.
- 2. Rondino sur un thème de Stradella. 27 Kr.
- 3. Rondino sur un Air tyrolien. 27 Kr.
- 4. Variations sur l'Air Lorelei. 27 Kr.

— — Op. 64. 10 leichte Duettinen für 2 Singst. m. Pf. vollstand. 1 Fl. 30 Kr., und in 3 Heften zu 36 Kr.

— — Op. 65. 9 Lieder f. 1 tiefe Stimme m. Pf. 36 Kr.

Einzeln: N° 1. Der Polenmutter Wiegenlied. 27 Kr.
- 2. Soldatentod. 18 Kr.

Voss, C., Pastoine brillante sur des thèmes de Lucrezia Borgia. 1 Fl. 12 Kr.

Bei **F. Kuhnt** in Eisleben ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Kinner, F. G., Bundeslied der Schleswig-Holsteiner und Marschlied der deutschen Nationalgarde. Für vierstimmigen Männerchor komponirt. Partitur. 5 Ngr.

Chrom. Trompeten-Verkauf.

Bei Unterzeichneten stehen 2 chrom. Trompeten zum Verkauf, gefertigt von dem rühmlich bekannten Maschinisten *Schmidt* in Wien, deren eine ist mit runder Maschine versehen. Etwaige Käufer belieben sich in frankirten Briefen zu melden, um das Nähere zu erfahren. Kenner, welche dieselben geblasen, haben sich sehr gunstig darüber ausgesprochen. Der Preis pr. Stück ist 22 Thlr., mit runder Maschine 28 Thlr.

Riegel & Wiesner in Nürnberg.

Zur richtigen Würdigung

des in Nr. 15 d. Bl. befindlichen Aufsatzes: „Tonkünstlerversammlung" von *F. Hiensche* werden die Leser auf die Erwiderung in Nr. 45, 45 und 47 Bd. 28 der „Neuen Zeitschrift für Musik" hierdurch hingewiesen.

A. Dörffel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Hartel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juni. **Nr. 26.** 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — Nachrichten. Aus Paris. Aus Hamburg. Aus Kassel. Kleine Briefe aus Gotha und Koburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodia II.

Also *David* und *Berlioz* designirte Schöpfer einer neuen musikalischen Kunstperiode!

Ehe wir Hosianna rufen — denn damit kommen wir jedenfalls immer noch früh genug —, wollen wir uns einen Augenblick Zeit gönnen und beide Koryphäen, so wie sie in der Kunst sich gegeben haben, kurz und bündig etwas näher betrachten. Und da wird uns gleich beim ersten Blicke Nachfolgendes nicht entgehen.

So nahe Beide einander in der Allgemeinheit ihres Kunststrebens auch zu stehen scheinen, so sehr Beide auf die Ehre Anspruch machen, den stagnirenden Strom der Musik in ein anderes Bett zu leiten, so weit sind sie demungeachtet in Hinsicht ihres künstlerischen Charakters, ihrer Anschauungs- und Auffassungsweise von einander entfernt.

Zeigt *Berlioz* sich in seinen Kompositionen ernster, tiefer, geistreicher, so ist er zugleich auch spekulativer. Fast jede Note, jeder Akkord verräth dies Letztere. *David* dagegen zeigt sowohl in der Auffassung als Ausführung eine gewisse Leichtigkeit, die im Allgemeinen zwar nicht unangenehm einwirkt, jedoch nicht selten an die äusserste Oberfläche streift.

In einem Theile ihrer Leistungen aber stimmen beide Komponisten merkwürdig überein: im Streben nach Effekt, ein Streben, welches fast überall bei ihnen so absichtlich hervortritt, ja, als förmliches Haschen und Jagen erscheint, dass sich hieraus deutlich kundgibt, wie alle Beide noch ächte Schüler und Jünger der jetzigen Musikperiode sind, aus deren Fesseln sie sich nicht befreien konnten. Jeder von den Genannten sucht sodann den ästhetischen Höhenpunkt seiner künstlerischen Produktionen offenbar grossentheils im Versuche, die äusserlichen Einflüsse unserer Umgebung, welche in uns einen bestimmten Gefühlszustand hervorzurufen im Stande sind, musikalisch zu schildern, durch Töne wiederzugeben und auf diese Weise eine entsprechende künstlerische Wirkung zu reproduziren. Beide lassen zu diesem Zwecke kein Mittel unbenutzt, und namentlich wird *Berlioz* es nicht müde, sich deshalb in den merkwürdigsten studirtesten Kombinationen der Harmonie sowohl, wie des Instrumentale zu ergehen.

Abgesehen davon, dass diese Behandlungsweise der Musik an und für sich durchaus nicht neu ist und höchstens nur von den dabei verwendeten Mitteln ein Theil auf dieses Prädikat Anspruch machen kann, so liegt in derselben gleich von vorne herein ein fataler Missgriff: ein Durcheinanderwerfen der Subjektivität und Objektivität des musikalischen Ausdruckes, also etwas rein Unkünstlerisches! Denn wenn es die höchste Aufgabe der Musik ist, das Gefühlsleben durch Töne der Anschauung zu vermitteln, den Erguss innerer Regung in Tönen aufzulösen, so vermag jene Behandlungsweise, die lediglich etwas Aeusseres darzustellen sich bemüht, die die Ursachen uns schildert statt der Wirkung, höchstens eine dürftige Kopie des Anregungsstoffes zu bieten, statt dass sie, wie es ihr höherer Zweck wäre, in den Entwickelungsgang des Gefühles uns einführen und versetzen müsste.

Es bleibt sich dabei völlig gleich, ob eine subjektive Behandlung des Musikalischen auf blos technischem *oder* auf rhythmischem, melodischem oder harmonischem Wege durchgeführt wird, wie künstlich derselbe immerhin angelegt sein möchte. Denn schon die Betrachtung, dass die Musik zu wenig materieller Art ist, um das im Verhältniss zu ihr grobe Gewebe materieller Erscheinungen mit nur einiger Aussicht auf Erfolg veranschaulichen zu können, muss uns zur Erkenntniss des im Grunde völlig unmusikalischen Prinzips der beiden renommirten neueren französischen Tondichter führen.

Sollen wir etwa spezialisiren? Gut, es mag geschehen. Und so wird denn wohl Niemand in Abrede stellen können, dass z. B. ein Paukenwirbel in seiner äusseren Erscheinung kleinlich sei gegen den Donner des zürnenden Firmamentes, dass die dumpfen Schläge des *gron tambare* ein eben so wohlfeiles als miserables Surrogat abgeben für das Gebrüll der Barthaunen, dass ein (schon von Aestbetikern des vorigen Jahrhunderts als recht praktisch empfohlener) chromatischer Lauf im Basse bis zur Sexte oder kleinen Septime aufwärts, mit einem Terzen- oder Quartensprunge rückwärts, zwar eine ganz hübsche Spielerei sei, aber doch schwerlich im Ernste den erhabenen Eindruck hervorbringen könne, den das Gebrause des Sturmes oder das Rollen

des Meeres erregt. Vollends lächerlich aber wird dies Bestreben, wenn zickzackartige Violinsprünge den Blitz darstellen wollen, und widerlich läppisch, wenn mit klirrendem Beckenschlage ein abgeschlagenes Haupt fällt!

Eben so wenig wird die gesuchte Häufung der krassesten Dissonanzen unser Wohlgefallen erregen, wenn sie nur dazu dienen soll und kann, uns physiologisch zu afficiren, also roh und materiell zu wirken. Wir werden dadurch blos gepeinigt, der ostensible Zweck, uns dadurch die Zustande einer vielleicht von Gewissensbissen oder Todesangst geplagten Seele vorzuführen, geht verloren, und die Geplagten sind wir.

Wahr ist es, die Mittel, welche namentlich *Berlioz* zu all' dieser Malerei massenhaft zu verwenden weiss, sind in ihrer äusseren Erscheinung oft frappant, die ungeheueren Kombinationen des Instrumentale wie der Harmonie sind an und für sich nicht selten wirklich Staunen erregend; immer aber schimmert eine Absichtlichkeit durch, die sich zuweilen bis zur eitelsten Ostentation versteigt. Sodann aber, was nützen die Mittel, und seien sie noch so ausgewählt, wenn sie den Zweck verfehlen? Obendrein, je komplicirter ein Vortrag, je bunter ein Bild, um so unklarer sind beide!

Und endlich, haben wir nun in einer Komposition dieser Art durch alle künstlich aufgebauten Labyrinthe uns durchgearbeitet, sind wir im Stande, den verschlungenen Knoten aller Verwickelungen zu lösen, den technischen Zusammenhang zu fassen, was bleibt uns? Können wir wirklich behaupten, in unserem Gemüthe einen bleibenden Eindruck empfangen, einen ächten Kunstgenuss gehabt zu haben? Nimmermehr. Das Gehör ist allerdings übersättigt worden von all' den technischen Elementen, der Verstand ist ermüdet vom Nachrechnen aller Kombinationen, aber die Seele öde und leer und von all' dem Schwalle unberührt und ungerührt geblieben.

Was nun noch die Produktivität beider genannten Komponisten anlangt, so scheint sich auch bei ihnen die alte Erfahrung wiederum zu bestätigen, dass jede Gewaltanstrengung Ermattung herbeiführt. *Berlioz* wie *David* liessen es sich angelegen sein, mit Einem Schlage wirken zu wollen, daher die so enorme Zahl von Mitteln aller Art, die sie vorführten, die Masse des buntesten Materials, die sie auf einen Haufen zusammenschleppten. Jener Schlag misslang, musste misslingen, und so liegt denn auch die Vermuthung nicht fern, der Vorrath dürfte bald zu Ende sein. Was diese Vermuthung fast zur Gewissheit macht, ist, dass *David's* zweite Odesymphonie, Columbus, seiner Wüste in jedem Betracht bei Weitem nachsteht. Ungeachtet des anzuerkennenden Werthes einzelner im Columbus vorkommender werthvoller Schönheiten findet sich in diesem Werke dennoch des Unbedeutenden, ja Trivialen so viel, dass, wenn nicht der Komponist der Wüste der Verfasser wäre, es wahrscheinlich ganz ohne alle Bedeutung dastehen und spurlos verschwinden würde.

Und *Berlioz*?

Ist Kapellmeister in London geworden und hat seitdem eben nichts von sich hören lassen.

Noch ein einziges Wort.

Die französische Eitelkeit, um nicht zu sagen Arroganz, welche *Berlioz* den Platz neben oder gar über *Beethoven* zu vindiciren bemüht war, dürfte durch den Erfolg am Besten widerlegt worden sein. Und so steht denn *Beethoven* bis jetzt noch einzig und unübertroffen mitten im Gewimmel der unter ihm in bunten Fluge sich tummelnden Kunstephemeriden, und die Zeit wartet schon seit geraumer Weile, ob etwa Jünger und Nachfolger ihm erstehen möchten, die, seinem Genius sich anschliessend, in seiner Weise die Kunst fortbildend, eine neue Periode derselben herbeiführen werden, oder aber, ob eine solche Periode in ganz anderer ungeahneter Art sich gestalten wolle.

Das Erkennen der innersten Mängel unserer jetzigen Kunstrichtung von Seiten der Erfahrenen, der Ueberdruss an dieser Richtung entspringenden Leistungen, welcher sich bei dem Laien schon seit längerer Zeit ausspricht, Beides zeigt am Wahrhaftesten, dass diese Kunstrichtung eine nicht mehr haltbare sein kann.

Aber eine neue ist bis jetzt noch nicht geschaffen!

Hdt.

Ich sollte dem Herrn Rhapsoden eigentlich sehr hassen, denn er wagt es, über *Berlioz* einige andere Ansichten zu hegen, als ich. Indessen mache ich mich desselben Verbrechens ja oft gegen Andere schuldig, und möchte deshalb doch auch nicht gehasst werden. Meine Meinungen über *Berlioz* werden in künftigen Fortschrittsartikeln erscheinen. Einstweilen drücke ich dem Widersacher freundlich die Hand und bitte um baldige Forsetzung seiner Ketzereien. Der Redakteur.

Nachrichten.

Aus Paris. (Beschluss.) *Chélard* aus Weimar gab vor 14 Tagen eine musikalische Abendunterhaltung bei seinem alten Freunde *Philarete Chasles*, Professor am Collège de France. Er führte mehrere Sänger und zwei junge Damen aus Erfurt ein: die Fräul. *Plessner*, die sich hier bei einem italienischen Meister in der Gesangskunst ausbilden.

Beide Damen, von denen die ältere Sopran, die jüngere Alt singt, haben vortreffliche Stimmmittel und überhaupt ein vielversprechendes musikalisches Talent. Der innige Vortrag mehrerer deutscher Lieder, so wie der Gesang mehrerer anderer Kompositionen erwarb den jungen Künstlerinnen von einer sehr gewählten Gesellschaft reichen Beifall. Ein junger deutscher Sänger, Herr *Wilmar*, sang eine gr se Arie aus Macbeth von *Chélard* mit wundervoller Bassstimme zu allgemeiner Zufriedenheit. Die Mittel dieses jungen Künstlers sind wirklich bedeutend. Dann führte man ein Fragment aus der Hermannsschlacht und den herrlichen „Chant grec" aus der 1823 den Griechen zu Ehren in Vauxhall aufgeführt wurde und zu welchem *Philarete Chasles* die Worte gedichtet hat, die *Michael Beer* in München dann in's Deutsche übersetzte. *Chélard's* Musik fand hier wie im Conservatoir und in der komischen Oper den grössten Beifall. Auch im Orpheon

wurde eine Komposition von *Chelard* mit vielem Erfolge aufgeführt: Le vieux drapeau von *Beranger*, aus welchem der Komponist eine sehr gelungene Vokal-Symphonie gemacht hat. Das Orpheon, in welchem bekanntlich Arbeiter in grosser Masse nach der *Wilhem*'schen Methode singen, gab das Conzert, wie gewöhnlich, im Circus, und da es zum Besten der Verwundeten stattfand, konnte man für Geld hineinkommen, was sonst nicht der Fall ist. Die Notabilitäten der Revolution waren bei diesem ächt patriotischen Conzert zugegen: *Dupont*, *Ledru*, *Garnier-Pages*, *Marie*, *Cremieux*, *Carnot*, *Marrast*, *Buchez*, *Bethmont*, *Recourt* u. s. w. Der Gedanke, Arbeiter für ihre verwundeten Brüder singen zu hören, war wahrhaft ergreifend, und ich habe seitdem keiner republikanischen Versammlung mehr beigewohnt, in der, wie hier, ein so reiner Enthusiasmus stattgefunden hat. *Beranger* ist eigentlich der Urheber dieses bedeutenden Institutes, das ihn unter den arbeitenden Klassen noch populärer gemacht hat. Mehrere von den im vorigen Jahre auf Veranlassung des Unterrichtsministeriums gekrönten Kompositionen wurden ebenfalls ausgeführt. Am Sonntage darauf wurde dasselbe Conzert noch einmal wiederholt.

In einer von den letzten Generalversammlungen der Musiker hat Herr *Jules Simon* sehr lebhaft für eine Reform im Conservatoir gesprochen, und zwar, unserer bescheidenen Ansicht nach, mit grossem Rechte; denn abgesehen von den ungeheuren Missbräuchen, die dieses Institut zu einem Circus gemacht haben, in welchem die Mutter der jungen Pariserinnen in Intriguen und Coquetterie wetteifern, lernen die Schüler verhältnissmässig auch sehr wenig im Conservatoir. Herr *Jules Simon* hat sich hierüber sehr freimüthig ausgesprochen und die Revue et Gazette musicale deshalb für gut befunden, ihm Remonstrationen zu machen. Der Redner antwortete darauf in einem offenen Schreiben an die Redaktion, in welchem er die Blössen des Institutes auf's Neue schildert und versichert, dass die Laureaten des Conservatoirs bei ihrem Ausscheiden aus der Schule selten die Grundprinzipien ihrer Kunst kennten. Es ist schmählich, sagt er, im 19. Jahrhundert eine Kunst zu üben, ohne die Grundsätze inne zu haben, auf denen sie beruht. Es ist namentlich für eine höhere Schule schmählich, Sänger und Instrumentisten zu bilden, die ohne alle wissenschaftliche Basis, keine andere Methode, kein anderes Gesetz kennen, als die Routine und den Instinkt. Eine Verbesserung der materiellen Lage der Künstler ist von dem Fortschritte der Kunst unzertrennlich, dieser aber hängt von dem Fortschritt im Unterricht ab. Gegen so logische Grundsätze, die durch die That selbst, durch die entschiedenste Mittelmässigkeit des Conservatoriunterrichtes, ein noch grösseres Gewicht erhalten, hatte der Redakteur der Pariser musikalischen Zeitung doppelt Unrecht, sophistisch zu antworten: die Schüler des Conservatoirs seien eben nur Schüler, und wie man von den Eleven der Rechtsschule keinen *Montesquieu* erwarten konnte, so von der Musikschule keinen *Beethoven*. Einen solchen verlangt auch Herr *Simon* nicht, er verlangt nur die Errichtung von Klassen, welche die Geschichte der Musik, die französische und fremde Prosodie, die Philosophie der Kunst, die Analyse der grossen Meister u. s. w. lehren, gewiss beachtenswerthe Wünsche, die dem Handwerkerwesen, das alle höheren Talente mit ansteckt, entgegenarbeiten würden. Es ist ganz löblich, dass der Redakteur der Musik Ztg. *Halevy* vertheidigt, aber *Halevy* ist erstens nicht Direktor des Conservatoirs und zweitens nicht der einzige Lehrer an dieser Anstalt. Ihm dürfte vielleicht nur der Vorwurf gemacht werden, den Styl der modernen Komponisten ausschliesslicher zu lehren, als den einzig wahren der älteren Meister. Da ich doch eben von der Pariser musikalischen Zeitung rede, wollte ich die verehrten Leser der Leipziger auf einen in jenem Journale veröffentlichten Aufsatz von Dr. *Kastner* über *Rouget de Lisle* und die Marseillaise aufmerksam machen. *Kastner* steht ganz die Gelehrsamkeit zu Gebote, die zu solchen historisch-ästhetischen Untersuchungen nöthig ist, und ich glaube, dass die Frage über die Authentizität der berühmten Hymne jetzt ganz zu Gunsten *Rouget's* entschieden ist. Wie liesse sich annehmen, dass ein Mann, der eine nicht unbedeutende Anzahl anderer Volksgesange geschaffen hat, die ganz in demselben Style geschrieben sind, eine alte Melodie zu einem so originellen Text benutzt habe? Die Marseillaise macht ohnehin ganz den Eindruck der innigsten Verwandtschaft von Text und Melodie, und mehrere der übrigen Gesänge *Rouget's* stehen der Marseillaise zwar an Popularität, aber nicht an künstlerischem Werthe nach. Diese werthvolle Arbeit muss *Kastner* den Dank aller Freunde des Volksgesanges erwerben. Absurd ist *Gouzien's* rococomässiges Arrangement dieser Hymne, die man unsinniger Weise in dieser Umgestaltung oder besser Entstellung in der grossen Oper mit ungeheurem Spektakel aufgeführt hat. Wie erzbutterteud einfach macht sie sich dagegen im Munde *der Rachel!* Ich habe Ihnen früher schon von dieser unvergleichlichen Leistung gesprochen und möchte noch davon erzählen, aber ich fürchte, meinen Zweck doch nicht zu erreichen.

Der Klerus hat sich auch diesmal wieder barbarisch gegen die Kunst benommen. Die letzte Zufluchtsstätte, die einem kleinen Theile der Künstler in den Kapellen der Klerisei übriggeblieben war, wird von den sparsamen Herren verringert und vielleicht bald ganz versperrt. Der Herr Erzbischof aber ist auf einmal ein so guter Republikaner geworden, dass er Messen für das Gedeihen der Republik lesen lässt, versteht sich aber, ohne Musik.

Der Orgelbauer *Debaine* hat eine eigene Art von „Reclamen" erfunden. Bei dem letzten Feste der Republik hatte er seine Harmoniums auf einen hohen Wagen stellen lassen, der am Zuge Theil nahm. Hoch oben sass etwa ein Dutzend Kinder von 6—8 Jahren, die aus Leibeskräften: „Aux armes Citoyens" sangen, was natürlich einen lächerlichen Eindruck machte. Am Hintertheile des Wagens trug eine grosse Tafel die Inschrift: *Debaine*. Wie erfindungsreich!

Paris, den 1. Juni.

Hamburg. (Beschluss.) *Mozart's* Entführung aus dem Serail lieferte in ihrer am 24. Mai stattgehabten Darstellung zwar einige hübsche, gut gelungene Einzelnheiten, konnte jedoch im Allgemeinen nur wenig befriedigen. Herrn *Ditt's* Heldentenor eignet sich nun einmal nicht zu Vorträgen, die, wie die Partie des Belmonte, weichen, warmen Gefühlsausdruck erfordern; dabei bisste gleich die erste Arie: „So soll ich dich denn sehen", einen guten Theil ihrer Wirkung durch die damit vorgenommene Transposition ein; Fräulein *Babnigg* dagegen sang ihre Constanze zwar mit gewohnter Festigkeit, ihrem Vortrage fehlte aber grossentheils, namentlich in der Arie: „Martern aller Arten", die erforderliche Kraft. Einen im Gesange wie im Spiele ganz wackeren Osmin gab uns Herr *Bost*, nur mangelt leider diesem Sänger die zur vollgiltigen Darstellung dieser Partie nothwendige Tiefe. Herr *Kapz* war ein guter Pedrillo, und das von diesem und Herrn *Bost* gesungene Trinklied wurde da Capo verlangt. Dem Blondchen des Fräul. *Trietsch*, einer jungen Anfängerin, fehlte es zwar nicht an Stimme, aber fast an allen übrigen zu dieser Partie erforderlichen Eigenschaften: an hinlänglicher Gesangesfertigkeit sowohl wie an mimischem, schalkhaftem Spiele und freier geistiger Beherrschung der Rolle. Fügen wir nun noch hinzu, dass ein Paar Arien ganz weggelassen, die Tenorarie des zweiten, so wie das Duett des dritten Aktes abgekürzt und verstümmelt vorgetragen wurde, so dürfte unsere obige Behauptung in Betreff des geringen Kunstwerthes der Gesammtaufführung als vollkommen gerechtfertigt erscheinen.

Am 26. Mai sang Herr *Werdn*, jetziger Mitdirektor des Stadttheaters, in *Mehul's* Joseph in Aegypten einmal wieder die Titelrolle in einer Weise, die an die früheren Zeiten seiner besten Leistungen erinnerte. Herr *Dalle Aste* war ein trefflicher Jakob und Herr *Clement* ein gleich wackerer Simeon. Fräulein *Nser*, früher Choristin, jetzt zum Solofach übergegangen, gab den Benjamin mit ziemlich korrektem Vortrage. Ihre Stimme ist hübsch und verspricht mit der Zeit Gutes.

Im Ganzen brachte der verwichene Monat vierzehn Opernvorstellungen: die Judin, 2mal, die Stumme von Portici, die weisse Frau, 3 Akte aus Robert, die beiden letzten Akte aus Stradella, Martha, Tell, 2mal, die Regimentstochter, Don Juan, die Entführung, Joseph in Aegypten, die Puritaner. In den sechs erstgenannten gastirte *Tichatschek*, im Robert zugleich mit *Lucile Grahn*, der „zufällig in Dänemark geborenen" Tänzerin, wie sie in einer ihrem Gastspiele vorausgehenden, hiesigen Blättern inserirten, nicht ganz geschickt abgefassten *Captatio benevolentiae* über sich selbst sich vernehmen liess.

Wie es um die finanziellen Verhältnisse unserer Bühne steht, davon liefert der Status des abgewichenen Monates den besten Beweis. Die Tageseinnahme des Maimonates belief sich nur auf 9805 Mark 8 Schillinge Cour. (etwa 3922 Thlr. Pr. Cour.), welche Summe, nach Abzug der Miethe für das Haus und der laufenden Tageskosten, noch nicht einmal völlig zur Deckung sämmtlicher Monatsgagen von 50 M. Cour. und darunter (für Orchester, Chor, Ballet) ausreichte. Die höher gagirten, jetzt für gemeinschaftliche Rechnung spielenden Mitglieder der Oper wie des Schauspiels konnten mithin für den abgewichenen Monat *Nichts* erhalten. Welch ein Resultat im Vergleich mit dem früheren schönen festen Gehalte! Aber die Künstler fallen jetzt verzweifelt im Course, und die unsrigen haben daher gewiss wohl daran gethan, hier zu bleiben und in Erwartung besserer Zeiten vorläufig auszuhalten. Anderswo, in Paris namentlich, lauft die Kunst, vom Virtuosen bis zum Bierliedler hinab, im engsten Sinne des Wortes nach Brot, und abendrein verzehrlich; so weit ist es übrigens bei uns doch noch nicht gekommen; aber miserable Zeiten sind's, das ist wahr. Gott besser's, und zwar baldigst!

Kassel. (Fortsetzung.) Auch zwei Pianoforteconcerte wurden vorgeführt, nämlich das in D-moll von *Mozart*, vorgetragen von Herrn Musikdirektor *Wehner* aus Göttingen, und das in Es-dur von *Beethoven*, vorgetragen von Herrn *Steinmetz*.

Von Concertstücken für Blasinstrumente hörten wir: 1) Fantasie für Klarinette von *Gerke*, vorgetragen von Herrn *Bührmann*. 2) Einleitung und Variationen für die Posaune von *Gäbert*, vorgetragen von Herrn *Brauge*. 3) Rondeau brillant für die Klarinette von *Lindpaintner*, vorgetragen von Herrn *Holzapfel*. 4) Erstes Concert für die Klarinette von *C. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Neff*. 5) Elegie für Ventilhorn von *Reisiger*, vorgetragen von Herrn *Zimmermann*.

Die Gesangstücke, welche von Seiten der zur Mitwirkung in den Abonnementconcerten eingeladenen Künstler zum Vortrage gewählt worden, waren folgende: 1) Arie aus „Robert" von *Meyerbeer*, gesungen von Frl. *Walter*; 2) Schwäbische Lieder, gesungen von derselben; 3) Romanze aus „Tell" von *Rossini*, gesungen von Frl. *Molendo*; 4) zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von *Mendelssohn*, gesungen von derselben; 5) Arie aus der Oper „der Zweikampf" von *Herold*, gesungen von Frl. *Eder*; 6) Lied mit Pianofortebegleitung von *A. Fesca*, gesungen von derselben; 7) Arie aus „Belisar" von *Donizetti*, gesungen von Herrn *Hagen*; 8) Arie aus dem „Freischütz" („Wie nahte mir der Schlummer") von *Weber*, gesungen von Frl. *Walter*; 9) Tadolini-Walzer von *Donizetti*, gesungen von derselben; 10) Duett aus „Belisar" von *Donizetti*, gesungen von Frl. *Eder* und Herrn *Biberhofer*; 11) „die Nachtigallen", zweistimmiges Lied mit Pianofortebegleitung von *Hackel*, gesungen von denselben; 12) Arie aus „Robert", gesungen von Frl. *Walter*; 13) Duett aus „Linda di Chamounix" von *Donizetti*, gesungen von Frl. *Walter* und Herrn *Hagen*; 14) Duett aus der „Vestalin" von *Spontini*, gesungen von den Herren *Hagen* und *Steller*.

Einen der genussreichsten Abende in der letzten Concertsaison verdanken wir unserem geschätzten Violinvirtuosen Herrn *Helf*, der Anfangs Februar ein sehr besuchtes Concert zu eigenem Vortheil im Ballhause gab. Mit wahrer Freude haben wir schon bei der Wahl

und Ausführung seiner früheren Vorträge dessen ruhmenswerthe Begeisterung für die besten Werke der verschiedensten Meister alter und neuer Zeit wahrgenommen. Auch die dermaligen Produktionen gaben von dem höchst achtungswerthen Streben noch immer Durchdringung, wahrer und lebensvoller Gestaltung, so wie auch nach vielseitiger technischer Ausbildung einen erfreulichen Beweis und waren sämmtlich von enthusiastischem Beifall begleitet. Sie bestanden aus dem Violinconzert von *Mendelssohn*, der „Melancolie" von *Prume*, Variationen über ein Thema aus „Otello" von *Ernst*, und einer Fantaisie brillante „Souvenir de *Mendelssohn*" vom Conzertgeber. Was die letztere Komposition betrifft, der ein *Mendelssohn*'sches Thema zum Grunde liegt, so ist es ungewöhnlich, dass der Tonsetzer das erwählte Thema, nachdem er es auf herkömmliche Weise introducirt, nur zur Hälfte als Motiv zu Variationen benutzt und die andere Hälfte durch eigene, aus dem *Mendelssohn*'schen Thema gefolgerte Gedanken ergänzt hat. Diese Art der Benutzung ist unbefriedigend für alle Diejenigen, welche das *Mendelssohn*'sche Thema kennen und sich in der angenehmen Erwartung, dasselbe vollständig zu hören, getäuscht finden. Die zu dem so gestalteten Motive erfundenen Variationen sind brillant und zum Theil sehr schwer. Von den Mitgliedern des Sängerpersonals hatten Frl. *Walter*, wie auch die Herren *Hagen* und *Francke* dem Conzertgeber ihre Mitwirkung freundlich zugesagt. Von Frl. *Walter* hörten wir die grosse Arie aus Oberon („Ozean, du Ungeheuer") von *Weber* und ein Duett von *Donizetti*, bei welchem Herr *Hagen* mitwirkte. Herr *Francke* sang eine Romanze aus „Euryanthe" von *Weber*. Die beiden Abtheilungen des Conzertes wurden mit der Ouvertüre zur eben genannten Oper und der „im ernsten Style" von *Spohr* eröffnet.

(Beschluss folgt.)

Kleine Briefe aus Gotha und Koburg.

Gotha.

Nach den im letzten Briefe*) erwähnten Aufführungen wurden noch mehrere Opern grossentheils recht gut gegeben. So war Alessandro Stradella mit Frau *Herbst-Jaxedé* und den Herren *Beer*, *Hofer*, *Gerl* und *Nolden* eine sehr gelungene Darstellung. Edenso Johann von Paris. Im Czaar und Zimmermann spielte Herr *Bader* aus Dresden besser als er sang; Lucia von Lammermoor sollte man nur von italienischen Kehlen hören; für Oberon reichen die Kräfte, abgesehen von dem trefflichen Orchester, keineswegs aus. Auch nachtwandelte immer wieder die vermaledeite Somnambula, an deren Stelle man gern eine gute deutsche Oper gehört hätte, z. B. Fidelio, der dieses Jahr in Gotha nicht gegeben worden ist. Aber das Publikum muss sich nun einmal nur diejenigen Opern gefallen lassen, worin die Prima Donna gerne singt. Von solchen Umständen hängt das Loos eines Repertoirs ab; auch hat man es wohl schon erlebt, dass eine Sängerin den Fidelio nicht auf die Bretter liess, weil zu dieser Rolle ein wohlgebildetes Bein gehört, sie aber zufällig ein solches nicht besass.

Das Geleier der Nachtwandlerin beschloss die hiesigen Vorstellungen, und Sänger wie Kapellmeister sind nach Koburg zurückgekehrt, wo sie jetzt bittersüsse Ferien geniessen. Langweilen oben sich, wie mir ein Freund von dort schreibt, die meisten Künstler in den Waffen und in der Taktik. Die dortige Bürgerwehr (anderwärts nennt man es mit gutem deutschem Namen Kommunalgarde) ist ungefähr 600 Mann stark, vom besten Geiste beseelt und von schönster Harmonie belebt. Letzteres bezieht sich auch auf die Musik derselben, die sehr gut sein soll — kein Wunder, denn sie besteht grossentheils aus den Mitgliedern der herzoglichen Kapelle, welche diesen Dienst aus bloser Gefälligkeit übernommen haben und ihn mit grösstem Eifer verrichten. Mein Freund schreibt noch, es sei sehr belustigend, einen dicken pausbackigen Burschen, biergedunsen und neidgeschwollen, bei den Uebungen der Bürgerwehr mit seinem schwammigen Bauche um die Musik der Bürgerwehr herumschleichen zu sehen, wo er weidlich schimpft und lästert, dass man ihn nicht zum Führer dieses Musikcorps gewählt hat. Letzteres will nun einmal nichts von ihm wissen. Er soll sich vor Kummer darüber in Ilzgrund ertränkt haben; seine Zunge aber, so versichert man, ist noch immer in Thätigkeit, und man hat sich vorgenommen, sie extra todtzuschlagen. Doch kann ich natürlich solche grauenvolle Nachrichten nicht verbürgen, da ich, wie bemerkt, nur Erzähltes erzähle.

Koburg.

Am 6. Juni fand hier ein schönes Conzert zum Besten der Spargesellschaft der weniger bemittelten Volksklassen Statt. Das Programm war folgendes: Ouverture zur Zauberflöte; Arie aus dem Nachtlager von Granada, gesungen von Herrn *Nolden*; Septett von *Hummel*, die Hauptpartie vorgetragen von Herrn *Drouet* dem Jüngern; Duett aus den Hugenotten, gesungen von Frau *Herbst-Jaxedé* und Herrn *Hofer*. — Arie aus Euryanthe (Herr *Hofer*); Rondo brillant für Pianoforte von *K. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Drouet*; Arie aus dem schwarzen Domino (Frau *Herbst-Jaxedé*); *Beethoven's* A dur-Symphonie. — Die Ouverture wie die Symphonie wurden vortrefflich ausgeführt. Eben so die Gesangsachen; nur die Arie aus dem schwarzen Domino erscheint wie eine Art schwarzer Fleck in dem glänzenden Conzerte: Frau *Herbst-Jaxedé* hätte bei der Wahl und Aufführung mehr Geschmack zeigen können; namentlich gebehrdete sie sich, als stände sie vor den Lampen.

Die anziehendste Erscheinung dieses Abends war unstreitig Herr *Drouet*, der Sohn unseres Kapellmeisters, ein junger Mann von etwa 17 oder 18 Jahren. Er war einige Jahre lang auf dem Konservatorium zu Leipzig*) und genoss im Pianofortespiele *Mendelssohn Bartholdy's* und *Moscheles'* Unterricht; man kann von

*) Siehe S. 145.

*) Siehe Allgemeine Musikal. Zeitung, Jahrg. 1847, S. 276.

öffentliche Bibliotheken zu disponiren haben, zutrauen, sie werden ein solches, wahrhaft verdienstliches Unternehmen unterstützen. Der ausführliche Plan des Werks unterrichtet alle, die sich dafür interessiren, über die Details, und ist schon selbst ein Beweis, in wie gute Hände es gekommen ist. Die Verlagshandlung hat darin auch mancherley Wege angegeben, wodurch die Anschaffung dieser Sammlung den Theilnehmern erleichtert wird.

Für den Instrumentenhandel, besonders für den Handel mit Klavierinstrumenten aller Art, scheint sich Leipzig immer mehr zum Mittelpunkt, besonders für das nördliche Deutschland und andere nördliche Länder zu erheben. Nicht wenig Instrumentenmacher bezogen auch diesmal mit Proben ihrer Arbeiten die Messe selbst — vornehmlich inländische, unter welchen sich mancher geschickte Mann befindet. Diese alle aber müssen noch immer weitem den Vorrang den wiener Meistern einräumen. Es sind nie so, in jeder Rücksicht rühmenswerthe Pianofortes in Deutschland verfertigt worden, als in den letztern Jahren von der Familie Stein, von Schanz, Jakesch, Brodmann und Walter in Wien, die immer Hauptkommissionen in Leipzig haben. Unter den Arbeiten anderer Verfertiger von Klavierinstrumenten, die ihre Pianofortes nach Leipzig schicken, verdienen vorzüglich Kessler in Eger, und noch mehr Muller in Wien, in Ansehung des von ihm erfundenen aufgerichteten Klavierinstruments, das er Ditanaglassis nennet, und das mit vielen eigenen Vorzügen, des Tons etc., auch so manche der besten Pianofortes verbindet, genannt zu werden. Es waren in dieser Messe ganz vortrefflich gearbeitete Exemplare dieses Instruments in der Breitkopf-Härtelschen Handlung zu kaufen, und werden immer da zu finden seyn.

Eine kurze Erwähnung dessen, was in dieser Messe von Musik zu hören war, finde hier noch Platz. Von den wöchentlichen Konzerten auf dem Gewandhause werden jährlich zwey für die Messsontage aufgespart. In dem ersten gab man, ausser einer Sinfonie von Haydn und einer Overture von Mozart, eine treffliche, weitausgeführte Komposition der bekannten Scene von Metastasio: Ah perfido etc. mit der Arie: Per pietà, non dirmi addio etc. von Beethoven, die Mad. Schicht sehr gut vortrug; eine wirklich reizende, ächt-theatralische Romanze mit Quartett von Paer, aus seiner neuesten Oper: I Fuor' usciti; eine Reverenzie aus Righini's Enea, gesungen von dem königl. schwedisch. Kammersinger Hrn. Crelius, aus Berlin, von dessen sehr angenehmer Tenorstimme und bewundernswerther Gewandtheit in Figuren und Passagen schon zu anderer Zeit in diesen Blättern gesprochen worden ist. Unser wackerer Campagnoli spielte ein Violinkonzert von Viotti meisterhaft, und Hr. Fuchs gab in einem Fagottkonzerte Beweise seiner schnellen Fortschritte zur Virtuosität auf diesem Instrumente. Zum Beschluss wurde eine Komposition des Schlusschors der Kotzebueschen Hussiten, von dem ebenfalls schon mit verdientem Beyfall erwähnten Hrn. Kammermusikus Reinike in Dessau, aufgeführt. Das Chor hat Feuer und Kraft; der Komponist hat aber allzutief in das Herbe der Dissonanzen und schnellen Ausweichungen gegriffen, was besonders in den Stellen vor dem kontrapunktisch bearbeiteten Thema nicht wohlthut. Dies Thema aber und auch das Meiste, was darauf folgt, gehet gut hervor. Vermeidung des Erkünstelten und Massigung des zuweilen allzugewaltsam hindurchbrechenden Jugendfeuers, dürften wohl diesem Komponisten zuvörderst zu rathen seyn. Es wäre zu wünschen, dass man an vielen Neuigkeiten nur gerade dies auszustellen finden möchte. — Das zweyte dieser Konzerte gelang, in Ansehung der Ausführung des Ganzen, weit besser, als das erste, und war noch reicher an schöner, glänzender, ebenfalls grossentheils zum erstenmal ins hiesige Publikum gebrachter Musik. Eine der schönsten ältern Sinfonien von Haydn

ihm sagen, dass er sowohl diesen Lehrern als der Anstalt selbst alle Ehre macht. Deutlichkeit, sichere, reine Mechanik, Frische der Passagen, Geschmack und künstlerische Auffassung der Kompositionen — das Alles liess nichts zu wünschen übrig, und man darf dem jungen Künstler wohl eine bedeutende Zukunft in Aussicht stellen.

Recension.

Collectio operum musicorum Batavorum Saeculi XVI. Edidit *Franciscus Commer*. Tom. 5. Mainz, *Schott*. 66 Seiten.

Der Inhalt dieses fünften Theiles der bekannten Sammlung sind 6 Gesänge*) von *Christ. Hollander*, 5 von *Clemens non Papa*, 5 von *Jacobus Vaet*. Ich darf in Bezug auf diese Sammlung an eine frühere Recension der vier ersten Bände erinnern (Allg. Mus. Ztg. 1846, Nr. 10. 11), um mich hier nicht zu wiederholen. Die Ausstattung ist so prachtig, wie ein Nationalwerk verdient, das eine volksthümliche Gesellschaft, Societas Batava ad musicam promovendam, unternommen: fast fürchte ich, sie ist zu prachtvoll, denn diesen weitläuftigen prachtigen Kupferstich kauft nicht leicht ein Privatmann oder Singverein, wenn er nicht durch den Inhalt unwiderstehlich gedrungen wird. Wir machen der Verlagshandlung keinen Vorwurf aus dieser anständigen Pracht, und wünschen nur, dass sie nicht der Brauchbarkeit und Verbreitung im Wege stehe. Auch ist es storend, dass so manche auffallende Druckfehler stehen geblieben sind, wie in den früheren Heften. Die Textesworte: Coelum et terramque offendit sind S. 26 viermal gedruckt: ich weiss nicht, welche Originalworte der Vulgata hier entstellt sind. Errari sicut ovis *que* perist st. quae ist zu lesen S. 30; die Mönchsschreib que ist keine Entschuldigung, da gleich nachher quaere servum tuum geschrieben ist. Unverständlich ist natum st. vatum (20mal!) S. 42, und S. 47 expectante st. exspectant te. Auffallend ist die Schreibart *Regis* für das Verbum mehrmals S. 52, 53, während das Substantiv regis S. 36 constant klein geschrieben ist. Sehen wir ab von diesen Nebendingen, und wenden uns zum Inhalte der einzelnen Gesänge.

Wiederum sind die bedeutenderen Gesänge von *Clemens non Papa*, der in rhythmischer Gliederung und Verständlichkeit den Uebrigen vorangeht; *C. Hollander* hat einzelnes Schöne, *J. Vaet* hat für seine brokatenen Hofepigramme keine poetischen Töne gefunden. Der erste Satz von *C. Hollander*: inter natos mulierum non surrexit major Joanne baptista, qui viam domino praeparavit in eremo, ist in dem bekannten Legendentone, den wohl am Glücklichsten *Dom. Phinot* in seinem Tonbilde von Lazarus' Auferstehung getroffen hat. Der vorliegende *Hollander*'sche Satz ist kalt, ohne rhythmische und harmonische Helligkeit, nur durch die bekannten feierlichen Schlüsse bewegend. (Warum ist aber deklamirt: mulierum — — —? Weit lebendiger und inniger ist der zweite Satz: Pater peccavi in coelum et coram te, besonders schön der tripleteе: sac me sicut unum ex mercenariis tuis, wo die Bedeutung der kirchlichen Tonarten kräftig hervortritt. — Der dritte Satz: Junior fui, etenim senui et non vidi justum derelictum beginnt recht eindringlich in edlem Ausdrucke, geht aber bald in eine Unbestimmtheit des Rhythmus und Wortausdruckes über, die durch harmonische Wiederholungen noch unerklärbarer, ja unleidlicher wird. Desto herrlicher blickt aus diesem wolkigen Treiben hervor das süssdemüthige: neque semen ejus und das Uebrige bis zum Schlusse (S. 11), wo denn freilich nicht der Textausdruck, sondern der allgemeine Inhalt poetisch waltet; ein Umstand, den wir auch bei den gleichzeitigen Italienern, doch in edlerer Anwendung, gelten lassen müssen. — Aehnlich ist die Wirkung des vierten Gesanges: sic deus dilexit mundum ut filium suum unigenitum darit (dederit? daret?), wo Einzelnes überrascht, das Ganze nicht erbaut. Auch der fünfte und sechste Gesang: Laudate dominum, omnes gentes, und: Deus adjutor meus, ne derelinquas me, ist in Ton und Wirkung von den vorigen nicht verschieden. Einen inneren Grund für diese Bevorzugung *C. Hollander*'s habe ich nicht finden können.

Weit mehr muthet uns an der milde verständliche *Clemens non Papa* in Nr. 7, 8, 9, 10, 11, von denen das erste und letzte die trefflichsten und voll warmen unvergänglichen Gehaltes sind. Zuerst der siebente Satz: O crux benedicta, in te pependit salvator mundi, rex angelorum, alleluja! diese Worte in demüthiger Einfalt deutlich und in reinen harmonischen Folgen, nicht schwierig, aber gewandt und geistvoll ausgesprochen; dann mit höherem Schwunge: Adoramus te et benedicimus tibi; herauf in tripletem Gange kühn und helle: quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum; endlich das Alleluja sanft ausklingend, wie am Schlusse des ersten Theiles. — Der nächste Satz, Nr. 8, scheint mir nicht so bedeutend. Obwohl das Thema sinnvoll und wortgetreu beginnt:

so befangt uns bald der unbestimmte Rhythmus, der bei *Hollander* so störend waltete. Aehnliches möchten wir behaupten von Nr. 9: Errari sicut ovis quae perist, wo ausser den einleitenden und schliessenden Takten wenig Lebendiges und Schlagendes, weit mehr ungesponnene Rhythmen ohne festes Gewicht gefunden werden. Der zehnte Satz: Venit ergo Rex die septimo ist ohne allen Reiz und Schönheit. Dagegen von grosser Klarheit und edler Wärme der elfte, unter den *Clemens*'schen der fünfte Satz: Nunc dimittis servum tuum, Domine

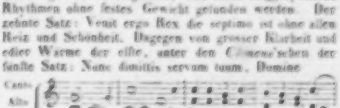

*) Auf dem Titelblatte sind unrichtig dem *C. Hollander* 7 Sätze zugeschrieben.

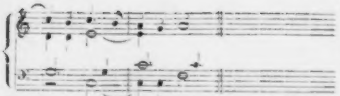

Die folgenden Sätze von *Joh. Vaet* sind weltlichen Inhalts, aber sehr trocken, wie der offizielle Text der künstlichen höfischen Distichen erwarten lässt. Hier fühlen wir nicht den lebendigen Schwung eines wirklich begeisterten Gemüthes, das die irdische Hoheit mit Freuden preist, wie *Horaz* oder *Virgil*: nein, es ist eine Gelehrtendichtung wie die *Opitz*sche, die an sich den Tondichter nicht begeistern konnte, glänzende saubere Hexameter und Pentameter, weiter nichts:

Nr. 12: in honorem Caesaris Ferdinandi (primi):
Si qua fides vatum sertis, sub Apolline summo
Musarum incolumis turba novena viget,
Verius at nostro sub Caesare musica floret,
Cum Musis vita perpete Caesar erit.

Nr. 13: in honorem regis Maximiliani (secundi):
Jam pridem expectant te, Maximiliane, Bohemi!
Post longam teneas regna beata moram.
Hoc festinatum facias iter, optime Regum,
Et capiti imponi fer diadema tuo.

Nr. 14: in honorem ducis Bavariae
Gratus in austriacam, ad veneris, optime, terram,
Dux Bavarus late qui ditione regis,
Testatur Caesar, socer affinisque Bohemi,
Rex populi Emilius nobilitasque frequens.

Nr. 15: in honorem Reginae Poloniae:
Romulidum invicti pulcherrima filia Regis
Sarmatiae regi dux Catharina datur.
O ter conjugium felix thalamosque beatos,
Qui simul Europae maxima regna ligant!

Wer kann aus diesen entsetzlich prosaischen Schwätzereien etwas Klingendes saugen? Der Komponist hat auch seinerseits nichts gethan, um in den Verdacht zu kommen, dass er die Worte verstanden oder gar die Verse rhythmisch habe wieder geben wollen: weder Worte noch Gedanken, sondern nur lateinische Buchstaben werden gesungen. Weh thut es Einem, an solchen Stoff und in solcher Weise die tiefsinnigen Kirchenharmonieen verschwendet zu sehen: sie wandeln daher wie Gespenster, in fremden Landen auferstanden.

Von allen Gaben, die dieses Heft bereitet, ist keine geniessbar, ausser den Gesängen von *Clemens*. Wir fürchten nicht den Vorwurf, dass dergleichen, ohne am lebendigen Gehöre erprobt zu sein, nicht verstanden werde; denn wie anderen Eindruck gewähren doch lesend wie hörend die kleinsten Sätze *Gabrieli's*, *Vittoria's*, *Anerio's*, *Joaquin's*! Da blickt man in den hellen Himmel holdseliger Kindlichkeit und keuscher Hoheit, den Himmel, der uns fern geworden und unerreichbar, doch nicht fremd, nicht unverständlich dem dürstenden Gemüthe: aber diese Holländer, ich kann sie nicht schmecken, helfe mir ein Anderer! Nachst *Clemens*, dem mildklaren, dessen Töne zuweilen an's Herz gehen, ist mir aus früheren Heften das erste gesund klingende: dum transiret Sabbatum, von *Seb. Hollander* (wenn ich nicht irre) erinnerlich. — Viel könnte zu besserem Verständnisse beitragen, wenn der Herausgeber, wie wir früher einmal baten, einige historische Uebersicht oder Betrachtung beigefügt hätte. Denn allerdings dürfen wir, die wir der Zeit und Kunst dieser Tondichter so fern stehen, uns kein Endurtheil über ihre Leistungen anmaassen. Wie sehr die Kenntniss dem Genusse vorarbeitet, wenn sie ihn auch nicht erzeugt — das wissen unsere Freunde aus *Winterfeld's* Sammlungen, denen die unübertrefflichen geschichtlichen Darstellungen nicht blos als gelehrte Notizen zur Seite stehen.

Zum Schlusse darf ich nicht unterlassen, wieder ein paar Kreuze und Bee nachzuholen, in denen die *Commer*'schen Sammlungen oft etwas unsicher sind. Wo ich nicht gewiss bin, stelle ich es als Frage zur Begutachtung *C. F. Becker's* und anderer wahrer Kenner auf.

S. 1, Z. 1. T. 6. Sopran Es statt E?

S. 1, Z. 2. T. 2. Alt ebenso?

S. 3, Z. 4. T. 2. Sopr. As statt A? anstatt des unerträglichen und in jener Zeit so nicht üblichen Tritonus

S. 12, Z. 4. T. 8. Ten. Cis st. C? nicht nothwendig, doch minder auffallend und etwas sangvoller.

S. 27, Z. 1. T. 2. Bass / B statt H?

S. 27, Z. 1, T. 5. Sopr. /

S. 30, Z. 1, T. 5. der Tritonus EB (Alt-Sopran) ist bedenklich. Wenn er auch an sich nicht unerträglich, so ist es doch durch den Gang der Altmelodie

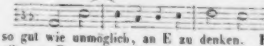

so gut wie unmöglich, an E zu denken. Ein Gleiches gilt vom Basse 30, 2, 3 mit denselben Gründen; auch haben Sopran und Tenor an derselben Melodiestelle die kleine Secunde

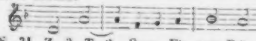

S. 31, Z. 3. T. 2. Sopr. Fis statt F? — Zwar ist F möglich, aber Fis als Leitton zu G wahrscheinlicher. Die nun entstehende übermässige Quinte im Durchgange wird gerechtfertigt durch ein ähnliches Beispiel 16, 2, 5 Alt, wo ein originales Kreuz geschrieben steht:

S. 16. Z. 2.

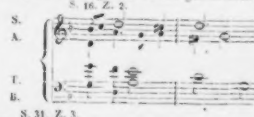

S. 31. Z. 3.

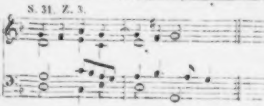

S. 34, Z. 2. T. 6. Bass Es statt E.
S. 37, Z. 4. T. 6. Alt H st. B (Durchschlus; eben so S. 31 unten.)
S. 39. Z. 4. T. 3. Das Gis aus *Commer's* Konjektur ist unnütz, wie die Harmonie des folgenden Taktes zeigt:

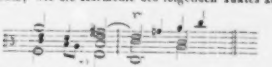

S. 41. Z. 3. T. 3. / Sopr. Fis st. F.
S. 41. Z. 4. T. 4.)

Emden, 25. April 1848. Dr. *E. Krüger.*

Feuilleton.

Fräulein *Hagedorn*, bisherige Kammersängerin in Dessau, die auch öfters in Leipzig gesungen hat, geht gänzlich von der Bühne ab und wird sich nach Königsberg begeben.

Die aus Litteraten, Malern, hauptsächlich aber aus Musikern bestehende Societé academique des enfants d'Apollon zu Paris gab jüngst ein anziehendes Concert. Die Hauptstücke, die darin aufgeführt worden, waren: *Hummel's* Septett; ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell von *Lebouc*; Andante und Scherzo aus dem ersten Quintett von dem dortigen B-atschisten *Cazimir Ney*. Dazwischen verschiedene Gesang- und Bravourstücke. Besonderen Beifall fand: Le réveil du peuples, caprice héroique pour Pianoforte, von der Komponistin des neulich erwähnten *Antoine de Kontski*.

In London ist ein neues Projekt in Betreff der dortigen Theater aufgetaucht. Man beabsichtigt die beiden italienischen Opern mit einander zu verschmelzen, und zwar im Theater von Haymarket unter Leitung der Herren *Delafield* und *Mitchell* (Orchesterdirektor: Herr *Costa*), das Coventgarden-Theater aber in eine englische Oper zu verwandeln. Die Leitung des musikalischen Theiles der letzteren würde Herrn *Balfe* übertragen werden.

Die in Berlin privatisirenden, *d. i.* anstellungslosen Schauspieler und Sänger von verschiedenen Bühnen Deutschlands haben beschlossen, im Gesellschaftstheater Urania Schauspiel- und Opernvorstellungen zu geben. An der Spitze stehen die Herren von *Blomberg* (früher Souffleur in Hamburg), *Pogrell* (früher wandernder Schauspieldirektor) und *Joos* (Sänger). Die erste Opernaufführung (Fra Diavolo) hat bereits stattgefunden.

Die Sängerin Fräulein *Elise Vogel* aus Leipzig hat sich mit dem preussischen Ingenieur *Polko* in Ruhrort verheirathet. Sie hat in Leipzig wie in Dresden sich oftmals mit vielem Beifall als Concertsängerin hören lassen, auch in Frankfurt a. M. einige Gastrollen auf der Bühne gegeben. Dem öffentlichen Wirken in der Kunst wird sie nunmehr wohl entsagen.

Die Zeitverhältnisse hatten das diesjährige niederrheinische Musikfest, das in Düsseldorf gefeiert werden sollte, unmöglich gemacht. Als Ersatz dafür veranstaltete der dortige Männergesangverein, in Verbindung mit vielen anderen Vereinen des Rheines und des Bergischen, ein Gesangfest, das am 11. Juni abgehalten worde und dessen Ertrag für die Sammlung zur Gründung einer deutschen Flotte bestimmt ist.

Am 13. Juni fand das fünfte wendische Gesangfest in Marienborn bei Kamenz in der sächsischen Oberlausitz Statt. Die Leitung war in den Händen des Herrn *Kocor* (sprich *Kosor*), eines wendischen Komponisten, von welchem mehrere Kompositionen aufgeführt worden. Unter Anderem machten auch mehrere fremdartige slawische Melodieen vielen Effekt. — Von *Kocor* wurde schon im vorigen Jahre, beim 4. wendischen Gesangfeste in Bautzen, ein Lebensbild unter dem Titel: „Die wendische Hochzeit" ausgeführt. (Siehe Jahrg. 1847 dieser Zeitg., S. 750.)

Wie der Charivari meldet, soll das Hoftheater zu Dresden vom König aufgegeben und einer Privatunternehmung überlassen werden, mit einem jährlichen Zuschusse von 20,000 Thlrn. aus der Civilliste, wogegen aber Kapelle und Sänger in der katholischen Kirche mitzuwirken hätten. Das monatliche Defizit soll jetzt 5000 Thlr. betragen.

Der Intendant des Berliner Hoftheaters von *Küstner* hat von dem Könige von Baiern das Kommandeurkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Für einen Klavier-Verein wird geschrieben oder gedruckt zu kaufen gesucht:

Silphin vom Walde, dramatische Ouverture, arrangée pour Piano 2 ou 4 mains.

L. Spohr's, 6me Quintetto arrange pour Piano 2 ou 4 mains.
— — 3me Sinfonie arrangée pour Piano 2 ou 4 mains.

W. H. Veit, Concert-Ouverture arrangée pour Piano 2 ou 4 mains.

und sehe ich gef. Offerten entgegen.

Utrecht, Juni 1848.

F. W. Dannenfelser.

Empfehlenswerthe Nova von Schuberth & Comp.

Burgmüller, Opernfreund. N° 3. Fra Diavolo. 10 Sgr.
Chwatal, Sonatine. Op. 32. N° 2. 10 Sgr.
Cramer, 84 Etuden. 1. Heft, neue Ausgabe. 1 Thlr.
D. Krug, 6 Lieder m. Piano. Op. 42. 15 Sgr.
Küchen, 5 Lieder. 2 Hefte. Op. 42. 10 Sgr.
Lumbye, Fahnenwacht-Marsch (nach dem Liede von *Lindpaintner*) für Orchester. 1½ Thlr.
— — Fahnenwacht-Marsch f. Piano. 7½ Sgr.
Schindelmeisser, 3 Lieder. Op. 15. N° 1—3. 25 Sgr.
J. Schmitt, Le Cirque. Divertissement. Op. 205. 15 Sgr.
H. Sonnemann, Elementarflötenschule. 3 Thlr. (Mit Schuberth's Handbüchlein als Pramie.)

Durch alle Buch- und Musikhandlungen zu beziehen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juli. **Nr. 27.** 1848.

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — Die Allgem. Musikal. Ztg. an die Neue Zeitschr. f. Musik. — *Nachrichten*: Aus Kassel. Aus Petersburg. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klaviaturinstrumente mit singendem Tone.

Unter den Aufgaben der praktischen Akustik gibt es eine, mit welcher man bereits seit mehr als drittehalbhundert Jahren, ohne genügende Resultate zu erhalten, sich beschäftigt hatte, und deren Lösung mit Aussicht auf vollständigen Erfolg erst durch Hilfe fortgeschrittener Wissenschaft der neueren Zeit vorbehalten bleiben sollte. Diese Aufgabe bestand darin, ein in musikalisch-akustischer Beziehung als vollkommen anzusehendes Instrument herzustellen, also eines, welches Vollstimmigkeit und Sangbarkeit in sich vereinigte. Vollstimmigkeit, d. h. die Eigenschaft, unter allen Umständen mindestens so viel Töne, als zu einem vollständigen Akkorde gehören, zu gleicher Zeit hervorbringen zu können, besitzen mehrere Instrumente: die Harfe, Orgel, das Pianoforte und die übrigen Klaviaturinstrumente. Was dagegen die Sangbarkeit anlangt, so umfasst diese zwei Elemente: das melodische, oder die Fähigkeit des Instrumentes, dass jeder auf demselben hervorgebrachte Ton beliebig lange ausgehalten, und das dynamische: dass er in jedem möglichen Grade der Stärke nach Willkür producirt werden könne. Während nun den meisten der gebräuchlichen Orchesterinstrumente (mit Ausnahme der krustischen) Melodik und Dynamik vereint in hohem Grade eigen ist, sind sie monophone; sie gestatten kein regelmässiges gleichzeitiges Hervorbringen mehrerer Töne. Denn die Doppelgriffe, und selbst sogenannte mehrstimmige Sätze, welche auf Streichinstrumenten unter günstigen Umständen exekutirt werden, können in dieser Hinsicht keine Geltung beanspruchen, um so weniger, als sie der gewöhnlichen Spielweise, so wie der Natur dieser Instrumente in der Regel entgegen, nur in einzelnen Fällen praktikabel und meistentheils blos der technischen Schwierigkeit wegen bemerkenswerth, somit aber als blose Kunststücke anzusehen sind, die wegen ihrer musikalischen Mangelhaftigkeit nicht einmal eine Ausnahme bilden. Anderentheils aber fehlt unter denjenigen Instrumenten, welche ihrer Natur nach zum vollstimmigen Spiele sich eignen, dem Fortepiano nämlich, der Harfe und der ganzen Reihefolge ihrer Verwandten, die Sangbarkeit überhaupt. Es sind rhythmische Tonwerkzeuge, Klanginstrumente. Die Orgel wiederum, der zwar ein Anhalten des Tones, also Melodik, eigenthümlich ist, entbehrt des dynamischen Wechsels, und die zur Abhilfe dieses Mangels erfundene, in England zuerst angewendete Schwellung (so wirkungsvoll sie, wenn gut konstruirt, im Einzelnen auch sein mag) bleibt immer ein höchst unzureichendes Surrogat, welches nur theilweise in Anwendung gebracht werden kann, dabei nachtheilig auf die Stimmung wirkt und den Hauptmangel besitzt, dass durch sie zwar einer ganzen zur Zeit producirten Tonmasse dynamischer Wechsel gegeben werden kann, der Hauptzweck aber, beliebige Anschwellung und Schwächung jedes einzelnen Tones während des vollgriffigen Spieles, nicht zu erreichen ist.

Am Meisten würde noch den gewünschten Erfordernissen die Glasharmonika*) entsprechen, wenn diese nicht in allen übrigen Stücken ein so höchst unvollkommenes Instrument wäre, dessen umständliche und schwierige, dabei nur langsame Sätze zulassende Behandlung sowohl, wie der unzureichende Tonumfang die Wirksamkeit behindert.

Dass übrigens, um diese Erfordernisse zu vereinigen, nur ein Tasteninstrument das füglichste sein dürfte, war längst anerkannt, und häufige Versuche sind zu

*) Die Harmonika, bekanntlich von einem Irländer, *Puckeridge*, erfunden, hess anfänglich Angelic-organon, und bestand ganz einfach aus abgestimmten, neben einander gestellten Biergläsern, die mit den Fingern gestrichen wurden. *Benjamin Franklin* vervollkommnete die Erfindung dadurch, dass er sie zu einem eigentlichen Instrumente erhob, indem er glockenförmige, abgestimmte Schalen auf einer mittelst Kurbel und Schwungrad in Bewegung gesetzten Spindel befestigte, auch gab er ihr ihren jetzigen Namen. Dies war im Jahre 1763. Seitdem hat man mancherlei Verbesserungen und Vervollkommnungen versucht. So erweiterte *Schmittbauer*, Kapellmeister zu Karlsruhe, den ursprünglichen Umfang von 2½ Oktaven, c bis zweigestrichenen g, bis zum dreigestrichenen f. Ein Abt *Mazzanti* behandelte die Gläser mit dem Violinbogen. Um 1785 verbesserte *Karl Leopold Röllig*, Angestellter an der k. k. Hofbibliothek zu Wien, ein ausgezeichneter praktischer Akustiker, die ursprünglich vom Mechanikus *Hessel* zu St. Petersburg erfundene Tasten- oder Klavierharmonika, und der Professor *Klein* zu St. Petersburg gab seiner Harmonika eine solche Einrichtung, dass die höheren Gläschen schneller als die tieferen sich bewegten, so dass bei jeder Rotation der letzteren die mittleren 2mal, die höchsten 3mal sich herumdrehten.

verschiedenen Zeiten gemacht worden, ein solches herzustellen, wobei das Hauptaugenmerk in der Regel auf klavierartige Saiteninstrumente gerichtet blieb.

Da die gewöhnlichste und beste Art und Weise, Saiten mittelst einer Tastatur zur Ansprache zu bringen, nämlich durch Anschlag, nur einen Klang erzeugt, der lediglich im ersten Momente hell und stark ist, aber sogleich und schnell abnimmt, so dachte man auf Mittel, den Klang eines vollstimmigen Tastatursaiteninstrumentes vermöge einer Vibration erregenden Reibung hervorzulocken, und zwar auf ähnliche Weise, wie solches durch den Bogenstrich bei Geigeninstrumenten geschieht. *Hans Haiden*, ein Nürnberger Mechanikus, machte bereits im 17. Jahrhundert den ersten derartigen Versuch*). Er konstruirte nämlich einen Flügel mit einem Systeme von Rädern, welche, durch einen Fusstritt zum Rotiren um ihre Axe veranlasst, die einzelnen ihnen mittelst des Druckes der Tastatur genäherten Saiten zum Erklingen brachten. *Prätorius* u. A. in seinem Syntagma music. Tom. II. liefert eine genaue Beschreibung und Abbildung dieses Instrumentes, dessen erste Grundidee offenbar in der Konstruktion der uralten Bauernleier (Vielle) zu suchen ist. Flügel ähnlicher Einrichtung wie der *Haiden*'sche, und nächstdem solche, in welchen ein sich auf- und niederbewegender Bogen**) — für jede Saite einer — diese zum Erklingen brachte, wurden oft gefertigt, konnten jedoch technischer Schwierigkeiten und akustischer Unvollkommenheit wegen niemals in Aufnahme kommen. Denn der auf solche Weise auf einem Saiteninstrumente mit Hilfe einer Tastatur hervorgebrachte Klang ist freilich anhaltend, auch einiger dynamischen Abwechselung fähig, Beides jedoch nur auf sehr mangelhafte Weise, da mittelst einer Mechanik, wie die erwähnte, wo der Strich des Rades oder des auf- und niederbewegten Bogens transversal tangirend wirkt, bei den längeren, zu den tieferen Tönen gehörigen Saiten kein sicherer und continuirlich fester Druck derselben an den streichenden Körper möglich ist, weshalb sie solchergestalt weder gezwungen werden können, ihre grösste Klangfülle herzugeben, noch auch ein gleichmässiges sicheres Piano hervorzubringen. Dabei erfordern die höheren Saiten in der Regel einen langsameren Bogenstrich als die tieferen, weshalb entweder der Mechanismus, was an und für sich schon ein Fehler ist, ungemein komplicirt werden muss oder der Klang sehr mangelhaft bleibt.

(Fortsetzung folgt.)

*) Etwa im Jahre 1609.

**) Dahin gehört der von *Hohlfeldt* um das Jahr 1737 erfundene Bogenflügel, ferner die gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von *Röllig* verfertigte Xanorika, welche durch ein System von Violinbogen, oder Strängen von Pferdehaar, die in einem Rahmen befestigt, zwischen den Saiten durchgingen, gestrichen wurde. Ein ähnliches Instrument verfertigte um dieselbe Zeit *Mayer* in Isarlois, welches sogar mit einem Flageolettzuge, der durch untergeschobene Stifte die Saiten in die Hälfte theilte, versehen war. Noch fallen in diese Kategorie das Bogenhammerklavier von *J. C. Greiner* in Wettlar, das von *Thomas Anton Kunz* zu Prag, das *Garbrecht*'sche und das *Pouilloux*'sche Instrument, das von *Abbate Gregorio Trentino* zu Venedig verfertigte Violoncellalto und ein diesem in der Konstruktion fast gleichkommendes von *Francesco Taccani* zu Mailand konstruirtes. Alle diese fast um dieselbe Zeit entstandenen Tonwerkzeuge sind im Prinzip zur nicht, in der Ausführung nur sehr wenig von einander verschieden, und keines derselben hat sich für einen ausgedehnteren praktischen Gebrauch zutheil erwiesen; sie sind somit als allerdings beachtenswerthe, nichtsdestoweniger aber in der Hauptsache misslungene Versuche anzusehen.

Die Allgem. Musik. Zeitung an die Neue Zeitschrift für Musik.

Sie behaupten in Ihrer „Erwiderung, die Tonkünstler-Versammlung und die Kritik derselben durch Herrn *F. Hinrichs* betreffend", ich, die Allgem. Musikal. Zeitung, sei von Anfang herein in eine schiefe Stellung zur Tonkünstlerversammlung gekommen.

Ich habe über die Tonkünstlerversammlung einige andere Meinungen vorgebracht als Sie, sonst weiter nichts gethan. Diese anderen Meinungen also nur können Sie zu obiger Behauptung angereizt haben.

Nach welchem Schlusse?

Nach keinem anderen als folgendem:

a) Wer über eine Sache anderer Meinung ist, als ich — die Neue Zeitschr. f. Musik —, geräth in eine schiefe Stellung zu jener Sache.

b) Die Allgem. Musik. Zeitg. ist anderer Meinung über die Tonkünstlerversammlung als ich.

c) Folglich ist die Allgem. Musik. Zeitg. in eine schiefe Stellung zu der Tonkünstlerversammlung gerathen.

Sie haben obige Prämisse erfunden. Dürfte nicht auch ich sie anwenden, gegen Sie kehren und den folgerechten Schluss daraus ziehen, dass die schiefe Stellung auf Ihrer Seite ist?

Wenigstens hat sich bis jetzt, was ich ausgesprochen, durch die Erfahrung bewährt. Was Sie hoffen, liegt in der Zukunft dunklem Schoosse.

Welche Bedingungen aber stellen Sie zur Realisirung Ihrer Hoffnungen?

Sie gehen aus folgender Stelle hervor:

„Wenn entsprechende Resultate nicht erreicht werden, so liegt die Schuld — in dem Mangel *ganz allgemeiner, umfassender Theilnahme.*"

Nun freilich, darin liegt sie!

Aber worin liegt die Schuld dieser Schuld? d. h. worin liegt der Grund des Mangels ganz allgemeiner, umfassender Theilnahme?

Darin, dass eben sehr Viele anderer Meinung über das Unternehmen sein müssen, als Sie. Denn wenn Alle Ihrer Meinung wären, so wäre eben die allgemeine Theilnahme da.

Und ist diese ganz allgemeine, umfassende Theilnahme möglich?

Was heisst ganz allgemeine, umfassende Theilnahme hier?

Alle musikalischen Genie's, Talente, Dilettanten, und das ganze musikalische Publikum müssen auf der Versammlung erscheinen?

Das ist unmöglich.

Nun, so müssen wenigstens alle Genannte den

Ansichten, Absichten der Versammelten beistimmen, den gefassten Beschlüssen derselben sich fügen?

Auch das ist unmöglich.

Dieses Unmögliche müsste aber Wirklichkeit werden, wenn Ihre ganz allgemeine, umfassende Theilnahme kommen sollte. Sie sagen also eigentlich: wenn meine Zwecke mit der Tonkünstlerversammlung nicht erreicht werden, so liegt die Schuld nicht an mir und dem, was auf der Tonkünstlerversammlung vorgenommen worden, sondern darin, dass man das Unmögliche nicht möglich machen will! —

Sie führen ferner an: man könne jede Sache herunterziehen, und meinen damit, die Tonkünstlerversammlung unbedeutender darstellen, als sie ist.

Ich sage: man kann eine Sache auch hinaufziehen, und meine damit, die Tonkünstlerversammlung wichtiger darstellen, als sie ist.

Welcher Satz in Bezug auf unseren Gegenstand der Wahrheit näher kommt, überlasse ich der Zeit, dem Leser und — Ihrer eigenen inneren Stimme.

Sie haben übrigens Künstler, Kunstwerke und Kunsteinrichtungen viel öfter, und zuweilen wenigstens in schärferen, entschiedeneren und härteren Ausdrücken angegriffen, als ich jemals. Werden Sie deshalb zugeben wollen, in schiefe Stellungen zu allen jenen gerathen zu sein?

Schliesslich wissen Sie am Besten, dass nicht ich angefangen habe, mich um Sie, sondern dass Sie angefangen haben, sich um mich zu bemühen. Sie fingen an, mich in Aufsicht zu nehmen und etwas Weniges zu schulmeistern. Ich bin also nicht die Angreifende, sondern nur die Erwiderude. Als solche sollen Sie aber immer bereit finden

die Allgem. Musikalische Zeitung.

Nachrichten.

Kassel. (Beschluss.) Der Musikverein veranstaltete während der Wintermonate nur ein einziges Concert, das im Vergleiche zu früheren Aufführungen dieses Vereins weniger reichhaltig erschien. Indess kam das Wenige, was der gesammte Körper des Orchesters producirte, mit Rücksicht auf die dem Dirigenten *Bott* zu Gebote stehenden Kräfte, in sehr dankenswerther Ausführung zu Gehör. Es waren nämlich nur zwei Ouverturen, die zu „Faust" von *Spohr* und eine Ouverture Emoll von *Hugo Stahle*, welche bereits vor mehreren Jahren schon die erste Aufführung erlebte und damals von uns in diesen Blättern besprochen worden ist. Von bekannten Werken hörten wir das Concert für 4 Violinen von *Maurer*, ausgeführt von den Herren *Bott*, *Malibran*, *Kerbusch* und *Neumann* (sämmtlich Schüler von *Spohr*), und das Andante finale aus „Lucia di Lammermoor" für Pianoforte von *Thalberg*, vorgetragen von Herrn *Steinmetz*. Neu für uns war ein Oktett für 4 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello und Kontrabass von *Schubert* aus Petersburg. Die Komposition ist im Hinblick auf einzelne Sätze zwar als eine sehr achtungswerthe Arbeit zu bezeichnen, aber die Gedanken derselben stehen nicht in einem nothwendigen, untrennbaren Zusammenhange. Es ist in diesem Werke viel musikalische Rhapsodie, und darin Alles mehr gedacht, als gefühlt, mehr kombinirt, als komponirt in höherem musikalischen Sinne.

Die Liedertafel (seit Kurzem unter der musikalischen Direktion des hiesigen Organisten *Endter*) gab unter gefälliger Mitwirkung des Musikvereins ein Concert, in welchem folgende Werke zur Produktion gelangten: 1) Ouverture zu „Genoveva" von *Lindpainter*; 2) zwei Lieder: „der Toreador" von *Adhemar* und „Liebesbotschaft" von *A. Fesca*; 3) „die Macht des Gesanges", Kantate für den Männerchor von *C. Schuppert*; 4) der Sängersaal von *J. Otto*. Referent war diesem Concerte beizuwohnen verhindert.

Der Singakademie verdanken wir die erste Aufführung von *Schumann's* „Paradies und die Peri."

Der von *Spohr* gegründete Cäcilienverein beabsichtigte am 22. November v. J. die Feier seines an diesem Tage 25jährigen Bestehens mit einem Concert zu eröffnen, das Unternehmen musste jedoch, wegen der in Folge des Ablebens des Kurfürsten Wilhelm II. eingetretenen allgemeinen Landestrauer bis in den Januar d. J. verschoben werden. Das Concert, welches vor eingeladenen Zuhörern stattfand, war insofern ein historisches, als darin fast ausschliesslich nur Bruchstücke aus den bedeutenderen Werken zu Gehör gelangten, deren Aufführung der Verein seit seiner Gründung theils allein, theils in Verbindung mit der Singakademie und Liedertafel veranstaltet hatte. Die Gesangproduktionen waren folgende: 1) „Ave verum corpus" von *Mozart* (bei Eröffnung des Vereins am 22. November 1822 zuerst gesungen); 2) Hymne an die heilige Cäcilie von *Spohr* (komponirt und zuerst aufgeführt zur Feier des Cäcilientages 1823); 3) Abendlied an Gott von *Haydn*; 4) Duett aus „Christus am Oelberg" von *Beethoven*; 5) „Salve Regina" von *Hauptmann* (zuerst aufgeführt am Cäcilientage 1823); 6) Chor mit Solosätzen aus dem Oratorium „die letzten Dinge" von *Spohr* (komponirt 18[2]⁵, und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1826); 7) „Ich lasse dich nicht", Motette für 2 Chöre von *S. Bach*; 8) Psalm für 2 Chöre von *Spohr* (komponirt und zuerst aufgeführt 1832); 9) Fünfstimmiger Chor aus dem Oratorium „Jephta" von *Handel*; 10) Arie mit Chor aus dem Oratorium „des Heilands letzte Stunden" von *Spohr* (komponirt 18[3]⁵, und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1835); 11) Chor aus dem Oratorium „Paulus" von *Mendelssohn*; 12) Chor aus dem Oratorium „der Fall Babylons" von *Spohr* (komponirt 18[4]⁵, für das englische Musikfest und zuerst aufgeführt am Charfreitage 1841). Dem Concerte folgte ein Festmahl, bei welchem *Spohr* ein Lorbeerkranz und eine kostbare Nadel (den Violin- und Bassschlüssel vorstellend) überreicht, wie auch eine an *Spohr* gedichtete und von seinem Schüler *Hugo Stahle* in Musik gesetzte Hymne gesungen wurde. *Spohr* hat der Komposition seinen Beifall geschenkt.

Am Charfreitage hatten sich sämmtliche hiesige musikalischen Kräfte unter *Spohr's* Leitung zu einer grossen

Aufführung von *Mendelssohn's* „Elias" in der Hof- und Garnisonkirche vereinigt. Auch die hiesigen Kunstfreunde hatten dem Genusse des ausgezeichneten Werkes sehnsuchtsvoll entgegengeharrt. Ungeachtet auch bei uns gegenwärtig die politischen Interessen die künstlerischen in den Hintergrund drängen, fand doch die letzte grössere Tonschöpfung des so früh dahingegangenen geistvollsten und thatkräftigsten Tondichters der neueren Zeit vielseitige und lebhafte Theilnahme. Sänger und Orchester leisteten unter *Spohr's* Direktion im Ganzen Erfreuliches. Um die Ausführung der Solopartieen machten sich vornehmlich eine unserer geschätztesten Dilettantinnen, deren Händen die erste Sopranpartie anvertraut worden war, so wie die Herren *Pöppel* (Elias) und *Hagen* (Obadja) sehr verdient. *O. K.*

St. Petersburg, Mitte Mai. Die zweite Hälfte der diesjährigen Saison unserer italienischen Oper fiel weit günstiger aus, als Anfangs vorauszusehen war. Die Rivalität der *Frezzolini* und *de Giuli-Borsi*, unserer beiden ersten Sängerinnen, interessirte das Publikum in hohem Grade, es bildeten sich Parteien für und wider, — die Frezzolinisten priesen die herrliche, wohlthuende Stimme, den geschmack- und empfindungsvollen Vortrag ihrer Gefeierten und tadelten die häufige grelle Effekthascherei der Nebenbuhlerin; die Borusten dagegen waren entzückt von dem feurigen leidenschaftlichen Vortrage und dem lebenvollen Spiele ihrer Heldin und liessen die Gegnerin, die sie im Gesange kalt, im Spiele unbelebt fanden, höchstens ausnahmsweise in einer oder zwei Rollen gelten. So verschwand noch und nach die beim Beginne der Saison ziemlich allgemein herrschende Gleichgiltigkeit und das Theater füllte sich wieder, wenn auch nur mässig, doch mehr, als Anfangs zu erwarten war. Das Repertoir war dieses Jahr ungemein einförmig. Die *Frezzolini* wiederholte unendlich oft ihre Beatrice di Tenda, in der sie allerdings wahrhaft klassisch ist, besonders im dritten Akte. Auch die *de Giuli-Borsi* trat meistens in längst bekannten Opern auf. Von den wenigen Neuigkeiten, welche uns vorgeführt wurden, waren *Meyerbeer's* Robert il Diavolo und *Mercadante's* Giuramento die interessantesten. Obgleich *Meyerbeer's* Musik den an selbstständiges Hervortreten des Orchesters nicht gewöhnten italienischen Sängern nur wenig zusagt, gewährte doch die Aufführung des Robert einen wahren Genuss. Besonders ausgezeichnet war *Tamburini* als Bertram. Er gab in dieser Rolle keineswegs den plumpen Popanz, den uns so manche deutsche und französische Sänger vorzuführen pflegen, sondern vielmehr einen ironischen Mephistopheles, der mit spöttischer Schadenfreude alles Edle herabzuziehen und zu verderben sucht. Meisterhaft wusste er diese Auffassung auch im Gesange durchzuführen; nie habe ich die Recitative im ersten Akte, das Duett mit Raimbaud und namentlich die grosse Szene mit Alice im dritten Akte so vortrefflich gehört, als von *Tamburini*. *Salvi* war als Robert weniger ausgezeichnet. Die affektirten, an einen altmodischen Tanzmeister erinnernden Manieren, welche er anzunehmen pflegt, sobald er einen pathetischen Charakter darzustellen hat, streiften in manchen Momenten, wie in der Szene mit den Nonnen und in dem Duette und der darauf folgenden Szene, sehr nahe an's Lächerliche. Im Gesange war er jedoch zu loben, obgleich es seiner Stimme an der nöthigen Höhe fehlt, wodurch er zu manchen Aenderungen gezwungen war, in denen sein Geschmack nicht immer der glücklichste ist. Madame *Frezzolini*, Alice, leistete zwar in den Momenten ruhigen Gesanges manches Vorzügliche, da sie aber einen leidenschaftlichen dramatischen Aufschwunges nicht fähig zu sein scheint, so gingen gerade die bedeutendsten Theile ihrer Rolle, die Szene am Kreuze und das Schlussterzett, gänzlich verloren. Ihre beiden Romanzen sang sie vortrefflich und das Terzett ohne Begleitung, bei welchem sie von *Salvi* und *Tamburini* meisterhaft unterstützt wurde, ist vielleicht niemals in so wunderbarer, vollendeter Schönheit gehört worden, als bei dieser Aufführung. Mad. *de Giuli* sang die Prinzessin mit der Bravourvollkommenheit einer Italienerin und dem Feuer einer Französin. Sie würde gewiss selbst das Pariser Publikum entzückt haben, geschweige denn das Petersburger. — Das Orchester, sichtlich erfreut, einmal eine gehaltvollere Musik ausführen zu haben, zeigte sich seines alten Ruhmes würdig, obgleich der neue Dirigent, Herr *Baveri*, sich noch nicht genügend zurechtfinden zu können scheint. Roberto il Diavolo gefiel also sehr und wurde oft wiederholt.

Mercadante's Giuramento, welcher zuerst zum Benefiz der Mad. *de Giuli* gegeben wurde, wurde von den Verehrern dieser Sängerin zu einer Ovation benutzt, wie man sie in Deutschland gar nicht kennt. Viele reiche und kostbare Geschenke wurden der Gefeierten auf der Bühne vor den Augen des Publikums überreicht und tausende von Blumenbouquets flogen ihr zu, so dass man sich aus der Mitte eines russischen Winters plötzlich in die glückseligen Zaubergärten Armidens versetzt glauben konnte. Dass unter solchen Umständen der Musik nur eine geringe Theilnahme zugewendet werden konnte, ist einleuchtend. Aber auch bei den späteren Wiederholungen war diese Oper nicht glücklicher, sie verschwand bald wieder vom Repertoir.

Schon im Laufe des Winters eröffnete die Direktion das Abonnement für die Saison des nächsten Winters und fand, da die Preise sehr bedeutend ermässigt waren, so viele Unterzeichner, dass das Unternehmen noch einmal gesichert ist. Von den diesjährigen Mitgliedern sind die *Frezzolini*, *Salvi* und *Tamburini* wieder engagirt; die *de Giuli*, die *Angri*, welche nur wenig gefiel, *Guasco*, dessen vielbesprochene Verlobung mit der Tochter des russischen Schauspielers *Karatschew*, wie man sagt, wieder zurückgegangen ist und der für die nächste Saison ein Engagement in Paris hat, und *Colini* sind nicht wieder engagirt.

Von den *Viennatrompe'schen* Quartettsoiréen, welche schon vor den Fasten gegeben wurden, fanden seit meinem letzten Berichte noch zwei, die beiden letzten, Statt, in denen Streichquartette von *Mendelssohn*

(E moll), *Mozart* (C dur), *Haydn* (E dur) und das C dur-Quintett von *Beethoven* ausgeführt wurden. Der vortreffliche Pianist Herr *Frackmann* spielte das Quartett in F moll des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen und Herr *Vieuxtemps* wiederholte *Seb. Bach's* gewaltige Chaconne, die er schon in einer der vorhergehenden Matineen mit so grossem Erfolge vortrug. Anstatt das vielfach ausgesprochene Verlangen nach einer sofortigen Fortsetzung dieses der Kunst so förderlichen Unternehmens zu seinem eigenen Vortheile auszubeuten, benutzte Herr *Vieuxtemps* diese günstige Stimmung, um einen unglücklichen Kunstgenossen der bedrängtesten Lage zu entreissen, und gab noch eine Matinée zum Besten des seit längerer Zeit in äusserster Dürftigkeit schwer erkrankt darniederliegenden bekannten Geigers *Ghys*. Der Ertrag dieser Matinée war so glänzend, dass *Ghys* einem guten Krankenhause übergeben werden konnte und seitdem der Genesung entgegengeht. Um diese Matinée auch dem grösseren Publikum anziehend zu machen, wodurch allein ein so günstiges Resultat erreicht werden konnte, hatte ihr Herr *Vieuxtemps* den Charakter eines gewöhnlichen Virtuosenconzertes gegeben. Die Kammermusik wurde nur durch das erste *Mendelssohn*'sche Pianofortetrio, welches Herr *Blankmeister* sehr schön vortrug, reprasentirt.

(Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Ouverture Nr. 3, C dur, für grosses Orchester, komponirt etc. von *Niels W. Gade*. Op. 14. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Pr. 3 Thlr.

Gaben sich in den bisher erschienenen Instrumentalwerken *Gade's* die Gegensätze des Kräftigen und des Zarten in schöner Abwechselung und in nordisch-melodischem Elemente, wenn wir so sagen dürfen, kund, so zeigt sich die vorliegende Ouverture abweichend von allen jenen früheren dadurch, dass sie eine Steigerung nach der einen Seite hin, nach dem Gewaltigen und Massenhaften zeigt, das Zarte und Melodische dagegen nur in wenigen Momenten hervordringen lässt. Die Ouverture beginnt mit einem Allegro moderato e maestoso, C dur, $^{4}/_{4}$ Takt, dessen Anfangsgedanke den riesigen Willen einer mächtig im Gemüthe entzündeten Leidenschaft gleich auf das Bestimmteste ausdrückt.

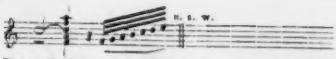

Dieser Gedanke, einige Zeit in der auf- und abrollenden Figur fortgeführt, geht nach und nach in leises Tremolo der Violinen und Violen über, und scheint sich in zweifelnde Unentschiedenheit verlieren zu wollen. Aber bald streben die Celli, sich kräftigend empor zu ringen, welches ihnen auch gelingt, und worauf der erste Gedanke wieder mächtig hervorbricht. Gleich einem begeisterten Aufrufe beginnt das Allegro con fuoco in derselben Ton- und Taktart,

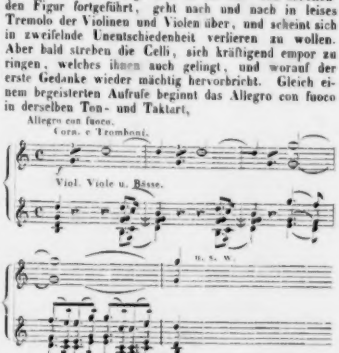

und treibt und steigert als Einleitung in breiter Periode fort, bis im eintretenden Thema die Kraft, Wille und Siegeshoffnung zum vollen Ausbruche gelangen.

Ein neuer Gedanke in der Dominante, der sonst meist einen beruhigenden Gegensatz bringt, spricht hier dieselbe Leidenschaft aus,

und in der Mischung dieses und des Themagedankens wälzt sich die gährende Masse weiter fort, bis eine Erschöpfung einzutreten und in einem kurzen Poco più

lento eine sanftere, fast wehmüthige Stimmung sich festsetzen zu wollen scheint. Aber vergebens. Nur kurze Zeit gelang es ihr; bald fängt es wieder an zu wallen, zu sieden, zu brausen, der Kampf kehrt mit erneuter Kraft und Gewalt zurück und stürmt fort in ungebändigter Macht, riesigem Wollen und jubelnder Siegesüberzeugung.

Man könnte diese Ouverture die Tonprophetin der in unsere Gegenwart hereingebrochenen gewaltigen Kämpfe nennen. Man könnte sie auch als einen treuen Ausdruck des hartköpfigen Dänenwillens betrachten: Sie sollen Schleswig-Holstein nicht haben und wenn die ganze Welt dagegen anrückt! Denn so wie das Werk begonnen, endet es:

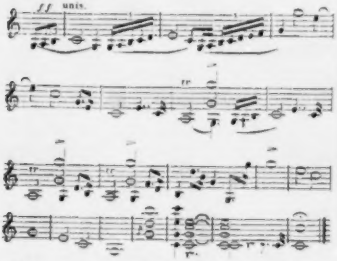

Nehmen wir nun diesen gewaltigen Lavaausbruch als Inhalt einer Ouverture einmal mit nicht geringem Interesse auf, so leugnen wir nicht, dass der Gedanke, der Komponist möge damit in ein neues Stadium getreten sein, sich dem Breiten, Massenhaften vorzugsweise zuwenden, dem Zarten und Einfachmelodischen aber Valet geben wollen, für ihn fürchten liess. Denn das wäre ein entschiedener Abweg aus zweierlei Gründen gewesen. Einmal wegen der mangelnden Gegensätze, der wohlthuenden Vertheilung von Licht und Schatten, und sodann wegen des hier mehr als in irgend einem seiner früheren Werke sich zeigenden Mangels deutlicher Gliederung der Perioden, die eine Unterscheidung und Auffassung der Theile dem Hörer sehr schwer machen, und wohl nach mehrmaligem und sorgfältigem Aufsuchen in der Partitur, schwerlich aber bei der ersten Aufführung herauszufinden sein werden.

Unsere Befürchtung war jedoch eine vergebliche. Die Symphonie, welche *Gade* auf diese Ouverture hat folgen lassen, und die wir nächstens in diesen Blättern besprechen wollen, wird zeigen, dass vorliegende Ouverture keineswegs aus einer sich festsetzen wollenden Neigung, sondern aus einer eigenthümlichen, mächtig erregten und leidenschaftlichen Stimmung hervorgegangen, welcher die Form der Darstellung entspricht. —

J. C. Lobe.

W. Fissmer's Klavierschule für Kinder. Minden, *Fissmer & Comp.* 80 S. Querquart 1 Thlr.

Desselben: 10 leichte vierhändige Uebungsstücke für das das Pianoforte. Ebendas. 23 Seiten. 12½ Ngr. (Op. 13. 14.)

Beide vorliegende Werke, dem ersten Unterrichte bestimmt, zeichnen sich durch Fasslichkeit und systematischen Stufengang aus, dergestalt, dass die Fasslichkeit nirgend dem ernsten Lehrgange Eintrag thut, und andererseits auch die strenge systematische Folge nirgend pedantisch oder der Kindheit fremd erscheint. In beiden Rücksichten darf man vorzüglich das erstgenannte Werk, das noch insbesondere durch *Marx'* gewichtige Stimme gebilligt wird, als pädagogisch gelungenes Werk bezeichnen. Es verdient jedenfalls Beachtung neben den hundert ähnlichen Versuchen, die mit leichter Arbeit und geringem Geschick unzählig angefertigt, unseren Markt überschwemmen. Aeltern und jüngere Lehrer werden nicht leicht in so kleinem Raume zusammen finden, was die Kunstjüngerschaft als Grundlage unabweislich bedarf: Entwickelung der Notenkenntniss, der Tonarten, der Rhythmen, des Fingersatzes u. s. w. in stetiger, doch kindlicher, nicht ermüdender Folge. Auch das ist zu loben, dass die „Uebungsstücke", welche mehr als die Hälfte des Heftchens einnehmen (S. 31—80), alle in einfachen, gesunden Rhythmen, und die Harmonieen nicht gesucht, sondern natürlich und naheliegend sind, ohne trivial zu sein. —

Emden, 31. Mai 1848. *E. Krüger.*

Funfzig Uebungsstücke über Harmonielehre (Etudes d'harmonie pratique), eingeführt in den Konservatorien Frankreichs und Belgiens, komponirt von *Emil Bienaimé*. Köln und Amsterdam, bei *Jacob Eck und Lefebre*. Pr. 4 Thlr.

Rec. hat, wie wohl viele Andere, lernend und lehrend sich überzeugt, dass die Methode der Harmonielehre, welche sich hauptsächlich auf Anwendung der bezifferten Bässe gründet, ganz vorzüglich instruktiv und geeignet ist, Theorie und Praxis wirksam zu verbinden. Auch die hier zu besprechenden 50 Uebungsstücke, die uns in dem Werke des Herrn *Bienaimé*, und zwar mit französischem und deutschem (nur etwas zu kurzem) Kommentar geboten werden, gehören zur Literatur dieser Methode, und bilden in der That einen höchst achtungswerthen und willkommenen Beitrag dazu, wie es denn überhaupt nicht zu leugnen ist, dass die Franzosen, wenn sie einmal ernsthaft sein wollen, in Kunst, Wissenschaft und Leben auch Ernsthaftes, Hervorragendes leisten. — Unter den Zeugnissen, die der Verfasser (oder Verleger) dem Werke vordrucken liess, um die Anerkennung und Brauchbarkeit desselben zu beglaubigen — was wir in Beziehung auf die wirklich wünschenswerthe Verbreitung nicht missbilligen können — hat vorzüglich das günstige Urtheil des kunstgelehrten *Fétis* in Brüssel Gewicht. Aus dem Vorworte des Verf. selbst ersieht man, was sich auch bei dem ersten

Blicke auf den Inhalt des Werkes ergibt, dass diese Uebungen keineswegs für Anfänger bestimmt sind. Es gehört vielmehr schon ein ziemlich gesicherter Standpunkt dazu, um sich dieses Werkes mit gutem Erfolge zu bedienen. Der Verf. deutet übrigens an, dass er später ein Werk veröffentlichen wolle, das sowohl die ersten Schritte des Zöglings leiten, als auch eine vollständige Harmonie- und Begleitungslehre enthalten werde. Freilich könnte man hier fragen, weshalb der Verf. jenes verheissene Werk dem gegenwärtigen nicht vorausgesandt habe? Indess lässt sich nicht leugnen, dass das hier gebotene jedenfalls ein selbständiges und unabhängiges ist, dessen sorgsame Benutzung dem freien Studium, vorzüglich aber unter Leitung eines tüchtigen Lehrers, ungemein förderlich sein wird.

Die vorliegenden 50 Uebungen bilden eben so viele, in Form und Haltung konsequent durchgeführte Sätze, dargestellt durch *bezifferte Bässe*. Jeder einzelne Satz wird durch eine kurze, analoge Kadenz eingeleitet. Die Folge der Etuden erscheint in mehrfacher Beziehung progressiv, und zwar in Hinsicht auf leichte und schwerere Tonart, einfache und immer mehr gesteigerte Modulation und komplicirtere Harmonie. Sämmtliche Tonarten finden sich in diesem Werke repräsentirt, und die schwierigsten Kombinationen und Fortschreitungen entwickeln sich aus diesen musikalischen Logarithmen so, dass Erkenntniss und Ausführung dabei gewinnen.

Das Werk bildet eigentlich zwei Abtheilungen. In der ersten ist vorzüglich darauf Rücksicht genommen, dass (wie schon erwähnt) sämmtliche Dur- und Molltonarten mit ihren vielgestaltigen mit grosser Sorgfalt und Gewandtheit zusammengestellten Verflechtungen und Assimilationen in den verschiedenartigsten Rhythmen und Formen zur Auflösung und Darstellung kommen, wobei alle Nomenklaturen der Akkorde, wie die verschiedenen Lagen und Transpositionen der Letzteren dem Schüler nahe gelegt und bis zur Fertigkeit geübt werden können. Der Verf. dringt darauf, was wir indess nicht unbedingt unterschreiben können, dass die Stellung der harmonischen Glieder (nur mit einzelnen Ausnahmen) streng so erfolgen soll, wie sie die Ziffern über dem Basse andeuten. Ueberhaupt ist die Bezifferung mit einer Ausführlichkeit und Genauigkeit ausgeübt, wie man sie kaum in einem anderen ähnlichen Werke finden wird. Durch diese Bezifferungsweise wird also nicht allein die Melodie fest bestimmt, sondern es sind auch an vielen Stellen selbst die melismatischen Verzierungen, Vorschläge u. dgl. noch besonders durch kleinere Ziffern bezeichnet. Es ist also nicht zu verkennen, dass der Schüler die Uebersetzung der Ziffern in Noten oder Töne, so wie die Nomenklatur der Akkorde hier vollständig lernen und bis zur Fertigkeit üben kann, wobei freilich der Mechanismus ein wenig das Uebergewicht über Phantasie und freien Willen erhält. — Rec. würde daher vorschlagen, die an sich fast durchgängig trefflich erfundenen Bässe und Harmonieen dadurch noch wirksamer zu gestalten, dass es dem Schüler zur Aufgabe gemacht werde, die Stellung der harmonischen Glieder abwechselnd und willkürlich (natürlich in regelrechtem Fortschritt) zu verändern, was freilich sehr oft nicht ohne Schwierigkeit geschehen, dagegen aber gewiss von bedeutendem Einflusse auf Gewandtheit in den harmonischen Formen, ja selbst auf Erregung der Phantasie sein würde.

Da wir einmal im Zuge sind, gutgemeinten Rath zu ertheilen, so dürfte es nicht überflüssig erscheinen, Lehrer und Schüler, welche diese Studien benutzen wollen, zu veranlassen, sie nicht immer in enger, sondern recht oft auch in zerstreuter Harmonie auszuführen oder ausführen zu lassen, nämlich so, dass die linke Hand in der Regel Bass und Tenor, die rechte aber Sopran und Alt repräsentirt. Nur ausnahmsweise und selten hat der Verf. auf diese Art der Ausführung Rücksicht genommen, und doch bietet sie eben so viel Reiz als Nutzen.

Diese Andeutungen gelten für die erste Abtheilung. Die zweite enthält 20 mit grosser Sorgfalt, ja mit wahrer Meisterschaft ausgearbeitete Studien, in denen sich schon ein tieferes Eingehen in die Geheimnisse der Harmonie und des doppelten Kontrapunktes kundgibt. So bringt z. B. Nr. 31 eine sehr zweckmässige Formel, um mit Hilfe derselben, und aus ihr entwickelt, fast alle möglichen Modulationen, namentlich in Bezug auf Trugschlüsse, Transpositionen und enharmonische Verwechselungen darzustellen. — Der Verf. nimmt in dieser zweiten Abtheilung vorzüglich auf regelrechte und zweckmässige Begleitung von Musikstücken im strengen Styl, namentlich auf das Partiturspiel Bedacht, wobei er zugleich einige recht gute Beispiele von harmonisch begleiteten auf- und absteigenden Tonleitern, mit systematisch hervortretenden Intervallen und Vorhalten gibt. Hier ist es auch, wo der Verf. mehrmals, und zwar am rechten Orte, die Vertheilung der Harmonie empfiehlt, ja als nothwendig darstellt. Als eine recht interessante und, wird sie gehörig benutzt, höchst instruktive Studie ist besonders die unter Nr. 40 eingeführte zu bezeichnen, und zwar eben so wegen ihrer harmonischen Konstruktion und Durchführung, als wegen der Eigenthümlichkeit, dass gewisse Stellen des Basses ohne Bezifferung bleiben, die der Schüler, nach Analogie ähnlicher Stellen in anderen Tonarten, wobei der Bass beziffert erscheint, auszufüllen hat; eine Aufgabe, die den Schüler zugleich interessirt und aufklärt.

Die Uebungen von Nr. 41—50 beschäftigen sich mit der Fuge und die Art und Form, in welcher der Verf. die Konstruktion und Ausführung derselben dem Schüler durch Skizze und Darlegung der einzelnen Bestandtheile näher bringt, muss man eben so fasslich als zweckmässig bezeichnen. Als besonders dankenswerthe Zugabe erhält man ausserdem noch zwei, unter Nr. 37 und 38 bereits in Ziffern gegebene, fugirte Studien in vierstimmiger Ausführung mit beigefügter genereller Bezifferung, in zwei Systeme vertheilt, die der weiter vorgerückte Schüler auch als Muster benutzen kann, um einige andere Etuden dieser Sammlung, z. B. Nr. 45 und 47 in gleicher Weise auszuarbeiten.

So sei denn das Werk, das mit so sicherem, praktischem Blicke entworfen, mit so reicher harmonischer Kunst, ja Gelehrsamkeit ausgestattet und mit so grossem, oft bewundernswerthem Fleisse ausgeführt wurde,

wurde trefflich gegeben. Das herrliche Klavierkonzert von Beethoven (B dur) wurde von Hrn. Müller schön ausgeführt. Nicht ganz so das meisterliche Terzett aus Tigrane von Righini: Schiere, dov' è Pompeo etc. Mad. Schicht wiederholte eine ebenfalls glänzende Righinische Scene aus Enea: Dove son? dove vò? etc. Hr. Cralius gab in einer Bravourarie von Naumann seine ausserordentliche Fertigkeit, den Umfang seiner Stimme, und seinen Geschmack im Vortrage noch mehr, als neulich, zu bewundern; und ein ausserst mannichfaltiges, weit ausgeführtes Finale von Winter, (aus der Oper, Ogus) mit ungemein schönen Partien, machte den Beschluss der Gesänge. Ausserdem spielte noch Hr. Paul Thieriot, nach seiner Zurückkunft aus Paris, ein Violinsolo, das aber zu eng umgeben war mit sehr voller und kräftiger Musik, als dass ihm alle sein Recht hätte wiederfahren können. Endlich liess sich Hr. Schlömilch, herzogl. weimarischer Hofmusikus mit einem neuen Konzert auf der Klarinette, das aber dem Komponisten keineswegs gerathen war, und mit Variationen auf dem Bassethorn hören. Hr. Schl. zeigte vornehmlich einen sehr angenehmen und zarten Ton auf beysen Instrumenten.

Einige fremde Virtuosen, die nicht in diesem Saale auftraten, müssen wir übergehen, da das Treiben der geräuschvollen Messe uns nicht verstattete sie selbst zu hören, und wir durchaus nie Andern nachsprechen.

Den Beschluss der diesjährigen Winterkonzerte machte das Konz. des schon genannten Hrn. Thieriot im Saale der Gewandhauses. Bekanntlich bilden die Hrn. Rode, Kreutzer, Baillot etc. in Paris eine hohe Schule der Violin, wie schwerlich eine jemals dagewesen. Hr. Th. gab unverkennbare Proben, dass er in dieser Schule mit Eifer und anhaltendem Fleiss studirt habe. Bey weitem die meisten, auch der sehr geschickten Virtuosen, haben ihre besondere Weise, mit welcher sie auch die verschiedensten Kompositionen einander ähnlich behandeln — sie geben sich selbst und sich allein. Das kann nun, wenn sie selbst viel sind, recht viel seyn; aber sie müssen sich dann, wie Schauspieler dieser Art, ihre Stücke selbst schreiben und auf den Leib zuschneiden; ja, sie werden auch dann wohl thun, wenn sie viel reisen, weil man sie sonst gar bald aushört. In Paris fordert man, der Geiger soll das Verschiedenste, aber jedes ganz in der Weise und im Charakter des Komponisten selbst vortragen. Hr. Th. meynte es ebenfalls so. Er spielte ein Konzert von Viotti, und bemühete sich, besonders in die beyden Allegrosätze ganz das Ausgezeichnete und Pikante des Viotti'schen Spiels, auch das Eigene seines Bogenstrichs u. dgl. zu legen, und es gelang ihm meistens gut. In dem schönen Adagio liess er sich noch freyer gehen, und man wird selten ein Adagio so schön ausführen hören. In einem zweyten Konzert von Rode, (demselben, das dieser Künstler vor kurzem selbst hier spielte,) bewies er, dass der Charakter dieser Komposition, so wie des Spiels dieses Meisters, dem seinigen sich noch besser aneigne, und es ist gewiss nicht wenig gesagt — selbst wenn man das Spiel Rode's noch sehr gut im Andenken hatte und das Vergleichen nicht lassen konnte, gewährte Hr. Th. einen sehr schönen Genuss. Sollte auch Manches aus jener Schule nur noch angenommen, noch nicht ganz in seine Individualität aufgenommen seyn: Hr. Th. wird sich durch diese, wie vormals durch die Durandsche Manier durcharbeiten, und — er hat Jugend, Kraft, Fleiss, Geist und Kenntnisse genug dazu — am Ende von selbst auf einen festen Mittelpunkt geleitet werden, wo er von allen etwas Gutes behält, und zugleich das Beste seines eigenen Wesens am freyesten und schönsten ausspricht. Ausser ihm liess sich der junge Hr. Klengel, Sohn des berühmten Hofmalers in Dresden, mit einem von ihm selbst komponirten Pot-Pourri auf dem Pianoforte hören. Wir wissen nicht, ob Hr. Kl. Steibelt in dieser Gattung von Musik gehört hat und sich

Allen empfohlen, die sich ernst mit dem Studium der Harmonie beschäftigen; und zwar sei es eben so Schülern empfohlen als Lehrern, denen es trefflichen Stoff zu einem Kursus der Harmonie- und Begleitungslehre bietet*); denn ist es auch nicht, wie es mit rhetorischem Stolze auf dem französischen Titelblatte bezeichnet wird: „Ouvrage indispensable à tous les harmonistes-accompagnateurs et tous les organistes", so ist es doch gewiss ein Werk, das die nicht eben sehr zahlreiche Literatur dieses Faches wahrhaft bereichert und Verbreitung in weitem Kreise wünschen und erwarten lässt.

Die Ausgabe ist anständig und (Rec. sagt es mit dem Gefühle erfüllter Pflicht) korrekt. Das will übrigens bei solchen ziffernstarrenden Notentafeln für das Resultat sowohl wie für die Erforschung desselben nicht wenig sagen: indess war es zuerst die Gewissenhaftigkeit, die ein genaues Eingehen des Rec. veranlasste, später war es das Interesse an dem Werke selbst.

Al.

*) Uebrigens möchten wir jedem, auch noch so tüchtigen „Generalbassisten" freundlichst rathen, sich einige dieser Studien doch ja recht anzusehen, bevor er sie mit dem Eleven in Angriff nimmt! Es dürfte Manchem ein wenig heiss werden, wenn von ihm verlangt würde, etwa die Etuden unter Nr. 20, 23, 28 etc., selbst nach mehrmaligem Durchlesen, vollkommen korrekt auszuführen; prima vista vermöchte dies wohl Keiner.

Feuilleton.

Bei dem neulich von den Frauenvereinen in Dresden zum Besten erzgebirgischer Klöpplerinnen im grossen Garten daselbst veranstalteten Concerte wurden über 9000 Billets (zu 7½ Ngr.) abgesetzt.

Zu der Preisbewerbung für Nationalgesänge, welche die provisorische Regierung der Republik Frankreich ausgeschrieben hatte, sind gegen 800 Kompositionen eingegangen; 300 davon hat der Comité zurückgelegt und einer zweiten Prüfung vorbehalten. Sobald die Arbeiten beendet sind, wird das Ergebniss veröffentlicht.

Das Königstädtische Theater in Berlin ist am 16. Juni, zunächst bis zum 1. September d. J., geschlossen worden. — Auch das Stuttgarter wurde bis zum Herbst geschlossen. — Das Regensburger Stadttheater ist zu neuer Verpachtung vom 1. Oktober an ausgeschrieben.

Fuchs' Oper „Gutenberg" hat in Dresden nicht besonders angesprochen. — In Stuttgart war neu: „Das Soldatenleben", nach den bekannten Hackländerschen Skizzen, Musik von *Schlosser* und *Steinhardt* (Ersterer Chorist, Letzterer Violinist am dortigen Theater). Machte auch keinen grossen Effekt. —

Eduard Breunig zu Frankfurt a. M., Erfinder des Instrumentes Piano cantante (auch Harmonika-Piano), hat sich entschlossen, mit diesem Instrumente concertirend das deutsche Land zu durchziehen und die Hälfte des Ertrages von jedem Concerte der deutschen Flotte zu widmen. Das Piano cantante ist ein zu einem Gesangsinstrumente umgeschaffenes Pianoforte, das aber dadurch seinen Charakter als letzteres nicht eingebüsst hat. (Vergl. z. B. Jahrg. 1843, S. 464; 1845, S. 151; 1848, S. 15 d. Ztg.) Zunächst wird Herr *Breunig* in Frankfurt zwei Concerte geben. Zu demselben Zwecke veranstaltet daselbst die Musikgesellschaft „Lyra" ein grosses Concert unter *Konrad Baldeneckers* Leitung, worin nur Stücke von deutschen Meistern zur Aufführung kommen werden.

Mendelssohn Bartholdy's Elias ist nunmehr auch in Petersburg zur Aufführung gekommen.

Ein fünfzehnjähriger Violinvirtuos, Namens *Ihelheimer*, hat in Paris Aufsehen erregt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Zeitschrift Cäcilia.

Anzeige.

Die Zeitverhältnisse, welche das Interesse der civilisirten Welt von den Leistungen der Künste und Wissenschaften auf den ernsteren Schauplatz politischer Ereignisse und Umwandlungen, wir hoffen, nur für kürzere Zeit, unwiderstehlich fortziehen, werden zugleich als Erklärung und Entschuldigung dienen, wenn wir — mit besonderer Rücksicht auf unsere verehrten Abonnenten — die Ankündigung im 105. Hefte der Cäcilia, betreffend das öftere und regelmässige Erscheinen dieser Zeitschrift, nicht zur strengen Ausführung bringen, und die Fortsetzung einstweilen ganz aussetzen. — Wir sprechen hierbei die Hoffnung aus, dass uns recht bald die Umstände wieder erlauben werden, ein folgendes Heft erscheinen, und mit einem Jubelruf und einer Dankeshymne auf die zum Heile unseres Vaterlandes und zur Begründung des Volksglückes getroffene Neugestaltung der Dinge in die Oeffentlichkeit treten zu lassen.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz erscheint mit Eigenthumsrecht:

Berlot, Ch. de, 1. Sonate pour Piano et Violon.
— — 2. Trio pour Piano, Violon et Violoncelle.
Burgmüller, Frédᵈ., Les Etincelles, 12 Melodies en Fantaisies, Variations et Rondeaux. Op. 97, en 4 Suites.
Goria, A., L'Agilité, grande Etude de concert. Op. 45.
— — Grande Valse des fleurs du ballet Griseldis.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur Haydée. Op. 103.
Servais, F., Fantaisie caractér. sur 2 célèbres romances de Lafont, avec acc. d'Orch. ou de Quatuor ou de Piano. Op. 8.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juli. **Nr. 28.** 1848.

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — *Nachrichten*: Aus Petersburg. Aus London. — *Recension.* — Bettonähn. — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klaviaturinstrumente mit singendem Tone.

(Fortsetzung.)

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts nahm die Akustik eine andere Gestalt an. Aus roher Empirie entwickelte sie sich immer mehr und mehr in wissenschaftlicher Form, und wenn sie früher fast nur aus einer Reihefolge gesammelter Beobachtungen und vereinzelter Experimente bestand, erhob sie sich nunmehr zu rationeller Selbständigkeit, wozu namentlich die bedeutenden Fortschritte der mathematischen und naturwissenschaftlichen Disciplinen beitrugen. Männer wie *Euler*, *Leibnitz*, *Bernouilly* u. A. hatten die Wichtigkeit des mathematischen und physischen Theiles der Musik erkannt und demselben die angelegentlichsten Studien gewidmet, und so entstand eine Reihe wissenschaftlicher Entdeckungen, die zu den vielfachsten und wichtigsten Erfindungen und Verbesserungen im Gebiete der Instrumentalbaukunst Veranlassung gaben.

Bis dahin hatte man in der Hauptsache noch keine andere Weise, zur musikalischen Klangerzeugung fähige Körper mit Sicherheit zur Ansprache zu bringen, erkannt, als die, wo ein solcher durch ihm von einem anderen unmittelbar beigebrachte Stösse, also durch Schlagen, Reiben, Streichen oder Anblasen zum Schwingen veranlasst wird. Die erste Art, einfaches Anschlagen, erzeugt indessen blos rhythmische Klänge, weil der durch den Anschlag zu momentanen Schwingungen gezwungene Körper diese freiwillig nicht fortsetzt, sondern sehr schnell in den Stand der Ruhe zurückkehrt, während durch Reibung, Streichen oder Anblasen eine dauernde Folge genau zusammenhängender regelmässiger Stösse entsteht, welche den melodischen anhaltenden Klang bildet. Nun aber machte man die Entdeckung, dass ein klangfähiger fester Körper auch mittelbar zum Ansprechen gebracht werden könne, nämlich dadurch, dass man ihn mit einem zweiten nichtklingenden verbindet und diesem Letzteren den klangerzeugenden Impuls durch Reiben oder Streichen in der Richtung der Schwingungsexcursionen beibringt. Dabei erwies es sich, dass der durch ein solches Medium hervorgebrachte Klang im Vergleich mit dem auf unmittelbare Weise erzeugten bei Weitem voller, runder, schärfer und hinsichtlich der jedesmal bezweckten Stärke oder Schwäche modificationsfähiger, also in jeder Beziehung vollkommener sei. Für den praktischen Gebrauch zeigten sich zunächst Glasstäbchen als vermittelnde Körper zu einer derartigen Klangerzeugung um so geeigneter, als sogar jedem schwer ansprechenden Körper, z. B. Metall- oder Holzstäben, auf leichte Weise ein angenehmer Klang durch sie entlockt werden kann.

Chladni war es, der diese von ihm gemachte Entdeckung zuerst praktisch bei seinem Euphon verwandte, einem von ihm im Jahre 1790 erfundenen Instrumente*), dessen klanggebende Körper aus eisernen Stäben, welche in den Schwingungsknoten auf einem Resonanzboden befestigt werden, bestanden, und an welchen wiederum Glasstäbe in der Art angebracht waren, dass diese den durch Reiben oder Streichen mit genässten Fingern longitudinal empfangenen Schwingungsimpuls transversal auf die Eisenstäbe übertrugen und so den Klang zu Wege brachten. Das Instrument erregte ungemeines Aufsehen, doch machte der Erfinder aus der Bauart und Einrichtung desselben lange Jahre ein Geheimniss, welches er, so wie die auf denselben akustischen Prinzipien beruhende Konstruktion des noch praktischeren Klavicylinders, erst im Jahre 1821 zu veröffentlichen für gut fand. Bei dem Klavicylinder werden nämlich die leitenden oder vermittelnden Stäbe mit Hilfe einer Klaviatur, die sie an eine sich drehende Walze andrückt, zum Schwingen gebracht, und ist dessen Behandlungsweise bedeutend bequemer, als die des Euphons**).

*) Die von Dr. *Chr. Fr. Quandt* zu Jena fast um dieselbe Zeit producirte Glasplattenharmonika ist nichts weiter als eine etwas veränderte Ausführung der ursprünglichen *Chladni*'schen Idee. Das Instrument bestand nämlich aus 44 glasernen, aus zusammengebogenen Barometerröhren verfertigten Gabeln und erstreckte sich von G bis dreigestrichen d; die Tastatur wurde durch Glasstreifen, welche mit den Gabeln in Verbindung standen, gebildet und der Klang durch Streichen der Klaves mit benetzten Fingern hervorgebracht. Also völlig ein *Chladni*'sches Euphon.

**) Nachahmungen des *Chladni*'schen Klavicylinders sind hauptsächlich: 1) das von *Kiffelsen* aus Kopenhagen im Jahre 1803 gebaute Melodikon, aus gekrümmten, an einem Ende befestigten Messingstäben bestehend. Der Klang entsteht dadurch, dass eine Streichwalze das andere nicht befestigte Ende, welches durch die Taste mittelst eines kleinen Riemens an die Walze herangezogen

Mittlerweile (im Jahre 1798 und 1799) hatte auch der Freiherr *F. H. v. Dalberg* mit Glasstäben auf gespannten Seiten experimentirt und verschiedene interessante Entdeckungen gemacht; und fast zu derselben Zeit waren die Akustiker *Kaufmann*, Vater und Sohn, in Dresden mit ähnlichen Untersuchungen beschäftigt, die sie behufs der Konstruktion eines neuen Saiteninstrumentes sogleich praktisch anwendeten. Namentlich brachten sie, statt der bisher als leitende Körper benutzten Glasstäbe, hölzerne in Anwendung, und nach manchen Versuchen gelang es ihnen im Jahre 1808, ein sowohl im Prinzip als in der Ausführung ungemein einfaches, leicht spielbares und höchst wohlklingendes Instrument zu Stande zu bringen, durch welches das Eingangs erwähnte Problem seine Lösung fand, und der ausübenden Musik steht somit ein Tastatursaiteninstrument zu Gebote, welches Vollstimmigkeit und Fortdauer des Tones nicht nur vollkommen in sich vereint, sondern wobei zugleich der Spieler das Anwachsen und Abnehmen jedes einzelnen Tones vollkommen und sicher in seiner Gewalt hat.

Der *Chladni*'sche Klaviecylinder besitzt übrigens ähnliche Eigenschaften; die klanggebenden Körper bei diesem sind jedoch Stahlstäbe und die Abstimmung und Intonation desselben ist schwieriger als die des Harmonichords. Wenn übrigens der Klaviecylinder hier keine weitere Erwähnung findet, so geschieht es darum, weil der Erfinder selbst in einem eigenen Werkchen denselben ausführlicher beschrieben hat; was dagegen das *Kaufmann*'sche Harmonichord anlangt, so ist die Kenntniss der technischen Konstruktion desselben dem grösseren musikalischen Publikum bis jetzt unzugänglich geblieben, und diese besteht der Hauptsache nach in Folgendem.

Ein System von Metallsaiten, eine für jeden Ton, auf einem Resonanzboden, in der Weise wie bei einem aufrechtstehenden Flügel vertikal angebracht, bildet den klanggebenden Theil des Instrumentes. Nach ihrem unteren Ende zu ist jede Saite an geeigneter Stelle mit einem hölzernen horizontalliegenden Stäbchen dergestalt versehen, dass in das eingekerbte Ende desselben die Saite sich fest eingeklemmt befindet, während das andere Ende leicht auf einer Unterlage ruht, wobei eine einfache Vorrichtung dem etwaigen Rücken oder Verschieben desselben begegnet. Jedes dieser Stäbchen bildet eine wirkliche materielle Verlängerung des Angriffs- oder Anschlagspunktes der Saite: es ist eine Art Auswuchs derselben, so zu sagen ein Fühlhorn, welches sie ausstreckt, um durch dasselbe die Eindrücke eines fortgesetzten Stosses, der Reibung also, auf sich selbst übertragen zu lassen. Dies aber geschieht folgendermaassen: Während ein mittelst Fusstritten und Schwungrades in gleichmässige Bewegung versetzter, horizontal über dem Systeme der Stäbchen und in ganz geringer Entfernung von diesen angebrachter Cylinder (eigentlich ein abgestumpfter Kegel, dessen stärkere Dimensionen den Basstönen, die schwächeren dem Diskante dienen) fortwährend rotirt, drückt der Spieler vermöge der Klaviatur die Stäbchen von ihrer Unterlage etwas in die Höhe, wodurch sie mit dem Cylinder in tangentiale Berührung kommen, der nun auf jedem der angedrückten Stäbchen eine dem Bogenstriche bei den Geigeninstrumenten gleichkommende Reibung verursacht.

Diese Reibung versetzt das Stäbchen in longitudinale Erschütterung, welche auf die mit demselben verbundene Saite übergehend, diese zu transversalen Schwingungen veranlasst. Die mittelst einer auf diese Weise zur Ansprache gezwungenen Saite erzeugten Töne sind wahrscheinlich die kräftigsten, welche sie überhaupt hervorzubringen im Stande ist, indem sie dadurch zu den intensiv stärksten*) auf keine andere Art zu erwirkenden Schwingungsexcursionen veranlasst wird. Denn bei einer durch unmittelbaren Bogenstrich oder Anschlag in Vibration versetzten Saite trifft der erste Impuls immer nur einen Punkt oder doch nur einen geringen Theil des Umfanges derselben; dieser Theil geräth zunächst in Schwingung und von diesem aus werden erst die benachbarten Transversalpunkte und somit successiv die sämmtlichen Theile der Durchschnittsebene der Saite, in welcher der angegriffene Punkt liegt, in Erschütterung gebracht, wobei die Trägheit der Materie natürlich der Extensität des ersten Angriffs hindernd entgegenwirkt. Bei der mit einem Streichstäbchen obiger Art armirten Saite aber wird deren ganze für den Angriff bestimmte Transversalebene durch ersteres fest umklammert; es wirkt ferner der Hauptimpuls gerade auf den Mittelpunkt der angegriffenen Durchschnittsebenen der Saite, und nicht blos tangential, wie z. B. der Bogenstrich; sie wird daher in allen Punkten zugleich und gleichmässig kräftig angeregt. Schon die blose Beobachtung zweier Saiten, von denen die eine durch unmittelbar ihr gewordenen Impuls, die andere mittelst Armirung in Schwingung gebracht wird, gibt die Bestätigung des Obengesagten.

(Beschluss folgt.)

wird, berührt und in transversale Schwingung versetzt. Also eigentlich weniger ein Klaviecylinder als eine spirite Nagelharmonika, weil der Streichstab fehlt. Beim starken Spiele wird der Ton fast um einen vollen halben Ton tiefer, eine Eigenschaft, die das Instrument fast unbrauchbar macht. 2) Dem *Buschmann*'schen Terpodion (1816) liegt völlig die Idee des Klaviecylinders zum Grunde, nur enthält es statt eiserner, hölzerne Stäbe, welche den Klang geben. Es verstimmt sich aber beim allergeringsten Temperaturwechsel und wird dadurch ebenfalls fast unbrauchbar. Eine Menge anderer längst verschollener können füglich übergangen werden.

*) Die extensive Stärke oder Grösse der Schwingungsexcursionen ist im Allgemeinen durchaus nicht massgebend für die Klangstärke einer schwingenden Seite. Es gibt Fälle, wo eine solche, wenn sie ihre Schwingungen in den grössten Excursionen macht, nur wenig und selbst gar keinen Klang von sich gibt.

Nachrichten.

St. Petersburg. (Fortsetzung.) Ausser den Quartettmatinéen und den regelmässigen Versammlungen der Symphoniegesellschaft, deren ich bereits in meinem letzten Berichte gedachte, fanden vor den Fasten nur we-

nige Conzerte Statt. Ein siebenjähriger Klavierspieler, *Niklas Hubert*, gab ein Conzert, in dem er sich zwar nicht als Wunderkind zeigte (er spielte nur leichtere Stücke, das Conzert in F dur von *Moscheles* und ein Notturno von *Fesca*), aber doch als ein hübsches Talent, von dem bei fortgesetzten Studien und richtiger Leitung wohl einmal später etwas Tüchtiges zu erwarten ist. In diesem Conzerte hörte ich unseren ausgezeichneten Posaunisten Herrn *Plagmann* zum ersten Male. Er trug einige Lieder von *Schubert* und *Rücken* mit ausgezeichnetem Tone und wahrhaft vollendetem Kunstgeschmacke vor. — Auch der Pianist Herr *Lewy* aus Wien gab schon vor den Fasten ein Conzert. Jeder Künstler, der sich hier niederlassen will, hat zuvor eine Art Probejahr zu bestehen; er muss die Runde durch alle Conzert- und Gesellschaftssäle machen, muss allenthalben spielen, sich aller Welt vorstellen lassen. Von seinem Talente, oft noch mehr von seiner Persönlichkeit, hängt es dann ab, auf welchem Wege er die Salons wieder verlässt, ob durch die glückliche Thüre, welche zu Lectionen und einer Stellung führt, oder durch die des Misslingens, vor der der Postwagen ihn erwartet. Nur wenige Künstler erscheinen, selbst im Falle der Reussite, nach dem Probejahre noch fernerhin in der Oeffentlichkeit. Die meisten sind dann durch ihre Beschäftigungen so in Anspruch genommen, dass sie ihre Studien vernachlässigen; auch macht hier das Conzertgeben, namentlich für einheimische Künstler, allerlei Schritte nothwendig, zu denen sich nicht Jeder leicht versteht. Daher treten in den Conzerten meistens nur die Künstler auf, welche eben in ihrem Probejahre begriffen sind und folglich nach jeder Gelegenheit, sich bekannt zu machen, begierig haschen müssen. Die Zahl der Pianisten ist in Petersburg ganz besonders gross, und alljährlich pflegen sich noch neue dazu zu finden, daher macht sich denn auch das Vorherbemerkte vorzugsweise bei den Pianisten fühlbar. Vor zwei Jahren machte Herr *Frackmann* sein Probejahr; er reüssirte und zog sich dann allmälig zurück. Im vorigen Jahre war Herr *Honoré* an der Reihe, der seitdem wieder abgereist ist. Dieses Jahr endlich gehörte Herrn *Lewy*, der mit seinem eigenen Conzerte schon vor den Fasten begann und dann unerschrocken fortfuhr, die Pflichten seines schweren Jahres zu erfüllen. Herr *Lewy* ist ein sehr fertiger, gewandter Pianist, auch als Komponist recht talentvoll, doch macht sich in seinem Spiele wie in seinen Kompositionen ein allzugrosses Haschen nach Effekt fühlbar, welches oft die Grundbedingung jeder Kunst, die Schönheit, auf das Empfindlichste verletzt. Doch hat er durch ein grosses Trio für Piano, Violine und Violoncell auch ein ernsteres, tüchtiges Streben bethätigt. Dieses Werk, welches er in in seinem Conzerte, für das es übrigens nicht geeignet erschien, vortrug, ist an manchen Stellen voll Schwung und hat interessante Einzelnheiten, nur ist es in einem gar zu schwankenden, buntscheckigen Style geschrieben, kann daher den Ansprüchen, welche man an ein Musikstück dieser Gattung machen muss, nur ungenügend entsprechen. — Bevor ich zu den Fastenconzerten übergehe, muss ich noch einer grossen Aufführung gedenken, welche die Liedertafel unter meiner Leitung vor einem eingeladenen Publikum veranstaltete. Es wurden bei derselben, ausser manchen anderen Männergesängen, auch die bedeutendsten Chore aus *Mendelssohn's* Antigone ausgeführt und brachten eine ergreifende Wirkung hervor. Seitdem hat sich die Liedertafel, deren Existenz hier mit mancherlei Schwierigkeiten zu kämpfen hat, der Symphoniegesellschaft als Vokalabtheilung angeschlossen.

Die Concertsaison führte uns dieses Mal drei fremde Virtuosen zu, Herrn *Batta*, den bekannten Pariser Cellisten, die Pianistin Fräul. *Sophie Bohrer*, und den zwölfjährigen Violinspieler *Wieniawsky*. — Der Name des Herrn *Batta* ist seit langer Zeit vortheilhaft bekannt und besonders von den Pariser Blättern stets mit einer solchen Aureole von Lobeserhebungen umgeben worden, dass man dem Auftreten eines so hochgepriesenen Künstlers wohl mit den ungewöhnlichsten künstlerischen Erwartungen entgegensehen durfte. Solchen Erwartungen konnte jedoch Herr *Batta* keineswegs entsprechen. Er beschränkt sich fast ausschliesslich auf Lieder und Opernmelodieen, welche er höchst zierlich und geschmackvoll vortragt. In dieser Beziehung leistet er, ungeachtet der geringen Fülle seines Tones, recht Schönes und Anerkennungswerthes. Mit der Melodie ist aber auch Alles bei ihm zu Ende; dann folgt allenfalls noch ein kleiner Flageoletappendix, wie dieser, mit dem er *Schubert's* Ständchen beschliesst:

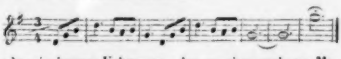

oder ein kurzer Uebergang, der zu einer anderen Melodie führt; von künstlerischer Verarbeitung der Motive, ja sogar von einer tüchtigen concertmässigen Virtuosität findet sich jedoch bei Herrn *Batta* keine Spur. Gewiss offenbart sich im schönen Vortrage der Melodie die Seele des Künstlers, aber die Seele muss auch einen Körper haben, den sie durchgeistigt und verschönert. Wenn wir diesen Körper, die künstlerische Form der Komposition und die Virtuosität der Ausführung, nicht gewahr werden und bewundern können, so bleibt die Seele allein, wie schön sie auch sein möge, nur etwas Unbestimmtes, Unzulängliches. Ein Künstler, der nur Melodieen spielt, ist ebensowohl ein halber, als der, welcher nur Passagen auszuführen weiss. Wir haben alle Musikstücke, die Herr *Batta* ausführte, schon voriges Jahr von Fräul. *Cristiani* gehört und konnten bei dieser Dame das Vermeiden der Virtuosität um so eher entschuldigen, da bei ihr der zarte Vortrag der Melodie als eine normale Aeusserung weiblicher Natur und Empfindungsweise erschien und folglich eine schöne, durch keine getäuschten Erwartungen gestörte Wirkung hervorbrachte. Von einem Manne aber, der obendrein einen vielgepriesenen Namen trägt, darf man wohl mehr erwarten, als von einem jungen Mädchen, und namentlich ist wohl Petersburg, welches Cellisten besitzt, die zu den bedeutendsten jetzt lebenden gehören, berechtigt, an einen Künstler, der kommt, um mit einem *Schuberth*, einem *Gross* in die Schranken zu treten.

ganz andere Ansprüche zu machen, als die, denen Herr *Batta* zu genügen im Stande ist.

Das erste Concert des Herrn *Batta* hatte ein zahlreiches Publikum angezogen, das zweite jedoch, in welchem mit Ausnahme einer einzigen Piece nur die Vorträge des ersten wiederholt wurden, war nur wenig besucht. Nach seiner Rückkehr von Moskau gab Herr *Batta* noch eine kleine Privatsoirée.

Anders, als mit Herrn *Batta*, verhielt es sich mit Fräul. *Bohrer*.

Während der gewandte Franzose, der wohl die geheimnissvolle Kunst des Concertgebens recht aus dem Grunde verstehen mag, sein Hierherkommen schon seit sechs Monaten vorbereitet und auf vielfache Weise von sich reden gemacht hatte, kam Fräul. *Bohrer* ganz unerwartet hier an. Da ihr Ruf noch nicht bis hierher gedrungen war, so deckte ihr erstes Concert kaum die Kosten. Aber ihr wirklich ausserordentliches Talent fand bald die allgemeinste Anerkennung und Bewunderung und ihre späteren Concerte (sie gab deren im Ganzen sechs) waren die glanzendsten der Saison. Fräul. *Bohrer* besitzt unstreitig von allen weiblichen Pianisten am meisten Energie und Ausdauer und eine Bravourvollendung, welche schwerlich von irgend einem anderen Pianisten, wie berühmt sein Name auch sein möge, erreicht, aber gewiss nicht übertroffen werden kann. Sie ist noch in dem Alter der Ueberschwänglichkeit, und folglich dem Romantischen, ja Barocken ganz besonders zugethan. Deshalb ist ihr am wohlsten, wenn sie kühn mit allen Fingern in die Tasten greifen, die gewaltigsten Schwierigkeiten mit vollen Händen um sich herstreuen und ihr Genie mit wild flatternden Locken einherstürmen lassen kann. Natürlich muss sie sich also zu den *Liszt*'schen Kompositionen ganz besonders hingezogen fühlen. Diese spielt sie denn auch vorzugsweise, aber sie erscheint doch keineswegs als eine Nachahmerin *Liszt*'s. Denn gerade in dem Vortrage dieser Kompositionen offenbart sie eine solche Eigenthümlichkeit ihres Talentes und bringt eine von der *Liszt*'schen so ganz verschiedene Wirkung hervor — eine zwar nicht so mächtig erschütternde, dagegen aber anmuthigere und wohlthuendere —, dass man wohl eine entschiedene Verwandtschaft dieser beiden Genie's erkennen muss und *Sophie Bohrer* einen in's Weibliche übertragenen *Liszt* nennen kann, die Idee einer Nachahmung aber auf das Bestimmteste ablehnen muss. Dagegen fehlt es Fräul. *Bohrer* noch an dem ruhigen, konzentrirten Gefühle, welches erforderlich ist, um einer äusserlich einfachen Komposition eine bedeutende Wirkung abzugewinnen. Dieses bethätigte sie namentlich durch ihren Vortrag des hier durch Mad. *Schumann* so beliebt gewordenen Frühlingsliedes von *Mendelssohn*, der völlig spurlos vorüber ging. Als Komponistin zeigte sich die junge Künstlerin in einer grossen, äusserst unklaren Phantasie über eigene Motive und in einer Mazurka, die sehr gefiel und häufig wiederverlangt wurde. In ihrem letzten Concerte legte Fräul. *Bohrer* eine Probe ihres ungewöhnlichen Gedächtnisses ab, indem sie das Publikum aus einer grossen Zahl Kompositionen aller Zeiten, von *Seb. Bach* bis in die Gegenwart, die Stücke, welche sie vortragen sollte, auswählen liess. Das Publikum machte ihr übrigens diese Probe, die durch die Wahl *Bach*'scher oder *Scarlatti*'scher Fugen u. dgl. recht interessant hätte werden können, sehr leicht. Denn es wurden nur Stücke gewählt, welche sie schon in den meisten ihrer früheren Concerte gespielt hatte, ihre eigene Mazurka, *Chopin*'sche Mazurken, *Willmers*' Pompa di festa etc. Frl. *Bohrer* war die Heroine dieser Saison, ihre Concerte waren die einzigen, zu denen unser von so manchen anderen Interessen erfülltes Publikum sich noch einfand. Auch hat sie mehrere Male vor dem kaiserl. Hofe gespielt. Der Vater, Herr *Anton Bohrer*, liess sich regelmässig in den Concerten seiner Tochter hören. Sein Violinspiel ist zwar sauber und geschmackvoll, gehört aber einer uns schon fern liegenden Zeit an und wollte dem Publikum auf die Länge durchaus nicht behagen. Der gute Mann hat hier für seine väterliche Aufopferung manche kränkende Erfahrungen machen müssen.

Unser dritter Gast, der Violinspieler *Wieniawsky*, ist ein zwölfjähriger Knabe, der schon einen ersten Preis im Pariser Konservatorium davongetragen hat. Er besitzt jedenfalls ein recht beachtenswerthes Talent. Seine technische Fertigkeit ist bereits bedeutend vorgeschritten, seine sichere, kecke Bogenführung bewährt sich namentlich im Staccato und seine Intonation ist meistens rein. Bemerkenswerther aber, als diese technischen Eigenschaften, die sich ja eigentlich von selbst verstehen, erschien mir sein Vortrag, der geschmackvoll, zuweilen sogar pikant und von einer feurigen Lebendigkeit beseelt war, die ein wirkliches Genie anzudeuten scheint. Da er noch ein kleines Instrument spielt, so kann natürlich sein Ton weder Grösse noch Kraft genug haben, um ein mehr als mittelgrosses Lokal auszufüllen. Er gab vier Concerte und hat sehr gefallen. Noch muss ich seiner Kompositionen gedenken, deren er viele, meistens mit Orchesterbegleitung, hören liess und die gleichfalls von einem ungewöhnlichen, schon recht hübsch ausgebildeten Talente zeugen. Der junge *Wieniawsky* ist in Warschau geboren, wo sein Vater Arzt ist; er wurde von *Lambert Massart* in Paris auf Kosten des Kaisers von Russland ausgebildet und gewann den ersten Preis im Konservatorium, als er erst zehn Jahre alt war. Er ist der jugendlichste Laureat, den das Pariser Konservatorium aufzuweisen hat. —

(Fortsetzung folgt.)

London, im Juni. — Exeter-Hall. — Mr. *Hullah*, ehemaliger Schüler der königl. Akademie der Musik zu London, hat seit etwa zehn Jahren eine Chorgesangschule gestiftet, in welcher er nach der *Wilhem*'schen Methode mit grossem Erfolg unterrichtet. Seine Schüler sind angehende Musiker, Schullehrer und Lehrerinnen etc. Es werden Gesangübungen in Klassen von mehreren Hunderten, ja zu Tausenden darin gehalten. — Neulich gab Mr. *Hullah*, zur Feier der vorjährigen Grundsteinlegung eines eigenen Gebäudes für seine Schüler, ein sehr interessantes Concert in Exeter-Hall. Der Saal, welcher bekanntlich gegen 3000 Personen

aufnehmen kann, war gedrängt voll. Das Programm war nicht nach jenen bekannten Statuten geordnet, welche Werke von *Mozart*, *Beethoven*, *Weber*, *Mendelssohn* ausschliessen, weil ihre Reize noch zu jugendlich, weil sie noch keine Runzeln haben. Wir hörten den „Sommernachtstraum" von *Mendelssohn* vollständig. Sein Quartett in D wurde nach dem Vorgange im Pariser Konservatorium von zwanzig Spielern ausgeführt. — Mr. *Whitworth* sang *Mozart's* „O Isis und Osiris" mit schöner Stimme und vielem Ausdruck. Mr. *Lockey* trug ein Lied von *Lachner* bestens vor. Mr. *Reeves* sang ausser mehreren Piecen *Beethoven's* Adelaide und eine Ballade aus *Hullah's* „Dorf-Oper". Besondere Erwähnung verdient auch ein neues sehr angenehmes Duett vom Conzertgeber, welches die Misses *Williams* sangen, so wie sein vierstimmiger Chor über einen Text von *Parry Cornwall*. — Wenn mancher Komponist die ganze Welt für eben so verliebt in seine Werke hält, als er selbst es ist, und daher ein Conzertprogramm nicht schöner als mit seinem Namen allein ausfüllen zu können glaubt, so scheint Mr. *Hullah* anderer Meinung zu sein, denn er liess nur wenige seiner Kompositionen von seinen Schülern ausführen. Ausser den bereits genannten Namen betheiligten sich an dem heutigen Conzerte noch Miss *Rainforth*, Miss *Durel*, Mrs. und Mr. *Weiss*, und Mr. *W. S. Bennett*, welcher Letztere einige *Mendelssohn*'sche Lieder ohne Worte vortrug. An einem vierstimmigen Chore „Tagesanbruch" von *Beaumont* und *Fletcher*, welchen *Moscheles* vor mehreren Jahren für diese Klassen komponirt hat, und dessen Ausführung erfahrene Sänger und feine Nuancirung erfordert, konnte man den unzweideutigsten Beweis von den Fortschritten erkennen, welche die Schüler *Hullah's* gemacht haben.

Wöchentliche Conzerte. — Miss *Anichini*, die ausgezeichnete Schülerin von *Moscheles*, gab ihren Freunden am Montage eine musikalische Morgenunterhaltung auf ihrer Villa bei London. An dem Abende desselben Tages unterhielt der possirliche und originelle Mr. *John Parry* die Lachlustigen in seinem Conzerte in Hannover Square auf die angenehmste Weise. Seine neue Posse hiess: „die Operettenprobe". Darin führt er mit der rechten Hand den Taktirstab, mit der Linken deutet er den Orchesterspielern jede Ausdrucksnuance an, während der Sänger, einhelfend, dazwischenredend, eine Szene mit drei Singstimmen und dem Chore durchgeht. Wie sehr er das Publikum anzuziehen und zu unterhalten versteht, bewies der Saal, welcher trotz der schlechten Zeiten und des darniederliegenden Grosshandels doch im eigentlichen Sinne vollgestopft war. Auch in diesem Conzerte sang Mr. *Reeves*, der jetzt nirgends fehlen darf.

Haben wir einen zweiten *Mozart* in Spe unter uns, ohne es zu wissen? Das folgende Programm einer von Herrn *Kraus* letzte Mittwoch gegebenen Unterhaltung ähnelt einem Conzertzettel sehr, welchen der Vater Amadeo's in Italien drucken liess zur Zeit, als der geniale Knabe dem Papste das Miserere mit dem Gedächtnisse stahl. Beiläufig gesagt, ein Kirchenraub, eben so einzig in seiner Art wie in seinen Folgen, denn anstatt Schmach und Strafe brachte er dem Räuber Ruhm und Belohnung. Wir geben den *Kraus*'schen Zettel als vielversprechendes Kuriosum. Wenn ihm ein zweiter Idomeneo, Don Juan, Figaro oder eine zweite Entführung und Zauberflöte folgen, wollen wir es wohl zufrieden sein. — Es war zu bewundern: 1) Improvisation über irgend ein vom Publikum gegebenes Thema; 2) Preghiera aus Moses in Egypten, für die linke Hand allein; 3) Improvisirte Lieder ohne Worte über aufgegebene Themen; 4) „La Dolcezza"; 5) Improvisation über verschiedene gegebene Opernmotive; 6) „Sehnsucht", Romanze von *Kramer*; 7) grosse Fantasie für die linke Hand allein über Motive aus „Norma"; 8) Bravour-Variationen über ein Motiv aus dem Liebestrank, deren Anzahl das Publikum zu bestimmen hat. — In der That, so lange solche in- und ausländische Charlatanerien, wie wir sie leider diese Woche mehrfach wahrnehmen mussten, sich noch breit machen dürfen, wäre es ein Verbrechen an der Kunst, den Unwillen darüber nicht öffentlich aussprechen zu wollen. —

(Beschluss folgt.)

Recension.

Martha, oder der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen von *W. Friedrich*. Musik von *F. von Flotow*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Wien, bei *G. F. Müller*, Kunst- und Musikalienhändler. Preis 15 Fl.

Dem Texte dieser Oper liegt eine eben so eigenthümliche als interessante Fabel zum Grunde.

Das junge, reizende Edelfräulein der Königin Anna, Lady Harriet Durham, ist vor lauter Glück ganz melancholisch geworden. Es fehlt ihr, sie weiss selbst nicht, was! die naseweise Vertraute Nancy meint — ein Liebhaber —, worüber die Lady sich sehr erzürnt. Nein! ach Gott! Sie hat keinen Geliebten! — Unter dem Fenster zieht eben ein Chor Mägde vorbei, nach Richmond zum Jahrmarkt, wo sie sich alljährlich, einer alten Sitte gemäss, zur Vermiethung aufstellen und ausbieten. Um den Missmuth und die tödtliche Langeweile zu verscheuchen, besucht Lady Durham mit Nancy und einem langweiligen Vetter, Lord Tristan Mikleford, diesen Markt. Aus Scherz vermiethet sie sich, als Bäuerin verkleidet, unter dem Namen Martha, an einen jungen Pachter Lionel, und Nancy desgleichen an seinen Freund, den etwas älteren und derberen Plumkett — auf ein Jahr, d. h. in ihren Gedanken auf eine Viertelstunde. Aber Gesetz und Richter in England scherzen niemals, und als die Dämchen nach einer Viertelstunde wieder zurück wollen in die grosse, glänzende, königliche Welt, erfahren sie mit Schrecken, dass sie auf ein Jahr wirkliche Mägde geworden sind. Nolens volens müssen sie mit ihren Herren, den Pachtern, in deren Heimath. Das ist die erste Verwickelung und eine, vor der man Respekt haben muss. Wie werden die armen Dinger dieser höchst unhochwohlgeborenen Lage entschlüpfen? Denn sie sollen, im Pachterhause

angekommen, gleich aufräumen, Vieh und Mensch bedienen, spinnen, wodurch höchst ergötzliche Situationen entstehen. — Mit Hilfe des Vetters Mikleford entfliehen sie endlich bei Nacht. Aber nun wächst eine zweite Verwickelung hervor. Der junge, schöne Pachter Lionel hat sein Herz an die vermeintliche Martha, und diese das ihrige auch an ihn verloren. Liebesiech schleicht sie an ihrem Hofe, liebesiech schleicht er auf seinem Hofe herum. Auf einer königlichen Jagd treffen beide Paare zufällig wieder zusammen, die Pächter werden enttäuscht und mit zerrissenem Herzen stürzt der arme Lionel ab. Durch einen Ring wird er später als Graf Derby er- und von der Königin anerkannt. Die Lady ist glücklich, dass ihr Herz nun legitim empfindet und sie dem ebenbürtigen Geliebten ihre Hand anbieten darf, was sie auch gleich thut. Aber jetzt kommt die dritte und beste Verwickelung. Die Lady habe mit seinem Herzen nur gespielt, sagt Lionel, als Landmann ihn nicht gewollt, nun er Graf geworden, wolle er nicht; er wolle Landmann bleiben. Stolz, im tiefsten Herzen verletzt, ewig unglücklich, geht er von dannen und lässt die Lady erstaunt, verwirrt, voll Reue und Liebe stehen. Dies ist ein Knoten der festesten, gefährlichsten und darum besten dramatischen Art, den nämlich nicht äussere Umstände, sondern Denk- und Gefühlsweise der Personen zusammenschlingen. Man wird sehr gespannt, wie er sich lösen wird, und er löst sich so unerwartet als natürlich. Die Lady kriecht wieder in ihre Marthakleider, präsentirt sich so dem Geliebten und sagt: wenn du kein Graf, will ich eine Bäuerin werden. Meine Liebe ist stärker als mein Stammbaum. Und nun möchte ich Den sehen, der der Lady nicht vergeben, sie noch zehntausendmal lieber und sobald wie möglich geheirathet hätte.

Man sagt, der Dichter habe diese Fabel einem englischen Ballet entlehnt. Nun, so bleibt ihm doch das Verdienst, eine glückliche Wahl getroffen, einen geschickten Plan gebildet, wirksame dramatisch-musikalische Situationen erfunden, nicht blose Theaterfiguren, sondern wirkliche Charaktere gezeichnet und endlich hübsche Chöre eingewebt zu haben, die der Handlung nicht als langweilige Schwätzer aufgedrungen, sondern von ihr selbst als nothwendige Mitarbeiter verlangt worden sind. Wäre die Erkennung durch den Ring nicht, welches Entwickelungsmotiv etwas abgenutzt ist, der Kritiker wäre verlegen, wo er etwas auffinden sollte, daran er seinen Scharfsinn und seine Galle loswerden könnte. Jedenfalls ist dieser Text ein Wesen, von dem sich künftige Opernd ichter viel gute Rathschläge holen konnten, wenn sie ihm die rechten Fragen über seine Geburt und den Weg seiner Ausbildung vorlegen wollten.

(Beschluss folgt.)

Bettowähn.

Ich weiss nicht mehr, war es im Jahre 1807, 1808, 1809 oder auch noch später, als *Rode* von einer Reise in Russland nach Paris zurückkehrte und ein Concert gab. Darin liegt nun eben nichts Besonderes; das Besondere dabei war aber, dass *Rode* in diesem Concerte eine Symphonie aufführte, die er in Wien gehört hatte und die er sehr schön fand. Es war eine Symphonie von *Beethoven*. Diesen Namen kannten damals nur wenige Leute in Frankreich, wo man sich zu jener Zeit noch einbildete, *Haydn's* und *Mozart's* Werke wären in dieser Musikgattung der höchstmögliche Grad von Vollkommenheit. In der Probe wurde die Symphonie auf die Musikpulte aufgelegt, nicht etwa gestochen, sondern blos geschrieben und mit dem ganz einfachen Titel: Symphonie, komponirt von *Ludwig van Beethoven*. Jedermann studirte den Namen, aber Keiner konnte ihn ordentlich aussprechen. „Was für ein närrischer Name! — Er klingt ganz russisch! — Ja, ja, du hast Recht — man sieht wohl, dass *Rode* in Russland war, in dem Eislande! — Welch' barbarischer Name! wie kann man nur so heissen! — Der Mann wird niemals berühmt werden! wie soll man sich denn einen so vertrackten Namen merken! — 's ist aber doch kein russischer Name; ich wette, es ist ein deutscher und er soll bedeuten: Wind-Thier im Wind (vent-bête-au-vent), denn die deutschen Namen haben immer eine Bedeutung, z. B. *Schmid*, d. h. ein Schmied (forgeron). — Bleib mir mit dein.m Schmied, mit deinem Wind-Thiere vom Halse; *Rode* hat dies Bauerwälsch von einer Symphonie selber gemacht; man soll aber nicht wissen, dass sie von ihm ist, und darum hat er einen Namen darauf gesetzt, der gar nicht existirt; ich habe in die erste Geige, in den Bass, in die Flöte hineingeguckt — verrücktes Zeug — hat gar keinen Sinn; Musik, die gar nicht russischer sein kann; du sollst 'mal sehen, wenn wir's spielen, wie das abscheulich klingt."

Solche Bemerkungen hörte man von allen Seiten. *Rode* mochte betheuern und schwören, *Beethoven* sei ein ausgezeichneter Tonsetzer, er habe ihn zu Wien auf die wundervollste Weise auf dem Pianoforte improvisiren gehört — man glaubte ihm nicht.

Der erste Theil des Concertes begann mit einer *Haydn*'schen Symphonie, die vortrefflich ausgeführt wurde; den zweiten eröffnete die *Beethoven*'sche, die sehr schlecht ging; dann spielte *Rode*, wie immer, göttlich schön, und am folgenden Tage hiess es in den Zeitungen, *Rode* habe in seiner Geige alle die Eiseskälte von Russland mitgebracht und die Symphonie zu Anfange des zweiten Theiles wäre eine Schmiererei von seinem Gemächte gewesen, der er den barbarischen Namen „Wind-Thier im Winde" (vent-bête-au-vent) oder „Wind-Thier im Weine" (vent-bête-au-vin) nur deshalb gegeben habe, um sein Inkognito zu bewahren. —

Zwanzig Jahre später wohnte ein aus Deutschland zurückgekehrter Künstler einem Concerte im Pariser Konservatorium bei. Er stand hinter zwei guten Musikern, welche so eben in der nämlichen Symphonie mitgewirkt hatten, die dieses Mal mit idealer Vollendung ausgeführt worden war. Als die Beiden den Meister lobten, wie er es verdient, da fasste der Andere sie bei den Ohren und sagte zu ihnen: „Gestehen Sie also, meine alten Kameraden, dass Sie vor zwanzig

Jahren gewaltige Pinsel und grosse Esel waren: denn gerade Sie Beide machten damals in dem *Rode*'schen Concerte, als diese Symphonie zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde, die schlechtesten Witze darüber." Sie räumten ein, dass sie sich geirrt hätten; der Eine aber nahm es krumm, dass man ihn an den Ohren gefasst hatte, und die Folge war, dass sich am folgenden Morgen zwei Männer mit dem Degen in der Faust im Boulogner Hölzchen gegenübertraten. Indessen endigte sich die Sache ganz leidlich mit einer Armwunde und einem guten Frühstücke, wo man auf *Beethoven's* Wohl die Gläser leerte und ihn den Gott der Symphoniekomponisten nannte. Seinen Namen aber ordentlich auszusprechen, das vermochte man noch immer nicht: man nannte ihn „*Bettowahn*", mit Betonung der letzten Sylbe, und freute sich dabei ausserordentlich, dass man jetzt den Namen so richtig herausbringe.

Biographisches.

Anna Zerr wurde in Baden-Baden am 26. Juli 1822 geboren. Ihr Vater *Joseph Zerr*, dortiger Musiklehrer und Organist, gab ihr den ersten Unterricht in der Kunst und setzte denselben auch fort, als sie zur Erziehung in ein dortiges Kloster gebracht worden war. Gesang, Orgelspiel, Kontrapunkt bildeten die Gegenstände ihrer musikalischen Unterweisung, und die Kleine machte so gute Fortschritte, dass sie bereits im eilften Jahre die Soli aus *Mozart*'schen Messen etc. vom Blatte singen konnte. Sie wollte den Schleier nehmen, allein der Vater liess es nicht zu, vielmehr musste sie ihn, nachdem sie das Kloster verlassen hatte, in der Ertheilung des Musikunterrichtes unterstützen. Endlich erwachte in ihr die Neigung zur Bühne, doch auch hier trat der Vater verbietend dazwischen, bis die berühmte Sängerin und Gesanglehrerin *Elena Vigano* die junge *Anna* zufällig hörte und sich erbot, ihr unentgeltlich Gesangunterricht zu geben und sie zur dramatischen Laufbahn vorzubereiten. Dies wurde angenommen, und Lehrerin wie Schülerin reisten nach Paris, wo die Letztere zwar in Folge einer Krankheit die Stimme verlor, sie jedoch nach drei Monaten schöner als jemals wieder erhielt. Nachdem sie zwei Jahre *Bordogni's* Unterricht genossen, wurde sie im Jahre 1840 als erste Sängerin nach Karlsruhe engagirt, wo sie eine enthusiastische Aufnahme fand. 1841 gastirte sie in Strassburg, Stuttgart, Wiesbaden, München, im folgenden Jahre in Frankfurt a. M. und Köln; 1843 war sie wieder in Paris, gastirte 1844 in Aachen, 1845 in Amsterdam, und kam 1846 nach Wien, wo sie angestellt wurde. Im vorigen Jahre machte sie eine Kunstreise nach Nürnberg, Dresden, Hamburg u. s. w. (In Hamburg wurde sie von einer Krankheit befallen, war jedoch bereits im Juli wieder hergestellt.) Obwohl ihr glänzende Engagementsanträge nach Paris gemacht wurden, kehrte sie doch, ihren kontraktlichen Verpflichtungen getreu, nach Wien zurück, wo sie unlängst zur österreichischen Kammersängerin ernannt wurde. Sie ist die Freude und Stütze ihres Vaters und ihrer fünfzehn Geschwister.

(Nach der Theaterchronik.)

Feuilleton.

Fräulein *Schwarzbach* hat in Dresden mit vielem Beifall gastirt. Namentlich gefiel sie als Martha in *Flotow's* Oper. Sie ist seitdem auf drei Jahre für die Hofbühne engagirt worden.

In Wien haben Prof. *Sulzer* und Komponist *Schachner* eine Nationalliedertafel der akademischen Legion gestiftet, in welche nur Mitglieder der letzteren aufgenommen werden, ohne dass jedoch musikalische Vorbildung bedingt ist. Die Mitglieder (bereits gegen 1000) haben auffallend rasche Fortschritte gemacht. Leute ohne die geringste Kenntniss von Noten, Takt u. s. w. haben es in 6 bis 7 Unterrichtsstunden dahin gebracht, dass sie eine nicht schwere Melodie vom Blatte singen. Namentlich ist dies der trefflichen Methode *Sulzer's* zu danken. Natürlich ist der Unterricht unentgeltlich.

Ein Wiener Blatt zählt unter anderen Vorschlägen zur Hebung der arbeitenden Klassen auch die Gründung von Singschulen für Arbeiter auf, nach dem Muster der Schweizer Arbeitervereine. Gewiss ein sehr guter Vorschlag, der schon hier und da mit bestem Erfolge zur Ausführung gekommen ist. (S. z. B. in Betreff Leipzigs S. 415 dieser Zeitung.)

In Altona hat das Haus *Jenemann u. Söhne* fallirt, wie man sagt, hatte bei demselben *Jenny Lind* einen grossen Theil ihres ersungenen Vermögens stehen.

Gustav Schmidt's Prinz Eugen fand in Lübeck dieselbe beifällige Aufnahme, die ihm bisher überall zu Theil geworden.

In Braunschweig gab der dasige Domorganist *Sonnemann* in der Burgkirche ein Orgelconzert zum Besten der deutschen Flotte. — Zu gleichem Zwecke sollte in Fulda ein grosses Concert stattfinden, veranstaltet von dem Cäcilienvereine unter Leitung des Seminarmusiklehrers *G. A. Henkel*. Programm: *Mendelssohn Bartholdy's* Ouverture „Meeresstille und glückliche Fahrt", dessen Chor. Verleih uns Frieden, dessen Pianofortoconzert in D-moll (gespielt von dem jungen *H. Henkel*, *Mendelssohn's* Schüler); — das Alexanderfest von *Händel*, ausgeführt von 200 Sängern und Spielern.

Den 13. und 14. August wird das eidgenössische Sängerfest in Bern auf der grossen Schanze gefeiert. Eine Festhütte für ungefähr 1600 Gäste wird errichtet; eine grosse Menge Sänger sind bereits angemeldet.

In der Leipziger Zeitung dankt die Gemeinde zu Obermeissa dem Orgelbaumeister *Pfatzner* in Colln bei Meissen für die Erbauung einer neuen vortrefflichen Orgel. Es ist ein zweimanuliges achtfüssiges Werk mit 31 klingenden Stimmen, über das sich *Schneider* aus Dresden sehr vortheilhaft ausgesprochen hat. Auch die Billigkeit wird gerühmt.

In London macht jetzt der Pariser Pianofortevirtuos *Charles Halle* Furore. — Auch *Vieuxtemps* bläst dort.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **Flasmer & Comp.** in Minden ist erschienen und in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Neumann, H., „Frisch auf, das Schwert zur Hand! Ihr deutschen Brüder alle!" Gedicht von Dr. *Hettig*, für den vierstimmigen Männerchor (*Trompeten, Hörner, Posaunen, Tuba und Pauken ad lib.*). Preis 7½ Sgr.

— — Geschwindmarsch mit Gesang zum Einzug der Göttinger Studenten den 1. Mai 1848 mit Pianofortebegleitung. Preis 5 Sgr.

Neue Musikalien,

welche so eben im Verlag der **Schlesinger'schen** Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:

Billet, 2 Fantaisies brill. sur Macbeth de *Verdi*. Op. 55 et 56 à 17½ Sgr. Souvenir de *Lucia Strossi*. Op. 50 p. Piano. 12½ Sgr.

Conrone, 50 Leçons de chant p. le médium de la voix (Mezzo-Soprano od. Baryton). 3 Thlr., dito en 4 Livr. à 1 Thlr.

Diabelli, 2 Potpourris de la Joire (Jadin) de *Halevy* p. Piano à 17½ Sgr., dito à 4 mains à 25 Sgr.

— — 3 Potpourris de: La Favorita von Richard et Mathilde de *Donizetti* p. Piano à 20 Sgr., dito à 4 mains à 1 Thlr.

— — 40 Favoritmelodieen aus *Halevy's* Musikstücken f. Piano. 2 Lief. à 10 Sgr.

— — Rondino et 3 Divertiss. de Vielka — Feldlager in Schlesien de *Meyerbeer* p. Piano. 4 Livr. à 10 Sgr., dito à 4 mains. 4 Livr. à 17½ Sgr.

— — 3 Potpourris de Vielka de *Meyerbeer* p. Piano à 20 Sgr., dito à 4 mains à 1 Thlr.

Fürstenau, Rondino sur Stradella de *Flotow* p. Flöte av. Piano. Op. 144. 20 Sgr., dito p. Flöte 10 Sgr.

Gungl, Joh., Paulowah-Polka. Op. 38. 7½ Sgr. Eisenbahn-Galopp. Op. 29. 10 Sgr. Petrikof-Festquadrille. Op. 34. 12½ Sgr. La Capricieuse, neuer Mazurka. Op. 35. 7½ Sgr. Nordlichter. Walzer. Op. 36. 12½ Sgr. Winterlust, Polka-Mazurka. Op. 37. 7½ Sgr. Strogonoff-Polka. Op. 40. 7½ Sgr. Champagner-Knall-Galopp. Op. 42. 7½ Sgr.

— — Partepicker-Polka. Op. 45. 7½ Sgr. sammtlich für Pfte.

— — Strogonoff-Polka u. Paulowah-Polka f. Orchest. à Thlr 10 Sgr.

Heller, 2me Tarantelle p. Piano. Op. 61. 25 Sgr. Deux Valses p. Piano. Op. 62. 20 Sgr.

Herz, H., Variations sur air tirolien. Op. 15. 12½ Sgr. Premier Caprice p. Piano. Op. 32. 12½ Sgr.

Hoven, Ironische Lieder f. 1 Singst. Op. 41. 20 Sgr.

Liszt, Marche du Sultan Abdul Medjid-Khan de *Donizetti*, 2. erleichterte Version für Piano. 20 Sgr., dito p. l'Orchestre. 1 Thlr.

Meyerbeer, Ouverture de Struensee p. Piano av. Acc. de Violon. 4 Thlr. Parademarsch aus Vielka, Feldlager in Schlesien f. Piano von *Chotek*. 7½ Sgr., dito f. Orch. 1 Thlr.

Mozart, 8 Sonates p. Piano. Nouv. Edition. N° 5—8. B. F. D dur à 15 Sgr., C moll 22½ Sgr., A moll 15 Sgr., D dur 20 Sgr.

— — Variationen über Schulmeisterlied a. b. c. f. Piano. 12½ Sgr.

5 Nationallieder, Schwarz-roth-gold. Marseillaise Schleswig-Holstein meerumschlungen. Was ist des Deutschen Vaterland etc. f. Piano à 5 Sgr., zu 4 Handen 10 Sgr., für 1 Singstimme und Piano à 5 Sgr.

— — N° 2ö Chant du départ — Revolut. Kriegshymne v. *Mehul*. N° 26 A. Chocur des Girondins — Girondistengesang f. 4 Singst. u. Piano à 5 Sgr.

Panofka et **Ressel,** Plaisirs du jeune Violoniste p. 2 Violons. Livr. I. 22½ Sgr., p. Violon seul 12½ Sgr.

Reissiger, Mein Reichthum f. Sopran od. Tenor (Auswahl N° 37). 5 Sgr.

Schäffer, Was ist das beste, wenn's vor den Feind geht? f. 4stimm. Männergesang. Op. 21. 22½ Sgr.

Verdi, Lombarden-Marsch von *Joh. Gungl* f. Piano. Op. 27. 7½ Sgr.

Weber, C. M. v., Aufforderung zum Tanz Op. 65 zum Concertvortrag f. Piano von *Ad. Henselt*. 25 Sgr.

Truhn, Der Corsar f. Bariton mit Piano. Op. 9ö. 17½ Sgr. (*Meyerbeer's* Robert d. Teufel (Roberto il diavolo), a. 12 Thlr. und *C. M. v. Weber's* Freischütz (Il franco arciero), a. 2½ Thlr., beide in vollst. Klavierauszug mit italien. und deutschem Text, sind in neuen Ausgaben so eben erschienen.)

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Bach, Seb., Kantate: Eine feste Burg, im Klavierauszug. 1 Thlr. 15 Ngr.

Dressel, O., 6 Lieder für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. 20 Ngr.

Flügel, G., 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begl. des Pianoforte. Op. 21. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Gade, N. W., Dritte Symphonie in A moll für das Pianoforte zu 4 Handen eingerichtet. Op. 15. 2 Thlr.

Grimmer, Fr., Kinderlust am Pianoforte. 1. Heft: 12 kleine Studien und Uebungen. 2. Heft: 12 kleine Charakterstücke. à 15 Ngr.

Horsley, C. E., Sechs Lieder für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 31. 25 Ngr.

Lumbye, H. C., Traumbilder. Fantasie für das Pianoforte. 15 Ngr.

— — Tanze für das Pianoforte.

N° 44. Hamburger Toohalle-Polka. 5 Ngr.

„ 42. Alster-Ruder-Klange. Walzer. 12½ Ngr.

— — Dieselben zu 4 Handen.

N° 41. Hamburger Toohalle-Polka. 5 Ngr.

„ 42. Alster-Ruder Klange. Walzer. 17½ Ngr.

Melodieenbuch. Leichte Stucke für das Pianoforte nach beliebten Melodieen eingerichtet von *F. L. Schubert*. Heft 1. 2. à 20 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ein Sommernachtstraum von *Shakespeare*. Op. 61. Partitur 10 Thlr.

— — Zweites Trio f. Pianoforte, Violine und Violoncell in C moll. Op. 66. fur d. Pfte. zu 4 Hand. arr. von *F. L. Schubert*. 2 Thlr. 20 Ngr.

Mozart, W. A., Grand Duo d'après un Concert pour la Clarinette (Op. 107), pour le Piano à 4 mains arr. p. *C. Burchard*. 2 Thlr.

Schmidt, G., Sechs Lieder für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 3. 20 Ngr.

— — „Prinz Eugen, der edle Ritter", Oper, für das Pianoforte ohne Worte arr. von *F. L. Schubert*. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — Textbuch zu derselben Oper (N° 6). 3 Ngr.

Schumann, R., Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell. Op. 63. 3 Thlr. 15 Ngr.

Thalberg, S., Fantaisie sur des themes de l'opéra „La Gazza ladra de Rossini, pour le Piano. Op. 67. (N° 6 du Decameron.) 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juli. Nr. 29. 1848.

Inhalt: Beiträge zur praktischen Akustik. — Nachrichten. Aus Petersburg. Aus London. — Recensionen. — Feuilleton.

Beiträge zur praktischen Akustik.

Ueber Klaviaturinstrumente mit singendem Tone.

(Beschluss.)

Hinsichtlich der Art und Weise nun, wie die Vibrationen der Saite mittelst eines Stäbchens erregt werden, möchte Folgendes zu bemerken sein. Die durch den Druck des Stäbchens an die rotirende Streichwalze mit dieser entstehende Cohäsion des ersteren strebt dasselbe von der Saite hinweg und zwar nach der Richtung der Reibung zu ziehen; da aber Stäbchen und Saite mit einander verbunden sind, so folgt diese dem dem ersteren ertheilten Impulse so lange, bis ihre Elasticität die Cohäsion überwunden hat und nun das Stäbchen seinerseits durch die Saite selbst wieder zurückgerissen wird. Diese legt den durchschnittenen Raum nicht allein wieder zurück, sondern bewegt sich nach dem allgemeinen Gesetze schwingender Körper noch über den Ruhepunkt hinaus, um von hier durch eigene Schwungkraft sowohl wie durch den erneuten Impuls der Reibung und der dadurch auf's Neue veranlassten Cohäsion bis zum Ruhepunkte zurückgeführt zu werden. Hat nun auf diese Weise die Saite ihre erste Excursion vollendet, so beginnt durch die von der Reibung unterstützte Schwungkraft der Saite eine zweite Schwingung ähnlicher Art, der alle übrigen in gleichem Maasse folgen. Je stärker die Reibung, desto grösser werden die einzelnen Schwingungsexcursionen sein und um so stärker der Klang, und dieser muss natürlich so lange anhalten, als die erstere dauert. Aus dem eben Gesagten ist es leicht ersichtlich, dass das Streichstäbchen, welches der Reibung des Streichcylinders zunächst ausgesetzt ist und deren Impuls auf die Saite überträgt, nicht selbständig in sich schwingt; genau genommen und in akustischer Bedeutung des Wortes, schwingt es eigentlich gar nicht, und eine longitudinale Vibration seiner einzelnen Molecülen findet nicht Statt, denn sonst müsste es einen und zwar sehr hohen Ton von sich geben, was nicht geschieht. Vielmehr geräth das Stäbchen nur als Ganzes in Erschütterung, bildet somit einen effektiven Theil der transversal schwingenden Saite, und nur in dieser Beziehung kann man sagen, es vibrire. Es macht genau dieselbe Zahl von Erzitterungen oder Hin- und Herbewegungen, welche die klingende Saite, mit der es zusammenhängt, an Schwingungen macht, und zeigt sich mit derselben als völlig integrirend, nämlich, wie schon oben angedeutet, als eine Verlängerung des Angriffspunktes derselben. Da übrigens das Stäbchen als materielle Substanz eigenes Gewicht besitzt, so ist dies, wie gleich gezeigt werden soll, auf die Höhe des Tones der Saite von bedeutendem Einfluss.

Während jede frei und unbehindert schwingende Saite in ihrer ersten Schwingungsart, nämlich ohne Knoten schwingt, also ihren tiefsten oder Grundton angibt, vibrirt eine mittelst eines Streichstäbchens zur Ansprache gebrachte Saite in der zweiten Schwingungsart: mit Einem Knoten, gibt also nicht ihren Grundton, sondern die nächste Aliquote desselben an. Nun könnte man muthmaassen, dass bekannten akustischen Prinzipien nach dieser Knoten in die Mitte der Saite fallen und diese in der Oktave ertönen müsste; Beides geschieht aber bei der Saite des Harmonichords, wenn sie mittelst des Stäbchens zum Erklingen gebracht wird, ganz und gar nicht. Vielmehr fällt der sich bildende Schwingungsknoten nicht in die Mitte der Saite, sondern theilt sie ohngefähr in $^2/_3$ und $^1/_3$ Theile, dergestalt, dass am kürzeren Stücke sich der Streichstab befindet. Wollte man nun hieraus den Schluss ziehen, dass der allgemeinen Theorie nach die Saite zwei Töne von sich geben müsste (der kleinere $^1/_3$ Theil nämlich die kleine Decime oder die um eine Oktave erhöhte kleine Terz, und der grössere, aus $^2/_3$ bestehende Theil die grosse Sexte), so würde man abermals irren, denn es schwingen beide Saitenabtheilungen, ungeachtet der Verschiedenheit ihrer Länge, ganz gleichmässig, und der Ton, den sie hervorbringen, ist etwa um eine Quinte*) höher, als der Ton, den die Saite nach Entfernung des Streichstäbchens angeben würde. Die einfache Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung liegt in Folgendem. Jede in Schwingung versetzte Saite, welche durch irgend einen Umstand im freien Spiele ihrer Schwingungen zwar gestört, aber doch nicht gänzlich gehindert wird, zerlegt sich bekanntlich sofort in einzelne, und zwar zunächst in zwei, dann in drei,

*) Nicht völlig.

ihn zum Muster nimmt, oder ob es ein zufälliges Zusammentreffen ist: er spielte ganz in Steibelts Manier — und das ist, gerade, in dieser Gattung, wo sich St. wohl am meisten auszeichnet, kein geringes Lob. Ungemeine Fertigkeit, viel Feinheit in Behandlung des Instruments, und Delikatesse im Vortrag waren Vorzüge des Spiels des Hrn. Kl. Mehr Tiefe, Gründlichkeit und Reichhaltigkeit — mehr Charakter in der Komposition zu zeigen, liess die Gattung, die er nun einmal hatte wählen wollen, nicht wohl zu.

Nachrichten.

Wien den 11. May. Unser singendes Theaterpersonale leidet seit einigen Monaten an einer Heiserkeit, die nichts als Wiederholungen zulässt. Indessen, so viel die Umstände erlauben, wird das Alte doch so umgewandelt, dass jeder nach Belieben es für etwas anders nehmen kann. Dieses Schicksal traf zuletzt auch die bekannte Oper Don Juan von Mozart. Da die deutsche Uebersetzung nicht nach der Leipziger Auflage, sondern nach Herrn Lipperts Bearbeitung gegeben wird, so stünden hier einige Beweise seines dichterischen Geistes wohl nicht am unrechten Orte. Aber ich will Niemand um das Vergnügen der Ueberraschung bringen; darum nur das Wenige: Das Stück gewinnt schon dadurch unendlich, weil es in vier Akte abgetheilt ist, und von halb sieben Uhr bis halb eilf Uhr fast in einem Athem fortspielet. Man denke was sich in diesem Zeitraum nicht für spashaftes Zeug hervorbringen lasst; ungerechnet, dass H. L. neben dem spashaften Leporello selbst noch als Don Juan den Spasmacher spielet. So viel muss ich denn doch verrathen, dass zwischen Don Juan und Leporello ein paar Scenen vorkommen, die gerade zum Todlachen sind. In der ersten wird von einer Häringsprobe gesprochen, wo die Polizey den Verbrecher dadurch zur Sprache zu bringen suchet, dass sie dem Eingekerkerten 24 Stunden nichts als Häringe zu essen, und gar nichts zu trinken giebt. Dann wird der verstockte Sünder auf die Folter gespannt, und durch Kraftwinden so lange auseinandergezogen, bis sein Körper eine halbe Elle Ausdehnung erhalten hat etc. Die zweyte Scene ist nicht nur lustig, sondern ganz (um mich auf gut Wienerisch auszudrücken) Pudel-närrisch. Es sey darum! Hier ist sie:

(Nacht. In der Tiefe der Schaubühne das Grabmahl des Gouverneurs. Don Juan, Leporello).

D. J. Verzagter Bärenhäuter, was zitterst du denn so?

Lep. Ih! Uh! Ah!

D. J. Nun?

Lep. Dort kommt was, gnädiger Herr! Uh hu hu hu!

D. J. Frage: wer es ist?

Lep. (zitternd). Wer bist du?

Der Kommende. Ich bin ein Eremit, und lebe von Wurzel (Wurzeln) und Kräuter (Krautern) (ab.)

Lep. Heysa, lustig! das ist der Bruder Kredit, er frisst Husaren und Reuter etc.

Soviel mag zur Probe genug seyn für das Jahr 1803. Wir haben von diesem Verfasser einen Marktschreyer — den kein Mensch mehr sehen will, und der noch immer gegeben wird. Das letzte Produkt dieses Dichters: Papirius Praetextatus, ward allgemein ausgepfiffen: allein H. L. wird uns nach und nach schon auf bessere Wege bringen. Man sagt, er arbeite zu diesem Behufe bereits an einem neuen Stücke. Er scheint sehr günstige Unterstützung zu geniessen, da alles von ihm so leicht zur Vorstellung kommt.

Dass im Theater an der Wien, der Thurm von Gothenburg mit der lieblichen Musik von Dalayrac gegeben wird, wissen Sie schon;

vier und mehrere Theile, die unter sich dem Gewichte nach, und wenn die Saite durchweg aus demselben Material besteht und überall gleiche Dicke hat, auch der Länge nach einander gleich sind und von denen ein jeder selbstständig für sich schwingt. Eine Störung der erwähnten Art kann aber z. B. stattfinden, wenn die Saite leise in der Mitte berührt wird. Sofort zerfällt sie diesseits und jenseits des berührten Punktes in zwei für sich schwingende Theile, von welchen jeder die Oktave des Tones, welcher der Saite im ungestörten Zustande zukommt, angibt. Auf ähnliche Weise verursacht jede Berührung der Saite an anderen Stellen ähnliche Zertheilungen, wodurch die sogenannten Aliquottöne*) entstehen. Dieselben Resultate ergeben sich aber auch, wenn eine Saite nicht in allen Theilen gleichmässig schwer, sondern an irgend einem Punkte durch Dicke, Ungleichheit der Materie, Anhängsel u. s. w. stärker belastet ist, als an den übrigen. Eine solche zerlegt sich beim Schwingen ebenfalls in einzelne unter sich gleich schwere Theile, die in derselben Weise gleichmässig schwingen. Dass demnach die Längenproportionen der aliquoten Theile einer ungleichmässig konstruirten Saite andere sein werden, als die einer gleichmässigen, bedarf wohl weiter keines speziellen Nachweises. Da nun das Streichstäbchen im Momente, wo es seine Wirksamkeit äussert, einen, wie oben gezeigt, integrirenden Theil der Saite bildet, so ist diese an dem Punkte, wo ersteres anliegt, genau um so viel mehr belastet, als seine Schwere und Widerstandsfähigkeit, die es den Schwingungen der Saite entgegensetzt, beträgt. Die Saite muss daher jetzt einen Theil der Kraft, welche sie im freischwingenden Zustande besitzen würde, aufwenden, um diese Last mit zu überwinden, und es tritt das Gesetz ein, nach welchem schwerere Saiten bei gleicher Spannung langsamer schwingen, als leichtere. Somit wird denn die Harmonichordsaite nach Massgabe der ihr durch das Stäbchen gewordenen Belastung langsamer vibriren müssen, als es ohne diese geschehen würde. Wäre es nun möglich, dass die solchergestalt an einem Punkte belastete Saite ihrer ganzen Länge nach, d. h. ohne Knoten, schwingen könnte, so müsste der von ihr auf diese Weise hervorzubringende Ton natürlich tiefer sein, als derjenige, den sie im freien unbelasteten Zustande gibt. Da dies aber nicht geschieht, so zerlegt sie sich in zwei Theile, deren Schweren sich gegenseitig balanciren. Die Schwingungsknoten oder die Theilpunkte der schwingenden Saite sind somit gewissermaassen als Hypomochlien zu betrachten, diesseit und jenseit welcher alle zur selbstständigen Schwingung nöthigen Bedingungen sich vorfinden müssen. Ist nun eine Saite in ihrer ganzen Länge durchweg in allen diesen Bedingungen vollkommen gleichmässig konstruirt, so fällt der erste dieser Punkte naturgemäss in die Mitte.

Wäre daher die Schwere des Stäbchens gleich Null, so würde der Schwingungsknoten sich auch in der Mitte der Saite bilden; da es aber ein messbares Gewicht besitzt, so bedingt die grössere oder geringere Schwere desselben die veränderte Lage des Knotens. Um nun die Zahl der Schwingungen einer solchergestalt belasteten Saite zu ermitteln, muss zu den übrigen bekannten Elementen, welche die Vibrationen derselben in freiem Zustande bestimmen, noch Gewicht und Widerstandsfähigkeit des Stäbchens hinzugerechnet werden, woraus das richtige Resultat folgt. So lässt sich denn aus den gegebenen Elementen der gespannten freien Saite und den Verhältnissen des Tones, den man mittelst der Armirung zu erlangen wünscht, die Schwere des Stäbchens ermitteln und hieraus wiederum die Lage des Schwingungsknotens.

Es kann daher dieser Knoten auf jeden beliebigen Punkt der Saite fallen, nichtsdestoweniger sind beide durch ihn geschiedene Theile derselben rücksichtlich ihrer Schwingungserfordernisse als vollkommen gleiche anzusehen; der längere Theil der Saite ist jedenfalls immer der unbelastete, und was dem kürzeren an und für sich an Gewicht fehlt, wird ihm durch die Belastung ersetzt. Es tritt somit genau dasselbe Verhältniss ein, welches zwischen einer dünneren, längeren und einer kürzeren, dickeren Saite, die bei gleicher Spannung denselben Ton geben sollen, stattfinden muss. Wird einer Harmonichordsaite ein Steg unter den Schwingungsknoten gesetzt, so gibt der kleinere Theil genau denselben Ton, wie der grössere, nur ist die Klangfarbe etwas rauher.

Da ferner, wie oben gezeigt, die Belastung der Saite durch das Stäbchen sie zwar zum langsameren, zugleich aber auch zum Schwingen mit einem Knoten nöthigt, so bildet der Ton, den die armirte Saite gibt, die Oberoktave desjenigen, den sie geben würde, wenn sie solchergestalt armirt zum Schwingen in der ersten Schwingungsart, also ohne Knoten, gebracht werden könnte. Beim Harmonichord nach der *Kaufmann*'schen Konstruktionsweise ist ersterer etwa die Oberquinte des der Saite im freischwingenden Zustande eigenthümlichen Grundtones. Ein Verhältniss, welches nach dem Obigen an und für sich als ein ganz zufälliges zu betrachten ist. Dasselbe gilt von dem Umstande, dass hier der Schwingungsknoten die Saite ihrer Länge nach in $^1/_3$ und $^2/_3$ eintheilt; es konnte mittelst veränderter Schwere des Stäbchens jedes andere Verhältniss ermöglicht werden. Indess hat sich das besprochene durch vielfache Versuche gerade als das in jeder Hinsicht vortheilhafteste für den praktischen Gebrauch herausgestellt.

Das Dasein eines Instrumentes wie das obige wäre eigentlich ein wahres Erforderniss für die musikalische Praxis. Leider hat das in der modernen Musik zur ungebührlichen Geltung gelangte rhythmische, dem jetzt überall dominirenden Fortepiano vorzugsweise innewohnende Element das Spiel dieses letzteren zu einer Art allgemein gewordenen Handwerks reducirt, wozu das heutige Virtuosenthum redlich das Seine beigetragen hat. Statt Erregung von Gefühlen und Um-

*) Die in der zunehmenden Musik davon verwendbaren werden bekanntlich Flageolettöne oder auch reine Harmonietöne genannt. Es sind dies ihre einige und zwar der zweiten, dritten und vierten Schwingungsart (Oktave, Duodecime und Superdecime), die meisten Tönen jedoch für musikalische Zwecke nicht benutzt werden, weil sie entweder zu wenig in's Gehör fallen oder auch für die Applikatur zu unbequem liegen.

pfindungen zu beanspruchen, verliert sich der jetzige Geschmack grösstentheils in einem Schwalle springender und laufender Töne, deren fast einziger Halt der Rhythmus ist, und tauft den musikalischen Wechselbalg mit dem Namen der Kunst. Uebrigens scheint diese Art der Musikausübung, namentlich beim Fortepianospiel, ihren Kulminationspunkt bereits überschritten zu haben, wenigstens beginnt man der Virtuosenkunststückchen und der geist- und seelenlosen Fingerschnellerei überdrüssig zu werden, und vielleicht dürfte schon in nächster Zukunft das überschätzte Fortepiano wieder den Platz einnehmen, der ihm als blos rhythmischem Instrumente gebührt, und bei einer musikalischen Reaktion das Bedürfniss eines vollstimmigen melodischen Instrumentes alsdann um so stärker gefühlt werden.

Zu einem solchen eignet sich nun vorzugsweise das Harmonichord. Es spielt sich ungemein leicht mit schneller Ansprache des Tones. Am Schönsten wirkt es bei massig schnellem Vortrage, aber auch brillante Sätze, alle Verzierungen, Triller nicht ausgeschlossen, lassen sich mit Präcision ausführen, nur verlangt es ungemeine Delikatesse in der Behandlung. Das stärkste Fortissimo wie der leiseste Hauch des Smorzando stehen der Willkür des Spielers zu Gebote und jeder einzelne Ton kann nach Belieben angehalten oder stakkirt werden. Dabei besitzt es eine eigenthümliche Dämpfung, vermöge welcher keine anderen Saiten, als die angeschlagenen, mitklingen. Durch Aufhebung dieser Dämpfung lässt sich dagegen ein eigenthümlicher Nachhall bewirken, der namentlich zum Vortrage halb stakkirter Noten mit Effekt zu benutzen ist. Eine ganz besondere, bei keinem anderen der jetzt gebräuchlichen Instrumente vorkommende Eigenthümlichkeit des Harmonichords ist die, dass jeder Akkord zu gleicher Zeit gebunden und harpeggirt zu Gehör gebracht werden kann, was mittelst des blosen Fingerdruckes geschieht. Tremendo's und Crescendo's kommen ausgezeichnet zu Gehör. Der Umfang erstreckt sich bis jetzt vom grossen C bis zum dreigestrichenen f und der Ton gleicht in der Tiefe fast dem des Cello oder des Violon-Registers der Orgel; die höheren klingen etwas schärfer.

Zum Schlusse können wir nicht umhin, noch des gut erdachten, wohlberechneten und dauerhaften Mechanismus zu erwähnen, durch welchen die Stimmung mit ungemeiner Leichtigkeit und einer bis jetzt anderweitig noch nicht erreichten Sicherheit und Akkuratesse bewirkt wird, eine Einrichtung, die sich bei allen übrigen Saiteninstrumenten als höchst zweckmässig erweisen dürfte, da sie der einmal gestimmten Saite vollkommene Festigkeit verleiht, so dass eine Veränderung in der Stimmung nur durch die Temperaturveränderung der Luft hervorgebracht werden kann. Dabei wird der Draht der Saite durchaus geschont, was bei dem Umwickeln desselben um einen Wirbel, wie solches bei anderen Instrumenten üblich, nicht der Fall ist, und es kann jede Saite um ein genau bestimmbares Minimum höher oder niedriger gestimmt werden.

Die Konstruktion ist folgende. Ein metallenes gezahntes Rädchen ist in einem kleinen Hebel zweiter Gattung befestigt, der, am Stimmkeil liegend, mittelst Charniers um seinen Stützpunkt sich bewegen kann. Unter dem anderen Ende des Hebels ist eine Schraube mit engen Gängen angebracht, welche in einer unbeweglichen Mutter läuft, wodurch eine höhere oder tiefere Stellung des Hebelendes bezweckt wird. In dem Rade selbst befindet sich ein Loch, um das Ende der Saite durchzustecken und zu befestigen. Das Umdrehen des Rades gibt somit der Saite bereits eine mässige Spannung. Ein kleiner Sperrhaken hemmt das Zurücklaufen, und wird nun der Hebel mittelst Umdrehung der Schraube durch einen Schlüssel gehoben, so kann die Saite so weit angespannt werden, als zur korrekten Stimmung derselben erforderlich ist. Die Operation geht so leicht von Statten, dass man die Schraube, welche nicht völlig so dick ist, wie ein Fortepianowirbel, fast ohne Schlüssel, der daher auch nicht einmal eines starken Griffes bedarf, mit den Fingern drehen könnte. Da jede einmalige Umdrehung der Schraube die Saite nur um ein ganz Unbedeutendes und zwar nicht, wie beim Wirbel, durch einen nicht genau zu messenden Ruck, sondern durch sanfte kontinuirliche Bewegung dehnt, so ist nicht nur die grösste Genauigkeit zu erreichen, sondern jede Saite kann noch um ein Bedeutendes höher gestimmt werden, ohne zu reissen, als es auf die gewöhnliche Weise mittelst der Wirbel möglich wäre. *Hdt.*

Nachrichten.

St. Petersburg. (Fortsetzung.) Unsere einheimischen Künstler bewiesen sich in dieser Saison nicht weniger regsam, als früher. Da war fast kein Instrument, welches nicht ein Conzert gab oder doch wenigstens in einem Solovortrage sich hervorthat. Lassen wir also noch die einzelnen Instrumente und ihre Heroen eine Revue passiren!

Die Geige erschien zuerst in der Hand *Vieuxtemps'*, der uns ein vortrefflich zusammengestelltes Conzert gab. Er spielte zuerst das herrliche Emoll-Conzert von *Mendelssohn*, und entzückend schön spielte er es; dann eine Elegie eigener Komposition für die Bratsche, ein charakteristisches, namentlich höchst interessant instrumentirtes Musikstück; und endlich grosse Bravourvariationen über russische Lieder. In *Vieuxtemps'* Spiele macht sich seit einiger Zeit ein entschiedener Fortschritt fühlbar. Nicht hinsichtlich der technischen Vollendung, o nein! in diesem Punkte dürfte bei ihm wohl schwerlich noch ein Fortschritt möglich sein; aber es scheint, dass ihm das Eine, was ihm zur höchsten Vollendung noch fehlte, die Wärme der Begeisterung, welche die Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortreisst, jetzt anfängt aufzugehen. Fährt *Vieuxtemps* fort, so vorzuschreiten, wie vorigen Winter, so wird er bald der erste Geiger der Welt sein. Auch seine neuesten Kompositionen scheinen mir bedeutender, als die früheren. Eine grosse Arie mit obligater Violine, welche Mad. *Frezzolini* in seinem Conzerte sang, war von so dramatischer Wirksamkeit, dass man hatte glauben können,

Vieuxtemps habe sich sein Leben lang nur mit der Opernkomposition abgegeben. Da *Vieuxtemps* gleich nach seinem Concerte nach Moskau abreiste, von wo er erst Ende der Saison zurückkehrte, so hörten wir später nur unsere übrigen Geiger, die sämmtlich, wenn auch achtungswerthe Künstler, doch nur untergeordnete Genie's sind. Der bedeutendste unter ihnen ist Herr *Wenzeslaw Maurer*, der in dem Concerte seines würdigen Vaters durch sein, wenn auch nicht geniales, doch recht fertiges und angenehmes Spiel grossen Beifall einernitete. Herr *Stubbe*, ein schon älterer Geiger, gab ein recht interessantes, gehaltvolles Concert. Doch hatte er zu seinen Vorträgen nur Stücke gewählt, die wir voriges Jahr wiederholt von *Ernst* gehört hatten, er konnte deshalb — und da er obendrein mit grosser Befangenheit spielte — keine genügende Wirkung hervorbringen. — Auch ein Herr *Kiesewetter* liess sich einige Male hören. Er scheint Talent zu besitzen, doch fehlt ihm noch die glänzende Virtuosität, die man heut zu Tage vor allem Uebrigen von einem öffentlich auftretenden Künstler zu verlangen gewohnt ist.

Auf dem Violoncell hörten wir zwar nur zwei hiesige Künstler, aber zwei Künstler, wie nur wenige Städte Europa's sie aufzuweisen haben, nämlich die Herren *Schuberth* und *Gross*. *Gross*, der Anfangs dieses Jahres im Begriffe stand, Petersburg zu verlassen, dann aber als Lehrer des Grossfürsten *Alexander Nikolajewitsch* engagirt wurde, welcher einflussreichen Stellung er sich jetzt ausschliesslich hingibt, zeigte sich in seinem Concerte mehr als ernster, gediegener Künstler, denn als Virtuos. *Gluck's*, *Beethoven's*, des Grafen *Wielhorsky* und seine eigenen Kompositionen bildeten die Hauptbestandtheile des gehaltvollen Concertes. Ein neues Concert seiner Komposition, ein kühn romantisches, tief empfundenes und höchst interessant instrumentirtes Musikstück, wird gewiss allen tüchtigen Cellisten eine willkommene Gabe sein. *Schuberth* hatte in seinem Concerte der Virtuosität einen weiteren Spielraum gelassen, ohne jedoch die klassische und gehaltvolle Musik auszuschliessen. Auch er ist ein entschiedener Liebling des Publikums und wurde namentlich in diesem Concerte, dem ersten, welchen er seit seiner deutschen Reise gab, mit dem lebhaftesten Enthusiasmus aufgenommen. Aber wie edel und gross ist auch sein Ton, wie ausdrucksvoll sein Vortrag, wie gewaltig seine Virtuosität! —

Auf der Flöte liessen sich die Herren *Helfrich* und *Heinemeier*, sowohl einzeln, als auch vereinigt, mehrere Male hören. Beide sind Schüler desselben Meisters, des würdigen *Heinemeier* in Hannover, und haben im Tone, wie in der technischen Ausbildung sehr viel Uebereinstimmendes. Obgleich die Glanzperiode der Flöte vorüber ist, so gefielen doch die beiden jungen Männer sehr, besonders im Vortrage eines Duo's über *Rossini's* Teil von der Komposition des Herrn *Helfrich*.

Auf dem Fagott gab Herr *Schindler* ein Concert, in welchem er auch ein Stück auf dem Holz- und Strohinstrumente (hier Jodelharfe genannt) vortrug; auf dem Horn gaben die Herren *Seemann* und *Homilius* Concerte, und auf der Trompete Herr *Herbold*. Von allen Blasinstrumenten gefiel jedoch das Cornet à pistons, welches Herr *Wurm* in seinem eigenen und vielen fremden Concerten hören liess (Herr *Wurm* ist nach eben in seinem Probejahre begriffen), am Entschiedensten. Und in der That ist das Cornet à pistons ein überaus angenehmes, wohlklingendes Instrument, welches sich zu der Trompete verhält, wie ein zarter Jüngling zum kräftigen Manne, und auch im kleineren Lokale, sogar im Zimmer, gern gehört werden kann, besonders wenn es so zart, geschmackvoll und fertig behandelt wird, wie von Herrn *Wurm* geschieht.

Das Piano zählt hier zwar nicht so viele Virtuosen, als in London, welches der Pariser Gazette musicale zufolge in diesem Augenblicke mehr als 4500 Pianisten *ersten Ranges* besitzen soll, aber doch immer so viele und bedeutende, dass man erwarten dürfte, in jedem Concerte einen ausgezeichneten Pianisten zu hören. Das war jedoch keineswegs der Fall, die meisten unserer Pianisten halten sich aus Gründen, die ich bereits vorhin angedeutet habe, von der Oeffentlichkeit fern, dieses Jahr besonders liessen sich nur wenige hören. Herr *Levy* spielte während der ersten Hälfte der Saison fast in jedem Concerte und ausschliesslich eigene Kompositionen (was ich keineswegs zu seinem Lobe anführe), später jedoch, als Fräul. *Bohrer* auftrat, zog er sich zurück. Andere verhielt es sich mit Herrn *Gerke*, der von Anfang bis zu Ende, unbekümmert um eine Rivalität, die er auch nicht zu fürchten hat, sich bereitwillig hören liess und vom Publikum stets mit neuem Enthusiasmus aufgenommen wurde. *Gerke* ist nicht nur ein Virtuos allerersten Ranges, sondern auch ein wahrhaft gediegener Musiker. Letzteres bethatigt er namentlich in der Wahl der Stücke, welche er vorträgt. Er hat nicht mehr nöthig, sich durch glanzenden Vortrag seiner Virtuosität erst einen Ruf zu begründen, sein Ruf steht hier längst allgemein anerkannt fest. Diesen wichtigen Vortheil benutzt er nun auf echt künstlerische Weise, indem er, ohne die modernste Virtuosität unberücksichtigt zu lassen, vorzugsweise ernste klassische Kompositionen spielt. So hörten wir dieses Jahr von ihm *Beethoven's* Fantasie mit Orchester und Chor, *Hummel's* Hmoll-Concert, *Mendelssohn's* Capriccio in Hmoll und *Weber's* Concertstück, und sein Vortrag war so vollendet, dass selbst das grossere Publikum stets davon hingerissen wurde. Uebrigens ist *Gerke* nicht der einzige unter unseren grossen Virtuosen, der seinen feststehenden Ruf zum Heile der edleren Kunst ausbeutet; auch *Vieuxtemps*, *Gross* und *Schuberth* haben ein Gleiches gethan, was doppelt anzuerkennen ist, da es nicht in fremden, sondern in ihren eigenen Concerten, also vielleicht auf Kosten ihres pekuniären Vortheiles geschah. Ausser den genannten Pianisten und Herrn *Haberbier*, der ein eigenes Concert gab, liessen sich auch einige Dilettanten hören. Fräul. *von Bolgowsky*, eine Schülerin *Henselt's*, und Herr *von Schatelnikoff*, ein Schüler *Gerke's*, besitzen Beide schon recht bedeutende Virtuosität. Fräul. *Lindberg*, ein zwölfjähriges Mädchen, welches die Amoll-Etude von *Thalberg* spielte, scheint ein ausserg ewöhnliches, sehr bedeutendes Talent zu besitzen. Sie trat in dem

Conzerte eines unbedeutenden Harfenisten, Herrn *Elwart*, auf.

Der Gesang war dieses Mal besser repräsentirt, als gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, da Mad. *Frezzolini* uns nicht, wie die italienischen Sänger zu thun pflegen, nach Beendigung der Opernsaison sogleich verlassen hatte, sondern manche Conzerte durch ihre herrliche Stimme verschönerte. Doch scheint das Conzertrepertoir dieser grossen Sängerin nur beschränkt zu sein. Sie sang nur 4 bis 5 Arien, die sie allenthalben wiederholte. Vor Kurzem gab sie selbst noch ein Conzert, aber keineswegs ein grosses Conzert, wie von einer so berühmten Sängerin zu erwarten gewesen wäre, sondern eine kleine Matinée in einem Saale, der kaum 150 Personen fassen kann. Sie sang einige ihrer bekannten Arien, dazwischen spielte Herr *Vieuxtemps* zweimal und Herr *Haberbier*, der auch den Gesang accompagnirte, ein Klaviersolo. Und zu einem so dürftigen Conzerte kostete das Billet *fünf Silberrubel!* — „Das Conzert schmeckte sehr nach Geldverlegenheit!“ würde man sagen, wenn man nicht wüsste, dass Mad. *Frezzolini* blos für die fünf Monate der hiesigen Saison 100,000 Rubel (Banko) Gage, zwei Benefize u. s. w. u. s. w. bezieht. — Ausser Mad. *Frezzolini* hörten wir noch unsere vortreffliche Mad. *Walker* und ein Fräul. *Bothe*, deren manierirter, verzerrter Vortrag oft zur völligen Karikatur ward. Herr *Michaeloff*, ein Schüler *Rubini's*, mit einer recht angenehmen, doch nicht eben kräftigen Tenorstimme, gab ein eigenes Conzert und liess sich auch bei anderen Gelegenheiten hören. — Die italienischen Gesanglehrer, deren wir hier recht viele haben, spielen in unserer feinen Dilettantenwelt eine grosse Rolle, die jedoch der Kunst keineswegs zum Heile gereicht. Man hört häufig behaupten, die Italiener seien das musikalischste Volk der Welt; die Erfahrung hat aber bewiesen, dass die italienischen Musiker die klaglichsten und unwissendsten sind, die man nur finden kann. Noch ärger sind aber die Gesanglehrer. Sie sind meistens gar nicht einmal Musiker, sondern frühere Sänger (auch wohl nur Dilettanten), die ihre Stimme verloren haben und sich nun, weil sie einen italienischen Namen führen und den „musikalischsten Volke der Welt“ angehören, berechtigt glauben, Gesangunterricht zu geben. Im glücklichsten Falle sind diese Herren im Stande, die Stimmen ihrer Schüler richtig auszubilden. Da sie aber meistens nicht einen Dreiklang von einem Septimenakkorde unterscheiden können und nie eine andere Musik, als ihre neueren Opern gehört, geschweige denn gouttirt haben, so lässt sich leicht ermessen, was für Ansichten, was für einen Geschmack sie ihren Schülern beibringen. Diese Lehrer tragen allein die Schuld, dass in so vielen Kreisen unserer Stadt ein so trauriger Kunstgeschmack herrscht, dass man *Pacini* und *Cappale* über *Beethoven* und *Mendelssohn* (die man übrigens gar nicht kennt) setzt, nur die italienische Oper besucht, jeder anderen Musik aber ausweicht. Es mag Ausnahmen geben, im Allgemeinen lässt sich jedoch behaupten, dass, so lange die italienischen Gesanglehrer nicht „aus der Mode“ gekommen sein werden, keine Besserung des hiesigen Musiksinnes zu hoffen ist. Inzwischen fühlen sich diese Herren hier äusserst wohl. Die meisten von ihnen pflegen auch Conzerte zu geben, in denen sie zwar selbst nicht singen, aber ihre Schüler und Schülerinnen hören lassen. Natürlich fallen diese Conzerte sehr glänzend aus. Denn wer könnte sich weigern, ein Billet zu nehmen, wenn es gilt, den Grafen Y., die Fürstin Z. zu hören? Dass ich über solche Conzerte nichts zu berichten habe, versteht sich wohl von selbst. Dagegen habe ich mir noch etwas Angenehmeres aufgespart, nämlich die Conzerte der philharmonischen Gesellschaft.

(Beschluss folgt.)

Aus London, im Juni. (Beschluss.) — Her Majesty's Theatre. — Der arme Don Pasquale, *Donizetti's* hübscheste Oper, wurde am Dienstag Abend ausser Abonnement gegeben. Ach! warum diese Aufführung? Will die musikalische Welt denn an ihre Verluste erinnert sein? Keine Oper war mehr geeignet, als gerade diese, die zerstörende Macht der Zeit zu zeigen, die selbst einen *Lablache* nicht verschont. Da war von Kunstgenuss nicht mehr die Rede, und nur den niederschlagenden Gedanken an die Vergänglichkeit alles Irdischen trug man nach Hause! Mit einiger Geschicklichkeit wäre diese traurige Entdeckung dem Publikum noch ein Paar Saisons hindurch zu verbergen gewesen. Jetzt bleibt nichts übrig, als offen herauszusagen, dass des Sängers Stimme nicht mehr im Stande ist, einer solchen Oper zu genügen. Die übertriebene Komik aber im Kostüme, Gesten u. s. w. kann dafür nicht entschädigen. Man muss bedauern, dass dieser grosse Künstler die Rücksichten gegen sich selbst so aus den Augen setzt und nur noch Gelächter zu erregen strebt, gleichviel um welchen Preis! — Aber noch in mancher anderen Hinsicht war diese Oper eine traurige Erscheinung. Die *Tadolini*! Auf die Veränderung ihrer Stimme waren wir vorbereitet — durch den Kalender, und ihr Spiel muss früher besser gewesen sein oder der italienische Ruhm ist lauter Spiegelfechterei. Allein solch' gänzlichen Mangel an Geschmack, als Sängerin und Schauspielerin, hätten wir nicht erwartet. Die italienischen Heroinen gestiren freilich etwas mehr, als eine Mars billigen würde, und ihre tragischen Leidenschaften sprechen sich für das englische Ohr zuweilen auch zu schrillend aus. Allein eine Donna di testa debole oder eine Vedova scaltra fährt weder so heftig noch mit so eckigen Bewegungen auf der Bühne hin und her. — Und dann der arme Tenor, *Labocetta*, mit seiner Heimchenstimme! Auch *Beletti*, obgleich mit einer kräftig männlichen Stimme begabt, besitzt doch den Geist und die Leichtigkeit nicht, welche die Partie des Doktors erfordert. Kurz, diese ganze Vorstellung brachte auf uns eine nicht viel andere Wirkung hervor, als eine Hinrichtungsszene in Tyburn.

Aber noch ein grausicheres Kunstmord ist diese Woche in dem Theater Ihrer Majestät verübt worden, an *Meyerbeer's* „Robert dem Teufel“ nämlich. Wie müssen des Komponisten Ohren, so empfindlich gegen die geringsten Mängel der Aufführung, wie müssen sie

geklungen haben bei dieser Aufführung, die, in zwei Akte zusammengedrängt, nur um der Alice willen da zu sein schien! Die beiden grossen Sopran-Arien, eine ganze Hauptsituation, und das einzige grosse Finale waren erbarmungslos weggefegt. — Wir sind durch frühere ähnliche Sünden der Herren *Lumley* und *Balfe* schon längst zu der Ueberzeugung gekommen, dass sie zwischen der geistlosesten italienischen Oper und dem durchdachtesten dramatisch-musikalischen Werke keinen Unterschied machen. Sie schneiden an der einen wie an dem anderen mit gleicher Rücksichtslosigkeit herum zu Gunsten einer Künstlerin, vor der wir ihres Talentes wegen alle Achtung haben, die aber durch die Treue, mit welcher sie die Partieen der verschiedenen Meister ausführt, wohl beweist, dass sie an solchen grossen Verstümmelungen, an solchen Vandalenexcessen keinen Theil hat!

Recensionen.

Martha, oder der Markt zu Richmond. Romantisch-komische Oper in vier Aufzügen von *W. Friedrich*. Musik von *F. von Flotow*. Vollständiger Klavierauszug vom Komponisten. Wien, bei *G. F. Müller*, Kunst- und Musikalienhändler. Preis 15 Fl.

(Beschluss.)

Herr *v. Flotow* hat von der Natur vielleicht Alles empfangen, was einen ächten deutschen Komponisten hätte hervorbringen können, nur leider den Willen nicht, einer zu sein. Er kann, was er will, und darum sollte er etwas Besseres wollen. Welche liebliche Melodieen auf jeder Seite! welche pikante, gewandte Instrumentation! (Der Refer. hat die Oper gehört.) Welche klare Formen überall! Welches warme Gemüth für ernste Gefühle, welche Laune für komische Situationen, welcher Verstand für das Praktische! und mit unserm doch nur ein Franzosennachahmer, so weit er seine bessere Natur dazu zwingen konnte. Denn selten gelingt es ihm, die glatte Inhaltlosigkeit seiner Muster ganz zu erreichen. Mag er das mit seinem Gott abmachen! Die Musik, wie sie nun eben ist, muss allen Nichtkennern ausserordentlich gefallen, und kann auch dem Kenner einige heitere Stunden verschaffen, was dieser freilich in Gegenwart der düsterstrengen Kritik nicht gestehen, sondern nur seinen intimsten Freunden im Geheimen vertrauen darf.

Flotow's Hauptmaxime bei Erfindung seiner Melodieen und aller Gedanken überhaupt heisst: Symmetrie. Möchten doch alle deutsche Komponisten, die nicht blos für den kleinen Kreis der Kunstler, sondern für ein grosses gemischtes Publikum schreiben wollen, die Wichtigkeit dieser Maxime erkennen! Die Symmetrie lässt sich erlernen, und macht selbst die Werke geringerer Talente angenehm. Nimmt sie aber ein musikalisches Genie auf, das sein tief und wahr Empfundenes in solche fassliche Form zu legen versteht, so werden wieder Opern erscheinen, wie sie *Mozart*, *Winter*, *Weigl* einst geschaffen und in Seele und Gedächtniss der Hörer gesungen haben.

Doch freilich kann das Streben darnach auch zu bedeutenden Verletzungen der Wahrheit verleiten, wenn man es zu leicht damit nimmt, wie das unserem Komponisten öfter passirt. — So singen z. B. Lionel und Plunkett zu ihren hübschen verkleideten Mägden und antworten diese darauf wie folgt:

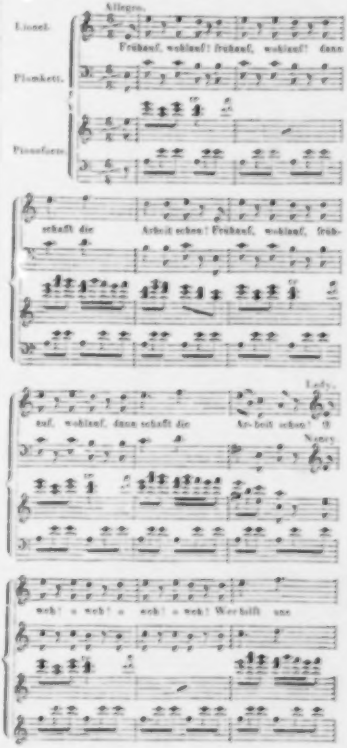

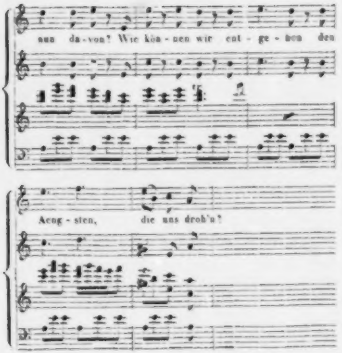

Hier sieht ein vierzehntägiger Lehrling in der Psychologie, dass die Situation der Männer eine der Situation der Mädchen entgegengesetzte ist, dass jene in einer ganz angenehmen, diese in einer höchst peinlichen Lage sind. Wie kann aus so verschiedenen Empfindungen dieselbe Melodie hervortönen?

Wie leicht war dieser Stelle ihre Symmetrie zu lassen und durch kleine Aenderungen doch mehr dramatische Wahrheit zu geben.

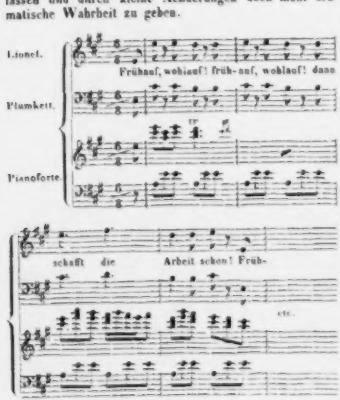

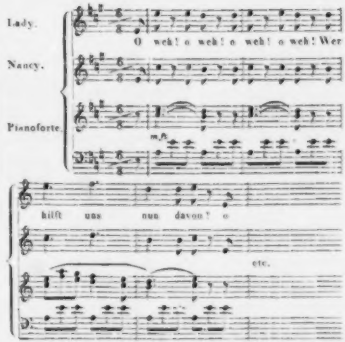

Ich wüsste nicht, warum die frischen, rüstigen Männer ihr heiteres „Frühauf, wohlauf“ im klagenden Amoll an die Mädchen richten sollten? Wohl aber ertönt der Letzteren „O weh“ natürlich darin. Passt aber ferner die Orchestermelodie zu der Männer jovialer Ansprache, so gewiss ganz und gar nicht zu der Mädchen heimlicher Klage. Die von mir versuchte Aenderung der Orchesterpartie ist kein Meisterstück, aber sie bringt doch wohl den Ausdruck der Wahrheit ein wenig näher.

Sehr geschickt und wirksam ist vom Dichter und Komponisten der Gesang „die letzte Rose“ an verschiedenen Stellen der Oper eingewebt. Doch ist die Melodie nicht von *Flotow* erfunden, sondern einem schottischen Volksliede entnommen.

Es wäre uns tolerantem Gemüthe noch viel Gutes von der Musik zu sagen, aber schwerlich etwas, was die Leser bei der allgemeinen Verbreitung der *Flotow*'schen Opern nicht bereits selbst durch eigene Anschauung erfahren und empfunden hatten. *Dn.*

Frisches Grün, Klavierstück von *Fritz Spindler*. 3. Werk. Pr. ½ Thlr. Leipzig, bei *F. Whistling*.

Ein zehn Seiten füllender Satz im ¾ Takt, Bdur und mit der Tempobezeichnung: mässig rasch. Der Verfasser hat ausserordentlich sorgfältig den Vortrag der einzelnen Gedanken angegeben. Der eine soll: kräftig, doch weich; der andere stark, dann zögernd gespielt werden. So erscheinen weiter folgende Vorschriften: zart und einschmeichelnd; eindringlicher; zart; zunehmend-stark-nachlassend; weich, lockend; schmeichelnd; zögernd; leise; stark; rauschend; zart, säuselnd; verstärkt; wiegend; leise; übermüthig; nachdenklich; verstärkt; beredt; weich; gesteigert; ausgelassen; stark; sehr stark; immer zunehmend; schwach; zunehmend

kräftig; zart; anschwellend; stürmisch; keck; sehr stark und eilend. — Diesen Bezeichnungen nach sollte man musikalische Gedanken dazu von ganz besonderer Tiefe und Bedeutung erwarten. Diese Erwartung wird aber nicht erfüllt. Das Ganze ist ein leichtes, einfaches Salonstück, das Liebhabern wohl angenehm, aber keineswegs als etwas Besonderes und Neues erscheinen wird.

Hymne für vier Singstimmen und Orchester, in Musik gesetzt von *Fr. Müller*. 61. Werk. Rudolstadt, bei *C. Müller*. Pr. 1 Thlr. 22 Sgr.

Das Werk besteht aus einem Chor, Allegro maestoso, Ddur, $^4/_4$; einem Andante, Gdur, $^3/_4$; abwechselnd Sopran-Solo und Chor; und einem Allegro vivace in der ersten Takt- und Tonart, welches eine Fuge mit untermischten Soli enthält. Das Ganze ist kirchlich empfunden. Form und Instrumentation bekunden den gediegenen Komponisten. Das Orchester besteht ausser dem Streichquartett aus Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotten, Hornern, Trompeten, Pauken und drei Posaunen. Doch können die Hoboen, Fagotte und Posaunen nach des Verfassers Bemerkung auch ohne Nachtheil wegbleiben. Dadurch wird die Hymne, die überhaupt keine Schwierigkeiten bietet, auch kleineren Orchestern ausführbar, was ihrer Verbreitung dienlich sein wird und bei solchen Werken zur Nachahmung zu empfehlen ist. —e.

Feuilleton.

Auf dem Josephstädter Theater zu Wien wird eine Travestie von *Balfe's* Haimonskindern gegeben unter dem Titel: „Die vier Haimonsbube oder vier Reiter auf einem Schimmel" von *Haffner*.

Der am 24. Januar 1841 zu Paris gestorbene Komponist *Karl Traugott Zeuner* hat seinen Blutsverwandten ein Kapital von 11,400 Thlrn. vermacht, das auf einem Hause in Dresden hypothekarisch steht. Zu Ermittelung dieser Glücklichen hat das Dresdener Stadtgericht Edikt-Ladung erlassen.

Die italienische Opern-truppe der Signora *Montenegro*, die in Brüssel eine Reihe Vorstellungen gegeben, durchzieht Belgien mit vielem Erfolge. Namentlich haben sie in Namur, Mons, Tournai Beifall gefunden.

Der bekannte Pianofortevirtuose und Komponist *Bertini* in Paris hat sich mit Mademoiselle *Picard* verheirathet, der Tochter des dramatischen Dichters *Picard*, dessen Lustspiel „Der Neffe als Onkel" *Schiller* deutsch bearbeitete.

Der bekannte *Sudre* hat in dem Konservatorium zu Paris ein Concert mit der von ihm erfundenen Telephonie oder akustischen Telegraphie gegeben und dadurch auf's Neue dargethan, dass auf diesem Wege ganze Armeecorps leicht mit einander korrespondiren, alle möglichen Befehle in die weiteste Entfernung ertheilt werden können, und zwar blos vermöge einiger Trompetentöne, einer Trommel, der Kanone. Der Erfinder zeigte sich ausserdem auch als wackeren Komponisten mehrerer Chöre und anderer Gesangsachen. — Bereits im Jahre 1843 hatte *Sudre* seine Erfindung dem damaligen Conseilpräsidenten und Kriegsminister Marschall *Soult* vorgelegt, welcher, nach Prüfung der Sache durch eine Kommission, dem Erfinder eine Belohnung von 50,000 Franken zusicherte. *Sudre* theilte darauf alle seine Geheimnisse mit, hat aber bis zur Stunde noch nicht einen Franc erhalten.

Roger hat nun von der komischen Oper in Paris, wo er über acht Jahre als erster Tenor wirkte, definitiv Abschied genommen, und zwar in der weissen Dame und einem Akte des Blitzes. Er geht zur grossen Oper über.

Neu auf dem Theâtre de la Nation in Paris: „L'Apparition", Oper in zwei Aufzügen und drei Tableaux, Buch von *Germain Delavigne*, Musik von *Benoist*. Man fand die Musik gut gearbeitet und charakteristisch, wenn auch nicht gerade melodisch inspirirt. Die Aufnahme war ein Succès d'estime.

Der Buffonist *Karl Formes* wurde 1819 in Mühlheim bei Köln geboren. Vor etwa fünf Jahren machte er in Köln seinen ersten dramatischen Versuch und wurde darauf nach Mannheim engagirt, von da nach Wien an's Kärnthnerthortheater. Bereits früher als Student in Bonn immatrikulirt, gewann er in Wien bald einen grossen Einfluss auf die studirende Jugend, kämpfte am 26. und 27. Mai als Anführer der Studentenlegion auf einer Barrikade und war mit bei der bekannten Sendung in die Hofburg. Seine Stimme ist kraftvoll, von seltenem Wohllaut, ihr Umfang reicht vom tiefen Es bis zum hohen G. Seine Kunstbildung ist bedeutend, ebenso sein dramatisches Darstellungstalent. *Formes* ist übrigens auch Dichter und Komponist. — Er unternimmt jetzt eine Kunstreise und wird auf derselben zunächst nach Leipzig kommen.

Am 2. Juli wurde das Stuttgarter Hoftheater auf drei Monate geschlossen.

Am 5. Juli starb in Stuttgart Fräulein *Mathilde Waldhausser*, erst seit Kurzem als Sängerin lebenslänglich am dortigen Hoftheater angestellt. Sie war noch nicht zwanzig Jahr alt.

Die Zeitschrift Didaskalia enthält folgende Distichen:

Herrlich noch blühte die reichste Musik in dem vorigen Jahre,
Mendelssohn spielte und *Lind*, *Jenny*, die Nachtigall, sang.
Nun ist's andern geworden, es krächzt, es miaut und es klappert
Hin durch *Beethoven's* Land grässlich die Katzenmusik.

Bei den Leichenfeierlichkeiten zu Ehren des Erzbischofs von Paris, der bekanntlich in der letzten Revolution gefallen war, führten 800 Sänger die Chorale des Gottesdienstes ohne Begleitung aus. In den Zwischenräumen schlugen 200 Tambours die gedämpften Trauerwirbel.

In München gaben die sämmtlichen Liedertafeln im Prater ein Concert zum Besten der deutschen Flotte, dessen Ertrag sich auf 1000 Fl. belaufen hat.

Der frühere Theaterintendant zu München, Freiherr von *Frays*, an dessen Stelle interimistisch Freiherr von *Perfall* getreten war, ist in sein Amt wieder eingesetzt worden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juli. **Nr. 30.** 1848.

Inhalt: Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — Nachrichten. Aus Petersburg. Aus Leipzig. Aus Frankfurt a. M. — Recension. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

(II.)

Eine frühere Betrachtung hat gezeigt, wie ein unmittelbarer Einfluss der Politik auf die Kunst undenkbar sei, insofern beide in einfach gangbarem Sinne verstanden werden und jedes seinen Beruf erfüllend, seine Zwecke vollführend gedacht wird. So ist auch ein unmittelbares Gleichstellen von Leidenschaft und Schönheit, von Wirken und Dichten nirgend möglich, als in abstrakten Systemen unmöglicher Gedanken. Nicht die Leidenschaft ist Schönheit, aber das Bild der Leidenschaft kann Schönheit werden; nicht das augenblickliche Wirken in Rath und That gibt ein Kunstwerk, aber es kann die Quelle der edelsten Kunstblüten sein; nicht das wogende Rollen und Schweben der Welt, sondern der tiefe Frieden der Seele ist die Stätte, wo das Gedicht erblüht. — Diese dem ächten Dichter längst bekannten Wahrheiten müssen nun einmal, so zudringlich es auch klinge, wiederholt werden, weil sie in diesem Getose politischen Parteieifers so leicht verklingen und weil seit den Zeiten allgemeinster Sprechfreiheit so manche Stimmen gehört sein wollen, die mit zwei, drei auswendig gelernten Stichwörtern meinen, Gott und Welt zu demonstriren. Und sie werden gehört, je öfter sie sich vordrängen, und die Leute meinen: La répétition c'est un argument. Desto dringender ergeht die Aufforderung, dass man andererseits auch wiederhole, was unbequem zu hören ist.

Dass ein Verhältniss stattfinde zwischen Sitte, Staat und Kunst wie zwischen Gemüth, Kirche und Religion, wird Niemand läugnen. Dieses Verhältniss ist noch niemals zerrissen, als zum Schaden Aller. Wo die Kunst unsittlich ist, wie seit langen Jahren in Paris, da zerfällt Beides — oder es ist schon zerfallen und die äussere Erscheinung unsittlicher Kunst nur ein Beweis der vorangegangenen Zerrüttung. Folgt nun hieraus, dass jede sittliche That sogleich zur Schönheit führe? — Aber wir wollen die Konsequenzen nicht so rasch ziehen. Es bedarf einiger Einblicke in geschichtliches Geistesleben, um die Frage nur erst festzustellen.

Es ist gewiss, dass nirgend eine künstlerische Höhe gewesen ist ohne einen vaterländischen Boden, einen sittlichen volksthümlichen Hintergrund. Was man auch scheinbar hiergegen angeführt hat, kommt auf Irrthum hinaus, den gründliche Forschung widerlegt. — Nicht anders ist es mit dem einzelnen Künstler. Auch er kann die Höhe der Kunst nicht gewinnen ohne Sittlichkeit theils der allgemein menschlichen, theils der künstlerischen Art. Wenn dagegen eingewandt wird, dass es viele sittenlose Künstler gegeben hat oder dass auch die besseren in der engeren Sittlichkeit keine Heroen gewesen sind, so beruht auch dieses auf einer falschen Erkenntniss. — Wirklich sittenlose, unreine, verworfene Subjekte haben noch nie etwas Grosses geleistet, als nur zum Schein. Alles, was man in diesem Gebiete Widersprechendes entdeckt haben will, beruht auf Täuschungen, die sich nicht durch einfache Thatsachen, wohl aber durch tiefes Denken berichtigen lassen. Ein durchaus versunkener, sittlich verrückter Mensch stellt nicht die hohe unsterbliche Schönheit dar, ausser wenn ihm in lichten Zwischenräumen die Erinnerung an reinere Zustände wiederkommt. Hat er die Kraft, diese festzuhalten, so ist er in diesem Augenblicke schöpferischer Arbeit nicht sittenlos. Hat er diese Kraft nicht, so gelingt auch die Schöpfung nicht. Wir brauchen nicht an *Günther*, *Bürger* u. a. gewesene edle Geister zu erinnern, da die Gegenwart an Beispielen nicht arm ist. — Ferner urtheile man auch nicht zu rasch über sittliche Güte oder Bosheit, da den Kern Niemand sieht, als Gott. Selbst die That, allein für sich betrachtet, ist ein trügliches Zeugniss. Man kann nachweisen, dass die Motive bedeutender sittlicher Thaten nicht immer so klar und offen liegen — (vgl. *Schlosser's* minstranische [sogenannte] Weltgeschichte!) — nicht so klar, wie die Gewissheit ächter Liebe und tiefer Leidenschaft sich im Kunstwerke offenbart*).

Das Gesagte auf die Politik angewandt — denn das Staatsleben ist nur eine höhere Stufe des sittlichen —, so ergibt sich Folgendes. Dass die Politik ohne Weiteres im Gebiete des Schönen widerklinge, ist eine Forderung der Unmöglichkeit; umgekehrt aber ist nothwendig, dass das Gesammtleben des Volkes, der

*) Um nicht unnütz zu wiederholen, verweise ich auf eine ausführlichere Behandlung dieser schweren sittlichen Fragen in meinen „Beiträgen für Leben und Wissenschaft der Tonkunst", S. 344, 350, 354, 357.

allgemeine sittliche Hauch, der Gehalt des staatlichen Treibens und Wirkens, dass überhaupt der Zeitgeist sich in den Werken der Kunst widerspiegele. Diese Nothwendigkeit ist aber eine logische, nicht eine moralische, d. h. sie versteht sich aus psychologischen Gründen von selbst, sie kann nicht durch sittliche Forderung hervorgerufen werden. — Wie weit im Innersten Thatkraft und Dichtergeist entgegengesetzt sei, erkennt man aus dem Umstande, dass bisher, so weit die Geschichte reicht, noch niemals ein grosser König oder geschichtlicher Thatenheld zugleich ein weltbewegender Künstler gewesen. Wie sehr aber dennoch That und Idee, Sitte und Liebe, Werk und Schönheit in menschlichem Sinne verwandt sind, ersehen wir daraus, dass der Held sich des Sängers freut, der Sänger den Helden ehrt, überhaupt Einer des Anderen bedarf und Beide einander wechselsweise fordern. Bedarf es noch weiterer Belege? So nehmen wir ein paar leichte, fast spielende Beispiele: *Byron's* Gedicht, das mit den Worten beginnt: „Mir fehlt ein Held!“ *Horazens* treffendes Wort: „Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes illacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro.“ Und *Luther*, der Thatengewaltige, war als Dichter nicht gross. Ja in neuerer Zeit heisst es sogar: ein tüchtiger Maschinenerfinder ist ein schlechter Lokomotivführer, ein Orgelbauer schwerlich ein Virtuos. —

Haben wir nun Unterschied und Einheit gefunden in dem Verhältnisse zwischen That und Kunst, so ergibt sich, dass der politische Aufschwung der Deutschen zunächst keine Folgen auf die schöne Kunst äussern wird. Was hilft mir's auch, wenn hundert Preisaufgaben für ein gutes Vaterlandslied gestellt werden oder alle weisen Kritiker dem Künstler die Wege weisen wollen, wie er „populär“ dichten möge — wenn nun, was herauskommt, dennoch nicht populär, d. h. nicht schön, nicht lebendig, nicht begeistert ist, nicht widerklingt in Aller Herzen und Sinnen? Ein Lied könnt ihr befehlen, ein *schönes* Lied nicht. Und ich meine denn doch, dies uralte Gesetz gilt heute noch, dass es bei einem Liede nicht darauf ankommt, ob es schwarze oder rothe Farbe habe, sondern ob es schön sei.

Ganz anderswo aber, nämlich in rein praktischen Dingen, da ist es möglich, die neue Staatswelt in die Kunstwelt einwirken zu lassen. Und hier wäre allerdings auf dem Wege der Zeitideen Manches zu erwirken, zu beschleunigen, wenigstens in Gang zu bringen, dessen Mangel uns bisher gedrückt hat. Nur müssen wir voraus zweierlei bedenken: zuerst, dass man nicht von neuen Einrichtungen und Gesetzen zu viel erwarte, durch welche irrige Voraussetzung die Franzosen so unglücklich geworden; sodann, dass man auch alles künftig Gewonnene nicht der Staats- und Gesetzesform allein anheimgebe, sondern unablässig fortarbeite. Es werden wohl unter allen Staatsformen menschliche Gebrechen bleiben, wie umgekehrt in der allerbosesten tapfere, tüchtige Menschen leben können und immer gelebt haben. Die Hauptgebrechen, nämlich persönliche Stellungen und Zerwürfnisse, Armuth, Nepotismus, gekränkte Unschuld etc. rottet auch nicht die beste Staatsverfassung, nicht der umfassendste Tugendbund aus. Dies brauchen wir den Kennern der Geschichte nicht zu sagen; nur darum betonen wir es hier wie neulich, weil uns nöthig schien, den Trotzigen trotzig entgegenzutreten. Dass nichts Persönliches gemeint war, würde ich nicht besonders versichern, wenn mir nicht ein Freund aus Leipzig diese Warnung hätte zukommen lassen, der sie sogar in Bezug auf ein harmlos gesprochenes Wort in einer Recension über *Schumann's* Symphonie geltend machte. Darum keine Feindschaft!

Nun also: Was sollen wir bessern und wie? Man erlaubt mir wohl, die Politik vergleichend herbeizuziehen, nicht blos, weil das so lockend klingt, sondern weil die Gleichnisse treffen. Vor Allem ergeht jetzt lebhafter als zuvor die Forderung, die freilich nicht die neue Liberalität, sondern ein alter König entdeckt hat: „Das Volk ist nicht der Beamten willen da, sondern die Beamten des Volkes willen.“ Desgleichen die Künstler. Sie sind um des Volkes willen da und müssen der natürlich gebotenen Achtung immer mehr inne werden, die sie der Welt, dem Empfangenden, dem Volke schuldig sind. Diese Achtung bezeugen sie nicht deutlicher, als indem sie die wirklichen Interessen des Volkes ernst in's Auge fassen und mit Leib und Seele dahin arbeiten, dass die Schönheit in's Leben trete. Salus populi suprema lex esto: Schönheit zur Freude der Welt darzustellen, sei das oberste Gesetz der Kunst. Also nicht die Person; der Virtuosenspuk nimmt ein Ende, die lebendige Schönheit über allen Personen soll sich geltend machen. Ferner nicht Alter und Rang, sondern wiederum die Schönheit soll gelten; also nicht den jungen Künstler zurückgesetzt, weil er jung ist, aber eben so wenig deshalb vorgezogen, weil er einer Partei zugehört, weil er fraternisirt, cajolirt, intriguirt etc. Denn das wäre ja eben der Nepotismus, den man verfolgt. Ein Gleiches gilt von den Gestorbenen; nicht der Name, nicht die Zeit, der Ruhm, die Tendenz, sondern nur die Wahrheit und Schönheit gibt Anspruch auf die Ehre der Nachwelt. — Die geforderte Achtung vor dem Publikum ist sittlicher Ernst in der Kunst, nicht knechtische Schmeichelei und pöbelhaftes Buhlen um pöbelhafte Gunst.

Zum Zweiten fordert man jetzt allgemein von den Königen, Regierungen und Ständen Vorlage und Rechtfertigung des Staatshaushalts. Desgleichen wird es dem Publikum bei öffentlichen Aufführungen, die nicht einem Einzelnen allein zugehören, sehr erwünscht sein, die finanziellen Anschläge und die Vorlagen von Einnahme und Ausgabe zu sehen; wobei die Zahl der Freibillette, event. der Kränze, Gedichte, Claqueurs etc. in mancher Hauptstadt ebenfalls der Veröffentlichung harren in diesen Tagen zeitgemässer Oeffentlichkeit. Durch dieses einfache Mittel würde mancher Noid und Zwiespalt gehoben, manch' ungerechter Beifall unmöglich, manch' irrendes Talent vielleicht berichtigt. Aber auch hier: das papierene Gesetz thut's nicht, der Geist thut's allein.

Hiermit hängt ein anderer ökonomischer Plan zusammen, der schwerer auszuführen ist. Ich habe ihn wohl von herumziehenden Pragern ausführen gesehen und

glaube ihn darum nicht schlechter, wenn auch eine unmittelbare Nachahmung ihrer Gesetze nicht überall empfehlenswerth ist. Jene ziehenden Truppen, die uns tonarmen Nordwest-Deutschen schon oft statt grösserer Orchester haben dienen müssen, hatten unter sich das Uebereinkommen, dass sie, obwohl ursprünglich gleichberechtigt, im Gewinne sich so theilten, dass der erste Geiger, zugleich Direktor, einen dreifachen, die übrigen Geiger einen zweifachen, die Bläser einen einfachen Satz von der Einnahme erhielten. Da oft mehrere auf mehreren Instrumenten befähigt waren, so wechselten zuweilen die Lohnansprüche; gewöhnlich mussten die Jüngsten bei den Hornern und Klarinetten am Meisten herhalten. — Diese Anordnung ist bei grösseren Orchestern unmöglich; es kann aber so viel davon aufgenommen und allgemein giltig werden, dass bei ungewöhnlichem Gewinn auch eine zeitweilige Erhöhung der niederen Gehalte eintritt. Dies wird möglich werden, wenn die Veröffentlichung der Finanzetats allgemein beliebt wird. Denn die Uebervortheilung der Niedriggestellten durch die Hohergestellten, die Zielscheibe aller heutigen volksfreundlichen Bewegungen, hat auch im künstlerischen Gebiete böses Blut gemacht.

Freilich ist dabei zweierlei nicht zu vergessen, was sowohl hier als im grossen Staatsleben oft übersehen wird. Zuerst ist für alles Gedeihen in jeder Körperschaft unentbehrlich, dass die Herrschaft stark sei, dass sie ein gewisses Maass von Unverantwortlichkeit besitze, dass sie nicht jedem Gelüste der Unzufriedenheit dienstbar sei. Natürlich muss also die Hauptleitung der ökonomischen, technischen und künstlerischen Angelegenheiten im Augenblicke des Handelns unverkümmert bleiben bei dem Oberherrn, sei er übrigens verantwortlich in welcher Weise er wolle, periodisch, vor oder nach der Handlung u. s. w. — Ein zweiter Punkt, der von den Freunden bedrängter Arbeiter so oft mit raschem Urtheil ohne Einsicht abgemacht wird, ist die Vertheilung aller Einnahmen ohne Weiteres *pro rata*. Dies ist deshalb unmöglich, weil noch andere Bedürfnisse, als nur persönlicher Sold, für Kunstleistung zu bestreiten sind; mehr noch deshalb, weil, wie in grossen Fabriken, der Herr und Meister Gewinn und Verlust zu tragen hat, was er dem Gesellen, dem Mitarbeiter, nicht zumuthen kann. Eine direkte Vertheilung *pro rata* würde gerade die Niedriggestellten benachtheiligen, weil sie eben so oft verkürzt wie erhoht werden müssten. Dies ist nun zwar ein so einfaches Rechenexempel, dass man sich scheuen müsste, dasselbe einem erleuchteten Publikum vorzulegen, wenn nicht in diesen Zeiten der tollen Renommir mancher kluge Mann das Rechnen verlernt hätte. (*Gliding scale?*)

Dass die Kritik offen und unverblümt, dass sie redlich, tuchtig, gewissenhaft sei, hat man wohl als Forderung der neuen Zeit, als Folge der befreiten Presse postulirt. Die Forderung ist nicht neu, sondern von allen tüchtigen Mannern unter jeder Regierungsform ausgesprochen. So lange wir schwache Menschen sind, wird sie niemals ganz erfüllt werden, weil sie durch kein Gesetz hervorzurufen ist; auch darum, weil die freie Presse Alles an den Tag bringt, Wahrheit sowohl als Lüge. Den Bösen können wir uns nie und nimmer erwehren als durch Güte.

Höchst wichtig ist aber ein anderer Vorschlag, den ich meinen lieben Kunstgenossen zur Begutachtung vorlege, in der Voraussicht, bei Vielen derb damit anzustossen. Er betrifft die Haltung des Publikums. Lob und Tadel, leidenschaftliche Theilnahme Für und Wider macht einen Theil des Kunstlebens aus; aber es ist ein Verderb, sie für massgebend zu achten. Ist es nicht einem ehrliebenden Künstler empfindlich, ausgezischt, gestampft, gepocht, gepfiffen zu werden? Da mag er die sogenannte Volksstimme nicht, wohl aber im umgekehrten Falle. Beides ist gleich verderblich, das Klatschen wie das Pfeifen; Beides ist ein rohes Zeichen trüglicher, oft betrogener, oft trügender Volksstimme. Beides muss dem, der die Ehre, der die Kunst und Schönheit von Herzen liebt, gleich unwahr und thöricht erscheinen. Die bekannten Thatsachen führe ich nicht an, weil sie so reichlich vorliegen: wie lügenhaft oft solcher Beifall sei, wie er längst eine Mode geworden ohne Sinn und Liebe, wie er für schwaches Urtheil ein schiefes Maass, für starkes eine Lächerlichkeit geworden. Dass dieses mein Urtheil im Allgemeinen richtig — denn einzelne Ausnahmsfälle rühren uns nicht —, das beweist der Zustand in Paris, die Empörung des Publikums wider die Claque, das Ergebniss der Bravorufe von der Frankfurter Galerie, endlich der günstige Erfolg erwiesen nichtswürdiger Leistungen. Zumal die vollkommen unkünstlerische Unterbrechung inmitten längerer, noch nicht abgeschlossener Sätze, das Wiederholungsschreien, selbst die auf der Bühne Ermordeten nicht schonend, wie denn das Brüsseler Publikum einstmals die todtgemachte Primadonna aufschrie zur Repetition: Le cri, le cri! encore le cri! — Ist es unmöglich, dieses neronische Kunstgift — denn Nero, der Tyrann, hat es erfunden! — aus der Kunstwelt zu verbannen? Möglich vielleicht, aber schwer. In unserem kleinen unkünstlerischen Städtchen ist es seit Jahren nicht Mode gewesen und doch Beifall und Missfallen nicht minder gewiss und deutlich. In den Kirchen haben wir's Gottlob noch nicht so weit gebracht wie die Pariser, zur Predigt, zum Oratorium etc. zu klatschen; ist darum die innige Theilnahme minder gewiss? Oder wird sie gewisser, wenn es rasselt allerseiten, dass Ton und Klang zum Teufel gehen? — Möglich ist die Entbehrung, ja die Abschaffung, wenn sie irgendwo wirklich ist.

Durch welches Mittel könnte man, die Ueberzeugung von der Nothwendigkeit vorausgesetzt, die Abschaffung allgemein machen? Viel wird dazu beitragen, wenn ein geachteter Direktor es sich ernstlich verbittet, allenfalls mit einiger volksthümlichen Beredsamkeit geschmückt, um die Neuerung einzuleiten; wenn ferner die Direktionen, die Comité's etc. sich verabreden, mit der Kritik, der Jugend etc. einen Bund darauf eingehen; durch Vereine liesse sich vielleicht so viel wirken, wie in Hamburg durch den Verein zu rascher Zahlung der Schulden für Arbeitslohn. Am Meisten aber würde, nächst der Besprechung von Seiten würdiger Kritik, in öffentlichen Vereinen, gleich dem *Bren-*

aber, dass der erste Sänger dieser Schaubühne, Hr. Simon, weil er in der Vorstadt mit unserer Muttersprache nicht gut fortkommt, nach Ablauf eines Jahres wieder in die Stadt zur deutschen Oper engagirt wird — ist Ihnen vielleicht noch neu. —

Bey der bedenklichen Unpäslichkeit unserer National-Oper, wären die seit einiger Zeit etwas häufigeren Konzerte eine willkommene Entschadigung für die Liebhaber der Musik, hätten die Künstler nur nicht wegen Zeit und Ort einen äusserst bittern Kampf zu bestehen. Freylich hilft ein Theil des kunstliebenden Publikums, und das Wohlwollen einiger unserer Fürsten den Bedrängten oft durch Subscription aus der Klemme; allein, nicht jeder findet diesen glücklichen Weg zum Ziele. — Ein paar Wunderkinder, wie auch das alle Jahr sich wiederholende Konzert der Madame Auerhainer abgerechnet, hörten wir in kurzem eine Kantate von der Komposition des Hrn. Ferd. Bär, betitelt: Das heilige Grab. Diese Musik wäre wirklich gut und schön, wenn sie nur besser zu ihrem Gegenstande passte. Auch Hr. Nadermann kam durch ausserordentliche Empfehlung im Kärnthnerthor-Theater vor das grosse Publikum. Die musikalische Zeitung enthält über diesen Künstler bereits ein so richtiges und vollständiges Urtheil, dass nichts mehr hierüber gesagt werden kann.

Endlich erschien, begleitet mit dem ruhmvollsten Beyfall einer halben Welt, Madame Mara. Es ist unmöglich mehr Schmelz und Zauber durch die Menschenstimme hervor zu bringen, als diese auf der höchsten Stufe der Vollendung stehende Künstlerin hervor zu bringen vermag. Das Gleichmaass ihrer Töne, ihr silberreiner Gesang u. s. w. ist unübertreffbar. Madame Mara giebt einen sprechenden Beweis: wie sehr das wirklich Schöne überall entzükket! — Auch hier, vor dem ausgesuchtesten Theile des Publikums, war die Bewunderung allgemein. —

Von den hiesigen Komponisten gab Herr Ferd. Kauer, als einen Beytrag zur musikalischen Mahlerey: Die Geschichte des wiener Aufgeboths, bearbeitet in einer heroischen Instrumentalmusik folgenden Inhalts:

No. 1. Die Bedrohung Wiens. 2. Das Aufgeboth. 3. Entstehung der verschiedenen Corps. 4. Marsche derselben. a, Marsch der Universitäts-Brigade. b, des löbl. bürgerl. Handelsstandes. c, der akademischen Künstler. d, des bürgerl. Schützencorps. e, der löbl. sämmtl. Bürgerschaft. f, des adelichen ständischen Corps. g, Kriegslied der adelichen und bürgerlichen Kavalerie. 5. Paradirung und Fahnenwache. 6. Auszug der ganzen Masse. 7. Aufenthalt auf dem Lande. 8. Waffenübungen daselbst. 9. Rückzug der ganzen Masse. 10. Paradirung und Belobung derselben auf der Glacis. 11. Austheilung der Medaillen. 12, Auflösung des ganzen Aufgeboths.

Alles war sehr gut und deutlich ins Licht gestellt, besonders Trompeten und Pauken, und alle Klapperinstrumente. — Noch gab Herr Beethoven eine Kantate von seiner Komposition: Christus am Oehlberg. Niemand hat den folgenden Tag begreifen können, warum Hr. B. bey dieser Musik die ersten Plätze doppelt, die gesperrten Sitze dreyfach, und jede Loge (statt 4 Fl.) mit 12 Dukaten sich bezahlen liess. — Allein man darf hierbey nicht vergessen, dass dieses Hrn. Beethovens erster Versuch in dieser Art war. Ich wünsche aufrichtig, dass er den Kassen-Gehalt bey dem zweyten Versuche eben so ergiebig; von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge.

Auszüge aus Briefen. Berlin den 14. May. Hr. Fischer, Sohn des berühmten Bassängers in Berlin und Sanger beym fürstl. Hoftheater

def'schen (Tonkünstlerverein) gewirkt werden können. Käme es auch nur zur Sprache, so würde wenigstens der Grund oder Ungrund meiner Behauptungen erwiesen. Wenn die Tonkünstlerversammlung, nach der Meinung des Herrn *Hinrichs*, keinen produktiven Werth hat, gleich allen Versammlungen, so hat sie dagegen — ebenfalls gleich allen Versammlungen! — den abstrakten Werth, allgemeine Fragen anzuregen und diese entweder nur zu formuliren oder auch zu beantworten. Und deshalb ist *Brendel*'s Plan zu den Versammlungen nicht von der Hand zu weisen; denn eben sie sollen persönlich-gemüthlich ergänzen, was der Literatur und Journalistik gebricht und wohin die augenblickliche That nicht reicht.

Die Tonkünstlerversammlung, die ich darum auf's Neue begrüsse, da sie es wagen will, in schwerer Zeit dennoch das Auge auf Dinge zu lenken, die den Meisten jetzt weitab vom Wege liegen — sie wird, wenn auch diesmal mit geringer Massenkraft, doch wohlthätig wirken können, wenn sie, was die politische und sociale Stellung unserer Kunst betrifft, zur Erörterung zu bringen sucht. Denn jene vorhin genannten, allgemein sittlichen Postulate sagt sich jeder ehrliche Mann und in keiner Staatsverfassung werden sie ganz erfüllt. Dieses Letztere dagegen, die besonderen sittlichen Verhältnisse der Zeit, das ist die eigenthümlichste Aufgabe der Besprechung zwischen Gleich- und Ungleichgesinnten. Da könnten die Vorschläge wegen grösserer Nationalanstalten, z. B. einer allgemein-deutschen Musikakademie, wegen volksthümlicher Belebung des Kirchengesanges, wegen edlerer Wirksamkeit der Liedertafeln u. s. w. zur Sprache kommen. Wenn wir auch Herrn *Hinrichs* Recht geben, dass in solchen Versammlungen selten etwas Positives gewirkt werde, so ist dies ein Zugeständniss, das alle Versammlungen ohne officiellen Charakter trifft, die Germanisten so gut wie die Philologen und Musikanten. Wenn Herr *Hinrichs* tadelt, dass die vorjährige Versammlung in der Wahl der Gegenstände fehlgegriffen, so mag man auch das theilweise zugeben: greifen doch ganz andere Korporationen fehl in dieser Zeit der Missverständnisse! Und dennoch haben wir Erfolge erlebt von Germanisten und Philologen, die sich zwar schwerlich protokolliren lassen, aber dennoch sich bewähren als Regung und Hebung des Sinnes an solchen Stellen, wo man es nicht vermuthete.

Eine freie Versammlung, die keinen giltigen Rechtskörper bildet, wie unsere heutigen Volksversammlungen, hat keine andere Aufgabe, als die vorhandenen Zeitstimmungen festzuhalten und damit ihre Vertiefung vorzubereiten; nur durch Ueberschreitung dieses Berufes können sie unrecht wirken, z. B. wenn sie sich ein Recht anmaassen wollen, Gesetze zu geben, ihren Willen durchzusetzen u. s. w. Als nächste Aufgaben sind uns nun schon die schönen Vorschläge von *Ritter* und *Seebeck* (N. Mus. Ztschr. von *Brendel*, 4. Juli 1848, Nr. 2) vorgelegt. Wir möchten beantragen: „Hebung des ächten Volksgesanges durch die männlichen Liedertafeln.“ — Was bisher der Hauptinhalt der Männergesänge gewesen, ist meist vornehmes verdrehtes Zeug; auch die Besserwollenden haben selten die Hauptaufgabe erkannt, dem Volke seine Lieder in einfacher, doch sicherer und gereinigter Form vielstimmig wieder zu bringen. Und wie viel schöne wahre Lieder, die auf den Alpen und im Thale, bei Tyrolern und in Studentengelagen so herrlich erschallen, sind den Liedertafeln unbekannt! Geb' ich doch bereits sentimentale Quinkelirungen dahin für den einen „Landesvater!“ Die Aufgabe ist, dieses und ähnliche Lieder zu formuliren, d. h. in bequeme, nicht krähende, nicht brummende Lagen zu gesunder männlicher Dreistimmigkeit auszuarbeiten. Dann singe es wer will: Bauer, Student, Soldat und Kaufmann zu Einer Volksliedertafel vereinigt! — Nochmals: Sommergrass der Tonkünstlerversammlung!

Emden, 8. Juli 1848. *E. Krüger.*

Nachrichten.

St. Petersburg. (Beschluss.) Unsere *philharmonische Gesellschaft* besteht aus den Mitgliedern des kaiserl. Orchesters, welche alljährlich während der Fasten zu zwei grossen Concerten zusammentreten, deren Ertrag ihrer Wittwenkasse zufliesst. Dieser Gesellschaft haben wir es fast ausschliesslich zu danken, dass die ernste klassische Musik hier nicht ganz und gar verstummt. Deshalb wird sie auch von allen wahren Musikfreunden auf das Lebhafteste unterstützt. Besonders muss hier der Graf *Mathieu Wielhorsky* erwähnt werden, dem die Gesellschaft schon so Vieles verdankt und der namentlich dieses Jahr, indem er durch seine grossmüthige Unterstützung die Aufführung von *Mendelssohn*'s Elias möglich machte, den lebhaftesten Dank nicht nur der Gesellschaft, sondern aller Freunde edler Musik und des verstorbenen grossen Meisters erworben hat. Die Aufführung des Elias sollte schon im ersten Concerte der philharmonischen Gesellschaft stattfinden, musste jedoch, da ein unerwarteter Wechsel des Chorpersonales nothwendig wurde, auf das zweite verschoben werden. Das erste Concert wurde nun so gut ausgestattet, als es der Augenblick gestattete, die ersten Sätze von *Spohr*'s Symphonie „die Weihe der Töne“, „Le bal“ aus *Berlioz*' „Episode de la vie d'un artiste“, *Beethoven*'s „Schlacht von Vittoria“, Gesang der Madame *Frezzolini* und einige Instrumentalsolo's bildeten die Bestandtheile. Das zweite brachte endlich den Elias. Ueber dieses herrliche Werk selbst habe ich nach dem vortrefflichen Aufsatze von *Jahn*, den diese Blätter enthielten, nichts mehr zu sagen. Was die Aufführung betrifft, so kann sie im Ganzen nur gelungen genannt werden. Denn einzelne Ausstellungen, wie das zu starke Hervortreten des Orchesters und die ungenügende Besetzung der Solopartieen, können, erstere in den ungünstigen akustischen Verhältnissen des Saales, letztere in der Unmöglichkeit, bessere Sänger zu finden, ihre Widerlegung finden. Die Wirkung war sichtlich eine allgemeine und tiefe; von vielen Seiten wurde eine Wiederholung des Werkes verlangt, die jedoch leider nicht zu bewerkstelligen war. Ich habe bedauert, dass einzelne, mir so besonders liebe Musikstücke, wie das

Doppelquartett der Engel „Denn er hat seinen Engeln", der sanfte Quartettsatz: „Wirf dein Anliegen auf den Herrn" und der Chor: „Wer bis an das Ende beharrt", bei der Ausführung ausgelassen wurden. Zwar sehe ich wohl ein, dass eine ganz vollständige Ausführung des Werkes einem grossen Theile des Publikums viel zu lang erschienen sein würde, aber ich meine, dass, wenn man einmal zu Auslassungen schreiten musste, man lieber einige der ungenügend besetzten Solostücke hätte dazu wählen sollen, als Sätze, die von so tiefer Bedeutung sind und ausserdem eine genügende Ausführung gefunden haben wurden. Den Elias sang Herr *Reichmann*, die Sopranpartie Frau *Walcker*, den Alt Fräul. *Bothe* und den Tenor Herr *Michailoff*. Die Chöre wurden durch das Chorpersonal der italienischen Oper über Erwarten gut ausgeführt. Herr Kapellmeister *Albrecht* hatte das Ganze mit Eifer und Sorgfalt einstudirt und dirigirte die Ausführung. Seine unermüdliche Thätigkeit verdient eine besonders rühmliche Anerkennung. —

Endlich muss ich noch eine Pflicht der Pietät erfüllen und einige Worte über den talentvollen Komponisten *Karl Vollweiler* sagen, durch dessen Tod wir einen schmerzlichen Verlust erlitten haben. Seine besten Werke schrieb er während seines langjährigen Aufenthaltes in unserer Stadt. Da er nicht das Talent besass, in die Ferne zu wirken und sich einen Namen zu machen, so wurde er im Auslande bei Weitem nicht so bekannt, als er es verdient hätte. Es ist also an Petersburg, dafür zu sorgen, dass sein Name und sein beharrliches, ehrenwerthes Streben nicht unbedingt der Vergessenheit anheimfallen. Deshalb habe ich alle Notizen über sein Leben, die mir zugänglich waren, gesammelt und theile sie mit, obgleich sie nur unvollständig sind. Mögen sie von besser Unterrichteten ergänzt werden!

Vollweiler wurde 1813 geboren (in Frankfurt a. M. oder in Hanau). Seine musikalische Bildung erhielt er von seinem Vater, einem gründlich gebildeten Musiker, und dessen Schüler *Aloys Schmitt*. Letzterer unterrichtete ihn im Klavierspiele, worin er so rasche Fortschritte machte, dass er schon früh in Frankfurt und den benachbarten Städten mit Beifall auftreten konnte. 1832 machte er mit dem jetzt hier engagirten ausgezeichneten Klarinettisten *Wagner* eine Kunstreise durch Hessen, Baden und Würtemberg. Schon damals fand er auch als Komponist viele Anerkennung. Nach Frankfurt zurückgekehrt, beschäftigte er sich vorzugsweise mit der Komposition und schrieb namentlich mehrere Arien für Frau *Fischer-Achten* und Herrn *Schmetzer*, welche diese gelegentlich in den Opern einlegten. Zwei Jahre später reiste er, wieder mit seinem Freunde *Wagner*, durch Holland, das nördliche Deutschland, Dänemark und Schweden, wo er überall als Klavierspieler und Komponist Aufsehen erregte, und kam im Dezember 1835 in Petersburg an. Hier gab er mit *Wagner* gemeinschaftlich ein Konzert und gefiel so, dass er sich entschloss, zu bleiben.

Er fand die Protektion des kunstliebenden Prinzen von Oldenburg, erhielt Schüler und sah sich so in einer angenehmen Stellung. Von der Oeffentlichkeit zog er sich bald zurück, wenigstens als Virtuose. Doch trat er noch zuweilen in Konzerten auf, aber nur in Ensemblestücken oder als Accompagnist. Dagegen gab er sich um so ausschliesslicher der grösseren, ernsten Instrumentalkomposition hin und gewann mit seiner Klaviersonate in Gmoll den ersten Preis des norddeutschen Musikvereines. Eine besonders wichtige Epoche in seinem Leben bildet die Anwesenheit *Liszt's* in Petersburg. Dieser grosse Künstler hatte das Talent *Vollweiler's* bald erkannt und gewann den stillen, anspruchslosen Menschen so lieb, dass er sich täglich mit ihm beschäftigte, auch mehrere seiner Kompositionen öffentlich spielte. Doch liess sich *Vollweiler*, wenn er auch in einigen Klavierstücken dem *Liszt*'schen Sinne Zugeständnisse machte, durch sein Verhältniss mit *Liszt* keineswegs von seiner eigenthümlichen Richtung, die ihn vorzugsweise *Berthoven* und *Mendelssohn* nachfolgen hiess, abwendig machen. Auch *Ernst* wusste *Vollweiler* zu schätzen und liess in einem seiner Konzerte eine Ballade für Orchester von *Vollweiler's* Komposition aufführen.

Schon längst hatte *Vollweiler* seinem alten Vater, der in Heidelberg lebte, einen Besuch versprochen, sein unschlüssiges, unbehelfenes Wesen hatte ihn aber immer noch nicht zu dieser Reise kommen lassen. Da erhielt er vorigen November die Nachricht, sein Vater sei schwer erkrankt und wünsche sehnlich, ihn vor seinem Ende noch zu sehen. Diese Nachricht traf *Vollweiler*, der, wie er lange zu thun gewohnt war, seine Reise wieder auf das nächste Jahr verschoben hatte, wie ein Donnerschlag. Rasch wurden nun seine Angelegenheiten geordnet, so gut es gehen wollte, und er reiste ab, entschlossen, wo möglich in Deutschland zu bleiben, um mehr für das Bekanntwerden seiner Kompositionen thun zu können. Schon bei seiner Abreise war er in einer an Besinnungslosigkeit grenzenden Aufregung, ja ich glaube, dass er ohne die Hilfe seiner Freunde, namentlich *Wagner's*, der ihm stets treu zur Seite stand, gar nicht gereist sein würde, so unfähig zum Handeln war er. In Leipzig erfährt er durch die Zeitung den Tod seines Vaters. Er ist also zu spät gekommen! — Die Vereitelung seines sehnlichen Wunsches, den Vater noch ein Mal zu sehen, bricht ihn vollends zusammen und er kommt *wahnsinnig* in Heidelberg bei seiner Schwester an, wo er denn auch bald, am 27. Januar, an einem Nervenschlage gestorben ist.

Er war ein edler, herzensguter Mensch (das geht gewiss aus den Umständen, welche seinen Tod herbeiführten, am Deutlichsten hervor!) und liebenswürdig, selbst in der Unbeholfenheit seines Wesens, durch welche er der Leitung bedürftig war, wie ein Kind, sich aber auch von einem Freunde willig leiten liess. Er hatte hier ein hübsches Vermögen erspart, welches man Anfangs nach seinem Tode verloren glaubte, später aber in seinen Kleidern eingenäht fand. Seine Kompositionen zeichnen sich weniger durch hervortretende Eigenthümlichkeit aus, als durch tiefe innige Empfindung, edles Streben und eine bis in die letzten Details gehende sorgfältige Ausarbeitung. Seine früheren Werke haben

mehr Feuer und Schwung, als die späteren, welche dagegen das Gepräge reiferer Vollendung tragen und in einem vortrefflich abgerundeten Style geschrieben sind. Sein bedeutendstes Werk ist ein grosses Quartett für Piano und Streichinstrumente in Esdur, welches hier mehrfach öffentlich gespielt worden ist. Auch eine grosse vierhändige Sonate ist ein ganz ausgezeichnetes Werk. In seiner letzten Zeit hatte er eine grosse Symphonie geschrieben und auch für vier Hände arrangirt. Doch es ist unmöglich, alle seine bedeutenden Werke hier einzeln zu besprechen, ich beschränke mich deshalb darauf, diejenigen hier namhaft zu machen, von denen ich Kenntniss erhalten habe. Für Orchester: Symphonie in Esdur; Ballade in Ddur (der 4händigen Sonate entnommen); Psalm für eine Basstimme; Gesangszene für Sopran. Für Piano mit Begleitung: Mehrere Concerte und Concertpiecen mit Orchester; 3 vortreffliche Trio's mit Violine und Cello; das obenerwähnte Quartett; 3 Trio's über italienische, russische und ungarische Motive, mit Klarinette und Cello. — Ferner hat er mehrere Streichquartette geschrieben, darunter eine Tarantelle und Variationen für die Gebrüder *Müller*. — Auch für die Klarinette, das Horn und die Trompete hat er Solostücke mit Orchesterbegleitung geschrieben. — Die grösste Zahl seiner Werke ist für das Piano und für Gesang, es sind herrliche Sachen darunter.

Möchte sich doch ein Verleger entschliessen, das Beste von *Vollweiler's* nachgelassenen Werken herauszugeben! Er würde gewiss den Dank Vieler gewinnen.

B. Damcke.

Leipzig, 1848. — Concert im Saale des Gewandhauses zum Besten der hiesigen brodlosen Arbeiter, Sonnabend, den 22. Juli. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (Nr. 3). — Concert-Arie von *Mozart*, vorgetragen von Herrn *Behr*. — Concert für Pianoforte (Nr. 4, Edur), komponirt und vorgetragen von Herrn Prof. *Moscheles*. — Zwei Lieder für Männerchor: „der Schnitter Tod" und „die Studenten" von *Eichendorf*, komponirt von *H. T. Petschke*, vorgetragen von den Mitgliedern des Männergesangvereins. — Ouverture zu Oberon von *C. M. v. Weber*. — Duett aus dem Liebestrank von *Donizetti*, vorgetragen von Frau *Livia Frege* und Herrn *Behr*. — Zwei Lieder für Männerchor: „die Wasserfahrt" von *Heine*, komponirt von *F. Mendelssohn Bartholdy* und „Hoffnung" von *Geibel*, komponirt von *N. W. Gade*, vorgetragen von den Mitgliedern des Männergesangvereins. — Zwei Lieder von *R. Schumann* und *Mendelssohn Bartholdy* mit Pianoforte, vorgetragen von Frau *Livia Frege*. —

Wenn man die Programms zu den Gewandhausconcerten blos liest, könnte man von zu öfteren Wiederholungen gewisser Werke, wie z. B. der heutigen beiden Ouverturen sprechen. Wenn man aber die Werke dann hört, verschwindet jener Gedanke vor der Tiefe und Pracht ihres poetischen Gehaltes und der vollendeten Ausführung. So verschieden kann das Urtheil ausfallen, je nachdem man an ein Kunstwerk blos denkt oder es unmittelbar empfindet. — Ueber die Arie von *Mozart* und deren Vortrag durch Herrn *Behr* ist in einem früheren Berichte gesprochen worden. — Herrn Prof. *Moscheles'* Spiel, nicht mehr Staunen erregend — die Welt hat sich über alle Virtuosität gänzlich ausgestaunt — aber liebenswerth durch Reinheit, Sicherheit und Feinheit der Nuancirung, und seine Composition, melodisch, gründlich durchgeführt, gefühlreich und humoristisch im letzten Satze, bildeten einen wohlthuenden Gegensatz zu manchen wilden Fantasieen der Neuzeit. — Die Lieder, von Herrn Dr. *Petschke* komponirt und dirigirt, zeigten warmen Ausdruck, sichere Technik und Form — das Seltenste beim Dilettanten — und wurden vom Männerchor in voll- und wohltönender Masse und guter Nuancirung vorgetragen. — Ueber die Erzeugnisse der Neuitaliener urtheilt die deutsche Kritik kurz hin durch: Schund! Man kann, vom idealen Wolkensitze herabsehend oder vielmehr hörend, einstimmen. Aber das heute vorgetragene Duett von *Donizetti* hat mir trotzdem gefallen. — Der natürliche, unmanierirte, ausdrucksvolle Gesang der Frau *Livia Frege* war wohl die eine Hauptursache davon; der humoristische Vortrag des Herrn *Behr* die zweite. Beim Anhören der Lieder von *Mendelssohn* und *Heine*, *Gade* und *Geibel* fühlte ich blos die schöne Wirkung. Im Schreiben jetzt fällt mir beiläufig ein: welch ein Verein von Kräften und Studien gehört dazu, nur um ein so kleines Wesen, ein Lied, in die Welt zu setzen und die Seele des Hörers einige Minuten poetisch zu entzünden und zu durchwärmen! Es wollen sich aus dieser Betrachtung eben eine ganze Menge Gedanken hervorwinden. Aber da ich ihnen anmerke, dass sie sich von der schaffenden und ausübenden Kunst auf die Kritik werfen wollen, lasse ich sie nicht durch. — Ueber die Lieder von *Schumann* und *Mendelssohn* und deren Vortrag von Frau *Livia Frege* wäre nur oft Gesagtes zu wiederholen. Es können sich alle Komponisten gratuliren, deren Lieder von genannter Frau in die Herzen der Hörer gesungen werden. — Das zweite Lied wurde Da Capo verlangt. — Alle heutige Leistungen erhielten lebhaften Beifall. Vom Publikum. Aber der Kritiker!

Ich hätte allerdings bemerken sollen, dass die ersten Tenöre zuweilen an hohen Stellen ein wenig zu tief gewesen, und hätte, um recht gesinnungstüchtig gründlich zu sein, auch als wahrscheinliche Ursache die drückende Hitze angeben können. Indessen:

„Je sais que l'on pourrait relever beaucoup d'inconvenances dans la pièce de Don Carlos: mais je ne me suis pas chargée de ce travail, *pour lequel il y a beaucoup de concurrens*. Les littérateurs les plus ordinaires peuvent trouver des fautes de goût dans Shakspeare, Schiller, Goethe etc.: mais, quand il ne s'agit dans les ouvrages de l'art que de retrancher, cela n'est pas difficile: c'est l'ome et le talent qu'aucune critique ne peut donner; *c'est là ce qu'il faut respecter partout où l'on le trouve*, de quelque nuage que ces rayons célestes soient environnés.

Diese-Stelle der *Staël* fiel mir gerade ein. — Und hätte ich auch dieser Stelle entgegenhandeln wollen.

es wäre mir nicht möglich gewesen an dem heutigen Conzerte „beaucoup d'inconvenances" aufzufinden.

Frankfurt a. M., den 23. Juli. Statt aller Berichte über Opern und Musikwesen in Frankfurt — Berichte, die nur Tadel enthalten könnten, da (ausser einzelnen Erscheinungen) unsere Oper aller Religion und Würde entbehrt und das Publikum mit schauderhaften Gastrollen gequält wird — theile ich Ihnen ein Ereigniss mit, das uns Alle noch in diesem Augenblicke mit Schrecken erfüllt. So eben komme ich von der Leiche *Guhr's*. Er starb gestern Abend gegen 11 Uhr an einem Schlaganfall, nachdem er fast ganz wieder hergestellt, noch 5 Minuten zuvor aus dem Fenster gesehen und mit Vorübergehenden gescherzt hatte. Er ruht jetzt, der nimmer geruht! Sein Tod erfolgte plötzlich und war sanft. Er war ein Sechziger und noch bis vor seiner Krankheit mit der Rüstigkeit eines Jünglings ausgestattet. Die letzte Oper, die er dirigirte, war sein Liebling „Figaro" am 21. Mai. Dann ergriff er kürzlich in der Probe des Faust noch einmal seinen Stab, um ihn dann für immer niederzulegen. Wer hätte das gedacht? Gott steh' jetzt unserer Oper bei; denn Aller Hoffnungen waren noch gestern auf ihn gerichtet, dass sein energisches Einschreiten diesem nachlässigen Treiben, dieser Anarchie ein Ende machen würde. Man mochte noch so viel über ihn räsonniren, wenn er erschien, so hatte Alles Respekt und präsentirte gleichsam das Gewehr vor ihm; und war er gar freundlich, so übte er einen unwiderstehlichen Zauber über alle Gemüther aus. Ihm etwas abzuschlagen, war ein Ding der Unmöglichkeit. Darin war er ein zweiter Alcibiades, obgleich ihn Viele einen Napoleon nannten, wenn er am Dirigirpult stand. Leider besass auch er die liebenswürdige Schwachheit, Niemandem etwas verweigern zu können, wodurch er dann freilich in öftere Konflikte gerieth. Aber, *de mortibus nil nisi bene*. Um so leichter ist dieses Sprichwort bei *Guhr* anzuwenden, da er in der That ein eminentes Genie besass und ein auch literarisch sehr gebildeter Mann war. An der Partitur und am Pult in Mitte seines Doppelreichs that es ihm — ich glaube Keiner zuvor. Wie leicht vergisst man doch am Sarkophag eines bedeutenden Mannes, das, was hätte sein sollen, über dem, was wirklich war!

C. G.

Recension.

Felix Mendelssohn Bartholdy, Drei Motetten. Op. 69. Nr. 1. Herr, nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren. Nr. 2. Jauchzet dem Herrn, alle Welt. Nr. 3. Mein Herz erhebet Gott, den Herrn. Für Chor und Solostimmen. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*.

Ein Werk, dessen Herausgabe der Autor nicht mehr erlebt hat und das nun in doppelter Beziehung unsere Theilnahme in Anspruch nimmt: einmal durch seinen werthvollen Inhalt selbst, und dann indem es als eines der letzten des frühgeschiedenen, für die neuere Musik so einflussreichen Komponisten uns zu einem Ueberblick auffordert auf die vielen und mannigfaltigen Produktionen, die wir ihm, der in unablässigem Streben es jederzeit so ernst und treu mit der Kunst gemeint hat, zu danken haben.

Fast in allen Gattungen der Musik besitzen wir Vortreffliches von *Mendelssohn*. In der Instrumentalwie in der Vokalmusik stehen seine Werke auf der Höhe des Besten seiner Zeit und möchten an nicht wenigen Stellen wohl die Gipfelpunkte desselben bezeichnen.

Was er für die geistliche Musik gethan, zu welcher sich bei ihm von früher Jugend an eine innere Hinneigung gezeigt und ein entschiedener Beruf bewährt hat, ist aber, von dem Kunstwerthe noch abgesehen, schon darum so schätzbar, weil sich ein frisches ursprüngliches Element für die Gattung darin offenbart, durch welches diese zu neuer Belebung gediehen und wieder zu allgemeinerer Theilnahme gelangt ist.

Seinen allbekannten dahin gehörenden Werken, den drei grossen Psalmen, dem Lobgesang, den beiden Oratorien, sind schon andere vorangegangen, die, obgleich sie zum Theil wohl einer sehr frühen Zeit des Komponisten angehören, das tiefe, glaubensvolle Erfassen, die innere Reproduktion des Inhaltes seiner Textworte, die er allezeit nur aus der heiligen Schrift oder aus alten Kirchenliedern wählte, doch nicht weniger kräftig bekunden als seine letzten.

Es ist schon etwas eben so Erfreuliches als für die Gegenwart Seltenes, einen Komponisten mit aller Energie der Jugend diese Richtung aus freier Neigung ergreifen und verfolgen zu sehen, zu welcher sich in unserer Zeit fast immer nur die späteren Künstlerjahre hinzuwenden pflegen, die sodann aus den anderen, vorher ausgeübten Kunstgattungen Ausdrucksweise und Anklänge mit in diesen Kreis hereinbringen, wie sie zu kirchlicher Stimmung nicht immer angemessen sein können. Bei *Mendelssohn* hat sich aus der Idee der Sache selbst ein Styl gebildet, der seiner Individualität, seiner Zeit und dem Gegenstande in so guter Uebereinstimmung entsprechend ist, dass wir, ohne an abstrakte Formen und Regeln für die Kirchenmusik erinnert zu werden, seine Musik in der Kirche doch vollkommen an ihrer Stelle finden.

Wenn aber immer ein Unterschied zu machen ist zwischen dem Styl einer Musik, sofern sie überhaupt geistlichen Inhalt hat, und der, die zum kirchlichen Amt selbst bestimmt ist und in dieses eingreifen soll, so finden wir auch das, was die eine zulässt, die andere fordert, in beiden Arten bei *Mendelssohn* auf's Beste gefühlt und bedacht.

Die oben angezeigten drei Motetten sind zum Gebrauch beim Gottesdienste bestimmt, gehören also der Kirchenmusik im engeren Sinne an. Sie sind aber in ihrem ganzen Wesen auch durchaus so gefasst und gehalten, dass sie uns, auch ausser der Kirche gehört, in diese und in die Gegenwart der gottesdienstlichen Handlung versetzen werden.

Diese Motetten unterscheiden sich nicht nur von *Mendelssohn's* mit Orchester begleiteten geistigen Kompositionen, sondern auch von seinen früheren Motetten ohne Begleitung durch eine gewisse strenge Haltung, die

uns mehr an die älteren lateinischen Kirchenhymnen erinnert, denen sie auch in einer gleichmässig fortgehenden *alla-breve* Bewegung, so wie in fast durchgängig kanonischer Führung der Stimmen ähnlich sind.

Mit dieser polyphonischen Behandlungsweise, welche, im Gegensatz der homophonischen, für den Wortausdruck in allen Stimmen die natürlichste und angemessenste ist, wird es aber auch gegeben sein, dass man von Effekten, zu welchen die andere nur durch harmonische Massenhaftigkeit, durch rhythmische Abwechselung und vorwaltende Melodie die Mittel bieten kann, hier in gewissem Grade abzusehen hat. Schon der Gegensatz des Piano und Forte kann hier weniger zur Wirkung gelangen, indem kanonische Stimmen die gleichen Momente der Stärke und Schwäche nicht zugleich erhalten, wie dies bei der Simultanharmonie, die in der Einheit des Akkordes ihre Wirksamkeit hat, der Fall ist. Im polyphonischen Satze, da jede Stimme sich in ihrem eigenen Fortgange geltend macht, wird der Vortrag einer jeden auch mehr von der natürlichen Betonung ihrer Melodie, als von ihrer Mitwirkung zur Harmonie bestimmt sein, so dass bei dieser Musikart vielmehr ein melodisches Gewebe zu vernehmen ist, als der harmonisch einige Zusammenklang.

Das erste wird in seiner komplicirteren Beschaffenheit, in seinem verketteten Fortgange nicht von so schlagendem Effekte sein können, als dieses; der Styl bedingt auch dort eine beschränktere Art melodischer Konstruktion, welche das Hervortreten origineller Gedanken und eigenthümlicher Melodieen weniger zulässt; — alles das kann aber einer Komposition in ihrer Bestimmung zu gottesdienstlicher Kirchenmusik nicht zum Nachtheil gereichen; denn wir wollen hier so wenig leidenschaftlich aufgeregt, als auf die Eigenthümlichkeiten eines Komponisten aufmerksam gemacht werden, sondern, an eine Kunstproduktion überhaupt so wenig als möglich erinnert, nur in die Stimmung versetzt sein, wie sie dem Ort und der Andachtsstunde entsprechend ist. In dieser Weise wirken noch jetzt die kunstreichen und die Kunst doch so gut verbergenden Werke der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts auf uns; sie sind an ihrem Orte ganz, was sie sein sollen und wollen; und eben dass sie wollen, was sie sollen: nicht für sich sein, sondern für die Kirche, das, mit Inbegriff ihrer künstlerischen Vortrefflichkeit, gibt ihnen hier den hohen Werth und hält sie als ewige Muster der Gattung.

Dass sich unter der modernen Kirchenmusik, so Vorzügliches sie auch dem musikalischen Gehalte nach vielfach aufzuweisen hat, doch nur Weniges findet, was in der obigen Bedeutung dem Zwecke ganz entsprechen könnte, wird man zugeben müssen. Es ist hierbei auch nicht an dem Unterschiede katholischer und protestantischer Kirchenmusik festzuhalten, — wiewohl dieser an sich sehr wesentlich für die Sache ist, indem die Musik dort das Amt begleitet, dem sie hier nur als Einleitung dient, dort in Gegenwart des Priesters, hier ohne diesen stattfindet; — allein auch die neuere katholische Kirchenmusik hat sich weit entfernt von dem Sinne, der sie früher der heiligen Handlung so eng verbunden hat, und eben, dass sie hier auf das Engste sich ihr anschliessen müsste, macht die Trennung um so fühlbarer. Der protestantische *Sebastian Bach* ist mit seinen einleitenden Kantaten dem Kirchenstyle immer viel näher geblieben, als die katholischen Messenkomponisten der späteren Zeit ihm je wieder gekommen sind. Mehr als diese Unterschiede und Bedingungen bewirken können, wird es immer der innere, auf das Wesen der Sache gerichtete und in diesem ganz aufgehende Sinn sein, was einer Musik den Charakter der gottesdienstlichen ertheilt.

In dieser Eigenschaft aber scheinen uns eben die letzten Motetten *Mendelssohn's* ganz vorzüglich von Bedeutung zu sein. Wie er überhaupt mit seiner geistlichen Musik sich im Elemente des Kirchenstyles schon immer heimisch befand, so bedurfte es hier nur der Intention, sich in einem engeren Kreise desselben zu bewegen, was ihm auch so trefflich gelungen ist, dass wir, ohne von einem Zwange formeller Bedingungen im Mindesten berührt zu werden, den Inhalt durch sie nur geläutert empfangen von aller subjektiven Färbung und jedem Anklange unkirchlicher Sentimentalität.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Am 16. Juli starb in Leipzig Frau *Henriette Wilhelmine Fink*, geb. *Nicolai*, die Wittwe *Gottlob Wilhelm Fink's*, des langjährigen Redakteurs dieser Zeitung.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien

im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Croisez, Op. 40. 2 Rondos-Fantaisies sur le Ballet: Ozai p. Pfte. № 1, 2. à 10 Ngr. 20 Ngr.

Duvernoy, Op. 167. № 2. Marche sur Guillaume Tell, de *Rossini*, p. Pfte. à 4 Mains. 12½ Ngr.

— — Op. 173. Reminiscence de *Rossini*. Bagatelle p. Pfte. 12½ Ngr.

Duvernoy, Op. 177. Petite Fantaisie sur un Motif d'Et. Arnaud p. Pfte. 12½ Ngr.

Labitzky, Op. 150. Sommerfreuden auf Balmoral. Walzer f. Orch. 1 Thlr. 20 Ngr., f. Pfte. zu 4 Händen. 20 Ngr. zu 2 Händen. 15 Ngr., im leichtesten Arrangement. 10 Ngr.

— — Op. 152. Nationalgarden-Marsch f. Orchester. 22½ Ngr. f. Pfte. zu 4 Händen. 10 Ngr., zu 2 Händen. 7½ Ngr.

Marschner, Op. 158. 3me gr. Trio p. Pfte., Violon et Velle. 2 Thlr. 15 Ngr.

Wielhorsky, Op. 19. Souvenir de Voyage p. Pfte. 15 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. **Nr. 31.** 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankundigung.*

Tonkünstlerversammlung.

Replik an Herrn *Brendel*. (S. Zeitschr. f. Musik, Nr. 43, 45, 47 d. J.)

Von *F. Hinrichs.*

Ich war zuerst zweifelhaft, ob ich gegen Herrn *Brendel* repliciren sollte, da seine Erwiderung mich in der Hauptsache beinahe zufriedengestellt hat — das Zugeständniss, das ich hier im Auge habe, ist jedoch durch viele Details, viele kleine Sach- und Persönlichkeiten so umschleiert, im Einzelnen findet sich so viel Bedenkliches, dass eine Replik der Mühe lohnt. Zudem ist unsere Zeit eine so gewaltige, ihre Physiognomie gewinnt immer mehr einen so entsetzlichen Ernst, dass man eine Gelegenheit, über kleine Dinge mit möglichst gutem Humor zu streiten, nicht ungenützt vorbeigehen lassen darf. Vergisst man selbst und später der Leser auch nur auf eine Stunde darüber der grossen Zerwürfnisse der Zeit, so gewährt das eine persönliche Erleichterung, die allein die Fortsetzung der Debatte rechtfertigen würde.

Zunächst muss mir daran liegen, meine eigene Person wieder in ein leidlicheres Licht zu setzen, als es Herrn *Br.* beliebt hat. Nach ihm bin ich eine Art Misanthrop, ein Mensch mit einer verzweifelten, verbissenen Weltanschauung, individuell verstimmt, eigensinnig, schroff, inhuman, überraschend bitter, ohne Wohlwollen, ein Sophist u. s. w. u. s. w. Von allen diesen Prädikaten will ich Herrn *Br.* nur ein einziges zurückgeben, und zwar das, welches es ihm möglich gemacht hat, mir die übrigen zu ertheilen — Herr *Br.* ist ein Sophist, wie ich sogleich zu beweisen gedenke.

Was ist ein Sophist? Herrn *Br.'s* Ansicht hierüber ist mir nicht ganz klar, aus seiner Entgegnung könnte man etwa entnehmen, ein Sophist sei ein Mann, der der Tonkünstlerversammlung das Recht bestreitet, über Dinge Beschlüsse zu fassen, von denen die beschliessende Majorität Nichts versteht! Ich gestehe, dass ich hiermit Nichts anzufangen weiss, und muss also auf die hergebrachten Begriffsbestimmungen zurückgehen. Hiernach ist ein Sophist ein Mann, der durch geschickte Hervorhebung der Nebenpunkte, durch Umgehung der Prinzipienfrage, aus welcher allein die Entscheidung der Streitfrage zu entnehmen, durch ein pikantes Besprechen von tausend Einzelnheiten, die in einer zweckmässigen Folge zusammengestellt werden, endlich auf eine recht scheinbare Weise zu irgend einem Resultate kommt, das er gerade braucht.

Dieses Verfahrens klage ich Herrn *Br.* mit vieler Ruhe an. Mein ganzes Raisonnement über die Tonkünstlerversammlung stützt sich nämlich auf allgemeine Sätze, zu denen ich dann die nöthigen Belege aus dem Referate angeführt habe. Herrn *Br.'s* Erwiderung beschränkt sich durchschnittlich darauf, diese einzelnen Fälle in ein anderes Licht zu setzen, ohne Berührung der allgemeinen Sätze, von denen aus ich meine Lichtvertheilung vornahm — kurz, er lässt meine Voraussetzungen unberührt stehen und hält sich lediglich an die Konsequenzen —, eben ein sophistisches Verfahren. Will nun Herr *Br.* etwa mit einer sehr beliebten Wendung sagen, er habe nicht über abstrakte Sätze streiten, sondern gleich auf den lebendigen Stoff zurückgehen wollen, so wäre er damit gar ein prinzipieller Sophist. Streiten kann man nur von gewissen allgemeinen Voraussetzungen aus, und wer es ehrlich meint, *muss* hierauf eingehen, sonst setzt man Pointe auf Pointe, was sehr leicht ist, wie ich Herrn *Brendel* im Verlaufe auch praktisch zu beweisen gedenke.

Nun zu meinem Standpunkte zur Sache. Ich habe zunächst kein Wort dagegen gesagt, dass nicht die freie Association auch unter Musikern etwas Zeitgemässes und Erfolgreiches sein könne. Ich habe ausdrücklich zugegeben, dass die, welche eine gleiche Richtung in ihrem speziellen Fache zusammenführt, zusammenhalten, übereinstimmend wirken müssen und dann Erhebliches leisten können. Ich habe den Musikern zwar allgemeine Bildung abgesprochen, aber nie geleugnet, dass ein Jeder auf dem Felde, das er wirklich beherrscht, gerade durch Association zu grösserer Wirksamkeit und zu grösserer Bildung gelangen könne. Ich habe nur gegen eine *allgemeine Versammlung der Tonkünstler und Musikfreunde* gesprochen — warum? weil es nach meiner Behauptung hier an einem allgemeinen Vereinigungspunkte, an einem *Allen* gemeinsamen und darum *Alle* wirklich vereinigenden *Zwecke* fehlt. *der Zweck aber das nothwendige Maass aller Association ist.* Der gemeinsame Zweck gibt der gemein-

samen Thätigkeit erst eine bestimmte Richtung, nur der Zweck kann der Betheiligung die nothwendigen Grenzen setzen. Herr *Br.* sehe hier gleich die ganz logischen Folgen der Allgemeinheit, der Zwecklosigkeit seines Unternehmens. *Er* beruft Tonkünstler und Musikfreunde! Was ist ein Musikfreund? — jeder Beliebige, der sich dafür hält! Also eine Versammlung von Beliebigen? eine herrliche Konsequenz! Warum nicht auch etwa eine Versammlung der Patrioten Deutschlands? d. h. Aller, da Jeder diesen Namen für sich in Anspruch nehmen wird.

Ich vermisste also die erste Voraussetzung jeder Association, einen bestimmten, klar zum Bewusstsein der Theilnehmer gebrachten Zweck. Irgend eine allgemeine, ästhetische oder nationale Richtung reicht zum Bestehen einer Vereinigung nicht hin, wie sich leicht an weiteren Konsequenzen zeigen lässt. Wie, wenn nun irgend ein Enthusiast noch einen Schritt weiter ginge und sagte: die Musik ist nur ein Zweig der grossen nationalen Kunst, deren Entwickelung wesentlich eine zusammenhängende ist — die Interessen der Künste sind wesentlich gemeinsame —, also, berufe ich eine allgemeine Versammlung deutscher Künstler und Kunstfreunde. Der Schluss ist so richtig, als der, welcher der allgemeinen Tonkünstlerversammlung das Leben gab, und würde zu denselben praktischen Konsequenzen — zu nichts führen. Das, was die Künstler immerhin vereinigt, ist so allgemeiner, idealler Natur, dass sich kein bestimmter Zweck feststellen, d. h. hier keine Association begründen lassen würde.

Herrn *Br.'s* Sache wird es nun sein, den erforderlichen *Zweck*, dessen Existenz ich fortwährend in Abrede stelle, nachzuweisen. Gibt es wirklich keinen solchen Zweck, so ist das Unternehmen eben aus dem Verkennen dieses allgemeinen Satzes von vorne herein als ein verfehltes, der nothigsten Voraussetzung entbehrendes zu bezeichnen und hat dann offenbar keine Lebensfähigkeit. Gegen diese einfachen Sätze hätte Herr *Br.* sein Geschütz richten müssen, wenn er etwas ausrichten wollte; da er, als Sophist, gerade über diese Grundlage meines Raisonnements hinweggeschlüpft ist, kann ich seiner Entgegnung gar keine Bedeutung beilegen.

Aber thue ich meinem geehrten Gegner nicht Unrecht? Hat er diese Sätze, wenn nicht direkt, doch wenigstens beiläufig berührt? — Sagt er nicht (Nr. 47), die Erweiterung des Plans, der anfänglich nur Musiklehrer berief und den ich *in so weit* vollkommen billige, sei eine natürliche Entwickelung der Idee, ein Fortschritt gewesen? (Man denke an jenen *Fortschritt* zu den Künstlern und Kunstfreunden!) Gibt er mir nicht zu bedenken, dass eine Vereinigung von Musikern, die *andere* Interessen zur Grundlage hat, als die des Musikmachens, schon ein Fortschritt über die bisherigen Zustände hinaus genannt werden müsse? Wenn auch nur eine *Einheit im Gefühle* vorhanden gewesen, es müsse schon *etwas ganz Anderes* genannt werden, als was bei Musikfesten u. s. w. in Frage komme. Der gänzlichen Erstorbenheit aller höheren Interessen auf musikalischem Gebiete gegenüber sei es schon ein *Gewinn* und *Schüsse*, wenn die Tonkünstler sich aufrafften, wenn das Interesse für eine höhere Idee die Mehrzahl (?) zu beleben beginne u. s. w. Herrliche Worte, ohne logische Bedeutung! Herr *Br.* bedenke doch, dass es einen Fortschritt über die natürlichsten Grenzen hinaus, mit einem gewöhnlichen Ausdrucke: einen Fortschritt in's Blaue gibt, und dass es sich nicht blos darum handelt, „ganz etwas Anderes", wie allerdings geschehen, sondern etwas Zweckmässiges, Lebensfähiges zu schaffen. Es handelt sich offenbar um eine Einheit im Bewusstsein, nicht im Gefühle, und wenn sich die Tonkünstler wirklich um eine „höhere Idee" geschaart haben, so hätte Herr *Br.* dieselbe schon damals oder mindestens jetzt etwas näher bezeichnen und zugleich nachweisen müssen, dass sie nicht blos „höher", sondern auch tauglich sei, die Grundlage einer Association zu werden, d. h. eben eine bestimmt umgrenzte Beziehung zur Wirklichkeit zu haben. Es sind eben allgemeine Phrasen, die Herrn *Brendel* noch von dem gestürzten politischen Systeme her in den Ohren klingen, wo man auch immer von höheren Ideen, von Gefühlen, von naturgemässer Entwickelung sprach — wenn man nichts weiter zu sagen wusste —, Phrasen, auf die eine politische Zeitschrift mit Recht kürzlich Nichts entgegnet hat, als die bemerkenswerthen Worte des alten Liedes:

„Des Lebens Unverstand mit Wehmuth zu genießen,
Ist Tugend und Begriff."

Also, die neue Welt eines bestimmten Zweckes der Tonkünstlerversammlung wäre erst noch zu entdecken. Aus diesem Mangel folgt aber zur Zeit wenigstens mit Sicherheit von vorne herein, *a priori*, die Unmöglichkeit von Unmöglichkeit einer Debatte, die Unmöglichkeit von Beschlüssen, die diesen Namen verdienten. Wie kann man debattiren, beschliessen, wenn man noch gar nicht weiss, was man eigentlich will? Es liesse sich demgemäss auch leicht nachweisen, dass alle Fragen, die zu Debatten und Beschlüssen führten, nicht vor das Forum der Tonkünstler, sondern vor viel engere Kreise, vor die Techniker gehörten; ich empfehle daher auch jeder künftigen Versammlung, wie die Juristen, bei jeder Erörterung erst die *Kompetenzfrage* zu erledigen. Wenn die Versammlung naiv genug gewesen, über diese technischen Fragen ohne technische Kenntniss abzustimmen, so ist das in meinen Augen kein Verdienst. Will Herr *Br.* ein solches Recht wirklich und ernsthaft in Anspruch nehmen (er beschuldigt mich hier der Sophistik), so bedenke er, dass seine Tonkünstlerversammlung dann offenbar über die deutsche Verfassung und die Nationalversammlung über Orgelprüfungen beschliessen kann. Freilich wäre dann am Ende beiden Theilen geholfen!

Doch, gab ich zu, bleibt allerdings denkbarer Weise für die Versammlung das Allgemeine, allgemeine Fragen aus dem ästhetischen, kunstgeschichtlichen, technischen Gebiete übrig. Eine Debatte schien aber auch hier bei dem Mangel an historischer Bildung, bei dem Mangel an Parteien (ich sprach natürlich nur von einigermaassen organisirten) misslich; Beschlüsse, worauf es einer Versammlung doch besonders ankommen muss, sind hier aber unmöglich. Man kann nur über gewisse

praktische Konsequenzen, über die Form, in welcher ein allgemeiner Gedanke in das Gebiet der Wirklichkeit einzuführen ist, nicht aber über die Idee, die allgemeine Ansicht selbst, abstimmen. Ein Beispiel, worauf Herr *Br.* sehr zuversichtlich rekurrirt, wird das am Klarsten darthun. Er hat gewagt, die Frage zu stellen: Sind die alten Tonwerke einer Wiedererweckung werth? Wie, wenn nun die Majorität, gewonnen durch die Beredsamkeit des Herrn *Sottler*, mit einem entschiedenen Nein geantwortet hätte? Bedenkliche Sache! Es ist das eben ein Feld, wo eine Majorität, eine Versammlung überhaupt nicht entscheiden kann; die Versammlung geräth so offenbar auf die Wege, die die Franzosen betraten, als sie dekretirten, dass kein Gott sei. — Man kann Vereine zu Wiederbelebung alter Musik stiften, zu solchem Zwecke Beisteuern, Conzerte, neue Ausgaben guter alter Sachen veranstalten — dabei ist aber eine gemeinsame Ueberzeugung bei allen Theilnehmern nothwendig vorausgesetzt, so wird einem thatsächlichen Uebelstande thatsächlich abgeholfen. Solche Frage aber in ihrer herrlichen Allgemeinheit in der Versammlung der Beliebigen zu debattiren, führt zu gar Nichts. —

Zuletzt hatte ich nun gar noch zugegeben, dass der Kampf lebensfrischer Individualitäten*) so viel Anregung bieten könne, um wenigstens zeitweise über den Mangel jener nöthigsten Voraussetzungen hinwegzusehen — heisst das nun übertriebene, abstrakte Anforderungen stellen? Ich verlange Nichts, als ein deutliches Bewusstsein darüber, was man eigentlich will, ferner die Mittel, durch eine leidliche Debatte zu einem ausführbaren Beschlusse zu gelangen — ich erkenne die selbst hiervon unabhängige Macht tüchtiger Persönlichkeiten an —, kann man billiger zu Werke gehen, geringere Anforderungen stellen? Ich glaube kaum. Ich habe das Unternehmen auch nur als einen Versuch, als ein Experiment angesehen und durchaus keine hohen Ansprüche bei der Beurtheilung gemacht. Wenn ich aber finde, dass der Versuch misslungen, und zwar deshalb misslungen ist, weil ihm die ersten, dringendsten, die logischen Voraussetzungen zum Gelingen fehlten, wenn ich deshalb von weiterem, offenbar gleich fruchtlosem Experimentiren abrathe, bin ich dann unbillig u. s. w.? Meine Härte besteht offenbar nur in einer gewissen logischen Konsequenz.

(Beschluss folgt.)

*) Herr *Br.* verlangt die Namhaftmachung solcher Persönlichkeiten: ich werde mich solcher versichern und dieselben auch namhaft machen, sobald — *ich* eine Tonkünstlerversammlung berufen werde.

Nachrichten.

Hamburg. (Juniibericht.) Unser Theater wird die all' und jeder Kunstproduktion in der letzten Zeit so verderblich gewordene Krisis glücklich überstehen. Freilich ist der Junimonat der bedrohlichste gewesen und die Finanzklemme hat den höchsten Grad erreicht, indess scheinen sich die Aussichten allmälig aufheitern zu wollen und das fatale Verhängniss, welches die Einnahmen unserer jetzt *für* gemeinschaftliche Rechnung *pro rata* des früheren Gehaltes spielenden Gesellschaft während zweier Monate auf gar nichts reducirt hat, scheint seinen Endpunkt erreicht zu haben. So viel ist gewiss, unsere Künstler, die der Oper wie des recitirenden Drama, haben wacker ausgehalten. Seit dem letzten Drittel des abgewichenen Monats hat der Theaterbesuch wieder bedeutend zugenommen; ob das stattgehabte anhaltende Regenwetter, die bevorstehende Wahl eines deutschen Reichsverwesers, der Bassist *Formes*, das Wegbleiben der Russen oder was immer sonst dazu beigetragen haben mag, soll hier nicht untersucht werden; genug, unsere Theater- und Musikfreunde gewinnen allgemach mehr Muth und Neigung, ihrer Liebhaberei wiederum nachzugehen.

Um die entstandenen pekuniären Ausfälle mindestens momentan zu decken oder aber doch möglichst über die nächste Folgezeit mit zu repartiren, hat das Direktorium ein zweckmässiges Mittel ergriffen und eine Abonnementszeichnung auf eine beliebige Entreebilletzahl, gültig für den Besuch des ganzen Theaterjahres, eröffnet, die erfreuliche Theilnahme findet und deren Ertrag somit eine nicht unbedeutende Hilfe zur Ueberwindung der stattgehabten Verlegenheit bilden wird.

Während nun so von Seiten der ersten und vorzüglichsten Mitglieder unserer Bühne mit eigener Aufopferung alles Mögliche geschehen ist, um ein Institut, dessen Wirkungskreis ein so ausgebreiteter, so einflussreicher, nicht sinken zu lassen, soll ein Theil der Orchestermitglieder, lauter Leute, die für sich und ihre Familien, Manche schon seit Jahren, in guten und trüben Zeiten unausgesetzt dem Theater ihren Unterhalt verdanken, zu guter Letzt sich einmal ächt musikantenmässig benommen haben. Nicht zufrieden damit, dass durch das uneigennützige Zusammenhalten Jener das Institut und mit ihm ihre Existenz, so wie der Genuss des vollen Gehaltes gesichert blieb, hielten dem Vernehmen nach auf die blose Voraussetzung, dass am Zahltage des Junimonats die Gagen für's Orchester nicht prompt ausbezahlt werden könnten, mehrere Musiker es ohne Weiteres für zweckmässig, sich unterschriftlich zu vereinigen, um in diesem Falle der Bühne jede fernere Dienstleistung sofort zu verweigern. Ob sie damit durchgekommen wären, ist freilich eine zweite Frage. Indess hat sich die Sache wieder zusammengezogen und ist ohne Erfolg geblieben. Möglich, dass die Leute zu richtigerer Einsicht gekommen und besserem Rathe gefolgt sind.

Die Oper hat sich in der letzten Zeit sehr zusammengenommen. Namentlich wurde *Bellini's* Norma am 21. Juni so ausgezeichnet und in allen Stücken so vollkommen abgerundet und gelungen gegeben, wie es nicht allen Opernd arstellungen zu Theil wird. Fräul. *Michalesi*, eine fleissige junge Künstlerin, die von Haus aus mit hervorstechendem Talente begabt, dieses durch ihre in der jüngsten Zeit gemachten bedeutenden Fortschritte in erfreulicher Weise zu bethätigen weiss, gab als Norma eine vollendete Darstellung. Adalgisa wurde von

Fräul. *Nier* gesungen. Fräul. *Nier* ist eine mit guten Mitteln ausgerüstete, bis jetzt freilich im Allgemeinen noch auf der Stufe einer befähigten Dilettantin sich befindende Anfängerin, der es jedoch an Fleiss und Kunstübung nicht gebricht und die unter diesen Umständen bei fortgesetzter Beharrlichkeit dem erwünschten Ziele bald sehr nahe sein wird. Die Darstellung der Adalgisa gab davon den Beweis. Ihre Solovorträge sowohl wie die schwierigen Duette mit Norma waren ächt künstlerisch aufgefasst wie durchgeführt. Endlich wussten Herr *Ditt* mit seiner kostbaren Tenorstimme, als Severe, und Herr *Bost*, als Orovist, ihren Rollen so vorzustehen, dass der alte lang bewährte Ruhm unserer Oper auch diesmal wieder sich glänzend bewährte. Gleiche Anerkennung verdienten sich alle übrigen Mitwirkenden.

Eine Frau *Löwe-Herzberg* aus Köln gastirte als Regimentstochter, die sie in ziemlich flauer, abgegriffener Weise gab und damit nicht ansprach. Mehr Beifall erwarb sie sich als Agathe im Freischütz, eine Partie, die ihrer Individualität offenbar mehr zusagte und die in sehr zufriedenstellender Weise von ihr vorgetragen wurde.

Der bereits erwähnte Bassist Herr *Formes* aus Wien betrat am 20. Juni als Gast in der Rolle des Figaro — in Figaro's Hochzeit — zum ersten Male unsere Bühne. Am 23. gab er den Marcel in den Hugenotten. Eine vollkräftige ansprechende Stimme, grossartiger, gediegener und ungemein sicherer Vortrag sind seine vorzüglichsten Eigenschaften. In den Details wird feinere Nuancirung und Zartheit des Ausdrucks vermisst. Sein Erscheinen erregte lebhaftes Interesse und wollen wir wünschen, dass die von da ab ersichtlich wachsende Frequenz des Theaterbesuches eine bleibende sein möge. Am 27. sang Herr *Formes* den Figaro in *Rossini's* Barbier von Sevilla.

Conzerte von Bedeutung fanden nicht Statt.

Recensionen.

Felix Mendelssohn Bartholdy. Drei Motetten. Op. 69. Nr. 1. Herr, nun lassest du deinen Diener in Frieden fahren. Nr. 2. Jauchzet dem Herrn, alle Welt. Nr. 3. Mein Herz erhebet Gott, den Herrn. Für Chor und Solostimmen. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*.

(Beschluss.)

Der musikalische Ausdruck ist in diesen Motetten, wie es dem Charakter der Gattung zukommt, überall ein durchaus gemässigter, ohne leidenschaftliches Drängen irgend einer Art. So ist auch das Zeitmaass, mit geringen Abstufungen, ein ruhig bewegtes und die Stimmlage durchgängig in den Grenzen bequemer und wohlklingender Intonation gehalten.

Die Motetten sind, wie es scheint, ursprünglich zu den englischen Bibelworten gesetzt, welche in der Partitur mit kleinerer Schrift unter den deutschen Worten stehen. Indem aber diese letzteren nach den Accenten und nach der Notengeltung der englischen zu bestimmen waren, so konnte unser Bibeltext nicht überall wörtlich beibehalten werden, was beim Lesen, bei so bekannten Worten zuweilen störend ist; es war aber so wenig zu vermeiden, als es der musikalischen Wirkung sonderlich Eintrag thun wird. Bemerklich ist es hier wohl am Meisten bei Textanfängen, wie bei dem des Magnificat: „Meine Seele erhebet den Herrn", woselbst für das englische „My soul", der Silbenzahl wegen, „mein Herz" gesetzt worden ist. Desgleichen am Anfange des zweiten Abschnittes im Jubilate, anstatt: „Gehet zu seinen Thoren ein" für das englische: „O go", „O geht" u. s. w. Ueberhaupt wird aber bei langen Stellen, wo die Wortbetonung vielleicht Bedenken erregen könnte, dieselbe immer hauptsächlich in Bezug auf den englischen Text zu beurtheilen sein; denn *Mendelssohn* ist auch in diesem Theile der Vokalkomposition Meister und muthet selbst in den Mittelstimmen seines Chores nicht leicht dem Sänger Etwas zu, das der natürlichsten Aussprache sich nicht angemessen erweisen sollte.

Eher würde an einigen Stellen gegen den musikalischen Ausdruck, insofern er mit dem Gefühlsinhalte der Worte nicht im Einklange zu sein scheint, etwas eingewendet werden können: so dürfte dem Mittelsatze der ersten Motette, den Trostesworten: „Denn mein Auge hat deinen Heiland gesehen", wohl eine weniger trübe Färbung in der Musik zu wünschen sein. Eben so dem Mittelsatze der zweiten: „O geht zu seinen Thoren ein mit Danken", dessen thematisch durchgeführte Mollmelodie überdies mit ihren drei Quartschritten nicht recht sanghar ist. In der dritten Motette ist, für den *Allabreve*-Takt, die punktirte Viertelbewegung bei den Worten „und es freuet sich mein Geist" der Gesangsnatur wohl weniger geeignet, als sie es für Instrumente sein würde, wenn wir auch den musikalisch freudigen Ausdruck darin anerkennen wollen. Bei älteren Komponisten, bei *Händel* z. B., finden wir nicht selten, dass die Stimmen zu der punktirten Bewegung des Orchesters gleiche Noten zu singen haben, was freilich auch nicht immer unbedingt gut zu heissen sein kann; es zeigt nur eben, wie man früher in den Singstimmen Alles streng vermied, was der Natur des Gesanges, die für alle Zeiten dieselbe bleibt, entgegen ist.

Die Doppelfuge am Ende der dritten Motette zu den Worten: „Wie er zugesagt mit seinem Worte, Abraham und seinem Saamen, ewig", ist mit der kontrapunktischen Gewandtheit gemacht, die wir bei diesem Komponisten überall voraussetzen; als Musikstück können wir sie nicht zu *Mendelssohn's* vorzüglicheren dieser Art zählen. Das zweitaktige Hauptthema ist für die lange Durchführung etwas eng, und das zweite, da beide gleiche Cäsur haben, dem ersten rhythmisch nicht entgegengesetzt genug. Wo der Styl des Ganzen fugenartig ist (im Verlaufe dieser Motette allerdings weniger als in der anderen), da möchten wir überhaupt der besonderen Fuge lieber ganz entbehren, wie in der Zeit, wo Alles Fuge war, es keine Fugen gab, in der Weise, wie die jetzt so benannte Gattung, als Gegensatz zu der mehr homophonen Setzart, sich eben erst später ausgebildet hat.

Wie sehr das Wesentliche des Fugensatzes, sein Widerschlag mit Grundton und Quinte, für die Vokalmusik sich allezeit als etwas sich natürlich Ergebendes erweisen muss und in seiner Natur nie veralten kann, so wird die nach den herkömmlichen Regeln ausgeführte Fuge in ihrer konventionellen Beschaffenheit immer einer besonderen inneren Belebung bedürfen, wenn das Technisch-Mechanische nicht zu sehr dabei fühlbar werden und die musikalische Wirkung schwächen oder aufheben soll; daher man wohl von Laien die Fuge oft langweilig nennen hört, während sie andere polyphonische Musik, ohne mehr Verständniss dafür zu besitzen, doch mit Vergnügen anhören.

Es sind den Texten dieser drei Motetten, jedes Mal zu besonderem Schlusssatze, die Worte der Doxologie: „Ehre sei dem Vater, dem Sohne und dem heiligen Geist" u. s. w. hinzugefügt. Unter den drei Kompositionen derselben zeichnet sich vorzüglich die zweite aus, die nach dem vorausgehenden Unisono mit ihrer achtstimmig breit ausklingenden Harmonie von der schönsten Wirkung ist. Dass am Ende des Satzes der Schluss auf einen accentlosen Takt fällt, möchte man vermieden wünschen; es ist gegen die rhythmische Natur.

Die vorstehend gemachten kleinen Ausstellungen können den Werth dieser trefflichen Kompositionen, den wir im Ganzen anerkannt haben, nicht beeinträchtigen wollen. Was in Bezug auf den musikalischen Charakter einiger Stellen geäussert wurde, ist ohnehin nicht als eine direkte Rüge zu betrachten, indem dieser durch den Text nicht mit so objektiver Bestimmtheit gegeben ist und dieselben Worte der Empfindung nach sich auf sehr verschiedene Weise musikalisch aufnehmen und ausdrücken lassen. Es muss auch zugegeben werden, dass die musikalische Gestaltung an sich zu manchen Modifikationen des Ausdruckes Anlass geben kann. Ueberhaupt wird aber der Charakter einer Musik immer vielmehr im Komplex des Ganzen, als in der Betonung einzelner Phrasen ausgesprochen sein. —*n.*

Züge aus dem Leben und Wirken des Dr. *Christian Heinrich Rinck*, gewesener Kantor, Hoforganist und Kammermusikus in Darmstadt, herausgegeben von *J. Fülsing*. Erfurt, Langensalza und Leipzig, Verlag von *Gotth. Wilh. Körner*.

Der Verfasser schreibt über einen schätzbaren dahingegangenen Musiker, der als Organist und Komponist für sein Instrument sich einen mit Recht geachteten Namen erworben hat. Grosse Dinge erfährt man freilich nicht, wozu das anspruchslose Leben des Mannes keinen Stoff bot. Der Verfasser behandelt Manches wichtig, woran der Welt nicht viel liegen kann, z. B. die Berichtigung des Irrthums, dass *Rinck* den Ruf als Stadtorganist nach Giessen nicht 1790, sondern gegen das Ende des Jahres 1789 erhalten hat. — Interessanter ist die Angabe des Gehaltes, den er daselbst empfangen: 30 Gulden jährlich vom Staate und 20 Gulden von der Stadt Giessen! Ueber die Besoldungen der Musiker und namentlich der Organisten wird die Nationalversammlung zu Frankfurt wohl nicht in Zorn gerathen, denn viel besser, als es 1790 war, ist es auch heute noch nicht. — Der Verfasser redet übrigens zu viel mit fremden Zungen; der grösste Theil seines Büchleins besteht aus Journalcitaten. Später droht es gar in einen Musikkatalog überzugehen, was den Leser indessen nur als ein vorübergehender Schreck überfällt.

Seite 60 bringt ein Curiosum seltener Art. Daselbst heisst es: „Der Organist war sonderbarer Weise zugleich Balgtreter." Wahrhaftig sehr sonderbarer Weise! Wie der Mann es angefangen hat, vor der Orgel zu sitzen und zu spielen und hinter der Orgel zugleich sich selber die Bälge dazu zu treten, ist ein Ding, das einer deutlicheren Auseinandersetzung werth gewesen wäre.

Der Verfasser hat mit wohlwollender Seele geschrieben. Einen grossen Aufwand von Geist und Mühe hat er nicht dabei gehabt. Immerhin wird es aber den Musiker interessiren, das stille, treue Leben eines anspruchslosen Menschen und tüchtigen Künstlers an sich vorüberziehen zu sehen, und gerade in einem Augenblicke, wo die aufgestandene Welt einen solchen einfachen Lebensgang, eine so ruhige Existenz kaum noch, wenigstens auf längere Zeit, zu erlauben geneigt zu sein scheint. —*e.*

Aphorismen über Musik, von Amadeus Autodidactos. Leipzig, in Kommission bei *C. A. Klemm*. 1847. 8. XVI und 352 S.

Lux longe alia est solis atque lychnorum. *Cic.*

Unsere Zeit ist eine Zeit des Widerspruches und der Widersprüche. So im öffentlichen Leben, wie in der Wissenschaft und Kunst. Eine unbegrenzte Skepsis hat sich aller Gemüther bemächtigt und die Kritik es übernommen, in ihrem ganzen Bereiche einen umfassenden Läuterungs- und Reinigungsprozess anzubahnen. Altverjährtes, als unbrauchbar Erkanntes beseitigen, Polterkammern rumpliger Vorurtheile sprengen und säubern zu helfen, um Richtigerem, Besserem Raum zu verschaffen, ist unbedingte Pflicht eines Jeden, der die hohe Bedeutung von Wissenschaft und Kunst begriffen, dem beide am Herzen liegen. Solch' Unternehmen und Thun ist ein löbliches. Weg mit dem unnützen Plunder, und falle denn hin, was da wolle! Es ist kein Schade, nur Vortheil! Wo aber ein selbstgefälliges Mitmachenwollen sich Geltung zu verschaffen sucht, um wirklich Brauchbares in Ermangelung eines Besseren einzig und allein nur Verwendbares über den Haufen zu rennen, ohne im Stande zu sein, auch nur im Entferntesten den erforderlichen Ersatz dafür bieten zu können, da ist es eine zweite Pflicht, solchem Beginnen in den Weg zu treten, um so mehr, wenn aus dem ganzen Behaben des Reformators es klar hervorgeht, dass ihm Grundlage, Konstruktion und Zweck des Gebäudes, an welches er die zerstörende Hand zu legen unternimmt, entweder gänzlich unbekannt seien oder, was vielleicht noch schlimmer

in Kassel, hat in einem von ihm gegebenen Konzert viel Beyfall gefunden, und bewiesen, „dass er, während seiner Abwesenheit von einigen Jahren, Fleiss und Sorgfalt auf die Bildung seiner schönen Stimme verwendet hat etc.“ Der schreckliche Brand in der südpreussischen Stadt Posen veranlasste den hochachtungswürdigen Landsmann der Unglücklichen, den Prinzen Radziwil, zu ihrem Besten ein Konzert am 1. May im Nationalsaale zu veranstalten. Vorzügliche Künstler hatten sich zu diesem Zwekke vereinigt und gewahrten der äusserst zahlreichen Versammlung einen hohen Genuss. Himmel spielte ein Klavierkonzert, von Gross und Rode begleitet; Rode spielte Variationen über die Vigano-, oder sogenannte Churfürsten-Polonoise auf der Violin; Ritter gab ein neues Quartett auf dem Fagott, von ihm und seinen drey Schülern trefflich ausgeführt, Fischer sang mit seiner Tochter sehr schön etc. Die Einnahme betrug 1876 Thaler 18 Groschen.“ — „Auf dem Theater sahen wir am 7. die neue Operette: Dichterlaunen, von Herklots, Musik von Mussini. Der Inhalt ist leicht hingeworfen, leicht behandelt, inkonsequent geendigt. Die Musik ist leicht, gefällig, macht einen angenehmen Eindruck und wurde gut aufgenommen. Morgen wird in der kathol. Kirche zu Potsdam, unter Direkt. von Himmel und Haak, zum Besten der Militair-Indüstrie-Schule daselbst Haydns Schöpfung von der königl. Kapelle aufgeführt. Die Solopartien haben Mad. Schick und die Herren Fischer und Hurka übernommen Man darf eine meisterhafte Ausführung erwarten etc.

Zu den ausführlichen Schilderungen des Zustandes der Musik in London, im 12ten St. d. Z. von diesem Jahrgange, sind einige Berichtigungen (vom 5ten May) von einem andern Verf. in London eingegangen, die darauf hinaus kommen, dass Cramer, der Klavierspieler, allerdings auch die schwersten Stücke, und mit Feuer und Genauigkeit, ausführe; dass er nicht der Vater des Violinisten Cramer sey, sondern der Sohn; (dies war ein Schreibfehler) und dass Dragonetti zwar allerdings den Ruhm eines vortrefflichen Contrabassisten verdiene, wenn aber gesagt sey, er spiele, wenn es darauf ankomme, Violinkonzerte von Viotti auf seinem Violon, so sey das wohl nur eine Redensart — (wofür es ja wohl auch Jedermann genommen hat.)

Von Paris aus (d. 7ten May) rühmt man uns sehr eine neue Oper des Theaters Feydeau, La folle Soirée, ou Picaros et Diego, mit Musik von d'Alayrac. Sie hat ausgezeichneten Beyfall gefunden und verdient, gehört bey weitem unter die vorzüglichsten Kompositionen dieses Musikers, hat nichts Mittelmässiges und vieles sehr Schöne, besonders im Zarten, im Lieblichen und im Komischen. Unserm Korrespondenten in die Zergliederung mehrerer Details zu folgen, verstattet der Raum nicht, und die Oper ist auch schon durch Obiges den deutschen Theatern genug empfohlen.

d. Redakt.

Kurze Anzeige.

Sonate facile pour le Pianoforte avec Violon obligé par F. Lauska. Prix 1 Fl. Munic chez M. Falter.

Durch das Beywort, leicht, will diese Sonate, die nicht gar viel taugt, wahrscheinlich der strengern Kritik entgehen. Es sey darum und werde nur gefragt: dürfen denn leichte Sonaten nur Wasser und nicht auch Geist enthalten? —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ist, von ihm ignorirt werden, um Unbefangene desto leichter täuschen zu können.

Nicht erst seit gestern ist es eingesehen und begriffen worden, dass unter allen Künsten die einzige Musik es ist, deren Hauptprinzipien einer wissenschaftlichen Begründung bis jetzt gänzlich ermangeln. Das Unvollständige, Schwankende des Systems, welches ohne Basis oder Ausgangspunkt dastehend, gewissermaassen nur ein Konglomerat von Regeln bildet, die, der Erfahrung und Praxis entnommen, grösstentheils immer nur eine konkrete, selten nur eine allgemeine Giltigkeit beanspruchen können, ferner die dadurch so häufig entstandenen, oft unlösbaren Zweifel und Missverständnisse, alles Das hatte schon längst unbefangenen Denkern Veranlassung gegeben, ihre Aufmerksamkeit auf die Mängel unserer Musiklehre zu richten. Daher die Menge der verschiedenartigsten Theorieen, deren bessere jedoch höchstens den Vorzug grösserer Einfachheit in Anspruch zu nehmen berechtigt sind, dadurch aber gerade den Mangel eines soliden Fundamentes um so stärker hervortreten lassen.

Die bisherige Unmöglichkeit der Abhilfe dieses Mangels war denn auch die unverhohlene Ursache, weshalb die Philosophie von je her den rationellen Theil der Musik als ein *Noli me tangere* betrachtete. Wirklich drollig ist es, zu sehen, wie die spekulativsten Köpfe aller Jahrhunderte, so wie sie bei der Musik ankommen, sich winden und drehen und entweder unter leichter Entschuldigung oder mit griesgrämigem Gesichte und etlichem Schelten rasch d'rum herumgehen. War es doch eben dieser seit dem ersten Auftreten unserer Kunst wohlerkannte Mangel, welcher schon vor länger als zweitausend Jahren Grund und Ursache des berühmten, immer noch ungeschlichteten Streites der Harmonisten und Kanonisten abgab, eines Streites, der anscheinend in unserer Zeit auf's Neue hervorzubrechen droht; nur dass die Elemente jetzt mehr vermischt, die Motive weniger lauter sein mögen. So sind wir nun freilich im Gebiete rationeller Technik um keinen Zoll breit weiter vorgerückt, als das graue Alterthum; dagegen aber hat sich im Bereiche der musikalischen Aesthetik, namentlich vom Standpunkte der Subjektivität und Gefühlsanschauung aus, ein so weiter Tummelplatz gebildet, dass es nicht Wunder nehmen muss, wenn wir von hier aus die heterogensten Ansichten aller Art auftauchen und sich geltend machen sehen. Hätte es übrigens blos dabei sein Bewenden, so liesse sich im Allgemeinen nicht viel dagegen sagen, aber unsere modernen Pseudo-Aristoxenianer, anstatt, wie ihre achten Vorgänger, klar und besonnen in der — wenn auch subjektiven — Weise der Anschauung, anstatt ehrlich und treu im Ausspruche derselben zu sein, haben es zwar für zweckmässig gehalten, die Anwendbarkeit abstrakter Wissenschaften auf unsere Kunsttheorie rein hinwegzuläugnen, ergehen sich aber nichtsdestoweniger gar gern im Gebiete objektiver Anschauung und benutzen zu ihren eigenen Zwecken von der geschwächten Wissenschaft dennoch gerade so viel, als ausreicht, um den Grund und Boden, auf welchen sie zu stellen sich beabsichtigen, erst einigermaassen zu ebnen, den Weg, welchen sie betreten wollen, anzubahnen. Ist dies aber geschehen, so wird der ganze Wissenschaftsplunder flugs verächtlich bei Seite geworfen, um ästhetisirenden, oft in den geheimsten Boudoirs überschwänglicher Mystik und Symbolik koncipirten Ideenembryonen einen Tummelplatz für ihre selten mehr als ephemere Existenz zu gestatten. Dass jene Herren auf diesem Wege schon von Haus aus mit sich selbst in den ärgsten Widerspruch gerathen, darum sind sie in der Regel auf die liebenswürdigste Weise gänzlich unbekümmert. Erreichen sie doch ihrer Meinung nach den doppelten Zweck: allerlei Schönes, ja Neues, Geistreiches sagen zu können, ohne die Verbindlichkeit zur Rechtfertigung auf sich zu laden und demungeachtet ihren Ansichten und Behauptungen anscheinend das Gepräge objektiver Unumstösslichkeit zu geben.

Wir haben es hier mit einem Werke zu thun, dessen Verfasser, ein Autodidakt, wie er sich nennt, neben manchen guten Gedanken auf dem Wege der verneinenden Kritik ein System anzubahnen versucht, welches nichts weniger bezweckt, als die gesammte Lehre der musikalischen Technik rund weg — *in totum et tantum*, pflegte mein seliger Rektor zu sagen — über den Haufen zu stürzen. An die Stelle will er — ja, was denn?

Der Verfasser scheint es noch nicht genau zu wissen, wenigstens lässt er uns vorläufig ein Geheimniss ahnen, welches erst später unter günstigeren Umständen offenbart werden solle, aber er gibt doch die Hauptbestandtheile, Ausgangs- und Endpunkt seines neuen Evangelions: eine neue Notenschrift oder richtiger Schreibweise, und eine eben so neue Anleitung zur Komposition! Erstere sieht so aus:

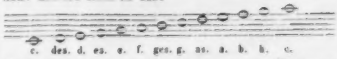

c. des. d. es. e. f. ges. g. as. a. b. h. c.

Letztere lautet in der Hauptsache nach des Verfassers eigenen Worten also:

„Angenommen, Du, mein verehrter Leser, seiest noch ein junger Mann, der sich vielleicht, ergriffen von der Herrlichkeit der Tonsprache, derselben als schöner Kunst widmen möchte, so erlaube ich mir, Dir einen wohlgemeinten freundlichen Rath zu ertheilen: befolgst Du diesen, so wird sich Dir in nicht zu langer Zeit, gleichsam von selbst und ohne Dein besonderes Zuthun, ein Leitfaden offenbaren, welcher, wenn Du ihn *cum grano salis* erfassest, Dich sicher genug fortleiten und Dir eine musikalische Grammatik entbehrlich machen wird."

„Suche in irgend einer guten Stunde, wo Dich angenehme, heitere Empfindungen durchströmen, diese singend durch eine Melodie musikalisch auszudrücken, und schreibe Dir diese Melodie sogleich in Noten auf."

„Singe oder spiele auf einem Instrumente diese Melodie wenigstens in den fünf Haupttempi. Beobachte dabei jedesmal genau, wie sich mit dem veränderten Tempo auch jedesmal der melodische und metrische Accent, so wie auch der Ausdruck der Melodie verändert. Versetze dann diese Melodie in alle die verschiedenen gebräuchlichen Taktarten und beobachte fortwährend dabei

den oft gänzlich verschiedenen Accentausdruck und folglich veränderten Charakter, welchen die Melodie dabei annehmen wird."

„Nimm zum Gesange dieser Melodie gleich ein kleines Gedicht, ein möglichst einfaches und allgemein gehaltenes ist dazu am Best'n, z. B. eine sogenannte Canzonetta d'amore oder Liebesgedicht."

„Bist Du der italienischen Sprache auch nur einigermaassen mächtig, so nimm dazu eine einfache kleine italienische Canzonetta; wo nicht, so findest Du auch bei den deutschen Dichtern reichliche Auswahl ähnlicher Gedichte von gleichem Inhalt und Charakter, z. B. Sie ging zum Sonntagstanze u. s. w." (!)

„Erdenke Dir nun zu dieser Melodie eine zweite, um dieselbe zu begleiten, und verfahre mit diesem Duett gerade eben so, wie vorher mit Deiner einstimmigen Melodie. Erdenke Dir eine dritte und verfahre mit Deinem Terzett, wie vorher, dann eine vierte, dann eine fünfte, dann eine sechste, dann eine siebente, endlich noch eine achte, womit Du ein Octiphonium hast, und auch mit diesem verfahre wie vorher."

„Hast Du dieses Alles mit Lust und Liebe zur Sache vollbracht und ist Dir das Ganze auch nur einigermaassen leidlich für das Ohr gelungen, so sei versichert, dass Du Dir bereits für den Anfang eine recht hübsche praktische Anschauung von der Wirkung des Tempo, der Taktarten, der charakteristischen Bewegung, des metrischen und melodischen Accentausdruckes und auch von dem wechselnden rhythmischen Ausdrucke erworben hast. Vergleiche nun diese Deine eigene Komposition mit ähnlichen Kompositionen *Mozart's* und der älteren italienischen Meister, wie z. B. *Cimarosa*, *Cherubini*, *Righini*, *Paesiello* etc. etc. und suche von diesen zu lernen, was Dir noch fehlt. Fahre mit dergleichen praktischen Uebungen fort und Du wirst sehen, welche Fortschritte in nicht allzulanger Zeit Du machen wirst, wie Dir nun melodische Tonfolgen, als Ausdrucksmittel Deiner Empfindungen, gleichsam von selbst zuströmen."

„Bist Du so weit, dann mache einmal eine strenge Fuge und einen strengen Kanon, um die mechanische Fabrikation derselben selbst näher kennen zu lernen. Dir abzurathen, mehrere derselben zu machen, um Deinen naturgemässen Sinn für schöne Melodie nicht abzustumpfen oder durch dergleichen fortgesetzte Uebungen abzutödten, brauche ich wohl kaum, denn auf dem Standpunkte, wo Du jetzt angekommen sein wirst, wird Dir wohl schon von selbst alle Lust vergangen sein, dergleichen Produkte des doppelten Kontrapunktes zu erschaffen."

Wir haben absichtlich das obige Resumé mit des Verfassers eigenen Worten gegeben, um uns vor dem Vorwurfe möglichen Missverstehens sicher zu stellen und weil wir selbst immer noch einen leisen Zweifel gehegt haben, ob nicht das ganze Werk eine mit Vorsatz antedatirte derbe Satire auf unsere jetzigen Musikzustände, ein Pendant zu den vor mehreren Jahren erschienenen berühmten und berüchtigten *Herschel*'schen Entdeckungen im Monde sei; aber — aber — die Firma „Autodidaktos!"

Das bekannte, sich auch hier findende, in sehr behaglichem Selbstgefühle sich blähende Behaben dieser Schriftstellerspecies veranlasst uns, unsere anfängliche Privatmeinung vorläufig ruhig *ad acta* zu legen und das in Rede stehende Werk zu nehmen, wie es sich gibt.

Alle Lehre und alles Lernen, wodurch bisher dem angehenden Musiker so manche verdriessliche Stunde bereitet wurde, fällt, wie man sieht, von nun an hinweg. Kein Ton- und kein komplicirtes Notensystem: Beides taugt nicht; keine Harmonie- und Akkordlehre: sie sind falsch; keine Kompositionslehre: sie ist nichts nutz! Der Schüler lerne das obige Diagramma des Verf., setze sich nun ohne Weiteres hin und komponire frisch und fröhlich 1-, 2-, 3- bis 8stimmig, mache eine Fuge, item einen Kanon, vergleiche sodann nun ältere Meisterwerke mit den seinigen und — der Komponist ist fix und fertig!

Bereits in der Vorrede beginnt Autodidaktos seinen Feldzug gegen das bisherige System. Es sei ein Irrthum, sagt er, wenn man glaube, es lasse sich in der Musik, als Wissenschaft betrachtet, nichts beweisen, also mit derselben nichts anfangen. Es sei ferner ein Irrthum, wenn man glaube, ohne die Harmonielehre gründlich studirt zu haben, nicht im Stande zu sein, die Regeln der musikalischen Satzkunst gehörig zu würdigen und zu erklären.

Die Musik selbst, die wahre Tonsprache, die romantischste aller Künste, sei unschuldig an diesem Irrthume, sie könne nicht dafür, dass ihr eigentlicher Geist von der gelehrten Pedanterie nicht begriffen würde. Sie haben ihre Naturgesetze und daraus abzuleitende Regeln. Die Kunst aber sei frei, das heisse, sie solle und dürfe keinem anderen Gesetze gehorchen, als ihrem eigenen.

Nun fragen wir: ist in einem Dutzend anscheinend ganz unschuldiger Zeilen jemals wohl ein tollerer Widerspruch zu Tage gefördert? Wenn, wie der Verf. behauptet, es ein Irrthum sei, dass die Musiklehre der wissenschaftlichen Grundlagen ermangele, wenn sie ferner, wie der darauf folgende Gemeinplatz es ausspricht, ihre eigenen Gesetze und daraus hervorgehende Regeln habe, wodurch will er es rechtfertigen, dass er in seinem Werke alle Gesetze und bisherigen Lehren hohnlächelnd zum Fenster hinauswirft? Wie will er die Behauptung rechtfertigen, man könne, ohne die Harmonielehre zu kennen, die Regeln der musikalischen Satzkunst gehörig würdigen und erklären? Enthält erstere denn irgend etwas Anderes als den Sammelplatz dieser Regeln? Wie will er es rechtfertigen, wenn er zum Schlusse die Lehre gibt, der angehende Kunstjünger solle alle und jede Produkte der Kunst nur so ohne Anleitung und Studium aus dem Aermel zu schütteln versuchen, die Geheimnisse derselben würden schon von selbst sich offenbaren? Die sich schon hier manifestirende Begriffsverwirrung, namentlich das Verwechseln der Technik mit der Kunst, bildet den Grundzug des ganzen Werkes, in welchem wir Gemeinplätze und längst bekannte und erkannte Sachen mit Salbung und Ostentation als Wunder welch' neue Entdeckungen vorgetra-

gen finden, und woran sich sodann alles Grundes ermangelnde, allenfalls auf leere Insinuationen und ungerechtfertigte Voraussetzungen sich stützende Behauptungen knüpfen. So z. B. thut der Verf. sich viel darauf zu Gute, dass er die Akkorde als Bruchstücke mehrstimmiger Melodie betrachtet. Kann nun diese Ausdrucksweise überhaupt nur beim wirklich mehrstimmigen Satze Platz greifen, so ist sie im Grunde denn doch nichts weiter, als eine Variante des alten vagen und, weil zwecklos, immer ohne Resultat durchgefochtenen Streites, ob Harmonie oder Melodie die Grundlage, Ursache, Hauptsache sei oder wie man sonst, um eine und dieselbe Idee zu bezeichnen, sich ausgedrückt haben mag, wobei von je her die Streiter gänzlich die Relativität des Gesichts- und Anschauungspunktes ausser Acht liessen und sich daruber in Zungendrescherein ergingen, ohne zu bedenken, dass die Sache ein und dieselbe sei und bleibe und Melodie und Harmonie in unzertrennbarem Zusammenhange stehen.

Wer ein neues Musiksystem zu begründen unternähme, müsste ein solches vor allen Dingen mit einer gehörigen rationellen Basis, der wir bis jetzt noch entbehren, zu versehen im Stande sein, sonst dreht er sich immer, höchstens in veränderter Ausdrucksweise, um das alte bisherige, der Erfahrung entnommene, und kann auf Neuheit keinen Anspruch machen, oder er wird, wie unser Verf., Widersprüche und Unsinn zu Tage fördern.

(Beschluss folgt.)

Feuilleton.

Das preussische Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten beabsichtigt eine neue Organisation der Konstangelegenheiten und fordert demgemäss zur Einsendung von Vorschlägen hierüber auf. Alle Zweige der Kunst, auch die musikalische und dramatische, sind darunter mitbegriffen, und es handelt sich u. A. auch um die zweckmässigste Einrichtung der Schulen für die verschiedenen Zweige der Kunst, sowie um die Art der Förderung vorzüglicher Talente, Ausführung künstlerischer Arbeiten im allgemeinen, volksthümlichen Interesse u. s. w.

Nach einem Beschlusse der Direktion des Theaters an der Wien soll die Oper an dieser Anstalt ganz aufhören.

Die Festoper, mit welcher man in Frankfurt a. M. das Eintreffen des Reichsverwesers Erzherzogs *Johann* feierte, war *Weber's* Oberon. — In Hamburg wurde auch eine Feier zu Ehren des Wahl im Theater veranstaltet: nach *Weber's* Jubelouverture und einem Prologe gab man — die Puritaner.

Das französische Ministerium des Innern legte der Nationalversammlung einen Gesetzentwurf vor, wonach der grossen Oper in Paris (Théâtre de la nation) ausser den im Budget dafür bereits ausgeworfenen 820,000 Francs noch 170,000 Francs bewilligt werden sollten; ferner 500,000 Fr. zur Unterstützung der übrigen Theater, wovon 85,000 Fr. für die komische Oper. — Die Vorschläge wurden von der Nationalversammlung bewilligt, und ausserdem noch 200,000 Francs zur Unterstützung von Künstlern. Aus der Debatte ergab sich, dass in Paris wenigstens 100,000 Personen durch die Theater beschäftigt werden und dass der durch die Theater veranlasste Geldumsatz sich auf 20 bis 30 Millionen Francs beläuft. — Uebrigens sind die seit der letzten Revolution geschlossenen Theater am 17. Juli wieder geöffnet worden.

In Leipzig gastirt jetzt die Sängerin Frau von *Vautier* aus Posth mit ziemlichem Beifall.

In Hamburg ist der überhaupt als gediegener Musiker, wie auch als ausgezeichneter Harfenvirtuose bekannte Herr *Schaller*, bisher Organist an der dasigen englischen Episkopalkirche, zum Organisten der St. Katharinenhauptkirche erwählt und die erledigt gewesene Stelle somit auf würdige Weise wieder besetzt worden.

Vor zwölf Jahren wurde in den Ostseeprovinzen das erste „Düna-Musikfest" auf Anregung des Herrn von *Schwedersky* gefeiert und der Ueberschuss zum Besten einer die Tonkunst in den Ostseeprovinzen fördernden Anstalt zinsbar angelegt. Jetzt veranstaltet das *Hollander*'sche Institut in Birkenruhe bei Wenden (Liefland) ein zweites allgemeines Ostseeprovinzen-Musikfest, welches von den Lehrern und Zöglingen dieser Anstalt im Vereine mit vielen anderen Musikern und Musikfreunden im Aulthale gefeiert werden soll. (Sign. f. d. m. W.)

In Riga wurde am Charfreitage *Mendelssohn's* Elias unter der Direktion des städtischen Musikdirektors *Löbmann* zum Besten der Musiker-Wittwen und Waisen mit allgemeinem Interesse aufgeführt.

Die N. Berliner Mus.-Zeitung theilt über die Sängerin *Luise Schlegel-Küster* folgende biographische Notizen mit. *Luise Schlegel* wurde am 23. Februar 1823 in Lübeck geboren. Ihren ersten ordentlichen Musikunterricht erhielt sie von *Pohlenz* in Leipzig im Jahre 1837, und bereits im Winter 1837—1838 sang sie in den dasigen Gewandhauconcerten, machte auch ihre ersten theatralischen Versuche. Im September 1838 wurde sie am Theater engagirt. Im Mai des folgenden Jahres gastirte sie in Berlin und wurde daselbst angestellt, trat jedoch nachher wieder zurück. Im Dezember 1840 nahm sie ein Engagement in Schwerin an, wo sie bis März 1842 blieb, nachher hat sie an verschiedenen Orten, namentlich wieder in Berlin, Gastrollen gegeben. Nach ihrer Verheirathung mit dem Dichter *Nuno Küster* wurde sie im August 1844 in Breslau am Stadttheater angestellt, musste sich aber aus Gesundheitsrücksichten eine zweyjährige Ruhe und Bühnenferne gönnen. Im Oktober 1847 kehrte sie nach Berlin zurück, wo sie auf acht Monate engagirt wurde.

Das in der vorigen Nummer der Zeitung besprochene Concert zum Besten der bretonen Artisten in Leipzig hat einen Reinertrag von 169 Thlr. 16 Ngr. S. C. geliefert.

In Bergamo soll dem „Könige der Tenore" *Rubini* eine Marmorbildsäule auf dem Marktplatze errichtet werden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigung.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe.

Heft 5. Subscriptionspreis 1 Thlr.

(Alle Musik- und Buchhandlungen nehmen noch Subscription an.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. **Nr. 32.** 1848.

Inhalt: Tonkünstlerversammlung. — Nachrichten. Der Violinspieler *Apollinary von Kontzki* in Leipzig. — Recensionen. — Aufforderung. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Tonkünstlerversammlung.

Replik an Herrn *Brendel*. (S. Zeitschr. f. Musik, Nr. 43, 45, 47 d. J.)

Von *F. Hinrichs.*

(Beschluss.)

Noch auf Eines will ich hier aufmerksam machen. Ich konnte hier zugeben, dass wahrhaft herrliche Reden gehalten und die lebendigsten Debatten geführt seien, und dennoch mit vollstem Rechte behaupten, dass damit die Form einer allgemeinen Tonkünstlerversammlung nicht gerechtfertigt wäre. Will man die *Versammlung* kritisiren, so kann man nur die Erfolge der *Versammlung* berücksichtigen. Hätten also die Klavierlehrer begeisternd über ihre technischen Fragen gesprochen und die Orgelkundigen eine geniale Lösung der Orgelprüfungsfrage gefunden, so würde immer nur ihnen Anerkennung gebühren, die übrigen Tonkünstler wären *Zuhörer*, aber nicht Theilnehmer der Debatte gewesen und ihre Zuziehung nicht mehr zu begreifen, als bei unbedeutenderen Leistungen der einzelnen technischen Kreise. Es ist dann immer nur eine Wirksamkeit für jene Fraktionen, die ich nie angefochten habe, aber noch lange keine für die *allgemeine* Versammlung ermittelt, worum es sich lediglich handelt. Die etwaige Anregung, die die Zuhörer auch hier finden mögen, rechtfertigt ihre Zuziehung als *Mitglieder* nicht; man streut den Leuten offenbar Sand in die Augen, wenn man sie als Mitthätige anerkennt, während sie blos Objekte der Bewegung sind. Ein Beispiel spreche auch hier. Sollte unsere Nationalversammlung eine deutsche Verfassung nicht zu Stande bringen, also ihren *Zweck* verfehlen, so würde die Kritik sich unmöglich mit den einzelnen schönen Reden und der Anregung, die daraus die Einzelnen mit nach Hause genommen haben könnten, zu trösten wissen. Eine Versammlung rechtfertigt ihre Existenz *nur* dadurch, dass sie ihrem Zwecke entspricht, alles Uebrige ist sehr beiläufig.

Herr *Br.* sieht nun wohl, dass seine Vertheidigung, in der er die einzelnen Leistungen zu halten sucht, gegen diese Sätze gar Nichts sagt. Er spricht da viel von Rücksichten der Billigkeit, von Anfängerschaft u. dgl. Kurz, er appellirt an das Gefühl, wo ich einfache Schlussfolgerungen geltend mache, über die er, als Sophist, hinwegschlüpft. Er beweist, dass die Dinge sich so gut machten, als es die Umstände erlaubten, er rekurrirt auf die den Einzelnen gewordene Anregung — dagegen habe ich gar nicht gesprochen. Warum beruft er nicht alle acht Tage eine Versammlung? Irgend eine Anregung, ein paar leidliche Einfälle werden sich immer auftreiben lassen, und schlechter, als es die Umstände gerade fügen, wird das Ding nie ausfallen.

Herrn *Br.* hat ferner der Ton meiner Beurtheilung nicht gefallen. Dies führt mich auf einen der Widersprüche, in die sich Sophisten so leicht verwickeln. Er weist mich namentlich in Betreff des *Griepenkerl*'schen Vortrages recht unsanft zurück. Herr *Griepenkerl* sei ein Ultra, wie wir sie zur Herausarbeitung von Parteigegensätzen gerade brauchten, ein lebendiges Naturell, das im Laufe der Rede von seiner eigenen Begeisterung leicht zu Paradoxieen mit fortgerissen werde. Solchen Leuten dürfe man durch unleidliche Vorwürfe über diese Paradoxieen nicht die Lust nehmen, wieder so anzuregen, man dürfe kein Gezänk über Kleinigkeiten (nämlich das Wesen der Oper!) erheben u. s. w., kurz, man müsse sehr glimpflich mit ihnen verfahren. Warum lässt denn Herr *Br.* diese Rechtswohlthaten, die er den Ultra's bewilligt, mir nicht zu Theil werden? Oder bin ich in dieser Streitfrage kein Ultra? ich erkläre mich feierlich dafür! Mehr als paradox bin ich doch auf keinen Fall gewesen, und warum zankt denn Herr *Br.* über die Einzelfragen mit mir und geht nicht auf meine allgemeine Begründung ein? — Ich beklage mich keineswegs hierüber, weil ich hier ein Ultra bin und die Ultra's mit Niemand (Herr *Griepenkerl* z. B. mit der Geschichte) zart umspringen. Ein Ultra nimmt dergleichen ruhig hin, und auch an Herrn *Griepenkerl*'s Stelle würde mich an der ganzen Geschichte Nichts verdriessen, als die schulmeisterliche Protektion, die ihm Herr *Br.* von der Höhe seines über den Parteien schwebenden Standpunktes, trotz seiner Paradoxieen, mit Rücksicht auf sein anregendes Wesen gnädigst ertheilt hat.

Als Ultra gehe ich auch leicht über einen anderen Punkt weg; Herr *Br.* hat nämlich meine Motive ver-

dachtigt, meinen Aufsatz in Zusammenhang mit einer — mir übrigens unersichtlichen — schiefen Stellung der Allg. M. Ztg. zu seinem Unternehmen gebracht. Ich erkläre mich für völlig unabhängig von jeder Parteiansicht irgend welcher musikalischer Zeitschrift*) und bitte, mich doch für meine Auslassung allein verantwortlich zu machen, da ich sie mit meinem Namen vertreten habe. Was *meine* Motive betrifft, so habe ich sie schon früher klar genug angedeutet; — praecis ausgesprochen, sind sie folgende. Die Selbstgefälligkeit des Referates über die Tonkünstlerversammlung, sogar einige direkte Aeusserungen in diesem Sinne (man lese die Schlussworte und die „Neuigkeit" S. 120 v. J.) veranlassten einen Angriff blos deshalb nicht, weil sie unschädlich und zugleich sehr menschlich erschienen. Als aber Herr *Br.* nach längerer Zeit mit Zuversicht das Unternehmen ganz im alten Sinne wieder aufgriff, als es sich um weitere praktische Schritte handelte, da schien es angemessen, auch einmal eine andere Ansicht mit vieler Zuversicht laut werden zu lassen. Hiermit dürfte auch das „spät", woran Herr *Br.* so pathetisch anknüpft, motivirt sein.

Nun aber und endlich zu dem Wichtigsten, zu den Zugeständnissen des Herrn *Br.*, „dass abgesehen von der subjektiven Bedeutung der Versammlung für die einzelnen Mitglieder die allgemeinen Resultate derselben weder für den Beobachter, noch auch für die objektive Gestaltung der Kunstzustände befriedigend gewesen." Es sei ein Versuch ohne in's Leben greifende Resultate, es sei auch jetzt nicht zu garantiren, dass das Begonnene zu entsprechenden Resultaten führen werde. Vortrefflich! viel mehr hatte ich auch nicht behauptet, und hatte Herr *Br.* nur jene Ansicht früher ausgesprochen oder nur bestimmt angedeutet, so hätte ich wahrscheinlich ganz geschwiegen.

Indess, Herr *Br.* ist ein Sophist, darum sehe man sich mit ihm und darum sehe auch er sich mit sich selbst vor. Es ist mit jenem Zugeständnisse eine sonderbare Sache; er gibt es ab mir gegenuber, nachdem ich namentlich auch die einzelnen Leistungen angefochten habe; er gibt zu, sie seien nicht befriedigend gewesen; ein Weilchen hinterher geräth er aber in einen grossen Eifer, mich überspannt, ungerecht zu finden, und widerlegt alle meine Ausstellungen auf's Glänzendste, weist wenigstens meine Anforderungen als ungerecht, auf Mangel an Bekanntniss der Umstande beruhend, als unbillig zurück. Er beweist, dass die Leistungen so waren, wie sie nach den Umständen sein konnten. Im weiteren Verlaufe wird er immer wärmer und zeigt, dass die Versammlung etwas ganz Anderes, als alles Bisherige, ja dass sie etwas Grosses und Schönes gewesen. Und da soll der billig denkende Beobachter nicht befriedigt, da soll keine Wirkung auf die Kunstzustände erfolgt sein? Diese Widersprüche vereinige, wer will und kann. Herr *Br.* nimmt mit der einen Hand, was er mit der anderen gegeben hat, oder er hat am Schlusse seiner Entgegnung nicht mehr gewusst, was er im Anfang geschrieben hatte, oder — hier komme ich auf den ärgsten Vorwurf. Mein Tadel kann unbegründet, der Erfolg der Versammlung aber dennoch aus *anderen* Gründen nicht befriedigend gewesen sein, so konnte mir noch Herr *Br.* erwidern. Wäre es aber dann nicht seine Sache gewesen, diese anderen Gründe und die Mittel, sie künftig zu beseitigen, jetzt darzulegen? Offenbar. Herr *Br.* hat also entweder sich selbst widersprochen oder das Wesentlichste, das, was die Sache allein fördern konnte, für sich behalten; er wähle selbst zwischen beiden Alternativen. Vorläufig scheint es, dass ihn seine alte Zuversicht noch nicht verlassen hat; er *glaubt* an sein Projekt und beruhigt sich dabei, dass mit der Zeit sich Etwas daraus bilden werde. *Wie* er damit zu befriedigenden Resultaten zu gelangen gedenkt, hat er jedenfalls noch nicht angesprochen.

Zum Schlusse noch einige Worte über einige Einzelnheiten; dies lediglich zu dem versprochenen Nachweise, dass man stets Pointe gegen Pointe setzen kann, dass also die Manier des Herrn *Br.* völlig dazu untauglich ist, diesen Streit zu einer Entscheidung zu bringen.

Die Fälle, von denen Herr *Br.* selbst zugegeben hat, dass sie eigentlich nicht vor die Versammlung, sondern vor engere Kreise gehörten, dass nur solche sich dabei bethätigen konnten, übergehe ich. Mein Tadel ist mit diesem Zugeständnisse völlig gerechtfertigt; die *Versammlung* hat hier Nichts leisten *können*, weil sie den Stoff nicht beherrschte.

Es war nun kein Seitenhieb auf Herrn *Br.*, wenn ich erwähnte, nur die Eröffnungsrede habe sich mit dem Allgemeinen beschäftigt, das ist vielmehr die völlig berechtigte Eigenschaft aller Eröffnungsreden, und wenn Herr *Br.* sich formlich deshalb entschuldigt, so hat er mich und seine eigene damalige Stellung missverstanden. Ebenso wurde sich Herr *Br.* sehr irren, wenn er glaubt, dass ich auf einige Ansichten, in Betreff deren er die Priorität für sich in Anspruch nimmt, als von mir aufgestellt, besonderes Gewicht legte. Es genügt mir völlig, dass gegen diese Ansichten bei der ersten Versammlung verfahren worden ist, und Herrn *Br.'s* Zustimmung verdoppelt nur den geäusserten Tadel. Wenn er diese Ansichten hatte, warum berücksichtigte er sie nicht bei der Ausführung? Will Herr *Br.* übrigens *die* Sektionen berufen, von denen *ich* sprach, so wird das Ding offenbar äusserst spasshaft werden. —

Die Vernachlässigung der älteren Musik hatte ich als einen *thatsächlichen* Uebelstand bezeichnet, dem nur *thatsächlich*, nie aber durch Reden und Debatten abzuhelfen wäre. Herr *Br.* belehrt mich nun, dass selbst unter den Musikern nur äusserst wenige den hohen Werth der alten Musik einräumten und dass deshalb die Besprechung gerechtfertigt sei. Immerhin, ich habe sie nur für resultatlos erklärt und damit doch wohl Recht gehabt. Denn glaubt Herr *Br.* selbst durch die vorbereitetste Rede Skeptiker von dem bestrittenen Werthe zu überzeugen, Leute, die, wie er selbst sagt, die fraglichen Sachen gar nicht kennen? Wer auch immer die alte Musik verkennen mag, er wird nur durch

*) Weshalb ich auch die der Allg. M. Ztg. gemachten Vorwürfe gänzlich übergehe.

sie selbst, nie auch durch den beredtesten Advokaten dafür zu gewinnen sein. Es ist aber eine Thatsache, denen gegenüber Reden völlig machtlos bleiben.

In Betreff des *Gollmick*'schen Antrages verlangt Herr *Br.* bessere Vorschläge — sehr unbillig, da ich eben ausgeführt habe, es gebe *kein* Mittel gegen das Verkennen des Talentes. Was kann ich dafür, dass die Versammlung das Kraut gesucht hat, das gegen den Tod gewachsen ist? soll ich ihr helfen? Uebrigens bin ich ein Ultra und theile deshalb Herrn *Br.*'s empfindsame Ansicht nicht, die Anzeige der ungedruckten Kompositionen lohne schon, wenn auch nur ein gutes Werk dadurch dem Dunkel seiner Geburt entzogen werde; mir kommt es auf eins mehr oder weniger wirklich nicht an, zumal schon so viele ältere gute Sachen, die gedruckt aber auch vergessen sind, erst wieder in ihre Rechte einzusetzen sind.

Bei den französischen Titeln hat sich Herr *Br.* etwas überstürzt, was vielleicht seinem Patriotismus, gewiss aber nicht seiner Logik Ehre machen dürfte. Er erzürnt sich über die „Bagatelles" und macht mich auf den grossen Unterschied von Messieurs und Citoyens aufmerksam. Dieser Unterschied ist allerdings so gross, dass er auf die Titelfrage nicht passt, wo mit den französischen Worten genau dasselbe ausgedrückt wird, was die deutschen sagen würden. Aber — fährt er fort — eine kräftige nationale Gesinnung werde nicht eher bei den Tonkünstlern allgemein sein, als bis dieses Unwesen beseitigt sei. Umgekehrt wird ein Schuh daraus! Die französischen Titel werden sich vielleicht beseitigen, wenn die Tonkünstler nationale Gesinnung gewonnen haben. So lange dies nicht der Fall, bleibt die Reform der Titel eben eine Bagatelle. Sollte aber Herr *Br.* glauben, diese Reform könnte von wesentlicher Einwirkung auf die Gesinnung der Tonkünstler sein, so hat er offenbar eine viel schlechtere Meinung von ihnen, als ich in meiner Bitterkeit je geäussert habe.

Die Nachdrucksangelegenheit entzieht sich ihrer Natur nach den Beschlüssen der Versammlung, sie fällt, will man anders wirklich Etwas erreichen, in das Gebiet der Gesetzgebung. Hätte es hier der Weisheit der Versammlung gefallen, ein Gesetz vorzuschlagen, was allen bisherigen Begriffen von Nachdruck nicht in's Gesicht schlüge, so würde ich als Jurist dies als eine Erweiterung meiner Rechtsbegriffe am Dankbarsten aufgenommen haben. Auf diese praktische Wendung der Sache ist aber Niemand gefallen und darum das Ganze resultatlos, wenn es nicht einer der noch unermittelten Zwecke der Versammlung sein soll, erfolglose Klagen auszustossen, wofür allerdings die bisherige Praxis sehr spricht. Man dürfte am Ende keine Note mehr abschreiben! — jede Vervielfältigung auf *mechanischem* Wege fällt aber schon jetzt unter das Gesetz.

Herr *Tuchsch* hat nur anregen wollen — nein, er hat eine Frage gestellt und sie formell, im Wesentlichen aber nicht beantwortet; übrigens muss man sich nicht Aufgaben stellen, denen man nicht gewachsen ist, ein wohl unbestrittener Satz, den die Versammlung der Tonkünstler überhaupt mehr hätte beachten müssen. Herr *Griepenkerl* hat Beifall erlangt, wovon im Referate nichts steht — was that das? Die Thatsache des Beifalls ist unbestritten, von den Motiven dürfte Herr *Br.* so wenig wissen, wie ich, wenn er deshalb nicht eine förmliche Rundfrage angestellt hat. Hat der Beifall übrigens wirklich nicht dem Inhalte, sondern dem Feuer des Vortrags u. s. w. gegolten, so wäre er mir damit nicht erträglicher gewesen. Herr *Gr.* selbst müsste dagegen protestiren, sich so äusserlich aufgefasst zu sehen, wenn er sich anders mit seiner Ansicht identificirt.

Doch zum Schlusse, weil *diese* Streitigkeiten zu Nichts führen. Ich habe nur noch Herrn *Br.* für die grosse Errungenschaft der Theilnahme der Frauen bei der Versammlung Glück zu wünschen und für die freundliche mir gewordene Einladung zu danken. Dass ich der letzteren nicht Folge leisten kann, versteht sich leider von selbst, da ich mich zu der Streitfrage logisch zu verhalten mich bestrebt habe. Da ist es denn ganz klar, dass ich mich an einem Unternehmen nicht betheiligen kann, dem ich alle Berechtigung, alle Lebensfähigkeit absprechen muss; dass ich das nicht *positiv* fordern kann, was ich einmal nur *negativ* zu betrachten vermag.

Nachrichten.

Der Violinspieler Apollinary von Kontaki in Leipzig.

Herr *Kontski*, ein junger Pole und einziger Schüler *Paganini's*, hat zweimal Concert im hiesigen Theater gegeben und Furore gemacht. So oft er abtrat, zeigte sich die absolute Einheit und Einigkeit Deutschlands, denn ganz Deutschland — jede Versammlung repräsentirt es bekanntlich jetzt — applaudirte in gewaltigstem Unisono. Da gab es keine Rechte, keine Mitte und keine Linke, viele Köpfe, aber nur einen Sinn. In unserer Zeit Furore machen, ist eine andere Aufgabe, als vor hundert oder funfzig Jahren, und folglich ein anderes Verdienst. Sonderbar, dass man die Virtuosität in dem Maasse geringschätziger behandelt, je höher sie steigt; die Ursache ist, dass man ihr aufbürdet, was nur einzelnen Virtuosen zur Last fällt. Wenn die Virtuosität mit Geist und Herz verbunden vor die Menschen tritt, wird sie immer wirken und bewundert werden.

Kontski ist noch eine Eigenthümlichkeit. Worin sie besteht, kann ich in der Geschwindigkeit mit Worten nicht angeben, aber in der Empfindung wird man sich ihrer bewusst. Er ist *Kontski* und kein Anderer.

Sobald er anfängt zu spielen, fühlt man sich zunächst angesprochen angesprochen durch den schönen, hellen, edlen Ton. Hierzu befähigt ihn die bewundernswerthe Ruhe und Festigkeit seiner Bogenführung. Eine einzige, lang gezogene Note von ihm kann das Herz rühren, wenn er so leise, rein und sicher unten am Frosch ansetzt, still und sanft wie der gute Mond am

Himmel seiner Geige hinauf zieht und ganz oben sehnsüchtig hinter den Wolken verschwindet. Fangt er dann an, seine Fertigkeit zu entwickeln, so hat das Ohr aufzupassen, wenn es Alles fassen will, was ihm entgegenklingt. Was dieses jungen Mannes linke Hand greifen kann, ist zuweilen fast unbegreiflich. Man kann sich nicht denken, dass an Doppelgriffen, Trillern, Stakkato's, Arpeggien, Flageolett's, Tremolo's, überhaupt allen möglichen Stricharten und Griffen irgend etwas noch zu erfinden, das er nicht auszuführen und vollkommen auszuführen vermöchte. Und dazu hat er sich ein Pizzi-Arco ersonnen, das wenigstens in dieser ausgedehnten Anwendung noch niemals dagewesen. Während nämlich die rechte Hand den Bogen in den schwierigsten Stricharten auf den Saiten herumarbeiten lässt, kneipt er mit einem Finger derselben Hand auch noch eine vollständige Pizzikato-Partie dazu durch ganze lange Passagen hin, und so klingt es zuweilen, als wenn mehrere *Kontski's* spielten. — Und welche Sicherheit in aller seiner Fertigkeit! Wie *Tauchnitz* für einen aufgefundenen Druckfehler, kann *Kontski* für das geringste missglückte Tönchen einen Dukaten als Preis aussetzen, das schärfste Ohr wird ihn vergeblich zu gewinnen suchen. Nie hat man namentlich wohl ein vollkommeneres Stakkato gehört. Hinauf und hinab, hell und spitz, schiessen die Tönchen, und mögen sie Sprosse auf Sprosse der Leiter oder in weiteren und waldesten Prestissimo-Sprüngen sich schwingen und stürzen, nie verlieren sie eine einzige. Im ersten Concert musste der Virtuos die Reveille, im zweiten die Cascade wiederholen. Ob ein Mensch das aushalten kann, danach fragt das Leipziger Dacapo niemals. In dem *Paganini*'schen Karneval von Venedig wollte der Beifallssturm kein Ende nehmen. Dass der Virtuose, ich weiss nicht wie viele Male, herausgerufen wurde, brauchi wohl kaum bemerkt zu werden. Schade, dass Herr *Kontski* in dieser Zeit erst und in diese Zeit gekommen. Der Unterschied zwischen ihm und *Paganini* besteht kaum in etwas Anderem, als dass dieser vor, *Kontski* erst nach *Metternich's* Verjagung erschienen ist.

Um von seinen Kompositionen zu reden, darf man sagen, dass sie ein bedeutendes Schaffenstalent dokumentiren. Ich blicke bei diesem Urtheil jedoch über sein erstes Stück, die Fantasie aus Lucia, hinweg. Sie hört sich freilich hübsch an, ist aber blos geschickt neuzeitvioliniantasiegebräuchlich gemacht. Dagegen sind seine anderen Kompositionen, so weit wir sie gehört, alle recht eigenthümlich, entweder, dass er bekannte Dinge durch unerwartete Behandlung auf der Violine in neue umwandelt, wie z. B. in der Reveille durch Selbstaccompagnement auf den anderen Saiten und das Pizzi-Arco dazu, oder durch ganz neue, fast *Berlioz*'sche Programmbilder mit spannender und überraschender Instrumentalbegleitung, wie im Reve d'une jeune Châtelaine oder in der dramatischen Szene „die Maccabaer". — Seine Kompositionen werden, wenn sie gedruckt erscheinen, bald auf allen Violinpulten liegen, und — das Pizzi-Arco namentlich möchte ich hören, das von da an in der ganzen Welt erklingen wird!

Herr *Kontski* ist ein ausserordentlicher Künstler und ein sehr bescheidener junger Mann zugleich. Ich schlug ihm vor, da jetzt die Conzerte in der Regel überall sehr leer seien, im Namen der Virtuosen eine möglichst grobe Interpellation an sämmtliche deutsche Minister zu richten und ihnen im Namen der Musiker peremtorisch zu gebieten, für volle Conzerte zu sorgen — allein ich konnte ihn nicht dazu bewegen. Hierdurch verlor er einigermaassen meine Achtung; denn man erkannte ich, dass er nicht gesinnungstüchtig sei und nicht auf den Zinnen unserer Zeit stehe. —

In dem ersten Conzerte hörten wir eine junge Sängerin aus Prag, Fräulein *Bertha von Richter-Ilsenau*. Sie sang eine Arie aus Nabuco von *Verdi* und den bekannten Singwalzer von *Beriot* da Capo. Die Natur hat ihr eine helle, volle, schöne und sehr umfangreiche Stimme zum Geschenk gemacht. Durch Uebung hat sie sicheren, italienisch präcisen Anschlag, bedeutende Volubilität in allen Arten von Passagen gewonnen. Ein gefühlvolles Herz gibt ihr zuweilen Vortragsnuancen ein, die das Gemüth angenehm berühren. Aber eine unglückliche Lehre oder die unglückliche Mode der Zeit haben ihr Manieren angebildet, bei denen der Kenner in Verzweiflung geräth. Dieses Hinunterplumpen, plötzlich, aus der höheren und mittleren Stimmregion zarter Weiblichkeit in die Tiefe des Mannesorgans, wann wird es endlich proscribirt werden für immer aus einer Kunstwelt, die sich rühmt, eine hohe Stufe musikalischer Bildung und musikalischen Geschmackes erstiegen zu haben!

Im zweiten Conzert sang Frau von *Vautier*: Arie aus Hernani von *Verdi*; Romanze aus Robert der Teufel von *Meyerbeer*; Ave Maria von *Fr. Schubert*. Sie trägt natürlicher als Fräul. v. *Richter-Ilsenau* vor, scheint dieser aber an Lebhaftigkeit des Gefühles nachzustehen. Auch ihr wurde reicher Beifall gespendet.

Recension.

Aphorismen über Musik, von Amadeus Autodidactos. Leipzig, in Kommission bei *C. A. Klemm*. 1847. 8. XVI und 352 S.

Lex longe alia est solis atque lychnorum. *Cic.*

(Beschluss.)

Wir wollen der Sache noch näher kommen, um wenigstens eine der Lücken unserer Theorie aufzudecken. In jedem Dominantseptimenakkorde, auf welchen der tonische Dreiklang folgt, schreitet z. B. die Septime des ersteren unbedingt in die Terz des letzteren. Die Erfahrung, das Ohr lehrt es, dass es nicht anders sein könne, alle Praktiker erkennen diesen Satz als ausgemacht wahr an und handeln darnach, aber bis jetzt ist die Frage: Warum denn so sein müsse, noch unbeantwortet geblieben. Mit der Redensart „Wesen und Natur der Kunst" ist gar nichts gesagt, so lange De-

duktion und der Beweis noch fehlen. Es demonstrire uns ferner erst einmal Einer die doch offenbare Nothwendigkeit der Folge des ersten Tetrachords unserer Durtonleiter: *c, d, e, f* oder gebe uns eine andere Intervallenfolge, *et erit mihi magnus Apollo!*

Wer aber das zu thun nicht im Stande ist, bewegt sich lediglich im bisherigen Systeme, und jedes Beginnen, das Wesen desselben verändern zu wollen, ist ein eitles, jede Behauptung, es gethan zu haben, ist Anmassung oder Narrheit, welche die Nichtigkeit ihres Bestrebens von vorn herein in sich trägt. Gewöhnlich pflegen nun solche Reformatoren sich auf das Gehör zu berufen und dessen Wahrnehmungen der bisherigen, von ihnen mit Schulfuchserei und Pedanterie bezeichneten Lehre entgegenzustellen. Als ob letztere denn etwas Anderes wäre, als eine Sammlung von seit Jahrtausenden in Ermangelung rationellen Grundes eben nur empirisch, also durch das Gehör gemachter, in systematische Form gebrachter Beobachtungen, denen wiederum die Praxis aller Zeiten als bewährender Prüfstein gedient hat und die dadurch objektive Geltung erhielten. Weil uns die Erkenntniss des zwingenden Naturgesetzes bis jetzt entgeht, müssen wir uns mit der *Regel*, durch welche jenes in der Erfahrung sich dokumentirt hat, begnügen.

Was wollt ihr Herren aber, die ihr ausser Stande seid, etwas Besseres zu schaffen, denn eigentlich mit eurem ewigen Geplärre gegen die Theorie? Den Werkheiligen der subjektiven Willkür in der Technik wollt ihr der ächten, von euch nicht begriffenen Kunstfreiheit substituiren, weiter nichts; dem Dünkel und der Faulheit eine Geltung verschaffen und in den Augen der Laien und derer, die gern ohne Mühe und Arbeit sich auch einen Namen machen möchten, euch eine freilich jedenfalls traurige und vergängliche Autorität erwerben.

So lange in unserer Kunsttechnik die einfachsten aller Akkorde und Melodiefolgen noch nicht rationell begründet werden können, so lange darf es einem Systeme vernünftiger Weise nicht zu hoch angerechnet werden, wenn neben einer, der Beobachtung und Erfahrung der grössten Kunstmeister aller Jahrhunderte entnommenen, als bewährt anerkannten Abstraktion sich auch ein und das andere als zweifelhaft bemerklich macht oder wenn durch eitele Konsequenzmacherei und lederne Pedantismus Einzelner veranlasste Irrthümer mit unterlaufen, die keineswegs dem Systeme selbst anzurechnen sind.

Dank gebührt daher den Männern, welche bemüht waren, die Lehre von solchen Auswüchsen zu reinigen und sie auf das zurückzuführen, was sie der Lage der Sache nach sein muss und sein kann. Diejenigen aber, welche durch leere ästhetisirende Parentationen, durch hohles Gegenvernünftigsein alles System beseitigen und dem rohen Naturalismus das Wort reden wollen, haben gar keine Ursache, sich zu beklagen, wenn ihren Thorheiten nicht die Anerkennung zu Theil wird, welche sie mit grosser Selbstgefälligkeit sich so gern vindiciren möchten.

So viel im Allgemeinen.

Was nun das Spezielle des vor uns liegenden Werkes anlangt, so gibt es sich gewissermassen als eine allgemeine Musiklehre, theilweise in negativer Art.

Aus dem Vorwort entnehmen wir, dass der Verfasser sein Werk bereits vor 25 Jahren geschrieben, und er hat wohlgethan, dies zu bemerken, denn von den gewaltigen Fortschritten, welche die Lehre seit der Zeit gemacht hat, ist auch nicht eine Spur im ersteren zu finden.

Die Bestrebungen eines *Weber*, eines *Marx*, die freilich das System in seinen Grundzügen auch nicht umändern konnten, aber doch den eingeschwärzten, altvorjährten Unrath tapfer auskehrten und namentlich die Methode lauterten, sind ihm gänzlich unbekannt geblieben. Besser wäre es allerdings gewesen, wenn Autodidaktos sich der Zeit angeschlossen und uns nicht ein theilweise antiquirtes Produkt geliefert hätte.

Eine Abhandlung über das Hören eröffnet das Werk, sodann wird über Schall, über Klang, Laut, Ton und Musik geredet.

Alles das enthält aber nichts Neues, nicht einmal Erschöpfendes.

Originell aber ist die Behauptung, dass unsere Musik nicht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen, sondern aus 12 halben Tönen bestehe, welche die Grundtöne unserer 12 Durtonarten (soll Leitern heissen) bildeten. Dies seien die 12 Töne *unserer chromatischen* Scala, die wir aber nicht so benutzen könnten, wie die Natur sie uns gebe, sondern erst temperiren müssten.

Demungeachtet widerstrebe die ununterbrochene Reihefolge dieser Töne der Natur, unserem *natürlichen Tongefühle*; und so vermindern wir denn, fährt er fort, deren einige, z. B. die akustischen Verhältnisse $^{15}/_{16}$, $^{8}/_{9}$, $^{5}/_{6}$, als der Tonart fremd, substituiren dafür *h, f, a* und erhalten eine folgerichtige fassliche Reihe von Tönen.

Auf diese ungemein billige und bequeme Weise konstruirt der Verf. sein angeblich neues System auf Behauptungen ohne Beweis, falsche Angaben und offenbaren Unsinn. Mit demselben Rechte, mit welchem Autodidaktos der Musik 12 halbe Töne zum Grunde legt, kann man auch 18 Drittel-, 24 Viertel-, 48 Achteltöne und jeden anderen beliebigen Bruchtheil annehmen. Falsch ist die Angabe, dass die Natur uns die chromatische Scala gäbe, und baarer Unsinn die Behauptung, dass die Reihefolge der *Naturtöne* unserem *natürlichen Tongefühle* widerspreche. Warum sollen denn demselben gerade die Verhältnisse $^{15}/_{16}$, $^{8}/_{9}$ und $^{5}/_{6}$ widersprechen, während $^{1}/_{2}$, $^{2}/_{3}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{5}$, $^{5}/_{6}$ u. s. w. es nicht thun?

Weiter unten übrigens widerspricht sich der Verf. einmal selbst wieder, indem er statt der halben Töne die Vierteltöne der Leiter zu Grunde legen und sonach 12 neue Tonarten (!) bilden will, von denen er bedeutende Wirkung erwarten zu müssen glaubt. (Gewiss!)

Wir erfahren ferner, dass jede melodische Folge von Tönen, die fasslich und verständlich sein soll, sich auf irgend eine zu Grunde zu legende Tonart beziehen müsse, bleiben aber darüber, was eine Tonart eigent-

lich sei und was das „zu Grunde legen“ in den Verf. Sinne bedeuten solle, völlig im Dunkeln, müssen uns also wohl wiederum aus dem von ihm umgestossenen alten Systeme Raths erholen.

Aus dem folgenden Artikel über Stimmung werden wir belehrt, dass zwischen chromatischen und enharmonischen Tönen kein Unterschied sei, letztere existirten nur auf dem Papiere oder in der Fantasie!

Das ausgemachte, klar nachzuweisende Faktum, dass die enharmonischen Töne wirklich, obendrein sogar in der Praxis, die indessen beim Zusammenwirken mehrerer Instrumente des lieben Hausfriedens und besserer Eintracht wegen das Kommatisiren verbietet, und nicht blos auf dem Papiere existiren, scheint dem Verf. fremd zu sein! Autodidaktos behauptet ferner, dass die Anwendung der ungleich schwebenden Temperatur in praxi unmöglich gewesen, ignorirt also die ganze Geschichte der musikalischen Temperatur, vergisst, dass beim früheren Mangel der sogenannten Halbtöne und alleiniger Benutzung der Diatonik eine gleichschwebende Temperatur ein Unding gewesen wäre, denkt gar nicht einmal an den in früherer Zeit so unbequemen, berücksichtigten s.g. Orgelwolf und übersieht ganz und gar, dass die Anwendung der s.g. gleichschwebenden Temperatur (oder vielmehr deren Approximation) erst etwa seit Anfang dieses Jahrhunderts eine allgemeine geworden ist. Die sodann aufgestellte Vergleichung der naturgemäss reinen Tonleiter mit der „gleichmässig temperirten“, mittelst Angabe der Schwingungszahlen, ist ganz und gar falsch und rein aus der Luft gegriffen.

Der Leser möge urtheilen. Autodidaktos gibt folgendes Schema.

c.	d.	e.	f.	g.	a.	h.	c.	
120.	130.	150.	160.	180.	200.	225.	240.	Naturgemäss rein (!)
120.	140.	160.	170.	190.	210.	230.	240.	Gleichschwebend temperirt (!!)

Also die gleichschwebend temperirte Tonleiter klänge nach Herrn Autodidaktos wie eine naturgemäss reine Quart f! Und solche Leute, die nicht einmal der ersten propädeutischen Elemente der Theorie mächtig sind, unternehmen es, diese letztere von Grund aus zu reformiren!

Wollten wir alles in dem Buche enthaltene Unwahre, Falsche, Missverstandene und Irrige hervorheben, so würden wir die Geduld unserer Leser über die Gebühr in Anspruch nehmen. Genug, Autodidaktos ist der Meinung, durch alleinige Einführung seiner semitonischen Scala würde der Gesammtzustand unserer Musik durchweg umgewandelt und acht kunstmässig hergestellt. Als ob das Wesen der Kunst in dieser oder jener Formation und Schreibweise des Alphabetes der Technik lage und letztere obendrein dadurch überflüssig würde!

Wenn z. B. Jemand einmal die Behauptung geltend machen wollte, Wesen und Geheimniss der Dichtkunst lege in der Art und Schreibweise unserer Buchstaben, oder, um Dichter zu sein, brauche man nur möglichst richtig buchstabiren zu können; alles Uebrige, Grammatik, Stilistik, Versbau u. s. w. sei vom Uebel und das Richtige finde sich in dieser Beziehung von selbst. Würde nicht selbst Autodidaktos einen Solchen mindestens für's Irrenhaus reif halten?

Und demungeachtet glaubt er ganz dasselbe in Betreff der armen Musik behaupten zu dürfen!

Doch genug davon. Wer sich übrigens noch von der Zweckmässigkeit des von Autodidaktos vorgeschlagenen Notensystems überzeugen will, der versuche es einmal, nach der von ihm vorgeschlagenen Notenschrift ein paar Takte in Musik zu setzen. Schon eine einfache Melodieweise wird buntscheckig und unverständlich genug ausfallen, mehr noch die Bezeichnung vielstimmiger Akkordfolgen. Es sollen nämlich nur die erwähnten zwölf oder dreizehn Stellen unseres Liniensystems zu den Noten der 12 s.g. Halbtöne benutzt und die Oktavenlagen, deren Anzahl Autodidaktos nach Analogie der Orgelregister auf zehn festsetzt, mittelst Zahlen von 1 bis 10 bei jeder Note beigeschrieben werden.

Von folgendem Bruchstücke

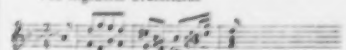

würde z. B. die erste Stimme so aussehen:

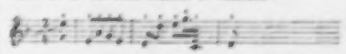

Und ein solcher Wirrwarr, wo unmittelbar auf einander folgende Noten auseinandergerissen und an die entgegengesetzte Stelle des Liniensystems placirt werden, soll naturgemäss sein! Man versuche nun einmal die obige zweite Stimme

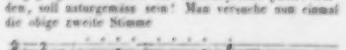

in dieser Gestalt dem Notenplane, auf dem bereits die erste befindlich, hinzuzufügen und sehe zu, ob man aus dem nun entstehenden Chaos, wo die tieferen Noten sich mit den höheren durchkreuzen und bald über, bald unter ihnen zu stehen kommen, sich vernehmen kann. Wird der Satz nun gar drei- oder mehrstimmig, so tritt die reine Unmöglichkeit ein, ihn auch nur auf den Notenplan niederzuschreiben, da es für die die Oktavenlage bezeichnenden Zahlen an Raum gebricht.

Wir bitten den geneigten Leser, uns ein weiteres Eingehen in die Details des Werkes zu erlassen. Wem es Vergnügen gewährt, der mag noch wissen, dass nach Autodidaktos die Bezeichnung „Pedal“ bei Orgelsachen bedeute, dass die so bezeichnete Stelle „eine Oktave tiefer gespielt werden soll!“ Es gibt Orgelsachen, wo das „Pedal“ gerade eine Oktave höher klingen muss.

Wir wiederholen es: selten möchte ein augenblicklich wissenschaftliches Werk vorkommen, welches in der Hauptsache so durchweg aus Halbheiten, Hohlheiten, leeren Insinuationen, unbegründeten Voraussetzungen und offenen, gegen Wissenschaft und Erfahrung an-

streitenden Unwahrheiten zusammengesetzt wäre, wie das vorliegende. Nichtsdestoweniger enthält es manche recht gute und treffende Bemerkungen, so z. B. ist die Abhandlung über *Mozart* lesenswerth; alles Uebrige aber dient nur dazu, ein redendes Beispiel zu liefern, wie die grösste Oberflächlichkeit, unterstützt von selbstgefälliger, bis zur Arroganz gesteigerter Eitelkeit, es sich herausnimmt, für ihre in jeder Beziehung unreifen Produkte eine Geltung, wie sie nur Erzeugnissen gründlicher Erkenntniss zu Theil werden kann, zu beanspruchen. *Hdt.*

Aufforderung.

Der Kultusminister Herr *von Ladenberg* in Berlin hat eine Aufforderung erlassen, Vorschläge zu zeitgemässer Umgestaltung aller Kunstanstalten einzureichen.

Hiermit ist die bisher ziemlich verschlossene Bahn zu Erstrebung von Verbesserungen auch im Reiche der Musik geöffnet. Man hat die Nothwendigkeit erkannt, den Künsten von Oben herab mehr Aufmerksamkeit zu widmen, und den Willen kundgegeben, mit der That einzugreifen, wo wesentliche Mängel aufgedeckt und Mittel zu deren Beseitigung angegeben werden. Es ist zu hoffen, dass dieses schöne Beispiel Preussens die übrigen deutschen Staaten, so wie die hohe Nationalversammlung zu Frankfurt, wenn diese ihre dringenderen politischen Aufgaben gelöst hat, zu gleichen Bestrebungen anregen werde.

Jetzt also ist der Zeitpunkt erschienen, wo Gedeihliches für unsere Kunst, wenn gesund und praktisch ausführbar gedacht, mit Hoffnung auf Realisirung ausgesprochen werden kann und soll.

So abgeneigt ich nun dem allgemeinen, erfahrungslosen, in's Blaue hinein idealisirenden, von den konkreten Fällen mitleidig belächelten Reformirungsdünkel bin und stets gewesen, so freudig fühle ich mich angeregt bei obigem Rufe, der Vorschläge für unsere Erde verlangt, und nach Möglichkeit zu Förderung derselben beizutragen, ist mein feurigster Wunsch.

Nun ist nicht zu bezweifeln, dass die Aufforderung des preussischen Ministers manchen tüchtigen Geist zu Abhandlungen über die fraglichen Gegenstände entzünden und zu unmittelbarer Einsendung an das Ministerium veranlassen werde.

Aber es ist wohl auch vorauszusehen, dass, bei dieser Form der Mittheilung allein, Manches nicht zur Aussprache gelangen mag. Man wird unmittelbar vor dem Minister nur mit grossen, möglichst umfassenden Arbeiten erscheinen wollen. Das verlangt anhaltende Forschungen, Studien, Meditation, wozu nicht Viele geneigt oder befähigt sind.

Dagegen gibt es Viele, die in ihren speziellen Kunstfächern Erfahrungen zu sammeln, einzelne Seiten des grossen Gegenstandes besonders zu durchschauen und deren Mängel zu erkennen Gelegenheit hatten, diese einzelnen abgehandelten Seiten aber nicht für wichtig und stoffreich genug zur unmittelbaren Vorlage an das Ministerium finden möchten.

Ferner gibt es wohl manchen guten Beobachter und hellen Denker, dem es aber an Lust oder Zeit, zuweilen auch an stilistischer Uebung fehlt, das Nützliche, was er angeben könnte, ausführlich niederzuschreiben.

Und endlich werden Verbesserungsvorschläge an den preuss. Minister allein gesandt, zunächst nur diesem bekannt, müssen unter dem Drange mannigfaltiger Geschäfte vielleicht lange auf Rücksichtnahme warten, und hätten, allen Regierungen zugleich bekannt geworden, möglicherweise von der einen oder anderen früher Berücksichtigung und Ausführung finden können.

In Erwägung dieser Umstände erlaube ich mir, Allen, die sich nicht unmittelbar an das preuss. Ministerium wenden wollen oder können, doch aber diese oder jene in Bezug auf dessen Aufruf stehende Idee mitzutheilen hätten, diese Zeitung anzubieten, worin sie ihre Gedanken entweder in ausgeführten Aufsätzen, Abhandlungen u. s. w. oder in Aphorismen, — Angaben einzelner Mängel, — Verbesserungsvorschläge, — gestellte Fragen, — endlich auch blos als Skizzen, Schema's, die ich, wo nöthig, gern weiter ausführen wollte, — zur öffentlichen Kenntniss bringen können.

Manche weitere Vortheile können aus dieser Behandlungsweise hervorgehen. Denn es mag kommen und ist geradezu als Wunsch auszusprechen, dass ein und derselbe Gegenstand von mehreren Köpfen und von verschiedenen Seiten betrachtet und dadurch das Fördernde und Zweckmässige wohl oft in helleres Licht gestellt werden wird.

Es mögen sich ferner unter den Verbesserungsvorschlägen manche ergeben, welche auch von musikalischen Privatunternehmungen und gleich realisirt werden können. Bei der grossen Verbreitung, welche diese Zeitung im Laufe der Jahre nicht allein in Deutschland, sondern in ganz Europa gewonnen, kann sie einen Sprechsaal abgeben, wo die entferntesten Geister leicht zusammenkommen, ihre Ideen über den grossen, durch den kunstsinnigen Aufruf des preuss. Ministers angeregten Gegenstand einander mittheilen und diskutiren können.

Es ist bisher oft genug geklagt worden, dass die Regierungen nichts thäten für das Gedeihen der Künste oder wenigstens nicht das Rechte, Zweckmässige und wirklich Heilsame. Jetzt zeigt eine den guten Willen; andere werden folgen. Nun rede man aber auch. Wenn jetzt die Stimmen schweigen, so hat man sich in der Folge nicht mehr zu beklagen. *J. C. Lobe.*

Feuilleton.

Das sächsische Ministerium des Innern hat den Schutz, den die *Heinrich Schlesinger*'sche Musikalienhandlung wegen der Partituren von *Karl Maria v. Weber*'s sechs Opern (Oberon, Freischütz, Euryanthe, Preziosa, Silvana, Abu-Hassan) vermöge des Gesetzes vom 22. Februar 1844 genesst, um 25 Jahre verlängert, jedoch nur in Betreff der Partituren, nicht der Stimmen (?), Auszüge und Arrangements, rücksichtlich deren es lediglich bei den

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Juny. Nº. 36. 1803.

Idee eines musikalischen Excerpten- und Passagenbuchs, insbesondere für Klavierspieler.

Schon längst erkannte man den Nutzen und die Nothwendigkeit eines zweckmässigen Excerpirens beym Lesen, und beym Studiren der Sprachen und Wissenschaften; die Menge dessen, was unser Gedächtniss fassen und behalten muss, und noch eine Menge anderer Ursachen, machen uns das Aufzeichnen des Hauptsächlichsten in sehr vielen Fällen nothwendig. Sollte, dachte ich nun, ein ähnliches Excerpiren beym Studium der Musik nicht ebenfalls möglich und nützlich seyn? — Dass es möglich seyn müsste, leuchtete mir sehr bald dadurch ein, weil der Musiker seine Gedanken durch Noten ausdrückt und andern bekannt macht, da dies der Schriftsteller durch Worte thut. Von der Nützlichkeit überzeugte mich bald der Gedanke, dass wir uns dann vieler schönen musikalischen Gedanken, die uns vorzüglich interessirten, mit Leichtigkeit würden wieder erinnern können. Wer es weiss, wie unendlich weit sich das Gebiet der Musik verbreitet hat, und wie es, um dieser Ursache willen, fast nicht anders zu erwarten ist, als dass unter dem Trefflichen auch manches Schlechte, und wie oft beydes mit einander vermischt seyn müsse; wer die Unwahrscheinlichkeit einsieht, dass ein Musikus selten im Stande seyn möchte, sich alle neue Musikalien, selbst nur von der bessern Art, selber anzuschaffen oder abzuschreiben; wer da weiss, wie ein grosser Theil unsrer Musik einander sehr ähnelt, und wie zerstreut und sparsam wahre Originalität anzutreffen ist; wer es erfahren hat, dass bisweilen in einem sehr mittelmässigen Stücke doch hie und da ein Gedanke sich zeiget, welcher sich der Mühe des Behaltens verlohne: wer dies alles recht überlegt, der wird wohl einsehen müssen,

dass ein Buch, worin sich ein Musikus (theoretischer oder praktischer) theils die ausgezeichnet schönen Stellen aus Werken, die er studirt hat, und entweder selbst besitzt oder durch Andere geliehen erhielt, ganz kurz nach ihrem Hauptinhalte aufzeichnete; theils die vorzüglich schwer zu exekutirenden Stellen auf irgend einem seiner Lieblingsinstrumente zur künftigen Uebung im Solfeggiren; theils schwere, vorzüglich schöne, frappante, neue Harmonieen, Uebergänge, künstliche Ausweichungen und Auflösungen u. s. w. anmerkte,

sehr nützlich und nöthig sey. — Ein solches Buch würde das eigene Ankaufen oder zeitfressende Abschreiben einer Menge von Musikalien ersparen. Man schrieb sich nach dem Durchspielen des Stücks die besten und schwierigsten Stellen ganz kurz auf, und hatte auf diese Weise ein sorgfältiges Studium desselben, welches da nothwendig Statt finden müsste, ungerechnet, gleichsam für immer die Quintessens von dem ganzen Allegro, Adagio etc.

Nur die individuelle Einrichtung eines solchen Buchs würde, ohngeachtet dessen, was ich bereits darüber gesagt habe, noch einige Aufmerksamkeit verdienen. Nothwendig käme es hier sehr in Betrachtung, wer sich ein solches Excerptenbuch machte. Der Kompo-

Bestimmungen des gedachten Gesetzes bewendet. (Nach §. 3 desselben dauert nämlich der Schutz dreissig Jahre, welche mit dem nächsten Kalenderjahre nach dem Tode des Urhebers beginnen. Der Staatsregierung ist es jedoch vorbehalten, diese Schutzfrist „in besonders geeigneten Fällen" zu verlängern.)

Meyerbeer's Hugenotten sind auf dem italienischen Theater im Coventgarden zu London zum ersten Male mit „Jerusalem" Erfolg aufgeführt worden. Die Besetzung der Hauptrollen war: Raoul, *Marrio*; Valentine, die *Fiardot*; Marcel, *Marini*.

Ole Bull, der jetzt in Paris lebt, beschäftigt sich mit Herstellung einer ganz neuen Art Violine. Die Proben, die er damit vor Zuhörern ablegte, waren sehr befriedigend, der Ton des neuen Instrumentes ausserordentlich voll und schön. *Bull* arbeitet auch immer an der Vervollkommnung dieser seiner Erfindung.

Im Kärnthnerthor-Theater zu Wien steht eine neue Oper von *Hellmesberger*, „Die Bürgschaft", zur Aufführung bevor. Wahrscheinlich das Buch wieder nach *Schiller's* Bürgschaft. In Paris erwartet man „Jeanne la folle", grosse Oper von *Scribe* und *Clapisson*.

In Paris hat sich ein neuer Conzertverein gebildet, der unter dem Namen „Société des concerts" im Jardin d'hiver Conzerte gibt. Eine Reihe bedeutender Künstler haben sich zu dem Unternehmen vereinigt; als Direktoren stehen an der Spitze die Herren *J. L. Heugel* und *Jawins d'Hennin*; Musikdirektor ist Herr *A. Feasy*. Das erste Conzert hat bereits stattgefunden und vielen Beifall geerntet; alte und neue gute Musik war darin angemessen vertreten.

Bekanntlich waren in Frankreich Seiten der Regierung Preise für Nationalgesänge ausgeschrieben worden. (Siehe S. 270 der Zeitung.) Eingegangen waren dazu über 800 Kompositionen. (Siehe S. 448.) Es sind nun mit dem ersten Preise gekrönt worden folgende Werke: Ode-Symphonie, Text und Musik von *Ed wart*, ehemaligem Zöglinge der französischen Akademie in Rom, jetzigem Professor am Konservatorium der Musik zu Paris; — Hymne triomphal à la liberté, Text von *Fournier*, Musik von *Ermel*, ebenfalls gewesenem Zöglinge der französischen Akademie zu Rom; — Hymne à la patrie, Text von Frau *Altenheim-Sommet*, Musik von *Cresto-Faulkander*. Die Preise bestehen in bronzenen Medaillen.

Julius Rietz, der Kapellmeister des Leipziger Stadttheaters, hat von Frankfurt a. M. aus den Ruf erhalten, an des verstorbenen *Guhr* Stelle zu treten.

Der bekannte Orgelbauer *Johann Friedrich Schulze* in Paulinzelle, der schon viele ausgezeichnete Orgelwerke gefertigt, hat nun auch nach Sachsen seine erste Orgel geliefert, und zwar für Neukirchen im sächsischen Vogtlande. Es ist ein Werk mit zwei Manualen und 34 klingenden Stimmen und nach *C. F. Becker's* Urtheil vortrefflich gelungen.

Die Sängerin *Marie Kreutzer*, Tochter des bekannten Komponisten *Konradin Kreutzer*, hat sich mit dem Musikdirektor *Karl Hoffmann* zu Pyrmont verheirathet.

In Berlin gaben die Musikchöre von vier Regimentern unter Leitung des Musikdirektors *Wieprecht* ein Conzert zum Besten der Hinterbliebenen von den Soldaten des in Holstein stehenden 20. Infanterieregimentes. Der Ertrag belief sich auf 300 Thaler.

Herr *Kaffka* aus Leipzig, früher Herausgeber der Theater-Locomotive, hat die Direktion des Theaters zu Bremen übernommen.

Hektor Berlioz ist von London nach Paris zurückgekehrt, um daselbst wieder seinen bleibenden Aufenthalt zu nehmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

In unserem Verlage erscheint mit Eigenthumsrecht:

Les Nationalités musicales.

Six Esquisses

pour le Piano,

I. Ecosse. la Russie. Naples. l'Angleterre l'Allemagne et l'Irlande,

composées

par

F. Kalkbrenner.

Op. 185.

Leipzig, August 1848. **Breitkopf & Härtel.**

In meinem Verlage erscheint nachstens mit Eigenthumsrecht:

J. B. Cramer, Pièces caractéristiques en forme d'Etudes pour Piano. Op. 111.

Leipzig, im August 1848. **C. F. Peters,** *Bureau de Musique.*

So eben erschien bei **Fissmer & Comp.** in Minden und ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen:

Morgenruf von *G. Herwegh* für Männerchor, achtstimmig von **Adolph Bernhard Marx.** Op. 25. Preis für Part. und Stimmen 25 Sgr. Stimmen apart 16 Sgr.

Gebhardi's Generalbassschule.

Da meine **Generalbassschule** jetzt wieder in mehreren Seminarien als Lehrbuch eingeführt ist, so setze ich von jetzt an — um den Ankauf derselben den Zöglingen der Anstalten zu erleichtern — den Ordin.-Preis des 1. Theiles von 2 Thlr. auf **1 Thlr. 15 Ngr.**, den des 2. Theiles von 2 Thlr. 10 Ngr. auch auf **1 Thlr. 15 Ngr.**, und den des 3. und 4. Theiles von 3 Thlr. auf **2 Thlr.** herunter. Der Ordin.-Preis des 1. Bandes der Orgelschule — 2 Thlr. — bleibt, der des 2. Bandes hingegen wird ebenfalls von 3 Thlr. auf **2 Thlr.** heruntergesetzt.

Erfurt, den 30. Juli 1848. **L. E. Gebhardi,** Königl. Musikdirektor.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. **Nr. 33.** 1848.

Inhalt: Fliegerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst. — Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik. — *Feuilleton.* — *Anhandigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodia III.

Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei.

„Sehr richtig wählte der Komponist zur Schilderung des Schauerlichen und Gespensterhaften der von ihm behandelten Situation den Gräberton As dur!“

Ei, was Sie da sagen! Aber wie mag es denn zugehen, dass As dur der Gräberton ist?

Darauf bleiben unsere romantisirenden Aesthetiker, die bei vorkommender Gelegenheit in obiger und ähnlicher Weise, manchmal sogar mit sehr vieler Salbung sich vernehmen lassen, die Antwort schuldig, und begnügen sich in grosser Selbstgefälligkeit damit, ihre feinere musikalische Empfänglichkeit und höhere Auffassungsgabe ihrer Meinung nach hinreichend dokumentirt zu haben.

Aber auch in musikalischen Lehrbüchern aller Art, in den Encyklopädieen gross und klein, in gelehrten und ungelehrten ästhetischen Abhandlungen findet sich die angebliche Charakteristik der Tonarten der Länge und Breite nach, oft in der überschwänglichsten Manier geschildert, so dass man beinahe versucht werden könnte, zu glauben, es bedürfe, um mit Wahrheit des Ausdruckes und mit Gefühl zu komponiren, weiter nichts als der einfachen Kenntniss der den vierundzwanzig Tonleitern innewohnenden Privateigenschaften, zu deren Erlangung dann das Auswendiglernen der darüber vorhandenen Verzeichnisse das beste Mittel sein dürfte.

Leugnen lässt es sich nicht, es wäre um die Charakteristik der Tonarten nicht allein eine recht hübsche Sache, es wäre sogar vom höchsten Interesse, wenn es mit derselben sich wirklich so, wie davon geredet und deklamirt wird, verhielte. Und da nun jedes Ding Grund und Ursache haben muss, jede Behauptung ihres Beweises bedarf, so würde wohl Niemand es uns als eitle Neugier anrechnen, wenn wir, im Forschen nach dem Prinzipe, vor allen Dingen die Sache in's Beweisverfahren brächten, um sie da einmal bei Lichte zu besehen und zu erfahren, was es denn eigentlich damit auf sich habe.

Aber da finden wir gleich von vorn herein, dass all' den schönen Behauptungen und hübschen Redensarten eine einzige kleine Kleinigkeit fehlt: Eben der Beweis! Und wir finden ferner, dass was und wie viel auch über die Sache geschrieben und gesagt worden, eitel Raisonnement sei und nichts weiter!

Keinem Einzigen von allen denen, die sich über den speziellen, jeder einzelnen Tonart ausschliesslich innewohnen sollenden Charakter vernehmen liessen, keinem Einzigen derer, die in stattlichster Schonrednerei die interessantesten und inhaltreichsten Behauptungen und daraus gezogenen Schlussfolgerungen aufstellten, ist es auch nur im Entferntesten eingefallen, solche zu begründen. Wir wären daher im vollen Rechte, wenn wir ohne Weiteres schon hier unsere Rechnung abschlössen und uns entweder mit einem bescheidenen Zweifel begnügten oder geradezu einen kontradiktorischen Widerspruch entgegensetzten und das Raisonnement Jener, beim Mangel all' und jeden Grundes, für eine ästhetisirende Windbeutelei erklärten. So sehr indess die Anhänger der Charakteristik mit der Begründung ihrer Behauptungen auf schwachen Fussen einhergehen, ist nichtsdestoweniger oder vielmehr gerade deshalb die Sache bei ihnen förmlicher Glaubensartikel geworden, und Mancher würde sich lieber todtschlagen lassen, ehe er die Meinung aufgäbe, dass z. B. in der As dur-Tonart unschuldige Liebe und Heiterkeit enthalten sei, dass D moll voll dumpfen Brütens stecke, B moll missmuthig murre und nächtlich dunkle, dass Fis moll gar ein finsterer Ton, H moll ein dito, doch etwas weniger rasend in der Leidenschaft sei, und wie die hübschen Dinge, die von jeder „Tonart“ uns erzählt werden, alle weiter heissen mögen. Dass dabei mitunter allerlei kleine Widersprüche vorfallen, z. B. wenn von H dur gesagt wird, dass es die wilde (!), durch Würde gemässigte (!) Leidenschaft, zugleich aber auch eine Mondnacht schildere, dass in C dur Unschuld, Einfalt und — heroische Grösse enthalten sei, darf natürlich nicht geniren; wird doch dadurch der Gegenstand nur interessanter für gewisse Leute, eben weil unverständlicher.

Aber gerade deshalb möchten ein paar Worte näherer Erörterung vielleicht nicht an unrechter Stelle sein, um dem ganzen Raisonnement Jener bestmöglichst auf den Grund zu kommen und solches, da wirklich nichts

dahinter, in seiner ganzen Blöse darzustellen. Versuchen wir daher die Sache bei ihrem Ursprunge zu fassen, zu welchem Zwecke wir aber um die Erlaubniss bitten, uns zur Feststellung unseres Standpunktes erst einmal rückwärts umsehen zu dürfen.

Als man in der Musik noch eine Anzahl wirklicher Tonarten und nicht, wie wir, blos zwei Geschlechter mit zwölffacher Transposition kannte, war eine jede derselben in sich verschieden von der anderen, denn diese Verschiedenheit war es eben, die sie berechtigte, sich als Tonarten geltend zu machen. Diese durch die heutige Praxis fast mit dem Interdikt belegten, wenigstens theilweise mit ziemlichem Hochmuthe so von oben herab angesehenen alten Kirchentöne besassen, wie bekannt, nicht allein ihre durch verschiedene Lage der Halbtöne (und des grossen und kleinen ganzen Tones) ausgezeichnete Leitern, sondern waren hinsichtlich der Harmonie im Allgemeinen auch noch dadurch von einander unterschieden, dass verhältnissmässig der einen entweder mehr Dur- oder Moll- oder verminderte Dreiklänge zu Gebote standen, als der anderen, und dass somit spezielle Melodie- und Harmoniefolgen, die etwa der einen jener Tonarten vollkommen angemessen waren, in einer anderen nicht vorkommen konnten, wogegen letztere wiederum ihre eigene Organisation und besondere Eigenthümlichkeiten und Eigenschaften besass. Jede dieser Tonarten hatte somit ihre charakteristische Ausdrucksfähigkeit, und Gefühlsregungen, die in der einen nur mangelhaft oder gar nicht wiedergegeben werden konnten, fanden in einer anderen vorzugsweise ihren Widerhall. Unter diesen Umständen konnte man allerdings von einem speziellen Charakter jeder der alten Kirchentonarten reden und die Ursachen desselben nachweisen.

Den Bestrebungen der Neuerer des vorigen Jahrhunderts gelang es, die Kirchentöne auszumerzen, um vermöge eines mit mehr Politik als eigentlichem Rechte glücklich durchgeführten, die Erleichterung der Praxis bezweckenden Nivellirsystems sämmtliche bisherige Unterschiede auf zwei, unser jetziges Dur- und Molligeschlecht, zu reduciren. An die Stelle der übrigen traten die transponirten Leitern der letzteren. Nun war man aber mit den vier bis fünf Halbtönen, welche jetzt in den diatonischen Leiterreihen als völlig ebenbürtig und gleichberechtigt mit auftreten sollten oder vielmehr zur Bildung derselben mit dienen mussten, noch immer nicht recht im Reinen. Das akustisch-musikalische Erbübel, das unglückliche diatonische Komma, liess sich nicht wegschaffen. Der alte Wolf heulte nach wie vor, und konnte man auch den Quintenzirkel nach beiden Enden hin sich eben und plan zurechtlegen, so retirirte das Ungethüm nach der Mitte, blieb etwa im Fis oder Gis oder wo man es sonst hinzutreiben für zweckmässig hielt, sitzen und machte da seine akustischen Experimente, wodurch natürlich alle Akkorde, in denen der Ton, welcher den Wolf beherbergte, als reine Konsonanz vorkommen musste, verdorben wurden. Das war allerdings unangenehm und man musste auf Aenderung bedacht sein.

Eine solche Aenderung hatte man freilich schon eine geraume Weile früher der alte *Werkmeister* anzubahnen versucht. Er schlug vor, den alten Wolf in zwölf gleich grosse Stücke zu sectren und diese, gleichsam als eben so viel kleine und wenig oder gar nicht gefährliche Wölfe, über das ganze halbtönige System der Oktave zu vertheilen. Aber, die damaligen Praktiker waren und blieben der Ansicht, dass das in der Theorie zwar recht schön und gut, aber für die Praxis nicht ausführbar sein möchte, und so hinderte auch hier einmal wieder, wie so oft bei guten, eine Radikalkur bezweckenden Einrichtungen, menschliche Geistesträgheit, Vorurtheil und Anhänglichkeit am Alten vorläufig die Ausführung eines Vorschlags, der demungeachtet, aber erst nach langem Kampfe und fünfviertel Jahrhunderte später zu vollen Ehren kam.

Da man indess die zwölf Dur- und zwölf Molleitern — für's Auge wenigstens — komplet hatte, so musste man um so mehr darauf bedacht sein, sie sammt und sonders auch für's Ohr zu aptiren, denn man wollte die Bequemlichkeit der Transposition, so wie die Möglichkeit harmonischer Ausweichungen nach jeder Richtung vollständig besitzen, und so entstanden denn die ungleichschwebenden Temperaturen, welche nur eine gewisse Anzahl von Quinten ganz rein liessen und den diatonischen Ueberfluss auf die übrigen vertheilten, so gut es, ohne allzugrosse Unbequemlichkeit zu erregen, gehen wollte. Dieser ungleichschwebenden Temperaturen gab es übrigens eine grosse Menge, die sich nur durch Zahl, Grösse und Sitz der neuen, aus der Substanz des glücklich todtgeschlagenen grossen Wolfes entsprungenen kleineren disharmonischen Heuler von einander unterschieden, welche letztere übrigens, wenn sie auch nicht so viel Kraft besassen, als ihr Ahne, sich doch immer noch bemerklich machten.

Die berühmteste und am Meisten, doch keineswegs allgemein in der Praxis verbreitete dieser Temperaturen war die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts durch *Kirnberger* eingeführte, welche theilweise noch bis in das erste Jahrzehent dieses Jahrhunderts benutzt, dann aber der immer mehr in Aufnahme gekommenen, die ganze Scala vollständig nivellirenden Kollegin, der gleichschwebenden, den Platz vollständig räumen musste.

Jetzt sind wir auf dem Punkte, von welchem wir ausgehen müssen. Sollte übrigens der obige Exkurs und das Nachfolgende einem und dem anderen Herrn Gefühlsästhetiker missfallen, so können wir freilich nichts dagegen haben. Indess mit blosem, in's Blaue hineingehendem Raisonnement lässt sich nun einmal nichts ausrichten, viel weniger beweisen. Wir fahren also fort und sehen uns, zum Zwecke des Gegenwärtigen, die *Kirnberger*'sche Temperatur etwas genauer an.

Man stimmte und intonirte die mit dieser Temperatur zu belegenden Instrumente folgendermassen.

Sämmtliche Quinten, bis auf zwei, ganz rein; die Quinte D—A dagegen stark abwärts schwebend. Die nun noch übrig bleibende grössere Hälfte des diatonischen Erbübels wurde nach Fis—Cis geworfen, so dass letzterer Ton am Meisten von der ihm zukommenden Reinheit abwich. Dadurch erhielt man für das ganze halbtönige Oktavensystem zehn reine Quinten und fünf

reine grosse Terzen. Vier Terzen: Des-F, Es-G, As-C, B-D waren sehr stark erhöht, und die letzten drei, E-Gis, Fis-A und A-Cis zwar nicht so scharf, aber immer noch über den Punkt der Reinheit hinaus. Von kleinen Terzen konnte unter diesen Umständen nur dreien die völlige Reinheit zu Theil werden: E-G, A-C und H-D; die übrigen wichen davon ab und waren mehr oder minder alterirt.

Nun das Resultat. Man hatte durch diese Stimmungsweise drei vollkommen reine Dur- und eben so viel Molldreiklänge erworben: C, F, G und *e*, *a*, *h*. Somit waren die Tonleitern von C dur und A moll ganz rein. Die von G dur musste wegen der im Dominantakkorde vorkommenden temperirten Quinte A schon härter klingen. D dur besass neben dieser abwärts schwebenden Quinte und der hinzukommenden erhöhten Terz wieder etwas mehr Härte, dann folgte F dur wegen seines mit stark geschärfter Terz versehenen Unterdominantakkordes. Nächst diesen kamen der Reihe nach in immer mehr zunehmender Härte A, E, H und Fis dur und zuletzt, als die am Meisten alterirten, D, Cis, Dis und Gis dur. Dasselbe fand bei den Molltonleitern Statt, die von Quinte zu Quinte zunehmend unbestimmter und dumpfer wurden, und somit hatte bei dieser Stimmungsweise eine jede der 24 Tonarten einigermaassen ihre eigenthümliche Färbung, die aus der grösseren oder geringeren Reinheit der Intervalle entsprang.

Der eben so geistreiche als excentrische unglückliche *Schubart*, in dessen Ansichten und Aussprüchen über Musik neben vielem Schönen und Beherzigenswerthen nicht minder manches Verkehrte, mancher verschrobene Auswuchs einer ungeregelten, zerrütteten Fantasie mit unterläuft, nahm von obigem Umstande Veranlassung zu einer eben so ausgedehnten als überschwänglichen Schilderung der den „Tonarten“ dadurch verliehenen, sie von einander unterscheidenden Eigenschaften, welche seitdem viele Anhänger gefunden hat und von dem Gros der Aesthetiker bis auf den heutigen Tag bestens nachgebetet worden ist.

Nachgebetet. Denn was *Schubart* schrieb, ist an und für sich schon nichts mehr und nichts minder als ein Fantasiestück, indem der Grad der grösseren oder geringeren, eine Tonleiter von der anderen unterscheidenden Härte keineswegs so scharf in die Augen, oder vielmehr in die Ohren springt, dass sich daraus so spezielle und konzise charakteristische Differenzen ergeben sollten, wie man sie aufzustellen für gut befunden hat. Im Allgemeinen finden wir, dass selbst die besten aller Tonsetzer davon nur wenig Notiz genommen haben. Die Anhänger der Charakteristik pflegen nun freilich zur Rechtfertigung ihrer Behauptungen gewöhnlich zufällig passende Musikstücke auszusuchen, dagegen Alles, was nicht in ihren Kram hinein will, klüglich wegzulassen. Auf diese Weise wird aber nichts bewiesen. Erlaubte es der Raum, so könnte für jedes einzelne, von Jenen als Beleg angeführte Tonstück ein Dutzend anderer der ersten Meister jener Zeit, in welcher die genannte Temperatur im Schwunge war, aufgeführt werden, deren Charakter dem angeblichen der zum Grunde gelegten Tonart ganz und gar nicht entspricht, ohne dass ersterer durch die Wahl der letzteren auch nur im Allergeringsten gefährdet würde. Ausserdem war die *Kirnberger*'sche Temperatur, wie schon erwähnt, niemals allgemein verbreitet, und schon deshalb hätte die aus derselben hergeleitete Charakteristik niemals allgemeine Geltung beanspruchen können. Dass übrigens mancher neuere Tonsetzer sich nach den *Schubart*'schen Angaben gerichtet haben möge, liefert eben so wenig einen Beleg für die Richtigkeit derselben, und wenn etwa z. B. *Mozart*, *Beethoven*, *Rossini*, *Weber* u. A. einmal heiter und froh in C dur, düster und traurig in As, Es oder B, pompös in D komponirten, so finden wir nichtsdestoweniger dieselben Empfindungen und Gefühlsregungen von ihnen auch in anderen Tonarten ausgedrückt. Hätte es endlich mit der Charakteristik überhaupt seine Richtigkeit, so würden schon deshalb Transpositionen nie und nimmer stattnehmig sein, die allerdings häufig ihr Missliches haben, aber aus ganz anderen Gründen.

Nachgebetet, sagten wir oben und wiederholen es. Die *Schubart*'schen Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, aus denen die moderne Kunstkritik ihre auf die vorliegende Frage bezügliche Weisheit geschöpft hat, erschienen im Jahre 1806, längere Zeit nach des Verfassers Tode, zuerst im Druck. Und von da ab begann erst in den vielfältigsten Variationen das Gedudel über die Charakteristik der Tonarten. Das Beste dabei ist aber, dass diejenige Stimm- und Intonirweise der Instrumente, auf welche *Schubart*'s Ansichten und Meinungen sich stützten, schon damals fast ausser Gebrauch gekommen war und jetzt, wo man den Brei fortwährend wiederkaut, kein Mensch mehr daran denkt, da die gleichschwebende Temperatur seit etwa vierzig Jahren alle übrigen verdrängt hat. Jeder Ton unserer Leitern steht zu seinem Nachbarn in demselben Verhältnisse, wie dieser zum folgenden, alle Konsonanzen unter einander besitzen denselben Grad der Reinheit, oder vielmehr, mit Ausnahme der Oktave, der Unreinheit, die übrigens bei der Quinte so gut wie gar nicht merkbar ist und erst bei den Terzen einigermaassen in die Sinne fällt. Jede enharmonische Differenz einzelner Intervalle ist verwischt und der einzige Unterschied unserer zweimal zwölf Tonleitern besteht in der höheren oder tieferen Lage. Von einem speziellen Charakter einer jeden kann somit — abgesehen von dem Unterschiede der beiden Geschlechter — keine Rede mehr sein, und genau genommen, besitzen wir überall keine zwölf Tonarten mehr, sondern nur Leitern und Transpositionen.

Nehmen wir irgend ein Instrument, welches, wie z. B. ein Pariser, um einen halben Ton tiefer stimmt, als ein anderes, z. B. ein Londoner, oder lasse ich mein Fortepiano durch ein und denselben Stimmer um einen halben Ton niedriger stimmen, als ein zweites, so wird auf dem letzteren jeder einzelne Ton gerade dieselbe Höhe besitzen, wie auf dem ersteren der demselben gleichnamigen zunächst um eine halbe Stufe höher liegende. Das A dur des einen ist auch nicht um ein Haar breit von dem B dur des anderen verschieden. Woher sollte denn nun mit einem Male der charakteristische Unterschied beider Tonarten kom-

men? Im Elfenbeine der Tastatur kann er doch nicht stecken.

Man setze sich daher nur mit gesundem Ohre vor die Tasten und nicht vor's Dintenfass, untersuche die Sache unbefangen und nicht im Nebel ästhetisirenden Qualmes, so wird all der Firlefanz von sogenannter Charakteristik der Tonarten sich in Nichts auflösen.

Einige unserer modernen ästhetischen Prosendrechsler haben den lange verstorbenen unschuldigen Ueberbleibsel des Unheils noch überschuharten zu müssen geglaubt bis zum wirklich Lächerlichen, und sich nicht mit dem von ihnen in's Weite ausgesponnenen Raisonnement hinsichtlich des in Rede stehenden Gegenstandes begnügen, sondern sogar in einem und demselben vereinzelten Dreiklange einen verschiedenartigen Charakter entdecken wollen. — „Mit dem Akkorde A dur etwas kühn (!) angeschlagen, bebt erplötzlich (!) sich in froher Heiterkeit das kindlich unschuldige Gemüth; nur etwas schwächer und sanfter die Töne, und reinste Liebe, wie sie ohne Falsch im Herzen der zufrieden glücklich und ohne Schmachten Hoffenden sich regt, spricht sich deutlich aus und findet das lebendigste Echo in gleich gestimmter Brust.“ Was doch nicht Alles in einem einzigen Akkorde stecken soll! Es würde uns gar nicht wundern, wenn der wortreiche Salbader noch Hochzeit und Kindtaufe im A dur-Akkorde entdeckte.

Wenn, wir wiederholen es, auch nur ein Einziger von allen denen, die über die angebliche Charakteristik der Tonarten sich vernehmen liessen, es versucht hätte, seine Behauptungen zu rechtfertigen! Höchstens wird auf die geheimnissvolle und unerklärbare Mystik der heiligen Tonkunst dabei hingewiesen. Ja wahrlich, die Kunst ist heilig und ihre innersten Geheimnisse erschliessen sich nur dem Geweihten. Aber hohles Geschwätz darüber und leeres Gefasel wird nimmer das Verständniss derselben eröffnen helfen, sondern nur weiter davon entfernen.

Aber, wird uns entgegnet, das oben Gesagte mag alles recht schön und gut sein, auch sich wirklich so verhalten, wie da demonstrirt worden. Nun verlege sich aber einmal Jemand mit gesunden Ohren in's Orchester und höre ein Stück in A, höre ein zweites in B, oder noch besser, ein und dasselbe Stück transponirt und in der Originaltonart, so müsste es schlimm zugehen, wenn die Verschiedenartigkeit des Eindrucks in beiden Fällen verkannt werden könnte. Noch mehr, man mache dasselbe Experiment mit Instrumenten gleicher Gattung, z. B. mit dem Streichquartette, mit Hornern, sogar mit einem einzigen, z. B. der Harfe, und derselbe Unterschied wird sich herausstellen. Ja, selbst einzelne Akkorde, ganz abgesehen vom Instrumente, bewirken einen solchen; wie ganz anders z. B. ist der Effekt, wenn auf den Schlussakkord eines Stückes in C der G dur-Akkord als Anfang und tonische Grundlage eines neuen folgt, als wenn an des letzteren Stelle der Unterdominantakkord in gleicher Eigenschaft eintritt. Also!

Wir werden uns hüten, das eben Gesagte in Abrede zu stellen, im Gegentheil, es verhält sich wirklich so und ist im Vorstehenden auch nicht im Entferntesten von uns bestritten.

Hat aber mit dem gar nicht existirenden Charakter der Tonarten auch nicht das Mindeste zu schaffen. Darüber nächstens. *Hdt.*

Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst.

Von *J. Schucht.*

Seit einiger Zeit hat sich auch unter den Kunstkritikern, und vorzüglich in der Musik, ein recht lobenswürdiges Streben gezeigt, die Recensionen über Kunstwerke und künstlerische Leistungen auf Prinzipien zu gründen und nicht nur mit einigen ästhetisch sein sollenden Floskeln oder subjektiven Meinungen wohl oder übel abzufertigen. Denn nur gar zu oft hat sich gezeigt, wie der grösste Theil gewisser Recensenten ihr Geschäft zur Befriedigung niedriger Leidenschaften herabwürdigten und so nach pekuniärem Vortheil oder persönlichem Hass ihren Beifall oder giftigen Tadel spendeten. Man fühlte sich daher gedrungen, feste Grundsätze aufzustellen, damit auch jede Kritik wieder kritisirt werden könnte und so jenem Unwesen ein Ende gemacht würde. Wie weit dieses bisher gelungen ist oder überhaupt in einem Jahrhunderte gelingen kann, darüber wollen wir uns hier nicht aussprechen; nur über eine schon angenommene Maxime oder doch wenigstens sehr oft gebrauchte Redensart mögen hier einige Zeilen Platz finden. So liest man unter Anderem oft Folgendes:

„Der Komponist hat noch nicht Selbständigkeit errungen, der Standpunkt, auf dem er steht, ist ein überwundener; er bestrebe sich, dessen immer mehr sich zu entschlagen und den Anforderungen der Neuzeit zu genügen. Wir beziehen dieses nicht auf Kleinigkeiten in der Form, sondern auf den gesammten Geist, der ihn beseelen soll, wenn er die Kritik, die nicht anders kann, als vorwärtstreiben, für sich haben will etc.“

Mit der noch nicht errungenen Selbständigkeit ist Referent völlig einverstanden, in so fern man in jeder Zeile nur eine schlechte Kopie eines zum Ideal gewählten Meisters erblickt. Was aber den überwundenen Standpunkt anbetrifft, so sind mir denn doch einige Zweifel darüber entstanden, als ich wahrnahm, wie man nicht nur die Werke eines *Bach*, *Händel*, *Haydn* und *Mozart*, sondern auch sogar die eines *Beethoven* und *Spohr* zu den nun völlig überwundenen Standpunkten zählt. Wer kann es begreifen und fassen, was für Ideen sich dieser Köpfe bemeistert haben! *Mozart's* und *Beethoven's* Werke für nun längst überwunden zu erklären! Sagt mir doch nur, ihr Herren Kunstrichter, welcher Komponist unserer Tage repräsentirt denn eigentlich den errungenen Standpunkt der Neuzeit??

Bleibt ja im Interesse unserer geliebten Kunst die Antwort nicht schuldig, damit unsere jungen Komponisten sich mit dem Standpunkte des Zeitgeistes vertraut machen können und also fähig werden, den Anforderungen der Neuzeit zu genügen.

In der Philosophie erklärt man die Weltanschauung eines *Plato*, *Aristoteles*, und in der neueren Zeitepoche die eines *Leibnitz*, *Kant* und *Fichte* für überwunden,

welches auch sehr wahr von *Hegel* begründet worden ist; dieses aber auf die Tonkunst anzuwenden, ist sehr widersinnig, wie ich sogleich zeigen werde.

Welcher Literatur-Recensent hat schon die Werke des *Sophokles*, *Euripides*, *Dante*, *Tasso*, *Shakespeare* und *Goethe* für überwunden erklärt? so wie es auch in der Malerei noch Keinem eingefallen ist, *Rafael's* und *Dürer's* Werke unter diese Rubrik zu stellen; und doch eher liesse sich diese Maxime auf die Dichtkunst und Malerei anwenden, wenn auch nur scheinbar, als auf die Musik, denn die Weltanschauung und die dadurch bedingten Sitten der Völker, welche beide Künste hauptsächlich darzustellen haben, werden durch den höher erreichten Standpunkt der Wissenschaft überwunden. Aber die Sprache des Herzens, die unaussprechbaren Gefühle der Seele, Eifersucht und Rache, Liebe, Lust und Schmerz, werden gefühlt in ihren tausendfachen Modifikationen, so lange noch Menschenherzen schlagen. Und die Darstellung dieser Seelenzustände ist die Hauptaufgabe der Tonkunst, und hierin ist sie bisher von ihren Schwesterkünsten noch nicht übertroffen worden und wird es auch fernerhin nie werden.

Aber auch nicht auf die anderen Künste lässt sich dieses Prinzip anwenden; denn welcher menschliche Geist fühlt sich nicht tief ergriffen von den gewaltigen Schicksalsschlägen des *Oedipus*, *Laokoon*, trotzdem uns die griechische Weltanschauung und Religion weit entfernt liegt, denn nur wie Mährchen aus der Kindheit klingen uns ihre Mythologieen entgegen. Auch die Weltansicht des Mittelalters ist nicht mehr die unserige und dennoch bleiben uns die Werke eines *Dante*, *Tasso*, so wie eines *Rafael* fast unerreichbare Ideale. Fragen wir uns aber näher, was uns denn bei diesen hohen Meisterwerken so mächtig ergreift und zur höchsten Begeisterung und Bewunderung entflammt, so ist es nicht nur die hohe, ja fast unerreichbare Meisterschaft der Form, sondern hauptsächlich die wahrhaft treue, naturgemässe Schilderung der Seelenzustände in ihren unendlich mannigfaltigen Regungen von Liebe, Lust und Schmerz. Das ist ja aber, wie schon gesagt, das rechte Gebiet für die Tonkunst, die uns zu schildern vermag, und da am mächtigsten ist, wo Worte nicht mehr ausreichen, um all' die unendlichen Regungen und Gefühle wieder zu geben, die eine Menschenbrust in diesem Erdenleben bewegen. Doch nun zu den musikalischen Kunstwerken selbst.

Also das Wahre oder Wesentliche, die Seele der Plastik und Dichtung ist, wie gesagt wurde, die treue naturgemässe Darstellung der Seelenzustände; mochte es nun der betende Grieche vor seinem Zeus oder der Christ des Mittelalters vor seinem Marienbilde sein, belebt nur Beide das wahrhaft tief religiöse Gefühl, so fühlen wir uns davon ergriffen, so erregt es unser höchstes Interesse, unbekümmert, dass wir nicht mehr zum griechischen Zeus noch zum Marienbilde die Hände betend emporheben. Aber wie um so weniger können nun wahrhaft klassische Schöpfungen der Tonkunst veralten und überwunden werden, da sie ja eben weiter nichts darzustellen haben, als dasjenige, was noch nie gealtert hat und auch nie altern wird, so lange Menschenherzen schlagen! Und wirklich finden wir auch dieses bestätigt, gehen wir die Meisterwerke unserer Tondichter ersten Ranges hindurch. Denn wer bleibt kalt und fühlt sich nicht erhoben und mit fortgerissen bei den gewaltigen Chören des Messias und der Passion? und dennoch differiren wir gewaltig mit der christlichen Weltanschauung eines *Bach* und *Händel*. Aber das ist ja eben die wahre Befähigung zur Auffassung und zum Genuss eines Kunstwerkes, die freilich nicht Jedermann gegeben ist, — sich hinein zu versetzen und wahrhaft mitzufühlen, unbekümmert, ob es hellenischer oder germanischer Weltschmerz, so wie Jubel oder Gottesverehrung sei. Denn nur ein engherziger Mensch kann verlangen, nur eben dasjenige in der Kunst dargestellt zu sehen und sich daran erfreuen zu wollen, was er mit einigen guten Freunden glaubt und wohl gar für die alleinseligmachende Politik oder Religion hält und verficht.

Nur bewundern können wir einen *Bach*, *Händel* und *Mozart*, wie sie mit so wenigen Mitteln so hohe effektreiche Werke schaffen konnten. Aber, ihr Herren Kunstrichter, zeigt uns doch nur auf, was an den Werken dieser Männer veraltet ist, gewiss doch wohl nur einzelne Sätze, die nicht als ihre gelungensten Produkte zu betrachten sind. Denn sicherlich werden die gelungensten Schöpfungen unserer vorzüglichsten Meister aus den frühesten Zeiten, von *Palestrina* bis *Spohr* und *Mendelssohn*, dem wahren Künstler und Kunstfreunde nie veraltet und überwunden erscheinen, so wenig als die Werke eines *Homer*, *Sophokles* und anderer Klassiker aller Zeiten und Nationen.

Ueber den Zusammenhang zwischen Musik und Politik.

Zunächst in Bezug auf die musikalischen Zustände Hannovers betrachtet.

Von Dr. *Fritz Schnell*.

In Nr. 25 dieser Zeitung vom 21. Juni ist ein Artikel von dem sehr geschätzten musikalischen Schriftsteller *E. Krüger* enthalten, betitelt: „Beziehungen zwischen Kunst und Politik", in welchem, wenn ich den Verfasser recht verstehe, der unmittelbare Zusammenhang zwischen Kunst und Politik geleugnet, vorzüglich aber in Abrede genommen wird, dass die erstere den Inhalt der letzteren ergreife, während die neuen Gestaltungen noch im Werden begriffen, noch nicht zu erfülltem gewordenen Sein sich gestaltet haben. Wenn gleich mir nun scheint, als ob der geehrte Verfasser zur Unterstützung der letzteren allgemeinen Behauptung zu wenig Beispiele beigebracht, so beabsichtige ich doch durchaus nicht, *darüber* hier zu streiten. Aber augenscheinlich ist für die negirenden Aufstellungen der Titel zu weit gefasst. Denn was freilich die *innern* Beziehungen zwischen Kunst, insbesondere Musik und Politik, anbelangt, so dürfte man wohl die meisten Behauptungen des Verfassers unterschreiben: wenn aber der *äussere* Zusammenhang zwischen denselben damit zugleich geleugnet werden soll, so liessen

sich dagegen doch wohl Zweifel erheben, und ist es meine Absicht, in Folgendem nachzuweisen, wie ein solcher Zusammenhang unter Umständen stattfinden könne und stattfinde.

Ich rede dabei zunächst nur von den Kunstzuständen, welche hier in Hannover herrschen, glaube jedoch, dass sich dasselbe Bild auch an anderen Orten wiederholen wird.

In Hannover werden *hoffentlich* und *wahrscheinlich* die neueren politischen Bewegungen der Zeit einen entschiedenen Einfluss auf die Tonkunst, oder genauer gesagt, auf die Verwaltung der Kunst ausüben.

Um nun sogleich die Veränderung, welche ich ersehne, mit dürren Worten anzugeben, so hoffe ich, dass, wie bei uns das monarchische Prinzip im Gegensatze des konstitutionellen einen bedeutenden Stoss erlitten und die Adelsaristokratie, *welche wohl in keinem anderen deutschen Staate bis jetzt ärger haute, als hier*, gefallen ist, auch in der Verwaltung der Musik nicht der verdorbene Geschmack der hohen Herrschaften mehr maassgebend sein, sondern nunmehr zuvörderst auf den Geschmack der wahrhaft Gebildeten, dadurch aber auch auf das *wahre* Bedürfniss und die Veredlung des Volkes durch die Kunst Rücksicht genommen werden wird.

Der Geschmack unseres Königs, welcher das Theater nur wie einen Gegenstand der Spekulation betrachtet und wenig besucht, kommt hier nicht so sehr in Frage, als der des Kronprinzen, welcher bekanntlich ein eifriger Musikliebhaber ist, auch mehrere Sachen komponirt hat. Leider aber verfolgt derselbe in seinem musikalischen Geschmacke eine der deutschen Tonkunst gänzlich abgewandte, lediglich italienisirende Richtung. Ob dies vielleicht eine Folge davon ist, dass das Ohr die sinnliche Befriedigung zu ersetzen sucht, welche jener Prinz sich durch das Gesicht leider nicht zu verschaffen vermag, will ich dahingestellt sein lassen. Es ist auch fern von mir, demselben den Genuss zu missgönnen, welchen er an italienischer Musik findet, wie ich auch keinen Menschen deshalb tadeln möchte, dass er seinem *unaffektirten* individuellen Geschmacke nach diese oder jene Richtung verfolgt. Indessen, ob es Recht ist, dem gesammten Publikum zuzumuthen, es solle sich nun durchaus an der Art von Musik erbauen, welche der hohen Herrschaft gerade zusagt, möchte doch sehr in Zweifel zu ziehen sein: wenigstens wird man dann auf das Lob verzichten müssen, dass man mit einiger Substratäusserung für das *allgemeine* Wohl und Beste sorge. Die hiesige adelige Intendantur aber wagt weder, noch hat sie Lust, den hohen Anforderungen ein Veto entgegenzusetzen, und thut nur, wie ihr befohlen.

So kommt es denn, dass wir fast nur italienische Opern, und zwar auch die abgebrauchteren, zu hören bekommen, dass in den Conzerten, was Gesangpiecen anbelangt, mit höchst seltenen Ausnahmen nur italienische Musik gemacht wird. In weiterer Folge bietet auch die Militär- und die Musik an öffentlichen Vergnügungsorten vielfältig nur derartige Sachen, so dass man kaum aus dem Hause gehen kann, ohne von *Verdi*'scher oder *Donizetti*'scher Musik gepeinigt zu werden.

Dass nun die Sänger durch häufiges Exekutiren von italienischer Musik nur zu leicht für die Ausführung ächt deutscher untauglich gemacht werden, ist eine allbekannte Sache. Ausserdem, da dieselben gewöhnlich von vorn herein nicht gerade die tiefste musikalische Bildung besitzen, so gewöhnen sie sich so leicht an die italienische Musik, werden so sehr darin befangen und an das leichte Erringen von Triumphen durch dieselbe gewöhnt, dass sie bald alle Lust und Liebe zur deutschen Musik zu verlieren pflegen. Die Gebildeteren aber unter denselben, so wie auch unter dem Orchesterpersonale werden wenigstens durch das ewige Ableiern von Musik, welche ihnen ihrem innersten Wesen nach zuwider ist, mehr und mehr gelähmt und für die ächt deutsche Musik abgestumpft.

Das ist schon ein grosser Schaden. Aber es gibt deren noch mehrere und bedeutendere. Jungen Talenten ist es zuvörderst geradezu unmöglich gemacht, sich hier aufzuschwingen. Wenn sie ihre Manuskripte bei der Intendantur einreichen, so ist „der Text nicht bühnengerecht, die Musik wird nicht *allgemein* gefallen", und was dergleichen mehr. Allein, wenn man erprobte deutsche Musik nur als Lückenbüsser dann und wann anwendet, wenn der verdiente Komponist und Kapellmeister *Marschner* an dem Theater, wo er angestellt ist, kaum erwirken kann, dass seine schätzbaren Opern zur Aufführung gelangen, so macht man natürlich mit Erstlings-Opern von jungen Komponisten noch kürzeren Prozess.

In dem benachbarten kleineren Braunschweig hat man, wenn ich nicht irre, drei Erstlings-Opern in der verflossenen Saison aufgeführt, und wenn dieselben auch den öffentlichen Berichten nach nicht gerade Meisterwerke sind, so lässt sich das einestheils gar nicht anders erwarten, sodann ist es ja auch nur auf diese Weise möglich, der deutschen jungen Musik, mag sie sich nun dem bisher schon Vorhandenen anschliessen oder andere Bahnen betreten wollen, wiederum aufzuhelfen. Denn anders können die jungen Komponisten nicht lernen, die ihnen noch anklebenden Fehler einzusehen und zu verbessern. Wie viel neue Opern sind nicht sogar an kleineren städtischen Theatern gegeben worden, wie glaubt man nicht an anderen Orten für Kräftigung der jungen deutschen Musik! Allein wo hat man auch in Deutschland bis jetzt eine so prätentiöse Aristokratie, ein so geduldigres, ein Publikum gehabt, welches sich so sehr unterdrucken liess und seinen Unterdrückern noch dazu so sehr schmeichelte und nachlief, als hier! Wie schwer hat es gehalten, bei der letzten Weltbewegung auch unser Publikum aus seiner Trägheit und Feigheit einigermaassen aufzurütteln, und mit welchem Undank belohnt man noch jetzt hier fast durchgängig diejenigen Männer, welche offen und redlich stets dahin strebten, bessere Zustände einführen zu helfen!

Das Publikum ist, was Ideen anbelangt, grösstentheils unmündig, wenn auch erziehbar, und das muss namentlich von dem hiesigen gelten. Gilt bei Hofe die

Unmoralität für Moralität, so hält ein Jeder für fein, ebenfalls unmoralisch zu sein; haben die hohen Damen Liebesverständnisse mit Gardeoffizieren, so können die Bürgerstöchter nicht leben, ohne einen Offizier niederen Schlages zum Courmacher zu haben; und herrscht bei Hofe ein schlechter Geschmack, sei es in Kleidung oder anderen Dingen, namentlich in der Kunst, so muss der schlechte Geschmack um jeden Preis für nobel und nachahmungswerth gelten. Der Adel wagt nicht, einen anderen Gout zu haben, als die allerhöchsten Herrschaften, und das Publikum richtet sich nach dem Adel, hält italienische Musik für unübertrefflich, man mag dagegen predigen, man mag ihm vordemonstriren, dass sein eigentlicher Geschmack das gar nicht sein könne, so viel man will. Von der Residenz aber geht das Schlechte in die Provinzen, wo man sich wieder bestrebt, Alles jener nachzumachen. Insbesondere auf das Land übertragen die beurlaubten und verabschiedeten Soldaten, welche in den Städten, besonders in der Residenz die italienische Musik kennen und lieben gelernt haben, die lieblichen Arien u. s. w. Wenn es nun aber anerkannt, dass ein jeder bleibende Widerspruch im Menschen zu nichts Gutem führen kann, auf jeden Fall aber ein Widerspruch darin zu finden ist, wenn der Deutsche, welcher seinem eigentlichen Wesen nach an deutscher Musik Gefallen finden muss, sich zwingt, an von derselben durchaus verschiedener, ausländischer Musik Genuss zu finden; wenn ferner der ästhetische Sinn von dem Gefühle, den Empfindungen, dem Gemüthe nicht getrennt, sondern damit im innigsten Zusammenhange steht, wenn daher die weichliche sinnenkitzelnde Musik der Italiener nothwendig auch auf die geistigen und moralischen Kräfte *des Deutschen* einen entnervenden Einfluss ausüben muss, so ist wohl der Schaden, welchen das Volk durch jene unselige Musicirerei erleidet, klar ersichtlich. Wende man nicht ein, dass es des Publikums eigene Schuld sei, wenn es sich so verhalte, und dass es sich selbst ermannen müsse. Das Publikum ist ein Kind, welches erzogen werden kann und muss, es gewöhnt sich nach und nach an jede ihm vorgesetzte Speise. Um es wieder davon abzugewöhnen, muss man sie ihm fast gewaltsam entziehen oder es mit gewaltiger Mühe über die Schädlichkeit derselben aufzuklären suchen, was aber nur schwer gelingt. Es klatscht und ruft: „O superbe, magnifique", je nachdem es der gute Ton erfordert.

Wenn ich nun endlich auch den Schaden nicht unerwähnt lasse, dass der wahrhaft gebildete Theil des Publikums keine Gelegenheit findet, sich in dem ihm zusagenden Genusse Befriedigung zu verschaffen, so denke ich, dass das alles Nachtheile genug seien, um die hier bis jetzt herrschende italienische Kunstrichtung und die Verwaltung, welche solche befördert, dahin zu wünschen, wo der Pfeffer wächst.

Allein mit der Veränderung der Politik eröffnen sich von selbst schon schönere Aussichten. Der Adel ist gefallen, seine exclusive Repräsentation in der ersten Kammer, alle seine Vorrechte haben aufgehört; die Regierung ist schon jetzt fast ganz bürgerlich; ein anderer Geist, der der eigenen Nationalität, welcher doch im Zweifel, fall's man nicht reiner Kosmopolit ist, noch stets höher zu achten, als das Streben, sich ausländisches Wesen anzueignen, zieht in's Publikum; die Presse ist frei; während bis jetzt kein Zeitungs-Redakteur wagte, Artikel anzunehmen, welche das heillose Treiben in der Kunst klar und offen darlegten, weil er doch befürchten musste, dass die Censur solche streichen würde, ist mit dem Wegfallen dieser Schranke zu hoffen, dass von nun an rückhaltlose Offenheit herrschen, dadurch aber das Publikum über den wahren Stand der Sache aufgeklärt werden, dass sich dann eine bessere öffentliche Meinung auch in der Kunst bilden wird, auf welche hier eben so wohl wird Rücksicht genommen werden müssen, wie auf anderen Gebieten, auch selbst wenn das Theater, wie bisher, königlich bliebe.

Die Kunst soll aber ihrer Bestimmung nach eine Staatsanstalt sein, ohne die freie Bewegung in derselben darum zu hindern. Wie der Staatsbeamte nicht mehr königlicher Diener sein, wie das Militär den Eid auf die Verfassung ablegen soll, so muss auch die Verwaltung der Kunst volksthümlich, sie muss solchen Männern anvertraut werden, welche deutschen Geist und Gesinnung haben, welche fühlen, wie das deutsche Volk seiner inneren Natur nach fühlen muss, welche wissen, was dem Volke zur Bildung und Veredlung dient. Solche Männer werden unter unseren Aristokraten aber schwer zu finden sein, denn diese sind nicht deutsch, sondern adelig, aristokratisch, sie bilden eine Kaste für sich und weiter nichts. Sie müssen und sie werden deshalb über kurz oder lang von dem Ruder entfernt werden.

Dann aber lacht ein schönerer Morgen auch hier der deutschen Musik, wir werden uns wieder der herrlichen älteren Meisterwerke erfreuen können und neue entstehen sehen, dem grossen Publikum wird wieder der ihm natürlich zusagende Genuss geboten, die höher Gebildeten werden zu neuem Interesse an der Kunst geweckt werden und ihre Bildung mit Lust und Wonne in weiteren Kreisen zu verbreiten suchen; und ich frage diesem Allen nach:

Steht die Kunst nicht mit der Politik wenigstens in einem deutlich vorliegenden *äusseren* Zusammenhange, wenn auch der *innere*, falls ein solcher überhaupt stattfinden sollte, wenigstens schwer zu erkennen und aufzudecken sein möchte?

Feuilleton.

Der junge Violinist *Joachim* ist wieder nach Leipzig zurückgekehrt und Mitglied des Theater- und Concertorchesters geworden (an die Stelle des verstorbenen *Rudolph Sachse*).

Stuttgart, den 1. August. — Was man kaum geahnt, ist eingetroffen. Das hiesige Hoftheater erhebt völlig aufgelöst werden zu sollen. Gestern sind sämmtliche Mitglieder des Ballets (über 60 Personen) entlassen worden. Ein gleiches Loos traf heute die Mitglieder des Chors und steht in den nächsten Tagen allen Mitgliedern des Orchesters, des Schauspiels, der Oper und

der Theaterverwaltung bevor, die nicht durch Kontrakte besondere Rechtsansprüche haben. (Frankf. Journ.)

Die Rigaer Bühne ist, der Cholera wegen, bis zum September geschlossen worden. Bereits zwei Mitglieder des Theaters wurden ein Opfer der Krankheit: der Schauspieler *Wahlbrück* und die Choristin *Meyer*.

Der Musikalienhändler *Schuberth* in Hamburg hatte bekanntlich für ein deutsches Bundeslied (eine „deutsche Marseillaise") einen Preis ausgeschrieben. (S. diese Zeitung, S. 285.) Darauf sind zwar 244 Kompositionen eingegangen, allein die Preisrichter, die Herren *Krebs*, *Grund*, *Schindelmeisser* und *H. Schäffer*, haben keine für preiswürdig gefunden. Wer freilich das a. a. O. von uns mitgetheilte Gedicht liest, wird sich überzeugen, dass solches Wasser nicht begeistern kann.

Der Bariton ist *Formes* gestirt jetzt, zugleich mit Fräulein *Agathe Neuss*. Letztere ist die Tochter eines baierischen Regimentsquartiermeisters und wurde geboren den 9. Mai 1823 zu Neuretting. In Bamberg, wohin ihr Vater versetzt wurde, erhielt sie ihren ersten Unterricht bei dem Gesanglehrer *Hennemann* und machte dann so rasche Fortschritte, dass sie, noch nicht 13 Jahre alt, in den Kirchen zu Dillingen und München die schwersten Kirchensachen singen konnte. Daraus entsprang eine sehr feste musikalische Bildung, die ihr gestattete, auch das Schwierigste vom Blatte zu singen. In München genoss sie den Unterricht der *Sigl-Vespermann* und des Gesanglehrers *Stentzler* (eines Schülers *Winter's* und Mitarbeiters an dessen Gesangschule), später der *van Hasselt*. Die *Birchpfeiffer*, damals Direktorin des Züricher Theaters, hörte sie auf der Durchreise in München, und engagirte sie; am 23. September 1839 trat sie dort zum ersten Male als Adalgisa in *Bellini's* Norma auf — die *Schubert* sang die Titelrolle. Bald wurde sie der Liebling des Publikums und blieb in Zürich bis zum Abgange der *Birchpfeiffer*, 1843. Dann gastirte sie mit der deutschen Oper im Elsass, kehrte im Herbst 1843 nach Deutschland zurück und war seitdem an mehreren Stadttheatern engagirt, zuletzt am Rostocker.

Am 17. Juli fand in Liegnitz unter Leitung des Musikdirektors *Tuchtsch* ein öffentliches Liederfest Statt, dessen Ertrag zum Besten der deutschen Flotte bestimmt war. Obwohl das Eintrittsgeld sehr gering war (2½ Sgr.), so belief sich der Ertrag doch gegen 50 Thaler. Es ist dies, so viel wir wissen, die erste Befolgung des von Frankfurt aus gegebenen Beispiels und des von dort ausgegangenen Aufrufes an die deutschen Liedertafeln.

Das S. 512 erwähnte livländische Gesangfest ist zu Wenden unter Leitung des Musiklehrers an der Birkenruh'schen Anstalt, Herrn *Rudolph Postel*, gefeiert worden. In dem kirchlichen Theile wurden aufgeführt: Motette von *Haydn*; die Chöre aus *Mozart's* Requiem, der 42. Psalm von *Mendelssohn Bartholdy*. Die Zahl der Sänger betrug gegen 150. Dann folgte das Virtuosenconzert.

Hektor Berlioz' Vater, *Louis Berlioz*, ist zu Côte St. André (Departement d'Isère), wo er als geschätzter Arzt lebte, im Alter von 76 Jahren gestorben.

Wie die Londoner Zeitschrift The musical world versichert, hat *Thalberg* beschlossen, seinen festen Wohnsitz in London zu nehmen.

Vieuxtemps hat in Konstantinopel Konzerte gegeben.

Die Preisvertheilungen am Pariser Konservatorium der Musik haben kürzlich stattgefunden. In den wichtigsten Zweigen des Unterrichts, dem Gesang und dem Pianofortespiel, war das Ergebniss folgendes: Im *Solfeggiren* erhielten unter 24 männlichen und 33 weiblichen Bewerbern den ersten Preis 2 männliche, 2 weibliche — den zweiten 3 männliche, 10 weibliche — das Accessit 7 männliche, 8 weibliche Zöglinge. Unter den 5 männlichen beim 2. Preise befand sich *Wieniawsky der Jüngere*, der Bruder des auch in diesen Blättern mehrfach erwähnten jungen Violinvirtuosen *Henrich W.*; unter den 10 weiblichen den zweiten Preises *Melanie Levy*, die Schwester der beiden bekannten Brüder *Levy*: *Karl* Pianoforte-, *Richard* Hornvirtuos. Im eigentlichen *Gesange* traten 12 Bewerber und 23 Bewerberinnen auf; von beiden Geschlechtern erhielten je einer den ersten, zwei den zweiten Preis, zwei das Accessit. Im *Pianofortespiel* (14 männliche, 24 weibliche Konkurrenten): ein erster, drei zweite Preise (darunter an deutschen *Wieniawsky*), drei Accessits bei den männlichen — 2 erste, 3 zweite Preise und 3 Accessits bei den weiblichen Zöglingen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

1848. 6te Musik-Nova
von
Schuberth & Comp.
in Hamburg.

Beethoven, L. v., Septuor Op. 20. Transcrit p. Piano par *Fr. Lacr.* Nouv. édition. 4 Thlr. 20 Ngr.

Dotzauer, J. J. F., Elementarschule f. Violoncellspieler, mit *Schuberth's* Wörterbuch als Pramie. 2 Thlr.

Gurlitt, C., Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 3. 2 Thlr. 15 Ngr.

Gurlitt, C., Frühlingsblumen-Duett f. Sopran und Alt. Op. 5. N° 2. 7½ Ngr.

Köchen, Fr., 3 Lieder für Alt oder Bariton. Heft 1. 2 à 10 Ngr.

Kullak, Theod., Die Fahnenwacht. Lied von *Lindpaintner* für d. Pfte. übertragen. 15 Ngr.

Spohr, Dr. L., 6 Salonstücke für Violine und Pfte. Op. 135. 2 Thlr. 22½ Ngr.

Stiegmann, Bundeslied der Schleswig-Holsteiner. 4stimmig. 2½ Ngr. — f. 1 Singstimme, f. Pfte. 2½ Ngr.

Walter, Aug., 3 Lieder für Bass mit Pianoforte. Op. 4. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ſten August. **Nr. 34.** 1848.

Inhalt: Poeten und Komponisten. — *Nachrichten*: Aus London. Aus York. — Bergkreyhen. — Ueber das Konservatorium zu Brüssel. — *Feuilleton*. — *Ankündigung*.

Poeten und Komponisten.

Von *Theodor Kirchhitzsch.*

Die Kunst ist, mag sie in Klang, Farbe, Wort oder Stein zur Darstellung kommen, wesentlich Eine. Das Ideale, das Unendliche ist ihr Element; das Reale, das Besondere ist ihr nur Unterlage. Aber die Besonderheiten der schaffenden Künstler erzeugen eine Mannigfaltigkeit der Darstellungsweisen, der Formen. Diese Besonderheiten werden bestimmt durch Nationalität, Zeit und Individualität. Am Meisten wirkt die letztere ein, und am Entschiedensten in der Ton- und Dichtkunst. Es ist anziehend und erhebend, zu sehen, welcher Reichthum des ewigen, unendlichen Geistes sich in diesen mannigfaltigen Phasen künstlerischer Bestrebung und Vollendung offenbart und wie die Verwandtschaft jener Kunstgebiete sowohl, als der menschlichen, insbesondere der künstlerischen Individualitäten in einer zusammenstellenden Vergleichung der schaffenden Künstler sich bestätigt. Wohl hat eine solche Zusammenstellung ihre erheblichen Schwierigkeiten, theils in der Verschiedenheit der Künste, theils, und mehr, in dem Umfange und der Tiefe der Kunst; aber sie hat auch ihre Freude und ihren Lohn.

Ich bin nicht zweifelhaft, wem ich unter den Tonkünstlern die erste Stelle geben, noch welchen Dichter ich mit ihm parallelisiren soll: dort *Mozart*, hier *Goethe*. Es ist zum Oefteren eine andere Zusammenordnung angegeben worden, es ist an mir, meine Wahl zu begründen. Zunächst ist es die *Universalität*, welche wir an Beiden bewundern. Es ist keine Form der Musik, welche *Mozart*, keine Gattung der Poesie, welche *Goethe* nicht beherrscht, für welche sie nicht Muster sind. Das *einfache Lied*, an Glanz mag die Gegenwart es weiter getrieben haben, an Wahrheit und Tiefe des lyrischen Ausdrucks bleibt *Mozart* unübertroffen. Das *Klavier*, dieses reichste, symphonische Instrument, mag es von neueren und neuesten Komponisten massenhafter und gewaltsamer zu brillanten Stücken verwendet worden sein, an Maass und Schönheit, an Wahrheit und Würde hat es in Behandlung dieses Instrumentes in Sonaten, Fantasieen und Conzerten keiner der neueren Conzertkomponisten ihm gleich und keiner der Meister unserer Tage ihm zuvorgethan. Das *Quartett*, dieser reinste Typus der musikalischen Setzkunst, dieser edelste Bau musikalischer Gebilde, hat in ihm seine höchste Vollendung erreicht, und man wird nicht sagen können, dass — ausser *Beethoven*, von welchem weiter unten zu reden sein wird — einer der nachfolgenden Meister in Anmuth, Tiefe, Gedankenfülle und Einfalt und Schönheit der Stimmführung ihn erreicht habe, dies bei aller Achtung vor *Spohr*, *Onslow* u. A. gesagt. Die *Oper*, dieses Panorama menschlichen Lebens und Leidens und Liebens, ist durch *Mozart* auf den höchsten Gipfelpunkt erhoben worden, mag man auf die Komposition im engeren Sinne, auf die organisch einheitliche Zusammensetzung, oder auf die Ausführung der zu Grunde liegenden Idee, oder auf die feine Zeichnung der Charaktere, oder auf die treue Darstellung des Lebens und Herzens, oder auf Satz, Melodie und Instrumentation sehen. Die *Symphonie* in ihren grossen, erhabenen Anlagen und Bewegungen hat er ebenfalls mit der Macht des Heros durch die Stürme und der Wogen Brausen zu dem stillen, lieblichen Frieden, und durch des Lebens Anmuth zu Versöhnung und Abschluss in Kraft und Freude geleitet. Auch das *Oratorium* mit seinen gewaltigen Schwingungen, mit seinem Halleluja in der Engel Chören, mit den Leiden menschlicher Seelen und den Leiden des Gottessohnes, mit den Stimmen irdischen Kampfes und mit den Klängen himmlischer Harmonieen hat seine Lyra getönt, und an seines Lebens Abend hat des Meisters Mund den Todten ein Requiem gesungen. Es ist keine Form musikalischer Kunst, in welcher *Wolfgang* nicht gross, nicht Meister wäre für alle Zeiten und Lande.

Und nun der andere *Wolfgang*, *Wolfgang Goethe!* Zwar lässt sich bei ihm mehr, als bei *Mozart*, dessen früheste Werke der zarten Kindheit angehörten und dem Morgensterne gleichen, der das Gestirn des Tages verkündigt und mit dessen Erscheinen verbleicht, die zeitliche Entwickelung eines grossen Genius beobachten und nachweisen. Aber seine *Lyrik* gehört zum grossen Theile seiner Jugend an — und diese Lyrik ist so tief in der Empfindung, so neu in Auffassung, so reich in der Idee, so zart in der Ausführung, so durchsichtig in der Form, dass ein Jahrhundert an ihr wird zu lernen und zu bewundern haben. Seine *Balladen* mit dem klaren, tiefen Spiegelbilde unter der

nist würde vielleicht am meisten seine Aufmerksamkeit auf Schönheit der Harmonie und Melodie, auf schöne Ausführungen, Uebergänge, auf Stellen, die besondern Effekt machen u. s. w. zu richten haben. Für den Spieler wäre dieses Buch zugleich auch Passagenbuch. Dieser müsste zwar ebenfalls, wie der Komponist, seine Aufmerksamkeit auf Harmonie und Melodie etc., doch aber auch hauptsächlich auf die auf seinem Instrumente schwer herauszubringenden Stellen richten. Der Dilettant würde sein Excerptenbuch mehr willkührlich einrichten können: er würde sich vielleicht am meisten an angenehme Melodieen, kurze unterhaltende Sätze u. s. w. zu halten haben.

Vielleicht wird man diesem Entwurf die Gedanken entgegen setzen, dass dieses Excerpiren bey manchen Stücken nicht gut angehen, und dass es eben so seyn würde, als wenn man bey einem schönen Portrait das Auge oder den schönen Mund heraus schneiden wollte: dass nur die vollkommene Ausführung diese oder jene Idee in ihrer wahren Schönheit darstelle: dass es wider die Achtung streite, die man Werken der Kunst schuldig sey, wenn man sie so zerstückeln wolle u. s. w. — Ohne diesem allen im Detail zu entgegnen, erinnere ich blos, dass ein solches Excerpiren fast bey jedem Stücke und Satze mit Nutzen anzuwenden seyn würde. Es muss ferner zusetzet angenehm seyn, eine schöne musikalische Idee, wenn auch nur skizzirt, auf diese Weise leicht behalten, und sich ihrer augenblicklich wieder erinnern zu können. Wenn ich nun einmal das ganze Gemälde, weil es grösstentheils verdeckt ist, nicht sehen kann: nun so erfreut mich doch immer der sichtbare schöne Arm. Ueberdies weiss man ja, wie sich bey uns immer Idee an Idee knüpfet. Wie leicht spinnt sich die Gedankenreihe und die Ausführung des Komponisten bey der Erinnerung an sein Thema in unserer Seele wieder an. Und gesetzt, es bliebe auch dabey, dass wir uns weiter nichts, als des angemerkten Satzes erinnern könnten; wie viel Stoff beut uns dieser nicht dar, um ihn auf unsere Weise auszuführen? Wie sehr möchte diess ein Hülfsmittel — und zwar ein sehr gutes und zweckmässiges — werden, die Phantasie des Spielers und des Komponisten unmerklich zu bilden, und mit Ideen zu bereichern, die sich bey einigem Talente gewiss auf die beste und fruchtbarste Art kombiniren und umschaffen werden. — Wie viele Bilder braucht selbst der feurigste Dichter nicht, die schon längst da gewesen? Und dessen ungeachtet interessiren sie uns immer von neuem durch eine verschönerte originelle Darstellung und Verbindung. — Diese aufgezeichneten musikalischen Ideen würden eine der angenehmsten Erinnerungen für den Musiker, sie würden gleichsam das Tagebuch seiner Bildung seyn. — Die Aufmerksamkeit würde durch das Excerpiren doppelt angeregt und das musikalische ästhetische Gefühl verfeinert werden.

Nur noch einige Worte insbesondere darüber, wie ein solches Excerpten- und Passagenbuch für Klavier- und Pianofortespieler am zweckmässigsten einzurichten sey. — Meines Erachtens würde das Buch in 3 Rubriken einzutheilen seyn:

a) Schönheiten der Harmonie, Ausweichungen u. s. w.
b) Schönheiten der Melodie, und
c) schwer zu exekutirende Passagen und dergleichen.

Wäre in einer Stelle alles dreyes vereinigt, so verdiente sie doppelt, dass sie aufgezeichnet würde. — Der Klavierspieler könnte sich nun von jedem interessanten Satze das Hauptthema ganz kurz, nebst Andeutung der schönsten und originellsten Ausweichungen aufzeichnen. Er würde ferner vorzüglich zu sehen haben: auf Stellen, die eine ausgezeichnete Geschwindigkeit, oder viele Stärke erforderten; auf schwere Crescendo und Diminuendo, schwer angebrachte Triller und andere Verzierungen,

vollendeten Form lassen Alles, was bis dahin auf diesem Gebiete geleistet worden, weit hinter sich. Für das moderne *Epos* ist er in seinem Hermann und Dorothea, für das *nationale Drama* in seinem Götz Wegweiser und Schöpfer, das Drama in *antikem Geiste* repräsentirt Iphigenie und Tasso, das moderne *Kunstdrama* Faust. Gleich vollendet und meisterhaft ist seine Lyrik, wie seine Dramatik, seine Elegie, wie sein Humor, seine Prosa, wie seine Dichtung, seine Charakterzeichnung, wie seine Komposition — so ist er der Meister in jeder Art poetischer Empfindung und Darstellung, von Vielen verkannt und geschmäht, Deutschlands Ruhm und Stolz. Er hat die Aufgabe seines Dichterberufs in seinem Faust gelöst und geschlossen erachtet — und *Mozart* hat im Don Giovanni den Kulminationspunkt der dramatischen Musik erreicht, ein Zusammentreffen, bei welchem wir die innere Verwandtschaft der Idee des Faust und des Don Juan, die bekanntlich einen neueren Dichter sogar veranlasst hat, Beide in einem Drama zu vereinigen, nicht vergessen dürfen.

Die andere Seite, welche *G.* und *M.* als zusammengehörig erkennen lässt, ist ihr dichterischer Charakter, den ich mit Einem Worte als den der *Freiheit* bezeichnen will. Da ist nichts auf momentanen Effekt Berechnetes, nichts Manierirtes, künstlich Gesuchtes, gewaltsam Abgebrochenes und unnatürlich Angeknüpftes, keine Spur eines Ringens mit dem Gedanken und der Form, kein Zeichen eines von der Schwere und Grösse des Stoffes überwältigten Geistes, keine Ueberhast leidenschaftliche Erregung und keine leidendliche, unfreie Hingabe an das Objekt — vielmehr überall die Herrschaft, die sieghafte Ruhe eines Zauberers, dessen Wink die Geister allzumal unterthan sind, auf dessen Wort, wie die Wogen des Meeres, so die Wogen menschlicher Leidenschaft aus den Tiefen emporsteigen und wieder in ihr Ufer zurücksinken, der die Gnomen um sich und zu seinen Füssen spielen lässt und leben und weben in Freud und Leid, in Lust und Kampf, bis er sie sammeln wird zu seinem Dienste, erhaben über der Erde Nichtigkeit und über der Menschen eitles, niedriges Treiben, und doch mitten unter ihnen, ein hoher Fels im weiten Meere, des ewigen, unendlichen Geistes Diener und Bote. —

Das Dritte endlich, was mit dem Zweiten im wesentlichen Zusammenhange steht, ist *die Wahrheit*, welche die Schöpfungen beider Meister auszeichnet und charakterisirt. Hier kann man das bekannte Wort umgekehrt anwenden, die (innere) Freiheit ist's, die wahr macht, zur (künstlerischen, idealen) Wahrheit führt. Oder was wäre es, was uns so viele der neueren lyrischen und dramatischen Poesieen widerwärtig und ungeniessbar macht? Es ist das Gefühl, dass jene nicht einer freien Stimmung des Gemüthes, einem poetischen Drange entsprossen, sondern aus einer gemachten Stimmung heraus gearbeitet sind. Oder aber, auch wo der Gedanke ein wahrhaft poetischer ist, wird der Genuss durch die Halbheit der Durchführung oft genug verkümmert; so ist es wiederum die Unfreiheit, welche die Form als eine Fessel betrachtet und von sich wirft, anstatt sie zu beherrschen. Bei dramatischen Poesieen wird alles künstlich Gesuchte in der Sprache, alles Haschen nach Effekt in der Komposition den Eindruck der inneren Wahrheit zerstören und zumal bei historischen Stoffen eine Behandlung in objektiver Ferne und Wahrheit unmöglich machen. Mit der Musik verhält es sich nicht anders. An den meisten neueren Kompositionen, besonders Concertstücken, zeigt sich in den barocken, zusammenhanglosen, unvermittelten Einzelheiten, welche darin verstreut liegen, die Unfreiheit, eine musikalische Idee zu beherrschen und das Einzelne unter ein Ganzes zu vereinigen und zu sammeln; daraus aber kommt eben der Mangel der idealen, der musikalischen Wahrheit, welche in der Idee der Kunst, in den Gesetzen des Maasses und des Ebenmaasses liegt. — Dagegen in *Goethe's*: Trost in Thränen, oder: der Fischerknabe, oder: der Sänger, oder: das Veilchen u. v. a., welche Wahrheit lyrischer Empfindung und lyrischen Ausdrucks, und wiederum in Götz und Marie, in Clärchen und Egmont, in Tasso und Eleonore, welche tiefe Wahrheit in der Darstellung des menschlichen Herzens! Nicht anders bei *Mozart*, welche Meisterschaft in der Charakterzeichnung seiner Opern, wie Leporello, Elvira, Zerline, Figaro, Osmin, welche Meisterschaft in der Beherrschung gross und weit angelegter Themen, welche tiefe, treue Darstellung menschlichen Lebens, Ringens, Leidens und sich Versöhnens in seinen Quartetten und Symphonieen, also, dass man überall sich findet, sich wiederfindet! Genug, wo der Geist, da ist Freiheit, wo aber Freiheit, da ist Wahrheit. —

Die zweite Stelle nimmt von Rechts wegen *Schiller* ein und neben ihm steht *Beethoven*. Ich habe ihr Brustbild vor mir; dieses sehnsüchtige, feurige Auge, diese hohe, feierliche Stirn, diese blassen Wangen mit dem Zeichen des Kampfes bestätigen mir, was ich aus ihren Schöpfungen dem Wesen ihres Genius entnört habe.

Der erste Zug, in welchem *B.* und *Sch.* zusammentreffen, ist das *Ringen*. Zwar ist alle grössere, geistige Schöpfung nur durch eine angespannte Arbeit, durch ein Ringen mit den durch einander und wider einander strebenden Elementen zu gewinnen. Wenn mir die Gottheit in der einen Hand die Wahrheit, in der anderen das Streben nach derselben darböte, so würde ich jene zurückweisen, sagt *Lessing*, um den Genuss des Ringens nach ihr nicht zu entbehren. Und in einem Briefe an einen Grafen von *N.* schreibt *Mozart*: Hab doch halter nit geglaubt, dass die Leut so blitzdumm waren, erst verstehens meine Musik nit, danach sagen sie auch noch, sie war mir so aus dem Aermel herausgefallen; na, Gott weiss aber, wie ich bei meinem Don Giovanni Blut und Wasser geschwitzt hab. — Aber das Ringen des Geistes, von welchem hier die Rede, ist ein anderes insofern, als bei den gedachten Meistern die Arbeit, das Ringen des Genius in die vollendeten Schöpfungen sich herein- und durch sie hindurchzieht. Das ist weit entfernt von einer unnatürlich, gewaltsam hervorgerufenen Stimmung oder einer Schwäche, welche der Formen und ihrer Gesetze nicht Herr werden kann; vielmehr ist es das Wogen

eines grossen Herzens, welches, vom tiefsten Weh des Erdenleides ergriffen, von glühendem Streben nach dem Höchsten getrieben, mit seinem Trachten nach dem Idealen in stetem Kampfe mit der Wirklichkeit gehalten und deren beengenden Schranken, nicht heimisch werden kann auf Erden und die Fesseln zerbricht, weil sie seinen Aufflug hemmen. — So stellt sich *Beethoven* und *Schiller* dar, Beide vom Schicksal hart bedrängt und geschlagen, der Eine in seines Lebens Blüte, der Andere an seines Lebens Abend. *Schiller* hat gerungen von Anfang um eine Versöhnung der *Wirklichkeit* mit der *idealen Welt*; als er seine Räuber schrieb, kannte er die Welt noch nicht, seine Menschen sind Engel oder Teufel, seine Komposition ist auf Effekt berechnet, seine Sprache überspannt und gewaltsam: auch in Kabale und Liebe und in Fiesko tritt der schroffe, unversöhnte Gegensatz und Widerspruch, dort gegen das Leben und die Sitten des Hofes, hier gegen die bestehenden Formen der Regierung heraus, ein Gegensatz, der erst nach langem Kunststudium und innerer Erfahrung und Arbeit sich auflösen sollte zu voller Harmonie und freier Versöhnung, wie sie herrlich und freundlich vollendet erklingt in des Sängers letztem Vermächtniss, in Wilhelm Tell. Aber noch war es ein anderes Ziel, um welches er gerungen bis an's Ende, das ist die Versöhnung der *Idee mit der Form*. Man hat Mancherlei aufgestellt und zusammengetragen zum Beweise, dass nicht selten die Form hinter der Idee zurückgeblieben sei, und die Dramen seiner 2. und 3. Periode zeigen das unablässige Ringen des Dichters nach der passendsten Kunstform für die Tragödie; sie dem gemeinen Leben, dem niederen Zwecke der Illusion, der Bürgerlichkeit, wie sie seit *Lessing* als Aufgabe des Drama genommen war, zu entrücken, wählt er zunächst den Rhythmus, in Don Carlos, dann das Symbol in den folgenden, das Schicksal und die Astrologie in Wallenstein, die katholische Religion in Maria Stuart, das Romantische in der Jungfrau, den Chor in der Braut. Es ist übrigens *a priori* anzunehmen, und auch bei tüchtiger Kenntniss fühlbar, dass dieser Charakter der Werke und ihrer Entstehung auch auf die Diktion einen Einfluss haben musste und gehabt hat; sie ist edel, oft gewaltig, immer im höheren Tone, bisweilen gewaltsam, hart, man fühlt ihr das Drängen, Suchen, Arbeiten des Geistes ab, der den Adel seiner Gedanken nur der edelsten Form vermählen will. — Das Alles ist auch gesagt auf *Ludwig van Beethoven*. In seinen Symphonieen, in seinen Quintetten und Quartetten ist eine ganze Welt der erhabensten und der lieblichsten Ideen niedergelegt: er reisst den Hörer mit sich fort in schwindelnde Höhen und führt ihn wieder zu lieblichen Thälern, er zeigt ihm den Frieden des inneren Lebens, aber nur, um ihn wieder mit sich hinabzuziehen in den Strudel der tobenden Elemente, oder um mit ihm auf der Berge Höhen zu steigen und dort den Myriaden Sternen an des Himmels Gewölbe zuzujauchzen und dem, dessen Hauch sie schuf, sein kühnes, gewaltiges Halleluja zu singen. Der geringste, unbedeutendste Vorwurf (man denke an die Symphonie Cmoll) wird unter des Meisters Hand zur Unterlage für gigantische Schöpfungen, zur Quelle für unermessliche Strömungen des Geistes. Er hat die Fesseln der Setzkunst nicht selten in kühnem Muthe von sich geworfen, nicht aus eitlem Uebermuthe, sondern weil sein Genius ihn so führte; und als er in späteren Jahren indolente Urtheile von befangenen Kritikern zu Gesicht bekam, rief er seelenvergnügt sich die Hände reibend aus: ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben. Er hat die innere Welt mit einer erschütternden Wahrheit gemalt, aber das Gemälde ist das eines Kampfes mit einer Welt, die ihm zu eng ist.

Daher kommt ein anderer Zug ihrer Muse, Beiden gemeinsam, Beiden ein Ruhm, das ist der *Ernst*. Es kann nach dem Zusammenhange, in welchem dies gesagt ist, weder der Sinn des Ausdrucks, noch nach der Art, wie wir sie haben das Wesen ihrer Kunst erfassen und nach der Lösung ihrer Aufgaben ringen sehen, die Wahrheit der Sache zweifelhaft sein. Diese Eigenschaft hat sie zu Lieblingen ihres Volkes, zu ächten deutschen Dichtern gemacht und ihrem Ruhme die Krone der Unsterblichkeit verliehen. Es ist nicht die Art des deutschen Genius, gleich dem antiken griechischen in leichter Fröhlichkeit und Anmuth zu sein und zu schaffen; was er niederlegt auf des Vaterlandes Altar, hat die Weihe des Ernstes, der Tiefe, der Würde, hat den Stempel des errungenen Sieges. Das ist vor Allen die Muse *Beethoven's* und *Schiller's*, das ist sie, auch wo sie sich in des Lebens Spiel und Freude mischt. Sie sucht und reicht die tiefste, ernsteste Wahrheit streng und ernst, bis zur Herbheit, und selten in der Milde und Heiterkeit, in welcher *Mozart* und *Goethe* zu uns reden. Wenn ein *Voltaire* ohne den höheren Flug des Genius, mit dem prunkenden Scheine, mit dem hohlen, wenn auch schimmernden Worte, mit der düchtigen, leichten, oberflächlichen Erfassung einer Idee den Beifall seiner Nation gewinnen konnte, so bewundert Deutschland an seinem *Schiller* den tiefen Ernst der Betrachtung des Lebens, seiner Schickungen und seiner Aufgabe, den *sittlichen* Ernst, die Reinheit seiner Muse. Und wenn Welschland eines Genius sich rühmt, welcher zu seiner Zeit das ganze civilisirte Europa mit seinen lieblichen, leichten Melodieen überschüttet hat, so weiss, wer einen Blick auch für den Ernst der Kunst hat, das leichte, luftige Spiel lieblicher Melodieen von der Gediegenheit und Gründlichkeit ächter Kunst und dem ernsten Tone des ächten Künstlers wohl zu scheiden; und wer nur ein Meisterwerk *Beethoven's*, eine Symphonie, oder eine Klaviersonate, oder eines der herrlichen Trio's, oder Quartetten oft gehört, gründlich studirt und ernstlich nachgefühlt hat, der wird nach so gediegenen Klängen voll tiefen Ernstes keine dauernde Freude mehr haben an der welschen Muse, und — auch ohne von *Beethoven's* gründlichen Vorstudien und seiner Zähigkeit in der Arbeit zu wissen, sie doch bald erkennen und dem Italiener gern seinen Stolz lassen auf seinen *Rossini*.

Es ist übrig, von einem Dritten zu reden, welches beiden Dichtern eigenthümlich ist, es ist die *Kraft*.

Auch dies hängt eng zusammen mit dem, was unter 1. gesagt ist und bedarf deshalb keiner weiten Auseinandersetzung. Natürlich ist, dass ein Genie auch für die anmuthigen Seiten des Lebens einen Blick und eine Sprache hat und auch die lieblichen, zarten Klänge der Kunst tönen zu lassen vermag. *Schiller* hat in seinen lyrischen Gesängen und in den lyrischen Partieen seiner Dramen auch diese Saite meisterhaft angeschlagen, und *Beethoven's* Adelaide, wie seine Adagio's in seinen Symphonieen und Quintetten und Quartetten gehören zu dem Edelsten und Herrlichsten, was überhaupt je in der Musik geschaffen worden ist. Das Genie ist nie so einseitig einer Stimmung anheimgegeben. Aber diese Klänge sind weit entfernt von der sentimentalen Weichheit einer Seele, welche in der Empfindung aufgeht und sich verliert, vielmehr athmen auch sie Kraft und Ernst; und sie verhallen bald, um den gewohnten Regungen, dem stürmischen, drängenden, kraftvollen Allegro und Presto Raum zu geben. Es ist bekanntlich *Beethoven's* höchster Glanzpunkt in seinen Symphonieen zu finden, und auch ein Ungebildeter fühlt die gewaltige, gigantische Kraft, in welcher sie einherschreiten, vielmehr einherstürmen, aber immer bewusst und klar, göttergleich. Bei dem Dichter tritt diese Eigenschaft am Schärfsten hervor in seinen ersten dramatischen Dichtungen, die Kritik, auch des Dichters selbst, hat an ihnen Vieles zu tadeln gefunden, aber den Löwen lassen sie alle erkennen, und es gibt kaum etwas Erhabeneres und Gewaltigeres, als in Don Carlos den Dialog desselben mit Alba oder die beiden Piccolomini und Wallenstein's Tod. Wenn übrigens unser Dichter nicht freizusprechen ist von dem Streben, durch die Gewalt des Wechsels, der Ueberraschung zu wirken, von dem Haschen nach Effekt, so wird man nicht Unrecht thun, auch darin ein Zeichen der Kraft zu finden, wenn sie auch hier in niederem Dienste steht.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Aus London, im Juli. — Her Majesty's Theatre. — Am Donnerstage wurde *Mozart's* Figaro gegeben. Das Haus war zum Einbrechen voll. Die Königin sass in ihrer Loge, umgeben von einem glänzenden Hofstaate — sie liebt *Mozart* und die *Jenny Lind*. — *Balfe* trat mit freudeglänzendem Blick in's Orchester. Er ist glücklich vor einer *Mozart*'schen Partitur — hätte er nur auch das rechte Orchester dazu. Seine Auffassung der Tempi, und die Art, wie er die verschiedenen Ausdrucksnuancen andeutet, zeugen von seinem tiefen Studium des grossen Meisters. Aber was lässt sich ausrichten mit einer Schaar verwelkender Pensionaire und ungeübter Gelbschnäbel, unter der die wenigen Künstler wirkungslos verschwinden! Die Susanna der *Lind* ist schwerlich das Kammermädchen, wie *Beaumarchais* und *Mozart* sie gezeichnet. Sie ist zu bescheiden, um unverschämt, zu fein, um lebhaft zu sein. Ihre Susanna ist nobler, als die Gräfin. Das Quartett „A dolce contento" — Susanna, Figaro, Bartolo und Marcelline — wurde des Schlusses wegen zweimal da capo verlangt. Von den Galerieen herab wollte man es gar zum dritten Male hören, was aber das Publikum nicht zugab. Dieser Lärm einer anspruchslosen Kadenz wegen war das dümmste Beispiel von Claquismus in der Chronik der Oper — eben so gut könnte man den letzten Takt von God save the Queen da capo verlangen. Es wurden viele Stücke der *Lind* da capo verlangt, doch liess sich auch einiges Zischen hören. Wann wird diese rohe Oppositionsweise aus den Theatern verbannt werden! Das „Deh vieni" der grossen Sängerin erregte ungeheueren Enthusiasmus. Sie trägt diese herrliche, einfache Melodie aber auch mit einer Tiefe des Gefühls vor, wie sie selten gefunden wird. Dem. *Cruvelli's* Gräfin war eine reizende Darstellung. — *Coletti's* Graf muss in dramatischer Hinsicht eine schwerfällige, in musikalischer eine lobenswerthe Leistung genannt werden. — *Beletti's* Figaro fehlte nicht mehr als Alles. — *Lablache's* Bartolo ist unvergleichlich. Ueber Dem. *Schwartz*, welche den Cherubin gab, muss die Kritik schweigen, wenn sie nicht bösartig erscheinen will. — Die *Lind* und die Hauptdarsteller wurden nach jedem Akte gerufen, zum Aerger einer beträchtlichen Opposition. — *Balfe's* neue Oper: „Falstaff" wird jetzt mit Ungeduld erwartet. Dieses Werk kann der *Lind* einen neuen Schwung geben, den sie jetzt wohl nöthig hat, da das Nachtigallenfieber bei einem Theile des Publikums ziemlich im Abnehmen begriffen ist.

Coventgarden. Am Sonnabend wurde *Rossini's* Barbier so geistvoll ausgeführt, die Sänger alle waren in so ungewöhnlich glücklicher Laune, dass das Publikum in einen wahren Taumel des Entzückens gerieth. Wir haben die *Persiani* nie besser bei Stimme gefunden, als heute. Das Largo in „una voce" wurde donnernd da capo gerufen, und eben so die *Cabaletta*, in welcher letzteren aber die bescheidene Sängerin nicht willfahrte. *Salvi's* Graf Almaviva und *Tamburini's* Figaro waren vollendete Darstellungen. Die Ouverture wurde von dem ausgezeichneten Orchester unter *Costa's* Leitung glänzend gespielt und musste wiederholt werden. — Nach der Oper sang die *Alboni* ihre Lieblingsszene aus Betly, welche mit einem solchen Beifallssturme nochmals verlangt wurde, wie ihn nur diese Sängerin zu erregen im Stande ist.

Am Dienstage wurde Semiramis wiederholt. Das „Bel raggio" der *Grisi* war wundervoll, und in dem „In si barbara" der *Alboni* flossen Thränen und Dacaporufe zusammen. Auch hier wurde die Ouverture stürmisch da capo verlangt. In dem grossen Duett: „Ebben a te ferisce" suchten die *Grisi* und *Alboni* sich in edlem Wetteifer gegenseitig zu übertreffen, und selbst in diesem Theater haben wir einen gleichen Enthusiasmus des Publikums noch nicht wahrgenommen. *Tamburini* als Assur und *Tagliafico* als Priester Oroe waren gleich bewunderungswürdig.

Die beste Vorstellung aber, welche vielleicht je in England stattgefunden hat, war die Wiederholung von Figaro's Hochzeit. Orchester, Chor und alle Haupt-

darsteller trachteten, wahrscheinlich durch die Aufführung in Lumleys Theater angesporntt, mit höchstem Eifer danach, *Mozart's* göttliche Musik in höchster Vollendung auszuführen. Der Erfolg war ohne Gleichen. Die Ouverture wurde nach der ersten Wiederholung von der Mehrzahl des Publikums noch einmal verlangt, was jedoch Herr *Costa* nicht beachtete. „Voi che sapete" von der *Alboni* gesungen, — *Marini's* „Non più andrai", das Duett zwischen der *Grisi* und *Tamburini* „Crudel perchè finora" und das nicht weniger schöne der *Grisi* und *Sieffanoni* „Sull aria" wurden stürmisch da capo verlangt. — Ueber *Tamburini's* und der *Grisi* Rollen als Almaviva und Susanna besonders zu reden, wäre überflüssig. *Mozart* selbst würde über ihre Leistungen entzückt gewesen sein. Der *Alboni* Cherubin ist eine ihrer entzückendsten Rollen. *Marini* war wirklich gross als Figaro. Und gleich glücklich und trefflich waren alle anderen Rollen bis in die kleinste hinab besetzt. — Am Ende jedes Aktes wurden sämmtliche Darsteller gerufen und die Damen mit Strömen von Bouquets überschüttet.

Nächstens sollen die Hugenotten auf besonderen Befehl der Königin aufgeführt werden. Die Damen *Pauline Garcia*, *Alboni*, *Castellan*, *Bellini* und die Herren *Marini*, *Tagliafico*, *Luigi Mei*, *Lorin*, *Soldi*, *Corradi-Setti*, *Rache*, *Tamburini* und *Mario* werden darin auftreten. *Meyerbeer* hat eine neue Arie für die *Alboni* und ein Duett für die *Garcia* und *Alboni* dazu geschrieben. Man ist sehr gespannt auf diese Aufführung, die Alles übertreffen soll, was die Direktion der königl. italienischen Oper bis jetzt geleistet hat.

York. — Das letzte Conzert der hiesigen philharmonischen Gesellschaft wurde am Dienstag Abend in der grossen Aegyptischen Halle der great Assembly Rooms gegeben. Der grosse, prachtvolle Saal war auf's Glänzendste erleuchtet und das zahlreiche und ausgesuchte Publikum ab ihm das Ansehen eines schönen bunten Blumengartens. Die engagirten Hauptsänger waren Madame *D'Okolsky* und Herr *Massol*. Erstere, deren Stimme ein Contralt, ist hier zu Lande noch nicht bekannt, da sie erst seit vier oder sechs Wochen sich in England befindet. Wir zweifeln nicht, dass sie bald eben so beliebt bei uns werden wird, als sie es in Mailand und Wien gewesen. Herr *Massol* besitzt eine Baritonstimme von merkwürdiger Kraft, Fülle, Weichheit und von grossem Umfang. Man war nach dem bedeutenden Rufe, der ihm vorangegangen, sehr gespannt auf seine Erscheinung. Den ersten Theil des Conzerts eröffnete *Mozart's* Symphonie in Cdur; sie wurde von dem Orchester sehr gut ausgeführt. Mad. *D'Okolsky* erntete in der Arie „Ah no la rosa e mia" reichen Beifall. *Massol's* Vortrag des Recitativs und der Arie aus *Donizetti's* Favorita setzte die Zuhörer wahrhaft in Erstaunen. Die Perle des Abends aber war das Duett aus derselben Oper, von *Massol* und der *D'Okolsky* herrlich vorgetragen und vom Publikum stürmisch applaudirt. Den Schluss des ersten Theils machte *Beethoven's* schöne Ouverture zu Prometheus. — Den zweiten Theil begann die Ouverture von *Romberg* zu Mendoza, welche zwar gut exekutirt wurde, aber ihrer Trockenheit wegen sich keines Beifalls zu erfreuen hatte. Hierauf sang Mad. *D'Okolsky* Szene und Arie aus *Donizetti's* Zoraida di Granada. Dann folgte *Massol* mit einer Arie aus *Vogel's* Oper: „Le Jugement dernier", worin er seine kräftige und biegsame Stimme in vollstem Glanze zeigen konnte. Leider liess er sich nur vom Pianoforte begleiten, was wir bei Stücken, die für Orchester berechnet sind, und wo das Orchester, wie hier, zu haben ist, durchaus nicht billigen können. *Calcott's* glee „Abelard" folgte und wurde pikant vorgetragen. Mad. *D'Okolsky* sang nun *Desauer's* „spanisches Lied", welches sie wiederholen musste. Mit *Hummel's* Ouverture in B, welche ausgezeichnet gut gespielt wurde, schloss das Conzert. Dr. *Camidge* dirigirte und Herr *Shaw* akkompagnirte am Pianoforte. Dem Conzerte folgte ein glänzender Ball.

Die Beethoven-Quartett-Gesellschaft in London. Diese Gesellschaft wurde vor sechs oder sieben Jahren von dem verstorbenen Herrn *Alsager*, einem passionirten Musikliebhaber, gestiftet. Schon früher hatte er in seinem Hause für seine Freunde Aufführungen von Instrumentalkompositionen der grössten Meister veranstaltet, wozu er immer die besten Künstler Londons wählte. Aus diesen glänzenden Versammlungen, deren sich Alle, welche Zutritt zu denselben hatten, stets mit grossem Wohlgefallen erinnern werden, entstand die *Beethoven*-Quartett-Gesellschaft. Er wollte nämlich einem grösseren Publikum, als er bei sich versammeln konnte, Gelegenheit verschaffen, mit des herrlichen Meisters Werken bekannt und vertraut zu werden. Ein mässiges Eintrittsgeld wurde festgesetzt, um die mitwirkenden Künstler bezahlen und die Kosten für die Lokalität u. s. w. bestreiten zu können. Die Hauptverwaltung wurde einem Comité übergeben und die musikalische Leitung Herrn *Rousselot*, einem tüchtigen Cellisten und vielseitig gebildeten Musiker, anvertraut. „Honour to Beethoven" (zur Ehre *Beethoven's*) nahm die Gesellschaft als Devise an, die der Erfolg nicht Lügen gestraft hat. Die Conzerte werden von einem zahlreichen Publikum besucht. Nach dem Tode ihres Gründers ist die Hauptlast der Unternehmung auf Herrn *Rousselot* übergegangen, der durch seine kluge Führung jede Unterbrechung verhinderte.

Die Mitwirkenden sind immer aus den ersten Künstlern gewählt worden. Die erste und zweite Violine spielten abwechselnd *Sivori*, *Vieuxtemps*, *Joachim*, *Molique*, *Sainton* und Andere von gleichem Werthe. Auch *Spohr* hat mitgewirkt. Viola und Violoncelle spielen die Herren *Hill* und *Rousselot*, Quartettspieler, wie man sie sicher nirgends besser findet. Die Werke werden mit ausserordentlicher Sorgfalt eingeübt. Einige Zeit beschränkte man sich nur auf Ausführung *Beethoven's*cher Quartette. Seit den zwei letzten Jahren hat man aber auch Werke von *Haydn*, *Mozart* und *Mendelssohn* vorgeführt, obgleich die *Beethoven's*chen den Hauptstoff zu jedem Programm liefern. Dadurch ist grössere Abwechselung gewonnen worden, die sich ganz gut mit dem Zwecke der Gesellschaft verträgt, denn auch so wird *Beethoven* geehrt, dass man seine wunderbaren Schöpfungen mit denen früherer und späterer

Meister vergleichen kann. Die Gesellschaft hat auf praktische Weise die Streitfrage über den Werth der letzten Quartette *Beethoven's* gelöst. Denn was man darin excentrisch, unklar, Sprünge einer ungeregelten Fantasie u. s. w. nannte, und aus der Taubheit des Meisters entsprungen wähnte war nur Folge der grossen technischen Schwierigkeiten, die man noch nicht besiegen, und des Stils, dessen Neuheit, Kühnheit und Tiefe man noch nicht zu begreifen vermochte. In dieser Gesellschaft aber werden sie mit einer solchen Präcision, Zartheit des Gefühls, Feinheit der Nuancirung, mit solchem Schwung und Feuer ausgeführt, dass sie in ihrer reinsten Gestalt erscheinen, mit dem grössten Entzücken angehört und einstimmig über alle andere Werke dieser Gattung gesetzt werden.

Bergkreyen.

Bei Ausarbeitung eines *Opusculi*, welches sich über geistliches Lied und Choralgesang, rhythmischen Choral u. dgl. ausspricht, ward ich veranlasst, ältere und neuere Werke nachzuschlagen; natürlich durfte Dr. *Schilling's* Encyklopädie nicht fehlen. Diese Zeilen sind bestimmt, den Artikel *Bergkreyen* zu ergänzen.

Mangel an Kirchenmelodieen nöthigte vor, zu und nach *Luther's* Zeiten, weltlichen Melodieen geistliche Texte unterzulegen, z. B. Herzlich thut mich verlangen von *Ringwald* (st. 1610), nach: Mein G'müth ist mir verwirret; Nun ruhen alle Wälder von *P. Gerhard* (st. 1676), nach dem Bergkreym: Inspruck ich muss dich lassen; Auf meinen lieben Gott trau ich von *Weingärtner* im 17. Jahrh., nach: Venus du und dein Kind; Christus, der ist mein Leben von *Simon Graf* (st. 1659), nach: Warum willst du wegziehen? Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt von *Pappus* (st. 1610), nach: Es liegt ein Schloss in Oesterreich. Freiherr *von Tucher* in „Schatz des evangel. Kirchengesangs der Melodie und Harmonie nach", Stuttg. 1840, sagt: „E. ist bereits anerkannt, dass das evangelische Kirchenlied aus dem weltlichen Volksliede hervorgegangen ist. Der unmittelbare, unreflektirende gesunde Sinn des Volkes fand keinen Anstoss hieran, so wenig als an der nach der Reformation theilweise noch stattfindenden Vermischung des kirchlichen mit dem weltlichen Gesange, vielmehr konnte darin eine Verklärung des Weltlichen, das nicht an sich, sondern nur durch die Sünde der Menschen in einen Gegensatz gegen das Geistliche gesetzt ist, erkannt werden, da das rein Volksgemässe in seiner Unbefangenheit mit christlicher Offenbarung auf's Innigste verwandt ist." Bemerkungen hierzu anderswo.

Giovanni Gastoldi, Kapellmeister des Herzogs von Mantua im 16. Jahrh., liess 1597 Balladen drucken, von denen einige als Melodieen zu geistlichen Liedern gebraucht wurden. Auch *Luther* benutzte bei seinen Melodieen *Bergkreyen*, worüber *Schilling* bemerkt: „B. nannte man vor Alters, besonders zu *Luther's* Zeiten, eine Melodie, deren man sich bei Absingung einer in Reimverse gebrachten Geschichte bediente, ein Lied oder einen Gesang also, ähnlich unserrer heutigen Romanze, auch Ballade. Man hatte geistliche und weltliche Bergkr., erstere enthielten biblische und moralische, überhaupt geistliche Geschichten und ihre Melodieen waren daher auch ganz nach Art eines Chorals abgefasst; letztere besangen andere im Leben vorgefallene merkwürdige Begebenheiten. Ein noch vorhandenes Beispiel einer geistlichen Bergkreyenweise ist der fälschlich *Luther's* zugeschriebene Choral: Vater unser im Himmelreich und die Melodie zu: Nun ruhen alle Wälder. Diese war ursprünglich sogenannt weltlich, nämlich die von *Joh. Isaac* komponirte Melodie zu dem Bergkr. „Inspruck ich muss dich lassen", die nachher mit dem Texte: O Welt ich muss dich lassen in die Kirche aufgenommen wurde und von da auf den angeführten bekannten Choral überging*). *Erasmus Rotenbrecher* zu Nürnberg veranstaltete 1550 eine ganze Sammlung geistl. Bergkr., unter welchen sich auch mehrere Lieder aus *Luther's* ersten Gesangbüchern befinden, als: Sie ist mir lieb die werthe Magd — Ein neues Lied wir heben an — Wies Gott gefallt, so g'fallt mir's auch (von *Friedrich von Sachsen*). *Etwas Sicheres über Ursprung und Ableitung des Wortes ist nicht bekannt.*" So weit *Schilling*.

Und doch! Bergk ist nämlich die alte Schreibart statt Berg, also Bergreihen. (Burgkgraffen, vorzugk, betrugk, hinwegk, zugk u. s. f.) *Adelung* in seinem grammatisch-kritischen Wörterbuche der hochdeutschen Mundart, 2. Ausg. 1793 in gr. 4., unter dem Worte Reihen bemerkt: „Ein Wort, welches noch in einer doppelten, dem Anscheine nach verschiedenen, aber doch genau verwandten Bedeutung vorkommt. 1) *Ein Gesang*, ein Lied. De una dissen Reyen gesonk (der uns dieses Lied sang), in einem alten niederdeutschen Liede bei dem Frisch. Dem *Stesch* zufolge (ein gelehrter und scharfsinniger deutscher Sprachforscher, zuletzt Hofprediger in Rüstrin, st. 1796. Eins.) hat das Lied: Wenn mein Stündlein vorhanden ist, in einigen alten Gesangbüchern noch einige Verse mehr, worunter sich der letzte so anfängt: Wer ist, der uns diesen Reihen sang."

Ich habe in vielen alten Gesangbüchern nachgeschlagen und nur fünf Verse gefunden. *Wetzel* in seiner Hymnopöographie bemerkt: „Im Roburgschen Gesangb. 1626. Ratzeburgschen 1684, Anspachschen 1700, Naumburgschen 1717 waren noch 5 oder 6 Strophen zu finden, wovon die letzte: Wer ist, der uns diss Liedlein (Variante statt Reihen) sang? ist alt und wohl betaget, dissmahl konnt er nicht von der Statt, das Podagra ihn plaget; offt seufftzet er, bat Gott im Sinn: Herr hohl den krancken Herman**) hin, da jetzt Elias lebet." *Schamelius* in seinen *cimelicis cantionum* T. p. 148 bemerkt: 6—10 Verse würden in den neuen Gesangb. ganz unbillig weggelassen. V. 10: Wer ist, der uns diss *Liedlein* sang?

Auch, fährt *Adelung* fort, bei den schwäbischen

*) Durch *Ebeling*, Prof. der Musik am Carolinum in Stettin (st. 1676). *P. Gerhard's* geistl. Andachten in 120 Liedern mit 2 Singstimmen und Generalbass. 2 Hefte. Berlin, 1666 und 67.

**) Nic. *Herrmann*, wegen seines Podagra's Contractus genannt, Kantor zu Joachimsthal, st. 1561.

Dichtern kommt das Wort Reihen in dieser Bedeutung noch mehrmals vor. Jetzt ist es in diesem Verstande nur noch hin und wieder unter dem Volke üblich, besonders *pflegen die Bergleute ihre Lieder und Gesänge noch Bergreihen zu nennen.* Das Bellen oder Schreien der Füchse heisst in einigen Gegenden reihen. Der Fuchs reiht. Dass dieses Wort ehedem in weiterer Bedeutung üblich gewesen sein müsse, erhellet aus unserem schreien, krähen (niederdeutsch kreien), kreischen.

Die zweite Bedeutung: „Reihen eine Art eines Tanzes, wobei mehrere in einem Kreise oder doch in der Reihe tanzen und dazu singen, der Reihentanz, bei *Luther'n* in der deutschen Bibel in härterer Mundart Reigen" — geht uns hier weiter nichts an. Es war mir blos darum zu thun, die Worte in *Schilling's* Encyklopädie „etwas Sicheres über Ursprung und Ableitung des Wortes Bergkreyen ist nicht bekannt" zu ergänzen und zu berichtigen.

Zeitz. M. *Kriebitzsch*, P.

Ueber das Konservatorium zu Brüssel.

In einer Zeit, wie die unserige, wo gewaltsame Krisen die Kunst und die Künstler getroffen haben, ist es ein wahrer Trost, eine Anstalt zu sehen, wo die Musik mit demselben Eifer gepflegt wird, wie in den schönsten Tagen der Ruhe und des Friedens. Es liegt etwas Rührendes in solchem Glauben an die Kunst, der mit unerschütterlicher Ausdauer den Weg des Fortschrittes verfolgt.

Dieser Fortschritt ist niemals in so kurzer Zeit so bedeutend hervorgetreten, wie in dem Konservatorium der Musik zu Brüssel. Kaum sind es fünfzehn Jahre, dass Herr *Fétis* der Aeltere von Paris schied, um die Leitung jener Kunstschule zu übernehmen. Bei seiner Ankunft in Brüssel fand er dieselbe in einem kläglichen Zustande. Eine kleine Zahl schlecht besoldeter, meistentheils sehr mittelmässiger Lehrer; wenige Zöglinge, die ohne allen Unterschied aufgenommen wurden; eine ganz unzureichende Geldunterstützung (nicht der vierte Theil von der jetzigen); keine Organisation, kein Material, keine Instrumente, keine Musik, kein Orchester — das war im Anfange des Jahres 1833 das Brüsseler Konservatorium.

Vergleichen wir diesen Zustand mit demjenigen, worin die Anstalt sich jetzt befindet. Statt einiger mehr oder weniger unbekannter Lehrer erblicken wir mehrere der ersten musikalischen Berühmtheiten unserer Zeit: Madame *Pleyel* für das Pianoforte; *Bériot* für die Geige; *Servais* für das Violoncell; *Blaes* für die Klarinette; *Geraldy* für den Gesang. Ausserdem viele andere vortreffliche Lehrer, die sich unter dem Einflusse des Direktors gebildet haben; und für die Kompositionslehre dieser Letztere, *Fétis* selbst, dessen Name einen so guten Klang in der musikalischen Welt hat.

Anstatt einer dürftigen Anzahl zukunftloser Anfänger gewahren wir jetzt fünfhundert Zöglinge, darunter Franzosen, Deutsche, Russen, Dänen, Holländer, Engländer. Denn Belgien öffnet, wie die meisten Staaten Deutschlands, seine Kunstschulen allen Nationalitäten. Bereits sind viele jetzt berühmte Künstler aus dem Konservatorium hervorgegangen. Wir erwähnen nur die Violoncellisten *Batta* und *Demunck*; die Klarinettisten *Blaes*, der jetzt selbst als Lehrer wirkt, und *Franck*, ersten Klarinettisten am grossen Brüsseler Theater; die Violinisten *Dubois*, *Eichberg* (erster Soloviolinist am Frankfurter Theater), *Frere*, *Deyschmann*; die Flötisten *Demeur*, *Aerts*, *Reichert*; den Fagottisten *Borini*; den Violoncellisten *Páques*, jetzt Lehrer am Konservatorium zu Barcellona. Ferner viele treffliche Sänger und Sängerinnen, und unter den Komponisten (aus *Fétis'* Schule) namentlich *Lemmens* und *Stadtfeld*, von dem unlängst eine Symphonie mit vielem Beifall aufgeführt wurde. (S. diese Zeitg. S. 389. Nur das Pianoforte hat bis jetzt noch keinen, am Brüsseler Konservatorium gebildeten Virtuosen ersten Ranges aufzuweisen. Seitdem jedoch Mad. *Pleyel* in diesem Zweige der Kunst Unterricht ertheilt, hat sich auch hier eine bedeutende Vervollkommnung bemerklich gemacht.

Ein wahres Heer tüchtiger Violinisten, Violoncellisten und Kontrabassisten hat das Brüsseler Konservatorium in das In- und Ausland gesendet. Das Orchester der Anstalt selbst zählt jetzt vierzig Violinen, zwölf Bratschen, zwölf Violoncelle und eben so viele Kontrabasse. An der Spitze stehen der Professor *Bernier* und sein Zögling *Servaes*. Die Blasinstrumente sind nicht minder trefflich, und die Gesammtmasse bildet unter *Fétis'* Leitung ein so schönes und vollkommenes Ganze, dass es keiner ähnlichen Anstalt nachstehen dürfte.

Vor fünfzehn Jahren bestanden die belgischen Regimentsmusikchöre grösstentheils aus Deutschen; seitdem aber hat das Brüsseler Konservatorium so viele Schüler auf den Blasinstrumenten gebildet, dass jetzt fast alle Plätze mit Inländern besetzt sind. In dem Regimente Guiden z. B., das vielleicht das beste Musikchor besitzt, ist kein einziger Ausländer unter den Musikern. Bei dem Eliten-Regimente fand neulich ein Konkurs zur Wiederbesetzung der Musikdirektorstelle Statt. Dabei wurden drei grössere Musikstücke von dem Chore vom Blatte gespielt, und zwar so vortrefflich, dass die Mitglieder der Jury Anfangs glaubten, sie seien sorgfaltig einstudirt worden.

Diese Erfolge sind alle der Thätigkeit des Direktors zuzuschreiben, der mit unermüdetem Fleisse für das Beste der Anstalt wacht. Er allein hört Alle, die sich zur Aufnahme melden, und entscheidet über die letztere. (Am Pariser Konservatorium besteht hierzu eine Jury.) Er allein führt die Aufsicht über die einzelnen Klassen, hält die Prüfungen ab, ordnet die Preisbewerbungen, gibt den Unterricht in der höheren Komposition, leitet alle Proben und Aufführungen der Konzerte. Und daneben ist er unausgesetzt mit umfassenden wissenschaftlichen und künstlerischen Arbeiten beschäftigt. In der Klasse der schönen Künste der königlichen Akademie, deren Mitglied er ist, wird er immerwährend mit der Abfassung von Berichten und Denkschriften beauftragt; und ausserdem unterhält er

auch einen ausgedehnten Briefwechsel mit hervorragenden Männern in allen Theilen Europa's. Eine fürwahr an's Unglaubliche grenzende Thätigkeit.

Feuilleton.

Aus Stuttgart wird gemeldet, dass der König alle neuerlichen Massregeln wegen Aufhebung des Hoftheaters, Entlassung und Pensionirung der Mitglieder u. s. w. zurückgenommen hat und dass diese Anstalt in der früheren Weise, wenn auch mit einigen Einschränkungen, fortbestehen wird. Die Wiedereröffnung soll bis zum 1. Oktober d. J. stattfinden.

Am 22. Juli starb in Weissensee der Organist *Adam Gottlieb Theile*, 61 Jahr alt, als Komponist unter dem Namen *A. Theophile* bekannt.

Der bekannte niederländische Komponist *A. Berlin* in Amsterdam hat von dem Kaiser von Oestreich für Zusendung seiner neuesten Kompositionen die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten, geziert mit des Kaisers Brustbild und begleitet von einem sehr schmeichelhaften Schreiben. — *Berlin* ist übrigens fortwährend sowohl als Komponist wie als Musikdirektor sehr thätig. So wurde vor einiger Zeit in den dortigen Francotti-Concerten eine neue Symphonie für grosses Orchester mit allgemeinem Beifall aufgeführt. Ebenso die Kantate: „Die Matrosen am Ufer." Von fremden Tondichtungen hat *Berlin* letzten Winter namentlich *Félicien David's* bekannte Ode-Symphonie zur Aufführung gebracht.

Bei dem am 30. Juli zu Kommotau gefeierten Verbrüderungsfeste zwischen Böhmen und Deutschen hatten sich auch viele böhmische Gesangvereine und Liedertafeln eingefunden, unter denen sich die von Kaich, Eisenberg, Oberleukersdorf u. s. w. auszeichneten. Von sächsischer Seite war als selbstständiger Verein nur der Zöblitzer erschienen, dessen Vorträge allgemein als vortrefflich befunden wurden.

Am 12. August wurde in Neustadt-Eberswalde ein grosses *Volksmusikfest* unter Leitung des Herrn *Mücke*, Gesanglehrers des Berliner Handwerkervereines, gefeiert. 21 Gesangchöre von Handwerkervereinen, darunter vier aus Berlin, nahmen daran Theil, darunter auch ein ländlicher, aus dem Dorfe Trampe. Das Fest war ein sehr heiteres, das politische Element, das sich unter der Gestalt der demokratischen Club's von Berlin eindrängen wollte, hatte man glücklich fern zu halten gewusst.

Bei dem Kölner *Dombaufeste* hatte der dortige Männergesangverein am 14. August eine musikalische Morgenunterhaltung veranstaltet, welcher die vielen Fremden, darunter auch der Reichsverweser, beiwohnten. Musikdirektor *Weber* leitete die Aufführungen; Fräul. *Sophie Schloss*, unsere treffliche Concertsängerin, und der Violoncellist *Jakob Offenbach* ernteten durch ihre Vorträge allgemeinen Beifall. Bei der Consecrationsfeier im Dome selbst ist *Leibl's* Te Deum aufgeführt worden.

Am 16. August fand im Thiergarten zu Berlin ein höchst grossartiges Volksmusikfest Statt, veranstaltet von dem „Pommernverein für Wahrheit und Recht". 14 Regimentsmusikchöre und 5 Sängerchöre waren an verschiedenen Punkten aufgestellt, den Mittelpunkt der Aufführungen bildete *Beethoven's* C-moll-Symphonie; am Schlusse vereinigten sich alle Chöre bei dem sogenannten Hofjäger. Die Leitung der Instrumentalchöre hatte Musikdirektor *Wieprecht*, die der Sänger Herr *Mücke*, Gesanglehrer des Berliner Handwerkervereines, übernommen. Der Ertrag — 1900 Thlr. Brutto-, 1100 Thlr. Netto-Einnahme — ist „zum Bau eines Kriegsschiffes" bestimmt, schwerlich aber für die deutsche Flotte, da das spezifische Preussenthum, wie es namentlich auch in dem „Pommernvereine" vertreten ist, dies nicht dulden würde!

Fräulein von Marra hat sich mit Herrn *Vollmer*, ersten Liebhaber am Königsberger Theater, verheirathet.

Die Zittauer Liedertafel hat für den 27. August zum Besten der Oberlausitzer Weber ein Gesangfest auf dem Oybin veranstaltet. Mehrere hundert Sänger werden daran Theil nehmen und die Aufführungen finden in der bekannten Kirchenruine Statt.

In London starb, 76 Jahre alt, der Musiker *Franz Cramer*, aus Mannheim gebürtig, Bruder des bekannten *Johann Cramer*, vom Jahre 1799 bis 1814 Leiter der sogenannten *Ancient concerts* in London — eine Stelle, welche vormals sein Vater *Wilhelm Cramer* bekleidet hatte.

Die Nachricht von der Verheirathung der Sängerin *Marie Kreutzer* mit dem Musikdirektor *Hofmann* in Pyrmont war in öffentlichen Blättern verbreitet, ist aber nichtsdestoweniger falsch. Der Vater, *Konradin Kreutzer*, macht dies selbst bekannt und hofft, dem Urheber der Lüge auf die Spur zu kommen.

Am 9. August feierte der Kantor *Johann Gottlieb Schramm* in Neudorf bei Annaberg sein funfzigjähriges Dienstjubiläum.

In Leipzig gastirt Herr *Gärtner* aus Breslau; dagegen Herr *Behr* aus Leipzig in Berlin, wo er früher angestellt war. In seiner ersten Rolle, Planket in *Flotow's* Martha, zeigte er einige Befangenheit.

Musikdirektor *Cauthal* aus Hamburg, der sich seit einiger Zeit in Leipzig aufhielt und mehrere Gartenconcerte dirigirte, wird sich fortan bleibend daselbst niederlassen und die seit *Quesan's* Tode erledigte Stelle eines Musikdirektors beim Stadtmusikcorps übernehmen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigung.

In der **Arnoldischen Buchhandlung** in Dresden und Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Dr. Fr. W. Schütze,

praktisch-theoretisches

Lehrbuch der musikalischen Komposition.

Nach pädagogischen Grundsätzen abgefasst, für Lehrer und zum Selbstunterrichte, insbesondere für Seminarien, Präparanden-Anstalten etc.

Dritte verbesserte Auflage.

gr. 8. kaschk. 1 Thlr. 15 Ngr.

Mit Beispielbuch 2 Thlr. 25 Ngr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten August. **Nr. 35.** 1848.

Inhalt: Poeten und Komponisten. — *Nachrichten.* Aus Hamburg. Aus Halle. — Musikalische Zustände in Herrnhut. — *Biographisches.* Apollinar von Kontski. — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Poeten und Komponisten.

Von *Theodor Kirchhitzsch.*

(Beschluss.)

Wenden wir uns von diesem auf ein anderes Gebiet. Man hat oft die Klage gehört, dass die grossten Dichter und die grössten Komponisten der neuen Zeit dem Gesange der Kirche keine Gaben dargebracht haben. *Mozart* und *Beethoven* haben keine Choräle komponirt, *Goethe* und *Schiller* keine Kirchenlieder gedichtet. Es ist ein dreifaches Element in der deutschen Dichtkunst (und Kunst überhaupt), das antike, das christliche und das deutsche. Verschiedene Zeiten und Dichter haben das eine oder das andere einseitig oder doch vorwiegend zu Geltung und Anwendung gebracht. Die vorerwähnten Dichter haben das zweite Moment ganz, das dritte zum Theil hintangesetzt. Die Tonkunst lässt diese Theilung nur in einem gewissen Sinne zu, denn sie ist der antiken Welt fremd und ein Erzeugniss des christlichen Geistes: man wird an die Stelle des ersten den streng gebundenen altklassischen Stil im Gegensatze des freien, modernen, und an die Stelle des zweiten das religiöskirchliche Element im Gegensatze des profanen zu setzen haben. Ein Dichter aber, in welchem jene drei Elemente vereint zur Darstellung kommen, ist — *Klopstock*, ihm als Tondichter zur Seite *Joh. Seb. Bach.*

Beide sind *religiöse* Dichter, durchdrungen von Glaubensinnigkeit und Glaubensbegeisterung. Sie lehrt und heisst sie singen, und wenn Beide von der Gegenwart nicht verstanden und geachtet werden, so mag zum guten Theile Schuld sein, dass ihr der innere Zusammenhang religiöser Glaubensinnigkeit mit jenen Meistern verloren gegangen ist. Schon als Jüngling in Schulpforta fasste *Kl.* den Gedanken, den Messias zu verherrlichen im Gesange, und er blieb diesem Gedanken treu bis in sein Alter, wo er nach 25 Jahren die letzten Gesänge seiner Mitwelt übergab. Seine *Oden*, unvergleichlich an Fülle der Kraft und der Empfindung, feiern meistens den Ewigen, den Allgegenwärtigen, den Erbarmer, wie z. B. die Frühlingsfeier oder der Psalm (das V. U.), und auch in denjenigen, welche nicht unmittelbar ein religiöses Thema haben, blickt die tiefe, religiöse Empfindung durch. Die *Kirchenlieder* endlich zeugen davon nicht minder, und wenn auch mehrere unter ihnen ihrer zu subjektiven, sentimentalen Fassung wegen als *Kirchenlieder*, als Ausdruck eines allgemeinen Glaubensbewusstseins nicht wohl gelten können, so werden doch Gesänge, wie: Wenn ich einst von jenem Schlummer, oder: Auferstehn, ja auferstehn, noch der späteren Nachwelt eine theuere Erinnerung bleiben an einen frommen, deutschen Sänger. — Also auch *Joh. Sebastian Bach.* Ich kann mir den ehrwürdigen, grauen, erblindeten Meister nicht ohne Rührung denken, wie er von seinem Sohne sich zu der Orgel seiner Thomaskirche führen lässt und nun aus ihr seine ganze, reiche, innere Welt voll des tiefsten Glaubens, der Andacht, der Sehnsucht nach dem Jenseits und der Hoffnung auf seinen Erlöser, dem sein ganzes Herz und seine ganze Kunst gehört hat, ertönen lässt. Er hat eine grosse Zahl Meisterwerke für die Orgel, Motetten, Kantaten und Choräle und die unübertrefflichen Passionsmusiken geschrieben, welche an Tiefe und Fülle und Wahrheit nicht ihres Gleichen haben — Alles zum Preise seines Gottes, Alles aus einem überaus reichen, glaubensinnigen Herzen, das schon hienieden in dem Jenseits lebt.

Bei solcher Richtung dieser Dichter musste sich nothwendig in ihren Darstellungen etwas ausprägen, was ich den *Adel* nennen möchte. Schon in der Gebundenheit und Reinheit des strengen Stils bei *S. Bach* und in dem gemessenen Rhythmus und der Reimlosigkeit bei *Klopstock* liegt ein Adel der *Form*. Aber es ist in Beiden zugleich eine Hoheit, eine majestätische Grösse, eine himmelanstrebende Kühnheit der Gedanken, welche den Hörer erheben und schwindeln machen kann, eine Hoheit, zu welcher nur der *heilige* Sänger *durch* das Heilige sich erheben und nur den glaubenstreuen, begeisterten Sinn mit sich emporziehen kann. Da ist nichts Gemeines, nichts Gewöhnliches, es ist, als stände man im Heiligen und hörte die Stimmen aus dem Allerheiligsten herüberschweben. Da ist nichts Gemachtes und Gesuchtes, es ist, als hörte man die Stimme eines heiligen Propheten in der Stunde seiner Verzückung. Viele sind, die sie nicht verstehen, aber sie beugen sich doch vor ihnen in Ehrfurcht. So lange deutsches Wesen besteht, werden diese Namen leuchten

und in Ehren sein, zumal da sie auch das *deutsche* Element vertreten und ausgebildet haben. Bekannt ist, mit welcher Innigkeit und Begeisterung *Klopstock* von *Hermann*, von der Hermannsschlacht, für die Freiheit seines Vaterlandes gesungen hat in Oden und Dramen, ein *deutscher* Sänger, wie keiner vor ihm. Ich vergesse die Szene nicht, wo der alte *Blücher* des Dichters Wittwe in Hamburg besucht und mit ihr trinkt von einem alten, edeln Weine, einem Geschenke des dänischen Königs an den Verewigten, und wie sie seiner edlen Gesänge gedenken und seines edlen Wesens und der alte treue deutsche *Blücher* unter Thränen auf des treuen deutschen Sängers Andenken das Glas leert! Nun, so deutsch, als der Charakter seiner Dichtungen und die Tendenz derselben ist, so sicher ist auch *Bach* ein ächt deutscher Tondichter, der in der Fülle und Klarheit seiner Ideen, in Schöpferkraft und Strenge der Gesetzmässigkeit in den Formen die Grundzüge des ächten deutschen Nationalcharakters darstellt.

Aber der Kunstgenius hat eine unendliche Elastizität, und es erfreut, von der strengen, äusseren Muse eines *Bach* und *Klopstock* sich hinwiederum der heiteren, freundlichen Muse eines *Haydn* und *Hans Sachs* zuzuwenden und sich von ihr feine, liebliche Lieder spielen und kindliche Mährlein erzählen zu lassen. Von ihnen will ich jetzt reden.

Man wird vielleicht Anstoss nehmen an dieser Zusammenstellung von *Haydn* und *Hans Sachs*, weniger wohl wegen des bedeutenden Zeitraumes, um welchen sie auseinander liegen, als wegen des weit höheren Werthes, den man der *Haydn*'schen Muse vor der *Sachs*'schen beilegt. Allein *H. Sachs* war seiner Zeit ein eben so schöpferischer, vielseitiger Geist, als *Haydn* zu unserer, und dass seine Poesieen einen tiefen, dauernden Werth haben, dafür hab' ich statt Aller einen Zeugen, der ist *Wolfgang Goethe*. Der Charakter ihrer Muse aber hat eine zu bedeutende Verwandtschaft, als dass ihre Verbindung ein Anstoss sein könnte.

Vor Allem ist die *Naivetät* ein wesentlicher Zug derselben, die kindliche Unbefangenheit und Anspruchslosigkeit, die arglose Natürlichkeit und Treuherzigkeit, die herzliche Einfalt und Gemüthlichkeit, begleitet — wie immer bei der bewussten Naivetät — von Humor und Heiterkeit, bisweilen Schalkheit, das Alles zusammen ist, was die Naivetät macht. Sie klingt uns entgegen aus *Haydn's* lieblichen, unvergleichlich schönen Quartetten, wie in seinen, leider jetzt fast vergessenen Klavierkompositionen, ja auch in seinen Symphonieen und Oratorien. Das eben ist's, was uns immer und immer wieder zu dem lieben, freundlichen Greise gern zurückkehren heisst, was uns immer neue Reize und Schönheit in seinen Werken finden lässt, was uns nicht müde werden lässt, an seiner Brust zu liegen — das ist die Kindlichkeit seines Genius, das ist das Paradies der Kindheit, das man im Hintergrunde schaut und aus welchem man diese lieblichen, rührenden Friedensklänge vernimmt. Auch wo er des Lebens Ernst und Leid schildert, auch wo sein Genius einen höheren Flug nimmt, die Schöpfungen Gottes zu besingen oder mit dem Erlöser am Kreuze zu klagen, oder die Zeiten des Jahres und des Menschen Schaffen und der Gottheit Walten in der Natur zu verherrlichen, klingt dieser freundliche, versöhnende Ton hindurch wie eine Engelsstimme. Wie er war, so dichtete er. — Nicht anders der edle Meistersänger von Nürnberg. Wie sich seiner poetischen Muse die Naivetät, der Humor, die Satyre verband, das kann man nirgend schöner, zugleich in *Hans Sachs'* eigener Dichtungsweise, dargestellt lesen, als in dem Gedichte von *Goethe*: *Hans Sachs'* poetische Sendung, welches bekanntlich dazu geschrieben ward, diesem Dichter in Deutschland die Anerkennung zu erneuern, die er verdient. Seiner Gedichte ist nur die kleinere Zahl erhalten, aber sie zeichnen sich durch eben jene Naivetät und Gemüthlichkeit, durch treffenden, geistreichen Witz aus, und den Schilderungen seiner Zeit und ihrer Sitten fehlt es auch nicht an scharfer Satyre.

Diese Naivetät trägt sich aber auch dahin über, wo sie [illegible] Gegenständen des Glaubens angeregt werden, und Beide zeichnen sich durch Produktivität auch auf diesem Gebiete aus. Es ist bekannt, mit welcher Begeisterung *Hans Sachs* den Ideen der Reformation und dem Reformator in seiner „Wittenberger Nachtigall" huldigte, wie viel er durch seine einfach schönen glaubensvollen Kirchenlieder, z. B. Warum betrübst du dich, mein Herz und andere, der Verbreitung der Reformation Vorschub leistete, und wie er in seinen biblischen Erzählungen und in seinen *David*'schen Psalmen in der Kraft und Zuversicht eines Propheten gesungen hat. Was aber *Jos. Haydn* durch seine zahlreichen Motetten, Kantaten und Oratorien geleistet hat, steht unserer Zeit und unserem Bewusstsein näher, denn die Formen seiner Ideen sind die heutigen, und wer von den herrlichen Chören der Schöpfung und der Jahreszeiten, von dem: Es ward Licht, nicht ergriffen wird und den Meister erkennt und des Glaubens tiefe, schöpferische Kraft, der hat überhaupt für die Tiefen der Kunst und des Glaubens keinen Blick und kein Herz. „Nicht von mir, von dort kommt Alles!" rief er, die Augen zum Himmel gerichtet, unter einem Strome von Thränen aus, als er, der 70jährige Greis, bei der Aufführung jenes Oratoriums, von der Gewalt jener Stelle erschüttert, zusammensank, nicht von mir, von dort kommt Alles! —

Von den ersten Meistern unserer Nation habe ich in dem Voranstehenden geredet. Wenn ich *Handel's* nicht gedacht habe, so ist es nur darum geschehen, weil ich keinen Dichter fand, den ich ihm würdig zur Seite stellen sollte, ausser vielleicht *P. Gerhard*, den tiefen, geprüften Glaubensdichter. Unter den Neueren erwähne ich nur Einige; an eine abschliessliche Erledigung des Stoffes ist bei einem derartigen Gegenstande nicht zu denken.

Die Poesie ist bekanntlich in ein neues Stadium getreten durch die Richtung, welche die *Schlegel*, *Tieck* und *Novalis* ihr gaben und welche man mit dem Namen der *romantischen Schule* zu bezeichnen pflegt. Die Musik ist an sich ihrem Charakter nach romantisch; die neuere und neueste Richtung der Komposition hat diese Seite in einem etwas anderen Sinne zur vorwie-

genden Geltung und Ausbildung gebracht. Als deren Meister bezeichnet man *Karl Maria v. Weber*, den ich deshalb gern mit *L. Tieck* zusammenstelle. Das Phantastisch-Wunderbare, das Naiv-Kindliche, das Mittelalter mit seinen grossen Ideen ist der Stoff der romantischen Dichtung, wie sie lieblich, bezaubernd in *Tieck's* Erzählungen, Mährchen, Zaubergeschichten und Novellen erscheint. Von *Weber's* Opern, Freischütz, Preciosa, Eurvanthe, Oberon, tragen schon die Sujets diesen selben romantischen Charakter an sich, und keiner hat, wie er, diesen auch der Musik einzuhauchen verstanden. Er hat den Volkston auf eine wunderbare Weise getroffen, er hat dem Gesange der Elfen und Feen gelauscht, und sein Oberon ist ein wahres Zaubermeer solch' lieblicher, wundersamer Klänge aus einer anderen Welt. Der begabteste Schüler *Weber's* und Nachfolger in der romantischen Richtung ist *H. Marschner*, dessen gewaltige, glühende Fantasie und Empfindung dem Charakter *Freiligrath's* am Meisten entsprechen wird.

Für *Wieland*, den glatten, gewandten Dichter, ohne bedeutenden Reichthum der Produktivität, ohne den sittlichen, deutschen Ernst, voll französischer Leichtfertigkeit und Frivolität, aber einer gewissen Zeit und einer gewissen Bildungsrichtung ein Nestor, ist ein würdiges Nebenbild in *Rossini*, welcher gewandt und leicht, voll Genialität, aber ohne Ernst des ächten Künstlers, seine reizenden Melodieen leichtsinnig und frivol ausschüttete und die dramatische Musik seines Landes verdarb und die Frankreichs und Deutschlands in Gefahr brachte. Vielleicht ist *Wieland's* Muse noch um etwas ernster und tiefer; dass ihm aber ein Ausländer zur Seite gestellt wird, kann für einen Dichter von so wenig deutschem Wesen nicht auffallend sein.

Durch diesen Gedanken werde ich unwillkürlich auf einen Tondichter geführt, der im geraden Gegensatze steht zu dem eben charakterisirten, einen Mann mit einem Herzen reich an den herrlichsten, edelsten Gedanken, das ist *Spohr*. Er hat nun fast ein halbes Jahrhundert Deutschland mit seinen Gaben beschenkt und ist derselbe geblieben bis auf den heutigen Tag, derselbe in allen Gattungen der Musik, für welche er schrieb. Seine Opern, Gesänge, Oratorien, Quartetten sind reich an den herrlichsten Motiven, meisterhaft in Instrumentation und Deklamation, aber dennoch ziehen sie uns nur auf eine Zeit und nicht immer an; denn die Freiheit der Kunst, wie sie aus *Mozart* uns entgegenklingt, ist hier nicht zu finden, auch nicht die Mannigfaltigkeit, welche für jede Stimmung, für jede Lage das Bild, den Ton hat: vielmehr schafft seine Muse, so reich und rein sie ist, überall in Wehmuth und unter Thränen, sie ringt danach, heiter zu erscheinen, wo der Zweck es fordert, aber es gelingt ihr nimmer, die leise Klage hört man auch aus den heiteren Klängen heraus. Das ist nicht der Ernst eines *Beethoven*, dazu ist ihr Ton zu weich und zu subjektiv, und weil *Sp.* nie aus dieser Subjektivität heraustritt, aus dieser elegischen Lyrik, darum kann er den Hörer nur eine Zeit lang fesseln und anregen. Und dennoch, so gewiss diese elegisch-subjektive Seite an der Musik wesentlich und bedeutsam ist, so gewiss wird auch *Spohr*, der an Adel, an Hoheit, an Reinheit der Gedanken keinem der vorangegangenen Meister nachsteht, ewig leuchten unter den Sternen erster Grösse. — Man sollte meinen, unter den neueren Dichtern müssten wohl Ingenien zu finden sein, die eine Parallele mit *Spohr* zuliessen. Aber da ist wohl eine innere Zerrissenheit und Zerfallenheit mit der Welt und Widerspruch wider sie voll schneidender Ironie, aber das ist nicht die Melancholie eines edlen Künstlers, der in seiner Kunst seinen stillen, tiefen Schmerz niederlegt und dadurch in sich versöhnt wird. So bleibt mir keiner übrig, als, wegen der durchweg subjektiven, elegischen Färbung seiner Gedichte, *Matthisson*. — Ich bin am Ende — da sehe ich an des Tempels Altar einen blassen Jüngling knieen und beten, mit einem geistvollen, aber schwermüthigen Auge, und einen anderen von gleichem Wesen neben ihm. Die beiden Jünglinge heissen *Field* und *Lenau*. —

Ich scheide aus dem reichen Musentempel — von dieser heiligen Stätte — von diesen theueren Meistern — mit der Wehmuth eines Wanderers, der ein schönes, liebes Land verlassen muss, und weiss, wohin er nun sich wendet, findet er nicht wieder, was er hinter sich zurückliess. — Die neuere Kunst hat manches Grosse und Herrliche geschaffen, aber jener reiche, schöpferische, tiefe, kräftige Geist ruhet auf dem Geschlechte dieser Zeit nicht mehr. Es ist eine neue Zeit herausgekommen, die alte kehret nicht wieder, und ein Meister, der die Gewalt in sich trug, den modernen Geist zu versöhnen mit dem alten und zu ihm heraufzuziehen, ist verschieden vor etlichen Monden in der Blüte seiner Tage. — Es scheint, die Sonne neige sich gen Westen. Vielleicht sind wir darauf gewiesen, die Meisterwerke einer grossen Vergangenheit verstehen zu lernen, zu geniessen und an ihnen uns zu erheben; vielleicht ruft nach Jahrhunderten der unerschöpfliche Reichthum des ewigen Geistes wiederum Meister hervor, die grösser sind und heller leuchten, als die wir heute bewundern.

Erfurt, im August 1848.

Nachrichten.

Hamburg. (Juliebericht.) Nach und nach endlich fangt die durch die Aufregungen der Zeit und den drohenden Kriegsalarmen eingeschüchterte Muse an, sich zu erholen und frisches Leben zu gewinnen. Freilich vorerst nur im Theater, wo Oper und Ballet nicht allein wieder in ihre früheren gewohnten Rechte eintreten, sondern durchweg dominiren. Das recitirende Schauspiel kann noch nicht zu Kräften kommen. Concerte aber sind gleich Null.

Fanny Elsler, der viel gefeierte, hat im abgewichenen Monate in acht Rollen gastirt und volle Häuser geschaffen; unter den musikalischen Erscheinungen der letzten Wochen aber steht Herr *Formes* oben an.

delikat zu spielende Uebergänge, auf Figuren von 9 bis 13 Noten, die in geschwindem Tempo mit regelmässiger Begleitung gespielt werden müssen; auf Stellen, die in der rechten oder linken Hand diesem oder jenem Finger besonders schwer wurden, oder die besonders zur Uebung der linken Hand dienen; auf Sprünge von beyden Händen, Oktavengänge, zusammen hintereinander anzuschlagende Terzen, Sexten u. s. w. Sein Hauptzweck ist hier diese Stellen in Zukunft als Solfeggio zu brauchen. Schwer zu brechende Akkorde können ebenfalls blos angedeutet werden. Bey jeder Passage würde ich den Namen des Komponisten mit hinzusetzen. Hatte der Spieler Lust und Eifer genug, so konnte er diese Passagen in andere Töne transponiren; seine Phantasie und seine mechanische Fertigkeit würde hierdurch ausserordentlich gewinnen. — Kurze und angenehme Melodieen könnte er gelegentlich als Thema zu Variationen, Schönheiten der Harmonie, als Grundlage zu neuen Melodieen benutzen. Auch die Transposition der Harmonie würde von Nutzen seyn.

Wie vielen Nutzen ein solches Buch noch ausserdem haben möchte, würde erst die wirkliche Erfahrung darthun. Mich würde es sehr freuen, wenn dieser Vorschlag einsichtsvollere Künstler und musikalische Theoretiker zum weitern Nachdenken über diese Idee und zur öffentlichen Bekanntmachung ihrer Gedanken reizte.

F. G — n.

Nachrichten.

Der Name einer Stadt, wie Magdeburg, der es an gebildeten und vermögenden Bewohnern, von welchen sich Geschmack an der Kunst und Beförderung derselben in hohem Grade erwarten liesse, keinesweges fehlt, sollte von jeher in einer musikalischen Zeitschrift wenigstens neben den Namen Hamburg, Leipzig, u. a., eine ehrenvolle Erwähnung verdient haben: aber bis jezt haben nur selten und zwar nicht immer die erfreulichsten Nachrichten von derselben dem Publikum vorgelegt werden können. Es ist dies um so auffallender, da in dieser Stadt für andere schöne Künste jezt so manches geschieht, und da auch die Musik ehedem, zu den Zeiten eines Rolle, daselbst sehr in Aufnahme war; so dass es für einen mit der Lage der Dinge ganz bekannten Sachverständigen keine leichte Aufgabe seyn möchte, die Ursachen dieser Erscheinung anzugeben. Für jezt ist dieses keinesweges meine Absicht; ich konnte nur gewisse specielle Erfahrungen machen, glaube indessen, dass gerade durch die Bekanntmachung von Erfahrungen dieser Art, der Kenner besonders in den Stand gesezt werden könne, über den Musikzustand eines Orts zu urtheilen, und ihn mit dem an einem andern Orte zu vergleichen. Ich werde daher über jede Art öffentlicher Musiken, besonders über die, denen ich selbst beyzuwohnen Gelegenheit hatte, einige Bemerkungen machen.

Was die Kirchenmusiken betrifft, so ist die Anzahl derselben seit einigen Jahren sehr vermindert worden; man könnte daher von den wenigen, die jährlich noch gegeben werden, etwas desto besseres erwarten: aber diese Erwartung findet man höchstens in der Domkirche befriedigt, wo der Summissarius Blum die Direktion der Musiken hat. Derselbe gab am Charfreytage Vormittag Rosetti's Passionsoratorium im Auszuge, das heisst, mit Weglassung vieler, selbst der vortrefflichsten Stücke, und mit vielen Aenderungen, die unmöglich alle für Verbesserungen gelten konnten, und die gewiss nicht zu entschuldigen sind, wenn auch jenes Auslassen mehrerer Arien etc. durch die Kürze der Zeit nöthig gemacht worden wäre. Warum ward z. B. die schöne,

Es hat einmal ein berühmter Musikus gesagt, zum Singen gehöre dreierlei: 1) Stimme, 2) Stimme und 3) Stimme. Hatte das Dictum seine unbedingte Richtigkeit, so wäre *Formes* unter den deutschen Bassisten wohl unbestritten der Erste. Sein Organ ist, wie es sich nur wünschen lässt, kolossal, und dem ganzen bedeutenden Umfange desselben, von *G* bis *es*, fehlt es nirgend, weder an Fülle und Kraft, noch an Wohllaut. Es besitzt wunderbare Frische und Metall, und befähigt durch sein Volumen den Sänger vorzugsweise für getragenen Gesang, für die Koloratur ist es freilich schon an und für sich weniger geeignet.

So weit wäre nun zwar Alles recht gut; aber der hinkende Bote kommt nach. Hätte Herr *Formes* es verstanden oder den Willen gehabt, eine seinen Naturgaben angemessene Kunstbildung sich anzueignen, er stände, wie gesagt, als erster unter den Sängern. Aber da fehlt's. *Formes* scheint den bequemeren Weg vieler seiner Fachgenossen gewandert zu sein: man besitzt Mittel, d. h. Stimme, also frisch d'rauf los, über Stock und Stein. Das Uebrige findet sich, das Publikum ist leicht zufrieden gestellt und lässt sich, namentlich bei Gästen, die schon über alle Berge sind, ehe man sie noch kennen gelernt, leicht verblüffen. In künstlerischer Beziehung stehen *Formes*' Leistungen gerade nicht viel höher, als die eines gut ausgestatteten Naturalisten. Dass das Renomme einer so mächtigen Stimme volle Häuser und für den Sänger vielen, ja ausserordentlichen Success zu Wege brachte, kann in Betreff des eben Gesagten nicht als Gegenbeweis gelten. Selbst die dienstwilligsten unserer Tagesrecensenten geriethen in gelinde Verlegenheit bei spezieller Erwähnung seiner Kunstbildung. Einer derselben, der ihn als *Liszt* des Gesanges, als König der Bässe zu apostrophiren für gut fand, begnügte sich, zu „vermuthen", dass des Sängers Schule die italienische sei.

Herr *Formes* sang in zwölf Gastrollen. Er gab den Bertram, Marcel, Sarastro, den Figaro im Barbier und in Figaro's Hochzeit, den Kaspar, Sir George und den Malvolio, unter welchen Partieen die den leichteren, kolorirten Vortrag in Anspruch nehmenden, wie z. B. in Figaro's Hochzeit und im Barbier, die schwächeren sind. Namentlich machte sich die angedeutete, durch den Mangel an Kunstbildung erst recht in's Licht tretende Schwerfälligkeit des Organes im Duette mit Rosinen, so wie im Terzette des dritten Aktes der letztgenannten Oper eben so auffällig als unangenehm bemerkbar. Im dramatischen Theile seiner Leistungen, so wie als Charakterdarsteller ist Herr *Formes* nicht ohne Anlage, aber es fehlt an Abrundung und Schliff.

Gegen Ende des Monats traf Frau *Walcker* vom kaiserlichen Hoftheater zu St. Petersburg hier ein. Als früheres, nicht unbeliebtes Mitglied unserer Bühne, welche sie vor fast fünf Jahren verliess und seitdem beinahe verschollen war, wurde sie bei ihrem ersten Auftreten am 27. Juli mit beifälliger Theilnahme empfangen. Ihre Stimme, stark, voll und klangreich, hat gegen früher nicht verloren, aber ihre damals noch sehr mangelhafte, höchstens dem deklamatorischen Vortrage gewachsene Kunstbildung auch nicht zugenommen. Jedenfalls war die Partie der Norma, als Antrittsgastrolle, keine glückliche Wahl zu nennen.

Zur Feier, ich glaube der glücklichen Wahl des Reichsverwesers — die desfallsige officielle Bekanntmachung habe ich gerade nicht zur Hand — war am Sonntage, den 15., das Theater festlich erleuchtet. Jubelouverture von *Weber*, Prolog von *Prätzel*, dem Hamburgischen Staatspoeten, die Puritaner ohne ersten und Stradella ohne letzten Akt, damit wurde das grosse Ereigniss festlich begangen. Auch ausserhalb der Bühnenraume wurde gefeiert. Kanonendonner, Glockengeläute auf den Wällen und von den Kirchenthürmen der Stadt. Abends alle Häuser und viele Köpfe glänzend illuminirt. Von den letzteren übrigens auch viele dunkel, eben so wie die Zukunft. Dem gemeinschaftlichen Kunsteifer sämmtlicher an diesem Tage mitwirkender Darsteller — wir reden von unserer Bühne — wurde die genügendste Anerkennung abseiten des Publikums.

Eine junge Debutantin, Fräulein *Therese Herrmann*, machte zu Anfang des Monats ihren ersten Theaterversuch. Obgleich noch Anfängerin in allen Stücken und in ihrer Darstellung den Zwang vorhergegangener Einübung verrathend, scheint sie nichtsdestoweniger viel Gewandtheit und Talent zu besitzen. Die Stimme ist nicht stark, aber wohlklingend und bereits gut geübt. Sie gab die Chonchon. Die Partie der Marie wurde von der Schwester der genannten, Fräul. *Julie Herrmann*, einer schon länger auf der Bühne heimischen, auch ausserhalb Hamburg nicht mehr unbekannten, tüchtigen und fleissigen Darstellerin ausgeführt. Das Stück fand vielen Beifall.

Eine Aufführung des wieder in Szene gesetzten „Malers von Ostende" übergehen wir am Besten mit Stillschweigen, und erwähnen an dessen Statt, dass im Augustmonate *Berton's* Alina, Königin von Golkonda, wieder auf's Neue erscheinen wird.

Die Frequenz des Theaterbesuches ist bedeutend im Wachsen. Ein volles, ja übervolles Haus gehört nicht mehr zu den Unmöglichkeiten, nicht einmal zu den Seltenheiten, und wenn das nur, wie zu wünschen und zu hoffen, einige Zeit so fortgeht, so dürfte die in den letzten Monaten entstandene pekuniäre Scharte des Theaterbudgets bald wieder ausgewetzt sein.

Für den Augustmonat ist der Baritonist *Pischeck* auf eine bedeutende Anzahl von Gastrollen engagirt worden.

Halle a. d. S. Am 5. August veranstaltete der Kantor und Musikdirektor *Hassler* ein sehr besuchtes Concert, in welchem *F. David's* Wüste hier zum ersten Male in sehr gelungener Weise zu Gehör gebracht wurde. Die Tenorsolopartie hatte Herr Hofopernsänger *C. Pielke* von Dessau übernommen und trug dieselbe ausgezeichnet schon vor. Die Chöre wurden von vielen Mitgliedern der akademischen und Halle'schen Liedertafel präcis und gut nuancirt durchgeführt. Das Orchester hielt sich brav. Ausserdem hörten wir in demselben Concerte eine Ouverture von *L. v. Beethoven* (Namensfeier) und die Ouverture zu König Lear von

H. Berlioz, welche letztere vom Orchester trotz ihrer Schwierigkeit, bis auf eine Stelle in den Bässen, ziemlich gut durchgeführt wurde. Der rühmlichst bekannte Pianofortevirtuos Herr *C. Beinecke* erfreute uns durch den Vortrag zweier von *Liszt* übertragener Lieder von *F. Schubert*. Fräulein *Adolph* vom Stadttheater zu Magdeburg sang eine Arie aus Stradella, so wie mit den Herren *Pielke* und *Nauenburg* ein Terzett von *Mozart*.

Am 21. August starb hier der Dirigent des Stadtmusikcorps Herr *Ferdinand Sturm*, 37 Jahr alt. Derselbe (ein Schüler vom Concertmeister *Ulrich*) war ein vortrefflicher Orchestergeiger und hat sich um unsere musikalischen Zustände, namentlich durch Errichtung und Bildung des Stadtmusikcorps grosse Verdienste erworben.

Noch eine Bemerkung finde hier Statt. Die Allg. Musikal. Zeitung Nr. 33 enthält folgende Notiz: „Am 17. Juli fand in Liegnitz unter Leitung des Musikdirektors *Tschirch* ein öffentliches Liederfest Statt, dessen Ertrag zum Besten der deutschen Flotte bestimmt war u. s. w.“, mit der nachträglichen Bemerkung: „Es ist dies, so viel wir wissen, die erste Befolgung des von Frankfurt aus gegebenen Beispiels und des von dort ausgegangenen Aufrufes an die deutschen Liedertafeln.“ Ich finde mich bewogen, dieser Schlussbemerkung zu widersprechen, da schon viel früher von mehreren anderen Liedertafeln Aufführungen zu gleichem Zwecke veranstaltet worden sind. So gab die Halle'sche Liedertafel in Verbindung mit dem Stadtmusikcorps schon am 31. Mai ein Concert zum Besten der Gründung einer deutschen Flotte, wodurch nach Abzug aller Kosten ein Reinertrag von 108 Thlr. (zu 5 Sgr. Eintrittsgeld) erzielt wurde.

Musikzustände in Herrnhut.

Herrnhut ist ein kleiner Ort (die Einwohnerzahl beträgt nicht über 900 Seelen), nichtsdestoweniger hat er für Viele in mancher Hinsicht bedeutendes Interesse. Es dürfte deshalb den Lesern dieser Zeitung vielleicht nicht ganz unangenehm sein, zu erfahren, was in dem Bereiche der edeln Tonkunst hierselbst getrieben wird, und ich erlaube mir daher, einige Notizen über unsere musikalischen Zustände hier mitzutheilen.

Seit ungefähr 9 Jahren hatte man das Bedürfniss lebhafter gefühlt, von Zeit zu Zeit die wenigen hier befindlichen Kräfte zu vereinigen und mit Hülfe einiger Freunde der Umgegend die besten Gesangswerke ernsten Stils bestmöglich zur Aufführung zu bringen. Man brachte das Personal bis auf 80 bis 90 Sänger und Instrumentisten und producirte mit demselben im Verlaufe dieser Jahre bis jetzt folgende Werke: *Handel's* Messias 2mal, *Judas Maccabäus* 1mal, *Haydn's* Schöpfung 2mal, *Graun's* Tod Jesu 1mal, *Naumann's* Vater Unser 1mal, Osterkantate von *Wolf* 1mal, *Mozart's* Requiem 1mal, *Schneider's* Verlorenes Paradies 1mal, *Löwe's* 7 Schläfer 1mal, *Mendelssohn's* 42. und 95. Psalm 1mal und dessen Paulus 2mal, und beabsichtigt, diesen Werken zunächst *Mendelssohn's* Lobgesang und 114. Psalm, so wie den Elias folgen zu lassen.

Abgesehen von dem feststehenden Werthe hauptsächlich von *Händel's* Messias und *Haydn's* Schöpfung, so hat doch *Mendelssohn* durch seinen Paulus und Elias die meisten älteren Werke dieser Art in den Hintergrund gedrängt, und namentlich die Mitwirkenden ziehen des nur zu früh entschlafenen grossen Meisters edle und grossartige Schöpfungen beinahe allem Anderen in diesem Genre vor und singen und spielen seine Sachen mit wahrer Begeisterung. Und in der That, gerade *Mendelssohn's* Werke dieser Art sind es, die die Lust und den Antheil an der religiösen Concertmusik von Neuem geweckt haben, so dass viele Tausende von Musikfreunden, die es vermögen, dergleichen grossartige, ernste Kunstwerke in sich aufzunehmen und nachzufühlen (welche Gabe freilich manchem aufgeblasenen, modernen Kritikus gänzlich abgeht), sich noch in vielen Jahrzehnten davon erbauen und erheben lassen werden, zu einer Zeit, da die oberflächlichen Urtheile mancher dunkelvollen, von Neid und Missgunst erfüllten Seelen längst verschollen sein dürften. Doch man lasse den „kleinen Feldteufeln“ das Vergnügen, das „Erhabene in den Staub zu ziehen.“ —

Bei Aufführung des Elias wird es viel Fleiss und Ausdauer des Dirigenten, Herrn *Träger* bedürfen, um alle Schwierigkeiten des grandiosen Werkes zu überwinden, doch wird es derselbe hoffentlich darum nicht fehlen lassen.

Am 3. Februar, dem Geburtstage des gefeierten Meisters, veranstaltete der Singverein eine Gedächtnissfeier zu Ehren des Entschlafenen, wobei mehrere Nummern aus Elias, Paulus und anderen Werken *Mendelssohn's* gesungen wurden. Der dritte Theil der hiesigen Einwohnerschaft hatte sich dazu eingefunden.

In dem gegenwärtig leider wegen verschiedener hindernder Umstände einstweilen aufgelösten Männergesangvereine interessirten besonders die eigenthümlichen, mächtigen Chöre aus Antigone, die allerdings zu den Ausgezeichnetsten gehören, was die deutsche Musik aufzuweisen hat. — Im März dieses Jahres wurde *Graun's* Tod Jesu, im Juli *Händel's* Messias und am 23. August *Mendelssohn's* Paulus aufgeführt, und namentlich Paulus fand, wie schon oben gesagt, bei dieser wiederholten Aufführung allgemeine begeisterte Aufnahme.

Aus Obigem ist zu ersehen, dass man hier im Bereiche der Musik ziemlich viel Thätigkeit entfaltet. Es ist erfreulich, zu bemerken, dass nicht überall der Sinn für die edle Kunst durch die jetzigen Wirren der Zeit verschlungen worden ist. — *Wilh. Bauer.*

Biographisches.

Apollinar von Kontski

wurde im Jahre 1826 in Warschau geboren. Er stammt aus einer altadeligen, um ihr Vaterland sehr verdienten

Familie. Einer seiner Ahnen, *Ivo Odrowanz von Kontzki*, Bischof von Krakau, ist der Gründer der dortigen Marienkirche, welche letztere denselben Baumeister hat wie der St. Stephan in Wien. Ein anderer von seinen Vorfahren war *Martin von Kontzki*, Oberbefehlshaber der polnischen Artillerie unter dem grossen *Sobieski*; er zeichnete sich besonders bei der Befreiung Wiens von den belagernden Türken im Jahre 1683 aus und erhielt deshalb von der Stadt einen Ehrensäbel, von dem Kaiser *Leopold* den Titel eines Marquis de Saint-Empire*). — Bei dem kleinen *Apollinar* zeigte sich das musikalische Talent sehr früh; bereits in seinem vierten Jahre trug er Violinconcerte von *Rode* öffentlich vor. Bald darauf wanderte die Familie von Polen aus und begab sich zunächst nach Wien. Sie zählte fünf musikalische Glieder, vier Brüder und eine Schwester. *Karl*, der älteste, ein vortrefflicher Geiger, ertheilte dem kleinen *Apollinar* den ersten Unterricht; *Anton* und *Stanislaus* haben sich zu ausgezeichneten Pianofortespielern herangebildet; *Eugenie*, die Schwester, war eine liebliche Sängerin. Nachdem die Geschwister mehrere Jahre in Wien gelebt und viele Concerte mit stetem Beifall gegeben hatten, verliessen sie die österreichische Hauptstadt, traten in verschiedenen Städten, z. B. in München, in Strassburg u. s. w. auf und langten endlich in Paris an. Am 1. Februar 1837 gaben sie im Hotel de ville ihr erstes Concert, und hier erntete namentlich *Apollinar* den stürmischsten Beifall. In demselben Jahre begab sich der junge Künstler nach London, wo ihm die gleiche Aufnahme zu Theil wurde. Bei den Festlichkeiten, die bei Gelegenheit der Krönung der Königin *Viktoria* stattfanden, liess er sich auf besonderes Verlangen der Letzteren dreimal im St. Jamespalaste hören. Ferner nahm er an einem grossen Concerte, welches Signora *Alberizzi* unter Mitwirkung der berühmtesten in London anwesenden Künstler im Drurylane-Theater gab, thätigen Antheil und rief durch sein Spiel stürmischen Enthusiasmus hervor.

Nach Paris zurückgekehrt, überraschte er die musikalische Welt im Jahre 1838 durch einen Beweis seltenen musikalischen Gedächtnisses. Er hatte nämlich das berühmte *Berriot*'sche Tremolo, das bis dahin noch nicht im Druck erschienen war, sämmal von dem Komponisten spielen gehört, schrieb es dann mit voller Orchesterbegleitung aus dem Kopfe nieder und trug es so in einem von ihm veranstalteten Concerte vor, ohne auch nur eine einzige Note wegzulassen. Welcher Applaus ihm dafür zu Theil wurde, kann man sich leicht denken.

Paganini, der bekanntlich damals in Paris lebte, wurde auf den jungen Geiger aufmerksam, und nachdem er ihn gehört, stellte er ihm folgendes Horoskop:

„Avendo inteso l'esecuzione di varii pezzi di musica sul violino dal Sig. *di Kontzki*, giovinetto di 11 anni, ed avendolo trovato degno di essere annoverato fra i primi professori conoscitori di tale instrumento, reputati celebri, mi permetto di dire, che perseverando egli in questa bell' arte potrà, col progresso del tempo, superare i sopra accennati artisti.

Parigi, 5 maggio 1838. *Nicolo Paganini.*"

Zu Deutsch:

Nachdem ich Herrn *von Kontzki*, einen jungen Menschen von 11 Jahren, verschiedene Musikstücke auf der Violine vortragen gehört und ihn würdig gefunden habe, den ersten ausübenden Künstlern auf diesem Instrumente, die sich berühmt gemacht haben, beigezählt zu werden, so erlaube ich mir den Ausspruch, dass er, wenn er in dieser schönen Kunst fortfährt, im Laufe der Zeit die obenerwähnten Künstler wird übertreffen können.

Paris, d. 5. Mai 1838. *Nicolo Paganini.*

Der grosse Meister nahm *Apollinar* zu seinem Schüler an, und wie er mit ihm zufrieden war, beweist am Besten der Umstand, dass *Paganini* ihm seine Violine und seine sämmtlichen Violinkompositionen hinterlassen hat.

Kontzki ist nun, wie sein Lehrer es ihm prophezeite, zu einem Künstler ersten Ranges herangereift. Als solcher ist er auch in Paris, in Bordeaux, in ganz Frankreich, wo er sich nur hören liess, allgemein anerkannt worden. Das Technische seiner Kunst hat er insbesondere mit der von ihm *Pizzi-Arco* benannten Spielweise bereichert, einer Verbindung des Bogenspiels mit dem Pizzicato.

Auch als Mensch hat er sich von der schönsten Seite gezeigt und namentlich sein eminentes Talent zur Unterstützung der verwaisten Kindheit und des schutzlosen hilfsbedürftigen Alters angewendet. Den Ertrag einer Reihe von Concerten, zu Nantes (acht), zu Bordeaux (zehn), zu Bagneres, zu Neuilly u. s. w. hat er zur Stiftung der sogenannten Salle d'asyle angewiesen. In ehrender Anerkennung dieser Verdienste hat die Stadt Nantes dem dasigen Institute, welches dergleichen Hilfsbedürftige verpflegt, den Namen *Kontzki* beigelegt. Die Behörden vieler Städte, ausser den obengenannten auch von Vannes, Amiens, Brest, Lauriant, Angers, Saumure u. s. w. haben Medaillen auf ihn prägen lassen und ihm dieselben, begleitet von Dankesagungsschreiben, überreicht. Als Probe theilen wir das Schreiben der Behörde von Bagneres mit; es lautet folgendermassen:

„*Le Maire de la Ville de Bagneres a M. de Kontzki, artiste.*

Monsieur!

Je viens, au nom du bureau de bienfaisance de cette ville, vous prier d'agreer une medaille en or

*) Ein Zug seltener Geistesgegenwart dieses Mannes verdient besondere Erwähnung. Nach vielen Siegen über die Ottomanen wurde er von dem polnischen König zur Uebernahme der Festung Kamieniec Podolski abgesendet. Der kommandirende Pascha, welcher den Polen die Pulvermagazine übergeben sollte, warf in demselben Augenblicke eine brennende Lunte auf den mit Pulver bestreuten Boden. Dies sehen, sich auf die brennende Lunte stürzen, sie austreten und die glimmenden Funken in halbverbrannten Händen zerdrücken und auslöschen, war für *Kontzki* das Werk eines Augenblicks.

qui vous est offerte par cette administration, en reconnaissance du concert que vous avez donné au bénéfice de la classe indigente de cette ville le 11 de ce mois.

Veuillez agréer etc. Le maire, *Dauphole*."

Die Medaille selbst enthält auf der einen Seite die Worte: „Au talent vertueux"; auf der anderen: „La ville de Bagnères à *Apollinaire de Kontski*, 1847."

Auch bei den letzten Revolutionsereignissen hat *K.* seinen edlen Wohlthätigkeitseifer bewährt, nicht blos in Frankreich, sondern auch in Deutschland, welches er seit dem Frühlinge bereist. In Strassburg, Mainz, Frankfurt a. M., Hanau gab er Concerte zum Besten der heimkehrenden Polen. In letzterer Stadt hatte er den glücklichen Gedanken, ein Volksconzert zu dem Eintrittspreise von 6 Kreuzern zum Besten der Armen zu veranstalten; mehrere Tausend Zuhörer jauchzten ihm den beispiellosesten Beifall zu, und am Abend brachte ihm eine grosse Menge ein schönes Ständchen.

In Leipzig und Dresden hat *K.* mit demselben Erfolge conzertirt. Wie verlautet, wird er zum Herbst nach Leipzig zurückkehren, um die Gewandhausconzerte durch seine Vorträge zu verschönern.

Zum Schlusse geben wir noch einen Nachweis über die Stellen, wo die Allgemeine Musikalische Zeitung sich über *Apollinar von Kontski* und seine Geschwister ausgesprochen hat. Jahrg. 1833, S. 396, 569. Jahrg. 1834, S. 160, 399 fg. Jahrg. 1835, S. 233. Jahrg. 1836, S. 309. Jahrg. 1839, S. 153, 394. Jahrg. 1848, S. 383, 518. — Im Jahrg. 1842, S. 392 und 664 finden sich Recensionen von Pianoforte- und Violinwerken von *Anton von Kontski*.

Miscellen.

Die Künste scheinen drei Perioden durchlaufen zu müssen. In der ersten herrscht der Kampf mit der Technik vor, — das Streben nach der künstlerischen Form, in welcher später nach und nach die Idee sich hervorzuringen sucht, was ihr aber längere Zeit nur unvollkommen gelingt. Die zweite Periode tritt da ein, wo die Form vollständig bezwungen der Idee dienstbar wird und letztere in ihrer ganzen Fülle und Bedeutung erscheint. Die dritte Periode endlich kommt heran, wenn der einer respektiven Kunst zufallende Ideen- und dadurch bedingte Formenkreis ausgebeutet scheint. Der Kunstgeist kann alsdann nichts wesentlich Neues mehr bringen; er producirt nicht mehr, sondern reproducirt nur noch. Das will nun aber der Welt bald nicht mehr genügen. Sie verlangt Anderes, Neues. Da aber dieses nicht mehr innerhalb des respektiven Kunstkreises aufzufinden ist, so schreiten die geängsteten Künstler über denselben hinaus und ergreifen entweder Ideen, die ihm nicht angehörig, oder sie behalten zwar ihm angehörige Ideen, suchen sie aber in neue Formen zu kleiden, die jenen nicht adäquat sind. So schwindet allgemach das natürliche Verhältniss kunstgemässer Idee und ideegemässer Form; Gezwungenheit, Künstelei treten an deren Stelle, und die Kunst fangt an, von dem gewonnenen Höhepunkte herabzusteigen.

Die Originalität kann nur allgemein wirken, wenn sie als treuer Abdruck des Objektes in künstlerischer Form erscheint. Die Originalität des Individuums dagegen, welche höchstens darin bestehen kann, dass sie das Objekt in pikant subjektiver Weise erscheinen lässt, wird nur von der verwandten Richtung aufgenommen werden, die seltener aufeinander trifft.

Die Natur wirft hin, die Kunst theilt ab und ordnet.

Druckfehler.

In dem Artikel über „Autodidaktos Aphorismen" — Nr. 32, S. 524 der Allg. Musik. Zeit. — müssen bei der zweiten und dritten Notenreihe die Violinschlüssel und Vorzeichnungen wegfallen und die bezüglichen Stellen so aussehen:

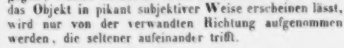

Feuilleton.

Vom Leipziger Stadttheater sind abgegangen: die Sängerin *Luise Grünberg*, die sich mit dem hannoverschen Schauspieler *Liebe* verheirathet hat, und der Tenorist *Friedrich Strätz*. Dagegen gastirt gegenwärtig unsere frühere Primadonna Frl. *Meyer* aus Wien.

Domkapellmeister *Leibl* in Köln hat in Folge des Dombaufestes und der dabei von ihm aufgeführten Musik den rothen Adlerorden vierter Klasse erhalten.

Von dem neuesten Werke des Direktors vom Brüsseler Konservatorium, *Fétis*, unter dem Titel: „Les musiciens belges" ist nunmehr der erste Band erschienen. Er geht von den ältesten Zeiten bis auf *Philipp de Mons* und enthält u. A. auch die Portraits von *Guill. Dufay*, *Roland de Lattre* (Orlandus Lassus), *Ph. de Mons*, *A. Willaert*, *Gossec* und *Grétry*.

Theaterdirektor *Böder* aus Nürnberg wird Anfangs Oktobers in Amsterdam eine deutsche Oper eröffnen.

Musikdirektor *Pabst* in Königsberg hat eine Oper unter dem Titel: „Unser Johann" (der Reichsverweser?) geschrieben, welche dort zur Aufführung kommen wird.

Vieuxtemps, der, wie wir meldeten, jüngst in Konstantinopel Concerte gab und auch vor dem Sultan spielte, hat von dem Letzteren, ausser einem Geldgeschenke von 20,000 Piastern, den türkischen Nischan-Iftescher-Orden erhalten. Er ist über Odessa nach Petersburg zurückgereist.

Am 12. August beging der Gesangverein Teutonia in Frankfurt a. M. den Jahrestag seiner Stiftung. Dieser Verein, der von *Heinrich Neeb* errichtet worde und jetzt unter der Leitung des

Herrn *L. Richter* steht, leistet bereits Vortreffliches. *Noth* erhielt bei jener Gelegenheit zur Anerkennung seiner Verdienste um den Verein ein Ehrendiplom, und *Richter* ein in einem werthvollen Ringe bestehendes Ehrengeschenk.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

NEUE MUSIKALIEN,

welche

im Verlage von **Breitkopf & Härtel** in Leipzig

erschienen und durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen sind:

Blumenthal, J., La Source, Caprice pour le Piano. Op. 1. 15 Ngr.
— — 2 Caprices. Le Rêve. La brillante. Pour le Piano. Op. 2. 15 Ngr.
Chopin, F., 3 Valses pour le Piano à 4 mains, arr. Op. 64. N° 1—3. à 10 Ngr.
Goria, A., Grande Mazurka originale pour le Piano. Op. 41. 10 Ngr.
Händel, G. F., Der 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn alle Welt, für Solo, Chor und Orchester, im Klavierauszug. 1 Thlr. 5 Ngr.
Haydn, J., Hymne: Allmächtiger, Preis dir und Ehre (O Jesu, te invocamus), für 4 Singstimmen und Orch. Partitur. Neue Ausgabe. 15 Ngr.
— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 10 Ngr.
— — Hymne: Walte gnädig, o ew'ge Liebe (Eus aeternum, attende votis), für 4 Singstimmen und Orchester. Partitur. Neue Ausgabe. 15 Ngr.
— — Dieselbe. Die 4 Singstimmen. 10 Ngr.
Lumbye, H. C., Tänze für das Pianoforte.
N° 43. Louisen-Galopp. 5 Ngr.
- 44. Amande-Walzer. 12½ Ngr.
— — Dieselben zu 4 Händen arr.
N° 43. Louisen-Galopp. 7½ Ngr.
- 44. Amande-Walzer. 20 Ngr.
Melodienbuch. Leichte Stücke für das Pianoforte, nach beliebten Melodieen eingerichtet von *F. L. Schubert*. Heft 3. 4. à 20 Ngr.
Mendelssohn Bartholdy, F., Der 42. Psalm (Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser). Klavierauszug zu 2 Händen ohne Worte arr. 1 Thlr.
— — Meeresstille und glückliche Fahrt. Ouverture. Op. 27. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 20 Ngr.
— — Ouverture zum Märchen von der schönen Melusine. Op. 32. Für 2 Pianoforte zu 8 Händen eingerichtet von *F. L. Schubert*. 1 Thlr. 15 Ngr.
— — Hochzeitmarsch aus der Musik zu *Shakespeare's* Sommernachtstraum für 2 Pianoforte oder Harfe und Pianoforte eingerichtet von *Florish Alvars*. 15 Ngr.
Mozart, W. A., Ouvertüren für Orchester. Neue Ausgaben.
N° 1. Così fan tutte. 1 Thlr.
- 2. Don Juan. 1 Thlr.
- 3. Entführung aus dem Serail. 1 Thlr.
- 4. Figaro's Hochzeit. 1 Thlr.
- 5. Idomeneo. 1 Thlr.
- 6. Titus. 1 Thlr.
- 7. Die Zauberflöte. 1 Thlr.
Oesten, F., Fleurs de Salon. 3 Morceaux agreables, sur des motifs fav. de l'opera: Les 4 fils Aymon pour le Piano composés expressement pour les petites mains. Op. 36. N° 1. 2. 3. à 10 Ngr.
Rosellen, H., Fantaisie brillante sur l'opera l'Eclair de *F. Halevy* pour le Piano à 4 mains arr. Op. 96. 1 Thlr.
Schellenberg, H., 3 Lieder für 1 Altstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 6. 15 Ngr.
Schmidt, G., Prinz Eugen der edle Ritter. Oper im Klavierauszug zu 4 Händen ohne Worte arr. 3 Thlr.
— — Ouverture daraus zu 4 Händen. 22½ Ngr.

Im Verlage der k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhandlung:

Tobias Haslinger's Wittwe & Sohn in Wien

ist neu erschienen,

so wie in allen Musikalienhandlungen des In- und Auslandes zu haben:

Marsch des einigen Deutschlands

von **Johann Strauss.** 227. Werk.

Für das Pianoforte allein. 20 Kr. CM.
Für das Pianoforte zu 4 Handen. 30 Kr. CM.
Für Militärmusik. 1 Fl. 30 Kr. CM.

Dieser Marsch erregt bei jedesmaliger Aufführung ausserordentlichen Beifall.

Ausserdem sind erschienen:

Märsche von Johann Strauss.

Oesterreichischer Nationalgarde-Marsch für das Pfte. allein. 224. Werk. 30 Kr. CM.
— — zu 4 Handen. 30 Kr. CM.
— — für Militärmusik. 1 Fl. 45 Kr. CM.
Marsch der Studenten-Legion f. d. Pfte. allein. 225. Werk. 20 Kr. CM.
— — zu 4 Handen. 30 Kr. CM.
— — für Militärmusik. 1 Fl. 30 Kr. CM.
Freiheits-Marsch für das Pfte. allein. 226. Werk. 30 Kr. CM.
— — zu 4 Handen. 45 Kr. CM.
— — für Militärmusik. 1 Fl. 30 Kr. CM.

(*Eigenthum der Verleger.*)

In der **Arnoldischen Buchhandlung** in Dresden und Leipzig ist so eben erschienen und in allen Buchhandlungen zu erhalten:

Die grosse italienische

Gesangschule

nebst praktischen Uebungsstücken,

klassischen, bisher ungedruckten Singweisen von Meistern aus derselben Schule und Arien für den Unterricht,

von

Heinrich Ferdinand Mannstein.

Zweite, sehr vermehrte, umgearbeitete und verbesserte Auflage des Werkes:

„Das System der grossen Gesangschule des Bernacchi von Bologna."

gr. 8. brosch. 2 Thlr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. **Nr. 36.** 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — Fortschritt. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodia IV.

Dass es mit der Charakteristik der Tonarten Nichts sei.

Sectio II.

„Also doch! — Nicht blos bei vollständigem Orchester, auch beim Zusammenwirken nur einiger Instrumente, ja sogar bei einem einzelnen macht sich in der Aufeinanderfolge der Tonarten etwas Charakteristisches bemerkbar. Das wird *pleno ore* zugestanden, und dennoch in Abrede gestellt, dass jeder Tonart ein spezieller, sie von der anderen unterscheidender Charakter innewohne! Kompleter Widerspruch!“

Keineswegs.

Vor allen Dingen wollen wir abermals auf ein paar ganz nahe liegende, längst und zur Genüge begründete Thatsachen zurückkommen.

Unter allen in unserer jetzigen Musikpraxis gebräuchlichen Instrumenten finden sich nur wenige, — bei Lichte betrachtet, gar keine, — die sämmtliche im Bereiche ihrer Produktionsfähigkeit liegenden Töne in vollkommen gleicher Kraft, gleicher Fülle, gleicher Klangfarbe zu erzeugen im Stande wären. So unterscheiden sich beim Streichquartette die Töne der leeren Saiten ganz auffallend von den mittelst der Applikatur hervorgebrachten. Auf der Violine z. B. klingt das *e* der leeren *e*-Saite ganz anders, als wenn es auf der *a*-Saite gegriffen wird. Eine fernere Verschiedenheit zeigt sich, wenn mittelst der Applikatur ein und derselbe Ton auf zweierlei Saiten angegeben wird. Man darf nur das Fis der *e*-Saite mit dem Fis der *a*-Saite, die höheren Töne der *G*-Saite mit den gleichnamigen der anderen Saiten, oder wie und wo man sonst will, gegen einander halten. Bei den Holzinstrumenten besitzen alle durch Ueberblasen gewonnenen Töne mehr Helle und Schärfe, als die übrigen. Im Bleche vollends, welches, da ihm nur die sog. natürliche Tonleiter eigen ist, die diatonische ohne Weiteres nicht hervorbringt, liegen schon mehrere Intervalle dieser letzteren: die kleine Terz, die Quarte, die Sexte und die Septimen nicht so zur Hand, wie sie sollten, und müssen daher erst durch Stopfen, Treiben und andere künstliche Mittel verbessert und auf den Punkt diatonischer Reinheit gebracht werden, wodurch sie aber eine von der der übrigen Töne abweichende Klangfarbe erhalten. Die einfachen Hörner und Trompeten gehören ohne Ausnahme in diese Kategorie; etwas Aehnliches findet bei den Zugposaunen und selbst bei den mit Klappen, Pistons oder Ventilen versehenen Tonwerkzeugen dieser Gattung Statt. Endlich klingen die tieferen Töne jedes Instrumentes matter, weniger voll, dumpfer, als die im mittleren Bereiche von dessen Umfang liegenden, die höheren schwächer und spitzer.

Dies sind nun allerdings bekannte Sachen, aber was folgt daraus?

Alle jene Eigenthümlichkeiten des Klanges machen sich, wie erwähnt, schon beim Einzelspiel mehr oder minder bemerklich, und wenn man ihnen auch auf eine oder die andere Weise auszuweichen, sie durch besondere Einrichtungen des Instrumentes zu beseitigen oder endlich durch künstliche Behandlungsweise desselben zu verringern oder minder auffallend zu machen sucht, ganz und gar verwischen lassen sie sich niemals.

Beim Ripienspiele dagegen, wo sie sämmtlich, so zu sagen, sich auf einem Platze zusammenfinden, einander durchkreuzen, auch nicht einmal unter allen Umständen umgangen oder gemildert werden können, muss dadurch ganz natürlich die mannigfachste Modifikation des Klanges und also auch dessen ästhetischer Wirkung entstehen.

Und so ist es auch. Verleihen doch z. B. in den sog. Kreuztonarten die leeren Saiten des Streichquartetts den Hauptakkorden Schärfe und Glanz; ähnlich wirken in geeigneter Weise alle übrigen Instrumente bis zur Pauke, welche in denjenigen Tonarten, die eine relativ tiefe Stimmung dieses Instrumentes erfordern, absonderlich dumpf und schaurig, voll und majestätisch in mittlerer Ton- oder Stimmungslage, hell, aber weniger schön in der hohen erklingt. Wiederum macht sich bei allen Tonarten*), in denen verhältnissmässig weniger Naturtöne der Instrumente und desto mehr durch die Applikatur oder andere technische Mittel hervorgebrachte zur Anwendung kommen, nur ein

*) Der einmal gäng und gäbe, wenn auch uneigentliche Ausdruck mag der Bequemlichkeit halber hier beibehalten bleiben.

geringerer Grad von Schärfe, Helle und Glanz bemerkbar.

Klar ist ausserdem, dass alle diese Vorkommnisse nicht unbedingte, bei irgend einer gegebenen Tonart als solcher ausschliesslich stattfindende sein können, wenn man erwägt, dass sie bei jeder veränderten Konstruktion der Instrumente sich anders gestalten und zu neuen Kombinationen Veranlassung geben. So effektuirt in dieser Beziehung eine *D*-Trompete in der *D*-Tonart gerade eben so, wie eine einen halben Ton höher stehende in der *Es*-Tonart.

Noch mehr. Die jetzt gebräuchliche Stimmhöhe unserer Instrumente ist seit *Mozart's* Zeiten um einen halben Ton gestiegen. Was damals *B* war, ist jetzt *A* u. s. w. Ja, seit *Joh. Seb. Bach* sind wir um einen vollen ganzen Ton*) höher gegangen. Dieser hörte sein wohltemperirtes Klavier um einen vollen ganzen Ton höher, als wir, und Niemanden ist es bis jetzt eingefallen, zu behaupten, der Charakter der Kompositionen jener Meister sei dadurch geändert worden, was doch nothwendig der Fall sein müsste, wenn unsere modernen Allerweltsästhetiker Recht hätten.

Endlich mag noch der Harfe gedacht werden, eines in Bezug auf unser Thema höchst merkwürdigen Instrumentes, des einzigen unter den nicht leiterfreien, welches enharmonische Unterschiede zu effektuiren im Stande ist. Genau genommen ist dies indess nur scheinbar, denn die Intervallenverhältnisse bleiben ungeändert. Bekanntlich besitzt die Harfe — *naturaliter* — nur die diatonische Leiter, von welcher jedoch jede einzelne Stufe künstlich um einen halben, bei der *a mouvement double* successiv um das Doppelte, also um einen ganzen Ton erhöht werden kann. Daraus entsteht der interessante Umstand, dass man z. B. auf den Saiten der *C*-Tonleiter die *Cis*tonart, der Stimmung und den ungeänderten Intervallenverhältnissen nach also *D*, auf denen der *G*-Tonleiter die Tonart *Gis* mit der Septime *Fis* zu spielen, überhaupt aber die sog. enharmonischen Intervalle auf mehr als eine Art zu Gehör zu bringen vermag, wo denn die künstlich erzeugten Töne im Vergleiche mit den entsprechenden natürlichen eigenthümlich effektuiren. Wollten nun diejenigen, welche von der absoluten Charakteristik jeder Tonart so viel Redensarten machen, sich konsequent bleiben, so müssten sie im obigen Falle ein und derselben Tonart, da wegen des vollständigen Unisons der einzelnen Intervalle *Cis*is von *D*, so wie *Gis* von *As* nicht im Geringsten unterschieden ist, einen doppelten Charakter beilegen, mithin ihre eigenen Aufstellungen zu Nichte machen.

Vielleicht wird man einwenden, das sei Alles recht gut, aber es sei und bleibe doch immer ein ganz ander Ding, ob man z. B. ein und dasselbe Stück aus *Es* spiele oder aus *B*. Nun ja. Im letzteren Falle klingt's schärfer, heller, jünger, spitzer, NB. wenn wir's in die Oberquinte transponiren. Machen wir aber dasselbe Experiment nach unten zu, transponiren also in die Unterquarte, so klingt's ernster, dumpfer, unbestimmter. Und doch ist Beides ein und dieselbe Tonart *B*!

Noch eins. Folgt auf einen musikalischen Satz ein anderer in der Oberdominantentonart des ersteren geschriebener, so macht sich ein ganz anderer Eindruck bemerkbar, als wenn dieser zweite Satz in die Tonart der Unterdominante transponirt wird. Einen ähnlichen Unterschied gewahren wir in einfacherer Weise schon bei der plagalen und authentischen Finalkadenz. Und doch liegt auch hier der Grund keineswegs in einem etwa absoluten Charakter der speziellen Tonarten, sondern er ist ein allgemeiner; er entspringt aus der psychischen Anregung, welche durch die Wahrnehmung des successiven Entstehens der Tonfolge, der Erzeugung, so zu sagen eines Tones, eines Intervalles aus dem anderen veranlasst wird. Nehmen wir einen bestimmten Grundton, so ist, abgesehen von der Oktave, die Quinte dessen nächster Sprössling. Sie erinnert direkt an ihren Ursprung und führt ohne Weiteres auf ihn zurück. Daher denn das Spannende, Wachsende, Erregende und Belebende, welches bei einer Ausweichung in die Dominanttonart durch diese gegenseitige Beziehung entsteht; daher die Befriedigung und Ruhe, welche die Rückkehr zur Tonika mit sich führt*); und daher endlich bei Umkehrung des Falles, bei einem Uebergange in die Tonart der Unterdominante, das Gefühl des Nachlassens, der Abspannung, der Resignation, welches der Eintritt einer Tonfolge mit sich bringt, die dem Eindrucke der vorigen, in Bezug auf sie mit einem Male als Dominantonreihe erscheinenden in dieser Eigenschaft sich entgegenstellt.

Aus diesem Grunde bewirkt denn auch jede Abweichung von der natürlichen, sich aus sich selbst successiv entwickelnden Folge der Harmonie, jeder sog. Harmoniesprung also, ein den Verhältnissen desselben entsprechendes, den ruhigen Fluss der Empfindung unterbrechendes Gefühl, daher wird auch jede Modulation in entferntere, weniger verwandte Tonarten in heterogene Empfindungen hinüberzuführen im Stande sein. Ein Schluss, welcher seine vollkommene Rechtfertigung auch in der Praxis findet, die sich dieses Mittels vorzugsweise und oft mit mächtiger Wirkung zu bedienen weiss.

Eben so haben alle vorerwähnten, lediglich der physischen und mechanischen Beschaffenheit der Tonwerkzeuge entspringenden Eigenthümlichkeiten den hervorragendsten Kunstmeistern eine bedeutende Hilfe gewährt, durch deren geniale Verwendung sie im Stande waren, die grossartigsten Effekte gleichsam hervorzu-

*) Eigentlich sogar noch um etwas mehr. Den berühmten *Euler's* im J. 1739 (siehe dessen *Tent. novae theor. mus.*) angestellte Untersuchungen ergeben als damalige Stimmunershöhe des *a* 392 Schwingungen in der Sekunde. Ein mässig hoch gestimmtes *g* macht heutzutage deren 393. Die Wiener und Hamburger Stimmung aber ist noch etwas schärfer. Wer sich für das Nähere hinsichtlich der allmäligen Zunahme der Stimmungshöhe und deren Abweichungen an verschiedenen Musikplätzen Deutschlands und Europa's interessirt, den verweise ich auf meinen deshalbigen, in Nr. 47, Jahrg. 1847 d. Bl. befindlichen Aufsatz.

*) Dass damit das metaphysische „Warum und Weshalb" noch lange nicht erschöpft sei, mag gern zugestanden werden, die deshalbige philosophische Erörterung ist aber um so eher zu entbehren, als sie hier nicht weiter hergehört.

zaubern, Effekte, die aber gänzlich verschwinden, so wie die bezüglichen Stellen auf anderen Instrumenten vorgetragen werden, ein Beweis, dass die Tonart als solche keinen Antheil daran habe. Es liesse sich in dieser Beziehung manche interessante Einzelnheit hervorheben, wenn nicht das bereits im Allgemeinen Gesagte zum Zwecke des Gegenwärtigen vollkommen ausreichte. Ohnehin gehört das Spezielliere in den Bereich der Instrumentirungskunst.

Da nun sämmtliche besprochenen Erscheinungen hinsichtlich ihrer Geltung für einzelne bestimmte Tonarten relativ sind, so konnte nur Missverstand und Begriffsverwechslung in den einzelnen Resultaten dieser Relationen einen einer jeden Tonart als solcher zukommenden absoluten Charakter finden wollen. Ein solcher spezieller Charakter gehört unter den obwaltenden Umständen in's Gebiet der reinen Unmöglichkeit, der Versuch aber, sogar aus jedem isolirten Dreiklange eine besondere charakteristische Bedeutung herausklauben zu wollen, ist Thorheit.

Und somit löst sich denn das Problem, welches eine schwülstige und affektirte Aesthetik auf ihr nebeliges Gebiet zu ziehen bemüht war, ganz einfach und ohne alle Mystik auf dem hier allein richtigen, dem technischen Wege.

Keine unserer Tonarten kann, abgesehen von dem Moment höherer oder tieferer Lage, einen sie speziell von einer anderen desselben Geschlechtes unterscheidenden Charakter besitzen. Will man dieses Moment als absolutes Kennzeichen ansehen, so mag es darum sein, obgleich es keineswegs das ist, von wo die gewöhnliche Charakteristik der Tonarten ausgeht. Etwas Anderes in dieser Beziehung aber gibt es nicht, trotz alles Gefasels unserer ästhetisirenden Feinnasen.

Quod erat demonstrandum. *Hdt.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 3 Thlr.

Vorliegende Symphonie ist die neueste Produktion *Gade's* und die jüngste Erscheinung auf diesem Gebiete überhaupt. Ihr Verfasser ist zwar ein Däne, seiner Kunstrichtung nach aber dem deutschen Geiste angehörig. Da das Werk von Allen, die es gut auszuführen gehört, als eines der besten dieser Gattung anerkannt worden, so gibt es Zeugniss, was der deutsche Genius der Tonkunst gegenwärtig auf dem Felde der Instrumentalmusik hervorzuschaffen im Stande ist. Ein möglichst scharfes Eindringen in seine technischen und geistigen Eigenschaften, verbunden mit vergleichenden Rückblicken auf die Schöpfungen früherer Meister, namentlich der *Beethoven's*, müsste dann leicht erkennen lassen, ob die Gegenwart Vollkommeneres gebracht und worin.

Diese Betrachtungen, so wie gewisse Präliminarien, die ich zum besseren Empfange meiner Ansichten über *Berlioz* vorausssenden möchte, die Ueberzeugung ferner, dass mit allgemeinen Sätzen über den Fortschritt nichts wahrhaft Förderndes erzielt wird, dass man dem Dinge vielmehr von allen Seiten nahe auf den Leib rücken, das Konkrete bis in die kleinsten Einzelheiten erforschen muss, mögen die Subsumirung dieser Kritik, so wie einer anderen über ein neuestes Werk von *Schumann*, unter meine Fortschrittsartikel wohl rechtfertigen können.

Die *Gade*'sche Symphonie besteht aus den vier gebräuchlichen Sätzen, nur dass in allen die Wiederholung der ersten Theile weggelassen ist und an der Stelle des Scherzo ein Allegretto, assai moderato, $^{2}/_{4}$, steht.

Die Verbannung der Wiederholungszeichen ist unbedingt als eine Verbesserung anzuerkennen. Wer würde es ertragen, den ersten Theil einer Predigt unmittelbar noch einmal anzuhören? In jedem regelmässigen Instrumentalwerke wird der erste Theil überdies als die sogenannte Repetition wiedergebracht. Andere Tonstücke, Ouvertüren z. B., haben keine Wiederholungen dieser Art, unbeschadet ihrer Auffassung und Wirkung. Sie sind also ein Gebrauch, aber keine wesentliche Kunstforderung, und es ist endlich an der Zeit, sie überall und für immer abzuschaffen. Es wäre ein kleiner, aber doch ein Fortschritt. Dass man anfängt, an der Stelle des Scherzo andere Geister erscheinen zu lassen, muss ebenfalls als ein solcher, oder wenigstens als ein glücklicher Seitenschritt bezeichnet werden. Denn wenn irgend eine künstlerische Idee (und deren Form den Gipfelpunkt erreicht hat, so ist es die des Scherzo. *Beethoven* hat dieses Wesen nicht allein erschaffen, sondern auch zur Vollendung gebracht. Kein Anderer trug Wesentliches zu seiner Erziehung bei; Keiner hat es übertroffen.

Betrachten wir nach diesen Vorbemerkungen die einzelnen technischen Seiten der vorliegenden Symphoniecn genauer.

Thematische Arbeit.

Das, was dem Instrumentalwerke vorzüglich mit seine technisch-organische Form verleiht, ist die thematische Arbeit, d. h. die ältere, aber stets veränderte, jedoch immer erkennbare Wiederholung eines Hauptgedankens (Thema). Ein Theil der thematischen Veränderungsmittel liegt in der Melodie; ein anderer in der Harmonie; ein dritter in dem Accompagnement. Diese drei Veränderungsmittel können an einem musikalischen Gedanken einzeln, oder zu zweien, oder alle drei zugleich angewendet werden.

In melodischer Hinsicht gibt es zwei thematische Grundverscheinungsweisen. Der Gedanke wird entweder ganz wiederholt und nur in andere Stimmen, oft zugleich in andere Tonarten verlegt; oder es werden nur einzelnen, zuweilen sehr kleinen Theilen desselben andere Melodieen gebildet. Zu beiden Arten treten dann meist noch andere Harmonieen und andere Begleitungsfiguren hinzu.

Beide thematische Behandlungsweisen der Melodie sind von den grössten Meistern in dieser Kunst, *Haydn*,

Mozart, *Beethoven*, *Spohr*, *Mendelssohn*, abwechselnd gebraucht worden, doch mit Bevorzugung der zweiten vor der ersten. Die erste Gestaltungsweise bedarf keiner besonderen Erörterung; von der zweiten mag sich ein Beispiel aus *Beethoven's* B dur-Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello hier zeigen.

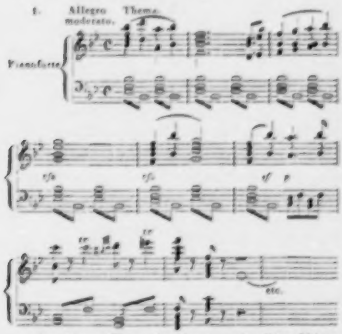

Aus diesem Thema hat der unerschöpfliche Meister unter vielen wunderbaren Gestaltungen auch folgende gebildet, zu welcher, wie man sieht, nur der *erste* Takt den Stoff geliefert.

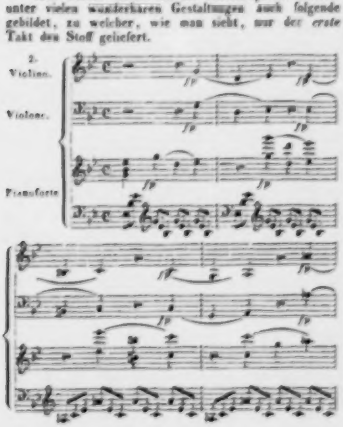

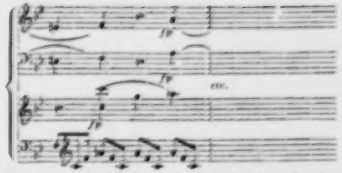

Die thematische Arbeit ist eine unerlässliche und ewige Forderung an die Instrumentalwerke. Annehmen, es könne eine Zeit erscheinen, die solchen Organismus nicht mehr fordere, hiesse glauben, der gebildete Menschengeist könne das Verlangen nach Erkenntniss der Einheit in dem Mannigfaltigen verlieren, die er im körperlichen wie im geistigen Reiche der Erscheinungen stets eifrig gesucht hat und immer suchen wird. Alles Streben der Komponisten, ein instrumentales Werk ohne thematische Arbeit zu bilden, muss daher unbedingt als eine Verirrung von den wesentlichen Kunstbildungsgesetzen bezeichnet werden, und alle Kritiker, welche solche Werke als einen Fortschritt verlangen und von der Zukunft erwarten, beweisen nur, dass sie in das Wesen des technischen Baues eines Kunstwerkes nicht eingedrungen sind.

Unserem Komponisten nun hat man bei seinen früheren Tonwerken den Mangel der thematischen Arbeit mehrfach zum Vorwurfe gemacht; und wenn dieser Vorwurf in seinem ganzen Umfange gegründet wäre, so müsste man *Gade* als einen auf einem grossen Abwege wandelnden Künstler betrachten und bedauern. Allein ich kenne keine reine Instrumentalkomposition von ihm, worin dieses wesentliche Element, worin die thematische Arbeit gänzlich fehlte. Wohl aber hat er sie in seinen früheren Werken seltener, als andere Meister vor ihm, und sodann vorzüglich nur in der ersten Weise, d. h. als blos in andere Tonarten versetzte, anderen Instrumenten übertragene, mit anderen Harmonieen begleitete *ganze* Melodieen angewendet.

In dieser neuesten Symphonie hingegen zeigt sich ein bedeutender Fortschritt in Behandlung der thematischen Arbeit, indem er auch die zweite Umgestaltungsart abwechselnd mit der ersten und oft sehr interessant und pikant-fantastisch gebraucht hat.

Hierfür mögen einige Beispiele vor Augen gelegt werden, die um so mehr Entschuldigung finden werden, als wir uns später Behufs anderer Bemerkungen darauf zu beziehen haben.

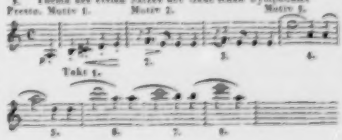

Dieses Thema ist aus nur drei verschiedenen Motiven gebildet. Das erste liegt im ersten, das zweite im zweiten, das dritte im vierten Takte. Die anderen sind blos versetzte Wiederholungen.

Einige thematische Gestaltungen daraus.

Aus dem dritten Motive und dem ersten in der Gegenbewegung gewebt:

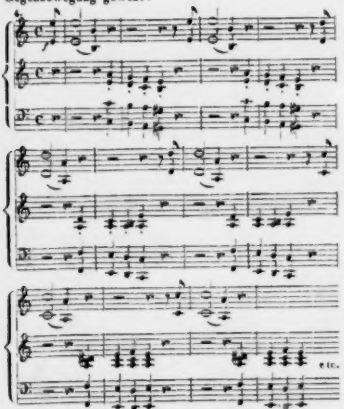

Aus dem ersten Motive blos gebildet:

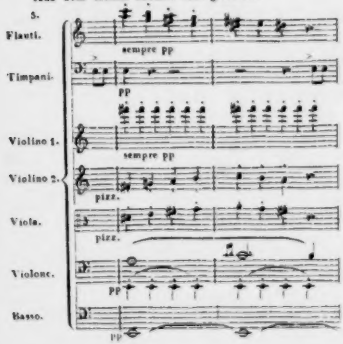

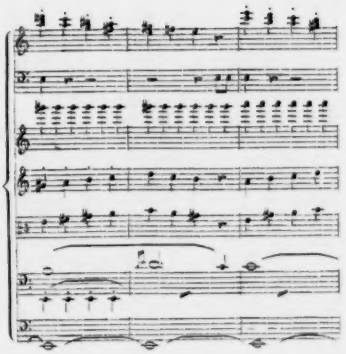

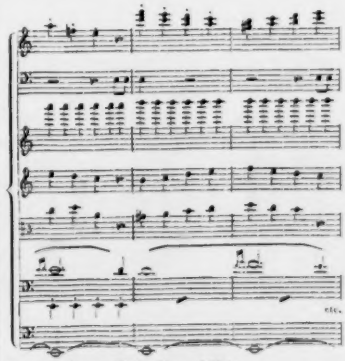

Aus dem dritten Motive blos gebildet:

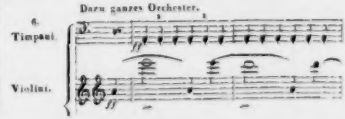

für die Tenorstimme gesetzte Arie: So steigt nach Ungewittern etc. nicht von dem braven Tenoristen des Chors gesungen, da sie der Diskantist nur mittelmässig sang und schlecht vortrug? Was sollten die Veränderungen und Zusätze in dem Recitative zu Anfange des dritten Theils? warum blieben beym Anfange des darauf folgenden Chores die Trompeten weg? u. s. w. Das Auditorium war zahlreich; aber ein grosser Theil desselben, lauter Bürger aus den untern Ständen, verliess nach Endigung der Musik mit Anfang der Predigt die Kirche. — Am Ostersonntage wurde Wolfs Osterkantate: Des Lebens Fürsten etc. auch nur zur Hälfte, und zwar ziemlich gut, gegeben. Es ist freylich an sich recht gut, dass solche Musiken in der Domkirche aufgeführt werden, und es besteht auch hierin ein Vorzug der Domkirchenmusiken vor denen in den Stadtkirchen: aber wenn sie zu lang und zu viele Aenderungen und Auslassungen darin nöthig sind — freylich zum Theil vielleicht deshalb, weil sie nicht für die Kirche geschrieben wurden — so sollte man doch wohl lieber kürzere Stücke wählen, deren es ja ziemlich viele giebt, selbst von unsern neuern Komponisten, und deren Anschaffung und Ausführung, wenn sie auch mit einigen Kosten verbunden seyn sollte, das Domkapitel, besonders unter dem jetzigen Dechant, Staatsminister von Voss, einem Kenner und Beförderer der Kunst, den thätigen und fleissigen Blum wohl etwas erleichtern würde: wie denn schon mehreres in dieser Hinsicht seit einigen Jahren geschehen seyn soll.

Es ist unter diesen Umständen nicht zu verwundern, wenn man die Musiken in den Kirchen der Altstadt M. in weit schlechterem Zustand, als die im Dom, findet. Das liegt aber, soviel ich habe beobachten können, keineswegs an dem Direktor derselben, Hrn. Zacharia, der besonders ein guter Theoretiker seyn soll, sondern an der Verschiedenheit der beyden Singechöre, die zu denselben gebraucht werden, und diese hängt, wie überhaupt die Beschaffenheit jedes Singchores, das so, wie die Magdeburgischen, und wie fast alle unsere jetzigen Chöre eingerichtet ist, nicht von dem Kantor (oder wie sein Titel sonst sey) bey der Schule, sondern fast ganz allein vom Präfektus ab. Sollen 20 bis 30 junge Leute einen Chor gut executiren, so muss, so oft sie zusammen singen, und das geschieht, ja bey der jetzigen Einrichtung des Strassensingens, oft genug, und zwar allein unter Aufsicht des Präfektus, dahin gesehen werden, dass es mit aller möglichen Genauigkeit, Reinheit, Gleichmässigkeit, kurz so geschehe, als wäre das grösste Auditorium von Kennern gegenwärtig. Das ist es, was ein guter Chorpräfekt bewirken soll und kann, was aber wenige bewirken, entweder, weil sie gar keine Idee von dem Wesen des vierstimmigen Gesanges haben, oder weil sie zu träge sind, Erinnerungen zu geben, und die nöthigen Uebungen anzustellen. Ist aber ein Chor in dieser Rücksicht vernachlässigt, so ist der beste Direktor nicht im Stande, eine vollstimmige Musik mit demselben gut aufzuführen. Einen deutlichen Beweis hiervon giebt das Singechor der magdeburgischen Bürgerschule, und die Kirchenmusiken, Konzerte und Opern, wobey es gebraucht wird. Die Osterfestmusik in den Stadtkirchen war äusserst unbedeutend, weil die Arien und Chöre, aus denen sie, übrigens auf eine recht gute Art, zusammengesetzt war, und besonders die letztern, aus dem angegebenen Grunde, schlecht exekutirt wurden.

Oeffentliche Konzerte wurden in M. auf der Freymaurerloge, und auf dem Club der Kaufmannschaft, die Harmonie genannt, im Winter alle 14 Tage abwechselnd gegeben. Beyde dirigirt der Direktor des Orchesters am Nationaltheater, Hr. Pitterlin. An guten Instrumenten fehlt es nicht, wohl aber gar sehr an guten Sängern. Indessen hörte ich doch von zwey Mitgliedern des Orchesters ein Konzert für zwey Violinen, was kaum mittelmässig gespielt wurde, so dass man sogar oft sehr unreine

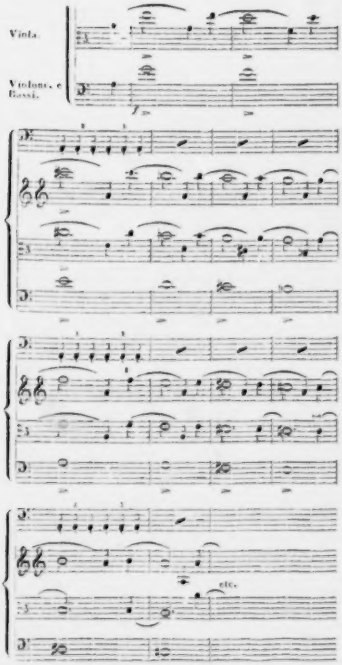

Alle vier Sätze der Symphonie zeigen eine Menge interessanter thematischer Gestaltungen beider oben erwähnter Arten, und es ergibt sich daraus, dass der dem Komponisten früher, wenn auch nicht in seinem ganzen Umfange, doch theilweise nicht ohne Grund nachgewiesene Mangel hier beseitigt und das Werk in dieser Beziehung *Gade's* Fortschritt in seiner eigenen künstlerischen Ausbildung auf das Beste herausstellt.

(Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Leipzig, im August 1848. Wenn eine bedeutende Erscheinung in der Kunstwelt an uns herantritt, so geschieht es oft, dass sie uns im ersten Augenblicke blendet, überrascht, hinreisst. Der Maler weiss uns durch Kühnheit der Conception, durch Glanz der Farben, durch frappantes Auftragen der Lichter zu imponiren, und sollten wir in diesem ersten Augenblicke über ihn ein Urtheil sprechen, so würde dasselbe unbedingt günstig für ihn ausfallen; wir thun es aber klüglich nicht, sondern sehen erst noch einmal genauer hin. Und siehe, da entdecken wir denn Mancherlei, was in ein ächtes Kunstwerk nicht gehört, als z. B. Fehler in der Zeichnung, Fallenlassen der Nebenpartieen, allzu starkes Hinarbeiten auf Effekt, Missverhältniss zwischen Licht und Schatten u. s. w. So geht es auch in der Tonkunst, und so ist es uns speziell mit dem Baritonisten Herrn *Karl Formes* aus Wien*) gegangen, der auf dem hiesigen Stadttheater eine Reihe von Gastrollen gegeben hat (Bertram in Robert der Teufel, Figaro in Figaro's Hochzeit, Raspar im Freischütz, Orovist in Norma, Marcel in den Hugenotten). Es ist wahr, dieser Sänger besticht durch wahrhaft glänzende Mittel; der Umfang, die Fülle, das Metall, die Reinheit, die leichte Ansprache seiner Stimme, das unverkennbar vorhandene Talent, — das Alles ist in der That bewundernswerth, und er weiss dadurch häufig Wirkungen hervorzubringen, die wir nicht anders als mit dem etwas gemissbrauchten Ausdrucke *kolossal* zu bezeichnen wüssten — kolossal wenigstens für unsere kleine Bühne**). Lassen wir uns aber dadurch nicht verblenden, sondern sehen wir etwas genauer, mit ästhetisch-kritischem Blicke hin, so geht es uns, wenigstens theilweise, wie oben dem Beschauer vor dem Bilde.

Man sage nicht, dass unsere Zeit arm sei an Künstlertalenten, so wie an tüchtigen Kunstmitteln. (Nur verstehe man unter diesen nicht etwa die pekuniären Kunstmittel; denn an diesen ist jetzt wahrlich kein Ueberfluss in den Ländern deutscher und anderer Zungen.) Eben so häufig wohl wie früher und zu allen Zeiten trifft man namentlich auf gute Stimmen. Das Material ist also da. Aber woran unsere Zeit wirklich arm, das ist eine durchaus künstlerische Verwendung desselben. Und dies gilt wieder namentlich von den Sängern. Offenbar ist es eine der ersten Anforderungen an alle Kunst, dass die Mittel stets Mittel bleiben und nicht zum Zwecke erhoben werden sollen. Der Sänger muss sich also ohne alle Ausnahme dem Charakter und der Situation seiner Rolle unterordnen; nur diese Faktoren und das Gefühl dürfen seinen Vortrag bestimmen. Allein die meisten Sänger wissen das besser: das Mittel ist es, was ihren Vortrag bestimmt, was sie auf den Thron erheben; sie wollen sich blos hören lassen, anstatt ein

*) Siehe die biographischen Notizen über ihn in Nr. 29 dieser Zeitung, S. 450.

**) Dass Herr *F.* auch grössere Räume vollkommen auszufüllen versteht, ist von anderwärts her, z. B. von Wien, von Hamburg u. s. w. mehrfach berichtet worden.

abgerundetes Kunstwerk hinzustellen. Mit Recht sagt man daher: der oder jener Sänger hat sich da oder dort *hören lassen*. Wer Volubilität der Stimme besitzt, mengt überall Passagen und Fioriturен ein, mag auch der Charakter des vorzutragenden Stückes die grösste Einfachheit, den reinen getragenen Gesang erfordern. Wer eine starke, wohlklingende Stimme hat, lässt sie oftmals auch da mächtig ertönen, wo die Situation durchaus zarten und leisen Vortrag verlangt. Hier ist es, wo wir Herrn *Formes* bisweilen auf den Schleichwegen der Kunst ertappen. Mehrmals glaubten wir aus seinem Gesange herauszuhören: „Hört mal, welche starke Stimme ich habe", statt dass der Sänger vielmehr sagen sollte: „Hört, wie ich meine Stimme zu beherrschen und stets so anzuwenden weiss, wie das Wesen des Stückes es gerade verlangt." Das ist die eigentliche künstlerische Weihe des dramatischen Sängers, und in dieser Beziehung können wir Herrn *Formes* noch nicht die völlige künstlerische Durchbildung zugestehen. Letztere mangelt auch noch in Beziehung auf die eigentlich technische Schulung der Stimme, die Koloratur. Ein heutiger Sänger kann nicht sagen: dies oder jenes Fach des Gesanges ist ausschliesslich das meine, ich will blos einfache, schlichte Kantilene vortragen, mich aber auf den künstlicheren verzierten Gesang nicht weiter einlassen; — er muss auch diese Seite der Kunst überwältigen und in sich aufnehmen; er muss stets beherrzigen, dass nur wer der Form nach allen Richtungen hin völlig Meister ist, ein wirkliches Meisterwerk zu liefern vermag. Herr *Formes* ist aber der Form noch nicht völlig Meister — ein Mangel, der namentlich in einer Partie wie Figaro hervortritt.

Was wir hier von dem Gesange sagten, das gilt nun auch von dem Spiele, der Darstellung. Auch hier ist die höchste Aufgabe des dramatischen Künstlers die naturwahre Darstellung des Charakters und der Situation. Es wäre ungerecht, leugnen zu wollen, dass Herr *Formes* auch in diesem Felde mit entschiedenem Talente begabt ist, manche sehr gute Momente legten dafür Zeugniss ab. Allein dazwischen fehlte es auch nicht an solchen, die mehr der gewöhnlichen, einige Male sogar der weniger als gewöhnlichen Theaterroutine angehören, als der ächten Menschendarstellung. Summa: es mangelt hier ebenfalls die letzte Weihe, jenes feine Etwas, jenes künstlerische Aplomb, das wir eben künstlerische Durchbildung nannten.

Irren wir nicht, so liegt es nur an Herrn *Formes* selbst, diese letzten, aber auch schwierigsten, aber auch dankbarsten Höhen der Kunst noch zu erreichen. Seine Leistungen werden sehr bald den noch fehlenden Grad von Vollkommenheit erreichen, wenn er seinen Blick schärfer als bisher auf die Natur seiner Charaktere und Situationen richtet, wenn er mehr in ihr inneres Wesen eindringt, anstatt sich mehr oder weniger mit der für die Menge leicht fasslichen Aussenseite zu begnügen, wenn er es sich zum Gesetze macht, seine Darstellungen als ein durchaus übereinstimmendes Ganzes auszuprägen. Dass er dies aber vermag, dafür bürgt uns sein bedeutendes Talent.

Als getreuer Berichterstatter müssen wir noch hinzusetzen, dass Herr *Formes* bei dem Publikum den lebhaftesten Beifall erntete. *F.*

Leipzig, im September 1848. Wir haben jüngst zwei musikalischen Abendunterhaltungen beigewohnt, welche eine erst seit Kurzem unter dem Namen „Musikalischer Verein" bestehende Gesellschaft im Saale der Europäischen Börsenhalle veranstaltet hatte. Die Mitglieder sind theils Dilettanten, theils Zöglinge des hiesigen Konservatoriums der Musik; Gesangsachen (sowohl ein- als mehrstimmige) und Instrumentalkompositionen (für ein und mehrere Instrumente) bilden die Gegenstände der Uebungen; das Ganze steht unter der Leitung des Herrn *Emil Büchner*, eines talentvollen jungen Komponisten und Musiklehrers, der früher selbst Zögling des Konservatoriums war. Die Leistungen selbst waren freilich theilweise noch schwach und schulerhaft, namentlich im Gesange und dem unvermeidlichen dilettantischen Klavierspiel; indessen ist bei der Thätigkeit und dem Eifer der Mitglieder zu hoffen, dass bald auch von dieser Seite Genügenderes geboten wird. Unter den übrigen Solovorträgen war manches recht Gelungene; ausser denen des erwähnten Direktors der Gesellschaft, Herrn *Büchner*, heben wir besonders noch die des Violinisten Herrn *Nicol. Sapekowsky* hervor, der mit vieler Fertigkeit und Reinheit spielt und ein nicht gewöhnliches Talent verräth. — In der letzten Abendunterhaltung des Vereines, den 31. Juli, liess sich, als Gast, der Bassist Herr *Kiren*, früher Mitglied des Hamburger Stadttheaters, hören und fand wegen seiner stark tönenden, wohlklingenden Stimme vielen Beifall.

Feuilleton.

An der Leipziger Bühne ist Fräul. *Würst* aus Königsberg nach einem mit vielem Beifall begleiteten Gastspiel angestellt worden. Ebenso der bereits früher hier engagirt gewesene Bassist *Salomon*.

Robert Schumann hat nun seine Oper: „Genovefa" beendet. — *Lortzing* schreibt an einer neuen Oper, Namens „Regine".

Herr *Karl Formes* gab in Leipzig noch ein Concert zum Besten der unbemittelten Studirenden Wien's. Die Einnahme belief sich auf 98 Thlr. 15 Sgr., die Ausgabe auf 87 Thlr. 20 Sgr., folglich Reinertrag 10 Thlr. 25 Sgr.

In Berlin wird nächstens die italienische Oper wieder eröffnet werden. Hauptsänger sind die Damen *Fodor*, *Dagliotte*, *Nurmann*, die Herren *Labocetta*, *Pardini*, *Catalani*, Baritun *Rinaldini*, Bassist *Pons*. Die erste Oper wird *Bellini's* Norma sein; später sollen u. a. folgen: die Zauberflöte, die Stumme von Portici, Fra Diavolo, auch eine neue Oper von *Barbieri*, dem Kapellmeister der Gesellschaft, Namens „Colombo".

In Folge des von dem preussischen Kultusministerium erlassenen Reskriptes vom 14. Juli wegen Organisation des Kunstwesens haben die Berliner Musiker bereits verschiedene Schritte gethan. Ein besonderer Musikerverein, unter *Hentschel's* Vorsitz, hat dem Ministerium eine Vorstellung deshalb übergeben, ebenso

der „Tonkünstlerverein“ und noch eine andere derartige Gesellschaft. Am 24. August fand nun eine allgemeine Versammlung der Berliner Tonkünstler Statt. Etwa 60 hatten sich eingefunden; den einstweiligen Vorsitz führte *A. B. Marx*. Einstimmig wurde beschlossen, einen Ausschuss von Sachverständigen aus den praktischen und theoretischen Musikern zu wählen, der nach allseitiger Erwägung einen Hauptbericht abfassen und den Theilnehmern zur Begutachtung vorlegen soll. Dem Ministerium ist von diesem Beschlusse sofort Anzeige gemacht worden.

In Wiesbaden fand am 26. August in der Ständekammer die Verhandlung über das Schicksal des dortigen Theaters Statt. Als Hoftheater hört dasselbe entschieden mit dem 1. September auf; als ständisches oder Nationaltheater soll es fortbestehen. Gefordert wurde ein ständischer Zuschuss von jährlich 32,000 Fl., bewilligt ward aber vorläufig nur ein Drittheil dieser Summe auf die vier Monate vom 1. September bis Ende des laufenden Jahres; bis dahin soll eine völlige Reorganisation des Theater stattfinden.

Im September wird das Strassburger Theater wieder eröffnet. Die Stadtverwaltung hat den Direktor für die sechs Wintermonate eine Unterstützung von mehr als 30,000 Francs bewilligt.

Bei dem Reichstage in Frankfurt a. M. sind für die deutsche Flotte wieder eingegangen: 62 Fl. Ertrag eines Concertes des Musikcorps des freiwilligen Jägerbataillons zu Frankfurt; 290 Fl. Ertrag eines Concertes des allgemeinen Sängervereines in Dresden.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **C. Luckhardt**, Musikalienhandlung in Kassel, ist so eben erschienen:

Böhner, L., Adagio romantique. Op. 106, pour le Piano. 7½ Sgr.

Gerke, O., Les Trigemeaux. 3 Polka pour le Piano. Op. 210. N° 1, 2, 3. 7½ Sgr.

— — do. N° 3. 10 Sgr.

— — do. complet. 17½ Sgr.

— — do. petite Fantaisie pour Piano. 5 Sgr.

Häser, C., 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. Op. 8.

Herrstedt, A., Der Abend auf der Alp. Idylle von *A. Koch*. Für 4 Männerstimmen mit Begleitung. Partitur und Stimmen. 22½ Sgr.

Liebe, L., 3 Lieder aus *Ruckert's* Liebesfrühling für Alt oder Bariton mit Piano. Op. 10. 17½ Sgr.

Rosenkranz, A., Salon-Polonaise pour le Piano. Op. 15. 12½ Sgr.

— — 2 Serenaden pour le Piano. Op. 14. 15 Sgr.

— — Uebungs- und Erholungs-Stunden am Pianoforte. 7 Stücke in fortschreitender Ordnung. Heft 2. 15 Sgr.

Spohr, Dr. Louis. An Sie am Klavier. Gedicht von *Braun v. Braunthal*. Für Gesang mit Pianoforte auch als Sonatine für Piano mit Gesang. Op. 138. 15 Sgr.

Tanz-Album, Kasseler, für Piano. 4r Jahrg. 10 Sgr.

Wallerstein, A., Erinnerung an Pyrmont. Walzer für Piano. Op. 15. 2. Auflage. 15 Sgr.

Sämmtliche **Opern-Partituren** von **C. M. v. Weber**, als: Der Freischütz, Preciosa, Silvana, Abu Hassan, Oberon und Jubel- oder Erste Kantate, sind durch Kauf mit vollständigem Eigenthumsrecht an uns übergegangen und durch königl. Privilegium uns gewährleistet. Wir erlassen dieselben in korrekter Abschrift nebst Textbuch zu billigen Preisen.

Berlin, 20. August 1848.

Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung.

Musiker-Gesuch.

Ein guter Violinspieler, Klarinettist, Flötist, Bassist, Trompeter und guter Posaunist werden zu einer Musikgesellschaft gesucht, das Nähere ist durch frankirte Briefe beim Musikdirigent *Metzner* in Forst (Niederlausitz) zu erfragen.

Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die regelmässige halbjährliche Prüfung und Aufnahme neuer Schüler und Schülerinnen findet Statt **Dienstag, den 3. Oktober** gegenwärtigen Jahres von Vormittag 10 Uhr an. Anmeldungen hierzu sind in frankirten Briefen oder spätestens am Tage vor der Prüfung persönlich bei dem Direktorium zu bewirken.

Zur Aufnahme sind erforderlich: Talent und eine wenigstens die musikalischen Anfangsgründe übersteigende Vorbildung. Das Konservatorium bezweckt höhere, möglichst allgemeine und gründliche Ausbildung in der Musik; es erstreckt sich daher der Unterricht theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Kunst und Wissenschaft, und wird ertheilt durch:

Herrn Musikdirektor **M. Hauptmann** (Harmonie, Kontrapunkt und Fuge).
- Musikdirektor **E. F. Richter** (Harmonielehre).
- Musikdirektor **Jul. Rietz** (Anleitung und Uebung in der Komposition, Instrumentirung u. s. w.).
- Prof. **J. Moscheles** (Oberleitung des Pianofortespiels, Ausbildung im Vortrage und in der Pianofortekompositon).
- **L. Plaidy** } (Pianofortespiel).
- **F. Wenzel** }
- Organist **C. F. Becker** (Orgelspiel).
- Concertmeister **F. David** (Oberleitung des Violinspiels, Uebung im Quartett- und Orchesterspiel und Dirigiren).
- **Joseph Joachim** }
- **Moritz Hiengel** } (Violinspiel).
- **Ferd. Röhmer** (Stimmbildung, Ausbildung und Uebung im Solo- und Chorgesang).
- **Franz Brendel** (Vorlesungen über Aesthetik, Geschichte der Musik (nach seinem im Druck erschienenen „Leitfaden für den Kursus am Konservatorium zu Leipzig“), Deklamir-Uebung für Solosang-Schülerinnen und Schüler).
- **Louis Alberi** (italienische Sprache für Solosang-Schülerinnen und Schüler).

Das Honorar für den gesammten Unterricht beträgt jährlich 80 Thaler Courant, in vierteljährigen Terminen pränumerando zahlbar, 3 Thaler zur Bibliothek ein für allemal bei der Aufnahme, und jährlich 4 Thlr. pränumerando für den Institutsdiener.

Der ausführliche Prospectus über die innere Einrichtung des Instituts wird von dem Direktorium, der Buchhandlung *Joh. Ambr. Barth* und den Musikalienhandlungen *Breitkopf & Härtel* und *Fr. Kistner* zu Leipzig unentgeltlich ausgegeben und kann durch alle Buch- und Kunsthandlungen des In- und Auslandes bezogen werden. Leipzig, im August 1848.

Das Direktorium des Konservatoriums der Musik.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. **Nr. 37.** 1848.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände. — Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — *Miscellen.* — *Feuilleton.*

Pariser musikalische Zustände.

Von Dr. *F. S. Bamberg.*

Das Paradies (Eden) von *Félicien David.*

In der diesjährigen Musikwüste mit einem Paradiese aufzutreten, wäre eines grossen Talentes würdig gewesen, wenn das Paradies nicht selbst an die *Wüste* erinnerte. Eine endlose Fortsetzung der melodramatischen Idee, die uns den „Desert" gegeben hat, wäre noch zu ertragen, aber eine Verflachung dieser Idee ist geradezu unerträglich und führt von der „Wüste" in's Wüste. Scherz bei Seite! Es thut uns leid, ein so schönes Talent, wie das *David's*, in Bezug auf das Prinzip seiner Kunst im Finstern tappen zu sehen. Es gibt musikalische Naturen, und sie sind die untergeordneteren, die den Stoff zu ihren Werken von der Aussenwelt erst in das Innere übertragen und ihn dann als ein Erlebtes musikalisch veräussern. Dieser indirekte Prozess kann darum doch grosse Kunstschönheiten erzeugen, wie so die meisten Opernkomponisten zweiten Ranges beweisen. Entbindet sich bei ihnen auch nicht, wie bei den Komponisten ersten Ranges, der überfüllte Strom eines inneren Lebens an äusseren Erscheinungen oder Ereignissen und lässt er auf diese Weise auch nicht ein grosses menschliches Dasein in seinem freud- und leidvollen Verhältnisse zur Aussenwelt ertönen, so sind die *disjecta membra poetae* der zweiten Kategorie von Komponisten doch als einzelne Schönheiten hochzuschätzen. Wenn es auch keine *Schönheitsbeweise* des Lebens sind, so sind es doch *Verschönerungen* desselben. Aber die Musik ist, obgleich an der Grenze der Sinnenwelt stehend, doch immer noch eine sinnliche Kunst, ja wir brauchten nur ganz einfach zu sagen: eine Kunst; denn alle Kunst ist sinnlich und muss sinnlich sein. Wenn hieraus selbst für die höchste, aus der Idee heraus erzeugte Musik folgt, dass sie ohne eine an Sinnlichkeit grenzende Gefühlsbewegung leblos und zur Rührung unfähig ist, so gilt dies noch viel mehr von der Musik zweiten Ranges, denn eine von aussen hereingenommene Idee ist natürlich noch viel abstrakter, als die innerlich erzeugte. So lange ein Komponist also so eine Wüste sieht, sich die stille Majestät der Einförmigkeit, das pittoreske Erscheinen einer Karawane, ihren Halt, einen Mädchentanz am Abende, einen Sonnenaufgang, einen Aufbruch der Karawane u. s. w. vorstellt und für diese sinnlichen Szenen innerlich wahrhaft erregt ist, kann er sehr wohl Kunst, d. h. die Verwandlung des Wirklichen in ein Bild, zu Stande bringen. Wenn ein Künstler sich aber, wie *David* diesmal gethan hat, die Welt vor der Schaffung des Menschen vorstellt, also von vorn herein mehr eine *Idee* als ein *Bild*, und daraus nun unter dem Titel „*Avant l'homme*" eine einleitende Symphonie macht, so muss es dieser an Wahrheit und Leben fehlen. *Haydn* hat das Chaos gemalt, ja, aber mit wie wenigen Takten, und dann hat er es nur als Kontrast zu der ganz sinnlich dargestellten Schöpfung gethan; gleichsam nur einen starken Hintergrund gestrichen, auf dem die heissesten Lebensfarben sich dann weit glühender abzeichnen sollten. Die Allegorie ist von je her der Kloss unter den Marmorbildern der Kunst gewesen; wenn, wie hier, die Schlange unter dem Titel des Versuchers singt, so verdirbt die Reflexion über diese Verkappung den ganzen Eindruck. Und wenn dies auch nicht der Fall wäre, die musikalischen Ausdrücke einer solchen Allegorie sind an sich schon selten wahr und ergreifend, wie auch dieses Beispiel zeigt. Die grossen Meister haben hierin den Takt des Genie's selten verleugnet, und so oft sie allegorische Erscheinungen singen lassen, haben diese immer mehr oder weniger Beziehung auf unser Gefühlsleben, wie der Tod, die Geister der Unterwelt oder die Najaden bei *Gluck*, oder die Engel bei *Haydn*; aber wenn ein Schlangendämon von der Erkenntniss des Guten und Bösen singt, so wird er sich unser Mitgefühl nie ersingen. Die Dichter glauben die Dürre dieses Stammes durch die Schmarotzerpflanzen künstlich duftender Worte verdecken zu können; aber wer hört den folgenden der Muhme Schlange nicht die Doppellüge ihrer selbst und des Poeten an?

Vous êtes, femme plus belle
Que l'étoile du matin,
C'est un ange qui l'appelle
Sous l'arbre de ton jardin.
Dans ces feuilles
Si tu cueilles
Le plus beau fruit de ce lieu,
Le ciel sera sans mystère.

Tu regneras sur la terre,
Et ton époux sera Dieu.

Die erklärenden Worte zur Ouverture sind geradezu lächerlich, und ich begreife nicht, wie ein Mann von dem Talente *Méry's* dies nicht gefühlt hat. „Die Ouverture-Symphonie, heisst es, ist überschrieben: *Avant l'homme*. Dieser Titel, wird dann ferner gesagt, gibt den Gedanken an, der den Dichter bei seinem Werke geleitet hat. Die Untersuchungen der *geologischen Wissenschaft* haben uns alle Revolutionen, die die Erde vor der Erschaffung des Menschen erlitten hat, gelehrt und der Komponist glaubte daher den ruhigen Gemälden des Edens diese düstere Vorrede geben zu müssen." Hier kann man nur sagen: *si taceissen, philosophus mansisses*, denn die Resultate der Wissenschaft haben mit den Resultaten der Einbildungskraft Nichts zu thun, und die einfache phantastische Idee eines Chaos ist für die Kunst unendlich fruchtbarer als die Gewissheit organischer Erdrevolutionen. Der Komponist hat zur Bibel ein weit intimeres Verhältniss als zu Cuvier und Geoffroi Saint-Hilaire. Bei der Erklärung der Grundidee der Symphonie-Ouverture hat es der Dichter übrigens nicht bewenden lassen, sondern auch noch eine 66 Verse lange „Traduction libre" dieser Symphonie hinzugefügt. Und was für eine Uebersetzung! Soll etwa auch das in der Ouverture sein?

Combien a-t-il duré cet âge de la terre,
Quand la planète en deuil, l'Océan solitaire,
Ensemble magissaient pour notre enfantement?
Dieu pour qui rien jamais ne finit, ne commence,
Connaît seul la longueur de ce travail immense;
Mille siècles pour lui ne durent qu'un moment.

Wirklich ist diese Ouverture auch ohne allen Kunstwerth, ohne den mindesten musikalischen Reiz. Sie erinnert an den Anfang von der phantastischen Symphonie von *Berlioz*. Ein kleines Zwischenspiel führt nun in den Eden, den Adam mit einer Hymne an die Sonne beginnt, die zu den besten Nummern des Ganzen gehört. *Poultier* hat dieses Stück recht angenehm gesungen. Die Fortsetzung von Adam's Gesang zeigt uns, dass er das Bild Eva's geträumt hat. Engel verkünden ihm ihre Geburt, Eva fängt an zu singen und ihre Kavatine nach dem Duett ist wieder eine gute Nummer. Dann singen die Blumen einen Chor, der weniger schön ist als die Tanz-Symphonie der Blumen, die nun folgt. Dieses letztere Stück, mit welchem der erste Theil schliesst, ist vielleicht das beste in der ganzen Komposition. Der zweite Theil steht dem ersten unstreitig nach. Ein Dämonenchor eröffnet ihn. Eva erwacht und ihr Gesang wird von der Stimme des Untersuchers unterbrochen. Hier folgen die oben angeführten Verse, deren Musik von geringer Wirkung ist. Als Eva die fatale Frucht pflückt, findet, wie das Programm uns sagt und die Ohren uns zu hören geben, „eine Explosion des Orchesters" Statt. Die Dämonen triumphiren in einem neuen wirkungslosen Chore, eine „Symphonie transitoire", deren Bedeutung wir nicht verstehen, folgt, und Adam, Eva und der Gottseibeiuns singen ein Trio, dem es durchaus an dramatischem Charakter fehlt. Obgleich sich auch in dieser im Grunde verfehlten Komposition ein bedeutendes Talent kundgibt, war die Wirkung im Ganzen doch sehr schwach. Dazu kam eine weniger als mittelmässige Ausführung durch *Alizard*, *Grimm* und *Fortheau*, die immer noch besser waren, als der klägliche Chor.

Wenn wir hier noch eine Bemerkung hinzufügen dürfen, so wäre es folgende. Die Hoffnung auf eine neue Zukunft der Kunst macht denen, die sie hegen, alle Ehre, wenn mit ihr auch nicht die Nothwendigkeit neuer *Kunstformen* gegeben ist. Jeder wahre Kunstkenner kann sein Vertrauen in die Zukunft der Kunst nicht verlieren, aber er macht sie nicht von einer Veränderung ihrer Formen abhängig, sondern findet ihr unzerstörbares Prinzip und die Neuheit ihrer Erscheinungen nicht in der *Unendlichkeit* ihres Kreises, denn eine solche gibt es nicht, sondern in der *Unerschöpflichkeit* desselben. Wenn es den Menschen einfiele, die fortwährende Erzeugung von Menschen, die einander doch sehr ähnlich sind, langweilig zu finden und die Schönheit und den Werth des Lebens von der Nothwendigkeit einer endlichen Erschaffung höherer Geschöpfe abhängig zu machen, so kann man sie ganz einfach auf die Oekonomie des Erdballs verweisen, der nichts Höheres als den Menschen hervorbringen *kann*. Wenn Kunstrichter aber die ewigen Duplikate von Symphonieen und Opern langweilig finden und die Zukunft der Kunst von einer Erweiterung der *Kunstformen* abhängig machen, so glaubt man, von der Unendlichkeit der Fantasie auf die Unendlichkeit der Kunstformen schliessend, ihnen Recht geben zu können. Man bedenkt nicht, dass die Unendlichkeit der Fantasie nicht die Unendlichkeit der *Kunstformen*, sondern nur die ihres Inhaltes, des zu verarbeitenden Stoffes selbst, nicht aber seiner Gestalt möglich macht, und zwar aus dem einfachen innern Grunde, dass alles Formelle nicht allein räumlich, sondern auch zeitlich begrenzt ist, der gestaltete Musik gewordene Lebensinhalt also, ebenso der ästhetischen wie der zeitlichen Entwickelung nach, seine natürliche Grenze findet. So wenig das Leben eine höhere Form hat als die des *Handelns*, so wenig hat die Kunst eine höhere Form als die des *Drama's*, und die Musik kann daher auch über die dramatischen Formen der Oper oder der Symphonieen, im weitesten Sinne, nicht hinaus. Das symphonische Drama, dessen Literatur bereits mit dem Höchsten ausgestattet ist, was je eine Kunst erzeugt hat und erzeugen kann, hat seine Grenze in der Substantialität des inneren Lebens, das, so unendlich reich es an Ausdrücken ist, sich doch auf die einfachen Gegensätze von Freude und Schmerz zurückführen lässt. Die ganze Frage beim Künstler ist nur die, ob diese auch wirklich vorhanden und bis zu welchem Grade sie vorhanden sind. Die blose *Vorstellung* von Schmerz und Freude im Künstler wird nie Musik schaffen, die im Stande wäre, diese Gefühlszustände in uns selbst hervorzurufen, und diese angeborne Selbstvorschauung ist es, die, indem sie den Künstler zu einem Hereinziehen des Verstandeselementes nöthigt, ihn glauben macht, er könne neben diesen Ausdrücken von Freude und Schmerz auch noch die gegenständlichen Ursachen davon darstellen. Dies soll nun die Erweiterung der

Kunstform sein, die man in neuerer Zeit namentlich *Berlioz* zugeschrieben hat. Dass er z. B. in seiner phantastischen Symphonie unternimmt, ein Künstlerleben darzustellen, soll neu sein. Die Musik kann nun aber nur die Zustände des Künstlers, nicht aber deren Ursachen darstellen, und wenn *Berlioz* sich darauf beschränkt und wirklich ein gemüthvolles reiches Künstlerleben, d. h. sein eigenes darzustellen gehabt hätte, so hätte er, wesentlich nur die Grundaufgabe der Kunst wiederholend, doch etwas sehr Neues, Frisches, Lebendiges hervorbringen können. Denn die Neuheit besteht hier nicht in der Kombination, sondern in der Komposition, und zwar nicht der einzelnen Stücke oder der Noten, sondern der inneren Töne, im individuellen Lebensausdrucke des Künstlers. Wir wissen, wie *Beethoven*, wie *Mozart*, wie *Haydn* geliebt und gelitten, geweint und gelacht haben; ist das nun nicht ganz neu, wenn ein neuer Komponist, ein *Berlioz*, ein X oder ein Y zeigen, wie sie leiden, lieben, lachen oder weinen? Wer mehr verlangt, ist ein Narr, er verlangt etwas Neueres als das Neueste. Hiermit könnten sich die Skrupel derer, die sich vor einer monotonen Zukunft der Kunst fürchten, beseitigen lassen; ein Lied von 6 Takten kann neuer sein, als eine Ode-Symphonie oder ein „Mystere" von tausenden. Hierin liegt zugleich aber auch die Möglichkeit, ja die Nothwendigkeit, immer wieder zu den alten Meistern zurückzukehren, die nicht etwa veralten können, weil moderne Komponisten, in Ermangelung der wahren inneren Mittel, äussere angewendet haben. Und für den Erfolg sind die gesunden Sinne Bürgen. Hintertreibt nur die Intriguen einiger weniger Komponisten, sich das Monopol der Theater anzueignen, führt nur alte Opern auf und thut für deren Anpreisung dasselbe, was ihr für die modernen thut, oder lasst sie wenigstens nicht von gewissenlosen Journalisten als perückenhaft schildern, und das Wahre wird sich beständig oben erhalten. Es ist unbegreiflich, warum die Pariser Direktoren nicht einmal den Versuch mit alten Opern machen, bei deren Aufführung sie die enorme Tantième doch sparen könnten.

Um endlich auf *David* zurückzukommen, so ist seine vermeinte Erweiterung der musikalischen Kunst noch viel weniger wahr, als die von *Berlioz*. Denn wenn die *Malerei*, sei es auch in welcher Form immer, die Musik erweitern soll, so wird das auf die Dauer nie gute Früchte tragen. Wenn ein Komponist im Stande ist, das Publikum tausendmal fünf Minuten lang durch ein Lied zu ergötzen, ist es da in seinem Interesse, durch ein Konglomerat von Kompositionen das Publikum drei- oder viermal zwei Stunden lang zu langweilen und diese Langeweile höchstens während einiger Augenblicke zu unterbrechen? Heisst das den Genuss nicht theuer bezahlen? Man wird zugestehen müssen, dass das, was *David* bisher Ruf verschafft hat, namentlich lauter kleinere Kompositionen waren, die er nur einmal im Désert glücklich zu kombiniren verstand. Entweder ist mehr in ihm, und dann sollte er offen mit dramatischen, aus einer organisch entwickelbaren Grundidee hervorgegangenen Kompositionen auftreten, oder er fühlt seine Ohnmacht für die höchste Aufgabe der Kunst, und dann muss er schon seines eigenen Heiles wegen auf fernere Kombinationen der Art verzichten. Aus einem Genre so untergeordneter Art ein Geschäft machen zu wollen, ist von vorn herein nicht rathsam, und für gute, alte, hausbackene Kompositionen, als da sind: Lieder, Sonaten, Quartetten, Symphonieen, Opern, würde das Publikum von allen Farben ihm dankbarer sein.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section 1.

Symphonie, Nr. 3, A moll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Harmonie. Modulation.

Die Musik begann mit der blosen Melodie. Dann versuchte man eine zweite begleitende Stimme dazu; darauf eine dritte. Hiermit war der erste vollständige Akkord, der Dreiklang gefunden. Später wagte man einen vierten Ton damit zu verbinden, Vierklang, Septimenakkord. Endlich einen fünften, Nonenakkord. Es fanden sich die Umkehrungen, Vorhalte, Durchgänge, Anticipationen. Dies ist das harmonische Material, welches wir gegenwärtig besitzen, was vollständig ausgebeutet und abgeschlossen, und worin ein Weiterschritt nicht mehr möglich zu sein scheint. Es ist nicht zu denken, dass ein wirklich neuer Akkord noch entdeckt werden kann.

Mit der Auffindung von Akkorden trat die Harmonisirung der Melodieen ein; anfänglich nur durch Dreiklänge, nach und nach durch andere Akkorde, zunächst nur leitereigene. Später zog man einzelne Akkorde aus anderen Tonleitern herein und gewann die vorübergehende Ausweichung. Als die Formen grösser wurden, ging man aus einer Tonart förmlich in die andere über, wodurch die Modulation im weiteren Sinne des Wortes entstand. Hinsichtlich der Verbindung von Akkorden — Akkordfolgen —, der Harmonisirung der Melodieen und der Modulation in andere Tonarten, sind nun bis in unsere Zeit herein, namentlich von *Haydn* an, die wunderbarsten und ungeheuersten Fortschritte gemacht worden. Bei diesen Fortschritten aber, zu welchen der Kunstgenius die schaffenden Tongeister unablässig antrieb, hat sich die Kritik, die sich so gern als Lehrerin und Richterin der Künstler geltend machen möchte, stets auf die erbärmlichste Weise blamirt. Denn wie sie den Ersten, der einen Septimenakkord zu gebrauchen wagte, für einen unsinnigen Uebertreter der Kunstgrenzen erklärte, so hat sie fort und fort gerade die kühnsten und genialsten harmonischen und modulatorischen Neuerungen als kunstverderbliche Ueberschritte gescholten, hat sie die Gewohnheit des Ohres in einem

respekt. Zeitmomente für ein ewiges Gesetz genommen, hat sie Akkordverbindungen und Modulationen für unnatürlich, grell, widerlich erklärt, die wenige Jahre nachher als harmonische Schönheiten allgemein empfunden und angenommen wurden.

Hinsichtlich der Harmonisirung der Melodieen zeigt unsere Zeit die leitereigenen seltener und die ausweichenden öfterer. Im stärksten Grade und am Vorherrschendsten findet man letztere angewendet von *Gade* in seiner neuesten Symphonie. Selbst die Thema's des ersten Satzes und des Andante sind reich ausweichend harmonisirt. Perioden dagegen, die rein leitereigene Akkorde nur zur Unterlage hätten, sind äusserst selten. Es möge als ein Beleg für das Gesagte der Anfang des Andante hier stehen:

7. Andante sostenuto. Dazu mehrere Blasinstrumente

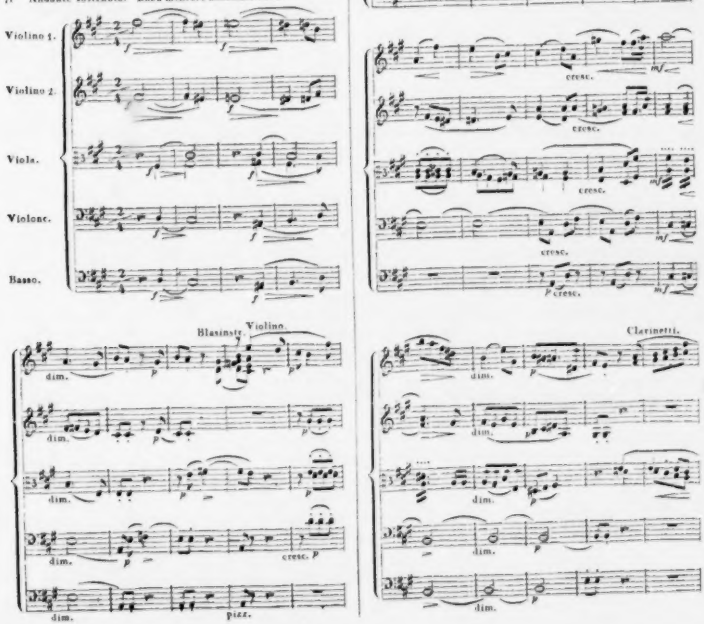

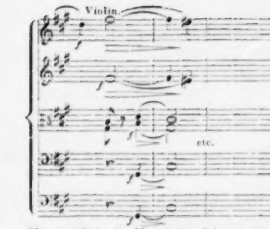

Was endlich die Modulationsführung der Perioden eines ganzen Stückes zusammengenommen bei *Gade* betrifft, so ist sie reich, doch nicht übermannigfaltig, und stets interessant, namentlich durch unerwartete, überraschende Wendungen und Eintritte.

Vergleichen wir nun den technischen Gebrauch dieser Elemente bei unserem Komponisten mit dem, was vor ihm geschehen, so ist ein merkbarer Fortschritt darüber hinaus nicht zu sehen. Das, was *Beethoven* bei tadelnden Bemerkungen der Kritiker über seinen Harmoniegebrauch sagen konnte: „ja, ja! da staunen sie und stecken die Köpfe zusammen, weil sie es noch in keinem Generalbassbuche gefunden haben", erblickt man in den früheren *Gade*'schen Werken und auch in diesem neuesten nicht. Eine künftige Theorie der Harmonie wird keine neuen Regeln daraus zu abstrahiren haben. Nirgends stossen wir auf eine Harmonieverbindung, die unser Ohr stutzen machte oder beleidigte, deren Verständniss und Wirkung auf die Zukunft erst angewiesen wäre. Aber nirgends auch hören wir eine Verbindung, die gemein, gewöhnlich, abgenutzt klänge. Seine Harmonie und Modulation ist überall frisch, blühend, fliessend, durchgängig angenehm und von eigenthümlichem Anstrich. — Hierin aber, dass er nämlich alles Vorhandene vollkommen in seiner Macht hat und es in immer neu erscheinender Weise zu gebrauchen versteht, dagegen alles im Augenblicke problematisch sich etwa Darstellende vermeidet, mag eine Ursache mit liegen, dass Kritik und Publikum über die volle und schöne Wirkung seiner Werke, namentlich auch dieser Symphonie, einig sind und sie übereinstimmend empfinden. Als Belege dazu können wir auf die früheren Beispiele zurückweisen, obgleich sie bei Weitem nicht die hervorragendsten sind und mit viel interessanteren sehr zu vermehren wären, wenn wir den Raum nicht zu sparen hätten.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

Nach dem Französischen.

London, den 4. Januar 1848.

— Bereits hatte ich Deutschland in allen Richtungen durchstreift, als ich auf die Idee kam, auch Böhmen zu besuchen. Mehrere anscheinend gut unterrichtete Leute riethen mir davon ab. „Gehen Sie nicht nach Prag", hiess es, „das ist eine Stadt voll Pedanten, wo man nur die Werke Verstorbener schätzt. Allerdings sind die Böhmen tüchtige Musiker, aber nach Art der Professoren und Schulmeister; für sie ist alles Neue abscheulich, und Sie würden dort wahrscheinlich keine besondere Aufnahme finden."

Ich hatte demgemäss schon auf diese Reise verzichtet, als mir in Wien eine Prager musikalische Zeitung in die Hände fiel, worin drei Artikel über meine Ouverture zum König Lear standen. Ich liess sie mir übersetzen und fand mit freudiger Ueberraschung darin gerade das Gegentheil von Pedanterie und Uebelwollen. Ich schrieb sogleich an den Verfasser, Herrn Dr. *Ambros*, dankte ihm und theilte ihm meine Bedenklichkeiten über den Besuch Böhmens mit. Seine Antwort zerstreute vollends alle diese Wolkchen, und so reiste ich denn von Wien nach Prag ab.

Ein Drittheil des Weges ungefähr war zurückgelegt, als der Zug, auf dem ich mich befand, auf ein Hinderniss stiess: eine Ueberschwemmung hatte den Viadukt weggerissen, eine Strecke der Bahn stand unter Wasser, und so mussten wir zu Wagen einen Umweg von fünf Stunden machen, um wieder auf die fahrbare Eisenbahn zu gelangen. Mir theilte das Schicksal einen elenden Bauerkarren zu, und gerädert und erfroren langte ich an dem Stationsorte an. Während ich mich ein wenig erwärmte, trat einer von jenen wandernden Harfenisten in's Zimmer, wie sie im südlichen Deutschland so häufig anzutreffen sind — Leute, die oftmals ein Talent besitzen, das weit über ihre höchst bescheidene Lage hinausgeht. Er setzte sich, mir gegenüber, in einen Winkel, betrachtete mich aufmerksam einige Minuten, stimmte seine Harfe und wiederholte, gleichsam als Präludium, mehrere Male ganz leise die vier ersten Takte von dem Thema meines Scherzo's aus der *Fee Mab*; dann betrachtete er mich wieder und murmelte dazu diese kleine melodische Zeichnung. Ich hielt es erst für Zufall, und um mich zu überzeugen, summte ich die vier folgenden Takte, worauf er, zu meinem grossen Erstaunen, den Schluss der Periode ganz richtig wiedergab. Lächelnd sahen wir Beide einander an. „Dove avete sentito questo pezzo?" redete ich ihn an; denn in Landern, deren Sprache ich nicht verstehe, fange ich gewöhnlich mit der italien. Sprache an, dem einzigen fremden Idiom, von dem ich einige Worte gelernt habe. Aber der Mann erwiderte auf Französisch: „Ich kann nicht Italienisch, mein Herr, und verstehe nicht, was Sie mir so eben sagten." — „Ah, Sie sprechen französisch! Ich fragte Sie, wo Sie dies Stück gehört haben." — „Zu Wien, in einem Ihrer Conzerte." — „Sie kennen mich?" — „O, sehr gut." — „Und welcher Zufall hat Sie in jenes Conzert geführt?" — „Eines Abends hörte ich in dem Kaffeehause, wo ich gewöhnlich spielte, einen heftigen Streit über Ihre Musik. Es war namentlich von der Symphonie *Romeo und Julie* die Rede, und ich bekam dadurch grosse Lust, sie zu hören. Ich dachte: verdienst du heute über drei Gulden, so wendest du

einen daran, dir morgen ein Conzertbillet zu kaufen. Ich nahm den Abend drei und einen halben Gulden ein und konnte daher meine Neugierde befriedigen.“ — „Das Scherzo ist Ihnen also im Gedächtnisse geblieben?“ — „Ich weiss nur die erste Hälfte und die letzten Takte davon; auf das Uebrige konnte ich mich durchaus nicht wieder besinnen.“ — „Sagen Sie offen: welchen Eindruck hat es auf Sie gemacht?“ — „O einen höchst eigenthümlichen! Ich musste lachen, unwillkürlich und recht herzlich lachen. Ich hätte nie geglaubt, dass die Instrumente, die ich kannte, solche Töne hervorbringen könnten, oder dass ein Orchester von hundert Mann solche allerliebste kleine Luftsprünge zu machen vermöchte. Ich war in grösster Aufregung und lachte immerfort. Bei den letzten Takten, wo die Violinen wie ein Pfeil in die Höhe schnellen, brach ich in so lautes Gelächter aus, dass einer meiner Nachbarn mich hinauswerfen wollte: er dachte, ich machte mich über Sie lustig. Das war wahrlich nicht der Fall; aber ich konnte den Eindruck nicht überwältigen.“ — „Wahrhaftig, Sie haben eine eigenthümliche Art, die Musik zu empfinden; ich möchte wissen, wie Sie dieselbe erlernt haben. Da Sie so gut französisch sprechen und der Prager Bahnzug erst in zwei Stunden abgeht, so sollten Sie mir das erzählen; wir frühstücken dabei.“ — „Es ist eine sehr einfache und nicht sehr merkwürdige Geschichte; wenn Sie es aber anhören wollen, so bin ich bereit.“

Wir setzten uns an den Tisch, man brachte den unvermeidlichen Rheinwein, wir tranken einige Gläser, und hier ist, so ziemlich getreu, die Erzählung meines Gastes.

Geschichte des wandernden Harfenisten.

„Ich bin in Steiermark geboren. Mein Vater war ein herumziehender Musiker, wie ich jetzt. Nachdem er zehn Jahre lang Frankreich durchstreift und ein kleines Vermögen erworben hatte, kam er in sein Vaterland zurück und verheirathete sich. Ein Jahr später kam ich zur Welt, und acht Monate nach meiner Geburt starb meine Mutter. Mein Vater erzog mich mit aller Sorge, wie nur eine Mutter sie hätte anwenden können; er lehrte mir Französisch und die beiden Instrumente, auf die er sich verstand: die Harfe und den Stutzen. Sie wissen, dass wir in Steiermark gut schiessen, und so wurde ich denn bald ein tüchtiger Schütz. Auch auf der Harfe hatte ich gute Fortschritte gemacht, als dieselben auf eine seltsame Weise unterbrochen wurden. Ich hatte eine hübsche Stimme, stark und wohlklingend; wenn ich nun in den Wäldern und wilden Landschaften meiner Heimath, wo ich gern umherschweifte, auf der Harfe spielte, so sang ich dazu mit voller Stimme und aller Kraft der Lungen. Mit Entzücken hörte ich dann, wie meine Töne sich in die fernen Thäler verloren; das exaltirte mich ausserordentlich, und ich improvisirte die Musik und die Worte zu Gesängen, deutsch und französisch, welche die unbestimmte Begeisterung, die in mir waltete, ausdrücken sollten. Meine Harfe entsprach jedoch dem nicht, was ich zur Begleitung dieser sonderbaren Gesänge wünschte; ich mochte die Akkorde auf die verschiedenste Art brechen, es kam mir stets kleinlich, erbärmlich und trocken vor. Einmal, als ich am Ende eines Liedes einen starken, widerhallenden Akkord haben wollte, ergriff ich instinktmässig die Büchse und schoss sie ab, um die Schlussexplosion zu erhalten, welche die Harfe mir versagte. Für die ausgehaltenen, klagenden und sanften Töne der Träumerei war das Instrument vollends ganz unbrauchbar.

Eines Tages, als ich melancholischer wie gewöhnlich improvisirte, hörte ich plötzlich ganz entmuthigt auf zu singen und streckte mich, den Kopf an das unzulängliche Instrument gelehnt, in das Heidekraut nieder. Nach wenigen Augenblicken war mir's, als ob eine seltsame, aber süsse, geheimnissvoll umschlierte Harmonie, wie ein Echo von den Gesängen des Paradieses, mein Ohr traf. Entzückt lauschte ich, und bemerkte, dass diese Harmonie, die aus meiner Harfe hervorging, ohne dass die Saiten zu beben schienen, an Stärke zu- oder abnahm, je nach der Stärke des Windes. Es war in der That der Wind, der die Töne hervorbrachte. Davon hatte ich noch niemals gehört.“

„Sie kannten die Aeolsharfen nicht?“

„Nein. Ich glaubte eine wirkliche Entdeckung gemacht zu haben, und begeisterte mich dafür so sehr, dass ich, statt den Mechanismus meines Instrumentes zu studiren, mich nur noch mit diesen Experimenten beschäftigte. Nach zahllosen Versuchen, um die Verwirrung in den Klängen der verschiedenen Saiten zu beseitigen, gelang es mir, die möglichst grosse Zahl derselben im Unisono und in der Oktave zu stimmen; alle anderen brachte ich weg. Jetzt erst erhielt ich wahrhaft magische Akkordreihen, die mich in eine neue, schönere Welt versetzten. Vergeblich würde ich die Visionen schildern wollen, die sich mir dadurch eröffneten; bald himmlische Entzückungen, bald entsetzliche Bilder der Verzeiflung, wo ich mir die Haare ausraufte und mich schreiend auf dem Boden wälzte. In einem solchen Zustande fanden mich eines Tages mehrere Jäger, sie hielten mich für verrückt und brachten mich mit Gewalt nach Hause. Mein Vater, der schon früher bemerkt hatte, dass ich auf der Harfe eher zurück- als vorwärtskam, glaubte, ich hätte mich dem Trunke ergeben, überhäufte mich mit Schlägen und sperrte mich zwei Tage lang bei Wasser und Brot ein. Ich sagte nicht, wie es mit mir stand — man hätte mir doch nicht geglaubt oder mich nicht begriffen. Unser braver Pfarrer hatte eine andere Ansicht; er meinte, es wären vielleicht Heimsuchungen des Geistes und das Kind würde gewiss dereinst ein grosser Heiliger werden. Er fragte mich später, ob ich Priester werden wolle; ich bejahte es. — Inzwischen starb mein Vater nach kurzer Krankheit; der Pfarrer nahm mich, den vierzehnjährigen Knaben, zu sich und bereitete mich auf den heiligen Stand vor. Fünf Jahre lang trieb ich Latein und sollte eben meine theologischen Studien beginnen, als ich auf einmal plötzlich verliebt wurde, verliebt wie toll, und in zwei Mädchen zu gleicher Zeit. Sie halten das vielleicht nicht für möglich?“

— „Warum nicht? Bei Naturen wie die Ihrige ist alles Derartige möglich.“

— „Wie ich Ihnen sage, ich liebte zwei auf einmal, eine heitere und eine sentimentale.“

— „Wie die beiden Mulm en im Freischütz?“

— „Gerade so! O der Freischütz — eine meiner Harmonieen ist darin. Und oftmals, in den Wäldern, an stürmischen Tagen...“

Hier hielt der Erzähler inne, blickte starr in die Luft, unbeweglich lauschend; er schien seine geliebten Aeolsklänge zu vernehmen, die sich jedenfalls mit der romantischen Melodie *Weber's*, von der er so eben sprach, vereinigten. Er erbleichte. Thranen glänzten an seinen Wimpern. Ich hütete mich wohl, ihn in diesem verzückten Zustande zu stören. Endlich kam er wieder zu sich, trocknete die Augen, leerte sein Glas und sagte:

— „Verzeihen Sie, mein Herr; ich liess Sie allein, um einen Augenblick meinen Erinnerungen nachzuhängen. *Weber* hätte mich verstanden, wie ich ihn verstehe; er hätte mich weder für einen Verrückten, noch für einen Trunkenbold, noch für einen Heiligen gehalten. Er hat meine Träume verwirklicht, oder wenigstens einige meiner Eindrücke dem grossen Haufen sichtbar gemacht.“

— „Dem grossen Haufen, sagen Sie! Sehen Sie doch einmal zu, Kamerad, wie viele Menschen die Stelle, welche Sie so ergreift, bemerkt haben — ich bin gewiss, dass ich sie kenne: das Klarinettensolo über dem Tremolo in der Ouverture, nicht wahr?“

— „Ja, ja! still!“

— „Nun denn, führen Sie diese erhabene Melodie vor, wem Sie wollen, und von Hunderttausenden, die den Freischütz hörten, haben vielleicht nicht zehn sie nur bemerkt.“

— „Das ist sehr möglich. Mein Gott, was für eine Welt! — — Kurz, meine beiden Geliebten waren die wirklichen Heldinnen *Weber's*, und wie im Freischütz, hiess die Eine Annchen, die Andere Agathe. Ich habe niemals ergründet, welche von Beiden ich mehr liebte; nur war ich bei der Fröhlichen immer traurig, während die Traurige mich erheiterte. — Ueber dieser Liebe vergass ich ein wenig meine himmlischen Konzerte; der Beruf zum Geistlichen war wie weggeblasen. Der Herr Pfarrer merkte nichts, Agathe wusste nichts von meiner Liebe zu Annchen, und diese ebensowenig von der anderen. Eines Tages schwärmte ich zu den Füssen Annettens, die über mein Lied „vom Hunde, der den Mond anbellt“, wie sie es nannte, aus vollem Herzen lachte; ich sang mit Begleitung der Harfe eines meiner leidenschaftlichsten Lieder aus jener früheren Zeit der Verzückung. Ich pausirte, und den Kopf auf Annchens Knie, küsste ich zärtlich ihre Hand, als sie lustig ausrief: „Ach, wie albern du bist! aber es schadet nichts, ich habe dich doch lieber, als den närrischen Kerl, den Franz, den Liebsten Agathens.“ — „Den Liebsten....“ — „Agathens! du weisst das noch nicht? er ist gerade allemal bei ihr, wenn du bei mir bist; sie hat mir Alles vertraut.“ — Sie glauben vielleicht, dass ich wüthend hinausstürzte, um die Beiden zu vernichten. Nein! es überkam mich jene kalte Wuth, die schrecklicher ist, als das gewaltigste Aufbrausen; ich erwartete meinen Nebenbuhler an der Thüre seiner Geliebten; ich dachte nicht daran, dass sie uns Beide betrog und dass sie sich ebenso über mich zu beklagen gehabt hätte; ich wollte nicht einmal, dass Franz ahnte, warum ich ihn angriff, und ich beschimpfte ihn so tödtlich, dass wir einig wurden, uns den folgenden Tag ohne Zeugen zu schlagen. Wir schlugen uns auch; und ... geben Sie mir ein Glas Wein!... und ... auf Ihr Wohl!... es kostete ihm ein Auge.“

— „Ah, Sie schlugen sich auf Degen?“

— „Nein, mein Herr, auf Büchsen, fünfzig Schritt; ich schickte ihm eine Kugel in's linke Auge — er wurde einäugig.“

— „Und todt, sicherlich!“

— „O sehr todt! er stürzte sogleich zu Boden. Da war es aber mit meiner Wuth wie mit meiner Liebe auf einmal vorbei. Ich floh in die Berge — und kümmerte mich nicht weiter um Annchen oder Agathe. Sie hatten mich von dem Berufe für die Theologie geheilt, — die Kugel aus meinem Rohre heilte mich von der Liebe. Eine Kugel in's linke Auge des ersten besten Liebhabers Ihres Mädchens — es ist ein treffliches Mittel, das ich Ihnen empfehle, wenn Sie sich einmal in Zweie zugleich verlieben sollten.“

Ich sah, dass mein Mann sich auf's Neue exaltirte, seine Augen unterliefen sich mit Blut, er biss sich in die Unterlippe, er lachte lautlos — man kennt jenes höllische Lachen! Ich musste dem zuvorkommen. „Sie sind ermüdet, sagte ich zu ihm; ich denke, wir gehen hinaus und rauchen eine Cigarre; Sie könnten dann Ihre Erzählung beenden.“ — „Gern“, erwiderte er. Er näherte sich seiner Harfe, spielte mit einer Hand das ganze Thema aus der Fee Mab, das ihm seine gute Laune wiederzugeben schien, und wir verliessen das Zimmer; ich murmelte dabei für mich: Welch närrischer Kauz! und er: Welch närrisches Stück!

(Fortsetzung folgt.)

Miscellen.

Die musikalischen Gedanken hören wir, ihre angenehme und unangenehme Wirkung fühlen wir, die letzten Ursachen dieses wunderbaren Wirkungsverhältnisses sind uns aber noch immer unenträthselte Geheimnisse.

Die meisten neueren französischen Operntexte sind hauptsächlich auf das Thier im Menschen berechnet.

Der beschauende Künstler geniesst am Kunstwerke etwas mit, was allen anderen Menschen, selbst den besten Kritiker nicht ausgenommen, entgeht: die Bewunderung der Geschicklichkeit des Handwerks, seiner Gebrauchsmittel, Kunstgriffe und versteckten Maximen.

Töne vernahm. Man gab an einem Abende Grauns Tod Jesu. Der Schauspieler, Herr Giehl, sang die Tenorpartie ziemlich gut, besonders war sein Vortrag im Recitative lobenswerth: schade dass es seiner Stimme an Höhe fehlt, und dass er oft Bassarien, wenn Hr. Pitterlin solche zu geben wünscht, singen muss, wozu sich seine Stimme noch weniger eignet, z. B. das Duett aus der Schöpfung: Von deiner Güte etc. Der Bassist, Hr. Lange, sang für den kleinen Saal zu stark, und brachte zu viel Verzierungen auf den Noten an; am besten gelang ihm das Accompagnement: Es steigen Seraphim etc. Eine Sopranistin fehlte ganz, und ein Chorschüler (vom Domchore, in Abwesenheit dessen vom andern Chore, was ausschliessend sonst an diesen Konzerten Theil nimmt), sang die Recitative und Arien nicht ganz schlecht. Es ist in der grossen Stadt Magdeburg also jezt keine Sangerin vorhanden, welcher eine solche Partie anvertraut werden könnte. Was muss Mad. le Gaye in Braunschweig, die noch im vorigen Jahre als Dem. Schäfer in M. alles durch ihren Gesang zu entzücken schien, denken, wenn sie hört, ihre Stelle in Konzerten, (und, wie sich nachher zeigen wird, auch auf dem Theater) ist durch einen Chorknaben ersezt, und das Publikum ist hiermit zufrieden! — Fortepianokonzerts hatte im vergangenen Winter einige Male eine Dilettantin, Dem. Schewe, gegeben; überhaupt giebt es unter den Musikliebhabern in M. einige vorzügliche Fortepianospieler, unter denen der Prinz Ludwig von Preussen, Chef eines dasigen Inf. Reg., den ersten Rang behauptet. —

Magdeburgs Theater verdient kaum Erwähnung. Besonders schlecht ist das Personale der Sanger; den vorhin genannten Hrn. Giehl etwa ausgenommen, ist keiner, der es eigentlich wagen dürfte, in einer auch nur mässig schweren Operette aufzutreten. Ich hörte nur Kotzebue's Hussiten aufführen, und zwar bey äusserst leerem Hause am ersten Osterfeyertage: die Ausführung der Chöre war von Seiten des Orchesters gut: der Gesang aber auf dem Theater, — besonders in dem Reichardtschen Chore, erbärmlich. Die Choristen der Stadtschule (denn denen am Dom ward gleich bey Errichtung des Nationaltheaters die Erlaubniss, als Statisten in Opern aufzutreten, verweigert,) machen den ohnehin schlechten Gesang, noch schlechter; jedoch scheint einer ihrer Diskantisten bey dieser Stimme eigentlich die Hauptperson zu seyn, indem man ihn fast allein vom Anfang bis zu Ende und fast immer richtig singen hört, dagegen von den Damen bald die eine, bald die andere — bald falsch, bald gar nicht singt. Wie unter solchen Umständen ein Mann, wie Hr. Pitterlin, sich hat entschliessen können, Opern von Cherubini u. A. zu geben, das ist in der That schwer zu begreifen; er müsste sich denn eines Mittels bedient haben, wovon bey einer gewissen Oper in Magdeburg wirklich ein Mal Gebrauch gemacht worden seyn soll, nämlich die Arien von bemeldetem Chorschüler in der Coulisse singen, die Schauspielerin aber auf dem Theater dazu agiren zu lassen. —

Sollte übrigens, wie man jezt vermuthet, das Nationaltheater ganz eingehen, so wird dies, glaube ich, eher günstige als nachtheilige Folgen für den Zustand der Musik in M. haben, wenn nämlich die Herren Musikdirektoren alsdann alle Kräfte aufbieten, die öffentlichen Konzerte wieder mehr in Aufnahme zu bringen, und ihnen die möglichste Vollkommenheit zu geben, (woran jezt noch sehr, sehr viel fehlt) um durch dieselben auf das musikalische Publikum so zu wirken, und dessen Geschmack so zu bilden, wie zu seiner Zeit ihr würdiger Vorganger, Rolle. — Dann lässt sich für künftige Jahre wieder eine blühende Periode der Musik in Magdeburg hoffen, — welches Glück ich der mir übrigens in rieler Hinsicht werth gewordenen Stadt von Herzen wünsche! —

Feuilleton.

Der Pianofortevirtuose und Komponist *Charles Hallé* aus Paris hat sich in Manchester niedergelassen.

Der bekannte Instrumentmacher *Ado. Sax* in Paris hatte verschiedene Gewerbsgenossen wegen Nachmachung von Instrumenten, auf die er Privilegien hatte, verklagt. In Folge der hierüber angestellten Erörterungen ist nun vom Gericht entschieden worden, dass eines dieser Privilegien zu annulliren, das zweite mit einem anderen Instrumentmacher zu theilen, das dritte zu confisciren (?) sei, und zwar ohne Entschädigung für *Sax*. Diese Entscheidung ist um so auffallender, da die Sachverständigen (darunter *Halevy*) sich ganz entschieden für Aufrechthaltung der drei Brevet's ausgesprochen hatten.

Ein Spruch des Tribunal de commerce zu Paris hat auf erhobene Klage des Herrn *Ernest Bourget*, Verfassers einer Menge von Volksliedern, entschieden, dass dieselben in Kaffeehäusern oder an anderen öffentlichen Orten nicht ausgeführt werden dürfen, wenn dem Verfasser nicht das Autorrecht (Antheil an der Einnahme) gewährt wird.

In Paris hat *Danjou* eine alte lateinische Oper (Mysterium): „Daniel ludus", Worte und Musik von den „clercs" zu Beauvais, zum ersten Male aufgeführt den 25. Dezember 1230, neu herausgegeben.

Dr. *Krüger* zu Emden, vieljähriger Mitarbeiter an diesen Blättern, ist als Hauptredakteur der Hannoverschen Zeitung angestellt worden.

Bei der Preisvertheilung am Pariser Konservatorium (s. Seite 544) wurden ferner bewilligt: in der *Harmonie* ein zweiter Preis und ein Accessit; in der *Harmonie und praktischen Begleitung* ein 1r., zwei 2e., drei Accessits; im *Kontrabass* ein 1r., ein 2r., ein Accessit; *Orgel* ein 2r., ein Accessit, *Fuge* desgl.; *Violoncell* ein 1r., ein 2r., ein Accessit; *Violine* drei 1e., zwei 2e., drei Accessits; im *Gesange*, männliche Zöglinge ein 1r., zwei 2e., zwei Accessits; weibliche desgl.; *Flöte* ein 1r., ein 2r., ein Accessit; *Oboe* ein 1r., ein 2r; *Klarinette* desgl.; *Fagott* ein 2r., zwei Accessits; *Horn* ein 1r., zwei 2e., ein Accessit; *Klappenhorn* ein 2r.; *Posaune* desgl.; *Harfe* desgl. *Komische Oper*, männliche Zöglinge ein 1r., ein 2r., drei Accessits; weibliche ein 1r., zwei 2e.; *Grosse Oper*, männliche Zöglinge ein 1r., weibliche ein 2r., zwei Accessits.

Auch die Akademie der Künste und Wissenschaften zu Paris hat Preise vertheilt, und zwar für musikalische Komposition, einen ersten und zwei zweite. Die Aufgabe war eine Kantate: *La fotsin de Damocles*, für drei Personen.

An der Berliner Akademie der Wissenschaften hat in der musikalischen Abtheilung eine Preisvertheilung stattgefunden, der Zögling *Karl Stein* aus Niemegk erhielt die akademische silberne Medaille mit eingestochenem Namen, vier Andere bekamen klassische Werke als Geschenke.

In Berlin musste bisher die Generalintendantur der königl. Schauspiele und die Direktion des Königstädtischen Theaters allmonatlich ein Repertoir über die zur Aufführung bestimmten Stücke einander vorlegen, um zu übersehen, ob nicht die eine Bühne in das Gebiet der anderen übergriff. Dies ist jetzt aufgehoben: in Betreff der Schau-, Lustspiele, Possen und Vaudeville's besteht fortan freie Konkurrenz zwischen jenen Bühnen, dagegen darf das Königstädter Theater keine Trauerspiele, keine (ernsten oder komischen) Opern in deutscher Sprache, keine Ballete aufführen.

Am Hoftheater zu Karlsruhe soll nun ebenfalls eine Gehaltsverminderung (25%) eintreten, jedoch erst vom 1. Dezember an, und zunächst nur bei denjenigen, die nicht in festem Kontrakte stehen, bei den Anderen wird es erst nach Ablauf ihrer Kontrakte stattfinden. Die lebenslänglich Angestellten bleiben natürlich ganz verschont.

In Paris starb Demoiselle *Martière*, eine junge talentvolle Sängerin.

Am 13. und 14. August fand in Bern das grosse eidgenössische Sängerfest Statt. Am zweiten Tage (der erste war einem Wettsingen der einzelnen Vereine gewidmet) liess sich u. A. auch eine Gesellschaft von zwölf ungarischen Studenten hören, die sich auf einer Urlaubreise durch Europa befinden. Sie ernteten den rauschendsten Beifall.

Den 10. September sollte zu Zeitz in der dasigen Klosterkirche *Mendelssohn's* Paulus durch die Zeitzer Singakademie und Liedertafel, in Verbindung mit dem *Zöllner*'schen Gesangverein aus Leipzig, und mit mehreren auswärtigen Instrumentisten, aufgeführt werden.

An *Guhr's* Stelle als Direktor der Museumsconcerte zu Frankfurt a. M. ist *Fr. Messer*, der Vorstand des dortigen Cäcilienvereines, gewählt worden.

Fräulein *Bertha Würst* vom Stadttheater zu Königsberg ist in Leipzig als Valentine, Rezia und Lucrezia Borgia aufgetreten und sofort neben Fräulein *Meyer* engagirt worden. Mit einer höchst einnehmenden Persönlichkeit verbindet Fräul. *Würst* eine sehr hübsche, umfangreiche, schon tüchtig ausgebildete Stimme und eine sehr bedeutende dramatische Darstellungsgabe. Ihre Valentine und Lucrezia namentlich waren ausgezeichnete Leistungen, und wir freuen uns des Besitzes dieses, in ihrer Vaterstadt Königsberg so sehr verkannten Talents. Der rauschendste Beifall ward ihr in jeder der genannten Rollen.

Neben derselben — als Fatime und Orsini — trat für die abwesende *Günther-Bachmann* unsere Landsmännin, Fräul. *Sidonie Haubold*, mit grossem Glück und Beifall ein. Vor drei Jahren noch Schülerin des hiesigen Konservatoriums, hat sich Fräul. *Haubold* in kurzer Zeit trefflich herausgebildet, und gewann ebenso durch ihr gewandtes feines Spiel als durch ihre klangvolle, wahrhaft schöne Altstimme reichen Beifall.

Die Leipziger Singakademie beabsichtigt, binnen Kurzem *Händel's* Judas Makkabäus zur Aufführung zu bringen.

Auf der jetzigen Dresdener Kunstausstellung befindet sich eine schöne und sehr ähnliche Büste *Mendelssohn Bartholdy's* von Prof. *Rietschel*.

Das Gesangfest auf dem Oybin bei Zittau, das wir S. 560 anzeigten, hat in schöner Weise stattgefunden. 20 Vereine, darunter auch der aus Böhmisch-Leipa mit Zwickau, gegen 500 Sänger nahmen daran Theil.

Jenny Lind hat im Hoftheater zu London ein Concert zum Besten des dortigen Hospitals für Schwindsüchtige gegeben, alle Kosten selbst bestritten und den gesammten Ertrag, 1766 Pfund Sterling, jener Anstalt überwiesen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten September. **Nr. 38.** 1848.

Inhalt: Pariser musikalische Zustände. — Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — *Feuilleton.*

Pariser musikalische Zustände.

Von Dr. *F. S. Bamberg.*

Die Prüfungen im Conservatoir.

Die jährlichen Examina finden im grossen Saale des Conservatoir's Statt, wo im Winter die Conzerte gegeben werden. Als ich ihn dieses Jahr wiedersah, brachte er eine eigenthümliche Wirkung auf mich hervor, denn noch vor einigen Monaten hielt hier der famose *Blanqui* seine berühmten Clubsitzungen. Die Logen hatten auch während dieser Revolutionsepoche ein gewisses Vorrecht behalten, und als ob sich die Proletarier unheimlich in ihnen befänden, sah man bei spärlicher Beleuchtung vornehme Damen und Herren in ihnen sitzen, die den socialen Projekten der Arbeiter beiwohnten und sie ihre Millionen vertheilen liessen. Aber desto bunter sah es im Parterre aus. Hier sassen oder lagen die Blousen wie Sand am Meere: Montagnards mit rothen Binden, Lyoner mit rothen Mützen, exaltirte Blanquisten sassen hier mit wilden Gesichtern und lauschten dem Meister. Die Szenen, die ich hier erlebt habe, sind schwer zu beschreiben. Wenn die Ausfälle der Redner auf die verhasste Bourgeoisie zu arg wurden, unterbrach wohl ein Bourgeois aus den Logen das furchtbare Solo, und nun entstand ein Duett, in welchem sich Refrains hören liessen, wie: „Das Eigenthum ist ein Diebstahl", „Ihr wollt uns plündern", „Am Tage der socialen Revolution sollt ihr uns auf den Knieen um Verzeihung bitten, aber die Zeit des Pardons ist vorüber" u. s. w. Und heute hatte sich die Szene wieder freundlich verändert. Junge Mädchen in weissen Kleidern und blauen Schürzen, Jünglinge in Ballkleidern bildeten auf dem Balkone einen schönen Kranz. Wo früher das Bureau des Clubs war, sangen oder spielten die jungen Künstler, und in der verwaisten königlichen Loge, dem Theater gegenüber, sassen die Preisrichter. Also erst der Gesang. Tenore sucht man vergebens, Bass und Bariton ist besser ausgestattet, und letzterer, *Ribes*, gewinnt den ersten Preis und zwar einstimmig durch alle Richter. Sein Organ ist wirklich das eines grossen Sängers, voll und wohlklingend, seine Gesangskunst über der Mittelmässigkeit; es steht für die Zukunft viel von ihm zu erwarten. Ein anderer Bariton, *Meillet*, theilt mit dem Bassisten *Balanqué* den zweiten Preis, ein dritter Baritonist, *Comte*, erhält das Accessit. Dieses Examen war brillanter als die vorjährigen, und wenn es nicht an Tenoren gefehlt hätte, würde man Hoffnung für eine Regeneration der Oper schöpfen können. Aber Tenore gehören namentlich in Paris zu den Seltenheiten und daran mag das etwas leichte Leben der Conservatoir-Schüler nicht wenig Schuld sein. Eine junge Sängerin, Dem. *Duez*, auf die die Herren Professoren des Conservatoir's grosses Gewicht legten, schien beim Concours unter den Erwartungen zurückgeblieben zu sein. Die Richter steckten befremdet die Köpfe zusammen, ertheilten ihr aber doch, in Anerkennung älterer Verdienste, den ersten Preis. Wenn der Concours mehr als eine blose Ceremonie sein und wirklich das Publikum zum Mitrichter des Talentes machen soll, so hat Dem. *Duez* den Preis nicht verdient; aber es scheint, dass namentlich der erste immer schon im Voraus bestimmt ist. Dagegen lässt sich, wenn nur sonst unparteiisch gerichtet wird, nun wohl wenig einwenden, aber dann wäre es, glaube ich, besser, wenn man das Publikum von vorn herein unterrichtete, der oder die hat den Preis erhalten und dann den Laureaten allenfalls etwas vortragen liesse. So setzen sich die Richter immer den Zeichen des Beifalls oder des Missfallens aus, was dem ganzen Akte einen komödienhaften Anstrich gibt. Den zweiten Preis theilten die Damen *Borchardt* und *Montigny*, welche Letztere sehr geschickt im Koloraturenmachen ist. Dahingegen ist die *Stimme* der Ersteren, obgleich weniger gebildet, vorzuziehen. Die schöne Altstimme der Dem. *Seguin* hat ihr das Accessit verschafft. Die übrigen Sängerinnen waren weniger ausgezeichnet.

Fast beispiellos brillant war das Violinexamen. Die Preisrichter sahen sich genöthigt, *drei erste Preise* auszutheilen, und zwar nach dem Vortrage des grossen Conzertes Nr. 29 von *Viotti*, an die Herren *Portehaut*, Schüler *Alard's*, *Reguier*, Schüler *Massart's*, und *Altès*, Schüler *Habeneck's*. *Regnier*, der jüngste von Allen, ist unstreitig der genialste und hätte vielleicht, wenn Professoren, wie *Alard* und *Habeneck*, nicht darauf hielten, erste Preise unter ihren Schülern zu haben, den Preis allein verdient. *Cheri* und *Labatue*

erhielten den zweiten Preis. *Bertrand*, *Garcin* und *Gout* das Accessit. Von Violoncellisten, die das fünfte Conzert von *Romberg* spielten, erhielten *Allier*, Schüler *Franchomme's*, den ersten, *Tolbecque*, Schüler *Vaslin's*, den zweiten Preis und *Guéroult* das Accessit.

Auch das Klavierexamen hat erfreuliche Resultate gegeben und es wurden gekrönt, von männlichen Schülern: *Portehaut*, Schüler *Zimmermann's*, mit dem ersten Preise, *Lazare*, *Precot* und *Wieniawski*, Bruder des vor zwei Jahren gekrönten jungen Violinspielers aus Warschau, den zweiten Preis. Der kleine *Wieniawski*, Schüler und Neffe von *Eduard Wolff*, hat, wie sein Bruder, die überraschendste musikalische Begabung. Obgleich erst 11 Jahre alt, machte er unter den Konkurrenten doch bedeutendes Aufsehen. Von Klavierschülerinnen erhielten Preise: Dem. *Aubrio* und *Dejoly* den ersten, Dem. *Desfourneaux*, *Lacenbanne* und *Leroy* den zweiten.

Die Schüler der Blasinstrumente im Pariser Conservatoir lassen sich weniger loben, und selbst das berühmte Orchester ist in diesem Theile weit weniger ausgezeichnet, als in den Streichinstrumenten. Namentlich ist dies mit dem Bleche der Fall. Den ersten Flötenpreis erhielt *Altit*, den zweiten *Hermant*, den ersten Hoboenpreis *Boulu*, den zweiten *Barthélemy*. Für die Klarinette wurden gekrönt: *Parés* mit dem ersten und *Guyard* mit dem zweiten Preise. Beim Fagott gab es weder einen ersten noch einen zweiten Preis, das Accessit zum zweiten erhielt *Croisier*. Der erste Preis für das Horn wurde gegeben an *Vauchelet*, das Accessit an *Bonnefoy* und *Schlottmann*. Das Piston und die Posaune waren schlechter als mittelmässig. Auch für die Harfe wurde nur ein zweiter Preis an Dem. *Binet* ausgetheilt. In der komischen Oper wurden *Moreau-Sainti* und *Michelot* und die Damen *Meillet* und *Meyer* gekrönt. Den theoretischen Examen habe ich nicht beigewohnt, weil sie nicht öffentlich sind. Noch eine andere Preisvertheilung verdient schliesslich hier genannt zu werden, obgleich sie nicht vom Conservatoir ausgeht. Die Akademie der schönen Künste, die ihren ersten Laureaten bekanntlich so reich ausstattet, dass er auf drei Jahre nach Italien und Deutschland reisen kann, hatte dieses Jahr eine dramatische Szene: Le festin de Damocles, von dem bekannten Bibliophilen *Jacob*, einem Concours unterworfen. Den ersten Preis erhielt ein Schüler von *Leborne*, *Isaac Duprato*, zwei zweite Preise *Halévy's* Schüler *Bastille* und *Mathias*.

Die Opernhäuser. Republikanische Musik.

Seit der Februarrevolution liegen die Theater so tief darnieder, dass sie eine günstige Gelegenheit abwarteten, ihre Thüren mit Ehren zu schliessen. Die neue National- und die komische Oper hatten selbst diesen frommen Wunsch nicht erreicht, die grosse Oper hielt sich bis zu den Juni-Ereignissen. Die Regierung musste sich nun endlich, wenn Paris nicht ohne Theater bleiben sollte, zu einer Unterstützung verstehen, und diese half der grossen und der komischen Oper wieder auf. Die Nationaloper aber bleibt vor wie nach geschlossen. Man hatte ihr von vorn herein kein günstiges Prognostikon gestellt und ich in diesen Blättern selbst Gelegenheit gehabt, ihr eine kurze Dauer zu prophezeien. Dennoch bleibt ihr früher Tod beklagenswerth, denn dieses Institut hatte, mit den nöthigen Mitteln versehen, eine wahre Pflanzschule für talentvolle Komponisten werden können, wenn man diese einerseits durch die Aufführung klassischer Opern gebildet und andererseits durch gerechte Protektion in den Vordergrund gestellt hätte. *Adam*, der auf diese Weise um seine Direktorenwurde gekommen ist, schreibt jetzt musikalische Artikel in Journale, und er ist nicht der einzige Musiker, der sich durch die ungünstigen Umstände genöthigt sieht, das Notenpult mit dem Schreibtische zu vertauschen. Zur Aufführung grösserer neuer Opern haben die Direktionen beider Theater keine grosse Lust, dennoch glaubten sie dem Publikum einige Neuigkeiten nicht schuldig bleiben zu müssen, und so brachte denn die komische Oper nemlich ein Stück in 3 Akten und die grosse ein Ballet. Die komische Oper heisst: „Il Signor Pascariello", Text von den unzertrennlichen Poeten *Leuven* und *Brunswick*, Musik von *H. Potier*. Das Stück ist ziemlich gemein, aber, wie die Franzosen sagen, pikant und darum amusant. *Pascariello* ist ein alter Musikmeister, der die Frechheit hat, die leider einander ausschliessenden Funktionen eines Stundenlehrers in einem Kloster und eines Chordirigenten in einem Theater auszuüben. Ein Pathenkind, das er sorgfältig auferzogen hat, begleitet ihn bei seinem Unterrichte im Kloster. Eine junge Dame, die dort in Pension ist und deren Ursprung man nicht kennt, hat einen geheimnissvollen Protektor, der sie nur Nachts besucht und von dem sie nichts weiter kennt, als die Stimme. Eines Nachts kommt er und zeigt ihr an, dass sie heute noch den Schleier nehmen müsse. Verzweiflung von Seiten ihrer und *Pascariello's* Pathenkindes, denn dass die sich lieben, versteht sich von selbst. Sie soll fliehen, der Geliebte thut ihr die Kleider von *Pascariello's* Gouvernante an, und so entführt Letzterer, ohne es zu wissen, das Mädchen selbst aus dem Kloster. Zu Hause angelangt, gesteht der Bursche die Geschichte ein. Der Alte rast, gibt sich aber bald zufrieden und findet sogar Mittel, das Mädchen zu verstecken. Da die Schauspielerinnen, nach einem Florentinischen Gesetze, von allen Verfolgungen frei sind, so lässt er sie als Sängerin einschreiben. Unsere junge *Paula* zieht Najadenkleider an und bereitet sich vor, noch an demselben Abende zu debutiren. Auf einmal kommt ein Unbekannter und fordert dem Alten Papiere ab, die man ihm früher anvertraut hat und die eine Edeldame, der *Pascariello* einst Unterricht gegeben, kompromittiren. *Pascariello* liefert die Papiere aus und der Unbekannte flösst ihm so viel Vertrauen ein, dass er ihm seine Verlegenheit mit *Paula* anvertraut. Da die Papiere von der Geburt eines jungen Mädchens sprechen, die der Unbekannte nun in *Paula* wiederfindet, deren geheimnissvoller Protektor er eben war, so ist er über diese Entdeckung ganz entzückt und will die Arme nun wieder in's Kloster thun. Neue Verzweiflung von dem Alten und dem Liebhaber, der sich umbringen will. Was thut *Pascariello*? Ein Preis dem, der das rath.

Er bespricht sich mit *Paula*, gibt sich für ihren Vater aus und heirathet, um dies wahrscheinlicher zu machen, seine Gouvernante. *Potter's* Musik ist nicht interessellos, sie ist, wie die meisten neueren komischen Opern, halb in *Auber's*, halb in *Adam's* Stil geschrieben. Die Ouverture bis zum Allegro ist monoton und dann trivial. Im ersten Akte hat eine Romanze *Paula's* und der Chor der Nonnen am Meisten gefallen. Im zweiten Akte gefiel das erste kleine Duett, eine kleine Arie Barbara's und ein Couplet *Pascariello's*. Der dritte Akt steht den ersten beiden nach.

Die Neuigkeit an der grossen Oper war ein Ballet, Nisida oder die Amazone der Azoren, von *Deligny* und *Matile*, Musik von *Benoit*. Dass es auf den Azoren wirklich Amazonen gab, davon glaubten die Verfasser in einer gelehrten Vorrede förmlich den Beweis liefern zu müssen. Ich würde diesen an sich lächerlichen Umstand nicht besonders anführen, wenn er nicht aufs Neue zeigte, wie die Franzosen über das Prinzip der Kunst im Unklaren sind. Sie wissen nicht, dass es für die Fantasie Wahrheiten gibt, die nicht erst historisch bewiesen zu werden brauchen. Amazonen sind an sich keine historischen, sondern rein fantastische Gestalten, und man kann Niemanden wehren, sie nach der Uckermark zu versetzen, wenn diese dem Ballet sonst schöne Dekorationen hergibt.

Der Inhalt ist folgender: Josepha (!), die Königin der Amazonen, lässt sich nach Spiel und Tanz ihrer Unterthanen die schöne Nisida vorführen, die unendlich traurig ist. Nisida wirft sich der Königin zu Füssen und gesteht ihr, auf einer Expedition einen jungen Spanier gesehen zu haben, der auf sie einen so heftigen Eindruck gemacht habe, dass sie fortan nicht mehr würdig ist, unter ihren keuschen Gefährtinnen zu bleiben. Sie will ausscheiden, um den Geliebten aufzusuchen. Während die Königin Alles aufbietet, um sie von diesem Entschlusse abzubringen, zeigt man die Ankunft einer Galeere an, die voll Spanier ist. Die Spanier werden mit verbundenen Augen vorgeführt, man nimmt ihnen aber zu ihrem Entzücken die fatale Binde ab. Unter ihnen befindet sich ein verwachsener, komischer Don, den die Amazonen natürlich nicht lieb gewinnen, desto mehr Neigung aber zu Don Ethar haben, den Nisida sogleich für ihren Auserwählten erkennt, den aber die Königin nicht minder lieb hat, als sie. Don Ethar indess ist nicht undankbar und zieht das einfache Amazonenkind dem gekrönten Weiberhaupte vor. Die beiden Rivalinnen bitten den Geliebten, ohne einander ihre gegenseitige Neigung verrathen zu haben, er möge bleiben. Die anderen Spanier, von denen man nicht weiss, warum sie gekommen sind, entfernen sich. Nur Don Oskar, der Buckliche, bleibt noch, und während Don Ethar der schönen Nisida Rendezvous gibt, verirrt sich Jener auf der Insel. In stockfinsterer Nacht wird Don Oskar von der Königin angetroffen, die ihn für den schönen Don Ethar hält. Als nun die Königin am frühen Morgen enttäuscht wird, ist sie wüthend, und kein Wunder, dass Nisida mit ihrem Geliebten, als man sie entdeckt, zum Tode verurtheilt werden. Dass dies aber keine weiteren Folgen hat, kann man leicht denken, denn Don Oskar holt die Spanier zu Hilfe und diese werfen den Waffen der kriegerischen Damen nur Rosen und andere duftende Dinge entgegen, so dass Letztere sich ergeben und Nisida ihren schönen Ethar heirathet. Die Königin aber zieht sich mit einigen Getreuen, man weiss nicht wohin, zurück. Wenn man bedenkt, was eine solche Albernheit für Zeit und Kosten raubt, wie oft diese Sprünge und Touren eingeübt werden müssen, so fragt man sich, ob man dergleichen nicht für einen vernünftigeren Stoff aufwenden könnte. In *Röttscher's* Jahrbüchern für dramatische Kunst und Literatur sind vor Kurzem vortreffliche Aufsätze über das Ballet veröffentlicht worden, von denen auch unsere deutschen Theater, die dem Drama und der Oper das entziehen, was sie hier unsinniger Weise verschwenden, Nutzen ziehen könnten. Die Musik zu diesem Ballet ist trivial und ohne allen ästhetischen Werth. Eine neue Debutantin, Demoiselle *Luigia Taglioni*, hat *Adolph Adam* (Lonjumeau) in einer Kritik furchtbar gerichtet. Die ganze Familie *Taglioni* kann ihm das nicht verzeihen und wenn er alle ihre zukünftigen Ballets in Musik setzte. Er hat gesagt — nein, ich nehme Anstand, eine so furchtbare Kritik zu wiederholen —, er hat gesagt: „Elle n'a paru avoir les jambes bien fortes pour porter un si beau nom." Unerbittlicher Kritiker, im Namen der Familie *Taglioni* ist dir zu antworten: „qu'il en faut pour tous les gouts."

Für den Winter verspricht die grosse Oper Wunderdinge: den Propheten von *Meyerbeer*, *Roger*, einen Wundertenor Namens *Guasco* und Mad. *Viardot*. Es wäre Zeit, das so tief darniederliegende Institut wieder in die Höhe zu bringen.

Der Präsident der Nationalversammlung, *Armand Marrast*, hat in seinen Soiréen bereits mehrere Male Musik aufführen lassen. Er mochte dadurch den Republikanern mit gutem Beispiele vorangehen und sie zur indirekten Unterstützung der ganz aus den Fugen gekommenen Kunst auffordern. Bisher ist der republikanische Luxus nicht der Art gewesen, dass die Künstler grosse Hoffnung in ihn setzen könnten, denn die Republik spart selbst in der Anzahlung der Gehalte für die höchsten Beamten, und da diese von Haus aus nicht reich sind, so können sie schwer die Mäcene spielen. Die Reichen aber leben in einer Art stiller Geldkonspiration fort, schränken sich auf alle Weise ein und machen die Regierung auf diese Art unpopulär. Bei den stattgehabten öffentlichen Festen der Republik hat die Musik fast gar keine Rolle gespielt. Dass die Republikaner der grossen Revolution mehr Sinn für Kunst hatten, als die modernen, möge folgendes Verzeichniss von republikanischen Gelegenheitskompositionen beweisen: 1) Am 1. Vendémiaire, Hymne für den Jahrestag zur Gründung der Republik, Worte von *Chenier*, Musik von *Martini*; 2) den 2. Pluviose, Jahrestag der gerechten Bestrafung des letzten der Könige, Worte von *Lebrun*, Musik von *Hyacinthe Jadin*; 3) den 12. Pluviose, Pflanzung der Freiheitsbäume, Worte von *Mahérant*, Musik von *Grétry*; 4) den 30. Ventose, Fest der Volkssouverainetät (Wahlen), Worte von *Boisjolin*, Musik von *Catel*; 5) den 10. Germinal, Fest der Jugend,

Worte von *Parny*, Musik von *Cherubini*; 6) den 10. Floreal, Fest der Gatten, Worte von *Ducis*, Musik von *Mehul*; 7) den 10. Prairial, Fest der Dankbarkeit, Worte von *Maherant*, Musik von *Cherubini*; 8) den 10. Messidor, Fest des Ackerbaues, Worte von *Maherant*, Musik von *Lesueur*; 9) den 26. Messidor, Jahrestag der Erstürmung der Bastille, Worte von *Chenier*, Musik von *Gossec*; 10) den 9. Thermidor, Jahrestag des 9. Thermidors, Worte von *Chenier*, Musik von *Mehul*; 11) den 23. Thermidor, Jahrestag des 10. Augusts, Worte von *Chenier*, Musik von *Catel*; 10) den 10. Fructidor, Fest des Alters, Worte von *Arnaut*, Musik von *Lesueur*; 13) den 18. Fructidor, Jahrestag des 18. Fructidor, Worte von ***, Musik von *Cherubini*. Ausserdem haben wir aus jener Zeit: die Hymne des Rymen von *Gengwené* und *Piccini*, die Hymne der Geburt von *Maherant* und *Catel*, die Hymne des Todes von *Legouvé* ohne Musik u. s. w.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, A moll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Melodie.

Unter Melodie versteht man im engeren Sinne gewöhnlich eine tonisch und rhythmisch einfach gegliederte Zeichnung, wie z. B.

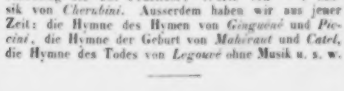

Im weiteren Sinne ist in jeder Periode eines jeden Tonstücks eine Melodie enthalten, oft mehrere zugleich. So enthält auch die Musik, welche Don Juans Höllenfahrt begleitet, eine Zeichnung, die Melodie zu nennen.

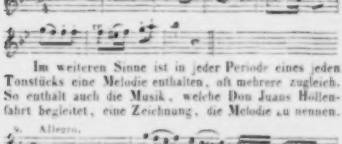

Ja in diesem Sinne hat jede Passage eine Melodie. Betrachtet man die Zeichnung derselben blos für sich, so ist die Neuheit und Eigenthümlichkeit ihrer Erfindung, bei der ausserordentlichen Menge bereits vorhandener Tonwerke, für die Neuzeit eine stets schwieriger werdende Aufgabe und deren glückliche Lösung daher auch immer seltener anzutreffen. Das „schon dagewesen!“ „bekannt!“ „diesem oder jenem früheren Werke ähnlich!“ müssen sich die Komponisten jetzt mehr als je nachsagen lassen, und wenn manche Reminiscensenjäger darin zu weit gehen, so ist im Ganzen genommen der Mangel an ursprünglicher Erfindung von Melodieen doch als ein Hauptgebrechen der Gegenwart nicht wegzudemonstriren.

Um so grosser tritt das Verdienst dessen hervor, der unter solchen Umständen noch Nichtdagewesenes zu produziren vermag; diese Fähigkeit besitzt *Gade* in hohem Grade. Wären die beiden früheren Symphonieen seine allein bekannten Werke, so könnte man die Quelle ihrer Originalität in dieser Beziehung mehr in einer gewissen ausseren Kunstpolitik, als in einer wirklichen inneren Eigenschaft seines erfindenden Geistes vermuthen. Denn ihr melodisches Element scheint theils wirklichen dänischen Nationalweisen entnommen, theils ihrem Wesen nachgebildet zu sein. Dies nimmt jenen Kompositionen nichts von ihrem Werthe und ihrer Wirkung, aber in Bezug auf ursprüngliche Erfindungskraft liessen sie uns doch im Zweifel. Gegenwärtige dritte Symphonie indessen liefert den entschiedenen Beweis, dass die Quelle der Erfindung unseres Komponisten rein in ihm selbst und reichlich genug sprudelt. Denn schon an den bisher gezeigten Gedanken wird man eine Benutzung vorhandener Volksgesänge schwerlich erkennen wollen und allen in der Partitur weiter vorhandenen Melodieen ist dieselbe Freiheit und Unmittelbarkeit zuzusprechen. In fast allen *Gade*'schen Kompositionen nun, in vorliegendem neuesten Werke vorzüglich mit, zeigt sich als charakteristischer Moment eine vorwiegende Neigung nach jenen oben angedeuteten einfachen Melodiezeichnungen. Nicht blos die in der Regel den sanfteren Gesangsstellen angewiesenen Perioden sind auf diese Weise behandelt, sondern überhaupt fast alle Gedanken; selbst die starken, leidenschaftlichen haben meist eine einfache Zeichnung. Ist diese Bildungsweise nun wohl nicht als unbedingte Forderung an alle Gedanken aller Tonstücke zu machen, da die Musik auch in reich figurirteren Stellen, ja mannigfaltigsten Passagen ein melodisches Element durchschimmern lassen kann, so ist sie doch gewiss diejenige, die der in unserer Zeit immer öfter ausgesprochenen Forderung volksmässiger Musik sich nähert, insofern sie nicht blos ausgebildeten Kunsthörern, sondern auch der Menge, die eben nur das einfache melodische Element empfindet, wirklichen Genuss zu bereiten vermag. Man rede so viel, so gelehrt, in so philosophisch-mystischen Phrasen, als man will, von der Pracht, Grösse, Tiefe der Gedanken eines Tonstückes, im Herzen des Volkes wird es kalt bleiben, wenn die Anmuth, wenn der melodische Reiz mangelt. Auf dem Wege einfach melodischer Zeichnung durchgängig, verbunden natürlich mit der Erfüllung aller wesentlichen höheren Kunstgesetze, wird die Gattung edlerer Volksmusik zu finden, wird also ein Fortschritt in der Tonkunst nach dieser Seite hin zu bewirken sein.

Theilweise Anklänge dazu zeigen sich in dem ersten und letzten Satze dieser Symphonie. Das Andante gehört der Kunstmusik im strengeren Sinne an und wird wohl nur von Musikkennern vollständig erfasst und genossen werden können. Dagegen möchte das Allegretto assai moderato, das an der Stelle des Scherzo steht, wohl schon eine ziemlich deutliche Offenbarung dessen sein, was als edlere Volksmusik in melodischer Hinsicht zu bezeichnen wäre, da dieses ganze Stück aus wenigen, tonisch-einfachen und rhythmisch-symmetrisch gegliederten Melodieen gewebt ist.

10. Allegretto, assai moderato. Erste Periodengruppe.

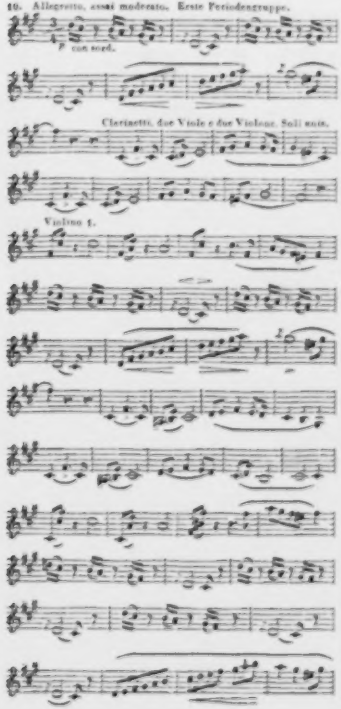

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

(Fortsetzung.)

Fortsetzung der Geschichte des wandernden Harfenisten.

„Ich hielt mich einige Tage im Gebirge auf — so fuhr mein Mann in seiner Erzählung fort; — die Jagd und mildthätige Bauern lieferten mir meine Lebensbedürfnisse. Endlich gelangte ich nach Wien, wo ich, obwohl ungern, meine Büchse verkaufte und mir dafür diese Harfe anschaffte. Ich wurde, was mein Vater gewesen war, wandernder Harfenist. Auf öffentlichen Plätzen, in den Strassen, vor den Fenstern namentlich solcher Leute, die nichts von Musik verstanden, verdiente ich mir den nöthigen Unterhalt — ein Musiker vom Karnthnerthor-Theater bezeichnete mir diese Melasse; die Kenner hörten mich wohl mit Interesse an, aber sie gaben mir selten etwas. Des Abends war ich in den Kaffeehäusern, und hier hörte ich den Streit über Ihre Kompositionen, hier bekam ich Lust, Ihre *Fee Mab* zu hören... Welch närrisches Stück! — Nachher bin ich durch Böhmen gewandert und schon oftmals in Prag gewesen. Ah, mein Herr, das ist eine musikalische Stadt!“

— „Wahrhaftig?“

— „Sie werden's sehen. Aber auf die Länge wird das umherschweifende Leben doch ermüdend. Ich denke bisweilen an meine beiden guten Freundinnen; es wäre doch hübsch, der Agathe zu verzeihen, auch wenn Annchen mich ihrerseits ebenfalls betröge. Ueberdem friste ich nur nothdürftig mein Leben; meine Harfe ruinirt mich. Diese verfluchten Saiten, die ich immer neu aufziehen muss! Beim geringsten Regen springen sie, oder sie werden in der Mitte so dick, dass ihr Klang zum Teufel geht und sie sich verstimmen. Sie glauben nicht, was mir das kostet.“

— „Ach, mein lieber Kunstgenosse, Sie dürfen darüber nicht so sehr klagen. Wüssten Sie, wie viele Saiten an den grossen Theatern tagtäglich zur Verzweiflung der Musiker und der Direktoren draufgehen, und theurere wie die Ihrigen — denn es gibt deren zu 60,000, ja zu 100,000 Francs. Wir haben welche vom schönsten Klange, und der geringste Zufall zerstört sie. Welch' schöne Werke sind dann unausführbar! welche Interessen werden da benachtheiligt! Die Direktoren rennen auf die Post, eilen nach Neapel, dem Lande der guten Saiten — aber wie oft umsonst. Es braucht viel Zeit und viel Glück, um eine Quinte ersten Ranges wieder zu ersetzen!“

— „Wohl möglich, aber was hilft das mir? Ich hab' einen Plan, den Sie gewiss billigen werden. Seit zwei Jahren habe ich viel Fertigkeit auf meinem Instrument erlangt — ich kann mich ernstlich hören lassen.

und ich denke, ich würde gute Geschäfte machen, wenn ich in Frankreich, in Paris Concerte gäbe.“

— „Concerte in Frankreich! in Paris! hahaha! jetzt muss *ich* lachen. Närrischer Mann! hahaha! Nehmen Sie's nicht übel, aber das kommt mir so unwillkürlich an, wie Ihnen bei meinem Scherzo. Hahaha! Sie wollen sich in Frankreich durch Concertgeben bereichern! Das ist eine wahrhaft steirische Idee. Das muss *ich* wissen, hören Sie mich an. Wer in Frankreich ein Concert gibt, unterliegt einer Steuer. Wissen Sie das?“

— „Donnerwetter!“

— „Es gibt da Leute, die den achten Theil der Brutto-Einnahme von den Concerten in Beschlag nehmen; ja sie dürfen sogar den vierten Theil nehmen. Sie kommen nach Paris; Sie veranstalten auf Ihre Gefahr eine musikalische Soirée oder Matinée; Sie bezahlen Saal, Erleuchtung, Heizung, Druckkosten, Musiker, Abschreiber. Da Sie noch keinen Ruf haben, so müssen Sie sich glücklich schätzen, wenn Sie 800 Franken einnehmen; 600 Franken mindestens betragen die Ausgaben — folglich bleiben Ihnen 200 Franken. Sie bleiben Ihnen aber nicht. Der Steuerbeamte nimmt sie Ihnen vor der Nase weg und bedankt sich sehr höflich. Nehmen Sie, was sehr leicht möglich ist, überhaupt nur 600 Franken ein — der Mann holt dennoch die 200 ab, und Sie sehen sich für die Anmassung, in Paris ein Concert zu geben zu wollen, um 50, 100 und mehr Franken bestraft.“

— „Das ist ja nicht möglich!“

— „Gewiss, es ist nicht möglich, es ist aber so. Ich war noch so höflich, Ihnen 800 oder 600 Fr. Einnahme zuzugestehen; als armer, unbekannter Hascher würden Sie aber nicht zwanzig Zuhörer haben. Sogar die berühmtesten Künstler haben übrigens solche Erfahrungen gemacht. In Marseille zeigte man mir einen Spiegel, den *Paganini* vor Zorn zertrümmerte, weil er bei einem seiner Concerte den Saal leer fand.“

— „Was? *Paganini*?“

— „*Paganini*. Vielleicht war es an dem Tage noch zu warm. Denn es gibt dergleichen Umstände, mit denen in Frankreich*) auch das grösste Genie vergeblich ringen würde. Hitze, Kälte, Regen, einige Verzögerung oder Beschleunigung des Mahles — das sind solche Feinde. Niemand geht in die Oper oder in's Concert, wenn es ihm die geringste Abweichung von seinen Gewohnheiten, die geringste Belästigung, oder gar eine zu grosse Ausgabe verursacht. Langeweile, Mode, Neugierde, ein Kampf zwischen zwei bekannten Virtuosen, eine ähnliche Klopffechterei wie die zweier Boxer, das sind die Lokomotiven, welche uns in die Hallen der Kunst führen**). Man zahlt allerdings oft bei der ersten Aufführung einer neuen Oper einen ungeheuren Eintrittspreis — nicht etwa, um die Schönheiten des Werkes zu bewundern und sich daran zu erfreuen; auf solche lächerliche Ideen kommt man nicht; — nein, man will nur wissen, ob das Stück durchfällt oder nicht, um nachher es mit dem Sieger zu halten. In solchem Falle kommt auch nichts auf Kälte oder Hitze, Regen oder Schnee an — es ist eine Schlacht, oft auch eine Exekution: da muss man dabei sein! In Frankreich, mein Bester, muss man das Publikum in Trab zu bringen verstehen, wie man die Pferde in Trab bringt. Wer das kann, der ist für das Publikum unwiderstehlich; ausgenommen etwa in gewissen Provinzialstädten mit ihren antediluvianischen Gebräuchen.

Das erinnert mich an eine Anekdote, die Ihnen vielleicht neu ist und worin *Liszt* und *Rubini* eine eigenthümliche Rolle spielen. Die Beiden verschworen sich vor sieben oder acht Jahren zu einer musikalischen Unternehmung gegen die Städte Nordfrankreichs. Diese Beiden, sollte man glauben, hätten sich auf das In-Trab-Bringen doch wohl verstanden. Sie kommen in eines jener modernen Athene und kündigen ihr erstes Concert an; nichts wird versäumt, die grosse Glocke wird in Thätigkeit gesetzt, ungeheure Anschlagzettel, ein pikantes Programm, kurz, was nur zum Trabe spornen mag. Die Stunde kommt, beide Löwen treten in den Saal — sie finden kaum fünfzig Personen. Während darüber, erklärt der König der Tenore, er singe nicht. „Gerade im Gegentheil, sagt *Liszt*, Du musst Dein Bestes geben; dies atomistische Publikum ist augenscheinlich die Elite des ganzen Umkreises, und man muss sie demgemäss *traktiren*.“ Er selbst fängt an und spielt prachtvoll. Dann singt *Rubini* mit seiner geringschätzigsten Fistel. Dann spielt wieder *Liszt*, und als er fertig ist, tritt er vor die Versammlung hin, grüsst höflichst und sagt: „Meine Herren und meine Dame (es war nur eine da), ich denke, Sie haben nun genug Musik; darf ich Sie nun bitten, uns die Ehre anzuthun, mit uns zu Abend zu essen?“ Die Fünfzig nehmen die Einladung an, und der Spass kostete *Liszt* 1500 Franken. Die beiden Virtuosen haben den Versuch nicht wiederholt — mit Unrecht. Denn für ein zweites Concert hatte man sich um die Plätze geschlagen, in Hoffnung auf ein splendides Abendessen.

Eines Tages begegne ich einem unserer ersten Pianisten, der ganz missmuthig aus einer Hafenstadt zurückkehrte, wo er sich hatte wollen hören lassen. „Es war nicht möglich, ein Concert dort zu geben, theilte er mir mit; die Ankunft der Heringe wurde gerade erwartet und die ganze Stadt dachte an nichts als diese köstlichen Fische.“ Wie kann auch ein Künstler gegen Heringe ankämpfen wollen!

Sie sehen, mein Guter, das In-Trab-Bringen ist doch bisweilen nicht ganz leicht, namentlich in Städten zweiten Ranges. Bedenken Sie nun aber auch andererseits, wie viele Truppe das arme Publikum bestürmen und bespektakliren, vom höchsten Sopran bis zum tiefsten Sarastrobass, von der Pickelflöte bis zum Bombardon. Da ist kein Guitarrenkratzer, kein Klavierpauker, kein Kehlgurgler, der sich nicht durch Concerte unsterblich machen möchte; ja selbst die Maultrommel will den Leuten ihre süssen Töne nicht vorenthalten. Dar-

*) Bien in Frankreich! D. Uebers.

**) *Berlioz' Berlioz* hat *Goethe's* Faust gelesen, wenn auch nur in der Uebersetzung. Was vergleiche das „Vorspiel auf dem Theater“ Armer *Berlioz*! halb sind sie kalt, halb sind sie roh! D. Uebers.

aus entspringen denn jammervolle Qualen für die guten Bürger, deren Geldbeutel man für fähig hält, das Eintrittsgeld zu erlegen. Die Schutzheiligen solcher Virtuosen, die Billetsunterbringer, verschmähen keine List, keinen Kniff, den armen Reichen einige jener unglückseligen viereckigen Papiere aufzudringen, die man Conzertbillets nennt. Ich kenne Leute, die während der Zeit, wo diese Pest in Paris am Heftigsten wüthet, im Februar und Marz, keine einzige Gesellschaft besuchen, weil sie da vor diesen Angriffen nicht sicher sind. Die Sache geht aber noch weiter. Jeder „Künstler", der — nach dem Kunstausdrucke — Paris *durchgemacht* (d. h. dort conzertirt) hat, will auch Kunstreisen machen, und wehe dem, welcher Verbindungen mit dem Auslande hat! die „Künstler" lassen von ihm nicht ab, bis er ihnen Empfehlungsbriefe mitgibt. In Russland erzählte man mir letzten Winter die Geschichte einer Romanzensängerin und ihres Herrn Gemahls, die, nachdem sie Petersburg und Moskau ohne den mindesten Erfolg *durchgemacht*, durchaus auch die Türkei beglücken wollten. Sie erzwangen Empfehlungsbriefe, kamen in Pera an, die Briefe thaten ihre Wirkung, und das Serail öffnete sich vor ihnen. Madame sollte vor dem Beherrscher der Gläubigen Romanzen singen! Alles geht gut; vier schwarze Sklaven schleppen ein Pianoforte herein; der weisse Sklave, der Herr Gemahl nämlich, trägt den Shawl und die Noten. Der Sultan, umgeben von seinen Grosswürdenträgern, den Dollmetscher hinter sich, streckt sich auf einen Haufen Kissen nieder, man zündet ihm die Pfeife an, und nach einigen kräftigen Zügen aus dem köstlich duftenden Rohre gibt er das Zeichen, anzufangen. Die Sängerin beginnt mit jener unglücklichen Romanze *Panseron's:*

Je le sais, vous m'avez trahie,
Une autre a mieux su vous charmer,
Pourtant quand votre coeur m'oublie,
Moi, je vous toujours vous aimer.
Oui, je conserverai sans cesse
L'amour que je vous ai voué;
Et si jamais on vous délaisse,
Appelez-moi, je reviendrai.

(Du brachst die Treu', die du geschworen,
Ein andres Bild, es nahm dich ein;
Doch, ob ich auch dein Herz verloren,
Werd' ich die ew'ge Liebe weihn.
Ja, nimmermehr soll sie erblassen,
Die Lieb' zu dir, mein einz'ges Glück;
Und wenn die Andre dich verlassen,
Dann rufe mir! ich kehr' zurück.)

Hier gab Seine Hoheit dem Dolmetscher ein Zeichen und sagte mit türkischem Lakonismus zu ihm: *Naum!* Der Dragoman aber erklärte dem Herrn Gemahl: „Seine Hoheit befiehlt mir, Ihnen zu sagen, dass Madame ihr den Gefallen thun möchte, gleich aufzuhören." — „Aber mein Gott, sie hat ja eben erst angefangen! das wäre eine tödtliche Kränkung für meine arme Frau." Und schon fing sie wieder an:

Si jamais son amour vous quitte,
Faible, si vous le regrettez,
Dites au mot, au seul, et vite
Vous me verrez à vos côtés.

(Wenn jemals ihre Lieb' entleidet
Und bittrer Schmerz erfasset dich,
Sprich nur ein Wort, und unverweilet
Siehst du zu deinen Füssen mich.)

Ein neues Zeichen des Sultans, der, sich den Bart drehend, dem Dragoman zuherrschte: *„Zieck!"* Und der Dollmetscher zu dem Manne (denn die Frau sang immer fort): „Mein Herr, der Sultan lässt Ihnen sagen, wenn das Weib nicht sofort aufhört, so lässt er sie in den Bosporus werfen." Jetzt zögert der unglückliche Gatte nicht mehr; er hält seiner Frau, die eben den zarten Refrain wiederholt:

O rufe nur, ich kehr' zurück!
Ich kehr', ich kehr' . . . .

den Mund zu — grosses Stillschweigen — Angstschweiss — endlich wieder ein Wort aus dem Munde des Gebieters: *Bulack!* — „Mein Herr, Seine Hoheit verlangt, dass Sie vor ihm tanzen." — „Tanzen, ich? Ich bin ja kein Tänzer, ich bin gar kein Künstler, ich begleite meine Frau, ich trage ihr den Shawl und die Noten — weiter nichts...." *Zieck! Bulack!* ertönt es wieder. „Mein Herr, der Sultan sagt, wenn Sie nicht tanzen, so lässt er Sie in den Bosporus werfen." Das Argument schlug durch, der Arme fängt an, Sprünge zu machen wie ein Bär, dem man auf dem erhitzten Fussboden die Choreographie beibringt, bis der Gewaltige mit Donnerstimme ruft: *Dajum, be bulack zieck!* Und der Dragoman: „Es ist gut, mein Herr. Seine Hoheit befiehlt, dass Sie sich zurückziehen und morgenden Tages abreisen; und kämen Sie wieder nach Konstantinopel, so lässt er Sie Beide in den Bosporus werfen." — Welche gesunde Kritik hat der Türk da entwickelt, und warum gibt es in Paris keinen Bosporus!"

— „Diese Anekdote, versetzte der Harfner, beweist nichts wider Paris."

— „Wie? Sie sehen das nicht ein? Der Fall beweist, dass es in Paris, wie anderwärts, Musikanten aller Art und Geltung, auch ohne Geltung gibt, dass sie auswandern müssen, wenn sie einander nicht selbst verschlingen wollen, und dass die Wache an den Pforten des Serails heutzutage nicht einmal den Sultan mehr beschützt."

— „Das ist traurig, sagte seufzend der Steiermärker; ich sehe wohl, ich kann dort kein Conzert geben. Aber nach Paris geh' ich doch."

— „O kommen Sie immerhin! Ja ich will Ihnen sogar gute Geschäfte gewährleisten, wenn Sie Ihr treffliches System von Wien her auch bei uns anwenden, d. h. sich Ihre Musik von *den* Leuten bezahlen lassen, die die Musik verabscheuen. Ich kann Ihnen hierin sehr nützlich sein und will Ihnen gleich fünf herrliche Adressen von solchen Reichen geben. (Ich theilte sie ihm mit.) Ausserdem erkundigen Sie sich nach den Wohnungen unserer berühmtesten Tagesleuen, unserer volksthümlichsten Komponisten, unserer Opernbuchschreiber, der Hauptabonnenten der ersten Logen im Konservatorium, in der grossen Oper und im italienischen Theater — das Alles sind für Sie Barren Goldes."

Hier läutete es zur Abfahrt. Ich drückte dem wandernden Harfner die Hand, seufzte mich ein und rief

ihm noch aus dem Wagen zu: „Leben Sie wohl, Kunstgenosse! auf Wiedersehen in Paris! Vergessen Sie nur die Adressen nicht!“

— „Und Sie, denken Sie an mein Mittel gegen eine Doppelliebe.“

Der Zug ging ab. Eine Weile noch sah ich den Harfner träumerisch an sein Instrument gelehnt. Der Lärm hinderte mich, etwas zu hören, aber aus der Bewegung der Finger seiner linken Hand ersah ich, dass er das Thema aus der *Fee Mab* spielte, und seinem zuckenden Munde merkte ich an, dass er sagte: „Welch' närrisches Stück!“ während ich meinerseits wiederholte: „Welch' närrischer Kauz!“

(Fortsetzung folgt.)

Feuilleton.

Die italienische Oper in Berlin ist mit der Norma eröffnet worden; Norma die *Fodor*, Adalgisa die *Degli-Antti*, Pollione *Pardini*, Oroveso *Fons*. Es war ein guter Anfang. — Die zweite Oper war *Rossini's* Barbier.

In Arnheim wurde am 19. und 20. August das vierte niederrheinisch-holländische Sängerfest gefeiert. Gegen 70 deutsche, 500 holländische Sänger nahmen daran Theil, *Buchoff* aus Wesel und *Boers* aus Nimwegen dirigirten. Nächstes Jahr wird das Fest in Cleve stattfinden.

Aus Mecklenburg ist an die norddeutschen Vereine der Ruf ergangen, in diesem Herbste zu Wittenberge an der Elbe ein grosses Sängerfest zu feiern, und zwar Ende Septembers oder am Liebsten den 18. Oktober d. J.

Am 17. August starb zu Karlsruhe *Anton Gorsbach*, Musiklehrer am evangelischen Schullehrerseminar, 45 Jahre alt. Er hatte es sich zur Lebensaufgabe gestellt, die von seinem 1830 verstorbenen Bruder *Joseph* begonnene Harmonielehre zu vollenden — ein Werk, wonach die Musik ein wesentliches Bildungsmittel für die Jugend werden soll. Diesen Werk ist auch fast vollendet, so dass eine befreundete Hand leicht den gänzlichen Abschluss beifügen kann.

Am 30. Oktober d. J. kommen zu Leipzig im Auktionslokale von *T. O. Weigel* die Bibliotheken des *Prof. Hasse* und des Ministers v. *Brandenstein* zur Versteigerung. Wir machen die Leser der A. M. Ztg. auf den Anhang des ausgegebenen Kataloges aufmerksam; er enthält eine Sammlung von Musikalien und Werken über Musikwissenschaft, worunter sich viel Gutes und Werthvolles befindet. Der Anhang allein, ebenso wie der Hauptkatalog, ist durch jede Buchhandlung unentgeltlich zu beziehen.

In Berlin befindet sich jetzt der Instrumentmacher *Hermann Gebauhr* jun. aus Königsberg mit einem von ihm gebauten Flügel neuer Konstruktion. Letztere besteht darin, dass die blitzernen Verspreizungen des Resten überflüssig gemacht sind, die Kastenverbindung von Eisen ist und sich oberhalb wie unterhalb der Saiten befindet. Hierdurch wird eine dauerhafte Stimmhaltung erzielt und das Instrument gegen Temperaturwechsel und Feuchtigkeit geschützt. Gleichmässiger, schöner Ton zeichnet das Instrument ebenfalls aus.

Der jüngst von Leipzig abgegangene Tenorist *Stritt* ist in Mainz angestellt worden.

In München wurde am Namensfeste der Königin eine neue Messe von *Chelard* aufgeführt, von dem Musikmeister *Streit* für Militärmusik und Chöre arrangirt.

Von *Halevy* wird nächstens eine neue komische Oper in drei Aufzügen: „Le val d'Andorre“, Buch von *St. Georges*, in Paris aufgeführt werden. — An der grossen Oper wird auf die bevorstehende Jeanne la folle von *Clapisson* der lange erwartete Probst von *Meyerbeer* folgen. Die *Viardot-Garcia*, welche eine Hauptrolle darin zu singen hat, ist bereits in Paris eingetroffen.

Die im Jahre 1846 beschlossene Reform der Militärmusik in Frankreich scheint eben keine Reform werden zu sollen: *Carafa*, der an der Spitze des dazu niedergesetzten Ausschusses steht, hat es durchgesetzt, dass nicht die *Sax'schen* Instrumente, sondern das alte System wieder eingeführt wird. — Die unter dem Namen *Gymnase musical* bestehende Militärmusikschule hört mit dem laufenden Monat auf und wird reorganisirt.

Die Association des artistes musiciens zu Paris theilt in einem öffentlichen Aufrufe zu gütiger Betheiligung und Beitragung etc. u. A. mit, dass sie seit den fünf Jahren ihres Bestehens 153,420 Fr. 98 Ct. eingenommen hat und nach Abzug der Ausgaben (Unterstützungen an arme Musiker) eine jährliche Rente auf die Staatsschuld, im Betrage von 4075 Fr. besitzt. Die Zahl der von ihr bewilligten Jahresgehalte beträgt 22, wovon keiner unter 200 Fr. Ausserdem verbreitet sie täglich noch besondere Unterstützungssummen. Vorstand und Ausschuss verwalten ihre Aemter ohne allen Entgelt.

Am Theatre italien zu Paris haben in Bezug auf die Orchestermitglieder ebenfalls Gehaltherabsetzungen stattgefunden: die Vorspieler um $\frac{1}{5}$, die übrigen (von denen Keiner über 85 Fr. monatlich bezieht) $\frac{1}{4}$.

Am Konservatorium der Musik zu Paris hat der Pianofortelehrer *Zimmermann*, nach zweiunddreissigjähriger Verwaltung seines Amtes, sich von demselben zurückgezogen und ist zum Aufseher des Pianofortenunterrichtes sowie zum Mitgliede der Studienkommission ernannt worden. An seine Stelle kam einer seiner Schüler *Marmontel*, welcher bereits seit längerer Zeit die Stelle von *Henrich Herz* im Konservatorium vertreten hatte. (*Herz* wird sich wahrscheinlich bleibend in Amerika niederlassen.) — Eine andere Erledigung ist durch *Habeneck's* Abgang in den Violinklassen eingetreten und als Bewerber werden die Herren *Dancla*, *Cuvillon*, *Baumann* genannt. Da jedoch bereits vier Violinlehrer angestellt sind (*Alard*, *Massart*, *Girard*, *Guerin*), so geht man damit um, jene fünfte Klasse aufzuheben.

Die Concertgesellschaft im Konservatorium zu Paris hat *Habeneck*, der bekanntlich diese Concerte auf ihren jetzigen Höhepunkt brachte und sie über 20 Jahre leitete, zum Ehrendirektor ernannt.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten September. **Nr. 39.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — Nachrichten: Aus Hamburg. — *Recension.* — *Biographisches.* — *Miscellen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade.* Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel.* Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Melodie.

Noch aus anderem Gesichtspunkte betrachtet, hat die Melodie in den Instrumentalwerken, namentlich von *Haydn* an, Veränderungen erfahren. In vielen Werken dieses Meisters ist der ganze melodische Hauptfaden, welcher sich durch seine Sätze zieht, aus einem einzigen Hauptgedanken herausgesponnen. Der melodische Inhalt aller oder doch der allermeisten Perioden ist dem Thema entnommen, und Gedanken, die aus neuem Motivmaterial gebildet, zeigen sich demnach nur selten.

Um die Monotonie, welche dadurch leicht entstehen kann, zu vermeiden, wendete *Haydn* drei Mittel mit dem glücklichsten Erfolge an. Er theilte erstens den ganzen Melodiefaden in sehr kleine Perioden und Sätze von 8, 6, 5, 4 Takten ab. Er bildete zweitens diese kleinen Melodieen oft nur aus einzelnen Motiven, ja nur Theilen der Motive, Motivgliedern, nach der Art, wie oben ein Beispiel aus dem *Beethoven*'schen Bdur-Trio gegeben worden ist; und er unterschied sie ferner drittens durch Verwendung aller anderen thematischen Umbildungsmittel von einander, durch andere Harmonieen, anderes Accompagnement und andere Instrumentation. Hierdurch entsteht bei der bis an die äusserste Grenze getriebenen Einheit der melodischen Zeichnung, der durchaus thematischen Melodie, doch zugleich die ausserordentlichste Mannigfaltigkeit der einzelnen Theile und Theilchen derselben. In ewigem, buntestem Wechsel schlüpfen diese kurzen Wesen an dem Ohre vorüber, so dass man immer etwas Neues zu hören glaubt, da doch das eigentlich neue Material äusserst gering ist. So z. B. sind die 338 Takte oder 36 Perioden des Finalsatzes der Ddur-Symphonie *Haydn's* (Partitur bei *Breitkopf & Härtel*, Nr. 2) streng genommen nur aus folgenden fünf wirklich von einander verschiedenen Motiven entstanden*).

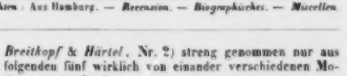

Mozart und *Beethoven* folgten dieser thematischen Melodiegestaltungsweise *Haydn's*, brachten aber zwei Erweiterungen dazu. Sie spannen zuweilen längere Melodieen und aus reicherem Motivmaterial hin, und führten sodann auch mehr aus wirklich neuen Motiven gewebte Perioden ein. Namentlich thaten sie das in den ersten Theilen ihrer Sätze. Wenn daher in den *Haydn*'schen Werken fast alle Melodieen nur aus der an der Spitze stehenden Bessen, so bringen hingegen *Mozart* und *Beethoven* in den ersten Theilen ihrer Instrumentalsätze zwei, drei, vier von einander verschiedene, neue Gedanken, die sie dann später als Nebenthema's gleichfalls zu thematischer Melodieumbildung benutzen.

Ein neuerer Meister, *Mendelssohn*, ging in diesen Punkten noch etwas weiter. Er brachte erstens Melodieen, die aus wenigem Motivmaterial gewebt und in einer ziemlich gleichgehaltenen Weise sich über mehrere Perioden zu einer grossen Periodengruppe hindehnten, wie in dem Anfange der Ouverture zum Sommernachtstraum zu sehen, oder er webte eben so lange Melodieen aus sehr reichem Motivmaterial, wie die Gesangsgruppe in derselben Ouverture von Seite 19 bis Seite 25 der Partitur zeigt. Dieses sind die Erweiterungen in melodischer Hinsicht, welche bis in unsere Zeit herein sich entwickelt haben und die die neuesten Meister wechselsweise mit den früheren Melodieweisen anwenden, die auch *Gade* gebraucht, doch so, dass namentlich die letzteren bei ihm öfter, als es früher geschehen, die kürzeren dagegen seltener erscheinen.

Dass diese Erweiterungen der Perioden, und Melodieen darin, nicht aus einem technischen Veränderungs- und Vermannigfaltigungstriebe blos entstanden sind, son-

*) Ausführlicheres darüber ist in meinem Buche über thematische Arbeit und die modernen Instrumentalformen — Weimar, bei *B. Voigt*, 1844 — zu finden.

Dresden, den 1ten May. Die Vorstellungen der italien. Oper zum Beschluss des Winterhalbjahrs bestanden aus der hier neuen Oper von Cimarosa: l'imprudente sfortunato, die einige gute Ensembles und einzelne schöne Stücke in den Finalen hat, übrigens aber unbedeutend und etwas langweilig ist: und aus der Wiederholung von Paers Griselda, wo das treffliche Spiel der Mad. Paer von neuem entzückte. Herr Paer ist von seinen Reisen nach Prag und Wien zurück, und hat eine neue Oper geschrieben, die, wie man sagt, bey Gelegenheit des erwarteten Besuchs des neuen Churfursten von Salzburg aufgeführt werden wird.

(Von einem andern Korrespondenten aus Dresden wird über das deutsche Theater auf dem Bade berichtet, dass Mad. Toskani sich sehr hervorgethan und besonders als Müllerin und Diana, durch Gesang und Spiel, ungemeinen und verdienten Beyfall erhalten habe. In Details einzugehen leidet der Raum nicht, besonders da wir künftiges Jahr Mad. Toskani selbst hören und ihr dann alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen werden. d. Redakt.)

Warschau, den 11ten May. Gestern haben uns die Gebrüder Pixis, nach einem, ohngefahr zwey monatlichen Aufenthalt, verlassen. Der Genuss, den sie uns, sowohl in drey öffentlichen Konzerten, als in mehrern Privat-Musiken gewährt, war um so reizender, da wir nur so selten von reisenden Virtuosen besucht werden. Ob der gehabte Gewinn ihren Erwartungen entsprochen, muss dahin gestellt bleiben: wenigstens hat ihre anspruchlose Genügsamkeit nur zufriedene Gesinnungen über diesen Punkt geäussert. Das lezte der, zu ihrem Benefice gegebenen Konzerte, wurde von hiesigen Musikliebhabern veranstaltet, und, zum Theil, assistirt. Am vortheilhaftesten zeichnete sich hierbey die Frau Dr. Richter in einer wahrhaft prachtigen Doppelsonate für zwey Klaviere, von Himmel, aus, von welcher sie die zweyte, und der jüngere Pixis die erste Stimme spielte. Schon früher, bey Gelegenheit der Feyer von Mozarts Sterbetage, ist dem musikalischen Talent dieser Dilettantin in diesen Blättern Gerechtigkeit wiederfahren, und eben so verdient sie auch bey der Ausführung dieser ausserst schwierigen Sonate den vollkommensten Beyfall. Noch verdient öffentlich bemerkt zu werden, dass Hr. P., der Vater, seinen kostspieligen Aufenthalt verlängerte, blos um das Talent seiner Sohne zum Mittel einer Unterstützung für die unglücklichen Bewohner Posens anzuwenden. Kraftig haben hierbey angesehene Personen, ohne Unterschied des Standes und der Religion gewirkt; deren Bemühungen denn auch durch eine reichliche Einnahme von beynahe 1500 Rthlr. vollkommen belohnt wurden. Dem Hrn. P. wurde eine angemessene Entschädigung für die Kosten des längern Aufenthalts angetragen; er wollte diese indessen nur in seinem Herzen finden, und so folgen dieser, als Künstler und als Menschen gleich schätzenswerthen Familie, nicht nur die Achtung und Liebe ihrer vielfaltig hier erworbenen Freunde, sondern auch der Dank der Armuth.

Recensionen.

1) *Trois sonates pour le Pianoforte par J. B. Cramer.* Oeuvr. 28. (Pr. 3 Fl.)

2) *Deux Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle par J. B. Cramer.* Oeuvr. 29. (Pr. 2 Fl.)

3) *Trois Sonates pour le Pianoforte par J. B. Cramer.* Oeuvr. 30. (Pr. 3 Fl.)

4) *Deux Sonates pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle par J. B. Cramer.* Oeuvr. 31. (Pr. 2 Fl.)

dern auch ihre ästhetischen und psychologischen Gründe haben, hoffe ich im Verfolg dieser Betrachtungen bei der Untersuchung des geistigen Inhalts und Gehalts der *Gade*'schen Symphonie, so wie eines *Schumann*'schen und *Berlioz*'schen Werkes nachweisen zu können.

Accompagnement.

Die Melodie kann auf dreierlei verschiedene Weisen accompagnirt werden. 1) Rein homophon, wenn die begleitenden Stimmen nur als mehr oder weniger veränderte rhythmisirte Harmonieen erscheinen, ohne dass sich durch bedeutend tonische Führung ein melodisches Wesen im höheren Sinne darin zeigt. 2) Rein polyphon, wo jede Stimme eine Melodie für sich ist. 3) Gemischt homophon-polyphon, wo beide obige Arten zugleich erscheinen.

In den deutschen Instrumentalwerken kommen alle drei Begleitungsweisen nach einander, abwechselnd, zur Anwendung, doch die rein homophone am Seltensten, die rein polyphone öfter, die gemischt homophon-polyphone am Meisten.

In den beiden letzteren Arten liegt die Kunst der Stimmenführung im höheren Sinne. Ihr Prinzip ist: scheinbar höchste Freiheit, Selbständigkeit. Der Gang der polyphonen Stimmen darf nicht als zur Vervollständigung der Harmonie blos bestimmt, als vom ihr geboten und geführt erscheinen, und muss ihr doch dienen. Je mehr dabei in der polyphonen Begleitung sich das eigentlich melodische Element zeigt, je werthvoller ist sie. *Bach* ist in dieser Kunst der unübertroffene Meister und das herrlichste Muster für alle Zeiten. Diese Kunst ist, in technischer Hinsicht schon, der schwerste Theil der Komposition mit, und erfordert lange Studien und Uebungen. Sie geht in neuerer Zeit immer mehr verloren. Namentlich ist in der Pianofortelieteratur bei den meisten neueren Komponisten selten etwas davon anzutreffen. Die Begleitungsweise derselben besteht zum grössten Theile in harmonisch zerlegten Akkorden, in harmonischer Figurirung. Will man sie aber auch hie und da einmal anwenden, ohne gehörige Studien und Uebungen darin gemacht zu haben, so erscheint sie in kläglicher Weise. Man bringt dann meist feindliche Wesen zusammen, die keine Wahlverwandtschaft haben, wirft einen Schwall von heterogenen Figuren unter einander, die sich gegenseitig bekämpfen, hindern, drängen, einem leidenschaftlichen Haufen gleich, der verwirrt durch einander schreiend von dem Ohre nicht verstanden werden kann. Bei dem Meister dagegen sind es lauter nothwendige, sich gegenseitig unterstützende, bedeutende Züge, die bei aller Verschiedenheit doch sich zu einer Einheit gestalten und als solche geordnet sich der Auffassung des Hörers anbieten.

Mit dieser schwierigsten aller Setzweisen ist *Gade* gleich vom Anfang herein als vertrauter und fertig durchgebildeter Meister in die Oeffentlichkeit getreten. Alle unvollkommenen Versuche, welche so viele Druckunguldige in's Publikum schicken, hat *Gade* zu Hause gelassen. Er zeigte sich erst, als er die Schule vollständig durchgemacht und hinter sich hatte. Als Beweise dafür können alle oben gegebenen Beispiele gelten, auf die ich deshalb der Raumersparniss wegen hinweise.

(Fortsetzung folgt.)

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

(Fortsetzung.)

Es ist schön, mehrere hundert Meilen von der Heimat entfernt beim Ankommen in einer fremden Stadt einen persönlich unbekannten Freund zu finden, der dich im Bahnhof erwartet, der an deiner „wunderbar charakteristischen Physiognomie" sogleich erkennt, dass du sein Mann bist, der dich anredet, dir die Hand drückt und dich in deiner Sprache benachrichtigt, dass Alles zu deiner Aufnahme bereit ist.

Gerade das begegnete mir mit dem Dr. *Ambros* bei meiner Ankunft in Prag. Nur verfehlte meine „wunderbar charakteristische" Physiognomie ihren Effekt gänzlich, denn er erkannte mich nicht. Im Gegentheile war ich es, der beim Anblicke eines kleinen Mannes mit lebhaften und wohlwollenden Zügen, wie er auf Französisch zu seinem Begleiter sagte: „Aber wie soll ich denn *Berlioz* in dieser Menge herausfinden? ich hab' ihn ja niemals gesehen!" — ich war es, sag' ich, der die unbegreifliche Bosheit hatte, in dem Suchenden Herrn *Ambros* zu ahnen. Ich näherte mich rasch den beiden Herren und sprach: „Da bin ich!"

— „Herr *Berlioz*?"

— „Nicht mehr, nicht weniger!"

— „Nun willkommen! Wir sind sehr erfreut, Sie endlich zu sehen. Kommen Sie, kommen Sie! Ein Zimmer und ein Orchester steht für Sie bereit, beide ganz warm. Ruhen Sie heute Abend aus, morgen wollen wir an's Werk gehen." —

In der That trafen wir auch am folgenden Tage, nach gemachter Bekanntschaft mit den musikalischen Autoritäten der Stadt, die Zurüstungen für mein erstes Concert. Dr. *Ambros* stellte mich dem Direktor des Konservatoriums, *Kittl*, vor, dieser führte mich zu den Gebrüdern *Skraup*, den Kapellmeistern am Theater und am Dom, und dann zu dem Concertmeister *Mildner*. Dann kam die Reihe an die Sänger, die Journalisten, die bedeutendsten Kunstliebhaber, und nachdem alle diese Besuche vorüber waren, fühlte ich, ganz gegen meine sonstige Gewohnheit, ein lebhaftes Verlangen, die Stadt zu beschen. Sie verdient es. Erwarten Sie nicht etwa eine Schilderung dieser wundervollen Reihenfolge von Tempeln, Palästen, Zinnen, Thürmen, Säulengängen, noch der bezaubernden Umgebung. Das Alles können Sie anderswo nachlesen. Auch werden Sie, mein lieber Freund, keine gelehrte Abhandlung verlangen über die musikalischen Revolutionen in Böhmen, über die besonderen Bestrebungen des slawischen Geistes, über die muthmassliche Epoche, wo die alten Meister dieses Landes die Anwendung der Septime der Dominante ohne Vorbereitung gestatteten. In solchen wichtigen Fragen ist meine Unwissenheit völlig unheilbar. Wollte ich

mich mit Geschichte oder Geschichten beschäftigen, so würde ich lieber Forschungen anstellen über die berühmte *mit Elfenbein gezierte* Guitarre, deren sich der Philosoph Koung-Fu-Tse (vulgo *Confucius*) bediente, um dem chinesischen Reiche Moral beizubringen. Denn ich spiele auch Guitarre, obwohl die meinige sehr einfach ist und nicht eine Spur von Elefantenzähnen aufzuweisen hat. Die Stelle, die ich gestern wenigstens zum hundertsten Male las, ist ein herrlicher Gegenstand zu Betrachtungen für die philosophischen Musiker (musikalische Philosophen rechne ich nicht, denn seit *Leibnitz* hat es keine gegeben). Sie lautet folgendermaassen:

„Zufällig hatte Koung-Fu-Tse den Gesang von Li-Po gehört, dessen Alter, wie Jedermann weiss, auf vierzehntausend Jahre zurückgeht (da sage man noch, dass die Musik eine Modekunst ist): er wurde von einer solchen Begeisterung ergriffen, dass er sieben Tage und sieben Nächte ohne Schlaf, ohne Trank und Speise blieb. Sogleich bildete er seine erhabene Lehre, verbreitete sie ohne alle Mühe, indem er ihre Vorschriften nach dem Liede Li-Po's sang, und brachte so ganz China mit einer fünfsaitigen, elfenbeingeschmückten Guitarre die Moral bei."

Leider hat meine Guitarre nicht fünf, sondern, wenigstens oftmals, sechs Saiten, und ist, wie bemerkt, nicht elfenbeingeschmückt.

Kommen wir jedoch auf die moderne europäische Musik zurück, die keinen Menschen verhindert, zu essen, zu trinken, zu schlafen, wie er Lust hat. Ich wollte Ihnen meine Ansicht über die musikalischen Anstalten Prag's sowie über den Geschmack und die Bildung seiner Bewohner mittheilen. Um über das Alles ein gründliches Urtheil zu fällen, müsste man natürlich länger dort gelebt haben; indessen will ich Ihnen ein Bild davon zu geben versuchen und Ihnen also erzählen

vom Theater und seinen Mitgliedern, soweit ich sie gehört habe;
vom Konservatorium und seinen Angehörigen, soweit ich sie kennen lernte;
von der Singakademie;
von dem Domchor;
von der Militärmusik;
von Virtuosen und Komponisten, die von den erwähnten Anstalten unabhängig sind; und endlich
vom Publikum. —

Das *Theater* kam mir, als ich es sah (1845), kleic, finster, schmutzig und schlecht akustisch vor. Es ist seitdem restaurirt worden, und der neue Direktor, Herr *Hoffmann*, that alles Mögliche, um es auf eine höhere Stufe zu heben. Die Gesellschaft war damals besser zusammengesetzt, als die meisten in Deutschland. Der erste Tenor, der Bariton (Herr *Strakaty*), die Damen *Grosser*, *Kirchberger*, *Podharsky* schienen mir treffliche Künstler zu sein, begabt mit schönen Stimmen und tüchtig musikalisch — wie die Böhmen überhaupt. Das Personal des Orchesters und Chores stand aber mit den geringen Räumlichkeiten nur zu sehr im Verhältniss, und wenn die Bühne sich dennoch dann und wann an grosse, bedeutende Werke wagte, so fanden kläg liche Verstümmelungen Statt. Die Dekorationen waren dem völlig angemessen; ich erinnere mich, in *Gluck's* Iphigenie auf Tauris, im Finale des vierten Aufzuges, ein Schiff gesehen zu haben, das eben nach Griechenland gehen sollte und dessen Seiten aus Vorsorge mit *Kanonen* besetzt waren!

Das stehende Repertoir war in der Regel besser in Szene gesetzt, hatte aber auch unter der Schwäche der Vokal- und Instrumentalmassen nicht zu leiden, denn es bestand grossentheils aus kleinen Jämmerlichkeiten, die aus dem Französischen übersetzt und in Paris längst schon von den Anschlagezetteln der komischen Oper verschwunden sind. Die Theaterdirektoren sind überall so ziemlich dieselben; ihr Scharfsinn im Aufspüren von Plattheiten ist ebenso gross, als ihr instinktartiger Widerwille gegen Werke, auf denen die Beschuldigung lastet, dass sie nach Feinheit im Stile, nach Grösse und Neuheit der Gedanken streben. Deutschland, England, Italien, Frankreich reichen sich hierin brüderlich die Hände. Ist zu wählen zwischen zwei Erzeugnissen, deren einem gemein und das andere edel ist, zwischen einem schöpferischen Künstler und einem elenden Abschreiber, zwischen geistvoller Kühnheit und verständiger, platter Albernheit — da hat sich der ausgezeichnete Takt der Theaterdirektoren stets bewährt!

Ich habe mir oftmals die Frage vorgelegt, warum die meisten dieser Herren fast in allen Ländern eine so entschiedene Vorliebe haben für Alles, was die ächten Künstler, die gebildeten Geister, und selbst ein Theil des Publikums als eine sehr klägliche Industrie ansehen. Nicht etwa, weil die Plattheiten stets mehr Erfolg haben, als gute Werke: man sieht häufig gerade das Gegentheil; auch nicht, weil die guten Werke mehr Aufwand verursachen als die Handwerksarbeit: gewöhnlich ist es gerade umgekehrt. Vielleicht liegt der Grund darin, dass tüchtige, geistreiche Kompositionen von Jedermann im Theater, vom Direktor bis zum Einbläser (Souffleur), Sorgfalt, Aufmerksamkeit, Studium, Geduld, von Einigen sogar Geist, Talent, Inspiration verlangen, wogegen die anderen Erzeugnisse ganz besonders für die Faulen, die Mittelmässigen, die Oberflächlichen, die Unwissenden und die Dummköpfe gemacht sind und daher auch ganz natürlich eine weit grössere Anzahl Gönner finden. Ein Direktor liebt nun vor Allem solche Sachen, die ihm die Zufriedenheit seiner Angestellten erwerben, die Jeder weiss, ohne sie gelernt zu haben, die keine herrschende Idee, keine hergebrachte Gewohnheit verletzen, keine Eigenliebe beleidigen, keine Unfähigkeit blosstellen; hauptsächlich aber solche Sachen, deren Herstellung nicht viel Zeit erfordert. Kompositionen, die, gleich gefälligen Mädchen, nicht viel Umstände machen und keinen grossen Widerstand leisten.

Ferner gibt es Direktoren, die eifersüchtig darauf halten, Alles selbst in's Werk zu setzen, und die also feindlich gestimmt sind gegen alle Werke, die man ohne Beihilfe der Verfasser nicht auf die Bühne bringen kann. Die Wichtigkeit, welche dadurch dem Autor beigelegt würde, müsste ja die Bedeutung des Direktors schwächen. Der Schiffskapitän, der vor seinen eigenen Schiffsleuten so gedemüthigt wird, verzeiht niemals dem Lootsen

sen, der ihn zur Unthätigkeit nöthigt und ihn so zum Grade eines blosen Lieutenants oder auch tiefer herabsetzt. — Noch andere sind für gewisse Dinge mannsman; sie kleben stets an einer und derselben Ideenrichtung, an einer gewissen Ordnung der Ereignisse, einem gewissen Zeitabschnitt, gewissen Kostümen, Dekorationen, Bühneneffekten u. dgl. Dieses ihr Steckenpferd muss, wohl oder übel, überall angebracht sein. Um nur ein Beispiel anzuführen: Herr *Duponchel*, der Direktor der Pariser grossen Oper, hat stets geschwärmt, schwärmt noch und wird stets schwärmen für einen Kardinal mit rothem Hut und Thronhimmel. Die Oper ohne dergleichen — und es gibt deren viele — haben für ihn nicht den mindesten Reiz. *Méry* sagte einmal, wenn der liebe Gott in einer neuen Oper eine Rolle hätte, *Duponchel* würde ihn in sein Leibkostüm verummen. Und wendete er dagegen ein: „Aber ich bin ja der liebe Gott! es schickt sich doch nicht, dass ich in solchem Aufputz erscheine" — so würde Herr *Duponchel* erwidern: „Verzeihen mir Ew. Ewigkeit, es geht durchaus nicht anders; Ew. Unendlichkeit müssen diese schöne Tracht anlegen und unter dem Thronhimmel einherschreiten, denn sonst würde ja *meine Oper* kein Glück machen."

Das Alles soll nicht in Bezug auf den damaligen Direktor der Prager Bühne gesagt sein. Es war ein ehrenwerther Mann, wenig bewandert — wie gewöhnlich — in musikalischen Dingen, aber geachtet und geliebt — wie *nicht* gewöhnlich — von seinen Angestellten, die es auch lebhaft bedauerten, als ihn der schlechte Stand seiner Angelegenheiten zum Rückzuge nöthigte. Auch *Pokorny*, der Direktor des Theaters an der Wien in der österreichischen Hauptstadt, gehört unter die ehrenwerthen Ausnahmen. Die Theaterunternehmer, die auf ihre eigene Gefahr Bühnen verwalten, sind in Deutschland nicht eben zahlreich. Ich kenne deren nur fünf bis sechs: das zu Leipzig, das zu Prag, zwei zu Wien (Theater an der Wien und Josephstadter), das deutsche Theater zu Pesth und das zu Hamburg*). Die übrigen stehen fast alle unter der Leitung beteiligter, hoßscher, wenn auch nicht immer hoßlicher Intendanten, welche sie für Rechnung ihres Fürsten ausbeuten. Wie dieselben auch gewöhnlich ihre Angestellten behandeln, so muss man doch zugeben, dass die Letzteren in der Regel doch lieber unter einem solchen grußlichen oder freiherrlichen, als unter einem Privatdirektor stehen. Grössere Sicherheit der Gehaltszahlung, lebenslängliche Anstellungen, Pensionirung, ja selbst der pompöse Titel „Hofschauspieler" oder „Hofsänger" (mein Steiermärker war auch ein solcher!) — das Alles lässt sie wohl den aristokratischen Ton vieler unter jenen „noblen" Intendanten übersehen oder überhören**). Wie dem aber auch sein mag, so wird man doch schwerlich unter den deutschen Bühnenvorständen solche Subjekte finden, wie Frankreich sie seit dreissig Jahren hervorgebracht hat. Keinem deutschen Theaterdirektor werden die Namen eines *Gluck* oder *Mozart* und ihrer Meisterwerke unbekannt sein; in Frankreich könnte man hierüber eine Menge unglaubliche Dinge beibringen. Ein Operndirektor, der einen Besuch von *Cherubini* erhielt, fragte denselben, obwohl er ihm seinen Namen vordekliniert hatte, welcher Profession er sei, ob er zum Personal der Oper, und zwar zum Ballet oder zum Maschinendienste gehöre. Ungefähr um dieselbe Zeit befand sich *Cherubini*, der des Morgens eine neue Messe seiner Komposition mit grossem Erfolg aufgeführt hatte, des Abends in Gesellschaft bei dem „Unterintendanten der schönen Künste" und erhielt von ihm das seltsame Kompliment: „Ihre Messe ist sehr schön und von unbestreitbarem Verdienst; aber warum beschränken Sie sich stets *auf* Kirchenmusik? Sie hätten eine Oper schreiben sollen!"

Indessen haben wir doch in Paris an der Spitze gewisser Theater auch Manner, die mit wahrer Urbanität einen gesunden Verstand, viel Geist und literarische (ich sage nicht *musikalische*, denn das ist nie der Fall) Bedeutsamkeit besitzen. Unter solche gehörte namentlich der vor zwei Jahren verstorbene *Harel*, der von der Akademie den für die Lobrede auf *Voltaire's* ausgesetzten Preis erhielt. Dabei fällt mir ein Witzwort ein, zu welchem er dem berühmten *Lemaitre* Veranlassung gab. *Harel* war Direktor des Theaters am Thore St. Martin. Einer von unseren schriftstellernden grossen Herren (alten Stils), sehr reich und sehr „kunstliebend", hatte Feder aufführen lassen, dessen In-Szene-Setzung ihn schweres Geld kostete. *Lemaitre* war gerade bei *Harel*, als Herr von *C.* dem Letzteren die Ausgaben für die Dekorationen, die Kostüme u. s. w. bezahlte; der Autor glaubte schon fertig zu sein, als ihm der Direktor noch eine Rechnung von drei oder viertausend Franken als *Ausgabe für Soile* bei der Maschinerie vorlegte. Der grosse Herr entrüstete sich gewaltig, sprach von Räuberei u. dgl., musste aber doch bezahlen und ging ganz empört davon. *Lemaitre*, der im Stillen den narrischen Auftritt beobachtet hatte, klopfte jetzt den Direktor auf die Achsel und sagte zu ihm: „Unaufmerksamer! er hatte ja noch seine Uhr!"

(Fortsetzung folgt.)

*) Dass es noch viele andere solche Privattheaterunternehmungen in Deutschland gibt, dessen bedarf keiner Erwähnung. Die bedeutendsten dürften ausser den abgenannten das Theater in Frankfurt a. M. und das in Breslau sein.

**) Wir können es uns nicht versagen, hier ein Pröbchen von Intendantenwitz mitzutheilen, wie es jüngst von verschiedenen Blättern erzählt wurde. Als der Herr Baron von *Gall*, Intendant zu Stuttgart, den Mitgliedern der dortigen Bühne ihre seitdem wieder zurückgenommene oder doch vertagte) Entlassung bekannt machte und dabei einigen Missmuth auf den Gesichtern bemerkte, sagte er zu ihnen: „Wenn sich der König von Frankreich eine plötzliche Entlassung gefallen lassen musste, so werden Sie, die Sie doch keine Könige sind, sich wohl dasselbe gefallen lassen können." Dabei zündete er sich eine Cigarre an und schritt stolz durch die Reihen.

Nachrichten.

Hamburg. (Augustbericht.) Angelpunkt der musikalischen Vorführungen der jüngsten Zeit ist *Pischeck*.

Baritonist aus Stuttgart, dessen Gastspiel bis in die zweite Hälfte des abgewichenen Monats hinein die Hamburger, was man so nennt, elektrisirte. Aber er besitzt auch das Zeug dazu in vollem Maasse. Eine gesunde kraftvolle Stimme, frisch und wohlklingend, ein gutes Falsett, dabei eine tüchtige Methode und eine Vortragsweise, wie sie nur aus gründlichem Studium und gediegenem Geschmacke hervorgehen kann, überhaupt aber eine künstlerische Durchbildung, wie sie nicht allzuhäufig vorkommt. Das Material der Stimme ist bei ihm niemals das allein Geltende. Er befindet sich im Besitze der Kunst, die Wirkung desselben durch Verwendung und strenge Befolgung der Regeln einer guten Schule zu erhöhen, ihr den ächten ästhetischen Werth zu verleihen und, um nur Eins zu erwähnen, nie wird sein Vortrag, selbst beim Aufbieten der grössten Kraft, in Momenten der höchsten Leidenschaft, unedel. Dass solche unverkennbar in die Augen springende Vorzüge selbst ein in Dingen der Kunst ziemlich indifferentes, um nicht zu sagen indolentes Publikum, wie das unserige, anregen, zu den lautesten Beifallsäusserungen hinreissen mussten, ist nicht zu verwundern.

Am 5. August gab Herr *Pischeck* den Jäger in *Kreutzer's* Nachtlager von Granada mit einer Vortrefflichkeit, die dem eben Angedeuteten im vollsten Maasse entsprach. Einzelne Stellen aus seinen Leistungen als besonders gelungene hervorzuheben, möchte bei der als künstlerisch in sich abgerundetes Ganze dastehenden Vorführung nicht gut möglich sein: der Vortrag des bekannten: „Es strahlt aus jener Welt" aber war unnachahmlich schon. Doch auch die heimischen Darsteller legten so viel Fleiss und Eifer an den Tag, dass die Vorstellung dadurch zu einer höchst genussreichen wurde. Vorzüglich der Tenor Herr *Ditt*, dessen Gesang als Gomez, sowohl im Duett wie in der Arie mit Chor und im Terzett, eine Wirkung hervorbrachte, wie sie in dieser Partie vielleicht hier noch nicht vorgekommen. Die Arie musste auf stürmisches Verlangen wiederholt werden. Fräulein *Babnigg*, die bei uns bleibt, da aus dem beabsichtigten Engagement des Fräul. *Lephardt* nichts geworden, sang die Gabriele mit der ihr eigenthümlichen vollendeten Bravour, zugleich mit Feinheit und Sauberkeit, und erwarb sich dadurch, so wie durch die Wahrheit und Natürlichkeit ihres Spieles die verdientesten Gunstbezeugungen des Publikums.

Am 10. August ging Nabucodonosore über die Bühne. Es dürfte überflussig sein, wenn wir uns des Breiteren über diese, ohnehin schon anderweitig in der Allg. Mus. Ztg. zur Genüge besprochenen Oper abermals auslassen wollten. So viel ist übrigens gewiss, ungeachtet des buntscheckigen, obendrein über einem abgeschmackten Texte sich bewegenden Aeusseren dieses Werkes, ungeachtet der wunderlichen Mischung des Stiles, in welcher bald heroische, bald tändelnde, sogar in's Burleske fallende Behandlungsweise des Gegenstandes bunt durcheinander gewürfelt erscheint, wo würdevoller grossartiger Schwung und eine an Fadaise grenzende Leichtigkeit neben einander in traulicher Gemeinschaft einhergehen, — ungeachtet alles dessen möchte unter den neueren Opern schwerlich eine zu finden sein, die an interessanten musikalischen Einzelnheiten reichhaltiger wäre, als *Verdi's* Nabuco. Bei vorwaltendem Melodieenreichthume besitzt sie ausgezeichnete Chöre, und die Instrumentation ist, ohne als überladen zu erscheinen, wirklich prachtvoll. Das Alles ist freilich zu einem vollständigen Meisterwerke lange noch nicht hinreichend, aber es ist doch Etwas, und das kann und muss man in jetziger Zeit sich schon gefallen lassen.

Was wir oben bei Erwähnung der künstlerischen Individualität des Herrn *Pischeck* noch nicht bemerkt haben, ist, dass selbige sich im Ganzen wohl mehr zu den lyrischen und elegischen Elementen der Kunst, als zu den heroischen hinneigt. Nichtsdestoweniger wusste der Sänger aus der ohnehin im Allgemeinen nicht so dankbaren Rolle, wie die des Jägers im Nachtlager, Nabucodonosore von seinem hohen künstlerischen Standpunkte aus eine werthvolle und gediegene Kunstproduktion zu bilden, welche namentlich in den letzten zwei Akten sein vorzügliches Talent in das volle Licht stellte. — Fräul. *Michalesi* gab die Abigail. Bei ihren ausgezeichneten Mitteln bewährte die junge Dame, was wir über sie bereits in früheren Berichten äusserten: eminenten Fleiss und fortwährende Fortschritte sowohl im heroischen Gesange wie im Spiel und Vortrage. Freilich war die Darstellung dieser Rolle, in welcher sich früher Frau *Fehringer* so sehr hervorthat, abseiten des Fräul. *M.* für diesmal nur ein Versuch zu nennen, aber jedenfalls ein sehr gelungener; und obendrein darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass die Stimmlage der Sängerin — Alt — für diese Partie nicht einmal sonderlich geeignet ist. Fräul. *Trietsch* als Fenena effektuirte durch Frische und Wohlklang des Organs, besonders im vierten Akte. Ein Mehreres lässt sich indess über diese angehende Sängerin vor der Hand noch nicht sagen. Unser als verdienstvoller Bassist schon mehrfach erwähnter Herr *Dalle Aste* sang seinen jüdischen Oberpriester Zacharias meisterhaft, nur wäre seiner Darstellung dieser Rolle mehr äussere Repräsentation zu wünschen.

In den am 13. aufgeführten Puritanern, in welchen *Pischeck* den Richard sang, musste das grosse Duett auf allgemeines Verlangen des Publikums wiederholt werden. Zum Schlusse zeigte der Sänger im seelenvollen Vortrage mehrerer Lieder seine Kunst im vollen Glanze.

Der 15. brachte *Rossini's* Barbier von Sevilla in gelungener Darstellung. Die Klavierszene war der interessanteste Theil der Oper. *Pischeck* sang hier *Lindpaintner's* Fahnenwacht und böhmische Nationallieder, und sodann mit Fräul. *Babnigg* das grosse Duett aus den Puritanern. Der Beifall war enorm. Zum Schlusse trug Fräul. *B.* noch eine Arie aus Cenerentola vor.

Am 16. fand eine Benefizvorstellung für den Pensionsfonds des Chors und Orchesters Statt, und zwar in wohlverdienter Weise, denn einmal ist die Kasse dieses Fonds eben nicht gar zu reich dotirt, und sodann möchte eine solche Berücksichtigung gerade jetzt um so billiger erscheinen, als Oper und Ballet, die das recitirende Drama fast gänzlich von den Brettern verdrängt haben, die Kräfte der in jenen beschäftigten Individuen beinahe unausgesetzt in Anspruch nehmen. Neben dem

Ballette „Das schlechtbewachte Mädchen" wurde die Oper: „Der Gott und die Bajadere" gegeben, in welcher Fräul. *Fanny Elsler*, die Hauptbeförderin des obenerwähnten Zweckes der Vorstellung, die Zoloe tanzte und das Publikum natürlich in gelinde Extase versetzte. Herr *Pischeck* unterstützte den [illegible]hen durch abermaligen Vortrag der Fahnenwacht, des Virtuosität den rauschendsten Beifall fand.

Die letzte Gastvorstellung des genannten Sängers hatte am 17. August Statt. Dazu waren auserlesen der vierte Akt der Hugenotten und der zweite des Nachtlagers. Ob die jetzt mehr und mehr überhand nehmende Mode, wenn einmal etwas Absonderliches gegeben werden soll, dazu Bruchstücke von Opern zu verwenden, mehr ein Beweis unserer Blasirtheit auch in musikalischen Dingen oder aber ein Zeichen eines sich leise anbahnenden besseren Geschmackes sei, könnte Stoff für eine hübsche Kontroverse abgeben. Wenigstens liesse sich viel dafür und dawider sagen. Will man auf der einen Seite den Versuch, von einem musikalischen Werke nur die crême abzulöffeln, nicht ganz ohne Grund mit Tadel belegen, so ist man andererseits nichtsdestoweniger einzugestehen genöthigt, dass der grösste Theil unserer modernen Opern durchaus kein künstlerisches, in sich abgerundetes Ganzes bilden, ja, dass bei vielen derselben an einen solchen allgemeinen ästhetischen Zweck abseiten des Komponisten gar nicht einmal gedacht worden ist, dass sie vielmehr nur behufs Vorführung einzelner, bestimmten Sängern zugedachter Paradepferde, denen das übrige als nothwendige Staffage u. dgl. zugegeben, zusammengeschrieben worden sind. Musiksachen der Art können sich dann auch über eine mit ihnen vorgenommene chemische Zerlegung nicht beklagen, da der grösste Theil als *caput mortuum* in musikalischer Beziehung gern zum Fenster hinausgeworfen werden kann.

Herr *Pischeck* sang ausser in den erwähnten Opernszenen noch mehrere höchst beifallig aufgenommene Lieder. Nur „Roland", ein sogenanntes Seitenstück zur Fahnenwacht von *Lindpaintner*, wollte, des ausgezeichneten Vortrags ungeachtet, keine rechte Wirkung machen. Es ist aber auch eine mattherzige Komposition. Schade, dass Herr *P.* sich gerade mit einer solchen verabschiedete. Uebrigens wird der Sänger um die Mitte des Septembermonats hier wiederum, und zwar in einem ziemlich ausgedehnten Rollenkreise auftreten.

Einige andere Operndarstellungen ohne sonderlichen Belang mögen übergangen werden. Eine Aufführung des neu einstudirten Zampa gelang nicht sonderlich, oder richtiger, missrieth ganz und gar.

Ueber Konzerte lässt sich nichts mittheilen, weil keine der Erwähnung werthe stattgefunden haben.

Recension.

Albert Methfessel, Erntekantate, für den vierstimmigen Männergesang (Soli und Chor) mit Begleitung der Orgel oder des Fortepiano (2 Trompeten, 2 Hörner, 3 Posaunen und Pauken ad lib.) 130. Werk. Verlag der *Kesselring*'schen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen. Preis 1 Thlr.

Die neuere Zeit hat vielfach das Verlangen ausgesprochen, alle Kunst, mithin auch die Musik dem Volke näher zu bringen, ihre Gestaltungen seiner Fassungskraft anzupassen, sich den Empfindungen und dem Gedankengange des Volkes anzuschmiegen, mit einem Worte, die Musik mehr zu popularisiren. Ist dies Verlangen gerecht? Wir meinen: ja! Es wird und muss stets Werke geben, welche der grossen Masse mehr oder weniger unzugänglich bleiben; es wäre Unsinn, von der letzteren zu verlangen, dass sie z. B. Schöpfungen eines *Beethoven* sofort in sich aufnehme; allein da die Kunst für Alle da ist, so hat das Volk auch ein Recht darauf, nicht von ihr und ihren Einwirkungen ausgeschlossen zu bleiben, und es soll und muss also Werke geben, die es ansprechen, die seiner Kunststufe angemessen sind. Wir wollen damit keineswegs einem etwaigen Trivialisiren der Kunst das Wort reden; Werke der bezeichneten Art brauchen noch lange nicht trivial zu sein, sie können sehr wohl das allgemein Fassliche mit wirklichem Gehalte verbinden. Aber die Kunst kann ihre Aufgabe nicht erfüllen, wenn sie der grossen Mehrzahl fremd und unverständlich bleibt — sie muss, wie das politische Leben, mehr demokratisch werden. Nur auf diesem Wege lässt sich nach und nach eine höhere Kunstbildung der Masse erreichen; und ist sie erreicht, dann gebe man immerhin „tiefere" Kompositionen.

Das Gesagte (das sich natürlich hier nur andeuten, nicht erschöpfen lässt) gilt nun vorzugsweise von der Kirchenmusik. Ebensowenig durch Fugen und künstliche Kombinationen, als durch flache, nichtige musikalische Phrasen ist ihr im Interesse des Volkes aufzuhelfen, sondern durch volksthümliche Werke der bezeichneten Art. Vor Allem fordern wir von solchen Einfachheit, Klarheit der Form und des Stils im Ganzen, deutliche, leicht auffassbare Gestalt jedes einzelnen Gedankens, einen der Situation angemessenen Ausdruck, wie er sich jedem empfänglichen Gemüthe darstellt. An solchen Werken haben wir keinen Ueberfluss, und wir begrüssen daher die vorliegende Tondichtung als eine werthe Gabe in dieser Richtung, nicht für den, der sich stets nur in die Tiefen versenken, in die Höhen schwingen will, wohl aber für das Volk im besten Sinne des Wortes. Es entspricht unseren obigen Anforderungen. So populär die zu Grunde liegende Idee (Dank gegen Gott für eine glückliche Ernte), so entsprechend und volksmässig ist die Behandlung. Einfache Form, klarer, leicht fliessender, an *Rinck's* Orgelkompositionen erinnernder Stil, scharf in die Sinne fallende, leicht auffassbare Gedanken, keine kontrapunktischen Künste, selten nur eine einfache, dann aber auch verständliche und wirksame Nachahmung, die Harmonieen und Modulationen niemals aussergewöhnlich, aber auch nicht abgenutzt — das sind die Vorzüge dieses Werkes. Man sieht, es enthält keinen *Bach*'schen Ausdruck tiefster Religiosität, in den tiefsten kontrapunktischen Formen gesungen, sondern es ist der freundliche Aus-

druck der Gefühle des Volkes, wie er sich für eine Gesellschaft von Laien eignet, die ihrem religiösen Dankgefühle in schlichter Weise freien Lauf lassen wollen.

Das Werk besteht aus folgenden Sätzen. Nr. 1 Einleitung der Orgel, woran sich ein quasi-rezitativisches Tenorsolo („Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich") schliesst, dem der Chor, untermischt mit Tenor- und Basssolo, entsprechend antwortet: Allegro, C dur, das sich späterhin zu schnellerem Tempo steigert. Es ist ein ganz hübscher Gedanke, einen Einzelnen aus der Gemeinde diese letztere zum Danken auffordern zu lassen. — Nr. 2 Duett zwischen Tenor und Bass, Andante, C dur, $^3/_4$, die erworbenen Erntevorräthe preisend und zum Danke durch gute Thaten auffordernd. Nr. 3 Soloquartett, ohne Begleitung, Es dur, Andantino cantabile, $^3/_4$, welches den Schmerz schweigen und zum Himmel mit gläubigen Vertrauen aufblicken heisst. Wenn wir etwas erinnern sollen, so sehen wir, namentlich auch vom Standpunkte des Ganzen aus, nicht recht ein, warum hier zu den Worten: „Gott ist die Liebe, auf ihn lasst uns bau'n" S. 13 folgende Harmonie gewählt ist:

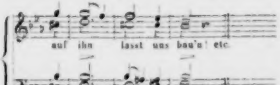

Das ist nicht der Ausdruck von gläubigem Vertrauen, sondern vielmehr der Noth, die ja überwunden ist. Vielleicht hat indessen der Komponist diese Noth mit Absicht hier hereinklingen lassen, um bei der Erinnerung an eine schwere Vergangenheit das damalige Gefühl auch wieder mit hervorzurufen. — Nr. 4 Schlusschor, Moderato, C dur, $^4/_4$. Freudigster Dankesaufschwung, der gegen das Ende hin immer schneller und feuriger sich emporhebt.

Wir bezeichnen das Werk als ein glücklich gelungenes. Fügen wir noch hinzu, dass es, wie sich aus obigen Bemerkungen von selbst ergibt, leicht ausführbar, nicht sehr lang und sehr wohl, mit wenigen Aenderungen in den Worten, auch bei anderen freudigen und festlichen Gelegenheiten anwendbar ist, so glauben wir es um so mehr empfehlen zu können. *Fr. S.*

Biographisches.

Die Sängerin *Auguste Fehringer*, geb. *Withun*, wurde im Jahre 1823 zu Berlin geboren. Da sie frühzeitig musikalische Anlagen zeigte, so wurde sie, auf Verwendung *Spontini's*, auf königliche Kosten ausgebildet und betrat, nachdem sie zuletzt bei *Locerf* Unterricht gehabt, mit siebzehn Jahren zum ersten Male die Bühne. Bald darauf ging sie nach Stettin und dann nach Hamburg, wo sie sich bald zum Lieblinge des Publikums machte und in dieser Stellung bis in die neueste Zeit verblieb. Von ihrem Gatten, dem Schauspieler *Fehringer*, mit dem sie sich in ihrem neunzehnten Jahre verheirathete, wurde sie schon nach einigen Jahren wieder geschieden. Im März des laufenden Jahres ging sie von Hamburg ab, gastirte in Köln, Riga, Königsberg, und trat im August ihr Engagement an der Prager Bühne mit grossem Beifall an.

Miscellen.

In mancher neueren Komposition ist das, was anfängt, nicht der Hauptgedanke, um den es sich handelt, sondern ein langer, einleitender Weg dahin. Man muss bei solchen Stücken oft fragen: Wo bleibt das Thema? Und wenn es der Komponist endlich erscheinen lässt, thut er es wohl gar noch auf eine künstlich versteckte Weise, dass es der Hörer gar nicht merkt oder erst später, und geraume Zeit noch für Einleitung hält, was bereits als Hauptsatz erkannt sein will. Wenn solche Gestaltungsweise zu erfassen dem musikalischen Horkünstler schwer wird, wie mag sie auf die Menge wirken? Sollten aber die Komponisten, anstatt der künstlicheren Form zuzustreben, welche nur Wenigen verständlich werden kann, nicht vielmehr sich der möglichst einfachsten befleissigen, die auch dem Volke zugänglich ist? Dass es schwerer und darum ein grösseres Verdienst ist, tiefe Ideen in einfacher und fasslicher Form als in verwickelter und unklarer darzustellen, läugnet Niemand. Dass es aber auch ungleich vortheilhafter für den Künstler ist, wird man ebenfalls nicht bestreiten wollen. Denn wer möchte nicht lieber sehr Vielen als sehr Wenigen genügen, wenn Ersteres ohne Verletzung der Kunstwürde geschehen kann?

Mit vollem Bewusstsein zu geben und zu empfangen, in Leben, Kunst und Wissenschaft, ist Endzweck der Menschheit, ist das Ziel, auf das sie losssteuern soll. Durch Schwärmereien und Träumereien unklarer Geister wird sie aber schwer gehemmt und kommt nur äusserst langsam vorwärts. Um einen ruhigen, vernünftigen Gedanken schwirren immer hundert leidenschaftliche, irrthümliche herum.

Das Nebeln und Schwebeln in mystisch-philosophischen Floskeln, hinter denen kein deutlicher Sinn zu finden, war zu allen Zeiten vorhanden, hat sich aber erst in neuester Zeit, nach der Erscheinung *Hegel's*, auch in der musikalischen Literatur eingefunden. Das Ueble ist, dass viele Leser dadurch verblufft werden und Einen, der so zu schreiben versteht, dass er nicht verstanden werden kann, nicht für einen unklaren, sondern für einen überlegenen Geist und tiefen Denker halten.

„Les phrases dénotent une disette de pensées."

Feuilleton.

Am 1. August starb zu Treuenbrietzen der pensionirte königl. Musikdirektor *Fr. Wilke*, früher in Neu-Ruppin, noch zurückgelegtem 80. Jahre.

In Wien fiel durch: „Der gefährliche Sprung", Operette in einem Aufzuge, Musik von *Heinrich Proch*. Der Komponist des Alpenhorn's und Wanderburschen scheint im Allgemeinen auf der Bühne kein Glück zu machen.

Am 17. August starb in Berlin *Ludwig Thiele*, einer der tüchtigsten Musiker und Orgelspieler, seit neun Jahren Organist an der dortigen Parochialkirche. Unter seinem musikalischen Nachlasse soll sich viel Werthvolles befinden; *Haupt* beabsichtigt die Herausgabe desselben. — Des Verstorbenen Vater ist Kantor zu Schönhausen.

In Berlin hat die zweite Generalversammlung der zum Behufe der Reorganisation des Musikwesens vereinigten Tonkünstler, unter der provisorischen Leitung des Prof. *A. B. Marx* stattgefunden. (S. die frühere Mittheilung hierüber, S. 596.) Das Wichtigste, was in dieser Sitzung vorkam, war die Beitrittserklärung mehrerer auswärtiger Vereine, die Annahme der zehn ersten Paragraphen des Entwurfes der Statuten, und ein Erlass der Regierung, worin dieselbe erklärt, dass es für jetzt unmöglich sei, die bekanntesten Tonkünstler Preussens zu einem Kongresse zusammenzuberufen, jedoch solle die Reorganisation des Musikwesens jedenfalls mit Hinzuziehung einer kompetenten, aus Sachverständigen gebildeten Kommission erfolgen.

In Bezug auf die vorstehend erwähnten Verhältnisse ist eine Denkschrift von *Adolph Bernhard Marx* erschienen unter dem Titel: „Die Organisation des Musikwesens im preussischen Staate." Der Verfasser verlangt u. A. eine völlig abgesonderte Einrichtung und Verwaltung des Musikwesens, Errichtung eines grossen Konservatoriums, gleichsam einer musikalischen Hochschule, die Bildung eines Rathes von Sachverständigen zur Berathung und Anbahnung der Organisation sowie die Bestellung einer sachverständigen Behörde theils zu technischer Leitung, theils zu vorbereitender Berathung und Einleitung der Musikangelegenheiten etc.

Der Musikverein Euterpe zu Leipzig wird bevorstehenden Winter seine Thätigkeit wiederbeginnen. Zunächst findet eine Reihe von vier Konzerten Statt, und zwar im grossen Saale der Buchhändlerbörse, unter Leitung des Herrn Kapellmeister *Netzer*. Fällt das Ergebnis günstig aus, so wird eine zweite Reihe folgen.

Unter den in Riga an der Cholera Verstorbenen befindet sich auch der Schauspieler *Wohlbrück*, in der musikalischen Welt als Dichter der Opernbücher zu *Marschner's* „Vampyr" und „Templer und Jüdin" bekannt.

Am 19. September hat die preussische Nationalversammlung ihre Sitzungen aus dem Saale der Berliner Singakademie in den Konzertsaal des Schauspielhauses verlegt.

In Laubau fand unter Leitung des Musikdirektors *Böttger* ein Männergesangskonzert zum Besten der deutschen Flotte Statt. Ausser den einheimischen Sängern wirkten namentlich die Vereine aus Görlitz, Marklissa, Greifenberg u. s. w. mit.

Fräulein *Stradiot* und Herr *Mende* sind vom Dresdener Hoftheater abgegangen und an der Breslauer Bühne angestellt worden.

Der Senat der Stadt Hamburg hat dem dasigen Stadttheater eine Unterstützung von 36,000 Mk. bewilligt.

Ein in Konstantinopel bestehender deutscher Gesangverein veranstaltete kürzlich eine Feier zur Verherrlichung der deutschen Einheit; die Theilnehmer beliefen sich auf 200 bis 300.

Berichtigung. In Nr. 33 S. 530 Z. 19 v. u. muss es A dur statt As dur heissen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien,

erschienen bei **Joh. Hoffmann** in Prag.

Cramer, J. B., Pianoforteschule. 4 Fl. 30 Kr.

Bertini, H., 48 Studien f. Pfte. Op. 29 u. 32. Cah. 1. 2. à 1 Fl. 30 Kr.

Stranck, Jos., Theoretisch-praktische Schule der wesentlichsten Verzierungen im Pianofortespiel. 2 Fl. 30 Kr.

Kittl, Joh. F., Marsch aus der Oper: Die Franzosen vor Nizza f. Pfte. 20 Kr.

Politische Tanz-Musikalien: Insurgenten-Polka — Ultra-Rejdowak — Heuler-Menuett — Wühler-Galopp — Aristokraten-Polonaise — Reaktions-Wetako — Demokraten-Ecossaise — Republikaner-Marsch — Fortschritts-Rejdowak — Katzenmusik-Polka — Zopf-Polka — Gänsemarsch-Polka für Pfte. 4 Fl. 30 Kr.

Skraup, Fr., Ouvert. Fialowaska f. Pfte. 40 Kr.

Smetana, J., Studenten- und Nationalgarde-Marsche für Pfte. 20 Kr.

Swoboda, F. W., *Radetzky's* Siegesmarsch f. Pfte. 15 Kr.

Szapoulex, Trauer-Manze f. Pfte. 15 Kr.

(Herr *Fr. Hofmeister* in Leipzig liefert für seine Rechnung obige Musikalien aus.)

Im Verlage der Unterzeichneten wird mit Eigenthumsrecht erscheinen:

Athalia

von **Racine.**

Musik von

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Op. 74.

Partitur. Klavierauszug. Singstimmen. Orchesterstimmen.

Leipzig, September 1848.

Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Oktober. **Nr. 40.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Das Konservatorium der Musik in München. — *Nachrichten*: Aus Leipzig. — *Recension*. — *Miscellen*. — *Feuilleton*.

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section 1.

Symphonie, Nr. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade*. Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 5 Thlr.

(Fortsetzung.)

Instrumentation.

Instrumentation bedeutet Inklangsetzung der musikalischen Gedanken. In diesem Sinn ist jede auf das Papier geschriebene Melodie, sobald sie einem Instrumente für die Ausführung zugetheilt worden, instrumentirt, d. h. in bestimmten Klang gesetzt.

Da die allermeisten Instrumente verschiedene Klangregionen haben, so beginnt, streng genommen, die Instrumentation schon mit einem Instrumente, insofern demselben Gedanken durch höhere oder tiefere Lagen verschiedene Klangnuancen ertheilt werden können. Daher ist folgende kleine Melodie, obwohl von demselben Instrumente, der Violine vorgetragen, doch dreifach verschieden instrumentirt, denn sie erscheint in drei verschiedenen Klangmodifikationen.

12.

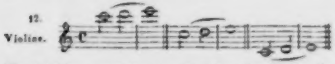

Mannigfaltiger, und dem gewöhnlichen Begriffe der Instrumente schärfer entsprechend, werden die Instrumentationsmittel bereits mit zwei Instrumenten.

Hier kann erstens derselbe Gedanke in der gleichen Region in verschiedenem Klange dargestellt werden.

13.

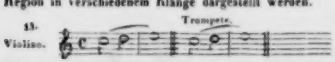

Oder zweitens noch kontrastirender durch verschiedene Lage zugleich.

14.

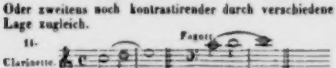

Dass hier schon, bei den vielen vorhandenen Instrumenten, die verschiedenartigsten, mannigfaltigst kontrastirten Klangdarstellungen derselben Melodie möglich sind, leuchtet ein. Folgender Gedanke aus der Schweizerfamilie:

15. Andante.

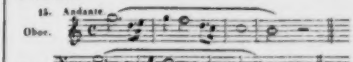

Wie lange müsste man wohl schreiben, um alle möglichen Klangnuancirungen auf allen vorhandenen Instrumenten, zu zweien zusammengebracht, erschöpft zu haben!

Nun zwei Instrumente nur *zugleich* erklingen lassen!

16. a. Von gleicher Art.

b. Von verschiedener Art.

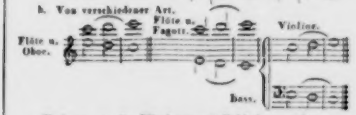

Und so an die Mischungsmöglichkeiten weiter von drei bis zu allen vorhandenen Instrumenten in einem vollständigen Orchester gedacht, wird begreiflich, dass die Mittel zu Hervorbringung immer neuer Klangbilder vermittelst der Instrumentation unerschöpflich sind.

So überreiches Material nun aber der Komponist in diesem Gebiete seiner Kunst vorfindet, so schwer ist die rechte Benutzung desselben. Die erste Grundbedingung aller guten Instrumentation heisst: Wohlklang. Ueberall sollen nur solche Klangmischungen erscheinen, die dem Ohre gefallen. Schon in dieser Beziehung hat die frühere und hat auch unsere Zeit mannigfaltige Sünden aufzuweisen. Mancher in seiner Zeichnung gute Gedanke wird verdorben, hässlich gemacht durch unangenehme, widrige oder verwirrte Klänge. —

Eine zweite Forderung an die Instrumentation ist *Neuheit*. Auch diese wird an sehr vielen Kompositionen vermisst. Es haben sich mit der Zeit gewisse stereotype Klanghüllen für die Gedanken ausgeprägt und festgesetzt, die viele Komponisten einander ablernen und immer wiederbringen. Man vergleiche z. B. die zweite Periodengruppe in vielen Ouverturen. Eine dritte Bedingung guter Instrumentation ist angenehme Abwechselung, Kontrastirung der verschiedenen Klangbilder in demselben Stücke. Auch diese ist in rechter Weise zu bringen, schwer, was so manches Orchesterwerk zeigt, das von Anfang bis zu Ende in zu monotoner Weise hintönt, oder im Gegentheil zu grelle und überhäufte Kontraste bringt. Endlich ist ein besonderer Fehler der Neuzeit die Ueberladung mit Instrumenten; der Zuhörer wird von einem Tonschwall fast ununterbrochen dermaassen angerauscht, dass er, physisch bald abgespannt, Gott dankt, wenn das Tonstück sein Beglückungswerk beendet hat.

In der Kunst schöner Instrumentation nun ist *Gade* gleich von vorn herein ohne allen Widerspruch als ein Meister anerkannt worden. Die oben gestellten Forderungen erfüllt er in schöner Weise, ohne in die angedeuteten Fehler zu verfallen. Seine Klangbilder sind durchgängig, von den zartesten an bis in die gewaltigsten, massenhaftesten hinein, wohlklingend. Sie sind ferner zugleich überall neu und pikant. Auch zeigt sich in ihren Reihen stets eine grosse Mannigfaltigkeit überraschender und stets angenehmer Kontraste. Endlich findet sich nirgends Ueberfüllung. Keine Ueberwucherung, kein Unkraut der Instrumente. Die Gedanken fliessen alle voll in's Ohr, aber nirgends übervoll und verwirrt. Sie sind alle plastisch, im Kopfe vollständig ausgeprägt, und so sicher in die Partitur gezeichnet, dass sie genau so erklingen, wie sie erklingen sollen. Dies fühlt man, sobald man sie hört, und sieht der Erfahrene, wenn er in die Partitur blickt, an der Sicherheit der Mischung augenblicklich. Welches Verdienst aber in einer glücklichen Instrumentirungskunst liegt, können nur Die ganz ermessen, die sich praktisch selbst darin versucht haben, weil nur Solchen die grossen Schwierigkeiten durch die Erfahrung bekannt geworden sein können. Ein musikalisches Klangbild im Kopfe erzeugen und mit dem Ohre der Einbildungskraft hören, will schon etwas bedeuten; aber es so in die Partitur abmalen, dass es bei der Ausführung dem Komponisten selbst und den Zuhörern zugleich genau erscheint, wie es beabsichtigt worden, ist unter allen musikalischen Aufgaben die dem Misslingen am Meisten unterworfene. Ein einziges Instrument, ein einziger Ton dieses Instrumentes, seinem Klange oder nur seiner Region nach nicht genau berechnet, kann den ganzen Charakter eines Klangbildes zerstören, und etwas ganz Anderes hören machen, als der Komponist bezweckte.

Um die Meisterschaft *Gade's* in dieser Beziehung ganz zu erkennen, muss die Partitur studirt werden. In Beisp. 5 findet sich der Anfang eines vollständig instrumentirten Gedankens, der dort als Beweis interessanter thematischer Arbeit aufgestellt wurde, nun aber auch in Hinsicht auf originelle Instrumentation betrachtet werden möge.

Ein zweites Beispiel folge: der Anfang des Allegretto, in Nr. 10 nur als Melodie, hier in seiner ganzen Gestalt gezeigt, als Beweis, wie pikant unser Komponist eine einfache Zeichnung zu instrumentiren versteht.

17. Allegro, assai moderato.

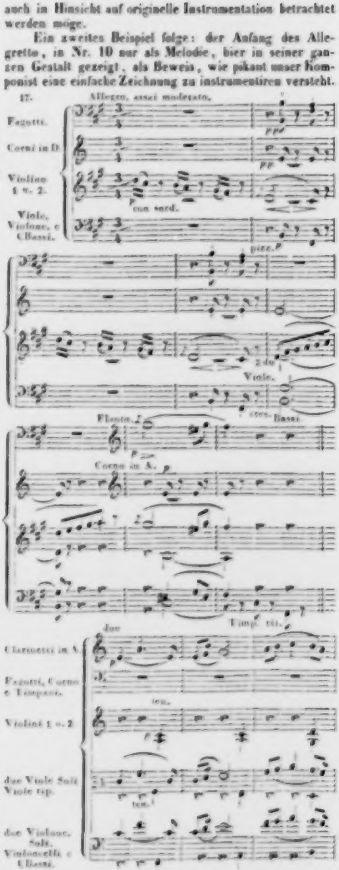

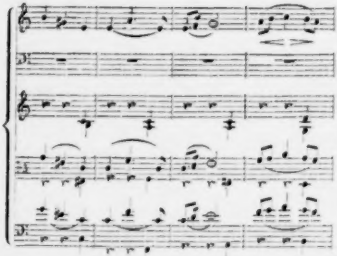

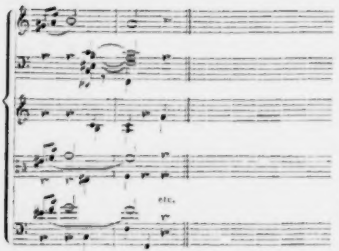

Fragen wir nun, hat *Gade* einen Fortschritt in der Instrumentirungskunst gezeigt? so müssen wir in Bezug auf ihn selbst unbedingt mit Ja antworten. Noch mannigfaltigere, noch neuere, noch reizendere Instrumenteleffekte und durchgängig in schönster Klarheit sind von Anfang bis zu Ende reichlichst in diesem Werk ausgestreut. Fragen wir, hat *Gade* einen Fortschritt über die vorhandenen deutschen Meister hinaus, über *Beethoven* namentlich gemacht, so ist mit Nein zu antworten. Sein Orchester ist das gebräuchliche, wie *Beethoven* es in seinen meisten Symphonieen verwendet. Unerschöpflich an interessanten Mischungen dieser Instrumente, innerhalb der gewohnten Grenzen, erscheint doch einzeln keines, das für sich eine uns bisher unbekannte Sprache redete oder in eine ganz ungeahnte Situation gebracht worden wäre. Als kühner Neuerer, als Entdecker noch ungeahnter Regionen in dem Gebiete der Instrumentation ist er bis jetzt wenigstens noch nicht erschienen.

Es lebt gegenwärtig, wahrscheinlich auf der ganzen Erde, nur ein Einziger, den *Gade's* Instrumentation nicht vollkommen befriedigen möchte. Wir werden in der Folge viel von diesem seltsamen Geiste zu reden haben.

(Fortsetzung folgt.)

Das königl. Konservatorium für Musik in München.

Die öffentlichen Prüfungsconzerte der Zoglinge dieses Instituts, welche am 9., 12. und 14. August dieses Jahres in Gegenwart des musikliebenden Prinzen *Adalbert* von Baiern und eines zahlreichen Publikums stattfanden, geben dem Referenten Gelegenheit, einige Bemerkungen über diese Anstalt in ihrem geschätzten Blatte niederzulegen und auf die nach erst zweijährigem Bestande derselben gewonnenen bedeutenden Resultate aufmerksam zu machen, um so mehr, als sie unseres Wissens die einzige dieser Art ist, die von einem praktischen Sänger geleitet wird und ihrer bisher in öffentlichen Blättern so wenig Erwähnung geschehen ist.

Als vor etwa drei Jahren der kunstsinnige König *Ludwig* von Baiern die Errichtung eines musikalischen Konservatoriums in München genehmigte, wurde auf Gutachten einer niedergesetzten Kommission, und namentlich des hiesigen königl. Kapellmeisters *Franz Lachner* der in der musikalischen Welt als Sänger und gebildeter Musiker bekannte Baritonist *Hauser* aus Wien zur Gründung und Leitung desselben hieher berufen. Jeder, der Gelegenheit hatte, diesen Sänger in früheren Jahren auf der Bühne zu hören, wird zugeben, dass er in der Reihe der Ersten seines Faches gestanden. Nachdem er sich von dem Theater zurückgezogen und sich in Wien als Gesanglehrer niedergelassen, bildete er eine Anzahl Schüler, die gegenwärtig als Theater-, Conzert- oder Kirchensänger, sowie als Gesanglehrer eine ehrenvolle Stellung einnehmen. Da die Anstalt „vorzugsweise die Bildung von Sängern für Kirche, Conzert und Theater bezweckt", wie es in §. 1 der königl. Statuten heisst, so kann man Herrn *Lachner* für diese Berufung, die sich durch den Erfolg auf's Beste gerechtfertigt hat, nur dankbar sein. *Lachner* wusste wohl, worauf es hauptsächlich bei Gründung dieser Anstalt ankam und dass ihr Zweck nur durch einen Praktiker erreicht werden könne; auch bei der Wahl der geeignetsten Lehrer unterstützte er Herrn *Hauser* durch Rath und That. Die Lehrer sind folgende: *Lenz* — Sänger und Regisseur an der hiesigen Hofbühne, als Gesanglehrer und Musiker geschätzt — für die erste Gesangsklasse; *Hauser* — Direktor — für die höheren Gesangsklassen; *Föckerer* und *Wanner* — vortreffliche Klavierspieler — für Klavier; *Worack* und *Barroga* für den Elementarunterricht; *Wohlmuth* für Harmonie und Kontrapunkt; *Menter* und *Mittermayer* — Zierden unserer Hofkapelle — für Violoncello und Violine; *Herzog* für die Orgel; *Jost* — königl. Hofschauspieler — für Deklamation; *Ammann* für die italienische Sprache. Zur Produktion selbst übergehend, bestand das Programm aus folgenden Stücken:

5) *Trois Sonates pour le Pianoforte avec accomp. de Violon ou Flûte, compos. par J. B. Cramer.* Oeuvr. 33. (Pr. 3 Fl.)

(Die ersten vier Nummern: Wien bey Mollo und Komp., die fünfte, Wien bey Artaria und Komp.)

Seit einigen Jahren erst ist man in Deutschland auf diesen londoner Künstler aufmerksam geworden, und jezt haben viele Klavierspieler, die Solidität der Komposition schätzen und einige Schwierigkeiten der Ausführung besiegen können, das Beste von Cr. unter ihre liebsten Neuigkeiten aufgenommen. Kein Wunder, dass Verleger diese Celebrität und Beliebtheit des Komponisten benutzen, und von ihm geben, wessen sie habhaft werden können, ohne eben um die Zeit, in welcher, und die Stufe der Bildung des Komponisten, auf welcher dies oder jenes Werk geschrieben worden, bekümmert zu seyn. Da die englischen Musikhandler in so wenig Verbindung mit den deutschen stehen und ihr Verlag sehr selten zu uns kömmt, wird man vom Rec. nicht verlangen, dass er bestimmen soll, ob die hier genannten Werke sämmtlich, oder einige von ihnen, oder gar keines Original sey; genug, sie sind in Deutschland unbekannt gewesen und als Original anzusehen. Sie sind von der grössten Verschiedenheit, sowohl in Ansehung leichterer oder schwererer Ausführbarkeit, als auch in Ansehung des innern Gehalts und Werthes. Cr. ist kein solches Genie, das von der Natur selber auf einen eigenen Posten gestellet ist und das ihm Verliehene dann nur weiter ausbildet; was er Vorzügliches hat, hat er erworben und sich angebildet, und er ist, was er jezt ist, noch nicht lange. Es kömmt dazu, dass er einer der angesehensten und beliebtesten Lehrer des Klavierspiels in London, und mithin veranlasst ist, so Manches nur in Rücksicht auf die besondern Bedürfnisse dieser oder jener seiner Schüler zu schreiben etc. Auf alles dies sollten die Verleger, die seine Werke für Deutsche wiederholen wollen, allerdings Rücksicht nehmen und eine strengere Auswahl treffen, als hier geschehen ist, damit dem verdienten Ruhme des Verfassers bey dem Publikum, dem man nicht zumuthen kann solche Rücksichten zu nehmen, sondern das die Sachen nimmt, wie sie selbst sind, kein Abbruch geschehe, wodurch sie ja am Ende selber leiden. Auch der Beurtheiler kann auf solche Verhältnisse keine Rücksicht nehmen, sondern muss den Werth der Werke zu bestimmen versuchen, wie sie selbst sind und dem Publikum geboten werden.

No. 1. Ohne historischen Beweis kann man wohl behaupten, dass Cr. diese Sonaten jetzt nicht geschrieben haben könne. Man findet zwar auch hier eine gewisse Rechtlichkeit, Ordnung und Anständigkeit, die man fast in allen Cramerschen Kompositionen nicht vermisst; die Gedanken fallen aber keineswegs schwer ins Gewicht, die Ausführung ist ganz nach altem Zuschnitt, ist hin und wieder troken und gedehnt. Doch sind einzelne Sätze, besonders das erste Rondo, sehr gut. Sie sind nicht sehr schwer zu spielen.

No. 2. ist im Ganzen wie No. 1., aber kürzer und noch leichter in der Ausführung des Komponisten und für die Ausführung des Spielers. Am hübschesten sind die zwey letzten Sätze der zweyten Sonate.

No. 3. Hier haben wir den jetzigen Cramer mit seinen vielen Vorzügen und wenigen Schwächen — beyde, den Hauptsachen nach, wie sie, bey Gelegenheit der ausführlichern Rec. eines seiner neuesten Werke, von einem andern Mitarbeiter an dieser Zeitung in No. 21. des gegenwärtigen Jahrgangs geschildert worden sind, und wie ich darum nicht zu wiederholen brauche. Doch sind diese Sonaten für den Spieler — nicht eben leicht, aber doch weit leichter, als jene früher angezeigten; sie sind ferner in Ansehung der Harmonie nicht so über-voll, die einzelnen Sätze nicht so über-lang, aber freylich auch die Ausarbei-

Am ersten Tage: 1) Symphonie von *Mozart*, 4händig; 2—7) ein- und mehrstimmige Lieder und Gesänge von verschiedenen Meistern (Schüler der ersten Gesangsklasse); 8) Quartett für Streichinstrumente von *J. Haydn*; 9—12) Lieder und Ensemble-Sätze aus verschiedenen Opern — Lucia, Schweizerfamilie — (Schüler der höheren Gesangsklassen); 13) Klavierstück von *Mendelssohn*; 14) „La clemenza di Tito" von *Mozart*, daraus: das erste Finale; Duett; Aria; Chor; zweites Finale.

Am zweiten Tage: 1) Chor von *G. F. Händel*; 2) „Don Giovanni" von *W. A. Mozart*, daraus: a) Aria (Don Ottavio), b) Aria (Donna Anna), c) Maskenterzett, d) Sextett; 3) „Souvenir de Spaa", Fantasie für Violoncello von *F. Servais*; 4) Vokalquartett von *M. Hauptmann*; 5) ein- und mehrstimmige Lieder von verschiedenen Meistern; 6) Klavierquartett von *L. van Beethoven*. Zweite Abtheilung: „Die Schöpfung", Oratorium von *Joseph Haydn* (mit Hinweglassung einiger Chöre und Instrumentalsätze).

Am dritten Tage: 1) Motette für Solo und Chor von *M. Hauptmann*; 2) Duett aus „Jessonda" von *Louis Spohr*; 3) Fantasie über den „Sehnsuchtswalzer" für Violoncello von *F. Servais*; 4) Aria aus „Così fan tutte" von *Mozart*; 5) Schweizer Volkslieder für 4 Frauenstimmen; 6) ein- und mehrstimmige Lieder von verschiedenen Meistern; 7) „Der Frühling", Quartett von *F. Lachner*; 8) Aria von *Mozart*; 9) Fantaisie-Caprice für die Violine von *H. Vieuxtemps*. Zweite Abtheilung: „Elias", Oratorium, nach Worten des Alten Testamentes, von *Felix Mendelssohn Bartholdy* (zweiter Theil).

Man weiss aus Erfahrung zur Genüge, dass bei Gesanginstituten, Gesangvereinen u. dgl. der Sologesang immer die schwächste Seite ist; so musste z. B. selbst die Berliner Singakademie bei ihren Aufführungen, trotz ihrer zahlreichen und zum Theil ausgezeichneten Mitglieder, für die Solopartieen ihre Zuflucht zu den Sängern des königl. Hoftheaters nehmen. Hier aber waren die Solosänger sämmtlich Zöglinge des Konservatoriums und zeichneten sich durch einen schönen, natürlichen Vortrag aus. Die Wahl bedeutender Ensemble-Stücke deutet auf die Absicht hin, die Zöglinge bei Zeiten auch in der Ausführung dieser schwierigeren Kunstgattung zu üben und auszubilden. Man bemerkt oft genug, dass Sänger wie Instrumentalisten ihre Cabaletten und Capriccio's recht gut vortragen können, im Zusammenspiel und Gesang dagegen sich sehr schwach erweisen. Der richtigste Maassstab für den Grad der Ausbildung der Zöglinge dürfte die Aufführung des Elias sein. Der erste Theil dieses Oratoriums wurde vor einigen Monaten zum Besten der deutschen Flotte zum ersten Male gegeben und von dem zahlreich versammelten Publikum mit entschiedenem Interesse und Beifall aufgenommen. Dies ist für die Bildung sowohl als Richtung des hiesigen Konservatoriums bezeichnend, indem es sich nicht mit moderner Theatermusik u. dgl. begnügt, sondern es sich zur Aufgabe gesetzt zu haben scheint, die grössten musikalischen Kunstwerke würdig zur Anschauung zu bringen und dadurch seine ursprüngliche Bestimmung zu erreichen. — Auch die Schüler der Instrumentalklassen haben sich lobenswerth producirt und sind keineswegs zurückgeblieben. — Auffallend war dem Ref. jedoch, dass das Klavier in den Conzerten numerisch so schwach vertreten war; man sagte uns, der Grund sei, dass die meisten guten Klavierspieler sich der Orgel widmeten. Ungern vermissten wir auch dieses Jahr, im Vergleiche mit dem vorigen, die Aufführung von Kompositionen alter Meister des 16.—17. Jahrhunderts. So viel in Kürze über dieses junge Institut, das wohl noch *pia desideria* übrig lässt, aber doch in der verhältnissmässig kurzen Zeit seines Bestehens bereits sehr Bedeutendes geleistet hat, und bei dem regen Eifer seines Direktors und der anderen Lehrer die schönsten Hoffnungen auf immer erfreulichere Resultate erweckt und rechtfertigt. Wir rufen der Anstalt ein herzliches: Glück auf! zu.

München, im August. *M.....*

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Erstes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 1. Oktober. — Ouverture zu Iphigenie in Aulis von *Gluck*. — Recitativ und Arie aus Fidelio von *L. van Beethoven*, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*, grossh. Hofopernsängerin zu Weimar. — Conzert in Form einer Gesangszene für die Violine, komponirt von *L. Spohr*, vorgetragen von Herrn *Apollinary de Kontski* aus Warschau. — Arie aus dem Oratorium „Elias" von *Felix Mendelssohn Bartholdy*, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*. — Souvenir de Leipsic, Adagio und Rondo für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *A. de Kontski*. — Zwei Lieder mit Pianoforte, gesungen von Fräul. *Hermine Haller*; Gretchen am Spinnrade von *F. Schubert*; Frühlingslied, von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. — Die Cascade, Caprice für die Violine, komponirt und vorgetragen von Herrn *A. de Kontski*. — Symphonie (Nr. 7, A dur), von *L. van Beethoven*.

Gluck begann die Komposition seiner Iphigenie in Aulis im 38. Jahre. Und Sechzig zählte er, als sie beendet, am 19. April 1774 zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde. *Vierzig* Opern hatte er in seinen Junglings- und Mannesjahren, in den Lebensperioden geschrieben, wo die Fantasie vollkräftig im gesunden Menschen vorausgesetzt wird, und alle diese Werke gingen, als Arbeiten eines gewöhnlichen Talentes, ohne merkliche Wirkung an ihrer Zeit vorüber und unter. Erst als man annehmen durfte, sein *Talent* sei erschöpft, nahe am Greisenalter, begann er, wider alles Erwarten, Werke des *Genie's* zu schaffen. Da, wo man wähnt, der Geist des Menschen habe seine Grenze erreicht und müsse sich den Naturgesetzen nach noth-

wendig verpuppen, trat *Gluck* erst als kühner Reformator auf und schritt in jugendlicher Kraft und Begeisterung über alle seine Zeitgenossen hinweg.

Was bewirkte diese wunderbare, ungeahnete Veränderung in ihm? Ein durch Beobachtung und Nachdenken gesteigertes Kunstbewusstsein und der daraus fliessende klare und entschiedene Wille. Er hatte keine neue Fantasie bekommen, aber eine bessere Einsicht gewonnen; diese gab jener höhere Befehle, und so kamen bessere Thaten. *Gluck* schrieb seit dieser Periode keine Note mehr hin, von der er nicht ganz bestimmt wusste, was sie sollte, und dieses ist das einzige Mittel, Tonwerke für die gebildete Menschheit unabhängig von der Zeit zu machen. Denn die Schönheit der musikalischen Gedanken unterliegt dem Wechsel, der Mode, ihre Wahrheit ist unvergänglich. Die Wahrheit aber wird nimmer von der Fantasie allein, sondern nur in treuer Begleitung des Verstandes aufgefunden. — Es war eine schöne Zeit, in der *Gluck* komponirte und *Rousseau* ihn recensirte; vielleicht für unseren Fortschritt in beiden Beziehungen nicht ohne Nutzen, wenn wir betrachtend zu diesen Geistern zurückschreiten und die Maximen einmal wieder untersuchen, nach denen sie geschaffen und geurtheilt haben.

Fräulein *Haller* sang die Arien aus Fidelio und Elias mit voller, angenehmer Stimme, gefühltem Ausdruck und Vermeidung aller die Menge wohl oft blendenden, aber den Kenner anekelnden Kunstziererein. Auch in dem Vortrage des Liedes von *Fr. Schubert* schmiegte sie sich der Auffassung des Tondichters treu an. Weniger schien uns das bei dem zweiten Liede von *Mendelssohn* der Fall zu sein. Jedenfalls ist Fräul. *Haller* eine Sangerin, die, mit schönen Mitteln ausgestattet und von edlem Kunstgeschmacke geleitet, überall freundliche Aufnahme finden wird, wo man Kunstleistungen unbefangen beurtheilen will. Sie erhielt, in der zweiten Arie namentlich, rauschenden Beifall.

Herr *von Kontski* spielte die Gesangszene von *Spohr* so, dass der Meister selbst gewiss mit dem Vortrage zufrieden gewesen wäre. Das Rondo, Erinnerung an Leipzig, hat einzelne originelle, zuweilen aber auch seltsame Effekte, es vermochte die Gunst des Publikums nicht zu gewinnen; unglücklicherweise riss mitten im Spiel die *E*-Saite zweimal hinter einander, der dadurch verursachte Aufenthalt, so wie die unerträgliche Hitze im Saale erhöhten die ungünstige Stimmung, welche sich zuletzt in Zeichen des Missfallens kundgab. Nach dem Vortrage der Cascade dagegen brach ein lange anhaltender Beifallssturm aus.

Da Herr *Gade* für dieses Winterhalbjahr die musikalische Direktion nicht wieder zu übernehmen vermochte, so ist Herr Kapellmeister *Hiets* an dessen Stelle getreten, und dadurch ein gleich bewährter Dirigent gewonnen worden. Das Publikum empfing Letzteren bei seinem Erscheinen im Orchester mit lebhaftem Applaus.

Leipzig, 1848. Am 15. September stellte Herr *Johannes Zschocher*, ein junger Mann, der seit Jahresfrist hier ein Institut für Pianofortespiel errichtet hat, im Saale der Buchhändlerbörse vor einem zahlreichen Auditorium die zweite öffentliche Prüfung mit seinen Zöglingen an. Folgende Stücke kamen dabei zur Aufführung. *I. Theil:* 1) Ouverture zu Don Juan, für 8 Hände arrangirt. 2) Elementarübung von *Czerny*. 3) Etude von *Bertini*. 4) Kinderstück von *Mendelssohn Bartholdy*. 5) Etude von *Bertini*. 6) Etude von *Czerny*; Notturno von *Field*. 7) Marsch von *Beethoven* (aus Op. 26), arr. à 4 mains. 8) Exercice von *J. Seb. Bach*. 9) La femme du marin, pensée fugitive von *Kalkbrenner*. 10) Etude von *Cramer*; Lied ohne Worte von *Mendelssohn Bartholdy*. 11) Zwei Etuden von *St. Heller*; Kinderstück von *Mendelssohn Bartholdy*. *II. Theil:* 12) Jubel-Ouverture von *C. M. v. Weber*, für 8 Hände arrangirt. 13) Etude von *St. Heller*; Notturno von *Field*. 14) Etude von *Moscheles*; Sonate von *L. v. Beethoven*. 15) Zwei Etuden von *Moscheles*; Notturno von *Chopin*. 16) Zwei Etuden von *Moscheles*; Notturno von *Dühler*. 17) Duo du couronnement pour deux Pianos par *Henri Herz*. Man sieht aus diesem Programme, dass Herr *Zschocher* nur Werke der besseren und besten Meister wählt und sonach die gute Geschmacksrichtung der Zöglinge von vorn herein in seinen Unterrichtsplan mit aufgenommen hat. Die hier verzeichneten verschiedenen Nummern wurden von eben so viel verschiedenen Schülern und Schülerinnen gespielt. Bedenkt man nun, dass die Ausführenden, mit einer Ausnahme vielleicht, alle noch dem Kindesalter angehören, die meisten davon erst seit einem Jahre den Unterricht empfangen und ihn zur Zeit nur zwischen den zahlreichen Schulstunden und dazu gehörigen Arbeiten benutzen können, so ist an der Fertigkeit, welche die vorgetragenen Werke verlangen, leicht zu ermessen, dass der Lehrer eine gute Unterrichtsmethode sich angeeignet und sie mit Liebe, Geduld und Ausdauer verfolgt haben muss. Dass hier Ansprüche an höhere Kunstleistungen noch nicht zu machen sind, wird Jeder zugeben, der das Wesen der Jugend kennt und als Lehrer eigene Erfahrungen zu machen Gelegenheit gehabt hat. Auf einen Punkt möchten wir den jungen Mann jedoch aufmerksam machen: dass er nämlich seine Zöglinge an ein noch strengeres Festhalten des Taktes gewöhne. Unsere Zeit wird immer taktloser, nicht zum Nutzen der Kunst. Die höheren, ästhetischen Ursachen, die dem ausgebildeten Künstler Taktfreiheiten erlauben, sind bei Kindern noch nicht vorhanden, und fliessen die letzteren Schwankungen in der Regel blos aus noch unausgebildetem Taktgefühl, das möglichst zu wecken und zu befestigen immer eine Hauptaufgabe des Lehrers bleiben wird. Wir sind überzeugt, dass es nur dieser Andeutung bedarf, um bei einer künftigen Prüfung die kleinen Unebenheiten in dieser Beziehung verbannt zu sehen, welche wir diesmal an mehreren seiner Zöglinge noch zu bemerken hatten. — Der junge Mann ertheilt seine Lehren auf Verlangen zugleich in französischer oder englischer Sprache, gewiss eine Ur-

sache mehr für manche Eltern, ihre Kinder seinem Unterrichte anzuvertrauen. —s.

Recension.

Ueber mathematische Stimmung, gleichmässige und ungleichmässige Temperatur überhaupt, so wie über Orgel- und Klavierstimmung nach der *Scheibler*'schen Methode insbesondere. Ein Leitfaden für Musiker, Organisten, Instrumentenmacher, Klavier- und Orgelstimmer von *L. Schwabe*, Kantor an der Stadtkirche zu Giessen. Mainz, *B. Schott's Söhne*. 1848. gr. 8. 30 Seiten.

Seitdem *H. Scheibler* die akustische, namentlich bei Orgelpfeifen, Saiten, Stimmgabeln u. s. w. im hohen Grade bemerkbare Erscheinung, dass beim Erklingen zweier nicht im genauen Verhältnisse mathematischer Reinheit zu einander stehender Töne ein trommelndes Geräusch (Schwebung, Stoss) sich vernehmen lässt, zur Gründung einer neuen und zwar rationellen Stimmungsmethode zu verwenden wusste, hat diese Entdeckung zwar den Beifall aller Sachverständigen in hinreichendem Maasse erhalten, und die praktischen Vortheile derselben sind von Allen, welche die Fähigkeit besassen und sich die Mühe gaben, in die Prinzipien einzudringen und sich mit den Resultaten bekannt zu machen, gehörig gewürdigt und empfohlen worden. Aber dabei ist es auch bis jetzt so ziemlich geblieben, wenn gleich seit dem ersten Bekanntwerden jener Methode bereits mehr als 15 Jahre verflossen. Und doch ist es einzig und allein nur diese, welche den richtigen Weg zur Erlangung einer genauen haarscharfen Stimmung zeigt, während die bisherige roh empirische Verfahrungsweise immer nur ungenügende Resultate zu liefern im Stande ist.

Ein Theil der Schuld, dass die *Scheibler*'sche Entdeckung nicht schon längst in der Praxis diejenige Verbreitung gefunden, die sie mit Recht beanspruchen kann und die ihr über Kurz oder Lang dennoch einmal werden wird, dürfte wohl in der unklaren und unverständlichen Schreib- und Ausdrucksweise der darüber von dem verstorbenen *H. Scheibler* herausgegebenen Schriften zu suchen sein. Doch haben sich Manner gefunden, die dem abhalfen: so *Löhr* und *Töpfer*, deren Werke über die *Scheibler*'sche Methode um so beachtenswerther sind, als sie das System lautern und erläutern. Für den Zweck allgemeiner Verbreitung und praktischer Verwendung desselben aber erscheint auch deren Behandlungsweise der Sache noch zu wenig populär, weshalb es um so weniger auffallen kann, dass jener nicht erreicht wurde, wenn man bedenkt, dass unter allen Kunstjüngern vorzugsweise den praktischen Musikern am Meisten Vorurtheil, Indifferentismus und Indolenz in Betreff wissenschaftlicher Behandlung von Gegenständen ihres Faches eigen ist, und dass ferner, auch abgesehen von dem eben Gesagten, demjenigen Theile der Kunstgenossenschaft, welchem die neue Methode hauptsächlich nutzenbringend sein würde, Instrumentenmachern und Solchen, die sich mit der Stimmung von Klavieren und Orgeln zu beschäftigen haben, eine streng wissenschaftliche Behandlungsweise nicht immer ganz leicht eingänglich sein dürfte.

Unser Verf. hat zur Lösung seiner Aufgabe redlich das Seinige beigetragen. Was er gibt, ist für den Kenner nicht neu, kann es auch der Natur der Sache nach nicht sein; die Behandlungsweise des Stoffes indess macht das Werkchen zu einem recht nützlichen. Es findet sich hier, Stimmung und Temperatur anlangend, in der Kürze alles das auf verständliche Weise zusammengestellt und geordnet, was man sonst aus Encyclopädieen und Lehrbüchern mühsam zusammenzusuchen, zu ordnen und zu vergleichen genöthigt ist.

Was nun den speziellen Inhalt des Buches betrifft, so wollen wir zunächst mit dem Verf. über die Definition der Grundbegriffe, der freilich die wissenschaftliche Schärfe abgeht, nicht zu sehr rechten, obgleich wir z. B. gleich der ersten Erklärung, was nämlich unter Stimmung zu verstehen, nicht völlig beipflichten können. Stimmung meint er, sei eine Vertheilung der zwölf halben Töne zwischen einem Grundtone und seiner Oktave. Dass dies eine sehr vage Erläuterung, bedarf wohl keines besonderen Beweises.

Die Sache anlangend, so gibt der Verf. zuerst eine Erklärung und Zusammenstellung des absoluten Verhältnisses der einzelnen Intervalle, wie sie bei der sg. mathematischen Tonleiter stattfinden, zeigt, dass durch eine Stimmung nach reinen Quinten und Quarten weder die mathematische, noch überhaupt eine richtig temperirte Scala zu erlangen sei. So bei den Temperaturen angelangt, gibt er von der *Kirnberger*'schen ungleichschwebenden eine fassliche Anschauung, erklärt deren Fehler, setzt das Ungenügende derselben für den praktischen Gebrauch auseinander und geht zur gleichschwebenden oder, wie er nach dem Vorgange mehrerer sie nennt, zur gleichmässigen Temperatur über, welche er als eine Stimmung definirt, bei welcher alle Töne zwischen dem Grundtone und seiner Oktave zum allgemeinen Besten etwas nachlassen und in ein gleiches geometrisches Verhältniss gestellt werden. Die Abweichungen der gleichschwebenden Temperatur von der mathematischen Stimmung werden dargethan, zugleich aber auch nachgewiesen, dass die durch jene entstehenden Beeinträchtigungen der Reinheit der Intervalle äusserst geringfügig sei im Verhältniss zu den übrigen Vortheilen, welche die gleichschwebende Temperatur, allen anderen, in welchen von vorn herein ohnehin schon allgemeine Unordnung herrsche, gegenüber gestellt, darbiete.

Hierauf folgt eine kurze Erläuterung derjenigen Methode, welche einzig und allein im Stande ist, praktisch eine wirklich und nicht blos dem Namen nach gleichschwebende Temperatur zu gewähren. Denn die Temperatur, mit welcher wir nach dem bisherigen Verfahren, blos durch Hilfe des Gehörs, unsere Klaviaturinstrumente belegen, ist im Grunde keineswegs eine

gleichschwebende oder gleichmässige, höchstens nur eine Approximation einer solchen zu nennen, da es an und für sich faktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist, zwölf Quinten eine nach der anderen auf vollkommen gleiche Weise um eine für das Ohr unmessbare Kleinigkeit höher oder tiefer zu stimmen; eben so unmöglich, wie z. B. für einen anderen Sinn, das Auge, die Lösung der Aufgabe sein würde, ohne technische Hilfe, lediglich vermittelst des blosen Augenmasses eine Länge von z. B. 12 Zoll in zwölf genau gleich grosse Theile zu zerlegen. Man versuche es nur einmal, zwölf verschiedene Saiten, z. B. auf mehreren Klavieren, Guitarren, Geigen oder dgl. so in den Einklang mit einander zu bringen, dass man die zweite mit der ersten, die dritte mit der zweiten, die vierte mit der dritten u. s. f. einstimmt, und untersuche nun, wenn man mit der zwölften fertig ist, ob diese mit der ersten genau übereinkommt. Das Kunststück hat bis jetzt noch keinem, selbst mit dem feinsten Gehöre begabten Stimmer gelingen wollen. So wenig zuverlässig ist, wo es auf Haarscharfe ankommt, unser Gehör. *H. Scheibler* machte einmal einen ähnlichen noch einfacheren und daher um so schlagenderen Versuch. Er liess das ein- und zweigestrichene *a* eines Fortepiano's durch einen der besten Stimmer einstimmen. Nachdem dies geschehen, fanden er sowohl als mehrere anwesende namhafte Musiker, unter ihnen auch *Moscheles* glaub' ich, dass die Oktave untadelhaft sei und allen Anforderungen des Gehörs an vollkommene Reinheit entspreche. Bei der Untersuchung des Intervalles mittelst des Apparates aber zeigte sich nichtsdestoweniger eine Differenz von einer Vibration! Ist nun die Einstimmung schon eines einzigen, obendrein des einfachsten und dem Ohre fasslichsten Intervalles nicht einmal mit Sicherheit zu erlangen, so begreift sich leicht, wie bei einer Reihe von mehreren, wo Ableitung auf Ableitung folgt, jeder vorhergegangene Fehler sich also fortpflanzt und möglicherweise vergrössert, dass das Resultat in Betreff der Reinheit des letzten eben kein genügendes sein kann. Was die eben erwähnten Intervalle der Oktave und des Einklanges anlangt, so hat bei diesen das Ohr noch ein festes zuverlässiges Maass: das der Reinheit; bei der Quinte, die, um nach durchgestimmtem Quintenzirkel eine reine Oktave zu liefern, abschweben muss, fehlt dieses aber ganz und gar. Auch ist es an und für sich schon eine reine Unmöglichkeit, den Grad des Abschwebens jeder einzelnen Quinte mit nur einiger Zuverlässigkeit zu bestimmen, da die Grösse desselben in der Gegend vom eingestrichenen *a* noch nicht einmal eine Vibration, höher hinauf freilich immer mehr beträgt, und wie aus oben erwähntem Beispiele ersichtlich, bei einem einzelnen Tone das Gehör um gerade so viel leicht zu täuschen ist. Erst nach Einstimmung mehrerer Quinten zeigen sich, und zwar bei Zuhilfenahme der Terzen, etwaige Fehler, und dann wird nach dem bisherigen Verfahren durch Probiren der Ueberschuss oder Mangel nach Gutdünken so lange repartirt, bis Alles leidlich zu sein scheint. Daher die bisherige vollkommene Unmöglichkeit einer genauen gleichschwebenden Temperatur, deren Existenz den auch, was Klaviaturinstrumente anlangt, nur in der Theorie zu finden gewesen ist. Jene kleinen Abweichungen übrigens, welche, durch das gewöhnliche Stimmverfahren hervorgerufen, bei dem einzelnen Intervalle dem Gehöre mehr oder minder entgehen, besitzen indess aus akustischen Gründen die Eigenthümlichkeit, dass sie im vollen Akkorde gut vernehmbar werden, dadurch nämlich, dass sie diesen grössere oder geringere Härte zu Theil werden lassen, was bei völliger Gleichschwebung nicht stattfindet. Ein Umstand, dessen Nichtkenntniss zu den Träumen so mancher Musiker von einer speziellen Charakteristik der Tonarten als solcher das Seinige mit beigetragen haben mag.

Die Anwendung der *Scheibler*'schen Stimmmethode nach Stössen mittelst Benutzung der Gabeln und des Pendels ist aber, da sie alle, auch die kleinsten Differenzen, und dabei in der Hauptsache weniger das musikalische, als vielmehr das so zu sagen mechanische Gehör in Anspruch nimmt, ausserdem aber das Auge zum Schiedsrichter macht, der einzig richtige Weg, zu einer genauen Temperatur zu gelangen. Diejenigen, denen es um Autoritäten für das eben Gesagte zu thun ist, verweisen wir auf Männer von musikalischem Namen und Rang, wie *Spohr*, *Neukomm*, *Schnyder von Wartensee* u. A. m., die einstimmig das Urtheil ausgesprochen haben, dass keine andere Methode im Stande sei, eine so ausgezeichnete Reinheit der Scala in allen Regionen zu Wege zu bringen.

Im Verfolge seiner Schrift gibt nun der Verf. eine kurze verständliche Erklärung dieser Methode und sodann eine bündige Anweisung, Klaviere sowohl wie Orgeln nach *Scheibler*'scher Weise in Stimmung zu bringen. Obgleich sich hier nur so viel von der Theorie vorfindet, als zur praktischen Verwendung unumgänglich nothwendig, und daher z. B. die Lehre von den Kombinationstönen, welche diejenigen, die an der vollständigen Theorie ein Interesse nehmen, in den *Scheibler*'schen Schriften oder bei *Löhr* und *Tüpfer* nachsehen können, als für den Zweck des Werkes nicht wesentlich, übergangen ist, so wäre andererseits dagegen etwas mehr Ausführlichkeit in manchen für die Praxis höchst wesentlichen Dingen wohl zu erwarten gewesen, um dadurch Erkenntniss und Verständniss der *Scheibler*'schen Methode noch mehr anzubahnen. Wer sich mit dem genaueren Studium einer Sache zu befassen Lust, Zeit und Gelegenheit hat, der findet sich am Ende auf dem Wege aprioristischer Erkenntniss von selbst zurecht; für den blosen Praktiker jedoch, dem hauptsächlich mit den Resultaten der Wissenschaft und demnächst mit den zur Erlangung derselben erforderlichen technischen Kunstgriffen gedient ist, können diese unter allen Umständen, und namentlich in einem Buche, welches vorzugsweise in dieser Hinsicht auf Popularität Anspruch macht, niemals plan und deutlich genug auseinandergesetzt werden. Eine etwas ausführliche Beschreibung des Metronoms und eine Anleitung zur richtigen Benutzung desselben für den in Rede stehenden Zweck wäre daher vor allen Dingen hier an Ort und Stelle gewesen, nicht weniger auch eine spezielle Anweisung in Betreff der Aufstellung und Ver-

wendung der Gabeln, Angabe der vorzüglichsten Form derselben u. s. w.

Im Uebrigen ist das Werkchen empfehlenswerth. Es ist mit Fleiss gearbeitet. Den alten Abusus indess, die kleine Terz von *C dis* statt *es* und die kleine Sexte desselben Tones *gis* statt *as* zu nennen, was mehrmals geschieht, hätte der Verf. schon der grammatischen Konsequenz halber füglich vermeiden können.

Druckfehler von Belang finden sich nicht vor; Papier, Druck und sonstige Ausstattung sind lobenswerth und wünscht Referent, dass diese Schrift den ihr vom Verf. vorgezeichneten Zweck, Beförderung näherer Würdigung und grösserer Verbreitung der *Scheibler*'schen Stimmmethode, vollständig erreichen möge. *Hdt.*

Miscellen.

Nicht jedes Kunstwerk, das verständlich ist, bereitet Genuss. Aber kein Kunstwerk bereitet Genuss, das nicht verständlich ist.

Allen dramatischen Werken sind drei Dinge nöthig, die sich in den Charakteren und Handlungen zeigen sollen. Erstens muss sich ein Streben nach Glück kundgeben. Dieses hat die Exposition vorzuführen. Sodann kommen bedeutende und immer steigende Hindernisse dagegen, welches die Verwickelung des Stückes bildet; und endlich erscheint der siegende Moment, wo das Glück errungen wird, entweder in diesem Leben noch — Schau- und Lustspiel — oder im Jenseits durch den irdischen Tod — Trauerspiel. Die Exposition soll des Zuschauers Interesse lebhaft erregen; die Verwickelung es mächtig steigern, und die Auflösung das Gemüth vollständig befriedigen.

Wenn alle Bühnendichter diese einfachen Bedingungen bei Erfindung ihrer Fabel und der Umwandlung derselben in einen dramatischen Plan stets fest und unausgesetzt in's Auge fassten und daran hielten, hätten wir weniger misslungene Stücke und gewiss auch mehr gelungene Operntexte.

Viele philosophische Phrasen gleichen harten Nüssen. Man muss lange beissen, bis sie aufgeknackt sind, und wenn es endlich gelungen, sind sie entweder hohl oder ein wurmzerfressener Kern ist der Lohn der Anstrengung. Besonders arg wirthschaften solche tiefe Geister mit allgemeinen Sätzen, weil sie dazu die in's Einzelne gehenden gründlichen Kenntnisse nicht nöthig zu haben glauben. „Ich war durch den Umgang mit hochbegabten Männern früh zu der Einsicht gelangt, dass ohne den ernsten Hang nach der Kenntniss des Einzelnen alle grosse und allgemeine Weltanschauung nur ein Luftgebäude sein könne" — sagt *Humboldt* in der Vorrede zu seinem Kosmos. Und *Goethe* bemerkt: „Allgemeine Begriffe und grosser Dünkel sind immer auf dem Wege, entsetzliches Unglück anzurichten."

Feuilleton.

Am 19. September wurde in Berlin zum ersten Male aufgeführt: „Das diamantene Kreuz", Oper in drei Aufzügen von *Thomas Overskou*, Musik von dem überaus schon erwähnten jungen dänischen Komponisten *Siegfried Saloman*. Es scheint eben nicht viel Bedeutendes daran zu sein; auch der Beifall war mässig.

Kapellmeister *C. G. Reissiger* in Dresden hat das Ritterkreuz des sächsischen Civilverdienstordens erhalten.

Die diesmalige Saison der italienischen Oper im Coventgarden-Theater zu London hat mit einem Defizit von mehr als 40,000 Pfund Sterling geschlossen. Nichtsdestoweniger werden die Unternehmer, zwei reiche Brauer, das Theater im März nächsten Jahres mit neuem Glanze eröffnen.

Am 22. September feierte die Dresdener Kapelle das dreihundertjährige Jubiläum ihres Bestehens. Den Morgens fanden sich sämmtliche Mitglieder in Pillnitz ein, wo sie vor dem König einen Gesang, Morgen-rebet von *Theod. Hell* und *Reissiger*, aufführten. Auf dem Rückwege wurde dem Andenken *Naumann's*, so wie *Weber's*, an den Gräbern Beider, eine Huldigung dargebracht. — Des Abends fand im Theater nach einem Prologe von *Gutzkow* die „historisch-musikalische Festfeier" Statt. Gesang- und Instrumentalstücke von *Johann Walther*, *Heinrich Schütz*, *Bonnicken*, *Hasse*, *Naumann*, *Schuster*, *Paer*, *Morlacchi* (unter Kapellmeistern der Dresdener Kapelle) bildeten das Programm, und *Weber's* Jubelouvertüre machte den Beschluss. Darauf folgte das Festmahl. Unter den fremden Gästen befanden sich *Chélard* und *Marschner*, sowie die *Schröder-Devrient* (welche, heilaufig gesagt, von ihrem jüngst geborenthetten Manne *v. Döring* wieder verlassen worden sein soll).

Unter den Opfern der Cholera befindet sich auch der erste Flötist des Riguer Stadttheaters, *W. E. Mühlfeldt*, aus Magdeburg.

Der früher in Dresden, dann in Wien angestellte Tenorist *Bielachki* hat das Salzburger Theater als Pächter übernommen.

Das preussische Ministerium des Innern hat endlich auch die Theatercensur aufgehoben.

In der dritten und vierten Generalversammlung der zur Reorganisation des Musikwesens versammelten preussischen Tonkünstler zu Berlin (vergl. S. 590 und 639) wurde die Berathung über die Statuten fortgesetzt. Die Frage, wer überhaupt an den Berathungen Theil nehmen könne, wurde dahin entschieden: nur Musiker von Fach; als solche seien Alle anzusehen, welche die Musik entweder ganz oder auch nur zu einem Theile ihres Lebensberufes gemacht haben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Oktober. **Nr. 41.** 1848.

Inhalt: Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst. — Hymnologie. — *Nachrichten.* Aus Frankfurt a. M. Aus Dessau. Aus Zeitz. Aus Leipzig. — Nekrolog. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Parteiung auf dem Gebiete der Tonkunst.

Durch die ganze politische Welt geht jetzt der Ruf: „Man muss Partei nehmen“, und eines der Losungsworte unserer Zeit ist das bekannte *Herwegh*'sche:

Partei! Partei! wer sollte sie nicht nehmen,
Die noch die Mutter aller Siege war!

Ohne Zahl sind jetzt die Illo's, die mit dem *Wallenstein*'schen Feldmarschall sagen: „Wer nicht ist *mit* mir, der ist *wider* mich.“ Es ist wohl keine Frage, dass dem Bürger dieser Welt die Pflicht obliegt, durch Parteinahme auf dem politischen Felde mitzuwirken, um im staatlichen Leben bessere Zustände herbeiführen zu helfen.

Nun bleibt man aber nicht dabei stehen, man trägt diese Forderung auch auf das Gebiet der Kunst herüber, und namentlich hat sich in der Musik neuerlich immer häufiger die Meinung geltend zu machen gesucht, man müsse auch hier zu einer bestimmten Fahne schwören, man müsse in den verschiedenen Richtungen der Tonkunst *für* oder *wider* entschieden auftreten.

Sehen wir, was Haltbares daran ist.

Was bringt auf dem politischen Felde die Parteien hervor? (Ich bemerke ein für alle Mal, dass ich letzteres Wort hier in edlem Sinne nehme, also darunter nicht etwa das wilde Toben einer anarchischen Wühlerei verstehe, sondern den geistigen Kampf der verschiedenen Ansichten gebildeter, redlicher Staatsbürger.) Die politischen Parteien entspringen aus der Verschiedenheit der Ansichten des *Verstandes* über die absolut oder relativ beste Regierungsform. Das Gesetz, das hier siegen soll, ist das der Mehrheit. Wenn einmal auf unserer Erde nicht jedes einzelnen Menschen politischer Wille erfüllt werden kann und ein Unterordnen der Theile demnach nicht zu vermeiden ist, so müssen doch wohl die kleineren Zahlen sich der grössten fügen? Damit aber der überwiegende Wille sich sicher herausstelle, muss jeder Einzelne den seinigen kundgeben, und deshalb ist die Forderung, auf dem politischen Gebiete entschieden Partei zu nehmen, eine nothwendige und vernünftige.

Aber in der Kunst, in der Musik? Sie wurzelt in der *Gemüthswelt*; nur darin also können die Quellen der sogenannten Parteien zu suchen sein; die letzteren können nur entspringen aus der Verschiedenheit der Empfindung, des Gefühles für die Kunst, des Geschmackes. — Da stellen sich nun allerdings Parteien heraus.

1) Die Männer der Vergangenheit, die nur an Werken früherer Meister Gefallen finden, auf die Gegenwart aber verächtlich herabblicken.

2) Die Männer der Gegenwart, die nur die heutige Musik anerkennen und ehren, die Schöpfungen älterer Tondichter aber schlechtweg für einen Zopf erklären, der entweder schon abgeschnitten sei oder doch abgeschnitten werden müsse.

3) Die Männer der Zukunft, die weder mit den Werken der früheren, noch mit denen der Jetztzeit zufrieden sind und alles Heil von den kommenden Zeiten erwarten.

Dazwischen laufen noch verschiedene Schattirungen, z. B. Solche, die zwar die Leistungen der Vergangenheit und Gegenwart anerkennen, damit aber auch den Kreis abschliessen und der Zukunft kein Vorwärts mehr zugestehen u. s. w.

Ist hier ein vernünftiger Grund zur Parteiung im scharfen politischen Sinne, zu ausschliesslichem Festhalten der einen und entschiedenem Bekämpfen der anderen Gefühls- und Geschmacksrichtung? Wer nicht blind und taub ist, kann das Herrliche, was die Vergangenheit in der Tonkunst schuf, nicht verkennen. Werke, wie die von *Mozart*, *Haydn*, *Beethoven*, *Cherubini*, *Weber* u. s. w., welche Tausende entzückt haben und noch entzücken, sind nicht als eine Bagatelle zu betrachten, und wer sie für „Zopf“ ausgibt, der besehe sich doch ja, wenn er's vermag, einmal von hinten. Welch' tiefen Eindruck die Werke unserer früheren grossen Meister hervorbringen, wie bedeutend sie auf die gesammte Kultur der Menschheit eingewirkt haben und noch einwirken, das ist gar nicht zu ermessen. Dasselbe gilt von den Werken der Gegenwart. Ist sie auch nicht so reich an Kunstprodukten ersten Ranges, was Erfindung, Schwung, Genialität anlangt, so hat sie doch sehr bedeutende Erscheinungen aufzuweisen. Und wäre denn die gewaltige Vervollkommnung der äusseren Mittel, der Technik, der Instrumentation u. s. w. für nichts zu achten? Will man endlich nicht annehmen, die Kunst habe sich erschöpft und es sei um das Menschengeschlecht gethan, so dür-

sen wir auch von der Zukunft schöne Werke erwarten. Im Gebiete der Kunst, und speziell der Musik also auffordern, wie in der Politik, entschieden Partei zu nehmen, heisst verlangen, einseitig einer Gefühls- und Geschmacksrichtung in derselben sich zu ergeben, und folglich etwas der Kunst Widerstrebendes zu verlangen. Ist das Wesen des politischen Seins stets an die herrschende Idee eines gegebenen Zeitmomentes gebunden und eine gewisse Unfreiheit des Individuums darin nimmer zu verbannen, so soll das Gemüth in seinen Kunstgenossen frei und unbeschränkt sein; es soll sich nicht einspannen; es soll die besten Gaben der Vergangenheit, so wie der Gegenwart empfinden können, ja es soll versuchen, auch die Kunstschöpfungen, die schon mehr der Zukunft zustreben, nach Möglichkeit in sich aufzunehmen. Je weniger der Geschmack sich einer bestimmten Richtung nur ergibt, je allgemeiner, allumfassender er alles Aechte und Schöne aller Zeiten zu empfinden und zu geniessen vermag, je freier er sich demnach von aller Parteinahme, d. h. von Einseitigkeit zu halten weiss, desto kunstwürdiger ist er. Je mehr sich Einer nur einer Partei ergibt und je mehr er Andere auffordert, dasselbe zu thun, desto geringer muss seine künstlerische Empfänglichkeit und seine kritische Bildung sein. Die Forderung hier zur Parteinahme hat nichts Haltbares in sich, sie fliesst nicht aus der Natur der Sache, sondern aus einer gedankenlosen Uebertragung von einem Gebiete auf das andere, kurz, aus bloser Nachbeterei. Und das ist eine geistige Krankheit unserer Zeit, die mehr und mehr in der musikalischen Literatur überhand nimmt, und wenn sie Einfluss gewänne, grossen Schaden anrichten könnte.

Fr. S.

Hymnologie betreffend.

Es ist von den Hymnologen vermuthet worden, dass es ein Wittenberger Gesangbuch von 1538 gegeben habe, weil in der Vorrede des Gesangbuches der Stadt Hof in Baiern vom Jahre 1614 gesagt wird, dass *Caspar Loener* (evangelischer Prediger daselbst zur Zeit *Luther's*) „zum ersten und kleinen Gesangbüchlein" *Luther's* etliche nothwendige Lieder, die darin gefehlt hatten, 1529 mit grossem Fleisse gesammelt habe, und dass dies Gesangbuch endlich auf Gutachten *Luther's* im Jahre 1538 zu Wittenberg gedruckt worden sei.

Dies erwähnen aus obiger Vorrede *Joh. Chr. Olearius* in seiner: „Jubilirenden Liederfreude" etc., Arnstadt, 1717, und *G. Schöber* in seinem „Zweiten Beitrag zur Liederhistorie" etc., Leipz. 1760, ohne jedoch mehr geben zu können. *v. Winterfeld*, *v. Tucher* und *Wackernagel* haben in ihren neuesten Schriften über Hymnologie, die auf so grossen Forschungen und auf vieljährigem Quellenstudium beruhen, nichts mehr bieten können und die zweifelhafte Existenz jenes Gesangbuches nicht zur Gewissheit gebracht. *Wackernagel* z. B. in seiner Schrift: „Das deutsche Kirchenlied" etc., Stuttg. 1841, S. 748, setzt bei der Anzeige dieses vermeintlichen Gesangbuches ein (!) und ? und ist ebenso zweifelhaft noch in seiner neuesten Schrift: „*Luther's* Lieder" u. s. w., Stuttgart, 1848, S. 100.

Es ist nun Unterzeichnetem geglückt, dieses Wittenberger Gesangbuch von 1538, was bis jetzt nur ein Gegenstand der Vermuthung oder des Zweifels war, in einem Bande der Universitätsbibliothek zu Jena, worin 11 Schriften zusammengebunden sind (darunter auch das *sehr seltene* sg. *Begräbnissgesangbuch Luther's* von 1542), im September 1848 zu entdecken und das Vorhandensein desselben ausser Zweifel zu setzen. Er erlaubt sich hiermit, dies den Freunden der Hymnologie anzuzeigen und eine kurze Beschreibung zu machen.

Der Titel ist: „Geistliche gesang, aus heiliger Schrifft mit vleis zusammengebracht, Vnd aufs new zugericht. Wittemberg 1538." kl. 8. Der Name des Druckers ist nirgends angegeben. Das Titelblatt ist ringsherum mit einem viereckigen Holzschnitte umgeben. Die Rückseite ist leer. Eine Vorrede ist nicht dabei. Die Blätter sind mit Zahlen oben in der Mitte numerirt. Es sind im Ganzen 26 Blätter. Es folgen nun die einzelnen Gesänge, die sämmtlich deutsch sind, zum Theil aus dem Lateinischen übersetzt, mit den Singnoten, so dass der Anfang des ersten Verses unter die Noten gedruckt ist. Es sind 17 Gesänge, die, bis auf einen, sämmtlich *nicht* in den reichhaltigen Sammlungen eines *Wackernagel*, *v. Winterfeld* und *v. Tucher* stehen, also unbekannt sind. Daher ist es auch richtig, was in der oben erwähnten Vorrede des Hofer Gesangbuches steht, es seien solche Gesänge gesammelt, die gefehlt hätten. Es sind meistens Gesänge auf christliche Feste, Ostern, Himmelfahrt, Pfingsten, die Passion Christi etc. Nur einige haben keine Singnoten, weil diese schon anderwärts stehen. Die Namen der Dichter sind nirgends angegeben. Am Ende steht ein Register. An den Seiten der Blätter sind die Bibelstellen angegeben, worauf sich die einzelnen Verse beziehen. Viele sind aber vom Buchbinder etwas weggeschnitten.

Bis jetzt ist nun dieses Exemplar ein *unicum* und ein Seitenstück zu dem *Johann Walther*'schen *Chorgesangbuche* von 1524, was der Diaconus *Theodus* in Dresden in einer Kirche entdeckt hat, worüber zu vergleichen ist: *Illgen's* Zeitschrift für historische Theologie 1842, S. 81 ff. und Allg. Mus. Zeitg. 1842, Nr. 48, S. 959 ff.

Aus obiger Vorrede erfahren wir nun, dass dieses Gesangbuch von 1538 von *Caspar Loener* zusammengestellt (1529), als Nachtrag zu *Luther's* „erstem" Gesangbuche von 1529 (was aber bis jetzt ebenfalls noch fehlt), und 1538 „auf Gutachten *Luther's*" gedruckt worden ist. Aus dem Buche selbst könnten wir dies nicht erfahren.

Wir glaubten, den Freunden der Hymnologie würde die Anzeige dieses entdeckten Wittenberger Gesangbuches willkommen sein, und sie im Interesse der Wissenschaft, insbesondere der Hymnologie, machen zu müssen.

Das Verzeichniss der Lieder und Melodieen siehe im neuesten Werke: „Die Tonkunst im Verhältnisse

zur heil. Schrift und christlichen Kirche.“ Jena. *Mauke*, 1848. Pfr. Dr. *Schauer*.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Seit meinem Berichte vom 26. April waren *Litolff's* „Braut vom Kynast“ und *Flotow's* „Martha“ die einzigen Novitäten im Bereiche der Oper. Die erstere ist nur einmal gegeben worden, die zweite wird noch lange auf dem Repertoir bleiben. Die pikante Leichtigkeit der *Flotow*'schen Muse ist bekannt. Nichtsdestoweniger hatte die Braut vom Kynast, deren ganz gutes Libretto bekanntlich von *Fr. Fischer* aus Braunschweig verfasst ist, ein besseres Loos verdient. Denn obgleich ihr allerdings noch die Erfahrung in der dramatischen Form und in der Cantabilität mangelt, so fehlt es ihr doch nicht an originellen Erfindungen, an wirklich grossartigen Instrumentaleffekten und an einer feurigen Romantik. Dabei waren unsere besten Künstlerkräfte in Thätigkeit gesetzt. Fraul. *Brand* gab die Titelrolle vorzüglich und *Guhr* wollte seinen Willen! Aber das kann hier Alles nichts helfen. Von Vorurtheilen bestimmt, schüttet das hiesige Publikum gewöhnlich das Kind mit dem Bade aus, und auf den inneren Drang, auf die Begeisterung des Schaffens und auf Factura des Komponisten wird gar keine Rücksicht genommen. Wo die Melodieen nicht wie Goldschlein in der Sonne glänzen, da helfen alle anderen Verdienste nichts. Ein intelligentes Publikum kann durch Aufmerksamkeit auf einzelne tiefer gründende Schönheiten ein junges Talent heranbilden. Diese Achtung ist es dem schaffenden Genius schuldig. Hier aber wird ohne Weiteres das Verdammungsurtheil ausgesprochen, weil man das musikalische Verdienst niemals von dem Operneffekt trennen kann. Hier missfallt eine Oper nicht, weil sie schlecht ist; hier ist eine Oper schlecht, weil sie missfallt. Das aber ist ein himmelweiter Unterschied, und so erging es der *Litolff*'schen.

Ausser diesen sich sehr heterogen gegenüber stehenden beiden Werken gab es bis zur Ankunft *Vincenz Lachner's* von Mannheim nichts hervorstechend Bemerkenswerthes, es müsste denn die Vorstellung des *Oberon* zur Feier der Anwesenheit des Reichsverwesers (am 14. Juli) gewesen sein, deren Darstellung aber, trotz des erleuchteten Hauses, doch nicht erleuchteter war, wie alle übrigen.

Das provisorische Direktorium *Lachner's* begann mit dem 1. September und endigte am 20., während welcher Zeit er die Opern Figaro, Oberon, Tankred, die beiden Blinden, 's letzte Fensterle dirigirte und zwei Akte von *Clapisson's* Gibby einstudirte. Beim dritten Akt am Morgen des verhängnissvollen 18. Septembers begannen die Insurgenten das Parlament zu stürmen. Mit *diesem* Akte wurde auch *jener* vereitelt, und somit bleibt diese schon so oft unterbrochene Oper abermals liegen. *Lachner's* kurze Wirksamkeit glich einer Oase in der Wüste, denn sein Einfluss verscheuchte den aufgelösten Banden aller Ordnung wieder Festigkeit und der radikalen Partei eine Achtung vor dem Gesetze, die selbst *Guhr* nicht mehr herausbeschwören konnte.

Die Aufzählung der animosen Anfeindungen gegen *Meck*, so wie der unglücklichen Reibereien unter den Mitgliedern selbst, gehört nicht in die musikalische Zeitung, obgleich Dissonanzen zur Musik gehören. Doch dürfte zum Verstandnisse möglich späterer Vorfälle nöthig sein, wenigstens in Umrissen anzudeuten, dass unser sämmtliches Personal in zwei Parteien zerfällt, erstens in eine radikale, welche die ganze Summe ihrer meistens eingebildeten Vorwürfe allein auf *Meck's* Schultern wälzt und das Geschoss von tausend giftigen Pfeilen auf seine Ehre richtet — die beiden Mitdirektoren sind aber todt und *de mortuis nil nisi bene!* —, zweitens in ruhigere Beurtheiler, welche — ungeachtet des Gefühls mancher Verwaltungsfehler — seiner rechtlichen Gesinnung dennoch ein öffentliches Vertrauungsvotum schuldig zu sein glaubten. *Jene* Partei will niederreissen, *diese* aufbauen, und es ist ein bemerkenswerthes Zeichen der Zeit, dass zwischen diesen Parteien grösstentheils auch dieselben Gesinnungen in Bezug auf politische Ereignisse herrschen. Sodann spielen wir alle Tage Montecchi und Capuleti, und es thäte wahrlich Noth, dass die sich begegnenden Haufen beider Farben sich mit kampfbereiten Schwertern umgürteten.

Der Hauptgrund dieser Zerwürfnisse liegt jedenfalls in den provisorischen Gagenabzügen von 40%. Wollten aber die Unzufriedenen bedenken, dass diese Abzüge zu einer Zeit fielen, wo so manches Theater ganz fallirt hat und wo alle Welt Opfer bringen musste, so wäre viel Bitterkeit erspart worden und — vielleicht lebte selbst *Guhr* noch, der sich diese Sache mehr zu Herzen nahm, als sich von seinen Lebensansichten erwarten liess. Hoffentlich aber werden diese Wühlereien, wodurch die arme Kunst am Meisten leidet, aufhören, wenn die vollen Gagen im November wieder anfangen. Es war daher für *Lachner*, der mitten in dieses Chaos hineinkam, keine kleine Aufgabe, alle Parteien wie in einem Brennpunkt zu einem Zwecke zu vereinigen — das schöne Vorrecht der göttlichen Kunst —, und da ihm dieses gelungen, so steht auch in der Folge zu erwarten, dass er den hier eingerosteten Willkührlichkeiten und Abnormitäten ein Ziel setzen werde. Wir hoffen es um so mehr, da *Lachner* durch und durch Künstler und frei von aller Parteilichkeit ist. Dem Vernehmen nach wird er im November zurückkehren, um dann bei uns zu bleiben. Schade, dass dann aus dem Diadem unserer Sängerinnen der Hauptstein gebrochen ist, da in Folge dieser unseligen Handel, Intriguen und Gegenintriguen unsere *Aschütz* (Capitain) uns verlassen wird. Die Sache zu untersuchen, gehört nicht hieher, aber es ist weder klug, noch vortheilhaft, eine so verdienstvolle, noch im Zenith ihres Wirkens stehende Künstlerin einem Institute zu entziehen, das gerade jetzt solcher Stützen am Meisten bedarf. Auch wird unsere wackere Altistin Frau *Lutz*, als Nancy, Rosine, Annchen und ähnlichen Partieen gern gesehen, uns verlassen. Der Baritonist Herr *Roth* ist bereits abgegangen. Ob uns aber die Damen *Oswald* und *Brand* (jetzt Frau *Behrens*) erhalten wer-

den, mag die Göttin Eris wissen, die jetzt statt Thalia hier regiert. Als neue Mitglieder sind Fräul. *Fehr* und Herr *Rudolph* engagirt. Erstere ist für zweite Fächer recht verwendbar, Letzterer hat bei hübscher Persönlichkeit eine angenehme Tenorstimme und ist ein tüchtiger Musiker. So weit unsere neuen Acquisitionen.

Als Gäste sahen wir die Herren *Scharff* aus Linz, *Prawit* aus Breslau, *Becker* vom Theater an der Wien, *Clemens* aus Köln, *Meinhardt* und *Sitt* aus Mannheim, sämmtlich Basssänger oder Baritonisten, die mehr oder weniger gefielen, ohne dass Einer von ihnen einen besonders hervorragenden Success erlebt hätte. Eben so Herr *Lehmann* aus Wien, der den Robert und Hüon sang. Den besten Wurf hat indess Herr *Ditt* als Mathias im letzten Fenster] und als Balthasar im artesischen Brunnen gethan. Sprach er in der ersten Partie durch Gemüthlichkeit an, so ergötzte er in letzterer durch passive Komik und pikante Couplet's. Er wurde gerufen. Immer aber überrascht der Komiker, der zugleich angenehmer Sänger ist. Diese Erscheinung ist so selten, dass Herr *Ditt* hier vor vielen anderen Gästen im Vortheil ist. Auch *Pischeck* beehrte uns, er sang den Barbier von Sevilla und den Jäger, musste leider aber sein Gastspiel wegen Unwohlseins abbrechen. Es gibt Gäste, die ihren Ruhm mitbringen und wie Cäsar kommen und siegen.

Privatconzerte gaben der Pianist *Alfred Jaell* und die Pianistin Frau *Ant. Schäfer* aus Wien ohne pekuniären Erfolg. Dass es aber *Gollmick* wagte, seine am 2. März durch die Pariser Ereignisse gestörte „Grosse chronologisch geordnete Akademie deutscher Lieder und Gesänge" wieder aufzunehmen, dafür musste er schwer büssen. Nichts half es ihm, dass er alle Register zog; dass fast das ganze Sängerpersonal, namentlich die Damen in reizenden Toiletten mitwirkten; dass er seine Akademie durch neue patriotische Gesänge bereicherte; dass die junge talentvolle Pianistin *Marie Marrder* aus Leipzig *Mendelssohn* und *Willmers* vortrug; dass Herr *Breunig* sein Piano Cantante produzirte; dass nicht weniger als 600 Adressen an die Parlamentsmitglieder und eine eigene an die Gattin des Reichsverwesers ergingen; dass keine Unkosten gespart*) und aus rührendem Patriotismus der Eintrittspreis zu einem Gulden herabgesetzt wurde — nichts half das Alles. Die Empfänglichkeit fehlte, man geht lieber in seine Clubs und seine *enstaminirten* Conzerte, und trotzdem allerdings der grosse Weidenbuschsaal nicht leer war, der Conzertgeber musste zu seinem grossen Zeitverlust noch sein gutes Geld darauf legen.

Unsere Museen, die *Messer* jetzt dirigiren wird, werden im Oktober auch ihren Anfang nehmen. Vor der Hand bietet uns jede Strasse ein kleines Museum von lebenden Bildern und musikalischen Ergötzlichkeiten dar, und wer sich einen Begriff von *Wallenstein's* Lager machen will, braucht keinen *Schiller* zu lesen, er soll nur nach der in Belagerungszustand versetzten freien Reichsstadt Frankfurt kommen. Am Frappantesten dabei ist, dass man unseren *Goethe* zum Oberaufseher der Reichsstallungen gemacht hat*). Aber trotz den Beklemmungen unserer Brust, behauptet doch Musica ihr munteres Recht, nur in einem anderen Charakter, denn wo sonst Bergknappen, blinde Geiger und scharfsichtige Harfenmädchen ihr Wesen trieben, lässt jetzt Bellona ihre Fanfaren ertönen. Oft produzirt sich die baierische Militärmusik auf unserem sonnigen Rossmarkt und erst am 27. September brachten die Würtemberger ihrem General *Müller* auf dem Komödienplatze ein Ständchen.

Wenn aber auch Alles fehlen sollte, Eines wird uns nicht verlassen, und das ist das zu einer entsetzlichen Berühmtheit gelangte „stammverwandte Schleswig-Holstein Lied", das uns bei Tag verfolgt, bei Nacht unsere Träume stört und sich so fest in unsere Ohren nistet, dass fast nichts Anderes Platz mehr darin hat. Kein Alter, kein Geschlecht ist vor dem Vortrage dieses Liedes gesichert, und — Gott verzeih mir die Sünde! — oft schon glaubte ich es in den beiden italienischen Endungen Meisters Langohr zu hören, der jeden Morgen meiner Wohnung vis à vis seinem Schöpfer einen dankbaren Hymnus darbringt. *C. G.*

Dessau. Noch ist die Kunst nicht ganz vergessen, noch findet sie hie und da Anerkennung, lebt zu sehr in den Herzen der gegenwärtigen Generation, als dass nicht eine äussere Kundgebung derselben freudig begrüsst würde; selbst manche der blosen Verstandesmenschen mit den Träumen von Robespierre und St. Just geben ihren Eindrücken sich einen Augenblick hin, obschon sie vielleicht im nächsten dies Hervortreten des Gefühls als schwach und unmännlich bezeichnen. So finden wir, dass in Berlin die klassischen Opern, eine Aufführung der Schöpfung etc. in diesen bewegten Tagen ein zahlreiches Publikum herbeiziehen.

Gewagter, aber auch um so verdienstlicher ist es daher, jetzt ein Werk der jüngsten Vergangenheit vorzuführen, wie dies kürzlich in Dessau der Fall war. Hier veranstaltete der Kapellmeister *Schneider* am 21. September eine sehr gelungene Aufführung des „*Elias*" von *Mendelssohn*. Die Kapelle, längst als eine der besten unter der Leitung ihres trefflichen Meisters bekannt, wirkte im Vereine mit der dasigen Singakademie in erfreulichster Weise, so dass das in vieler Hinsicht ausgezeichnete Kunstwerk einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer machte. Besonders gilt dies von der zweiten Hälfte des ersten Theils (Chor der Baalspriester und Schlusschor), vom Heilig und der Arie des Elias: Es ist genug. Der Elias wurde vom Kammersänger Herrn *Krüger* sehr gut gesungen, auch die anderen Solopar-

*) Als Curiosum, und zugleich als ein Beleg zur Naturgeschichte philisterischer Engherzigkeit bemerke ich, dass G. als Frankfurter Bürger den enormen Preis von 6 Carolin für den Saal allein pränumerando entrichten musste!

*) Und zwar im buchstäblichsten Sinn, denn die ganze Stadtallee, worin *Goethe's* Monument prangt, ist in Stallungen für ein Detachement Würtemberger Ulanen umgewandelt worden, worüber den grossen Sänger ehrwürdiges Haupt hervorragt und zu wachen scheint.

tieen waren mit einheimischen Kräften zweckmässig und gut besetzt.

Ueberhaupt ist in Dessau ein reges musikalisches Leben. Im Winter findet eine Reihe von Concerten Statt, wo in jedem, wie in den berühmten Leipziger Gewandhausconcerten, eine Symphonie vorkommt. Aber auch der Sommer bringt Kunstgenüsse. Ausser den vierwöchentlichen Ferien der Kapelle sind in jeder Woche im Conzertsaal drei sogenannte Proben, wo von der Kapelle Symphonieen, Ouverturen etc. gespielt und Solosachen für Gesang und einzelne Instrumente vorgenommen werden. Ausserdem existirt ein Streichquartett, bei dem die Herren *Drechsler* und *Bartels* mitwirken. *St.*

Zeitz. In diesen Zeiten politischer Wirren gibt es gewiss für Orte, wo der Genius der Kunst bisher zurückgedrängt war, etwas an Geist und Herz Erquickliches, wenn derselbe einmal die zankische Politik aus dem Felde schlägt und alle Parteien, die „Rechten" und die „Linken", für den Augenblick wenigstens, einigend umfasst. Das hat sich für Zeitz und Umgegend bestätigt durch die Aufführung von *Mendelssohn's* „Paulus" am 10. September; ein Kunstgenuss wurde durch sie dem Publikum gewährt, wie man ihn, den mancherlei Schwierigkeiten und Beschränkungen gegenüber, kaum erwarten durfte. Wer die Erfordernisse zu einer würdigen Produktion dieses hohen Kunstwerkes schon kannte, oder wer sie auch durch das Anhören kennen lernte, musste gewiss sich freudig ergriffen fühlen durch die Wahrnehmung, wie vollkommen denselben hier genügt wurde. Darum hiermit öffentliche, dankbare Anerkennung des Verdienstes, welches sich Herr Kantor *Klaus* erworben hat durch das mit Mühe, Geduld und Ausdauer erstrebte Einstudiren und durch seine umsichtige, alle Vorkommenheiten berechnende Direktion. Dann aber vor Allen sind gewiss die schönsten Dankesblumen zu streuen dem Fräul. *Rosa Henning*, welche für die gedeihliche Ausführung des Ganzen eine grosse Aufgabe löste, indem sie die Sopransolopartie, welche ursprünglich einer auswärtigen Sängerin zugedacht war, mit der edelsten Entschlossenheit übernommen hatte und mit einer Lieblichkeit, Sicherheit und Ausdauer durchführte, die gewiss Kenner und Laien in Bewunderung setzen musste. Würdig ihr zur Seite standen aber auch die Producenten der drei übrigen Gesangsolo, so dass das Quartett in der freundlichsten Lichtgestalt als Vordergrund des Tongemäldes glänzte. Und nun die, zum Theil schwierigen, so imposanten Chöre, auch sie wurden mit der Präcision, Kraft und Klarheit gegeben, wie man es da, wo Kräfte eines *Zollner*'schen Singvereins mitwirken, immer schon voraussetzen darf. Da nun zu dem Allen noch unverkennbar auch das ziemlich grosse Orchester im eigentlichen Sinne recht *con amore* wirkte und schaffte, so wurde das herrliche Werk des vollendeten Meisters in möglichster Vollendung den Hörern vorgeführt.

Lucka. *M. Braunigam.*

Leipzig, 1848. — Zweiten Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Sonntag, den 8. Oktober. — Ouverture von *L. v. Beethoven* (Op. 124, C dur). — Recitativ und Arie aus Don Juan von *Mozart*, gesungen von Fraulein *Karoline Mayer*. — Concertino für die Klarinette von *K. M. v. Weber*, vorgetragen von Herrn *Landgraf* (Mitglied des Orchesters). — Szene und Arie aus Oberon von *C. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Karoline Mayer*. — Symphonie von *Franz Schubert* (C dur).

Das heutige Programm scheint in der Zahl der gebotenen Tonstücke das rechte Maass zu haben für alle Hörer, die die Gaben eines Conzertabends von Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit zu geniessen wünschen. Nichts ermüdet so leicht, als das Ohr, bemerkte schon *Gluck*; aber nicht ermüdet, sondern befriedigt will man den Conzertsaal verlassen. — Das Letztere war gewiss heute bei dem ganzen Publikum der Fall. — Die Ouverture von *Beethoven* und die Symphonie von *Fr. Schubert* wurden von Herrn *Rietz*, dem erfahrenen General, sicher geleitet und von den ausgezeichneten Orchestertruppen mit grösster Präzision und feinster Nuancirung ausgeführt; so konnte der feurige Beifall diesen Leistungen natürlich nicht ausbleiben. — Fraulein *Karoline Mayer*, gleich bei ihrem Hervortritt von dem Publikum freundlich empfangen, ist eine Sängerin der allerbesten Art. Ihre Stimme hat Fülle, höchst wohlthuenden Klang in allen Regionen und eine überaus leichte und reine Aussprache. Bei dem gefühlvollen Vortrage der Arie aus Don Juan bemächtigte sich meiner ein tiefer Unmuth. Nie ist ein edles, tugendhaftes weibliches Wesen schwärzer verleumdet worden, als Donna Anna von *E. T. A. Hoffmann*, der ihr geradezu nachsagt, sie sei dem Don Juan wirklich zum Opfer gefallen. Mit Recht bemerkt *Oulibicheff*, dass weder in den Worten noch Tönen etwas jene Meinung Rechtfertigendes liege und der etwas jene Meinung Rechtfertigendes liege und der etwas jene Meinung Rechtfertigendes liege und der

tung nicht so tief und gelehrt. Es findet sich in dem vorliegenden Werke auch nicht Ein gemeiner Satz, ausser allenfalls das Andante der dritten Sonate. Diese Nummer ist also ohne Einschränkung zu empfehlen.

In No. 4. hat Cr. wollen durchsichtig, galant und populair seyn. Künstlern, wie er ist, gelingt das aber sehr selten; es stehet ihnen nicht. Es fehlt an den neuen, ausdrucksvollen und graziosen Melodieen; es fehlt an der Frischheit und Laune, durch welche solche Kompositionen einen wahren Werth erhalten und auch ein lebhafteres Interesse erregen — was bey Werken dieser Gattung von manchen Italienern, von Pleyl, auch von manchen kleinern Haydns der Fall ist. Cr. muss das selbst gefuhlt haben, und hat darum seine Zuflucht zu englischen Volksliedern u. dgl. genommen; was aber, da diese Melodieen an sich nicht sehr bedeutend sind, nur an Ort und Stelle Wirkung machen, und ein besonderes Interesse erwekken kann. Doch stehet hier mancher brillante Satz, alles ist leicht auszuführen, und so werden diese Sonaten unter manchen Liebhabern allerdings eine gute Aufnahme finden.

No. 5. kann als Seitenstück zu No. 4. angesehen werden; nur dass der Komponist hier jene Zuflucht nicht genommen hat, dass alles noch leichter auszuführen ist, und das Ganze unterhaltender und angenehmer hervorgehet. Bey diesen Eigenschaften, verbunden mit der schon oben gerühmten Rechtlichkeit, geben diese Sonaten recht gute Uebungsstücke für Lernende ab — wozu sie auch wohl ursprünglich vom Komponisten bestimmt gewesen sind. Die beyden letzten Satze der dritten Sonate sind, auch von allen Rücksichten abgesehen, recht sehr hübsch.

Der Stich ist bey allen angegebnen Nummern deutlich und gut ins Auge fallend, aber, besonders bey denen in Hrn Mollo's Verlag, keineswegs fehlerfrey.

---

1) *Sei Ariette italiane per Voce sola di Soprano coll' accompagnamento di Cembalo o Pianoforte, composte da Ferdinando Paer.* Wien bey Cappi. (Pr. 2 Fl.)

2) *Sei Duetti per due Voci di Soprano coll' accomp. di Cembalo o Pianoforte, composti da Ferdinando Paer.* (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Rec. zweifelt daran, dass Hr. P. diese beyden Werkchen jetzt geschrieben und dem Druck übergeben habe. Nicht als ob sie nicht manches Gute hatten — im Gegentheil enthalten beyde, Stücke, die besser sind, als gar viele von andern Komponisten; sie befriedigen aber (besonders das erste) die Erwartung nicht, die man von dem Komponisten der Kamilla, des Achilles, der Weglaurer etc. hat. Es ist darin (besonders im ersten W.) oft mit vielen Noten wenig gesagt, der Styl ist m.: Süssigkeiten und artigen Kleinigkeiten überladen, die Ideenfolge zuweilen zu zerstückelt etc. Verirrungen gegen den reinen Satz ist Rec. geneigt, dem Abschreiber oder Notenstecher, bey dem nicht korrekten Abdruck, zuzuschreiben. Aus jener Bedenklichkeit enthalt sich der Rec. einer mehr ins Einzelne gehenden Kritik, und setzt nur hinzu, dass die Stücke der ersten Nummer von einer wohlgeübten Sangerin, alle aber mit viel Delikatesse vorgetragen seyn wollen. Dass der Verf. Singstimmen gut zu behandeln wisse, bemerkt man beym Vortrage sogleich; aber das Akkompagnement der ersten Nummer ist zuweilen etwas unbequem und zu ungleich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Herr *Landgraf*, Mitglied des Orchesters, trug das Concertino für die Klarinette mit Gefühl, schönem Ton, Fertigkeit und vielem Beifall vor. *Schubart*, der ein herrliches Tyrannenlied und eine schlechte Aesthetik der Musik geschrieben, für welche letztere er eher als für ersteres auf den Asperg hätte gesetzt werden dürfen, behauptet doch nicht ganz uneben, wer die Klarinette seelenvoll spiele, mache der ganzen Menschheit eine Liebeserklärung. Viele Stellen in dieser Komposition klangen wirklich so. In anderen dagegen ist es, als höre man schon den Samiel des Freischütz sich leise nahen. Sonderbar, dass *Weber* mit der zartesten Rücksicht und so dankbar für die Klarinette schreiben konnte und dagegen die Singstimme zuweilen so rücksichtslos und undankbar behandelte.

Nekrolog.

J. B. Gross.

Der unerbittliche Tod hat wiederum einen der liebenswürdigsten und tüchtigsten Künstler von hier abgerufen. Abgerufen im schönsten Mannesalter; in dem Augenblicke, wo es ihm gegönnt sein sollte, die Früchte dauernden Fleisses und treuer Pflege seiner Kunst zu geniessen und so Ersatz für so manches Ungemach zu finden, für so viel Entbehrungen, die er sich auferlegt hatte, um zum ruhigen Genuss des Lebens und der Kunst zu gelangen.

Johann Benjamin Gross, der biedere Mensch, der treffliche Cellist, der tüchtige Tonsetzer, erlag zu Petersburg der Cholera.

Er wurde zu Elbing am 12. September 1809 geboren. Sein Vater, ein tüchtig gebildeter Musiker, wenn auch nur Dilettant — seiner bürgerlichen Stellung nach war er Marktmeister — erweckte auch in ihm, wie in seinen älteren Brüdern, von denen der eine als Musikdirektor in Hamburg lebt und dort namentlich den volksmässigen Chorgesang fördert, der andere — Violinist — noch in Elbing ist — schon früh die Liebe zur Kunst, und die Zeit hat bewiesen, dass der Samen auf guten Boden gefallen.

Noch als ganz junger Mann kam *Gross* nach Berlin, wo er, meistens durch Selbststudium, den Grund zu seiner Virtuosität auf dem Cello legte, und bald war er so tüchtig, dass er als Mitglied der Kapelle des Königstädtischen Theaters angestellt wurde. Da blieb er bis zum Jahre 1831, in welchem er sich nach Leipzig wandte, hier von dem tüchtigen Musikleben Nutzen zu ziehen. Sein liebenswürdiger Charakter, seine reine und wahre Begeisterung für ächte, gute Musik, seine Tüchtigkeit, namentlich als Quartettspieler, liessen ihn bald Eingang in alle musikalischen Zirkel finden, in denen er stets willkommen war; so namentlich im *Voigt*'schen Hause, das besonders in jener Zeit, wo die verstorbene Frau *Henriette Voigt*, eine überaus tüchtige Pianistin — Schülerin *Berger*'s — noch lebte, der gastfreie Sammelplatz aller tüchtigen Künstler war. Schon damals erregte *Gross* Aufsehen durch seine Kompositionen, welche, nur das Höchste der Kunst anstrebend und stets im edelsten Stile gehalten, mit Recht sich des Beifalls der Kenner erfreuten. Während seines Leipziger Aufenthaltes liess sich *Gross* auch wiederholt in den Abonnementconcerten hören, so wie er theilweise auch an den Quartettunterhaltungen Theil nahm. Im Jahre 1833 folgte er einem Rufe nach Dorpat. Dort vereinigte nämlich der in Kunst und Wissenschaft hochgebildete Graf *Liehart* auf seine Kosten ein vortreffliches Streichquartett, bestehend aus den Herren *Ferdinand David* (jetzt Concertmeister in Leipzig und Schwiegersohn des Grafen), *Radecke*, *Herrmann* und *Gross*, dem eine Zeit lang auch *Cyriaco Romberg* angehörte, und gewährte so seinem Hause und dessen zahlreichen Freunden einen Genuss, der ausserdem jenen Gegenden sicher fremd geblieben wäre. Hier wirkte *Gross* bis 1835, zu welcher Zeit sich das Quartett auflöste. In der Zwischenzeit aber machten die genannten vier Herren mehrfach Ausflüge in die Umgegend, so nach Riga und Reval, wo sie, wie in Dorpat, stets mit dem entschiedensten Beifall auftraten. In Reval lernte *Gross* seine Gattin, geborene *Witte* aus Lübeck, kennen und vereinigte sich auch bald mit ihr. Sie war ihm stets eine liebenswürdige und treue Gefährtin und beweint jetzt mit seinen Kindern und den zahlreichen Freunden den frühen Hintritt des geliebten Gatten.

Nur eine kurze Zeit lag zwischen dem Aufenthalt in Dorpat und der Reise *Gross*'s nach Petersburg, wohin er als Mitglied der kaiserl. Kapelle für die russische Oper gerufen wurde. Wenn schon nun sein Wunsch, sich in Deutschland niederzulassen und hier, im Lande der Musik, ganz dieser zu leben, dadurch auch sehr in die Ferne gerückt wurde, so glaubte *Gross* doch diesem ehrenvollen Rufe, der ihm in bestimmter, nicht allzuferner Zeit eine tüchtige Pension mit dem Rechte, sie wo er wolle zu verzehren, in Aussicht stellte, schon aus Rücksicht auf seine Familie, folgen zu müssen. Für ihn, der so ganz der wahren, ächten Kunst lebte, dem die klassischen Werke unserer deutschen Heroen über Alles gingen, der einen wahren Abscheu vor allem Treiben und nur dem Ohre des ungebildeten Lieropublikums Schmeichelnden hatte, war es allerdings ein grosser Entschluss, ein buchstäblich Alles aufgeben, gerade nach Petersburg zu gehen, wo eben nur italienische und französische Oper ihm seit Jahre lang geboten werden sollte.

Doch treu und ehrlich hielt er aus, so schwer es ihm wurde, und nur seine Briefe an die auswärtigen deutschen Freunde enthielten oft wehmüthige Ergiessungen einer Künstlerseele über das, was es schmerzlich entbehrte.

Doch blieben auch in Petersburg seine Verdienste nicht unbeachtet, und vor etwa vier Jahren ward er als Professor der Musik am Lyceum angestellt.

So kam das Jahr 1847 heran, in welchem er pensionsfähig wurde. Seine Briefe athmeten die Freude, dass es ihm nun gegönnt sein werde, nach Deutschland zurückzukehren; uns ganz glücklich schrieb er, dass er bereits zur Abreise gerüstet sei, seine Meubles verkauft

habe u. s. w. Da bekam er plötzlich den Ruf, als Lehrer der Musik beim Grossfürsten *Michael*, dem Sohne des Kaisers, einzutreten, und dieser Ruf änderte sofort *Gross's* Pläne. Denn nicht nur, dass derselbe so ehrenvoll war, als er überhaupt für einen Musiker in Petersburg sein konnte: so eröffnete sich ihm die Aussicht, in dieser Stellung einen Einfluss auf das ganze dortige Musikwesen zu gewinnen, vielleicht eine gänzliche Reform in demselben, die sicher auch auf die dortige Geschmacksrichtung im Allgemeinen von dem besten Einfluss gewesen wäre, herbeizuführen.

Ein Künstler, wie *Gross*, der für das Beste in seiner Kunst durchglüht war, konnte hier nicht zweifelhaft bleiben; alle persönlichen Rücksichten, alle die Freuden, die er sich versprechen, traten in den Hintergrund — er blieb zu thätigem, redlichem Wirken. Leider aber trat hier das Schicksal dazwischen, und kaum das Werk begonnen, traf ihn die tödliche Seuche.

Friede seiner Asche; wehmüthig trauern die Freunde um den wahren Künstler, den edeln Menschen, den treuen bewährten Freund, den sie mit sterblichen Augen nun nicht wieder sehen sollen.

Seine Werke, ehrenwerth in Richtung und Durchführung, überall das Gepräge wahrer Künstlerschaft und des tüchtigsten Strebens tragend, werden ihn lange überdauern. Vielfach sind dieselben auch in diesen Blättern besprochen worden, und stets geschah es, und mit Recht, in lobender und anerkennender Weise. Hier, zu des Entschlafenen Gedächtniss, noch die spezielle Angabe derselben, so weit sie im Druck erschienen sind:

Op. 1. Sonate für Violoncell und Bass. *Schlesinger*. 20 Ngr.
Op. 2. 8 Variationen für Violoncell und Bass. Ebend. 20 Ngr.
Op. 5. Leichte Duetten in *F* und *G* für 2 Violoncells. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr.
Op. 6. Capriccio in *Es* (aus Joseph in Aegypten) für Violoncell und Bass. Ebend. 15 Ngr.
Op. 7. Sonate in *H*moll für Pianoforte und Violoncell. Ebend. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 8. Divertissement in *F* für Violoncell und Pianoforte. Ebend. 15 Ngr.
Op. 9. Quatuor in *D* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. Ebend. 1 Thlr 20 Ngr.
Op. 10. 4 Morceaux amusants fac. für 2 Violoncells. *Hofmeister*. 20 Ngr.
Op. 12. Rhapsodies für Violoncells und Pianoforte. Ebend. 25 Ngr.
Op. 14. Concert in *D* en forme d'un Concertino für Violoncell mit Orchester. *Breitkopf u. Härtel*. 3 Thlr.
Op. 16. Quatuor in *F* Nr. 2 für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Hofmeister*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 24. Variationen in *G* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Bote u. Bock*. 25 Ngr.
Op. 25. Liebeslieder für 1 Singstimme mit Pianoforte. *Crans*. 17½ Ngr.
Op. 26. Pièces lyriques für Violoncell, Violine und Pianoforte. *Hofmeister*. 25 Ngr.
Op. 27. Lieder für 4 Männerstimmen. 1. Heft. Die Freundschaft. Katzenstur. Kein schönrer Tod. Part. und Stimmen. *Trautwein u. C.* 25 Ngr.
Op. 28. Larghette und Variationen in *D* für Violoncell mit Orchester. *Merkatti*. 2 Fl. Mit Quart. 1 Fl. Mit Pianoforte 1 Fl.
Op. 29. Gesänge zur Leichenfeier des Prof. *Walter* in Dorpat für 4 Männerstimmen mit Pianoforte. *Trautwein u. C.* 17½ Ngr.
Op. 30. Variations de Concert in *F* (a. d. Hugenotten) für Violoncell mit Quart. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr. Mit Pianoforte. 20 Ngr.
Op. 31. Concert in *G*moll für Violoncell und Pianoforte. *Bote u. Bock*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 32. Serenade in *C* für Violoncell und Pianoforte. *Schuberth u. C.* 20 Ngr.
Op. 33. Rhapsodies (liv. 2) für Violoncell und Pianoforte. *Hofmeister*. 1 Thlr. 10 Ngr.
Op. 34. Exercices in Form von Variationen: Schütze den Kaiser Gott, für 2 Violoncells. *Haslinger*. 45 Kr.
Op. 35. Lieder und Gesänge für 1 Singstimme mit Pianoforte. *Kluge* in Dorpat. 15 Ngr.
Op. 36. Elemente des Violoncellspieles. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr. 20 Ngr.
Op. 37. Quatuor in *F* für 2 Violinen, Alt und Violoncelle. *Bote u. Bock*. 1 Thlr. 15 Ngr.
Op. 38. Duo brillant (a. d. Hugenotten) für Pianoforte und Violoncell oder Violine. *Breitkopf u. Härtel*. 1 Thlr.
Op. 39. 4 Quatuor in *Es* für 2 Violinen, Alt und Violoncell. *Schlesinger*. 2 Thlr.
Op. 40. Ballade für Violoncell mit Orchester. 2 Thlr. Mit Pianoforte. 1 Thlr. 5 Ngr. *Meyer jun.*
Op. 41. Studien für Violoncell ohne Daumencinsatz. *Bote u. Bock*. 22½ Ngr.
Op. 43. 3 Solo's für Violoncell mit Pianoforte. *Holle* in W. Nr. 1 u. 3 à 20 Ngr. Nr. 2 25 Ngr.

Feuilleton.

Der Musikdirektor und Redakteur der Volksblätter *A. Rockel* in Dresden ist wegen Abfassung von angeblich aufrührerischen Schriften auf Veranlassung des dortigen Appellationsgerichtes in Verhaft und Untersuchung genommen, doch nach einigen Tagen wieder freigegeben worden.

Am 22. August starb in Petersburg der Violinist *Joseph Ghys*. Geboren im Jahre 1804 zu Gent, spielte er bereits im achten Jahre öffentlich in seiner Vaterstadt, u. A. *Lafont's* zweites Concert, zwei Jahre später seine eigenen Kompositionen. — Er ist vielfach umhergereist, und anfangs noch berichtete die Allg. Musikal. Zeitung aus Petersburg (S. 441) von seinem kranken und hilflosen Zustande.

In Versailles starb am 11. September der frühere Professor am Pariser Konservatorium *Gérard*, achtundachtzig Jahr alt.

In Paris war neu: „La sournoise", komische Oper in einem Aufzuge, Buch von *Saurage*, Musik von *Thys*.

In Berlin führte der dasige junge Komponist *Armin Früh* seine Oper: „Die Bergknappen", von *Theodor Körner*, im Konzertsaale des Schauspielhauses am 1. Oktober auf. Ein Theil der Kapelle und Singakademie unterstützten ihn dabei, und die Musik sprach im Ganzen sehr an.

Joseph Gung'l ist mit seinem ganzen Orchester am 27. September von Berlin nach Nordamerika abgereist.

In der fünften Generalversammlung der zur Reorganisation des Musikwesens vereinigten Tonkünstler in Berlin konstituirte sich der Verein definitiv und ernannte zu Vorsitzenden die Herren Prof. *Marx* und Kapellmeister *Nikolai*, zu Schriftführern die Herren Dr. *Märcker* und Dr. *Lange*, zum Kassenverwalter Herrn Musikhändler *Bock*.

Die philharmonische Gesellschaft zu Worcester, Hereford und Gloucester, die älteste dieser Art in ganz Grossbritannien, hat in

ersterer Stadt ihr *hundertundfünfundzwanzigstes Musikfest* gefeiert. Es dauerte drei Tage, die Hauptwerke waren *Händel's* Messias und *Mendelssohn's* Elias, die Zahl der Aufführenden belief sich auf 1100 (darunter *Lablache*, die *Alboni*, die *Castellan*), der Reinertrag auf 700 Pf. Sterl. Letzteres hat die Gesellschaft den Armenanstalten der drei Städte geschenkt.

Adolph Adam ist am Pariser Konservatorium der Musik zum Lehrer der Komposition — *Bazin*, seit elf Jahren Hilfslehrer für Harmonie und praktische Begleitung an dieser Anstalt, zum „Titularprofessor" ernannt worden. *Bazin* ist selbst Zögling des Konservatoriums, gewann mehrere Preise in demselben und ist der Komponist der hübschen Oper: „Le trompette du prince." (S. Jahrg. 1846, S. 415.)

Für die deutsche Flotte sind in Frankfurt a. M. wieder eingegangen 136 Fl. Ertrag eines von der Augsburger Liedertafel gegebenen Concertes. — Ferner hat der Musikverein in dem nassauischen *Dorfe Boraich* unter Leitung seines Direktors *Seibert* ein Concert zu demselben Zwecke gegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlag von
C. F. PETERS,
Bureau de Musique in Leipzig.

Durch alle Musik- und Buchhandlungen zu beziehen:

Bach, J. S., Compositions pour le Pianoforte sans et avec accompagnement. Oeuvr. compl. Liv. 15. 3 Thlr.
Contenu: Concert en Ut mineur pour 2 Clavecins avec 2 Violons, Viola et Basse. Première édition, soigneusement revue, métronomisée, enrichie de notes sur l'exécution et accompagnée d'une preface par *F. K. Griepenkerl*. — Partition. 1 Thlr. 15 Ngr. Parties 1 Thlr. 20 Ngr. 2 Clavecins seuls 1 Thlr. 5 Ngr. 2 Violons, Viola et Basse seuls. 20 Ngr.

Becker, J., Gesänge, Mazurka, Waffentanz und Ballet aus der Oper: „Die Erstürmung von Belgrad". Klavierauszug vom Komponisten.
№ 1. Duett für Tenor u. Bariton: „Lasst mich hinaus" 10 Ngr.
- 2. Zigeunerlied f. 4 Singst.: „Durch Flur u. Wald" } 7½ Ngr.
- 3. Schlummerlied für 4 Singst.: „Schlaf, schlaf" }
- 4. Cavatine und Duett für 2 Frauenstimmen: „An den Himmel". 7½ Ngr.
- 5. Duett für Mezzosopran und Bariton: „Gieb mir ein Schwert". 10 Ngr.
- 6. Duett für Sopran und Tenor: „Vor meinen trunkaen Blicken". 7½ Ngr.
- 7. Terzett für Sopran, Tenor und Bass: „Denk an den Vater". 10 Ngr.
- 8. Mazurka, Waffentanz und Ballet. 10 Ngr.

Beethoven, L. v., Romanze, Op. 40. arrangée pour le Piano. 10 Ngr.

Bergt, A., Introduction et Valse sentimentale pour le Piano. Op. 4. 18 Ngr.
— — Ballade für das Pianoforte. Op. 5. 18 Ngr.

Brunner, C. T., 3 Pièces faciles pour le Piano à 4 mains. Op. 116. 22½ Ngr.

Cramer, J. B., 12 Pièces caract. en forme d'Etudes pour le Piano. Op. 111. 1 Thlr. 10 Ngr.

Ehlert, L., 6 Lieder für 4 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Op. 8. 22½ Ngr.
№ 1. Liebeslied von *Freyg.* 7½ Ngr.
- 2. „Du bist wie eine Blume" — von *Heine*. 5 Ngr.
- 3. Erinnerung von *Eichendorff*. 5 Ngr.
- 4. „Schöne Fremde" — von *Eichendorff*. 5 Ngr.
- 5. „Wie sehr ich euch geliebet" — von *Wolf*. 5 Ngr.
- 6. „Hörst du die Gründe rufen" — von *Eichendorff*. 5 Ngr.

— — Caprice pour le Piano. Op. 9. 18 Ngr.

Elchberg, J., Fantasie brill. pour Violon avec Piano. Op. 15. 1 Thlr.
— — 8 Etudes pour Violon avec accomp. d'un second Violon non oblig. Op. 16. 1 Thlr. 5 Ngr.

Elchberg, J., & R. E. Bockmühl, 3 Divertissements de moyenne difficulté pour Violon et Violoncelle. Op. 13.
№ 1. Thème original. 20 Ngr.
- 2. Tirolienne. 15 Ngr.
- 3. Chant pastoral valaisan. 18 Ngr.

Gade, Niels W., 5 Klavierstücke zu 4 Händen in Manuskript. Op. 18. 20 Ngr.

Händel, G. F., 6 Ouvertüren nach der Partitur für die Orgel oder das Pedal-Pianoforte übertragen.
№ 1. Ouverture zu Athalia. 10 Ngr.
- 2. Ouverture zu einem Psalm. 7½ Ngr.
- 3. Ouverture zum Alexanderfest. 10 Ngr.

Hünten, Fr., Fantaisie sur des motifs de l'Opéra La Figlia del Reggimento de *Donizetti*. Op. 135. Arrangée pour le Piano à 4 mains. 15 Ngr.
— — Rondino sur une Tirolèse de *Donizetti*. Op. 134. Arrangée pour le Piano à 4 mains. 15 Ngr.
— — Rondeau sur le Chœur des Sauvages de *F. David*. Op. 126. Arrangée pour le Piano à 4 mains. 15 Ngr.
— — Pensées italiennes. 3 Fantaisies brill. Op. 107. Arrangée pour le Piano à 4 mains.
№ 1. Thème de *Donizetti*. 17½ Ngr.
- 2. Thème de *Bellini*. 20 Ngr.

Kalliwoda, J. W., Ouverture de l'Opéra „Blonda" à grand Orchestre. 2 Thlr. 15 Ngr.

Lipinski, Ch., Fantaisie pour Violon sur l'Opera „Ernani" de *Verdi* avec accompagn. de Piano. Op. 30. 25 Ngr.

Schmitt, G. A., Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heft 4. Op. 6.
№ 1. Die Lerche von *Aust. Kerner*. 10 Ngr.
- 2. Die Taube von *Carl Feldmann*. 5 Ngr.
- 3. Gedicht von *Carl Feldmann*. 7½ Ngr.
- 4. Agnes — von *Meriche*. 5 Ngr.

Voss, Ch., La belle Polonaise. Polacca brill. pour le Piano. Op. 89. 18 Ngr.

Corde Armoniche di carato sopraffino.

Die erwartete neue Sendung

ächt römischer Saiten (Mai-Fabrikat)

in allen Stärken

ist so eben angekommen in der Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Oktober. **Nr. 42.** 1848.

Inhalt: Fortschritt. — Musikalische Reise in Böhmen. — *Nachrichten.* Aus München. Aus Petersburg. Aus Leipzig. — *Recensionen.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Fortschritt.

Fünfter Artikel.

Gade. Schumann. Berlioz.

Section I.

Symphonie, Nr. 3, Amoll, für Orchester von *Niels W. Gade.* Op. 15. Partitur. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel.* Preis 5 Thlr.

(Beschluss der ersten Section.)

Geist der Instrumentalmusik. Inhalt. Gehalt.

Ich habe bisher die technischen Hauptmittel der Instrumentalmusik betrachtet, ihre Ausbildung in Deutschland bis in die neueste Zeit herein flüchtig angedeutet, *Gade's* Gebrauch derselben mit dem seiner nächsten Vorgänger verglichen und zu finden geglaubt, dass er diese verschiedenen Elemente zwar als Meister überall schon verwendet, durchaus neue Bahnen auf diesem Gebiete jedoch zur Zeit wenigstens noch nicht betreten hat.

Jetzt wollen wir den Blick auf den geistigen Inhalt und Gehalt der Instrumentalmusik richten, und auch in dieser Beziehung an der jüngsten Symphonie unserer Zeit das Verhältniss ihres Schöpfers zu seinem eigenen Entwickelungsgange sowohl, als auch zu dem der ganzen Gattung überhaupt zu ergründen versuchen.

Als geistigen Inhalt der Instrumentalmusik bezeichnet man erstens: Ausdruck von Stimmungen des Gemüths, und zweitens: Ausdruck bestimmt bezeichneter Objekte, malende Musik genannt. Ueber die letztere Art herrschen bekanntlich sehr widerstreitende Meinungen. Während sich ihr viele neuere Komponisten immer entschiedener zuwenden, wird sie von den allermeisten Aesthetikern noch als eine Kunstverirrung verworfen. — Die vorliegende *Gade*'sche Symphonie scheint mir unter die erstere Art zu gehören; deshalb beschränke ich meine Betrachtungen vorerst nur auf diese.

Die Stimmungen des Gemüths sind entweder dunkle, unbestimmte, die wir nicht mit Worten benennen, weder uns selbst, noch Anderen deutlich machen können; oder es sind klare, bestimmte, deren Natur sich dem Bewusstsein kundgibt und für die wir bestimmte Ausdrücke haben. In ersterem Falle sagt man wohl: ich bin sonderbar gestimmt, aber ich weiss nicht wie; in letzterem: ich bin heiter, traurig u. s. w. gestimmt.

Es gibt Aesthetiker, die jene erste Art von Stimmungen, die dunkeln, unbestimmten, unnennbaren, gerade für den der Instrumentalmusik einzig zufallenden Inhalt erklären. Hiernach wären Werke, durch die der Komponist etwa zu uns sagte: „ich habe hier eine Stimmung ausgedrückt, aber ich weiss nicht welche", die kunstwürdigsten. Was hätte der Kritiker über solche zu sagen? Nichts als: das Tonstück drückt eine Stimmung aus, aber welche, kann ich nicht verrathen. Dann wäre jeder Hörer ein vollkommener Kritiker. Denn dass ein Ding etwas thut, ist leicht zu bemerken; und *was* es thut und *wie* es dasselbe thut, käme nicht in Anschlag.

Die besten Instrumentalkomponisten sind indessen stets anderer Meinung gewesen. Sie haben immer gestrebt, deutliche Vorgänge in ihrem Gemüthe Anderen erkenn- und erfühlbar zu schildern, und die Tonwerke, denen das am Meisten gelungen, aus denen uns ein bestimmtes Gefühl, eine bestimmte Leidenschaft entgegentönt, bereiten immer den meisten Genuss.

Die Zahl der erkenn- und benennbaren Stimmungen des Menschengemüths ist verhältnissmässig gering, und in Folge davon können auch die Tonwerke keine grosse Mannigfaltigkeit in ihren Grundgefühlserscheinungen zeigen. Dies bestätigt sich, wenn wir die ganze vorhandene Reihe der Instrumentalwerke bis in die gegenwärtige Zeit herein von diesem Gesichtspunkte aus untersuchen. Man vergleiche die ersten Sätze aller Symphonieen mit einander, eben so die Scherzo's, Adagio's, Finale's, und die Wahrheit meiner Bemerkung wird sich leicht herausstellen. Wie viel durchaus verschiedene Grundstimmungen z. B. würden wir aus sämmtlichen vorhandenen Adagio's aufzählen können?

Fragt man nach diesen allgemeinen Bemerkungen speziell, wonach der Werth eines Instrumentalkomponisten hinsichtlich des geistigen Inhaltes und Gehaltes zu bestimmen ist, so lassen sich folgende Kriterien dafür aufstellen.

Er ist erstens zu bestimmen hinsichtlich des Gefühlsfonds überhaupt. Dieser kann einseitig sein, indem der Komponist entweder vorherrschend nur freudiger

oder nur trauriger Empfindungen fähig ist. Innerhalb dieser Einseitigkeit zeigt sich oft auch noch weitere Beschränkung dadurch, dass er nur gewisse Stimmungsgrade immer wiederbringt. Der Gefühlsfonds kann ferner mehrseitig sein, und endlich allseitig, so dass der Komponist in letzterem Falle alle menschlichen Stimmungen und alle verschiedenen Grade und Modifikationen derselben in sich birgt und hervorzurufen fähig ist. Der Werth des Künstlers steigt natürlich in dem Maasse, als er der Vielseitigkeit sich nähert, und erreicht seinen Gipfelpunkt in der Allseitigkeit.

Es kommen aber dabei zweitens in Betracht die Grade der Lebhaftigkeit der Empfindungen. Der eine Komponist fühlt stärker, lebendiger, feuriger, der andere schwächer, matter.

Es zeigen sich drittens Verschiedenheiten in der Ausprägkraft bei den Künstlern. Dasselbe Gefühl kann gleich lebendig in mehreren Komponisten vorhanden, die Arten, es in Tönen auszudrücken, aber doch sehr verschieden sein. Der Eine wird es feuriger, der Andere matter vermögen u. s. w.

Dazu kommt viertens die Art der Darstellung, indem das von der Fantasie gelieferte Material, an Figuren, Harmonieen u. s. w., entweder bekannt, verbraucht oder neu, noch nicht dagewesen ist.

Endlich ist fünftens auch noch zu sehen, ob der Künstler im Anfange seines Schaffens mit neuem Material schildert, aber dasselbe später immer wieder bringt, wodurch er Manierist wird, oder ob er mit jedem neuen Werke und neuem Inhalt darin auch neues dazu nur gehöriges Material verwendet, und also Stil im höheren Sinne zeigt.

Prüfen wir nun, was die vorliegende Symphonie in diesen Beziehungen über *Gade's* eigenen Entwickelungsgang aussagt und was über den Fortschritt in dieser Gattung überhaupt.

Der Umfang seines Gemüthslebens kann jetzt noch nicht bestimmt angegeben werden, weil *Gade* in der Blüte seiner Jahre und Kraft stehend, noch mitten im Offenbaren seines Inneren begriffen ist. Ausser Zweifel jedoch steht bereits, dass er einen reichen Gefühlsfonds besitzt, denn jedes neue Werk von ihm bringt eine neue Emanation desselben. Keine seiner Kompositionen ist etwa nur der zweite Abdruck einer früheren. So zeigt auch diese seine neueste Symphonie Stimmungen, welche er bisher noch nicht offenbart hat.

In dem ersten Satze, Presto, A moll, C, waltet vortherrschend ein unruhiges, leidenschaftliches Drängen und Treiben, wie es das Thema (s. Beisp. 3) ankündigt und alle daraus sich entwickelnden thematischen Gestaltungen empfinden lassen. Gebieterisch scheint der Wille die aufgeregte Stimmung aus dem Gemüthe vertreiben zu wollen.

18.

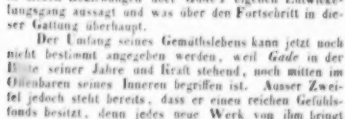

Aber er kämpft vergeblich. Dies zeigt das fortwogende Accompagnement und das immer wiederkehrende siegende Hervor- und Ueberquellen des Hauptgedankens in seinen leidenschaftlichen Steigerungen bis zum Schlusse.

Das Andante sostenuto, A dur, 3/4, schildert die gewöhnliche Folge solch' heftiger Gemüthsbewegungen. Sturm und Kampf haben ausgetobt — der Sieg jedoch ist nicht errungen. Trostlose Klage durchzieht das ganze Stück und sinkt ermattet am Schlusse zusammen.

Auch in dem dritten Satze, Allegretto, assai moderato, Fis moll, 3/4, ist die Grundstimmung noch nicht verschwunden. Doch hat sie nun den mildesten Grad erreicht. Sie versucht den Uebergang in eine ruhigere Region, sie möchte heitere Weisen anstimmen, die aber nicht gelingen wollen und noch wie sanfte Schwermuth klingen. (S. Beisp. 10. 17.)

Einmal scheint zwar der Wille Herr werden und die Freude in dem Gemüthe einführen zu können.

19. Volles Orchester.

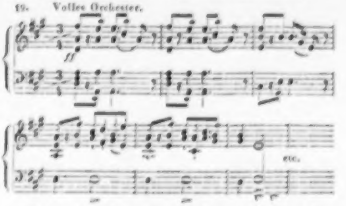

Es war jedoch zur Zeit noch eine vergebliche Anstrengung. Bald kehrt die erste Stimmung zurück, und auch dieses Stück endet, wie es angefangen, als letzter wehmüthiger Nachklang jener im ersten Satze kundgegebenen leidenschaftlich stürmischen Erregung.

Nun aber endlich, im Finale, Allegro molto e con fuoco, A dur, 2/4, ist alle Beängstigung vollständig besiegt und verschwunden, springt die Freude jubelnd hervor, und schwelgt das Gemüth in der wiedergewonnenen Freiheit.

20.

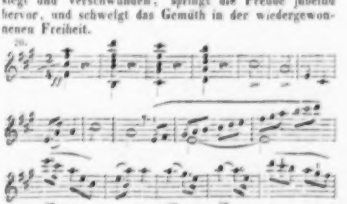

In wie reichen, mannigfaltigen und überall gleich als psychologisch natürlich empfindbaren Modifikationen

der einen Grundstimmung dieser Satz hinströmt, das anschaulich zu machen, müsste ich ihn ganz abdrucken lassen. Ich muss daher, um den Raum zu sparen, den Leser auf die eigene Anschauung des Werkes verweisen.

Was nun den zweiten und dritten Punkt betrifft, wonach der Werth eines Komponisten zu bestimmen ist, die Lebendigkeit der Empfindungen nämlich und die lebendige Ausdruckskraft derselben zugleich, so ist Beides in *Gade* in hohem Grade vorhanden, wie alle seine Werke, und auch das vorliegende, im Ganzen und Einzelnen beweisen.

Dazu bringt ihn viertens seine Fantasie das Ausdrucksmaterial stets in neuer Weise, nicht in schon von anderen Komponisten gebrauchten Gedanken; und fünftens endlich wiederholt er sich nicht selbst, sondern wie die Modifikationen verändert sind, sind es auch seine Figuren, Harmonieen u. s. w., wodurch er der Manier entflieht und Stil im höheren Sinne zeigt.

Fragen wir nun auch hier nach dem Fortschritt in den zweierlei oben angegebenen Beziehungen, so ist ein Vorwärts in *Gade* selbst, hinsichtlich des geistigen Inhalts und Gehalts, nicht zu verkennen. Tiefere Innigkeit der Empfindung, mannigfaltigere Nuancirung derselben in ihren einzelnen Strahlen offenbart sich in dieser Symphonie. In Bezug auf den ganzen Gang der Tonkunst dagegen ist auch hier kein auffallender Weiterschritt zu entdecken. Tiefere Geistesregionen und Emanationen derselben, als bei *Beethoven*, sind hier nicht zu finden. Der geistige Inhalt und Gehalt, den z. B. die neunte Symphonie *Beethoven's* in sich birgt, ist bisher weder von *Gade* noch von irgend einem anderen deutschen Komponisten überboten worden. Die Stimmungen, welche diese jüngste Symphonie malt, offenbaren sich dem Gefühle ohne Schwierigkeit; es finden sich keine dunkeln, unbegreiflichen Stellen darin, wie sie ihre Zeit überschreitende Kunstgeister wohl bringen und oft deshalb Zweifel über ihren Beruf bei den Zeitgenossen erregen. *Gade* füllt das Verlangen und die Erwartungen der Gegenwart in schöner, befriedigender Weise aus, aber er macht für sein volles Verständniss keine Anforderungen an eine gesteigerte Erkenntniss- und Genusskraft, welche noch in der Zukunft Schoosse etwa schlummert. So viel über dieses schöne Werk und sein Verhältniss zum Fortschritte. Indem ich davon scheide, erlaube ich mir noch eine Nachbemerkung.

Manchem Leser wird die Art, wie ich die Symphonie besprochen, zu ausführlich erscheinen. Allein in einer Zeit, wie die jetzige, wo über unsere Kunst so viel in allgemeinen Sätzen geschrieben, und wo namentlich die Technik als kaum noch der Berücksichtigung werth meist übergangen wird, schien es mir nöthig, auch einmal an ihr Dasein wieder zu erinnern und das Tonwerk so zu beschauen, wie es der praktische Künstler zu beschauen pflegt, wie es jeder Kunstjünger betrachten muss, wenn er sich daran zu eigenen Schöpfungen befähigen will, und wie es jeder Dilettant eigentlich erfassen können müsste, wenn ihm das vollständige Verständniss desselben möglich werden sollte. Man suche alle Aeusserungen der praktischen Meister auf, so weit sie bekannt geworden, nicht blos in der Musik, sondern in jeder Kunst überhaupt, immer wird sich die Betrachtungsweise zeigen, die ich hier eingeschlagen habe. Wer hingegen diese billigt, wird nun vielleicht meine Bemerkungen wieder nicht ausführlich genug finden. Diesem erwidere ich, dass Uebergangenes nicht von mir vergessen worden, sondern in der Folge an den rechten Stellen erscheinen wird.

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz*.

(Fortsetzung.)

Ich will Ihnen nun über das Prager Konservatorium, und gelegentlich über Konservatorien im Allgemeinen Einiges mittheilen. Diese Anstalten, so unvollkommen sie auch noch sein mögen, scheinen mir doch die einzigen musikalischen Institute zu sein, die unter dem Einflusse des gesunden Menschenverstandes gegründet werden. Gegenwärtig (früher war dem nicht so) stehen alle europäischen Konservatorien unter der Leitung von Musikern. Es ist dies zu verwundern, wenn man bedenkt, wie verbreitet heutzutage die Ansicht ist: je wichtiger eine Frage in Sachen der Kunst, und je schwieriger ihre Lösung erscheint, um so mehr muss diese Lösung Männern anvertraut werden, denen die fragliche Kunst möglichst fremd ist. Viele Leute werden es also für ein Unglück erklären, dass die Leiter von Konservatorien Musiker sind; sie werden behaupten, es sei viel besser, Mathematiker zu Violinlehrern zu bestellen, Romandichtern die Harmonielehre zu übertragen, und Aerzte zu Gesanglehrern zu ernennen. Andere wieder werden sagen, die Musik könne am Besten von Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Baukünstlern beurtheilt werden*). Noch Andere endlich halten die Gelehrten und Künstler für ein wegen ihrer Bildung und ihrer Liebe zur Kunst und Wissenschaft selbst gefährliches Geschlecht und erklären daher für die besten Richter und Direktoren der Musik solche Leute, die von Kunst und Wissenschaft, vom Sinne für das Schöne und Edle durchaus keinen Begriff haben und deren Unfähigkeit an Stupidität grenzt. Mit Recht darf man sich also wundern, wenn die Konservatorien bisher noch nicht diesen Vandalen überliefert worden sind. So steht das Prager Konservatorium unter der Leitung eines Mannes, der ein Tonsetzer von grossem Talent, voll Liebe für seine Kunst, thätig, feurig, unermüdlich, fordernd und lobend wo es hingehört, nöthigenfalls streng und ernst, und überdem auch — jung ist. *J. F. Kittl* zählt erst fünfunddreissig Jahre. Man hatte gar wohl eine durch die Jahre geheiligte

*) Bekanntlich wird der Preis für musikalische Komposition an der Pariser Akademie der schönen Künste auch jetzt von einem aus allen Mitgliedern der Akademie bestehenden Ausschusse zuerkannt, d. h. von den vereinigten Malern, Bildhauern, Kupferstechern und Architekten, denen nur sechs Tonkünstler beigeordnet sind.

Mittelmässigkeit auch in Böhmen finden können, der man die Aufgabe gestellt hätte, die musikalische Bewegung in Prag nach und nach zu lahmen; man wählte aber jenen Mann — und die Kunst in Prag lebt, sie regt sich, sie gedeiht. Offenbar hat entweder ein Taumel die Ausschussmitglieder bei dieser Wahl erfasst, oder es sind Männer, denen Herz und Kopf auf dem rechten Flecke steht.

Ein Konservatorium der Musik muss, meines Erachtens, eines Theils die Praxis der Tonkunst in allen Richtungen, die damit verbundene Wissenschaft, die klassischen Werke aufrecht erhalten und bewahren, anderen Theils sich an die Spitze der, einer so jungen Kunst wie die europäische Musik ist, eigenthümlichen fortschreitenden Bewegung stellen. Es muss gleichzeitig die Errungenschaften der Vergangenheit festhalten und den Eroberungen der Zukunft entgegenschreiten — also konservativ und progressistisch zugleich sein. Man wird mich nicht der Parteilichkeit beschuldigen, wenn ich behaupte, dass von allen Konservatorien, die ich kennen gelernt habe, das Pariser dieser Aufgabe noch am nächsten kommt. Nach ihm das Prager. (Die innere Einrichtung des Brüsseler kenne ich noch nicht; ich weiss nur, dass es einer der ansehnlichsten ist.) Es ist also in jeder Hinsicht weniger reich, als das Pariser; es zählt weniger Lehrer und Schüler, und die ihm von den böhmischen Behörden gewährte Unterstützung steht weit zurück gegen den dauernden und kräftigen Schutz, den die „Direction des beaux arts" dem Pariser Konservatorium zu Theil werden lässt. Aber die Studien sind sehr gut angeordnet, und der Geist der Schule ist vortrefflich. Unter den Lehrern nenne ich vorzüglich die Herren *Mildner* und *Gardiani*. Der Erstere, ein tüchtiger Geiger, der auch, wie bemerkt, Conzertmeister und Solospieler im Theater ist, hat eine Menge wackerer Schüler gebildet. Der Zweite gilt seit geraumer Zeit für einen der besten Gesanglehrer, die aus Italien nach Deutschland gekommen sind, und ist ausserdem ein verdienstvoller Tonsetzer. Ich kenne von ihm ein zweichörigs Stabat mater von grossem Werth, und eine Oper, Consuelo (wozu er sich auch das Buch selbst geschrieben), die durch die Natürlichkeit ihrer Melodieen und eine gewisse, heutzutage seltene Bescheidenheit der Instrumentation hervorsticht. Man hat öfters, und gewiss mit Recht, behauptet, der Komponist müsse auch zu singen verstehen; ebenso nothwendig wäre es aber auch für einen Gesanglehrer, dass er zu komponiren verstände. In der genauen Würdigung derjenigen Eigenschaften, welche der Tonsetzer von den Ausführenden verlangen kann und muss, wird der Gesanglehrer den festesten Stutzpunkt finden, um die Studien seiner Schüler angemessen zu leiten. Ein Singmeister, der zugleich Tonsetzer ist, wird nicht leicht — er müsste denn von abscheulichster Mittelmässigkeit sein — auf solche Abwege gerathen, wie sie heutzutage in drei Viertheilen Europa's die Gesangskunst gründlich zu Grunde zu richten drohen. Er wird seinen Zöglingen nicht die Missachtung des Rhythmus und des Taktes beibringen; er wird ihnen niemals die Anmassung gestatten, die Melodieen sinnlos zu verbrämen, wenn ihre genaue Ausführung durch den Ausdruck des Gedankens, durch den Charakter der Person und durch den Stil des Verfassers gebieterisch vorgeschrieben ist; er wird nicht dulden, dass sie sich gewöhnen, das Sonderinteresse ihres Stimmorgans als das einzige zu betrachten, das sie bei ihren öffentlichen Vorzügen leiten dürfe. Er wird die Gesangeskunst mit seinen Schülern *rationell* betreiben und sie überzeugen, dass die Aufgabe nicht darin besteht, unsinnige und musikalisch interesselose Kraftstückchen mehr oder weniger gelungen zum Besten zu geben, geschweige denn darin, aus einer menschlichen Kehle Töne hervorzuzwingen, die durch ihre Schwere, ihre Schärfe, ihre Gewaltsamkeit oder ihre Härte auffallen müssen. Er wird ihnen die Bedeutung der *Accente* erklären und ihnen zeigen, dass es ebenso verletzend ist, falsch zu singen in Bezug auf die Töne, als, falsch zu singen in Bezug auf den Ausdruck; dass ein zu hoher oder zu tiefer Ton dem Ohre wehe thut, dass aber eine Stelle stark gesungen, die zart sein muss, schwach, wo Kraft erfordert wird, pomphaft, wo sie naiv sein sollte, die Empfindung gebildeter Hörer noch schmerzlicher verletzt, denn so dargestellten Werke noch schreienderes Unrecht zufügt und augenscheinlich beweist: der Sänger, besässe er auch die schönste Stimme und die beste Vokalisation, ist doch nur ein Dummkopf. Solche Schüler werden nicht, wie jetzt gewöhnlich, mit unbeschreiblicher Rohheit die Geduld des Orchesterdirigenten missbrauchen, ihn zum Nachgeben gegen die verrücktesten rhythmischen Abscheulichkeiten zwingen. Ich sehe ihn vor mir, den Armen, wie er jeden Augenblick einen Ergänzungstakt einschieben, wie er die erste Hälfte eines musikalischen Gedankens oder selbst eines einzelnen Taktes doppelt und dreifach verzögern muss, um die andere Hälfte wahnsinnig zu überstürzen; wie er dasteht mit aufgehobenem Arme und wartet, bis der Sänger, heulend wie ein melancholisch gewordener Bulldoghesser, seinen ganzen Athem an seinem Lieblingstone zugesetzt hat; wie er, mit einem Worte, der gezwungene Mitschuldige einer Verhöhnung alles Menschenverstandes und aller Kunst wird, der zitternde Sklave einer mit despotischen Lungen bewaffneten Verrücktheit. Ein solcher Lehrer wird es auch nicht dulden, dass seine Zöglinge an das Einstudiren guter Werke gehen, ohne den Gegenstand des Gedichtes zu erfassen, ohne den geschichtlichen Theil desselben zu kennen, ohne über die von dem Verfasser in Bewegung gesetzten Leidenschaften nachzudenken und sich mit ihnen nach Kräften zu identifiziren. Sie werden sich schämen, die Sprache, in der sie singen, zu misshandeln und die durch das Wesen des Rhythmus und des Wohlklanges vorgeschriebenen Regeln über die Verbindung zwischen Wort und Ton mit Füssen zu treten. Sie werden in den Fermaten und sonst höchstens solche Freiheiten sich nehmen, die mit der Begleitung harmoniren, so dass nicht etwa der Gesangeskünstler in seiner Verbesserungswuth sich auf den Noten des Quartsextenakkordes herumtreibt, während das Orchester den Dominantakkord aushält, und umgekehrt.

Die Unterredungen, die ich mit Herrn *Gordigiani*

hatte, und die Methode derjenigen von seinen Schülern, die ich gehört habe, bewiesen mir, dass er in allen diesen Punkten vollkommen meiner Ansicht war.

Wie in dem Pariser, so fehlt es auch in dem Prager Konservatorium noch an vielen Spezialklassen; der Unterricht ist noch lange nicht vollständig genug. Nichtsdestoweniger besitzt es eine hinreichend grosse Anzahl Zöglinge, die im Stande sind, fast ausschliesslich mit ihren eigenen Kräften die schwierigsten Werke auf gelungene Weise auszuführen. So z. B. die Symphonie *Beethoven's* mit den Chören. Dies ist unstreitig eines der schönsten Resultate, welche Herr *Kittl* erreicht hat.

Wenn ein Konservatorium dazu bestimmt ist, alle Theile der Tonkunst und die sich unmittelbar daran schliessenden Wissenschaften zu erhalten und fortzubilden, so erscheint es auffallend, dass man noch nicht dahin gelangt ist, ein solches Programm auch wirklich durchzuführen. Auch in dem Pariser nicht. Lange Zeit hindurch besass dasselbe nicht einmal Klassen für die Erlernung so nothwendiger Instrumente wie Kontrabass, Posaune, Trompete, Harfe. Seit einigen Jahren sind diese Lücken ausgefüllt, dafür gibt es aber noch genug andere. So wird auf der Geige das Pizzicato nicht gelehrt; es existirt keine besondere Klasse für die Bratsche; in den Klassen für die Klarinette bleibt das Bassethorn unberücksichtigt — man sollte wenigstens die von *Adolph Sax* erfundene Bassklarinette studiren; ebensowenig werden Instrumente wie Saxophon, Ophicleide, Basstuba, Saxhorn, Klappenhorn u. dgl. beachtet. An Unterweisung in den Schlaginstrumenten denkt Niemand, und doch sind diese, namentlich die Pauken, ebenso wichtig als jetzt vernachlässigt: ausser dem Pauker der grossen Oper in Paris, Herrn *Poussard*, kenne ich nur etwa drei wirklich ausgezeichnete. Und sie wissen, wie viele Orchester Europa's ich seit neun bis zehn Jahren kennen zu lernen Gelegenheit hatte. Dies Alles sind Lücken, die man ebenso in den anderen Konservatorien findet. Was aber in allen vielleicht am Meisten zu bedauern ist: es gibt keine *Klasse für den Rhythmus*, wo alle Zöglinge ohne Ausnahme, Sänger wie Instrumentisten, die verschiedenen Schwierigkeiten der Tempo-Eintheilung überwinden lernen. Aus dieser Unkenntniss des Rhythmus rührt jene unerträgliche Sucht der italienischen und französischen Musiker, stets nur die guten Taktheile hervorzuheben und so ein einförmiges Phrasenwesen auf den Thron zu setzen; daher die Unfähigkeit der meisten unter ihnen, Kompositionen im synkopirten Stile mit der nöthigen Feinheit auszuführen, wie z. B. die in Spanien gebräuchlichen reizenden Melodieen, die man in Frankreich verkehrt nennt. Die italienischen und französischen Sänger sind himmelweit davon entfernt, *mit dem Rhythmus spielen* zu können, und wenn sie solche Gelegenheiten nicht umgehen können, so fällt das Ergebniss gewiss allemal jämmerlich aus. Daher ihr Hass gegen Alles, was nicht, wie sie sagen, *wohlgeordnet* ist, d. h. sehr oft so viel als *platt*. Daher die kindischen und lächerlichen Ideen, welche sie von der rhythmischen Anordnung haben, und ihr Erstaunen über jede Melodie, deren Form und Accent von dem Accent und der Form abweichen, wie sie in Frankreich und Italien unabänderlich angenommen sind. Daher jene Weichlichkeit der ausführenden Musiker im Allgemeiner, die daran gewöhnt sind, durch die stets vorherbestimmten und vorhergesehenen Tempoeintheilungen und Bezeichnungen getragen und geleitet zu werden, wie etwa Kinder, die noch nicht anders gehen können, als wenn sie sich an irgend einen festen Stützpunkt anhalten. *Beethoven's* Symphonieen haben eine grosse Anzahl unserer Pariser Musiker gewaltsam aus diesen albernen Gewohnheiten herausgerissen und ihnen theilweise Geschmack an den pikanten und originellen Rhythmen beigebracht. Was aber die Sänger betrifft, so ist noch nichts geschehen, um ihren schönen Schlummer zu unterbrechen, das Blut ihnen rascher durch die Adern zu treiben, sie an die Beachtung, die Anwendung und die Lebendigkeit der Bewegungen zu gewöhnen. Ihre schlafrige Trägheit dauert daher noch fort, und sollen sie davon erlöst werden, so muss man sie lange Zeit hindurch einer besonderen Behandlung unterwerfen. Vorzugsweise um ihretwillen also wäre eine besondere Klasse für den Rhythmus zu errichten, obwohl auch eine Menge Instrumentisten daraus Vortheil ziehen könnten. Dasselbe gilt auch, wenn schon in geringerem Grade, von deutschen Sängern und Musikern.

Endlich muss auch ein Konservatorium, das auf Vollständigkeit Anspruch machen und die Ueberlieferung der interessanten Erscheinungen, der bemerkenswerthen Werke der Vergangenheit, der Kunstrevolutionen erhalten (konserviren) will, einen Lehrstuhl der Geschichte der Musik haben, um zu einer verständigen Erkenntniss der Erzeugnisse unserer Vorfahren zu gelangen. Nicht aber etwa lediglich durch mündlichen Vortrag oder schriftliche Auseinandersetzung, sondern durch treue und sorgfältige Aufführung der besten Werke, deren Andenken aufrecht zu erhalten ist. Dann würde man nicht mehr Zöglinge sehen, die, im Uebrigen tüchtig, in Betreff der herrlichsten Schöpfungen grosser, sogar noch lebender Meister unwissend wie Hottentotten sind. Auf solche Weise würde der Geschmack der Musiker von vorn herein geläutert, ihre Ideen würden grösser, edler, bedeutender, als sie jetzt sind, und wir würden in der Ausübung der Musik weniger Handwerker, aber mehr Künstler zählen.

(Beschluss folgt.)

Nachrichten.

München. Auf dem Odeonsplatze unserer monumentenreichen Hauptstadt haben bereits seit mehreren Tagen die Erdarbeiten für den Grundbau zu einem neuen Monumente begonnen. Dasselbe gehört dem Andenken an einen Landsmann, an den in der dramatischen Musik unübertroffenen *Christoph* Ritter *von Gluck*, der in der baierischen Oberpfalz im Jahre 1717 geboren, in Wien aber 1787 gestorben. Das Monument ist eine ausserst gelungene, mehr als lebensgrosse Statue des grossen Tondichters, welche im Auftrage

und aus Privatmitteln des Königs *Ludwig* von dem jungen, talentvollen Künstler *Friedrich Brugger* erfunden und ausgeführt, vom königlichen Inspektor *Miller* in Erz gegossen wurde. Ihr zur Seite wird später auf genanntem Platze eine von *Wiedenmann*, dem Schwager *Brugger's*, ausgeführte Statue des berühmten *Orlando di Lasso* aufgestellt werden, welchen wir insofern zu den Unserigen rechnen dürfen, als er mehr als die Hälfte seines Lebens, vom Jahre 1553 bis 1585, als Kapellmeister unter den Herzogen *Albert* und *Wilhelm* von Baiern hier in München zubrachte und auch hier starb. Die feierliche Enthüllung der Statue *Gluck's* wird kommenden 15. November, als am Todestage des Meisters, stattfinden. (Augsb. A. Ztg.)

St. Petersburg, den 15. September. Während des Sommers — wenn man die trübe und kalte Zeit der letzten Monate so nennen kann — ruhte, wie gewöhnlich, die Musik hier ganz und gar. Unsere bedeutendsten Künstler hatten die Stadt verlassen, *Vieuxtemps* bereiste die Türkei, *Sophie Bohrer*, welche, wie man sagt, sich hier niederlassen wird, gab in den Badern der Ostseeprovinzen Conzerte, weder Opernvorstellungen, noch Conzerte fanden Statt; wären nicht *Gungl's*, *Hillmann's* und *Schindler's* Gartenconzerte gewesen, zu denen das Publikum trotz der Cholera und des schlechten Wetters sich stets recht zahlreich einfand, man hätte das sonst so musiklustige Petersburg gar nicht wiedererkannt und ernstlich glauben können, die Musik sei an der Cholera gestorben. Gestorben ist sie nun allerdings nicht, aber schmerzliche Opfer hat sie dem unerbittlichen Würgengel bringen müssen. Gleich in der ersten Periode der Krankheit starb der Baron *Ball*, Chef der Militärmusik der italienischen Oper, ein tüchtiger, vielverdienter Künstler; später starb der Geiger *Mess*, ein alter, ehrenwerther Mitglied des kaiserl. Orchesters. Schmerzlicher aber noch, als durch diese beiden Verluste wurde die Kunst durch den Tod unseres ausgezeichneten Cellisten *Johann Bernhard Gross* berührt. Er starb am 1. September, als die Krankheit schon ihrem Ende nahe war, nach kaum vierundzwanzigstündigem Krankenlager im besten Mannesalter (er war noch nicht 40 Jahre alt). Er war ein gründlich gebildeter Künstler von edelster, ernstester Gesinnung. Auch als Kritiker und Berichterstatter ist er der Kunst nutzlich geworden*).

Seit vorigem Monat haben einige russische Opernvorstellungen stattgefunden, die jedoch, da das Gesangspersonal höchst mittelmässig ist, nur wenig Interesse erregten. Eine Französin, Mad. *Dupetieux*, sang *Donizetti's* „Favoritin" und gefiel. Auch kam endlich die vielbesprochene Oper „Undine" von *Alexis Lwoff* zur Aufführung. Wenn man bedenkt, dass der Komponist dieser Oper ein Dilettant ist, so kann man ihr eine recht achtungsvolle Anerkennung nicht versagen, denn sie zeugt von sorgfältigem Studium klassischer Vorbilder, namentlich *Mozart's*, und einer ernsten, das Triviale, unbedingt der Mode Huldigende vermeidenden Gesinnung. Die besten Stücke der Oper sind das erste Finale (ein grosses, unaufhaltsam fortstürmendes Allegro, welches man ein Meisterstück nennen könnte, wäre das Motiv nicht von *Beethoven* entlehnt), das Trinklied mit Chor im zweiten Akte und die den Anfang des dritten Aktes bildende Tenorcavatine mit obligater Klarinette (*Mozart's Il mio tesoro in tanto* nachgebildet). Bei der ersten Aufführung wurde der „Undine" von den Freunden des Komponisten eine glänzende Aufnahme veranstaltet, die folgenden drei Aufführungen gingen sehr ruhig vorüber. Jetzt ist die russische Oper wieder nach Moskau verlegt. Dagegen wird nächstens die Saison der italienischen Oper beginnen. Diese besteht dieses Mal aus folgenden Mitgliedern: Primadonna, Mad. *Frezzolini* und Mad. *Corbari*, Comprimaria und Contralto, Sgra. *Angri*, Tenore, *Salvi* und *Gardoni*, Basse, *Tamburini*, *Tagliafico* und *Rovere*. Man verspricht sich viel Gutes. Für das Ballet ist die *Elsler* engagirt und bereits eingetroffen. Auch die Privatvereine bereiten sich schon zu ihren Winterfeldzügen. Die Symphoniegesellschaft wird, wie ich höre, eine neue Symphonie unseres ausgezeichneten Hornisten *Karl Eisner* zur Aufführung bringen. Ich habe die Partitur dieser sehr gelungenen Symphonie kennen gelernt und werde mich freuen, bei Gelegenheit der Aufführung ausführlicher auf sie zurückzukommen. — *Vieuxtemps* ist wieder hierher zurückgekehrt.

B. Damcke.

Leipzig, 1848. — Herr *Apollinari de Kontski* gab vergangenen Sonntag Vormittag, den 15. Oktober, ein eigenes Conzert im Saale des Gewandhauses. Nach der vom Orchester unter Leitung des Herrn Kapellmeisters *Rietz* vortrefflich ausgeführten Ouverture zu Figaro von *Mozart* spielte der Conzertgeber den ersten Satz eines *Rode*'schen Violinconzerts mit dem kräftigen Bogenstrich und vollen Tone dieser älteren Spielart. Das Publikum applaudirte lebhaft. Doch möchte im Allgemeinen das Vorführen früherer Kompositionen, die nur unter das Mittelgut gehören, nicht zu empfehlen sein. Vom heutigen Virtuosen will man hören, was er zu leisten vermag, nicht was ein älterer gekonnt hat. Herr *von Kontski* spielte ferner nur mit Pianofortebegleitung seine Fantasie aus Lucia; später mit Orchesterbegleitung „La prière de Moise", Fantasie für die *G*-Saite von *Paganini*, die letzte Variation mit Pizzicato, komponirt vom Conzertgeber, und zum Schluss: Capriccio in Form eines Duetts für die Violine allein. Ueber die glänzenden Eigenschaften seines Spiels haben sich bei früheren Gelegenheiten alle hiesigen Zeitungen übereinstimmend mit warmer Anerkennung ausgesprochen. Fügen wir nun auch die Erinnerung an einige Schwächen hinzu, wie sie sich nach öfterem Hören deutlicher herausstellen. Zuerst war die Intonation heute nicht immer ganz rein, woran wohl die jeweilige schnelle Umstimmung der Saiten mit Schuld sein mag. Sodann bringt er gewisse Vortragsnuancen — z. B. das Anschwellen und Abnehmen des Trillers mit schnell hin-

*) S. Nr. 41 d. Bl.

und hergezogenem Bogen — zu oft und treibt sie zu sehr auf die Spitze. Ferner geht er mit Tempo und Takt öfter etwas zu frei um, und erscheinen die Schwankungen nicht immer von dem Gefühle geboten; und endlich thäte er wohl gut, wenn er das Pizzi-arco, an sich eine erstaunenswerthe Leistung, etwas kürzer anwendete. Es ist natürlich, dass bei langer Fortsetzung desselben die rechte Hand von der anstrengenden Doppelarbeit der Bogenführung und des Pizzi-arco zugleich nahe am Steg dazu, ermüdet und dann etwas grelle Töne erscheinen. Diese Bemerkungen glaubten wir der Wahrheit und dem ausserordentlichen Talente des jungen Künstlers schuldig zu sein, dessen liebenswürdige Bescheidenheit und rastloses Vorwärtsstreben wir aus Erfahrung kennen. Alle seine Leistungen wurden übrigens, wie sich von selbst versteht, mit rauschendem Beifall aufgenommen.

Zwischen diesen Produktionen sang Fräul. *Welty* aus Dusseldorf mit Orchesterbegleitung die Arie der Gräfin aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*; mit Pianofortebegleitung „das Hüttelein", Lied von *Ferdinand Hiller*, und — dem Zettel nach — Mirrha's Arie aus dem unterbrochenen Opferfeste von *Winter*. Die Sängerin hat schöne Töne auf einigen Vokalen, auf anderen klingen sie nicht so gut. Ihr Vortrag ist ziemlich farblos. Unverzeihlich aber war die Art, wie sie den einfachen Gesang der kindlichen, in tiefbanger Liebesempfindung hinträumenden Mirrha dergestalt mit rittem Fioriturenkram überstreute, dass die Melodie vollständig darunter verschwand. Die Wahrheit verlangt, zu berichten, dass auch diese Leistung, wie die anderen der Sängerin, applaudirt wurde.

Eine besondere Kunst zeigte Herr *Rietz* heute im Accompagniren, indem er sich an das Spiel des Herrn *Kontski* mit einer seltenen Gewandtheit anschloss, ein Verdienst, das geringer aussieht, als es ist.

Recensionen.

Orgelkompositionen und Choralwerke.

Th. Stern, organiste du Temple-Neuf à Strassbourg, Compositions pour l'orgue à l'usage des deux cultes. Deuxième recueil. Propr. des Edit. Strassbourg, chez *Schmidt* & *Grucker*, 1848. Pr. 1½ Thlr.

Ein Urtheil über die vorliegenden Kompositionen auf Grund einer Vergleichung mit anderen französischen Werken ähnlicher Gattung würde nicht ungünstig ausfallen, da sie allerdings eine der Orgel weniger widersprechende, vielmehr der richtigen sich annähernde Behandlungsweise dieses eigenthümlichen Instruments voraussetzen. Dieses Zeugniss stellen wir dem Komponisten mit dem Wunsche aus, dass er auf dem hier betretenen Wege mit Entschiedenheit weitergehen möge. In Strassburg hatten ja einige Glieder der berühmten deutschen Orgelbauerfamilie *Silbermann* ihren Sitz; sie werden wohl auch deutsche Orgelwerke hinterlassen haben. An Aufforderung und den dazu nöthigen Mitteln fehlt es also den Herren Strassburger Organisten nicht, das deutsche Orgelspiel, das sich seiner Ider nach unabweislich auf die Eigenthümlichkeit der Orgel gründet, in Frankreich einzubürgern, wo bisher nur auf der Orgel Klavier gespielt wurde.

C. Geissler, 6 fugirte Vor- und Nachspiele nebst einer grösseren Fantasie und Fuge. Tonstücke für die Orgel zum gottesdienstlichen Gebrauche und zur Uebung für mittlere Spieler, den Manen seines unvergesslichen Freundes und Lehrers *Chr. H. Rinck* in treuer Verehrung gewidmet. Op. 83. Nr. 1 und 2. Eigenthum des Verlegers *Simrock* in Bonn. Pr. 2 Fr. 50 Ct.

Bestande die Eigenthümlichkeit des deutschen Orgelspiels einzig und allein in der mehr oder weniger konsequenten Durchführung eines Thema's oder Motiv's, so würden diese Hefte deutsche Kunst enthalten. Leider aber verlangt man nicht blos musikalische Formen, man will auch musikalische Gedanken. Sind die ersteren schon nicht mit besonderem Glück behandelt, so fehlt es an den letzteren nicht weniger. Da nun auch die Absicht des Verfassers nicht darauf gerichtet gewesen, irgend eine Lücke in der Orgelliteratur durch diese Hefte auszufüllen, sondern dieselben nichts mehr und nichts weniger thun, als die bereits sehr grosse Zahl ähnlicher Produkte um so und so viele Nummern zu vermehren, so sind wir nicht wohl im Stande, für sie eine innere oder äussere Berechtigung zur Veröffentlichung nachzuweisen. — Dagegen hat sich Herr *C. Geissler* durch die „Gesammtausgabe der Tonstücke für die Orgel von *J. Ludwig Hirbat*" — Magdeburg, in der *Heinrichshofen*'schen Musikalienhandlung — ein wahrhaftes Verdienst um die Kunst erworben. Die allgemein anerkannte Bedeutsamkeit der Werke des besten Schülers von *S. Bach* wird nach ihrem vollständigen Erscheinen eine besondere Besprechung bedingen; hier sei also nur vorläufig auf ein für alle nach höherer Ausbildung strebende Orgelspieler wichtiges Unternehmen aufmerksam gemacht, dessen Gemeinnützigkeit die Verlagshandlung durch gute Ausstattung und *sehr billigen* Preis wesentlich befördert.

G. W. Körner, Rinck-, Fischer-, Mendelssohn Bartholdy-Album. Mit Originalbeiträgen der verschiedenartigsten Gattungen der Orgelmusik von den kunstsinnigsten Organisten Deutschlands und des Auslandes. Vollständig in vier Theilen oder acht Heften. Theil III, Heft 1. Erfurt und Leipzig, Verlag von *G. W. Körner*. Subscr.-Pr. für das Heft ½ Thlr.

Mit diesem Hefte ist das erste Achttheil des Albums erscheinen, wozu verschiedene Verfasser und zwar mitunter recht schätzbare Beiträge geliefert haben. Wenn der Raum, den wir in diesem Blatte in Anspruch nehmen dürfen, eine in's Einzelne gehende Besprechung

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Juny. Nº. 37. 1803.

Abhandlung.

Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten, nebst einem Vorschlage zur besseren Einrichtung derselben.

Die Flöte ist mit Recht eins unsrer beliebtesten Instrumente. Ihr sanfter, schmeichelnder Ton, ihr einfacher Bau, und die vielen Passagen, welche sie mit vorzüglicher Leichtigkeit oder mit ausgezeichneter eigenthümlicher Schönheit vorzutragen gewährt, verdienen allgemeinen Beyfall, von Seiten des Spielers sowohl, als des Zuhörers. Indessen hat sie auch ihre grossen Unvollkommenheiten; und bey näherer Bekanntschaft mit derselben möchte man sich wundern, dass sie besonders in ihrer alten Gestalt noch immer so viele Liebhaber findet und behält, ja dass noch heut zu Tage sogar Virtuosen lieber bey ihrem alten unverbesserten Instrumente stehen bleiben, als irgend eine Neuerung annehmen, die auf Verbesserung desselben abzweckt. Bald stösst man auf Töne, die falsch sind, (z. B. f, fis, gis, b,), bald findet man sie matt und stumpf (z. B. f, gis, b, c,) bald lässt sich der Ton nur erzwingen, oder ist falsch, wenn man ihn anders greift, (z. B. das hohe f und as). Einige Passagen lassen sich gar nicht machen, einige undeutlich, einige ausserordentlich schwer, ohne dass diese Fehler gerade in der Natur des Instruments lägen, und unverbesserlich wären. Die mehrsten Tonarten sind entweder zu schwer, oder zu undeutlich, oder zu unrein, oder haben diese Fehler alle zusammen, und sind also fast ganz unbrauchbar. Kurz, fehlerhafte Stimmung, ungleiche Intonation, Beschränktheit in den Passagen und Tonarten, sind die grossen Fehler aller bisherigen einfachen Flöten. Ausführlicher lieset man hiervon in den Schriften des Herrn Tromlitz. Dass sie nicht immer bemerkt und geachtet werden, rührt bey manchen aus Mangel eines feinen und richtigen Gehörs her: solchen ist alles recht. Mancher Spieler und Komponist hat Geschicklichkeit genug, sie einigermassen zu verbergen oder zu umgehen, und so das Bedürfniss der Verbesserung weniger fühlbar zu machen. Mancher liebt seine alten Griffe und Töne, bloss, weil er ihrer gewohnt ist; und mancher endlich will von keinen Neuerungen wissen, weil er neue Schwierigkeiten fürchtet, die dem Instrumente mehr schaden als nützen möchten. Desungeachtet haben seit Quantz verschiedene Künstler und Liebhaber die angegebenen Fehler der Flöte nicht allein eingesehen, sondern auch zu verbessern gesucht. Es geschah dieses auf mannichfaltige Art und mit mehr oder weniger Erfolg. Oft waren die Verbesserungen unbedeutend, oft unzulässig. Man änderte z. B. das Geböhr, den Bau des Fusstücks, das Mundloch, man machte Register und Pfropfschrauben, Auszüge am Kopfstücke, mehrere Mittelstücke u. s. w. Aber bey allen diesen Veränderungen blieb mehrentheils die Hauptsache, nämlich falsche Stimmung, und ungleiche Intonation, unberührt. Endlich suchte man auch in dieser Rücksicht zu helfen. Man bohrte für die stumpfen und falschen Töne eigene Löcher und versah dieselben mit Klappen. Nach und nach vermehrte man diese dergestalt, dass nunmehr Flöten mit nicht weniger als 8 Klappen verfertiget werden, die nach der Behauptung ihrer Erfinder nicht allein jeden Ton in seiner gehörigen Stärke und Reinheit liefern,

nicht wohl verstattet, so kann ein *allgemeines* Urtheil über die Sammlung selbst erst nach ihrer Vollendung gefällt werden. — Die Ausstattung ist die vom Verleger gewohnte gute und zweckmässige, bei billigem Preise.

C. Karow, 460 Choralmelodieen vierstimmig für die Orgel und für den Gebrauch beim Gottesdienste. Dorpat, 1848. Verlag von *E. J. Karow*.

In den bisher gebräuchlichen Formen, Taktarten und Rhythmen enthält vorliegendes Choralbuch 460 Melodieen mit bezifferten und zugleich ausgesetzten Bässen in zweckmässiger Auswahl der Harmonieen. Zum Gebrauch ist es um so mehr zu empfehlen, als die Verlagshandlung für deutlichen Druck und sehr dauerhaftes Papier gesorgt hat. *A. B. C.*

Feuilleton.

Am 12. September feierte der bekannte Sänger *Eichberger* in Königsberg sein fünfundzwanzigjähriges Sängerjubiläum: am 12. September 1823 betrat er in Prag zum ersten Male die Bühne als Oktavio, und am 12. September 1848 betrat er sie in Königsberg als Don Juan zum letzten Male — er ist von dem Theater abgegangen.

Wie die Wiener Sonntagsblätter melden, gibt *Radetzky* in Mailand dem Impresar *Merelli* für jeden Opernabend eine Subvention von 1500 Lire.

Die Brüsseler Akademie hat einen Preis von 300 Franken oder eine Medaille von gleichem Werthe für ein Gedicht ausgesetzt, das für den diesjährigen Konkurs der musikalischen Komposition bestimmt ist.

Das königliche Theater zu Brüssel ist Herrn *Etienne Massol* auf zwei Jahre acht Monate übertragen worden. Der Plan desselben ist: die Gesellschaft soll auf Theilung spielen, jedoch so, dass die Gehalte bis 1800 Fr. garantirt werden und der Theilungssumme vorgehen. Die grösseren Gehalte werden ebenfalls bis zu 1800 garantirt, das Uebrige wird dann nach Verhältniss der Gehalte getheilt. Ob Herr *Massol* unter solchen Bedingungen eine gute Gesellschaft zusammenbringen wird, muss der Erfolg lehren. — An die Stelle des bisherigen ersten Orchesterdirektors *Hanssens* tritt dessen gleichnamiger Oheim, bisher Orchesterdirektor in Gent.

Die von uns bereits angezeigte Aufführung des *Händel*'schen Judas Makkabäus durch die Singakademie zu Leipzig findet den 21. Oktober Statt.

In Berlin war neu ein dreiaktiges Vaudeville: „Provinzialunruhen", die Musik theils neu komponirt, theils nach vorhandenen Musikstücken arrangirt von *F. W. Meyer*, Musikdirektor am Königstädtischen Theater (früher Chordirektor in Leipzig). Das Stück gefiel sehr.

Am 15. September starb in Wien der Musikalienhändler *H. F. Müller*, 71 Jahr alt.

Ende Oktobers wird in Bonn ein neues, eigenes Theater eröffnet. Das neu gebaute Schauspielhaus ist sehr hübsch und fasst gegen 1200 Personen. Die Leitung der Bühne hat Herr *Wilhelm Löwe* übernommen, früher Theaterdirektor in Mainz. — Der jetzige Direktor in letzterer Stadt ist Herr *Henkel*.

Im vorigen Jahre hatte die Akademie zu Brüssel zur musikal. Preisaufgabe die Untersuchung und Prüfung der verschiedenen Notationssysteme etc. gestellt. Keine der eingegangenen Arbeiten erhielt den Preis. Die Aufgabe wurde für das laufende Jahr wiederholt, eine einzige Arbeit ging ein, und auch diese ist den Preisen nicht würdig befunden worden. — Der Ausschuss, welcher darüber entscheid, bestand aus den Herren *Fetis d. Aelt.*, *Daussoigne*, *Mehul* und *Snel*.

Die schon von *Ledru-Rollin* als Minister des Inneren eingesetzte „Nationalkommission für die Theater" zu Paris hat nunmehr ihre Sitzungen beendet. Die Hauptbeschlüsse derselben gehen dahin, dass sie sich für Theaterfreiheit und Abschaffung aller hierauf bezüglichen Privilegien, für Freiheit der Repertoire (mit Vorbehalt der alten, von den vom Staat unterstützten Bühnen ausgebeuteten Repertoire), für die Beschränkung der Abgabe für die Armen, und endlich gegen die Theatercensur ausspricht.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bitte. Wer den Aufenthalt des Herrn Kapellmeister *Telle* (Komponist des Raphael) und des Herrn *Bianchi* (Violinvirtuose) kennt, wird um gefällige Mittheilung an die Herren **Barth & Schulze** in Leipzig gebeten.

— ***Ausschreibung.*** —

An dem **Lyceum** und **Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines Lehrers für die oberen Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 1200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Kanzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 3. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsraths.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Oktober. **Nr. 43.** 1848.

Inhalt: Musikalische Reise in Böhmen. — Nachrichten. Aus Hamburg. Aus Leipzig. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Musikalische Reise in Böhmen.

Briefe von *Hektor Berlioz.*

(Beschluss.)

Es gibt noch einen anderen Mangel, der sich in den bestehenden Konservatorien von Tag zu Tag fühlbarer macht: ich meine den Mangel an einer besonderen *Klasse für Instrumentation.* Seit einigen Jahren hat dieser Zweig der Kompositionskunst eine gewaltige Entwickelung erlangt; er hat durch schöne Erfolge die Aufmerksamkeit der Kritik und des Publikums auf sich gezogen; er hat auch ebenso oft gewissen Tondichtern dazu gedient, ihre Ideenarmuth zu verbergen, die Kraft, die Begeisterung nachzuäffen; er ist selbst in den Händen gediegener Komponisten zum Vorwande zahlloser Missbräuche, hässlicher Uebertreibungen, lächerlichen Unsinns geworden — wie viel mehr also in den Händen ihrer Nachbeter und Nachtreter. Aber eben diese Uebertreibungen beweisen die Bedeutsamkeit der Instrumentation. Nur ist ihre Anwendung im Allgemeinen leider eine blinde zu nennen und entweder ein Werk des leidigen Zufalls oder der jämmerlichsten Routine. Denn obwohl die heutigen Komponisten eine viel grössere Zahl von Instrumenten anwenden, als ihre Vorgänger, so kennen doch die meisten ebenso wenig die Bedeutung, das Wesen, die Behandlungsart eines jeden Gliedes der Instrumentalfamilie, als die verschiedenen sympathischen Bande, welche sie unter einander vereinen. Ja sogar der Umfang dieser Wissenschaft, der *Umfang* der Instrumente, ist berühmten Komponisten oftmals ganz unbekannt. So weiss ich aus Erfahrung, dass einer von ihnen den Umfang der Flöte nicht kannte; vom Blech aber, namentlich von den Posaunen, haben sie nur eine sehr unklare Vorstellung; daher bemerkt man auch in fast allen neueren und älteren Partituren eine sehr kluge Zurückhaltung beim Gebrauche dieser Instrumente: die Komponisten bleiben immer hübsch in der Mittellage, weil sie sonst die ihnen nicht genau bekannten Grenzen zu überschreiten fürchten und weil sie keine Ahnung von dem Vortheil haben, den man aus den tiefen und hohen Tönen jener Instrumente ziehen kann. Die Instrumentation kommt mir heutzutage vor wie eine fremde Sprache, die in die Mode gekommen ist: viele Leute renommiren mit ihr, ohne sie gelernt zu haben, und sprechen sie daher auf eine barbarische Weise.

Eine solche Klasse in den Konservatorien wäre auch für künftige Orchesterdirigenten höchst nützlich. Ein Musikdirektor, der nicht alle Hilfsquellen der Instrumentation genau kennt, hat auch keine grosse musikalische Bedeutung; er muss wenigstens mit dem Umfange, dem Mechanismus, den guten und schlechten Eigenschaften aller Instrumente wo nicht noch besser, doch mindestens ebenso gut vertraut sein, als die unter ihm stehenden Musiker. Sonst wird er ihnen nur schüchterne Bemerkungen machen können, wenn es sich namentlich um eine ungewöhnliche Zusammenstellung, um eine kühne oder schwierige Passage handelt. Schreit da die Trägheit oder die Unfähigkeit: „Das geht nicht! diesen Ton gibt's nicht! das ist nicht zu spielen", dann wird unser Mann antworten können: „Sie sind im Irrthum; machen Sie's nur so oder so, dann werden Sie die Schwierigkeit rasch überwinden"; oder nach Befinden auch: „Allerdings ist das schwer; wenn Sie aber sich einige Tage damit beschäftigen und es geht dann immer noch nicht, so müsste man annehmen, dass Sie Ihr Instrument nicht ordentlich kennen, und müsste sich nach einem geschickteren Künstler umsehen." Häufiger allerdings ist der entgegengesetzte Fall, wo der Tonsetzer, eben weil ihm die besondere Kenntniss abgeht, auch die geschicktesten Künstler mit der Ausführung unmöglicher Dinge quält. Alsdann kann ein bewanderter Orchestervorstand Partei ergreifen für die Musiker gegen den Tonsetzer.

Uebrigens wäre es gewiss auch nicht unnütz, in den Konservatorien die Leitung von Instrumental- und Sängermassen zu lehren, namentlich den Komponisten, die dann bei vorkommender Gelegenheit im Stande wären, ihre Werke selbst gehörig aufzuführen. Denn viele können dies nicht. Die schwierige Aufgabe des Orchesterführers (denn die leichte ist das Aufführen schon bekannter, schon in Szene gesetzter Werke) besteht darin, ein noch unbekanntes Werk dem Orchester vorzuführen, den Gedanken des Verfassers in klares Licht zu stellen, die Musiker zum richtigen Spielen, zum Gesammtspiel, zum Ausdruck anzuhalten und nach Ueberwindung der materiellen Schwierigkeit sie für das Werk

zu beleben, zu erwärmen, zu begistern. Es gehören dazu allerdings Eigenschaften, die sich nicht erklären lassen: Gefühl, Takt, Feinheit des Erkennens und Empfindens, Begeisterung; ausserdem aber Fertigkeit, die man sehr wohl sich aneignen kann. So namentlich das Partiturenlesen. Wer sich nur eines Auszuges oder gar nur einer Violinstimme beim Dirigiren bedient — wie dies an vielen Orten, namentlich in Frankreich gebräuchlich ist —, der muss sich auch gefallen lassen, dass ein von ihm getadelter Musiker antwortet: „Das können Sie gar nicht wissen, Sie haben ja meine Stimme nicht.“ Und das ist noch der geringste Nachtheil dieses erbarmlichen Systems. —

Kehren wir jedoch wieder nach Prag zurück, und zwar zur *Singakademie*. Wie alle diese Vereine in Deutschland, besteht sie aus Dilettanten der Mittelklassen der Gesellschaft. Herr *Skraup* der Jüngere leitet sie. Es ist ein Chor von ungefähr neunzig Stimmen, meist frisch und wohlklingend und tüchtig musikalisch gebildet. Der Zweck der Anstalt ist nicht, wie bei vielen ähnlichen Vereinen, die ausschliessliche Beschäftigung mit alten Werken; das sind wahrlich nur musikalische Coterieen, wo man, unter dem Vorwande wirklicher oder erheuchelter Begeisterung für die Todten, die Lebenden ganz behaglich verläumdet, obwohl man sie gar nicht kennt. Die Sophien-Akademie (so heisst die Prager Singegesellschaft) hält sich fern von diesem thörichten Puritanerwesen. Neben einem *Bach*'schen oder *Handel*'schen Werke studirt sie den Moses von *Marx* oder Stücke aus einer Oper. Als ich das erste Mal ihren Uebungen beiwohnte, hörte ich eine chorartige Fantasie von *Skraup*, nach böhmischen Nationalliedern, die mich durch ihre Originalität entzückte. Noch niemals habe ich so pikante Vokalkombinationen mit solch' keckem Feuer, mit solchem Wohlklange, solchem Ensemble vortragen gehört. — Die Sophienakademie gibt jährlich eine bestimmte Anzahl öffentlicher Concerte, die durch die Brüder *Skraup* geleitet werden; das Theaterorchester unter dem älteren vereinigt sich mit den Sängern unter dem jüngeren. Diese grossen Aufführungen werden mit musterhafter Sorgfalt vorbereitet und ziehen stets eine grosse Zuhörerschaft herbei — Leute, denen die Musik weder eine Ergötzlichkeit, noch eine Anstrengung ist, sondern eine edle und ernste Leidenschaft, der sie alle Kräfte ihres Geistes, alle Regungen ihres Gemüthes widmen. —

Ich habe mich oben verpflichtet, Ihnen auch von dem *Domchore* und von der *Militärmusik* Prag's zu erzählen; ich will Ihnen aber nur gestehen, dass ich sie eigentlich blos der Vollständigkeit halber in jener Uebersicht aufführte. Ueber diese beiden Quellen der harmonischen Reichthümer der Böhmen kann ich kein besten Willen nichts sagen, aus dem einfachen Grunde, weil ich nichts davon weiss, und ich habe zur Zeit mir noch nicht die Schwäche abgewöhnen können, dass ich über Dinge, von denen ich nichts weiss, auch nichts schreiben mag. Trotz der wiederholten Einladungen *Skraup's* habe ich doch in Prag keine Kirche betreten. Da ich nun im Grunde sehr fromm bin, so muss dies irgend eine wichtige Ursache haben, auf die ich mich aber leider nicht besinnen kann. Was die Militärmusik betrifft, so kann ich zu Rechtfertigung meines Stillschweigens einen Umstand anführen: ich habe an einem Festtage, vom 12 bis 4 Uhr, die damals in Prag garnisonirende Regimentsmusik die österreichische Nationalhymne von *Haydn* spielen gehört. Dieser Gesang, voll rührender und patriarchalischer Majestät, ist doch so einfach, dass ich nach *dieser* Probe über die Geschicklichkeit der Ausführenden nicht urtheilen kann. *Richtig* spielten sie, was im Allgemeinen, namentlich aber bei der Militärmusik, selten genug ist. Auch weiss ich nicht, ob das fragliche Regiment aus eingeborenen Böhmen, oder ob es aus Oesterreichern im engeren Sinne, Ungarn, Italienern, Slowaken, Steiermärkern, Tirolern, Polen u. s. w. bestand. —

Unter den Prager Künstlern, die weder dem Theater, noch dem Konservatorium angehören, nenne ich insbesondere *Dreyschock*, *Pischeck* und den verehrungswürdigen *Tomaschek*. Die beiden Ersteren habe ich oftmals gehört, in Wien, in Pesth, in Frankfurt und anderwärts, niemals aber in Prag. Wie es scheint, sind sie bei ihrem ersten Erscheinen von ihren Landsleuten nicht zum Besten aufgenommen worden und haben sich daher entschlossen, ihr Talent nicht wieder der Würdigung oder Herabwürdigung der Böhmen auszusetzen. Keiner ist Prophet in seiner Heimath! Indessen fangen die Prager an, auf die bewundernden Aussprüche zu lauschen, wie sie ihnen tausendfach vom Auslande her zukommen: „*Dreyschock* ist ein bewundernswürdiger Pianist! *Pischeck* ist der erste Sänger Europa's!“ und sie ahnen bereits, dass sie doch wohl ungerecht gegen Beide gewesen sein dürften*).

Tomaschek ist ein in Böhmen und auch in Wien sehr bekannter und geschätzter Komponist. Ich habe in Prag einem Concerte beigewohnt, wo unter zweiunddreissig aufgeführten Musikstücken einunddreissig von seiner Komposition waren. Darunter machte man mich im Voraus auf eine neue Komposition des *Erlkönigs* aufmerksam, die von der *Schubert*'schen ganzlich verschieden war. Jemand verglich beide Werke mit einander, und meinte: wenn das *Schubert*'sche den wüthenden Galopp des Rosses in der Ballade so schon darstelle, so habe *Tomaschek* den friedlichen Passgang eines Pastoralkleppers nachgeahmt; darauf bemerkte ein Anderer: „Eben weil *Schubert* das unglückliche Pferd hat so toll galoppiren lassen, ist es steif geworden, und man muss es daher jetzt im Schritt führen.“ — *Tomaschek* schreibt seit mindestens dreissig Jahren; das Verzeichniss seiner Werke muss also sehr umfänglich sein.

Noch muss ich eine liebenswürdiger Künstlerin anführen, deren in Deutschland nur allzu seltenes Talent mir persönlich grosse Unterstützung gewährte. Ich meine Fräulein *Claudius*, eine Harfenspielerin ersten

*) Dass diese Aeusserung *Berlioz'* über das Verkennen jener beiden Künstler Seiten des Prager Publikums nicht ganz gegründet ist, beweisen die früheren Jahrgänge dieser Zeitung. Wir erwähnen nur folgende Stellen in Betreff *Dreyschock's* Jahrg. 1836, S. 27 fg., 345. Jahrg. 1838, S. 273, 277, 883, in Betreff *Pischeck's* Jahrg. 1844, S. 855.

Ranges, tüchtig musikalisch und die beste Schülerin von *Parish-Alvars*. Sie besitzt ausserdem eine treffliche Stimme und führt oftmals in der Sophienakademie, deren Mitglied sie ist, Solosachen mit grossem Erfolg aus. —

Was soll ich Ihnen endlich vom *Publikum* sagen? Man erzählt, *Ludwig XIV.* habe zu *Boileau*, dem er wegen seiner Verse über den Rheinübergang etwas Schmeichelhaftes sagen wollte, geäussert: „Ich würde Sie sehr loben, wenn Sie mich nicht so sehr gelobt hätten.“ Ich befinde mich in einer ähnlichen Verlegenheit. Ich möchte dem Prager Publikum grosse Lobsprüche über seinen Scharfsinn, seine rasche Auffassung, seine Empfänglichkeit machen, wenn es mich nicht so gut aufgenommen hätte. So viel indessen darf ich sagen (denn es ist notorisch), dass die Böhmen im Allgemeinen die besten Musiker Europa's sind und dass wahre Liebe, ächtes Gefühl für Musik bei ihnen in allen Klassen der Gesellschaft verbreitet ist. Selbst Landleute kamen nach Prag in meine Conzerte, und aus den Aeusserungen einer eigenthumlichen Naivetät bei den unerwartetsten Effekten durfte ich schliessen, dass sie mein Streben erkannten und dass ihr Gedächtniss ihnen Vergleichungen zwischen Alt und Neu, zwischen Gut und Schlecht an die Hand gab. Sie werden, lieber Freund, nicht verlangen, dass ich Ihnen meine Ansichten über das Publikum im Allgemeinen auftische — dies vielgestaltige, gerechte oder ungerechte, vernünftige oder närrische, naive oder boshafte, begeisterte oder spöttische Wesen, jetzt so leicht zu entflammen und dann so widerspänstig. *Voltaire* selbst hat hierbei seine Ironie aufgegeben; nachdem er gefragt hatte: „wie viel braucht man Narren, um ein Publikum daraus zu machen?“ hat er sich am Ende seiner Laufbahn von eben diesen Narren im Théâtre français krönen lassen, ganz beglückt durch ihre Huldigungen. Brechen wir also hier ab, und lassen wir das Publikum sein was es ist, ein stets mehr oder minder aufgeregtes Meer, dessen gleichgiltige Ruhe der Künstler tausendmal mehr zu fürchten hat, als seine Stürme.

Ich habe in Prag sechs Conzerte gegeben, theils im Theater, theils im Saale der Sophienakademie. Im letzten hatte ich die Freude, *Liszt* zum ersten Male meine Symphonie *Romeo und Julie* vorzuführen. Man kannte in Prag bereits mehrere Bruchstücke dieses Werkes, ohne dass es jedoch darüber zu einer heftigen Polemik gekommen war, vielleicht blos deshalb, weil Letzteres in Wien stattgefunden hatte; denn zwischen beiden Städten besteht in musikalischer Hinsicht eine unbestreitbare Nebenbuhlerschaft. Die Ausführung der Gesänge war trefflich und grossartig, bis auf einen einzigen Unfall. Die junge Dame, welcher die Altpartie übertragen war, hatte noch niemals öffentlich gesungen. Trotz ihrer Befangenheit ging Alles ganz schön, so lange sie sich von anderen Stimmen oder von den Instrumenten unterstützt fühlte. Aber bei den Worten im Prolog:

> Le jeune Roméo, plaignant sa destinée,
> Vient tristement errer à l'entour du palais,

(ein Solo ohne alle Begleitung), fing die Stimme an zu zittern und sank dergestalt herab, dass sie am Ende der Periode, wo die Harfe mit dem Akkord E dur eintritt, auf einem unbekannten Tongebiete anlangte, $1^1/_2$ Ton tiefer als *E*. Fräulein *Claudius*, die neben meinem Pulte sass, wagte nicht, ihre Saiten zu berühren; nach einem Augenblicke des Zögerns fragte sie leise: „Soll ich *E* angeben?“ — „Gewiss! wir müssen hier herauskommen.“ Und der unerbittliche Akkord fuhr zischend heraus, wie wenn man geschmolzenes Blei aus einem Löffel in kaltes Wasser giesst. Die arme Sängerin fiel fast in Ohnmacht, als sie sich so gewaltsam auf den rechten Weg zurückgeführt sah, und da sie nicht Französisch verstand, so konnte ich nicht einmal meine Beredsamkeit anwenden, um sie wieder zu beruhigen. Indessen fasste sie sich und sang das Folgende untadelhaft richtig. *Strakaty* sang den Pater Lorenzo ausgezeichnet, im Finale mit wahrhafter Würde und Begeisterung. Mehrere Stücke mussten wiederholt werden; als das Publikum wiederum eines zum zweiten Male verlangte, beschworen mich die Musiker, es nicht zu wiederholen: es war schon spät, und um sieben Uhr mussten sie in der Oper sein. Der Ruf da Capo liess nicht nach; da zog Herr *Mildner* seine Uhr und hielt sie dem Publikum entgegen: man verstand ihn, und wir waren gerettet. Am Schlusse des Conzertes hat ich *Liszt*, den Sängern in meinem Namen für die Ausdauer zu danken, womit sie sich drei Wochen lang den anstrengenden Proben unterzogen hatten; ehe er aber seinen Auftrag ausführen konnte, kamen mehrere der Sänger zu ihm: er sollte mir in ihrem Namen für das Vergnügen danken, das ich ihnen durch die anvertraute Ausführung der Gesänge gemacht, und mir ihre Freude darüber bezeugen, dass ich mit ihnen zufrieden sei. Es war dies einer von den schönen Tagen meines Lebens, wie ich deren nicht viel zähle.

In Wien hatten mir Künstler und Kunstfreunde einen silbernen Taktirstab verehrt; in Prag überreichte man mir bei einem Abendessen einen silbernen Pokal. *Liszt* hielt bei dem ersten Trinkspruch eine wenigstens viertelstündige Anrede an mich mit einer Wärme, einem Reichthume von Ideen, einer Wahl des Ausdruckes, die mich auf's Tiefste ergriff. Unglücklicher Weise trank er ebenso wacker, als er sprach; der malitiöse Becher spendete so reichliche Ströme Champagner's, dass *Liszt's* ganze Beredsamkeit Schiffbruch litt. *Belloni* und ich, wir waren noch um zwei Uhr des Nachts auf der Strasse, um ihn zu bereden, dass er nur bis morgen warte, um sich, wie er durchaus verlangte, mit einem Böhmen, der besser getrunken hatte als er, auf Pistolen zu schlagen. Des Morgens waren wir nicht ohne Sorge um *Liszt*, dessen Conzert des Mittags stattfinden sollte. Um elf und ein halb Uhr schlief er noch; endlich weckt man ihn, er steigt in den Wagen, er tritt in den Saal, ein Beifallsdonner empfängt ihn, und er spielt, wie er, glaub' ich, in seinem ganzen Leben nicht gespielt hat. Es gibt noch einen Gott für Pianisten. —

Leben Sie wohl! Ich glaube, ich habe Ihnen genug geschrieben; und doch habe ich bei Weitem nicht alle die Sehnsucht ausgedrückt, die ich für Prag und

seine Bewohner empfinde. Aber Sie wissen, ich habe für die Musik eine ernste Leidenschaft, und darnach mögen Sie beurtheilen, ob ich die Böhmen liebe. O Praga, quando te adspiciam! *Hektor Berlioz.*

Nachrichten.

Hamburg. (Septemberbericht.) Ist es an und für sich eine bekannte Sache, dass seit einem paar Decennien hier bei uns zu Lande Jahr aus Jahr ein mindestens ebenso viel, vielleicht noch mehr Musik gemacht wird, als an irgend einem Orte der übrigen sogenannten kultivirten Welt, so ist es dagegen ebenso bekannt und gegründet, dass es dafür mit der Aufrichtigkeit des Genusses, mit dem Erkennen dessen, was in der Kunst wahrhaft schön und gediegen, überhaupt mit dem ernsten Sinne für dieselbe im Allgemeinen um so bedenklicher aussieht. Würde es sich der Mühe verlohnen, wäre Hoffnung vorhanden, in diese eben nicht erfreulichen Zustände einigen Wandel dadurch zu bringen, so liesse sich über die nahe liegenden Ursachen derselben Manches mittheilen, aber es möchte vergebens sein, und deshalb wollen wir uns, hier wenigstens, auch nicht weiter damit befassen. Der Hamburger besitzt in musikalischer Hinsicht viel, theils wirkliche, theils mit absichtlicher Aufgebung des Besseren, affektirte Aehnlichkeit mit seinem maritimen Nachbar, dem Engländer, bei dem die Musik auch gerade nur den Platz einnimmt, welchen die übrigen obenanstehenden materiellen Bedürfnisse, Beschäftigungen und Genüsse ihr nothdürftig einräumen, kann aber demungeachtet sich auf einige kleine Separatvorzüge etwas zu Gute thun. Denn während z. B. das mächtige Albion überhaupt nur drei berühmte musikalische Genie's sein eigen nennt, von denen aber zwei*) keine Briten, der dritte**) kein Komponist war, obgleich er den *Mozart* verbesserte, zählt unsere freie und Hansestadt in diesem Augenblicke mindestens ein Schock in ihren Mauern, meist lauter ächte „Hamburger Kinder", wenn gleich gerade nicht berühmt. Doch das macht nichts zur Sache. Haben sie doch bei der hiesigen diesjährigen grossen musikalischen Preiskonkurrenz, bei der es galt, aus dem Windei eines poetischen Fabrikartikels eine teutonische Marseillaise auszubrüten, wacker mit auf dem Neste gesessen. Dass nichts herausgekrochen, daran sind die Herren muthmaasslich eben so unschuldig, wie das Comite der zum Schiedsspruche zusammengetrommelten Preisrichter, das von sämmtlichen, aus allen Ecken und Enden eingelaufenen Konkurrenzkompositionen keine einzige des Preises als würdig anerkennen wollte. Denn die Zeit für deutsche Marseillaisen ist Gottlob vorüber, rectius vielleicht, noch nicht erschienen, und wird einmal etwas der Art für Deutschland nothwendig, nun so kommt es auch von selbst, ohne Preisausschreiben und Preisrichter. A propos der Unschuld dieser Herren: haben sie doch einmal, vor vier oder fünf Jahren nämlich, den seligen *Beethoven* richtig preisgekrönt, ohne es zu wissen und zu wollen. Freilich hatte der Alte sich den Spass erlaubt, incognito sich in eine Klaviersonate als Mitkonkurrent einzuschleichen, und so wurde er gekrönt noch nach seinem Tode, obendrein hier in Hamburg, wovon ihm im Leben wohl nicht geträumt haben mag. Unter anderem Namen freilich, doch das ist seine Schuld, warum blieb er incognito.

Aber zu etwas Anderem.

Unsere Konzert-, Musik- und Dilettantenvereine rüsten sich bereits für die kommende Saison. Ob aber alle von denen, die mit dem abgewichenen Winter sich beurlaubten, wieder antreten werden, steht dahin; ein oder der andere, schon früher gebrechliche oder kränkelnde dürfte wohl wegen eingetretener Altersschwäche sich nicht wieder auf den Platz wagen. Nächstens mehr darüber und Spezielleres.

Von Konzerten ist nichts zu berichten, aus dem einfachen Grunde, weil im Laufe des abgewichenen Monats keine stattgefunden. Die Virtuosen sind kopfscheu geworden, im Allgemeinen auch nachgerade ziemlich usirt, wie denn überhaupt das Virtuosenthum in seiner jetzigen Gestalt — auch abgesehen davon, dass die Theilnahme an demselben durch die anderweitigen Tagesinteressen zum grossen Theile absorbirt wird — ziemlich im Abnehmen begriffen zu sein scheint.

Gungl indessen ist hier angelangt, und gibt, ohne übrigens Aufsehen zu erregen, sechs Konzerte in seiner Weise; wie es heisst, wird er mit seiner Gesellschaft von hier nach Nordamerika gehen, um den Yankee's deutsche Walzermusik beizubringen. Fiat. Wir wollen seinen, weniger aber noch den Verdiensten seiner Vorgänger um die Ausbildung der Tanz- und Gartenmusik keineswegs zu nahe treten; aber so gut wie an anderen grösseren Musikplätzen finden sich auch hier bei uns, und zwar mindestens ein halbes Dutzend grössere Orchester, die auf Sachen der Art so gut eingeübt sind, dass weder ein Wiener, noch irgend ein anderes ihnen und somit auch dem Publikum in dieser Beziehung etwas Neues vorführen könnte. Und etwas Neues. Absonderliches musste es denn doch schon sein, wenn das Interesse erregt werden soll, um so mehr, als gerade hier in Hamburg die Empfänglichkeit für die Kunst sich meistentheils nur im Haschen nach neuen Erscheinungen kundgibt, nach „Ereignissen", wie es in der überschwänglichen Sprache der modernen Kunstkritik, oder was dafür gelten will, zu heissen pflegt.

Ein solches Ereigniss für die Theaterbesucher ist denn nun glücklicher Weise *Pischeck*, der von Stuttgart wieder zurückgekehrt ist, um der Hamburger Herz und Gemüth zu restauriren. Aber *Pischeck's* Leistungen stehen höher. Während der ersten Hälfte des Septembermonats dominirte übrigens Terpsichore ausschliesslich die Bretter durch ihre Stellvertreterinnen *Lucile Grahn* und *Fanny Elsler*. Alles Uebrige hatte in dieser Zeit gute Wege. Oper wie rezitirendes Schauspiel. Nur *Glister's* Adlershorst wurde nach langer Ruhe wieder vorgeführt, und zwar rasch dreimal hinter einander. Früher eine, wenn auch nicht gerade wegen hervorra-

*) *Händel*, Dr. *Pepusch*.
**) Mr. *Bishop*.

gender Klassicität, doch wegen ihres überall recht interessanten, manchmal sogar sehr effektvollen Inhaltes oft und ungemein gern gesehene Oper, schien sie für diesmal doch eben nicht recht ansprechen zu wollen. Wenigstens war das Haus, namentlich bei den Wiederholungen, nur schwach besetzt. Ein Theil der Veranlassung hierzu mochte wohl in der Darstellung liegen, die zwar den rühmlichsten Fleiss sämmtlicher Betheiligten nicht verkennen liess, demungeachtet aber den früheren bedeutend nachstand, was auch nicht gut anders sein konnte, weil z. B. schon die in Händen des Fraulein *Michalesi* befindliche Partie der Rosa den Mitteln dieser Sangerin nicht vollkommen anpassend ist, und die Ausführung zu sehr die Mühe verrieth, welche Fraul. *Michalesi*, ihres sonstigen Talentes und ihrer anerkennungswerthen künstlerischen Bestrebungen unerachtet, nothgedrungen darauf verwenden musste. Eben so war Herrn *Clement's* dürftiges Spiel für die Partie des Richard nicht ausreichend. Im Uebrigen wurde freilich viel Gutes geleistet, und namentlich bildeten die Herren *Kaps*, *Bost* und *Dalle Aste* im Vereine mit Frau *Fischer* ein achtungswerthes, in den komischen Partieen höchst wirksames Ensemble.

Um nun wieder auf das Gastspiel des Herrn *Pischeck* zurückzukommen, so traf dieser um die Mitte des Septembermonats hier wieder ein. Sein Gesang, gemüth- und gefühlvoll, ist für den Vortrag des deutschen Liedes wie geschaffen. Der lyrische und elegische Ausdruck ist sein eigentliches Element; im heroischen macht sich zuweilen ein Anhauch unzeitiger Sentimentalität und Süsslichkeit bemerkbar. Seine Mittel, so weit sie reichen, wie insbesondere die künstlerische Verwendung derselben, sind untadelhaft; namentlich ist sein Piano so ausgezeichnet, wie je eines nur sein kann; der Sänger weiss sich aber auch etwas damit und lässt so leicht keine nur einigermaassen passende Gelegenheit zur Anwendung desselben unbenutzt. Die diesmaligen Wiederholungen der bei seiner ersten Anwesenheit vorgeführten, bereits im vorigen Berichte besprochenen Leistungen als Jäger in *Kreutzer's* Nachtlager, Figaro im Barbier von Sevilla, Zampa, geben keine Veranlassung zu besonderen Bemerkungen und konnen deshalb unberührt bleiben. *Pischeck's* Figaro, so vortrefflich er ihn auch singt, dürfte doch nicht eigentlich zu seinen Glanzpartieen zu rechnen sein, auch sein Don Juan nicht, wie er ihn am 18. September uns darstellte, in welcher Rolle die dem Sänger innewohnende hohe Kunst des Gesanges an und für sich nicht den hier sich bemerkbar machenden Mangel an kecker *verve* des Ausdrucks und chevaleresker Frivolität des Spiels, wie Beides zur vollkommenen Darstellung gerade dieses Charakters unumganglich erforderlich ist, ersetzen konnte. Ein Don Juan mit einem Anfluge von Sentimentalität oder gar von deutscher Gemüthlichkeit ist keiner. Fräul. *Michalesi*, welche in dieser Oper die Elvira sang, scheint in den Fehler so vieler Besitzerinnen tiefer Stimmen verfallen zu wollen: Forcirung der Höhe. Wenigstens ist die genannte Partie keine bequeme für ihre Stimmlage, und daher unter diesen Umständen zugleich eine unbequeme für den Zuhörer, der die darauf verwendete Mühe mitfühlt und fortwährend in Angst schwebt, es möge einmal einer der hohen Töne abbrechen. Ein Herr *Becker* — das Woher? unbekannt, thut auch nichts zur Sache — versuchte, ob als Gast, Debutant, engagirtes Mitglied, ebenfalls unbekannt, also ein gewisser Herr *Becker* versuchte, uns eine Art Leporello vorzuführen, es blieb aber beim Versuche. Unser bisheriger Leporello, Herr *Bost*, ist freilich auch nicht gerade im vollständigen Besitze all' des Zeuges, was zur Darstellung dieser Rolle gehören mag, kann aber mit jenem Herrn nicht füglich zusammengestellt werden. Dagegen fand eine neue Zerline durch ihr wackeres, naives und degagirtes Spiel, verbunden mit gut geschultem Gesange, allgemeine und wohlverdiente Anerkennung. Fraulein *Nier*, so heisst die junge Anfängerin, ist im Besitze einer hübschen frischen Stimme und dürfte nach dem, was sie in der genannten Partie geleistet, zu guten Erwartungen berechtigen.

Die von Herrn *Pischeck* bei seinem Auftreten als Einlagen in die Opernpartieen oder als selbständige Vorträge gesungenen Lieder erfreuen sich unter allen seinen Leistungen vorzugsweise der beifälligsten Aufnahme. So namentlich *Höltze's* „Glockengeläute" und *Reissiger's* „Heimath", die bei der Aufführung von Figaro's Hochzeit, wo sie im dritten Akte mit eingelegt wurden, einen solchen Beifallssturm zu Wege brachten, dass der Sänger sich veranlasst fand, ein drittes hinzuzufügen: *Speier's* Lied: Mein Herz ist am Rhein. An dem der ebenerwähnten Vorstellung vorhergehenden Abende sang Herr *Pischeck* nach dem Schauspiele einige schon bei seinem ersten Hiersein vorgetragene Pieces: *Lindpaintner's* „Fahnenwacht", *Kreutzer's* „guter Kamerad" und mehrere andere, die Gelegenheit zum Vollen darboten, dem wackeren Sänger die grösstmögliche Anerkennung zu Theil werden zu lassen.

Bis jetzt ist Herr *Pischeck* in sechs Rollen aufgetreten, wird sein Gastspiel aber noch eine geraume Weile fortsetzen.

Schliesslich ist noch zu erwähnen, dass dem Vernehmen nach in kürzester Frist *Benedict's* Oper: „Der Alte vom Berge" und „Prinz Eugen" zur Aufführung kommen werden. —

Leipzig, 1848. — Drittes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 19. Oktober. — Ouverture zum Freischütz von *C. M. v. Weber*. — Recitativ und Arie aus Figaro's Hochzeit von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Auguste Marpurg* vom Stadttheater zu Königsberg. — Conzert für die Violine von *L. van Beethoven*, gespielt von Herrn *Joseph Joachim* (Mitglied des Orchesters). — Finale des ersten Aktes aus der Oper: Zemire und Azor von *L. Spohr*, ausgeführt von den Damen *Auguste Marpurg*, *Minna Marpurg*, *Stark* und den Herren *Widemann* und *Behr*. — Symphonie, nach *Goethe's* Gedicht: „Verschiedene Empfindungen an einem Platze", komponirt von *Ferdinand David*. (Neu, Manuscript.)

Der Freischütz-Ouverture widerfuhr heute das Unglück, wiederholt werden zu müssen. Nicht, weil sie

von dem Orchester schlecht, sondern weil sie ausgezeichnet gut ausgeführt worden war. Und das nenne ich ein Unglück. Dasselbe Gericht, wie schmackhaft es auch sei, unmittelbar noch einmal vorgesetzt, kann von den Gästen wohl zum zweiten Male verzehrt, aber nicht zum zweiten Male genossen werden.

„Und Susanne kommt nicht! Ach! was heisst das?" So war das Publikum bereits im nächst vorhergegangenen Conzerte des Herrn *Kontski* von einer anderen Gräfin gefragt worden. Dies ist auch eine zu nahe Wiederholung, die ebenfalls vermieden werden sollte. Fräul. *Auguste Marpurg*, welche heute diese Arie sang, hat keine aussergewöhnlichen Stimm- und Vortragsmittel zu verwenden, aber sie gebraucht, was Gott ihr gegeben, bescheiden und natürlich und zeigt gesunden Kunstsinn. Ihre Leistung wurde beifällig aufgenommen.

Das Violinconzert von *Beethoven* ist eine unter der strengsten Aufsicht der vormärzlichen österreichischen Polizei geschriebene Komposition. Natürlich fehlt ihr der Ausdruck der Jahrzahl 1848 gänzlich. Keine tumultuarische Volks-, nur eine schöne Tonversammlung gewahrt man; keine Klänge eingeworfener Fenster, sondern blose Kunstklänge lassen sich hören. Und von der unmittelbaren musikalischen Errungenschaft unserer Zeit, dem auffallendsten Fortschritte dieses Jahres, von jener neuen Kunstgattung, der Katzenmusik, ist keine Spur zu entdecken. Auch Herr *Joachim* spielte das Conzert, wie früher, blos gut künstlerisch. Dennoch wurde er von einem Theile des Publikums empfangen, und sein Spiel vom ganzen Publikum nach jedem Satze mit rauschendem Beifalle aufgenommen. Die Kunst scheint ihren eigenen, etwas hartnäckigen Kopf gegenüber den Forderungen der Neukritik forthehalten zu wollen. Von den Künstlern und dem Publikum weiss man's gewiss. — Das Finale aus Zemire und Azor von *Spohr* wurde von dem Orchester, den Damen *Auguste Marpurg*, *Minna Marpurg*, *Stark* und den Herren *Widemann* und *Behr* wacker ausgeführt und mit Beifall aufgenommen.

Der zweite Theil des Conzerts brachte eine neue Symphonie unseres verdienten Conzertmeisters *Ferdinand David*, nach *Goethe's* Gedicht: „Verschiedene Empfindungen an einem Platze" komponirt.

Je mehr die Kritiker gegen die Programmmusik eifern, desto mehr wenden sich ihr die Künstler zu! — Gewiss ist, dass die Empfindungen, welche in den vier Strophen dieses Gedichts liegen, wie zur poetischen Unterlage der vier Sätze einer Symphonie geschaffen sind:

Ich hab' ihn gesehen!
Wie ist mir geschehen?
O himmlischer Blick!
Er kommt mir entgegen,
Ich weiche verlegen,
Ich schwanke zurück.
Ich irre, ich träume,
Ihr Felsen, ihr Bäume,
Verbergt meine Freude,
Verbergt mein Glück!

Welch' süsser Aufruhr, welch' seliges Wogen der himmlischesten Empfindungen, aus einer zarten Mädchenbrust hervorquellend, liegt in dieser Wortskizze für den Tonmaler angedeutet! Darauf in der zweiten Strophe ähnliche Empfindungen, aber von einem kräftigen Jüngling ausgesprochen. Sodann in der dritten: der Schmachtende. Und endlich für das Finale: der heitere Jäger. In der That, eine schöne Aufgabe, aber auch eine schwere! Kann man nun wohl nicht sagen, dass der Komponist sie in ihrer tiefsten poetischen Fülle ergriffen und in Tönen ausgeprägt, so hat er doch jedenfalls ein bedeutendes Talent für diese höchste Gattung der Instrumentalmusik bekundet. Die Gedanken haben, wenn nicht immer hervorstechende Eigenthümlichkeit, doch Schwung und Wärme, die Form ist sicher und abgerundet, die Instrumentation interessant, frisch und farbenreich. Am Besten scheint mir, in Hinsicht auf die poetische Unterlage, das Andante, die Empfindungen des Schmachtenden durch eine vorherschende Melodie der Viole ausdrückend, gerathen zu sein. Das Publikum nahm alle Sätze des verdienstvollen Werkes beifällig auf.

Recensionen.

1. *A. Dresel*: Sendschreiben an einen Freund über den jetzt von so manchen Seiten her verlangten rhythmischen und schnelleren Choralgesang in den protestantischen Kirchen. Lemgo und Detmold, *Meier*'sche Hofbuchhandlung. 1848.
2. *G. Fr. Heinisch*: Der Gemeindegesang in der evangelischen Kirche von der Zeit der Reformation bis auf unsere Tage. Eine Kritik des rhythmischen Chorals, wie er in unseren evangelischen Kirche- und Schulen eingeführt werden soll. Baireuth, Verlag der *Buchner*'schen Buchhandlung. 1848.

Angezeigt von *G. Nauenburg*.

Bekanntlich gab unterm 1. April 1846 das königl. baier. Oberkonsistorium zwölf „rectificirte Choräle" heraus, um sie in Schulen und Kirchen einzuführen. Es sollte damit der Versuch gemacht werden, in den einzelnen Gemeinden *Einheit* des Kirchengesanges in melodischer und harmonischer Hinsicht, und zwar durch Herstellung der ursprünglichen Form der Choräle zu bewirken. Theils die Wichtigkeit der Sache selbst, theils das Unerwartete und Unvorbereitete ihres Auftretens, theils die hier und da laut gewordenen Einwendungen, Klagen, Anklagen und Beschwerden machten eine gemeinschaftliche Besprechung des Gegenstandes in Pastoralkonferenzen wünschenswerth; von verschiedenen Seiten her ist der quaest. Gegenstand auch schriftlich in Erwägung gezogen und die beiden oben genannten Verf. fühlten sich veranlasst, die Literatur über den jedenfalls wichtigen Gegenstand zu vermehren. Hätte man von vorn herein die Begriffe „*rhythmisch*" und „*taktisch*" streng geschieden, hätte man den historischen Hintergrund nicht verloren und die vorhandenen Geschichtszeugnisse nicht geradezu ignorirt: man wäre sicherlich längst schon zu einer erwünschten Entscheidung in der Sache gekommen; ja noch mehr — für den Vorurtheilsfreien und Unbefangenen liegt die Sache langst klar zu Tage.

Der würdige Verf. des Sendschreibens (Seminarinspektor zu Detmold) redet der angeregten Choralreform nicht unbedingt das Wort (S. 1), gesteht aber ein, dass der jetzige Choralgesang, wie er in den meisten Kirchen noch gehört wird, an gar mancherlei Gebrechen leidet, und gibt nun aus seiner langjährigen Erfahrung praktisch bewährte Mittel an, wie diese Gebrechen abgestellt werden könnten. Das Sendschreiben ist im gemüthlichen Tone gehalten, zeugt von Hingebung an die Sache, ohne dieselbe gerade von allen Seiten zu beleuchten. Eine entschiedenere Stellung nimmt der zweite Verf. *G. Fr. Heinisch* ein; er steht auf historischem Boden, verlässt diesen nicht und überschaut mit scharfem Blicke und kritischem Geiste das vor ihm liegende Gebiet. Im Wesentlichen treffen wir im Resultate, wie ich dieses bereits anderwärts an *Kraussold's* Schrift vom alten protestantischen Choral etc. nachgewiesen habe, zusammen. Die Abhandlung des Herrn *Heinisch* ist *gegen* die Einführung der rhythmischen (taktischen) Choräle gerichtet, wie sie nämlich die baier. Oberbehörde vorschreibt und wie sie namentlich Dr. *Wiener* u. A. haben wollen. Nachdem in der Einleitung der Begriff „Rhythmus" festgestellt und kürzlich nachgewiesen ist, dass auch unser bisheriger Kirchengemeindegesang ein rhythmischer genannt werden müsse, redet sie 1) von den ursprünglichen Melodieen unserer Kirchenlieder, 2) von den Veränderungen, die schon im ersten Jahrhunderte der Reformation mit den Kirchenmelodieen vorgenommen wurden, und von dem damaligen Tonsatze, 3) von dem Gemeindegesange in der evangel. Kirche im 16. Jahrhunderte, 4) von der Berechtigung *Seb. Bach's* und seiner Vorgänger und Zeitgenossen, die Melodieen der Choräle auch für den Kunstgesang so zu setzen, wie sie von den Gemeinden gesungen wurden, 5) von dem rhythmischen Gesange, wie er in den vom k. protestant. Oberkonsistorium vorgeschriebenen Chorälen enthalten ist und wie ihn Dr. *Wiener* u. A. haben wollen, 6) von Dr. *Wiener's* musikalischer Rechtfertigung der Einführung dieses Gesanges, und 7) von dessen kirchlichen Erwägungen. — Eine ausführliche Kritik der einzelnen Abschnitte kann hier um so mehr unterbleiben, da das aus den einzelnen Untersuchungen gewonnene Resultat weder historisch noch kritisch wird angetastet werden können. Im Allgemeinen und *Wesentlichen* läuft doch der ganze Streit auf folgende Punkte hinaus: die Verfechter des k. baier. Oberkonsistoriums (wie z. B. *Kraussold* u. A.) sagen nämlich: „die Choralmelodieen sind theils schon vorhandene Gesänge gewesen, welchen ein Lied angepasst wurde; oder sie sind zu einem vorhandenen Liede erst komponirt. Im ersten Falle wurde der im Volke lebende Gesang in Noten ausgedrückt, im zweiten wurden die Noten gegeben, *damit darnach* gesungen wurde. „*In beiden Fällen wurde so gesungen, wie die Noten lauteten, und es lauteten die Noten gerade so, wie gesungen wurde.*" (!) Hier verlieren diese übereifrigen Verfechter ganz offenbar den historischen Hintergrund, hier identifiziren sie ganz fälschlich den geübten *Schul-* und *Kirchenchor* mit dem *Gemeindechore*. *Heinisch* und seine Mitkämpfer sind hier sonder Zweifel im Rechte, und schon *Fink* hat es vor Jahren klar und wahr ausgesprochen: „Was man auch immerhin für das angeblich Taktmässige und Kunstvolle des *Gemeinde*gesanges älterer Zeiten vorbringen mag, es verdient nicht die geringste Beachtung!" — Denn die vorhandenen Geschichtszeugnisse können nun und nimmermehr wegdemonstrirt werden. Wirft man einen Blick auf die ältesten Choralbücher, und namentlich auf die Vorreden zu diesen Choralbüchern, so stellt sich als Resultat klar heraus, dass der *Gemeinde*gesang zu keiner Zeit die hohe Vortrefflichkeit und künstlerische Würdigkeit gehabt hat, welche man jetzt vielfach auf Kosten der heutigen Zeit herausdemonstriren will; die harmonisirten Choräle der früheren Zeit waren zunächst nur für die *wohlgeübten* Schul- und Kirchenchöre an's Licht gestellt; in diesen so segensreichen Instituten, die leider in vielen Städten in einen beklagenswerthen Verfall gerathen sind, mögen allerdings die Choräle so ausgeführt worden sein, wie sie punktirt sind, d. h. harmonisch und taktisch richtig; die eigentlichen *Gemeinden* aber sangen sicherlich einstimmig und wie noch heute, mehr oder weniger rhythmisch; im *strengen Takte* aber und *harmonisch richtig* oder gar *ästhetisch schön* kann der Choral von *keiner* Gemeinde ausgeführt worden sein, weil ja stets nur überall die gemischte *Gemeindemasse* bisher wenigstens nicht im Besitze einer gründlichen Gesangbeschulung gewesen ist; zudem wird wohl in keiner Gemeinde eine *verhältnissmässige* Besetzung der einzelnen Harmoniestimmen realisirt werden können. Zur näheren Begründung der hier gegebenen Darstellung mögen wenigstens einige geschichtliche Notizen in Erinnerung gebracht werden: *N. Hermann* († 1561) sagt: „Wenn ich zurückdenke, wie es in meiner Jugend vor 50 Jahren und zuvor mit dem Gesange in den Kirchen und Schulen gestanden, *so stehen mir die Haare zu Berge und schauert mir die Haut!*" — *Luther* selbst schreibt in der Vorrede zu dem 1551 durch *Rhaven* herausgegebenen „Gesangbuchlein": „Dass diese Lieder deshalb in 4 Stimmen gebracht seien, dass sich die *Jugend* in deren Vortrage übe und hierdurch vom Vortrage von Buhliedern etc. abgebracht werde." — *H. Schütz* schreibt (1628): „Ich habe anstatt der Pausen mich der Strichlein am Ende eines Verslein bedient, weil doch in dergleichen *genere compositionis* die Pausen *nicht eigentlich observirt werden*, ja solche Melodieen *ohne Takt* auch viel anmuthiger nach Anleitung der Worte gesungen werden können." —

Von einer jetzt so oft getraumten „*Wiederherstellung* und *Wiedereinführung*" des alten Chorals der lutherischen Kirche in der heutigen protestant. Gemeinde kann nicht füglich die Rede sein, weil ja eben der Choral in harmonisch und taktisch-richtiger Form noch *niemals* in der *Gemeindemasse* existirte, und der Natur der Sache nach nicht existiren konnte, wie oben nachgewiesen ist. Jedenfalls wäre es aber aus mehrfachen Gründen sehr wünschenswerth, wenn sowohl in den besser zu organisirenden Schul- und Kirchenchören die Choräle harmonisch und taktisch richtig eingeübt und vorgetragen würden, wenn man die gleichmässige Lang-

weiligkeit des Gemeindezeitmaasses *hier höheren* Kunstforderungen unterordnete. Der poetische Gehalt des Textes und die Choralmelodie müssen hier in eine nähere *Wechselwirkung* treten. Das Wort soll ja den Ton *vergeistigen*, der Ton aber das Wort erwärmend *beseelen*; in dieser Beseelung der *Wort*sprache und in dieser Vergeistigung der *Ton*sprache besteht ja das eigenthümliche Wesen des eigentlichen Kunstgesanges. Die projektirte Reform des Kirchengesanges wird somit wieder beim Schul- und Kirchenchore beginnen müssen; nur durch diese Institute kann der Gemeindegesang reformirt werden. —

Feuilleton.

Die Königin von England hat dem Hofkapellmeister von *Lindpaintner* für die Ueberreichung seines Oratoriums „Abraham" die goldene Civilverdienstmedaille verliehen.

Das Wiener Konservatorium der Musik scheint nun definitiv vernichtet zu sein. Bereits im Mai d. J. wurde dem gesammten Lehrerpersonal gekündigt und die Anstalt dadurch faktisch aufgelöst. Der leitende Ausschuss hatte damals die Hoffnung ausgesprochen, vielleicht im Oktober die Wiedereröffnung bewerkstelligen zu können; es ist aber, wie sich jetzt gezeigt hat, nicht das Mindeste in der Sache geschehen. Sämmtliche Professoren haben nun in einer Bittschrift erklärt, sie wollten den nächsten Jahreskursus 1848/1849 unentgeltlich halten; die Schüler ihrerseits leisten in einer ähnlichen Bittschrift auf die Stipendien, welche der Fürst *Lobkowitz* jährlich auf 500 Fl. festgesetzt hat, zu Gunsten der Anstalt Verzicht. Ob letztere dadurch gerettet wird, steht dahin. Sie wurde übrigens vor mehr als dreissig Jahren von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates gegründet, zählt gegenwärtig einen Direktor, 18 Professoren (mit 6000 Fl. RM. dotirt) und über 200 Schüler. Vom Staate erhielt sie eine jährl. Unterstützung von 3000 Fl.

Am 2. Oktober fand zu Kauth in Schlesien ein Gesangfest unter Leitung der Herren Musikdirektor *Siegert* und Kantor *Tschirch* Statt.

Am 7. Oktober unternahm der „Liederkranz"; ein Männergesangverein zu Johanngeorgenstadt im sächsischen Erzgebirge, im Verein mit mehreren anderen derartigen Gesellschaften eine Sängerfahrt nach Neudeck in Böhmen.

Am 16. Oktober, zur Nachfeier des Geburtstages des Königs von Preussen, in Halle grosses Concert, veranstaltet von *R. Franz*. Aufgeführt: Festouverture von *Rietz*; Fantasie für Pianoforte, komponirt und gespielt von *Liszt*; drei Lieder; gesungen von Frau *Livia Frege*; Fantasie für Pianoforte von *Liszt*; Symphonie in *F dur* (Nr. 8) von *Beethoven*.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

— *Ausschreibung.* —

An dem **Lyceum** und **Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines Lehrers für die oberen Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 4200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Kanzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 5. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsraths.

Wir haben das Eigenthumsrecht erworben von

Das Diamantkreuz, komische Oper in drei Akten. Text von *Th. Overskou*, komponirt von *Siegfried Saloman*.

Partitur, Klavierauszug sind im Stich, alle Arrangements, einzelne Nummern etc. werden vorbereitet.

Die Oper ist 5mal bei gedrängt vollem Hause unter enthusiastischem Beifalle gegeben. Alle Kritiken sind einstimmig in ihrem Lobe.

Bühnendirektionen haben sich franco an uns wegen Acquisition der Partitur und des Textbuchs (in welchem Saarirung deutlich vorgeschrieben) zu wenden.

Schuberth & Comp. in Hamburg.

Bei **Wilhelm Paul** in *Dresden* erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Violinen, Viola und Violoncello in Stimmen. Neue Ausgabe.
Heft 6. Subscriptionspreis 1 Thlr. (Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subscription an und geben ausführliche Anzeigen ein.)

Bei **R. Frantz** in *Halberstadt* ist so eben erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

CHORALBUCH

für

Organisten zum Gebrauche bei dem öffentlichen Gottesdienste,

enthaltend die gebräuchlichsten

der alten Kernmelodieen der evangelischen Kirche Deutschlands

mit ausgeschriebenen

Harmonieen, Vor- und Zwischenspielen

von

Kl. W. Frantz.

Quer royal 8. 26½ Bogen. 2 Thlr. 15 Sgr.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten November. **Nr. 44.** 1848.

Inhalt: Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers. — *Nachrichten.* Aus Kassel. Aus Strassburg. Aus Leipzig. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ketzerische Rhapsodieen eines musikalischen Skeptikers.

Rhapsodia V.

Die Litanei.

Während in den meisten Zweigen der Wissenschaft und Kunst ein fortwährendes, nach lieferer Erkenntniss ringendes tüchtiges Streben sich offenbart, ist die Klage über die zunehmenden Rückschritte in der Musik und über den durch den Tagesgeschmack hervorgerufenen jammervollen Zustand derselben von Tage zu Tage immer lauter und allgemeiner geworden, und die Gegründetheit derselben eine immer stärker gefühlte.

Worin mag die Ursache dieser Rückschritte zu suchen sein?

Unverkennbar hat unsere Zeit mehr oder weniger in fast allen Kunstgebieten, in keinem aber so vollkommen wie in der Musik, sich der Neigung zur sinnlichen Seite der Kunst dermassen hingegeben, dass das edlere Prinzip derselben, das geistige, dadurch fast gänzlich in den Hintergrund getreten ist. Folge dieser Neigung ist der moderne Kunstdilettantismus. Folge desselben wiederum oder vielmehr fast identisch mit demselben das Virtuosen- und Künstlerwesen, wie es sich in der Musik gegenwärtig offenbart.

Man missverstehe den Ausdruck nicht: ein ächter, unbefangener Dilettantismus, ich weiss es gar wohl, pflegt die Kunstblüten, wie sie ihm gerade zur Hand liegen und ohne grosse Anstrengung zu erreichen sind, harmlos zu pflücken, um sich an ihnen je nach dem Grade seiner subjektiven Empfänglichkeit und seines Verständnisses kindlich zu ergötzen. Wo aber der Dilettantismus diesen ihm mit vollem Rechte zukommenden Kreis seiner Geltung überschreiten, wo er, einen objektiven, zugleich absoluten Werth beanspruchend, sich an die Stelle der Kunst setzen, sie repräsentiren will, da mag ihm ein solches Bestreben vielleicht eine Weile bei Unkundigen gelingen, es mag der grosse Haufe, der ja nur auf Aeusserlichkeiten sieht, eben diesen oft genug nur im Individuellen ihre momentane Stütze findenden Aeusserlichkeiten seinen lauten Beifall zollen. Das Fehlen des intellektuellen Fonds, der geistigen Kraft, wird sich nichtsdestoweniger bald genug offenbaren und Langeweile an die Stelle des früheren vermeinten Genusses treten.

Ein solcher arroganter Dilettantismus, und weiter nichts, ist heutzutage der grosste Theil unseres Künstlerthums, vor Allem unseres Virtuosenwesens. Wir haben es erlebt und erleben es täglich, dass eine jedes sicheren Grundes entbehrende Licenz als das Höchste künstlerischer Freiheit, dass ungezügelte Regellosigkeit unter feierlichem literarischen Glockengeläute als ächtes wahres Genie proklamirt worden. Komponisten und Virtuosen aller Art ziehen es vor, durch bedachtsame Verehrung der neuesten Mode, wie ein bekannter musikalischer Schriftsteller es treffend bezeichnet, und umsichtige Mittelmässigkeit sich die Gunst der Menge zu erringen, wobei denn freilich die unter solchen Umständen nicht wohl zu unterdrückende Frage, ob das Lob vorlauter Mehrzahl auch das ehrenvollere sei, ob das Gewicht des Beifalles sich nach der Kopfzahl der Urtheilenden bestimmen lasse, Manchem allerdings ziemlich unbequem fallen dürfte.

Daher stehen denn auch Concert- und Opernmusik unserer Tage im Allgemeinen auf einer so niedrigen Stufe, dass der grössere Theil aller dahin einschlagenden Vorführungen nur durch den etwaigen ausseren Reiz der Neuheit für kurze Frist ein Interesse zu erregen im Stande ist und alsbald wieder in das Nichts der Vergessenheit zurücksinkt. Das Verdienst des modernen Virtuosenwesens besteht in der Hauptsache fast nur darin, eine mehr gaffen als hören wollende Menge durch Produktionen rein mechanischer Fertigkeit nicht etwa zu ergötzen, denn dazu sind, wenigstens im edleren Sinne des Ausdrucks, dergleichen Gaukeleien nicht geeignet, sondern höchstens ein paar Stundchen zu unterhalten, die Langeweile vertreiben zu helfen und, was die Hauptsache, Stoff zur Konversation zu liefern. Das ist Alles, genügt aber auch vollkommen, eben weil die Mehrzahl unserer Concert- und Operubesucher weder einen höheren Genuss und bleibenden Eindruck verlangt, noch auch desselben fähig ist. Daher ergehen unsere Virtuosen sich auch so gern darin, statt der Kunst Kunststücke, und zwar grosstentheils mittelst spezieller, der eigenen Individualität bestens entsprechender Ipse-fecit's zu produziren.

Eben so geht's mit dem Gros der Komponisten.

sondern auch überhaupt alles leisten sollen, was man vernünftigerweise nur verlangen kann. Hr. Tromlitz vorzüglich hat sich um die Verbesserung der Flöte viele Mühe gegeben, und in seinen bekannten Schriften sucht er die Unentbehrlichkeit der Flöten mit mehrern Klappen für einen Spieler von Geschmack und Gehör, insbesondere aber den Vorzug zu beweisen, welchen die von ihm selbst verfertigten Flöten mit 8 Klappen vor allen andern ähnlichen haben sollen. Es ist nun freylich nicht abzustreiten, dass diese Klappenflöten vor den alten, nur mit einer Klappe versehenen, sehr vieles voraus haben. Denn sie liefern wirklich fast alle bisherige falsche und matte Töne rein und hell, und geben daher manchen Passagen die gehörige Deutlichkeit und Kraft. Ob aber damit jedem Uebel abgeholfen, und eine Vollkommenheit erreicht sey, die dem Künstler und Liebhaber weiter nichts zu fordern übrig lässt, dies, dünkt mich, muss bey aller Achtung gegen die Verdienste verschiedener Künstler dennoch verneinend beantwortet werden. Ich will meine Gründe, warum ich nicht in jedes Lob über diese Klappenflöten einstimmen kann, anführen, vorher aber noch erinnern, dass ich, um einen bestimmten Gesichtspunkt zu haben, meine Bemerkungen vorzüglich in Rücksicht auf die Flöten des Hrn. Tromlitz mache. Diese sind mir am bekanntesten, und ihr Erfinder giebt sie für die vollkommensten aus (man sehe S. 7. Vorr. S. 5. u. 134. s. neuesten Werks über Flöten mit mehrern Klappen.)

1) Bey allen Klappen ist man zuweilen noch gezwungen, sich der gewöhnlichen Griffe, folglich einiger dumpfen und falschen Töne zu bedienen. Der Grund liegt darinne, dass der Finger, der in diesem Augenblicke die Klappe niederdrückt, sich nicht immer gehörig und geschwind genug zum Griff des unmittelbar darauf folgenden Tons fortbewegen, oder nach dem vorhergehenden Tone die Klappe nicht geschwind genug erreichen kann. Wenn z. B. d, f, as sowohl in der ein- als zweygestrichenen Oktave in zusammengeschleiften Noten gespielt werden sollen, so ist die as-Klappe nicht zu erreichen, ohne den Ton abzubrechen oder einen andern Zwischenton hören zu lassen. Die nämliche Bewandniss hat es, wenn man diese Noten abwärts (as, f, d,) machen soll. Ferner ist es, f, as, eben so wenig zu spielen, oder auch abwärts as, f, es. Hr. Tromlitz selbst scheint diesen Fehler S. 28. zu gestehen, und glaubt, der 6te Finger könnte im letzten Falle von der kleinen f-Klappe leicht auf es herunter rutschen. Ich lasse dies allenfalls im langsamen Tempo und bey ungebundenen Noten gelten; aber im entgegengesetzten Fall ist es schlechterdings unmöglich, ohne den Zwischenton e hören zu lassen. Hier muss man also die f-Klappe ungebraucht lassen, und dagegen den alten Griff nehmen, der den Ton nur schwach und falsch angiebt. — Auch bey einigen Trillern lassen sich die Klappen nicht brauchen, besonders in den höhern Tönen. Die Belege hierzu findet man unter No. 6.

Ein reines fis erhält man nur durch Oeffnung der f-Klappe. Will ich nun dis, fis, gis oder gis, fis, dis, machen, so kann ich die f-Klappe nicht zum fis öffnen. — Nach dem Griff des dreygestrichenen f, mit 1, 2, 5, 6, 7, b und gis-Klappe ist die Angabe des ein- und zwey-gestrichenen f, unmittelbar darauf unmöglich; folglich muss man sich hier wieder mit dem alten schwachen und falschen f behelfen, welches in diesem Falle um so elender lautet, da es mit ganzer Kraft ansprechen sollte. Oder, will man, um diesen Fehler zu vermeiden, das hohe f mit den alten Griffen nehmen, so ist es auf die eine Art mit 1, 2, 4, 7, mehrentheils sehr schwer herauszubringen, und auf die andere Art mit 1, 2, 4, 5, falsch. Umgekehrt ist der Sprung vom ein- und zweygestrichenen f, auf das dreygestrichene eben so unmöglich oder misslich.

die auf den Effekt hinarbeiten. Effekt, ein gewichtiges Wort! aber was bedeutet es heutzutage? Momentane Ueberrumpelung des grossen Haufens durch drastische Mittel, weiter Nichts! Uebrigens ist der Ausdruck Effekt denn doch nachgerade schon einigermassen anrüchig geworden.

Was die Theater, als sogenannte Kunstanstalten, anlangt, so ist diesen der Anschluss an den Geschmack und das Urtheil der grossen Menge meistentheils leitendes Prinzip. Dass von wahrem Kunststreben sonach die Rede nicht sein kann, versteht sich von selbst. Und in die Kirchenmusik, wenn sich überhaupt sagen lässt, dass wir noch eine solche besitzen, ist das heurige Unwesen mit allen seinen nachtheiligen Konsequenzen auch eingedrungen, in das Oratorium hat trivialer Opernstil Alles, was es nur an musikalischer Seichtigkeit, an Ungesundem und Verzerrtem gibt, mit einzuschwärzen gewusst. Nichtsdestoweniger wird auch hier Ueberspanntheit und Affenzerei von sogenannten Kunstkennern als Kunstemancipation gepriesen, und Licenzen, die den Stempel der Geistesarmuth sowohl wie der Tragheit im Studium an der Stirn tragen, sollen fur Riesenschritte, wie sie nur im Gebiete der modernen Tonkunst je gemacht werden können, gelten. Der Choral vollends ist durch Unfähigkeit und wissenschaftslose Arroganz auf eine ungemein niedere Stufe gesunken. Wie wenig Musiker gibt es, die ihn in seiner eigenthümlichen Würde zu behandeln wissen; wie wenig, die z. B., um nur Eines zu erwähnen, die herrlichen, so erhebenden, das innigste Kunstleben und die seelenvollste Tiefe des Gemuthes offenbarenden alten Kirchentonarten richtig zu würdigen, geschweige gehörig zu behandeln verstehen. Zeugniss: die taglich erscheinenden Choralbücher, in welchen die alten köstlichen Weisen durch tappisches Reduciren verflacht und verballhornt erscheinen.

Ueberhaupt hat sich im musikalischen Treiben der Jetztzeit mit vornehmthuender Bespöttelung aller Lehre und Theorie eine Art Praxis zu bilden gesucht, die weder Prinzip noch Ziel kennt. Arroganz der Geistesarmuth! Als ob nicht all' und jede gesunde Theorie sich auf das Naturgesetz stützte, wie denkende Köpfe es erforschten und erkannten. Als ob die Theorie denn etwas Anderes wäre, als gerade die Anweisung, wie das Naturgesetz zu erkennen und zu verwenden sei.

Eine ohne solche Kenntniss auftretende rohe Empirie aber ist noch weniger als Handwerk, sie ist Pfuscherei, zu deren eifrigsten Anhangern indess eine ziemliche Anzahl unserer applaudirenden*) Komponisten gehören, die besser thäten, so manche ihrer unreifen Produkte, die kaum als blose Schul- und Stilubungen passiren können, ruhig im Pulte der Vergessenheit zu übergeben, als vor Erreichung dieses Ziels erst noch Verleger und Publikum damit zu inkommodiren. Der blos ausübende Musiker aber, der Virtuose, der, wie es meistentheils der Fall ist, einzig und allein in vollendeter Ausbildung der Instrumentaltechnik, in lediglich mechanischer Fertigkeit das Hochste der Kunst suchen zu müssen glaubt, steht, genau genommen, und mag er von der profanen Menge auch noch so sehr angestaunt und bewundert werden, mit dem perfekten Seiltänzer, mit dem Jongleur ganz auf gleicher Stufe. Auch diese leisten Bewundernswerthes hinsichtlich ihrer mechanischen, in gewisse äussere ästhetische Form eingekleideten Fertigkeiten und nennen sich Künstler mit demselben Rechte wie jener, der nicht mehr, nicht weniger leistet.

Aus all' diesen Erscheinungen im Gebiete der Kunst ergibt sich, um es kurz zusammenzufassen, dass lediglich der Mangel an geistiger Ausbildung und deshalb fehlender geistiger Befähigung zur tieferen Auffassung wahrer Kunst eines der Hauptgebrechen unserer Kunstzustände, eine Hauptursache des Verfalles unserer heutigen Musik sei. Ein Grund dieses Mangels findet sich namentlich in der Vernachlässigung der Kenntniss und des eingreifenderen Studiums des bereits vorhandenen Klassischen. Jeder möchte gern ernten, ohne vorher gesäet zu haben. „Es ist aber", sagt einer der gediegensten neueren Schriftsteller im Fache der Musik, „es ist die elendeste Anmassung, sich dem Studium des Klassischen zu entschlagen und, der eigenen Kraft vertrauend, sich den grossen Geistern früherer Zeiten gleichstellen zu wollen." Nichtsdestoweniger ist in keinem Fache menschlichen Wissens ein solcher Hochmuth mehr an der Tagesordnung, als gerade in der Musik. Doch scheint dies Wesen oder Unwesen seinen Kulminationspunkt ziemlich erreicht zu haben und Spuren einer heilsamen Reaktion sind bereits von verschiedenen Seiten her bemerkbar geworden. Freilich hat es das Ansehen, als ob man, was schon *Goethe* vorschlug, „von vorn wieder anfangen" müsse, aber der bisher betretene Weg ist auch ein so grundverkehrter und nimmer zum Ziele führender, dass wohl nichts übrig bleibt, als zum Ursprunge zurückzukehren.

So viel ist gewiss, die Erkenntniss, dass der gegenwartige Standpunkt der Musik ein nicht haltbarer sei, wächst von Tage zu Tage; die Ansichten in dieser Beziehung lautern sich, selbst beim grösseren Publikum, immer mehr und mehr, und wenn gleich von diesem auch eine eigentliche Fachkenntniss nicht erwartet werden kann, so fusst dessen Kunstbewusstsein dafur mehr auf dem der Brust jedes Menschen innewohnenden allgemeinen Gefühle für Schönheit und Wahrheit, und um so mehr müssen denn gerade in der Musik, der Kunst des Gemuthes, welche sympathetisch von Seele auf Seele einwirkt, die Aeusserungen jener Ansichten als von Bedeutung erscheinen. — Finde daher eine ausgebildete Instrumentaltechnik als solche immerhin die ihr gebührende Anerkennung. Die Zahl derer, welche die Produkte dieser Technik ausschliesslich für das Hochste der Kunst zu halten pflegten, mindert sich zusehends. Kunstgebilde aber blos traumerischer Anschauung, ohne freies Selbstbewusstsein achten Schaffens entstanden, so wie solche, die ihre Originalität in dem Raffinement suchen, mit welchem sie auf Erregung eines momentanen Sinnenkitzels ausgehen, mögen im ersten Augenblicke vielleicht noch durch den Reiz anscheinender Neuheit bestechen, verlieren aber bald ihren

*) Auch mancher auch, der bereits über Op. 50 hinaus ist. A. d. S.

unächten Glanz. Denn die Nichtigkeit der Grundlage, auf der sie fussen, ist auch der Mehrzahl im Volke bereits kein Geheimniss mehr und daher bald erkannt. Eben weil Gefühl und Geist leer und unbefriedigt bei ihnen bleiben, da das Bedingniss ausserannlicher höherer Anregung ihnen abgeht. Unbefriedigt wendet man sich ab von Produktionen dieser Art, und sucht das Vermisste dort, wo es bis jetzt einzig und allein zu finden ist, im Gebiete früherer Epochen, welche, aller Bestrebungen der jüngsten Zeit unerachtet, noch immer unübertroffen und in ihren Glanzpunkten unübertreffbar dastehen. *Hdt.*

Nachrichten.

Kassel. (Vom Anfang Mai bis Mitte Oktober 1848.) Die letztere Zeit ist wie überall, so auch hier, in künstlerischer Beziehung wenig ereignissreich gewesen. Die Gaste, deren wir zu erwähnen haben, sind Herr *Schloss* und die Damen *Marpurg* und *Hummel*. Herr *Schloss*, vom Stadttheater zu Breslau, eröffnete am 9. Mai einen Gastrollencyclus und zeigte sich uns in den ersten Tenorpartieen der Opern: Stradella, Postillon, Judin, Hugenotten. Wenn auch seine Leistungen überhaupt, und namentlich die ersteren, nicht von bedeutendem Erfolge begleitet waren, so wurde doch allen wohlwollende Anerkennung zu Theil. Die Stimmmittel des Sängers sind freilich nicht so bedeutend, als wir sie einem ersten Tenoristen zu wünschen hätten und zu einer durchaus wirkungsvollen Darstellung von Partieen, wie die des Eleazar in der „Judin" und des Raoul in den „Hugenotten" für unerlässlich erachten; aber der im Ganzen ansprechende Vortrag, wie auch ein gefälliges Spiel und nicht unvortheilhaftes Aeussere lassen uns den Mangel an jugendlicher Frische, vollkommener Klarheit und innerer Kraft des Klanges der Stimme, wenn auch nicht übersehen, doch nachsichtig beurtheilen. Was wir indess vor Allem beseitigt wünschten, so weit es zu geschehen vermag, ist das hin und wieder zu schwache Hervortreten der rein musikalischen Effekte im Gesange selbst, das zwar zum Theil in der nicht vollkommen ausreichenden Kraft und Fülle des Klanges der nicht mehr jungen Stimme, zum Theil aber auch in der zu ruhigen und zu gleichförmigen Auffassung der verschiedenartigen dramatischen Kompositionen und deren ungleichartiger Momente seinen Grund hat. Es kann bekanntlich durch das sorgfältigste Spiel nicht ausgeglichen werden und wird dann um so mehr empfunden, wenn bei bisweilen ungünstiger Disposition des Sängers die mittleren Töne seiner Stimme belegt erscheinen, wobei denn auch hin und wieder zu hohe Intonation wahrzunehmen ist. Davon abgesehen, ist die Darstellung der Passagen deutlich und geschmackvoll. In Folge der Darstellungen des Eleazar und des Raoul ist Herr *Schloss* an die Stelle des Herrn *Francke*, der unsere Bühne Mitte Juni wieder verlassen hat, engagirt worden.

Die Schwestern *Minna* und *Auguste Marpurg*, Erstere vom Stadttheater zu Königsberg, Letztere vom Hoftheater zu Dresden, haben Ende August und Anfangs September hier einige Gastrollen gegeben. Die Erstgenannte debutirte als Anna in der „weissen Dame", Julie in „Romeo" und Alice in „Robert", die Letztgenannte als Rosine im „Barbier", Adine im „Liebestrank" und Isabelle in „Robert". Die Stimmen beider Sängerinnen haben verwandte Eigenschaften, an welche sich denn auch die Wirkung ihrer Leistungen knüpft. Die Stimmen beider Sängerinnen klingen zwar meist rein und sind wohlthuend ausgeglichen, jedoch mangelt es Beiden an Kraft, Frische und belebendem und anziehendem Klangreiz. Die Töne selbst sprechen übrigens leicht und gut an, bleiben aber unentwickelt; ein Anschwellen und Abnehmen derselben wird selbst bei der genügenden Zeitdauer des Klanges vermisst. In Folge dieses Mangels erscheint der Gesang im Ganzen farblos und matt. Fräul. *Auguste Marpurg* sucht diesen Mangel durch ihre schätzbare Beweglichkeit zu verdecken, doch zu heben vermag sie ihn nicht. Uebrigens ist zu bedauern, dass die ausserdem routinirte Sängerin in der Tiefe weit mehr als in der Höhe wagt. Beide Sängerinnen haben bei ihren Leistungen eine recht schätzbare musikalische Sicherheit entwickelt. Fräulein *Auguste* besitzt mehr Volubilität, Fräul. *Minna* mehr Höhe.

Fräul. *Hummel* vom Hoftheater zu Wiesbaden, welche im September hier eintraf, sahen wir als Madeleine im „Postillon", Konstanze in der „Entführung" und Margarethe in den „Hugenotten" und machten in ihr die Bekanntschaft einer Sängerin, deren Stimme sich durch leicht ansprechende Höhe und schätzbare Beweglichkeit auszeichnet. Die tieferen Töne derselben stehen jedoch auffallend gegen die höheren zurück. Die Art des Gebrauchs der Stimmmittel, insbesondere der verkünstelte Ansatz der Sängerin trägt vor Allem dazu bei. Die natürliche Befähigung des Fräul. *Hummel* ist in der That nicht unbedeutend, ihre Disposition zur Koloratur sogar sehr schätzbar; auch darf ihr eine gewisse Schule — eigentlich Gesangsroutine — nicht abgesprochen werden; aber ihre Ausbildung ist einseitig und deshalb zum Theil verfehlt. Den Mittelklang und Kopfklang hat die Sängerin ausgebildet, und in Folge dessen Höhe und Beweglichkeit erlangt, aber den Brustklang vernachlässigt, weshalb denn ihre Stimme nicht eben kraftig klingt, die Tiefe vorzugsweise klanglos und der Ansatz verkünstelt ist. In Folge des verkünstelten Ansatzes wird es der Sängerin nicht selten schwer, das Wort mit dem Tone zu verbinden. Der Tonklang erhält in solch' ungünstigen Momenten eine herbe Beimischung des Sprachklanges und das freie Ausströmen des ersteren wird so lange gehemmt, bis eine Passage erfolgt, wo bei der Verbindung der Töne zu einer Tongruppe der Einfluss des Wortes geringer wird. Fräul. *Hummel* zeigte übrigens bei ihrem Vortrage mehr Deutlichkeit, als Eleganz, mehr Glatte, als Adel des Ausdrucks, mehr musikalische Sicherheit, als charakteristische Auffassung und gefühlsinnige Darstellung. Diese letztere haben wir vorzugsweise in Partieen vermisst, in welchen uns Fräul. *Eder*, die seit August unsere

Bühne verlassen hat, recht lieb geworden war. Ihre Stelle ist bis jetzt noch nicht wieder besetzt.

Durch die Opern: „Prinz Eugen“ und „Haydee“ ist unser Repertoir um keine interessanten Novitäten bereichert worden. Beide Opern sind fast spurlos vorübergegangen, doch hat die erstgenannte wenigstens theilweise Anklang beim Publikum gefunden. In Betreff der Oper „Prinz Eugen“ von *Gustav Schmidt* ist anzuerkennen, dass sowohl das Buch als die Musik mehrere recht gelungene Momente haben, aber zu bedauern, dass das Lied von Prinz Eugen, dessen Entstehung bekanntlich der Gegenstand der Oper ist, eine so reizlose, steife, trockene Melodie hat, dass man selbst bei dem erstmaligen Anhören derselben sich nicht daran erfreuen kann*). Kommt noch dazu, dass diese Melodie zu einem der Motive der Ouverture dient, dass sie in jedem Akte zu Gehör gelangt, weil das Lied selbst den Fortgang der Handlung bestimmt, so ist es wohl begreiflich, dass man am Schlusse des dritten Aktes müde davon ist. Dagegen gewähren mehrere andere Musikstücke mehr Interesse und geben Zeugniss von dem schätzbaren Talente des Komponisten. So namentlich im ersten Akte das Duett „Wohlan es sei“, das Lied „Als ich vom Schwarzwald ging“, das Quartett „Jetzt heisst es sinnen und bedenken“; im zweiten Akte die Romanze „Verödet stand das Vaterhaus“, das Solostück „Gott sei mit dir“; im dritten Akte das Lied „Jetzt kommt, ihr Uhren, müsst mit fort“. Die Hauptrollen waren Fräul. *Molendo* (Engelliese) und den Herren *Biberhofer* (Jakob) und *Hagen* (Conrad) zugetheilt. Sämmtliche Mitwirkende waren um das Gelingen der Darstellung bemüht. Einige der eben angeführten Pieçen erhielten beifällige Aufnahme.

Von geringerem Belang, als die eben gedachte Oper, erscheint uns „Haydee“ von *Auber*. Der Text von *Scribe* bietet zwar unleugbar neben interessanter Szenerie, Dekoration und Costume manche für die musikalische Behandlung dankbare Momente dar, dieselben sind aber vom Komponisten nicht glücklich benutzt worden. Die Erfindungskunst des Schöpfers der „Stummen von Portici“ scheint ganz und gar geschwunden zu sein. Die Musik zu „Haydee“ enthält fast durchweg flache, schwunglose Gedanken und leidet ebenso sehr an instrumentaler Monotonie, als an rhythmischer Einförmigkeit. Die Hauptrollen waren durch die Damen *Molendo* (Haydee) und *Walter* (Rafaela) und die Herren *Schloss* (Loredano) und *Biberhofer* (Malipieri) besetzt.

Der blinde Klarinettist *Hentzschel* aus Karlsruhe, ein Zögling des Dresdener Blindeninstituts, der seine musikalische Ausbildung dem dasigen Kammermusikus *Kotte* verdankt, hat am 11. Oktober hier ein Concert gegeben und durch seine braven Leistungen mehr als gewöhnliche Theilnahme erregt. Obwohl ihm Fertigkeit nicht abzusprechen ist, so gibt er doch im Vortrage einfacher Cantilenen sein Bestes. Rundheit und Weichheit des Tones, Innigkeit und Zartheit des Ausdrucks wirken wohlthuend auf das Ohr und das Gemüth des Hörers. Vor Allem hat der Concertgeber durch das leiseste Verhallen seiner Töne, wie auch durch die Ausführung zweistimmiger Tongänge im Pianissimo (ähnlich denen, welche auf dem Horne hervorgebracht werden) die Aufmerksamkeit eines zahlreichen Zuhörerkreises auf sich gezogen. Der eigenen Mittheilung des Künstlers zufolge werden dergleichen Doppeltöne in der mittleren Region des Tonumfanges der Klarinette durch das Oeffnen der Klappen erzeugt, die ausserdem geschlossen bleiben würden. Den lebhaftesten Beifall erhielt der Concertgeber bei der Ausführung des Gesangpartes von *Beethoven's* „Adelaide“, wobei er zwischen mehrere Perioden der Cantilene geschmackvoll gewählte Cadenzen einflocht, die den Zweck hatten, die Eigenthümlichkeit der individuellen Behandlung des Instruments wahrnehmen zu lassen. Ausserdem trug Herr *Hentzschel* ein Concert von *Weber* vor und betheiligte sich bei der Ausführung zweier *Spohr'schen* Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte und der Klarinette. Rücksichtlich der noch übrigen Solovorträge wurde der Concertgeber von den Damen *Walter* und *Molendo* und den Herren *Hagen* und *Jatho* freundlichst unterstützt. Fräul. *Walter* sang eine Arie aus „Linda di Chamounix“ von *Donizetti*, eine Arie aus „Bianca e Fernando“ von *Bellini* und ein schwäbisches Lied, das sie sich selbst am Pianoforte begleitete. Fräul. *Molendo* sang die *Spohr'schen* Lieder. Von Herrn *Hagen* hörten wir eine Arie aus *Rossini's* „Stabat mater“. Herr *Jatho* spielte zwei Etuden von *Bühler*. Das Orchester brachte die Ouverturen zu „Jessonda“ von *Spohr* und „Nachklänge aus Ossian“ von *Gade* zur Aufführung. Sowohl die Wahl als die Ausführung sämmtlicher Pieçen war sehr dankenswerth. *O. K.*

*) Dieses Urtheil des geehrten Einsenders wird wohl von Wenigen, die die Oper gehört haben, getheilt werden. D. R.

Strassburg. Unser französisches Theater, das 1847—1848 ist leider zum Theil in die unruhige Revolutionszeit gefallen, in welcher Kunstleistungen Auftritten ganz anderer Art weichen mussten. Wir berichten nichtsdestoweniger das Geschehene und leben der Hoffnung, dieser Zustand werde bald sein Ziel erreichen.

Die französische Operngesellschaft, welche ihre Darstellungen am 16. April dieses Jahres schloss, zählte folgende, für Theaterunternehmungen so beachtende Mitglieder: Herr *Vermelen*, erster Tenorist, singt mit metallreichem Organe, mit Geschmack, stets rein und in bedeutender Höhe beinahe immer mit Bruststimme; weiss man ihm auch in dieser Lage einige Härte vor, so ist diese durch die Wirkung ersetzt, die er in den Ensembleszenen und Finalen hervorbringt, welche bei vielen Sängern, die Kopfstimme anzuwenden genöthigt sind, gänzlich verloren geht. Wir hatten seit langer Zeit keinen so tüchtigen Sänger und zugleich Schauspieler, den auch ein angenehmes Aeussere unterstützt. Herr *Grenier*, zweiter Tenor, von der vorjährigen Gesellschaft, hat eine angenehme, aber schwache Stimme, man möchte sagen, er singt stets mit Kopfstimme; so trägt er z. B. zum Entzücken das Fischerlied in Tell vor. — Herr *Lion*, Bariton; seine heimahe stets bedeckte Stimme konnte ihm, unerachtet seiner impo-

santen Persönlichkeit, die Gunst des hiesigen Publikums nicht erringen. — Herr *D'Hooghe*, der vom vorigen Jahre schon bekannte erste Bassist, liefert Beweise seiner Fortschritte, da er jetzo kräftig das tiefe *F* angibt, auch ist er für das neue Theaterjahr wieder gewonnen. — Mad. *Bancourt*, erste Roulodensängerin, der Liebling des Publikums, wirkt besonders auf die Menge durch ihre Kunst- und Kehlfertigkeit in Rouladen und Trillern. Ihre Mitteltöne reichen jedoch in den Ensemblestücken nicht aus. Die Szene in dem zweiten Akte der *Diamants de la couronne* ist ihr Triumph. — Dem. *Beauce* (jetzt Mad. *Steiner*), erste Sängerin ohne Rouladen, besitzt bei einem guten Vortrage eine kräftige Mittelstimme; ihre Höhe geht nur noch mit Anstrengung bis in's *g*. Sie hat nach ihrem Abgange mit ihrem Gemahl, Dilettant (Bassist), eine Reise nach Deutschland angetreten. — Endlich ist noch Mad. *Bertin* als angenehme Sängerin zu nennen; ihre Fiorituren sind geschmackvoll und nie überladen.

Ausser dem gewöhnlichen Opernrepertoir kamen während dem ganzen Theaterjahre nur vier neue Opern zur Aufführung, nämlich: „Die Musketiere der Königin" von *Halevy* (welche früher die deutsche Gesellschaft zuerst gegeben hatte); ferner „Ne touchez pas à la reine" von *Boisselot*, wollte nicht sehr ansprechen, da bei der zu sehr gekünstelten, überall nach Effekt strebenden Musik der Gang der Handlung durch viele Romanzen und Couplets aufgehalten und geschwächt wird. Sodann „Le bouquet de l'infante", unbedeutend; und endlich „Gastibelza ou le fou de Tolede", von einem jungen Komponisten, welcher Talent für angenehme Melodieen besitzt und für die Zukunft viel verspricht, besonders wenn er sich mehr vor Reminiszenzen zu hüten versteht. Das Thema des Zauberhorns aus *Weber's* Oberon erscheint mit blos veränderter Takteintheilung von $^4/_4$ in $^3/_4$ und $^6/_8$ fünf bis sechs Male in der Oper. — Die „Regimentstochter" kam in französischer Sprache zum ersten Male zur Aufführung; die Titelrolle wurde zum Bedauern von Mad. *Bancourt* völlig vergriffen, so dass die Sängerin den Enthusiasmus nicht erregte, den früher Dem. *Wechselbaum* darin erweckte.

Wegen der unruhigen Zeiten stellte sich diesmal die deutsche Operngesellschaft nicht ein, so dass die Bühne vom 16. April bis 1. Oktober, also $5^1/_2$ Monate geschlossen blieb. An diesem Tage wurde sie unter der neuen Direktion des Herrn *Halanzier-Dufresny* wieder eröffnet. Zur Verminderung der Ausgaben beschränkt er sein Unternehmen blos auf die komische Oper, Vaudeville, Schauspiel und Drama. Wir werden später darüber berichten.

Unsere Singakademie setzte ihre Privatübungen mit rühmlichem Eifer fort, da sich für öffentliche Leistungen in diesen Zeiten keine Gelegenheit darbot.

Folgende bemerkenswerthe musikalische Leistungen ohne Orchester (dennoch Conzerte benannt) hatten indessen Statt. — Am 27. November 1847 zum Besten der hiesigen jungen Altistin *Glossop Demerie*, welche die Natur mit einer herrlichen, metallreichen Stimme und männlich kräftigen Tiefe ausgestattet hat. Sie sang u. A. mit Mad. *Alexandre Demerie*, ihrer Mutter, ein Duett aus dem Guarnerio von *Mercadante* sehr gut, dann Beide mit Herrn *Alexandre* (Ten.) ein Terzett aus Ricciardo et Zoraide von *Rossini*. Doch möge sich Dem. *Glossop* auf ihren angeborenen Alt beschränken und nicht in den Sopran eingreifen, wo ihre Stimme zu schneidend wird. In einem am 8. Juli zum Besten einer polnischen Familie gegebenen Conzerte hörten wir in Vergungen eine Dem. *Philippine Horodecka*, vermuthlich eine der Benefiziantinnen, in einer Fantasie für Pianoforte von *Thalberg* über ein schottisches Lied, ferner von obiger Altistin *Glossop* mit allgemeinem Beifall eine Szene aus der Oper „Caritea" von *Mercadante*, endlich obiges Duett und Terzett. Die schätzbare Sängerin ist zu noch weiterer Ausbildung nach Paris abgegangen. — Am 15. Januar gab die Choralgesellschaft eine sehr besuchte Nachmittagsunterhaltung zum Besten der Armen, worin in Allem 18 Nummern Gesang- und Instrumentalstücke gegeben wurden. Unter den letzteren zeichneten sich ein Quartett (Horch) und ein Sextett (Schweizer Heimwehmarsch) für Pistons und Saxhörner von *Gungl*, so wie eine Fantasie von *Alard* für Violine und Pianoforte über Maria Padilla, letztere von den Herren *Schwiderke* und *Hausser* vorgetragen, besonders aus; ferner unter den Gesangstücken ein Doppelquartett, Roschen, von *Braun*, der Batterbandier von *Müller* u. s. w. — Endlich liessen sich zwölf von Paris zurückkommende ungarische Sänger, unter der Direktion der Herren *Szabo* und *Hare*, mit Beifall hören; zwei erste Tenoristen zeichneten sich besonders aus. Ausser ihren National- und deutschen Liedern sangen sie auch das Marseiller Lied in französischer Sprache, dem es aber an Energie und Lebendigkeit gebricht; sehr passend ist eine beigefügte *Coda*.

Am 19. August hörten wir mit Vergnügen eine gediegene Aufführung von Festgesängen zur evangelischen Missionsfeier in der Kirche zum alten St. Peter mit Orgelbegleitung. Wir hatten für die aus „Paulus" gewählten und sehr gut vorgetragenen Stücke mehr Lebendigkeit gewünscht, was theilweise der schleppenden Orgelbegleitung zuzuschreiben ist.

Unseres Erachtens leuchtet dem hiesigen Musikwesen ein glücklicher Stern dadurch, dass in Folge der jetzigen allgemeinen Volkswahl des städtischen Magistrats eine erste Magistratsperson gewonnen worden ist, welche die nöthigen Verwaltungs- und zugleich ausgezeichnete musikalische Kenntnisse besitzt, und daher nicht genöthigt ist, das Gutachten Anderer anzurufen. Die Leitung der bevorstehenden Vollziehung des *Apfel*'schen bedeutenden Legats (s. den Bericht darüber in dem vorigen Jahrgange) konnte in keine besseren Hände fallen.

Leipzig, 1848. — Vierter Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 26. Oktober. Ouverture zu Ludovika von *L. Cherubini*. — Cavatine aus dem Barbier von Sevilla von *Rossini*, gesungen von Fräulein *Auguste Marpurg* vom königl. Hoftheater

zu Dresden. — Capriccio brillant für Pianoforte mit Orchester von *F. Mendelssohn Bartholdy*, gespielt vom Herrn *Ferdinand Breunung*. — Terzett aus Fidelio von *L. van Beethoven*, gesungen von Fräulein *Minna Marpurg*, Fräul. *Ida Mahr* aus Amsterdam und Herrn *Behr*. — Ouverture zu dem Liederspiel: „Aus der Fremde“ von *F. Mendelssohn Bartholdy*. (Nachgelassenes Werk. Zum ersten Male.) — Duett aus dem Stabat mater von *Rossini*, gesungen von Fräulein *Auguste* und *Minna Marpurg*. — Symphonie (Es dur) von *Joseph Haydn*.

Cherubini hat in den Ouverturen zu Lodoiska, Faniska und zum Wasserträger denselben Zustand geschildert, Spannung, Angst, Schmerz, Mitleid und Heroismus eines weiblichen Gemüthes bei der Gefahr des Geliebten; und obgleich jedes Mal verschieden, doch jedes Mal unübertrefflich wahr. Solche Aufgabe zu lösen, ist nur dem Genie möglich, und nur dem scharfsichtigsten Genie, das zu dem allen daliegenden Aehnlichen das verborgene Besondere vor dem Schaffen deutlich zu erkennen und fest vor der Einbildungskraft zu erhalten vermag. Aus dieser innigen Hingebung an den Gegenstand fliessen dann die bestimmt ausgeprägten einzelnen Tonbilder, und ihre sichere Wirkung auf die Zuhörer. Als Lodoiska zum ersten Male in Paris aufgeführt wurde, 1791, erhob sich das ganze Publikum nach jeder einzelnen Nummer und rief dem Komponisten ein stürmisches Bravo zu. Und das geschah in demselben Jahre, in welchem *Ludwig XVI.* von seiner misslungenen Flucht als Gefangener nach der Hauptstadt zurückgebracht wurde. Die damaligen Pariser, die den Tag über im wildesten Revolutionsfieber glühten und ihre vermeintlichen und wirklichen Feinde mit tödtlicher Wuth verfolgten, gaben sich des Abends in den Theatern den Eindrücken der Kunst willig hin und konnten über gelungene Leistungen in Enthusiasmus gerathen. Mitten unter den damaligen schrecklichsten Revolutionsstürmen gedieh die Tonkunst und gebahr ihre schönsten Werke. Jetzt ist es fast überall anders. Die Politik scheint ein Ungeheuer zu sein, das alle Künste verschlingen will. Doch schützt Leipzig wenigstens die Musik mit merkwürdiger Festigkeit gegen diesen Schicksal. Seine Bewohner gehören bekanntlich nicht unter die politisch Indifferenten, aber ihren Kunstsinn haben sie sich bewahrt. Und so soll's sein. Wir müssen uns einrichten! die politischen Wirren werden auch Deutschland nicht schnell verlassen, und wenn wir nicht lernen, unsere anschuldigen Freuden daneben fortzugenießen, sind wir um unser Bischen übriges Leben betrogen. Das Schicksal hat uns zu Arbeitern für das Glück künftiger Generationen bestimmt. Suchen wir den ehrenvollen Auftrag zu erfüllen, erhalten wir uns aber auch den Sinn für edle Genüsse nach Möglichkeit, damit wir unseren Nachkommen die Freiheit nicht nackt und roh, sondern im Gefolge einer höheren Kultur des Geistes und der Sitten überantworten.

Fräulein *Auguste Marpurg* hat eine angenehme, ziemlich volle Stimme und zeigte, dass sie Koloraturen und Triller gewandt auszuführen im Stande sei. Doch verzierte sie Rossinens Arie noch mehr, als *Rossini* bereits gethan, und das ist des Guten oder Bösen — zu viel. Es ist Eines genug für eine Sängerin, diese Arie so auszuführen, wie sie komponirt worden. Will sich Fräul. *Marpurg* in der Folge darauf beschränken, so wird sie nicht geringeren Beifall erhalten, als den heute ihr vom Publikum gespendeten, aber den der strengen Kritik noch dazu gewinnen.

Herr *Breunung* erwarb sich durch den Vortrag des lebendigen und geistreichen Capriccio von Mendelssohn reichen Beifall. Der junge Mann besitzt Willen und Kraft zu nicht künstlerischen Leistungen. Doch schien er heute etwas befangen zu sein, wodurch sich einige kleine Unebenheiten in sein Spiel mischten, die leicht nicht zu ihm bemerkt worden.

Das Terzett aus dem ersten Akte von Fidelio ist nicht geeignet, Sänger im Concertsaale glänzen zu lassen. Auch hatte Fräul. *Ida Mahr*, welche die Leonore sang, allenfalls mit bedeutender Angst zu kämpfen, wodurch ihre ohnehin nicht sehr kräftige Stimme zuweilen etwas unsicher schwankte und von dem stärkeren Klang ihrer Nebensängerin, Fräul. *Minna Marpurg*, welche die Marcelline gab, ein wenig überschattet wurde. Herr *Behr* führte seinen Part zur vollen Zufriedenheit aus, wie immer, wenn er das Vibriren vermeidet. Das Publikum äusserte sich beifällig.

Die *Mendelssohn*'sche Ouverture zu dem Liederspiel: „Aus der Fremde“, ein zum ersten Male gehörtes Jugendwerk, zeigte von Neuem, wie früh dieser Tongeist der Meisterschaft zugeschritten. Das Werk ist in einem heiteren, blühenden Stil geschrieben, und wenn es auch nicht die volle Wirkungsmacht seiner späteren, grösseren und tiefer ausgeprägten Ouverturen in sich trägt, so hat es doch schon eine Reihe interessanter, zum Theil originneller Bilder, die den Sinn ergötzen und das Publikum zu lebhaftem Beifall anregten.

Der Gesang aus dem Stabat mater von *Rossini* ist ein verkleideter Opernduett. Der religiöse Mantel ist von so dünnem durchsichtigem Flor gewebt, dass die freud sinnliche Gestalt vollständig darunter zu erkennen ist. Die Schwestern *Marpurg* werden für den guten Vortrag desselben mit Beifall belohnt.

Die alte und doch noch so farbenfrische Symphonie von *Haydn* verlebte auch diesmal ihre Wirkung nicht. Für mein Gefühl war jedoch das Andante ein wenig zu langsam und der letzte Satz ein wenig zu rasch gefasst.

Leipzig, 1848. Sonnabend Abend, den 28. Oktober, wurde das *Händel*'sche Oratorium Judas Maccabäus in der erleuchteten Thomaskirche von einem zahlreichen Publikum aufgeführt. Dieses grossartige Werk, am 11. August 1746 zum ersten Male in London zu Gehör gebracht, verlebte auch heute, mehr als hundert Jahre nach seiner Geburt, die tiefe, den eingeborenen Wirkungsmacht nicht. Zwar ist hie und da, in den Arien namentlich, die Halle veraltet, aber der Geist, die markige Wahrheit des Ausdrucks lebt fort und widersteht dem Vernichtungsgesetze der Zeit. Die Ausführung war eine in allen Theilen höchst ausgezeichnete. Das Gewandhaus-Orchester bewährte unter Herrn *Rietz*'

Leitung seinen alten Ruhm. Die Solopartieen wurden von den Damen *Mayer*, *Stark* und den Herren *Widemann*, *Behr* und Organist *Langer* trefflich, die Chöre von der Singakademie allein mit einer wirklich überraschenden Reinheit, Präcision und durchgängiger Sicherheit ausgeführt. Letzteres Institut ist, obwohl aus lauter Dilettanten nur bestehend, doch wegen der soliden musikalischen Bildung seiner allermeisten Mitglieder ein Kunstverein im besten Sinne des Worts zu nennen. Möchte er sich die Aufgabe, grössere Kirchenwerke zur Darstellung zu bringen, öfter stellen und so glücklich wie heute lösen!

Kurze Anzeigen.

Pesther Album für Gesang und Pianoforte, herausgegeben von *L. F. Witt*, Kapellmeister zu Pesth. Wien, bei *Pietro Mechetti qm. Carlo.*

Ein Album ist eine Art Ausstellung. In einer solchen findet sich gewöhnlich Gutes und Mittelmässiges vor; so auch hier. In schöner Ausstattung werden uns geboten: *Gesangsachen*: „An den Neugeborenen" von *Meyerbeer*. In der anziehenden, innigen Weise seiner kleinen Gesänge, mit einigen pikanten Rhythmen. — „Lebewohl" (auch mit ungarischem Texte) von *Liszt*. Nicht ohne Originalität und tiefe Empfindung; man sieht auch hier, dass *Liszt* eine ursprüngliche, poetische Natur ist. — „Wann kehrst du mir wieder", von *Reissiger*. Hübsch gemacht, obwohl etwas gewöhnlich, in des Komponisten neuerer Manier. Er *kann* viel Besseres geben und *hat* es gegeben. — Dasselbe gilt von demselben Komponisten „Kunst und Liebe", für vier Männerstimmen. — „Die Perle der Touraine" von *Flotow*. Der Tondichter des Stradella, der Martha etc. ist in dem netten französischen Romanzenstile nicht zu verkennen; in die Tiefe hinabzusteigen, ist eben seine Passion nicht. „Schone" — „Touraine" — „Helene": *die* Reime sind eben nicht schöne. — „Wir Drei" von *Otto Nikolai*, ein hübsches Lied mit ansprechender Begleitung. Wir rathen, das erste Adagio nicht zu langsam zu nehmen. — „Von der Rebe", für vier Männerstimmen von *Proch*. Was ist von diesem Komponisten zu sagen? Er bleibt ewig de. *Heinrich Proch*. — „Das Mädchen, das ich liebe" von *Ad. Müller*. Konnte nicht sagen, dass ich dies Lied liebe! — Alice, Boleros von *Jos. Curet* (französ. Text). Spanischer Charakter? Kaum! Wer kennte nicht die Floskeln:

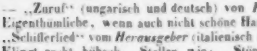

— „Zuruf" (ungarisch und deutsch) von *Franz Erkel*. Eigenthümliche, wenn auch nicht schöne Harmonieen. — „Schifferlied" vom *Herausgeber* (italienisch und deutsch). Klingt recht hübsch. Stellen wir: „Stürzt dann mit Küssen der Liebsten zu Füssen" hätte der Uebersetzer wohl besser wiedergeben können. — Das *Pianoforte* hat nur eine Nummer erhalten: Nocturne von *Ch. Thern*. Wir wüssten darüber nichts Besonderes zu sagen, es müsste denn ein Tadel der harmonischen Härte sein:

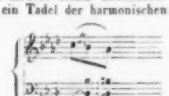

Das Album trägt an der Spitze eine poetische Einleitung von *Lewitschnigg* und ist Eigenthum des Fonds, den der Herausgeber und der Direktor *von Forst* zur Wiederanschaffung der bei dem Pesther Theaterbrande untergegangenen Instrumente der Orchestermitglieder stiftete. Wir wünschen reichlichen Absatz und bemerken noch rühmend, dass die Herren *Friedr. Kistner* in Leipzig und *Bote & Bock* in Berlin den Verkauf ohne Anspruch auf Provision übernommen haben.

Julius Rietz, Zwei Lieder für vier Männerstimmen zu *Fröbel's* Drama „Die Republikaner". Leipzig, bei *Fr. Kistner*. Preis 10 Ngr.

Wir kennen das Drama nicht, vermögen also auch nicht zu beurtheilen, in welcher dramatischen Beziehung diese beiden Chöre zu dem Ganzen stehen. Abgesehen hiervon, sind beide im Volkstone gehalten, einfach, ungesucht, schlicht in Melodie wie in Harmonie. Solche Kompositionen thun aber an ihrer Stelle gewöhnlich grössere Wirkung, als künstliche Gesuchtheiten. Ein starker Chor wird dazu nöthig sein. *Fr. S.*

Feuilleton.

Am 1. Oktober feierte der Kantor *Christian August Hellriegel* zu Neukirchen im Fürstenthume Reuss-Greiz sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum.

Am 15. Oktober wurde *Gluck's* Statue in München feierlich enthüllt.

An demselben Tage (dem Geburtstage des Königs von Preussen) wurde in Berlin *Gluck's* Alceste aufgeführt.

Am 21. Oktober starb zu Paris die eine der bekannten Violinistinnen Schwestern *Milanollo*, *Marie*, 16 Jahr alt.

Das Stuttgarter Hoftheater ist wieder eröffnet worden, doch scheint sein Fortbestehen noch nicht recht gesichert zu sein und namentlich von den Beschlüssen der Kammer über die Civilliste abzuhängen.

Das Kaiser Theater soll, wie es heisst, aus Mangel an Theilnahme geschlossen werden.

Die Geschwister *Adele* und *Karl Haltenhof* (Pianofortespielerin und Violinist) aus Braunschweig, ein sehr talentvolles Paar, haben in Hamburg vielen Beifall geerntet. (Vgl. über dieselben Jahrg. 1847, S. 438.)

Zwei sächsische Orgelbauer werden in der Leipziger Zeitung wegen ihrer trefflichen Arbeiten belobt. *Wilhelm Hallermann* zu

Leuchstädt, welcher in Boucha — und *Wolf* zu Plauen, welcher in Syrau bei Plauen eine neue Orgel erbaut hatte.

Maligue ist zum Ehrenmitgliede des Prager Konservatoriums der Musik ernannt worden.

In Wien sind die beiden Hoftheater seit der Revolution des 6. Oktober geschlossen. Das Ministerium hatte den Intendanten von *Holbein* aufgefordert, die Vorstellungen wieder zu beginnen; *Holbein* antwortete jedoch, das sei unmöglich, indem fast alle Bühnenmitglieder davongelaufen seien; auch nicht das kleinste Stück könne er besetzen.

Eine am 20. Oktober in Leipzig gegebene Theatervorstellung zum Besten des Theaterpensionsfonds brachte 134 Thlr. 27½ Ngr. ein — den niedrigsten Ertrag seit der Gründung dieses Fonds. Gegeben wurde *Zwengauer-Langenschwarz'* Tiphonia.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

Ankündigungen.

Am 20. November erscheint in unserem Verlage und ist in allen Musikhandlungen zu haben:

Weihnachts-Album für Kinder

gross und klein.

Vierzig *progressiv geordnete* **Klavierstücke**, *komponirt von* **Robert Schumann.**

Op. 68. Preis cn. 2 Thlr.

Hier bietet der geistreiche, höchst geniale und gelehrte Komponist ein reizendes Bouquet von 40 leichten und mittelschweren Originalkompositionen (Charakterstücke), wie der Komponist selbst sagt, „für Kinder gross und klein", was so viel heissen soll: es möge sich der angehende Pianist daran üben und der Musiker oder geübte Pianist damit unterhalten. — So viel ist gewiss, der gefeierte Schumann hat hier eine Kollektion Tonstücke geliefert, in deren Gattung noch Nichts in der ganzen musikalischen Literatur existirt.

Schuberth & Comp. in Hamburg und New-York.

Neue Musikalien

für das Pianoforte,

zu haben in allen Musikhandlungen.

Friese, A., Klarchens Traum. Galop. 7½ Sgr.
— — Herbstfreuden. Galop. 5 Sgr.
— — Schwerdtner Polka. 5 Sgr.
— — Die Namensleute. Polka. 5 Sgr.
— — Pamela Polka. 5 Sgr.
— — Luftschlösser. Walzer. 15 Sgr.
Friese, Th., Frühlingslied. „Die Bäume grünen überall", von *Hoffmann von Fallersleben*, für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und für Männ. Mannerchor. Op. 8. 6 Sgr.
Stenglin, V. v., Lagerfreuden. Walzer. Op. 7. 15 Sgr.
Verlag von **Oertsen & Schlöpke** in Schwerin.

So eben sind bei mir erschienen nachstehende sehr beliebte Lieder in hübscher Ausstattung:

„Von meinem Berge muss ich scheiden", für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Pr. 5 Sgr.
Häser, C., Frühlings-Toaste — Gute Nacht. 2 Lieder für Alt oder Bariton mit Pianofortebegleitung. Pr. 5 Sgr.,

Kassel, den 20. Oktober 1848.

C. Luckhardt's Musikalienhandlung.

Charles Voss.

Op. 94. Souvenir. Cavatine pour Piano. 5 Ngr.
Op. 95. Toujours à Toi! Réverie à la Valse pour Piano. 15 Ngr.
Op. 97. An Ida. Zwei Lieder von *Heine* und *Geibel*, für Sopran oder Tenor mit Pianoforte. 17½ Ngr.
Op. 99. „Gönne mir ein Wort der Liebe." Cavatine aus der Oper: Hans Heiling von *H. Marschner*. Fantasie-Caprice pour Piano. 20 Ngr.
Op. 70. Gesang für Sopran mit Pianoforte. „Zur Ruhe ist gegangen." 15 Ngr.
Op. 75. Fantaisie militaire sur des Thèmes de l'Opéra: Les Mousquetaires de la Reine, de *F. Halevy* pour Piano. 1 Thlr.
Op. 38. Der Traum der Kriegerbraut. Impromptu caractéristique pour la Main gauche seule, pour Piano. 10 Ngr.
Verlag von **F. Whistling** in Leipzig.

Verkauf einer Londoner Pedal-Harfe.

Dieselbe, von **J. A. Stumpff** in London gebaut, mit 8 Pedalen, vollständig und gut bezogen, zeichnet sich durch vortrefflichen Ton, sehr praxise Mechanik, so wie durch elegantes Aeussere aus. — Es ist diejenige Harfe, die durch das oft bewunderte Spiel des rühmlichst bekannten Harfen-Virtuosen **Prinz** in Leipzig noch in gutem Andenken steht.

Der Preis ist 210 Thlr. — Eine vortheilhafte Gelegenheit, ein für den **Concertsaal** und das **Theater** jetzt unentbehrlich gewordenes Instrument in erprobter Vorzüglichkeit für einen verhältnissmässig billigen Preis zu erwerben, ist hierdurch geboten.

Mit dem Verkaufe ist beauftragt die Musikalien- und Instrumenten-Handlung von

C. A. Klemm in Leipzig.

— *Ausschreibung.* —

An dem **Lyceum** und **Gymnasium** zu Luzern ist die Stelle eines Lehrers für die oberen Gesang- und Violinklassen vakant und wird hiermit zur Bewerbung ausgeschrieben. Derselbe hat auch als Organist und Chordirektor die Musik beim katholischen Gottesdienste der Studirenden zu leiten. Zugleich muss der Betreffende zur Direktion eines grösseren Orchesters befähigt sein. —

Der fixe Jahresgehalt, zu welchem noch einige Emolumente treten können, beträgt 1200 Schweizerfranken.

Diejenigen Herren, welche sich für diese Stelle zu bewerben gedenken, haben sich bis zum 5. November nächsthin bei der unterzeichneten Kanzlei anzumelden und die Zeugnisse über ihre Kenntnisse und Leistungen beizubringen.

Luzern, den 3. Oktober 1848.

Die Kanzlei des Erziehungsraths.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. **Nr. 45.** 1848

Inhalt: Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums. — Nachrichten. Aus Basel. Aus Zürich. Aus Leipzig. Aus Merseburg. Aus Manchester. — *Recensionen.* — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Ein Wort über die Zukunft des Oratoriums.

Von *Wilhelm Wauer.*

Es wird den Komponisten in neuerer Zeit zuweilen gerathen, keine Oratorien mehr zu komponiren und die Töne nicht ferner an dergleichen alberne Mythen und für uns völlig interesselose jüdische Historien, wie sie gewöhnlich den Stoff eines Oratoriums bilden, zu vergeuden. Im günstigsten Falle wären etwa einzelne schöne Effektstellen in solchen dreistündigen Werken zu finden, das Ganze aber könne nicht anders als langweilen. *Händel*, der eigentliche Schöpfer dieser Gattung, sei zu entschuldigen, wenn er biblische, grösstentheils alttestamentische Stoffe verarbeitet habe, denn seine Zeit hätte noch an jenen Sagen gehangen und dieselben gläubig verehrt, im Jahre 1848 aber sei man längst über solche Lächerlichkeiten hinaus, und es wäre ein höchst bedauerliches Unternehmen von einem heutigen Komponisten, der doch selbst an seinem Stoffe kein wahres Interesse finden könne, Zeit und Mühe daran zu verschwenden und dem aufgeklärten Publikum des 19. Jahrhunderts solche Produkte aufzutischen. Diese Geringschätzung der biblischen Geschichten wurzelt zu sehr im verneinenden Geiste unserer Zeit, als dass ich glauben könnte, hier eine Ansicht vorauszusetzen, die in der Wirklichkeit nicht existirt, bin vielmehr überzeugt, hiermit den Sinn vieler „auf der Höhe der Zeit" stehenden Musiker, Künstler und Dilettanten so ziemlich getroffen zu haben. Man könnte daher wohl auf die Befürchtung gerathen, dass nach Verlauf von einigen Jahren, wenn obige Ansichten noch allgemeiner in die Menschen gedrungen, alle diese Werke von *Bach* bis *Mendelssohn* bei Seite gelegt und nur noch als altes Gerumpel betrachtet werden würden. —

Doch nur getrost, ihr gläubigen Gemüther, denen die Geschichten und Gestalten der heiligen Schrift noch am Herzen liegen, die ihr noch ergriffen werdet von der Grösse und Herrlichkeit der Offenbarungen Gottes, wie sie uns im alten und neuen Testamente dargestellt sind, die ihr noch glauben könnt an die Wahrheit der dort in einfacher Würde erzählten Begebenheiten, nur getrost, sage ich, die Zeit, wie ich sie oben geschildert und wie sie von jenen Nihilisten herbeigehofft wird, wird niemals kommen. So gewiss das Wort Gottes siegreich bestehen wird gegen alle ohnmächtigen Fortschritte der modernen Philosophie, so gewiss werden Viele fort und fort jene erhabenen Geschichten, jene grossartigen Gestalten gottbegeisterter Apostel, Propheten und Helden, verklärt durch die Zaubermacht der Töne, mit warmem Interesse und mit Erhebung des Gemüths an sich vorüberziehen lassen.

Eines allerdings wird stets nothwendig sein, um solchen Stoffen die gebührende Wirkung zu sichern: grosses Talent und erhabener Gedankenflug des Tondichters. Wie manches höchst mittelmässige Talent hat schon z. B. Opern geschaffen, die für eine gewisse Zeit vielen Beifall gefunden. Ein paar anmuthige Melodieen, ein unterhaltendes Sujet mit recht vielen das Auge fesselnden Aeusserlichkeiten, mehr ist oft nicht nöthig, um den Zuhörern Beifall zu entlocken und sie für ein solches Werk günstig zu stimmen, selbst wenn der musikalische Werth ein sehr unbedeutender ist. Das Oratorium hingegen, auftretend ohne allen äusserlichen blendenden Glanz, in seiner ascetischen Strenge, ist für seine Wirkung einzig auf die Kraft der Töne angewiesen, muss daher aus ganz anderer Masse gegossen sein, um die Herzen der Zuhörer zu erschüttern, um das Gemüth hinauszutragen über die Grenzen des Erdenlebens. Solche Wirkungen aber vermag kein gewöhnlicher Geist zu schaffen, diese Kraft wird selbst dem gläubigen Genie nur in einzelnen Weihestunden verliehen. Aber, fragt man vielleicht, gibt es denn Oratorien, die jene begeisternde Wirkung hervorbringen? Ich antworte: wer nicht hingerissen und entzückt wird von *Bach's* Matthäus-Passion mit ihren urewigen Chören und rührenden Arien, von *Händel's* Messias mit seinem himmelhochjauchzenden Hallelujah und dem mächtigen „Würdig ist das Lamm", von den ehernen Chören des Judas Maccabäus und Samson, von *Haydn's* Schöpfung mit ihrem erschütternden „Und es ward Licht!" und ihren jugendfrischen Chören und Arien, von *Mendelssohn's* Paulus mit seinem himmelstürmenden „Mache dich auf", und dem feierlich anbetenden „O welch' eine Tiefe", von dem Elias mit seinem feurig brausenden „Dank sei dir Gott!" und dem geheimnissvoll wunderbaren „Der Herr ging vorüber", gar nicht zu gedenken vieler grosser und schöner Werke eines *Spohr*, *Schneider*, *Hiller*, *Marx* u. s. w. — dem, meine

ich, kann man Zweifel allen Sinn für edle Kunst absprechen, der hat wohl kaum das Recht, über diese Dinge mitzureden.

Und einer Gattung von Kunstwerken, die solche Glanzstellen, wie eben z. B. die obenerwähnten, aufzuweisen hat, wollte man die Berechtigung absprechen? Man wollte sich nicht freuen, wenn der zu früh entschlafene Meister *Mendelssohn* recht bald geniale Nachfolger fände, die ihre Kräfte diesem edeln Zweige der Tonkunst zuwendeten und, unterstützt von poetisch schönen, praktisch eingerichteten Texten, ähnliche erhabene Tonwerke brächten? — Die Bibel würde wohl stets die ergibigste Quelle für Oratorien bleiben, obgleich auch Personen und Verhältnisse, die seiner Zeit kräftigen Einfluss auf die christliche Religion ausgeübt haben, wie z. B. *Huss*, *Luther*, zu passenden Texten verarbeitet werden könnten. Der Versuch *Löwe's* mit seinem Huss ist allerdings ein ziemlich verunglückter gewesen. —

Sollte ich mir die Gegner des Oratoriums vielleicht blos eingebildet haben? Ich glaube nicht, und halte es daher an der Zeit, dass sich gewichtigere Federn, als die meine, des angefochtenen Oratoriums kräftig annehmen und den Muth der jungen Künstler für diese Gattung, die schon so viele Musterwerke hervorgebracht, starken. Am geniessenden Publikum wird es ihr nimmermehr fehlen.

Nachrichten.

Basel, den 16. Oktober. Gestern hat der hiesige Orchesterverein mit einem reichhaltigen Vokal- und Instrumentalconzert zum Besten seiner „Wittwen-, Waisen- und Altersklasse" die Reihe unserer regelmässigen Sonntagsconzerte eingeleitet und uns darin so viel Schönes und Tüchtiges dargeboten, dass ich mich gedrungen fühle, öffentlich darüber zu berichten. Zuvor aber mag es am Platze sein, die Natur und Tendenz des erwähnten Institutes, das hier als Conzertgeber auftritt, mit einigen Worten näher zu bezeichnen. Die in Basel lebenden und beim Orchester der „Conzertgesellschaft" mitwirkenden Musiker — grösstentheils Deutsche — haben vor mehreren Jahren unter dem angeführten Namen einen Verein gegründet, welcher zunächst den Zweck hat, mittelst eines sehr massigen jährlichen Geldbeitrags seiner Mitglieder, wie auch eines Eintrittsgeldes der neu Eintretenden, und mittelst eines jährlich zu gebenden Benefizconzertes ein Geldvermögen zu sammeln, welches sorgsam verwaltet wird und dazu bestimmt ist, aus seinen Zinsen dereinst den Wittwen und Waisen der Mitglieder eine Rente und etwaigen invalid oder sonst verdienstlos gewordenen Mitgliedern Unterstützung zu gewähren. Bereits ist diese Kasse in gutem Gedeihen und es soll nicht vergessen noch verschwiegen werden, dass der so vielseitig rege und unermüdliche Gemeinnützigkeits- und Wohlthätigkeitssinn der Basel's Einwohner so rühmlich auszeichnet, sich auch ihr zuwendet, indem bereits mehre *wohlhabende* Musikfreunde dem Vereine beigetreten sind und derselbe schon mehrmals durch ansehnliche testamentarische Legate bedacht worden ist. Ein anderer, nicht minder wichtiger Zweck des Vereins besteht darin, dass er als Centralorgan für das Interesse der Kunst, für die Erhaltung und Pflege der Musik im hiesigen Gemeinwesen zu wirken strebt. Er will die Mitglieder des Orchesters durch das Band des gemeinsamen Interesses und Kunstzweckes inniger verbinden und fester zusammenhalten, er will sie durch das Bewusstsein, wesentliche Glieder eines grösseren, edlen Ganzen zu sein, innerlich und äusserlich heben und zu immer ernsterem, höherem Streben anspornen, — und es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass solches Streben, richtig verstanden und treu festgehalten, vollkommen geeignet ist, auf das Gedeihen sowohl der Musik als der Musiker förderlich einzuwirken, wie es denn auch in der That schon in mehrfacher Hinsicht als erfolgreich sich bewährt hat und noch ferner nach innen und aussen heilsam zu sein verspricht. Während die hiesigen Musiker, vom gutem Geiste beseelt, sich immer mehr bestreben, Tüchtiges zu leisten, und zwar nicht nur einzeln, im Solovortrage, sondern ganz besonders auch im Zusammenwirken, als *Orchester*, wird ihnen auch immer mehr und in immer weiteren Kreisen die gebührende Anerkennung und Achtung zu Theil, und wer sonst nur als „armer Musiklehrer", als Musiker untergeordneten Ranges angesehen wäre, geniesst nun durch seine Stelle im organischen Ganzen des Orchesters eine höhere Geltung, wie er sie auch verdient. — Doch ich behalte mir vor, ein ander Mal umständlicher über unser Orchester, über die hiesigen musikalischen Kräfte und Anstalten und überhaupt über das Leben und Weben der Musik in Basel zu berichten, und komme nun auf das gestrige Conzert zurück.

Statt einer Symphonie, die wir freilich sehr ungern vermissten, brachte uns das Orchester zwei Ouvertüren, die herrliche *Mendelssohn*'sche zur Melusine und die *Rossini*'sche zum Wilhelm Tell, beide unter der Leitung unseres trefflichen Musikdirektors Herrn *Ernst Reiter* mit einer Präcision, Zartheit, Schattirung und Rundung ausgeführt, die kaum etwas zu wünschen übrig liessen. Ein Concertino für Klarinette von *Barmann* trug Herr *Eduard Lutz*, Kapellmeister der hiesigen Militärmusik, mit gewohnter Virtuosität, worin wir ihn den berühmtesten seiner Fachgenossen unbedenklich an die Seite stellen, vor. In der Gesangsszene für das Violoncell von *Hummer* gab uns Herr *Ernst Knop* einen neuen, sehr willkommenen Anlass, die reiche und weiche Fülle seines Tones und eine seltene Fertigkeit im Ausführen der schwierigsten — aber, unseres Erachtens, durchaus nicht im Geiste und Charakter dieses herrlichen Instrumentes liegenden — Passagen zu bewundern. Nicht weniger zeichnete sich das Spiel des Herrn Conzertmeisters *Friedr. Hess* in einer Fantasie für die Violine von *Alard*, und dasjenige des Herrn *A. Lang* in einer Polonaise für Flöte von *Keller* durch meisterhafte Technik und geschmackvollen Vortrag aus. — Durch diese vier Solovorträge zeigte das Orchester zwar auf höchst ehrenvolle, aber noch

keineswegs auf erschöpfende Weise, welche ausgezeichnete Kräfte es in sich schliesst, denn es hatte auch noch auf anderen Instrumenten, namentlich Horn, Oboe und Fagott, ebenso vorzügliche Leistungen darzubieten vermocht, — aber es sollte, wie billig, auch für Gesang Raum bleiben und für diesen war in nicht weniger befriedigendem Grade gesorgt. Die schöne Arie aus Leonore von *Mercadante* wurde von Frau *Reiter-Bildstein* mit der ihr eigenen entzückenden Zartheit und vollendeten Schule vorgetragen, und des Herrn *A. Hegar* markige, kräftige und doch milde Bassstimme that in *Schubert's* „Wanderer" treffliche Wirkung. Ein aus Dilettanten bestehender Männerchor erfreute durch ungemein zarten Vortrag des schönen Liedes an die Nacht von *Chwatal* und durch sehr genaue, geschmackvolle Behandlung des bekannten Matrosenliedes von *Kunz*. Allgemein und in vorzüglichem Grade haben endlich zwei Lieder angesprochen, welche unser Direktor *E. Reiter* über Texte von *Geibel* für gemischten Chor und ganz ohne Begleitung komponirt hat und durch 16 treffliche Stimmen (meist Dilettanten) ausführen liess. Wir danken dem Komponisten herzlich für diese schöne Bereicherung eines bis jetzt noch ziemlich dürftig versehenen Gebietes der musikalischen Literatur, denn in der That fehlt es noch sehr an guten kleineren Kompositionen für gemischten Chor, die weder starke Stimmbesetzung noch Orchester erfordern, und müssten solche namentlich bei kleineren Gesangvereinen, wie es deren so viele gibt, höchst willkommen sein. Möchte Herr *Reiter* doch noch viele so liebliche Produkte liefern und auch durch Veröffentlichung derselben einen so schönen Genuss weit und breit Allen eröffnen, welche die ächte deutsche Muse, wie sie hier in Wort und Tönen zum Herzen spricht, lieb haben!

Zürich. Am 16. Oktober fand in Zürich die feierliche Enthüllung des Denkmals von „*Vater Nägeli*" Statt und gab Veranlassung zu einem Feste, welchem zahlreiche Abgeordnete von Sängervereinen aus verschiedenen Theilen der Schweiz beiwohnten und dessen umständliche Beschreibung in den Züricher Blättern von der grossen und verdienten Verehrung zeugt, welche die Einwohner ihrem trefflichen Mitbürger bewahren. Das aus weissem Marmor von dem Bildhauer *Oechslin* von Schaffhausen verfertigte Bild des Gefeierten wird von Solchen, die *Nägeli* persönlich kannten, als äusserst treu gerühmt. Es ruht auf einem Piedestal aus schwarzem schweizerischen Marmor, auf dessen Vorderseite die Inschrift steht: „Die Schweizerischen Sängervereine ihrem Vater *Nägeli*". Auf der Rückseite liest man oben die Worte: „*Hans Georg Nägeli*, Dr. Philos., geb. den 27. Mai 1773, gest. den 26. Dezember 1836" und unten die eigenen Worte *Nägeli's*: „In der Lichtwelt der Kunst bleibt ewig das Wesentlichste und Bildendste das in schöner Tonform gesungene Wort."

Leipzig, 1848. — Fünftes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 2. November. — Symphonie (Nr. 8, F dur) von *L. van Beethoven*. — Der XXIII. Psalm, Chor für weibliche Stimmen und Orchester von *Franz Schubert*. — Ouverture zu Euryanthe von *K. M. v. Weber*. — Cavatine und Jägerchor aus derselben Oper, die Partie der Euryanthe gesungen von Frau *Livia Frege*. — Ouverture, Scherzo, Lied mit Chor, Nocturne, Hochzeitsmarsch und Finale aus dem Sommernachtstraum von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Die Solopartieen gesungen von Frau *Livia Frege* und Fräulein *Stark*.

In das heutige Conzert kam wohl mancher Kunst- und Künstlerfreund mit einer wehmüthigen Stimmung; denn voriges Jahr um diese Zeit hatte *Mendelssohn Bartholdy's* edler Geist diese unvollkommene, wirre Erde verlassen. Obgleich keine besondere Gedächtnissfeier angekündigt worden, so zeigte doch das Programm, dass die Direktion den Tage Rechnung getragen. Der zweite Theil des Conzerts brachte nur Stücke aus dem Sommernachtstraume. Nichts war vielleicht mehr geeignet, das Bedauern über den zu früh entschlafenen Meister lebhaft zu erneuern, als gerade diese blühenden, originellen, zum Theil neckisch humoristischen Tonbilder, die in fröhlichem Leben durch den hellen Saal tönten und flatterten, während der Gedanke hinausgeführt wurde an das stille Grab des verstummten Schöpfers aller dieser reizenden Tongestalten. —

Frau *Livia Frege* hatte heute wieder Gelegenheit, ihre seltene Objektivirungskunst zu zeigen. In dem *Mendelssohn*'schen Liede die zarte Elfe mit ihrem lieblichen, reizenden „Gute Nacht!"; in der Cavatine aus Euryanthe „Hier dicht am Quell, wo Weiden stehn" die todesmatte Resignation der verlassenen Geliebten. Jeder Ton ist ein treuer Ausdruck des Charakters, der Situation und der daraus fliessenden Gemüthsstimmung, nirgends aber empfindet man nur die leiseste Erinnerung an irgend eine Manier, und daher die stets tiefe und wohlthuende Wirkung des Gesanges dieser kunstsinnigen Frau. — Fräulein *Stark* führte ihre kleine Nebenpartie in dem Elfenliede gut aus und auch der Chor dazu wurde von Dilettantinnen wacker gesungen.

Die ächte Symphonie von *Beethoven*, die heiterste dieses Meisters, verfehlte auch heute ihre liebliche Wirkung nicht. — Der Psalm von *Franz Schubert* zeigte von Neuem, welch' universell schöpferischen Geist dieser Tonkünstler besass. „Gott ist mein Hirt, mir wird nichts mangeln" ist mit so kindlicher, tief inniger Zuversicht ausgedrückt und so glücklich nur an weibliche Stimmen übertragen, dass man den zu frühen Hingang dieses herrlichen Genius immer wieder beklagen muss. Nichts ist in dieser Musik von gebundenem Stil, künstlichen Nachahmungen und sonstigen kontrapunktischen Künsten zu hören, die einfachsten Melodieweisen nur mit der einfachsten Begleitung des Orchesters hat der Tondichter angewendet, und doch bleibt die religiöse Empfindung nicht aus. Vielleicht ist diese Komposition ein Wink, wie kirchliche Musik, unbeschadet ihrer Würde, dem Verstandniss und Herzen des Volks näher gebracht werden kann. — Die Ouverture zu Euryanthe wurde gut ausgeführt, doch gehört sie nicht unter die Lieblinge des Referenten. Sie ist eine Sammlung u-

Der linke Daumen ist für zwey Klappen c, und b, bestimmt, von welchen die eine zugedrückt werden muss, während die andere durch eine wälzende Bewegung desselben Daumens geöffnet wird. Dies ist unter geschwinden Abwechselungen dieser Töne, wo nicht ganz unmöglich, doch äusserst schwierig, weil der Daumen an sich schon etwas ungeschickt ist, und zu dieser erkünstelten und zusammengesetzten Bewegung am wenigsten fähig zu seyn scheint. Vermuthlich wird man mir einwenden, die lange b-Klappe für den 4ten Finger sey ja für solche Fälle bestimmt, wo der Daumen zur Oeffnung der kleinen b-Klappe nicht gebraucht werden könne. Freylich; aber ist denn immer die lange b-Klappe anzuwenden? Nein; denn zu allen Tönen unterhalb g bis zum d wird der 4te Finger gebraucht. Sollen diese also unmittelbar auf b folgen oder vorhergehen, so kann er im ersten Falle nicht geschwind genug von der Klappe, und im zweyten Falle auf die Klappe gebracht werden.

2) Die vielen Klappen erschweren das Flötenspiel ungemein. In allen geschwinden Gängen, wo es nur möglich ist, immer die Klappen zu gebrauchen, und doch dabey alles mit der gehörigen Delikatesse und Richtigkeit vorzutragen, nirgends Härte, Schwerfälligkeit, Rauhigkeit merken zu lassen, dies, dünkt mich, erfordert mehr, als der geschickteste Spieler bey aller Uebung je zu leisten vermag. Immer ist es schwerer einen Ton durch Niederdrücken einer Klappe anzugeben, als durch blosses Aufheben eines Fingers. Sind die Klappenfedern etwas stark, so ist die Schwierigkeit um so grösser; sind sie schwach, so verlieren sie leicht ihren Schluss, und lähmen oder verfälschen das ganze Spiel. Wie schwer sind die Triller mit dem linken Daumen und mit den kleinen Fingern? und wie verwickelt und vielfach sind die Griffe zu so vielen Trillern? Hr. Tromlitz sahe sich genöthigt, ungefähr 20 Quartseiten mit der Beschreibung derselben anzufüllen. Die häufigen Verwechselungen der kleinen und langen Klappen, welche der vorhergehende oder nachfolgende Ton nöthig macht, halten den Spieler in beständiger Besorgniss. Es geht ihm hier ungefähr wie dem Violinspieler, der lauter hohe Sätze in den Applikaturen spielen muss.

3) Ausserdem führen die Klappen noch manches mit sich, welches für Spieler und Zuhörer unangenehm und lästig ist. Sehr oft verursachen sie, besonders in geschwinden Gängen ein merkliches Geräusch oder Geklapper, sie mögen auch noch so gut gefüttert seyn. Zuweilen springt mitten im Spiel eine Feder, und das Spiel hat ein Ende. Hier ist aber nicht so leicht geholfen, als beym Springen einer Violin- oder Klaviersaite, zumal wenn man keinen Uhrmacher oder andern Künstler in der Nähe hat. Verdirbt das Leder, und werden die Klappen undicht, so kostet es oft nicht wenig Mühe, das Instrument wieder brauchbar zu machen. Denn manchmal schliesst erst die Klappe vollkommen, wenn man das Füttern schon drey oder viermal vergebens versucht hat.

4) Hat man ungeachtet aller bisher üblichen Klappen keine völlig gleiche Intonation. Eines Theils können die Klappen, mittelst deren nur die gleiche Intonation erhalten wird, nicht in jedem Falle gebraucht werden, wie ich dieses unter No. 1. mit Beyspielen glaube bewiesen zu haben. Andern Theils befindet sich noch auf allen Flöten ein Ton, der immer gegen die andern zu schwach ist, nämlich das ein- und zwey-gestrichene e. In durchgehenden Noten bemerkt man zwar seine Schwäche nicht sehr; aber liegt der Accent auf ihm, oder soll es nach einem Sprung aus der Höhe voll und stark ansprechen, so nimmt es sich elend aus, und erfordert viele Geschicklichkeit auf Seiten des Spielers, wenn es einigermassen im Verhältniss gegen die übrigen Töne bleiben soll. Sich durch Oeffnung der es-Klappe und Einwärtsdrehen der Flöte helfen zu wollen, ist immer eine missliche

teressanter Bruchstücke, aber ohne künstlerischen Organismus. — Den Jagerchor sangen Dilettanten präcis und frisch, wie es Künstler vom Fach auch nicht besser gekonnt hätten.

Merseburg. Am 30. September gab der Komponist und Musiklehrer Herr *Teich* ein Concert zum Besten einer wohlthätigen Anstalt. Die Ouverture zu den Flitzbustiern von *Lobe* eröffnete das Concert. Eine reichbegabte Dilettantin trug darauf zwei Lieder mit Begleitung des Pianoforte und Violoncello mit tiefer Auffassung und überaus verständlicher Aussprache des Textes vor. Die Wüste von *Fel. David* bildete den Schluss des Concerts. Die Soli und Chöre waren mit Eifer und Sorgfalt einstudirt und gingen präcis. Das Orchester, welches durch die gefällige Mitwirkung fremder Künstler aus Halle und Weissenfels bedeutend verstärkt war, spielte sehr brav.

Herr *Teich*, der sich zur Direktion eines grösseren Orchesters vollständig befähigt erwies, verdient für seine unermüdliche Thätigkeit und das Streben, dem hiesigen kunstliebenden Publikum von Zeit zu Zeit so herrliche, sonst ganz entbehrte Genüsse zu verschaffen, rühmlichste Anerkennung, und dies um so mehr, je mehr er aus reinem Eifer für die Kunst, in seiner grossen Bescheidenheit kaum einen Dank beanspruchend, sich mit grösster Sorgfalt der Sache unterzieht.

Manchester, im September 1848. Es gibt hier eine Anstalt, die mich als eine der eigenthümlichsten musikalischen Merkwürdigkeiten überrascht hat.

Mainzer, der hier grosse Volksgesangschulen nach Art der Edinburger errichtet hat, forderte mich auf, mit ihm eine von Herrn *Cheetham* im 17. Jahrhundert begründete Waisenanstalt zu besuchen. Der Vorstand dieser Anstalt hatte nämlich *Mainzer* mit den Gesangstudien seiner Zöglinge bekannt zu machen gewünscht und ihn deshalb zu sich eingeladen.

Wir fanden in dem ungeheuren Refektorium 110 Knaben im Alter von zehn bis fünfzehn Jahren mit Essen beschäftigt. Vor und nach der Mahlzeit singen sie stets ein Lied mit Orgelbegleitung; so auch diesmal. Der Organist präludirte und der Gesanglehrer (der kein Anderer ist als einer von den Aufsehern der Anstalt) stellte sich an die Spitze seiner Zöglinge, nahm das Heft in die Hand und intonirte mit einer sehr hübschen Stimme einen Gesang, den die Schüler zweistimmig durchführten. Was die Kraft und Richtigkeit anlangt, waren wir mit dem Gesange sehr zufrieden, vermissten jedoch die Schattirung, die den wahren Reiz jeder musikalischen Ausführung bildet.

Wir verhehlten dies dem Vorsteher nicht und sagten ihm, dass mit solchen Elementen viel zu machen sei und das es nur an einer wahrhaft musikalischen Leitung fehle.

Bereits waren wir im Begriffe die Anstalt zu verlassen, als der Vorsteher uns bat, in den grossen Hof zu treten und eine von Knaben ausgeführte Militairmusik anzuhören. Wie gross war nicht unser Staunen, als wir hier etwa vierzig von diesen Jungen fanden in langen dunkelblauen Ueberröcke, mit grossen Schnürschuhen, eine flache Kappe auf dem Kopf — im Ganzen mehr ein chinesisches als europäisches Kostüm und des Greifels eines Gavarni würdig. Vierundzwanzig von ihnen hatten kleine Flöten (oder Pfeifen) und bildeten den Kern des Orchesters; drei andere hielten Posaunen in den Händen; ferner drei kleine Ophikleiden, sechs Klapphörner, ein Sexhorn; drei Trommeln, eine grosse Trommel mit Glöckchen und Becken vervollständigten dieses Gnomenorchester.

Ernst und schweigend standen sie da, und warteten auf das Zeichen ihres Musikdirektors, desselben, der den Gesang geleitet hatte und jetzt ein Klappenhorn ansetzte. Es war in der That ein närrisches Ding, einen auf solche Weise instrumentirten Militairmarsch zu hören, von vierzig Jungen mit ausserordentlichem Zusammenspiel vorgetragen — noch dazu in einem Lande und einer Stadt, wo man eher Handels- und Manufakturartikel erwartet, als Musik. Wir fanden so viel Vergnügen daran, dass wir mehrere Stücke wiederholen liessen. Das letzte wurde im Aufmarsch ausgeführt: die Zöglinge zogen so um den Hof herum, wie es bei militairischen Revuen zu geschehen pflegt. Wie bedauerte ich, den allerliebsten Auftritt nicht zeichnen zu können! — Um uns ihre Dankbarkeit auszudrücken, und ganz glücklich über unseren Beifall, bliesen die Jungen zum Schlusse einen schottischen Walzer. Wir wünschten dem Vorsteher Glück zu solchen Erfolgen; er begriff sehr wohl unsere Bemerkungen über den unendlichen Vortheil, den eine wahrhaft musikalische Erziehung für die Zukunft der Zöglinge haben müsste; denn mehrere unter ihnen zeigten bedeutende Anlagen für die Tonkunst — Anlagen, deren Entwickelung freilich ohne die Leitung kunstverständiger Lehrer unmöglich ist. —

Es ist dies nicht die einzige bemerkenswerthe Anstalt zu Manchester, und ich werde Ihnen später über die philharmonischen Concerte („Gentlemen concerts"), über die Choralgesellschaft vom Hengrove und über den „Glee and madrigal club" berichten. Auch die Londoner Opergesellschaften kommen von Zeit zu Zeit hierher, um hier Vorstellungen zu geben. So führten neulich die *Lind*, *Unger*, *Bellette* die Somnambula und die Lucia di Lammermoor auf. Ein ander Mal sangen die *Grisi*, *Mario* und *Tagliafico* in den Gentlemen concerts. Niemals habe ich *Mario's* Stimme reiner und wohlklingender gehört, als in diesem Concerte; *Tagliafico* erntete ebenfalls stürmischen Beifall.

Zuletzt kam Herr *Glover* mit einer Truppe englischer Sänger an, unter ihnen der bekannte Tenor *Sims Reeves*, von dem ich Ihnen nächstens mehr berichten werde.

Sie sehen, man weiss hier das Nützliche mit dem Schönen zu verbinden, und auch in diesem Lande wird die Kunst gehegt und gepflegt. Unstreitig wird *Mainzer's* Anwesenheit der musikalischen Bewegung einen

grossen Anstoss geben, und ich wäre sehr glücklich, wenn ich dazu nach meinen Kräften ebenfalls beitragen könnte.

Leben Sie wohl! *Heinrich Panofka.*

(Aus der Revue et Gaz. music. de Paris.)

Recensionen.

Für Orgel.

J. G. Herzog: 12 Orgelstücke (7 Präludien, 2 Fughetten und 3 Nachspiele) zur Uebung und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 17. Wien, bei *H. F. Müller*. Eigenthum des Verlegers. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

— — Acht Orgelstücke zum Studium und kirchlichen Gebrauche. Op. 18. München, bei *J. Aibl*, Eigenthum des Verlegers. Pr. 22½ Ngr.

— — Sechs Orgelstücke zum Studium und zum kirchlichen Gebrauche. Op. 19. Daselbst. Pr. 1 Fl. 30 Kr. C.-M.

Früheren Kompositionen desselben Verfassers gegenüber erscheinen die vorliegenden als bei Weitem sorgfältiger im Inneren und Aeusseren ausgebaut; sie haben in den Eigenschaften, welche die Technik gewähren kann, vor jenen unbezweifelt anerkennenswerthe Vorzüge. Dagegen stehen sie als poetische Erzeugnisse nur auf jener bescheidenen Stufe, welche mit ihren Produktionen einzunehmen den heutigen Orgelkomponisten mit wenigen Ausnahmen durch Schicksalsbeschluss beschieden zu sein scheint. Verlangt man, dass ein musikalischer Gedanke sich klar und bestimmt ausspreche, oder mit anderen Worten, fordert man, dass ein musikalischer Gedanke auch in Wahrheit ein Gedanke sei, so werden nicht viele Sätze aus den oben angezeigten drei Heften dieser Forderung im vollen Maasse genügen können. Dazu kommt noch, dass gar zu häufig ein durchführender logischer Faden, die Weiterbildung eines Gedankens durch den anderen in richtiger, verständlicher Folge vermisst wird und man, am Ende eines Tonsatzes angelangt, sich unwillkürlich fragen muss, was man denn gehört? Wenn wir den Herrn Verfasser bitten, bei seinen künftigen Kompositionen auf das eben Gesagte Rücksicht zu nehmen, so fügen wir bereitwillig und gern hinzu, dass weder sein Fleiss, noch seine Befähigung damit in Abrede gestellt werden soll — Beides dokumentirt sich in dem Geleisteten —; aber den Wunsch hegen wir wohl, dass er manches der angezeigten Tonstücke, statt es als ein fertiges Kunstwerk hinauszugeben, lieber als eine Studie, und nicht mehr als das, hätte zurückbehalten mögen.

A. B. C.

Kurze Anzeigen.

Karl Greger: Schullieder für zwei, drei und vier Stimmen. Halle, bei *Schwetschke & Sohn*. 1848.

Die einundzwanzig Lieder sind für etwas vorgeschrittene Anfänger und führen die Letzteren selbst allmälig zu schwereren, wenn auch nicht schweren Aufgaben. Demnach beginnen die zweistimmigen, die drei- und vierstimmigen folgen. Sie sind in der That empfehlenswerth und erfüllen die Ansprüche, die man an derartige Lieder macht. Die Texte sind für die Jugend angemessen (von *Uhland*, *Fink*, *Wessenberg* u. s. w. — nur das *Lortzing*'sche „Sonst spielt' ich mit Szepter" — passt nicht recht in diese Gesellschaft), die Melodieen nicht hervorstechend oder originell (was hier gar nicht zu verlangen wäre), aber ansprechend, gefällig, den Worten sich anschmiegend; der Satz ist leicht und rein. Recht hübsch ist z. B. Nr. 3, Wanderlied. Gut ist der Gedanke, auch eine „Fughette" zu geben (Nr. 18); sie ist freilich blos skizzirt und von Durchführung keine Rede; allein es werden doch die jungen Sänger dadurch auf etwas Höheres hingewiesen und es wird ihnen im Voraus Geschmack an den gediegeneren Kunstformen beigebracht. Wir sind überzeugt, dass die Sammlung mit vielem Nutzen zu verwenden ist, und wünschen ihr eine weite Verbreitung.

J. G. Weidner, Hofkapellmeister, und *H. Riefstahl*, Lehrer. Sechs deutsche Wanderlieder von *J. F. Bahrdt*, für vierstimmigen Männerchor. Erstes Heft. Neustrelitz. Hofbuchhandlung von *G. Barnewitz*.

Wie das Vorwort besagt, sind diese Lieder zunächst für die im vorigen Jahre gestiftete Volksliedertafel zu Neustrelitz bestimmt gewesen und dort mit immer wachsender Theilnahme gesungen worden. Um indessen als „frische Blumen sich in den grossen Kranz der Lieder einzureihen, welcher die Männergesangvereine des deutschen Vaterlandes fest und innig umschlingt", müssten sie doch wohl etwas duftiger sein, und nicht so gar gewöhnlich an Erfindung und Durchführung. Freilich ist es sehr schwer, Lieder im Volkstone zu schreiben, die gleich weit von Künstelei wie von Trivialität entfernt sind, und wir bezweifeln gar nicht, dass diese „Wanderlieder" in manchen Kreisen recht gern gesungen werden. Ansprüche aber, wie die oben angeführten Worte sie anzudeuten scheinen, kon-

nen sie weder den Gedichten noch der Musik nach machen.

E. Mayer: Fünf Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Op. 5. Neustrelitz, bei *Barnewitz*. Preis 12 gGr.

— — Fünf Gesänge für vier Männerstimmen. Op. 6. Ebend. Preis 16 gGr.

— — Drei Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianofortebegleitung. Op. 7. Ebend. Preis 18 gGr.

Ein uns bisher noch unbekannt gebliebener Komponist. Dass es uns ausserordentlich interessant gewesen wäre, diese Bekanntschaft zu machen, könnten wir eben nicht sagen. Was wir vom Liede, mag es ein- oder mehrstimmig auftreten, vor allen Dingen verlangen, Wahrheit und Wärme der Empfindung, das klingt uns aus diesen drei Heften nicht entgegen: es erscheint Alles ganz äusserlich und auf der Oberfläche verweilend. Was die Erfindung betrifft, so ist sie noch ziemlich schwach und erinnert zu sehr an vielfach und bis zum Ueberdruss Dagewesenes. Die Form, in welcher sie auftritt, gehört allzusehr einer früheren Zeit an und bewegt sich grossentheils in den gewöhnlichsten und verbrauchtesten musikalischen Redensarten. Auch der Satz ist nicht ganz rein; z. B. in Op. 6. Nr. 1, letzter Takt des vorletzten Systems, zeigt sich eine Quinte. Wir wollen dem Herrn *E. Mayer* nicht geradezu den Beruf für Komposition absprechen; allein wir möchten ihm für die Zukunft rathen, seine musikalischen Ideen wo möglich etwas mehr zu vertiefen und ihnen ein gewählteres Gewand zu geben.

Was das Einzelne betrifft, so hätten wir etwa noch zu bemerken: In Op. 6, Nr. 1, wird die unendliche Wiederholung der Worte: „Lass mich sanft entschlummern", trotz der versuchten Abwechselung mit „recht sanft entschlummern", zuletzt doch lästig. Nr. 3 soll ein spanisches Minnelied sein, wir können aber weder etwas Spanisches noch etwas Minnliches darin entdecken; das mehrmals durchklingende:

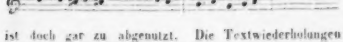

ist doch gar zu abgenutzt. Die Textwiederholungen liebt der Komponist sehr; ist es wohl erlaubt, zu singen: „ob in ihrem Glücke, ihrem Glücke, ob in ihrem Glücke, ihrem Glücke sie auch mein gedenket"? Dies nennen wir geschmacklos. In Nr. 4, Syst. 4, T. 1, muss es statt $\frac{6}{\text{ces}}$ offenbar heissen $\frac{\text{ges}}{6}$. Am Schlusse, wo die „Engel die Seele zur Ruh singen" sollen, fängt närrischer Weise eine unruhige Triolenbewegung an. Nr. 5. Spinnlied, gefällt uns noch am Besten, obwohl es etwas leer klingt.

Op. 6, Nr. 2 dieses Heftes, „An Sie", bietet für unser oben ausgesprochenes allgemeines Urtheil zahlreiche Belege. Man sehe Stellen wie folgende:

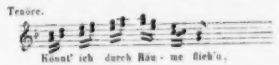

worauf dann die Bässe säuseln:

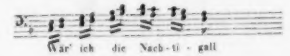

Dann wieder:

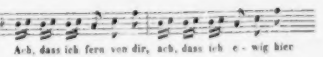

Die sich daran schliessende Skansion:

ist komisch. Nr. 3, „Lass mich schlummern" — für vier Männerstimmen? und nach *Weber's* unvergleichlich schöner Komposition? und in so alltäglichen, stereotypen Formeln?! — In Nr. 5 stossen wir wieder auf einen Skansions- und Deklamationsfehler:

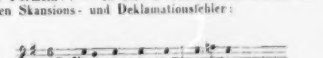

Op. 7. In derselben süsslichen Manier, die namentlich für das *Heine*'sche „Du bist wie eine Blume" (Nr. 1) gar nicht passt. Nr. 3 gibt uns zu einer Bemerkung Anlass, die vielen Komponisten gilt: es ist gewiss eine ästhetische Sünde, die musikalische Periode da völlig abzuschliessen, wo in den Worten erst der Vordersatz schliesst, so dass mit dem Nachsatz ein neuer melodischer Abschnitt beginnt. So singt denn hier Herr *Mayer*: „Wenn der Abendstern die Rosen still mit Sehnsuchtsblicken grüsst 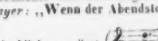 und bei lauer Weste Rosen Blume sich an Blume schliesst" — hiermit schliesst denn auch der erste melodische Abschnitt des Liedes vollkommen ab. Es ist unbegreiflich, wie ein Komponist in unserer Zeit noch solche Dinge bringen kann.

grüsst — —

Wir hoffen, später von dem jedenfalls noch jungen Komponisten Günstigeres sagen zu können; und eben

weil wir dies hoffen, haben wir obige drei Hefte etwas ausführlicher besprochen, als wir es sonst würden gethan haben.

Hermann Schellenberg, Fünf Lieder für eine Altstimme, mit Pianofortebegleitung. Op. 6. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 15 Ngr.

Das sind einmal ächte, gute Lieder, an denen man sich erfreuen und — erholen kann, wenn man sich vorher durch allerhand Seichtigkeiten hat durchwinden müssen. Hier ist nichts Gezwungenes, aber auch nichts Alltägliches: hier ist Charakter, Wahrheit, Empfindung, und wenn wir auch nicht gerade auf sehr originelle Melodieen stossen, so finden wir doch auch keine abgenutzten, verbrauchten Tonphrasen. Wir möchten sagen: es ist etwas Nobles in diesen Liedern, die sich überdem durch eine interessante Begleitung und gewählte Harmonieen auszeichnen. Kurz, sie verdienen besondere Beachtung, der wir sie hierdurch empfohlen haben wollen. Im Einzelnen sind wir nicht überall mit der Auffassung des Verfassers einverstanden, dies beruht aber auf rein subjektiven Ansichten und thut dem Gehalte der Lieder gar keinen Eintrag, wie wir denn auch von kleinen Ausstellungen, die wir machen könnten, absehen; nur in Nr. 4. Pilgerspruch, finden wir den Anfang nicht richtig deklamirt. Man sehe:

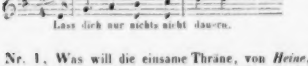

Nr. 1, Was will die einsame Thräne, von *Heine*, ist ein sehr gutes, tief empfundenes Lied. Nr. 3, das bekannte „So viel Stern' am Himmel stehen", ist sehr anmuthig und innig, wenn wir auch die Ueberschrift *Volkslied* nicht eigentlich von der Komposition gelten lassen können: dazu ist sie zu sehr Kunstprodukt. Nr. 5, die oft komponirte *Goethe*'sche „Nähe des Geliebten" ist recht freundlich, steht aber im Ganzen den übrigen nach. Die Bemerkung des Komponisten zu Nr. 3: „Die Wirkung dieses Liedes hängt, wie auch stets, von der rechten Auffassung ab; es war hier besonders nicht möglich, Vortragszeichen anzugeben" u. s. w., möchten wir allen Liederkomponisten (auch Herrn *Schellenberg* selbst) im Allgemeinen zurufen; die allgemeinsten Zeichen genügen hier vollkommen: wer den rechten Charakter und Vortrag nicht schon ohne Bezeichnung jeder Nuance herauszufinden und wiederzugeben weiss, dem helfen auch alle Zeichen nichts. Uebrigens wendet unser Verfasser theilweise deutsche Ausdrücke für die Vortragsbezeichnungen an — warum nicht durchgängig? Es nimmt sich in der That seltsam aus, wenn es hier heisst: *poco a poco animato*, und gleich darauf wieder: *zurückhaltend*; oder hier: *erstes Zeitmaass*, und dort: *tempo primo*. Was uns betrifft, so sind wir entschieden für Abschaffung aller dieser fremdsprachigen Ausdrücke und ihre Ersetzung durch deutsche; nur für Beibehaltung der zwei allgemeinsten: *p* und *f* möchten wir uns verwenden, da sie sich durch ihre Kürze empfehlen und ihre Ersetzung durch andere leicht zu Zweideutigkeiten und Missverständnissen führen könnte.

Fr. S.

Feuilleton.

Der bekannte Berliner Sänger *Heinrich Blume* (ein Bruder des ebenso bekannten Komponisten *Karl Blum*) wurde im Jahre 1788 zu Berlin geboren. Erst wollte er studiren, entschloss sich jedoch, zum Theater zu gehen, *Gern* war sein Gesangslehrer, und im J. 1808 trat er zum ersten Male als Masaniello in *Winter's* unterbrochenem Opferfest auf. Er wurde zwar sogleich engagirt, jedoch ohne Gehalt, so dass er sich und seine Mutter vom Stundengeben ernähren musste. Später erhielt er einen Gehalt von 2 Thlr., dann 4 Thlr. wöchentlich, wobei er auch im Schauspiele verwendet wurde. 1811 sang er den Simon in *Mehul's* Oper und gefiel so, dass er fortan 8 Thlr. die Woche bekam. Von nun an wirkte er in Oper und Schauspiel als eines der meistbeschäftigten Bühnenmitglieder; in mancher Oper sang er zwei Partieen, so z. B. in *Gluck's* Alceste den Oberpriester und den Herakles. Seine glänzendste Rolle war Don Juan, die er den 2. Juli 1812 zum ersten Male sang und bis zum Jahre 1839, also siebenundzwanzig Jahre hindurch, inne hatte. — Jetzt geht er von der Bühne ab und tritt in Ruhestand; den 19. Oktober war sein Benefiz, wozu er *Auber's* Gott und die Bajadere gewählt hatte, worauf das zweite Finale aus *Mozart's* Don Juan folgte. In der That eine recht passende Zusammenstellung! — *Blume* erhielt bei seinem Abgange von den Mitgliedern der Hofbühne einen silbernen Pokal auf silbernem Teller zum Geschenk überreicht; der Rand des Tellers ist mit symbolischen Darstellungen der Hauptrollen des Künstlers geziert.

Wie es jetzt heisst, geht *Vincenz Lachner* dennoch nicht als Kapellmeister nach Frankfurt a. M. — er hat sich von seinen Mannheimer Verbindlichkeiten nicht losmachen können.

Die Pariser Akademie hat den grossen römischen Preis an Herrn *Duprato*, Schüler *Leborne's*, ertheilt, den zweiten ertheilten Herr *Bazille* und Herr *Mathias*, Beide Schüler von *Halévy*. Die Aufgabe war die Komposition einer Kantate: Damokles.

Siegismund Neukomm hat in Manchester die Operation des Augenstaar's glücklich überstanden.

Unter den Preisfragen, welche die Brüsseler Akademie für den Konkurs von 1849 aufgestellt hat, befindet sich folgende: Die Nationalgesänge der verschiedenen Völker zu charakterisiren und zu zeigen, welchen Einfluss diese Lieder auf die Kunst bis zum 18. Jahrhundert ausgeübt haben.

Das Pariser Konservatorium (bekanntlich eine Schöpfung der ersten französischen Revolution) erhielt unter der Kaiserherrschaft

jährlich 200,000 Fr. vom Staate, unter der Restauration 175,000 Fr., jetzt 155,000 Fr. Nur eine sehr kleine Zahl von Professoren bezieht einen Gehalt von 2000 bis 2500 Fr., die anderen erhalten noch weit weniger. Nach dem Vorschlage des Finanzausschusses der Nationalversammlung soll jene Unterstützung wieder um 9000 Fr. vermindert werden.

Marcan-Cintz, ehemals Mitglied der komischen Oper zu Paris, bisher Professor am dortigen Konservatorium, ist zum Chef des Pensionats dieser Anstalt ernannt worden.

Die Dresdener Kapelle hat wieder eine Reihe von Abonnementconcerten veranstaltet, das erste fand am 28. Oktober Statt und es wurden darin aufgeführt: Militärsymphonie von *Jos. Haydn*, Choral von *Walther*, Hymne von *Haydn* (des Staates edle Sorgen), zweites Finale aus *Mozart's* Titus, B-dur-Symphonie von *Beethoven*.

Die italienische Oper in Paris ist mit *Verdi's* Nabucodonosore eröffnet worden. Hauptsänger sind: die Damen *Persiani*, *Castellan*, *Angiol*, *Bosio*, *Sara* (die *Giul. Grisi* seit 16 Jahren zum ersten Male nicht); die Herren *Ronconi*, *Morelli*, *Lablache*, *Bordas*, *Arnoldi*, *Soldi*. — Die Londoner Oper des Herrn *Bunn* ist ebenfalls eröffnet, die Eröffnungsoper war Maritana von *Wallace*, worin Miss *Wallace*, die Schwester des Komponisten, die Hauptrolle hatte. Auf dieser Bühne soll u. A. im Laufe der jetzigen Saison *Mendelssohn Bartholdy's* erste Walpurgisnacht dramatisch dargestellt werden.

Der holländische Verein zu Beförderung der Tonkunst hat in seiner letzten Hauptversammlung zu korrespondirenden Mitgliedern ernannt die Herren: *Hektor Berlioz*, *Heinrich Dorn*, *Niels W. Gade*, *C. L. Hanssens* (in Brüssel), *Karl Löwe*, *Lobl*. Die von der Gesellschaft gegründeten Anstalten stehen im erfreulichen Gedeihen, namentlich die Musikschule zu Rotterdam und die Gesangschule zu Haarlem. Die musikalische Bibliothek hat sich bedeutend vermehrt, ebenso der Grundstock zur Unterstützung bedürftiger Künstler. Die Anzahl der Mitglieder ist jetzt 1500.

Im Elysée national zu Paris fand unlängst ein Wettkampf zwischen Militärmusikchören Statt. Von der Reiterei gewann das fünfte Dragonerregiment den Preis: eine silberne vergoldete Medaille (Chef Herr *Foncent*). Von dem Fussvolk: das 21. Linienregiment (Chef: Herr *Metzger*) den ersten Preis, eine goldene Medaille. Ferner vier zweite Preise, silberne vergoldete Medaillen, vier andere Regimenter, deren Musikvorstände sind: die Herren *Gooch*, *Reger*, *Lotz*, *Henricot*. Es erscheint bemerkenswerth, dass von diesen sechs Militärmusikdirektoren vier entschieden deutsche Namen führen, also wahrscheinlich Deutsche sind. — Veranstaltet war dieser Wettkampf von der Association des artistes musiciens, und Preisrichter waren die Herren *Adam*, *Bauller*, *Canonnade*, *Kluse*, *Louis*, *Vogt*, *Mesfred*. — Bald darauf wurde der Wettkampf in allgemeinerem Massstabe wiederholt und lieferte ebenso günstige Resultate.

Die französischen Konservatorien der Musik haben auch mit den kritischen Zeitumständen zu kämpfen; namentlich denen zu Paris, Lille und Toulouse soll die bisherige Unterstützung durch den Staat ganz oder theilweise entzogen werden. Am Schlimmsten käme dabei das von Lille weg, das keine anderen Hilfsquellen besitzt, als 3000 Fr. Unterstützung vom Staate und 4600 Fr. von der Stadt. Letzterer Zuschuss ist indessen auf 8425 Fr. erhöht worden. Hiervon bleiben, nach Abzug der Lokalmiethe, Heizung, Beleuchtung u. dgl. sowie der Preisvertheilungskosten 7350 Fr. übrig, und damit sind 4 Klassen für's Solfeggien, 3 für den Gesang, zwei für das Pianoforte, zwei für die Geige, eine für's Violoncell, eine für die Klarinette, eine für den Fagott, eine für Chorgesang — im Ganzen 15 Klassen mit 200 Zöglingen zu unterhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien
im Verlage von **Fr. Hofmeister** in Leipzig.

Anacker, Nur nicht locker lassen, für 4 Manneret. 6 Ngr.

Labitzky, Op. 454. Gruss an Wien. 5 Polka für Pfte. 3handig. N° 1. Schönbrunner-Polka. N° 2. Modlinger-Polka. 10 Ngr. N° 3. Volksgarten-Polka. 7½ Ngr. Vierhandig 20 Ngr. Für Orchester 4 Thlr. 25 Ngr. Für Pfte. leicht arr. 10 Ngr.

— — Op. 455. Herbstblumen. Walzer f. Pfte. 3handig 15 Ngr. 4handig 17½ Ngr. Für Orchester 1 Thlr. 15 Ngr. Für Pfte. leicht arr. 10 Ngr.

Reinecke, Op. 45. 4 Charakterstücke f. Pfte. N° 1. Arabeske 15 Ngr. N° 2. Walzer 10 Ngr. N° 3. Fughette 10 Ngr. N° 4. Indisches Mährchen 10 Ngr.

Neue empfehlenswerthe Musikalien
aus dem
Verlage von **Schuberth & Comp.** in Hamburg.

Brunner, C. T., Bouquet de Melodies p. Piano. Op. 109. N° 1. Belisar. 7½ Ngr.
— 2. Monlecchi et Capuleti. 7½ Ngr.

Krebs, C., Sanct Bell. Lied für Sopran oder Tenor mit Orchesterbegleitung. Op. 90. Partitur 15 Ngr. Klavierauszug 10 Ngr.
— — 3 Lieder für Sopran oder Tenor (*Pischeck* gewidmet). N° 1. Sei mein Liebchen. N° 2. Weiss ich dich in meiner Nähe. N° 3. Vom Berge. 15 Ngr.

Leonhard, J. E., 7 Lieder für eine Singstimme mit Pfte. Op. 45. 15 Ngr.

Lindpaintner, P. v., Die Fahnenwacht. Favorit-Lied des Sängers *Pischeck*. 4. Auflage. Sopran od. Tenor mit Pianoforte. 10 Ngr.
— — do. do. für Alt od. Bariton mit Pfte. 10 Ngr.
— — do. do. arr. f. Pfte. Solo von *Ferd. Burgmüller*. 5 Ngr.
Eine Uebertragung im brillanten Stil von *Th. Kullak* erscheint im Anfang dieses Jahres.

Schuberth, C., Ottetto p. 4 Vln., 2 Vlas., Velle. et Contrabass (ou 2 Velles.). Op. 25. Partitur. 1 Thlr. 15 Ngr. Stimmen. 2 Thlr. 22½ Ngr.

Ende November erscheint: R. Schumann, Weihnachtsalbum für grosse und kleine Kinder, 40 Originalkompositionen für Pianoforte. Op. 68. Preis ca. 2 Thlr.

Vorräthig in allen Musikalienhandlungen.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. **Nr. 46.** 1848.

Inhalt: Skizze. — Antikritik. — Nachrichten. Aus Leipzig. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Skizze.

Von *Louise K.....r*

„Sie müssen dies noch eleganter, gerundeter spielen", sagte Musikdirektor *K.* zu *Emilie* ....., welche so eben eine moderne Etude über die Tasten hatte schweben lassen. „So sehr es Ihnen gelang, diese Piece mit Leichtigkeit durchzuführen, vermisste ich doch Glätte und Ruhe vollkommener Beherrschung. Sie lassen sich zu sehr von der Komposition hinreissen und scheinen noch nicht das Stadium erreicht zu haben, wo ein Künstler bei jedem Gedankensprunge vollkommen gelassen bleibt. Man muss seinem Vortrage eine gewisse *Nonchalance* beimischen können. Erlauben Sie mir, ich meine ungefähr so": und er nahm bei diesen Worten den Platz am Pianoforte, welchen *Emilie* ihm willig einräumte. Sodann spielte *K.* die oben erwähnte Etude höchst fliessend, ausserordentlich sauber, marmorglatt, — aber Schwung und der Lebensfunke Begeisterung fehlte. Dies ist zwar Stempel der meisten modernen Klavierkompositionen, denen alle Energie und Gedankenkraft abgeht, welche nur dienen sollen, das Ohr zu kitzeln und den Geschmack zu überfeinen. Aber Musikdirektor *K.* hätte nicht blos Etuden und überhaupt moderne Kompositionen in der angeführten Art und Weise vorgetragen; er gab jedes Musikstück so, gleichviel, ob der Charakter ein anderer war oder nicht. Mit einem Worte: er behandelte Alles nur als Etude und Schule zur Geläufigkeit.

Emilie war höchst aufmerksam der Weisung ihres Lehrers gefolgt, und versprach am Schlusse der Unterrichtsstunde, alle mögliche Mühe auf Verbesserung ihrer Mängel zu verwenden. Als sie nun mit sich allein war, verfiel sie in anhaltendes Nachsinnen. Sie wurde missmuthig, und hätte in dieser Stimmung wohl das Pianoforte zertrümmern mögen, wenn nicht ihr Verstand eingeschritten wäre. Für diesen Fall war das freilich lobenswerth. Aber *Emilien's* grösster Charakterfehler lag in einer oft zu vorherrschenden Verständigkeit. Sie gab hierin einen Gegensatz zu der gewöhnlichen Eigenthümlichkeit der Weiber, nur dem Gefühle nach zu handeln. Ach, jedes Uebermaass einzelner Geisteskräfte ist ja unrichtig oder mindestens einseitig: erst die Vereinigung von Denken und Fühlen *wird* zur Vernunft. „Ob ich doch einmal die Freude haben werde, ihm durchaus zu genügen?" sprach sie für sich, indem sie an ihren Lehrer dachte: „all' mein Streben geht dahin, und ich fürchte, es nicht zu erreichen. Wie glücklich und sorglos könnte ich leben", fuhr sie fort, „müsste ich mich nicht unwiderstehlich zu diesem hingezogen fühlen. Gegen eine solche Neigung fruchtet doch alles Beherrschen nichts. Mein Auge hängt nur an ihm, er repräsentirt mir die gesammte Männerwelt, er ist mein Ideal, ihm strebe ich nach. Habe ich nicht blos um ihn Musik gelernt, habe ich nicht den ausdauerndsten Fleiss verwendet, nur um ihm zu gefallen?" Und nun fing sie an zu berechnen, wie die schwere Aufgabe zu lösen sei, einen so vorsichtigen Mann zu fesseln. Wie Schade um ein junges Mädchen, das sich einem Manne hingibt, welcher ihm kein anderes Gefühl erweckt, als Trieb zur Berechnung, ihm zu gefallen. *Emilie* hatte Herz, — aber sie war durch ihr Ideal so verblendet, dass sie glaubte, es sei Unschicklichkeit der Jugend, anderen Leuten mit Wärme zu begegnen oder sich laut zu begeistern. Das Abmessen der Empfindungen war ihr erst zur Gewohnheit geworden, seitdem *K.* so entschiedenen Einfluss auf sie ausübte. Der Zweck der Kunst war *Emilien* völlig fremd. Wenn wirklich einmal bei Anhörung von etwas Klassischem ungewöhnliche Eindrücke ihr Inneres bewegten, wenn gewisse Melodieen sie nicht gleich verliessen und es ihr war, als wollten diese etwas noch nie Geahntes zu ihr reden, dann belehrte sie alsbald Herr Musikdirektor *K.* und sagte: das ist nicht mehr nach dem Zeitgeschmacke und wird bald lächerlich sein, es nur anzuhören, geschweige denn, es für positiv schön anzuerkennen. Das schlafrige Einwiegen und Schmachten, das glatte Schmeicheln, überhaupt alles Anziehende der Form wurde danach für *Emilie* Massstab zur Beurtheilung des Schönen. Ja, nur Verstandesmenschen gilt die Form Alles, weil sie blos Aeusserliches erfassen. Geist soll aber die Form durchscheinen, die innere Kraft soll gestalten: von Innen heraus kommt ja Alles, was Leben und Bewegung hat, und nur Steine gewinnen ihre Gestalt durch Ansatz von Aussen. Der Mensch verdient sein vorzüglichstes Attribut „*Person*" nur dann, wenn ihn Seele *durchtönt*.

Als *Emilie* immer noch in Grübeleien versunken war, weckte sie plötzlich ein Fortepianowirbel, der aus dem Zimmer über ihr herniederrührte. Da sprang sie verdrieslich auf, machte eiligst Toilette zum Ausgehen und bequemte sich, irgend einer Freundin Visite zu machen. Im Leben sucht sich Alles auszugleichen: jeder Excess fordert einen Gegensatz. So auch in der modernen Musik. Materiell ist das Meiste darin, aber auf einer Seite Verblasenheit, Mürbheit, auf der anderen Grelles, Barockes. Von diesem letzten Genre sind die Herren Weltschmerzler, deren Gefühle in Pauken und Trompeten ausrasen, deren unermessliches Weh die Ewigkeit überdauert, die nach einem unerreichbaren Ziele eilen und wäre es oben auf dem Dhawalagiri, wo der Himmel aussieht, wie ein Schornstein, deren Humor ein Verrenken sondergleichen ist und welche dabei auf nichts Anderes, als Effektmacherei denken. Wie gesagt, es gibt Gegensätze in der Kunst, wie im Leben. So wohnte ja auch über dem Zimmer der Sylphide *Emilie* ein trommelnder Klavierspieler, ein den Weltschmerz wirklich *fühlender* Musiker. Unbedingt muss er wohl langgelockt sein: interessante Blässe wird das Antlitz bedecken, dunkelglühende Augen werden unheimlich unter den buschigen Brauen hervorblitzen: er muss ein Geberdenspiel haben, welches seinen ganzen Vortrag almalt. Doch nein, der junge Mann, welcher hier am Pianoforte phantasirt, sieht nicht verlebt aus, obgleich ein Anflug von Schwermuth den ursprünglich offenen Ausdruck des Gesichtes dämpft: tiefblaue Augen, eine vorgebaut gewölbte Stirn, die Lippen geknüffen und die Linie des Mundes geschwungen. Sein Teint verräth nichts Uebersättigtes, aber anhaltende Anstrengung. In diesem Augenblicke ist der junge *H.* ganz mit seiner Seele beschäftigt, welche in die Tasten Empfindungen und Lebensbilder legt. Das chaotische Wirbeln lässt nach und nach deutlich den Ausdruck des Unmuths hervorgehen, und nun wechselt Steigerung und Zurückhebeln, Hin- und Herwogen, bis eine ruhigere Melodie Alles mehr ebnet und klärt. Freilich geht es etwas stark durch Dissonanzen und regelwidrige Kombinationen, aber es ist doch Ausdruck da! Einem unzufriedenen Jüngling, dessen Glieder aber dennoch Spannkraft besitzt, ist es am Ende verzeihlich, wenn er auf den Gedanken kommt, den Himmel stürmen zu wollen. *H.'s* Streben wurde ja verkannt, rücksichtslos verdrängt; er musste, um sein Leben zu fristen, wider Willen Klavierunterricht ertheilen, und es liebte — aber unglücklich. Die letzte Hoffnung, ihrette Wirksamkeit zu erlangen, hatte er auf den Musikdirektor *Le.* gesetzt, welchen er hatte wollte, eine selbst produzirte Ouverture öffentlich ausführen zu lassen. Lange kämpfte er mit diesem Vorsatze, und er spielte die Partitur oftmals durch, ohne zum Entschlusse zu kommen. Es fehlte ihm nicht an Muth, öffentlich hervorzutreten, aber er zögerte aus einem anderen Grunde. Gerade diese Ouverture war ihm so lieb, weil darin sein Herz pulsirte, weil sie vollständig seine Empfindungen offenbarte. Wie er seine Gemüthsbewegungen gern vor Anderen verbarg, hatte er auch diese Komposition geheim gehalten, denn die Eine Seele, welcher sie gewidmet war, hatte keinen Sinn dafür. Doch, es musste sein, vielleicht begründete er dadurch sein Lebensglück. Der arme Jüngling kannte Künstlereigensinn noch nicht. Musikdirektor *Le.* sah mit dem ersten Blicke, dass der Komponist dieser Ouverture zwar noch unbeholfen sei in der Darstellung, aber eine bedeutende Erfindungsgabe besitze. Dies suchte er bekanntlich zu verachten, weil es ihm nicht eigen war. Eine solcher Komponist zu seiner Seite konnte ihm ja gefährlich werden und darum empfing *H.* einen höchst sarkastischen Brief.

Hatte doch *Emilie* bedenken wollen, dass Edelsteine in ihrer Naturgestalt unansehnliche Form haben und dass Galanteriegold von aussen glänzt und innen hohl ist. Sie wurde gelehrt von dem schuchternen, vor ihr erröthenden *H.*, fand ihn aber unausstehlich unbeholfen. Eine gleissnerische Feinheit zog die ganzes Wesen an. So sass sie einst im Conzerte, versunken in Spekulationen. Wenig berührt von der Musik, ruhten ihre Blicke nur auf dem Orchesterdirigenten, ihrem Lehrer, mit dem festen Gesichtsprofil und den kalten matten Augen. *Emilie* hatte von einer ihrer Freundinnen die Aeusserung *Le.'s* vernommen, dass er nur eine öffentlich anerkannte Künstlerin lieben könne. Dies war für sie zugleich niederschlagend und aufstachelnd. Fue's Klaviersplel fühlte sie recht wohl die Unmöglichkeit, solcher Anforderung zu genügen; aber sie hatte Stimme und beschloss, damit ihr Heil zu versuchen. Wie bald lässt sich Gesang erlernen und wie leicht kommt eine Bahnensingerin zu öffentlicher Anerkennung, dachte sie. — Die Ouverture und mehrere Solopiecen verklangen und man präparirte sich zur Symphonie. Mit Spannung lauschte jetzt *Emilie* auf das neueste Orchesterwerk *Le.'s*. Schnellzudernd zupelten die lebhaften Sätze hin — das Andante wiegte sich auf und ab, das Scherzo warf mit Nadelspitzen um sich — und das war Alles. Man spendete reichen Beifall. *Le.* verbeugte sich gegen das Publikum und sein Auge traf dabei einen jungen Mann in Ueberrock und ohne Handschuhe, welcher finsteren Blickes dastand und *nicht* applaudirte. Dieses Individuum war unser *H.* Neue Bitterkeit setzte sich nach dieser Bemerkung in *L.'s* Gesinnungen gegen den jungen Komponisten fest. Jetzt war der Musikdirektor an seinem Platze. Alles ihm gewogen, und mit desto grösserer Zähigkeit sorgte er für Zurücksetzung eines nicht unbedeutenden Talents.

Der arme *H.* war beinahe auf dem Punkte, zu verzweifeln; ihm fehlte der mächtige Hebel der Anerkennung. Beinewegs fühlte er seine Kraft erstarken, aber Unmuth hinderte ihn, weiter zu schaffen. Etwas Starres lässt sich nicht mit Gewalt in eine andere Richtung bringen, denn es würde brechen. So möchte auch männlichen Trotz wohl schwerlich etwas Gewaltsames ändern können, ohne die gesammte Energie zu zerstören. Allmaliges Biegen und Behutsamkeit ist hier das geeignetste Mittel, und dies gelingt einer weiblichen Hand am besten. *H.* war so glücklich, eine liebreiche Schwester zu besitzen. Diese, eine Patzmacherin, mit heiterem Gemüthe, Ausdauer und Herzlichkeit, hatte auch besonderes Talent zum Zeichnen und trug überhaupt Liebe zum Schönen in sich. Oft schon hatte sie

mit ihrem Bruder gestritten, einer von den schönen Künsten den Vorzug zu geben. Sie stellte immer die Malerei, ihr Bruder die Musik am höchsten. „Musik ist die innigste, lebendigste aller Künste, sie ist die Stimme der Liebe und Unendlichkeit", sagte *W.* immer; „und die Malerei ist gefesselt durch den Augenblick." „Nein, *sie* fesselt den Augenblick", erwiderte *Sophie*; „und Musik verklingt so bald!" „Da sieht man, wie wenig Du Musik zu würdigen weisst", gab *W.* zurück, „wir haben sie ja immer bei uns in der Seele!" „Wäre nur Dein Verstand Taktmeister und in Deinem ganzen Wesen mehr Rhythmus und Beweglichkeit", antwortete *Sophie* stets, um ihren Bruder aufzureizen und ihn nicht in Sentimentalität versinken zu sehen. Darauf wurde sie von diesem ein seelenloses Geschöpf genannt. Aber wie viel Gemüth besass dieses Mädchen! Das zeigte sie jetzt in dem ausdauernden, immer gesteigerten Crescendo der Einflössung von Lebensmuth und Glaubigkeit. Sie wusste, dass ihrem Bruder die Einschränkung seiner Wirksamkeit eine drückende Atmosphäre schuf. Davon wollte sie ihn befreien. „Du hast so viel Gefühl und recht 'was Edles", sagte sie einst zu ihm, „,das hört man auch Deinen Kompositionen an. Aber, wie Du Dich nachlässig kleidest, Dich unbeholfen benimmst, mit einem Worte, ein unpassendes Aeussere hast, so nimmt auch die Art und Weise, wie Du Empfindungen durch Tone offenbarst, nicht für Dich ein. Manchmal werde ich bei Deinen Kompositionen mit fortgerissen oder zum Nachsinnen geneigt; dann plötzlich ist mir's, als bekäme ich Ohrfeigen, etwas Plumpes verletzt aber das Gefühl desto tiefer, je wohlthuender es vorher berührt worden ist. Ich kann darum Deine Kompositionen nur mit etwas Krampfhaftem, Willkürlichem vergleichen. Mancher Mensch hat Einsicht oder Kraft, sich ordentlich zu benehmen und vernachlässigt es aus Laune. Diesen mag ich aber nicht so hoch achten, als einen Solchen, der sich immer zu beherrschen weiss, der stets vorsichtig ist, nicht anzustossen." „Ach, die Form darf mich nicht binden", entgegnete *W.*, „ich komponire, wie ich gestimmt bin, sonst kann ich gar nicht." „Deine Gefühle magst Du immer offenbaren", fuhr *Sophie* fort, „aber gib sie nicht blind, sondern besonnen. Einst hörte ich in der Kirche den Psalm *Mendelssohn's*: Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele auf zu dir. Das war ein Sehnsuchtsdrang, der Einem das Herz zertheilte — aber nicht das Ohr zerriss. Seitdem habe ich eingesehen, dass der ächte Künstler selbst das Himmelschreiende wohlthuend darstellen kann."

Obgleich *W.* diesen Worten kein Gehör schenken wollte, setzten sie sich doch in ihm fest. Für einige Zeit fühlte er sich durchaus nicht aufgelegt, weiter zu komponiren. Wie ein Nebel lagerte sich's über sein Schaffen, bis die Produktionskraft ganz stockte. Wie man aber gewöhnlich im Winter Bekannte und trauliche Geselligkeit lieber aufsucht, als im Sommer, wo man sich ungestorten an die freie Natur hingibt, so beschäftigte sich *W.* jetzt in seinem Produktionswinter eifrig mit Lektüre, Anfangs nur als Zerstreuung, später aus höherem Interesse. Bald fühlte er sein Inneres erweitert, seinen Geist gekräftigt durch gesunde Nahrung. Er gewann Gedankenreichthum und verwandte bei seiner Lektüre gleiche Aufmerksamkeit auf Stoff und äusseren Stil. Dies hatte zur Folge, dass er seinen Gefühlen bald polirtere Ausdrücke anpassen konnte. Er sprach und benahm sich mit mehr Leichtigkeit, sein Aeusseres wurde durchsichtiger, biegsamer und der Geist offenbarte sich deutlicher. Wenn man die Welt anders ansieht, erscheint sie gleich anders. Manchmal sind die Einwirkungen unserer Umgebung nur Reflexe unseres Inneren. Dies erfuhr *W.* jetzt. Seitdem er freundlicher um sich blickte, kam man ihm vertraulicher entgegen. Er wurde mittheilsam, belebte, wurde belebt, und weil seine Gefühlsfülle ihm erlaubte, immer neu zu schöpfen, weil er dem Lichte seines Urtheils auch Wärme wahrer Empfindung beigab, ward er bald das Herz eines kleinen Vereins, dem mit der Zeit immer mehr Anhänger beitraten. Nun begann auch ein neuer Frühling seines Schaffens. Zuerst schrieb er kleine Lieder, um sich an bestimmten Abschluss der Form zu gewöhnen. Als er diese Kleinigkeiten seiner Schwester vorspielte, umarmte sie ihn sprachlos. Ehe er sich's versah, hatte *Sophie* alle Titelblätter der sauberen Kopieen mit gezeichneten Blumengewinden umrahmt, damit die Aussenseiten dem Inhalte vollkommen entsprächen.

Emilie war indessen längst abgereist, bei einem Italiener Singunterricht zu nehmen. Sie hatte durch ihre Entfernung das Störendste aus *W.'s* Gemüthe hinweggenommen. Diesem war mit der Zeit klar geworden, dass er auch in seiner Liebe zu blind und berauscht gewesen, und bald verlor sich das Andenken an *Emilie* zu einem entfernten, kaum sichtbaren Punkte an seinem Horizonte. Mit eisernem Fleisse betrieb die angehende Sängerin die Koloratur. Sie machte darin sichtbare Fortschritte und glaubte bald den Punkt erreicht zu haben, wo man die Bühne dreist betreten kann. Ihre Stimme war nur brauchbar für das Soubrettenfach. Mit leichter Höhe vereinigte sie Gleichmässigkeit der Tone, aber sie liess Weichheit, Charakter und namentlich Kraft vermissen. Doch, sie wollte für eine mittelmässige Bühne als Primadonna, für eine höhere wenigstens als zweite Sängerin debutiren. Man engagirte sie zu den zweiten Sopranpartieen. Natürlich ging ihr als Anfängerin alle Bühnenroutine ab und ihre gewöhnliche Steifheit machte sich zu bemerkbar. Sie konnte das Mangelhafte ihres Gesanges nicht durch Spiel ersetzen. Zudem verschmähte sie es, sich von erfahrenen Schauspielerinnen über nothwendige Kunstgriffe belehren zu lassen. Vielmehr verfolgte sie die Caprice, sich von allem Umgange mit denselben zu isoliren. So sich selbst überlassen, beging sie lauter Missgriffe und Ungeschicktheiten, wodurch sie sich lächerlich machte. Ihr Gesang wurde unangenehm durch die übermässige Anstrengung, dem Tone Kraft zu geben, welche ihm nicht natürlich war. Man tadelte sie öffentlich und sprach ihr mit Recht jede dramatische Befähigung ab. *Emilie* berührte das wie eine missglückte Spekulation und sie dachte alsbald auf etwas Neues. In ihrer Selbstverblendung wagte sie die Anmaassung, in dem Konzerte einer durch den hohen Grad der Mu-

sikbildung berühmten Stadt aufzutreten. Das Auditorium, gewohnt, wenig zu schonen, wurde fast erbittert über solchen Vortrag. In *Emilien's* Gesange fand sich keine Spur geistiger Auffassung vor; auch hatte sie es nicht mehr in der Gewalt, den Ton schon zu gestalten oder die Fertigkeit günstig zu zeigen, weil die Stimme schon verbraucht, fast gebrochen war. Sie machte Fiasco und das verwundete sie endlich. Zudem erhielt sie bald darauf die Nachricht von einer ihrer Freundinnen, dass Musikdirektor *K.* seinen Platz verlassen und sich mit einer reichen Französin verlobt habe. Dies war ein Schlag für ihre Nerven. Sie verfiel in eine gefährliche Krankheit, von welcher sie nur schwer genass. Während ihr nun das Gedemüthigte und Verfehlte ihres Strebens recht zum Bewusstsein kam, erfreute sich *K.* der glücklichen Wendung einer höchst verdrieslichen Lage. Die Gunst, welche er einst als Musikdirektor in so hohem Maasse erfahren, hatte sich mit der Zeit stark vermindert. Das Publikum war nicht blind gewesen und hatte wohl Manierirtes von Natürlichem, Stereotypes von Charakteristischem zu unterscheiden gewusst. Auch war eine gewisse Schlafrigkeit der Kapellmusiker bemerkbar geworden, weil ihnen gemeinsame Inspiration mangelte. Statt der Wirksamkeit eines organisch belebenden Pulses nahm man nur ein affektirtes Handhaben des Taktstabes wahr. Der Eigenthümlichkeit des Meisters entspricht jedes Mal die der Kapelle. Er verhält sich zu ihr wie Melodie zur Harmonie; er repräsentirt die Idee, das Orchester die Verkörperung derselben. Man war immer gleichgiltiger gegen den einst Triumphirenden geworden. Seine ersten Kompositionen hatten durch Neuheit der Form gefesselt. Die späteren ermüdeten, weil sie nur Wiederholungen der ersten waren. Wie leicht ist doch der Unterschied zwischen stereotyper und charakteristischer Form einzusehen! *Beethoven*, *Mozart*, *Weber* und fast alle grossen Meister sind leicht an ihrer Form zu erkennen. Aber sie geben immer neue Gedankenverbindungen in ihrer Art und Weise, und diese wird dadurch charakteristisch. Stehende Formen sind nur für Musikspekulanten oder Haltepunkte für Solche, die sich bald ausschreiben wollen. Sie gestalten sich einmal in ihren angelernten Ausdrucksweisen; ihr Geist treibt weder Knospen, Blüten noch Früchte. Sie wissen nichts vom *Werden* zu Etwas; schnell fertig, ohne viel Mühe, sind sie ein ewiges Einerlei. Nach und nach war *K.* die Lauheit des Publikums inne geworden. Mit giftigem Neide hatte er die Anhänger *W.'s* betrachtet, den er durchaus verderben wollte. Je mehr Clique er um sich bildete, desto grosser wuchs die Partei des Anderen. Endlich trat er freiwillig ab, um nicht die Demüthigung erfahren zu müssen, gewaltsam verdrängt zu werden.

Desto herrlicher ging für *W.* die Glückssonne auf. Man schenkte seinen Produktionen rege Theilnahme, und auch seine Persönlichkeit nahm für ihn ein. Er vereinigte Herzensgüte mit Lebensklugheit und gab sich hin, ohne sich zu vergeben. Seine jetzigen Kompositionen entsprachen auch seinem veränderten Wesen. Für ihn waren nicht mehr diejenigen Kunstwerke Ideale, deren Inhalt die Form überwiegt, sondern die, bei denen der Geist die Form dergestalt in Gewalt hat, dass diese, immer gleichmässig und schön, auch die entferntesten Gegensatze umfassen muss. Ebenso weiss der wahrhaft Gebildete allen seinen Gefühlen gefälligen Ausdruck zu geben; er kann das drohendste Grobste mannerlich sagen und unterscheidet sich hierdurch wesentlich von dem niedriger Stehenden. Die Kunst, sagte *W.* oftmals zu seinen Freunden, hat Einen Vorzug vor der Wissenschaft: ihr ist zum Wahren das Schöne beigegeben, sie kann schon durch die Aeussertichkeit fesseln. Die Wissenschaft zeichnet nur, die Kunst aber belebt noch durch Farbe: der Verstand misst an den Höhen und Tiefen des Lebens, die Poesie aber spannt den Himmel der Unendlichkeit darüber aus. *W.* hatte bei den Arbeiten seiner neuen Aera einen allmäligen Fortschritt, ein stetes Fügen und Bessersehen seines Geistes beobachtet. Den kleinen Liedern folgten mehrstimmige Gesange, den Impromptu's für Pianoforte die geeignetsten Kompositionen für dies Instrument: Sonaten. Indem *W.* diese Kompositionsart auf's Orchester übertrug, schrieb er Symphonieen, und eine davon, seine zuerst veröffentlichte Orchesterkomposition, stellte ihn an den Platz des Musikdirektors *K.* Nun kamen die Conzerte in neuen Schwung. Die interessante Auswahl des Vorzuführenden sammelte stets ein zahlreiches Auditorium. Mehr als je erfüllten Damen den Conzertsaal; brennende und matte Augen fixirten unaufhörlich den Dirigenten, als ob von diesem ganz allein die Musik ausginge.

(Beschluss folgt.)

Antikritik.

(Den rhythmischen Choral betreffend.)

Was ist die Aufgabe einer Recension? Man konnte sagen, sie soll den Eindruck wiedergeben, den eine Schrift auf den Leser gemacht hat. Es gibt solche Recensionen, die weiter nichts enthalten, als dies. Sie sind aber das nichtigste Ding von der Welt. Denn was kann es die übrigen Hunderte oder Tausende kümmern, dass das Buch auf einen Herrn X., Y. oder Z. einen guten oder schlechten Eindruck gemacht, was z. B. ganz von dem zufälligen Umstand abhangen kann, ob er das Buch vor oder nach dem Essen gelesen? Und was hat die Wissenschaft für einen Gewinn davon, das Buch habe diesen oder jenen Eindruck auf irgend Jemand gemacht? Denn das ist ja doch offenbar der Zweck einer Recension, das Buch nach seinem Inhalte und seiner Form so darzustellen, dass die Wissenschaft selbst, und *in specie* der wissenschaftliche Gegenstand in seiner Erkenntniss dadurch gefördert wird. Durch Letzteres unterscheidet sich die Recension von der blosen Anzeige. Soll dies aber der Fall sein, so muss der Recensent des Gegenstandes selbst kundig und mächtig sein; er darf nicht zum ersten Male davon hören, nicht von der Sache selbst dadurch erst etwas erfahren und lernen. Er muss des Gegenstandes so kundig sein, dass er die ihm vorliegende Behandlung desselben ein-

zureihen versteht in die bereits gegebenen Versuche und Bearbeitungen, er muss es historisch erfassen; er muss im Stande sein, das Werk nach seiner ganzen Anlage aus seinem Grundgedanken nachzukonstruiren und so zu sagen vor dem Publikum zu reproduciren, woraus sich ihm das Urtheil über die Richtigkeit und Unrichtigkeit der Durchführung und der Resultate ergeben wird. Nur so hat eine Recension einen Werth, nur so erfüllt sie ihre Aufgabe, das Publikum so mit einem Werke bekannt zu machen, dass die Wissenschaft dabei Gewinn hat.

Hatte ich nun an diesen Maassstab die in Nr. 20 d. Ztg enthaltene Recension über meine Schrift: „Vom alten protestantischen Choral etc.“, Fürth 1847, so muss ich bedauern, dass sie in so ungeeignete Hände gerathen ist. Aus der ganzen Recension geht hervor, dass der von mir behandelte Gegenstand dem Herrn *Louis Rindscher* von Dessau ein ganz fremder, ein ganz neuer ist. Meine Schrift steht ihm, scheint es, ganz vereinzelt da. Er weiss nichts von den praktischen Versuchen eines *Becker*, *Billroth*, *Leibnitz*, *v. Tucher* u. s. w., nichts von den grossartigen Forschungen eines *Winterfeld* u. s. w. Wenigstens findet sich kein Wort davon erwähnt, kein Versuch, den Standpunkt des Werkchens darnach zu bemessen und zu bestimmen. Auch *gehört* hat er noch keinen rhythmischen Choral von der Gemeinde, gehört wohl kaum auch noch von irgend einem Sängerchor; er hat sich wohl kaum noch die Mühe gegeben, einen solchen zu hören! Von Erfahrung ist bei ihm also in keiner Weise die Rede; und doch sollte, wer mitreden will, auch sich darum bemüht haben. — Das Allerwenigste aber, was man von einem Recensenten verlangen kann, ist doch das, dass er die Schrift, die er recensirt, *gelesen* habe. Herr *Louis Rindscher* hat sich vermuthlich das Büchlein 'mal angesehen, fand darin zwar einige „musikalische und historische“ Kenntniss: allein sie handelt von dem *rhythmischen Choral* und das ist ihm von vorn herein „Unsinn“. Hätte er das Schriftchen gelesen, er hätte wohl nicht schreiben können, was er gleich Eingangs über das historische Verhältniss des Chorals schrieb. Eine lange Reihe von Autoritäten, sagt er, habe in dem mehr als 300jährigen Zeitraume (nämlich seit der Reformation) dem Choral seine (! ihre) besten Kräfte gewidmet und Niemanden sei es eingefallen, zum alten Rhythmus wieder umzukehren! Wer nur einigermaassen mit der Geschichte des Chorals sich beschäftigt hat, der weiss, dass bis Ende des 17. Jahrhunderts, also zweihundert Jahre, die Choräle gar nicht anders gesungen wurden, als eben so wie sie vorhanden waren, in ihrem eigenthümlichen ursprünglichen Rhythmus, ja dass ein grosser Theil der bekanntesten sogenannt rhythmischen Choräle erst im Laufe des 17. Jahrh. entstanden sind. Erst mit dem 18. Jahrhundert beginnt jene Operation der rhythmischen Beraubung, welche der Herr Recensent eine „Vergeistigung durch Abstreifen des Sinnlichen“ nennt!! Welche Gründe hierzu mitwirkten — nun, in meinem Schriftchen steht's wohl, und anderwärts wäre es auch zu lesen. Allein wer wird sich viel mit Dingen abgeben, die man von vorn herein als „Unsinn“ hinstellen möchte? Dann aber sollte man sich doch hüten, nicht selbst in Unsinn zu gerathen! Hat das aber irgend einen vernünftigen Sinn, zu sagen, es sei zur Zeit, als der Choralgesang rhythmisch war, Niemand eingefallen, zum Rhythmus umzukehren? Freilich kann dem Herrn Recensenten dieser *nonsens* darum nicht imputirt werden, weil er nicht voraussetzte, dass in jener Zeit wirklich rhythmisch*) gesungen wurde. Aber selbst von dem Jahrhundert, wo die Abstreifung beginnt, kann man eine *Umkehr* nicht erwarten. Es macht sich auch hier das historische Recht der Entwickelung geltend, dass erst, wenn die Abkehr selbst sich historisch vollendet hat, der Rückschlag der Umkehr provocirt ist und sich geltend macht. — Hätte Recensent mein Schriftchen *gelesen*, so hätte er ferner nicht sagen können, der rhythmische Choral solle nach meiner Ansicht „ohne alle Ruhepunkte“ gesungen werden. Kap. 4, Ziff. 4, S. 70 f. steht ja das direkte Gegentheil zu lesen. Dort, wo der Choral: „Wachet auf, ruft etc.“ in meinem Schriftchen mitgetheilt ist, galt es blos, die rhythmische Gliederung anschaulich nachzuweisen. Hätte Recensent das Schriftchen gelesen, gelesen, wie sich's gebührte, ich getraue mir zu behaupten, er hätte auch sein salbungsreiches Eingangswort nicht geschrieben. Er hätte doch daran denken müssen, dass der Begriff des Rhythmus in dem Schriftchen, das er recensiren will, anders dargestellt ist. Allein was kümmert das den — Recensenten! Ja es kann die richtige Darstellung der Lehre vom Rhythmus als die Hauptteindenz des Schriftchens bezeichnet werden: was kümmert das den Recensenten! Unbeirrt und ungenirt dadurch, führt er seine Meinung (mehr ist es nicht, noch dazu eine einseitige, irrige) vom Rhythmus unter fromm klingenden Redensarten vor, nach welcher im Rhythmus das Leidenschaftliche, das *Sinnlichfrivole*, das *Weltliche* liegt, und *daher* von unseren Vorfahren nach der Reformation mehr und mehr abgestreift worden sei! Welch' korrupte Ansicht!

Nur eine einzige Bemerkung macht Recensent, die auf den Inhalt des Schriftchens einzugehen den Anschein hat, und ich will derselben darum einige Aufmerksamkeit schenken, weil sie mir, so viel mir erinnerlich, auch anderwärts bereits entgegengetreten ist. Es scheint, beisst es, einen Widerspruch zu bilden, dass auf der einen Seite in den Rhythmus für die singende Gemeinde der eigentliche Halt des gemeinsamen Fortschreitens gelegt und auf der anderen Seite behauptet wird, die Aneignung der rhythmischen Singweise werde der Gemeinde schwer. Ich konnte damit zufrieden sein, dass es eben nur so „scheine“, also der Widerspruch nur ein scheinbarer sei. Indess weiss man ja, dass dies „scheinen“ meist nur eine Milderungsformel sein soll, wenn die direkte Behauptung zu grell ausfiele, oder ein Hinterthürchen, wenn der Ausspruch etwa zu gewagt erscheint. Dem sei hier wie ihm wolle. Wo

*) Ich brauche diesen Ausdruck im Sinne des Herrn Recensenten, obgleich er nicht richtig ist, denn rhythmisch ist jeder Choral, nur haben jene älteren Choräle die Eigenthümlichkeit theils des mehr hervortretenden Rhythmus überhaupt, theils der rhythmischen Mannigfaltigkeit und des rhythmischen Wechsels.

Künsteley, so wie alles Drehen der Flöte. Man hat daher auch die Nothwendigkeit gefühlt, diesem e auf eine andere Art zu helfen; allein Hr. Tromlitz gesteht selbst, dass bisher alle Versuche und Erfindungen, die in dieser Rücksicht von ihm und andern gemacht worden sind, seinen Wünschen nicht entsprochen haben. (S. S. 1. des a. Werks.) Ob durch Hrn. Grenser's Erfindung (Intell. Bl. der allg. Musik. Zeit. 1800. No. XI.) dem Fehler völlig abgeholfen sey, kann ich nicht entscheiden, weil es ihm nicht beliebt hat, zugleich die Einrichtung seiner Flöten genau zu beschreiben, und ich bisher noch kein Instrument von ihm gesehen habe.

5) **Viele Triller sind noch immer sehr fehlerhaft**, und wiewohl Hr. Tromlitz S. 107. zu behaupten scheint, dass die Triller auf einer Flöte mit 8 Klappen alle schön und richtig wären: so wiederlegt er sich doch nachher durch seine eigenen Aeusserungen und Angaben. Man nehme sich die Mühe seine Beschreibung der Triller durchzugehen. Der Triller e, fis, und fes, ges, ist der alte und falsch, weil fis und ges zu tief ist. — Bey manchen Trillern z. B. c und b, es und des etc. soll die Flöte auswärts gedreht werden. — Die Beschreibung des Trillers auf ais und his S. 112. ist verworren. — Bey dem Triller b, as, S. 112. wie kann ich da, wenn ich mit dem vierten Finger auf der langen b-Klappe trillere, ges nachschlagen? — Auch der Triller c und d, S. 114. ist nicht ohne Mangel.

Kömmt man vollends zu den Trillern der hohen Töne, so hat der Vorzug der Klappenflöten fast ganz ein Ende. Der Triller auf c und d bleibt der alte und ist sehr fehlerhaft. Eben so verhält es sich mit dem Triller auf d und e, cis und dis, e und f, fis und e. Hr. Tromlitz weiss sich nur damit zu helfen, dass er sagt, (S. 124.) „ein rechtlicher Flötenspieler rechnet dergleichen Dinger in der dreygestrichenen Oktave nicht zum wahren und guten Flötenspiel."

Dies sind nun die wichtigsten Gründe, warum ich an der so sehr gerühmten Vollkommenheit der bisherigen Flöten zweifele. Sie sind aus Erfahrung geschöpft, und jeder kann sich von ihrer Gultigkeit durch eigene Versuche überzeugen. Keine unlautere Absicht hat mich geleitet; denn ich bin nur Liebhaber, und weiss im übrigen die Verdienste und Kenntnisse des Hrn. Tromlitz und Anderer zu schätzen. Blos der Wunsch, durch Aufdeckung der Fehler des Instruments mehr Eifer zur Verbesserung desselben zu erwecken, ist meine Triebfeder. Vielleicht wird man mir die Einwendung machen: „jedes Instrument habe seine eigenen Unvollkommenheiten und werde sie auch behalten." Dies ist freylich wahr; aber dehnt man diesen Satz zu weit aus, so hören alle Verbesserungen auf. Es fragt sich also, ob und in wie fern den Fehlern abzuhelfen sey oder nicht? — Oder, „dieses und jenes sey eine Kleinigkeit, und es sey lächerlich, deshalb eine erhebliche Veränderung zu fordern." Allein mehrere Kleinigkeiten zusammen, machen viel aus, und nur einige wegraumen, würde immer ein schätzbarer Gewinn seyn. — Oder, „hier und da kann man sich so und so helfen." Also doch Behelfe, die noch dazu nicht immer Statt finden, aber allezeit von der Unvollkommenheit des Instruments zeugen. — Oder, „auf Flöten von dem und dem Künstler sey einer oder der andere Fehler gehoben." Das mag seyn, aber gewiss nicht alle, und mehrentheils tritt ein neuer Fehler an die Stelle des alten. Auf nahere und specielle Beweise hiervon kann ich mich nicht einlassen, weil ich sonst jede einzelne Erfindung aller Künstler anzeigen und beurtheilen müsste, welches aber wegen der Aehnlichkeit aller Klappenflöten unnöthig und wegen der Menge aller Abweichungen im Bau dieser Instrumente fast unmöglich wäre.

(Die Fortsetzung folgt.)

soll nun der Widerspruch liegen? Dass in dem Rhythmus wirklich der Halt beim gemeinschaftlichen Gesang liege, kann bei einem richtigen Begriffe des Rhythmus nicht zweifelhaft sein. Der Herr Recensent scheint noch in dem Irrthum befangen zu sein, als ob die im gleichen Zweitakt gesetzten Melodieen keinen Rhythmus hatten! Es wäre unbescheiden, hier auf das von ihm recensirte Schriftchen, wo Kap. 2, S. 30 ff. das Gegentheil bewiesen ist, zu verweisen. Wir wollen daher zwei Gewährsmänner anführen, die vor mir und nach mir über diesen Gegenstand geschrieben haben. Es ist *v. Winterfeld* in seinem grossen Werke: „Der evang. Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes", Leipzig 1843 ff., und in seiner neuesten Schrift: „Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges etc.", 1848, S. 17, 105 ff.; und *v. Tucher* sowohl in seinem Probeheft: „Schatz des evang. Kirchengesangs etc.", 1840, als in seinem nun vollständig erschienenen Werke gleichen Titels, 1848, Vorr. zum II. Th. Im *Allgemeinen* aber gibt jedes theoretische Werk über den Rhythmus so viel Aufschluss, dass eine so monstruose Ansicht, wie die des Herrn Recensenten, für unmöglich erachtet werden sollte. Genug, der erste Satz des Widerspruchs steht fest. Wie steht es nun mit dem zweiten? Der Schein des Widerspruchs hätte wirklich einen Schein für sich, wenn er so im Schriftchen stände, wie ihn Recensent citirt hat. Allein Recensent hat abermals nicht recht gelesen. Es steht nämlich dort nicht schlechthin zu lesen: „es wird der Gemeinde schwer", was so gedeutet werden könnte, als ob die Schwierigkeit eben in demselben Rhythmus liege, der den gemeinschaftlichen Gesang erleichtern soll; sondern es heisst Kap. 4, Zifl. 3, S. 69: „Die *bisherige Singweise überhaupt*, und da die Choräle mit rhythmischer Eigenthümlichkeit *bisher alle zu gleichen Tonlagen nach dem 2/4 Takt* gesungen wurden, die *natürliche Bequemlichkeit*, in der gleichen Bewegung fortzusingen, *erschweren* es der Gemeinde allerdings u. s. w." Nun, wo ist hier noch der Schein eines scheinbaren Widerspruchs? Dass aber der Herr Rec. nun zur *non tenere* fortlaufe: „und es erfordert zugleich ein genaues Zählen und Takthren im Kopfe" — als ob das in meinem Schriftchen von der Gemeinde verlangt würde. Bosswilligkeit ist das gewiss nicht, sondern — wisse, er hat das Schriftchen nicht gelesen! Denn es ist an einer Stelle von der Pflicht des *Organisten* und seines Chors die Rede, sich *strictissime* an die Mensur der Noten zu halten. Es wird die gemachte gegentheilige Erfahrung *damit* entschuldigt, dass es allerdings eine Anstrengung sei, *sich und seinen Chor* streng und genau an den Takt zu halten u. s. w. und es erläutere dies eine beständige Aufmerksamkeit des Organisten auf sich und die Anderen, ein beständiges genaues Zählen und Takthren im Kopfe, um nicht fass zu werden. So ist S. 69 und 70 zu lesen. Nur der Recensent las es nicht.

Doch es werden auch Autoritäten angeführt gegen den rhythmischen Choral. *Thibaut* sagt einmal: „Das Zurückführen zur Einfalt und Natürlichkeit wird für uns in aller Hinsicht von Tag zu Tag grösseres Bedürfniss"; also? — Rhythmus hinweg aus dem Choral! supponirt Recensent. Und *Thibaut*? Als *Thibaut* noch lebte, sang man den Choral in der *jetzigen „einfachen" Weise*. Wohin wollte er denn dann den Choral zurückgeführt haben? Wer *Thibaut's* musikalischen Standpunkt kennt, wird sich die Antwort geben können. Aber welche Logik! Als unsere Vorfahren den Choral rhythmisch sangen, wandert sich Recensent, dass Niemand von Rückkehr zum rhythmischen Gesange redete. Als der Choral nicht mehr rhythmisch gesungen wurde, verlangt eine Autorität Rückkehr: und der Recensent fährt ihn als Gegner des rhythmischen Gesangs auf! — *Marx*, die zweite Autorität sagt, „im Choral bilde sich eine Gleichmässigkeit des Rhythmus." Wie? also doch Rhythmus? doch Sinnlichfrivoles, doch Weltliches? das haben ja „unsere Vorfahren nach der Reformation abgestreift!!" — Endlich *Koniz*: „Ein Choral soll nicht in Figural verwandelt, sondern ganz leicht, natürlich und wohlfliessend verfasst sein, dass Jedermann ohne Kunst und Mühe mitsingen kann. Die lieben Alten haben nicht ohne Ursach in dergleichen so behutsam verfahren." Das ist doch eine gewaltige Stimme gegen den rhythmischen Choral? *Koniz* schrieb 1738. (Wenn's nicht ein neuerer ist, der mir unbekannt geblieben ware.) Wen meint nun wohl *Koniz* mit den „lieben Alten", die so behutsam verfahren? Doch nicht die vor der Reformation, sondern, wie sich von selbst versteht, die nach ihr. Und gerade diese sind's, welche bis auf *Koniz's* Zeit heran die rhythmischen Choräle komponirt haben, und zu *Koniz's* Zeit begann die „Abstreifung"! — Und was tadelt *Koniz*? „Ein Choral soll nicht in *Figural* verwandelt werden." Flugs meint Recensent, Figural sei rhythmisch, und *Koniz* sage, der Choral solle nicht rhythmisch sein! — Man sollte glauben, hiermit sei des Recensenten Unbewandertheit, in dieser Sache zu reden, sattsam dokumentirt. Aber er setzt dem Allen die Krone auf, wenn er sich gegen das Ende folgendermassen expektorirt: „Wir wollen daher so wenig in unseren Kirchen den *ausländischen Maskenaufzug mit seiner frivolen Sanglichkeit* Platz fassen lassen oder überhaupt zu unseren erhabenen Liedertexten *weltliche Rhythmen* singen." — Wahrlich, das heisst sich nicht blos unbewafen, sondern sich völlig unfähig erweisen, über die Choralsache eine Stimme zu haben, trotz allem religiosen Pathos!

Dünkt Jemandem diese Antikritik zu scharf, der wisse, dass es Achtung vor der Recension, als einer öffentlichen Beurtheilung, ist, die dabei die Feder begleitet. Widerspruch muss jeder Autor ertragen können: auch Tadel und Zurechtweisung. Aber es muss gegründet, es muss begründet sein. Dann wird ein Autor dem Recensenten Dank wissen. Eine leichtfertige Recension ist eine Sünde wider das achte Gebot vor aller Welt Augen und Ohren. Es steht schlimm um das Ansehn der öffentlichen literarischen Kritik, wenn es dahin kommt, dass sich die Autoren aus Recensionen nichts mehr machen.

Fürth. Pf. *Kranssold*.

Die Antwort des Herrn *Louis Kindscher*, den wir

als einen braven Mann und gewissenhaften Mitarbeiter kennen und schätzen, wird in einer der nächsten Nummern folgen. D. R.

Nachrichten.

Leipzig, 1848. — Sechstes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 9. November. — Ouverture (die Najaden) von *William Sterndale Bennett*. — Szene und Arie aus Faust von *L. Spohr*, gesungen von Fräulein *Bertha Würst*. — Concert für Pianoforte mit Orchesterbegleitung, komponirt und gespielt von Herrn *Karl Reinecke* aus Altona. — Szene und Arie aus dem Freischütz von *K. M. v. Weber*, gesungen von Fräulein *Würst*. — Aufschwung, Fantasiestück von *Robert Schumann*; Notturno von *Chopin*; Lied ohne Worte von *F. Mendelssohn Bartholdy*, für Pianoforte allein, gespielt von Herrn *Reinecke*. — Symphonie (C dur mit der Schlussfuge) von *W. A. Mozart*.

William Sterndale Bennett sollte eine ganz besondere Auszeichnung von seiner Nation empfangen, weil er ihr geschenkt hat, was sie noch gar nicht besessen, einen guten englischen Instrumentalkomponisten. In seiner Najaden-Ouverture kommen Bilder vor, die eigentlich nur einem Deutschen zukämen. Man will Reminiscenzen an *Mendelssohn* heraushören. *Bennett* gebraucht freilich dieselben Streich- und Blasinstrumente und alle sonstigen Kompositionsmittel, aber seine Gedanken sind doch wohl anders, wenn man sie genau betrachtet. In der Luftperspektive sind alle Berge blau und einander ähnlich, in der Nähe aber zeigt jeder eine besondere Physiognomie. Leider werden Kunstwerke, und Tonstücke ganz besonders, von Vielen nur in der Luftperspektive und flüchtig dazu betrachtet. *Bennett* hätte die deutschen Programme mit Ouverturen und ordentlichen Symphonieen vielleicht gar bereichern können. Aber er schweigt seit Jahren. Sein Talent scheint stärker als seine Arbeitslust zu sein.

Fräulein *Würst* erhielt nach dem Vortrage der Arien von *Spohr* und *K. M. v. Weber* rauschenden Beifall und wurde hervorgerufen. Fräulein *Würst* ist keine sogenannte grosse Sängerin, nicht einmal eine berühmte. Ihre Stimme wird nur in der höheren Lage stark, und mit einiger Anstrengung, worüber die Mitteltöne bereits zu klagen anfangen. Auch geräth sie für den Conzertsaal zuweilen in etwas zu bühnliche Lebendigkeit. Doch können diese kleinen Mängel die grosse Wirkung nicht verbannen, die ihr seelenvoller, tief empfundener und natürlicher Vortrag im Ganzen hervorrief. Ich habe die Arie der Agathe von sehr vielen Künstlerinnen, darunter die *Decrient* und *Lind*, vortragen hören, aber von keiner mit grösserer Wirkung. Namentlich das Andante „Leise, leise", das von den meisten Sängerinnen mit der Scheere des Athems in lauter kleine Stücke zerschnitten wird, sang sie an einem Faden höchst wohlthuend ab.

Herr *Reinecke* spielte ein Conzert, oder vielmehr ein Concertino von eigener Komposition. Er ist jedenfalls ein dem besten Kunstziele zuschreitender junger Mann. Aber für ein Conzertstück hatte er zunächst dem Komponisten zu viel, dem Virtuosen zu wenig gehuldigt. Die obwohl geistreichen, aber ziemlich versteckten Kombinationen durchaus ernster Gedanken, die vorzugsweise dem Orchester zugetheilt sind, und vom Pianoforte mehrentheils nur begleitet werden, können beim erstmaligen Hören auf ein grosses Publikum keine schlagende Wirkung hervorbringen und setzen sich einem Missverständniss ihres eigentlichen Werthes leicht aus. Junge Künstler sollten vor Allem mit anmuthigen Melodieen in die Oeffentlichkeit treten. Sehen sie dann deren gute Aufnahme, so bleiben sie ihnen wohl auch in der Folge als dem sichersten Wirkungsmittel der Musik ergeben. — Herrn *Reinecke's* Vortrag der Stücke für Pianoforte allein erhielt wärmeren Beifall. Namentlich wurde seine geistreiche, fein nuancirte und gefühlvolle Ausführung des schönen *Chopin*'schen Notturno stürmisch applaudirt.

Die herrliche Symphonie von *Mozart* bewährte ihre unbesiegbare Wirkungskraft auch diesmal in vollem Maasse.

Feuilleton.

Karl Eckert aus Berlin hat seine Oper: „Wilhelm von Oranien" im Haag mit grossem Beifall aufgeführt. Mehrere Stücke mussten wiederholt werden, der Komponist wurde gerufen und mit Blumen überschüttet, und nach der Vorstellung brachte ihm die Kapelle ein Ständchen. Der König hat ihm das Kommandeurkreuz des luxemburgischen Ordens der Eichenkrone verliehen.

Im ersten Conzerte der Münchener Hofkapelle (Wintersaison) wurde *Félicien David's* Columbus aufgeführt, scheint jedoch nicht sehr angesprochen zu haben.

Am 1. November starb zu Augsburg *Bonaventura Witzka*, Chorvikar des vormaligen Kollegiatstiftes St. Moritz und Domkapellmeister zu Augsburg, bekannt durch zahlreiche Kompositionen für die Kirche. Geboren war er zu Jettingen den 2. Nov. 1768.

Im Königreiche Sachsen war bisher Conzertmusik an öffentlichen Orten zu verschiedenen (sogenannt geschlossenen) Zeiten verboten. Eine neuerliche Ministerialverordnung beschränkt dies Verbot, sowie das von theatralischen Vorstellungen, auf die Charwoche (einschliesslich des Palmsonntags), die Bußtage und deren Vorabende.

In Versailles veranstaltete die Association des artistes musiciens kurz hinter einander zwei musikalische Festlichkeiten, eine neue Messe von — *Adolph Adam*, aufgeführt unter der Leitung *Bousquet's*, und ein grosses Conzert unter Leitung *Hektor Berlioz'*. Die Hauptstücke in dem letzteren waren *Berlioz*'sche Kompositionen, *Beethoven's* Leonoren-Ouverture und *Weber's* Aufforderung zum Tanze, instrumentirt von *Berlioz*, worin u. A. eine von 18 Harfen ausgeführte Stelle von sehr schöner Wirkung vorkommt.

In Paris ist eine *Auber*'sche Oper in ihrer dritten Umgestaltung auf die Bühne gebracht worden, nämlich die zu Karls X. Krönung (1825) geschriebene Oper: Il viaggio a Reims. 1826 erschien dieselbe, umgearbeitet und mit mehreren Musikstücken

bereichert, als „Comte Ory". Jetzt hat die Pariser italienische Oper sie in einen „Andreas a Paris" wieder umgeschmolzen, ohne dass die neue Bearbeitung irgend einen besonderen Eindruck hervorgebracht hatte.

Am 4. November, dem Todestage *Mendelssohn's*, fand zu Berlin, im Saale der Singakademie, eine Gedächtnissfeier zu Ehren des Meisters und zum Besten des Friedrichsstiftes Statt. Unter *Taubert's* Leitung wurde aufgeführt: Ouverture zu Athalia. Chor aus Oedip. der 42. Psalm, die erste Walpurgisnacht. Leider war der Saal kaum zu einem Drittheil gefüllt.

Die Concertgesellschaft am Pariser Konservatorium hat zum Musikdirektor dieser Concerte, an *Habeneck's* Stelle, Herrn *Girard* gewählt, früher Orchesterdirektor (Kapellmeister) an der komischen, dann an der grossen Oper.

Berichtigung zu S. 735. Nicht 9000, sondern 15,000 Francs sollen von der Unterstützung des Pariser Konservatoriums durch den Staat abgezogen werden.

Der Professor am Pariser Konservatorium *Kuhn* tritt in Ruhestand, an seine Stelle kommt *Heinrich Duvernoy*.

Servais hat vom Könige von Holland den Orden der Eichenkrone erhalten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue empfehlenswerthe Musikalien

welche so eben im Verlage der **Schlesinger**'schen Buch- und Musikhandlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind.

Billet, Linda di Chamounix de *Donizetti*. Op. 37. Macbeth de *Verdi*. Op. 40. 2 Fantaisies p. Piano à 20 Sgr.

Billert, 4 Lieder f. Alt mit Piano. 15 Sgr.

Donizetti, Lucia di Lammermoor. Final-Arie, *italien.* und deutsch, f. Tenor oder Sopran, dito f. Bariton oder Alt à 15 Sgr.

— Le Favorite, Aria p. Mezzo-Soprano. Oh mio Fernando — O mein Fernand. 17½ Sgr.

Eckardt, Mein Herz ist im Hochland, f. 4 Singst. 5 Sgr.

Gumbert, Blau Aeuglein. Op. 2. 5 Sgr. Eine Perle nenn' ich mein, f. Alt od. Bariton. 7½ Sgr.

— Auswahl f. Sopran od. Tenor mit Piano, № 74. Ich liebe dich, weil. 7½ Sgr. № 90. Gute Nacht. № 105. Ich schaut' in. № 109—112. Liebestacken. Im wunderschönen Mai. Du bist so still. Blau Aeuglein à 5 Sgr.

Joh. Gungl, Tanz-Raketen-Walzer. Op. 50. ½ Thlr. Polka-Quadrille und Sirenen-Quadrille. Op. 55. f. Pfte. à 22½ Sgr. Dasche-Polka. Op. 59. f. Pfte. 5 Sgr.

Halevy, Nachtwächter von Madrid f. Bass. od. Bariton 7½ Sgr. Bon ange f. 4 Singst. 5 Sgr.

Haydn, Sonate, C dur p. Piano. Neue Edit. 10 Sgr.

Komus, № 26. Grad' aus dem Wirthshaus. Blauer Montag f. 4 Singst. 5 Sgr.

Kreutzer, Deutsches Bardenlied von *Hoffmann von Fallersleben*. f. 4 Mannerst. 10 Sgr. f. 4 Singst. 5 Sgr.

Krug, Das Hochlandmädchen f. 4 Singst. 5 Sgr.

Kücken, Auswahl. № 20. Steckenpferd. № 24. Wiegenlied f. Sopran od. Tenor à 5 Sgr. № 107. Im Mai, für Sopran. 15 Sgr.

Kullak, Schule des Oktavenspiels f. d. Pianoforte — Methode des jeu d'Octaves (deutsch und franz.). 3 Lfrg. I. Vorschule und Uebungen 1 Thlr. II. 7 Exercices et Etudes 1½ Thlr. III. Passages, Exercices et Exemples comp. p. *Chopin, Dohler, Dreyschock, Heller, Henselt, Hummel, Kullak, Liszt, Litolff, Thalberg* etc. 1½ Thlr.

Mendelssohn Bartholdy, Schauerlt. Neue Dichtung von *Hoffmann v. F.*, f. Sopran od. Tenor, dito f. Alt à 7½ Sgr.

Meyerbeer, Ouverture de Vielka, Feldlager in Schlesien p. 2 Viol., Viola et Velle. 1 Thlr., p. Viol. ou Flûte 10 Sgr.

Nationallieder, № 3, 34, 46. Ich bin ein Preusse. Schwarz und weiss, Lappländisches Rennthierlied, O Sanctissima und O pescator, f. 4 Singst. und Piano à 5 Sgr.

— — Ich bin ein Preusse f. 4 Mannerst. Mel. von *Meyerbeer*. 7½ Sgr.

Panofka et **Ressel**, Plaisirs du Violiniste, Airs de *Meyerbeer, Balfe, Donizetti, Verdi* etc., p. 2 Violons. Lfr. II. à 1 Thlr., p. Violon 12½ Sgr.

Rakoczy-Marsch, ungar. Nationalmarsch f. Piano. 5 Sgr.

Reinsiger, Mein Reichthum. Der Eichwald brauset, f. Sopran od. Tenor und Piano à 5 Sgr.

Schäffer, Die Bergerwache. Der Schneider-Revolution, f. 4 Mannerst. Op. 24. 20 Sgr., f. 4 Singst. m. Piano à 5 Sgr. Heregalopp f. 4 Singst. 7½ Sgr.

Stern, Morgen marschiren wir, f. 4 Singst. u. Piano. 7½ Sgr.

Volkslied: Letzte Rose, eingelegt in *Flotow's* Martha, und *Curschmann's* Du siehst mich. Op. 11. f. hohe Stimme, dito f. tiefe Stimme und Piano à 5 Sgr.

C. M. v. Weber, Gr. Sonate. Op. 39., p. Piano à 4 m. p. Jahre 4 Thlr. Aufforderung zum Tanz f. Piano in C dur. Neue Original-Ausgabe. 17½ Sgr.

In der **Rössling**'schen Buchhandlung in Leipzig erschien so eben und ist in allen Buch- und Musikalienhandlungen zu haben:

Lieder und Weisen
vergangener Jahrhunderte,
Worte und Töne den Originalen entlehnt
von
C. F. Becker,
Organist an St. Nicolai und ordentlicher Lehrer an dem Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Preis 16 Ngr.

Diese Lieder, denen die Singweisen beigefügt sind, wurden von dem rühmlichst bekannten Herrn Herausgeber den Originalen entlehnt, es wird in dieser Sammlung, obgleich Manches darin in allen Gauen Deutschlands von Mund zu Mund ertönt, ohne Anspruch zu machen für ein Volksliederbuch zu gelten, **wahrhaft Köstliches** geboten.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten November. **Nr. 47.** 1848.

Inhalt: Skizze. — Der überwundene Standpunkt der Tonkunst. — Nachrichten. Aus Hamburg. Aus Leipzig. Aus Manchester. — *Recension.* — *Biographisches.* — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Skizze.

Von *Louise K.....r.*

(Beschluss.)

Emilie, die Verlachte, Verhöhnte, deren Ehrgeiz und Gefallsucht nun gebrochen war, lebte wieder in ihrer Vaterstadt, aber zurückgezogen, mit sich allein. Jede Lust nach Zerstreuung und sinnlichem Genusse war in ihr gestorben, aber tief in der Seele zündete sich ein Streben an, welches sie allmälig läuterte und ihr Leben gab. In den Dämmerungsstunden, wo die Gegensätze der Natur eine harmonische Verschmelzung feiern, drängte sie's ganz besonders zum Pianoforte. Wunderbar fand sie dann den wahren Ausdruck für ihren Schmerz und das beruhigte sie. Die einfachsten Melodieen verklärten sie, beschworen aber auch Selbstanklagen in ihr herauf: sie fand sich in den Tönen wieder. Dabei fühlte sie eine noch nie gekannte Sehnsucht, und oft erleichterten Thränen diese unbeschreibliche Empfindung. Nach und nach fühlte sie sich bei ihrem stillen Musiciren hingezogen zu den Menschen, sie konnte im Anschauen von etwas Erhebendem alles Niedere vergessen. Endlich vereinigte sich ihr Herz und Verstand in dem Vorsatze: ich will des Schönen immer würdiger werden. Wie das Kind bei seinen Gebeten allmälig und immer mehr fühlt, was es sagt und zu wem es redet, so wuchs in *Emilien* das Bewusstsein: Kunst ist Religion, sie erhebt den Geist und drängt zur Besserung. Wer an der Musik nur die materielle Seite betrachten will, dachte sie jetzt so manchmal, muss sie für die niedrigste Kunst halten. Weil es Kindern schwieriger fällt, eine Anlage zum Zeichnen, ein rhythmisches Gedicht zu produciren, als eine Melodie nachzusingen, meint man, die Trivialität der Musik beweisen zu können. Es gibt auch wirklich Tonstücke, welche nur den Körper anregen. Aber die Musik als Kunst ist die vergeistigteste Muse, die losgewordene Psyche, deren leicht fassliche Formen das Unfassbarste erfüllt. Das Wort ist Ausdruck des Gedankens: es entspringt dem Haupte wie Pallas — gestählt, herrschergewaltig. Wie aber Aphrodite dem Meere, so entsteigt der Ton dem innersten Gemüthe, bezaubernd, einschmeichelnd, lockend, als vollendetste Verkörperung der Liebe. Nur Ein Auge nahm wahr, was in *Emilien* vorging. Nur Eine Seele, deren Fühlfaden wunderbar fein in die Innerlichkeit der Menschen drangen und ungemein sicher den rechten Punkt trafen, erkannte gerührt *Emilien's* veränderten Charakter.

Sophie W. hatte *Emilien* öfters bei sich gesehen, als diese für ihre Toilette auswählte und in Geschmack und Benehmen dieser Dame Anspruchslosigkeit, bescheidene Zurückhaltung wahrgenommen. Seitdem fabricirte die erfinderische *Sophie* allerlei neue Modeles und man zerriss sich bei ihr fast um die reizenden Emilienkragen und Emilienhütchen.

Immer aufmerksamer beobachtete *Sophie Emilien*. Sie wusste sich Gelegenheit zu verschaffen, unter Geschäftsvorwänden in die Wohnung der Einsamen zu gelangen. Als sie nun einst um einen Musikvortrag bat, sang *Emilie* mit schüchterner Stimme ein beliebtes Volkslied zu passender Begleitung so rührend, dass in *Sophien* ein schon längst entsprossener Lieblingsgedanke zur Reife kam. Mit Begeisterung sprach sie zu ihrem Bruder von *Emilien's* Vortrag und bat, er möge sich doch selbst einmal überzeugen. Dieser, jetzt immer sehr beschäftigt und im Vollgenusse seiner günstigen Stellung, wollte sich Anfangs gar nicht dazu bequemen. Aber *Sophie* bog an seinem Willen so lange, bis er sich fügte. Mit Vorsatz nahm er die unbedeutendsten Lieder mit, die er je geschrieben, stellte sich der überraschten *Emilie* mit Gleichmuth, Gewandtheit und der Miene eines ganz Fremden vor, indem er dieselbe ersuchte, Einiges von seinen Bagatellen zu prüfen. *Emilie* that es mit Beklommenheit. Aber wie erstaunte *W.* über ihren Vortrag. Gläubig und innig gab sie ihm wieder, was er gedacht und geschaffen. *W.* wäre zu einer anderen Zeit schamroth geworden; jetzt besass er Beherrschung genug, das, was ihn frappirte, unter galanten Komplimenten zu verbergen. Als er aus *Emilien's* Zimmer trat, ärgerte er sich fast über den Eindruck, welcher in seinem Inneren geblieben, denn sein männlicher Stolz befürchtete hierin einen Rückfall in frühere Schwärmerei. Aber unaufhörlich sprach's in ihm: Wie gross hat sie die kleinen Lieder gemacht, wie schön weiss sie in etwas Unscheinbares Bedeutung zu bringen. Bei Gott, das ist Poesie! *Emilie* war ihrerseits wunderbar vom Accompagnement *W.'s* berührt worden. Er hatte

sich darin ihrem Vortrage so willig gefügt und denselben noch gesteigert. Sie begeisterte sich in dem Gedanken: gross ist der Künstler, welcher selbst im Unterordnen erhebende Ideen offenbaren kann. Wie mächtig drängt dabei das Gefühl, im Gesange zu erreichen, wonach die Begleitung treibt. Es ist Einem gerade so, als könnte man einen recht heissen Wunsch erfüllen — ach, und wie beseligt das! Mit Freuden bemerkte *Sophie H.'s* Unruhe, *Emilien's* träumerisches Wesen und jauchzte im Stillen. Sie arbeitete immer weiter an ihrem Plane und Gott half gelingen. Wenn *Sophie* jetzt ihren Bruder recht schön phantasiren hörte, sagte sie jedes Mal: dies gilt doch nur der bescheidenen Künstlerin! Sie liess sich wenig von *H.'s* vorgeblicher Gleichgiltigkeit imponiren. Als sie ihn einst in besonders günstiger Stimmung antraf, fasste sie sich Herz und sagte: Nimm Dir ein Weib! Theile Dein Glück mit einem Wesen, das gebessert und geprüft, sich so schön in Dich findet, an Dich hingibt. Glaube mir, wie *Emilie* Deine Lieder verherrlicht, so empfindet ihre Seele Deinen Werth. Sie wird Dir immer nachstreben, wie die Erde der Sonne, wie die Pflanze dem Licht. Da ergab sich *H.*, der schwesterlichen Bestürmung und gestand mit weicher Stimme: seine Liebe sei wiedergekehrt, aber geheiligt.

Bald feierte *Sophie* die Vereinigung zweier gleichgestimmter Seelen.

Emilie trug in ihren still häuslichen Beruf die Weihe der Kunst über. Fern von der Absicht, imponiren zu wollen, strebte sie nur nach Verschönerung und Beglückung. Sie nahm den Abglanz der Kunst in's gewöhnliche Leben mit und flocht himmlische Rosen in's irdische Dasein.

Der überwundene Standpunkt der Tonkunst.

Von *J. Schucht.*

Zweiter Artikel.

In Nr. 19 der Neuen Zeitschrift für Musik hat Herr *Brendel* in dem Artikel: „Fragen der Zeit" meinen kleinen Aufsatz — in Nr. 33 dieser Zeitung — zu berichtigen gesucht. Es wird mir daher wohl auch erlaubt sein, noch einige Worte über die grossen Missverständnisse zu sagen, in denen, seiner Ansicht nach, die konservative Partei, zu welcher er mich zählt, befangen ist.

Sonderbare Zeit! aus Missverständnissen wurden die Berliner, Wiener und Pariser Barrikaden konstruirt, wurde auf die Bürger oder, wie die Aristokraten sagen, auf die Proletarier gehauen und geschossen, und aus Missverständniss vermögen wir die geistreichen Artikel in der Neuen Zeitschrift nicht zu verstehen und zu würdigen. Doch zu belachen oder zu bespötteln wäre es wahrlich nicht, wenn man, an logisches Denken gewöhnt, die Phrasen dieser Herren über den Fortschritt in der Kunst nicht verstehen kann. Aber das ist die Folge des subjektiven Geschwätzes über Objekte, von denen man keine oder doch nur sehr wenig Kenntniss und Erfahrung hat; denn wären die Herren *Brendel* und Konsorten wahrhaft eingeweiht in die Geheimnisse der Tonkunst, unmöglich könnten sie Maximen auf letztere anwenden wollen, die nur der Wissenschaft und der dadurch bedingten Kultur der Völker eigen sind.

Herr *Br.* sagt: die konservative Partei leugnet den Einfluss der Zeitbewegung auf die Kunst, sie betrachtet sie als ein abgeschlossenes, von den Stürmen der Zeit unberührtes Gebiet. Es scheint, als habe sich Herr *Br.* eine eigene, für Andere gar nicht existirende Partei geschaffen, ein Phantom seiner Phantasie, nach dem er nun seine Streiche führt. Denn noch nie sind meines Wissens solche Ansichten in der Allg. Musik. Zeitung ausgesprochen worden, wie sie Herr *Br.* in jenem Artikel anführt. Es ist Unwahrheit, zu sagen, dass wir uns jeder Bewegung entziehen wollten, dass wir die Kunst aus dem Gebiete des Lebens hinausrückten, einsargten, dem Fortschritte entziehen wollten. Unwahrheit ist es, dass wir ihr den Beruf bestritten, Ausdruck grosser Entwickelungsepochen zu sein. Zeige uns Herr *Br.* einen Artikel in diesen Blättern auf, worin jene Ansichten ausgesprochen sind; so lange er dies nicht kann, sind seine Beschuldigungen in den Wind geredet. Denn Derjenige müsste wohl blind am Geiste sein, der in der Kunst keinen Fortschritt, keine Umgestaltung der Formen erblickte, wenn auch eben nicht in dem Lichte, wie der Redakteur der Neuen Zeitschrift.

Es ist also nur zu deduziren, worin, meiner Ansicht nach, denn eigentlich der wahre Fortschritt in der Tonkunst besteht. Zuerst bietet sich uns die technische Vervollkommnung der verschiedenen Instrumente dar, sowie auch die Erfindung ganz neuer, noch nicht gekannter; hierdurch wird es den Virtuosen möglich, einen noch höher erreichbaren Grad von Fertigkeit und ästhetischer Darstellung zu erlangen, und den Komponisten sind hierdurch die Mittel gegeben, wieder ganz andere Wirkungen, ganz neue und bisher noch ungekannte Effekte hervorzubringen. Dadurch sind uns aber die klassischen Werke früherer Meister nicht bedeutungslos und gleichgiltig geworden; denn wie schon früher gesagt wurde, das wahrhaft Vollkommene in ihnen, das absolut Vernünftige, was auch zugleich das Schöne ist, das also, was aus den innersten Tiefen der Seele geflossen, ergreift uns noch ebenso wunderbar, als das wahrhaft Vollkommene in den Produkten der Gegenwart. Dies beweisen uns die gelungensten Werke der Künstler aller Zeitepochen; denn die Symphonieen *Haydn's* und *Mozart's* mit ihren damals gekannten Instrumentalwirkungen gewähren uns noch denselben Hochgenuss, als die Werke eines *Beethoven*, *Mendelssohn*, *Schumann*, *Gade*. Wer dieses nicht für wahr befindet, mag uns durch gründliche Argumentation vom Gegentheil überzeugen. Also ist es immer nur das absolut Geistige, welches die unsterbliche Seele des Kunstwerks ist, dasjenige, was nie altert im Leben, das Beharrende im tausendfachen Wechsel der Formen, das, was alle Menschengeister zu allen Zeiten tief ergreift und bewegt. Aber nur nicht die unerfreulichen Erscheinungen unserer Zeit, nicht Knalleffekte, geschraubte

Melodiengange, bizarre Harmoniefolgen, so wie ohrenzerreissende Dissonanzen und wie all' die Missgeburten des Zeitgeistes heissen mögen, die uns gewisse Leute für Originalität, für den einzig wahren Geist der Zeit anpreisen und ihn als Ideal aufstellen möchten.

Kommen wir nun zu den Formen der Kunstwerke, so ist oft gesagt worden, dass doch die neue Zeit hierin wahrhafte Riesenfortschritte gemacht hätte und dass schon *Beethoven* gegen *Haydn* und *Mozart* die Formen der Sonate und Symphonie bedeutend erweitert und vervollkommnet habe. Aber dies ist ein grosser Irrthum. Denn betrachten wir die Werke dieser Meister näher, so finden wir in ihnen als unumstössliche Wahrheit: dass dieser Inhalt nur eben diese Form und diese Form nur eben diesen Inhalt bedingt und hervorgerufen hat. Ein solches Werk lässt nichts zu wünschen übrig, jeder Takt, jede Note fliesst organisch dahin, dass man sich unmöglich eine andere Form zu diesem Inhalte denken kann; es steht vollkommen da wie ein Naturprodukt, ein Glied bedingt durch Wechselwirkung das andere. In philosophischer Sprache würde man etwa so deduziren: Es ist da, und wie es einmal da ist, so muss und kann es durchaus nicht anders da sein als eben nur wie es ist, weil es nun einmal ist.

Ein wirklicher naturgemässer Fortschritt in Hinsicht des Ideals kann nach den Werken *Mozart's* und *Beethoven's* gar nicht mehr erreicht werden, wohl aber ein Formenwechsel, ein Umgestalten der verschiedenen Arten von Formen. *Fortschritt, das heisst wahrhafte Vervollkommnung, war nur noch damals möglich, als sich das System der Tonarten und der dadurch bedingten Harmonie noch nicht in der vollendet naturgemässen Weise entwickelt hatte, wie wir es jetzt besitzen.* — Ganz so verhält es sich auch in den anderen Künsten. So hatten z. B. die Griechen nach der Ausbildung ihrer Sprache, in ihrem Homer, Sophokles und Euripides das höchste Ideal in der Dichtkunst erreicht; es war also von nun an auch hier ein wirklicher Fortschritt gar nicht mehr möglich, d. h. die treue Uebereinstimmung von Form und Inhalt, so wie die naturgemässe Darstellung der Seelenzustände, wodurch ihre Werke unübertrefflich und unsterblich sind, konnte nicht noch höher gesteigert werden; auch sie gleichen den Naturprodukten, absolut vollkommen stehen sie da als Muster für ewige Zeiten. Es war also auch hier nur noch ein Wechsel der Formen, ein Umgestalten der bisherigen möglich, welches zwar dem Heidenthume wegen des zu frühen Untergangs nicht vergönnt war, wohl aber durch das Germanenthum realisirt worden ist. So haben die Werke des Mittelalters und die der Neuzeit ganz andere Formen, als die der Griechen, und doch sind sie uns in ihrer nun einmal vorhandenen Gestaltung höchst lieb und werth und man weiss, mit welcher Liebe und Begeisterung neuere Dichter sich in ihnen versuchten.

Betrachten wir nun den Inhalt oder den Geist, der das Kunstwerk beleben soll; ich las darüber oft von einem Geiste der Neuzeit, der das musikalische Kunstwerk beseelen sollte; es wollte mir gar nicht einleuchten, was denn eigentlich damit gemeint sei, bis ich eben jetzt zu meinem grossten Erstaunen in oben genanntem Artikel der Neuen Zeitschrift Folgendes als Erklärung darüber fand.

„Wer von dem Standpunkte alten aristokratischen Empfindens aus komponirt etc." Ferner: „Betrachtet einmal den Inhalt der Werke der Künstler der Gegenwart, fragt, welcher Zeitrichtung derselbe angehört, fragt, ob demokratische Gesinnung darin zur Erscheinung gekommen ist, und die Antwort kann nicht zweifelhaft sein." — Ich traute meinen Augen kaum und doch stand es gedruckt da, gedruckt in der Neuen Zeitschrift für Musik!! Also musikalische Kunstwerke sollen aristokratische und demokratische Gesinnungen aussprechen vermögen!? Wer würde es wohl glauben, dass so etwas von Männern behauptet worden wäre, die sich für allein berechtigt halten, Lob und Tadel über andere Künstler gnädig auszusprechen. Hört! hört! nach Herrn *Brendel's* Ansicht haben die Aristokraten ein eigenes Sensorium, empfinden ganz anders als die Demokraten. Noch mehr, Herr *Br.* hört aus den Symphonieen und Sonaten heraus, ob aristokratische oder demokratische Gesinnung ihr Inhalt ist. Also deshalb gehören die Werke *Beethoven's*, *Spohr's* und *Mendelssohn's* zu dem nun völlig überwundenen Standpunkte, weil sie aristokratischer Geist beseelt! Das ist mir freilich so etwas unerhört Neues, dass ich es noch gar nicht zu fassen vermag. Gehört vielleicht ein ganz besonderes Organ dazu, was nicht Jedermann von der Natur verliehen ist, um die aristokratische und demokratische Gesinnung und Empfindung älterer und neuerer Komponisten aus ihren Werken zu vernehmen; etwa ein Organ, wie es die ehemalige Naturphilosophie verlangte, um ihr System verstehen zu können? Möge doch ja Herr *Br.* die Gewogenheit haben und uns dies etwas deutlicher deduziren, so wie auch diejenigen Werke der Neuzeit ausdrücklich nennen, in denen die Volksgesinnung der Gegenwart enthalten ist, und sich nicht wieder dahinter verstecken, dass sie schon oft genug genannt worden wären; die Mühe ist ja gar nicht so gross, noch einmal einige Namen zu nennen. Oder möge Herr *Brendel* nur *vier aristokratische* und nur *vier demokratische* Takte als Beispiele neben einander stellen. Das ist doch wahrlich nicht zu viel verlangt. Dadurch kann er gleich alle Missverständnisse beseitigen. Denn wenn es aristokratische und demokratische Musikstücke gibt, so muss es auch aristokratische und demokratische einzelne Gedanken daran geben. Nicht? — Aber freilich lassen sich allgemeine Phrasen leichter hinschreiben, als bestimmte Beispiele dazu geben.

Herr *Br.* beschuldigt mich des Missverständnisses über das Wort überwundener Standpunkt. Möchte es ihm selbst doch einmal gefallen, recht tiefsinnig nachzudenken, damit er endlich zur Einsicht gelangte, dass er sich in einem gar zu grossen Missverständnisse befindet, indem er die Kunstperioden parallel der Wissenschaft klassificiren will und dadurch in solche Ungereimtheiten fällt, die ihn bei der Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde in ein höchst komisches Licht stellen. Wo geht wohl aus meinem Aufsatze hervor, dass ich darunter etwas für Ungiltigerklärtes, Beseitigtes, Ver-

alteres verstanden hatte? möge er nur den Sinn jenes Artikels richtig auffassen und er wird gewiss finden, dass ich das Wort ganz richtig verstanden und gebraucht habe, aber natürlich in dem Sinne, wie es durch die neuere Philosophie begründet worden ist.

Nachrichten.

Hamburg. (Oktoberbericht.) Seitdem Herr *Pischeck* Hamburg verlassen, ist die hiesige Oper wieder auf ihre eigenen Kräfte beschränkt. *Pischeck* beendigte sein erfolgreiches Gastspiel am 10., wo er in der von den meisten Gesangesnotabilitäten kultivirten, dem jetzigen Geschmacke des Publikums so zusagenden Weise als theatralischer Proteus in vier an Gehalt und Form verschiedenen Opernfragmenten auftrat. *Spohr's* Faust, die zwei ersten Akte, der zweite Akt aus *Donizetti's* Lucrezia Borgia, ein Duett aus den Puritanern von *Bellini* und das Zaarenlied aus *Lortzing's* Zaar und Zimmermann wurden der Reihe nach von dem scheidenden Gaste uns vorgeführt und mit denselben jubelnden Beifalle, welcher der stetige Begleiter fast aller seiner übrigen Leistungen war, von dem gedrängt vollen Hause aufgenommen.

Was wir bereits früher über diesen Sänger gesagt, können wir hier nur wiederholend bestätigen. Als Liedersänger, überhaupt im lyrischen Gesange, ist *Pischeck* ohne Nebenbuhler und darf den Rang als ersten der deutschen, vielleicht europäischen Sänger unbedingt beanspruchen. Sein Organ besitzt eine ausgezeichnete Biegsamkeit, einen seelenvollen, der tiefsten Innigkeit des Ausdrucks entsprechenden Schmelz, wodurch es unwiderstehlich dem Ohre des lauschenden Zuhörers sich einschmeichelt, es besticht, so dass dieses selbst kleinere Stimmmängel, wie z. B. die nicht mehr überall sich gleichbleibende Frische, gern unbeachtet lässt. Nebenbei kann Herr *Pischeck* eines besonderen, nur wenigen Sängern in dem Grade eigenen Vorzugs sich rühmen: der grossten Deutlichkeit der Aussprache, die in allen Nuancen nichts zu wünschen übrig lässt. Stande das Spiel dieses Sängers mit seiner Gesangesweise auf gleicher Höhe, er wäre als Opernkunstler im elegischen und lyrischen Genre wahrhaft unübertrefflich. Das heroische Fach übrigens ist der künstlerischen Individualität *Pischeck's* bei Weitem weniger zusagend, und alle dahin einschlagenden, von ihm vorgeführten Partieen können nur als ein seinen anderweitigen eminenten Leistungen untergeordneter Theil angesehen werden. Zeugniss für diese Behauptung geben seine Vorführungen als Faust, Zampa, Don Juan u. a., in welchen er die an diese zu stellenden Ansprüche keineswegs in dem Maasse zu befriedigen im Stande war, wie eine in allen Stücken vollendete Kunstproduktion dieser Art es unumgänglich erfordert. Wo dagegen, wie z. B. im Belisario, im Nabucodonosore u. a., Eigenthümlichkeit und Beschaffenheit der Rolle auch dem elegischen Elemente einen Platz einraumen, weiss er diesen sofort einzunehmen und in ausgezeichneter Weise zu behaupten.

Einzelne Operndarstellungen anlangend, so wurde am 4. Oktober *Donizetti's* Belisario zum Besten des Herrn Kapellmeisters *Krebs* gegeben. Herr *Pischeck* sang die Titelrolle. Die Effektstellen der Oper fanden abseiten sämmtlicher Darstellenden wackere Berücksichtigung; so war namentlich gleich das erste Recitativ ohne Instrumentalbegleitung von ausserst gelungener Wirkung; eben so die Szene des zweiten Aktes mit Irene, welche letztere in Fraulein *Neer* nicht allein in höchst ansprechender, sondern auch dem Gaste gegenüber in wirklich ausgezeichneter Weise ihre Repräsentantin fand. Unser Tenor, Herr *Dütt*, effektuirte durch den kräftigen Vortrag des famosen „Tremo Bisanzio", und Fraulein *Michalesi* wusste als Antonina sich namentlich im dritten Akte Geltung zu verschaffen, was um so mehr berücksichtigt zu werden verdient, als die Partie zum ersten Male von ihr gegeben wurde. Hinsichtlich des übrigen Theiles dieser Operndarstellung ist nichts Besonderes zu sagen, schon deshalb nicht, weil die Musik selbst, ausser einigen Paradepferden für die Sänger, nichts Erhebliches enthält, nichts, was Letztere im Allgemeinen zu bedeutenderen Kraftanstrengungen ermuntern konnte: im Gegentheil findet sich des Flachen und Trivialen der verwerflichsten Art gerade eben so viel darin, wie in fast allen *Donizetti'schen* Opern. Die nach dem Stücke folgende Ouverture zu Nabucodonosore wurde vom Orchester trefflich ausgeführt, und zum Schlusse sang Herr *Pischeck* noch mehre der durch seinen meisterhaften Vortrag so beliebt gewordenen Lieder.

Von den übrigen Opernreprisen mag noch der Darstellung von *Mozart's* Hochzeit des Figaro Erwähnung gethan werden, namentlich der ausgezeichneten Leistung halber, welche Fraulein *Babnigg* als Susanna uns vorführte. Partieen dieser Art sind es hauptsächlich, in welchen die Fähigkeiten der eben genannten Sangerin sich auf's Glänzendste entfalten können und um so vollständigere Anerkennung erheischen, je mehr sie sich vor dem „Zu viel des Guten", wie meinen vor Uebertreibungen und Ueberladungen in der Koloratur, in Acht zu nehmen weiss. Es ist noch nicht gar zu lange her, dass Fraul. *Babnigg* in diesem Punkte anderer Meinung zu sein schien und sich sogar an den *Mozart* wagte. Der lasst sich nun aber einmal nicht verzieren oder verschnörkeln. Entweder wie er ist, oder gar nicht! Bei den modernen Italienern und Franzosen ist's freilich ein ander Ding, da pflegt der Komponist oft genug selbst den Sänger darauf anzuweisen, seinen und des Publikums Geschmack auf die Probe zu stellen so viel er will und vermag oder so lange letzteres es auszuhalten Lust hat. — Fraulein *Michalesi* konnte sich als Gräfin keine rechte Geltung verschaffen, ihre Stimme war fatigurt. Es ist eine eigenthümliche, häufig vorkommende Caprice der Künstler, Fähigkeiten und Leistungen, durch welche sie excelliren, so zu sagen als sich von selbst verstehend zu betrachten, nebenher aber in Dingen anderer Art, zu denen sie das Zeug nicht besitzen, durchaus glanzen zu wollen. So

kenne ich einen Klavierspieler, so wacker, wie deren wenige anzutreffen sind, dessen Vorträge überall sich des reichsten Beifalls zu erfreuen hatten und ihm Ruhm und Geld die Fülle einbrachten. Der Mann hatte sich nichtsdestoweniger in den Kopf gesetzt, ein ausgezeichneter Violinist sein zu müssen, und quälte nun und plagte, wo er nur immer ankommen konnte, Hörer und Mitspielende mit seiner Streichschachtel auf die entsetzlichste Weise. Aehnlich Frau. *Michaelis*. Was zwingt diese, mit einer wunderschönen tiefen Stimme begabte Künstlerin, sich an Partieen zu wagen, die ihrer Stimmlage durchaus nicht angemessen sind, die sich nur für hohen Sopran eignen? Dem Zuhörer kann es nicht wohl thun, ein im Grunde doch nur vergebliches Haschen und Abmühen mit ansehen und anhören zu müssen, und die Sängerin selbst gerath dabei in Gefahr, sich, ohne irgend einen Ersatz, ihr Organ geradeswegs zu ruiniren. Frau. *Michaelis* würde daher am Besten thun, alle jene Partieen, die, wie z. B. Donna Anna u. a., die sich nicht für ihre Stimmlage eignen, zu ihrem eignen und nebenbei auch zu der Zuhörer Vortheil, gänzlich aufzugeben. Sie würde nichts dabei verlieren, im Gegentheil nur gewinnen können, da sie auch ausserdem, sowohl was Mittel als Kunstbildung anlangt, im Besitze eines tüchtigen Fonds sich befindet. — Des Herrn *Balle Aste* Figaro ist eine seiner besten Partieen. Die Inhaber der übrigen Rollen thaten ihr Bestes. Mit den Chören aber haperte es gewaltig.

Am 19. Oktober ging zum ersten Male Prinz Eugen, der edle Ritter, dreiaktige Oper von *G. Schmidt* in Szene. Eine ansprechende Novität, reich an gefälligen Melodieen, wacker gehalten und gearbeitet. Das Werk, eigentlich eine sogenannte Spieloper, hält sich auf gleiche Weise frei von Affektation und Schwulst, wie von fadem, nichtssagendem Tongeklimper, ist überall fasslich und verständlich, und in den Rhythmen findet sich Leben und Bewegung. Nur bleibt der Komponist im Stile nicht immer sich konsequent, der zuweilen an französische Manier erinnert. Mehrere Einzelnheiten sind sehr ausgezeichnet, so z. B. das Trinklied des Wachtmeisters, nebst manchen anderen schönen Stellen. Die Ausführung war lobenswerth. Die Partie der Engelliese wurde durch Fräulein *Bobaigg* gegeben, die mit gewohnter Virtuosität und Anmuth sang und spielte. Die Rolle des Konrad, die interessanteste und spannendste des ganzen Stückes, wurde von ihrem Inhaber, Herrn *Ditt*, mit besonderer Vorzüglichkeit dargestellt. Die Lieder des Konrad gehören zu dem Interessantesten, was die Oper bietet, und bewirkten durch den herrlichen innigen Vortrag des Sängers einen ebenso überraschenden als nachhaltigen Eindruck. Den Wachtmeister Venus sang Herr *Clement* mit seiner kräftigen klangvollen Stimme sehr brav. Prinz Eugen, eine blose Repräsentationsrolle, war in den Händen des Herrn *Bost*, eine gute gravitätisch-martialische Figur. Lamarques wurde durch Herrn *Becker*, der Kastellan durch Herrn *Gley*, Kurzbein durch Herrn *Thomas* gegeben. Weshalb man den Schluss der Oper verändert und dem Prinzen Eugen noch ein Lied von *Kreba* in den Mund gelegt hat, wissen wir nicht zu sagen. Durch die darin ausgesprochene flaue Appellation an den deutschen Patriotismus konnte der Eindruck natürlich nicht gewinnen, wurde vielmehr ziemlich herabgedrückt.

Prinz Eugen ist zweimal rasch hinter einander gegeben worden. Eine dritte, bereits angesetzt gewesene Aufführung musste eingetretener Unpässlichkeit des Herrn *Ditt* halber verschoben werden.

(Beschluss folgt.)

Leipzig, 1848. — Siebentes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses zu Leipzig, Donnerstag, den 16. November. — Ouverture (die Hebriden) von *F. Mendelssohn Bartholdy*. — Recitativ und Arie aus der Schöpfung von *J. Haydn*, gesungen von Fräulein *Caroline Meyer*. — Konzert für Pianoforte mit Orchester von *L. van Beethoven* (C-moll), vorgetragen von Fräulein *Marie Wieck* aus Dresden. — Erstes Finale aus der Oper: Oberon von *K. M. v. Weber*. Rezia, Fräulein *Meyer*, Fatime, Fräulein *Stark*. — Scherzo für Pianoforte solo von *F. Chopin* (B-moll), vorgetragen von Fräulein *Marie Wieck*. — Die Weihe der Töne, Gedicht von *C. Pfeiffer*, in Form einer Symphonie komponirt von *L. Spohr*.

Wenn man die Programms, nicht blos der Leipziger, sondern aller Konzerte, in allen musikalischen Ländern, eine Reihe von Jahren hindurch vergleichend betrachtet, so muss vor Allem die öftere Wiederkehr derselben Symphonieen auffallen. Den Direktionen darüber einen Vorwurf zu machen, wäre eben so gerecht, als etwa die Gärtner zu schelten, dass die Aloe alle hundert Jahre nur einmal blüht. Es werden, in Leipzig wenigstens, ziemlich jedes Jahr neue Versuche in dieser Gattung vorgeführt, allein wenige davon halten sich. Der Einlass wird dem Genie nicht versagt. Wenn es dessenungeachtet ausbleibt, wer kann dafür? Zählt man die Symphonieen zusammen, die der Gegenwart vollkommen genügen, über ein paar Dutzend wird kaum hinauszukommen sein. Der Genius der Tonkunst hat sich mit der Schöpfung und ausserordentlichen Ausbildung dieser Kunstgattung eine schwere Last aufgebürdet, und die Ansprüche daran so gesteigert, dass er sie nun selbst äusserst selten nur noch befriedigen kann. — An ein musikalisches Genie, welches das Repertoir in dieser Hinsicht bereichern könnte, will man, wie fast überall, so auch in Leipzig, noch nicht glauben — an *Berlioz*. Vielleicht gelingt es mir, in meinem letzten Fortschrittsartikel darzuthun, dass der Franzose über unsere Zeit, aber nicht über die Kunst hinaus geschritten ist; es wäre schon, wenn Leipzig, das schon für so manchen Tonkünstler mit glücklichem Erfolg gekämpft hat, — ich erinnere nur an *Franz Schubert* als Instrumentalkomponisten — auch jenem noch so sehr verkannten Tongeiste sein Recht zu gewähren versuchte. —

Eine Bemerkung anderer Art kam mir heute noch bei der Aufführung der Hebriden-Ouverture. Mir will nämlich scheinen, als lasse sich zuweilen jenes Pia-

nissen vermissen, das aus dem Forte bis hart an die Grenze des Nichts verhallet, oder bei seinem Eintritt unmerklich wie aus dem Nichts hervorquillt. Diese unübertreffliche Nuancirungskunst unseres Orchesters, ein Geschenk und Vermächtniss *Mendelssohn's*, — möge darüber gewacht werden, dass sie nichts von ihrer errungenen Vollkommenheit verliere.

Fräulein *Mayer* sang die Arie aus der Schöpfung sowohl als die aus Oberon mit all' den Vorzügen, die vor Kurzem erst an ihr gerühmt worden. Wollte sie etwas mehr Sorgsamkeit auf die Aussprache verwenden, und intonirte sie nicht zuweilen ein wenig zu hoch, es bliebe nichts zu wünschen übrig. Fräulein *Stark* führte ihre kleine Partie im Duett zur Zufriedenheit aus. Die Wahl des ersten Finale aus Oberon ist übrigens wohl keine besonders vortheilhafte zu nennen, da die Oper sehr oft auf der hiesigen Bühne gegeben wird. Sollen Stücke aus Opern vorgeführt werden, so bieten sich unschuldig zurückgesetzte, oder bühnlich nicht — aber musikalisch wirksame genug dazu an.

Fräulein *Marie Wieck*, sechzehn Jahre alt, zeigte sich als würdige Schwester der Frau *Klara* Schumann. Ihr Anschlag ist nett, hell und sauber. Das Concert von *Beethoven* und das Scherzo von *Chopin* verlangen zwar noch nicht den Gipfel der heutigen ungeheuren Klaviervirtuosität, aber der durchgehends überaus sichere Vortrag beider Kompositionen bewies, dass die junge Künstlerin bereits eine tüchtige Stufe erstiegen. Besonders wohl that dem Ohre der seltenere Gebrauch des Pedals, dieser verruchten Erfindung, die den brausenden Sturmwind heraufbeschwört, in welchem die hellen Glockenstimmen der Töne jammernd verschwinden. Eine zweite gute Eigenschaft ist die ausserre Ruhe. Fräulein *Wieck* sitzt zwar nicht da wie ein Marmorbild, kalt und unerregt, — ihr Spiel zeugt schon, dass die Knospen des Gefühls sich entfalten, — aber sie wagt nicht vor und rückwärts, wie ein Baumchen, das unentschieden gegen den Andrang des Windes zu kämpfen hat. Die junge Virtuosin erhielt nach jedem Satze rauschenden Beifall.

Manchester, den 15. Oktober 1848. Wenn ich bereits in meinem vorigen Briefe von dem Interesse sprach, welches die Bewohner Manchester's an der Tonkunst nehmen, so habe ich heute noch zu bemerken, dass sie sich nicht etwa auf denjenigen Theil der Musik beschränken, wodurch man sich mehr oder weniger Vergnügen und Zerstreuungen verschafft. Sie betrachten den Nutzen der Tonkunst aus einem höheren Gesichtspunkte, und Dank sei es der Energie, der Ueberlegenheit *Mainzer's*, sie haben begriffen, wie wichtig es ist, die Musik in den ersten Unterricht der Kinder aufzunehmen. Von allen Seiten beeifert man sich, Gesangklassen zu errichten. Las ich die Berichte über den ausserordentlichen Erfolg, den die Lehrmethode *Mainzer's* hervorbringt, so muss ich gewöhnlich diese Begeisterung jenem Reize bei, der sich an die Neuheit der Erscheinung knüpft, oder auch den persönlichen Eigenschaften dieses Mannes, dessen Geist und Erfahrung in der That den Massen imponirt. Als ich aber seinen Lehrgang mit fortgesetzter Aufmerksamkeit verfolgte, sah ich, dass es vielmehr seine ausgezeichnete, wahrhaft erstaunliche Resultate erzeugende Methode ist, der man das so grosse Interesse dafür zuzuschreiben hat.

Worin besteht nun sein Geheimniss? wie fängt er es an, das zu lehren, was tausend Lehrer ihren Schülern beibringen, ohne doch deshalb berühmt zu werden? welches sind die wirklichen Vorzüge seiner Methode vor so vielen anderen?

Die Antwort auf diese Fragen ist nicht schwer, wenn man *Mainzer* mitten in seinem Wirken selbst gesehen hat.

Wird nicht im Allgemeinen der musikalische Elementarunterricht jungen Leuten anvertraut, die ihre Laufbahn eben erst beginnen und die man blos wegen des geringeren Gehaltes annimmt, mit dem sie sich zufrieden stellen lassen? Oder vielmehr, ist nicht in den meisten Fällen die intellektuelle, allgemein wissenschaftliche Erziehung der Musiker, selbst guter Musiker vollkommen vernachlässigt?

Was thut nun *Mainzer*? Als ein ebensowohl durch seinen Geist, seine wissenschaftlichen Forschungen und seine Werke, wie durch musikalische Kenntnisse und kritisches Talent ausgezeichneter Mann gibt er seinem Unterricht eine Bedeutung, welche die gewöhnlichen Lehrer für unnütz halten, weil sie die Mittel dazu nicht kennen. *Mainzer* behandelt seine Musikstunden wie ein Mann, der nicht blos Gesangfertigkeit beibringen will, sondern auch den Werth der Kunst und ihres Lehrers in den Augen der Schüler zu heben strebt.

Anstatt die Zöglinge dadurch, dass er ihnen die Töne, die Tonleitern u. s. w. empfiehlt, zu ermüden, schreitet er ohne Weiteres in die Praxis hinein und lässt sie blos drei Noten singen: *G, A, H*. Die Schüler empfinden sogleich Vergnügen, statt des in der Regel bei anderen Lehrern sich kundgebenden Widerwillens; denn wer fühlt nicht, dass diese drei Töne, von vierzig Stimmen gesungen und auf dem Pianoforte oder der Orgel mit vollen Akkorden begleitet, schon eine wahrhaft musikalische Wirkung hervorbringen?

Auf diese Weise ist es leicht, den Takt, die Geltung der Noten, die Pausen u. s. w. begreiflich zu machen, und ich bin Zeuge gewesen, wie es *Mainzer* gelang, das Alles in einer einzigen Lehrstunde beizubringen, so dass am Ende derselben die Schüler *Bouxgeaux*'s bekannten Lied in drei Tonen richtig zu den Worten sangen.

Ist wohl ein solches Resultat anderwärts in einer einzigen Unterrichtsstunde erlangt worden? Wer von uns erinnert sich nicht mit Schmerz der ersten Solfeggistunden? *Mainzer's* Zöglinge hingegen erwarten ihre Stunde mit Ungeduld; er muss sie also anzuziehend zu machen wissen, indem er die Kunst, die er lehrt, durch edle und ergreifende Worte zu heben weiss; er muss es verstehen, diesen Augenblicken durch die praktische Methode Reiz zu verleihen, indem er über alles Trockene in den Anfangsgründen hinweggeht und nur bei denjenigen Dingen verweilt, die gerade im Stande

sind, die Zoglinge durch ihre eigenen Fortschritte zufrieden zu stellen.

Das ist *Mainzer's* Geheimniss. Der ausgezeichnete Mann, der auf der Lehrkanzel einer Hochschule eben so sehr am rechten Platze wäre, wie er es in den Zeitschriften durch seine erleuchtete Kritik gewesen ist — dieser Mann verschmäht es nicht, sogenannten Elementarunterricht zu geben, und verwendet dabei ebenso viel Talent und Beredsamkeit, als er es für einen philosophischen Lehrgang nur immer thun könnte. In der That, *Mainzer's* Unterricht hat seine philosophische und moralische Bedeutung. Was er seinen Schülern sagt, bezieht sich nicht blos auf die Musik, sondern auch auf ihre Gefühle im Allgemeinen, auf die Intelligenz, auf das Gemüth ebenso wie auf den Geist. Das ist der achte Volkslehrer, der einen moralischen Einfluss auszuüben versteht, und darin liegt die Bedeutung, die er sich, den anderen Gesanglehrern gegenüber, zu sichern weiss; daher die Begeisterung, welche er seinen Schülern und deren Angehörigen einflosst.

Ich habe diese nach Verlauf von vierzehn Tagen hervorgebrachten Erfolge mit angesehen, und ich begreife jetzt den Eifer der Manchesterer, *Mainzer* ganz für ihre Stadt zu gewinnen, während die Bewohner von Edinburg ihn ebenso lebhaft an sich zu fesseln wünschen.

Heinrich Panofka.

(Aus der Revue et Gazette musicale de Paris.)

Recension.

Albert Methfessel, Erinnerung an das Sängerfest in Lübeck vom 26. bis 29. Juni 1847, von *Emanuel Geibel*, in Musik gesetzt für 4 Männerstimmen oder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Lübeck, bei *F. W. Raibel*. Preis 8 gGr.

Bei dem vorjährigen grossen norddeutschen Gesangfeste zu Lübeck wurden die Sänger auf einer Lustfahrt nach Travemünde von den Lübecker Waisenkindern in rührender Weise begrüsst; in Folge dessen stellte *Methfessel*, einer der Dirigenten des Festes, den Antrag: ein Lied zu komponiren, dessen Ertrag zu einem Feste für jen. Waisen verwendet werden sollte. In Zeit von einer Stunde waren an tausend Unterzeichnungen zusammen. Später traten noch mehr Unterzeichner hinzu und so ist jetzt eine Summe aufgebracht, deren Zinsenertrag die jährliche Wiederkehr des Festes sichert. Die Verwaltung des Stiftungsfonds hat einer der Vorsteher des Lübecker Waisenhauses, Herr *J. A. Hornung*, übernommen. (Vergl. übrigens den vorigen Jahrgang der Allgem. Mus. Ztg., S. 542.)

Das obige Lied liegt nun hier gedruckt vor. Das innige Gedicht des liebenswürdigen *Geibel* ist innig empfunden in den Tönen wiedergegeben, wenn auch die letzteren nicht gerade in die Tiefen des Gemüthes hinabsteigen. Die Wirkung des Ganzen in der Quartettform ist offenbar stärker, als in der einfachen Liedform; auch hat der Komponist es zunächst in jener geschrieben. Um auch hier der Textwiederholungen zu erwähnen, so können wir die Wiederholung der Worte: „der Schall in's Ohr mir sacht" in keiner Weise billigen: dagegen ist das wiederholte Schlusswort „Allüberall" und „Schlafet in Ruh" ganz am Platze und gibt der Komposition einen guten Abschluss. — Als willkommene Beigabe trägt das Titelblatt noch eine hübsche Abbildung der zu dem erwähnten Gesangfeste in Lübeck errichtet gewesenen Festhalle. *Fr. S.*

Biographisches.

Der danische Komponist *Siegfried Saloman* ist im Jahre 1818 zu Tondern geboren. Sein Vater, ein Kaufmann, bestimmte ihn Anfangs zum Violinspieler, und der Knabe trat auch bereits in seinem zwölften Jahre öffentlich als Violinist auf; sein erster Lehrer war *Christian Selmer*. Mit dem dreizehnten Jahre kam er nach Kopenhagen, wo er den Unterricht von *Sahlgreen*, *Fröhlich*, *Paulli*, dann von *Krossing*, *Weyrschall*, *Hartmann* genoss. Mittlerweile waren seine Eltern in bedrängte Umstande gerathen, und der junge *Siegfried* musste sich durch Stundengeben und Notenabschreiben ernähren. Später nahmen sich *Weyse* und *Schoni* seiner an und durch ihre Verwendung erhielt er 1838 ein dreijähriges Reisestipendium von der Regierung. Zuerst ging er nach Berlin, dann nach Dessau, wo er unter *Friedrich Schneider* studirte und auch im Orchester als erster Geiger mitwirkte. 1841 begab er sich nach Dresden, wo *Lipinski* ihn unterrichtete. Während dieser Reisen erschienen neun Hefte Liedersammlungen von ihm im Stiche. 1843 kehrte er nach Danemark zurück, hielt in Kopenhagen Vorlesungen über die Theorie der Musik und schrieb seine Opern: Tordenskiold, die Herzensprobe, das diamantene Kreuz. 1847 ging er wieder nach Berlin, wo auch, wie wir meldeten, seine zuletzt erwähnte Oper unlängst aufgeführt worden ist.

Feuilleton.

Am 14. November d. J. feierte *Daniel Sigismund Siegel*, Organist an der Haupt- und Bergkirche zu Annaberg im sächsischen Erzgebirge, sein fünfzigjähriges Amtsjubiläum.

Am 30. Oktober wurde im Musikverein zu Darmstadt aufgeführt: „Die Hermannsschlacht". *Päan* in zwei Abtheilungen von *G. Logau*, Musik von *K. A. Mangold* — eine dramatische Komposition für's Konzert, ein Mittelding zwischen Oper und Oratorium. Die Hauptpartieen hatten ausser Mitgliedern des Musikvereins (Dilettanten) die Herren *Cramolini* und *Reichel*. Die Musik erntete allgemeinen Beifall, und bald nach der Aufführung wurde der Komponist zum „grossherzoglichen Hofmusikdirektor" ernannt.

Joseph Gung'l war mit seinem Musikcorps in Southampton eingetroffen und hatte daselbst ein Konzert gegeben. Am 21. Oktober hatte er von da seine Reise nach Newyork fortgesetzt.

Die Formen der Töne.

(Fragment eines grössern Gedichts.)

Langsam bildet der Ton sich in dem Zug der Posaune;
Tief und ernst ist ihr Laut, und majestätisch ihr Ausdruck.
Darum ward sie die Stimme genannt der redenden Gottheit,
Als auf Sinai's Hoh'n Jehova's Donner erschallte,
Und ein leuchtender Glanz des Berges Gipfel verklarte.
Darum dichtet die Sage der ältesten Volker des Morgens,
Dass ihr Rufen die Todten erweckt, wenn aus der Verhüllung
Dumpfer Gräber der Staub zu neuer Gestalt sich entwölket.
Fromme Rührung durchdringet das Herz, wenn mit des Gesanges
Seufzern feyerlich ernst sich ihre Stimmen vereinen;
Aber seelenerschütternd entströmt die drohende Strafe
Ihrem metallenen Mund, und düstre Worte des Schreckens.
In das Leben herab, dem ihre Weisen entrücken,
Zieht den gefälligen Sinn die melancholische Flöte.
Leicht ist ihr Zephyrhauch, und schnell dur heilt sie der Töne
Mannichfaltiges Spiel, mit leisen Nüancen der Schwermuth.
Mild entzittert der Odem, der ihre Lieder beseelet,
Den berührenden Lippen, und bald gebrochen, bald dehnend
Schwebt er die Laute hindurch, vom künstlichen Finger geordnet.
Nicht dem rauschenden Chor der Sinfonieen geeignet,
Noch dem Zusammenklang der Fugenbindung, begeistert
Ihr entstehender Ton mit sanften Weisen der Unschuld,
Und der zärtlichen Freude, liebt die Begleitung der Saiten
Mit verminderter Kraft, und des Piano's Erstummen
Im gedämpften Strom der musikalischen Ordnung.
Hoher, schneidender tönt das Rohr der hellen Hoboe
Zu dem verwandten Fagott, in tieferen Lauten verweilend.
Mächtig hebt sie den Adlerflug vereinter Akkorde
Im Zusammenklang, und in geschlossenen Takten
Ruhend, treibt sie des Tones Kraft zu langen Mordenten.
Weite Fluren durchhallt mit frohen Weisen das Jagdhorn,
Fernhin rufend, es lauscht der Wildniss schweigende Oede,
Und den Klüften enteilt des Hochwilds staunende Menge.
Ueberall bricht sich der Laut im hohlen Echo der Walder,
Lautes Getümmel ertönt; es ziehen in langen Kohorten
Schaaren der Jäger dahin; die Rohre donnern, und dampfend
Wirbelt der Rauch; von den Felsen stürzt die fliehende Hindin,
Schneller Eile die Flur und die rauschenden Haine verlassend.
Aber vergebens; denn schon gewahrt sie der Blick des Verderbens,
Zitternd theilt sich die Luft, und mitten im Laufe verweilend
Schlägt sie sterbend den Boden mit blutigen Füssen der Ohnmacht.
Aber ihr Todtengesang ist lauter Jubel der Freude;

Am 14. November starb zu München der grosse Bildhauer *Ludwig Michael Schwanthaler*, geboren 1802. Unter seinen zahlreichen Meisterwerken nennen wir hier die Statuen *Mozart's* in Salzburg und *Gluck's* in München.

Die Orgel in der Thomaskirche zu Leipzig wird einer durchgreifenden Reparatur unterworfen und es ist die letztere dem rühmlich bekannten Orgelbaumeister *Mende* übertragen worden. Die Stadtverordneten haben die nöthige Summe (früherer Anschlag 3681 Thlr., jetzt herabgesetzt auf 3400 Thlr.) bereits verwilligt.

Zum Besten der Hinterlassenen des am 9. November in Wien standrechtlich hingerichteten Reichstagsabgeordneten *Robert Blum* wird nächstens in Leipzig ein grosses Concert stattfinden. Ein vorläufiges wurde bereits am 21. d. M. gegeben.

Von dem dänischen Hofkapellmeister *Frans Glæser* (bekanntlich früher Musikdirektor in Wien, dann am königsstädter Theater zu Berlin, Verfasser der weiland nicht unbeliebten Oper „Des Adlers Horst") wird in Kopenhagen nächstens eine neue Oper unter dem Titel: „Die Hochzeit am Comosee" aufgeführt. Das Buch dazu ist von dem bekannten dänischen Dichter *H. C. Andersen*.

Die Musikgesellschaft Orpheus in Frankfurt a. M. hat ein Concert zum Besten der Hinterbliebenen der Wiener *Opfer* gegeben.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen:

Beethoven, L. v., Fidelio, vollst. Partitur. Neue Ausg. 80 Francs.
Brunner, C. T., Op. 114. Divertissement über Motive a. d. Oper: Prinz Eugen, der edle Ritter von *G. Schmidt* f. Pfte. 4 Fr. 50 Ct.
Cramer, H., Op. 40. Les fleurs de l'Opera. 3 Divert. s. d. motifs favoris de l'Opera: Elisir d'amore p. Piano. N° 1. 2. 3. à 1 Fr. 50 Ct.
— — Op. 53. Schleswig Holstein meerumschlungen. Charakteristisches Tonstück f. d. Pfte. 1 Fr. 50 Ct.
Czerny, Ch., Souvenir de *J. Lind* p. Piano. N° 1. Schwed. Lied. N° 2. Schwed. Lied. N° 3. Regimentstochter. N° 4. Lucrezia Borgia. N° 5. Beatrice di Tenda. N° 6. Dichsische Elster. à 1 Fr.
— — Dieselben f. 4 Hände. N° 1—6. à 1 Fr. 25 Ct.
— — Les 5 soeurs. N° 40. Halleluja von *Händel* a. d. Messias, für 6 Hände. 2 Fr.
— — dito N° 41. Chor a. d. Messias: „Denn es ist uns", für 6 Hände. 2 Fr.
Dressler, W., Op. 6. Louisen-Polka und Huldigungs-Marsch f. d. Pfte. 1 Fr. 50 Ct.
Eppner, F. (W.), Souvenir de Tharand. 2 feuillets d'album p. Piano. 1 Fr. 50 Ct.
Kufferath, F., Op. 8. Etudes p. Piano N° 2, einzeln 1 Fr. 75 Ct.
Mendelssohn Bartholdy, F., Oratorium Elias, vollst. f. 4 Hände ohne Text. 22 Fr.
— — Oratorium Elias, vollst. f. Pfte solo (ohne Text). 15 Fr.
— — Op. 68. Festgesang an die Künstler, nach *Schiller's* Gedicht, für d. Männerchor und gewöhnliches Orchester (2 Viol., Alt, Velle und Bass, 2 Fl., 2 Klar., 2 Ob., 2 Fag., 2 Cors, 2 Trombe, Tromb., Bass und Timpani). 8 Fr.
— — Dasselbe in Partitur f. gew. Orchester. 7 Fr. 50 Ct.
— — Duett mit Chor für Sopran und Tenor a. d. Psalm: Non nobis Domine. Op. 31. N° 2. Israel hofft auf dich. 1 Fr. 75 Ct.
— — Arie f. Bass aus dem Psalm N° 3. Er segne Euch. 65 Ct.
— — Deutsches Volkslied (aus den Lieder ohne W. 4. Heft) für eine Singstimme mit Pfte. 1 Fr.
Mozart, W. A., Don Juan. Grosse Oper f. d. Pfte. allein ohne Text. 6 Fr.
— — Die Zauberflöte dito ohne Text. 6 Fr.
Tonleiter für Ophicleide. 50 Ct.

Bei **G. A. Zumsteeg** in Stuttgart sind erschienen:

Melodieen aus *Beethoven's* Sonaten und Symphonieen zu Liedern für Sopran oder Tenor mit Pianoforte eingerichtet von *Fr. Silcher*. Drei Hefte à 15½ Ngr.

Ein sehr interessanter Aufsatz im „Morgenblatt" und in den „Signalen" macht jede weitere Anpreisung überflüssig. —

In unserem Verlage erscheinen mit Eigenthumsrecht

Tarantelle
pour le Piano
par
S. Thalberg.

Fantaisie
pour le Piano
sur les Huguenots de *G. Meyerbeer*
par
Henri Rosellen.
Op. 107.

Fantaisie de Concert
pour le Piano
sur Marguérite d'Anjou de *G. Meyerbeer*
par
Henri Rosellen.
Op. 108.

Leipzig, im November 1848.
Breitkopf & Härtel.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten November. **Nr. 48.** 1848.

Inhalt: Nekrolog. — Nachrichten. Aus Hamburg. — Recensionen. — Feuilleton. — Ankündigungen.

Nekrolog.

K. F. G. Wilke.

Abermals ist ein wackerer Jünger der Wissenschaft und Kunst heimgegangen. *Karl Friedrich Gottlieb Wilke*, geboren zu Spandow am 13. März 1769, verschied nach längerer Kränklichkeit am verwichenen 1. August zu Treuenbrietzen in der ersten Hälfte seines achtzigsten Lebensjahres.

Wilke hatte sich von früher Jugend der Kunst gewidmet, lebte und webte nur in ihr und arbeitete für sie rüstig und thatkräftig bis in's höchste Greisenalter, und zwar in den verschiedenartigsten Abzweigungen derselben. Denn sowohl als Lehrer der Musik, wie als ausübender Künstler, bewegte er sich in einem ausgedehnten Wirkungskreise; was ihm jedoch einen im Vaterlande und darüber hinaus weit verbreiteten Ruf erwarb, war seine theoretisch wie praktisch gleich gründliche Kenntniss des Orgelbauwesens, die um so schätzenswerther erscheint, als positives Wissen mit ausgezeichneter Intelligenz vereint, ihn zum befähigtesten und sachverständigsten, eine unbestechbare Redlichkeit und bemerkenswerthe Uneigennützigkeit zum zuverlässigsten Beurtheiler in diesem Fache stempelten.

Seine Jugendgeschichte ist einfach. Ursprünglich sollte er sich dem gelehrten Stande widmen und erhielt auch bis in's Jünglingsalter eine diesem Zwecke entsprechende Bildung; nebenbei übte er Musik, in deren Elementen ihn zunächst sein Vater, der Lehrer an der gelehrten Schule zu Spandow war, unterrichtete. Im dreizehnten Jahre nahm er bei dem Organisten seiner Vaterstadt, *Neumann*, einem sowohl als Musikus überhaupt in sehr gutem Rufe stehenden, wie insbesondere auf seinem Instrumente höchst wackeren Künstler, Stunde im Orgelspiel, und brachte es in kurzer Zeit so weit, dass er dem Gottesdienste in Abwesenheit seines Lehrers allein vorstehen konnte, wobei er durch seine eigenthümliche Spielweise sich den Beifall der Kenner und zugleich ein gewisses musikalisches Renommée in seiner Vaterstadt erwarb. Doch sollte die Freude nicht lange währen. Als der Knabe eines Sonntags im Beisein mehrerer Kunstfreunde zum Ausgange die *Bach*'sche Chromatica ausgezeichnet brav vorgetragen, gerieth der alte *Neumann* ohne irgend eine erklärliche Veranlassung in heftigen Zorn und verbot seinem Schüler für immer die Orgelbank. *Wilke* wusste sich indess über die Caprice seines Lehrers bald zu trösten und anderweitig Rath zu schaffen. Er pilgerte von nun ab allsonntäglich nach dem eine Meile weit entfernten Charlottenburg, wo er dem dortigen Organisten, der sich in seinem Amte gern vertreten liess und dem Künstlereifersucht fremd war, stets als willkommener Gast erschien.

Im sechzehnten Jahre sollte der heranwachsende junge Mann sich zu seinem künftigen Stande, dem geistlichen, speziell vorbereiten. Er bezog die gelehrte Schule zu Brandenburg, deren damaliger Zustand sich aber als so kläglich auswies, dass ihn sein Vater schon nach zwei Jahren wieder wegnahm und nach Berlin auf das dortige, unter dem Namen des grauen Klosters bekannte Gymnasium schickte. Hier vervollkommnete er hauptsächlich sein musikalisches Wissen. Die Harmonielehre hatte er bereits inne, er fing an, sich in der Komposition zu versuchen, studirte die akustischen Wissenschaften und experimentirte fleissig, zu welchem letzteren Zwecke er besonders die Werkstätten der Orgelbauer besuchte und sich mit allen, bis zu den kleinsten technischen Geringfügigkeiten hinab, vertraut machte. Orgel- und Klavierspiel wurde nicht vernachlässigt, auch das schon früher geübte Violoncello, auf dem er bereits im elterlichen Hause eine solche Fertigkeit erlangt hatte, dass er in allen Konzerten darauf mitzuwirken im Stande war, tüchtig bearbeitet. Ein glückliches Ungefähr verschaffte dem jungen Musiker die Bekanntschaft *Christian Kalkbrenners*, der sich sehr für ihn interessirte und ihm in Allem, was seiner musikalischen Ausbildung nützlich sein konnte, mit Rath und That an die Hand ging. So eröffnete er unserem *Wilke* Zutritt zu den musikalischen Zirkeln Berlins, so wie zu allen öffentlichen Aufführungen und gab ihm Gelegenheit, mit den künstlerischen Notabilitäten der Hauptstadt bekannt zu werden, wozu sich freilich Niemand besser eignete, als *Kalkbrenner*, dem, in seiner Eigenschaft als Kapellmeister der Königin, in allen musikalischen Beziehungen jede Thüre geöffnet stand. Bald war kein Konzert mehr in Berlin, dem *Wilke* nicht

entweder als Mitwirkender oder als Zuhörer beigewohnt hätte, und um ihn in seiner Ausbildung zu vervollkommnen, ertheilte *Kalkbrenner* selbst ihm in der Komposition und den höheren Zweigen des musikalischen Wissens einen anderthalbjährigen Unterricht.

Schon längst hatte *Wilke* gegen das ihm aufgebürdete Studium der Theologie eine Abneigung gefasst. Er konnte und wollte seinen freieren Geist nicht durch den Zwang dogmatischen Formen- und Formelwesens einschnüren lassen. Die heitere, unbeschränkte Region der Kunst zog ihn dafür um so mehr und mit so unwiderstehlichem Reize an, dass er in seinem einundzwanzigsten Jahre den Seinigen die Anzeige machte, dass er das gelehrte Fach niederlegen und sich ausschliesslich der Musik widmen werde.

Er bemühte sich nun um eine Anstellung, die ihm bei den Beweisen seiner Fähigkeiten auch bald zu Theil wurde. Kaum zweiundzwanzig Jahre alt, erhielt er am 27. Juli 1791 als Secundant die Organistenstelle zu Spandow, wo er gleich nach Antretung seines Amtes einen Dilettantengesangverein bildete, ausserdem aber, da sein Posten nur spärlich dotirt war, Musikunterricht an seinem Wohnorte sowohl wie in Berlin ertheilte, welches letztere er, ungeachtet der damit verbundenen Weitläufigkeiten, um so lieber that, als sein hauptsächlichstes Bestreben dahin ging, fortwährend mit allen Kunstbeziehungen der Hauptstadt vertraut zu bleiben. Sein Gesangverein erfreute sich eines guten Fortganges der Art, dass er mit demselben bereits nach Verlauf eines Jahres ältere und neuere Kirchenmusiken in regelmässigen, aus der ganzen Umgegend, ja selbst aus Berlin besuchten Wochenconcerten aufzuführen im Stande war. Fünfzehn Jahre, in welche Zeit auch seine Verheirathung fällt, wirkte er auf diese Weise. Das für Preussen so verhängnissvolle Jahr 1806 aber, welches im Grossen wie im Kleinen so manche Hoffnung knickte, so manche Existenz zerstörte, traf auch ihn mit aller Härte. Das Einrücken der Franzosen vertrieb ihn aus seiner bisherigen Stellung, er sah sich genöthigt, nach Charlottenburg zu ziehen, welches er erst nach drei Jahren, während welcher Zeit er sich mit Unterrichtgeben und Studium beschäftigte, wieder verliess, um das Lehrer- und Kantoramt am Friedrich-Wilhelm-Gymnasium zu Neuruppin anzutreten. Ihm war das Glück geworden, durch seinen Ruf und ein glänzendes Examen den ehrenvollen Vorzug vor einer bedeutenden Anzahl von Mitbewerbern zu erhalten*).

Diesen Posten, den er am 1. Dezember 1809 antrat und mit welchem zugleich der Organistendienst an den beiden städtischen Kirchen verbunden war, bekleidete er bis wenige Jahre vor seinem Tode, wo er ihn, durch hohes Alter und zunehmende Kränklichkeit bewogen, niederlegte. Kaum im neuen Amte, eröffnete er auch wieder mit neuer Liebe den gewohnten Wirkungskreis. Zunächst übte er, und nicht ohne Widerstand und andere Schwierigkeiten, einen regelmässigen Gesangunterricht am Gymnasium ein. In allen Freistunden, die ihm sein öffentlicher Beruf gestattete, unterrichtete er im Pianofortespiel und Gesange, stiftete auch einen Gesangverein, dessen Direktion er viele Jahre lang mit zunehmendem Erfolge führte, und gab häufige Concerte auf die uneigennützigste Weise, indem er nie etwas für sich nahm, vielmehr jeden ihm aus den Ueberschüssen zukommenden Betrag entweder den Armen des Ortes oder bedürftigen Schulkindern überweisen liess.

Auch als Komponist war er nicht unthätig: er schrieb eine Anzahl Kantaten, Motetten und sonstige Kirchenwerke mit und ohne Orchesterbegleitung, die sämmtlich in seinen Concerten zur Aufführung kamen. Die Komposition eines Festchors mit Harmoniebegleitung, welcher bei Gelegenheit der im Jahre 1829 stattgehabten feierlichen Aufstellung der ehernen Statue *Friedrich Wilhelm's III.* von Preussen im Gymnasium aufgeführt und durch *Wilke* dirigirt wurde, erwarb ihm eine besondere Auszeichnung seines Monarchen: die mit einem schmeichelhaften Schreiben begleitete goldene Medaille für Künste und Wissenschaften.

Uebrigens hatte sein gediegenes Wissen schon früher die Aufmerksamkeit der Behörden auf sich gezogen. Die praktische Akustik, vorzugsweise in ihrer Beziehung auf Orgelbauwesen, war sein Lieblingsstudium, dem er manche Stunde widmete und deren Resultate er theils in besonderen kleinen Werkchen, theils in einzelnen Aufsätzen niederlegte, die nach und nach in den musikalischen Zeitschriften, namentlich der Allg. Musik. Ztg. und in *Weber's* Caecilia, abgedruckt wurden. Bereits in den ersten Jahren des Entstehens der ersigenannten Zeitschrift war er thätiger Mitarbeiter derselben und lieferte für dieselbe im Ganzen etwa zweiunddreissig Artikel, die sich sowohl durch ihren gediegenen rationellen Werth als durch praktische Brauchbarkeit auszeichnen und gründliches Studium, sowie scharfe Beobachtungsgabe dokumentiren. In der Caecilia sind etwa zwölf Aufsätze *Wilke's* enthalten und in der Berliner Musikzeitung einer oder zwei. Meistentheils behandeln sie die Theorie und Praxis des Orgelbaues im Allgemeinen sowohl wie einzelner Theile desselben und sind um so schätzenswerther, als gerade um die Zeit ihrer Entstehung die Akustik als Wissenschaft lange noch nicht die Ausbildung erhalten hatte, dass sie mit hinreichendem Erfolge in allen Stücken aprioristisch als Grundlage für die praktische Instrumentalbaukunde hätte verwendet werden können, in welcher ja noch bis jetzt, der bedeutenden Fortschritte ungeachtet, die durch Männer wie *Calaudi*, Gebr. *Weber* u. A. darin angebahnt sind, noch so Vieles im Dunkel schwebt.

Wilke's bedeutende Kenntniss in diesem Fache veranlasste die preussische Regierung in Potsdam, ihn im Jahre 1821 zu ihrem Commissarius in Orgelsachen zu ernennen und als solchen in Eid und Pflicht zu nehmen. Im Jahre vorher hatte das königl. preussische Ministerium ihn bereits zum Musikdirektor ernannt, welcher Auszeichnung späterhin noch eine ehrenvolle

*) Sämmtliche bisherige Personalnotizen sind einer von dem Verstorbenen beschriebenen autobiographischen Skizze entnommen, die nachfolgenden Mittheilungen theilweise einer, dem Referenten des Gegenwärtigen gütigst zur Verfügung gestellten mehrjährigen Privatkorrespondenz und sonstigen Skripturen *Wilke's* entlehnt.
Anm. d. V.

öffentliche Anerkennung seiner Verdienste (im Amtsblatte vom 21. Sept. 1821) folgte.

Während seines langjährigen Wirkens im eben erwähnten Fache sind an siebenzig neue grössere und kleinere Orgelwerke nach *Wilke's* Dispositionen gebaut, über hundert sind unter seiner Leitung umgebaut und reparirt worden. Von den nach seinen Angaben hergestellten Werken zeichnen sich durch Schönheit und Grösse namentlich aus die St. Katharinenorgel zu Salzwedel, die Perleberger und die zu Wismar, obgleich bei der letzteren während des Baues und ohne *Wilke's* Zustimmung einige wenige, im Ganzen übrigens nicht bedeutende Abweichungen vom ursprünglichen Plane vorgenommen sind.

Auch hier zeigte sich *Wilke's* Wohlthätigkeitssinn immer in edelster Weise. Fast sämmtliche ihm für seine Bemühungen zukommenden, manchmal nicht unbedeutenden Honorare liess er den Armen oder den Schulen der betreffenden Gemeinden zufliessen.

In seinem Amte als Revisor war er streng und genau, ohne jemals die Humanität aus den Augen zu verlieren. Mancher, in seinem Fache leichter als beim Orgelbau zu begehender Unrechtlichkeit hat er vorgebeugt, manche begangene Malversation aufgedeckt und sich dadurch den Dank der betheiligten Gemeinden und Behörden verdient. Dass es ihm dabei an Neidern und Feinden*), die ihm auf alle mögliche Weise zu schaden suchten, nicht fehlte, ist leicht zu begreifen. Doch konnte er sich um so eher darüber trösten, als seine wahrhaft seltenen Kenntnisse, so wie seine unantastbare Rechtschaffenheit bei den Behörden sowohl wie bei Allen, die ihn kannten, gerechte Würdigung fanden. Er sah sich in allen Kreisen, in denen er sich bewegte, auf gleiche Weise geliebt und geachtet, als Lehrer, als Familienvater, als treuer Freund und als Mensch. Zu seinen näheren Freunden zählte er manche bedeutende Männer; in höherem Alter waren es hauptsächlich *Fink*, *G. Weber*, Baron *von Dreiberg* und *Fr. Schneider*, mit welchen er in fast ununterbrochenem freundschaftlichen und künstlerischen Verkehre stand.

So lebte und strebte *Wilke* mit Liebe und Eifer als Lehrer, als theoretischer und als praktischer Musiker, fortwährend in gleicher Weise thätig, bis in's höchste Alter. Erst in seinen letzten Lebensjahren, nachdem ihn manche Schicksalsschläge hart und schwer getroffen, fingen die Kräfte an zu versagen. Seine Gattin, mit der er sechsundvierzig Jahre in der glücklichsten Ehe gelebt hatte, starb vor acht bis zehn Jahren. Hoffnungsvolle Kinder hatten ihn erfreut, aber jedesmal im Momente, wo die schönste Entwickelung ihres Geistes eine glückliche Zukunft für sie in Aussicht zu stellen schien, waren sie ihm durch den Tod wieder genommen.

Nach fünfzigjähriger Amtsführung, deren Jubiläum*) am 27. Juli 1841 feierlich begangen und bei der ihm manche unerwartete Freude zu Theil wurde, suchte er die wohlverdiente Ruhe und gab seine Entlassung von den bisher von ihm bekleideten Aemtern, die ihm dann mit Beginn des folgenden Jahres unter Bewilligung einer ansehnlichen Pension auch wurde. Die längst erwünschte Musse gedachte er durch schriftstellerische Thätigkeit auszubeuten, wie auch zur äusseren Erheiterung seines Lebensherbstes zu benutzen. Doch ein herber Schlag stand ihm noch bevor. Von allen seinen Lieben war nur ein einziges Wesen ihm geblieben, eine von ihm als Pflegetochter auferzogene nahe Verwandte, die durch aufopfernde Sorgfalt und treue Pflege die empfangenen Wohlthaten zu vergelten suchte. Als diese sich im J. 1844 mit einem Kaufmanne zu Treuenbrietzen verheirathete, zog *Wilke* mit ihr. Aber sie starb bereits zu Anfang des Jahres 1847.

Von jetzt an kränkelte *Wilke* fortwährend, setzte jedoch nichtsdestoweniger seine gewohnte Thätigkeit, zu der er sich — in Zeit zu Zeit durch kleine Reisen zu stärken und aufzumuntern suchte, fort. Indess, der Kummer über den letzten Schicksalsschlag liess ihn nicht wieder vollkommen genesen. Dazu kam noch manche unangenehme Stunde, die ihm durch unwürdige, wirklich bübische Angriffe der schon oben erwähnten Art, mit welchen niedrige Missgunst und raffinirte Bosheit seine Thätigkeit und sein Wissen zu verdächtigen suchte, verursacht wurde. Konnte er nun auch im Gefühle seiner Rechtlichkeit und dessen, was er geleistet und gewirkt, konnte er im Bewusstsein der seinen Eigenschaften überall gewordenen Anerkennung und der hohen, ihm von den bedeutendsten Kunstnotabilitäten und Kunstkennern gezollten Achtung, ruhig solchen Angriffen entgegensehen, deren traurige Motive jedem Sachkundigen

*) Namentlich solchen, die ihm durch seinerseits bewiesene grösstmögliche Rücksichtnahme zum Danke verpflichtet gewesen wären. So wurde z. B. vor mehreren Jahren in einer nicht unbedeutenden Stadt eine neuhergestellte, bei der Ablieferung untadelhaft befundene Orgel während der Einweihungsfeierlichkeit plötzlich unbrauchbar. Der Organist wollte dem Orgelbauer ohne Weiteres die Schuld zugeschoben wissen, dieser berief sich auf den bei der Ablieferung stattgehabten und anerkannten fehlerfreien Zustand des Werkes. *Wilke* wurde zur Untersuchung des letzteren herbeigezogen und da fand sich denn bald, dass einer Anzahl von Pfeifen die Labien mehr oder minder zusammengedrückt, so wie dass mehrere von den Mutterchen der Pedalabstrakten abgebrochen waren, so dass das beschädigte Register nur mangelhaft und falsch klingen, das Pedal aber so gut wie gar nicht benutzt werden konnte. Der Orgelbauer hatte das Innere der Orgel nicht wieder betreten; die Beschädigungen waren der Art, wie sie eine beshafte von zwar geringer, jedenfalls aber doch einiger Sachkenntnisse geleitete Hand ohne grosse Anstrengung auszuführen vermochte. Die Schlüssel zur Orgel befanden sich in den Händen des Organisten. Der muthmassliche Thäter war unschwer zu errathen. Des Organisten ganze Existenz stand auf dem Spiele, wenn es sich herausgestellt hätte, dass er es gewesen, durch den die Beschädigungen absichtlich und um den Orgelbauer, auf den er einen Groll hatte, in üblen Ruf zu bringen, veranlasst wären. — *Wilke* begnügte sich in seinem Berichte, lediglich den sachlichen Thatbestand darzulegen, konnte aber nicht umhin, dem Organisten seine Privatansicht über den ganzen Verhalt mitzutheilen. — Die Behörde liess die Sache späterhin auf sich beruhen. Der saubere Bursche aber, der nur *Wilke's* — vielleicht vorzeitiger, jedenfalls aber unverdienter — Nachsicht sein Bleiben im Amte und straflosen Ausgang seines boshaften Unternehmens verdankte, nahm von da ab jede Gelegenheit wahr, Jenes Ruf und Kenntnisse zu verdächtigen, wenn gleich, wie natürlich, ohne Erfolg.

*) Vergl. Allgem. Mus. Ztg. Jahrg. 1841, S. 639, welche ausführliche Notizen über diese interessante Feier enthält.

sofort klar sich vor Augen stellten, so dass es von *Wilke's* Seite dieserhalb nicht einmal einer Widerlegung bedurft hatte, so trübte ihm, der manchen wissenschaftlichen Streit gegen würdige Gegner mit Erfolg durchgekämpft hatte, doch der Gedanke, jetzt noch von in so hohem Grade verächtlichen Widersachern angegriffen worden zu sein, manchen Augenblick seiner letzten Tage.

„Jetzt stehe ich allein", schrieb er einige Wochen vor seinem Ende an einen Freund, „Keiner von all' meinen Lieben weilt mehr um mich, nur das Andenken an sie ist mir geblieben. Ob noch lange ich dastehen werde? Diese Frage ist nur aus dem Buche zu beantworten, in welchem zu lesen noch keinem Sterblichen gestattet wurde, und so sehe ich denn meinem Verhängnisse mit der Ruhe und Ergebung entgegen, wie sie sich der, so keines Bösen sich bewusst, zu erfreuen hat. Der Verlust all' derer, die meinem Herzen so theuer, viele Unannehmlichkeiten, die mir in der jüngsten Zeit ungerweicht durch böse Menschen wurden, bedeutender Verlust am Einkommen, durch Alter und Kränklichkeit geschwächte körperliche und Geistesthätigkeit, sind keine Motive, mir noch ein langes Leben zu wünschen. Ich zähle jetzt 79 durchlebte Jahre, in die ich froh zurückzublicken so glücklich bin; möchte ich doch auch so in die mir noch bevorstehende Spanne irdischer Zukunft schauen können. Zürnen Sie nicht über diese Jeremiade; sie ist natürlicher Herzensaufwallung, ihre Mittheilung mir wohlthuend, Ihnen aber ein Fingerzeig, dass ich zur Beförderung des Guten den besten Willen besitze, zur Bewirkung desselben aber mir die Kraft fehlt."

In den letzten Wochen seines Lebens konnte *Wilke* das Zimmer nicht mehr verlassen, ohne jedoch eigentlich gerade bettlägerig zu sein. Ein örtliches Uebel, eine Fleischgeschwulst am Schenkel (behufs deren Operation er noch wenige Monate vor seinem Tode nach Berlin gereist war, die jedoch unterblieb, da die ersten deshalb von ihm konsultirten Aerzte Berlins eine solche seinem Alter und sonstigem körperlichen Befinden nicht zuträglich hielten), vermehrte sein Leiden, welches sich endlich in allgemeiner Schwäche auflöste und am 1. August d. J. einen sanften schmerzlosen Tod herbeiführte.

Hatte *Wilke* während seines langen thätigen Lebens nur für die Kunst gestrebt und gewirkt, so war er auch noch bedacht gewesen, diese Wirksamkeit über seinen Tod hinaus auszudehnen. In seiner letzten Willensverfügung ist von ihm ein Kapital von viertausend Thalern angesetzt worden zur Verbesserung der Stelle, welche er so lange Jahre mit Ehre und Ruhm bekleidete: dem Potsdamer Schullehrerseminar übermachte er dagegen bereits bei seinen Lebzeiten seine musikalische Bibliothek, die manches namhafte Werk enthält, und deren Werth sich auf etwa achthundert Thaler belaufen mag, für die nach seinem Tode an seine Erben auszuzahlende Summe von hundert Thalern; dabei noch als Zugabe ein Orgelwerk mit zwei achtfüssigen Labialregistern und einer sechzehnfüssigen Zungenstimme, eine Antiquitätensammlung von Orgelpfeifen aller Art, wie sie in neueren Werken nicht mehr gefunden werden, einen Theil einer alten Spinnlade und einen nicht unbedeutenden Vorrath von Musikalien.

Von *Wilke's* schriftstellerischen Leistungen sind bis jetzt im Drucke erschienen:

Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht für Elementarschulen, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Oktochords. Berlin 1812. *Maurer.* 4.

Anweisung, Klaviere und Orgeln nach einer leichten und mechanischen Art rein zu stimmen. Leipzig, 1827. *Breitkopf & Härtel.* 8.

Beschreibung der Perleberger Orgel. Neu-Ruppin, 1832. *Oemigke & Reinschneider.* 8.

Beschreibung der St. Katharinenorgel zu Salzwedel, mit Bemerkungen über den Gebrauch ihrer Stimmen und Vorschlägen zur Verbesserung der Orgeln. Berlin, 1839. *Trautwein.* 8.

Ueber die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Einrichtung und Eintheilung, nebst Berichtigung einiger über sie ausgesprochenen falschen Ansichten. Berlin, 1839. *Trautwein.*

Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst. Berlin, 1846. *Trautwein & Co.* 8.

Von *Wilke's* zerstreuten Aufsätzen sind am bemerkenswerthesten und wichtigsten:

a) In der Allg. Mus. Ztg.:

Ueber *Vogler's* Orgel zu Neuruppin; — Ueber den Orgelbau, für Laien. Bd. 13.

Ueber den Orgelbau, für diejenigen, welche darüber nicht unterrichtet sind und doch sein sollten. Bd. 14.

Ueber den Verfall des Kirchengesanges. — Ueber das Registriren der Orgel. Bd. 18.

Warum findet man so viele schlechte Orgeln und wie möchte diesem Uebel abzuhelfen sein. Bd. 23.

Ueber die Stimmung der Orgel. Bd. 24.

Ueber die Crescendo und Diminuendozüge an Orgeln. — Ueber die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen. Bd. 25.

Ueber das Wirken des Abt *Vogler* im Orgelbaufache. Bd. 26.

Nachtrag zu dem Artikel über die Erfindung der Rohrwerke etc. Bd. 27.

Ueber das Stimmen der Oktaven. Bd. 30.

Ueber Orgelmixturen. Bd. 33.

Geschichtlicher Ueberblick der Verbesserungen und Erfindungen im Orgelbau seit etwa 50 Jahren. Bd. 38.

Disposition der neu zu erbauenden Orgel in Wismar, und Nachtrag. — Zum Besten des Orgelbaues. — Recension von *Hutzing's* Handbuch des Orgelbaues. Bd. 39.

Auf Veranlassung der neuen Orgel in Zerbst. Bd. 42.

Recension von *Seidel's* „Orgel und ihr Bau." — 21 diverse akustische Apparate. — Recension von *Gartner's* Orgelwerk. Bd. 43. a. a. m.

b) In Weber's Caecilia.

Ueber Orgelmixturen. Bd. 9. S. 156.

Ueber den Nutzen und die Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen. Bd. 12. Heft 47.

Bemerkungen über den Orgelbau, namentlich über Orgelbälge. Bd. 12. Heft 48. u. viele a. m.

Ausserdem schrieb *Wilke* noch Einiges für andere musikalische Blätter und sämmtliche Orgelartikel für das Universallexicon der Tonkunst. *Hdt.*

Nachrichten.

Hamburg. (Oktoberbericht. Beschluss.) Conzerte anlangend, so sind die Geschwister *Karl* und *Adele Hohnstock* hier aufgetreten, doch ohne sonderlichen Erfolg. Zum Vortrage angezeigt waren *Mendelssohn Bartholdy's* berühmtes Violinconzert und das *Concert symphonique* für Pianoforte und Orchester. Statt dessen spielte der junge Violinist die Bravourvariationen von *Haumann* und eine Caprice von *Leonard*. Fräulein *Adele Hohnstock* dagegen trug ein Duo aus der Nachtwandlerin und noch eine andere Klavierkomposition von *Charles Mayer* vor. Beide Geschwister besitzen bedeutende technische Fertigkeit und geschmackvollen Vortrag; dennoch aber können ihre Leistungen, nach dem was und nach der Art wie sie vortrugen, nicht zu dem Aussergewöhnlichen gerechnet werden.

Herr *Goldschmidt*, der in der Regel jeden Winter eine Anzahl von Triosoiréen gibt, wird diese auch für die bevorstehende Saison fortsetzen. Der hiesige Musiklehrer Herr *D. Otten* beabsichtigt dagegen eine Reihefolge von Conzerten, der äusseren Einrichtung nach den Leipziger Abonnementconzerten ähnlich, zu veranstalten. Die Preise sind im Verhältniss zu den sonst üblichen mässig, und namentlich für Familienabonnement sehr billig gestellt. Nichtsdestoweniger möchte an einem günstigen Erfolge zu zweifeln sein.

Herr *Gungl* hat, nach sechs von ihm gegebenen Conzerten, Hamburg verlassen, um, wie wir bereits im Septemberberichte erwähnten, nach Amerika zu gehen, dem Vernehmen nach auf zwei Jahre; zuvor machte er erst noch einen Ausflug nach Bremen, wo gerade Freimarkt ist und von dort nach Hannover.

Eine, der Himmel mag wissen von welchem müssigen Kopfe ausgeheckte Nachricht, der Hamburger Senat habe dem hiesigen Stadttheater mit einer Subvention von dreissigtausend Mark oder einer ähnlichen Summe unter die Arme gegriffen, hat die Runde durch eine Anzahl deutscher Blätter gemacht, findet sich auch in der Allg. Mus. Ztg., ist aber nichts weiter als eine gewöhnliche, alles Grundes ermangelnde Zeitungsente. Wer die hiesigen Verhältnisse im Allgemeinen auch nur einigermaassen kennt, wird wissen, dass der Senat über Summen der Art und obendrein zum angegebenen Zwecke — das Stadttheater ist Privatunternehmung — gar nicht zu disponiren befugt ist, und was die speziellen Umstände dieses Theaters anlangt, so befand sich das Institut zu Anfange dieses Sommers allerdings in nicht unbedeutender Klemme, der aber, wie wir bereits s. Z. mittheilten, durch zweckmässige Einrichtungen, namentlich durch Ausgabe von Pränumerandoabonnementskarten, die bis zum nächsten April gelten und wodurch eine dem obengenannten Betrage etwa gleichkommende Summe in kurzer Frist zusammenkam, abgeholfen wurde.

Man fängt jetzt hier an, die Musik zwar noch nicht mit Dampfmaschinen, aber doch alles Ernstes mit Maschinen zu lehren. Ein Herr *Müller* hat eine neue Guitarreunterrichtsmethode mittelst eigener von ihm zu dem Behufe konstruirter „Maschinen" angekündigt. Jeder Schüler erhält für ein billiges Honorar einen Unterrichtskursus von zwölf Stunden, nebenbei eine Guitarre „zweiter Qualität" und das Versprechen, in der angegebenen Frist so weit zugeritten zu werden, dass er mit vier bestimmten Stücken salonfähig ist. In ähnlicher Weise wird auch Maschinenfortepianounterricht ertheilt! Mehr zu leisten, sollte man glauben, wäre nicht möglich. Und dennoch! Kaum hat jener Musikmaschinist oder Maschinenmusikus seine Existenz und Willensmeinung kundgethan, so kommt ein Herr *Eugen Aloys Wiener*, Pianist aus Breslau, daher und lässt sich öffentlich dahin vernehmen, wie er nach seiner neuesten praktischen Methode fleissige Schüler binnen sechs Monaten im Klavierspiele bilde, ohne sich des Daktylions von *Herz* oder des gymnastischen Apparates von *Bertini* zu bedienen. Das ist aber noch gar nichts. Man höre weiter. „Herren und Damen", sagt dieser Herr in seiner Ankündigung, „welche *nie* musicirt haben, erlernen bei mir, *auch wenn ihre Finger steif sind, in einigen Stunden die für diesen Zweck von mir komponirten Salonstücke.*" Da frage einmal Einer, ob denn die ausübende Musik eigentlich noch eine Kunst sei, — nicht doch, ob sie auch nur noch den Ehrentitel eines Handwerks verdiene, wenn es wahr sein sollte, dass das, was die Herren treiben und lehren wollen, wirklich Musik wäre! Ein anstelliger Lehrbursche mit gesunden Gliedmaassen muss doch erst seine vier bis fünf Jahre ordentlich lernen und hernach als Geselle noch eine Weile wandern, ehe er in seinem Fache etwas Ordentliches zu leisten, ehe er auf die Meisterschaft Anspruch zu machen im Stande ist, und hier werden so zu sagen Krüppel mit steifen Fingern in einigen Stunden komplet einexercirt! Nun, wer Geld und Lust hat, solche Experimente mit sich anstellen zu lassen, und den Glauben daran, der mag's in's Himmels Namen versuchen und zusehen, wie weit er kommt.

Schliesslich noch die Notiz, dass Herr *de Marchion* vom Karlstheater zu Wien auf der hiesigen Thaliabühne mit vielem Erfolge gastirt, und sowohl als talentvoller Schauspieler wie als wackerer Sänger vorzüglich im lyrischen Fache anspricht. Herr *Clement* wird binnen Kurzem das hiesige Stadttheater verlassen; er hat ein Engagement in Frankfurt angenommen. Herr *Dalle Aste* dagegen geht gegen Ende des Jahres nach Schwerin.

Recensionen.

Gustav Schmidt, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 2. Werk. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 20 Ngr.

Es ist etwas Schönes um die Begabung des deut-

schen Volkes für das Lied. Zahllos sind die Erzeugnisse deutscher Komponisten in dieser Gattung, und dennoch taucht unter der ungeheueren Masse, die natürlich des Mittelmässigen und Schlechten gar Vieles enthält, immer wieder manches Gute und Schöne hervor, mancher ächte Erguss der Empfindung, der aus dem Herzen kommt und darum auch zum Herzen geht. So begrüssen wir den Komponisten des „Prinz Eugen" auch auf diesem Felde von ganzem Herzen. Er hat hier eine Sammlung trefflicher Lieder geboten, die innig und warm gefühlt sind, unverkünstelt und schlicht, wahrhaft wohlthuend. Nicht als ob sich eine glänzende Erfindung darin kundgäbe; aber überall zeigt sich das ächt deutsche Wesen: Wahrheit des Ausdrucks, verbunden mit ansprechender gemüthlicher Melodie. Daneben machen wir auf das Streben des Komponisten nach richtiger ausdrucksvoller Deklamation aufmerksam — ein Punkt, der bei Liedern ganz besonders wichtig ist. Das Lied verlangt das speziell deklamatorische Element, die besondere Betonung des Einzelnen weit mehr, als z. B. die dramatische Musik, die mehr auf grosse und breite Melodie im Grossen und Ganzen zu sehen hat. Die zu grosse Begünstigung des Details, die hier, in der dramatischen Musik, so oft schadet, eben der grösseren Form wegen, kommt der konzentrirteren Liedform zu Gute. — Von den einzelnen Liedern dieser Sammlung ist besonders das Volkslied Nr. 1 hervorzuheben, dem wir ganz entschieden den Preis zuerkennen; es ist eines der besten, die wir neuerlich kennen gelernt haben. Nr. 2, das vielfach komponirte „Du heller linder Abendwind", ist frisch und ansprechend gesungen, und wenn ihm ein Kritiker in der Neuen Zeitschrift für Musik die Wiederholungen vorwirft, so hat er wohl dabei die humoristische Färbung der betreffenden Stelle übersehen, für welche jene Wiederholung sehr günstig ist. Mit solch' allgemeinen starren Prinzipien ist für die stets flüssige und unendlich mannigfaltige Kunst nichts gewonnen. (Wir werden bei den später zu besprechenden *Flügel*'schen Liedern auf diesen Punkt zurückkommen.) Nr. 3 „Gestillte Sehnsucht", ein inniges freundliches Lied; die Skausion in folgender Stelle:

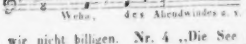

können wir nicht billigen. Nr. 4 „Die See und ihr Auge" ist höchst anziehend, die „blaue unendliche See" spiegelt sich gleichsam in diesen Tönen wieder; der Anfang jeder Strophe ist wahrhaft geistreich zu nennen, auch in der Deklamation. Gegen den Schluss hin nähert es sich dem Gewöhnlicheren. Bei Nr. 5 und 6 tritt neben manchem Gelungenen das, was wir oben im Allgemeinen bemerkten, etwas zu stark hervor: wir meinen die Bevorzugung des deklamatorischen Elementes auf Kosten des melodischen.

Wackerer Sänger des ritterlichen Prinzen, wir werden uns freuen, Dir auf diesem Gebiete bald wieder zu begegnen.

Gustav Flügel, 12 Lieder und Gesänge für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 21. Werk. 2 Hefte. Leipzig, Ebendas. Preis jedes Heftes 20 Ngr.

Gustav Flügel ist eine ächte, eigenthümliche, edle musikalische Natur, dies zeigt sich, wie in seinen früheren Klavierkompositionen, so auch in diesen Liedern. Nirgend stossen wir auf etwas Gemeines oder Unschönes, nirgend auf eine falsche Auffassung, vielmehr oftmals auf sehr gelungene Stellen; doch scheint sich der Tondichter zum *Gesangkomponisten* erst durcharbeiten zu müssen; im Allgemeinen vermissen wir den eigentlichen melodischen Fluss, die ächte melodische Gestaltung; dagegen ist die Begleitung grossentheils mit überwiegender Vorliebe behandelt. Diejenigen Lieder, die in sich abgeschlossener, so zu sagen *fertiger* erscheinen, sind unserer Meinung nach Nr. 1, 2, 4 im ersten, Nr. 1 im zweiten Hefte. Nr. 4 im ersten Hefte: „O, nehmt mir meine Freude nicht", ein Lied von 7 Gesangtakten, hat ein Vorspiel von 2 und ein Nachspiel von 5, zum Schlusse von 9 Takten. Das ist ein Missverhältniss. In demselben Liede finden wir die Skansion bei den Worten: „entreisst sie nimmer mir", die noch dazu durch ein Anschwellen gesteigerte Betonung des *mir*, nicht gut; noch weniger können wir uns aber mit der Skansion des *Wohin* in folgender Stelle einverstanden erklären*):

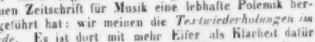

Im Allgemeinen möchten wir dem Komponisten noch rathen, bei der Auswahl der Gedichte auf solche zu sehen, die etwas mehr Gehalt in sich tragen, als die von *Alwin Schmidt* (die fünf ersten im ersten und das fünfte im zweiten Heft); sie sind denn doch, namentlich die fünf erstgenannten, gar zu farblos, und die Zeit, wo man leere Verse für die geeignetsten zur Komposition hielt, ist hoffentlich vorüber.

Wir benutzen diese Gelegenheit, um ein paar Worte über einen Gegenstand beizufügen, der jüngst in der Neuen Zeitschrift für Musik eine lebhafte Polemik herbeigeführt hat: wir meinen die *Textwiederholungen im Liede*. Es ist dort mit mehr Eifer als Klarheit dafür und dawider gesprochen und alles Mögliche in diesen Kreis hereingezogen worden. Unseres Bedünkens ist die Sache sehr einfach. Das Gesetz für die Schöpfung des Liedes liegt in dem menschlichen Gemüthe, in den Erscheinungsweisen der Gefühle, Affekte u. s. w. Die Worte des Dichters vermögen all' diese feinen Nuancen nicht auszudrücken, wohl aber kann dies die Musik. Wo also eine Wiederholung der Textesworte diesen Ausdruck befördert, da ist sie am rechten Platze, ausserdem verwerflich. Falsch ist die Annahme, als könne eine Steigerung des Ausdruckes nicht durch Textwiederholung bewirkt werden. Wie wir schon im gewöhnlichen Leben bei lebhafterer Erregung ein Wort, eine

*) Könnte aus höheren Ausdrucksrücksichten wohl entschuldigt werden. D. R.

Erklärung wiederholen, so gilt dies in noch höherem Grade von der edleren, höheren Gemüthssprache, dem Gesange. Wie, wenn der Jüngling von seinem Mädchen mit einem „gute Nacht!“ scheidet — wird er's nur einmal sagen? nein, er wird es wiederholen. Beispiele wären zu Tausenden zur Hand, und von den besten Komponisten, auch der Neuzeit (*Franz Schubert* etc.). Bei dem *Schmidt*'schen Liede (s. S. 779) haben wir das humoristische Element, das in der Wiederholung liegt, hervorgehoben; man denke nur, um Verwandtes zu erwähnen, an *Osmin's*:

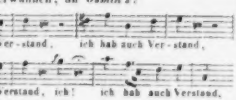

und wenn dies auch in einer Arie vorkommt, so ist doch das Grundgesetz auch hier gültig. Den Ausdruck der Worte „in derselben Kürze, wie der Dichter den lyrischen Moment erfunden hat“ durch Töne wiederzugeben, ist unmöglich, denn dann müsste man auch jedes Zwischen-, Vor- und Nachspiel, jede Verlängerung, jedes Aushalten auf einem Worte verwerfen. Ja man müsste dann wohl auch konsequenterweise über jede Wiederholung der *Melodie* selbst den Stab brechen. Uebrigens ist die Wiederholung ein schönes Mittel nicht blos zur *Steigerung* des Affektes, sondern auch zur *Massigung* desselben, und wirkt in dieser Hinsicht ebenso ästhetisch schön und psychologisch wahr, als in jener. Die Musik soll die Empfindung mehr *fixiren*, und dadurch gewinnt sie eben mehr an Innerlichkeit und schärferer Ausprägung. Dass wir hierdurch den in der That oft sehr unsinnigen, namentlich in früherer Zeit sehr gemissbrauchten Wiederholungen nicht das Wort reden, versteht sich von selbst; wir wollen aber auch nicht, dass man das Kind mit dem Bade ausschütte. —

Um auf *Gustav Flügel* zurückzukommen: er wiederholt in diesen beiden Heften niemals die Textesworte. Darum erscheinen aber auch einige seiner Lieder zu kurz, zu fragmentarisch, die Empfindung kann sich des Hörers nicht bemächtigen, das Ganze zieht zu schnell an ihm vorüber, als dass es sich seinem Geiste und Gemüthe einprägen könnte. (Man vergl. die obengenannten kürzeren Nrn. 1, 2, 4 des ersten, 1 des zweiten Heftes.)

Jedenfalls haben wir es hier, wie schon bemerkt, mit einem bedeutenden Talente zu thun, das sich — wir wiederholen es — zu grösserer Abrundung und Vollendung für Lied und Gesang durcharbeiten wird. Das Zeug dazu ist in reichem Maasse vorhanden.

Fr. S.

Feuilleton.

Am 7. November starb in Leipzig der Buch- und Musikalienhändler *Robert Friese*.

Am 18. November fand das zweite Abonnementconzert der Dresdener Kapelle Statt. Es wurden unter *Reissiger's* Leitung folgende Stücke aufgeführt: B dur-Symphonie von *Haydn*; — Cruzifixus von *Lotti*; — Finale aus *Mozart's* Idomeneo; — Pastoral-Symphonie von *Beethoven*.

Wie es heisst, wird *Schindelmeisser* noch als Kapellmeister nach Frankfurt a. M. gehen, an *Guhr's* Stelle.

Das Personal des Hofoperntheaters in Wien hat von dem österreichischen Finanzministerium für den Monat Oktober eine Unterstützung von 5200 Fl. erhalten.

Als neulich der Ban *Jellachich* im Hofoperntheater zu Wien erschien, wo Norma aufgeführt wurde, verlangte man die österreichische Volkshymne. Sie wurde zweimal gesungen; als man aber nachher „Was ist des Deutschen Vaterland“ anstimmte, ertönte solches Zischen und Pfeifen von Seiten des Militärs und der Schwarzgelben, dass die Sänger verstummen mussten.

In Paris haben am 19. November, zur Feier der Verkündigung der französischen Verfassung, in den meisten Theatern Freivorstellungen und Freiconcerte stattgefunden.

Von *Meyerbeer's Oper*: Der Prophet, deren erste Aufführung vorläufig auf den 25. März künftigen Jahres festgesetzt ist, hat das Einstudiren bereits begonnen.

Flotow's Oper: „L'âme en peine“, in Deutschland unter dem Namen „Der Förster“ bekannt geworden, wurde in London unter dem Titel „Leoline“ gegeben. — Uebrigens schreibt *Flotow* bereits wieder an einer neuen Oper, welche ziemlich fertig sein soll.

Der November hat den Parisern bereits zwei neue Opern gebracht, eine ernste und eine komische. Die erstere, aufgeführt im Théâtre de la Nation, war Jeanne la folle, in fünf Aufzügen, Buch von *Scribe*, Musik von *Clapisson*. Schon nicht sehr anzusprechen, obwohl hübsche Sachen darin sein sollen. — Desto entschiedener gefiel die andere, komische Oper: Le val d'Andorre. Buch von *St. Georges*, Musik von *Halevy*, in drei Aufzügen. Es soll ein wahres Meisterwerk sein. Der Klavierauszug und sonstige Arrangements erscheinen nächstens bei *Brandus u. Comp.* in Paris. — Wir geben hier zugleich ein Verzeichniss der früheren *Clapisson*'schen Opern, so weit uns deren Existenz bekannt geworden ist: La Figuraute (1834). La Symphonie (1839). Le Pendu (1840). La Perruche (1840). Frère et mari (1841). Le code noir 1842). Les Bergers-Trumeau (1845). Gibby le cornemuse (1847).

Die französische Nationalversammlung hat die Anträge zur Verminderung der Unterstützungen, welche der Staat den Konservatorien u. s. w. angedeihen lässt, verworfen. Zugleich ist beschlossen worden, statt der vorgeschlagenen zwei Kommissäre zur Beaufsichtigung der unterstützten Theater und Konservatorien nur einen zu ernennen.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Neue Musikalien bei **Joh. André** in Offenbach a. M.

Pianoforte.

Abt, Fr., „In den Augen liegt das Herz" f. Pf. allein. 18 Kr.
Berlot, C. de, 12 Melodien ital. p. V. et Pf. liv. I. 2. 3. à 54 Kr.
Burgmüller, Frz., 50 pet. Recréat. p. Pf. 4 Fl. 12 Kr.
— — Marsch über „Schleswig-Holstein" f. Pf. 12 Kr.
— — Derselbe zu 4 Hand. 12 Kr.
— — Leichte Pulp. f. Pf. „Lucia di Lammermoor". 54 Kr.
— — do. 6e. do. „Lucrezia Borgia". 54 Kr.
Haydn, J., Symphonie zu 4 Hd. v. *J. Andre.* N° 4. B dur. 3 Fl. 24 Kr.
Mozart, W. A., Op. 30. Trio f. Pf., V. et Vlle. (N° 4.) 4 Fl. 48 Kr.
Roscllen, Op. 7. Var. brill. sur une Rom. *d'Adam.* 1 Fl.
— — Op. 10. Var. sur une Cav. de Sonnambule. 1 Fl. 12 Kr.
— — Op. 16. Pensees ital., 3 Cavat. variees.
N° 2. Anna Bolena von *Donizetti.* 54 Kr.
„ 3. La Straniera von *Bellini.* 54 Kr.

Gesang.

Abt, Fr., Op. 66. 6 Lieder für 4 Singst. m. Pf. 54 Kr.
— — Sangermarsch, mustrer Chor f. 4 Mannerst. 36 Kr.
— — Einzelne Stimmen dazu à 4 Kr.
— — Op. 68. 6 zweistimmige Lieder mit Pf.
Heß f. Lebenslust, Morgenwanderung. 45 Kr.
„ II. Schifferlied, Abendlied, Gruss an Marie. 45 Kr.
André, Jul., Op. 8. Das Vater-Unser für 5 Mannerstimmen (oder 2 Soprau- und Bass) mit Orgelbegl. und 5 Posaunen ad lib. Partitur und Stimmen. 1 Fl. 12 Kr.
— — Einzelne Singstimmen zu 6 Kr.
Baumgartner, W., Op. 8. Blauer Montag, Jungfrau Kanne, 2 komische Lieder f. 4 Singst. mit Pf. 27 Kr.
Hecht, E., Bundeslied von *A. Schirmer*, f. 4 Singst. und Chor ad lib. mit Pf. 48 Kr.
Möhring, F., Op. 22. 4 Lieder f. 4 Singst. m. Pf. 54 Kr.
N° 1. Das Huttchen von *Gleim.* 18 Kr.
„ 2. Am Abend von *A. Buttger.* 18 Kr.
„ 3. Traumereien von *L. Pfau.* 18 Kr.
„ 4. Verlangen von *v. Platen.* 18 Kr.
Niedermeyer, Le luc, Meditation pour Chant av. Pf. (deutscher und franz. Text). 30 Kr.
Reichardt, deutsches Vaterland von *Arndt* für 2 u. 3 Singst. zum Gebrauch in Schulen. 9 Kr.
Bei 25 Exempl. Partiepreis zu 6 Ngr.
Schädel, H., Op. 27. 3 Volkslieder für 4 Mannerst. (nach Stimmig zu singen): Freiheit du mein Losungswort — Fahnenschwur — Der Deutschen Hort. Part. u. St. 42 Kr.
Preis einzelner Stimmen 6 Kr.
Speier, W., Deutsche Marcllieder für 3stimm. Mannerchor.
N° 1. Das deutsche Banner von *Fr. Stolze.* Part. u. St. 24 Kr.
„ 2. Horch auf mein Volk v. *H. Hoffmann.* Part. u. St. 24 Kr.
„ 3. Marsch der Bockenheimer Freischaar für 3stimm. Mannerchor. Part. und Stimmen. 24 Kr.
Einzelne Stimmen von jedem Liede 3 Kr.

Orchester.

Bellini, Ouverture zu Norma für kl. Orchester. 2 Fl.
Herold, do. Zampa do. 2 Fl. 42 Kr.

Violine.

Eliason, E., Op. 18. Air varié p. V. avec Pf. 1 Fl. 48 Kr.
Wichtl, G., Op. 9. 3 leichte Duetten f. 2 Viol. 2 Fl. 24 Kr.

Neue Musikalien

im Verlage von ***Carl Luckhardt,***

Musikalien-Handlung in Kassel.

Auswahl der schönsten Vaterlands- und Turnlieder. 2½ Sgr.
Böhner, L., Fantasie Sonate in F moll pour le Piano. Op. 130. 20 Sgr.
Cattus, A. E. W., Volksmarsch für Gesang. 2½ Sgr.
Endter, J. N., Rondo Pastorale p. le Piano. Op. 5. 15 Sgr.
— — Vier Studenten, für 4 Mannerst. (Tenor-Solo). Part. und Stimmen. Op. 8. 40 Sgr.
Gerke, O., Kleine Fantasie über *Esser's* Lied „Mein Engel". 5 Sgr.
Kühnstedt, F., Liebe und Eifersucht. Grosser Walzer für das Piano. Op. 19ter. 12½ Sgr.
— — Sehnsucht. Walzer-Lied f. Gesang m. Piano. Op. 19ter. 5 Sgr.
— — Ernst und Scherz. Adagio und Scherzo pour le Piano. Op. 22. 17½ Sgr.
— — Deutschen National-Lied für eine Singst. m. Piano. 2 Sgr.
— — Schwarz Roth-Gold für eine Singstimme mit Piano. 2½ Sgr.
Liebe, L., Ob ich dich liebe, frage mich nicht! Lied für eine Singstimme. Op. 11. 10 Sgr.
Liederkranz. Sammlung der beliebtesten Lieder und Gesange mit Begleitung des Pianoforte.
N° 1. Von meinen Bergen muss ich scheiden. 5 Sgr.
„ 2. Hab heut die ganze Nacht (Oesterr. Volkslied). 7½ Sgr.
„ 5. *Endter, J. N.,* Vier Studenten. 5 Sgr.
„ 8. 17. *Hauer, C.,* Frühlings-Toaste. — Gute Nacht, für Alt oder Bariton. 5 Sgr.
„ 15. 13. — — Die Zufriedenen. — Die Stille. 5 Sgr.
Spohr, L., Lieder mit Begleitung des Pianoforte. (Standchen. — Maria. — Ueber die Wellen. — Jagerlied. — Was mir wohl übrig bliebe.) 9 Samml. der Lieder. Op. 153. 25 Sgr.
Stähle, H., Tre Scherzi per il Piano. Op. 5. 17½ Sgr.
Tanz-Album, Kasseler, f. Piano. 2r Jahrg. 15 Sgr.
(Polonaise, arrang. von *Nickel.* — Fahnen-Galopp von *F. Meyer.* — Recreen-Polka von *F. Meyer.* — Erinnerung an die Heimath. Langsamer Walzer von *F. Meyer.* — Husaren-Galopp von *B. Buchmann.* — Lustlager-Walzer von *R. Buchmann.*)
Vaterlandslied, neues. Ich bin ein Deutscher etc., für eine Singstimme mit Piano. 2½ Sgr.
Volkslieder, zwei, Hessenland von *J. N. Endter.* — Burger ist jeder Sohn von *G. Ebert.* Für 4 Mannerstimmen. Part. und Stimmen. 24 Sgr.
— — Für 1 Singstimme mit Piano. 5 Sgr.

In dem Nachlasse des Seminarl-hrers *A. Gernbach* in Karlsruhe befindet sich eine sehr bedeutende musikalische Bibliothek, welche ausser vielen theoretischen Werken, Klavier- und Orgelschulen, die Kompositionen alterer und neuerer Meister für Orgel, Klavier und Gesang theils vollstandig, theils in sorgfaltig getroffener Auswahl enthalt, z. B. Etuden, Sonaten, Concerte, Oratorien, Opern, mehrstimmige Gesange und Lieder. Sammtliche Werke sind gut erhalten und ihr Werth beliauft sich nach dem Ladenpreis auf etwa 2000 Gulden. Besonders dürfte es grosseren Vereinen oder Leihbibliotheken wünschenswerth sein, in den Besitz dieser werthvollen Sammlung zu kommen. Genauere Auskunft ertheilt Professor **Hübb,** oder Buchhandler **Holtzmann** in Karlsruhe.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Dezember. **Nr. 49.** 1848.

Inhalt: Eine Antwort, aber auch die einzige und letzte. — Nachrichten. Aus Weimar. Aus Leipzig. — Kleine Anzeige. — *Feuilleton.* — *Ankündigungen.*

Eine Antwort, aber auch die einzige und letzte.

Der *Buchstabe* tödtet,
aber der *Geist* macht lebendig.

Es gibt Angriffe von der Art, dass der Angegriffene am besten thut, gänzlich darauf zu schweigen. Zu diesen gehört auch vorliegender des Herrn Pfarrer *Kraussold*; jedoch findet hier der besondere Umstand Statt, dass der Angriff auf die Ehre *und* eo ipso auf die gerechte Sache des Recensenten Angesichts des musikalischen Publikums geschah. Da ist es denn doch wohl an der Zeit, ein Wort zu reden und dieser spekulativen Konsequenz entgegenzutreten.

Seit mehreren Jahren hat man bereits, und namentlich Seitens einer besonderen Religionspartei, von mannigfachen und sehr ernstlichen Bestrebungen gehört, den sog. alten rhythmischen Choralgesang — wie er in einem gewissen Zeitraume von der *Gemeinde* gesungen sein *soll* — und dem die Folgezeit bei *Vervollkommnung der Kunst* eben die primitive und *sinnliche* Form als durchaus unpassend für die Kirche abstreifte, wieder einzuführen. Dieses alte Prinzip musste natürlich gestürzt werden, was allerdings dem neuen gegenüber seine grossen Schwierigkeiten haben musste, um so mehr, da trotz aller frommen Anpreisungen und umgekehrt Verdächtigungen, trotz allen Reizes der Neuheit es nicht im Stande war, seine gewaltigen Blösen: die gänzliche Unkirchlichkeit, die durchaus unpopuläre Ausführung des alten rh. Chorals, zu decken. Da der erste Versuch missglückte, so wurde nunmehr zu einem zweiten energischeren geschritten. Im Anfange des vorigen Jahres wurden in den öffentlichen Gottesdienst mehrerer Kirchen Nürnberg's die sogenannten *rectifizirten* Choräle eingeführt. Wie natürlich zu erwarten, fand sich die Gemeinde in der Ausführung derselben nicht zurecht. Bald liessen sich in den öffentlichen Blättern (Nürnberger Kurier) missbilligende Stimmen darüber hören, und da dies keine Abstellung dieser doppelt unkirchlichen Einführung zur Folge hatte, richteten 295 der protestantischen Kirchengemeindeglieder Nürnbergs eine „Vorstellung und Bitte an den König, so wie an das k. Ministerium des Kultus und Unterrichts in München, die Einführung von rhythmischen Choralgesängen betreffend, mit Beilagen versehen.“ Diese durch den *Druck* noch mehr veröffentlichte Petitionsschrift enthielt gleich Anfangs die Beschwerden, dass in den prot. Kirchen mehrere der gebräuchlichsten und schönsten Choralmelodieen nach häufig wechselndem Rhythmus gespielt und vom Gesangchore gesungen würden, ohne dass die Kirchengemeinden zeitig und auf geeignete Weise darauf vorbereitet worden wären. Eben so wenig habe man sich ihrer Zustimmung versichert. In den Volksschulen — heisst es weiter — wurden nebenbei Uebungen mit diesen rh. Chorälen vorgenommen, den Kantoren und Organisten aber strengstens anbefohlen, nach der durch das kgl. Dekanat den etc. Stadtpfarrämtern gegebenen Weisung zu singen und zu spielen. Die in der Schrift bezeichneten Kirchendiener hielten es für ihre Pflicht, nach ihrer Ueberzeugung sich gegen die Einführung dieser abgeänderten Choräle auszusprechen, und belegten dies mit gewichtigen, aus ihrer meist vieljährigen Erfahrung und aus ihren musikalischen Kenntnissen geschöpften Gründen, und mehrere wandten sich früher an das Dekanat Nürnberg mit der Bitte: „den Gemeindegliedern Nürnbergs die Choralmelodieen nach der alten, ihnen selbst und ihren Familien von Jugend an lieb und theuer gewordenen Weise singen zu lassen.“ Es heisst in der Schrift an den König weiter: „Was wir in dieser Vorstellung ausgesprochen haben, war unsere innige Ueberzeugung, es war die bei Weitem dahier vorherrschende, und würde von eben so vielen *Tausenden* unterzeichnet worden sein, als jetzt Hunderte beigetreten sind (Unterzeichnung in der nachträgl. Beitrittsurkunde), hätte uns nicht die Hoffnung beseelt, es würde keine grössere Zahl von Unterschriften bedürfen, um zu bewirken, dass die Verfolgung einer Massregel unterbleiben werde, welche gar keinen Vortheil zu schaffen, wohl aber betrübende Störung und Verwirrung unter der bisher so ruhigen und einigen prot. Gesammtgemeinde Nürnbergs herbeizuführen geneigt ist. Dass wir uns darin getäuscht haben, bezeugt leider der unterm 18. März d. J. dem k. Dekanate von Seite k. Oberkonsistoriums ertheilte Bescheid, den wir abschriftlich (Beilage 3) allerunterthänigst beizufügen uns erlauben etc. Dass es sich bei mehreren Chorälen um einen *gänzlich veränderten* Vortrag derselben handle, liegt klar am Tage und haben wir wahrheitsgemäss und leidenschaftslos dargelegt; nur absichtlich falsche Deu-

Schon umringt sie die Schaar, vom Schall der Hörner versammlet,
Als ein wüthender Eber die runden Netze zerrissen,
Und, vom Bellen der Doggen verfolgt, das schützende Dickicht
Sicher erreicht. Ihm nach von allen Seiten die Waffen;
Zu der Hörner Getön erschallt ein frohliches Rufen,
Und im dichten Gehege verliert sich die Zahl der Verfolger.
Sanftere Töne vermischt die Klarinette, sie ahmet
Mit verstärkter Gewalt die Stimmen nach des Gesanges,
Und des menschlichen Tons. Im langen Gewinde verweilet
Die Serpente den Schall, und die Doppelgestalt des Bassetthorns,
Oben von Holz gewölbt, und unten von tönendem Messing.
Tiefer zieht der Fagott die Harfenlaute des Basses,
Mit metallenem Ton theilt die Trompete die Lüfte
Und besieget und hebt den Donner rauschender Pauken.
Das Getümmel der Schlacht erweckt die hallende Trommel,
Wenn die wilde Musik zusammengeschmetterter Cymbeln,
Becken und Pfeiffen erschallt, und Schlangenhorner und Zinken;
Dann verschwindet der Strom des weichen Aethers, und Wellen
Schlagen mächtig das Ohr, von Stürmen der Winde getragen.
Welcher Zauber entströmt dem Spiegel reiner Krystalle,
Wenn die benetzte Hand den Saum der Gläser berühret,
Und der Harmonika Flug die weichen Akkorde vermischet?
Ach! hinübergewiegt ins Meer der Wonnen verweilet
Sich der trunkene Blick; es rauscht, wie mächtige Fluten,
Um ihn her, und er irrt auf hohen Wellen der Tiefe.
Nicht die Gegenwart schwingt um seine Segel den Fittig,
Denn den Räumen entrückt ist die erhobene Seele,
Und unendlich liegt es vor ihr, in feyernder Stille
Der verschwiegenen Nacht. Und auf der Leiter der Töne
Steigen Engel herab in stiller heiliger Klarheit,
Mit der ätherischen Hand die Brudererde zu fassen,
Und vor den träumenden Sinn ein höheres Leben zu führen.
Das Adagio nur hüllt in Harmonikaweisen
Seine sanfte Gewalt, und zittert auf den Akkorden
An das sehnende Herz, und an die Seufzer der Liebe.
Weichgeschaffen ergiesst sich die Empfindung in Thränen,
Aber der Thränenstrom zieht aus verborgenen Falten
Milde Tröstung hervor, und netzt mit kühlendem Balsam
Der ermatteten Seele Kraft. Am Saum der Krystalle
Reiht die bewegliche Welt sich an der ersten Gefühle,
Und wir kennen sie wieder, die längst dem Herzen entschwunden,
Sehen Jugendgebilde den Pfad des Lebens erhellen,
Und den leuchtenden Stern am dunklen Himmel der Zukunft.
Unvermischt ist der Ton des Krystalls, und rein, wie des Glases

tung könnte auch in derselben eine Spur von „böswilligen Eingedenken und Demonstrationen finden!“ — Die in unserer obgedachten Beschwerde und Verwahrung angeführten Gründe bestärken wir noch durch das beiliegende Urtheil eines ganz kompetenten, den hies. Zuständen ganz fremden, parteilosen Richters, des herzogl. Anhalt-Dessauischen Hofkapellmeisters Herrn Dr. *Friedrich Schneider*.“ Dieses lautet: „Bei körperlichen Leiden ist es mir unmöglich, über den mir vorgelegten Gegenstand ein durchdachtes, in allen Theilen gründlich entwickeltes Gutachten anzustellen, und kann und muss ich mich daher nur ganz summarisch dahin erklären, dass ich die sogenannte Rectifizirung der meisten der in der mir vorgelegten Melodieensammlung für *unzweckmässig* erklärte*), insofern man die Absicht hat, diese rectifizirten Melodieen in den Gemeinden wirklich einzuführen, so wie dass die Art und Weise, wie sich diese Melodieen in dem Fortschritte der Zeit nach und nach aus dem rhythmisch-unklaren Verhältniss zu einem einfacheren, rhythmisch- und metrisch wohlgeordneteren fasslichen, dem Volkstone mehr entsprechenden gestaltet haben, Andacht, Erhebung und kirchliche Erbauung auch fernerhin fördern werden, wie sie es bisher, bei würdiger zweckmässiger Behandlung, gethan und wie die *rectificirten* es keineswegs im Stande sein dürften. — Sollte man durch unbedingtes Zurückführen der im 16. oder 17. Jahrhunderte gebräuchlichen musikalischen Kunstformen sich grosses Heil für vermehrtes Kirchenleben versprechen, so dürfte man auch die Kunst*form* der Dichtung, den damaligen Sprachstil in der Prosa und namentlich in der Predigt als für unsere Zeit passend und heilbringend betrachten.

Am Meisten ist durch diese Rectifizirung den herrlichen Melodieen: Wie schön 'leuchtet der Morgenstern und Wachet auf, ruft etc. wehegethan, welche in jetzt gewohnter rhythmisch-metrisch einfacher Form zu den besten gehören, welche die protestantische Kirche in dieser Art besitzt. Es ist sehr zu bezweifeln, dass die Rectifizirung diese Wirkung hervorbringen wird. Durch diese Rectifizirung eine Uebereinstimmung der verschiedenen Gemeinden zu bewirken, wird noch weniger erreicht werden, wohl aber wird man neue vermehrte Verwirrung herbeiführen. Dessau, den 3. April 1847. Dr. *Friedrich Schneider*.“

Die Ansichten oder vielmehr Grundsätze der 295, zu denen der Letzte, der 296., nur noch den vollgewichtigen Schlussstein bildet, sind nun Punkt für Punkt weiter nichts als die des Rec. — und NB. ganz dieselben, wie er sie in Nr. 20 der Allg. M. Ztg. dieses Jahres niederlegte. Dies geschah also ¾ Jahre später, ohne dass Letztgenannter von dieser früheren Thatsache das Geringste wusste. Erst nachdem der Herr Hofkapellmeister Dr. *Schneider* meine Recension gelesen und mir persönlich seine Zustimmung darüber ausgesprochen hatte, wurde ich durch dessen freundliche Mittheilung mit den sämmtlichen Nürnberger Papieren, welchen schon damals die *Kraussold*'sche Schrift über den alten protestantischen Choral zur Ansicht beigegeben war, bekannt. Es möge mir dieser mir als nothwendig erscheinenden Erklärung auch noch zugleich die hiermit erlaubt sein, dass diese erwähnte Zustimmung, so sehr sie mich damals erfreute und ermuthigte, von dieser Antikritik gegenüber für mich mehr in's Gewicht fällt, auch mehr noch als ein ganzer Haufen Bannbriefe, vom geistlichen Stuhl aus sanctionirt und an mich adressirt. Einen Maassstab, in wie weit nun der Herr Pf. *Kraussold* bei dieser Nürnberger Geschichte *betheiligt* gewesen sein mag, kann zwar hiermit noch nicht gestellt werden, jedoch stimmen zwei Umstände etwas lebhaft dafür, 1) der Ton der Anmerkung S. 67 in seiner Schrift: „Es ist zwar, während wir dies schrieben, die Beschuldigung, als sei der alte Choral tändelnd, spielend und der kirchlichen Würde entgegen, öffentlich erhoben worden im Nürnb. Kurier. Sie hat aber ihre *gebührende Zurechtweisung* bereits ebendaselbst erhalten.“ — 2) die Lokalität selbst. Mittlerweile drang der Ruf dieser rh. Chorale überhaupt bis in die musikalischen Zeitschriften, ohne dass jedoch jener aus der falschen Lobposaune gestossene ein gehofftes Echo in selbigen zu finden vermochte. So erschien noch schon vor meiner Recension eine zwar mehr in der Kürze abgefasste, aber im Ganzen doch missbilligende über *Kraussold's* Schrift von *G. Nauenburg* in Halle. Nun hatte ich auch mich damit zu beeilen und bat die verehrl. Redaktion bei Absendung der übrigen gefertigten Rec. „besonders wegen dieser Schrift *noch um 4 Wochen Aufschub*“, um ein freies Wort in dieser so hochwichtigen, ganz zeitgemässen Angelegenheit (recht *con amore*, wie der Ausdruck lautete) reden zu können, die mir recht wohl Stoff und Gelegenheit zu einer förmlichen *Gegenbroschüre* zu bieten vermochte. Die Recension erscheint, und was geschieht? Der Herr Pfarrer, schon gereizt durch das zeitherige Misslingen seiner Liebingsidee, wird noch gereizter durch die Wärme einer Sprache, die nur das Gefühl einer gerechten Sache an sich selbst und noch mehr im Kampfe gegen eine ungerechte irgend geben kann; in die Enge getrieben, will er seinen letzten Gegner vernichten (warum hat er nicht mit den früheren bereits angebunden?) und erlaubt sich, dem unwillkommenen Sprecher jede *Befugniss* eines Urtheils öffentlich aus der Hand zu schlagen. Allein noch leben in Leipzig die beiden Herren Redakteren der musikal. Zeitungen, die mir den Beruf als Mitarbeiter, dem ich nun bereits in einem Zeitraume von drei Jahren gefolgt bin, den ich auch, stets betheiligt für das Wohl der Kunst, in meinem eigenen Herzen spüre, nicht nur zugetraut, sondern auch übergeben haben, welchen der Herr Pf. jetzt mir abzusprechen sich bemüht. Doch nun endlich zur Sache. Zuerst habe ich einem eclatanten Beweise der Antikritik zu begegnen, das Werk *nicht* gelesen zu haben. Warum hat denn der Verf., frage ich zunächst, es *unterlassen*, in seinen sämmtlichen Notenbeispielen die gewöhnlichen Ruhepunkte oder Fermaten zu setzen? z. B. der Choral: Herzlich thut mich etc.

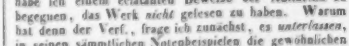

*) Und es sind gleichfalls durch den Druck davon doch nur 12 veröffentlicht worden als Beilage. Ref.

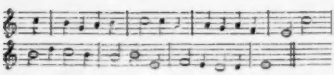

Wenn auf der in der Antikritik erwähnten S. 70 am Ende d. W. zu lesen steht, „dass die Gemeinde nach dem Halt oft nicht sogleich mit stricte anfängt", was war wohl hier natürlicher anzunehmen, als ein Widerspruch in Bezug auf vorliegendes Choralbeispiel (S. 43), den ich jedoch wegen seiner zu grossen Unbedeutendheit keiner weiteren Ausführung für würdig hielt. Wer sieht z. B. dem Choral NB. nach dem Wiederholungszeichen an, dass Halte stattfinden sollen? Umgekehrt jetzt *angenommen*, ich hätte in meiner Rec. die S. 70 erwähnten Halte als unstatthaft bezeichnet, was würde wohl in diesem Falle der Vf. der Antikritik anders entgeguet haben, als: Von den Halten steht ja auf S. 43 und in allen meinen *Choralbeispielen* nichts, hat denn Rec. nicht meine Schrift gelesen, wo ausdrücklich bemerkt ist, dass der *Periodenbau* der Hauptvorzug des alten rh. Chorals vor dem gegenwärtigen ist, würde ich nicht durch die Halte beim Gesange gerade die Hauptsache, die rhythmischen Einschnitte geradezu vernichten? — *Probatum est.* Jeder Fall ist gut, um einem Recensenten einen Fallstrick zu drehen. Ferner habe ich mich über eine mir zugeschriebene „korrupte Ansicht" auszusprechen. Weil ich nicht dem so eben erwähnten Hauptvorzuge huldigen konnte, vielmehr *in selbigem*, ganz abgesehen von der blos äusseren *Gliederung*, einen zu weltlichen *Rhythmus* (ist das Verhältniss der Längen und Kürzen in der Zeit nicht auch einer, Herr Pfarrer?) erblickt habe, dessen leidenschaftlicher, sinnlich frivoler Charakter überhaupt von unseren Vorfahren nach der Reformation mehr und mehr abgestreift worden sei, so verweise ich hiermit den Herrn Antikritiker auf *Becker's* Hausmusik, worin er mehrere Choräle (ursprünglich Volkslieder) in ihrer Urform, nebst der schon 26 Jahre später, ich will sagen, kirchlichrectifizirteren Form nach der Bearbeitung von *Schein* erblicken wird, der endlich die ganz einfache kirchengemässe von *Schicht* folgt. — Hingegen stelle ich hiermit aus dem Werke eine Ansicht des Vf., die ich nicht weiter bezeichnen will. Es heisst S. 19: „im liturgischen Gesange des Geistlichen hat sich der alte gregorianische Gesang in seiner Eigenthümlichkeit der musica *plana* erhalten, während der Gemeindegesang wesentlich in den Bereich der musica *mensurata* (!) gehört, wie es von einem *gemeinschaftlichen* und *mehrstimmig* gesetzten Gesange (!!) der Natur der Sache nach nicht anders sein kann." Der Gemeindegesang ist somit, wie hieraus zu verstehen, harmonisch-mehrstimmig gewesen, und hat sich bis auf den Vortrag von 4—5stimmigen alten Hymnen und Fugen erstreckt?! — *Umgekehrt;* als Gemeindeeigenthum kann nur jederzeit die musica plana (unserer gegenwärtigen Choralform entsprechend) gegolten haben; als Eigenthum des musikalisch-geschulten Singechors dagegen, und — allenfalls des Geistlichen, als eines Einzelnen, die andere! — Der Herr Pfarrer wird sicher schon wieder hierauf mit seiner „korrupten Ansicht" vortreten wollen; leuchtet jedoch nicht sogleich jedem Verstande das zuletzt Gestellte als das Natürliche und Richtige ein? Ungeachtet der Vf. den von mir gerügten Widerspruch niederkämpfen will, steht derselbe doch noch: „die grosse Masse (die Gemeinde) hat ihren Halt beim Singen in der rhythmischen Eigenthümlichkeit des Gesanges und — es wird der Gemeinde schwer, sich den Rh. anzueignen und darin zu beharren, und es erfordert zugleich ein genaues Zählen und Taktiren im Kopfe." Ich sagte etwas milderud: es *scheint*; wer Vorstehendes liest, wird sagen: es *ist*. Der Vf. spricht in der Antikritik: der rh. Choral *erleichtert*, und die bisherige Singweise *erschwert* der Gemeinde das Singen. Ist das nicht Unsinn und Widerspruch zugleich, dem ausser dem gesunden Menschenverstande die Erfahrung nur die gerechteste Bestätigung zu geben vermag? Auch sogar in unserem Dessau hat sich das Sprichwort bewährt: experientia docet. Nun vermag ich auch das Räthsel zu lösen, das der Eingang d. A. mir in dem Satze: „Auch *gehört* hat er — bis: bemüht haben" stellte. Der Herr Pf. scheint nicht zu begreifen, dass man nicht eine Partitur lesen kann oder auch nur eine simple Notenfolge, ohne sich den Klang der Zeichen im Geiste zu verwirklichen. Sollte ich nun, um einen rh. Choral zu hören, nach *Nürnberg* reisen? Da liess mich später der Zufall in den *Briefverkehr* des Herrn Pf. blicken. Was die damit proj. Ausführung betrifft, so habe ich darüber zu berichten, dass in einer hiesigen Kirche an zwei folgenden Sonntagen zwar der Versuch gemacht wurde, bei welchem es jedoch ohne alle weitere Fortsetzung hat verbleiben müssen, weil die Gemeinde sich nicht finden konnte oder — wollte. Letzteres wird jedenfalls wieder in die Kategorie der korrupten Ansichten gezählt werden, denn die liebe Gemeinde hat nach herkömmlichem Gebrauche in der Kirche nur eine Stimme zum Singen, nicht zum Sprechen oder gar (horribile dictu!) Widersprechen! Im vorletzten Satze, der die Autoritäten bespricht, erkannte ich eine absichtliche Sinnverdrehung, ein Vermengen des Sinnes des Vf. mit dem des Rec. Ich stelle diesem Konglomerate aus meiner Recension *meinen* Sinn entgegen: „Und das Kirchengemässe des Chorals liegt eben in seinem Charakter des Ruhigen, Einfachen und Würdevollen, der demnach die sinnliche, weltliche Form, den *Rhythmus*, ausscheidet. Wie im Rh. überhaupt ein Bewegtes, Leidenschaftliches, Sinnlich-Frivoles, mit einem Worte Weltliches liegt, so ist es blos daher gekommen, dass unsere Vorfahren (nach der Reformation) immer mehr und mehr durch die Abstreifung vom Rhythmischen und Sinnlichen auf die Vergeistigung dieses edeln, ächten Kirchengesanges hinwirkten und ihn darnach gleichmässiger, einfacher und würdevoller einrichteten. Und wahrlich, eine lange Reihe von Autoritäten hat in diesem mehr als dreihunderjährigen Zeitraume dem Heiligsten der Kunst, dem frommen erhebenden Choralgesange, seine besten Kräfte gewidmet, Niemandem ist es eingefallen, zum Rhythmus wieder umzukehren. So hat sich denn unser Choral bei allem Wechsel der übrigen Musik behauptet und — als wahrhafter cantus firmus — unver-

ändert erhalten!“ — Die erwähnte „Krone“ ist in der Rec. weiter nichts als ein sehr nahe liegender Vergleich des alten Chorals und seiner unkirchlichen, zu weltlichen Rhythmik mit der in Italiens Kirchen schon seit längerer Zeit eingerissenen frivolen Kirchenmusik, wo man Opernsachen zu hören bekommt, z. B. den Jägerchor aus *Weber's* Freischütz mit untergelegtem kirchlichen Texte, wobei auch selbst das la la nicht vergessen ist. — Der *Schlusexpectoration* habe ich keine weiteren Worte entgegenzusetzen und räume herzlich gern meinem Gegner das Feld. — Ob meine zeitherigen Bestrebungen in der musikal. Kritik „ungegründet und leichtfertig“ zu nennen waren, auch die Rec. über *Kraussold's* Schrift, wird das Publikum selbst — und diese einzige gerechte Hoffnung bleibt mir noch übrig — aus einem würdigeren Standpunkte, als der gegebene, zu beurtheilen wissen. Nach diesem hiermit geschlossenen Eingehen in die Antikritik erlaube ich mir noch einige Erörterungen anzustellen. Der Vf. hat also meinen Unberuf zur Würdigung seiner Sache wie zur Kritik überhaupt damit zu beweisen gesucht, dass ich mehr in den rh. Choral selbst, weniger in dessen logische und NB. *historische* Stütze eingegangen bin, worauf nach seiner Ansicht die Vortrefflichkeit des rh. Chorals, die Richtigkeit seiner Schrift nothwendig beruht. Letzteres dürfte 1) nun wohl, ausser mir, noch von manchem Anderen etwas in Zweifel gezogen werden, 2) steckt noch eine List dahinter. Zur Einleitung ein Vergleich. Ein Kaufmann aus der Stadt Grüneberg in Schlesien und resp. Weinbergsinhaber beabsichtigt eine Ausfuhr seines Weines in's Ausland. Da es damit nicht recht gehen will, so bemüht er sich in seiner Ankündigung, zu beweisen, dass der Wein wie jeder andere sei, weil er ebenso Reben, Blätter und Trauben wie jeder andere habe. Die Leute sagen zwar: das ist ganz richtig demonstrirt, aber dennoch wagt sich Niemand an den Krätzer und denkt bei sich: *Rheinwein ist doch besser!* — Woraus kann also zuvörderst die Vorstellung von dem absoluten Werthe einer Sache hervorgehen? Aus dem Stützgebäude? Das ist schon verdächtig! Nein, lediglich aus *ihr selbst!* Der Vf. stellt dagegen als Kriterium des rh. Chorals die *Geschichte* und erkennt zugleich darin *Luther* als seinen Hauptgewährsmann (!). S. 19 oben steht. „Das Wesen des prot. Kirchengesanges kann nur mit seinem ursprünglichen, *historisch decidirten* Auftreten selbst sich dokumentiren, als eine der Reformation und ihrem kirchlichen Leben wesentlich eigenthümliche, wie dem damaligen Standpunkte der Musik anderseits entsprechende Erscheinung.“ An einem anderen Orte erklärt er dieses Zeitgemässe für die ächte Kirchenmusik, für den wahren Kircheustil. Nun stelle ich hiermit die beiden Fragen: Nach welchem Maassstabe soll ein *Kunst*werk gemessen werden? Nach einem *logisch-historischen* oder nach dem, *den die Kunst selber gibt*: nach dem *ästhetischen??* — 2) Ist der *Choral* ein Kunstwerk oder nicht? — Er ist *mehr*, er ist ein Theil der Kunst *selbst*, der kirchliche, und von Allem mit der Zeit daraus Entschwundenen der noch einzige, *ächt* gebliebene. Die Kunst ist zwar eine Tochter der Geschichte, ist aber mit der Zeit gross und mündig geworden. Sie fühlt sich *frei* und trägt ihr Gesetz in sich selbst und widerstrebt somit dem mütterlichen Gebote, die ihr nicht mehr passenden, sowie auch mürbe und alt gewordenen *Kinder*gewänder anzulegen. Auch die Kirche liebt sie ganz vorzugsweise und dient gern und freiwillig deren heiligen Zwecken, ohne jedoch auch hier durch irgend ein Dogma sich fesseln zu lassen. — Wenn der Vf. dieses Kriterium der *Kunst*, als das *einzig hier entscheidende*, nicht anerkennen will, nun so zeigt er, dass er kein *Künstler* ist, und zugleich, dass sein Kriterium *keine* Anerkennung verdient. Jenes *verwirft* eben die alte steife Form als unkirchlich und unschön, geschmacklos mit einem Worte, und erklärt sich allgemein für die einfach-würdigere, dem Heiligen angemessenere. Warum wählen denn die Opernkomponisten zum Ausdrucke des Heilig-Erhabenen die Würde unserer *gegenwärtigen* Choralform anders als des Kontrastes wegen von der weltlichen Musik? *Meyerbeer*, der doch gewiss den alten rh. Choral kennt, würde doch wohl seinem Marcel, schon um die szenische Darstellung *der Zeit nach* dadurch mehr zu erhöhen, *diese* Form gewählt haben, sowie auch *Mendelssohn* in seinem Paulus die eines anderen Chorals, wenn — sie einer Berücksichtigung für würdig befunden worden wäre. *(Forkel* sagt: wo melodische Figuren sind, nimmt der *Figural*gesang seinen Anfang und der *Choral* hat sein Ende.) Aus diesem Allen wird nun auch die Abfassung meiner Recension klar werden. Ich habe es mit der Hauptsache, mit der *Spitze* dieses künstlichen (!) Gebäudes zu thun gehabt und sie mit Einem Schwertstreiche abgeschlagen, weniger bekümmert um das stützende Gerüst, das mir, wie die Grüneberger Reben insonderheit ihres elenden Krätzers wegen, für *zu* nichtig erscheinen musste. Aber da das *Gerüst* stehen blieb, wuchs meinem Gegner auch der Muth zu seiner schmähenden Antikritik, und dies um so mehr, da er sich eine belobende Erwähnung, von *mir a condition* gestellt, *à tout prix* für seine Person aneignete. Hierin steckte aber schon von vorn herein eine wohlverborgene List, eine fein und schlau gelegte Schlinge, um irgend einen Recensenten X, Y, Z zu fangen. Der Herr Pf. spekulirte nämlich so: Kommt dir erstlich so Einer in die Quere mit der Geschmacklosigkeit oder Unstatthaftigkeit des alten Chorals, so hast du ihn in der Falle, er muss dir seine Behauptung aus deiner logisch-historischen Entwicklung widerlegen. Thut er das nicht, so reisst du ihn schmählich herunter und schneidest ihm vor dem ganzen Publikum seine Ehre ab, dass ihm nie wieder einfallen soll, einen Buchstaben zu schreiben. — im anderen Falle *wird* Keiner dir widerlegen, am Allerwenigsten Einer von den *Musikern*, denn von diesen befasst sich höchst selten Jemand mit der alten Geschichte, am Wenigsten mit der Vertiefung darin bis zur aschgrauen Möglichkeit. Und die Nichtmusiker lassen dich und deinen alten Choral vollends in Ruhe. Wohl erkannt habe ich auch diese Schlinge, in die ich arg- und bewusstlos gerieth, sie liegt jedoch von dem Schwerte der *Kunst*kritik *zerhauen zu meinen Füssen*, von der der alte Kram ad mortuos in oblivionem sem-

piternam judicirt wird. In das künstlich-historisch-logische Stützwerk leuchtet aber sogleich nach mir Jemand hinein, der unter manchem faulen Holze auch hohle Sparren gefunden hat, und dies eben mit der historischen Laterne zur weiteren Kenntniss des Publikums beleuchten wird. Wenn also der Verf. so dreist ist, unser Allerheiligstes der Kunst, *ihr* Eigenthum, *nicht* das der Kirche, unseren herrlichen volksthümlichen *Choral* mit frecher Hand antasten, nein, *stürzen* zu wollen (!!!), so hat er, ich wiederhole es, entweder keinen Begriff von der Kunst überhaupt*), oder er will noch einen *besonderen Nebenzweck* erreichen. Und ist erst *einer* gestellt, dann accrochirt sich leicht ein zweiter etc. etc. Dann werden wir in Zukunft nicht die alten Chorale *allein*, sondern im Verein mit den *noch* älteren Kirchenliedertexten singen. Ein solcher lautet:

Ich bin ein rechtes Rabenaas,
Ein wahrer Sünden-Knüppel,
Der seine Sünden in sich frass,
Als wie der Rost die Zwiebel. —
Ach Jesu! nimm mich Hund beim Ohr,
Wirf mir den Gnadenknochen vor,
Und stoss mich Sünden-Lümmel
In deinen Gnaden-Himmel!

So ein Text hat die rechte Salbung und muss unsere sämmtlichen *Gellert*'schen Liedertexte durch seine hohe Kirchlichkeit gänzlich aus dem Felde schlagen. Man denke sich einen solchen, belegt mit dem bekannt-gewöhnlichen Namen „*Muckertext*“, nach einer alten rh. Choralmelodie gesungen von einer alten Frau *alta et clara voce* unter mannigfachen Trillerchen und sonstigen Verbrämungen, wozu der Organist eine verstimmte *vox humana* mit Tremulantenbegleitung gezogen hat und nach des Herrn Pfarrers Vorschrift streng und laut zählt, um nur bei den Synkopen und Taktrückungen, dieser „Abrundung zu einem schön gegliederten Ganzen mit rh. Mannigfaltigkeit“, selbst nicht aus dem Takte zu kommen, z. B.:

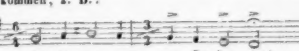

Die drei > können schon beim Singen die konvenirenden *Stoss-uſzer* darstellen und setzen zugleich den *Rhythmus* besser in's Licht, wozu der Balgentreter durch einen derben Fusstritt ganz vorzüglich auch noch mitwirken kann. — Niemandem, der sich versucht fühlen sollte, zwischen dergl. Chorälen und Texten, die Beide sowohl durch die antike *Zeit* als auch antike *Form* so ganz natürlich zusammenpassen, hier eine *Namensparallele* für die ersteren zu ziehen, dürfte dies wohl als ein Vorwurf angerechnet werden. Doch nun Scherz bei Seite. Auch Referent achtet und ehrt die alten Chorale als *historische Denkmäler*, hegt sogar für jede einzelne Note ein' und dieselbe Pietät mit dem Herrn Pf. *Kraussold*, und würde mit diesem beim vorjährigen Eisenacher Gesangfeste sich gewiss auf gleiche Weise enthusiasmirt gefühlt haben beim Anhören des unsterblichen Chorals „Eine veste Burg ist unser Gott“, an der durch die Erinnerung geheiligten Stelle in der Urform. Aber die letztgenannte nun *ergo* für den Gebrauch der Gegenwart in die Kirche zu ziehen, das wäre denn doch wieder eine ganz andere Sache, das hiesse: einen blos relativen Werth zu einem absoluten umstempeln.

Dem Herrn Pfarrer sage ich hiermit Adieu. Es werden sich wohl von anderen Orten her noch Federn in Bewegung setzen ad *majorem* Dei gloriam, d. h. zur Ehre *unseres*, von den Schlacken im Fegefeuer der Zeit gereinigten, veredelten und *vergeistigten Chorals*, den ich am Schlusse meiner Recension nicht ohne Fug und Recht die noch einzige Kirche *in* der Musik genannt habe.

Dessau. *Louis Kindscher.*

*) Er nennt ihn ein schleppendes Einerlei. Dieser Vorwurf trifft aber nicht die Sache, sondern die *Ausführung* derselben, wofür nur zunächst der *Organist* verantwortlich ist.

Nachrichten.

Weimar, Sonntag, den 12. November. (Conzert und der 4. Akt der Hugenotten.) Verfasser dieser Zeilen gehört nicht zu denen, welche den künstlerischen Interessen nur in ruhigen, behaglichen Zeiten eine Bedeutung zugestehen, welche meinen, die Kunst müsse schüchtern verstummen, wenn politische Leidenschaften gegen einander ringen und Kriegstrompeten und Kanonen ihre eherne Stimme erschallen lassen. Wohl weilt sie gern in seliger Ruhe und bei festlichem Jubel, aber in schweren Stunden der Bedrängniss zeigt sie sich am Mächtigsten Denen, die wahrhaft ihre Allgewalt begreifen, die sie nicht wie eine lächelnde Gauklerin mit tausenderlei gefälligen Thorheiten lieben, sondern als die erhabene Göttin, die Trost und Erquickung hat für die Trauernden und Hoffnungsarmen und Leben und Begeisterung für die Kämpfenden und Müden. Wehe dem Volke, das in Zeiten innerer Gährung und Umgestaltung seiner Kunst vergisst, des inhaltreichsten Ausdrucks schöner, reiner Menschlichkeit! —

Die obenerwähnte Aufführung, welche zu vorstehender Betrachtung veranlasst hat, erschien uns in mancher Beziehung als ein recht erfreuliches Ereigniss, vornehmlich durch die Frische und das rege Leben, das von beiden Seiten, der Wirkenden und der Hörer, dabei geäussert wurde, und welches, gestehen wir es offen, bisher sich leider allzuoft vermissen liess.

Dieser Abend hat gezeigt, wie schätzbare Kräfte sich am hiesigen Theater vorfinden und wie es nur der Anregung und eines Mittelpunktes bedarf, sie zu einem wohlthuenden Ganzen zu vereinen. Dass es der jetzigen Intendanz nicht an gutem Willen und an frischer Regsamkeit gebricht, dafür bürgen die während ihres kurzen Wirkens erfolgten Engagements von Fräul. *Haller*, Fräul. *Agthe*, Herrn v. *Milde* und Herrn *Schneider* für die Oper und von Herrn *Liedtke* und Herrn *Jaffé* für das Schauspiel, und die dankende Anerkennung eines vorurtheilslosen Publikums ist ihr in dieser

Hinsicht gesichert. Wenn auch trotz privater und offener Briefe manches Drama unberücksichtigt bleiben, wenn auch mancher älteren und neueren Oper der wünschenswerthe Zutritt auf die Szene versagt werden muss, so liegt dies an der nichts weniger als unabhängigen Stellung der Intendanz und theilweise an der Lauheit des Publikums, der Theaterkasse und Bühne gegenüber.

Dass diese Lauheit und Indifferenz eine unbesiegbare sei, gegen diesen Vorwurf hat sich die zahlreiche Versammlung am Abende des 12. November durch ihre warme Theilnahme glänzend gerechtfertigt — freilich war *Liszt* vom ersten bis zum letzten Stücke dirigirend, unterstützend oder selbständig ununterbrochen thätig, und wir vermuthen mit einigem Rechte, dass, wie die Seele, er auch der Magnet des Conzerts gewesen sei.

Die Ouverture zu *Richard Wagner's* Tannhäuser leitete das Conzert ein, ein prachtvolles, abgerundetes Werk, das die drei Hauptzüge der Oper in meisterhafter Anordnung in sich schliesst. Jene wundersamen, auf den höchsten Corden der Geigen vibrirenden Klänge, mit dem reizenden, durch verminderte Septimenharmonieen sich aufschwingenden Motive, deuten das heidnische, sinnliche Element an, welches wir in den ätherisch-üppigen, fiebrischen Wollustschauern des im Venusberge spielenden ersten Aktes weiter entwickelt wiederfinden. Der jubelnde Zwischensatz, in dessen Weise der Tannhäuser beim Sängerkriege die Frau Venus preist, repräsentirt das poetisch-romantische Element. Endlich das christlich-gläubige, getragen von dem frommen Pilgergesange, welcher die Ouverture beginnt und in immer machtvollerer Instrumentation sich breiter und breiter entfaltend das Werk abschliesst. Was die Ausführung betrifft, so war sie um so anerkennenswerther, als bei dem Zeitaufwande, den die Proben zum 4. Akte der hier noch nie gehörten Hugenotten in Anspruch nahmen, für dies technisch sehr schwierige Werk nur eine zweimalige Repetition stattfinden konnte. Die feurige Entschiedenheit des Dirigenten hatte sich dem trefflichen Orchester mitgetheilt und in dem frischen Gesammteindrucke verschwanden kleine Unebenheiten, die erst nach häufigerer Wiederholung ganz zu vermeiden sein werden. Hoffen wir deshalb, das köstliche Musikstück recht bald wieder zu hören.

Wenn wir nur andeutend über die Leistungen von Fräulein *Agthe*, Herrn *v. Milde* und Herrn *Schneider* hinweggehen, so wollen wir uns keineswegs dadurch in Opposition setzen mit dem Beifalle, den das Publikum ihnen reichlich zollte. Fräulein *Agthe* ist mit vollem Rechte beliebt, ihre Stimme ist wohlklingend und biegsam, ihr Gesang rein und geschmackvoll; Herr *v. Milde* besitzt eine höchst ansprechende Persönlichkeit und seine Stimme ist weich und sympathisch; ebenso ist Herr *Schneider* mit glücklichen Anlagen begabt, die bei sorgfältiger Pflege sich gewiss recht erfreulich entwickeln werden. Eine zu grosse Aengstlichkeit beeinträchtigt zuweilen noch die Freiheit seines Vortrags. Bei jungen, strebsamen Talenten erweckt diese Schüchternheit indess eher ein günstiges Vorurtheil: nur das Handwerk oder das Genie tritt sicher auf, das eine nie von der Bahn des Gewohnten abweichend, das andere im Gefühle seiner schöpferischen Kraft, nur in seiner Kühnheit sein Gesetz erkennend, wie *Liszt*, der Eine, Unerreichte.

Wohl mag manches schwachnervige, überschwänglich zarte Gemüth zurückbeben vor den Abgründen dieser Leidenschaft, vor dem dante'schen Sturmfluge durch Himmel und Hölle; wohl mögen manche in ästhetischem Lindenblüthenthee schwelgende und in konservativen Flanell sich hüllende Naturen sich unbehaglich fühlen inmitten dieser Alpenfrische und vulkanischen Glut. Wer kräftig genug ist, diese ganze Zaubermacht über sich walten zu lassen, von ihren Armen getragen durch die Welt des Schmerzes und der Lust, der wird den Gott fühlen, der sich in dieser wunderbaren Organisation offenbart, der wird es ahnen, dass er noch etwas Grösseres als einen Virtuosen, noch etwas Anderes als eine glänzende Technik bewundert hat. Warum, nachdem die musikalische Welt durch die Ueberzahl von Virtuosen an der Virtuosität sich fast übersättigt hat, äussert *Liszt* immer einen erhöhten, stets neuen unwiderstehlichen Eindruck? — Weil bei ihm die Virtuosität eine vollkommen freie, unbewusste ist, das Element, das ihn trägt, wie den Vogel die Luft. Nie hat er mit Schwierigkeiten koquettirt, und seine kühnsten Kombinationen, so wie sie erfunden, wurden sogleich ohne Widerstreben von seiner gefügigen Hand ausgeführt. Nichts bei ihm macht den Eindruck des Eingeübten oder des Routinirten, Alles tritt frei und urkräftig hervor, als entquölle es zum ersten Male seinen beseelten Fingern. Nach diesen unserem innersten Gefühle entströmten Worten könnten wir uns nur wiederholen, wollten wir über sein Spiel an diesem Abende sprechen. Er trug das wunderschöne Andante aus dem *Henselt*'schen Conzerte, einem der grossartigsten Klavierstücke neuerer Zeit, und seine übermüthig-heitere, Geist und Anmuth sprudelnde Tarantelle vor, wovon zumal das letztere Stück einen oft während des Spieles ausbrechenden und nach dem Schlusse nicht enden wollenden Beifallsjubel hervorrief, der nicht eher verstummte, als bis der Gefeierte sich noch einmal dem Publikum gezeigt hatte.

Bald darauf sah man *Liszt* wieder am Dirigentenpulte, um zum ersten Male den 4. Akt der Hugenotten dem Weimar'schen Publikum vorzuführen. Wir stehen nicht an, diesen 4. Akt zu dem Höchsten und Schönsten zu zählen, was die dramatische Musik überhaupt hervorgebracht, und es ist zu hoffen, dass, nachdem der schwierigste Theil so glücklich vorangegangen, die frommen Bedenken, die sich bisher der Aufführung der Oper widersetzten, schwinden und diesem erhabenen Gaste nicht länger die Pforten des hiesigen Theaters verschlossen bleiben werden. Nein, und abermals nein, es kann das wahrhaft religiöse Gefühl nicht verletzt werden, eine fromme, dem Protestantismus heilige Weise in so würdiger, grosser Auffassung und in einem so grossen, würdigen Stoffe von der Bühne herab zu hören. Gewiss ist es eine engherzige Ansicht, die Bühne der Kirche diametral entgegenzustellen. Eine Oper,

wie die Hugenotten, hat einen anderen Zweck, als einen vorübergehenden, frivolen Ohrenkitzel zu erwecken; die gewaltigen Ereignisse, durch den musikalischen Ausdruck noch erhöht und veredelt, wirken erschütternd und wieder erhebend auf den Hörer. Wer schaudert nicht über die fanatische Verblendung Derer, die Meinungen wegen ihre Brüder ermorden, und wer bewundert nicht den Todesmuth, welchen Marcel und die Seinen aus dem glaubensstarken, ewigen Choral schöpfen! Wahrlich unsere Zeit kann sich Kraft und Erbauung holen aus dieser Oper; auch wir sind zerrissen vom Fanatismus der Parteien und uns fehlt das Palladium Marcel's: „Ein' veste Burg ist unser Gott!“ —

Fräulein *Haller* gab in ihrer Rolle einen neuen Beweis, dass ihr Talent von ächtem dramatischen Gepräge ist; es steigert sich mit der Grösse der Aufgabe, und wir begrüssen ihre Valentine als ein tief empfundenes, seelenvolles Charakterbild. Unter vielen vortrefflichen Zügen heben wir ganz besonders den Moment hervor, wo Raoul, der die Verschwörung gegen die Hugenotten belauscht hat, ihrem Flehen widerstrebend, mit seinen Brüdern zu sterben, hinausstürzen will. Da bricht die lang zurückgehaltene Leidenschaft mit einem Male alle Fesseln, mit dem Geständnisse ihrer Liebe wirft sie sich ihm zu Füssen — darauf, wie die Besinnung ihr zurückkehrt, ergreifen sie Scham, Bestürzung, bange Zweifel, bebend richtet sie sich auf, mit beiden Handen bedeckt sie ihr erröthendes Antlitz, sie, das Weib eines Anderen, wagt nicht mehr das Auge auf den Mann zu erheben, dem dieser letzte, höchste Augenblick voll Qual ihr Herz entschleiert hat. Fräul. *Haller* spielte mit so wahrer, tiefer Leidenschaft, jede Bewegung der Hand, jede Stellung, jede Miene drückten so vollständig Valentinens Seelenzustand aus, dass wir uns berechtigt glauben, ihr ein glänzendes Prognostikon für die Zukunft zu stellen, um so mehr, als dies bedeutende dramatische Talent von einer umfang- und metallreichen, jeden Ausdrucks fähigen Stimme unterstützt wird.

Herr *Götze*, durch ein hartnäckiges Augenübel lange von der Bühne entfernt gehalten und leider noch immer nicht ganz hergestellt, trat als Raoul auf und bewährte sich abermals durch seinen edlen, durchgebildeten, von aller Manier freien Gesang als einen recht ausgezeichneten Künstler. In dem wundervollen Duette mit Valentinen, in jenen thränenweichen, selig entzückten Phrasen traten alle diese vortrefflichen Eigenschaften auf's Schönste hervor, und seine aus tiefbewegter Seele dringende Stimme, im Vereine mit dem Gesange von Fräulein *Haller*, erweckten gewiss in manchem Herzen einen bleibenden Nachklang.

Wir haben noch zu bemerken, dass die Szene der Schwerterweihe mit dem Gesange der drei Mönche und ihren kolossalen Chören präcis und feurig gesungen und dargestellt wurde und ihre mächtige Wirkung auch diesmal nicht verfehlte. Das Orchester löste seine schwierige Aufgabe mit dem folgenreichen Eifer, der aus dem lebendigen Interesse an dem Werke selbst hervorging. Wir verkennen nicht, dass eine tiefer eingehende Kritik hie und da manches minder Gelungene hervorzuheben, auf manchen kleinen Uebelstand aufmerksam zu machen hätte — es war aber nicht unsere Absicht und konnte es nicht sein, dem an und für sich rühmlichen und in seiner Gesammtwirkung erfreulichen Versuch, das Publikum mit dieser erhabenen Schöpfung bekannt zu machen und ihr die Bahn zur vollständigen Aufführung zu eröffnen, anders als mit ganzer Anerkennung und Sympathie entgegenzukommen. Der Tag, wo wir zum ersten Male die Hugenotten auf der hiesigen Bühne erscheinen sehen werden, soll uns ein hoher, ein festlicher sein, und dann wollen wir auf's Neue dankend Dessen gedenken, der durch die Aufführung einestheils dem Ganzen den Weg gebahnt hat. *F. K.*

Leipzig, 1848. — Achtes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 30. November. — Ouverture zu *Schiller's* Trauerspiel „Die Jungfrau von Orleans“, komponirt von *J. Moscheles*. — Recitativ und Arie mit Chor aus der Nachtwandlerin von *Bellini*, gesungen von Fräulein *Rosalie Agthe*, grossherzogl. Hofopernsängerin von Weimar. — Concertino für die Oboe mit Orchester, komponirt und vorgetragen von Herrn *Diethe* (Mitglied des Orchesters). — Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräul. *Agthe*. — „Im Hochland“, Ouverture von *N. W. Gade*. — Zwei Lieder mit Pianofortebegleitung von *Franz Schubert*, vorgetragen von Fräul. *Agthe*. — Symphonie von *L. v. Beethoven* (Nr. 5, C moll). —

Die Ouverture von *Moscheles* zu *Schiller's* Jungfrau von Orleans, welche das heutige Conzert eröffnete, hat viel eigenthümliche Ideen, manche unerwartete Wendung, auch eine gute Instrumentation. Ob es dem Komponisten gelungen, die Bezüge auf das Stück durchgängig erkenn- und erfühlbar auszudrücken, wie es z. B. *Mendelssohn* in seinen Ouverturen vermocht, wagt Ref. nach einmaligem Hören nicht zu entscheiden.

Fräulein *Agthe* schmeichelt sich mit jedem neuen Besuche tiefer in das Herz des Leipziger Publikums hinein. Die junge Sängerin ist aber auch eine der wohlthuendsten Kunsterscheinungen. Lieblicher, reiner, gleichmässiger und überaus frischer Klang der umfangreichen Stimme, leichteste Ansprache derselben, Volubilität, immer wärmer sich offenbarender Gefühlsausdruck und die strengste Fernhaltung jeder Art von Manier, das sind Eigenschaften, welche, verbunden mit einer seltenen Bescheidenheit und Anspruchslosigkeit, überall gefallen müssen. Der Beifall war stürmisch. Nach der ersten Arie und nach dem Vortrage der Lieder wurde Fräulein *Agthe* durch wiederholten Applaus gerufen.

Herr *Diethe*, unser verdientes Orchestermitglied, hat es in der Komposition seines Concertino's nicht auf halsbrecherische Passagen abgesehen — für welche die Oboe auch nicht geschaffen ist —, sondern vorzüglich das Melodiöse berücksichtigt, und so ein freundliches Werkchen geschaffen, das er mit Geschmack vortrug und sich reichlichen Beifall damit errang.

Die *Gade*'sche Ouverture „im Hochland“ und die

Beethoven'sche Symphonie, Nr. 5, C moll, schlugen, wie immer, zündend in alle Gemüther.

Kleine Anzeige.

Louis Pape: Verborgenheit von *Eduard Mörike*. Lied für Bass mit Pianofortebegleitung. Verlag von *F. W. Kaibel* in Lübeck. Pr. 8 gGr.

Bewegt sich in ziemlich gewöhnlichem ausgetretenen Geleise, wird aber für gewisse Salon's, wo man es eben nicht liebt, etwas mehr in die Tiefe hinabzusteigen, willkommen sein. Der Kritik bietet es keinen besonderen Anlass zu Bemerkungen; es müsste denn das S. 5 eingeschobene Rezitativ sein, das sich in einem gewöhnlichen Liede etwas sonderbar ausnimmt. Vielleicht fühlte der Komponist, dass seine Melodie für eine viermalige Wiederholung denn doch zu unbedeutend war; er begnügte sich also mit *dreimaliger* und metamorphosirte flugs die eine Mittelstrophe in ein wohl oder übel passendes Rezitativ. *Fr. S.*

Feuilleton.

Trotz des aufgehobenen Versammlungsrechtes gedeihen die Quartett-Conzerte in Berlin, und in der That sind in jetziger Zeit solche reine Seelengenüsse wirklich etwas Erquickliches bei so vielem Unverdaulichen in der Welt.

Das Hofoperntheater zu Wien ist wieder mit Lucrezia Borgia eröffnet. „Und denkt nicht an morgen", singt Orsino!

Anerkennenswerth: das Hamburger Stadttheater brachte in Einer Woche: „Die Stumme" — „Belisar" — „Zaar und Zimmermann" und „Tell".

Der Verwaltungsausschuss der Mozartstiftung zu Frankfort a. M. hat seinen zehnten Jahresbericht Oktober 1847 bis Oktober 1848) abgelegt. Darnach [illegible] das Kapitalvermögen der Stiftung, welches beim vorigen Ab[illegible]sse 19,935 Fl. 11 Kr. betrug, auf 20,504 Fl. 26 Kr. gestie[illegible]. Die Zinsenerübrigungen betrugen 329 Fl. 15 Kr., die eing[illegible]o Geschenke 20 Fl.; auch kam das erste der Stiftung ge[illegible] Legat vor: 100 Fl. von *Wilhelm Heinrich Ackermann*, Mitglied des Liederkranzes. — Der jetzige Stipendiat, *Kaspar Jakob Bischoff*, hat sich nach Leipzig übergesiedelt, wo Musikdirektor *Hiets* seine Studien leitet.

Die deutsche Operngesellschaft in Holland hat in Rotterdam den „Freischütz" und „Haus Heiling" gegeben.

Die Leipziger Allgemeine Modenzeitung liefert ein hübsches Portrait des Violoncellisten und hofrichter russischen Musikdirektors *Karl Schuberth*, dessen Biographie wir bereits im vorigen Jahrgange S. 327 mittheilten.

Zu Semur in der Bourgogne starb *Justin Gensoul*, ehedem beliebter Schriftsteller und Verfasser vieler Operabücher, z. B. Les deux Mousquetaires (von *Berton*), Le mariage anglais u. s. w.

Jenny Lind hat bei ihrer Abreise von Dublin, wo sie mit grossem Erfolge sang, den Armen der Stadt 400 Pf. Sterl. geschenkt (über 2700 Thlr.).

Bei *Robert Blum's* Todtenfeier in Leipzig (den 26. November) wurde in der Thomaskirche von einem Theile der Singakademie *Cherubini's* Requiem in C moll, jedoch mit Hinweglassung einiger Nummern, unter *Hiets'* Leitung aufgeführt.

Der in Wien standrechtlich erschossene Dr. *Becher* ist, so viel wir wissen, derselbe, der sich als Komponist und musikalischer Schriftsteller vielfach bekannt gemacht hat.

Der König von Preussen hat den jährlichen Zuschuss zu den Theatern in Berlin, welcher bisher 150,000 Thlr. betrug, um 15,000 Thlr. herabgesetzt.

Am 15. Dezember soll in London (Exeterhall) eine grosse Musikaufführung zum Besten der in Leipzig zu gründenden Mendelssohn-Stiftung stattfinden. Aufgeführt wird des Meisters Oratorium Elias, unter Mitwirkung von *Jenny Lind*. Der Ertrag des Konzertes wird zu einem Stipendium für Engländer verwendet, die sich am Leipziger Konservatorium zur Kandidatur für die Mendelssohnstiftung vorbereiten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **B. Schott's Söhnen** in Mainz ist erschienen:

Beyer, F., Album 1849, 6 Morceaux élégants sur des Airs favoris allemands. Op. 99. Pr. 4 Fl. 48 Kr.

Dorn, H., Fest-Ouverture zur 3. Saculerfeier des Kölner Dombaufestes 1848. Charakterisches Tongemälde für Orchester (Chor ad libitum) mit Benutzung *Reichardt's*: Was ist des Deutschen Vaterland. Op. 60. Pr. 6 Fl.

Bei **Wilhelm Paul** in Dresden erschien so eben:

Jos. Haydn's sämmtliche Quartette für 2 Viol., Viola und Violoncello in Stimmen. Neue elegante und billige Ausgabe. **Heft 7.** Subskriptionspreis 1 Thlr. (Alle Musikalienhandlungen nehmen noch Subskription darauf an und geben ausführliche Anzeigen aus.)

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Dezember. **Nr. 50.** 1848.

Inhalt: Weiteres zu dem *Kraussold*'schen Werke. — Julius Becker. — *Nachrichten*. Aus Hamburg. Aus Stuttgart. Aus Leipzig. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton*.

Weiteres zu dem Kraussold'schen Werke:

„Vom alten protestantischen Choral, seinem rhythmischen Bau und seiner Wiederherstellung."

Von *Fr. Bollens*.

Vorstehend bezeichnetes Werkchen habe ich, wie jede Erscheinung im Gebiete des Kirchengesanges, mit Aufmerksamkeit durchgesehen und muss hiernach dem generellen Urtheile des Herrn Seminarlehrers *Louis Kindscher* in Nr. 20 dieser Zeitschrift durchweg beistimmen. Bei dieser Durchsicht habe ich mir einige Bemerkungen notirt, welche die Richtigkeit jenes Urtheils darthun werden. Es sind folgende:

1.

Zu Seite 4.

Die katholische Kirche begreift unter dem Ausdrucke *Choral* nicht *alle* lateinischen Ritualgesänge, sondern nur einen Theil (wenn auch den grösseren) derselben, und dann die den einzelnen katholischen Völkern eigenthümlichen Gesänge. Die katholische Kirche unterscheidet im Kirchengesange einen *modus legendi* und einen *modus choraliter*. Zu ersterem gehört der Lektions-, Epistel-, Kollekten-, Evangelien- und Orationston; zu letzterem gehören die Hymnen, Antiphonen, Responsorien, Psalmen u. s. w. Die Aeusserung des Herrn *Kraussold*, dass in der kath. Kirche nur hin und wieder deutsche Gesänge vorkommen und dass diese ein der kath. Kirche fremdes Element seien, ist merkwürdig und bekundet, dass er nicht die entfernteste Kenntniss vom kath. Kirchengesange hat.

Die Citate aus dem *Viltsecker*'schen Werke sind unnütz, einestheils, weil *Viltsecker* keine Autorität ist, anderentheils, weil die gegebenen Definitionen falsch sind.

Der Begriff vom römischen oder Gregorianischen Gesange kann und muss im engeren und weiteren Sinne genommen werden; im *engeren* versteht man unter ihm die vom Papst *Gregor* dem Grossen gesammelten, geordneten, zum Theil selbst komponirten und der Kirche als Norm für alle Gegenden und Zeiten übergebenen Gesänge; im *weiteren* Sinne begreift er ausser diesen Gesängen noch alle die zahlreichen Gesänge in lateinischer Sprache, welche in späterer Zeit entstanden, in der Kirche zu allgemeiner Geltung gelangt und von ihr zum gottesdienstlichen Gebrauche sanktionirt sind.

2.

Zu Seite 5.

Unter Choral versteht die katholische Kirche alle Kirchengesänge mit wirklichen melodischen Bewegungen (*modus choraliter*) im Gegensatze zu dem *modus legendi*; insbesondere aber alle Kirchengesänge in gebundener Sprache, ohne Rücksicht darauf, ob sie lateinisch, deutsch, französisch, griechisch etc. sind. (Vgl. die Bemerk. 1.)

Wenn daher *Viltsecker* sagt: „unter lutherischem, protestantischem Choral verstehe man den *deutschen* Kirchengesang, den *Luther* in den Kirchen *eingeführt* habe", so muss man sich wirklich wundern, wie ein des Kirchengesanges so unkundiger Mann ein Lehrbuch des römischen Kirchengesanges schreiben kann! — Ein elender Gewährsmann für Herrn *Kraussold*, der bei dieser Gelegenheit den Bibelspruch beherzigen möge: Wenn ein Blinder den anderen führt, so fallen Beide in die Grube.

Dass der deutsche Kirchengesang schon Jahrhunderte *vor Luther* in der Kirche üblich war und nicht erst von diesem in die Kirche eingeführt worden, ist längst erwiesen. Herr *Kr.* führt selbst (S. 14) fünf deutsche Gesänge an, die *Luther* aus der alten Kirche beibehalten hat; weiter unten sollen aber noch mehrere genannt werden.

3.

Richtig ist, dass der Choral kirchlicher Gemeindegesang, *Volkskirchengesang* ist, und hätte Herr *Kr.* diese Ansicht konsequent festgehalten und seine Forschungen in der alten Musik noch etwas weiter und gründlicher getrieben, ehe er mit denselben in die Oeffentlichkeit trat, so würde er nicht zu solchen irrigen Ansichten, wie den hier niedergeschriebenen, gekommen sein.

4.

Der Antiphonien- und Responsoriengesang ist ebensowohl ursprünglich Gemeindegesang gewesen, als der Choralgesang, und unterscheidet sich von demselben nur durch die metrische Einrichtung, keineswegs aber durch die eingebildete rhythmische Bewegung.

5.

Zu Seite 6.

Die Aeusserungen des Herrn *Kr.* über die Bedeutung und den Ursprung des Ausdrucks *Choral* zeigen deutlich, dass er mit seinen geschichtlichen Studien nicht (wie er glaubt und S. 3 versichert) weit gekommen ist. Es konnte ihm sonst nicht entgangen sein, dass jene Bezeichnung bis in die Zeiten *Gregor's* hinaufgeht, wie schon der oben angeführte Ausdruck *modus choraliter* zeigt.

6.

Zu Seite 11.

Dass das Wesen des Gregorianischen Kirchengesanges, wie Herr *Kr.* meint, nur singende Recitation sei, bekundet ebenfalls seine Unkunde im alten Kirchengesange. Er hat hier vielleicht nur die eine Gattung des römischen Gesanges, den *modus legendi*, vor Augen.

7.

Zu Seite 13.

Herr *Kr.* gibt sich vergebliche Mühe, den *Ursprung* des deutschen Chorals anderswo, als in den alten Hymnen zu finden, welche einen Theil des römischen Gesanges ausmachten (dass viele Choräle ehemals Volkslieder waren, welche, wie Herr *Kr.* sagt, sehr an den römischen Gesang anstreifen, stösst diese Behauptung nicht um). Da er späterhin zugeben muss, dass diese Hymnen und die nach ihnen gebildeten anderen alten deutschen Gesänge — als *musica plana* — keinen Rhythmus kennen, so zählt er sie (S. 15) zu den unbedeutendsten und schwächsten, obwohl *Luther* und seine Nachfolger sie sehr hochschätzten und auch in neuester Zeit unter Anderen der Professor *A. B. Marx* im 1. Bande seiner Kompositionslehre dieselben zu den *schönsten* zählt.

8.

Zu Seite 14.

Herr *Kr.* sagt, dass *Luther* nur 4 Choräle und den Ambrosianischen Lobgesang (*Te Deum laudamus*, Herr Gott, dich loben wir) aus der alten Kirche beibehalten habe. Der gelehrte Herr möge nicht aufbrausen, wenn ihm gesagt wird, dass *Luther* und seine Nachfolger *einen grossen Theil* der Kirchengesänge der kath. Kirche, sowohl der lateinischen als der deutschen Gesänge, beibehalten und nur diejenigen weggelassen haben, welche ihren Glaubenssätzen entgegen waren: und selbst von diesen wurden viele ihrer Schönheit wegen beibehalten und nur deren Text verändert. Sollte Herr *Kr.* dies bezweifeln, so sehe er die Psalmodie (*Psalmodia, hoc est Cantica sacra* etc. 1578) von *Lucas Lossius* an. Es ist dies *ein ziemlich starker Quartband*, der nur einen einzigen neueren Gesang, den Choral: Erhold uns, Herr, by dynem Wordt etc., sonst aber lauter Gesänge der alten Kirche, meistens lateinische, enthält. Es ist dies eines der wichtigsten Werke aus jener Zeit und liefert gegen Herrn *Kr.* unter Anderem auch *den* Beweis, *dass der Kirchengesang zu Luther's Zeit weder durchaus umgewandelt, noch streng rhythmisch gesungen worden ist.* Herr *Kr.* sagt selbst, dass in den Gesängen der alten Kirche kein (strenger) Rhythmus geherrscht habe. Diese alten Gesänge — die *musica plana* — sind nun aber, wie die Psalmodie des *Lucas Lossius* schlagend beweist, zum grossen Theile (nicht zum unbedeutenden Theile, wie Herr *Kr.* meint) in die protestantische Kirche übergegangen. —

Doch, Herr *Kr.* weiss sich zu helfen; er sagt (S. 13), diese Gesänge seien von *Luther* und seinen Nachfolgern (zu welchen übrigens vorzugsweise *Lucas Lossius* gehört) in streng mensurirte Gesänge umgeschaffen worden. Es fehlt hierbei nur eine Kleinigkeit, nämlich — der Beweis. Der Gegenbeweis soll nachher geliefert werden.

9.

Zu Seite 16.

Die Choräle: *Media vita* (Mitten wir im Leben sind); Komm h. Geist, Herre Gott; Nun bitten wir den h. Geist; Gelobet seist du Jesus Christ und viele andere alte deutsche Gesänge sind aus der katholischen Kirche herübergenommen worden, und werden in dieser Kirche noch fortwährend *ebenso*, nämlich ohne (strengen) Rhythmus, gesungen, wie in der protestantischen Kirche, welches sich Herr *Kr.* vorläufig bemerken möge.

10.

Zu Seite 17.

Herr *Kr.* führt hier mehrere Choräle an, die von der Zeit *Luther's* bis zu Anfang des 19. Jahrhunderts komponirt sein sollen, und diese rechnet er zu den „schönsten und grandiosesten" Chorälen. Von den angeführten Chorälen gehören aber folgende: Vom Himmel hoch da komm ich her; Vater unser; O Lamm Gottes; Allein Gott in der Höh'; Herr Jesu Christ; O Traurigkeit, der Zeit vor der Reformation an, wie dies alte katholische Gesangbücher, Ritualien, Psalterien etc. beweisen, und sind ebenfalls, wie die oben genannten und noch viele andere, aus der alten Kirche beibehalten worden und in dieser noch üblich.

11.

Zu Seite 19.

Der protestantische Kirchengesang war zur Zeit *Luther's* und seiner nächsten Nachfolger dem alten katholischen wesentlich — in rhythmischer und melodischer Hinsicht — gleich; der unwesentliche Unterschied bestand nur in den protestantischer Seits neu komponirten Gesängen, die übrigens in rhythmischer Hinsicht den alten gleich waren, wie dies vorzüglich die Psalmodie von *Lucas Lossius* beweist, worin sogar noch (1578!) zwei Ordnungen von (meistens deutschen) Messgesängen vorkommen. Herr *Kr.* behauptet aber, diesem unumstösslichen Beweise zum Trotze, *Luther* habe einen förmlich neuen Kirchengesang geschaffen; dieser sei der wahre protestantische Kirchengesang!

Herr *Kr.* sagt hier, wie auch S. 10, dass die katholische Kirche sich lediglich in ihrem Klerus darstelle. Es wird ihm gerathen, sich, ehe er wieder eine ähnliche Unwissenheit zur Schau trägt, von irgend einem kath. Dorfschulmeister belehren zu lassen; dieser

wird ihm sagen, dass die kath. Kirche — nach der Definition des alten römischen und jedes neueren Katechismus — aus der *Gesammtheit aller* rechtgläubigen Christen besteht. Der verschiedene Charakter der beiden Kirchen entscheidet nichts für ihn.

Dann sagt der *in puncto* des alten Kirchengesanges so hochgelahrte Herr *Kr.*, dass im liturgischen Gesange (der protestantischen Kirche) der alte römische (Gregorianische) Kirchengesang in seiner Eigenthümlichkeit erhalten sei. Diese liturgischen Gesänge sind aber dem Gregorianischen Gesange ganz fremd und Erzeugnisse einer spateren Zeit, der letzten Jahrhunderte!

12.

Zu Seite 20.

Herr *Kr.* sagt: die einheitliche Durchdringung der Harmonie und Melodie charakterisire die neue Periode, die Reformation. Hiergegen die einfache Bemerkung, dass alle Gesang- und Melodieenbücher aus jener Zeit nur den einfachen Choral, die Melodie, enthalten. Die wenigen mehrstimmigen Chorale aus jener Zeit waren nicht für die *Gemeinde*, sondern für den *Chor* bestimmt, wie die meistens beigefügten Bezeichnungen: *duo*, *tres pueri*, *chorus* etc. beweisen; diese gehören also nicht zum *Volkskirchengesange*, dieser ist wesentlich einstimmig. Was Herr *Kr.* ferner über die alte Musik und ihre Ausbildung im Mittelalter sagt, verdient keine weitere Beachtung. Ueberall aber offenbart er eine ziemliche Gewandtheit in Aufstellung falscher Prämissen, aus welchen er dann sein Phantom, den streng rhythmischen Choral, deduciren will. Doch sein Bemühen ist vergeblich.

13.

Zu Seite 19.

Herr *Kr.* sagt, dass die Musik vom 12. bis 16. Jahrhundert in den kanonischen und kontrapunktischen Kompositionen bis in's äusserste Extrem gerathen sei. Diese Kompositionen gehören aber in den Bereich der Figuralmusik, der *musica mensurata*, die er nach ihrer (angeblich) streng rhythmischen, melodischen und harmonischen Einrichtung der Gegenwart aufdringen will! —

Nun wird ferner gesagt, dass mit dem 16. Jahrhundert eine *förmliche Reform* der Musik begonnen habe; diese Reform wird wahrscheinlich darin bestehen, dass *Luther* und seine Nachfolger (wie S. 13 gesagt ist) die vorhandenen Kirchengesänge in streng mensurirte umgeschaffen haben sollen; und ferner: dass die künstlerische (sic) Musik dem neu erwachten religiösen Leben in keiner Weise entsprochen habe. Hiergegen folgende kurze Bemerkungen:

1) Die Geschichte kennt keine förmliche Reform der Musik zur Zeit *Luther's*; er und mehr noch seine Nachfolger haben nur vorzüglich den *deutschen Choralgesang* begünstigt und gefördert. Dies war eine nothwendige Folge des protestantischen Kultus; demungeachtet behielt die protestantische Kirche einen grossen Theil der alten lateinischen Gesänge bei, und sind diese erst in späterer Zeit nach und nach ausgeschieden worden.

2) Jeder, der nur einigermaassen Musik versteht, muss zugeben, dass die Figuralmusik, die *musica mensurata*, welche nach Herrn *Kr.* die *Grundlage* des protestantischen Chorals sein soll, künstlerischer ist, als der einfache, ruhig und gleichmässig dahinschreitende Kirchengesang, die *musica plana*. Wenn nun Herr *Kr.* sagt, dass die künstlerische Musik dem neu erwachten religiösen Leben (zur Zeit der Reformation) in keiner Weise entsprochen, dass sie sich dem Leben völlig entfremdet und namentlich von dem der Musik zum Grunde liegenden Texte ganz entfernt habe — *ganz im Gegensatze zur früheren musica plana, welche sich eng an's Wort angeschlossen und gleichsam der erhöhte recitirende Ton des Wortes gewesen sei* —: so spricht er hierdurch die reine Wahrheit, aber auch zugleich über sich und seinen rhythmischen Choral das Urtheil! —

Ungeachtet dieser Selbstverurtheilung wollen wir doch den Verfasser bis zum Schlusse seines Werkchens begleiten.

14.

Zu Seite 24.

In Bezug auf die kontrapunktischen Arbeiten des Mittelalters sei nur gegen Herrn *Kr.* bemerkt, dass diese nie zum Kirchengesange gehört, nie die kirchliche Sanktion erhalten haben.

15.

Zu Seite 32.

Herr *Kr.* sagt: „der protestantische Choral ist wesentlich rhythmisch, und nicht blos einzelne Chorale sind es, sondern alle und jede"; und ferner: der Choral in seiner *ursprünglichen* Gestalt, der Choral, wie er von *Anfang* war und sein soll, sei streng rhythmisch, mannigfaltig rhythmisirt gewesen. Dann theilt er die Chorale in drei Klassen, und zwar 1) Choräle mit durchgreifend und gleichmässig 4theiliger Mensur (dieser Klasse ist das günstigste Schicksal bestimmt: die betreffenden Chorale erleiden keine weitere Veränderung, als dass sie streng taktmässig gesungen werden müssen; in solcher Gestalt sind sie dann qualificirt, bei unseren jetzigen Bürgerwehrparaden gesungen zu werden; die Musikchöre eroparen zudem dem Volke die Mühe des *„beständigen und genauen Zählens und Taktirens im Kopfe"* (S. 70). Deutschland wird nun bald nicht allein in militärischer, sondern auch in musikalischer Hinsicht auf gleicher Höhe mit den alten *Griechen* stehen, die so musikalisch waren, dass ihnen schon „der Ton als solcher für sich und in sich selbst Musik war", wie Herr *Kr.* S. 20 versichert); 2) Choräle mit durchgreifend und gleichmässig 3theiliger Mensur (die hierhin gehörenden Chorale müssen durchgehends wieder in den Tripeltakt gesetzt werden; sie ersetzen dann, wenn die *Behörden* nur nicht das richtige *Tempo* verfehlen, die *Strauss*'schen Walzer); 3) Choräle mit gemischter Mensur und (gemischtem) Rhythmus (diese Chorale trifft ein *unbeschreibliches* Schicksal). Herr *Kr.* ist nun zwar verbunden, seine Behauptungen zu beweisen; da er dies jedoch nicht vermag, so soll hier ein kurzer Gegenbeweis geführt werden.

Herr *Kr.* behauptet zunächst, alle Chorale seien

Spiegel, aus dem er entsteigt; je grösser die Glocke, je tiefer
Wölbt sich der Laut, und bindet und regt die süssen Akkorde.

D. C. Schreiber.

Nachrichten.

Auszug aus einem Schreiben aus Paris vom 21sten May. Die beyden feststehenden Konzerte, das de la rue Cléry und das der Zöglinge des Konservatoriums, sind nun für diesen Winter, nachdem sie vier und zwanzig Aufführungen gegeben haben, beschlossen. Es ist nicht nöthig, ihr Lob zu wiederholen. Das erste dieser Institute hat Aufführungen gegeben, die auch die höchsten Wünsche befriedigten, und das zweyte hat, wenn man nur die hier schuldige Rücksicht auf die jungen Leutchen nimmt, dasselbe gethan. Gleichwohl hat sich auch hier gezeigt, dass, so unentbehrlich den Parisern ihre Opern und Lieder, und Romanzen und Vaudevillen aller Art seyn mögen, dennoch verhältnismässig wenig Liebe zur Musik um ihrer selbst willen unter ihnen sey. Beyde Konzertunternehmungen haben kaum die nothwendigen Kosten von der Einnahme bestreiten können; und die Zöglinge des Konservat. hätten dies nicht einmal gekonnt, wenn sie nicht vor einigen Tagen ein ausserordentliches Konzert gegeben hätten, das, als etwas — ausserordentliches, vielen Zulauf hatte. Die jungen Virtuosen hatten alle Kräfte aufgeboten, ihr zahlreiches Auditorium ganz zu befriedigen, und es gelang ihnen allerdings etc. Die italienische Opéra buffa, die den Gebildetern in frühern Zeiten so manches Vergnügen gewährte, war nach und nach, durch Abgehen mehrerer der besten Subjekte, durch Schwachen der Direktion, und durch ewiges Wiederholen einiger wenigen Opern, herabgekommen und der Auflösung nahe. Jetzt ist eine neue Direktion errichtet, neue und zum Theil sehr schätzbare Mitglieder aus Italien sind angenommen, und man hat auch gute neue Opern sich zu verschaffen gewusst. Man eröffnete diese erneuete Bühne mit Paers Oper: Il principe di Tarento, die, wie in Deutschland längst bekannt ist, keineswegs unter seinen besten stehet, und gleichwohl fand sie vielen Beyfall. Man lobt an ihr besonders die „facture très-agréable," die „grace et mollesse," und die Verbindung des Melodiösen der italienischen Schule mit der deutschen Sicherheit in der Harmonie. Das Orchester wird sich, unter Anführung des, auch in Deutschl. als Komponisten beliebten Brüni gewiss bald zu einem schönen Ensemble emporgearbeitet haben. — Die drey ersten Lehrer des Violinspiels am Konservat. haben so eben ein kurzes, aber vollständiges Lehrbuch herausgegeben, womit ich mich zwar noch nicht habe bekannt machen können, von dem sich aber erwarten lässt, dass es sehr vorzüglich sey. Es ist erschienen unter dem Titel: Méthode de Violon, par les citoyens Baillot, Rode et Kreutzer, membres au conservatoire de musique, rédigée par le C. Baillot, adoptée par le conservatoire pour servir à l'étude dans cet établissement, á Paris, au Magasin de Musique Faubourg-poissonière. Preis 24 Livres.

Dresden, d. 28sten May. Die Anwesenheit des Churfürsten von Salzburg verschafft auch den Freunden der Oper manchen angenehmen Abend. Den 23sten gab man I Fuorusciti von Paer, diese wirklich schöne Musik zu einem interessanten Gedicht, von welcher schon bey ihrem ersten Erscheinen in Ihren Blättern ausführlicher gesprochen worden ist. Mad. Paer und Hr. Penelli glänzten sehr darin. Den 24sten und 25sten waren Wiederholungen früher gegebener und Ihnen genannter Opern; den 26sten zum erstenmale: Sagrino ossia l'Allievo dell' amore, von Paer. Auch

rhythmisch, streng rhythmisch, und verlangt deshalb (S. 68), dass von Seiten *der Behörden ein allgemeines Tempo vorgeschrieben werde*, und macht es deshalb (S. 69) den Organisten „zur ersten und unerlässlichsten Pflicht, sich *strictissime* an die Mensur der Noten zu halten.“ Nun ist es notorisch, dass die protestantische Kirche einen nicht unbedeutenden Theil ihrer Choräle aus der alten Kirche beibehalten hat, welche aber keinen streng rhythmisirten Gesang kannte und duldete; die kath. Kirche hat diese Gesänge noch und singt sie in ihrer Stabilität, wie vor Jahrhunderten, ohne wirklichen Rhythmus, *ebenso*, wie die protestantische Kirche, z. B. die Choräle: Allein Gott in der Höh' sei Ehr; Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut; Christus ist erstanden; O Lamm Gottes, und viele andere. Dies beweist vorzüglich *die lebendige Tradition*.

Die Behauptung, dass *Luther* und seine Nachfolger diese alten Gesänge in streng mensurirte Gesänge umgeschaffen habe, ist *unwahr*, denn die katholischen und protestantischen Gesang- und Melodieenbücher aus dem 16. und 17. Jahrhundert stimmen überall und namentlich auch bei den gemeinschaftlich gebliebenen Gesängen sowohl rücksichtlich der Melodie, als der vermeintlich rhythmischen Bezeichnung durchaus mit einander überein. Es findet sich theils die römische, theils die Mainzer Notirungsweise angewandt; die rhythmische Bezeichnung der römischen Notirungsweise ist dreifach: *longa* (■), *brevis* (■) und *semibrevis* (◆); diese Notirungsweise ist von *Luther* und seinen Nachfolgern vorzugsweise bei den mehrstimmigen Chorälen angewandt worden; die Mainzer Notirungsweise kennt nur die *brevis* und *semibrevis*; erstere vertritt die *longa* und letztere die *brevis* und *semibrevis* der römischen Notirungsweise. Die *longa* kommt *durchweg auf alle schweren* und die *brevis* mit der *semibrevis auf alle leichten* Silben. Diese vermeintliche rhythmische Bezeichnung ist also weiter nichts, als *Accentbezeichnung, keineswegs aber gleichbedeutend mit der modernen rhythmischen Bezeichnung*. Dass dem so ist, beweist die katholische Kirche, die noch bis auf den heutigen Tag ihre zahlreichen liturgischen Gesänge nach dieser Notirungsweise singt. Es ist unnöthig, dies mit Beispielen zu belegen; sie konnten zu Hunderten angeführt werden. Ich habe leider Gelegenheit gehabt, eine bedeutende Menge alter Gesangbücher etc. aus allen Gegenden Deutschlands und namentlich aus dem 15., 16., 17. und 18. Jahrhunderte kennen zu lernen, indem ich in den Jahren 1840 bis 1842 für den geheimen Regierungsrath *August v. Haxthausen*, dessen grosse „Sammlung von geistlichen und weltlichen Volksliedern aller Nationen“ in musikalischer Beziehung bearbeitet habe. Herr *Kr.* kann also versichert sein, dass ich in diesem Fache hinlänglich bewandert bin.)

Ein anderer nicht unbedeutender Theil der alten Choräle stammt aus früheren Volksliedern, welches Herr *Kr.* S. 16 ebenfalls einräumt. Dass diese aber ebenso wenig, wie die übrigen Chorale, jemals streng rhythmisch gesungen sind, braucht nicht bewiesen zu werden, indem Herr *Kr.* S. 37 selbst sagt, *dass jeder Volksgesang sich nie so streng an den Takt halte, dass ein Kapellmeister wie bei einem Orchesterstücke den Takt dazu ununterbrochen schlagen könnte!* —

Herr *Kr.* behauptet ferner, die alten Choräle seien im 17. und 18. Jahrhunderte durch Ausmerzung der früheren *rhythmischen Mannigfaltigkeit* verflacht worden. Nach vorstehenden Bemerkungen braucht hierüber weiter nichts gesagt zu werden, als dass durch Einführung des strengen Rhythmus und der rhythmischen Mannigfaltigkeit die Chorale aufhören werden, *kirchlicher Gemeindegesang* zu sein. Dies beweisen aber die von Herrn *Kr.* mitgetheilten Chorale. Wie jammervoll ist hier der schöne Choral: Herzlich thut mich verlangen, oder: O Haupt voll Blut und Wunden, verzerrt, verrenkt und geradebrecht worden! —

Vorstehendes wird hinreichen, Herrn *Kr.* aus einem Felde zu weisen, das nicht sein ist. Alle seine Irrthümer und Widersprüche zu widerlegen, würde eine ziemlich weitläufige Arbeit sein. Die Realisirung der *Kiesewetter*'schen Projekte würde den Kirchengesang zu einer Komödie herabwürdigen, zu einem Skandal machen.

Während ich vorstehende Bemerkungen niederschrieb, kam mir die Antikritik des Herrn *Kr.* gegen den Herrn Seminarlehrer *Louis Kindscher* zu Händen. Herr *Louis Kindscher* hat sich bisher stets und in allen seinen Recensionen ruhig, besonnen und unpersönlich gezeigt und die heiligen Interessen der Kirche würdig gewahrt. Insbesondere ist sein Urtheil über das *Kr.* Werk durchaus richtig.

Julius Becher.

Becher war, als er starb, in der Mitte zwischen vierzig und fünfzig. Er war in Manchester geboren, stammte aber aus einer angesehenen rheinischen Familie. Ein Oheim *Becher's* war General in dänischen Diensten, ein Bruder *Konrad* in Arkansas, ein anderer Bruder gerieth in dem Kriege gegen Dänemark in Gefangenschaft. Sein Vater war der Begründer der rheinisch-westindischen Handelskompagnie, ein vertrauter Freund des Nationalökonomen *Friedr. List*. Man sieht, wenn ein wirklicher Beruf zum Staatsmann oder nur zum Publicisten in ihm gelegen hätte, so hatte es dem Sohne des Begründers einer Handelskompagnie wohl nicht fehlen können, dass seinem Blicke schon frühzeitig die weiteste Aussicht auf die grossartigsten Weltverhältnisse sich eröffnet hätten; dies war indessen nicht der Fall. Er scheint in Heidelberg, Göttingen und Berlin studirt zu haben. Am letzteren Orte soll er sich, nach einem Artikel, den wir so eben in der „Geissel“ über ihn lesen, in demagogische Umtriebe eingelassen haben, was jedoch, obgleich es einen strengen Arrest in der Hausvogtei zur Folge hatte bei welchem *Becher* durch Hunger und Kälte zu Aussagen gezwungen war, auch von dem Verfasser des Artikels in der „Geissel“ als etwas ganz vereinzelt in seinem Leben Dastehendes betrachtet wird. Es kann in der That durch einen Hang zum Abenteuern hinlänglich erklärt werden. Wie sehen *Becher* später als Advokat

in Elberfeld, wo er mit einer angesehenen Familie verschwägert ist und seine nicht unbedeutende Praxis, wiederum nur der Kunst willen, etwas vernachlässigt. Dann scheint er in Köln eine Zeitlang eine von seinem Vater begründete Handelszeitung fortgesetzt zu haben. Darauf finden wir ihn in Düsseldorf, wo er mit *Mendelssohn*, *Immermann* und *Lechtritz* zusammenkommt und mit dem wilden *Grabbe* täglich in seinen unheimlichen Kneipen umherzuirren nicht verschmäht. Auch *Becher's* Geschick verdüstert sich in Düsseldorf. Gegen das Jahr 1838 haben wir ihn im Haag zu suchen als Professor der musikalischen Theorie. Da hier die Kunst der Diplomatie etwas näher steht als billig, so erwachsen ihm aus einer Kunstkritik neue Unannehmlichkeiten.

Im Jahre 1840 ging er nach London, hier war er Professor an der musikalischen Akademie, kam aber plötzlich von da als Doktor der Rechte zur Schlichtung eines Prozesses gegen einen hier lebenden englischen Peer nach Wien, jedoch nicht ohne unterwegs von *Mendelssohn* mit Empfehlungsbriefen an einen einflussreichen Tonkünstler ausgestattet zu sein, der ihn alsbald in die bedeutendsten Kreise der hiesigen Kunst und Literatur einführte.

Der Prozess liess *Becher* hinlänglich Zeit, in Wien der Kunst zu leben, er zog sich sehr in die Länge, und als er endlich verloren war, hatten zugleich aus der Führung desselben sich Verhältnisse ergeben, welche seine Rückkehr nach England erschwerten. Von den vielen bekannten und berühmten Namen, mit denen er bald auf Du und Du stand, nennen wir absichtlich nur *Nicolaus Lenau*, den Sänger der Freiheit, der keine irdische Unterdrückung mehr fühlt und daher auch in keiner Weise mehr kompromittirt werden kann. Im Herbst 1841 erregte *Becher* durch seine Kritiken in einer neubegründeten musikalischen Zeitschrift die Aufmerksamkeit des ganzen damaligen Wien. Der damalige Zustand der Musik wird uns als ein sehr trauriger geschildert, und einer unserer Freunde gibt dieser Musik den Namen „Rücksichtsmusik", wie denn nicht zu leugnen ist, dass da, wo das Hofleben sich in alle Verhältnisse der Künstler hineinverzweigt, an eine volle, reine Wirkung selbst der Kunst, auch wenn man dabei nicht einmal zugleich die Poesie im Auge hat, nicht zu denken ist. *Becher* nun — so sagt man uns — war der Sauerteig, dessen scharfe Kritik in dem Sumpfzustande damaligen Musiktreibens Aufwallungen hervorbrachte, die nachher von guten Folgen waren. Sein Kämpfen gegen italienisches Modegeklingel hat viel Einfluss gehabt. *Becher* büsste jedoch diesen Einfluss durch Inkonsequenzen und Widersprüche, in die er sich verwickelte, nach und nach ein. Ein kühner Verfechter der echtklassischen Schule, *Bach's*, *Händel's* und des Zeitgenossen *Mendelssohn*, war er zugleich Enthusiast für *Berlioz*. Der musikalische Abenteurer *L.....* wird von ihm wegen seiner schamlosen Plagiate aus den im Manuskript zusammengeborgten Symphonieen junger Tonkünstler rastlos verfolgt, ein französischer Plagiator aber, der seiner Schuld bereits überwiesen war, in Schutz genommen. Immer aber wurde *Becher* wegen persönlicher Liebenswürdigkeit von der Gesellschaft Alles verziehen. Einige Male trat er öffentlich mit Quartettkompositionen auf. Sie sollen im Ganzen einen seltsam komischen Eindruck gemacht haben und werden uns als wunderbar sinnreiche Kombinationen bezeichnet, wie sie nur ein begabter Mensch ohne musikalisches Talent erfinden kann. Er hatte sich bei diesen Kompositionen ausdrücklich vorgenommen, auf dem Punkte als Tonkünstler fortzufahren, wo *Beethoven* stehen geblieben sei. Später gab er „Monologe am Klavier" heraus, die schon mit diesem Titel das Gepräge des Dilettantismus an der Stirne tragen. In einer Kritik derselben vindicirte ihm der Kantor an der Thomasschule in Leipzig eine „juristische Musik". Wer sein Schriftchen über *Jenny Lind*, dass in diese Zeit fällt, gelesen hat, wird sich bei dem harmlosen Enthusiasmus desselben von dem gewaltsamen Ende seines Verfassers schwerlich etwas träumen lassen. *Becher* wurde bekanntlich als Hauptredakteur des „Radikalen", dessen erste Nummer am 16. Juni erschien, erschossen.

(Aus der A. Allg. Zeitung.)

Nachrichten.

Hamburg. (Novemberbericht.) Unsere musikalischen Verhältnisse haben sich behufs der bevorstehenden Wintersaison im Allgemeinen bereits in so weit wieder geordnet, dass sich in Bezug auf die regelmässigen musikalischen Vorführungen übersehen lässt, was wir im Laufe des Halbjahres ungefähr hoffen und erwarten können. Um mit den Dilettanten zu beginnen, so sind sämmtliche grössere Gesangvereine, die ihre Existenz und Leistungen von Zeit zu Zeit auch in öffentlichen Aufführungen kundgeben, schon wieder in voller Aktivität. — Die jeden Winter stattfindenden Triosoireen des Pianisten Herrn *Otto Goldschmidt* werden auch diesmal fortgesetzt, da sie, freilich nur bei einem nicht übermässig zahlreichen, dafür aber Interesse an der Sache nehmenden Theile des musikalischen Publikums Anklang finden. Der Novembermonat brachte bereits zwei dieser Soireen, die manches Gute boten, eine dritte wird zu Anfang Dezembers vorkommen. Auch die im vorigen Frühjahre durch den Eintritt der Kriegsvereinisse unterbrochenen Militärconcerte haben wieder ihren Anfang genommen. Die von Herrn *B. Otten* angekündigten Abonnementconcerte sind von demselben für den laufenden Monat vorläufig ausgesetzt und sollen erst im nächsten ihren Anfang nehmen. Von den philharmonischen Concerten vernimmt man dagegen noch gar nichts. Schon längst lagen sie mit dem für sie immermehr abnehmenden Interesse des Publikums im Kampfe und qualten sich um ihre Existenz, und es steht dahin, ob sie diese für den laufenden Winter auch nur nothdürftig noch werden erhalten können. Möglich indess, dass statt der sonst in der Regel stattgehabten vier Concerte eines oder ein paar zusammengebracht werden.

Virtuosenconcerte anlangend, so gab zu Anfang dieses Monats ein Herr *Brattisch*, Pianist und Musiklehrer aus dem benachbarten Altona, ein solches, in

welchem er sich als ein zwar nicht ungeübter, keineswegs aber das Gewöhnliche auch nur im Geringsten überschreitender Fortepianospieler zeigte. Mancher Dilettant dürfte dasselbe, vielleicht noch Besseres leisten. Der Mann hatte sich auch als musikalischer Improvisator angekündigt und versprochen, über beliebige, ihm zu bestimmende Themata frei zu phantasiren, falls er dazu sich inspirirt fühlen sollte. Aber die Inspiration blieb aus, mithin auch die Improvisation.

Der hiesige, in den Anfang des November, diesmal auf den 7 fallende Buss- und Bettag, an welchem, gleichwie am Charfreitage, weder theatralische Vorstellungen noch sonstige öffentliche Belustigungen stattfinden dürfen, wird vom Theater gewöhnlich zur Aufführung irgend eines grösseren ernsten Musikwerkes benutzt. Diesmal wurde *Romberg's* Komposition zu *Schiller's* Lied von der Glocke, sowie *Felicien David's* Ode-Symphonie „die Wüste", beide in Begleitung von lebenden Bildern, producirt.

Die *Romberg*'sche Komposition ist von je her in Hamburg beliebt gewesen und hat, unerachtet seit ihrem Erscheinen bereits vierzig Jahre verflossen sind, in denen sie unzählbare Male vorgeführt wurde, sich demungeachtet einer fortwährenden Theilnahme zu erfreuen gehabt, ein Umstand, der sowohl in der Anmuth der Melodieen, in der bei aller technischen Künstlichkeit dennoch stattfindenden äusseren Einfachheit und Fasslichkeit, sowie in der daraus hervorgehenden bequemen Ausführbarkeit, namentlich auch für Dilettanten, seinen leicht begreiflichen Grund findet.

Den „Meister" trug Herr *Dalle Aste* mit aller ihm innewohnenden Würde und Kraft vor, während Fräulein *Babnigg*, unsere Koloratursängerin *par excellence*, sich in den ihr zu Theil gewordenen Parthieen genirt fühlen mochte und daher nicht im Stande war, ihrem Vortrage irgend eine hervorstechende künstlerische Farbung zu Theil werden zu lassen. Die Solostellen des Fräulein *Michalesi* und *Nier* wurden mit rauschendem Beifalle aufgenommen, und die Leistungen des Herrn *Raps* (Tenor) und des Herrn *Bost* (Bass) fanden gleichmässige Anerkennung.

David's Wüste ist bereits bei Gelegenheit einer früheren Aufführung zur Genüge besprochen worden. Bei jedem abermaligen Anhören dieses Werkes machen sich die Schwächen desselben mehr und mehr bemerkbar. Effekthascherei, Langen, Wiederholungen und eine Instrumentalbegleitung, deren Larmen nicht geeignet ist, den fehlenden innern Ausdruck zu ersetzen. Dabei soll übrigens den einzelnen Schönheiten dieser Komposition keineswegs ihr Recht abgesprochen werden. Die Ausführung war gelungen, von den Solosachen ist namentlich des Vortrags des Herrn *Wurda* Erwähnung zu thun, der die im zweiten Theile vorkommende Hymne an die Nacht ungemein anmuthig und kunstfertig auszuführen wusste.

(Beschluss folgt.)

Stuttgart. Erfreulich ist es, wie im Gegensatze zu anderen Residenzen Stuttgart, trotz der für Kunst und Wissenschaft so ungünstigen Zeitverhältnisse, auch in dieser Saison das wiedererwachende musikalische Leben mit lebhafter Theilnahme begrüsst hat. Ist auch in unserer Oper durch den Tod der talentvollen *Waldhauser* eine schwer zu füllende Lücke eingetreten, so entschädigen uns in reichem Maasse die vortrefflichen Leistungen der Hofkapelle, unter der ausgezeichneten Leitung *Lindpaintner's*, in den Abonnementconcerten, in den musikalischen Abendunterhaltungen des Bürgermuseums, der Einigkeit, so wie in den Quartettsoireen. Als musikalische Novitäten erwarten wir demnächst Antigone von *Mendelssohn*, Conradin von Schwaben von *Kreutzer* und eine grosse Messe von *Lindpaintner*. Letzterer beschäftigt sich gegenwärtig mit der Komposition eines Concertoratoriums Maria Magdalena. Möge dieser Komponist endlich die allgemeine Anerkennung finden, die sein Fleiss und sein Talent verdienen! — Ein junger Violinvirtuos, *Kurt Krüger*, Sohn des hiesigen Kammermusikus, welcher vor einigen Wochen hier zum ersten Male öffentlich auftrat und durch Präcision und gefühlvollen Vortrag lebhaften Beifall einernotete, verspricht auf das Erfreulichste in die Fusstapfen seines Vaters und seiner bereits hier und auswärts rühmlichst bekannten Brüder zu treten. Schliesslich machen wir noch auf das Kompositionstalent des Herrn *W. Steinhardt*, Gesanglehrers des Kronprinzen und Mitgliedes der hiesigen Kapelle, aufmerksam, der neuerdings mehrere recht anmuthige Lieder herausgegeben hat und, in Begriff, sich auf das schwierige Feld der dramatischen Komposition zu begeben, zu schönen Hoffnungen berechtigt. *J. E. Hartmann.*

Leipzig, 1848. — Neuntes Abonnementconzert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 7. Dezember 1848. — Symphonie von *W. A. Mozart* (Gmoll). — Recitativ und Arie aus Figaro von *Mozart*, gesungen von Fräulein *Johanna Wagner*, königl. Hofopernsängerin zu Dresden. — Variationen von *F. Servais*, vorgetragen von Herrn *H. Wohlers* aus Berlin. — Ouverture von *Ferdinand Hiller* (Dmoll). — Duett aus den Hugenotten von *J. Meyerbeer*, gesungen von Fräulein *Wagner* und Herrn *Salomon*. — Souvenir de Spaa, Fantasie von *F. Servais*, vorgetragen von Herrn *Wohlers*. — Canzone mit Pianofortebegleitung, komponirt von *Negri*, vorgetragen von Fräulein *Wagner*. — Ouverture zu Leonore von *L. van Beethoven* (Nr. 3).

Wenn etwas unserer Zeit fehlt, so ist es die Geduld; und wenn wir irgend eine Veränderung mit älteren Kunstwerken vornehmen dürfen, so ist es die, daran zu entfernen, was unsere Ungeduld erregt. Dies thun unter Anderem die Wiederholungen der ersten Theile in den Symphoniesätzen, und vor Allem der Andante's. Aus diesem Grunde wäre es für ältere Symphonieen, wie z. B. für die heute aufgeführte aus Gmoll von *Mozart*, gewiss nur ein Vortheil, wenn wenigstens die Wiederholung des ersten Theils im Andante weggelassen würde, denn die einzige Ursache, warum die älteren Komponisten solche Theile wiederholen liessen, war, den damaligen Hörern die ihnen neuen Gedanken

mehr einzuprägen, die das jetzige Publikum aber auswendig weiss. — Die Ouverture von *Hiller* ist ein feuriges und gut instrumentirtes Werk, das diesmal mehr Beifall als bei einer früheren Aufführung erhielt. Sie würde jedoch mehr wirken, wenn die kleine Figur, welche das Thema bildet, nicht gar zu oft erschiene und mit kontrastirenderen Nebengedanken durchwebt wäre. Der erste Satz der *Beethoven*'schen Cmoll-Symphonie, der auch ein Thema von wenigen Noten hat, zeigt, wie man ein solches tüchtig durchführen und doch die Monotonie gänzlich vermeiden kann. — Die Krone des heutigen Conzerts war die dritte Ouverture zu Lenore von *Beethoven*, hinsichtlich der vollendeten Ausführung sowohl, die jeden Gedanken des unsterblichen Meisters in seiner reinsten Gestalt dem Gehöre überlieferte, als auch in Bezug auf den tiefen, die Seele wunderbar ergreifenden Ausdruck. Ein deutlicheres, vollendeteres Spiegelbild aller Hauptmomente der Oper und mit einer so bestimmten Totalwirkung zugleich verbunden, ist schwerlich aufzustellen.

Fräulein *Wagner* errang sich mit ihrer schönen, metallreichen Stimme, ihrem kunstgewandten und ausdrucksvollen Vortrage reichen Beifall, Hervorruf, vor dem letzten Auftritt Empfang und musste noch ein Lied zugeben. Die Künstlerin enthielt sich heute aller Verbrämungen, mit denen sie früher sehr freigebig war, was um so mehr anzuerkennen ist, da sie eine grosse Fertigkeit in Koloraturen besitzt und in unserer Zeit wenige Sängerinnen die Kraft haben, das erlernte Blendende den höheren Forderungen der Kunst zu opfern. Die Arie aus Figaro sang sie so schön und falsch, wie schön und falsch sie *Mozart* komponirt hat. Die Worte nämlich sind durchgängig Lüge. Susanne heuchelt sie, um Figaro zu necken. Sie singt von Liebessehnsucht, empfindet aber keine. *Mozart* hatte also eigentlich hier dieselbe Aufgabe, die er in der Entführung aus dem Serail in Pedrillo's Arie, wo dieser mit Worten muthig thut und innerlich zittert, so meisterhaft gelöst hat. Er musste Susanna von Liebessehnsucht reden, aber ihre innere wahre Stimmung, die muthwillige Laune, dem Hörer in Tönen schildern. Wie das zu machen gewesen, braucht der Kritiker nicht zu sagen, genug, dass er's verlangt. — In dem Duett aus den Hugenotten und der Canzone mit Pianofortebegleitung von *Negri* liess sich bei höheren Tönen des Fräul. *Wagner*, obwohl nur selten, eine leise Anstrengung wahrnehmen, ein Geschick, dem jetzt nur selten die Sänger entgehen, da sie nicht allein öfter als früher auftreten, sondern ihre Stimmen auch viel mehr anstrengen müssen, wenn sie sich aus dem immer frecher werdenden Orchesterlärm heraus Gehör verschaffen wollen. Gibt es doch bereits liebegirrende Arien mit allen Posaunen und voller Janitscharenmusik! — Die frische und klangvolle Stimme des Herrn *Salomon* vom hiesigen Theater bewährte sich auch in dem Duett aus den Hugenotten. Die Partie des Marcel trat scharf und deutlich hervor. Dieser junge Mann kann, wenn sein Spiel seinen Stimmmitteln nachkommt, eine schätzenswerthe Erscheinung auf der Bühne werden. —

Herr *Wohlers* aus Berlin zeigte in den beiden Piecen von *Servais*, die er vortrug, tüchtige Fertigkeit, und in einigen Stellen ein sehr zartes Piano. Doch brachte sein Spiel im Ganzen keinen nachhaltigen Totaleindruck hervor. Es fehlte eine bestimmt ausgeprägte Eigenthümlichkeit. —

Kleine Anzeigen.

Fr. Commer, Collectio operum musicorum Batavorum. Saeculi XVI. Tom. VI. Moguntiae, Antverpiae et Bruxellarum. [? Bruxellis?] 77 S. Hochfolio. 6 Fl.

Der Plan dieser Sammlung ist unverändert derselbe geblieben, wie in den früheren bereits in d. Bl. angezeigten Bänden derselben. Auch die Ausführung ist im Ganzen dieselbe. Noch immer vermissen wir die unentbehrlichen historischen Notizen, die leitenden Gesichtspunkte, die ein solches Werk nicht entbehren kann, weil es nicht zum reinen Genusse, sondern mehr zum Studium bestimmt ist. Da wir keine Erklärung des Vf. darüber haben, wie weit das Werk noch fortgeführt wird, so bleibt uns freilich die Aussicht, am Schlusse der ganzen Sammlung den gelehrten oder kritischen Apparat zur Stütze des Urtheils nachträglich zu bekommen. — Zwar sind die Namen: *Christian Hollander*, *Josquin de Près*, *Philipp de Monte* den Freunden älterer Musik nicht unbekannt. Aber gewiss vermissen die Meisten eine, wenn auch flüchtige chronologische Notiz und etwas literarisches Beiwerk. — Für die Korrektheit dieses Heftes ist grössere Sorgfalt angewandt, als für die früheren Sammlungen desselben Verfassers. Abgesehen von dem wunderbaren *genitivus pluralis* auf dem Titel haben wir nicht solche Fehler oder Irrthümer in Been und Kreuzen bemerkt, wie in den älteren, namentlich dem Orgelhefte. —

Gefiele es doch dem Vf., dem so reiche Mittel zu Gebote stehen, die dringenden Bitten, die wir im Namen des Publikums ihm zu stellen uns verpflichtet halten, schliesslich und bald zu erfüllen! Damit würde er den Preis der Sammlung erhöhen und den Absichten der Gesellschaft gewiss entgegenkommen, die sich nennt: *Societas batava ad musicam promovendam*.

Der diesmal mitgetheilten Gesänge sind in Allen 13, darunter 8 von *C. Hollander*, 4 von *Josquin de Près* (nicht: *du Prees*), 1 von *P. de Monte*. Der bedeutendste dieser Drei ist wohl der liebliche *Josquin*. *Chr. Hollander* hat zuweilen den herben Ton der älteren Flaminge ohne die Hoheit und Kraft seines Namensgenossen (Bruders?) *Sebastian Hollander*. (S. *Commer*, Tom. 4. 49. Vgl. diese Zeitung 1846, Nr. 10, S. 173.) Doch sind einige der hier gegebenen Sätze von *Christian* von mildem Anklange, die Anfänge meist von hoher Schönheit. *Josquin* ist der bekannte, dessen wunderbare Süssigkeit auch hier erklingt, vornehmlich in dem ersten Satze. Von *P. de Monte*, bisher wohl weniger bekannt, ist ein Satz voll einfacher ernster Schönheit mitgetheilt.

Sollte die *Triolenfigur* S. 6, Z. 3, Takt 3 im zweiten Alt richtig sein? Uns kommen dieselben Be-

denken wieder, die wir in d. Bl. 1846, Nr. 11, S. 187 aussprechen mussten.

Hannover, 7. Nov. 1848. *E. Krüger.*

Julius Wunderlich, Drei Lieder für Bass mit Begleitung des Pianoforte. 34. Werk. Düsseldorf, bei *Wilhelm Bayrhoffer*. Preis 15 Sgr.

Diese Lieder sind für nur einigermaassen höhere Ansprüche nicht gemacht. Erfindung und Auffassung, Melodie und Deklamation, die ganze musikalische Zuthat ist ebenso alltäglich als die Gedichte selbst; namentlich zeichnet sich auch die Begleitung durch eine an Trivialität streifende Gewöhnlichkeit aus. Es muss natürlich auch solche Lieder geben, denn das singende Deutschland besteht bekanntlich aus sehr verschiedenen Individuen. — Am Besten gefällt uns noch das erste.

Fr. S.

Feuilleton.

Die Association des artistes musiciens zu Paris, deren Hauptzweck bekanntlich die Unterstützung bedürftiger Musiker ist, hat seit der Revolution bereits gegen 18,000 Francs Unterstützungen vertheilt. Die Noth und die Ansprüche der Bedürftigen steigern sich aber immer mehr; die Gesellschaft hat daher die Verfassung eines *Album* veranstaltet, welches Autographien der berühmtesten Männer und Zeichnungen der gefeiertsten Künstler enthält. Der Preis eines Looses ist zwar nur 1 Franc, indessen war der Absatz nicht so gross, wie man erwartet hatte, und die Gesellschaft fordert daher wiederholt in öffentlichen Blättern zur Abnahme von Loosen auf.

In Braunschweig wird nächstens aufgeführt werden: Die Polastdame, Oper von *O. Wienecke* (einem geborenen Braunschweiger). — In Schwerin desgleichen: Die beiden Kaiser, komische Oper in drei Aufzügen, von *Ellmenreich* (Mitglied der dasigen Bühne).

Gustav Schmidt's Oper „Prinz Eugen" hat in Koburg sowie in Mühlhausen eine sehr beifällige Aufnahme gefunden.

Der Direktor der italienischen Oper in Paris, Herr *Dupin*, hat seine Insolvenz angezeigt; das Theater ist geschlossen. In der Kasse fanden sich nur 2500 Francs; die Schulden betragen 200,000 Francs. — Die letzte Aufführung vor dem Schlusse des Theaters war *Donizetti's* Maria di Rohan.

August Müser, der Violinvirtuos aus Berlin, hat in Rio Janeiro mit grossem Beifall Concerte gegeben. Das eine, das er im Teatro S. Petro de Alcantara gab, brachte ihm 1500 Thlr. ein. Vom Kaiser erhielt er eine Brustnadel mit einem kostbaren Solitair zum Geschenk. Er wollte von Rio Janeiro zunächst nach Bahia gehen, von dort das übrige südliche Amerika, Chili, Peru u. s. w. bereisen und dann über Havanna, Westindien und die vereinigten Staaten Nordamerika's wieder nach Europa zurückkehren.

Der Tenorist *Seyler* in Riga heirathet die dasige Sängerin Fräulein *Blumenthal*.

Wien, den 29. November. — Der seit zwanzig Jahren hier bestandene Musikverein, durch sein rühmliches Wirken männiglich bekannt, hielt gestern seine letzte Versammlung. Es wurde nämlich beschlossen, das Konservatorium, das man nicht weiterhin aus Privatkräften zu erhalten wisse, aufzugeben, indem jedoch die Staatsverwaltung aufgefordert wurde, das Institut den übrigen auf Kosten des Staates erhaltenen Bildungsanstalten anzureihen. (D. Allg. Ztg.)

Ole Bull ist, nach fünfjähriger Abwesenheit, in seine Vaterstadt Christiania zurückgekehrt. Er hat eine Violine mitgebracht, die er selbst in Paris nach einem neuen, von ihm erfundenen Systeme zusammensetzte.

Das neue Theater zu Bonn hat bis jetzt recht Erfreuliches geleistet. Direktor ist *Löwe*, die Hauptmitglieder der Oper sind die Damen *Rauch*, *Hoffmann*, *Fernau*, die Herren *Bernard*, *Fernau*, *Marloff*, *Rafael*, *Ziegler*. Eröffnet wurde das Theater am 29. Oktober mit einem Prolog, einer Ouverture von *Beethoven* und *Bellini's* Norma. Freilich eine kuriose Zusammenstellung!

Die Angelegenheiten des Darmstädter Hoftheaters werden künftig durch einen Comité geleitet, zu dessen Mitgliedern die Herren *Becker* (Schauspieler) und *Breiting* (der Tenorist) ernannt wurden. Leider ist aber der Erstere in diesen Tagen ganz plötzlich gestorben.

Jenny Lind hat eine Summe von 6000 Pf. Sterling (über 40,000 Thlr.), die sie auf ihrer letzten Rundreise durch England eingenommen, nach Stockholm geschickt zu Vollendung des Hospitals, welches daselbst unter ihren Auspizien gebaut wird.

In Frankfurt a. M. hat der von da gebürtige Violinist *Rudolph Gieschauf*, Zögling des Konservatoriums zu Brüssel, mit vielem Beifall Concert gegeben.

Der seit zwanzig Jahren in Berlin bestehende Sonntagsverein, dem sich zu dem Ende einige bedeutende Notabilitäten der preussischen Hauptstadt angeschlossen haben, beabsichtigt eine „Akademie für deutsche Poesie und schöne Wissenschaft" zu gründen. Dr. *Werner Hahn* hat ein Programm dazu entworfen, wonach die Veröffentlichung werthvoller Manuskripte, die Herausgabe einer besonderen Zeitschrift, die Aussetzung von Preisen, die Hinwirkung auf Errichtung eines besonderen *Kunstmuseums* — Hauptzweck der Akademie sein würden. Alle Gebildete in Deutschland sollen zum Beitritt aufgefordert, aller Orten besondere Ausschüsse gebildet werden. — Die erste Versammlung des Vereins hat bereits stattgefunden; indessen kam man noch nicht zu einem definitiven Beschlusse, verschob denselben vielmehr auf eine zweite Zusammenkunft.

Die S. 574 von uns erwähnte „Volksoper": Unser Johann, von dem Königsberger Musikdirektor *Fabel*, ist dort über die Bühne gegangen. Weiter ist darüber nichts zu berichten.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Dezember. **Nr. 51.** 1848.

Inhalt: Eindruck und Ausdruck. — *Nachrichten.* Aus London. Aus Hamburg. Aus Leipzig. Musikalische Zustände in Magdeburg. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — *Ankundigungen.*

Eindruck und Ausdruck.

In älteren ästhetischen Lehrbüchern — die ältesten sind nicht über 100 Jahre alt — findet man häufig des sogenannten „*Effektes*“ erwähnt; in neueren fängt dieser Name an zu schwinden. Abgethan ist jene Idee oder Lehre noch nicht. Untersuchen wir sie.

Wir dürfen als allgemein logische Zugeständnisse voraussetzen, dass jedes Lebende sich äussert, dass diese Aeusserung anderen Lebenden zufliesst, sie regt und bewegt, dass diese Bewegung nach gewissen Gesetzen stattfindet. — Das erste Ungewisse, was hier in Frage tritt, ist die Untersuchung, ob gleiche Ursachen gleiche Wirkungen hervorbringen auch im Bereiche des Geistigen, Künstlerischen. — Hat man nicht oft gefragt, ob Jedem die blaue Farbe gleich blau scheine? Wer weiss, ob mein Auge nicht roth sieht, was deines blau! — Diese Frage ist von Aussen her nicht zu beantworten. Die Wissenschaft stimmt dafür, dass gleichgebaute Glieder auch gleiche Eindrücke von gleichen Ausdrücken empfangen. In den Tönen ist die Probe leichter. Wenn ich Jemandem den Dreiklang singe, und er singt's nach, und es klingt uns Beiden gleich, so sind wir auf dem Gebiete der sonst *dunkel* genannten Musik wenigstens hier in heller Gewissheit, dass keine subjektive Sinnentäuschung oder verschiedene Auffassung obwalte.

Eindruck hervorbringen will jedes Kunstwerk. Sein Ausdruck ist bestimmt, sich in Empfangende einzudrücken. Die Anhörung eines reinen Dreiklangs wirkt überall Frieden und Genüge; noch nirgend hat man das Gegentheil vernommen. — Der Künstler, indem er seine Seele im Kunstwerke ausspricht, weiss diesen Ein- und Ausdruck, auch wenn er ihn nicht mit Verstand berechnet.

Wie kann man nun sprechen von „besonderem Effekt, Effekthascherei, gemachtem Ausdruck?“ Entweder, könnte man sagen, ist jener logische Satz unrichtig, oder wir verstehen nicht recht, was unter dem Worte Effekt etc. *insbesondere* gedacht wird. Wie kann man haschen, was nicht ist? Und sollte der schaffende Künstler nicht eben so gut, ja besser, als der Empfangende wissen, was sein Werk wirke? Das wäre ein Vorwurf, wenn er mit Wissen und Willen eine schöne oder eine unerwartete Wirkung erzielte?

Jenes logische Gesetz ist so weit richtig, wie alle logischen Gesetze; sie sind allgemeine Denkformen, an denen sich der Geist übt und stählt, darin er sich bewahrt und die Probe seiner Rechnung macht; sie sind nicht Handhaben der Wirklichkeit. So wenig als durch Multiplikation auf dem Papiere das Vermögen gemehrt wird, so wenig regiert Logik die Welt. — Also wären wir nun am entgegengesetzten Punkte? Es wäre jenes allgemeine Verhältniss von Ursache und Wirkung unwesenhaft? und demnach für unseren Fall Ausdruck und Eindruck nicht in nothwendigem geradem Verhältniss?

In nothwendigem wohl, in geradem nicht. Das ist die unendliche Asymptote des Lebendigen, das alle Geradlinigkeit verwirft und in tausendfältiger Windung durch Adern und Lüfte spielt. — Eine wesentliche Fähigkeit alles Lebendigen ist, krank werden zu können, d. h. wider sich selbst zu streben, in sich selbst Krieg zu führen. Nur Lebendes hat Krankheit; je höher das Leben, desto mannigfaltiger die Möglichkeit der Erkrankung.

Wo Ausdruck und Eindruck nicht eins sind, im schönen Kunstwerk, da ist Krankheit. Wer mit unterscheidendem Verstande einen Ausdruck bezweckt, den nicht das ursprüngliche Werk ohne Bewusstsein schon hat, der ist krank.

Ein Dreiklang wirkt still, befriedigend, ein Septakkord spannend, unfriedlich: das ist der Effekt, den die Natur gibt. Naturgemäss klingen auch z. B. im Gesange bei gleichgiltiger, unbetonter Sangweise die Konsonanzen milder, die Dissonanzen schärfer. — Will nun der Tondichter eine sonderliche Wirkung erzielen, so kehrt er wohl dies Verhältniss um, ohne dass es eben braucht unnatürlich zu werden. Es kann nach Bedarf des Textes, des Rhythmus, des melodischen Ganges die Konsonanz in helleres schneidendes Licht gestellt werden. Dies ist nicht allemal Krankheit. Ein schönes Auge kann im Zorne flammen, ein gesundes, glückliches Antlitz kann Furcht und Hass darstellen. Dies sind pathologische Erscheinungen, Bewegungen des Lebens, Schwankungen zwischen Ursprünglichkeit und Krankheit, Trübungen des reinen Seins, nicht wesentliche Verneinungen.

Eine Probe der Wirkung, ob sie ächt und gesund, ist bei Sängern und Hörern diese, ob sich das Laut und Leise, Gebunden und Gestossen, ohne Weiteres versteht, d. h. ob die Tönenden es zwanglos, ohne Zeichen und Verabredung treffen und die Empfangenden eben so verstehen. Dies ist die erste ursprüngliche Weise objektiver Gesundheit.

Es ist nicht ungesund, über diese erste Weise hinaus zu gehen, aber hier beginnen die Gefahren. Wer lehret mich? Was soll ich meiden? heisst es, wenn in komplicirteren Gestalten Eindruck und Ausdruck ringen. — Das erste Zeichen der Krankheit des Gequälten ist die *Unverständlichkeit*, die weit öfter eingestanden würde, wenn wir nicht zu früh *urtheilen* lernten und das Gefühl umnebelten mit kritischen Dünsten. Im Ganzen weiss das gute einfältige Volk noch immer recht wohl, was gut ist, aber es eben so einfaltig zu sagen, fehlt Vielen Muth und Gabe. Eben so: was nichtsnutzig ist, sagen sie nicht Alle offenherzig, wie sehr sie's auch fühlen.

Aber auch den Künstler mahnt dieselbe Stimme, dasselbe einfache Bewusstsein, wie den ungelehrten gemeinen Verstand. Es ist nicht wahr, dass die Unterschiede zwischen Gelehrt und Ungelehrt wirkliche Gegensätze bilden; sie sind nur Stufen rascherer oder tieferer Erkenntniss.

Der Dichter, der Tonsetzer weiss also, was sein Werk wirkt. Und dennoch wirkt es oft so anders, als der Schöpfer will? Wer hätte nicht ähnliche Klagen schon vernommen? Wie ist dieser Widerspruch zu lösen?

Er findet seltener bei den Empfangenden Statt. Den Schöpfer trifft die Verantwortung, wo er nicht rein geliebt und gedichtet. Da beginnt die Verneinung; er ist im Netze der Lüge, ehe er's merkte. — Warum wirkt doch *Eccard*, *Händel*, *Mozart* so objektiv ohne alle Winke des Verständnisses? Warum will das den „Expressiven" so gar nicht gelingen? Weil sie vor dem Spiegel Fratzen machen und denken: was werden die Leute dazu sagen? Darüber entfliegt der Duft; er ist hin, ehe das Werk vom Blütenstaub befruchtet ist.

Einen Freund versteht man ohne Worte; er sitzt neben dir, du fühlst seine Seele redelos, zeichenlos, aus sich selber strömend und webend in verwandtes Leben. Was braucht's da Erklärung, Deutung für Undeutbares? Ich meine, die wortlose Empfindung behält ihre Ehre, wie sehr auch die Weltweisen eine Zeit lang ihr zürnten und auszogen, sie zu fahen mit Spiessen und Stangen. — Die besten Könige sind, die am Wenigsten versprechen. Was helfen mir alle Programme? Was hilft mir die octroyirte Musik auf das Papier gemalt, wenn sie nicht im Herzen sitzt? — Ich denke, die himmlischen Stürme in *Bach's* und *Beethoven's* Instrumentation sausen und brausen weit vernehmlicher, als die buchstabischen Programme *David's*, des Unpropheten.

Melodie, das ist: Leben in Tönen, lebende Schönheit des Gesanges, das ist's Alles. Kannt ihr's nicht gehen, so quält's nicht heraus; habt ihr's nicht, so geht's nicht! Ein Scheim gibt mehr, als er hat. Ein Zeichen der Armuth war mir's, neulich auf dem Titel eines Novizen zu lesen: „Melodies", als wenn das ein Ruhm wäre, was erste Pflicht, oder eine Bezeichnung, was ganz allgemeine Forderung ist. — Nicht anders war mir zu Muthe über dem neuesten Plane, eine Reihe Lieder durch eine Idee, ein Programm, einen Gedankenfaden — Spinnewebe! — oder, was weiss ich's womit, zu schmelzen und kitten. Schade, dass der Plan so alt war, ohne Schwatz und Fratz längst von *Franz Schubert* ausgeführt, *so weit dies möglich war*.

Weiter nicht! Wohlgemerkt! Denn wer überhaupt weiss, was *Lyrik* ist, der weiss auch, dass die eigentliche und schönste Lyrik es in ihrem Wesen hat, *vereinzelte* Empfindung zu sein, oder besser: bestimmte, konzentrirte, die ihrer punktuellen Natur nach den langen Faden nicht duldet. Der Faden reisst — am Ersten der Geduldsfaden —, wenn man hundert Epigramme oder andere ächte Lyrik binnen einer Stunde verschlucken. Wem das einfache Lied nicht genügt, der gehe bis zum *Carmen amoebaeum*, meinethalb noch weiter bis zur *duplica* und *treplica* — — er findet sich bald an der Grenze, wo die Lyrik zerbricht, um grösseren Gebilden zu dienen. Wer zum Grösseren Muth und Gaben hat, der bringe Grösseres. Hinter der Lyrik liegen Motette, Oper, Oratorium. Bringt er es in reinem Muthe, so wollen wir ihm das Programm gern schenken, dergleichen noch kein wahrer Dichter dem Kinde seiner Seele vorangeschickt hat.

Alle diese Effekte blasiren Niemand mehr, als wer sich blasiren lässt oder schon längst blasirt ist. Es wird sich noch mancherlei Neues begeben in der Welt, aber neben allem Neuen das Uralte bestehen bleiben, dass nur ächte Liebe die Wahrheit findet und die Schönheit gebiert. Wo ächte Liebe waltet, da ist Keuschheit, die nicht von ihrer Unschuld schwatzt.

Hannover, 9. Dezbr. 1848. Dr. *Eduard Krüger*.

Nachrichten.

London. Die Concerte in *Exeter-Hall*. — Am 22. November begannen diese Concerte und werden von da an jede Mittwoch fortgesetzt bis zum 28. Februar künftigen Jahres, so dass sie eine Reihe von 15 Concerten bilden. Aus dem Plane dieses Unternehmens selbst theilen wir Folgendes mit. Chorgesang ist gänzlich ausgeschlossen. In jedem Concerte wird eine Auswahl von Musikstücken aus den besten englischen, deutschen, französischen oder italienischen Opern aufgeführt, „doch nur in den Fällen, wo sich die Worte zweckmässig in's Englische übersetzen lassen." Hierauf folgt ein Concert oder eine Fantasie für Pianoforte; der zweite Theil bringt noch ein Klavierstück. Ferner „wird gelegentlich ein Instrumentalsolo von einem Orchestermitgliede gespielt werden." Der zweite Theil wird „fast ausschliesslich englischen, irischen, schottischen und walisischen Liedern, Gesängen, Duetten, Trio's und Quartetten gewidmet sein", und jeden Abend wird Herr

Sims Reeves unter Anderem einen oder mehrere „von jenen grossen Nationalgesängen eines *Dibdin*, *Braham*, *Davy*, *Shield* u. s. w. singen, wie sie in früheren Jahren durch das Genie *Incledon's* und *Braham's* berühmt geworden sind.“ Die Instrumentalaufführungen hat das Orchester des Herrn *Willy* übernommen; Herr *Rockstro* ist Accompagnist und Komponist.

Der Plan ist — abgesehen von den Madrigalen — ganz gleichlautend mit dem der *Vocal Concerts*, die unter Herrn *Turle's* Leitung eine so grosse Anziehungskraft ausübten; er ist aber zu zwecklos, zu mangelhaft und einseitig, als dass er die Kunst in irgend einer Weise wahrhaft fördern könnte. Ebensowenig ist er, unserer Meinung nach, dazu geeignet, das Publikum auf die Dauer zu fesseln. Die Opernstücke mit übersetztem Text, ohne Handlung, ohne Kostüm, ohne Szenerie und Chor, wird man bald geistlos finden. So wurde das letzte Mal Verschiedenes aus Oberon gesungen (einem Bühnenwerke, das unter den neueren Opern am wenigsten operhaft ist); ferner unmittelbar nach einander vier Gesangstücke, worunter zwei dramatische Szenen, ohne Zusammenhang, ohne Darstellung. Das ist doch gewiss sehr schwerfällig und ungeschickt. Noch ungeschickter würde sich ein Finale aus „Figaro“ oder „Il Matrimonio“ ausnehmen, wo sechs oder sieben Sänger, in einer Reihe dastehend, alle die wechselnden Gruppirungen und Szenerieen ausdrücken sollen, die man für das Auge, neben dem Genusse durch das Gehör, zu verlangen pflegt. Wenn die dramatische Musik auch nur als *Zugabe* in einem Concerte auftritt, haben wir tausendmal gefunden, dass sie nicht zu befriedigen vermag; wenn sie aber gar zur Hauptsache erhoben wird, so verdoppelt sich das Unbehagliche. — Noch weniger sind wir mit dem die Volksgesänge enthaltenden Theile der Concerte einverstanden. — Nehmen wir statt weiteren Beweises das Programm von dem ersten Abend zur Hand. Viele von den „grossen Nationalgesängen“, mit denen *Incledon* und *Braham* vormals unsere Stadt entzückten, sind als Dichtung holperich und kindisch, als musikalische Kompositionen gänzlich werthlos. Sie gehörten einer Periode des überwuchernden Patriotismus und der gezierten Empfindsamkeit an — einer Periode, wo die Zeitungen in ihren leitenden Artikeln „den korsischen Teufel“ und „Boney“ (*Bonaparte*) wüthend verfolgten und wo die „*Fantasie-Skizzen*“ (*Fancy's Sketchs*) und „das verirrte Mädchen“ die „gute Gesellschaft“ zu Thränen und Da Capo-Rufen hinrissen. Wie lieben *Arne's* Balladen zu *Shenstone's* und *Shakspeare's* Worten; die besseren Lieder von Sir *H. R. Bishop* nehmen einen höheren Rang ein, und die Melodieen von *Horn* bedurften nicht erst der Zauberkraft einer *Malibran* oder *Vestris*, um uns von ihrer Anmuth zu überzeugen; aber auch die besten und gelungensten unter ihnen dürfen uns nicht in so grausamer Anzahl vorgeführt werden. Es ist wahrlich keine Kleinigkeit, Abend für Abend auszusitzen und Leistungen zu hören wie „die Knaben vom Dorfe“, „die Bai von Biscaya“, „Wapping Old Stairs“ u. s. w. Am rechten Orte mögen sie gut sein; aber der Concertsaal ist eben nicht der rechte Ort dafür.

All' diese Mängel haben wir bereits früher an anderen Concertunternehmungen, wie die in Mechanics Institutes u. a. gerügt, und die Direktoren der Mittwochsconcerte in Exeterhall hätten es sich können zur Lehre dienen lassen; dennoch stehen sie in dem guten Glauben, „dass der Mangel an solchen Concerten denen, welche es sich zum Geschäft machen, für das Vergnügen des Publikums zu sorgen, bisher noch nicht aufgefallen sei.“ Was waren die alten Fastenoratorien Anderes, als solche Unterhaltungen wie diese, mit einem Chor und vielleicht mit einer verlaufenen *Catalani* oder *Camporesi*, die sich da gebehrdete, als sänge sie italienische Opernmusik! Dennoch haben sie nur einen vorübergehenden Eindruck hervorgebracht. Der Versuch, einen solchen Mischmasch „dem Prinzipe nach“ wieder in's Leben zu rufen, ist ein Missgriff, dem wir keinen glücklichen Erfolg wünschen können.

Ueber Herrn *Sims Reeves* haben wir öfters die beste Meinung ausgesprochen und die schönsten Hoffnungen auf ihn gesetzt; wenn wir daher sehen, wie er sich zu einem solchen Scherzen eines fremden Vorbildes hergibt, so möchten wir ihm warnend zurufen, dass er hierdurch seine Stellung sowohl zum Publikum als zu der Kunst auf's Spiel setzt. Er ist ein schlechteerer Balladensänger als Herr *Braham*, denn er ist ein besserer Vokalist; und wird schwerlich in diesem Fache Fortschritte machen, ohne zugleich die Fehler und Gemeinheiten einer veralteten Schule anzunehmen.

Das Pianoforte war in diesem ersten Concerte durch Herrn *Thalberg* vertreten; seine Fantasieen entzückten das Publikum. Er schreitet in Kraft und Fertigkeit von Jahr zu Jahr vorwärts. — Die Hauptsänger waren Miss *Williams*, Mistress *Newton* (Miss *Poole*, wenn wir nicht irren), Herr *Sims Reeves* und Herr *Leffler*. Der Saal war sehr gefüllt.

Covent-Garden. Es bedarf wohl nicht erst eines Beweises, wie unpassend es war, die Donna del lago im Covent-garden-Theater in englischer Uebersetzung zu geben und dieselbe mit einer plumpen Mischung von gesprochenem Dialog und gesungenem Recitativ zu verbrämen — zumal so kurze Zeit nach einer Vorstellung, worin die *Grisi* und *Alboni*, sowie *Mario*, *Tamburini* und *Mariani* in schöner Zusammenwirkung glänzten. Herr *Bunn* liebt in der That das Absonderliche. Die interessanteste Erscheinung in der Oper, wie sie hier gesungen wurde, war Miss *Bassano* als Malcolm; sie scheint sich also um die Stelle eines Kontraltos zu bewerben. Diese Dame besitzt grosse Gewandtheit und musikalisches Gefühl; aber diese Eigenschaften sind bis jetzt im Hintergrunde verblieben, und zwar so sehr, dass die Sängerin selbst sie durch ein gewissen Schwanken ihres Urtheils fast wieder beseitigte. Sie hat eine Stimme, die zwar angenehm und ausdrucksvoll ist, aber niemals entschieden charakterisirt war; die gewöhnlichste Klugheit hätte ihr also sagen müssen, dass sie nur durch beständige Uebung im Bereiche ihres natürlichen Stimmumfanges ihre Intonation zu befestigen vermochte. Statt dessen hat Miss *Bassano* versucht, ihre Stimme nach oben und unten auszudehnen und ihr einen erkünstelten

Umfang zu geben. Solche Versuche sind aber stets sehr gefährlich, selbst für ursprünglich gesunde und starke Stimmen. Malcolm's Rolle erfordert ein Organ, welches in den tieferen und mittleren Tönen so klangvoll ist, als das einer *Pisaroni*. Die *Bassano* trägt ihre Partie ausdrucksvoll vor, singt aber die Recitative zu emphatisch und zu gedehnt, und nimmt die Kabaletten ihrer Arien in einem trägen Tempo, wodurch sie an Glanz verlieren. Was Mistress *Donald King* anlangt, so möchte man sie warnen vor „der Sünde, durch welche Engel fielen.“ Als Adalgisa zu gefallen, ist Einer; etwas ganz Anderes aber, als Ellen zu triumphiren; gerade derselbe Unterschied, wie zwischen einer *prima* und *seconda donna*. — Die übrigen Rollen waren in den Händen der Herren *Travers*, *Harrison* und *Borrani*. Das Orchester, welches jetzt schwächer besetzt ist als früher, zeigt eine merkwürdige Unabhängigkeit von den Sängern. Auf gut deutsch: Herr *Bunn* scheint entschlossen, seinem Unternehmen die möglichst geringe Aussicht auf Erfolg zu lassen.

Princess's Theatre. Da wir einen lebendigen Glauben an die Wirksamkeit der Kontraste besitzen, so hofften wir, *Rosetta*, *Lucinde*, *Madge* und Mistress *Deborah Woodcock* würden mit neuen (oder alten) Reizen vor den gesättigten Augen und Ohren des Publikums erscheinen, wie wir dies kurz vorher bei den übersetzten Heldinnen der italienischen Bühne bemerkten. So kamen wir denn auf den Einfall, uns vor einigen Tagen in „die Liebe auf dem Lande“ zu begeben. Besser wäre die sogenannte Oper eine „unbesuchte Schafgarbe“ (Yarrow unvisited) geblieben. Keine noch so grosse Nachsicht, keine Ermüdung von Libretto-Albernheiten kann uns mit einer Handlung versöhnen, worin fantastische Unwahrscheinlichkeit und Plumpheit der Handlung so durch einander gemengt erscheint. Allerdings waren die Empfindungen in Balladenform von Dr. *Arne* gesammelten, jetzt so beliebten Melodieen angepasst, aber in jener wahrhaft geringschätzigen englischen Manier, welche so lange das Aufkommen eines gesunden musikalischen Geschmackes verzögert hat, und so konnten sie denn nicht vorgetragen werden ohne

„manch schweren Seufzer auf manch banger Stirne.“ —

Die Wahrheit zu sagen, schien aber das Publikum unserer Meinung nicht zu sein, und die Oper hatte alle Vortheile eines glücklichen Wurfes. Herren *C. Braham's* Hawthorn wurde wacker zweimal durchgesungen, wobei jeder Gesang seine Da Capo's erhielt. Wenn so grosser Beifall so leicht errungen wird, muss sich die Kritik auf Cassandra's Schicksal gefasst machen. In Erwägung dessen können wir die Neigung unseres jungen Tenors, die fehlerhaften Ueberlieferungen *Braham's* des Aelteren verewigen zu wollen, nicht nachdrücklich genug rügen. Wir hatten ein vollkommenes Facsimile von seinen Tempo-Manieren, von seinem Gekreische auf einigen starken hohen Tönen, von seinen Schnörkeln in einer rasenden Schnelligkeit, um sich den Anschein von Lebendigkeit zu geben, in Wahrheit aber, um eine nachlässige Ausführung zu verbergen. Weit passender würde eine Ueberlieferung von *Braham's* gemässigtem und zartgefühltem musikalischen Style gewesen sein, wie er ihn anwendete, sobald er nicht darauf ausging, „die Ohren der Gründlinge zu zersprengen“, sondern darauf, die Kenner zu erfreuen. Herr *Braham* ist zu reich begabt, als dass man ihm ohne scharfen Tadel erlauben sollte, den Geschmack des Publikums rückwärts zu leiten und seine eigenen herrlichen Mittel zu beeinträchtigen. Miss *Harland* gab die Rosetta. Ihre Stimme ist ein Klavier, wirksam benutzter Sopran; sie sang mit Gefühl und Ausdruck, ihre Passagen waren rund und nett, mit einem Worte, als Sängerin erweckt sie die besten Hoffnungen. Als Schauspielerin ist sie nichts weniger als verlegen, vielmehr zu dreist für einen Charakter, dessen Gepräge Verlegenheit ist. Da war keine Befangenheit an ihrer Rosetta, wohl aber die Haltung einer echten Abigail in verschämter Lage. Herr *Allen* als „der junge Mensch“ sang und spielte befriedigend. Miss *E. Stanley's* Madge wurde durch ihre harte ungeschminkte Derbheit höchst unangenehm, und als sie abging, um „mit der Landkutsche nach London zu fahren und sich in einem Nachweisungsbureau zu einer Stelle zu melden“ (beachtet ja diesen Text, ihr Herren Musiker, von wegen der Begeisterung, die er einflössen muss!), da fühlte gewiss Jeder eine grosse Erleichterung. Es ist gut, von Zeit zu Zeit der Aufführung und der warmen Aufnahme eines derartigen Werkes beizuwohnen, sonst würde uns die Ueberzeugung des Fortschrittes sorglos und übermüthig machen. — Herr *Maddox* hat nun eine genügende Gesellschaft, um weit bessere Opern in befriedigender Weise zu besetzen, und wir hoffen, dass manche von seinen Neuigkeiten ein besseres Thema zu angenehmeren Betrachtungen über englischen Musiksinn liefern werden, als die „Liebe auf dem Lande“. Aber sein Orchester ist erbarmlich.

Hamburg. (Novemberbericht. Beschluss.) Unter den Opernvorstellungen des abgewichenen Monats erschien auch einmal *Mozart's* Zauberflöte wieder, dieses in immer frischem Reize der Jugendkraft hervorsprossende, auf's Neue anziehende genussreiche Tonwerk. Die Ausführung im Allgemeinen war übrigens keine besonders gelungene zu nennen, sprach aber dennoch sehr an. Das ist ja das merkwürdig Eigenthümliche bei *Mozart's* Schöpfungen, dass selbst eine misslungene Vorstellung nicht vermag den Genuss einer solchen ganz und gar zu verkümmern, weil innere Wahrheit und Verständlichkeit des Ausdrucks und vollkommene durchsichtige Klarheit sie in allen Theilen beherrscht, auch überall die durchdachteste Massigung im Gebrauche ausserer, niemals gesuchter oder bizarrer Mittel hervortritt. Dadurch unterscheiden sich aber gerade die Werke des grossen Meisters von denen so mancher modernen Aftergenialität, welche letztere, statt ihre Kraft mit Bewusstsein zu entwickeln, alle Verhältnisse der Mittel zum Zwecke ausser Acht lassend, in wilder Tollheit einherstürmt und daher vielleicht, wie jede Fantasterei,

für den ersten Augenblick zwar Ueberraschung, niemals aber Bewunderung erregen und Anerkennung finden wird. Das Orchester spielte brav, auch die Chöre gingen grösstentheils sehr gut von Statten. Merkwürdig, dass fast bei jeder Aufführung der Zauberflöte der Chor der geharnischten Männer der schwächste in der Wirkung ist. Möglich, dass die längeren getragenen Noten den Sängern einige Unbequemlichkeit veranlassen. — Bekanntlich besteht dieser Chor lediglich aus dem Chorale: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein", weniger bekannt dürfte es sein, dass der dazu gehörige Instrumentalsatz ursprünglich von *Kirnberger* zu jenem Chorale geschrieben ist, und dass somit *Mozart* die vollständige Komposition des Berliner Altmeisters der Harmonielehre aufgenommen habe. Eben so enthält die erste Hälfte von Papageno's Liedchen: „Ein Mädchen oder Weibchen", Note für Note, blos in accelerirter Bewegung, die drei mittleren Zeilen der uralten Kirchenmelodie: „Nun lob' mein Seel den Herrn", ein Umstand, der zu mancherlei interessanten Bemerkungen über musikalische Charakteristik Veranlassung zu geben im Stande wäre.

Auch *Rossini's* Tell ging neuerdings wieder über unsere Bühne. Die Tonschöpfungen dieses südlichen Meisters, einerseits so oft bis in den Himmel erhoben und vergöttert, andererseits wiederum so oft verkannt, in den Staub gerissen und als Erzketzereien gegen den reinen ächten Kunstgeschmack verdammt, haben endlich die Zeit all' dieser heftigen Debatten überstanden und die beruhigten Gemüther sind der Vorzüge und Verdienste dieses eminenten Genie's innegeworden, ohne darum seine Fehler und Excesse in Abrede zu stellen. Ueberhaupt aber dürfte *Rossini* in seinen Leistungen wohl aus doppeltem Gesichtspunkte zu betrachten sein. Einmal als Reformator der Opernmusik seines Volkes, und in dieser Beziehung sind, namentlich bei Beurtheilung der ihm von uns vorgeworfenen Fehler alle Eigenthümlichkeiten südländischer Musik, insbesondere aber der italienischen Oper, welche einen ganz anderen Standpunkt einnimmt, als die deutsche, mit in die Wage zu legen. Denn in eben diesen Eigenthümlichkeiten findet sich gewöhnlich der Grund, oft genug auch die Entschuldigung, sogar die Rechtfertigung so manches Umstandes, der von unserem Gesichtspunkte aus als Mangel oder Schwäche erscheint. Wenn nun nichtsdestoweniger *Rossini's* jedenfalls zum grossen Theile durch Ausdruck und Lebendigkeit ausgezeichnete, mit allen Mitteln der Instrumental- und Gesangeskunst reich ausgestatteten Werke einen unverkennbaren Abschnitt in der *allgemeinen* Musikgeschichte bilden, so muss es noch einen zweiten Standpunkt geben, von welchem aus seine Leistungen in ihrem vollkommenen Lichte sich zeigen, und das ist eben der allgemeine. Seitdem *Gluck*, *Mozart*, *Haydn* der Musik einen neuen Schwung zu geben wussten, durch Kühnheit und Frische der Gedanken, Mannigfaltigkeit der Harmonie, geniale Behandlungsweise der Instrumente sich auszeichneten, blieben deren Nachahmer meistentheils an der äusseren Form kleben, verloren sich in Schwerfälligkeit, Ueberladung und Bizarrerie. Die Kunst war in Gefahr, auf Abwege zu gerathen, welche den reinen Geschmack irre zu führen drohten, und dessen Anforderungen zu entsprechen nicht im Stande waren. Da bewirkte *Rossini's* Auftreten eine wunderbare Umgestaltung. Seine Lebensfrische, seine ungekünstelten, aber aus der Fülle des Genie's überströmenden Melodieen ergötzten die Sinne, heitere, dabei nicht selten mit Tiefe gepaarte Anmuth erquickte das Gemüth, und mit Effekt angewendete Kraft und Fülle der Tonmassen erschütterte die Seele. Freilich tritt uns in seinen Werken das Gewöhnliche und Wiederholte ebenfalls entgegen, doch immer in anmuthiger, gefälliger äusserer Form, und selbst seine wirklichen, der Zurechnung verfallenden Fehler tragen unverkennbare Spuren des Genie's. Glänzt *Rossini* hauptsächlich in lieblichen Schilderungen, so weiss er ernste tragische Charaktere nichtsdestoweniger grossartig aufzufassen und wiederzugeben. Zu den gelungensten Schilderungen der letzteren Art sind denn wohl unbestritten sein „Tell", sein „Otello" und sein „Moses" zu rechnen.

Die wiederholte Aufführung der ersterwähnten Oper anlangend, so gab Herr *Dalle Aste* die Titelrolle in Spiel und Gesang so brav, dass ihm der allgemeinste Beifall zu Theil wurde; dasselbe gilt von Herrn *Ditt*, der den Arnold vielleicht zu seinen besten Leistungen zu zählen berechtigt ist. Schade, dass die grosse Arie im letzten Akte wegfiel. Fräulein *Babnigg* fand sich mit der für sie etwas unbequemen Partie der Mathilde ziemlich gut ab, ebenso Fräulein *Michalesi* mit der unbedeutenden Rolle der Hedwig. Tell's Sohn, Gemmy, wurde von Fräul. *Trietsch* besser gesungen als gespielt. Ueberhaupt ist das Spiel dieser Sängerin noch immer ihre allerschwächste Seite. Eckige Bewegungen, ungraziöse Attituden, karikirte Mimik gestalten es für den Zuschauer gerade nicht zum angenehmsten. Herr *Lüdert*, erst seit etwa einem Jahre auf der Bühne heimisch, gab den Melchthal; in jeder Beziehung eine Anfängerleistung. Chor und Orchester vorzüglich gut.

Mit Einschluss der eben speziell erwähnten Werke enthielt das Repertoir des Stadttheaters dreizehn Opernvorstellungen, nämlich Zaar und Zimmermann fünfmal, Tell zweimal, der Wildschütz dreimal, die Stumme von Portici, die Zauberflöte, Norma jede einmal.

Auch hier wurde zum Andenken *Robert Blum's* und zum Zwecke der Unterstützung seiner Familie eine oratorisch-musikalische Feier im grossen Saale der Tonhalle gehalten. Den musikalischen Theil, in der Hauptsache aus *Beethoven's* Musik zu Egmont bestehend, zu welcher Herr *Davison*, Schauspieler der hiesigen Thaliabühne, eine gehaltvolle Dichtung von *Rudolf Gottschall* vortrug, wurde vom Kapellmeister des Stadttheaters Herrn *Krebs* dirigirt. Die Theilnahme war bedeutend und der reine Ueberschuss der Einnahme mag sich etwa auf vierhundert Thaler belaufen haben.

Leipzig, 1848. — Zehntes Abonnementconcert im Saale des Gewandhauses, Donnerstag, den 14. Dezember. — Symphonie (Nr. 8) von *L. Spohr*. (Neu, Manuskript.) — Szene und Arie mit obligater Violine von

diese Musik muss ich gar sehr loben, so anziehend ist das Ganze und so bezaubernd sind mehrere der bedeutendsten Situationen ausgeführt. Auch machten sie auf das Publikum wirklich diese Wirkung — sie bezauberten es, so dass es seinem Enthusiasmus Luft machen musste. Nur in dem letzten Finale bemerkte der Ruhigere, dass den Komponisten die Kraft verlassen, oder die Zeit übereilt haben müsse, und Er fühlt sich, gerade nach so vielem Interessanten, durch den Schluss nicht befriedigt. Die Oper ist so schön, dass sie verdiente, Herr Paer schriebe bey mehrerer Musse dies Finale grösstentheils um, was ihm jeder Kenner und Liebhaber der bessern Theatermusik verdanken würde. Allerdings trug die ganz meisterhafte Ausführung der Oper, sowohl von Seiten des Theaterpersonale's (und zwar in Ansehung des Spiels, wie des Gesanges,) als auch von Seiten des Orchesters, sehr viel zu dem Glück der Oper bey. Hr. Paer hat auch sein Oratorium hier aufgeführt. Ich kann dem, was von Wien aus darüber in der Kürze gesagt worden, nicht widersprechen. Obschon man in dem matten, monotonischen Text den Hauptgrund zu suchen hat, warum das Oratorium nicht befriedigt; so bemerkt man doch auch leicht, dass Hr. P. hier nicht in seinem Fache ist.

Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et déd. à Mad. de Würth, née Baronne de Fellner, par François Weiss. Op. IV. A Vienne au Bureau d' arts et d' industrie. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

Eine, wenn auch nicht tiefgeschöpfte, doch, besonders was den ersten und letzten Satz betrifft, recht gute Sonate. Das Ganze dieser Sätze ist nicht schwer auszuführen, und zwar rasch, wie es ausgeführt seyn will; und hat doch glänzende Partien. Das erste Allegro ist wacker und kraftig, nur möchte es allzuviel Ausführung haben — ein allzulanges Verweilen bey einmal ergriffenen Ideen, ohne ihnen immer neue Seiten abzugewinnen. Man muss ja über einen Gegenstand nicht alles heraussagen, was man zu sagen weiss. Der zweyte Satz hat gelehrt und künstlich werden sollen, ist aber darüber etwas steif und schleppend geworden. Desto besser ist der dritte, sehr lebhafte und angenehme Satz gerathen. Ist der Verf. noch jung, wie es uns scheint, und folglich noch bildsam: so lässt sich von ihm recht vieles Gute erwarten; besonders wenn er sich auch vor Figuren oder Harmoniefolgen hütet, die etwas veraltet sind, wie sie etwa S. 17. bis zum Einschnitt, S. 20., (die Triolenfigur, hier, und wo sie in der Folge wiederkömmt,) vorkommen. Immer auswählen, und um dies zu vermögen, gut haushalten: das möchten wir diesem, so wie manchem andern jungen Komponisten vorzüglich rathen.

Kurze Anzeige.

Da jetzt fast jede Zeitung Räthsel enthält und durch sie den Witz oder Scharfsinn ihrer Leser in Spiel versetzen will, mag auch folgendes musikalische Räthsel eines bekannten Musikers sein kleines Plätzchen finden. Auflösungen werden ihm durch uns mitgetheilt, und er wird sich hernach selbst darüber erklären.

Canone enimmatico ed infinito.

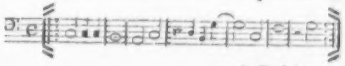

d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XVIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

W. A. Mozart, vorgetragen von Fräulein *Karoline Mayer* und Herrn Concertmeister *F. David*. — Concertino für die Flöte, komponirt und vorgetragen von Herrn *W. Haake* (Mitglied des Orchesters). — Ouverture zur Oper „Medea" von *L. Cherubini*. — Duett aus der „Schöpfung" von *J. Haydn*, vorgetragen von Fräulein *K. Mayer* und Herrn *Behr*. — Instrumental-Einleitung zum dritten Akt aus der Oper „Medea" von *L. Cherubini*. — An die Künstler. Gedicht von *Schiller*, für Männerstimmen mit Begleitung von Blasinstrumenten komponirt von *Felix Mendelssohn Bartholdy*.

Die neue Symphonie von *L. Spohr* wurde vom Publikum mit Beifall aufgenommen. Der Fall, dass ein Meister in älteren Jahren sich in eine neue Region geschwungen, unerwartete Werke noch geschaffen, ist, ausser bei *Gluck*, vielleicht noch niemals dagewesen und auch an dieser neuen Komposition nicht zu bemerken. Immerhin aber ist zu bewundern, wie dieser Geist so warm an seiner geliebten Kunst festhält, und so Frisches noch, wenn auch in seiner gewohnten Weise, hervorbringen kann. Das Scherzo hat ein schwieriges Violinsolo, welches Herr Concertmeister *David* mit gewohnter Virtuosität exekutirte. Der letzte Satz erhielt den stärksten Beifall.

Ueber Fräulein *Mayer* und Herrn *Behr* ist zeither öfters berichtet worden. Die Leistungen beider geschätzten Künstler fanden auch heute gerechte Anerkennung. — Herr *Haake*, Mitglied des Gewandhaus-Orchesters, trug sein recht angenehm komponirtes Concertino für die Flöte mit schönem, vollem Tone, grosser Fertigkeit und Geschmack vor und wurde durch stürmischen Applaus gerufen. In der Ausführung der herrlichen Ouverture zu Medea und der Instrumental-Einleitung zum dritten Akte derselben Oper von *Cherubini* zeigten Dirigent und Orchester ihre gewohnte Vortrefflichkeit. — Sehr gut auch führte der Männerchor *Mendelssohn's* schöne Komposition „An die Künstler" aus.

Musikalische Zustände in Magdeburg.

Wenn ich Ihrer an mich ergangenen Aufforderung, Ihnen ein Bild unserer musikalischen Zustände zu entwerfen, nicht früher schon entsprach, so geschah dies lediglich in der Absicht, die in dem vorjährigen Winter empfangenen, durch den musikalisch-todten, in anderen Beziehungen so aufgeregten Sommer in den Hintergrund zurückgedrängten Eindrücke durch neu hinzukommende wieder in etwas auffrischen und beleben zu lassen. Wie fast überall, so ist auch hier die Kunst, in so weit sie in grösserem oder geringerem Maasse der Oeffentlichkeit angehört, auf den Winter verwiesen und lässt im Sommer, abgesehen von den generisch zweifelhaften Gartenconzerten, die *Beethoven* und *Strauss* in bunte Reihe mischen, fast gar nichts von sich hören. Etwas aber doch! Der Chor der hiesigen Domkirche hat stiftungsmässig in gewissen Zeiträumen (zumeist alle vierzehn Tage), unter Leitung des Direktors *Wachsmann* sen., aussergottesdienstliche Vorträge zu halten und erfreut sich dabei eines, wenn auch nicht zu zahlreichen, doch sicheren Zuhörerkreises, der an den mit Hilfe einiger kunstgeübten Dilettanten ausgeführten Chören und Sologesängen älterer und neuerer Zeit sich erbaut. Das ist aber auch Alles, was uns der vorige Sommer bot, zugleich bisher fast das Einzige im ganzen Jahre, was eine *öffentliche*, einem Jeden zugängliche Kunstleistung genannt werden konnte, denn auch die sehr beliebten Quartettunterhaltungen fielen in dem vorigen Winter ganz aus, und von den sonst regelmässig stattfindenden drei Benefizconzerten wurden zwei von Woche zu Woche verschoben. Wir erwarten das des MDir. *J. Mühling* in nächster Kürze; *Mendelssohn's* „Walpurgisnacht" und *Beethoven's* Fantasie für Pianoforte, Orchester und Chor werden darin zur Aufführung gelangen. Conzerte reisender Virtuosen gehören zu den seltenen Ereignissen, und die Künstler haben triftige Gründe, von solchen Unternehmungen abzustehen. Seit Eingang des Herbstes veranstaltet das hiesige Theater- und Conzertorchester, unter Direktion des Herrn *Wendt*, allwöchentlich gut ausgewählte Conzert- und Unterhaltungsmusik gegen ein billiges Eintrittsgeld. Leider ist *das* Verdienst, das sich diese Herren durch Verbreitung guter Musik nach einer Seite des Publikums hin, welches die übrigen Conzerte nicht besucht, erwarben, grösser, als *der* Verdienst, der für sie selbst dabei klingend herauskommt. Die Zuhörer sind immer die nämlichen, ein Beweis, dass es ihnen gefällt, aber ihre Zahl mehrt sich nicht, trotz mancher Anregungen, die man in der Magdeburger Zeitung lesen konnte. Zu bedauern wäre es, wenn das Orchesterpersonal, durch den geringen Erfolg entmuthigt, diese Conzerte einstellte; schlimmer aber noch, wenn dadurch veranlasst fernerhin auf Ein- und Ausübung weniger Sorgfalt verwendet und somit der wohlverdiente Ruhm unseres Orchesters verringert würde. — Eine Gelegenheit, gute Hausmusik zu hören, hat dem Publikum Musikdirektor *Ritter* eröffnet, indem er Allen, die an dergleichen Musik Gefallen finden, zu den allwöchentlich in seiner Wohnung stattfindenden Aufführungen Zutritt gewährte. Sieht man hier einerseits die Kunstzwecke des Veranstalters durch mehrere hiesige Künstler, namentlich durch Herrn Musikdir. *Mühling* (Violine) und den Violoncellisten Herrn *Meyer* mit Hingebung thatsächlich und tüchtig unterstützt, so scheinen dieselben andererseits durch allmälige Bildung eines den verschiedensten Ständen angehörenden Zuhörerkreises, dessen indirekte Wirkung nach Aussen wohl auch nicht unterbleiben wird, mehr und mehr sich zu erfüllen. —

Mit Ausnahme der in Vorstehendem genannten, zum Theil seit Kurzem erst bestehenden Musikaufführungen ist der Kunstfreund fast lediglich auf die Conzerte der verschiedenen hier bestehenden Gesellschaften — der Loge, der Harmonie, des Casino und der Vereinigung — beschränkt, zu welchen jedoch Zutritt zu erhalten einem Nichtmitgliede nicht immer leicht und möglich wird. Von musikalischer Bedeutung sind indessen im Allgemeinen nur die Conzerte der beiden erstgenannten Gesellschaften; die beiden anderen verfolgen mehr einen gesellschaftlichen, keinen eigentlichen Kunstzweck: man will angenehm unterhalten sein. — Zu den Conzerten

aller dieser Gesellschaften haben in der Regel nur die Mitglieder und deren Angehörige und Eingeladene Zutritt, jedoch hat die Liberalität einiger Direktionen mehreren hiesigen Künstlern mit dankenswerther Zuvorkommenheit die Theilnahme eröffnet. Die Einrichtung, den Abend mit einem gemeinschaftlichen Abendessen zu beschliessen, hat manche Anfechtung erfahren, obgleich sie nicht absolut als kunstwidrig bezeichnet werden mag. Wer das Bedürfniss fühlt, nach einem gehabten musikalischen Genusse sich auszusprechen, findet hier wohl den Gleichgesinnten; wer das Empfangene ruhig und ungestört in sich allein bewegen mag, kann sich am Schlusse des Concerts entfernen. Dass Mancher nur des Abendessens willen seine Billets nimmt, dürfte seine Richtigkeit haben; allein ihre Beiträge erhöhen die Concertein nahme und dienen somit der Kunst. — Man hat es oft beklagt, dass, wie bereits oben angedeutet, unser winterliches Concertleben fast lediglich in den genannten Gesellschaften beschlossen ist und dadurch jenem Theile des Publikums, der keiner oder doch nicht allen derselben angehört, mancher Kunstgenuss entzogen wird. Dieser Vorwurf hat nach Einrichtung der erwähnten Orchesterconcerte aufgehört, ein gegründeter zu sein; er war, gegen die Gesellschaften gerichtet und unter Hinweisung auf das Leipziger Gewandhausconcert als Vorbild, ein ungerechter, da, ein geeignetes öffentliches Lokal vorausgesetzt, was Magdeburg vorläufig nicht bietet, eine grosse Anzahl der jetzt die Concerte besuchenden und bezahlenden Personen wahrscheinlich zurückbleiben. So weit meine Beobachtungen reichen, ist namentlich die diesjährige Herstellung der Concerte mit nicht unbedeutenden Opfern für die Gesellschaften verknüpft; sie verdienen den Dank aller Kunstfreunde schon um deswillen, dass von ihnen aus den unsicher und obendrein schlecht gestellten Orchestermusikern wenigstens *eine* Garantie gegeben wird. Das Technische ruht in den Händen des Musikdirektors *J. Mühling*. Derselbe entledigt sich seiner schwierigen Aufgabe: die Musikstücke nach den Standpunkte des jedesmaligen Zuhörerkreises auszuwählen und in — *einer* Probe einzuüben, mit Gewandtheit und Selbstaufopferung. Das ist nun einmal nicht anders; der Laie opfert sein Geld, der Künstler sich selbst. Trotz der alljährlich Abtretenden und neu Hinzukommenden ist der Standpunkt des Orchesters ein durchaus ehrenwerther, der nur durch ein Jahrelang fortgesetztes, sich seines Ziels stets bewusstes Streben errungen werden konnte. Zu der Ordnung und Pünktlichkeit, die, wie sich von selbst versteht, als äussere Bedingungen herrschen, mehr jedoch als Ergebniss des trefflichen Sinnes der Orchestermitglieder als der äusseren Erwirkung, gesellt sich die innere Theilnahme und eine durch gute Fortbildung gegründete und in verständiger Uebung sich steigernde Tüchtigkeit des Einzelnen. Ein jeder sucht und findet seinen eigenen Genuss in der würdigen Darstellung der Werke deutscher Meister; so heben sich die Leistungen der Gesammtheit über das Niveau der „bezahlten" hinüber und werden zu acht künstlerischen. Das Publikum schätzt das Orchester, lässt aber nichtsdestoweniger das alljährlich stattfindende Concert für den Pensionsfonds ziemlich unbesucht, obgleich das Orchester dem Ansinnen, für einen milden Zweck unbezahlt zu wirken, stets und gern Genüge geleistet hat. — Ob die städtische Oberbehörde die den musikalischen Angelegenheiten und also auch dem Orchester bisher zugewendete Aufmerksamkeit und Unterstützung künftighin vermehren, ob man der Kunst eine wirkliche Stelle im öffentlichen bürgerlichen Leben einzuräumen sich gedrungen fühlen werde, mag die Zukunft lehren. —

Magdeburg, Anfang Dezember. *A. B. C.*

Kleine Anzeigen.

H. Franck, Der Ferge, Ballade von *Ph. H. Welcker*, für Bass mit Pianofortebegleitung. 11. Werk. Hamburg, bei *G. W. Niemeyer*. Preis ⅓ Thlr.

Eine sehr gut gesungene, ausdrucksvolle Ballade von theilweise wirklich ergreifender Wahrheit, wie z. B. das Zwischenspiel S. 5, wo die Einsamkeit und Verlassenheit eines ihres Geliebten beraubten, allein am Ufer stehenden Mädchens jedes fühlende Herz tief rühren wird. Nur Schade, dass das Material zu abgebraucht, zu wenig neu erscheint. Es ist jetzt in der That keine leichte Aufgabe, eine Ballade gut zu komponiren, wir sind durch *Franz Schubert*, *Löwe* u. A. zu sehr verwöhnt worden. Gut vorgetragen, wird jedoch der einfache Gesang aus dem angedeuteten Grunde seine Wirkung nicht verfehlen.

Otto Dresel, Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 3. Werk. Leipzig, bei *Breitkopf & Härtel*. Preis 20 Ngr.

Sehr anmuthige und anmuthende Lieder, die sich gewiss bald in die Herzen vieler Musikfreunde einsingen werden. Eine gewisse wohlthuende Frische, bestimmte und schön gegliederte Melodie, innig damit verschmolzene Begleitung, eine durchgehends zarte und doch wahre Behandlung und Darstellung der schönen Dichtungen in Tönen — das sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Sammlung. Dabei ist dieselbe nicht etwa einförmig, wie es in dieser Gattung der Lieder sonst leicht geschehen kann; vielmehr finden wir in Nr. 1 das leicht Graziöse, in Nr. 2 das Innige, Seelenvolle, in Nr. 3 das Zarte einer reinen, edlen, poetischen Liebe, in Nr. 4 das Neckisch-Schalkhafte u. s. w. An solchen keck humoristischen Blüten, wie eben Nr. 4, ist keineswegs grosser Ueberfluss im deutschen Sängergarten. Ungemein lieblich und zart ist Nr. 3, das Ständchen, wo die Wiederholung des „Gute Nacht!" gewiss ganz am rechten Orte steht. Nr. 5 sagt uns weniger zu, es kommt uns mehr gesucht, als gesungen vor. Dagegen ist das letzte wieder allerliebst (obgleich die Worte gegen den Schluss hin: „ist auch der Frühling schon lerne" etwas besser deklamirt sein könnten). — Kurz, die Lieder haben uns wahre Freude gemacht,

und wir sind überzeugt, dass sie auf jedes unbefangene Gemüth denselben Eindruck hervorbringen werden.

Fr. S.

Feuilleton.

Es ist nun entschieden, dass Ende dieses Jahres Herr Dr. *Schmidt* die Leitung des Leipziger Stadttheaters niederlegt und der bisherige Direktor der Magdeburger Bühne, Herr *Wirsing*, dieselbe übernimmt. Die Leitung des Magdeburger Theaters dagegen sollte Herr *Eicke*, bisher Regisseur in Bremen, übernehmen, die Sache hat sich jedoch zerschlagen.

In Berlin starb der bekannte Liederkomponist und Sänger *Graben-Hoffmann*.

In La Rochelle wurde eine neue Oper: „Lelia" von dem daselbst gebürtigen Komponisten *Hermann* mit vielem Beifall aufgeführt.

In Heidelberg ist der seitherige Dirigent des dasigen Musikvereines und des Liederkranzes *H. Winkelmeyer* zum akademischen Musikdirektor ernannt worden.

Am Konservatorium der Musik zu Paris ist eine neue Klasse unter dem Titel Classe de musique d'ensemble errichtet worden, deren Zweck darin besteht, die Schüler der Instrumentalklassen in der Kammermusik (Quartetten, Quintetten, Trio's etc.) zu üben. Als Lehrer derselben ist Herr *Baillot* angestellt, dessen Vater bereits vor zehn Jahren dem damaligen Direktor des Konservatoriums, *Cherubini*, die Errichtung einer solchen Klasse vorschlug.

Die „musikalische Gesellschaft" in Riga hat einen allgemeinen „Gesangverein" errichtet, um alle dortigen Gesangkräfte zur Aufführung grösserer Musikwerke zu vereinigen. Zum Musikdirektor desselben ist Herr *Löbmann* erwählt worden.

Leipzig. Am 10. Dezember gab der blinde Flötist Herr *Friebe* aus Breslau eine musikalische Matinée im Saale des Hotel de Pologne und erwarb sich Beifall. Fräul. *Stark* und Herr *Behr* unterstützten ihn mit gewohnter, schätzenswerther Bereitwilligkeit durch angenehme Vorträge.

Am 12. Dezember wurde das Oratorium von *Spohr*: „Die letzten Dinge" zum Benefiz des Thomanerchor's unter Direktion des Herrn Musikdirektor *Hauptmann* sehr gelungen aufgeführt. Die Soli hatten Frau *Hauptmann*, Fräul. *Stark*, Herr *Behr* und Herr Organist *Langer* übernommen.

Berichtigung, *Fr. Wilke's* Nekrolog betreffend. Die stellenweise Unleserlichkeit der *Handschrift*, welcher ich einen Theil der den verstorbenen Musikdirektor *Wilke* betreffenden Personalien entnommen habe, bringt mich in den Fall, nachträglich einen hinsichtlich der Vornamen desselben entstandenen Irrthum berichtigen zu müssen. *Wilke's* Taufnamen sind *Christian Friedrich Gottlob*, und nicht, wie in Nr. 48 d. Bl. angegeben: *Karl Friedrich Gotthelf*. — Für gewöhnlich schrieb er sich blos *Fr. Wilke*.

Der Verf. des Nekrol.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe*.

Ankündigungen.

Bei **N. Simrock** in Bonn sind erschienen:

Felix Mendelssohn Bartholdy, Elias. Orat. Klav.-Ausz. mit Text. 8 Thlr. 16 Sgr.
— — Elias für 4 Hände ohne Text. 5 Thlr. 26 Sgr.
— — Elias für Piano allein, ohne Text. 4 Thlr.
— — Paulus. Klav.-Ausz. mit Text. 6 Thlr. 12 Sgr.
— — Paulus für 4 Hände ohne Text. 5 Thlr. 10 Sgr.
— — Paulus für Piano allein ohne Text. 4 Thlr.
— — Lieder ohne Worte für Piano. Heft 1. 2. 3. à 25 Sgr. 4. 1 Thlr. 2 Sgr. 5. 6. à 28 Sgr.
— — Lieder ohne Worte für 4 Hände. 6 Hefte à 1 Thlr. 6 Sgr. = 4 Thlr. 10 Sgr.
— — Dieselben für Piano mit Violine oder Violoncelllebegleitung. 6 Hefte à 1 Thlr. 6 Sgr.
— — Drei geistliche Lieder für eine Mezzosopranstimme und Chor. Klav.-Ausz. 1 Thlr. 2 Sgr.
— — Op. 39. Drei Motetten für weibl. Stimmen und Orgel oder Piano. 1. Heft für Sopr. und Alt. 16 Sgr. 2. Heft dito 28 Sgr. 3. Heft für 2 Sopr. und 2 Alt. 1 Thlr. 2 Sgr.
Lindblad, Lieder aus dem Schwedischen von *Bohrs*. Heft 1. 2. à 1 Thlr. 6 Sgr. Heft 3. 28 Sgr.
Czerny, Ch., Erster Klavierunterricht in 400 Erholungen für das Pianoforte mit Fingersatz und in fortschreitender Ordnung für die ersten Anfänger. 4 Hefte à 16 Sgr.

Bei **Wilhelm Jurany** in Leipzig erschien so eben:

Musikalische Novellen

von

Theodor Hagen.

Inhalt: Karoline Reichmann — Der Dorfmusikant — Die Oper auf dem Kirchhofe — Aus der Pariser Gesellschaft — Schreckliche Folgen.

8. 20½ Bogen. Elegant geheftet. 1½ Thlr.

Von einer Verlagshandlung beauftragt, die Herausgabe einer Sammlung von

Wehrmannsliedern für vierstimmigen Männergesang

in Partitur zu besorgen, richte ich an die geehrten Herren Komponisten die ergebenste Bitte, mich mit Beiträgen zu unterstützen, deren Zusendung ich durch die Buchhandlung von *F. Kühnt* in Eisleben baldigst entgegensehe.

Eisleben, 16. Dezember 1848.

F. G. Klauer, Organist.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Dezember. **Nr. 52.** 1848.

Inhalt: *Recension.* — Beziehungen zwischen Kunst und Politik. — Statuten der Mendelssohn-Stiftung zu Leipzig. — Kleine Anzeigen. — *Feuilleton.* — An die Leser. — Abschied des Redakteurs. — *Ankündigungen.*

Recension.

Die Tonleitern und Musiknoten der Griechen, erläutert durch Dr. *Friedrich Bellermann*, Prof. am grauen Kloster zu Berlin. Nebst Notentabellen und Nachbildungen von Handschriften auf 6 Beilagen. Berlin, 1847. Verlag von *Albert Förstner*.

Es ist ein Jahr verflossen, seit Ref. in diesen Blättern (in Nr. 48, 49 und 50 vom vorigen Jahre) die Resultate seiner eigenen Forschungen über die Tonleitern der alten Griechen niederlegte. Er erlaubt sich, noch einmal auf denselben Gegenstand zurückzukommen in Beziehung auf das obige Werk. Diese Beissige und schätzenswerthe Arbeit erschien im vorigen Jahre kurze Zeit vor Beendigung der seinigen über das „Musikalische System der Griechen", und Ref. war deshalb im Stande, noch in einer Nachschrift seiner eigenen Arbeit darauf Rücksicht zu nehmen, welches ihm um so erwünschter war, als die *Bellermann*'sche Arbeit der seinigen gewissermaassen als Ergänzung hinzutrat.

Wir besitzen in der *Introductio musica* des *Alypius* (vermuthlich aus dem dritten Jahrh. n. Chr.) einen vollständigen Abriss der sämmtlichen antiken Tonleitern in ihrer doppelten Notenschrift, sowohl in Singnoten, als Instrumentalnoten. Dieses System der Alypischen Notenschrift zeigt sich durch seine innere Konsequenz und Uebereinstimmung als ein durchaus vollendetes und abgerundetes Produkt. Wir besitzen aber ausserdem einzelne Fragmente von antiker Notenschrift in den Schriften anderer musikalischer Theoretiker, wie z. B. *Gaudentius*, *Aristides*, *Quintilianus*, *Boëthius*, *Bachius* u. A. m. Herr *Bellermann* hat sich nun ganz vorzüglich eine genaue Vergleichung dieser Fragmente mit den Alypischen Notenregistern angelegen sein lassen, und ist dabei durch eine Kollation von Leipziger, Wolfenbüttler, Neapolitaner, Wiener, Madrider Handschriften auf die erfreulichsten Resultate geführt worden in Betreff einer prinzipiellen Uebereinstimmung alles hierher gehörigen Materials. Dies ist von ganz besonderem Gewichte in Beziehung auf den Umstand, dass die Beschaffenheit dieser Notenschrift uns zwingt, in mehreren Stücken den sagenhaften Berichten der antiken Musiker über die älteren Zustände ihrer eigenen Musik widersprechen zu müssen.

Die *Introductio musica* des *Alypius* enthält die Notirung von 15 Tonleitern in folgender Ordnung: 1) Lydisch, 2) Hypolydisch, 3) Hyperlydisch, 4) Aeolisch, 5) Hypoiolisch, 6) Hyperäolisch, 7) Phrygisch, 8) Hypophrygisch, 9) Hyperphrygisch, 10) Iastisch, 11) Hypoiastisch, 12) Hyperiastisch, 13) Dorisch, 14) Hypodorisch, 15) Hyperdorisch. Diese Tonleitern sind sämmtlich Mollscalen von zwei Oktaven und bilden, in unsere Ausdrucksweise übersetzt, folgendes System:

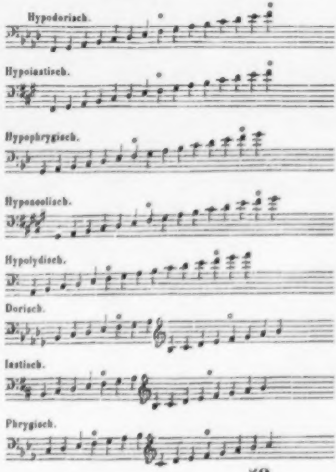

Aeolisch.

Lydisch.

Hyperdorisch.

Hyperiastisch.

Hyperphrygisch.

Hyperaeolisch.

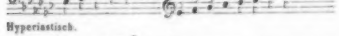

Hyperlydisch.

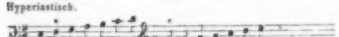

Man sieht, dass diese Tonleitern in ihren inneren Verhältnissen einander ganz gleich sind und sich nur dadurch unterscheiden, dass die eine immer einen halben Ton höher läuft, als die andere. Dabei sind die drei letzten (Hyperphrygisch, Hyperaolisch, Hyperlydisch) nichts weiter, als Wiederholungen der drei ersten (Hypodorisch, Hypoiastisch, Hypophrygisch) in der Oktave. Dagegen sind die Kennzeichen, von denen diese Tonleitern ihre Namen tragen, ganz andere, und wohl seltsame zu nennen. Es findet sich nämlich, dass in einer jeden dieser Tonleitern eine Oktave von Tönen sich dadurch auszeichnet, dass ihre Töne in der Singnotenschrift durch einfache Buchstaben des griechischen Alphabets ausgedrückt sind, während die übrigen mit mannigfach verstümmelten, verdrehten oder beschnittenen Buchstaben bezeichnet sind. So z. B. ist in der lastischen Tonleiter die Oktave der einfachen Buchstaben diese:

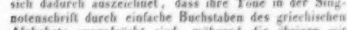

X Φ Σ O K I Z A

in der Dorischen Tonleiter hingegen folgende:

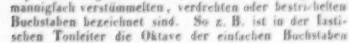

Ω Ψ T Π M Λ H Γ

Diese namengebenden Oktaven laufen überall von klein *f* oder *fis* bis zu eingestrichen *f* oder *fis*, wie wir in obigem Schema durch Sternchen angedeutet haben. So dass also das System der 15 Tonleitern, wenn man es nicht in seiner ausgeglätteten und oberflächlichen Form, sondern in seiner wahren Charakteristik auffasst, folgenden Anblick gibt:

Hypodorisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Hypoiastisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Hypophrygisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
Hypoaolisch:	*fis*	*gis*	*ais*	*h*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*
Hypolydisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
Dorisch:	*f*	*ges*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Jastisch:	*fis*	*g*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Phrygisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*
Aeolisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*dis*	*e*	*fis*
Lydisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*e*	*f*
Hyperdorisch:	*f*	*ges*	*as*	*b*	*ces*	*des*	*es*	*f*
Hyperiastisch:	*fis*	*g*	*a*	*h*	*c*	*d*	*e*	*fis*
Hyperphrygisch:	*f*	*g*	*as*	*b*	*c*	*des*	*es*	*f*
Hyperaolisch:	*fis*	*gis*	*a*	*h*	*cis*	*d*	*e*	*fis*
Hyperlydisch:	*f*	*g*	*a*	*b*	*c*	*d*	*es*	*f*

Dieses Scalensystem, welches man in Herrn *Bellermann's* Werke auf S. 13 dargestellt findet, und welches aus den Alypischen Notenverzeichnissen erst auf künstliche Art herausgelesen werden muss, ist überhaupt erst seit 37 Jahren zur Kunde der gelehrten Welt gelangt. Sein Entdecker ist *Böckh*, dessen glänzende Abhandlung *De metris Pindari* in seiner Ausgabe dieses Dichters von 1811 den scharfsinnigen und doch zugleich höchst einfachen und einleuchtenden Weg bezeichnet, auf welchem diese Entdeckung gemacht wurde. Mit ihr wurde das erste Licht über die Lage und Verbindung der antiken Tonleitern unter einander angezündet, indem man gezwungen wurde, von einer späteren Vorstellungsweise, wonach man sich die sieben Grundtonleitern als Ausschnitte aus einer und derselben Tonreihe gedacht hatte, abzugehen zu Gunsten einer älteren und ursprünglicheren Vorstellung, welche sich die sieben Tonleitern innerhalb einer und derselben Oktave laufend dachte. Der Unterschied beider Vorstellungsarten, der älteren und der neueren, springt am Besten an einem Beispiele in's Auge.

Nach der auch schon im Alterthume überkommen genommenen neueren Anschauungsweise ist z. B., wenn als lydische Tonart angenommen wird C dur:

Lydisch.

Phrygisch.

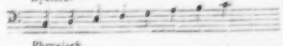

Dorisch.

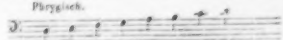

Hypolydisch.

Hypophrygisch.

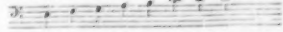

Hypodorisch.

Mixolydisch.

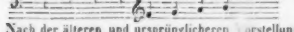

Nach der älteren und ursprünglicheren Vorstellungsweise stehen dagegen die sieben Tonleitern in folgendem Zusammenhange, wenn sie z. B. auf der Stufe *f* vorgestellt werden sollen:

Hypolydisch.

Lydisch.

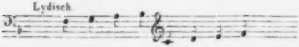

Hypophrygisch.

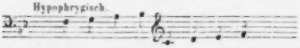

Phrygisch.

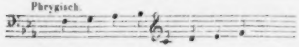

Hypodorisch.

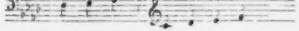

Dorisch.

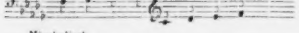

Mixolydisch.

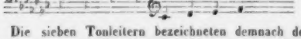

Die sieben Tonleitern bezeichneten demnach dem Alterthume ursprünglich etwas dem ganz Aehnliches, was wir einen Wechsel der Vorzeichnung nennen. Nur wurde den Alten, weil sie sich diesen Wechsel immer im konkreten Falle in Beziehung auf eine bestimmte Oktave dachten, diese Oktave dadurch siebenfach kolorirt, und diese siebenfache Färbung der Oktave fand dann auch in der Melodieführung ihre praktische Anwendung. Interessant ist hierbei noch das, was Herr *Bellermann* a. a. O. zur Erklärung des seltsamen Missverständnisses beibringt, wonach die Lehre von den sieben Tonarten nach der neueren Auffassungsweise sich während des Mittelalters fortpflanzte, aber mit einer völligen Verkehrung der Namen. Diese Namensverkehrung ist eine methodische und beruht auf einer Verwechslung der aufsteigenden Ordnung der Oktave mit der absteigenden nach folgender Uebersicht:

Antike Benennung:		Mittelalterl. Benennung:
8) Hypodorisch oder Aeolisch.	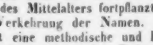	1) Aeolisch.
7) Hypophrygisch.	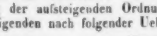	2) Mixolydisch.
6) Hypolydisch oder Ionisch.	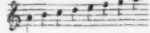	3) Lydisch.
5. Dorisch.	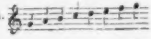	4) Phrygisch.

4) Phrygisch. 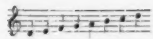 5) Dorisch.

3) Lydisch. 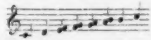 6) Hypolydisch oder Ionisch.

2) Mixolydisch. 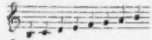 7) Hypophrygisch.

1) Hypodorisch oder Aeolisch. 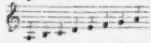 8) Aeolisch.

Was nun jenes von *Böckh* eruirte System der elf ältesten Tonleitern betrifft (denn von den fünfzehn Alypischen fallen die drei letzten als Tautologieen fort, die Hyperiastische aber aus einem Grunde, welcher hier noch nicht verständlich sein würde), so ist die erste Frage die nach der Höhe ihrer Temperatur. Denn die angeführte Uebersetzung in unser Notensystem beruht, was die Höhe oder Tiefe der Stimmung betrifft, keineswegs auf einer Tradition, sondern lediglich auf Rücksichten der Bequemlichkeit. Herr *Bellermann* scheint uns diese schwierige Frage, an welcher schon *Böckh* und *Meibomius* vergeblich gearbeitet hatten, hinreichend beantwortet zu haben, und zwar aus der Natur der menschlichen Stimme. Er bemerkt S. 55, dass, wenn eine Melodie von einer grossen aus Leuten der verschiedenartigsten Stimmen gemischten Gesellschaft so vorgetragen werden soll, dass jeder ohne Unbequemlichkeit mitsingen kann, diese Melodie nur einen geringen, eine Oktave nicht sehr überschreitenden Umfang haben darf, welcher für die Männer als der Umfang von *c* bis c_1, oder von *cis* bis c_1, für Frauen und Knaben als der Umfang von *e* bis e_1 oder von *cis* bis e_1 festzustellen sein dürfte. Daher haben die sangbarsten Chorale, Volkslieder und andere gemeinschaftlicher Ausführung gewidmete Gesänge in der Regel nur den Umfang einer einzigen Oktave oder einen noch geringeren, der Oktave *cis-cis* oder *d-d*. Die Griechen, bei denen die Musik vorzugsweise durch Männer geübt und namentlich in den Schauspielen der Chor, auch wenn er Frauen vorstellte, durch Männer gesungen wurde, werden für solche Gesänge die den Männerstimmen angemessene Notenbezeichnung gewählt haben. Nun aber liegt die ursprüngliche Oktave der griechischen Gesangnotenschrift, nämlich die Oktave des einfachen und unentstellten Alphabetes zwischen *H* und *A* oder (nach obiger Bezeichnung) zwischen *f* und a_1. Hierzu kommen die Hymnen des *Dionysius* und *Mesomedes*, von denen das Lied an die Muse von *e* bis *f* (ϝ bis Ε), das Lied an die Sonne von *f* bis *f* (Ϝ bis Ε), das Lied an die Nemesis von *f* bis *g* (Ϝ bis Ψ) reicht und zusammen einen Umfang von folgenden zehn Tönen ausfüllen:

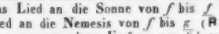

Dieser Umfang müsste nun Behufs sangbarer Ausführung zwischen *c* und c_1 oder zwischen *cis* und c_1

genommen werden, und demgemäss würde die Oktave des einfachen Alphabets zwischen *cis-d* oder *d-es* laufen. Dieses Resultat bekommt noch eine fernere Bestätigung durch die Behauptung des *Aristides Quintilianus* (S. 24), dass die dorische Scale von allen Scalen die einzige sei, welche ein Sänger ganz durch ihre beiden Oktaven hindurch singen könne; alle übrigen seien in der Höhe zu hoch oder in der Tiefe zu tief. Die dorische Scale lautet aber in obigem Systeme:

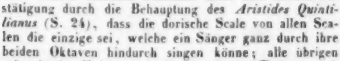

Nun sind Stimmen, welche über zwei Oktaven zu gebieten haben, überhaupt nicht häufig, und noch am Ersten unter den Baritonstimmen zu finden, und die beiden zu Gebote stehenden Oktaven dürften hier am Häufigsten die zwischen *Fis* und *fis* oder zwischen *G* und *g* sein. Aus allen dem geht übereinstimmig hervor, dass der Umfang des alten Tonsystems sich erstreckt hat von *Cis* oder *D* bis *dis* oder *e*, die Grundoktave aber von *cis* oder *d* bis *d* oder *dis*.

So weit vergleicht sich das antike System noch recht gut und ohne erhebliche Schwierigkeit mit dem unserigen, so dass wir uns leicht in seinen Bau zurechtfinden. Gehen wir aber näher auf die Schreibart seiner Töne ein, so tritt uns eine Eigenschaft entgegen, welche sich nicht so leicht mit unserer gegenwärtigen Musik und den Anforderungen unseres Ohres vereinigen lässt, und welche Herrn *Bellermann* zuerst zu einer ernsten Aufgabe des Nachdenkens wurde, indem sämmtliche frühere Forscher die hier waltende Schwierigkeit mehr zu verdecken, als hervorzuheben beflissen gewesen waren. Die Schwierigkeit besteht darin, dass die Alten die Töne einer jeden Oktave mit 21 Musiknoten bezeichneten, die sie so vertheilten, dass fünf Töne einfach, fünf doppelt und zwei dreifach erscheinen. Die gegebene Oktave sei z. B. die Folge der zwischen c und eingestrichen c liegenden Halbtöne, so ist

c ein dreifacher Ton
cis ein doppelter Ton
d ein einfacher Ton
dis ein doppelter Ton
e ein einfacher Ton
f ein dreifacher Ton
fis ein doppelter Ton
g ein einfacher Ton
gis ein doppelter Ton
a ein einfacher Ton
ais ein doppelter Ton
h ein einfacher Ton

Summa 21 Töne.

Bei diesem Anblicke der antiken Oktave wird die Forschung durch einen Umstand förmlich geneckt und in Verlegenheit gesetzt, nämlich durch die scheinbar so grosse Aehnlichkeit mit unserem gegenwärtigen Systeme, welche darin besteht, dass die Töne, welche den Alten für doppelt galten, auch uns für doppelt, die, welche den Alten für einfach galten, auch uns für einfach gelten. Denn für einfach galten den Alten, wie uns,

c, d, e, g, a,

für doppelt galten ihnen, wie uns,

cis = des, dis = es, fis = ges, gis = as, ais = b.

Wie nun aber mit den noch übrigen beiden Tönen *c* und *f*? Diese gelten uns für einfach, sie galten den Alten für dreifach. Welche Anomalie! Es hilft hier nichts, die Ausflucht zu ergreifen, dass auch uns die Töne, wenn wir wollen, dreifach sind, z. B. *f = eis = geses*. Denn auf diese Weise wird uns freilich ein jeder Ton so vielfach, als wir nur wollen. Mit der Hervorhebung dieses Räthsels beschäftigt sich die *Bellermann*'sche Schrift hauptsächlich. Der Vf. empfand ganz richtig, dass in dieser Eintheilung der Oktave ein Grundgeheimniss der antiken Tonkunst verborgen liegen müsse, auf welches bisher noch Niemand aufmerksam gemacht hat.e. Er hielt es deshalb mit Recht für der Mühe werth, bei Gelegenheit der Mittheilung der Resultate, welche seine Bemühungen um die Manuskripte des *Alypius* gehabt hatten, auf dieses ungelöste Räthsel aufmerksam zu machen, und zwar so, dass dasselbe auf alle ersinnliche Art in das hellste und deutlichste Licht gestellt würde. So z. B. hat er auf besonderem dem Werke beigegebenen Tabellen auf die eigenthümlichen Modifikationen aufmerksam gemacht, welche durch diese Eintheilung der Oktave in den einzelnen Tonarten hervorgehen, wobei er die einfachen Töne schwarz, und von den doppelten den höheren roth, den tieferen grün hat abdrucken lassen. Anschaulicher als so konnte allerdings diese Sache in ihrer barocken Räthselhaftigkeit dem Publikum nicht vor's Auge geführt werden. Und mit Recht. Denn wo ein Räthsel so offenbar vor Augen liegt, da schlummert darin auch schon eine Antwort, und es ist daher die Pflicht dessen, der das Räthsel gefunden, dasselbe bekannt zu machen. Was der Vf. als Auflösung des Räthsels gibt, kann für keine gelten, und soll es auch wohl nicht eigentlich. Er gibt nur die auf der Hand liegende Vergleichung mit unserer Eintheilung der Oktave an und lässt in Beziehung auf die dreifachen Töne die Meinung frei. Er nimmt an, dass die Alten aus demselben Grunde, wie wir, auf die Bezeichnung von Doppeltönen geriethen, indem sie bei der Abwandlung der Tonarten im Hinaufsteigen gewisse Töne erhoben, im Hinuntersteigen gewisse Töne erniedrigen mussten, und nun fanden, dass die erhöhten Töne mit den erniedrigten auf jenen fünf Stufen der Oktave zusammentrafen (z. B. *fis* mit *ges*, *gis* mit *as*). Den dreifachen Ton erklärt er so, dass die Alten einerseits gleich uns *f* von *eis*, *c* von *his* unterschieden, dann aber darin uns an Feinheit des Gehörs übertrafen, dass sie noch eine dritte Ton-Nuance zwischen *eis* und *f* heraushörten. Aber es sind zwei Punkte, welche gegen diese Vorstellungsweise sprechen:

1) Die Aehnlichkeit zwischen den fünf Doppeltönen der antiken Oktave und der unserigen ist nur eine scheinbare und nicht eine wirkliche. Dies stellt sich heraus, sobald man näher auf die Vergleichung eingeht. Es geht aus der Bezeichnung der Doppeltöne deutlich hervor, welcher von ihnen für den höheren und welcher

von ihnen für den tieferen galt oder, nach unserer Ausdrucksweise zu reden, welcher einen durch ein Kreuz erhöhten und welcher einen durch ein Be erniedrigten Ton vorstellte. Denn wenn man die gleichschwebende Temperatur, bei welcher diese Unterschiede ganz wegfallen und welche den Alten unbekannt war, verlässt, so bekommt man Quinten, welche zu scharf sind und wodurch beim Stimmen der Instrumente daher *fis* höher geräth als *ges*, *gis* höher als *as* u. s. f. Wären nun die antiken Doppeltöne den unserigen gleich, so könnte z. B. die Hypodorische Tonleiter in *f* auf folgende zwei Arten geschrieben werden:

entweder *f es des c b as g f*

oder *eis dis cis his ais gis fisis eis.*

Statt dessen findet sich dieselbe bei *Alypius* in folgender Schreibart:

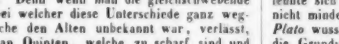

eis dis des his ais as g eis

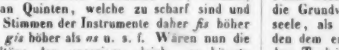

eis dis des His Ais As G Eis.

Bedarf es noch eines weiteren Beweises dafür, dass den Alten ihre Doppeltöne etwas ganz Anderes waren, als uns die unserigen sind?

2) Dreifache Töne kommen nirgends in der Musik vor. Sollten sie aber, wie Herr *Bellermann* annimmt, in der alten Musik wirklich vorgekommen sein, so würde dieser Umstand dieselbe von der unserigen dermaassen unterscheiden, dass schon allein dadurch alle Vergleichung zwischen ihren und unseren Doppeltönen wegfallen müsste. Es ist daher diese von Herrn *Bellermann* festgehaltene Vergleichung ein blosses Irrlicht, das auf falsche Wege leitet und dem man sich nicht überlassen darf, wenn man das Richtige finden will.

Die wirkliche Art, wie diese seltsame Oktaveneintheilung bei den Alten entstand, ist so eigenthümlich, dass damit gar nichts aus dem Gebiete der neueren Musik am Entferntesten in Parallele gestellt werden kann. Sobald man aber zur Einsicht des wirklichen Grundes dieser Eintheilung gelangt, wozu sich dem sorgsamen Forscher sichere Spuren in Fülle bieten, gelangt man zur Kunde des alten und ehrwürdigen enharmonischen Musiksystems, von welchem das, was man späterhin die enharmonischen Tonleitern nannte, nur eine abgeblasste und sogar verzerrte Erinnerung war. Diese Entdeckung soll hier nicht auf's Neue vorgetragen, sondern nur dabei auf die Schrift des Ref. (Das musikalische System der Griechen in seiner Urgestalt. Leipz. 1847) und seinen früher in diesen Blättern erschienenen Bericht aus derselben verwiesen werden.

Die genauere Kenntniss vom griechischen Musiksystem, womit uns die Forschungen dieses Jahrhunderts bereichert haben, ist keineswegs für gering anzuschlagen. Denn dieses System war die Nahrungsquelle, an welcher sich der Hellenismus, diese Jugendblüte der Menschheit, kräftigte zur Anschauung und Darstellung von Harmonie und Ebenmaass in allen übrigen Gebieten der Kunst und des Lebens. Harmonie und Ebenmaass galt den Griechen für das Höchste, als Urbild alles Ebenmaasses aber ihr System der Musik, so dass sie in Allem, was sie bildeten und schufen, mehr oder weniger Eindrücke wiedergaben, die sie von hierher empfangen hatten. Das älteste System der Astronomie lehnte sich an dieses Urbild alles Ebenmaasses, so wie nicht minder die Philosophie des *Pythagoras*, und selbst *Plato* wusste keine höhere Schönheit zu ersinnen für die Grundverhältnisse des Universums und der Weltseele, als die in Zahlen ausgedrückte Melodie der beiden dem enharmonischen Systeme zum Grunde liegenden Tonleitern. Wir denken bei griechischer Kunst und Bildung immer zunächst nur an Poesie und Plastik, anders war es bei den Griechen selbst der Fall. Ihnen war Bildung und Musik gleichgeltend. Nicht die Verhältnisse der Skulptur, nicht die der Architektur galten ihnen für die Grundregeln alles Ebenmaasses, sondern die der Musik. Das Ebenmaass der reinen Zahl, wie es zu Tage tritt in der Musik, war ihnen das Urbild zu dem, was in den Gestalten des Raumes abbildlich als Harmonie erscheint. Dieser Grundtypus griechischer Schönheit hat sich uns am Spätesten kundgegeben, aber kundgegeben hat er sich doch. Griechenland hat uns darin sein innerstes Herz eröffnet, und wir dürfen an der Eröffnung erröthen wie an einem freundschaftlich zurechtweisenden Händedruck, wenn wir es nicht vorziehen, dem gewaltig andrängenden Hellenismus auf diesem Gebiete, so wie auf vielen anderen unseres Lebens, durch eine blinde Opposition in der Gegenwart einen glänzenderen Triumph in der Zukunft zu bereiten.

Jena. Dr. *C. Fortlage.*

Beziehungen zwischen Kunst und Politik.

III.

(Vgl. Nr. 30.)

Noch einmal müssen wir's sagen: *direkte* Beziehungen finden nicht Statt, wie sehr auch moderne Wolkenkukuksheimer vom Gegentheil zu überzeugen vergebliche Dinte vergossen haben. *Unmittelbar* wird die Musik vom Staatsleben nicht berührt. *Mittelbar* freilich wohl, weil alle Welt berührt wird, warum also nicht die Musikanten? Aber was ist das für eine Begriffsverwirrung, Musikanten und Musik einerlei zu nennen! Freilich nicht die schlimmste von den tausenden, die dieses Sturmwetterjahr gebracht hat.

Ich meine, der Wasserbau hat nichts mit Politik zu thun, die Mechanik nicht, die Schulmeisterei nicht, die Medizin nicht — lauter ebenbürtige Potenzen! — Desgleichen der Scheerenschleifer wird seine Scheeren schleifen, wenn er's gelernt hat, einerlei, ob er seines Zeichens preussisch oder frankfurtisch gesinnt ist. Ja, damit wir nicht scheinen dem Tonkünstler geringeres Loos zuzuweisen, als anderen Artisten, gestehen wir, dass auch der Maler — katholisch, jüdisch oder lutherisch — seiner Begabung keinen Zoll zusetzen kann vermöge seines Bekenntnisses. Sollte dem Musiker anderes Loos gefallen sein?

Es hilft aber gar nichts, wenn man sich mit tugendhaften Floskeln behängt und etwa, was Einige

sehr lieben, aus der Zeit der neu errungenen Freiheit den Anspruch auf grössere Tugend und Ehrlichkeit ableitet. Man kann unter jedem Bekenntniss und Regiment ein ehrlicher Mann sein, das beweist *Suwaroff* in Russland, *Tacitus* zu *Tiberius* Zeiten. Zwar gehaben sich in republikanischen Landen die Künstler ein wenig anders, als in monarchischen, z. B. in England — nein, in Amerika! — Da dürfen die Cembalisten nicht niedersitzen, ehe es das Publikum von Gottes Gnaden erlaubt! — u. s. w. Besser und tapferer, *in specie* künstlerischer werden sie dadurch nicht.

Da es aber nun absolut auf „politische" Erhebungen ankommt, so schlage ich zwei vor, die den ächten Patrioten eben so sittlich als zeitgemäss erscheinen müssen, sofern sie es ernst meinen mit ihren Beziehungen zwischen Sitte und Schönheit, neudeutsch gesagt: zwischen „Politik und Kunst". Nämlich erstens:

Es müssen in der Zeit heroischer Mannhaftigkeit, die weder vor Reaktion erbebt noch vor Anarchie erzittert, endlich Anstalten getroffen werden, dass nicht mehr *Männerrollen* auf der Bühne von *Weibern* dargestellt werden. Wenn *Mozart*, der kindlich Reine, Hochedelgeborene — wenn er wirklich seinen Sesto u. s. w. *hermaphroditisch* gedacht hat — was ich nicht glaube! — so ist es nur zu erklären aus konservativer Kindlichkeit oder aus katholischer Gewohnheit der Kastraten — sonst ist's durch und durch abscheulich, der Liebe fremd, der Mannheit ein Gräuel und Scheuel. Also das schaffet ab! Es entspricht nicht der Zeit der Freiheit und Ehrlichkeit — ebenso wenig als das *Rossini*'nische eingestrichene *B* (oder das *Auber*'sche und *Meyerbeer*'sche zweigestrichene *C* oder *D*) der Männerkehle entspricht.

Zum Zweiten meinen wir, dass es Zeit ist, dem Virtuosenspuk ein Ende zu machen — wenn wir damit nicht „zu spät" kommen! Denn diese vampyrischen Fledermäuse sind schon in ihre Kellerlöcher geflohen seit dem Frühlingssturme dieses Sturmjahres. Aber wo sie noch existiren, da mögen sie sich endlich zu Gemüthe führen, wie ihre Tage zu Ende sind — warum? weil die Tage des *Volkes* angebrochen sind! Der Virtuosenspuk ist für Schüler, schülerhaft, schülerartig, dem schülerischen Standpunkte angemessen, der die persönliche Fertigkeit des Meisters anstaunt und nacheifert — dem volkischen, d. h. menschlichen Standpunkte angemessen ist nur die *Schönheit*, die alle Welt entzückt.

Könnt ihr die Manner in Weiberröcken und *vice versa* abschaffen, könnt ihr den Virtuosen ihr schlechtes Handwerk legen, so habt ihr etwas Grosses gethan und „dem Sinne der Jetztzeit Rechnung getragen", mehr als alle deutschen Ministerien für den Augenblick im Stande sind zu thun!

Hannover, 24. Nov. 1848. *E. Krüger.*

Zum Gedächtniss

des am 3. Februar 1809 zu Hamburg geborenen, am 4. November 1847 zu Leipzig verstorbenen

Felix Mendelssohn Bartholdy.

Schon bald nach dem frühen Hinscheiden *Felix Mendelssohn Bartholdy's* war es mir Bedürfniss, sein Andenken, dessen Unvergänglichkeit zwar seine grossen Tonwerke verbürgen, ausserdem noch auf irgend eine Weise lebendig zu erhalten und für alle Zeiten nützlich und segenbringend zu machen. Die Errichtung von Standbildern entspricht nicht seinem Sinne; er liebte todte Ehrenzeichen nicht. Sie sind eitel und nutzlos; „das rechte Andenken besteht darin: das Leben eines Geschiedenen über das Grab hinaus wirksam zu erhalten."

Wie gross und herrlich *Mendelssohn* für seine Kunst gewirkt, das weiss die Welt und wird es nie vergessen; wie treu und edel er war gegen jeden Menschen, wie gern und aufopfernd er überall half, wie liebevoll er insbesondere Kunstgenossen, arme, redlich strebende Talente unterstützte, das hat der Welt nicht so offen vorgelegen. Er that dies Alles in der Stille; es war sein innerstes Leben, aber ein unversiegbar reiches, nur den edelsten Menschen eigenes Leben. Wer *Mendelssohn* befreundet gewesen oder überhaupt ihm näher gestanden, weiss, dass in ihm nicht ein grosser Künstler allein, sondern zugleich ein grosses, edles Menschenherz zu Grabe gegangen ist.

Diesem Allen entsprechend, wünsche ich nun *Mendelssohn* ein Denkmal zu errichten, das geeignet sein dürfte, sein Andenken in rechter Weise für alle Zeiten lebendig und wohlthätig zu erhalten. Es soll bestehen in einer wohlthätigen *Stiftung*, welche den Namen „*Mendelssohn-Stiftung*" führen und bestimmt sein wird „zur Unterstützung der Ausbildung bedeutender musikalischer Talente." Um diesen Zweck leicht und sicher zu erreichen, soll diese *Stiftung* mittelbar in Verbindung treten mit dem Konservatorium der Musik zu Leipzig, das *Mendelssohn* mit begründet, nach seinem Sinne eingerichtet, mit Liebe gepflegt und gefördert hat bis zu seinem Tode. Es thut mir wohl, diese gewiss segenbringende Stiftung mit einem schon bestehenden Kunstinstitute in Verbindung zu bringen, das in seiner inneren Einrichtung selbst eine ausgezeichnete Schöpfung *Mendelssohn's* ist und das durch seine schon bestehende und bewährte Wirksamkeit zugleich die besten Mittel bietet, die Zwecke der Stiftung wahrhaft und schnell zu fördern.

Den Plan zu dieser Stiftung und deren Statuten habe ich bereits im Frühling dieses Jahres entworfen und ausgearbeitet. Aber bei den damals eingetretenen, Deutschland so schwer drückenden politischen Verwirrungen war es weder zweckmässig, noch konnte ich Neigung haben, für die Stiftung hier Entschiedenes schon damals öffentlich zu thun; an kräftiger Weiterförderung im Stillen hab' ich es jedoch nicht fehlen lassen.

England, in welchem *Mendelssohn* recht eigentlich seine *öffentliche* Künstlerthätigkeit beschlossen hat, an welchem er mit vieler Liebe hing und das ihm diese

Liebe durch treue, innige Verehrung reich vergolten hat, England glaubte ich vorzugsweise mit sicherem Erfolge zur Theilnahme und Unterstützung der Stiftung auffordern zu dürfen. Meine Hoffnung ist auch vollständig in Erfüllung gegangen. — Unter Zusendung der Statuten der Stiftung schrieb ich zuerst am 31. Mai d. J. nach London an Fräulein *Jenny Lind* — die *Mendelssohn* stets hochverehrte, — sodann an Herrn *C. Klingemann* — einen der frühesten und liebsten Freunde *Mendelssohn's* — und Herrn *Ed. Buxton*, welcher ebenfalls mit *Mendelssohn* lange in freundschaftlicher Verbindung gewesen ist, und ersuchte sie, die Stiftung mit gründen und fördern zu helfen. Ich erhielt von Allen bald die herzlichste Zustimmung und die Zusage der eifrigsten Unterstützung. Und sie haben treulich Wort gehalten.

Bereits im Juli d. J. ist zu London ein Comité von Freunden und Verehrern *Mendelssohn's* zusammengetreten, bestehend aus den Herren:

Sir *G. Smart*, Président.	*J. W. Davison.*
J. Benedict.	*H. F. Chorley.*
W. Sterndale Bennett.	*E. Buxton*, Schatzmeister.
John Hullah.	*C. Klingemann*, Sekretär.
C. E. Horsley.	

Dieser Comité erliess nun Ende November d. J. einen Aufruf, welcher im Wesentlichen zur Gründung der Stiftung Folgendes enthält:

Unter der unmittelbaren Protektion
Ihrer Majestät der Königin *Victoria*,
Ihrer Majestät der Königin Wittwe
und Sr. Königl. Hoheit des Prinzen *Albert*.

Die Annalen der Musik bieten wenig Beispiele, in welchen Ausbildung und Genie vereint ein so ausgezeichnetes Resultat hervorgebracht haben, als in den Werken und in dem Leben von *Felix Mendelssohn Bartholdy*. Es hat den Freunden und Kunstverwandten des Dahingeschiedenen geschienen, das würdigste Monument zu seinem Andenken werde dasjenige sein, welches künftigen Künstlern die Mittel bietet, seinem bewunderungswürdigen Beispiele zu folgen. Von diesem Gesichtspunkte aus ist in Leipzig der Plan entworfen worden, unter dem Schutze Sr. Majestät des Königs von Sachsen, bei dem musikalischen Konservatorium dieser Stadt, als Anerkennung musikalischen Talents und würdigen Betragens, eine *Mendelssohn's-Stiftung* für Musik-Studirende *aller Nationen* zu gründen. Zu Beförderung eines so erwünschten Zweckes ist ein Aufruf an alle Freunde und Bewunderer *Mendelssohn's* in England ergangen, zu gleicher Zeit mit dem Ersuchen an Fräulein *Jenny Lind*, ihre schätzbare Unterstützung diesem Unternehmen zu widmen. Der Comité in voller Uebereinstimmung mit Fräulein *Lind* erlaubt sich die Anzeige, dass eine Aufführung des Oratoriums „Elias" am 15. Dez. d. J. in Exeter Hall stattfinden wird zur Unterstützung des vorgeschlagenen Zweckes u. s. w.

Diese Aufführung hat denn auch am genannten Tage wirklich und zwar in jeder Hinsicht mit dem ausgezeichnetsten Erfolge stattgefunden*).

*) Fräulein *Lind* hat darin zum ersten Male die grosse Sopranpartie gesungen; die anderen mitwirkenden Solosänger sind gewesen: Miss *A. Williams*, Miss *M. Williams*, Mr. *Lockey*, Mr. *Benson*, Mr. *Smythson*, Mr *Machinn*, Mr. *J. A. Novello*. Chor und Orchester 700 Personen stark. Orgelspieler Mr. *Smart* und Dirigent Mr. *J. Benedict*.

Nachdem nun in England mit so vieler Liebe und mit so schönem Erfolge der erste Schritt zur Ausführung des Unternehmens geschehen war, konnte und wollte ich nicht länger zögern, die Stiftung hier wirklich in's Leben treten zu lassen.

Se. Majestät unser König, treu bewahrend die ehrenvolle Anerkennung und das reich bethätigte Wohlwollen, dessen sich *Mendelssohn* bis zu seinem Tode in hohem Grade zu erfreuen hatte, haben meiner Bitte, vom 12. d. M.. „um Genehmigung und Protektion der *Mendelssohn-Stiftung*" mit edler Bereitwilligkeit entsprochen und mir hierüber folgende allerhöchste Eröffnung zugehen lassen:

Mit Vergnügen habe ich von Ihrem Plane, zum Gedächtniss des leider zu früh verstorbenen *Mendelssohn Bartholdy* eine Stiftung zur Unterstützung der Ausbildung bedeutender musikalischer Talente, unter dem Namen „*Mendelssohn-Stiftung*" in Leipzig zu begründen und solche mit dem Konservatorium der Musik in mittelbare Verbindung zu bringen, Kenntniss genommen. Ich kann demselben nur Beifall schenken, bin auch gern bereit, das Protektorat dieser Stiftung zu übernehmen, und sehe daher Ihren Vorschlägen behufs der ersten Zusammensetzung des Direktoriums entgegen. Dresden, am 21. Dezember 1848. *Friedrich August.*

Und somit soll denn nun hier das Unternehmen beginnen; ich veröffentliche hierbei die Statuten der *Mendelssohn-Stiftung* und bitte alle Freunde und Verehrer *Mendelssohn's*, der Stiftung die Theilnahme und Unterstützung zu gewähren, die sie in jeder Hinsicht verdient. Möge aber auch die Stiftung selbst in ihrem Fortgange und ihrer Wirksamkeit stets dankbar dem Andenken Dessen würdig sein und bleiben, dessen Namen sie trägt.

Die offizielle Eröffnung der Stiftung soll am 3. Februar 1849 — am Geburtstage *Mendelssohn's* — erfolgen und hierzu wird, unverweilt nach Eingang der allerhöchsten Entschliessung Sr. Maj. unseres Königs, das Direktorium der Stiftung zusammentreten. Bis dahin fällt die Vertretung derselben noch mir allein zu; ich bin daher gern bereit, alle deshalb an mich ergehende Anfragen (die ich mir unter der Adresse „*Mendelssohn-Stiftung* zu Leipzig" portofrei erbitte) zu beantworten und erbiete mich und zur Annahme freiwilliger Beiträge, über welche öffentlich Rechnung abgelegt werden soll.

Dass gerade *ich* unternommen habe, die *Mendelssohn-Stiftung* in's Leben zu rufen, darüber möge mir erlaubt sein, einige rechtfertigende Worte noch beizufügen.

Mendelssohn war mir seit unserem ersten Begegnen — im Jahre 1835 — ein so lieber, treuer und redlicher Freund, wie uns der Himmel auf unserem Lebenswege nur sehr wenige zuführt. Ich habe die wohlthuende Ueberzeugung, auch ihm stets lieb und werth gewesen zu sein, ihm nahe gestanden zu haben

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *№. XVIII.* 1803.

Beantwortung.

Es war mir in der That eine sehr unerwartete Erscheinung, im 29sten Stück dieser eigentlich nur — musikalischen Zeitung vom 13. April d. J. eine Beurtheilung meines vom Herrn Musikdirektor Weinlig komponirten Gedichts: Die Erlösung, zu finden, die ganz das Gepräge ihres Urhebers trägt. Vor 2 Jahren musste Herr W. sich gefallen lassen, wegen des Oratoriums: Der Erlöser, in eben dieser Zeitung — vielleicht von dem nämlichen Recensenten — misshandelt zu werden, und man hatte damals den Text, der ebenfalls von mir war, mit keinem Worte berührt. Jetzt hat der Recensent für gut gefunden, die Geissel umzukehren, weil — wie er in der diesen Kraftmännern gewöhnlichen Sprache sich ausdrückt, — einige Worte über das Gedicht vorausgeschickt werden müssten, wann der Musik ihr Recht wiederfahren solle. Er findet nun, in Beziehung auf die angeführten Schriftstellen, dass es dem Dichter nicht um die Poesie, wohl aber darum zu thun gewesen sey, dass man ihn keiner Heterodoxie zeihe. — Vermuthlich ist ihm Metastasio nicht bekannt. — Dann meint er, durch Abschreibung einiger Sätze, sich alles Urtheil ersparen zu können und führt aus dem ersten Theile das Einleitungschor und die Todesscene, aus dem zweyten aber nur die Handlung, wo der Erstandene der weinenden Maria erscheint, als Belege seines für mich freilich sehr demüthigenden Ausspruchs an, dass das Ganze schlechtes Machwerk sey, welches selbst die Flügel eines feurigen Genies lähmen müsse. Er bemerkt dabey sehr witzig, dass Maria eben eine Arie gesungen habe, die man aber im ganzen Gedicht vergebens suchen würde, er müsste denn — aus einem dieser Art von Kunstrichtern sehr verzeihlichen Irrthume — das unmittelbar vorhergehende Gleichnis darunter verstehen:

So klagt den Liebling ihrer Seele
Die treue Mutter, — —

Uebrigens bedauert er Herrn W., dass er seine Kunst an solches Machwerk verschleudern müsse, und verspricht — nichts Bessers zu liefern.

Die einzelnen Fehler der angeführten Stellen zu zeigen, oder diesem Machwerk etwas Meisterhaftes von seiner eigenen Fabrikation entgegen zu stellen, hat die Eilfertigkeit nicht erlaubt, mit welcher er beyde Oratorien abfertigen musste, wenn seine Kritik — sit venia verbo! — schon am 13. April, — also den vierten Tag nach der Aufführung des letztern — in Leipzig gedruckt erscheinen sollte, und ich muss es vorjetzt dahin gestellt seyn lassen, ob die Leser dieser Zeitung jene Stellen selbst geprüft, oder ihm auf sein anonymes Ehrenwort geglaubt haben mögen.

Ich könnte mich auch aller Antwort um so mehr enthalten, da über den Werth oder Nichtwerth meines Gedichts von kompetenten Richtern längst entschieden ist, und wer meine Denkungsart kennt, wird es mir gewiss zutrauen, dass ich einem so unwürdigen Angriffe nur Stillschweigen entgegensetzen würde, wenn ich es nicht selbst den guten Sitten schuldig zu seyn glaubte, ihn nicht ganz ungerügt zu lassen. Und da der ungenannte Recensent jetzt vermuthlich Muse genug haben wird, dies Machwerk etwas näher zu untersuchen, die erweislichen Fehler desselben kritisch zu zeigen und sich über die Erfordernisse eines musikalischen Gedichts überhaupt auf Gründe und Gegengründe einzulassen, so fordere ich ihn hiezu mit aller Bescheidenheit auf und versichere im voraus, dass ich ihm für jeden gegründeten Tadel eben so gewiss danken werde, als es mir lieb seyn würde, ihn, im entgegengesetzten Falle, verachten zu müssen. Es versteht sich übrigens von selbst, dass er hierbey, — wie es jedem rechtlichen Manne ziemt — seinen Helm mit eben der Freimüthigkeit, wie ich, öffne, denn er wird sich erinnern, dass schon Lucrez — wahrscheinlich in Absicht auf die anonymen Kritiker — sagt:

Est etiam in magnis Heliconis montibus arbos
Floris odore hominem retro consueta necare.

Dresden, am 10. May 1803.

Johann Christian Schmid,
Kurfächsischer Geh. Sekretär.

wie nicht Viele. Wir sind treu zusammen gegangen und innig verbunden geblieben bis zum letzten Hauche seines Lebens. Bei *Mendelssohn's* gesammter Wirksamkeit in Leipzig stand ich, als Mitglied der Direktorien am Gewandhausconzert und Konservatorium der Musik, ihm stets zur Seite; wir sind in Gesinnung und Thätigkeit vereint gewesen, mit ihm ist ein guter und schöner Theil meines Lebens zu Grabe gegangen. Nun drängt es mich, nach seinem Tode noch in seinem Sinne für die Kunst fortzuwirken, sein Andenken zu ehren und heilig zu halten durch sorgsame Pflege des Grossen und Guten, was er für die Kunst gethan und sonst erstrebt hat. Das glaube ich denn am Besten zu erreichen durch Gründung dieser wohlthätigen Stiftung, deren Erhaltung und Förderung eine Lebensaufgabe für mich sein und bleiben soll.

Sind auch meine Kräfte gering, an Liebe für die Sache, an Eifer und Ausdauer in der Thätigkeit für dieselbe soll mich Niemand übertreffen. Ich habe Vertrauen, ein so gutes Werk zu beginnen, und auch Muth genug, dafür kräftig zu wirken. In einer so schweren, stürmischen Zeit, wie die unserige, ist es heilige Pflicht jedes Einzelnen, in seinem Kreise nach besten Kräften nicht nur für Erhaltung alles Edlen und Schönen zu sorgen, sondern auch guten Saamen auszustreuen, dass er unvermerkt im Sturme um so fester Wurzel schlage und in besserer Zeit um so reicher Früchte bringe.

Leipzig am 25. Decbr. 1848. *Conrad Schleinitz.*

Statuten
der
Mendelssohn-Stiftung
zu Leipzig.

Unter Genehmigung und der unmittelbaren Protection Sr. Majestät des Königs von Sachsen.

§. 1.

Zum Gedächtniss des am 3. Februar 1809 zu Hamburg geborenen und am 4. November 1847 zu Leipzig gestorbenen *Felix Mendelssohn-Bartholdy* wird eine wohlthätige Stiftung begründet, welche den Namen

MENDELSSOHN-STIFTUNG

führt und bestimmt ist:

„zur Unterstützung der Ausbildung bedeutender „musikalischer Talente (junger Musiker, Sänger „und Sängerinnen)."

§. 2.

Die *Mendelssohn-Stiftung* hat ihren Centralsitz zu Leipzig und tritt in mittelbare Verbindung mit dem Konservatorium der Musik zu Leipzig dergestalt: dass die Stiftung, nach Verhältniss ihrer Geldmittel, für Schüler und Schülerinnen eine Anzahl Freistellen bei dem Konservatorium gründet und für dieselben an letzteres jährlich eine vergleichsweise festzustellende Summe bezahlt. Diese Freistellen heissen *Mendelssohn-Freistellen* und die Schüler, an welche sie ertheilt werden, *Mendelssohn-Schüler.* Das Recht der Vertheilung steht allein dem Direktorium der Stiftung zu (§. 11).

§. 3.

Die *Mendelssohn-Freistellen* können verliehen werden an Schüler und Schülerinnen jedes Musikfaches. Es ist bei Vertheilung dieser Freistellen kein Unterschied zu machen zwischen Inländern und Ausländern, auch nicht Rücksicht zu nehmen auf das Religionsbekenntniss der Schüler und Schülerinnen; dagegen wird aber hauptsächlich erfordert „vorzügliches musikalisches Talent und geistige Befähigung, sittlich gutes Betragen, Fleiss und Bedürftigkeit." An Schüler oder Schülerinnen, die noch nicht 15 Jahre alt sind und den Volksschulunterricht noch nicht vollständig beendigt haben, sollen die *Mendelssohn-Freistellen* in der Regel nicht vergeben werden.

§. 4.

Die Verleihung einer *Mendelssohn-Freistelle* soll Unterstützung und ehrenvolle Auszeichnung zugleich sein; die Stiftung verleiht daher die Freistellen in der Regel nur an Solche, welche bereits wenigstens ein halbes Jahr lang Schüler oder Schülerinnen des Konservatoriums waren und während dieser Zeit sich durch Talent, Fleiss und gutes Betragen besonders ausgezeichnet haben.

§. 5.

Die *Mendelssohn-Freistellen* werden in der Regel vorläufig nur auf 2—3 ununterbrochen hintereinanderfolgende Jahre vergeben, können aber, insbesondere bei eintretender Unwürdigkeit der Inhaber derselben, jeder Zeit wieder entzogen werden.

§. 6.

Gestatten es die Mittel der Stiftung, so werden ausser den *Freistellen* auch noch *Belohnungen* (Preise) — deren Art und Grösse das Direktorium der Stiftung zu bestimmen hat — an vorzüglich ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums — ohne Rücksicht, ob diese *Frei*-Schüler sind oder nicht — alljährlich bei den Prüfungen ertheilt. Hierzu hat das Direktorium am Konservatorium, unter Zuziehung des gesammten Lehrer-Kollegiums desselben, geeignete Schüler dem Direktorium der *Mendelssohn-Stiftung* zu dessen freier Auswahl vorzuschlagen.

§. 7.

Die Namen derjenigen Schüler, welche *Mendelssohn-Freistellen* oder Preise (§. 6) erhalten haben, werden alljährlich öffentlich — vorzugsweise in musikalischen Zeitungen — bekannt gemacht.

§. 8.

Die Geldmittel (*Fonds*) der *Mendelssohn-Stiftung* werden gebildet:

1) durch freiwillige Beiträge,
2) durch Erträge von musikalischen Aufführungen (Conzerte und dergl.),
3) durch jährliche Beiträge der Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums und Anderer (§. 14).

§. 9.

Sämmtliche eingehende Beiträge werden zu Kapital angesammelt, gegen hypothekarische Sicherstellung, resp. bei kleineren Summen vorläufig durch Ankauf sicherer verzinslicher Papiere angelegt und nur die Zinsen zu Bestreitung der nöthigen Verwaltungskosten, so wie zu den §. 2 und 6 bemerkten Ausgaben verwendet. Beiträge, welche zu bestimmten Zwecken an die Stiftung eingehen, werden genau ihrer Bestimmung gemäss verwendet.

§. 10.

Se. Majestät der König von Sachsen wird ersucht, das Protektorat der *Mendelssohn-Stiftung* zu übernehmen, oder hierzu einen Königl. Sächs. Prinzen oder eine andere geeignete Person zu veranlassen, auch resp. zu bevollmächtigen (zu substituiren). Desgleichen wird die gesetzliche Anerkennung der *Mendelssohn-Stiftung* als *persona* herbeigeführt.

§. 11.

Die *Mendelssohn-Stiftung* wird verwaltet und rechtlich vertreten durch ein Direktorium, bestehend aus 8 Mannern, von welchen einer den Vorsitz führt, einer als Secretär fungirt und einer die Kassengeschäfte besorgt.

Diese 8 Personen, und ebenso aus diesen der Vorsitzende, werden ernannt und bestätigt von Sr. Majestät dem König von Sachsen, und zwar in der Regel auf folgende Weise:

1) **zwei** Personen aus den jedesmaligen Direktoren des Konservatoriums der Musik zu Leipzig,
2) **zwei** aus den jedesmaligen Hauptlehrern dieses Konservatoriums,
3) **eine** aus den jedesmaligen Direktoren des Abonnement- oder Gewandhaus-Conzerts zu Leipzig.

A. Die vorstehende Bestimmung sub 3 bleibt in Kraft, so lange das Gewandhaus-Conzert, wie bisher, ein in sich selbstständiges, lediglich dem Direktorium desselben eigenthümlich gehöriges und allein von diesem verwaltetes und vertretenes Kunstinstitut ist. Sollte in diesen Rechts- und Geschäfts-Verhältnissen des Conzert-Direktoriums eine Aenderung eintreten, so fällt die vorstehende Bestimmung sub 3 als Bedingung aus. Es tritt dafür ganz freie Wahl des darin bemerkten Direktorial-Mitgliedes der *Mendelssohn-Stiftung* ein.

B. Ebenso fallen die sub 1 und 2 bemerkten Bedingungen zur Wahlfähigkeit in das Direktorium der *Mendelssohn-Stiftung* aus und tritt dafür völlig freie Wahl ein, wenn das Konservatorium Staats-Anstalt oder städtische Anstalt werden, oder die bisherige, nur allein der Genehmigung und Bestätigung Sr. Majestät des Königs von Sachsen unterworfene, Selbstergänzung des Direktoriums am Konservatorium aufhören sollte, oder wenn die Lehrer des Konservatoriums nicht mehr lediglich von dem Direktorium desselben erwählt und bestätigt werden sollten;

und endlich

4) **drei** wo möglich in Leipzig wohnhafte Personen, ohne Rücksicht und Beschränkung auf die vorstehend sub 1, 2 und 3 angegebenen bedingenden Verhältnisse.

Die Direktorial-Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* werden in der Regel auf Lebenszeit oder auf eine im Voraus festbestimmte Anzahl von Jahren ernannt, mit Vorbehalt jedoch ihres freiwilligen Rücktritts und des ausdrücklichen Widerrufs ihrer Ernennung durch Se. Majestät den König; auch haben die sub 1, 2 und 3 bemerkten Mitglieder sofort auszuscheiden, wenn sie die ebendaselbst bedungene Qualifikation verlieren oder die vorstehend sub A. und B. bemerkten Veränderungen in dem Bestande und den Rechtsverhältnissen der dort genannten Institute und Personen eintreten; sie können aber in den Fällen sub A. und B. auf einstimmigen Antrag der Direktorial-Mitglieder wieder gewählt und ernannt werden.

Die Wahl der Direktorial-Beamteten, mit Ausschluss des Vorsitzenden, welcher als solcher stets auf Lebenszeit bestellt wird und fungirt bis zu freiwilligem Rücktritt oder bis zu ausdrücklichem Widerruf seiner Bestellung durch Se. Majestät den König, erfolgt von dem Direktorium selbst und zwar jedesmal für 3 Jahre.

Der Vorsitzende hat für eventuell eintretende Behinderungsfälle ein Mitglied des Direktoriums im Voraus für sich auf Zeit zu substituiren; desgleichen ist jedem übrigen Beamteten für gleiche Fälle auf die Dauer seiner Amtsführung ein Vertreter durch das Direktorium und aus demselben beizugeben.

Sämmtliche Beamtete sind nach Beendigung ihrer Amtirung wieder wählbar.

§. 12.

Die Beschlüsse des Direktoriums der *Mendelssohn-Stiftung* werden nach einfacher Stimmenmehrheit gefasst; bei Stimmengleichheit erhält der Vorsitzende für sich eine zweite Stimme zur Entscheidung.

§. 13.

Der Vorsitzende leitet initiativ die ganze Verwaltung und Wirksamkeit der *Mendelssohn-Stiftung* und vertritt die Stiftung in allen Geschäfts- und Rechtsverhältnissen; er unterzeichnet alle Schriften; alle officiellen Veröffentlichungen kontrasignirt ausserdem noch der Sekretair, und in Finanzangelegenheiten auch noch der Kassirer.

§. 14.

Alle Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums werden bei ihrem Eintritt in das Konservatorium aufgefordert, einen freiwilligen jährlichen Beitrag von mindestens 1 Thlr. zur *Mendelssohn-Stiftung* zu unterzeichnen; sie werden hierdurch ordentliche Mitglieder der Stiftung und treten als solche mit derselben in die §. 15 angegebene Verbindung; sie versprechen, auf Zeit oder so lange sie leben diesen Beitrag alljährlich an die *Mendelssohn-Stiftung* portofrei einzuzahlen. Dieses Versprechen soll jedoch niemals von Seiten der *Mendelssohn-Stiftung* Zwangsmaassregeln wegen nicht geleisteter Zahlung zur Folge haben; es wird dies Versprechen als eine Ehrenschuld angesehen und deren Erfüllung der Gesinnung eines Jeden anheimgestellt.

Alle Direktoren, Lehrer und Beamtete, ingleichen alle bereits ehrenvoll entlassene Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums können auf die vorstehend angegebene Weise ordentliche Mitglieder, sowie andere achtbare Künstler und Kunstfreunde ausserordentliche

(Zu Nr. 52.)

Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* werden und bleiben. Von solchen Schülern und Schülerinnen, welche das Konservatorium nicht ehrenvoll verlassen haben, oder aus demselben wegen Unwürdigkeit entlassen worden sind, wird der Beitrag gar nicht angenommen, und sie hören mit solchem Ausscheiden aus dem Konservatorium sofort auf, Mitglieder der *Mendelssohn-Stiftung* zu sein.

Alljährlich können Alle — mit Angabe des Wohnorts u. s. w. — öffentlich genannt werden, die auf vorstehende Weise als Mitglieder in Verbindung mit der *Mendelssohn-Stiftung* getreten und durch Entrichtung ihrer Beiträge geblieben sind.

§. 15.

Alljährlich am Geburtstage (3. Februar) oder am Todestage (4. November) *Mendelssohns* oder an einem der nächstliegenden Tage — also in jedem Jahre nur ein Mal — findet eine grosse musikalische Aufführung in Leipzig, und zwar wo möglich am Geburtstage im Gewandhaussaale, am Todestage in der Kirche zu St. Pauli Statt, so lange diese beiden Orte wie bisher die vorzüglichsten für musikalische Aufführungen sind. Der Reinertrag dieser Aufführungen ist zur Kasse der *Mendelssohn-Stiftung* zu zahlen und zu deren Kapital-Fonds zu schlagen. (§. 8 u. 9.)

NB. Bei diesen Aufführungen muss jedesmal wenigstens eine, in der Regel aber auch nicht mehr als eine, grössere Komposition *Mendelssohns* zur Aufführung kommen*). Ausserdem dürfen aber nur wahre Meisterwerke und — um allen persönlichen Rücksichten zu begegnen — in der Regel bereits verstorbener Komponisten, zur Aufführung gebracht werden. Obwohl bei Besetzung der Solisten vor Allem die bestmögliche musikalische Ausführung in Betracht kommt, so soll doch, dieser Ausführung unbeschadet, auf gewesene und noch in der Anstalt befindliche ausgezeichnete Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums, insofern sie ordentliche Mitglieder der Stiftung sind, hierbei vorzüglich Rücksicht genommen werden.

Diese Aufführungen sind dem Andenken *Mendelssohns* gewidmet; sie sollen aber zugleich als Erinnerung und Schulfeier für das Konservatorium zu betrachten sein und gewesenen Schülern und Schülerinnen des Konservatoriums Gelegenheit geben, sich an einem im Voraus bestimmten Tage jeden Jahres in Leipzig wieder zusammen zu finden. Die Wahl des Conzerttages — ob 3. Februar oder 4. November oder ein diesen zunächstliegender Tag — ist daher wenigstens ½ Jahr vorher öffentlich bekannt zu machen, und hiermit eine Gesammteinladung an alle gewesene Schüler und Schülerinnen des Konservatoriums und Andere, welche mit der Stiftung in Verbindung getreten und geblieben sind (§. 14.), zu verbinden.

Alle zu Vorstehendem nöthigen Anordnungen — Wahl des Tages, der Dirigenten, der aufzuführenden Stücke, der Mitwirkenden, Bestimmung der Eintrittspreise u. s. w. sind von dem Direktorium der Stiftung zu beschliessen und auszuführen.

*) Er selbst war stets dagegen, seinen Namen mehr als ein Mal auf einem Conzertprogramme zu haben.

§. 16.

Von Zeit zu Zeit wird über den Zustand und die Wirksamkeit der Stiftung an Se. Majestät den König von Sachsen und resp. den Protektor officiell berichtet, auch alljährlich eine vollständige desfallsige Uebersicht officiell öffentlich bekannt gemacht.

§. 17.

Die *Mendelssohn-Stiftung* ernennt, unter Bestimmung des Protektors, Ehrenmitglieder und ertheilt hierzu Diplome, welche von dem Protektor, resp. von dessen Bevollmächtigten und von dem gesammten Direktorium der Stiftung zu unterzeichnen sind. Zu Ehrenmitgliedern sind nur Personen zu erwählen, die als Künstler oder Künstlerinnen sich vorzüglich ausgezeichnet oder um die *Mendelssohn-Stiftung* sich wesentlich verdient gemacht haben. Ihre Namen sind öffentlich bekannt zu machen und mit einer kurzen Lebensbeschreibung und Angabe des besondern Grundes ihrer Ernennung in ein Gedenkbuch einzutragen.

§. 18.

Die *Mendelssohn-Stiftung* kann niemals aufgehoben, und es dürfen ihre Fonds zu anderen als den hier angegebenen Zwecken niemals verwendet werden. Sollte jedoch aus irgend einem Grunde die mittelbare Verbindung, in welcher die Stiftung mit dem dermaligen Konservatorium der Musik zu Leipzig steht, den Zwecken der Stiftung nicht mehr vollständig entsprechen, oder das Konservatorium in seinem Bestehen und Rechten die §. 11 sub B angegebenen Veränderungen erleiden, und die Fonds der Stiftung ihr ausreichende Mittel bieten, als selbstständiges musikalisches Unterrichtsinstitut in's Leben zu treten — in welchem Falle jedoch auch nur die Zinsen, niemals die Kapitalien verwendet werden dürfen — so kann die Stiftung unter dem Namen: „*Mendelssohn-Stiftung, Konservatorium der Musik*" als eine für sich bestehende musikalische Bildungsanstalt zu Leipzig errichtet werden. Sie muss jedoch dann in ihrem Unterrichtsplane zum Wenigsten alles das bieten und leisten, was das jetzige Konservatorium der Musik zu Leipzig — das *Mendelssohn* selbst mit eingerichtet hat — darbietet. Ebenso dürfen alle in vorstehenden §§. enthaltenen Bestimmungen — mit alleiniger Ausnahme im Betreff der Zuziehung von Direktions-Mitgliedern und Lehrern des dermaligen Konservatoriums, und der *Mendelssohn-Freistellen* bei letzterem — in keiner Weise eine Abänderung oder Verminderung erleiden; wie denn überhaupt Nichts dem ursprünglichen Zwecke der Stiftung Nachtheiliges jemals unternommen und eingerichtet werden darf.

§. 19.

Der Antrag zu einer solchen in vorstehendem §. 18 bemerkten Umwandlung der *Mendelssohn-Stiftung* in eine für sich bestehende musikalische Bildungsanstalt kann schon von drei Mitgliedern des Direktoriums der Stiftung gestellt werden. Diese haben sich zu diesem Zweck, nach vorgängiger zweimaliger Berathung mit dem Direktorium der Stiftung, — unter Nachweis der im §. 18 enthaltenen Voraussetzungen — an Se. Majestät den König, resp. den

Protektor oder Bevollmächtigten zu wenden, welcher sodann 6 unparteiische, mit der Stiftung, mit dem Konservatorium und mit der Abonnement- oder Gewandhaus-Konzert-Direktion in keinerlei direkter Verbindung stehende sachverständige Männer auswählen und mit der Beurtheilung des Antrags beauftragen wird. Nach schriftlicher Angabe dieser Beurtheilung an den Protektor treten diese 6 Sachverständigen mit den 8 Direktoren der Stiftung für diesen Zweck in ein Kollegium zusammen und beschliessen über die Verwerfung oder Ausführung des Antrags. Zur Verwerfung des Antrags reicht Stimmengleichheit oder die einfache Majorität unter 14 Abstimmenden hin; die Ausführung dagegen kann nur durch neun Stimmen der 14 Mitglieder dieses Kollegiums beschlossen werden; auch ist zum wirklichen Eintritt dieser Ausführung noch die Genehmigung Sr. Majestät des Königs und des Protektors (*cf.* auch §. 20.) nothwendig.

§. 20.

Alle das Wesen und die Zwecke der Stiftung betreffenden neuen Einrichtungen, oder auch blose Ab- oder Umänderungen des Bestehenden, bedürfen der ausdrücklichen Zustimmung Sr. Majestät des Königs von Sachsen und resp. des von demselben ernannten Protektors oder Bevollmächtigten; ohne solche Zustimmung sind alle derartige Beschlüsse und getroffenen Einrichtungen ungültig.

§. 21.

Niemals darf die *Mendelssohn-Stiftung* in ihrer Verwaltung, Vertretung und Wirksamkeit ihre in den vorstehenden §§. bestimmte Selbstständigkeit verlieren; auch ist sie durchaus keiner andern Aufsicht und Kontrole als der Sr. Majestät des Königs von Sachsen und resp. des Protektors (§. 10) unterworfen oder zu unterwerfen.

§. 22.

Sämmtliche Direktorial-Mitglieder haben noch vor ihrem definitiven Eintritt in das Direktorium, durch eigenhändige Unterzeichnung gegenwärtiger Statuten, sich zu gewissenhafter Befolgung und Aufrechthaltung derselben zu verpflichten.

Leipzig, am 20. Mai 1848.

*) *Conrad Schleinitz.*

Kleine Anzeigen.

Carl v. Winterfeld: Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche. Geschichtliches und Vorschläge. Leipzig, *Breitkopf & Hartel.* 1848. 187 S. 8. 1 Thlr.

Während des tosenden Lärmens in der grossen politischen Welt vernehmen wir in diesen Blättern eine Stimme aus dem Reiche des ewigen Friedens. Sie wird Manchem verhallen oder unzeitgemäss dünken; den Freunden wahrer Kunst wird sie zeitgemäss erscheinen, weil sie ausspricht, was der Zeit gemäss ist, um wenigstens auf diesem Gebiete zu bauen, wo möglich zu dauernder vaterländischer Erbauung. Wenn wir erkennen, dass so vielen Fragen der Zeit keine Antwort gebührt, als die aus ewigen Worten träuft, so sind wir auch gewiss, dass die Erneuung unserer Kirche und des Gesanges auf keinem näheren Wege möglich ist, als auf dem durch den tiefen Forscher vaterländischer heiliger Gesänge gefundenen. — Kirche *und* Gesang! wie es sich wechselseitig gründet und fordert — hier ist es aufs Neue bestätigt, was die früheren Bücher der Forschung ausführlicher beweisen.

Dasjenige, was einst der Stolz und die Schönheit unserer Kirche war, was nach *Bellarminus'* Klageworten der alten Kirche so viele Seelen abtrünnig gemacht, war der Gesang. Nach jener gesangfreudigen Zeit kam eine andere, da man des Liedes nicht achtete, und es hub sich der Tadel der Einheimischen, der Spott der Romischen über die Armuth eines Gottesdienstes, wo nur Moral und Dogmatik tönte statt allmenschlicher Freudengesänge. Aber schon *Klopstock*, der gewaltige Meister des *Wortes*, sprach den Vorzug der *Töne* für die Andacht dahin aus, dass ihm Gesang und Orgel ein wesentlicheres Glied des heiligen Dienstes schienen, als die Predigt. Denn ein Gesang ist zu verklärter Einheit verbunden, was im gesprochenen Worte zu verständiger Vielheit sich zerfällt. Wie anders und lebensvoller würde sich die Kirchfahrt wieder gestalten, wenn unsere Kirchensynoden diesem Zweige heiliger Uebung einen Theil der Aufmerksamkeit zuwenden wollten, die in dogmatischem Zwiespalt zersplittert ist!

Es kommt aber darauf an, den Künstlern und Lehrern, sodann dem Volke begreiflich zu machen, welches die wahrhaft schöne Art des evangelischen Gesanges und wie diese auszuführen und herzustellen sei. Das ist die Aufgabe des vorliegenden Buches. Es zerfällt in folgende Abtheilungen:

I. Einleitung, S. 1, 2.
II. Geschichtliches, S. 2—98.
III. Vorschläge der Herstellung
  a) für den allgemeinen Kirchen- oder Volksgesang, den Choral, S. 98—142;
  b) für den (künstlerischen) Chorgesang oder die Kirchenmusik, S. 142—187.

Die *Einleitung* spricht die Klage über den Verfall aus und das Bedürfniss, die bessere Zeit zu erneuen. Der *geschichtliche Theil* gibt in gedrängter Uebersicht die Ergebnisse der Forschung, die den Freunden heiligen Gesanges bekannt sind aus des Vf. grösserem Werke: „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes" (1843—1847). In der neuen Darstellung des vorliegenden Büchleins sind jene Forschungen dem leichteren Verständnisse näher gebracht und damit ein Wunsch erfüllt, den von Anfang des grösseren Werkes viele Freunde der Tonkunst aussprachen. Wird zu dem gegenwärtigen Buche nun noch eine Auswahl aus den Gesängen des grösseren Werkes mit einzelnen Stimmen gefügt, so ist das Werkzeug der Schule gewonnen, dessen sie bedarf zur Wiederbelebung. Die schätzbare Sammlung des Freiherrn *von Tucher* ist in ähnlichem Sinne unternommen und aus-

*) Die Statuten der Mendelssohn-Stiftung sind durch *Breitkopf* und *Hartel* in Leipzig zu beziehen

geführt, doch für das hier Beabsichtigte nicht völlig deckend, weil minder die Schule als der Künstler dem Sammler vorschwebte; doch auch mit ihr ist ein günstiger Anfang zu machen (168).

Die *Wiederbelebung* selbst wird vergeblich ersehnt, wenn nicht der fromme Sinn kirchlicher Gemeinschaft wieder erwacht (S. 100). Diesen zu pflegen, sind unsere Prediger berufen. Sie werden es mit glücklichem Erfolge thun, wenn sie bei ihrer Liturgie ernsthaft auf den Kirchengesang Rücksicht nehmen, uns durchaus nur *schön singbare Lieder singen lassen*. Es finden sich in jedem Provinzialgesangbuch zu *demselben* kirchlichen Inhalt verschiedene Lieder, deren Mannigfaltigkeit verschiedenen Anforderungen und Auffassungen Gelegenheit der Auswahl bietet. Die besten, poetisch schwungvollsten sind zugleich die, zu denen die schönsten Weisen gehören. Die mehr verständigen lehrsamen, meist aus dem vorigen Jahrhundert, sind grossentheils mit unsingbaren, daher auch dem Volke unbekannten Weisen versehen; diese können, was ihre Bedeutung betrifft, fasse man sie nun kirchlich oder künstlerisch, gar leicht entbehrt werden. Schwerlich wird sich von irgend einem dogmatischen Standpunkte aus erweisen lassen, dass man für irgend eine Liturgie unsingbarer Lieder bedürfe, die aus keinem anderen Grunde der Gemeinde aufgezwungen werden, als weil sie eben der individuellen Neigung des Predigers oder der Disposition seiner Predigt besonders entsprechen.

Die Möglichkeit ächter kirchlicher Schönheit beruht nun an sich nicht in der Herstellung eines Zustandes, der vergangen ist. Nicht das Vergangene in historischer Gelehrsamkeit zu erwecken, nicht die „närrische Vorliebe einiger Pedanten" zu stillen (vgl. S. 99. 162. 163), sondern ewige Schönheit zu gewinnen, das ist die Aufgabe, welche die „Wiederbelebung" erfüllen will; die Herstellung nicht eines zufällig Dagewesenen, sondern eines Zeitlos-Wirksamen voll unvergänglicher Kraft ist Denen das Ziel der Arbeit, die die Wahrheit und Nothwendigkeit des Kultus als lebendigen Leibes der Kirche erkannt haben. Dazu werden uns hier die Bahnen gewiesen: geebnet doch mühevoll, fasslich doch schwer, wenn nicht Liebe und sehnsüchtiges Bedürfniss hinzukommen, um zu gestalten, was Gestaltens werth ist. — Denn wie jene heilige Kunst langsam gebaut und langsam geschwunden ist, so wird eine Neuzucht verwandter Strebungen, gleichwie die Bekehrung der Heiden, nicht an einem Tage zu vollenden sein, sondern erst in einem Menschenalter Blüte und Frucht bringen. — Auch hier kann der Prediger mitwirken, wenn er, sei es an besonderen musikalischen Festen oder an gewöhnlichen Sonntagen, auch ein inniges Wort zur Gemeinde spricht, wie lieblich seiner Boten Schritt, wie wohlgefällig es laute, zu lobsingen mit Cymbeln und Pfeifen und schönen Liedern. Desgleichen die Lehrer: sie werden am meisten Arbeit und Verantwortung, deshalb auch die schönste Frucht des Mühens empfangen, sobald das Werk ernst begonnen wird.

Wie aber wird es ernst begonnen? Eine Fähigkeit und Möglichkeit muss im Volke vorausgesetzt werden. Noch immer dürfen wir das, wenn auch nicht in dem Maasse früherer Zeiten und nicht an allen Orten gleich. Gotha singt besser als Hannover, Hannover besser als Emden; doch sind gute Elemente überall vorhanden, die nur des kräftigen Willens harren, der sie bildend ergreife. Vielleicht, dass die Gemeinde sich williger zeigen wird, als ein grosser Theil der Künstler und Lehrer. Diesen aber ist dies Buch geschrieben, ihnen zunächst das mahnende Wort gesprochen (S. 139), für sie der Plan einer höheren Kunstschule (Konservatorium, S. 179) angedeutet.

Die *besonderen Rathschläge*, die in der Schrift ausgeführt sind, lassen sich in folgende Hauptpunkte zusammenfassen: *Verständige Mässigung* und bedachtsame Auswahl ist das erste Erforderniss (S. 115). Nach sachverständiger Prüfung werde eine *sichere beglaubigte Form*, möglichst nahe der Urgestalt, den Lernenden eingeprägt (S. 123, 128, 130, 137). *Kirchentöne und rhythmische Gestalt* können um so unbedenklicher wieder eingeführt werden, als schon in Baiern glückliche Versuche gemacht sind (S. 134), und da auch in älterer Zeit das Volk selbst erweislich jene schöne rhythmische Weise ausübte (S. 105, 109, 111). Dazu aber muss der *Organist* sich der *Zwischenspiele enthalten*, bis auf wenige Fälle, die der Inhalt oder die Form des Gesanges zulassen (S. 135). Dass die *Bewegung*, das Tempo des Gesanges überhaupt ein wenig beschleunigt werde gegen den schläfrigen Ton der norddlichsten Norddeutschen, sei noch besonders dringend empfohlen (S. 135).

Die folgenden Betrachtungen gehen über den Standpunkt der Schule hinaus. Mit leisem Anklange persönlicher Polemik werden die bekanntesten Zeitfragen berührt und beantwortet, was es mit dem vermeinten Fortschritte auf sich habe, sofern er anders als durch Neubelebung des wahrhaft frommen Gesanges unserer Väter sich gestalten wolle (S. 158, 160). Was heute an Oratorien neu geschaffen wird, trägt die Farbe einer Zeit, deren Natur nicht kirchlich ist. Wer es nicht erlebt hat, dem ist es nicht zu beweisen. Wer aber *Eccard* einmal gehört hat, weiss, was uns fehlt. Mit diesem seligsten aller deutschen Sänger ist auch am Besten der Anfang zu machen, da ihn Alle, Volk und Weise, verstehen und empfinden (S. 167).

Sollen auch Oratorien in der Kirche erscheinen, so dürfen sie zwar nicht als Theil des Gottesdienstes erscheinen, aber doch in den heiligen Raumen, die sich hier wie *Vorhöfe des Allerheiligsten* verhalten (S. 178), und sie werden *Allen* zugänglich, dem armen Volke wie dem geniessenden Vornehmen! (S. 179.) Freiere Kunstwerke, die als solche vorzugsweise das Kunstinteresse in Anspruch nehmen (S. 177), mit weltlich beweglicher Begleitung zumal (S. 173), sind auszuschliessen. Doch sollen hiermit die herrlichen Werke unserer Väter der Gemeinde nicht verloren gehen, sondern vielmehr als Nachblüte des kirchlichen Lebens, vornehmlich durch die künftig zu errichtenden Konservatorien, wieder in's Leben gerufen werden.

Diesen Konservatorien liegt ob, die Uebung und das Wissen von wahrer Kunst zu bewahren (S. 179). Neben vielen Uebungen wird auch die des „Hörenlehr-

reus“ (S. 181) vom Dreiklange beginnend empfohlen. Keineswegs soll die Absicht sein, *Produktionen* hervorzurufen (S. 184. 185), da dieses zur Lüge führt. Ist diese überall verderblich, so wäre sie, auf diesem Gebiete wissentlich gelegt, Frevel und Thorheit zugleich.

Dies sind die Hauptzüge des Buches, das für die liebevollen Arbeiten des V. gewissermassen den Schlussstein bildet, indem es dieselben für das Leben wirksam zu machen sucht. Alles nur dem einen Zwecke zu Liebe, dem unser *Winterfeld* sein Leben lang nachgegangen ist. Dank ihm auch für diese Lehre! Und wenn das Buch im Lärmen dieser Tage nicht sogleich und überall vernommen werden sollte — diese Stimme ist nicht verloren und wird tönen, wo man ihrer bedarf.

Hannover, 5. Nov. 1848. Dr. *E. Krüger.*

W. A. Mozart, Zwölf Symphonieen. 2. Serie. Nr. 13 bis 24. Für das Pianoforte zu vier Händen, eingerichtet von *Karl Czerny*. Hamburg, bei *Aug. Cranz*. London, bei *J. J. Ewer & Co.*

Eine interessante Gabe, nicht für den unmittelbaren musikalischen Genuss mehr, wohl aber für die historische Betrachtung des Entwickelungsganges der Komposition im Allgemeinen und der fortschreitenden Bildung des *Mozart*'schen Genie's im Besonderen. Sehr interessante Fragen erzeugen sich bei genauer Durchsicht dieser früheren Werke des grossen Tondichters, und manche dunkle, schwankende, unbestimmte Ansicht über das Wesen des Talentes und Genie's wäre vielleicht daraus deutlicher zu machen und zu berichtigen, wozu freilich hier der Ort nicht ist.

Wie ein solcher Schatz so lange hat verborgen bleiben können, ist merkwürdig, und könnte Zweifel über die Aechtheit des Fundes erregen. Dann müsste man aber annehmen, ein Anderer habe 24 Symphonieen mit äusserster Konsequenz in dem Stile, wie er *Mozart* zu jener Zeit geläufig gewesen, schreiben können, was ein Kompositionsgenie voraussetzte, das sich unmöglich mit einer so lange fortgesetzten Mystifikation beschäftigt haben könnte. Zum Ueberflusse sind aber auch die Zeugnisse von *Kiesewetter*, *Sonnleithner*, *Gyrowetz*, *Fuchs*, *Schmid* und *Czerny* beigefügt, welche insgesammt die Partituren der Symphonieen gesehen, genau untersucht und sie, mit Ausnahme der 9 Blätter in der 5. Symphonie im 2. Bande, für die ächte, unzweifelhafte Handschrift *Wolfgang Amadeus Mozart's* anerkennen. —

Feuilleton.

Signor *Verdi* soll in Kürze zwei Partituren beendigen, wahrscheinlich nach seinem Vierzig-Trompeten-System, die eine für St. Petersburg, die andere für Neapel. In Petersburg führte bekanntlich *Sarti* obligate Kanonen in einem Te Deum ein. Wenn von dem Geschwache, den jene Explosionen befriedigen sollten, auch einige Ueberbleibsel in Russland vorhanden sind, so ist dem Komponisten des Attila vor allen anderen Meistern grosser Erfolg und der Feldmarschallstab sicher.

In Berlin haben die Sängerin Signora *Garcia-Torres* und der Violoncellist *Demunck* (Professor am Brüsseler Konservatorium der Musik) mit vielem Beifall Concert gegeben.

Der Intendant des Wiener Hofburgtheaters Graf *Dietrichstein* ist entlassen; Herr von *Holbein* ist für jetzt alleiniger Direktor.

In Wien starb der Tenorist *Reichner*, aus Frankfurt am Main.

Hofkapellmeister *Franz Lachner* in München hat vom Könige von Bayern das Ritterkreuz des Verdienstordens vom heiligen Michael erhalten.

Dem Orgelbauer *Kreutzbach* zu Borna, welcher in der Kirche zu Zschochen eine neue Orgel erbaut hat, sagt die dortige Gemeinde für die ebenso wohlgelungene als billige Arbeit in der Leipziger Zeitung öffentlich ihren Dank.

Am 17. Dezember gab in Leipzig die blinde Sängerin Fräulein *Anna Zinggeler* aus Zürich ein Morgenconcert, worin sie vielen Beifall erntete. Herr Musikdirektor *Riotz* und Herr *Behr* unterstützten sie dabei, Ersterer durch Begleitung am Flügel, Letzterer durch trefflichen Gesang.

Am 7. Dezember wurde in Koburg die neueste Oper des regierenden Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha unter dem Titel: „Die Vergeltung“ aufgeführt. (Bekanntlich hat der Herzog bereits mehrere Opern von seiner Komposition auf die Bühne gebracht, namentlich „Zaire“, welche auch in Berlin gegeben worden ist. Vergl. über dieselbe die Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1846, S. 149, 1847, S. 295, 513, 614.)

Am 20. Dezember wurde in Berlin eine neue Oper von dem Kapellmeister am italienischen Theater daselbst, Herrn *Barbieri*, unter dem Titel „Christoph Columbus“ mit Beifall aufgeführt.

Am 22. Dezember neu in Berlin (Königliches Theater): „Der Rothmantel“, Oper nach Musäus' bekanntem Volksmährchen, Musik von *Richard Wüerst*.

Am 23. Dezember wurde in Dresden auf dem Hoftheater zum ersten Male aufgeführt: „Christus der Friedensbote“, Oratorium, komponirt von *Emil Naumann*, einem Enkel des berühmten *Amadeus Naumann*. Reissiger dirigirte; die Damen *Schnorr* und *Wagner*, die Herren *Lindemann*, *Mitterwurzer*, *Tichatschek* sangen die Solopartieen, mehrere Vereine die Chöre. Das Ganze fand vielen Beifall.

Verantwortlicher Redakteur: Professor *J. C. Lobe.*

An die Leser.

Mit diesem Blatte hört die allgemeine musikalische Zeitung auf zu erscheinen. Nicht ohne ein Wort des Abschiedes mögen die unterzeichneten Verleger eine Zeitschrift eingehen lassen, welche 50 Jahre bestanden und manche ähnliche neben sich entstehen und verschwinden gesehen hat. Die Theilnahme, welche ihr das musikalische Publikum ununterbrochen und bis in die letzte Zeit in ehrenvoller Weise zugewandt hat, legt ihnen die Verpflichtung auf, das Eingehen der Zeitung zu rechtfertigen. Da keine dringenden äusseren Gründe dasselbe veranlassen, so müssen die inneren um so gewichtiger sein. Die Verleger, fern von der Anmassung, als Kunstrichter aufzutreten, halten sich doch berechtigt, ein durch langjährige Erfahrung geübtes Gefühl für das Bedürfniss der Zeit geltend zu machen. Die allgemeine musikalische Zeitung ist gegründet zur Zeit der reichsten und edelsten Productivität der Musik; Mozart war kaum gestorben, Haydn noch in voller Künstlerthätigkeit, Beethoven im Beginne seiner Laufbahn. Die Erzeugnisse einer solchen Zeit unter den Kennern und Liebhabern der Musik zu verbreiten, für ihr Verständniss und ihre Würdigung aufklärend zu wirken, das Publicum für sie und an ihnen zu bilden, das war die Aufgabe der musikalischen Zeitung, und man darf ohne Betrunken erklären, dass sie dieselbe in einer Weise gelöst hat, welche ihr einen Platz in der Geschichte der Musik sichert. Allein im Verlaufe der Zeit haben sich die Verhältnisse der musikalischen Welt gar sehr geändert. In so weiten Kreisen gegenwärtig die Theilnahme an der Musik, die Fertigkeit in musikalischen Leistungen, die Zuversicht in der Beurtheilung derselben auch verbreitet ist, so wird doch Jeder zugeben, dass die Kraft und Fülle der Productivität keineswegs in gleichem Masse zugenommen haben, und dass Theilnahme wie Productivität sich nach allen Seiten hin zersplittern und zerstreuen. In diesem Strudel ist kein Platz für eine *allgemeine* musikalische Zeitung mehr; den verschiedenartigen Bedürfnissen zu genügen, sind sowohl Localblätter als Zeitschriften für Geschichte und Wissenschaft der Musik geeignet. Vergebens werden die besten Kräfte angestrengt, um zu erzwingen, was die Zeit als ihren Bedürfnissen nicht angemessen verschmäht, und wenn wir jetzt dieser Mahnung folgen, so werden die Kunstfreunde, welche — wir hoffen es — das gewohnte Blatt ungern vermissen, unsere Gesinnung nicht verkennen.

Allen denen, welche an der Herausgabe der Zeitung früher oder später thätigen Antheil genommen haben, namentlich dem letzten Redacteur derselben, Herrn Prof. Lobe, sprechen wir hier unsern Dank aus.

Leipzig, am 28. December 1848.

Breitkopf & Härtel.

Abschied des Redakteurs.

In Folge des Entschlusses der Herren Verleger, mit dem 50. Bande die Allgem. Musikal. Zeitung zu schliessen, endet mein Geschäft als Redakteur. Wen ich als solcher in der kurzen Zeit von dreithalb Jahren zu leisten vermocht, haben Wohlwollende nachsichtig aufgenommen, wovon zahlreiche Beweise mir vorliegen. An Missvollenden hat es natürlich auch nicht gefehlt, doch wusste ich mich darüber zu trösten. — Trete ich nun von dem Gebiete der musikalischen Tagesliteratur zurück, so nehme ich keineswegs Abschied von der Kunst; im Gegentheil hoffe ich letzterer durch Wort und Schrift eifriger als bisher dienen zu können. — Den geehrten Mitarbeitern an dieser Zeitung sage ich zugleich hier, anstatt brieflich, ein freundliches Lebewohl mit der Bitte, mir auch in der Folge ihr schätzbares Wohlwollen zu erhalten.

Schliesslich noch die Bemerkung, dass ich den Unterricht in allen Theilen der musikalischen Komposition wie bisher in Leipzig fortsetze.

J. C. Lobe

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY'S WERKE

im Verlag von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

		Rt. Sgr.
Op. 13.	Zweites Quart. in A moll, f. 2 Viol., Bratsche u. Violonc. Part	1 5
	—— in Stimmen	1 20
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. v. Componisten	1 20
Op. 19.	Sechs Gesänge f. 1 Singst. mit Begl. des Pianof. Dieselben einzeln: No. 1. Frühlingslied, von Lichtenstein: *In dem Walde singe Tirac*; 3 Ngr. No. 2. Das erste Veilchen, von E. Ebert: *Als ich das erste Veilchen*; 2 Ngr. No. 3. Wanderlied (schwedisch): *Mein Nahn, wo wollt' ihr hin so spät?* 3 Ngr. No. 4. Neue Liebe, v. H. Heine: *In dem Rosenschein, im Walde*; 7½ Ngr. No. 5. Gruss, von H. Heine: *Leise zieht durch mein Gemüth*. 3 Ngr. No. 6. Reiselied, von E. Ebert: *Bringet den treuesten Herzens Grüsse*; 7½ Ngr.	— 20
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	— 20
	Aus denselben No. 3 u. 4. f. d. Pianof. überte. v. Fr. Liszt	— 10
Op. 20.	Octett in Es dur, f. 4 Viol., 2 Bratschen und 2 Violoncelle in St	3 15
	—— in Partitur	3 —
	—— für Pianoforte zu 4 Händen arr. v. Compon.	2 —
Op. 21.	Erste Concert-Ouverture zum Sommernachtstraum in E dur, für Orchester. In Partitur. Geh.	2 —
	—— in Stimmen	3 —
	—— für Harmoniemusik arr. von Carl Meyer	2 10
	—— für 2 Pianof. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1 15
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. v. Componisten	1 —
	—— für das Pianof. allein arr. von E. F. Richter	— 25
Op. 22.	Capriccio brill. in H moll, für Pianof. mit Orchest.	2 —
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. E. F. Richter	1 —
	—— für das Pianof. allein	1 —
Op. 23.	Erstes Concert in G moll, f. d. Pianof. mit Orch.	3 —
	—— f. d. Pian. zu 4 Händ. arr. v. F. L. Schubert	2 —
	—— für das Pianoforte allein	1 15
Op. 26.	Zweite Concert-Ouverture „Die Hebriden" oder „die Fingalshöhle" in H moll, f. Orchester. In Partitur. Geh	1 10
	—— in Stimmen	2 —
	—— f. 2 Pianof. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1 15
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. Componisten	1 —
	—— für das Pianof. allein arr. von Fr. Mockwitz	— 15
Op. 27.	Dritte Concert-Ouverture „Meeresstille u. glückliche Fahrt" für Orchester. In Partitur. Geh	1 20
	—— in Stimmen	2 10
	—— f. 2 Pian. zu 8 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1 15
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. von Baldenecker	1
	—— für das Pianof. allein arr. von Baldenecker	— 15
Op. 29.	Rondo brillant in Es dur, für das Pianoforte mit Orchester	2 15
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. F. L. Schubert	1 10
	—— für das Pianoforte allein	— 25
Op. 32.	Vierte Concert-Overture „zum Märchen von der schönen Melusine" in F dur, für Orchester. In Partitur. Geh	1 20
	—— in Stimmen	2 15
	—— für das Pianof. zu 8 Händen arr. von F. L. Schubert	1 20
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. v. Componisten	1 10
	—— für d. Pianoforte allein arr. von C. Czerny	— 25
Op. 33.	Drei Capricen in A moll, E dur, B moll, für das Pianoforte	1 15
	Einzeln: No. 1. u. 2. à 20 Ngr. No. 3. 15 Ngr.	
Op. 34.	Sechs Gesänge für eine Singst. mit Begleitung d. Pianoforte	— 25
	Dieselben einzeln: No. 1. Minnelied (altdeutsch): *Leuchte heller wie die Sonne*; 3 Ngr. No. 2. Auf Flügeln des Gesanges, von H. Heine: 3 Ngr. No. 3. Frühlingslied, von C. Klingemann: *Es brechen mit erhallenden Reigen*; 5 Ngr. No. 4. Suleika, v. Göthe: *Ach, um deine feuchten Schwingen*; 5 Ngr. No. 5. Sonntagslied, v. C. Klingemann: *Ringsum erschallt*; 5 Ngr. No. 6. Reiselied, v. H. Heine: *Der Herbstwind rüttelt die Bäume*; 7½ Ngr.	
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	— 20
	—— für das Pianoforte übertragen von Fr. Liszt No. 2. u. 4. à 10 Ngr. No. 5. 7½ Ngr. No. 6. 12½ Ngr.	
Op. 35.	Sechs Präludien und sechs Fugen für das Pianof.	2 10
Op. 37.	Drei Präludien und Fugen, für die Orgel	1 10
Op. 40.	Zweites Concert in D moll, f. d. Pianof. mit Orch.	3 20
	—— mit Quartettbegleitung	2 10
	—— für Pianoforte zu 4 Händ. arr. v. C. Czerny	2 10
	—— für das Pianoforte allein	1 20
Op. 41.	Sechs Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass im Freien zu singen. Im Walde: *Die Vögel in den Zweigen*. Drei Volkslieder v. Heine. No. 1. *Entflieht mit mir*. No. 2. *Es fiel ein Reif*. No. 3. *Auf einem Grab*. Mailied: *Der Schnee zerrinnt*. Auf dem See: *Und frische Nahrung*. Partitur und Stimmen. 1. Heft.	1 10
Op. 42.	Der 42ste Psalm, Wie der Hirsch schreit, für Chor und Orchester. In Partitur. Geb	4 —
	—— die Orchesterstimmen	3 —
	—— die Singstimmen	1 15
	—— die Chorstimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass	— 5
	—— im Klavierauszug	2 —
	—— für Pianof. zu 4 Händ. arr. von E. F. Richter	1 5
Op. 44.	Drei Quartetten für 2 Violinen, Bratsche u. Violoncell No. 1. in D dur. No. 2. in E moll. No. 3. in Es dur. In Partitur	à 1 5
	—— in Stimmen	à 2 5
	—— für Pianoforte zu 4 Händ. arr. von F. L. Schubert	à 2 —
Op. 47.	Sechs Gesänge für eine Singst. mit Begleitung des Pianof.	— 25
	Dieselben einzeln: No. 1. Minnelied, v. L. Tieck: *Wie der Quelle so lieblich klangete*; 3 Ngr. No. 2. Morgengruss von H. Heine: *Ueber die Berge steigt schon*; 5 Ngr. No. 3. Frühlingslied, von A. Lenau: *Durch den Wald den dunkeln*; 7½ Ngr. No. 4. Volkslied. *Es ist bestimmt in Gottes Rath*; 5 Ngr. No. 5. Der Blumenstrauss, v. C. Klingemann: *Sie wandelt im Blumengarten*; 7½ Ngr. No. 6. Bei der Wiege, von Klingemann: *Schlummre sanft, träume von kommender Zeit*; 5 Ngr.	
	—— für das Pianoforte übertragen v. C. Czerny	— 20
	—— No. 3. daraus für das Pianof. überte. von Fr. Liszt	— 15
Op. 48.	Sechs Lieder f. Sopr., Alt, Tenor u. Bass im Freien zu singen. Der erste Frühlingstag: *O sanfter, süsser Hauch!* Die Primel: *Lieblichste Blume*. Frühlingslied: *Süsser, goldner Frühlingstag!* Lerchengesang (Canon): *Wie lieblicher klang!* Morgengebet: *O wunderbares, tiefes Schweigen*. Herbstlied: *Haidet Lenz, zu Ende dahin!* Partitur und Stimmen. 2. Heft.	1 10
Op. 49.	Grosses Trio in D moll, für Pianof., Violine und Violoncell	3 —
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr. von E. F. Richter	3 —
Op. 51.	Der 114te Psalm „Da Israel aus Egypten zog" für Sstimmigen Chor u. Orchester. In Part. Geh.	3 —
	—— die Orchesterstimmen	2 15
	—— die Singstimmen	1 10
	—— die einzelne Singstimme	à — 5
	—— für das Pianoforte zu 4 Händen von E. F. Richter	1 —
	—— im Klavierauszug	2 10

		Thlr. Ngr.
Op. 53.	Lobgesang. Sinfonie-Cantate für Orchester u. Gesang. In Part. Carl	12 —
	—— Die Orchesterstimmen	10 —
	—— die Singstimmen	2 —
	—— die Chorstimmen, Sopran, Alt, Ten. u. Bass à	— 10
	—— im Klavierauszug. mit vierhändiger Sinfonie arr. v. Comp.	5 15
	—— im Klavierauszug. mit zweihänd. Sinfonie arr.	5 —
	—— im Klavierauszug. zu 4 Händ. ohne Worte arr.	4 —
	—— im Klavierauszug. zu 2 Händ. ohne Worte arr.	3 —
Op. 58.	Dritte Sinfonie in A moll, für Orchester. In Part.	5 15
	—— die Orchesterstimmen	7 20
	—— für Pfte. zu 4 Händen arr. vom Componisten.	3 —
	—— für das Pianof. zu 2 Händ. arr. von F. L. Schubert	1 20
Op. 57.	Sechs Lieder für eine Singst. mit Pianof.	— 22½
	No. 1. Altdeutsches Lied, v. H. Schreiber: *Es ist in den Wald gesungen.* No. 2. Hirtenlied, von Uhland: *O Winter, schlimmer Winter.* No. 3. Suleika, von Göthe: *Was bedeutet die Bewegung?* No. 4. *O Jugend, o schöne Rosenzeit.* Rhein. Volkslied, v. Zuccalmaglio: *Von a. den schönen Kindern auf der Welt.* No. 5. Venetianisches Gondellied von Th. Moore. *Wenn durch die Pinnetta die Abendluft weht.* No. 6. Wanderlied, v. Eichendorff: *Laue Luft kommt blau geflossen.*	
Op. 59.	Sechs Lieder f. Sopran, Alt, Tenor u. Bass, im Freien zu singen	
	No. 1. Im Grünen, von H. v. Chezy: *Im Grünen erwacht der frische Muth.* No. 2. Frühzeitiger Frühling, v. Göthe: *Tage der Wonne kommt! Ihr seid bald.* No. 3. Abschied vom Wald, v. Eichendorff: *O Thäler weit, o Höhen.* No. 4. Die Nachtigall, v. Göthe: *Die Nachtigall, sie war entfernt.* No. 5. Ruhethal, von Uhland: *Wenn im letzten Abendstrahl.* No. 6. Jagdlied, von Eichendorff: *Durch schwankende Wipfel.* Partitur u. Stimmen. 3 Hefl.	1 10
Op. 61.	Ein Sommernachtstraum v. Shakespeare. Partitur	10 —
	—— Die Orchesterstimmen	8 —
	—— Vierhändiger Klavierauszug vom Comp.	3 —
	—— ohne Worte f. d. Pianof. zu 2 Händen arr.	2 15
	—— Die Singstimmen	1 —
	Daraus einzeln: Scherzo, für Pianof. zu 4 Händ.	— 20
	—— für d. Pianof. zu 2 Händen	— 15
	Nocturno, f. Pianof. zu 4 Händen	— 10
	—— für das Pianof. zu 2 Händen	— 10
	Hochzeitsmarsch, f. Pianof. zu 4 Händen	— 10
	—— für das Pianof. zu 2 Händen	— 10
	Intermezzo, f. Pianof. zu 4 Händen	— 12½
Op. 64.	Concert in E moll, für die Violine mit Orchester.	4 —
	—— für die Violine mit Begl. des Pianoforte	2 —
Op. 65.	Sechs Sonaten für die Orgel. Geh	3 —
	—— einzeln No. 1—6 à	— 17½
	—— für Pfte. zu 4 Händen arr. v. F. L. Schubert. No. 1. 4. 6. à 20 Ngr. No. 2. 3. 5. à 15 Ngr.	
Op. 66.	Grosses Trio in C moll No. 2. für Pianof., Violine u. Violoncell	3 15
	—— für Pianof. zu 4 Händen arr.	3 —
Op. 69.	3 Motetten für Chor u. Solostimmen. Partitur.	
	No. 1. *Herr nun lässest du deinen Diener in Frieden fahren.* 20 Ngr.	
	No. 2. *Jauchzet, jauchzet dem Herrn.* 20 Ngr.	
	No. 3. *Mein Herz erhebet.* 1 Thl.	
	Dieselben, die Singst. No. 1 u. 2 à 10 Ngr. No. 3. 20 Ngr.	
Op. 71.	6 Lieder für 1 Singst. mit Begl. des Pianoforte	
	No. 1. Tröstung: *Wer rede heiter mein Gemüthe.* No. 2. Frühlingslied: *Der Frühling naht mit Brausen.* No. 3. An die Entfernte: *Diese Rose pflückt ich dir.* No. 4. Schilflied: *An dem Teich.* No. 5. Auf der Wasserfahrt: *Ich wandre fort in's ferne Land.* No. 6. Nachtlied: *Vergangen ist der lichte Tag.*	— 25
Op. 72.	6 Kinderstücke für das Pianoforte	— 25
Op. 74.	Musik zu Athalia von *Racine*. Partitur	10 —
	Dasselbe, die Orchesterstimmen.	
	— — die Singstimmen.	
	— — im Klavierauszuge	5 —
	Ouverture daraus für Orchester in Stimmen	2 15
	Dieselbe für das Pianoforte	— 15
	Dieselbe für das Pianoforte zu 4 Händen	— 25
	Kriegsmarsch daraus für das Pianoforte	— 7½
	Derselbe für das Pianoforte zu 4 Händen	— 10

Compositionen ohne Angabe einer Opuszahl.

Andante cantabile e Presto agitato in H dur, für das Pianof.	— 25
Dasselbe für Pianoforte zu 4 Händen arr. von F. L. Schubert	1 —
Zwei Romanzen von Lord Byron	— 10
No. 1. *There he none of beauty's daughters* (Keine von der Erde Schönen).	
No. 2. *Sun of the Sleepless!* (Schlafloser Augen Leuchte).	
Verleih uns Frieden gnädiglich. Gebet für Chor u. Orchester. In Partitur	— 20
Dasselbe im Klavierauszug	— 10
Dasselbe die Singstimmen	— 2½
Festgesang zur Eröffnung der am ersten Tage der vierten Säcularfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst auf dem Markte zu Leipzig stattgefundenen Feierlichkeiten, für Männerchor u. Orchester, im Klavierauszug	1 —
Daraus einzeln:	
Lied, „Vaterland in deinen Gauen" für 1 Singstimme mit Begleitung des Pianoforte arr.	— 5
Thematisches Verzeichniss im Druck erscheinener Werke, netto	1 —

Neue Musikalien

im Verlage von **C. A. Klemm** in Leipzig.

		Thlr. Ngr.
Beethoven, L. van	Op. 60. 4me Sinfonie arr. pour 2 Pianos à 8 mains	2 25
Brunner, C. F.	Op. 12. Klänge für Kinder für Pfte. Heft. I. (Zweite Auflage)	— 15
Dietrich, A.	Robert Blum's Tod für 4 stimmigen Männergesang. Part. und Stimmen	— 7½
Felix, C.	Sänger-Marsch, für Pfte. (Lieblings-Stücke Lpzg. Nr. 11.)	— 5
Guth, Ed.	Bob. Blum's letzter Gang in Brigittenau. Trauer-Marsch für Pfte.	— 15
Moscheles, J.	Op. 64. Rondeau brillant, pour Pfte. à 4 mains. (Zweite Auflage.)	— 25
Wein, Charles,	Op. 1. 3 grandes Etudes pour Pfte. Nr. 1. 2. 3.	4 —
	—— Op. 2. Marche guerriere pour Pfte.	— 15
Portrait von **J. Moscheles,** lith.	weiss	— 15
	chines.	— 20

Nachricht. Zur Beilage dieser letzten Nummer waren die Bildnisse von *Robert* und *Clara Schumann* und von *A. B. Marx* bestimmt. Leider ist es nicht möglich geworden, dieselben rechtzeitig zu vollenden. Sie sollen aber nebst biographischen Notizen sobald als möglich nachgeliefert werden.

Ein Register über die letzten 20 Jahrgänge der allgemeinen musikalischen Zeitung wird, zum Anschluss an die früheren, gegenwärtig bearbeitet und wird dann sogleich zum Druck befördert werden.

Druck und Verlag von *Breitkopf und Härtel* in Leipzig.

REPLIK.

Der Herr geheime Sekretär Johann Christian Schmid giebt mir und den Lesern der musik. Zeitung durch sein Hervortreten Gelegenheit, nicht nur von ihm überhaupt etwas zu erfahren, sondern auch, dass er Verse mache. Meine Beurtheilung seines — Gedichts trägt allerdings „das Gepräge ihres Urhebers," wie auch sein obenstehender Brief, und alles, was jemand schreibt, der nicht ein vollendeter Heuchler ist. Dieser Brief nun ist schon selbst — wie jeder, dem hier eine Stimme zusteht, einsehen wird — so beschaffen, dass man darauf nicht antworten sollte: denn wo sollte man anfangen, einen Mann zu überführen, der Verse macht, wie untenstehende; *) der bey einer zu gelinden Erwähnung ihrer Schwächen so hochherfahren, und der sogar in dieser Beantwor-

*) Anmerkung.

Um dem Vorwurf entgegen zu kommen, als habe ich nun absichtlich die schlechtesten Stellen aus, (obschon mir dies freystehen müsste,) wiederhole ich die in jener schonenden Anzeige abgedruckten und gehe in der Folge nur sie kurz durch. Einige andere Stellen setze ich, ohne ein Wort darüber zu verlieren, recht eigentlich zum Ueberfluss her.

Jetzt sank im letzten Kampf sein Haupt zum Herzen nieder,
Ein unnennbar Gefühl durchbebte seine Glieder.
Wie schwer war dieser Kampf, der uns das Heil erwarb!
Das grossen Todes Nahn erschütterte
Der Erde Grund — (Matth. 22, 54.) Er dürstet' — trank — erblasste — zitterte etc.

Dann:

Jesus Christus ist todt! (wiederholt.)

In der Folge,

Indem sie (Maria) diese Worte spricht,
Erblicket sie den Herrn — und kennt ihn nicht.
Was weinst du, Weib? fragt der Erstandene:
Wen suchest du? — Ach Freund, erwidert Magdale:
Du nahmst vielleicht ihn weg, wo legtest du ihn hin: (Joh. 29, 15.)
Und kehrt sich mit zerstreutem Sinn
Dem Grabe wieder zu. Nur dann erst, als den Namen:
Maria, der, den sie nicht kannte, nennt,
Erhebt sie schnell den Blick etc.

In der Folge, nach dem Satze, wo von „des Naturlichts schwachem Schimmer" geredet worden ist, fährt der Dichter fort:

Gleich liebend, voller Huld und Gnade,
Erschien als Wandrer er zween Andern auf dem Pfade
Nach einem Flecken, Emmahus,
Und nahte sich mit einem sanften Gruss.
Sie redeten von dem, was sich in diesen Tagen
Mit ihrem grossen Lehrer zugetragen:
Er aber öffnete den Armen an Erkenntnis
Die Weissagung der Schrift und das Verständnis
Von seinem Kreuzestod und seiner Herrlichkeit,
Und ging — gerührt durch der Verlassnen Bitte —
Mit nach dem Flecken hin. Dort war ein Mahl bereit.
Sie legten sich zum Tisch, er blieb in ihrer Mitte
Und nahm das Brot

REGISTER

zu

den ersten zwanzig Jahrgängen

der

allgemeinen

MUSIKALISCHEN ZEITUNG

(1798 — 1818.)

Leipzig

bey Breitkopf und Härtel.

Univ...
Bibl...
München

A.

Aal, Gebr., in Schwerin. II. 844

Aaron, J., Composition der Glocke. XVII. 221

Abaco, Baron von, Violoncellist aus Verona. II. 545

Aballino, als Oper in Paris (von Quaisain). IV. 685

Abonnamento, ital. Theater-Ausdruck. XIX. 628

Abeille, Louis, in Stuttgard. II. 122
— wird vorläufig zum Concertmeister ernannt. V. 263, 270; nunmehr Hoforganist das. XVII. 342
— Oper: Amor und Psyche. II. 564
— — — im Kl. Auss. (B) III. 655
— Operette, Peter u. Aennchen, in Stuttgard aufgef. XII. 155
— — 1 Kl. Auss. (B) XII. (319) 1052.
— — Duett daraus XII. B. III.
— Musik zu den Kreuzfahrern. V. 263
— Frühlingslied. VII. 588. B. VII.
— Der Jungling am Bache etc. mit Fp. (B) XV. 56
— Lieder u. Elegieen v. Matthisson, do. (B) XII. 584
— 6 neue Lieder v. Haug, mit Fortep. (B) XVIII. 144
— gr. Trio p. le Pf. op. 20. (B) I. 364
— 6 Walzes p. le Pf. liv. 1. 2. 3. (B) XIII. 48
Abel, zu London. XVI. 869. Anekd. v. ihm. IV. 576
Abeloven, Dem., Sängerin zu Amsterdam. XVII. 416. XVIII. 421
Abeneck, ein junger Violinspieler in Paris. VI. 377, 476
Abergton, in Stockholm. XIX. 602
Abriss meines Lebens. VIII. 753, 769, 785
Accorde: sonderbare Wirkungen mancher Accorde auf Thiere u. Menschen. VIII. 421. IX. 457
Achtsamkeit. XVIII. 138
Ackermann, Herr und Madame, ehemals b. Theater zu Danzig VII. 75, 76, fg.
— Virtues auf den Cruskan. XX. 319
Adam, Dem., 8jahr. Klavierspielerin zu Berlin. VII. 13; zu Leipzig. VII. 148
Adam, L., Pianoforte-Schule des Conserv. d. Musik zu Paris (B). IX. 689, 719, 729
Adamberger, Dem., zu Wien. XV. 844
Adami, Oserv. p. ben regolare il Coro di Cantori etc. etc. Anfrage deshalb. V. Int. Bl. 60.
Adams, Sänger in Italien. XI. 370
Adams, Mad., in Amsterdam. XIV. 288 fgg.
Adamy, Flautist b. Breslauer Theater. III. 565
Adelung, älteste Denkmale deutsch. Gesanges, (Fragm.) IX. 193.
Adelung, Frdr., Verdienst um die philarmon. Gesellschaft zu Petersburg. VIII. 508
Adiaphonon, neuerfund. Instrument v. Franz Schuster in Wien. XX. 823
Adrien, Jaind. 5 recu. de Romances etc. (R) IV. 640
Aeman in Stockholm. XIV. 803 fgg.
Aenderungen, consequente, bei eingeführten Zeichen u. Benennungen in der Musik. XVII. 665
Aeolische Harfe, Gedicht von C. Schreiber. VI. 634
Aeolsharfe, über die, von Quandt. I. 346
— Anfrage wegen Verbesserung derselb. VII. Int. Bl. 43
— ein allegor. Traum, v. Dalberg (R) IV. 472
Aesthetik der Musik: Beitrag dazu. VIII. 337
Aesthetische Bildung, über, des compon. Tonkunstlers. XII. 321, 793
Agrikola, Anekd. mit einer Hasslschen Oper. II. 58

A. Agthe, in Leipzig, Ouverture im Lpz. Conz. aufgeführt. XIV. 240. XV. 257
— Son. p. le Pf. av. Viol. oblig. Op. 2. (R) XVII. 396.
— 3 Marches p. le Pf. a 4 mains. — 3. — XVIII. 112
— 3 gr. — — — — 6. — — 48
Agthe, WValdhornist aus Dresden, in Berlin. XX. 57
Abl, d. jung., Clarinettist in Mannheim. XVI. 167. XVII. 331
Ahlsdorff, Posaunist in Königsberg. XX. 544
Ahlstroem, Organist zu Stockholm. XV. 830
Ahlwardt, Uebersetzer d. Ged. Ossians: Wunsch an ihn. XIII. 205
Aiman, Oper: Les Jeux Floraux, wird in Paris einstudirt. XX. 859
Aimari, Prof., Guitarrenspieler in Berlin. IV. 478
Aimée, Mad., in Wien. XII. 41
Aimée-Petit, Dem., Balletttänzerin in Wien. XVI. 670
Akademie, neue italien., die sich mit Musik beschäftiget XIII. 100
Akraer, National-Musik derselben. XVI. 511
Akustik, Data zu derselben, s. Vogler.
— der Blasinstrumente, s. Blasinstr.
— von Chladni, s. Chladni.
Akustische Notizen von Chladni. XVII. 14
Akustisch-literarische Bemerknngen v. Chladni. VI. 719
Akustischer Theil der Tonkunst, für Freunde ders. von A. E. Müller. XIV. 655
Alberghi, Tenorist b. d. Ital. Oper zu Dresden. I. 332, 337. V. 88; in Leipzig. VI. 204. VII. 441; in Prag. VI. 204. VII. 42. 213. VIII. 881
— Dem., dessen Tochter, in Dresden. II. 330; in Berlin. VII. 453; in Leipzig. VI. 204. VII. 42. 205. 213; in Prag. VIII. 552
Albert, Heinr., Compos. des Liedes: Ich bin in Herr in Deiner Macht etc. IX. 859
Albert, Mad., in Paris. XX. 758
Albertini, Giov., in Warschau. XII. 878. Tod. XIV. 816
— Intermezzo: Der polnische Kapellmeister, in Warschau aufgef. XIV. 813
Albertoni, Mad., von Breslau geb., in Paris. XX. 182
Albrechsberger, J. G., Sein Tod zu Wien. XI. 445. XII. 550
— Reichardts Bemerkungen über ihn. XII. 550
— sämmtl. Werke bringt d. Fürst v. Esterhazy an sich. XIII. 87
— römische Messe, jährlich in Wien aufgef. XVII. 275
— Ausweichungen durch alle Dur- u. Molltone (B) V. 412
— 6 Fughe p. l'Organo, op. 8. (B) I. 514
— Fughe p. les Org. ou le Pf. op. 10. 3 (B) VI. 663
— 6 Pralud. f. d. Orgel od. Pf. — 12. u. 13.
— 3 Sext. p. 2 V. 2 A. Vlle et B. — 13. n. 14.
— 6 Fughes p. l'Orgue ou Pf. — 16. posth. (B) XIV. 247
— 11 neue leichte Praliud. f. d. Orgel etc. (B) XVII. 312
d'Alembert, Anekd. v. ihm bei Glucks Alceste. II. 32
Alessandria, Nachr. daher v. Chladni. XIII. 365. XV. 533
Alexander, J., Potpourri p. le Vcelle. op. 6. (B) VI. 64
Algier, Musikzustand daselbst. XIX. 614
Aline, neu componirt v. Berton, s. Berton.
Aliprandi, Baron, Dilett. aufm Violoncell, in Neapel. VII. 765
— Bern., Kapellmstr. in München im vor. Jahrh. XIV. 618

Allau, Dem., 14jähr. Opernsän in Strassburg. XVI. 807. XVII. 728. XVIII. 517. 532 fgg. in Paris. XX. 728

d'Allayrac, s. unter D.

Alleaumes, Violinist in Frankf. a. M. XVII. 303 fg.

Allegranti, Mad., ehemalige Sängerin in Dresden. I. 352, ihre Stimme verglichen mit der der Mad. Catalani. XX. 778

Allegri, Chöre u. Wechselgesänge f. d. Kirche etc. VI. 235

Allegri, Anekd. mit Kaiser Franz I. XX. 191

— Miserere in Rom: Fragm. v. Jacobi. X. 425

— — von der Kapelle in Rom aufgef. VIII. 333

— — in Kassel aufgef. XIV. 603

— — in Leipzig. XIII. 269

— — in München. XVIII. 545

Allegro, über die allzugrosse Geschwindigkeit desselben. VII. 773

Allerhand. XI. 598

Allgemeiner christl. Lobgesang. XVII. 5

Allram, in Prag. X. 187. XII. 735

— Dem., in Prag. X. 272

Almanach aus Rom, für Künstler etc. von Sickler und Reichardt, 2. Jahrg. (R) XII. 910

d'Almani, Ad., Sängerin in Turin. XII. 959

St. Alme, 1. Bassist zu Strassburg. XVII. 727

Almeida, ein Portugiese, Fortepiano-Spieler in München. XVI. 290; in Zürich. XVI. 486

Almenroeder, Fagottist zu Frankf. a. M. XV. 603. XVI. 214

Almeyda, C. F., 6 Quart. p. 2 V. A. et B. op. 2. I. 1. (R) I. 555

Alt, Singstimme. XIX. 33

— -Zeichen, über Verbannung desselben. XIX. 642

Alt u. Veraltet in der Musik. XVI. 325

Alte u. neue Kirchenmusik. VI. 577, 593, 611

Alte Kritik. XII. 60

Alten, die, ob sie in ihrer Musik Harmonie gelicht haben? etwas über diese Frage. IV. 799

Altenbreitungen, (ein sachs. meinung. Dorf) Concert daselbst. XX. 323

Altenburg, Dem., aus Grätz in Wien. XIX. 691

Altenburger, J. G., Nachr. über Laybach. XIX. 164

Alterthumliche, das, über das Copiren desselben. XVIII. 110 fg.

Altmutter, Dem., in Mannheim. XVIII. 534

Altona, Nachr. daher. III. 866. Theater daselbst. I. 760

Altposaune. XVIII. 58

Altpreussen, über das Musikwesen daselbst. XI. 616

Altschottische Lieder von Dalberg. XIII. 205

d'Alvimare, Harfenist zu Paris, s. unter D.

Amalie, Prinzessin von Preussen, Choral u. Chor in Berlin aufgef. VIII. 478

Aman, Sänger in Stockholm. XVI. 19. 88. XVII. 872

St. Amant, Mad., zu Strasburg. XVII. 728

Amati, Cat., in Rom als Zerlina. XIII. 525; in Mantua. XX. 289

Amazili, Drama von Buri. I. 369

Amberg, Dem., zu Frankf. am M. XV. 585. XVII. 94. XVIII. 7; geht ab u. nach Prag. XX. 720

Ambrogetti in Paris. XVIII. 888

Ambrogio, Buffo in Turin. XX. 79

Ambrosch, Dem., 13jähr. Klavierspielerin zu Berlin. V. 252. VI. 588. VII. 309

— — — nun verehel. Mad. Becker, s. unter B.

— — Herr, in Berlin. V. 576. VII. 609. VIII. 61, 425. IX. 321, 649, 797. XVIII. 46

— — — Variat. über das Lied: Als ich auf meiner Bleiche etc. IV. 576. (R) XVI. 812

— — — Abschiedsempfindung m. Veränderung der Singstimme. (R) XVI. 812

— — — Ode an die Freude, lat. f. Männerstimmen, in Berlin aufgef. XX. 297

Ambrosi, Bassist in Mailand. XIX. 486, 492

Ambrosius, nicht Verf. des Hymnus: Te Deum laud. IX. 815

Ambrosius, Dem., aus Weimar in Sondershausen. XVII. 22. XX. 611 fg. 616, 806. in Frankenhausen. XVII. 769

Amenda, Violinspieler zu Riga. II. 393

Amen-Fugen. III. 246 ?

Amtsmusicer, (Reutlens) X. 285

Amon, J., 3 Conc. p. Viole, Viola etc. op. 10. (R) III. 546

— 3 Sonates pour le Pf. avec Viol. — 11. — II. 768

— 6 Lieder mit Klavier od. Guitarre. — 52. — VII. 849

— 6 — — — — — 51. — X. 350

— 6 — — — — — 53. — XIV. 286

— Son. period. p. le Pf. av. Fl. ou Viol. — 55. — XII. 930

— 3 Son. p. le Pf. av. Viol. et Vcell. — 58. — XVII. 312

— 3 gr. Son. p. le Pf. et Viol. arr. d'après 3 Quat. de Fraensl. (R) IX. 141

— Variat. p. la Flute av acc. etc. (R) XVIII. 376

Amsterdam, über, in Hinsicht auf Musik. I. 817, 873 II. 156, 189, 396, 942. X. 366, 505, 596

— gegenwärt. Musikzustand das. XIV. 233. XVI. 613, 634

— musikal. Anstalten daselbst. III. 688. 692

— Nachr. daher. X. 812. XVI. 550. XVII. 313, 465, 487 XVIII. 449. XIX. 81, 509, 526. XX. 33

— Oper daselbst. X. 401

— National-Theater das. II. 156, 189

— Virtuosen daselbst. XVI. 596

Anacker, Bassist u. Klavierisp. zu Leipzig. XVIII. 93, 126, 276. XIX. 159, 162

Analekten für Künstler, Kunstrichter, Kunstfreunde etc. XVII. 697, 713, 729, 745

Analogie zwischen Gesichts- und Gehörsvorstellungen, zwischen Malerei u. Musik. VI. 533

Anapaesten. X. 49

Anatole, Hr. u. Mad., Tänzer aus Paris in Berlin. XVIII. 267, 331, 496, 501

Anaxenor, der Kitharöde aus Magnesia, (Anekd.) XI. 570

Ancona, Nachricht. XIX. 172. XX. 290

Anders, Tenorist in Wien. X. 27. XI. 266; in Breslau. XVIII. 252, 317, 426

Andeutungen u. zufällige Gedanken von Guthmann. VIII. 561

André, J., d. Vat., über ihn. XVI. 869

— Composition v. Burgers Leonore. XV. 676

— Ant., Antikritik in Ansehung d. Antwort a. bescheid. Anfrage. I. Intel. Bl. 62, 77

— Berichtigung darauf v. A. E. Muller. I. Int. Bl. 54, 81

— Kapellmstr. in Offenbach, zum Hofrath ernannt. XVI. 801 in Mannheim. XIX. 568

— Messe in Frankf. a. M. (theilweise) aufgef. XIV. 216

— Ouvert. concert. in Frankf. a. M. aufgef. XV. 605

— — militaire in Prag aufgef. V. 623

— Sinfonie (Es§) in Leipzig aufgef. XV. 27

— — (G§) — — — XIII. 266

— Sinfonie d'un accomp. facile, op. 2. Liv. 2. (R) III. 103

— 2 Conc. pour la Flute, op. 12. (R) III. 508

— gr. Sinf. p. plus. instr. (Es§) op. 26. (R) X. 613

— 6 Duos instr. pour 2 violons — 30. — XI. 458

— Instr. Variat. f. Pianof. etc. — 31. — IX. 508

— Sprichwörter f. 4 Singstimmen. — 32. — IX. 799

— 6 Sonatines progr. pour le Pf. — 34. — XIV. 252

— Air varié p. le Pianof. (R) IX. 128

— Var. p. le Pf. sur: Ah vous dirais-je, ? (R) XVII. 138

— — — — O du lieber Augustin, ? (Clementine) fröhlicher musikal. Gesellschafter für die Jugend. (R) XVIII. 108

Andreehi, Dem., in Amsterdam, s. Mad Rueloffs.

Andreozzi, in Neapel. VI. 506

— Kapellmstr., eigne Art ein Orat. zu compon. (Anekd.) X. 523

— Mad., Primadonna in Dresden. IV. 158

— — trauriger Tod, ebend. IV. 622

Androt, Zögling Gossec's, am Conservat. zu Paris. VI. 110. Sein Tod. VII. 46

Anekdoten. I. 109, 176, 192, 207, 223, 287, 355, 368, 655, 671, 684, 680, 760, 573, 593, 610, 686, 768, 829, 851, 4

II. 14, 52, 80, 102, 128, 135, 144, 159, 239, 255, 315, 336, 360, 416, 499, 440, 479, 493, 536, (546) 592, 653, 720, 730, 784, 798, 829, 861, 876, 891. III. 55, 71, 85, 139, 167, 184, 202*) 280, 316, 612, 853. IV. 15, 191, 207, 251, 330, 372, 417, 506, 585, 688, 699, 704, 719, 735, 768. V. 72, 126, (111) 160, 192, 207, 225, 312, 349*) 375, 428, 502, 784, 834, 851, 866. VI. 32, 48, 73, 102, 332, 363, 388, 402, 420, 436, 452, 495, 512, 551, 547, 564, 570, 596, 612, 627, 641, 699, 728, 744, 764, 795, 81 , 841. VII. 52, 80, 132, 164, 238, 300, 355, 371, 428, 441, 480, 492, 551, 598, 618, 663, 712, 727, 744, 820. VIII. 16, 80, 112, 127, 176, 207, 240, 256, 287. IX. 173, 342, 374. XII. 888. XIV. 96, 131, 232, 416, 614, 758. XV. 824, 840, 855. XVI. 20, 36, 108, 364, 509, 506, 508, 556. XVII. 52, 68, 227. XVIII. 127

Anemometer, s. Schnell.

Anfänger, Wahl der Lehrer für sie. XV. 485

Anfangsgründe, über den guten Unterricht in denselben. I. 440

Anfossi, Oper: die Eifersucht auf der Probe, in Berlin wieder aufgeführt. VIII. 848

— Op. die Maskerade, in Warschau aufgef. XIV. 807

Anfragen, überhaupt. XIII. 205. XIV. 496

— 1) wegen Beziffern der Part. u. Simph. 2) wegen der Mensur der musikal. Instrumente. IV. 75 Antwort darauf. — 93

— an die modernsten Compon. u. Virtuosen. I. 161, 162

Angeber, W., Andante av. 6 Variat. op. 1. (E) I. 240

Angebende Klavierspieler etc. s. unter K.

Angelelli, Sopranist in Lissabon. XVIII. 432

Angely, in Königsberg. XVI. 196. XVII. 470. XVIII. 638

— von Reval, in Berlin. XVIII. 267

Angiolini, Ballet: il bosco di Hermanstadt, in Mailand aufgeführt. XVI. 828

— Dem. Camilla, in Dresden. IX. 501

— — — verehl. Mad. Micksch, s. unter M.

Anglé, Contrabassist in Turin. XVIII. 688

Angrisani, in Paris. XIV. 45. XIX. 118. Buffo b. d. ital. Oper zu Wien. III. 41

— Carlo, 6 Notturni a 3 Voci. op. 1 et 2. (B) I. 521, 573

Ankündigung neuer grosser musikalischen Werke, theils Orig. theils arrang. IX. 101

Anmaslichkeit u. Furcht, Hindernisse der musikal. Bildung. XVII. 581

Anomalien, merkwürdige etc. VIII. 421. IX. 157

Anschlag acht. Klav. od. Fortep. u. Hervorbringen eines schönen Tons. V. 803

Anschutz, Herr u. Mad., in Königsberg. XIV. 457, 658. XVI. 107

— Herr, in Breslau. XVI. 845. XVIII. 317; als Regisseur der Oper daselbst. XVIII. 415 fgg.

— Mad., in Breslau. XVI. 845. XVII. 31, 225, 427. XVIII. 426

— F., Gesänge m. Fortep. op. 1. (B) XIV. 677

— J. A., Hymne maconn. etc. arr. p. le Pf. (B) XIV. 369

Anspacher, Jos., Violinist in Wien. XII. 606

Antonelli, Sgra, in Bologna. XX. 291

Antes, in London, Erfinder des Notenumwenders. III. 739

— John, über einige Verbesserungen der Pianof. Hammer, der Violine, des Violinbogens. VIII. 657

Anti, Sgra, in Livorno. XX. 290

Antispast. X. 291

Antonin, erster Tanzer der gr. Oper zu Paris, in Berlin. XIX. 214, 279

Antwerpen's Musikzustand. XI. 92

Apel, Aug., über die musikal. Behandlung der Geister. VIII. 109, 130

— — über Kaufmanns Harmonichord. XII. 1030 fgg.

— — Mozarts Sinf. (in Es) in Versen charakterisirt. VIII. 405, 462

— — über Musik u. Declamation (s. diese Art.)

— — Musik u. Poesie. VIII. 699

— — Rhythmus u. Metrum, s. Metrum.

— — Ton u. Farbe. II. 723, 769

Apel, Aug., über Ude's Xythharmonicon. XII. 385

— — über Villoteau's Werk etc. s. Villoteau.

Apel, Herzogl. Meining. Kammersanger, zu Frankf. a. M. VI. 280

— Bassist beim Theater zu Hamburg. I. 621. IV. 246

— — in Königsberg. XIV. 481; in Leipzig. VIII. 526

— — in Danzig. XVII. 613; in Warschau. XVII. 557

v. Apell, Intendant d. Hoftheaters zu Cassel. XVII. 536 fgg.

— Marsch u. Romanze a. Herrmann v. Unna. III. B. XVI.

— Cant. il trionfo della musica, teutsch in Erlangen aufgef. XVII. 323

— Te Deum, in Cassel aufgef. XVIII. 902

Aphorismen von C. Schreiber. VII. 81

— über Orgelspiel, Choralgesang u. Kirchenmusik. VI. 437

Apold, s. Appold.

Apollon, Zeitschrift v. Gebr. Werden. (B) V. 216

Apollonicon, eine neuerfundene Orgel. XX. 693

Apollonion, ein neues Instrum. v. Völter. II. 767

Apostrophe an die Musik, v. Voigt. IX. 674

Applicatur, über, b. Choralspiel a. d. Orgel u. d. Pianof. VII. 693

— auf Tasteninstrumenten: Uebung darin. XII. 161

— Vorschlag dieselbe zu bezeichnen, an Klaviercompon. VIII. 741

Appold, Flötist aus Mannheim. VI. 86; in Heidelberg. X. 525; in Kassel. III. 691; in München. V. 508

— der junge, Flöust in Mannheim. XIV. 384. XVII. 551. XVIII. 355. XX. 380

Aprile, 1mo tenore in Florenz. XI. 300

Arabebbah, ein Instrument der Mauren. XIX. 614

Arabesken, musikalische, t HO. (R) VI. 447

v. Aretin, in München. XIV. 618

Arezzo, Nachr. XX. 489

Aria, Kunstwurt b. d. ital. Oper. XIX. 628

Aria di baule. XIX. 194

Ariadne auf Naxos als Drama. I. 355

Ariadnens Apotheose, eine musikalische Phantasie von Grumbach. XII. 449

Ariost, Anekd. mit einem Töpfer zu Ferrara. III. 184

Aristoteles über Musik etc. s. Michaelis.

Armand, Dem., zu Paris. (IV. 73) V. 604, 640, 544. VI. 109, 320. VIII. 37

Arnold, Fagottist in Bremen. X. 108

— D. (Compositeurs vieler englischen National-Opern) Tod zu London. V. 302

— J. F. K., Erklärung, dass er nicht Verf. v. Jüngsten Gericht sey. XIV. Intel. Bl. 57

— — angehender Musik-Direktor etc. (R) IX. 599, 613, 629

— J. G., Violoncellist in Frankf. a. M. VI. 615. VII. 590, 879. VIII. 343 fgg.

— — Nachrichten über ihn. XII. 609, 625

— — Sein Tod. VIII. 750

— — Urtheil über ihn. XVI. 869

— — Conc. f. dessen Wittwe in Frankf. a. M. gegeben. IX. 556

— — Violoncell-Concert (v. Dotzauer in Leipz. gesp.) IX. 499

— — 1 et 3 Conc. p. Violoncelle etc. (R) VI. 789

— Carl, dessen Sohn, Klavierspieler. VII. 391. IX. 557. XV. 402. XVII. 98; in Berlin. XVIII. 176, 178, 500; in Cracau, menschenfreundl. Handlung daselbst ausgeübt. XIX. 602; in Leipzig. XVIII. 94; in Wien. XIX. 381

— — Son. p. le Pf. op. 3. (B) XVIII. 684

— — — — — 5. — — 800

— — — — et Clarin. ou Flute ou Vcell. op. 7. XVIII. 904

— in Mannheim. XX. 381

Arnould, Dem., in Paris; Anekd. von ihr. VII. 460

Arrangiren, über dasselbe. V. 309 fgg.

— über, von Sonaten etc. für Orchester. XVII. 499

v. Arsenieff, Clavier-Dilettant in Petersburg. XIX. 466

Artaria's Musikhandlung in Mailand. XV. 282
Arteaga, Tod zu Paris. II. 331
Articolo di teatro (Theater-Ausdruck.) XIX. 478
Asaberger, Vorschlag zu einer Verbesserung d. Guitarre. XI. 281
Asceten, eines alten, Herzenserleichterungen über Musik und Musiker. V. 283
Aschaffenburg, Nachr. daher. XII. 1044. XIII. 254
Aschenbrenner-Kruger, Mad., s. Kruger.
Aschenschlagel, ein Quodlib. in Wien aufgef. XIV. 564
Ascher, Mad., bei der Oper in Wien. III. 69
Asculi, Nachr. daher. XIX. 197
Ash, Flötist in London. V. 199
Asiatisches musikal. Journal, angekündigt von Dobrowsky. XIX. 729
Asioli, Bonif., Censor des Conservat. zu Mailand. XII. 341, 501; wird entlassen. XVI. 638
— — gegenwärtig in London. XVI. 621
— — als Theater- u. Kirchencomposit. in Italien. XV. 103, 282
— — 3 Ariette c. Fp. op. 2. $\frac{4}{4}$ (B) VI. 112
— — 3 Duetti p. 2 Sopr. — 6. $\frac{4}{4}$ (B) VI. 112
— — 3 Ariette c. Fp. oblig. op. 8. $\frac{4}{4}$ (B) VII. 64
— — Duetti p. Sopr. e. Ten. $\frac{4}{4}$ (B) VII. 64
— — la Campana di Morte etc. (B) VIII. 560
Askergren, Pianoforte-Spieler in Stockholm. XVI. 422
Asmann, Tenorist in Dessau. I. 126; in Berlin. XVIII. 106
Astronomen, die meisten auch wackere Musiker. IX. 576
Athalia, gr. Oper etc. s. Poissl.
Athwood, Klavierspieler in London. V. 198, 200
Atee, Organist in Breslau, als Klavierspieler. XVII. 277
Atherlen, Concertmeister in Tübingen. IV. 511
— 6 moderne clavirte Walzer, 3 S. op. 7. (B) II. 511
d'Aubigny, Fräulein Nina, zu Kassel. V. 294
— v. Engelbrunner Briefe an Natalie über den Gesang. (B) V. 837, 845
— — Urtheil darüber von Lindner. XIII. 52
(S. übr. auch Nina.)
S. Aubin, Dem., in Paris. VI. 323, 384, 675, 785. XII. 214
— — verheirathet sich an Duret. VII. 465, 545
— — prima donna des Conc. Clery. VII. 425, 529
Audinot, Oper: Le Tonnelier. III. 827
Aue, Hr. u. Mad., beim Dessauer Theater, in Leipzig. IX. 625 fg. X. 281 fgg. 409. XI. 119, 455. XII. 139
— Hr., wird allein nach Königsberg engagirt. XII. 305, 308
Auenheim, Dem., in Wien. XI. 383. XII. 605. XV. 300, 571
Auernhammer, Dem., in Wien. I. 513. VI. 571. VIII. 459
— Mad., in Wien. VI. 571. VII. 469. VIII. 459. XV. 300, 571
— — 10 Var. op. 63. (B) II. 90
Auffoderung an musikal. Rechtsgelehrte. VII. 596
Aufgabe, musikalische. VIII. 260
Auflösung derselben. VIII. 368
— mathematisch-musikal., Auflösung derselben. XV. 357
Aufschlüsse über Musik, a. d. Werken der Philosophen. V. 149
Augsburg, Nachr. XIV. 66
August, Kurf. u. Kön. v. Polen, Verdienste um d. Tonkunst. VIII. 805
— Prinz von Gotha. IX. 45
— das Reich der Harmonie, oder Fahrt auf den südl. Helikon. XII. 53
— exemplarischer Musik-Saal etc. XII. 485
Aumer, Balletmeister in Kassel. XV. 130
— Ballettänzer von Paris in Wien. XVI. 638 fg. XVII. 116, 122. XVIII. 440
— Ballet: Alexis u. Louise, in Wien aufgef. XVI. 707
— — die Bajaderen, — — — XVII. 422
— — die Feier der Grazien, — — — 748
— — die Pagen d. Herz. v. Vendome — — — 851
— — Paul und Virginie, — — — 903
— Divertim. die Toilette des Alcibiades — XVIII. 730
— Dem., in Kassel. XIV. 608
Aumer, Dem. Theod., in Wien. XVII. 851; als Mad. Rosier (s. d. A.)
Aura, (Maultrommel) über Vervollkommnung derselben. XVIII. 305
Ausbildung der Tonkunst in Deutschland etc. etc. siehe Tonkunst.
Ausdruck, über, und Vortrag. VII. 545
Ausflucht nach ** XIII. 821
Aussprache beim Gesang. XV. 168. XVII. 157. (des Deutsch.) XVII. 686
Auswahl von Ouvertüren, Gesängen, Märschen etc. etc. aus den neuesten in Berlin aufgef. Opern Klav. Auszug. 1 Hft. (B) XIII. 595; 2 u. 3 Hft. (B) XIV. 503; 4 Hft. (B) XVI. 523
Ausweichungen, systemat. Anleitung dazu v. Niemeyer. XIII. 803
Auswendig Lernen, über, angehender Klavierspieler. XV. 229
Aussierungen im Gesange. XV. 171 fgg.
Automate, die. XVI. 93
Automaten, von Druce in London. II. 311; v. Kaufmann, s. Kaufmann.
Ayblinger, Musikmeister zu Venedig. XIX. 865. XX. 287
d'Aymard, Prof. de Guiterre et Vocale in Braunschweig. VII. 210

B.

B, der Ton, über ursprüngliche Benennung desselben statt H etc. XVII. 663
B..., K., Anekdotengen. XV. 806. Bemerkungen. XIV. 806. XX. 267
— Miscellen. XVI. 121, 396, 504, 563, 704, 810. XVII. 602
B, F. L., Bemerkungen, Mancherlei; s. Bemerkungen, Mancherlei.
— — über Concerte (ein Gespräch). XX. 329
— — die Glocken. XVIII. 470
— — über den Vorzug der Kuchlunst vor der Tonkunst. XVII. 669
— — über latein. Texte. XVII. 689
— — Lebensansichten. Fragm. daraus. XVI. 171, 187, 251
— — Musik u. Malerei. XVIII. 305
— — über starkbesetzte Musik. XVII. 660
— — der sonderbare Musikfreund. XVIII. 465
— — die Naturalisten. XVIII. 468
— — Gedanken über Opernteste. XVII. 649
— — Reflexion üb. d. Wesen d. Tonkunst. XVII. 761, 777
— — Symphonie zu der verkehrten Welt in Tieck's Phantasus etc. XIX. 21
B...n, Rolando Knappen, in Wien aufgef. XIV. 771
Baaden-Baaden, Markgraf von, Anekd. II. 15
Babbi, Concertmeister in Dresden. I. 311. III. 791. V. 486.
— Dem. I. 332. II. 104, 329. III. 118, 288
Babini, ehedem der grosste Sanger Italiens. XI. 569
Babnigg, Tenorist von Peath, in Wien. XIX. 838
v. Babo, Klavierspieler in Mannheim. VIII. 702. IX. 286, 455
Babylons Pyramiden, von Gallus u. Winter, Klav. Auszug. (B) I. 72
— Bemerkungen über diese Recension. I. 247
Bach, Joh. Sebast. III. 209. (IX. 471.) XIII. 662, 665. Sein Portrait. I. Tit. Kupf.
— — geschildert v. Schubart. VIII. 807
— — als Meister in der Harmonie. XX. 652
— — ob seine Kirchenmusik. VIII. 109. XIII. 662
— — klassischer Kirchencomponist. XVI. 593
— — Canon, von Friedrich II. ihm aufgegeben. VIII. 270
— — bei Friedrich II. auf Besuch. XIII. 662
— — Leben, Kunst u. Kunstwerke v. Forkel, s. Forkel.
— — und Michel-Angelo, Parallele. II. 642

Bach, Joh. Sebast., über den Geschmack an seinen Compositionen f. Klavier. V. 309. IX. 189
— — Mozarts Verehrung gegen dessen Werke. I. 117
— — u. seines Sohns, Phil. Eman. hohe Verdienste um die Tonkunst. XIII. 665 fg.
— — 4stimmige Chorale, Bewandnis damit. XII. 452*)
— — Kirchen-Cantaten, in Leipzig aufgeführt. V. 246 fg.
— — 2chörige Messe, — — VII. 285
— — grosse Mass, von 2 Tonkünstlern (Pollchau u. Nägeli) zugleich angekündigt. XX. 851. Intell. Bl. 29
— — Werke, von 2 (3) Verlegern zugleich herausgegeben. III. 336. V. 393*)
— — Magnificat a 5 voci, 2 Viol. Ob. etc. (B) XVIII. 800
— — Motetten in Part. 1 Hft. (B) V. 355
— — gr. Suites p. le Clavecin, n. 1. XV. 66
— — dessen noch lebende Tochter, Bitte für sie. II. Intell. Bl. 56
Dank für deren Unterstützung. III. Int. Bl. 15. 33
— Friedemann, Anekd. von ihm. II. 809. 861
— George, der englische, geschildert v. Schubart. VIII. 811
— Joh. Christ., Canon. als musikal. Aufgabe. VIII. 760
dessen Auflösung. VIII. 788. vgl. VIII. 496*)
— — Gloria in Leipzig aufgef. IX. 513
— — Choralvorspiele f. d. Orgel, 1. 2. Heft. (B) VIII. 29
— Phil. Emanuel. III. 209 fgg. XIII. 666
— — Denkmal, das ihm hat gesetzt werden sollen. II. 621. Kupf. T. II.
— — bei Friedrich II. (Anekd.) III. 71
— — als Lieder-Componist. XIII. 652. XIX. 764
— — Reichardt bei ihm. XVI. 28
— — Wunsch für eine vollstand. Sammlung seiner Werke. XVI. 504
— — dessen sogenannte Würtemberg. Sonaten. XII. 193
— — 2chörigen Heilig. (VIII. 200) in Leipzig aufgeführt. VII. 685. XV. 25
— — grosses Magnificat, in Leipzig aufgef. IX. 208. 213
— — Menuett, rückwärts zu spielen. VIII. 468
— — Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage, in Leipzig aufgef. Urtheil darüber. XI. 199
— — Motetten, über sie. XX. 605
— — Orat. Auferstehung u. Himmelfahrt Jesu, zu verkaufen. XVIII. Intell. Bl. 14.
— — Orat. die Israeliten i. d. Wüste, in Wien aufgeführt. XX. 785
— — Menuett de Locatelli avec 21 Variations pour le Pianof. (B) VI. 262
— — les Folies d'Espagne av. 12 Var. p. le Pf. (B) VI. 262
Bach, Charakteristrung der 3 Brüder: Friedem. Eman. u. Christian. II. 829 *)
Bach, Sebastian, der jüngere. II. 829 *)
Bach, Wilh. u. Fischer Intermezzo, in Berlin aufgef. X. 608
Bachia, oder Kamtschadalischer Bärentanz. VII. 362
Bachmann, G., 12 Lieder, op. 6. (B) I. 752
— 6 Gesänge b. Klav. (B) V. 719
— Hero u. Leander, Romanze. (B) I. 853*)
— des Mädchens Klage. (B) I. 854
— die Schlacht v. Schiller, f. Forte-p. (B) X. 512
— Son. p. le Pianof. av. Viol. (B) III. 564
— — — — op. 21. (B) IV. 381
— — Antikritik gegen diese letztere Rec. IV. Int. Bl. 43.
Bachmann, Mad., in Berlin. V. 824. VI. 482. VII. 491; in Mannheim. XIV. 382
Bachmann, Theater-Gesellschaft in Danzig. VII. 74
— d. ält. u. jüngere in Danzig. VII. 76. VIII. 689
— II. von Danzig in Königsberg. XIV. 460; in Berlin. XVII. 335
— — u. Demoit, in Berlin. XVII. 772. XVIII. 46. 106
Backofen, J. G. H., aus Nürnberg, Virtuos auf der Harfe u. d. Bassethorn, in Gotha. V. 25; in Leipzig. V. 209; in München. VI. 482; in Frankfurt. am M. XI. 1271; jetzt in Darmstadt. XIX. 790
— Berichtigung des Lipowsky'schen Lexikons über ihn. XIII. 648
— Anmerkung zu Mainbergers (in Nürnberg) Widerlegung etc. etc. VI. Intell. Bl. 80.
— Abendgesang der Baisora. (B) II. 624
— Anleitung zum Harfenspiel. (B) IV. 44
— Son. pour la Harpe etc. (B.) V. 446
— Var. p. la Harpe sur: Ah vous dirais-je etc. (B) IV. 601
— Quint. p. Cor de Bass. 2 Violes, A. et Voelle, op. 9. (B) VI. 92
— Recueil p. la Harpe à croch. Cah. 4. (B) XVII. 172
— 10 Var. progr. sur un air connu p. la Harpe à croch. (B) XX. 874
Backoffer, Musikmeister in Bamberg. VIII. 578
Backo, Ludw. von, über mich selbst u. meine Unglücksgefährten, die Blinden: Bemerkungen über diese Schrift. X. 216
Backowska, Mad., mim. Tableaux in Königsberg. XIX. 770
Bader aus Bamberg, in München als Joseph. Armand etc. XIV. 708. XIX. 702; in Stuttgardt. XVIII. 734; verlässt die Bühne. XVIII. 802; in Berlin. XX. 376; in Braunschweig. XX. 673
Bachr, Clarinettist, } s. Beer.
Bachr, Meyer, }
Baer, J.,
Baermann, Gebr., aus Potsdam, zu Stettin. IV. 529; in Berlin. V. 410
— d. ält. Fagottist, in Berlin. IV. 566. VI. 129. 482. VII. 129. XIII. 708. XV. 320. XVIII. 102. 178. XX. 507; in Stettin. IV. 380. IX. 181; in Rom. X. 207; in Paris. XI. 606; in München. XIII. 104; in Wien. XIII. 226. 791. XVI. 790. fgg. in Leipzig. XIII. 362; in Prag. XIII. 676
— d. jüng. Clarinettist, in Wien. IV. 529. XV. 196. 800. 871. 901; in Prag. XIV. 65. fg. in Leipzig. XIV. 791; in Dresden. XIV. 161. XX. 529; in Berlin. XIV. 256. 319. XX. 597. fg. in Paris. XX. 58. 117. 681. 804
Baerwald, s. Berwald.
Basse (über) zu stark besetzten Instrumentalstücken. XVI. 157
Bäuerle, Posse: Maria Stuttgard(?), in Wien aufgef. XVII. 425
Bagarotti, Sgra, in Lucca. XX. 297
Bagatelle, Anton, Traktat über den Bau der Geigen etc. X. 820
Bagatellen. II. 224. 256. 304. 568. V. 161. 177
Bagge, Bar. v., ein sonderbarer Musik-Liebhaber zu Paris. III. 800
Bagge, Erziehungs-Institut zu Coburg. XII. 963
Baillot, P., ein junger Violinsp. zu Paris. V. 406. VI. 676. VII. 527. VIII. 255. XIII. 736. XIX. 556. XX. 172 fgg. 691; in Amsterdam. XVIII. 460 fgg.
— über sein Spiel. XI. 603. XII. 321
— verglichen mit Mayer. XX. 172
— 12 Caprices ou études pour le Violon etc. op. 2. I. 2. (B) XVIII. 255
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 8. I. 1. (B) XI. 655
— 6 Airs var. ou Etudes p. le Viol. op. 12. (B) XV. 679
— Variat. p. le Violon av. gr. Orch. (B) XVIII. 464
— Conc. p. le Violon etc. (B) XVIII. 498
— Rode et Kreutzer, Methode de Violon. V. 622, 794
Bailly, Hornist in Paris. XIX. 290
Bainbridge, Will., in London, Erfinder eines neuen Flageolets. V. 72; Doppel-Flageolet. XX. 694
Baini, Direct. an der päpstl. Kapelle zu Rom. XVII. 459

Bakfark, (Valentin Greff.) XVI. 584
Balabile, Kunstausdruck b. ital. Theater. XIX. 628
Baldenecker, Violinist in Frankf. a. M. VII. 55. X. 601. XII. 336. XIII. 342, 355 fgg. XIV. 212; hierauf Musik-Direktor in Amsterdam. XIV. 236, 402. XVI. 416 fg. 482. XVIII. 432
— giebt nach Frankf. a. M. XVIII. 456. XIX. 310
— N., 3 Duos p. 2 Viol. concert. op. 1. (R) X. 334
— 2 gr. Duos — — op. 3. (R) XII. 230
— Variat. p. le Pianof. op. 17. N: 8. (R) XVIII. 675
— A. jun., Klaviorspieler zu Frankf. a. M. XV. 385
— gr. Son. p. le Pf. av. Viol. obl. op. 13. (R) XV. 213
— 3 Son. progress. pour le Pianof. — 14. — — 324
— gr. Sonate — — — 13. — — 696
— Variationes — — op. 13. 16. — — 728
— — — 9 — op. 18. n. 9. — XVIII. 464
— Gebr., in Frankf. a. M. XVII. 221
— Mad., Fortep. Spiel. in Amsterdam. X. 601. XVI. 437
Baldewein, Cantor in Cassel. XII. 603
Ballo, balletto. Unterschied derselben. XIX. 193
— compositore del ballo, Kunstausdruck. — 628
Balsamini, Mad., Sängerin in Italien. XI. 369
Bamberg, Nachr. daher. V. 191. VIII. 378. X. 589. XII. 172
Bamberger, Waldhornist u. Bassist aus München, in Prag. IX. 282 fgg.
— Mad., von Würzburg, in Frankf. a. M. XVII. 575
Banderoli in Mailand. XIX. 493
Bank wird Dom-Organist in Magdeburg. IX. 220
Bannieri, Ant., im 17 Jahrh. zu Paris, Anekd. XIV. 416
Banti, Sgra. in London. II. 8; in Paris. IV. 815
Baptiste, Tenorist in Strasburg. XX. 208
Barcellona, Nachr. XIX. 613
Bardi, Giov., Verdienste um den Opergesang. II. 483 fgg.
Bardin, Serpentist in Spanien. I. 405
Bareusfeld, (Barnefels) Dem. Lisette, 10jähr. Sängerin in Regensburg. IX. 502; in München. XI. 566; in Frankf. a. M. XVI. 48; in Karlsruhe. XVI. 314. XIX. 592
— Elise von, in Wien. XIII. 428
Bargiel, Gesangbildungsinstitut in Leipzig errichtet. XX. 805
Barilli, Hr. u. Mad., in Paris. XII. 54 fg. 56. XIII. 113, 719, 721, 730. XIV. 18. XIX. 117, 122, 556 fgg. XX. 241, 761
— Demois., als Donna Anna. XIV. 13
Baritus (Kriegsgeschrei) bei den alten Deutschen. IX. 198
Barlazina, Vater u. Sohn, b. d. Oper in Lissabon. XVIII. 435
Barly, Oboist in Spanien. I. 402
Barmann, J. F., 3 Duos p. 2 Flutes. op. 2. (R) II. 136
— 3 Duos p. 2 Flutes. (B) XI. 848
— 3 Duos p. 2 Viol. conc. formees des idées de Rode. op. 14. (R) IX. 15
— 3 Duos p. 2 Violons. op. 17. (R) XII. 429
Barnbeck, Gebr., in Halberstadt. VII. 623
— der ält., Violinist in Cassel. XVI. 227; zum Concertmeister daselbst ernannt. XVIII. 508
— d. jüng., Fagottist ebendaselbst. XVI. 218, 228
Barnschein, dramat. declamatorische Unterhaltungen in Königsberg. XIX. 770
Baroni, Frau von, Sängerin in Lemberg. XVI. 134
Barth, Clarinettist aus Dessau. V. 173; nun in Leipzig. V. 243. VII. 215. VIII. 258. 459. IX. 217, 220, 501. X. 260. XI. 205. XIII. 61. XV. 77. XVII. 210. XVIII. 282, 586. XX. 258
— Christ., d. jüng., Oboist in Leipzig. VII. 43. XVI. 858
— — Potpourri conc. p. Pf. et Ob. ou Fl. op. 2. (B) XII. 902
— Phil., d. ält., Virtuos auf der Oboe; sein Tod. VII. 271
— — 12 deutsche Lieder mit Fortep. (B) VII. 743
— Dem., Klavierspielerin in Berlin. XII. 104
— Sänger in Wien. XX. 70, 74
Barthel, Trompetenbläser in Sondershausen. XI. 426
Barthelemann, Baritonist in London. V. 205
Barthold, Bassist in Frankf. a. M. VIII. 73
Bartholdy, Bruchstücke zur Kenntniss des heut. Griechenlands (Fragm. daraus.) VIII. 274
Bartnansky, Director der Kaiserl. Kapelle in Petersburg. VIII. 463
Bartolozzi, Dem., als Mad. Vestris, s. unter V.
Bartolucci, imo buffo in Turin. XVIII. 683
Baruch, S., in Frankf. a. M. IX. 529
Baruta, zu Padua. II. 343
Basel, Nachr. VIII. 486. XIV. 417, 705. XX. 833
Basilii, Mad., in Paris. XII. 54, 56
— Hr., Tenorist. XII. 56
Basily, Andr., Kapelmstr. zu Loretto. XIV. 504
— Verdienste als Kirchencompos. in Italien. XV. 8
— ausgezeichneter Operacomponist. XV. 277
— Op. Ira d'Achille, zu Venedig aufgef. XIX. 472
— Op. Perfana egiziana, — — XX. 288
Basis, in der Metrik. X. 58 fgg.
Bass, über Beziferung desselben. X. 609
Basse-trompette, von Frichot erfunden. XIII. 545 *)
Basset u. Sohne, Concert aufm Violoncell u. d. Violine in Berlin gegeben. XVI. 734
Bassethorn, Charakter desselben. IX. 248
— über den heutigen Gebrauch desselben. X. 389 *)
— über die unbequeme Gestalt desselben. X. 387 *)
— verbessert durch Muller u. Grenser. XI. 89 fgg. nähere Berichtigung darüber. XI. 798
Basshorn, erfunden v. Frichot in England. VI. 34
— Kritik über dasselbe. XVIII. 701, 729
Bassi, bei der ital. Oper in Prag. II. 539; in Paris. XV. 302; in Rom. XII. 413; nun in Dresden. XVII. 589 fg. 603. XVIII. 92, 174, 337, 386, 880. XIX. 181, 598, 649, 834, 856. XX. 231, 256, 527, 857
— Dilettant auf der Violine, in Amsterdam. X. 509
— Adolfo, Theater-Dir. in Triest, Op: Generantola, in Triest aufgeführt. XX. 289
— Nic., in Mailand. XVIII. 744; in Padua. XIX. 612
— Sgra Carol., in Mailand. XV. 64, 210 fg. XVI. 253, 421. XVII. 289, 294. XVIII. 212 fgg. in Brescia. XVII. 295; in Turin. XVIII. 232, 687; in Triest. XIX. 198, 803. XX. 289; in Verona. XX. 96, 289
— Chiara, in Modena. XX. 290
Bass-Instrumente, Kritik derselben. XVIII. 697, 709
— — Vorschlag zu Verbesserung u. Vervollkommnung derselben. XVIII. 725, 763
Basson, s. Ozi.
Bass-Posaune, in Italien sehr gewöhnlich. XV. 282
— — über ihre Structur u. Behandlung. XVIII. 52
— — Kritik derselben. XVIII. 701, 729
Bass-Positiv, Vorschlag zur Anbringung desselben in Orchestern. XVIII. 763
Batemann, John, description of the Clavi-lyra etc. (R) XVII. 292
Battka, Mad., geb. Podleska. III. 221
Batton, Schuler des Conservat. zu Paris. XX. 859
Bauch, M. A., Anleitung z. Kenntnis der Harmonie, in Fragen u. Antworten. (B) XVII. 103
Baud, in Versailles, Erfinder neuer Saiten von Seide. I. 522
Bauer, Dem. Cath., 12 Var. p. le Pf. (B) I. 39. op. 2. (R) II. 137
Baumbach, Gr., über ihn. XVI. 618
— 2 Sonatines p. le Pianof. (R) VIII. 364
Baumberg, Gabriela v., Gedicht an Haydn etc. I. 416
Baumgartner, Clarinettist in Frankf. a. M. VI. 419. VII. 820. XIII. 551 fg. XV. 402. XVI. 691. XVII. 306. XVIII. 558. XIX. 309 fg.
— Violoncellist. XIV. 619
Bauschau, Tenorist in Colln a. Rhein. XVII. 861
Baux, Jul., 10jähr. Violinist aus London, in Hamburg. I. 623; in Dresden. III. 780; in Berlin. VII. 490, 510. VIII. 535
Baxmann, Violoncellist in Strasburg. XVII. 235, 253, 803, 808. XVIII. 803. XIX. 775. XX. 361, 408
Bay, Bassist in Bern. VII. 22
Bayer, Flutist. s. Bayr.
— A., diff. pet pieces fac. p. une Flute, Cah. 1. 2. (R) XV. 568

tung, wo er denn doch geglaubt haben muss, seine Sache recht gut gemacht zu haben, solchen Mangel an Kenntniss fast alles dessen, wovon hier gesprochen wird, darlegen kann? Indessen — man muss ja im Leben so manches Uebrige thun, warum sollte man nicht auch einen Brief des Hrn. Sch. beantworten?

Vor zwey Jahren wurde (allerdings von mir) über Hrn. Weinligs Oratorium gesprochen ohne Erwähnung des Textes, weil die Musik getadelt wurde und ihr die verfehlte Wirkung zuzuschreiben war; diesmal musste der Text erwähnt werden, weil die Musik grösstentheils sehr gelobt werden durfte, aber der Text Schuld war, wenn sie nicht ganz befriedigte. — Den „Kraftmännern“ liessen sich die Schwächenmänner entgegensetzen; über diesen Poeten Beziehung auf Metastasio liesse sich viel Scherz treiben u. dgl.: aber fern bleibe das alles! Dass aber Hr. Sch. aus meinem Bericht referirt: ich habe sein Produkt schlechtes Machwerk genannt, ist wenigstens als Falsum anzuführen. „Machwerk“ heisst es: aber wo stehet „schlechtes“? Ein Diplomatiker sollte wohl richtig zu referiren gewohnt seyn! Dass das Werk schlecht sey, habe ich dem Leser, nach den gegebenen Proben, selbst zu finden oder nicht zu finden überlassen; was aber in der Kunstsprache Machwerk heisse, mag sich Hr. Sch. von einem, der die Sprache und die Sache verstehet, aber mehr Zeit übrig hat, als ich, erklären lassen. Eine zweyte Uebereilung des Hrn. Referenten werde nur erwähnt: wo habe ich etwas „versprochen?“ —

Dass dieser Poet den Kritiker gar hart zu verwunden vermeynt, wenn er ihm vorwirft, er, der Kritiker, habe den angeführten Versen keine selbstgemachten entgegengesetzt; er, der Kritiker, habe auch „einzelne Fehler“ jener Stellen, deren gänzliche Verfehltheit man jedem gebildeten Leser einzusehen zutrauen muss, „nicht gezeigt“ —: damit hat jener, der Poet, einen Beweis gegeben, dass es ihm an den ersten Grundbegriffen der Kunstlehre mangele, nach welchen denn doch wohl eine andere Obliegenheit die, des Kritikers, und eine andere, die, des Dichters, ist. Doch was Kunstlehre —! Wenn sich Hr. Sch. nur ein Paar Schuhe machen lässt und er tadelt sie dem Meister —: nähme er's auf, wenn dieser spräche: mach' erst ein Paar bessere, ehe du tadela willst? —

Dass Hr. Sch. sich einbildet, man brauche, um sein Gedicht zu beurtheilen, lange Zeit; dass er etwas über die „kompetenten Richter,“ über „seine Denkungsart“ u. dgl. einfliessen lässt, mag alles hingehen, obschon es hierher gar nicht gehört — hierher, wo Sache gegen Sache stehet; hierher, wo, auch nachdem er unverlangt hervorgetreten, von ihm, als Menschen und geheimen Sekretär, gar nicht die Rede ist, sondern von dem Verfasser jener öffentlich dem Publikum dargebotenen Verse, so wie auch ich nicht zu sprechen habe als Hinz oder Kunz, sondern als Einer, der etwas dem Publikum Vorgelegtes kennen gelernt, darüber geurtheilt, und sein Urtheil mit Stellen belegt hat. —

Einen neuen Beweis, wie wenig Hr. S. mit dem im Klaren ist, was er eigentlich will, giebt auch das ab, dass er behauptet, ich müsse hier „die erweislichen Fehler kritisch zeigen,“ und das nicht allein, sondern auch „mich über die Erfordernisse eines musikalischen Gedichts überhaupt“ einlassen etc. wenn er — Er, der Herr Schmid! — mich nicht verachten solle. Wer demnach z. B. einen schlechten

---

Und blickte dankend auf zu Gott
Und brach's und reicht' es ihnen dar.
Nun erst erkannten sie, dass Er es war etc.

Die neue Scene beginnt:

Dann trat — um allen Jüngern zu zeigen
Und allen Zweifel zu zerstreun —
Der Lebende, bey fest verschlossnen Pforten,
Mit dem gewohnten Gruss in die Versammlung ein etc.

Bald darauf:

Sie sahen noch an ihm die Merkmale (– ∪ –) der Wunden etc.

Doch mehr, als genug! —

Bayer, J. D., repet. var. du Thême de Mr. Pleyel. (R) IV. 74
Bayern's Musikzustand, V. 272, 305, 340, 378
Bayer'sche Hofkapelle, Personale ders. VIII. 312
Bayer'sches Musik-Lex. v. Lipowsky. XIII. 343. (R) 697
Bayne in Prag. X. 573
Bayr, G., Prof., Flötist in Prag. XIII. 674. XIV. 509; in Wien. XIII 87, 291, 300, 428, XV. 33, 309, 380. XVII. 119
— neue Erfindung zu Vervollkommung d. Flote. XV. 739
— mit dem von ihm erfundenen Panaulon in Wien. XVI. 72. XVIII. 138
— geht nach Stuttgard. XVII. 47
— 1 Conc. p. la Flute. op. 3. (R) XV. 302
— 2 — — — — 6. — XVIII. 627
Bazin, 2ter Tenorist in Strasburg. XVII. 727
— Mad., 2te Sängerin — — 728
Bazko, s. Baczko.
Beatrix, Flötist in Hamburg. IV. 246
Beccaria, Hornist in Turin. XVIII. 688
Beck, Dem., Klavier-Virtuosin aus Paris, in Frankf. a. M. VI. 622; in Berlin. VI. 800
— — in Dresden. XVI. 883. XVII. 1241; in Berlin. XVII. 421, 823. 622; in München. XVIII. 123
— — von Pressburg, in Frankf. a. M. XIX. 88. XX. 721
— — in Stuttgard. XVI. 467. XVII. 511
Beck, Musik. Dir. zu Kirchheim. II. 97. IV. 797
— v. der franz. Oper zu Kassel, in Strasburg. XVII. 705
Becke, b. der franz. Oper zu München. XII. 208
— Ign. v., ehemal. Compos. u. Klavierspieler. XVI. 869
Becken, türkische, über sie. IX. 262
Becker, Musik-Dir. zu Kassel. IV. 343
Becker, Mad., (geb. Ambrosch) in Breslau. XII. 71, 73, 523, 618, 820, 822 fg. 836, 996; in Berlin. XIII. 61; in Hamburg. XIII. 131, 633; in Wien. XIII. 427; in Amsterdam. XVI. 420; in Strasburg. XVI. 668, 822; in Colln. XVII. 303; in Königsberg. XVIII. 402 fgg. XX. 363; in Berlin. XVIII. 656
— Mad., in Sondershausen b. d. Oper. XX. 616
Beckers, Violinist, Spohrs Schüler, in Wien. XVII. 424
— Dem., in Wien. XIX. 581
Beckmann, J. F., braver Organist. XVI. 869
Becwarzowsky, A., Gesänge b. Klav. (R) I. 684. 1 Hft. (R) II. 697
— Würde der Frauen, v. Schiller. (R). IV. 961
— 3 Siegesmärsche der verbund. Truppen. (R) XVI. 219
— Leyer u. Schwert, v. Körner. (XVI. 653) - XVII. 946
— 3 Son. p. le Pf. op. 3. (R) I. 158
— Divert. — av. Viol. obl. (R) XIV. 774
Beeke, Maj. v., Lieder, 2 Th. (R) II. 186
— 6 Lieder, 1 Th. (R) IV. 59
— 6 Lieder v. Matthisson. (R) II. 438
Beer (Baeher), Clarinettist aus Berlin in Kopenhagen. I. 548
— in Hamburg. I. 621; in Prag. IX. 608. X. 574; in München. X. 131; in Wien. X. 258; in Leipzig. XI. 355
Beer (Meyer Liebmann), Judenknabe u. 9jähr. Klavierspiel. (XIV. 619); in Berlin. IV. 77. V. (222) 465. VI. 120, 281, 393, 681. VIII. 921, 958. X. 382; in Leipzig. XI. 61; gegenwärtig in Italien. XIX. 180, 503
— Doppel-Concert f. Pf. u. Viol. in Berlin gegeben. XV. 161
— schreibt eine Oper f. Theater in Triest. XX. 291, 493
— 4stimm. Gesang: Preis ihm! XV. 58. B. II.
— Kriegslied eines freien Volkes, in Berlin aufgef. XVI. 210
— Oper: Abimelek, Wirth u. Gast etc. in Prag aufgef. XVII. 785
— — Jephta's Gelübde, in München aufgef. XV. 112
— — die beiden Kalifen, in Wien — XVI. 789
in Stuttgard — — —
— — Bomildas Costanza, in Padova — XIX. 612
— Orator: Gott und die Natur, in Berlin aufgef. XIII. 308. 370
— Hymne an Gott, 4stimm. m. Klav. Begl. (R) XIX. 728
— J., Violinist, Romberg's Schüler, in Hamburg. XII. 993; in Leipzig. XIII. 745; in Frankf. a. M. XIV. 82; in Kopenhagen. XV. 463
Beethoven, Louis van. Sein Portrait. VI. K. II. — XIX. Tit. K.
— in Bonn als 10jähriger Knabe. I. 880
— als Knabe mit einer Spinne. (Anekd.) II. 653
— in Wien als Klavierspieler. I. 822. III. 29. 800
— geht nicht nach Cassel, sondern bleibt in Wien. XI. 384, 393
Berichtigung dieser Nachricht. XI. 492
— musikal. Akademie zu Wien. XI. 267. XVI. 201, 867
— will eine Reise nach Italien machen. XIII. 88
— giebt in Carlsbad Conc. zum Besten der Abgebrannten. XIV. 596
— erhält das Burger-Diplom zu Wien. XVIII. 121
— verliert fast ganz das Gehör. XVIII. 121
— wird z. Ehrenmitgl. d. Conservat. zu Mailand ernannt. XVIII. 235
Berichtigung dieser Nachricht. XIX. 632
— als Nachfolger in der Kunst nach Mozart. VIII. 198
— verglichen mit Cherubini. XVII. 387
— verglichen mit Mozart u. Haydn. XVIII. 655
— Reichardts Urtheil über ihn. XII. 277 fgg.
— über seine Compositionen. XVI. 506
— über den Vortrag seiner Compositionen. XV. 155
— Melodie, der Harmonie untergeordnet. XVI. 810
— über seine Musik überhaupt. XVII. 345, 365, 381, 384
— musikalischer Charakter. XVII. 250 fgg.
— als Sinfonien-Componiteur. XVII. 665
— Wunsch an ihn, eine musikal. Shakespear. Gallerie zu geben. XV. 809
— Wunsch nach mehren gründl. Recensionen über dessen Werke. XVI. 133
— Warnung vor Zulehner's angekünd. Ausgabe seiner Werke. VI. Intell. Bl. 10
— eine Anzahl seiner neuen Werke kommt in Leipzig heraus. XII. 310. 854
— seine neuesten Werke will Steiner in Wien herausgeben. XVII. 735
— Lied: als die Geliebte sich trennen wollte. XII. B. II.
— — Gretels Warnung, aus Faust. XII. 855
— Adelaide, mit Orch. Begl. v. Schwenk; aufgef. in Berlin. XX. 297
— Cantate: der glorreiche Augenblick, in Wien aufgef. XVI. 867 fg.
— Klavier-Concert (C) in Wien aufgeführt. VI. 770. VII. 521; in Berlin VII. 197; in Leipzig. VII. 217, 480. VIII. 521. XV. 533
— Concert f. Pianof. Viol. u. Cello. IX. 788; in Wien aufgef. X. 263; in Leipzig X. 490. XI. 204
— Klav. Conc. (G) in Leipzig aufgef. XI. 523. XX. 259
— — — (Es) — — XIV. 8; in Wien. XIV. 210
— Klav. Son. mit Violine, in Bonn herausgek. VII. 584
— neue Klavier-Sonate, in Wien gespielt. XVIII. 197
— grosse Phantasie für Pianof. mit almaliger Orch. Begl. u. Gesang etc. in Leipzig aufgef. XIII. 231. XV. 251
— grosse Phantasie (Lob d. Harmonie) in München aufgef. XV. 235
— — — op. 80. (R) XIV. 807
— neue Messe f. d. Fürst Esterhazy componirt. X. 28
— Messe in C., in Mannheim aufgef. XVII. 776; in Wien. XVIII. 545; in Passau. XVIII. 653; in Leipzig. XIX. 585
— Oper Fidelio, fürs Theater a. d. Wien componirt. V. 458. VII. 572. VIII. 237
— — — wird von ihm abgeändert. VIII. 460
— — — umgearb. (XVI. 287); in Wien aufgef. XVI. 420. 550. XVIII. 550
— — — Gedanken über diese Oper. XVII. 345, 368. 807, 413, 429
— — — in Berlin aufgeführt. XVII. 771, 839
— — — in Leipzig — — 212
— Orat. Christus a. Oelberge (von ihm selbst in Wien aufgef. V. 480. 590. 734. XVII. 78; in Frankf. a. M. XIV. 284; in München. XIV. 516. XV. 422; in Berlin XIV. 378. XVIII. 426; in Leipzig. XV. 258. XIX. 529

in Stockholm. XVI. 423; in Königsberg. XVIII. 415; in Freiburg im Breisgau. XX. 320
Beethoven, Louis van, Orator. Christus am Oelberge. (B) XIV. 3, 15. im Klav. Ausz. (B) XIV. 418
— Ouvert. (C♯) in München aufgef. XVI. 289
— — zu Coriolan in Wien aufgef. X. 259; in Leipzig aufgef. X. 559. XI. 47
— — de Coriolan p. Orch. op. 62. (B) XIV. 519
— Musik zu Egmont. Gedicht. XVI. 205
— — — in Leipzig aufgef. XIV. 12; in Wien. XIV. 288; in München. XIV. 656; in Mannheim. XVI. 168
— Ouvert. d'Egmont a gr. orch. op. 84. — et p. le Pf. (B) XV. 473
— Entr' Actes d'Egmont a gr. orch. } (B) XV. 473
— Gesänge u. Zwischen-Akte aus Egmont f. Pf.♩
— Ouvert. aus Leonore, in Leipzig aufgef. XII. 932. XV. 254
— — zum Vorspiel: Ungarns Wohlthäter, in Wien aufgef. XX. 72
— Prometheus, Ballet v. Vigano. XV. 435. XVIII. 753
— die Ruinen v. Athen, Einzugsmarsch u. Bass-Arie dazu, in Wien aufgef. XIV. 288. XVI. 133
— Scene: Ah perfido, spergiuro etc. in Leipzig. aufgef. XIII. 62
— Sextett (aus Es) in Wien aufgef. VII. 535
— gr. Septuor arr. p. le Pf. a 4 m. (B) XVIII. 536
— Sinfonieen in Paris aufgef. XIII. 737
— neue Sinfonieen u. Violinquartetten. III. 800. IX. 400, 517. X. 268
— Sinfonieen-Tempo's, von ihm selbst nach Malzels Metronom bestimmt. XIX. 875
— 2 neueste grosse Sinfonieen, in verschiedenen Formen angekündigt. XVIII. 357
— Sinfonie (A♯) — Fragment über dieselbe. XIX. 218
— — — in Wien aufgef. XVI. 201; in Leipzig. XIX. 103
— — — in vollstand. Part. (op. 92.) (B) XVIII. 817
— Sinf. in B, in Wien aufgef. X. 286; in Leipzig. XIII. 62; in Mannheim. XIV. 581 fgg. in Mailand. XV. 532 in Cassel. XVIII. 758
— Sinf. in B, arr. p. le Pf. a 4 m. (B) XVI. 235
— — C♯, in Berlin aufgef. VII. 127; in Leipzig. VII. 216; in Wien. VII. 328; in Frankenhausen. XII. 757
— Sinfonie C♭ (n. 6.) in Leipzig aufgef. XI. 933. XIX. 555; in Mannheim. XIV. 582; in Mailand. XV. 532
— — — über die Menuet in ders. (Misc.) XVI. 345
— Sinf. in D, in Leipzig aufgef. VI. 522. VII. 216; in Berlin. VII. 145; in Amsterdam. X. 566; in München. XIV. 124
— — arr. en Trio p. Pianof. V. et Vlle. (B) IX. 8
— Sinf. Eroica (in Es) in Wien aufgef. VII. 321, 501. IX. 400. X. 259. XII. 795; in Mannheim. IX. 288; in Leipzig. IX. 497. XIII. 66. XV. 259; in Prag. IX. 610; in München. XVII. 63; in Cassel. XVIII. 754
Trauermarsch daraus (Misc.) XVI. 811
— — op. 55. (Sinf. n. 3.) B. IX. 321
— — arr. en gr. Quat. p. Pf. V. A. et Vlle. (B) X. 320
— Sinfonie (F♯) in Wien aufgef. XVI. 201. XX. 73; in Leipzig. XX. 259; in Mailand. XX. 291; in Berlin. XX. 597
— — 8te, op. 93. (B) XX. 161
— Sinf. pastorale, Misc. über dieselbe. VII. 633; — in Leipzig aufgef. XI. 435; in München. XIV. 125; in Mailand. XV. 532
— Sinfonie: die Schlacht bei Vittoria, in Wien aufgef. XVI. 70, 132, 205; in München. XVI. 291; in London. XVII. 362; in Leipzig. XVIII. 285; in Breslau. XVIII. 519; in Frankf. a. M. XVIII. 574. XIX. 311; in Prag. XVIII. 319; in Berlin. XVIII. 423 fg. in Königsberg. XVIII. 639
— — in Part. (op. 91.) (B) XVIII. 241

Beethoven, Louis van. Terzett (ital.) in B♯ in Wien aufgef. XVI. 201
— Violin-Concert von ihm compon. IX. 235
— 3 neue Violin-Quartetten. (Hl. 800) IX. 400, 517
— gr. Trio p. 2 Viol. et Vcelle.
— dasselbe f. 2 Ob. (Clar.) u. Basson. } (B) XI. 108
— Variat. p. le Clav. av. Vcelle. sur: Bei Männern etc. (B) V. 189
— 12 Variat. p. le Clav. sur: Ein Mädchen od. Weibchen etc. n. 6. (B) I. 566
— 8 — — sur: Mich brennt ein heisses Fieber etc. n. 7. (B) I. 566
— 10 — — n. 8. B. I. 607
— 8 — — - 10. — II. 425
— — — sur: God save the King. n. 25. (B) VI. 643
— 32 — — n. 56. B. X. 96
— gr. Son. p. il Pianof. — VIII. 261
— Andante — — — 671
— 3 Son. p. le Clav. op. 10. II. 25
— gr. Trio — — — 11. I. 544
— 3 Sonates — av. Viol. op. 12. I. 570
— gr. Son. — op. 13. II. 305
— Sonate — av. Viol. op. 23 et 24. B. IV. 569
— gr. Son. — op. 26. IV. 620
— Sonata — quasi una Fant. op. 27. n. 1. 2. IV. 650
— gr. Son. — op. 28. V. 189
— 3 Son. — av. Viol. op. 30. VI. 77
— 6 Variat. — op. 34. V. 556
— Variat. p. il Pf. — 35. VI. 338
— gr. Concerto p. le Pf. av. acc. etc. op. 37. VII. 445
— gr. Trio — av. Clar. ou Vlon. (d'apres le Sept. op. 20.) op. 38. (B) VII. 771
— 3 gr. Marches — a 4 m. op. 45. B. VI. 643
— Son. p. il Pf. c. Viol. obl. — 47. — VII. 769
— Son. — — — 54. — VIII. 589
— 5me Son. p. il Pf. — — 57. — IX. 433
— 6 gr. Son. p. il Pf. Viol. et Vcello. op. 60. n. 1. et 2. (B) VIII. 650
— Sinf. a gr. orch. etc. etc. op. 67, n. 5. — XII. 650
— — — arr. p. le Pf. a 4 m. (B) XII. 659
— 2 Trios p. Pf. Viol. et Vcelle. op. 70. — XV. 142
— Quat. p. 2 Vlons Vla et Vcelle. — 74. — XIII. 349
— Variat. p. le Pf. — 76. — — 152
— Fantaisie — op. 77. (B) XIII. 568
— Sonate — — 78.
— Messa a 4 v. c. acc. d'Orch: (3 Hymnen f. 4 Singstim.) (B) XIV. 68
— les Adieux, l'Absence et le Retour; Son. p. Pf. op. 81.
— Son. p. le Pf. op. 90. (B) XVIII. 60
— — — et Viol. op. 92. (B) XIX. 228
— — — (im Musée music. etc.) op. 101. (B) XIX. 686
— 3 Son. p. le Pf. et Vcelle. op. 102. I. 1. 2. — XX. 702
— 6 Lieder von Gellert, am Klavier zu singen. (B) VI. 608
— Das Geheimniss u. an die Geliebte; m. Pf. (B) XIV. 435
— Das Glück der Freundschaft, am Klav. zu singen. (B) VI. 626
— Der Wachtelschlag, am Klav. zu singen. (B) — 642
— an die Hoffnung, von Tiedge. n. 32. (B) VIII. 815
— 8 Lieder mit Begl. des Klav. op. 52. (B) VII. 769
— 6 Gesange am Fortep. op. 75. (B) XIII. 593
— 4 Arietten u. 1 Duett mit Fortep. op. 82. (B) XIV. 16
— an die ferne Geliebte, ein Liederkreis etc. op. 98. (B) XIX. 53
— Lied: Der Mann von Wort, m. Pf. op. 99. (B) — 135
— Merkenstein nächst Baden, Gedicht f. Gesang m. Pf. op 100. (B) XIX. 52
de Begnis, Bassist zu Mailand. XVIII. 228 fg.
Behling, H. A., 3 Pol. et 6 Walzes p. le Pf. (B) XVI. 640
Behrens, in Hamburg. XX. 716
Beifall in Italien u. Beifall in Deutschland, ein Dialog. XI. 561, 577

Beinhoefer, Bassist in Hamburg. I. 761; in Königsberg. VII. 73. XII. 976. XIV. 497. XVI. 103, 107, 116. XVII. 467 fgg.
Belke, Posaunist zu Leipzig. XVII. 326; in Berlin. XIX. 18, 867. XX. 211
— C., jun. Flötist aus Leipzig. XX. 439
Belleval, Ch., Sen. p. la Harpe av. V. et B. (R) I. 263
— Sonate p. 2 Violons (R) II. 201
Belling, E. G., Liedersammlung b. Klavier, 2 Vers. (R) II. 513
— C. D., Bertha u. Hildemar, Ball. f. Klav. (R) III. 820
Bellmann, Orgelbauer zu Dresden. III. 561
Belloc, Mad., in Neapel. XII. 096; in Venedig. XIV. 611; in Mailand. XIV. 588. XVIII. 348. XIX. 485, 492; in Turin. XIX. 1073; in Parma. XX. 290
Belloneon, Automat v. Kauffmann. XX. 50
Belloni in Paris. XIV. 734
Belmont, Mad., in Paris. XIX. 145
Belotti, jun., Virtuos auf m Horn, in Mailand. XIII. 524 fg. 540. 598. XV. 282. XVI. 292. XVIII. 343, 748 — Sein Tod. XX. 91
— Ballet: il cavaliere del tempo, in Mailand aufgeführt. XVIII. 217
— Mad., in Dresden. XIV. 262, 768, 847
Beltrame zu Verona. II. 845
Beltrami, Sign., Altistin aus Bergamo, in Mailand. XVIII. 541
Belvalle, Mad., u. Hr. Gernier aus Paris, Akadem. in Berlin. X. 553
Belville, Fraul. v., Pianof. Spielerin in Wien. XX. 625
Bemerkungen. XVII. 16, 81, 101, 140, 156, 168, 226, 296, 804, 928, 861, 892, 898, 826, 842, 857. XVIII. 13, 26, 61. XIX. 33, 49, 497, 806. XX. 267, 436, 495
— von einem Kunstfreunde. XVII. 497
— eines praktischen Tonkunstlers, s. Musiker.
— praktische. IX. 805, 821
— praktische, v. G. Weber. XIX. 709
— beim Lesen selten gewordener Schriften über Musik. XII. 33, 49, 65, 129, 145
— von J. J. Wagner. XVIII. 847
Benazet, Zogling d. Conservat. zu Paris, als Violoncellist. VI. 836. VII. 550
Benda, Vaterland dieser ganzen Familie. II. 497
— Carl Franz, Tod zu Berlin. XIX. 49
— Franz, Kunst im Adagio. III. 209
— Friedr., Aufenthalt u. Tod in Königsberg. XI. 618
— — Oper: Das Blumenmädchen, in Berlin aufgef. VIII. 713
— — Orat. Das Lob des Höchsten, in Potsdam aufgef. VIII. 478
— — Son. a 4 m. op. 6. (R) I. 816
— Friedr. Ludw. XVI. 870. Sein Tod zu Potsdam. XVI. 504
— George, Anekd. von ihm. I. 431. II. 876, 894. VI. 551
— — über ihn. XVI. 869
— — Verdienste um d. Tonkunst i. Deutschland. III. 329
— — Ariadne auf Naxos u. Medea. I. 353 fgg.
— — — — in Wien aufgef. XII. 609
— — Melodr. Cephalus u. Procris, in Berlin aufgef. VIII. 190
— — Medea, in Stettin aufgef. IX. 131; in Berlin. X. 155. XV. 46. XIX. 803; in Konigsberg. XIII. 806; in München. XIII. 825
— — Pygmalion, in Berlin aufgef. X. 155
— — Romeo u. Julie, in Leipzig aufgef. VII. 289
— — Cant. Jauchzet ihr Himmel in Leipz. aufgef. IX. 478
— Dem., in Breslau. XII. 711; in Berlin. XVI. 164
Bender, Gebr., in Frankf. a. M. XIX. 184
— Clarinettist, in Leipzig. XVIII. 191
— Fagottist, in Petersburg. XIX. 162 fg.
— Mad., aus Petersburg, in Berlin. XVIII. 817; in Frankf. a. M. XIX. 184, 226
Bendleb, Hoboist u. Fagottist in Sondershausen. XI. 426
Benedetti in Neapel. XIII. 792. XIV. (780) 787
Benecke, Violoncellist, Concert in Dresden. IX. 525; in Hannover. X. 588; in Kassel. XV. 545
Beneken, Fr. B., Lieder der Unschuld u. Liebe. (R) IV. 320
Benelli, erster Tenorist b. d. ital. Oper zu Dresden. II. 69, 118, 499, 561, 866. IV. 247, 368, 472. V. 206. VII. 558. VIII. 62, 476, 492. XII. 227. XIV. 190, 262, 760, 768, 846, 848. XV. 62. XVI. 151 fg. 352, 425, 802, 881. XVII. 132, 134, 790, 874 fg. XVIII. 92, 174 fg. 269, 537, 586, 708, 772, 774, 879 fg. XIX. 29, 113, 181, 222, 317, 565, 619, 655, 758, 837, 855 fg. XX. 137, 333 fg. 429, 841
— als Hoher Priester in Schusters Orat. V. 489
— in Paris. XIV. 43
— als Don Giovanni. XVI. 509
— Chor Adoramus te etc. XVII. B. n. 4
— Ave Maria à 5 voci. XIX. 824. B. VII. 1
— über M. v. Weber Missa, in Dresden aufgef. XX. 325
— Bemerkungen über Lehrer der Singkunst. XX. 697
— Dem. Carol., dessen Tochter. XIX. 28, 734 fg. XX. 51, 136, 324, 420, 741, 837
— Regisseur des ital. Theaters zu Paris. XX. 593, 645
Benennungen, über consequente Aenderungen derselben in der Musik. XVII. 665
Benincasa, Bassist in Rom. XI. 858; bei der ital. Oper in Dresden. XIV. 180, 263, 848. XVI. 153 fg. 332, 570, 802. XVII. 131 fg. 780 fg. 874 fg. XVIII. 92, 175 fg. 269, 357, 359, 586, 692, 708, 771. XIX. 27, 29, 224, 347, 598, 608, 927, 965, 649, 758, 797, 856. XX. 52, 134, 137, 234, 370, 372, 420, 527, 634, 739, 837
Beninconi, Op: la promesse de mariage etc. soll in Paris aufgeführt werden. XX. 428, 509
Benucci, Ouvert: Durchzug der Truppen, in Amsterdam aufgef. XIV. 399
Benutzung (über) der Musik zu Vereidlung der Landleute. VII. 665
Benzenberg, Zusätze zu den Versuchen über den Schall (im XI. Jahrh.) XIV. 197
Berbiguier, T., 3 Duos conc. p. 2 Flutes. 2 liv. op. 25. (R) XV. 838
— nouv. mélange d'airs choisis etc. arr. p. 2 Fl. n. 4. (R) XVI. 8
— 6 Duos brill. et fac. p. 2 Flutes, liv. 7. p. 1 et 2. (R) XIX. 891
— Flotenschule kommt deutsch heraus. XX. 523
Beresford, Collection of German Ballads and Songs. (R) II. 651
Beresowsky, Vater unser f. 4 Singst. (R) XV. 353
Berg, in Stockholm. XVII. 49
— Pianof. Spieler in Strasburg. XVII. 236, 728. XVIII. 552 fg. als Klavier-Lehrer. XX. 358, 404
— der Sohn, Ouvert. in Strasburg aufgef. XVII. 706
— Duo für 2 Klaviere, — — XX. 405
— Klavier-Concert aus Lieblingsgesangmelod. zusammengesetzt etc. XX. 407
— Conr., Zogling des Pariser Conservat. in Frankf. a. M. X. 414. XIV. 81
— — Divert. p. le Pf. et Fl. op. 13. n. 1 et 2. (R) XIX. 800
— E. L. de, Sen. p. le Pf. av. Viol. obl. op. 1. (R) IX. 160
Bergamin in Hamburg. I. 531; geht nach Petersburg. II. 608
Bergamo, neue Musikschule daselbst. XIV. 181
— Nachrichten. XVII. 293. XVIII. 545, 727. XIX. 198, 504
Berger, C. G., Violinspieler in Leipzig — Tod. XIV. 101
— Ludwig, Klavierspieler aus Russland, in Stockholm. XIV. 868; dann in Berlin. XVI. 881
— Son. pathet. p. le Pf. op. 1. (R) XVII. 756
— 6 Canzon. per Supr. Ten. et B. op. 5. (R) IX. 739
— 6 deutsche Lieder mit Guitarre. op. 1, 7. — X. 590
— 6 Gedichte v. Klav. oder Guit. — 6. — XI. 95
— 6 Gedichte v. Klav. oder Guit. — 8. — X. 785
— Son. p. Guitarre, Fl. et Alto. — 8. — XX. 728
— Alla Turca pour il Pianof. — — — 424
— gr. Son. pour le Pianof. op. 9 et 10. — XI. 687
— 6 deut. Lieder m. Guit. od. Klav. op. 11. — XII. 785
— 6 — — — — op. 14. — XV. 424

Berger, L., 6 deut. Lieder m. Guit. od. Kl. op. 15. B) XVI. 164
— Colma, scene ossian. av. Pf. XII. 197
Berger, in Carlsruhe, Verdienste um die Gesangbildung das. XIX. 395
— Tenorist in Frankf. a. M. VIII. 483 fgg. IX. 516
— et Dourlen, Polon. var. p. le Pf, viol. et Vcelle. (B) VIII. 688
Bergling, Mad., in Berlin. IV. 557
Bergmann, Tenorist aus Dresden, in Leipzig. XVIII. 714
in Dresden. XIX. 29, 182, 367, 620, 755. XX. 422, 741, 786, 840
Bergmanns-Musik. III. 719
Bergt, Aug., Cantor in Bautzen. IX. 586 fgg.
— Intermezzo: das Ständchen. V. 251
— Liederspiel: der Geburtstag des Dichters. IV. 513
— Oper: das Dorf im Gebirge, in Leipzig aufgef. XV. 269
— — Laura u. Fernando. III. 480
— Oratorium: die Feier der Christen, in Freiberg aufgef. VII. 715
— — Christus durch Leiden verherrlicht, in Mannheim aufgef. XVIII. 336
— — — — op. 10. (B) XVI. 5
— Te Deum, in Leipzig aufgeführt. V. 262. XVIII. 275
— Herr Gott dich loben wir, für 4 Singst. op. 13. (B) XVIII. 160
— Psalm v. Anger, in Leipzig aufgef. VI. 542
— neue Sinfonie, — — XIV. 108
— Terzett, im Leipz. Concert aufgeführt. VI. 202
— Operette: List gegen List, im Klav. Ausz. (B) V. 257
— Terzette für 3 Singstimmen m. Pf. 1 Hft. (B) III. 320. 2 Hft. V. 171. 3 Hft. XVI. 170. 6 Hft. XVIII. 407
Berichtigung irriger Begriffe vom Musik-Unterricht. VII. 601
— von Seiten d. Redaction, in Betreff gewisser Nachrichten. XIII. 816
— einer Stelle in der Gesch. der Musik in Siebenbürgen (im vorigen Jahrg.) XVII. 496
Berka, Bassist b. Theater in Leipzig. I. 427
— v. Hannover in Minden. VI. 607
Berlin, Briefe über die Tonkunst daselbst. XVII. 17
— Concertmusik daselbst. VII. 143. 156, 197
— neuer Concertsaal das. V. 409
— Abonnements-Concerte das. v. Adelung u. Bohrer. V. 555 fg. von Schick u. Bohrer. VI. 248. VII. 144
— Conserval. für Blasinstrumentisten daselbst, wird von Friedr. Tausch, d. Sohn, fortgesetzt. XIX. 687
— Gedächtnisfeier der Königin Louise das. XIII. 654
— über die Musik daselbst. III. 112, 150, 185, 191, 236, 269
— über die Kirchenmusik daselbst. IX. 650
— Nachrichten. I. 16, 269, 348. II. 338, 441, 508, 585, 648, 683, 688, 700, 832. III. 87, 255, 333, 544, 866. IV. 31, 46, 77, 109, 157, 206, 213, 365, 397, 478, 543, 556, 573, 590, 607, 623, 671, 700, 766. V. 22, 144, 157, 222, 309, 342, 390, 406, 408, 452, 484, 554, 570, 596, 634, 728, 792, 850. VI. 47, 129, 163, 179, 247, 241, 346, 392, 431, 480, 516, 588, 689, 721, 800. VII. 13, 56, 111, 193, 254, 338, 369, 410, 427, 459, 490, 512, 547, 586, 594, 716, 809. VIII. 60, 109, 190, 234, 266, 300, 330, 366, 427, 497, 577, 611, 655, 672, 685, 732, 764, 796, 826. IX. 31, 43, 60, 78, 262, 330, 372, 400, 430, 464, 527, 564, 640, 671, 702, 705, 736, 816. X. 40, 84, 152, 175, 207, 219 fg. 262, 285, 332, 345, 381, 397, 422, 443, 509, 524, 544, 558, 604, 635, 705, 766, 830. XI. 30, 43, 104, 218, 280, 301, 351, 412, 432, 478, 499, 540, 571, 649, 684, 781. XII. 29, 74, 106, 118, 171, 199, 221, 255, 274, 285, 317, 301, 422, 440, 468, 493, 526, 567, 616, 675, 727, 857, 901, 951, 991, 1058. XIII. 59, 131, 193, 227, 274, 312, 367, 475, 504, 570, 602, 634, 709, 746, 788, 843, 879. XIV. 67, 138, 173, 253, 319, 345, 377, 465, 532, 581, 591, 669, 691, 756, 799. XV. 41 fgg. 98, 160, 198, 317, 347, 497, 739, 757, 814. XVI. 50, 135, 209, 301, 328, 405, 503, 571, 651, 754, 869. XVII. 48, 133, 189, 253, 321, 353, 419, 490, 529, 629, 702, 771, 839. XVIII. 44, 103, 176, 265, 319, 605, 623, 628, 670, 946, 810, 893, 935, 1016. XIX. 46, 179, 201 fg. 211, 258, 295, 348, 472, 493, 653, 700, 801, 866. XX. 36, 150, 210, 297, 371, 437. Berichtig. Intell. Bl. 3—) 339, 1097, 1021, 1231, 1291, 869
— über die Umschaffung der Mar. Orgel daselbst, nach Voglers System. III. Intell. Bl. 15, 121
— über das monatliche v. Patzig gestift. Uebungs-Concert daselbst. XIII. 201
— musikal. Bildungs-Anstalt das. errichtet v. Wagner. XII. 171
— über die Sing-Akademie daselbst unter Fasch. III. 421
— neue Umformung des Theaters u. d. Kapelle das. XIII. 605
— Berichtigung vom Gesellsch. Theater Urania daselbst. XI. 221
— Auswahl v. Ouvert. Ges. etc. etc. aus den neuesten in Berlin aufgef. Opern etc. s. unter A.
Berlinghof, Dem., Klavierspiel. in München. XV. 622
Bern, Musikzustand daselbst. VII. 19
Bernabei, Composition des Populus meus quid feci tibi, in München aufgef. XI. 470
Bernacchi, als Singlehrer. XX. 701
Bernard, Dilettant zu Offenbach. II. 52. Sein Tod. VII. 583
— Seine Kapelle aufgelost. II. 239
— Fortepianospieler zu Kiow. XIX. 579
Bernardi, Flötenspieler in Riga. II. 395, s. auch Bernhardi.
— Kapellmstr. u. Bassist b. d. Jesuiten zu Colln. XVII. 805
— Sgra, zu Venedig. XIX. 613
Bernardon, (oder Kurz) lässt Haydn die erste Oper componiren. XI. 688
Bernasconi, Andr. XIV. 619
Berner, Fortep. Spieler in Breslau. III. 363. XII. 74, 996
— giebt in Berlin Orgel-Concert. XIV. 906
— Fr. Wilh., Cant. zur Feier des allgem. Friedens. Part. (B) XVII. 577
— — Opfergesang am Altar des Vaterlandes. (B) XVII. 229
— — 8 Variat. p. le Pf. (B) XII. 810
— — 8 Var. p. le Pf. s. Schöne Minka etc. op. 9. (B) XVIII. 552
— — 6 deut. Gesänge mit Pianof. op. 11. n. 12. (B) XVI. 603
— — Fant. et Var. p. le Pf. op. 12. (B) XVIII. 301
— — — — — — — 10. — — 676
Berney, Dilettant auf der Flute, in Frankf. a. M. VI. 427. VII. 391, 581. VIII. 342
Bernhard, Erfinder des Pedals an der Orgel. XII. 50
Bernhardi, Flötenspieler in Wien. VII. 630
— Franc., Thème av. 12 Var. p. la Fl. seule. n. 17 et 18. (B) XVI. 31
Bernier, Nicol., Anekd. mit Caldara. XIV. 417
Bernoulli-Paravicini, in Basel. XIX. 452
Bertalli, Tenorist in Amsterdam, Tod. X. 402
Bertelmann, Componist in Amsterdam. X. 597. XVI. 410
— Requiem in Amsterdam aufgef. XIV. 260. XVIII. 449
Berthaume, Concertmstr. in Oldenburg. XVIII. 135. 175
Berthold, Bassist in Frankf. a. M. XII. 556. XIII. 341. XV. 101
geht von da ab. XVI. 696
Bertini, Bassist in Amsterdam. X. 404. XIX. 312
Bertinotti, Sgra., Sangerin in Livorno. V. 87. in Wien. VII. 706. IX. 328. in München. IX. 44, 563, 701. X. 313. XIV. 704; in Amsterdam. XVI. 116; in Lissabon. XVIII. 431, 454; in Paris. XIX. 555. XX. 66; in Bologna. XX. 289
Bertoja, Gebr., zu Venedig. II. 335
Bertoldi, Theaterunternehmer in Dresden. I. 330 fgg.
— dessen Sohn. I. 331
Berton, in Paris (Sacchinis Zögling. II. 745) III. 830
— über ihn. XIX. 143
— Streit mit dem Theatre Feydeau. XX. 427; lässt diesem die Aufführung s. Opern verbieten. XX. 510
— soll eine neue Oper Valerie (?) gesetzt haben. XX. 757

Berton, l'enfant prodigue, in Paris aufgef. XIV. 413
— Oper: Das Admiralschiff, in Wien aufgef. VIII. 700
— — Aline, in Paris aufgef. VI. 151; in Hannover. VI. 359; in Braunschweig. VI. 709; in Leipzig. VII. 239; in Frankf. a. M. VII. 583; in München. X. 497; in Stockholm. XIV. 805; in Warschau. XIV. 809; in Breslau. XVIII. 516
— Operette: la Charme de la voix (der Reitz d. Stimme), in Paris aufgef. VIII. 718. XX. 193
— das unterbrochene Concert (le Concert interrompu), in Berlin aufgef. IX. 339; in Stockholm. XV. 511
— Delire, in Paris aufgef. II. 712
— les deux Soushefs, ou le Final interrompu, in Paris aufgef. IV. 685
— Operette: Feodor, in Paris aufgef. XIX. 146
— Forbin et Delville ou le Vaisseau amiral, in Paris aufgef. VII. 525
— Franca de Foix, oder Eifersucht in der Falle, in Berlin aufgef. XII. 791
— die tiefe Trauer (le grand deuil), in Berlin aufgef. VIII. 301; in Kassel aufgef. XIV. 602
— — — im Klav. Ausz. (B) VI. 240
— les maris garçons, in Stockholm aufgef. XIV. 805
— Roger de Sicile, in Paris aufgef. XIX. 269
— la Romance, — — VI. 360
— Rosamunde, in Wien aufgef. XII 604
— Ouverture, in Leipzig aufgef. IX. 495
— — et airs du Delire arr. p. le Pf. (B) IV. 524
— — — de Montano et Stephanie, p. le Pf. (B) IV. 524
— jun., Ninette a la Cour, in Paris aufgef. XIV. 42
— Lottchen am Hofe (neu bearb.), in Wien aufgeführt. XVII. 853
Bertoni, der blinde Organist zu Padua. II. 344
— Kapellmeister zu Venedig. II. 535
Bertrand, Dem., Sängerin in Genf. XVII. 158
— Harfenistin in Paris. XIX. 557
Berwald, 9jahrl. Virtuos auf der Violine, aus Stockholm in Leipzig. I. 28; in Stockholm. XV. 321. XVI. 88. 806. XVII. 261 fgg. XX. 189 fgg.
— Franz., Phantasie f. Orchester, in Stockholm aufgef. XX. 170 fg.
Besche, Vorsteher der Sing-Anstalt in Versailles. III. 272
Beschort in Berlin. VII. 717. XI. 444, 490, 684. XIII. 817. XIV. 670. XV. 47, 198. XX. 572
Bessel, Dem., in Königsberg. VII. 72. XI. 651, 811; in Berlin. IX. 761; in Prag. IX. 776, 779 fgg. X. 201, 571. XI. 296
— Mad., in Berlin als Donna Elvira. V. 576
Besser, Flotist in Stockholm. XIV. 805
Besuch (der) im Irrenhause, a. Rochlitz.
Bethmann, Mad., vorher Mad. Unzelmann, in Berlin. IV. 78. VII. 596. IX. 527, 649. X. 219. XI. 260. XII. 171. XV. 46
— Declamatorium zu Schillers Andenken gegeb. VIII. 572
— in Königsberg. XI. 657, 811
— unangenehmer Auftritt mit ihr und ihrer Tochter zu Berlin. XII. 225, 255
— in Wien. XII. 605; in Prag. XII. 722
— Tod. XVII. 643. Gedächtnißfeier in Berlin. XVII. 703
Beti, Tenorist in Neapel. XII. 919
Betz, Clarinettist in Strasburg. XVII. 258. XVIII. 504; als Bassethornist. XX. 607
Betzold mit dem Melodion in Berlin. VIII. 837. IX. 60; in Leipzig. VIII. 526
v. **Beutel**, Lobkowitzischer Kapellmeister, in Frankf. a. M. XIX. 868
Beutler, Gebr., Concert in Bamberg. XIV. 697
— Violinist in München. XV. 921
Bevilaqua in Wien. VII. 200, 205, 613
Beyfall u. Tadel. II. 61
— in Italien u. in Deutschland, ein Dialog. XI. 561, 577
Bezeichnung in der Musik, deren Vereinfachung. XI. 545
— der Tone durch Ziffern. VII. 85, 105, 122
Beziffern des Basses, s. Generalbassspielen.
Beziffern der Partit. und Simphon.; Anfangr. IV. 75. Antw. IV. 93
Bezifferung der Tonleiter. XI. 161
Bianchi, Organist v. S. Marco zu Venedig. II. 335
— Singmeister in London. II. 346. V. 200, 206
— (angebl.) Op: Semiramis, in Paris aufgef. XIII. 730. XIV. 262
— Tenorist in Paris. III. 212; in Wien. VII. 572; in Mailand. XV. 484. XVI. 267; in Turin. XVIII. 667; in Venedig. XIX. 198; in Padua. XIX. 612; in Parma, XX. 230
— — Crespi, Mad., dessen Gattin, in Mailand. XV. 484. XIX. 468; in Paris. XX. 125; in Turin. XVIII. 687. XX. 290
— Dem., in Lemberg. XVI. 535. XIX. 167
— Anf., Intermezzi, in Leipzig. II. 683 *); in Paris. III. 212. IV. 695, 730; in Hamburg. IV. 335
— — 3 Arien f. Fp. od. Guitarre. (B) IV. 637
— Giac., 6 Ariette ital. op. 2. (B) I. 367
Biberach, Einführungsart der Choralmelodieen daselbst. VI. 285
Biedenfeld, Frau v., (vorher Mad. Schäler) geb. **Bonasegla**, in Stratburg. XVIII. 518; in Dresden. XVIII. 703, 708, 772, 774. XIX. 29, 114, 183, 228, 650, 755, 837. XX. 52 fg. 136, 235, 372, 421, (758); in Leipzig. XIX. 618
— in Wien engagirt. XX. 616, 865 fg.
Biedermann, Dilettant zu Prag. II. 524
Bielavski, Violinist in Warschau. XVII. 558
Bierey, vorher Musik-Director der Second. Gesellschaft in Leipzig. III. 479 fg.
— Erklärung wegen falscher Gerüchte über ihn. VI. Intell. Bl. 72
— schreibt eine Oper in Wien. IX. 787. XI. 265
— soll nach Wien kommen. XI. 584
— nunmehr in Breslau. XII. 72. XVI. 269 fg. 844 fgg. XVIII. 518
— erhält von Wien aus Auftrag, 2 Opern zu schreiben. XIII. 600
— Verdienste um die Breslauer Oper. XIV. 266. XVI. 840 fgg.
— errichtet in Breslau ein Singinstitut. XV. 12
— fuhrt in Breslau Grauns Tod Jesu auf. XIV. 267
— über eine Verbesserung des Waldhorns. XVII. 309
— Canone enimatico ed infinito. V. 266. Auflösung. V. 758
— Intermezzo: Elias Eyn Rapt, in Breslau aufgef. XII. 323
— Operette (ohne Namen) in Wien aufgef. XI. 265
— — das Blumenmädchen, in Leipzig aufgef. IV. 515. XV. 270; in Wien. XII. 878
— — — — im Kl. Ausz. (B) IV. 619, u. Beil. IX.
— Oper: Almazinde od. die Höhle Sesam, in Berlin aufgef. XVI. 905; in Breslau. XVIII. 254; in Königsberg. XVIII. 403
— Oper: Donauweibchen, 3 Theil. III. 516. VI. 208, 466; in Berlin aufgef. VII. 347
— — Klara, Herzogin von Bretannien, in Leipzig aufgef. VI. 206; in Dessau. VII. 58
— — — — Terzett daraus. VI. B. XV.
— — — — Ouvert. u. Ges. im Kl. Ausz. (B) VI. 803
— — Die Gemsenjäger, in Breslau aufgef. XIII. 843; in Wien. XIV. 210; in Leipzig. XV. 270; in Mannheim. XVIII. 334
— — Die Herberge bei Parma, in Wien aufgeführt. XIV. 770
— — Die Pantoffeln, für Wien compon. XII. 907; daselbst aufgef. XIII. 562; in Leipzig. XIV. 247
— — Prinzess u. Thalia, in Breslau aufgef. XVI. 270
— — Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen, in Leipzig aufgef. VIII. 271; in Frankf. a. M. IX. 316; in Regensburg. X. 89; in Berlin. XIV. 591; in Königsberg. XVI. 190; in Breslau. XVII. 311
Cavatine daraus. VIII. 272. B. III.

Bierey, Oper: Der Schlaftrunk, in Leipzig aufgeführt. III. 280. XV. 270
— — Das unsichtbare Mädchen, in Breslau aufgef. XIII. 143
— — Wladomir, in Wien aufgef. X. 385, in Prag. XI. 471, in Leipzig. XV. 269, in Königsberg. XVIII. 403
— — Der Zahltag, in Leipzig aufgef. VIII. 473
— — Der Zauberhain. II. 154
— Choere u. Ouvert. zur Weihe der Kraft. XIII. 241
— Weissens Todesfeier, in Leipzig aufgef. VII. 208. B. IV.
— — — als Trauerkantate in Strasburg aufgef. XVI. 840
— — — als Osterkantate im Klav. Ausz. (R) VIII. 302
— Quartett zu Brun's Oper: Palmer. III. 480
— eingelegte Stücke zur Teufelsmühle. V. 230
— 6 Maurerlieder f. Fp. m. Viol. Begl. (R) V. 557
— Quintett f. 5 Singstimmen m. Fortep. (R) VII. 15
— 5 deutsche Lieder v. Göthe m. Fortep. (R) XX. 512
— Mad., zu Dresden, in Mozart's Requiem. III. 785
Bies, Vater u. Sohn, Fagottisten in Amsterdam. XX. 37
— der Sohn, auch als Harfenist. XX. 37
Bigatti, Op. buffa: la scoperta inaspettata, in Mailand aufgef. XVII. 295
Bigot, Mad., de Merogues, Klavierspielerin in Wien. XII. 290
Bigottini, Dem., Ballettänzerin in Wien. XVI. 659, 865. (XVII. 116)
Bihl, Dem. de, in Mannheim. XIV. 384
Bihler, Fr., 12 Lieder f. Klavier. (R) I. 766
— 12 Variat. p. le Pf. (R) I. 796
— — — p. la Flute av. 2 Viens. A. et B. (R) II. 863
— gr. Sonate p. le Pf. op. 12 (R) V. 444
Bildung, Grad der musikal., bei Frauenzimmern. IX. 380
Billington, Miss, in London. IV. 339 fgg. V. 205, 472, 552. VII. 472. (XII. 326)
— Process mit den Opern-Directoren. V. 373
— zieht sich nach Treviso zurück. XIX. 588
— von einem Pariser Journ. als der vorzüglichste Sänger Englands aufgeführt. XV. 767
— ihr Bruder, Violinist zu London. IV. 359
Binaghi, in Mailand. XVI. 862
Binder, Hoforganist in Dresden. VIII. 589. XII. 236 fg.
Bingel, Violinist aus Holland, in Hamburg. I. 763
Biography musical. (R) XVI. 305
Birmingham, grosses Concert daselbst zum Besten der Armen veranstaltet. XIX. 776
Bischoff mit dem Harmonicello in Breslau. III. 366
— Cantor in Frankenhausen, jetzt Musikdir. in Hildesheim. XVIII. 844. XIX. 465
— veranstaltet zu Frankenhausen ein Musikfest. XII. 725. drugl. in Erfurth. XIII. 623
— über dessen angekünd. 2tes Musikfest zu Frankenhausen. XVII. 155
— veranstaltet wieder ein Musikfest zu Hildesheim. XIX. 720. XX. 672
— Nachrichten über Hannover. XVIII. 622
— Jgfr., in Basel. XIX. 649
Bitte einiger musikal. Laven. V. 728
— an Componisten. XIII. 98
Blabo, Sänger in Wien. XII. 356. XVI. 708
Blanchard in Breslau. III. 302. XII. 72
Blangini, Herr (a. Dem.), zu Paris. V. 459
— wird Kurpfalzbaier. Kapellmeister. VII. 605, 712
— wird Kapellmeister zu Cassel. XII. (507) 713
— einige Nachrichten über ihn. XIII. 141
— kehrt von einer musikal. Reise zurück. XV. 257
— geht von Cassel nach München. XVI. 216
— als Sänger. XV. 526
— Cantate: die letzten Augenblicke Werthers, in Cassel aufgef. XV. 526
— Miserere in Kassel aufgeführt. XV. 540
Blangini, Notturno's, von ihm u. seiner Schwester vorgetragen. XV. 240
— Oper: la Contesse de la Mark. XV. (350) 426 fg.
— Oper: la Fee Urgele, in Kassel aufgef. XIV. 602
— — les femmes vengées, — — — — 604
— — Ein Kaltsterzch, in München aufgef. VII. 675
— — Nephtali, in Wien aufgef. XV. 51. XVIII. 402
— — — Ouverture daraus in Frankf. a. M. aufgef. XII. 287
— — Das Opfer Abrahams, in Kassel aufgef. XIII. 580
— — ser. Trajano in Dacia, in München aufgeführt. XVI. 804, 740; in Mailand XX. 82
— 5stimm. Canon aus dieser Oper. XVII. 52. B. I.
— Ouverture (über ein span. Nationalthema) in Cassel aufgef. XIII. 407
— Psalm: Libera nos etc. in Cassel aufgef. XIV. 180 fg.
— 6 nouv. Romances av. Fp. (R) X. 464
— Dem., Sängerin, in Paris. V. 459. XIII. 736, in Kassel. XV. 540
— Violinspielerin in Wien. VII. 212, 312
Blank, Dem., Altistin aus Berlin in Hamburg. II. 176
Blanz, Oberst in Warschau. XIII. 186
Blasinstrumente, über den Missbrauch derselben. II. 195. VIII. 30
— Versuch einer prakt. Akustik ders. XVIII. 35, 49, 65, 81
— Akustik, praktische Resultate daraus. XIX. 809, 825
— vervollkommnet und der Gesundheit unschädlich durch Brun in Berlin. VII. Int. Bl. 47. VIII. Int. Bl. 9
— mit Tonlöchern, einige neue Ideen von veränderten Einrichtungen derselben. XIX. 823
Blasius, in Paris. IV. 321
— F., 6 Duos p. 2 Clarinettes, op. 30. (R) I. 451
— 6 Son. p. la Flute, op. 28. (R) IV. 805
Blechschmidt, Abr., Schrb. an die Red. der mus. Zeit. XVI. 620
Blenmann, Dem., Klavierspielerin in Amsterdam. XVI. 418
Blessner, Violinist in Göttingen. II. 96
Bleyer, J. F., historische Beschreibung der von ihm und Wachtler erfund. aufrechtstehenden Fortepiano's. XIII. Intell. Bl. 73
— über Leppichs Panmelodicon. XIII. 141. Intell. Bl. 21
— Rechtfertigung gegen diesen Aufsatz von Seuffert. XIV. Intell. Bl. 21
Blitzsener, Clarinettist in Berlin. VII. 147, 200. XX. 397
— Jean, 3 Quart. concert. op. 6. (R) III. 788
— — — — p. 2 V. A. et Vlle. op. 9. L 3. (R) XIV. 48
— Gebr., in Berlin. XVI. 259. Uebungsdivert. daselbst. XVI. 716. XX. 36, 870
Blin, Organist a. d. Kirche Notre-Dame zu Paris. XV. 644
Blinde Kinder, Institut für dieselben in Wien. XVII. 260
Blinde Musiker, (über) X. 209
— — Notenschrift für sie. XII. 905. XIII. 152
— Virtuosen, Werk darüber von Kuhnau angekündigt. XII. 808
Blondin, Dem., in Amsterdam. XIV. 262
Bluher, A., kommt an Doring's Stelle nach Görlitz. XVI. 553
— Lied: das Grab. XVI. 127
— — Auf den Bergen saus ein Mädel etc. XVI. 35
— 6 Lieder mit Fortep. (R) XV. 660. XVI. 135
— kleine Balladen, Rom. u. Lieder m. Fp. (R) XVII. 84
Blumel, Bergleichaut, und Stolael Erfindung, aufm Waldhorn, Tromp. etc. etc. alle Tone ohne Einsatzlungen zu machen. XX. 551
Blum, C., Musikdir. in Magdeburg. V. 598
— Bassist in Königsberg. XI. (652) 670. XII. 679 fg. XIV. 827, 860, 981. XVI. 116
— — in Berlin als D. Joan. XII. 995
— als Guitarrenspieler in Berlin. XVI. 502. XIX. 150
— ansmacht in Prag. XII. 362
— Nachlobed der Krieger. XVI. 228. B. II.
— Lieder, 6 a Mannerstimmen, Nachlied der Krieger (u. Walser) als Zwischenspiel gesungen. XX. 23., 623

Blum, C., Ballet: Aline, Königin v. Golkonda, in Wien aufgef. XX. 482
— Musik zu Claudine v. Villa Bella. XII. 672
— Intermezzo die 3 Guitarrespieler. XII. 705
— Liederspiel: der Berggr. in Königsberg aufgef. XIII. 397
— — Fortunata, in Berlin aufgef. XX. 550
— Oper: Karl der Zweite, in Königsberg aufg. XIV. 675; in Berlin. XVII. 420
— Singsp. Federe, in Königsberg aufgeführt. XVI. 106
— — Malvida, in Königsberg aufgeführt. XVI. 107
— Vaudev.: der Schiffscapitain oder die Unbefangenen, in Berlin aufgef. XIV. 993. XX. 317
— — Canon. Ignaz Schuster (nachm Franz.) in Berlin aufgef. XX. 550
— lyr. Drama, Zoraide oder die Mauren in Granada, in Berlin aufgef. XIV. 482
— Adieux de M. Stuart, de Righini, arr. p. la Guit. (B) XVII. 664
— Bankelsängerlieder f. 1 Sopran und Bariton m. Guit. u. Triangel. (B) XX. 280
— Seren. Standchen u. Notturnos für Eine u. m. Singst. XVIII. 610
— Exerc. p. la Guitarre. Cah. 2. 3. (B) XVIII. 644
— Sätzige Canons mit Guit. op. 5. (B) XVII. 526
— Romanzen und Lieder mit Begl. der Guit. op. 6. (B) XVII. 677
— Lieder und Romanzen, mit Begl. des Pf. op. 19. (B) XX. 800
Blumauer, v. Second. Theater, in Prag. IX. 782. X. 302
— Declamator. Akademie in Königsberg. XII. 679
Blume, H., Sänger in Berlin. XI. 46. 479. 585. XVI. 80. 302. XIX. 453. XX. 297, 550, 624
Blume, J., 3 Duos p. 2 Flutes (B) XV. 603
v. Blumenthal, Dilett. zu Pressburg. XVIII. 829
— Oper: Cäcilia, in Wien aufgef. VII. 611
— — Zwischenmusiken zu König Lear. XI. 265
— — Ouverture dazu. XV. 399
— — Menasko u. Elvina, in Wien aufgef. XIII. 709
— — kom. Oper: D. Silvio v. Rosalva, ebend. aufgef. XIII. 81
— — (Casimir u. Leop.) Violinspieler in Wien. XV. 399
— — Joh., Musik zu Columbus. XII. 661
Blumroeder, Musikdir. zu Nürnberg. XX. 118
— Oper: die Jagd, in München aufgef. XII. 711
— — — Turandot ebend. aufgef. XII. 111. 132
Blyma, in Moskow. III. 771. Tod in Kiew. XIV. 467
— Sinfonie in Leipzig aufgef. V. 281; in Prag. IX. 610
— — 9 gr. orch. op. 2. (B) IX. 482
Boberche, ein bekannter Possenreisser zu Paris. XX. 111 *)
Boccherini, Luigi, Direct. der kgl. Kapelle in Madrid. I. 401. Tod. VII. 706
— über ihn XVI. 870. als Quartettspieler. VI. 782. als Compositeur. XV. 19
— Simph. period. que. n. 1 et 2 (B) I. 571
— 12 nouv. Quintetti à Live. B. I. 182.
— 3 Son. p. Pf. av. Viol. et Vlle. tir. de nouv. Quint. op. 2. (B) I. 400
— 3 Quart. p. Fl. V. A. et B. tir. de nouv. Quint. op. 5. (B) I. 586
— 12 — — — — — op. 38. et 39. (B) I. 584
— Sextuor p. Vl. Vlle. Fag. Gb. Bass. et Cor. op. 42. (B) I. 570
— 6 Trios p. 2 Viol. et Vlle. — — — 44. — — 587
— 6 D. — — — — — 46. — —
Bochsa, Harfenspieler in Paris. XIX. 143
— Siegspiel der General, in Warschau aufgef. XVII. 718
— Singspiel: der Contrast, in Paris aufgef. XIX. 143
— Oper: la lettre de change, in Paris aufgef. XIX. 143
— — le nozze de Gamache, — — —
— — le roi et la figur. — — —
Bock, Mus. Allem. Angl. Walzer etc. (B) VI. 696.
Bockler, s. Böckler.
Bode, in Hamburg u. Reichardt (Anekd.) XVI. 36
Bode, J. Hero-Variat. aus Streliz., in Dresden. XIV. 65; — F. in Wien. XIV. 2 c. 361; in Berlin. XVIII. 420. XX. 790, 819; in Weimar, XX. 708
Bodenius, Bassist in Manheim. IX. 284
Boecius, Prof., über dessen Abhandlung de metris Pindari. XIX. 869
Boecklin, Fragm. zur höhern Musik. (B) XIII. 365
Boeheim, Dem. in Berlin. III. 134, 190. VI. 139, 179; in Leipzig. V. 201. 280. 281; geht nach Stuttgard. VI. 163.
VII. 109, als Mad. Graff. s. unter G.
Boehler, Dem., d. alt. in Leipzig. XX. 257; d. jüng. XX. 249
Boehm, Al., gr. Polon. p. le Pf. op. 23. (B) XVIII. 180
— Franz, jüngst Violinsp. aus Wien, in Leipzig. II. 680; in Wien VI. 621. XIV. 3. 8. 366. XX. 702. 727; in Petersburg. XVI. 321. XIX. 463; fg. macht mit Paris eine Kunstreise nach Italien. XX. 456.
— Mad. dessen Gattin, in Petersburg. XIX. 465.
Boehme, A., aus Duisburg, mit Windharmonika. VII. 205
Boehmen, Choralgesang der Böhm. Kirche zu Huss Zeiten. V. 461. B. XXI.
— Musikzustand dieses Landes. II. 488, 497. 513, 557
— in der Musik vorzuglich. VI. 258.
— über seine Tanzmusik. XII. (577) 581
Boehmer, Virtuos auf dem Bassethorn, aus Amsterdam, in Leipzig IV. 686
— Vater und Sohn, aus Steinfurth in Leipzig. XIV. 255
— C., 13jahr. Violinsp. aus Dresden, in Berlin. XVII. 28. XX. 57
— J. S., 12 kl. Pieçen f. 2 Guit. u. 6 Lieder mit 1 Guit. (B) XVIII. 220
Boehner, J. L., ein junger Klavierssp. aus Erfurth in Meiningen. XIII. 5073 in Leipzig. XVI. 363; in Gotha. XVII. 279; sonderbare Concert-Zerstreuung in Coburg. XVII. 611. in Frankf. am M. XVII. 697. 715; in Darmstadt. XVIII. 181; in Cassel Orgelconcert gegeben. XVIII. 558
— Ouv. p. le Pianof. del Op. der Dreiherrenstein. etc. (B) XVII. 176
— — 9 gr. Orch. — — — (B) XVIII. 21
— 3 Lieder a. d. Heiligth. des Tempelherren-Archivs f. Pf. op. 1. (B) XV. 821
— 7 Var. p. le Pianof. op. 3 (B) XVII. 280
— 6 Walzer en Cotyl. p. le Pf. op. 4. (B) XVI. 35
— Seren. p. 2 Vl. Viola, Flöte etc. op. 9. (B) XVIII. 251
— Conc. p. le Pianof. av. orch. — 11. — — — 218
— Conc. en Fantasie p. le Pf. — 15. — — XVII. 555
— 6 gr. Walzer — 20. — XIX. 436
— 6 gr. Ecossaises — — — XVIII. 304
Boehnlein, Violinist in Carlsruhe. XIX 396
Boeh, Gebr., Virtuosen auf dem Horne, zu München. V. 279, 672. XVI. 289; in Dresden. V. 488; in Leipzig. V. 483
— Pieces p. 2 Cors et Basse, op. 6. (B) VI. 55
— Sext. p. 2 Viol. Alto 2 Cors et Vlle. op. 28. (B) VI. 562
Bosenberg, in Dresden. XIV. 736
Bottcher, (Bottiger) Waldhornist in Berlin. VIII. 458. IX. 432
— Schneider und Marquardt. V. 406. VI. 179, 248, 282
— u. Schneider in Berlin XII. 80. XIII. 13; in Dessau. XII. 92; in Leipzig. XII. 128; in Frankf. a. M. XII. 545
Bogenflugel, etwas über denselben II. 508.
— v. Garbrecht in Königsberg. II. 509. XI. 620. *)
Bogeninstrumente, Cultur derselben und ihr Einfluss auf das Musikwesen. XIII. 669.
Bogenklavier, s. Kunz.
— auch ein Wort darüber, zu Billigs Widerlegung. III. 797
— (Orchestrino) von Hubner u. Pouleau in Moskow. III. 772
Bogner, Flötist in Wien XIV. 205. XX. 221
Bogouslawski, in Warschau. XIV 322, 813, 817

Bohdanowicz, in Wien, merkwürd. Ankündig. e musikal. Akad. IV. 104
— gr. characteristst. Sonate f. Klavier, betitelt: Das Andenken des Vaters an s. s. musikal. Kinder. (B) V. 259
v. Bohm, Hauptm. Concert in Braunschweig. VII. 204
Bohrer, Gebr., aus München. XI. 139. in Frankf. a. M. IX. 569. XII. 393. XVIII. 91. in Mannheim. IX. 504; in Prag. X. 306; in Leipzig. X. 361; in Berlin. XII. 557. XIII. 276, 315, in Breslau. XIII. 185; in Warschau. XIII. 467; in Wien. XIV. 111; in Petersburg. XVI. 311; in Stockholm. XVI. 324; in Amsterdam. XVII. 349; in Paris. XVIII. 268. XX. 181, 212, 345, 350, 643 verglichen mit Duport XIX. 150
— Ant., Violinist in Berlin. III. 190. VIII. 384; in München. V. 278, 311, 672; in Mannheim. IX. 742; in Paris. XX. 343, 350
— v. Schick, Abonnem. Concerts in Berlin. VII. 112, 144
— A., 3 Themes var. p. Violon av. acc. op. 7. n. 1. 2. 3. (B) X. 718
— 3 Trios brill. pour 2 Viol. et Bass. op. 13. (B) XIII. 403
— Trio p. Vlle. Viol. et Alto op. 11 et 12. (B) XIV. 18
Boieldieu, in Paris, wird kais. russ. Kapellmst. in Petersburg. VI. 314, 386. VII. 473
— wieder in Paris. XIII. 181, 719. XX. 178
— wird Méhul's Nachfolger im k. Institut zu Paris. XX. 19 und Mitgl. der Akad. XX. 115, 767
— Urtheil über ihn. XIX. 141, 144
— über dessen Opern überhaupt. XVI. 671. XIX. 872 fgg.
— verglichen mit Nic. Isouard XIX. 872
— Oper: Benjowsky, in Braunschweig aufgef. VI. 262; in Wien VI. 709
— — der Calif v. Bagdad v. Benjowsky, in Paris aufgef. III. 218
— — — — in Berlin aufgef. V. 262; in Frankf. a. M. VI. 555; in Wien. VI. 762; in Leipzig. VII. 284; in Warschau. XIV. 809; in Stockholm. XV. 98
— — le Chaperon rouge. (das rothe Käppchen.) XIX. 181, 361. XX. 115, 197, 244, 434, 510, 642, 691, 856; in Paris aufgef. Urtheil darüber. XX. 571
— — Charles de France, 1ste. Akt. XX. 93
— — Clemence Isaure, ou les jeux Floraux. XIX. 151
— — La fete du village voisin, in Strasburg aufgef. XVIII. 803.
— — — — — — Ouv. in Frankf. a. M. aufgef. XIX. 1761
— — — — — (Der Kirchtag) im benachbarten Dorfe, in Wien aufgef. XIX. 497
— — — — — (Das ländliche Fest) in Berlin aufgef. XIX. 803
— — Johann v. Paris, in Paris aufgef. XIV. 413; in Wien. XIV. 643, 644, 849. XV. 496. XVII. 425. XIX. 6. 3. XX. 10, in Cassel. XV. 188; in Berlin. XV. 319. XX. 3. 16; in München. XV. 418; in Breslau. XVI. 672. in Mannheim. XVI. 761; in Leipzig. XVII. 257; in Stuttgard. XVIII. 736; in Dresden. XIX. 425. XX. 5. 21; in Strasburg. XX. 410
— — Johann v. Paris im Kl. Ausz. (B) XV. 708
— — Oper: Matinée Aurore, in Paris aufgef. V. 326. in Braunschweig. VI. 202. in Hannover. VI. 360. in Wien. VI. 708; in Berlin. IX. 362; in Stockholm. XVI. 20
— — Oper: Die Neuvermählten, in Wien aufgef. XIV. 760
— — Oper: le nouveau Seigneur de village, in Paris aufgef. XX. 116
— — — — — — (der neue Gutsherr) in Wien. XVI. 421; in Berlin. XVII. 421; in München. XVII. 896; in Königsberg. XVIII. 401; in Mannheim. XIX. 566
— — — — — im Klav. Ausz. (B) XVI. 669
Boieldieu Oper: Rien de trop, in Paris aufgef. XIII. 119; in Cassel. XIV. 192
— — Oper: Die Verwechselung auf Kamtschatka: s. unter Benjowsky.
— v. Drei ausdrucksvolle Compositionen Op. le Baiser et la Quittance. V. 359
— u. Herold Oper: Liebe u. Ruhm, in Wien aufgef. XX. 218
— Trio f. Klavier, Violine u. Vlle. in Strasburg aufgef. XX. 406
— 3 Son. p. le Pf. op. 1. (B) IV. 226
— Son. p. le Pf. av. Viol. exte. du 2me Duo de Piano et Harpe op. 7 (B) X. 16
— 2 Son. p. Harpe ou Piano (B) X. 96
— et Gambaro Son. p. le Pf. et Clarin. obl. (B) XX. 460
Boile, Pianof. Spieler in Mailand. XVI. 432
Boileau, Anekd. von ihm VII. 664
Boingelou, als Violinspieler zu Rousseaux Zeit. XIV. 435
Boissiers, de Valeires (Mad.) Pianof. Spieler u. Compos. in Genf. XVII. 152 fg.
Boklet, v., C. M. thätiger Violin-Virtuos aus Prag, in Wien. XIX. 580; in Leipzig XX. 763, in Dresden. XX. 856
Bolaffi, Begleiter der Mad. Catalani in Hannover. XVIII. 421, 479, 800
— Verf. des Textes von Primavera felice. XIX. 131
— mit Kapellm. in Hannover gewonden soin(?) XIX. 131*)
Bolero, Nationel-Musik der Spanier. I. 343. II. XXXV.
Bolla, Sgra. in Paris. IV. 324, 712; in Wien. VII. 664.
Bologna, Musik das. II. 347. Musikschule das. XIV. 189
— Briefe eines Deutschen über dasselbe. X. 529
— Nachr. daher. X. 519. XIII. 508. XVIII. 746, 866. XX. 170, 471, 503, 611. XX. 80, 289, 289
Bolognesi, Tenorist in Mailand. XVIII. 357; in Verona. XX. 81; in Turin. XX. 290
Bolzmann, Fr. Dem., ojahr. Guit. Virtuosin in Wien. XVII. 26. XIX. 298, 806
Bombelli, in Italien. XI. 370
Bomtempo, Klavierspr. aus der Portugies. Kapelle zu Paris. VI. 477. XII. 382
— — in Lissabon. XVIII. 482
Bonasegla, Demoiselle, in Leipzig. I. 426. (S. ubr. Mad. Schuler.)
— Dems., Schwesterin der Madam Schuler-Biedenfeld, in Carlsruhe. XIV. 372
— — wird nach Strasburg engag. XX. 361, 390, 406 fg. 428.
Bonavert, s. Buonav.
Bondi, Flotist in Prag. IX. 628.
Bondra, Desm. in Wien. XI. 682. XIV. 589, 643. XV. 436
— Dem., die alt. in Wien. XVI. 199, 221, 707. als Mad. Treml. s. T.
— — die jung. XVI. 252. XVII. 269, 498. XVIII. 52, 422. XIX. 302. XX. 127. 522
Bonfichi, Op. ser. Abradata e Dircea, in Turin aufgef. XIX. 472
Bonini, Sgra., in Mailand. XIX. 171 fg. 174; in Bologna. XIX. 503; in Brescia. XX. 80; in Verona. XX. 98, 289
Bonn, Nachr. daher XIX. 287
Bonnet, Direct. der grossen Oper zu Paris. VI. 109. als Passage. VII. 189
— 6 Duos conc. p. 2 Viol. liv. 5. (B) XVIII. 261
Bonoldi, Tenorist in Mailand. XVIII. 228 fg. 342, 344, 488, 744. XIX. 301. XX. 392 398
Bonzani, in Prag. III. 463
Bordogni, Tenorist in Mailand XVI. 258. in Bologna. XX. 291
Borgmann, Dem., Violin-Dilett. in Stockholm. XVII. 238
Borgondio, Sgra., in München. XVIII. 807, 858, 860.
— — in Wien. XIX. 61, 106, 109, 208, 232, 430, 553, 811. XX. 11, 72, 225, 295, 822
— — in Pesth. XX. 868

Bork, musikal. declamator. Akad. in Prag. X. 502
Bornhardt, J. H. C. Musik zu Klingemanns Masse. XIII. 393
— And. mit 6 Variat. n. 7. (B) XIV. 662
— Ar. u. Rom aus beliebten Opern mit Guit. 1 H. (B) I. 654
— Ball. die Braut v. Korinth, m. Guit. op. 56. (B) XII. 1004
— Canon. Eine Hand voll Erde etc. f. 3 St. u. Guit. (B) XVIII. 378
— 6 kleine Canons f. 3 Singst. m. Pf. (B) XVII. 704
— 6 leichte Duetten f. 2 — — — —
— scherzh. Duett. Peter u. Hannchen etc. f. Ges. u. Guit. bearbeitet (B) XX. 628
— scherzh. Lieder m. Guit. 2 Heft. (B) XX. 792
— Elementartheile f. angeh. und fortschreit. Guit. Spieler. 7 Nrn. (B) XIV. 785
— Engl. National-Marsche u. Tänze f. Pf. (B) XIX. 652
— 12 Lieder mit Klavier. (B) III. 624
— 12 — — — VI. 728
— — — mit Pianof. op. 78. (B) XIII. 728
— beliebte Lieder u. Rom. der Ausländer, deutsch, m. Pianof. und Guit. (B) XX. 592
— Samml. deutsch. u. ital. Lieder m. Guit (B) III. 752
— Lob des Weins, m. Klavier. (B) V. 280
— Rom. Sonnette, m. Guit. — XV. 467
— Seeligkeit der Liebe, m. Klav. — III. 796
— 7 Variat. über Einsam wandelt etc. n 2. (B) XIV. 662
— leichte Variat. über Menuet a la Vigano. (B) XIV. 662
— Unterhalt. f. die Guit. Fl. u. Viol. 2 Lief. (B) XX. 796
— Variat. über beliebte Thema's f. die Flote etc. m. Begl. der Guit. B. XX. 792
— Wonne der Nacht m. Klav. (B) IV. 768
Bornkessel, Lieder. B. I. 208
Borroni, Mad., in Amsterdam. X. 602, 606, in Neapel. XIV. (786) 785, in Mailand. XVI. 237, in Paris. XX. 113
Borra, Violinist aus Turin. II. 373
Bortniański, russ. Componist. III. 637
Bortolazzi, Mandolinenspieler in Dresden. V. 836, in Leipzig. VI. 18, 311, in Braunschweig. VI. 262, in Berlin. VI. 581, in Wien. VII. 300
— 6 Variat. sur Nel cor etc. p. Mandol. op. 8. (B) VI. 908
— 6 Ariette c. acc. di Chitarra. (B) VI. 763
— 6 Airs ital. av. acc. — — op. 11. (B) VII. 179
Boscoli, Buffo in Porto. XVIII. 437
Boskowsky, Virtuos auf der Oboe in Leipzig. III. 563
Bossan, Mad., aus Brussel mit Hrn. Brice in Leipzig. XX. 56
Bottari, Buffo in Mailand. XV. 456, 529, XVI. 257, 451. XVIII. 308, in Palermo. XIX. 610
Boucher, Violinist aus Madrit, in Frankf. a. M. IX. 518, in Paris. XIX. 120, 244, 556
— Mad., als Harfenistin in Paris. XIX. 126, 557
Bouffil, Clarinettist zu Paris. XX. 191
Boulanger, Mad., in Paris. XIV. 735. XIX. 144. XX. 760
Bourk, Waldhornist in Karlsbad. IX. 784
Boutermeck, Aesthetik. (B) VI. 343
Bourgat, Mad., in Cassel. XIV. 129
Bouveldieu, s. Boieldieu.
v. Bovenbergk, Tänze f. Pianof. (B) XVIII. 238
— — Walzes et Ecoss. p. f. Pf. (B) XIX. 280
Bozzi, Theatermaler in Detsen. XI. 119
v. Bragge, E. Bar., preuss. Kammerherr und Musikliebhaber in Paris. III. 840
Brahem, ein Jude (eigentl. Abrahem), Tenorist in Oldenburg. III. 852, in London. V. 808, 976, in Edinburg. XVI. 171
— Oper: die engl. Flotte im J. 1342, zu London, VI. 301
— u. Nathan, jüdische Hymnen, in London aufgef XVII. 556
Brahl, Dem., Sing-Dilettantin zu Königsberg. XI. 622, in Danzig. XVII. 903
Brambilla, Oper: L'apparenza ingenna, in Mailand aufg. XX. 821, in Crema. XX. 992
Branchu, Mad., in Paris. VI. 109. XII. 217. XIII. 326. XX. 313, 660, 758
Brand, Guitarrespieler in Frankf. a. M. XV. 102
— Mad., geb. Danzi in Mannheim. XIX. 866
Brandenburg, Musikzustand daselbst. II. 846
Brandes, erster Verf. des musikalischen Drama's (Ariadne) I. 735
Brandhorst, Dem., 13jähr. Klavierspielerin in Berlin. XVI. 330 fg.
Brandl, Joh., Biographie V. 142
— wird als Kapellmeister nach Stuttgard vorgeschlagen. IV. 765, 781
— über dessen heroische Oper: Hermann. IV. 765. V. 326
— Duett daraus. V. B. XIII.
— Oper: Nanthilde, in Carlsruhe aufgef. XVI. 705. XVII. 646
— Quartett f. Harmonika etc. von Dem. Kirchgessner comp. VII. 87
— Sinfonie, in Leipzig aufgef. VI. 293
— Quatuor p. Fl. Viol. A. et Velle. op. 15. (B. I. 109. 648
— Sextuor p. Viol. Hauth. Basson etc. op. 16. (B) II. 69
— gr. Quart. p. v. V. A. et B. — 18. — V. 39
— Sinf. conc. p. Violon et Vlle. etc. — 20. — — 176
— 12 Lieder b. Klavier. — 21. — — 152
— 3 Quart. p. 2 Viol. A. et Vlle. — 23. — — 528
— 6 Gesänge b. Klavier. — 24. — — 327
— 3 Gedichte v. Schutze, f. Ges. und Klavier. — — 128
Brandstatter, Dem., in Wien. XIV. 302. XV. 195, 370
Brandt, Dem., in Frankf. a. M. XII. 588, in Berlin. XVIII. 877
— Bassist in Frankf. a. M. XIII. 332
— Fagottist zu Schwerin. II. 861, in Breslau. III. 566, in Berlin. XIII. 197, 227, im Wien. XV. 84, 116, in Prag. XV. 176
— Tenorist v. Kasseler Theater, in Frankf. a. M. VI. 778. IX. 516, in Leipzig. VIII. 282 477.
— dessen Vater, Violinist in Frankf. a. M. VI. 778. XV. 849
Brassert, Dem., Gesangdilett. zu Breslau. XVII. 543
Bratsche, über die schwache Besetzung ders. in einem Orchester. VI. 182
Brauer, Tenorist in Frankf. a. M. XX. 546.
Braun, (Bar. von) Direct. der Oper zu Wien. III. 68, 628. XX. 228
v. Braun, ältere Virtuos. s. Praun.
— Maj. von, Klavierap. u. Comp. in Strasburg. XVIII. 503. XX. 560
— — Variat. über: Nel cor più non etc. in Strasburg aufgef. XX. 560
— — Cant. zur Feier des Friedens, ebend. aufgeführt. XVIII. 320
— — — La primavera, in Strasburg aufgef. XIX. 773
Braun, Dem., von Hannover in Frankf. a. M. XIX. 864
— u. Liebmann, Hornist in Basel. XIX. 705
— C. A. F., Oboist zu Schwerin. II. 859, in Breslau. III. 566, in Leipzig. XIII. 830, in München. XIV. 238, in Berlin. XVII. 859, in Stockholm. XX. 170
— — Sinfonie, in Leipzig aufgef. XIII. 850
— — — — — — in München — XIV. 630
— — Som. p. le Pf. av. de Hauth. ou Fl. etc. (B) XIV. 630
— — — — — et Hauth. (B) XX. 737
— — 2 Duos p. 2 Hauth. op. 3. (B) XV. 552
— — Simph. a gr. Orch. n. c. — — 505
— — 12 Capr. pour le Hauth. — XVIII. 179
— stabilirter Sing-Institut zu Konigsberg. XVII. 405
— Hr. u. Mad., aus Nurnberg, in München. XVIII. 122

Braun, W., Gb.-mst in Berlin. XX. 211
— s. Collect aus Berlin. I. 638
— — u. Mad. (geb. Brounert) in Leipzig II. 2.3
— Mad. in Berlin. IV. 3. —
Braunschweig, Cultur der Musik das. IV. 411
— über das dasige Liebhaber-Concert. VI. 206.
— Nachr. daher. IV. 603. V. 59. 261. VI. 158, 261, 523, 568, 580, 597, 708. VII. 308. IX. 532. XX. 603
— über die das deutsche Oper. IV. 411, 427. V. 52
— — — — — französ. — — 482
— — — — Singeakademie VI. 507
— über das neu errichtete Theater das. XX. 603
Breede, Mad., als Declamatorin. XV. 177, in Cassel. XVII. 298
v. Breedow, Dilettant zum Fagott, in Berlin. X. 547
Breitenstein, L., mus. Quodlibet. Der Kapellmeister aus Venedig, in Berlin aufgef. XV. 741, in Strasburg XVI. 535
Breitkopf, J. G. Imm., Erfinder des typograph. Musikdruckes. VI. 246. Verdienste um Musikwerke III. 320
— u. Härtel'sche Musikhandlung — ihr Verdienst bei Lieferung der wichtigsten musikal. Werke V. 578, und Partituren. VIII. 619. XII. 1082 (s. aber auch Härtel)
Breitmayer, Prof., in Wien, als Uriel in d. Schöpfung. II. 282
Brelar, Dilettant auf der Flöte, zu Lissabon. XVIII. 432
Bremen, Nachr. X. 108. XVII. 569. XVIII. 79. *
Brennessel, Hafensp. in Berlin. XII. 269 (vgl. 6-8 Note)
Brenta u. m. Comp., Musik z. Cant. Der Gotterbund in Oestreich. VI. 525
Brentano, Ge.-La. Roche, in Frankf. a. M. XX. 55
Brescia, Nachr. XIII. 308. XVII. 253. XIX. 196. XX. 84
Breslau, Briefe daher. II. 822. Briefe über dasselbe. VI. 501, 866, 573
— Musikzustand das. III. 547, 560
— Nachr. VIII. 302. XII. 60, 201, 268, 585, 618, 628, 819, 1033, 1096, 1112. XIII. 181, 289, 401, 877, 346, 422, 580, 822. XIV. 113, 266, 660. XV. 12 fg. XVI. 269, 317, 470, 822. XVII. 30, 223, 277, 510, 526. XVIII. 253, 313, 425
— Singinstitut das, von Bierey errichtet. XV. 12
— Verwunderung, dass das Theater bestehet. XV. 12
Bressa, Sgra., in Mailand. XX. 701. in Genua. XX. 891
Breton, s. Breton.
Brice, Hyac., Tenorist aus Paris, in Leipzig. XX. 38
Brici, Mad., in Paris. XII. 329
Briefe, an einen Tonkünstler v. Tonkünstler.
— einer Deutschen aus England, Italien etc. s. England, Italien.
— über das musikal. Publicum. XVI. 141
Brinke, in Wien. XIX. 63
de Brito, Mad., Gesangdilett. in Porto. XVIII. 438
Brixi, Kapellmeister zu Prag. II. 497
Brizzi, Sänger aus Florenz, in Wien engagirt. III. 690, 708, V. 206. VI. 108 fg. 345, 619, 655. VII. 613. XIII. 287, in München. VII. 437, 582, 607, 709, 725. VIII. 502. IX. 12, 703, 705. XII. 708. XIV. 193, 515, 810, 618, 636 fg. XVI. 382 fg. XVII. 504, 596 in Salzburg. VII. 767, in Berlin. VIII. 268. 565, in Warschau. XIII. 420, in Mannheim. XIV. 502. XV. 108, in Mayland. XV. 613, 810 fgg. XX. 81, zieht nach München zurück. XX. 263, in Frankfurt M. XIV. 197. XV. 805, in Karlsruhe. XVI. 807, in Dresden. XVIII. 268 fg.
— Carol. Dem., dessen Tochter, in München. XVI. 18, 721. XVII. 527, 655, in Paris. XVIII. 263, 812, 655, in Dresden. XVIII. 268 fg. in Mailand. XX. 81, 65, 75
— Mad., Klavierspl. in Wien Concert gegeben. VII. 302
Broadwood, flügelförmige Fortepianos in London. II. 3
Brochi, in Wien. VI. 598
Brock, neue bad. Hoftheater, in Berlin. XIX. 495, 656
Broes, Dem., Klavierspl. in Amsterdam. XVII. 320. XX. 513
Broemsen, in Muskholm. XIV. 296. XV. 817. XVI. 19, 202, 767. XVII. 93, 182
Broschell, in Königsberg. Fortepianos. XI 640
Brosemius, H., — Var. sur un thème russe p. le Pf. (B) XV. I. 2.6
Brosterhuse, s. d. Briefen eines deutschen Tonkünstlers. XI. 140
Brackmann, merkwürd. Heilung einer Nervenkrankheit durch Musik. XV. 284
v. Bruhl, Graf, Intendant sämtl. Theater u. Musikanst. zu Berlin. XVII. 102, 430
— — — s. Siegelschrank in Zürich. XVII. 553
— — — Verherrlichung Schillers Wurde der Frauen, in Zürich aufgef. XIX. 462
de Bruin, Mad., in Amsterdam. II. 398
le Brun, XVI. 678
de Brune, Dilettant auf d. Violoncell, in Amsterdam. X. 268, 501. XVI. 487. XVIII. 433. XIX. 312
Brunn, Nachr. daher. VII. 176
Brunneisen, (Musiktrommel) etwas daraber. IX. 287
Brun, Waldhornist aus Berlin, zu Hamburg. I. 622. X. 589, in Amsterdam. X. 811, in Berlin. IX. 372. X. 81, 260
Brun, L., in Berlin, vervollkommnete, der Gemahl, unschadl. messing. Blasinstrumente. VII. Intellig. Bl. 17. VIII. Intellig. Bl. 9
Brunetti, Mad., in Prag. X. 518
Brunn, in Paris Orchester-Director. V. 612. will wieder nach Italien XIX. 112
— — neue Oper in Wien aufgef. VIII. 60
— — Oper: l'Auteur dans son menage, in Kassel aufgef. XIV. 703
— — Ouvert. et Airs de l'Auteur dans s. mem. p. le Pf. (B) IV. 526
— — Oper: Ritter Palmer, in Dessau aufgef. II. 704
— — Ouvert. et Airs de Major Palmer, p. le Pf. (B) IV. 612
— — Oper: Torbern, in Stockholm aufgef. XIV. 648
— — 6 Duos p. 2 Viol. à Parago des commerce. (B) VI. 672
— — 6 — à Violon seul. (B) XIII 238.
— — 6 — conc. pour Violon et Alto op. 4. I. 1 et 2. (B) XV. 804
— — 3 — — — 2 Viol. op. 26. I. 1 et 2. (B) X. 680. XI. 32
— — 6 — p. le Viol. op. 32. (B) XIX. 148
Brunstottmer, XV. 167 fg.
Brunvill, Joh. Gottl., Maschinenmeister zu Berlin. III. 693
Brutschini, in Dresden. XVIII. 33. XIX. 3.
Buchmann, Rudolst. Hofmusikus, Flötist. XIII. 512
Buchwieser, Cant. Die Feier des Friedens u. der Tonkunst. in Frankf. a. M. aufgef. VII. 502
— Oper: Numa Pompilius, in Wien aufgef. XI. 764
— Dem. Cather., in Frankf. a. M. VI. 402. VII. 276, 300, 309. VIII. 71, 205, 268. XII. 606 in Stuttgard. VIII. 402. 608, in Wien. IX. 380. X. 27, 190. XI. 673. XII. 298, 808. XIII. 79, 126. XIV. 262, 622. XV. 412. XVI 199, 288. 320. XVII. 355
— — verlässt, als sie mehrere Grafin Herzen, die Buhne. XVII. 734. XVIII. 80.
Burinelli, in Mayland. XII. 512
v. Buxhowden, Grof, grosser Beförderer der Kunst zu Kiew. XIX. 201
Buffo, Bedeutung des Wortes. XIV. 476
Bugle-Horn (Jagdhorn) u. s. Klappen. XVII. 633
— — Bemerkungen darüber (v. Gottl. Weber). XIX. 650
Bugler, Dem., in Frankf. a. M. VII. 181
Buickeberg, Nachr. daher. I. 91. IV. 134.
— (Juliane Barbara von) Tod II. 220
Bulwer, Franz, gr. musik. Drama: Jesus, der göttliche Erlöser, in Bergen aufgef. XVIII. 657
— Partiturregeln etc. (B) XVII. 260
Bumeler, über die Langeweile bei Konzertgenüssen. XV. 629
— Text z. Notno (zu einigen Bemerkungen v. Türk über Musik) XX. 481
Below-Dennewitz, General v., Psalm, in Königsberg aufgef. XVI. 472
— — Tod zu Königsberg. XVIII. 267, 320

Roman in irgend einer kritischen Zeitschrift schlecht nennte, müßte erst, nach Obigem, einen meisterhaften Roman derselben Gattung selbst schreiben und dem getadelten entgegenstellen; sodann die erweislichen Fehler kritisch zeigen, und endlich sich über die Erfordernisse der ganzen Gattung „auf Gründe und Gegengründe“ einlassen. Wenn Ihnen ein Kopist schlecht geschrieben hat, Hr. geheimer Sekretär Schmid, und Sie tadeln ihn —: gestehen Sie ihm das Recht zu, dass er fordere: schreiben Sie erst selbst besser, dann zeigen Sie mir die erweislichen Fehler meiner Buchstaben, und endlich lassen Sie uns über die Handschriften überhaupt der Breitern unterhandeln? Und wie reimt sich diese Forderung mit dem obigen Seitenblick auf eine „eigentlich nur musikalische“ Zeitung? Sehen Sie nun wohl, dass ich keineswegs Ihrer Forderung zu folgen gehalten sey? Aber ich will raisonnable seyn, und ihr dennoch folgen; ich will Ihnen, da Sie darauf bestehen und damit Sie mich nicht verachten, eine kleine Dosis von Ihren erweislichen Fehlern präsentiren. Denn dass es in der Poesie, so wie in der Kunst überhaupt, Fehler gebe, die eigentlich gar nicht erweislich, d. h. zu demonstriren; ja, dass dies die allerschlimmsten Fehler sind: davon haben Sie freylich keine Ahndung, und kann und soll auch mit Ihnen darüber keine Rede seyn. Nehmen Sie also nur die wenigen, in der ersten Anzeige angeführten und hier in der Note wiederholten Zeilen vor sich. An Poesie, Geist und Sinn wollen wir gar nicht denken, auch an Styl nicht; sondern nur an's, was Ihnen ein ehrlicher, ernster Gottsched zu Gemüthe führen würde.

In der zweyten der angeführten Zeilen ist „unnennbar“ statt ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ gebraucht; in der vierten sind Sie gar übel aus dem Metrum gefallen, haben plötzlich den Alexandriner verlassen und sind fünffüssig geworden, welcher fünffüssige Iambe aber, gerade hier am allerwenigsten, (auch des Reims wegen,) Statt finden durfte; und dann Sie um der folgenden Zeile etwas zu viel gegeben haben, hilft dem „zu wenig“ der vorhergegangenen nicht auf. In derselben Zeile ist auch das „dürstet“ — bey dem unmittelbar folgenden (!) sehr hart, so wie der Reim „zitterte“ und „schütterte“ falsch ist. In derselben Zeile würde überdies selbst ein Gottsched das „trank“ niedrig und cotterieend finden, so wie auch das folgende „Jesus Christus ist tod.“ (In Parenthesi! Sie belegen Ihre Verse überall mit

Schriftstellen: da muss ich Ihnen wohl sagen, dass jenes gerügte „trank“ auch gegen meine Bibel ist, in welcher stehet: da er's schmeckte, wollte er's nicht trinken. Dies nur für Sie, nicht für die Leser der musik. Zeitung!) In dem zweyten Beyspiele — um von Vielem über stilf Zeilen nur Einigen anzuführen — sind „mehr“ und „Herr“ schlechte, aber „Erstandene“ und „Magdale“ abscheuliche, und überdies lächerlich lautende Reime. Holperige Einschiebsel, wie Ihr,

nur dann erst, als den Namen:
Marie, der, den sie nicht kannte, nennt,
Erhebt etc.

sind überall zu tadeln, aber gewissen als schlecht zu verwerfen in der musikalischen Poesie, weil sie alle gute musikalische Behandlung verschmähen.

Doch endlich genug der Anführung von „erweislichen Fehlern“, wo auch kein Funken von Geist aufleuchtet, über den Principien hinausgreifen! — Da übrigens von Persönlichem in jenem Bericht, (wie in dieser ganzen Verhandlung,) nicht das geringste, sondern nur von der Sache, und überall mit Belegen gesprochen worden ist: so giebt Hr. Sch. zum Beschluss noch einen Beweis seines Mangels an der Gabe der Unterscheidung, indem er mit dem Ausspruch hervorrückt: es gezieme „jedem rechtlichen Manne“ sich bey solchen Verhandlungen zu nennen. Es macht keine Ehre, von Jedem Anforderungen anzunehmen, sondern ehrt unter gewissen Umständen mehr, sie zu verlachen, wie ich hier thue.

Die Schlussverse, die der Römer, „wahrscheinlich in Absicht auf die anonymen Kritiker“ gesagt hat, vergelte ich Hrn. Sch. mit einigen andern von Schiller, die dieser wahrscheinlich in Absicht auf gewisse Dichter sagt, welche das Heiligste unserer Religion, die Erlösung, durch ihre eitelste Auslegung, und durch das eitelste Wasser ihrer Verse entweihen:

Das Ungemeine soll, das Höchste selbst
Geschehn wie das Alltägliche —
Ist ihnen nirgends wohl, als wo's recht flach ist.

Der Dresdner Korrespondent der musik. Zeitung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Bültes, VCellist in Hamburg. IV. 511
Buede, Mad. sorher Mad. Fleischer, geb. Hiller, Tod in Breslau. VIII. 302
Buringer, Jos., 6 Variat. p. le PF. (B) II. 56
Burja, über dessen Taktmesser. V. 790
Busch und seine Gattin in Hamburg, mit Reichardt. XVI. 22
Büttner, Jos., u. Nachersberg Stammbuch. (B. III. 704
Bulla, Dem., und ihre Mutter in Stuttgard. V. 379
Bullinger, Tenorist in Dresden. II. 468. XI. 108. XII. 46, 189; in Leipzig. IX. 140, 240, 608. X. 423 fg.
— geht nach Mexiko. XII. 240
Bultos, Sänger in Strasburg. XVIII. 389
Bunte, F., 2 Quat. p. 2 Viol. A. et Voelle. op. 5. (B) XI. 685
Buonaparte, Aufforderung an die neapolitan. Tonkünstler zu einer Composition zu Hochst Andenken. I. 307
Buonavoci, Regina, u. i Ballo, d. Dresdner Oper. I. 33. II. 174. III. 128, 362. XIV. 189, 840. XVI. 1800. XVIII. 173, 369. — Sein Tod. XVIII. 588.
Buonomini, Giov. Batt., Beitrag zu dessen Biographie. VIII. 389
Buonsolazzi, Sgra., und Mozart, Anekd. XX. 93
Buranello, als Kirchencomponist in Italien. XV. 8
Buratini, was diese sind? XIII. 46
Burette, erster Urheberster ringer altgriech. Gesangstücke. XIX. 580. 644
Burgau, Nachr. daher. XVIII. 657
Burgmüller, Aufruf an dies. VI. Intell. Bl. 11
v. Buri, musikal. Drama. Anastil. I. 369
— Nachrichten von Schetky. II. 553
— Frau, geb. Schetky. II. 557. 853
Buri, Hornist in Strasburg. XVII. 726.
— Dem., dessen Tochter, Zögling des pariser Conservat. in Strasburg. XVII. 726
— als Sängerin u. Harfenistin daselbst. XVII. 726
Burkhard, Orgelbauer in Lü. Inherb. XIV. 619
Burkhardt, L. Jgfr., Pianof. Spiel. in Basel. XIX. 619
Burmeister, in Dresden. XIV. 758
Burney, Charl., Klavierspl. in London. V. 198
— D. in Ludwigsburg II. 71
Buron, Hr. u. Mad. in Amsterdam. XIV. 258
Burow, ein blinder Flötenkünstler zu Königsberg. XIII. 563. XIV. 679. in Berlin. XVII. 153. 256. in Breslau. XVII. 302
Bursay, (Mad. Aurore und Herr B.) zu Braunschweig. IV. 223. VI. 709
Bushy, in England, musikal. Journal III. 283
Busch, Klavierspieler in Frankf. a. M. III. 396, 624
Buschmann, Erfinder des Uranion. XII. 470
— Erfinder des Terpodions. XVIII. 608, in Leipzig. XIX. 619, 778
— Mad. in Leipzig. V. 715
Busselin u. Contin, Stifter eines Musikinst. zu Venedig. XIX. 837
Bussy, Sänger bey der Oper zu Braunschweig. VI. 708
Bustelli, Operngesellschaft in Dresden. I. 330; zu Prag. II. 472
Butenop, Dem., in Breslau. XVII. 302
Buttstedt, J. H., seltenes musikal. Werk. Ut re mi et... XVII. 821
Buxtehude, ehemal. grosser Organist zu Wien. VI. 260

C.

Caccini, Erfinder der Oper II. 284. III. 54
Cache, in Wien. V. 27. XI. 181. XVII. 196; als Dichter. XIII. 82
Cachée, der Sohn (vom Brünner Theater) in Wien. XVII. 302. 316
— — — giebt mit Täufer u. Gebrüg Conc. in Wien. XVIII. 163
Cadenaux (über) von Gothmann. VII. 610
Caecilie, VI. 27, 113. Concert, die zu Rheen, zu Braunschweig. VI. 263, desgl. zu Paris. VI. 300. (VII. 221)
— Gedicht an ihre Harfe, von Claudius. VIII. 278
Caemmerer, (Frau Prof. geb. Bander) Tod zu Giessen. VI. Intell. Bl. 6
Caffarelli, Anekdote von ihm. VI. 630. IX. 175 (XI. 570)
Caffi, Conf. L'armonia orchestrale, zu Venedig aufg. XIV. 217
Caffeo, Oboist von Neapel in Manheim. IX. 372
Caforini, Mad., in der Op. bouffe in Italien. XI. 869.
Cager, s. Cocchi.
Cajetani, in Warschau, Polonaisen. XIV. 324
— Operette: Nacht jeder schläft, der schnarcht, in Warschau aufgef. XIV. 320
Calamitaeten einen Recens. d. allgem. musikal. Zeitung. XVI. 357
Calegaro, Sgra., ihahe. Violinsp. in Mailand. XVI. 237
Calerne, in Turin. II. 303
Calderes, Ant., VI. 280, 289. Accord. zwischen ihm und Bremer. XIV. 217
— Oratorien, beyond Morte e sepoltura di Cristo. XVI. 600
Calegari, zu Padua. II. 303
— Op. Amor soldato, in Venedig aufgef. XIV. 60
— Farse, il matrimonio segreto, in Mayland aufgeführt. XV. 230
Calendar, the musical. III. 260, 263
de Call, Leon., Tod zu Wien. XVII. 300
— 6 Gesänge zu 3 Singst. u Samml. (B) XIII. 18
— — — 4 — 3 — — —
— Gesänge — — 6 — 3 — — XIV. 350
— — 6. Supreme Ten. und Bass. m. Klav. op. 7. (B) V. 780. VII. 160
— 3 Favor. Gesänge f. 2 Singst. op. 10. (B) X. 52
— — — Sop. u. Ten. mit Gesit. op. 13. (B) VII. 96
— Scene p. Fl. Viol. et Guit. etc. op. 127 — 129. 130 — 32. (B) XVII. 100
v. Call, (conv. Oberster), als Bezeaut-Pfeifer in Zürich. XVI. 288
Callcot, Practical Dictionary of Music, angekündigt. II. 7
Callegari, Conc. auf der Guitarre in Leipzig gegeben. XVII. 200
Callichow, s. Gurlich.
Calmus, Violoncellist in Leipzig. III. 221; in Hamburg. III. 629; in Berlin. IV. 77; in Stettin. IV. 328. VII. 220; in Wien. VI. 280, 289, 349; in München VI. 680; im Carlsbade IX. 1082
— u. Miekosch, musikal. Akademie zu Salzburg gegeb. VI. 707
— Sein Tod zu Dresden. XI. 280
Cambini, in Paris, über Ausführung der instrumental-Quartetten. VI. 780
— J. M., Recueil d'Airs connus, arr. p. 2 Flutes (B) I. 432
— — — — 2 Violons — —
Camme, Oper von Huber in Wien. VII. 614
Campagnoli, B., zu Leipzig. I. 623. IV. 581, V. 584. VII. 227, 281. VIII. 227, 428. IX. 227, 600. X. 203, 692. XI. 300. XIV. 110
— macht mit s. Tochtern eine Reise nach Italien. XVIII. 202, 300
— neuestes Conc., B. 7 von ihm selbst gespielt. XII. 0089
— 3 Themes var. p. 2 Viol. op. 5. (B) I. 347
— 3e Prelude p. le Viol. — 12. — VI. 109
— 6 Duos pour 2 Viol. — 10. — IX. 580
— 3. — — — 13. — XVIII. 608
— Recueil de 100 pieces fac. et progr. p. le Viol. op. 10. I. 11 et 2. (B) XIX. 807
— 7 Div. p. le Viol. pour l'ecrire, de 7 prine. posit. etc. (B) XVI. 725
— Dem. Albertine, angehende Sängerin. XI. 230
— — v. Concertelle in Leipzig eingef. XII. 617. 672. 699.

Campagnoli, Dom. Albertina, Concertsängerin in Leipzig. XII. 566, 680, fgg. 1038 fgg. XIII. 62 fgg. (Bedenken über sie. XIII. 60.) 160, 260, 380, 489, fgg. 831, XIV. 8 fgg. 108 fg. 222 fg. 331 fgg. 719. XV. 253, 254 fg. XVII. 92, 227, 722, 823, 928. XVIII. 276; in Florenz. XIX. 197, wieder in Leipzig. XX. 523

— mit ihrer Schwester in Frkf. a. M. XX. 658, 721, 723

— Giannina, die jung. Schwester, in Leipzig. XIII. 780. XIV. 710. XX. 525

Campe, über eine Stelle aus dessen Theophron. II. 628

Campenhaut, Tenorist in Amsterdam. XVI. 417

Campi, in Prag. II. 538; in Wien. XII. 40. XIII. 146

— Mad., zu Prag. II. 537. III. 464; in Wien. III. 643, 799. VI. 585. X. 457, 622. XII. 40, 265, 601. XIII. 85, 146, 284. XIV. 560, 920. XV. 198. XVII. 594. XVIII. 52, 118, 192, 750. XIX. 428, 585, 840

— in Pesth u. Ofen. XV. 771; in Leipzig. XX. 763; in Dresden. XX. 838

— verglichen mit Mad. Catalani. XX. 751

Campiani, aus Mantua, Virtuos a. englischen Horn, in Mayland. XV. 530

Campitelli, Tenorist in Rom. XII. 413; in Mailand. XVIII. 491; in Padua. XIX. 612; in Triest. XX. 289

Camporesi-Giustiniani, Sgra. in Rom XI. 371.

— Sgra. in Mailand. XX. 94, 286

Canavassi, Musikdirector in Turin. XVIII. 683; VCellist. ebendas. — ebend.

Canavassi, Mad., in Amsterdam, Sängerin u. Klaviersp. XIV. 307; in Petersurg. V. 669

Cannabich, der Vater, Concertmeister zu Mannheim. I. 882. V. 276

— Vater u. Sohn (Christn. u. Carl.) XVI. 870

— Dem., verehel. Devercchy, zu Prag. II. 515

— Charles, d. Sohn, Concertmstr. in München. V. 2-8, 321. VI. 485. VIII. 320

— — — Sein Geburtsort. VI. 81. *)

— — — mit seiner Gattin zu Frkf. a. M. II. 43

— — — über sein Violinspiel. VI. 480

— — — Sein Tod zu München. VIII. 529, 554

— — — Seine hinterlassenen Musikal. durch eine Lotterie ausgespielt. IV. Int. Bl. 5.

— — Concertante f. 2 Violinen etc. in München aufgef. XIV. 215; in Leipzig aufgef. XIV. 720

— — Oper: Palmer u. Amalia, in München aufgef. V. 815

Berichtigung dieses Urtheils. VI. 26

— — Ouverture, im Leipzig. Conc. aufgef. X. 492; in München aufgeführt. X. 542

— — Mus. z. Schaasp. D. Wallfahrt zur Königsgruft, in Wien aufgef. XIX. 328

— — Trio f. Flote, Vcell. u. Pf. Prag aufgef. IX. 526

— — u. Torschi, Ballet: Don Quixotte, in Berlin aufgef. VIII. 713.

— — 2 Conc. pour 2 Viol. etc. red. par Fraenzl. (R) XVII. 419

— — 18 Var. p. le Pianof. (R) I. 558

— — 10 — — — — II. 880

— — 6 Canzonette a 3 e 4 voci, op. 5. (R) III. 863.

— — — — 3 voci c. Fp. op. 10. (R) V. 443

— Mad., II. 44, 48, 49; kommt von Frankf. nach Wien. III. 708; ehemals in München. V. 276. VI. 484. VII. 218, 720.

Canone enimatico ed infinito, da Bierey: s. Bierey.

Canongia, J. Av., Clarinettist zu Lissabon. XVIII. 452; in Mailand. XX. 292; in Bologna. XX. 489

Canonici, Guidi, Sgra., in Verona und Mayland. XIII. 463, 808, 809; in Turin. XV. 535

Canons, ihre Zweckmässigkeit. XIX. 780

Cantarelli, Sgra. ste Sängerin in Mayland. XIII. 462

Cantate, nachm 63 Psalm. XI. 17

— zur hundert. Friedensfeier (v. Rochlitz.) XVI. 809

Cantoni, Mad., in Paris. VI. 585

Cantores amant humores, etwas über dies Sprüchwort. XV. 575

Cap, über die Musik der Russinen desselben. XVI. 248

Capeller, Fr. Nep., Flötist in Prag. IX. 230; in München. XV. 420. XVI. 289

— neue Erfindung an der Flote. XIII. 807

— Bemerkungen darüber, v. Grenser. XIII. 775

— Erklärung gegen Grenser darüber. XIV. Int. Bl. 5.

Capelletti, Oper: La vedova di bell' umore, in Rom aufg. XX. 286

de Capitani, Tenorist in Lissabon. XVIII. 435

Capotorti, in Neapel. VII. 766

— Ballet: Enea in Cartagene. VIII. 299

Cappelletti, Mad., bei der Dresdner Oper. I. 533, 537. II. 178, 350. III. 564

Capucci, Gebr., zu Venedig. II. 535

— Violinist, Tod desselben zu Bergamo. XX. 496

Caradori, Gräfin, Dilettantin zu Rom. X. 563

Caraffa, Graf, in Neapel. XIX. 805; in Mailand. XIX. 634

— Oper: Adele di Lusignano, in Mailand aufgef. XX. 15

— — Gabriele de Vergi, in Neapel aufgef. XIX. 324

— — Bemerkungen über diese Oper XX. 191

— — Ifigenia in Tauride, in Neapel aufgef. XIX. 610

Caranti, Dor., ste Sängerin in Lissabon. XVIII. 435

Caravoglia, Dem., in Prag. VI. 530. VIII. 341 fgg. 762 IX. 298. S. übrig. Mad. Sandrini.

Carbonel, Sonate a etude p. le Pf. op. 4. (R) XIII. 350

Cardelliere, s. violoncelle Cartelliere.

Carelli, Buffo aus Wien, in Leipzig. IV. 251

Carelse, Mad., in Amsterdam. XIV. 238 fgg.

Carey, Henry, Verf. des Liedes God save the King. I. 60

Carl IV., König v. Spanien, als Violoncellist. XVII. 51

Carl und Mad., von München, in Wien. XIX. 295

Carlos, Clarinettist in Spanien. I. 403

Carlsbad, 1 s. unter K.

Carlsruhe, 1 s. unter K.

Carlsberg, b. Berl. Theaterbrande verunglückt. XIX. 656

— Mad., dessen Gattin, jetzt in Königsberg. XIX. 767

Carmelo, Guitarren-Concert in München. XVI. 73

Carneli, Dem., zu Coblenz. II. 585

Carnier, Mad., Altistin in Konigsberg. XI. 638

de Caro, Dessn. Tänzerinnen in Wien. IX. 335. XVII. 115 fg.

Caron, Augustin, Rondeau av. acc. de Fp. (R) III. 72

Carpani, le Haydine, etc. XV. 552

Carradori, Sgra., zu Rom. XVII. 459

Carrara, Dem., zu Amsterdam. X. 403

Cartellieri, Ant., sonst einer der ersten Tenoristen in Königsberg. XI. 618

— Concert im Konigsberg. XII. 676. XIII. 393. XIV. 282

— mit seiner 10 jährigen Tochter (Emilia) Concert in Konigsberg gegeben. XVII. 471 fg. XIX. 709

— Tod desselben (so wie seines Sohnes vor dem.) XIX. 769

— Musik z. Cant: Der Gottesbund. VI. 345

— Oratorium, in Prag aufgef. IX. 291, 296. X. 391

Cartier, Anekd. von ihm. XIV. 728

Carulli, Guitarrist in Neapel. VII. 765

— Sammlung vermischter Stücke etc. etc. für Guitarre (R) XIV. 710

Casagli, Mad., in Stockholm. XIV. 546, 803 fgg. 868, 868, XV. 98, 523, 819. XVI. 19 fg. 503, 507, 578, 785. XVII. 49, 449, 482. XX. 169, 301

Casalini, Sgra., in Cesena. XIX. 197

Casella, Oper: Virginia, in Mayland aufgef. XIV. 128

Caselli, in Neapel. VII. 766

Casimir, Harfenist in Strasburg. XIII. 67; in München. XIII. 300; in Wien. XIII. 232

Cassel, Musikzustand das. III. 147. XIII. 157, 159, 401, 559

— Königl. Kapelle das. Personale. XI. 278. XIV. 188

Cassel, Nachr. 568, 600. IV. 110, 515. V. 298. VII. 178. XII. 509, 574, 597, 718, 756. XIII. 304. XVI. 611, 662. XVII. 536, 572, 590, 703. XVIII. 758.
— über die dasige französische Oper XIII. 401
— Briefe über die das. Musik. XIV. 149 fgg. XV. 182. 194, 344. XVI. 215, 227.
Cassotti, Sgra., in Turin. XVIII. 688 fgg.; in Palermo, XIX. 600; in Florenz. XX. 408.
Castagnetten, s. unter K.
Castelli, Dichter der Oper: die Schweizerfamilie. XII. 348
— Parodie: Roderich und Kunigunde, in Wien aufgef. XVIII. 119
Castilli, Tenorist in Kiew. XIX. 378 fgg.
Castraten, zuerst bei den Italienern entstanden. VI. 237.
— in England nicht mehr geduldet. V. 204
Catalani, Mad.. III. 468. IX. 309.
— biograph. Notizen von ihr. XVIII. 479
— in Paris. XVII. 50. XVIII. 201, 353; als Gräfin in Figaro. XIX. 85. XX. 179; in London. XVII. 262; in Brüssel. XVII. 380; in Amsterdam. XVII. 487 fgg. in Berlin. XVII. 499 fgg. 603 fg. in Hannover. XVIII. 421; in Hamburg. XVIII. 473; in Leipzig. XVIII. 585 fgg. in Frankf. a. M. XVIII. 717; in München. XVIII. 842; in Strasburg. XVIII. 803
— als Directrice b. ital. Theater zu Paris. XVIII. 851 fgg. 860 fg. 885, 892. XIX. 82. XX. 308
— in Mailand. XIX. 45; in der Lombardei. XIX. 198; in Neapel. XIX. 321, 471, 501; in Rom. XIX. 398, 501; in Venedig (Anekd.) XIX. 472; in Florenz. XIX. 472, 502 in Bologna. XIX. 611; in Turin. XIX. 611.
— soll wieder in Paris aufkommen seyn. XIX. 152.
— verliert die Direct. des Theat. zu Paris. XIX. 201, 558 nimmt sie wieder an. XIX. 689
— Wiedererscheinen in Paris. XIX. 470. XX. 61, 158, 253 fg. 179, 192
— will wieder eine Reise nach Deutschl. machen. XX. 196
— sonniges Ende ihrer Direction. XX. 257, 341, 349 fgg.
— Abschied von Paris. XX. 425 fg.
— Gerücht von ihrer abermal. Uebernahme d. Direction. XX. 699, 764.
— in Wien. XX. (436) 522, 524, 625; in Dresden. XX. 749. fgg. 778
— Ihr Ruf in Italien überhaupt. XVIII. 768 und ihre Aufnahme daselbst. XIX. 611
— über ihren Gesang, von Schwenke. XVIII. 472
— Ein Wort über sie, v. Wendt XVIII. 569, 583. Noch ein Wort über ihren Gesang, v. demselben. XX. 742. Ueber ihren Gesang (aus Dresden.) XX. 778
— Verhältniss zu den Journalisten in Paris. XX. 692
— Mad. d. jung., (geb. Vizenza — nach andern Vermuthungen die ehemal. Dem. Corri. XX. 422) in Strasburg. XX. 409
— Hr., deren Gatte u. Bruder der berühmten Sängerin, zu Strasburg. XX. 409
Catches and Glees, (Canons und Gesellsch. lieder der Engländer) V. 208
Catel, über ihn. XIX. 145
— an Monsigny's Stelle gewählt. XIX. 264
— Oper: Die Bajaderen, in Berlin aufgef. XVI. 210, 301; in Wien aufgeführt. XV. 760, 769
— — Dichter und Tonkünstler durch Ungefähr, in Wien aufgef. XII. 355; auch unter dem Titel: Die Talente durch Zufall, in Wien aufgeführt. XX. 123
— — Die beiden Generale, in Wien aufgef. XII. 812
— — le Menestrel Ecossois, s. nachher Wallace.
— — Semiramis, in Paris aufgef. IV. 872, in Wien IX. 121. XVI. 190. XVII. 269. XX. 821; in Prag. XII. 1011; in Breslau. XVIII. 426
— — — Ouvert. daraus, in Frankf. a. M. aufgef. XIII. 328; in Prag. IX. 624
— kom. Oper: Die vornehmen Wirthe, in Wien aufgef. XV. 105. XIX. 427. XX. 63; in Mannheim. XVII. 229; in Königsberg. XVIII. 601; in Dresden. XIX. 755, 767; in Stockholm. XX. 169; in Leipzig. XX. 380.
Catel, Ouvert. p. il Pianof. del Op. les Aubergistes etc. (B) XVI. 712
— Oper: Wallace, ou le Menestrel Ecoss. XIX. 107; in Paris aufgef. XIX. 289. XX. 196
— — Zelide. XX. 810
— — Zirphile et Fleur de Myrthe, in Paris aufgef. XX. 596
Catruffo, (Catruso?) Optte: Der Diener aller Welt, in Wien aufgeführt. XX. 293
— Oper: Felice, ou la fille romanesque, in Paris aufgef. XIX. 125; in Strasburg. XVIII. 862
— — Un Chapitre de Zadig, in Paris aufgef. XX. 859
Cattus, jun., Guitarrenap. in Cassel XVIII. 732
Caudella, Ph.. 12 Var. p. le Clav. (B) IX. 337
— Theme Russe av. Var. p. Pf. op. 3. (B) X. 91
— — (av. varie etc. op. 7. (B) XI. 528
— Son. p. Pianof. et Viol. obl. etc. (B) XI. 191
Causini, s. Cousini.
Cavaliere, Em., zu Florenz, Versuche f. d. erste Oper. II. 189
Cavezza, Buffo in Mailand. XVIII. 228 fg. 345. XX. 84
Cavinati, Violinist in Mailand. XVI. 255. XVIII. 748
Cavos, (kais. Kapellmst.) kom. Monodram.: il convito degli spiriti, in München aufgef. XVII. 596
Cavoti, Sgra., in Mailand. XVI. 230
Cazal, Mad., in Amsterdam. X. 806, 897, 601
Ceccarelli, in Dresden. VI. 587. XVI. 229
— — führt Dem. Campagnoli in Leipzig ein. XII. 617. 930
Cecherini, Opera b. Richard Lowenherz, in Neapel aufg. XIX. 171
Cecile et Julien, ou la Siege de Lille (Ariette.) I. 280 B. XIX.
Cederholm, in Stockholm. XIV. 803 fg. 866. XVII. 165
Celestino, Concertmstr. in Schwerin. II. 845
Celli, aus Venedig, in Strasburg. XVI. 811; in Cöln. XVII. 303
— Op. b. Dritto e rovescio, in Mailand aufgef. XVIII. 212
Cellini, Benven. Stelle aus dem Leben desselben. XV. 308
Cemmi, Dem. Theresina, in Berlin. IV. 207; in Leipzig. IV. 249; in Stettin. IV. 328
le Centuron, imaginé, in Paris aufgef. XX. 243
Cercia, in Neapel. VII. 566
Cerini, Baron, Dilettant in Wien. VI. 468. X. 185
Cervelini, Abt. XX. (92) 48. Anekd. v. Mozart. XX. 98
Cervetto, Violinist in London. V. 199
Cesena, Nachr. daher. XIX. 195
Cesti, Marc. Ant., als angebl. Erfinder des Recit. XII. 53
Ceulen, Violinist in Amsterdam. X. (402) 600. XIV. 400. XVIII. 452. XIX. 512
Cevavani, Sgra., in Mailand. XIX. 173
Chabrand, Dem., in Neapel. XII. 949
Chaldarini, Dem., Altistin in Leipzig. I. 488
Chalybs sonates. VIII. 728
Champcourtois, Oper: Ceinture magique, in Paris aufgeführt. XX. 243
— neuerl. unter dem Titel: le Bohemien, ebend. aufgef. XX. 396
Champein, in Paris. XIX. 144. Verf. d. Oper: Melomanie, zu Paris. III. 416
— Oper: Melomanie (Gesangsucht), in Berlin aufgeführt. XV. 498; in Königsberg. XIV. 457; in Stockholm. XVIII. 21
— Op.: Les rivaux d'on moment, in Paris aufgef. XIV. 735
Character, den die ital. u. deutsche Musik haben, u. den die franzos. haben sollte. VII. 149
— über den ästhetischen verschied. Instrum. IX. 241. 259
Characteree, (über) der einzelnen Tone der Tonleiter. IV. 461
Characteristik, komische. S. Komisch.
— der ital. u. franzos. Musik. IX. 303
— der deutschen Musik. IX. 677

Charade, musikalische. VII. 680 (Auflösung. 606) XII. 664 (Auflösung 680)
Charlotte, Herz. von Hildburghausen: Nekrolog. XX. 502
Chasse, in Paris. Anekd. XVI. 20
Chaumel, Dem., in Paris. XVIII. 891. XIX. 119
Chemnitz, Fraul. v.) Clav. Dilett. in Petersburg. XIV. 467
Cherlins, Dem., in Frankf. a. M. XI. 167. 283, 323, 363, 555
Chemnitz, Aufführung v. Haydn's Schöpfung das. VI. 4. 2
Chenard, Bassist zu Paris. VI. 393
Cheron, in Paris (bei Haydn's Schöpfung.) III. 513. IV. 72 V. 56. VI. 323
Cherubini, zu Paris. II. 733. V. 114. IX. 516
— Sein Portrait. VI. Taf. I. XV. Titelkupf.
— nebst Lefèvre und Garat Unternehmer des Conc. zu Paris. III. 388
— Administrator des Conservat. zu Paris. III. 412
— will auf einige Zeit nach Wien. V. 388
— wirklicher Aufenthalt in Wien. VII. 755, 766, 811. VIII. 376
— Anordnung des Orchesters hieselbst. IX. 250
— Urtheil über Wien. IX. 263 fg.
— Sein Ansehen in Paris. VIII. 218
— Bemühung. f. die Zoglinge des Par. Conserv. IX. 516
— wird fälschlich todt gesagt. X. 191
— soll beym Fürst Esterhazy engagirt sein. XII. 967
— Widerlegung dieser Nachricht. XIII. (31) 346
— u. Mehul, als Vorgesetzte der Eleven des Conserv. XIII. 536
— lässt sich zu Paris unter d. Nationalgarde einschreiben. XVI. 622
— wird v. der philarm. Gesellschaft zu London berufen, um für ihr Institut zu schreiben. XVII. 389
— componirt hier eine grosse Sinfonie. XVII. 743
— wird an Martini's Stelle Oberintendant und Kapellmstr. XVIII. 172.
— verunglückt beym Fahren. XX. 532
— dessen besondere Vorliebe für Mozart. II. 735
— Verdienste um Aufführ. des Mozart: Requiem in Paris. VII. 243
— verglichen mit Beethoven. XVII. 387
— Bemerkungen über ihn (a. d. Gall. berühmter Tkstler.) XII. 688
— Reichardts Urtheil über ihn. VI. 325. XII. 289
— sein Einfluss auf die franz. Musik. XIX. 270
— als Kirchencomponist. XVI. 625
— über seine Opern. XIX. 142
— als vorzugl. Compos. für die Ital. Oper. XV. 10
— schönstes Kenotaphium auf Haydn. XVI. 525
— Anekd. mit ihm u. Neukomm's Stammbuche. XIV. 151
— neueste Schicksale seiner Werke in Paris. XX. 266
— Ballet: Achille à Scyros, in Paris aufgef. VII. 250
— Cant. auf Haydn's Tod. in Paris aufgef. XIII. 346; im Leipzig. Conc. aufgef. XIII. 852. XIV. 129 in Wien. XV. 570
— Dreistimmige Messe, in Berlin aufgef. VII. 617
— — — in Leipzig aufgef. XIV. (11) 245; in Wien. XV. (500) 580. XX. 296
— Messe a 3 voix en Part. (B) XIII. 781
— — — arr. p. le Pf. (B) XIII. 91
— arbeitet an einer 4 stimm. Messe. — 762
— neue grosse 4 stimmige Messe, in Paris aufgef. XIV. 45
— 4 stimm. Messe — deren öffentl. Bekanntm. gewünscht. XVI. 121
— Antwort hierauf. XVIII. 754
— grosse Messe. f. d. Fürst Esterhazy comp. — Wunsch nach deren Erscheinung XVIII. 323
— neue (zum Theil neue) Messe, in Paris aufgef. XV. 256 695
— schreibt eine Iphigenie. VII. 621
— Opern in Cassel. XIV. 606
— Oper: Die Abenceragen, in Paris aufgef. XV. 637
— — Anacreon wird in Paris ausgepfiffen. VI. 93, 291
— — — in Wien als Orator. aufgef. VII. 334.
Cherubini, Anacreon. Ouv. daraus in Paris. aufg. VII. 364; in Wien. VII. 523; in Leipzig VIII. 224
— — — in K. Ausz. (B) VIII. 784
— — — arr. p. 2 Pf. a 8 m. (B) XV. 86
— Armand. s. Les deux Journées.
— Oper: Le Crescendo, in Paris aufgef. XIII. 311.
— — Les deux Journées, II. 733. XX. 693
— — — — — über d. Text dieser Oper. IV. 407 *)
— — — — (der Wasserträger) in Hamburg aufgef. III. 545; in Berlin. IV. 480; in Leipzig. IV. 529; in Wien. V. 25 fgg. 152. X. 701. XIV. 694. XV. 586; in Mannheim. IX. 279. in Prag. IX. 360; in Stuttgard. X. 361; in Breslau. XII. 855; in Warschau. XIV. 350; in München. XIV. 703 fgg. in Stockholm. XVI. 191; in Strasburg. XVI. 892. in Königsberg. XX. 562
— Ouv. u. Fin. daraus, im Leipzig. Conc. aufgef. XII. 931
— Oper: les deux Journées, im Klav. Ausz. (B) IV. 280
— — — — — Arie daraus. III. B. XXVII.
— Ouvert. de l'Op. les deux journ. arr. p. le Pf. a. 4. m. (B) XVIII. 626
— Oper: Elise, oder die Reise auf den Bernhards Berg, in Königsberg. aufgef. XVI. 1061; in Leipzig. V. 201; in Wien. V. 809
— Ouvert. daraus in Berlin aufgef. VII. 156
— Oper: Faniska, in Wien aufgef. VIII. 346. XVIII. 600; in München. IX. 367; in Mannheim. IX. 276. XVIII. 523; in Frankf. a. M. IX. 363; in Berlin. IX. 339; in Leipzig IX. 452. X. 455. in Prag. IX. 728; in Nürnberg XI. 411; in Königsberg. XIII. 866; in Cassel. XVII. 298
— Ouv. daraus, in Leipzig aufg. IX. 213; in Prag. IX. 623
— Scene daraus. VIII. 628 B. V.
— Reichardts Urtheil über diese Oper. XII. 289
— Oper: Die Gefangenen, in Wien aufgef. VI. 292 fg. XX. 69; in Leipzig. VIII. 671. IX. 147
— Oper: l'Hotellerie portugaise, IV. 505
— — — Ouv. davon gefällt besond. in Paris. VII. 142
— l'Hotellerie portugaise (der portug. Gasthof), in Wien aufgef. VI. 81. XIV. (302) 209; in Leipzig. VI. 466; in Berlin. VI. 847
— Ouv. daraus, in München aufgef. XVI. 289
— Oper: Ludoiska, in Dresden aufgef. III. 781. XIX. 650; in Leipzig. IV. 256. IX. 216. X. 135; in Wien. V. 181. 301. XVI. 181. XVIII. 780; in Breslau. XII. 608; in Frankf. a. M. XII. 783; in Warschau. XIV. 351; in München XV. 418. in Lemberg XVI. 586. in Mannheim. XVIII. 555; in Paris. XX. 96; in Berlin. XX. 604
— Finale daraus im Leipz. Conc. aufgef. XX. 257
— Oper: Medea in Berlin aufgef. II. 441. 708. 668. 700. XIV. 6. 2. 736; in Wien. V. 353. XIV. 110. XVI. 881. XX. 127
— Ouvert. daraus in München, als Ouv. zum schwarzen Schloss aufgef. VI. 281
— Ouvert. et Airs de Medée arr. p. le Pf. (B) IV. 457
— Oper: Der portug. Gasthof. s. unter L'Hotell. portug.
— Pygmalion, in Paris aufgef. XII. 218
— Oper: Der Wasserträger. s. unter Les deux journées.
— patriot. Festgesang, in Berlin aufgef. XVII. 189
— Terzett, im Pariser Concert aufgef. VI. 279
— — a. d. Italiänerin in London ebend. VI. 476
— — — — — in Cassel aufgef. XVI. 218
— Requiem in Paris aufgef. VI. 760
— — erscheint in Part. XII. 111
Chevalier, Mad., in Petersburg. II. 238. III. 333, 532, 547; in Berlin. IV. 110
Chevigny, Dem., Ballettänzerin in Wien. XVI. 639
Chiari, Sgra. in Lissabon. XVIII. 437
Chiavacci, in Warschau. IV. 191
Chiffern, für Choralbucher. II. 557
Chinesen, über ihre National-Musik. XVI. 513
Chiodi, erster Bassist in Amsterdam. X. 201. XIV. 599. XVI. 427; geht nach London. XVIII. 926; in Paris. XIX. 84. 129. 580 fg. 552 fg. 608.
Chiroplastik, erfund. v. Logier zu London. XX. 675, 893

D. Chladni, sein Portrait: X. Tit. Vign.
— in Berlin. VI. 248, 282; in Stuttgard. VII. 352; in Salzburg. VII. 627, in Leipzig. IX. 155. XVII. 581; in Manheim. IX. 722; in Amsterdam X. 406; in Paris. XI. 456. XII. 61; über seine Schicksale und Beschäftigungen zu Paris. XII. 1193; in Turin. XII. 968. XIII. 281; in Alessandria. XIII. 363; in Florenz. XIII. 793; in München. XIV. 393; in Venedig. XIV. 593; in Wien. XIV. 443. Vorlesungen in Berlin. XVIII. 46 u. Conc. daselbst. XVIII. 176; in Frankf. a. M. XX. 314.
— über ihn, von Horstig. VI. 869
— Clavicylinder. II. 320. III. 386
— — — über einige wesentl. Vervollkommnungen desselben. IX. 271
— — — über den vollendeten Bau s. vollendeten Clavicylinder. XVI. 391
— Concert auf s. neuen Clavicylinder in Leipzig gegeben. XVII. 56
— neue Erfindung, d. Geschwindigkeit der Schwingungen bei einem Tone zu bestimmen. II. 721
— neuer Euphon. I. 189
— Vorschlag zu einem neuen musikal. Instrum. IV. 767
— Akustik. (R) IV. 791. 812. 852. 868
— — einige Erinnerungen dabei. V. 824
— übersetzt seine Akustik zu Paris selbst. XII. 61
— Erscheinen derselben. XII. 427
— Anmerkungen und Beiträge dazu. XII. 761. 777
— akustisch literarische Bemerkungen. VI. 719
— akustische Notizen. XVII. 14
— über die wahren Ursachen vom Consoniren und Dissoniren. III. 337. 353
— über eine neue ital. Akad. die sich mit Musik beschäftigt. XIII. 106
— biographische Nachrichten von Franc. Gnecco, im Ausz. a. d. Ital. XIV. 29
— Nachrichten von seiner Reise. XIII. 362
— — — über Mayland und Pavia XIII. 461
— musikal. Nachricht. aus dem Mayland. Modejourn. im Ausz. XIII. 508
— Nachrichten aus Turin. XIII. 44. 110
— — — über Venedig. Padua, München etc. XIV. 50. fg.
— Erklärung auf Quandt's Abh. über die durch Glasstabe entlockten Töne. II. Int. Bl. 50
— Rec. von Stanhope prine. etc. XVII. 37
Choraele, wie sie ästhetisch und grammatisch behandelt sein sollten. XIV. 269
— neue — von Carl Niemeyer. XVIII. 221. B. III.
Choral. Aphorismen über denselben, v. Lindner. XIII. 513
— ob ihn eine Gemeinde vierstimmig singen soll? XV. 341
— über die Zwischenspiele dabei. V. 813. XIV. 753
— Gedanken über die Verbesserung desselben. VI. 120
Choralbuch, über das schwierige Allgemeinwerden desselben. XVIII. 522
Choralbücher, — Chiffern für dieselben. II. 337
Choralgesang, — über denselben. VI. 137
— über dessen Begleitung auf der Orgel. XII 433
— zur Zeit der Reformation, ein handschriftl. Werk. XII. 81
— vierstimmig — über dessen Einführung in den evangelischen Gottesdienst. XIX. 5
— Wunsch und Vorschlag für denselben. XVII. 213 fgg.
Choralmelodieen, — Einführungsart ders. in Biberach. VI. 285
— Componisten derselben. IX. 161. 177
— Sammlung der besten alten u. neuen etc. nach Anleit. des kathol. Gottesdienstes. 1 B. 1. 2. H. (B) XV. 225
Choralspiel, über die Applicatur dabei. VII. 693
— über Vernachlässigung desselben beim Klavierunterricht. XX. 809
Choralspielen (über) u. Zwischen- und Vorspiele bei Chorälen. XIV. Intell. Bl. 25.
— Vortrag auf der Orgel. IX. 645
Chordaulodion, ein v. Kaufmann erfundenes Instrum. XIX. 309. XX. 50
Choreä, Mad., s. Correa.
Choriamb. X. 82. 58. 273.
Choren, Gen. Regisseur der grossen Oper zu Paris. XIX. 560
— Lächerlichkeiten in s. Programm. XX. 196
Choron Al., et Fayolle, Dictionnaire de Musiciens, etc. T. 1. 2. (B) XIV. 217
— Fragm. allg. histor. Uebersichten der Musik. etc. XV. 73, 89
Chorton — Kommerton. etc. V. 529
Christian, Fürst zu Wittgenstein Berleburg. (I. 885) (Biogr.) IV. 36
Christiani, Clarinettist in Amsterdam. XVIII. 453 fg. XIX. 313
Christmann, J. F., Biographie Brandts. V. 149
— über Brandts heroische Oper, Herrmann V. 324
— über den Geist franz. Nationallieder. I. 228, 246. 262
— Nachrichten von den Gebr. Gugel. III. 893
— über Käferlein. I. 65
— Musik als Chiffre-Sprache. II. 337
— an das scheidende Jahrhundert. III. 201
— Nachricht v. dem Schnellschen Anemocords. I. 89
— Tableau über das Musikwesen in Wirtemberg. s. Wirtemberg.
— über Zumsteegs Geistermiel, Pfauenfest etc. siehe Zumsteeg.
— Oden und Lieder. (R) I. 55
— u. Knecht, Sämmtl. stimm. Choralmelodieen für das neue Wirtemberg. Gesangbuch. (R) I. 862
Chronometer, über denselben überhaupt. XIX. 243
— musikal. von Stockel. II. 657. 673
— noch ein Wort darüber. VI. 49
— noch einmal ein Wort darüber v. G. Weber. XV. 441
— neuer von Malzel erfunden. XV. 754. (s. Malzel)
— von Neukomm. XVII. 512. XIX. 256
— auf Erfindung desselben macht Winkel in Amsterdam Anspruch. XX. 55
Chym, (Khym) 3 Duos conc. p. 2 Fl. op. 6. (R) III. 87
— 6 Allem. et Men. (R) I. 384
Cianchettini, Mad., Dussek's Schwester, Klavierspiel. in Leipzig. VII. 45. in Berlin. VII. 427
Ciappini, Sgra., in Ferrara. XX. 290
Cibulka, aus Prag. II. 517. Verdienste um Böhmens Tanzmusik. XII. 582
— Opern-Director in Pesth. XII. 574 fg.
— Mad., dessen Gattin, vom Pesther Theater, in Prag. XII. 1013
Cicade (die) hilft den Preis d. Tonkunst gewinnen. XV. 83
Cicero, Worte über die Harmonie der Alten. IV. 792
Ciliax, Hr. u. Mad., in Braunschweig. IV. 427 fg. beim Danziger Theater, VII. 75, 76. VIII. 489
Cimadoro, Singmstr. in London. V. 200, 205
— Melodr. Pygmalion, in Wien aufgeführt. VI. 760; in Amsterdam. XVIII. 456, in Berlin. XIX. 635, in Stockholm. XX. 563
Cimarosa, sein Vaterland. II. 325; Sein Schicksal zu Neapel. II. 175. 336. 440. sein Tod. (III. 387) IV. 606.
— über ihn. XVI. 870
— verglichen mit Cervantes. IV. 423
— Gedicht an ihn. IV. 848
— seine Büste im Pantheon zu Rom aufgest. XVIII. 738
— Friedrich gegen Paesiello, Anekd. I. 207. II. 336. VII. 569
— als vorzügl. Componiteur für die ital. Oper. XV. 10
— geht vom gewöhnlichen Wege seiner Landsleute ab. XII. 329
— verliert in seinem Ansehen. III. 281
— Abrahams Opfer — Scene daraus, in Cassel aufgef. XVI. 218
— Oper: Le Astuzie feminili, in Paris aufgef. V. 142
— — Barone deluso, — — VII. 751

Cimarosa, Oper: Ecra in Carthage, in Mailand aufgef. XII. 208
— Oper: l'imprudente sfortunato, in Dresden aufgef. V. 603; in Mailand. XIV. 208, 209
— Intermezzo: Der Kapellmeister, in Berlin aufgef. VI. 47; in Dresden. XIX. 31
— Oper: il matrimonio per raggiro, in Dresden aufgef. XIV. 253
— — — — (die Heirath durch List) in Berlin aufgef. XV. 712; in Paris. XIX. 319
— — — — im Kl. Ausz. (B) VII. 643
— Oper: il matrimonio segreto, in Dresden aufgef. I. 534, XIV. 720, XVI. 889, XVII. 265, XX. 285; in Leipzig IV. 288; in Berlin. VII. 727; in Wien. VIII. 622, XII. 89; in Paris. XIV. 752, XIX. 129; in Warschau. XIV. 817; in Mailand. XX. 761; in Bologna. XX. 279
— Oper: gli Orazi e Curiazi, in Wien aufgef. VII. 571, XIV. 111, XV. 105, 208; in München. IX. 10, XIV. 701; in Mannheim. IX. 258; in Florenz. XI. 350, XIX. 803
— in Paris. XII. 309, XVIII. 269, 887; in Verona. XVII. 456
— Oper: artaxerxes, in Paris aufgef. XX. 241
— — i teatri amanti, in Paris aufgeführt. XII. 2141; in Mailand. XV. 551
— Oper: le trame deluse, (die vereitelten Ränke) in Berlin aufgef. X. 283; in Leipzig. V. 249
— Op. seria: le Vergini del sole, in Rom aufgef. XII. 911
— Scene: Chi per pieta mi dice etc, verglichen mit Mortellari's Composition. XIX. 518
— u. Mozart, kom. Oper: Theater-Abenteuer, in Berlin aufgef. XIX. 933
Cinti (Kammersänger in Dresden), ital. Uebersetzer der Jahreszeiten. IV. 401
— Dems., in Paris. XVIII. 891. XIX. 119, 884. XX. 67, 689
Cirkel-Canon, 12 stimmig etc. XIII. 606
Cither, Instrument bei den Alten. VI. 349
— Bemerkungen über dieselbe. IX. 362
Cittadini, Mad., aus Bologna, in München. XIII. 820; in Wien. XIV. 262, in Dresden. XIV. 845; in Berlin. XVI. 128, 503; in Amsterdam XVII. 548 fgg.
Claire, Dem., Opernsängerin in Frankf. a. M. XIII. 341; in Mayhelm. XIV. 517
Clam, Louise, Gräfin, in Prag. VI. 350
Clara, Dems., in Cassel. XV. 157
Clarinette, s. unter K.
Clarke, sprang. Handels Vocal-Compos. für Pianof. oder Orgel etc. XIX. 641
Clasing, J. H., Musiklehrer in Hamburg. XX. 544, fg. 718
— Opite. Welcher ist der rechte? in Hamburg aufgef. XIII. 603
— Ouverture, in Leipzig aufgef. XIX. 369
— Quart. p. le Pianof. Viol. Alto et Vcelle, op. 3. n. 1. 2. XIX. 816
— Collect. de Conc. p. le Pianof. di Mozart, arr. etc. n. 1. (B) XX. 264 n. 2. (B) XX. 827
— Trio p. le Pianof. et Flute, obl. (B) XX. 660
Claudius, in Hamburg, mit Reichardt. XVI. 31
Claus, Clarinettist in Leipzig. IX. 501
— A. Dresdner Carneval-Tänze f. Pianof. Lieferung (B) XIX. 352
Clausius von Aschaffenburg, in Berlin. XVII. 269
Clavichord, über eine wesentliche Verbesserung desselben. XII. 693. 1043
Clavicylinder, s. Chladni.
Clavidon, Clavier, Clavierspieler, etc. s. unter Klavier.
Clavi-Lyra, von Batemann. XVII. 256
Clees, s. Catches.
Clement, in Breslau. VI. 508
Clement, in Wien. VI. 508. VII. 262, 800. VIII. 459. IX. 259. X. 289. XII. 468, 796. XIV. 308; tritt Violinspieler in Prag. XVII. 620; als vortrag. Violin-Virtuos, in Leipzig. XVII. 708 fg. in Dresden. XVII. 701; wieder als Musikdirector in Wien. XIX. 693. XX. 12, 72
Clementi, Mus., in Leipzig. VI. 772; in England. VII. 403; in Italien. VII. 761; in Rom. IX. 777, X. 200
— lester die Concerte der philarmon. Ges. zu London. XVII. 312
— wird zum Kaufmann in Paris. XIX. 289
— führt seine neuen Sinfonieen in Paris auf. XIX. 119
— ungedr. ächte Sinfonieen, Ehrenrett. ders. XIX. 161.
— geht durch Berlin nach Italien. XIX. 870
— Urtheil über ihn, bei Gelegenheit einer elenden Lobpreisung. XI. 305
— Verdienste als Fortepianospieler u. Componist. XV. 13
— Cramer und Dussek in London. V. 196
— Walzer — Berichtigung darüber. I. Heft III. 74
— Werke überh. als Sammlung bei Breitkopf u. Härtel. V. 518
— — 6ter Heft davon. VII. 364
— 3 Son. p. le Pianof. op. 39 (B) I. 86
— (angebl.) 6 sonat. p. le Clav. op. 39. (B) I. 402
— — 12 Walzer p. le Clav. op. 40. (B) I. 319
— 3 Son. p. le Pianof. av. Viol. et Vcelle, arr. d'apres les Duos de Viotti. (B) III. 631
— Preludes et exercices doigtées p. le Pianof. (B. XVII. 76
— Grad. ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianof. etc. (XIX. 729) B. XX. 291
Clevberg, Dem., in Stockholm. XVI. 89
Cludius, Gedicht an die Harfe der heil. Cäcilia. VIII. 253
— Uebersetzung des Mozartschen Requiem. III. 408
— Vaterlands-Hymne für der Sachsen. IX. 305
Close, ein engl. Verbesserer der Trompete u. des Waldhorns durch Tonlöcher. XVII. 256
Coblenz, s. Koblenz.
Coburg, Nachrichten daher. XII. 963
— sonderbare Concert-Ankundigung daselbst. XVII. 611
Coccia, Carlo, (Paesiello's Schüler) kommt an Genua wegen nicht gefertigter Oper zu Arrest. XX. 65
— Oper: Arrigletto, in Wien aufgef. XIX. 1101; in Mailand. XIX. 1178
— Oper: i degli usi della città, in Mailand aufgeführt. XVIII. 215
— — Carlotta e Werter, in Venedig aufgef. XX. 280
— — la Claudina, in Turin, in Venedig aufgef. XIX. 1086; in Rom. XX. 79
— — la Clotilde, in Mailand aufgef. XIX. 1185; in Venedig. XIX. 1191; in Turin. XX. 79
— — Donna Caritea, regina di Spagna, in Genova aufgef. XX. 290
— — la donna selvaggia, in Mailand aufgef. XIX. 1187
— — Eduinda, in Venedig aufgef. XVIII. 1158
— — Euristeo, — — — XVII. 202
— — Evelina, in Mailand aufgeführt. XVII. 291; in Florenz. XIX. 1181; in Venedig. XX. 289
— — il Fayel, in Florenz aufgef. XX. 80
— — Matilde, in Mailand aufgef. XV. 518
— — Matrimonio per lettere di cambio, in Rom aufgeführt. X. 201
— — Medea, in Turin aufgeführt. XVIII. 282, 687
— — Poeta Fortunato, in Florenz aufgef. XI. 360
— Farsa: I Solitari. XIV. 60
Coda, Dem. Elis., von Paris, in Frankf. a. M. XIX. 815; in Wien. XX. 226, 296; in Mannheim. XX. 296; in Dresden. XX. 421; in Berlin. XX. 439
Codagno, (s. d. Lombarde) Nachrichten. XVII. 295
Coelsun, neu erfund. Instrument s. Maslowsky.
Coelin, Violinist in Leipzig. XIX. 189
Cöln am Rhein, Nachrichten daher. XIII. 844, Musikzustand daselbst. XVII 300
— musikalische Anstalten daselbst. XVII. 861
Cocurtot, neuer Sänger in Paris. XIV. 735; in Amsterdam. XVI. 117
Colbran, Donna Isabella, aus Madrit, in Paris. VI. 483. VII. 121, 242; in Ital. XI. 869; in Neapel. XII. 189, 791. XIX. 302, 308. XX. 31, 267; in Turin. XIV. 227

Colin, Louis, 13jähr. Virtuos auf Waldhorne in Paris. VI. 505
— gestellt seinem Gegner le Moine den Preis zu VI. 556
— Tenorist in Hamburg. I. 731. III. 546; in Braunschweig. IV. 110
— Mad., in Amsterdam. X. 567, 603
Collini, Mad., in Lissabon. XVIII. 182
Collection of German Ballads and Songs etc. (B) II. 651
— de tous les airs patriotiques, arr. p. le Pianof. I. 1. (B) III. 165
— de meilleurs Romances des op. franc. etc. 2 Hefte. (B) VI. 603
Colli (Marches a), Gesang-Dilettantin in Turin. XIII. 22
Collin, in Stockholm. XV. 501 fg. XVI. 18. XX. 761
v. Collin, an Jos. Haydn bei Aufführung der Schöpfung X. 280
— Fever, eine musikal. declamator. Akademie, in Wien aufgef. XIV. 70. 589
— Oper. Colmar, von Winter componirt. XII. 51. 58
Collini, erster Tenorist in Strasburg. XVII. 747
— Mad., ehemalige. XVI. 78
Comica, — Aktion — Theater-Ausdruck. XIX. 475
Como. Nachrichten daher. XIX. 5. 4
Comper, Fraul. von, Sgrin in Wien. XVIII. 119
Componiren, ohne Instrument — Meinung darüber. XII. 293
Componist u. ausübender Musiker, — Verhältnis zwischen ihnen. III. 256 fg.
Der Componist und der Dichter. XV. 793, 800
Componist — Was ist zu einem vollkommenen erforderlich etc.? I. 201. 225
Componisten, beschleidene Anfragen an die modernsten Comp. I. 121. 132
— Bitte an dieselben. XIII. 98
— Bridge — über die Eigenheiten derselben. VII. 518
— Vorschlag für sie. VIII. 178
— — — (Clav. Comp.) VIII. 721
— ein Wort an sie, das sich von sich selbst verstehen sollte. XIV. 401
— der heherigen Choral-Melodieen. IX. 161, 177
— deutsche — Vorstellungen an sie. XVI. 618
Composition, über Anordnung und wesentlichen Inhalt eines Lehrbuchs derselben. XV. 721
Compositionsart, — über die ältere und neuere, einige Ideen. XX. 604. 665
Composit ve del ballo. Theaterausdruck. XIX. 628
Compostini, Singmeister in Amsterdam — sein Tod. XVI. 463
Concert aufm Fortepiano, eine Phantasie v. Guthmann. VIII. 396
— gemaltes, Anekdote. XII. 133
Concert-Ankündigungen. XVII. 524, 614
Concerte, (über) V. 712, über zweckmässige Einrichtung derselben V. 705
— — — (ein Gespräch) XX. 549
— über den herrschenden Geschmack, italienisch darin zu singen. XX. 589
— über den Anfang derselben durch Ouverturen oder Sinfonieen etc. XX. 613
— ist es rathsam, sie mit grossen Sinfonieen (v. Mozart, Beethoven etc.) anzufangen? XX. 266
Concerthandel, Anekd. III. 853
Concertspieler, Fehler derselben als Directoren. II. 20
Concertstücke, grosse, über die erste Aufführung ders. XIX. 709
Concertzettel, Betrachtungen darüber. III. 90. XIX. 709. XVI. 778
Concialini, in Berlin. VII. 317, dessen Tod. XIV. 812
Concone, vortrefl. Harfenmacher in Turin. XIII. 41
Congress zu Rastadt, eine Cantate (B) I. 480
Conradi, Franz, 13jähr. blinder Violinsp. aus München in Regensburg. IX. 720; in Frankf. a. M. XIV. 116. XIX. 301, in Zürich. XVIII. 287, in Königsberg XIX. 778, in Berlin. XX. 4, in Wien. XX. 72, 132, in Dresden. XX. 809
— von, in Berlin. XX. 457
Conservatorien, zu Neapel — ihre Geschichte. VIII. 289, 802
— über Errichtung derselben in Deutschland. XII. 1021
Conservatorium zu Paris, s. unter Paris.
Console, neu angelegter Singer in Paris. XIV. 85
Consonanzen und Dissonanzen. XIX. 861
Consonnen und Dissonnieren, v. Chladni, s. Chladni.
Constantini, Mad., in Berlin. V. 112; in München. IX. 565; in Prag. IX. 458
Contarelli, Sgra., in Venedig. XIX. 172
Conti, Direct. der ital. Oper in Wien. III. 42; vgl. mit 614
— Mar. Tänzerin in Turin. XIII. 22
v. Contin, a Bassolin, Stifter eines Musik-Institute zu Venedig. XIX. 850
Contini, Carol., Altistin in Venedig. XX. 289
Contrabass, über das Spiel auf demselben. XVII. 257 (s. a. Contrevioloni)
Contrafagott, Kritik desselben. XVIII. 609
— Vorschlag zu dessen Verbesserung. XVIII. 708
Contrapunkt, V. 457, dessen Erfinder ist keineswegs Dunstable. III. 521
Contrevioloni, Kritik desselben. XVIII. 697
— Vorschläge zur Verbesserung desselben. VI. 187
— dessen Stimme sollte besonders geschrieben werden IX. 82
Convenienze teatrali, Theaterausdruck. XIX. 478
Copenhagen, s. unter K.
Coppini, Tenorist in Rom. XX. 79
Coppini, Tänzer in Wien. IX. 359, in Mailand. XII. 312
— Ballet-Ineone dirigato, in Mailand aufgef. XVIII. 217
— — le manie del ballo. — — —
Corbetta, Gius, Buffo in Lissabon. XVIII. 452
Corbiaux, Jos., Flötist zu Hamburg, geht nach Petersburg. II. 608
Corbisier, J. G., Orch. Direct. in Amsterdam. XVIII. 182 Sein Tod. XVIII. 296
Cordaulodion, s. Chordaulodion.
Cordier, Mad., geb. von Hertting in Erkf a. M. VIII. 532
Corelli, — biograph. Notizen von dem. XIII. 218
— Sonaten kann in Paris Niemand spielen. XV. 95
— Verdienste um Ital. Musik. XV. 4
— Anthems (Motetten) I. 534
Cornet, in Wien. XX. 11.
— Romanze von Th. Körner, mit Guit. gesp. in Wien. XX. 548
Cornetto, Cornettino, unrichtig Hörnchen übersetzt. XV. 803
Corradi, s. Conradi.
Corradini, bei der Op. Gesellschaft in Leipzig. XIII. 271. XIV. 256 fg. XV. 269
Corredo, Hr. u. Mad., (sonst Dardanelli) in Mailand. XIII. 262 Sein XV. 432, 436, 504
Correza, Mad. Lorenza, eine Spanierin zu Paris. VI. 177, 585. XIII. 113, 719; in Italien. XI. 364; in Mayland. XV. 63, 311 fg. XVI. 230, 430, 452, 861. XVIII. 228 fg. 342, 348; in Bergamo. XVIII. 747
— mit Mad. Catalani zusammengestellt. XIX. 45
Corri, Dem., Begleiterin der Mad. Catalani, in Hannover. XVIII. 677, 775; in Berlin. XVIII. 605 fgg. in Frankf. a. M. XVIII. 718, in Strasburg. XVIII. 805
— Anekd. bei Gelegenheit des Concert-Zettels der Mad. Catalani in Mailand. XIX. 196
Costa, Singmstr. der Mad. Burgondio, in Wien. XX. 225
Coste, Musikdir. bei der franz. Oper in Strasburg. XVI. 582, 806, 911. XVII. 255. XVIII. 805
— Romanze aus Montoni, in Strasburg aufgef. XVIII. 30

Coste, Dem., Sängerin bei dem franz. Theater in Strasburg. XX. 410

Costenoble, Mad., in Hamburg. IV. 356

Courtin, Klaviersp. in Manheim. IV. 754

Couvreaux, Lautenmacher zu Paris. II. 732

Covini, (oder Cauvini,) ital. Opera-Sänger in Amsterdam. X. 368, 372, 403

Craelius, schwed. Kammersänger in Berlin. V. 410, 484; in Leipzig. V. 701, 782. fg. VI. 45. XII. 61; reist auf Kosten der schwed. Regier. XIV. 592; in Stockholm. XIV. 805, 868. XVI. 423 fgg.

Crakau, Nachrichten daher. XIX. 602

Cramer, Carl Friedr., Tod zu Paris. X. 583

— Anecdotes sur W. A. Mozart. (R) IV. 736

— Wilh., der Vater, Violinist, somst mit seiner Gattin, als Virtuosen. X. 717. dessen Tod. II. 223. über dessen Violinspiel. VI. 730. XVI. 870

— Franz, ein Sohn desselben, Violinist in London. II. 220. V. 199, 202, 592

— Joh. Baptist, der 2te Sohn, Klaviersp. in London. II. 80, 32 (wo statt Clementi — Cramer zu lesen ist, vgl. S. 1-5) 224. V. 196, 592

— Berichtigung des Lipowskyschen Lex. über ihn. XIII. 636. XVI. 622

— Aufenthalt in Amsterdam, in Frankf. a. M. etc. XIX. 525, 624; in Manheim. XX. 378; als Musiklehrer in London. XX. 653

— Clementi u. Dussek; ein Kleeblatt in London. V. 196

— neuestes Concert (C♯), in Leipzig von Neudeck gespielt. XVIII. 280

— Rondo p. le Clav. (R) III. 352

— Variat. — — — IV. 720

— Seren p. le Pianof., Harpe e Fl. (R) X. 608

— Divert. milit p. le Pianof. Fl. ou Viol. (R) X. 752

— Etudes p. le Clav. (R) XII. 426

— Exercices p. le Pianof. etc. Angabe der Tempo's ders. nach Malzels Metronom. XIX. 633

— Adagio p. le Pianof. (R) XII. 1020

— 3 et 9 Divertiss. p. l. Pianof. (R) XII. 871

— 6 — — — — — 884

— gr. Sonate — — — — 774

— nouv. — — — — XIII. 232

— Variat. p. le Pianof. sur un air Sax. (R) XV. 260

— Air av. Variat. p. le Pianof. (R) XVII. 473

— Conc. da Camera — — — — XVIII. 210.

— Impromptu p. le Pianof. sur un air de Haendel. (R) pralt. Pianof. Schule. 2. Ausgabe. (R) XVIII. 285

— la Strenna. Div. p. le Pianof. (R) XVII. 473

— Days of Yore — — — — XIX. 732

— le Songe de Romseau, air var. p. le Pf. (R) XIX. 808

— 3 Son. f. the Pianof. op. 16. (R) II. 67

— — p. le Clav. — 25. — II. 379

— 2 gr. Son. p. le Clav. — 27. — V. 359

— 3 Son. — — — 28. — op. 30. (R) V. 604

— 2 — — av. Viol. et Vcelle. — 29. — V. 176

— 2 — — — — — 31. — V. 604

— 2 Son. p. le Pf. av. Viol. ou Flute. op. 31. n. 1. 2. 3. (R) IX. 531

— Notturno p. le Pf. Viol. et VCelle. op. 32. (R) IX. 530

— 3 Son. — — — Flute. — 33. — V. 605

— 3 Son. p. le Pianof. op. 34. (R) IX. 825

— — — — — 35. — IX. 351

— — — — — 39. n. 3. (R) XIII. 156

— — — — — 40. (R) XIII. 184

— — — — — 41. — — 52

— — — — — 44. — XII. 902

— 6 Conc. p. le Pianof. op. 50. (R) XVIII. 376

— Ultima, Son. p. le Pianof. op. 53. (R) XVII. 473

— Dulce et Utile, ou 6 pet. pieces p. le Pf. op. 56. (R) XX. 167

— gr. Quint. p. le Pianof. Viol., Alto, VCelle, et CBass. op. 60. (R) XX. 256

Cramer, J. B., Introduct. suiv. d'un And. av. Var. av. acc. ad lib. op. 61. (R) XIX. 809

— Le retour a Londres, gr. Son. p. le Pianof. op. 62. (R) XX. 443

— neue grosse Son. Les Suivantes, n. 1. XIX. 725

— Rondeau past. p. le Pianof. n. 1. 2. (R) XI. 240

— — p. le Pianof. n. 8. (R) XI. 288

— Adagio — — — 9. — XI. 504

— Rondeau — — — 10. — XI. 503

Cramer, Contrabassist in Zurich. XIV. 460

— Mad., bei der Oper in Leipzig. XIII. 267, 272. XIV. 253. XV. 268 fg.

— Hofmusicus in München und Winters Schüler, neue Erfindung in Ansehung der Pauken. XIV. Int. Bl. 61

— Oper: Hidallan, in München aufgef. XV. 419

— neue Oper missfällt. XVIII. 121

Crammer, F. P., Son. p. le. Clav. (R) III. 180

Crelle, in Königsberg. XI. 631

Crema u. Cremona, das Vaterland guter Künstler. II. 316

— Nachrichten daher. XX. 290, 404

v. Cremes, VCellist in Lemberg. XVI. 134

Cremona, Nachrichten. XVII. 293. XIX. 198. XX. 92, 289

Cremont, in Stockholm. XV. 809. 821

Creolani, Waldhornist in Neapel. VII. 765

Crescentini, in Lissabon. II. 31. 536

— zu Wien. VI. 545 fg. 618, 760. 777. VII. 571. VIII. 59

— geht nach Paris. VIII. 301. XI. 460 und ist nun ein vornehmer Mann daselbst. XIII. 536

— privatisirt in Rom. XIX. 134; in Neapel angekommen. XIX. 196; in Bologna. XIX. 611

— als Pygmalion. XII. 218

— Jer., 12 Ar. ital. arr. p. la Guit. p. Renner (R) IV. 600

— 6 Ar. ital. et allem. av. Pf. I. 2. (R) V. 508

— Uebungen für die Singstimme (Recueil d'Exerc. p. la Vocalisat. music. (R) XIV. 209

Crespi, Tenorist in Mailand. XV. 211. XVI. 230

— Mad., in Paris. VII. 752

Creticus. X. 285

Creutzer, s. Kreutzer.

Creuz, Dem., Singdilett. in Berlin. XI. 250 fg. XIV. 801

Crivelli, in Italien. XI. 370; erster Tenor im Odeon zu Paris. XIII. 717. XIV. 261. XV. 302. XVIII. 853, 865, 891. XIX. 85. XX. 691. 860

— dessen Abgang. XX. 113; reist nach Mailand. XX. 761

Croes, zu Regensburg. Cant. bei Einweihung des Kepplerschen Monuments. XI. 65

Crosegk, Mad., in Berlin. IV. 109

Cruk, in München, Verdienste um die Oper. X. 498. S. auch Crux, welches wahrscheinlich derselbe ist.

— pantom. Ballet: Doctor Faust, in München aufgeführt. X. 543

Crusell, Bern., Clarinettist aus der Schwedischen Capelle, in Hamburg. I. 622. in Leipzig. XV. 271. in Stockholm. XIV. 504, 868. XV. 59, 822. XVI. 18, 306, 307, 578. XVII. 451, 823. XX. 169

— Concert v. ihm, in Leipzig v. Barth geblasen. XV. 27

— — — in Sondershausen von Hermstedt geblasen. XX. 614

— Conc. f. Clarinette, Fagott u. Horn, in Leipzig aufgef. XVIII. 360. XIX. 520; in Stockholm. XX. 170

— Concert f. die Clarinette, Fagott. u. Horn. op. 3. (R) XVIII. 651

— Gesang auf Norwegens Vereinigung mit Schweden, in Stockholm aufgef. XVII. 755, 831 fgg.

— Quat. p. Clarinette, Violon, Alto et VCell. (R) XX. 282

— gr. Conc. p. la Clarinette etc. op. 5. (R) XX. 569

Crux, Ballet: Maler Tenier, in Berlin aufgef. XVII. 703, s. auch Cruk.

Crysolidas, ein Kapellmstr. beym Hause Medicis. VI. 232

Cullmann, Klav. Virtuos zu Frankf. a. M. XVI. 46. Tod XVII. 655

— Dem., dessen Tochter, 13jährige Klaviersp. XVI. 46, 691. XIX. 88

Curcio, Oper: Amazilda, in Florenz ausgepfiffen XI. 360
Cussy, s. Kussy.
Cuvier, (Fragmente aus dessen Vorlesungen) über das Stimmorgan der Vögel. XIV. 165
Cuzzoni, Mad., Anekdote mit ihr u. Haendel. I. 432
Cybulka, s. Cibulka.
Cypriani, Buffo bei der ital. Oper in Wien. III. 41
— debutirt in Dresden. V. 459
Czakan, ein Blasinstrument. XX. 319
Czermark (Theatermaler), als Clarinettist in Königsberg. XII. 670. XVII. 471
— Mad., aus Prag (X. 411.) in Konigsberg. XI. 811
Czernicki, Czerlizki, Musikdir. in Kiow. XIX. 381. XX. 316
Czerny, Klaviersp. in Wien. VII. 739. XIV. 210. XX. 389
— u. Hradezky, in Wien. XI. 669
Czerwenka, Oboe-Virtuos in Wien. VII. 613. XV. 581; in Stockholm. XV. 821. XVII. 20; in Petersburg. XX. 736
Czeyka, Virtuos aufm Tenor-Fagott in Wien. XVII. 274

D.

Daenische (Alt-) Heldenlieder (Kämpe-Viser), 4 Samml. XVI. 89
— Nationallieder. XVIII. 563. 6. 3. B. VI. VII.
Dacosta, Clarinettist in Paris. VII. 363. VIII. 735. XIX. 567. XX. 593.
Dahmen, Flötist in Amsterdam. X. 598. XIV. 348. XVI. 438
— Concert mit seinem 9jähr. Sohne geblasen. XVIII. 452. 454. XIX. 513
— Mad., Klav. Dilett. in Manheim. XVII. 332. XIX. 368
— jun. Violinist aus Rotterdam, in Amsterdam. XVIII. 452
Daina, eine litthauische. XII. 313. XIV. 25. 496
v. Dalberg, Joh. Friedr. Hugo, Biographie. XIV. 600
— Versuch, den Dreiklang mittelst Glasstabe an Metallsaiten hervorzubringen. II. 105. 129. 145. K. T. I.
— über griech. Instrumentalmusik und ihre Wirkung. IX. 17
— über Kaufmanns Harmonichord. XIII. 254
— Wunsch an Ahlwardt, in Betreff altschottischer Lieder. XIII. 209
— Jesus auf Golgatha, ein Declamatorium aus Klopstocks Messias, in Frankf. a. M. aufgef. XIII. 329. XIV. 288
— — — im Klav. Ausz. (B) XIII. 135
— Aeolsharfe, ein allegor. Traum. IB. III. 472
— Fantasieen aus dem Reiche der Töne. (B) VIII. 577
— über die Musik der Indier. (B) V. 281. 297
— Untersuchung über den Ursprung der Harmonie etc. (B) III. 196
— 12 Lieder fürs Klavier. (B) II. 507
— gr. Son. p. il Pf. op. 20. (B) VI. 561
— 6 Rom. franc. av. Fp. op. 21. (B) VI. 387 fg.
— Deutsche Lieder mit Klav. op. 25. (B) VIII. 816
Dallayrac, zu Paris III. 414; zum Mitglied d. Ehrenlegion ernannt. VII. 441; Sein Tod. XII. 598
— Seine Lebensgeschichte. XII. 889
— über ihn. XVI. 870. XIX. 205
— Operette: Adolph et Clara, ou les 2 prisonniers. VI. 523
— — — in Leipzig aufgef. IV. 515. IX. 643; in Petersburg. V. 408; in Stockholm. XIV. 506. XV. 98. XIX. 813
— Operette: Alexis, in Berlin aufgef. V. 310. XVIII. 168; in Wien. VIII. 60
— Operette: Ambros, (oder: das ist mein Tagebuch.) in Wien aufgef. XIV. 209; in Stockh. im XV. 98
— Die amerikan. Familie, Schausp. mit Gesang, in Wien aufgef. XII. 335
— Optle: Azemia, in Stockholm aufgef. XIV. 866. XVI. 83
— — Marschall Catinat, oder das alte Gemälde, in Wien aufgef. XI. 12
Dallayrac, Der Dichter und Musiker, seine letzte Oper, in Paris aufgef. XIII. 220; in Wien. XVIII. 599
— Die Glücksritter, in Berlin aufgef. VII. 31
— Gulistan, in Paris aufgef. VIII. 127; in Wien. IX. 75; in Frankf. a. M. IX. 343; in Berlin. IX. 400; in Leipzig. X. 455; in München. XI. 156; in Manheim. XVII. 775
— Die Haarlocke, in Wien aufgef. VI. 72
— Der Hausverkauf, s. Maison a vendre.
— Une heure de mariage, in Paris aufgef. VI. 584
— — — — (Die Heirath auf eine Stunde), in Berlin aufgef. VII. 370
— — — — (Eine Stunde im Ehestande), in Leipzig aufgef. IX. 447
— La jeune prude ou les femmes entre elles. VI. 580
— Kalaf, in Wien aufgef. XI. 14
— Lehmann ou la tour de Neustadt. IV. 324; in Wien aufg. V. 588; in Berlin. V. 635; in Leipzig. VII. 480. IX. 413; in Warschau XIV. 808; in Stockholm. XVI. 19
— Leon, od. d. Burg Montenero, in Berlin aufgef. V. 22; in Leipzig. V. 478; in Wien. VII. 261; in Prag. X. 386; in Stockholm. XIV. 803. XV. 817. XIX. 842; in Warschau. XIV. 812
— Maison a vendre. (Ein Haus zu verkaufen) VI. 322; in Leipzig aufgef. IX. 445; in Konigsberg. XII. 975; in München. XV. 420
— Mutterteeus, in Berlin aufgef. VI. 180
— Nina, in Wien. aufgef. VIII. 728. XI. 12. XIII. 562; in Leipzig. X. 136
— Pavillon du Calife, in Paris aufgef. VI. 584
— Philipp u. Georgette, in Berlin aufgef. VII. 370
— Picarros et Diego, s. La folle soirée.
— Das Portrait, in Leipzig aufgef. V. 479
— Raoul von Crequi, in Berlin aufgef. VII. 193. X. 606; in Wien. VII. 611. XI. 265; in Warschau XIV. 813
— Die beiden kleinen Savoyarden, in Warschau aufgef. XIV. 813
— La folle soirée, ou Picarros et Diego, in Paris aufgef. V. 591; in Stockholm. XVI. 19
— Die Sprode auf der Probe, in Wien aufgef. VII. 320
— Oper: die Wilden, in Wien aufgef. VII. 766; in Berlin. XI. 31
— Zwei Worte oder die Herberge im Walde, in Berlin aufgeführt. IX. 527; in Leipzig. X. 493; in München. X. 493. (deus mots) in Warschau. XIV. 812; in Stockholm. XIX. 813
— Ouvert. et Airs de l'Actrice chez elle p. le Pianof. (B) IV. 457
— — — du Ambroise, ou Viola ma Journée. (B) IV. 524
— — — de Gulnare ou l'Esclave Persane. (B) IV. 524
— — — du Rocher de Lencade. (B) IV. 524
— — — du Maison a vendre. (B) IV. 524
Dalli Ocra, (Dalloco) s. unter O.
Dalmisaire, Recueil de 6 Airs et Rom. (B) I. 400
Dalvimar, Harfenist zu Paris. II. 232. VI. 378
— 3 Son. p. la Harpe, op. 1. (B) IV. 253
— Faut. sur l'air fav. de Leonce av. 6 Var. p. la Harpe, op. 26. (B) IX. 817
Dam, Violinspieler aus Copenhagen, in Leipzig. XII. 1036; in Berlin. XIII. 196. XV. 843. XVI. 12. XIX. 433; in Frankf. a. M. XV. 486
— M. G., 3 Duos p. 2 Viol. (B) XV. 695
Damato, Tänzer in Dresden. XVII. 875 fg.
Damiani, Sänger zu Paris. III. 312; zu Bologna. X. 536
Damm, Oboist in Wien. VII. 243
Damon, VCellist in London. V. 109
Damse, Clarinettist in Warschau. XVII. 558
Dandini, Sgra., in Rom. XIX. 196
Dangeville, Dem., in Amsterdam. XIV. 400. XVI. 417. XVIII. 432

Dannecker, Prof. in Stuttgard, fertigt Zumsteegs Buste. V. 3[illegible], 326
— an ihn, als er Zumsteegs Buste gesendet, von Haug. V. 7[illegible]
Danner, Violinist in Carlsruhe, aus München. V. 30[illegible]. Sein Geburtsort. VI. 81 *)
Danse, Mad., Harfenspielerin in Genf. XVII. 153
Danzi, Franz, als erster Violinist in Coblenz II. 582
— Kapellmeister in München. V. 276; in Stuttgard. IX. 787. X. 317. XI. 337 in Carlsruhe. XVII. 187. XIX. 376
— über Canzlehens Tod VIII. 229
— einige Lieder. VI. 14 B. I. 696
— Arie (von Metastasio): Se cerca, se dice etc. V. 405
— Cantate, in Leipzig aufgef. VI. 205
— — zu Mozarts Todestage. XI. 111
— — Preis Gottes, in Mannheim aufgef. XIV. 581
— 3tes Chor zu den Hussiten. V. 20
— Concertante f. 2 Fagotte, in München aufgef. XIV. 315
— Hymne: Singt Lob dem Herrn etc. XIV. B. V.
— Oper: Der Gartenschlüssel, in Berlin aufg. XVIII. 178
— — Iphigenie in Aulis, in München aufg. IX. 566, 564
— — Der Kuss in München aufgef. II. 298
— — Malvine, in Carlsruhe aufgef. XVII. 646. XIX. 377
— — Tuscudot, ebendas. aufgef. XIX. 377
— Orator: Abraham auf Moria, in Stuttgard componirt. X. 317; und von ihm selbst in München aufgef. XIII. 673; in Berlin. XVIII. 877
— Salve Regina. VI. 112. B. VII.
— Sinfonie, in Leipzig aufgef. VII. 216
— Te Deum, in Leipzig aufgef. XVIII. 278
— Violoncell-Concert, in Leipzig aufgef. XIV. 331
— Cantate: Preis Gottes, Paet. (R) VI. 304
— Missa für 4 Singstimmen, mit Orgelbegleitung p. t. (R) XVII. 42
— — — — Orchesterbegleit. p. t. (R) XVII. 42
— Oper: Die Mitternachtsstunde, im Kl. Ausz. (R) IV. 188
— Singubungen für 1 Sopran, 2 Hefte. (R) VII. 355
— 8 Volkslieder von Schubart. (R) XII. 192
— 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. (R) XVII. 680
— 6 Canzonette c. Pf. op. 13. (R) IV. 656
— Canzonette c. Pianof. n. 1. (R) XI. 80
— 12 — ital. c. Pianof. op. 10. XV. 661
— 6 Romances franç. av. acc. du Pf. (R) XV. 407
— 1 Enlevement de Proserpine, Ball. arr. p. le Pianof. a 2 m. (R) XII. 256
— Sonate a 4 m. (R) II. 416
— — — op. 9. (R) VIII. 379
— Potpourri a 4 m. (R) XI. 16
— Son. p. le Pianof. av. 1 Cors ou VCelle op. 28 (R) VII. 803
— — — op. 35. (R) XI. 192
— Sonatine p. le Pianof. av. Flute ou Viol. op. 34. (R) XII. 112
— Delass. nouv. p. le Pianof. Cah. 1. (R) IX. 611
— — — — 2. 3. (R) X. 79
— — (nouv. Echol.) — 5. 6. XI. 119
— 3 Quat. op. 9. R. IV. 496
— 3 — — 20. — X. 763
— Son. p. le Pianof. av. Cor et VCelle obl. op. 44. (R) XVII. 72
— Concertino p. il VCello av. acc. op. 46. (R) XVII. 603
— Balladen u. Rom. mit Pianof. — — — — 420
— Mad., Tod III. 456. IV. 124
— der Bruder, Violinist in Frankf. a. M. VI. 418 VII. 389
Danzig, Nachrichten daher. II. 299. VIII. 488. XII. 1052. XVII. 611
— Nachrichten über das dasige Theater. VII. 79
Dardanelli, Sgra., s. Corrado.
Darmsaiten, über die sogenannten rumänischen. V. 785
Darmstadt, Nachr. XVI. 456. XVIII. 177. 648 XIX. 647
— Gr. Herzogl. Hessisches Hoforchester das. XIX. 693
— Musikzustand daselbst. XIX. 786
Daroudeau, H., aor. Cav. de Jean de Paris av. 7 Var. p. Pianof. (R) XV. 727
— u. Kreutzer Mus. za Paul u. Virginie, in Wien aufgef. XVII. 137
Dauchy, aus Paris, in Wien. XIII. 287, 356, 549
Dauprat, Hornist in Paris. XX. 191
Dauscher, Andr., kleines Handbuch der Musiklehre. (R) III. 719
David, Dem., aus Paris, Conc. zu Frankf. a. M. VIII. 668
— Tenorist, geb. aus Bergamo. II. 546. XI. 329
— in Genua. XIII. 112
— ehedem und jetzt. XIV. 127
— wird in Neapel ausgepfiffen. XIV. 227
— tritt im 70 Jahre wieder in Bergamo auf. XIX. 198; in Palermo. XIX. 610
— Tenorist, d. Sohn des berühmten Sängers, in Mailand. XVI. 258 fg. 861, 863; erkrankt zu Neapel. XX. 90
— Banquier in Hannover. III. 834
Dawidow, Compos. mehrer russ. geistl. Gesänge. VIII. 760
De Bruine, s. unter B.
Decarcau, Tenorist in Genf. XVII. 153
Decavanti, Tenorist in Dresden. XIV. 190, 265, 848. XVII. 789 fgg. XVIII. 173, 387, 482. XIX. 87, 89, 228, 608. XX. 370, 420, 527
Decker, Tenorist in Stuttgard. VIII. 332
Declamation u. Musik. IV. 129, 145, 161, 177, 193, 209
— bei den Griechen mit Musik verbunden. VI. 309 *)
— über die Versuche, dieselbe dem Gesange anzunähern. XII. 308
Declamatorische Musik, etwas daruber von Ap-l. XI. 332
Degen, VCellist zu Rudolstadt. XIII. 310
De gustibus non est disputandum. XVIII. 129
Deichmann, Bassist von Magdeburg, in Braunschweig. IV. 128; in Konigsberg. VII. 752. XI. 639. XVII. 470. XVIII. 658
Delamare, VCellist aus Paris. XII. 332; in Berlin. VI. 308, 393; in Braunschweig. VI. 705; in Leipzig. XI. 47 fg.
Deland, in Stockholm. XIV. 596, 804. XVI. 66, 505, 787. XVII. 90
Delanrier, Poly, 6 Rom. franc. av. Guit. (R) XIII. 751
Delfino, VCellist aus Petersburg, in Kiew. XX. 302
Delker (Delcher), Bassist von Hessen-Darmstadt, in Dresden. XX. 422; in Frankf. a. M. XX. 720
Della Maria, s. unter M.
— Valle, s. unter V.
Dellbruck, Gastmahl — Fragment. XIII. 1
Delve, Hr. u. Mad., in Kassel. XIII. 402, 406. XIV. 155 fg. XV. 137
Demar, 2e Methode p. le Pianof. etc. (R) XII. 75
— Sch. Tem. conc. p. Harpe et 2 Cors op. 10. (R) VII. 305
— 3 Son. progr. p. Pianof. av. Viol. op. 17. (R) IX. 720
— Dem. Thor., Hoforganist in Leipzig. XIV. 77; in Dresden. XIV. 161; in Berlin. XIV. 172; in Breslau. XIV. 617; in Wien. XV. 201, 307; in München. XV. 423; in Paris. XIX. 320
Demarures, Organist zu Bonn. Anekd. XIV. 435
Dembart, Schüler von Winter, Messe in Wien aufgef. XX. 18
— Ouverture in Wien aufgef. XX. 218
Demmer, Tenorist in Frankf. a. M. II. 48. VI. 309, 402, 481; in Wien. VI. 760. VIII. 238. X. 27. XIV. 612. XIX. 61, 858. XX. 423
— der jung, in Wien. XII. 220. XIV. 569
— Dem., in Wien. XIII. 537, 604, 728. XIV. 72, 561, 568, 612. XIX. 208
— Gebr., in Cöln gebildet. XVII. 863
Dengler, Violinist in Moskau. IV. 368

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Juny. Nº. 38. 1803.

Abhandlung.

Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, etc.

(Fortsetzung.)

Angenommen also, dass die bisherigen Flöten, auch sogar die mit 8 Klappen, ungeachtet des Vorzugs, welchen man leztern zugesteht, dennoch in vielen und zum Theil wichtigen Stücken mangelhaft sind; so fragt sichs nun, wäre denn keine Einrichtung im Bau des Instruments möglich, bey welcher die angegebenen Fehler entweder ganz oder doch grösstentheils gehoben würden, ohne jedoch an die Stelle der alten neue einzuführen, die den ganzen Vortheil der Erfindung wieder aufwögen. Oder, wäre keine Flöte zu verfertigen, die 1, in allen Tonarten rein gestimmt wäre; 2, eine gleichmässige Intonation hätte; 3, die Fingerordnung nicht erschwerte; 4, den gewöhnlichen Spielraum von zwey und einer halben Oktave in sich fasste, und 5, den eigenthümlichen Ton in seiner möglichsten Schönheit lieferte. — Denn alle diese Eigenschaften werden schlechterdings zu einem wahrhaft guten Instrumente erfordert. Sie geben den Maassstab ab, nach welchem der grössere oder mindere Werth einer jeden Erfindung hauptsächlich bestimmt wird. Wäre indessen zugleich die ganze Einrichtung einfach, hätte der Bau Dauer und gefälliges Ansehen, wäre er mit wenig Mühe und mit wenigen Kosten verbunden, so würde freylich das Instrument seiner Vollkommenheit um so näher kommen.

Dass die Auflösung dieses Problems viele Schwierigkeiten habe, lässt sich schon aus den langsamen Fortschritten, die man bisher zur Verbesserung der Flöte gemacht hat, abnehmen. Manche Künstler kehrten auf halbem Wege wieder um, und kamen, nach ihrem eigenen Gestandnisse, auf das Alte zurück. Aber noch mehr überzeugen uns davon eigene Plane und Versuche. Jene erfordern reifliche Ueberlegung und gründliche Kenntnisse in Ansehung der Bauart des Instruments und der Bildung der verschiedenen Töne, und beruhen noch immer auf einem unsicheren Grunde, so lange sie nicht durch diese bestätiget, berichtiget, oder verworfen werden. Praktische Versuche aber sind kostbar und mühsam, erfordern ausser einem feinen Gehör viele Geduld und Geschicklichkeit, und müssen oft wiederholt werden. Dies sollte uns aber nicht abschrecken, sondern nur aufeuern, endlich das vorgesteckte Ziel zu erreichen. Sicher würden wir hierzu um so eher Hoffnung haben, wenn mehrere Künstler mit Verläugnung aller Eifersucht sich offenherzig ihre Entdeckungen, ihre misslungenen sowohl als ihre gerathenen Versuche mittheilten, und sich auf diese Art gegenseitig belehrten und unterstützten. Mancher Irrweg würde dann gemieden, mancher brauchbare Pfad hingegen entdeckt werden. Vielleicht möchte auch die Mittheilung meiner Vorschläge und Erfahrungen, wiewohl ich kein Künstler bin, von einigem Nutzen seyn? Vielleicht möchten sie wenigstens irgend einen glücklichen Gedanken veranlassen? Vielleicht andere Liebhaber und Künstler zu ähnlichen bessern Versuchen und Vorschlägen ermuntern? Ich will es daher wagen, dem musikalischen

Denkmale der musikal. Kunst, vom Wiener Kunst und Ind. angekündigt. V. 262
Denys und Sierson, deutsche Intermezzo's in Cassel. XIV. 607
Deodati, Flötist in Genf. XVII. 153
Deodati-Mursier, Dem. Sängerin in Genf. XVII. 153
Depuis, J. J., 1 Son. p. le Pianof. op. 3. (R) VII. 744
Derivis, Bassist von Paris, in Strasburg. XVI. 803; in Paris. XX. 739
Derossi, Mad. in Strasburg. XVIII. 864
Derubelle, Tenorist in Braunschweig. VI. 708; in Cassel. XII. 373, 718
Desaides, s. **Dessaides**.
Deschazeller, Mad., Sängerin in Strasburg. XVII. 728
Desforges, Hus., VCellist aus Moskau, in Cassel. XIV. 604; in Frankreich. XV. 28
— Trio p. Violon etc. op. 16. (R) XV. 689
Deshays, ister Tänzer von London, in Wien. XVI. 708
Desperamont, Bassist in Strasburg. XVIII. 862 fg.
Desperes, Org. zu Paris, giebt Concerte à la Vogler. V. 260
Despreaux, L. F., Genres de Musique de diff. peuples, arr. p. le Pf. (5 Part.) (R) IV. 426
Dessaides. XVI 871
— Operette die drei Pächter, in Berlin aufgef. IX. 413
Dessale, ei. ehreiger Violinist in Paris. XII 580
Dessau, Nachrichten. II. 704. VII. 58. XII. 92, 93, 158, 286, 367, 502. XIII. 579
— Regierungsjubiläum daselbst. XI. 113 fgg.
Dessauische Kapelle. I. 289
— Hofschauspieler-Gesellschaft in Leipzig. II. 459. IX. 210, 240, 804. X. 492. XI. 453
— Theater. Fortgang desselb., ohne Lichtenstein. III. 710
Destouches, J., Son. p. le Pianof. av. Viol. et VCelle. op. 11. (R. I. 836
— gr. Conc. p. Pianof etc. (R) IV. 776
— Turandot u. Wilh. Teil v. Schiller, f. Fortepiano. (R) VIII. 521
Desvignes, (le Sueur's Schüler.) Messe zu Paris. VI. 676
Desvoine, Dem., in Strasburg. XVI. 803
Detroit, Carl, Fortepianospr. in Berlin. XVIII. 44. XIX. 349
Detsch, Organist in Würzburg. X. 505
Deutsch, Director des Liebhaber-Conc. in Breslau. III. 363
Deutsch, über Aussprache desselb. b. Gesang (v. Schicht.) XVII. 696
Deutschen (eines) in Italien Reisenden Schreiben. XV. 261
Deutsche Musik, IV. 807; — über ihren Charakter. VII. 149
— — Charakteristik derselben. IX. 677, 693
— — Gesch. derselb. (Fragm. v. Schubert.) VI. 233
Deutsche Gesangscultur, v. Nageli. XIII. 629, 645
Deutscher Gesang, Fragment eines Briefs, VII. 605. XVII. 371
— — älteste Denkmale desselben. IX. 193
Deutscher Volksgesang, (über denselb.) III. 73, 89, 105
Deutsche u. ital. Opern, über Unterschied u. Ausführung ders. XIII. 258; (s. ubr. auch Oper.)
— — — Sänger, Vergleichung. XV. 162 fg. 187 fgg.
Deutscher Sänger Kunst u. Lage. XVIII. 577
Deutsche Schule, Fragm. von Choron. XV. 56
— Setzkunst, s. Setzkunst.
Deutschen Tonkünstlers (eines) Briefe, Bruchst. XI. 115
Deutscher Tonkünstler Monumente. II. 417
Deutschland, über seine Ausbildung im 18 Jahrhunderte s. Tonkunst.
— Zustand hier u. in Italien, ein Dialog. XI. 561, 577
— einer Erweitung musikalischer Conservatorien hieselbst. XII. 1021
— über die darin bestehenden Kapellen. VIII. 154
— Singanstalten darin. VII. 609
— über die seltenen guten Tenoristen in Deutschland. XX. 301
Devecchy, Mad., geb. Cannabich, zu Prag. II. 513. VI. 530
Devienne, zu Paris, (V. 119); Tod zu Paris (und kurze Biogr.) VI. 28
— Operette: Der hölzerne Fuss, in Warschau aufgeführt. XIV. 810
— Oper: Die reisende Comödianten, in Wien aufgeführt. VII. 520
— — Die Liebe im Kloster (Visitandines), in Berlin aufgef. XI. 46
Deville, in Wien als Licinius. XVI. 866
Devimes, zu Paris, verspricht seine Memoires. XIV. 46;
Devrient zu Breslau, Hr. u. Mad. XII. 72. XIII. 182
— zu Berlin. XIX. 48; Mad. in Berlin. XVII. 491. XX. 870
Diabelli, A., 3 Son. zur Namensfeier etc. (R) VIII. 289
Dialogues critiques, Fragm. daraus. XIV. 287
Dias, José, Beförderer der Musik zu Lissabon. XVIII. 432
Dichter u. Componist. XV. 723. 800
Dickhut, Hornist zu Mannheim. XVII. 331; dessen Verbesserung am Horne. XIV. 701
— Concertante f. 2 Horner, in Mannheim aufgef. XVII. 332
— 3 Duos p. 2 Vcelles. op. 2 (R) XVII. 600
Dickense, Mad., aus England, in Paris. XVIII. 891. XIX. 85, 121 fg. 123, 128, 150. XX. 113
Diderot, Fragmente aus demselben. VIII. 177
Diehl, Gesangdilettant in Frankf. a. M. VIII. 683
Diestel, Mad. beim Berol. Theater. III. 512
Dieter, Hofmusicus u. Violinist in Stuttgard. II. 122. IV. 601. XVII. 340
— Operette: Der Schulz im Dorfe, etc. VII. 328
— — Des Teufels Lustschloss, in Stuttgard aufgeführt. IV. 672
— 3 Duos p. Flute et Viol. op. 21. et 22. (R) IX. 308
— 24 pet. pieces p. 2 Flutes, Cah. 1. op. 23. (R) IX. 340
— 18 — — — — 2. — 24. (R)
Dietrich, Schausp. Director in Amsterdam. I. 876. II. 545
Dilettenhofer, Jos., aus Wien, in England, Ankündig. einer Introduct. to mus. Composition. II. 7
Dietze, Oboist in Dresden. XVII. 587. XX. 537
Diez, Dem., in Frankf. a. M. VIII. 802. IX. 324
— in Emmerich. Erfinder des Melodion. VIII. 526, 715
— — Melodion, verglichen mit Uhde's Xylharmonicon, XII. 589
— — Erfinder der Chalybs sonans. VIII. 718
Dikterow, russ. Componist. VIII. 765
Dilettant u. Laye, ihr Unterschied. XV. 311
Dilettanten-Concerte, s. **Liebhaber-Concerte**.
Dilettantismus, in wie fern giebt es einen unschuldigen in der Musik? V. 209
Dillenberg, Ernst und Scherz, Sammlung verschiedener Lieder mit Fortepiano. (R) XV. 338
Dillenberger, J., Elegie beim Tode eines Kindes, mit Pf. op. 3 (R) XVI. 340
Dimeter. X. 34, 50
Dimmler, Flötist in Leipzig. I. 428
Dipodien. X. 49, 374
Directoren, ihre Fehler als Concertspieler. II. 20
Dirigiren, welches ist das geschicktste Instrument dazu? IX. 805
Dirzka, aus Weimar, wird in Wien engagirt. X. 622, 700. XI. 264
Discant-Posaune. XVIII. 56
Disjonsa's Armenologie, einige Anekd. daraus. II. 653
Dissonanz kann in ein anderes dissonir. Intervall aufgelöst werden. XII. 1045
Dissonanzen u. Consonanzen. XIX. 861
Dissoniren u. Consoniren, s. **Chladni**.
Distler, Mad., zu Stuttgard, I. 8 3. II. 126
Dittoniren, über die Ursachen desselben. XVI. 353
Dittmar-classis, erfunden von Müller in Wien. III 221. V. 203, 867 und Beil. Kpf.

v. Dittersdorf, C., Tod. II. 106
— Lebensbeschreibung. (B) III. 435
— Anekdoten von ihm. I. 191. mit Haydn. XI. 665
— Gespräch mit Kaiser Joseph II. I. 575
— musikal. Correspondenz. I. 138, 200
— als Volkscomponist. III. 305
— über dessen komische Laune in seinen Operetten. I. 307 fgg.
— über dessen malende Sinfonien. II. 748
— Oper: Doctor und Apotheker, in München aufgef. XII. 125; in Wien. XII. 808; in Frankf. a. M. XVII. 539
— Oper: Das rothe Käppchen, in Paris aufgef. IV. 522; in Königsberg. XVIII. 103
— (angebl.) Sinf. für den Carneval, in Strasburg aufgef. XVII. 307
Dmaszewski, in Warschau als Achilles. XIV. 810
Doberan, (Seebad) Nachrichten daher. IX. 100
Dobrowsky, Musiklehrer zu Astrachan, kündigt ein asiat. musikal. Journal an. XIV. 739
Döbbelin, der Vater, in Königsberg. XX. 563
— Carl, preuss. Schauspieldirect., in Wien. XVI. 551; in Berlin. XVIII. 46, 103
— übernimmt das Theater zu Königsberg. XIX. 782. XX. 361. 363, 547
Doegen, in Königsberg. XX. 365
Doering, Dan. Gottl., Cantor in Eisleben, Tod. XIX. 230
— J. F., Cantor in Görlitz. IX. 582 — 88; kommt nach Altenburg. XVI. 553
— Anweisung zum Singen. (B) VIII. 79
— Görlitzer Choralbuch in Buchstaben. (B) V. 100
— XI. 4 stimmige Chorgesänge etc. 1 Heft. (B) XVII. 630
— vollständiges Altenb. Choralbuch in Buchstaben. (B) XVII. 665
— Fagottist in Frankf. a. M. XII. 282, 346
— Hofr., Flötist in Stuttgard. XVII. 543
Dotzer, Violinist zu Klausenburg, Tod. XIV. 464
Doisy, Anweisung zur Guitarre. V. 864
Doles, Frdr., bei Faust. Hasse. III. 805; (Berichtigung dieser Stelle. IV. Intelligenz-Blatt 4.)
— in Leipzig. IX. 471. XIV. 629. XVI. 871
— Anekd. mit Mozart III. 451, 493.
— erhält den Vorzug vor Philipp Emanuel Bach, als Cantor zu Leipzig. IX. 508
— über s. Motetten. XX. 606
Dollmann, Gebr. in Basel. XIX. 728
— Hr. u. Dem., aus Manheim. VI. 86; in Frankf. am M. VI. 280; in Leipzig. VI. 413
— Musikdirector in Basel. XIX. 449
Domnich, (Kleinenhagen u. Hildebrand) H. S. Meinun g. Kammermusikus in Leipzig. IV. 830
— Waldhornist in Meiningen. XIII. 545 *)
Donaueixe, (-Weibchen) über die Mythe derselben. IV. 826
Donaunymphe, 3 Theile, in Berlin aufgef. VII. 567
Donzelli, in Mailand. XIX. 175, 177; in Neapel. XIV. (Sc.) 787; in Triest. XIX. 503
Doppel-Flageolet, erfunden v. Bainbridge. XX. 604
Doppelgriffe, hat Haendel dergleichen für die Violine angebracht? XIV. 498
Doppelmeier, in russ. Lieder etc. arr. f. die Guitarre v. Klage. (B) XVI. 472
Doppelschlag, Aufsatz wegen des Zeichens desselben. IV. Intell. Bl. 4
Doppelzunge, (über) von J. H. Liebeskind. XII. 665
Dorn, J. F. in Königsberg. XI 632. XVI, 103; Streit mit Riel daselbst. XIV. 483
— Liedersp. Der blinde Gärtner, in Königsberg aufgef. XIII. 589
— Musik zum alleg. Vorsp. Die Weihe. XII. 301
— — zu Flussgott Niemen (v. Kotzebue) XVI, 107
Dorn, J. F., Beiträge zur Beförderung des mehrstimmigen Gesanges in Schulen, etc. (B) XVIII. 463; Berichtigung der Druckfehler in diesen Beiträgen. XVIII. Intelligenz-Blatt 36
— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen etc. (B) XVIII. 765
— Dem., dess. Tochter, Sängerin in Königsberg. XX. 547
Dornaus, Gebr., bei der Trierschen Kapelle. II. 582; in Paris. III. 209 *)
— Phil. jun. Beinerk. über den zweckmässigen Gebrauch des Waldhornes. III. 308
— als Virtuos auf m Waldhorne (in Leipzig.) III. 313; in Prag. III. 497; in Hamburg. IV. 322; in Berlin. IV. 365; in Stettin. V. 262
d'Orville, siehe in O.
Dotzauer, J. J. F., Vcellist aus Coburg, in Leipzig. VIII. 228, 459. IV. 204, 217, 409. X. 230, 491. XI. 205. XII. 631; in Frankenhausen. XII. 746
— wird königl. Kammermusikus in Dresden und giebt sein Abschiedsconcert in Leipzig. XIII. 230. XVII. 461; in München. XVII. 336; in Dresden. XVIII. 176. XX. 254, 372
— über seine Compositionen. XX. 53
— Fagottconcert (G-). X. 251
— Messe, in Dresden aufgef. XIX. 758
— Ouverture, in Leipzig aufgef. X. 493
— 6 Walzes a 4 mains. (B) X. 432. XIII. 628
— 3 Duos conc. p. Viol. et Vcelle. op. 8. l. 2. (B) IX. 800
— — p. 2 Violons op. 14. (B) VI. 343
— 3 Quat. p. 2 Violons A. et Vcelle. op. 19. (B) XIV. 24
— Potpourri p. l. Vcelle av. acc. op. 33. (B) XVIII. 851
— 24 Capr. in tutti tonni p. il Vcelle. solo. op. 35. (B) XIX. 815
Douelens, Gossec's Schüler zu Paris. VII. 46. XI. 140; (zu Rom.) Te Deum u. Dies irae. XI. 143
— Operette: le frere Philippe, in Paris aufgef. XX. 191, 203, 509
Douainville, in Paris. VI. 322, 324
Drache, Hornist in Stockholm. XIV. 595
Dragonetti, Contrabassist aus Venedig. II. 356. V. 193, 592
Drama, (über das musikalische.) I. 353, 369
Drechsler, in Petsch. IX. 792
— Singspiel: Die Feldmühle, in Wien aufgef. XIV. 708
— Prof., in Wien spielt auf dem neuerfundenen Instrum. Adiaphonon. XX. 825
Dreiklang, Versuch über denselben mit Glasstaben, v. Dalberg.
Dreist, C. A., stes Wort über Naegeli's Gesanglehre, v. Naegeli
Dresch, J., 6 Duos p. 2 Viol. op. 1. n. 1. (B) XIII. 516
Dresden, Nachrichten. II. 174, 206 (vgl. Int. Bl. 53.) 320, 328, 604, 751. III. 69, 128, 202, 498, 618, 625, 660, 785, 866. IV. 78, 112, 188, 206, 252, 328, 498, 505, 507, 529, 591, 622. V. 87, 206, 260, 322, 374, 458, 475, 600, 629, 856. VI. 130, 345, 472, 486. VII. 58, 537. VIII. 62, 282, 671, 690, 888, 906. IX. 465, 501, 542. X. 585. XI. 280. XII. 475, 535, 918, 981. XIII. 64, 161, 188, 262, 468, 765, 855, 863. XV. 60, 845. XVI. 151, 581, 434, 553, 569, 800, 882, 982, 840, 705, 769, 775, 808. XIX. 306, 113, 180, 222, 525, 546, 906, 925, 981, 564, 649, 754, 832, 857. XX. 80, 172, 258, 370, 507, 518, 524, 659, 737, 778, 783, 833
— ital. Singspiel daselbst. IV. 324, 332
— Musikzustand daselbst. III. 772, 789
— C. M. v. Weber Bemerk. zu nothwendiger Würdigung der v. Dresden aus in dieser Zeitschrift erschien. musikal. und theatral. Beurtheilung. XX. 877
— Personale der daselbst bestehenden Kapelle. VIII. 138
— eine besondere Art von Oper das. gegeben. IV. 507
— die dasige philarmon. Gesellschaft. XIV. 144
— Disposition der Silbermann. Orgel in d. katholischen Kirche daselbst. IV. 702

Dressler, R., Flötist aus Graïs, in Leipzig. XI. 272; in Wien. XIV. 285. XV. 113, 209, 370. XVII. 119. XVIII. 444; nunmehr in Hannover. XIX. 466

— Flötenconcert (D ♯) geblasen in Leipzig von Grenser. XVII. 240

— Caprices ou Etudes p. la Flute. (B) XI. 135

— Studien f. die Flöte op. 31. (B) XX. 281

— 2 Trio p. Fl. Viol. et Vcelle op. 39. (B) XX. 460

Drewer, Mad., Singmeisterin in Cöln. XVII. 867, 869

Drewitz, veranstaltetes Concert auf den russischen Jagdhörnern in Leipzig. VIII. 229

Drexel, Kapellmstr. zu Augsburg, Tod. III. 387

Drexler, Messe (D ♯) in Wien aufgeführt. XVIII. 602

Drey, Compositeur aus Florenz. II. 376

Dreyssig, Aut., Hoforganist in Dresden, Director der philharmon. Gesells. XIV. 144; Seine Tod. XVII. 134

v. **Drieberg**, mathemat. Intervallenlehre der Griechen: Fragment daraus. XIX. 801

— kom. Singsp.: Der Hechelkramer, in Berlin aufgef. XV. 319

— — — Frau Rosskachel etc. in Berlin aufgef. XIX. 48

— — — Der Sänger u. der Schneider, ebend. aufgef. XVI. 863

— — — Don Tocagno, ebends aufgef. XIV. 320, 247

Droze (Drozé), Automaten zu London. II. 31

Druebs, Organist in Leipzig, Orgelconcert das. gegeben. XIV. 720

— Walzes et Ecoss. p. le Pf. op. 1. (B) XIV. 677

— Thema c. Variat. — — 2. — — —

— Sonate — — 3. — XV. 616

— Thema c. Variat. — — 4. — — 808

— 24 Orgelstücke, op. 10. (B) XIX. 472

— leichte Orgelvorspiele, 1 Hft. (B) XVIII. 126

— — — — — 2 Hft. op. 12. (B) XX. 630

v. **Droste**, Max, (Hulshof) zu Münster, Oper: Der Einzug. II. 259

— Te Deum, in Münster aufgef. und Belohnung dafür. XVIII. 106

Drouet, Flötenspieler zu Paris. XIX. 289

Druck der Musik, über die neueste Erfindung u. Verbesserung darin. VI. 745

Duboit, aus Paris, mit einer Kristall-Flöte in Amsterdam. X. 598, 603

Ducancel, C. P., Memoire pour Lemeur etc. V. 345

Duchamp, Mad., Sängerin in Paris. XIV. 415

Dudelsack, etwas über ihn. IX. 162

Dufour, Clarinettist in Hamburg. IV. 295

Dufresne, in Paris, als Panorge. VII. 180

Dugazon, Klaviersp. in Amsterdam. XVIII. 455

— Mad., in Paris. VI. 322

Düring, (s. auch Döring) Fagottist in Frankf. a. M. XII. 616. XIV. 214. XV. 402, 850. XVI. 48. XIX. 87

— concert. Sinfonie f. 7 Clarinetten. XV. 386

Dusart, s. Dussek.

Dulken, Mad., le Brun's Tochter, Klaviersp. in München. X. 542. XIV. 313. XV. 37

— Dem., deren Tochter, 11 jahr. — ebends. XV. 421

Dulon, Louis. II. 54, 809; Anekd. von ihm. II. 210

— giebt seine Biographie heraus. V. 370; (Erklärung hierüber. Intell. Bl. 651)

— des blinden Flötensp. Leben und Meinungen. 2 Bde. (B) XI. 241, 257

— in Leipzig. I. 428. II. 636. VI. 268. VIII. 263. XI. 552, XII. 932; in Berlin. V. 452. VI. 393; in Frankf. a. M. VII. 272; in Hannover. X. 577, 584; in Meiningen. XIII. 547

— 3 Duos p. Flute et Violon. op. 1. (B) III. 420

Dumenil, Sanger, Anekd. von ihm. XIV. 614

Dumoncheau, Ch., zu Lyon. XI. 719

— u. Gianella, Musik zu d. Oper: Der Kosakenhauptmann. V. 558

— 3 Son. p. le Pianof. op. 1. (B) IV. 437

Dumoncheau, Ch., 6 Sonatines très fac. p. le Pianof. av. Viol. op. 13, 16. (B) IX. 548, 819

— 3 Sonates p. le Pf. av. Viol. op. 24, 32. (B) IX. 555

— 3 Son. et 3 Fug. p. le Pf. op. 30. (B) XI. 763

— — de differ. stiles — — av. Viol. op. 32. (B) XIII. 587

— grande Sonate p. le Pf. av. Viol. et B. — 34. — XIV. 380

— 6 Bagatelles p. le Pianof. op. 36. (B) XIII. 603

— 12 Walses — — — 37. — XV. 488

— Mad., Harfen-Virtuosin in Strasburg. XVII. 707, (726) XVIII. 304. XIX. 773. XX. 360, 402, 410

— Dem., Klavier-Virtuosin ebendaselbst. XVII. 706, 707

Dumoncheul, Hr. u. Mad., aus Paris, in Frankf. a. M. VI. 122; in Berlin. VI. 810

— Mad., Harfenistin in Petersburg. XIX. 464

— ihr Sohn, Pianofortespieler, ebendaselbst. XIX. 464.

Duni, Anekd. von ihm. I. 223. II. 657 *). XII. 34

Dunkler, Virtuos auf d. Posaune, in Carlsruhe. VI. 646

Dunst, v. Pressburg, in Wien engagirt. XV. 709

Dunstan, keineswegs der Erfinder des Contrapunktes. XII. 33

Duport, Violoncellist in Paris. XIX. 180

— Anekd. von ihm. V. 866. XIV. 470

— Tänzer von Paris. (der Tausend-Gulden-Füssler genannt.) X. 697 *). XI. 765

— mit Dem. Neumann (seiner nachher. Gattin) in Berlin. XIV. 609; in München. XIV. 703; in Wien. XIV. 209, 278, 360, 561, 760. XV. 112, 368

— episod. Divert. Acis u. Galathea, in Wien aufgeführt. XV. 585

— Ballet: Aschenbrödel, in Wien aufgef. XV. 560

— — Telemach, — — — 112

Dupreny, Waldhornist in Frankf. a. M. XIII. 328

Dupuy, Kapellmstr. in Stockholm. XIV. 804. XV. 310

— als Sänger. XIV. 806, 820. XVI. 805. XX. 169

— als Compositeur. XVI. 806, 818

— Cantate zur Buckkehr des Prinzen, in Stockholm aufg. XVII. 155

— Gelegenheitsstück: Die Vereinigung, ebendas. aufgef. XVII. 135. XIX. 802

— franz. Oper: Une folie, in Stockholm aufgef. XVII. 49

— Trauermusik, in Stockholm aufgef. XVI. 28, 578 fg.

— — bei d. Konigs Beerdig. ebendas. aufgef. XX. 562

— Melodrama: Jenny Mortimer, — — XIX. 602

— Musik zur Krönung, — — XX. 562

— neues Volkslied, im Opernhause zu Stockholm gesung. XX. 562

Duquenoy, Tenorist in Hamburg. I. 730

— Dem. ebendaselbst. I. 732; in Braunschweig. VII. 209

Durand (Duranowsky), Violin-Virtuos, in Basel. IX. 450; in Leipzig. XII. 955, 1012. XIII. 678; in Warschau. XIII. (852) 854; in Prag. XIII. 676; in Cassel. XIV. 153; in München. XIV. 705; in Frankfurt am M., Mainz, Aschaffenburg, etc. XIV. 797; in Strasburg. XVI. 834. XVII. 256, 728. XVIII. 586, 832, 866. XX. 307, 403 fg.

— 6 deutsche Arietten f. Klav. (B) III. 792

— 6 Lieder mit Guit. (B) XVI. 505, 840

— 6 Caprices ou Etudes p. le Viol. op. 18. (B) XV. 567

— 2 Airs var. pour Viol. princ. av. Orch. — —

— Potpourri — — — — XVI. 324

Durante, Litaneien, in Paris gegeben. VI. 477

— Verzeichnis seiner Compositionen. XIV. 428

Durchcomponieren, etwas über diesen Ausdruck. IX. 595

Durchziehen der Töne beim Violinspiel. XVI. 752

Durege, VCellist zu Amsterdam. XVI. 437

Duret, Mad. in Paris. XIX. 142. XX. 760

— Violinist in Paris. VII. 46

Durheim, in Bern. VII. 22

Dusart, Kammersänger des vorigen Kön. von Preussen, in Hamburg. IV. 315

Dusch, Fraul. v., Dilettantin in Manheim. IX. 283

Dussek, Franz, II. 258. Sein Tod. I. 111
— über ihn. XVI. 857
— Mad. Josepha, in Prag. II. 304, 305. VIII. 488
— — — mit Mozart, in Leipzig. I. 113
Dussek, Franz (der Bruder v. F. Ludw. D.), in Venedig, Farsa sor. Lombra o. s. il ravedimento, in Venedig aufgef. XVIII. 192
— Verzeichnis der von ihm comp. Opern. XIV. 193
Dussek F. L., (Dussik,) zu London, dessen Vaterland. II. 317
— über ihn. XVI. 871
— als Klavierspieler, verglichen mit Himmel. III. 609
— Clementi und Cramer, zu London. V. 196
— in Hamburg. II. 306, 411, 317. III. 608 fg. IV. 240, 262, 311; in Ottensen. III. 850; in Prag. V. 113; in Leipzig. V. 178. IX. 311; in Braunschweig. VI. 161; in Berlin. VI. 470
— sein Verhältnis zu Prinz Louis von Preussen. IV. 743
— zu Paris, beim Fürst von Benevent engagirt. IX. 788. XI. 602. XII. 218
— u. einer der ausgezeichnetsten deut. Künstler in Paris. XII. 734
— Sein Tod. XIV. 258
— Seine Büste, in Paris gefertiget. XIV. 415
— Lied in 5 Noten m. Pianof. IX. B. III.
— Erklärung wegen seiner von Pleyl herausgegebenen Klavierschule (Instructions etc.) V. Intell. Bl. 29
— Elegie harmon. sur sa mort p. Neukomm. XV. 233, 241
— hat eine Messe geschrieben. XIII. 762
— neuestes Concert (Es ♯), von Riem in Leipzig gespielt. XII. 732
— neues Concert f. 2 Pianof. IX. 788
— Quintett (F ♮) in Mannheim gespielt. IX. 384
— 6 Canons zu 3 und 4 Stimmen. (R) IX. 770
— la Chasse p. le Pianof. (R) IX. 518
— Elegie harm. sur la mort de S. A. R. le Pr. Louis Ferdinand etc. (R) IX. 741
— 3 Son. for the P. F. op. 39. (R) II. 67
— gr. Conc. milit. p. le Pianof. op. 40. (R) II. 789
— la Consolation, And. p. le Pf. op. 62 (R) X. 169
— Combat naval, Son. caract. p. Pianof. Viol. Vcelle e gr. Tamb. etc. (R) X. 253
— Son. p. le Pf. av. Fl. et Vcelle op. 65. (R) X. 415
— 3 Son progress. a 2 mains op. 67. (R) XII. 16
— Notturno concert. p. Pianof. et Viol. op. 68. XII. 560
— — ou Trio p. 3 Flutes n. 2. (R) XIV. 436
— Son. p. le Pianof. av. Viol. conc. op. 69. n. 1. 2. (R) XIII. 555
— — — — op. 69. n. 3. (R) XIII. 555
— le retour a Paris, Son p. il Pf. op. 70. (R) XII. 841
— Conc. 12me p. le Pianof. op. 70. XIII. 572
— Recueil d'airs connus varies p. Pf. op. 71. Su. 1 (R) XIII. 92
— — — — — — — — Su. 2 (R) XIII. 564
— gr. Son. p. le Pf. op. 75, (R) XIII. 880
— Fantaisie — — — — 80?
— Conversation, gr. Son. p. le Pf. op. 77. (R) XIV. 581
— Partie d. p. la Sœur, Rond. fav. p. le Pf. (R) XIV. 300
— oct. e tr. 2 Son. p. le Pf. av. Viol. et B. (L) XV. 201
— Son. posth. p. le Pf. a 4 m. (R) XVII. 156
— Mad., des Letztern Gattin, in London. V. 198, 200, 205
— — Gianchettini, dessen Schwester, s. unter C.
— der jung. Musikdirector b. Breslauer Theater. III. 365
Duvernoy, Fred., Fagottist in Paris. VII. 527
— Waldhornist ebendaselbst. VII. 536
Dwornik, Clarinettist in Prag. II. 606

E.

Ebel, ein Blinder 17 Jahr. Flötensp. zu Hannover. X. 385
Ebeling, in Hamburg und Reichardt. XVI. 21 fg.
Ebell, H. K., Musikdirector in Breslau, geht ab. VI. 303
— Cantate, Die Musik (Preis der Tonkunst), in Breslau aufgef. XIII. 257. XV. 141; in Leipzig. XIII. 740. XX. 533
— Cant. zu einer Todtenfeier, in Breslau aufgef. XVI. 401
— Oper, Anacreon in Ionien, in Breslau aufgef. XII. 524
— — Das Hochzeitfest im Erlenthal, in Leipzig aufgef. XV. 209
— Sinfonie (D ♮) in Leipzig aufgef. XIV. 332
— Variat. über Liebe, sieh, etc. für die Singstimme, in Breslau aufgef. XIII. 257
— Monolog der Thekla etc. (R) III. 445
— 3 Quat. p. 2 Viol. Viola et Vcelle op. 2. (R) XV. 487
Eberhard, Mad., Gastrollen in Leipzig. IX. 455
Eberhardt, J. A., Prof. in Halle, Erklärung über Spazier's Rechtfertigung Marpurgs. II. 870
— Handbuch der Aesthetik 1 Theil. (R) V. 169
— — — — 2 — — VI. 61
Eberl, Ant., Sein Portrait wird in Wien gestochen. X. 141
— über ihn. XVI. 871
— in Wien. VI. 294, 468, 545. VII. 321, 522. VIII. 655
— macht eine Kunstreise. VIII. 329
— in Berlin. VIII. 457; in Prag. VIII. 427, 540; in Leipzig. VIII. 462; in Frankf. a. M. VIII. 571; in Mannheim. VIII. 650
— Sein Tod u. Nekrolog IX. 423
— — Naculass. IX. 632. 749 fg.
— über seine Compositionen. XI. 521
— Clavier-Concert (in C.) von Mad. Müller in Leipzig gespielt. VII. 456
— — — ob es mit dem Beethoven'schen Aehnlichk. habe? u. Streit darüber. VIII. 636. 729
— — — (in Es) in Leipzig aufgef. VIII. 462. X. 553. XIV. 243
— Doppelconcert u. Sinfonie aus D., in Wien aufgef. VII. 322, 556 IX. 254
— Oper: Die Königin der schwarzen Inseln. III. 785, 797
— Ouverture (in D.) in Wien aufgef. VI. 468
— Quintett, aus seinem Nachlasse. (IX. 632.) X. 185
— Sinfonie in D. in Leipzig aufgeführt. VIII. 225. X. 492; in Wien. VII. 322, 556
— — — Es, in Wien aufgef. VII. 321; in Leipzig. IX. 215. XIII. 850; in Prag. IX. 610, in Mannheim. IX. 754
— letzte Sinfonie (Es ♯), in Leipzig aufgef. XIX. 555
— 2 Son. a 4 mains p. le Clav. op. 7. (R) III. 92
— 3 Trios p. le Pf. Viol. et Vcelle — 8. (1—3) (R) III. 93
— Var. p. le Pf. sur l'Air: Ascouta Jeanette, op. 9. (R) III. 93
— 2 gr. Son. p. le Pianof. op. 10. (R) III. 93
— gr. Son. charact. p. le Clav. op. 12. (R) V. 538
— — p. le Pianof. av. Viol. — 14. — — IV. 392
— Faut. et Rondo p. le Clav. — 15. — V. 538
— Son. p. le Pianof. av. Viol. — 20. — V. 765
— Caprice e Rondo p. le Pf. — 21. — VI. 808
— gr. Duo p. le Pf. av. Viol conc. — 26. — XI. 337
— gr. Son. p. le Pianoforte — 27. — VII. 748
— Son. p. le Pf. av. Flute obl. — 29. — XI. 129
— Amusement p. le Pf. etc. — 30. — XI. 753
— Prelude suivi de 8 Var. p. Pf. etc. op. 31. (R) XI. 556
— Sinfonie a grand Orchestre. op. 34. (R) X. 747
— Son. p. le Pf. av. Viol. obl. — 35. — XI. 129
— Sonate pour le Pianoforte. — 39. — XI. 337
— Caprice e Rondeau p. le Pf. 2, 4 m. op. 42. (R) XI. 556
— Sonate p. le Pianof. op. 45 (li) XI. 521
— Quint. brill. p. le Pf. Oboe (Viol.) Viol. Alt et Vcelle. op. 48. (R) XI. 720
Ebers, C. F., Sinf. (Es) im Leips. Conc. aufgef. XIX. 163
— Anzeige an das Publicum wegen des von ihm arrang. Weberschen Quint. XVIII. Intell. Bl. 23

Ebers, C. F., Pächter Steffens Abenteuer. (B. I. 103
— Antikritik gegen diese Rec. I. Intell. Bl. 26
— Dances p. le Pf. a. 4 m. (B) XIX. 135
— 5 gr. Son. p. le Pianof. av. une Flute (ou Viol.) obl. op. 30. (31) u. 2 (3) (B) XX. 215
— Oper: Sofonisbe di Paer, arr. p. le Pf. (B) XIII. 185
Eberwein, Gesangmeister in Berlin. XI. 479
— Carl, Violinist aus der weimar. Kapelle in Erfurth. — XIV. 128; in Leipzig XX. 239
— — Ballet: Die geraubte Russin, in Sondershausen aufgef. XVII. 224
— — 6 mehrstimmige Gesänge mit Pf. oder Guit. (B) XX. 320
— Christ., rudolstädt. Kammermusicus und Concertmstr. XIII. 303; in Erfurth. XIV. 148
— Rechtfertig. desselben gegen diesen Aufsatz, von Koch. Intelligenz-Blatt. XIII. n. VIII.
— Georg, dessen Sohn. XIII. 310
— Max, dessen Neven. XIII. 304, 306
— — Kammermusicus zu Weimar. XVI. 296; in Sondershausen. XX. 626
— Der Spanier an seine Guitarre. XVI. Beil. 56
— Gesang zum neuen Jahr. XVII. 3
— Canon f. 5 Stimmen: Die Schwalbe. XIV. Beil. V.
— Gesang der Engel an den Sterbenden, 4 stimmig. XV. Bl. V.
— Concert für die Clarinette, in Leipzig von Hermstadt geblasen. XIX. 562
— (altes gr.) Concert f. die Clarinette, von Hermstedt in Sondershausen geblasen. XX. 627
— Gunst des Augenblicks (v. Schiller), in Sondershausen aufgef. XX. 626
— Lied (von Körner): Sehnsucht der Liebe, in Leipzig aufgef. XX. 812
— Variat. über das Lied: Mich ergreift etc. etc. in Leipzig aufgeführt. XX. 812
— Das Liebhaber-Concert, in Manheim aufgef. XX. 385
— Opern: Seenen der Vorwelt — Fiesko und Elmira — das Schlachtornier etc. XIII. 303
— Die Frühlingsnacht etc. für 4 Singstimmen, m. Fortep. (B) XVIII. 139
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 3. (B) X. 615
— Amor Proteus, m. Pf. oder Guit. op. 13. (B) XIII. 391
— XIV. Canons für Bachanalien op. 15. (B) XIV. 96
— Mad., Hasslers Tochter, XVI. 208. in Leipzig. XX. 250
Ebhard, G. F., 4 Choralvorspiele in 3 und 4stimm. Styl. (B) XIX. 231
Ecce, quomodo moritur iustus etc. Gesang. XII. 999*) Beilage IX.
— — — — Verfasser davon ist Jacob Gallus. XII. 202
Eccles. D. Anekd. mit Swift. II. 144
Echo (sonderbares) bei Rosneath in England. II. 52
Eck, Gebr. Friedrich und Franz, ehemals in München. V. 276. VI. 81 *)
— Franz, in Wien. III. 626, 642; in Berlin. IV. 544; in Braunschweig. IV. 670; (in Leipzig. IV. 999.) in Petersburg. V. 376. 489
Eckardt, Contrabassist zu Fulda. II. 731
— Mad. in Genua. XIII. 113; in Parma. XIII. 795. XIX. 107; in Brescia. XVII. 203
Eckart, J. G., Clavierist u. Compositeur. XVI. 871
Eckschlager, bibl. Gemälde Noah, aus Musikstücken v. Haydn zusammenges. in Wien aufgef. XVIII. 108, 293
Edel, Ge., 8 Airs allem. p. le Clav. op. 5 (B) III. 756
Edeling, Dem., 11 jährige Clavierspielerin in Berlin. XIII. 315. XIX. 863
Edelmann, J. J., Clavierist u. Compositeur. XVI. 871
Eder, Violoncellist in München. XI. 180
— C., les Mysteres d'Isis. Op. de Mozart, arr. en 18 Duos p. 2 Vceilles B. XIX. 620
— Phil., Variat. tres fac. p. le Pf. op. 1. 2. (B) VI. 737
Eder, Phil., Son. tres fac. p. le Pianof. op. 3. (B) VI. 737
— Rondeau p. le Pianof. op. 4. (B) VI. 737
— 6 pieces — — (B) VI. 737
Edinburg, Musikfest daselbst. XVIII. 620
Edolo, J. F., Violinist zu Porto. XVIII. 437
— J. Gasp., Vceilist — — —
Effect! Effect. X. 417
— über denselben in der Musik bei Gelegenheit eines Sacchinischen Ausspruchs. XVI. 177. 188.
Egeling, in Fulda. XIV. 109
Eggert, Joach. Nicol., zeitheriger Kapellmeister in Stockholm. XIV. 398; dessen Tod. XV. 820
Ehlers, Wilh., aus Weimar, in Berlin. VII. 716, 809; in Wien. VIII. 528, 577, 654. IX. 75, 556. X. 652. XI. 266. XII. 82. XIV. 279 644. XV. 415, 769; in Breslau. XVI. 845. XVII. 20, 223, 227, 312, 927; in Prag. XVII. 788; wieder in Wien. XVIII. 512, 900; in Frkf. a. M. XVIII. 901; in Leipzig. XIX. 68, 774
Ehrhard, b. Brest. Theater XII. 528
— Dem., zu Bremen. XVII. 304
— zu Carlsruhe, Erfinder einer mit 1 Hand zu spielenden Flote. XVII. 265
Ehrlich, Fagottist in Prag. VIII. 514
— Dem. Anl., in Wien. XIX. 303
— Gesanglehrer in Danzig. VIII. 289
Ehstland, Briefe daher. XVIII. 320
Eichbaum, Carl, Fagottist in Berlin. XV. 713. XX. 439
Eichhorn, Violinist in Manheim. IX. 276
— Dem., Gesangdilettantin zu Breslau. XVII. 343
Eidenbenz, in Stuttgard. II. 135 XVI. 874
— 12 Lieder. (B) I. 37
— leichte Klavierstücke. (B) II. 53
Eigensatz, Dem., in Berlin, als Cherubin und Zerline. V. 574, 576
— in Wien. VI. 41, 762, 823. VII. 115, 241, 611, 690, 766. VIII. 601
— gebt vom Theater ab. VIII. 329
— jetzt Mad. Petrillo, in Wien. X. 702, s. unter P.
Eigenwal, Dem., in Wien. X. 702
Eilen, über unmässiges. VII. 773
Eilking, Dem., in Frankf. a. M. XIX. 226, 511. XX. 724
Einarmige-Flote für solche. XVII. 263
Einbildungskraft (von der), Fragmente aus Kants Anthropol. II. 34
Einseitigkeit des Kunstrichters. XVI. 574
Einstimmen (über das). II. 57
Einstudiren, (über das) mehrstimmiger Gesänge. X. 705
Eisendecher, Rittmeister aus Hannover, in Hildesheim. XIX. 711
Eisenhofer, F. X., 6 deut. Gesänge mit Guitarre op. 2. H. 1. (B) XV. 534
— 6 gesellsch. Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. op. 3. H. 2. (B) XV. 711
— 12 einstimmige Gesänge mit Guitarre oder Pianoforte op. 5. H. 1. 2. (B) XVIII. 612
— 7 zweistimm. Gesänge für Sopr. u. Tenor mit Fortep. oder Guit. op. 8. (B) XX. 460
Eisenmenger, Violinist aus Manheim. IX. 283. XX. 381; in München. V. 508
Eisermann, d. alt., Violinist in Coln. XVII. 862
— d. jüngere, Waldhornist — — —
Eisert, VCellist in Dresden. XVI. 571. XVIII. 338
Eisrich, 6 Rom. franc. av. acc. de Fortep. op. 2. (B) XII. 120
— 5 Gesänge m. Fortep. op. 3. (B) XII. 120
— Romance, Voilà le bonheur. (B) XII. 126
Eissler, Prof. in Laybach. XIX. 164
Elbing, Nachrichten. XIV. 695
Elementar-Unterricht in der Musik. XI. 401, 417
Elemente der Tonkunst, s. unter Tonkunst.
Elephanten, Eindruck der Musik auf sie. I. 298 312
Elisabeth, Königin von England, Anekd. IV. 735
— — — — als Tonkunstlerin. XV. 199

Ellevion Opernsänger in Paris. IV. 685. V. 756. VI. 322 fgg. VIII. 118. XII. 58.
— Anekd. von ihm und Pradere. IV. 719.
— — — u. einem Operndichter. VI. 580 fg.
— verläst die Bühne. XV. 83, 303.
Ellmaurer, Cam. 5 jahr. Klavier-Virtuosin in Wien. XVIII. 423.
Ellmenreich, in Weimar. III. 119; in Leipzig. III. 231; in Cassel. III. 368; in Amsterdam. III. 680; in Paris. III. 861. IV. 320 fgg. (695) V. 865; in England. IV. 781; in Frankfurt. VI. 281; in Wien. VII. 469, 502, 630; in Salzburg. VII. 626.
— als Verfasser der Republikanerinnen(?) IV. 816.
— Mad., in Carlsruhe. XVI. 317. XVII. 188, 645. XIX. 372.
Eloy, Zögling des Conservatoriums zu Paris, als Polynice. IV. 692. V. 405. VII. 550.
— Violinspieler aus Douay, in Hamburg. IV. 245; in Warschau. XIII. (482) 484.
Elsner, Jos. in Lemberg u. Warschau. XIV. 326 fg.
— Cant. u. Salvum fac imperat. in Warschau aufgef. XIII. 484, 485.
— Intermezzo: Die Benefice-Vorstellung, ebendas. aufgef. XIV. 812.
— Intermezzi: Der Schuster u. die Schneiderin und das Echo, in Warschau aufgef. XIV. 809.
— Melodrama: Das heimliche Gericht, in Warschau aufgeführt. XIV. 809.
— — Jekabar, in Warschau aufgef. XIV. 326.
— — Karl der Grosse u. Wittekind, ebendas. aufgef. XIV. 809.
— — Mieceslav der Blinde, in Warschau aufgeführt. XIV. 809.
— — Salomons Urtheil, in Warschau aufgef. XIV. 808.
— — Unsterblichk. u. Reichthum, ebend. — —
— Oper: Der alte Wildfang und die junge Waise, in Warschau aufgef. XIV. 807.
— — Die Amazonen, in Warschau aufgef. XIV. 326.
— — Andromeda, — — — — 808.
— Ouvert. a. gr. Orchester de l'Oper: Andromeda. (R) XVI. 41.
— Oper: Die Bewohner der Insel Komkatzl, in Warschau aufgef. XIV. 330.
— Oper: Einbildung u. Wirklichkeit, in Warschau aufgeführt. XIV. 810.
— Oper: Fee Urselle, in Warschau aufgeführt. XIV. 808.
— — Leschek der Weise, XIV. 812.
— Ouverture für ganzes Orch. aus d. Oper Leszec Biały. (R) XVI. 41.
— Oper: Die Pilger von Sierra Morena, in Warschau aufgeführt. XIV. 41.
— Oper: Siebenmal derselbe, ebendas. aufgef. XIV. 331.
— — Sultan Wampum, in Warschau XIV. 327.
— Ouvert. a gr. Orch. de l'Op. Andromeda. (R) XV. 327.
— Polon a. s. m. après la marche de Cherubini etc. (R) IX. 612.
— 3 Rond. p. le Pianof. (R) IX. 470.
— Son. p. le Pianof. et Viol. op. 10. n. 1. (R) VIII. 144.
— — — — — — 3. — IX. 660.
Elsner, Mad., in Warschau. XIII. 455. XIV. 810. 811 fgg. XVIII. 250.
Elsrich, C. T., 24 Lieder f. Klavier. (R) VI. 63.
Elz, Kapellmeister zu Coln. XVII. 864.
Emmert, A. F., 16 deut. Tänze im Klav. Ausz. (R) II. 115.
— Harmonie für 2 Hörner u. 1 Fagott (R) II. 202.
Emter, Tenorist in Königsberg. VII. 73. XI. 659, 812. XII. 928. XIV. 256.
Enderle, Concertmeister in Darmstadt, Anekd. III. 55.
Engel, J. J., Sein Tod zu Berlin. IV. 687.
— Dem., in Berlin. VII. 596. XV. 47.
— Wilhelm, Blinder in Berlin, Erfinder der Flaschenorgel. XVIII. 304.
v. Engelbrunner, Nina d'Aubigny, s. Aubigny.
Engelman, die Musik als Erziehungsmittel. VII. 633.
Englands Musikzustand. II. 5. IV. 474. V. 193.
— (über) Briefe eines Deutschen. VII. 434.
Englische Musik, einige Nachrichten über sie. V. 474.
la Ensenada, Anekdoten mit ihm und Farinelli. IX. 173.
Enstein, in Stuttgard. II. 96.
Entreacts, im Theater zu Berlin. VIII. 109, 191. IX. 672. XIII. 721.
Epigramme. V. 768.
Epp, Dem., in Mannheim. IX. 584; als Mad. Guhr, s. G.
Eppinger, Eor., 6 Var. p. Violon. (R) I. 608.
Epprecht, ein junger Flötenesp., in Fekf. a. M. XIV. 213.
Erato, Mon. Schrift für Gesang v. Weinlig u. Forcht. 1. H. (R) XIV. 225.
Erbach, (Graf Eginhard Georg. zu) Biographie. IV. 33. XVI. 878.
Erdmandel, Rede über den handgreiflichen Nutzen der Musik. XVII. 622.
Erdmann, Frau von, Beethovens Schülerin, in Mailand. XVI. 657.
Erfurt, Nachr. daher. XI. 586. XIII. 648. XV. 142. XVII. 96.
v. Erizzo, Beförderer der Musik zu Venedig. XIX. 850.
Erklärung der Redaction bei Anfang des 6. Jahrg. VI. 10.
s. über den Art. Redaction.
v. Erlach, junger Klaviersp. in Mannheim. XV. 89.
Erlangen, Nachrichten daher. II. 209. XII. 108. XVIII. 902.
Ernstfest, Cantate dazu von F.-X. 361.
Ernst, Franz Anton, guth. Concertmeister, Tod. VII. 315. XVI. 878.
— Etwas über den Bau der Geige. VII. 49.
— Dem., in Cassel. XII. 602 fg.
Ernsthaft u. Komisch Gemisch in den jetzigen Opern. II. 261.
Ertmann, Frau v., die grösste Klav.sp. in Wien. XII. 702.
Eroberung von Jericho, in Paris aufgef. VII. 552.
Eruditio musica, Concert-Gesellsch. zu Amsterdam. XVI. 110.
Erziehung (über) für Musik, von Guthmann. VII. 834.
Eschbaum, Violinist in Würzburg. XIV. 91.
Escherich, Baron, Klavierspieler in Prag. IX. 625.
Escherich, emdolstädt. Obnist. XIII. 511.
Escudero, Pietro, (nicht Esudero) ein Spanier, Violinist, in Warschau. XVII. 360; in Kiew. XIX. 880. XX. 317 fg.
Esser, Ritter, Violinist. Anekd. in London. VI. 420.
Esslair, in Mannheim, als Declamator. XIV. 304 fg.
Estlinger, in Zürich, fertigt Zeller's Bild. XX. 789.
Esterhazy, Fürst Nicolaus, Kapelle zu Wien. III. 709.
— — — — — Anekd. mit Haydn. II. 14.
— Haydn's Gönner. XI. 660 fgg.
— lässt Haydn's Leichnam nach Eisenstadt abführen. XII. 590.
— bringt Albrechtsbergers sämmtl Werke an sich. XIII. 87.
Estero, Theater-Ausdruck. XIX. 475.
Esudero, s. das richtigere Escudero.
Etsler, Prof. in Breslau, Beförderung des Gesanges in Breslau. VI. 309.
Eule, in Hamburg. I. 758.
— Carl, dessen Sohn. II. 114.
— — Musikdirector in Hamburg. XIII. 652.
— — Oper: Die verlichten Werber. II. 405.
— — — Der Unsichtbare, in Breslau aufgef. XII. 269; in München. XII. 521.
— ein junger Klaviersp. in Dresden. IV. 248.
Eulenstein, Edl. Sigora von, Posse: Peter Damian, in Wien aufgef. XIV. 441.
— Posse: Der gebesserte Lorenz ebends. aufgef. XV. 772.
— Die Wanderschaft, in Wien aufgef. XVI. 132.
— — — oder Thaddädl in der Fremde, für Fortep. (R) VI. 743.

Eunike, Herr u. Mad. zu Amsterdam. II. 549 fgg. in Stettin. IV. 328, zu Berlin. V. 372, 398. VI. 229. VII. 197, 199, 432, 434, 519, 595. VIII. 748. XI. 794, 796, 797. X. 174, 220. XI. 684, 782. XII. 994. XIII. 710, 845. XIV. 64, 275, 670. XVI. 136, 335, 491. XX. 654
— giebt mit seiner Tochter Joh. in Berlin Concert. XVI. 884. XIX. 131
— Dem. Joh. XI. 784. XII. 495. XIV. 276. XV. 195. XVI. 884. XVII. 334. XVIII. 331. XIX. 453. XX. 297, 790
— Dem. Lina. XIX. 213, 261, 803. XX. 210
Eutori, Dilettant auf der Violine, in Neapel. VII. 765
l'Eveque, Concertmstr. in Hannover. VI. 389
Excerpten-Buch, musikalisches, Ideen dazu. V. 593
Exemplarischer Musiksaal, in einer der grössten Bibliotheken Deutschlands. XII. 485
Exner, Dem., in Pesth. XII. 304
Expectoration über die heutige Musik, von Guthmann. VII. 834
Eybler in Wien, als Kirchencomponist. X. 38
— Oratorium: Die vier letzten Dinge, in Wien aufgef. XII. 568. XV. 116. XX. 206
— Requiem, in Wien aufgef. VII. 501
— Vocal-Quartett: Die Weihe der Schöpfung v. Haydn, in Wien aufgef. XX. 53
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 10. (R) XIII. 521
Ezelius, Tenorist aus Stockholm, in Berlin. IX. 207

F.

Fabeln. II. 207. VIII. 183
Faber, F., der älteste deutsche Orgelbauer. XV. 109
Fabre, Dem., in Mailand. XV. 436. XVIII. 489; in Venedig. XIX. 198; in Neapel XIX. 501. XX. 79
Fabri, Tenorist aus Venedig, in Frankf. a. M. XVI. 212
— Ballet: gli Arabi, in Venedig aufgef. XVII. 293
Fabris, Sgra., in Mailand. XII. 493. XVI. 258 fg. in Venedig. XVIII. 253
Fabrizi, Sgra., in Italien. XI. 369
Faenza, Nachrichten. XX. 80
Fagott, über den Charakter dieses Instruments. IX. 248
— Kritik desselben. XVIII. 698; Vervollkommnung desselben durch den Fürst von Schwarzburg-Sondershausen. XIX. 689
Fahrt auf den Helikon, oder das Reich der Harmonie. XII. 393
Fallstaff, s. Salieri.
Fanchon, s. Himmel.
Fantasiestücke, s. Hoffmann, (Musikdirector.)
Fantini, Dilettant in Rom. XI. 571
Fantozzi, Tenorist in Berlin. I. 349
— Dem., in Dresden. VI. 150
Farbe und Ton. II. 753, 769
Farinelli, Urtheil eines Engländers über ihn. XII. 68
— Anekd. mit ihm und Cafarelli, ingl. mit La Ensenada. IX. 176
— — — — Senesino. I. 287
— componirt zu Rom eine Oper. X. 206
— Oper: Adriano in Siria, in Mailand aufgef. XVII. 292
— — L'amico dell'uomo, in Triest aufgef. XIX. 198
— Farsa: Amor muto. XIV. 60
— Oper: Annibale in Capua, in Mailand aufgef. XIII. 111
— — Attila, in Florenz aufgef. XI. 360; in Mailand. XVI. 451
— — la Chiarina, in Mailand aufgef. XVIII. 480
— — la donna di Bessarabia, in Venedig aufg. XIX. 198
— — un effetto naturale, in Mailand aufgef. XVIII. 38 in Piacenza. XX. 80
— — La locandiera vivace, in Rom aufgef. XIV. 226; in Mailand. XV. 476. in Allessandria. XV. 533
— — Gli orti d'Esperidi, in Wien aufgeführt. VII. 319 in Genua. XIII. 122; in Turin. XIV. 237; in Mailand. XV. 211
Farinelli, Oper: Teresa e Claudio, in Mailand aufgef. XVI. 63.
— Oper: il testamento e 600,000 Fr., in Turin aufgeführt. XVIII. 684; in Mailand. XVIII. 758
— — Zoraide, in Venedig aufgef. XVIII. 94, 232
— — Scene: E soffre il giusto cielo etc. in Leipzig aufgef. XIX. 355
Farnik, Clarinettist in Prag. IX. 624
Fasch, C. F. C., Sein Tod. II. 832
— von Zelter, Biographie (R) III. 571, 581
— Sein Bildnis. IX. Titelkupfer.
— über ihn. XV. 811, als Kirchencomp. XVI. 296
— in Berlin. III. 425
— Sing-Akademie zu Berlin. II. 587. III. 87
— über seine letzten 2 grossen Werke u. sein Vermächtnis deshalb. VIII. 190 *)
— Cantate: Gott dem Schöpfer u. Erhalter etc. in Leipzig aufgef. XVIII. 275
— 6 Son. p. le Clav. (R) VII. 736
Fasciotti, Hrec., Buffo in Lissabon. XVIII. 435
Fattscheck, Rom: Liebe u. Hoffnung. (R) II. 607
Faubel, 13jähr. Clarinettist aus Aschaffenburg, in Frankf a. M. XVIII. 901
Faustina, s. Hasse.
Fautsch, Dem., Singdilettantin in Königsberg. XI. 622
Favini, Giud., ima donna buffa in Lissabon. XVIII. 434
Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, f. Orch. etc. (R) XV. 276
Fay, Mad., 11te Sängerin in Strasburg. XVII. 728. XVIII. 389, 518. XX. 606
Fayolle, Notices sur Corelli, Tartini etc. Fragm. daraus. XIII. 417
— et Choron, Dict. histor. des Musiciens etc. T. 1. et 2. (R) XIV. 217
Fazzi, Oper: La vera costanza, in Mantova aufgef. XIII. 509
Feddersen, in Prag. X. 187, 201; in Berlin. X. 703; in Königsberg. XI. 670. XVII. 470
— Mad., Sgrin., in Königsberg. XVII. 470
Federici, in Mailand. XII. 342
— Oper: La locandiera scaltra, in Paris aufgef. XIV. 261
— — Verginia, in Rom aufgef. XI. 555
— — Zaire, in Wien aufgef. VII. 766; in Warschau. XIV. 812; in Paris. XIX. 555
Fedi, Singlehrer in Rom. Anekd. XIV. 843 *)
— Dem., in Florenz. XI. 362
Fehlgriffe (über) in der Gesangscomposition. XII. 257
Feig, Concertmeister in Riga. II. 396 fg.
Feige, in Cassel. XVII. 338, 592, 793
— Dem., in Stettin. VII. 221
Feldmusik, XV. 713; die französische, die zweckmässigste. IX. 156
— die preussische, erleidet einen gänzlichen Umschwung. XII. 313
Felix, Fagottist in Amsterdam. X. 603
Felix Meritis, Conc. Gesellsch. zu Amsterdam. XVI. 417
Fellauer-Punto, Sänger aus Wien, in Paris. XX. 183, 213, 435
Fellner, Musikdirector in Königsberg. XX. 363
Fémy, der ält., Violinist aus Paris, in Mannheim. XIV. 739; in Cassel. XV. 135
— 3 Trios p. 2 Violons et Vcelle op. 2. (R) XIII. 9
— Rom. de Cendrillon, var. p. Violon (R) XVIII. 408
— der jung., VCellist aus Paris, in Cassel. XV. 137
Fenaroli, in Neapel. VII. 565. VIII. 306 XII. 980
Fenzel, Mich., in Wien als Theaterdichter. XV. 569. 773
Fenzi, VCellist aus Paris, zuvor in Lissabon XVII. 432; in Amsterdam. X. 598; in Cassel, XIII. 165; XIV. 602; in Mailand. XVII. 292
— Erminia, Altistin in Lissabon. XVIII. 436
Ferdinand, Ludw., Prinz von Preussen. XVI. 871
— Gesch. der Bildung eines Tonkunstlers. S. Rochlitz.
Ferka, Franc., Var. p. le Pianof. sur un Theme de Beethoven, op. 1. (R) XIII. 726

Fioravanti, Scena u. Quart. il tenero mio core etc. in Strasburg aufgeführt. XVIII. 517
— Ouv. et Airs de l'Op. I virtuosi ambulanti, pour le Pianof. etc. (R) XII. 204
Fiorillo, Requiem in Castel aufgef. IV. 110 XVII. 572
— Rondeau p. le Pianof. av. Fl. op. 16. (R) IX. 112
Fioroni, Verdienste als Kirchencompositeur in Italien. XV. 8
Firnak, Clarinettist in Wien. VII. 603
Fischer, Ludw. der Vater, Basssänger in Berlin. IV. 577, V. 575, 576. VII. 189, 190, 319. X. 347. XI. 582. XIX. 261 fg.
— u. Bach, Intermezzo in Berlin. X. 604 fg.
— in Leipzig. I. 51. V. 174. VI. 541; in Hamburg. IV. 14, 261, 511; in Wien. VI. 620. VII. 232. XIX. 12; in Prag. XII. 801
— A. F. der Sohn, in Berlin. V. 590; geht von Cassel nach Frankf. a. M. VI. 533, 540; in Stuttgard. VII. 303, 411, 663. VIII. 351, 831; in Paris. VIII. 251; in München. X. 509; in Wien. X. 697; in Leipzig. X. 806, wieder in Berlin. XII. 527, 586, 618, 672, 728; in Cassel. XII. 715; in Breslau. XII. 819 fgg. 834 fgg. in Konigsberg. XIII. 936 fgg. XIII. 258; in Danzig. XII. 1015 fgg. in Brescia. XV. 211; in Carlsruhe. XVI. 317; nochmals in Frankf. a. M. XVI. 695, 696; in Berlin engagirt. XVI. 906, 965. XVII. 136, 353, 931 fg. 309. XVIII. 331
— zu Tancred. XX. 137
— Streitigkeiten in Berlin etc. XX. 211; Entlassung desselben. XX. 278, 298; in Königsberg. XX. 544, 547
— Dem., in Leipzig. V. 174. VI. 412, 463, 541 fgg. XIII. 744. fgg. 830; in Berlin. VI. 240; in Wien. VI. 620; in Venedig. VII. 497; in Neapel. VII. 514, 576, 764, 800. VIII. 298, wieder in Wien. X. 27. XI. 11. XII. 40; (mit ihrer jüngern Schwester). XII. 477, 556, 570, 606, 878. XIII. 294, 326, 486. XIV. 111; neuerlich wieder in Berlin. XIII. 655, 710, 746, 778; in Triest. XIX. 503, s. übrigens Mad. Vernier.
— Dem. Wilh., erste Sängerin in Grätz, in Wien. XVII. 425, 809; in Berlin. XX. 530, 808
— Bassist b. Leipziger Operntheater. XIII. 274. XIV. 256 XX. 250
— 80 jähr. Stadtmusikus in Braunschweig, giebt Concert. VI. 263
— Sänger in Breslau. XVII. 55
— Anton, 12 Men. f. das Fortep. op. 1. (R) V. 719
— A. S., Air de Righini varié p. le Pianof. (R) II. 669
— G., Fagottist von Hamburg, in Leipzig. XIV. 789
— G. E., über Einführung des 4 stimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst. XIX. 5
— Joh. Christ., Hoboebläser, Tod zu London. II. 751. XVI. 872
— Kapellmeister in Wien, Cantate zum Theresientage. IX. 128
— Cantate auf d. Rückkunft des Kaisers. IX. 482. XI. 269
— Oper: Ariadne u. Theseus. XI. 670
— Singspiel: Die Festung an der Elbe, in Wien aufgef. VIII. 328; in Prag. IX. 781; in München. XIII. 105
— Singspiel: Das Hausgesinde, in Berlin aufgef. XII. 994; in Königsberg. XIII. 811
— Oper: Das Milchmädchen von Bercy, in Wien aufg. X. 621
— Operette: Die Scheidewand, ebendas. aufgef. VI. 823
— — Das Singspiel auf den Dachern, in Wien aufgef. IX. 309; in Prag. IX. 781; in Berlin. XII. 393; in Konigsberg. XVIII. 603
— Oper: Swetards Zauberthal, in Wien aufgef. VII. 690
— — Die Verwandlungen, — — — 872
— u. Gretry, ausg. Stücke aus Raoul, der Blaubart. (R) VII. 295
— u. Seyfried, Cantate: Die Rückkehr des Vaters, in Prag aufgef. X. 570. in Wien. XII. 266
Fischer, W. G., in Erfurth, zu Frankenhausen. XII. 764
— Sinfonie, im Leipziger Concert aufgef. VI. 203
— Uebungsstücke fürs Fortepiano. (R) XI. 463
— 2 gr. Quart. f. 2 Viol. Br. u. Violle op. 1. (R) II. 525
— 12 Orgelstücke, opp. 4. Th. 1. (R) IV. 763
— Conc. p. le Basson etc. op. 8. (R) IX. 518
— 12 Orgelstücke op. 9. H. 1. (R) VIII. 548
— Frau von, in München. XIV. 172. XVI. 581. XVIII. 587
— Mad., prima donna in Hannover. VI. 711; in Minden (bei Haydn's Schöpfung). IV. 697
— Mad. in Prag. XI. 296, 297, 478 fg. XII. 1013; geht. ab. XIII. 603
— Mad., in Regensburg. IX. 750
Fistula der Alten. VI. 380
Fladt, A., Hobuist in München. V. 278. VI. 485; in Wien. VI. 621. X. 287; in München. XIV. 125, 316. XV. 39, 203; in Zürich XVIII. 427; in Mannheim. XIX. 367; in Basel XIX. 459
Flageolet, neuerfunden von Bainbridge. V. 72. XX. 691
Flam, Dem., Altistin in Wien. XIV. 282
Flaschenorgel, erfunden von dem blinden Engel in Berlin. XVIII. 501
Flaschinettone (über), von Maus. XVII. 477
la Fleche, wird Gen. Direct. der königl. Musik zu Cassel. XV. 157
— Oper: Les rivaux, in Cassel aufgef. XV. 126
Fleck, Mad., in Berlin. VII. 265
— Dem. die jüng., in Berlin. XIII. 479. 777
Fleischer, Mad., geb. Hiller, in Dresden. III. 784, 856; in Breslau. VI. 510, 527
— — Tod in Breslau. VIII. 302
— in Königsberg. XI. 689
— F. G., Klaviercomponist. XVI. 872
Fleischmann, F., nähere Umstände aus seinem Leben. I. 417
— Tod. I. 144. XIII. 516
— über ihn. XVI. 872
— Gedicht an seinem Grabe. I. 191
— Alle. wie muss ein Tonstuck beschaffen sein, um gut genannt werden zu können? I. 209, 226
— Geistesfluss. I. 16
— — Terzett darüber. VII. 483
— — Ouvertüre — in Mannheim aufgef. IX. 755
— Lieder II. I. 55
— Dem., in Prag. IX. 806
— Tenorist in München. IX. 269
Flemming, J. F., des Freundes Besuch, mit Fortepiano. (R) VIII. 505
— Dr. in Berlin, Tod. XV. 699
Flerx, Mad., in München. XIV. 653. XVI. 73. XVII. 62
Flittner, Clarinettist in Rudolstadt. XIII. 311
Flote, neue Erfindung davon von Capeller. XIII. 577, 778
— desgleichen von J. C. F. Schneider. XIII. 579 *)
— eine Erfindung zu deren Vervollkommnung v. Bayer. XV. 783
— kurze Geschichte ders. bei den Griechen. XVI. 115 *)
— über den ästhetischen Charakter derselben. IX. 212
— über sie und das wahre Spiel derselben, v. A. E. Muller. I. 193
— — ihren Ton und dessen Behandlung. II. 301, 346
— — die Entstehung der harmonischen Töne auf derselben. X. 737, 753, 769
— — die Fehler der bisherigen, besonders Klappen-Floten, nebst Vorschlag zur bessern Einrichtung. V. 609, 625, 641, 673
— — die Art, wie sie gesetzt wird. I. 142
— nur mit Einer Hand zu spielen etc. XVII. 463
— zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 713
— — deutsche. Versuch einer Akustik derselben, von Lieberkind. IX. 81, 97
— — — über die Natur u. das Tonspiel derselben etc. X. 97, 113, 129, 145

Flute von Krystall X. 117 *)

Flutenwerk bei Orgel-Registern, XIII. 553, 565

Florenz, Nachrichten daher. XI. 273, 306 fg. XIII. 218, 795. XIV. 127, 228. XVII. 294. XVIII. 491, 747, 795. XIX. 171, 197, 472, 502. XX. 78, 288, 488

— Nachrichten (von Spohr). XVIII. 866

Florio, Begleiter der Mad. Mara. V. 324, 409

Florschütz, E., Auferstehn. Gesang v. Klopstock, 4stimm. (B) XIX. 801

Flügel, Bemerkungen über denselben. IX. 268

— über dessen Abschaffung in Orchestern. II. 17

— Benutzung der alten, unbrauchbaren. VII. 637

Fodor, Musikdirector in Amsterdam. III. 676. X. 377. XIV. 286. XVI. 215, 417. XIX. 311 fg.

— als Fortepianosp. XVI. 437. XVIII. 455; u. Compos. XVI. 489

— A., Conc. p. le Clav. op. 8. (B) I. 652

— Son. a 4 mains op. 9. (B) I. 352

— Pseaume 1. p. 3 voix. etc. (B) XVII. 141

— Concertino p. le Pf. etc. — — 455

— — — — — — op. 21. (B) XVIII. 832

— J., 3 Duos p. 2 Viol. etc. op. 18 part. 1. et 2. (B) X. 802

Fodor-Mainvielle, Mad., dessen Tochter, in Paris, XVIII. 854

Foerster, in Breslau. III. 361. VI. 306

— C. M., Son. p. le Pianof. op. 22. (B) V. 411

— Em. Al. in Wien. XIX. 507

— Notturno concert. p. 2. (B) I. 255

— 3 Quat. p. 2 Viol. Viola et Basse op. 16. 1. 2. (B) I. 365

— — — — — — Vcelle op. 21. n. 2. (B) VI. 56

— Son. p. le Pianof op. 22. n. 2 (B) V. 716

— Fant. et gr. Son. — 29. (B) V. 716

— Quint. p. 2 Viol. 2 Alt. et Vcelle, op. 26. (B) VI. 384

— Zuleitung zum Generalbass. (B) IX. 35

— Dem. Eleon., dessen Tochter, Klaviersp. in Wien. XIX. 614

Foita (Voita), Violinist in Wien. X. 238. XI. 354, 606 fgg. XII. 478

Folchini, Francardi u. Giordani, Virtuosen. I. 590. IV. 296

Fontenelle's berühmtes Wort: Sonate, que me veux tu. XIV. 802

— (zu Paris) Hecuba. II. 745

— Musik zu Hecuba, in Berlin aufgef. XIV. 139

— — — einzelne Stücke im Kl. Ausz. (B) XIV. 550

Forcardi, G. Jgfr., in Basel. XIX. 449

Forcht, J. M., 8 Nationalpolonoisen 1. II. (B) XI. 287

— — — — — — 3. — — XII. 769

D. Forkel, J. N., aus Göttingen, sein Portrait. XIV. Tonk. auf Reisen. III. 643.

— ihm wird die Ausführung der Denkmale musikal. Kunst übertragen. V. 553

— Differenzien mit Vogler. XVIII. 206

— Tod. XX. 258. Sein Nachlass 711 11 221ufen. XX. 671

— Bemüh. um die allgriech. Gesangsnoten. XIX. 561 fgg.

— zwei Werke v. ihm werden in England gestochen. II. 8

— musikal. Almanach f. 1783. Berichtigung einer Stelle über Pergolese. III. 610

— allgem. Gesch. d. Musik 2 Th. (B) IV. 87, 97, 113, 129

— über J. S. Bachs Leben, Kunst etc. (B) V. 321

Formen, über Vernachlässigung der musikalischen. II. 209

— der Töne, s. Sehverhör.

Fortepiano, über den Charakter desselben. IX. 289

— zu Experimenten der physischen Klanglehre geeignet. XIV. 535

— ein mehr für die Harmonie als Melodie brauchbares Instrument. XV. 182 fgg.

— über Verbesserung der Hämmer daran. VIII. 657

— über das Stimmen desselben. VII. 617

— organisirtes, neuerfundenes Instrument v. Trentin zu Venedig. XIX. 863

Fortepiano u. Violine, Streit über den Vorzug des Einen vor dem Andern. XVI. 3–5

Fortepiano's alte, Benutzung derselben. VII. 637

— worauf es beim Ankauf derselben ankommt und die Requisiten eines guten Fortepiano. IX. 289

— aufrechtstehende, erfunden von Bleyer und Wachtl, histor. Beschreibung derselben. XIII. Intell. Bl. 53

— mit Pedalen. VIII. 765

— bei der Berliner Ausstellung. VII. 55. IX. 61

Forti, in Wien. XIII. 362. XIV. 560; 562. XV. 384, 560. XVI. 560, 796. XVII. 496, 720, 822. XVIII. 118, 421. XIX. 456, 568. XX. 11. 224, 237, 292, 521, 824

— Mad., in Wien. XVII. 855. XVIII. 442. XX. 11, 224

— Tod derselben. XX. 258

Fouque, de la Motte, Oper: Undine, in Berlin aufgeführt. XIV. 304

Fournes, P. J., 12 Gesänge m. Pf. 1. Samml. (B) XII. 881

— — — — — 2. — — XIV. 412

Foyta, s. Foita.

Franzel, Ferd., Musikdirector aus Mannheim, in Hamburg. IV. 292; in München. V. 504. IX. 270, 565. X. 803. XI. 480. XIV. 315. XV. 423. XVI. 296; in Mannheim. VI. 83. IX. 282. XV. 567; in Offenbach. VII. 364; in Frankf. a. M. IX. 150. XII. 170. XIV. 115. XVIII. 272, 364; in Wien. XVI. 792; in Leipzig. XVIII. 138

— über sein Violinspiel. VI. 750

— verglichen mit Eck. V. 806

— Violin-Concert mit Sing-Chören. XI. 480. XIV. 312

— Concertino: Das Reich der Töne, in Wien aufgeführt. XVI. 792

— Ballet: Der Jandl. Morgen, in Berlin aufgef. IV. 307

— Oper: Carlo Furas, in Mannheim aufgef. XV. 567; in Berlin. XV. 582, 591; in München. XV. 620; in Breslau. XVII. 215

— — — — Ouvert. daraus, in Leipzig aufgef. XVII. 138

— Oper: Hariadan Barbarussa, in München aufgef. XVII. 359; in Mannheim. XX. 385; in Frkf. a. M. XX. 722

— — — — Ouverture daraus, in Frankf. a. M. aufgef. XVIII. 272

— erhält dafür einen Ring von der Kaiserin von Russland. XVII. 372

— Ouvert. aus Adolph u. Klara, in Strasburg aufgeführt. XVII. 306

— — (E♭) in Leipzig aufgef. XIX. 555

— 5 Conc. p. le Viol. op. 6. (B) VI. 239

— 6 — — — — — 7. — — 722

— 7 — — — — — 8. — — 839

— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 9. n. 1. 2. 3. (B) VI. 795

— 3 — — — arr. en 3 Son. p. le Pianof. av. Viol. par Amon (B) IX. 219

— 6 Romances av. Fortep. op. 10 I. 2. (B) VII. 787

— des Jung. Geburtstort. VI. 81 *)

— Carl, Waldhornist in Frankf. am M. VI. 476. VII. 207. VIII. 345. XII. 488. XIII. 341. XIV. 112. XVIII. 355; in München. IV. 270. XVIII. 283; kommt dahin zur Capelle. XVIII. 902

Fragen eines Laien über musikal. Gegenstände. IV. 641

Fragmente aus neuen, nicht musikal. Schriften. II. 25, 114, 297

— musikalische von Franz Horn, s. Horn.

— physiognomische. V. 80

Framery, Bericht über die Methoden beim Unterricht des Conservatoriums zu Paris. XI. 130

Franciscello, ehemalig. VCellist zu Genua, Anekd. mit Duport. XIV. 870

Francois, Fagottist in Spanien. I. 405

Publikum einen Entwurf zu einem Flötenbaue vorzulegen, der, meinen Einsichten nach, nicht allein ausführbar zu seyn, sondern auch im Spiel sehr wichtige Vortheile zu versprechen scheint. Sachkundige Männer mögen indessen hierüber entscheiden.

Damit aber der Kenner die Grundsätze, nach welchen ich verfahren bin, besser übersehen und beurtheilen könne, und diejenigen Künstler und Liebhaber, die, bey aller übrigen Geschicklichkeit, dennoch im theoretischen Theile der Musik Fremdlinge sind, über den Bau ihres Instruments und seine Eigenschaften mehrere Belehrung erhalten, und dadurch zu eigenen weiteren Untersuchungen und Erfindungen fähiger gemacht werden, so will ich mich nicht auf die blosse und wesentliche Mittheilung meines Entwurfs beschränken, sondern auch so umständlich, als nöthig ist, die Ursachen und Gesetze anführen, die auf die Bildung der Flötentöne Einfluss, und in der Bauart des Instruments ihren alleinigen Grund haben. Dies scheint mir um so nöthiger zu seyn, da über diesen Punkt in den bisherigen Schriften wenig oder gar keine Belehrung zu finden ist, und Hr. Tromlitz sein längst versprochenes Werk über den Flötenbau nicht geliefert hat, und einer Aeusserung in seinem neuesten Werke zufolge auch niemals liefern wird.

1) Hat die Stelle der Löcher Einfluss auf den Ton. Man kann sich die Flöte, oder die sogenannte Seele derselben, als eine klingende Saite vorstellen. *) Statt dass diese auf Streich-Instrumenten durch den Druck der Finger verkürzt, und dadurch der Ton erhöht wird, geschieht dieses hier durch Aufheben der Finger von den Löchern. Je nachdem also die Löcher oben (nach dem Kopfstück hin) oder unten gebohrt sind, und vom Finger, der sie deckt, geöffnet werden, je nachdem klingt auch der Ton hoch oder tief, und in dem Zwischenraum würden sich durch neue Löcher alle möglichen Intervalle hervorbringen lassen.

2) Die Länge der Flöte. Je länger sie ist, desto tiefer wird ihr Grundton, und die übrigen Töne nach Verhältniss. Die Länge der Flöte und die Tiefe des Tons stehen also in geradem Verhältnisse.

3) Die Anzahl der Löcher. Je mehr Löcher geoffnet sind, und je näher sie sich liegen, desto höher und heller wird der Ton. Daher wird z. B. f zu fis, as zu a, c zu cis erhöhet, sobald mehr Löcher geöffnet werden, und eben daher ist erklärbar, warum z. B. cis der hellste Ton, und gis dagegen der dumpfste ist.

4) Die Weite derselben. Ein weites Loch giebt einen höhern und hellern Ton, als ein enges. Daher klingt z. B. es sehr hell, und e so schwach. Auf diesem Grundsatze beruhet das Abstimmen der Flöte.

5) Die Weite und das Verhältniss des Gebohrs. Ist das Gebohr zu enge, so wird der Ton schwach, besonders in der Tiefe; ist es zu weit, so wird er jung und schreiend. Nur ein Gebohr, welches in Ansehung seiner Weite mit der Länge der Flöte und mit der Dicke des Holzes in einem richtigen Verhältnisse steht, giebt den schönen männlichen und vollen Ton. Auch in dieser Rücksicht hat die Flöte Aehnlichkeit mit einer Saite. Für den besten Ton muss diese ebenfalls von einer ver-

*) Hr. Chladni, einer unsrer verdientesten Naturforscher, hat zwar in seiner Akustik, einem, für Physiker und für jeden Liebhaber gründlicher Untersuchungen wichtigen und lehrreichen Werke, diese Vorstellungsart als irrig verworfen. Weil aber hier Flötenverbesserung meine einzige Absicht ist, so glaubte ich, Verständlichkeit halber, jene Vergleichung beybehalten zu müssen.

Franconi, Dem., in Florenz XI. 359; in Piacenza. XX. 230
Frank, b. Dessauer Theater, in Leipzig. IX. 448. X. 454; geht nach Danzig. XII. 503
— Dem., aus Manheim. VIII. 651; in Stuttgard. IX. 787; in München. XI. 123; in Berlin. XIII. 315, 398, 399; in Breslau. XIII. 442; in Manheim. XIV. 330, 346 fgg.
Frank-Sander, Mad., in Warschau. XVII. 560; in Königsberg XVIII. 404
Franke, Frau von, musikalische Akademie zu Wien. III. 307, 456
Frankenhausen, (in Thür.) grosse Musikfeste daselbst. XII. 740 (XIII. 448) XIII. 668. XVII. 663, 760
Frankfurth a. M., Kinderconcert das. von Engelmann. VII. 635 fgg.
— Musikzustand daselbst. II. 42. VI. 398, 414, 424
— Nachrichten daher. I. 880. VI. 279, 333, 622, 777. VII. 205, 257, 272, 389, 411, 540, 578, 661. VIII. 72, 201, 321, 481, 570, 665, 720. IX. 318, 355. X. 77, 412, 716. XI. 150, 170, 188. XII. 167, 222, 281, 343, 394, 474, 535, 642, 696, 789, 789. XIII. 133, 348, 341, 381. XIV. 80, 89, 115, 213, 285, 797. XV. 11, 100 fgg. 384, 402, 846. XVI. 46, 212, 691. XVII. 92, 220, 305, 572, 457, 539, 625, 655, 745, 796. XVIII. 7, 107, 271, 305, 323, 717, 771, 900. XIX. 87, 184, 225, 309, 314, 689, 804, 868. XX. 33, 312, 313, 603, 719
Franklin, Schrb. über Melodie und Harmonie der Schott. Lieder. VIII. 402
— über den Gesang, Fragm. XV. 70
Frankreich, über den jetzigen Musikzustand daselbst. XIX. 265, 281, 297
Franz, Joh. Chr., Kammersänger in Berlin. VII. 369, 596. VIII. 747. IX. 798. X. 174. XI. 785. XII. 319
— Concert zum Besten der Abgebrannten. XII. 118
— Tod zu Berlin. XVI. 211
— Akademie zum Besten seiner Wittwe und Kinder, in Berlin gegeben. XVI. 554. XIX. 219
— Oper: Edelmuth und Liebe. VIII. 367, 429
— Liederspiel: Der Einsiedler. VIII. 463
— K. W., Collaborator in Halberstadt. VII. 624
— über Gemüthsstimmung in musikal. Hinsicht. IV. 657
— über Singchöre, eine nützliche Anstalt. IV. 663
— (Prediger) Choralbuch: Fehler und Mangel daran. XIII. 681, 697
— dessen Antikritik gegen diese Fehler etc. XIII. Int. Bl. 71
— Erwiederung darauf von Niemeyer. — — 85
— Steph., Violinspieler in Wien. XIX. 65. XX. 295
— Adagio u. Rondo für Fl. u. Hoboe, in Wien aufgef. XX. 823
Franzberger, ehemal. grosser Organist zu Wien. VI. 260
Französische Musik, über sie. IV. 801
— Charakter derselben. XIX. 801
— über den Charakter den sie haben sollte, VII. 169
— Charakteristik derselben. IX. 508
— über den Verfall derselben. XIX. 268 fgg.
— Blasinstrumentalmusik. XIX. 288
— Feldmusik, die zweckmässigste. IX. 156
— italienische Musik (über). II. 281
— Orchestermusik. XIX. 201
— Theatermusik (über) bei Gelegenheit der Vestalin von Spontini. XIV. 171
— Nationallieder, über d. Geist derselben. I. 228, 246, 261
— Schule, Fragm. von Choron. XV. 80
— Sprache, über die Metrik derselben. IX. 365, 519
Französisch-komisches Singspiel, über dasselbe. XVI. 669 fgg.
Franzoja, Tenorist in Mailand. XX. 81
Franzosen, schlechte Blasinstrumentisten. XIX. 287
— über die Singstimme derselben. XIX. 285
— über die Stimmung derselben und deren Höhe oder Tiefe. XIX. 309
— hohe Meinung von sich selbst. XIX. 857
Frauenzimmer, Grad ihrer musikal. Bildung. IX. 580
— über den musikal. Unterricht derselben. VIII. 513
Frederic, Waldhornist in Paris. II. 752. VI. 578
Freiburg, (im Breisgau) Nachrichten. XX. 240
Frese, in Bremen. X. 107
Freubel, Musikdirector in Amsterdam XIV. 238. XIX. 511 als Compon. XVI. 459
Freund, Ph., 8 Variat. p. le Clav. (B) I. 608
— Var. p. le Pianof. op. 22. VI. 606
Frey, vom Brunner Theater, in Leipzig. II. 463. IV. 447, 448. X. 121; in Dessau. XII. 45; kommt nach Weimar. XII. 503; in Strasburg. XVI. 821
— Violinist in Manheim. VIII. 793. XVII. 351. XIX. 366. XX. 380, 382, in Wien. XVIII. 123
— Operette: Iery u. Bätely, in Manheim aufgef. XVII. 773
Freyberg, Nachrichten daher. VII. 713
Freyeis, 22 jähr. Klavierspieler in Frankf. a. M. XIX. 90, XX. 313
Freystaedtler, J., Cantatille eines Kindes am Geb. Neujahrs Feste etc. (B) XV. 692
— 6 Lieder m. Fortepiano. 1. 2. Lief. (B) VIII. 688
— Conc. fac. p. Pianof. av. 2. Viol. Viola et Vcelle. (B) XIII. 747
— 6 diff. pet. Pieces p. le Pianof. op. 8. (B) II. 216
— 12 Variat. p. le Pianof. (B) II. 640
— 14 — — — — — II. 666
— 4 Themes variés p. le Pianof. n. 1. 2. 3. (B) XIII. 836
— 9 Var. p. le Pianof. sur la Cavat. de l'Opr. la Molinara. (B) XV. 664
— 10 Var. p. le Pianof. über Schwerin, hört wirklich todt etc. (B) XV. 664
Freytag, ein 9 jähriger Fortepiano-Spieler in Berlin. X. 532, 709. XII. 423
Frichot, in England, Erfinder des Basshorns. VI. 26
Fridzeri, Prof. aus Paris, u. seine Tochter Concert zu Frankf. a. M. VII. 583
Friedberg Malvina, in Wien aufgef. XIV. 685
Friedel, S. L., Violoncellist aus Berlin, in Frankf. a. M. X. 422; studirt das Baryton. XIII. 198; giebt Concert in Berlin. XIII. 315 fg.
— 3 Son. p. Vcelle et Basse op. 1. (B) I. 109
— Dem., von Würzburg, in Frankf. a. M. XIX. 88, 212. XX. 31, 315 fg. 320, 722
Friedensfeier, Cantate von Herklots. XI. 525
— Cantate dazu von Wendt. IX. 734
— Vorschlag zu einer Cant. dazu. XVI. 309
Friedlowsky, Clarinettist in Wien. XVIII. 446. XIX. 17. XX. 71, 450
— Dem., dessen Tochter, ebend. XIX. 839. XX. 17, 71, 226
Friedrich, II. (der Grosse) Gedanken über Künste und Wissenschaften, als Einleitung. XV. 1
— Marsch zu Mona von Barnhelm. XII. 200
— militair. Marsch u. Duett, in Berlin aufgef. XV. 519
— Symphonie zur Oper: Galaten o Alcide, ebend. aufgef. XIII. 103
— Unterhaltung mit Reichardt. XV. 609 fgg.
— Anekdoten von ihm. I. 829 fgg.
— Anekd. mit einer Hasenjagden Oper. II. 58
— — — einem Flötenblaser. III. 65
— — — dem Organist Schneider in Leipzig. II. 255
— — — Quanz. XVI. 735
Friedrich, Musikdirector in Königsberg. XIX. 768
— Waldhornist zu Paris, s. Frederic.
— Operette: la jeune Belle-mere, in Paris aufgef. XIX. 147
— Sänger in Wien. XIX. 805
— W., air varié p. 2 Viols Alto et Vcelle. (B) XIII. 46
Fries, aus Nürnberg, als Herzog in Camilla, zu München. XVI. 391; in Frankf. a. M. XX. 720
— Graf von, in Wien, Präsident der grossen Musik-Gesellschaft etc. XVIII. 60
Frigel, in Stockholm, Oratorium: die Himmelfahrt Jesu, in Stockholm aufgef. XVII. 450

Frisch, Joh., Clarinettist zu Wareslau. XVII. 518
Frischmuth, J. C., 12 leichte Orgelstücke. op. 2. (B) XV. 725
Fröndelia, Dem., in Stockholm. XIV. 803
Fröhlich, Joh., wird Musiklehrer in Würzburg. VI. 627, X. 938
— über d. Verbesserung d. Clarinette durch Iwan Müller. XIX. 713
— über Vogler und die Eigenheiten seines Genies. XIX. 93 fgg.
— grosse Oper: Scipio etc. XVIII. 727
— Rec. v. Seyfried Motetten f. Singchöre etc. XIX. 745
— — Gottfr. Webers Requiem. XIX. 737
— — Gerke pieces etc. XX. 221
— Son. p. le Piano. a 4 m. (B) XVII. 806
— Conc. — — — — — —
— Son. — — — — — —
Frölich, Dem., in Wien. XIX. 14
Frostind, Dem., in Stockholm. XIV. 806, 814, 866
Frühlings-Cantate, von Wendt. IX. 658
Frühlings-Feier, musikal. Cantate von K. Grambach. XIX. 742
Frühwald, in Wien. XII. 230. XV. 770
Frühzeitige Talente. XV. 777
Fuchs, ehemal. Kapellmeister, s. Fux.
— Fagottist in Leipzig. V. 584. VII. 218. VIII. 218
— jun., Waldhornist zu Leipzig. XI. 205
— G. F., Recueil d'airs var. p. la Flute lib. 1. et 2. (B) XVIII. 742
Fueter, Dem., in Bern. VII. 20, 32
Fuge, über den Nutzen öfterer Ausübr. derselben. X. 436
— für Dilettanten und Laien. XV. 809, 825
— bei Mattheson etwas darüber. XX. 849
Fuhrmann, ein musikal. Klopffechter. XV. 200
Fünf sind Zwei. Posse mit Musik von verschied. Comp. in Wien aufgef. XV. 800, 868
Fünftheilige Taktarten, über dieselben. XV. 825
Fürstenau, Kammermus. u. Flötist zu Oldenburg. IV. 172
— Vater u. Sohn, in Berlin. VIII. 712. XX. 37; in Dresden. XVI. 882; in Wien, XVII. 274; in München. XVII. 848; in Frankf. a. M. XVII. 792. XVIII. 8. XIX. 89; in Leipzig. XIX. 772.
— C., 3 Duos concert. p. 2 Flutes op. 11. (B) XIX. 20
— der Sohn, wird in Frankf. a. M. engagirt. XIX. 90, 184, 510
— — — in Berlin. XIX. 867
Fulda, Musikzustand daselbst. II. 739
— Nachrichten daher. XI. 58. XII. 460. XIII. 579, 721. XVIII. 460, XIX. 197
Funk, Violinist in Kopenhagen. XV. 463
— Dem., bei der ital. Oper in Dresden. XVIII. 174, 338, 540; reist nach Italien. XVIII. 866; in Rom. XIX. 525; in Neapel. XX. 267; wieder in Dresden. XX. 726, 742, 48 fg. 836, 838
Furcht u. Anmaslichkeit, Hindernisse der musikal. Bildung. XVII. 281
Fuss, Joh., in Wien. XII. 624
— in Pressburg u. dessen daselbst aufgef. Compositionen. XVIII. 820
— Nachr. von Albrechtsberger und Trauermarsch auf dessen Tod. XI. 465, 467
— Dankgebet für 4 Stimmen. XII. Beil. VII.
— Das Fischermädchen. — — —
— 2 slavische Tänze. — — —
— Die Verlassene an ihr Kind. XIV. Beil. IV.
— Die Verlassene an ihr Kind. XVIII. Beil. IX.
— Hymnus: O mi Deus etc. XVIII. Beil. IX.
— Melodrama: Isaak, in Wien aufgef. XIV. 146
— — Ouverture daraus, in Leipzig aufgef. XV. 257; in Wien. XVI. 286.
— — Arien (I. II. III.) daraus, furs Fortepiano. (B) XV. 320
— bibl. Oper: Judith, in Wien aufgef. XVI. 352
Fuss, Joh., Operette: Der Kübler, in Wien aufgeführt. XVIII. 289. XIX. 209
— Ouverture zur Braut von Messina, in Wien aufgef. XV. 270
— — — Oper: Waterloo, ebendas. aufgef. XII. 500
— Parodie: Pamiras Bruder, in Wien aufgef. XX. 403
— Gesänge m. Pianof. op. 16. (B) XX. 227
— Elysium, Gedicht mit Pianof. op. 20. (B) XX. 49
— 3 Son. fac. etc. p. le Pianof. (B) XVIII. 289
Fux (Fuchs), Kapellmeister Karls VI. II. 491. VI. 269
— Beitrag zu dessen Biographie, von Gerber. VIII. 389
— als Kirchencomponist. XVI. 603
— Op. seria: Virtù e costanza. XVI. 663
— Messe canon. a Canto, A. Ten. et B. (B) XVII. 263

G.

G*** Mad. Sophie, Operette: les deux jaloux, in Strasburg aufgef. XVI. 806 (s. Mad. Gail).
Gabler, C. A., 12 pet. Pieces p. le Clav. op. 27. (B) II. 616
— 6 Allemandes p. le Clav. op. 18. (B) II. 780. III. 326
— 3 Son. p. le Pianof. op. 19. (B) III. 402
— 10 Variat. — — — — 24. — VII. 824
— 9 — — — — 25. — VII. 412
— Andante av. 9 Variat. p. le Pianof. op. 31. (B) IX. 581
— 3 Polonoises p. le Pianof. a 4 m. op. 32. (B) XIII. 400
— Var. sur un air Russe p. le Pf. a 4 m. op. 33. (B) XIII. 400
— Air var. p. le Pianof. op. 35. (B) XVII. 632
— deut. Ges. m. Pianof. 6 Samml. op. 36. (B) XVIII. 408
— Die Spinnerin, mit Klav. Begleitung (B). XIII. 32
Gabler's, Hofinstrumentmachers zu Berlin, Waldhorner empfohlen. XIII. Intell. Bl. 7. XX. Intell. B. 29
Gabriel, Tenorist in Amsterdam. X. 812
Gabrielsky, Flötist in Berlin. XVIII. 880. XV. 47, 744, 840. XVII. 155. XIX. 867. XX. 210
Gaebrich, W., Walzes, Ecoss. et Quadr. p. le Pianof. a 4 m. (B) XX. 744
Gaensbacher, Joh., [aus Prag] Canzonetta. I. amoro etc. XII. 662
— Compositionen, in Mannheim aufgef. XII. 659
— Ouverture, in Prag aufgef. XV. 108
— Requiem, in Mannheim aufgef. XVI. 164
— Die Erwartung, Ball. v. Schiller. op. 7. (B) XV. 472
— 6 Variat. a 4 m. p. le Pianof. op. 9. (B) XIII. 280
— Sereo. für Flote od. Viol. u. Guit. op. 10. (B) XV. 807
— Adagio e Var. p. Pianof. et Violle obl. (B) XX. 476
Gaertner, J. A., Andante var. p. le Pianof. (B) XVI. 696
Gafforini, Sgra., in Mailand. III. 807. V. 207. XIII. 800, 810; wird in Neapel ausgepfiffen. XIV. 227; in Venedig. XX. 279
Gail, Mad., in Paris XX. 426
— Begleiterin der Mad. Catalani. XX. 425, 428; wieder in Paris. XX. 696
— Operette: les deux jaloux, in Paris aufgef. XX. 428
— — le Serenade. XX. (Ber.) 426, 809
Galilei, Vinc., Verdienste um die Oper. II. 284
Gall, D., in Wien. Anekd. mit Vogler. V. 573
Gallenberg, Graf von, in Wien. VI. 267; in Neapel. (VIII. 767); als grosser Musikbeförderer. XIII. 124; nennenden Hoftheater-Director zu Neapel. XVI. 256
— Ballet: Samson, in Neapel aufgef. XIII. 124, in Wien. XIII. 287
— Ballet: Amleto, in Mailand aufgef. XIX. 177
— — Armide et Telemaco, ebends. aufgef. XVI. 256
— — Il rè Indiani, ebendas. aufgef. XVI. 256
Gallerie der berühmtesten Tonkunstler des 18 u. 19. Jahrhunderts, 1 u. 2 Lfr. (B) XII. 662
Gallet, Balletmeister aus Paris, in Wien. VI. 224
— Ballet: Bacchus u. Ariadne, VI. 256

Galli, Buffo in Venedig. XIV. 61; in Mailand. XIV. 589. XVI. 257, 259, 630, 652, 861. XVII. 290. XVIII. 212 fgg. 342. 348, 704, 898. XIX. 177, 179, 483, 629; in Rom. XVIII. 201; geht nach Barcelona. XIX. 300; in Venedig. XX. 289

Galliambischer Vers. X. 308

Gallianis, Sgra., in Mailand. XIX. 485

Gallilei, Vinc., der Entdecker allgriech. Gesangstücke. XIX. 380

Gallo, Dom., Harfenist in aus Paris, in Cassel XIV. 299. XV. 326. XVI. 427; in Amsterdam. XVII. 213, 316. 319. XVIII. 487. XIX. 314

Gallus, Jac., Verf. des Ecce quomodo moritur etc. XIII. 302

— Ecce quomodo moritur etc. in Leipzig aufgef. XVIII. 277

— J., in Wien. über dessen Pyramiden. 1 Th. I. 447

— Musik zu Krakus, Fürst von Krakau. XIII. 291

— — zu Schillers Makbeth. XIII. 147

— u. Winter, Babilons Pyramiden. IV. f. 72

— — — — — Bemerk. über diese Rec. I. 447

— 3 Caprices très faciles p. le Pianof. av. Viol. (B. V. 187

Galuppi. VI. 289

Galvani, Mad., s. Willmann.

Gama, Sgra., in Faenza. XX. 80

Gandini Parravicini, Mad., Violinsp. in Leipzig. I. 272 s. Parravicini.

Gandon, Fagottist in Strasburg. XX. 401, 404

Ganns von Cleve, VCellist etc. IV. 41

Gans, J., sér var. p. Violon princ. etc. (B) XV. 808

Garat, zu Paris II. 713. III. 112, 269 *) 313. V. 112. 322

— nebst Cherubini u. Lefevre, Unternehmer des Conc. zu Paris. III. 288

— mit seiner Gattin (Altistin) in Amsterdam. XVIII. 425

— eine seiner Verzierungen in der Schöpfung. IV. 14

— Reichardts Urtheil über ihn. VI. 321, 327

— Rondo im Kl. Ausz. III. B. III.

Garat-Fabry, dessen Bruder, Zögling des Conserv. zu Paris. VI. 289

Garbrecht, in Königsberg. — Bogenflügel. XI. 620 *)

Garcia, Gebr., Hornisten in Lissabon. XVIII. 452, 8. über auch Garzia.

Gardel, Ballet zu Ferrand Cortez XII. 218

— Ballet zur Proserpine V. 322

— — Psyche, in Berlin aufgef. V. 320, 342; in Wien. XIX. 279

— Pantom. Amor u. Psyche, in Wien aufgef. XV. 802

— Mad., zu Paris. VI. 291

Gardi, Oper. La muta per amore, in Wien aufgef. VII. 628

— Farsa: La bottega del Caffè, in Mailand aufgef. XIX. 470

Gareis, Kammermusikus und Viola-Virtuos, in Berlin. XVII. 708; in Dresden. XVIII. 278

Garelli, Bassist aus London, zu Hamburg. II. 613

Garlieff, russischer Kirchencomponist. III. 687

Garnier, als Componist der Oper: Devin de Village. XIV. 569

Garzia, 1ster Tenor u. Componist in Paris. (XII. 55) XIII. 115. XIX. 83, 122, 130, 580 fgg. 586. XX. 67, 68, 112, 631, 829

— Ballet: Iphigenia en Tauride, in Mailand aufg. XVI. 657

— — Federigo re di Prussia, wird in Turin verboten. XIX. 198

— Oper: d. Kalif v. Bagdad, (ital.) in Paris aufgef. XIX. 496, 555. XX. 93

— — Prince d'occasion, in Paris aufgef. XX. 116, 191

— Mad., in Paris. XIX. 87, 555

Gasaph, ein Instrument der Maurern. XIX. 614

Gasse, junger Violinist aus Neapel, zu Paris. III. 418. VI. 276, 856. VII. 46. 252. XI. 160

— zu Rom, Te Deum u. ital. Scene. XI. 142

— Dem., dessen Schwester, erhält den Preis zum Forter. VI. 856

Gassmann's, Flor. Leop., Vaterland. II. 497

— Musik, in Leipzig aufgef. XX. 269

Gassmann, 6 Quart. p. 2 Viol. Alto et Vcelle. (B. V. 455

— Dem., in Wien. III. 45; nachher Mad. Rosenbaum, s. d. A.

— Mad., in Prag. XII. 801

Gasteier, Violinist in Carlsruhe. XIX. 505. XX. 50

Gast, Musikdir. zu Wittenberg. alte Kritik über ihn. XII. 50

Gastoldi. XV. 200

Gatschinz, Oper daselbst. II. 287

Gattermann, in Berlin. VIII. 268, 478 fgg. 553, 654

— Kindermusik, in Berlin. VIII. 61

— Kirchenmusiken. XI. 80

— u. Hausmann. Concert in Berlin IX. 452

Gatti, Luigi. II. 346; Messe, in Salzburg aufgef. VII. 629

Gattorini, Mad., in Mailand. XIII. 111

Gattungen in der Musik, über die Vermischung derselben. X. 193

Gaude, T., Som. p. Guit. et Flute ou Viol. (B) XIX. 892

— 3 Thema's var. f. die Guit. op. 27. (B) XX. 823

— Variat. sur div. themes p. le Guit. op. 29. (B) XIX. 742

Gaudin, Dem., Sgrin in Dresden. XVIII. 270 fg. 334, 772. XX. 371

Gausbacher (?) aus Wien, in Prag. IX. 526

Gauss, Mad., zu Stuttgard. II. 122

Gavaudan, Mad., in Paris. XIX. 125

Gaveaux, über dessen Compositionen. XIX. 373

— Oper: l'Avis aux femmes, in Paris aufgef. VII. 141

— — le Diable en vacance, ebendas. aufgef. VII. 526

— — l'enfant prodigue (der verlohrne Sohn), in Paris aufgef. XV. 41; in Berlin. XV. 97

— — le faux Astrologue, in Paris aufgef. XX. 244

— — kindliche Liebe, in Berlin aufgef. VI. 180

— — Der kleine Matrose, in Wien aufgef. VII. 630. XV. 426; in Prag. XII. 801; in Berlin. XII. 920

— Conc. p. Pfte. Gesang. a. dem kleinen Matrosen, klav. Ausz. (B) I. 288

— un quart d'heure de silence, in Paris aufgef. VI. 603

— Singsp.: Herr von der Schalaue, in Berlin aufgef. XVII. 98

— — Die seidene Strickleiter, in Warschau aufgef. XIV. 822; in Wien. XVI. 109

— — So bessert man die Männer, in Wien aufgef. VII. 629

Gavinies, einer der ersten Violinisten seiner Zeit. XVI. 872

Gaye, bei Ludwigs XV. Kapelle, Auekd. XIV. 433

Le Gaye, s. unter L.

Gayling, Freih. von, Interims-Intendant zu Carlsruhe. XVII. 643. XIX. 394

Gazzaniga, aus Verona. II. 525. Sein Tod zu Crema. XX. 993

— u. Paesiello, Psalmen — Probe ital. Kritik b. Gelegenheit deren Aufführung. XX. 491

— Opera buffa: il D. Giovanni, in Cremona aufgeführt. XVIII. 203

Gebauer, Musikmeister und Chordirigent in Wien. XIV. 565. XX. 18, 298

— Jos., Flötist zu Wien. XII. 607. XVI. 366

— E. L., 3 Pot-Pourris en Quat conc. (B) III. 525

— F. L., 6 Duos progress. dialogues p. 2 Flutes etc. (B) IX. 144

Gebel, her. Oper: Almasine, in Lemberg aufgef. XIX. 167

— Oper: Rinaldo und Camilla oder die Zauberinsel, in Wien aufgef. XIV. 142

— Quodlibet: Aufbenschlägel, in Wien aufgef. XIV. 561

— travestirte Palmira, — — — — XV. 772

— Zauberop.: Ritter Diamantino, — — — — XV. 497

Gebhard, Vater, Hornist in Turin. XVIII. 688

— Sohn, Violinist — — — —

Die ächten Gebote, für Künstler u. Kritiker, v. Schreiber. VIII. 289

Gedächtniskunst, musikal., s. Guthmann.

Gedanken (sonderbare) u. Anordnungen, v. Guthmann.
— u. Wünsche etc. v. Guthmann.
Gedanken u. Wünsche, v. Horn.
Gedanken eines Franzosen über die Analogie zwischen Gehörs- und Gesichtsvorstellungen, VI. 333
— eines Kunstfreundes. XVI. 636, 653, 666, 675, 693
— psychologischen Inhalts f. praktische Musiker. VIII. 81
— über den Geist der heutigen deut. Setekunst VII. 297; Nachtrag hiezu von Gelser. VII. 574
— über den ersten Unterricht im Klav. Spielen. VI. 659
Gehlhaar, in Berlin. VII. 209, in Breslau. XII. 79
Gehör (vom) Fragment aus Kants Anthropologie. II. 93
— musikal. — über Ausbildung u. Veredlung desselben. III. 665, 721, 801
— wie erhält man es gut? von Trampel. XV. 181
Gehörs- u. Gesichtsvorstellungen, Analogie zwischen diesen. VI. 333
Gehorsam, Uebung desselben. Fragment v. D. Schwarz. XI. 101
Gehring, Töpfer u. Caché, Concert in Wien gegeben. XVIII. 445
Gehring, J., Violinsp. von Braun, in Berlin. XX. 126, in Königsberg. XX. 525
Geibel, Dem., bei der Leipziger Oper. XIII. 208. XIV. 255
Geier, M., Lieder und Gesänge v. 2. Th. (B) I. 317
— Berichtigung über einige seiner Lieder. III. Int. Bl. 182
— 6 pet. pièces a 4 m. etc. n. 1. (B. III. 136
Geige, s. Violine.
Geigeninstrumente, Bemerkungen über sie. IX. 362
Der Geigenkönig (Roi du Violon) in Frankreich. — Anekd. XVI. 20
Geiger, erster Orchestergeiger zu München. XV. 209
— Frau von, in München. XI. 132. VII. 708
— Dem., in Frankf. a. M. XVIII. 551
Geiling, kom. Bassist bei der Leipziger Oper. III. 182. XIII. 208. XIV. 256. XV. 270
— nommée in Dresden engagirt. XI. 766. XX. 857
Geist u. Gemüth, eine Bemerkung. X. III. 25
— d. Töne, Fragment von Schreiber. V. 529
— (über den) der heutigen Setekunst. VI. 597
Geister, Behandlung ders. v. einigen neu. en Componist. II. 1
— über die musikal. Behandlung derselben. VIII. 119. 125
Die Geisterinsel v. Gotter, ihre verschied. Componisten. I. 16. 356. v. Haak, Reinhardt, Zumsteeg, s. an ihren Orten.
Geistliche Oper, etwas darüber. XIII. 189
Geister, Kammermusikus in Salzburg, Concert. VI. 269
Gelbke, Lehrbuchschreib. Herr. Ernst der Frommen zu Gotha. Fragm. XIII. 769
Gelinek, Abbé. Sein Vaterland. II. 217
— Tanzmusik, in Prag. IX. 701
— Ariette av. 8 Var. p. le Clav. (B) I. 682
— Son. fac. p. le Clav. av. Viol. op. 2. (B) I. 765
— Andante av. Variat. III. 804
— Variat. tirées de Quat. de Haydn. (B) IV. 617
— — — du Ballet d'Alceste. — —
— — aus Haydn'schen Quart. f. Klav. (B) VI. 1028
— gr. Trio p. le Clav. av. Viol. et Vcelle op. 21. (B) IV. 617
— Var. p. le Pianof. sur: O ma chere Musette (B.) V. 690
— 8 Variat. sur un Air Russe, op. 22. (B) VI. 763
— Var. sur l'air de Mehul de l'Irato, op. 26. B. VI. 872
— — f. Pf. über Mein. s la Vigano (B. XIII. 638
— 12 Var. sur la Walse favori (B.) XIV. 286
— Var. p. le Pf. n. 27. 30. 34. 58. 61. 63 — 70. (B) XIV. 672
— — — — — — 81. 82. (B.) XVIII. 831
Gemählde-Vorstellungen, s. Tableaux.
Geminiani. (XV. 200), ob er ein d. schottischen Melodieen Antheil habe? VIII. 408
Gemüthsstimmung (über) in musikal. Hinsicht. IV. 657
Genast, in Dresden. XIX. 363, 726
Generalbass-Spielen b. Kirchenmusiken, e. würdigere Ausendung der Orgel. VV. 105
— -Stimme, über Bezifferung derselben. X. 605
— s. Harmonie, Kenterwerk darüber. VIII. 593
Generali, als ital. Opern-Componiste. XIV. 385. XV. 300
— — verläßt Neapel. XV. 321; wird Kapellmeis. in Alessandria. XVI. 268
— einige Notizen über ihn u. Verzeichniss seiner Opern. XIX. 473
— Farsa Adelina (Luigina) XIV. 61. 188. 189
— — — in Paris aufgef. XIV. 734
— — — in Verona aufgef. XVII. 655; in München. XVII. 807; in Turin. XVIII. 663; in Wien. XIX. 12. 108. 409; in Mailand. XIX. 169; in Dresden. XIX. 397. XX. 182; in Florenz. XX. 805; in Rom. XX. 868; in Venedig. XX. 869
— Oper: le Amore prodotto dall'odio, in Mailand aufgef. XVI. 229
— Oper: i Baccanti di Roma, in Venedig aufgef. XVIII. 282; in Triest ausserordentlich aufgenommen. XVIII. 588; in Verona aufgef. XX. 82; in Reggio. XX. 489
— Op.: ser. Ifigenia, in Mailand aufgef. XVI. 869
— — Cecchina, in Rom aufgef. XX. 488
— — Clara, in Bologna aufgef. XIX. 197
— — La cameriera di nelle erbose, in Mailand aufgef. XVI. 865. XVIII. 280; in Genua. XVII. 253; in München. XVII. 807; in Venedig. XIX. 370; in Bergamo. XIX. 395; in Brescia. XIX. 498; in Verona. XIX. 593; in Rom. XIX. 702
— Opera ser. Gustavo di Wallner, in Barcellona aufgef. XX. 252
— — Ifigenia in Tauride, in Mailand aufgef. XVIII. 222
— Oper: Le Lagune di casa rodana, in Mailand aufgef. XIII. 320. XV. 320; in München. XVIII. 853; in Dresden. XIX. 726. 839; in Venedig. XX. 61
— Op.: Marco Tullio, in Verona aufgef. XIX. 474
— — Turbo, che ci rede, in Ferrara aufgef. XVII. 198; in Venedig. XX. 489
— — Pamela nubile, in Venedig aufgef. XX. 489
— — Bisbetica, in Mailand aufgef. XIX. 369
— — il terzo padrone, in Mailand aufgef. XVI. 865, in Neapel. XIX. 619
— — la vedova delicate, in Mailand aufgef. XVI. 828
— Scena: le sere tombe, in Leipzig aufgef. XX. 287
Genf, Nachrichten. XVI. 108. XVIII. 124
Genie, Etwas darüber. XIV. 397
Genlis, erster Terrorist in Mailand. XIV. 389. XVI. 430. XVIII. 228 fgg. 302, in Cremona. XX. 269
Genua, Nachrichten daher. III. 182. VII. 300. XIII. 112. XV. 340. XVII. 293. XVIII. 282, 491, 894. XIX. 198, 472, 503. XX. 190, 489
Genuss der Musik, ein Dialog. XVII. 52. 69
George, Oberstrutus aus Mecklenburg Schwerin, in Berlin. XIV. 463; zu Cassel. XVII. 518
— Mad., Flötenspielerin aus Hamburg, in Berlin. XIV. 463; in Frankf. a. M. XVII. 220; in Cassel. XVII. 518; in Leipzig. XVIII. 281; in Dresden. XVIII. 884
St. George. (XVI. 872.) 6 Airs var. p. le Viol. (z. op.) (B. III. 632
Georgis, Violinist in Cassel, s. Giorgis.
Gerber, E. L., über sich selbst (in s. biograph. Lexicon). XV. 209
— über Bruse, zu stark besaitete beste Stücken. XVI. 137
— Bemerkungen über eine Stelle der Jen. Allgem. Litter. Zeitung. VI. 149
— Beitrag zu Buononcini Biographie. VIII. 385
— über den Choralgesang und dessen Begleitung auf der Orgel. XII. 433
— über die Componisten der bisher gebräuchl. Choral-Melodieen. IX. 761
— Beitrag zu Fuxens Biographie. VIII. 369

Gerber, E. L., Nachtrag zu Hohelianms Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Tonkunst. VII. 571 f.
— Gesangbildungslehre aus früherem Jahrhund. XIV. 33, 47
— abgekürzte Nachr. von Mad. Hitzelbergern. X. 633
— freundl. Vorstellung über gearbeitete Instrum. Musik, besonders Simphonien. XV. 457
— musikal. Kalender. III. 723
— Nachricht über d. grosse Musikfest zu Frankenhausen. XII. 749
— über die Entstehung der Oper. II. 681
— Etwas über die Oper. XV. 305
— etwas Politisches aus dem Reiche der Harmonie II. 641
— Rückblicke beim Schlusse des Jahres. XVI. 849, 865
— Etwas über grosse Singstücke zum Behuf ausserordentl. Musikfeste. XX. 809
— nähere Erleuchtung des Serpent. VI. 17
— Nachrichten von Sondershausen. XVII. 122. XX. 612, 628
— über den musikalischen Styl. I. 292, 309
— Tonkünstler-Lexicon. V. 37
— neues histor. biograph. Lexicon d. Tonkünstler. 1. Th. (B. XIV. 625. 2. Th. (B.) XV. 197. 3. Th. XV. 305. 4. Th. (B.) XVI. 801
— vom Hannover. Theater, in Cassel. XVII. 393, in Berlin. XX. 5 f.
Gerbini, Dem., Violinspielerin (a. Sängerin) in Berlin. VI. 247; in Braunschweig. VI. 361; in Wien. IX. 300; in Frankf. am M. XII. 729; in Paris. XIII. 753; in Amsterdam. XIV. 481; in Kopenhagen. XIV. 646. XV. 463; in Stockholm. XIV. 868. XV. 56
Gerger, Opern-Entrepreneur in Klausenburg. XIV. 481.
Gerke, Aug., Violinspieler in Königsberg. XII. 607; in Leipzig. XIII. 729; in Warschau. XIII. 830; in Berlin. XIII. 878
— 3 Polon. p. le Viol. av. accomp. op. 3. (B. XVIII. 628
— Sérénade variée p. le Viol. op. 2. (B.) XIV. 32
— Potpourri à la mode de Pologne p. le Viol. etc. op. 6. (B.) XIV. 32
— Duo p. 2 Viol. op. 7. (B.) XVII. 613
— Trio p. 2. Viol. et Vcelle op. 8 u. 9. (B.) XVIII. 628
— 2 pièces p. le Musique turque op. 9. — XX. 221
— 6 — — — — — 12. — — —
— 10 pièces diff. et fac. p. le Pianof. op. 12. I. 1. 68. 2. (B.) XVII. 627
Gerlach, Dem., zu Königsberg. II. 679; in Cassel. XVI. 687
Gerle, Hans, d. ält., Instr.-Macher. v. ihm. XVIII. 809. 820
Germani, Tenorist in Dresden. VI. 178; in Leipzig. VI. 205
Gern, Bassänger; (ehemals in München. V. 776) in Berlin. IV. 809, 828. V. 22, 303, 655. VI. 81 *) VII. 317, 349, 725. VIII. 867. X. 434, 806. XII. 171, 804. XIV. 60, 458. XVI. 801. XVII. 186. XIX. 438; in Königsberg. XI. 803; in Breslau. XIII. 380; in Leipzig. XIV. 809; in München. XV. 329
— Dem., in Berlin. XIII. 656
Gernier u. Mad. Belleville, aus Paris, in Berlin. X. 333
Gerson, in Frankf. a. M. IX. 559
Gerstaecker, Tenor, bei d. Oper in Leipzig. XIV. 356. XV. 807, 868. XVII. 138. 201; geht ab v. Leipzig. XVII. 212
— von Hamburg, in Berlin. XVII. 622, 703; in Frankf. a. M. XVIII. 718; in Stuttgard. XVIII. 782; in Dresden. XX. 322 fgg. in Wien. XX. 622
Gervais, Mad., von Baden, in Manheim. XV. 421; in München. XV. 620, 861; in Carlsruhe. XVII. (28) 182 fg. 187, 645 fg. XIX. 369, 380
Gesänge, motettenmäss., über d. Einstudieren derselb. X. 705
Gesang, etwas über denselben bei Gelegenh. der Urtheils über Mad. Catalani. XVIII. 174
— (über) u. Gesangsmethode. XIV. 824, 833, XV. 165, 181
— über d. Aussprache dabei. XVII. 127; u. besonders des deutschen. XVII. 76
— Anstrengungen desselben. XV. 172
Gesang, als Bildungsmittel in der Erziehung, v. Wendt
— — der blosse — über ihn XIX. 321
— über d. Macht desselben (bei Gelegenh. der Romberg. Musik. XIII. 169
— Empfehlung des Unterrichts in demselben. VII. 116 *)
— über den Unterricht darin in Zahlen. XV. 121
— Vorschlag, ihm, besonders dem religiösen, aufzuhelfen. VI. 1. 8
— über die Wirkungen desselben auf gesellschaftliche Verhältnisse, von Hoertig. IX. 129
— in Deutschland. Fragment darüber. VII. 801
— deutscher. XVII. 321
— — deutscher, ältere Denkmale. IX. 193
— — deutsche u. ital. Vergleichende, desselb. XVIII. 369 fgg.
— — vierstimmiger, ob er bei einer Gemeinde herrsa eisen? XV. 321
Gesang u. Sprache, Bemerkungen von Krug. III. 17
Gesangbildung, wie sie dafür gesorgt haben? s. Lindner.
Gesangbildungslehre von Nägeli, s. Nägeli.
— — aus früherem Jahrhundertem. XIV. 33, 49
Gesangbuch, katholisches, s. Heinold.
Versuch einer elementar. Gesangslehre für Volksschulen, nach Pestalozzi. (B.) XIV. 191
Gesang-Schule, Vorschlag zur Errichtung einer höhern. XV. 749
Gesangs-Composition, über einige Fehlgriffe darin. XII. 257
Gesangs-Cultur, über deutsche, v. Nägeli. XIII. 629
Geschmack, über musikalischen IX. 65
Geschmacksbildung. Fragment aus Schwarz Tonkünstlerlehre. XI. 681
Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst. III. 655; Gegenstück dazu. IV. 263, 281
Gesellschaftliche Lieder für 4 Stimmen. (B.) II. 504
Gesellschaftslied. Treute Freunde: lasst uns trinken etc. 4 stimm. Canon. X. 160
Gesichts- u. Gehörs-Vorstellungen: Analogie zwischen denselben. VI. 305
Gessner, in Zürich. XIX. 281
Gestewitz, in Dresden. I. 371. II. 326. Sein Tod. VII. 750
— Finale zu d. dasige einstudir. II. 309
Gesucht. Mimelle über dieses Wort. XVI. 124
Geyer, s. Geier.
— Dem., Klavierspl. in Frankf. a. M. VI. 206, 430, 589. VII. 349, 581. XIV. 51
— Herr u. Mad., zu Breslau. XVII. 320 fg. 427
— Mad., XVIII. 306 fgg. 406
Geyser, Mad., in München. IX. 269
Giacomotti, zu Verona. II. 303
Giacchettini, Pianof. Spieler in Mailand. XVIII. 281
Giandujot (Trattenimento del), Puppentheater in Turin. XIII. 46
Gianella, Flöten-Virtuos zu Warschau. XVII. 309
— u. Dumoncheau, Musik z. Kosaken-Hauptmann. V. 333
Giannagoni, Director an der päpstl. Kapelle zu Rom. XVII. 289
Giardini, Fel., Anekd. mit ihm u. Haydn. XI. 697
— — — — — — Ismelio. XV. 202
Giarnovichi, s. Giovanovichi.
Giehl, Tenorist in Magdeburg. V. 604
Giesse, C., Theobald u. Blumchen. Rom. (B.) I. 685
— Anekdot gegen diese Rom. I. Intell. Bl. 191
Giesseo, Nachrichten daher. I. 804. VI. Intell. Bl. 6
Gilbert, Fragmente (a. d. Annalen der Physik) über den Schall XIII. 681
Ginetti, Mad. geb. Guerri, Tänzerin aus Berlin, in Dresden. XVII. 803
— Ballet: Diana u. Endymion, in Berlin aufgef. XVIII. 179
Ginochi, Imp., Sängerin in Rom. XI. 340
Giojo, Mad., in Siena. XI. 317

Giojа, Gaet., Kapellmeister in Turin, Ballet: Ballievo della natura, in Mailand aufgef. XVIII. 250
— Ballet: Cesare in Egitto, in Turin aufgef. XII. 960. XIII. 48; in Mailand. XVIII. 250
— — le nozze di Figaro, in Turin aufgef. XII. 960. XIII. 48. XVI. 421
— — Gondelberga, in Turin aufgef. XII. 960. XIII. 48. XVI. 420
— — e Morlacchi, ebendas. aufgef. XII. 960
— — Nioobe, in Florenz aufgef. XVII. 294; in Mailand. XVIII. 250
— — Odoacre, in Florenz auf. ef. XVIII. 896
— — Tamerlano, in Mailand. aufgef. XVIII. 490
Giordanelli, aus Bologna, II. 547
Giordani, Carl., Violinist in Lissabon. XVIII. 432
— Jos., VCellist ebendas. XVIII. 432
— Polchini u. Frerardi, Virtuosen. I. 550. IV. 295
Giorgetti, 3 Duos conc. z. p. Viol. op. 7. (B) XX. 745
Giorgi, Dem., ehemal. Sangerin in Paris, Anekd. VI. 573; in Rom. XIX. 196
— Mad., Klav. Dilettantin in Bologna. X. 537; in Ancona. XX. 290
Giorgis, Violinist in Cassel. XIII. 168. XV. 545
— Mad., ital. Sangerin ebendas. XV. 546
Giornovichi, G. M. uber ihn. XVI. 872
— Anekd. mit ihm u. La Motte. II. 315
— in Hamburg. I. 762. IV. 535; in Ottensen. III. 858; in Berlin. IV. 428, 707; zu Amsterdam (Anekd.) X. 379
— Sein Tod. VII. 240
Girbini, Violinspieler in Lissabon. II. 51
Giroust, Franz, franz. Kirchencomponist. VII. 157. XIV. 667
Giuliani, Mauro, Guitarrenspieler in Wien. X. 89, 427, 558. XII. (278) 303. XIII. 428. XV. 418. XVII. 96. XIX. 430. XX. 586
— Moscheles und Mayseder, Concert in Wien gegeben. XX. 425
— 3 Cavat. (u. v.) z gr. Arie ed una Marcia (u. z.) 6 Var. (op. 2.) nouvo Rondo (op. 3.) 8 Variat. op. 8. p. Chitarra (B) X. 427 fgg.
— Rondo p. la Chitarra op. 3. n. 8. (B) XII. 1020
— Amusem. — — — — 10. (B) XI. 191
— vari pezzi del Ballo: il Barb. di Sev. rid. per Chit. op. 6. (B) XII. 886
— Seren p. Gui. Viol. et Vcelle op. 10. (B) XV. 56
— Rondoncino brillante p. Chitarra (B) XIX. 890
Giustiniani, Mad., geb. Camporesi, Gesang-Dilett. in Rom. XI. 371
Glaeser, K., Schsp. m. Gesang: Barrenburgo Sanz, in Wien aufgef. XIX. 694, 800
— Schsp. m. Gesang: Boleslav etc. ebend. aufg. XX. 387
— — — — Das Weibchen im Rabenwalde, ebendas. aufgef. XX. 387
— Musik zu Drahomire. XX. 811
— — zu dem Erdbeben v. Messina, in Wien aufgef. XX. 822
— die Schlacht bei Belle Alliance, musikal. decl. Phant. f. Pianof. mit Gesang etc. (B) XVIII. 933
Glasstabe, Versuch dauch zu Ansehung des Dreiklangs, v. Balberg.
— uber die damit an den Korpern entdeckten Töne. II. 321
Glauben sartikels (eines musikal.) Prufung. III. 677
Gld. Chorale etc. etc. XX. Beil. I.
— Ehrenrettung der alten griech. Musik. XIX. 385, 401
— uber A. C. Spazzesogno's Taktuhr. XIX. 333
— Tonwissenschaft nach Vogler u. Keppler etc. XX. 1, 41, 85, 105, 121, 169, 289
Gleich, Dem., in Wien. XVIII. 136 fg. XX. 131
Gleichmann, uber das Mitklingen eines tiefen Tons zu 2 höheren. VII. 277
— Manier u. Mode in der prakt. Musik etc. XVI. 173
Gleichmann, verbess. Melodie der Einsetzungsworte mit Begl. der Orgel (B) XX. 602
Gleissner, in München. Messen. V. 563
— u. Senefelder, erste Erfinder des Notendrucks auf Steinplatten. VI. 750
— Fr., 6 Sinfonien etc. (B) I. 566
— Tenorist in Strasburg. XVI. 821
Gley, Mad., in Hamburg. XII. 903; in Berlin. XIV. 466; in Manheim. XV. 60; in München. XVI. 886; in Strasburg. XVII. 235 fg. 914. XIX. 772 f. g. in Zurich. XVII. 5. 21; in Carlsruhe. XVII. 640; in Frankf. a. M. XX. 56
— Herr u. Mad., in Hamburg. XIV. 563; in Breslau. XIV. 607; in Manheim. XV. 164; in Coln. XVII. 803; in Amsterdam. XVII. 405
die Glocken, Macelle von F. L. B. XVIII. 470
Glögl, Fr., zu Linz. I. 764 fgg.
Glösch, in Berlin, Tod. XII. 105
Gluck, Ritter. IX. 305, Sein Portrait. V. Titelkupfer.
— Sein Vaterland. II. 497; sein Geburtsort. XI. 122 *)
— wird allen andern in Paris vorgezogen. II. 249
— führt zuerst eine neue Periode in der franzos. Musik herbei. XII. 213
— als franzos. National-Componist. XIV. 77
— u. Piccini, zu Paris, Anekd. II. 446
— u. Raphael, eine Parallele. XV. 804
— Chevron Urtheil uber ihn. XV. 77
— Harodts Ausruf uber ihn. XIV. 606
— Rousseau's Urtheil uber ihn. III. 3; XIV. 631
— geschildert von Schubart. VI. 277
— uber dessen Kunstbildung. XIV. 766 fgg.
— uber dessen Musik. Fragm. aus einem kleinen Schriftchen. XV. 569
— — — — u. die Wirkung derselben. XV. 534
— — — Ouvertüren. VII. 479
— Einfluss auf die deutsche Musik. IX. 605 fgg.
— uber dessen letzte Plane u. Arbeiten. XI. 583
— Salieri's Erklärung uber diesen Aufsatz. XII. 196
— von Reichardt besucht. XV. 669
— noch einige Anekd. von ihm (aus Gerbers Lexicon). XV. 301
— Ode von Klopstock: Willkommen, o silb. Mond etc. durch Reichardts Composition zurückgesetzt. XVI. 23
— Opern werden neuerdings in Paris wiederholt. II. 546
— uber deren jetzige Vorstellungen in Paris. XIII. 732
— Alceste, Urtheil daruber. I. 593
— — Anekd. damit in Paris. IV. 688. IX. 372; in Berlin. VII. 62
— — in Berlin aufgef. I. 385. VI. 547
— — nach seiner eignen Umarbeit. deutsch übersetzt v. Herklots. XIV. 801
— — in Hamburg aufgef. III. 545; in Paris. VI. 320; in Leipziger Concert aufgef. X. 282. XI. 200
— — in Breslau. aufgef. VII. 522; in Wien. VII. 525
— — Ouverture daraus, in Leipzig. aufgef. VII. 479
— Ouv. de l'Op. Alceste, arr. p. Pianof. a 4 m. p. Rondeaubagen. (B) XX. 429
— Armids, abgeandert durch Rey. II. 246
— — in Berlin. aufgeführt. VII. 592. XIV. 800. XVII. 493; in Wien. X. 286. XII. 547; in Dessau. XI. 118; in Leipzig. XI. 453; in Paris. XIII. 526. XIV. 45; in Stockholm. XVI. 308. XVII. 132
— Iphigenie en Aulide, in Petersburg aufgef. III. 852; in Paris. VI. 319; in Berlin. VII. 235. XII. 253; Anekd. mit Prinz Heinrich von Preussen. XII. 158; in Wien aufgef. XI. 251. 265; in Leipzig. XV. 270; in Stockholm. XV. 320. XVI. 58, in München. XVIII. 539
— Iphigenie en Aulide, im Ausz. von Sander. (B) X. 776
— — — Op. en 3 Act. arr. p. le Pianof. p. Grosheim. (B) XII. 770. 786
— — — Ouvert. en Parodie com. p. 2 voix av. Pianof. (B) XIV. 249

Gluck, Iphigenie en Tauride, vor Friedrich II. aufgeführt. (Anekd.) III. 187 *)
— Iphigenie en Tauride, in Manheim Theilweise aufgef. IX. 283; in Wien 2 fgef. IX. 355. XII. 277, 289. XVII. 355. XIX. 805; in Berlin. X. 419. XII. 930. XIII. 210. XIV. 600. XVII. 190; in München. XI. 122. XV. 35; in Frankf. a. M. XII. 203. in Breslau. XII. 594. in Hamburg. XIII. 653; in Leipziger Concert aufgef. XV. 256; aufm Theater. XV. 270; in Konigsberg. XVIII. 101
— Iphigenie en Tauride, vollständiger Klav. Ausz. von L. Hellwig (R. XIV. 884
— Oedipus in Kolonos, wird zu Paris wieder aufgef. IV. 692
— Orpheus u. Euridice, in Berlin aufgef. X. 922. XX. 700; in Stockholm. XVII. 449
— Orfeo, in Conservat. zu Mailand aufgef. XV. 436
— Orpheus et Euridice, gr. lyr. Op. im Klav. Ausz. von Klage (R. XX. 695
— Paris u. Helena, Urtheil Rousseaus darüber. XIV. 632
— Pilgrime von Mekka, in Wien aufgef. X. 27
— 130. Psalm: de Profundis, in Berlin aufgef. XIII. 598
Gnauth, in Stuttgard. XVIII. 734
Gnecco, Franc., dramat. Componist, biograph. Nachr. von ihm. XIV. 29 (XVI. 872)
— la conversazione filarmonica u. mehre andere Opern. XIV. 30
— Farsa Carolina e Filandro, in Mailand aufgef. XVIII. 758. in Paris. XX. 67
— Op. buffa Le nozze di Lauretta, in Turin aufg. XV. 535
— Op. La prova di un opera seria, in Turin aufgef. XII. 999; in Dresden. XVIII. 178; in Paris. XX. 67; in Venedig. XX. 80
Gned, in Berlin. XIX. 434; in Wien. XIX. 859. XX. 131. 223, 586
God save the King. XVII. 300. B. V.
— — — über den Verf. dieses Liedes. I. 60
— — — in transparenten Noten zu London etc. II. 50
— — — mit untergelegtem Text in Berlin gesung. XV. 348
— — — Berichtig. über die 4stimm. Chorbearbeit. dieses Liedes. XVII. 608. XVIII. 906
Goedike, Fr., ein 8 jähr. Klavierspieler in Braunschweig. VI. 707
Göpfert, C., Violinist. XVI. 868
— C. A., Clarinettist u. Kammermusikus zu Meiningen. (XIX. 463)
— erhält f. seine Phantasie die guld. Medaille. XVIII. 106
— Tod zu Meiningen — Nekrolog. XX. 305
— Op.: Der bedeutsame Stern in Norden. XX. 507
— 6 Lieder mit Begl. d. Pianof. oder Guit. (R) XII. 240
— Son. für Guit. u. Flote op. 15. (R) X. 785
— 2 Duos conc. p. 2 Clarinettes op. 19. XV. 127
Görges, Fr., 6 Gesänge m. Fortep. op. 5. (R) XI. 555
Görlitz, Nachrichten daher. XVI. 553
— Dem., in Lemberg. XVI. 552
't Gorrah, ein Instrument der Hottentotten. XVI. 526 *)
Görres Aphorismen der Kunst: Auszuge daraus. V. 152
Göthe, Fragment aus Wilhelm Meister. XII. 1
— über Musik. VII. 541
— Wahrheit u. Wahrscheinlichkeit. (Fragm.) VII. 789
— Lieder, Oden etc. v. Reichardt, s. unter R.
— über eine Stelle in Benv. Cellini zurecht gewiesen. XV. 503
Göttingen, Nachrichten. XX. 278. 674
Götz, Bassänger in Dresden. XIV. 66. XVIII. 339
— ein junger Violinist aus Weimar, in Leipzig. VIII. 229. in Weimar. XVI. 856
Götzel, Flotist aus Dresden, in Berlin. V. 157; in Carlsbad. IX. 785 fg.
Götzloff, Fr., über sein Schicksal. X. 111
— Gesang a. Iery u. Bately. VIII. 128 Beil. II.
— Lied: Ansicht des Lebens. X. Beil. I.
— deutsche Lieder mit Fortep. (R) VIII. 516
Goldmann, J. N., 12 Var. sur l'air: Die Welt ist nichts etc. p. le Pianof. o. v. (R) X. 576
Goldoni Verdienste um die opera buffa. XV. 17
Gollmann, Dem., in Manheim. XVIII. 314 fg. XIX. 366. XX. 384; in Frankf. a. M. XX. 340
Gollmik, Bassist in Strasburg. XVI. 552, 821, 826
— der Sohn, Klavierspieler daselbst. XVII. 534
— Tenorist in Hamburg. IV. 12, 2 45; in Wien. XX. 521
Gondaret, Dem., in Frankf. am M. VII. 207. 540. IX. 357
Gondoliere zu Venedig. Lied: O sanctissima etc. XVII. 216. B. III. 1.
Gonggong (Tamtam), chines. Instrument. XII. 718
Gordigiani, Hr. u. Mad., bei d. Oper in Dresden. III. 70
Gordigiani, Vater u. Sohn, in Pisa. XX. 291
Goria, (Mlle.) zu Paris. XIII. 110. XVIII. 811. XIX. 159. XX. 163
Gorke, Oboist in Frankf. a. M. XVI. 69
Gorsse, Vorschlag zu einem neuen musikal. Instrum. V. 699
— kündigt eine Philosophie de la Musique an. XIV. 409
Gosler, v. Aschaffenburg, in Berlin. XVI. 752, 802
Gossec, Administrator des Conservator. zu Paris. III. 112
— Mitglied der Ehrenlegion. VI. 314
Gotha, Nachrichten daher. V. 23, 322, 690. VII. 315. VIII. 28. IX. 42. XII. 91. XVII. 279
Gottdank, Tenorist in Wien. IX. 125. XII. 765. XIII. 63. XVII. 116, 493
— Mad. XX. 17
Gotter Oper: Die Geisterinsel etc. s. Geisterinsel.
Gottesdienst, über Verbesserung desselben in Ansehung der Kirchenmusik. XVII. 173
— Wunsch u. Vorschlag zu Erhöhung dess. in Ansehung des Choralgesanges. XVII. 213
Gottheiner, Dem., in Breslau. XII. 854
Gotthold, über den Unterricht im Gesange auf öffentl. Schulen. XIII. 410
Gottlieb, Dem. Anne, in Wien. XVII. 493
Gouban, Fraul., Dilettantin in Wien. XIV. 562
Gouion, Dem. (auch Guggioni sich nennend), Klav. Spielerin u. Harfenistin in Mailand. XVIII. 234, 345
Grabau, in Bremen. XVII. 362
Grabe, Te Deum, in Leipzig aufgef. XI. 201. XX. 267
Gradolph, Flotist in Berlin. III. 231. V. 455. VI 97, 178
Graeff, Flautist in London. V. 199
— J. G., 3 Duetts f. the Pianof. op. 12. (R) II. 66
Graetz, Klaviermeister in München, seine vorzüglichsten Arbeiten. V. 277
Gräw, Val., (Bakfark genannt). XVI. 784
Graff, Violinist, wird in Stuttgard angestellt. V. 279
— VCellist aus Stuttgard, in Frankf. a. M. XI. 488. XV. 102, 402. XVI. 47. XVII. 93. XVIII. 521 fg.; in Strasburg. XX. 560
— Mad. geb. Boeheim, in Stuttgard. VII. 663. VIII. 352 in Frankf. a. M. XI. 488. XIV. 80, 90 fg. 312 fgg. 796. XV. 103, 403. XVI. 47 fgg. XVII. 9. (XX. 54); gehen ab und nach Strasburg. XIX. 868; von da wieder ab; XX. 560; und wieder in Frankf. engagirt. XX. 314
Graffigny, Op.: Felix od. das Findelkind, in Berlin aufgef. IV. 207
Graffincourt, Dem., zu Paris. III. 182
Grahl, jun., 12 Var. f. Klav. 1810 Samml. (R) III. 854
Graham, Schilderung des ersten Musik-Festes in Edinburg (Fragment). XVIII. 629
— Vergleich zwischen Haydn, Mozart und Beethoven. XVIII. 635
Grammatik, musikalische, s. Musikal. Grammatik.
Grams, Ant., Contrabassist zu Prag. II. 506
Grapsoli singt und pfeift eine Arie in Berlin. XI. 444
Grasbaum, Fagottist in Cassel. XII. 719
Grassa, (Krassa) in Madrid. I. 404
Grassari, Dem., in Paris. XX. 748

Grasset, in Paris. XII. 57. XIII. 115; als Musikdirector. XIX. 146. XX. 593, 646.
— Son. p. P.and cp. 3. (B) I. 158
Grassini: Sgrò, in Paris. III. 189, 556, 837, in Berlin. IV. 110; nach London berufen. IV. 780. VI. 383, 480; in Italien. V. 87, 144; wieder in Paris. XI. 460. XII. 320, in Genua. XVII. 293; in Mailand. XVIII. 885. XIX. 146, 493, in Venedig. XX. 82, Tod in Amsterdam. XIX. 527.
Grassy modellirt Haydn's Büste. II. 275
Gratz Choral; Singt dem Herrn. XV. 268
Graun. III. 272 fgg. bei Friedrich II. (Anekd.) I. 830
— eine Stelle v. ihm, als Beispiel von Verrückung. I. 204. II. 257, 273
— Te Deum laudamus, in Berlin aufgef. XI. 442; in Strasburg. XX. 350
— Tod Jesu: über den Werth desselben. VII. 797
— — über Composition u. Gedicht. XIV. 779
— — kommt zum Stemmale in Partitur heraus. XII. 319, 1043
— — Anekd. bei einer Aufführung desselben. XVI. 36
— — Vorschlag f. die Aufführungen dess. XVIII. 609
— Tod Jesu, in Leipzig aufgef. III. 478. VIII. 465. XV. 259. XVIII. 274; in Cassel. III. 691; in Berlin. IV. 566 fg. V. 453, 554. VI. 482. VIII. 478. IX. 479, 482. X. 509, 524. XI. 479. XII. 527. XIII. 314. XIV. 260. XVI. 329. XX. 298; in Magdeburg. V. 601; in Hildburghausen. VII. 795; in München. XI. 468; in Breslau. XII. 689. XIII. 527. XIV. 267. XVIII. 318; in Königsberg. XII. 689. XIII. 608. XVIII. 420. XIX. 770. XX. 304; in Darmstadt. XVIII. 409 fgg.
Graunad, Paine, 3 Duos conc. p. 2 Viol. (B) XII. 665
Grave, Dem., Sängerin in Amsterdam. XVI. 416. XVIII. 451
Gray Bettler-Oper, Entstehung ders. (Anekd.) XV. 835
Graziani, in München. XVII. 547, 860; in Wien. XIX. 14, 208
Grazioli, — — — — — — XIX. 293
Greco is (Nicola de), ging Buffo in Rom. IX. 203, 205; in Florenz. XI. 561; in Mailand. XV. 433 fgg. 518; in Wien. XIX. 108, 110, 208, 383; in Ferrara. XX. 290; in Venedig. XX. 469
Greiner, Martin, Anekd. von ihm. V. 193
Greive u. sein Sohn, Violinisten in Amsterdam. XIV. 390
— P., Ballet Alzabo, oder die Wilden, in Amsterdam aufgef. XIV. 401
Grell, Tenorist in Berlin. VI. 348. VII. 147, 159; in Wien engagirt. X. 544. XI. 3 5. XII. 476. in Berlin. XIII. 59, 131
— Ed., Orgelspieler in Berlin. XIX. 656. XX. 725
Gremelle, in Paris. VII. 821
Grenié, in Paris, erfand. Mechanismus an der Orgel, die Töne stärker, oder schwächer zu machen. XIII. 109
— Orgelinstrument in Paris. XX. 5. 8
Grenser, H., (in Dresden) Erklärung an Tromlitz über die Flöten etc. II. Intell. Bl. 93
— Brief an Taschenberg. V. Intell. Bl. 2. u. Rechtfertigendsalb. Intell. Bl. 25.
— A., in Dresden, verbessert nach Mollers (aus Petersburg) Angabe das Basse-thorn. XI. 89
— Berichtigung dieser Stelle. XI. 708
— Bemerkung über Capellers Erfindung an der Flöte. XIII. 775
— (Flötist) jetzt in Leipzig. XVI. 758. XVII. 340. XVIII. 282. XIX. 189. XX. 180, 355
Gresnick, Ant., aus Lüttich, (Singcomponist XVI. 872) stirbt zu Paris. II. 330
Gretry etwas über ihn. IX. 512
— als Beförderer der kom. Nationalmusik der Franzosen. XIX. 771
— Anekd. mit dem Prinz Heinrich von Preussen. II. 80
— einige Anekd. von ihm (aus Gerbers Lexicon). XV. 209
Gretry, zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt. VI. 314. VII. 25
— wird öffentlich mit einem Lorbeer bekränzt VII. 26
— Sein Geburtstag in Paris gefeiert. XIII. 67
— kauft Rousseaus Ermitage. II. 239. III. 859
— kündigt eine Anweisung zum Studium der Harmonie an. IV. 816
— arbeitet an den Reflexions d'un solitaire. XIV. 469
— Sein Tod. XV. 694
— Sein Fortepiano, zuvor in Nicolo's Besitz, wird zum Verkauf angeboten. XV. 805
— Bemerkungen, nach ihm. XV. 688, 703
— Versuche über die Musik, im Auszug von Spazier. (B) IV. 297
— Op.: Anacreon auf Samos, in Berlin aufgef. XI. 765
— — die beiden Geitzigen, in Wien aufgef. XIX. 838
— — Blaubart, in Leipzig aufgef. V. 278; in Wien. VI. 825. XV. 260, 844. XVIII. 611. XX. 12; in Paris. XIII. 714; in Warschau. XIV. 867; in Breslau. XVI. 279; in Carlsruhe. XVII. 625; in Dresden. XIX. 425. XX. 236.
— — ausgezog. Stücke daraus v. Fischer. (B) VII. 291
— Oper: Die Caravane nach Cairo, in Wien. aufgef. VII. 15; in Stockholm. XIV. 805. XVII. 572; in Paris. XIX. 600. XX. 297. 299.
— Oper le Comte d'Albert, in Paris aufgef. XIV. 260
— — Elisca, ebendas aufgef. XIV. 415
— — la fausse Magie, in Wien aufgef. XII. 41
— — Panurge, in Paris wieder aufgef. VII. 189, in Cassel. XV. 548
— — Peter de Grote, in Amsterdam aufgef. XIV. 390
— — Richard Löwenherz, in Berlin aufg. V. VII. 422. XI. 301; in Prag. X. 186; durch die Gebrüder Seyfried umgeändert, in Wien aufgef. XIII. 53. XVIII. 118. XX. 386; in München. XIV. 120. XV. 562; in Warschau. XIV. 511
— — Rich. Löwenherz, Weigls Ouvert. dazu. XVI. 276
— — — — Klav. Ausz. v. Seidel. (B) XVI. 275
— — Die Sammtcommissionen, neu bearbeitet in Wien aufgef. VIII. 426 vgl. 528
— — Zemire u. Azor, in Königsberg aufgef. XIV. 460; in Stockholm. XVII. 872; (von Seyfried bearb.) in Wien. XX. 129
— Lied auf des Königs v. Rom Geburt: Marie Louise etc. XIII. 547
Grenter, Dem., in Zürich. XIX. 480. XX. 404
Greve, (Greive?) Violinist in Amsterdam. X. 600
Griebel (Oboist) und Schunke, Concert in Berlin. XII. 119
Griechen, Musik der heutigen. VIII. 274
— die mathemat. Intervallenlehre derselb., von v. Drieberg: Fragm. daraus. XIX. 861
Griechische alte Musik, Ehrenrettung derselben. XIX. 385, 401
— Instrumentalmusik u. ihre Wirkung, v. Dalberg. IX. 17
— Künstler, über die Studien derselben, v. D. Schorn. Fragment daraus. XX. 861
— Musik (über das Wesen u. die Natur ders.) IX. 677
Grieshach, Oboist in London. V. 735
Grieshacher, aus Wien, lässt sich auf dem Baryton in Leipzig hören. VIII. 229
Griesinger, G. A., biograph. Notizen von Jos. Haydn, s. Haydn.
Grimm, Gebr., Waldhornisten aus Hildburghausen, in München. XVIII. 545
Grimminger, in Carlsruhe. XVII. 28
Gritti, Dem., Tänzerin in Wien. XVII. 554
Grobenschutz: Mad., Dilett. aufm Pianof. in Berlin. XI. 191, 573. XII. 503. XIII. 312. XV. 161. XVI. 309. XVII. 189, 257. XVIII. 105. XX. 180
— Rondo f. Pianof. (B) XIX. 282

Gröningen, musikal. Journal das. herausgegeb. XX. 532
Grönland, P., Osterfeier 10. Posit. oder Pf. (B) XX. 119
— die 1ste Walpurgis-Nacht (v. Göthe). (B) XX. 284
— 2 Sonette v. W. A. Schlegel für 4 Singstimmen m. Pf. (B) XX. 566
Grohmann, Oboist in Prag. XIV. 510
Gropius, Decorat. Maler aus Berlin, in Wien. XVII. 731
Grosdel, VCellist in London. V. 199
Gross, VCellist in Berlin. V. 422. VI. 281. VII. 547; in Stettin. IX. 14
Grosser, Oboist in Berlin. X. 444. XII. 109
Grossheim, G. C., in Cassel. III. 150. V. 295. VII. 178. XIV. 600; Musikdir. daselbst. XVI. 216
— Oper: Titania u. das heil. Kleeblatt. III. 150
— über den Verfall der Tonkunst (B) VII. 689
— Erklärung bei Gelegenheit dieser Rec. VII. Int. Bl. 60
— Iphigenie zu Aul. Op. de Gluck, arr. p. le Pianof. (B) XII. 770. 784
— Volkslieder, 1. Th. (B) XIX. 215 — 2. Th. (B) XX. 104
— 10 Ged. des Preih. v. Malsburg, 8. Th. (B) XX. 825
Grossi, aus Parma. II. 528
Grossmann, Herr u. Dem., aus Berlin, in Königsberg. XVI. 119
Grossvater-Tanz. XVI. B. 11. 6
Grosswald, Bassanger in Wien. XIX. 309
Grotte, harmonische. IX. 655
Grotti, Ant., zu Vicenza. II. 345
Grua, in München als Kapellmeister angestellt. X. 493
Grun, Flötist in Königsberg. XI. 631
Grünbaum, aus Regensburg. IX. 750. X. 89; in Prag. X. 187. 192. 411. XI. 206. 207. 473. XII. 201. 1013; in Wien. XV. 406. 560. XX. 821
— Mad., geb. Muller, aus Prag, in Wien. XV. 406. 560. 739; in Prag. XVII. 610. 788; in München. XVIII. 541; in Dresden. XIX. 423. fgg. 865; in Berlin. XIX. 474. 491; in Leipzig. XX. 351; in Frankf. a. M. XX. 730; in Wien. XX. (328) 622; die deutsche Catalani hier genannt. XX 623. 821. 823
— verglichen mit Mad. Catalani. XX. 751
Grünberger, deutsche Messe für Orgel, Discant, Alt u. Bass ad lib. m. v. (B) VI. 198
Grundler, (Just. Refer.) Gütterrecens. in Berlin. XVII. 120. 490. XIX. 120; in Leipzig. XVIII. 179
— erschiesst sich in Lissa. XIX. 814
Grüneberg, Orgelbauer aus Brandenburg. II. 638
Gruner, Abschied von Wien. XVIII. 444
Grünewald, Violinist aus Dresden in Leipzig. VIII. 526
Grumbach, C., musikal. Cantate: Frühlingsfeier. XIX. 742
— musikal. Phantasie: Ariadnens Apotheose. XII. 649
— — — Penelope. XII. 593
— — — Psyche. XV. 587
Grund, F. W., 6 deut. Lieder, 1stes Werk. (B) XVII. 696
— 6 Lieder f. Pianof. op. 4. (B) XIX. 332
— Quat. p. Fp. Viol. Viola et Vcelle op. 8. (B) XIX. 244
— Son. p. le Pianof. av. Viol. op. 9. (B) XV. 812
— Dem., in Hamburg. I. 622. II. 176. III. 608. IV. 14. 812. 833; in Bremen. XVII. 561
— (Geschwister) in Hamburg. XIII. 130. XX. 716
Gruner, N. G., XVI. 823
Gsadanyi, Graf von, Dilettant in Presburg. XVIII. 829
Guaisin, siehe Quaisin.
Guaita, Dem., in Frankf. a. M. VI. 427, 539. VII. 581. XVIII. 310
Guardasoni, ital. Operngesellsch. zu Prag II. 587. III. 664
Guenot, franz. Op. ruzängerin zu Hamburg. I. 732. II. 412. III. 346. IV. 5 u
Guerra, Castrat in Bologna. XIX. 805
Gugel, Gebr., Joh. u. Heinrich. III. 843; in Hannover. III. 574; in Leipzig. V. 711; in Frankf. a. M. VI. 280; in München. VI. 482
— Heinr., Waldhornist in Petersburg. XIX. 465
Gugel, der ält. u. sein jüngst. Sohn ebendas. XIX. 466
— d. mittlere u. sein Sohn Rudolph, Waldhornisten in Kiow. XX. 346. 518; in Königsberg. XX. 500; in Berlin. XX. 634. 791
Guggiani, Dem., s. Goujon.
Guglielmi, Piet., XVI. 872; sein Vaterland. II. 375, sein Tod. VII. 317
— Orat. la distruzzione di Gerus. in Mailand. aufgeführt. XVII. 202
— der Sohn, in Neapel. VII. 566; sein Tod zu Neapel. XIX. 471
— Brav. Arie mit unterlegtem geistlichen Text, im Concert spirituel zu Paris gesungen. XX. 341
— Oper: Der betrogene Geist, in Warschau aufgeführt. XIV. 808
— — Calypso, in Mailand aufgef. XV. 209
— — la commediera astuta, in Ancona aufgef. XIV. 472
— — Ernesto e Palmira, in Mailand aufgef. XVI. 230
— — la guerra aperta, in Genua aufgef. XVII. 392; in Wien. XIX. 295
— — Paolo e Virginia, in Neapel aufgef. XIX. 194; in Turin. XX. 79; in Dresden. XX. 418. 620. 787
— — la presuntuosa corretta, in Mailand aufgeführt. XV. 435
— — la scelta delle spose, in Wien aufgef. XIV. 707; in Codogno. XVII. 203; in München. XVIII. 547. 860; in Dresden. XIX. 180
— — la serva bizarra, in Mailand aufgef. XVIII. 490
— — tre spose per uno, in Wien aufgef. VII. 320
— — la vedova contenziosa, in Wien aufgef. XIX. 295
— Orat. il Sedicia, in Mailand aufgef. XIX. 470
— Sänger in Paris. XII. 57. XIII. 114
Guhr, Hr. u. Mad., in Nürnberg. XI. 611
— Kapellmeister u. Theaterunternehmer zu Cassel. XVI. 216. XVII. 556 fgg. 590 fgg.; wird Hofkapellmeister zu Cassel. XVIII. 752
— als Violin- und Klav. Virtuos. XVII. 504. XVII. 754 fg.
— Berichtig. über die Nachrichten von Cassel. XVII. 793
— Musik zu Deodata; in Cassel aufgef. XVII. 594
— Optte. Feodore, — in Cassel aufgef. XVII. 594
— Oper: Vestalin, ebendas. aufgef. XVI. 601; 662
— Sinfonie (Es) ebendas. aufgef. XVIII. 286
— Mad., Sängerin in Cassel. XVI. 664. XVII. 353 fgg. 590 fgg. XVIII. 753 fg. 756
Guidi Canonici, s. Canonici.
Guido v. Aretino, erster Erfinder der Noten. VI. 233
— Abh. Orgel u. Fortepiano-Spieler zu Verona. II. 343
Gülcher, Fortepianospieler in Amsterdam. XVI. 438
Guillard, Dem., Sgrin in Frankf. a. M. XVIII. 108
Guillici, in Dresden. XIV. 188, 190. XVI. 184, 870, 802, 884. XVIII. 155
Guillon, Zögling d. Conservat. zu Paris, erhält den Preis auf der Flöte. VI. 836; Flötist in Paris. XX. 191
Günther, Dem., bei der Second. Gesellsch. in Leipzig. III. 462
Gürgens, Flötist aus Riga, in Leipzig. IX. 501. XIII. 64. XIV. 110. XV. 235
Gürlich, J. A., wird nebst Seidel Musikdir. in Berlin. XIII. 607
— wird zum königl. Kapellmeister ernannt. XVIII. 329
— als Director am Fortepiano. XIX. 282; Sein Tod zu Berlin. XIX. 496; Nachrichten über ihn. XIX. 687
— Ballettmusik. XVII. 704
— Ballet: Der Dorfschulmeister, in Berlin aufgef. VII. 112
— — Echo u. Narcissus, ebendas. aufgef. XV. 67
— — Die Einschiffung nach Cythere, ebendas. aufgef. VIII. 268
— — Die glückliche Rückkehr, ebendaselbst aufgef. XVI. 272
— — Lucas u. Laurette, in Berlin aufgef. XVII. 151
— — der Maler oder d. Wintervergnügungen, ebendas. aufgef. XX. 469

Garlich, J. A., Ballet: Der Opernschneider, in Berlin aufgef. VII. 195
— Ballet: Opfer vor d. Bildsäule Amors, ebendas. aufgef. V. 188
— — Die Rückkehr des Mars, ebend. aufgef. XVII. 771
— — Die Schwestern als Nebenbuhlerinnen, ebendas. aufgef. VIII. 268
— — der unterbrochene Dorfjahrmarkt, ebend. aufgef. VIII. 266
— — Die Verwandlungen aus Liebe, ebendas. aufgef. VII. 112
— Drama: Calliethoe, in Berlin aufgef. VII. 521. VIII. 330. IX. 565
— Oper: Hans Max Giesbrecht, ebendas. aufg. XVII. 255
— Musik zu Gothes Launen des Verliebten, ebendaselbst aufgef. XV. 843
— Musik zu Kind's Heergesang: die deutschen Frauen, ebend. aufgef. XVII. 641
— neue deutsche Lieder mit Fortepiano. (B) VI. 844
Gästrow, Musikzustand daselbst. II. 845
Guitarre, Vorschlag zur Verbesserung des Baues derselb. XI. 481
— Bemerkungen über den Charakter derselben. IX. 238
— Eintheilung derselben, v. H. Scheibler XVIII. 693
— neuere Gattungen derselben. IX. 61
— neugeformte u. verbesserte von Thielemann. XVI. 756. XVIII. 717
— wird in Neapel sehr cultivirt. VII. 569
— Journal p. la Guit. p. Kanne et Harder. (B) VIII. 189
Guitarrenspiel (über), von Guthmann. VIII. 369
Guthe, Hofrathin, Singschule in Mannheim. VI. 86
— als Professorin der Singkunst in München. VII. 676
Gulias, Dem., mit Hrn. Kunz in Wien. XVI. 792
Gumlich, Musiklehrer an Baggens Institut zu Coburg. XII. 963
— an Sie etc. XVII. 694
— 12 Amus. en forme de danses p. le Pianof. op. 9. (B) XVIII. 528
Gumpelzhainer, Compend. Musicae lat. germ. aus dem 15 Jahrhunderte XIV. 56 fgg.
— Canon, Fuga, Fantasia. XIV. 58 B. I.
Gurk, aus Wien, mit dem Panharmonikon, in Leipzig. XII. 563
Gustav Wasa, Schöpfer der Tonkunst für seine Nation. XV. 202
Gutbier, Pastor bei Gotha, beim Musikfeste zu Frankenhausen. XVII. 770
Guthmann, Fr., über Abweichung vom Takte. VII. 847
— Andeutungen und zufällige Gedanken. VIII. 561
— Anmerkungen. X. 152 fgg.
— über die Applicatur beim Choralspiel. VII. 698
— über Beurtheilung gewisser Musikstücke. IX. 182
— über Cadenzen. VII. 697
— Aphorismen über Choralgesang, Orgelspiel und Kirchenmusik. VI. 657
— Vorschlag für Componisten. VIII. 178
— das Concert auf m Fortepiano, eine Fantasie. VIII. 346
— Vorschlag zu einer Encyclopädie der Theorie der Musik. VIII. 468
— Einfluss der neuesten Zeitereignisse auf den Zustand u. Cultur der Musik. IX. 455
— über Erziehung zur Musik. VII. 854
— Grad d. musikal. Bildung bei Frauenzimmern. IX. 380
— über den musikal. Unterricht der Frauens. VIII. 345
— zufällige Gedanken u. Wünsche. IX. 145
— Ketzereien über Generalbass u. Harmonie. VIII. 593
— über Guitarrenspiel. VIII. 368
— Expectorationen über die heutige Musik. VII. 772
— Forderung an die militair. Musik. IX. 591
— über musikal. Gedächtnisskunst. VII. 181
— — — Vielthuerei. VII. 748
Guthmann, über musikal. Vortrag u. Ausdruck. VII. 345
— vermischte Gedanken für praktische Musiker. VIII. 81
— diatetische u. physchologische Bemerkungen für praktische Musiker. VIII. 663
— Wunsch u. Bitte an praktische Musiker. VI. 783
— Etwas zur Vertheidigung des Tanzes. VI. 405
— neuer Taktmesser. IX. 117
— Methodik des Klav. u. Pianof. Spiels. (B) VII. 188
— Bruchstücke daraus. VI. 607
— Passagen-Sammlung f. Pianof. Spieler, 1stes Heft. (B) VIII. 139
Gyrowetz, Adalb., geb. aus Böhmen. II. 516; soll nach Italien kommen. XIV. 307
— erhält den Ruf, 2 Opern für Mailand zu schreiben. XX. 228, 494
— Concert zum Besten einer armen Familie in Wien. XI. 869
— u. Weigl, Kriegslieder gesungen in Wien. XI. 651
— grosses trag. Ballet: Der wieder erkannte Amenophis, in Wien aufgef. XIII. 290
— Ballet: die Bajaderen, in Wien aufgef. XVII. 622
— — Gustav Wasa, — — — XIV. 74
— — die Pagen des Herz. Vendome, ebends. aufgef. XVII. 851
— — die 2 kleinen Savoyarden, ebend. aufgef. XIX. 427
— — die zwei Tanten, — XVIII. 600
— — die Hochzeit des Thetis u. Peleus, ebend. aufgef. XVIII. 111
— (u. Persuis) Ballet: der Zauberschlag, ebendas. aufgef. XX. 137
— Bürgerzwist u. Unterhaltszeit, allegor. Vorstellung in Wien. XII. 806
— Cantate: Feier der Wohlthätigkeit, in Wien aufgef. XIV. 708
— Duett, des Kriegers Abschied etc. ebend. aufg. XV. 847
— Melodrama: Miesna, ebendas. aufgef. VIII. 387
— Oper: Agnes Sorel, in Wien aufgef. IX. 232. XV 769. XVII. 270, 554. XIX. 16; in Leipzig. X. 426, in Prag. X. 570, in Berlin. XII. 108
— Reichardts Urtheil darüber. XII. 803
— Oper: der Augenarzt, in Wien aufgef. XIII. 798. XV 769; in München. XIV. 655; in Leipzig. XV. 269; in Königsberg. XVII. 268; in Berlin. XVII. 611, in Strasburg. XVIII. 860
— Oper: der Augenarzt im Kl. Auss. (B) XIV. 855
— — Der betrogene Betrüger, in Wien aufg. XII. 415
— — Emerich, in Wien aufgef. X. 237; in Königsberg. XVI. 107
— — Federici et Adolfo, in Wien aufgef. XIV. 309
— Opfer: Der Gemahl von Ungefähr, ebendas. aufgef. XVIII. 750
— Oper: Helene, ebendas. aufgef. XVIII. 195
— — Ida, in Wien aufgef. IX. 309, in Berlin. X. 307; in Warschau. XIV. 8464 in Strasburg. XVII. 864
— Oper: Die Junggesellenwirthschaft, in Wien aufgef. IX. 727; in Leipzig. X. 459
— — Die Pagen des Herz. von Vendome, in Wien aufgef. XI. 18
— — Die Prüfung, ebendas. aufgef. XV. 559
— — Der Sammetrock, — — XII. 319
— — Selko, — — VII. 135
— — il boto Stanislao, in Mailand aufgef. XX. 869
— Oper: Das Winterquartier in Amerika, ebendaselbst aufgef. XIV. 778
— — Das zugemauerte Fenster, ebend. aufgef. XIII. 83
— Seyfried u. Kinsky, Musik zum Singspiel: Montag, Dienstag etc. in Wien aufgef. XIX. 428
— Musik zum Schausp.: Das Gespenst, ebendas. aufgef. XII. 18
— Musik z. mimischen Vorstell.: Der Raub der Europa, ebendas. aufgef. XVIII. 198
— — zu Wilhelm Tell, ebendas. aufgef. XII. 674

hältnissmässigen Länge, Dicke und Spannung seyn.

Ist das Gebohr oben und unten von gleicher Weite, so werden die Töne der zweyten Oktave falsch und unbrauchbar. Die Reinheit der Oktaven beruht also allein auf dem Gebohr.

6) Die Entfernung und Beschaffenheit des Mundlochs. Ist der Rand desselben stumpf, so spricht der Ton schwerer an. Ist es zu weit, so wird der Ton rauh, und im Gegentheil dünn und zart, wenn es zu enge ist. Ist es inwendig und auswendig gleich weit, so sind die tiefen Töne schnarrend, und vermischen sich leicht mit den Oktaven.

7) Die Entfernung der Pfropfschraube. Steht sie nahe am Mundloche, so erhöhet sie den Ton, steht sie weiter, so wird er tiefer. Doch ist ihre Wirkung nach Verhältniss beträchtlicher bey den hohen als bey den tiefen Tönen. Die Erklarung dieses lezteren Umstandes giebt wiederum die Vergleichung mit einer Saite. In den höheren Tönen derselben kommen die Finger immer näher an einander zu liegen. Daher ist die Pfropfschraube auch zur Stimmung der Oktaven wichtig, und vielleicht unentbehrlich.

8) Die Dicke und Dichtigkeit des Holzes. Dichtes und hartes Holz giebt einen hellen und starken Ton. Daher der Vorzug, welcher dem Ebenholz, vor allen andern Holzarten zukommt. Dünnes, leichtes und poröses Holz schwächt den Ton, und macht ihn gleichsam flatternd.

So hängen also sehr viele Modifikationen des Tons lediglich vom Bau des Instruments ab, und blos auf diese müssen wir hier Rücksicht nehmen. Denn was übrigens der Ansatz des Spielers, starker und schwacher Wind, Kälte und Wärme u. s. w. für Einfluss haben, gehört nicht hieher.

Bey unsern Versuchen zur bessern Einrichtung der Flote müssen uns diese Erfahrungen, die zum Theil durch meine eigenen Versuche erprobt und bestätigt worden sind, hauptsächlich leiten. Sie geben uns Regeln an die Hand, nach welchen wir den bestimmten Ton, seine Tonleiter, die halben Töne und die Oktaven aufsuchen müssen. Denn eben so, wie eine klingende Saite durch Verlängerung oder Verkürzung in jeden beliebigen Ton kann gestimmt werden, ebenso lässt sich auch der Grundton der Flote durch Abkürzung oder Verlängerung des Cylinders höher oder tiefer stimmen. Auch fällt in die Augen, dass man auf der Flöte die verschiedenen Töne der Oktaven eben so finden könne, als auf einer Saite. Die Halfte des Cylinders giebt nämlich die Oktave desjenigen Tons, den der ganze Cylinder angiebt, und zwischen beyden liegen in den gehörigen Verhältnissen von $\frac{2}{3}$, $\frac{1}{4}$ u. s. w. die übrigen Töne dieser Oktave. Es würde demnach leichter seyn, den Ort zu bestimmen und abzumessen, wo jeder dieser Töne seine natürliche Lage hat, und durch ein daselbst angebrachtes Loch rein und hell zu erhalten wäre. Auch die Töne der zweyten Oktave würden sich eben so leicht ergeben. Man dürfte nur die zweyte Halfte des Cylinders von neuem in zwey gleiche Theile theilen, und die Löcher im gehörigen Verhältnisse anbringen. Allein man sieht auch gleich, dass das Gesagte nur bey einer solchen Röhre völlig zutreffen könne, deren Gebohr überall von gleicher Weite wäre, und deren Löcher eine solche Grösse hätten, dass sie auf der ihnen angewiesenen Stelle den Tönen die möglichste Höhe gäben. Bey unsern Flöten aber kann ein gleichmässiges Gebohr, wie wir gleich naher sehen werden, der Oktave wegen, und eine beträchtliche Erweiterung der Tonlöcher, der Finger wegen, die sie decken müssen, nicht Statt haben. Man sieht also den Grund ein, warum die Tonlöcher auf unsern Flöten eine höhere Stelle haben, als sie in Vergleichung mit einer Saite haben sollten. Die höhere Stelle muss nämlich dem Tone ersetzen, was die Enge der Löcher und die verschiedene Weite des Gebohrs ihm nehmen. Es hat also

Gyrowetz, Ouverture, in Leipzig aufgef. IX. 495
— Terzett. Des Kriegers Glaube, Hoffnung u. Liebe, in Wien aufgef. XV. 803
— Terzett. Der ostreich. Officier in Hanau, ebendaselbst aufgef. XVI. 285
— Divert. p. Clav. c. Viol. et Vcello. op. 23. (R) I. 652
— Notturno p. Fl. Viol. Alto et Basso. — 26. — I. 352
— — p. Pianof. av. Viol. et Vcelle — 27. — I. 372
— Quint. p. Fl. Vl. 2 Viole et Vcelle — 32. — I. 601
— 3 Son. p. d Fortepiano — 34. — II. 238
— 3 Quatr. p. 2 Viol. Viola et Vcelle — 20. — III. 402
— 3 Son. p. Fortep. av. Viol. ou Flute et Vcelle op. 37. (R) III. 490
— Conc. p. Fortep. av. plus. Instrum. op. 39. (R) IV. 47
— gr. Trio p. Fortep. av. Clar. ou Viol. et Vcelle op. 43. (R) VIII. 752
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alt et Vcelle op. 44. VII. 724
— Divert. p. f. Pf. av. Vl. ou Fl. et Velle. op. 57. (R) IX. 241
— Divert. p. le Pianof. av. Viol. et Vcelle II. 711
— 12 Notturne p. Pianof. av. Viol. et Vcelle (R) XI. 819
— Variat. fac. sur la marche di Raoul. (R) VIII. 622
— 9 deutsche Lieder. (R) I. 288
— Ouvert. de l'Op. Semiramis a plein Orch. (R) II. 675
— Son. a 2 Pianof. (R) XVIII. 208

H.

H. (Königin Hortensia) Rom. mises en mus. (mit deut. Text). (R) XIX. 252
H., der Ton, ursprunglich B etc. XVII. 665
Haack, Concertmeister in Berlin. XII. 992
Haacke, Charl., Conc. p. le Viol. princ. op. 6. (R) III. 868
Haak, Musikdirect. zu Stettin. I. 284. IX. 12
— wird v. Schulz z. Erben aller Musikal. eingesetzt. II. 784
— Composition der Geisterinsel. II. 153
Haan, Fraul. von, Dilettantin in Wien. XIV. 563
Haas, Bassist in Frankf. a. M. VI. 403
Haase, Gebr., Hornisten in Dresden. XX. 311
Habeneck, Zogling des Conservatoriums zu Paris, erhalt den Preiss als Violinsp. VI. 836, zu Paris. XIV. 413
Haber, Waldhornist aus Dresden, in Leipzig. VIII. 229
Haberbier, in Konigsberg. XIX. 789
Haberkorn, Bassist in Amsterdam. XIV. 52, 511
Habermehl, — — — XX. 35
Hackmeister (Berg-Assessor aus Clausthal) in Frankenhausen. XII. 758
Hack, Dem., Harfenistin in Frankf. a. M. XIV. 214
Hackebret. IX. 262
Hacker, B. "Liebe u. Treue. (R) I. 585
— 6 Lieder verschied. Inhalts, 2 Th. (R) II. 327
Haecket, Dem., in Regensburg, Starkste Schulerin. XI. 306. XII. 111
— wird beim Grossherzog von Frankf. engagirt. XII. 1011
Haefner, (Kapellmeister Redact. der schwed. Volksl. XVIII. 591
Haehnel, Dem., in Dresden. XX. 528
Haehnle, erster Tenorist in Cassel. XVIII. 759
Haendel, in England. II. 6
— Sein Portrait. IV. Titelkupfer.
— Monument in d. Westmünsterabtei zu London. II. 425 Kupfertafel III.
— über dessen Denkmal in London. XV. 71
— Anekdoten vom ihm. I. 110 fgg. 431. III. 809 *).
— Anekdote mit einem Flötensp. wird widerlegt IX. 87 *)
— Aufruf über Gluck. XX. 6–8
— Mozarts Urtheil über ihn. I. 415
— geschildert von Schubart. VII. 809
— Repraesentant der altern Kunstperiode. XIII. 660
— Verdienst um die Achtung der Englander gegen deut. Kunst. II. 6
— setzt nebst Buononcini eine Oper zu London. VIII. 587
Haendel, hat er in seinem Werke Doppelgriffe f. d. Violine angebracht? XIV. 191
— Oratorien, besonders der Messias. XVI. 622
— Vocal-Compositionen für Pianof. oder Orgel arrang. von Clarke in 18 Heften etc. XIX. 744
— Alexanders Fest (auch Timotheus), in Wien aufgef. IX. 481, in Berlin. X. 207. XVII. 335, in Prag. XII. 726, in Stockholm. XVI. 424, in Leipzig. XVI. 241, in Mannheim. XVII. 532
— Alexanders Fest, nach Mozarts Bearbeitung, in Wien vom grossen Liebh. Concert aufgef. XIV. 831 fgg. XV. 643. XVIII. 76. 640. XX. 626
— Alexandersfest oder die Gewalt d. Musik, mit Bearbeit. v. Mozart, Part. u. Klav. Ausz. 1. Th. (R) XV. 411
— Cant. zur Krönung George I. in Leipzig aufgef. IX. 289, 477. X. 287
— Empfindungen am Grabe Jesu, in Leipzig aufgef. VII. 488, in Mannheim. XX. 311
— — — — — Partit. (R) VIII. 503
— Hallelujah, instrument. von Mozart, in Wien aufgef. XVIII. 203
— Oratorium: Der Sünde der Welt gemarterte Jesus. XVI. 602, 605 *)
— Judas Maccabaeus, in Wien aufgef. IX. 233, in Berlin. X. 207. XIII. 512, 598. XVI. 304
— Messias, Entwickelung desselben. V. 13, 22 fgg. 58, 89
— — soll als Quart. arrang. werden, wird aber wieder vernichtet. II. 173
— — in Liverpool aufgef. II. 173, in London V. 473
— — von Mozart bearbeitet. 1. 422 daruber. IV. 476 in Leipzig aufgef. V. 282, (abgekurzt durch Bachiste. XIX. 504), in Berlin. VI. 348. VII. 326. XIX. 805, in Wien. VIII. 161. IX. 556, 476. XVII. 727, in Munchen. XIII. 492, in Cassel. XIV. 600, in Frankf. a. M. XV. 604. XVII. 504, in Edinburg. XVIII. 635, in Mannheim. XIX. 562, in Lubeck. XX. 710, in Hamburg. XX. 711
— Messias, von Mozart u. Schwenke bearb. in Hamburg aufgef. XX. 716 fgg.
— — in Dresden (auserwahlte Chore daraus) zur Jubelfeier aufgef. XX. 780
— — Vorschlag zu einer Umarbeitung desselben. (von Gerber). XX. 832
— — kommt bei Breitkopf u. Hartel heraus. V. 598
— Passions-Cantate, in Leipzig aufgef. XVI. 271
— 100 Psalm, in Leipzig aufgef. VI. 203. IX. 239. X. 63
— dessen Aufführung gegen dem Tadel in u. s. (587) gerechtfertigt. XVIII. 327
— Or. Samson, in Wien aufgef. XVI. 790. 805. XVIII. 665
— — wird Alexanders Fest, Parallele zwischen beiden. XVIII. 665 fgg.
— Te Deum, in Leipzig aufgef. V. 815. X. 815
— Timotheus, siehe Alexanders Fest.
— Chaconne av. 62 Var. p. le Pianof. (R) VI. 912
Haendel-Schütz, Mad., in Stockholm. XIV. 867
Haensel, der alt, Violinist in Genf. XVI. 169. XVII. 183
— d. jung., Violoncellovirtuos — — — — 182
— S. A., mechanal. Untersuchungen über den Bau der Violine. XIII. 69
— P., 3 Themen var. p. le Viol. etc. op. 4. (R) X. 163
— 3 Quat. conc. p. 2 Viol. Alto et Basse op. 6. (R) II. 118
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 10. (R) X. 778
— 3 — — — — — — 17. (R) XI. 435
— 3 gr. Duos p. 2 Viol. op. 20. 24. (R) XV. 329
— 3 Duos — — — 24. (R) XV. 196
— 3 Quat. p. 2 Viol. Viola et Vcelle op. 25. (R) XV. 321
— une Quint. pour 2 Viol. 2 Alto et Vcelle op. 28. (R) XVII. 164
Hartel, (Breitkopf et Hartel) Verdienst um Herausgabe d. Haydn'schen u. Mozart'schen Sinf. in Paris. XVII. 497
Haeutwig, Fraul. von, in Frankf. a. M. VII. 584
Haesse, Joh. Ge., der Vater, in Leipzig. XVI. 878. Sein Tod. XI. 207
— dessen Familie. XVI. 743

Haeser, Dem. Charl., dess. Tochter in Leipzig. IV. 539. V. 245. VII. 544; in Dresden VI. 150, 315, 387. VIII. 285, 494, 508 fg. in Prag. VIII. 522. IX. 357; wieder in Leipzig. IX. 621; in Wien. IX. 637, 698, 621; geht nach Bologna. IX. 767; in Bologna selbst. X. 319, 352, wird hier als Ehrenmitglied der Acad. filarm. aufgenommen, X. 586; in Rom. X. 926. XI. 98, 320
— in Florenz. XI. 353 fgg. in Siena. XI. 353 fgg. in Rom. XII. 419, 911 fg. 941 fgg. XIII. 460, 523
— in Neapel XII. 946. XIII. 124, 126. 128 fg. in Mailand. XIV. 128, 228; in Muchen. XIV. 637 fg. 654, 656, 705; in Rom. XVI. 743
— verlässt Italien. XIV. 593
— — Deutschland u. uberhaupt das Theater. XIV. 705*)
— ihre Stimme vergl. mit der d. Mad. Catalani. XX. 778
— S. übrigens Mad. Vera.

Haeser, der ältere, in Strasburg. XVI. 552 fg. 821
— Aug. Ferd., sonst Musikdir. in Lemgo. XVI. 745; nun in Weimar. XX. 739
— Ecce quomodo moritur etc. XIX. Beil. II.
— Vater unser etc. XVI. Beil. V.*
— uber Aussprache beim Gesang. XVII. 157
— 12 Bagatelle capricciosette p. Pf. 1. et 2. (R) XIX. 156
— Il miserere Salmo, Ll. a 4 voci etc. (R) XX. 729
— Wilh., der jung. Sohn, V. 243, 246 fgg.
— in Prag. IX. 299, 594, 777, 780. X. 201, 410, 605, 672. XI. 296, 672; in Breslau. XII. 72, 73, 268, 523, 525, 619, 6 5, 8 4, 836. XIII. 210, 449; in Berlin. XIII. 655, 711; in Wien. XV. 308 fgg. 496; in Stuttgard. XVI. 558, 567, 554. (als Berichtigung von S. 538) XVII. 542; lebenslang daselbst angestellt. XVII. 743, 823. XVIII. 550 fg. 724; in Frankf. a. M. XVII. 625; in Karlsruhe XX. 28; in Leipzig. XX. 842
— Wiegenlied. XVI. Beil. V.*
— Intermezzo. Astuzia femminile, in Berlin von ihm selbst gegeben. XIII. 711
— Mondr. Pygmalion, in Wien aufgef. XV. 759
— Quartett (Canon) in Prag aufgef. X. 603
— Anzeige seines Vornamens, zur Vermeidung der Verwechselung mit seinem Bruder. XVI. Intell. Bl. 76

Haesler, J. G., etwas uber ihn. II. 639
— in Moskow III. 770
— Wettkampf auf der Orgel mit Mozart. XVII. 563
— Elegie von Florian. V. 159. Beilage V.
— Fantasie et Canon. p. le Pianof. op. 17. (R) V. 830
— Dem., itzt Mad. Eberwein, s. E.

Haesner, Dem., in Hildburghausen. XVI. 815

Hausler, E., 6 Nott. p. 2 Corr et 2 Bass. (R) VI. 598
— Recit. c. Aria. (R) II. 798
— Gedicht: Kennst du das Land etc. (R) II. 842
— — von Rochlitz etc. (R) XI. 549
— 6 Gedichte am Klav. zu singen. op. 18. (R) VI. 656
— Sehnsucht nach Trost, 2 Ged. etc. op. 20. (R) VI. 556

Hausser, Ern., 6 Gedichte von Witt (R) I. 688
— 6 Canzonette serie. (B) I. 720

Hagen, A., einige Gesänge m. Pianof. (R) XVII. 15

Hahn, Tenorist in Breslau. XVIII. 317
— J. G., Campanologie, uber dieselbe. XV. 203
— W., (in Berlin). Einweihungschore etc. in Berlin aufgef. — 7 Var. f. Pf. uber Webers Wiegenlied. (R) XX. 618
— Son. p. le Pianof. av. Fl. obl. (R) XX. 955

Haibel, Der Tyroler in Wien. IV. 253. VII. 42

Halberstadt, Nachr. daher. VII. 623

Halle, Nachr. X. 797. XII. 220. XV. 600. XVI. 458, 742
— Musikzustand daselbst nach Turks Tode. XVI. 359

Halliday, Erfinder eines Jagdhorns m. Klappen. XVII. 855

Hafm, Ant., Klavierzp. in Wien. XX. 226

Haltenhoff, Tenorist in Magdeburg. I. 664

Hamburg, Nachrichten daher. I. 64, 685, 816. II. 31, 176. IV. 766. V. 87, X. 280. XII. 853, 992 **XIII.** 120, 652. **XIV.** 563. **XVIII.** 472, **XX.** 710, 713

Hamburg, Briefe über Tonkunst u. Tonkünstler daselbst. I. 98, 111, 125, 02, 711, 727, 760, 816. II. 407 **III.** 540 608. IV. 12, 248, 261, 278, 292, 310, 382
— gesitl. Musikfest daselbst. XX. 713

Hamburger, Klavierzp. in Wien. VII. 468, 630

Hammerschmidt, Andr., Choralgesang: Veni s. spiritus, im Leipzig. Concert aufgef. XV. 29

Hampel, Violinist in Fürstenberg, aus Munchen geb. V. 804
— Pantom. Arlequin der Apothekerjunge, in Wien aufg. XV. 510

v. Hampeln, Instrum. Direct. am Musikinstitut zu Stuttgard. XIV. 335. XVI. 335. XVII. 340. XVIII. 551

de Hampeln, M. C., 2 Walses p. Fortep. (R) IV. 688

Hanau, Nachrichten. XII. 65

Handbuch der musikal. Literatur. (R) XIX. 437
— — — — — — — 1ster Nachtrag. (R) XX. 548

Handschke, Ant., Glückseligkeit von Klein. (R) III. 755

Hanff, H. C., Versuch einer Technik musikalischer Kunstmittel etc. XV. 617, 649
— gr. Son. p. le Pianof. av. Viol. obl. op. 3. (R) IV. 800

Hanmüller, Jos. Ant., Waldhornist in Prag. IX. 253; als Waldhornist u. Hofsanger zu Munchen. XII. 38. XIV. 314. XV. 208

Hannover, Nachrichten daher. III. 690, 851. VI. 558. XVIII. 421. XIX. 468
— Musikzustand daselbst. X. 577

Hansen, Bassist, in Coln gebildet. XVII. 862
— jun. in Amsterdam. XVIII. 432

Hanseus, Musikdirector in Amsterdam. X. 812. **XIV.** 236. **XVIII.** 615, 618. XIX. 312
— Tod. XIX. 328

Hansmann, Cant., Conc. spirituell zu Berlin veranstaltet. XV. 762
— VCellist in Berlin. XX. 262
— Dem., ebendas. XIV. 276, 320. XV. 348. XVIII. 266

Hanstein, Tenorist von Dusseldorf, in Cassel. XVII. 339, 578, 591 fgg. **XVIII.** 754, 756

Harder, Aug., dessen Tod. XV. 538
— als Liedercomponist XIII. 649. XVI. 872
— über seine Lieder aus Krummachers Sonntagsbüchlein. **XIII.** 57
— an die Laute. VII. 616. Beilage XIII.
— Schäfers Klage. VII. 616. Beil. XIV.
— Rom. Klotar, mit Guit. IX. Beil. I.
— 6 Lieder m. Fortep. op. 4. (R) IX. 78
— — m. Guit. op. 8. (R) VII. 677
— — — — 12. — VIII. 284
— Lieder m. Guit. op. 15. (R) X. 80
— — — — — op. 16. (R) X. 548
— — m. Pianof. op. 17. (R) X. 630
— — von Kuhn m. Fortep. op. 19. H. 2. (R) XI. 333.
— — mit Guitarre op. 22. (R) XI. 567
— 3 Gedichte v. Aug. Kuhn, m. Pf op. 24. R) XII. 464
— Lieder der Heiterk. u. des Frohsinns, m. Pianof. oder Guit. op. 30. (R) XIII. 696
— 6 Gedichte von El. v. der Recke, f. 2. 2. 4. Stimmen m. Pianof. op. 31. (R) XIII. 245
— Lieder m. Begl. der Guitarre op. 34. (R) XIII. 136
— 5stimm. Ges. f. 2 Ten. u. 1. Bass op. 34. (R) XIII. 136
— Lenage-prach, ein Wechselgesang m. Pianof. op. 36. (R) XIII. 340
— Lieder von A. Kuhn m. Pf. 2 H. op. 38. (R) XVI. 640
— 4stimm. Gesänge etc. op. 39. R) XV. 710
— 6 Gesänge m. Guit. op. 45. (R. XIV. 417
— 8 — — Pianof. op. 50. (R) XV. 792
— Lieder mit Begleit. des Pianof. (R) VI. 212
— Gesänge u. Lieder aus dem Sonntage v. Krummacher. (R) XII. 140
— Gesänge u. Lieder a. d. Christfeste von Krummacher 1. Th. (R) XII. 720
— Lied: Die Prophetin der Natur, ebendaraus. XIII. 707

Hardev, A., Gesänge für die Guitarre. (R) VI. 725
— 6 Gesänge mit Guitarre. (R) XII. 903
— Tiedges lyr. Gedichte m. Pianof. v. H. (R) XIV. 417
— Wein u. Liebe, ein Lied von Lessing. — — —
— dasselbe für 3 Singstimmen. — — —
— 8 Lieder v. Seidel, f. die Guit. arrang. (R) XIII. 589
— Journal p. la Guit. Cah. IV. (R) VIII. 159
— nouv. pieces progress. p. la Guit. l. 1. (R) X. 630
— 10 Var. f. die Guit. uber: Wann i in der Früh etc. (R) XIV. 480
— 12 Variat. sur l'air: Ich sas u. spann etc. (R) XIV. 450
— Sammlg progress. Var. f. d. Guit. 1stes H. (R) XV. 230
Hardmayer, Dem., in Amsterdam. XVIII. 458; in Zurich. XIX. 480
Harfe, Briefe über sie. III. 697. IV. 533
— über den Charakter derselben. IX. 258
— über eine neuerfundene von D. Pfranger — u. über Harfenartige Instrumente etc. XI. 321
— Vervollkommnung des Mechanismus daran. XVII. 543
— Verbesserung und Nachtrag zu dieser Stelle. XVII. 618
— Magazin p. la Harpe. l. 1. et 2. (R) VII. 552
Harlas, Mad., in Munchen. VII. 709. XIV. 136, 153, 303, 638, 642, 688 fg. XV. 88, 89, 361 fg. XVI. 202, 288, 412, 585. XVII. 63, 326, 329. XVIII. 558, 561, 593, in Wien. XV. 497, 498, 499, 500, 568 fg. 571, 581, 601; in Venedig. XVIII. 68, 124, 232, 233, 1927 in Dresden. XX. 525; in Berlin. XX. 597 fg.
Harmonichord, s. Kaufmann.
Harmonie, (über die) von Knecht. I. 129, 161, 321, 527, 561, 593; Nachtrag dazu v. Quandt. I. 546
— Haben die Alten in ihrer Musik Harmonie geliebt? etwas über diese Frage. IV. 709
— in Verbindung mit Melodie, v. Franklin. VIII. 410
— Versuch einer Anweisung in den Grunds. der Harm. (R) VI. 625
— Handbuch derselben von Koch, s. unter Koch.
Harmonik, Bemerkungen über einige Gegenstande derselb. IX. 709
Harmonika im 17 Jahrhundert. III. 151
— über den Charakter derselben. IX. 258
— mit Tasten von Klein. I. 676. B. Taf. III. — II. 312
— — — — Rollig. V. 425 fgg.
— mit Tastatur: Anfrage deshalb. VII. Intell. Bl. 43
— (Wind.-) VII. 205
— Spiel: über die vermeinte Schadlichkeit desselben. I. 97
Harmonische Grotte. IX. 585
Harmonier, Dem., in Frankf. a. M. VII. 589. X. 412
Harpinella, ein von Marstrand erfund. Instrument. XX. 19, 447
Harrington, (geb. Italiäner) Hoboist in London. V. 139
Harris, (engl. Orgelbauer) Wettstreit mit dem deutschen Schmidt. XVI. 382
Harrison, Tenorist in London. V. 205, 201
— — (Signora) Sangerin. — — —
Hartknoch, Klavierstp. in Leipzig. XVIII. 126
Hartleb, Correpetitor in Sondershausen. XX. 615
Hartmann, Fagottist in Leipzig. XII. 61. XIV. 9. XVII. 320. XVIII. 282
— Klarinettist u. Hoboist in Hamburg. IV. 263. XX. 716
— Violinspieler in Leipzig. I. 552; in Hamburg. II. 608; zu Moskau. IV. 567
— J., ein geniereicher Componist. XVI. 802
— J. A. W., Quint. (E moll) di A. Romberg, arr. pour Pianof. a 4 m. (R) XX. 475
— Mad., in Konigsberg. XX. 363
Hartung, Hornist in Sondershausen. XI. 426
Harwich, Nachrichten daher. V. 474
Hase, Ludw., Violinist in Dresden. XX. 758
Haselmann, (in Frankf. a. M.) Variat. für die Posaune geblasen. XVII. 305
Haselmeyer, verunglückte drut. Oper in Paris. IV. 520
Hasenhut, Ant., in Wien. XII. 219. XV. 772, 841 fgg. XVIII. 270, 853
— als Declamator. XVII. 1103; in Berlin. XIX. 636
Haslinger, T., in Wien. XX. 626
— Einzug der Alliirten in Paris, in Mailand aufgeführt. XVI. 688
— Missa (C B) fg. 4 Singstimm., in Wien aufgef. XIX. 434
— — — blos f. Mannerstimmen, ebend. aufgef. XIX. 584
— Der Brand in Baden. musikalische Skizze f. Pianof. (R) XV. 504
— Europa's Siegesfeier etc. (R) XVIII. 24
— Ideal einer Schlacht, mus. charakt. Versuch f. Pianof. op. 110. (R) XV. 403
— Gedicht: Die Kirchenthür, für Gesang und Pianof. (R) XIX. 136
— Quat. p. le Pianof. Fl. Viol. et Vcelle (R) XVIII. 446
Haslocher, Dem., in Carlsruhe. XIX. 372
Hasse, Kapellmeister zu Dresden. I. 329. III. 275 fgg.
— Sein Bildnis. XIII. Titel Kupfer.
— als Kirchencomponist. XVI 602.
— erster Debut in Hamburg (Anekd.) VI. 465
— Anekd. mit einer seiner Opern bei Friedrich II. II. 58
— über seine Werke u. deren Auffuhrung in Dresden. III. 776
— Original-Partit. seiner Opern beim Conservatorium zu Mailand. XIX. 306
— Chor aus S. Elena al calvario, in Leipzig aufg. XIII. 269
— Te Deum, in Leipzig aufgef. IX. 339. XX. 680; in Dessau. XI. 117
— Faustina, dessen Gattin. III. 805
Hassloch, He. u. Mad., in Frankf. a. M. VI. 778. XII. 535
— Herr, in Hamburg. IV. 12, 204, 343; geht v. Frankf. ab u. nach Darmstadt. XII. 740
— Mad. (geb. Kedbulz), in Hamburg. III. 543 fgg. IV. 12, 204, 311, in Cassel. IV. 342
Hatzfeld, H., 6 Romances av. Portep. (R) X. 445
Haubert, Mad., in Paris. XIII. 714
Hauck, Mad. u. Dem., Cone. in Frankf. a. M. gegeben. XII. 285, 456
Haug, Instrumentmacher zu Stuttgard. II. 112
— Gedicht an Dannecker, b. Zumsteegs Buste. V. 704
Hauptmann, Mad., sonst Dem. Milder, (s. unter M.)
— über ihren Gesang. XIV. 803, 691. XVI. 324 fgg.
— in Frankf. a. M. XII. 799. XV. 846 fgg. in Wien. XIII. 289, 794. XIV. 140 fgg. 849, 859, 764, erhält einen Ruf nach Paris. XIII. 362; in Munchen. XIII. 625. XIV. 303 fg. in Breslau. XIV. 667; in Berlin. XIV. 670, 691, 736; in Mannheim. XVI. 168; in Carlsruhe. XVI. 316. XVII. 80; wieder in Wien. XVI. 331, 421, 550. XVII. 269, 272, 355; wieder in Berlin. XVII. 409 fgg. (703) 772, 840; fest das. engagirt. XVII. 854. XVIII. 46, 106, 128, 267, 352, 426, 497, 877. XIX. 202 fgg. 261 fgg. 801 fgg. XX. 138, 374, 654, 709, 870; kommt nicht nach Konigsberg. XVIII. 400; in Leipzig. XIX. 227; in Amsterdam. XIX. 526
Hauschka, VCellist aus Bohmen, in Wien. II. 517; als Composit. XVI. 200
Hausius, über den Ausdruck: Durchcomponieren, oder musikalische Parodie. IX. 505
Haute-Contre (hohe Tenorstimme) bei den Franzosen. XX. 30 fg.
Hasthausen, Fraul. v., Singdilett. in Breslau. XVII. 342
Haydn, Joseph, dessen Buste von Grassy. II. 173
— Portrait. VII. Titelkupfer.
— biograph. Notizen über ihn von Griesinger. XI. 641, 657, 673, 689, 705, 721, 776
— Notices sur la vie et les ecr. de f. Haydn, v. Lebreton. XIII. 153, 681 148
— kurze Biographie etc. (R) XII. 230
— Le Haydine (Biogr. v. Haydn), in Mailand erschienen. XV. 132
— Anekd. mit den Canons. XII. 1006

Haydn, Joseph. Anekd. mit Ditterdorf. XI. 665
— Anekd. von ihm mit Fürst Esterhazy (Abschiedsinf.) II. 19; (die wirkliche Bewandnis damit s. XI. 664)
— Anekd. von ihm und Gassmann — wird berichtigt. XIII. 109
— — von ihm u. dem Pubel zu London. II. 80., 102
— — einige, aus Lebretons Schrift. (s. nachher) XIII. 109
— Aufnahme bei Aufführung seiner Schöpfung in Wien. X. 479
— Benehmen u. Aeusserung gegen Schulz. III. 176
— Büste im Conservatorium zu Paris feierlich aufgestellt. III. 547, 858
— Büste in Petersburg aufgestellt. IV. 346
— wird zum auswärt. Mitglied am Nat. Institut zu Paris erwählt. IV. 358
— Geburtstag in Tübingen gefeiert. IV. 511
— Gedichte auf ihn. I. 416. III. 88, 852
— goldne Munze von den Pariser Tonkünstlern ihm übersendet. III. 858. IV. 79
— Brief an ihn, bei Uebersendung derselben. III. 842
— Antwort darauf. III. 867
— wird aufs neue nach London berufen. II. 563
— Verunglimpfung daselbst. IV. 602
— schreibt daselbst die 12 Sinfonieen. V. 201
— arbeitet an keinem dritten Oratorium. IV. 78
— Monument in Rohrau. II. 419. B. Taf. II.
— Schreiben an ihn vom Magistrat zu Wien. V. 669
— Antwort darauf. V. 671
— falsche Nachricht von seinem Tode. VII. 241
— sein wirklicher Tod. XI. 608
— Todtenfeier desselben zu Berlin. XII. 293; zu Wien. XII. 39
— Leichnam desselben lässt Fürst Esterhazy nach Eisenstadt abführen. XII. 590
— Grabschrift, von Neukomm ihm ereichtet. XVI. 850
— Missa pro defunctis, manibus ej. etc. p. Neukomm, s. Neukomm.
— schönstes Kenotaph auf ihn, von Cherubini. XVI. 575
— seine Effecten werden sehr theuer versteigert. XII. 590
— Charakteristik desselben. XI. 720
— Einfluss auf die Musik. IX. 698 fgg.
— über dessen Leben und Verdienste v. Lebreton, siehe Lebreton.
— komische Laune in seinen Sinfonieen I. 309
— über das Urtheil eines englischen Schriftstellers über ihn und Sheridan. IV. 602
— über ihn. XVI. 858
— Mozarts Urtheil über ihn. I. 52., 116
— Schulz Urtheil über ihn. (Anekd.) III. 405 *)
— Urtheil über Mozart. I. 52., 182. XI. 781
— u. Mozart, Parallele IX. 699. XII. 684
— Mozart und Beethoven, Vergleichung zwischen ihnen. XVIII. 655
— als Kirchencomponist. XVI. 612 fg.
— als Sinfonieen-Componist. III. 405
— als Stifter einer neuern musikal. Epoche. XVII. 385 fg.
— möglichst vollständiges Verzeichnis seiner Werke, von Gerber im Lexicon. XV. 204
— letztes Abschieds-Wort. IX. 593., 652., 672
— Canons. VII. 218
— — — vor- und rückwärts zu singen. VIII. 528
— — — Denke mein etc. XII. 1009
— Canons (Anekd. darüber) XII. 1006
— letzte Canons sollen im Druck erscheinen. XII. 286
— Cant. Ariadne a. Naxos, einem Ballet v. Vigano unterlegt, in Mailand aufgef. XX. 286
— Die Jahreszeiten. II. 320. III. 575. IV. 239
— Veranlassung dazu u. Beschwerden dabei. XI. 708
— über sie. XVI. 612
— schlechte Speculation v. Spehr in Braunschweig hierbei. IV. Intell. Bl. 5
Haydn, Jos., eigne Erklärung desselben über die rechtmäss. Verleger dieses Werks. IV. Intell. Bl. 13
— Die Jahreszeiten, in Wien aufgef. III. 5-5. IV. 263. XII. 276; in Leipzig. IV. 239., (theilweise) X. 13., XV. 292 fgg.; Der Herbst und Winter daraus besonders aufgef. XX. 237.; in Berlin. IV. 397. V. 310. IX. 547. X. 509. XII. 109. XIV. 320.; in Dresden. IV. 494., der Herbst daraus besonders und dramatisch aufgef. in Dresden. IV. 508.; in Bückeburg. IV. 804.; in Mannheim. VI. 85. XIV. 593.; in Petersburg. V. 668. XIX. 464.; in Braunschweig. VI. 560.; in Breslau. VI. 574.; in Frankf. a. M. VIII. 344.; in Rudolstadt. XIII. 506.; in Mailand. XIII. 463.; in Meiningen. XIII. 544.; in Zurich. XVIII. 458.; in Strasburg (der Frühling daraus). XVIII. 556.; in Cassel. XVIII. 758 fg.
— Vier Jahreszeiten, in Partitur. (B) VI. 513
— Pieces fav. aus d. Jahreszeiten, v. Riotte. (B) VI. 259
— Messe in B♭, in Leipzig aufgef. VIII. 12, 220. IX. 231. 479 in Königsberg. XIX. 770. XX. 365
— — in C♯, in Leipzig aufgef. VI. 465. IX. 668
— grosse, noch nicht bekannte Messe (C♯) in Leipzig aufgef. XI. 451
— Messe in G♯, in Leipzig aufgef. IX. 231
— — Es♯, mit oblig. Orgel, in Leipzig aufgef. XI. 459. XVIII. 216
— — n. IV. in Strasburg aufgef. XX. 359
— — in Neapel aufgef. XI. 152
— Motette: Des Staubes eitle Sorgen etc. in Leipzig aufg. XII. 566
— Noah, biblisches Oratorium aus Haydn's Werken. (best. der Schöpfung u. Jahresz.) gez. gen. XVIII. 198., 292
— Oper: Armida, in Turin aufgef. VII. 319
— — — Duett daraus, in Leipzig aufgef. IX. 513
— — Isola disabitata — Finale daraus, im Leipziger Concert aufgef. IV. 493
— — Orfeo — Scene daraus, in Leipzig aufgef. X. 234
— Pudel — Romanze, Veranlassung und Anekd. damit. XI. 608
— Quartett: über ein Trio (C♯) aus einem desselben. XVIII. 188., 932
— Salve Redemtor, in Leipzig aufgef. III. 219. X. 236. XII. 269. XVIII. 277
— Salve Regina, in Mannheim aufgef. XIV. 595
— Scene: Ah come il core mi palpita nel seno etc. in Leipzig aufgef. XI. 272
— Schöpfung, Veranlassung dazu. XI. 705
— über das Gedicht. XI. 167
— Sonett auf dieselbe. III. 88
— ein Gedicht von Schreiber. V. 685
— Anekd. bei Gelegenheit d. Aufführung derselb. IV. 699
— Urtheil darüber. IX. 699 fgg.
— — — — Berlin. III. 209
— — — der Pariser. (III. 513) V. 237
— — — als Kirchenstuck XVI. 612
— das Lieblingsstuck in Wien. III. 46
— in Italien allgemein bewundert. XV. 279
— Duett daraus. I. 256. Berl. XVII. vgl. jedoch II. 441
— Arie daraus II. Berl. V.
— Schöpfung, in Wien aufgef. I. (334) 446. II. 281. III. 46. IV. 263. X. 239.; im Universit. Saale daselbst unter ausgezeichneter Aufnahme des Componist. aufgef. X. 470. (mit italien. Texte. X. 241. XII. 219.). XI. 192., 652. XIII. 85. XVII. 40. XIX. 63
— — in Offen aufgeführt. II. 494.; in London. II. 563.; (und überhaupt in den meisten Städten Englands. III. 185.); in Klagenfurth. II. 607.; in Dresden. II. 607., 720. XV. 845.; in Berlin. II. 688. III. 289. IV. 109. V. 409. VII. 518. IX. 431. X. 220. XII. 73., 962. XIII. 456. XIV. 893. XVII. 137., 705.; in Liebenda (in Böhmen). II. 899.; in Leipzig. III. 24. IV. 236. VIII. 224. — (Der erste Abschnitt, mit neuem Text, beim Jubiläum aufgef. XII. 172. — XV. 20. XVI. 321. XIX. 162.); in Paris, von Steibelt aufgef. III. 39., 269., 509.

513; über Steibelts Vergreifung an diesem Meisterwerke. III. 513; v. dem Museum der Blinden daselbst aufgef. V. 113; zum Theil daselbst aufgef. XX. 345; in Salzburg. III. 420; in Nordhausen. III. 739; in Hamburg. IV. 12; in Petersburg IV. 344; in Moskow. IV. 368; in Minden. IV. 693; in Prag. V. 208. IX. 824. XIII. 673; in Braunschweig. VI. 263; in Chemnitz. VI. 472; in Frankf. a. M. VI. 517. VII. 578. VIII. 482. XIII. 553. XVI. 795. XVIII. 574. XIX. 3101 in Breslau. VI. 576. XII. 526. XIII. 326. XIV. 267. XVII. 278. XVIII. 317; in Mannheim. IX. 274. XVIII. 3. 5; in Riga. X. 301; in München. XI. 467. XIII. 463; in Mailand. XII. 692. 802. XVIII. 341; in Frankenhausen. XII. 741; in Rudolstadt. XIII. 326; in Königsberg. XIII. 395. XVII. 472; in Stockholm. XV. 819. XVII. 451. XIX. 601; in Hildburghausen. XVI. 308; in Strasberg. XVII. 726; in Edinburg. XVIII. 635; in Cassel. XVIII. 754; in Weimar. XVIII. 829. XX. 709; in Lemberg. XIX. 167; in Carlsruhe. XIX. 393; in Amsterdam. XIX. 816. XX. 85; in Nürnberg. XX. 118; in Freiburg (im Breisgau). XX. 322; in Ludwigslust. XX. 709

Haydn, Jos., Die Schöpfung in Partitur gestochen. II. 441
— — — — — — (R) IV. 585
— — — — — im Klav. Auss. v. A. E. Müller. (R) III. 180
— — — — — von Steibelt f. Klav. eingerichtet. III. 180
— Die sieben Worte Jesu, neu bearbeitet. IV. 501
— Veranlassung dazu. XI. 667
— über eine merkwürdige Stelle daraus — ein Gespräch. XIII. 435
— in Wien aufgef. III. 698. VIII. 462. XI. 651. XIV. 281; in Leipzig. IV. 501. VII. 485. X. 487. XI. 459. XIII. 268. XVIII. 278. XX. 246; in Braunschweig. IV. 669 fg. in Kirchheim. IV. 797; in Rudolstadt. XIII. 307; in Breslau. XVII. 278; in Stockholm. XVII. 451. XX. 362; in Zurich. XIX. 480
— Sinfonie, in Mailand ausgepfiffen. XVIII. 687
— Abscheds Sinf. — wirkl. Veranlass. dazu. XI. 664 (II. 14)
— — — in Berlin aufgef. XII. 109
— — — (les Adieux) in Strasburg aufg. XVII. 307
— Sinfonie, ältere aus B. in Berlin aufgef. VII. 197; in Leipzig. X. 493
— — aus D. in Wien aufgef. X. 238
— Kinder-Sinfonie, in Cassel aufgef. XVII. 578
— Sinf. la Passione, in Leipzig aufgef. XIII. 268
— Sinfonieen, in Paris als Lieblings-Sinf. aufgef. VII. 420, und überhaupt vorzüglich aufgef. XIII. 737
— über die Achtung, die man ihnen in Wien u. Leipzig erweist. X. 538
— Sinfonieen, in Strasburg aufgef. XX. 359
— 3 Sinf. im Original Mskpt. zum Verkauf angeboten. XX. Intell. Bl. 5.
— Sinfonieen kommen bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig in Partit. heraus. VIII. 619. IX. 788
— — in Partitur. XVII. 697
— — will Simrock in Stimmen herausgeben. XIII. 16
— — f. Pianof. bearbeitet v. Stegmann. (R) XVII. 676
— Stabat mater. III. 611 *)
— — — in Paris aufg. VII. 530; in Berlin. XIV. 276
— der Sturm, in Leipzig aufgef. V. 242. X. 256; in Mannheim XIV. 581
— Te Deum, in Leipzig aufgef. V. 241. IX. 239. X. 43
— — a 4 voci etc. Part. (R) VI. 101
— Ritorno di Tobia, Veranlassung dazu. XI. 662
— — — in Leipzig aufg. IV. 801; in Wien. XI. 269
— Der Verschnungstod. Cant. aus 6 Adagios gezogen, arrangirt von Schulz. Part. (R) XII. 481
— Musik (compilirt) zum Ballet. Psyche, in Berlin aufg. XII. 420
— Lied: Wie lieb ich Dich etc. f. Beil. XXXIX.

Haydn, Joseph, a Sellection of original Scots Songs etc. V. 53. Beil. I.
— kriegerischer Chor — aus s. Nachlasse. XVI. 100 B. I.
— altschott. Balladen u. Lieder, mit Klav. (R) VII. 589
— Messe a 4 voix Part. m. v. (R) IV. 93
— — — — — 2. et 3. (R) VI. 1
— — — — — 3. (R) X. 465
— Mot: Insanae et vanae curae, Part. (R) XII. 741
— Orfeo et Euridice, Klav. Auszug. (R) IX. 150
— Orlando Palatino, — — — — I. 464
— 40 Canons f. 3 (2) u. mehr. Singst. (R) XII. 1006
— Die heiligen 10 Gebote als Canons. I. 8
— Gesang: O süsser Ton (o tuneful voice) m. Fp. (R. VIII. 367
— Des Geistes Gesang (deutsch u. engl.) (R) VI. 595
— 3 u. 4 stimm. Gesange, 8. u. 9. H. der Oeuv. compl. (R) V. 799
— 6 Lieder b. Klavier m. deut. u. engl. Text 4 Th. (R) I. 391
— Sinfonie en Part. n. 1. VIII. 619
— — — — 3. et 5. (R) XI. 284
— — — — 4. (R) XI. 846
— 3 Quart. p. Fl. Viol. Alto et Basse op. 4. (R) I. 345
— — — 2 Viol. — — — 75. — I. 850
— — (op. 35) arr. a 4 m. p. le Pianof. a. 1. 2. 3. (R) XX. 89
— 6 Quat. — — — — — (p. C. D. Stegmann) n. 3. — 6. (R) XX. 411
— gr. Son. p. le Clavec. op. 82. (R) I. 820
— Variat. — — — 83. — I. 312
— gr. Son. p. le Clav. av. Viol. et Veelle op. 88. (R) I. 899
— 3 Quat. p. 2. Viol. Alto et Bass. op. 90. (R) I. 345
— 2. Son. p. le Clav. av. une Fl. Viol. op. 90. n. 1. 2. (R) V. 830
— gr. Simphonie etc. op. 91. (R) I. 422
— — — — — n. 1. 2. 3. (R) I. 837
— Bemerkung eines Verehrers des neuen Systems auf diese Rec. II. Intell. Bl. 25 fgg.
— Son. p. Pianof. op. 93. (R) VII. 721
— nouv. Son. p. le Clav. av une Flute. op. 96. (R) II. 797
— Variat. aus einem Quart. f. Klav. v. Gelinek. (R) VI. 177
— 3 angebl. von Haydn, op. 98. angek. Klav. Son. sind v. Tomich. I. Intell. Bl. 38
— Joh. Mich., Sein Portrait. X. Kupf. I.
— kommt in Fürst Esterhazys Dienste. IV. 176, 264, Wiederruf dieser Nachricht. VI. 650. VII. 636
— 6 Canons von ihm werden in Wien verboten. II. 439
— Sein Tod. IX. 46, 58
— über ihn. XVI. 872
— als ächter Kirchencomponist. XVI. 613
— Tenebrae, 4stimm. Chor, aus dessen Nachlasse. XVI. 220 Beil. II.
— Graduale, in München aufgef. XVIII. 121
— Requiem, Part. (R) XIV. 191

Hayes, Will. u. P., musikal. Sammlung, in London vereinzelt. II. 8

Haym, Dem., in Wien. XI. 15. XII. 265

Heberle, Flotist in Wien. VIII. 701. XI. 650
— Dem., in Wien. XIX. 692

Heckel, Parodie der Arie: In questa tomba oscura etc. XI. 57
— Dem., in München. XVIII. 125

Heerpfeife, das alt. ungar. musikal. Instrument. XII. 571

Hehrens, Hornist in Amsterdam. XVI. 458 XIX. 513

Heidelberg, Nachrichten daher. X. 522. XIV. 671. XIX. 560. XX. 81
— über Einrichtung einer Gesangsschule daselbst von Horstig. VIII. 817

Heidenreich, (aus Wien) die Schlacht bei Aspern, in Mailand aufgef. XVI. 634; in Wien. XIX. 306

Heigel's Tod in München. XIII. 488
— Pantom. Amandalindaginabilisatidara, in Strasburg aufgef. XVIII. 862
Heigendorf, Frau von, s. Herz.
Heilbronn, Nachrichten daher. V. 221
Heilmann, Dem., aus Mainz, in Frankf. a. M. IX. 556. XII. 547
— aus Mainz, dessen Instrumente empfohlen v. Kittel. I. Intell. Bl. 61
Heine, Kammermus. u. Flautraversist in Schwerin. II. 847. V. 115, 836
— Klopstocks Auferstehungs-Lied. VI. 227
— — — — in Prag aufgef. IX. 618
— — — — f. 4 Singst. m. Orch. etc. (B) VII. 696
— Oberon, ein pantom. Tanz, Klav. Ausz. (B) IV. 608
— Lieder u. Gesänge mit Klav. oder Harfe. (B) IV. 205
— 6 deutsche Lieder m. Fortep. (B) VIII. 304
— Sinf. a gr. Orch. (B ♯) (B) X. 751
— Mad. (ehemal. Mad. Bend a), in Schwerin. II. 859
Heineke, K., 12 Var. u. Tänze f. Klav. (B) IV. 608
Heinemann, Mad., zu Frankf. a. M. II. 45, 49. VII. 552
Heinichen, J. D., in Sachsen. VIII. 806
— nicht genug gekannter Kirchen-Componist. XV. 204
Heinisch, in Klausenburg XIV. 465
Heinrich, Prinz v. Preussen, (Anekd. mit Gretry). II. 80
Heinrici, sen., Clarinettist in Sondershausen. XI. 422
— jun., Posaunist ebendas. XI. 427. XX. 618
Heinroth, D., an Forkels Stelle, Univers. Musikdir. zu Gottingen. XX. 624
Heinse, Wilh., Ideen. den Gesang betreffend, aus Hildeg. von Hohenth. XIII. 58
— musikal. Dialogen etc. (B) VII. 697
Heinze, Clarinettist in Leipzig. XVII. 210, XVIII. 282. XX. 298
Heis, (in Prag. b. Fürst v. Lobkowitz) Ouvertüre. XIII. 674
Held, Joh. zu Prag. II. 515
— der jüng., Violinist in München. V. 672. XIV. 515. XVII. 63. XVIII. 537
— J. Th., 6 Lieder m. Klav. V. 317
Heldenmuth, Bassist in Leipzig. VIII. 221, 282
Helisberg, franz. Uebersetzer verschiedener Mozartischen Lieder, s. Mozart.
Hellwag, Theorie der menschl. Stimme. XVIII. 661
Hellwig, in Dresden. XIX. 408, 426, 726. XX. 136, 255. 372, 921
— Organist aus Berlin, in Zürich. XVII. 555 fg. in Berlin. XX. 812
— C. L., deut. Lieder b. Klav. (B) I. 869
— 16 Lieder m. Fortep. (B) VIII. 110
— Lied Stille Thränen etc. (ebendas.) VIII. 111
— vollständiger Klav. Ausz. v. Gluck Iphig. in Tauris. (B) XIV. 234
— 6 Lieder m. Pianof. op. 3. H. 2. (B) XVII. 662
— 6 Ges. m. Pianof. op. 4. (B) XX. 812
Hemmerlein, Concertmeister in Fulda. II. 751
Hempenius, S. A., Potpourri p. le Pf. op. 3 (B) XVIII. 5.6
Hendel-Schütz, Mad., in Wien. XI. 620. in Stockholm. XIV. 267
Hendlierzka, Dem., ein musikal. Wunderkind zu Moskow. IV. 3. 5
Henemann, Fagottist aus Dresden, mit Kummer in Leipzig. XII. 62
Henke, Vcellist in Amsterdam. X. 612
Henkel, Violoncellspieler (u. Organist) zu Fulda. II. 731. XI. 25. XII. 462. XIX. 109
— Te Deum, in Fulda aufgef. XIII. 731
— Mich., Schrp. Die Erfüllung. ebend. aufgef. XVIII. 460
— 4stimm. Choral-Melod. Buch für die Kath. etc. (B) XVI. 416
— 6 Lieder v. Steigentesch, m. Pianof. oder Guit. op. 21. (B) XVI. 762
Henkel, Son. p. le Pianof. et Guit. op. 24. (B) XVII. 459
— Wiener Congress-Walzer, u. a. var. f. Fl. u. Guit. (B) XX. 564
Henneberg, J., Oper: Der Derwisch, in Wien aufgef. XIII. 253
— Oper Die Eisenkönigin, ebend. aufg. VIII. 357. XIX. 16
— — Die Waldmänner, in Wien eben aufg. XIV. 807
— Klav. Ausz. vom Labyrinth, s. Winter.
— Dem., Gesangdilettantin in Amsterdam. XVII. 318
Hennenel, Herr von, in Frankf. a. M. VI. 426, 450, 539. VII. 341. VIII. 481 fg.
Hennig, in Berlin, componirt die Divisen auf des Königs Ruckkehr. XI. 552
— M., 3 Duos p. 2 Flutes op. 6. (B) I. 345
Henning, (Hennig) der ält., Violinist in Berlin. VII. 57, 109. VIII. 234. IX. 401. XII. 160, 193, 1060. XV. 49, 161, 318. XVI. 303. XVII. 833. XVIII. 104
— C., musikalische Zwischensätze und Chöre zu dem Gedicht Der Schutzgeist, in Berlin aufgef. XV. 161
— C. G., Sestetto pour 2 Violons 2 Viole et Vcelle (B) XVIII. 391
— C. W., Violinist in Berlin. XVII. 256. XIX. 276
— Schlachtgemählde: Des Vaterlandes Schutzgeist. XVII. 257
— 3 Duos conc. p. 2 Flutes op. 8. (B) XIV. 758
— Variat. sur l'air des Tirol. Wein etc. p. le Viol. (B) XV. 791
Henri, Guitarrenspieler in Genf. XVII. 153
Henry, Fagottist, Zögling d. Conserv. zu Paris. VII. 421. XX. 191
— Exerc. p. les 4 prem. posit. sur le Viol. etc. (B) XV. 726
— Mad., in Paris. IV. 72
Hensel, Prof. beim Conservat. in Krzemieniec. XX. 320
Hensler, in Wien, legt die Direction ander. XIX. 692
— Dem., in Wien. XII. 870. XV. 72, 190, 324, 416, 772. 842. 1018 u. Theater als. XVI. 323
Herbart, Prof., in Königsberg. XI. 634
Herbold, Flötist in Frankf. a. M. XV. 402. XVI. 46 fg.
Herbst, Bassist von Breslau, in Berlin. VII. 809
— Waldhornist in Wien. XVI. 287. XX. 587
— Dem., zuvor in Konig-berg. XI. 635; dann bei der Dessauer Gesellschaft im Leipziger Concert. XI. 188, 449; Concert in Leipzig. XI. 580; in der Oper. XI. 454 fgg. in Berlin. XII. 31, 317, 728, 951. XIII. 1061; Kabalen gegen sie. XII. 1008; in Dessau. XII. 961, 1131
Herder, (Fragm.) über Handels Denkmahl in London. XV. 72
— Gedanken über Musik u. Poesie. XV. 1
— über Tanz u. Melodrama (in d. Adrastea). (B) IV. 529, 545
Herdmeyer, Dem., in Zürich. XX. 475
Herfurdt, Cantor in Tilsit. XIV. 495
Hering, M. C. G., musikal. Chorside. VII. 680
— Instructive Variat. f. Klav. (B) V. 136
— — — — 2. Hft. V. 862
— — — — 4. Hft. VIII. 758
— n. prakt. Generalbassschule für junge Musiker. (B) VII. 509. 2. Band. IX. 79
— n. prakt. Klav. Schule f. Kinder. 1. Bd. (B) VII. 509
— n. Liedersammlung f. Kinder (Urtheil darüb.) XIII. 36
— prakt. Singschule. — — — — XIII. 13
— — — — Textbuch. 1266 Bildchen. (B) X. 127
— Kunst, das Pedal fertig zu spielen, etc. (B) XVIII. 201
v. Hering, Privatconcert in Wien. X. 150, 184, 259
Herklots Friedens-Cantate: Vertrauen auf Gott. XI. 525
Herkules Tod, Melodr., s. Reichardt.
Herlicsek (Herlicsek), Violinist in Kiew. XIX. 509 fg.
Hermann, Mad., bei der Second. Opern-Gesellschaft zu Leipzig. III. 428
— zu Paris. III. 416
— 9 Potpourri p. le Pianof. (B) IV. 856
— G., über Apels Abhdl. über Rhythmus und Metrum. XI. 289

Hermes, Dem., Klaviersp. in Breslau. VI. 575
Hermstedt, Musikdirector u. Clarinettist in Sondershausen. XI. 414, 423 fgg. in Leipzig. XII. 174, 950. XIV. 722. XVII. 242, 708. XIX. 302. XX. 642; in Frankenhausen. XII. 758. XVII. 779; in Breslau. XIII. 1058; in Cassel. XIV. 600. XV. 1368; in Wien. XVI. 867. XVII. 119, 222; in Berlin. XVIII. 176; in Frankf. a. M. XVIII. 900; auf seinen Reisen. XX. 82; in Nürnberg. XX. 137; wieder in Sondershausen. XX. 611, 627
— jun., Fagottist in Sondershausen. XI. 425
Herod. Drama mit Compositionen v. mehren Tonkünstlern, in Berlin gegeben. VI. 394
Herold, 3 Son. p. le Pianof. tirées de nouv. Quint. de Boccherini. op. 2. (B) I. 409
— M. L., vollstand. kathol. Gesangbuch. (R) u. Versuch einer Sammlung stimmiger Choralmelodieen dazu. (R) X. 267, 294
— Choralmelodieen z. heil. Gesange, oder vollständiges kathol. Gesangbuch. (R) XI. 222; Linduers Urtheil darüber. XIII. 58
— Pozaunist in Amsterdam. XVII. 654
— d. jüng., aus Strasburg, ein Schüler Mehuls. Oper: la Cluchette ou le diable Page, in Paris aufgef. XX. 97 fgg. 216, 681, 698
— 2 Akt zu Charles de France. XX. 90
— Opette. les Rosieres (Die Rosenmädchen), in Paris aufgef. XIX. 558. XX. 993; in Frankf. a. M. XX. 721
— u. Boyeldieu, Op.: Liebe und Ruhm, in Wien aufgef. XX. 215
— componirt wieder eine neue Oper. (XX. 693) Six lieues de chemin. XX. 757, 857
Heroux, 3 Brüder in Frankf. a. M. VI. 417, 430
— der alt., Flötist. VI. 417, 536, 579. VII. 550, 579
— F., der Violinist. VI. 418, 430. VII. 500. VIII. 542. XII. 583. XIII. 31 a. XIV. 300, 304, 405
— mit seinem Sohne Concert. IX. 514
— Karl, ebendas. VI. 418, 430. VII. 500. XV. 404. XVII. 94, 270. XVIII. 552, 585. XIX. 541
— Dem. Cath., in Frankf. a. M. XVII. 94. XVIII. 552, 585
— Fr. jun., ebend. XVII. 94. XVIII. 552, 585. XIX. 88, 511
Herre, Gebr., XValdhornisten in Leipzig. VII. 228. X. 492
Herrmann, Virtuos zum Bassthorne in Sondershausen. XI. 426
— Hr. u. Mad., von Danzig, in Königsberg. XVII. 471
— Mad., in Königsberg. XX. 243, 345
Herschel, der berühmte Astronom, erst Organist in London. II. 55. XI. 6 6
— als Musiker. VIII. 587
— dessen Bruder, in Hannover. X. 587
Herstell, Organist in Cassel. IV. 343. XI. 598
Hertel, Mad., Klaviersp. in München. XI. 869
— C., Violinist in Berlin. XI. 800. XIII. 197. XVII. 135
Hertling, Fräul. von, jetzt Mad. Coettier, in Frankf. a. M. XIII. 532
Herz, Dem., die ält. und jüng., bei der Oper in Leipzig. XV. 268, 269; geht vom Theater in Leipzig ab. XVII. 202
— 12jähr. (jud.) Fortepianospieler in Paris. XIX. 507. XX. 543, 644
Herzberg, beim Dessauer Theater, in Leipzig. IX. 447
Herzenserleichterungen eines alten Asceten über Musik und Musiker. V. 253
Herzig, P. E., Fant. et Var. p. le Pianof. (B) XVII. 828
— gr. Polon. p. le Pianof. op. 1. (B) XVII. 708
— Rondo a la Pol. p. le Pianof. op. 2. (B) XVIII. 272
Herzinger, 2ter Tenor in Hamburg. XIII. 652
Herzog, Buffo in Frankf. a. M. XX. 721
Hess, J. W., Fagottist. XVI. 868
Hesse, Clarinettist in Königsberg. XVI. 119
Hessel, mit einer Clavierharmonika in Berlin. V. 415
Hesselschwerdt, Tenorist in Prag. X. 287
Heurteur, in Wien. XX. 27
— Mad., ebendas. XIV. 562. XX. 942
Hexameter. X. 36 fg.
v. Heyden, E. B., Hymne dem Unbekannten etc. m. Klav. (R) III. 583
Heygendorf, Frau von, ehemal. Dem. Jagemann, in Weimar. XVI. 297; in Mannheim. XVII. 778
Heym, Dem., in Wien. XII. 263
Heyne, s. Heine
Heyse, Hornist in Bremen. X. 108
Hikel, Flötist in Basel. XIX. 708
Hildburghausen, Volksgesang in dem das. Ortschaften. VI. 601
— Tod Jesu, hier aufgef. VII. 795
— Nachrichten daher. XVI. 518
— Charl. Herzogin v. Hildburghausen, Nekrolog. XX. 802
Hildebrand, Fr. Wilh., Violinsp. u. Spohrs Schüler, zu Gotha. XII. 91, 93, zu Berlin. XII. 288
— Hornist in Meiningen. XIX. 463, s. ubr. Domnich.
— (Hillebrand), Bassist in Frankf. a. M. XVI. 696. XX. 80. geht ab nach Mainz. XX. 720
Hildesheim, Nachr. daher. XVIII. 844. XIX. 463, 510
Hill, in Frankf. a. M. VI. 401. VII. 661; in Cöln gebildet. XVII. 866
Hiller, Joh. Adam, Sein Portrait. VI. Titelkupfer.
— an der Thomasschule zu Leipzig. I. 228. (IX. 471)
— wird in Ruhestand versetzt. III. 803
— in Breslau. VI. 306
— Tod zu Leipzig. VI. 660
— zu seinem Andenken. VI. 845, 864
— Verdienste um Gesangmusik. III. 305
— als erster Meister für Kindermelodieen. XI. 417 *) XIX. 778 *)
— über dessen komische Operetten. I. 301
— Canon: O du Nase aller Nasen etc. VIII. 61
— Choralbuch, mit d. neuen Leipz. Gesangbuch vergl. eben. XVIII. 811 fgg.
— Erklärung über dieses Choralbuch gegen den Schulmeister Gruner etc. III. Intell. Bl. 52
— Motette: Alles Fleisch ist wie Gras etc. XX. 606
— Operette: Die Jagd, in Berlin wieder aufgef. XV. 721
— 100 Psalm, in Berlin aufgeführt. III. 116. in Leipzig. IX. 462
— Dem., dessen Tochter, s. Mad. Fleischer.
— Friedr., dessen Sohn, Musikdirector zu Altona. I. 761
— in Königsberg. VII. 72. XI. (631) 636
— Tod zu Königsberg. XV. 40
— über ihn. XVI. 805
— Hymne: Gross ist der Herr, in Königsberg. aufgef. XII. 690
— Oper: Das Schmuckkästchen, ebendas. aufgef. VII. 72
— — Drei Soldate, ebendas. aufgef. XI. 813
— Zwischensp. Das Neveneinkommen, ebendas. aufgef. III. 866
— Musik zu Herkus Monte, ebendas. aufgef. XII. 975
— Schillers Feier, ebendas. aufgef. XIV. 460
— von Grätz, als Pygmalion, in Prag. XI. 209
Hillmer, Erfinder des Polychord. I. 478, in Leipzig. II. 658; in Berlin. III. 189. VIII. 228. XX. 297
— stellt eine neue Geige auf. XIV. 802
Himm, Dem. Louise, Zögl. des Conservatoriums zu Paris, erhält den Preis. VI. 291, 853. VII. 421, 850
Himmel, bearbeitet eine Oper nach Goetzes Raben. V. 374
— componirt eine neue Oper. IX. 802
— in Riga gegeben. I. 887. II. 806, in Petersburg. II. 806, in Moskow. II. 806. III. 770, in Hamburg. II. 414. III. 608, in London u. Paris. IV. 781, in Wien. V. 1151, in Berlin. VI. 432. VII. 109. 235. 514. VIII. 428. XII. 60. 190. XVI. 136, in Stettin. VII. 221, in Leipzig. IX. 280, in Königsberg. XI. 618, 635, eine Fremde daher. XII. 313
— wird fälschlich todt gesagt. X. 256

Himmel, wirklich todt — dessen Nekrolog. XVI. 446, 503
— über ihn. XVI. 873
— als Liedercomponist. XIII. 600. XIX. 664
— Alexis und Ida — Terzett daraus, in Berlin aufgef. XVI. 136
— — — (B) XVII. 161
— Cantate: Vertrauen auf Gott, in Königsberg aufgef. XI. 613; in Berlin, (von ihm selbst) aufgef. XII. 1059
— Gesange aus Tiedge's Urania, in Berlin aufgef. VII. 512, 547; in Leipzig. IX. 289
— Cont. (von Tiedge): Die Wanderer, in Berlin aufgef. XIII. 229. XIV. 203
— Lied auf Hurka's Geburtstag, in Berlin aufgef. II. Intelligenz-Blatt 59
— Liedersp.: Fröhlichkeit u. Schwärmerei. IV. 513
— neue Missa, in Leipzig aufgef. IX. 474
— Oper: Fauchon, das Leiermädchen, in Berlin aufgef. VI. 588. VII. 548; in Dessau. VII. 581; in Stettin. VII. 221; in Leipzig. VII. 488. IX. 441. XI. 434; in Frankf. a. M. VII. 661; in Prag. IX. 779; in Stuttgard. IX. 787. (Berichtigung dieser Stelle, X. Intell. Bl. S. 5.); in Wien aufgef. XI. 262. XII. 583; in Dresden. XIX. 225
— Oper: der Kobold, in Wien aufgef. XV. 419; in Berlin. XVI. 548
— — Semiramide, (in Berlin aufgef. II. 568). II. 620
— — die Sylphen, in Berlin aufgef. VIII. 511
— — — — Ouv. daraus, in Leipzig aufgef. IX. 289
— — Vasco di Gama, Duett daraus, in Leipzig aufgeführt. XIII. 741
— 146 Psalm, in Leipzig aufgef. IX. 231
— Te Deum, in Berlin aufgef. VII. 516. XIII. 60
— Trauer Cantate auf den Tod Friedr. Wilhelms. (B) I. 403
— — — — — in Königsberg aufg. XII. 977; in Mannheim. XIV. 352
— Vater unser, von Mahlmann, Part. (B) XII. 697
— — — — in Königsberg aufgef. XI. 610; in Frankf. a. M. XIII. 330; in Breslau. XIII. 443; in Berlin. XIV. 272; in Mannheim. XIV. 364; in Leipzig. XVIII. 478; in Freiburg im Breisgau. XX. 322
— gr. Son. p. le Clavec. av. Flute. (B) I. 535
— 16 deutsche Lieder. (B) I. 174
— Erklärung über diese Rec. (v. Spazier). II. Intell. Bl. 63
— 6 Romances franc. de Florian, (B) I. 284
— 12 deutsche u. 2 franz. Lieder mit Guit. (B) VI. 741
— Weihnachtsgeschenk, besteh. in 3 Liedern. (B) VIII. 568
— Gesang f. 4 Stimmen, für Betrubte. (B) VIII. 568
— Die Blumen u. d. Schmetterling, 10 Lieder m. Fortep. (B) X. 519
— Wiegenlied, 3 u. istimmig zu singen. (B) XIV. 132
— 3 Lieder v. Tiedge, Muchler, El. Burger. (B) XIV. 332
— Ossian an die untergehende Sonne, m. Pianof. u. Viol. op. 37. (B) XIII. 415
— Die Unschuld, von Müchler, f. Ges. u. Pianof. op. 39. (B) XIII. 415
— 3 Lieder v. Eisenhart, Grass etc. m. Fortep. op. 44. (B) XVI. 52
Himmelstoss, Oboist in Sondershausen. XI. 425
die Himmlische Musik, v. D. Hohnbaum. XVIII. 619
Hinblick aufs Leben, musikalisches Gedicht v. Nostiz Jankendorf. XVII. 813
Hindle, Violonmacher und Contrabassist in Wien. XVIII. 602. XIX. 380 XX. 70
Hinze, von Stettin, in Berlin. XV. 741. XX. 440
Hjortzberg, in Stockholm. XVII. 49
Hirsch, Lesp., 3 Duos conc. p. 2 Fl. op. 5. (B) VII. 356
Hirschfeld, Waldhornist in Stockholm. XIV. 594. XV. 99, 817. XVI. 366 fg. 378. XVII. 451. XX. 169, 561
Die Hirtenflote (Syrinx): über ihre Entstehung. IX. 245
Hirzel, Dem. Maria, Sangerin
— — Sara, Klaviersp. in Zürich. XVI. 489. XX. 473
Hitzenberger, Mad., Nachr. von ihrem Leben. X. 625
— Desmoiselles, deren Tochter. X. 628. 629
— Dem. Regina, deren jungste Tochter, jetzige Mad. Lang, in München. IX. 502. X. 629 etc. (siehe Mad. Lang).
Hoboe, über den Charakter derselben. IX. 247; über die selbe. XIV. 69
Hochfeld, Komiker in Wien. XIV. 694
Hochzeit-Cantate, v. Wendt. XI. 73
Hoeckl, Dem., s. Haeckel.
Hofler, in Frankf. a. M. XIV. 115. XX. 310
Hohbling, Adalb., in Laybach. XIX. 164
Holzel, vom Pesther Theater, in Wien. XVI. 490
Hoerger, Bassist in Cassel. XVI. 667; in Bremen. XVII. 364
Hoermann, J., 12 Menuetten f. Klavier. (B) VI. 331
— 12 deutsche Tänze f. Klavier. (B) VI. 331
Hoffmann, Air av. Var. p. le Pianof. op. 2. (B) IX. 692
— Erfinder der Polytypage, in Strasburg. VI. 749
— Violinist aus Muskau, in Frankf. a. M. XIV. 82, 286. XV. 102, 403, 847. XVI. 694. XIX. 184
— Mad. (geb. Schmitt), dessen Gattin, in Frankf. a. M. XIV. 286. XX. 54, 340
— Musiklehrer in Hamburg. XX. 717
— Musiklehrer in Konigsberg. XI. 634
— Bassist in Hamburg. IV. 155; in Berlin. VII. 370; in Leipzig. VII. 490; in Wien. XVI. 709
— Fürstl. Paderborn. Kapellmeister u. Klavierspieler, in Mannheim. IX. 272
— Chr., 3 Duos p. Viol. et Fl. op. 8. (B) II. 208
— D., Violinist in Frankf. a. M. XV. 102, 286, 847
— E. F., 3 Canzon. a 2 et 3 v. ital. et allem. av. Pianof. (B) X. 634
— Gebr., Hoboisten aus Gotha, in Leipzig. XIV. 109; in Sondershausen. XX. 613
— G., Clarinettist in Frankf. a. M. VI. 417, 535. VII. 274, 392, 849, 885. VIII. 286. XIV. 285. XV. 315, 847, 849 fgg.
— Sein Tod. XVI. 215
— H. A., Violinist. (Concertmstr.) in Frankf. a. M. VI. 800, 913, 934. VII. 393. VIII. 345, 484. IX. 597. XII. 221, 655. XIII. 511 fgg. 534. XIV. 89. XV. 100 fgg. 103, 886, 846. XVI. 214, 693. XVII. 92. XVIII. 384, 902. XIX. 311. XX. 513
— Lobgesang auf die allirten Mächte, in Frankf. a. M. aufgef. XVI. 694 (B) XVI. 728
— Lied das Vaterland, in Frankf. a. M. aufgef. XVII. 92
— Schiller's Worte des Glaubens, ebend aufgef. XVII. 93
— Joach., (in Wien Meste in Wien aufgef. XV. 432
— L., (zuvor Musikdirector in Hamburg, u. Warschau), in Bamberg. X. 580. XII. 172; Musikdirector bei der Second. Op. Gesellschaft. XV. 274; jetzt Regierungsrath in Berlin. XVII. 372
— Vert. der Kreisleriana. XVI. 545
— Fragm. aus seinen Nachtstücken — Sanctus. XIX. 458
— Chore z. Vorspiel Thassilo, in Berlin aufgef. XVII 772
— Melodrama: Dirna, in Bamberg aufgef. XII. 172
— Op.: Undine. XVIII. 319; in Berlin aufgef. XVIII. 635. XIX. 201
— Fantasiestücke etc. (B) XVI. 541
— Notar., Fagottist in Leipzig. VIII. 440. IX. 218. X. 710
— F. C., Klavierap. in Frankf. a. M. VI. 534, 583. VIII. 485
— Cadences se rapport. aux 6 gr. Conc. de Mozart. (B) IV. 151
— 2 Rondeaux p. le Pianof. op. 2. (B) III. 863
— Fantasie en Caprice p. le Pianof. op. 16. (B) XIV. 772
— Var. sur l'air tir. de Mozart op. 15. (B) XII. 96
— Miss, 25jahr. Klavierspielerin zu London. II. 80
Hoffmeister, F. A., Sein Tod. XIV. 211
— etwas über ihn. XVI. 873
— Gesellschaftslied. II. Beil. I.
— Oper: Rosalinde, in Wien aufgef. XV. 842

Hoffmeister, Oper: Telemach, in Warschau aufgeführt. XIV. 329
— neue Sinfonie D♯, in Leipzig aufgef. IV. 498
— — — ebendas. aufgef. VII. 678
— Vater unser, in Prag aufgef. I. 441; in Leipzig. II. 253
— Gesänge, m. Begl. des Fortepiano (B) II. 869
— 12 Allemandes p. Pianof. op. 1. (B) I. 222
— Notturno p. Fl. trav. n. 4. (B) II. 765
— — arr. en gr. Son. p. le Clav. av. Fl. obl. (B) III. 419
— 3 Duos conc. p. 2 Viol. op. 10. (B) XII. 428
— Conc. p. Flauto trav. n. 24 (B) II. 763
— 3 gr. Duos p. 2 Flutes. op. 3. (B) I. 509
— Quart. p. 2 Viol. Viola et Vcelle op. 38. (B) I. 588
— Andante av. 7 Variat. op. 40. (B) I. 207
— 3 gr. Duos p. 2 Flutes op. 50. (B) 545
— 32 Var. p. Fl. Viol. Alto et Vcelle op. 59. (B) II. 827
— 3 Polon. en Rondeau à 4 m. p. le Pianof. (B) XI. 892
— Mad., in Amsterdam. XIX. 210
Hoffstaeter, in Breslau. VI. 506
Hofmann, Vcellist in Dresden, Anekd. v. ihm IX. 157
Hoguet, Solotänzer aus Paris, in Berlin. XIX. 344
Hohenadl, Fraul. von, in Wien. VI. 470, 824. VII. 322. IX. 280. X. 240 XX. 71
Hohlfeld, zu Berlin Notirmaschine. XII. 53
Hohnbaum, D., über Furcht u. Anmassüchkeit, Hindernis musikal. Bildung. XVII. 281
— Gedanken zu einer Kritisirung. VII. 133
— die hiesische Musik. XVIII. 619
— biograph. Nachricht über Bened. Kraus. XX. 277
— über Russische Kirchenmusik. VIII. 551
— über den Geist der heutigen deut. Setzkunst. VII. 597
— von den Verschiedenheiten des musikal. Talents etc. XVI. 261, 277
— über die Belebung u. Beförderung des Volksgesanges etc. XVI. 813
Hola, Flötist in Genf. XVI. 169
Holland, Die Geisterinsel u. a. Werke dürfen nicht mit orangefarbig. Umschlag hieher gesendet werden. II. 136
Holmes, Fagottist in London. V. 199
Holzhauer, Kapellmeister. VI. 273
— Lobamt (Nachahmung des Te Deum) XV. 305
— Oper: Adriano, in Mannheim gegeben. I. 885 fgg.
Holzhecher, in Berlin. VI. 180
— Dem., Altistin in Konigsberg. XI. 638
Holzer, Jean, 3 Son. p. le Clav. av. Acc. (B) II. 455
— 3 Son. p. le Pianof. op. 7. (B) IX. 271
— Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle op. 7. n. 2. et 3. (B) IX. 271
Homilius, G. A., geschildert von Schubart. VIII. 811
— Kirchenstücke. X. 42; Seine Motetten. XX. 605
Hoppe, Tenorist in Dresden. XVIII. 339
Hoppenstedt, A. L., Lieder f. Volksschulen. (B) II. 886
— Liedersammlung. XIII. 56
Horbaer, Dem., Klavierspielerin in Strasburg. XVII. 801
Horgnies, Dem., Klaviersp. in Regensburg. XII. 111
Horn, Dem., in Frankf. a. M. VII. 206, 850, 581
— Franz. Bemerkung. bei Gelegenheit eines alten Buchs (Scheibe krit. Musikus). V. 499
— musikal. Fragmente. IV. 401, 417, 433, 449, 785, 801 817, 841
— Gedanken u. Wünsche. X. 721, 737
— bearbeitet Gozzi Zobeis, als Trauerspiel mit Gesang. V. 530
Horn (das), über die Art, für dies Instrum. zu setzen. I. 143
— zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 713
— zur Verbesserung desselben, s. G. Weber. XIV. 759
— s. übrigen Waldhorn, ingl. Jagdhorn.
Horn-Musik, russische (d. eigentl. Erfinder). III. 466, 689
Hornick Dem., (Horny?) in Wien. XVII. 115 fg. 509. XIX. 309. XX. 131, 586, 589, 621, 624
— Clarinettist, deren Vater, in Wien. XIX. 308 fg. XX. 589
Horschelt, Viceballetmeister in Wien. XVIII. 441. XIX. 317. XX. 15
— Musik zu den Tänzen v. dem Rosenberg etc. in Wien aufgef. XIX. 62
— Kinder-Ballet: der blöde Ritter, ebenda. aufgeführt. XX. 822
Horstig, über den guten Unterricht in Anfangsgründen. I. 449
— Uebung in der Applicatur auf Tasteninstrum. XII. 161
— Grundsätze der Tasten-Applicatur. XV. 836, 850
— über Bachs sogenannte Wurtembergische Sonaten. XII. 193
— über Bergmanns-Musik. III. 719
— Vereinfachung der harmon. Bezeichnung. XI. 545
— über die Singacademie in Braunschweig. VI. 537
— über D. Chladni. VI. 569
— Chiffren für Choralbücher. II. 337
— Etwas aus meinen Feierstunden. IX. 396
— Geschichte meines Flügenspiels. IV. 170, 227
— von den Wirkungen des Gesanges auf gesell. Verhältnisse. IX. 129
— über Grossheim in Cassel. VII. 178
— an die Stifter einer neuen Gesangschule zu Heidelberg. VIII. 817
— Musterung der gewöhnl. musikal. Instrumente. I. 372
— Die Dorfschule zu Istrup. VII. 176
— ein Wort für Veredlung der Kirchenmelodien. IX. 439
— Klimpern u. Stümpern. I. 589
— Nachrichten von einigen alten Liedern. IX. 353
— über alte Musik. X. 225, 241, 257
— Studium der alten Musik. IX. 551
— Wirkung der alten Musik. XI. 273
— erster Musikunterricht. IX. 113, 545
— Lasst den Musikus doch selbst sprechen. III. 645
— über die Gebr. Pixis in Braunschweig. VI. 565
— Nachrichten vom Rhein. XII. 621
— Vorschläge wegen der Singschulen, s. Singschulen.
— über Voglers Simplifications-System. V. 821
— über Volkslieder und Volksmelodieen. II. 670
— Kinderlieder mit Melodieen (B) I. 410. (XI. 418 *)
— Taschenbuch für Sänger u. Organisten. (D) IV. 248
— Mad., dessen Gattin, eine vorzügl. Sängerin. IV. 855
Hortensia, (Kon. v. Holland) Romances, mises en musique etc. (B) XIX. 255
Horzalka, Klavierisp. in Wien. XX. 74
Horzinsky, (Horzizky) Fortepianosp. u. Flötist in Berlin, u. dess. Gattin. X. 220. XI. 218. XV. 47. XVII. 48, 355
Hostié, Clarinettist in Königsberg. XVI. 118. XIX. 769
Hottentotten, über d. National-Musik ders. XVI. 514, 526
Hottinger, J. J. jun., Weihe der Vaterstadt, in Zürich aufgef. XVIII. 469
L'Hoyé, Guitarrist in Berlin. V. 309
Hradetzky, Waldhornist in Wien. VII. 468. XIX. 13. XX. 588; mit Czerny. XI. 669
Hrzan, Graf, als Flötenspi in Wien. X. 279
Huber, Mad. geb. Willmann, Klaviersp. aus Wien, in Leipzig. I. 550. II. 961. IV. 260
St. Huberti, Dem., die Theatergöttin der Pariser. XVI. 878
Hueber, Santi, Vcellist in Wien. XII. 267
Hubner u. Pouleau, zu Moskow, Bogenklavier (Orchestrine). III. 772
Hübsch, Bassänger b. Dessauer Theater, in Leipzig. I. 580. II. 961; in Petersburg. IV. 345; in Frankf. a. M. XII. 789; in München. XIII. 893; in Strasburg. XVIII. 389, 517, in Wien. XX. 868
Hüby, Bassist in Amsterdam. X. 812
Hugot, Tod zu Paris. VI. 50
Huhne, in Sondershausen. XI. 426
Hullmandel. Klaviersp. in London. V. 198
— Vereinigung mit Logier für dessen neues System. XX. 896

Hunnerdorf, Tenorist in Cassel. XII. 603
Hunten, W., Fant. f. Pianof. (B) XIX. 168
Human, Fagottist in Leipziger Concert. XV. 258
Hummel, Joh. Bernhard, 12 deut. Lieder. (B) I. 631
— Joh. Nep., Klavierisp. in Wien. I. 303, 312. XIII. 488
— Fürstl. Esterhazy'scher Concertmeister. IX. 481
— macht eine Kunstreise. XVIII. 306; in Prag. XVIII. 318; in Leipzig. XVIII. 354; in Berlin. XVIII. 424, 427; wieder in Wien. XVIII. 602; in Frankf. a. M. XIX. 869. XX. 56; in Mannheim. XX. 309
— nunmehr Königl. Wirtemberg. Kapellmeister. XX. 869
— Beethovens Bekanntschaft mit dem. XII. 283
— Ballet: Helena u. Paris, in Wien aufgef. IX. 748
— — Sappho, ebendas. aufgef. XIV. 622
— — Der Zauberring, ebendas. aufgef. XIII. 488
— Cantate, ebendas. aufgef. VIII. 701
— — Diana u. Endymion, ebendas. aufgef. IX. 481
— Doppel-Concert f. Klavier u. Viol., ebendas. aufgef. VII. 392
— Feenspiel: die Eselshaut, ebendas. aufgef. XVI. 281
— lat. Hymne u. Credo, in Leipzig aufgef. XVIII. 395
— Messe (B 7), in Wien aufgef. XX. 455
— Oper: Mathilde v. Guise, ebend. aufgef. XII. (286), 491
— Pantom. Der Zauberkampf, ebendas. auf. ef. XIV. 441
— Die Rückfahrt des Kaisers, ebendas. aufgef. XVI. 797
— neuesten Septett, v. ihm selbst in Wien aufgef. XVIII. 110 fg. in Berlin. XVIII. 407; in Leipzig. XX. 209
— Rondo p. le Pianof. (B) VI. 623
— Variat. sur: God save the King. (B) VI. 623
— — — sur le Marche de deux journ. (B) VI. 860
— — — sur un air Matzur p. le Pianof. (B) IX. 160
— — — über: Ei du lieber Aug. (B) IX. 160
— 3 Son. p. le Pianof. op. 3. (B) I. 137
— gr. Trio p. le Pf. Viol. et Vcelle op. 12. (B) VII. 187
— 6 Balli tedesche p. il Pianof. op. 16. (B) VII. 803
— Fantaisie p. il Pianof. op. 18. (B) VII. 779
— Rondo quasi una Fantasia, op. 19. (B) IX. 431
— Son. p. le Pianof. av. Alto ou Viol. op. 20. (B) XX. 563
— Trio p. Pianof. Viol. et Vcelle op. 22. (B) IX. 437
— Balli ongaresi p. Pianof. op. 23. (B) IX. 401
— gr. Son. p. Pianof. op. 29. (B) IX. 422
— — — — — 30. (B) XVIII. 250
— Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle conc. op. 35. (B) XIV. 14
— Var. p. le Pianof. sur le Marche de Cendr. op. 40. (B) XIV. 518
— Feier des Geburtsf. der Aeltern-Conc. für Pf. op. 73. (B) XVIII. 641
Humoristische, (über das) in der musikal. Composition. IX. 726
Hunn, Joh., in Berlin, Fortepianos. IV. 370
— Orchestrion, in Berlin aufgestellt. XIV. 803
Hunnius, Hr. u. Mad., in Amsterdam. II. 548
— Hr. in Wien. V. 300; in München. X. 500; in Stuttgard. XVI. 467; in Berlin. XVII. 136; in Konigsberg. XVII. 470
— Dem., in Cassel. XVII. 339
Hunt, Dem., in Dresden. XVI. 155, 351, 370, 884. XVII. 152. XVIII. 91, 175, 482, 771. XIX. 293, 363, 643 fg. 730. XX. 527
Huntsch, Fagottist in Hannover. XVIII. 112
Huray, Tenorist in Konigsberg. XIV. 407
— als Theaterregisseur in Berlin. XIV. 727 fgg.
— d. Sohn, in Konigsberg. XIX. 760
Hurenmenuet, Miscelle über dies Wort. v. E. Wagner. XV. 657
Hurka, aus Böhmen geburtig. II. 527
— in Hamburg. I. 620; in Berlin. V. 223 singt hier seine Composition der Glocke. V. 222. — VII. 542
— Sein Geburtstag in Berlin gefeiert. II. Intell. Bl. 38
— Sonett auf ihn V. 218 *)
Hurka, Tod zu Berlin. VIII. 255
— als Liedercomponist. XIII. 609 u. Teuerist. XVI. 878
— 6 deutsche Lieder. (B) I. 568
— Lied: Die Schiffahrt. (B) III. 848
— 15 deutsche Lieder, m. Fortep. (B) V. 536
— Dem., dessen Tochter, in Berlin. XII. 103
Huss, Joh.: über den Choralgesang der Böhmen zu dessen Zeit. V. 461 Beil. XXI.
Hussek, Keller u. Waidinger, ungar. Virtuosen, in Konigsberg. XIX. 769
Hussiten vor Naumburg, Chöre dazu. V. 19
— — — — in Berlin aufgef. V. 223
— — — — als franz. Oper in Paris. VI. 785
— lässt Knaben im Singen unterrichten. XIV. 706
Hutzler, Waldhornist aus Nürnberg. V. 224
— mit seinem 13jähr. Sohne in Frankf. a. M. X. 413
— der Sohn, Violinist in Konigsberg. XII. 676. XIV. 480
Hyde, Virtuos auf der Trompete, in London. V. 199
— Verbesserung der Trompete. XVII. 632
Hymnenorphon, neues Instrument, v. Riffelsen in Stockholm erfunden. XVI. 89

I.

Jacobi, Musikdirector beim Dessauer Theater. II. 460. IV. 240, 417. X. 462. Sein Tod. XIII. 579
— Conc., Violinist. XVI. 878
Jadin, Louis, in Paris am Conservator. angestellt. IV. 733
— Op.: Lauteur malgré lui, in Paris aufgef. XIV. 414
— — le grand pere, ebendas. aufgef. VIII. 117
— — Mahomed II. ebendas. aufgef. V. 816
— Schlacht bei Austerlitz, in Basel aufgef. XIX. 705
— Fantaisie 1. et 2. sur la Rom. de Mehul. (B) X. 58
— gr. Son. p. le Pianof. et Viol. obl. liv. 1. v. 3. (B) XVII. 297
— 3 Nocturnes p. le Pianof. et Flute op. 10. (B) XIV. 119
Jaeckel, Oboist aus Dresden, in Leipzig. X. 353
Jaeger, (Anspach. Musikdirector und) VCellist in Breslau. III. 365. XII. 74
— dessen 13jähr. Sohn, VCellist ebendas. XIV. 114
— Tenorist in Wien. XIX. 859. XX. 17, 21, 130, 225, 366, 522, 624, 867
— C., Var. p. le Pianof. op. 17. (B) XVI. 36
— Var. p. le Pianof. sur un theme (d. Opernschneider). op. 18. (B) XV. 712
— Dan., Cant. Das Fest der Musik. III. 1
Jaegle, Klavierisp. in Strasburg. XIX. 775. XX. 401. fg.
Jaell, Violinist in Wien. XX. 70
Jagdhoernerei, s. Russische Jagdh.
Jagdhorn (Bugle-Horn), mit 6 Klappen. XVII. 635
Jagemann, Demoiselle, in Wien. III. 68. IV. 607; in Mannheim. III. 803; in Berlin. IV. 78, 109. VII. 810. VIII. 61, 109; in Stuttgard. IV. 840; in Frankf. a. M. VII. 374, in Leipzig. X. 63
— nunmehr Frau von Heygendorf, s. Heygendorf.
Jahn, Aug., musikal. Blumenstrauss. (B) III. 710
Jahrhundert, wenn fängt das 19te an? I. 857
— Nachtrag zu dieser Frage. II. 221
— an das scheidende. III. 401
Jaime, Dem., in Leipzig. IV. 543. VII. 484. IV. 240, 446. X. 434 fgg. 440. XI. 161; in Dessau als Armide. XI. 118
Jakobi, über Allegris Miserere in Rom. Fragm. X. 426
Janetzek, Violinist u. alter Musikdirector b. Breal. Theater III. 363
Janitsch, Azt., Sein Tod zu Steinfurth. XIV. Int. Bl. 34
— braver Violinist. XVI. 678
— Dem. Lon., in Leipzig. VII. 155; in Braunschweig. VII. 2103 in Frankf. a. M. XV. 408 fg. XVI. 604; in Strasburg. XVIII. 864; in Basel. XIX. 450, 705; in Mainz. XIX. 719

gar keine Schwierigkeit, den Ort auszumitteln, wo jeder Ton seine natürliche Stelle hat, und rein und voll ansprechen würde. Allein, bohren wir nun auch für jeden einzelnen Ton ein eigenes Loch, so sehen wir auch gleich die Unmöglichkeit, alle diese Löcher decken zu können. Die Natur hat uns nur mit 10 Fingern ausgestattet, und doch würden die Töne einer einzigen Oktave schon 13 Löcher erfordern, oder, wenn man den Grundton und seine Oktave ausschliesst, wenigstens 11, also schon mehr, als wir zu decken im Stande sind. Grund genug, warum wir auf alles zu häufige und entfernte Bohren Verzicht thun, und auf irgend eine andere Art zu unserm Zweck zu kommen suchen müssen. Unsre Hülfsmittel, die sich hier anbieten, sind: Anwendung der Klappen, Veränderungen im Gehöhr, in der Fingerordnung und im Ansatz. Wo, und wie diese benutzt werden müssen, wird aus der jezt folgenden speciellen Musterung der Oktaven und der einzelnen Töne erhellen. Auf jeden Fall müssen wir unsre erste Sorge seyn lassen, die Töne der ersten Oktave alle voll und rein darstellen zu können. Denn, sind diese matt, so hört man ihr Missverhältniss zu den übrigen am merklichsten. Haben sie aber ihre gehörige Stärke und reine Stimmung, so geben sie allen Passagen, besonders im Gesang, einen fast unübertrefflichen Reiz. Nach meinem Geschmack existirt nichts schöneres, als ein feyerliches Adagio in der ersten Oktave. Ueberdem beruhen die Töne der höheren Oktaven fast alle auf denen der ersten. Hat man jene, so hat man auch diese; sind jene gut, so sind es auch diese, ein richtiges Gehöhr übrigens vorausgesetzt. Die höheren Töne bedürfen dann nur eines veränderten Ansatzes, hier und da eines veränderten Fingersatzes, und können besonders in der dritten Oktave auf mehr als eine Art gefunden werden. Aber, so wichtig die erste Oktave in jeder Rücksicht ist, so schwierig ist auch eine Einrichtung zu treffen, die allen Forderungen entspricht. Durch den Ansatz lässt sich hier wenig zur Verbesserung eines kranken Tons ausrichten, und das, was sich noch thun lässt, ist selten anwendbar. Will man z. B. das schwache mit 12 456 gegriffene gis durch den Ansatz verstärken, so wird es zu hoch, und bleibt doch noch schwach. Will man das falsche, schwache f rein blasen, so wird es noch schwächer. Fast eben so wenig Vortheil gewährt die Fingerordnung. Denn bey allen möglichen Griffen bleiben f und gis matt und falsch. Nur in den oberen Tönen, nämlich bey b, h und c, lässt sich, wie wir kurz nachher sehen werden, zumal mit Hülfe des Gehöhrs, von veränderten Griffen etwas hoffen. Es bleibt also kein anderes Mittel übrig, als eigene Löcher mit oder ohne Klappen für die fehlenden oder kranken Töne anzubringen.

Wir kommen nun zum Hauptgegenstande unsrer Untersuchung, nämlich zur genauen Bestimmung der Ordnung, Lage und Anzahl der Tonlocher.

Zuvörderst muss ich hier bemerken, dass keine Ordnung natürlicher und vortheilhafter seyn kann, als diejenige, welche nach dem wahren Verhältnisse der Töne, aber auch zugleich nach der Lage der für sie bestimmten Finger abgemessen ist; dass man die Anzahl der Klappen, falls sie nicht ganz zu entbehren sind, doch nach Möglichkeit einschränken müsse; und endlich, dass durch acht Finger (die Daumen ungerechnet) auch acht Löcher, wenn sie an den gehörigen Stellen gebohrt sind, bequem gedeckt werden können. Alles dieses setze ich voraus, mit der Ueberzeugung, dass sich keine erheblichen Einwendungen dagegen machen lassen. Was mir indessen entgegen gesetzt werden kann, werde ich nachher, sobald sich mein ganzer Plan übersehen lässt, anführen und zu widerlegen suchen.

Das es oder dis muss bey jeder möglichen Einrichtung schlechterdings eine Klappe haben. Wollten wir das es offen lassen, und das Loch

Jannoni, in Rom. X. 206
Jansen, Pianof. u. Violinsp. in Prag. XIII. 677 ; in Wien. XIV. 361
— Rechtfertig. u. beigebr. Zeugnisse gegen des Wiener Correspondenten Urtheil. XIV. Intell. Bl. 52
— Erklär. des Wiener Correspond. hierauf. XIV. Int B. 63
— als Violinist Concert in Wien gegeben. XVII. 224. XVIII. 78; in Neapel. XX. 96
— J. F. A., Var. brill. sur: nel cor etc. av. 2. Viol. Alto et Basse n. 3. (B) XVII. 112
Janson, Violoncellist in Paris — Tod. VI. 96
— in Mannheim. XX. 304
Janus — Maurers Erklärung an den Herausgeber desselb. II. Intell. Bl. 50
Jarnovik, s. Giornovich.
Jarusch, Dem., in Braunschweig. VI. 161
Jauch, Klaviersp. in Strasburg. XVIII. 304
— Dem., Klaviersp. ebendas. XVII. 703. XVIII. 302
Java, National-Musik der dasigen Bewohner. XVI. 513
Jean Paul, Fragmente über Musik. XV. 734 fg.
Jeanette, eine Oper aus mehren Compositionen zusammengesetzt, in Königsberg aufgef. XI. 408
Jeckel, Musikdirector in Wien. XIX. 293
Jegg, J. M., 12 Var. p. le Pianof. (B) I. 415
Jehatschek, ein Knabe als Violinspieler. VIII. 707
Jenisch, Pianoforte-Spieler in Riga. II. 392
— Musikdirector daselbst. X. 511
— das Gebet des Herrn v. Witschel, Part. (B) XII. 450
Jensen, (in Königsberg) Liedersammlungen. XI. 651
— Kirchenmusik, in Königsberg aufgef. XIV. 284
— Kriegsgesänge, ebendas. aufgef. XVI. 172
— Oratorium, ebendas. aufgef. XVI. 118
Jeschke, Dem., Dilett. aufm. Fortep., in Danzig. VIII. 488
Jeux Floraux, Oper eines Ungenannten in Paris. XX. 737
Jever, Nachrichten daher. XVIII. 830
Iffland, veranstaltete dramat. Akademie, in Berlin. X. 154
— declamirt Schillers Gang nach dem Eisenhammer in Leipzig. XI. 65
— wird General-Direct. d. königl. Schauspiele. XIII. 605
— Sein Tod. XVI. 754
Ihle, Waldhornist in Hamburg. IV. 512
Ilgner, in Königsberg. XII. 504
Illenberg, Sänger in Frankf. a. M. XIV. 708. XV. 403. XVII. 220 fg.
Illight u. Robson, in London, Erfinder d. Appollonicon. XX. 673
Impresario u. Impresa, Theaterausdrücke. XIX. 473
Inkleton, Tenorist in London. V. 208
In questa tomba oscura etc. Arietta comp. da molti (63) autori. (B) XI. 53. B. I. II.
— — — — Arietta comp. da Reichardt. XII. B. V.
— — — — c. Acc. di Pf. in 18 Comp. di div. maestri. (B) XIII. 495
— — — — Parodie dieser Arie v. Heckel. XI. 37
Instrument, welches ist das geschickteste zum Dirigiren? IX. 805
— zum Umwenden der Notenblätter, s. Notenblätter.
Instrumentalbasse (über) b. vollstimmigen Tonstucken. XVIII. 693
Instrumentalmusik, über die neuere deutsche. XVII. 366
— bei den Italienern nicht so sehr geehrt. XV. 78
— Vorschlag über eine andre einzuführende Form ders. XV. 730 fgg.
— Vorstellung über sie. XV. 457
— einige Winke über sie. XV. 19
Instrumental-Quartetten, über Ausführung derselb. VI. 781
Instrumente, über den ästhetischen Charakter derselben. IX. 721, 737
— Musterung der gewöhnlichen. I. 513
— über ihre Stellung beim Orchester. II. 89
— — — — in einem Opernorchester. VI. 181
— über Stellung der Tasteninstrum. in Zimmern. V. 801
Instrumente, s. übr. auch Musikalische Instrum.
Instrumentirung, über dieselbe u. den Vorwurf zu starker Instrumentation. XVII. 366 fg.
Interlandi, Guitarrist in Neapel. VII. 765
Intermezzi musikalische, in Berlin. IX. 402
Intermezzo (über das) der Italiener. II. 865, 881; Zusatz hiezu (deutsche Interm. betr.) III. 821
Intervallen (tone), II. 329 fgg.
— s. Knecht Theorie der Wohl- u. Uebelklänge.
— über die Auflösung der übermässigen. XII. 1049
Intervallenlehre (mathemat.) der Griechen etc. Fragm. daraus. XIX. 861
Intonationen in den alten Kirchen etc. X. 225
Joan, Conc. p. Viol. etc. op. 4. (B) II. 68
Joao IV. König von Portugall. XV. 205
Joll, Violinist in Wien. XIX. 693
Johannes, Herr, im Pariser Gassel, Parodie, in Wien aufgef. XV. 194
Johnson, Ausdr., von ihm. I. 109
— the Battle of Belle Alliance etc. milit. Phant. f. Pianof. (B) XVIII. 236
Jolliviet, Mad., ehemal. 1ste Sängerin in Stockholm. XIV. 896, 865. XV. 98
Jomelli, Nic. IV. 633. VI. 240
— Sein Bildnis. VII. Taf. 2
— vorzügliches Verdienst um die ital. Oper. XV. 7
— Mozarts Urtheil über ihn. I. 116
— Anekdoten von ihm. I. 768. II. 429
— Opern, ehemals in Stuttgard gegeben. VII. 325 329
— — — als ein Art des franz. Friedensschl. mit Wurtemberg. I. 224
— Oper: Fetonte, in Stuttgard gegeben. I. 881
— Requiem, in Paris aufgef. VII. 221
— Te Deum, in Leipzig aufgef. VIII. 784
— Miserere, o Salmo 50, Part. (B) VII. 78
Jonas, Dem., Sängerin in Wien. VIII. 701. X. 633
Joseph Clemens Cajetan, Fürstbisch zu Luttich, componirt Kirchenstücke. XV. 207
Joseph II., Anekd. mit einem Operisten in Mailand. V. 784
— Unterredung mit Ditterdorf. I. 308; mit Pater Martini. I. 656; mit Mozart. I. 856; mit Reichardt. XV. 666 fgg.
Josquin de Pres, Kapellmeister Maximilians I. VI. 631
Irländische (über) m. Schottische Musik. VIII. 407
Irmisch, 12 neue Tänze, solbstmusig. (B) I. 383
Iserik, Contrabassist in Mailand. XVI. 232
Isouard Nicolo, in Paris: über ihn. XIX. 142, 144, 272 fgg. XX. 848 fgg.
— verglichen mit Boyeldieu. XIX. 274
— Sein Tod. XX. 278, 348
— Seine Opern, mehr oder weniger Lieblingsstücke der Pariser. XX. 348
— Oper; Aladin, oder die wunderbare Lampe. XIX. 709, 747, 752, 756, 760 immer noch nicht in Paris aufgef. XXI. 95 fg. Streit deshalb zwischen der gr. Oper und dem Th. Feydeau zu Paris. XX. 97 fgg.
— Oper: Alamon, in Wien aufgef. XVI. 69. XVII. 555
— Op.: Aschenbrödel (Cendrillon), in Frankf. am M. aufgef. XIII. 1241; in Breslau. XIII. 181, 425. XVII. 476; in Wien. XIII. 357, XIV. 360. XVII. 1171 in München. XIII. 4111 in Berlin. XIII. 4781 in Leipzig. XIV. 2371, in Amsterdam. XIV. 4021 in Königsberg. XIV. 458, in Stockholm. XIV. 806. XV. 343. XVI. 204 in Warschau. XIV. 815; in Lemberg. XVI. 552
— Op.: Cendrillon, Prinzessin Aschenbrödel etc. Klavier Ausz. (B) XIV. 367
— — Cimarosa, in Berlin aufgef. XV. 45
— — les Confidences, in Paris aufgef. V. 593
— — — — (Die Verwechslungen) in Wien aufgef. VI. 780
— — — — (Die Nebenbuhler ihre Vertrauten), in Berlin aufgef. VIII. 61
— — Das Frühstück der Junggesellen, s. Rendez-vous bourgeois.

Jouard, Nic., Op. Jeannot und Colin, in Wien aufgef. XVII. 551
— — Intrigue aux fenetres (Die Intrigue unterm Fenstern — das Singspiel an den Fenstern), in Paris aufgef. VII. 422; in Wien. VIII. 318; in Stuttgard. VIII. 637; in Berlin. IX. 527, 566; in Leipzig. X. 409; in Warschau. XIV. 809; in Strasburg. XVIII. 863
— Op. Joconde (oder die Abentheuer), in Strasburg aufgef. XVI. 806; in Wien. XVII. 355. XIX. 16, 62; in Breslau. XVIII. 284; in Berlin. XVIII. 331; in Lemberg. XIX. 167; in Paris. XX. 116, 243; in Leipzig. XX. 762; in Dresden. XX. 836
— Op. Leonce, ou le fils adoptif, in Paris aufgef. VIII. 252
— — Air fav. de Leonce, varié p. le Pf. (R) IX. 802
— — le billet de Lotterie (Das Lotterieloos), in Paris aufgef. XIII. 762. XIV. 41; in Wien. XIV. 208, 278; in Cassel. XIV. 605; (die Lotto-Nummern) in Berlin aufgef. XIX. 278; in Dresden. XIX. 425
— — le billet de Lotterie (Das Lotterieloos), im Klav. Ausz. v. A. E. Muller. (R) XIX. 876
— — Lully et Quinault, in Cassel aufgef. XV. 155; in Wien. XV. 759, 771
— — Le Magicien sans magie (die natürl. Zauberei), in Paris aufgef. XIV. 61; in Wien. XIV. 361; in Cassel. XV. 154
— — le Medecin Turc (der türk. Arzt), in Paris aufgef. VI. 292; in Braunschweig. VI. 710; in Frankf. a. M. VII. 71; in Königsberg. XVI. 106
— — Michel Angelo. V. 258
— — — — in Berlin aufg. VII. 340; in Leipzig. VIII. 471; in Wien. XIV. 121; in Warschau. XIV. 813
— — le Prince de Catane, wird zu Paris einstudirt. XV. 83 fg. 303
— — Rendez-vous bourgeois (das Frühstück der Junggesellen), in Paris aufgef. XIII. 68; in Berlin. XV. 107
— — Das Singsp. an den Fenstern, s. Intrigue aux fen.
— — Ein Tag in Paris, in Berlin aufgef. XI. 416; in Dessau. XII. 138, 368; in Wien. XIV. 112
— — le Tonnelier. III. 827
— Optte Pune pour lautre, in Paris aufgef. XX. 349
— — Die zwei Ehemänner, ebendas. aufgef. XVIII. 356
— u. Kreutzer, Op. Flaminius a Corietto. III. 468
— u. 3 andre Compos. v. le Baiser et la Quittance. V. 748
Istrup, (im Lippischen) Dorfschule daselbst. VII. 176
Italien. Beifall hier u. in Deutschland, ein Dialog. XI. 861, 877
— (über) Briefe eines reisenden Deutschen. X. 529. XI. 353, 360
— Schreiben eines in Italien reis. Deutschen. XV. 261, 277
— über die Componisten daselbst. XII. 9 4
— über die Aufnahme fremder Künstler daselbst, von L. Spohr. XVIII. 866
— jetziger Zustand der Musik daselbst. II. 531, 544, 574. VIII. 289
— über die Musik daselbst (aus dem Almanach aus Rom für Künstler). XII. 912
— über den Zustand der Musik daselbst, Preisschrift v. Perotti. XV. 3, 17, 81
— über die neuen Musikschulen darin. XIV. 181
— Unterschied in Rücksicht des Musikwesens v. Deutschland. XI. 147 fgg.
— kurze Nachrichten daher. III. 181, 668
— über die Orchester daselbst. XII. 916
— — — Sänger — XII. 915
— über Sänger hier und deutsche Sänger, Vergleichung. XV. 129 fgg.
Italiener, über das Intermezzo derselb., s. Intermezzo.
— über ihre vermeinte Neigung zur Musik. XI. 349
— Unfähigkeit derselben, Mozarts Musik im Geiste des Componisten vorzutragen. XIV. 42
— Soldaten, Lied ans Vaterland etc. XVIII. 253
Italienische Akademie, eine neue etc. s. Chladni.
— Gesang, Verschiedenheit derselben v. dem Deutschen. XVIII. 369 fgg.
— Gesangsmanieren, über sie. XVII. 574
— Musik, über d. Charakter derselben. IV. 768. VII. 1
— — Geschichte derselben — Fragm. von Schubart. VI. 234
— u. franz. Musik, Charakteristik derselben. IX. 503
— Kirchen-Musik, im Vergleich m. d. deutschen. XV. 280
— Opern, gewöhnlicher Zuschnitt derselben. XII. 24
— Opern-Gedichte (über), Fragm. XV. 206
— zOpern-Wesen, im Gegensatz d. deutschen. XV. 166
— Schule, histor. Uebersicht von Choron. XV. 73
Italienisch-französische Musik. II. 241
Italienischer Sänger, Kunst u. Lage derselben. XVIII. 563
Italienisch Singen in den Concerten, über den herrschenden Geschmack daran. XX. 781
Italienische Sprache, über die Metrik derselben. IX. 305
— Theaterausdrücke u. Kunstworte etc. XVIII. 898. XIX. 193, 476, 628
Itzstein, Fräul. von, Klavier-Dilettantin in Frankf. a. M. XVI. 213
Don Juan, eine fabelhafte Begebenheit. XV. 213
D. Juan, (der neue) eine Posse, in Wien aufgef. XX. 822
Jüdische Hymnen für Synagogen, v. Nathan u. Braham, in London erschienen. XVII. 586
Julich, Dem., sonst b. Seconda, jetzt in Königsberg. XVI. 109. XVII. 467
— deren Bruder, Oboeblaser in Königsberg. XVI. 110. XVII. 472
Juillard, Fraulein, Gesang-Dilettantin in Frankf. a. M. XVII. 437. XVIII. 562, 564. XIX. 87
Jürgens, s. Gürgena.
Jurgensen, Vorschlag wegen eines Instrum. zu Messung der Töne. V. 701
Juliane, Fürstin von Buckeburg, Tod. II. 220
Jung, Demoiselle, in Frankf. a. M. VII. 393. VIII. 318. fg. IX. 527
Jung, D. Dilettant auf der Flote, in Prag. XIII. 675
Jungbauer, Pfarrer bei Ingolstadt. XV. 203
Iwanowitsch (Furst Peter), in Petersburg. XIX. 467

K.

K. Variat. p. le Pianof. sur: O mami pensenti. (R) II. 170
— Lieder aus Lafontaine's Harfe. (R) II. 172
Kaa, Kapellmeister in Cölln. XVII. 861
Kaan, Violinist in Wien. XX. 225
Kaczkowsky, J., Violinist in Warschau. XIII. 456
— 10 Var. p. le Viol. av. Viola et Basse op. 1. (R) IX. 582
— 4 Polon. melancol. p. le Viol. av. acc. — 2. — — —
— 4 Var. p. le Viol. av. Viola et Basse — 3. — — —
— 6 — — — — — — op. 4. 6. (R) X. 780
— 6 Polon. — — — — — op. 5. (R) X. 768
— Theme varié p. le Violon etc. (R) XIII. 456
— Polon. p. le Pianof. (R) XVI. 825
— 1 Conc. p. le Viol. etc. op. 8. (R) XVII. 99
— Rondeau a la Pol. p. le Viol. op. 9. (R) XIX. 19
— 3 Duos conc. p. 2 Viol. op. 10. (R) XVIII. 12
— 6 Etudes ou Caprices p. le Viol. op. 15. (R) XIX. 776
Kaczynski, Gebr., Conc. f. Violin u. Cello, in Warschau gegeben. XVI. 655
Kaeferle, C. H., Biograph. Nachrichten von ihm. I. 63. XV. 502
— in Ludwigsburg. II. 143
Kaefermann, Cantor in Bern. VII. 44
Kaffern, über ihre Musik. XVI. 828
Kaffka, Herr u. Mad., II. 463, 466
Kahl, Dem., in Breslau. XVII. 92. XVIII. 317

Kaibel, in Breslau. XII. 70; Gastrolle als Axur, in Berlin. X. 588

Kainz, Bassist in Wien. X. 27. XI. 11, 260. XII. 298, 678, 903

Kaisers, Flotist in Wien. XV. 304

Kalcher, in München. III. 802

Kalender, musikalischer. III. 667. 728

Kaliwoda, Musikdirector in Petersburg. IX. 344

Kalkbrenner, der jüng., aus Cassel, in Paris. IX. 558
— als Compilator des Orat. Saul zu Paris. V. 525, 585
— bearbeit. den Mozart'schen Don Juan zu Paris. VIII. 55
— in Wien. VI. 621; in Frankf. a. M. VII. 206; in München. VII. 211; in Stuttgard. VII. 332
— als Musiklehrer in London. XX. 664
— vereinigt sich mit Logier für dessen neues System. XX. 856. fg.
— Oper: Sophie de Brabant, in Braunschweig aufgef. VI. 709

Kallenbach, Vicar u. Organist zu Magdeburg, Kirchen-Musik zum Reformations-Jubiläum. XIX. 804
— deut. Intermezzo: Ehestands Scenen. III. 854
— G. E., frohe Lieder am Klavier. (R) II. 856
— Zwergfellserschütterungen. (R) II. 857
— pieces, choisis, a 4 m. p. le Pianof. (R) IX. 80

Kallmer, in Breslau. XII. 72, 695
— Mad. XIII. 328

Kalmus, s. unter C.

Kaltenborn, Dem., zu Coblenz. II. 579

Kaminska, Mad., Klavierspielerin in Warschau. XIV. 612. XVI. 685

Kaminski, ebendas. kleine Operetten: das beglückte Elend, Zuska etc. XIV. 525 fgg.
— Operette: Zuska Szlafmüze (die gelbe Schlafmütze), in Warschau aufgef. XIV. 525

Kamtschadalen, National-Musik derselben. XVI. 514

Kamtschadalischer Barentanz. VII. 261

Kanonenton, Chorton, etc. V. 529

Kanka, Concert f. Pianof. von Dem. Koželuch in Prag gespielt. IX. 304

Kannabich, s. Cannabich.

Kanne, F. A., in Leipzig. III. 564
— wird Kapellmeister bei d. Oper in Pressburg. XI. 642; jetzt in Pesth. XII. 501
— Reichardts Urtheil über ihn. XII. 551
— Die Elfenkönigin. III. 564 B. XVIII.
— Messe, in Wien aufgef. XIII. 305
— schreibt in Wien eine neue Oper: Miranda. XI. 92; diese daselbst aufgef. XIII. 723
— Oper: Orpheus u. Euridice, in Wien aufgef. IX. 651. X. 538, 539
— Musik zu den Belagerten, ebendas. aufgef. XVI. 69
— Musik zum Schauspiel: Deutscher Sinn, ebend. aufgef. XV. 774
— Sinfonie, ebendas. aufgef. VII. 321. VIII. 460
— Der Taucher, Ballade. (R) V. 289
— Sappho, Monodrama. op. 7. (R) VII. 657
— Journal p. la Guitarre. op. 15. Cah. 1. (R) VI. 658
— gr. Son. p. le Pianof. op. 18. (R) VI. 775

Kanonen-Donner, über bei Musikstücken, Erfahrungen von Reichardt. XVIII. 470

Kant, Antagonist der Tonkunst. XI. 634
— Anthropologie, Fragm. daraus. II. 23
— Urtheil über die Musik. V. 130; widerlegt. VI. 767

Kanter, in Königsberg, Singsachen, etc. XI. 631

Kapellen, die in Deutschland bestehen. VIII. 134

Kapeller, s. Capeller.

Kaplan u. Com., Sänger aus Wien, in Paris. XX. 183, 245, 455

Kargl, (Musikdirector) Concert in Wien gegeben. XIII. 85. XV. 276
— Muller u. Volkert, Zaubermährchen: die Wolfsburg, in Wien aufgef. XVII. 723

Karl IX. tanzt nach dem 119 Psalm, Anekd. II. 555 XI. 600
— C. G., Melodieen zu Schulliedern. v. 2. H. (R) XX. 209

Karlsbad, Nachrichten daher. IX. 782. XIV. 596

Karlsruhe, Nachrichten daher. XII. 287, 396. XIX. 584
— uber Oper und Concertmusik daselbst. XIX. 569, 593, XX. 168

Karow, C., 8 deut. Lieder m. Fortep. (R) XV. 776

Karrikatur in Musikwerken. III. 137, 157

Karsten, Flöten Dilettant in Amsterdam. XVIII. 653
— Sänger in Stockholm. XIV. 804. XV. 98. XVI. 18. 378. XVII. 403, 420. XIX. 843. XX. 170

Kaselitz in Berlin, Tod. XX. 723

Kassel, s. Cassel.

Kastagnetten, in Spanien. I. 304 B. Taf. II.

Kastner, Tenorist in Wien. XIX. 691

Kastraten, s. Castraten.

Katalexis. X. 57

Katholischen Gesangbuch etc. s. Herold.
— Gesangbuch, vollständ. Samml. der besten alten u. neuen Choralmelodieen etc. v. B. B. XV. 208

Katschirek, Harfenist in Wien. XVIII. 733

Katzen-Concert zu London, v. einem Venetianer. II. 50

Kauer, Gebr., Oboisten zu Prag. II. 606
— Ferd., etwas über dessen Opernmusik. VIII. 605
— Gemälde der Vorzeit: Graubutchen, in Wien aufgef. XII. 767
— militair. Zeitstück: der neue Kampf für Freiheit und Recht, in Wien aufgef. XVII. 569
— rom. Gemälde: Scharka, die Heldin Böhmens, oder der Ritterkönig, ebendas. aufgef. XX. 922
— musikal. Malerei: Geschichte des Wiener Aufgebothes, ebendas. aufgef. V. 530
— mytholog. Carricatur: Orpheus u. Euridice, ebendas. aufgef. XV. 194
— mytholog. Carricatur: Psyche, ebend. aufgef. XIX. 840
— Op.: der daumenlange Hansel, ebendas. aufgef. XII. 692. XIX. 16
— — das Donauweibchen, 1. u. 2. Theil. III. 515
— — — — 2. Theil, in Königsberg aufgeführt. XIII. 396
— — Das Familienfest, in Wien aufgef. XII. 220
— — Das Mädchen zu der Silberquelle, ebendaselbst aufgef. XV. 773
— — die Sternenkönigin, in Berlin aufgef. VII. 256, in Breslau. XIII. 277
— — das Sternenmädchen, in Frankf. a. M. aufgef. VIII. 72; in Leipzig. VIII. 233; in Königsberg. XII. 974
— — Tancredi, in Wien aufgef. XIX. 843
— — Die Zauberzeiger, ebendas. aufgef. XII. 220
— Orator.: der Einzug des Herrn zu Jerusalem, ebendas. aufgef. XX. 293
— — die Sündfluth, ebendas. aufgef. XII. 267
— Pantomime: Harlekins Abentheuer, ebendas. aufgef. XV. 773
— dialogisirte Pantom.: der Elephanten-Rassel, ebendas. aufgef. XX. 869
— Posse: Herr Adam Krateerl etc. ebend. aufgef. XIX. 240
— — die Musikanten am hohen Markt, ebend. aufgef. XVII. 272
— — die drei Perlenkränze, ebendas. aufgef. XIX. 508
— musikal. Quodlibet: die Zauberin der Liebe, ebendas. aufgef. XV. 52
— Schauspiel: Haina von Geyersberg, ebendas. aufgef. XIII. 794
— — Hasper a Spada, in Strasburg aufgef. XVI. 535
— Tongemälde: Die Zerstörung der Raubstadt Algier, in Wien aufgef. XIX. 806
— Volksmährchen: die Bruder v. Stauffenberg, ebendas. aufgef. XX. 845
— 6 Var. p. le Clavec av. Viol. et Vcelle (R) II. 56
— Nelson's grosse Seeschlacht f. Fortep. (R) III. 806

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05438/099

Kaufmann, Karl, Organist bei der Parochialkirche in Berlin. III. 113; Sein Tod. XI. 30
— Mad., geb. Schubart, zu Stuttgard. II. 125
Kauffmann, Vater und Sohn, in Dresden Concert aufm Harmonichord. XII. 381
— über dessen Harmonichord. XII. 918. XX. 49
— — — — — — u. Vergleichung mit Uhdes Xylharmonicon. XII. 1039
— der Sohn, mit d. Harmonichord in Leipzig. XIII. 63; in Aschaffenburg. XIII. 254
— dessen Trompeter. XIV. 665
— mit d. Harmonichord u. Cordanlodion in Amsterdam. XIX. 809; in Paris. Strasburg, etc. XIX. 803; in Carlsruhe. XX. 49; in Frankf. a. M. XX. 314
— der Vater, plötzl. Tod in Frankf. a. M. XX. 323
Kaupitsch, fat. Uebersetzung des Liedes: Nun danket alle Gott etc. XVI. 847
Kavus, Intermezzo, il Calcolajo deriso, in Berlin aufgef. XVI. 734
Kayser, Clarinetten-Verfertiger in Hannöv. Minden. X. 390
Kayserin, Elisabeth, Anekd. zu Stockholm. II. 479
Keichel, in Riga. II. 395
Keilholz, Tenorist (u. seine Schwestern in Amsterdam. II. 543) in Frankf. a. M. VI. 533; in Manheim. VIII. 793; in Cassel. XIV. 608
Keinz, s. Kaing.
Kelbe, Organist in Braunschweig. VI. 560
Keller, Contrabassist in Berlin, Tod. XIX. 135
— Flötist in Berlin. IX. 402, in Cassel. XII. 717. XVII. 578; in Stuttgard. XVI. 356, in Leipzig. XIX. 116; in Carlsruhe. XX. 49; in Wien. XX. 72 fg. 228
— neuer Komiker bei der Leipz. Oper. XIV. 257. XV. 268. 269
— geht von Seconda ab. XVI. 272; nach Breslau. XVII. 427
— Hussek und Waldinger, ungar. Virtuosen, in Königsberg. XIV. 789
Kellermann, C. F. A., auch ein Wort über das Bogenclavier. III. 757; Rolligs Erklärung hiernal. IV. Intell. Blatt. 15.
Kellner, Ernst, (aus Thüringen) Hornist in London. XVII. 634
— J. C., Organist zu Cassel. XVI. 853; sonderbare Art, den Choralgesang zu begleiten. XII. 437
Kelly, Tenorist in London. V. 205
Kelz, Cellist in Berlin. X. 381. XIII. 59. XIX. 801 XX. 871
— J. F., Son. p. le Pianof. (B) XVII. 326
— 8 Var. über Trinken mein Hann etc. op. 30. (B) XVIII. 330
— 7 Variat. über ein bekanntes Thema f. Pianof. u. Fl. op. 41. (B) XVIII. 342
— Rondo f. Pianof. u. Flöte. op. 42. (B) XIX. 332
Kemke, Louise, geb. Schultz. II. 82
Kemmeter, ausgebender Clarinett. in Frankf. a. M. XV. 403
Kent, Herz. von, Beförderer deutsch. Musik zu London. XVII. 311
Keppler, ein gründlicher Musiker. XI. 363 *)
— Einweihung des ihm zu Ehren errichteten Monuments zu Regensburg. XI. 363
— Tonwissenschaft. nach demselben. XX. 1
— über dessen Werk: Harmonices mundi libri V. XX. 81. 85. 161. 241. 321. 385
— Bemerkungen üb. diesen Aufsatz (v. Mollweide). XX. 865
Kercado, Dem., (tapfrer) Op.: la méprise volontaire, in Paris aufgef. VII. 703
Kessler, Briefe über Russlands Musikzustand, s. Muskow.
— Contrabassist in Frankf. a. M. VI. VI. 419
— u. Schmitt, grosse musikal. Akademie in Frankf. a. M. XIV. 218
— Ferd., 15jähr. Klavierspieler ebendas. XIV. 216
— Flötist in Wien. X. 781, in Cassel. XII. 713; in München. XIV. 344. XVII. 63
Kestner, Dr. Tenorist in Frankf. a. M. VIII. 346
Ketzereien über General-Bass u. Harmonie. VIII. 593
Khayll, Gebr., in Wien. XX. 227, 823
— Aloys, Flötenspieler in Wien. XVI. 287. XIX. 229 308
— Ant., Trompeten-Virtuos ebendas. XVIII. 193. XIX. 213, 308
— Jos., Oboist ebendas. XIX. 211, 308
Khym, Ch., s. Chym.
Kämpe Viser, (altdan. Heldenlieder) ste Samml. XVI. 89
Kick, Violinist in Wien. XIX. 841
Kiefhaber, J. K. S., bibliograph. Nachrichten von Hans Gerle. XVIII. 800
— D. M. Luthers Sendschreiben an L. Senfel etc. (B) XX. 127
Kiel, Tenorist in Cassel. XVI. 666, u. Mad. ebendas. XVI. 665; in Hildesheim. XIX. 711
Kiemlen, Feenoper. Die Kaiserrose, in Wien aufgeführt. XVIII. 110
— Ouvert. u. Musik z. Trauersp. Germanicus, in Berlin aufgef. XX. 57
— Singspiel: Claudine von Villa Bella, in Berlin aufgef. XX. 457
Kies, Mad., in Paris. XIII. 119
Kieswetter, H. Oldenburg. Concertmstr. in Amsterdam. X. 365; I. 166. 296, 397; in Frankf. a. M. XI. 489; in Hannover. XVIII. 421. XIX. 468
Kilitzky, Dem., in Wien. XI. 268. XII. 401; dann in Breslau. XII. 620, 693, 830, 852 fgg. 853. XIII. 182, 349, 421, 442; nun in Berlin. XIII. 979. 804; als verehlichte Mad. Schulz. XV. 497
Kinder, beste Methode, ihnen die Kenntnis d. Noten beizubringen. XVI. 597
Kinderconcert, in Frankf. a. M. VII. 655
King, Ankündigung von a general Treatise on Music. II. 8
Kinnanson, in Stockholm. XVII. 823. XIX. 602
van Kinsbergen, zu Amsterdam, Verdienste um Kunste u. Wissenschaften. XIX. 928
Kinsky, in Wien. XX. 228
— Ballet: Die Feier der Grazien, in Wien aufg. XVII. 718
— Ballet: die Hochzeit aufm Lande, ebend. aufg. XVII. 568
— — (perm.) das Sonnenfest, ebend. aufgef. XIX. 582
— — Divert. Amors Fest, ebendas. aufgef. XIX. 602
— Kinderballet: Chev. Dupe aufm Jahrmarkte, ebendas. aufgef. XIX. 14
— Musik zum Ländl. Feste im Wäldchen b. Kis-Ber, ebendas. aufgef. XVII. 582
— — z. pantomim. Kinder-Divertiss. ebendas. aufgef. XVIII. 284
— — z. pant. Kinder-Divert. die kleine Diebin, ebendaselbst aufgef. XVII. 853
— — zu den Tänzen in Sakrams Urtheil, ebendas. aufgef. XVIII. 73
— Optte.: Der Fürst u. Rauchfangkehrer, ebendas. aufg. XIX. 578
— Singsp.: Lorenz als Räuberhauptmann, ebendas. aufgef. XX. 121
— Gyrowetz u. Seyfried, Musik z. Schausp.: Monolog, Dienstag etc. ebendas. aufgef. XIX. 428
Kiow, Nachrichten daher. XIV. 467. XIX. 577. XX. 315
Kirchen-Cantate, über sie u. das Orator. VII. 461. 493
— — — Texte dazu von Meinecke, s. M.
Kirchen-Gesang, (schlechter) noch ein Wort zur Verbesserung. XV. 716
— — — über den jetzigen Verfall u. Verbesserung desselben. XVIII. 97. 113
Kirchenlieder, alte deutsche, lat. übersetzt. XVI. 189
Kirchen-Melodieen, Varianten in denselben. XV. 285
— — — über die Veredlung derselben. IX. 439
Kirchen-Musik (über), v. Schultheisius, s. unter S.
— — — alte und neue. XVI. 577, 593, 611
— — — (übrige) Aphorismen. VII. 457
— — — über ihre stufenweise Bildung. X. 765

Kirchen-Musik (über) in Concerten. XIV. 355
— — — der Deutschen. VI. 253
— — — über Generalbassspielen dabei. XV. 106
— — — über das Bedürfnis einer verbess. Einrichtung desselben. XVII. 173
— — — Unterschied zwischen ihr u. Theatermusik. III. 284 *)
— — — über Verbesserung derselben. VI. 123
— — — Hilfsmittel zu deren Verbesserung an kleinen Orten. VIII. 633
— — — zoll auf des Papstes Verordnung vereinfacht werden. XVIII. 172
— — — einige Winke über sie. XV. 28
Kircher, Ath., Entdecker eines altgriech. Gesangstückes. XIX. 585
Kirchgessner, Dem. Mar., in Kopenhagen. I. 548; in Leipzig. II. 264, 416. VII. 86. IX. 336. in Stuttgard. IV. 324; in Berlin. VII. 255, 421, 432; in Wien. VIII. 377; in Prag. X. 576
— ihr Tod. XI. 252
— Fantasie auf ihren Tod, f. Harmonika, von Tomaschek. XI. 367. Beil. II.
— Biographie derselben, angekündigt v. Bossler. XI. 568
— — — — Bruchstück daraus. XI. 497
Kirchheim unter Teck, Nachrichten daher. IV. 797
Kirchner, Tenorist in Hamburg. I. 665, 713. IV. 12. 262
— J. H., theor. prakt. Handbuch für kunft. Landschullehrer. (R) III. 728
— 12 Arien f. Singe-Chöre 1 Samml. (R) IV. 42
Kirmaier, Verdienste um Cassel. III. 139; in Gotha. V. 490
— Sinfonie in Leipzig aufgef. IV. 497
— 3 Son. p. le Pianof. av. Viol. et Bass. op. 1. (R) I. 536
— gr. — — — — — — — — 7. (R) I. 767
— gr. — — — — — — — — op. 21 22. (R) VIII. 622
— Air: ancouta, Jeanette etc. var. p. le Pianof. (R) VI. 780
— Air: Veni amore etc. di Righini var. p. le Pf. (R) VI. 812
— Air: Treibt der Champagner etc. di Mozart p. le Pf. (R) VI. 812
Kirnberger, in Berlin. III. 306 fgg.
— Sein Bildnis. IX. (Titelvignette).
— Anekd. von ihm. VI. 436. 548
— Verdienste um Schulz. III. 169
— Verhältnis zu Sulzer u. Marpurg. II. 278 *)
— Kunst des reinen Satzes. II. 278 *) 871 fgg.
— Composition der Burger. Ballade: Leonore. XV. 674
— 50 u. 51 Psalm, in Berlin aufgef. VIII. 355
Kirschner, J. A., elementar. Gesangbildungslehre etc. (R) XIX. 702
Kirsten, Tenorist in Leipzig. IX. 206
Kissner, Fagottist in Meiningen. XIX. 483
Kittel, Joh. Christ., aus Erfurth, in Hamburg. IV. 534
— Tod zu Erfurth. XI. 586
— der angehende prakt. Organist (R) III. 649, 668
— 4stimmige Chorale mit Vorspielen. (R) VI. 797
— 30 kurze Choralvorspiele f. die Orgel 1 H. (R) XV. 354
Klage, 9jähr. Violinspieler in Königsberg. XIII. 595
— Sein Tod. XIII. 812
Klage, von Orion. XI. 570
Klage, C., 10 russische Volkslieder v Doppelmeyer, f d. Guitarre arrang. (R) XVI. 495
— Lieder m. Begleitung der Guit. (R) XVI. 712
— Ouvert. de l'Op. Idomeneus, arr. p. Pianof. a 4 m. (R) XX. 459
— — — — Oedipe a Col., arr. p. Pianof. a 4 m. (R) XX. 459
— Oedipe au Colonos, lyr. Drama v. Sacchini, im Klav. Auss. (R) XX. 605
— Orpheus u. Euridice, Op. v. Gluck, im Klav. Auss. (R) XX. 672
Klang, (vom), s. Knecht.
— Theorie der Wirkung desselben. XV. 619, 649
— Schall — Laut — nicht Eins. XIX. 650
Klappenflügelhörner, XVIII. 49
Klarinette, über sie. X. 369, 806
— über den Charakter derselben. IX. 247
— zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 713
— über die Verbesserung derselben durch Iwan Muller. XIX. 713
Klatte, Louis, mit dem neuerfund. Instrumente Euphonia in Erfurt. XIV. 147
Klausenburg, Nachrichten daher. XIV. 461
Klauss, J., Canon. Veni, sancte spiritus etc. XIX. 280
Klavidon, von Weitischek in Prag gespielt. VIII. 543
Klavier, harmonisches, v. Maslowsky erfunden. VII. 113
— -Aussuge, Bemerkungen über sie. XVII. 409
— -Componisten, Vorschlag für sie. VIII. 742
— -Spielen, Gedanken über den ersten Unterricht darin. VI. 209
— — kleine u. leichte Uebungsstücke darin etc. 1. 2. Hft. (R) XVIII. 721
— -Pianof. Spielen, Methodik dazu, v. Guthmann.
— -Spieler, angehende, über ihren Fehler, nicht auf die Noten zu sehen. XIV. 753
— -Spieler, angehende, über Auswendiglernen derselb. XV. 229
— — — — wie bringt man sie zum strengen Taktspielen? XVI. 77
— — neue Methode für sie, ohne auf die Tastatur zu sehen etc. angekund. XIX. 805
— — über Tonstücke für sie. XVI. 401
Klavierstücke, zte Sammlung auserlesener, 3tes Heftchen. (R) XVIII. 721
Klavierunterricht, über Vernachlassigung des Choralspiels dabei. XX. 809
Kleeberger, Cantor in Friedberg. I. 883
Klein, Heinr., Prof. an der Musikschule zu Pressburg. IV. 380. XVIII. 137, 828
— vorgesetzte Tasten-Harmonika. I. 676. B. Taf. III.
— Vorschläge zu Verbesserung der Singschulen. I. 465
— Vorschläge über die Tonzeichen. I. 641
— Lehrbuch der theoret. Musik. III. 458. (R) III. 701
— Dem., dessen Tochter zu Pressburg. XVIII. 829
— Bernh., in Cöln. XVII. 301 *) 862
— Dem., in Basel. XX. 859
Kleine, C., Clarinettist zu Amsterdam. X. 368, 609, 602. XIV. 598. XVI. 438. XVIII. 453 fg. XIX. 523; in Carlsruhe. XVII. 187. XIX. 574
— H. C., (Klyne) Violinist in Amsterdam. X. 599, 602. XIV. 598. XVI. 846, 437. XVIII. 462, 464. XIX. 521 fg. XX. 54
Kleinenhagen, Hornist, s. Domnich.
— Violinist in Meiningen, Tod. XIII. 846
Kleinheins, Fr. Xav., aus Wien, in Berlin. VI. 546; in Pesth. XII. 376
— Op.: Harald, in Pesth aufgef. XVI. 361; in Wien. XVII. 719
— Opfer: Der Kästch, ebendas. aufgef. XVIII. 463
— Son. p. le Pianof. op. 6. (R) III. 724
— Der Handschuh, Ged. von Schiller. (R) V. 780
— Hektors Abschied, — — — — —
— Der Kampf, Gedicht von Schiller. op. 16. (R) VI. 732
Kleinigkeiten. XVIII. 762
Kleinknecht, J. F. XVI 876
Kleinwächter, Dilett. in Prag. XVII. 621
v. Kleist, Nachrichten über Carlsruhe. XVI. 708
Klement, s. Clement.
Klemm, Dem., aus Königsberg, in Danzig. XVII. 612
Klengel, Aug. Alex., ein junger Klavierspieler in Dresden. IV. 208; in Leipzig. V. 586. VI. 792; in Wien. VI. 621; in Berlin. VII. 1561 in Mailand. XVI. 253
— etwas über ihn und seine Lebensumstände. XVIII. 139
— wird Hoforganist in Dresden. XIX. 225
— Dopp. Concert mit Moscheles in Dresden gespielt. XIX. 115

Klengel, Aug. Alex., Pianof. Concert und die vom Sturm unterbrochene Spazierfahrt auf m Meere, in Dresden v. Demoiselle Pechwell gespielt. XVIII. 270 fgg.
— Rondeau p. le Pianof. op. 3. — La Gavotte de Vestris, var. op. 13. — 10 Var. sur un And. op. 16. — La promenade sur mer etc. op. 19. XVIII. 129 fgg.
— Divert. p. le Pianof. etc. op. 6. (R) XX. 736
— Fant. sur l'air angl. The Captive to his Bird. etc. op. 18. (R) XX. 874
— 13 Leçons progress. p. le Pf. op. 21 I. 2. (R) XX. 712
— Tenorist in Leipzig. X. 168. XI. 190; (Berichtigung dieser Stelle, s. S. 234) XIII. 64, 166
— giebt, nach Breslau gehend, sein Abschiedsconcert. XIII. 108
— in Breslau. XIII. 240, 242, 327, 444; in Manheim. XVI. 162. XVII. 60; geht ab. XVIII. 334; in München. XVIII. 542; in Stuttgard; XVIII. 734; wieder in Leipzig. XX. 198, 200, 287, 354
— pun., 12jähr. Violinist in Leipzig. XII. 62, 682. XVIII. 282. XIX. 33, 150, 363. XX. 238
Klieber, Dem., in Wien. XIII. 85. XV. 370. XVI. 286. XVII. 119. XIX. 296 fg. 308. XX. 70, 72
Kliemstein, Klaviersp. zu Linz. I. 765
Klimpern u. Stümpern, von Horstig. I. 589
Klingelhoefer, Dilett. in Lissabon. XVIII. 429. XX. 599
Klingenberg, in Bremen. XVII. 362
Klingenthal, die von hier jährl. gelieferten Instrumente. III. 22
Klinger, der Dichter, Berichtig. einer Stelle in Gerbers Lexicon. XV. 806
Klingohr, Fortepianospieler in Breslau. XII. 74, 992
— Cantate, in Breslau aufgef. XII. 619
Klingsohr, Berichtigung des Gerb. Lexicon über ihn. XV. 806
Klinzing, Dem. Frd., 11jähr. Violinsp. in Berlin. XIII. 228. XIV. 138. XVI. 503. XVII. 135, 190. XIX. 348. XX. 293
Klirrtöne, Aufgabe dieselben betr. XVIII. 17.
Klitscher, M., zu Frankf. a. M. Liedersamml. f. dasige Schulen. VI. 602
Klöster, als Musikschulen, Bemerkung. XVII. 168
Klopstock, an die Musik. XI. 1
— u. Reichardt in Hamburg. XVI. 22
Kloss, Pianofortesp. aus Leipzig, in Konigsberg. XVIII. 120
— C., Lieder am Pianof. nebst 1 stimmigen Gesange etc. op. 13. (R) XIX. 787
— Introd. et Var. sur: Nel cor più non etc. p. le Pianof. op. 15. (R) XIX. 799
Klostermeier, Tenorist in Carlsruhe. XVI. 705. XVII. 188; in Stuttgard. XVIII. 734; in Berlin. XX. 898
Klyne, siehe Kleine.
Knafel, Jos. Leop., Variat. p. la Harpe. (R) V. 610
Knapp, Fr., Composit. in Stuttgard. XVII. 543
— Oper: die Maler, in Stuttgard aufgef. XVII. 819
Knauer, 3ter Ten. in Strasburg. XVI. 824 fg.
Knauff, Oboist in Cassel. XII. 719
Knattenstein, der wirkl. Erfinder der Rohrwerke i. d. Orgel. XV. 118
Knecht, J. H., Musikdirector zu Biberach, erhält den Preis auf den Psalm: Dixit Dominus etc. II. Intell. Blatt 75
— Verdienste um die Würtembergische Schulmeister. II. 78
— dessen Nekrolog. XX. 207
— Choral: Gott, mein Gott, dir will ich singen etc. XV. 249
— über die Harmonie, s. Harmonie.
— Harmonik — Voglers Ausspruch darüber. II. 667
— über die Stimmung der musikal. Instrumente, besond. der Orgeln. V. 229.
— Beantwortung der Frage: Was für Vortheile hat sich die prakt. Musik von der Anwendung des [illegible]glerschen Systems zu versprechen? IV. 732, 741
Knecht, J. H., Versuch einer neuen Theorie der Wohl- u. Uebelklänge. II. 248, 321, 393, 433, 505, 665
— u. Christmann stimm. Choralmelodieen f. Wirtemb. Gesangbuch. (R) I. 862
— kleine praktische Klavierschule. 1 H. (R) II. 228
— Sammlung aller Arten Vor- und Nachspiele. 8 H. (R) II. 228
— allgem. musikal. Katechismus. (R) VII. 801
— G. C., der Sohn, Erfinder des Mikropan. V. 535
Knorr, Singdilettant zu Linz. I. 765
Knievel, H., zu Danzig als Director. XVII. 612 fg.
Knittel, Mad., Clarinettistin in Cassel. XVIII. 728
Knittelmeier, dess. Kirchengesang zur heil. Messe. (R) V. 609
Knobloch, (Frau v.) Trauergesänge am Grabe der Unvergesslichen, in Berlin aufgef. XV. 518
Knorr, (Bar de) 4 Fant. benoît: p. la Flute. (R) XIV. 535
— Dem., in Konigsberg. XIX. 771. XX. 304
Knott, Harfenist aus Regensburg, in Salzburg. VI. 449
Kobell, Dem., Klavierspielerin in Manheim. VIII. 796. IX. 283, 734
Koblenz, die kurtriersche Kapelle daselbst. (I. 380.) II. 577
Kobler, (Familie) in Wien. XVI. 132, 139, 283, 922
— als Grotesktänzer in Wien. XVI. 639
Koblitz, VCellist in Breslau. VI. 577
Koch, Cantor in Marburg. I. 884
— Guitarren-Lehrer aus Berlin, in Leipzig. VIII. 329
— Franz, Virtuos auf der Mund-Harmonika. VI. 217, 708; in Frankf. a. M. VII. 274, 393; in Berlin. XX. 138, 211; in Leipzig. XX. 354
— H. C., rudolstädt. Kammermusikus. XIII. 309
— Tod zu Rudolstadt — einige biographische Notizen. XVIII. 302
— Dissonanz-Auflösung, s. Dissonanz.
— Vertheidig. des Gebrauchs der Septime, s. Septime.
— über den technischen Ausdruck Tempo rubato. X. 513
— Handbuch beim Studium der Harmonie. (R) XIII. 765
— — — — — Bruchstücke daraus. XII. 1001, 1025
— kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik. (R) IX. 787
— musikal. Lexicon. (R) VI. 33
— — — — Berichtig. einer Stelle daraus. V. 425
— Versuch, aus der harten und weichen Tonart auszuweichen. (R) XIV. 609
— Desselben Beleuchtung dieser Recens. XV. Int. Bl. 1 fgg.
— Justin Heinr., Nekrolog desselben. XX. 307
— J. F. W., Gesangslehre etc. Urtheil darüber. XVII. 128
— Violinist in Amsterdam. XIV. 409
— Dem., in Berlin. III. 190. VII. 256. X. 346, 381. XII. 422, 527. XIII. 197
— Mad., Sängerin u. Klav. Virtuosin in Hamburg. IV. 535; in Frankf. a. M. VI. 426, 450. VII. 581
Kochersberger Bauern-Tanz. XVII. 246 B. III. n. 4.
Kochkunst, über den Vorzug derselben vor der Tonkunst. XVII. 669
Kocher, Hoboist in Hamburg. II. 413
Koch, Victorine, 8jährige Pianof. Spielerin in München. XVII. 598
Koehl, in Breslau. XII. 72
— Mad., geb. Valesi, in Leipzig. VII. 238 fg. 682, 689 fg. VIII. 220 fg. 231, 440, 453; in Wien. VIII. 588, 824; wieder in Leipzig als Concert-Sängerin. X. 333, 483; u. beim Theater. X. 453, 462; in Breslau. XII. 71, 73, 203; verlasst Breslau. XII. 269, 525; in Frankf. a. M. XII. 645, 740, 798; verlasst Frankf. wieder. XIII. 134
— (von Hannover) in Hildesheim. XIX. 711; in Leipzig als Gast. XX. 59
Koehler, Contrabassist in Cassel. XII. 720; als Sänger. XVI. 217; in Meiningen. XVI. 587; in Carlsruhe. XIX. 575
— aus Dresden, Klavierspieler in London. VII. 675

Coehler, H., Son. p. le Pf. av. Viol. op. 42. (B) VIII. 192
— Son. p. le Pianof. et Flute op. 48. 49. (B) IX. 409
— 6 Sonatines conc. p. 2 Flutes op. 104. (B) XVIII. 248
— 3 Son. p. le Pianof. op. 113. n. 1. 2. 3. (B) XX. 214
— gr. Duo p. 2 Fl. arr. d'une Son. de Mozart. (B) XX. 844
— Xav., Lieder für die Guitarre etc. 1 Samml. XVII. 528
— Mad., von Dusseldorf, in Manheim. XIV. 759; in Cassel. XVI. 663; in Bremen. XVII. 392
Coehne, 6 deutsche Lieder. (B) I. 856
Königsberg. Nachrichten. II. 477. XI. 468. XII. 300. 512. 582. 676. 680. 912. XIII. 297. 393. 408. 806. XIV. 407. 475. 912. XV. 40. XVI. 105. 116. XVII. 467. XVIII. 267. 309. 413. 656. XIX. 727. 782. XX. 564. 565
— über das dasige Theater. VII. 71; Auflösung desselben. XVIII. 558
— Zustand d. Musik das. XI. 615. 650. 810. XIX. 702 fgg.
— Musiken zur Todesfeier der Königin Louise, hier aufg. XII. 977
Koepken, Hymnus auf Gott, musikal. Gedicht. VII. 268
Koerner, G. F., Parade-Marsche der franz. Truppen f. Klav. (B) VI. 703
— Son. p. le Pianof. (B) VI. 805
— 2 Son. p. le Pianof. op. 8. (B) VIII. 704
(Appell. Rath) Sangeranstalt in Dresden. IX. 465
— Theod., dessen Sohn — Tod. XV. 798; Todesfeier zu Berlin. XVI. 328
— Klavierspieler zu Warschau. XVII. 557
Kötschau, Chor-Director u. Organist zu Halle. XVI. 762
— Director u. Musiklehrer in Schul-Pforte, Schreiben über Vernachlässigung des Choralspiels beim Klavierunterricht. XX. 809
Köttlitz, Mad., in Königsberg. XVII. 670. XVIII. 420
Kohaut, Waldhornist u. Trompeter in Kiow. XX. 248 fg.
Kolk, Dem., Dilettantin in Königsberg. XIII. 257
Koller, Dem., in Zurich. XX. 786
Kollmann, Organist zu Hamburg. IV. 353
— A. F. C., in London — über ihn. XVII. 518
— Essay on practical Composition. II. 6
— a practical guide to Thorough-Bass etc. (Praktische Anleit. zum General-Bass etc.) (B) XI. 390
Kolowrat Kranowsky, Graf Philipp von, zu Prag. II. 515
Komische Charakteristik u. Karrikatur in praktischen Musik-Werken. III. 157, 157
Komischen (des) u. Ernsthaften Gemisch in den jetzigen deutschen Opern. II. 161
Konka, zu Prag. II. 515
Konradi, s. Conradi.
Kopenhagen, Kapelle daselbst. VIII. 575
— Musikzustand daselbst. I. 515. II. 532
— Nachrichten daher. II. 53. IV. 542, 526. XIV. 615. XV. 463. XVII. 65. XVIII. 508. XX. 19
Kopfstimme. XV. 165
Kopp, Tenorist zu Bern. VII. 22
Koprasch, d. jung., in Dessau; Auflösung des Can. enimmak. V. 708
Korn, Dem., in Königsberg. VIII. 480
Kornthener, Mad., geb. Unzelmann, in Wien. XV. 842
Koslovsky, Requiem in München aufgef. XIV. 707
Kotzebue, Theater-Direction in Petersburg. III. 551
— Fehde mit H. R. Müller, über das Theatergebäude zu Konigsberg. XVII. 468
— Berichtigung dieser Notiz. XVIII. 639
— Streitigkeiten und endlicher Abgang von Königsberg. XVII. 401 fgg.
— Opern-Almanach. Schreiben eines Musikdir. darüber. XVI. 720, 736
— Flussgott Niemen, in Königsberg aufgef. XVI. 107
— Hussiten vor Naumburg, in Leipzig aufgef. V. 19
— Oper wird in Wien ausgepfiffen. III. 622
— Oper: Eulenspiegel, in Petersburg aufgef. III. 552
Kotzebue, Indianer in England, als Oper v. Sorti. III. 356
— der Rosenhugel am Bloxberg (Teufels Lustschloss), mit Musik von verschiedenen Meistern, in Wien aufgef. XIX. 62
Kotzeluch, Joh., Kapellmeister an der Metrop. Kirche an Prag. II. 499. IV. 67
— Chor aus la morte d'Abele, in Prag aufgef. IX. 628
— Dem., dessen Tochter, Klaviersp. in Prag. IX. 292
— Leop., gebartig aus Böhmen. II. 216
— Sein Tod. XX. 256
— Cant. Gabriela, in Wien aufgef. VIII. 527
— Orat. Mosis in Egitto, in Leipzig aufgef. I. 425
— 3 Airs variées (B) I. 15
— 6 Notturni a 2 voci. (B) I. 15
— 12 Pieces p. le Pianof. op. 42. (B) II. 789
— 3 Son. p. le Clav. a 4 m. op. 23. (B) II. 841
— 3 — — — part. 26. op. 44. (B) II. 206
— 3 Capr. — — op. 45. (B) II. 206
— 3 Son. — — av. Viol. et Vcelle (B) II. 711
— 3 — — — av. Viol. et Vcelle. op. 48. (B) VI. 161
— 3 — — — op. 51. (B) XIV. 160
— 3 gr. Son. — — op. 52. (B) X. 251
— Fraul., dessen Tochter, Klaviersp. in Wien. VII. 670. IX. 292, 294
Krahwinkel, Concertmusik daselbst. X. 166
Kramer, Dem., in Hannover. XIX. 468
Kraft, Violinist aus Böhmen. II. 515
— der Sohn, VCellist in Berlin. IV. 365; in Leipzig. IV. 408; in Stuttgard engagirt. IV. 763; in Wien. VII. 535. IX. 300. XI. 650. XIII. 292. XV. 300, 370. XVI. 200; in Stuttgard. XVII. 347, 423. XVIII. 531; in Frankf. a. M. XVII. 792; in Manheim. XVIII. 335; in Wien. XX. 71
— der Bruder, Violinist in Stuttgard. IV. 765
— Anh. 3 gr. Son. f. das Violoncell mit Bass op. 2. (B) II. 93
de Kraft, Nic. L., 4 Lieder von Theodor Körner m. Klav. Begleit. (B) XV. 532
— Var. p. le Pianof. sur l'air: Im Arm der Liebe etc. (B) XV. 350
— — — — — Wenn du mit sanften Schwingen etc. (B) XV. 604
— 2 Conc. p. le VCelle etc. op. 4. (B) XX. 810
Kral, Wenzel, zu Prag. II. 505. X. 202
Kramer, Flötist in London. V. 733
— Mad., s. Cramer.
— F. W., 1780hr. Flötist in Berlin. XX. 791
Krampe, beim Danziger Theater. VIII. 489
Kranz, VCellist in Berlin. XV. 744
— in Weimar, kommt als Kapelldirector nach Stuttgard. V. 372. VII. 665
— als guter Orchesteranführer. XVI. 874
— 5 Chor. zu den Hussiten vor Naumburg. V. 21
Kratz, Priv. Gel., Concert zum Besten der Verwundeten in Berlin gegeben. XVII. 127
Krasehaum, Fagottist in Amsterdam. X. 602
Krassa, in Spanien. I. 404
Kraus, Jos., Königl. Schwed. Hofkapellmeister. III. 318
— Aria. III. II. VII.
— Sinfonie, in Leipzig wieder aufgef. XIV. 356
— Air a gr. Orch. Son pieteux etc. (B) I. 11
— Lieder u. Gesänge. (B) I. 12
— Quintett p. Fl. 2 Viol. Alto et Basse op. 7. (B) I. 343
— Sinf. a gr. Orchestre. (B) I. 10
Krause, D., über eine wesentl. Verbesserung der Claviatur bei Tasteninstrumenten. XII. 600
— anderweites Schreiben darüber. XII. 1043
— Nachr. über Kaufmanns Harmoniesehord. XII. 981
— über eine verbesserte Tonschrift-Sprache. XIII. 497
— Bedenken über diese Tonschrift. XIV. 117, 133
— Harfenist in Berlin. XII. 75

Krause, G., 5 Duos conc. p. 2 Flutes. (B) XVI. 35
— Gebr., Clarinettisten in Breslau. III. 363. VI. 508, 512, 514. XII. 24, 396.
— Karl, in Wien. XIII. 203, 428.
Krauss, Bened., braver Singecomponist. XVI. 874
— biograph. Nachrichten über ihn. XX. 277
Krautz, VCellist in Berlin. XVI. 210
Krebner, Tenorist in Wien. VI. 762
Krebs, J. G., braver Organist u. Composit. XVI. 874
— über seine Motetten, XX. 605
— Tenorist bei der Second. Opern-Gesellschaft in Leipzig. III. 287. V. 219
— Tenorist in Stuttgard. I. 515. II. 126. in München. VI. 403. in Stuttgard. VII. 335. VIII. 351, 871. XVI. 667. XVII. 542. XVIII. 250; als Männerector des Musik-Instituts zu Stuttgard. XIV. 335
— 6 Lieder m. Fortep. (B) VIII. 192
— X., Das Mädchen u. d. Jüngling, Duett m. 2 Guit. (B) XV. 776
— Ballade v. Schiller: die Bürgschaft, f. Gesang u. Guit. (B) XIV. 792
— Lieder m. Begleitung der Guit. op. 10. (B) XX. 40
Kreisters, Joh., des Kapellm. musikal. Lieder. XII. 825
— Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik. XIV. 303
— Fragm. Nachricht v. einem gebildeten jungen Mann. XVI. 178
Kreisleriana, Verf. derselben Hofmann etc. XVI. 515
Kreith, C., Anweisung, alle Töne auf d. Flote richtig zu nehmen. (B) II. 30
— 12 Var. p. une Flute trav. op. 14. (B) II. 41
— 3 Duos p. 2 Flutes op. 15. (B) II. 41
— 12 Var. p. Fl. sur: Tyroler sind lustig etc. (B) III. 596
v. Kremes, VCellist in Lemberg. XVI. 130
Kretikus. X. 283
Kreusser, Ge. Ant., Concertmeister in Frankf. a. M. Tod. XIII. 354
Kreutzer, Conradin, Concertmeister v. Zürich, als Klav. Spieler in Wien. VI. 822. VII. 335. X. 340, in Stuttgard. XIV. 145. XVI. 535. XVII. 340. XVIII. 329; in Berlin. XIV. 868. XX. 361, 2101 in Dresden. XX. 236
— als Fürstenberg. Kapellmeister, in Leipzig. XX. 197. 289. in Wien. XX. 456
— Lied: Wehmuth. XI. 505
— — des Knaben Tod. XIV. 263
— 4 Frühlingslieder, in Berlin gesungen. XX. 321
— Oper: Alimon u. Zobeide, in Stuttgard aufgef. XVI. 355, 469
— — Fredure, in Stuttgard aufgef. XVI. 535, 469; in Wien. XX. 234
— — Zwei Worte oder die Nacht im Walde. XIV. 216
— Singsp.: Jery u. Barthely, in Wien aufgef. XII. 605
— Orator.: Mosis Sendung, in Stuttgard aufgef. XVI. 355
— Ouvert. aus der Oper: die Insulanerinnen, in Berlin aufgef. XX. 210
— — — — — der Taucher, in Berlin aufgef. XX. 261; in Leipzig. XX. 197
— 6 deut. Lieder von Reissig. (B) XI. 503
— 3 Frühlingslieder, op. 33. (B) XX. 617
— 9 Wanderer-Lieder von Uhland, m. Pianof. op. 34. (B) XX. 891
— der jüng., in Basel. XIX. 451; in Zürich. XIX. 481
— P., Violinist zu Paris. II. 298, 713. XIII. 735. XIX. 561
— als Concertspieler. VI. 308, 474
— kommt an Rodes Stelle. VI. 596
— hat in Paris den Arm gebrochen. XII. 968
— Concert in Paris gegeben. XI. 606
— tritt von aller Oeffentlichkeit zurück. XIX. 290
Kreutzer, P., Ballet: Antonius u. Cleopatra, in Wien aufgef. XVI. 658 fg.
— — Myrrile u. Asteros, ebendas. aufgef. XVI. 866
— u. Darondeau Musik zum Ballet: Paul et Virginie, in Wien aufgef. XVII. 193; in Mannheim. XVIII. 331
— Operette: le petit page. II. 324
— Oper: Abel, in Paris aufgef. XIII. 719
— — Aristipp, ebendas. aufgef. XIII. 715
— — Astyanax, ebendas. aufgef. XIV. 148
— — l'Homme sans façon, ebendas. aufgef. XIV. 260
— — Paul et Virginie, in Hannover aufgef. VI. 560
— Paul et Virginie, Ball. arr. p. le Pianof. etc. (B) X. 28
— Operette: le petit page. II. 324
— Michul, Nicolo et Baieldieu, Compositionen zur Oper: le Baiser et la Quittance. V. 715
— u. Nicolo, Oper: Flaminius a Corinth. III. 468
— Rode et Baillot, Methode de Violon etc. V. 622, 794
— Violin-Concert, aus Ideen von Haydn. VII. 320. VIII. 438
— — — E♭, in Leipzig gespielt v. Mathari. XIX. 384
— — — in G♯, in Paris aufgef. VII. 627
— Conc. f. 2 Viol. et 1 Vcelle, in Leipzig aufgef. XIII. 62
— — — von Campagnoli u. Lange in Leipzig aufgef. XIV. 212
— Introd. et Marche de l'Op. Lodoiska p. Pianof. (B) V. 638
— Polon. a 4m. d'après l'ouvert. de Lodoiska. (B) IX. 612
— gr. Son. p. le Pianof. av. Viol. (B) IV. 778
— Trio p. Hauth. ou Clar. Basson et Alto (B) VI. 675
— Trio p. Harpe, Viol. et Cor etc. (B) X. 30
— gr. Concert p. Violon etc. op. 12. (B) VI. 615
— Etudes de div. posit p. le Violon. (B) VI. 711
— Caprices ou études du Violon, n. 1. et 2. (B) XII. 576
— der Sohn, erhält den Preis als Violinist. IV. 338
Kriegslieder, etwas über sie. IX. 392
Kriesen, aus Danzig, in Berlin. XII. 980
Krikel, Guitarrist in Wien. XIX. 307
Krille, Aug., Oster — Cant. f. 4 Singstimm. m. Orchester, Part. (B) XV. 337
— Kapellmeister in Stolberg. XII. 116 *).
— 2 Tänze mit neuen Rhythmen. XII. Beil. II.
— Beantwortung einer Anfrage wegen Besetzung einer Stelle in Mozarts Sonaten. XIII. 492
Krimershoff, Joh. Wilh., Orgelbauer aus Düsseldorf. III. 589
Kritiken (des) Verhältniss zum Tonkünstler, ein Dialog. V. 445
Krönner, Bassist in Frankf. a. M. XV. 384, 386. XX. 54, 310
Krommer, Franz, in Wien als Musikdir. angestellt. XIII. 88
— erhält eine Hofbedienung zu Wien. XVIII. 198
— wird zum Ehrenmitglied des Conservator. zu Mailand ernannt. XVIII. 235; Berichtigung dieser Nachricht. XIX. 632
— desgleichen zum Mitglied des philarm. Instituts zu Venedig. XVIII. 253
— wird an Kozeluchs Stelle Kammerkapellmeister in Wien. XX. 869
— Doppelconcert für 2 Clarinetten. VI. 512
— neuestes Concert für 2 Clarinetten, in Leipzig. aufgef. XVII. 240
— 3 neueste Quintetten. XVIII. 345
— Sinf. D♯, in München aufgef. XV. 56
— neueste Sinf. D♯ et *, in Leipzig aufgef. XVII. 260
— 6 Sonatines extr. de ses compos. p. Rosenberger, p. le Pianof. (B) IX. 356
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 6. (B) VI. 616
— Quart. p. Fl. Viol. Viola et Vcelle op. 13. (B) VI. 560
— 3 Quatuors p. 2 Viol. Viola et Vcelle op. 16. (B) I. 680
— Quart. p. Fl. Viol. Viola et Basse op. 17. (B) I. 680. II. 156

Krommer, Franz. 3 Quat. concert. op. 19. (B) IV. 528
— 3 Quint. p. 2 Viol. 2 Viole et Vcelle op. 26. n. 1. (B) V. 552
— 3. 4. 5 Conc. p. le Viol. etc. op. 12, 45, 44. (B) VI. 528
— 3 Quat. p. 2. Viol. Alto et Basse op. 28 et 80. (B) VIII. 551
— gr. Quint. p. Flute Viol. 2 Altos et Vcelle op. 20 (B) VIII. 719
— 3 Duos p. 2 Violon concert. op. 54. (B) IX. 318
— Concert p. le Violon op. 61. (B) X. 720
— gr. Sinf. etc. D♯ op. 62. B. X. 569
— Quat. p. Clarin. Viol. Alto et Vcelle op. 82. (B) XVIII. 550
— Conc. p. 2 Clarinettes etc. op. 91. (B) XVII. 658
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 92. (B) XIX. 1078
v. Kreutzer, Nic. Sein Tod zu Wien. XX. 456
— Gesänge m. Begleit. des Klav. op. 2. H. 2 (B) VI. 622
— Hoffnung. von Schiller etc. (B) VI. 922
— 12 Lieder f. Baritonstimme op. 22 (B) XVI. 372
— der Abschied f. 2 Stimm. m. Klav. Begl. (B) XIX. 838
— Son. p. le Pianof. av. Viol obl. (B) XIV. 231
— Son. p. le Pianof. av. Cor. ou VCelle (B) XVI. 158
— Son. p. le Pianof. (B) XVI. 322
Krug, Dem., Dilettantin aufm Fortep. in Frankf. a. M. VII. 370. XII. 321
— Fagottist in Hamburg. I. (606) 761. IV. 334
— Wilh. Traugott, Bemerk. über Sprache und Gesang. III. 317
v. Kreudener, Violin- u. Klaviersp. zu Riga. II. 394
Krugel, Dem., in Leipzig. VII. 279
Krüger, mit seiner Gesellschaft in Leipzig. I. 423, 427. II. 463
— Flötist in Berlin. XII. 255, in Stuttgard. XVII. 821. XVIII. 334
— Hofschauspieler in Wien. XIX. 427
Krüger-Aschenbrenner, Mad., in Darmstadt. XIX. 327, in Berlin. XX. 459, 672
Krumbholz (Krumpholz), Mad., die grösste Harfensp. in London. V. 209
Krumpholz, Wenzel, Abendunterhaltung f. 1 Viol. (B) XI. 666
Krzemieniec, Conservat. daselbst errichtet. XX. 320
Kuchars, in Prag. II. 809. IX. 71
Kuhlau, Fr., in Hamburg. XII. 198, in Kopenhagen. XIV. 606. XV. 463, in Stockholm Concert gegeben. XVII. 452
— als Instrumental-Componist. XVI. 489 *)
— musikal. Einlasskarte a. Rathsel. XII. 198
— musikal. Rathsel. XIII. 180
— 5 Rathsel Canons — Auflösung. XIV. 97 fgg.
— Canon a 3 Voci: Alleluja. XIII. 760
— — 2 Voci. XV. 20
— — p. le Pianof. XIII. 851
— Freundlings Abendlied (in 5 Tönen). XIV. Beil. VI.
— Son. p. le Pianof. op. 5. (B) XV. 79
— — — — — 41. Viol. (B) XV. 449
— 6 Canzoni c. Pianof. op. 8. B. XVI. 780
— gr. Son. p. le Pianof. op. 8. (B) XVII. 179
— 3 Duos concert. p. 2 Flutes. op. 10. B. XVI. 508
— 10 deutsche Lieder. op. 10. XVI. 308
— Var. p. le Pianof. sur Guide mes pas etc. op. 12. (B) XVIII. 111
Kuhlhorn in Berlin, Fortepianos. XI. 620
K. Hinzen, Mad., in Stockholm. XV. 58
Kuhn, Dem., in Bonn. Dilettantin. XI. 118, 127
Kuhre Leu, s. Schweitzer Kuhreihen.
— s. a Voci. XIV. 480
Kuffner, aus Regensburg, in London. V. 108
— 3 — Ser. p. Guit. et Viol. op. 30. (B) XVIII. 428
— Var. p. 2 Guit. op. 31. XIX. 196
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle. op. 41. (B) XIX. 582
Kuhnau, J. C.: etwas zu seiner Biographie. VIII. 102 (XVI. 874)
— etwas über sein Choralbuch. IX. 169
— über einen Wunsch von Silberschlag, das Orgelspiel betr. VI. 221
— alte u. neue Choralgesänge, 4stimm. 2 Aufl. (B) XV. 227
— J. L. W., jun., über den blinden Virtuosen Wendt. VI. 721
— Orgel-Concert in Potsdam. VIII. 718
— kündigt ein Werk: Die blinden Virtuosen an. XII. 808
— D. J. C. F., Tod bei Berlin. XV. 727
Kuhnel, Ambros., Tod zu Leipzig. XV. 561, XVI. 878
Die Kunste, eine musikal. Vorlesung. VI. 65
Künstler-Ich — Moselle v. E. Wagner. XV. 656
— wie erhebt sich der dichtende über den auftretenden? II. 289
des Künstlers Unzufriedenheit mit sich selbst. XVII. 261
die Künstler. XVII. 193
Künstler — über d. Seltenheit grosser Künstler. XVIII. 81
Kuster, zu Buckeburg. II. 221, als Fagottist in Berlin. XX. 213, in Leipzig (nicht Kersten) XX. 320
— Kapellmeister in Stockholm. XIV. 390, dieser Stelle wieder entledigt. XIV. 804
— J. E., 6 Duettini e un Canone a 3. c. Pf. (B) XII. 1019
Kuttner, Tenorist in München. IX. 289
Kummer, Fagottist aus Dresden. in Leipzig. I. 428. VI. 100. X. 208. XII. 63. in Dresden. XVI. 800. XVIII. 320
— mit seinem 9jahr. Sohne (Pianoforte-Spieler) daselbst. XVIII. 320. 772. in Berlin. XVIII. 468
— Moritz mit zwei Jagdhornern, zu Berlin. XVIII. 366
— der Sohn, 9jahr. Klaviersp. (s. auch zuvor) in Pillnitz. XVIII. 428
— Fr., VCellist in Dresden. XIV. 854
Kunst, Verhältnis derselben zur Erziehung. XIII. 237
Kunstausdrucke des ital. Theaters. s. Ital. Theater.
Kunst — Ewigkeit, Moselle v. E. Wagner. XV. 656
Kunstfreunden (einen) Bemerkungen etc. XVII. 497
— — Gedanken etc. XVI. 608, 624, 653, 705
Kunstgenie, Merkmale desselben, Fragm. von Forster. XV. 609
Kunstgenosse, über Langeweile bei denselben. XV. 429
Kunstgeschmack, Fragm. aus Kants Anthropol. II. 24
Kunstschule, Vorschlag zu einer deutschen. X. 422
Kunstmann, Dilett. Sinf. in Leipzig aufgef. V. 389
Kunz, Th. Ant., Erfinder des Orchestrion. I. 88. B. Taf. II. II. 322, 342
— verbesserten Bogen-Klavier. II. 440, 475
— instrum. Cantate v. Mozart: Die ihr etc. I. 445
— Dem. Bab., Klavierp. in Wien. XX. 21
Kunze, Mich., mit seinen Stieftöchtern (Dem. Gulius) in Wien. XVI. 792
— errichtet eine Musikschule in Wien. XVI. 135
Kunzen, F. L. A., Kapellmstr. in Kopenhagen. I. 345. II. 53
— übernimmt die Singschule in Kopenhagen. XV. 403
— kurze Biographie desselben. XIX. 185
— über dessen komische Operetten. I. 307 *)
— noch nicht bekannte Opern desselben. I. 345 *)
— Verzeichnis seiner Opern (aus Gerbers Lex.) XV. 507
— Verzeichnis seiner Opern, Oratorien etc. XVII. 65
— Halleluja der Schöpfung. II. 680
— — — — — in Leipzig aufgef. IV. 621. XIV. 567, in Wien. X. 200, in München. XIV. 455, in Mannheim. XV. 480
— Halleluja der Schöpfung, Klavier Auszug (B) VII. 1. 2. Part. (B) III. 127
— Hymne auf Gott, in Leipzig aufgef. XI. 629
— — — — (B) IV. 1. 2
— Oper Ossians Harfe II. 280, 288, 382
— — — Arie daraus. II. 8. III.
— — Winterfest — Arabel daraus. V. 225
— — — — in Berlin aufgef. X. 250

für den kleinen Finger der rechten Hand bestimmen, so würden die übrigen Löcher in zu grosser Entfernung liegen, als dass sie von den übrigen Fingern dieser Hand gedeckt werden könnten, weil diese zur Deckung aller übrigen Tonlöcher bis zum g hinreichen müssen. Auch würden in diesem Falle der offenen Löcher zu viele werden. Denn alsdann fielen der rechten Hand fünf Löcher zu Theil, nämlich es, e, f, fis, g. Sich damit helfen zu wollen, dass man irgend einem andern dieser Töne eine Klappe zulegen wollte, würde die Sache nur verwickeln und erschweren. Also die es-Klappe muss bleiben. Wie sie aber beschaffen seyn, und von welchem Finger sie regiert werden müsse, wird sich gleich ausweisen. Der folgende Ton e ist auf allen Flöten, die ich kenne, schwach. Zwar behauptet Herr Grenser in Dresden, ihm eine bessere Einrichtung und dadurch die gehörige Stärke gegeben zu haben. Auch führt Hr. Tromlitz die Erfindung eines Künstlers in Petersburg an, der das e zu verbessern gesucht hat. Allein, ausser dass Hrn. Grensers Einrichtung nur im allgemeinen angeführt und ohne alle Beschreibung fast nur so gut als vorgegeben ist, und die Petersburger Erfindung von Hrn. Tromlitz, wo nicht ganz verworfen, doch vorläufig noch zurückgesetzt worden ist, so kann auch jede Einrichtung, wenn das Loch auf seiner alten Stelle bleiben soll, nicht anders als sehr gekünstelt und unsicher ausfallen. Denn es giebt nur zwey Auswege. Entweder muss in das Holz der Flöte ein Kanal gegraben werden, der mit einer passenden Röhre eingelegt wird, mittelst deren die auswendige Oeffnung höher, als die inwendige zu liegen kömmt. Statt eines solchen Kanals bloss ein in schiefer Richtung von aussen nach innen abwärts laufendes Loch zu bohren, wie z. B. beym Fagott, geht hier nicht wohl an, weil das Holz darzu nicht dick genug ist; es sey denn, dass man zu dieser Absicht ein dickeres Holz wählte, oder in der Gegend des e eine Erhöhung liesse, die das Bohren eines schiefen oder geneigt abwärts laufenden Lochs gestattete. Es ist die Frage, ob das Instrument dergleichen Einrichtungen leidet und diese sodann alles leisten. Ich gestehe gern, dass ich über diesen Punkt keine Versuche gemacht habe. Oder, es müsste eine Klappe angebracht werden, die ohne Auflegen des Fingers offen stünde, und nur durch den Druck desselben geschlossen würde, aber so, dass der Deckel der Klappe etwas tiefer herunter reichte, als zu der gewöhnlichen Stelle, wo das alte e gebohrt ist, welches also hier tiefer zu stehen käme und weiter seyn dürfte. Das schwierige, gekünstelte und unsichere einer solchen Klappe leuchtet wohl von selbst ein. Alle diese Umstände werden unnöthig, wenn man das e-Loch an seiner natürlichen Stelle bohrt, und den kleinen Finger zur Deckung desselben bestimmt. Dieser reicht weit genug herunter, um es mit aller Bequemlichkeit erreichen zu können, besonders, wenn es etwas seitwärts an der Flöte nach der Lage dieses Fingers zu stehen kömmt; und die übrigen Finger der rechten Hand können noch zu den Tönen f, fis und g ohne den mindesten Zwang verwendet werden. Auf diese Art würden nicht allein alle diese Töne an ihren gehörigen Stellen Platz finden, und die bestmöglichste Intonation erhalten, sondern auch die Finger würden in ihrer natürlichen ungezwungenen Lage gleichsam von selbst auf die ihnen angewiesenen Löcher fallen. Bey dem ersten Versuch e mit dem kleinen, f mit dem Ring-, fis mit dem Mittel-, und g mit dem Zeigefinger zu decken, wird man sich sattsam hiervon überzeugen, und zugleich die Vortheile ahnden, welche diese Einrichtung in vielen Stükken gewähren würde. Allein man wird auch dabey wieder an die vom kleinen Finger verlassene es-Klappe zurückdenken, und hier die Schwierigkeit finden, sie gehörig in Bewegung zu setzen. Die genannten vier Finger, die nach der obigen Einrichtung sämtlich auf ihre angewiesenen Posten fixirt sind, können unmöglich darzu noch gebraucht werden. Nichts bleibt übrig, als der Daumen. Indessen ist die-

Kunzen, F. L. A., Oper: die Zurückkehr, in Kopenhagen gegeben IV. 342
— Ouverture, in Leipzig aufgef. VIII. 226
— — nach Mozarts Thema zur Ouv. der Zauberflöte, in Leipzig aufgef. XI. 271. XIV. 453
— Ges. z. Klav. z. Bildung des Gesanges etc. (R) XVI. 402
— Ouvert. a gr. Orchester de l'Op. La voix de la nature. (R) XV. 353
— Ouv. a gr. Orch. de l'Op. Erik Ejegod. (R) XV. 353
Kurka, ein junger Oboist in Frankf. a. M. XVI. 693
Kurpinsky, Oper: Die Belagerung von Danzig, in Warschau aufgef. XIV. 815
— Oper: Lucifers Pallast, ebendas. aufgef. XIV. 612, 814
— — Marcinowa im Serail, ebendas. aufgef. XIV. 815
— — Die zwei Hutten, ebendas. aufgef. XIV. 814
— Melodrama: Die Ruinen von Babylon, ebendas. aufgef. XIV. 815
Kurz, genannt Bernardon, s. B.
Kurzbaeck, Fräul. v., Pianof. Spielerin in Wien. I. 524. VII. 352, 369. XII. 277. XIV. 362
Kussy, Tenorist zu Prag. II. 501, 513
Kutschera, zu Prag. II. 505. IX. 71
Kuttner, Singlehrer in Strasburg. XVII. 305. XVIII. 532 fg. XX. 559, 606

L.

Labes, in Berlin. VIII. 768
Labyrinth, s. Winter.
Lachner, N. A., Var. p. le Basson etc. (R) XVIII. 903
Lachnit, in Paris, als Verstümmler der Mozart'schen Zauberflöte. IV. 69. XIV. 261
— als Compilator des Orat. Saul. V. 525
Lacroix, Duo p. 2 Violons, op. 12. (R) III. 580
— 3 Quatuors, op. 17. (R) I. 699
— 3 Duos p. a Viol. op. 18. (R) V. 766
— — — — — op. — VI. 433
Laegel, J. G., 3 Son. p. le Pf. für. des oeuv. di Krommer n. 2. (R) XVI. 260
Laemmerhirt, 2 Son. a 4 m. op. 2. (R) I. 15
Lafond (Lafont), 12jähr. Violinsp. in Paris. III. 215. V. 443. VI. 331, 479
— als erster Violinist der Kaiserin von Frankreich, in Wien. X. 702; in München (mit Madame.) X. 781, in Leipzig. X. 815; in Berlin. XI. 109 fgg. in Petersburg. XIII. 1561 nebst Mad. in Mailand. XVIII. 232
— u. Paganini, Conc. in Mailand gegeben. XVIII. 344
— wieder in Paris. XIX. 200. XX. 240, 342 fg. 644
— Comp. einer Arie zur Oper: la principessa in Campagna etc. XX. 426
Lafargue, in Strasburg. XVI. 805. XVII. 727
Lagrange, Dem., in München. XV. 422. XVI. 230
Lahrbusch, Fräul., in Braunschweig. IV. 427 fg.
Lainez, Sänger in Paris. IV. 72. VI. 319 fg. XII. 328. XX. 178
Lais, in Paris. IV. 72. V. 36, 524. VI. 321. XX. 601, 758
Lamarre, Viollist zu Paris. II. 732. XI. 605; in Warschau. XIII. (462) 453
Lambert, ein junger Sänger in Paris. VII. 141
— Rondeau av. acc. de Forlep. (R) III. 219
La Motte, Violinist, Anekd. zu Prag. II. 515
— Erfinder mimischer Darstellungen aus der Erlösungs-Geschichte, in München gegeben. XVI. 320 fgg.
Lampe, Dem., Sängerin in Magdeburg. VII. 602
Lampedo, Drama von Liebtenberg u. Vogler. I. 356
Lamperi, in Berlin. XIV. 277. XV. 161
— Dem. Wilh., Concert in Berlin gegeben. XVII. 226
Lampolt, Bassist in Amsterdam. II. 398
Lance, (de la) 2 gr. Trios p. le Pianof. av. Viol. et Vcelle (R) IV. 851
— 2 airs var. p. le Pianof. av. Fl. op. 15. (R) XIV. 68
Landi, Contrabassist zu Bologna. II. 517
Landier, Dem., Sängerin in Strasburg. XVI. 531, 805
Landolt, Flötist in Zürich. XIV. 28.
Lang, Dem. Margar., aus München. VII. 323, 675 fg. in Frankf. a. M. X. 69. XII. 615, 756. XIII. 328, 329, 342, 354 fg. XIV. 213; wieder in München. XIV. 406, 407
— Mad. Eliss. (ehemals Mad. Peyerl.) Voglers Schülerin. VI. 276; in München. V. 277, 305. VII. 409. IX. 269. XII. 351
— Mad. Regina, (geb. Hitzelberger) in München. X. 629, 783. XI. 279. XII. 351. XVI. 289
— Dem. (Lange), aus Darmstadt, in Frankf. a. M. XX. 344 731
— Clarinettist im Carlsbade. IX. 786
— Franz, Fagottist in München. VII. 323. XV. 37
— Gesang-Dilettantin in Frankf. a. M. VII. 207, 581. VIII. 482
— Hornist in München. XVI. 289
Lange, Mad. Louise, Mozarts Schwägerin, in Hamburg. I. (605) 760; in Amsterdam. III. 659. XVI. 415; in Bremen. III. 674; in Paris. IV. (112) 521 fg. zuletzt in Frankf. a. M. VI. 400, 540. VII. 272 fg. 579. XII. 228. XIII. 328, 353 XVII. 93; in Zürich. XVI. 487
— Bassist in Magdeburg. V. 601
— Concertmeister in Koblenz. I. 880
— 12 — 13jähr. Violinsp. aus Leipzig (in Breslau. II. 54) II. 638
— Mitglied des Orchesters in Leipzig. XII. 1041. XIII. 580. XIV. 107. XV. 51, 256. XVI. 323. XVIII. 281. XIX. 359, 367. XX. 280
— jun., Organist u. Sänger in Bremen. XVII. 561
— Cantate von ihm. X. 107
Langen, Flötist in Coln. XVII. 862
Langendorf, Fagottist in Carlsruhe. XIX. 374
Langerhans, Mad., in Hamburg. I. 604, 713; in Hannover. VI. 558
Langeweile (über) bei Kunstgenüssen. XX. 429
Langlé, Bibliothecar des Conservator. zu Paris. III. 414 *)
Lanius, Mad., in Leipzig. VII. 240
— Hr., VIII. 271; in München. XVII. 580, 598; in Wien. XIX. 859. XX. 11 fg.
Lannoy, (Comtesse de) Romance I. et II. (R) I. 108
— 3 Son. p. le Clav. av Viol. et Vcelle (R) I. 108
Lanz, Flötist in Frankf. a. M. XVII. 437
— Mad., in Berlin. V. 453. VII. 451, 519. VIII. 566. X. 136. XI. 681. XII. 254; in Konigsberg VII. 731, 810
Larcher, Mad., Violinsp. aus Paris, in München. XIV. 62, 1231; in Frankf. a. M. XIV. 80; in Wien. XIV. 214
Laroche, Dem., b. d. Oper in Leipzig. XIII. 272. XIV. 206
La Roche, Jungf. A., in Basel. XIX. 707
— von Danzig, in Berlin. XVIII. 332, 425
Larsonneur, 7 — 9jähriger Violinist in Paris. XX. 596, 611, 689
Lartique, Bassist in Strasburg. XVIII. 862
La Salette, System einer musikal. Stenographie. XI. 139
Laserda, Dem., in Lissabon. XVIII. 432
Lasser, in München, Messen. V. 563
Lassnig (Lassing), Dem. Ther., Pianof. Spiel. in Wien. XX. 72, 455, 845
Orlando di Lasso, s. Orlando.
Lateinische Texte über sie. XVII. 662
Latour, air fav. varie p. le Pianof. (R) VI. 164
— 4 Sonatines progress. p. le Pianof. (R) VI. 164
Latrobe, C. J., Select. of sacred Music, über dies ruhmvoll. Unternehmen. XX. 617
— Trauer-Cantate auf Hrn. v. Watteville etc. im Klav. Auszug (R) XI. 144
Laucher, Vater u. Sohn, Hornisten in Strasburg. XVII. 806. XVIII. 503. XX. 360, 405, 608
— Dem., in Wien. VI. 762. VII. 21, 176. 359, 566. VIII. 372. IX. 651. X. 109. XI. 208. XII. ... XIV. 559, 643. XV. 589 fgg. 760, 770. XX. 11. 224

Lauchery, Herr v. Mad., in Berlin. XVI. 334
— Ballets zu Atalanta. I. 350
— pantom. Divert. Pygmalion, m. Musik von verschied. Componisten, in Berlin aufgef. XIX. 130
Lauda, Geschw., Pianof. Spieler in Wien. XX. 73
Launige (über das) in der musikal. Composition. IX. 745
Lauska, F., in Kopenhagen. I. 348; in Berlin. VI. 179
— Verdienste als Klavierspieler u. Componist. XVII. 510
— 8 Var. p. le Pianof. sur: Ich küsse dich, o Schleier etc. (R) III. 111
— 2 gr. Son. p. le Pianof. op. 9. (R) III. 120
— Son. facile p. le Pianof. av. Viol. obl. (R) V. 592
— 3 Son. p. le Pianof. op. 19. (R) VII. 624
— Sonate — — — — 20. (R) VIII. 799
— — — — — av. Vcelle obl. op. 28. (R) XIV. 517
— gr. Son. p. il Pianof. op. 30. (R) XIV. 392
— 2 gr. Polon p. il Pianof. (R) XIV. 393
— Capriccio — — op. 32. (R) XV. 195
— angenehme u. nicht schwere Tonstücke m. Applicatur f. Pianof. op. 33. H. 1. (R) XV. 535
— gr. Son. p. le Pianof. op. 34. (R) XVII. 610
— — — — — — 35. (R) XVII. 631
— prt. Var. sur Pair: Vive Henri op. 36. (R) XVII. 810
— Capr. e Pollacca p. le Pianof. op. 36. XIX. 776
— Capr. e Var. sopra una Cans. boem. op. 38. (R) XX. 875
— kleine prakt. Klav. Schule etc. (R) XV. 87
— Polon. fac. a 4 m. p. le Pianof. (R) XVI. 812
Laut — Schall — Klang, nicht Eins. XIX. 638
Laute, über den Charakter derselben. IX. 260
Lauterbach, Clarinettist aus Dresden, in Leipzig. XII. 118
Lay, in Mainz. XIX. 719
Layhach, Nachrichten. XIX. 164
Layen (eines) Fragm. über musikal. Gegenstände. III. 121, 146. IV. 641, 721
— einiger musikalischen — Bitte. V. 728
Laya, s. Lais.
Lazzarini, Sänger in Paris. V. 143
— Sgra, ebendas. III. 896
Leander, Gebr. Virtuosen aufm Horne, in London. V. 199
Lear, Herr u. Mad., aus Russland. I. 91, 621
Lebensansichten (v. F. L. B.) Fragm. daraus. XVI. 171
Lebhafte, über das — in der Musik. XIII. 849
Lebreton, Bericht über die Arbeiten der Section der Musik zu Paris etc. XI. 136 fg.
— Notices sur la vie et les oeuvr. de J. Haydn. (R) XIII. (15, 65) 148
Lebrun, Oboe-Virtuos — Sein Geburtsort. VI. 81 *) X. 562
— Hr. u. Mad., ehemals in München. V. 276, in Kopenhagen. I. 548
— Oper: Pachter Robert, in Wien. aufgef. VI. 741; in Leipzig. VII. 489; in Berlin. VIII. 109; in München. XI. 125
— Oper: le Rossignol (die Nachtigall), in Paris aufgef. XIX. 118
— — Zeloide ou les fleurs enchantés (d. Zauberblumen), in Paris aufgef. XX. 193, 346, 425
— 6 Conc. p. le Hautbois, n. 1 et 3. (R) VI. 780
— L. S., Airs et Romances de Renelle (R) IV. 524
Lecerf, Beitr. z. Liederkränzchen. XX. 130 Beil. n. 2.
Lecomte, in Paris. XX. 760
Lectüre für Musiker und Freunde der Tonkunst, von A. Wendt. XIX. 458
de Ledesma, Mariano, Nachr. über ihn. XVI. 620 fgg.
— Rom: el Pescadore. XVI. B. IV.
— 6 Canzon. Espan. (6 span. Lieder) m. Pianof. oder Harfe. (E) XV. 232
— Bolero fav. p. le Pianof. et Flute. (R) XVII. 412
— Zapateado, danse esp. p. le Pianof. — — —
— Divert. martial p. le Pianof. avec Flute, liv. 1. (R) XVII. 744 liv. 2. (R) XVIII. 484
— la Nebbia, Canzon. c. Pianof. (R) XVIII. 868
Ledin, Violinist in Stockholm. XIX. 843
Leefson, Desm., in Amsterdam. XIV. 241
Lefebre, Mitunternehmer des Concerts zu Paris. III. 388
Lefevre, Xav., concert. Sinf. in Paris aufgef. VII. 526
— Mad., Conc. in Leipzig. IX. 347; in Prag. IX. 462, 626
Legaye, Musikdir. in Braunschweig. IV. 443, 670. V. 261. VI. 181, 262, 711; in Cassel. XII. 714. XVI. 218
— Mad., sonst Dem. Schafer. V. 261. VI. 181, 263, 359 XVI. 216 fgg. S. auch Schafer.
Le Grand, Peter, Vcellist in München. V. 278, 672. VI. 286. XIII. 108. XV. 432. XVI. 300. XVIII. 537; in Wien. IX. 482; in Prag. IX. 526; in Berlin. XIX. 211
Leguine, Dem., Tänzerin aus Paris, in Berlin. XX. 608
Lehmann, Musikdir. zu Berlin. III. 112; Tod. XVIII. 332
v. Lehmann, Fr. Ad. (Legat. R. in Dessau): über seine Compositionen. XI. 116
— Lied: Maria's Traum. VI. 49 Beil. V.
— Chor. in Leipz. Concert aufgef. XI. 460
— Musik bei Einweihung der Kirche zu Wörlitz. XII. 45
— Var. p. le Pianof. (R) IV. 382
— Gesänge am Klavier (R) II. 697
— Des Mädchens Klage (R) III. 732
— 4stimm. Gesänge, 1 Hft. XIV. 169
— 7 engl. Lieder (mit deut. Text), mit Fortepiano. (R) XVI. 808
— 3 und 4stimmige Gesänge, ohne Begleitung. op. — (R) XVII. 708
— 6 Gesänge mit Fortepiano. op. 8. (R) XVII. 708
— Flotenvirtuos aus Braunschweig, in Warschau. XVII. 808 fg. in Kiow. XIX. 580 fg. XX. 317
Lehnhold, Mad., geb. Rust. VI. 466
— Erklärung und Aufforderung über diesen Aufsatz. VI. Intelligenz-Blatt. 67
Lehrbücher, über musikalische. X. 161, 177
Lehrer, Wahl derselben für Anfänger. XV. 485
Leibnitz, erste Idee zur allgem. Sprache, von den Noten entnommen. VI. 234
— Tenorist in Stuttgard. VIII. 352
Leidel, (Schauspieler und Chorlehrer in Berlin). V. 654. XVII. 137
Leiderdorf, M. J., in Wien. XVI. 867, Ouverture, in Wien aufgef. XIV. 280
— Legende (v. Körner) die heil. Caecilia, ebendas. aufgef. XX. 368
— Concert-Polon. in Wien aufgef. XX. 823
— Rondo p. il Pianof. (R) XIV. 280
— gr. Son. p. le Pianof. avec Violon conc. op. 63. (R) XX. 628
— gr. Quintetto p. Pianof. Viol. Clar. Vcelle et Basson. op. 66. (R) XX. 539
— Rondo p. il Pianof. a 4 m. op. 69. (R) XX. 412
Leipzig, Nachrichten. I. 28. II. 456, 630. III. 24, 40, 69, 404, 563, 803. IV. 596, 686. V. 19, 70, 173, 294, 322, 391, 812. VI. 45, 268, 409, 511, 772. VII. 12, 86, 148, 185, 201, 252, 337, 402, 544. VIII. 11, 263, 461, 525, 783. IX. 62, 76, 238, 289, 317, 538, 565, 643. X. 62, 74, 90, 207, 320, 333, 558, 735, 815. XI. 46, 58, 89, 128, 172, 233, 250, 280, 301, 330, 382, 397, 521. XII. 61, 118, 174, 203, 338, 398, 417, 806. XIII. 198, 280, 509, 678. XIV. 27, 101, 202, 253, 718, 789, 849. XV. 282, 374, 584, 758, 773. XVI. 51, 271, 321, 362, 724, 757, 842, 886. XVII. 11, 96, 257, 322, 655, 707, 791. XVIII. 32, 93, 125, 138, 273, 334, 406, 605, 690, 702, 714, 776, 825. XIX. 32, 67, 116, 153, 197, 227, 263, 353, 382, 409, 613, 774. XX. 37, (Berichtigung 88) 188, 197, 246, 258, 280, 679, 761, 805, 812
— Oeffentliche Musik daselbst, und zwar:
A) Concert-Musik: im J. 1799 bis Ostern 1800. I. 420, 550. II. 250, 456, 630; von Michael 1800 bis Ostern 1801. III. 218, 477; von Michael 1801 bis Ostern 1802. IV. 233, 249, 497, 513; bis Ende 1802. V. 241; im J. 1803.

V. 422. VI. 200; im J. 1804. VI. 463. VII. 213, 231; im J. 1805. VII. 427. VIII. 220, 227; im J. 1806. VIII. 423, 471. IX. 204, 213; im J. 1807. IX. 403, 415. X. 281, 295; im J. 1808. X. 381. XI. 177, 196; im J. 1809. XI. 433, 449. XII. 1769; im J. 1810. XII. 369, 1030; im J. 1811. XIII. 174, 196, 268, 509, 531, 850. XIV. 8; im J. 1812. XIV. 77, 107, 551; im J. 1813. XV. 253 fgg.
Siehe übrigens die Nachrichten.
Leipzig, B. Kirchen-Musik, über dieselbe überh. IX. 229
— Schicksls Verdienste um dieselbe. XIV. 221
— Aufführung derselben. I. 428. II. 256. IV. 255, 497. V. 211. VII. 215. VIII. 229, 475. IX. 328, 471, 603. X. 41. XI. 450. XIV. 204. XVI. 51, 271. XVII. 11, 257. XVIII. 273. XX. 32, 256
— C) Oper. I. 423. II. 439. III. 220, 479. IV. 255, 513. V. 278, 477. VI. 206, 465. VII. 237, 488. VIII. 251, 471. IX. 219, 412, 415. X. 492. XI. 455
— Oper, neuorganisirt von Secunda. XIII. 273. XIV. 255. XV. 268. XVI. 274. XVII. 242
— über die neue Schausp. und Opern-Gesellschaft das. XIX. 615. XX. 32, 560
— über das Orchester im dasigen Theater. XX. 248
— Concert-Direction. Bekanntmachung derselben an die Virtuosen, die hier Concert geben wollen. XIX. 152
— Concert-Personale von 1812 — 1815. XV. 284
— Concert zu Reichards Todtenfeier. XIV. 930
— über den Gesang in der Bürgerschule daselbst, von Lindner. XVII. 121, 161
— Institute für Ausbildung des Gesanges daselbst. XX. 865
— Jubelfeier d. Reformation — Musikstücke dabei aufgef. XIX. 787
— Feier des Universitäts-Jubiläums daselbst. XII. 178
— über den Kirchengesang daselbst XVIII. 561
— über d. fremden Künstler, die sich hier hören lassen. II. 253, 418
— Oesers Deckengemälde im Concertsaale das. XV. 430
— über die neue Orgel in der Nicolai-Kirche daselbst. XV. 542 *)
— Ostermesse daselbst von 1802 in Hinsicht auf Musik. V. 277
— Ostermessmusik, von einem Mess-Fremden. XII. 561
— Ostermesse — wichtige Nachricht von daher. XIII. 511
— Privat-Singinstitute hieselbst. XIV. 284, 726
— Quartett-Musik von Campagnoli, Matthaei etc. XII. 191. XIV. 236. XV. 262. XVIII. 284. XX. 260
— Sing-Akademien (beider) Concert zum 18. Oct. aufgef. XVI. 720
— — — — — — bei des Königs Anwesenheit. XVII. 791
— — — — — bei der Nachfeier des königl. Jubiläums. XX. 780
— — — — überhaupt. XX. 260
— Thomas-Schule daselbst, eine ausgezeichnete Anstalt. III. 423 *)
— — — wöchentl. Concert daselbst. IV. 505
— Folge der Cantoren an derselben. XIV. 220
— Thomaner-Chor unter Muller. IX. 472, unter Schicht. XIII. 7. XIV. 258
— Widerlegung der Nachricht, dass hier ein Prof. der Tonkunst angestellt werden. XX. 280
Leisring, Tenorist b. Breslauer Theater. III. 362
Leist, Dem., in Berlin. XVII. 752. XIX. 260
Leitel, Flötist in Prag. II. 56
Leitersdorfer, Franz, Klavierspiel. in Wien. VII. 552
Lemberg, (in Galizien) Nachrichten XVI. 135, 511. XIX. 107. XX. 600
Lembert, Mad., in Stuttgard. XVI. 466 fgg. XVII. 241. XVIII. 580, 585. XIX. 38, in Frankf. a. M. XVII. 359, in Mannheim. XVII. 720; in München. XVIII. 222; in Wien. XX. 11, 127, 241, 801
Lemoine, Dem., Tenorist in Berlin. XX. 598
Lemke, Mad., in Schwerin. II. 859
Le Moyne, siehe unter M.
Lenore, Ballade von Bürger — die vorzüglichsten Compositen derselben. XV. 624
Lens, Violinist u. Waldhornist in Berlin. IX. 60. X. 332. XII. 222. XVII. 256. XVIII. 876
Lenz, (ehemal. Lehrer des Prz. Louis) Conc. in Königsberg. XIV. 484
— Klaviersp. in Warschau. XIV. 613. XVII. 557
— Sinfonie (C *) in Leipzig aufgef. X. 491
Lenzi, aus Bergamo. II. 246
Leo's, Leonardo, Miserere, in Paris aufgef. III. 183
— und Sarti's, Miserere, einander entgegengestellt. XVI. 697 fgg.
— 2chör. Miserere, in Leipzig aufgef. XVIII. 278
Leo, Musikdirector u. Hornist in Giessen. I. 184
— Jude, ein schweizer Reformator u. Musikfreund. XI. 309
St. Leon, (aus der russischen Kapelle in Berlin. V. 303
v. Leonhefft, Oratorium: Befreiung der Israeliten, in Prag aufgef. IX. 627
Leopold, Klavierap. in Warschau. XIV. 613
— I. Kaiser — Anekd. IX. 124
— — — Sein Eifer für Musik. XV. 501
Leppich, aus Mudersheim, mit d. Panmelodicon in Wien. XII. 497, 625. XIII. 129, 151
— Berichtig. über dessen Panmelodicon, v. Mutzenbecher. XIII. 278
— Beschreibung v. dessen Panmelodicon. XX. 56
die Lerche u. der Maulwurf, eine Fabel. II. 207
Leroux, Tenorist in Strasburg. XVIII. 862
Lesse, Mad., in Danzig. XVII. 643
Lessel, Franz, Pianof. Spieler in Warschau. XIII. 456. XIV. 613. XVII. 559
— gr. Trio p. le Pianof. av. Clarin. et Cor. (B) VII. 524
— Fantaisie — — op. 8. (B) XIII. 542
— Fugue — — a 2 m. op. 11. (B) XV. 500
— Potpourri — — avec Acc. de l'Orch. op. 12. (B) XV. 464
— Concerto — — — — op. 14. (B) XV. 464
Lessing, Bemerkung über die Oper. XV. 853
Le Sueur, Administr. des Conservator. zu Paris. III. 412
— Nachrichten über ihn. V. 348. VI. 286
— wird an Paesiello's Stelle Kapellmeister bei Bonap. VI. 286
— als Oberintendant der Musik des Königs. XX. 757
— Hymne an die Sonne. VII. 303
— Tod Adams (nach Klopstock), in Paris aufgef. (VII. 441) XI. 460
— — — Schicksal dieses Stücks. XI. 563
— letzte en reponse a Gaillard sur l'Op. de la mort d'Adam etc. V. 345
— Musik zu Turenne's Feier in Paris. III. 217
— Oper: die Barden, in Paris aufgef. VI. 279, 786, 834, VII. 441, 551. XIII. 68
— Oper: la Caverne (die Räuberhöhle), in Wien aufgef. V. 614, in Braunschweig. VI. 508, in Paris wiederholt. VII. 221; in Berlin aufgef. IX. 653; in Cassel. XIV. 605
— Oper: Telemaque, in Paris aufgef. VII. 14
— neues Theater in Paris aufgef. XX. 723
Levasseur, Bassist v. der franz. Oper, in München. XII. 501, in Paris. XX. 729
Levesque, Violinist in Hannover. VI. 580. X. 887
Levezow, L., Leben und Kunst der Frau M. L. Schick. (B) XII. 186
Levi (Lavi), aus Strasburg, in Paris erwartet. XX. 197, 240, 544
Lewy, Hornist in Basel. XX. 102
Lewinsky, Joseph, aus Coburg, in München. XVIII. 125
Leyden, Baron, in Neapel. VII. 206
Libbertz, Mechanicus in Hamburg. XX. 728

Liberati, Musikdirector bei Guardasoni in Prag. II. 537; vergl. Liverati.
— ein deutscher Sänger, in Frankf. a. M. XI. 489; in Mannheim. XIV. 501
Libon, Violinspieler in Paris. VII. 142 XI. 608
Lichtenberg, Fragm. aus seinen Werken. VIII. 648, 818
— Lichtenstein, Ludw. Ein Traum im Frühling. XX. 440
— Lichtenstein, in Dessau. I. 259. II. 460
— geht als m. als Director der Oper nach Wien. II. 877. III. 68, 868, 480
— Opern-Director zu Strasburg. XVI. 551, 554, 668
— Oper. Bathmendi. I. 384; von ihm ganz umgearbeitet. II. 55
— — — — in Wien aufgef. III. 563
— — — — Duett daraus. I. 384 Beil. X.
— — die steinerne Braut. I. 513
— Behandlung des Geistes in dieser Oper. II. 2
Lichtenthal, P. Cenni biograf. intorno al cel. Mozart etc. XVIII. 340
Licke, Op.: Slawina v. Pommern, in Wien aufgef. XIV. 280
Lickl, J. G., 3 Son. p. le Pianof. (B) II. 89
— 12 Variat. p. le Pianof. (B) II. 90
— Cassat. p. Oboe, Clar. Fag. et Cor. (B) II. 205
— 3 Quat. p. Fl. Viol. Celle et Vcelle op. 3. (B) II. 267
— Son. p. il Pianof. c. Fl. o. Viol. op. 25. (B) VIII. 122. IX. 127
— gr. Trio — — Viol. et Vcelle op. 27. (B) IX. 908
Lieber, Sänger in Mannheim. XV. 231
Liebeskind, in Leipzig. VII. 87
— J. H., Versuch einer Akustik der deutschen Flote. IX. 81, 97
— Versuch über die Natur der deut. Flote, s. Flote.
— über die Doppelzunge. XII. 662
— über die Entstehung der harmonischen Tone auf der Flote, siehe Flote.
Liebhaber-Concerte, warum gedeihen sie in kleinen u. Mittelstädten besser, als in grossen? XVII. 502
Liebhaberei zu Musik. II. 177
Liebich, Opern-Unternehmer zu Prag. IX. 774. XVII. 619
— Mad., zu Prag. XII. 1018
Liebmann, (Heil.), nee Riese, 2 Son. p. le Pianof. avec Viol. obl. op. 9. I. 1. (B) XVI. 902
— — — — gr. Trio p. le Pianof. Viol. et Basse op. 11 et 12. (B) XIX. 80
— (u. Braun), Hornist in Basel. XIX. 705
Liebschütz, Desm., Dilettantinnen zu Königsberg. XI. 624. XIV. 479, 481
Liedbeck, Mad., Sängerin in Stockholm. XVI. 425. XX. 171
Lieder, Nachricht von einigen alten etc. IX. 350
— gesellschaftliche, f. 4 Stimmen, 2 Hft. (B) II. 324
Liederkunst deutsche, von Nägeli. XIII. 629. XIX. 761, 777
Liederspiel: etwas darüber von Reichardt. III. 709
Liedertafel — musikal. — in Berlin. XII. 120
Liedtke, in Königsberg. XIII. 409
Lienau, Mad., von Danzig, in Königsberg. XIII. 307
de Lilien, Madem. Antoin. 7 Var. p. le Clav. (B) II. 86
— 9 Var. p. le Clav. (B) II. 91
— 10 Var. p. le Clav. sur la Racchelina etc. (B) II. 188
Lilienfeld, Frau von, Gesangdilett. in Riga. II. 504
Lind, Violinsp. in Dresden. XVIII. 703; in Berlin. XX. 305
Lindemann, J. D., 10 Walses, 8 Ecoss. etc. liv. 6. (B) XVIII. 160
— 10 Walses, 8 Ecoss. p. le Pianof. liv. 9. (B) XX. 39
— — — 7 — — — — 10. (B) XX. 404
Linden, Orgelspieler in Cöln. XVII. 861
Lindenberg, in Königsberg. XIV. 480
Lindenstein, Mad., in Petersburg. XIX. 465
Lindmann, in Stockholm. XIV. 766. XVII. 155, 481
Lindner, M., über den Gesang in der Burgerschule zu Leipzig. VIII. 145, 161
Lindner, M., Aphorismen über den Choral. XIII. 505
— was ist bis jetzt für Gesangsbildung geschehen? XIII. 5, 18, 35, 49
— methodisch praktische Mittheilungen. XII. 953
— musikal. Jugendfreund etc. 1. Hft. (B) XIII. 613, 2. Hft. XVI. 397, 3. Hft. (B) XV. 137
— — — neue Auflage, (B) XVII. 213
— — — Nägeli gelegentl. Urtheil über d. musikal. Jugendfr. XIII. Intelligenz-Blatt 30 fgg.
— — — Antwort auf diese Nägelsche Beurtheilung. XIII. Intell. Blatt. 41, vgl. S. 62
— Violinist in Sondershausen. XVII. 221. XX. 613
— Dem., in Cassel. XVI. 666. XVII. 692, in Dresden. XIX. 232, in Königsberg. XIX. 768
Lindpaintner, erster Tenorist zu Koblenz. II. 383
— P., in München, hist. Drama: Moses Errettung, in Mannheim aufgef. XVIII. 334
— Cantate: Furs neue Jahr, in München aufg. XVIII. 123
— Drama: Marie e Fortuna sulle sponde dell' Isar, ebend. aufgef. XVII. 503
— Miserere, ebendas. aufgef. XVIII. 545
— Musik zu Friedrich dem Siegreichen, ebendas. aufgef. XVI. 208
— Oper: Konstanin u. Liebe, ebendas. aufgef. XVIII. 539
— Opite: Die Rosenmadchen, in Wien aufgef. XX. 483
— Stabat mater, in München aufgef. XV. 424
— VCell Concert. XV. 31
— Divert p. 2 Pianof. (B) XX. 704
— Gute Nacht, Stundchen (v. Korner)' f. 6 Singstimm. (B) XX. 844
Lindstrom, Sanger in Stockholm. XIV. 596, 803 fgg. 866. XV. 98. XVI. 19 fg. 302, 424. XVII. 20, 152 fg. 425. 802 fg. XX. 169, 362
— Mad., in Stockholm. XVII. 50, 155, 435
Linhard, Dem., in Wien. XX. 11, 72, 130
Linke, VCellist in Wien. XIII. 295. XIV. 211. XX. 181, 220, 869
Linley, Thom., ein junger Englander — Bekanntschaft mit Mozart. I. 284
— VCellist in London. V. 169
Linsen, Bassist in Amsterdam. XVI. 416
Linz, Musikzustand daselbst. I. 764
Lipavsky, Jos., 9 Var. v. Polon de Cherubini. (B) VI. 515
— Mina, Gedicht m. Begleit. d. Fortep. op. 15. (B) V. 736
— 3 Romances p. le Pianof. op. 19. (B) VII. 63
— 11 Variat. — — — 20. (B) VI. 812
— gr. Rond. Fant.: etc. p. le Pianof. op. 23. (B) VII. 32
— gr. Son. p. le Pianof. op. 27. (B) VIII. 88
— Variat. über: Eine Rose hold u. rein etc. im Ballet zu Mailand aufgef. XIX. 631
Lipinski, Ch., Kapellmeister in Lemberg. XVI. 136, 536; mit Paganini in Piacenza. XX. 490
— Siciliano p. le Viol. av. acc. op. 2. (B) XIX. 680
— 3 Pol. p. le Pianof. op. 5. (B) XVII. 606
— 2 Capr. p. le Violon op. 8. (B) XIX. 588
— 2 Pol. — — av. Orch. etc. op. 9. (B) XVIII. 80
Lipowsky, Jos., Bayerisches Musik-Lexicon. XIII. 241 fgg.
Lipparini, ital. Buffo in Wien. VII. 413; in Mailand. XV. 482; in Bologna. XX. 290
— Sgra, dessen Tochter, in Turin. XII. 685; in Mailand. XV. 482. XVIII. 281; in Padua. XIX. 612, in Triest. XX. 289
Lippert, in Wien. II. 297. III. 44, 625 *). V. 32
— Sein Tod. V. 689
— Mad., in Hamburg. I. 760. IV. 12
Lippmann, Violinist in Frankf. a. M. IX. 859
Lippold, in Hannover. X. 389
Literatur, K. F. S., Theorie der Stimme. (B) XVI. 403
Lissabon, Musikzustand daselbst. II. 32. X. 655, 658. XVIII. 429. XX. 298

Liste, Ant., in Zürich. XV. 4–8.
— 2 Son. p. le Pianof. (B) VII. 284
— gr. Son. — — 2 o m. op. 2. (B) XIII. 210
— — — — — 17 Su. du Repert. de Clav. (B) XIII. 210
— Sonate p. le Pianof. op. 6. (B) XVIII. 96
— Var. sur un Duo de Fetteris: Nice etc. p. le Pianof. op. 7. (B) XVII. 712
— Sonate p. le Pianof. op. 8. (B) XVII. 836
Litherland Erfindung, musikal. Instrum. in reiner Stimmung zu erhalten. IV. 700
Litthauische Nationalgesänge (über) u. Sprache. XII. 514
— Daina. (XII. 513) XIV. 23, 495
Liverati, Giac., 6 Ariette con Fortep. (B) VI. 796
— Kapellmeister, geht von Wien nach Italien. XVII. 67
— Op.: Aeneas in Carthago, in Prag aufgef. XI. 293; in Warschau. XIII. 455
— bibl. Op.: David, in Wien aufgef. XV. 301, 382
— kom. Singsp.: Die Generalprobe etc. ebendas. aufgef. XV. 772
— Musik zum Ballet: Der Kranke aus Liebe, ebendas. aufgef. XIV. 208
Liverpool, grosses Musikfest daselbst. II. 176
Livorno, Nachrichten daher. V. 86. XVIII. 746. XIX. 197. XX. 296
Lohe, aus Weimar, 18jähriger Flötenvirtuos in Leipzig. XIII. 63
Lobgesang, allgem. christl. Noetis Jankendorf. XVII. 6 fgg.
— auf die alliirten Mächte, von Hoffmann, in Frankf. a. M. aufgef. XVI. 694
Lobkowitz, Fürst von, in Prag, versam. Concert zum Besten der Waisen. XIII. 673
— in Wien, Preise für die besten Operngedichte ausgesetzt. XIV. 305
Lobpreis, blinder Flötensp. in Wien. XVI. 72
Lobstein, Director des Liebhaber-Vereins in Strasburg. XVII. 252
Locke, Bassist in Prag. IX. 777
Lodi, Ld., in Warschau, Brief an denselben v. J. Wolfl, über eine dem Letztern entwendete Sonate. II. Intell. Blatt 10
— Capriccio p. il Fortep. op. 16. (B) II. 27
— Mad., in Lissabon. XVIII. 432
Loehel, in Dresden. XVII. 789. XIX. 236
Loeffler, J., Angl. et Walses p. le Pianof. 2 Cah. (B) IV. 142
Loegel, Dem., Gesangdilettantin in Strasburg. XVII. 255
Loehle, Tenorist in Stuttgard. XVII. 822. XVIII. 550, 754
Loewe, Concertmeister in Bremen. X. 106 fgg. geht ab. XVII. 361
— VCellist. aus Hamburg, in Cassel. XIV. 253; in Leipzig. XIV. 244
Loewi (Levi, Loevi), Bassist in Strasburg. XVII. 253 fg. 306, 308, 706. XVIII. 536. XIX. 773; in Paris (als Levi) erwartet. XX. 197, u. angekommen. XX. 246, 344, 434
Logier, in London, Erfinder der Chiroplanth. XX. 675, 893
— über dess. neue musikal. Unterweisung etc. XX. 893 fgg.
Lohmeyer, Tenorist aus München, in Frankf. a. M. XIII. 555; in Leipzig. XIII. 592
Lolli, Ant., Violinspieler. I. 578, 609, 685; in Warschau. (Anekd.) VIII. 286
— Sein Tod zu Livorno. V. 56, 86
— über dss. XVI. 878
— Urheber einer lächerl. Manier der Violinspieler. XIII. 709
Lombardi, Tenorist in Mailand. XX. 761; in Turin. XX. 791; in Lucca. XX. 799
Lomière, Dem., Sologesangerin aus Paris, in Berlin. XIX. 349
London, vorzügliche Concerte daselbst. V. 200 fg.
— Berichtigung über diesen Aufsatz. V. 361
London, Zustand der Musik daselbst. V. 185
— jüdische Hymnen, daselbst gegeben. XVII. 555
— Judenmusik daselbst, jetzt zur Mode. XVII. 745
— Nachrichten daher. II. 41, 193, 208, 365, 751. III. 183, 852, 739. IV. 389, 602. V. 72, 303, 784. VI. 324, 841. VII. 470. IX. 569. XVII. 380, 818, 880. XVIII. 308. XIX. 690. XX. 157, 675
— Notizen daher. XVII. 811, 880, 748. XVIII. 622, 845, 127
— Pasticcio daselbst. XVII. 509
— die philharmon. Gesellschaft daselbst beruft Cherubini. XVII. 380
Longhi, Dem., Harfenspielerin aus Neapel, in Wien. XI. 270, 602. XII. 42. XIV. 113, 270; in München. XII. 181; in Frankf. a. M. XII. 487; in Leipzig. XIII. 361; in Berlin. XIV. 255, 370. XV. 160; nunmehr Mad. Moeser. XV. 347. S. Mad. Moeser.
Longmann et Broderip (nachher Clementi) Instrum.-Fabrik zu London. V. 197 *).
Loose, VCellist b. Breslauer Theater. III. 563
Lorenz, A. W., Eginhard u. Emma, Ballade. (B) II. 63
— Sieg der Unschuld, Ballade. (B) III. 792
Lorette, Personale der Kapelle in der Santa casa daselbst. XIX. 804
de Lorme, Mar., ehemal. Lautenspielerin, zu Paris. II. 786
Losetti, Sgra, in Venedig. XX. 489
Louis Ferdinand, Prinz v. Preussen, grosser Fortep. Spiel. in Magdeburg. V. 601
— Etwas über seine Verhältnisse. IX. 741
— Sein Tod. IX. 77
— Fortep. Quart. v. den Brüdern Pixis in Prag gespielt. X. 397
— — — (F♭) in Leipzig gegeben. XI. 647
— Quintett p. le Pianof. av. 2 Viol. Vcelle et Basse (B) VI. 407
— Notturno p. le Pianof. av. Viol. Viola, Vcelle obl. etc. op. 8. (B) X. 865
Lozinsky, Contrebassist in Warschau. XIII. 457
Lorsak, in Prag, II. 203
Lubin, Leon, 10jähriger Violinist von Hamburg, in Berlin. XIX. 804; in Leipzig. XX. 156
Lucas, Violinist in Breslau. VI. 577
Lucca, Nachrichten daher. XX. 290
Ludovici, Dem., in Cassel. XII. 602
Ludwig, Prinz von Preussen, siehe zuvor **Louis**.
— Contrebassist in Frankf. a. M. VI. 419
— Possanist u. Violinist in Sondershausen. XX. 615
Ludwigslust, Kapelle. II. 846, 858
— Nachrichten daher. III. 754. V. 836. VI. 227. XIV. 652. XX. 709
— **Personale der Hofkapelle** daselbst. XIV. 500
Luftröhre, besond. der Thiere: Bemerkungen darüber. XIV. 167 fgg.
Luge, Violinspieler u. Musikdirector in Breslau. XII. 72. 996. XVI. 870. XVII. 322. XVIII. 127
Lugo, Nachrichten daher. XVIII. 727. XX. 80
Lubeck, Nachrichten daher. XX. 710
Lüder, Dilettant aufm Fortep. in Hannover X. 588
Luders, Mad., in Stuttgard. II. 126 b. d. deutschen Oper zu Paris. IV. 321 fgg.
Lutgert, J. H., musik. Journ. der neuesten deut. u. franz. Opern. (B) I. 382.
— 6 Variat. op. 2. (B) III. 692
Luttgen, d. Sohn, Violinist in Cöln. XVII. 862
Luja, C. F., 12 deut. Lieder etc. (B) XV. 349
Lully, Anekd. von ihm. II. 880. IV. 702. VI. 628
— dessen Anhang in Paris. II. 212
— der Vater der Menuet u. dessen erste Menuet. VIII. 768
— erste Ursache der Reformat. der franz. Musik. 92, 93
— Musikzustand unter ihm. XIX. 766
Lundershause, Oboist in Sonder hausen. XI. 425
Lurasia, in Amsterdam. XVIII. 491

Luszczewski, Fagottist in Warschau. XVIII. 284
D. Luther, M., als Componist der Choralmelodieen. IX. 162 fgg.
— die wirklich von ihm herrührenden Choralmelodieen. XV. 207
— Fragm. von demselben, zur Einleitung. XVII. 1
— Gedicht: Frau Musica. XIII. 126
— Verdienste um den Kirchengesang, v. Rambach.
— Verdienste um die Kirchenmusik. VI. 233
— Instruction für Kantsler. XV. 72
— als Musiktheoret. XI. 305
— u. sein Wittenberger Organist (Anekd.) XII. 151
— ohne Privat-Gesang. XIV. 56
— über Tonkunst. VI. 197, 629
— Briefe an Ludw. Senfel. XII. 35
— Sendschreiben an Ludw. Senfel, herausgegeben von Kiesbaher. (B) XX. 217
Lux, zu Frankf. a M. II. 5. XVII. 559; nunmehr Invalid. XX. 31; Sein Tod. XX. 720
Luzern, Versammel. der allgem. schweiz. Mus. Gesellschaft daselbst. X. 301 fgg.
— Schweizerisches Musikfest daselbst. XIII. 417
v. Lwoff, Violindilettant in Petersburg. XIX. 466
— d. jüng., als Altist, ebendas. XIX. 467
Lyra der alten Griechen. VI. 350
— einige Worte über die neufranzös. III. 786 B. Taf. I.
Lyraguitarre, von Thielemann in Berlin. XVIII. 717

M.

M, C. F., Charakteristik der Instrumente. IX. 262, 267
— einige Nachricht über den Chiroplasten u. die neue musikal. Unterweisung Hrn. Logier's etc. XX. 853
— über einige Fehlgriffe in der Gesangscomposition. XII. 257
— über musikal. Geschmack. IX. 49
— über d. Anordnung u. den wesentlichen Inhalt eines Lehrbuchs der musikal. Composition. XV. 321
— über schottische und irländische Musik. VIII. 407
— Verschiedenes für Verschiedene. IX. 407
v. M*), kom. Oper: Die stumme Braut, in Wien aufgef. XII. 555
Maar, Musikdir. in Warschau — Sein Tod. XIV. 816
Maas, in Mannheim. XX. 381
Maass, J. G. E., über die Flaschinettöne. XVII. 477
— Aufsatze, die Klarinette betreffend. XVIII. 57
— Bezeichnung der Töne durch Ziffern. XVII. 85, 108, 126
— Vergleichung gegebener Tonverhältnisse. XVII. 730
— Nachricht über Turk. XVI. 609
— Rec. von G. Webers Versuch einer geord. Theorie der Tonsetzkunst. XIX. 637, 661, 2 Bd. XX. 677
— Dem., in Berlin. VII. 596. IX. 339; in Wien. XIV. 562; geht von der Berl. Bühne ab. XVIII. 550
Maasstab für die Stärke d. Tone — Vorschlag dazu. V. 761
Macio (etti), Mad., in Warschau. XIII. 491
Macht der Töne, v. C. Schreiber. XII. B IV. (S. übrigens Winter.)
Madagascar: über die Nat. Musik der Bewohner daselbst. XVI. 809
Machler Tonkünstler-Gallerie zu Wien. XVII. 570
Maelzl, Joh., (in Wien) Erfinder eines vollständigen Orchester-Instruments. II. 914, 746. VIII. 701
— neuer Chronometer (Taktmesser). XV. 784. XVII. 81 (305)
— auch unter dem Namen: Metronom. XIX. 352, 417
— über dessen Verbesserung. XVIII. 608
— — — Brauchbarkeit. XIX. 632
— — — Einführung. XVI. 417 fgg. 465 fgg.
— — — Anwendung in Strasburg. XX. 100
— erhält ein Privilegium darüber. XX. 127
Maelzl, Joh., die Erfindung des Metronom wird ihm streitig gemacht von Winkel. XX. 469
— mit seinem Panharmonicon in Amsterdam. XVII. 514
— — — Trompeter (Automat) in München. XI. 305. XVI. 231; in Amsterdam. XVII. 345
— veranstaltet Conc. zum Besten invalid. Krieger in Wien. XVI 70
— Leonh., (dessen Bruder) neuerfundenes Instrument Orpheus-Harmonie. XVII. 97; 218 fg. 305
— Mundt. Zirkel, in Wien gehalten. XVIII. 115
Maendel, Tenorist in Wien. VI. 812
Maerkel, F., s. Lieder mit Pianof.-Begl. XVI. 34
Maestro, in Italien, der Titel eines Componisten. XV. 281
Maurer, VCellist in Coln. XVII. 801, 867
Magazin p. la Harpe, siehe Harfe.
Mager, Sänger in Wien. XX. 10.
— Dem. Ther., Violinsp. in Leipzig. VII. 252
Magdeburg, Nachrichten daher. II. 891. IV. 798. V. 637. VII. 170, 691. IX. 129
— Musikvereins daselbst. I. 660
— Orgel in der St. Chatarinen Kirche daselbst. II. 637, Beilage Taf. IV.
— Schauspieler-Gesellschaft von da, in Braunschweig. IV. 419, 727. V. 55
Maier, Regisseur in Wien. XIX. 628
Maierhofer, s. Meierhofer.
Maillard, s. Mayllard.
Maillard, Dem., in Paris. IV. 72. V. 56. VI. 819
Mainberger, J. C.: Nachtrag zu dessen Biographie im Gerber. XVIII. 729
— (als Kapellmeister in Nurnberg) Widerlegung eines Aufsatzes der dortigen Musiker etc. VI. Intell. Bl. 89.
Mainvielle-Fodor, Mad., Sangerin aus Petersburg, in Stockholm. XV. 816, 825 fg. in Paris. XVIII. 634, 690
Mainz, Nachrichten daher. XVIII. 305. XIX. 697, 719
— Opernpersonale das. XIX. 720
Mainzer, Hr. u. Mad., in Danzig. VIII. 685 fg.
— Mad., in Hannover. VI. 359
Maisedor, s. Mayseder.
Maistier, C. W., musikal. Bagatellen. I. 180. (B) I. 851
Majofsky, erster Bassist in Amsterdam. (II. 398). XIV. 238 fg.
Majoretti, Mad., in Catschina. II. 238
Malsanotte, Sgra., in Bologna. XI. 369; in Venedig. XIX. 198; in Brescia. XX. 81; in Florenz. XX. 288
Malayen, über ihre Neigung und Anlagen zur Musik. XVI. 529
Malen — darf die Musik malen? IV. 606
Malende Sinfonieen, etwas über sie. II. 748
Malerei und Musik, Analogie zwischen ihnen. VI. 333. XVIII. 258
— (über) in der Musik aus dem Schönheits-Begriffe. XIII. 122
Mancherlei. IX. 154, 173, 189, 220, 263, 573, 585. XVII 205, 965. XVIII. 181, 829, 845. XIX. 1504
Mandini, Paolo, Opernsänger in Berlin. VI. 268
Manelli, ehemal. Sänger in Paris. III. 821
Manes, Erfinder eines Instruments Ond. XV. 508
Manfredi, als Quartettspieler. VI. 783
Manfredini, Sgra. in Mailand. XVIII 218; in Parma. XIX. 197. XX. 81; in Reggio. XIX. 803; in Rom. XX. 288
Manfroci, Op. ser.: Alaira, in Verona aufgef. XIX. 503; in Siena. XX. 81
Mangold, VCellist in Frankf. a. M. VI. 557. VII. 881. XIII. 320. XV. 201 fg. 402, 807 fg. geht nach Darmstadt. XV. 608
Manheim, Oper u. Orchester daselbst. I. 882
— Nachrichten daher. III. 805. VIII. 650, 791. IX. 275, 781. XV. 59. 420. XVI. 161, 320. 505. XVII. 58, 329, 772. XVIII. 305, 825, 926. XIX. 868. XX. 377

Manheim, ietziger Musikaustand (Briefe eines Reitenden). VI. 81, 221
— — — Berichtigung dieses Aufsatzes. VI. 229
— ehemaliger Flor in der Musik daselbst. VI. 251
— Künstlerbemerkungen daher v. M. v. Weber. XIII. 362
— musikal. Productionen daselbst. XIV. 309, 364, 379, 393 fg., 588. XII. 302, 629
— Musik-Verein daselbst errichtet. XVIII. 336. XIX. 561
— Harmonie-Gesellschaft daselbst. XX. 564
Manier (über). Mode in der prakt. Musik, hauptsächl. b. Violinsp. XVI. 153
Maniera smorfiosa, eine lächerliche u. weibl. Spielart mancher Violinisten. XIII. 207
Mann, Fagottist in Amsterdam. X. 367, 598, 815. XIV. 397. XVI. 456. XVIII. 453 fg. XIX. 513
Mann u. Rutsch, Singanstalt in Berlin. VIII. 61
Manna, in Neapel. VII. 566
Mannskopf, Singdilettant zu Frankf. a. M. XVI. 213
Mansui, C., 2 Fant. p. le Fortep. op. 12. (B) XII. 811
Mantua, das Vaterland guter Künstler. II. 346
— Nachrichten daher. XIII. 508 fg. XVII. 293. XIX. 108. XX. 289
Mara, Mad., Anekd. von ihr. XV. 508
— Erinnerung an sie, von F. Rochlitz. IV. 465, 481; Berichtig. hierüber aus Berlin. IV. 503
— in London. II. 8. V. 205; in Cassel. III. 148; in Paris. V. 114, 140, 205; in Frankf. a. M. (auf der Reise nach Petersburg). V. 280; in Gotha, Leipzig, Weimar. V. 322; in Berlin. V. 405, 498, 402 fggg. 850; in Wien. V. 389; in Petersburg. VI. 586 *) in Stettin. VI. 592
— Herr, Concert in Braunschweig. IV. 670
— Sein Tod. X. 798
Marain, ausgezeichneter Violinspieler u. Virtuos auf der Harfe, zu London. V. 199
Marburg, Nachrichten daher. I. 883
St. Marcel, Oberst, Dichter der Oper: Das Opfer Abrahams. XIII. 137
Marcello, Ben., der Fürst der harm. Musik. XV. 6
— Psalmen. XVI. 621; werden neu aufgelegt. VI. 391
Marcello di Capua, Op.: Furberia e puntiglio. III. 816. XV. 533, in Codogno aufgef. XVII. 293
Marchand, in Hamburg. I. 624
Marchesi. II. 347; in Wien. IV. 126; itzt in Mailand. XIV. 131
— über dessen Manier. VII. 609
— 6 Chans. ital. av. Fortep. ou Guit. (B) VIII. 797
— ein Opern-Director in Bologna. X. 551
— Sgra., in Rom. XVII. 438; in Venedig. XVIII. 894; in Genua. XIX. 198
Marchesini, zu Warschau. XIII. 451
— Sgra., in Neapel. XIV. (786) 787; in Mailand. XVI. 861. XVIII. 343, 491; in Florenz. XX. 488
Marchetti-Fantozzi, Mad., in Berlin. I. 318. IV. 318 476. V. 407, 453, 486. VI. 394. VIII. 330, 453. IX. 565 ●
— — — Benef. Oper: Callirhoe. VII. 521
— — — Rüge gegen Hrn. Baux. VII. 1490
— — — in Posen. VII. 224
— Dem., in München. IX. 269, 563; nun verehlichte Verexelbaum. XII. 810. S. übrigens unter W.
Marcolini, Sgra Maria, in Rom. XI. 353; in Mailand. XIII. 461, 509. XVIII. 312 fgg. 328 fg. in Modena. XVIII. 738; in Parma. XVIII. 738; in Livorno. XIX. 198, in Rom. XIX. 802. XX. 79
Marconi, Violinist in München. V. 278
— Mad., Altistin in Wien. VIII. 162
— Dem., jetzt Mad. Schoeberger, s. unter S.
Mardini, Sänger in Petersburg. IV. 345
Marechal, ein junger Violinist, Zögling des Conservator. zu Paris. V. 442
Margaillan, Bassist in Strasburg. XX. 410
Mari, Luigi, Tenorist in Mailand. XVI. 236, 460, 452; in Lissabon. XVIII. 450
della Maria (Dumont): Sein Tod. II. 364. IV. 695
— Einige Worte über ihn. II. 414. XVI. 804
— nachgelass. Oper: la fausse Duegne. III. 850. IV. 602
— Op.: Herr und Diener in Einer Person, in Berlin aufgeführt. VIII. 267; neu bearbeitet unter dem Titel: der Oheim als Kammerdiener, in Berlin aufgef. XIX. 602
— der Onkel in Livree, in Wien aufgef. VI. 119
— Opera comique. III. 120
— — — Arie daraus. III. Beil. I.
— — — das Singspiel, in Berlin aufgef. VI. 120. XVII. 642; in Leipzig. IV. 253, in Walachen. XIV. 808
— Op.: le Prisonnier (Der Gefangene). I. 64, 160
— — — — Duett daraus. I. B. XI.
— — — — in Leipzig aufgef. X. 454; in Wien. XVII. 851
— — — — im Klav. Auss. (B) III. 250
— Ouvertures arr. p. le Pianof. (B) VI. 174
Maria Stuttgard, Posse, in Wien aufgef. XVII. 423
Mariani, Sgra, in Cremona. XX. 289
Maricoletti, Sgra., in Petersburg IV. 345
Marin, Virtuos auf der Violine u. Harfe. V. 199
— Ed. de, Recu. de 12 Rom. acc. de Harpe ou Pianof. (P) III. 129
v. Marinelli, Theater Direct. zu Wien, Tod. (B) V. 373
Marion de Lorme, siehe unter L.
Marioni, Dem., in Mannheim. XX. 380
Markiren einige beiläufige Bemerkungen darüber. II. 410
Markmann, Violinist in Cassel (u. Vorspieler). XII. 715. XVI. 210 fg.
— Dem., Sängerin in Cassel. XVI. 217; in Hildesheim. XIV. 711
Markwort Versuch, den musikal. Ausdruck der Schwere auch zu Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden. XIX. 617, 633
— Versuch, das musikal. Zeitmass für den Redevortrag anzuwenden. XIX. 369, 389, 633, 641
— Berichtigungen über diesen Aufsatz. XX. 205
— über das Wesen des Schwersatzes (Rhythmus) und Anwendung desselben im Gebiete der Dichtkunst. XX. 461, 497, 513
Marpurg. IV. 304 fgg. Sein Portrait VIII. T. II.
— Seine Verhältnisse zu Sulzer und Kirnberger. II. 278 *)
— einige Worte zu dessen Rechtfertigung. II. 553, 569 593
— Erklärung hierüber v. Pr. Eberhard. II. 870
Marquart, Waldhornist in Berlin, (s. auch Böttcher). VII. 190. V. 406
la Marre, VCellist zu Paris. II. 783
Marsch, Entstehung desselben. VI. 257
— - Musik der Franzosen. IX. 156
Marschner, H., in Pressburg. XVIII. 829
— 12 Bagatelles p. la Guit. op. 4. (B) XVI. 659
— gr. Son. p. le Pianof. op. 6. (B) XVIII. 612
— Lyra, ein Liederkranz, op. 8. (B) XIX. 247
Marsimiliano, Dilettant in Rom. XI. 871
Marstrand, in Kopenhagen Erfinder d. Harpinella. XX. 19
Martin, Opernsänger in Paris. IV. 542. VI. 322, 340. XII. 58. XIX. 80, (111) XX. 585, 642
— J., 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et B. op. 5. (B) V. 526
— 6 pet. Duos p. 2 Viol. op. 13. 15. (B) X. 607
— 3 Duos conc. p. 2 Viol. op. 17. (B) X. 798
— 3 — fac. — — — op. 18. (B) X. 186
— Vinc., Mozarts Urtheil über ihn. I. 116. II. 347
— Op.: Der Baum der Diana, in Prag aufgef. X. 571; in Berlin. XVII. 471; in Cassel. XVII. 592
— Das Liebesfest in Catalonien, in Leipzig aufgef. VII. 258
— Una cosa rara. Lilla oder Schonheit u. Tugend) in Wien aufgef. VII. 722; in Paris. XIV. 733; in Berlin XV. 192, in Mailand. XV. 211

Martin, Vinc. Te Deum, in Cassel aufgef. XV. 545
Martinelli, imo Buffo, in Paris. IV. 730. V. 143; in Florenz. XI. 359; in Rom. XII. 413; in Neapel. XII. 949; in Lissabon. XVIII. 436
Martini, Pater, zu Bologna, II. 347. XV. 8; Anekd. von ihm. I. 636. XII. 68
— Administrator des Conservatoriums zu Paris. III. 412
— Sein Tod zu Paris XVIII. 172
— Op. Anette et Lubin. III. 826
— — — — Arie daraus. III. Beilage XXIX.
Martius, in Erlangen von ihm errichtetes Sing-Institut. XII. 188
— Berichtig. über das Lied: God save the King. XVII. 600
Martorelli, mus. Journ. in Rom: foglio periodica etc. XIII. 204
Marx, in Berlin, neuerfund. Orgelwerk. XIX. 658
— ein junger VCellist in Frankf. a. M. XII. 646; in Stuttgard. XVIII. 351; in Carlsruhe. XIX. 375
Marx, Fr. (Orgelbauer in Berlin), Erklärung gegen Abt Vogler. IV. Intell. Blatt 21
Marzocchi, Tenorist in Neapel. XI. 370. XII. 947
Maschek, Vinc., zu Prag. I. 445. II. 500. V. 508. IX. 63
— über seine Compositionen. X. 505
— Cant. die Schlacht b. Leipzig, in Wien aufgef. XVI. 72
— führt Mozart's Requiem auf. III. 466
— veranstaltet ein Todtenamt für Punto etc. V. 407
— Hymne an die Gottheit, v. Meissner, in Prag aufgef. II. 410
— Messe, in Manheim aufgef. XIV. 395. XVI. 166 fg.
— Klage Trost u. an Freundes Grabe, von Meissner. (B) VI. 27
— allgem. Wiener Aufgebot. Son. f. Pianof. m. Begl. (B) II. 314
— 16 deutsche Tänze f. Fortep. 1stes Hft. (B) V. 221
— — — — — — — 2tes Hft. (B) V. 861
— Länder etc. (B) V. 861
— Mad., Harmonica-Concert, in Prag gespielt. VIII. 782
Maslowsky (zu Posen), Erfinder des harmon. Klaviers. VII. 219, 227, 490, 520, 594
Massa, Tenorist b. ital. Theater zu Prag. II. 538; in München. XVIII. 860
de Massarellos, über Musik in Portugall etc. X. 446, 635
Massei, Caroli, prima donna in Turin. XIII. 111
Massonneau, Violinsp. in Hamburg. II. 410. IV. 296. 334
— beim Herzog von Schwerin als Concertmeister angestellt. IV. 765. XX. 710; in Hamburg (als Gast). XX. 715
Matern, (VCellist in Braunschweig) Tod. V. 55
Mathematik, die Progressionen derselben, einzige Grundlage d. Tonlehre. XIX. 37, 53; Zusatz zu dieser Abhandlung. XIX. 414
Mathemat. musikal. Aufgabe — Auflösung. XV. 357
Matiaka, Componist in Wien. XIX. 584
Matiegseck, Dem., in Hamburg. III. 541; in Leipzig. VI. 208
Mattei, Pater, Contrapunktist zu Bologna. X. 532. XIV. 186
— vorzüglicher Kirchen-Compositeur in Italien. XV. 18
Matteuci, in Italien. XI. 360
Matthaei (aus Dresden), Oboist u. rudolstädt. Kammermusikus. XIII. 512
— Violinist aus Dresden. (V. 836); in Leipzig. VI. 205, 268
— geht auf Kosten einiger Musik-Freunde auf einige Zeit nach Paris. VI. 543; in Frankf. a. M. VI. 623. VIII. 201; in Paris. VII. 46; wieder in Leipzig. VIII. 264, 458, 529. IX. 217, 409. X. 249, 491. XI. 204. XII. 930. XIII. 190, 368, 741, 745. in Berlin. XIV. 63; in Breslau. XIV. 1153; wieder in Leipzig. XIV. 243. XV. 254. XVI. 863. XVII. 239. XVIII. 92, 281
— Kunstreise nach Lübeck, Hamburg etc. XVIII. 428; wieder in Leipzig. XIX. 150, 334. XX. 258, 553
— Conc. (D°) in Leipzig gespielt. XI. 257 fg.
Matthaei spielt mit Spohr Doppelconcert in Frankenhausen. XII. 755
— — mit Lange Doppelconcert in Leipzig. XV. 31; XVII. 323. XIX. 357
— Quartettgesellschaft in Leipzig. XVI. 272. XVIII. 284. XX. 260
— Phantasie mit Variat. von ihm gespielt. XVII. 239
— 6 deutsche Arietten mit Pianof. (B) XII. 769
— 3 Duos p. 2 Violons, op. 5. (B) XII. 745
— Quat. brill. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 6. (B) XV. 544
— Phantasie c. Var. p. il Violino, c. Acc. etc. op. 8. (B) XVII. 857
— 3 Marches p. le Pianof. (B) XVI. 592
— Variat. p. le Viol. av. acc. (B) XVII. 112
Matthesson. III. 303 fg. — einige Bemerkungen von ihm. XII. 65
— Bemühungen, einen Lehrstuhl der Musik in Leipzig zu errichten. X. 593
Matthisson, als interimist. Director zu Stuttgard. XVI. 335
— Rede bei Einführung des Hrn. von Wechmar etc. XVI. 469
Matz, Flotist in Strasburg. XVIII. 503
Maucourt, Violinist in Braunschweig. VI. 364
— Charl., Quat. brill. p. 2 Viol. Alto et Vcelle (B) XIV. 91
— Trio brill. p. Viol. Alto et Vcelle (B) XIV. 91
Maultrommel, (Aura) deren Vervollkommn. v. Scheibler. XVIII. 805
Maunoir, in Genf, stellt Versuche über die Respirabilität des Wasserstoffgas an. III. 225
Maupin (geb. d'Aubigny), ehemal. Opernsängerin. II. 798
Maurer, F. A., Bassist in Frankf. a. M. II. 92, 481; in München. V. 277, 309
— Sein Tod. V. 580. XVI. 859
— dramat. Gemälde: Teniers. V. 551
— Operette: Dies Haus ist zu verkaufen. V. 277, 551
— Romanze: Der Ritter und sein Liebchen, m. Fortep. (B) VII. 250
— Oboist u. Clarinettist in Leipzig. IV. 498. VI. 413
— Ed., dessen Sohn, junger Violinsp. in Leipzig. XIII. 231. XV. 205
— — — — kommt nach Gotha zu Spohr. XIII. 739; in Königsberg. XVIII. 419. XX. 543
— Louis, Violinist in Berlin. V. 455, 555, 655. VI. 129, 393. VII. 146; in Stettin. VI. 563; in Petersburg. XX. 736
Maurice, Basssänger, lässt sich in Leipzig hören. II. 863
Maus, Fagottist in Spanien. I. 405
Mauz, (Barthel) Schreiben an die Redact. XVII. 445
Maximilian, (Kaiser) sehr musikalisch. VI. 258
Mayer, Bassist, s. Meyer.
— Ant., 3 Trios brill. p. 2 Viol. et Vcelle op. 1, n. 1. (B) XVII. 811
— Seren. p. Viol. e Guit. n. 1. (B) XVIII. 47
— Carl. s. Meyer.
— Harmonicaspieler in Stockholm. XVII. 872. XIX. 843
— Jgn., Dilettant aufm Waldhorne in Wien. XX. 589
— J. P., 12 Lieder (B) V. 128
Mayerhofer, s. Meierhofer.
Mayland, Nachrichten daher. II. 316. III. 867. V. 143. XII. 492, 497. XIII. 111, 324, 362, 461, 508 fg. XIV. 127, 227, 588. XV. 62, 209, 431, 514, 830. XVI. 229, 252, 419, 634, 858. XVII. 289, 294. XVIII. 210, 227, 233, 841, 885, 737, 747, 866, 881, 893. XIX. 43, 169 fgg. 175, 189, 469, 485, 505, 609, 613, 629. XX. 71, 81, 89, 285, 291, 487, 496
— gegenwärtig der vorzüglichste Ort in Italien f. Cultur der Musik. XV. 262
— Conservatorium daselbst. XII. 337 fgg. 497 fgg.
— Mode Journal — musikal. Nachr. daraus. XIII. 508
— über die Musik daselbst. XIII. 245

Mayr, Sim.: Biogr. Nachrichten von ihm und Uebersicht seiner sämmtlichen Compositionen. XVIII. 493 fgg.
— dessen Geburtsort. XVII. 1.
— in Italien. V. 86; wird Kapellmeister zu Bergamo. V. 86; in Wien. V. 135; in Rom. X. 206.
— Director der Musikschule zu Bergamo. XIV. 181. XVIII. 311.
— wird nach Neapel verschrieben. XIV. 582. XV. 435, u. Kapellmeister daselbst. XVII. 291; in Mailand. XVI. 635 fgg. XVIII. 210, 255.
— lehnt den Ruf als Kapellmeister an St. Peter in Rom ab. XVIII. 192.
— wird nach Venedig berufen, eine Oper zu schreiben. XIV. 807.
— über sein Ausschreiben aus Andrer Werken. V. 206.
— Seine Opern in Paris. VIII. 128.
— als vorzüglicher Opern-Compos. in Italien. XV. 10, 227.
— Musik zur Jahelfeier, in Novara aufgef. XIV. 590, 612.
— Cavatina mit Guitarre. V. 207 Beilage IX.
— Cant.: il sogno di Partenope, in Neapel bei Eröffnung des Theaters S. Carlo aufgef. XIX. 193, 324.
— Cant.: Arcisia e Bacco, in Bergamo aufgef. XIX. 304.
— Oper: Adelasia et Aderamo, in Wien aufgef. IX. 749; in Neapel. XII. 916; in Berlin. XIII. 654; in Dresden. XVII. 135. XVIII. 771, 773.
— Oper: Adelheid v. Guastalla, in Frankf. a. M. aufgef. VI. 553; in Leipzig. X. 488; in Strasburg. XVIII. 865; in Amsterdam. XIX. 32.
— Oper: l'amor conjugale, in Rom aufgef. X. 555.
— Op.: Atar, o il Serraglio d'Ormus, in Genua aufgef. XVI. 658; in Mailand. XVII. 289.
— Op.: Che originali, in Pavia aufgeführt. XVII. 295, in Genua. XIX. 303.
— Oper: Cora (nach Kotzebue), in London aufgef. VI. 480; in Wien. VI. 608; in Frankf. a. M. VII. 582; in Neapel. XVIII. 231.
— Oper: le due duchesse, in Mailand aufgef. XVI. 865.
— — Elena e Constantino, ebendas. aufgef. XVIII. 744.
— — Elisa o. s. il monte S. Bernardo, in Warschau aufgef. XIV. 811; in Mailand. XVI. 235, in Verona. XVII. 291; in München. XVIII. 859.
— — l'Equivoco (der Misverstand), in Wien aufgef. V. 135.
— — il venditor d'aceto (der Essigkrämer, in Dresden aufgeführt. V. 206; in Codogno. XVII. 295; in Wien. XVIII. 513.
— — il Fanatico per la Musica, in Paris aufgeführt. XVIII. 851, 869. XX. 62, 113.
— — la Figlia dell'aria, in Neapel aufgef. XIX. 471.
— — il finto Commandante, in Mailand aufgef. XVI. 870.
— — Ginevra di Scozia, in Berlin aufgef. VI. 345; in München. VII. 709. IX. 791. XIV. 153; in Stuttgard. VIII. 830; in Wien. XII. 671; in Warschau. XIV. 811; in Mailand. XVI. 230; in Weimar. XVI. 591; in Neapel. XVII. 291; in Turin. XVIII. 352, 685; in Brescia. XX. 81.
— — Ginevra di Scozia: grosses Duett u. Finale daraus, in Leipzig, aufgef. XIV. 352.
— — le due giornate, siehe Il portator d'acqua.
— — Hercule in Lidia, in Wien aufgef. V. 361, 456.
— — Imbroglio contro imbroglio, in Mailand aufgef. XV. 731.
— — Lodoiska, in Dresden aufgef. IV. 559. V. 206; in Mailand. XV. 211.
— — Medea, in Neapel aufgef. XVI. 233. XVII. 294.
— — Memnone e Zemira, ebendas. aufgef. XIX. 324.
— — Misteri Eleusini, in Genua aufgef. XX. 289.
— — Musicomania, in Dresden aufgef. VI. 1760.
— — il portator d'acque (due giornate) in Neapel aufg. XIII. 128; in Dresden. XVIII. 769. XIX. 206.
Mayr, Sim.: Oper: la roccia di Frauenstein, in Mailand aufgef. XIX. 443.
— — Oper: la rosa bianca e rosa rossa, in Genua aufgef. XV. 565. 635. XIX. 471; in Mailand. XVIII. 119; in München. — Bedenken über die Echtheit der Part. XIX. 507.
— — — gli Sciti — Scene daraus, in Leipzig. Concert aufgef. XV. 206.
— — — il Segreto, in Wien aufgef. VII. 594.
— — — Tamerlano, in Mailand aufgef. XV. 62, 209.
— — — i Virtuosi, ebendas. aufgef. XIX. 470. 480.
Mayseder, Jos., ein junger Violinist, in Wien. VI. 621. VII. 42. 655. 695. VIII. 460. XIII. 86. XIV. 282; in München. XIV. 622; wieder in Wien. XV. 521, 592. XVI. 283, 708. 709 fg. XVII. 735. XX. 388.
— Moscheles u. Giuliani, geben zusammen Concert in Wien. XV. 455.
— Var. p. le Viol. sur un theme Grec. etc. (B) XVIII. 564.
Mazas, Violinist, Schüler des Conservatoriums zu Paris gekrönt. VI. 836. VII. 304. 320. XX. 172; in Mailand. XV. 452. 530; in München. XIV. 484; in Wien. XIV. 413; in Paris. XIX. 556, 561. XX. 345.
— verglichen mit Baillot. XX. 172.
Mazzinghi, Singmeister in London. V. 200.
Mebus, Dem., in Berlin. IX. 464.
— Dem. d. jüng., debütirt in Berlin. XI. 31. IV. 292.
Medea, als Drama von Gotter. I. 334.
— als Oper, von Cherubini, s. Cherubini.
Meder, J. G., Principes de Musique p. le Chant etc. (B) III. 768.
Medium tenuere beati. XVIII. 183.
Meer, Schauspieler u. Basssänger in Hamburg. I. 623, 731. 739.
Meetings (Zusammenberufungen) in England. V. 205.
Megelin, VCellist in Stockholm. XIV. 504, 805. XVII. 449.
Meggenhofer u. Pauli, in Frankf. a. M. XI. 136.
— Organist in Frankf. a. M. Concert. XII. 559. XIII. 329.
Mehul, Administrator des Conservator. zu Paris. III. 412.
— zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt. VI. 314.
— u. Cherubini, als Vorgesetzte d. Conservatorium zu Paris. XIII. 536.
— Sein Tod. XIX. 585.
— ein französischer Mozart genannt. IV. 416.
— über seine Compositionen überhaupt. X. 11.
— über ihn. XIX. 112, u. Bonaparte's Urtheil über ihn. XIII. 208.
— Beförderer des Verfalls der franz. Musik. XIX. 470, 473.
— Bericht über die Arbeiten der kaiserl. Musik-Schule zu Rom. XI. 191.
— Oper: Adrien. II. 590, 605. IV. 524.
— — les Amazones etc. in Paris aufgef. XIV. 44, 261.
— — Ariodant, in Paris aufgeführt. II. 732; in Berlin. XVIII. 496.
— Airs et Duos d'Ariodant p. le Pianof. (B) IV. 457.
— Oper: les Aveugles de Tolede (die Blinden von Tol.), in Konigsberg aufgef. XIII. 259; in Leipzig. XIV. 208; in Mannheim. XIV. 588; in Berlin. XIV. 801.
— Oper: les Aveugles de Tolede, Ouverture daraus, in Dresden aufgef. XIV. 66.
— Oper: l'Emporte ou Frato. III. 514.
— — — — — in Wien (die Temperamente) aufgef. V. 755; in Leipzig. (der Tollkopf), aufgef. VI. 460; in Berlin. VI. 685; in Warschau. XIV. 807.
— Oper: Euphrosyne et Corradin, in Paris aufg. XII. 214.
— — Gabrielle d'Estrées, in Wien aufgef. IX. 748; in Warschau. XIV. 811.
— — Helene, in Paris aufg. V. 450; in Wien. V. 818. VI. 74; in Berlin. VI. 179; in Leipzig. VI. 206; in Braunschweig. VI. 709; in Frankf. a. M. VI. 779; in München. XII. 809. XIII. 823; in Konigsberg. XIII. 2604; in Warschau. XIV. 805; in Dresden. XX. 156.

Mehul, Oper: die Hussiten von Duval. VI. 785
— Oper: Johanna, in Wien aufgef. VI. 228
— — Joseph oder Jakob und seine Söhne: über die Musik derselben. XIV. 704
— — — — — in München aufgef. XI. 298. 465; XIV. 705 fg. in Dessau. XII. 44; in Wien. XII. 264. XVII. 492. 600, 708. XIX. 839; in Königsberg. XII. 903; in Leipzig. XIII. 222; in Berlin. XIII. 880; in Warschau. XIV. 813; in Dresden. XIX. 184. 468. 807
— — Journee aux aventures (Der Tag voll Abentheuer), in Paris aufgef. XIX. 145. (XX. 720); in Wien. XX. 880
— — Irato, siehe l'Emporté (zuvor).
— — Stratonice, in Berlin aufgef. XVII. 612
— — le tresor supposé (der Schatzgräber), in Paris aufgef. IV. 779; in Wien. V. 792; in Berlin. VI. 47; in Stockholm. XIV. 866
— — le tresor supposé, im Klav. Ausz. v. Muller. (B) VI. 25
— — Une folie. IV. 540. 800. Beilage XIX.
— — — — Streit darüber zu Paris. IV. 572
— — — — (oder Je toller je besser), in Berlin aufg. V. 485
— — — — (Wagen gewinnt), in Wien V. 638
— — — — — — in Leipzig aufgef. VI. 206; in Paris. VI. 529
— — — — (List u. Liebe), in Frankf. a. M. VI. 403
— — — — (Die beiden Füchse), in München. X. 497; in Prag. IX. 781
— — — — (Je toller je besser), in Warschau aufg. XIV. 810
— — Uthal, in Berlin aufgeführt. XI. 45. XV. 46; in Wien. XII. 532, 416; in Königsberg. XVI. 106
— (u. 3 anderer) Composit. zu le Baiser et la Quittance. V. 745
— Jagd-Sinfonie, in Wien aufgef. III. 48; in München. XVI. 290; in Cassel. XVIII. 752; in Strasburg. XX. 400, 406
— Ouverture, in Leipzig aufgef. VIII. 227
— 2 Ouverturen ebendas. aufgef. X. 403
— Ouvert. aus le jeune Henri etc. in Frankf. a. M. aufg. VI. 340. in Wien. XV. 380; in Paris. XX. 320
— Ouvert. a gr. Orch. de jeune Henri Chasse (B) XIV. 763
— — (D°) angeblich zu Timoleon, in Wien aufgef. XX. 868
— Potpourri aus seinen Werken für grosses Orchester, in Strasburg aufgef. XX. 402
— neue Sinfonie im Leipz. Concert aufgef. XII. 565
— — — — (in G°) ebendas. aufgef. XII. 1020
— 3 Son. p. le Clav. op. 1. l. 1. (B) X. 11
— — — — av. Viol. op. 1. 2. (B) X. 11
Mei, Oraz., verstorbener Kapellmeister zu Livorno: Stabat mater. III. 611 *)
Meibom, Aurkd. von ihm. XV. 509
Meier, siehe Meyer.
Meierhofer, Bassist in Carlsruhe. XVI. 705. XVII. 28, 188, 645. XIX. 575
Meineke (Pastor zu Quedlinburg), Texte zu Kirchen Cantaten. VI. 455
— C., Gammes et preludes dans tous les tons p. le Pf. (B) X. 809
Meinhard, Violinist in Petersburg. XIX. 465
Meiningen, Nachr. daher. I. 110. XVI. 586. XX. 36, 505
— über die herzogl. Kapelle daselbst. XIX. 562
— über Tonkunst und Tonkünstler daselbst. XIII. 544
Meissner, A. G., Bruchstücke s. Biogr. J. G. Naumanns (B) V. 641, 657. VII. 557
An Meister, ihre Lehrlinge und die sie verstehen etc. XVI. 429
Meistersänger u. ihre Melodieen. VI. 255
Meixner, Bassist in Königsberg. XX. 503
Meklenburgische Verordnung wegen der Musik bei Hochzeiten (Anekd.) V. 360
Meklenburg-Schwerin, Hofkapelle in Doberan. IX. 110
— — — — zu Ludwigslust. XIV. 500
— — — — Musikzustand daselbst II. 845, 858
Melanchton, Phil., bei Luther. VI. 631
Melara, Op. buffa: la famiglia araba wird in Genua nicht aufgef. XX. 292
— Op. buffa: il finto matrimonio, in Cremona aufgef. XVII. 293
— — — la nemica degli uomini, in Mailand aufgef. XVI. 227
— Op. Zilia, ebendas. aufgef. XVI. 233
Melismata, als höchster Schmuck der Melodie. XIV. 764
Melitsch, Dem., Klaviersp. in Prag. VIII. 782
Melodie, in Verbindung mit der Harmonie (v. Franklin). VIII. 410
Melodieen, Gedicht von Schreiber. V. 340
— zu den in Würzburg eingeführten Kirchenliedern. (B) VII. 817
Melodika, über die von Bierfelsen neu erfundene. XI. 622
Melodion, erfunden von Dietz. VIII. 526, 715 — wird in Frankf. a. M. gespielt. XII. 168
Melodrama, Unterschied zwischen ihm und der Oper. II. 198
— in Paris. VII. 752
Melzel, s. Malzl.
Memel, Nachrichten daher. XIV. 496
Memorabilien. VIII. 521
Mendel, Tenorist b. deutschen Theater in Wien. III. 44. VII. 812
— S. H., Die Sympathie, nach Metastasio. (B) V. 492
— Potpourri p. le Pianof. op. 13. (B) XI. 846
Mendelssohn, sjähr. Klaviersp. in Berlin. XX. 791
Mendl, Franz, Guitarrist aus Wien, in Berlin. XX. 791
— in Leipzig. XX. 842
Mendicanti, Klosterinstitut zu Venedig. II. 556
Menestriers, die Musiker des 12 u. 13 Jahrh. X. 818
Mengal (aster Hornist in Paris), Oper: Une nuit au chateau. (XX. 649)
Menges, Violinist in Hamburg. IV. 512; in Berlin. V. 534
— Madame, dessen Gattin, in Hamburg. IV. 12, 14; in Berlin. V. 555
Mengozzi, Bern., Mitarb. am Lehrb. der Singsch. des Conservatoriums zu Paris. VII. 296
— Tod zu Paris. II. 747. XVI. 874
Mengs, Raph., Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei. Fragm. als Parallele zwischen Raphael u. Gluck XV. 504
Menschenfresser-Lied. VII. 361
Menschenstimme, über dieselbe. XVIII. 181
— ihre natürlichste Begleitung die Saiten-Instrumente. XVI. 721
Mensur der musikal. Instrumente: Anfrage darüber. IV. 75
Antwort darauf. IV. 93
— bei den Orgelpfeifen. XIII. 552
Menuett, von Lulli herstammend. VII. 768
— über die Stellung derselben in Quartetten. XIV. 452
Menuetto cancherizante. VIII. 768
Mercantelli, Dem., in Prag. IX. 625 fg.
Mercieri, Franc., Violinist in Neapel. VII. 765. XI. 683
Merk, Violinist in Wien. XVIII. 193, 290. XIX. 306. XX. 18, 70, 132, 226
Merlatti, Clarinettist in Turin. XVIII. 688
de Merques, Mad. Bigot, in Wien. XI. 270. XII. 290
Mertke, Ernst, Fagottist in Warschau. XVIII. 237
Messa di voce: etwas darüber. XV. 173
Messae, siehe Messe.
Metallsaiten, Versuche an ihnen durch Glasstäbe: siehe Dalberg u. Quandt.

ser an sich ungeschickter, als die übrigen Finger, und hat überdem hauptsächlich das Geschäft auf sich, die Flöte zu unterstützen und zu tragen, wobey es um so schwerer werden muss, die es-Klappe mit der erforderlichen Fertigkeit zu regieren. Durch eine schickliche Einrichtung dieser Klappe würde man die Schwierigkeit zwar merklich erleichtern, aber nie völlig beseitigen können. Ich habe daher oft gewünscht, hier auf irgend eine bequemere Art fortzukommen, und mehrmalen habe ich versucht, durch allerhand Veränderungen in der ganzen Einrichtung zu helfen. Es glückte mir aber nicht; immer stiess ich auf Bedenklichkeiten und auf neue und zum Theil grössere Schwierigkeiten. Denn, die beyden f-Klappen wieder einzuführen, kann das Spiel nicht erleichtern, und, was noch mehr ist, auch nicht alles leisten. Das schöne e geht bey jeder andern Einrichtung verlohren, und kann nicht ersetzt werden. Das fis für den Daumen unterhalb der Flöte zu bohren, macht seine Behandlung eben so schwer, wo nicht noch schwerer, als den Gebrauch der es- und dis-Klappe mit dem nämlichen Finger, und ausserdem würden in diesem Falle der erste und zweyte Finger der rechten Hand g und f decken müssen, welche Töne aber zu weit entfernt liegen, als dass sie bequem genug erreicht werden könnten. Das f auf der unteren Seite der Flöte anzubringen, ihm eine Klappe zu geben, und diese durch den Daumen regieren zu lassen (welches von mehrern schon vorgeschlagen ist, um eine zweyte f-Klappe zu ersparen und doch ein in allen Fällen brauchbares und gutes f zu erhalten) würde in Ansehung der Behandlung die nämliche Schwierigkeit machen, als es mit dem Daumen gegriffen, und verdient also keinen Vorzug. In Ansehung der Intonation, und des nöthigen Einflusses auf ein reines fis und auf andere Töne steht es meiner Einrichtung weit nach. Aus diesen und andern Ursachen kehrte ich immer zum Griff der es- oder dis-Klappe mit dem Daumen zurück und sahe ihn nun als ein nothwendiges Uebel an, welches man nach Möglichkeit auf folgende Art zu erleichtern oder zu vermindern suchen müsse. Man bohre das es seitwärts und rechts an die Flöte, gebe der Klappe einen Stiel, der bis nahe an denjenigen Ort hinauf reicht, wo der Daumen seinen bequemsten Ruheplatz hat, damit sie geschwinder und leichter zu erreichen und niederzudrücken sey. Dabey verlege man das Charnier weiter herauf bis ungefähr dem e gegenüber, damit das Griffende etwas kürzer werde, als das aufzuhebende Deckstück, und demnach die Klappe durch eine verhältnissmässig geringe Bewegung des Stiels gehörig gehoben und das Tonloch geöffnet werde. An der Stelle, wo der Stiel liegt, könnte auch eine kleine Vertiefung in das Holz der Flöte gemacht werden, um beym Griff des dis den Stiel der Klappe aufnehmen zu können, oder der Daumen müsste auf einer kleinen, jenem Stiele fast gleichen, Erhöhung ruhen. Der Nutzen dieser Einrichtung wäre, dass man, um dis zu greifen, mit dem Daumen nur etwas herunterfahren, und nur einen geringen Druck anwenden dürfte. Sollte die Lage des Klappenstiels dem Daumen noch nicht völlig angemessen seyn, so kann das Ende desselben eine kleine Krümmung leiden, die jeder Spieler nach seiner Bequemlichkeit anbringen könnte. Weitere Vortheile, um den Griff des dis zu erleichtern, sehe ich nicht ab, glaube aber, dass Uebung allein das übrige thun könne, was der Bau des Instruments zu versagen scheint. Man hat ja, wie schon gesagt ist, die f-Klappe unter die Flöte gelegt, und den Griff nichts weniger als schwer gefunden. (Man sehe Bemerkungen über die Flöte S. 16.) Auch weiss ich von einem benachbarten Musiker, dessen Flöte eine ähnliche Einrichtung hat, dass diese Klappe durch Uebung wirklich für alle Fälle brauchbar wird. Warum sollte also keine dis-Klappe Statt finden, die im wesentlichen eben so gegriffen würde? Sie ist wenigstens weit leichter zu gebrauchen, als die bisherige b- und c-Klappe in Verbindung.

Hiermit wären also die Töne es oder dis,

Metastasio. Wohlthäter der Tonkunst. III. 284
— auch ein Gönner von Jos. Haydn. XI. 647
— Verdienste um die ital. Oper. XV. 7
— Arie: Se cerca, se dice etc. über die vielen Composit. derselben. V. 409
Methfessel, Friedr., einiges über sein Leben. IX. 828
— 12 Lieder. (B) I. 15
— 12 — von Schink. (B) III. 64
— 3 Gesänge aus Schinks Oper Faust. (B) III. 554
— 12 Lieder m. Begleitung des Fortep. (B) V. 429
— kl. Rom. u. Lieder f. die Guit. op. 6. (B) VI. 712
— 12 Lieder m. Guit. (B) VIII. 776
— Des Sängers Liebe, Romanze in Liedern. (B) IX. 850
— kleine Ball. u. Lieder m. Guit. (B) X. 51
— Alb. d. jung., Tenorist in Leipzig. X. 483
— Schwarzb. rudolst. Kammersänger, in Frankenhausen. XII. 751, 788; in Berlin. XIX. 806
— Kriegslied: Der Himmel unser Hort etc. XVI. 96
— Das Lied v. der Nymphe zu Geilnau etc. (B) XVII. 631
— 12 Can. p. il Pianof. o Chit. op. 30. (B) XV. 289
— 6 Lieder m. Pianof. op. 31. (B) XV. 406
— 6 deut. Kriegslieder etc. op. 35. (B) XVI. 83
— 8 scherzh. Ges. mit Pf. u. Guit. op. 39. (B) XVII. 595
— 6 deut. Lieder m. Pianof. op. 42. (B) XVIII. 627
— allgem. Commers- u. Liederbuch, mit Melodieen etc. (B) XX. 903
Methodik des Pianof. Spiels, siehe Guthmann.
Methodisch-praktische Mittheilungen, von Lindner. XII. 955
Metrik (über) in der ital. u. franz. Sprache. IX. 375
— Anmerk. über diesen Aufsatz. IX. 519
Metronom (Chronometer), siehe Mälzel.
— zur Geschichte desselben. XX. 469
Metrum, über u. Rhythmus, von A. Apel. X. 1, 17, 33, 49, 273, 289, 305, 321, 641, 657, 673, 689
— Bemerkungen über diese Abhandl. v. Prof. Herrmann. XI. 289
Metschau, Contrabassist in Cassel. XIII. 166
Metz, Violinist in Cassel. XII. 727
— (Master), Vorsänger der ges. Synag. zu London, giebt daselbst Concert. XVII. 743
Metzger, Flötist aus München. V. 208. XV. 31; in Wien. VI. 621. IX. 482; in Prag. IX. 526; in Frankf. a. M. XIV. 213 fgg. in Mannheim. XIV. 395
— Dem., Winters Pflegetochter, in München. XVII. 868. XVIII. 811; in Leipzig. XVIII. 607; in Dresden. XVIII. 707; in Mailand. XIX. 179. XX. 98, 286; in Venedig. XIX. 473
— soll in Genua auftreten. XX. 291, 489
Metzler, VCellist in Frankf. a. M. VII. 581
Metzner, Boffo in Stuttgard. XVIII. 531; in Dresden. XIX. 31, 750. XX. 136, 528, 841
— Mad., in Dresden. XX. 840
Meyer-Beer, siehe Beer-Meyer.
Meyer, Dem., in Amsterdam. II. 597; in Frankf. a. M. VI. 601, 650. XIII. 219
— Mad., aus Berlin, in Stettin. II. IX. 13
— Herr u. Mad., in Amsterdam. II. 546
— Bassist in Wien. V. 28, 684. VI. 226. IX. 481. X. 700. XI. 11. XII. 265. XIV. 561. XV. 415, 771. XVII. 271, 303, 056. XIX. 638. XX. 69, 586
— gewesener PC. einer Hofcapelle, in Hamburg. IV. 293
— Sänger aus Cassel, in Hildesheim. XIX. 711
— Hofmusikus u. Organist zu Hannover. X. 589
— Oboist, rudolstadt Hofmusikus. XIII. 511
— — in Stockholm. XIV. 595
— A. C., 12 Variat. p. le Pianof. sur l'air: Wer hörte wol jemals etc. (B) XVI. 220
— Carl, junger Fortep. Spiel Fields Schüler aus Petersburg — dessen Vater vordem Virtuos auf d. Clarinette, und die Mutter geb. Levesque, Sängerin jetzt in Petersburg. XVIII. 8
Meyer, Carl, in Königsberg. XVII. 178; in Berlin. XVII. 400; in Warschau. XVII. 558; in Leipzig. XVII. 655; in Frankf. a. M. XVIII. 72; in Amsterdam. XVIII. 632; in Paris. XIX. 137, 361. XX. 343
— C. H., (in Leipzig). Ouverture in Leipzig aufgeführt. XIX. 360
— Phantasie f. 2 Blasinstrum. ebendas. aufgef. XIX. 376
— Potpourri f. d. Posaune etc. ebendas. aufgef. XVII. 320
— Sinfonie, ebendas. aufgef. XVII. 240
— Walses et Ecoss. p. le Pianof. (B) XVII. 760
— — — — — liv. 2. (B) XIX. 116
— 12 leichte Klavierstücke op. 14. (B) XVIII. 603
— 24 neue Tänze, in 7 u. 8stimm. Mus. (a. im Klavier Auszug). (B) XX. 793
— Joach. (D. u. Prof.) — Titel einer seiner Streitschriften. XV. 509
Michaelis, C. F., über das Alte u. Veraltete in d. Musik. XVI. 325
— Aristoteles über Musik, vornämlich als Gegenstand der Erziehung. XVI. 109
— Aufforderung zu Festsetzung eines gleichen Grundtons der Stimmung der Orchester. XVI. 772
— Berichtigung irriger Begriffe vom Musikunterrichte. VII. 601
— über den Misbrauch der Blasinstrum. in der neuern Musik. VIII. 97
— über zweckmässige Einrichtung der Concerte. V. 507
— in wiefern giebt es einen unschuldigen Dilettantismus in der Musik. V. 209
— Gedanken eines Franz. über die Analogie zwischen Gehörs- und Gesichtsvorstellungen, zwischen Malerei und Musik. VI. 535
— über den Geist der Tonkunst. VI. 829
— über zweckmässige Einrichtung der Concerte. V. 507
— über Guthmoths Aufsatz: Wollen alle Deutsche Musikanten werden? VII. 229
— über das Humoristische oder Launige in der musikal. Composition. IX. 725
— über das Idealische der Tonkunst. X. 449
— Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln. VIII. 673, 691
— die Kirchencantate u. das Oratorium. VII. 481, 498
— über die Vortheile früher musikal. Bildung. VII. 117
— einige Bemerkungen über die Oper. XV. 832
— über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten. II. 185; Nachtrag hiezu. VI. 765
— über musikal. Wiederholung. VI. 197
— über die Musik einiger wilden und halbcultivirten Völker. VI. 509, 525
— über den Geist der Tonkunst, 2 Vers. (B) II. 580
— (S. übr. auch zu Anf. dieses Buchstaben C. F. M.
Michalesi, Bassist in Wien. XII. 1057
Miche, in Hamburg. XX. 718
Michael, in Schwerin. II. 844
Michel Angelo u. Sebast. Bach: eine Parallele. II. 642
Michelot, Dem., in Strasburg. XVII. 728
Micheroux, Gebr., Dilettanten in Neapel. VII. 765
Micke, Posaunist in Breslau. VI. 577
Miedke, Mad. Charl., geb. Pfister, in Stuttgard. VIII. 357, 637, 851
— ihr Tod IX. 141
Miekisch, Hornist aus Dresden, Akad. in Salzburg gegeben. VI. 487
— Tod in Dresden. XVI. 569
— Mad., dessen Gattin, geb. Angiolini, in Dresden. XIV. 190, 847 fg. XVI. 153, 155, 569. XVII. 132 fgg. 790, 874. XVIII. 91, 175, 176, 772, 774. XIX. 27, 29, 185, 564, 649, 887. XX. 253, 420, 837
— Alex., Kammersänger, Tenorist in Dresden. III. 562. IV. 368. VII. 135, 789 fg. 856. XVIII. 92, 176, 387, 704, 771. XIX. 203, 226. XX. 235, 370, 527
— Thema m. 6 Variat. für die Guit. (B) XV. 509

Mieler, in Stockholm. XIV. 804
Migliorucci, Dem., in Florenz. XI. 359
Mikropan, erfinden von G. C. Knecht. V. 533
Miksch, Prof. u. Fagottist in Laybach. XIV. 160
Milchmeyer, J. P., wahre Art, das Fortep. zu spielen. (B) I. 117, 139
Milder, Dem., in Wien. VI. 180, 226. VII. 330. VIII. 238, 309, 427, 460. IX. 125, 355. X. 139. XI. 11. XII. 298. als Clytemnestra. XI. 231 fgg. 266. XIII. 555
— Reichardts Urtheil über sie. XII. 277, 349
(S. übrigens Mad. Hauptmann.)
Mildheimisches Liederbuch, über dasselbe. XIII. 55
Milen, Mad., in Stockholm. XV. 819
Miller, Dem., in Neapel. XII. 949
— **Jul.**, Tenorist aus Breslau in Wien. X. 625. XI. 10; in Leipzig. XI. 91, 361; beim Theater und zugleich b. Concert engagirt. XI. 189. 429; fgg. XII. 277. XIV. 110, 242, 256. XV. 27 fgg. 221 fg. 268 fg. geht von der Second. Gesellschaft ab. XVI. 272; giebt Conc. in Warschau. XVI. 624; in Königsberg. XVII. 462, 470, 472. XVIII. 101, 417, 469; in Berlin. XVIII. 532, 922, wird in Darmstadt engagirt. XVIII. 609. XIX. 328
— Musik zu Hermann u. Thusnelde, in Königsberg aufg. XVII. 471
— Optik. Die Alpenhütte, ebendas. aufgef. XVII. 471
— — Julie, in Leipzig aufgef. XIV. 320
— — Der Kosaken-Officier, in Königsberg aufgeführt. XVII. 468; in Leipzig. XI. 25.
— Ouverture, im Leipziger Concert aufgef. XIV. 208
— Vorspiel. Preussens Morgenroth, in Königsberg aufgef. XVIII. 298
— **Tenorist** in Carlsruhe. XVI. 705. XVII. 188. XIX. 525; geht nach Wien. XX. 30; H. Opernsänger in Wien. XX. 139, 224, 226, 821, 821
— Mad., geb. Leonhard, ebendas. XVII. 188. XIX. 372
Millico, Gius., 6 Ariette ital. I. II. III. (B) I. 520
— 6 Canzonette c. Fortep. (B) VI. 102
Milliere, Dem., aus Paris, in Wien. XIX. 582
v. **Militia**, C., 4 stimmiges Lied. VII. 80. Beilage V.
— Aufrage bei Gelegenh. der Recens. v. Moralis Sinf. etc. XX. 569
— Musik zu Calderons Leben ein Traum, in Berlin aufg. XX. 288 (Berichtigung.) 870
— Erklärung wegen der dabei aufgef. Ouvert. XX. Intell. Blatt 37
— zum Singsp.: Wie man lieben muss, in Berlin aufgef. XVIII. 92
— Lieder von de la Motte Fouqué. (B) XV. 333
Minarsky, VCellist in Warschau. XIII. 456
Minarsik, Tenorist in Konigsberg. XX. 363
Minden, Nachrichten daher. IV. 695
Minelli, Mad., Violinsp. in Munchen. XVI. 73; in Frankf. a. M. XVIII. 107, 351; in Mailand. XX. 292
Minetti, Dem., vom Linzer Theater in Wien. XVIII. 286
Ministersky, a. Petersburg mit dem Instr. Gusly in Leipzig. XIII. 746; in Konigsberg. XVII. 472
Minnesinger, schwabische. X. 820
Minoja, Ambr. wird an Asioli's Stelle Censor in Mailand. XVI. 636
— lettera sopra il canto. (B) XV. 648
— Sgra., Harfenspielerin au Mailand. II. 347
Miré, Sangerin. Anekd. I. 932. VI. 904
Miscellen. IV. 461, 653, 772, 767, 782, 799, 852. V. 699, 705, 728, 801, 821. VI. 133, 389, 401, 421, 637, 653, 849, 869, 895. XI. 708. XII. 193. XIII. 58, 201, 225, 618. XIV. 416, 817, 869, 897, 1000. XV. 70, 85, 206, 305, 450, 465, 882, 621, 666, 648, 713, 751, 806. XVI. 121, 171, 187, 201, 393, 804, 865, 721, 810. XVII. 406, 443, 612, 628, 692. XVIII. 180, 188, 199, 343, 396, 462, 623. XIX. 461, 618, 633, 674, 710. XX. 269
Miserere, zu Rom gesungen s. Rom u. Praenestinus'
— in der Theatersprache. XIX. 976
Misliweczek, aus Bohmen. II. 497
Missa Papae Marcelli. XVI. 281
Misse, Vogts Gedanken uber die Composition derselben. (Fragm.) XVII. 707
— — uber die Composition derselben, von A. Wendt. XVIII. 147
Mitklingen (über) eines tiefen Tones zu s hohern. VII. 277
Mitlacher, Tanzmusik in Prag. IX. 801
Mittel der Tonkunst, zweckmassiger Gebrauch derselben. VIII. 5
Mittel, Dem., in Mannheim. VIII. 795
— Hr. u. Mad., b. Dessauer Theater, in Leipzig. IX. 240, 417, 918. X. 455 fgg. XII. 805
Mittermayr, in Munchen. IX. 362. X. 497. XI. 154, 279. XII. 36. XIII. 412. XIV. 652. XV. 89. 618. 820, 861. XVI. 78, 288, 442, 741. XVII. 62, 379, 699. in Carlsruhe. XX. 98 fg.
Mittheilungen, methodisch praktische, v. M. Lindner. XII. 913
— aus dem Tagebuche eines Tonkunstlers. XV. 537, 869, 729, 749, 761
v. **Mitti**, Fortep. Spieler in Laybach. XIX. 185
Mnemonik, musikalische. VII. 181
Mockwitz, 6 Walzer u. 6 Landl. f. Pianof. (B) XV. 824
Mode u. Manier in der praktischen Musik. XVI. 173
Modena, Musikzustand daselbst. II. 317
— Nachrichten daher XVIII. 738. XX. 290
Modinhos, (portugies. Canzonetten). XVIII. 638
Modulieren, Pictins Glaubensbekenntnis daruber. XV. 512
Moeglich, Violinsp. in Wien. VII. 269
Moeller, J. C., Fantas. et Fugue p. le Pianof. op. 4. (B) VII. 506
Moellinger (Hofuhrmacher zu Berlin), musikal. Kunstwerk. XVI. 652
Moelzel, Klaviersp. in Wien. VII. 821
Moers, Dilettant, Tenorsanger in Frankf. a M. XIII. 328, 342, 353
Moeser, Violinist in Berlin. III. 236. IV. 207, 514. V. 406. VI. 179, 480. VII. 547. VIII. 366; in Leipzig. V. 815; in Dresden. V. 836; in Stettin. VII. 221; in Prag. IX. 460, 607, 621; in Petersburg. XIII. 151; in Konigsberg. XIII. 812; neuerlich in Berlin. XIV. 274. XV. 911, 917. XVI. 209. XVII. 256, 859. XVIII. 176, 266. XIX. 277
— Quartettgesellschaft in Berlin. XVI. 504, 881
— Abonnem. Concerte, ebendas. XX. 870
— fav. Pedon. f. Pianof (B) XIII. 228
— Mad. (geb. Longhi), Harfen-Virtuosin zu Berlin. XV 347. XVI. 209. XVII. 266. XIX. 277; in Konigsberg. XVI. 104, 117. XVII. 468. XX. 363
Mohr, C. T., Marche av. 9 Var. p. le Pianof. et Guit. (B) XVII. 616
Mohrhardt, Tenorist aus Weimar, in Frankf. a. M. XII. 168, 224. XIII. 328; in Munchen. XVIII. 828; in Wien. XIV. 241, 261, 625, 850; geht nach Prag. XV. 769
Le Moine, junger Virtuos auf Waldhorne in Paris — ihm wird der Preis von seinem Gegner Collin zugestanden. VI. 856
— Sein Tod. II. 728
— Op. le Pommier et le Moulin. XIX. 148
— — Les pretendus (3 Ervoer auf Kommal), in Berlin aufgef. VII. 112. X. 320; in Paris. XIX. 148
Moldetti, von Florenz, in Frankf. a. M. VIII. 608
Molino, Violinspieler u. Musikdirector in Turin. XII. 961. XVIII. 68
— Cantate, zu Neapel aufgef. VIII. 766
— Fr., 6 Themes de Pleyel, var. p. la Guit. op. 5. (B) XV. 707
— 3 gr. Son. p. la Guit. av. Viol. op. 7. (B) XV. 753
Molique, Violinist in Wien. XX. 74.

Molitor, S., Siegeslieder für 3 Singstimmen. II. 295
Mölke, Tenorist aus Weimar, in Mannheim. XV. 59; in Weimar. XVI. 368.
Mollard Dem., b. Leipz. Theater. XX. 249
Moller, Academie in Mailand. V. 64
— Sinf. in A ♭ in Mailand aufgef. XX. 91
Mollino, siehe Molino.
Molltonarten, warum man sie vorzugsweise liebt? XVI. 594
— warum man sie noch immer so unrecht bezeichnet. XX. 235
Mollweide, Bemerungen zu dem Aufsatz: die Tonwissenschaft nach Keppler etc. XX. 565
Molosz. X. 32
Moltke, 8 Lieder m. Pf. oder Guit. 1. Hft. (R) XVII. 343
— 3 Lieder von Gothe, m. Pianof. 2. — — — —
Mombelli, Tenorist, mit seinen 2 Töchtern in Mailand. XV. 520. XVII. 291. XVIII. 212, 230; in Turin. XX. 79
— Ester., in Venedig. XX. 289, 489
de Momigny, Jer. Jos., Lehrbuch der Harmonie, unter grossen Verheissungen herausgegeben. X. 590
— Cours complet d'Harmonie et de Composition. etc. (R) XI. 3, 19, 49, 66 vergl. 139
Monarelli, Sgra., in Dresden. III. 562
Monatsfrüchte f. Klav. u. Ges. 1 — 5. Hft. (R) VI. 654
Mondru, 12jähr. Flötist, Zögling des Conservatoriums zu Paris. III. 417
Monelli, Tenorist in Venedig. XIV. 61; in Mailand. XVIII. 348, 488, 490. XIX. 485; in Genua. XIX. 198; in Rom. XX. 288
Moniteur, Auszug aus einem Aufsatze desselben über altschottland. Musik. IV. 852
Mono, M. G., 6 Quart. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. posth. 3 et 2. (R) X. 253
Ein Monolog. XVII. 249
Monometer. X. 33 fg. 49 fg. 289
Monschi (aus Rotterdam), Pauken-Concert in Amsterdam. X. 602
Monsigny, wird zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt. VII. 44
— als franz. Theatercomponist. XVI. 876. XIX. 144
— Tod zu Paris. XIX. 134
— Oper: der Deserteur, in Berlin wieder aufgeführt. XI. 781; in Wien. XV. 841
Montebello, in Hamburg. IV. 279
Monteverde, (Claud.) recte Opern zu Venedig. II. 186
Monumente dent. Tonkunstler. II. 417. Kupf. Taf. II. III.
Monzani, T., Flötist in London. V. 109
— il Pasticcio, cont. des prel. airs, danses etc. arr. p. la Flute, n. 1. 2. etc. (R) XVII. 680
Mora, 11jähr. Klavierspl. aus Wien, in Leipzig. V. 71
— Dem., in Wien Concert auf der Mandoline. XIII. 563
Moracrek, Erfinder der Horn-Musik. III. 460
Moralt, (Jos. u. Joh. Bapt.) Violinisten in München. V. 208
— Concertmeister in München. VI. 485. XII. 710. XIII. 102, 402. XIV. 125, 315. XV. 38, 421
— Sinf. in München aufgef. XV. 38
— Phil., VCellist in München. V. 278. XV. 36. XVIII. 858; in Amsterdam. XVIII. 457
— J. B., Sinf. a gr. Orch. etc. (R) XIX. 845 (Anfrage bei Gelegenheit dieser Recension etc. XX. 260)
Morandi, Mad., in Neapel. XII. 918. XIII. 708; in Paris. XVIII. 853, 861. XIX. 89, 122 fgg. 180, 560, 852 fgg. XX. 68; geht vom Theater ab. XX. 67; in Cremona. XX. 289
Mörc, Dem., in Paris. XX. 761
Moreau, Gesanglehrer in Genf. XVI. 169
Morelli, Bassist in London. V. 205
— Clarinettist in Lissabon. XVIII. 432
Moreno, Dem. Benita, in Cassel. XIV. 155; in Frankf. a. M. XIV. 214, in Mannheim. XIV. 540
Morgenroth, F. A., Violinist in Dresden. XVIII. 92, 171, 270
— Ouvert. p. le Pianof. op. 1. (R) XIV. 573
Morhard, siehe Mohrhard.
Moritz, C. T. in Berlin, Lieder: Der Fischer u. das deut. Lied. XIV. (1016) Beilage II.
— Lied: des Deutschen Vaterland. XVI. B. n. 3
— 15 Lieder u. Gesange m. Fortep. (R) XV. 272
— 9 Lieder mit Fortep. op. 7. (R) XVI. 846
— gr. Son. conc. p. le P.- e la Fl. op. 8. (R) XVII. 811
— — — — — — — 9. (R) XIX. 20
— 3 u. stimmige Gesänge m. Pianof. op. 10. 1. Hft. (R) XVIII. 217
— Lieder der Liebe, m. Begl. d Pianof. oder Guit. op. 12. 2te Sammlung. (R) XIX. 791
Morlacchi, Franc. in Rom, wird Kapellmeister in Dresden. XII. 412. XIV. 768; reist nach Italien. XVIII. 483; kommt nach Dresden zurück. XVIII. 881; wird nach Neapel berufen. XIX. 655. XX. 138
— schreibt für Mailand eine Oper. XX. 291
— geht nach Dresden zurück. XX. 494, 550
— über dessen Compositionen. XV. 61
— Carmen saeculare, zur Regierungsfeier in Dresden aufgef. XX. 785
— Messe u. Offertorium, in Dresden aufgef. XV. 60
— neue Messe. XIX. 650; neue Messe, z. Regierungs-Jubiläum aufgef. XX. 711
— Miserere, in Dresden aufgef. XVI. 454
— Op.: le Avventure: Duett daraus, im Leipz. Concert aufgef. XIII. 166
— Op.: Il Barbiere di Sevilla, in Dresden aufgef. XVIII. 584, 611. XIX. 181, 856. XX. 841
— Op.: Boadicea, in Neapel aufgef. XX. 212, 287
— — — Berichtigung der Lobpreisenden Nachr. darüber. XX. 373; besond. Arie (Es ♭) für Dem. Funk componirt. XX. 742
— Op.: La capricciosa pentita, in Dresden aufgeführt. XVIII. 13
— Op.: Corradino, in Mailand aufgeführt. XIII. 462; in Dresden. XVII. 873
— — — Scene daraus, in Leipzig aufgef. XIV. 8. XV. 28
— Op.: Le Danaidi, in Mailand aufgeführt. XII. 413; in Dresden. XIV. 190. XV. 61
— Op.: Gianni di Parigi, in Mailand aufgef XX. 487
— — — — Bemerkung eines ital. Compositeurs darüber. XX. 494
— — la Principessa per ripiego, in Mailand aufgef. XII. 413. XVI. 634
— — Raoul di Crequy, in Dresden aufgef. XIV. 263
— — la Semplicetta, ebendas. aufgef. XIX. 802
— Orat.: Isaacco, figura del redentore, ebendas. aufgef. XIX. 245
— — — — übertriebener Ruhm davon in Italien. XIV. 506
— — la passione di J. C., in Dresden aufgeführt. XIV. 265. XVI. 455. XVIII. 357
— — 6 Canzon. e Pianof. (R) XX. 263
de Morogues, Mad. Bigot, in Wien VII. 262, 469, 536
Mortorio, ein Theater Ausdruck. XX. 476
Morus, J. W. S., Elegie auf ein Landmadchen. (R) XV. 645
Morain, Graf, bei ihm wird Haydn zuerst Kapellmeister. XI. 639
Mosca, Luigi, in Neapel. VII. 565
— Musikdirector bei der ital. Oper zu Paris. XIII. 115; in Palermo. XIV. 471
— schreibt 3 Opern für Italien binnen 6 Wochen. XV. 265
— Op.: Amore e Parmi, in Turin aufgef. XVIII. 688
— — Avviso al publico, in Mailand aufgef. XVI. 257
— — la bella bandita, ebendas. aufgef. XV. 431
— — Con Amore non si scherza, ebendas. aufgeführt. XIII. 46

Mosca, Op.: il sedicente Filosofo, in Mailand aufgef. XVIII. 690; in München. XVIII. 8 o
— Op.: Ginevra di Scozia, in Paris aufgef. VII. 423
— — la moglie di tre mariti, in Mailand aufg. XV. 529
— — Mons. de Montfaucil, ovv.: l'Albergo magico, in Turin aufgef. XII. 688; in Mailand. XIII. 309
— — i pretendenti delusi, in Mailand aufgef. XVI. 250. XVIII. 217 a. in Pavia. XVII. 295; in Bergamo. XVIII. 747
— — il salto de Leucade, in Neapel aufgef. XIV. 227
Moscheles, Ign., als 10jähr. Klaviersp. in Prag. VIII. 784. IX. 161, 962. X. 501; in Wien. XI. 630. XII. 42. wird Kapellmeister-Adjunct in Wien. XIII. 88. XV. 415. XVI. 355. XVIII. 290; in Leipzig. XVIII. 715, in Dresden. XIX. 114; in Wien. XIX. 308, 810 fg. XX. 18, 73, 295, 888
— Mayseder u. Giuliani Concert in Wien. XX. 458
— Reichardts Urtheil über ihn. XII. 550, 295
— Musik z. Kinderballet die Portraits, in Wien aufgef. XX. 12
— (age de 14 an) 10 Variat. p. le Pianof. (B) XI. 998
— 3 erot. Lieder m. Pianof. (B) XIX. 435
Mosel, Frau von, Klaviersp. in Wien. XIV. 708. XV. 369. XVIII. 119
— Fräul. Bab. von, Gesangdilett. in Wien. XVII. 216. XX. 70. 132, 308
— J. P., Cant.: Feier der Töne, in Wien aufg. XVI. 200
— Cant.: Hygiea an Wiens Frauenverein, ebend. aufgef. XVI. 280
— Hymnus aus d. Oper Botes, ebendas. aufgef. XVI. 201
— — an die Nymphen der Bacchos-Quelle, ebendas. aufgef. XIX. 291
— Oper: Cyrus u. Astyages. XX. (228) 519
— Singsp.: die Feuerprobe, in Wien. aufg. XIII. 336, 427
— lyr. Trag.: Salem, ebendas. aufgef. XV. 298, 360
— Aufführ. des Händelschen Alexander-Festes in Wien. XIV. 852
— Urbersetzung u. Aufführung des Händelschen Orator.: Samson. XVIII. 846 fg.
— Prosp., 6 Var. et Fant. p. le Violon. (B) IX. 125
— gr. Trio p. Violon. op. 3 (B) X. 686
Mosengeil, Fr., in Meiningen. XVIII. 545
— Nachrichten über Ruppe, siehe Ruppe.
— Bruchst. aus Rosaliens Briefen an Serena. XIX. 217
Mosenthal, Klaviersp. zu Cassel. XVI. 217
Mosewius, Hr. u. Mad., in Berlin. XIII. 845; in Königsberg. XI. 639. XIII. 866. XIV. (456) 460. XVI. 106, 117. XVII. 470, 472. XVIII. 400, 418 fg. 658 fg.
— Mad., geb. Muller, in Berlin. XIII. 779; in Königsberg. XIV. 458 fg. 480. XVI. 196 fg. 117. XVII. 469. XVIII. 400 fg. 402, 418 fg. 658 fg.
Moskow, Musikzustand daselbst. III. 655, 686, 770
— Nachrichten daher. IV. 566. V. 656
Mosqua, Oberfiscal in Warschau. XVIII. 256
Motette, über sie u. ihre Geschichte. XX. 601
La Motte, Aufenth. von ihm zu Prag. II. 315
de la Motte, Harfenspieler in Genf. XVII. 153
— Mad., Sängerin daselbst. XVII. 153
Mountain, Violinspieler in London. V. 199
— Sgra., Sängerin ebendaselbst. V. 205
Le Moyne, s. Moine.
Mozart, Wolfg. Gottl., Sein Portrait. VIII. Titel Kupfer.
— Anekdoten aus dessen Leben. I. 17, 49, 81, 113, 145, 177, 280, 854
— — von dessen Wittwe mitgetheilt. I. 289, 480
— — aus dessen Kinderjahren. II. 300
— — von Rochlitz mitgetheilt. III. 450, 465, 599
— — vom Abt Gerbert mitgetheilt. XX. 9
— — in Prag mit einem polit. Grafen. VI. 195
— — mit Sgra Buonsolazzi. XX. 13
— — mit ihm und Berger in Leipzig. XIV. 106

Mozart, Wolfg. Gottl., Anekdote mit ihm u. Joseph II. XV. 512
— Antwort an Einen seiner Verleger (Hofmeister). XV. 313
— Aufenthalt in Berlin. I. 20 fgg. in Leipzig. I. 81 fg. 103 fgg. 116 fgg. in Prag. VIII. 551 fg.
— Wettkampf auf der Orgel mit Hässler, in Dresden. XVII. 565
— Andenken, gefeiert in München. II. 239
— Denkmahl zu Tiefurth bei Weimar. II. 239, 412 Kupfer-Tafel II.
— Huldigung zu Paris. II. 512
— eigentliche Schätzung ebendaselbst. VI. 313. VII. 418
— Todestag, gefeiert in Leipzig. X. 251. XV. 28; in Warschau. III. 221
— Seine Familie gegenwärtig sehr zerstreut. XX. 631
— Zeitlebens ein Kind?. XVI. 188
— der erhabenste Geist in der musikal. Welt. IX. 697
— im Gebiet des Grossen, des Erschütternden der Erde. VIII. 497
— unerreichbares Muster in der neuern Tonkunst. XVII. 345 fgg.
— grosser Reformator in der Compositions-Art. XX. 665
— Biographie, in Mailand herausgekommen. XIX. 189
— Cenni biograf. dal P. Lichtenthal. XVIII. 345
— Elogio storico etc. del Conte Fulchino Schizzi. XX. 92
— Leben, von Franz Niemitscheck. I. 189
— Geist, kurze Biograph. und ästhet. Darstellung seiner Werke. (B) V. 689
— Anecdotes sur Mozart, p. Cramer. (B) IV. 730
— u. Haydn. Parallele zwischen beiden. (IX. 699) XII. 684
— Haydn u. Beethoven, mit einander verglich. XVIII. 653
— u. Raphael, Parallele v. Rochlitz. II. 641
— u. Shakespear, Parallele. IV. 421 fgg.
— u. Schikaneder, ein theatral. Gespräch. III. 684
— Cherubinis besondere Vorliebe für ihn. II. 735
— Haydn's Urtheil über ihn. I. 52, 182. XI. 781
— über dessen Einfluss auf d. heutige Setzkunst. VII. 573
— warum er den Franzosen nicht gefällt? IX. 510 fgg.
— seine Musik wird von den Italienern im Geiste des Componisten vorgetragen. XIV. 42
— Seine Musik, in Neapel vorzüglich geehrt. XVIII. 683
— Instrumental-Musik in Italien. III. 499
— Lieder, zum Theil im Franzos. übersetzt. III. 223, 251, 252, 818
— Seine Messen, beinahe seine schwächsten Werke. XVI. 611
— Opern, das Honorar, was er dafür empfing. VIII. 326 *)
— Opern in Italien. III. 182. XV. 270
— — welche davon gefällt am besten? VI. 421
— Seine Opern (besonders D. Giovanni) und übrigen Werke machen in London Epoche. XIX. 690
— seine Quartetten, in Neapel gespielt. XI. 151
— seine Sinfonieen und Ouverturen in Paris vorzüglich aufgeführt. XIII. 737
— Sein Stammbuch wird gesucht. II. Intell. Blatt 13
— als Theatercomponist. III. 389
— Werke, auf seinen Reisen geschrieben. X. 43 *)
— — möglichst vollständiges Verzeichnis derselben, b. Gerber. XV. 510
— Werke o. Mspte. — Erklärung darüber von Breitkopf u. Härtel gegen André u. Mozarts Wittwe. II. Intell. Blatt 37, 47
— Oeuvres en Partitions. Tom. I. — V. XVIII. 551
— über ein als opus. posth. zu Wien herausgekommenes Allegro — Berichtigung. XIX. 134
— Anfrage wegen eines ohne Titel unter seinem Nachlass befindlichen Singspiels. II. Intelligenz-Blatt 21
— Anfrage wegen Bezeichnung einer Stelle in s. Sonaten. XIII. 263
Antwort darauf von Kralle. XIII. 424
Noch etwas darüber. XV. 885

Mozart, Wolfg. Gottl. — Theatre Mozart zu Paris. IV. 321
— dessen Urtheil über Joh. Sebastian Bach. I. 117, über Graumann. XX. 240 *) über Handel. I. 115, über Haydn. I. 52, 116, über Jomelli. I. 116, über Martin. I. 116
— Aria Io ti lascio (Part.) I. Beilage I.
— Bearbeitung von Haendels Alexanderfest. XV. 425 fgg.
— — — — Messias. IX. 476
(Siehe überhaupt Haendel.)
— Cantate: Die ihr des Unermessl. etc. instrumentirt v. Kunz. I. 445
— Klav. Concert in B, (op. 17). in Frankf. a. M. gespielt. XVIII. 353
— — — (D♯) für 2 Klaviere eingerichtet v. André. XIII. 329
— — — (Es♯ u. C♭). III. 219
— Magnificat, in Leipzig aufgef. IV. 497. XI. 459
— Messe (C♯), in Fulda aufgef. II. 730
— — mit Credo (aus seinen frühern Jahren), in Leipzig aufgef. IV. 500
— — (F♯), in Manheim aufgef. XIX. 368
— drey noch nicht gehörte Messen, in Leipzig aufgef. XI. 460
— Misericordias Domini, ebendas. aufgef. X. 45
— Mot.: Nos pulvis et cinis etc. (Ob fürchterlich tobend etc.) in Leipzig aufgef. VI. 202. VIII. 223; in Dessau. XI. 116; in Berlin. XI. 619
— — — — Part. (B) VI. 162
— Oper: Clemenza di Tito, s. Titus (unter gegenw. Art.)
— — Così fan tutte: über dieselbe. VI. 223
— über den Charakter des Alfonso darin. III. 592
— Anekd. bei der Aufführung in Berlin. VIII. 176
— Oper: Così fan tutte, in Wien aufgef. VII. 411; ebend. umgearbeitet unter dem Titel: die Zauberprobe aufgef. XVI. 152; in Leipzig aufgef. VII. 240; (Mädchenlist), in Frankf. a. M. aufgef. IV. 313; in Prag. X. 409; in Mailand. XII. 600. XVI. 421; in Paris (im Odeon) aufg. XIII. 526, 729. XIX. 556; in Dresden. XIV. 189. XVI. 254. XIX. 640. XX. 639; in Turin. XVIII. 895
— Oper: Così fan tutte, kommt in Partitur bei Breitkopf u. Härtel heraus. XII. 1043
— Oper: die Entführung ausm Serail. Seine eigne Recension daruber. I. 146
— — — — in Paris aufgef. IV. 321; in Wien. X. 622. XI. 268; in Prag. XI. 396; in Breslau. XII. 822; in Stockholm. XVI. 789. XVII. 872; in Stuttgard. XVIII. 736; in Strasburg. XVIII. 864; in Dresden. XX. 520
— Oper: Figaro. III. 594; in Wien aufgef. III. 44. XII. 207. XIII. 722. XVII. 354. XX. 623; in Florenz. III. 182. XX. 479; in Berlin. V. 572. XVII. 402. XX. 211; in Leipzig. X. 464. XI. 455; in Manheim. IX. 733. XV. 450; in Prag. X. 571; in Breslau. XII. 268. 831; in Paris. XIII. 68. XVIII. 872, 886. XIX. 128. XX. 179; in München. XV. 561; in Mailand. XVII. 291; in Dresden. XVIII. 184, 879. XX. 52; in Strasburg. XVIII. 864; in Neapel. XVIII. 896; in Carlsruhe. XX. 48
— [grosse Phantasie über Ideen aus Mozarts Figaro, von Riès. XIX. 728]
— Oper: Don Giovanni: sein eignes Urtheil daruber. I. 51
— — — — Ouvert. Composition derselben. I. 299. Behandlung des Geistes darin. II. 5
— — — — in Wien aufgeführt. III. 44. 587. VIII. 654. X. 501 fg. aufs neue daselbst wieder aufgef. XV. 407. XVIII. 610. XIX. 858. XX. 103; in Berlin aufg. V. 572. VII. 14. XI. 681. XII. 845; in Breslau. VI. 509; soll in Paris aufgef. werden. VII. 305. 417. 755; wird wirklich das. aufgef. VIII. 10, 55, 118; wird von den Ital. daselbst aufgef. XIV. 421; aufs neue mit grösserm Glücke gegeben. XV. 305. XVIII. 888; in Leipzig. aufg. IX. 447. X. 452. XX. 762; in Prag. X. 209. XI. 110. 712; in Rom einstudirt. XIII. 460; u. aufgef. XIII. 521;
Mozart, Wolfg. Gottl., Oper: Don Giovanni Urtheil der Römer über diese Oper. XIII. 521; in München, wieder gegeben, gefällt nicht. XIII. 631; in Cassel. (französisch) aufgeführt. XIII. 643. XVII. 503; in Konigsberg. XIV. 360; in Neapel. XIV. 776. XV. 453. XVIII. 896; in Weimar. XV. 500; in Stockholm. XVI. 805. XVII. 421. XX. 570; in Dresden. XVI. 969. 1065. XVIII. 363 fg. XIX. 405; in Strasburg. XVI. 853. XVIII. 864; in Mailand. XVI. 859 fggg. XVIII. 342; in Turin. XVIII. 232; in Carlsruhe. XX. 48; in Frankf. a. M. XX. 55; in Bologna. XX. 289; in Florenz. XX. 479
— Potpourri d'après de melod. de l'Op. Don Juan p. le Violon, p. A. Romberg. (B) XX. 60
— Oper: Idomeneo: Composition derselben. I. 53.
— — — — in Cassel aufgef. IV. 342; in Frankf. a. M. als Concert aufgef. VIII. 484. IX. 315; in Wien neubearbeitet aufgef. VIII. 586; neubearbeitet in Berlin aufgef. VIII. 746; im Leipziger Concert aufgef. XIV. 9
— Ouvert. de l'Op. Idom. arr. p. Pianof. a 4 m. p. Klage. (B) XX. 659
— Oper ser.: Lucio Silla, im 16 Jahre componirt. XX. 91
— — Anekd. bei dieser Oper. XX. 93
— — Mitridate, Rè di Ponto, im 14 Jahre compon. XX. 91
— Oper: Titus (Clemenza di Tito), Composition derselben, I. 251. IV. 822 fgg.
— — — — in Frankf. aufgef. II. 488; in Wien. VI. 504. XII. 809. XIII. 145. XVI. 283 XX. 111; in Leipzig. IX. 240. XI. 454; in Prag. XI. 207. XII. 110; in Berlin. XII. 676. XVII. 239. XVIII. 716 fg. in Breslau. XII. 821. XI. 482; in Konigsberg. XVI. 190. XVIII. 638; in Dresden. XVII. 152. XVIII. 268. XIX. 857; in Paris. XVIII. 465, 895; in Stuttgard. XVIII. 935; soll in Neapel aufg. werden XVIII. 896; in Mailand. XIX. 178 fgg. 470
— Anekd. bei deren Aufführung in Mailand. XIX. 101
— Veränderung einer Stelle darans, in Mailand vorgenommen. XIX. 190
— kommt in Part. b. Breitkopf u. Härtel heraus. XII. 1043
— ridotta in Quartetti. (B) I. 568
— im Klav. Auss. v. A. E. Müller. (B) VI. 60
— Oper: Villanella rapita, noch unbekannte Ouverture dazu, in Leipzig aufgef. XIII. 168
— Oper: die Zauberflöte: Composition derselben. I. 148
— über den Text derselben. IV. 817
— Gesang der geharnischten Manner darin. I. 148 *)
— Arie daraus: Ach ich fühls etc. — warum sie oft so langweilig wird? XVII. 247. 571
— Terzett daraus: Soll ich Dich, Theurer etc. — Bewegung desselben. XVII. 5-1
— Oper: Zauberflote, in England. III. 355; in Wien. III. 584. IV. 342. VII. 105. XIV. 558. XX. 867; in Paris, Anfangs unterdrückt III. 622, endlich doch unter dem Namen: Mysteres d'Isis, aber durch Lachmth verstümmelt, aufgef. III. 857. IV. 47. 69 Beil. I. XIV. 261. XX. 858. Pariser Epigramm V. 768; in Braunschweig franz. aufgef. VII. 208, in Leipzig aufgef. XI. 454. XIV. 257; in Prag. XI. 923; in Breslau. XII. 809; in Berlin wieder aufgef. XIII. 845. XVIII. 205. XX. 576; in Amsterdam (Teufelflöte). XIV. 259; in Warschau. XIV. 327; in Stockholm. XIV. 593, 595, 804. 864. XVI. 121. XVII. 50; in Mailand. XVII. 306, 485; Veränderung einer Stelle daraus, in Mailand vorgenommen. XIX. 190; in Stuttgard aufgef. XVIII. 735; in Strasburg. XVIII. 864; in Konigsberg. XX. 564; in Dresden. XX. 859
— Ouvert. daraus, das Lieblingsstück d. Pariser. VII. 532; neuerl. wieder aufg. XX. 744; in Neapel aufg. XVII. 127
— (il Flauto magico) in Part. bei Simmrock. XVII. 625
— und Cimarosa, kom. Oper: Theatral. Abentheuer, in Berlin aufgef. XIX. 653
— Oratorium: Davide penitente (der bussende David), (in Berlin aufgef: III. 238 fgg. in Wien. X. 540, in Manheim. XVII. 332
— Cantate daraus, in Leipzig aufgef. IX. 479

Mozart, Wolfg. Gottl., Orator.: Messias von Haendel, siehe unter Haendel.
— Phantasie (C-), for volles Orchester bearbeitet von Seyfried, in Leipzig aufgef. XIV. 719; in Berlin. XV. 48; in Breslau. XV. 49
— Quintett f. Pianof. Clar. Oboe Fag. u. Horn, in Berlin aufgef. XII. 109
— — (aus D ♯) f. Klav. m. Blasinstrumenten arrang. von Ritter. VIII. 91
— Requiem. Composition desselben. I. 149, 177
— das Hochste in d. neueren Kirchenmusik. XVI. 612, 617
— Gedicht bei Anhorung desselben. IV. 536
— über deutsche Uebersetzung desselben. III. 478
— — in Hamburg aufgef. II. 176. XX. 711, 715; in Dresden. II. 305. III. 78. XIV. 856; in Berlin. III. 87. VII. 129. XI. 500. XIX. 202, 277; in Prag von Guerdanoni aufgef. III. 463, von Maschek III. 476; in Leipzig aufgef. III. 478. IV. 590. IX. 76; wiederholt mit Posaunen. XII. 482. XIII. 167. XVII. 258. XIX. 160; in Braunschweig aufgef. IV. 445; in London. V. 203. XX. 187; in Breslau. VI. 507; soll in Paris aufgeführt werden. VII. 86; wirklich aufgef. VII. 248; nur zum Theil daselbst aufgef. XX. 340; darf in Frankf. a. M. nicht aufgeführt werden. VII. 662; in Mannheim (zum Theil aufgeführt). IX. 755; in Konigsberg. XI. 621. XII. 908; in Wien zu Collin's Gedachtnissfeier aufgeführt. XIII. 729; in Cassel aufgeführt. XIV. 120. XVIII. 750; in Amsterdam. XIV. 221. XVII. 526; in Heidelberg. XIV. 671; in Neapel. XV. 433; in Zurich. XVII. 559
— Missa pro defunctis m. deut. Text. (Part.) (R) IV. 1, 25
— Missa pro defunctis, Requiem etc. im Klav. Auszug, von C. F. G. Schwenke. (R) XX. 428
— Sinfonieen kommen in Partit. bei Breitkopf u. Hartel heraus. IX. 788. XVII. 495
— Sinfonie in C (mit der Schluss-Fuge), Lieblingsstück in Leipzig. X. 465
— — — in Frankenhausen (b. Musikfest) aufgef. XVII. 559; in Mannheim. XX. 581
— — in F♭, f. Orchester bearbeitet von Seyfried, in Wien aufgef. XVI. 553
— — aus Es, in Versen charakterisirt von A. Apel VIII. 455, 465
— — — in Berlin aufgef. VII. 199; in Mannheim. VIII. 702
— — mit concertir. Violine u. Viola (bisher unbekannt), in Leipzig aufgef. X. 496
— 3 Sinf. (Es. C. D.) in Mailand aufgef. XV. 552
— Sinf. (G ♭) in Wien aufgef. VI. 777. VII. 502, 613. X. 780; in Mannheim. VIII. 795. IX. 213; in Frankf. a. M. XII. 167
— Son. in C. f. 4 H. — arrang. f. Orchester. XVII. 500
— Ariette av. Var. p. le Clav. n. 18. (B) I. 406
— Cant.: Lob der Freundschaft, im Kl. Ausz. (R) II. 433
— — Herr vor deinen Throne etc. Part. n. 3. (R) XV. 289
— Concert p. le Pianof. op. 67. (B) II. 12
— Collect. de Conc. p. le Pianof. arr. p. Clasing. n. 1. (R) XX. 761 n. 2. XX. 807
— Concert p. le Violon op. 76. (B) II. 65 vergl. 316
— — p. la Clarinette (B) IV. 108
— — — — arr. p. la Fl. p. Muller (R) IV. 613
— 6 Duos concert p. 2 Fl. (B) I. 280
— 6 — — p. 2 Clar. — (2 Viol. arr.) (B) I. 431
— Fantaisie a 4 m. p. le Pianof. (B) I. 806
— 30 Gesange mit Begl. d. Pianof. (R) II. 87
— Gesange, zum Theil ins Franz. übersetzt. III. 223, 251 -55, 818
— Hymne: Gottheit, Dir sey Preis und Ehre etc. n. 3. Part. (B) VII. 687
— Hymne: Preis Dir Gottheit etc. (Splendente te, Deus.) Part. (R) VII. 102

Mozart, Wolfg. Gottl., sämmtliche Lieder und Gesange (op. 253). (B) I. 745
— Messe a 4 voix av. acc. etc. n. 1. 2. (B) VII. 93
— — in B. a 4 voci cant. e. Orch. etc. (B) XIV. 829
— Misericordias Domini. in Part. (B) XIII. 345
— Mot.: Oh furchterlich tobend etc. (Non pulvis et cinis) Part. (R) VII. 162
— Oeuv. compl. Cah. I. — VIII. (B) III. 25, 51
— Opernsange, einzeln im Klav. Ausz. v. C. Schultz. 1 Hft. (R) VII. 411
— Ottette p. 2 Ob. 2 Clar. 2 Bass. e 2 Cors. (B) XIV. 231
— 6 Quart. (op. 10) en Part. (B) VII. 47
— Quintett p. 1 Armonica o Fortep. (B) III. 127
— Scena ed Aria: Non so, donde viene etc. p. il Basso. (B) XV. 646
— Sinf. a moyen orch. n. 1. (B) XIII. 712
— 4 Simph. p. l'Orchestre op. 61. (B) I. 494
— Sinf. (D ♯) arr. p. le Pianof. a 4 m. (B) XV. 536
— — (G ♭) — — — — — n. 2. (B) XV. 408
— Te Deum. Part. (B) VII. 29
— Variat. p. le Pianof. tir. del op. 108. de Mozart. (B) VI. 112
— Karl, d. alt. Sohn, Beamter in Mailand. XIX. 651
— Wolfg. d. jung. Sohn, tritt zum erstenmale in Wien auf. VII. 927, 960
— Urtheil uber ihn. XI. 54
— wird Musikmeister bei Graf Baworowsky. XI. 92
— in Lemberg. XVI. 181. XIX. 651
— 6 Lieder m. Pianof. (B) XI. 544
— 2 Son. p. le Pianof. op. 10. (B) XI. 54
— Son. p. le Pianof. avec Violon obl. op. 15. (B) XVI. 761, 812

Mozarts Wittwe, jetzt Mad. Niessen. XIX. 651

Muck, Bassist in Munchen. V. 227. XI. 123. XII. 381
— Dem., nebst ihrem Vater, in München. XVI. 705, 768. XVII. 13
Mühlenfeld, Carl, 25jähr. Virtuos aus Braunschweig. XIV. 0. in Hamburg. XII. 958; in Leipzig. XIV. 0. 18. XX. 805; in *Dresden*. XIV. 612; in Berlin. XIV. 1-3. XVI. 881; in Wien. XVII. 219; in Warschau. XVII. 559; in Amsterdam. XIX. 526; in Frankf. a. M. XX. 312; in Konigsberg. XX. 482
Mühling, A., ein junger Violinist in Leipzig. VII. 482
— Anlagen zur Vocal-Composition. XIII. 611
— Canon für 3 Stimmen: Ach, alle Erdenfreuden etc. XIV. 797
— Canon: Des Lebens May. XVI. 507
— Samml. 2 u. 3stimm. Gesänge für weibl. Stimm. op. 5. 1 Hft. (R) XIV. 756
— 12 vierhand. Walzer f. Pianof. op. 6. (B) XV. 521
— Samml. 2 u. 3stimm. Gesänge für weibl. Stimm. op. 8. 2 Hft. (R) XVI. 507
— Lieder m. Pianof. op. 12. (R) XX. 876
— 2 Sonatines p. le Pianof. op. 15. I. 1. 2. (B) XX. 441
Müller, Aug. Eberh., vorher in Magdeburg. I. 460; dann in Leipzig. I. 523; folge Hillern im Amte nach. III. 804. V. 226. VII. 217. VIII. 12, 227, 457. IX. 216, 329. X. 249, 251, 491, 850. XI. 281
— kommt als Kapellmeister nach Weimar. XII. 203
— Abschieds-Concert in Leipzig. XII. 507
— Verdienste um die Oper zu Weimar. XVI. 206, 208 fg.
— Sein Tod u. seine kurze Biographie. XIX. 885
— Antwort auf Dienemanns (in Petig) verkehrte Anrede. V. Intelligenz-Blatt 28
— Antwort auf Vogler's Herausforderung. I. Intelligenz-Blatt 63
— Bemerkung auf Veranlassung einer Recens. von Zumsteegs Leonore. I. 504
— Berichtigung auf A. Andre's Antikritik etc. I. Intell'g. Blatt 84, 85

Müller, Aug. Eberh., *für Freunde des akust. Theils der Tonkunst.* XIV. 553
— über Flöte und wahres Flötenspiel. I. 193
— Nachr. über den Verf. des Ecce quomodo moritur etc. XIII. 202
— Cantate nach dem 55 Psalm. IX. 249
— giebt 6 grosse Capricen heraus. X. 320
— Flötenconcert (D) in Leipzig geblasen. VI. 204
— — — (F ♯) — — — VII. 480
— — — (G ♯) — — — XI. 538
— Optik: Der Polterabend, in Weimar aufgef. XVI. 800
— Phantasie beim Abschied vom Leipzig. Concert gespielt. XII. 807 *)
— Weihnachts-Cantate (v. Rochlitz), in Leipzig aufgef. IX. 479
— über dessen geistliche Cantaten IV. 233
— Anleit. zum richtigen u. genauen Vortrage der Mozart. Concerte. (B) I. 155
— Samml. von Orgelstücken. 1 Hft. (B) I. 189
— Klav. u. Fortep. Schule. (B) VIII. 209, 213
— Uebungsstücke f. Pianof. 1. Hft. (B) VII. 614
— instruct. Uebungsstücke f. Pianof. 3 Suppl. z. kleinen Element. Buch. (B) XV. 212
— — — — 4 u. 5 Suppl. (B) XVIII. 560
— — — — 6 Suppl. (B) XX. 236
— Journal p. la Flute. Cah. 2. (B) I. 511
— Marche du Gen. Bonaparte, var. op. 15. (B) I. 395
— wird in Liefland confisciert. II. 155
— Concert p. la Flute. op. 16. (B) I. 58
— gr. Son. p. le Pianf. Viol. et Vcelle op. 17. (B) I. 576
— Exercices p. la Flute I. 2. op. 25. (B) VIII. 672
— Thème de Mozart. Ein Mädchen oder Weibchen etc. op. 32. (B) XII. 495
— 3 gr. Caprices p. le Pf. op. 34. liv. IV. (B) XIV. 443
— 3 — — — — — — V. (B) XIX. 851
— Fant. p. il Pianof. c. Variat. op. 35. (B) XV. 81
— gr. Son. p. le Pianof. op. 36. (B) XVI. 91
— Variat. p. le Pianof. sur une Hom. de Mehul. op. 37. (B) XVII. 102
— 11 Concert für die Flote mit Accomp. etc. op. 39. (B) XX. 20
— gr. Fantasie p. la Flute av. acc. de l'Orch. etc. op. 40. (B) XX. 663
— instruct. Flötenstücke f. Anfänger, 1. u. 2. Suppl. zum Elementar-Buche. (B) XX. 215
— neue Tab. f. Flöten mit 1 u. mehr Klappen etc. (B) XX. 220
— Mad. dessen Gattin, Klaviersp. I. 456. IV. 235; VI. 201. VII. 217, 470. VIII. 12, 227, 456, 511. IX. 216. X. 210, 251, 568. XI. 203 fg.
— der jüng. Bruder desselben, Flötist in Leipzig. IV. 235. IX. 216. XI. 188
— A. J., 6 Gesänge m. Klav. oder Guit. (B) XVIII. 507
— Bassist in Sondershausen. XX. 616
— Carl, Violinsp. aus Braunschweig, in Berlin. XIV. 63, 176. XV. 41 fg.
— C. W., Organist in Halberstadt. VII. 613, 625
— Ariette av. Variat. u. 1. et 2. (B) II. 508
— — av. 10 Variat. p. le Clav. op. 6. (B) III. 105
— 9 Variat. sur l'Air: Dem Teufel ein, op. 12. (B) VI. 283
— Sonate p. le Pianof. op. 13. (B) VI. 284
— Dem., Bibliothekar in Bremen. X. 107. XVII. 561 fg.
— Dem., in Königsberg. XI. 628. XII. 603; nun verehel. Mad. Mosevius XII. 691. S. auch unter Mosevius.
— Dem., in Prag, des Kapellmeisters Wenzel Müller Tochter. IX. 756, 770. X. 187, 191, 2 u. 3 u. 609, 907, 972. XI. 403. XII. 379, 800, 1015. XV. 177, 2 u. 6
— in Collision mit Dem. Unzelmann. XII. 800
— nun verehel. Mad. Grunbaum s. u. 6 u. C.
— Dem. Louise, in Wien. XI. 755, 800. VII. 802. VIII. 249, 447. IX. 128. X. 20. XVIII. 117, 444

Müller, D., *in Bremen.* X. 106. XVII. 566
— D., in London, Musik zu D. Watts Psalmen. III. 55.
— F., VCellist in Amsterdam. XVII. 403; kommt als Organist nach Alkmaar. XVIII. 456
— Concert p. la Clarinette etc. op. 10. (B) XVII. 763
— H. J., Sammlung von Angl. Walsern etc. f. Fortep. (B) VIII. 565
— J. C. A., Marches et Walses p. le Pianof. liv. 4. (B) XVII. 528
— Jmman., Cramers Hymnus an Gott, Part. (B) XV. 211
— Joh., Fragment als Einleitung. XIX. 3
— Jul., siehe Miller.
— Jwan, Russ. Kammermusikus u. Virtuos auf m Bassethorn, aus Petersburg, in Berlin. X. 536; in Leipzig. XI. 80; in Wien. XI. 612, 625. XII. 298, 856; in München. XII. 709; Berichtigung einer Stelle über dessen verbess. Bassethorn. XI. 798
— jüngster Clarinettist a. d. grossen Oper in London. XIX. 713
— mit seiner Clarinette mit 13 Klappen, in Amsterdam. XIX. 809 fg. in Frankf. a. M. XIX. 689; in Manheim. XX. 379; in Strasburg. XX. 360, 403
— über dessen Verbesserung der Clarinette. XIX. 713
— Wunsch wegen dessen neuer Clarinette. XX. 556
— Kriegsrath u. Bürgermeister zu Leipzig: Tod. II. 404
— Mad., Klaviersp. in Frankf. a. M. VI. 557. XIV. 798. XVI. 212
— — — — in Leipzig, siehe zuvor nach Aug. Eberh. Müller.
— — Esterhazische Sängerin in München. XIV. 121
— — Sängerin in Berlin. III. 356. VII. 188, 370, 517, 518. VIII. 708. IX. 797. XI. 681, 782. XII. 256, 296, 816, 843, 878
— — Sängerin in Hamburg. IV. 512
— — — in Stuttgard, s. nachher Müller, Violinist.

Müller-Rednitz, Mad., in Strasburg. XVI. 532, 820 fgg. 825. XVII. 233, 253. XVIII. 863

Müller, Mad., in Wien. XX. 10
— Mathias, Instrumentmacher an Wien, Dittanacluste. III. 250
— Doppelklavier. IV. 128
— verbessert die Böllingische Xarmonphica. VII. 836
— Regierungsrathis in Königsberg, Fehde mit Kotzebue. XVII. 468
— Sänger in Breslau. III. 562. VI. 311, 809. XII. 72
— — in Manheim. XV. 482
— Tenorist aus Dresden, in Leipzig. VI. 541; in Frankf. a. M. XVI. 695; in Breslau. XVIII. 318
— rudolst. Hofmusikus, VCellist u. Clarinettist. XIII. 510
— Königl. Schwedischer Musikdirector in Moskow. IV. 367; in Stockholm. XIV. 596. XVII. 50
— Mosers Schuler, Violinist in Berlin. XVII. 44
— Violinist (vorher in Breslau, Frankf. etc.) jetzt in Stuttgard. X. 784 XVI. 556. XVII. 500. XVIII. 532
— Mad., dessen Gattin, Sängerin in Stuttgard. (X. 732.) XVI. 556, 567. XVII. 542. XVIII. 550
— Wenzel, Kapellmstr. in Wien. III. 800; kommt nach Prag. IX. 232, 773. X. 186, 200, 407, 409. XVII. 619
— als Virtuos aufm Brummeisen. XI. 299
— über dessen Opernmusik. VIII. 405
— über dessen Sucht, in andere Opern einzusetzen. X. 186
— Bataillen-Sinfonie in Prag gegeben. XII. 727
— Die alte Ordnung kehrt zurück, Zeitgemälde, in Wien aufgef. XVII. 725
— Karik. Oper: die neue Alceste, ebendas. aufgef. XVIII. 752. XX. 151
— Oper: das Badehaus bei Wien, ebend. aufg. XVIII. 77
— — die Prinzessin Caramba, ebend. aufgef. XVI. 866
— Parodie: Dragon etc. ebendas. aufgef. XVIII. 106
— Posse: die Espeldauer Zeitung, ebend. aufg. XVIII. 512
— Oper: Der eiserne Mann. III. 220; in Strasburg aufg. XVI. 821

Müller, Wenzel, Kurik. Oper: die Entführung der Prinzessin Europa, in Wien aufgef. XIX. 16
— Posse: der Familienschmuck, ebend. aufgef. XVIII. 603
— Zauberspiel: Doct. Faust's Mantel, ebendas. aufgef. XX. 70
— Posse: der Fiaker als Marquis, ebendas. aufgeführt. XVIII. 196
— (Parodie der Ahnfrau): Frau Gertrud, ebendas. aufgef. XIX. 820
— Schausp. m. Gesang: Gida, ebendas. aufgef. XVII. 272
— Singspiel: der Grenadier, oder die Mutterfamilie, in Berlin aufgef. XVIII. 103
— Optte.: Hans Max Gierbrecht, in Wien aufg. XVI. 708
— Pantom.: Harlekin als Jüngl. ebendas. aufgef. XX. 455
— Oper: Jasmin, in Prag aufgef. IX. 772
— Posse: die Katze der Frau von Zichory, in Wien aufgef. XVII. 851
— Optte.: der Kosak in London, ebendas. aufgef. XVI. 69
— — die Kosaken in Wien, ebend. aufgef. XVI. 281
— Lustsp. mit Musik: der letzte Krieg, ebendas. aufgef. XVII. 854
— Singspiel: Lustig, lebendig, oder die Schlittenfahrt, ebendas. aufgef. XVIII. 196
— Posse: Mai, Juni, Juli etc. ebendas. aufgef. XIX. 429
— Oper: Die musikal. Tischlerfamilie, in Leipzig aufgef. VIII. 471
— — der östreich. Grenadier, in Wien aufg. XV. 772
— Schausp. mit Chören und Tänzen: der Orangoutang, ebendas. aufgef. XIX. 63
— — die Prellereien in der Narrengasse, ebendas. aufgef. XIX. 63
— Zauberpantom.: der Riese Molochos, ebendas. aufgef. XVI. 922
— Parodie: Ritter Matthias v. Bimsenstein etc. ebendas. aufgef. XX. 225
— die Ruinen von Scharfenstein, ebendas. aufgef. XX. 17
— Posse: Herr von Schnabel, ebendas. aufgef. XVII. 116
— — Der Schatten von Fausts Weib. XX. 222
— Oper: Die Schellenkappe oder der Derwisch, in Leipzig aufgef. VI. 966
— — Die schlafenden Jungfrauen, in Berlin aufgef. VII. 928
— Zauberspiel: Die Schlafenden im Walde, in Wien aufgef. XX. 525; in Leipzig. VI. 206
— Oper: Das Schlangenfest in Sangora, in Prag aufgef. XI. 477
— — Der Schlossgärtner u. d. Windmüller, in Wien aufgef. XV. 772
— — die Schmauswaweri, ebendas. aufgef. XVIII. 601
— — Die schöne Marketenderin, in Leipzig aufgef. VI. 206
— — Die Schwestern von Prag, in Leipzig aufgef. IV. 2565; in Frankf. a. M. VI. 403; in Prag. XI. 478; in Warschau. XIV. 529; in Wien. XV. 496, 844; in Berlin. XV. 844
— — Simon Plattkopf, in Wien aufgef. XIII. 291
— — das Sonnenlest der Braminen, in Warschau aufg. XIV. 529
— — das Sonntagskind, in Prag aufgef. XI. 298
— Parodie: Tancredi, in Wien aufgef. XIX. 578
— Oper: Die Teufelsmühle, in Leipzig aufgef. V. 250; in Breslau. XVII. 279
— — Der Teufelsstein, in Mannheim aufgef. XV. 430
— Pant.: der Tieger im Zaubergebirge, in Wien aufgef. XIX. 592
— kom. Oper: die unruhige Nachbarschaft, in Strasburg aufgef. XVI. 815
— — — die unvermuthete Hochzeit, in Wien aufg. XVIII. 732
— Parodie: der verwunschene Prinz, ebend. aufg. XX. 291
— rom. kom. Vollssage: Vulkpuzli, ebendas. aufgeführt. XIX. 209

Müller, Wenzel, die Wunderlampe, in Wien aufg. XIII. 427
— Der Zauberritter, (neu bearbeitet mit mehreren andern Compositionen.) in Frankf. a. M. aufgeführt VIII. 302; in Warschau aufgef. XIV. 812
— (Kargl u. Volkert), Zaubermährchen: die Wolfsburg, in Wien aufgef. XVII. 725
— dessen Tochter s. sonst Dem. **Müller.**

Müllner, Dem., Harfenspielerin in Wien. II. 350. VI. 631. VII. 619. X. 584

München. Nachrichten daher. II. 297. III. 335, 802. IV. 122. V. 290, 812. VI. 16, 485, 711, 795. VII. 211, 218, 523, 807, 837, 858, 922, 973, 1049, 1141. VIII. 189, 316, 553, 746. IX. 40, 267, 365, 382, 560, 708. X. 317, 497, 541, 781. XI. 122, 124, 278, 305, 465, 480, 699. XII. 31, 38, 111, 152, 348, 508, 591, 708, 780. XIII. 105, 303, 411, 488, 625, 824. XIV. 89, 120, 171, 302, 319, 435, 497, 637, 822, 903. XV. 35, 42, 112, 418, 561. XVI. 75, 202, 288, 350, 441, 584, 741. XVII. 62, 304, 455, 596. XVIII. 121, 462, 537, 845, 857
— Gesangsmusik daselbst u. deren Verfall. XIII. 993
— heilige (stille) Woche daselbst. XI. 465 fg.
— Hoflapelle daselbst. Personale. VIII. 512
— Kirchenmusik daselbst. (Briefe über dieselbe). V. 561
— musikalische Akademie daselbst. XIV. 128
— Musikzustand daselbst. V. 276, 305, 319 378 vgl. 672
— neues Theater daselbst, Grund dazu gelegt. XIII. 229

Münnich, russ. Feldmarschall, veranstaltet ein merkwürd. Concert. XII. 127

Mund-Harmonica. IX. 262

von **Murr, C. G.,** Uebersetzung von Philodem von der Musik etc. (B) VII. 197

Musbek, J. A., 6 Sonatines p. le Clav. (R) II. 138

Musee musical des Clavecinistes (Museum für Klavier-Musik), 1stes Hft. (B) XIX. 686

Frau Musica, ein Gedicht v. D. M. Luther. XIII. 625

La Musica, span. Gedicht v. D. Thomas de Yriarte. I. 811

Musica ficta. VI. 81
— **Filosofica,** ihre Bedeutung b. ital. Theater. XIX. 193
— **miniata,**
— **di piazza** (piazzata), } Theater-Ausdrucke. XIX. 476.
— **robusta** (elevata), } 477
— **romantica,** was die ital. Blätter so nennen. XX. 493
— **Professore di musica.** XIX. 192

Musical-Biography. (B) XVI. 587

Musichetta, Theaterausdruck XIX. 476

Musico, was man beim ital. Theater darunter versteht. XIX. 193

Musicus: lasst ihn doch selbst sprechen, von **Horstig.** III. 602
— u. Musikant: Unterschied zwischen ihnen. VII. 232. S. auch **Musiker.**

Musik, ein Dialog (aus Dial. crit.) XIV. 287
— Fragmente darüber, von Jean Paul. XV. 756, 758
— (über) von **Gothe.** VII. 541
— — Bemerkungen von J. J. Wagner. XVIII. 847
— — u. Musiker, Herzenserleichterungen eines alten Asceten. V. 253
— Beiträge zu einer Aesthetik derselben. VIII. 337
— über alte. X. 225, 241, 257
— alte: Studium derselben von Horstig. IX. 551
— alte: Wirkung derselben. XI. 273
— alter u. neuer Zeit — rhapsod. Gedanken. VI. 349
— über Altes u. Veraltetes in derselben. XVI. 325
— Apostrophe an sie, von Voigt. IX. 674
— von Aristoteles als Gegenstand der Erziehung betrachtet. XVI. 109
— verschiedene Arten derselben bei verschied. Völkern. II. 111
— Aufschlüsse darüber aus den Werken der Philosophen. V. 129
— über sie, als Bildungsmittel in der Erziehung. XIII. 281, 297, 317, 333

Musik als Chiffre-Sprache. II. 342
— über ihre cultivirende Kraft. II. 111
— u. Declamation. IV. 29, 145, 161, 177, 193, 209
— deutsche. IV. 807 — Charakteristik derselben. IX. 677
— deutsche, ital. franzos. — Charakteristik derselben. VII. 109
— Eindruck derselben auf die Elephanten. I. 298, 312; — — — — Spinnen. II. 653
— Einfluss der neuesten Zeitereignisse auf dieselbe. IX. 455
— — derselben, von einem Engländer. IX. 413
— — — auf den Charakter. XI. 81, 97
— — — auf den menschlichen Körper, S. Weber.
— Elementarunterricht in derselben. XI. 101, 417
— der Engländer, über sie. IV. 805
— Encyklopädie der Theorie der Musik. VIII. 463
— Erziehung dafür. VII. 834
— als Erziehungsmittel, von Engelmann. VII. 653
— als Erziehungsgegenstand von Aristoteles betrachtet. XVI. 109
— Fest derselben — ein Gedicht. III. 1.
— Fragen eines Layen über Gegenstände, die die Musik u. Musiker angehen. III. 121, 196. IV. 641
— Französische — über den Charakter derselben. IV. 801
— Vermischung der verschied. Gattungen in derselben. X. 193
— über den Genuss derselben (ein Gespräch). XVII. 33, 69
— über die neueste Geschichte derselben. I. 625
— über den Handgreiflichen Nutzen derselb. (eine Rede). XVII. 622
— ist ihr Hauptzweck nur Erholung? IV. 81
— heutige. Expectoration darüber, v. Guthmann. VII. 773
— Herzenserleichterungen über sie u. Musiker. V. 753
— allgemeine histor. Uebersichten derselben, von Choron (Fragm. XV. 25, 89
— Zustand derselben unter Ital. Deutschen, Franz. und Engländern. II. 113
— über den Charakter, den die ital. und deut. Musik hat, u. die franz. haben sollte. VII. 109
— ital. — Charakter derselben. IV. 788
— ital., Vergleichung mit der franz. III. 244 *)
— italienisch-franzos. (über dieselbe). II. 121
— — — — Charakteristik derselben. IX. 503
— über die Benutzung derselben zur Veredlung der Landleute etc. VII. 765
— über das Lehrhafte in derselben. XIII. 849
— -Liebhaberei über dieselbe). II. 177. 528
— Lob derselben, nach Pindar, von Orion. XI. 586
— u. Malerei. XVIII. 203
— meditatorische — Förderung an dieselbe. IX. 391
— der Mystiker. IV. 653
— Nervenkrankheit durch sie geheilt. XV. 582
— Ode an sie, von Klopstock XI. 1
— u. Poesie, von A. Apel. VIII. 449
— Verbindung derselben mit der Poesie. I. 433
— praktische, über Manier und Mode darin. XVI. 193
— — was für Vortheile hat sie sich v. Voglers System zu versprechen? S. Knecht.
— über ihre Verbreitung, Fragm. von Tiek etc. XX. 432
— beim Schauspiel. VII. 803
— spanische — Charakter derselben. IV. 788
— stark besetzte, über sie. XVII. 620
— Theater- u. Kirchen-Musik, wesentlicher Unterschied. III. 283 *)
— Einwirkung derselben auf Wahnsinnige u. als Heilmittel. XVII. 443
— über den Werth derselben und die Mittel, ihn zu erhöhen. II. 817, 835, 849
— über den hohen Werth derselben. Dissertatuncula v. Joh. Kreutzer. XIV. 565
— über das Wesen derselben. XVII. 761, 777
— einiger wilden und halbcultivirten Volker (über sie). XVI. 369, 545
Musik, Wirkung derselben auf rohe oder gebildete Menschen. III. 123
— woher die ausserordentliche Wirkung derselben auf wilde Volker? IV. 659
S. übrigens auch Tonkunst.
Musikalische Bildung — frühe VII. 117 — Grad derselben bei Frauenzimmern. IX. 380 — Hindernisse derselben. XVII. 281
— Composition — über Anordnung eines Lehrbuchs derselben. XV. 521
— Curiosität. XVII. 841
— Diebstahle — über sie, von J. J. Wagner. XVIII. 807
— Einlasskarte, (Rathsel von Kohlus). XII. 199
— Fragmente, s. Horn.
— Gedächtniskunst (über), von Guthmann. VII. 181
— Gegenstande — Fragm. eines Layen darüber, s. Laye.
— Glaubensartikel — Prüfung eines derselben. III. 607
— Grammatik, Wunsch an grosse Tonsetzer. XVI. 95
— Instrumente, über ihre Mensur — Anfrage. IV. 761, Antwort. 95 — Erfindung, dieselben in reiner Stimmung zu erhalten. IV. 209; Vorschlag zu einem neuen musikal. Instrumente. IV. 767; über ihre Stimmung v. Knecht, s. Knecht.
— Instrumente, über ihre Verfertigung in Neukirchen u. Klingenthal. III. 21
— Kunst (Tonlehre) in der Erziehungslehre — Fragm. v. Schwarz. XI. 417
— Lehranstalten (öffentl.): Nachrichten darüber. X. 593
— Lehrbücher (über). X. 121, 177
— Literatur — Handbuch etc. (B) XIX. 437, 1ster Nachtrag. (B) XX. 348
— Malerei. II. 113
— Nomenclatur Vorschläge eines Puristen dafür. XVII. 262
— Reise von Grossmeizchen nach Lämmel etc. XVI. 257
— Rührungen. VII. 773
— Schriften, seltene — Bemerkungen beim Lesen ders. s. unter Bemerkungen.
— Seltsamkeiten (aus London). II. 49. III. 467
— Vergnügungen ausm Lande. VII. 729
— Verkehrtheit. XVII. 614
— Vielhuerei. VII. 720
— Wiederholung (über) u. Veränderung. VI. 137
Musikalischer Geschmack (über denselben). IX. 49
— Kalender. III. 467, 723
— Unterricht für Frauenzimmer. VIII. 513
— Vortrag u. Ausdruck. VII. 345
— Zeitmesser, s. unter Z.
Musikalisches Drama über dasselbe. I. 353, 569
— Excerptenbuch (Ideen dazu). V. 203
— Gehor — über Ausbildung u. Veredlung desselben, siehe D. Weber.
— Instrument — Vorschlag zu einem neuen. IV. 767
— Spiel. VI. 213
— Publicum — Briefe über dasselbe. XVI. 121
— Talent — über ein physiolog. Kennzeichen desselben. IV. 65
— — von der Verschiedenheit desselben. XVI. 261, 277
— Taschenbuch von J. u. A. Werden. (B) V. 116
— Vademecum. 1805 III. (B) XIV. 95
— Wurfelspiel. Bewandnis damit. XV. 337 fg.
Musik-Director. II. 5**
— — von Arnold, siehe unter A.
— — Bild eines solchen, wie er nicht sein soll. XVI. 801
— — eines Opern-Theaters — was soll man von ihm verlangen? VI. 165, 181
Musik-Druck, über die neuesten Erfindungen u. Verbesserungen desselben. V. 745
Musiker, ausübender, u. Componist — Verhältnis zwischen ihnen. III. 226 *)
— blinde (über dieselben). X. 209

Musiker, Bemerkungen a. d. Tagebuche eines praktischen Musikers. VIII. 401, 417, 625, 641, 705, 721
— diätet. u. psychol. Bemerkungen für praktische Musiker. VIII. 665
— Hexenmeisterleichterungen über sie. V. 753
— Lecture für sie. XIX. 453
— vermischte Gedanken für praktische Musiker. VIII. 81
— praktische — Wunsch u. Bitte an dieselben. VI. 783
— über die Taubheit mehrerer in ihren spätern Lebensjahren. IX. 134
(S. auch **Musicus**.)
Der Musik-Feind. XVI. 565
Musik-Fest zu Edinburg. XVIII. 629
— — zu Frankenhausen, v. Bischoff angekünd. (über dass.) XVII. 655, (s. auch **Frankenhausen**).
Musik-Feste. XIII. 447
— — über grosse Singstücke zum Behuf ausserordentlicher Musikfeste. XX. 849
Musik-Freund, der tonderbare. XXIII. 465
Musik-Journal, in Rom herausgekommen. XIII. 301
Musik-Lehrer u. ihre Freunde, von Wilke. XIV. 359
Musik-Saal, Einrichtung eines solchen. IV. 782 fgg.
— — exemplarischer, in einer der grossten Biblioth. Deutschlands. XII. 685
Musik-Stücke, gewisse, etwas über deren Beurtheilung. IX. 122
Musik-Treiben, Bemerkungen darüber v. C. Nicolai. XIX. 408
Musik-Unterricht, Berichtigung der irrigen Begriffe davon. VII. 601
— — erster, (von Horstig). IX. 113, 545
Musik-Verleger, Verdienste Einiger um die Herausgabe grosser Musik-Werke. XVI. 429 fgg.
— — Vorstellungen an sie. XVI. 252 fg.
Mussini, N., Optte.: Dichterlaunen, in Berlin aufg. V. 592
— dramat. Orator.: Das befreite Bethulien. VIII. 330
— Ariette ital. c. Guitarre. B. IX. 127
— 3 gr. Duos concert. p. 2 Viol. I. 3. (R) XV. 262
Mutereich kündigt Vorlesungen über Compositionen in Königsberg an. XII. 512
Mutzenbecher, D. über Ruffelsens neuerfund. Melodicon. XI. 625
— Berichtigung wegen des Leppichschen Pannmelodicon. XIII. 578
Mylich, kleine und leichte Klaviersachen für Kinder. (R) II. 292
Mystiker, Musik derselben. IV. 653

N.

Nachahmungssucht junger Componisten. I. 132
Nachersberg u. **Büttner**, Stimmbuch. (R) III. 704
Nack, Dem., Altistin in Frankf. a. M. XIV. 284
Nadermann, Harfenist aus Paris, in München. V. 319; in Wien. V. 589
Naegeli, H. G., Stifter des Sing-Instit. zu Zürich. XII. 134
— Ankündigung der Fortsetzung seiner Singantalh. XVIII. 463
— Ankund. von J. S. Bachs grosser Missa. XX. 551
— Anrede an die Schweiz. Mus. Ges. zu Schaffhausen. XIII. 655, 665, 685
— — — — — zu Zürich. XIV. 625, 721, 727
— — — — — zu Freyburg. XVIII. 677
— über die deut. Gesangscultur. XIII. 629, 646
— Pestalozzische Gesangbildungslehre etc. XI. 769, 785, 801, 817
— Gesangbildungslehre nach Pestal. Grunds. (R) XIII. 463
— — Lindners Bemerkungen darüber. XIII. 5, 17
— — Erwiederung auf diese beiden Recensionen. XIII. Int. Blatt 27, 29, 66.
Nägeli, H. G., Gesangbildungslehre etc. zweites Wort darüber von Dreist. XIII. 818, 828, 836
— Pestalozzi u. Niederer Zustimmung zu dieser Beegna. XIII. 878
— Gesangbildungslehre für den Männerchor, Beilage A. zur zweiten Abtheilung d. Gesang-Schule. (R) XX. 533
— Liederkranzchen. XIX. 781. Beilage VI.
— Lied Ferne u. Nähe. XVII. 429
— Wanderlied (a. d. Liederkranz f. 1818). XX. 885
— Liederkunst. (XIII. 629). XIX. 761, 777; Erfolg der daselbst befindlichen Aufforderung. XX. 82
— Versuch einer Norm für d. Recensenten der musikal. Zeitung. V. 225, 265
— über das Portamento (aus s. Gesangschule). XVI. 176
— Repertoire des Clavecinistes. V. 529
— über Rundgesang. Fragm. X. 725
— Verdienst um Herausgabe der Werke strenger Schreibart. V. 529
— Gesänge deutscher Frauen. 1 Hft. (R) XVI. 740
— XV geistliche Lieder 1 oder mehrstimmig zu singen, 1te Sammlung. (R) XV. 359
— Lieder von J. J. Hess. (B) XVII. 401
— Nachtrag zu Hess Liedersammlung. (R) XVIII. 831
— Lieder von Wessenberg. (R) XVII. 401
— Liederkranz f. Jahr 1816. (R) XVIII. 809
— — — — 1817. (R) XIX. 741
— — — — 1818. (R) XX. 284
— XV Singstücke 1 oder 2stimmig zu singen. (R) XV. 359
— Teutonia, 1. 2. Hft. (R) X. 721, 6. Hft. (R) XII. 272
— 12 Tonsätze p. le Pianof. etc. 1 Part. (R) X. 721
— Dem., Discantistin in Bern. VII. 22
Nagel, Organist aus Osnabrück, Concert mit seinem 7jähr. Sohne, in Cassel. XIII. 622; in Warschau. XVIII. 320
Nagelklavier, siehe Träger.
Naiemska, Dem., in Warschau. XVIII. 257
Nani, Violinist in Strasburg. XVII. 253, 309. XVIII. 502, 504, 517. XX. 359 fg. 402, 405
Nanke, Oper: Die weisse Frau von Neuhaus, in Wien aufgef. XV. 196
— Oper: Die Zauberhöhle, ebendas. aufgef. XII. 336
Nanni, Ban., aus Pisa, Virtuos auf mehren Blasinstr. in Turin. XIII. 44; in Frankf. a. M. XX. 313; in Berlin. XX. 373
Nanz, in Stuttgard. II. 96
Napollon, Sgra., in Mailand. XIX. 171 fg. 174
Nardini, Pietro, (XVI. 874); als Quartettspieler. VI. 783
Das Narrenhaus, musikal. Quodlibet, in Wien aufgef. XVIII. 752
Nasolini, Op. ser.: Merope, in London aufgef. V. 424 fg. in Paris. XIV. 43, in München. XIV. 637, 656 fgg.
— Op. ser.: il Mitridate, in Mailand aufgef. XIX. 171; in Bologna. XIX. 503; in Paris. XX. 114
— — Semiramide, in Neapel aufgef. XIX. 503
— Optte.: Die entgegengesetzten Temperamente, in Wien aufgef. VIII. 50
Nass, Violindilettant in Breslau. XVII. 343
Nathan u. **Braham**, jüdische Hymnen, in London aufgef. XVII. 550
Nattorp (Baronesse von). s. Mar. Szasi.
die Naturalisten, v. F. L. B. XVIII. 468
Naudacher, Sänger in München. XVII. 65
Naumann, G. A., in Dresden. I. 329 fgg.
— Sein Bildniss. VII. Taf. 3.
— Aufführung der Kirchen-Musik in Dresden. III. —6, 701 fgg.
— Sein Tod. II. 185. IV. 78. 112
— Concert, ihm zu Ehren in Dresden gegeben. IV. 189
— Bruchstücke zu seiner Biographie v. A. G. Meissner. 1ter Th. (B) V. 641, 657; 2ter Th. (B) VII. 357

e, f, fis und g in Ordnung und die rechte Hand gänzlich für sie verwendet. Kein einziger hat Mangel; alle haben die beste und gleichmässigste Intonation, alle sind hell und schneidend, alle können mit leichter Mühe und möglichst rein gestimmt werden, und alle haben, das es etwa ausgenommen, leichte Griffe.

Für die linke Hand bleiben nun noch sechs Töne der ersten Oktave übrig, nämlich gis, a, b, h, c, cis; denn der siebente, das d, erfordert keine besondere Einrichtung, da es sich, wie bekannt, aus dem Grundton ergiebt. Für diese sechs Töne haben wir nur fünf Finger, und sehen also gleich die Nothwendigkeit, entweder durch den Fingersatz, und nicht durch ein eigenes Loch, wenigstens einen dieser Töne zu gewinnen, oder, wenn das nicht geht, wiederum eine Klappe anzulegen.

Gis kann auf keine Art hell und rein ansprechen, wenn es nicht ein eigenes Tonloch bekommt. Für dieses Tonloch aber, wenn es an seiner natürlichen Stelle steht und ohne Klappe ist, unmittelbar den kleinen Finger zu verwenden, geht nicht. Sein weiter Abstand vom cis macht den Griff beyder Töne mit einer und derselben Hand fast unmöglich, wenigstens äusserst beschwerlich, so lange mit dem letzteren keine andere Einrichtung getroffen wird. Es muss also, wie es scheint, eine Klappe haben. Indessen bleibt noch die Frage, ob diese Klappe dem kleinen Finger oder dem linken Daumen zu überlassen sey. Giebt man sie nach der gewöhnlichen Einrichtung dem kleinen Finger, so wird ausser der gis-Klappe auch wenigstens noch eine b-Klappe erfordert, wenn alle Töne gut werden sollen. Denn a wird alsdann vom dritten Finger, h vom zweyten und cis vom ersten Finger gedeckt, und gesetzt, c liesse sich auch durch einen eigenen Griff gut herausbringen, so würde doch b nicht anders zu erhalten seyn, als vermittelst einer Klappe, die vom linken Daumen regiert werden müsste. Wird hingegen die gis-Klappe dem linken Daumen gegeben, so deckt der kleine Finger das a, der dritte b, der zweyte h, und der erste cis, und alle diese Griffe fallen sehr leicht, sobald nur das a etwas seitwärts, und nicht wie sonst mitten auf der Flöte mit den übrigen Löchern in gerader Linie, zu stehen kömmt. Ueberdem würde das b mit einem eigenen offenen Tonloche für den dritten Finger manche Nebenvortheile, sowohl in der Bildung einiger hohen Töne, als auch im Spiel überhaupt gewähren. Wir haben demnach auf der einen Seite die alte Einrichtung mit der gis- und b-Klappe und auf der andern nur eine Klappe und ein eben so schönes und noch leichteres und vortheilhafteres b. Die Entscheidung für die letztere folgt hieraus von selbst.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien, den 25. May. Vor ohngefähr vierzehn Tagen verkündigte der Theater-Anschlag-Zettel in der Stadt das Singspiel: une Folie nach Bouilly, mit Musik von Mehül, unter dem deutschen Titel: Wagen gewinnt, von Herrn Treitschke übersetzt. Allein gegen Mittag kam eine kleine gedruckte Nachricht: „dass wegen plötzlicher Krankheit der Sängerin die neue Oper nicht gegeben werden könne.“ Diesen Vorfall nützte das Theater an der Wien, und gestern schon war das Stück vor das Publikum gebracht. Die Schnelligkeit, womit die Direktion ihre eigene Uebersetzung, und die Einführung des Stücks in die Scene, nebst zwey neu dazu verfertigten Dekorationen u. s. w. besorgen liess, ward mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. In der That ist der Inhalt dieser Oper so interessant und Mehüls Musik so angenehm und reitzend, dass sich das Publikum lange damit unterhalten wird. Sowohl die singenden Personen, als auch das Orchester verdienen alles Lob. Einer kleinen Sünde hat sich der Uebersetzer dadurch

Naumann, G. A., Anekdote aus vorstehender Biographie. VII. 559

— als Theatercomponist. III. 330

— noch Etwas über ihn. XVI. 874

— Cant. Gottes Wege, in Danzig aufgef. XVII. 612 f. 628

— — Lob des Vaters. Sohnes u. Geistes (aus einem Oratorium), in Leipzig aufgef. XVIII. 274

— Messe (As ♭), m. Hymnus), ebendas. aufgef. IV. 238. VIII. 225

— — (D ♭), ebendas. aufgef. IX. 479

— Oper: Aci e Galatea — i Ciclopi amanti. III. 870

— — — — Finales daraus, in Leipzig aufg. IX. 314

— — Amphion, im Leipzig. Concert aufgef. XIV. 323

— — Cora, Scenen daraus, ebendas. aufgef. X. 285

— — la dama Soldato (Was thut die Liebe nicht), in Leipzig, aufgef. V. 479

— — — — (der weibl. Soldat), in Berlin aufgef. XIV. 466; im Munchen. XVIII. 860

— — Gustav Wasa, in Stockholm aufgef. XV. 310. XX. 362

— — Medea, in Berlin aufgef. VII. 870

— — — Ouvert. daraus, in Wien aufgef. XIX. 296

— — Protesilao, im Conc. zu Dresden aufgef. III. 71

— Passions-Oratorium, v. Metastasio, in Leipzig aufgef. VII. 280

— — — Betulia liberata, in Dresden aufgeführt. VII. 335. VIII. 475

— — — Der Tod Jesu, in Berlin aufg. VIII. 709

— Ouvert. zu dem Orat.: i Pellegrini, in Leipzig aufgef. XV. 703

— Pilgergesang daraus, mit Tiedge's Uebersetzung. XI. 358. 736

— Psalm u. Vater unser, in Dresden aufgef. VIII. 588, 606

— 2 n. 103 Psalm, in Leipzig aufgef. III. 977

— 103 Psalm, in Prag aufgef. IX. 628

— 103 — und Vater unser, von der Wittwe in Berlin aufgef. IV. 557; in Wien. XX. 70

— 96. Psalm, in Dresden aufgef. XIX. 566

— 111. — in Leipzig aufgef. XIX. 356

— Vater unser, v. Klopstock, in Dresden von ihm selbst aufgef. I. 835. II. 1024 in Prag von ihm selbst aufgef. III. 643; in Dresden wieder aufgef. VIII. 588, 606. XII. 178, 236. XIX. 566; in Breslau aufgef. XII. 202; in Wien. XIX. 296, 309

— Cantatine zu der Tonkunst. (B) I. 516

— 22 neue Lieder von Elsop. (B) I. 518

Naumann, (Neumann?) Cellist in Königsberg. XI. 631. XIV. 484

Nauweck, Lehr., Vervollkommnung des Mechanism. an der Harfe, siehe Harfe.

Neapel, Briefe daher. XII. 941

— Geschichte der Conservatorien daselbst. VIII. 289, 802

— Concert von den Zöglingen des Conservatoriums zu S. Sebastiano gegeben. XIII. 126

— Geschmack daselbst an Mozarts Musik. XVIII. 680

— über die Ausfälle der das. Zeitung gegen die musik. Zeitung. XX. 139

— Musikzustand daselbst. II. 385. VII. 867, 869

— Nachrichten daher. VII. 321, 370, 709. VIII. 297, 766. XII. 134, 789. XIII. 227, 276, 278. XVII. 29; XVIII. 251, 258, 341, 431, 797, 806. XIX. 473, 483, 491, 525, 529, 541, 565, 600. XX. 73, 74, 193, 287, 363, 488

— Opernstheater daselbst. VII. 567

— das Theater St. Carlo daselbst. XII. 941; Das neue Theater St. Carlo wird eingeweiht. XIX. 130, 198 — über dies neue Theater. XIX. 198

— Stellung des Orchesters daselbst. XX. 495

Neapolitan. Tanz. XVII. 226 Beil. III. 3.

Needler, zu London. XV. 510.

Neefe, C. G., Lebenslauf von ihm selbst. I. 241, 267, 273; Nachtrag dazu, von dessen Wittwe. I. 560

— über dessen Drama: Sophonisbe. I. 528

Neefe, über die musikal. Wiederbelebung. VI. 97

— Bilder u. Träume von Herder. IV. I. 211

— Dem. alt. und jüng., I. 560. II. 462 fgg., (siehe auch Mad. Auc).

Neffzer, Tenorist b. d. Second. Oper in Leiptig. III. 982. IV. 253. V. 240. VII. 731

Neger, National-Musik derselben. XVI. 512

Negri, Sänger in Hamburg. XIII. 190

Nehrlich, J. P. T., Klaviersp. u. Componist. XVI. 874

— 6 Var. f. Pianof. über die Romanze: Der Bauer etc. (B) XII. 482

Neito (Neitz), erster Tenorist in Amsterdam. II. 398. XIV. 238 fgg.

Nenninger, Violinist in Frankf. a. M. VI. 837. VII. 381

Nereazi (Matilde), in Rom. XII. 413

Neri, Dem., b. d. ital. Oper zu Paris. XIII. 115, 516. XIV. 43, 261; in Lissabon. XVIII. 474

Nervenkrankheit, durch Musik geheilt. XV. 583

Neubauer, in Buckeburg. II. 222; sein Vaterland. II. 498; über ihn. XVI. 875

— 3 Duos p. 2 Flutes op. 7. (B) IV. 82

Neubert, A., Fränkisches Jägerlied etc. mit Pianof. (B) XVI. 492

Neubrandenburg, Musikzustand daselbst. II. 846

Neudeck, C. W., junger Klavierisp. in Leipzig. XIV. 11. 333. XV. 254. XVII. 250. XVIII. 280

— 10 Variat. auf: Die Milch ist gesunder etc. f. Pianof. op. 1. (B) XV. 616

— Ch., Sun. 2 v m. p. le Pianof. n. 1. (B) XIX. 821

Neugebauer, Baruit b. Bresl. Theater. III. 301. VI. 311, 309, 326 fg.

— Gürtel der Bescheidenheit (Seitenst. zu Aschenbrödel), in Wien aufgef. XIII. 724

— Oper: Die Fee an der Ala, ebendas. aufgef. XV. 497

Zum neuen Jahre, von Fernow u. M. Eberwein. XVII. 3

de Neufville, Mad., Klaviersp. in Amsterdam. XVI. 438. XVII. 349. XVIII. 431 fg.

Neukirchen, Uebersicht der jährl. von hier gelieferten Instrumente. III. 22

Neukomm, Sigm., Klaviersp. in Salzburg. V. 865

— ein Schuler Haydn's. XI. 207, 269

— gegenwärtig in Paris — Anekd. mit Cherubini. XIV. 131

— etwas über seine Lebensumstände. XV. 233

— erhält von Ludwig XVIII. den Orden der Ehrenlegion. XVII. 572

— soll nach Brasilien gehen. XVIII. 93, 291, 440

— wird Hofcomponist b. Prinz v. Brasil. in Rio-Janeiro. XIX. 391

— Sein Uebelbefinden daselbst. XX. 674

— Cantate zu Gretry's Geburtstag. XIII. 67

— Chronometer. XVII. 523; XIX. 251

— Oper: Alexander am Indus — Septett daraus in Frkf. a. M. aufgef. XII. 740

— Phantasie f. vollstimm. Orch., in Leipzig aufg. XI. 208. XII. 566; in Wien. XI. 269

— — — — — n. 2. in Leipzig aufg. XIV. 245

— Quintetto dramatique in Paris gefertigt. XIV. 756

— Requiem, in Wien aufgeführt. XVII. 101, 120, 123; in Passau. XX. 140

— Stabat mater, in Wien aufgef. XVII. 121, 205

— Elegie harmon. sur la mort de Dussek p. Pianof. XIV. 276 (B) XV. 759

— Fant. p. le Pianof. av. Flute. (B) XIII. 819

— Missa pro Defunctis, manibus Mich. et Jos. Haydn etc. (B) XVIII. 833

— Quint. dramat. Une fete de Village en Suisse, p. 2 Viol. 2 Altos et Vcelle. (p. Pianof. et Viol. obl.) (B) XX. 635

— 12 Walses p. le Pianof. (B) XV. 552

— 6 Gesange m. Pianof. op. 10. (B) XII. 855

— Sonate p. le Pianof. op. 11. (B) XVIII. 127

— gr. Son. p. le Pf. av. Viol. op. 16. (B) XVIII. 15, 109

— Ballegreise publique, Marche p. le Pf. a 4-m. op. 21. (B) XX. 286

Neukomm, Dem. Elias, dessen Schwester, in Salzburg. V. 8. 5. VII. 104, 608. XVII. 124
— Ihr Tod. XVIII. 201
Neuling, Vinz., Violinsp. in Wien. XVI. 285. XIX. 210, 291, 841
Neumann, Fr. Ant., Variat. p. le Pianof. (B) VII. 260
— Variat. p. le Pianof. op. 8 — 12. (B) XI. 752
— — — — op. 8. 12. 16. (B) XII. 160
— — — — op. 17. 18. 19. 21. (B) XI. 221
— Tenorist in Hamburg. I. 761; in Wien. III. 436. VII. 610. VIII. 327. X. 37. XI. 260. XIV. 289
— als Klavierisp. in Wien. IX. 748. XIII. 295
— deutsch. Intermezzo: Der falsche Werber. III. 851
— VCellist in Konigsberg. (M. 6517) XIV. 184
— Mad., aus Hamburg, in München. XIV. 123; in Carlsruhe. XIX. 352
— Mad., geb. Sessi, in Wien. XV. 771. XVIII. 513; in Frankf. a. M. XVIII. 8; in Leipzig. XVIII. 98. 792. in München. XVIII. 122; wieder in Leipzig. XIX. 138. 160 fgg. 355 fgg. 389; in Dresden. XIX. 327 fgg. in Hannover. XIX. 468; in Berlin. XIX. 655; abermals in Leipzig. XX. 257; will dasselbe verlassen. XX. 269
— Dem., in Wien. XIV. 278
Neumayer, in Königsberg. XVII. 470. XVIII. 399, 604
— Mad., ebendas. XVII. 460. XVIII. 399
Neuner, Ballet: Harlekins Hochzeit, in München aufgef. XIII. 400
— Ballet: Gessner, ebendas aufgef. XIII. 491. XIV. 497
— Pantom.: Harlekin u. Columbine auf den Alpen, in Wien aufgef. XVIII. 582
— Bauspiele, in München aufgef. XV. 422
Neunzehnter Jahrhundert, siehe Jahrhundert.
Neu-Ruppin, Orgel daselbst unter Vogler erbaut. XIII. 217, 233
Nicola, Karl, ein junger Violinspieler, in Manheim. XIV. 383. XVII. 551. XIX. 368. XX. 384
Nicolai, C., über das Musiktreiben (Fragm. aus Selbstkunde etc.) XIX. 498
— D., Contrabassist in Rudolstadt. XIII. 510
— Das Spiel auf dem Contrabass. XVIII. 257
— Das, Trauig., Organist zu Gorlitz (Biograph.) III. 18
— J. G., der Liebhaberromp. der Hollander. XVI. 872
— Sänger in Konigsberg. XII. 690, 979
Nicolini, Gius., in Rom. X. 260
— schreibt für das Hoftheater zu Wien eine neue Oper. XIII. 304
— Oper: Abradate e Dircea, zu Mailand aufg. XIII. 325, 508
— — Ira d'Achille, ebendas. aufgef. XVII. 280
— — Angelica e Medoro, zu Turin aufgef. XIII. 110
— — i baccanali di Roma. III. 468
— — Baldumo, in Venedig aufgef. XVIII. 491
— — Carlo magno, in Reggio aufgef. XIX. 503; in Parma. XX. 81
— — Coriolan, in Wien aufgef. XII. 877; in Vicenza. XVII. 293
— — le due gemelle, in Rom aufgef. X. 554
— — Quinto Fabio Rutiliano, in Wien aufgef. XIII. 506; in Mailand. XVI. 238; in Vicenza. XVII. 293; in Rom. XIX. 496
— — Trajano in Dacia, in Wien aufgef. XII. 603; in Ravena. XX. 289
Nicolo, siehe Isouard.
Niederer, Schreiben an Lindner: über d. Versuch. Pestalozzi's Idee auf den Gesang anzuwenden. XIII. 5 fgg.
Niegreis, in Klausenburg. XIV. 823
Niemeyer, C., neue Chorale etc. XVIII. 221. Beil. III.
— 3 deutsche ins Lateinische übersetzte Kirchenlieder etc. XVI. 577
— Lied von ital. Soldaten ans Vaterland gesungen. etc. XVIII. 284
— kurze systematische Anleitung zu musikalischen Anwendungen. XIII. 273
Niemeyer, C., über die Fehler u. Mängel in Franzens Choralbuche. XIII. 501, 507
— Erwiederung auf Franzens Antibruk. XIII. Int. Bl. 83
Niemetzek, Hasenist aus Wien, in Leipzig. V. 296
Niemtschek, Fr., Leben des Kapellmstr. W. G. Mozart. I. 180
Nieser, Tenorist in Manheim. XIX. 566.
Niessle, Gebr., Waldhornisten. I. 856; in Breslau. VI. 711. Siehe auch Nissle.
Niffelton, in Kopenhagen, Erfinder eines neuen Harmonica ähnlichen Instruments. V. 526
Nikeef, russischer Kirchencomponist. III. 657
Niklas am Schneidewege: Posse in Wien aufg. XVII. 271
Nina, oder die Trierische Kapelle in Koblenz. II. 377
— über die dem Sänger schuldige Aufmerksamkeit. III. 732, 809
— — Mein Lieblingsort (piano). III. 800 (S. ebr. d'Ambigny).
Nisle, J., 3 Duos p. 2 Viol. op. 13. (B) IX. 288
— Fant. p. le Forte-p. av. acc. de cor. (B) XX. 828
Nitschke, Bassist bei der Second. Gesellsch. in Leipzig. XVI. 272
Nixenreich, (das) von Fr. Hiller. III. 806
Noah, oder die Sündfluth, bibl. Gemälde nach Haydnschen Compos. (Schöpfung u. Jahreszeiten). XVIII. 128. 292
Noak, Fr., Abendlied von Mahlmann m. Pf. (B) XVI. 792
Nobile, Guitarrenspieler in Konigsberg. XVI. 117
Nobili, Correpetitor in Amsterdam. X. 206
Noezel, C. F., Sammlung von Quadr. Walz. Angl. erste Lieferung. (B) III. 535
— — Sammlung von Menuetten, Quadr. etc. 3 W. (B) VI. 348
Noisten, Mad., in Konigsberg. XX. 368
Nolde, in Halberstadt. VII. 623
Nolte, Clarinettist in Cassel. XII. 719
Nomenclatur, über musikal. XI. 137
Norberg, in Stockholm. XVI. 805
Nordau, Tenorist von Breslau, in Königsberg. XIII. 811. XIV. 497
An Nord- u. Süddeutsche Tonkünstler. XVI. 130
Nordhausen, Aufführung der Schöpfung daselbst. III. 739
— Nachrichten daher. VIII. 256
Nordische alte Volksmelodieen. XVIII. 593, 613. Beilage VI. VII. (Berichtigung einiger Stellen dieses Aufsatzes. XIX. 92).
Normann, Violinist in Amsterdam. XVI. 637
Nostitz (die Grafen von), zu Prag. II. 515. X. 608
— Graf Rhinek, zu Prag. XI. 2
— (Feldmarschall) Pensee des neuerrichteten Conservator. zu Prag. XII. 805
— (Gräfin von), zu Prag. X. 608
Nostitz-Jankendorf, allgemeiner christlicher Lobgesang. XVII. 6 fgg.
— — musikal. Gedicht: Hinblick aufs Leben. XVII. 813
— — — — — Sphärentöne. XVII. 461
Noten, ihre erste Erfindung. VI. 253
— beste Methode, die Kenntnis derselben den Kindern beizubringen. XVI. 807
— über eine neue Methode, dieselben lesen zu lernen, ohne auf die Tactstrie zu sehen etc. XIX. 805
Notenblätter umzuwenden — Instrument dazu. III. 739. (IV. Intelligenz-Blatt 4.)
Notendruck, neueste Erfindungen und Verbesserungen desselben. VI. 745. VII. 610
Notenpresse, Freiheit derselben, (Anekd.) II. 135
Notenschreiber: Vorstellung an sie. XVI. 433
Notenschrift für Blinde. XII. 905
— eine neue, von D. Krause, siehe unter K.
Notirungs-Maschine. XII. 52
Notizen. IV. 807. XI. 423, 784. XII. 319, 426, 558, 590, 808, 820, 967, 1002. XIII. 12, 80, 87, 88, 121, 278, 417, 568, 641, 789. XIV. 305, 452, 482, 469, 896, 960. XV. 34, 117, 140, 163, 274. XVI. 89, 335, 591, 611

Notizen. XVII. 50, 81, 101, 167, 260, 309, 389, 745. XVIII. 81, 92, 238, 305, 403, 427, 462, 519, 622. XIX. 266, 361, 369, 740, 758, 775, 785, 802, 857. XX. 19, 52, 138, 177, 211, 278, 325, 551.
Notz, Harfenbankenter in Zürich. XVIII. 456
Nourrit, in Paris, Zögling des Conservatoriums. V. 353
— als prem. haute-contre an Paris. XX. 31, 160, 177, 768
Novack, Dem., in Frankf. a M. XX. 721
Novara, Nachrichten daher. XIV. 590, 611
Novitäten (über dieselben). V. 377, 393, 413, 429
— werkwürdige. VIII. 616
Nowack, in Leybach. XIX. 164
Nozzari, Tenore in Paris. VII. 160; in Neapel. XII. 947. XIII. 523, 702. XIV. 787; in Mailand. XIV. 128, 228; in Neapel. XX. 287
Nürnberg, Nachrichten daher. XI. 411. XX. 117
— Lohn eines dasigen Kapellmeisters im vorigen Jahrhunderte. XII. 117
— Streitigkeiten der dasigen Musiker mit dem Kapellm. Mainberger etc. VI. Intell. Blatt 81. 89.
Nukahiwah, Menschenfresser-Lied daselbst. VII. 201
Nun danket alle Gott, ist übersetzt. XVI. 847
Nuth, Dem., in Prag. IX. 616, 776
Nuth'a Theatergesellschaft in Erfurth. XIV. 1670

O.

Obermaier, Komiker in Frankf. a. M. XX. 514
Obermeyer, Violinsp. in Prag. II. 805
Oboen, zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 713
Odli Occa (Dalberg), Contrabassist in Berlin. IV. 207, 319; in Kiow. XX. 316, 318; in Lemberg. XX. 640
— — Dem., Klaviersp. u. Sängerin in Kiow. XX. 316, 318; in Lemberg. XX. 643
Occhiati, Theater-Ausdruck. XIX. 475
Ochernal, Musikdirector in Bremen. XVII. 361. XVIII. 801
Concert in Erfurth. XVII. 96
Octave, reine und doch dissonirende. IX. 709
Octochord, eine Erfindung zur Beförderung des Unterr. im Gesange, von Wilke. XIV. 849
Oedephone, neues Instrument, erfunden von Kanderburg. XX. 573
Oehlinger, Hoforganist in Wien — Sein Tod. XX. 626
Oerzen (Graf von), Danksagesse einiger Berliner Tonkünstler an ihn. III. Intelligent-Blatt 49
Oesterr. Dichtergemälde Leipz. Concert-Saale. XV. 450
Oesterreich, Militairmusik zu Paris. XX. 161
Offenheimer, junger Klav. Virtuos zu Wien. IV. 491
Oginski, 12 Pol. f. Klav. etc. (B) XVI. 792
Ohmann, siehe Omann.
Okonski, F., Mazures et Krakowiaks, p. le Pf. (B) XVI. 90
Oldenburg, Orgel in der St. Lamberti Kirche daselbst. III. 249
— Musikzustand daselbst. IV. 155, 174
Oliveira, Flötist in Porto. XVIII. 588
Olivette, ein Potpourri in Königsberg aufgef. XVI. 106
Olivier zu Paris, stereotyp. Notendruck. VI. 752
— Dem., aus Dessau, in Leipzig. XIX. 383
Olivieri, Bassist in Mailand. XV. 570
van Olleffen Ollivier, Flötist zu Amsterdam. X. 602. XVI. 458. XVII. 452. XIX. 243
Omann, in Breslau. III. 562; in Wien. III. 44
Omnad. XVIII. 596
Onslow, Ge. gr. Son. p. le Pianof. op. 2. (B) XX. 702
Die Oper, eine Oper. XIX. 257
Oper, etwas über dieselbe. IV. 329 fgg. XV. 293
— Bedarf, über sie aus Schröder Lit. Museum. V. 178 fgg.
— Lessings Bemerkungen über sie. XV. 824; Michaelis Bemerkungen: ebendaselbst.
Oper und Opernwesen. II. 197 fgg.
— über die Entstehung derselben. II. 481
— die erste, zu Venedig gestiftet. VI. 233
— über ihre Erfindung. — Fragm. von Rousseau. III. 54
— Gedanken über sie. I. 1. 83
— Gespräche über sie. X. 337, 761
— aus der heil. Schrift vertheidigt. XII. 147
— Unterschied zwischen ihr u. Melodrama. II. 198
— welches ist der beste Stoff zu einer grossen Oper. II. 530
— Taxe von dem, was eine grosse Oper zu Paris dem Componisten einträgt. XII. 57
— deutsche, Fragment von Hiller. IV. 169
— — über ihre Schicksale. IX. 566
— — älteste. XII. 753
— — Vorschlag zu ihrer Emporbringung. VI. 365, Intelligenz-Blatt 51, 56, 63
— — Was ist das eigentliche Charakteristische der Musik derselben? IV. 722
— — Bild des neuesten Zustandes derselben, von J. P. L. Richter. XVIII. 324
— italienische, gewöhnl. Zuschnitt derselben. XII. 51
— komische, siehe Opera buffa.
Opera buffa, einige Winke über sie. XV. 17
Opera buffa revue, ou lettre d'un amateur à son ami. XIII. 113
Opere sacre, in Italien. XII. 912
Operetten gegen Ende des 18 Jahrhunderts. III. 503
Opern, ital. u. deutsche, Unterschied derselben. XIII. 758
Opern-Componisten, Schreiben eines — an die Redaction. XV. 203
Opern-Ouverturen, über einzelne Aufführung derselben. XVII. 329
Opernscenen: über deren Aufführ. in Concerten. I. 481
Operntexte, alte deutsche. XII. 752
— Bemerkg. über sie, aus Schröder krit. Museum. V. 169
— Gedanken darüber. XVII. 609
— warum haben wir Deutsche noch immer so viel schlechte? IV. 612
— Gespräch darüber zwischen einem Dichter und Componisten. XV. 703
Operntheater u. sein Publicum zu Krahwinkel. VII. 97
— Musikdirector desselben: was soll man von ihm verlangen? V. 165, 181
Oratorien, in London. V. 208
— über die Seltenheit guter in der neuern Zeit. XVI. 121
Oratorium, dessen Unterschied vom Drama. XIV. 3
— und Kirchenmusiken. VII. 161, 193
Orchester, das geruhete, ein Gedicht. XVI. 526
— über Bildung eines guten. XX. 797, 813
— mechanisches, von Strasser erfunden. III. 536
— Einrichtung derselben zu Paris. IV. 121
— über die Stellung derselben. IV. 761
— — — — in einem Opern-Theater. VI. 785
— Aufmunterung zu Festsetzung eines gleichen Grundtons der Stimmung derselben. XVI. 772
Orchester-Director für eine Liebhaber-Gesellschaft in der Schweiz gesucht. XV. 301
Orchestrine, (Clavecin harmonique) von Hubaer und Paolini. III. 772. 636
— des Abt Vogler zu Prag. IV. 529
Orchestrion von Th. A. Kunz. I. 88, 96, Beil. Taf. II.
— von Unus, in Berlin aufgestellt. XIV. 603
Orecchiati, Theaterausdruck. XIX. 476
Organisten, über das Registrieren derselb. XVIII. 801, 825
Organo Chordium, von Backwitz in Stockholm erbaut. I. 119
Die Orgel, Gedicht von Schreiber. V. 385
Orgel, ältere Geschichte u. Ursprung derselben. XII. 49
— über wunderige Anwendung derselben. XV. 105
— über den Chorakter derselben. IX. 257
— in Vergleichung mit dem Clavierflügel. II. 305
— über den Vortrag des Chorals auf derselben. IX. 615
— Mechanismus an derselben, die Töne zu verstärken. XIII. 109

Orgel, Verbesserung der Rohrwerke in derselb. XIII. 253
— Simplification derselben. VI. 158
— Simplifications-System, siehe **Vogler.**
— über Stimmung derselben. V. 529
— in der kathol. Kirche zu Dresden. IV. 702
Orgelbau, etwas darüber für Laien. XIII. 349. 565
— (über) für die, welche darüber nicht unterrichtet sind, und doch urtheilen sollen. XIV. 321, 367, 585
Orgeln u. Orgelspieler. VII. 341
Orgelspiel über. VI. 450. in protestant. Kirchen. XX. 382
— Selbstschlage Gedanken und Wunsch darüber. VI. 121
— über Verbesserung desselben auf dem Lande. VIII. 167
— — — — — beim öffentlichen Gottesdienste XVI. 657
Orgelspieler, ein Bild desselben, v. Schubart. XVI. 834
Orgues sentimentales(?) werden von Neukomm mit nach Rio genommen. XVIII. 440
Originalität, ein Fragm. von D. Schorn. XX. 862
Orion, dessen eigentl. Name **Schickrad** — Tod in Ulm. XVIII. 228
— **Gluck** und **Rousseau**, XIV. 631
— Klage. XI. 570
— Bericht über das Conservat. zu Paris XII. 985
— Gespräche über die Oper. X. 535, 565
— Lob der Musik, nach Pindar. XI. 586
— Miscellen — über die Cicade etc. XV. 85
— über Tartini u. Viotti (nachm. Franz.) XIV. 419, 435
— allgemeine historische Uebersicht der Musik, nach Clinton. XV. 73, 89
Orlandi, Fred., Op.: b. Pavaro, in Dresden aufgef. XVIII. 481, 809
— Op.: il cirichio burlato, in Mailand aufgef. XIV. 590
— — la dama Soldato, in Wien aufgef. XX. 205
— — furbi alle nozze, in Mailand aufgef. XVI. 634
— — — komisches Duett daraus, im Klav. Au. (B) VII. 54
— — le nozze poetiche, in Mailand aufgef. XIII. 309
— — il Podestà di Chioggia. III. 867
— — il Qui pro quo, in Bergamo aufgef. XVII. 293; in Bologna. XIX. 805
— — il Sarto declamatore, in Mailand aufgef. XVI. 258
Orlando di Lasso, Psalmen. VI. 230. 256. XV. 501
— (angebl.) Composit. des Populo meus, quid feci tibi etc. XI. 670
Orlando Paladino, Klav. Auszuge daraus. (B) I. 464
Orleans, Herz. Philipp von, Anekd. XV. 511
d'Orville, Violinist in Frankf. a. M. VI. 700. VII. 581
O sanctissima, o pietissima etc. Gesang der Gondolieri etc. XVII. 216, Beilage III. 1.
Oscar, Kr. Prinz von Schweden, Trauermarsch zu des Königs Beerdigung. XX. 278
Ospitaletto, Klosterinstitut zu Venedig. II. 536
Ossowsky, Ländler: Augustin etc. m. 6 Variat. (B) I. 15
Oswald, in Breslau. XII. 72. XVII. 33
— **James**, spielt als VCellist altschott. Lieder. VIII. 612
Ott, Clarinettist in Zürich. XX. 272
Ottani, Abb., Schuler von Martini, zu Turin. XIII. 44
Ottensen, bei Altona, Nachrichten daher. III. 535
Otto, des Friedensvermittlers, Tochter, als Klaviersp. in London. IV. 813
Oud, Instrument von Manes erfunden. XV. 508
Ouverture, etwas über den Zweck derselben. XV. 626
— Vorschlag zur Composition derselben. XV. 732
Ouverturen, in wie fern sie zu Anfang eines Concerts schicklich sind. XX. 613
Ozi, Fagottist in Paris. VI. 475
— nouv. methode de Basson. V. 796, 864

P.

P, über die Vermischung der Gattungen des Style in der Musik, siehe unter G.
— musikal. Lehrbücher, siehe unter M.
P, über Quartettmusik. XII. 513
— die Violin, siehe unter V.
Pacchierotti, zu Padua. II. 545
— einer der vorzuglichsten Sanger in Italien. XV. 9
— ein Gegner der Mad Catalani. XIX. 472
Paciat, der Vater, Buffo in Mailand. XV. 432. XVI. 280, 861. XVIII. 212, 513. XIX. 178, 480. XX. 81; in Venedig. XIX. 870; in Turin. XX. 79
— Vater, Sohn u. Tochter in Mailand. XIX. 508
— d. Sohn, ein junger Compositeur. XVI. 251. XVIII. 896
— Op.: Adelaide e Comingio, in Mailand aufgef. XX. 90; in Turin. XX. 489
— Farce: Aurora e Lucinda, in Mailand aufgef. XVI. 251
— Op. b.: Della bella il disinganno, ebend. aufg. XIX. 177
— — il matrimonio per procura, ebend. aufg. XIX. 177
— — Piglia il mondo, come viene, ebend. aufg. XIX. 185
Pacon. X. 255
Paczkowska, Mad., aus Magdeburg, in Konigsberg. XVI. 105
Padua, Musikzustand daselbst. II. 544
— Nachr. darüber von Chlodni XIV. 61 fgg. XIV. 612
Paepste, Verdienste derselben um die Musik. VI. 230
Paer, Ferd., dessen Vaterland. II. 548
— in Italien u. Wien. III. 42
— geht mit seiner Gattin von Wien nach Dresden. III. 708, 785. IV. 493
— ihre Ankunft in Dresden u. Pillnitz. IV. 591, 612. V. 87
— wieder in Wien. V. 428; wieder in Dresden. V. 608, 836
— wird in Dresden fest engagirt. VI. 164
— reist wieder nach Italien. VII. 56; in Rom. VII. 406
— in Paris. XII. 880, in Warschau. XIII. 454; in Dresden noch einmal in Begleitung des franzos. Kaisers. XIV. 468; in Paris an Spontini's Stelle. XV. 80, 302
— Director der ital. Oper in Paris. XVIII. 397. XIX. 849
— Concurrenz in Mailand mit Weigl u. Mayr. XVIII. 210 fgg.
— Gelegenheits-Compositeur der Mad. Catalani zu Paris. XX. 176
— soll die Direction des ital. Theaters zu Paris erhalten. XX. 215
— componirt zwei neue Opern. XX. 592
— als beliebter u. vorzugl. Opern-Componist auch in Italien. XI. 370. XV. 10
— als der Held des Tages in Paris. V. 742
— sein Buf in Paris. XV. 643
— über seine Opern-Musik. XIII. 188. XVII. 367
— Seine Opern als Concert-Musik. VI. 202
— Seine Musik gefällt in Paris. X. 319
— Cant.: Abeillard et He loise in Elysium. VI. 545
— — — — in Frankf. a. M. aufg. VIII. 329
— — il trionfo della Chiesa, in Wien aufgef. VI. 620
— — zur Feier der Vermahlung des Grafen Fries. III. 200
— erste Messe, in Dresden aufgef. VIII. 283
— Oper: Achilles, in Wien aufg. III. 699; in München. VI. 485, mit 24 Pferden daselbst gegeben. XII. 809; einer Akt daraus im Leipz. Conc. aufgef. VII. 485; in Leipzig aufg. X. 430; in Berlin. XII. 281. XIV. 665; in Dresden. XIV. 789. XV. 513 fg. 803; in Mannheim. XIV. 542, 546; in Warschau. XIV. 810; in Weimar. XVI. 209; in Mailand. XIX. 177
— Oper: Agnese, in Dresden aufgef. XIV. 468, in Weimar. XVI. 301; in Mailand. XVI. 634. 638. XVIII. 343; in Berlin. XVII. 176; in Livorno. XVII. 391; in Liszabon. XVIII. 436; in München. XVIII. 880; in Bologna. XIX. 179; in Ascoli. XIX. 197; in Siena. XIX. 303; in Palermo. XIX. 610; in Carlsruhe. XX. 48
— Oper: Agnese, Dramma semi-serio. Klav. Auszug. (B) XVI. 391
— — — Ouvert. a. gr. Orch. etc. (B) XVIII. 48
— — Die Bacchantin, in Paris aufgef. XV. 82

Paer, Ferd., Oper: der Brautkopf, in Wien aufg. III. 563
— Oper: Camilla, oder dieselbe. II. 47, 320
— — — in Frankf. a. M. aufgeführt. II. 47 fgg. in München. III. 863. XIV. 173; in Paris IV. 693. VII. 139; in Wien. X. 669. XI. 264; auf m Priv. Theater des Fürsten Lobkowitz aufg. XII. 347; in Dresden aufgef. XIV. 180, 845; in Warschau. XIV. 813; in Strasburg. XVI. 325. XVIII. 864
— Oper: Die Comödie ohne Theater, in Wien aufgef. XII. 219
— — Didone, in Florenz aufgef. XIX. 502; in Parma. XIX. 197
— — Didone abbandonata, in Dresden aufg. XIV. 765
— — Donne cambiate, ebendas. aufgef. XIX. 408, 834 (siehe übrigens auch den lustigen Schuster (in deutscher Uebersetzung).
— — Donne cambiate, in deutscher Uebersetzung, in Prag aufgef. XII. 799
— Op. ser.: l'Eroismo in amore, in Mailand aufgeführt. XVIII. 228
— Oper: i Fuorusciti (Die Wegelagerer), in Dresden aufgef. V. 206, 622. XVIII. 173; in Wien. VI. 822; in Leipzig. VII. 238; in Frankf. a. M. VII. 252; in Prag. X. 408; in Neapel. XIII. 121; in Berlin. XV. 498; in Mailand. XVI. 208; in Strasburg. XVI. 353; in München. XVII. 62; in Florenz. XX. 80
— Oper: Fuorusciti, im Klav. Ausz. (R) VII. 645
— Op. semiseria: la gazza ladra. XVIII. 748
— Oper: Griselda (la virtù al cimento), in Dresden aufg. II. 330. III. 70. IV. 622. XIV. 866. XVIII. 91. XIX. 222. XX. 52, 234; in Paris. V. 742. VI. 835. XIX. 122; in München. VII. 312; in Leipzig. VII. 239, in Rom. X. 204; in Wien. XII. 103; in Neapel. XIII. 461; in Mailand. XVII. 209; in Bergamo. XVII. 293; in Bremen. XVII. 364; in Verona. XIX. 198; in Piacenza. XX. 80
— Oper: Intrigo amoroso, in Dresden gegeben. V. 87
— — Der lebende Todte, in Berlin aufgef. IV. 480. (siehe auch Morto vivo).
— — Leonore, in Dresden aufgef. VII. 58; in Leipzig. X. 660. XI. 458; in Wien. XI. 383, 670; in Breslau. XII. 73; in Berlin. XII. 728; in München. XV. 361
— — — Scene daraus: Eserabil Pizzarro, in Leipzig aufgef. XIV. 9
— — La Locanda dei Vaghabondi, in Dresden aufgef. XVI. 331
— — Der lustige Schuster (Pocche ma bone). III. 254. (Weiberkur), in Leipzig aufgef. VIII. 257, 309; in Berlin. IX. 649, 703; in Wien. XI. 671. XIII. 722. XVI. 551; in Prag. XII. 799
— — il morto vivo, in Dresden aufgef. XVI. 884 Ouv. aus dem Scheintodten, im Klav. Auszug. (R) VI. 217. Siehe auch Der lebende Todte.
— — Numa Pompilius, in München aufgef. XII. 708
— — Pocche ma bone. S. der lustige Schuster.
— — la Primavera felice, in Paris aufgef. XVIII. 865. 885. XIX. 1, 140 fg.
— — il Principe di Taranto, in Paris aufgef. V. 622. XVIII. 865. 889. XIX. 120, 121
— — Sargino. V. 622, 768
— — — Duetto daraus V. Beil. XXXI.
— — — in Dresden aufgef. V. 622. VI. 130. XX. 838; in Frankf. a. M. VII. 252. XX. 653; in Leipzig. VIII. 233. IX. 441. X. 43. XX. 516; in Wien. VIII. 329. XI. 11. XVII. 351; in Berlin. X. 845. XIII. 710. XVII. 642; in Prag. X. 408; in Königsberg. XII. 803; in Breslau. XIII. 442; in München. XIV. 172. XVI. 288; in Warschau. XIV. 814; in Stockholm. XIV. 866; in Mailand. XVI. 208; in Bremen. XVII. 364; in Cassel. XVII. 591; in Stuttgard. XVIII. 784; in Strasburg. XVIII. 864
— Oper: Sargino, im Klav. Ausz. (R) VII. 650

Paer, Ferd., Oper: Sofonisbe, in Dresden aufgef. VIII. 690; in Wien vom Componist. als Orator. aufgef. VIII. 787, in München aufgef. XVI. 202; in Amsterdam. XVII. 489; in Mannheim. XVII. 775; in Stuttgard. XVIII. 787
— Oper: Sofonisbe, arr. p. le Pf. par Ebers. (R) XIII. 162
— — — Ouvert. — — a 4 m. (R) XVIII. 626
— — La testa riscaldata, in Dresden aufgef. XVI. 153. XVII. 789; in Genua. XVII. 293
— — — — Ouvert. u. andere Stücke daraus, im Klav. Ausz. (R) VI. 448
— — Una in bene e una in male, in Dresden aufgef. VIII. 62; in Mailand. XX. 286
— — die Weiberkur, siehe der lustige Schuster.
— — die Wegelagerer: siehe Fuorusciti.
— — die Weiberkur, siehe der lustige Schuster.
— Orator.: Christus am Kreuze, (in Wien aufgef. V. 489) in Frankf. a. M. XIV. 280
— — das heil. Grab, in Wien aufgef. V. 489, 589; in Dresden. V. 623
— l'Addio d' Ettore, Duetto etc. (R) X. 592
— 6 Ariette ital. p. Voce sola c. Cemb. (R) V. 608
— Cant. Diana ed Endimion etc. (R) XIII. 882
— 6 Duetti per 2 Soprani. (R) V. 608
— Ouv. del Op. seria Pirro, arr. a. 4 m. p. le Pianof. (R) XIV. 486
— 6 Valses p. le Pianof. (R) XIII. 882
— 6 Var. fac. p. le Clav. (R) I. 588
— Mad. (Ricardi) zu Wien. III. 41, 708, 785. IV. 693. VIII. 587
— — in Dresden (und Pillnitz). IV. 591, 622. V. 87, 603, 622. VIII. 493; in Paris. XII. 329; in Warschau. XIII. 484; in Florenz. XIV. 127, 226
— Sgra Franc., in Genua in Ascoli. XIX. 197
— Clarinettist in Wien. VII. 535

Paesiello, dessen Vaterland. II. 576
— Selbsterzählung seiner Bildungsgeschichte etc. (aus Fayolle Dict.) XIV 220
— sein Schicksal zu Neapel. II. 178, 336
— etwas zu seiner Charakteristik (Fragm. aus der Gallerie ber. Tonkunstler). XII. 608
— wird von Bonaparte nach Paris erbeten. IV. 338, 543 und hier sehr verherrlichet. IV. 572, 733
— Streit über ihn zu Paris IV. 680
— in Paris entlassen. VI. 109; soll wieder nach Neapel gehen. VI. 583, 585. widerspricht selbst diesem Gerücht. VI. 479; geht aber doch wieder nach Neapel. VII. 44; in Neapel. VII. 564. XII. 980; soll wieder nach Paris kommen. VIII. 128; dem wird widersprochen. VIII. 2091; sinkt sehr bei seiner Nation herab. XIV. 227. XV. 152
— Sein Tod, zu Neapel erfolgt. XVIII. 520
— Ihm wird ein Monument von seinen beiden Schwestern gesetzt. XIX. 501
— Seine Mspte. werden der musikal. Bibliothek zu Neapel einverleibt. XIX. 171
— Anekd. von seiner Feindschaft mit Cimarosa. I. 207, II. 336
— führt ein Requiem von seiner Composition in Neapel auf. VII. 425
— führt Messen v. seiner Composit. ebend. auf. XIII. 127
— Oper: il Barbiere di Seviglia, in Mailand aufgef. XV. 432; in Wien. XV. 841; in München. XVI. 564. XVII. 696
— — Elfride, in Berlin aufgef. V. 158
— — Fanatico in berlina, in Mailand aufg. XV. 843. XVII. 292
— — Die Frascatanerin, in Berlin aufgef. VII. 104; in Warschau aufgef. XIV. 525
— — la Grotta di Trofonio, in Paris aufgef. VI. 835
— — la Modista raggiratrice, in Paris aufgef. VI. 734, in Turin. XII. 969
— — la Molinara, in Paris aufg. XII. 84, 326. XIII. 730 (Die schöne Müllerin), in Strasburg aufgef. XVI. 322, in München. XVII. 62

Paesiello, Oper: Nina, in Paris aufgef. V. 707; macht in Neapel kein Glück mehr. XIII. 469; in Warschau aufgef. XIV. 811
— Oper: Die eingebildeten Philosophen, in Berlin aufgef. IX. 292
— — il Pirro, in Paris aufgef. XIII. 346, 716; wird in Neapel ausgepfiffen. XIV. 137, 337
— — Proserpina, in Paris aufgef. (IV. 815). V. 523
— — — — Arie daraus. V. 868, Beilage XXXIX.
— — Konig Theodor, in Paris aufgef. VI. 584; in Wien. XV. 770; in Berlin. XVI. 50; in Dresden. XVIII. 336; in Mailand. XX. 81
— — Marquis Tulipano, in Berlin aufgef. XIV. 63; in Warschau. XIV. 3201; in Manheim. XVI. 162
— — i Zingari in fiera, in Paris aufgef. IV. 573, 591
— Or. or.: la Passione di Giesu Chr. in Mailand aufgef. XIV. 691; in der Op. buffa zu Paris aufgef. VII. 573, 591
— — Der reumüthige Petrus, in München aufgeführt. XIV. 518
— Te Deum, in Paris aufgef. IV. 508, 689 *); in Neapel. VIII. 766
Paganini, einer der grössten Violinisten, aus Genua. XIX. 505; in Mailand XVI. 181 fg. 453, 637. XVIII. 231, 343 fg. in Venedig. XVIII. 491, mit Spohr, ebendas. XIX. 170; in Piacenza mit Lipinski. XX. 490
— Scene: Ah non credermi etc. in Leipzig aufg. XIX. 554
Paini, Oper: La moglie saggia, in Mailand aufg. XVII. 292
Pajola, in Venedig. II. 335
Palermo, Nachrichten. XIX. 472, 610
Palestrina, siehe Praenestino.
Palfy, Graf, zu Wien, errichtet ein Gesellsch. Theater. XIV. 113
Palladius, 12jähr. Flötenspieler in Prag. XII. 726
Pallar, Dem., in Paris. XX. 761
Pallassi, in Amsterdam. X. 404
Palma, in Neapel. VII. 566
— Oper: i furbi amanti, in Neapel aufgef. XIII. 125
— — lo scavamento, ebendas. aufgef. XIII. 949
— — i seguacchi di Diana, ebendas. aufgef. VII. 764
Palsa, J., XVI. 879
Pamer, Mich., in Wien, 12 deut. Tänze, ein Gemälde der 12 Monate. XX. 390
Panäulon (verlängerte Flöte), v. Prof. Langer erfunden. XVI. 72
Panharmonicon v. Gurk aus Wien, in Leipzig. XII. 563
Panmelodion, Tasteninstrument von Leppich erfund. XII. 187. XIII. 142. XX. 56, 198
Panseron, Requiem, in Wien aufgef. XX. 228
Papageno's Vogelsängerlieder f. Fortep. oder Harfe. (R) II. 70
Paradies, Fräul. von, in Wien. — über sie. XII. 672 — musikal. Bildungsanstalt in Wien. XIII. 476
Paraquin, Bassist in Cöln. XVII. 861
Paravicini (-Bernouilli), in Basel. XIX. 450
Paris, Henr., 12jährige Virtuosin aufm Klavier in Wien. XII. 474, 608
— Bassist bei der ital. Oper zu Dresden. I. 333. IV. 368
— Guil. Alex., Director der Oper zu Hamburg. I. 607, 727; der franz. Oper zu Petersburg. I. 686. II. 288; zu Amsterdam. I. 874
Paris: Bemerkungen eines Deutschen in Paris. XIII. 761
— Bericht über die Arbeiten der Section der Musik das. XI. 136
— Briefe eines deutschen Künstlers daher. IV. 69, 320
— Conservatorium daselbst. II. 426. III. 182. IV. 537
— — nähere Darstellung desselben. III. 411. V. 440
— — Rede des franz. Ministers bei Austheilung der Preise an die Zoglinge des Conservat. III. 431
— — seiner Auflosung nähe. V. 175, 190, 263, 440
— — Streitigkeiten daruber. V. 345. VI. 425
— — Concert der Eleven desselben. VII. 304, 529
Paris: Bericht über das Conservatorium und dessen Concerte. XI. 748, 763
— noch einige Bemerkungen über das Conservat. XII. 985, noch etwas uber dasselbe. XIX. 503
— das Conservator. wird aufgehoben u. statt dessen eine Singschule errichtet. XVIII. 171
— über den Gesang daselbst. XIII. 738
— Singschule des Conservatoriums der Musik zu Paris. (R) VII. 393, 809
— Gesellschaft zu Errichtung einer deutschen Oper daselbst. IV. (73) 111, 257, 320
— gegenwärtiger Musikzustand daselbst. II. 888, 605, 721, 732, 765. III. 36, 211, 411, 509, 556, 821, 836
— neuester Musikzustand daselbst (v. Sievers). XIX. 265, 281, 297
— musikal. Uebersicht von Paris seit dem 1 October 1816. XIX. 77, 117, 141
— Nachrichten daher. I. 298. II. 298, 330, 664, 688. III. 269, 388, 468, 517, 692. IV. 47, 111, 186, 537, 581, 608, 639, 672, 691, 692, 681, 689, 718, 753, 779, 781, 815. V. 82, 172, 140, 159, 175, 190, 268, 295, 358, 373, 402, 439, 522, 553, 592, 621, 741, 791, 816, 865. VI. 15, 28, 93, 109, 290, 512, 577, 678, 685, 674, 785, 834. VII. 44, 85, 139, 245, 303, 417, 525, 760. VIII. 10, 33, 115, 249. IX. 516. X. 518, 583, 590. XI. 430, 460, 600. XII. 54, 97, 111, 213, 325, 419, 985. XIII. 80, 697, 846, 926, 713, 729. XIV. 41, 258, 413, 750. XV. 82, 302, 437. XVII. 80, (380). XVIII. 171, 305, 556, 468. XIX. 364, 496, 857, 858. XX. 19, 21, 58, 61, 96, 105, 158, 172, 190, 871
(S. auch: musikalisches Allerlei unter diesem Art.).
— Blinden-Hospital (Hop. de Quinze Vingts) führt ein Requiem von Roze auf. XX. 804
— Blinden-Orchester (s. Café des Aveugles) und neuer Musikverein s. Café d'Apollon etc. XX. 646, 854
— Opera buffa daselbst — Geschichte derselben. III. 821
— grosse Oper — was eine solche dem Compos. eintragt. XII. 89
— Die grosse Oper daselbst. XIX. 77, 559. XX. 105, 809
— über das Orchester derselben. XIX. 209
— über die franz. Oper (von Reichardt). VI. 318
— Einrichtung der Orchester daselbst. IX. 251
— Orchester des grossen Concerts u. der Oper. XII. 729
— ital. Oper daselbst — über das Orchester derselben. XIX. 297, 849
— — — hört ganz auf. XX. 423
— — — über die Wiederherstellung derselben. XX. 593, 645, 858
— das Theater Feydeau daselbst. XIX. 78, 141, 588. XX. 96, 426
— — — — über das Orchester desselben. XIX. 301
— das neuere königl. ital. Theat. das. — kurze Geschichte dess. XVIII. 849, 869, 885. XIX. 80, 281. XX. 507, 761
— Reichardts Briefe über Paris. (R) s. Reichardt.
Pariser musikal. Allerlei (von Sievers). XX. 158, 173, 190, 237, 341, 423, 434, 507, 591, 641, 689, 755, 855
— Schule, ihr Einfluss auf die Manier im Violinspiel. XVI. 173 fgg.
— Zauberflöte, ein Epigramm. V. 768
Park, Gebr., Hoboisten in London. V. 199
— Mistr., Klav. Virtuosin in London. V. 198, 305
Parlamagni, Buffo, in Rom. X. 556; als D. Giovanni. XIII. 523, in Neapel. XII. 997; in Mailand. XIV. 869
Parma, Musikzustand daselbst. II. 548
— Nachr. XVIII. 491, 738, 746. XIX. 197. XX. 81, 209
Parravicini, Mad., in Leipzig. II. 635. (s. auch Gandini).
Partituren: Vorstellung, wie sie zu schreiben sind. XVI. 933
Parzizek, zu Prag. II. 515. IX. 70
Pascal, Dem., Harfenistin in Frankf. a. M. XIV. 708, in Mailand. XVI. 230; in München. XV. 422, in Wien. XV. 500

Pasqua, Tenorist b. der ital. Oper zu Wien. III. 41; zu Petersburg V. 669

Passagen- u. Excerpten-Buch — Ideen dazu. V. 543

Passante, Tenorist in Wien. XIX. 295; in Faenza. XX. 80

Passau, musikal. Verein daselbst. XVIII. 666. XX. 140

Passavant-Vischer, Frau, Klavierspiel. zu Basel. XIX. — 420, 703

Passy, Herr u. Mad., Klaviersp. in Stockholm. XX. 179
— — Ouvert. u. Klav. Concert, in Stockholm aufgef. XX. 179 fg.

Pasta, Herr u. Mad., in Paris. XVIII. 875

Patin's Familie in Cassel. XIV. 607

Patrioti, Bassist in Mailand. XIV. 228. XV. 63, 210 fg. XIX. 172, 174

Patriotiques airs — Collection arr. p. le Pianof. livr. 1. (R) III. 163

Patzig, Stifter des Uebungs-Concerts in Berlin. XIII. 204
— Sein Tod. XVIII. 667

Paufler, C. H., über das öffentl. Singen der Schüler etc. (R) XI. 649

Pauken, neue Erfindung daran, von Cramer in München. XIV. Intelligenz-Blatt 62
— Vorschlag zu ihrer Vereinfachung. XVI. 538; Bemerkungen zu diesem Vorschlag. XVII. 367; Berichtigung hierüber, besond. in Ansehung des Paukenfells (von Gottfr. Weber). XIX. 851
— u. Trompeten-Bittschrift derselben. V. 157

Paul, in Paris. XX. 222

Paulet, Dem., in Paris. XX. 758

Paulin, Dem., in Paris. XIV. 735

Paulli u. Meggenhofer, in Frankf. a. M. XI. 156

Paulsen, C. F. F., Nachricht über das ihn zu Altona verwiegerte Concert. VI. Intelligenz-Blatt 3
— Lieder, 2te Sammlung (B) II. 114

Pause, etwas über sie. IX. 210

Pauselli, Op. buffa. Bartolomeo colla cavalla, in Florenz aufgef. XX. 80

Pavani, Tenorist von Venedig, in Frankf. a. M. XII. 546

Pavesi, ital. Opern-Componist. XV. 277
— zu Gazzaniga's Stelle Kapellmstr. zu Crema. XX. 494
— Oper: Agatina (Cendrillon), in Mailand aufg. XVI. 219
— — Favorimento a gelosi, in Paris aufgef. XIV. 734; in München. XVIII. 860
— — Paviso ai mariti, in Mailand aufgef. XV. 552
— — la gioventu di Cesare, ebendas. aufgef. XIX. 486
— — Corradino, in Mailand aufgef. XVIII. 280; in München. XVIII. 860; in Florenz. XIX. 197
— — le Danaidi romane, in Venedig aufgef. XIX. 108
— — Elisabetta reg. d'Inghilterra, in Genua aufgef. XIX. 108
— — la Festa della rosa, in Mailand aufgef. XV. 628; in Neapel. XVIII. 747
— — Fingallo e Comala, in Wien aufgef. XIV. 1421; in Mailand. XVI. 288
— — Traum des Fingal aus dieser Oper, in Wien aufgef. X. 589
— — Sgra Marcantario, in München aufg. XVIII. 860
— — Ser Marcantonio, in Livorno aufgef. XIX. 197; in Rom. XIX. 502; in Neapel. XIX. 610; in Dresden. XX. 80, 351; in Wien. XX. 220, 822
— — la Nitteti, in Turin aufgef. XIV. 227
— — Odoardo e Cristina, in Neapel aufgef. XIII. 125
— — il Tancredi, in Mailand aufgef. XIV. 128
— — Teodoro, in Venedig aufg. XV. 433; in Brescia. XX. 81
— u. Gazzaniga Psalmen: Probe ital. Kritik bei denselben. XX. 490

Paviz, Nachrichten, daher. XIII. 664. XVII. 295

Pawlowsky (bei Petersburg), Nachrichten daher. I. 686

Payer, Hier., Forteg.-S. lehrt in Wien. XVI. 286. XIX. 395. XX. 70, 227 in Frankf. a. M. XX. 314

Pechaczek, 11jähr. Violinist in Wien. VII. 810. XVI. 720. 354 fg. XVII. 217, 270 fg. XVIII. 77, 602. XIX. 300. XX. 71, 389
— Ouverture, in Wien aufgef. XX. 823
— 1 Potpourri p. le Viol. av. acc. etc. op. 2. (R) XVIII. 868

Pechingier, Clarinettist in Paris. XX. 698

Pechmann (Justizrath aus Quedlinburg), b. Musik-Fest zu Frankenhausen. XVII. 771

Pechwell, Antonie, 12jähr. Klaviersp. in Leipzig. XIV. 185; in Dresden. XVIII. 270 fg. in Wien. XVIII. 602; in Frankf. a. M. XVIII. 718; in Pressburg. XVIII. 829

Peczwarnowsky, s. Becaw.

Pedale mit Fortepiano-Ton, erfunden v. Schleip. XV. Intelligenz-Blatt 62

Pedrillo, Mad., siehe Petrillo.

Pehatschek, siehe Pechaczek.

Peichler, A., 3 Duos conc. p. 2 Fl. op. 1. (R) II. 848

Peirera, Frau von, Dilett. in Wien. XIV. 563

Pelet, Dem., eine junge Sängerin in Paris. VI. 309, 476

Pelew-Inseln, National-Musik der dasigen Bewohner. XVI. 511

Pellegrini, erster Bassist in Florenz u. ganz Italien. XI. 369; in Neapel. XII. 969. XIII. 702. XVIII. 828. XX. 79
— Mad., Gesangdilett. in Rom. XI. 321. XVII. 439; in Mantua. XX. 289; in Florenz. XX. 488

Pellicia, Violinist in Rom. XVII. 453

Penelope, eine musikal. Phantasie v. Grunbach. XII. 559

Penthievre, Herz. von, Grabschrift auf ihn. I. 252

Pepusch, in England. II. 6

Percival, Instrumentmacher in London. XVII. 636 fg.

Pergolese, Berichtigung über dessen Geburtsort u. andere Lebensumstände. III. 610
— Anecdote von ihm u. Duni. I. 223. II. 557 *). XII. 34
— Opern in Italien. XV. 7
— nachgelassene Messe, in Leipzig aufgef. VIII. 222
— Op.: la serva padrona. III. 832
— Intermezzo: Zofenherrschaft, nach Serva Padrona, in Berlin aufgef. XII. 459
— Stabat mater, in Paris (im Theater der Republik) aufg. II. 564. VI. 585; in Königsberg aufgef. XIII. 396; in Cassel. XV. 545; in Rom von Mad. Vera und Mad. Schönberger aufg. XIX. 300, 972 in Mailand. XIX. 470 über eine Verrückung darin. I. 204. II. 257, 273

Peri, Jac. Verdienste um die erste Oper. II. 482. III. 54

Pericoli, Sgra, in Mailand. XV. 552

Perinet, Theaterdichter in Wien — Tod. XVII. 196
— verunglückte Lobpreisung Cherubini's (in seinem theatralischen Almanach). V. 811

Perotti, b. der ital. Oper zu Dresden. I. 334. III. 562. IV. 491. XIV. 262. XVI. 153, 552, 871
— Preisschrift über den Zustand der Musik in Italien. XV. 3. 17. 41
— — — — erscheint deutsch. XIII. 793

Perrault, Flötist aus Paris, in München. X. 700

Perrin, erster Tenorist in Strasburg. XVII. 581. 805

Perrino, Marc., Osservazioni sul canto etc. (R) XV. 502

Persichini, zuvor Kapellmeister, jetzt Gesanglehrer zu München. XVII. 196 fg.
— s. Sgra, dessen Gattin, ebendas. XVII. 596 fg.

Persuis, kommt zum Besuch nach Wien. XVII. 733
— wird an Chevrin's Stelle Gen. Regisseur der grossen Oper zu Paris. XIX. 561. XX. 107
— Musik zum Ballet: Nina, in Wien aufgef. XVI. 866. XIX. 13
— — — — der Zauberschlag, ebendas. aufgef. XX. 129
— — u. Divertiss.: Ehre den Frauen, in Wien aufgef. XIX. 15
— Oper: Jerusaleme delivree, in Paris aufgef. XIV. 735
— — — — (das befreite Jerusalem), in Wien aufgef. XVII. (118) 196

Pertl, Giac. Ant., Charfreitagsgesang (Adoramus). X. 409. Beil. II.
— — — — — in Dessau aufgef. XI. 115
Pertica, in Florenz. XI. 361
Pertosa, aus Neapel, in Königsberg. XIV. 478
Perugia, Nachrichten daher. XX. 290
Pesaroni, Sgra., Contraaltistin in Venedig. XIX. 198, 503; in Turin. XX. 290
Pescatori, Mad., in Wien. XIX. 107
Pesch, C. A., Violinist. XVI. 879
Peschel, Fagottist aus Dessau, in Leipzig. XIV. 109
Pestalozzi, Gesangbildungslehre von Nageli. XI. 769, 785, 801, 817. XIII. (B) 17
— Lehrweise, in Königsberg eingeführt. XVI. 120
Pesth in Ungarn, Nachrichten daher. XII. 369; (Berichtigung dieses Aufsatzes. XIV. 361.) XVI. 361. XVIII. 463
Petersburg, Theater-Musik daselbst. I. 686
— gegenwärtiger Musikzustand daselbst. VIII. 65, 808, 860.
— Nachrichten daher. III. 335, 853, 847, 691, 756. IV. 361. V. 198, 858, 908, 989, 651, 667. VI. 450. VII. 240, 319. VIII. 351. XIII. 151. XVI. 320. XVIII. 427. XIX. 462. XX. 730
— adeliches Liebhaber-Concert daselbst. XIX. 466
Petersen, Flötenist in Hamburg, fand sein 109stes Sohn. Pianoforte-Spieler). IV. 262, 333. XIII. 130, in Cassel. XVII. 576
Petersilie, Dem., aus Weimar, in Leipzig. IV. 281
Petiscus, über musikal. Lehrbücher. X. 161, 177
Petit, junger Waldhornist im Pariser Conservat. VI. 676
Petrasch, Dem., in Warschau. XIV. 529
Petri, Anleitung zur praktischen Musik. III. 678
Petrillo, Mad., geb. Eigensatz, in Wien. X. 703. XI. 264 fg. 671. XII. 258
— gefällt in Berlin nicht. XIV. 139
Petter, Violinist in Wien. XIX. 379
Petzhold, Violinist in Warschau. XVIII. 934
Petzold, Harmonicaspieler aus Gotha, in Leipzig. IV. 251
Peyerl, Dem., in München. VII. 676. X. 497 fgg. XI. 122
Pfachler, Dem., in Frankf. a. M. VII. 861. XII. 556
Pfaffe, Clarinettist in Berlin. XX. 870
Pfaffenseller, J., neue Lieder m. Klav. Begleitung, 1ster Th. (R) II. 9
Pfaller, Klav. Dilett. in Wien. XX. 228
Pfalzbaiern, Geschichte seiner Musik (Fragm. von Schubart). VI. 269
Pfau, Waldhornist in Leipzig. VII. 482
Pfeffinger, Ph. T., i. 2. 3. Potpourri p. le Pianof. avec Violon etc. (R) VIII. 696
— Caprice p. le Pianof. et 2 Capr. etc. (R) VIII. 699
Pfeife, über den Charakter derselben. IX. 244
Pfeifen-Werke in den Orgeln. XIII. 552
Pfeifer, neue Lehrweise im Gesange. XI. 420 *)
— Ankündigung einer Gesangbildungslehre, nach Pestalozzi's Ideen. XIII. 7
— dieses Werk, bearbeitet von Naegeli. (R) XIII. 465
— u. Nägeli Gesangbildungslehre für den Männerchor etc. (R) XX. 533
Pfeifer, Bassist in Wien. VIII. 169. X. 702
— Dem., dessen Tochter (vom Linzer Theater), in Wien. XVII. 114, 116, 119
Pfeifer, Orgelbauer in Stuttgard. II. 145
Pfeifer, A., Concert p. le Basson, op. 7 et 8. (R) VI. 686
Pfeifer, Fr., 9 Variat. p. le Clav. (R) VI. 763
Pfeifer, Mad., geb. Lanius, in Coblenz. II. 379
Pfeiffer, Dem. Louise, in München. XVI. 203, 288; in Frankf. a. M. XX. 721
Pfeil, in Strasburg. XVI. 825; in Königsberg. XVII. 470
Pfeilstucker, 12 Lieder m. Klav. Beglei. (R) II. 124
Pfingst-Cantate, von C. Schreiber. X. 81
Pfrangner, D., über Harfenartige Instrumente und eine von ihm neuerfundene Harfe. XI. 321
Phantasie, freie, fürs Pianof. — warum werden deren so wenig gesetzt? XV. 732
Philidor, A. D. (XVI. 876) — Oper: Ermelinde, Anekd. VI. 814
Philipp, Herz. von Orleans, Anekd. XV. 511
Philis, Dem., zu Paris. III. 215, 417, 831. IV. 512; zu Petersburg. V. (550) 108, 669
— soll wieder nach Paris kommen. VI. 480
Philisenaus, eines Tonkünstlers der Vorwelt, edle Denkungsart. XIII. 47
Philodem v. der Musik, a. dem Griechischen v. Murr etc. (R) VIII. 497
Philomele, Sammlung mehrstimmiger Gesänge, 2. Hft. (R) XIV. 216
Philosophen: Aufschlüsse aus den Werken derselben über Musik. V. 129
Physignomische Fragmente. V. 180
Piacentini, Boffo in Lissabon. VIII. 435
Piacenza, Nachrichten. XIX. 197. XX. 80, 290, 489
Piano, mein Lieblingswort — von Nina. III. 800
Pianoforte, siehe Fortepiano.
Pianoforte-Schule des Conservat. zu Paris, s. Adam.
Piantarida, in Mailand. XII. 320 — Tenorsänger des Vice-Königs von Italien, in Amsterdam. XIV. 261
Piccini, Nic., sein Vaterland. II. 375
— Sein Aufenthalt zu Paris dient zur Beförderug des Geschmacks. II. 202
— Sein Tod. II. 688. (NB. Sacchini ist dort ein Druckfehler).
— über dessen Leben u. Werke. III. 661. (XV. 512)
— verglichen mit Gossec. IV. 424
— als franzos. National-Componist. XIX. 77, 268 fg.
— Verdienste als Opern-Compositeur. XV. 9. XVI. 875
— u. Gluck, zu Paris — Anekd. II. 926
— Anekd. bei Bonaparte's Aufforderung. I. 207
— Glaubensbekenntnis über das Modulieren. XV. 512
— Oper: la bona figliuola — Canon darin angebracht. XV. 22
— — — Dido, in Berlin aufgef. X. 153, 175
— — — le Cicisbe. VI. 316. 478
Piccol-Flötchen, zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 712
Pichl, Wenz., aus Böhmen gebürtig. II. 517. XVI. 875
— Aufführung seiner Messe in Wien. II. 32
— Tod. VII. 316
— Verdienste um Böhmens Tanzmusik. XII. 581
Pierson u. Denys, deutsche Intermezzi in Cassel. XIV. 607
Pietà, ein Kloster-Institut zu Venedig. VII. 536
Pignieri, Gebr., Waldhornisten in Neapel. VII. 765
Pigot, Violinist in Carlsruhe. XIX. 375
Pillwitz, Bassist bei der Oper in Leipzig. XV. 269
— geht ab. XVII. 242
Piloti, Drama: Antenore, in München aufgef. XVII. 374; in Dresden. XVIII. 268
— Op.: Iajo nell' imbarazzo, in Faenza aufgef. XX. 80
Pilotta, in Bologna. X. 573
Pindar, erste pythische Ode, als altgriech. Gesangstück etc. XIX. 587 fgg. 589, 601
— — — in Musik gesetzt. XIX. Beil. III.
Pingenet, Dem., in Paris. VI. 322 fg.
Pinkham, Oboist in Bremen. X. 108
Pinotti, der beste ital. Schauspieler in Neapel. XII. 949
— Sgra., Sängerin in Rom. X. 525. XX. 288, in Neapel. XIV. 787, in Palermo. XIX. 610
Pinton, Mad., in Prag. XI. 209; in Warschau. XIII. 455
Piquot, Mad., Sängerin in Hamburg. IV. 512
Pirola, Gaet., Musikdir. in Mailand. XIV. 228
Pirotti, in Dresden. III. 862. VIII. 592
Pisa, Nachrichten daher. XX. 291

Pisani, Ant., Pensieri sul dritto uso della musica strumentale (op. post.) (B) XX. 413
Pisaroni, Sgra., in Padova. XIV. 612
Pitterlin, Musikdirector in Magdeburg. I. 461. V. 600 fgg.
— Sein Tod. VII. 232.
— Lied aus Schillers Piccolomini. VII. Beilage V.
Pixis, Gebr., ihr Geburtsort VI. 81 *)
— — Zuruf an die beiden Bruder. II. 56
— der jüngere, Anekd. II. 102
Pixis, Gebr., in Kopenhagen. I. 568; in Hamburg. I. 603; in Hannover. II. 54; in Leipzig. II. 458, 635; in Berlin. II. 632; in Breslau. III. 363, 498. VI. 306; in Stettin. IV. 328; in Warschau. V. 603. VII. 228; in Leipzig. VI. 265. X. 79; in Braunschweig. VI. 563, 707; in Prag. VIII. 559. X. 215, 390 fgg. XIV. 310; geben daselbst Quartetten. XII. 726; in Wien. IX. 337, 652. XIX. 64; in Carlsbad. IX. 783, 787
Pixis, d. Violinspieler, in Prag. XVII. 620
— u. Boehm machen eine Kunstreise nach Italien. XX. 456
Pixis, J. P., Klaviersp. in Wien. XIX. 309; in Zürich. XX. 788
— Ouverture in Wien aufgef. XIX. 380. XX. 226
— Sinfonie im Leipzig. Conc. aufgef. XIV. 247
— gr. Son. p. le Pianof. op. 3. (B) XII. 326
— Quint. p. il Pf. Viol. Viola et Basse op. 4. (B) XV. 260
Placci, Buffo in Venedig. XX. 289
Plagiate — über musikalische. II. 542
Plank, Fräul. von, Gesangsdilett. in München. XVI. 289. 301
Plantade, jetzt Kapellmeister zu Amsterdam. X. 810, in Paris. XIX. 129
— neue Musik zu Racines Esther. V. 741
— Operette: Mari de circonstance, in Paris aufg. XIX. 143
— Oper: Palma, in Wien aufgef. VIII. 238
Platzer, Jos., Klaviersp. in Wien. VIII. 460. XIII. 86
— angebl. Wiener Kapellmstr., in Amsterdam. XIX. 509
— eingelegte Arien zum Derwisch. XIII. 226
— Mod., geb. Eigenwahl, in Wien. XVI. 691, 708. XIX. 379
Pleyel, Ign., Aufenthalt in Leipzig. III. 60
— unterzieht sich dem Musikhandel. III. 444
— wird nach London zur Opposition der Salomonischen Concert-Unternehmung berufen. V. 301
— sein Prozess in Paris. VII. 262
— sein Aufenthalt in Wien. VII. 651, 787
— Conc. p. Flute (ou Clarin. ou Vcelle). (B) I. 328
— Sinf. period. n. 26. (B) I. 329
— 3 Duos p. 2 Vcelli, op. 5. (B) I. 322
— 6 Duos p. 2 Violons, op. 6. (B) I. 322
— 3 gr. Son. p. le Clav. av. Viol. et Vcelle, part. 44. (B) I. 323
— Suite de gr. Son. p. le Clav. av. Viol. et Vcelle op. 55. (B) I. 282
Plomer, Mad., (Salvini) in München. II. 397; in Leipzig. II. 636; in Wien. III. 48; in Paris. III. 837. IV. 581; in Hamburg. IV. 280
Pluharz, Mad., Fortep. Spielerin in Lemberg. XVI. 836
Plumetet, in Hamburg. I. 730
Pochmayer, (Capus.) Predigt bei Einweihung einer Orgel. XII. 145
Podbielsky, C. W., geb. aus Königsberg. XI. 615 fg. XVI. 85 s. Podmaninsky, Dilettant in Pesth. XII. 503
Polchau, (in Berlin) Ankündigung v. Bachs grosser Missa. XX. 581
— will eine Sammlung classischer, vorzüglich vaterland. Musikwerke herausgeben. XX. Intelligenz-Blatt 53
Poerschke, Gedanken über Philosophie des Schönen — Fragment. II. 111
Poeschel, in Klausenburg. XIV. 468
Poeschel, Dem., aus Wien, in Berlin. VIII. 522; in Königsberg. XVII. 468
Poesie, über deren Verbindung mit der Musik. I. 433
Poessinger, Fr. Alex., Quint. p. 2 Viol. 2 Alt. et Vcelle op. 3. n. 2. (B) V. 642
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 8. (B) XI. 96
Pohl, Harmonica-Spieler in München. XI. 280; gegenwärtig in Berlin. XII. 253, 460, 493, 617, 993. XIV. 170. XV. 349. XVI. 304
Pohlen, ihre Musik. VII. 224
— über den Verfall der Musik daselbst. VIII. 63
— Nationaltheater in Warschau. XIV. 807
— Oper derselben. XIV. 303
Pohlenz, Aug., 6 Polon. p. le Pianof. (B) XVII. 780
Pohlmann, Dem., in Manheim. XX. 584
Poissl, Freih. von, in München: etwas über ihn. XIV. 639
— Aufenthalt in Darmstadt. XVIII. 609
— Gelegenheitsstück: Der Sommertag, in München aufg. XVI. 279
— Messe, in München aufgef. XVI. 204; in Berlin. XIX. 262, 277
— Oper: Antigonus, in München aufgef. X. 426, 697
— — Athalia, in München aufg. XVI. 641; in Berlin. XIX. 212 fg. 262
— — Ancassin et Nicolette, in München aufgeführt. XV. 419
— — Kittetis, in Darmstadt aufgef. XIX. 547
— neue Stücke zu Nasolini's Merope, in München aufg. XIV. 638 fgg. 658
— Oper: Octavian, ebendas. aufgef. XIV. 652, 658
— — Der Wettkampf zu Olympia, ebendas. aufgef. XVII. 377
— Scene aus Ottavio, in Leipzig aufgef. XX. 256
— Psalm (v. Mendelssohn), in München aufgef. XVI. 74
Poisson, in Paris. Verdienste um die Akustik XVII. 14
Poland, Violin- u. Viola-Spieler in Dresden. XVIII. 386. XIX. 181, 836
Poli, chemal. Kapellmeister zu Stuttgard. XVII. 562
Poligny, Graf von, der Flötenspieler (s. Vogel).
Politisches Etwas aus dem Reiche der Harmonie. II. 628
Polledro, Giov. Batt., Violinist — etwas über seine Lebensumstände. XV. 699; in Breslau. XIII. 183. XIV. 113 fgg. in Warschau. XIII. 457; in Prag. XIII. 675; in Wien. XIV. 280; in München. XIV. 650. XV. 423; in Carlsbad, zugleich mit Beethoven Concert zum Besten der Abgebrannten gegeben. XIV. 596; in Leipzig. XIV. 721. XIX. 580; in Berlin. XIV. 801. XV. 441
— in Dresden als 1ster Orch. Director. XVIII. 340, 482, 611, 772. XIX. 30, 228, 398, 566, 855. XX. 52, 284, 421
— neues Violin-Concert, von Campagnoli in Leipzig gespielt. XIV. 10
— — — — (d.) von ihm selbst in Dresden gespielt. XX. 403
— Trio p. 2 Viol. et Basse, op. 2. (B) XIV. 868
— Trio brill. p. 2 Viol. et Basse, op. 4. (B) XIV. 368
— — — — — — — 9. (B) XIV. 368
Pollet, Mad. Simonin, Harfenistin von Paris, in Frankf. a. M. XIV. 125, in Cassel. XIV. 154, 156; in Leipzig. XIV. 253; in Berlin. XIV. 378; in Breslau. XIV. 667; in Wien. XIV. 771, und daselbst engagirt. XIV. 850. XV. 53, 200, 398
Pollini, Franc., Klavierspieler in Mailand. XII. 801. XIV. 130. XV. 283
— 3 Son. p. le Pianof. etc. (B) V. 630
— 3 Canzon. c. Pianof. (B) VIII. 265
— Capr. et Var. sur un theme de Viotti p. le Pianof. (B) XII. 668
Polonoise: über den Charakter derselben. XVI. 702 fg.
Polychord, erfunden von Hiltmer, siehe unter H.
Polyhymnia, eine Wochenschrift. (B) XI. 511.
Polytypage, erfunden von Hofmann. VI. 749
Pols, in Klausenburg. XIV. 468
Polzelli, Ant., Potpourri p. 2 Cors de Chasse (B) XVIII. 551

Ponchard, Sänger in Paris. XIV. 785. XIX. 161. XX. 563, 622, 760
Pons, Fagottist in Strasburg. XVIII. 524
Ponte Libero, 1200 Violine(!) in Mailand. XVI. 255
— Musik zum Ballet Numa Pompilio. XVII. 290
Pool, Mistr., Klaviervirtuose in London. V. 198, 205
Popule meus, quid tibi feci etc. von mehrern Compon. gesetzt. XI. 670
Porpora, bei ihm versieht Haydn einige Zeit Bedienten-dienste. XI. 647
P. Porta, Constanzo, aus der Lombard. Schule. XV. 74
Portamento di voce. XV. 167
— — — aufs Violinspiel angewendet etc. XVI. 176
Portmann, J. G., neueste u. wicht. Entdeckung in der Harmonie etc. (B) I. 482, 671, 687, 807
— Lehrbuch der Harm. Composition etc. Rüge wegen Ankündigung desselben. I. Intelligenz-Blatt 72. Antwort darauf. I. Intell. Blatt 85, u. Gegenantwort. 98
Porto, Buffo in Paris. XIV. 45. XV. 302. XIX. 118, 122, 150, 662 fgg.
Porto, Nachrichten daher. XVIII. 437
Portogallo, Marco, in Lissabon. X. 636
— Etwas über ihn. XVIII. 453
— Op. ser.: Artaserse, in Parma aufgef. XIX. 197
— Opre: Die beiden Bucklichten, in Königsberg aufgef. XIII. 805
— — La donna di genio volubile, in Dresden aufgef. I. 331; in Paris. XIX. 123, in Pisa etc. XX. 80
— — Le donne cambiate. II. 329
— — Der lustige Schuster, in Warschau aufgeführt. XIV. 812
— — La maschera fortunata, in Mailand aufg. XV. 598
— — Non irritar le donne, in Paris aufgef. III. 855
— — Oro non compra amore, in Bom aufgef. XX. 79
— Op. seria: Semiramide, in Amsterdam aufgef. XVII. 689, in Paris. XVIII. 869. (XIX. 123) XX. 65
— Oper: Verwirrung durch Aehnlichkeit, in Paris aufg. XIX. 123
— — Wiederkehr des Xerxes, in Genua aufg. VII. 319
— Op. seria: Zoloma e Zulima, in Mailand aufgeführt. XVIII. 929
Portugall — über die Musik daselbst. X. 446, 630 fgg. XVIII. 929
Portugiesisches Nationallied. X. 446, 639
Posaroni, Sgra., zu Bastasso. XX. 80
Posaune: über den Charakter derselben. IX. 269
— über Structur u. Behandlung derselben. XVIII. 52 fgg.
— Vervollkomm. derselben durch Fr. Reisse zu Strasburg. XVII. 268
— Erfindung, alle Töne ohne Einsatzlogen hervorzubringen. XX. 559
Posaunist, in Italien. XV. 382
Posch, in Wien mit der Xänorphica. VII. 612, in Berlin. VIII. 100, 254, 266. X. 256, 266
Pos'en, Nachrichten daher. VII. 224
Possin, in London. VII. 475
Possinger, F. A., 3 Duos p. Violon et Alto, op. 4. (B) X. 302
Posthorn: über den Charakter desselben. IX. 263
Potdewin, Hornist in Amsterdam. XVI. 436. XIX. 513
— dessen Sohn. XVIII. 455. XIX. 513
Poterin, Waldhornist in Amsterdam. X. 600
Potier, Schauspieler zu Paris. XX. 159, 176
Potsdam, Nachrichten daher. VIII. 728
Potter, P. C. H. Var. sur l'air de Joan: Fin ch'han dal vino etc. p. le Pianof. op. 2. (B) XX. 892
Pouleau (und Höbner) in Moskow, Bogenklavier, Orchestrine. III. 772. V. 656
— zu Frankf. a. M. VII. 203
Pozzi, in Rom. XIX. 802
Pracht, A. W., Son. p. le Clav. av. Viol. et Vcelle (B) I. 608
Practische Bemerkungen. IX. 806, 821
— Musiker etc. siehe Musiker.
Pradoux, d. jüng., Romanze. III. 876, Beil. XXX.
— Anekd. von ihm u. Ellevion. IV. 719
Praeger, Heinr., wird um Nachricht von seinem Aufenthalte ersucht. XV. Intell. Blatt 13
— Musikdirector bei der Leips. Oper, Concert daselbst gegeben. XVI. 662. XVII. 229, 291
— geht von der Leipziger Oper ab. XVII. 862; geht nach Königsberg. XVII. 870. XVIII. 405, 416 fgg. XIX. 781; in Russland XVIII. 629 — in Tilse (s. Lettl.) XIX. 721; auf seiner Rückreise in Königsberg mit seiner Schwester. XIX. 769 fgg. geht nach Braunschweig. XX. 361
— Liederspiel: die Heerschau, in Königsberg aufgeführt. XVIII. 403
— Missa, in Leipzig aufgef. XVI. 862, in Königsberg. XVIII. 418
— Oper: Esther. XIX. 721
— Sinfonie, in Leipzig aufgef. XVI. 843. XVII. 260
— Capricen p. le Violon (B) XIX. 80
— 30 Exerc. p. le Guit. op. 11. (B) XVIII. 808
— Trio p. le Violon, Viola et Vcelle. op. 14. (B) XVIII. 660
Praenestinus (Palestrina), Aloys: Sein Bildniss. XVII. Titel Kupfer.
— Verdienst als Kirchencomponist in Italien. XV. 8
— hohe Verdienste um die Kirchenmusik. XVI. 561 fgg.
— Miserere, wie es in der päpstlichen Kapelle zu Rom gesungen wird. XII. 592. XX. 442
— Gesang: Salvum fac populum etc. XVII. 267, Beil. III. 5
— Wechselgesang: in prosperis. in Frankf. a. M. aufgef. XII. 859
— und Valotti, Responsorien, einander entgegengestellt. XVI. 592 fgg.
Prag, über dasselbe. XVII. 647
— Conservatorium hier errichtet. XII. 805
— Kirchenmusik daselbst. IX. 68
— über das hier sich bildende Liebhaber-Conc. XIV. 229
— Nachrichten daher. I. 442. II. 440. III. 663, 697, 615. IV. 192, 809. V. 607, 628, 808. VI. 580. IX. 239, 291, 437, 522, 607, 623, 773. X. 185, 209, 321, 391, 407, 501, 570. XI. 293 fgg. 671. XII. 110, 378, 782, 789, 1021. XIII. 673, 846. XIV. 45, 209, 818. XV. 85, 176, 226. XVII. 782. XVIII. 133, 518
— Aufführung einer Oper daselbst i. J. 1724 von c. 1000 Personen. VI. 260
— deutsche Oper daselbst. IX. 773
— über Tonkunst daselbst. VIII. 537, 552, 777
Prager (Domorganist aus Havelberg) lässt sich in Berlin auf der Orgel hören. XVII. 602
Prandt, Beginner in Manheim. VI. 84
Prano, 14jähr. Violin-Virtuos aus Ungarn, in Wien. XVII. 420. XIX. 381: in Pressburg. XVIII. 829
Praupner, zu Prag. II. 498, 800. III. 663. IV. 68
Präsubert, Mad., in Cassel. XIV. 608
Preindl, Jos., Kapellmeister in Wien. VI. 250
— erhält daselbst das Bürgerrecht. XV. 773
— Fant. p. le Clavec. op. 5. (B) III. 168
— — — — — — 13. (B) V. 688
— Lamentationes Jeremiae Proph. etc. (B) XVIII. 536
Preisaufgabe, musikal. II. Intelligenz-Blatt 28, 30 — Zuerkennung derselben. II. Int. Bl. 56. III. Int. Bl. 5
Preis Gottes, Cant. von Wagenseil. IX. 467
Prell, VCellist in Hamburg. XX. 716
Pressburg, Nachrichten daher. IV. 380. XVIII. 237, 829
Prestel, Virtuos auf der Harfe, in Frankf. a. M. XII. 168. XIV. 213. XV. 226. XVI. 47. XVII. 220 XX. 513
Preumayr, Gebr., Fagottisten in Stettin. IX. 111, in Doberan. IX. 112; in Stockholm. XIV. 592, 867. XV. 320 fg. XVII. 128
Preumayer, Conrad, Fagottist in Stockholm. XVI. 308. 424
Preumayer, Franz, Fagottist ebendas. XVI. 306 fg. XVII. 432. XX. 170

schuldig gemacht, dass er die Scene nach Wien verlegte. Die Intrigue trägt zu sehr das Gepräge einer leichten, flüchtigen, französischen Phantasie. Wir Wiener grösstentheils sind hierin solider, und halten uns mehr am Boden. Warum bey einer so lobenswürdigen Thätigkeit das Theater an der Wien ebenfalls Cherubini's Portugiesisches Wirthshaus noch nicht aufgeführt hat, da doch das Stadt-Theater schon seit einem halben Jahre dasselbe geben will, ist nicht abzusehen. — Diese Marktzeit hindurch bewunderten wir einen sehr geschickten Glas-Künstler aus Thüringen. Unter seinen zahllosen Künsten zeigte er auch: wie sich aus gläsernen Röhren, an deren Enden sich kleine Kugeln befinden, vermittelst der Flamme, der angenehmste Akkord, wie aus Chladni's Euphon hervorzaubern liess. Man lieset so manches über die Wasser-Orgeln der Alten — vielleicht liefert das kommende Jahrhundert ein harmonisches Feuermeer.

Nachschrift. Unsre deutsche Oper in der Stadt scheint von allen Göttern verfolgt zu werden. Dem. Soal, die Zierde dieses Theaters, ist wirklich von einer gefährlichen Krankheit befallen; und wenn sie auch, wie jedermann freylich wünscht, wieder hergestellt wird, so werden wenigstens einige Monate hingehen, ehe sie wieder auftreten kann. Herr Lippert ist tod. Eine zweyte, sehr brauchbare Sängerin, ward durch einen sehr übel angebrachten Rangstreit der Madame Rose in die Nothwendigkeit versetzt, sich bey dem Theater an der Wien engagiren zu lassen. Herr Treitschke ist zwar auf Werbung neuer Mitglieder gereiset. Wir besorgen aber, dass die, welchen es wohl geht, nicht zu uns kommen, und die seit einiger Zeit gekommen sind, haben wenigstens nicht viel zum Besten gewirkt. Hr. Simoni soll, wenn er das Theater an der Wien verlässt, keine Bühne mehr betreten wollen. Wir wünschen ihm und der Kunst Glück zu diesem heroischen Entschlusse.

Recensionen.

Variations pour la Harpe à crochets, comp. et déd. à Mad. Josepha Riemel, par Joseph Leopold Knafel. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 36 Xr.)

Diese leicht ausführbaren Variationen haben zwar nur einen gewöhnlichen Zuschnitt; da sie aber ein sehr hübsches Thema haben, einige sich recht gut ausnehmen, (wie besonders No. 7,) die Eigenschaften des Instruments wohl benutzt sind, verhältnissmässig nur wenig in Deutschland für die Harfe geschrieben wird, und sich die Liebhaber mit den theuren französischen oder englischen Musikalien für dies Instrument behelfen müssen; so darf dies kleine Werkchen Lehrlingen und Liebhabern, die noch nicht vieles bezwingen können, wohl empfohlen werden.

Quintuor pour deux Violons, deux Alto's et Violoncelle, composé par François Alexandre Pössinger, Oeuvre 3. No. 1. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Prix 1 Fl. 30 Kr.)

Rec. macht hier zum erstenmale Bekanntschaft mit diesem Komponisten, der in gegenwärtigem Quintett zwar keine hervorstechenden Vorzüge, aber doch Eigenschaften an den Tag legt, um deren willen man sein Produkt gerne hören kann, und von denen man sich auch künftig vielleicht noch vorzüglichere versprechen kann und darf.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Preumayr, C., als Sänger in Stockholm. XIV. 866, 801. XVII. 30
das Preussische Feldlager, militair. Gemälde, in Berlin aufgef. XVI. 329
der Preussische Hausfreund, eine Zeitschrift in Berlin. VIII. 829
Principal-Werk an den Orgeln. XIII. 553
Prinz, Flotenspr. in Dresden. III. 792. XVIII. 708
Probst, Violinist, Spohrs Schüler, in Leipzig XVI. 844
Probst, Dessauischer Kammermusikus in Berlin. XX. 210
Prochaska, M. Chr. Eleon., Tod fürs Vaterland. XV. 758
Propper, Mad., in Cöln. XVII. 861
Professore di Musica, gewöhnl. Titel in Italien. XV. 280. XIX. 191
Prokisch, Clarinettist. XX. 76
Psalmen Davids, nach ihnen wird getanzt. XI. 600
Psalm 33, Cantate von Rochlitz. IX. 33
— 65, Cantate. XI. 17
Das Publicum, Gedanken eines Kunstfreundes. XVI. 709
Pucci, aus Russland, Intermezzo in Berlin gegeben. XVI. 764; in Dresden. XVI. 804; in Königsberg. XVII. 468; in München. XVII. 596
Puccita, Kapellmeister und Begleiter der Mad. Catalani, in Amsterdam. XVII. 488; in Paris. XX. 176
— Oper: L'imbroglio della lettera, in Mailand aufgeführt. XVI. 230
— — Die Jagd Heinrichs IV., in Paris aufgef. XVIII. 805, 815
— Farse: I due prigionieri, in Rom aufgef. X. 205; in Wien. XIX. 203
— — Prigionesi, in München aufgef. XVIII. 860
— Op.: La principessa in campagna, in Paris aufgef. XX. 65, 176, 179, 192
— Op.: Le tre Sultane, ebendas. aufgef. XVIII. 870
— — Die Vestalin, in Mailand aufgef. XVIII. 870
— — — — Ouverture daraus, in Amsterdam aufgef. XVIII. 488
Pugnani, zu Turin. II. 375; einige umgedruckte Anekd. von ihm. XV. 562
Pugnani u. Mercieri, Anekd. XI. 683
— Schule — vorzügl. Eigenheiten derselben. XIII. 452
Pulvermacher, veranstaltetes Concert in Breslau, zum Besten der Verwund. XV. 14
Pumpernickel (Rochus), siehe Stegmayer.
— (Familie), in Prag aufgef. XII. 1011
— (drei) oder Kunst u. Natur, in Berlin aufgef. XIII. 709
— Hochzeit, in Wien aufgef. XIII. 225
Punct u. Contrapunct. X. 257
Punietti, Mad., bei der Dresdner ital. Oper. IV. 158, 368
Punte, Violinist in Amsterdam. X. 603
Punto, J. W., (Stich), in München. II. 297; in Wien. II. 704. III. 48
— Tod zu Prag. V. 407. XVI. 809
Purgold, Dem., in Frankf. a. M. VII. 549, 581
Puristen (eines) Vorschläge in der musikal. Nomenclatur. XVII. 262
Pustkuchen, A. H., Arien, Duetten, Chöre etc. (R) I. 278
— Choralbuch für reform. Gemeinden. (R) XIV. 701
— kurze Anleitung, wie Singchöre aufm Lande zu bilden sind. (R) ebendas.
du Puy, siehe Dupuy.
Pussi, Hornist in Paris. XIX. 128, 290, 557

Q.

Quaisin, Musik zu Abällino als Oper. IV. 685
— Melodr.: die Eroberung von Jerusalem, in Königsberg aufgef. XIII. 228
— Melodr. Salvators Urtheil, in Wien aufgef. VII. 118. XVIII. 580; in Berlin. X. 413; in Leipzig. X. 455; in Prag. X. 572; in Königsberg. XII. 503
Quaita. Dem., in Frankf. a. M., siehe Guaita.
Quandt, C. F., dessen Biographie. VIII. 609
— Harmonica aus dem 1. Jahrhund. III. 151
— Nachtrag zu Knechts Abhandlung über die Harmonie. I. 340
— über die durch Glasstäbe den Metallsaiten entlockten Töne. II. 521
Chladni's Erklärung über diesen Aufsatz. II. Int. Bl. 80
Quanz mit Friedrich II. I. 829; Anekd. von ihm. XI. 390. XVI. 36
Quartett, über die Folge der Sätze in demselben. XIV. 251
Quartetten, über Ausführung derselben. VI. 781
— über Ausbildung derselben durch Haydn, Mozart, Beethoven. XII. 289
Quartett-Musik (über). XII. 513
Querflöte (über sie). IX. 225
Quilici, siehe Guillici
Quincitilian, über diejenigen, welche statt guter Lehrmeister mittelmässige wählen etc. (Fragm.) XV. 282
Quinte: ist die Folge einer reinen auf eine falsche etc. unerlaubt? XV. 231
Quintella, Baron, Musikbeförderer in Lissabon. XX. 600

R.

Raaff Lebensgeschichte. XII. 857, 873
Raam, Hoboist in München (sgl. Ramm). V. 278
Rabenstein, aus Berlin, in Mannheim. XIV. 516
Rackemann, zu Buckeburg. II. 222
Rackwitz, Instrumentmacher in Stockholm, Erbauer des Org. Chordium. I. 229 *) III. 523 *)
Racznski, Violinist aus Moskau, in Kiow. XX. 316 fg.
Radicati, Feh., in Lissabon. XVIII. 431; geht nach Turin. XVIII. 192
— Op. b. Riccardo, core di Leone, in Turin aufgeführt. XIX. 172
— Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 15. (R) XI. 589
— Theme var. p. le Viol. av. acc. op. 18. (R) XVII. 112
Radicchi, Tenorist in Prag. IX. 298, 458, 775; in Wien. X. 700. XI. 266. XII. 40, 42. XV. 770. XVI. 706. XVII. 710. XIX. 858. XX. 128
Radicke, Dem., in Breslau. XVII. 32; in Dresden. XX. 842
Radzivil, Fürst Ludw., braver Dilettant aufm VCell in Königsberg. XI. 609
Radziwil, Fürst, Gesangdilett. zu Warschau. XVI. 655
— Chöre zu Gothes Faust, in Berlin gegeben. XVIII. 352
Raeder, der jüng., Tenorist in Breslau. VI. 311, 811, 574, 576 fg. XII. 71, 823 fgg. XIII. 210. XVI. 269, 472, 842. XVII. 32, 270
— Abschiedsconcert in Breslau. XIII. 277
— in Hamburg. XIII. 655
— geht von Breslau ab. XVIII. 264
Raethsel von Schreyer. XI. 734
— musikal. in Form einer Einlasskarte. XII. 198
— — von Fr. Kuhlau. XIII. 680 — Auflösung XIV. 98 (Siehe auch Bierey Canone enimatico).
Raff, Ant. ehemal. Tenorist in München. V. 276. XVI. 879
Raffanelli, komischer Schauspieler in Paris. III. 825; in Mailand. XVI. 257
Ragoczy-Pfeife, das älteste ungar. musikal. Instrument. XII. 374
Raimondi, in Amsterdam. I. 819 fgg.
Rainoldi, Hr. u. Mad., in Wien. XIV. 360. XV. 416, 497. XVI. 362. XVII. 115
Raischel, Violinspieler in Wien. VII. 689
Rakemann, Clarinettist in Bremen. X. 108
Rall, Baron, Dilettant in Petersburg. VIII. 72, 809 fg.
Rambach, A. J., über Luthers Verdienst um den Kirchengesang etc. (R) XV. 681

Rameau: sein Bildniß. XII. Titelkupfer.
— und sein System. I. 326
— Ursache des Verderbens der franz. Musik. XV. 91, 93
— Musikzustand unter ihm. XIX. 266
Ramisch, Ant., zu Prag. II. 513
Ramm, Oboist in München. V. 278. VI. 31 *) 485
— Ehrenbezeigung desselben. X. 541
Ranfagna, in Rom (als Leporello). XIII. 523; in Livorno. XX. 290; in Florenz. XX. 489
Raphael u. Gluck, eine Parallele. XV. 306
— u. Mozart, eine Parallele. II. 641
Rastrelli, in Dresden. III. 776, 791. IV. 591
Ratmayer, Prof., in Wien, als Lucas in den Jahreszeiten. III. 579
Rauch, Waldhornist in München. XVI. 288 fg. (vgl. 391) XVII. 65, 569; in Wien. XVIII. 78, 119
Rauchschinder, Clarinettist aus Dessau, in Leipzig. VII. 482
Raupe, VCellist in Amsterdam. I. 820. X. 378, 596. XIV. 395 fgg. XVI. 437
— Sein Tod — Nekrolog. XVI. 555
— Concert für dessen Kinder veranstaltet XVII. 315
Raupe jun., Violinist in Amsterdam. X. 601
Rausch, Fagottist in Prag. IX. 625
Rauschelbach, Domorganist in Bremen. X. 106 fgg.
Ravel's Seiltanzerfamilie aus Paris, in Wien. XX. 624
Ravenna, Nachrichten daher. XX. 489
Rebenstein, in Berlin. XV. 310. XI. 784; in Manheim. XIV. 546; in Wien. XVIII. 602; übertrift seinen Urlaub. XVII. 878; wieder in Berlin. XIX. 49, 435. XX. 632
Rebs, C. G., 6 Lieder m. Fortep. (R) XI. 16
Recensenten der mus. Zeit. — Versuch einer Norm für dieselben, siehe Nägeli.
— — — — — (seines) wundersame Calamitäten. XVI. 557
Rechtsgelehrte, musikal. — Aufforderung an sie. VII. 596
Recita, Theater-Ausdruck. XIX. 475
Recitativ. XV. 168; parlante ed istromentato. XV. 170
— wie war es damit in den frühesten Opern? XII. 34
— über die Begleitung desselben (v. Weber). XIII. 93
— über die zweckmässigste Begleitung desselben. für die Basse? XII. 969
— über das Singen desselben, (Aeusserung von Schulz). XIX. 391 *)
Redaction der allgem. musikal. Zeitung an das Publikum I. Intelligens-Blatt 1 u. 3
— Erklärung bei dem 31en Jahrgang dieser Zeitung. II. Intelligens-Blatt 1
— — wegen fernerer Befolgung ihres Plans. IV. 10
— — wegen Abänderung in der Einrichtung derselben. XII. Intelligens-Blatt 29, 37
— über Einsendung anonymer Kritiken. IV. Intell. Blatt. 3
— über Einsendung gewisser Briefe. VI. Int. Bl. 61
— wegen eingesendeter und einzusendender Nachrichten. XIII. 846
— auf die Klagen wegen verspäteter Einsendung. XIX. 200
— über Reichardts Nicht-Theilnahme an der Mus. Zeitung. III. Intelligens-Blatt 41, 49
— an dieselbe, Schreiben von Barthel Maria. XVII. 445
— — — — eines Opern-Componisten. XX. 315
— — — — eines Stadtpfeifers. XX. 887
Redecke, Gebr., Waldhornisten in Frankf. a. M. VI. 616. VII. 207. XI. 538
Redwitz-Müller, Mad., in Strasburg. XVI. 532, siehe Müller-Redwitz.
Reflexionen über das Wesen der Musik. XVII. 761, 777
Reformation: über den Choral-Gesang zur Zeit derselben. XII. 81
Rega, Mad., Virtuosin auf der Harfe, in Neapel. VII. 765.
Regensburg, Nachrichten daher. IX. 802, 730. X. 89. XI 220, 562, 596. XII. 111
Regents Bugle (Jagdhorn) etc. XVII. 637
Reger, Jos., zu Regensburg. II. 815
— Mad., in München. XI. 667; mit ihrer Tochter in Mailand. XIX. 179 fg.
— Dem., in München. XIV. 173, 697. XVIII. 537. XIX. 179 fg.
Reggio, Nachrichten daher. XIX. 803. XX. 489
Regini, Concert p. Flute princ. (R) IV. 855
Register ohne Buch. XII. 132
Register (über die), oder Stimmen in den Orgeln. XIII. 551
Registriren (über das) der Organisten. XVIII. 801, 825
Regnaud (Reguard), Dem., zu Paris. XIX. 144. XX. 760
Rehfeld, Mad., Klav. Dilett. in Danzig. XVII. 613
Reibedanz, Dem., in Cassel. XVII. 590 fgg.
Das Reich der Harmonie. XII. 353
Reicha, Ant., über seine Compositionen. IX. 134
— über seine Fugen. IX. 716 *)
— Urtheil über ihn, von Paris aus. XI. 750
— Quintetten für Oboe, Flote etc. in Paris aufgeführt. XX. 191, 320
— Sinfonie, im Concert zu Leipzig aufgef. VI. 203
— l'art de varier, ou 57 Var. p. le Pianof. (R) X. 161
— 36 Fugues p. le Pianof. d'après un nouv. Syst. (R) X. 755
— Conc. a. Vcelle princ. op. 2. livr. 2 et 3. (R) III. 604
— Duos p. 2 Flutes op. 26. (R) I. 655
— Sinf. a. gr. Orch. op. 41 et 42. (R) XI. 129 fgg.
— Son. p. le Pianof. op. 43. (R) IX. 139
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 43. (R) XI. 129 fgg.
— 3 Son. p. le Pianof. op. 46. (R) IX. 138
— Son. p. le Pf. av. Viol. et Vcelle, op. 47 (R) IX. 139
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle, op. 48. 49. (R) XI. 129 fgg.
— gr. Quat. — — — — op. 52. (R) XI. 129 fgg.
— gr. Duo p. 2 Viol. op. 53. (R) XI. 129 fgg.
— Son. p. le Pf. av. acc. d'une Flute op. 54. (R) IX. 139
— 2 Son. — — — — un Viol. op. 55. (R) IX. 139
— Fant. p. le Pianof. op. 59. n. 1. et 2. (R) IX. 138
Reichs, Jos. XVI. 875
— Concertante p. 2 Viol. av. Orch. op. 2. (R) XI. 127
— Sinf. p. gr. Orch. op. 5. n. 2. (R) X. 804
Reichardt, J. F., Portrait. XVI. Titelkupfer.
— erhält Zulage und Geschenke für die Op. Rosamunde. III. 547
— wird wieder in Berlin erwartet. IV. 157
— in Paris. V. 858 sgl. 554
— in Diensten des Königs von Westphalen. X. 353
— nicht mehr in Westphäl. Diensten. XI. 692. XII. 713 *)
— erhält eine Pension. XIII. 899
— schreibt in Wien eine Oper: Brademante. XI. 781. XII. 277. Aufführung dieser Oper in Wien. XII. 547
— verspricht seine Selbst-Biographie. XIV. 631
— Bruchstücke aus denselben. XV. 601, 633, 665. XVI. 21
— Conc. spir. zu seinem Besten in Berlin gegeben. XVI. 918
— Aufenthalt in Hamburg. XVI. 21
— Sein Tod. XVI. 488
— als Theater-Componist. III. 330
— als Lieder-Componist. XIII. 634, 650. XIX. 779
— — — — für Kinder. XI. 418 *)
— über dessen verschied. Liedersammlungen. XIII. 55
— Behandlung des Geistes in der Ball. Erlkönig. II. 2
— Composition der Bürgerschen Ball. Lenore. XV. 875
— — der Arie (v. Metastasio): Se cerca, se dice etc. V. 403
— — der Klopst. Ode: Willkommen, o silb. Mondetc. XVI. 25, u. Dein süsses Bild, o Lydia! etc. XVI. 25
— Erfahrungen über den Kanonen-Donner bei Musikstücken. XVIII. 470
— Erklärung über seine Nicht-Theilnahme an der Mus. Zeitung. III. Intelligens-Blatt 41, 49

Reichardt, J. F., Etwas über das Liederspiel. III. 709
— Darstellung von Schutz, siehe Schutz.
— Recens. des Bachischen Magnificat. XVIII. 380
— Aria: In questa tomba oscura etc. XII. Beilage V.
— Ballade: Der König in Thule. XII. Beil. I.
— Cantate auf Kant, soll in Berlin aufg. werden. VI. 481
— — Miltons Morgengesang etc. in Berlin aufgeführt. XI. 219
— — an die Musik, in Leipzig aufgef. VII. 215
— — (Trauer-) auf Friedrich den Grossen — besonderer Effect darin durch die Kanonen! XII. 295
— — (Trauer-) auf die Königin Elisabeth, in Berlin aufgef. X. 40
— Chor (-ter) zu den Hussiten vor Naumburg. V. 21
— Liederspiel: Kunst u. Liebe, in Berlin aufgef. X. 219
— — Liebe und Treue — über die neuerliche Aufführung desselben in Berlin. X. Intell. Blatt. S. 21
— Monodie: Herkules Tod. IV. 47, 157, 557, 671
— Musik zu Kotzebues Kreutzfahrern, in Berlin aufgef. IV. 360
— Ode v. Klopstock: Dem Unendlichen, ebendas. aufgef. IX. 703. X. 223
— — — — Das neue Jahrhundert, ebendaselbst aufgef. XVI. 328
— — — — Die todte Klarisse. VI. 227
— Ode: Les troubles du Nord. VI. 481
— Oper: Andromeda — Ouverture und Chor daraus, in Leipzig aufgef. IV. 499
— — Brauneute, in Wien aufgef. [XI. 442] XII. 547
— — Brennus, in Berlin aufgef. I. 209. IV. 513
— — les noces Bachis du Dop. Brennus. (B) IV. 512
— — die Geisterinsel. I. 16. in Berlin aufgef. V. 454
— — — — Arie daraus. I. 310 Beilage XXV.
— — Rosmunda — Arie daraus. III. 368 Beilage XI.
— Bearbeit. der Gretry'schen Oper: Die Samniterinnen. VIII. 426
— Oper: Tamerlan, in Berlin aufgef. III. 88
— — Der Taucher, ebendas. aufgef. XIII. 256
— — — — einzelne Stücke im Klav. Auszug. (B) XIV. 549
— — Thusnelda, in Dresden aufgef. XII. 178, 237
— — Zu Ehren Laudamus, nach der Schacht bei Leipzig, in Berlin aufgef. [XVI. 328
— — Zelmira, Sinfon. v. n Gothe. (R) IV. 257
— — Ouverture aus der Oper Tamerlan, f. Klav. n. 1. (R) III. 331
— — vertraute Briefe über Paris. (R) VI. 317
— — — — auf einer Reise nach Wien. 1. 2. Th. (R) XII. 275, 289, 546
— 2 Eleg. et Rom. av. acc. de Fp. ou Harpe. (R) VI. 855
— Göthen Lieder. Oden etc. (XI. 405) 3te Abth. (R) XII. 3, 17; 4te Abtheilung. (R) XIII. 371
— neue Lieder geselliger Freude. 1. 2. Hft. (R) III. 772
— 3 Lieder von Reissig, m. Fortep. (R) XIV. 822]
— Schillers lyrische Gedichte (R) XIII. 32
— le Troubadour ital. franc. et allem. Cah. 1 — 36 (R) X. 63
— Rondeau sur l'Air des Hesp. dans l'Op. Andromeda. (R) VIII. 852
— gr. Son. p. le Pianof. (R) XVI. 544
— u. seine Tochter Louise, 12 deut. Lieder (R) VI. 875
Reichardt, Louise, in Hamburg. XX. 701, 713 fgg.
— 2 deut. u. ital. Gesänge m. Fortep. (R) VIII. 686
Reichel, C. A., Pianof. Spieler u. Musikhändler in Danzig. XVII 613
Reichhart, Franz, Karch., Variat. p. le Pianof. (R) V. 698
Reim — über den Ursprung desselben. IX. 199
Reincke, Sänger in Prag. IX. 777
Reiner, S. E., 6 Gesänge m. Guit. op. 11. (R) XII. 256
Reinhard, Clarinettist in Frankf. a. M. XVIII. 352. XX. 313
Reinhard, Musikdirector in Wien. III. 45
Reinhard, Franz, erster Versuch des Notendruckes in Stein Typus. VI. 720. VII. 640
Reinhard'n, Sickler's, Almanach a. Rom. f. Künstler etc. 1ster Jahrgang. (R) XII. 910
Reinhard's, Oberhofpredigers, Todtenfeier in Dresden. XIV. 805; im Leipz. Concert. XIV. 820
Reinicke, Leop., Vorspringer b. der Dessauer Kapelle, in Leipzig. III. 483. V. 173
— als Virtuos aufm Fagott. III. 563
— Erklärung und Berichtigung wegen seiner Lieder. XI. Intelligenz-Blatt 14
— Duett fur Sopran u. Tenor, mit Guit. IV. 296 Beil. V.
— Schluss-Chor zu den Hussiten. V. 584
— Oper: Adelheid v. Schroffenek, in Leipzig aufgeführt. IX. 449
— Composition beim Regier. Jubiläum zu Dessau. XI. 114, 120 fg.
Reinicke, L. K., 6 Lieder mit Fortep. oder Guitarre. (R) XVIII. 180
Reinwald, B., 6 deut. Lieder m. Guit. u. Flöte op. 1. (R) XI. 220
Reiss, M., Klavierrep. aus Frankf. a. M. Concert in Leipzig. XIII. 723, in Frankf. a. M. XV. 405
Reisse (in Strasburg), Vervollkommnung der Posaune. XVII. 268
Reithmeyer, Bassist in Strasburg. XVIII. 863
Rellstab, in Berlin, kundigt musikal. Vorlesungen an. XII. 106, 808
— ist nicht Mitarbeiter an der musikal. Zeitung. XII. 608
— dessen Tod. XV. 757
Rellstab, Dem., in Berlin. XI. 281; in Breslau. XII. 996. XIII. 182, 232, 328;
— deren Tod in Breslau. XV. 737
Rembt, J. C., 6 Kinderlieder m. Pianof. etc. 1ste Samml. (R) XII. 431
Rembt, Joh. Ernst, zu Suhl, Tod. XII. 784
— 6 fug. 4 stimm. Choralvorspiele u. 6 Trios f. die Orgel. (R) X. 671
— 18 vierstimm. Fugetten f. die Orgel. (R) X. 720
Remde, J. C., in Leipzig u. dessen Compositionen. XIII. 678
— Pygmalion, melodramat. Declamationsstück. XIII. 678
— 6 Walzer f. Pianof. op. 2. (R) XII. 588
— Bagatelles p. le Pianof. op. 3. (R) XIII. 216
— Theme de Reichard var. op. 5. (R) XII. 999
Remmers, Stadtmusikus in Jevers. XVIII. 830
Remorini, Bassist in Mailand. XVIII. 744, 898; in Neapel. XIX. 502
Rempt, J. Ch., 6 Gesänge aus m Homer u. Horaz etc. m. Pianof. (R) XIII. 785
Rempt, J. M., Kirchencomponist XVI. 805
Renati, Agosto, Gesänge m. Pianof. (R) XIII. 647
Renner, L., 12 Ariettes ital. de Crescentini, arr. p. la Guit. (R) IV. 600
Renner, Mad., in Cassel. XVII. 595; in Manheim. XVI. 164; in Wien. XVI. 199
Rephold, Mathematiker in Hamburg. XX. 718
Repke, in Berlin. VIII. 714
Resch, Dem., in Wien. XX. 17
Reseder, Fr., Posse Der diebische Affe, in Wien aufgef. XVIII. 196
Restelli, Violinist aus Bologna. II. 347
Retter, Dem., in Wien. XX. 12
Reuter, Opernunternehmer zu Nürnberg. XI. 411
Reutter, Hofkapellmeister zu Wien, Haydn's erster Beförderer. XI. 644 fg.
— Responsorien, in Wien gesungen. XVII. 274
Reval, Nachrichten daher. XVIII. 320
Revue de l'Op. bouffe, ou lettre d'un amateur à son ami. (R) VIII. 113
Rex, A. C. F., als Cantor und Director des Singchors zu Berlin. XV. 752

Rey, Director des grossen Op. Theatres zu Paris. II. 589
— wird an Paesiello's Stelle Kapellm. VI. 109. 791. 835
— Abänderungen mit Gluck's Armida? II. 746
— Op buffa: Gli Spensierati, in Mailand aufg. XIX. 172
Reyes, Tenorist, geb. Spanier, in Amsterdam. XVIII. 452
Reymann, P. C., Theme var. pour la Harpe op. 7. (R) VIII. 702
— 3 Sonatines p. la Harpe op. 8. (R) VIII. 703
Rhein, Nachrichten von daher. XII. 621
Rheingegenden, Musikzustand daselbst. I. 880
Rheinischer Musik-Verein zu Mannheim. XVIII. 515
Rhode, Komiker in Cassel. XVI. 667. XVII. 392, 393
Rhode, Violinist, siehe Rode.
Rhythmik: Bemerkungen über einige Gegenstände ders. IX. 709
Rhythmus u. Metrum etc. s. Metrum.
Rhythmus: über Erweiterung desselben in der Musik. XII. 113
Zugabe zu diesem Aufsatz. XIV. 647
— (Schwersats): über das Wesen u. Anwendung desselb. im Gebiete der Dichtkunst. XX. 401, 407, 913
— u. Melodie, die Elem. der Tonkunst. XIII. 17 fg.
Ribbe, 3 gr. Duos p. 2 Flutes trav. (R) II. 560
Ribié, Direct. der franz. Oper zu Strasburg. XVI. 82 fg.
Ribou, Dem., in Paris. III. 417
Riccardi, Buffo in Ferrara. XX. 290
Riccardi, Op. buffa: L'avventuriere, in Venedig aufgef. XIX. 198
Ricci, 1mo tenore in Florenz. XI. 563; in Mailand. XVIII. 346, 348; in Dresden. XIX. 222, 408, 565, 757. XX. 133
Richard, Dem., aus Paris, in Hamburg. I. 816
Richommme, Notenstecher in Paris. VI. 746
Richter, an der Domkirche zu Konigsberg. (XI. 618, 631) Tod. XI. 815
Richter, Frdr., Thalia, 12 Lieder m. Pf. 1. 2. Samml. (R) XII. 589 3. Sammlung (R) XIII. 314
— Caecilia, 12 Ged. m. Pianof. op. 4. (R) XIV. 630
Richter, Frau D., Klav. Dilettantin in Warschau. V. 605. XIV. 612
Richter, zu Telchow, musikal. Schulgesangbuch angekündigt. XVI. 756
Richter, J. P. F., Fragm. aus den Dämmerungen. XV. 721; — aus den Flegeljahren. VI. 637; — aus der Levana. XV. 755
— über den Gehalt der Tonkunst. VI. 772 *)
— neuestes Bild des Operwesens — Fragment. XVIII. 324
Ricordi, Musikhändler in Mailand. XVIII. 489; gibt Portraits berühmter Compon. mit Charakteristik heraus. XX. 496
Rieder, Ambr., 3 Quat. p. 2 Violons, Viola et Basse op. 8. (R) II. 56
— Son. p. Fortep. av. Viol. et Vcelle op. 10. (R) I. 24
— — — — accomp. etc. op. 12. (R) III. 708
Riedinger, Notenschrift für Blinde. XII. 902
Nachtrag dazu. XIII. 152
Riedl, Gesangdilettant in München. XIV. 516
Riedl, Fraul. von, Klaviersp. zu Passau. XVIII. 603
Rieff, G. J. de, 6 Rom. franc. av. Pianof. Cah. 3. op. 19. (R) XV. 728
Rieffelsem: über dessen neuerfund. Melodica. XI. 625
Rieger, G., Var. p. le Pianof op. 5. (R) I. 855
— Fantasia p. il Clav. (R) II. 134
Riel, J. F. H., Tonkunstler u. Singlehrer (Musikdirector) zu Konigsberg. II. 478. XI. 622, 632. XIV. 479. XVI. 118 fg. XVII. 472
— musikalische Feier zu Königsberg veranstaltet. XI. 814
— Aufführung von Grauns Tod Jesu. XII. 689. XIII. 402. XIV. 481. XIX. 770. XX. 564
— Streit mit Dorn in Konigsberg. XIV. 483
Riel, veranstaltete Concerte zu Königsberg. XIX. 770 fgg.
— Singinstitut zu Konigsberg. XIX. 762
— Gesänge m. Fortep. (B) XII. 593
— dessen kleine Tochter, als Klaviersp. in Königsberg. XIX. 769. 771
Riel, Musikdirector in Lemberg. XVI. 555
Riem, W. F., in Leipzig. VI. 541. X. 320. XII. 932. XIII. 741, 744
— kommt als Musikdir. nach Bremen. XVI. 554. XVII. 560. XVIII. 70
— Lied Melancholie. VII. 80, Beilage VI.
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle. (R) XI. 177
— petites etudes progress. p. Pianof. Cah. 1. (R) IX. 467 — 2. (R) IX. 618
— 12 Angl. u. 12 Ländler f. Pianof. (R) XIV. 196
— Son. p. le Pianof. op. 1. (R) VI. 637
— — — — op. 4. u. op. 7. (R) VII. 438
— Gesange m. Pianof. op. 9. (R) VIII. 74
— 6 Sonatines p. le Pianof. op. 11. (R) VIII. 638
— 12 Lieder aller u. neuerer Dichter m. Fortep., op. 27. (R) XVI. 680
— Variat. p. le Pianof. op. 28. (R) XVII. 191
— 4stimm. Gedicht: Du liebliche Quelle etc. m. Pianof. op. 29. (R) XVII. 728
— Chorgesänge f. 4 u. 8 Singstimm. op. 30. (R) XVII. 709
Ries, Violinist, siehe Rie.
Ries, Ferd., Beethovens Schüler zu Wien. VI. 777. 824. VII. 331; in Cassel. XIII. 165, 407, 839 fgg. in Stuttgard. XIII. 165; in Stockholm. XIII. 644. XV. 320, 521 in London Direct. des philharmon. Concerts. XIX. 775; als Musiklehrer daselbst XX. 674
— über dessen Compositionen. XVII. 589 fg.
— dessen Vereinigung mit Logier für das neue Unterweisungssystem etc. XX. 896
— Cant.: Der Morgen, im Leipz. Concert aufgef. XV. 51. XX. 257; in Strasburg. XX. 359
— — — — — — — — zu 4 Singst. m. Orch. (R) XIV. 343
— — — — — — — — im Kl. Auss. (R) XIV 345
— Concert f. Pianof. (Cis moll) in Leipzig von Schneider gespielt. XIX. 555
— Concert f. Pianof. (Es ♯) in Leipzig von Schneider gespielt. XIX. 559
— gibt eine grosse Phantasie über Ideen aus Mozarts Figaro heraus. XIX. 775
— Sinf. (D ♯) im Leipz. Conc. aufgef. XIV. 720
— 1re Sinf. arr. p. le Pianof. a 4 m. (B) XVIII. 626
— gr. Marche triomph. a 4 m. p. le Pianof. (R) XVII. 328
— 2 Son. p. le Pianof. op. 1. (R) IX. 562
— gr. Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle op. 2. (R) X. 303
— 8 Variat. p. il Pianof. n. 5. (R) XIV. 52
— gr. Variat. — — sur un theme Hong. op. 15. (R) XIII. 139
— 3 Sonates — — av. Viol. et Vcelle obl. op. 16. (R) XIII. 88
— gr. Sonate — — — — — obl. op. 18. (R) XIII. 88
— gr. Sonate — — — — — obl. op. 19. (R) XIV. 484
— gr. Sonate — — et Vcelle obl. op. 20. (R) XIII. 684
— gr. Sonate — — — — — 21. (R) XIII. 884
— 3 gr. Marches a 4 m. p. il Pianof. l. 2. op. 22. (R) XIV. 434
— gr. Quintetto p. le Pianof. 2 Violons, Viola, et Vcelle op. 25. (R) XV. 788
— 60 Preludes p. le Pianof. op. 30. (R) XVII. 804
— Sonatine p. le Pianof. op. 62. (B) XIX. 843
— Son. a 4. m. p. le Pianof. op. 47. (R) XIX. 814
— 53me Sonate — — av. Fl. op. 48. (R) XVII. 329
— le Songe — — op. 49. (R) XVII. 196
— Air de Matelots Russes etc. p. le Pianof. op. 50. (R) XVII. 109

Ries, Ferd., 7 Variat. brill. p. le Pf. op. 51. (B) XVII. 328
— 5me Concert p. le Pianof. op. 55. (B) XVIII. 526
— Var. sur un air de la pet. Russie p. le Pianof. op. 76. (B) XVIII. 112. XIX. 680
— 3me Son. p. le Pianof. av. Flute op. 89. (B) XVIII. 11
— gr. Quint. p. 2 Violons 2 Altos et Vcelle op. 108. (B) XIX. 412
— Son. p. le Pianof. av. Viol. obl. op. 69. (B) XIX. 92
— Variat. sur un air Russe p. le Pf. n. 1. (B) XIX. 739
— Air Baschkirien av. Variat. p. le Pf. n. 2. (B) XIX. 760
— Rondo pastoral p. le Pianof. (B) XIX. 821
— Quint. p. le Pianof. Violon, Viola, Vcelle et Contrebasse op. 74. (B) XIX. 884
— Son. p. le Pianof. av. Flute op. 78. (B) XX. 632
— Fantaisies p. le Pianof. sur des themes de l'Op. Figaro de Mozart. op. 77. (B) XX. 734
Riese, Dem. Hel., Klaviersp. in Berlin. XI. 479. XIII. 131
— Son. p. le Pianof. op. 1. 2. (B) XIII. 573
— — — — — 3. (B) XIV. 614
— Lied v. Göthe, aus Wilh. Meister, op. 4. (B) XIII. 573
Riffelsen, neuerfund. Instrument Hymnerophon. XVI. 89
Riga, Nachrichten daher. I. 887. X. 511
— Musikwesen daselbst. II. 536
Righini, Vinc., Portrait desselben. VII. Tafel V.
— Anfangs bei der Opern-Gesellsch. zu Prag. II. 696 *) in Hamburg. I. 606; in Leipzig. VI. 409, 541; in Wien. VI. 619
— Aufenthalt in Italien. VII. 58, 406; in Venedig. VII. 407; in Neapel. VII. 424, (570) 765
— königl. Kapellmeister u. Chef der Orchesteranstalt zu Berlin. XIII. 670
— Tod zu Bologna. XIV. 670
— dessen Nekrolog. XIV. 687. (XV. 813. XVI. 675)
— als Directeur. I. 606. XII. 591
— als Liedercomponist. XIII. 649
— Opern desselben als Concertmusik. VI. 201
— Compositionen desselben, grösstentheils im Leipziger Concert aufgef. VI. 464
— ist nicht der erste, welcher Lieder mit Variat. für die Singstimme schreibt. IV. 576
— Festcantate, in Berlin aufgef. XII. 423
— Graduale, in Berlin aufgef. V. 257
— Messe an Kaisers Franz Krönung, in Leipzig aufgef. IX. 405; in Berlin. XII. 492
— — von ihm selbst in Leipzig aufgef. VI. 541
— — zu Leopolds Krönung, ebendas. aufgef. X. 41. XVIII. 274
— — — — — in Berlin gestochen. XVIII. 268
— — (D ♯), in Manheim aufgef. XX. 382
— Alzide al bivio, in Hamburg aufgef. I. 606; von ihm selbst in Leipzig aufgef. VI. 409; in Wien. VI. 619
— Oper: Arminia — Ouverture daraus in Wien aufgef. XIV. 302
— — Armida, in Berlin aufgef. I. 270, 548
— — — im Klav. Auszug. (B) VII. 830
— — Atalante, in Berlin aufgef. I. 270, 548
— Ouv. de l'Op. Atalante et Meleagre p. le Pf. a 4 m. (B) XVII. 600
— Oper: Gerusalemme liberata (das befreite Jerusalem), in Berlin aufg. V. (144) 300. IX. 401. XIII. 747
— — — im Leipz. Conc. aufgef. (X. 236) XI. 331
— — — im Kl. Ausz. (B) VII. 830
— — La selva incantata (der Zauberwald), in Berlin aufgef. V. 300. IX. 3721 (von ihm selbst aufgef. XI. 483). XIII. 747. XVIII. 44
— — — im Klav. Ausz. (B) VII. 830
— — Tigrane, in Berlin aufgef. II. 508, 620; in Leipzig von ihm selbst aufgef. VI. 541
— — Heldengesänge aus Tigranes, Kl. Ausz. (B) XII. 64
— neue Sinfonie, in Dresden aufgef. V. 48
Righini, Vinc., Te Deum zur Rückkehr des Königs, in Berlin aufgef. XII. 423, 492
— — Adieux de Mar. Stuart, arr. p. la Guit. p. Blum. (B) XVII. 664
— — Adieux d'Essex a Elisabeth, Romance. (B) IV. 736
— — Cant. avec Chœurs et danses Russes p. le Clav. (B) IV. 736
— 12 Ariette c. Accomp. di Fortep. op. 7. (B) V. 29
— 12 Duetti da Camera, c. Fortep. op. 8. (B) V. 29
— 6 deut. Lieder mit Variat. (B) IV. 489
— 6 Lieder m. Begl. des Fortep. op. 11 et 12. (B) VI. 437
— 6 Romances p. Pianof. op. 13. (B) IX. 302
— pant. Tanz: Minerva beleht d. Statue des Daedalus, Kl. Ausz. (B) IV. 736
— — Rondo: Se la fè serbando errai etc. m. Fortep. (B) VIII. 668
Righini, Mad., dessen Gattin, in Hamburg. I. 602 fg. 713, 816
— — ihr Tod. III. 456
Rihl, Gebr., Clarinettist u. Fagottist zu Fulda. II. 732
Rimnatio, in Neapel. VII. 566
Rinaldi, Tenorist in Wien. XX. 11
Ringelhard, Mad., geb. Weihrauch, zu Breslau. XVI. 845. XVII. 31
— — geht vom Theater ab. XVIII. 254
Rink, Orgelspieler zu Giessen. I. 585
— — Cantor u. Hoforganist in Darmstadt. XIX. 740
Rink, Ch. H., 12 preludes p. l'orgue, 6 B. op. 26. (B) XI. 112
— — 6 Walzes a 4 m. p. le Pf. op. 30. Cah. 3. (B) XV. 792
— — 30 Orgelstücke, 8te Sammlung. op. 35. (B) XVI. 607
— — 3 Divert. a 4 m. p. le Pf. op. 36. Cah. 2. (B) XVIII. 816
— — 40 kleine leichte Orgelpräludien, 9te Samml. op. 39. (B) XVIII. 9
— — Orgelstücke. op. 38. (B) XIX. 870
— — 6 Chorale mit Veränderungen f. die Orgel op. 40. (B) XIX. 870
— — 12 fug. Nachsp. ♭ die Orgel, 12te Samml. op. 48. (B) XX. 661
Rinner, Bassist von Peth, in Wien. XII. 366
Rinuccini, der erste Opernd chter. II. 485. III. 54
Rio-Janeiro, Nachrichten daher. XIX. 351. XX. 644
Riotte, P. J., in Frankf. a. M. VI. 536; wird Kapellmstr. in Wien. XX. 228
— — Gesang auf dem Marsche, in Wien aufgef. XVI. 385
— — Musik zur Kinderpantom.: die Redoute, ebendas. aufg. XX. 225
— — — zum Ballet: Rübezahl, ebendas. aufgef. XX. 453
— — — zu Wanda, ebendas. aufgef. XIV. 279
— — Operette: Das Grönastadtchen, ebendas. aufgeführt. XI. 492, 670
— — Oper: Rasem oder die Launen des Glücks, ebendas. aufgef. XX. 521
— — Sinfonie (C ♯), im Leipz. Conc. aufgef. XIV. 331
— — Pieces favor. aus den Jahreszeiten. (B) VI. 252
— — 9 Variat. p. le Pf. sur un theme de la fam. suisse etc. (B) XVII. 138
— — 6 Variat. p. le Pianof. n. 1. (B) VII. 196
— — 9 Variat. p. le Pianof. n. 6. (B) XII. 254
— — 2 gr. Son. p. le Pianof. op. 7. (B) IX. 92
— — 2 Son. p. le Pianof. av. Viol. (B) X. 109
— — Fant. et Var. p. le Pianof. av. l'Orch. op. 4. (B) XI. 253
— — 2 Son. p. le Pianof. op. 11. (B) X. 256
— — Amusem. p. le beau monde p. le Pianof. op. 18. (B) XI. 512
— — 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle. op. 21. (B) XIV. 178
— — gr. Trio p. le Pf. Viol. et Vcelle op. 26. (B) XIV. 84
— — gr. Concert (C *) p. la nouvelle Clarinette etc. op. 36. (B) XX. 555
Ripfel, junger Klaviersp. in Manheim. XV. 59
Ripfel, VCellist in Manheim. VII. 331

Ripien-Stimmen, ob ihre Einführung für den Effect zuträglich? IX. 579
— — in wiefern nur ein Theil von ihnen spielen sollte? IX. 823
Rix, Violinist in Stuttgard. XVI. 336. XVII. 560
Rizzewski, Graf, Director des Conservat. in Krzemieniec. XX. 520
Ritschl, D., Verdienste um den Gesang in Berlin. X. 510
Ritter, Fragm. über den Schall. XV. 756
Ritter, Ge. W., Fagottist, ehemals in München. V. 276. VI. 81 *); in Berlin. X. 317, 361 fgg. 445; Sein Tod. X. 655
— Seine Todtenfeier zu Berlin. X. 703
— musikal. Nachlass von dessen Wittwe angeboten. XIV. Intelligenz-Blatt 29
Ritter, P., VCellist in Mannheim. VI. 85, 86 fgg. 221; in Heidelberg. X. 522; als Kapellmeister in Mannheim. XIII. 202. XVII. 53, 61 fg. XVIII. 513, wird nach Carlsruhe berufen. XIX. 366
— Cantate, in Mannheim aufgef. VIII. 794
— Klav. Concert (E♭), von seinem Sohne in Mannheim gespielt. XX. 581
— Mozarts Quintett (D♯). von ihm arrangirt. VIII. 792
— Musik zu Salomons Urtheil. X. 522
— — — in Mannheim aufg. XV. 481. XVI. 556
— — zum Schäfersp. Der Fürst in Apollos Haine. VI. 222
— Oper: Alexander in Indien, in Mannheim aufg. XIV. 550
— — Dilara, Ouv. daraus, ebendas. aufgef. VIII. 796
— — Das Neujahr auf Famagusta, ebend. aufg. IX. 279
— Canon aus dieser Oper: Gute Nacht ihr frohen Gaste etc. ebendaselbst.
— Oper: Das Thal von Barcellonetta, in Mannheim aufg. XVII. 60
— Singsp.: Fendora, ebendas. aufgef. XIV. 349
— — Der Zitterschläger, in Berlin aufg. XIV. 138; in München. XV. 419, in Mannheim. XVII. 60
— — — im Klav. Ausz. (B) XV. 503
Ritz, Ed., Roders Schüler, in Berlin. XX. 297
Ritzenfeld, Bassist in Hamburg. III. 521, 545. IV. 292
Ritzenfeld, Denc., in Berlin. IX. 817
Ritzler, Violinist in Konigsberg. XI. 620. XIV. 479. XVIII. 646; geht nach Reval. XIV. 981
Ritzler, Mad., in Konigsberg. XI. 628. XVIII. 636
Rivarola, Sgra, in Pisa. XX. 291
Rizzio, Dav., ob ihm die Schottischen Melodieen zuzuschreiben? VIII. 408
Rizzoli, Mad., in Mailand. XIII. 112
Robson u. **Illight**, zu London, Erfinder des Apollonicon. XX. 673
Rochlitz, Fr., Bitte: Bachs Tochter betr. siehe Bach.
— über den Geschmack an J. S. Bach's Compositionen f. Klavier. V. 509
— über blinde Musiker. X. 209
— Bruchstücke aus seinen neuen Erzählungen: Abraham Bleichenmidt. XIX. 655
— Bruchstücke aus Ferdinand, Geschichte der Bildung eines Tonkünstlers. V. 1, 41, 57, 73, 89
— das Andenken der heil. Cäcilia, siehe Cäcilia
— Cant. In seiner Ordnung schafft der Herr etc. XV. 25
— — Der Sommerabend. IX. 9
— — nach dem 33 Psalm. IX. 33
— — zum Fest-Jubel. IX. 209
— Vorschlag zu einer Cantate zur künftigen Friedensfeier. XVI. 509
— Berichtigung über Doles, s. Doles.
— Erinnerung wegen seines Vornamens. VI. Int. Bl. 29
— Erklärung wegen von ihm zu erwartender Operntexte. VI. Intelligenz-Blatt 29.
— Erklärung wegen aufgegebenen Antheils an der Redaction gegenwärt. Zeitung. VI. Intell. Blatt 33
— Mein erster Aufsatz. XV. 489
Rochlitz, Fr., Der erste Ton. VIII. 1
— Die Fuge — zunächst an Dilettanten und Lyren. XV. 809, 821
— Behandlung der Geister von einigen neuen Componisten. II. 1
— über die vermeintliche Schädlichkeit des Harmonicaspielen. I. 97
— Erinnerung an Faustina Hasse. III. 806
— Der Besuch im Irrenhause. VI. 641, 661, 677, 693
— Erinnerung an Elisabeth Mara. IV. 465, 481 *)
— etwas über die Motetten u. ihre Geschichte etc. XX. 601
— Anekdoten aus Mozarts Leben, s. Mozart.
— Parallele zwischen Mozart u. Raphael. II. 611
— Biographie von A. E. Muller. XIX. 885
— Vorschläge zu Betrachtungen über die neueste Geschichte der Musik. I. 625
— Verbindung der Musik mit der Poesie. I. 433
— Veranlassung zu Prüfung eines musikal. Glaubensartikels. III. 677
— musikalisch Spiel. VI. 213
— Oper: König Siegmar — Scenen daraus. XVIII. 1
— Rec. von Neukomms Quint. dramat. etc. XX. 633
— Rec. von Schicht's Mot. Nach einer Prufung kurzer Tage etc. XX. 601
— Rec. von Schicht's Mot. Jesus meine Zuversicht etc. Part. XX. 845
— Rec. v. G. Weber's Lever u. Schwerdt etc. XVIII. 295
— — M. v. Weber's gr. Son. p. le Pianof. op. 29 et 70. XX. 605
— Nachrichten über J. P. Salomon. XVIII. 130
— Stimmen der Völker. XVII. 225
— über die Seltenheit guter Tenoristen in Deutschland. XX. 301
— über den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst VIII. 3, 49, 105, 241
— Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst. I. 257
— Brief an einen jungen Tonsetzer. II. 1, 17, 57, 161, 177
— Ein Traum. XVI. 1
— Beitrag zur Lehre von den Verzierungen. XVI. 125
— die Wanderer u. ihr Wegweiser. VII. 413
— Abschied von dem Leser dieser Zeitung. XX. 908
Rode, P., zu Paris. II. 298, 732. IV. 782
— Vergleichung zwischen ihm u. Viotti. III. 558. XIX. 290
— über ihn u. sein Spiel. VI. 506
— Abreise aus Paris. V. 260
— in Leipzig. V. 305, 591; in Dresden. V. 458; in Berlin. V. 484; in Braunschweig. VI. 263; wird in Petersburg angestellt. VI. 450, 480; in Petersburg u. Moskwa VII. 17, 319; wird fälschlich todt gesagt. XI. 461; Buchkehr von Petersburg nach Paris. XI. 601; in Warschau XIII. (462) 453; wieder in Leipzig. XIV. 335; wieder in Berlin. XIV. 465. XVII. 353; in München. XV. 33; in Wien. XV. 116, 127; in Cassel. XV. 181; in Zürich. XVI. 465; fast vergessen. XX. 174
— 3 Duos p. 2 Viol. Livr. 2. (B) XI. 560
— 6 Conc. p. le Violon (R) III. 352
— 7 Conc. p. le Violon op. 9. (B) V. 665
— Air varié p. le Violon op. 20. (B) VI. 79
— Kreutzer et Baillot, Methode de Violon etc. V. 622, 786
Rode, VCellist in Stuttgard. XII. 356; in Zürich. XIX. 480
Rodewald zu Hanau. Tod. XII. 63
— Stabat mater, in Coblenz aufgef. II. 304. III. 612 *)
Rodewald, dessen Bruder, in Grossglogau. VI. 732
Rodolphe, Andr., Hornist u. Musiklehrer zu Paris. XVI. 476
Roeder, s. **Raeder**.
Rohner, J. C., Ouvert. arr. p. le Pianof. Viol. et Vcelle ad lib. (B) XX. 892
Rokkel, Tenorist aus Brünn, in Wien. VIII. 427, 461. IX. 220. XIII. 561; in Mannheim. XVII. 773; in Strassburg. XVIII. 864
— Dem., dessen Schwester. XIII. 561, 722

Rölling sein Tod in Wien. VI. 450
— Ehrenrettung des Hütters Schatline: siehe unter S.
— Berichtigung einer Stelle in Kochs music. Lex. V. 422.
— über die Stellung der Tasteninstrumente in Wohnzimmern. V. 801
— Xaenorphica, Erklärung darüber an Hrn. Kellermann in Nordhausen. IV. Intell. Blatt 13; verbessert von Müller. VII. 536. VIII. 190
Roeloffs, in Amsterdam. II. 169, 191, 396. III. 676
Roeloffs, Mad., geb. Andrecht. II. 192, 397
Roems, Clarinettist in Amsterdam. X. 603
Ropke, in Berlin. IX. 402
Roesler, Jos., in Prag. II. 502. VI. 570. X. 188. XVI. 876
— Gesellschaftslied. I. 852. Beil. LI.
— Motette, in Prag aufgef. IX. 622
— Musik zu Jasons Vermählung. XII. 1013
— Oboe-Concert, von Sandrini geblasen. IX. 463
— Oper: Clementine, in Prag aufgef. XII. 379
— — Le due burle, in Dresden aufgef. XIV. 847
— — Elisene, in Prag aufgef. X. 188 fg. XII. 110, 559
— — — Ouvert. daraus, in Frankf. a. M. aufgef. XIII. 543
— — Die Rache, oder das Raubschloss in Sardinien, in Prag aufgef. XI. 479. XII. 110
— — Therese e Claudio etc. in Leipzig aufgef. IV. 515
— — — — Arie daraus. I. 80 Beil. IX.
— Ouverture, in Prag aufgef. XIII. 674
— Sinfonie (Es 2), in Leipzig aufgef. XI. 206
— Deutsche Lieder f. Klav. (R) II. 265
— Son. p. le Pianof. op. 1. (R) I. 351
— Rondo p. le Pianof. op. 2. (R) III. 206
Roesler, G. B., 3 Son. p. le Pianof. (R) XVIII. 307
Roesner, Tenorist b. Dessauer Hoftheater. II. 463
Roesner, Mad. (geb. Neefe), in Wien. III. 528, 436. VIII. 654
Roeth, in München — Ballettmusik. XVII. 377
— (Operette: Der Dichter u. Tonkünstler, in München aufgef. XVI. 75
Roeth, Victual. aus München, in Prag. IX. 232
— Oper: Hedwiga, in München aufgef. XI. 699
— Variétes amus. p. le Pianof. Cah. 1, 2, 3. (R) XV. 180
Rohde, siehe Rhode u. Rode.
Rohleder, 9jähriger Klaviersp. in Leipzig. III. 483
— spielt Concert in Konigsberg. XIII. 316, 812
Rohrkirch, Frau von, in Breslau. XIII. 277
Rohrmann, Erklärung wegen der unter seinem Namen herausgegebenen Sammil. Choralvorsp. V. Int. Bl. 110
Rohrwerke, über dieselben. XIII. 551, 567
— Verbesserung derselben in den Orgeln. XIII. 155
— über Verbesserung u. den wahren Erfinder derselben. XV. 117
Roi du Violon, (Geigenkönig, in Frankreich, Anekdote. XVI. 20
Roland, Zögling des Conservator. zu Paris. IV. 574, 682, 692. V. 441. VI. 476; als Don Juan. VIII. 40
Roland, Herr u. Mad., in Strasburg. XVIII. 864
Rolandeau, Dem., in Paris. IV. 542, 682. V. 143
Rolla, Aless., in Parma. II. 343; in Mailand. XII. 342, 498. XIV. 129. XV. 282 fg.
— 3 gr. Duetti p. Viol. et Viola (R) V. 766
— 3 Trios conc. p. Viol. Alto et Basse liv. 2. (R) VI. 685
— 3 gr. Dn. conc. p. 2 Viol. op. 3. (R) V. 767
— gr. Quat. p. 2. Viol. Alt et Vcelle op. 5. (R) VI. 562
— 3 Duetti p. Viol. et Viola op. 10. (R) XII. 111
Rollberg, bei der Oper zu Leipzig. XIII. 275, geht ab. XIV. 232
Rolle: über seine Motetten. XX. 606
— Orat.: Der Tod Abels, in Berlin aufgef. XII. 110. XIV. 466
— — Abraham auf Moria, in Leipzig aufgef. XIV. 242
— — der leidende Jesus, ebendas. aufgeführt. IV. 475. VIII. 475
Rom. Akad. der sch. Künste und Wissenschaften — mus. Aufgabe. XII. 478
— über die gegenwärtige päpstl. Kapelle daselbst. XVII. 488. XIX. 219
— Aufführung des Miserere daselbst (1817). XIX. 672. (S. übrigens Praenestinus).
— Bericht über die Arbeiten der Pens. der kaiserlichen Musikschule. XI. 121
— Musik-Journal hies. herausgekommen. XIII. 201
— neue Musikschule hier errichtet. XIII. 112
— Musikzustand daselbst. II. 3.
— neuester Musikzustand (von Spohr). XIX. 320
— Nachrichten daher. V. 86. VII. 317, 406. VIII. 333. X. 202, 426, 529, 562. XI. 98, 513 fg. 537. XII. 413, 940. XIII. 469, 521. XIV. 226. XVII. 291, 457. XVIII. 172, 231, 492, 738. XIX. 196, 350, 598, 671, 802. XX. 79, 288, 488
Romances franc. (Collection de) 2 Hefte VI. 659
Romanciers. X. 620
Romanelli, Sgra, zu Rom. XVII. 459
Romani, Op. b. Il qui pro quo, in Rom aufgef. XIX. 196
Romani, Dem. Paul., in Kiow. XX. 319
Romanische Darmsaiten (über). V. 785
Romano, Chiav., 12 Ariette p. il Clav. (R) I. 753
Romantica Musica, was die italien. Blätter so nennen? XX. 493
Romantische (über das) in der Oper. IV. (452) 828
Romanze (franzos.): Bemerkungen über sie. XII. 121
— Originalität der Franzosen darin. XV. 90
Rombach, in Amsterdam. XIV. 238 fgg.
Romberg, Gebr., etwas über sie. IX. 250
— in Hamburg. I. 48, 112, 126; in Paris. III. 384; in Wien. III. 626
Romberg, Andr., in Wien. X. 238; in Hamburg. XIII. 130
— gibt Conc. in Berlin. XVI. 571. XIX. 121; mit Bernh. Romberg ebendas. XVI. 652; in Leipzig. XVI. 886
— kommt als Kapellmeister nach Gotha. XVII. 101
— gibt Concert in Dresden (mit 9 Söhne). XVIII. 338
— erhält zugleich den Preis von d. Psalm: Dixit Dominus etc. III. Intelligenz-Blatt 5.
— 2 Canons f. 3 u. 6 Singstimmen. I. 872 Beil. LIII.
— Canon aus den 3 Quart. op. 1. (Sta) Beil. XXXIV.
— Cantate: Harmonie der Sphären. II. 864 Beil. XXI.
— — — — — op. 45. Ges. 17. Part. u. Klav. Ausz. (R) XX. 590
— — Die Macht des Gesanges, in Leipzig aufgef. XIII. 65. XVIII. 277; in Hamburg. XIII. 131 in Konigsberg. XIV. 481
— — — — — op. 78. (R) XIII. 169
— Lied von der Glocke (von Schiller), in Berlin aufgef. XII. 425, 527; in Breslau. XII. 815. XIII. 242; in Frankf. a. M. XII. 537, 645. XVI. 212; in Wien. XIV. 282; in Mannheim. XIV. 309; in München. XVI. 72, in Cassel. XVIII. 726; in Strasburg. XX. 408
— — — in Partitur. (R) XII. 401
— Die Kindesmörderin (von Schiller), in Hamburg aufg. XIII. 181
— — — — im Klav. Ausz. op. 9. (R) XIII. 13
— Monolog der Joh. v. Orleans, in Leipzig aufg. XVI. 886
— — — — — Ausz. (R) XVIII. 645
— Ode mit Chören: Was bleibet nu. was schwindet etc. in Dresden aufg. XVIII. 839, in Leipzig. XX. 258
— — — — — in Part. (R) XIX. 729
— her. Oper: Die Grossmuth des Scipio, in Berlin aufgef. XX. 297; in Frankf. a. M. XX. 723
— Ouvert. zu Don Mendoza, in Leipzig aufgef. XVIII. 96
— — — — op. 36. (R) XVIII. 610
— Ouvert. (D 2), in Leipzig aufgef. VIII. 226
— erst. Soldatenlied, in Berlin gesungen. XVI. 653
— Sinfonie (C 2), in Leipzig aufgef. XIX. 551

Romberg, Andr., Sinfonie (D ♯), in Leipzig aufgef. XI. 47, 206. XV. 50
— Sinfonie (Es ♯), ebendas. aufgef. VII. 478
— Singgedicht: die Grossmuth des Scipio, in Berlin aufgeführt. XIX. 152
— Vater unser, in Leipzig aufgef. XIII. 268. XIV. 10
— — — — (B) XII. 209
— Violin-Concert (C ♯), in Leipzig von Matthäi gespielt. XV. 256
Romberg, Andr. (u. Bernh.) 3 Quint. p. Fl. Viol. 2 Altos et Vcelle op. 1. n. 1. 2. 3. (B) VI. 155
— Cant.: Froh wall' ich zum Heiligthume, für Vocal-M. arrang. von Schulze. (B) XIII. 14
— 6 Cantoni. (B) III. 177
— 6 Lieder beim Klav. zu singen. (B) II. 29
— 3 Quatuors op. 1. (B) I. 614
— Canon aus diesem Quart. I. Beilage XXXXV.
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Basse op. 2. 1. 2. (B) IV. 535
— — — — — — — — 16. (B) X. 684
— 3 Air. var. p. le Viol. etc. op. 17. n. 1, 2, 3. (B) X. 353
— Symph. c. gr. Orch. II. Symph. op. 22. (B) XV. 828
— Etudes ou 3 Son. p. un Viol. op. 32. (B. XV. 839
— 3 Rondi alla Polacca p. 2 Viol. Viola et Vcelle op. 34. (B) XVIII. 107
— Capriccio p. il Violino c. Accomp. etc. op. 35. (B) XVIII. 31
— Ballade (von Schiller), der Graf von Habsburg. op. 43. (Ges. 5) (B) XX. 354
— Sehnsucht (von Schiller). op. 44. (Ges. 16.) Partitur u. Klav. Auss. (B) XX. 261
— 3 Conc. p. le Violon etc. op. 46. (B) XIX. 603
— Potpourri p. le Violon d'après de melod. de l'Op. Don Juan op. 47. (B. XX. 60
— Potpourri p. le Viol. d'après de melod. de l'Op. Don Juan arr. p. le Pianof. et Violon op. 49. (B) XX. 216
— Quintetto (E moll), arr. p. Pianof. a 4 m. p. Hartmann. (B) XX. 405
Romberg, Ant., Fagottist aus München, in Leipzig (auch als Violinsp.) XI. 270. XIV. 185; in Wien. XI. 668. XII. 176. XIV. 850. XV. 300, 381. XVI. 304, 790 fg. b. König von Wirtemberg angestellt. XVII. (47) 125, 540. XVIII. 531; in Berlin. XIX. 150
Romberg, Bernh., II. 31, 784. III. 609; in Berlin. VI. 588. VII. 556. VIII. 408, 713. IX. 573, 630. X. 522. XI. 105. XVI. 850. XVII. 19, 332. XIX. 49, 151 fg. als Prof. am Conservat. zu Paris angestellt. IV. 75; in Leipzig. IX. 543. X. 560. XVII. 324. XX. 352; in Wien. X. 287, wird in Wien engagirt. X. 560; in Prag. X. 807, in Frankf. a. M. X. 717. XIX. 296, erhält das Diplom als Doctor der Musik. XI. 734; in Kiew. XIV. 408; in Stockholm. XV. 892, 817. XVI. 185; in Berlin mit Andr. Romberg Concert gegeben. XVI. 880; in Warschau. XVIII. 731; in Breslau. XVIII. 955; als Kapellmeis er in Berlin angestellt. XVIII. 292, 329; in Amsterdam. XIX. 525
— Ballet: Daphne u. Agathokles, in Berlin aufg. XX. 725
— Conc. f. Violoncell (E ♯), in München aufgef. XIV. 314
— Oper: Ritterehre, in Berlin. aufgef. XIX. 152
— — Ulysses et Circe, in Berlin aufgef. IX. 759, 795; in Wien. (X. 317) X. 472, wird unter Abänderungen wiederholt. X. 621; in Frankfurth am M. aufgef. XII. 537
— Sinf. (Es), in Leipzig aufgef. X. 494
— Sinf. auf den Tod der Königin von Preussen. XIV. 12
Romberg, Bernh., (u. Andr.,) 3 Quint. p. Fl. Viol. 2 Altos et Vcelle op. 1. n. 1. 2. 3. (B) VI. 155
— Potpourri p. il Vcello c. acc. op. 4. (B) VI. 403
— Divert. p. il Vcello c. acc. op. 24. (B) XIV. 355
— Ouvert. de l'Op. Ulysses etc. op. 26. (B) XV. 323
— Divert. p. il Flauto c. 2 Violini, Viola et Vcello op. 27. (B) XX. 191
— Capriccio sur des Airs Sued. p. le Vcelle av. acc. op. 28. (B) XIX. 722
Romberg, Dem., in Hamburg. XIII. 130
de Ron, Martin, Tod. XIX. 410
— Seine neuesten Werke. XIX. 612
— And. et Polon. p. le Basson av. acc. op. 2. (B) XIX. 759
— Theme Sinois av. Var. p. le Clarinette av. acc. (B) XIX. 709
Ronconi, chemal. Tenorist in Mailand. XIX. 175 fg. XX. 81
Rong, Wilh., in Berlin musikal. Gesellschaftsspiele. VIII. 510
— Lied beim Ausmarsch der Freiwilligen. (B) XVIII. 60
— Hymnus b. Empfang der vaterländischen Helden etc. mit Fortepiano oder Guitarre. (B) XVIII. 62
Ronzi, in Madrid, Violinist. I. 402
Ronzi, Sgra. in Genua. XIX. 196
Ronzi, Josephine, gibt Harfenistin in London. XVIII. 505
Rosalien: über dieselben, von Schubart. XVI. 835
Rose, Dem., in Gatschina. II. 252
Rose, Mad., in Wien als Nina. VIII. 728
Rosenbaum, Mad., geb. Gassmann, in Wien. III. 484. XIV. 559
Rosenberg, Tenorist in Königsberg. XX. 363
Rosenberger, E. F., Sonatines extr. de comp de Krommer p. Pianof. a Rec. (B) IX. 556
Rosenfeld, Lieder f. Klavier. (B) II. 91
Rosenfeld, Tenorist von Pesth, in Wien. XVII. 334 fg. 728. XVIII. 75. XIX. 13, 62, 317, 427. XX. 10
Rosenmüller, Jer., 3 gr. Son. p. Pianof. op. 2. (B) III. 10
— Antikritik gegen diese Rec. III. Intell. Blatt 14
Roser, Optic. der Freischütze, in Wien aufgef. XIX. 840
— — der susse Most, ebendas. aufgef. XVIII. 289
— Posse: Faustus Narrheit oder Alle maustodt, ebendas. aufgef. XX. 225
— — Abenteuer eines Haarbeutels, ebendas. aufgef. XVIII. 156
— — Die verstorbene Ehefrau, ebendas. aufgef. XIX. 76
— — Herrn von Wienavogels Wittwerstand, ebendas. aufgef. XIX. 840
— Quodlibet: Der ästhetische Narr, ebendas. aufgeführt. XVIII. 156
— Schausp.: Die Befreiung von Holland, ebendas. aufgef. XVIII. 156
— Zauberoper: die Wunderlampe, ebendas. aufgeführt. XIX. 840
Rosetti, F. A., XVI. 876; als Sinfonieen-Componist. III. 401
— malende Sinfonie Telemach. II. 748
— Orat.: Jesus in Gethsemane, in Leipzig aufgef. V. 487. IX. 515; in Magdeburg. V. 508
— Collect. de Rondeaux et Rom. p. le Pianof. (B) XV. 130
Rosetti, Dem., in Berlin. XV. 348; in Ludwigslust. XX. 710
Rosier, siehe Rozier.
Rosquellas, erster Geiger des Königs von Spanien, in Paris. XIX. 151
— als Tenorist in Paris. XX. 69
Rossi, Mad., in Wien. XIX. 109
Rossini, ital. Opern-Componist. XV. 277, 530. XX. 212
— Sein Portrait mit der Unterschrift: Nestor der jetzigen Componisten! XX. 491
— Etwas über ihn. XVI. 555. XIX. 486 fg. 491
— über dessen Art für den Gesang zu schreiben. XX. 76 fgg.
— über die Aufnahme s. Opern in Italien. XVIII. 846
— als jetziger Lieblings-Componist der Italiener. XIX. 321, und namentl. in Neapel. XIX. 506
— Verzeichnis seiner bis Ende 1816 comp. Opern. XIX. 102
— Op. Adelaide di Borgogna, in Rom aufgef. XX. 278
— Op. ser.: Armida, in Neapel aufgef. XX. 70, 89 fgg. 92
— — Aureliano in Palmira, in Mailand aufgef. XVI. 255; in Florenz. X. III. 431; in Triest. XIX. 503; in Verona. XX. 289
— Op.: il Barbiere di Seviglia, in Bologna aufgef. XVIII. 796; in Florenz. XVIII. 956. XX. 289; in Genua. XIX. 503; in Turin. XIX. 503; in Mailand. XIX. 610; in Venedig. XX. 80, 289; in Mantua. XX. 96, 289

Rossini, Op. b.: La cambiale di matrimonio, in Cremona aufgef. XVII. 293
— Oper: la Cenerentola (Aschenbrodel), in Rom aufgef. XIX. 172; in Mailand. XX. 74; in Turin. XX. 79; in Venedig. XX. 80, 289; in Bologna. XX. 80; in Verona. XX. 81; in Ancona. XX. 290; in Mantua. XX. 289; in Ferrara. XX. 290; in Pisa. XX. 291; in Neapel. XX. 488; in Arezzo. XX. 489; in Florenz. XX. 489
— Oper: Ciro in Babilonia, in Venedig als Orator. aufg. XVIII. 341; in München aufgef. XVIII. 862; in Wien. XIX. 583; in Mailand. XX. 285
— Oper: Demetrio e Polybio, in Mailand aufgef. XV. 529 fg. XVII. 291. XVIII. 212; in Venedig. XIX. 803
— — Dorliska e Torvaldo, in Rom aufgef. XVIII. 231
— — Elisabetta d'Inghilterra, in Neapel aufgef. XVIII. 231; in Mailand. XX. 76; in Wien. XX. 867 in Dresden. XX. 229, 372, 758. Urtheil uber diese Oper. XX. 229
— Op. b.: La gazetta o. s. il matrimonio per concorso, in Neapel aufgef. XVIII. 896
— Oper: La gazza ladra, in Mailand aufgef. XIX. 486 fg. 508, 610
— — L'inganno felice, in Mailand aufgeführt. XV. 550. XXIII. 487. XIX. 486; in Brescia. XVII. 295; in Genua. XVII. 293; in München. XVIII. 547, 857, 860; in Turin. XVIII. 889; in Wirn. XIX. 14. 108, 209; in Dresden. XX. 133, 236, 787, 787; in Lucca. XX. 290; in Venedig. XX. 489
— Oper: Italiana in Alghieri, in Mailand. aufgef. XVI. 420. XVIII. 212; in Brescia. XVII. 293; in Ferrara. XVII. 213; in Rom. XVII. 294, 438. XX. 288; in München. XVIII. 547, 857; in Livorno. XIX. 107; in Cremona. XIX. 198; in Triest. XIX. 198. XX. 489; in Wien. XIX. 208; in Neapel. XIX. 491; in Genua. XIX. 803; in Paris. XIX. 551; in Venedig. XX. 489
— Ouverture daraus, in Strasburg aufgef. XX. 359
— Oper: Otello, o. s. il moro di Venezia, in Neapel aufgef. XIX. 173; in Venedig. XX. 289
— — la pietra del paragone, in Mailand aufgef. XV. 611; in Genua. XVIII. 232; in Piacenza. XIX. 197; in Bologna. XX. 80; in Lugo. XX. 80
— Op. ser.: Sigismondo, in Venedig aufgef. XVII. 292
— — — Tancredi, in Venedig aufgeführt. XV. 433; in Mailand. XVI. 288. XVIII. 491; in Brescia. XVII. 293; in Mantua. XVII. 292; in Turin. XVII. 294; in Neapel. XVIII. 717. XIX. 471. XX. 288; in München. XVIII. 857 fgg. u. Finale daraus. XVIII. 544; in Wien. XIX. 61, 109, 581, 693. XX. 11. 202; in Rom. XIX. 196; in Dresden. XIX. 329, 427; in Mainz. XIX. 719; in Carlsruhe. XX. 47; in Berlin. XX. 137; in Verona. XX. 289; in Mannheim. XX. 514
— Oper: Torvaldo e Durlisca, in Venedig aufgef. XX. 289
— — il Turco in Italia, in Mailand aufgef. XVI. 636; in Florenz. XVII. 294; in Rom. XVIII. 231; in Dresden. XIX. 26; in Bologna. XIX. 170, 472; in Mantua. XIX. 198; in Verona. XIX. 472; in Livorno. XX. 290
— — Zenobia, in Vicenza, aufgef. XX. 81
— Orator.: Mose in Egitto, in Neapel aufgef. XX. 288
Roth, Sam., (Tod). XVI. 784
Roth, Tonsetzer in München. XIV. 314, (wahrscheinlich Eins mit Roth: s. d. A.)
Rothe, Clarinettist in Dresden. V. 486. XVII. 252 fgg. XX. 419
Rothe, VCellist in Gotha. XII. 92
Rothkirch, Frau von, vormalige Mad. Stock, in Breslau. XII. 526. XIII. 277
Rothweibsche Gesanglehre — nach Pestalozzi (R) XIV. 198
Rotini, Oper: La dama Soldato, in Rom aufgef. XIX. 196
— Oper: Polissena, ebendas. aufgef. XIX. 472
Rottmayer, Hr. u. Mad., in Nürnberg. XI. 412, in Prag. XI. 296
Rousseau, J. J.: Anekd. von ihm. II. 895
— Wirkung der Musik uber ihn. IV. 405
— Urtheil uber Gluck. III. 320. XIV. 632
— der richtige Beurtheiler Gluck scher Musik. XV. 570
— Fragm. uber die Erfindung der Oper. III. 59
— Romanze von 3 Tonen, 3 stimmig v. Vogler. I. 592 Beilage XXXXIII.
— Melodie zu 3 Tonen — derselben nachgebildet von Vogler (R) XVII. 513
— Devin du Village, in Cassel aufgef. XIII. 513
— — — — — die Compositition desselben wird ihm abgesprochen. XIV. 669
— Pygmalion, Scene lyrique, aufgef. von Volange in Berlin. X. 797
Roussilois, Dem., in Paris. XII. 214
Routon, Bassist in Strasburg. XVI. 531, 806
Rovedino, Bassist in London. V. 305
Rovelli, aus Parma. II. 518
Rovelli, Pietro, Violinist, in München. XVII. 64, 599. XVIII. 223; in Wien. XIX. 210, 703, 795 fg. 581
Rovetta, Giov., Salve Regina. XV. 13 Beilage II.
Roy, Musikdirector in Paris. II. 519
de Roze, Abbé, Requiem, von dem Blinden-Hospital in Paris aufgef. XX. 852
Rozier, Tänzer in Wien. XVII. 115, 851 fg. XVIII. 599
— Ballet: Nina etc. in Wien aufgef. XIX. 13
Rozier, Mad., geb. Aumer, in Wien. XIX. 13
Rubamento di tempo. XV. 381
Rubato tempo (über Misbrauch desselben). V. 145
Rubeni, Tenorist aus Bergamo, in Mailand. XVIII. 490
Rubinelli, Castrat zu Brescia, todt. XX. 494
Ruckmann, Mad., in Stockholm. XV. 98. XIX. 602
Ruderadorf, Violinist aus Amsterdam. XX. 305
Rudinskoy, Al. Jw., in Petersburg, Verdienste um die Musik VIII. 761
Rudolstadt, Nachrichtenbüchlein daher. XVIII. 302
Rudolstädtische Hofkapelle. XVIII. 249, 503
— — — — Bemerkungen gegen diesen Aufsatz, von Koch. XIII. Intell. Bl. 29
Ruggiero, Mad., in Rom. XI. 358
Ruhe, vormal. Orch. Director in Cassel. III. 690. XII. 717
Ruckblicke beim Schluss des Jahres (1814), von Gerber. XVI. 849
Rückpositive — Nachtheile derselben. XIX. 319
Rüger, Mad., in Wien. XIV. 360
Rutschl u. Mann, Singanstalt in Berlin. VIII. 62
Rüttinger, Clarinettist in Wien. XIX. 308
Rottinger, Organist aus Hildburghausen in Hamburg. V. 87
Rottinger, J. C., leichte Nachspiele f. d. volle Orgel, 1 Hft. (R) XIII. 480
Ruloff, siehe Roeloff.
Rundgesang: Gedanken über denselben v. Naegeli. X. 725
Rungenhagen, C. F., vorzügl. Anlagen zur Vocal-Composition. XIII. 681
— Musik zu: Die Fischer bei Colberg, in Berlin aufgef. XVI. 632
— Friedens-Cantate, ebendas. aufgef. XVIII. 263
— Echo-Chor: Sanctus, ebendas. aufgef. XX. 374
— 9 Lieder m. Fortep. op. 2. (R) IX. 359
— 3 Ges. f. 2 Sopr. m. Fortep. op. 3. Hft. 1. (R) XVIII. 676
— Ouv. del Op. Alceste, arr. p. Pf. a. 4 m. (R) XX. 459
Rupp, Clarinettist in Neapel. VII. 765
Ruppe, C. F., Chasse p. le Pianof. (R) XI. 95
Ruppe, Fr. Christn., zu Meiningen, Lebensumstände. XVI. 589. XIX. 463
— Friedens-Cantate, zu Meiningen aufgef. XVI. 586 fg.
— — — Finale daraus, in Leipzig aufgef. XVII. 258
Ruppert, Phil. (Ruprecht), Fagottist in München. V. 278. XVII. 63

Russische Feldmusik. XV. 713
— Jagdhorner, vervollkommnet von Kummer. XVIII. 268
— Kirchenmusik — noch etwas darüber. VIII. 531
— Soldatenlieder. XVI. 515
— Volksmusik. IV. 316. 353, 369
Russisches merkwurd. Concert, v. Feldmarschall Münnich veranstaltet. XII. 124
Russland. Briefe darüber. IV. 316, 353, 360
— Musikzustand daselbst (S. Moskow.) VIII. 65, 508
Russo, Raff., in Turin. XX. 299
Rust, F. W., Musikdirector in Dessau. XVI. 876; Anekd. mit Benda. VI. 932
— 24 Veränderungen über: Blühe liebes Veilchen. (R) XIV. 196
Rust, Dem., in Dessau. XI. 117; in Leipzig. I. 426
Rust, jun. dessen Sohn, bei Reichardt in Wien. (Anekd.) XII. 292
Rustia, Dem., in Wien. XIX. 692

S.

S., über Tanzmusik, besonders in Böhmen. XII. 577
Saal, Bassist in Wien. I. 426. II. 282. III. 43, 598. XV. 770. XVII. 269
Saal, Dem., dessen Tochter. I. 426. II. 282. III. 43, 68, 484, 578, 707, 798. V. 634. VI. 760. VII. 41
— geht v. Theater ab. III. 707. VII. 306, 593
Saal, A. W., C., 25 Stücke für die Harfe. (R) II. 402
Saalbach, J. G. T., 7 Var. p. le Pianof. (R) XIV. 322
Sabbatini, Ant., neue Ausgabe von Marcello Psalmen. VI. 591
Saccenti, Oper: Aganadeca, in Neapel aufg. XIX. 324, 470
Sacchini, sein Aufenthalt in Paris befördert den dortigen Geschmack an italienischen Gesängen. II. 242
— als franzos. National-Componist. XIX. 77, 268 fg.
— über einen Ausspruch von ihm, und über sogenannten Effect in der Musik. XVI. 477
— Oper: Dardanus, in Paris aufgef. III. 419
— — Oedip zu Colonos, in Berlin aufgef. XIII. 710. XVI. 503. XVII. 21, 492; in Stockholm aufgef. XIV. 801. XVII. 423; in Paris. XIX. 560; in Neapel (ital.) aufgef. XX. 79
— — Obv. de l'Op. Oedipe à Colonne, arr. p. Pianof. à 4 m. p. Klage. (R) XX. 469
— Oedip zu Colonos, lyr. Drama, im Klav. Ausz. von C. Klage. (R) XX. 696
Sachoni, erster Tenorist in Amsterdam (u. dessen Gattin). X. 405, 496; in Verona. XX. 289
Sachs, Mad., in Breslau. XVII. 52
Sachsens Vaterlandshymne, von Clodius. IX. 305
Sächsische Kapelle im Jahr 1582. XI. 76
— Schule, von Schubart. VIII. 804
— Tänze. XVI. Beilage n. 6
Sachmann, Cantate in Königsberg, Cantate daselbst aufgef. XX. 364
Saenger, Bild desselben. XVIII. 570
— deutscher — Kunst und Leben desselben. XVIII. 577
— italienischer — — — — — — 578
Der Saenger, über die ihm schuldige Aufmerksamkeit. III. 782
Saettigung, (von F. L. B.) XVIII. 182
Saiten, franzos. neu erfundene von Seide. I. 522
Saiten-Instrumente, als die erste und natürlichste Begleitung der Menschenstimme. XVI. 711
Sala, Nic., in Neapel, theor. tisches Werk über die Musik. VII. 569
Sala, Sgra, in Verona. XIX. 108; in Mailand. XX. 78, in Bologna. XX. 290
Sales, Pomp., Kapellmstr. zu Koblenz. II. 377 fgg. XVI. 876
— Mad., in Coblenz. I. 520. II. 582, 584

Salieri, Ant., Sein Portrait. VII. Tafel 1.
— Sein Vaterland. II. 345
— als Kapellmeister bei der ital. Oper zu Wien. III. 624
— wird zum Ehrenmitglied des Conservator. in Mailand ernannt. XVIII. 233
— Berichtigung dieser Nachricht. XIX. 632
— gibt unentgeldlich Gesangunterricht. XX. 18
— Erklärung über d. Aufsatz: Glucks letzte Arbeiten. etc. XII. 196
— Schreiben und Mittheilung einer Verordnung an die Directoren der Orchester. XIII. 207
— Schreiben über die Maniera languida, smorfiosa. XVII. 261
— Rechtfertigung über die Aufführung des Handelschen Psalms in Wien. XVIII. 357
— verglichen mit Schiller. IV. 926
— Ariette: In questa tomba oscura etc. XI. 35 *) Beil. I.
— Cantatine, das Lob der Musik, in Wien aufg. XX. 590
— Chor mit Echo: Der Vorsicht Gunst etc. ebendas. aufgef. XVI. 287
— Oper: Angiolina, in Prag aufgef. III. 497; in Wien. XII. 40
— — — (matrimonio per susurro) in Dresden aufg. V. 459
— — — oder die Heirath durch Getöse, in Berlin aufgef. VI. 120
— — Axur, in Braunschweig aufgef. V. 55; in München. VI. 483; in Breslau. XII. 834. XVII. 426, 789, 835; in Warschau polnisch aufgef. XIV. 326; in Paris. XV. 302; in Cassel. XVII. 559; in Dresden. XVIII. 703, 708; in Lemberg. XIX. 167; in Leipzig. XX. 218; soll (als Tarare) in Paris wieder aufg. werden. XX. 595, 858
— Oper. Cesare in Farmagusta, in Wien aufgef. II. 752, 783. III. 43. XI. 262; in Dresden. IV. 568; in Berlin. VII. 113; in Leipzig. VIII. 282
— Oper: die Danaiden, in Paris aufgef. XIX. 560, 858. XX. 21, 108, 160, 184, 426
— — Falstaff, o. s. le tre burle, in Dresden aufg. II. 174
— — — — — (R) II. 95
— — Das Kästchen mit der Ziffer (Ciffra), in Leipzig aufgef. XI. 454
— — Palmira, in Dresden aufgef. I. 337; von ihm selbst abgeändert, in Wien aufgef. V. 488; in Königsberg. XIII. 802, in Warschau polnisch aufgef. XIV. 329; in München. XVI. 721; in Wien. XVII. 305
— Oper von Treitschke (Falkland?) in Wien aufgeführt. VII. 174
— Quartett: Herzliche Empfindungen etc. ebendas. aufgeführt. XVI. 792
— Rückerinnerung der Deutschen, ebend. aufg. XVI. 201
— Scherzi armonici vocali etc. XII. 968
— Vocal-Chor an die Religion, ebendas. aufgef. XVI. 200
Salingre, ungestoch. Sinfonie, im Leipziger Concert aufgeführt. XIII. 167
Salingre, F. H., gr. Trio p. Flute, Viol. et Vcelle op. 3. (R) I. 588
Salini, Oboist in Turin. XVIII. 688
Sallatin, Virtuos auf der ländlichen Hoboe, zu Paris. III. 538
Salomon, J. P., (anver in Frankfurth. I. 886) gegenwärtig in London. II. 224. V. 190. 200
— berührt Haydn zur Reise nach London. (V. 201). XI. 673
— dessen Biographie. XVIII. 152
Salomon, Mons., in Edinburg XVIII. 688

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *Nr. XIX.* 1803.

Pränumerationsanzeige.

Als mein Freund, der Herr Commissionsrath und Amtmann Dietrich in Grossenhayn, vor einigen Jahren eine Erholungsreise nach Wörlitz machte, begeisterte ihn der dasige berühmte fürstl. Garten zu einer Ode, die ich ganz durch mit Begleitung des Fortepiano komponirt habe. Kenner der Musik haben mich aufgemuntert, diese Ode herauszugeben. Herr Maurer in Berlin, der das Werk in Verlag genommen hat, und solches in Querfolio auf Pränumeration drucken lassen will, wünscht, dass ich meine Freunde ersuchen möge, Pränumeranten zu sammlen, welches ich um so williger thue, da ich überzeugt bin, dass jene die Erscheinung dieses Werks begünstigen, und sich dieses Geschäfts aus Freundschaft unterziehen werden. Hohenstein, im Schönburgischen, am 31. May 1803.

Christiaan Gotthilf Tag.

Diese Ode des Hrrn Commissionsrath Dietricha, welche die Schönheiten des berühmten Wörlitzer Gartens mit so lebhafter Empfindung malt, und deren Komponist ganz in den Geist des Dichters eingedrungen ist, verdient, im Besitz aller Freunde der Kunst zu seyn. Ich habe daher den Verlag derselben übernommen und biete sie für 1 Thlr. Preussich Cour. Pränumeration an. Sie wird nach Johannis d. J. unter dem Titel:

Wörlitz

eine Ode von J. F. Dietrich

mit Begleitung des Fortepiano.

In Musik gesezt von

Christian Gotthilf Tag,

im Druck erscheinen. Der Pränumerations-Termin dauert bis Ende des Julius d. J. Die Namen der Pränumeranten, welche sich zeitig melden, werden vorgedruckt. Auf zehn Exemplare wird das Eilfte unentgeldlich gegeben. Man wendet sich in frankirten Briefen, entweder an mich selbst in Berlin, oder an den Herrn Musikdirektor Tag in Hohenstein. Berlin, am 21. May 1803.

J. F. Maurer.

Musikalische Anzeigen.

In unserm Verlag ist diese Ostermesse erschienen und durch alle Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Melodie zum Vaterunser und den Einsetzungsworten des Abendmahls mit Begleitung der Orgel, von C. G. Tag. 4. Preis 6 Gr.

Der Herr Verfasser, dessen frühere Kompositionen schon rühmlichst bekannt sind, bemühte sich bey dieser Komposition vorzüglich, sie, ihrem heiligen Zwecke gemäss, so plan und leicht zu setzen, dass auch jeder nicht musikalische Geistliche sie ohne Schwierigkeiten erlernen kann.

Superintendenten und Inspektoren, die diese Komposition in ihrer Diöces einzuführen gedenken, werden wir, wenn sie sich an uns selbst wenden, einen sehr billigen Parthie-Preis machen.

F. Dienemann und Comp.
in Penig.

In meinem Verlage sind zur Ostermesse 1803 folgende neue Artikel erschienen und in allen guten Musik- und Buchhandlungen zu haben.

Amon, 3 Quatuors p. F. Alto, V. A. et Vlle. Op. 18. 1 Thlr. 16 Ggr.

— — 3 Quint. p. Flöte, Alto, V. A. et Vlle. 2 Thlr.

— — Applikatus für Flöte in D dur 2 Ggr.

Salomon, Moritz, aus Dresden, 12jähr. Violinspieler in Leipzig. XI. 453

Salomons Urtheil siehe Quartett.

Salvini, Gius. di, 2 notturni a 3 Tenore et 2 B. c. Pianof (B) XIV. 532

Salvini, Mad., (Plomer) siehe Plomer.

Salzburg, Nachrichten III. 920. V. 865. VI. 127, 189. VII. 645, 766. IX. 58

Sammartini, fälschlich für Haydn's Vorgänger u. Muster gehalten. XI. 648

Sammlung (vollständ.) der besten alten und neuen Choralmelodieen, nach Anleitung des kathol. Gesangbuchs. 1ster Band. (B) XV. 213

Samoilow, erster Tenorist in Petersburg. VIII. 765

Sampieri, Op. ser. Oscar e Malvina, in Mailand aufgef. XVIII. 230

Sancasani, Waldhornist aus Verona. II. 345

Sander, Dem., aus Moskau in Königsberg. XII. 382

Sander, (Mad. Frank-) in Warschau. XVII. 560

Sander, J. D. Iphigenie en Aulide, von Gluck, im Klav. Ausz. (B) X. 576

Sandonati, Violoncellist aus Verona. II. 345

Sandrini, P., Som. conc. p. Guit. et Flute, op. 15. (B) XVII. 722

Sandrini, in Prag. (Oboe-Virtuos) VIII. 562. IX. 209, 462, 622. X. 301, in Leipzig. XII. 258, in Dresden. XIV. 204

Sandrini, Mad. geb. Caravoglia. (siehe auch Caravoglia.) in Prag. IX. 463, 521, 605, 640, 703, 781. X. 191, 201, 411, 573, in Dresden. X. 785. XII. 237. XIV. 189 fg. 262, 763, 778, 846, 848. XV. 62. XVI. 155 fg. 322, 565, 802. XVII. 132 fgg. 789 fgg. 874 fgg. XVIII. 91, 96 fg. 269, 357, 386, 482, 610 fg. 770, 859. XIX. 23, 181, 223, 330, 408, 425, 427, 565 fgg. 649, (in einer deutschen Oper. 755.) 797, 834, 855, 856. XX. 52, 153 fg. 176, 274, 320, 322, 327, 633, 856, 859

— mit ihrem Gatten in Leipzig. XII. 258

Sandrini, Dem., ihre Tochter, in Dresden. XVII. 790

Santini, Buffo in Venedig. XX. 489

Santoro, Dem., in Breslau. XVII. 52

Santucci, Marco, 4 choe. Motetto. XIII. 109

Sarrette, dirigirt das Conservator. zu Paris. V. 346, 449

Sarti, Gius., II. 346. Tod zu Berlin. IX. 766

— componirt die Indianer in England als Oper. III. 335

— Miserere, verglichen mit dem des Leon. Leo. XVI. 597

— Miserere, in Berlin aufgef. V. 310

— Oper. Gli amanti consolati, in Dresden aufgef. VI. 305

— — Le nozze di Dorina (Dorinens Hochzeit), in Paris aufgef. IV. 542. XII. 54

— — Eifersucht aufm Lande, in Warschau aufgef. XIV. 813

— — Fra i due litiganti etc. (Im Trüben ist gut fischen), in Berlin aufgef. XIV. 275

— — Jul. Sabinus oder Epponina, in Berlin aufgef. V. 310, 342

— — — — wieder in Wien aufgef. VIII. 89

— Fuga a 8 voci reali. Part. (B) IX. 812

— Hymne. Lob sei dem allerhöchsten Gott etc. Part. (B) XV. 489

Sartori, Mad., in Wien. XIV. 280

Sartorius, Joh., XVI. 754

Sassaroli, in Dresden. IV. 260, 452. VII. 558. VIII. 276, 492. XIV. 264 fg. XVI. 252. XVIII. 352, 707. XIX. 532, 547, 563, 738. XX. 780 fg. 786; in Berlin. VI. 452; in Prag. IX. 461; in Leipzig. XVII. 703

— seine Stimme verglichen mit der der Mad. Catalani. XX. 778

Sassaroli, G., der Bruder. Bassist in Dresden. XVIII. 681, 810, 709, 708. XIX. 27, 29, 181, 408, 797. XX. 51, 134, 372, 522

Satzenhoven, 6 Lieder. 2. Thel (B) II. 175

— travest. Ariadne auf Naxos. (B) III. 526

Satzger, Oboist in Carlsruhe. XIV. 324

Sauer, (in Prag), über Verbesserung der Blaswerke in den Orgeln etc. XX. 217

Saul, ein zusammengetragenes Oratorium — zu Paris aufg. V. 865, 866. in Wien. VII. 740

Saulson, 3 Polon. p. le Pianof. (B) XIII. 318

Saust, vorher in Dessau, jetzt in London. VII. 675

— über sein Flötenspiel. I. 195
Berichtigung über seinen Lehrer, Intell. Blatt I. 35. 12

Saust, Charl., 3 Airs var. p. la Flute, op. 1. (B) IX. 320

— 6 Waltzes p. 2 Flutes, op. 2. (B) IX. 590

Savora, in Prag. X. 393. XIII. 675

Sbigoli, Annego, Tenorist in Florenz. XI. 360; in Venedig. XX. 289

Scala singen beim ersten Gesangsunterricht wird getadelt. XIII. 22

Scappa, Oper. Lope de Vega, in Mailand aufgef. XVIII. 231

Scarlatti, Aless. alterer Meister in der Kirchenmusik. XVI. 593

Sch*, über die neue Ausgabe der Werke des Marcello. VI. 591

— la Zinfonia divota, (Anekd.) VI. 389

Schacht, Hr. von, musikal. Akademie in Wien. VIII. 632

Schadek, Joh., 3 gr. Son. f. das Klav. oder Pianof. (B) III. 622

— 3 Quart. p. 2 Violons Viola et Vcelle. op. 2. (B) V. 402

Schaefer, Dem., aus Magdeburg. I. 463. IV. 798, in Dresden. I. 856. II. 136, in Braunschweig. IV. 415

— verehel. Mad. le Gave. IV. 670. V. 56, 261

Schaeffner, Dem., in Breslau. XII. 72, 823

Schaetzel, Dem., in Wien. XVI. 551, 708

Schaffgotsch, Gräfin von, Klav. Dilettantin in Breslau. XVII. 342

Schall, Concertmeister in Kopenhagen. I. 546

— verlässt mit s. Bruder das Concert daselbst. XV. 465

— wird Kapellmeister und Nachfolger von Kunzen zu Kopenhagen. XIX. 689

— Compositionen zu den Ballets etc. XVII. 67

Schall, C., 10 Chansons de Msr. Leonard, p. le Pianof. (B) III. 479

Schall (über den): aus Gilberts Analen. XIII. 681

— Fragment von Ritter. XV. 755

— über die Geschwindigkeit desselben. XIV. 197

— über Hervorbringung desselben bei Vogeln, so wie bei Blasinstrumenten. XIV. 170

— Theorie der Wirkung desselben. XV. 617

Schalmei, etwas über sie IX. 262

Scharf, Dem., in Frankf. a. M. VII. 581

Scharpf, Mad., in Königsberg. XX. 363

Scharrer, Bassist in Basel. XX. 901

— Mad., ebendas. XX. 900

Schatline de Cousy (Ritters) Ehrenrettung. IV. 625 B. XI.

Schaul, Vorgeiger in Stuttgard. II. 126. XVII. 540

Schaul, Joh. Bapt., Briefe über den Geschmack in der Musik. (B) XI. 705

Schaum, J. G. H. Skolien, als 6 dreistimm. Canons herausgegeben von B. A. Weber. (B) XV. 471

— Kriegslieder etc. (B) XVI. 551

Schauspiel: über die Musik bei demselben. VII. 805

Schauspielhaus: über den Bau eines solchen. XV. 705

Schecker, Clarinettist in Frankf. a. M. XVI. 691

Scheibe, J. A., kritischer Musikus — Bemerkungen darüber. V. 409

Scheibler, Heinr., die Aura (Maultrommel) u. ihre Vervollkommnung. XVIII. 205

— Guitarre — Eintheilung. XVIII. 625

Scheibler, Dem., in Frankf. a. M. VII. 581

Scheibler, Wilh., musikal Erstlinge in 12 Liedern etc. (B) VII. 828

Scheibner, D., 6 Gesänge m. Fortep. 1. Hft. (B) XI. 186. 2. Hft. (B) XI. 621

Scheidl, Schn., Concert in Wien gegeben, ohne sich hören zu lassen. XX. 823

Scheidler, Lautenist u. Guitarren-Virtuos in Frankf. am M. VIII. 343. XV. 102
— über die Saiter. IV. 60

Scheidler, Mad., aus Gotha, in Leipzig. VIII. 280; in Frankenhausen. XII. 761. XVII. 770

Scheidler, Dem., ihre Tochter, Harfen-Virtuosin in Leipzig. VIII. 280. Siehe übrigens Mad. Spohr.

Scheinpflug, letzter rudolstädt. Kapellmeister. XIII. 251

Schelble, Hofsänger u. Gesangslehrer in Stuttgard. XIV. 552. XVI. 537; nun in Wien. XVI. 472, 496; in Berlin. XVIII. 716; in Frankf. a. M. XVIII. 911. XIX. 88, 226, 810, 869. XX. 253, 518, 740
— Cant. mit Chor, in Frankf. a. M. aufgef. XIV. 808

von Schelcher Gedicht an die Musik. VIII. 546, 845

Schell, Jos. Ludw., 6 deut. Lieder m. Gitt. (B) XX. 908

Schellenberg, Pastmusik, oder das Herrmanns Spiel. XIII. 127

Scheller, Violinist in Schwerin. II. 860. III. 705; in Hamburg. IV. 203
— alte Kritik über ihn. XII. 51

Schenk, Optic: Der Dorfbarbier, in Cassel aufg. XIV. 607; in Warschau. XIV. 812; in Wien. XVII. 116. XIX. 696

Schenk, (in Wien) neue Musik zur Jagd. I. 814

Scherwent, Instrumentmacher in Königsberg. XI. 816

Schetky, Chr., Violoncellist. II. 55, 81
— (Dem. Ludomilla). II. 55. 63

Schewe, Dem., Klav. Dilettantin in Magdeburg. V. 601

Schicht, Musikdirector in Leipzig. IV. 256 fg.
— wird Cantor an der Thomasschule daselbst. XII. 529
— Verdienste um das Chor der Thomaner daselbst. XIII. 270. XIV. 260
— Verdienste um die Kirchenmusik daselbst. XIV. 264. XVI. 51. XVII. 11, 655. XX. 57
— überlässt die Leitung der Sing-Akademie an Friedr. Schneider. XVIII. 462
— Aussprechen der Deutschen im Gesang. XVII. 686
— Gesang. Trost. VI. 198 Beilage XI.*
— Cant. Häusliches Glück, in Leipzig aufgef. X. 486
— Chore, ebendas. aufgef. VI. 202
— Choraele, 3 und 4 stimmig, für Bürger- und Volksschulen. XIII. 58
— Choralbuch für Schulen. IX. 788
— — allgem. deut. — für Singchöre und Organisten. XX. 553; von ihm selbst angekündiget. XX. Int. Blatt 25
— 4 stimm. Choralbuch wird gedruckt. XX. 553
— Dank-Psalm, in Leipzig aufgef. XVII. 257
— Hymne: Heilger Quell etc. ebendas. aufgef. XX. 258
— Lied: Nach einer Prüfung kurzer Tage etc. in Dresden aufgef. XIV. 830
— 2 chorige Missa, in Leipzig aufgef. XVIII. 273
— Orator: Das Ende des Gerechten, ebendas. aufgeführt. VIII. 421. IX. 480
— — — — Chor daraus. VIII. 512 Beilage IV.
— Te Deum von Klopstock, in Leipzig aufgef. II. 456. VI. 180. XII. 172. XIV. 197. XVIII. 278
— neues Te Deum, ebendas. aufgef. XX. 680
— Veni sancte spiritus etc. in Leipzig aufgef. XII. 175; in Mannheim. XVI. 355 fg.
— Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System. (B) XIV. 105
— Erklärung auf diese Recension. XIV. Intell. Blatt 29
— Motette: Nach einer Prüfung kurzer Tage etc. Part. (B) XX. 601
— — Jesus meine Zuversicht etc. Part. (B) XX. 845

Schicht, Mad., Concert-Sängerin. IV. 238, 480. X. 252, 483. XI. 188, 200, 271, 281. XII. 935. XIII. 743

Schick, Ernst, Concertmeister in Berlin, Tod. XVIII. 46

Schick u. Bohrer, in Berlin. VII. 112, 144

Schick, Mad. Marg., Cone. in Berlin, II. 508, in Breslau, II. 828; in Magdeburg. II. 891; wieder in Berlin. III. 189. IV. 207, 624. V. 22, 576, 790. VII. 146, 200, 431, 592. VIII. 428 fg. IX. 817. X. 124, 525. XI. 46
— Tod in Berlin. XI. 541
— Beneficevorstellung für ihre Erben daselbst. XI. 571
— Biographie derselben. XI. 753. XVI. 859
— Lehen und Kunst, von Leverkow. (B) XII. 256
Schick, Dem., ihre Tochter, in Berlin. IV. 339, 737, 817. X. 525. XI. 571 fgg. 583 fgg. XII. 224, 917
Schick, der Sohn, Clarinettist in Berlin. XVIII. 206 fg. XX. 298

Schick, Pianof. Spieler in Stuttgard. XVII. 543
Schickard, Professor in Ulm (unter dem Namen Orion bekannt). Tod. XVIII. 258
Schidinger, Dem., in Stuttgard. XVI. 359
Schiedam, Nachrichten daher. X. 797
Schiedermayer, zu Passau, Ouverture daselbst aufgef. XVIII. 673

Schiedmayer, J. D., Fortepianos. XVI. 879
Schiele, (Tenorist) u. Consorten aus Wien, zu Paris. XX. 193, 202, 495, 759
Schikaneder, Carl, neues Theater in Wien. III. 624, 643, 650. VI. 762. XII. 320
— Tod in Wien. XIV. 709
— Zauberoper: die schwarze Burg, in Wien aufg. XII. 676
— Oper: Schwedards Zauberthal, ebendas. aufgef. VII. 630
— — Stein der Weisen, ebendas. aufgef. VII. 41
— — Vesta's Feuer, ebendas. aufgef. VII. 767
— — Zauberflöte, siehe Mozart.
Schikaneder, Carl, der Sohn, in Wien. XVIII. 641. XIX. 379

Schikaneder, Dem., in Wien. XIII. 563
Schillers, Frdr., Todtenfeier in Berlin. VIII. 572
— Briefe über ästhet. Erziehung: Fragm. daraus. XI. 1
— Gedichte, ob sie für die Composition vortheilhaft sind? XIII. 20
— Ode an die Freude, (nach Hurka's Composit.) Anekd. II. 135

Schimert, Pet., ein Schuler Seb. Bachs. XVI. 784
Schindelaer, von, zu Prag. II. 512
Schindlecker, Violoncellist in Wien. VI. 777
Schinn, Offertor.: Summe Deus etc. in München aufgef. XVI. 204

Schinn, Ge., 6 deutsche Gesänge b. Klavier. (B) II. 848
— Gesang am Grabe meines Vaters. (B) XII. 858
— 6 Gesänge mit Begleit. des Pianof. (B) XII. 859
— 6 Gedichte v. Gleim zu 3 Mannerstimmen (B, XIV. 609
— 6 deutsche Gesänge zu 4 — (B) XIV. 649
— 2 Gesänge mit Klav. Begleit. (B) XV. 568
— 6 geistl. Lieder mit Klav. Begleit. (B) XV. 568
Schirmer, Opern-Director zu Amsterdam, Tod. XIX. 520
Schirmer, d. jung. Mad., in Amsterdam. XIX. 521, 919
Schizzi, (Conte Fokhino) Elogio storico di W. A. Mozart. XX. 561

Schlegel Dramaturgie, ins Italien. übersetzt. XX. 493
Schlegel, J. Jos., Musikdilettant in Porto. XVIII. 438
Schleicher, Dem., Clarinett-Virtuosin aus Freiburg, in München. XVII. 576
Schleip, Erfindung von Pedalen mit Fortepiano-Ton. XV. Intelligenz-Blatt 42
Schlett, Jos., 2 Son. p. Harmonica. (B) VII. 603
— il Sogno (der Traum), m. Pianof. (B) XIII. 664
— Timor timido (furchtsame Liebe), m. Pf. (B) XIII. 664
— Canz. Giacide primavera, m. Pianof. (B) XV. 72
Schlett, Dem., Klavierisp. in München. XIV. 260. XV. 51, 422 fg. XVI. 78, 268, 292, 742. XVII. 809. XVIII. 301
Schlick, Grafen von, zu Prag. II. 512
Schlick, Herr und Mad., in Leipzig. II. 428
Schlick, Mad., geb. Strinasacchi. — Mozart Son. für sie gesetzt. I. 292

Schlick (Familie) in Rom. XI. 324
Schlick, J. C., Recueil de pet. pieces p. la Guit. Cab. I. (B) III. 217
Schlimmbach, C. C. F., über die Structur, Erhalt. Stimmung der Orgel etc. (B) IV. 58
Schlosser, weiter. Hofsängerin, tritt in Leipzig, V. 585
Schlosser, K., de Lübeck, Rondoletto e Marche a 4 m. p. Pianof. op. 1. (B) XX. 844
Schmale, Tenorist von Strasburg in Cassel. XVII. 330, 843
Schmalkalden, über den Volksgesang daselbst. VI. 602
Schmalz, Dem., in Dresden. III. 70; in Hamburg. IV. 291; in Wien. IV. 607. V. 385. VI. 284; in Berlin. VII. 255, 517; in Frankf. a. M. VII. 584, 662. IX. 315, 509; in Stuttgard. VII. 662; in München. IX. 11. XII. 591, 708; in Venedig. X. 436; in Florenz. XI. 360; in Berlin. XII. 728, 837, 901, 952. XIII. 197, 228, 398, 428, 528. XIV. 139, 860. XV. 36. XVI. 136. XVII. 136, 190, 830. XVIII. 177. XIX. 213. XX. 598; in Leipzig. XVIII. 756
Schmalz, VCellist aus Petersburg, in Stockholm angestellt. XV. 821. XVI. 306. XVII. 50; in Petersburg. XIX. 466
Schmelka, in Prag. XI. 473; in Breslau. XVII. 82, 279, 427; in Berlin. XIX. 495; 656. XX. 791; in Frankf. a. M. XX. 735
Schmerfeld, von, Violindilett. zu Cassel. IV. 344. XVIII. 759
Schmid, Joh., Instrumentmacher in Salzburg, Tod. VI. 449
Schmid, Jos., Friedensleier f. Klavier. (B) I. 297
— 6 Polon. p. le Pianof. (B) II. 291
— 2 Son. p. le Pianof. (B) II. 624
Schmid, J. C., (in Dresden) über die Rec. seines Gedichts: die Erlösung. V. Intelligenz-Blatt. 73
Schmid, Ludw., Instrumentmacher in Braunschweig. IV. 534
Schmidt, ein vorzügl. Instrumentenbauer in Cassel. XII. 721
Schmidt, Bassist in Leipzig. X. 234 fgg.
Schmidt, Fagottist in Dresden. IV. 218.
Schmidt, Regisseur der Magdeburg. Gesellschaft) in Braunschweig. IV. 411, 429
Schmidt, Herr u. Mad., (geb. Krügel) von Danzig, in Königsberg. (VIII. 489) XII. 582, 694. XIII. 596. XIV. 658 fgg. XVI. 107, 117 — Herr Schmidt. XVI. 111
Schmidt, Orgelbauer — sein Wettstreit mit Harris in London. XVI. 382
Schmidt, A., Guitarren-Lehrer in Berlin. XI. 491
— gr. Son. p. le Pianof. op. 6. (B) XV. 308 — op. 8. (B) XV. 556
Schmidt, Ant., VCellist in Wien. XIX. 306
Schmidt, C. F. H., 24 Lieder u. Romanzen, m. Pianof. u. Guitarre. (B) XV. 88
Schmidt, C. J., siehe Schmitt.
Schmidt, Demoiselle Emilie, Righini's Schülerin in Berlin. XI. 503. XII. 31, 391. XIII. 195; b. Theater daselbst engagirt. XIII. 656. XIV. 268. XV. 48; in Wien. XIV. 864 fg. in Breslau. XVI. 270
Schmidt, Frau von, Sängerin in Wien. VII. 557, 570. XX. 17
Schmidt, Frau, geb. Janitsch, Concertmeisterin aus Bern, in Berlin. VII. 784; in Leipzig. VIII. 13
Schmidt, J. G., aus Thüringen, Trompeten-Virtuos in London. V. 755. VII. 405
— Verbesserung der Trompete. XVII. 657
Schmidt, J. P., Kammer-Assessor in Berlin. X. 346 fg.
— musikal. Akademie zu Berlin. XI. 104
— Concert in Leipzig gegeben. XI. 324
— Arietta aus der Op.: Der Onkel. VII. (74) 180 Beil. III.
— Lied: Abndung. VIII. 720 Beilage VI.
— Lieder des Fürsten Blücher Ruckkehr etc. in Berlin gesungen. XVI. 623
— Liederspiel: Der blinde Gärtner, in Berlin aufgeführt. XV. 740
— lyr. Drama: das Fischermädchen oder Hass u. Liebe, ebendas. aufgef. XV. 811
— lyr. Vorfei r des Geburtsfestes der Königin. XII. 423
Schmidt, J. P., Musik zu der Posse: Eulenspiegel, in Berlin aufgef. IX. 42, 43
— Musik zu Muchler's Fest- und Gelegenheits-Vollliede. XVI. 812
— Operette: Die Alpenhütte, (XVIII. 488). in Berlin, aufgeführt. XVIII. 656
— Operette: Fiordora, ebendas. aufgef. XIV. 457
— Quintett f. Pianof. Fl. Violon Viola u. Vcell, in Leipzig aufgef. XI. 824
— Siegs- und Einzuglied der Verbündeten in Paris, in Berlin aufgef. XVI. 551
— Volksmährchen: der Riesenhauer Berg, ebendas. aufgef. XIX. 493
— Der Engel auf m Schlachtfelde, m. Pianof. (B) XVI. 542
— Monolog der Jungfrau von Orleans, von Schiller. (B) V. 555
— Var. f. Pianof. über: Mir bot etc. (B) XVI. 558
Schmidt, W. C. A., Gedicht an Fleischmanns Grabe. I. 191
Schmied, VCellist in Wien. XX. 455
Schmiedigen, H. C., Violinist in Leipzig. IX. 338, 500. X. 96; in Dresden. IX. 348
— Oldenburg. Kammermusicus — Tod zu Wien. XIV. 363
— Var. sur le Duo: Laci darem etc. p. le Viol. op. 2 (B) VI. 627
— Var. p. le Viol. seul sur la Cavat.: Mir leuchtet etc. op. 9. (B) XV. 598
— Hongroise var. p. le Viol. av. Viola, Vcelle et Basse op. 10. (B) 598
Schmitt, Virtuos auf der Posaune, in Fulda. XIX. 109
Schmitt, Aloys, Andreas Schuler, Klaviersp. in Frankf. a. M. XI. 187. XII. 456. XIV. 85, 205; in Amsterdam. XIV. 491; wieder in Frankf. a. M. XV. 101, 385; XVII. 92, 365. XVIII. 553. XIX. 310; in Darmstadt. XVIII. 609; in Manheim. XVIII. 801, 856. XIX. 368.
— Ouverture, in Frankf. a. M. aufgef. XIII. 328
— 10 Var. p. le Pianof. op. 1. (B) XII. 136.
— Air: Schöne Minka etc. av. Var. p. le Pianof. av. acc. etc. n. 8. (B) XIV. 51
Schmitt, C. F., Musikdirector in Amsterdam. II. 831, III. 629, 672 fg. (XVI. 415); in Frankf. a. M. VI. 100, 551 fgg. IX. 313; Grossherzogl. Kapellmeister daselbst. XIII. 351. XVI. 49. XVIII. 692
— Libera nos, in Frankf. a. M. aufgef. XV. 100, 101
Schmitt, Dem. Caroline, dessen Tochter. XIII. 312, 552, 553. XIV. 81. XV. 100, 102 fg. 849. XVI. 213, 691. XVII. 92, 222. XVIII. 350, 353
Schmitt, Jos., dessen Sohn, ein junger Violinist. IX. 557. XI. 100. XVII. 92. XVIII. 350, 901
— beim Theater daselbst. XIV. 81, 90. XV. 100, 414, 849
Schmitt, Jos., Musikdir. in Frankf. a. M. Tod. XX. 522
Schmitt, Jos., Oboe-Virtuos in Frankf. a. M. VI. 417. XII. 167, 223. XIV. 215 fgg. XV. 111, 402. XIX. 89
Schmittbauer, Joh. Al., (zu Coln. XVII. 861) zu Carlsruhe — Tod. XII. 336. XVI. 876
— Andkd. von ihm. II. 715
— Cantate: Die Urahnen im ersten Genitter, in Cassel aufgef. XVI. 228
— 5 preludes et un Rondo p. l'Armonica ou Fortep. (B) VI. 244
Schmittbauer, Dem., in Coln. XVII. 861 VI. 244
Schmittmann, zu Wien als Mor.status. XIV. 560
Schnabel, J., Musikdirector b. Bresl. Theater. III. 365. VI. 308. 579
— Kapellmeister zu Breslau. XII. 40
— über dessen Uebernehmen der Tempi. XIII. 326
— gegen die Vorwürfe vertheidigt. XIV. 267
— Garten-Concerte, in Breslau. XIV. 566
— Cant. zur Feier des Univers. Jubiläums zu Breslau. VI. 308
— Salve Regina. XII 907
— Friedensmarsch f. Männerstimmen und blas. Instrum. (B) XVIII. 692

Schnabel, J., Ein Marsch für 8 und Fünf Stücke für 7 Trompeten etc. (B) XIX. 136
— Messe in As etc. in Partitur. (B) XVII. 855
— 8 Pieces p. 3 Cors, Tromb. etc. (B) XVIII. 644
— Das Veilchen, für 1 Singstimme, m. Klav. u. Viol. (B) XIX. 51
Schnabel, blinder 14jähriger Flötenspieler in Leipzig. XII. 308. XIII. 380
Schneider, ehemal. Organist in Leipzig, Anekdote mit Friedrich II. I. 831. II. 255
Schneider, in Breslau. VI. 511
Schneider, C., Harmonika-Spieler aus Gotha, in München. XVI. 204; in Darmstadt XVIII. 608
Schneider, Frdr., in Leipzig. X. 320
— Musikdirector bei der Second. Operngesellsch. in Leipzig. XIII. 371
— Organist an der Thomaskirche zu Leipzig. XV. 164, 272. XVII. 623
— erhält die Leitung der Singakademie zu Leipzig. XVIII. 406
— bekommt eine goldne Dose vom König von Sachsen für die demselben dedic. Messe. XIX. 352
— als Concertspieler. XI. 352. XII. 265. 1010. XIII. 168. XIV. 8, 244. XV. 28, 256. XVII. 253, 328, 792. XVIII. 272, 600. XIX. 336. XX. 330
— über dessen Klavier-Composit. überhaupt. XVIII. 383
— vorzügl. Anlagen zur Vocal-Composition. XIII. 682
— über Buschmanns Terpodion. XIV. 608
— über Stulzel's Verbesserung des Waldhorns. XIX. 814
— Lied: Die Nacht. VIII. 792, Beilage VI.
— — Wie seid ihr hin etc. XV. 256
— Scherzo f. Pianof. IX. 304, Beilage II.
— — — — X. 688, Beilage III.
— Ave Maria, für den Chor ohne Instrumente. XIX. 824, Beilage. VII. 2.
— Cantate nach d. 23 Psalm, in Leipzig aufgef. XI. 201
— — von Grumbach, Ariadnens Apotheose, ebendas. aufgef. XIV. 109
— Clarinetten-Concert, von Barth in Leipzig geblasen. XIII. 62. XIX. 360
— Pianof. Conc. (E ♭), von ihm selbst in Leipzig gespielt. XII. 1010. XIV. 208 — (F ♯, XV. 256
— gr. Messe blos für Singstimm. XVIII. 52, Beil. 1
— — über dieselbe von A. Wendt XVIII. 165, 161
— Missa: solis voc. humanis etc. regi Sax. ded. (B) XIX. 249
— Missa, 4 — 8 stimmig, in Leipzig aufgef. XIX. 356
— — Sanctus u. Agnus Dei daraus. XIX. 76, Beil. I.
— — für 3 Singstimmen (noch im Mspt.), in Leipzig aufgef. XX. 257
Agnus Dei. XX. 460, Beil. IV.
— Musik zu dem Festspiel: Die Königseiche, in Leipzig aufgef. XX. 679
— Operette: Alwins Entzauberung, ebendas. aufgef. XI. (200) 256
— — Der Zitterschläger: Quartett daraus, ebendas. aufgef. XI. 523
— Ouverture, im Leipziger Conc. aufgef. VIII. 428
— — u. Introduction zur Andromeda, ebendas. aufgef. X. 248, 286
— — Zwischensätze etc. zur Braut von Messina, in Leipzig aufgef. XIX. 615.
— — im Leipziger Concert aufgef. XX. 354
— Sinfonien, ebendas. aufgef. IX. 495. X. 495. XI. 457. XII. 1041. XIV. 292
— Sinf. (D ♯), in Leipzig aufgef. XX. 260
— Klav. Ausz. von Winters Opferfest. (B) XVI. 523
— 3 Son p. le Pianof. op. 1. (B) VII. 655
— 3 — — — — 2. (B) VIII. 550
— gr. Son. — — — — 6. (B) IX. 852
— — pathet. p. le Pianof. op. 14. (B) XII. 305
— — — — — op. 21. (B) XIII. 130
Schneider, Frdr., gr. Quat. p. le Pianof. Violon, Viola et Vcelle op. 24. XIV. 305
— Son. brill. p. le Pianof. op. 26. XIV. 709
— — — — — op. 27. XV. 178
— 12 dreistimm. Gesänge für 2 Ten. u. B. (B) XII. 288
— Lieder m. Pianof. op. 28. Samml. 4. (B) XV. 450
— gr. Son. p. le Pianof. a 4 m. op. 29. (B) XVI. 221
— grosse Sonate f. Pianof. op. 30. (B) XVI. 327
— gr. Duo p. Violon. et Pianof. op. 31. (B) XVII. 637
— 3 Marches p. le Pianof. a 4 m. op. 32. (B) XVII. 149
— gr. Quat. p. le Pianof. Viol. Alto et Vcelle op. 34. (B) XVII. 674
— Son. p. le Pianof. et Flute op. 35. (B) XVII. 149
— gr. Quat. p. le Pianof. Viol. Alto et Vcelle op. 36. (B) XVII. 756
— gr. Son. p. le Pianof. op. 37. (B) XVIII. 582
— Trio f. Pianof. Viol. et Vcelle op. 38. (B) XVIII. 589
— Leipziger Liedertafel 1. Hft. 6 Ges. f. 4 Mannerstimmen (B) XX. 541
Schneider, d. jüng. Wilh., (des Vorigen Bruder) wird Organist in Görlitz. XIV. 452
— Concert in Leipzig gegeben. XVIII. 607
Schneider, G. Abr., Waldhornist in Berlin. V. 606. VIII. 230. XIV. 152. XV. 242 (sollte es ch. Boettcher) nunmehr Musikdirector in Reval. XVI. 264
— mit seiner Familie in Königsberg. XVII. 637; in Leipzig. XVIII. 630; in Frankf. a. M. XIX. 519
— Ballet: Apoll und Daphne, in Berlin aufgef. XII. 982
— — Das Fest der Gutsherrn, ebendas. aufg. XIX. 719
— Cantate zu Jubelfeier der Soph. Kirche, ebendas. aufg. XV. 742
— — auf den Tod der Königin von Preussen, in Königsberg aufgef. XIII. 811
— Drama: die Pilgrimme auf Golgatha, in Berlin aufgef. IX. 816
— Fagott-Concert: Leben der Töne, ebendas. aufgeführt. XIII. 778
— Messe (No. 3), ebendas. aufgef. XIII. 229
— Monodr. Hero, in Wien aufgef. XX. 624
— musikal. Divertiss. in Berlin. XI. 219, 301, 351. XII. 982
— — Feier, zu Ehren Haydns. XII. 309
— Nachtfeier, an Berlin gegeben. XII. 836
— Orat.: Die Geburt Christi, in Berlin aufgef. XV. 319; in Konigsberg. XVI. 218. XVIII. 637
— Ouvert. u. Zwischenmusik zu Grillparzers Ahnfrau, in Berlin aufg. XX. 297
— — — — — — — Sappho, ebendas. aufgef. XX. 898
— militair. Ouvert. in Breslau aufgef. XVII. 302
— Schlachtsymphonie, in Konigsberg aufgef. XVI. 117
— 3 Quint. p. 2 Viol. 2 Alles et Vcelle op. 3. (B) II. 98
— 3 Duos concert. p. Viol. et Alto op. 4. (B) II. 92
— 6 Pieces d'Harmonie op. 5. (B) II. 450
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 10. (B) IV. 733
— Conc. p. Flute princ. op. 12. (B) IV. 731
— Polon. p. 2 Flutes av. accomp. (B) V. 144
— 3 Son. p. l'Alto av. un Violon op. 18. n. 1 et 2, (B) V. 645
— 3 Duos p. 2 Flutes op. 36. (B) IX. 66
— 3 — — — — op. 42. I. 2. (B) XI. 192
— 3 Duos p. Violon et Alto op. 44. (B) XII. 722
— Conc. p. la Flute etc. op. 58. (B) XV. 650
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 54. (B) XV. 292
— 6 Duos p. 2 Flutes op. 56. XV. 120
— 3 nouv. Quat. p. Fk. Violon, Alto et Vcelle (B) XVII. 68
— gr. Conc. p. le Basson av. acc. etc. (B) XVIII. 321
— gr. Conc. p. la Clarinette av. acc. etc. (B) XVIII. 321
Schneider, Mad., dessen Gattin, in Dessau. XII. 94
Schneider, Dem. Joh., dessen Tochter in Berlin. XV. 46, 161, 328; in Konigsberg. XVI. 119. XVII. 631 ff. wieder als Gast in Berlin. XVIII. 605, 626; in Wien. XX. 622; in Leipzig. XX. 703

Schneider, der Sohn, von Neval, in Berlin. XVIII. 656
— Sein Tod. XX. 212
Schneider, J. C. F., zu Wessl, neue Erfindung zu der Flöte. XIII. 209 f.
Schneider, Wilh., zu Berlin XII. 495. XIII. 196, 277
— Sein Tod. XIII. 779. XVI. 816
— Concert, zu Ehren s. Gedächtnisses zu Berlin. XIV. 176
— Berichtigung einer Stelle hierüber. XIV. 189
— Trio für 3 Pianof. dabei gespielt. XIV. 276
— dem wird ein Monument errichtet. XIV. 802
— Hymne an die Natur. VII. 16. Beil. I.
— Arion, Romanze von A. W. Schlegel (B) V. 493
— Musik zum musikal. Taschenbuche. (B) V. 125
— Erklärung wegen seiner Theilnahme an diesem Taschenbuche. V. Intell. Bl. 63
— Var. sac. p. le Pianof. op. 12. (B) XIII. 604
— Var. sur 3 Themes p. le Pianof. op. 13. (B) XIV. 502
— XI Var. sur le Men. a la Vigano p. le Pianof. oeu. posth. (B) XV. 647
Schneider, Wilh., Bruder von Friedr. Schneider. Siehe nach Fr. Schneider.
Schneider, Wilh., Musikdirector in Coburg, Oper: Die Hochzeit im Bade. II. 364
Schneider, Dem., dessen Tochter, in Leipzig. VIII. 525. IX. 204, 205, 513
Schneitzenhofer, der jüng., Ball. Proserpine, in Paris aufgef. XX. 242
Schnell, J. J., Erfinder des Anemo Corde. I. 33. (Beilage Tafel I.) II. 134, 312
— verkauft dies Instrument zu Paris. V. 260
— giebt in Wien Conc. auf diesem Instrumente. XIII. 561
Schnell, Mad., in Hildesheim. XIX. 711
Schnetzler, ein Orgelbauer in England. VIII. 789
Schoberlechner, jopahr. Klaviersp. in Wien. XI. 655. XII. 505. XIV. 859
Schordel, Ernst o. Heinr. in Prag, Tanzmusik. IX. 800. 809
Schoenberger, Mad. (geb. Marconi); über ihre Stimme überhaupt. XIV. 172
— in Frankf. a. M. XI. 343, 435, 840; in München. XIV. 129, 153, 256; in Wien. XV. 113, 301, 361 Tonkunst. XV. 09, 193; in Salzburg. XVI. 310; in Aussee dass. XVI. 412; in Edinburg. XVII. 633; in Stuttgard. XVI. 593. XIX. 169. XX. 1081 2851; in Rom. XIX. 165, 385, 477; giebt daselbst mit Mad. Vera Pergolesi's Stabat mater. XIX. 520; in Bremen engagirt. XX. 496
Schönche, siehe Schönzeler.
Schönchen, Mad., Holsängerin in München, zu Basel. XX. 960
Schoene, Klavierfirm. Fortepiano's in London. II. 9
Schoenebeck, Violoncellist in Leipzig. III. 22.
Schoennemann, Dem., von Wiesbaden, in Frankf. a. M. XVI. 19
Schoener, Violinist in London. V. 109
Schoenge, Gebr., in München. XV. 421
Schoenge, W., Clarinettist daselbst. XVI. 296
Schoenheit; über deren Begriff als Grundlage einer Aesthetik der Tonkunst. XIII. 117
Schoenherr, G. F., Gesangstücke m. Klav. (B) II. 280
Schoentziger, rudolst. Hofmusikus, Fagottist. XIII. 311
Schoenstein, Franz, in Posth. XII. 506
Die Schoepfung, Text z. Beilage XXI. S. ühr. Haydn.)
Scholl, Mart., o. Joh., Violinist, in Wien. XIX. 309
Scholl'mann, ehem., in Aachen. XVII. 812
Schonner, in Wien. XVIII. 700. XIX. 63
Schorn, D., über die Studien der griechischen Künstler — Fragm. daraus. XX. 361
Schott, Clarinettist aus Mainz, in Frankf. a. M. XVIII. 901
Schottland; über den Grad der Cultur der Musik daselbst. XVIII. 629 fgg.
Schottland, alte Musik u. Volkslieder. IV. 353. V. 53
— über sie und Irland. Musik. VIII. 1 ff.
Schramm, J. C., Clavierb. XVI. 802
Schreiber Brustbild in Wien. VII. 253
Schreiber, Chr., Musik zum Hartner und Harfnerin. V. Beilage XXV.
— Musik zur Sprache der Blumen. VI. Beilage XXII.
— Die Aeolische Harfe, s. Licht. VI. 654
— Beiträge zu einer Aesthetik der Musik. VIII. 337
— Aphorismen. VII. 81
— Formen der Töne (Fragm.) V. 545, 617
— Geist der Töne (Fragm.) V. 324
— Melodieen. V. 440
— Die Orgel. V. 504
— Töne der Ahnung u. Erinnerung. VI. 799
— Haydn's Schöpfung (Fragm.) V. 685
— Die heilige Musik. VIII. 113
— Lebenszauber. VIII. 535
— Pfingst-Cantate. X. 81
— shapsod. Gedanken über die Musik alter und neuerer Zeit. VI. 329
— Etwas über Volkslieder. VI. 713
— Wechselgesang der Farben u. Töne. VII. 1
— Winter's Macht der Töne — Text dazu. XII. 187. Beilage IV.
— Zehen Gebote für Künstler u. Kritiker. VIII. 689
— Harmonie oder das Reich der Töne (B) VII. 353
— 16 Lieder von Goethe etc. m. Begleit. des Fortepiano. (B) VII. 658
— Gesänge m. Fortepiano zu Sammt (B) VIII. 257
— 12 Ball. u. Lieder f. Gesang u. Pf. op. 3. (B) XII. 320
Schreiber, Dem., in Collin. XVII. 804
Schreiner, Bassist in Prag. IX. 727. X. 201, 505. XI. 473. XII. 581, 725, 805; in Wien. XIII. 722; in Breslau. XVI. 269 fg. 472. 845. XVII. 53. 225, 279, 427 fg. XVIII. 515; in Königsberg. XIX. 770
Schreyer, C. H., Räthsel. XI. 534
Schreyvogel, Kunst und Industrie-Comtoir zu Wien. IX. 703
Schriftplatten (erhobene) im Notenstich. VI. 703
Schroeck, Flötist zu Berlin. V. 410. VI. 546, 595. VII. 197, 201, 218. IX. 401. X. 546. XI. 401. XII. 412. XIII. 61. XIV. 272. XV. 41. XVI. 210. XVIII. 1785 in Prag. XI. 794
Schroeckh, Mad., dessen geschiedene Gattin. XV. 42. XVI. 210
Schroeckh, Kirchengeschichte — Fragm. daraus über den Verf. des Te Deum laudamus. IX. 815
Schroeder, D., zu Groningen, giebt ein mus. Journal in holland. Sprache heraus. XX. 532
Schroeder, in Hamburg. Bemühungen um Einführung guter Opern. XIII. 622
Schroeder, in Wien. XVII. 509
Schroeder, Mad., XVIII. 730, u. ihre 3 kleinen Töchter. XVII. 855
— in Berlin. XIX. 805
Schroedl, Violoncellist, Conc. in Leipzig gegeben. II. 23
— Sein Tod. XVI. 816
Schroeter, (Corona) Biographie. V. 471
Schruche, VCellist in München. XV. 59
Schuar, Prof. mit seiner Maschine (femme invisible) in Königsberg. XII. 885
Schubart, in Ludwigsburg. Anekd. V. 207, 312
— Verdienste um Würtemberg. II. 78, 98
— über Tonkunst — Siehe Tonkunst.
— Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. VIII. 801. XIII. 53
Schubart, C. F. D., verm. Schriften — Bruchstück daraus. XVI. 833
Schubert, Violinvirtuos, Concert in Leipzig. VI. 46
— wird Musikdirector in Ballenstädt. VI. 163
— Sein Tod zu Mühlheim. XIII. 844
— über den mechanischen Bau der Violine. V. 769
— Vorschl. zur Verbesserung des Contrabasses. VI. 180
— neue Singschule in 3 Abth. (B) VII. 3, 21, 89, 88

Schubert, Franz, in Dresden. XII. 256
— wird Compositeur für die königl. Kapelle in Dresden. XVIII. 296
— einzelne Arie zu Le lagrime d'una vedova etc. XIX. 787
— — — — S. Marcantonio. XX. 91
— — — — Paolo e Virginia, in Dresden aufgef. XX. 419
— Salve Regina, ebendas. aufgef. XVIII. 797
— Scene, zu Leipziger Concert aufgef. XII. 1-32
Schubert, Mad., geb. Eibbi, in Dresden. XVI. 283
Schubert, Dem., in Königsberg. XVII. 470; in Dresden. XX. 187, 189
Schugt, in Cöln, Verbesserer des Waldhorns. XVII. 638
Schuler, Barbier bei der Oper zu Leipzig. I. 427. II. 463; in Breslau. VI. 805. XII. 70
Schüler, (Mad., geb. Brandstäter) in Leipzig. (I. 426) II. 463; in Wien. III. 451; in Breslau. VI. 810. XII. 70; in Cassel. XII. 804, 814; Abschieds-Concert daselbst. XII. 1021; in Frankf. a. M. XI. 57, 840; in Mannheim. XIV. 538, 548; in Carlsruhe. XVI. 708. XVII. 315, 188
— musikal. Frau von Bendeufeld, siehe Biedenfeld.
Schüler, Cantor aus Hessen, in Meiningen. XIII. 548
Schuler, W., 2 Tänze f. Guit. u. Flöte, 2 Tänze f. Guit. (B) XX. 256
Eine Schüssel voll Allerlei, Quodl. in Wien aufgef. XIX. 840
Schütz, Mad., in Königsberg. XIII. 846; letzte Auftritte daselbst. XIV. 407
Schütz, deren Gatte, in Königsberg. XIII. 807; unangenehme Vorfälle mit dem das Publicum. XIII. 807 fgg.
Schutz, Wenz., gr. Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle (B) VII. 525
Schulen (der deutschen) musikal. Anstalten, zuerst von Luther eingerichtet. VI. 251
Schuller, Fagottist in Frankf. a. M. VI. 417
Schulz, (Joh. Abr. Peter), Biographie desselben. XVIII. 363
— — — Kapellmeister in der Armee von Chladni. XIII. 108
— — — 6 le Pianof. op. 9. (B) III. 720
— — — Lieder aus der Asche, op. 12. (B) IV. 24
— — — Trois rondeaux pour le Pianof. op. 15. 16. 17. (B) V. 278
Schulz, Dem., in Berlin, Flötenbläser in Berlin. X. 598, 599. XI. 245, 250, 255. XII. 107, 228. XIV. 270. XV. 92, 308, 740. XVI. 800. XVII. 188. XVIII. 42
— dessen Tod. XVIII. 820
Schulz, Dem. Wwe., dessen Schwester, als Flötistin in Berlin. XIX. 815. XX. 209
Schulz, Carl, Bassist zu Leipzig. VIII. 410. IX. 206. X. 732 fgg.
— jetzt Musikdirector b. Concert daselbst. XII. 949
— 2 tes Chor aus den Hussiten vor Naumburg. V. 20. (VIII. 222)
— Chor: Salvum fac regem etc. in Leipzig aufg. XX. 680
— Chöre zu Lanassa, ebendas. aufgef. XIX. 304
— Finale zum 2ten Akt von Joh. von Paris, im Leipz. Concert aufgef. XIX. 161
— Opferscene aus Nadir Amida, in Leipzig aufgef. XV. 259. XIX. 161
— Ouverture zu Faust, in Leipzig. Concert aufgef. XIV. 249. XV. 761; in Berlin. XV. 48. XVIII. 716; in Frankf. a. M. XVII. 304
— 6 Canzon. f. Singstimm. m. Fortepiano (B) VI. 686
— 12 Jägerlieder, (B) VII. 276
— 6 Marches theatrales p. le Pianof. 2 a m. op. 8. l. 1. (B) IX. 191
— arrang. Cantate aus Haydn's Adagios: Der Verschmundene. (B) XII. 281
— arrang. Cant. von Romberg, siehe Romberg.
— Opernsänger von Mozart, im Klav. Ausz. 2 Hft. (B) VII. 111
Schulz, Carl, in Zollichau, Leitfaden bei der Gesangslehre. (B) XVI. 7-61; neue Ausl. (B) XVIII. 62
— musikal. Schulgesangbuch. (B) VII. 601
Schulz, Chr., Gesellsch. Lied zu Ehren unserer geliebten Königin. (B) XX. 81
Schulz, J. A. P., in Stettin. I. 286; in Kopenhagen. I. 511
— Sein Portrait. II. Tit. Kupfer.
— setzt Haak zum Ersten seiner Musikalien ein. II. 1-4
— dargestellt von Reichardt. III. 193, 194, 597, 605, 614
— als Liedercomponist. XIII. 633 fgg. XIV. 761, 770
— über dessen deutsche Volkslieder. III. 193. XIII. 52
— Anmerkung bei Gelegenheit einer Haydn'schen Sinfonie (Anekd.) III. 208 *)
— Anmerkung über das Recitativ-Singen. XIV. 811 *)
— über den Art. Verrückung, u. 2 Beispiele von Personen u. Gesang. II. 267, 303
— etwas über diesen Aufsatz, v. Spazier. II. 585, 593, 595
— Lyra für die Harmonica. II. Beilage I.
— Chöre zur Athalia, in Cassel aufgef. XVI. 316
— Chor: Von dir, o Ewiger etc. in Wien aufgef. XVI. 184
— Hymne an Gott, von Voss, in Leipzig aufgef. II. 930. XI. 200; in Berlin. III. 112
— nachgelassene dänische Lieder. III. 567
Schulz, J. C., practicus. Musikdir. in Berlin, Tod. XV. 480
Schulz, Mad., neue Sängerin in Berlin. XV. 720. XVII. 490, 503. XVIII. 11, 104, 496, 636
Schulz, Orgelspieler zu Stuttgard. IV. 671
Schulz, Tenorist, vorher b. Wiener Theater. (III. 41), in Frankf. a. M. II. 65, 49
Schulz, W. A., Violinsp. in Berlin. X. 414. XX. 598
Schulze, aus Berlin, als Guitarrenspieler in Königsberg. XII. 692
Schumacher, Sänger aus Hamburg, Concert in Berlin gegeben. XIII. 170, 132
Schumann, Ern., 12 Var. p. le Pianof. op. 1. (B) XV. 804
Schunk, Hornist in Berlin. X. 444. XII. 103, 119. XX. 744; in Leipzig. XIX. 58, 68
Schunk, Gebr., Hornisten in Berlin. XI. 252, XIII. 884; in Cassel. XII. 708. XIII. 340. XIV. 600. XV. 243, 320; gehen von Cassel nach London. XVI. 216; in Strasburg. XVI. 840; in Zürich. XVII. 555; in Cassel. XVII. 565; wiederum in Berlin. XVII. 859. XVIII. 806; nunmehr in Stuttgard angestellt. XVIII. 832 fg.
Schunk, Andr., in Berlin. XX. 52; in Mannheim. XX. 239
Schunk, Chr., Concert in Stockholm gegeben. XVII. 421
Schunk, Carl, (der jung. Schunk Schüler), Klavierspieler in Zürich. XVII. 293; in Cassel. XVII. 373, in Stuttgard. XVIII. 832
Schuppanzig, Ign., in Wien. I. 343. III. 67. VII. 421, 552. VIII. 60. XII. 608. XIII. 428. XIV. 442
— u. seine Quartettgesellschaft in Wien. XII. 278, 283. XVII. 370, 834. XVIII. 291
— in Breslau. XVIII. 513; in Berlin. XVIII. 623
— 9 Var. p. 2 Viol. (B) I. 607
Schuster, Ant., in Wien. XVIII. 533
Schuster, Dem., ebendas. XIX. 693
Schuster, Franz, ebendas. neuerfund. Instrum. Adiaphonor. XX. 822
Schuster, Ign., in Wien. XV. 191, 616, 772, 811 fg. XVI. 708. XVII. 118, 728. XVIII. 106. XIX. 308, 939
— Caricatur-Oper: Cora, in Wien aufgef. XIV. 771
— — — — Der travest. Feodolin, ebendas. aufg. XV. 324
— Lustspiel: die verkehrte Welt, ebendas. aufg. XVII. 13
— Oper: Der Pallast der Wahrheit, ebendas. aufgeführt. XII. 830
— travest. Quodlibet: Der Baum der Diana, ebendaselbst aufgef. XV. 52
— Posse: die Schwabenwanderung, ebend. aufgef. XV. 17
— Quodlibet aus der unruhigen Nachbarschaft, m. Lustsp. (B) VII. 18
Schuster, Jos., Kapellmeister in Dresden. III. 776, 791 fgg.
— Sein Leben daselbst. XIV. 785; XVI. 785
— Todtenfeier desselben, in Dresden. XIV. 852

Schuster, Jos., Bildnis desselben. XV. Beilage n. 7.
— über dessen komische Schreibart. I. 803
— 6 Chöre zu den Hussiten von Naumburg. V. 81
— Leb der Musik, im Leipz. Conc. aufgef. XIII. 167; in Königsberg aufgef. XVII. 472
— Messe, in Dresden aufgef. VII. 189
— (Gelegenheits-)Opern: il giorno natalizio etc. IV. 807
— Oper: Gianni, Dey d'Algieri, in Dresden aufgef. II. 602; in Petrs. III. 497
— Orator. Gioas, re di Giuda, in Dresden aufgef. V. 489
— Gesang zur Friedensfeier etc. als Probeg. Klav. Ausz. (B) IX. 263
Schwab, in Frankf. z. M. Fortepianos VII. 508
Schwach, Dem., aus Berlin, in Konigsberg. XVI. 196. XVIII. 202; in Berlin. XVIII. 267
Schwachhofer, Violinist, Concert in Berlin gegeben. XII. 592
Schwachhofer, Dem., in Amsterdam. II. 559
Schwaegle, ein altes Flöten-Instrument. XI. 599 *)
Schwaene, Gesang desselben. XVIII. 519
Schwanberger, Joh., Kapellmstr., Tod in Braunschweig. VI. 320. XVI. 856
Schwarz, D., Erziehungslehre — Fragm. daraus. XI. 601
Schwarz, Dem., in Coblenz. XII. 622
Schwarz, Kammermusikus u. Fagottist in Berlin. V. 455. X. 381; wird in Stuttgard angestellt. X. 732; wieder in Berlin. XIII. 196, 228. XVI. 209. XVII. 150. XVIII. 837. XIX. 867; in Breslau. XIII. 419
Schwarz jun., Kammerm. in Berlin. XVIII. 316
Schwarz, Herr u. Mad., in Konigsberg. VII. 72, 78, XI. 635 fgg.
— Herr, bleibt Director in Konigsberg. XI. 810
— Regisseur daselbst u. seine Streitigkeiten. XII. 695. XVI. 101 fgg.
Schwarz, Tenorist b. Leipz. Concert. XIII. 266
Schwarz, Violoncellist in München. V. 178
Schwarzbeock, in Wien. XVIII. 580. XIX. 65, 859. XX. 181
Schwarzburg-Rudolstadt, Kapelle, s. Rudolstadt.
Schwarzburg-Sondershausen, (Fürst von) Vervollkommnung des Fagotts. XIX. 869
Schwarzenberg, Fürst von, zu Salzburg. VII. 617
Schwegler, Gebr., Hoboisten in Stuttgard. XVII. 521. XVIII. 552
Schwegler, der alt., in Stuttgard. II. 128. VIII. 881
— — sonstige Anlagen zur Vocal-Composition. XIII. 651
Schwegler, J. B., 12 Lieder m. Pianof. B. VIII. 169
Schwerte, über den Musikzustand daselbst. VII. 15
Schweitzerische allgem. Musikgesellschaft. XI. 316 fgg. zu Luzern. XVII. 407
— Musikfreunde, grosse Zusammenkunft zu Zürich. XV. 100. XX. 289
Schweitzer Kuhreihen (Sammlung) und alter Volkslieder, ste Ausg. (B) XIV. 611; 8te Ausg. B. XX. 168
Schweizer, W., 3 pet. Son. fac. et progr. p. le Fortep. n. 1, 2, 3. (B) XI. 800
— Son. p. le Clav. av. Fl. obl. op. 5. (B) VI. 256
— — — Fortep. op. 6. (B) XI. 730
— — — Clav. av. Fl. obl. op. 7. (B) IX. 503
Schweizer, Ostern, Auf, Halleluja? — Anfrage wegen des Textes etc. II. Intelligenz-Blatt 62
Schweizer, Mad., in Frankf. a. M. VI. 427, 430, 500. VII. 4, 532
Schweck, Musikdirector zu Hamburg, in Leipzig. I. 534; in Hamburg. XX. 711, 712 fgg.
— Ode von Klopstock: Frohsinn. I. 585, Beilage, XLIX.
— Kirchen-Compositionen und besonders Weihnachts-Cantate. IV. 310
— Orch. Begleitung zu Beethovens Adelaide, in Berlin aufgef. XX. 737
— u. Mozart, Bearbeitung des Händelschen Messias, in Hamburg aufgef. XX. 716
— Vater unser von Klopstock — Klav. Ausz. (B) II. 393
— Klav. Ausz. von Mozarts Requiem. (B) XX. 728
Schweer, Versuch, den musikal. Ausdruck derselben durch an Bedeutung zu bezeichnen. XIX. 917, 930, 965, 1001, 1017, 1041
Schwerin, s. Mecklenburg-Schwerin.
Schwerin, s. Rhythmus.
Schwind, (Schwindt) Flötist zu Frankf. a. M. IX. 514. XII. 317. XIII. 332. XIV. 311. XV. 402. XX. 748
— u. Herbold, ebendas. XVI. 46
Schwingstein, Instrumentmacher im Wirtemberg. II. 141
Schwink, Mad., in Konigsberg. II. 179
Sciargelletti, Tänzer in Rom. XIII. 715
Scio-Messie, Mad., in Paris. VI. 589
Scrittura-Scritturare — Theaterausdruck. XIX. 476
Scriwanek, Familie in Amsterdam. X. 300. XIV. 530
Scriwanek (oder Schriwanek), der Vater, Oboist. X. 317; geht von Amsterdam ab. XVI. 456
Scriwanek, d. Sohn, Violinsp. in Amsterdam. X. 560, 577, 813 — pranscht von der Fink sich vernehmen. XIX. 515
Scriwanek, d. Tochter, Klaviersp. in Amsterdam. XVI. 456. XVIII. 463. XIX. 515
Sebastiani, Mad., in Berlin. XI. 800
Secchi, Fagottist in Turin. XVIII. 688
Se corre, se dice etc. Arie v. Mortellari, über die vielen Compositionen derselben. V. 101 fg.
Seckendorf, Siegm. von, ein Dilettant — als guter Liedercomponist. XIX. 578
— Volks- u. andere Lieder in 3 Sammlungen. XIX. 578*)
Seckendorf, Frau von, in Manheim. XIV. 804
Secondo, Jos., Opern-Gesellsch. in Leipzig. III. 179, 482, siehe auch Leipzig.
Secondo, 12jähriger Violinspieler in Leipzig. XIV. 247
Sedlak, Wzl., Clarinettist in Wien. XX. 424
Sedlak, Dem. Anna, trefflic. Klaviersp. ebendas.
Sedlitzeck, Flötist in Wien. XVIII. 440. XIX. 450; in Zürich. XX. 278
Sedlmaier, (in München) Tod. X. 607
Seebach, Hornist in Sondershausen. XI. 926
Seeberg (Seeburg), Musikdirector in Amsterdam. II. 397. III. 675 fgg.
Seegert, Orgelspieler aus Böhmen. II. 207
Seele — was heisst: mit Seele singen? XX. 269
Seeligmann, Dem., Klav. Fabrik in Manheim. XVII. 339
Seemann, ehemal. Cembalist in Stuttgard. II. 98
Sehring, von Königsberg. XI. 657); in Berlin. VIII. 796. XIV. 311, 505; in Stettin. IX. 161; in Carlsruhe. XVII. 188, 645. XIX. 374
Sehring, Hr. u. Mad., in Strasburg. XVI. 663, 825 fg.
— Mad., in Carlsruhe. XVII. 188. XIX. 371
Sehring, Dem., in Konigsberg. XI. 638; verlasst die Bühne. XIII. 160
Seidel, F. L., Musikdirector in Berlin. IV. 207. VII. 348. XIII. 607. XIV. 371. XVIII. 411. XX. 863
— Singinstitut in Berlin für Männer u. Damen. XVI. 52
— über die Aufführung des Beethovenschen Liederspiels: Lieb und Treue, in Berlin. X. Intell. Bl. 21
— Ballade: Der graue Thurm von Gubitz, in Berlin aufgef. XIII. 120. XV. 28. XVIII. 206
— Ballet: Der lustl. Abend, ebendas. aufgef. XIII. 672
— Hymne: Lob der Gottheit, ebendas. aufgef. XIII. 152
— Jugendlieben u. Erinnerung, ebendas. aufgef. XII. 588
— vierstimmige Kirchengesänge, ebendas. aufgef. XIV. 259
— Musik zu d. Abenth. des H. Don Quichotte, ebendas. aufgef. XIII. 412
— Musik zu: Calderons Leben ein Traum, ebendaselbst aufgef. XX. 408, 870
— Musik zu Cid (Trauersp.), ebendas. aufgef. VIII. 332
— — zu Coriolan (Trauersp.), ebend. aufgef. XIII. 736
— — zu Goetz von Berlichingen, ebendaselbst aufgef. VII. 800, VIII. 16. Beilage I.
— — zu Hero u. Leander (von Schiller), ebendaselbst aufgef. XII. 179

Seidel, F. L., Musik zu Macbeth, in Berlin aufgeführt. XII. 220, 221

— Musik zu Oswald's Volkerschlacht bei Leipzig, ebend. aufgef. XVI. 210. XVII. 187

— — zu Ubaldo, ebendas. aufgef. XI. 652

— Orestes Glaube, Zweifel und Vertrauen, ebendas. aufgef. XII. 191

— Quartett. zu der Oper: Hermione, ebendas. aufgeführt. XI. 210, 870

— Posse: Der Dorfbarbier, zter Theil, ebendas. aufgef. X. 110

— Quartett zum Lustspiel: die Ehemänner als Junggesellen XV. 146

— neues Thema m. Variat. f. ganzes Orchester, in Berlin aufgef. XV. 198. XX. 111

— Zephyr und Scherz, ebendas. aufgef. XV. 548

— Zwischenmusiken. (VII. 548). VIII. 140. XIV. 538

— Schmucke, zum Schiller. (B) VIII. 782

— 8 Lieder f. die Gait. zerausg. von Haeder. (B) XIII. 80

— Variat. sur la Musette de Nina p. le Clav. (B) XIV. 548

— — sur un air fav. de Candeillon p. le Clav. (B) XIV. 692

— an den König etc. (B) XVI. 200

— 3 Siegesmärsche der schles. Armee, im Klav. Auszug. (B) XVI. 192

— 3 Trauermärsche auf Morreau's Tod, furs Pianof. (B) XVI. 280

— Zuruf an die Brüder am Rhein. (B) XVI. 580

Seidler, Violinist, in Leipzig. III. 22. 202 in Berlin. III. 580. IV. 205. V. 282. VI. 179. 208. 282. VII. 356. VIII. 260. 488; in Stettin. V. 282; in Frankf. a. M. VIII. 800; in Wien. IX. 552. XI. 864. 632. XIV. 72. 361. XV. 52. 117. 372. XVII. 424. 502. XVIII. 190

— soll nebst seiner Gattin wieder nach Berlin kommen. XVIII. 198; in Berlin als Concertmeister angestellt. XVIII. 608. XIX. 265. 749

— Herr u. Mad., in München. XV. 128

Seidler, Mad. geb. Wranitzky, in Prag. XVI. 362; in Berlin. XVIII. 198. 800. 605. 616. 716. 816. 818. XIX. 49. 552. 213. 278 fgg. 350. 866; in Wien. XVII. 112. 196. 512. 422. 601. 720. XVIII. 118. 138. 198

Seidler, F., 6 Ariette da Ferrari, eid. p. la Chit. a. 2. (B) XI. 800

Seignoux, aus Lausanne, Flöten-Concert daselbst gegeben. XII. 287

Seipelt, Bassist in Wien. XX. 522, 867

Seitz, in Schwerin. II. 802

Selbstbeurtheilung, von F. L. B. XVIII. 188

Selection of sacred Musick fr. the emin. comp. of Germ. and Italy. (B) VIII. 296

Selke (Familie), aus Danzig, giebt Ballets in Königsberg. XVI. 107

Sellier, Dem., Sängerin aus Genf. XVII. 158

Sellner, Oberst in Wien. XX. 276

Seltenheit (über) gewisse Kunststücke. XVIII. 82

Seltsamkeiten, musikal. zur London. II. 80. III. 667

Semmler, Bergchirurg in Berlin. IV. 190; in Leipzig. IV. 565; in Berlin. VI. 280. VII. 108, 502. VIII. 227. X. 352. XI. 608. XIII. 60. 272. XIX. 270. XX. 370

— Morgenconcert in Berlin. XII. 128

Senesino, Anekd. mit ihm u. Farinelli I. 280

Senfel, Ludw., Brief an ihn von D. Luther. XII. 35

— Sendschreiben an denselben, herausgegeben von Kiefhaber. (B) XX. 21

Sengestacke, Mad., Dilett. in Bremen. X. 190. XVII. 564

Senefelder, Al. u. Gleichauer, Erfinder der Notendrucks auf Stein, Lettern. VI. 72

— sein zu erwartendes Werk über den Steindruck. XVIII. Intelligenz-Blatt 20

Septime über die auf der 7ten Stufe der Tonleiter liegen bleibende. XI. 521, 587

Septime, Vertheidigung des Gebrauchs derselben durch Vorbereitung u. Auflösung in der Grundstimme. XII. 109

Septimo, Grafin, Prima-Donna Spielerin in Mailand. XIV. 170

Sequeira, Flötist in Lissabon. XVIII. 472

Serafini, Giac., Balle' Rezelino sotto le mura di Bassano, in Mailand aufgef. XIII. 182

Serassi, Gius., Orgelbauer in Bergamo, Erfinder eines Mechanismus an der Orgel, die Töne zu verstärken. XIII. 103

— Sein Tod. XIV. 804, 829

— Verdienste desselben, und Aufforderung an Sim. Mayr, sie näher darzustellen etc. XIV. 252

Serigny, Dem., in Hamburg. I. 216, in Braunschweig. IV. 282, 288. VI. 709 fg.

Serpent, nähere Beleuchtung desselben. VI. 17

— über den Charakter desselben. IX. 209

— Kritik desselben. XVIII. 700, 729

Serrarier, Dilettant auf der Violin, in Amsterdam. X. 597, 604. XVI. 287

Serrarier, Dem., Europ. Spiel, in Amsterdam. XVI. 459

Sessi, Dem. Anna Maria, in Wien. XIII. 800, 127 fg. 286. XIV. 401. XV. 193. 298, 800

Sessi, Imperatrice, in Wien. IX. 632, 709. X. 589

— Ihr Tod in Florenz. XI. 153, 800

Sessi, Dem. Maria Theresia, in Wien. XIV. 210, 707, 769. XV. 112, 196. XVI. 800; in München. XVII. 506

Sessi, Mad. Marianne, — Bar. de Secrétin, in Wien. VI. 272. 800, 812. VII. 600. XI. [illegible]. 718, 721; in Florenz. XI. 8; in Turin. XIV. 721; in Paris. XVIII. 206; in London. XVIII. [illegible]. XVIII. 418. XIX. 81, 2[illegible]; in Berlin. XIX. [illegible]. 98; in [illegible]; in Hollstein. XI. [illegible]. 886 fgg. XX. 278. 615 fg. in Petersburg. [illegible] 346 vergleichen mit Mad. Catalani. XX. 761

Sessi, Marianne, verehl. Neumann, siehe Neumann.

Sessi, Victoria in Wien. VI. 800, 619

Sessi, Vinc., Ballade: Robert u. Klärchen, m. Pianof. (B) VI. 480

Setzkunst, über den Geist der heutigen deutschen. VII. 397

— Nachtrag hierzu, von Gerber. VII. 971

Seuffert, Rechtfertigung gegen Beyers Ausfälle. XIV. Intelligenz-Blatt 21

Sevelin, in Stockholm. XVII. 49

Severin, Mad., XVI. 800. XVII. 80, 875. XX. 170

Severste, Mad., in Paris. XIII. 114

Seufzergänge — lassen sich aufzeigende, mit Terzen begleitet, vertheidigen? XIV. 83

— Nachtrag zu diesem Aufsatze. XIV. 687

Sextolen, Etwas darüber. IV. 148

Seydelmann, Frz., Kapellmeister in Dresden. I. 951. III. 226, 791, 792

— Sein Tod. IX. 31. XVI. 860

— Orat. La morte d'Abel. III. 698

Seydler, P., 24 gr. Caps. p. une Flute etc. (B) XIV. 749

Seyfarth, Gabr., XVI. 876

Seyfried, J. von, Kapellmeister. III. 480. IV. 605. VIII. 528

— als Musikdirector zu Wien. XIX. 581 fgg.

— allegor. Gemälde: Amors Triumph. IV. 384

— — Cant. Oesterreichs Jubeltag, in Wien aufgeführt. XIX. 65

— (u. Fischer), Cant. Die Rückkehr des Vaters, ebend. aufgef. XI. 360. XII. 201. XVI. 13, in Prag. X. 513

— Drama mit Musik. Die Wayse u. der Mörder, ebend. aufgef. XIX. 203

— biblisches Drama: Abraham. (XIX. 81.) XX. 1, 62

— Hymne: Salvum fac, Domine, Imperatorem etc. ebendas. aufgef. XVI. 100

— Melodie: Die Cisterne, ebendas. aufgef. XIV. 72

— — Friedrich von Sinsky, ebendas. aufgef. XIII. 18

Seyfried, J. von, Melodrama: Montezuma, in Wien aufgef. VII. 320
— Melodr.: Saul, König in Israel, ebendas. aufgef. XII. 554
— Messe (A), ebendas. aufgef. XVII. 508. XVIII. 514
— neue Messe, ebendas. aufgef. XX. 18
— Missa solennis in C, ebendas. aufgef. XX. 513
— Motette: Jubilate Deo, in Leipzig aufgef. XIX. 161
— Musik zu Kotzebues (Alfred) die Thronfolge, in Wien aufgef. XX. 624
— Musik zum Drama: der Hund des Aubri, ebendas. aufgef. XVII. 720
— Musik zum Kinderballet: der blode Ritter, ebendas. aufgef. XX. 822
— Musik zu Klingemanns Faust, ebend. aufgef. XVIII. 286
— — — — Moses, ebendas. aufgef. XV. 613
— — zu Kotzebue's 100 jähr. Eichen, ebendas. aufgef. XVI. 598
— (nebst Gyrowetz u. Kinsky), Musik zu Montag, Dienstag u. Mittwoch, ebendas. aufgef. XIX. 428
— Musik zu Niklas am Scheidewege, ebendas. aufgeführt. XVII. 272
— Finale und Schlussscene zu Nephtali, ebendas. aufgef. XVIII. 441
— Musik zu Preciosa, ebendas. aufgef. XIV. 770
— Oper: Alhamar, der Maure, ebendas. aufgef. IX. 856
— — Bertha von Werdenberg, ebend. aufgef. XII. 297
— — Der Briefbote, ebendas. aufgef. XI. 262
— — Cyrus, ebendas. aufgef. VI. 165, 180, 224
— — Die Druiden, ebend. aufg. III. 800. IV. Beil. XIII.
— — Die Ehemänner nach der Mode, ebendas. aufgef. VI. 761
— — Er hält wahrhaftig Wort, ebend. aufg. XVII. 493
— — Zum goldnen Löwen, in Prag aufg. IX. 780. XVIII. 492; in Wien. IX. 233. XVIII. 497. XIX. 691
— — Jdas u. Marpissa, in Wien aufgef. X. 87
— — Die Mitternacht, in Prag aufgef. XI. 297
— — Die rothe u. weisse Rose, in Wien aufgeführt. XII. 562
— Operette: Feodora, ebendas. aufgef. XIII. 722
— — Das Wirthshaus im Walde, in München aufgef. XII. 155. XIII. 825
— Posse: Drei Treppen hoch, in Wien aufgef. XIX. 15
— Zauberspiel: Der susse Brei, ebendas. aufg. XVIII. 504
— — mit Gesang und Tanzen: Undine, ebendaselbst aufgef. XIX. 693
— ungearbeitete Oper von Gretry: Richard Löwenherz, ebendas. aufgef. XII. 1025. XIII. 83
— Gretry's Sammlerinnen, von ihm instrumentirt. VIII. 524
— Te Deum, Messe und übr. Kirchenmus. XVII. 508 fgg. XVIII. 514
— übersetzt mehrere Mozart. Klav. Compositionen fürs ganze Orchester. XVI. 553
— Fant. von Mozart f. volle Orchester, im Leips. Conc. aufgef. XIV. 729. in Berlin aufgef. XV. 48
— 3 Motetten für Singchore m. Orch. 1ste Samml. (R) XIX. 745
— 4 Notturni a 4 voci cant. etc. (R) XVI. 607
Shakespear u. Mozart, Parallele. III. 332 *)
Shakespeare's — Galerie — musikal. — Wunsch für eine solche. XV. 806
Shevioni, VCellist zu Verona. II. 346
Shield, Bratschist zu London. V. 199
Siboni, Tenorist in Prag. VI. 530; in Wien. VII. 619. XII. 603, 674, 877, 1067. XIII. 85, 145, 356. XIV. 141, 401, 760. XV. 270. XVI. 564; in Berlin. XIV. 669, 720; geht vom Theater ab und nach England. XVI. 706; in Carlsruhe. XVII. 647; wieder in Wien. XIX. 858. XX. 18
Sickler und Reichard, Almanach a. Rom für Künstler, 2. Jahrg. (R) XII. 910
Siebenbürgen: etwas über den Musikzustand daselbst. XIV. 401
— Geschichte der Musik daselbst. XVI. 765, 781 — Berichtigung. XVII. 496
Sieber, Bassanger aus Zürich, in Berlin. XVII. 703. XVIII. 106; in Frankfurth am M. XVII. 92 fg. in Mailand. XIX. 179
Sieber, der ält., dessen Bender, in Zürich. XIX. 489
Sieber, Violinspieler (Dilettant) in Wien. VII. 811
Sieber, Dem., Dilettantin in Wien. VIII. 469. IX. 75, 481
Siebert, Franz, Bassist bei der Oper in Leipzig. XIII. 274. XIV. 109, 252 fgg. in Dresden. XVIII. 387; in Frankf. a. M. XVIII. 91. XIX. 88, 810, 814 fg. in Leipzig. XX. 89, 289, 351; in Berlin. XX. 429, 631; in Wien. XX. 623, 822
Siebigk, L. A. L., Briefe über Breslau, s. Breslau.
Siebigk, L. A. C., 12 Var. p. le Pianof. op. 5. (R) IV. 232
— 24 Var. p. le Pianof. op. 6. V. 208
Siebold, von, Wirzburgs Gelehrte, Künstler und Sammlungen. X. 582
Siegberg, in Hamburg. I. 712
Siegel, VCellist in München. XVII. 316
Siegel, D. S., Variat. aur un Men. de Mozart. (R) XIII. 116
— 8 Var. p. le Pianof. (R) XIII. 116
— 12 — — — — livr. 3 et 4. (R) XIV. 162
Siegert, Stadtmusikus in Freiberg. VII. 724
Siegert, Cantor in Breslau. XVII. 278. XVIII. 317
Siegl, Familie, aus Passau, in Frankf. a. M. VIII. 591, (fgnde). XII. 789; in Prag. X. 313; in Siena u. Rom. XI. 358; in Berlin. XIV. 465. XV. 45; in Konigsberg. XVI. 117
Siegl, Cath., mit ihrem Bruder, dem 5jähr. VCellist in Frankf. a. M. XIX. 869; in Paris. XX. 692
Siegmeier, aus Eisleben, Automat - Flötenspieler. V. 688; in Leipzig. XI. 26
Siena, Nachrichten daher. XI. 357. XIX. 503. XX. 81
Sievers, G. L. P., Charakteristik der deutschen Musik. IX. 677, 693
— Charakteristik der ital. u. franz. Musik. IX. 603
— über die Metrik der ital. u. franz. Sprache. IX. 575
— Anmerkungen über diesen Aufsatz. IX. 619
— Beantwortung dieser Anmerkungen. IX. 661
— über den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris. XIX. 265, 281, 297, 349
— musikal. Allerlei, u. musikal. Uebersicht aus Paris etc. siehe Paris.
— über Boyeldieu's Oper: Chaperon rouge u. deren Aufführung in Paris. XX. 571
— über die ital. Oper: Der Kalif von Bagdad, v. Garcia. XIX. 496
— über die Darstellung der Oper: die Danaiden, von Salieri, in Paris. XX. 21
— Nachricht v. Instrum. Macher Ludw. Schmidt. IX. 534
Sighicelli, zu Modena. II. 347
Sigmuntovsky, 9jähriger Violinspieler. VIII. 603
Signorillo, in Neapel. VII. 566
Silbermann'sche Orgel in der kathol. Kirche zu Dresden. IV. 706. XV. 542
Silberschlag, über den Einfluss der Orgel auf den Gottesdienst etc. VI. 111
Simon, Oboist zu Wien. III. 48
Simon, Tenorist zu Wien, siehe Simoni.
Simonetti, Tenorist in Frankf. a. M. VI. 430; in Berlin. VIII. 254
Simoni (Simon), Tenorist zu Wien. III. 41, 601, 603. V. 589, 610. VI. 585. XII. 670; in Frankf. a M. XII. 608, in Cassel. XIII. 406, in Berlin. XIII. 679; in Leipzig. XIII. 744
— dessen Lobpreisung im Hamburg. Corresp. XIII. 607 *)
Simonin, Mad., — Pollet, siehe Pollet.
Simonsen, 2 kleine Violin-Virtuosen in Kopenhagen. XIV. 645

Simmrock, in Bonn, Unternehmen, Haydns Sinf. herauszugeben. XIII. 16
— giebt Mozarts Zauberflöte in Partitur heraus. XVII. 625
Simmrock, H., 3 Duos p. Viol. et Viola, op. 5. (R) XII. 966
Simphonies a programme (malende Sinfonieen.) II. 748
Simplifications-System, siehe Vogler.
Sinfonia divota. (Anekd.) VI. 389
Sinfonie zu der verkehrten Welt in Tiecks Phantasus etc. von F. L. B. XIX. 21
Sinfonieen — über sie überhaupt. XX. 269
— über das Aufführen einzelner Sätze daraus. XVIII. 902
— über die nähere Bezeichnung derselben. XVII. 495
— ist es rathsam, zu Anfange des Concerts grosse (von Mozart, Beethoven etc. zu geben? XX. 267
— über den Anfang der Concerte damit. XX. 613
Singechöre, eine nützliche Anstalt. IV. 673
— Niemeyers Aeusserung über sie. IX. 909
— über das Für und Wider derselben. XI. 611 fgg.
Singen: über den Einfluss desselben auf die Gesundheit. VI. 813
— über das öffentliche, siehe Paufler.
Singkunst in Deutschland — Fragen darüber. VII. 605
— Bemerkungen über die Lehrer derselben, von Benelli. XX. 697
Singschule des Conservator. in Paris, franz. u. deutsch. (R) VII. 293, 309
Singschulen: Vorschläge zur bessern Einrichtung derselb. (von Horstig). I. 168, 183, 198
— Vorschläge zur Verbesserung derselben, (von Klein). I. 468
— Vorschlag zur Errichtung höherer etc. XV. 749, 761
Singstimme: von ihren Krankheiten, Mitteln etc. II. 705, 721, 737, 774, 785, 801
Singstimmen, über die Viertheiligkeit (Tetradik) derselb. XIX. 35
Singstücke, über grosse — zum Behuf ausserordentlicher Musikfeste. XX. 699
Sinsheim, Dem., in Frankf. a. M. VII. 550. VIII. 343 fg. XII. 538
Sippel, C. H., Auswahl von Arien und Rom. etc. f. Guit. 1 stes Hft. (R) IX. 136
— Lieder m. Begl. des Pianof. (R) IX. 224
— pet. pieces fac. a. 4 m. p. le Pianof. liv. 1. (R) IX. 558
— 3 Duos conc. p. Viol. et Vcelle op. 16. (R) XII. 279
— Son. a. 4 m. p. le Pianof. op. 22. (R) XIV. 268
Siretti, Tenorist in Mailand. XV. 550
Sister: über die Verbesserung derselben. IV. 60
Sixtinische Kapelle zu Rom, siehe Rom.
Sklavenkaste, National-Musik der Eingebohrnen das. XVI. 310
Smith, Bassist in Edinburg. XVIII. 638
Soares, Cart., VCellist in Lissabon. XVIII. 432
Soerensen, D. Joh., neue Samml. geistl. Gesänge, Motetten etc. 1ster Theil (R) XIII. 801; 2ter Th. (R) XIV. 402
Sörgel, (in Leipzig). Ouverture in Leipzig aufgef. XX. 269
Sogner, Past., Oper: Privatione genera desiderio, o. a. Meglie libera e Colle torto, in Turin aufgef. XVIII. 688
Sohm, deutsche Vorstellungen(!) in Cassel. XVI. 216
Sola, Flötist in Genf. XVII. 155
Solger, Fragment als Einleitung zu XX. 1
Solié in Paris, auch als Opernsänger. IV. 541
— Sein Tod. XIV. 613
— Oper: Der Betrug, in Frankf. a. M. aufgef. VIII. 342
— — Chacun a son tour, in Paris aufgef. VIII. 117
— — Chapitre second (das 2te Capitel), in Wien aufgeführt. V. 238, 458
Ouv. et Airs du Chapitre second, p. le Pianof. (R) IV. 457
— — Deux oncles, in Paris aufgef. VII. 305
— — L'epoux genereux, ebendas. aufgef. VI. 381
Solié, Operette: Das Geheimniss, in Berlin aufgef. VI. 672; in Leipzig. VI. 208; in München. X. 499; in Wien. XI. 15. XVII. 116; in Warschau. XIV. 803; in Dresden. XX. 812
— Oper: Die Prinzessin Guite, in Berlin aufgef. XI. 300
— — Henriette et Verseuil, in Paris aufgef. V. 863
— — Ja Malade par amour, ebendas. aufgef. VI. 585
— — Die Minnesänger, ebendas. aufgef. XIII. 731, 761
Soliva, Karl: über ihn. XIX. 630
— Oper: Giulia e Sesto Pompeo, in Mailand aufgeführt. XX. 285
— — La testa di bronzo, in Mailand aufgef. XVIII. 710, 881. XIX. 630; in Neapel. XIX. 701; in Venedig. XX. 285, 289; in Dresden. XX. 869
— — Il trionfo di Berenice, in Turin aufgef. XIX. 177
— — le Zingare dell' Asturia, in Mailand aufgeführt. XIX. 629
Solome, Dem., in Manheim. IX. 754
Soltyk, Graf, Violinspieler in Warschau. XVI. 656
Sommariva, Tenorist in Wien. VIII. 59; in Turin. XII. 960
Sommer, rudolstadt. Hofmusikus (Waldhornist). XIII. 306, 311
Sommerabend (der), Cant. von Rochlitz. IX. 3
Sondershausen, Musikzustand daselbst. XI. 424
— Nachrichten daher. XI. 413, 422. XII. 92. XVII. 222 XX. 612, 626
Sondorf, Tenorist in Amsterdam. XIV. 260
Sonnenleithner, Associé des Wiener Kunst- und Ind. Comtoirs, Ankundigung der Denkmäler der musikal. Kunst. V. 582
Sonnenleithner, Jos., über Vogler's Simplification des Orgelbaues. II. 565
Sonnenstein, Heilanstalt daselbst für Wahnsinnige, und Herstellungsmittel durch Musik. XVII. 441
Sontag, in Manheim. XIV. 351
Sonntag, Henr., 8jähr. Sängerin in Frankf. a. M. XVIII. 350, 354
Sophonisbe, als Drama. I. 354
Sossi, F., Quat. p. Fl. Viol. Alto et Vcelle op. 4. (R) IV. 701
— 10 Var. p. Violon accomp. de Basse (R) IV. 702
Spada, in München. XVIII. 547, in Wien. XIX. 107
Spada-Valsovani, Sgra, in Mailand. XVI. 253; in München. XVIII. 547, 888; in Wien. XIX. 14, 61, 106, 109
Spaeth, J. A., XVIII. 806
Spangler, Balletmeister in Königsberg. XIV. 460
Spanien: jetziger Musikzustand daselbst. I. 591, 601
Spanische National-Musik — Sequidillas, Boleros etc. I. 592, Beilage XXV.
— Musik — Charakter derselben. IV. 788
Sparrevogn's, A. C., (in Stockholm) Taktuhr. XIX. 253
Spasier, K., Tod. VII. 806
— über Lichtensteins ste nerne Braut. I. 521
— einige Worte zur Rechtfertigung Marpurgs etc. II. 553, 569, 603
— über deutschen Volksgesang. III. 73, 89, 105
— Erklärung wegen seiner Recens. der Himmelsschen Lieder. II. Intell. Blatt 63
— über dessen Melodieen zu Hartungs Lieder-Sammlung. XIII. 50
— Gretry's Versuche über die Musik. (II) IV. 297
— Antikritik gegen diese Recension. IV. Intell. Blatt 25
Spech, in Bologna. XX. 289
Spech, Giov., Son. pour Pianof. e Violon op. 16, 17. (R) XIV. 251
Spengler, Mad., bei der Oper in Leipzig. III. 482. IV. 222 fggg. 300. V. 249
Sperger, Joh., Contrabassist zu Schwerin. II. 859; in Leipzig. IV. 351
— Sein Tod zu Ludwigslust XIV. 452. XVI. 876
Speyer, W., Violinist in Frankf. a. M. IX. 559

Brandl, teutsche Lieder mit Pianof. 20 Ggr.

Es hat die Schopferin der Liebe, mit Guitarre. 5 Ggr.

Destouches, 12 pièces p. Pianof. avec Flöte ou Violon (Vlle ad lib.) 1 Thlr. 3 Ggr.

Himmel, Gesellschaftslied. 3 Ggr.

Jusdorf, Sammlung Gedichte mit Begleitung der Guitarre und einer Flöte. 18 Ggr.

Kirmair, Sonate pour Pianof. ou V. et Vlle obl. 18 Ggr.

Righini, Marche de l'opéra Tigrane. 2 Ggr.

Rinck, 3 Sonates faciles p. Pianof. avec Viol. (Vlle. ad lib.) 20 Ggr.

— — 1 Sonate p. Pianof. av. Viol. et Vlle obl. 16 Ggr.

— — 12 Orgelpräludien. 16 Ggr.

Schönebeck, Concert pour Flûte principale. 1 Thlr. 12 Ggr.

Theuss, 4 leichte Variationen über ein Thema von Pleyel, fürs Pianof. 8 Ggr.

Unter der Presse sind:

Amon, 3 Sonates p. Pianof. ou Flûte obl.

Hassloch, (Director des hiesigen Theaters) charakteristische Ouverture für grosse Orchester, zu dem Trauerspiel: Das Mädchen von Orleans.

Diese Ouverture, deren in öffentlichen Blättern schon rühmliche Erwähnung geschah und welche ausser Konzerten besonders auch Theatern zu empfehlen ist, soll auf Subscription erscheinen, so dass wer bis Ende August bey einer Musik- oder Buchhandlung subscribirt, solche für drey Viertheil des nachher eintretenden Ladenpreises von 2 Thlr. 6 Ggr. erhält.

W. Wöhler in Hessen-Cassel.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Viotti, J. B., 3 Trios p. 2 Viol. et B. Op. 17. 2 Thlr. 6 Gr.

— — les mêmes arrangés pour le Pianof. av. acc. de Viol. et Basse ad lib. par Cherubini. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 1 Conc. de Viol. Lettre A. 2 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, R., Sinfonie concertante pour 2 Viol. Lettre A. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Duos conc. pour 2 Viol. Lettre A. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouverture de Joanna, à gr. Orchestre. 2 Thlr.

— — la même arr. pour le Pianof. av. acc. de Viol. et B. ad lib. 1 Thlr.

Rode, P., 7eme Concerto pour le Viol. Op. 9. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Air varié pour le Violon av. acc. d'un second Viol., Alto et Basse. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Boieldieu, A., 4me Duo pour Pianof. et Harpe ou 2 Harpes. 2 Thlr.

Méhul, Ouverture du Trésor supposé à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Cherubini, Ouverture de l'Hôtellerie Portugaise à gr. Orch. 2 Thlr.

— — la même arrangée en Harmonie par A. Vanderhagen. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. pour le Pianof. avec acc. de Viol. ad lib. 1 Thlr.

Nicolo Isouard, Ouverture de Michel Ange à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. pour le Pianof. av. Viol. et B. ad lib. 1 Thlr.

— — Airs de Michel Ange arr. en Harmonie. 2 Thlr. 6 Gr.

Pleyel, J., Sinfonie périodique. No. 27. 1 Thlr. 12 Gr.

Duport, M. L., 5e Concerto à Violoncelle princip. 1 Thlr. 12 Gr.

Punto, G., 1 Concerto pour Cor princ. No. 10. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 1 do No. 11. 1 Thlr. 12 Gr.

Janiewicz, Fel., 6 Trios pour 2 Viol. et Basse. 2 Thlr. 6 Gr.

Bruni, B., 6 Duos pour 2 Violons, 18e Liv. de Duos. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Sonates p. le Violon. Liv. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Paisiello, Airs et Duos de l'Op. Gli Zingari in Fiera av. acc. de Pianoforte. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Sphæradion, Gedicht von Nostiz Jänkendorf. XVII. 661
Spietmann, Fraul., 12jähr. Klaviervirtuosin in Wien. IV. 330; X. 140
Spiess, Gebr., Clarinettisten in Braunschweig. IV. 446. VI. 560
Spiess, Violinist in Krüger Conc. in Berlin gegeben. XII. 215
Spiess, d. ält., in Cassel. XII. 719
Spindler, F., Kapellm. in Strasburg. XVI. 83; *) XX. 357
— Bravour-Scene a. d. Waisenhaus, in Strasburg aufgef. XVII. 235, 306
— Romanze aus der Orakelglocke, in Strasburg aufg. XVII. 235; in Frankf. a. M. XVIII. 323. XIX. 90
— 2 Terzetti (Sonnen Untergang und Sonnen-Aufgang), in Strasburg aufgef. XX. 309
— Robert u. Klarchen, mit Begleit. (B) XVI. 427
Spinnen: Wirkung der Musik auf dieselben. II. 653
Spiri, Dem., zu Wien, als Aschenbrödel. XV. 783
Spitz, Violinspieler zu Hamburg. I. 363
Spohr, Louis, Kapellmeister zu Braunschweig. VI. 263, 560
— wird Concertmeister zu Gotha. VIII. 28
— mit seiner Gattin in Leipzig. VII. 401. VIII. 230. X. 90. XII. 62. XIV. 722; in Berlin. VII. 433. XII. 255, 284; in Prag. X. 312. XIV. 808; in München. X. 500; in Heidelberg. X. 525; in Frankf. a. M. X. 717; in Sonderhausen. XI. 613; in Gotha. XII. 91; in Breslau. XII. 301; (in Dresden XIV. 568); in Frankenhausen beim Musikfeste daselbst. XII. 746 fgg. 761, 793; in Wien. XV. 55, 115
— wird als Kapellmeister beim Theater an der Wien, u. seine Gattin als Harfenspielerin angestellt. XV. 140, 191, 370. XVI. 72, 300. XVII. 26
— Abschieds-Concert in Wien. XVII. 218
— Auf neueren Reisen, in Breslau. XVII. 279, 341; in Frankf. a. M. XVIII. 107; in München. XVIII. 123; in Darmstadt. XVIII. 153; in Strasburg. XVIII. 306, 353; in Zurich. XVIII. 458. XIX. 482; in Mailand. XVIII. 745, 885. XIX. 193; in Venedig (mit Paganini zusammen). XIX. 170; in Florenz. XIX. 171; in Rom. XIX. 196, 523; in Neapel. XIX. 525, 575; in Basel. XIX. 400; in Carlsruhe. XIX. 584; in Amsterdam. XX. 33; in Manheim. XX. 378
— wird Opern-Director u. Kapellmeister zu Frankf. a. M. XIX. 804. XX. 55, 312, 724
— Seine neuesten Arbeiten will Steiner in Wien herausgeben. XVII. 728
— Nachrichten aus Florenz u. über Aufnahme fremder Künstler in Italien. XVIII. 886
— Nachrichten aus Rom und Neapel. XIX. 520
— über die Aufführung des Miserere in der sixt. Kapelle zu Rom. XIX. 604
— Cantate: das befreite Deutschland, in Frankenhausen aufgef. XVII. 761
— Clarinetten-Concert, von Hermstedt in Cassel geblasen. XIV. 601
— — — — (das 2te), v. Thurner ebend. geblasen. XV. 136
— Concert f. die Violine (D ♯), von Mathäi in Leipzig gespielt. VIII. 241
— — — — (neuestes) von ihm selbst gespielt. XVII. 721
— — — — in Form einer Gesangscene. XIX. 306
— Doppelconcert, von ihm und Mathäi in Frankenhausen gespielt. XII. 750
— — — v. Mathäi u. Lange in Leipzig gespielt. XV. 29
— romant. Oper: Faust, in Frankf. a. M. aufgef. XX. 335; in Wien. XX. 6, 33
— Ouvert. daraus, in Wien aufgef. XVII. 46
— Oratorio: Das jüngste Gericht, in Leipzig aufgef. XIV. 925; in Prag. XV. 55; in Wien. XV. 116
— Ouverturen, in Leipzig aufgef. X. 90, 208; in Wien. XV. 113
Spohr, Louis, Ouverture zu Alruna, in Frankenhausen aufgef. XII. 752, in Frankf. a. M. XX. 313, in Manheim. XX. 379
— Potpourri f. die Clarinette, von Hermstedt in Leipzig geblasen. XIV. 721
— — für die Violine, in Wien aufgef. XVI. 200
— Quintett (G ♂), in Manheim gespielt. XX. 379
— Sinfonieen, in Leipzig aufgef. XIII. 379; in Frankf. a. M. XV. 103; in Wien. XV. 115
— Sinfonie in Es ♭, in Wien aufgef. XVI. 287; in Amsterdam. XVII. 318; in Cassel. XVIII. 256
— Stammbuch desselb., als eine Merkwürdigkeit. XIX. 482
— 4 Conc. p. Violon op. 10. (B) XI. 181
— Quat. brill. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 11. (B) XI. 181
— Ouvert. a. gr. Orch. op. 12. (B) XI. 181
— 1 Sinf. — — — 20. (B) XIII. 797
— 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 2. (B) XIV. 153
— Notturno f. Harm. u. Janitsch. Mus. op. 34. (B) XIX. 253
— Fantaisie p. la Harpe op. 35 et 36. (B) XIX. 816
— 6 deut. Lieder m. Pf. de Samml. op. 37. (B) XIX. 385
— — f. Gsng. eingerichtet. (B) XIX. 816
— 7me Conc. p. le Violon op. 38. (B) XIX. 725
— 3 gr. Duos p. 2 Viol. op. 39. (B) XIX. 860
— gr. Pol. p. le Viol. av. acc. op. 40. (B) XX. 84
— 6 deutsche Lieder m. Pianof. (auch Gsn.) op. 41. (B) XX. 647
— Potpourri p. le Viol. et le Pianof. conc. sur a Th. de Mozart etc. op. 42. (B) XX. 431
— Quat. brill. p. 2 Viol. Alto et Vcelle op. 43. (B) XX. 756
Spohr, Mad., (geb. Scheidler), des Vorigen Gattin, als Harfenspielerin in Wien angestellt. XV. 140, 191
— ist nicht gestorben. XVIII. 867, (s. ihr. d. vorherg. Art).
Spohr, Ferd., des Vorigen Bruder, mit diesem in Wien. XVI. 72
Spol, VCellist in Strasburg. XVII. 254
Spontini, Cimarosa's Schüler, in Paris. VI. 315
— Direction bei der ital. Oper zu Paris, XIII. 346, 718. XIV. 215; entsagt derselben wieder. XIV. 755
— soll als Kapellmeister nach Berlin kommen. XVII. 51
— wird Hof-Opern-Compositeur des Königs von Frankreich. XVIII. 462
— wird v. König von Preussen zum Kapellmstr. ernannt. XIX. 689. 858
— wird vom König von Frankreich naturalisirt. XX. 84
— soll die Direction des ital. Theaters zu Paris erhalten. XX. 208
— soll nach Neapel kommen. XX. 311, 512
— wird Ritter der Ehrenlegion. XX. 592
— Schreiben an Mad. Milder in Wien. XIII. 362
— Musik zu dem Bacchanal in den Danaiden, in Paris aufgef. XIX. 808. XX. 26
— Oper: Fernand Cortez, in Paris aufgef. XII. 59, 215, 340. XIV. 202, 262. XIX. 259. XX. 107, 177, 193; in Dresden. XIV. 362. XVI. 800. XVII. 674. XIX. 224, 565; in Berlin. (einzelne Partieen daraus. XIV. 377). XVI. 755. XVII. 721; in Berlin nach der Umarbeitung der Compositeurs aufg. XX. 325, 400; in Wien aufgef. XIV. 289. XVIII. 21. XIX. 256, mit Beifall ebendas. wieder aufgef. XX. 821; in Stuttgard. XVI. 152
— Opferscene daraus, in Leipzig aufgef. XX. 258
— Oper: Pinta filosofa, in Paris aufgef. VI. 382
— — Julie ou le pot de Fleurs, ebend. aufg. VII. 525
— — — (oder der Blumentopf), in Wien aufgef. IX. 241; in Berlin. XI. 219
— — Milton, in Paris aufgeführt. VII. 269; in Wien. VIII. 90. XII. 278; in Berlin. VIII. 408
— Opfte. la petite maison, in Paris aufgef. VI. 685, 694
— Oper: die Vestalin — ausserordentl. Lob ders. XIII. 80 — ob sie als klassische Italienische National-Musik gelten könne? XIX. 269

Spontini, Opern: die Vestalin, in Wien aufgef. XII. 1056. XIII. 283, 486. XIV. 459. XV. 496. XVI. 706; in Berlin. XIII. 152, 198. XIV. 669. XX. 701; in Neapel XIII. 789; in München. XIV. 171. XVII. 505. XVIII. 511; in Dresden. XIV. 262, 768. XVI. 152. XVII. 788. XVIII. 818. XIX. 327 fgg. XX. 136, 787; in Breslau. XIV. 566. XVII. 225, 429, 500. XVIII. 518; in Cassel. XV. 153; in Mannheim. XVII. 60; in Leipzig, im Concert. XIX. 162, im Theater. XX. 762; in Florenz. XIX. 472; in Paris. XX. 198

— Ouverture daraus, im Leipz. Conc. aufgef. VIII. 455

— arbeitet an einer neuen Oper: Olympie. XVIII. 357, 462. XX. 244, 511

— Volksgesang, den Preussen gewidmet, in Berlin aufgef. XX. 791

Sprache u. Gesang, Bemerkungen von Krug. III. 57

Sprachbereinigung. XVII. 406

— im Gebiete der Tonkunst, von Wendt. XVII. 529

Springsfeld, hom. Vocal. f. Pianof. uber: Ei du lieber Aug. etc. 200 W. (R) XV. 560

Spring, Frauk., Klaviersp. in Wien. XVI. 291. XX. 132

St. Bitte an Componisten. XIII. 68

Stabat mater, v. Haydn, Rodewald, Orazio Mei, etc. III. 611 *)

Stabern. Concert in Hamburg gegeben. IV. 278

Stachenschneider, Dem., in Frankf. a. M. VII. 549. 581

Stadler, Abbé, Canon uber Haydn's Abschied. IX. 622 fg.

— Cant. Klopstock's Frühlingsfeier, in Wien aufgeführt. XIX. 304

— Chöre aus Collin's Polyxena, ebend. aufg. XIV. 56. 509

— Orat.: Die Befreiung von Jerusalem, ebendas. aufgef. XV. 417. XIX. 18

— Son. p. il Clavic. (R) II. 63

— 2 Son. p. il Clavic. (R) VII. 584

— neue Messgesange 2stimm. mit Orgel. (R) XIX. 600

Stadler, Franz, Bassänger in Wien. XVII. 119

Staeglich, Hornist in Leipzig. XVIII. 856

Staffa, Insel, Beschreibung derselben. IX. 535

Stahlknecht, Bassist in Breslau. XVII. 35

Stamitz, Carl. Sein Vaterland. II. 467

— in Jena, compon. eine Oper. II. 751. VII. 84

— einige Bruchst. aus seinem Leben. XVI. 877. XVII. 284 *)

Stamitz, Joh. Anchd. VI. 563

Stamm, Dem. Nan., in Warschau. XVIII. 257

Stanhope, Graf von, in London, Erfinder einer Copir-Maschine am Klavier. VI. 791

— Princ. of tuning instrum. with fixed tones etc. (R) XVII. 37

Starny, Comte de, 6 Polon. p. Fortep. av. Viol. et Vcelle op. 7. (R) I. 14

Starke, Fr., als Virtuos aufm Csakan, in Berlin. XIX. 129

— Schlacht bei Leipzig, in Wien aufgef. XVIII. 445; in Leipzig. XVIII. 776; in Berlin. XIX. 129

— die Bender von Stauffenberg oder die Wunderstrauchen, in Wien aufgef. XIII. 725

— pieces fac. a 4 m. p. le Pianof. (R) VIII. 174

— Variat. sur le Quint. du Ballet etc. p. le Pianof. op. 25. (R) X. 398

— Variat. sur le Canon de l'Op. Agnes etc. p. le Pianof. op. 27. (R) X. 398

— Alexanders Favor. Potpourri f. Pianof. u. Violin oder Flote op. 89. (R) XIX. 215

— Alexanders Favor. Marsch f. Pianof. u. 2, 2, 3. (R) XIX. 230

— Leipziger Triumph-Marsch f. Pianof. zu 4. H. (R) XIX. 230

— neue K. K. Milit. Marsche u. Zapfenstreiche f. Pianof. u. 2, 3. (R) XIX. 230

Starzer. XVI. 897

Staudacher, in München. XVI. 75, 742. XVII. 580, 808

Stauffer, 12jahr. Fortepiano-Spieler, in Wien. XVIII. 18. XIX. 841

Stawlasky, von Stettin, in Berlin. XVIII. 332; in Breslau. XVIII. 425

Stecher, Mus., 6 Fugue per l'Organo. (R) I. 220

Steffani, Agost., Kapellmeister zu Hannover, zugleich als Staatsmann. XII. 129

— Canzonen u. Duette werden gesucht. XX. 566

Steffani, (in Warschau) Liedersp.: Feonina, in Warschau aufgef. XIV. 808

— Liederspiel: Der alte Jager, ebendas. aufgef. XIV. 809

— Oper: Krakowiaki i Gorale, ebendaselbst aufgef. XIV. 325, 612

— — Papinius, ebendas. aufgef. XIV. 809

— — Bullmeister Gorecchi, ebendas. aufgef. XIV. 809

Steffani, Dem., in Warschau, Tod. XIV. 329

Stegmann, in Hamburg. I. 718

— über dessen Compositionen überhaupt. IV. 261

— Arie: Von allen Göttern etc. in Leipzig aufgef. IX. 618

— Compositi. zu mehren Trauerspielen. IV. 716

— Die Liebe u. das Lhombrespiel, m. Pianof. (R) XV. 572

Stegmann, C. D., Haydn's Simphonieen, f. Pianof. bearbeitet. (R) XVII. 676

— 6 Quat. de J. Haydn, arrang. p. le Pianof. a 4 m. n. 3 — 6. (R) XX. 411

Stegmann, Dem., in Hamburg. IV. 261

Stegmayer, Passe: das lebendige Weinfass, in Wien aufgef. XIV. 143

— Quodlibet: Rochus Pumpernikel, in Berlin aufgef. XII. 285, 318; in Dessau. XII. 367; in Prag. XII. 724; in Strasburg. XVI. 821

— Quodlibet: Die Familie Pumpernikel, in Wien aufgef. XII. 916, in Prag. XII. 1011

— — Pumpernikels Hochzeittag, in Wien aufgeführt. XIII. 235

— — Der Schauspiel-Director, ebend. aufg. XVI. 199

Stegmayer, Ferd., Pianof. Spieler in Wien. XX. 455

Steibelt, D., aus Paris (eig. in Berlin geb. und erzogen, II. 622), in Hamburg. II. 31; in Dresden. II. 398; in Prag. II. 600; in Berlin. II. 610, 622; in Wien. III. 80, in Paris. III. 618, 854; in London. VII. 472; in Leipzig. XI. 128, 272; in Frankf. a. M. XI. 1701; in Warschau. XIII. 464

— wird kaiserl. Kapellmeister zu Petersburg. XIII. 181

— Veränderung u. Vergreifung an Haydns Schopfung. III. 29, (269). 615, 853

— etwas über seine Compositionen überhaupt. XI. 284 fgg.

— etwas über seinen schadlichen Einfluss auf Klavierspieler in Paris. XI. 602

— Anzeige, seine Klavier-Compositionen betr. XI. Intell. Blatt 13

— Klavier-Concert (Es B), von Mad. Muller im Leipzig. Concert gespielt. VIII. 127

— Oper: Romeo u. Julie. II. 415 *)

— — — — in Stockholm aufgef. XVII. 258

— — — Invocation a la nuit, daraus. I. 107

— Capriccio p. le Pianof. XI. Beilage III.

— Air arrangé en Rondo. (R) VIII. 805

— Air Montagne de Viotti, av. 7 Var. (R) IX. 559

— Air russe, var. p. le Pianof. av. Violon (ad lib.) (R) XVII. 702

— 2 Airs russes p. le Pianof. (R) XVIII. 144

— Airs du Ballet de la fete de l'Emp. p. le Pianof. (R) XII. 512

— 6 Bacchanales p. le Pianof. n. 4. (R) IX. 123. X. 288

— Concert p. le Clav. (R) II. 696

— nouv. Conc. p. le Pianof.: Voyage sur le mont Bernard etc. (R) XVIII. 508

— — — — — — in Strasburg aufgeführt XX. 491

— Le Depart, impromtu p. le Pianof. (R) XIX. 678

— Depart de Paris p. S. Petersburg. (R) XI. 565

— Etude p. le Pianof. cont. les Es. etc. liv. 1. et 2. (R) XI. 361

Steibelt, D., Fantaisie av. 9 Var. p. le Pianof. (B) IV. 351
— Fantaisie milit. p. le Pianof. a. 4 m. (B) IX. 367
— gr. Fantaisie p. le Pianof. av. 7 Var. (B) XI. 552
— Fantaisie p. le Pianof. av. 9 Var. (B) XI. 552
— — sur les airs de Richard, av. 8 Var. (B) XVII. 460
— — en forme de Scene et av. 8 Var. p. le Pianof. (B) XI. 704
— — av. 6 Var. sur Belisaire. (B) XII. 465
— — milit. et Var. sur l'air de la Sentinelle. (B) XII. 465
— — av. 9 Var. sur la Valse Basse. (B) XII. 465
— — et Var. p. le Pianof. sur les Coupl. mil. de Virtuosi zimbal. (B) XII. 311
— — et Var. sur le clair de lune (B) XII. 807
— — av. 9 Var. sur un air de myst. d'Isis (B) XII. 807
— gr. Fant. f. Pianof.: die Zerstohrung von Moskwa. (B) XVI. 789
— la gr. Marche de Bonaparte en Italie. (B) IV. 621
— les Papillons, Rondo p. le Pianof. (B) XII. 566
— Fav. Polonaise von Mad. Billington f. Klav. (B) VI. 211
— Polonaise de Viotti av. 7 Var. (B) XI. 369
— 3 Quint. pour Pianof. 2 Violons, Alto et Basse. (B) II. 137
— Le retour de la Cavall. russe a Peterrsb. etc. p. le Pianof. (B) XIX. 384
— Rom. et Pastorale de Nina p. Paesiello avec 8 Var. p. le Pianof. (B) XIX. 760
— Rondeau tore p. le Pianof. av. Viol. (B) XIV. 68
— Rondo p. il Pianof. tiré de son Conc. milit. etc. (B) XIX. 807
— Sonate a 4 m. p. le Clav. (B) II. 680
— gr. Sonate p. le Pianof. (B) IV. 385
— 3 Sonates p. le Pianof. d'une diff. progr. (B) VI. 227
— 6 Son. dediées p. le Pianof. I. i et 2. (B) XI. 769
— 6 Sonatines p. le Pianof. (B) V. 124
— — — — — titrées des Oeuv. (B) XV. 588
— 12 Waltzes f. the Pianof. with an Tamb. et Triang. I. 888. III. 808
— 12 Waltzes p. 2 Flutes (B) II. 752
— 4 Son. d'une diffic. progress. op. 85. (B) III. 618
— 3 Son. f. the Pianof. with a Viol. op. 33. (B) II. 67. 107
— Combat naval p. le Pianof. avec Violon, Vcelle et gr. Tamb. op. 36. (B) VI. 178
— 3 Son. progress. p. le Pianof. av. Viol. et Vcelle op. 37. (B) VI. 118
— 3 Son. f. the Pianof. with a Viol. op. 37. II. 68
— 3 Son. p. le Pianof. av. acc. de Fl. ou Violon op. 39. (B) II. 681
— 3 Rond. fav. p. Pianof. op. 40. (B) VI. 211
— 3 Son. p. le Pianof. av. acc. de Fl. ou Viol. op. 45. (B) IV. 611
— Son. p. il Pianof. av. Viol. ad lib. op. 52. (B) VIII. 568
— Sonate p. Pianof. op. 60. (B) VII. 191
— gr. Son. p. Pianof. op. 62. (B) VIII. 805
— 3 Son. p. Pianof. op. 66. (B) XI. 320
— gr. Son. p. Pianof. av. Viol. obl. op. 69. (B) X. 336
— 3 Sonatines p. le Pianof. av. Fl. etc. op. 72. (B) XI. 64
— 3 Son. p. le Pianof. av. Viol. obl. op. 74 et 76. n. 1, 2, 3. XI. 721
— 3 Son. non diffic. p. le Pianof. av. Viol. op. 75. (B) X. 320
— gr. Son. p. le Pianof. av. Violon obl. op. 79, 80, 81. XII. 809
— — — — — — op. 83. (B) XIII. 352
— — — — — — Fl. ou Viol. op. 84. (B) XIII. 352
— Voyage sur le mont Bernard, s. unter Conc.
— die Zerstoerung v. Moskwa, s. unter Fantaisie.
Steibelt jun., in Berlin, stellt eine Guitarre in Lyra-Form aus. XIV. 805
Stein, Andr., XVI. 879
Stein, Fr., des Instrum. Machers Sohn, Klavierspieler in Wien. VII. 680. VIII. 729
— Sein Tod. XI. 671. XII. 709
Stein, Fr., Der Kampf um Mitternacht, in Wien aufgef. XIV. 72
— Fantasia p. il Fortep. op. 1. (B) VIII. 703
— 6 leichte Variat. f. Fortep. op. 2. (B) X. 709
Stein, Nanette, dessen Schwester, verehl. Streicher, in Wien. V. 166
Stein, Dem., in Frankf. a. M. VIII. 683
Steinacker, componirt die Operetten: Hass und Liebe u. die Vedette XIV. 613
— Sein Tod. XVII. 46. (111)
— 6 Lieder m. Guit. (B) XII. 956
— 7 Gesaenge f. 4 Maennerstimmen. (B) XVII. 5-8
— Lob des Gesanges C. v. Stamm. u. Fortep. (B) XV. 138
— 9 Polon. p. le Pianof. a 4 m. (B) X. 353
— 3 — — — a 4 m. — 8 Waltzes — 8 Waltzes av. 8 Trios p. le Pianof. a 4 m. (B) XIV. 329
— Rondeau a la Pol. p. le Pianof. a 4 m. (B) XVII. 475
— les Adieux, Fant. p. le Pianof. op. 18. (B) XVII. 611
Steinbach, Bassist (Dilettant) in Cassel. XII. 605
Steinberg abernimmt das Theater zu Koenigsberg. XII. 605
Steindruck — zu erwartendes Werk darueber von Al. Senefelder. XVIII. latell. Bl. 20
Steiner, Sign. Ant., will Beethoven's u. Spohr's neueste Arbeiten herausgeben. XVII. 728
Steinfeld, Musiklehrer zu Hamburg. XX. 717
Stein-Noten-Druck vom Maj. von Weber in Feerberg. III. 93
Steinplatten beim Notendruck. VI. 755
Stengel, Bassist bei der Oper in Wien. III. 69
Stengel, vom Breslauer Theater in Wien. XV. 568 flg.
Stenographie — musikal. — Anfrage deshalb. XI. 129
Stenzsch, Mad., in München. XIV. 635. XV. 561
Stereotypie beim Notendruck. VI. 749. VII. 610
Sterkel, in Regensburg. IX. 302; sein Geburtstag daselbst gefeiert. XI. 720
— Verdienste um den Gesang zu Regensburg. X. 89
— Conc. zum Besten der Dem. Hackel daselbst gegeben. XI. 576
— wird als Mitglied der Wissenschaften und Kuenste zu Mainz a. zu Wuerzburg aufgenommen. XI. 800
— Kapellmeister b. Grosherz. von Frankf. zu Aschaffenburg. XII. 1048
— bei Vogler (Anekd.) XIX. 160 *)
— Tod zu Wuerzburg. XIX. 786
— als Liedercomponist. XIII. 608
— Ariette: In questa tomba oscura. XI. 55 *); Beil. I.
— — Variate pregate. XII. Beil. VI.
— Credo, in Leipzig aufgef. X. 45
— neue Ouvert. F. G., im Leipzig. Conc. aufgef. XIII. 721
— 6 Ariettes ital. av. Pianof. (B) XV. 932
— 6 Canzonette c. Fortep. (B) IX. 566
— Drang nach Harmoniegesang, Terz. m. Fortep. (B) XV. 657
— Die Graefin u. der Hirt, Doppelgesang m. Fortep. (B) XIV. 556
— Der Graf u. die Bauerin, Doppelgesang m. Fortep. (B) XIV. 556
— leggiadre Canzonette etc. c. Pianof. (B) XVII. 460
— Scena: Ah parlate etc. Klav.-Auszug und Stimmen. (B) XIII. 265
— Scene e Rondoncino: Se tutti i mali miei etc. (B) XV. 65
— 3 Terzetti c. Fortepiano (B) X. 481
— 6 Lieder von Voss u. Salis, c. Samml. (B) IV. 638
— Gesaenge m. Pianof. p. Samml. (B) VIII. 152
— — — — 11. — — (B) XII. 956
— — — — 12. — — (B) X. 784
— — — — 13. — — (B) X. 784
— pet. pieces p. le Pianof. (B) IV. 672
— Var. p. le Pianof. sur un air fav. etc. XI. 461
— Son. a 4 m. p. le Pianof. op. 21. (B) XI. 672
— 12 Variat. — — — 28. (B) I. 59
— gr. Sonate — — — 30. (B) I. 66
— Fantasie en Rondo p. le Pianof. op. 37. (B) I. 167

Sterkel, Gesänge b. Klavier. op. 38. (B) I. 570
— 3 gr. Son. p. le Pianof. op. 39. (B) I. 578
— 6 Lieder von Holty, op. 40. (B) II. 487
— Son. p. le Pianof. av. Viol. op. 41. B. VII. 244
— Fant. — — op. 45. (B) XIV. 282
— Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle op. 47. (B) XII. 617
— Divert. — — op. 48. (B) XIII. 132
Stettin, Musikzustand das. I. 263
— Nachrichten daher. IV. 526. V. 262. VI. 569. VII. 213. IX. 11
Steuber, über die Asthet. Bildung des compos. Tonkunstlers. XII. 321. 705
— edle Denkungsart eines Tonkunstlers der Vorzeit. XIII. 97
— über Erweiterung des Rhythmus in der Musik. XII. 113
Zugabe zu dieser Abhandlung. XIV. 617
Berichtigung einer Stelle dieser Zugabe. XIV. Intell. Blatt 92
Steudel, Flotist in Dresden. XIX. 756. XX. 321
Steup, in Amsterdam, spielt auf dem Melodicon. X. 368, 600
Steup, Flotist u. Compos. in Amsterdam. XVI. 237, 440. XVIII. 253. XIX. 212
Steup, H. C., Son. p. le Clav. av. 1 Flute et Basse. (B) III. 256
— 3 Son. tres fac. p. le Pf. av. Viol obl. etc. (B) IX. 144
Antikritik gegen diese Rec. (u. Anto.) IX. Intell. Bl. 8
— 6 Th. fac. var. p. le Pianof. op. 1 — 6. B. XIV. 580
— 3 Son. fac. p. le Clav. av. Violon op. 5. (B) V. 506
— Divert. sur div. themes fav. var. p. le Pianof. avec 2 Violons, Alto et Basse. (B) XVII. 631
— gr. Quint. p. 2 Violons 2 Altos et Vcelle. (B) XVII. 164
Stissery, Wenz., VCellist in Prag. II. 506
Stiastny, B., il Maestro ed il Scolare etc. p. 2 Vcelli etc. (B) XVI. 726
Stiastny, J., 12 pieces fac. et progr. p. Vcelle et Basse op. 1. (B) XVI. 726
— 3 Duos p. 2 Vcelles concert. op. 6. (B) XIX. 512
— Concertino p. le Vcelle princ. av. acc. etc. op. 7. (B) XX. 668
Stich, in Berlin. XIII. 656
Stich, J. W., genannt Punto, siehe Punto.
Stieler, als Sanger, in Stockholm. XIV. 749
Stiemer, in Danzig. VIII. 481
Stika, in Prag. Tausmusik. IX. 300
Stillfried, Ign. Freih. von, edles Benehmen gegen Dittersdorf. I. 198
Stimmbuch, von Buttner u. Nachersberg. (B) III. 704
Stimme — was sie sei etc. XIV. 165; Brust- und Kopfstimme etc. XV. 165
— von ihren Krankheiten, siehe Singstimme.
— Theorie derselben von Hellweg. XVIII. 661
— — — — — Liscovius. XVI. 493
— Einfluss des Wasserstoffgas auf dieselbe. III. 225
Stimmen (über die) der Fortepianos. VII. 617
Stimmen der Volker, von Rochlitz. XVII. 225
Stimmmaschine für Violinspieler. VI. Intell. Blatt. 5
Stimmorgan der Vogel. XIV. 169
Stimmung der musikal. Instrum. besonders der Orgeln. V. 329
— Erfindung, die Instrum. in reiner Stimmung zu erhalten. IV. 700
Stimmungsart (uber die), wodurch man die gleichschwebende Temperatur zu treffen sucht. IV. Intell. Bl. 57
Stobaeus, Joh., Hochzeitlied. XII. 316
Stock, Mad., in Berlin. VIII. 713. IX. 102; beim Stettiner Theater. IX. 12
Stocker, Dem., in Zurich. XII. 130
Stockholm, Nachrichten daher. I. 215, 220. II. 416, 425. XIV. 393, 805, 810. XV. 98, 509, 811. XVI. 18, 88, 89, 801, 805, 812, 876. XVII. 171, 628, 811, 816. XIX. 599, 612. XX. 163, 261
Stodard, flügelförmige Fortepianos in London. II. 9
Stockel, C., Erfinder einer Stummmaschine für Violinspieler. VI. Intell. Blatt. 5
Stockel, G. E., über die Wichtigkeit der richtigen Zeitbewegung eines Tonstucks, nebst Beschreibung eines musikal. Chronometers. II. 657, 673
— noch ein Wort uber den musikal. Chronometer. VI. 49
Stoeger, Tenorist von Brunn in Wien. XVIII. 191, 195
Stolzel, Composition in phryg. Tonart. XIV. 54
Stolzel, Kammermunikus zu Breslau, neue Erfindung am Waldhorne. XVII. 109. XIX. 514, 857
— Erfindung, alle Tone ohne Einstellungen etc. zu stimmen. Horn, Tromp. etc. hervorzubringen. XX. 561
— mit seinem chromat. Horn in Berlin. XX. 597
Stolzer, Clarinettist aus Coburg, in Leipzig. VI. 636
Stoepel, Aug., Wiegen-Canon. IX. 769
— über Besserung des Basses. X. 609
Stoepel, Franz, zu Merseburg, Anerbieten eines Werkchens über eine neue Methode des Klav. Unterrichts, ohne auf die Tasten zu sehen etc. XIV. 809
— Melodien etc. in drei Liedern m. Pianof. z. hören. (B) XX. 85
— Streit mit dem Rec. v. Melodien. XX. Intell. Blatt 21
Stopler, Flotist in Cassel. XII. 718. XVI. 228
Storrenson, Joh., geistl. Gesange, Oden u. Lieder. 1. 2. Th. (B) XI. 106
— Klav. Ausz. von Latrobe Trauer-Cant. etc. (B) XI. 142
— 3 Ges. von Mathisson, m. Kl. op. 7. (B) XVI. 564
Stotzer, aus Coburg, Clarinettist in Leipzig. XX. 323
Stoke, Bassist in Amsterdam. XIV. 200
Stoll, Oboist in Amsterdam. XVI. 586. XVIII. 455. XIX. 513
Stollberg, Graf von, als Dilett. in Sondershausen. XX. 613
Stolle, Abt, Virtuos auf der Posaune, in Prag. VI. 507. VIII. 782
Stollmers, Mad., b. Breel. Theater. III. 562; in Hamburg. IV. 334
Stolpe, Alovs, Polonaisen. XV. 212. Beilage IV.
— 15 Polon. p. le Pianof. liv. 2. (B) XV. 822
— Polon. p. le Pianof. n. 16. (B) XVIII. 292
Storace, Steph., Tod in London (kurze Biographie). II. 293. (XVI. 677).
Storace, Sgra, dessen Schwester, in Paris. II. 713, 783; in Ottonen. III. 855; in London. V. 203
Storioni, guter VCellist in Mailand. XV. 385
Strasburg, Nachrichten daher. XIII. 67. XVI. 580, 668, 804, 809, 828. XVII. 255, 321, 764, 785. XVIII. 306, 388, 301, 316, 552, 862. XIX. 772. XX. 367, 397
Strasser, J. G., mahrer. Orchester in Petersburg. III. 736
Straus, Violinist aus Wien, in Leipzig. VI. 492; in Braunschweig. VII. 209
Streber, Contrabassist in Königsberg. II. 478. VI. 681
— übernimmt die Musikdirection dase. but. XVI. 104
Streicher, Andr., 7 Ver. p. le Fortep. op. 2. (B) IX. 438
Streicher, Mad., geb. Stein zu Wien. V. 156
Streinge, Dem. Math., in Berlin. XIX. 801
Strichsbezeichnung — über die heutige verwirrene. VI. 729
Stricker, Dem., in Frankf. a. M. XIII. 352
Strimasacchi, Dem., vorher in Prag. III. 462. XI. 397; jetzt in Paris. III. 825. IV. 522. V. 225. VI. 292, 568, 582, 585, 850. VII. 140. XVIII. 815 fgg. geht nach London. VII. 782; in Amsterdam. XVI. 416; in Florenz. XVII. 292
Strobach, Bassist in Prag. II. 513. VIII. 785. IX. 326, 627. X. 200, 410
Strobe, Tenorist in Strasburg. XVI. 416. nun in Amsterdam. XIX. 32, 510
Strohmann, über Uthes angebl. Verbesserung der Hohrwerke in den Orgeln. XII. 135
Uthes Antwort darauf. XII. 219
Sauer Bemerk. über Strohmanns Aufsatz. XV. 117
— Nicht Erfinder der Hohrwerke in den Orgeln. XV. 117

Strohmeyer, von Weimar. XVI. 398; in Frankf. a. M. XII. 222; in Frankenhausen. XII. 751 fgg. XVII. 770; in Leipzig im Concert. XIV. 204; im Theater. XIV. 258; in Wien. XX. 436

Struck, Paul, Sinf. in Wien aufgef. XI. 654
— neue Sinf. (Es 2). in Leipzig aufgef. XIII 741
— gr. Duo p. Pianof. et Clarinette ou Violon op. 7. (R) IX. 388

Strunz, Jacques, Componist zu Antwerpen. XI. 92

Struve Oper: La femme colere, in Stockholm aufg. XV. 820

Stümer, in Berlin. XII. 423; soll nach Breslau gehen. XIII. 83, 105
— wird b. Theater in Berlin engagirt. XIII. 636, 842. XV. 15. XVII. 491 fgg. XVIII. 406; in Dresden. XIX. 567; in Berlin. XX. 297, 654, 790

Stummer, Dem., in Wien. XII. 419. XVIII. 601. XIX. 14

Stumpf, Correpetitor in Frankf. a. M. II. 46

Stumpf, Hofmusikus v. Hannover, in Hildesheim. XVIII. 844
— 12 Divertiss. p. 2 Flutes (R) IX. 128

Stuns, J. H., Lobgesang an die Gottheit, in Leipzig aufgef. XVIII. 278
— — — — — — op. IV. (R) XVI. 341
— Operette: Das Pferderennen zu Newmarket, in Paris aufgef. XX. 693. 760
— Ouverture, in Wien aufgef. XIX. 210
— Stabat mater, in Leipzig aufgef. XIX. 357

Der Sturm, von Shakespear: siehe Winter.

Stut gard, Anekd. daher. V. 136
— Oper daselbst. I. 80; fgg.
— Nachrichten daher. III. 420. IV. 324, 672, 764, 781, 850. V. 37, 263, 279. VII. 662. VIII. 551. 414, 657, 830. IX. 141, 787. (Berichtigung dieser letztern Stelle. X. Intell. Blatt S. 5.) X. 317, 561, 557, 752. XII. 15. XIV. 145, 334. XVI. 534, 465. XVII. 138, 743, 819. XVIII. 528, 534
— musikal. Lehrinstitut daselbst. XIV. 80, 334 fgg.
— ehemal. u. jetziger Musikzustand. VII. 525 fgg.
— Personale der Kapelle daselbst. VIII. 547
— Mitglied der Wirtemb. Hof-Kirchen u. Opern-Mus. daselbst. XVIII. 510

Styl, über musikalischen. I. 202, 305

Suck, Fagottist u. Flotist in Hamburg. IV. 335; in Bremen. X. 108. XVII. 763
— Balletmusik. XVII. 224

Suckow, Rath, Dilettant in Sondershausen. XI. 422, 427

Le Sueur, siehe unter L.

Südpreussen, Nachrichten daher. VII. 224. VIII. 63

Sündorf, Tenorist in Amsterdam. X. 604. XVI. 416. XVIII. 451 fgg.

Sündorf, Violinist in Amsterdam. XIX. 513

Suss, Violinist in Cassel. XV. 545

Sussmayer, Tod zu Wien. VI. 163. XVI. 877
— Ballet: il nozze di Benevento, in Mailand aufg. XV. 436
— Cant.: Der Kampf für den Frieden. II. 253
— Oper: Gulnare, in Wien aufgef. II. 783
— — — List u. Zufall, ebendas. aufgef. VIII. 329
— — — Der Marktschreier u. die Liebe im Serail. I. 814
— — — Phasma, in Wien aufgef. III. 798
— — — Solimann II. oder die 3 Sultaninnen, ebendas. aufgef. II. 297. X. 26. XV. 842. XVIII 117
— — — Der Spiegel von Arkadien, ebendas. aufgeführt. XIII. 85
— Orat.: Moses etc. ebendas. aufgef. XV. 14
— Fav. Gesänge a. d. neuen Arkad. (R) I. 207

Süssmilch, aus Petersburg, Contrevioloncist in Berlin. XIV. 322; in Königsberg. XIV. 480

Sulzer's Verhältnisse zu Marpurg u. Kirnberger. II. 378 *)
— Theorie etc. — Anfrage nach der besten Beurtheilung derselben. XIX. Intell. Blatt 9

Sundunof, Mad., Sängerin in Moskow. IV. 568

Sunndorf, in Amsterdam, siehe Sündorf.

Suppan, J. B., 12 Var. p. le Clav. (R) I. 512

Supplemento (ital. Kunstausdruck. XIX. 618

Surville, Dem., bei der Oper in Braunschweig. VI. 708

Susan, Thad., 10 Ges. Terz. u. Quart. aus dem Opfer der Berge. 1stes Hft. (R) XVII. 629
— 12 Gesänge zu den Rhapsod. aus den norischen Alpen, 2tes Hft. (R) XVII. 629

Sutor, Concertmeister in Stuttgard. VII. 665. XVII. 540. XVIII. 529
— als Kapellmeister nach Hannover berufen. XIX. 711
— Apollon Wettgesang. X. 735. XVII. 510
— — — — in Hamburg aufgef. XIII. 633
— Oper: Pauline, in Hamburg aufgef. XVII. 138
— Lieder f. 2 Tenor- u. 2 Bassstimmen, 1stes Hft. (R) XII. 176
— 6 Canzon. con Pianof. op. 2. (R) XVI. 124

Traditioner af Swenska Folk-Dansar, 1 — 4 Hft. (R) XX. 872

van Swieten, Verf. des Textes von Haydns Schöpfung u. Jahreszeiten. III. 80
— — Die Schopfung (Text). I. Beilage n. VII.
— — Schreiben über die Schopfung. I. 252
— — Tod in Wien. V. 476

Swift, D. Jon., Anekd. von ihm. II. 32
— Cant. um die musikal. Malereien lächerlich zu machen. II. 141

Swoboda, in Prag. XII. 724; in Wien. XV. 104, 416

Sylvi, Dem., Eug., Pianof. Spiel. in Wien. XVII. 569

Symphonie — Erfordernisse derselben. XV. 393
— Aufführung derselben von den Pariser Orchestern. XV. 96
— Vorstellung über die Bearbeitung derselben. XV. 457

Synonymen (deutsche) in der Musik. IX. 225, 567

Syrinx (Hirtenflöte): über ihre Entstehung. IX. 225

Szalay, Jos. von, ojahr. Pianof. Spieler in Wien. XVII. 272, 356. XVIII. 225. XIX. 430. XX. 388; in Leipzig. XVIII. 727

Szczurowski, in Warschau. XIV. 809, 811, 817

Szlankowski, Violinist in Warschau. XVIII. 255

Szymanowska, Mad., Klaviersp. in Warschau. XIV. 617. XVI. 655

T.

Tableaux, Vorstellungen in Wien. XIV. 278 fg.

Tacchinardi, Nic., Tenorist in Rom. X. 203. XI. 358, 370. XII. 413; in Florenz. XI. 367; in Turin (Anekd.) XIII. 110; in Paris. XIII. 721, 730. XIV. 42, 43. XV. 802; in Wien. XIX. 60 fgg. 107, 110, 428, 583; in Venedig. XX. 388

Tanze: etwas zu ihrer Vertheidigung. VI. 405
— 12 neue. (R) II. 864

Tafelmusiken — Apologie derselben. II. 391

Tafeltisch (Doppelfortepiano). XX. 227

Tag, Christn Gotthelf, Biographie. XVII. 681

Tag, C. T., Litanei: Ewiger, erbarme Dich etc. (R) XVII. 527

Tag, J. G., Nicht Verf. der Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen (nach IV. 60), sondern Tauscher. IV. Intell. Blatt 10

Taglioni, Balletmstr. in Cassel. XIV. 608; geht ab. XV. 157

Taglioni, Mad., Harfenistin ebendas. XIV. 599

Takt, über Abweichung davon, von Guthmann. VII. 547
— über das Hin- u. Herschwanken in demselb. X. 438 *)
— Ideen zu einer metaphys. Entwickelung der Lehren davon. III. 3
— Taktarten u. ihr Charakteristisches. XI. 195, 209, 225

Taktarten — über und wider die 5theiligen, von G. Weber. XV. 825

Taktirstab, das geschickteste Instrument zum Dirigiren. IX. 803

Taktmässigkeit — wie bringt man angehende Klavierspieler dazu? XVI. 77

Taktmesser, über denselben. XVII. 81
— über die Nothwendigkeit desselben. IX. 365 fgg.
— über die Vernachlässigung desselben. XV. 803
— über dessen bevorstehende wirkl. Einführung. XVI. 445, 465
— (über den), von Burja u. Weiske erfunden. V. 705
— von Guthmann. IX. 108
— von Stockel. II. 687, 695. VI. 49
(Siehe übrig. Chronometer u. Metronometer.)

Taktschlagen (über das) bei einzelnen Taktheilen. IX. 809

Taktstöcke, von Spontini gegen. XIX. 203

Taktvorschläge, über. XV. 181

Taktzeitmessung, Vorschlag, wie es mit derselben am zweckmässigsten zu halten? XIX. 623

Talent (musikal.), über ein physiolog. Kennzeichen desselben. IV. 69
— (musikal.) von den Verschiedenheiten desselben. XVI. 261, 277

Talente, frühzeitige. XV. 577

Talks, der grösste Cent apanktist in England. XVI. 384

Tamm, Clarinettist in Berlin. XX. 870

Tammen, Klavierspl. in Amsterdam. XIX. 512

Tamtam, ein besonderes chinesisches Instrument. XII. 468

Tandler, Franz, Var. pour la Guitarre seule, op. 1. (B) XIII. 328

Tanell, Hornist in Stockholm. XIV. 696

Tangermunde — Grabschrift eines Organisten daselbst. VI. 588

Tansur's, musikal. Grammatik und Wörterbuch, neue Auflage. XIX. 741

Tanzmusik (über). VII. 777. und über ihren Werth. XII. 377

Tappio, Giov. di, Bemühungen um die Conservatorien in Neapel. VIII. 295, 802

Tapray, J. F., Son. a 4 m. p. le Pianof. op. 29. (B) II. 743

Tarantella, Theater-Ausdruck. XIX. 476

Tarascon, Gilles von, Anekdote mit seinem Requiem. XIV. 416

Tarchi, Angelo. XVI. 877
— Oper: Le voyage en postes, in Paris aufgef. II. 745
— — Die zwei Posten, in Wien aufgef. XIII. 225
— Orat: il Sagrifizio d'Isacco, II. 347
— Ouv. et airs du Cabriolet jaune, pour le Pianof. (B) IV. 524
— — — de Trente et Quarante, pour le Pianof. (B) IV. 427

Tarquinio, Luigi, Sopranist in Warschau. XVII. 557. XVIII. 284 fg. in Kiow. XIX. 578, 886; in Wien. XIX. 841

Tartini, seine Biographie u. seine Werke. XIV. 419
— System. I. 196
— Verdienste um italienische Musik u. um die Violine. XV. 5
— Brief an eine Dame über Violinspiel. VI. 134

Taschenberg — Brief an ihn von Gretner V. Int. Bl. 2. Rechtfertigung darauf. V. Intell. Blatt 5

Tasten-Applicatur, Grundlage derselben (v. Horstig). XV. 785, 820
— -Harmonika, v. Klein. I. 606. Beil. Taf. III. II. 512
— -Instrumente, über Applicatur auf denselben. XII. 161
— — über ihre Stellung in Zimmern. V. 701
— — über eine wesentliche Verbesserung der Clavicatur. XII. 649

Taubert, J. F., Bernburg. KMusikus — Tod. V. Int. Bl. 29

Taubheit (über) der Musiker in älteren Jahren. IX. 134

Taun, ein Instrument der Mauren. XIX. 611

Tausch, Franz, der Vater, Clarinettist (ehemals in München. V. 276; in Berlin. IV. 347. XII. 92
— Sein Tod zu Berlin. XIX. 211

Tausch, Vater u. Sohn, Clarinettisten. X. 223. XIV. 138

Tausch, der jüng., in Berlin. VII. 716. VIII. 477. X. 223. XII. 692. XIII. 89. XVI. 305. XVII. 190, 859. XIX. 801 XX. 210, 871
— Musik zu Benjowsky, in Berlin aufgef. XVIII. 45
— 3 Duos p. Clarinette et Basson, op. 21. (B XV. 823
— 6 Marsche f. die preussische Garde, f. Fortepiano arr. (B XVI 160
— And. et Pol. p. la Clarinette av. Porch. (B) XX. 696

Tauscher (zu Lösnitz), Verf. der Anleit. zur Disposit. der Orgelstimmen. IV. Int. Blatt 10

Tayber, Fr., Orat., Der sterbende Jesus(!) VII. 469
— Oper: Alexander, in Wien aufgef. III. 699, 799
— Singsp. Die Pflanzung, ebendas. aufgef. VI. 271
— — Der Zerstreute, ebendas. aufgef. VII. 350
— Volksmährchen: Das Spinnerkreuz am Wienerberge, ebendas. aufgef. XIII. 721

Tayber, Dem., in Wien. XVIII. 590. XIX. 62. XX. 621, 867

Technik musikal. Kunstmittel, (Versuch einer Theorie etc.) XV. 657, 689

Te Deum laudamus — über den Verf. desselben. IV. 812

Teichmüller, Karl, Virtuos auf der Maultrommel, in Frankf. a. M. XVIII. 271

Teimer, Bassist u. engl. Horn-Virtuos, in Wien. VIII. 459

Teimer, Demois., X. 709. XI. 14. XII. 298. XIV. 210, 560, 645. XV. 300, 368

Telle, milit. Ballet: die Einquartirung (m. Musik von verschiedenen Componisten), in Berlin aufgef. XIX. 130

Temperamente, in Bezug auf Erlernung der praktischen Musik. V. 806

Temperaturberechnungen — etwas darüber XIX. 614

Tempo, Erinnerungen darüber an einen Musikdirector. II. 60

Tempo rubato, über den Misbrauch desselben. V. 148
— — — über den technischen Ausdruck desselben. X. 513

Tenor-Fagott. XVII. 374

Tenor-Posaune. XVIII. 51

Tenor-Viole — Vorschlag dazu. V. 609 vgl. 809

Tenor-Zeichen — über Verbannung desselben. XIX. 612

Tenoristen, gute — über ihre Seltenheit in Deutschland. XX. 301

Teplow, gehrim. Rath, Dilettant in Petersburg. VIII. 71

Tepper, in Petersburg (VIII. 510), Musik zu Kotzebues Eulenspiegel. III. 532

Terpodion, von Buschmann erfunden. XVIII. 608. XIX. 618

Terradellas, ein junger portug. Componist — Anekdote mit Iomelli. II. 429

Terminologie in der Musik — über das Schwankende derselben. IX. 575

Tertie, (grosse, kleine etc.) — an Sie — von Gumlich. XVII. 691

Teraiani, Oper: Campi d'Juri, in Wien aufgef. VII. 175
— u. And. Musik zum Götterbund in Oesterreich. VI. 345

Tesei, Paterl. Kirchencomponist in Bologna. X. 558

Testori, in Venua. XIII. 112, 793; in Mailand. XIV. 128, 328

Tetis (Albrechtsbergers Schüler), Beschäftigung mit Geschichte u. Bibliographie der Musik. XIV. 469

Tetrachord, als Hauptelement der Methodik. XIII. 22 fg. 81 fg.

Tetradik, (Viertheiligkeit), in allen Sphären herrschend. XIX. 20

Tetrameter. X. 51

Texte — über lateinische. XVII. 652

Teyber, Ant., Gesänge b. Klav. 1stes Hft. (B) I. 215
— 12 Mus. a. d. K. K. Redouten-Saal, Klav. Ausz. (B) III. 168

Teyber, Franz, siehe Teyber.

Theater-Ausdrücke, italien. — Bedeutung einiger derselben. XVIII. 848. XIX. 198, 425, 628

Theater-Musik, Unterschied zwischen ihr u. d. Kirchenmusik. III. 282 *)

Theklas Lied a. Wallenstein, m. Guitarre. III. 452 Beilage XV.

Theobald, Graf von Champagne u. König von Navarra, ein berühmter Troubadour. X. 821

Theodor, Herr u. Mad., in Cassel engagirt. XIV. 158

Theuss, C. Th., Der Troubadour, eine Samml. Lieder m. Pianof. (B) XX. 632
— Das Jahr in 12 Mon. Liedern des Maskenkalenders etc. m. Pianof. (B) XX. 706

Thielemann (in Berlin), Lyro-Guitarre. XIV. 803
— verbesserte Guitarre. XVI. 736. XVIII. 713

Thiemann, C. W., in Berlin an Kuhnaus Stelle. IX. 45
— Tod in Berlin. XV. 58

Thieme, Contrabassist in Amsterdam. X. 375; in Frankf. a. M. XIV. 235. XV. 205. XVI. 48. XVII. 120 fg.

Thieme, b. Dessauer Theater, in Leipzig als Titus. IX. 240

Thieme, Violinist in Königsberg. XI. 9 f. XIV. 278, 481

Thiese — Gewalt der Musik über sie. I. 208, 312. II. 653 fgg.

Thierfelder, Paul, Violinist in Leipzig. IV. 235. V. 585; in München. VI. 284; in Wien. VI. 621, 822; in Frankf. a. M. VII. 273, 284

Thiery, zu Strasburg. XVII. 727

Thomann, Mad., in Zürich. XII. 137

Thomas, C. G., in Berlin. IV. 32, 479
— Berichtigung der letztern Nachricht. IV. Intell. Bl. 65

Thomas, Dem., in Fulda. XVIII. 460. XIX. 139

Thomas-Schule in Leipzig, siehe Leipzig.

Thorngel, Tenorist in Breslau. XII. 712; in Manheim. XVI. 167; in Berlin. XX. 598

von Thümmel u. Reichardt, in Hamburg. XVI. 27

Thurschmidt, Mad., in Berlin. XX. 552

Thunberg, Dem., in Stockholm. XIV. 596, 804

Thurneisen, Bassist in Frankf. a. M. XII. 101

Thurner, Flötist in Leipzig. I. 444. II. 285; in Schwerin. II. 861
— Ballet: das Urtheil des Paris, in München aufgeführt. V. 558

Thurner, Eug., Oboen-Virtuos, in Leipzig. XII. 238. XX. 38; in Cassel. XII. 728. XIII. 108. XV. 120. XVI. 228. XVII. 872; in Frankf. a. M. XV. 11. XVI. 605. XX. 552, 724; geht nach Wien. XVI. 216; in Amsterdam. XVI. 409; in Manheim. XVII. 61; in Strasburg. XVII. 236, 288; in Colln. XVII. 365; in München. XVII. 576; in Zürich. XVII. 622; in Wien. XVII. 864. XVIII. 120. XIX. 424; in Dresden. XI. 308
— auch als Klaviersp. XV. 134
— Ballet: Amymone, in Cassel aufgef. XIII. 513. XIV. 157
— Introduct. u. 1 Satz einer gr. Sinf., ebendas. aufgeführt. XIV. 136
— Son. f. Fortep. u. Waldhorn, von ihm selbst gespielt. XV. 134
— gr. Son. p. le Pianof. e Cor obl. (ou Alto, Viola) op. 23 (B) XX. 424

Tiago, Fagottist in Lissabon. XVIII. 432

Tibaldi, in Dresden. XIV. 188, 361, 566. XVI. 552, 570, 802, 884 fg. XVII. 132 fgg. 790 fg. XVIII. 172 fgg. 518, 582, 708, 770, 772, 774, 879. XIX. 27, 29, 221, 331, 427, 565, 765, 767. XX. 51, 135, 235, 570 fgg. 627, 634, 836

Tibia der Alten. VI. 356

Tiebe, Kammermusikus in Berlin. VI. 303

Tiefurth (bei Weimar): Mozats Denkmahl daselbst: siehe Mozart.

Tiek, Ludw., Phantasieen über die Kunst. (B) II. 601
— über Verbreitung der Musik etc. (Fragm.) XX. 452

Tietz, Violinist in Dresden. IV. 216. XVII. 856. XVIII. 338; in Berlin. V. 410; in Leipzig. XI. 280; in Prag. XII. 729

Tilesius Brief aus Kamtschatka. VII. 261

Tilse in Lithauen, Nachrichten daher. XIX. 721

Tilsit, Nachrichten daher. XIV. 495

Tinti, von Florenz, zu Venedig. II. 576

Tirinanzi, Dem., in Frankf. a. M. XII. 458, 557

Titz, in Petersburg. VIII. 71

Tobi, Tenorist in Amsterdam. X. 815

Tobi, Mad., ebendas. X. 600

Tochtermann, Tenorist in München. VI. 484. VII. 408 fg. IX. 260. XI. 122, 279. XII. 351

Todi, Altist, Gastrolle in Prag gegeben. XI. 299; in Warschau. XIII. 455

Todi, Mad., I. 881. II. 334. XVI. 879

Tuene der Ahnung u. Erinnerung, Gedicht von Schreiber. VI. 209

Geist der Tuene, (Fragm) von Schreiber. V. 329

Tuene, über den Charakter der einzelnen Töne der Tonleiter. IV. 161
— durch Glasstäbe andern Körpern entlockt. II. 321
— Maasstab für die Stärke derselben — Vorschlag. V. 701
— über Bezeichnung derselben durch Ziffern. XVII. 85, 105, 125

Toepfer, VCellist in Berlin. XIV. 274. XV. 44, 518
— Gehring und Caché, Concert in Wien gegeben. XVIII. 443

Toepfer, J. G., Var. p. le Pianof. et Flute sur un theme de Mozart. op. 2. (B) XX. 600

Toeschi (Toetschy), Concertmeister zu Manheim. I. 882
— über sein Violinspiel. VI. 730

Toeschi, Jos., Ballet: Arlekin, im Schutz der Zauberei, in Berlin aufgef. X. 352
— Ballet: der englische Hutmacher, ebendas. aufgeführt. IX. 793
— u. Cannabich, Ballet: D. Quixotte auf Camachos Hochzeit etc. VIII. 713

Tognini, Dem., Waldhornist und Violinistin aus Paris, in Leipzig. XIV. 772; in Dresden. XIV. 1061; in Berlin. XIV. 1741; in Breslau. XIV. 1667; in Wien. XV. 301, 537; in Mailand. XVI. 235

Told, Mährchen: der Bogenschütz, in Wien aufgeführt. XX. 615

Tolev, über die Musik beim Schauspiel. VII. 805

Toll, Dem., Guitarren-Virtuosin in Berlin. XVIII. 177

Tollmann, Geschw., aus Manheim, in Leipzig. VI. 213; in Basel. VII. 286

Tomann, Fagottist in Prag. II. 606

Tomascheck, W. J., Fantaisie f. Harmonika auf der Kirchgaessner Tod. XI. 367. Beilage II.
— Missa in Es, in Wien aufgef. XX. 456
— Sinfonie (C), ebendas. aufgef. VIII. 729
— Ehrenrettung desselben. IX. 72
— Sinf. (Es), in Leipzig aufgef. XIII. 64
— Sinf. (D), ebendas. aufgef. XIV. 163
— über seine Tanzmusik. XII. 585
— Son. et Rondeau p. le Pianof. (B) VIII. 261
— Leonore, Ball. von Burger, m. Klav. Begl. op. 12. (B) XV. 672
— gr. Son. p. le Pianof. op. 14. (B) XII. 64
— 6 Eclogues p. le Pianof. op. 55. (B) XIII. 343
— 6 — — — — — 59. I. 2. (B) XV. 581
— 6 Rhapsod. — — — — 60. (B) XV. 710
— 6 — — — — — 61. livr. 2. (B) XVII. 54
— 6 Eclogues — — — — 67. (B) XIX. 216
— 6 — — — — — 71. (B) XX. 860
— 3 Allegri caprice di brav. p. Pianof. op. 52. (B) XX. 732

Tomaselli, Gesanglehrer in Salzburg. VII. 627 fg. in Wien. IX. 128. XVII. (111) 121.

Tomasini, Luigi, Violinsp. in Wien. VIII. 702. XVI. 866

Tomasini, Herr und Mad., Concert in Berlin gegeben. XIV. 175

— 3 Duos conc. p. 2 Viol. (B) VI. 88

Tomassoni, Carlo, zu Bassano. XX. 80

Tomboltini, Castrat in Berlin. I. 500. X. 84, 285. XI. 782. XIV. 178, 307, 800. XV. 19, 319, 347, 348; (Concert mit Westenholz gegeben. XVI. 150). XVI. 880. XVII. 839. XVIII. 177

Tomeoni, Mad., in Wien. III. 41, 200. VII. 593. XII. 40

Tomeoni, Dem., deren Tochter. VI. 805

Tomich (Eleve von Haydn), Verfasser der unter Haydn's Namen angekünd. 3 Kl. Son. (op. 94.) I. Int. Blatt 58

Ton, über die Bestimmtheit dieses Ausdrucks. XIX. 638

— über Hervorbringung eines schönen aufm Fortep. durch guten Anschlag. V. 803

— über das Mitklingen eines tiefern zu 2 höhern. VII. 277

— Theorie der Wirkung desselben. XV. 691

— der erste — eine Phantasie. VIII. 1

— u. Farbe, von Apel. II. 735. 769
(Siehe übrigens auch Toene).

Ton — Tonkunst — Tonsetzkunst — neuerer Versuch einer Begriffsbestimmung etc. s. Gottfr. Weber.

Tonarten der Griechen. VI. 550

— besonderer Eindruck mancher auf die Menschen. IX. 157

Tonatillas u. Tirannas, span. Nation. Musik. I. 392

Tondeur, Dem., Klaviersp. in Berlin. XIII. 277

Tonelli, Sgra, ehemal. Sängerin bei der Oper zu Paris. III. 821

Tonkünstler aus ältern Zeiten — Biographieen. I. 337 fgg. II. 35, 81

— über ästhetische Bildung desselben. XII. 321, 793

— deutscher — Monumente. II. 417

— eines deutschen — Briefe in Bruchstücken. XI. 145

— wodurch erhebt sich der dichtende über den ausübenden? II. 289

— Briefe an einen jungen. II. 1, 17, 65, 161, 177

— des Kritikers Verhältniß zu demselben. V. 445

— nord- und süddeutsche — Vorstellungen an sie. XVI. 632, 934

— eines praktischen Bemerkungen. — S. Musiker.

— Tagebuch — Mittheilungen aus demselben. XV. 557, 569, 729, 745, 761. Siehe übrigens Musiker.

— über ihr Verweigern, sich in Gesellschaften hören zu lassen. XV. 552

— Vorschlag zu Bildung junger Tonkünstler. XV. 733

Tonkunst, Abhandl. über dieselbe. I. 721, 737, 753, 769

— (über), von D. Luther. VI. 497, 629

— — — Schubart. VI. 729, 753, 769

— Gesellschaft zur Beförderung derselben. III. 853
ein Gegenstück dazu IV. 265, 781

— neuer Versuch einer Begriffsbestimmung etc. siehe Gottfr. Weber.

— Briefe über sie u. über Tonkünstler; siehe Hamburg.

— über deren Ausbildung in Deutschland im 18. Jahrh. III. 225, 241, 257, 273, 297, 321, 389, 905, 421, 437

— Elemente derselben, nach Pestalozzi's Grundsätzen. XIII. 17 fgg.

— über den Geist derselben. VI. 809

— Geschichte derselb. — Proben v. Schubart: s. d. A.

— über das Idealische derselben. X. 449

— über den zweckmässigen Gebrauch der Mittel derselben. VIII. 3, 49, 193, 241

— neuere, Gedanken über sie von Wendt. XVII. 345, 365, 581

— über ihren Rang unter den schönen Künsten. II. 185. VI. 769

Tonkunst, unter Aufsicht der Regierungen zu nehmen. XIV. 598

— Beitrag zur Sprachreinigung im Gebiete derselben. XVII. 529

— verschiedene Theile derselben, von Wessely. II. 105, 209, 225, 241, 528, 545

— über den Vorzug der Kochkunst vor der Tonkunst. XVII. 669

— Werke der Tonkunst — Verschiedenheit der Urtheile über dieselben. I. 497

— über das Wesen derselben — Reflexionen XVII. 761, 777

— Versuch, das innere Wesen derselben zu entwickeln.

— über die Wirkungen derselben auf gesellige Verhältnisse. IX. 129
Siehe übrigens auch d. Art. Musik.

Tonlehre, Fragment von Schwarz. XI. 417

— einige Grundlage derselben, die Progressionen der Mathematik. XIX. 32, 33
Zusatz hierzu. XIX. 419

Tonleiter, über die Begleitung der diatonischen. XI. 161

Tonschriftsprache — verbesserte — von Krause, s. unter K.

Tonsetzer, siehe Tonkünstler.

Tonstück — wie muss es beschaffen seyn, um gut genannt werden zu können? I. 209, 225

— über die Wichtigkeit der richtigen Zeitbewegung derselben etc. siehe Stöckel.

Tonstücke (über) für angehende Klavierspieler. XVI. 401

Tonverhältnisse — Vergleichung gegebener. XVII. 735

Tonwissenschaft, nach Vogler u. Keppler, von Gld. XX. 1, 41, 85, 101, 121, 145, 185

— Bemerkungen über diesen Aufsatz, von Mollweide. XX. 569

Tonzeichen — über dieselben. I. 641

Tornaus, s. Dornaus.

Torriani, Dilettant aufm Fortep. in Lissabon. XVIII. 632

Toscani, Dem., in Magdeburg. I. 463; in Braunschweig. IV. 628. in Danzig. VIII. 190. in Königsberg. XII. 977. XIV. 428

Toscani, Mad., in Stettin. V. 263; in Leipzig. V. 482; in Dresden. V. 603

Toschi, Dem., in Dresden. VIII. 62. XVI. 156

Touchemolin. XVI. 807

Toussaint, Bassist in Königsberg. XVIII. 608 fg. in Wien. XVIII. 6051 in Dresden. XX. 526, 528, 741, 787, 857, 860

Traditionar af Svenska Folk-Dansar. 1 — 4 Hft. (B) XX. 872

Traeg, A., Samml. verschied. Stücke f. Guitarre, n. 1, 2, 3. (B) VI. 316

— Sammlung verschied. Variat. f. Guitarre, n. 1, 2. (B) VI. 316

Traeger, (in Bernburg) Nagelklavier. II. 321

Traetta. VI. 238

Trahcier — Anfrage, wer dies sei? V. Intell. Bl. 59

Tramezzani, Tenorist in Mailand. XVII. 289. XVIII. 253. XIX. 172, 174, in Venedig. XVIII. 491; in Neapel. XVIII. 806; Auftritt in Paris. XX. 109 fgg. 116, 182, 392

Trampel, D., wie erhält man sein Gehör? (B) XV. 781

Trampeli, Wilh., neuerbaute Orgel zu Weimar. XV. 158

— neuerbaute Orgel zu Leipzig (Nicolai Kirche). XV. 520*)

Transchel, Chr., XVI. 809

Trasmondi, Mad., in Rom. XII. 963

Traub, Dilettant auf der Flöte, in Frankf. a. M. XIV. 284

Traunwieser, Frhul., Dilett. in Wien. XIV. 562

Treitschke, Fedr., Singspiel: die Ehrenpforte mit Musik von mehren Componisten, in Wien aufgef. XVII. 562

— Singspiel: gute Nachricht, ebendas. aufgef. XVI 392

Trattschke — Mad. Cato — in Wien. XVI. 69, 382
— ihr Tod. XVIII. 255
Tremi, Mad., geb. **Bondra**, in Wien. XVII. 566
— ihr Tod. XVIII. 192
Trentin, Abb. zu Venedig, Erfinder des Pianof. organistico. XIX. 865
— errichtet das Odeon zu Venedig. XIX. 865. XX. 289
Trento, zu Venedig. II. 593. Musikdir. in Amsterdam. X. 401; zu Lissabon. XVIII. 457
— schnelle Composition einer Oper (Anekd.) X. 553
Trento, Vinc.: Quanti casi in un sol giorno etc. in Mailand aufgef. XVI. 151
— Oper: Andromache, in Neapel aufgef. VII. 763
— — la donna giudice. X. 401
— — l'equivoco de due anelli, in Rom aufgef. XX. 18
— — i fratelli Maccabei, ebendas. aufgef. XX. 488
— Orator.: Die Sündfluth. X. 405
Tressenthal (der), eine Bagatelle V. 161
Trevisani, zu Verona. II. 516
de Treytas, Ign., in Lissabon, Tod. XVIII. 459
Tribl (d'Armand), 5 Romances op. 1. (B. I. 308
Trier'sche Kapelle zu Koblenz. (I. 88.) II. 307
Triest, Nachrichten daher. XVIII. 736. XIX. 503, 613. XX. 289
Triest, Ideen zu metaphys. Entwickelung der Lehren vom Takt. III. 5
— über Ausbildung der Tonkunst in Deutschland etc. Sohe Tonkunst.
— über reisende Virtuosen. IV. 781, 963, 969
Triller, über Erlernung desselben im Singen, von G. Weber. XVIII. 593
Das Trillo. XV. 172. 592
Trio, über den Charakter desselben. X. 545
Trioden, etwas über dieselben. IX. 345
Triorganon des Abts Vogler — ein Brief darüber. XII. 510
Triphon, ein neuerfund. Instrum. mit Saiten. XII. 129, 918
Tritta, Oper: Gli Vicende d'amore, in Dresden aufgeführt. I. 350
Tritto, Giac., in Neapel. VII. 563, 565
— Oper: Gonsalvo, in Neapel aufgef. VII. 709
— — Marco Attilio in Siria, ebendas. aufgef. XII. 916
Trochaeus. X. 203
Troier, Graf von, in Wien, als Clarinettist. XIX. 294
Tromlitz, J. G., Tod zu Leipzig. VII. 352
— über den schönen Ton auf der Flöte. II. 301, 316
— Erklärung von Grecore zu denselben wegen seines Werks über die Flöte. II. Intell. Blatt 25
— über die Flöte mit mehr als 8 Klappen. (B. II. 609
— Bemerkung u. über diese Abhandlung. X. 750 *)
Trommel (die grosse u. Feldtrommel) — über sie. IV. 62
— grosse Turk. über den zu starken Gebrauch derselben. XIV. 257
Trommelschlag, Rhythmus desselben b. franz. u. italien. Militair. IX. 726
Trompete: Behandlung derselben im 17ten Jahrhunderte. XII. 691 fgg.
— über den Charakter derselben. IX. 230
— über den bedeutsam. u. zu starken Gebrauch derselben. XIV. 257
— über den Mechanism derselben. II. 225
— über die neueren Verbesserungen derselben. XVII. 625
— zur Verstärkung des Basses gebraucht. XVIII. 723
— Erfindung, alle Töne ohne Einsetzbogen etc. darauf hervorzubringen. XX. 503
— mit Klappen, erfunden von Weidenmayer. V. 158
Trompeten u. Pauken, Rittschrift. V. 177
Trompetenwerke (über), zur Erbauung f. Orgelbauer. XIV. 856
Troubadours. X. 820
Trulat, Unternehmer einer franz. Theater-Gesellschaft. VIII. 737
Tromschat, ein alter Blasinstrument. XI. 301
Tschoppe, G. W., Lexikolier u. Kunst. f. d. Gast. 2. opfste Sammlung. B. XI. 709
Tuba der Alten. VI. 500
Tuch, H. G., 2 gesellige Lieder. (B) II. 795
— Son. p. d. Clavier, op. 10. (B) II. 864
— Lieder der Liebe u. des Frohsinns, op. 16. (B) V. 756
— Sinf. pastor. p. le Pianof. a 4 m. op. 25. (B) XII. 919
— Cantatine. Die Braut am Gestade op. 30. (B) XII. 919
— Gesänge aus Lafontaine's Werken, m. klav. Begl. (B) III. 511
— Zufriedenheit u. Lebenslust, in 4 Polon. etc. (B) XIX. 19
— Harmonie per 3 Clarinetti, Flauto, Fag. etc. op. 32. (B) XVIII. 307
— Romanzen und Lieder für das Herz etc. op. 44. (B) XIX. 870
Tuczek siehe Tutzek.
Tübingen, Neue Nachrichten daher. IV. 511
Tulou, siehe Tulo-u.
Türk, D. G., Musikdirector zu Halle — Sein Vaterland. II. 297
— u. seine Tochter zu Halle. XII. 220 fgg.
— wird zum Doctor der Musik ernannt. X. 797
— Sein Tod zu Halle. XV. 601
— Seine Todtenfeier daselbst. XVI. 609
— Nachrichten über ihn, von Mus. XVI. 697, 713, 729, 745, 797
— Musikzustand in Halle seit dessen Tode. XVI. 809
— Choral: Die auf der Erde wallen. V. 682 Beilage V.
— Lied: Ruhig ist des Todes Schlummer etc. XV. 632 Beilage V.
— kurze Anweisung zum Klavierspielen. XVI. 553
— kleines Lehrbuch für Anfänger im Klavierspielen. XVI. 457
— von den wichtigsten Pflichten eines Organisten. XVI. 721
— übrige Compositionen. XVI. 797 fgg.
— Anleitung zu Temperatur-Berechnungen. (B. XI. 982. XVI. 729
— Klavier-Schule. III. 488. (B. VII. 203, 909. XVI. 592
— 80 Tonstücke f. e Hande, 1 — 2 Th. (B) XI. 172
Turken, über die Musik derselben. IV. 17. XVI. 529
— Zustand der Musik bei ihnen. VIII. 274
Turcerschmidt, Carl. XVI. 880
Tulou, Zögling des Conservat. zu Paris, ein junger Flötenbläser. VII. 305. XIX. 250. XX. 425
Turge, Organist u. Musikdirector zu Danzig. Tod. II. 709. VIII. 488
Turin, Musikzustand daselbst. II. 505
— Nachrichten daher. VII. 510. XII. 668. XIII. 22, 120. XIV. 252. XV. 32. XVII. 272. XVIII. 282, 687, 742, 829. XIX. 172, 197, 272, 805. XX. 791, 809
Turner (Studtm. sieh in Siebenbürgen. XVI. 772 fg.
Turnire zu Ehren der Musik 1214 gehalten. X. 526
Tutschek, siehe Tutzeck.
Tuttowitsch, Ben., Quat. pour 2 Violons, Alto et Vcelle. op. 6. (B. X. 704
Tutzek, Drama: Moses in Egypten, in Wien aufgeführt. XII. 283
— Melodrama: Samson, ebendas. aufgef. XX. 380
— Musik zum Schauspiel: Sultan Koreadin, ebendaselbst aufgef. XVII. 803
— Musik zu Prutzen.: das Wünschelhütlein, ebendaselbst aufgef. XIX. 620
— Oper: Die beiden Dachsein, ebendas. aufgef. XIV. 289
— Zauberoper: Dionysos, in Leipzig aufgef. X. 457; in Breslau. XII. 205
Typhon, eine her. kom. Oper von mehreren Componisten. V. 407
Tyroler in Wien. IV. 253
Tyroler Lied macht Glück in Paris. XX. 212

U.

Uber, Alex., Violinist in Leipzig. XVIII. 690. XIX. 67
— Musikdirector bei der Opern-Gesellschaft in Basel. XX. 902
Uber, Fr., Violinist in Berlin. VIII. 628; in Cassel. XII. 716. XVII. 279; in Leipzig. XIII. 852. XIX. 263
— Anzeige zu erthcil. Unterrichts in der theoret. prakt. Musik XIX. Intell. Bl. 17
— (vorher Musikdirector b. Seconda), wird Cantor und Musikdirector an der Kreuzschule zu Dresden. XX. 279
— Cant. zur Vorfeier des Regier. Jubiläums in Dresden aufgef. XX. 511
— Intermezzo: Der deutsche Werber, in Cassel aufgef. XIII. 605, 705
— Ouvert. z. d. Oper die Seeleute, in Leipzig aufgeführt. XIX. 265
— Schullers Taucher, melodramatisch in Leipzig aufgef. XIX. 265; in Dresden. XX. 511
— Rom. et Chans. p. le Pianof. (B) XX. 664
Uepling, Virtuos auf der Harfe, in Berlin. IV. 566
Uhing, Tenorist in Leipzig. VII. 528
Uhland Gedichte — über dieselben. XVII. 469
Uhlemann, Guitarren-Spieler in Bremen. X. 109
Uhlich mit seiner Familie, aus Weimar, in Sondershausen. XVII. 229; in Berlin. XVII. 421
Uhlmann, J. A., Hofmusikdir. zu Bamberg. Tod. V. 191
Uhricht, K. W., Der Kummer verschmachter Liebe, m. Klavier. (B) III. 548
Uhse, Kirchencomponist in München. V. 565
Umbreit, Organist zu Sondershausen, erhält für das Choralbuch die goldne Denkmünze. XVIII. 106
Umbreit, C. G., 12 Orgelstücke, 1ste Sammlung. (B) I. 26; 2te Sammlung (B. III. 112; 3te Sammlung. V. 52, 4, 5, 6te Sammlung. VI. 872
— 12 leichte Choralvorspiele für die Orgel (B) III. 545
— 15 — — — — — — — — 1, 2tes Hft. (B) XV. 648
— 50 Choralmelodieen 4 stimm. f. die Orgel. (B) X. 618
— 12 — — — mit mehren Bässen etc. (B) XIX. 649
— Fortsetzung von 12 Choralmelodieen (B) XX. 646
— allgemeines Choralbuch für die protest. Kirche (B) XIII. 576
Umlauf, Ballet: Aeneas in Carthago, in Wien aufgeführt. XIII. 792
— Ballet: Der Faßbinder, ebendas. aufgef. XIII. 127
— — Paul u. Rosette, in Wien aufgef. VIII. 627; in Cassel. XIII. 345
— — Das Bauernfest, in Wien aufgef. XVII. 116
— Operette: Der Grenadier, in Wien aufgef. XIV. 561; in Breslau. XVI. 548
Umwenden der Notenblätter, Instrument dazu. III. 789
Ungarn, Nationaltänze desselben. II. 600; Beil. IX.
Ungarische Nationalmusik (über). XII. 569
— Tänze. IX. 402. XVI. Beilage VI.
— Nationallieder u. Tänze. XVIII. 172 Beilage n. 2.
Unger, Tenorist in Konigsberg. XX. 565
Unger, Erfinder der Notirungsmaschine. XII. 52
Ungers Notendruckerei zu Berlin. VI. 740
— Witwe erhält ein Privileg. der Notendruckerei. VII. 728
Unhoch, in München. X. 107
von Unold, über Stellung des Orchesters etc. IV. 785
Unzelmann, in Berlin. VI. 47. VIII. 701. IX. 620. X. 221
Unzelmann, Mad., jetzt verehl. Mad. Bethmann, siehe Bethmann.
Unzelmann, Dem., deren Tochter, Mißhelligkeiten zu Berlin. XII. 157; in Prag. XII. 800
— Gastrollen in Berlin. XIV. 277, 321
— nun verehl. Mad. Koltetheuer in Wien. XV. 822
Unzelmann, der Sohn, von Weimar, in Berlin. X. 60, 85. XIII. 711; in Konigsberg. XII. 975
Unzelmann, Mad., (geb. Stie) in Breslau. XVII. 52
— von Weimar, in Berlin. XVII. 355, 921
Uranion, ein neu erfundenes Tasteninstrument. XII. 669
Urban, Musikdirector in Elbing. XIV. 405
— Concert zum Besten der blinden Krieger, in Berlin gegeben. XIX. 278
Urban, aus München, in Berlin. XIX. 636
Urbany, Violinist in Berlin. VI. 278; in Wien. VIII. 701
Urspringer, Dem., Sangerin zu Coblenz. I. 880
Ursprach, Mad., in Frankf. a. M. VI. 191. VII. 550, 579. XII. 168, 1264. XIII. 322. XIV. 212. XV. 101, 386, 407, 807. XVI. 216
Uthe, Erfindung in Ansehung der Rohrwerke der Orgel. XII. 968
— Strohmann Bemerkungen hierüber. XIII. 153
— Antwort hiersuf. XIII. 429
— mit seiner Xylharmonica in Dresden. XII. 568
— über dessen Xylharmonicon. XII. 585
— Vergleichung des Xylharmonicon desselben mit Kaufmanns Harmonichord, von A. Apel. XII. 1080; von D. Krause. XII. 985 fg.
— neuerfundenes Instrument. Xyloistron. X. 736. XII. 385
Utrecht: Musikzustand daselbst. X. 379 fgg.

V.

Vaccari, berühmter Violinist. II. 347. V. 86
Vadecum (musikal.), 1 Hft. (B) XIV. 93
Vagny, in Buckeburg. II. 272
Valabrègues (Gotte der Mad. Catalani), Geschwätz über Mozart. XIX. 191
— Vertheidigung seiner Gattin zu Paris. XX. 190
Valabregue, Mad., siehe Mad. Catalani.
Valeri, zu Padua. II. 349
della Valle, Mad., Klav. Virtuosin zu London. V. 195
Vallesi, Singmeister in München. III. 805
Vallotti, Pater, zu Padua. II. 341. XIV. 62
— Verdienste als Kirchencomponist in Italien. XV. 8
Vallotti u. Palestrina Responsorien, einander entgegen gestellt. XVI. 594 fgg.
Valsovani, Dem., in Florenz. XI. 360, in Rom. XIII. 523, siehe übrigens Spada.
Vanderburg, aus Wien, jetzt zu London, Erfinder der Oedephone. XX. 675
Vanderhagen, A., Airs et Duos arr. p. 2 Clarinettes (B) I. 431
— Recueil d'airs var. p. le Flageolet 1 et 2 (B) XV. 582
— 6 Duos concert. p. 2 Flutes, op. 26. (B) IX. 436
Vanhall, J., aus Böhmen gebürtig. II. 516
— Tod — biograph. Nachrichten von ihm. XVI. 37
— 12 Variat. p. le Pianof. (B) II. 456
— 6 Polon. p. le Pianof. c. Viol. obl. (B) III. 72
— Ar. tab. c. 6 Var. p. il Pianof. (B) I. 667
— 3 Sonates p. il Pianof. (B) III. 628
— Sem. in B. p. Fortep. c. Viol. ad lib. (B) IX. 143
— 3 Sonatines a 4 m. p. le Pianof. (B) XII. 821
— Friedensfeier, charakter. Sem. f. Fortep. (B) III. 561
— Var. f. Pianof. über Tyrolerlied (B) XIV. 548
— 6 deut. Kinderlieder z. Klavier zu singen (B) III. 756
— Quart. p. le Pianof. Viol. Alto et Vcelle op. 10. I. 2. (B) XV. 16. I. 3. (B) XVII. 445
— Sem. agreable p. le Pianof. et Viol. op. 63. n. 1. (B) XIII. 720
— 3 Duos fac. p. 2 Viol. op. 57. I. 1. (B) X. 807
— 6 Var. p. le Pianof. av. Viol. op. 62. (B) I. 14
— 6 Var. p. le Pianof. av. Fl. Viol. et Vcelle op. 63. (B) I. 648
— Sem. a 4 m. p. le Pianof. op. 64. I. 687

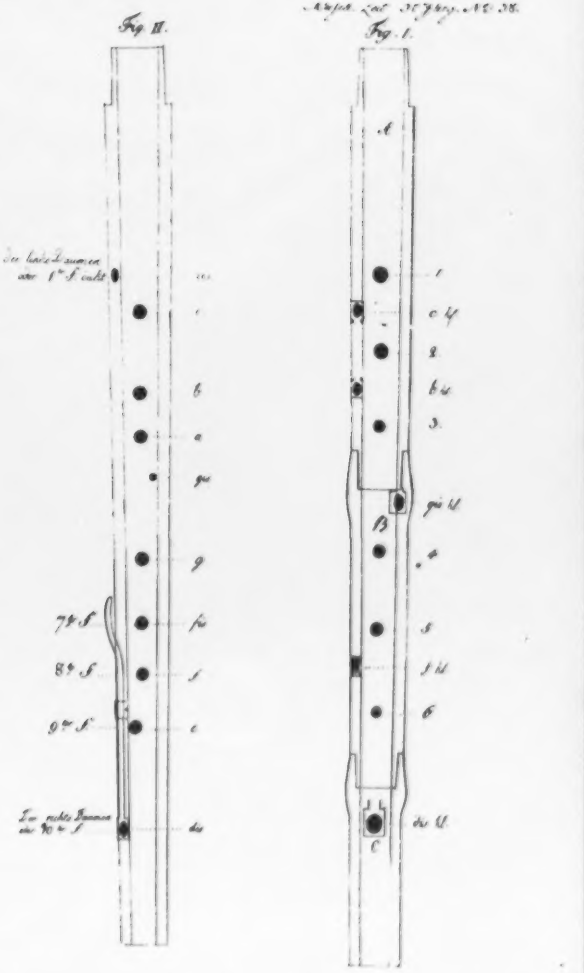
Fig. II.
Fig. I.
A
B
C
1
c 4
2
b 4
3
g# 4
a
5
f 4
6
d 4
g#
g
f#
f
e
a
b
c
d
f# 5
g# 5
a 5
b 5
c 5
d 5

Varani, ehemals einer der ersten Violinisten in London. XVI. 621

Varianten in Kirchenmelodieen. XV. 285

Variétés amusantes. p. le Pianof. Cah. 1, 2, 3. (R) XV. 180

Vasoli, Buffo in Mailand. XVI 862; in Rom XIX. 502

Vater, J. C., der musikal. Traum etc. (R) XIX. 679

Vaterlandshymne für die Sachsen, von Clodius. IX. 305

Vaucanson, Automat: Der Flotenspieler. X. 753 *)

Vecci, (oder vielleicht de Vecchi?) ir Tenor in Turin. XVIII. 689; in Wien. XIX. 308

von Vegh, Ign., vorzüglicher Dilettant in Ungarn. XII. 375

Veichtner, F. A., Feier der Himmelfahrt Jesu, in Wien aufgef. X. 240

— 24 Fant. p. le Violon op. 7. liv. 1 et 2. (R) XX. 151

— 6 Son. p. le Violoncl. avec accomp. de la Basse, op. 8. liv. 1 et 2. (R) XX. 155

— Arietta russa c. Var. e Capr. p. il Violino etc. op. 9. (R) XIX. 875

Velluti, Altsänger in Neapel. VII. 800. XI. 369; in Wien. XII. 605, 674, 877, 963. XIII. 356. XIV. 142, 359; in Turin. XIII. 110, 510; in Verona. XVIII. 233; in Reggio etc. XIX. 503; in Parma. XX. 80, 290

Veltheim, eine Schauspielerfamilie, Concert in Berlin. XII. 75; in Kopenhagen. XIV. 643; in Hildesheim. XVIII. 844 fg.

Veltheim, Mad., b. Bresl. Theater. III. 362. VI. 510, 576; in Danzig. VIII. 489

Veltheim, Dem. C. u. Fr. in Mainz. XIX. 719

Veltheim, Charl., 6 Lieder mit Pianof. (R) XVIII. 63

— Variat. p. le Pianof. (R) XIX. 512

Venedig: Musikschule daselbst. XIV. 186

— Musikzustand daselbst. II. 335 fg.

— Nachrichten (von Chladni). XIV. 59 fgg. XV. 435

— Nachrichten daher. XVII. 292. XVIII. 252, 344, 491, 492, 738, 866, 894. XIX. 170, 198, 472, 503, 613, 857, 865. XX. 80, 96, 288, 489

— Odeon daselbst errichtet. XIX. 865. XX. 289

— hat die erste Oper. VI. 238

— Operntheater daselbst. III. 182

— Verdienste um die Tonkunst. VI. 233

Venetianischer Gesang: O sanctissima etc. XVII. 216, Beilage III. n. 1.

Venua, Ballet: Zephyr u. Flora, in Berlin aufgef. XIX. 348

Venningen, Freiherr von, zu Manheim. VI. 83. IX. 284

— Sinfonie in Manheim aufgef. VIII. 796. IX. 284

Vera, Mad., geb. Haeser, giebt mit Mad. Marc. Schoenberger zu Rom Pergolesi's Stabat mater. XIX. 350, 472

Veränderung, (über musikal.) VI. 197

Veraltet u. Alt in der Musik. XVI. 325

Verazi, J. P., 6 Romances acc. de Harpe ou Pianof. (R) I. 736

Verbunkos, ein ungar. National Tanz. XII. 370

Vercelli, Nachrichten daher. XVIII. 747

Vereinfachung der harmon. Bezeichnung in der Musik. XI. 545

Vergé, (Fel.) Mad., in Florenz. XI. 357; in Lissabon. XVIII. 436

Vergleichung gegebener Tonverhältnisse. XVII. 735

Vergnugungen (musikal.) auf dem Lande. VII. 729

Verleger: siehe Musikverleger.

Verliebte Thorheiten — ausgewählte Stücke aus diesem Ballet (R) VII. 105

Verneuil, Bassist in Hamburg. I. 816

Verni, Buffo in Mailand. III. 867. XVI. 451; in Neapel. XII. 947; in Rom. XIX. 196; in Faenza. XX. 809 in Modena. XX. 290

Vernier, 6lt, 6 Airs var. pour la Harpe, tirés des Opéras op. 6. (R) IX. 287

— Airs var. p. la Harpe op. 14. (R) IX. 271

Vernier-Fischer, Mad., in Leipzig. XVI. 848. XVII. 238; in Berlin. XVII. 136, 190, 259, 335; in Frankf. a. M. XVII. 257; in Manheim. XVII. 775; in Stuttgard engagiert. XVIII. 370, 734

Verona: Musikzustand daselbst II. 315 — Nachrichten daher. XIII. 463, 808. XVIII. 233. XIX. 198, 472, 803. XX. 80, 289

Verrückung — über die in Sulzers Theorie angeführten Beispiele von Pergolesi u. Graun. II. 267, 275

Versailles, Musikzustand daselbst. III. 370

Verschiedenes für Verschiedene. IX. 407

Verstanden werden, (von F. L. B. XVIII. 187

Versuch einer Anweisung in den Grundsätzen der Harmonie (R) VI. 625

Vertheil, Mad., in Strasburg. XVII. 728

Verzierungen: Beitrag zur Lehre davon. XVI. 125

Vespermann, Mad., in Strasburg. XVIII. 863

Vestris-Bartolozzi, Mad., in Paris. XIX. 86

Vexilla Regis prodeunt, ostinato. Hymnus in München gesungen. XI. 270

Viadana, Ludw., I. 325

Vicenza, Musikzustand daselbst. II. 345

— Nachrichten daher XVII. 393. XVIII. 747. XX. 80

Vidal, Violinist in Paris. XIV. 415

Vielthurei — über musikalische. VII. 730

Vierling, J. G.: Biographie desselben. XVI. 308

— allgemein fassl. Unterricht im General Bass (R) VIII. 203, 218

— 48 leichte Choralvorspiele, 1, 2, 3. 18ft. (R) X. 122

Vierstimmiger Choralgesang: über dessen Einführung in den evangelischen Gottesdienst. XIX. 5

Viertelakt, sein Element der Rhythmik. XIV. 498

Viertheiligkeit (Tetradik), in allen Sphären herrschend. XIX. 35

Vigano, Balletmeister von Wien, in Mailand. XV. 634. XVII. 290 fgg. XIX. 507

Vigano, Herr u. Mad. in Wien. XVI. 132

Vigano's Ballets gefallen in Neapel nicht. XVIII. 492

— Ballet: Der wieder erkannte Amenophis, in Wien aufgef. XVIII. 290

— — Dedalo, in Mailand aufgef. XX. 95

— — il diavolo alla vendemia, ebend. aufgef. XV. 518

— — il noce di Benevento, ebendas. aufgef. XV. 436

— — Numa Pompilio, ebendas. aufgef. XVII. 290

— — Otello, ebendas. aufgef. XX. 286

— — Prometheus, ebendas. aufgef. XV. 435. XVI. 231 — nähere Beurtheilung desselben. XV. 514

— — Psammi, rè d'Egitto, ebendas. aufgef. XIX. 631

— — Gli Uniti sotto a Naumburgo, ebendas. aufgef. XVII. 290

— — Das Zauberschloss, in Wien aufgef. XVI. 550

Vigano, Mad. Elena, Sängerin in Paris. XX. 592, 642

Viganoni, Tenorist in Paris. V. 143; in London. V. 208, 475

Vignet, Fräul. von, Dilettantin zu Prag. IX. 525

Vignetti, Caprices p. le Violon op. 2. (R) I. 15

Vigueri, B., 6 nouv. Son. d'une diff. progr. p. le Pianof. op. 12. l. 1. (R) XIII. 369

Villeblanche, (Arm. de) 3 Son. p. le Pianof. op. 1. (R) VIII. 683

Villoteau Recherches sur l'analogie de musique av c les arts, qui ont pour objet l'imitat. du langage. XI. 529

Vimercati, aus Mailand, Virtuos auf der Mandoline, in Florenz. XI. 358; in Mailand. XV. 285, 432. XVI. 455

Vinci, Sgra, zu Paris. V. 114

Vinsen, Klavierform. Fortepianos in London. II. 9

Vio, Dem. Betty, von Carlsruhe, in Wien. XX. 822, 867

Viola, eine Art von Guitarre in Portugall. X. 636

— dient in den ältesten Zeiten zur Begleitung des Gesanges. X. 820

— zur Verstärkung des Basses. XVIII. 712

Violalin, ein 5saitiges Instrument. XV. 190

Violine: über sie — von P. — X. 785, 801, 817
— Ansobung derselben, Verdienste der Franzosen darum. XV. 95
— über den Bau derselben. V. 769. VII. 49. XIII. 69
— über den Charakter derselben. IX. 260
— ihre Erfindung u. Geschichte. X. 817 fgg.
— Verbesserung derselben in Rücksicht auf Stimmung. VIII. 657
— hat Händel Doppelgriffe für sie angebracht? XIV. 491
— u. Fortepiano, Streit über den Vorzug der Einen vor dem Andern. XVI. 573
Violinbogen, Verbesserung desselben. VI. 657
Violinist ohne weitere Kenntnisse — ob er als Concert-Meister anzustellen? VI. Intell. Blatt 21
Violinspiel (über): siehe Tartini.
— über Manier u. Mode darin. XVI. 173
— über das Durchziehen der Töne dabei. XVI. 176 fg.
Violinspieler, biograph. Notizen berühmter. XIII. 417
— Stimmmaschine für dieselben. VI. Intell. Blatt 5
— über eine weibische und lacherliche Spielart derselben. (maniera smorfiosa). XIII. 207
Violon, Methode de etc. — par Baillot, Rode et Kreutzer. VII. 622, 704
Violon (Contraviolon), Kritik desselben. XVIII. 695
— Vorschlag zur Verbesserung desselben. XVIII. 726
Violon-Stimme, von der des Violoncello abzusondern. IX. 821
Violoncell: Bemerkungen darüber. XI. 593
— Kritik desselben. XVIII. 608
— über die Verdoppelung desselben in Orchestern. IX. 260
Viotti, J. B. (II. 375). Seine Biographie. XIV. 455
— in Vergleich mit seinem Schüler Rode. III. 558
— in Hamburg. I. 762; in Paris bei Baron von Bagge. III. 840; in London. V. 199. XVI. 621
— Kuhreihen. XIV. 457
— Concert de Violon, avec accomp. etc. lettre A. (R) V. 827
— 20me Concert p. Violon etc. (R) I. 679
— 26me — — — — — XI. 27
— 27me — — — — — XVIII. 359
— 6 Duos concert. p. 2 Viol. op. 5. livr. 1. (R) I. 777
— — — — — 2. (R) II. 265
— 3 Trios p. 2 Viol. et Vcelle op. 17. 20. (R) X. 545
— 6 Seren. ou Duos conc. p. 2 Viol. op. 23. (R) XI. 462
— 3 Duos pour 2 Viol. op. 25. (R) IX. 598
— Duos (op. 29.) arr. en 3 Son. p. le Pianof. p. Clementi. (R) III. 621
Viottische Schule — Einfluss derselben auf die Bogen-instrumente. XIII. 669
Virtuos — der alte an die jungen. VIII. 104
— Geschichte eines Deutschen. — 1ster Ausflug. XV. 489
Virtuosen — bescheidene Anfrage an die modernsten Virtuosen. I. 141, 152
— in früheren Kinderjahren: über sie. VIII. 402
— (über) reisende (siehe Triest). XIII. 670
— über ihre Verweigerung, sich aufgefordert hören zu lassen etc. XV. 557
Virtuosen-Welt, einige Charakterzüge derselben. XIII. 668 fgg.
Vischer-Passavant (Frau), in Basel. XIX. 450, 705
Visconti (Comtesse), Pianof. Spiel zu Mailand. XIV. 130. XV. 283
de Vismes, Mad., zu Paris, Oper Praxiteles, in Paris aufg. III. 56
Vitarelli, erster Bassist zu Florenz. XI. 357
Voce bianca — was es heist? XIX. 194
Völker — über die Musik einiger wilden u. halbcultivirten. XVI. 509
Völler, J. H., Erfinder des Apollonion. II. 767
Vogel — ihr Stimmorgan. XIV. 165
Vogel, in Paris, Verdienste um die Musik. (IV. 367 *) IX. 697
— Oper: Demophoon. IV. 247; in Wien aufgef. X. 622
— — — — Ouverture daraus, in Wien aufgef. VII. 243; in München. XIV. 313; — — — soll wieder in Paris aufgef. werden. XX. 595
— — Le toison d'or, ebendas. aufgef. XX. 596
Vogel, Flötenspieler, (auch M. de Poligny. XV. 513. XIX. 613.) in Hamburg, Dresden, Berlin etc. I. 624, 732. II. 495, 622; in Leipzig. III. 21, 220; in Cassel. III. 368; in Stuttgard. IV. 840; in Königsberg. XII. 977; in Warschau. XIII. 458; in Mailand. XIX. 613.
— Quat. p. Flute, Violon, Alto et Basse op. 36. (R) I. 555
Vogel, Bassist b. deutschen Theater in Wien. III. 43 sgl. 625 *) VII. 904, 920. VIII. 317. IX. 336, 681. XI. 276. XV. 770. XVI. 352, 921. XVII. 116, 269, 493. XVIII. 75, 441. XIX. 838. XX. 127, 392, 521, 821.
Vogel, W., (der Dichter und Schauspieler), in Strasburg. XVI. 825; als Schauspiel-Director in Carlsruhe. XVII. 27
Vogel, Mad., in Strasburg. XVI. 822, 824 fg.
Vogl, in Wien: siehe Vogel.
Vogler, Abt, Aufenthalt in Schweden und seine neuesten Arbeiten. I. 428
— Berichtigung darüber aus Stockholm. II. 443
— Erklärung über diese Berichtigung II. Intell. Blatt 60
— Berichtigung über seinen Kapellmeistercharakter. II. Intell. Blatt 31
— in Amsterdam, Anekd. bei seinem Concert. I. 575
— in Berlin. II. 28, 181 fgg. 191; Nachtrag zu dessen Orgel-Concert daselbst. III. Intelligenz-Blatt 19
— in Leipzig. III. 563
— erhält Auftrag zu einer Orgel in Neu-Ruppin. III. 336
Orgel daselbst unter ihm erbaut. XIII. 217, 233
— in Prag. IV. 192, 509; in Salzburg. VII. 706; in Hamburg. IV. 533; in Wien. V. 374, 734, 797
— bei D. Gall (Anekd.) V. 375
— feiert sein 30 jähr. Priesterthum daselbst. VI. 250
— componirt eine Oper f. Theater a. d. Wien. V. 458, 797
— geistliches Concert daselbst gegeben. XV. 801, 808
— in München. VIII. 189, 316, 553. IX. 389, 565. XII. 510. XIV. 497, 705: Orgelbau daselbst. IX. 372. XI. 123. Orgelproben daselbst. XII. 255; Orgelconcert daselbst gegeben. XV. 33 — in Frankf. a. M. X. 77
— Tod zu Manheim. XVI. 350; dessen Begräbnis XVI. 456 fgg.
— geschildert von Schubart. VI. 376
— etwas über seinen Charakter. XX. 86 *)
— über die Eigenheiten seines Genius (von Fröhlich). XIX. 93 fgg.
— Differenzien mit Forkel. XVIII. 406
— über seine Orgelverbesserungen. I. 413
— Revolution in der Musik. III. 305 **)
— Simplifications-System der Orgel. I. 413. II. 565
— — — — — Gedanken darüber. IV. 49. V. 821. VI. 138
— Erklärung von Mary (zu Berlin) gegen ihn. IV. Int. Blatt 21
— Attestat der Kirchenvorsteher zu Berlin (ingleichen des Kirchen-Colleg. zu Schweidnitz) wegen Voglers Orgelbau daselbst. V. Intell. Bl. 11
— Data zur Akustik. III. 517, 535, 548, 565
— Aeusserung über Knechts Harmonik. II. 689
— System — was für Vortheile hat sich die praktische Musik von dessen Anwendung zu versprechen? von Knecht. III. 724, 741
— System, von der Dän. Regierung an die Organisten vertheilt. II. Intell. Bl. 78

Vogler, Abt: vorläuf. Bemerkung über dessen Trioryanon zu München. XII. 310
— Tonwissenschaft etc. (nach Vogler u. Keppler). XX. 1, 41, 85, 101, 121, 145
— — Chorsele dazu. XX. Beil. 1.
— Invocatione del Sole in Lapponia. I. 502. Beil. XLIV.
— Tricordium, oder Romanze von Rousseau, 3stimmig. I. 502, Beilage XLIII
— Declamator. Tonkon ist erwacht, in Manheim aufgef. XVI. 328 fgg.
— God save the King, contrapunktisch bearbeitet. XVII. 698
Bemerkungen hierüber. XVIII. 606
— Kyrie u. Credo, in Berlin aufgef. IV. 590
— Lamprdo, ein musikal. Drama. I. 356
— Lob der Harmonie oder Teichordium, in München aufgef. XIV. 513; in Wien. XV. 400; in Frankf. a. M. XVI. 941; in Leipzig XVIII. 277. XIX. 360
— Lob der Harmonie etc. Part. u. Stimmen. (B) XVII. 513
— deutsche Messe, in Berlin aufgef. XI. 340
— grosse Messe (D ♯), in Leipzig (als Cantate) aufgeführt. VIII. 789. XV. 237, in Manheim. VIII. 791
— Pastoral-Messe, in München aufgeführt. VIII. 318; in Manheim. XVII. 61
— Oper: Castor und Pollux, in Prag aufgef. IV. 192; in Wien. VI. 250; in München. VIII. 318
— — Hermann von Unna, in Stockholm aufgef. II. 893, 552. XIX. 602; in Berlin. III. (22) 1823; in Braunschweig. IV. 480; in Leipzig. IX. 442
— — Samori, in Wien aufgef. VI. 581
— Orator.: Chöre aus Athalie, ebendas. aufgef. VII. 174
— Ouvert. zu den Kreuzfahrern, in Frankf. a. M. aufgef. XVII. 93
— Die Scala, oder personificirte Stimmbildungs- oder Singkunst, ebendas. aufgef. XVII. 93
— Schlusschor zu den Hussiten vor Naumburg. V. 21, 225
— Sinfonie (aus dessen Nachlass), in Manheim aufgef. XVII. 705, in Leipzig. XVIII. 279. XIX. 355
— Sinfonie, gr. etc. (B) XIX. 93 fgg.
— Teichordium: s. zuvor: Lob der Harmonie.
— Volkslieder, von ihm in München aufgef. VIII. 320
— Choralsystem. (B) III. 264, 286, 313
— Mot. pro adventu. Rorate coeli etc. ed. et verba germ. adj. G. Weber (B. XX. 65)
— 112 pet. preludes p. l'Orgue ou Pianof. (B) VI. 604
— Polymelos p. le Pianof. Viol. et Veelle n. 1 — 16 (B) IX. 382
— 6 Variat. p. le Pianof. (B) III. 606
— Utile dulci: Davids Busspsalm. (B) X. 121
Vogt, Oboebläser zu Paris. XIX. 130, 290, 857. XX. 193; in Strasburg. XX. 206
Vogt, N.Kl.: Gedanken uber die Composition einer Kathol. Messe. XVII. 797
Vohs u. Mad., von Weimar, in Stuttgard. V. 279
Vohs, Dem., in Cassel. XVII. 359
Voigt, Bratschist in Leipzig. IV. 255. VIII. 228, 439. IX. 37. X. 192. XI. 203
— 6 Scherzo p. le Pianof. a 4 m. op. 22. (B) XII. 850
— Quatuor p. Viol. 2 Violes et Veelle. (B) VIII. 217
Voigt, dessen Sohn, Veellist, vervollkommnet sich bei Dotzauer in Dresden. XIII. 759
Concert gespielt in Leipzig. XIII. 792. XIV. 331. XV. 206. XVII. 289. XVIII. 282
— gt (Prof. in Mainz weiland), Apostrophe an die Musik. IX. 872
Voita, Violinspielerin in Wien, siehe Fuita.
Voitus, Dem., in Berlin. VI 882 VII. 76. XII. 301; in Leipzig. VIII. 11, 220, 440
Volange, in Stuttgard. IV. 838; in Berlin. IV. 109. X. 797, 831
Volkert, Franz, Kapellmeister. XII. 809
— Ballet: Der segnende Amor, in Wien aufgef. XVI. 790
— — Der Schusterbuch, ebendas. aufgef. XVII. 128
— Musik zu dem Schausp.: Stephan Faedinger, ebendas. aufgef. XVIII. 113
— Musik zu Joh. Faust, ebendas. aufgef. XIII. 201
— — — dem Geisterseher, ebendas. aufgef. XII. 416
— — zu dem Melodrama: Hermann etc. ebendaselbst aufgef. XVI. 69
— — zu d. Lustspiel: Kaffe und Surrogat, ebendas. aufgef. XVI. 70
— — zu Tankmar von Sachsen, ebendas. aufgeführt. XIII. 559
— — zum Schauspiel: Velasco da Gaston, ebendas. aufgef. XVIII. 752
— — zum Schauspiel: Die 3 Wunderräthsel, ebendas. aufgef. XV. 369
— Feen- u. Geister-Oper: Das Thal der Gnomen, ebend. aufgef. XIX. 63
— Karikat. Oper: Diogenes und Alexander, ebendaselbst aufgef. XX. 823
— Pantom.: Die Ausgewanderten, ebend. aufgef. XIX. 601
— — Der betrunkene Brautigam, ebendas. aufgeführt. XIX. 423
— — Harlekin, als Wespe, ebendas. aufgef. XX. 587
— — Harlekin, der Eselfreiber, ebendas. aufgeführt. XIX. 19
— — Harlekins Schutzgeist, ebendas. aufgef. XV. 847
— — Die schutzende Juno, ebendas. aufgef. XVIII. 289
— — Nina u. Robert, ebendas. aufgef. XVI. 600
— — Pierrot als Uhrzeiger, ebendas. aufgef. XIII. 725
— — Schulmeister Beistrich, ebendas. aufgef. XX. 625
— — Der Sturz des Icarus, ebendas. aufgef. XIX. 840
— — Die Unterhaltung in der Ukraine, ebendaselbst aufgef. XV. 297
— — Der betrogene Vormund, ebendas. aufgeführt. XV. 416
— — Die zänkische Gattin, ebendas. aufgef. XIX. 840
— — Der Zauberhut, ebendas. aufgef. XIV. 708
— — Die Zauberpyramiden, ebend. aufgef. XVIII. 119
— Parodie: Der lustige Fritz, ebendas. aufgef. XX. 192
— — Pygmalion, ebendas. aufgef. XIV. 412. XVIII. 731
— Posse: Die falschen Kosaken, ebend. aufgef. XIX. 691
— — Der schone Wiener Sepperl (oder die Tischler-Niederlage), ebendas. aufgef. XIX. 293
— — Die Simandel-Bruderschaft, ebend. aufgeführt. XIX. 16
— musikal. Quodlibet: Blitz u. Donner (2 Theil des Narrenhauses), ebendas. aufgef. XIX. 63
— Singspiel: August u. Gustavina, ebendas. aufgeführt. XII. 402
— — Felicia oder die Gerettete, ebendas. aufgeführt. XVIII. 723
— — Der Tyroler Kaspar etc. ebend. aufgef. XVII. 555
— rom. Tragodie: Das Madchen von Orleans, ebendas. aufgef. XX. 17
— Volksmährchen: Die Teufelsgrube, ebend. aufgeführt. XIX. 505
— — Hans Heiling, ebendas. aufgef. XX. 625
— Zauberoper: Die Abentheuer auf der Schlangenburg, ebendas. aufgef. XVI. 201. XX. 768
— — Der Kampf mit der Riesenschlange, ebendas. aufgef. XIX. 358
— Zaubermährchen: Rambsamperl, ebendas. aufgeführt. XX. 403
— Zauberstück: Das Schloss im Walde, ebendas. aufgef. XV. 735
Volkmar, A. V., 3 Sonatinen f. Klav. m. Begl. (B. II. 189
Volksgesang (über) — Brief eines Reisenden. VI. 601
Bemerkungen über dessen Ursp. VII. 35
— (über) Belebung u. Beförderung d. soellen etc. XVI. 813
— (deutscher) — einige Worte darüber. III. 73, 89, 105

Volkslied: Ich hatte mein feines Liebchen etc. VIII. 745
Volkslieder (über), von C. Schreiber. VI. 713
— über Einführung derselben. VI. 601
— u. Volksmelodieen (über sie). II. 670
Voltaire — welche Wirkung die Musik auf ihn machte. IV. 905
Vorschlag an Klaviercomponisten. VIII. 741
— Benutzung alter Flügel u. Fortepiano's. VII. 637
— wegen einer neu einzuführenden Form der Instrum. Musik. XV. 730
— zu Emporbringung der deutschen Oper. VI. 565
— zu einem Institut für Bildung junger Tonkünstler. XIV. 753, 745
Vorstellungen an Meister, Lehrlinge etc. XVI. 429
— an deutsche Componisten und ihre Verleger. XVI. 432
— an die Verleger und Notenschreiber. XVI. 433
— an nord- und süddeutsche Tonkünstler. XVI. 434
Vortrag u. Ausdruck (über denselben). VII. 345
Voss, Jul. von, Lustspiel: die Griechheit, in Berlin aufgef. IX. 564
Voss, L. von, melopoetisches, heroisches Concert in Berlin gegeben. XV. 728

W.

Wach, C. G., erster Violonist in Leipzig. X. 489
— Die Schweitzerfamilie von Weigl, in Quint. arr. (R) XIII. 762
Wachler, P., Se Recu. de Romances avec Fortep. (R) IV. 640
Wachsmuth, Dem., in Cassel. III. 691. IV. 343
Wachtl u. **Bleyer**, aufrechtstehende Fortepiano's etc. XIII. Intell. Blatt 53
Wack, Hornist in Frankf. a. M. XV. 346
Wackenroder, Fragment zur Einleitung. XIX. 1
v. Waechter, als Director zu Stuttgard entlassen. XVI. 334
Waeselin, Dem., in Stockholm. XIV. 805 fg. 866. XV. 321, 817 fg. XVI. 18 fg. 305, 422 fg. XVII. 154 fgg. 449, 481, 892. XIX. 843. XX. 169 fg.
Wagenseil, C. J., Cant.: Preis Gottes. IX. 487
Wagner, in Danzig. VIII. 488; Mad. als Klav. Dilettantin daselbst. XVII. 613
Wagner, Dem., 9jähr. Fortep. Spielerin in Prag. X. 503
Wagner, Mad., bei der Secondaischen Oper zu Leipzig. III. 462
Wagner, Dem., Sgrin in Frankf. a. M. XVII. 304. XVIII. 352 fg.
Wagner, Ernst, Anekd. von ihm. XIV. 661
— Vorschlag zu einer Kunstschule. X. 426
— Fragment aus den reisenden Malern. IX. 1
— Miscellen. XV. 656
Wagner, G., musikalische Bildungsanstalt in Berlin. XII. 121
Wagner, H., bei der Second: Oper zu Leipzig. III. 485. IV. 322 fggg. 522. V. 250, 680. VII. 689 fgg. VIII. 253, 471, 475; in Prag. IX. 777. 779 fgg. in Breslau. XII. 72. XIII. 182; geht von Breslau ab, nach Danzig. XVII. 53
— Dem. Henr., dessen Tochter, in Breslau. XVI. 317
Wagner, J. J., Bemerk. über Musik (Fragm. a. d. Staat) XVIII. 847
Wagner, K., Hofkapellmeister in Darmstadt. XIX. 739
— erhält das Ritterkreuz des Hessischen Verdienst-Ordens. XIX. 300
— Canon: Ich bin vergnügt etc. und: Sagt, wo sind die Veilchen hin etc. XVII. 543
— Canons zum neuen Jahr. XVIII. 16
— Erklärung darüber. XVIII. 170
— Ouverture, in Leipzig aufgef. XIX. 554
Wagner, K., Sinf. (C), ebendas. aufgef. XVIII. 856
— Vorschlag f. die Aufführungen von Graun's Tod Jesu. XVIII. 409
— Adonis, monodisches Drama, im Klavier Auszug (R) XX. 655
— 4 stimmiger Gesang: Zufriedenheit — und Erinnerungen, mit Kl. Begleit. (R) XVII. 543
— 4stimm. Ges. Liebesschwur (n. 3.) u. Wein (n. 4) (R) XIX. 199
Wahlert, E. G., 6 Gesänge m. Guit. (R) X. 704
Wahnsinnige — Wirkungen der Musik auf dieselben. XVII. 441
Wahr, Violinist aus Hildburghausen, in Sondershausen XX. 613
Wahrheit u. Wahrscheinlichkeit. VII. 789
Waidinger (blind), **Keller** u. **Hussek**, ungar. Virtuosen, in Königsberg. XIX. 769
Walbonne, Dem., zu Par's. II. 713. III. 513
Walder, J. F., Anleitung zur Singkunst, beurtheilet von Lindner. XIII. 51
Waldhauser, Studien-Director zu Passau. XVIII. 668 fgg.
Waldhorn, über den Charakter desselben. IX. 209
— über Composition für dasselbe. VII. 681
— Erfindung, alle Töne ohne Einsetzbogen darauf hervorzubringen. XX. 551
— über zweckmässigen Gebrauch desselben. III. 508
— Verbesserung desselben durch **Close**. VII. 636 — durch **Schugt**. XVII. 638
— Vervollkommnung desselben durch **Stölzel**. XVII. 809. XIX. 814
Waldmüller, Mad., in Wien. XX. 10 fg. 292, 386, 521
Waldo, Prinzessin von, eine treffliche Klavierisp. XVII. 311
Walker, Orgelbauer in Kanstadt (im Würtemb.) II. 143
Walla, Mad., in Wien. XIX. 604
Wallachische Lieder u. Tanz. XVI. Beil. n. 6
Wallfahrer-Gesang. XI. 273
Wallner, Vinc., Notturnos ital. a 4 voix C. t. (R) VI. 625
Walter, Dem., aus Altona, in Hamburg. IV. 312
Walter, F. A., über den Fehler angehender Klavierspieler, nicht auf die Noten zu sehen. XIV. 788
— wie bringt man angehende Klavierisp. dahin, streng nach dem Takte zu spielen? XVI. 77
— beste Methode, Kindern die Kenntnis der Noten beizubringen. XVI. 317
— über Tonstücke für angehende Klavierisp. XVI. 401
Walter, Musikdirector in Hannover, 4 Chor zu den Hussiten. V. 21
— in Minden bei Haydns Schöpfung etc. IV. 697
Walter, Tenorist in Mannheim. VI. 86. IX. 754
Walter, Tenorist aus Carlsruhe, in Paris als Belmonte. IV. 521; in München. XIII. 829; in Carlsruhe. XVII. 188; in Wien. XX. 867
Walther, Tenorist in Prag. IX. 777, 781; sein heimlicher Abgang. X. 287
Walther, F., 3 Son. p. le Pianof. avec Viol. op. 4. (R) IX. 90
Walther, Hans, erstes Choralbuch etc. IX. 164 fg.
Walser (6 Favorit-) der Kais. von Frankreich, f. Pianof. (R) XIV. 424
Wanhall, siehe **Vanhall**.
Wanietschek, Sänger zu Prag. II. 501
Warbés, 3 Son. p. le Pianof. avec Violon obl. op. 1. (R) IV. 407
Warschau: Mozart's Todtenfeier daselbst. III. 221
— Musik daselbst. VIII. 65. XIII. 449, 705. XIV. 612
— Statuten der musikalischen Gesellschaft daselbst. V. 18, 43, 414
— kurze Nachrichten daher. IV. 191. V. 603. VII. 220. XVI. 653. XVII. 252, 557. XVIII. 324
— Nationaltheater daselbst. XIV. 807
— Oper daselbst. XIV. 525

Wassermann, Spohrs Schüler, in Fulda. XIII. 509. XVIII. 160; in Leipzig XVIII. 844; in Meiningen. XIX. 463; in Frankf. a. M. XIX. 690; Orchester-Director in Zürich. XX. 473
Wasserstoffgas, Einfluss desselben auf die Stimme. III. 223
Wastrow, Fortepianospieler in Berlin. XI. 260
Wauer, in Berlin. IX. 340. XIII. 779. XIX. 866
Weba, aus Bohmen. II. 498
Webbe, in London, Vereinigung mit Logier, für dessen neues System. XX. 805 fg.
Webeh, ein Instrument der Mauren. XIX. 614
Weber, Bernh. Anselm, in Berlin — sein Geburtsort. VI. 81 *;
— erhält das Prädicat als Kapellmeister. VI. 811
— wird nebst Righini als Chef der kön. Orch. angestellt. XIII. 607
— erhält das eiserne Kreuz. XVIII. 206
— sein Talent u. seine Verdienste. VIII. 732
— über seine Abneigung gegen Mozart'sche Opern. X. 175
— Concert, in Leipzig. XI. 58. XII. 930. XVIII. 125; in Berlin. XIV. 327. XX. 324
— Cantate, Lessings und Schillers Gedächtnissfeier, in Berlin aufgef. XII. 536
— dieselbe als Todtenfeier Reinhards, in Leipzig aufgef. XIV. 711
— Cantate von Herklots. Vertrauen auf Gott, in Berlin aufgef. IX. 703. XI. (525). 540. XX. 324
— lyr. Dramrama: Salmalie, ebend. aufgef. IV. 306, 623. XV. 720. XVII. 703
— Die Feier des Jahrhunderts, ebendas. aufgef. III. 333
— Friedens-Cantate, ebendas. aufgef. IX. 703
— Ouvert. u. Chor zu den Hussiten vor Naumburg. V. 20
— Liederspiel. Der Kosak u. Freiwillige, in Berlin aufg. XV. 844; in Breslau. XVII. 670; in Königsberg. XVII. 968
— — im Klav. Ausz. (B) XVI. 410
— Marsch zu Bianka von Toredo. VIII. 828
— Monodrama: Hero, in Magdeburg aufgef. II. 892; in Berlin. III. 185
— — Sappho, in Berlin aufgef. XVIII. 329
— Musik z. Ballet: Arlekins Geburt, in Berlin aufgef. IX. 703; in Leipzig. XI. 516
— — Tanze zum Ballet: Arlek. etc. (B) XIV. 608
— — zu dem armen Minnesinger, in Berlin aufgef. XV. 908
— — Eing. u. Gesänge zum armen Minnesinger, f. Pianof. u. Guit. (B) XVI. 413
— — zu den Blumen von Ganges. XIV. 600
— — zur Braut von Messina. VII. 596. VIII. 572; in Wien aufgef. XII. 581
— — zu Columbus, in Berlin aufgef. XI. 490
— — zu Deodata, in Berlin aufgef. XII. 624, 640; in Königsberg. XII. 808. XIV. 708; in Munchen. XIII. 521; in Strasburg. XVI. 820
— — — im Klav. Ausz. (B) XIII. 529
— — — Romanzen, Ges. etc. f. Guit. (B) XIII. 559
— — zu: Ein Tag des Schicksals, in Berlin aufgef. XVI. 555
— — zu: Epimenides Erwachen, in Berlin aufg. XVII. 750, 821. in Leipzig. XVIII. 193
— — zu: Epimenides Urtheil, in Berlin aufgeführt. XVII. 823
— — zum Gang nach dem Eisenhammer, in Berlin aufg. X. 762. XIX. 350; in Leipzig. XI. 62. XVIII. 125; in Frankf. a. M. XVIII. 903
— — zu der Griechheit, in Berlin aufgef. IX. 565
— — zu Heinrich dem, ebendas. aufgef. VII. 586
— — zu den Heidengräbern bei Grossbeeren, ebend. aufgef. XVII. 641
— — zu Iphigenia in Aulis, ebendas. aufgef. VI. 811. XII. 720
Weber, Bernh. Anselm, Musik zur Jungfrau von Orleans (Monolog), ebendas aufgef. XII. 617
— Musik (eingelegt) zu Leon, von Dallayrac. V. 28
— — — zu Palmer (Quartett. II. 704
— — — zu Raoul de Crequi. VII. 198
— — zu den Schmerz des Thales. IX. 418
— — zum Drama: Treue siegt in Liebesnetzen, in Berlin aufgef. XIX. 866
— — zu Wallenstens Lager. IX. 52
— — zur Weihe der Kraft. VIII. 635. XII. 592; in Königsberg aufgef. XVI. 107
— — — — im Klav. Ausz. (B) VIII. 780
— — zu Wilhelm Tell. VI. 689. XI. 61
— Operette. Die Wette, in Berlin aufgef. VII. 559; in Königsberg. XIII. 806; in Mannheim. XIV. 738; in München. XV. 55
— Operette: Die Wette, im Kl. Ausz. (B) IX. 107
— Ouvert. zu Coriolan, in Leipzig aufgef. XI. 58
— — zu Regulus, in Berlin aufgef. VII. 191; in Leipzig. XI. 58
— — zu Wilhelm Tell, in Prag aufgef. IX. 623; in Leipzig. X. 218
— — — im Klav. Ausz. (B) VI. 825
— lyr. Rhaps: Gott der Allgütige, in Berlin aufgeführt. XIX. 729
— Schlachtsinfonie zu Wallenstein, in Leipzig aufgeführt. XI. 60
— herausgeg. Skolien von Schaum etc. (B) XV. 471
— Trauergesang zu Moreaus Andenken, in Berlin aufg. XVI. 869
— Vorspiel: Astraea's Wiederkehr, ebendaselbst aufgef. XVI. 512
— patriot. Rundgesang etc. m. Pf. oder Guit. (B) XVI. 379
— Gesange m. Fortep. IV. Samml. (B) XVII. 656
von Weber, Carl Maria, als 13jähr. Componist u. Klavierspieler in Leipzig. III. 21
— geheimer Secretair b. Prinz von Wurtemberg. X. 566
— in Mannheim. XII. 502; in München. XIII. 625. XIV. 128. XVII. 509; in Prag. XIV. 49. XV. 296; in Leipzig. XIV. 76. XV. 51 fg. XIX. 318; in Dresden. XIV. 161 fg. in Berlin. XIV. 270, 319. XVI. 621; wird nach Prag berufen als Kapellmeister u. als Operndirector angestellt. XV. 55, 78. XVII. 619; in Wien. XV. 401; geht von Prag ab. XVIII. 519. (Intelligenz-Blatt 25); wird zum Kapellmeister in Dresden ernannt. XIX. 51, 182; tritt sein Amt das. an. XIX. 727; als Director daselbst. XIX. 807, 427, 756. XX. 372, 801
— Bemerkungen zu nothwendiger Wurdigung der von Dresden aus in dieser Zeitschr. erscheinenden Beurtheilungen etc. XX. 877
— Nachricht über Capellers Vervollkommnung der Flote. XIII. 577
— Nachricht über Kaufmanns (in Dresden) Trompeter. XIV. 663
— Nachrichten über Mannheim. XII. 659. XIII. 262
— über Notizen, von Kunstlern selbst gegeben. XIII. 561
— über die Oper Alimelek von Meyer-Beer. XVII. 783
— über das angekundigte Musikfest zu Frankenhausen. XVII. 655
— über die Oper: Undine, in Berlin aufgef XIX. 201
— über die Tondichtungsweise des Hrn. Fesca etc. XX. 585
— Warnung wegen seines von Ebers arrang. Quintetts. XVIII. Intelligenz-Blatt 42
— Erklarung von Ebers hierauf. XVIII. Intell. Blatt. 45
— der arme Minnesanger (aus seinen Liedern). XVI. 198
— Morgenblümlein (z. s. Gesangen). XV. 66
— Cant.: Arcoglienza, in Dresden aufgef. XIX. 835
— — zur Jubelfeier des Königs, in Leipzig aufgeführt XX. 764, in Dresden. XX. 766
— — Kampf u. Sieg, in Prag aufgef. XVIII. 154
— erhält für diese Cant. eine goldene Metaille vom König von Preussen. XVIII. 402

von **Weber**, Carl Maria, Cantate zum Neujahrstag, von ihm selbst in Leipzig aufgef. XV. 51
— neues Concert (Es 3), von ihm selbst ebendas. gespielt. XV. 32. XIX. 358
— **Der erste Ton**, (von Rochlitz). X. 556
— — — in Manheim aufgef. XII. 508. XIV. 398. XV. 180; in Prag. XIV. 46. XV. 127; in Leipzig. XIV. 789; in München. XV. 37; in Frankf. a. M. XV. 389
— Composition fürs Fagott. XV. 1 fg.
— componirt Th. Körner's Leyer u. Schwert. XVI. 655
— Lieder von Körner) von 12 Männerstimmen in Berlin gesungen XVIII. 491
— Musik zum Schauspiel: **Lieb u. Versöhnen**, in Berlin aufgef. XVIII. 380
— **Missa**, in Dresden aufgef. (über sie, von **Benelli**). XX. 302, 367
— erhält dafür einen Ring v. König von Sachsen. XX. 303
— Oper: **Silvana**. XIV. 572; in Berlin aufgeführt. XIV. 589, 781
— — — Ouvert. daraus (u. VCell-Concertino), in Manheim aufgef. XIV. 740
— — — im Klav. Ausz. (B) XV. 239
— Singspiel **Abu Hassan**, in Berlin aufgef. XV. 710; in Wien. XV. 415
— Ouvert. z. d. Beherrscher der Geister, in Prag aufgef. XIV. 45; in Mailand. XVIII. 492; in Dresden. XX. 421
— Ouvert. zum Regier. Jubiläum, in Dresden aufgeführt. XX. 702
— chines. Ouvert. in Strasburg aufgef. XVII. 806
— Scene u. Arie, in Leipzig aufgef. XIX. 598
— — — zu Mehul's Helene, in Dresden aufgef. XX. 152 fg.
— gr. Duo conc. p. Pianof. e Clarinette. (B) XX. 442
— 6 Fughetten. (B) I. 32
— Schwäb. Tanzlied, 4stimm. m. Pianof. (B) XVI. 130
— Scena: Horch, leise, horch! m. Pianof. oder Guit. (B) XIV. 140
— 1 Sinf. p. grand Orchestre etc. (B) XV. 555
— 6 Son. progr. p. le Pianof. av. Viol. obl. (B) XVII. 609
— 8 Var. pour le Pianof. sur l'air de Castor et Pollux (B) VII. 276
— 6 Var. f. Klavier m. 1. (B) II. 896. III. 256
— 6 pet. pieces fac. p. le Pianof. 2 v. m. op. 5. (B) VI. 252
— theme orig. var. p. le Pianof. op. 5. (B) XII. 887
— gr. Conc. p. le Pianof. etc. op. 11. (B) XV. 721
— 9 Var. sur un air Norweg. p. le Pianof. av. Violon op. 22. (B) XV. 752
— gr. Sonate p. le Pianof. op. 24. (B) XV. 595
— 6 Gesänge m. Fortep. op. 25. (B) XV. 65
— 5 deut. Lieder m. Guit. od. PF. op. 28. (B) XVI. 194
— Ouvert. de l'Op. Der Beherrscher der Geister, op. 27. (B) XVI. 621
— Rom. de l'Op. Joseph etc. p. le Pianof. op. 28. n. 7. (B) XVI. 621
— 3 Duetti p. 2 Sopr. c. Pianof. op. 30. (B) XVII. 457
— 6 deut. Gesänge für 1 Singstimme m. Pianof. op. 31. (B) XVII. 191
— gr. Conc. p. le Pianof. op. 32. (B) XVII. 191
— Variat. p. la Clarinette e Pianof. op. 33. (B) XVI. 622
— Hymne: In seiner Ordnung schaft der Herr etc. Klav. Ausz. op. 36. (B) XIX. 681
— gr. Son. p. le Pianof. op. 39 et op. 49. (B) XX. 681
— Balladen u. Lieder m. Fortep. op. 47. (B) XX. 557
— Musica voc. per uso de Conc. Scena ed Ar. d'Italia p. il Sopr. c. Pianof. e c. Orch. op. 50. (B) XX. 680
— Scena et Aria dell'Op. Ines de Castro, op. 51. (B) XX. 795, 883
Weber, Dem., Harfenistin in Berlin. VII. 56. X. 61, in Prag. X. 511
Dr. Weber, F. A. in Heilbronn — Tod VIII. 450
— über kom. Charakteristik u. Carricatur in praktischen Musikwerken. III. 187, 197
— vom Einfluss der Musik auf den menschlichen Körper u. ihrer medicin. Anwendung. IV. 561, 577, 593, 609. vergl. V. 834
— über Ausbildung und Veredlung des musikal. Gehörs. III. 469, 485, 501
— über d. Einfluss des Singens auf die Gesundheit. VI. 813
— Abhandlung von der Singstimme, s. Singstimme.
Weber, Fr. Dion., in Prag. II. 525. VIII. 779 IX. 609, 625 fgg. XII. 806
— Director des Conservator. zu Prag. XVII. 620
— Tanzmusik. IX. 520
— Verdienste um Böhmens Tanzmusik. XII. 582
— Cant. Bohemens Errettung. VIII. 781
— 12 Allem. p. le Pianof. sur la Chanson: O du lieber Augustin etc. (B) XII. 508
— 12 — — — sur. dir. aus Ler. (B) XII. 508
Weber, Gottfr., in Manheim, wird nach Mainz als Tribunalrath berufen. XVII. 58. XIX. 560
— Versuch einer praktischen Akustik der Blasinstrum. XVIII. 33, 49, 65, 87
(praktische Resultate daraus. XIX. 809, 825)
— praktische Bemerkungen. IX. 805, 821
— geringe praktische Bemerkungen. XIX. 709
— noch einmal ein Wort über den musikal. Chronometer. XV. 401
— über wirkliche Einführung des Taktmessers. XVI. 441, 465
— über Erlernung des Trillers im Singen. XVIII. 553
— über das sogenannte Generalbassspielen bei Kirchenmusiken u. wordige Anwendung der Orgel. XV. 105
— über wichtige Verbesserung des Horns. XIV. 729
— über Instrumental-Basse bei vollstimm. Tonstücken. XVIII. 653, 709, 725, 765
— über Kirchenmusik in Concerten. XIV. 355
— Nachrichten über Manheim, s. Manheim.
— ein Zweifel über Mozarts Arie: Ach! ich fühle etc. XVII. 209
— Vorschlag zu Vereinfachung u. Bereicherung der Pauken. XVI. 550
— Recens. der Ouvert. aus dem Geisterbeherrscher, von demselben. XV. 624
— Recens. der ihm dedic. Sinf. von C. Mar. von Weber. XV. 525
— — von Rink Orgelstücken etc. XIX. 850
— — von Vogler's Trichordium. XVII. 513
— über die Begleitung des Recitativs. XIII. 65
— Requiem, in Berlin aufgeführt. XVII. 355; in Wien. XX. 18
— — den Manen der Sieger bei Leipzig, in Leipzig aufgef. XX. 286; (B) XIX. 793
— noch etwas über oder gegen die 5 heiligen Taktarten. XV. 821
— **Te Deum**, in Manheim aufg. XVI. 3–5 fg. Belohnung für dasselbe. XVI. 884; in Colln aufgef. XVII. 301; in Frankenhausen. XVII. 770
— — Part. u. Stimmen (2 Rec.) XVI. 677
— erneuerter Versuch einer Begriffsbestimmung von Ton, Tonkunst u. Tonsetzkunst. XVII. 829, 845
(Berichtig. der Druckfehler in den beiden vorstehenden Abhandlungen. XVIII. 200
— Morgenlied der Feyern etc. (a. d. Ges. op. 19.) XVII. 761
— Die verlohrnen Träume (a. d. 12 Gesängen etc.) XV. 513
— 12 vierstimm. Gesänge etc. m. Fortep. (B) XIV. 512
— 12 — — — — — op. 16. Th. 1, 2, 3. (B) XX. 283
— 12 Gesänge m. Begl. des Klav. oder Guit. (B) XV. 291
— Gesänge von Gothe, Richter, Körner etc. m. Pianof. oder Guit. op. 19. (B) XVII. 750

Weber, Gottfr.: Lexer u. Schwert, m. Pianof. oder Guit. op. 21. H. 1, 2, 3. (B) XVIII. 295. H. 4. (B) XIX. 52
— 4 Gesänge f. 1 oder 2 Singstimmen, m. Pianof. op. 23. (B) XIX. 312
— Lieder von Schiller, Göthe etc. f. 1 Singst. m. Guit. oder Pianof. op. 25. (B) XX. 300
— Messe, oder 5 Hymnen, mit latein. und deut. Texte, Part. etc. (B) XX. 765
— Sen. p. Clav. solo (U) XIV. 179
— Versuch einer gereinigten Theorie der Tonsetzkunst 1. Bd (B) XIX. 657, 664; 2. Bd. (XX. 810) (B) XX. 477; Druckfehler darin angezeigt XX. Intell. Blatt 42
— Voglers Mot. pro adventu: Rorate coeli etc. (B) XX. 630
Weber, Mad. (geb. Fräulein von Dusch), dessen Gattin. XIX. 568.
Weber, Maj. von, Vater des Carl Mar. von Weber — will in Freiberg Stein-Notendruck anlegen. III. 69
Weberling, in Stuttgard. I. 813. II. 127. VIII. 552
Wechselgesang der Farben und Töne, von C. Schreiber. VII. 1
von Wechmar, Oberdirector d. Theat. und der Musik zu Stuttgard. XVI. 339, 469
Weckesek, Flötist zu Bückeburg. II. 222
Wegener, Volkslieder (über dieselben). XIII. 56
Wehrstedt, b. Leipzig, Theater. XVIII. 125. XX. 249; in Dessau. XVIII. 773; in Braunschweig. XX. 675
Weichselbaum, s. Weixelbaum.
Weidenmeyer (oder Weidinger), Erfinder einer Trompete mit Klappen. V. 158.
— lässt sich dazu in Leipzig hören. V. 245; in Wien. XVII. 630 *) XIX. 305, 429
Weidenmeyer, der Sohn, zu Wien, 12jähr. Hornist. XV. 844
Weidmann, als Operndirector in Wien. III. 45
Weidner, Declamator in Frankf. a. M. XVII. 304. XVIII. 302 fg. XIX. 310
Weidner, Tenorist in Leipzig. XIX. 159, 162, 264
Weigl, Jos., der ält., in Wien b. Hoftheater angestellt. IV. 766
— wird fürs Carneval nach Mailand berufen. XV. 433
— in Italien sehr beliebt. XV. 279
— macht wieder eine Reise nach Mailand. XVII. 724 — Concurrenz daselbst mit Mayr u. Paer. XVIII. 210 fg. kommt wieder zurück. XVIII. 198
— Ballet: Ricardo, cuor di leone, in Mailand ausgepfiffen. XIV. 228
— Cant.: il ritorno d'Astrea, in Mailand aufg. XVIII. 229
— — — (Rec.) XVIII. 549
— — Sieg der Eintracht, in Wien aufgef. XIII. 86
— Intermezzo: Der taube Componist aus Amore marinaro entlehnt), in Cassel aufgef. XIV. 607
— Kriegslieder von Collin, in Wien gesungen. XI. 652
— Lied: Der östreich. Grenadier, in Wien aufgef. XVI. 281 fg.
— Musik zur Weihe der Zukunft, ebendaselbst aufgef. XVI. 109
— Oper: la Principessa d'Amalfi, ebendaselbst aufgeführt. I. 814
— — l'amore marinaro, in Dresden aufgeführt. I. 555. XVII. 789
— — — (Der Korsar aus Liebe), in Leipzig aufgef. IV. 325; in München. XIII. 822, in Königsberg. XVI. 107
— — — Ouvert. v. Gesange, Kl. Ausz. (B) I. 158
— — Der Bergsturz — Chor daraus. XVII. 512. B. V.
— — — in Wien aufgef. XV. 50. XVII. 623
— — — im Klav. Ausz. (B) XVII. 806
— — Daniel in der Löwengrube, (XIX. 859. XX. 228)
— — Das Dorf im Gebirge, in Hamburg aufgef. XIII. 655; in Breslau. XVI. 269; in Berlin. XVI. 906; in Königsberg. XVII. 671; in Mannheim. XIX. 365
Weigl, Jos., d. ält., Oper: Der Einsiedler auf den Alpen, in Wien aufgef. XII. 604
— Oper: Francisca von Foix, ebendaselbst aufgeführt. XIV. 208
— — Kaiser Hadrian, in Wien aufgef. IV. 600; in München. XI. 855; in Frankf. a. M. XVII. 437; in Mannheim. XIX. 765
— — Himbocata, in Mailand aufgef. XVIII. 213
— — die Jugend Peters des Grossen, in Wien aufgef. XVII. 44
— — Adrian von Ostade, in Wien aufgef. X. 865; in Berlin. XIV. 138; in Königsberg. XVI. 107; in Strasburg. XVI. 81
— — Il rivale di se stesso, in Dresden aufgeführt. XIV. 189
— — — (Liebhaber u. Nebenbuhler in einer Person), in Wien aufgeführt. XIV. 769; in Florenz. XVIII. 296
— — Die Schweizerfamilie. XI. 441; Urtheil darüber. XII. 849
— — — — in Wien aufgef. XI. 441, 442. XIII. 561; in Dessau. XII. 286; in München. XII. 548. XIV. 303; in Prag. XII. 578; in Breslau. XII. 693; in Berlin. XII. 708; in Leipzig. XIII. 272; in Dresden (ital.) XIV. 188. XVII. 135. XVIII. 610. XIX. 127; in Strasburg. XVI. 820; in Stockholm. XVII. 872; in Königsberg. XVIII. 657; in Stuttgard. XVIII. 780; in Mailand. XVIII. 882
— — in Quint. arrang. von Wach (B) XIV. 962
— Oper: Die Uniform, in Wien aufgeführt. VII. 894. XIV. 278; in Leipzig. VIII. 2. IX. 448; in Frankf. a. M. VIII. 72, in Berlin. VIII. 235; in Dresden. VIII. 283; in Mannheim VIII. 798; in Prag. XI. 295; in Dessau. XII. 504; in Königsberg. XII. 972; in Turin. XIII. 44
— Oper: Die Verwandlungen, in Berlin aufgef. XII. 393
— — Vestas Feuer, in Wien aufgef. VII. 767; in Frankf. a. M. IX. 539
— — Das Waisenhaus, in Wien aufgef. XI. 77, 174. XII. 276. XIII. 82. XVII. 116. XX. 101; in Leipzig. XI. 476; in München. XII. 153; in Berlin. XII. 172; in Breslau. XII. 201; in Prag. XII. 378; in Dresden. XIX. 864. XX. 52
— Oper: Das Waisenhaus, im Kl. Ausz. (B) XII. 809
— eingelegte Bass-Arie zu Gulistan. IX. 75
— eingelegtes Finale zu Giulietta e Romeo, in Wien aufgef. VI. 514
— — — — zu Ginevra di Scozia, ebend. aufgef. XII. 674
— Oratorium: La passione di N. S. Gesu Chr. in Wien aufgef. XIII. 297, 361
— Ouverture (C g), in Leipzig aufgef. XV. 27
— — zu Gretry Rich. Löwenherz. XVI. 276
— Schauerspiel: Nachtigall und Rabe, in Wien aufgef. XX. 580; in Frankf. a. M. XX. 732
Weigl, Thadé, d. jung., Besorger des K. K. Hoftheater-Musik-Verlags. VII. 199
— Ballet: Bacchus et Ariadne. VI. 225 fgg.
— — il sindaco del villagio, in Mailand aufgeführt. XVIII. 290
Weiher, Zögling des Blindeninstituts zu Berlin, Violinconcert gegeben. XVI. 210
Weihrauch, Mad., in Carlsbad. IX. 784
Weihrauch, Dem., in Breslau. XVI. 4 o, 671 fg. XVII. 31
Weihrether, Fraul. von, Singdilett. in Lemberg. XVI. 134
Weiland, Chorregent in Freiburg (im Breisgau). XX. 323
von Weiler, über den Begriff der Schönheit, als Grundlage einer Aesthetik der Tonkunst. XIII. 117
— über Weber's Te Deum. XVI. 373
Weimann, Dem., aus Halle, in Leipzig. IV. 243
Weimar: kurze Nachrichten daher. III. 119. V. 322, 374
— Musikstand daselbst. XVI. 293
— Nachrichten über die dasige neue Orgel. XV. 158

Weigtar, G. P., Cant. u. Kirchencomp. XVI. 839
— vollstand. Choralmelodieen-Buch etc. (R) XIV. 391
Weinert, (in Warschau) Operette: Der Teufel ein Alchymist, in Warschau aufgef. XIV. 809
Weinkopf, Bassist in Wien. VIII. 462
Weinlig, C. Th., Cant.: Dauer des Gesanges, zu Schusters Andenken. XIV. 835
— Cant.: Huldigung dem Verdienste, in Leipzig aufgef. XI. 450
— Orator.: Der Erloser, in Dresden aufgef. III. 498
— — Die Erlosten auf Golgatha, ebendas. aufgeführt VIII. 574
— — Die Erlösung, ebendas. aufgef. V. 486
— — Anthrität des Dichters (Schmid) gegen diese Rez. V. Intell. Blatt 73
— — Der Versohnungstod Jesu, in Leipzig aufgeführt. IV. 503
— Trauer-Cantate, in Dresden aufgef. VI. 586
— und Forcht, Mon. Schrift. Erato, 1ter HR. (R) XIV. 225, 838
Weinlig, der jüng., an seines Onkels Stelle Cantor und Musikdirector in Dresden. XVI. 583
— übernimmt die Direction der Dreyssig'schen Singakad. XVII. 261
Weinmüller, Bassist in Wien. III. 44, 484. VII. 41, 804, 612. VIII. 357. IX. 73. X. 27. XI. 135. XII. 220, 208, 570. XIII. 85. XIV. 559, 643. XV. 496, 771. XVI. 133, 880. XX. 386, 322
— erhält das Bürgerdiplom von Wien. XII. 352
Weise, als Adam im Dorfbarbier, in Berlin. XVII. 772; in Konigsberg. XIX. 767
— Mad., ehemalige Demoiselle **Zeis** — in Königsberg. XIX. 767
Weiske, Cantor zu Meissen: über dessen Taktmesser. V. 705
— J. G., 6 Son. f. mittl. Klaviersp. (R) VI. 434
Weiss (Weise), Tenorist in Konigsberg. VII. 73. XI. 632, 688. XII. 608, 680. XIII. 811; in Wien. XV. 383, 418; in Lemberg. XVI. 535. XIX. 167
— Liederspiel: Der Bernsteinfischer. XII. 804
Weiss, (sig. Greis) legt die Theater-Direct. in Königsberg nieder u. wird Doct. der Med. XVI. 103
Weiss, Viola-Virtuos in Wien. XVII. 805. XIX. 308
— Sinf. (C ♯), in Wien aufgef. XX. 304
— Trio-Rondeau, in Wien gespielt. XX. 227
Weiss, Dem., Klav. Dilett. in Danzig. XVII. 613
Weiss, F. X., 6 Lieder von Matthison. (R) II. 563
— 3 Duos p. 2 Viol. op. 2. (R) V. 751
— gr. Son. p. le Pianof. op. 4. (R) V. 623
Weisse, Kr. St. Einn. zu Leipzig, Dichter der Hillerschen Operetten. III. 526
— Seine Gedächtnisfeier, von Hiller. VII. 401, Beilage IV.
Weisse, siehe **Weyse**.
Weisse, Violoncellist in Berlin. X. 526. XI. 801
Weiterdahl (Westerdahl), 2ter Concertmstr. in Stockholm. XIV. 398, 869
Weitzmann, in Leipzig. VII. 168; in Berlin. VII. 201. VIII. 809. IX. 400
Weitzmann, jun., Conc. aufm Pianof. in Berlin gegeben. XV. 347
Weixelbaum, in München. IX. 269, 371, 562. XI. 122, 279. XII. [illegible], 708. XV. 420, 562. XVI. 220. XVII. 379, 896 fg. geht ab. XVIII. 542
— über sein sentimentales Wesen. XIII. 411
Weixelbaum, Mad., ehemal. Marchetti. XII. 38, 510. XIV. 803 fg. 814, 629. XVI. 866. XVII. 397
Weixelbaum, Herr u. Mad., in Wien. XIII. 561 Berichtigung dieser Nachricht. XIII. 816
— beide wieder in München. XIII. 825 fgg. XIV. 122, 172, 816, 497. XV. 422
— Schreiben über sie, von Winter. XVII. 465
— Reise nach Italien. XVII. 453; in Modena u. Verona. XVII. 455 fgg. wieder in München XVII. 596 fg. abermals nach Italien. XVIII. 124; in Stuttgard. XVIII. 536; in Strasburg. XVIII. 805; in Leipzig. XIX. 289; in Dresden. XIX. 596 fg. 406 fgg. 608; in Mainz. XIX. 719; nunmehr in Carlsruhe. XIX. 871. XX. 47, 132; in Berlin. XX. 376, 457, 489
Weixelbaum, der jung., in Regensburg. X. 89; in München. XV. 420
Welach, Jos., Huboist in Frankf. a. M. VI. 418
Welach, Dem., Concert aufm Melodium, in Frankf. a. M. XII. 108
Wend, blinder Organist in Berlin, Erfinder eines harm. Geläutes. VI. 721
Wendler, Mad., Dilett. in Leipzig. XVI. 271
Wendling, Mad., in Mannheim. I. 882
Wendt, Sänger in Wien. XVIII. 75
Wendt, A., Cantate zur Feier eines Friedensfestes. IX. 760
— Frühlings-Cantate. IX. 658
— Hochzeits-Cantate. XI. 59
— über Mad. Catalani, nebst allgem. Bemerkungen über ital. u. deut. Gesang etc. XVIII. 569
— noch ein Wort über den Gesang der Mad. Catalani, bei ihrem Concert in Dresden. XX. 745
— von dem Einfluss der Musik auf den Charakter. XI. 81, 97
— über Musik, insbesondere den Gesang als Bildungsmittel in der Erziehung. XIII. 281, 297, 313, 393
— musikal. Curiosität (Bottstett) etc. XVII. 841
— Lecture für Musiker und Freunde der Tonkunst. (XIX. 455
— über Frdr. Schneiders 6stimmige Messe etc. XVIII. 191, 201
— Beitrag zur Sprachreinigung im Gebiete der Tonkunst. XVII. 809
— Gedanken über die neuere Tonkunst und Beethovens Musik, u. dessen Fidelio. XVII. 305, 865
— Lied m. Guitarre. VI. Beilage XXI.
— 6 Lieder von Schiller, Gothe etc. m. Pianoforte (R) XX. 582
Wenk, Harmonikaspieler in Braunschweig. VI. 708
Went, Oboist in Wien. XI. 668
Wenzel, Organist in Prag. II. 805. IX. 71. X. 508
Werden, Gebr., musikal. Taschenbuch. (R) V. 116
— Zeitschrift: Apollon. (R) V. 216
Werkmeister, Musicae mathem. Hodegus curiosus etc. (1686) Fragment daraus. II. 636
Werkmeister, Bud., Monatsfrüchte f. Klav. und Gesang 1 — 3. HR. (R) VI. 654
Werle, Clarinettist in München. XV. 421
Werner, Herr und Mad. (geb. Becker), aus Weimar, in Leipzig. XII. 598. XIII. 167, 168, 860. XVI. 757, in Frankf. a. M. XIII. 864; in Mannheim. XV. 431. XVII. 60. XVIII. 534
— Mad. in Leipzig. XVI. 758; in Dresden. XVI. 803, in Leipzig. XX. 240, 351, 563, 763, 842
Werner (sich A. W. Bach nennend), Organist in Berlin. XIX. 656
Werner, Rath, Kapelldirector in Meiningen. XIX. 463
Werner, Mad., Gesangdilettantin ebendaselbst. XIII. 545. XVI. 308
Werner, Trompeten-Virtuos in Wien. XIX. 841. XX 71, 296

Werner, J. G., kurze Anweis. f. angeh. u. ungeübte Orgelspieler, die Choräle zweckmässig zu begleiten. (R) VII. 562

— Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern, stimmig etc. (R) XVII. 521

Werner, Violoncellist aus Böhmen. II. 498

Werth der Musik, s. Musik.

Werther u. seine Tochter v. Riga, in Königsberg XVIII. 402, 404

Wessel, bei der Dessauer Gesellschaft, in Leipzig X. 434, 437

Wessely, tonjahr. Klaviersp. in Dobcran. IX. 112

Wessely (in Berlin), krit. Bemerkungen über versch. Theile der Tonkunst, siehe Tonkunst.

— 2 neue Opern, besond. l'Ogre. II. 54

— Trauercantate, in Berlin aufgef. V. 22

— 3 Quat. conc. op. 9 et 10. (R) I. 557

Wessely, Joh., Violinist. XVI. 877

Westenholz, Oboist in Berlin. IV. 544. VI. 268 fg. VII. 480, 498, 517. VIII. 190, 758. X. 156, 346. XI. 491. XIII. 195, 579. XIV. 320; in Berlin (Conc. mit Tomeolini gegeben. XVI. 1561). XVII. 184. XVIII. 178; in Wien. XV. 113, 116; in München. XV. 425

Westenholz, Fred. Polon. fav. pour le Pianoforte (R) XIV. 712

Westenholz, Mad., Harmonika- u. Fortep. Spielerin, in Kopenhagen. I. 548; in Berlin. VI. 546, 546; in Stettin. VI. 502

Westenholz, Soph., Theme av. 10 Var. p. le Pianof. (R) VIII. 495

— Rondo p. le Pianof. (R) VIII. 495

— Sem. 2 i m. op. 5. (R) VIII. 640

Westerdahl, siehe Westerdahl.

Westerhoff, zu Buckeburg. II. 322

Westerhoff, C. W., Conc. p. Flute princ. (R) I. 653

— Conc. p. Clarinetto. (R) I. 655

Westmann, Dom-Organist in Cölln. XVII. 861 fg.

Westmann, Mad. geb. Ries, in Cölln. XVII. 861 fg.

Westphal, Organist in Schwerin. II. 844

Westphal, J. C., der Vater. XVI. 880

Westphal, der Sohn, Organist zu Hamburg. XX. 716

Wettich, rudolstadt. Kammermusikus. XIII. 510

Weyrauch, Dem., aus Stuttgard, in Prag. XIV. 510; s. auch Weihrauch.

Weyse, in Kopenhagen. I. 547

— Oper: Faruk, in Kopenhagen aufgef. XIV. 645

— — die Lodbrus-Höhle. XVIII. 528

— — der Schlaftrunk. XII. 589

— Sinfonie (Es t.), in Leipzig aufgef. VIII. 225. X. 494

Weyse, C. F. F., verm. Compositionen. (R) II. 181

— Allegri di bravoure 1. Hft. (R) VI. 571; 2. Hft. (R) XII. 47

— gr. Sinf. a gr. Orch. (R) VI. 726

Wickler, J. Guil., 3 Son. non diff. p. le Pianof. op. 3. (R) IX. 48

Wickmansen, Joh., Tod zu Stockholm. II. 416

Wickstrom, Mad., in Stockholm. XVII. 853. XIX. 602

Widerberg, Dem., in Stockholm. XIX. 842

Widerberg, deren Bruder, ebendas. XIX. 843

Wiehe, Pianof. Spieler in Königsberg. XX. 363, 511 fg.

Wieck, Fr., Romanze. Ein Mägdlein etc. XVII. Beil. n. 6.

— 8 Ges. m. Begleit. des Fortep. op. 7. (R) XVII. 603

Wieck, Mad., geb. Tromlitz, in Leipzig. XIX. 158, 353

Wiedebein, G., zehnm. Canon: Wonne der Wehmuth. XI. 256

— Theme var. p. le Pianof. (R) XI. 518

Wiederholung (über) musikal. VI. 197

Wiederkehr, ein deutsch. Comp. in Paris. XX. 642

Wiegen-Canon. IX. 589

Wieland: Fragm. aus seinem Abderiten. XI. 598

— Fragment aus seinem Sendschreiben an einen jungen Dichter. IX. 2

Wiese, aus Oldenburg, mit seinem sjähr. Sohne in Braunschweig. VI. 707

Ad. Wiele, als 15jähriger Violin-Virtuos, in Cassel. XIII. 403, 504

— auf königl. Kosten in Paris, erhält daselbst den 1ten Preis. XV. 168; in Cassel. XVII. 577; in Stuttgard angestellt. XVIII. 551

Wien, Briefe über die deutsche Oper das. V. 25, 305, 369

— — — vertraute, über Wien, von Reichardt, siehe Reichardt.

— Institut für blinde Kinder daselbst. XVII. 260, 506

— Cherubini's Urtheil über dasselbe. IX. 264

— über das neue Gesellsch. Theater des Grafen Palfy daselbst. XIV 113

— über die ital. Oper daselbst. XIX. 105, 111

— Unterschied der hiesigen u. der ital. Musik. XI. 681

— berühmteste Klavierspieler u. Klavierspielerinnen das. I. 518

— Kunst und Industrie-Comtoir daselbst. V. 580

— grosses Liebhaber-Concert das. für Verunglückte etc. XIV. 851 fgg.

— Mancherlei über Wien. IX. 260, 263

— Musik-Liebhaber-Verein das. zu Aufführung grosser Werke etc. XV. 301. XVI. 553, 828

— Musik-Wesen daselbst. I. 62, 416, 814. III. 41, 65, 622, 638. XVI. 826 fgg.

— Nachrichten daher. I. 83, 334, 502. II. 52, 281, 297, 389, 459, 703, 752, 983. III. 200, 253, 367, 604, 620, 476, 684, 698, 847, 863, 878, 643, 690, 707, 785, 797. IV. 126, 188, 263, 296, 341, 493, 645, 766. V. 155, 303, 305, 328, 456, 476, 489, 587, 658, 685, 733, 770, 795, 818. VI. 31, 74, 110, 163, 180, 226, 250, 293, 361, 430, 467, 503, 543, 581, 618, 759, 776, 822. VII. 40, 113, 153, 192, 261, 316, 319, 380, 391, 457, 468, 500, 537, 570, 591, 610, 628, 687, 766, 810. VIII. 89, 236, 328, 396, 448, 489, 527, 586, 634, 700, 728. IX. 74, 121, 252, 355, 378, 423, 481, 517, 593, 660, 682, 747. X. 26, 86, 158, 183, 237, 286, 317, 475, 508, 611, 697, 708. XI. 10, 77, 92, 124, 231, 262, 385, 393, 441, 445, 492, 508, 630, 668, 681. XII. 89, 218, 264, 286, 298, 335, 352, 415, 471, 495, 487, 554, 567, 590, 624, 674, 812, 877, 961, 1067, 1086. XIII. 82, 145, 223, 287, 513, 527, 578, 666, 805, 861, 722, 793. XIV. 74, 111, 140, 208, 278, 569, 429, 558, 615, 643, 707, 761, 819. XV. 49, 52, 112, 192, 298, 567, 580, 597, 614, 492, 509, 729, 769, 784, 811. XVI. 69, 181, 193, 285, 561, 429, 487, 520, 638, 706, 788, 826, 863. XVII. 44, 114, 123, 198, 216, 269, 333, 422, 493, 505, 566, 728, 851. XVIII. 53, 92, 117, 192, 285, 357, 440, 512, 519, 592, 729. XIX. 12, 60, 105, 208, 292, 304, 377, 427, 481, 582, 691, 888. XX. 19, 63, 127, 157, 223, 293, 383, 432, 519, 622, 820, 866

— Pensions-Institut des K. K. priv. Theaters an der Wien. XV. 467, 484

— Der Pensions-Fond für Invaliden feiert daselbst das erste Dankfest. XVII. 506

— Vier blinde ital. Tonkünstler in Wien. XIX. 896

Wiener Sänger, (vier) Schiele und Cons. in Paris. XX. 185, 205, 438, 752

Wieners (einer) Gedanken über einige Gegenstände der Vocal- u. Instrumental-Musik. XII. 225

Wiese, Dem., in Leipzig. XIX. 158, 355

Wiesener, Norb. Sonatina per il Clav. op. 1 — 5. (R) II. 167

Wieser u. Cons. Sänger aus Wien, in Paris. XX. 205

Wild, in Wien. XIII. 562. XIV. 560, 562. XV. 51, 112, 418; betritt nicht mehr das Theater. XVI. 707; tritt aber wieder auf. XVI. 189, 866. XVII. 46, 118, 269, 492, 872. XVIII. 118, 411, 424, 512; soll nach Carlsruhe kommen. XVII. 426; auf Reisen. XVIII. 530; in Leipzig. XVIII. 715. XIX. 32, 68 fgg. in Frankf. a. M. XVIII. 718. XIX. 869; in Berlin. XVIII. 870. XIX. 49, 135, 215, 262, 279, 348; in Dresden. XIX. 112; bald als K. K. Theatersänger, bald als preuss., bald als darmstadt. Kammersänger. XIX. 869

Wilde Volker — warum die Musik die ausserordentlichsten Wirkungen in ihnen erregt? IV. 629 *)

— ihre Art Flöte zu blasen. X. 778 *)

Wilehoursky, Graf von, VCell-Dilettant in Petersburg. XIX. 467

Wilhelm, Mad., in Pesth. XII. 574

Wilhelmi, Tenorist in Cassel. XVI. 666; in Dresden. XIX. 182, 225, 406, 408, 424, 565, 792. XX. 572, 857

Wilke, über den Unterricht im Gesange nach Zahlen. XV. 121

— Erinnerung gegen Superintendent Kochs Aeusserungen über diesen Aufsatz. XVIII. Intell. Bl. 21

— Bedenken über die von Krause erfundene Tonschrift. XIV. 117, 155

— über den Verfall des Kirchengesanges u. dessen Verbesserung. XVIII. 97, 113

— für Musiklehrer u. ihre Freunde, das von ihm erfund. Octochord betr. XIV. 833

— über den Orgelbau etc. s. Orgelbau.

— über das Registriren der Organisten. XVIII. 801, 825

— Nachrichten von Voglers Orgel zu Neu-Ruppin. XIII. 817, 833

— Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht etc. IV. XIV. 171

Wille, H., Quodl.: Heute wollen wir lustig seyn, in Wien aufgef. XIX. 16

Willig, Dem., in Berlin. VI. 282, 392. VII. 16. VIII. 713

Willing, J. L., Concertmeister in Nordhausen. III. 739

— Sein Tod VIII. 256. (XVI. 877)

Willmann, Dom-Organist in Berlin, Cant.: Die Accentefeier. VI. 47. X. 40

Willmann, Violinist in Stockholm. XV. 817

Galvani-Willmann, Mad., Sängerin in Wien. II. 257. III. 43. VI. 704; in Leipzig. II. 636. III. 221; in Dresden. III. 1193; in Hamburg. IV. 279

— Ihr Tod zu Wien. IV. 295

Willmann, sonst Director in Cassel, Tod. XVII. 628

Willmann, Mad., in München. VI. 711; in Cassel. XIII. 407. XIV. (156) 158, 599; wieder in München. XIII. 628. XIV. 121. XV. 58, 425

— Ihr Tod daselbst. XV. 425

Willmann, Dem., deren Tochter in Cassel. XIII. 539. XIV. 599 fgg.

Willmann, Dem., vom Pesther Theater, Schwester der Mad. Galv. Willmann, in Wien. XVI. 283, 352. XVIII. 602. XIX. 692. XX. 586, 867; in Breslau. XVI. 815. XVII. 31, 225, 279, 426 fg. geht ab. XVIII. 230

Willmann, Violinist in Stockholm. XVI. 424

Wilms, in Amsterdam. X. 566. XVI. 418 fg. 457, 459. XVIII. 455. XIX. 303

— erhält die Preise für 2 comp. Volkslieder XIX. 528

— Cantate, in Amsterdam aufgef. XVIII. 304

— — Lof der Kunsten, ebendas. aufgef. XVIII. 649

— Klavier-Concert, in Leipzig aufgeführt. IX. 216. XIV. 11

— Gesänge, zum Reformat. Jubil. in Amsterdam aufgef. XX. 561

— Sinfonie, im Leipzig. Concert aufgef. VIII. 455; desgl. (Es g. XIII. 831 u. aus C * (o. 5, XIV. 732

Wilms, Trauer-Cantate auf Helwesers, in Amsterdam aufgef. XVII. 317

— Wilhelmus Lied, var. fürs Orchester, ebendas. aufgef. XVII. 813

— — — — p. Fl. Clar. etc. etc. (B) XVII. 96

— Air tyrol.: Wann i etc. var. p. le Pianof. av. Flute (B) XIX. 560

— Duo: Mich fliehen etc. var. p. le Pianof. avec Flute. (B) I. 106

— Rom. Je suis encore etc. avec 12 Variat. op. 6. (B) VIII. 6

— Ariette variè p. le Pianof. op. 11. (B) IX. 722

— Sonate p. le Pianof. op. 13. (B) X. 920

— Quat. p. le Pianof. av. Viol. Viola et Vcelle op. 22. (B) XVI. 109

— Symph. a gr. Orch. op. 28. (B) XV. 575

— Conc. p. le Fl. etc. op. 24. (B) XVII. 81

— Son. p. le Pianof. av. Viol. obl. op. 29. (B) XV. 648

— Quat. p. le Pianof. av. Viol. Viola et Vcelle op. 30. (B) XV. 825

— Var. sur l'air: Unser alter etc. p. le Pianof. op. 32. (B) XVI. 170

— Sinf. concert. etc. op. 35. (B) XVII. 96

— Conc. pour la Clarinette avec accomp. etc. op. 40. (B) XVIII. 594

— Son. a 4 m. p. le Pianof. op. 41. (B) XVII. 616

Wind-Harmonika. VII. 205

Winke über den musikal. Unterricht der Frauenzimmer. VIII. 305

Winkel, Fesul. Therese von, aus Dresden, Concert in Leipzig. XI. 301

Winkel, Instrum. Macher zu Amsterdam. XVII. 316

— wird als eigentlicher Erfinder des Chronometer ausgegeben. XX. 33

— nähere Erörterung darüber. XX. 663 fg.

Winkelmann, Adv., Dilettant zu Hannover. X. 583

Winneberger, zu Hamburg. II. 413

Winter, P.: einige seiner Lebensumstände, u. Verzeichniss seiner Compositionen (aus Lipowsky Lexicon). XIII. 721

— Gedicht an ihn. IV. 847

— in München. II. 297. III. 801. V. 276; sonst als Violinspieler XIV. 124; in Wien. III. 641; in Paris. IV. 325, 601; geht nach London. V. 368. VII. 212; Berichtigung des Freimüthigen von München aus, über seine 2 letzten Opern. VI. 703, wieder in München. VII. 58, 160; geht wieder nach Paris. VIII. 301; wieder in München. IX. 521; wird in München von Napoleon beschenkt. VIII. 189; als Alleinherrscher der Königl. Kapelle. X. 401 fg.

— 50jähriges Jubiläum in München gefeiert. XVI. 292

— Singinstitut, in München errichtet. XVIII. 193

— Aufenthalt u. Concert in Leipzig. XVIII. 693; in Dresden. XVIII. 708

— schreibt fürs grosse Theater in Neapel die 2te op. ser. XVIII. 278

— schreibt fürs Theater in Venedig 2 neue Opern. XIX. 423

— Schreiben über Herr und Madame Weixelbaum. XVII. 555

— Ballet: Der Tod Adams, in München aufgeführt. XIII. 411

— Ballet: Gilblas in der Räuberhöle, in Berlin aufgeführt. IX. 523

— Cantate: Die Auferstehung (von Zacharia), in Berlin aufgef. IV. 390

— Cantate: Die Macht der Töne (nach Dresden von Schreiber) — auch unter dem Titel: Timotheus oder die Gewalt der Musik — in Leipzig aufgeführt. XI. 252; in Berlin. XII. 106. 433; in Wien. XIV. 281; in Stockholm. XV. 320, in München. XVI. 70

Winter, P., Die Macht der Töne (Timotheo) etc. Part. (B) XII. 117
— Cantate: Die vier Tageszeiten. XIII. 644
— — — — — in München aufgeführt. XIV. 216
— Friedens-Cantate: Germania, ebendaselbst aufgeführt XVII. 63
— Messe, zum Theil aufgef. in Leipzig. IX. 670
— Messe und Offertorium, von ihm selbst in Dresden aufgef. XVIII. 703 fg.
— Opern, die beliebtesten in London. III. 661
— Oper: Die Blinden. XII. 559
— — Die Bruder als Nebenbuhler, in Leipzig aufgef. V. 218
italien. (fratelli rivali), in Dresden aufgeführt. XVIII. 707
— — — im Klav. Ausz. (B) III. 761
— — Calypso, in London aufgef. V. 734; in München. IX. 560
— — — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgeführt. X. 248
— — — Quartett daraus X. 110, Beilage I.
— — — im Klav. Ausz. (B) X. 649; 666
— — Castor u. Pollux, in München aufgeführt. VII. 407 fgg. in Wien als Oratorium aufgeführt. IX. 253
— — — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgeführt. XIV. 9
— — Colmal, in München aufgeführt. XII. 81, 130
— — — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgeführt. XIII. 167. XIV. 8
— Ouvert. del'Op. Colmal, arrang. p. le Pianof. a 4 m. (B) XVIII. 606
— Oper: Elisa, in Leipzig aufgef. IV. 255
— — Etelinda, in Mailand aufgef. XX. 291
— — Fratelli rivali: siehe die Bruder als Nebenbuhler etc.
— — Der Frauenbund, in München aufgeführt. VII. 458
— — Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen, in Berlin aufgeführt. VI. 708, 793; in Wien. V. 779; in Frankf. a. M. VIII. 685
— — — Musikstellen daraus. II. Beil. VI. VII.
— — — im Klav. Auszug, von Henneberg. (B) II. 811, 815
— — ser.: Maometto, in Mailand aufgef. XIX. 178; in Neapel, XX. 793; in Dresden. XX. 833
— — — — Introdutt. daus. XIX. 408
— Marie von Montalban (in München geschrieben). II. 197. XVI. 73
— — — — in Wien aufgef. V. 779; in Mannheim. VI. 85; in Stuttgard X. Int. Blatt 52; in Prag. XI. 298; in Hamburg. XIII. 603; in Leipzig. XIV. 258; in Warschau. XIV. 708; in Frankf. am M. XVII. 559
— — — Ouverture — Streit darüber zu Paris. VI. 807
— — — im Klav. Ausz. (B) VI. 211
— Opus: Acte daraus: Per mille schiere etc. in Leipzig aufgef. IX. 513
— — — grosses Finale daraus, in Leipzig aufgef. XIV. 105
— — — aria: il trionfo di bel sesso, im Kl. Ausz. (B) VI. 104
— Das unterbrochene Opferfest, in Wien geschrieben. III. 611
— — — — litterliches Urtheil der Zeitschrift Janus darüber. II. Intell. Blatt 21.
Winter, P., Oper: das unterbrochene Opferfest, textes Neu umgearbeitet in Dresden. I. 334. VI. 612. XV. 18. 721; in Prag aufgeführt. IX. 779. 780. X. 180; in Leipzig. XI. 450. XIX. 642; in Breslau. XII. 625. XIII. 189. 248. XVI. 476; in Berlin. XIV. 277; in Warschau. XIV. 320, 329; in Königsberg. XIV. 568 fgg. in Stockholm. XIV. 866; in Wien. XV. 300. 361. XX. 667; in Strasburg. XVI. 821. XVIII. 664
— — — — im Klav. Ausz. (B) XVI. 528
— — — — Ouvertüre und Gesänge im Klav. Auszug. (B) I. 168
— Oper: Die Pantoffeln, in Hamburg aufgef. XIII. 665
— — Proserpina, in München aufgeführt. X. 317; in Paris. XIV. 120
— — Der reisende Student, in Berlin aufgef. IV. 700
— — Der Sturm (von Shakespear). II. 130, 189
— — Tamerlan, in Paris aufgef. (IV. 780. V. 321, 618; in Wien. XIV. 362
— — — als Orator. in Wien aufgef. VII. 506
— Ouv. del'Op. Tamerlan, arrang. p. le Pianof. a 4 m. (B) XX. 163
— Oper ser.: 6 due Valdomiri, in Mailand aufgeführt. XX. 36
— Oper: Zaire, in München aufgef. XVIII. 512
— — — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgeführt. XX. 251
— — — Ouvert. arrang. p. le Pianof. a 4 m. (B) XX. 169
— Verstärkung der Instrumental-Begleitung zu Gluck's Iphigenie. XVII. 259
— Oratorium (vom Roger), in München aufgef. XV. 420
— neueste Ouvertüre, in Leipzig aufgef. VIII. 216, 232
— Pastoral-Messe, in München aufgef. VIII. 508*)
— Patriotisches Lied, mit Orch. in München aufgeführt. XVI. 74
— Preisgesang der Musik, von ihm selbst in Leipzig aufgef. XVIII. 80
— Requiem, bei Heigel's Todtenfeier in München aufgef. XIII. 289
— neue Schlachtsinfonie, in München aufgef. XVI. 731, in Leipzig. XVIII. 640
— Septuor (Es), in Mannheim aufgef. IX. 286
— Sinf. mit obl. Viol. Clarinette, Waldhorn u. Fagott, in Wien aufgef. VII. 470
— Singschule wird von ihm herausgegeben. XIX. 506
— Sept. pour 2 Cors, Clarinette, 2 Violons, Alto et Basse, op. 10. (B) VI. 403
— 6 Canzon. D-ett. Terz. etc. ital. u. deutsch m. Fortep. op. 11. (B) VII. 821
— 3 Cantatinen, ital. u. deutsch, m. Fortep. op. 13. (B) VII. 821
— 9 Canzon. italienisch u. deutsch m. Fortepiano op. 16. (B) VII. 821
— 6 Arie ital. av. paroles allem. c. 2 Viol. Alto et Vcelle (B) X. 462
— Babylons Pyramiden, im Klav. Ausz. (B) I. 32
— Concert p. Viol. Viola, Hauth, Clarinette, Basson et Vcelle etc. (B) XVIII. 61
— Gesänge b. Klavier (B) II. 815
— — — — 5. Th. (B) III. 851
Freude, schönes Götterfunken etc. für 4 Singstimmen m. Pianof. (B) XX. 109
— Die Musik — für 4 Singstimmen m. Orch. in Stimmen u. m. Pianof. (B) XX. 554
— Phantasie der Liebe, m. Pianof. (B) XX. 610
— das Waldhorn, 4stimm. Gesang etc. u. Klav. Ausz. (B) XX. 130
Winter, Dem., dessen 13jähr. Tochter, grosse Klavierexp. IV. 324
Wipper, Clarinettist in Frankf. a. M. XI. 670* XIV. 92

Wippert, Violinist in Frankf. a. M. XIII. 555
Wirbel, über zweckmässige Einrichtung desselben zu Viol. Bratsche u. Violle etc. III. 551
Wirkung des Schalles — Theorie derselben. XV. 617
Wirtemberg: Musikverein daselbst. II. 71, 98, 118, 179
— ehemal. u. jetziger Musikzustand. VII. 593
— das Herzogl. Orch. daselbst. V. 105
Wirtembergische Hofkapelle — Personale. VIII. 547
— Hof- Kirchen- u. Opern-Musik etc. Mitglieder derss. XVIII. 500
Wirth, Contrabassist in Stockholm. XIV. 222. XV. 322
Wismar: Nachrichten daher. XVIII. 229. XX. 797
Wisocki, Violinist in Kiew. XIX. 281
Wisse, Clarinettist in Spanien. I. 207
Wissen, Dem., in Frankf. a. M. VII. 581
Wissenhütten, von, Klavierspieler in Frankf. am M. XVIII. 324
Witkowsky, Jean de, 6 Pol. p. le Pianof. (B) XI. 224
Witt, Hornist in Konigsberg. XX. 544
Witt (in Wurzburg), Cantate. Die vier Menschenalter, in Wurzburg aufgef. XIV. 190
— Concertante, in Frankf. am M. aufgeführt. VII. 551. XV. 402
— Concertante fur 18 Instrumente, in München aufgef. XVI. 250
— neue Messe, in Frankf. a. M. aufgef. XV. 109
— Sinfonien, im Leipziger Concert aufgeführt. VIII. 225. XII. 721. XIV. 709
— Te Deum, in Frankf. a. M. aufgef. XIX. 68
— Sinfonie a gr. Orch. u. s. (B) XI. 208
— — turque etc. a. d. (B) XI. 307
Wittasek, in Prag. I. 466. II. 328. IX. 69
— als Klavierspieler. XVII. 721
— als Componist. IV. 111. XII. 185
— Compositionen fürs engl. Horn. IV. 268. V. 801
— musikalischer Humor. Duett oder die Belcrung Jesseln, in Prag aufgef. XII. 721
— Hymne an die Freu... (von Schiller), in Prag aufgef. XI. 191
— Sinfonie, in Prag aufgef. VIII. 781. XIII. 674
— Rondo p. le Pianof. (B) II. 737
Wittenberg, F. J., 6 Duos p. 2 Viol. op. 1. (B) XI. 720
Wittmer, in Wien. XI. 364
Wittgenstein-Berleburg, Furst von. I. 885. IV. 56
Wittemann, Violinist in Carlsruhe. XIX. 752
Witzmann, Dem., in Berlin. XVIII. 177
Woelfl, Jos.: Sein Bildniss. VIII. Taf. 1. (XVI. 801)
— Klavierspieler aus Wien. I. 302; in Prag. I. 466; in Leipzig. I. 879. 880. III. 201; in Dresden (Amdek) I. 960; in Hamburg. I. 968. II. 81, 258, 308; in Berlin. II. 622. III. 221; in Hannover. III. 290, 892; in Paris. IV. 28, 111, 136, 600. V. 865. VII. 1101; componirt hier Walzer, (Andek) VII. 225; schreibt hier seine neuen Quartetten. VII. 465; in Mainz (Andek) IV. 1067; geht nach London. IV. 602. VII. 1161; in Amsterdam. V. 1111; soll noch in London leben. XVII. 311
— Anfangs wegen seines Todes. XVIII. 1031; Bestätigung seines Todesnachrichten. XVIII. 702
— Epistel an den Klavierspieler und Componisten Lodi in Warschau. II. 1008. III. 10
— Andante, mit unterlegtem Text von Behrisch. III. 864. Berl. XVII.
— Oper: l'amour romanesque, in Paris aufgef. VI. 402
— — — — Avec dureté. VI. 560, Berl. XVII.
— — Der Kopf ohne Mann, in Leipzig aufgeführt. V. 200
— — Das Milchmädchen, ebendaselbst aufgeführt. IV. 252
Woelfl, Jos., Sinfonie, (B) p. in Leipzig aufgef. X. 695
— Sinfonie (a ?), ebendas. aufgef. X. 705
— Die Geister des Sees, Ballette. I. 109
— — — — dess. nicht zu ernstige farbigen Umschlag, nach Holland gesendet worden. II. 136
— Gesänge am Klavier, 2. Hft. (B) II. 212
— 6 Variat. p. le Clav. B. I. 925
— 9 — — — (B) I. 802
— 9 — — — o. J. (B) III. 206
— Le diable à quatre, gr. Sinf. p. le Pianof. op. 6. (B) XVIII. 609
— 3 Son. p. le Pianof. op. 6. (B) I. 256
— 3 — — — avec une Flute obl. op. 18. (B) III. 7
— 3 — — — av. un Violon, sur des Idées de la Creation de Haydn. op. 12. (B) III. 208
— 2 Sonates p. le Pianof. op. 27. n. 1, 2. (B) XI. 176
— 3me gr. Concert p. le Pianof. op. 31. (B) IX. 620
— 3 Son. p. le Pianof. op. 32. (B) IX. 460
— 3 — — — avec Flute op. 34. (B) IX. 756
— 3 — — — avec Flute obl. op. 36. (B) X. 110
— Sonate — — op. 38. (B) X. 203
— Sinfonie a gr. Orch. etc. op. 40. (B) X. 765
— Sonate pour le Pianof. a 4 m. [avec Flute ou Violon] op. 42. (B) XIII. 32
— 3 Sonates pour le Pianof. avec Flute et Vcelle, op. 45. (B) XIII. 161
— le Concert, Concert pour le Pianof. avec gr. Orchestre, op. 49. (B) XIII. 727
— Trio p. le Pianof. Flute et Vcelle, op. 66. (B) XIV. 264. XX. 10
Wolff, Mad., dessen Gattin, in Frankf. a. M. VI. 401
— mit dem Titul Schmidt in Frankfurt verheurathet. XVIII. 752
Woerlitz, Einweihung der Kirche daselbst. III. 27 fgg.
Wohl- u. Uebelklange, Versuch einer neuen Theorie etc. siehe Kuechel.
Wohlbrueck, Prof., Cantate: Kampf und Sieg. (Text). XVIII. 122
Wohlbrueck, Dem., in München. XVI. 412
Woitech, Dem., in Prag. XI. 296
Woitiechek, in Prag. IX. 235, 300; Conc. sulla Clavicem. VIII. 503
Wolanek, in Prag, Tonmeister. IX. 300
Woldemar, Methode de Clarinette. (B) IV. 475
Wolf, Dem., Harfenspieler in Berlin. X. 228
Wolf, E. W., Universalist: Jesus Christus etc. (XI. 201 ?) in Leipzig aufgef. V. 48. XX. 217
— Cantate: Triumph des Erlösers, in Magdeburg aufgef. V. 791, in Leipzig. XI. 202
— Motette: Unendlicher Gott etc. XX. 606
Wolf, F., Declamat.: Evas Klage etc. in Wien aufgef. XV. 369
Wolf, L., 3 Duos p. 2 Viol. op. 3. (B) IV. 58
Wolff, Louis, Virtuos auf der Guitarre, in Wien. VII. 202
— Concert auf der Doppelguitarre gegeben. XII. 476
Wolff, Frau Therese, Klavierspielerin in Warschau. XIV. 622
Wolfram, ein junger Flötist aus Wien, in Warschau. XIII. 796; in Konigsberg. XIII. 822. XVIII. 670; in Berlin. XIV. 156; in Leipzig. XIX. 261; in Frankf. a. M. XIX. 302
Wolfram, E. C., Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln etc. (B) XIV. 313, 333
Wollanek, Wenz. Pantom.: Die Fee Flarinde, in Wien aufgef. XVIII. 730

Wollanek, kom. Pantomime: Der Steinhauer, in Wien aufgef. XVIII. 282
Wollank, Fr., in Berlin. Singsp.: Die Alpenhütten, in Berlin aufgef. VIII. 196
— *Singspiel*: Liebe und Friede, ebendaselbst aufgeführt. XV. 744
— Lied von Göthe: Wie Feld u. Au etc. XV. 665
— Morgenständchen (für 3 weibl. Stimmen). XIV. Beilage VI.
— deut. Lieder u. Gesänge m. Pianof. (B) XIII. 384
— 6 deut. Lieder m. Fortep. op. 4. (B) XV. 662
— 6 — — — — op. 5. (B) XV. 828
— 6 ital. Gesänge — — (B) XV. 659
— gr. Trio p. le Pianof. Viol. et Vcelle (B) XIV. 693
Wollrabe, Oboist zu Hamburg. IV. 335
Worczischek, Fortep. Spieler in Wien. XVIII. 77, 513
Worms, Nachrichten daher. XV. 274
Wotruba, Dem., beim Danziger Theater. VII. 76
Woytischek, s. **Woitischek**.
Wozet, J. N., Missa brevis in C etc. n. III. (B) XIX. 483
Wranitzky, Ant., Ouverture zum Trauerspiel: Omasis, in Wien aufgef. XIV. 281
— 3 *Duos* p. 2 Violons op. 20. (B) XI. 719
Wranitzky, Demoiselle Carol., dessen Tochter, in Wien. XV. 27
Wranitzky, Paul, Director beim Wiener Theater. III. 258 fgg. 648 — 654
— Tanzmusik. IX. 760
— Sein Tod. XI. 62. (XVI. 800)
— Ballet: Das Waldmädchen, in Wien aufgeführt. XVIII. 911. XIX. 15
— Liedersp.: Mitgefühl, in Wien aufgef. VI. 503
— Oper: Die drei Pachter, in Warschau aufgeführt. XIV. 810
— — Oberon, in Berlin aufgeführt. IX. 815
— — in Warschau. XIV. 2[illegible]. in Koenigsberg. XVII. [illegible]
Wranitzky, der jüngere, Anton, Violinist in Wien. XVII. [illegible]. XIX. 10
Wranitzky, Friedr., Violinist in Wien. XVIII. 503. XX. 2[illegible]. in Berlin. XIV. 428, 508, 704. in Leipzig. XIX. [illegible]
Wranitzky, Dem., die Alt., — siehe Mad. Seidler.
Wranitzky, Dem. Edle, die jüngere, in Wien. XIX. 16, 62, 328, 377, 427, 828. XX. 71, 128, 221, 2[illegible]. 520, 622.
Wrba, Verdienste um Böhmische Tanzmusik. XII. 581
Wschebjansky, Ph., 3 Son. fac. pour le Pianof. op. 5. (B) VI. 223
v. Wsewolozsky, Violin-Edelk. in Petersburg. XIX. 467
Wünsche u. Gedanken, von Horn: siehe Horn.
— — — — von Gothmann. IX. 145
Würfelspiel (musikal.) — Brosamen damit. XV. 358
Wurfl, in Prag. Concertist. XIII. 674
Wurth, sein. Musikverein in Wien. VI. 462
Wirkung der Musik auf rohe oder gebildete Menschen. III. 113
Würzburgs Gelehrte, Künstler etc. von Siebold X. 582
— Melodien zu den hier eingeführten Kirchenliedern. VII. 642
— musikal. Lehrinstitut. Daselbst. X. 595
— Nachrichten daher. VI. 190. XI. 99
Wustcberg, Sänger in Frankf. a. M. XIV. 85. XV. 396
Wunder, Bassist in Berlin. XI. 321, 403; in Koenigsberg. XI. 637 *) in Leipzig. XII. 168; in Frankf. a. M. XII. 855, 856; in Wien. XII. 1058
Wunderlich, J. G., 2 gr. Solos p. la Flute. (B) XI. 607
Wundersame Calamitaeten eines Recensenten etc. XV[illegible]

Wunsch an grosse Tonsetzer, wegen einer musikalischen Grammatik. XVI. 35
Wunsch u. Vorschlag, den Choralgesang betreffend. XVII. 213 fgg.
Wurm, Tenorist in Berlin. XII. 120. 558, 901, 995. XIII. 479. XIV. 64, 758, 801. XV. 350, 740. XVI. 882. XVIII. 408 — wegen einer Criminal-Untersuchung entlassen. XVII. 840. in Leipzig. XX. 250, 551
Wusten, Violinist in Amsterdam. X. 597
Wustrow, Klaviersp. in Berlin. (VI. 183). VII. 197, 435
Wutky, le maître et Pecolier, ou 6 Duos a a Viol. op. 5. (B) VIII. 576

X.

Xaenorphica: siehe **Röllig**.
— von **Posch** in Berlin gespielt. VIII. 190
Xylharmonicon: siehe **Uthe**.
Xylophon-Xylorganum-Xylharmonicon. XII. 465
Xylostrofon: siehe **Uthe**.

Y.

de **Yriate**, Thom., span. Gedicht. La Musica. I. 831

Z.

Zaar, Bratschist in Stockholm. XVI. 807
Zach, Kapellmeister in Manheim. II. 169
Zacharias, Musikdirector in Magdeburg. V. 809
Zachau — Mittel, durch dieselbe zu lernen. IV. 63
Zahlen, Unterricht darnach im Gesange. XV. 121
Zalewski, Tenorist in Warschau. XIV. 613
Zambelli, in Rom, als Geist in D. Giovanni. XIII. 522
Zamboni, Bouffo in Venedig. XIX. [illegible] Rom. XX. 79
Zampini, Barbara, in Lissabon. XVIII. 455
Zampieri, Marchese, Dilettant in Rom. XX. 288
Zander, Nich., beim Danziger Theater. VII. 52
Zanetti, Violinist u. seine Familie in Mailand. XVIII. 538
Zapf, Joh. Nep., Galoppade m. 19 Variat. f. Pianof. (B) XI. 496
— *Serenade* p. le jour de fete d'une Dame etc. p. le Pf. (B) XI. 496
— *Skizzen* f. Fortep. mit Begleit. etc. 1. Th. (B) IV. 571; 2. Th. (B) VII. 15
— gr. Son. pathet. et period. p. le Pianof. (B) VI. 856
Zarlino, Jos., erster Grundleger der neuen Musik. I. 325. VI. 728
Zauberflöte, die travestirte in Wien aufgef. XX. 864
Zechmeister, Fräul. Carol., Dilettantin zu Presburg. XVIII. 829
Zegert, in Prag. IX. [illegible]
Die Zehen Gebote für Künstler u. Kritiker, v. Schreiber. VIII. 689
Zeibig, Tenorist in Leipzig. IV. 287, 292 fggg.
Zeichen, über consequente Aenderungen derselben in der Musik. VII. 663
Zeis, b. Dessauer Theater. II. 464
Zeis, Demois., in Dessau. XII. 453; geht mit Mutter und Schwester nach Danzig. XII. 503; nunmehr Mad. Weise in Koenigsberg. XIX. 767
Zeissl, Virtuos auf'm Posthörnchen, in Mailand. XVI. 653
Zeitbewegung: über die Wichtigkeit derselben, siehe **Stöckel**.
Zeitmaass — Versuch, dasselbe für den Rede-Vortrag etc. anzuwenden: siehe **Markwort**.

Zeitmesser — musikal. — Siehe **Chronometer.**
Zeitung — musikal. siehe **Redaction.**
Zelenka, ein grosser Kirchencomponist. III. 574 *)
Zelenka, Dem., preuss. Opernsangerin in Braunschweig. V. 36. VI. 139, 264, 500. VIII. 211
Zeller (in Königsberg), Elemente der Musik etc. XII. 680
Zelter, K. F., Gehulfe Fasch's b. der Singakad. in Berlin, III. 136
— wird Ehrenmitglied der Akademie der bild. Künste daselbst VIII. 720
— wird zum Professor der Musik in Berlin ernannt. XI. 574
— fährt mit seiner Singakademie ein blosses Vocal-Conc. auf. X. 722
— soll die Kirchenmusik in Königsberg reformiren. XI. 815
— erhält Auftrag, die Singchöre in Berlin zu reformiren. XII. 1056
— will seine sämmtlichen Lieder etc. herausgeben. XII. 1042
— kündigt Vorlesungen über General-Bass etc. an. XV. 708
— macht eine schlesische Reise. XIII. 580; desgleichen nach Zürich. XX. 788
— Sein Bildniss wird von Esslinger in Zürich gefertigt. XX. 789
— als Liedercomponist. XIII. 650
— Cant. zur Feier des Wohlthaterfestes, in Berlin aufg. X. 722
— Orator.: Auferstehung u. Himmelfahrt Jesu, in Berlin aufgef. IX. 460. X. 820. XII. 225. XV. 349
— Psalm: Miserere mei, Deus etc. ebendaselbst aufgef. X. 225
— Requiem, ebendas. aufgef. IX. 465
— Te Deum, ebendas. aufgef. XII. 225
— Trauermusik auf Woltersdorf, ebendaselbst aufgeführt. VIII. 129
— Lied von Klopstock: Rosenband. XIII. 588
— Lied: Sie saßen die Gefangenen. XIV. 513
— Biographie von Fasch. (B.) III. 481
— 12 Lieder b. Klavier. (B.) IV. 272, 960
— sämmtl. Lieder, Ball. u. Rom. f. Pianof. 1. Hft. (B.) XIII. 503; 2 und 3. Hft. (B.) XIV. 503
Zelter, Mad., des Vorigen Gattin, Tod. VIII. 429. (XVI. 880)
— ihr Andenken, von der Singakad. zu Berlin gefeiert. X. 86
Zeltner, in Wien. XVIII. 730
Zenker, Carmelith in Wien. VII. 630
Zenker, Trompetenbläser in Sondershausen. XX. 615
Zeno, Apost., Reformator des ital. Drama. XV. 6
Zeuner, C. (aus Dresden), Klaviermeister in Wien. VII. 520. IX. 337
— in Petersburg. XVI. 530. XIX. 465 fg. in Leipzig. XVIII. 691, 714
— Fant. et Rondo a la Pol. pour le Pianof. op. 5. (B) XVII. 702
— Fantaisie pour le Pianof. sur un air russ. op. —. (B) XVII. 392
— — — — — op. 9. (B) XVIII. 760
— Quartetto pour 2 Violons, Viola et Vcelle op. 11. (B) XIX. 697
Zibulka, M. A., 3 Cantaten für Singstimme und Pianof. (B.) I. 650
Ziegelhauser, Flötist in Wien. XIX. 805. XX. 254
Ziegler, in Halberstadt. VII. 624
Ziegler, Dem., tritt als Ariadne in Wien auf. XII. 489
Ziffern, über Bezeichnung der Töne durch dieselben. (XV. 1.12.) XVII. 85, 101, 725
Zigainer, über ihre Musik. XVI. 785 fgg.
Zilotti, Musikdirector zu Verona. V. 869
Zimmer, Dem., in Wien. X. 700
Zimmermann, Kapellmeister in Wien; Litanei in München aufgef. V. 869
Zimmermann, junger Klavier-Spieler zu Paris. III. 418
Zimmermann, Tenorist in Wien. XVII. 719. XVIII. 730. XIX. 11
la Zinfonia divota, (Anekd.) VI. 389
Zingarelli, aus Mailand. II. 346
— sendet eine Partitur über die Episode von Ugolino nach Paris. XI. 111
— zweiter Kapellmeister des Papst's, wird nach Paris berufen. XIII. 644
— hat sich in Paris mit einer Messe sehr empfohlen. XIV. 228
— wird zum Director des neuen Conservatoriums in Rom ernannt. XIV. 228
— fällt mit seiner Messe zur Musikfeier in Novara ganz durch. XIV. 1091 fgg.
— Kapellmeister in Rom, von den Franzosen verwiesen. XVII. 436
— Director des neapolitan. Conservatoriums. XIX. 471.
— als ital. Opern-Componist. XV. 277
— Oper: la distruzzione di Gerusaleme, in Rom aufgef. XII. 912 fg. in Paris. XIII. 720; gefällt in Mailand ausserord. XIV. 227; in Wien aufgef. XIX. 528
— — Giulietta e Romeo, in Wien aufgef. VI. 248 fgg. in Bologna. X. 856; in Florenz. XI. 869; in Paris. XV. 302; in Berlin. XIX. 654
— — — (deutsch) in Stuttgard aufgeführt. VIII. 824, in Frankf. a. M. IX. 315; in Berlin. XIV. 892
— — Ines de Castro, in Rom aufgef. XII. 945
— — L'oracolo de Samniti, in Neapel aufgef. VIII. 297
— — La secchia rapita, in Mailand aufgef. XVIII. 229
— Oratorium: Ieone (aus seiner Oper: Ines de Castro zusammengesetzt), in Rom aufgef. X. 853
— — Oratorium: il trionfo di Davide — warum es nicht gefallen? XII. 510 fg.
— — messa Requiem, in Neapel. XX. 594
— — Freghieri con Fortep. (B) VI. 246
Zink, B. Fr., zu Ludwigslust. Tod. III. 754
— Anekd. aus seiner Jugend. IV. 15
Zink, Tenorist zu Kopenhagen. XV. 463
Zinkeisen, 6 Gesänge zum Fortep. (B) III. 86
Zinkenisten, ihre erste Entstehung. VI. 254
Zinngiesser (der), Vaudeville-Stück in Berlin aufgeführt. IX. 34
Zipfel, Dem., Dilettantin auf m Fortepiano in Breslau. XII. 76, 202
Zuboli, Fagottist zu Bologna. II. 347
Zullner, Dem., in Pesth. XII. 574
Zumka, Bassist in Mannheim und München. I. 882. V. 277
Zschischka, Bassist in Cassel. XVI. 666. XVII. 577, 591 fg.
Zschocke, Dilettant zu Petersburg. XVIII. 829
Zuberbier, Orgelbauer in Dessau. XII. 44
Zuccherini, Kunzens Gattin. XIX. 185
Zucker, musikal. Arabesken, 1. Hft. (B) VI. 417
Zucker, Dem. Em., bei der italienischen Oper zu Dresden. XVIII. 91, 105, 269. XIX. 424, 756. XX. 838, 841
Zucker, Dem. Jul., ebendaselbst. XIX. 756. XX. 372, 528, 838, 840
Zürich, Musik-Collegium daselbst. VII. 28
— über die 2te musikalische Versammlung hier. XII. 153
— über die 5te — — — — — XV. 168, XX. 789
— Nachrichten daher. XVI. 485. XVII. 552. XVIII. 457, 463. XIX. 479. XX. 473, 787
Zulehner, Charl. And. et Rondo pour le Pianof. a 4 m etc. 5. (B) VIII. 552
— Conc. fac. p. le Pianof. op. 5. (B) XIX. 656

Zumsteeg, J. R., Concertmeister in Stuttgard. II. 120. VII. 3 n. XVI. 8:9)
— Tod zu Stuttgard. IV. 524. V. 259
— Gedicht, seinem Andenken gewidmet. IV. 538
— Büste, von Prof. Danneker in Stuttgard. V. 371, 526
— Portrait. VI. 106. III.
— als Liedercomponist. XIII. 618. XIV. 764
— Erklärung wegen 3 Duos pour Flute et Vcelle II. Int. Blatt 5.
— Canon aus Elhondekani. IV. 259. Beil. VII.
— Johanna's Abschied (aus Schillers Jungfrau v. Orleans). IV. 192 Beil. V.
— Cantate, n. 6, in Leipzig aufgef. IX. 477
— — — 11, ebendas. aufgef. IX. 670
— Musik zu Klopstocks Frühlingsfeier, ebendas. aufgef. XI. 524. XX. 207
— Oper: die Geisterinsel, über sie — I. (16), 657, 689, 785
— — — Duett daraus. I. Beilage XXV.
— — — in Leipzig aufgef. VIII. 287; in Stuttgard. VII. 822. XVI. 867; in Königsberg. (gefällt nicht). XI. 816
— — — die Partitur davon verlangt die französ. Kaiserin von Zumsteegs Wittwe. VIII. 531
— — — darf nicht mit orangefarbenem Umschlag nach Holland. II. 136
Zumsteeg, J. R., Oper: das Pfauenfest. II. 736
— — — Duett daraus. II. Beilage V.
— — — in Stuttgard aufgeführt. III. 430
— kleine Balladen u. Lieder, 1. Heft (B) II. 470; 2. Heft (B) III. 81. 3. Heft (B) V. 313
— Cantate: Der Abschied (an Fanny), Partitur (B) VII. 227
— Cantaten, n. 1 — 4. Partitur (B) VII. 65
— Elhondecani, Singspiel im Klav. Ausz. (B) V. 736
— Elwine, Ballade (B) III. 849
— Hagars Klage in der Wüste. (B) I. 534
— Iphon der M bein Klaggesang. (B) III. 103
— Kirchen-Cantaten — besonders n. 6. IX. 477
— Lenore von Bürger. (B) I. 536, vgl. 574 über diese Composition. XV. 676
— Trauercantate für 4 Singstimmen m. Orchester. (B) IV. 603
Zumsteegs Wittwe, Erklärung wegen herausgekommener kleiner Sammlung von ihres Mannes Compositionen. VI Intell. Blatt. 60
Zwingli, als Musikfreund. XI. 599. XII. 147
Zwischen-Musiken (über die) bei Schauspielen. XVII. 478
Zwischenspiele (über) beim Choral. V. 813
— — — — bei Begleitung des Chorals mit der Orgel. XIV. 773
Zwölfstimmiger Cirkel-Canon etc. XIII. 696.

FORTSETZUNG

des

REGISTERS

zu

den ersten zwanzig Jahrgängen

der

allgemeinen

MUSIKALISCHEN ZEITUNG

(1798 — 1818.)

Zehn Jahrgänge

von 1819 bis mit 1828.

Leipzig,
bei Breitkopf und Härtel.

A.

Aachen. Musikfest des Nieder-Rheinischen Musik-Vereines daselbst. XXVII. 111

L'Abbaye, s. unter L.

Abbonati, italienischer Theaterausdruck. XXII. 515

Abeille, Louis, Concertmstr. zu Stuttgart. XXIII. 5-6

— — Aschermittwochslied, aufgef. zu Stuttgart. XXIII. 612

Abenheim, Jos., Violinist in Stuttgart. XXVII. 654, XXVIII. 265, 262. XXX. 581

Accorde: einige Bemerkungen über Versetzungen derselben. XXVIII. 73

Accorden-Lehre: Bemerkungen über die Behandlung derz. von A. F. Hasse. XXV. 321

Accrbo, Nic., in Neapel. XXIII. 634

Achten, Dem., in Wien. XXX. 109

Acorete: kein eigener Name, sondern ein Citharoedus (Zitterspieler.) XXVI. 747)

Adagio: über Spiel und Vortrag desselben, für Dilettanten des Klavierspieles, von C. Benda. XXI. 817

Adam, Tenorist von Hannover, in Berlin, XXIII. 311; in Stuttgart. XXVIII. 615

Adam, L., gr. Son. p. le Pf. op. 13. (B) XXI. 289

Adam de le Hale, der älteste musikal. Autor des 13. Jahrh. XXIX. 117

— — — über dessen Weisen und die damalige Notirung. XXX. 81

— — — Satirisches Lied: Tant con je vivrai etc. XXIX. 319

— — — älteste komische Oper: Le jeu de Robin et de Marion. XXIX. 320

Adamberger, sein Abschied vom Theater u. Tod in Wien. XXIV. 319

Adami, Andr., Kapellmstr. an der Sixtinischen Kapelle zu Rom. XXVII. 308

— — Osservazioni di ben regolar il canto della Cappella Pontificia. XXVII. 309, 328

Addner, Clarinettist aus Stockholm, in Berlin. XXX. 427

Adelheid von Savoyen (in der Mitte des 17. Jahrh.), Verdienste um die Kunst. XXVI. 327

Adhemarus, oder Hausmarus von Podium. XXIX. 475 fgg.

Adiaphonon (unversimmbares Klavier), erfunden von Fr. Schuster in Wien. XXIII. 305

Adler, Ge., Variat. (in B) p. le Pianof. oeu. 8. (B) XXVI. 607

— — 4 Lieder mit Begl. des Pf. 10. W. – XXIX. 67

Adlung, Musica mechanica organoedi — Auszug daraus XXVII. 265

Adolfi, in Weimar. XXIV. 572

Aegypten: über die Musik des alten etc. v. Villoteau (B) XXIII. 425

Aeltere Werke: etwas über das Studium ders. XXVII. 457

Aeol-Harmonica. Beschreibung ders. XXX. 89

Aeolodikon: über die umfassende Benennung dieses Instruments. XXIII. 305

— Bemerkungen über dies Instr. von Chladni. XXVIII. 606

Aeolodikon, Aeoline, ein von Reich (nach XXVII. 590 von Raay) erfundenes Instrument. XXII. 267, XXX. 550

— Wahrer Erfinder desselben Eschenbach. XXII. 505. XXX. 550

Aeolodikon, Aeoline, Verbesserung desselben durch C. Schmidt in Presburg. XXVIII. 605

— verglichen mit dem Aeolsklavier. XXX. 550

— (Aeolodion) in der Gestalt einer Orgel von Ichler in Bremen verfertigt. XXVIII. 670

— desgl. von Topfer in Berlin gebaut. XXVIII. 452

Aeolomelodikon, Chordaleon, erfunden von Brunner in Wurzburg (XXI. 497) XXVII. 765*)

Aeolopantalon, erfunden von Diogene, Tischler in Warschau. XXVII. 764

Aeolsklavier, erfunden von Schortmann. XXIV. 577 und verglichen mit der Aeoline. XXX. 550

Afzelius und Geyer, Herausgeber einer Sammlung schwedischer Lieder. XXVIII. 767

Agata, Sgra., ehemalige Sangerin zu Stuttgart. XXIII. 688

Agitato — über dasselbe. XXIV. 136

Agthe, Alb., errichtet mit Kreigen zu Dresden eine Lehranstalt nach Logiers Methode. XXVI. 12

— — Marche triomphale p. le Pf. à 4 m. oeu. 9. (B) XXII. 568

— — 1re Sinfonie du Spohr, arr. p. l. Pf. à 4 m. (B) XXV. 524

— — Quintetto — — — — oeu. 35. (B) XXV. 705

Agthe d. jung., Clarinettist in Weimar. XXIII. 260, XXVII. 208, XXVIII. 445

— — als Stadtmusicus doc. XXVIII. 446

Ahlsdorf, Posamist in Konigsberg. XXI. 687

Ahlström in Stockholm. XXIX. 208

Ajaklikeman (Pedal-Geige), ein turkisches Instrument. XXVIII. 633

Aiblinger, s. Aiblinger.

Aigner, Engelb. eigentlich Dilettant u. Eisenwaarenhändler zu Wien XXIX. 203) Messe VI comm bella in canone. XXV. 603

— roman. Oper: Die Wunderlilie, in Wien aufgf. XXIX. 232

Aiman, Orch.-Director beim Theatre Franc. z. Paris. XXVIII. 345

— Oper: Les jeux Floreaux in Paris aufgef. XXI. 13

Akkord, s. Accord.

Akrobaten-Verein in München. XXVI. 670

Alaxson, Sgra. Madd. in Vienna. XXVII. 130

Albaten, Drathotores, Bianchi, eine Secte im 13. und 14. Jahrh. XXVII. 500

Albert, Tenor. in Cassel. XXV. 455 fg. XXVI. 388, XXVII. 561, XXVIII. 506 fg.

Albert, Mad., in Paris. XXI. 198, 283, 411

Alberti in Florenz. XXIX. 56

Albini, Marietta, in Mailand. XXV. 282, 728 fg. in Venedig. XXVI. 320; in Paris. XXIX. 274, 601

Albrecht in Cassel. XXII. 579

Albrechtsberger, Joh. Georg, sein Bildniss. XXI. Titelkupfer. Seine sämtlichen theoretischen Schriften kommen in Wien in einer neuen Ausgabe heraus. XXVII. 281.

Alcuin, für den Lehrer Karls d. Grossen gehalten. XXX. 829*)

Aldini, s. Albini.

Alexander, Tenorist, Ten. in Mailand. XXVIII. 486

Alexandrie, Sache. XXVIII. 40, 634. XXIX. 376

Aline, oder Wien in einem andern Welttheile, Zauberposse in Wien aufgef. XXVII. 840

Alioe, Ballet in Berlin aufgef. XXIX. —

Almeyda, Carlo, Violin-Virtuos in Mailand. XXVI. 519

Allegri, Greg., Inschrift auf dessen Grabstatte, XXV. 327

— Etwas über ihn u. dessen Miserere XXVII. 505 fgg. 920

— — Miserere, über Aufführung dess. in der Sixtinischen Kapelle zu Rom. XXV. 326

— — einige Berichtigungen darüber. XXVII. 420 fgg.

— — über das neuerlich begonnene Zerstückeln dess. in der päpstl. Capelle. XXVII. 108

— — Miserere in Königsberg aufgef. XXI. 191

— — Motette Salvatorem expectamus etc. in Wien aufgf. XXII. 608

Allemann, Oboist in Stuttgart, geht nach Frankfurt a. M. XXIX. 430

Allen u. Thom, die eigentlichen Erfinder des Compensat. Pianof. XXVI. 800

Allram in Prag. XXII. 632. XXIII. 771 fgg.

— Mad. ebendas. XXIX. 617

Allwright, James, org. Kaschändler) zu London, erhält Patent für ein verbessert. Tasteninstrument. XXVI. 810 fg.

Almanac musical, ou Annales de la musique p. Pan 1819 in Paris erschienen. XXI. 495

Aloysi, Giov., Opr. seria L'ombra di Samuele, in Rovereto aufgf. XXIV. 263

Alphonse, Tenor. in Strasburg. XXVII. 560

Alpiraudi, Vinc., Ten. in Pesaro. XXI. 219. Tod zu Bologna. XXIX. 303

Alt, ehedem Motetten genannt. XXIV. 468

Alter-Agende s. Bassoturm.

Alte u. neue Zeit. XXVII. 185

Althuhne, Oboe de caccia. XXIV. 402

Amade, Thadd. Graf, Dilettant und Pianofortespieler in Pressburg. XXII. 200

Amati, Sera., in Verona. XXI. 431 in Lucca. XXI. 248

— in Venedig. XXII. 283; in Vienna. XXIX. 377

Ambrogetti in London. XXI. 750. XXIV. 663

Ambrogi, Ant., Bassist u. Buffo. XXII. 340; in Mailand. XXI. 63. XXVIII. 363, 634 fg.; in Rom XXI. 228; in Wien XXIV. 503, 407, 511. XXV. 361, 431, 495, 509, 620. XXVI. 303, 457, 922 fgg. XXIX. 46, 372, 603, 1025, 1042 — für Neapel engagirt. XXIV. 527. XXVIII. 188

Ambrosch, Joh. Carl, Tod zu Berlin. XXIV. 685

Ambrosiana Constitutio, etwas über sie. XXVII. 508

Ambrosianischer Gesang, Entstehung dess. XXIII. 520

Ambrosius weist der Musik einen Platz unter den Künsten an. XXVI. 25 fg.

— Nicht Verfasser des ihm zugeschriebenen Te Deum. XXX. 822

Ambrosius, Dom., in Dessau. XXIV. 118

Amerikanische National-Marsche f. das Pianof. IR XXII. 559

L'ami intime, Vaudeville in Wien aufgf. XXVIII. 253

Amon, J., Fürst Wallerstein'scher Kapellm. — Nekrolog dess. XXVII. 305

— 5 Son. p. l. Pf. av. Viol. et Vc. obl. op. 26. IR XXI. 209

— 3 Contrapuncten v. Fürst v. Wallerstein } (IR XXV. 164
— 1 r Sagst. mit Bgl. des Klav. od. Gnit. } (IR XXV. 164
— Nachtgesang (von Kahler) f. 1 r Singst. mit Bgl. des Klv. od. Gnit. }

— Son. concert. p. le Pianof. et Cor ou Violoncelle, op. 80. } IR XXV. 594
— Son. concert. p. l. Pianof. et Basson ou Flute en fa, op. 88. }

— Son. p. la Harpe à pedales, ou le Pf. av. Flute ou Viol. obl. oeu. 92. IR XXVI. 332

Amor, Dom., in Strasburg. XXVII. 562

Amphion, XXX. 558

Amsterdam, Nachr. XXI. 24, 217, 327. XXII. 50, 330, 709, 754. XXIII. 206. XXIV. 389. XXV. 350, 603, 807. XXVI. 716. XXVII. 571, 589, 691

Amsterdam, Eruditio Musica, das. seit 33 Jahren bestanden, geht ein. XXVI. 719

Amyot, Dem., in Strasburg. XXVII. 551

Anacker, A., Amusement p. l. Pf. IR XXVI. 332

Anakrusis (Auftakt — XXVII. 37

Anche — was es bei Blasinstrumenten bedeute. XXIII. 324

Ancona, Nachr. XXII. 235. XXIV. 304, 564, 637. XXV. 142

Andantino, wahre Bedeutung dess. XXIV. 152

Anders, Ten. v. Breslau, in Berlin. XXI. 343

Andeutungen (v. A. F. Häser) XXVIII. 133, 150, 158, 549, 598

Andre, Instrum. Macher in Berlin, Fortep. auf 5 Octaven etc. XXIV. 688

André, Hofrath, in Stuttgart. XXIV. 186

André, J. A., Ouverture zu den Hussiten vor Naumburg, in Amsterdam aufgf. XXII. 342

— Sinf. Es? noch im Mspt. in Augsburg aufgf. XXIV. 316

— neueste Symph. in Leipzig aufgf. XXV. 399

— Ankündig. einer mit Mozarts u. Sussmayers Mspten. vergliechenen Partitur des Mozart. Requiem. XXVIII. Int. Bl. S. 11.

— Missa Musicam 4 voc. hum. comit. Orch. exerc. op. 43. Part. IR XXIII. 169

André's des jüngern Antwort auf den Brief an Mehre, die deutsche u. franz. Oper betrf. XXX. 106 (s. ubr. unt. d. Art. Oper).

Andreis, Giov., Fagottist in Modena. XXVIII. 30

Andrizzi, Tritto's Schüler, zu Neapel. XXIII. 865.

Anekdote v. Friedrich II. Berichtig. ders. a. d. 1. Jahrg. der musik. Zeitg. XXVI. 127

— — — — u. Graun. XXVI. 863

Anekdoten. XXII. 860. XXIII. 273, 282, 817. XXIV. 209, 817. XXV. 28, 812. XXVI. 300. XXVIII. 87. XXIX. 856, 890, 896. XXX. 209, 528

Anemüller, Wilh., Flötist aus Dresden, in Berlin. XXVIII. 101, 102, 841

Anerio, Felice u. Giov., bei der ppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 527

— — Kirchengesänge in von Tuchers Sammlung. XXIV. 381

Anfragen. XXIX. 853

Angelo, Quadri, Tod zu Siena. XXX. 648

Angeloni — lini, Sgrz. in Padova. XXI. 43. XXIX. 101 in Venedig. XXI. 227

Angely, L., in Petersburg, nach Berlin engagirt. XXVI. 208, 209. XXVII. 312. XXIX. 564

— — Das Abendkonzert in der polnischen Schenke, Vaudeville in Braunschweig aufgf. XXVIII. 203, in Königsberg XXVIII. 289

— — Die beiden Hofmeister, od. Asinus asinum fricat in Berlin aufgf. XXVI. 696, in Stuttgart. XXIX. 145

— — Die Braut aus Pommern, Vaudev. in Berlin aufgf. XXV. 179

— — Dover u. Calais, od. Partie und Revanche, Vaudev. in Berlin aufgf. XXVIII. 205

— — Das Ehepaar aus der alten Zeit, Liedersp. in Berlin aufgf. XXVII. 667; in Königsberg. XXIX. 130

— — Klatschereien, Vaudev. in Berlin aufgf. XXVIII. 201

— — Die Landpartie, Vaudeville-Posse etc. XXVIII. 841

— — Der Lumpensammler, Lustsp. m. Ges. in Berlin aufgf. XXVIII. 391

— — Das Milchmädchen v. Windling am Bach, Liedersp. in Berlin aufgf. XXX. 479

— — Der Neujahrstag der armen Leute, Localposse in Berl. aufgf. XXVIII. 101

Angely, L., Paris in Pommern, od. die seltene Testamentsklausel, Vaudev. Posse in Berlin aufgf. XXVIII. 264

Angely, L., Die Rückkehr des Kosaken, Liedersp. in Berlin aufgf. XXVII. 117

— — Die Schneidermamsels, Vaudev. in Berl. aufgf. XXVI. 850; in Braunschw. XXVII. 430; in Königsb. XXVIII. 130

— — Schulterschwänke od. die kleinen Wilddiebe, Vaudev. in Berl. aufgf. XXVII. 700; in Braunschw. XXVIII. 203, in Bremen. XXVIII. 420; in Königsberg XXVIII. 850; in Stuttgart, XXIX. 281; in Weimar. XXIX. 502

— — Sieben Mädchen in Uniform, in Berlin aufgf. XXVII. 187; in Wien. XXVII. 612; XXVIII. 800; in Braunschw. XXVII. 571; in Dresden. XXVII. 701; in Königsberg. XXVIII. 131; in Bremen. XXVIII. 128; in Weimar XXVIII. 161; in Stuttg. XXVIII. 178; in München. XXVIII. 401, 836; in Cassel. XXVIII. 500

— — Die Stickermamsels, Vaudevill-Posse in Berlin aufgf. XXVII. 502

Angermann, Dem., in Leipzig. XXVI. 486

Angiolelli, in Lissabon. XXVII. 32

Angiolini, Mad., in Mitau. XXIV. 102

Angiolini, Mar., Ballettmeister in Modena. XXVIII. 29

Angiolis, Georg, Contrabassist in Turin. XXI. 125. XXV. 656

— — — mit s. Sohne, Luigi, ebend. XXII. 280 fg.

Angrisani, in London. XXIV. 23

Animuccia (Palestrina's Vorgänger), XXVII. 358

Annoni, Dem. die junge, in Strasburg. XXVII. 361

Anschütz, Mad., in Breslau. XXI. 224

— Hr. u. Mad., in Wien. XXV. 357. XXVII. 582. XXVIII. 360

— — seine Lieder. XXVIII. 58

Anselm, Bischof von Lucca, u. über dessen 4 Sermones. XXIX. 148. fgg. 166

Anselmus, Nachricht v. einem bisher vermissten Motte. desselben etc. XXV. 386. Berichtigung darüber. XXV. 612

Ansiaux, Kpmstr. in Huy, Setinum. Te Deum u. Orat. Jephta. in Lüttich aufgf. XXIII. 224

Antegnati, Const., Tarte organica, emer der ältesten Bücher. XXVII. 628

Anthems, ihre Erklärung. XXI. 748. XXIII. 581

Anthes, Pianof. Spieler in Kreuznach. XXII. 134

— J. A., Frühlingsbeer, 6 Lieder f. 2 Disc. u. 2 Männerstimmen, auch für 2 Singstimme, op. 1. B. XXVII. 432.

— — 6 Lieder m. Klav. Begl. op. 6. B. XXVII. 511

Anti, Mad., in Moskau. XXVI. 270. XXX. 60

Antonet, in Warschau. XXV. 221

d'Antoni, Ant., Oper: Amazilia e Zamoro, in Florenz aufgf. XXVIII. 188

— — — Amina, in Triest aufgf. XXVII. 251

Antwerpen, Stand der Kirchenmusik das. XXV. 804.

L'Ape musicale, das erste Pasticcio aus Stücken von 12 Componisten in Wien aufgf. XXIV. 285

Apel, Aug., Verf. des Orator. Das Weltgericht. XXII. 105. Bird. I.

— — Urtheil über Gretry's Versuch über die Musik u. Spaziers Verarbeitung etc., auch als Verf. des Gedichts auf Mozarts Sinf. etc. XXV. 475 fgg.

Apertura, ital. Theaterausdruck. XXIII. 698

Apollo, Erfinder der Musik. XXX. 556 fg.

Apollonikon, neue Orgel erfunden von Flight u. Robson. XXI. 364.

Apollonium, aufrechtstehendes Pianof. in Form einer Lyra. XXVIII. 610.

Aprile, D. G., Exercices pour la Vocalisation, à l'usage du Conservatoire de Naples, avec de Pianof. B. XXVIII. 230.

Arbouville, in Brüssel. XXV. 824. geht ab, XXV. 856

Arcadelt s. Arkadelt.

Archinti, Graf, Dilett. in Mailand. XXV. 72.

Arendt, Bassist, Dilett. aus Hildesheim in Halberstadt. XXX. 124

Arendt, Orgelbauer in Danzig. XXIII. 102

Arezzo, Nachr. XXVII. 235.

Guido v. Arezzo, Aretinus. s. Guido.

d'Argentilly, Carlo, vorzügl. Madrigalcompos. des 16. Jahrh. XXVII. 359, 372

Aria parlante. XXIV, 157

Arie — über sie. XXIV. 184.

Ariehiesta ital. Theaterausdruck. XXIII. 700

Ariei, Marco, Organ. u. Opern-Compos. zu Chiari, Tod. XXX. 143.

Arion, Dichter u. Lyraspieler. XXV. 353; 358

Arkadelt, Giac., ein vorzügl. Madrigalcompos. des 16. Jahrh. XXVII. 359, 372

Arne, engl. Compos., Masks Comus. XXIII. 542

Arnold, Dem., Harfenistin aus Mainz in Darmstadt. XXIX. 587

Arnold, Mad., geb. Kasting, in Berlin. XXIII. 98. XXVI. 561, in Warschau. XXIV. 401, in Petersburg. XXVI. 247, in Riga, XXVI. 683

Arnold, Carl der Vorigen Gatte, Clavecinist aus Erlf. a. M. in Berlin. XXI. 165. XXIII. 28. XXVI. 861. XXX. 488; in Warschau. XXI. 721. XXIV. 181; in Petersburg. XXII. 742. XXV. 696. XXVI. 247, in Riga. XXVI. 683

— gr. Sextuor p. Pf. av. acc. de 2 V. A. Vc. et Cbs. op. 25. B) XXVIII. 415

— — — — — arr. en Sonate p. le Pf. a. 4 m. B) XXVIII. 415.

— 6 deutsche Lieder m. Bgl. des Pianof. op. 14. B) XXIV. 110

Arnold, D., in London, Orat. Die Sunamitin in London aufgef. XXI. 805

Arnould, Dem. Opern-Sängerin in Paris, Anekd. XXIII. 847

Arpini, Sgre. Mar., in Bastia (Corsica). XXVII. 234. in Ancona. XXIX. 502.

Arrangiren, etwas über dasselbe, besond. der Mozart. Klav. Stücke. XXVIII. 64

Arrigani, Dem., in Prag. XXVII. 107 fgg.

Arresto, ital. Theater-Ausdruck. XXIII. 699

Arsis, ihre Bedeutung. XXVII. 8. XXX. 288

Arter, Ten. in Zürich. XXIV. 502. XXVI. 103, 403. XXVII. 665. XXVIII. 536 fgg.

Articulation: Unterschied ders. v. Pronunciation. XXIV. 77

Artot, Heinrich in Brüssel. XXIII. 243

Artour, Mad., von Hannover in Bremen. XXVII. 213

Artusi, Giov. Mar., Considerazioni musicali etc. XXVI. 699

Aschenbrenner-Krüger, Mad., S. Krüger.

Aschperger, Mad., in Warschau. XXVIII. 814

Asioli, Nachr. XXI. 248

Ashe, Violinsp. u. Concertdirector zu Bath. XXI. 743, 862. XXIV. 623

— Miss, des Tochter, S. ang. ebend., zu London. XXIV. 623

Ashley, Concert-Unternehmer zu London. XXI. 740

Asioli, Bonif., kurze Biographie desselben u. Verzeichniss s. sämmtl. Compositionen. XXII. 665 fgg.

— — Il furioso al cembalo (angezeigt). XXIII. 584

— — Elementi per il Contrabasso etc. XXV. 472

— — Scala e salti per il solfeggio, Preparazione al canto e Arjette. B. XXI. 109

— — Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik in Fragen u. Antw. etc., frei übersetzt von Bürfinger. B. XXVI. 256

Asioli, Jos., Prof. der Kupferstecherei u. Dilett. zu Modena. XXVIII. 30

— Joh. (dessen Bruder), Kpmstr. u. Organist zu Correggio. XXVIII. 30

Aspa, D. Mario, Kpmstr. in Messina. XXIX. 169

Aspari, Sgra. Ornela (noch nicht 20 Jahr alt), Oper: Le Avventure di una giornata, in Rom aufgf. XXIX. 656

Aspull, junger Klavierspieler aus Manchester, in London. XXVI. 503 fgg.

Assenzio, D. Carlo, Farsa: Ombra notturna, in Neapel aufgf. XXVII. 634

Assis, Fr., Clarinett-Dilett. in Lissabon. XXIII. 607

Assmayer, Jagdgemälde, in Wien aufgf. XXIV. 844

— zum Hoforganist an Wotzischek's Stelle ernannt. XXVIII. 81

Astorga, Requiem. XXVII. 162

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Juny. Nº. 39. 1803.

Recension.

Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns von A. G. Meissner. Erster Theil. Prag, bey Karl Barth 1803. (Mit einem schön gearbeiteten Portrait Naumanns.) (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Herr Prof. Meissner in Prag verbindet sich durch diese Biographie Naumanns nicht nur die Manen dieses verdienten Künstlers, so wie die zahlreichen Verehrer und Freunde desselben, sondern auch diejenigen, welche nur zur Unterhaltung lesen und das Buch, wie eine fingirte Familiengeschichte, zur Hand nehmen wollen — denn wirklich sind nicht viele Romane dieser Art so angenehm unterhaltend durch Materie und Form, wie diese Biographie. Es gehört in den Plan der musik. Zeitung, jedem, während ihrer Existenz verstorbenen, wahrhaft verdienten Künstler ein Denkmal, so gut es die Beyträge der Kontribuenten möglich machen, zu setzen; die Redaktion wendete sich deshalb gleich nach N.s Tode an seine Vertrautesten: aber die Ueberzeugung, das Publikum werde in dem nun hier erscheinenden Buche, so wie in einem vom Hrn. Oberkriegskomm. Neumann versprochnen, etwas Ausgeführteres erhalten, hielt jene, so wie uns ab, dem Verf. vorzugreifen. Um aber unserer Obliegenheit nachzukommen, und zugleich unsern Lesern zu zeigen, jene Erwartung sey wirklich erfüllet worden, ziehen wir aus dieser schätzbaren Schrift das aus, was uns für die Charakterisirung N.s das Entscheidendste zu seyn scheint. Was keinen Auszug verstattet, weissen wir nach; und wer diese Umrisse sorgfältig ausgeführt zu sehen wünscht, dem empfehlen wir das Buch recht sehr.

Johann Gottlieb Naumann wurde 1744 in dem Dorfe Blasewitz bey Dresden gebohren. Jenes ist sein wahrer Name, dies sein wahres Geburtsjahr; denn N. hatte die kleine Schwäche, den Gottlieb in Amadeus zu übersetzen, und etwas jünger seyn zu wollen. Seine Aeltern waren arme, aber rechtschaffene und verständige Landleute. Unter seinen Geschwistern zeichnet sich der noch lebende Hofmaler, Gotthold, aus. Die Aeltern und der Grossvater, ein wackerer Hufschmidt, thaten zur Erziehung der Kinder, was sie vermochten — freylich sehr wenig für ihre wissenschaftliche Ausbildung, aber viel, durch Lehre und Beyspiel, sie zu verständigen und guten Menschen zu bilden. Die Armuth, die beschränkten Verhältnisse, und die sie umgebende schöne Natur, die von unsers N.s frühesten Jahren einen starken Eindruck auf ihn machte, erleichterte ihnen ihre Bemühungen. N. zeichnete sich schon als Kind durch Sittsamkeit, Gelehrigkeit und Hang zu stiller Betrachtung aus. Charakteristischer, als es auf den ersten Anblick scheint, ist die Anekdote, dass N. schon in den Jahren der phantastischen Kindheit die Traumdeuterey der Mutter von sich wiess. Man ahndet schon hieraus, für welchen Zweig der Kunst eine besondere Anlage in ihm ruhete. Vater N. spielte ein wenig Geige; dies erweckte im Sohne die lebhafteste Liebe zur Tonkunst. Er ruhete nicht, bis er beym Schulmeister einigen Unterricht im Klavierspiel erhielt, und unter Freudenthränen des Vaters,

Astorga, Stabat mater, in München aufgf. XXX. 121
Attacca, ital. Theaterausdruck. XXIII. 608
Attica, die jetzt überhitzt gewesenl. Instrumente. XXIII. 747
Attucci, ital. Theaterausdruck. XXIII. 700
Attwood, Organist a. d. St. Pauls Kirche in London, Anthem zur Krönsfeier aufgf. XXIII. 381; XXIV. 606
— Terzett. Qual silenzio, in London aufgf. XXIV. 655
Auber, D. F. E. Aube, Aubart, Cherubini's Schüler, Anatolie, lyr. Drama, in Wien aufgf. XXIX. 852
— La bergere chatelaine, Oper, in Paris aufgf. XXII. 224. 576
— Le concert à la cour ou La debutante, Oper, in Paris aufgf. XXVI. 545
— Das Concert am Hofe, in Berlin aufgf. XXVII. 253. XXX. 207; in Frankf. a. M. XXVIII. 97; in Magdeburg. XXX. 672. in München. XXVIII. 191; in Wien. XXIX. 155, 285
— Emma, Oper, in Berlin aufgf. XXX. 648.
— Fiorella, Oper, in Berlin aufgf. XXX. 208, 281; in Magdeburg. XXX. 672
— Leicester, od. das Schloss Kenilworth, Oper, in Wien aufgf. XXIX. 20
— Leocadie, lyr. Drama, in Paris aufgf. XXVII. 491; in Amsterdam. XXVII. 592; in Bremen. XXIX. 409, 585; in Cassel. XXVII. 862; in Prag. XXX. 191; in Strasburg. XXVII. 561. in Stuttgart. XXVIII. 197. XXX. 559
— Ouverture und Introduction daraus in Wien aufgf. XXVIII. 801 fg.
— Le Maçon, der Maurer — oder der Maurer und Schlosser, in Paris aufgf. XXVII. 308; — in Berlin. XXVII. 268. XXIX. 773. XXX. 146; in Bremen. XXIX. 28, 388; in Frkf. a. M. XXVIII. 563; in Kopenhagen. XXX. 841; in München. XXIX. 885; in Prag. mit neuem Schlusse) XXIX. 617. XXX. 191; in Stuttgart. XXX. 341; in Weimar. XXVIII. 161; in Wien. XXVIII. 669. XXIX. 603
— Der Maurer, vollständ. Klav. Ausz. m. franz. u. deutschem Texte von Ebers. (B) XXIX. 856
Der Maurer, f. d. Pianof. allein bearb. (B) XXIX. 853
— La neige, in Paris aufgf. XXVI. 180. 260. 317
— — — (Der Schnee, in Berlin aufgf. XXVI. 653. XXVII. 152. in Braunschweig. XXVII. 460. in Cassel. XXVII. 369. in Dresden. XXVII. 61. in Königsberg. XXIX. 397. in Leipzig. XXVII. 130; in München. XXVI. 588. XXVIII. 8. in Riga. XXVII. 504; in Stuttgart XXVII. 28. in Weimar. XXX. 73. in Wien. XXVI. 284, 820. XXVIII. 427
— La neige ou le nouvel Eginard etc. (der Schnee etc., Op. en 2 Actes. Vollst. Klav. Ausz. (B) XXVII. 653
— Le testament et les billets doux, in Paris aufgf. XXI. 805, 826.
— Le Timide ou le nouveau seducteur, in Paris aufgf. XXVIII. 502
Auber u. Boieldieu, Musik zum Prolog: les trois genres in Paris aufgf. XXVI. 346.
— — Herold, Oper: Vendome en Espagne, in Paris aufgf. XXVI. 138 fgg.
Audinot, Sgsp. Der Fassbinder, in Berlin aufgf. XXI. 340
Aufforderung an alle Freunde der Musik u. Musikverlagshandlungen, welche in Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen. von Mors. XXI. 809
Augsburg. Nachr. XXIV. 512.
Augusti, in München. XXVIII. 190.
Augustinus. XXIII. 593 f.
— S., Fragment zur Einleitung. XXV. 1
Aumer, Balletmstr. in Paris. XXIII. 80.
Aumüller, Ed., 9jähr. Flötspieler in Wien. XXVIII. 808
Aus dem Leben eines Genie's. XXVI. 767
Ausonius, Hector, Schedia ad Musicam pertinentia. XXV. 641
Ausschweifungen der heutigen Musik — über sie. XXVIII. 790
Aussprache (Pronunciation), Unterschied ders. von Articulation. XXIV. 77
Austin, s. Augustinus.
Austria, Ant., Pianof.-Dilettant in Piacenza. XXIV. 12
Ausweichungen, einige der verwickeltsten etc., v. D. Walther. XXVIII. 777
Ayblinger, J. Casp., in Venedig. XXI. 832. als Maestro in München. XXV. 45. Vice-Kpmstr. in München. Einiges von s. Lebensumständen. XXVIII. 9. Ueber ihn u. sein wieder eingegangenes Odeon. XXI. 532. Vergleich zwischen ihm u. S. Mayr. XXIII. 616
— — schreibt nicht für's Mailänder Theater. XXI. 847
— — Ballet: Bianca, in Mailand aufgf. XXI. 832
— — — i Titani, — — — — 847
— — Her, Oper: Rodrigo u. Zimene, in München aufgf. XXIII. 413
— — 33. Psalm, in Paris aufgf. XXV. 689
— — Scene mit Chor in Strasburg aufgf. XXII. 489
— — eingelegte Arie zu Boieldieu's weisser Frau, in Wien aufgf. XXVIII. 607
Ayton, Miss Fanny, in Venedig. XXVII. 1152; in Mantua. XXVIII. 136; in Padova. XXVII. 681; in Bologna. XXVIII. 280; in Como. XXIX. 41; in Bergamo. XXIX. 328
Azzali, Op. La moglie avveduta, in Florenz aufgf. XXVII. 234

B.

B, C. F., Fündlinge aus älteren musikal. Werken. XXX. 346
B, J. C. Anekdote mit der Catalani. XXV. 841
— Bemerkungen s. Bemerkungen.
— Brief-Fragmente. XXIV. 166, 213, 344
— Der enge re Kreis. Ein Beitrag zur Aesthetik, auch der musikalischen. XXVII. 289, 865
— Zur Ethik der Kunstgenusse. XXV. 797
— Erinnerung an Andreas Hartknopf. XXI. 501
— Ideal u. Wirklichkeit, auch in Beziehung auf Tonkunst. XXVI. 249
— Soll man bei der Instrumental-Musik Etwas denken? XXIX. 329, 345
— Verschiedene Interessen an Einem Orte. XXVI. 705
— Kunst u. Kritik. XXVIII. 161
— Aus der Briefmasche eines reisenden Kunstfreundes. XXVIII. 613
— Licht u. Wärme im Urtheil. XXVII. 121
— Mancherlei in Beziehung auf Musik u. verwandte Kunst. XXVI. 113, 321, 353, 553, 665, 753, 771, 785. XXVII. 82, 185, 209, 305, 369, 283, 465, 491, 545, 625, 761. 817. XXVIII. 46, 385, 410, 479, 585, 625, 673, 696, 705, 785, 825, 850, 801, 830. XXIX. 45, 211, 225, 436, 506, 541, 613, 658, 685, 709, 781, 789, 813
— Das Musikalische Komische. XXIX. 329
— Aus den Papieren eines Musikfreundes. XXI. 65, 96
— Orchester-Reden. XXVI. 117
— Der polterende Alte, Concertscene. XXIX. 297
— Das Charakteristische der Tonarten. XXVIII. 221
— Aus der Mappe eines reisenden Virtuosen. XXVII. 774. 789
— Ein Vorschlag. XXVI. 138
— Anmerkungen zu Ernst Wagners Ansicht von der Musik. XXVI. 197
von B., Baron. XXI. 189
Baake, Ferd., Dom-Organist zu Halberstadt, Hummels Schüler. XXV. 814. XXVIII. 655. XXX. 422
— Cantate: Athen, in Halberstadt zum Besten der Griechen aufgf. XXVIII. 655
— Lieder v. Fels. Sussmann. in Samml. (B) XXVIII. 863
— gr. Son. p. l. Pianof. oeuv. 6. (B) XXVIII. 641

Babnigg, Ten. in Wien. XXI. 520, 846. XXII. 53, 554; in Pesth, XXIII. 298. wird n. Leipz. engag., hält aber nicht den Contract. XXIII. 217. in Dresd. XXIX. Beyg in Berl. XXIX. 777, 795

Babo, Jos. Mar. von, als Theater-Intendant zu München. XXIII. 580. Sein Nekrolog. XXIV. 210

Bach — Bachischer Familien-Stamm. XXV. 187. Beil. I.

Bach, A.W., Org. in Mus.-Dir. in Berl. XXIII. 296. XXIX. 554

— — — Vocalmesse zu Einweihung der Marienkirche in Berlin. XXI. 107

— — — Fantasie u. Fuge f. d. Pianof. 62 W. (B. XXIII. 527

— — — Gesange mit Begl. d. Pianof. 59 W. (B) XXIII. 672

— — — Orgelstücke, Präludien u. Fugen. 1 Hft. (B) XXV. 97

— — — Orgelstücke, Präludien, Postludien, Fugen u. Trios. 3 Hfte. (B) XXVI. 291

Bach, C. Phil. Em. — über ihn u. sein Verfahren bei seinen Compositionen. XXV. 90 fgg.

— als denkender Tonkünstler. XXVIII. 280

— Sonaten für Kenner u. Liebhaber, von Rust kritisirt. XXVIII. 279

Bach, Christn., Anekd., XXIX. 856

Bach, Joh. Christph. d. ält., Stadtorganist zu Eisenach, als Comp., Lehrer u. Orgelspieler. XXIII. 105

Bach, Joh. Seb., u. Marchand in Dresden: Anekd. XXX. 398

— Fuge. XXVIII. 108. B. I.

— noch ungedruckte Compositionen, bei Brtkpf. u. Hartel befindlich. XXVIII. 101

— Kyrie u. Gloria a 8 voci, in Wien aufgf. XXII. 608

— Eine feste Burg etc. Cant. f. 4 Sgst. mit Bgl. d. Orch. Part. (B) XXIV. 485

— Missa a 4 voci, 2 Fl. 2 V. ed Org. n. 1. (B) XXI. 133

Bach, Dem., in Magdeburg. XXVII. 379. 583

Bach, Violinist in Prag. XXVII. 504

Bachmann, Tenor-Buffon in Braunschweig. XXI. 431, 578, XXIII. 136. XXV. 47. XXVIII. 208

Bachmann, J., in Königsberg, todt. XXVII. 816

— Dem., in Königsberg. XXVII. 818. XXIX. 180

Bacile, ital. Theaterausdruck. XXII. 806

Backofen, Dem., aus Nürnberg, in Hildburghausen. XXI. 496

— in Nürnberg. XXIII. 232. in Cassel. XXVI. 228. XXVIII. 806. in Magdeburg. XXX. 379

Backofen, G., Clarinett. in Nurnberg. XXII. 808. XXIV. 162. XXV. 137

Backofen, H., 12 Exercices d'après Bochsa p. la Harpe a croch. (B) XXI. 563

— Notturno p. la Harpe a cr. et Viol. obl. de Bochsa arr. etc. (B. XXII. 351

— Concert p. la Clarinette prc. av. acc. de gr. Orch. oeuv. 36. (B) XXVI. 193

Bacon, Roger, de valore musices } XXV. 640

— Opusculum valde utile de musica etc. }

Bacon (aus Norwich), Herausg. d. Quarterly Magazine and Review. XXV. 361. XXIX. 215

— Breviar der Encyclopaedia of Music. XXV. 265

— on the art of singing. XXVI. 851

Baczko, Prof. Ludwig von, Tod zu Königsberg. XXV. 583

Bader, Ten. aus Braunschweig in Berlin. XXI. 809. 476. XXII. 445. XXIII. 195; in Braunschweig. XXI. 431, 508; in Lpzg. XXIII. 328. in Stuttgart engag. XXIII. 822. entlassen. XXV. 303; in München. XXIV. 147; wieder in Berlin. XXIV. 343, 495, 815. XXV. 143, 417 fgg. 755. XXVI. 19. XXVII. 402. XXIX. 414; in Lausanne. XXVII. 152; in Wien. XXVIII. 360. in Berlin. XXX. 46, 146, 313, 557, 629, 826, 856, 859

Badiali, Ces., Bassist in Triest. XXIX. 887

Baduera, Dem., in Mailand. XXII. 470

Baender, sen., Basshorn-Bläser in Cassel. XXVII. 363

Baermann, Carl, Fagottist, macht eine Kunstreise. XXI. 769

— in Königsberg. XXII. 95; in Mitau. XXII. 503; in Petersburg. XXII. 560; in Berlin. XXIII. 132. in Leipzig. XXIII. 943; in Warschau. XXIV. 480; in Köln a. Rhein. XXV. 503; in Elbing. XXVIII. 408; in Berlin. XXIX. 414

— üb. d. Natur u. Eigenthümlichkeit d. Fagotts etc. XXII. 6

Baermann, H., Clarinettist, in Frkf. a. M. XXI. 607. — vergleichen mit Hermstedt, ebend. — in München. XXI. 800. (Bemerk. über diesen Aufsatz. XXII. 151.) in Stuttgart. XXII. 253; in Carlsruhe. XXII. 532; in Berlin. XXII. 820. XXIII. 283; in Wien. XXIII. 203, 325; in Bremen. XXV. 108; in Cassel. XXV. 197; in Riga. XXV. 551; in Petersburg. XXV. 553, 635; in Prag. XXV. 655; in Strassburg. XXV. 655; mit 2 Söhne in Berlin. XXX. 403; in Kopenhagen. XXX. 549

— Exercices amusants p. la Clarinette. ouvr. 30. (B) XXVIII. 328

— Exercices amusants p. la Clarinette. ouvr. 31. (B) XXVIII. 328

Bärmann, Carl, dessen Sohn, als 15jähr. Clarinettist. XXIX. 116

Bässler, Heinr., zu Memmingen, erhält zu Augsburg das Preisdiplom wegen vorzüglich gearbeiteter Instrumente. XXIV. Int. B. S. 5

Bagans, Tromp.-Bläser in Berlin. XXVI. 763

Bagioli, Gius., Oper: il Torneo in Bologna aufgf. XXIX. 31, 169. S. auch Biagioli.

Baglioni, surrat in Wien. XXIV. 303; in Stuttgart. XXIII. 657

Bahls, Fagottist in Hamburg. XXIII. 800

Bahrdt, Oboist aus Kopenhagen in Weimar. XXV. 288

Bai, Tommaso, Komptr. an d. päpstl. Kap. zu Rom. XXVII. 308

— Miserere in der päpstl. Kapelle gesungen. XXVII. 393; — in Wien aufgf. XXII. 609

— in Hr. v. Kiesewetters Sammlung. XXIX. 86

Bailli, Hornist aus Paris, in Warschau. XXI. 708, 710. XXIII. 871. XXIV. 481. als Lehrer das. angestellt. XXIV. 178

Baillot, zu Paris. XXI. 396, 580. Vorgeiger bei der gr. Oper zu Paris. XXIII. 181

— Dir. der st. Viol. bei d. K. Kp. zu Paris. XXIV. 452

— Urtheil über ihn von Spohr. XXIII. 192

— im Vergleich mit Lafont. XXVI. 308

— Quartett-Musik als Soirees mus. in Paris. XXI. 120. XXIV. 368. XXIX. 223

— Vive Henri IV. Air var. p. le Viol. av. acc. oeuvr. 27. (B) XXI. 491

Baillou, Sgra. Fel., in Mailand. XXVII. 624

Bainbridge, zu London, Verbesserer des dopp. u. einfachen Flageolets etc. XXIII. 592

Baini, Gius., Abb. zu Rom, jetzt Kapell-Dir. der Sixt. Kap. XXII. 345, 900; Besitzer der vollständigsten Sammlg. Palestrina'scher Musik. XXI. 228

— vorzügl. musikal. Literatur-Kenner u. Kirchencomp. XXVII. 302

— Miserere in der Sixtinischen Kapelle aufgf. XXVII. 302, 400, 420

Balbi, Farse: La notte pericolosa, in Padova aufgf. XXII. 408

— — L'allegio militare, in Padova aufgf. XXVII. 654

Baldenecker, Nic. d. ält., Violinist in Frankf. a. M. XXI. 300. XXII. 271. XXIII. 365

— u. Suppus, Institut zu Frkf. a. M. XXVIII. 101, 858

Baldenecker, d. jüngere, Flötist in Frkf. a. M. XXI. 300. als Correpetitor. XXI. 696. XXV. 182

Baldewein, erst Chor-, dann Musik-Direct. in Cassel. XXIV. 325, 329

Baldini, keineswegs (nach Forkels Angabe) ein musikalischer Schriftsteller. XXVI. 699

Balducci, Oper: Il sospetto funesto, in Neapel aufgf. XXII. 497 fg.

— Oper: Tasia in Neapel aufgf. XXVIII. 379

Baldwin, in London, Versuch einer Tablatur oder Notenschrift etc. XXI. 805

Ball, in Bremen. XXIX. 409 fg.

Ballet — Bemerk. über dasselbe, von L. Spohr. XXIII. 143

Balletti, Balletmeister zu Stuttgart. XXIII. 688, 662

Balletti, Dem., Sängerin ebendaselbst. XXIII. 675

Baloena (Andr. Adami da), Osservazioni per ben regolare il coro di Cantori della Capp. pontif. — Anfrage dieses Werkes. XXIX. 836

Balter, Wal., Mechan. in Prag u. Kinderfreund erhalten ein Patent für Verbesserung des Aeolodikon. XXVIII. 693
Bamberg, Nachr. XXIV. 767
Bamberger, Mad., Altistin in Frankf. a. M. XXII. 58
— Dem. Sabina, deren Tochter, ebendas. XXII. 58, 861, XXIII. 271 fgg. 300. XXIV. 53. XXV. 181, 418 fgg. 708. XXVII. 180. XXVIII. 171 in Dresden. XXIX. 277, geht ab. XXX. 800. in Berlin engagirt. XXX. 778, 796, 832. XXX. 140, 781, 668, 671, geht ab. XXX. 803
— Dem. Eva, als 12jährige Sängerin in München. XXVII. 190. 260. in Dresden. XXVIII. 859. XXIX. 257, 307, in Berlin. XXIX. 708, 732. XXX. 76, 480
— Drei Kleinere Geschwister in München. XXIII. 277
— Dem. Mariane, (12jährig) in Berlin. XXX. 480
Banczakewicz, Regens chori in Warschau. XXV. 221
Banda, ital. Theaterausdruck. XXII. 596. XXIII. 609
Banderali, Dav., zu Mailand, als Singmstr. für's Königliche Pariser Seminar engagirt. XXX. 114
Bandoska, ein den Stockhörnern eigenthümliches Instrument. XXIII. 737
Baptiste, in Strasburg. XXI. 65
— der ält., von Paris, in Strasburg ebend. in Paris. XXIII. 87 fgg.
Barack, Tenor. in Carlsruhe. XXII. 733
Barbaja, Domen., Associé des Theaters an der Wien. XXIV. 15. u. für Neapel. XXIV. 527.) XXV. 622. XXVI. 652, 818, 856. XXVII. 18., übernimmt wieder das Theater zu Neapel. XXVII. 113. 712. Unternehmer d. Mailänd. Theaters. XXVII. 607. XXVIII. 165, 180. schliesst wieder neuen Contract in Wien. XXVIII. 512. und wieder in Neapel. XXVIII. 688; die Impresa wird dem wieder aufgekündigt. XXIX. 201; kündigt seinen Contract in Wien auf u. übernimmt wieder die Theater in Neapel. XXIX. 608. 696. XXX. 700. Sein Abonnements-Prospect für Neapel. XXIX. 886
Seine Verantwortung über Wiener Oper. XXIX. 664. u. Ende seiner Enterprise das. XXX. 304. 477
Er, der erste Beförderer des Verfalls der opera buffa in Neapel. XXIX. 808 fgg.
Barbaro, Dan., Berichtigung über ihn. XXVI. 700
Barbereau, A. M. B., Reicha's Schüler, erhält zu Paris den Preis durch seine Cant. Agnes Sorel. XXVII. 62
Barca, Sgra. Contralt. in Verona. XXIX. 377
Barcelona, Nachr. XXIX. 12, 170
Barette, Sgra., 12— cephalge Violoncellspielerin in Genua. XXVI. 569
Bargher, Clarinettist in Buckeburg. XXX. 190
Barilli, Luig. Bassist u. Buffo XXII. 510. in Paris. XXI. 812. XXII. 30. 161. 862. Tod zu Bologna. XXVI. 220, 805
Barilli, Mad., in Paris. XXII. 640 fgg.
Barisanus, abgegangen von Lissabon. XXIII. 604
Barmann, Clarinettist in Kopenhagen. XXX. 543
Barnbeck, Concertmeister in Cassel. XXII. 504
— Sohn, Violinist ebendas. XXV. 191. XXVI. 484; in Stuttgart. XXX. 283
— Fagottist in Stuttgart. XXII. 153. XXIV. 131
Barratoni, Bassist zu Neapel. XXVIII. 655
Barre, Jak. Tim. in Strasburg. XXVII. 860
Bartak, Vinc., Violin. in Prag. XXII. 292. XXV. 382. XXX. 192
Barth, Dem. Elisa, Pfeifenkrin in Prag. XXIX. 279
Barth, Dem., nunmehr Mad. Baudius, in Königsberg. XXVI. 668
Barth, Chr., ist Oberst des Königs von Dänemark, in Berlin. XXI. 805. XXII. 320. in Kopenhagen. XXIII. 437
— Conc. p. Hautbois, av. acc. de Porch. oeuvr. 12. (B) . XXVI. 508
Barth, Clarinettist in Leipzig. XXI. 51. XXIII. 261
Barth, Fagottist in Stuttgart. XXIII. 650
Barth, Sänger in Wien. XXIII. 488. XXIV. 227
Barthel, Organ. aus Altenburg, macht eine Kunstreise nach Holland. XXIV. 663. Ehrenbezeigung desselben zu Stockholm. XXVII. Int. Bl. S. 21
Barthelems, Mus. z. Schausp. Das Osterei erbat zu Siegenfeld. in Wien aufgf. XXX. 376
Barthelemy, in Wien. XXVIII. 128. 256
Bartini (od. Bordini), s. Mad. Facchini.
Bartinsky Frau v. Munk), mit ihrer Tochter in Paris. XXI. 215
Bartolucci, Andr., Buffo in Piacenza. XXVII. 1301. in Mailand. XXVIII. 61, 282. in Florenz. XXVIII. 289
Baschny, Jos., Collection de Polon., Walses, Quadrilles et Masures p. le Pianof. (B) XXVIII. 860
— u. Buckbaher, Collect. de 4 Polon., 10 Walses etc. p. l. Pf. (B) XXVIII. 760
Basel: Schweizerische Musik-Gesellschaft das. XXII. 493
Basily, Franz, Kapellm. zu Loretto, biograph. Notiz u. Compositionen von ihm. XXII. 708 fgg.
— in Mailand. XXI. 557 — wird zum Censor zu Mailand, Musik-Conservat. ernannt. XXV. 885. XXX. 121
— Op.: il Califo e la Schiava, in Mailand aufgf. XXI. 720
— Gl' Illinesi, in Mailand aufgf. XXI. 221
— Isaura e Bicciardo, in Rom aufgf. XXII. 284
— Orat.: Sansone in Neapel aufgf. XXVI. (276) 320
Zingarellis Urtheil darüber. XXVI. 276
Romanze daraus. XXVII. 120. Beil. II.
— Offertori a 2, 3, 4, 6 e 8 voci, c. Organo solo obl. (B) XXVII. 119
Basily, Basilio, des Vorigen Sohn, Ten. in Ferrara. XXVIII. 581; in Pesaro. XXIX. 563
Basini, Ten. XXII. 626
Bass-Stimme, erst neuerlich von den Italienern in ihre opera seria eingeführt. XXIV. 368
Bassano, Nachr. XXI. 49
Basshe contrainte. XXIX. 720*)
Bassborn, chromatisches, verfertigt v. G. Streitwolf. XXII. 688. XXIII. 376
Bassi, in Dresden. XXI. 112
Bassi, Fadsl. in Vienna. XXIX. 577
Bassi, Nic., in Verona. XXI. 45; in Triest. XXI. 249; in Mailand. XXII. 81. XXIII. 24; in Wien. XXIV. 428. XXVI. 481, 621, 712. XXVII. 193; in Mailand. XXVII. 625. Tod zu Vienna. XXVIII. 10
Bassi, Sgra Carol., in Rom. XXIII. 271; in Bologna. XXIII. 496; in Bergamo. XXV. 230; in Padova. XXV. 270, 771. XXVII. 630. in Triest. XXVII. 112 fg., in Genua. XXVII. 133, 230, 631
Bassi, Sgra Leoni, in Turin. XXI. 125, 221; in Sena. XXI. 268; in Pavia. XXI. 347. in Florenz. XXIV. 223. in Venedig. XXV. 269. in Mailand. XXVIII. 60, 301, 330 fg.; in Turin. XXIX. 376
Bassi, Sgra Manna. XXII. 516
Basson, in Wien. XXVIII. 435
Bastia (Insel Corsica). Nachr. XXVII. 254
Bath, Concerte das. XXI. 743. XXV. 218
Bathiany, Grafin, geb. Bolza, Dilett. in Pressburg. XXIII. 203
Batton — später als Battonne in München. XXIV. 303 —
— Op.: La fenetre secrete, ou Une soiree à Madrid, in Paris aufgf. XXI. 11, 37
— la fenetre secrete (das heimliche Fenster), in Copenhagen aufgf. XXIII. 281
— Ethelwina, scenisches Drama in Paris aufgf. XXIX. 803
Battu, Violinist, Schüler von Kreutzer, in Paris. XXVI. 550. XXIX. 372
Bauchinger, Dem., Pfeifenkrin aus Wien, in München. XXX. 608
Bauchrednerr. Bericht über sie. XXIII. 552
Baudiot, Violist in Paris. XXII. 229
Baudius, Hr. u. Mad. (vorher Dem. Barth), in Königsberg. XXVI. 668; gehen ab. XXVII. 316
Bauer, Dem. Car., in Berlin. XXVI. 646, 761 fg. XXX. 742, 828. auch als Pfeifenspielerin. XXVI. 852
Bauer, J. F., Oboebläser in Prag. XXV. 377. XXI. 415. XXVII. 362

Bauer, S., 6 Münchner Walzer f. das Pianof. f. J. 1822. (B) XXVIII. 16

Bauer, chemal. Prof. der Bildhauerkunst in Stuttgart. XXIII. 661

Bauer, junger Violist in Wien. XXVIII. 755

Der Bauer u. der Affe, Pantomime m. Musik v. verschied. Meistn., in Wien aufgf. XXX. 758

Baumann, Cantor in Strasburg. XXIV. 570

Baur, Frau von, Geschichte der Musik, für Freunde und Verehrer dieser Kunst frei bearbeitet v. A. Lewald. (B) XXVII. 805

Baumann, Hans Moritz, Violinist in Strasburg. XXI. 189, 190 fg. XXII. 468, XXIV. 570, XXV. 672, XXVIII. 685

— musikal. Lehranstalt in Strasburg. XXIV. 572. XXV. 672. XXIX. 719

— Singanstalt durch wechselseitigen Unterricht XXVI. 650

Bayer, Ant., vormal. Tanzcomponist in Prag. XXIII. 740?

— Op. Die böhmischen Amazonen, in Prag aufgf. XXV. 565

— — Der Tausendsasa, od. die neuerfundene Saitenharmonika. XXIII. 780

Bayer, Mittermairs Schüler) in München. XXVI. 503. XXIX. 116

Bayr, Prof., Flötist in Wien. XXII. 536, XXX. 593 auf der Panmelon-Flöte. XXI. 12

— Erfindung, Doppeltöne auf der Flöte hervorzubringen. XXVII. 612, 728

— Flötenschule, in Wien herausgekommen. XXVII. 785

Beaumarchais — Etwas über ihn, bei Gelegenh. s. Oper Tarare. XXI. 80.

Beccali, Pietro, Chorist zu Parma in Mailand. XXIX. 28

Becconi, Bassist, in Wien. XXIX. 803

Bechmann, Tenor. in Quedlinburg. XXVI. 478 fg.

Becht, Wilh., Dir. der deutschen Oper zu Strasburg. XXV. 669

Beck, Andr., zu Augsburg, Verfertiger von Stahlfedern, welche im Theater statt Glocken dienen. XXIII. 393

Beck, C. T., in Worms, ein dankbarer Fortschreitung etc. über God save the King, f. Pianof. (B) XXIV. 88

— 12 leichte Stimmige Gesänge z. Gebrauch des method. Sing-Unterrichts. (B) XXVI. 508

— 12 leichte 3stim. Gesänge z. Gebrauch des method. Sing-Unterrichts. 3te Samml. (B) XXVI. 824

Beck, L. A., D. Martin Luthers Gedanken über die Musik etc. (B) XXVII. 769

Beck, Violinist in Stuttgart. XXII. 185

Becker, Mad. Wilh., geb. Ambrosch, in Prag. XXII. 230, 293, 358, 650, in Wien XXII. 651, XXIII. 419, in Kaw. XXV. 222, 226, in Lemberg. XXV. 529, wieder in Prag. XXVI. 108, 415, 417 fg.

Becker, Dem. Emma, deren Tochter, in Prag. XXVI. 108

Becker, C. F., junger Pf.-Spieler in Leip. XXV. 17. XXVII. 128 — Organist an der Peterskirche das. XXVIII. 162

— Rathgeber für Organisten, denen ihr Amt am Herzen liegt. (B) XXX. 703

Becker, J. C., (in Hanau) über die Platina-Saiten. XXIII. 845

Beckmann, Buffo in Bremen. XXX. 654

Becquie, Flötist in Paris. XXVI. 552

Beczwarzowski — Tod zu Berlin. XXV. 319

— — Elementar-Hefte f. Fortp. v. Heft. (B) XXI. 455

Beda Venerabilis ist nicht Verfasser des Werkes: De musica quadrata s. mensurabili. XXX. 829

Beer, Tenor. aus Berlin in Wien. XXIX. 802

Beer, J. B., Violinist aus Hamburg (A. Rombergs Schüler) in Amsterdam. XXII. 300, in Hamburg. XXIII. 809, soll als Concertmstr. nach Stockholm kommen. XXIV. 287; in Erfurt s. M. XXV. 413, in Berlin. XXVIII. 22, 316, in Stockholm. XXIX. 210, 212

— Air varié p. le Violon av. acc. de gr. Orch. (B) XXV. 852

Beer, Mad., Pianof. Spiel. in Stockholm. XXIX. 210

Beerholter, Clarinettist in Stuttgart. XXX. 282

Beerwald, Frdr., Komptr. in Stockholm. XXIX. 210, 212

Beerwald, Aug., Violinist ebendas. XXIX. 210 fg.

Beerwald, Franz, desgl. XXIX. 211

Beethoven, Louis van — arbeitet zu einem neuen Oratorium. XXI. 128 u. an einer neuen Messe. XXIII. 813. XXIV. 304

— beschäftigt sich mit Notirung schottischer Lieder. XXIII. 253

— wird wieder empfänglicher für Musik. XXIV. 310

— seine neuern Beschäftigungen. XXV. 56

— Mspt.-Samml. s. sämtl. Tonwerke v. Joh. Haslinger in Wien veranstaltet. XXIV. 62. XXV. 129

— sein 20. Geburtstag in Bremen gefeiert. XXIII. 470

— — — (tagebuch m. Mozarts Todtenfeier) ebendaselbst gef. XXVI. 147

— soll in Wien Concert und darin seine neue Messe und Symph. geben. XXVI. 346

— musikal. Akademie das. wirklich gegeben. XXVI. 437 fg. 452

— wird von der philharmon. Gesellschaft (unter sehr ehrenvollen Bedingungen) nach London eingeladen, was er aber abschlägt. XXVII. 167

— Sein bedenklicher Krankheits-Zustand. XXIX. 139

— Sein Tod. XXIX. 227

— Sein Leichenbegängniss zu Wien. XXIX. 283

— Seine Todtenbett das. XXIX. 307, 308, 372

— Trauergesang bei seinem Leichenbegängnisse aus dessen Mspt. eingerichtet von Seyfried, in Leipzig aufgf. XXIX. 763. — Recension dess. u. wie Huttenbrenners Nachruf an Beethoven. XXIX. 749

— Concert zu Errichtung eines Denkmals für ihn in Wien gegeben. XXIX. 435

— Gedicht v. J. G. Seidel gesprochen in diesem Concerte. XXIX. 565

— Sein Mobiliar-Nachlass in Wien versteigert. XXIV. 455

— — musikalischer — desgl. XXV. 27 fgg. und Haslingers Glück bei diesen Ersteher. XXV. 29, 111

— Sein Todestag in Berlin gefeiert. XXX. 282

— — — — Leipzig — XXIX. 697, 763

— — — — Magdeb. — XXX. 419

— — — — Wien — XXX. 510

— Concert, zu dessen Andenk. i. Lpz. gegeben. XXIX. 761

— — — — — — Zürich XXX. 676

— Sein Bildniss in Kupfer gestochen. XXIX. 765

— Seine Biographie soll von einem Vereine zu Wien auf Subscript. veranstaltet werden. XXX. 119

— Bemerkung über s. Schicksale. XXX. 560

— Rochlitz Zusammentreffen mit ihm in Wien. XXX. 10

— Einige Nachrichten über ihn. XXII. 132

— Einiges über ihn: Fragm. v. Bonr Gesch. der Musik. XXVII. 812

— — — — u. s. Lebensumstände von H. Moller. XXIX. 545

— Urtheil über ihn aus der Revue musicale (v. Fetis) mit deutschen Ansichten v. Fink. XXX. 165, 181

— Ueber seine Art zu componiren. XXX. 490 fgg.

— — das Schwierige u. Bedenkliche, über seine letzten grossen Werke zu schreiben. XXX. 489 fgg.

— Den Freunden desselben — eine letzte Willensverordnung von ihm. XXIX. 705

— Seine Vertheidigung der Aechtheit des Mozart'schen Requiem etc. XXIX. 803 ?)

— Sein Urtheil über Webers Freischütz. XXX. 492

— Seine u. Mozarts Ouvertüren, in London besonders beliebt. XXIII. 309

— Seine Symphonieen — über sie. XXVIII. 59

— — — — — werden in Leipzig vorzüglich gern gehört. XXX. 805

— Adelaide, gesungen von Mad. Milder in Königsberg. XXIII. 765

Beethoven, L. van. Adelaide fs. Orchester eingerichtet von Schwenke, in Berlin aufgf. XXV. 418
— Agnus Dei in Paris aufgf. XXVI. 551
— Benedictus — — — 549
— Concert f. Pianof. Viol. u. VC. in Lpz. aufgf. XXII. 346
— — — — in Es, v. Fr. Schneider in Leipzig gespielt, XXVI. 303
— Concert f. Pianof. in Es, f. 2 Pianof. u. Quart. Bgl. arrang. in Wien gegeben. XXIX. 370
— Elegie auf die Freiin von Pasqualati, in Wien aufgf. XXIX. 288
— Hommage à Pharmonie, in Paris aufgf. XXIV. 565
— Meeres Stille u. glückliche Fahrt (v. Goethe) in Leipzig aufgf. XXV. 393 in Königsberg. XXV. 579 in Bremen. XXVI. 144
— Messe, noch unbekannt, in Petersburg aufg. XXVI. 549
— — neueste, für deren Uebersendung er vom König v. Frankreich die goldene Medaille erhält. XXVI. 438
— — 3 Hymen daraus: Kyrie, Gloria, Agnus Dei, in Wien aufgf. XXVI. 438 fgg. — in Frkf. a. M. XXVII. 277
— — in C♯. Das Lieblingsstück in Grätz. XXIX. 77
— — — 3 Hymnen, Kyrie u. Gloria, daraus in Cöln aufgf. XXVI. 566
— — in D. Gloria daraus, in Weimar aufgf. XXIX. 384
— Miserere (mit Seyfrieds 4stimmigem Männerchore), bei seinem eignen Leichenbegängnisse gesungen. XXIX. 289
— Oper Fidelio: Urtheil darüber v. Fetis u, Fink. XXX. 167, 183
— — — in Wien (zuerst aufgf.) XXIV. 357, 857
— — — — Königsb. aufgf. XXII. 92, 765. XXIII. 764
— — — — München — XXIII. 617; in Cassel. XXV. 450
— — — — Dresden. XXV. 526; in Braunschw. XXVIII. 723
— — — — Berlin. XXIX. 551
— — — — Leipzig (zu des Mstrs. Todtenfeier) aufgf. XXIV. 697
— Ouvert. und Scenen daraus im Conc. zu Leipzig aufgf. XXIX. 206
— Opferlied (v. Matthisson) in Wien aufgf. XXVI. 343; in Leipzig. XXVIII. 166
— Orat. Christus am Oelberge: Urtheil darüber v. Fetis u. Fink. XXX. 167, 183
— — — in Aachen, b. Nieder-Rhein. Musikfeste aufgf. XXVII. 418
— — — Amsterdam aufgf. XXI. 329
— — — Dresden. XXIV. 314. XXV. 285
— — — Frkf. a. M. XXII. 59, 431. XXVIII. 540
— — — Halberstadt (b. dasigen Musikfeste) XXX. 425
— — — Lausanne (b. Schw. Musikfeste). XXV. 667
— — — Leipzig. XXX. 206
— — — Mailand (Cristo all' oliveto) XXVI. 512
— — — Riga. XXVI. 683; in Strasburg. XXI. 692. XXV. 608
— — — Stuttgart. XXII. 761; in Wien. XXV. 209 fg.
— Ouverture zu Coriolan, in Lpz. aufgf. XXI. 114; in Cöln. XXVI. 566
— — — Egmont in Frkf. a. M. aufgf. XXI. 360. XXVII. 278
— — — — u. sämmtl. Entre-Acts mit Mosengeils poet. Erläuterung. XXIII. 821 Beil. III.
— — — — in Lpz. aufgf. XXIII. 240. XXVII. 856
— — — — — Bremen. XXVI. 143;
— — — — — Cassel. XXIX. 141;
— — — — — Nornberg. XXVII. 262;
— — — — — Zürich. XXVII. 463

Beethoven, L. van, Jagd-Ouverture in Wien aufgf. XXI. 72
— Ouverture zu den Ruinen von Athen in Wien aufgf. XXI. 271; in Leipzig. XXIV. 850
— Ouvert. zu König Stephan, in Leipzig aufgf. XXX. 813
— grosse Ouverture C♯, von ihm selbst in Wien aufgf. XXVI. 438. XXVIII. 250
— ungedruckte Ouvert. für die philharmonische Gesellschaft zu London gesetzt, und das, aufgeführt XXV. 564
— noch unbekannte grosse charakteristr. Ouvert. aus seinem Nachlasse von Haslinger erstanden. XXX. 111; — in Wien aufgf. XXX. 220
— grosse Phantasie, in Wien aufgf. XXIV. 359
— Phantasie f. Pianof. m. Bgl. des Orch. u. Chores, in Lpz. aufgf. XXV. 600; in Wien XXX. 230
— Prolog: Die Weihe des Hauses etc. in Wien, unter s. eignen Direction aufgf. XXIV. 795
— Quartett in A♭ in Wien aufgf. XXVII. 840, 8431
— — — Berlin. XXX. 363
— — — B. — Wien aufgf. XXVIII. 310. XXIX. 372
— — — E♭ — Frkf. a. M. aufgf. XXIII. 111
— — — Es — Wien aufgf. XXVII. 246
— Die Schlacht bei Vittoria, in Berlin aufgf. XXII. 339; in Lpz. XXII. 347. XXVII. 426; in Prag. XXVI. 127; in Zürich. XXVIII. 395; in Wien. XXX. 31 fg. 106
— Sinfonie in A, in Lpz. aufg. XXI. 49. XXV. 399. XXIX. 105
— — — — Prag. XXIII. 467; in London. XXIV. 409
— — — — Strasb. XXIV. 576; in Bremen XXVI. 143
— Sinf. in B. in Lpz. aufgf. XXV. 399
— — — C♯ — Eine Kritik darüber vor 25 Jahren. XXX. 488 *)
— — — — in Lpz. aufgf. XXV. 399. XXVII. 856;
— — — Paris. XXIX. 602
— — — C♭ — Frkf. a. M. aufgf. XXII. 594 in Cöln am Rhein. XXIII. 631, 636;
in London. XXIV. 658; in Mgdbg. XXVI. 2091 — in Lpz. XXIX. 105; in Zerbst (b. gross. Musikfeste) XXIX. 524
— Sinf. D♯ — Spaniers Kritik darüber (vor 25 Jahren). XXX. 488 *)
— — in Basel aufgf. XXII. 492; in Wien. XXVIII. 248
— — D♭, n. 9 — mit im Finale eintretenden Solo- u. Chorstimmen auf Schillers Lied an die Freude — Etwas darüber. XXVIII. 853. XXX. 245. — Urtheil eines Londner darüber. XXX. 230; in Wien v. ihm selbst aufgf. XXVI. 440. XXIX. 288. XXX. 107 fg.
in Aachen beim Nieder-Rhein. Musikfeste. XXVII. 416
— Frkf. a. M. XXVII. 279
— Lpz. aufgf. XXVIII. 853. XXX. 245
— Sinf. F♯ in Amsterdam aufgf. XXI. 74
— Hildburghausen. XXI. 545
— Wien. XXX. 27.
— Sinfonia eroica in Bremen aufg. XXI. 468, XXVI. 144; in Wien XXII. 2175 in Weimar. XXVI. 139
— Quodlinburg (zu Klopstocks Feier). XXVI. 477. in Lpz. XXVIII. 162
— Stuttgart XXIX. 773; in Berlin XXX. 208
— Sonate, As ♯♭ instrumentirt von Seyfried, in Wien fgf. XXIV. 149
— — — (op. 26.) Commentatiuncula darn, XXV. 675
— Tanzstück aus Es, transponirt in E — sonderbare Verwandlung und Anfrage deshalb. XXII. 2-3
— Terzetto: Tremate, empi, tremate etc. in Leipzig fgf. XXVIII. 852

Beethoven, van, Terzetto: Tremate, empi, p. il Sopr. Ten. e Basso, c. acc. dell'Orch. op. 116 — Terzetto: Tremate, empi, p. il Sopr. Ten. e Basso, c. acc. di Cembalo — (B) XXVIII. 494

— Trios, die ersten drei, f. Pf. Viol. u. VC. — Eine Kritik darüber vor 25 Jahren. XXV. 498*)

— Aufgabe, es mal verändert etc. von s. Schüler Erahertz.

— Rudolph v. Oesterreich (B) XXII. 30

— 6 Bagatelles p. l. Pf. oeuv. 126. (B) XXVIII. 47

— Bundeslied, in allen guten Stunden etc. f. 2 Solo- u. 3 Chorstimmen m. Chor u. Orch. 122. VV. (B) XXVII. 537

— Concert, op. 58. Andante — melodramatischer Versuch darnach, von Clasing. (B) XXII. 155

— elegischer Gesang: Sanft wie du lebtest etc. f. 4 Singst. m. Begl. von 2 V. Viola u. VC. oder Pianof. 118 VV. Part. u. St. (B) XXIX. 707

— Fuge in D♯ f. 2 V. 2 Violen u. VCell, 132. VV. (Part. u. Stimmen) — Fuge in D♯ f. Pianof. zu 4 und auch zu 2 Handen (B) XXIX. 835

— Heimgang f. 1 Sopranst. m. Pf. nach einer neuesten Composition und briefl. Aeusserung des Verewigten (B) XXX. 284

— Feierl. Marsch m. Chor, aus Kotzebues Ruinen von Athen. Part. u. St. (B) XXX. 331

— Erwiederung über diese Anzeige. XXX. 499

— Meeresstille u. glückliche Fahrt v. Göthe' Part.

— Opferlied. Die Flamme lodert etc. f. 1 Singst. m. Chor u. Orch. 121. VV. (B) XXVII. 737

— grosse Ouverture (Es) zu Konig Stephan etc. 117. VV. Part. (B) XXX. 385

— gr. Quatuor p. 2 V. A. et VC. oeuv. 131. (B) XXX. 433, 801

— Quatuor, arr. p. l. Pf. à 4 m. n. 4. (B) XXII. 784

— gr. Quatuor conc. arr. d'apres une Sonate de Pozn.

— XXV n. 2. par Ferd. Ries (B) XXIX. 559

— gr. Quint. oeu. 4. arr. p. l. Pf. a. 4 m. p. J. P. Schmidt. (B) XXX. 180

— Schottische Lieder, m. engl. u. dtsl. Texte f. 1 Sgst. u. kleinen Chor, m. Bgl. d. Pf, V. u. VC. obl. op. 108. n. 2. 3. HH. (B.) XXVII. 866. XXX. 283

— gr. Sinfonie en Ut maj. (Cg) oeu. 21. Part. (B) XXIV. 756

— — — — Ré (Dg) Part. n. 2. (B) — Sinfonia eroica Part. n. 3. (B) } XXV. 408

— 5te Sinf. (pastor.) op. 68. arr. p. l. Pf. à 4 m. p. F. Mockwitz. XXVI. 412

— Sonate f. Pianof. op. 109, 110, 111. (B) XXVI. 213

— in Themes, Russes, Ecossais et Tyroliens, var. p. l. Pf. av. acc. d'une Flute ou Viol. L 1 — 5 (B) XXIII. 367

— Trio f. Pianof. Viol. u. VC. 97. VV. (B) XXV. 132

— 3 Trios, arr. p. l. Pf. à 4 m. p. C. D. Stegmann n. 1. 2. (B) XXVI. 196

de Begnis, s. Debegnis

Begrez, Ten. in London, XXIII. 577. XXIV. 408, 618. XXV. 297

Behrens, Organist zu Hamburg. XXIII. 781. XXVII. 530

— J. J, Doppelchor mit figurirtem Choral u. Fuge (B) XXVII. 907

Beilner, Guitarrespieler mit Blech an den Fingern, in Wien XXIX. 26

Beils, Tenor in Bern, XXII. 363; in Strasburg. XXII. 309; in Stuttgart. XXIV. 130; in Braunschweig. XXV. 758; in Berlin. XXVII. 667; in Munchen. XXVIII. 931; in Wien. XXX. 296

Beisteiner, Dem., s. Beysteiner

Bekking, Violett. auf dem Fagott, in Amsterdam. XXII. 63

Belcke, C. G. Flotist in Leipzig. XXI. 218. XXII. 45, 259. XXIII. 241. XXV. 401, 786. XXVI. 489. XXVII. 128. XXVIII. 165. XXIX. 107. XXX. 162, 805; — in Berlin, XXVIII. 741. fg. XXIX. 339

— Potpourri, von ihm selbst geblasen. XXV. 788

— Six Marches p. le Pianof. oeu. 2 (B) XXX. 367

Belcke, Friedr., dessen Bruder, Pianomist von Berlin, in Leipzig. XXI. 217; in Berlin XXII. 131, 184. XXIII. 122, 423; in Weimar. XXIII. 235; in Berlin. XXIV. 272. XXV. 143. XXVI. 551, 763; in Cassel. XXVI. 227; in Magdeburg. XXVI. 301; in Lpz. XXVI. 490. XXVII. 427; in Berlin. XXVIII. 741; in Pillnitz (wo er eine goldene Dose erhält) XXX. 710; in Prag. XXX. 708

— Rondeau p. le Pianof. oeu. 8 (B) XXIX. 26

— Sonatine — — — 9

— leichte Uebungsstücke f. das Pianof. zu 4 H. 2ter Heft. op. 22. (B) XXX. 62

Belini, s. Bellini

Bellamy, Sanger in London. XXIV. 620

Bellati, in Munchen. XXI. 565

Bellemont, Dem. in Amsterdam. XXV. 333, 838. XXVII. 574; in Rotterdam. XXV. 953, 771 fg.

Belleville, Fraul. von, 13jährige Pianof. Spielerin in Wien, XXI. 199. Abschieds Concert das. XXIII. 9. — in Prag. XXIII. 73; in Munchen XXIII. 699; in Frankfurt a. M. XXIV. 23

Bellini, Vinc. Einige Nachrichten über ihn. XXIX. 851

— Op. Bianca e Gerando (Fernando) in Mailand aufgef. XXVIII. 288; in Neapel XXVIII. 634; in Genova. XXX. 474; in Trevisa. XXX. 102

— Op. Il Pirata, in Mailand aufgef. XXIX. 873; in Neapel. XXX. 292; in Wien XXX. 277

Belloc, Sgra. Ter., XXII. 516; in Mailand. XXIII. 365 fg. 493 fg. XXIV. 69. XXV. 73, 320, 466, 722 fg. XXVI. 276, 308; in Parma. XXIV. 328; in Bergamo. XXVI. 784; in Reggio. XXVII. 634; in Triest. XXIX. 887. XXX. 142

Belloli, Gior, der Sohn, Hornist in Turin. XXII. 549. XXV. 636

Bellot, Mad. Giorgi, von London, in Paris. XXI. 698

Belon, Violinist, Schuler von Kreutzer in Paris. XXVI. 549

Beltrand, Sgra, in Piacenza. XXI. 247

Bembridge, Erfinder des Doppelflageolets XXI. 415

Bemerkungen, XXI. 283, 282. 825, 891. XXII. 91, 184, 202. XXIII. 557, 668, 700, 828. XXIV. 136, 498, 529, 568, 579, 592, 609, 626, 705, 723, 758, 771, 801, 818, 830, 850. XXV. 30, 61, 109, 176, 191, 223, 389, 437, 534, 637, 712, 741, 792, 870. XXVI. 12, 27, 46, 95, 113, 176, 190, 289, 360, 376, 412. XXVII. 209

Bemerkungen eines Kunstfreundes. XXIV. 199. 250.

Bemerkungen aus dem Tagebuche eines Musicus. XXIX. 668

Benassick, Graf, Dilettant in Ofen. XXIII. 299

Benda, Musikdir. in Ludwigslust. XXI. 777

Benda, C., (preuss. Concertmstr.) uber Spiel u. Vortrag des Adagio, für Dilett. des Klavierspiels. XXI. 817

Benda, F. L., Operetten: die Verlobung — Luise — Mariechen, in Konigsberg fgf. XXIV. 703

Benda, Fel., nachher, Mad. Heine, in Ludwigslust. XXI. 777

Benda, George, Melodr. Medea, in Stuttgart fgf. XXV. 769; in Kgsberg. XXVI. 680; in Strasburg. XXVII. 562

Bender, Gebr., Kaiserl. Russ. Clarinettisten, in Paris. XXI. 118, 143, 216, 289, 304, 380; in Strasburg. XXII. 490; in Munchen. XXII. 551 fg.; in Stuttgart. XXII. 732; in Wien. XXII. 829. XXIII. 56; in Zurich. XXIII. 931; in Kgsberg. XXIII. 342; in Mitau. XXIV. 103; in Cassel. XXV. 252 fg.; in Riga. XXV. 551; in Petersburg. XXV. 582, 655

Bender, Mad., Sangerin in Strasburg. XXII. 490; in Munchen. XXII. 551; in Wien. XXIII. 56; in Zurich. XXIII. 931; in Petersburg. XXV. 522

Bender, Dem., in Stuttgart. XXII. 742
Benecke, Dem., in Bremen, XXI. 766 fg.
Benedetti, Mich., Bass. in Neapel. XXVII. 629. XXVIII. 487
Benedetti, Raff., Bass. in Neapel. XXIV. 527; in Turin. XXV. 252
Benedict, Jul. (M. v. Webers Schüler). Fortep. Spieler, in Stuttgart. XXIV. 608; in Lpzig. XXV. 405. XXVI. 205; in Dresden. XXV. 528
— Cant. L'amor timido (v. Metastasio) in Stuttgart aufgf. XXIV. 608
— Ouverture, v. ihm selbst in Leipzig aufgf. XXVI. 206
— Rondeau — — — — — — gespielt. XXVI. 205 fg.
— — brillant p. l. Pf. oeu. 5. (B) XXVII. 284
Benedictoli, Jacopone de, s. Jacoponus
Benelli, Ant., in Dresden, XXI. 58 fg. 109, 257, 305
— Impresario des Lond. ital. Theat. (gegenw. zu Mailand) macht um Rossini's willen Bankerot. XXVI. 803. XXVII. 161
— Salve Regina a 4 voci etc. (B) XXIV. 30
— — — — etwas darüber. XXIX. 481
Benelli, Dem. XXI. 59, 255; geht vom Theater ab u. will nach Italien. XXI. 256
Benesch, v. Mainz, Ten. in Stuttgart. XXVIII. 459. XXX. 54, 508
Benesch, Viol. u. Orch. Dir. aus Laibach in Prag. XXIX. 892 fg.
Beneseh, Pianof. Spiel. ebend.
Benetti, Raf. Bassist in München. XXIII. 289; in Turin. XXV. 471; in Bergamo. XXVII. 134; in Mailand. XXVII. 232, 716; in Genua. XXVII. 634; in Venedig. XXVIII. 489
Benevoli, Oraz. Kpmstr. an der päpstl. Kirche zu Rom. XXVII. 397
— Salmo, Regna terrae etc. in Wien aufgf. XXII. 608
Benincasa, in Dresden. XXI. 56 fg. 58, 112 fg. 177 fg. 256, 305, 307, 309, 388, 460. XIV. 288. XXV. 14. XXVI. 9. XXIX. 253; in Berlin. XXIX. 487
Beninetuori, angebl. Verf. der Oper: L'amant et le mari, in Paris aufg. f. XXII. 248
— Nicolo's Schüler, ergänzt den 3. Akt von dessen Lampe merveilleuse. XXII. 515. XXIV. 431
— Tod zu Paris. XXIV. 431
Benucci, in Amsterdam. XXVII. 591
Benson, Musikdir. zu Cassel. XIV. 325. wieder entlassen. XXIV. 329
— S., 3 Duos concert. p. 2 Hautb. oeu. 9. (B) XXI. 547
— Quintuor p. Flöte, Hautb. Clarin. Basson et Cor. oeu. 11. (B) XXV. 628
Beral, in Königsberg. XXVI. 1011 abgegangen. XXVI. 678
Beranek, Dem., in Prag. XXX. 343, 876
Berbiguier, in Kiew. XXV. 251 fg.
Berbiguier, T. 6 Son. fac. p. la Flûte, av. Basse chiffrée. (B) XXI. 684
— Collect. d'airs connus, arr. en Duos p. 2 Flutes. 1 Suppl. XXII. 177
— Mon coeur soupire, Romance de Dalvimare, var. p. la Flûte av. acc. de 2 V. A. et B. Cors et Hautb. ad lib. oeuv. 56. (B) XXV. 736
Berendt, Clarinettist in Berlin. XXVII. 527
Beretta, Sgra. XXII. 627
Berettoni, Sgra Angel. in Rom. XXIX. 171
Berettoni, Bassist in Wien. XXIX. 367, 663, 667. XXX. 109, 225, 228
Berg, Frhul. Gertrud van der, Klavierspielerin in Cöln. XXVI. 601
Berg, Bassist in Strasburg. XXIX. 717
Berg, Aug., Kpmstr. zu Strasburg (welchem Titel jedoch XXVII. 562 widersprochen wird) Orator. Christus durch Leiden verherrlicht, in Wien aufgf. XXVII. 195
Berg, Conr., Klav. Lehrer in Strasburg. XXI. 692. XXII. 287 fg. 491 fg. XXIII. 403
Berg, Conr., Duett f. Harfe u. Klavier in Strasburg fgf. XXI. 691 fg.
— Rondo brillant f. Klav. m. Orch. in Strasburg fgf. XXI. 692
— Variat. f. 2 Klav. über das Jager-Chor im Freischütz in Strasburg aufgef. XXV. 678
— Duett für 2 Pianof. v. ihm u. s. Gattin in Strasburg fgf. XXVIII. 689
— Lied: Die Sache der Griechen, in Strasburg fgf. XXVII. 689
— Rondo brillant p. l. Pf. av. acc. de l'Orch. etc. (B) XXIV. 52
— 2te Concert — — — — — — — —
— Variat. f. das Pianof. über ein beliebtes Schweizerlied, op. 6
— grosse Sonate concert. f. Pianof. und Violin op. 9
— 3 grosse Trios f. Pianof. Viol. u. VC. op. 11. n. 1. 2. 3.
} (B) XXIV 707
— Introduction et Rondeau p. l. Pf. oeuv. 17. (B) XXIX. 31
— Sonate p. l. Pf. oeu. 30. (B) XXX. 584.
Berg, Ten. (Schüler v. Siboni) in Wien. XXIX. 744.
Bergamaschi, Sgra Mar. Ant. in Lodi. XXVII. 134
Bergamo, Nachr. XXI. 44, 248. XXII. 284, 400. XXV. 235, 772. XXVI. 784. XXVII. 134, 715. XXVIII. 62, 639. XXIX. 40, 378. XXX. 472, 702
— merkwürd. Beschaffenheit zu Erzeugung der Tenoristen. XXII. 624
— musikal. Gesellsch. (unione filarmonica) das v. S. Mayr gestiftet, XXVI. 92. XXIX. 381
Berger, Jac., Repetitor b. d. kgl. Schauspielen zu Berlin, todt. XXVIII. 685
— 6 Lieder m. Begl. des Pianof. (B) XXIX. 342
Berger, L., Klav. Lehrer zu Berlin, Clementi's Schüler, XXIII. 21
— 12 Etudes p. l. Pf. oeu. 12. (B) XXII. 468
— Air Russe av. XII Variat. suivies d'une Marche funebre p. l. Pf. oeu. 14. (B) XXVII. 818
— Son. à 4 m. p. l. Pf. oeu. 15. (B) XXVIII. 510
— 3 Marches milit. — — — 16. — — 596
— Tafelgesänge f. Männerstimmen, 6 Lieder f. d. Liedertafel zu Berlin. Stimmen u. Part. op. 20. (B) XXVIII. 798
— 3 Marches milit p. le Pf. (B) XXVIII. 812
Berger, Vorsteher eines Chor-Lehrer-Instituts zu Carlsruhe. XXII. 733.
Berger, Tenor. in Braunschweig. XXVIII. 626
Bergmann, Dilet. Violin-Dilettantinnen in Stockholm. XXI. 481
Bergmann, Wilh., leidenschaftl. Musikliebhaber, reist 100 Meilen weit nach Paganini. XXVI. 570
Bergmann, Ten. in Dresden. XXI. 38, 91, 113; in Wien. XXII. 560; in Leipzig. XXIII. 218; in Dresden. XXIV. 287 fg. 390. XXV. 13. XXVI. 388. XXVII. 314, 701, 850. XXIX. 257, 811
Bergonzi, Bened., Waldhornist in Wien. XXV. 406
— erhält die silberne Medaille für Klappen am Waldhorne. XXVII. 728
Bergt, Aug., Hymnus: So weit der Sonne Strahlen glanzen etc. f. 4 Singst. m. Begl. des Orch. 12. VV. (B) XXII. 310
— Terzett f. 3 Singst. m. Begl. des Pf. 8. Hft (B) XXII. 502
— Te Deum laudamus f. 4. Singst. m. Bgl. des ganzen Orch. u. mit lat. u. deut. Text. Part. 19. VV. (B) XXIII. 116
Bergt, Stadtorg. in Altenburg, Mitherausgeber des Altenburg. Choralbuches. XXI. 296
Beri, aus Copenhagen, Schuler v. Siboni, in Prag. XXIX. 765
Berichtigungen: XXIII. 884. XXIV. 72, 296, 564, 708. XXV. 312. Int. Bl. 16. XXVII. 644, 676, 706. XXVIII. 48, 152, 496, 624, 728, 852. XXIX. 42, 120. XXX. 368, 484
Beriot, Violinspieler in Paris. XXV. 637
Berkenbusch, blinder Flotenspieler aus Hannover, in Bremen, XXVIII. 727

Berlin, Nachr. XXI. 61, 107, 162, 259, 345, 397, 425, 559, 622, 679, 711, 760, 809, 852. XXII. 49, 150, 182, 260, 337, 443, 500, 563, 627, 708, 782, 845. XXIII. 28, 119, 193, 291, 347, 438, 509, 605, 719, 791, 863. XXIV. 39, 117, 176, 271, 341, 401, 493, 635, 683, 755, 814. XXV. 88, 130, 142, 189, 257, 271, 357, 417. (Berichtig. dieser Nachricht. XXV. Int. Bl. 19.) 489, 622, 719, 794, 859. XXVI. 17, 108, 170, 256, 323, 420, 479, 630, 693, 750, 838. XXVII. 52, 41, 116, 185, 247, 311, 404, 526, 660, 698, 752, 825. XXVIII. 23, 101, 200, 262, 315, 390, 473, 608, 685, 740, 810. XXIX. 56, 72, 111, 203, 274, 290, 308, 357, 372, 373, 410, 476, 488, 538, 776, 793, 831. XXX. 11, 102, 206, 279, 311, 360, 436, 477, 526, 668, 741, 825, 856.

— Concertsäle das. ihr Verhältniss. XXIX. 374

— Königl. Preuss. Kapelle das. XXV. 237

— neu zu errichtendes Theater in der Königsstadt, v. Gerf. XXV. Int. Bl. 1. Eroffnung desselben. XXVI. 635. Bestand desselb. XXIX. 581. Streitschriften über dies Theater v. Bethmann, Kunowsky, Duderichs etc. ebend. 204

— Lebende Bilder das. vorgestellt. XXVIII. 315

— musikal. Verein der Zöglinge des Berl. Cöln. Gymnas. XXII. 51. XXIV. 42

— — Literatur-Zeitung soll das. erscheinen. XXII. 501

— — Zeitung, redig. v. Marx f. 1824 angekündigt. XXV. 841

— Fest zu Ehren der dort versammelten Naturforscher v. Al. v. Humboldt veranstaltet. XXX. 741

— Beschreibung des neuen Schausp. Hauses das. XXIII. 197. Einweihung dess. XXIII. 441

— Grundlegung zum neuen Gebäude f. die Sing-Akademie das. XXVII. 669

— über den neuen Saal ders. XXIX. 41, 113; Einweihung desselb. XXIX. 273. XXX. 741

— Unterstützgs.-Cone. f. hülfsbedürftige Theater-Mitgl. Spontini's veranstaltetes Concert dazu. XXIX. 412

Berliner Liedertafel, 6 Hefte. (B) XXIX. 781

Die Berliner in Wien, Liederposse (arrang. v. Freund. XXVII. 118) in Berlin fgf. XXVII. 33; in Leipzig. XXVII. 429

Berlinghof, Dem., Pianistin in München. XXX. 620

Bern, Nachr. XXII. 82, 360

Bernabei, Salve Regina. XXIX. 296. Beil. II.

Bernard, 1. Bassist in Strasburg wird entlassen. XXIX. 715

Bernard, Mad., in Strasburg. XXVII. 560

Bernardi, in Strasburg. XXV. 607

Bernasconi, ehemal. Kpmstr. zu München. XXVIII. 10

Bernasconi, Sgra, ehemal. Sängerin in Wien. XXIV. 268

Berner, Fr. Wilh., Organist u. Univers. Mus. Dir. in Breslau. XXI. 793, 795, 800. XXIX. 392 fgg.

— Tod zu Breslau. XXX. 736

— 150 Psalm, in Breslau aufgf. XXIX. 395

— Festouvert. — — — — 397

— 3 Gesänge f. 2 Sopr., 1 Ten. u. 1 B. mit obl. Bgl. des Pf. 36 S. (B). XXVI. 310

— Rondeau brill. p. l. Pf. oeu. 21. (B) XXVI. 497

— Variat. faciles. — — — 224

— Rondoletto f. d. Pianof. — 253 — — 528

— 2 Lieder: Ueber den Sternen etc. u. Unter den Sternen etc. f. 1 Sgst. m. Bgl. des Pf. (B). XXVII. 808

Berner, dessen Bruder, Org. zu S. Barbara in Breslau. XXI. 785

Berner, Fräul. von, Violin-Dilett. in Mitau. XXII. 592

Bernhard der Heilige von Clairvaux — Etwas über ihn. XXVII. 745

— nicht Verfasser des Salve Regina. XXIX. 415, 417

Bernhard, Fr., Sohn, in Cassel. XXVIII. 507

Bernhard, Gebr. Orgelb. zu Romrod (im Hessischen), Erfinder eines Mechanismus im Orgelbaue, den Ton zu- zu erhöhen oder zu vertiefen. XXVI. 813

Bertezen, Salvad., Principi di Musica — Berichtigung darüber gegen Forkel. XXVI. 701

Berthold, Bassist in Frkf. a. M. XXI. 175; in Braunschw. XXI. 452. XXIV. 377 fg.; in Cassel. XXII. 575, 678, 580 fg. 672. XXIV. 327, 680 fg. XXV. 115, 450, 453. XXVI. 220, 731. XXVII. 359. XXVIII. 625

Bertin, Dem. Lou., Oper: Le Loup-Garou (Der Währwolf in Paris aufgf. XXIX. 572

Bertini, Klav. Lehrer in Brüssel. XXIII 223

Bertini, Ballet: il Ratto dal Seraglio, in Mailand aufgf. XXIX. 634

— Mad. dessen Gattin, Harfenistin. XXIII. 224

— — vorgebl. Schülerin Mozarts, arrangirt die Musik zu ihres Gatten Balleten. XXIX. 634

Bertinotti, Sgra, zuerst in Wien. XXIV. 322; in Florenz XXI. 248

Bertolucci, Andr., in Mailand. XXVIII. 639 fg.

Berton — Beifall in Paris. XXI. 122

— Oper Aline, in Stockholm. aufgf. XXI. 482; in Berlin XXII. 629; in Lpz. XXIII. 221; in Wien. XXIV. 321

— — La belle Corisandre, in Paris aufgf. XXII. 660, 821. XXIII. 81

— — Les Creoles, in Paris aufgf. XXVIII. 809

— Op. com. Les deux Mousquetaires, in Paris aufgf. XXVII. 49

— Optte: L'officier enlevé, in Paris aufgf. XXI. 592

— — Valentin, ou le Paysan romanesque, in Paris aufgf. XXI. 97, 121

— — Virginie, Tragedie lyrique, in Paris aufgf. XXV. 636. XXVI. 208 fg.

— Boieldieu — Kreutzer — Musik zu der Gelegenheits-Oper Pharamond, auf die Krönung des Königs v. Frankreich. XXVII. 597

Bertozzi, Dom., Ten. in Cremona. XXI. 246; in Bergamo. XXII. 284; in Mailand. XXIII. 733; in Rom. XXVI. 536; in Turin XXVII. 113; in Brescia. XXVII. 134; in Venedig. XXVII. 634. in Verona. XXVIII. 62; in Neapel. XXVIII. 635

Bertram in Amsterdam. XXII. 735

Bertrand, Sgra. XXII. 627

— Dem. Aline Harfenspiel. a. Paris, in Amsterdam. XXVII. 577; in Mailand. XXIX. 315, 872; in Wien. XXX. 528, 683 fg. Abschieds-Concert das. XXX. 786

— Dlles Aline und Rosalba in Frkf. a. M. XXV. 706; in Amsterdam. XXVI. 719; in Rotterdam. XXVII. 388; in Mailand. XXIX. 872

Bertuzzi, Pietro, dieci Capricci p. Violino solo etc. (B) XXX. 594

Berwald, Aug., Violinist, in Stockholm. XXII. 169

— Franz, ebendas.

— J. F. Concertmstr. in Stockholm. XXI. 87. XXII. 171

— — — Quart. - Unterhaltungen das. XXI. 678. XXII. 169

— — — soll an Dupuy's Stelle als Kpmstr. kommen. XXIV. 427

Besecke, Mus. Dir. in Braunschweig. XXIII. 125. XXV. 218

Besel, Dem., in München. XXI. 635, 883, 887. XXIV. 704

Besetany, Frans, in Petersburg, erhält ein Patent für Verbesserung des Stimmapparats bei Guitarren, Violinen u. VCells. XXVI. 813. XXVIII. 696

Besozzi, ein vordem ausgezeichneter Oboeblaser. XXV. 178

Bethmann, Bassist aus Magdeburg in Dessau. XXIV. 446 in Bremen als Mit-Director des Theaters das. XXVIII. 429. XXIX. 589, 850. XXX. 630, 634

Bethmann, C. Orgelbauer zu Hannover u. Verfertiger von Clavicylindern. XXVI. 825

— Berichtigung einiger Aufsätze des Mus. Dir. und Org. Wilke über Orgeln u. Stimmung derselben. XXVI. 607

Zurechtweisung hierauf, von Wilke. XXVIII. Int. Bl. 5.

Bettlach, Fagottist in Prag. XXII. 690. XXIII. 169

Beutler, F., Fortepiano-Spieler aus München in Berlin. XXI. 400. XXV. 415; in Zürich. XXIII. 331; in Lausanne. XXV. 666; als Musik-Dir. das. XXVII. 13 fg.; in Morges. XXIX. 362

— 6 Var. sur un theme orig. av. Rondeau p. l. Pf. oeu. 6. (B) XXI. 803

— gr. Potpourri p. l. Pf. oeu. 7. (B) XXII. 583

Beutler, Mad., in Berlin. XXI. 400; in München. XXI. 759; in Zürich. XXV. 334

— Dem. 13jähr. Klavierspiel. XXIII. 827

Bevil, qua, Abbé, sonst einer der ersten Tenoristen der Esterhazyschen Kapelle. XXIX. 818

Beydek, W., (vielleicht derselbe mit Bezdiek?) Violinist in Prag. XXVI. 415

Beysteiner, Dem., in Wien. XXVI. 40, 120, 344. XXVII. 246 (nunmehr Mad. Polledro, s. d. A.) in Neapel. XXX. 498

Bezdiek (vielleicht ein u. derselbe mit Beydek?) Violinist in Prag. XVIII. 469. XXX. 192

Bezold, von Stuttgart, in München. XXVIII. 491

Bezzi, de, Tenorist. XVII. 626

Biagelli, Sgra Carol. in Brescia. XXVII. 134

Biagioli, Sgra, in Wien. XXX. 223

Biagioli (oder vielleicht Bagioli?) Oper: Il figlio bandito in Neapel aufgf. XXV. 404

Biagoli Oper Odda in Mailand aufgf. XXVIII. 488

Bianchi, Albaten etc. eine Secte im 15. u. 14. Jahrh. XXVII. 350

Bianchi Oper: La villanella rapita, mit Mozarts eingelegten Stücken vermals in Wien aufgf. XXIV. 371

Bianchi, Sgra Albert. in Wien. XXVI. 343; in Genua. XXVI. 369; in Warschau. XXVII. 760

— Paganini's Begleiterin, in Wien. XXX. 310, 458, fg. 510 513

Bianchi — Crespi, Sgra, s. unter C.

Bianchi, Eliod. Tenor. in Florenz. XXV. 235; in Turin. XXVI. 277; in Ferrara. XXVII. 333; in Padova. XXVIII. 639; in Cremona. XXIX. 41

Bianchi, Franc. Tenor. (XVII. 626.) in Venedig. XXI. 536; in Verona. XXIII. 247

Bianchi — Lacy und Mestres, in Calcutta. XXIV. 306

Bianchi, Luc., Buffo in Venedig. XXVI. 336; in Triest. XXVII. 113. XXIX. 887; in Parma. XXVII. 635; in Turin. XXVIII. 62

Bianchi, Violinist und Musik. Dir. bei der Chiarini'schen Akrobaten-Gesellschaft. XXIX. 210

Bianchini, Bassist in Rom. XXII. 285

Bibliotheque de musique d'eglise. Liv. 5. (B) XXX. 451

Bicchi-Lolli, VCellist in Paris. XXVI. 550

Bicottini, Franc. Tenor. in Parma. XXVII. 633

Bidal, Flötist aus Paris in Strasburg. XXVII. 733

Biedenfeld, von, Director des neuen Theaters zu Magdeburg. XXVII. 734; wieder entlassen. XXIX. 430

Biedenfeld, Frau von, in Wien. XXI. 123 in Berlin XXVI. 635. 696, 860. XXVIII. 263; in Magdeb. XXVII. 605, 735. XXVIII. 253, verlässt die dasige Bühne. XXIX. 432; in Berlin. XXIX. 58

Bielawsky, s. Violinist in Warschau. XXI. 721. XXIV. 482

Bieler, Frauk., in Wien. XXVIII. 515

Biella (in Piemonte.) Nachr. daher. XXII. 27

Biels, Tenorist in Stuttgart. XXV. 572

Bier, Contrabassist in Hamburg. XXIII. 844

Bierey, übernimmt das Theater in Breslau. XXV. 490

— Oper: Rosette in Cassel aufgf. XXVII. 860; in Braunschweig. XXVIII. 203

— — Der Ueberfall, in Wien von ihm selbst aufgf. XXIV. 513

— — Wladimir, Fürst von Novogrod in Wien aufgf. XXVI. 652.

Bierey, Dem., dessen Tochter in Breslau. XXI. 253, 787 fg. geht vom Theater ab. XXI. 788 *)

Bies, ein deutscher Fagottist in England, Polonoise f. 2 Fagotts in Hildburghausen aufgf. XXI. 506

Biffi, Pz. Deus in nomine tuo etc. in Wien aufgf. XXII. 609

Bigatti Op. I furbi al cimento, in Venedig fgf. XXI. 238

Bigel (Klappentrompet.) — XXI. 691

Biget, Dem., in Strasburg. XXV. 607

Bigot, Prosper., Fantaisie p. la Guitare, av. acc. d'une 2de Guit. suivie de 3 Variat. etc. oeu. 7. (B) XXIX. 202

Bigottini, Dem., in Paris. XXIII. 144

Bilavski, Jos., in Warschau. XXIII. 571. XXIV. 275

Bildung durch Muster — etwas darüber. XXVII. 456

Biler, Dem., Pfeiferin in Wien. XXI. 72. XXII. 218. XXIV. 306

Billing, junger Fagottist in Warschau. XXVII. 762

Billington, in London. XXI. 751

Bils, Fräul., Klav. spiel. in Mannheim. XXVI. 507

Binaghi, Gius., Ten. in Mailand. XXV. 234; in Modena. XXVII. 114; Genova. XXVII. 138; in Florenz. XXVII. 632; in Venedig. XXVIII. 613; in Brescia. XXVIII. 639; in Rom. XXIX. 171

Binder, Jos., Fagottist in Modena. XXVIII. 30

Binder, Seb., Ten. in Prag. XXIV. 828. XXV. 281 fg. 382, 384, 391. XXVI. 126, 407 fg. 414, 416, 418, 420, 468. XXVII. 93, 196, 198, 365. XXVIII. 168, 171. XXIX. 276, 279, 617; in Leipzig. XXVII. 430, 803. XXX. 787, 867; in Prag. XXIX. 763, 892. XXX. 191

Binger, Violinist in Amsterdam. XXII. 732

Bini, in Ascoli. XXI. 208

Biographie musicale de la France etc.! (B) XXV. 558

Biondi, Lor., in Bologna. XXIX. 31; in Rom. XXIX. 171

Biondini, Lu., Ten. in Florenz. XXV. 470 als Bassist. XXVI. 535. XXVII. 622; in Mailand. XXVIII. 61. 333 fg. 383; in Bergamo. XXVIII. 639; in Mailand. XXIX. 633, 862. XXX. 143, 966

Biordi, Giov., Sänger u. Comp. a. d. ppstl. Kapelle zu Rom. XXVIII. 599

Biot, Verdienste um die Akustik. XXVI. 812 fg.

— Bericht über die Schwingungen holzerner etc. Flächen. XXII. 396

Birago, Lu., Prof. am Mus. Colleg. zu Neapel. XXIII. 861; 963

Birch-Pfeifer, Mad., aus München, in Kgsberg. XXIX. 191. XXV. 325

Birmingham, Musikfest das. XXV. 615

Birnbach, VCellist u. Guittarrist in Wien. XXVI. 283

— Aug., 6jähr. Violinspieler — — — —

Birnbach, H., Mus. Dir. in Berlin, nebst s. Bruder Emil. XXV. 55

— neuerfundene Bogenguitarre (Chitara col arco). XXVIII. 319

— Son. p. l. Pf. av. acc. d'un Viol. obl.
— — — — — d'un Hautb. ou Viol. obl. } (B) XXIII. 166

— 3 Son. p. l. Pf. oeu. 6. (B) XXV. 148

— 2 Themes var. p. l. Pf. av. acc. d'un Hautb. ou Viol. obl. (B) XXV. 326

Birnstill, Bassist in Strasburg. XXV. 609

Bischoff, in Darmstadt, zu empfehlende Oboen. XXV. 167

Bischoff, junger Fagottist in Wien. XXVI. 714

Bischup in London, Bearbeitung (?) der Mozart. Oper Figaro. XXV. 602

Biscottini, Fr. Ant., Ten. in Mailand. XXVIII. 637

Biseczky, A., 6 Duos concert. p. Flöte et Viol. oeu. 5.
— — 3 Duos fac. et dialogués p. 2 Flutes, 2. liv. de Duos
— — 3 Duos concert. p. 2 Flutes 3. liv. de Duos } (B) XXIII. 200

Bittner, aus Freistadt, Erbauer der neuen Orgel zu St. Jacob in Nuznberg. XXX. 319

Blahetka, Dem. Leop. 8 jähr. Pianof. Spielerin in Wien. XXI. 253. XXII. 279. XXIV. 146, 328, 809. XXV. 266. XXVI. 287. XXVII. 240 fg.; in Prag. XXIII. 716; — in Frankf. a. M. XXVII. 672; in Cassel. XXVII. 862; in Braunschweig. XXVIII. 205; in Berlin. XXVIII. 266, 318; in Bremen (auch als Virtuosin auf der Phys-Harmonica. XXVIII. 480; in Dresden. XXVIII. 498; in Leipzig. XXVIII. 800; in Prag. XXIX. 763; wieder in Wien. XXIX. 980. XXX. 209

Blahetka, Mad. der Vorigen Mutter, Harmonicaspielerin in Wien. XXIV. 208

Blanc, Dem., in Berlin. XXI. 901

Blanchet u. **Roller**, Erfinder des Chromameter. XXIX. 232

Bland, C., in London. XXVIII. 420

Blangini, Kpmstr. in München. XXII. 550

— Oper: La naissance du duc du Bourdeaux — Schicksal dieser Oper. XXI. 86. 90

Blaschek, Flotist in Cassel. XXV. 452

Blasinstrument, mit Tasten zu spielen. XXVIII. 60

Blasinstrumente, — Klappen — Mechanismus dabei: s. Koch.

Blasinstrumente: Erfindung, dieselben ohne Bleiausgiessung zu biegen. XXVI. 812

Blasis, Sgra Virg., in Piacenza XXVII. 135. in Turin. XXVII. 634; in Rom. XXVIII. 380. 484; in Paris. XXIX. 570

Blatt, Franz, Clarinettist in Prag. XXII. 292. XXIII. 74. XXVI. 419

Blatt, F. T., Adjunct des Dir. b. Conservatorium zu Prag. XXIII. 755. XXX. 193, 341

Blaudel, Violinist in Riga. XXVII. 702 fg.

Blidberg, Lieder-Componist in Stockholm. XXIX. 262

Bliesener, Gebr., Abonnements-Concerte in Berlin. XXII. 51. XXV. 26

Bliesener, Hornist in Berlin. XXII. 51. XXVI. 765

Bluher, Aug. 8 Lieder f. 1 Singst. m. Begl. des Pf. (B) XXVII. 36

Blümel, Mad., von Altenburg, in Bremen. XXIX. 289

Blum, Carl, in Wien. XXI. 274; in Paris. XXII. 822; giebt mit s. Bruder, Heinrich, Concert in Berlin. XXV. 272; Regisseur der Oper zu Berlin. XXV. 920; kommt zum Königstadt. Theater das. als technischer Director XXIX. 1128, 1284; in Leipzig. XXVIII. 856; macht eine Reise nach Petersburg. XXX. 280

— **Achilles**, Ballet, in Wien fgf. XXI. 70

— **Aline**, Königin von Golconda, in Berlin fgf. XXIV. 272. XXV. 820

— **Arlequin**, im Schutz der Zauberei, Pantom. in Berlin fgf. XXV. 56

— **Der Bär** u. **der Bassa**, Vaudev. in Berlin fgf. XXIV. 41; in Braunschweig. XXV. 471; in Cassel. XXV. 1064; in Kgsberg. XXIV. 698; in Prag. XXIX. 2761 in Riga. XXIV. 681; in Stuttgart. XXV. 767; in Weimar. XXVI. 338

— **Der Bramin**, Zauberoper fgf. in Berlin. XXIX. 56

— **Canonicus Wurm**, Vaudev. in Kgsberg fgf. XXIV. 698

— **Der Eremit v. St. Avella**, in Berlin fgf. XXIV. 511.

— **Der Fischer** u. **der Vogelsteller**, Schwank, in Berlin fgf. XXVII. 186

— **Gänserich** u **Gänschen**, Vaudeville, in Berlin fgf. XXIV. 824; in Stuttgart. XXV. 767; in Kgsberg XXVIII. 130

— **Die Heirath im 12 Jahre**, Singsp. in Berlin fgf. XXV. 339

— **Der Liebe Macht**, Singsp. in Berlin fgf. XXIX. 280

— **Die Mantel, oder der Schneider in Lissabon**, in Berlin fgf. XXVIII. 740

— **Die Nachtwandlerin**, Singsp. in Berlin fgf. XXI. 496; in Kgsberg XXV. 573

— **Die Pagen des Herz. v. Vendome**, Operette in Wien fgf. XXII. 213; in Berlin. XXV. 130

Blum, Carl, Riquet, der Haarbüschel, Feen-Oper, in Berlin fgf. XXVI. 480

— **Der Schiffscapitain**, Vaudev. in Stuttgart fgf. XXII. 199; in Wien. XXVII. 801

— **Der schönste Tag des Lebens**, Singsp. in Berlin fgf. XXVIII. 101

— **Ein Standchen vor dem Potsdamer Thore**, Vaudev. in Berlin fgf. XXV. 652; in Kgsberg XXVIII. 130

— **Die beiden Tureenne**, (Lustsp.) in Berlin fgf. XXI. 666

— **Die Waise aus Russland**, Melodr. in Berlin fgf. XXV. 748

— **Die Wunder-Lampe**, in Berlin fgf. XXX. 209

— **Das Zauberhutchen (Rosenhutchen)** — Parodie des Rothkäppchen. (XXI. 274); in Wien fgf. XXI. 512. XXVI. 638. XXIX. 812; in Berlin. XXVII. 699

— **Zoraide**, Oper in Darmstadt f. f. XXIII. 647

— **Composition der Marsche**, Chore u. Ballets zu der Oper Lukassa, in Berlin fgf. XXVI. 18

— **Composition einiger Stucke zum Ballet: Die Pagen des Herz. v. Vendome**, in Paris fgf. XXIII. 80

— **Notturno**, in Berlin fgf. XXI. 62

— **Gruss an die Schweiz** (instrumentirt v. Blumenthal), in Zurich fgf. XXVII. 463; in Frankfurt a. M. XXVII. 674

— **Siegeslied der Kreuz ahrer** (v. Holtei), in Berlin aufgf. XXIII. 348

— **Die Sirenen**, Gesang in Berlin aufgf. XXIII. 120

— **Der Troubadour**, Gedicht v. Holtei, f. Gesang, Guitarre u. Orch., fgf. in Berlin. XXVII. 118

— **Te Deum**, in Berlin fgf. XXX. 282

— **Elegie unter d. Ruinen d. alten Bergschlosses**, f. 1 Altst. m. Guit. u. VC. op. 20. (B) XXI. 235

— **Gesange ernsten u. launigen Inhalts** f. 2 Ten. u. 2 Basse. op. 22. (B) XXI. 300

Blum (?), H., Bruder des Vorigen, in Berlin. XXI. 61, 214. XXII. 131 fg. XXIII. 120, 660. XXIV. 273, 492, 813. XXV. 274, 417. XXVI. 31, 695. XXVII. 247, 402. XXIX. 301, 774, 1286. XXX. 513, 609 fg. 1026, 1092 in Königsberg. XXV. 370; in Bremen. XXVII. 212; in Breslau. XXX. 728

Blumauer, Dem. Theone, in Weimar. XXV. 285, 289; geht ab u. nach Neu-Strelitz. XXVI. 137

Blumenfeld, Declamator in Prag. XXII. 302; in Wien. XXIV. 736. XXVI. 815; in Weimar. XXIX. 91

Blumenthal, Frau von, in Zurich. XXVII. 464, 468. XXVIII. 393

Blumenthal, Casimir von, sein Abgang von der Preßburger Direction. XXIII. 297; in Zurich. XXIII. 535. XXIV. 559, als Violinist das. XXIV. 559 fg. 561 und Musikdir. XXVI. 101 fg. XXVII. 463 fg. XXVIII. 395 fg. XXX. 672

— 2 Hymnen in Zürich aufgf. XXIV. 560

— **Riotte u. Seyfried Festspiel: Der kurze Mantel**, in Wien aufgf. XXVI. 823

Blumenthal, Jos. von, Tenorist u. 1. f. 2 Viol. u. VC. 3e Vv. (B) XXX. 368

Blumenthal, Leop. von, Violinist in Pressburg. XXIII. 299.

— Variat. sur un theme hong. p. le Violon prine. op. 16. (B) XXI. 235

Blumfeld (u. D. Klindworth), Schausp. u. Op. Dir. in Bremen. XXVII. 215. Seine Verbindung wieder aufgehoben. XXVIII. 428. — als Sänger. XXVIII. 428, 431

Blumröder, Mus. Dir. in Nürnberg. XXII. 307, 309. XXV. 156 fg. XXVI. 229. XXVII. 261 fg. XXVIII. 269

— Concert zu Vergleichung der ältern Musik mit der neuern daselbst veranstaltet. XXV. 157 fg.

— Oper: Die Burgschaft, in Nürnberg aufgf. XXV. 150. 280. Finale daraus schon vorher das. aufgf. XXV. 150

— Finale aus der Oper Turandot, in Nürnberg aufgf. XXIX. 301

dem nun schon Ahndungen eines künftigen Dorfschulmeisters durch den Kopf flogen, die Orgel spielte. Aber die Mutter führte das Oberkommando, und diese entschied, zu des Knaben grossem Leidwesen, für ein tüchtiges Handwerk. Er musste im dreyzehenden Jahre zu einem Schlosser nach Dresden in die Lehre. Zum Glück war ihm die grobe, schmuzige Arbeit, wozu er nun gezwungen war, unausstehlich. Er entlief — aber nicht in die weite Welt, sondern nach Hause. Alle Versuche, ihn zur Rückkehr zu bewegen, waren vergeblich; ja, als die Mutter, ihn zu demüthigen, ihn zum Hirten machte, führte er lieber das Vieh, als dass er zu so einer groben Handthierung zurückgegangen wäre. Man musste nun wohl wieder an den Schulmeister denken; und der glückliche Knabe durfte nun wieder fleissig Klavier spielen, durfte alle Tage, troz Winter und Wetter, nach Dresden in die Kreuzschule wandern — wo er früh wegging, den Mittag ein Pfennigbrod, etwa auf einer Kirchthürschwelle, verzehrte, dann wieder dem Unterricht beywohnte, und des Abends gemächlich nach Hause schlenderte. Aber auch die herrliche Musik der katholischen Kirche bekam er nun zu hören; und da begann seine, fast bis zur Anbetung gehende Verehrung Hasse's, die nie von ihm gewichen ist. Drey Jahre vergingen so; N. sammlete, auch ausser seinem Fache, manche hübsche Kenntnisse, und brachte es auf dem Klavier bis zur genauen Ausführung Seb. Bachischer Stücke.

Ein junger schwedischer Musikus, Weestrom, kam in das N.sche Haus, fand die Noten, wollte den jungen Menschen, der das zu spielen vermöchte, kennen lernen, erhielt dies von dem jungen N., der sich dadurch hochgeehrt fühlte, leicht, und versprach diesem, in einer Stunde flüchtigen Wohlwollens, er wolle ihn mit nach Italien nehmen, wo erst ein rechter Musikus aus ihm werden solle. N. schwebte im Himmel, und Weestr. war wenigstens ein Erzengel darinn. Aber die Aeltern hatten grosse Scheu, von wegen des ketzerischen Papstes und — des Kastrirens. Weestr. benahm ihnen die Furcht, und versprach, den Sohn an Seele und Leibe gesund zurückzubringen; das Dringen des Sohnes, der besonders in Italien den Generalbass zu lernen sich versprach, wovon er ein überirdisches Bild sich entworfen haben mochte, kam dazu; die Rekrutenwerber, die dem Jüngling nachstelleten, (der siebenjährige Krieg war ausgebrochen,) und die ihn nur in der Aussicht, dass er bald die fehlenden drey Zoll ausgewachsen haben werde, freyliessen, vollendeten: N. ging mit, und zwar zuerst nach Hamburg. Aber dieser Schwede wurde gar bald aus seinem Beschützer, sein Herr — und ein äusserst despotischer. Er brauchte N.nen zu den schlechtesten Diensten, fuhr, und liess diesen zu Fuss, abgerissen, täglich mit achtzehn Pfennigen Zehrung, die weite Reise machen, bekümmerte sich in Hamburg um seinen Unterricht gar nicht, und machte es auch hernach auf der Reise nach Venedig nicht besser. Doch fand der unglückliche junge Mensch in Hamburg einige Freunde, die ihn unterstützten, und durch die er auch in der Musik weiter kommen konnte. Sie wollten ihn von dem niedrigdenkenden Schweden losmachen und unter den besten Versprechungen zurückbehalten: der wakkere N. blieb seinem Worte treu und klagte auch in den Briefen an seine Aeltern nicht. (Die vielfaltigen Abentheuer N.s auf dieser Reise sind sehr interessant erzählt, leiden aber keinen Auszug.)

(Die Fortsetzung folgt.)

Abhandlung.

Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, etc.

(Fortsetzung.)

Jezt ist noch ein Ton übrig, der bisher allen Künstlern nicht wenige Schwierigkeit ge-

Blumröder, Cantate zum Regier. Antritt des Königs, ebend. aufgf. XXVIII. 269
Blyma, F., Potpourri p. le Violon av. acc. de gr. Orch. (B) XXII. 12
Boccabadati, Sgra Luigia, in München. XXIII. 250 fg.; in Venedig. XXV. 270; in Rom. XXVI. 278; in Mailand. XXVIII. 883, 486; in Rom. XXIX. 30. 328
Boccacini, Franc., Ten. in Parma. XXV. 230; in Dresden. XXV. 528. XXVI. 10; in Turin. XXVII. 654. XXIX. 381; in Rom. XXVII. 488
Boccherini, Collect. de Quintettes, 7te Lief. zu Paris erschienen. XXI. 682. XXII. 418
— neu aufgefundene Quintetten f. Pianof. etc. XXII. 20
Boccomini, Guit. Virtuos in Florenz. XXI. 267
Boch, Mad., in Manheim. XXVI. 506
Boch, Franz, VCellist in Prag, XXVI. 406
Bochsa (Père), 3 Duos conc. p. 2 Flutes. op. 35. (B) XXI. 452
Bochsa, Ch., geb. zu Paris, gegenw. in London. XXIV. 696 fg. Harfenspieler u. Unternehmer der Oratorien das. XXIV. 619; nun Sekretair bei der königl. Akad. der Musik. XXV. 206; über seine Compositionen. XXIV. 657
— Optte: Der Wechselbrief (la lettre de change) in Wien aufgef. XXI. 389. (franz.) XXII. 625
— u. Volkert: Op. der Weiberbund in Wien aufgf. XXI. 300
— Orator. Die Sündfluth (deluge), in London aufgef. XXIV. 619. Des Morning Chronicle Urtheil darüber. XXIV. 657
— neue Symphonie in London aufgf., fällt ganz durch. XXIV. 657
— Thema mit Variat. f. die Harfe, in Strasburg gesp. XXV. 628
Bock, Ed., VCellist aus Strelitz in Berlin. XXV. 756
Bocklet, C. Mar. von, Fortp. Spieler in Prag. XXII. 291 XXIII. 205; in Wien. XXIII. 732 (auch als Violinsp. XXIV. 307) XXV. 302, 430. XXVII. 840. XXVIII. 313. XXIX. 138. XXX. 297
Bode, Fr., Hornist in Ludwigslust. XXI. 777; in Wismar. XXII. 709; in Dessau. XXVI. 90; in Berlin. XXVI. 108
Bodmer — Stockar, Mad., Harfenistin in Zurich. XXIV. 561. XXVI. 403
Bodstein, Dilett. auf der Mandoline in Breslau. XXVI. 175
Boeck, Gebr., Waldhornisten, im Besitze von Winters Horn-Concerten. XXVIII. 468
Boeckh, F. H., Merkwürdigkeiten der Haupt- und Res.-Stadt Wien etc. (B) XXV. 407
Boehler, Dem., in Leipzig. XXII. 25, 26, 253. XXIII. 220 fg.; in Stuttgart. XXIV. 696; in Dresden. XXVI. 668; nunmehr Mad. Derrient (s. D.)
Boehm, Theobald, Flotist in Wien. XXIV. 89; in Nürnberg. XXV. 186. XXVI. 220. XXVIII. 268; in Berlin. XXVI. 109, 170. in Lpzig. XXVI. 206; in Zurich. XXVIII. 3, 71. in Morges. XXIX. 892; in Stuttgart. XXIX. 490
Böhm, Violinist in Wien. XXI. 13, 41, 363. XXII. 470 fg. XXIII. 455. XXIV. 305 fg. 674; in Petersburg. XXII. 220. XXIII. 57. XXV. 552, 655. XXVI. 349; in Prag (mit Pixis) XXIII. 76. XXV. 654; in Frankf. a. M. XXV. 705; in Berlin. XXV. 756; in Paris. XXVI. 188. wieder nach Wien zurückgekehrt. XXVI. 281, 283. XXX. 237; in München. XXVI. 322; in Stuttgart. XXVI. 367
Boehm, Leop., junger VCellist in Wien. XXVI. 712 XXVIII. 219; durch Romb. Gegenwart ausser Fassung gebracht. XXX. 295. XXX. 668
Boehm, Jos., in Wien erhält ein Patent für einen Notenumwender. XXVI. 812, desgl. f. die Erfindg., Klaviere durch Verschiebung der Clavistur höher oder tiefer zu stimmen. XXVIII. 694
Böhme, in Dresden. XXIX. 256
Boehmen, etwas über die Tonkunst das. XXIII. 737. 753
— über dessen Tanzmusik. XXIII. 740
Boehmer, Violinist in Berlin. XXI. 253. XXIV. 41, 405. XXV. 330
— Sgap.: Neues Mittel, Weiber zu curiren, in Berlin aufgf. XXX. 827
Boehner, L., Orgelconcert in Lpzig gegeben. XXII. 218
— Ouvert. zum Dreiherrenstein, in Hildburghausen aufgf. XXI. 545
— Pianof.-Conc. in Es in Magdeburg aufgf. XXVIII. 260
Boehnert, Mad. (geb. Klein) in Strasburg. XXI. 694
Boesecke, Musikdir. in Braschweig. XXIII. 135. XXV. 218
Boesenbeck, junger Violinist zu Wien. XXIII. 664
Bottjer, F. W., Musiklehrer u. Klav.-Spieler in Bremen. XXVI. 144
Bogenflügel, verfert. v. Garbrecht, Hohlfeld, v. Meyer etc. XXIII. 585
— von Trentin: s. Trentin.
Bogenguitarre, erfunden von Birnbach. XXVIII. 319
Bogenhammerklavier von Greiner. XXIII. 585
Bogenklaviere: einige Bemerkungen darüber v. Chladni. XXIII. 585
— mit Darmsaiten, erfunden v. Franc. Taccani. XXIII. 580
Bogen-Quartett: etwas darüber. XXX. 370
Boggiani, Gius., blinder VCellist in Mailand. XXVI. 513
Bogner, Frau von, Dilett. Altistin in Wien. XXVII. 847
Bogunaski, Ten. in Krakau. XXI. 416
Bohm, von, Klav.-Spieler in Stockholm. XXIX. 241
Bohrer, Gebr. in Kupfer gestochen. XXI. 446; über ihre Compositionen. XXVIII. 540. — in Paris XXI. 118, 192, 216. XXII. 671. XXIX. 601; in Kreuznach XXII. 153; in Amsterdam. XXII. 340; in Strasburg. XXIII. 403; in München. XXIII. 619; in Berlin. XXIII. 866. XXIV. 42, 177, 272; in Wien. XXIV. 796; in Mailand. XXV. 71; in Verona. XXV. 763; in Stuttgart. XXVIII. 462; in Frankf. am M. XXVIII. 540
Bohrer, Ant., der Violinist, in Wien. XXIV. 721 (s. auch vorherg. Art.)
— Musik zu Kotzebues v. Heilbronn, in Berlin aufgf. XXVI. 330. Ouverture daraus in Strasburg aufgf. XXIII. 403
— 3 Quat. p. 2 VV. A. et B. oeu. 25. (B) XXI. 78
Bohrer, Max, VCellist in Paris. XXII. 671; in Strasburg. XXIII. 403; in Wien. XXIV. 721; in Strasburg XXIX. 748
Boicke, Dem., s. Boike
Boie, Dem., in Bremen. XXIX. 409
Boieldieu, in seiner Vaterstadt Rouen gekrönt. XXI. 309; seine jetzige Aufnahme in Paris. XXI. 121; gefährlich krank. XXI. 330
— Oper: Beniowsky: s. die Verwiesenen auf Kamtschatka
— Operette: Brauseköpfchen, in Berl. aufgf. XXX. 651
— Oper: Chaperon rouge, dem Könige von Preussen zugesandt. XXI. 15
— — in Paris aufgef. XXI. 291 in Rouen. XXI. 121
— — (Rothkäppchen — Rosalieb), in Amsterd. aufgef. XXI. 532; in Berlin. XXI. 360; in Breslau. XXI. 503, 567; in Cassel. XXVI. 752; in Darmstadt. XXIII. 61; in Dresden. XXV. 23; in Frankfurt a. M. XXI. 695; in Konigsberg. XXII. 763; in Leipzig. XXII. 251; in München. XXI. 723; in Petersburg. XXVI. 216; in Prag. XXIII. 419; in Riga. XXIV. 638; in Strasburg. XXI. 693. XXIV. 280; in Stuttgart. XXII. 127; in Wien. XXI. (124) 268
— La dame blanche, in Paris aufgf. XXVIII. 82. Die weisse Frau (Die Dame auf Avenel) in Berlin aufgf. XXVIII. 608, 684. 841; in Bremen. XXVIII. 752. XXIX. 588; in Cassel. XXIX. 140; in Dresden. XXIX. 811; in München. XXIX. 114, 320; in Prag. XXIX. 276; in Stuttgart XXIX. 282; in Weimar. XXIX. 904; in Wien. XXVIII. 603

Boieldieu, La dame blanche (die weisse Frau) Oper in 3 Aufz. f. d. Pianof. allein bearb. (B) XXIX. 893
— Oper: Johann von Paris, in Berlin aufgf. XXVI. 693; in Cassel. XXVI. 482, 732. XXVII. 360; in Dresden. XXI. 55. XXV. 558. XXVI. 608. XXVII. 335; in Frankfurt a. M. XXIII. 276; in Leipzig. XXV. 609; in Magdeburg. XXVII. 733; in Prag. XXIII. 776; in Stockholm. XXI. 483; in Wien. XXII. 55. XXIII. 730. XXVI. 345. XXIX. 216
— Der Kalif von Bagdad, in Wien aufgf. XXIII. 8. XXIV. 321
— Ma tante Aurore, in Wien aufgf. XXVIII. 621
— Le nouveau seigneur du village, in Paris aufgf. XXI. 105
— — — (Der neue Gutsherr) in Dresden aufgf. XXIV. 296; in München. XXVII. 89; in Weimar. XXIII. 249
— Das Rothkäppchen, s. Chap. rouge
— Oper: Die Verwiesenen auf Kamtschatka, in Wien aufgef. XXIV. 321
— Op. Les voitures versées, XXII. (400) 458
— — — (Die umgeworfenen Postwagen — Die Umgeworfenen, oder List u. Zufall etc.) in Frkf. a. M. aufgf. XXIV. 26; in Berlin. XXIV. 97. XXIX. 831; in Strasburg. XXIV. 480; in Stuttgart. XXVI. 358; in Riga. XXVII. 704; in Wien. XXVIII. 736
— Op. Zoraide u. Zulnar, in Kopenhagen aufgf. XXIII. 431
— und Auber Musik zum Prolog: Les trois genres, in Paris aufgf. XXVI. 546
— Kreutzer u. Berton Musik zu der Oper Pharamond bei der Krönung des Kön. v. Frankreich. XXVII. 597
Boike, Dem., in Berlin. XXVII. 527; in Magdeburg. XXVII. 734, 736. XXVIII. 252. XXIX. 432
Boile, Op. Il Carnevale di Venezia, in Venedig aufgf. XXI. 228
Boileau, in Paris, verfertigt Hörner u. Trompeten von Holz. XXVII. 729
Bolaffi, ehemal. Begleiter der Mad. Catalani, als Theaterdichter angestellt. XXI. 31
Bolla, in Wien. XXIV. 322
Bollo, Sgra, in Bologna. XXII. 246; in Modena. XXII. 287
Bologna, Nachr. XXI. 44, 81, 216. XXII. 699. XXIII. 496. XXIV. 528. XXV. 470, 774. XXVI. 322. XXVII. 114, 234, 633, 714. XXVIII. 33, 380, 488, 638. XXIX. 31, 169, 363, 637, 886. XXX. 472, 702
— Corriere degli spettacoli italiani erscheint hier. XXVI. 98; hört wieder auf u. statt dessen erscheinen Cenni storici etc. XXVI. 558 fg.
— Zeitschrift das. Il Caffè di Petronio: Artikel daraus als Muster von bescheidener Weisheit! XXVIII. 380
Bolognesi, Pedro, Tenor. (XXII. 516, 626); in Mailand. XXI. 39; in Venedig. XXI. 2271 in Florenz. XXII. 2871 soll nach Lissabon kommen. XXIII. 605; in Lissabon. XXV. 3; in Bologna. XXV. 470. — entleibt sich zu Palermo. XXVII. 632
Bolsius, Clarinettist in Berlin. XXVI. 763. XXVII. 698
Bomtempo (Bontempo), Fortepianosp. in Lissabon. XXIII. 603. XXV. 6. XXVII. 29 fg.
— Cantate, in Lausanne b. Schweizer Musikfeste aufgf. XXV. 666
— Matinas, Responsorien u. Absolutiones, in Lissabon aufgf. XXV. 6
— Messe, zum Feste der Constitut. Beschwörung, in Lissabon aufgf. XXIII. 603
— Requiem, in Paris geschrieben. XXIII. 604; in Lissabon aufgef. XXV. 6
Bomtempo, dessen Neffe, Fitpspieler in Lissabon. XXV. 10
— Dem., dessen Schwester, zu Lissabon. XXVII. 29
Bon, s. Bonn
Bonafini, Sgra, zu Stuttgart. XXIII. 658
Bonasegla, Dem. d. jüng., in Strasburg. XXI. 681 fg. 691 fg. XXII. 489, 491, geht ab. XXIII. 404
Bondra, als Interims-Dirigent an der Stephans-Kirche zu Wien. XXVI. 688
Bondra, Dem., in Wien. XXV. 122, 358. XXVIII. 364, 608, 757. XXX. 106, 204
Boncsi, Abh. über das Zeitmaass in Musik und Poesie. XXV. 518
Bonfichi, Padre Paolo, kurze Biographie desselben. XXX. 496
— soll an Basily's Stelle nach Loreto kommen. XXX. 496
— eingelegte Arie mit Chören zu Weigl's Uniform, in Mailand aufgf. XXIII. 903
Bonfichi, Lor., Tenor. in Florenz. XXVII 224
Bonfigli, Tenor. in Dresden. XXVI. 667. XXVII. 66, 333. XXIX. 810
Bonhak, Ten. in Nürnberg. XXII. 309. XXVII. 361 fgg. XXVIII. 269
Bonhard, Ten. in Königsberg. XXV. 573
Bonini, Sgra Em., (XXII. 516. XXIV. 763.) in Turin. [XXI. 92, 285 fg.] in Padua. XXI. 43. XXV. 470, 774; in Venedig. XXI. 2271 in Florenz XXIV. 279. XXVII. 114, 632. XXIX. 371 in Paris. XXIV. 592; in Parma. XXVII. 1353 in Rom. XXIX. 172, 328
Bonini, Sgra Giov. in Perugia. XXIX. 363
Bonn, A., Musik-Dir. u. Violinist in Rotterdam. XXV. 103, 772. XXVII. 586
Bonnaud, Dem., in Rovigo. XXI. 536; in Strasburg. XXI. 689, 691. XXII. 489, 491 fg. XXIII. 903. XXIV. 569, 571. XXVII. 731 fg. — unter dem Namen Dem. Demeri in Paris. XXVII. 301 geht wieder nach Strasb. zurück. ebend.
Bono, Enr., 12jähr. Chorknabe in Mailand. XXVIII. 332
Bonoldi, Claud., Ten. (XXII. 516) in Turin. XXI. 229; in Rovigo. XXI. 536; in Mailand. XXII. 81. XXIII. 271. XXVI. 786 fg.] in Paris. XXV. 637. XXVII. 231. XXVIII. 55, 601 in Florenz. XXX. 496
Bonoldi, Sgra, in Turin. XXI. 123
Bonsignori, Sgra, in München. XXIV. 150, 208, 371
Bonte, in Magdeburg. XXVII. 166, 382 fg.
Bontempo, s. Bomtempo.
Bordeaux, Theater das. XXVIII. 345
Bordini, Sgra, s. Mad. Fachini.
Bordogni, Ten. (XXII. 626) in Paris. XXI. 141, 303, 377, 527. XXII. 50, 511, 813. XXIV. 563, 594. XXVI. 535
Borghi, G. A., Pater noster v. Sassaroli in Leipzig gesungen. XXI. 115
Borgmann, Diles, Violinsp. aus Gothenburg, in Stockholm. XXIV. 426
Borgondio, Sgra Gent., in München. XXI. 463 in Turin. XXI. 123; in Wien. XXI. 1971 Absch. Conc. das. XXI. 271. — in Warschau. XXI. 713; in Petersburg. XXII. 748, in Kgsberg. XXII. (767) 779 fg.] in Danzig. XXIII. 228. in Berlin. XXIII. 119, 121, 195 fg. 205, 347, 349] in Bremen. XXIII. 487; in Amsterdam. XXIV. 390; in London. XXV. 601] in Venedig. XXVII. 133, 251; in Brescia. XXVII. 713; in Wien. XXVIII. 312, 433, 557
Borini, Pagottist in Rotterdam. XXV. 103, 772. XXVII. 587
— Mad., Gesangslehrerin ebend. XXV. 108, 352, 771. XXVII. 586, in Amsterdam. XXVII. 574
Bornhardt, J. H. C., la Sentinelle, var. p. Guit. Fl. et Viol. (B) XXI. 148
— ausgewählte Stücke aus Mozarts Figaro, m. Bgl. der Guit. (B) XXI. 700
— 6 Sonatines fac. p. l. Pf. av. acc. d'une Flute (B) XXIX. 440
Boroni, ehemal. Kpmstr. zu Stuttgart. XXIII. 662, 675; nachher in Rom. als Kirchencomp. XXIII. 675
— Opite, i Pittagorici
— Op. le Deserteur
— — Zemire u. Azor
} in Stuttgart aufgf. XXIII. 662
Borremann, Comp. in Brüssel. XXIII. 228
Borri, Sgra, in London. XXIII. 577
Borroni, Sgra, in Cremona. XXII. 287
Borsa, Matt., Saggio filos. sopra la musica etc. — Berichtigung darüber gegen Forkel. XXVI. 700

Borschitzky, Bassist in Wien. XXVIII. 734. XXIX. 852. XXX. 308, 462, 525.

Bortnansky, als Dir. des Hofsänger-Corps in Petersburg. XXV. 628

Boscolo, Paolo, Bass. u. Buffo in Lodi. XXVII. 134

Boscovich, Ab., della legge di continuità. etc Berichtigdaruber gegen Gerber. XXVII. 659

Botelli, Fel., Bass. in Mailand. XXIX. 171

Both, Violinist in Cassel. XXV. 455

Botticelli, Fel., in Padova. XXVIII. 639

Botta, Dem., in Wien. XXIII. 455

Bottari, Giov., Bassist u. Buffo. XXII. 516; in Turin, XXII. 545 fg.; in Parma. XXVII. 155; in Bologna. XXVII. 620; in Verona. XXVIII. 621 in Venedig. XXVIII. 689; in Mailand. XXX. 476

Botticelli, Pietro, Bass. u. Buffo in Viereggo. XXVII. 1741 in Mailand. XXVII. 620. XXVIII. 53, 621 in Brescia. XXIX. 3177 in Pavia. XXIX. 378

Bottiselli, Vinc., Bass. u. Buffo. (XXII. 516) in Venedig. XXII. 2833 in Mailand. XXIII. 261 fg. 492; f. Neapel engag. XXIV. 8271 in Wien. XXIV. 352, 457, 811. XXVI. 451, 822, 636, in Rom. XXV. 236

Bottrigari, Ercole, ein musikal. Schriftsteller des 16. Jahrh. XXX. 103 *)

— L' Artusi, ovv. delle imperfettioni della moderna musica etc. Berichtig. daruber gegen Forkel, XXVI. 699

Bouche, in Hannover. XXIX. 142

Boucher, Alex., Violinist, wegen s. Aehnlichkeit mit Napoleon merkwürdig. XXIII. 212. angebrachte Veränderungen bei der Geige. XXIV. 60

— in Paris. XXI. 95, 215, 580. ihm werden das die Künstler zu seinem Andenken Concerte verweigert. XXI. 601 in Frankf. a. M. XXI. 435; in Stuttgart. XXII. 2121 in Nurnberg. XXIII. 227; in Berlin. XXIII. 350, 459, 810 fg., 650, 712 fg. (als artiste et cosmopolite!) XXIII. 796 fg. XXIV. 20, 118, 758
in Weimar. XXIII. 3871 in Strassburg. XXIII. 600 fg. in Dresden. XXIV. 2911 in Wien. XXIV. 808 fg. 857 fg. 464 fg. in Braunschweig. XXV. 220 fg. in Kiow. XXV. 2851 in Petersburg (unter sehr grossem Titel!) XXV. 554. XXVI. 247, 3201 in Paris. XXIX. 871.

Boucher, Mad. Celest., dessen Gattin, Harfeniatin u. Pfpiel. in Frkf a. M. XXII. 4231 in Stuttgart. XXIII. 212 fg. in Nürnberg. XXIII. 2271 in Berlin. XXIII. 350, 459, 510, 850, 712, 796. XXIV. 20. 118, 755; in Weimar. XXIII. 3881. in Strassburg. XXIII. 601; in Dresden XXIV. 2911 in Wien, XXIV. 808 fg. 857 fg., 964; in Braunschweig. XXV. 220; in Kiow. XXV. 2851, 2851 in Petersburg. XXVI. 247, 3201 wieder in Paris. XXVI. 943 *)

Boucher, Vater u. Sohn, Hornisten in Strasburg XXII. 689

Boucher, Ten. in Augsburg. XXIV. 313; in Dresden. XXIX. 810

Bouffil, Clarinettist in Paris. XXI. 119

Boulanger, Mad., in Paris. XXI. 509

Boulard, Defresne, Mad., in Strasburg. XXVIII. 687. XXIX. 713, 717

Boulogne, Theater das. XXVIII. 247

Bourdais, in Petersburg. XXVI. 245

Bouyer, Sgra, in Pesaro. XXIX. 363

Beynehourgh Kammerh. in Weimar Pfpieler. XXV. 288

— — F. de. 20 differ. Dances p. l. Pf. oeu. 6. (R) XXIII. 32

— — 12 Valses et 8 Ecoss. — — 7. — — 560

— — Introduct. et Variat. sur un theme de Weigl. p. la Clarinette av. l' acc d'Orch. ou de Pianof. oeu. 10 (R) XXV. 232

— — 6 Marches p. l. Pf. à 4 m. oeu. 15. (R) XXV. 306

— Shakspear's Lieder m. Bgl. des Pf. 16. W. 1. u. 2. Lief. (R) XXVII. 53

— Potpourri sur des Themes tirés des Opéras de Mozart p. Pf. et Fl. oeu. 25. (R) XXVIII. 611

— Variations p. Pianof et Clarinette (R) XXIX. 508

Brachthuizer, blinder Orgelsp. in Amsterdam. XXVII. 590

Brackenhofer, Dem., in Strasburg. XXIV. 574

Brauer, in Frkf. a. M. XXV. 412

Braham, in London. XXI. 781. XXIII. 552, 577. XXV. 602. XXVI. 568. XXVIII. 440

Brambilla, Sgra Amalia, in Pavia. XXVII. 138, (2809 in Florenz. XXIX. 58; in Siena. XXIX. 364

Brambilla, Op. il Carnevale di Venezia, in Turin aufgef. XXI. 536

Branchu, Mad., in Paris. XXI. 383, 805. XXII. 125 fgg.

Brand (Alex.), Faust, rom. Oper v. Spohr, für Pianof. und Viol. singer. (R) XXVI. 252

Brandel (in Carlsruhe), Ouverture, in Wien aufgf. XXI. 829 — neue Messe v. Militair in Carlsruhe aufgf. XXX. 188

Brandes, Dem., in Berlin. XXV. 339

Brauer, Mad. (geb. Lange), in Frkf. a. M. XXIV. 24. XXVI. 62

Braun, Dem., von Hamburg, in Hannover. XXIII. 1037 in Kopenhagen, XXIII. 1281 in Berlin. XXIII. 1667 in Cassel. XXIV. 686 fgg. XXV. 148, 180 fgg. 708 abgegangen. XXVI. 2 S — wieder in Berlin XXVI. 267

Braun, Jos. v. Mad., in Bremen. XXVIII. 971 in Königsberg. XXVIII. 516. XXVIII. 131, 891 (als VCellist) in Berlin, XXVIII. 916

— Zauberoper: Die Wünsche od. der Prüfungstraum. in Kgsberg aufgf. XXVII. 316.

— Ouvert. daraus in Berlin aufgf. XXVIII. 177

— Oper: Die lange Nase, in Kgsberg gef. XXVIII. 130

— Liedercap. Der Kosak u. der Freiwillige, in Königsberg aufgf. XXVIII. 132

Braun, Mad., dessen Gattin, in Kgsberg. XXVIII. 131

— — von Breslau, in Stuttgart. XXIV. 607

Braun, C. A. P., Bericht, einer Nachricht aus Stockholm. XXII. 565 Antwort darauf. XXII. Int. Bl. S. 82)

— 2 Quat. p. Flöte, Hauth., Cor de B. et Basson. (R) XXI. 810

Braun, Joh. Frdr., der Vater, in Ludwigslust, vorzüglicher Oboe-Bläser u. Schöpfer einer neuen Methode, dies Instrument zu blasen. XXV. 171 fg.
Sein Tod — Nekrolog. XXVI. 698

— 24 Exercices pour l'Hautbois dans les tons les plus difficiles av. acc. de Pianof. oeu. posth. (R) XXVII. 612

Braun, Wilh., dessen Sohn, Oboist in Berlin. XXI. 625. XXII. 823. XXIII. 810. XXV. 755. XXVI. 108 in Ludwigsl. XXI. 777; in Frkf. a. M. XXII. 529 in Lpz. XXV. 18. kommt an s. Vaters Stelle in Ludwigslust. XXVII. 62

— über die richtige Behandl. u. Blasart der Oboe. XXV. 165

— Rec. v. J. Seltners theoret. pract. Oboe-Schule. XXVIII. 417

— Mad. Cathinka, dessen Gattin, in Berlin. XXVII. 62

Braun, Oboist in Stockholm. XXIX. 260

Braun, Ouverture, in Lpz. aufgf. XXIV. 850

Braun, Bar. von, Theater-Dir. zu Wien. XXIV. 320 fg.

Braun, von, junger Violinist aus Ungarn, in Mailand. XXIII. 744. S. Praun.

Braun, Flotist aus München, in Stuttgart. XXII. 822

Braun, Fagott. in Stuttgart. XXIX. 490; in München. XXIX. 515

Braun, Kpmstr. in Lemberg. XXV. 828

Braun, Maj. von, in Strasburg. XXIII. 604

— lyr. Scene: Die Weinlese am Vogesus, in Strasburg aufgf. XXI. 689

— Hymnus f. 5 Singst. mit Harm. Bgl. in Strasburg aufgf. XXII. 438

— Duett f. 2 Flöten v. Vern, als Conc. Sinf. in Strasburg aufgf. XXI. 899

— Duett: Das Lebewohl, in Strasburg aufgf. XXIII. 604

Braun, vorher Theater-Dir. zu Nurnberg, nunmehr als Theater-Oekonom in München. XXV. 812

Braunschweig, Nachr. XXI. 431, 576. XXII. 128, 243. XXIV. 375. XXV. 45, 216, 737. XXVII. 430, 688. XXVIII. 203, 624, 723

— Mitglieder des dasigen Herzogl. Orchesters. XXVIII. 626

Brechungen — über die durch dieselben zu bewirkende Verstärkung des Schalles (v. Chladni). XXVIII. 565
Bredo, Mad., in Weimar. XXI. 640. geht ab. XXII. 240
Bree, van, Violinist in Amsterdam. XXIII. 407. XXV. 335. XXVII. 374, 377
Bregez (oder wol Begrez? — a. d. A.), in London. XXIII. 577
Breidenstein, Dr., Gedicht: Die Sendung d. Tone. XXVII. 1
— Vorlesungen über das System der Harmonie, in Cöln am Rhein gehalten. XXV. 300
— in Berlin angekommen. XXIX. 736
— Berichtig. zu dem in der Berl. musikal. Zeitg. über diese Vorlesungen befindl. Berichte. XXX. 197
— nicht der erste Entdecker der terzenweisen Verbindung der Töne zu Accorden. XXX. 198
Breidenstein, Carl, Motette über Novalis Lied: Wenn ich ihn nur habe etc. i. W. B. XXVIII. 851
Breitenstein, von, Intermezzo: Der Kapellmeister von Venedig, in Wien aufgf. XXII. 561; in Lpz. XXIII. 220
Breitenstern, von, Justizrath u. Bgrmstr. zu Wismar, Tod. XXVII. 350
Breitinger, Ten. aus Karlsruhe; in München. XXIX. 514; in Berlin. XXX. 477, 558, 826, 859
Brela, Dem., in Genf. XXVIII. 91
Brelaz, Flötist in Lissabon. XXIII. 602. XXV. 9. mit seinem Sohne. XXVII. 29
Brembilla, Ten. XXII. 626
Bremen, Nachr. XXI. 514, 553, 762. XXII. 182. XXIII. 287. XXIV. 85, 229, 693. XXV. 104, 406. XXVI. 120. XXVII. 93, 212, 512. XXVIII. 427, 756. XXIX. 78, 307, 587, 927. XXX. 123, 630
— Liedertafel das. errichtet. XXIX. 500
— Sing-Akademie daselbst unter Riems Leitung. XXX. 633 fg.
Bremens, Dir. des französ. Theaters zu Strasburg. XXIX. 712 fg.
Brendike, Violinist in Breslau. XXVIII. 200
Brenner, Oboist in Magdeburg. XXVI. 765. XXVII. 165, 800. XXVIII. 80
Brenner, Fr., Bjah. Klaviersp. ebend. XXVII. 382. XXIX. 431. XXX. 861
Brescia, Nachr. XXI. 44, 247. XXII. 287. XXVI. 784. XXVII. 151, 200, 728. XXVIII. 62, 659. XXIX. 40, 877, 887
Bresciani, Pietro, Op. L'arbore di Diana, in Padova aufgf. XXIX. 638
Breslau, Nachr. XXI. 253, 565, 781, 798. XXIII. 57. XXV. 400. XXVI. 171. XXIX. 393, 728. XXX. 723
— Akadem. Musik-Verein das. XXIX. 397
Bressa, Sgra. Herc., in Ferrara. XXI. 268, in Lissabon. XXIII. 602. XXV. 4
— Gedicht auf sie bei ihrem Abgange v. Cadix. XXX. 499
Breton, in Paris, arbeitet an einer neuen Oper. XXII. 21
Bretschneider, Clarinettist in Frkf. a. M. XXIV. 25. XXVI. 60. XXVII. 671. XXVIII. 858
Breul, Dem., v. Baireuth in Weimar. XXIX. 93, 803. XXX. 263
Brevis: deren Bezeichnung bei den Alten. XXX. 285
Brice, Hyac., Ten. der franz. Oper in Warschau. XXI. 713; in Petersburg. XXVI. 243
— in Berlin mit Frau und Tochter. XXVII. 406 fg. 426. XXX. 478
— mit s. französ. Gesellsch. in Wien. XXVIII. 621, 623, 734
Brice, Mad. de, in Riga. XXVI. 683; in Berlin. XXVII. 406 fg.
Brice, Dem., in Wien. XXVIII. 623
Brida, Sgra, in Mailand. XXI. 40; in Verona. XXI. 247
Bridi, Jos. Ant., Banquier in Roveredo, setzt Mozart, Gluck, Haendl, Haydn, Sacchini, Jomelli Denkmale in seinem Garten. XXVI. 92. Beschreibung des Tempels der Harmonie. XXX. 665
— Cenni sulle state presente del Canto Italiano, übers. v. Wilh. Haser. XXX. 529 b, 565
Brief-Fragmente von F. L. B. XXIV. 166, 213, 344
Briefwechsel zweier Musikliebhaberinnen. XXX. 103, 125, 176
Briol in Wien. XXVIII. 653
Bristol, Nachr. XXV. 248
Brizzi, Sgra, in Turin. XXI. 123; in Venedig. XXI. 227; in Neapel. XXI. 535
Brizzi, in Wien. XXIV. 317, 322, 331; in München. XXVIII. 189
Brizzi, Gaet., Virtuos auf der Klappentrompete in Ancona. XXIX. 657
Broadwood in London, aufrechtstehende Fortepianos. XXI. 867
— besonderes Flügel-Fortepiano, von Ros in London gespielt. XXIV. 636
— erhält ein Patent für Verbesserung des Fortep. XXVIII. 653
Broch, junger Violinist in Wien. XXVIII. 735
Broch, von Carlsruhe, in Stuttgart. XXX. 56
Brocken, von, Flötenspieler aus Lübeck in Bremen. XXVII. 214
Brod, Oboeblaser in Paris. XXVII. 273. XXIX. 574
Bromberg (in Herzogth. Posen), Nachr. XXV. 172
Bronet u. Clement, erhalten ein Patent f. einen Steg, die Saiten in gleicher Stimmung zu erhalten. XXVII. 728
— desgl. für eine neue Art Wirbel an Geigeninstrumenten und Guitarre etc. XXVIII. 653
Brons, Dem. Wilh., in Kgsberg. XXI. 488
Bruch, Notar. zu Mainz, Bemerkungen über die Singorgane der Vögel. XXVIII. 300
Brüggemann, Dilett. auf dem Fortep. in Magdeburg. XXVII. 503
— Fr. Ad., Ueber das 5. Musikfest an der Elbe, gegen einen Aufsatz in d. lit. Unterh. Bl. XXX. 546
Brüssel, Nachr. XXI. 684. XXIII. 225. XXV. 804, 821, 833
— Zustand der Kirchenmusik das. XXV. 805 fgg.
Brussel, Dem. van, junge Klav.-sp. i. Amsterdam. XXI. 75. XXII. 345. XXV. 336. XXVI. 716. XXVII. 376, 877
Bruire, de, Dilett. auf d. Vcell in Amsterdam. XXII. 243
Brummeisen (Judenharfe). Erklärung der vermittelst desselben hervorgebrachten Töne. XXX. 626 fgg.
Brunelli, Sgra Rosa, in Udine. XXVII. 712
Brunetti, Dem., in Prag. XXII. 692. XXIII. 205, 419 fg. 719, 776, 960
Brunetti, Ant., Cant: Il prosagio fortunato, in Ancona fgf. XXIX. 30
Bruni, Op. Torbern der Fischer, in Stockholm aufgf. XXII. 168
Brunner, Sgra. Altistin in Ravenna. XXIX. 863
Brunner, aus Wien, mit einem Tascheninstrum.: Analomelodicon in Königsberg. XXI. 690; — in Warschau. XXVII. 763 *)
Brunswick, Gräfin, geb. v. Just, in Petersburg. XXIII. 209
Brusse, Dem., Contrainsolanistin in Petersburg — besond. Ankündig. ihres Concerts. XXVI. 351
Buccolini, in Dresden. XXI. 112
Buchholz u. Sohn, Orgelbauer in Berlin, Verdienst um den Orgelbau. XXIV. 702
— d. Vater (Joh. Simon) Tod zu Berlin. XXVII. 188
— Erbauer der Orgel zu Neu-Ruppin mit Anwendung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen. XXV. 121
— d. jüng. Vorbauerung an der Orgel. XXIV. 753
Buchwieser, Chatinka, verehel. Lacany etc. Tod zu Wien. XXX. 689
Budler, in Wien. XXVIII. 315
Buchler, Franz († 1824) mehrere Requiem. XXVII. 463
Buckeburg, Nachr. XXX. 190
Buhler, Fr., Vorspiele, Verzeite u. Galanteriestücke aus den vorzüglichsten Dur- u. Moll-Tonarten der aufsteigenden Klasse für Orgel- oder Pianofortespieler. (B) XXII. 97
— Vorspiele aus den vorzüglichsten Dur- und Molltonarten für die Orgel od. d. Pianof. als Anhang zu den Partiturregeln. (B) XXII. 180 fg.

Bahnert, A., Flötist in Prag. XXIX. 580
Bahrdten, F. L., Bemerkungen. XXIII. 267, 668 etc. S. den Art. Bemerkungen.
— über Wiederholungen in der Musik. XXV. 745
— Fragment zur Einleitung. XXVI. 1
S. ubr. auch B. F. L.
Bulow, von, blinder Sänger u. Guitarrespieler in Weimar. XXIV. 576
Burchl, Ten. in Nürnberg. XXVII. 261 fgg. XXVIII. 269. XXIX. 349, 372
Bürde, Mad., (Schwester der Mad. Milder) in Berlin. XXVII. 527
Bürkly (Ober-Lieut.), Flöten-Dilett. in Zürich. XXVI. 402 XXVIII. 396. XXX. 673
Battinger, C. C., Musik-Dir. in Berlin. XXII. 260. Redact. der Lyra etc. XXX. 653
— Ouvert. zur Oper Mathilde, dss. aufgf. XXII. 260
— Musikbegleitung zu Mahlmanns Vater Unser in Lpzg. aufgf. XXX. 161
Buffardini, Dem., in Stuttgart. XXIX. 172, 183
Bulachof, Ten. in Moskau. XXVIII. 138 fg.
Bulgari, Rossini, Carwin, Oper: L' Equivoco stravagante, in Triest aufgf. XXVII. 238
Bulgari, Mad., in Berlin. XXIII. 29, 131; in Bremen. XXIII. 287; in Frkf. a. M. XXIV. 93; in Amsterdam. XXIV. 390; in Warschau. XXIV. 470
Bulle, Dr., nicht der Compos. des Liedes: God save the King. XXVII. 807
Bullinger, in Dresden. XXI. 267
Bundten, Violinist in Amsterdam. XXVII. 575
Buongiorni, Pasqu., Flöten-Lehrer am M. Colleg. zu Neapel. XXIII. 828, 863
Buonsignori, Sgra., in Bergamo. XXII. 284; in München. XXVI. 62
Burchardt, Dem., Fortep. Spielerin (Dilett.) in Magdeburg. XXVI. 301 fg. XXVIII. 204
Burger, Dem. Rosalie, Altistin in Strasb. XXV. 607. XXVI. 622
Burghardt, Bassist in Magdeburg. XXX. 672
Burghersh, Lord (engl. Gesandter am Toskanischen Hofe), Opern: Fedra, privatim in Florenz aufgf. XXVII. 113
— — L' Eroe di Lancastro } Stücke daraus chend. aufgf. XXX. 496
— — Il Torneo }
Burgmuller, Musik-Dir. aus Düsseldorf, Begleiter der Mad. Catalani. XXI. 483
— Kpmstr. in Cöln am Rhein. XXIII. 639
Burkhard, J. A., kurzer u. grundl. Unterricht im Gen. Basse für Selbstbelehrung. (B) XXIX. 856
Burnei, Musica sacra, che si canta annualmente nella settimana santa. XXIV. 19
Burow, blinder Tenorsänger (u. Guit. Spieler), in Braunschweig. XXIV. 576; in Cassel. XXIV. 689; in Bremen. XXVI. 204
Busby, D., Oratorium Prophecy in London aufgf. XXI. 803
— allgem. Geschichte der Musik von den frühesten bis auf die gegenwärt. Zeiten, a. d. Engl. v. C. F. Michaelis. XXIII. 228. (B) XXIII. 705, 721
Buscher, Dem. Meta, in Bremen. XXVII. 512. XXVIII. 431. XXIX. 407, 580. — Merkwürdiger Vorfall bei ihrem Auftreten auf der Bühne dss. XXX. 631, 634
Buschinsky, Flötist in Magdeburg. XXVI. 302. XXVII. 302 fg.
Buschmann, J. D., mit s. Terpodion in Berlin. XXII. 563. XXIII. 132, 204; in Leipzig. XXVII. 128
— erhält ein Patent auf 10 Jahre dafür. XXVI. 268
Busolt, Bassist in Magdeburg. XXVII. 734; in Berlin. XXIX. 487
Busti, Alexs., Tenor. zu Neapel. XXIII. 863
Busse, blinder Clarinettist in Leipzig. XXX. 608
Byrd, (im 16. Jahrh. zu London) Canon: Non nobis, Domine etc. wird in England noch jetzt gesungen. XXI. 743
Byström, Klav. Comp. in Stockholm. XXIX. 262

C.

Cabaletta, ihre Bedeutung. XXIV. 111 fg.
Caccini u. Peri, componiren die erste ital. Oper Dafne, impl. Euridice. XXIII. 337. XXVI. 646
— Op. Raub des Cephalus, in Florenz 1600 aufgf. XXVI. 647
Caciolette, Ten. in Vicenza. XXI. 267; in Cremona XXII. 287
Cadenz: über sie. XXIV. 110
Cadix, Sache. XXX. 697
Caecilia's Erscheinung, Gedicht von D. Döring. XXI. 182
— Fest, jährlich in Rio Janeiro gefeiert. XXII. 301
Caecilia, Unterhaltungsblatt für die musikal. Welt, angekund. v. Schott Söhne in Mainz. XXVI. Int. Bl. S. 1.
— (die heilige) geistliche Lieder, Motetten u. a. Gesänge. 1. Jahrg. 1—3 Lief. (B) XXI. 165
Caesur: was sie ist. XXVII. 58
Caffarelli u. Gluck, bei einer Arie des Letzteren. XXVI. 279 *)
Caffaro, Psalm Confitemini Domino etc. in Wien aufgf. XXII. 609
Cagnoli, Giov. P., Tenor in Ancona. XXVII. 233
Calcara, Musik z. Ballet Cephalus, in Berlin aufgf. XXV. 181
Calcaterra, Paolo (aus Novarra), Farse: Le donne cambiate (auch il Ciabattino), in Pavia aufgf. XXIX. 378
Calcott, D., a musical Grammar in London erschienen. XXI. 870
Calcutta, Musik das. XXIV. 304
Caldara, 3ter Kpmstr. Carls VI. XXIV. 240. Biographie dess.
— Op. Achille in Sciro. — — —
— Te Deum, Regina coeli, Kyrie etc. (in der Kiesewetterschen Sammlung. XXIX. 83 fgg.) in Wien aufgf. XXII. 609 XXX. 668
Calegari, Ant., Kpmstr. zu Padova, Tod. XXX. 704
Calvarola, in Wien. XIV. 433
Calveri, aus Neapel unter dem Namen Winter, Ten. in Neapel. XXVII. 632. XXVIII. 35 *). S. ubr. Winter.
Calves (Galves), zu Rom. XXVII. 308
Calvesi, Thiago, Fagottist in Lissabon. XXV. 9
Cambaluci, in Moskow. XXVI. 262
Camerino, ital. Theaterausdruck. XXII. 595
Camerino, Sache. XXIX. 362
Campagnoli, Dem. die ält., in Frkf. a. M. XXI. 172, 357
— Dilet. — beide Schwestern gehen nach Hannover. XXI. 482
— — in Hannover. XXIII. 136
Campana, Tenor. Dilett. in Florenz. XXI. 266
Campanelli, ehemal. vorzügl. Violinist in Florenz. XXI. 267
Campi, Mad. Ant., in Wien. XXI. 7. zur Hofkammersängerin dss. ernannt. XXII. 603. ihr ersten Auftreten in Wien. XXIV. 320; in Frkf. a. M. XXI. 205 in München. XXI. 471; in Stuttgart. XXI. 621; in Berlin. XXIII. 710, 715; in Prag. XXIII. 717 fgg.; in Warschau. XXIV. 469. Ihr Tod zu München. XXIV. 704
Campilli, Sgra Chiara, 25 jähr. Claviersp. in Ancona. XXIX. 639
Campitelli, Ten., Ten. in Venedig. XXV. 405; in Lissabon. XXVII. 371; in Ancona. XXIX. 311; in Sonz. XXIX. 364
Campioli, Pietro, Op. ser. Bianca e Fernando, in Venedig aufgf. XXVIII. 635
Camporesi, Sgra Violanta (XII. 516), in Mailand. XXI. 40, 93 fg., 227, 755. XXII. 811; in Bologna. XXI. 556; in London. XXI. 760. XXIII. 580, 727. XXIV. 618, 655. XXV. 220, 367, 597, 602; verlässt England. XXV. 617; betritt wieder die Bühne in Ancona. XXIX. 637
Camus, Dem., Guitarrespielerin in Paris. XXI. 440
Le Camus, Gesangslehrer zu Brüssel. XXV. 811 fg.
Canavasso, Paolo, VCellist in Petersburg. XXV. 656
Cancro, ital. Theaterausdruck. XXIII. 699

Candeila, Giesl. Don., Buffo, in Corfu. XXVII. 180

Cannabich, C., der Sohn, in München. XXI. 368
— Mad., ebendas.

Canongia, Clarinettist aus Lissabon, in Turin. XXII. 385; in Berlin. XXII. 845. XXIII. 171 in Weimar. XXIII. 455; in Zürich. XXIII. 522; in München. XXIII. 649; wieder in Lissabon u. bei der Kapelle das. angestellt. XXV. 6

Canonici, (sogenannte Cantores) über ihre Benennung u. erste Entstehung. XXVII. 310. Constitutiones scholae cantorum. XXVII. 313

Canonici, Sgra Giacinta, in Palermo. XXI. 82; in Neapel. XXVII. 631 fg. in Cremona. XXIX. 377

Cantabilität — falsche — Etwas darüber. XXVII. 603

Cantanti, ital. Theaterausdruck. XXIII. 700

Cantar, che nell' anima si sente, ital. Theaterausdruck. XXII. 293

Cantarelli, Dem., in Paris. XXVIII. 810

Cantarelli, Sgra Mar., in Flor. XXI. 42; in Parma. XXII. 387; in Turin. XXVII. 230; in Venedig. XXVIII. 405; in Brescia. XXVIII. 62

Cantata: über den ersten Compos. ders. XXX. 356

Cantate u. Oratorium — über sie im Allgemeinen, v. Fink. XXIX. 625, 641

Cantilena potatoria: über den Verf. ders. XXVII. 702

Canto armonico, od. in consonanze. XXVII. 308

Canto in contrappunto. XXVII. 332; wird v. Johannes XXII. verboten. XXVII. 338

Canto fermo, dessen Entstehung u. Bedeutung. XXIII. 521. XXVII. 308, 328
— figurato — — — XXVII. 308, 332
— Vitaliano (canto in consonanze). XXVII. 308, 328

Cantores, s. Canonici

Cantori giubilati b. d. sistin. Kapelle in Rom. XXVII. 341

Cantù, Giov., Ten. in Dresden. XXI. 109, 112, 178, 305, 307, 370, 568. XXIII. 525. XXIV. 188 fg. Tod — Nekrolog desselben. XXIV. 396

Canzi, Dem. Cath., in Wien. XXII. 216, 479, 482. XXIII. 146, 208, 310 fg., 379; in Berlin. XXIII. 797, 860; in Prag. XXIV. 27 fg.; in Gotha. XXIV. 108; in Dresden. XXIV. 224; in Cassel. XXIV. 330; in Weimar. XXIV. 576; in München. XXIV. 781; für todt gesagt. XXV. 816; in Stuttgart. XXV. 23 fg. XXVIII. 409; in Verona. XXV. 761; in Mailand. XXV. 866 fg.; in Parma. XXV. 888. XXVII. 633; in Bergamo. XXV. 774; in Florenz. XXVI. 279, 333; in Bologna. XXVI. 522; zum Ehrenmitglied der Accad. filarm. zu Bologna ernannt. XXVI. 536, 785; in Vicenza. XXVI. 784; in Triest. XXVII. 113 fg.; in Turin. XXVII. 133, 235; in Leipzig. XXVII. 855; in Paris. XXVIII. 810; wieder in Leipzig. XXVIII. 855. XXIX. 100; geht ab. XXIX. 697; in Stuttgart. XXX. 53, 378 fg. 382, 584; in Berlin. XXX. 561

Canzio, vorzügl. Decorat. Maler zu Genua. XXVIII. 177

Capeletti, Op. La vedova scaltra, in Parma aufgef. XXI. 44
— Farsa: La capanna moscovita, in Bologna aufgef. XXVII. 114; in Modena. XXVII. 233; in Mailand. XXVII. 696; in Venedig. XXVIII. 40. — Op. La Contessina, o. s. Amore vince ogni ostacolo, in Siena aufgef. XXVIII. 58

Capitani, de, Tenor. XXII. 636

Cappella Pontificia: über die Benennung ders. XXVII. 309

Cappelli, Ten. in Florenz. XXIX. 38

Carabella, Dom., Violin-Lehrer zu Neapel. XXIII. 858

Caradori, Sgra (ehedem Fräul. von Monk, eine Engländ.) in London. XXIV. 628, 643. XXV. 200, 263, 537, 602. XXVI. 302

Caraffa, Mich., Etwas zu s. Lebensgeschichte. XXII. 447, 897 *). Verzeichniss s. sämmtl. Compost. XXII. 908
— in Neapel. XXIV. 208

Caraffa, Mehrdrama: Abufar o. s. la famiglia Araba, in Wien aufgef. XXV. 201. 624
— Oper: L'auberge supposée, in Paris aufgef. XXVI. 345
— — La belle au bois dormant, in Paris aufgef. XXVII. 269
— — Berenice, in Neapel aufgef. XXI. 61
— — La capricciosa e il Soldato, in Rom aufgef. XXIV. 278
— — Der Einsiedler, s. unter le Solitaire
— — Elisabetta in Derbyshire, in Venedig aufgef. XXI. 227
— — Eufemio di Messina, in Rom (durchgefallen) XXV. 75, 256
— — I due Figaro, in Mailand aufgef. XXIII. 407
— — Gabriella di Vergi, in Neapel aufgef. XXI. 61; in Wien. XXVI. 302
— — Jeanne d'Arc, in Petersburg aufgef. XXVI. 205
— — — (Jungfrau von Orleans) in Strasburg aufgef. XXVII. 261. Ouvert, daraus in Wien aufgef. XXV. 764
— — Furia: Gl'Italici e gl'Indiani, in Neapel aufgef. XXVIII. 37
— — Paria, Op. in Venedig aufgef. XXVIII. 382
— — il Sagrifizio d'Epito, in Venedig aufgef. XXII. 98. 283 fg.
— — Le Solitaire, in Petersburg aufgef. XXVI. 202. (Der Einsiedler) in Frankf. a. M. XXV. 307. XXVI. 55; in Manheim. XXVI. 206
— — (Der Klausner auf dem wüsten Berge) in Wien aufgef. XXIX. 361; in Berlin XXX. 632
— — Le Solitaire, Op. en 3 actes, vollst. Clav. Ausz. (Bl) 260. 267
— — il Sonnambulo, in Mailand aufgef. XXVII. 109
— — Le valet de chambre, in Paris aufgef. XXVI. 260
— — Il vassello l'Occidente in Mailand aufgef. XXI. 333; in Neapel. XXX. 495
— — Duettino: Sempre più l'amor mio etc. p. 2 Sopr. o Sopr. e Ten. c. acc. di Pf. (B) XXVI. 212

Caramello, Guitarrist in Amsterdam. XXII. 303

Caravoglia, Sgra, in Pavia. XXI. 207

Carcano, Bass., Bass. in Turin. XXVIII. 582

Cardani, Carlo, Ten. in Bologna. XXI. 222

Cardani, Sgra An., aus Mailand in Turin. XXV. 671. XXVIII. 582; in München. XXVI. 63

Cardanus, Hieron., Berichtigung über den gegen Forkel. XXVI. 702

Cardella, s. Cardella

Cardinal, Mad., in Strasburg. XXVIII. 687

Cardinalini, Mad., in Moskow. XXVI. 262

Cardon, Flotist in Brüssel. XXIII. 215

Carey, Henry, v. s. Sohne für d. Verf. des Liedes: God save the King ausgegeben. XXVII. 805

Carissimi, wird für den ersten Comp. der Cantate gehalten. XXX. 336

Carl, Herz. v. Würtemberg, als Beförd. der bild. Künste. XXX. 657. 660 fg. 678. Säculafeier desselb. als Stifters der Carls-Akademie zu Stuttgart. XXX. 562

Carl, Dem., in Berlin. XXIII. 797. XXIV. 816. XXVII. 762. XXVIII. 25. XXIX. 89. 778. XXX. 561; in Stuttgart. XXX. 580

Carl, von München, in Frkf. a. M. XXII. 581; als Direct. des Theaters am Isarthore in München. XXV. 44, 351
— mit s. Gesellschaft in Wien. XXVII. 719, 728, 783, 848. XXVIII. 79. (als Staberl 119, 315; Beneficen s. das. Gastvorstellungen. XXVIII. 366; ferner in Wien. XXIX. 665

Carlini, zu Neapel. XXIII. 862
— Op. La gioventù di Enrico V. in Neapel aufgef. XXI. 330. XXIII. 94

Carlsberg, Mad., in Breslau. XXX. 725
Carlsruhe, Nachr. XXII. 128, 396, 718. XXX. 188
— über den Musikzustand das. XXVIII. 699. 732
Carnelli, Sgra, in Vicenza. XXIX. 377
Carpani, Gius. (in Wien), über ihn — XXVIII. 797. Beschwerden über Webers Freischutz. XXIV. 260
— Urtheil über Rossini's Musik u. dessen Zelmira. XXIV. 340
— Le Rossiniane, o. s. lettere musico-teatrali. XXVI. 539
— Lettera sulla musica di Rossini — nicht v. ihm, sond. aus dem vorigen zusammen gestoppelt. XXVIII. 635
— Fragen auf Veranlassung dieses Briefes. XXVIII. 797 fg.
— Le Haydine, lettere sulla vita e l'opere del cel. Maestro Gius. Haydn. Ed. 2de. XXVI. 537
Carrara, Sgra Maria. XXII. 627
Cartagenova, Cras., Buffo in Venedig. XXII. 115; in Crema. XXVII. 134
Cartellieri, Dem. Em., in Königsberg. XXI. 495. XXII. 95. XXV. 579. XXX. 325
Cartellone, Theater-Ausdruck. XXV. 721. *) Stagione di cartello desgl. XXVI. 522
Carulli, Gustav, Sohn des Guitarristen), Farse: I tre mariti, in Mailand aufgf. XXVII. 618
Carus, Jos. Maria, eigentlich Tommasi, Berichtig. über ihn gegen Forkel. XXVI. 700
Caruso, Oper: L'Avviso ai Maritati unter dem Titel: L'Equivoco stravagante in Triest aufgf. XXVII. 133
Casaccia, Buffo in Neapel. XXIX. 866
Casaglì, Sgra Giust. (eine geb. Schwedin. XXIV. 426), prima donna in Turin. XXII. 547 fg.; in Rom. XXV. 236; in München. XXVII. 90; in Lucca. XXIX. 378
Casalini, Sgra Giov., in Siena. XXVII. 234
— Giov. Batt. — Tod zu Prato. — 235
Cascelli Kuntherland, s. Kunth.
Caschau (in Ober-Ungarn), Nachr. daher. XXI. 346
Casciolini, Gius., päpstl. Sänger u. Comp. zu Rom. XXVII. 599
Casella, Mad., in Moskow. XXVI. 362
Casella, des Obersten, Familie in Mailand. XXVI. 512
Casimir-Nevy, Sgra, in Turin. XXVIII. 393; in Mailand. XXVIII. 601; in Bozigo. XXIX. 40; in Paris. XXIX. 556
Casini, Silv., Tenor, in Arezzo. XXVII. 235; in Palermo. XXVIII. 637
Casirola, Ang., Prof. der Violin, aus Turin, in Wien. XXI. 311; in Mailand. XXVII. 111
Casotti, Sgra Cristi., XXII. 623; in Livorno. XXI. 423 in Rom. ebend.; in Corfu. XXVII. 130
Casparini, A. G., Orgel in Königsberg. XXVIII 593
Casperle Joh. Larsche, beim Wiener Theater. XXIV. 268
Cassel, Nachr. XXII. 575. 674. XXIV. 324, 686. XXV. 143, 430, 623, 768. XXVI. 232, 482, 731. XXVII. 225, 589, 829. XXVIII. 300. XXIX. 189
— Bestand der Oper u. des Orch. b. Kurf. Hofthester das. XXV. 303
Castelbarco, (Castelbergo) Comte Cesar de, giebt Le Redempteur sur le Croix (ein 2tes Stehen Worte), som. carasteriat. p. a Viol. A. VC. et Contreb. oeuv. 14. in Mailand heraus. XXIX. 635. Nachtrag über diese Compos. XXIX. 884. Derselbe comp. nun auch die Schöpfung, ebend.
Castella, L., Prof. beim Mus. Coll. zu Neapel. XXIII. 861
Castellacci, Lu., Introduction et Bolero, suivis d'un Rondeau en sons barm. p. Guitare, op. 46. (B) XXIX. 703
— et Schiver Fantaisie p. Pianof. et Guitare. oeu. 41. (B) XXIX. 213
— — — Bolero — — — — av. Introduct. et Finale. op. 45. (B) XXIX. 204
Castelli, als Theaterdichter in Wien. XXIV. 33.
Castelli, Sänger in Wien. XXV. 413
Castelli, Variat. über nel cuor etc. gesungen von Dem. Sessi in Strasburg. XXI. 693
Castelli, Melodr. Rodrich u. Kunigunde, od. der Eremit vom Berge Brasso, mit beliebten Musikstucken ausgestattet, in Berlin aufgf. XXIX. 204
Castelli, Dem., in Dresden. XXVII. 335
Castil — Blaze, zu Strasburg, bearbeitet die Mozart'schen und Rossini'schen Opern für die franzos. Buhne. XXV. 607
— giebt Veranlassung zu dem Streite der Mozartisten und Rossinisten zu Brussel. XXV. 827, 833
— Dictionnaire de musique moderne. (B) XXV. 853
— de l'Opera en France. 2 Vol. (B) XXIV. 453, 469, 581, 597
Castration, wann u. wo sie eigentlich entstanden. XXVII. 378
Castro, Guitarrenspieler in Rotterdam. XXVII. 387
Catalani, Mad. Angelica Valabregue, biograph. Skizze v. E—d von W—a. (B) XXVII. 136
— gemalt von Singry — Witz eines Journalisten darüber. XXI. 672
— ihr Bildniss von den Gebr. Henschel in Berlin gefertigt. XXIV. 574
— la reine des cantatrices et la cantatrice des rois. XXI. 141
— Erklärung über ihren Geburtsort. XXI. 760; zuerst in Lissabon gebildet. XXIII. 604. Berichtigung einer Stelle der eleg. Zeitung über sie XXI. 100. Anekd. mit Gothe. XXI. 103 desgl. in einer kleiner Stadt. XXV. 844
— verglichen mit Mad. Feron. XXI. 679; mit Sgra Fodor und Pasta. XXVII. 603
— über ihr Verhältniss zu den Pariser Journalisten. XXI. 103; ihre Bemuhung um die Direction der ital. Oper zu Paris. XXI. 105; soll in London engagirt sein. XXI. 106; ihre Vorschläge deshalb. XXI. 213
— in München. XXI. 461; in Amsterdam. XXI. 217, 328; in Bremen. XXI. 539. (XXX. 630); in Paris. XXI. 443, 509; in Osnabrück. XXI. 492; in Weimar. XXI. 637; in Doberan u. Schwerin XXI. 605; in Berlin. XXI. 673, 715, 769; in Warschau. XXII. 113. XXIV. 481; in Petersburg. XXII. 726; in Brunn. XXIII. 121 in Wien. XXIII. 321, 417, 204; in Frankf. a. M. XXIII. (367) 479; in London. XXIII. 582. XXIV. 421, 625. XXV. 618. XXVI. 163. (Sieg dera, über Rossini u. dessen Gattin. 493 fg.) 503 fg.; in Nurnberg. XXIV. 162; in Verona, ohne Concert. XXV. 761; in Mailand. XXV. 469. XXVIII. 529, 488 — soll nach Venedig zum Carneval engagirt werden. XXV. 480; wieder in Paris. XXVII. 603. — in Genua (hochtonende Ankundigung!) XXVIII. 32, 401 in Rom. XXVIII. 380; in Neapel, ebend.; in Alessandria und Turin. XXVIII. 639; in Munchen. XXVIII. 829. XXIX. 124; in Stuttgart. XXIX. 188; in Berlin. XXIX. 273, 357 fg. 381 fg. 413 fg. 487, 500; in Nurnberg. XXIX. 541; in Magdeburg. XXIX. 436; in Kopenhagen. XXX. 542
Die falsche Catalani, Posse: S. Ign. Schuster
Catalani, Mad. Adel., der Vorigen Schwagerin, in Venedig. XXI. 81
— Mad., aus Odessa, in Kiow. XXV. 254 fg.
Catalanianer, in Paris. XXI. 141
Catalani, Nachr. daher. XXVIII. 637
Catania, Sgra (des Gluck), XXI. 738, 830; Catch u. Glee, Club in London. XXI. 723
Catel — sein jetziger Beifall in Paris. XXI. 122
— Op. Die Bajaderen, in München aufgf. XXI. 45; in Wien. XXIV. 256
— Opite. Das frühere Recht, in Wien aufgf. XXI. 510
— Op. Semiramis, in Wien aufgf. XXI. 426. XXIII. 54; in Berlin. XXVI. 759
— — — Ouvert. daraus in Prag aufgf. XXV. 800; in Wien. XXIX. 568
— — Die vornehmen Wirthe, in Prag aufgf. XXIII. 772. in Dresden. XXV. 757
— — Wallace, ou le Ministrel Ecossois, in Paris aufgf. XXI. 122. XXIII. 84

Catel, Op Das Wirthshaus v. Bagnieres, in Stockholm aufgf. XXI. 479
— — Zirphile et fleur de Myrthe, in Paris aufgf. XXI. 122
Catruso, Op. L'intrique au chateau. XXVI. 260
Cattus, Sohn, VCellist in Cassel. XXII. 579. XXV. 452 fg.
— Guitarrenspieler in Bremen. XXVI. 246
Cavaceppi, Bassist in Siena. XXIX. 364
Cavalieri, Emilio del, 2ter relig. Drama: Anima e corpo. XXX. 338
Cavalli, Sgra Carl., in Modena. XXVII. 114; in Macerata. XXVII. 235; in Rom. XXVIII. 380; in Parma. XXIX. 62; in Brescia. XXIX. 377
Cavalli, Girol. Bassist in Florenz. XXVII. 234; in Rom. XXVIII. 380; in Parma. XXIX. 62; in Brescia. XXIX. 380
Cavallieri, Sgra, ehemal. Sängerin zu Wien. XXIV. 268
Cavara, Mich., Buffo (XXII. 516) in Triest. XXI. 249; in Vicenza. XXII. 287; in Mailand. XXIII. 241 in Reggio. XXVII. 235; in Bologna. XXVIII. 380
Cavigioli, Contrabassspieler in Lissabon. XXIII. 602
Cawse, Miss. in London. XXVIII. 440
Cazelli, VCellspieler in Lissabon. XXIII. 607; geht nach Italien zurück. XXV. 10
Cazot, Mad., in Brüssel. XXV. 834
Ceccherini, in Florenz. XXI. 266
Cecconi, Sgra. Ter., in Vicenza. XXVI. 784; in Modena. XXVII. 114; in Mantova. XXVII. 235; in Florenz. XXVII. 632; in Verona. XXVIII. 62
— Sgra Mar., in Verona. XXVIII. 62; in Triest. XXIX. 39
Cedrini, Sgra. Clot., in Genova. XXVII. 116
Celano, Tommaso, Verf. des Dies irae. XXVI. 646. XXVII. 471 — dabei auch einige seiner Lebensumstände
Celebre: ital. Theater-Ausdruck. XXII. 596
Celestino, Violinist u. Concertmeister in Stuttgart. XXIII. 676
Celli, Fil., Op. Amalia e Palmer. für Rom. comp. XXV. 276; in Florenz aufgef. XXII. 115; in Bologna. XXVII. 632; in Turin. XXVII. 634
— Amore aguzza l'ingegno, Farse in Turin aufgf. XXVII. 235
— Op. il Corsaro, o. a. Maestro di Cappella in Marocco, in Rom aufgf. XXV. 236; in Florenz. XXVI. 279
— — Le due duchesse, in Florenz aufgf. XXVII. 114
— — Emma, in Bologna aufgf. XXIV. 529
— Il poeta al cimento, Farse für Rimini comp. XXV. 236
— La secchia rapita, in Florenz aufgf. XXV. 774. XXVIII. 58
Celli, Giov., Ten. in Neapel. XXVII. 631; in Macerata. XXIX. 364; in München. XXIX. 816
Cenni, Nic. Trent., Bassist in Bologna. XXVII. 234
Cenni storici intorno alle lettere, invenzioni etc. del anno 1734. kommt zu Bologna statt des Corrieri degli spettacoli etc. heraus. XXVI. 538 fg.
Censore: was er in Italien bedeutet. XXVIII. 334*)
Centi, Sgra, in London. XXIV. 618
Centone: ital. Theaterausdruck. XXII. 596
Centroni, Hoboist in London, geht von der philharmon. Gesellschaft daselbst ab. XXVII. 163. (mit s. Töchtern) in Bergamo. XXIX. 40
Centroni, Sgra Ang., in Ferrara. XXVII. 233; in Bergamo. XXVIII. 639; Tod in Bologna. XXIX. 31
— Sgra Carol. u. Angiol., in Bergamo. XXIX. 41
Cercar della nota: Ausdruck beim Gesang. XXIV. 96
Cerf, Frdr., Unternehmer des Theaters in der Königstadt zu Berlin. XXV. Int. Bl. 2
Cerini, Sgra. XXII. 627
Cerioli, Sgra. C., aus Bologna, in Stuttgart. XXIV. 1301 Abschieds-Concert das. XXIV. 807; in Turin. XXIX. 38
Cervetto — Damasio, Mad., in Strasburg. XXVI. 621, 637. XXVII. 860
Cervetto, VCellist in London. XXI. 861
César, Bassist b. d. franz. Gesellsch. in Wien. XXVIII. 621
Cesari, Adele, Altistin in Mailand. XXVIII. 361; in Piacenza. XXVIII. 621 in Paris. XXVIII. 810. XXIX. 3701 in Mailand. XXX. 465; in Madrid. XXX. 699
Cesarotti, Sgra. in Vicenza. XXII. 287
Cesena, Nachr. XXIX. 886
Cesti, ital. Compos. des 17. Jahrhund. XXIII. 338
— grosse Oper, Pomo d'oro, 1666 in Wien aufgf. XXIV. 257
Cetti, in Kopenhagen. XXIII. 629 fg.
Chabrand, Sgra. XXII. 516
Chambeyron, D., (zu Paris) Versuch, durch Musik auf die Heilung der Verrückten zu wirken. XXVI. 761
Chanot, Artillerie-Officier zu Paris, neu erfundene Geigen. XXI. 597, 672
— Violinen, bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig zu haben. XXII. Int. Bl. 17
— über seine Geigeninstrumente. XXI. 802. XXII. 85. XXIV. 40
— Spohr's Urtheil über dessen Instrumente. XXII. 272
— — Verbesserung daran. XXII. 529
— erhält wegen Verfertig. der Saiten u. Bogeninstrumente ein Patent. XXIII. 393
Charles, Bassist in Strasburg. XXV. 607
Charpentier, Orgelspieler zu Paris. XXI. 802
Chaumel, Sgra, s. Comelli
Chavanne, in Lausanne. XXV. 667 fg.
— der Sohn, ebend. XXV. 670
Chavarri, Sgra, in Bologna. XXI. 82
Chaves, Joze Dias Pereira, grosser Beförderer u. Freund der Kunst in Lissabon, todt! — XXVII. 52
Chaves, Vater, Hornist, } in Lissabon. XXIII. 603
— Sohn, Violinist, }
Checcherini, Sgra. Franc., in Neapel. XXVII. 629, 632
Checchi, Violinist in Florenz. XXI. 267
Chelard, Einige Nachrichten über ihn. XXX. 621
— Oper: Macbeth, in München aufgl. XXX. (358) 598, 612
Chenard, in Paris, geht ab. XXIV. 3641 in Strasburg — soll in Paris im Duell geblieben sein. XXIX. 718
Cheng, s. Tschang.
Cherubini, als Hofkapellmstr. und Dir. zu Paris. XXIII. 181
— wird zum Directeur d'ecole royale de musique ernannt. XXIV. 867; soll eine neue Oper schreiben. XXI. 1221 lehnt Viotti's Antrag zu Fertig. einer Oper ab. XXII. 215 lässt eine Auswahl seiner vorzüglichsten Kirchencompositionen stechen. XXII. 232. Spohr's Aufnahme bei ihm XXIII. 140. Spohr's Urtheil über dessen Messen. XXIII. 182
— Ave Maria u. Fragm. einer Messe in Paris aufgf. XXVI. 850
— Cantate auf Haydn's Tod, in Berlin aufgf. XXIV. 1771 in Strasburg. XXVIII. 689
— Litanei, eigens für den Fürst Esterhazy comp. u. in des Letztern Archive zu Eisenberg befindl. XXIX. 830
— Messe (3 stimmig), zur Königskrönung in Rheims aufgf. XXVII. 603 — in Wien aufgf. XXVIII. 219
— 2te grosse Messe in D. in Wien aufgf. XXVII. 813. XXX. 873
— Messe in D♭ in Darmstadt aufgf. XXIX. 586
— Op. les Abencerages, Ouvert. daraus in Leipzig aufgf. XXII. 43
— — Die Abenceragen, in Berlin aufgf. XXX. 280. 311
— — Anacreon, Ouvert. daraus in München aufgf. XXII. 466; in Stuttgart. XXX. 562
— — Les deux journées (im Deutschen: Die Tage der Gefahr — Graf Armand — Der Wasserträger etc.) — einige Bemerkungen darüber. XXVII. 845. Launige Kritik dieser Oper. XXX. 389

Cherubini, Op. Der Wasserträger, in Wien aufgf. (zuerst deutsch. XXIV. 318) XXI. 512. XXII. 329. XXIV. 671. XXVI. 282. XXX. 1021; in Berlin. XXV. 255. XXX. 146; in Carlsruhe. XXII. 728; in Cassel. XXIV. 608; in Dresden. XXV. 283; in Frankf. a. M. XXVII. 623; in Leipzig. XXIII. 220; in München aufgf. XXI. 759. XXV. 740; in Prag. XXIII. 775; in Stuttgart. XXIV. 606; in Weimar. XXIII. 249 XXVI. 600
Ouvert. daraus 8handig f. 2 Pianof. von Hummel, Moscheles, Pixis u. Schunke in Paris gespielt. XXVII. 602
— Op. Elise: Ouvert. u. Introduct. daraus in Leipzig aufgf. XXIII. 238
— — Faniska, v. ihm selbst in Wien aufgf. XXIV. 321 in Dresden aufgf. XXVII. 334; in Prag. XXVII. 98; in Stuttgart. XXV. 767
Terzett daraus instrumentirt, in Strasburg aufgf. XXI. 687
— Op. L'hotellerie portugaise, Ouvert. daraus in Hildburghausen aufgf. XXI. 349; in Wien. XXI. 829
— Op. Lodoiska, jetzige Aufnahme ders. in Paris. XXI. 131; in Braunschweig aufgf. XXV. 463; in Bremen. XXIX. 828; in Konigsberg. XXIII. 762
— Op. Medea, in Frankf. a. M. aufgf. XXV. 413; in Strasburg. XXV. 609; in Wien XXIV. 318
— — Schlusssätze des 2ten Acts in Lpz. aufgf. XXII. 349
— — Ouvert. daraus in Wien aufgf. XXX. 110
Ouvert. de l'Op. Medea, arr. p. 1 Pf. à 4 m. (fl) XXI. 260
— Op. Wasserträger, s. les deux journées
— Requiem, Vergleichung desselben mit dem v. Mozart. XXII. 205 fg. in Paris aufgf. XXI. 16. (XXVII. 69); in Berlin. XXVI. 108; zu S. Denis. XXIV. 481; in Kopenhagen. XXIII. 457; in Lpzig. XXII. 256; in München. XXX. 120; in Strasburg. XXIII. 405. XXVII. 730; in Wien. XXI. 513 (Gloria und Dies irae daraus. XXIV. 561); zu Beethovens Todtenfeier aufgf. XXIX. 368, 372 soll in Paris auf Subscript. erscheinen. XXI. 1013 u. erscheint. XXI. 383
— Messe de Requiem à 4 Parties en Choeur av. acc. à gr. orch. (fl) XXII. 209
— dasselbe im Kl. Auszug v. Fr. Schneider. (fl) XXII. 214
— Saul, Arie daraus in Lausanne aufgf. XXV. 668
Chevré, Mad. Jul., Harfenistin in Paris. XXIX. 574
Chiari (in Brescia), Nachr. XXX. 143
Chiarini, Basso in Florenz. XXIX. 38
Chiodi, in Amsterdam. XXII. 62, 343. XXIII. 406. XXIV. 390. XXV. 332. XXVI. 716
Chiroplast, von Logier in London angewendet. XXII. 526
— von Galliani de Serri, welcher ein Patent darüber erhält. XXIII. 393
Chitarra del arco, s. Staufer, ingl. Birnbach
Chizzola, Gaet., Ten. in Neapel. XXVII. 629; in Mailand. XXVIII. 287
Chladni, D. E. F. F., Tod in Breslau — Nekrolog desselben. XXIX. 263. Sein Leichenbegängniss das. XXIX. 397
— Vorlesungen über Akustik in Magdeburg. XXVII. 1853; in Berlin. XXVII. 513, 606
— Berichtigung seiner im Quarterly Magazin ausgezogenen Biographie u. seines Traité d'Acoustique, so wie Erklärung über die Auszüge im Edinb. Philos. Journ. etc. XXVI. 849 fg.
— Selbst-Anzeige seiner Beiträge z. prakt. Akustik etc. XXIII. 529, 601. Forts. d. Beitrage z. prakt. Akustik, enthaltend Verbesserungen u. Zusätze, wie auch Nachricht von einem vor kurzem auf eine ganz neue Art gebauten Euphon. XXIV. 789, 805, 821
— über den neuen Saal der Berliner Sing-Akademie. XXIX. 44
— Nachricht von einer neuen Art von Blasinstrument, nebst einigen Bemerkungen. XXVIII. 401
— — über Beschäftigungen Anderer mit dem Bau des Clavicylinder. XXVI. 825
Chladni, D. E. F. F., Auszug und Bemerkungen über Fischers Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten etc. XXVII. 301
— über das Fehlerhafte u. Willkührliche der alten griechischen Musik und über die Vorzüge der neuern. XXVIII. 645, 661, 677; Nachtrag zu diesem Aufsatze. XXVIII. 761
— Nachricht von der neuesten musikalischen Literatur in Italien, nebst einigen Bemerkungen über Bogen-Klaviere. XXIII. 585. XXIV. 178. Berichtigung dies. Art. über Terentins Bogenflügel. XXIV. 163
— Nachricht von einigen neueren Erfindungen u. Verbesserungen musikalischer Instrumente. XXIII. 393. XXVI. 809. XXVII. 725. XXVIII. 693
— Nachricht von neueren die Theorie des Schalles und Klanges betr. Aufsätzen. XXIII. 393. XXVI. 841
— über vortheilhafte Einrichtung eines Locals für gute Wirkung des Schalles. XXVIII. 565
— Nachricht von neueren Untersuchungen der Stimm- und Singwerkzeuge. XXVIII. 299
— Berichtigung einer die Stimmung betreffenden falschen Behauptung. XXVII. 672
— Nachtrag zu den Bemerkungen über Stimmungs-Höhen (in № 30). XXVII. 704
— weitere Nachrichten von dem chines. Blasinstrumente Tscheng. XXIII. 569
— Bemerkungen über der Gebr. Weber Wellenlehre etc. XXVIII. 17
— über eine neue sehr lehrreiche Abhandlung des D. Wilhelm Weber, die Gesetze der Zungenpfeifen betr. XXIX. 281
— kurze Uebersicht der Schall- und Klanglehre. (fl) XXX. 305
Chlum, zu Prag, Virt. auf der chromatischen Trompete. XXX. 872
Chöre der Alten: Gedanken darüber von Neukomm und Rochlitz. XXIX. 564
Chollet in Paris. XXVIII. 572. XXIX. 556, 600 fg.
Chopin, Virtuos auf dem Aeolopantalon in Warschau. XXVII. 764
Chomel, Sgra, s. Camelli.
Choral: über die Behandlung desselben beim Kirchengesange. XXV. 661
— etwas über denselben (aus dem Werke: über Reinheit der Tonkunst). XXVIII. 289
Choral-Melodien: über sie u. den Verf. der Melodie von: O Haupt voll Blut und Wunden etc. oder: Herzlich thut mich verlangen. XXV. 319
Choralen-Aeolodikon, Aeolomelodicon, erfunden von Brunner. XXVII. 763?)
Chordaulodion: s. Kauffmann.
Chorgesang u. eine neue Chorgesangschule — abhandelnde Anzeige darüber v. A. F. Häser. XXIX. 837
Choron, Gen. Sekretair b. d. grossen Oper zu Paris. XXII. 3
— (einer der ersten Mathematiker) eigentl. Erfinder des musikal. Wechselunterrichts. XXV. 658
— mit Uebersetzung des sämmtl. Werke des Joh. Tinctor beschäftigt. XXIII. 409
— Leitung der Ecole royale et speciale de chant in Paris. XXV. 638
— als Director der Kgl. Singschule zu Paris, Verdienste um den Kirchengesang — und sein Choralbuch. XXVII. 171
— errichtet geistliche Concerte zu Paris. XXIX. 557, 559
Chorton — XXIX. 147
Chott, Franz, Hornist in Prag. XXVI. 413. XXVII. 363
Christen, Fräul., Fortepp. in Prag. XXV. 379
Christiani, Clarinettist in Amsterdam. XXII. 343. XXV. 336
Christiani, VCellist ebendas. XXII. 572
Christiani, Dem., Harfenistin in Strasburg. XXIV. 566
Christianis (in Norwegen), Nachr. XXIII. 228
Chromameter, ein Instrument, das Clavierstimmen zu erleichtern. XXIX. 221

Chrzastowski, Polonoise p. l. Pf. (B) XXVIII. 848
Chrzastowski, Pierre de, Variat. p. le Pf. seul sur un theme orig. oeu. 9. (B) XXIX. 64
Chrzenski, Jos., Appellat. Richter zu Warschau, Beförderer der Kunst. XXIV. 280
Chwatal, F. X., 2 Polon. brill. p. l. Pf. (B) XXX. 212
Ciaciarelli, Op. Armi ed amore, in Rom aufgf. XXV. 236
— — La rappresaglia — — — XXIV. 528
Ciappini, Sgra., in Ravenna. XXVII. 933
Ciaretella, Violinist zu Neapel. XVIII. 858, 863
Cibbini-Kozeluch (Mad.), Klavspiel. in Wien. XXI. 127
Cicimarra, Gius., Ten. zu Neapel. XVIII. 863. XXVII. 629 fg. XXVIII. 487; zu Wien. XXV. 371. XXVI. 631. XXVII. 240. XXX. 106, 109, 228
Ciliax, in Petersburg. XXVI. 245 fg.
— arrang. Musik zu dem Melodram Therese, oder die Waise aus Genf, in Berlin aufgf. XXVI. 655
Cimadoro, Op. Pimalione, in Wien aufgf. XXIV. 297; in Prag. XXIV. 407
Cimarosa, Dom. — Seine Medaille in der öffentl. Bibliothek zu Paris aufbewahrt. XXI. 120
— Anekdoten v. ihm. XXVII. 215
— Eigenheit beim Componiren. XXIII. 359
— Op. b. Giannina e Bernardone, in Corfu aufgf. XXVII. 130; in Mailand. XXVI. 753
— Oper: Horatier u. Curiatier (Orazi e Curiazi), in Florenz aufgf. XXV. 253; in München. XXIII. 289 fg., 615 (in abgekürzter Form). XXIV. 151. XXVI. 63; in Paris. XXVII. 271; in Perugia. XXVII. 613; in Wien. XXIV. 303, 804
— Impressario in angustie, in Wien fgf. XXIV. 297
— L'Italiana in Londra, in Wien zuerst aufgf. XXIV. 369
— Matrimonio segreto, zuerst in Wien v. ihm selbst aufgf. XXIV. 299 (u. dann deutsch. XXIV. 321). XXV. 620. XXVI. 629. XXIX. 924
— — das Lieblingsstück der Pariser. XXI. 506. das. aufgf. XXII. 18. XXV. 637
— — in Lucca fgf. XXIX 375; in Mailand. XXVII. 624. XXVIII. 488. XXIX. 26; in Turin. XXV. 471
— — (Die heimliche Ehe) — in Amsterdam aufgf. XXII. 63; in Berlin. XXVI. 634. XXIX. 204. XXX. 743; in Dresden. XXV. 289, 525. XXVI. 389; in Lps. XXIII. 221; in Magdeburg. XXVIII. 223; in Strasburg (f. franz. Th. bearb. von Castil Blaze) aufgf. XXVII. 560; in Weimar. XXIII. 280. XXVI. 600
— Op. Nina e Martuffo o. a. Chi della altrui si veste, presto si spoglia, in Neapel aufgf. XXVII. 631
— Op. Orazi e Curiazi, s. Horat. u. Cur.
— Op. Traci amanti, in Rom aufgf. XXI. 42
— Trame deluse, in Mailand aufgf. XXI. 405; in Rom. XXIV. 528; in Wien. XXIV. 283
— Burleske: Ritter Tulipan, in Stuttgart aufgf. XXII. 761
— u. Mozart kom. Opfr.: Der Schauspieldirector, in Berlin aufgf. XXVI. 634
— , Rossini, Meyerbeer, Pucitta u. A. arrang. Oper La fausse Agnese (v. Castil Blaze) in Strasburg aufgf. XXVII. 560
Cimarosa, Paolo, Sohn des Vorigen, Prof. am königl. Collegium zu Neapel. XVIII. 859, 863
Cimarosa, Domen., jüngster Sohn, Fagottist zu Mailand. XXVIII. 640. XXIX. 42
Cinelli, Sgra Cath., aus Bergamo in Braunschweig. XXV. 46
— Herr u. Mad. in Wien. XXV. 645
Cinelli, u. Mad. Riccardi in Bremen. XXVIII. 429
Cinti, Dem., in Paris. XXII. 245. (512). XXIX. 370
Cipriani, Giov. Batt., Bassist in Cremona. XXII. 287; in Pisa. XXVII. 234
Citharoedus (Zitherspieler). XXVI. 75 f.
Clapius, in Bremen. XXVIII. 429. XXIX. 829 fg.
— pantomim. Divertis. Der verliebte Zwist, in Bremen aufgf. XXIX. 78
— Musik zu dem Ballet: Belmont und Constanze, in Bremen aufgf. XXX. 634
— Lieder zum Löwen v. Kurdistan } in Bremen aufgf. XXX. 634
— Musik zu dem Lustsp. Martin der Kuffner }
Claggett, Instrumentm. zu London, erster Erfinder eines Temperir-Apparats. XXI. 747
Clairseach, die Harfe der Hochschotten. XXV. 140
Clarinette: über sie XXX. 302
Clarini, Sgra, in London. XXV. 601
Clasing, J. H., zu Hamburg, Vater unser, f. 4 Stimmen. XXIV. B. IV.
— Lobgesang f. 1 Alt- od. Bassstimme. XXVIII. 708 B. V.
— Gefälligkeit gegen den Musikverein zu Cöln am Rhein. XXIII 632
— Stifter des Singvereins zu Hamburg. XXIV. 212. XXVII. 531
— Verdienste um die Musik zu Hamburg. XXIV. 213. XXVII. 531
— Aufenthalt zu Wismar u. Verdienste um die Musik daselbst. XXIV. 730 fg. XXVII. 350
— Orator.: Belsazar, in Wismar aufgf. XXVII. 628.
— — — in Hamburg. XXVIII. 241
— — — Canon darans. XXVII. B. VI.
— — — vollstand. Klv. Ausz. (B) XXIX. 698
— Die Tochter Jephtas, in Wismar aufgf. XXX. 170
— An Psyche, ein melodramat. Versuch, nach dem Andante aus Beethovens Conc. op. 58. (B) XXII. 155
— Kl. Auszug des Handlichen 100. Psalms (B) XXII. 566
— — — — — Judas Maccabäus und der Empfindungen am Grabe Jesu. XXII. (758) 761
— Fantaisie p. l. Pf. av. l'acc. d'Orch. a. 2. 3. (B) XXIII. 543
— 2. 2. 3. Rondeau p. l. Pf. oeu. 9. — — — — XXIII. 672
— Rondo d'une execution facile p. Pf. oeu. 13. a. 2. (B) XXVI. 671
— Fantaisie en Rondo sur un theme de Cherubini. op. 14. (B) XXVI. 791
Claudius, C. Otto, Andante a. d. Oper Arion. XXVIII. B. VII. a.
— Ouvert. u. Einleitung zu dieser Oper in Leipzig aufgf. XXIX. 157 fg.
— 12 deutsche Lieder m. Bgl. d. Pf. od. Guit. (B) XXIII. 96
— 6 Gesänge m. Bgl. d. Pf. op. 6. (B) XXX. 95
Clav-Aeoline, auch Aeolodikon. XXVIII. 695
Clavel, Violinsp., Zögling der königl. Musikschule zu Paris. XXI. 804
Claviatur-Schweller, od. Crescendo-Koppel bei den Orgeln. XXV. 119
Clavicylinder u. Euphon: ihr Unterschied. XXII. 550
— über den Bau derselben von Andern etc. XXVI. 825
Clavierstimmen: Instrument zur Erleichterung desselben. XXIX. 221 fg.
Clemens von Alexandrien, will den chromat. Gesang vom Gottesdienste ausgeschlossen wissen. XXVII. 309
Clement, Violinist in Wien. XXI. 12, 361, 429. XXII. 534. XXIII. 11, 24, 365, 463; als Director das. XXIV. 461 fg.; in Stuttgart. XXVI. 366
— momentaner Kpmstr. der Mad. Catalani, in Frkf. a. M. XXI. 473 fg.
— Ouverture für Mad. Catalani geschrieben, in Frkf. a. M. aufgf. ebend.
— Melodram: Die zwei Zäbelhiebe, in Wien aufgf. XXV. 364

macht hat, nämlich c. Will man sich mit dem alten Griffe, also mit einem matten Tone begnügen, so ist freylich auch hier auf einmal geholfen, wenn man h, b und a schliesst. Allein ein gebildetes Ohr verlangt mehr. Eine Klappe anzulegen ist leicht, aber sie gehörig brauchen zu können, desto schwerer. Sie würde die nämliche Einrichtung haben müssen, wie auf den Tromlitzischen und andern Flöten, und alles, was ich oben davon gesagt habe, würde auch hier gelten. So wie dort noch eine zweyte b-Klappe für gewisse Fälle erfordert wird, so würde hier eine zweyte gis-Klappe nöthig seyn.

Weit mehr empfiehlt sich das c mit dem alten Fingersatz 24567. Der Ton ist vollkommen hell und der Griff nicht schwer. Auch auf Flöten von meiner Einrichtung findet er sich mittelst einer etwas veränderten Fingerordnung, nämlich mit 2356789, oder auch, weil dieser Griff wegen der dis-Klappe oft schwer ist, mit 2|3567. Aber Schade, dass er unter diesen Griffen immer etwas zu hoch ist, und unter jeder Veränderung der Fingerordnung noch immer mehr oder weniger fehlerhaft bleibt. Ist cis rein gestimmt, so ist c auf jene Art gegriffen immer zu hoch; will man c rein haben, so wird cis viel zu tief. In der Regel ist ein solches c nur auf schlecht gestimmten Flöten gut. Bey noch andern Griffen für das c geht mehr oder weniger von dem hellen Ton verloren, wenn es gleich der reinen Stimmung um so viel näher kömmt. Mit 23467 spricht es ziemlich rein, nur nicht völlig hell genug an, und mit 23567 wird es noch besser, jedoch auch in manchen Fällen schwerer zu greifen. Die gewöhnlichen Flöten sprechen bey einem dem letzten ähnlichen Griffe (mit 2456) schwerer und tiefer an. Die Ursache liegt in der Beschaffenheit des a-Lochs, welches des dritten Fingers wegen etwas höher steht, als es sollte, und daher um so viel enger gebohrt werden musste. Nach meinem Vorschlage aber wird es vom vierten Finger gedeckt, darf also etwas weiter abwärts stehen und nach Verhältniss grösser seyn. Aber auch so ist, wie gesagt, der Ton nicht ohne Fehl. Alle diese Griffe befriedigen also nicht völlig, und wir müssen noch auf andere Auswege denken, die uns vielleicht glücklicher zum Ziele führen.

Der erste wäre eine Veränderung im Gebohr. Zwar muss sich dieses, wie wir gleich sehen werden, vor allen Dingen nach den Oktaven richten. Allein es leidet doch, den Oktaven unbeschadet, einige Modifikationen, nämlich in Ansehung der Stelle, wo die Verengerung anfängt und aufhört, und in Ansehung seiner Weite. Zum Beweise dessen vergleiche man nur die von verschiedenen Künstlern verfertigten Flöten gegen einander. Selten werden sie in der Bauart ganz übereinstimmen, desungeachtet aber alle in den Oktaven hinlänglich rein ansprechen. Auch der zulässige Gebrauch einiger Mittelstücke von verschiedener Länge beweiset dieses. Indessen ist wohl gewiss, dass dergleichen Abänderungen im Gebohr keine weiten Grenzen haben können, dass sogar nur ein Gebohr existire, welches im Ganzen unter allen andern das beste seyn müsse. Es fragt sich also, ob mit solchen Abänderungen, welche den sämtlichen höheren Tönen keinen merklichen Schaden thun, ein richtiges und helles c unter obigen oder andern bequemen Griffen zu erhalten sey? und wie müsste zu dem Ende das Gebohr beschaffen seyn?

Da die Beantwortung dieser in mancher Rücksicht wichtigen Fragen lediglich von Versuchen abhängt, so habe ich mehrere derselben angestellt, kann aber leider nicht sagen, dass dadurch alles aufgeklärt oder entschieden worden wäre. Inzwischen will ich mein Verfahren und den Erfolg desselben mit Treue und Genauigkeit angeben, weil auch missrathene Versuche unterrichten und auf bessere Wege führen können.

Erst nahm ich einige Flöten von gewöhnlichem, jedoch unterschiedenem Gebohr und

Clement u. Riotte Musik zur Zauberpantomime: Die goldene Feder, in Wien aufgf. XXX. 225
— bei der franzos. Op. Gesellsch. zu Wien. XXVIII. 631, 673
Clement u. Brouet, zu Paris erhalten ein Patent für einen Steg, die Saiten in gleicher Richtung zu erhalten. XXVII. 728
— desgl. für eine neue Art Wirbel an Geigeninstrumenten u. Guitarren. XXVIII. 695
Clementi, Muzio, — Sein Bildniss. XXVIII. Titelkupfer
— Skizze einer Biographie desselben. XXIII. 12, 17
— als Klavierspieler in London. XXI. 753
— Musikfest ihm zu Ehren in London angestellt. XXX. 328
— neue Symphonie, in London aufgf. XXI. 163 (in 1/2) 586
— — — — — von ihm selbst aufgf. XXV. 564
— musikal. Encyklopädie. XXVI. 854
— Gradus ad Parnassum. XXIII. 22. Vol. 2. (B) XXIV. 773
— — — — Vol. III. (B) XXIX. 385, 601
— Son. p. le Pf. oeu. 46. (B) XXIII. 261
— 2 Caprices en forme de Sonates p. l. Pianof. oeu. 47. (B) XXIII. 268
— Fantaisie av. Variat. p. l. Pf. sur l'air: Au clair de la lune etc. oeu. 48. (B) XXIV. 316
— 12 Monferines p. l. Pf. oeu. 49. (B) XXIV. 660
— 3 Sonates — — — — 50. — — 629
— Batti, batti etc. de l'Op. D. Giovanni de Mozart. (B) XXIV. 72
— 24 Valses p. l. Pf. (B) XXX. 96
— La Chasse — —]— — 194
— Sonate — —]— — 194
Cobourg, Ten. in Strasburg. XXV. 607
Coccia, gegenw. Theater-Comp. in Lissabon. XXIII. 604. wird nach London berufen. XXV. 3
— Oper: Arrighetto, in Venedig aufgf. XXI. 43. in Mailand. XXIV. 526
— — Claudina in Torrino, in München aufgf. XXIII. 289
— — Clotilde, o. s. Foresta di Hermannstadt, in Bologna aufgf. XXI. 146
— Dresden. XXIV. 2001. in Ferrara. XXI. 248
— Mailand. XXI. 830. XXIII. 734. XXV. 720. XXVII. 620. XXX. 406
— Mantua. XXI. 2471. in Modena. XXII. 267
— München. XXI. 868 fg.; in Palermo. XXI. 821
— Palma. XXVIII. 481; in Paris. XXIV. 432
— Ravenna. XXIX. 303; — Rimini. XXVII. 233
— Rom. XXI. 22. XXV. 400; in Turin. XXIV. 529; — Venedig. XXI. 81. XXVII. 113
— — Elena e Virginia, in Triest aufgf. XXI. 43
— — Evelina, in Brescia aufgf. XXI. 401; in Bergamo. XXIX. 378; in Mailand. XXV. 231. XXVIII. 636; in Navarra. XXIX. 379; in Pavia. XXI. 247
— — Fayello, in Lissabon aufgf. XXVII. 27
— — La festa della rosa, in Lissabon aufgf. XXV. 34 in Pavia. XXVII. 230
— — Helenae Constantin, in Lissabon aufgf. XXV. 3
— — Mandane, Reghina de Persia, in Lissabon aufgf. XXV. 3
— — Poeta fortunato, in München aufgf. XXI. 503
— — Hymnus nacional, Lieblingsgesang in Lissabon. XXIII. 607
Coda, Dem., in Amsterdam. XXI. 24, 330
Coelestino, in Ludwigslust. XXI. 777
Coelestino, Instrument, erfunden v. Walker, XXI. 268
Coelho, Dilettant in Lissabon. XXV. 5
Coelln, Gc., Violinist und Ten. in Hamburg. XXVII. 332
Coeuriot, Dem., in Amsterdam. XXVII. 574
Coeuriot, Ten. b. franz. Theater in Amsterdam. XXII. 63, 312. XXIII. 406. XXIV. 320. XXV. 332. XXVI. 716. XXVII. 574
in Rotterdam. XXV. 335; in Brüssel. XXV. 830; geht nach Paris. XXVII. 573
Cohn, Dem., Pianofortep. in Berlin. XXI. 309
Colbrand, Sgra XXII. 526; in Neapel. XXI. 61, 230
— vermählt sich mit Rossini. XXIV. 269
S. Mad. Rossini.
Colemann (— Macgregor), Frau, Altistin in Bremen. XXI. 766 fg. XXIV. 86 fgg. aus Tenerife wieder zurück. XXIX. 410
Colla, Ant., Bass. in Lissabon. XXVII. 27; in Crema. XXVIII. 62
Colla, Vinc., Op. il servo astuto, in Crema aufgf. XXVII. 230
Collard, W. F., erhält ein Patent wegen Verbesserung des Pianof. (Compensation Patent Pianof.) XXIV. 278, 280. XXVI. 800
Collin, d. ält. zu Paris, angekünd. Werk: du Cor et de ceux, qui l'ont rendu celebre. XXI. 506
Collin aus Prag, Pianofortep. in Wien. XXX. 108
Colmar, Graf von, Violin-Dilett. in Strasburg. XXIV. 559
Colombelle, s. Coreldi.
Colta, Vinc., Saggio teorico-pratico musicale etc. XXIII. 588
Columba, Decorat. Maler zu Stuttgart. XXIII. 638 fg.
Colussi, Sgra Mar., in Ancona. XXIX. 31
Comelli, Sgra Adel. — (eigentl. Chomel. XXVIII. 332 *) oder Chaunel. XXIX. 621 in Bergamo. XXI. 2681 in Neapel. XXIV. 527. XXVIII. 493 in Wien. XXV. 431, (im Vergleich mit Mad. Schnitz das. XXV. 622.) XXVI. 332, 639. XXX. 110 in Mailand. XXVII. 624 fg. XXIX. 862. vermählt mit Rubini. XXIX. 720
Comet, Dem., aus Prag, in Leipzig b. Concert engag. XXIII. 238; in Prag. XXIV. 827. XXV. 281, 826 fg. XXVI. 126, 602, 608, 613 fg. 618, 667. XXVII. 94 fg., 106, 198, 867. XXVIII. 168, 174
nunmehr Mad. Podhorsky. XXIX. 276, 279.
S. unter P.
Commentatiuncula in usum Delphini etc. v. Rochlitz. XXV. 673
Erläuterung darüber. XXVII. 662
Comno, Giov., Ten. in Corfu. XXVII. 130
Como: Nachr. XXIX. 42
Compagnoni, Ten. in Rimini. XXVII. 233
Comparseria (Comparsen), ital. Theaterausdruck. XXII. 596
Compatito, ital. Theaterausdruck. XXIII. 700
Compensations-Fortepiano. XXIV. 278, 280. XXVI. 800. XXVII. 813
Componion (), ein von Winkel in Amsterdam erfund. Instrument. XXIV. 832; in Paris sehr bewundert. XXVI. 190
Componisten: Mozarts guter Rath an dieselben. XXII. 297
— deutsche: Aufruf an sie, v. L. Spohr. XXV. 457
— — Rath eines alten Meisters an einen jungen Componisten. XXVIII. 182
Componisten (neue). Freuden und Leiden bei Aufführung s. Werke. XXI. 421
Composition: Wagners Ideen über sie. XXVI. 233 fgg.
Compressions-Schweller, bei den Orgeln. XXV. 117
Concone, Fortepianosp. in Turin. XXII. 296
in Wien auf dem Chladnischen Clavicylinder. XXV. 123
Conrad, Mad., in Strasburg. XXIV. 566
— Dem., in Bremen, geht ab. XXIX. 828
Conservatorien, in Neapel. XXIII. 655 fgg.
Constitutio Ambrosiana — etwas über sie. XXIII. 655 fg.
Constitutiones scholae cantorum (Verfassung der ppstl. Kapelle zu Rom). XXVII. 323
Contat, Klav. u. Sängerlehrer in Strasburg. XXV. 603
Conti, Fräul. Carol., unter dem Namen Jerusalem: s. d. A.
Conti, Carlo, zu Neapel. XXIII. 263
— — Op. Alcui (von der Mitte des 2. Akts fortgesetzt von Vacca), in Rom aufgf. XXX. 709
— — — Gli Aragonesi, in Neapel aufgf. XXX. 474
— — — L'innocente in periglio, o. s. Bartolomeo della Cavalla, in Rom fgf. XXIX. 886

Conti, Carlo, Op. il Misantrope, für Neapel geschrieben. XXV. 256
— — — **Olimpia, in Neapel aufgf. XXIX. 29**
— — — **il trionfo della giustizia, in Neapel aufgf. XXVI. 27**
Conti, Franc. — dessen Ehrenrettung. XXX. 329
— — **Op. Don Chisciotte (1719 comp.), in Wien privatim aufgf. XXVIII. 361**
— — — — — **Anfrage wegen dieser Oper. XXX. 321. Antwort darauf. XXX. 329.**
Contini,. Sgra Carol. (Contralt) zu Parma. XXV. 256; in Turin. XXV. 472; in Mailand. XXVII. 231, 629. XXVIII. 635 fg.; in Como. XXIX. 61; in Bergamo. XXIX. 370
Contrasonto (Discanto'. XXVII. 332
Contrapunkt: Wer ist Erfinder desselben? XXVII. 328, 332
Contrapunto alla mente: was darunter zu verstehen? XXVII. 304
Contratenor, ehemal. Benennung des Tenor. XXIV. 468
Cooke, Mistress, in Calcutta. XXIV. 595
Copenhagen, Nachr. XXIII. 493. XXX. 839
Copist, s. Noten-Copist.
Coppi, Agost., Bassist in Modena. XXVII. 135
Coppini, Giov., Bassist (Buffo caricato), in München. XXIII. 282; in Turin. XXV. 472; in Genua. XXVI. 568; in Venedig. XXVII. 1181; in Triest. XXVII. 1231; in Mailand. uedig. XXVII. 1181; in Triest. XXVII. 1231; in Mailand. XXVII. 693
Coppini, Tom. in Livorno. XXI. 42
Coquebert, Mad. Hélène, Directr. des franz. Theaters zu Strasburg. XXVII. 560. XXVIII. 686
Corbetta, Gius, Bassist in Siena. XXVII. 234; in Turin. XXVIII. 382; in Vicenza. XXIX. 5
Cordella, Giac., kurze Biographie u. Compositionen dess. XXVII. 716 *)
— **Op. Alcibiade, in Venedig aufgf. XXVII. 135**
— — **Gli Avventuri, in Mailand aufgf. XXVII. 716**
— — **Il contrabandiere, in Rom — XXI. 208**
— — **Io sposo di provincia, in Rom aufgf. XXIV. 711 in Siena. XXVII. 234.**
— — **Una follia, in Neapel aufgf. XXVIII. 638**
Coreldi, Sgra Clot. (vig. Colombelle), in Mailand und Neapel. XXVII. 622 fg. XXVIII. 331 *) Tod zu Mailand. XXVIII. 334
Corelli, Arcangelo, Lebensbeschreib. XXII. 800. XXIII. 328
— **des Baron v. B. Urtheil über ihn. XXI. 237**
Corfu, Nachr. XXVII. 130
Corini, Sgra. XXII. 627
Cornega, Mad. Nina, Salieri's Schülerin, in Berlin. XXV. 490, 655, in Prag. XXV. 589, in Frkf. a. M. XXV. 706; in Braunschweig. XXV. 739. XXVI. 307; in Lpz. XXV. 787; in Bremen. XXVII. 96, 981 in Paris. XXVII. 271
Cornet, Tom. in Wien. XXII. 832; in Braunschweig. XXIII. 228. XXIV. 807 fg. XXV. (96). 217 fg. 739. XXVI. 308; in Bremen. (XXIV. 830). XXV. (96). 108; in Dresden. XXVI. 667 fg.; in Cassel. XXVI. 732. XXVII. 360 fg.; in Berlin. XXIX. 776, 795
Cornet, Mad., in Bremen. XXV. 108
Corradi, Sgra Cler., in Florenz. XXVII. 135, 284; in Mailand. XXIX. 30
Correa, Sgra. XXII. 816. in Genua. XXIX. 637
Correggio, Nachr. daher. XXV. 108
Corri, Dom. die ältere, Fanny, in London. XXIII. 551; (in Stuttgart, so wie auch in München u. Mailand) sich als die einzige Schülerin der Catalani ankündigend. XXV. 28; in München. XXV. 44, 79; in Mailand (alle 3 Schwestern). XXV. 468, mit ihrer jüngern Schwester u. Dem. Baird in Strasburg. XXV. 673; nunmehr Sgra Paltoni, s. Paltoni.
— **Dem. Angel, in Arezzo. XXVII. 235; in Mailand. XXX. 276**
Corriere degli spettacoli italiani, erscheint zu Bologna. XXVI. 52. S. Bologna.
Corsaen, Violinist in Bremen. XXVI. 166
Corte, Dem. Jos.; (mother, Mad. Delacroix), in Strasburg. XXV. (96). S. Delacroix.
Cortesi, Sgra Letizia, in Venedig. XXI. 856, 880. XXII. 96, 288. XXIII. 733; in Madrid. XXIX. 42
Coselli, Dom., Bass. in Venedig. XXVIII. 603; in Rom. XXVIII. 688. XXIX. 80. 171
— **Sgra A. Scud. in Rom. XXVIII. 688. XXIX. 80**
Cossovics, VCellist in Caschau. XXI. 840
Costa, Guitarrespieler in Wien. XXII. 227
Costanz, ehemals Balletmstr. zu München. XXVIII. 11
Costanz, dessen Abschiedsconcert in Strasburg. XXI. 692
Costenoble, Dilett. auf d. Pforte in Magdeb. XXVII. 383
Cotogni, Bass. in Tolentino. XXIX. 362
Cotte, Clarinettist in Dresden. XXVII. 67
Couperin, Organist in Paris. XXI. 802
Course of triples — das Glockenläuten in England. XXVIII. 269
Courtin, Madl, in Wien. XXIV. 304, 588
Cracau, s. Krakau.
Craglianovich, Conte, (unter dem Namen Dalmiro Tindario) zu Venedig, Dichter der Oper Costantino. XXII. 822
Cramer, Clarinettist (aus Hannover), in London. XXIV. 408
Cramer, Pianoforte. aus Prag, in Wien. XXIII. 87
Cramer, Gebr., als Begleiter Reichs, Erbauers des Aeolodikon. XXII. 367
— **in London. XXIV. 607. XXX. 413**
Cramer, F., Violinist in London. XXI. 861
— — **Miss, dessen Tochter das. XXX. 413**
Cramer, F. W., Dilett. in Nürnberg. XXVI. 229
Cramer, J. B., Skizze s. la Haydn. XXV. B. III. Clementi's grösster Schüler in London. XXI. 760. XXIII. 18
— **ehemals in München. XXII. 268 — bei Winter das. XXVIII. 466**
— **als Dir. beim Conc. zu London. XXIV. 660. XXV. 568**
— — **Lehrer bei der Akad. f. Musik das. XXV. 613**
— **tritt in Verbindung mit der Musikhandl. Addison u. Beale — Firma Cramer, Add. u. B. XXVI. 830**
— **Concert in London gegeben. XXV. 568**
— **Moscheles u. Kalkbrenner spielen zusammen in London. XXV. 568 fg.**
— **Duett f. 2 Pianof. mit Moscheles in London gespielt. XXIV. 623**
— **u. Hummel, öffentl. Correspondenz durch ihre Compositionen. XXVI. 96**
— **Concert in Ef gespielt in Magdeburg von Mehlig. XXVII. 166, 168**
— **Air favori de Rousseau av. Var. p. l. Pf. (B) XXII. 295**
— — **Hannoverien — — — — — XXI. 732**
— **Cappriccio p. l. Pf. sur plus airs tirés des Operas de Mozart. oeu. 66. (B) XXVI. 28**
— **Concerto 7. p. le Pf. av. acc. de l'Orch. oeu. 56. (B) XXVI. 453**
— **Divert. 3me — — — — — — d'une Flute ad lib. (B) XXII. 680**
— — **5me — — — — — — (the Banks of the Danube). (B) XXI. 420**
— **Etudes p. le Pf. nouv. Edit. (B) XXX. 705**
— **Les Menus Plaisirs, Div. p. l. Pf. (B) XXII. 311**
— **Les Musiciens de Londres, Air angl. p. l. Pf. (B) XXII. 711**
— **La Parodie, Son. nouv. p. l. Pf. (B) XXIII. 328**
— **26 preludes dans les modes maj. et min. les plus usités p. l. Pf. (B) XXI. 582**
— **La ricordanza, Div. p. il Pf. (B) XXI. 732**
— **Rondo des Vers p. l. Pf. (B) XXX. 713**
— **Son. p. l. Pf. av. acc. d. Viol. et VC. (B) XXI. 791**
— **Son. — — oeu. 67. (B) XXVII. 596**
— **3e. Son. p. l. Pf. oeu. 68. (B) XXVI. 96**
— **Le Souvenir, Div. p. l. Pf. (B) XXI. 849**
— **Un jour d' Etr. nouv. Div. p. l. Pf. (B) XXII. 303**
— **Variations p. l. Pf. sur un air de la Flute enchantée. (B) XXII. 292**

Cramer, Wilh., zu London. XXI. 538
Cramolini, Ten. zu Wien. XXVI. 287. XXVIII. 364, 434, 608, 672, 720. XXIX. 21, 97, 664, 852. XXX. 206, 304; in Berlin. XXX. 256, 745, 856
Crell, D., über Diss's Harfe. XXVI. 22
Crelle, D. A. L., Einiges über musikal. Ausdruck u. Vortrag f. Fortep.-Spieler, zum Theil auch f. and. ausübende Musiker. (R) XXIX. 894
Crelle, A. L., Scenard Aria: Ah perfido, spergiuro, c. accomp. di Pf. op. 8. (R) XXX. 47
Crelle, J. A., Dithyrambe v. Schiller, für Männerstimmen m. Bgl. d. Pf. op. 9. (R) XXX. 658
Crema, Nachr. XXVII. 134, 250. XXVIII. 62. XXIX. 577
Cremona, Nachr. XXI. 216. XXII. 287. XXVI. 278, 784. XXVII. 132, 260. XXIX. 61, 317
Crémont, P., Quat. p. 2 VV. V. et VC. (R) XXI. 881
— Opfer: Le Capitain Belronde, in Paris aufgf. XXVII. 271
Crescendo- u. Diminuendo-Züge bei den Orgeln (über sie) XXV. 113
— Koppel, bei den Orgeln. XXV. 119
— in den Abt Voglers Orchestrion. XXVI. 370.
Crescentini, erstes Auftreten in Wien. XXIV. 301, 319
— zum Gesang-Director des K. Musikkolleg. zu Neapel ernannt. XXVII. 632
Crespi, Sgra Bianchi, in Genua. XXI. 246
Crespi, Gius., Ten. in Forli. XXVII. 253; in Turin. XXVIII. 342
Cressotti, Sgra Adel., in Lissabon. XXV. 4. XXVII. 26 fg.
Crippa, Ant., Ten. in Mailand. XXVIII. 635; in Venedig. XXIX. 317
Crivelli, Arcangelo, bei der ppstl. Kapelle in Rom. XXVII. 317
Crivelli, Gaet., Ten. (XXI. 516); in Paris. XXI. 28 fg., 82, 87; in Mailand. XXI. 226 fg. 533, 675, 758, 767. XXII. 492, 496 (verglichen mit David. XXIV. 526). XXVI. 780. XXVIII. 333 fg.; in London. XXI. 750; in Turin. XXII. 285, 286; in Venedig. XXIII. 270, 680. XXIV. 277 fg., 547. XXVI. 278; in Bologna. XXIII. 496. XXVII. 234; in Verona. XXIV. 765; in Mantua. XXV. 234; in Padova. XXV. 270, 774; in München. XXVI. 585; in Perugia. XXVII. 632; in Genua. XXVIII. 62, 176 fg.; in Triest. XXIX. 313 fg.
Crivelli, d. jüng., nach Newyork engagirt. XXVII. 863
Crociati, Sgra Lui., in Faenza. XXVII. 233
Croix, de la, Flötist in Bremen. XXVII. 96. S. übr. unter D.
Crosdill, VCellist in London. XXI. 861
Crotch, D. Will., Prof. der Musik zu Oxford, hält in London musikal. Vorlesungen. XXI. 749
— als Lehrer bei der Akad. für Musik. XXV. 615
— Elemens of musical composition, in London erschienen. XXI. 871
— Orator. Palestina, in London aufgf. XXI. 853. XXV. 249
Crusell, B., Clarinettist in Stockholm. XXI. 479 fg. XXII. 171. XXIX. 240, 242
Cruth, Instrument der Hochschotten. XXV. 141
Crux, Balletmstr. Abgang von München. XXIV. 209
— Ballets: Tenier, Gessner, der Maschinist, „Tod Abels etc. XXIV. 209
Cuboni, Raimund, Clarinettist in Modena. XXVIII. 30
Cullman, Dem., Fortepianospielerin in Frkf. a. M. XXIII. 367
Cuniberti, als Theatersensal in Mailand. XXII. 515
Cuneo, Nachr. XXIX. 316
Cuny, Mad., Gesang-Dilettantin in Magdeburg. XXVI. 302. XXVII. 66, 581. XXVIII. 205. in Halberstadt b. Musikfeste. XXX. 429
Cur mundus militat etc. — über dies Lied u. dessen Verf. nebst Uebersetzung. XXVII. 741
Curchod, von Vevay, in Lausanne. XXV. 667
Curioni, Alb., Tenor. in Venedig. XXI. 237; in München. XXI. 365; in Rom. XXII. 280; in Paris. XXVII. 80
Curioni, Sgra. in München. XXI. 447
Cutinelli, Oboist in Lissabon. XXIII. 603. XXV. 9
Cymbal (Hackebret), ein von den Böhmen geschickt behandeltes Instrument. XXIII. 757
Czabon, Ten. (von Ballenstedt) in Amsterdam. XXI. 741; in Prag. XXIII. 425
Czapeck, Pianof. Spieler in Wien. XXII. 334
— L. E., Gedicht: Heimath, f. 1 Singst. m. Bgl. des Pf. 20. VV. (R) XXVIII. 795
— Caprice p. le Pf. oeu. 27. (R) XXVIII. 656
Czegka, Mad. Mar., geb. v. Auernhammer, in Prag. XXII. 288, 290. XXIII. 74, 206; als Gesangslehrerin das. XXIII. 745. XXIV. 416; in Dresden. XXV. 280; in Berlin. XXV. 490
Czerny, Ch., in Wien. XXVI. 918. XXIX. 289
— Etwas über ihn. XXIX. 234. Bemerkungen über die Vielzahl s. Compositionen u. Vergleich zwischen ihm und Rossini. XXX. 233 fg.
— Messe, in Wien aufgef. XXX. 31
— Ouverture in Leipzig aufgf. XXVIII. 856; in Wien. XXIX. 99
— Pianof. Phantasie, in London aufgf. XXV. 563
— gr. Potpourri concert. p. 2 Pianos a 6 mains, von ihm selbst in Wien aufgef. XXIX. 252
— Seren. f. Clavier, Horn, Clarinette und VC. in Wien aufgf. XXIX. 252
— neuestes Trio f. Pianof., Violin u. Cello. in Wien aufgf. XXIX. 254
— 1e Son. p. l. Pf. avec. oeu. 7. (R) XXIV. 382
— gr. Exercice di Bravura en forme de Rondeau brillant, p. l. Pf. oeu. 37. (R) XXVI. 752
— 3 leichte u. brillante Sonatinen f. Pf. u. Viol. concert. 51. VV. n. 1. 2. (R) XXVI. 672
— Der Wiener Klavier-Lehrer, oder theoret. praktische Anweisung, das Fortep. spielen zu lernen. 52. VV. 2te Aufl. (R) XXIX. 892
— Ouvert. caract. et brill. p. l. Pf. à 4. m. oeu. 54. (R) XXVII. 172
— Leggerezza e Bravura, Rondo brill. p. il Pf. op. 58. (R) XXVI. 578
— 3me Son. p. l. Pf. oeu. 58. (R) XXVII. 87
— Variat. sur une Marche Angl. p. l. Pf. oeu. 81. } (R) XXVII. 738
— grand Exercice p. l. Pf. oeu. 82. }
— Romanze aus W. Scotts Fräulein vom See, engl und deutsch f. eine Singst. m. Begl. des Pf. 83. VV. (R) XXIX. 212
— 9me Rondeau brill. p. l. Pf. à 4 m. oeu. 100. (R) XXVIII. 544
— 1er et 2de Fantaisie elegante ou Potpourri brill. sur les themes fav. de l'Op. La dame blanche, p. l. Pf. oeu. 131 Part. 1 et 2. (R) XXX. 233
— Variat. p. l. Pf. sur un motif de l'Op. Oberon. oeu. 135 (R) XXIX. 176
— Hommage aux Dames, Repert. des nouvelles composit. brill. p. l. Pf. op. 136. Cah. 1 et 2. (R) XXX. 80
— 100 Uebungsstücke f. das Pianof. (mit Bezeichnung des Fingersatzes) zur Erleichterung des Fingersatzes f. die Jugend. 1 u. 2 Liefer. (R) XXIX. 896. 3. u. 4. Lief. (R) XXIX. 856
— gr. Fantaisie en forme de Sonate p. l. Pf. oeu. 140. (R) XXX. 104
— 1. 2 Fantaisie elegante ou Potpourri brillant sur les themes fav. de l'Op. La dame blanche p. l. Pf. oeu. 151. P. 1. (R) XXIX. 176
— Trio de Mayseder, arr. en Duo p. l. Pf. à 4. m. (R) XXVI. 263
— Impromtu brillant — — — — — — — XXIX. 672
Czerny, Jos., zu Wien, giebt s. neue Pianof.-Schule heraus. XXVII. 819

Czerwenka, russ. kais. Oboist, in Berlin. XXI. 260; in Frkf. a. M. XXI. 512, in Königsberg. XXI. 588; in Paris. XXII. 22, 248, 381, 471; in Amsterdam. XXII. 611; in Petersburg. XXV. 552. XXVI. 350

D.

D. (F. S.) Einiges über die Behandlung des Chorals beim Kirchengesange. XXV. 661.
Dach, s. Schweller, der den Orgeln. XXV. 113
Dänemark, Bratschist in Riga. XXV. 530. Dessen Amtsjubelfeier das. XXVI. 685
Dahmen, u. s. Söhne in Amsterdam. XXII. 343. XXV. 336
— in Rotterdam. XXV. 770. 771. XXVII. 387
— 19jähriger Flötist, ebend. XXII. 62 fg. 343. XXV. 336. XXVI. 726. XXVII. 374
Dahmen, jun., Hornist in Rotterdam. XXVII. 387
Dahmen, dessen Zwillingsbruder, Violinist, ebend.
Daire (Tambourin), ein in Attika gewöhnliches Instrument. XXIII. 748
Dal, Bory (Roderich)d. letzte Harfensänger in den schottischen Gebirgen. XXV. 191
Dallayrac, Op. Adolph u. Clara, in Wien aufgef. XXVIII. 730
— Op. Alexis, in Wien aufgf. XXI. 124
— — Deux mots, in Stockholm aufgf. XXI. 479
— — Das einsame Haus, in Weimar aufgf. XXV. 286 Das abgelegene Haus, od. die Räuber im Walde, in Berlin aufgf. XXVI. 762. (Zwei Worte) XXIX. 304
— — Gulistan, in Dresden aufgef. XXIV. 289; in Wien. XXIV. 322. XXIX. 819
— — Lehmann (la tour de Neustadt) in Stockholm aufgef. XXI. 88; in Berlin. XXVII. 699
— — Macdonald, in München aufgef. XXI. 883
— — Schloss Montenero, in Wien aufgef. XXVI. 710
— — Picaros et Diego, in Paris aufgef. XXI. 383, 677 fg. XXIII. 88
— — Raoul Crequi, in Wien aufgef. XXIV. 321; in Berlin. XXVIII. 608
— — Die beiden Savoyarden, in Wien aufgef. XXIV. 319; in Berlin. XXIX. 209
— — Der Thurm von Gothenburg, in Wien fgf. XXVI. 636. XXVII. 802
— — Die Wilden, in Paris aufgf. XXI. 677; in Wien. XXIV. 321; in Königsberg. XXV. 573
— — Zwei Worte: s. oben Deux mots
Dallayrac, Mad., dessen Wittwe, Tod u. Biogr. XXI. 802 fg.
Dall'Occa, s. unt. O.
Dalman-Naldi, Sgra, in Turin. XXI. 128
Dalmani, Sgra, in München. XXI. 46
Dalmiro Tindario, angenommener Name des Dichters Conte Craglianvich etc. XXII. 322
Dalmonte, Gaetano, in Pistoia. XXIX. 378
Dam, Violinist in Berlin. XXIII. 121. XXIV. 273
Damiani, Vit., Ten. in Bologna, todt. XXIV. 364
Damreis, Mad. (geb. Cervetta), in Strassburg. XXVI. 621
Die Danaiden, als Parodie in Paris aufgef. XXI. 807
Dance, in London, Mitstifter der philharmon. Gesellschaft das. XXIV. 404
Dangeville, Theaterdir. in Amsterdam. XXIII. 609
Dankelmann, D. in Kreuznach. XXII. 153
Danzi, Mad. (geb. Marchand) ehedem in München. XXII. 263. XXVIII. 584
Danzi, Fr., als Concertmeister zu Stuttgart, nachher in Carlsruhe. XXIII. 676. — Tod. XXVIII. 399. Sein Nekrolog. XXVIII. 581
— Cant. Preis Gottes, in Cassel. aufgel. XXII. 583
Danzi, Concertino f. Clarinette u. Fagott in Magdeb. aufgf. XXVIII. 300
— Salve Regina (Es♯) in Bonn aufgf. XXII. 361
— Stabat mater, in Wien aufgf. XXIV. 361
— Son. p. le Pf. av. acc. de Clarinette obl. (B) XXI. 204
— Conc. concert. p. Clarinette et Basson, av. orch. (B) XXI. 292
— Potpourri — — av. acc. d'orch. (B) XXI. 815
— — — — — — — XXIV. 420
— 3 Quint. p. Flute, Viol., 2 A. et VC. oeu. 50. (B) XXV. 213
— 6 Gesänge f. 2 Sopr. Ten. u. B. m. willkührl. Bglt. des Pf. 79 W. (B) XXIX. 584
Danzig, Nachr. XXIII. 128
Dappler, Bassist in Morges. XXIX. 362
Darbois, Sgra, in Neapel. XXX. 474
Dardanelli, Sgra Gertrud, in Rom. XXII. 385; in Neapel, XXIV. 527; in Wien. XXVI. 343 fg. 457, 524, 639, 651, 712. XXVII. 46; in Mailand. XXVII. 624. XXVIII. 639. XXIX. 263; wieder in Wien. XXIX. 364, 402, 464, fg. 605
Dario, Raf, Ten. in Neapel. XXIII. 883
Darius, als Preisbewerber für die Violine beim Conservat. zu Paris. XXVI. 745
Darmsaitenfabrication in Frankreich: Preisschrift darüber von Labarraque. XXV. 304
Darmstadt, Nachr. XXIII. 61, 640. XXVIII. 774. XXIX. 87, 389
Grossherzogl. hessische Kapelle das. XXVIII. 765
Darnstedt, Dem., Pianof. Spiel. in Dresden. XXVII. 68
Darondeau, Musik z. landl. Ballet. Die Rose, in Wien aufgef. XXV. 206
Das heisst spielen! XXIII. 634.
Dati, Sgra Ter., in Ravenna. XXVII. 235; in Messina. XXIX. 30
Dattmer, E., Flötist in Rotterdam. XXV. 103
Dauprat, Hornist in Paris. XXI. 120. XXVI. 309
— Methode de Cor-alto et de Cor-basse (1 et 2 Cor). (B) XXVI. 627
Dauxoigne, Tanzmusik zur Oper: Pharamonde, b. d. Königskrönung zu Paris aufgf. XXVII. 597
Daut, in Nürnberg. XXIX. 511
Da Vecchi, Dem., in Wien. XXIX. 603
Davjd, Giac., Ten. (XXII. 626) in Lodi. XXI. 217. in Rom. XXII. 285; als 74jähr. Tenorist mit seinem Sohne in Florenz. XXIII. 736. in Bergamo. XXVII. 655
David, Gouv., dessen Sohn, Ten. XXII. 216, 626 verglichen mit Crivelli. XXIV. 526; mit Rubini. XXIV. 633*)
mit s. 74jähr. Vater in Florenz. XXIII. 736
in Wien XXIV. 351, 457, 459, 510, 585 fg. XXV. 269 fg. 434, 498, 507, 622. XXVI. 343 fg. 316, 452, 524, 650, 805, 856. XXIX. 372, 452, 454 fg. 603, 605, 619
in Mailand. XXIV. 526. XXVIII. 383 fgg., 486. — XXIX. 171, 524. XXX. 143 fgg. 465
in Neapel. XXIV. 527. XXVII. 629. XXIX. 885; in Rom. XXV. 236
in Venedig. XXVII. 133, fällt hier durch. XXVII. 251 in Bologna, Florenz, Lucca. XXVIII. 608; in Lucca u. Livorno. XXIX. 38; in Genua. XXX. 474
David, Dem. Louise, 10jähr. Pianof.-Spielerin in Hamburg. XXIV. 212; in Berlin. XXV. 418. XXVIII. 301; in Cassel. XXVI. 484; in Leipzig. XXVIII. 162 fg.; in Dresden. XXVIII. 247
David, Ferd., deren Bruder, Schuler von Spohr, in Cassel. XXVI. 484; in Leipzig. XXVIII. 162 fg.; in Berlin. XXVIII. 301; in Dresden. XXVIII. 247
Deakin, Franc., Schwertfeger in Birmingham, erhält ein Patent für s. Erfindungen am Pfte. u. an Saiteninstrumenten XXVI. 811
Debegnis (Debignis) Mad. (— Ronzi), in Lucca. XXI. 42; in Paris. XXI. 141, 301, 521, 836, 859, 862. XXII. 17, 265, 313, 841; in London. XXIV. 618, 622, 655. XXV. 250, 597. XXVI. 502

Debegnis, Giov., Bassist, in Macerata. XXI. 248; in Paris. XXI. 141, 303, 806, 808. XXII. 472, 513; in London. XXIV. 618. XXV. 564, 597, 602; in Faenza. XXVII. 353; in Loreto. XXIX. 505

Decapitani, Giov. Mar., Ten. in Lissabon. XXIII. 608; in Mantova. XXVII. 135; in Turin. XXVIII. 92

Decarro, Bassist aus Genf, in Lausanne. XXV. 667

Decavanti, in Dresden. XXI. 113

Dechan, Bassist in Strasburg. XXVII. 731

Decker, Jos., erhält das Preis-Diplom wegen einer Querflöte mit silbernen Klappen. XXIII. 5-8

Deckert, Flötist in Magdeburg. XXVI. 501. XXX. 380

Declamation bei den Alten. XXV. 296 fg.

— der Alten in ihren Chören. XXIX. 563*)

— über das Verhältniss ders. zur Musik v. J. J. Wagner. XXVIII. 597

Decsczynski, Quatuor p. Pianof., Viol. et VC. (R) XXX. 367

De Grecis s. unter Gr.

De la Croix, s. unter C.

Delacroix, Mad. (vorher Dem. Corte), in Strasburg. XXV. 608

Delaroche, F., Abh. über den Einfluss des Windes auf die Stärke des Schalles etc. XXIII. 595

Delcher, in Darmstadt. XXIII. 648 fg.

Della Maria, Opite. Das Singspiel, in Wien aufgf. XXIV. 321

— — Opite: Das alte Schloss, in Wien aufg. XXIV. 838

Deller, in Stuttgart. XXIII. 657

— Opite: Le contese per amore, in Stuttgart aufgf. XXIII. 658

— Musik zum Ballet: Orpheus, in Stuttgart aufgf. XXIII. 660

— Musik zu den in Stuttgart aufgef. Balleten. XXIII. 675

Dell'Ocra, s. unter O.

Delmar, erster Violinist zu Calcutta. XXI. 395

Delmira e Zamori, Oper aus Rossin. Fioravant. Nicolin. Stücken aus, gestet, in Neapel aufg. XXIX. 28

Delvean, James, erhält ein Patent wegen Harfenverbesserung. XXVI. 811

Delys, Tenor. in Strasburg, geht ab. XXIV. 571

Demarthe, Mad., in Strasburg. XXIV. 480; 570

Demeri yi. De Meric, Dem. Gius. — eig. Dem. Bonnaud (ad. A.) — in Paris. XXVI, 555 fg. XXVII. 501; geht wieder nach Strasb. XXVII. 501; in Mailand. XXVII. 693. XXVIII. 53 fg. 56, 61, 331; in Bologna. XXVIII. 636; in Turin. XXIX. 38; in Triest. XXIX. 376

Demmer, in Wien. XXV. 280; als Haydn in der Ochsenmenuett. XXVI. 41, 653. —

Demmer, jun., ebend. XXVI. 131

Demmer, Dem. Thekla, in Wien. XXI. 269. XXIII. 824. XXIV. 13, 837; nach Braunschweig engagirt. XXV. 219 nunmehr Mad. Kneisel. XXV. 253. s. unter K.

Demolens, Dem., in Lausanne. XXV. 667

Demski, Mad., in Strasburg. XXI. 693

Deny, aus Weimar, in Berlin. XXI. 400; in Weimar XXI. 639. XXIII. 228. Sein Tod in Wahnsinn. XXIV. 573

Deppee, Orgelbauer in Nordhausen. XXV. 416

Derivis, in Paris. XXI. 193. XXII. 126

Dermer, Dem., in Wien. XXIV. 14, 804. XXV. 737; in Braunschweig. XXVI. 208. XXVII. 480; in Magdeburg. XXVII. 661; in Bruchw engag. XXVIII. 625, 723

Dertinger, Mad., in Bremen. XXVII. 213

Derubelle, Bassist in Paris. XXIII. 88

Derwische — Chöre derselben. XXIV. 693. B. III.

Desargus (Sohn), aus Paris, als Harfenist in Berlin. XXV. 131, 179, 272. XXVI. 329

Desargus, Mad. (vorher Dem. Lemière), dessen Gattin. XXV. 810. XXX. 826

Deschanel, Dem. in Strasburg. XXVII. 560

Desfosses, in Brussel. XXV. 804

Desiro, Ant., Bassist in Parma. XXVII. 633

Desmares, Vcellist in Riga. XXVII. 702 fg.

Desormery (fils), gr. Son. p. l. Pf. op. 18. (R) XXI. 376

Desprez, s. Jusquin.

Dessau, Nachr. XXIV. 442. XXVI. 87. XXIX. 43

— Herzogl. Kapelle das. XXV. 920

Dessauer, Gs., Rimembranze di Napoli, Composit. p. Pianof. sopra motivi napolitani, op. 1. (R) XXVII. 320

— Ouverture in Wien aufgf. XXX. 593 fg.

Destouches, Kpmstr. des Landgr. v. Hessen-Homburg, in Strasburg. XXII. 492

— erste Oper, Issé — Anekd. dabei. XXIV. 468

— Ouvert. zu Wilh. Tell, in Strasburg aufgf. XXIV. 558

Destri, Fil., Ten. in Triest. XXI. 249; in Reggio. XXVII. 634

Detroit, Mad., in Dresden. XXIX. 61

Detroit, Fortep.-Spieler in Berlin. XXI. 314. XXII. 338. XXIII. 121. XXVIII. 25, 101; in Magdeburg. XXX. 410

— von Düsseldorf in Berlin. XXVIII. 101

Deutsch, Jak., Waldhornist in Prag. XXV. 382

Deutsche: Verdienste ders. um Verbesserung u. Vervollkommnung der Orgeln. XXIX. 216*)

Deutsche Componisten: Aufruf an sie v. L. Spohr. XXV. 457

— — über die ihnen von Carpani vorgeworfene Manie, als gelehrt im Cirapunkte angesehen seyn zu wollen. XXVIII. 804

— — dagl. wegen oberflächl. Kenntnis des Gesanges. XXVIII. 806

— Harmonie, italien. Melodie — Andeutung v. A. F. H. Haser) XXVIII. 134

— Sprache: über ihre Härte beim Gesange. XXVIII. 802

Die deutschen Minnesanger, neueste Smmlg. v. Gesangen f. 4 Mannerst. 6 Hfte. (R) XXX. 209

Les deux Salem, Oper v. einem Ungenannten, in Paris aufgf. XXVI. 737

Deval, Apt., Tenorist in Venedig. XXVIII. 489; in Padova. XXIX. 40

De Vecchi, s. unter V.

Devienne, Oper: Les Visitandines, nun unter dem Titel: Belfort et Euphemie, in Strasburg aufgf. XXII. 685. — dann unter dem Titel: Le pensionnat de Demoiselles, in Paris aufgf. XXVII. 271

Deville, Tenor. in Strasburg. XXVII. 560

Deville de St. Brice, Mad., Sangerin, Pianof. u. Harfenspielerin in Konigsberg. XXVI. 104

Devincenti, Sgra Carol., in Genua. XXX. 498

Devrient (Neffe des Schausp.), Bass. in Berlin. XXI. 344, 346. XXIII. 196. XXIV. 495. XXVI. 481, 695. XXIX. 486. XXX. 313, 597, 856 fg.

— in Braunschweig. XXIV. 398; in Bremen. XXIV. 594. XXVI. 141

— in Dresden. XXV. 11; in Prag. XXV. (590) 654

Devrient, Dem., Tochter des her. Schausp. aus Berlin, in Konigsberg. XXVIII. 588

Devrient, Mad., geb. Boehler, v. Leips. in Berlin. XXVII. 666; in Prag. XXIX. 618; in Leipzig. XXIX. 638; in Magdeburg. XXX. 379, 671

Devrient, Mad., geb. Schroder, in Dresden. XXV. 758. XXVI. 388. XXVII. 334 fg., 701, 850. XXVIII. 706. XXIX. 507, 811

— in München. XXVI. 460, 585. XXVII. 65; in Kgsberg. XXVIII. 130; in Prag. XXX. 1921 in Wien. XXX. 398, 594

Diabelli, Ant., Sonatinen f. das Pianof., aus allen Dur- u. Molltonarten. 80. W. (R) XXVIII. 659

Dialogen über Zeitgegenstande in der Musik, v. F. Rochlitz. XXV. 81

Diaphonie (oder Dissonanz) in der ältern griech. Musik. XXVIII. 649

— (oder Organon). XXIX. 216

Dibdin, in London geht auf eignem Theater seine eignen Stucke — allein. XXI. 829

Dickhut, Seren. p. Guit., Flöte et Cor. ou Alto ceu 3. (R) XXI. 308

Dickonse, Mad., ehedem in Paris. XXII. 229
Didymus, ein altgrich. Tonlehrer. XXVIII. 661
Diedicke, Ten. in Zerbst. XXIX. 223; in Halberstadt. XXX. 632
Dies irae, Verfasser dess. Tommaso Celano. XXVI. 646. XXVII. 455 fg. Nachtrag dazu. XXVII. 760
— Uebersetzung davon durch Fichte u. m. a. XXVII. 751
Dieter, Optte: Der Schulz im Dorfe, in Stuttgart aufgf. XXIII. 674
— — Der Irrwisch, ebend.
Dietmeyer, Concertmstr. u. Violinist in Nürnberg. XXIX. 512
Dietrich, Clarinettist in Presburg. XXIII. 299
Dietrich, Dem. Lou., Schwestertochter von Mad. Schieck, in Berlin. XXI. 874. XXII. 544
— in Cassel. XXIV. 525 fg., 728, 687, 689. XXV. 147
Dietrichstein, Graf Moritz von, wird Hofmusikgraf und Gen.-Intendant der Hofoper zu Wien. XXI. 632. XXIII. 301
— zum Hofbibliothek-Präfect ernannt. XXVIII. 562
— 6 Lieder f. 1 Sgst. m. Bgl. des Pf. 8te Samml. (B) XXIV. 152
Dietz, Fr., die Poesie der Troubadours, nach gedruckten handschriftl. Werken ders. dargestellt. (B) XXX. 96
Dietz (Dietze), Ten. in Wien. XXVII. 151. XXVIII. 560; in Berlin. XXIX. 792. XXX. 282, 651
Dietze, Kgl. Sächs. Kammermus. u. Oboist, in Prag. XXIII. 75
Dilettantismus — etwas über ihn. XXVII. 546
Dillenberg, Pianof.-Spieler in Kreuznach. XXII. 564
Dillenberger, Flötenspieler ebend.
Dillenberger, jun., Violinist ebend.
Dimattio, Pantomimist aus Neapel, in Wien. XXIX. 608
Diptychen: ihre Bedeutung. XXX. 436
Dirigenten-Kunste, mitgetheilt vom Stadtmusicus Fabian in Krähwinkel. XXIX. 737
Diruka, in Wien. XXVIII. 736
Discant — vor Zeiten eine Art Contrapunkt. XXIV. 597
— (Contrecante): seine eigentl. Bedeutung. XXVII. 332
Ditterdorf, C. v., Oper: Apotheker u. Doctor, in Berlin aufgf. XXVI. 635; in Dresden. XXI. 136. XXV. 758; in Leipzig. XXV. 620; in München. XXV. 740 — mit Poissl's Einlagen. XXVI. 328; in Wien (mit Rosera's Einschiebsels). XXV. 860
— Quintett daraus in Strassburg aufgf. XXV. 860
— Oper: Das rothe Käppchen, in Berlin aufgf. XXVII. 186; in Dresden. XXVI. 668; in Stuttgart. XXV. 25
— — Hieronymus Knicker, in Berlin aufgf. XXVI. 858
— — — — von Riotte neu bearb. u. unter dem Titel: Vetter Lucas von Jamaika in Wien aufgf. XXX. 684
Ditterdorf, der Sohn, in Breslau. XXI. 388
Dittmarsch, Mad., in Stuttgart. XXI. 616. XXII. 1691 in Cassel. XXII. 674
Dittmayer, Violinist in Hildburghausen. XXI. 514, 546
Diwald, Fanny, Pfp.-Spielerin in Wien. XXIV. 467. XXVIII. 78
Dise, Fred., in London, erhält ein Patent wegen Verbesserung der Blasinstrumente. XXIII. 595
Dizi, Harfenlehrer in London. XXI. 755, 861
— macht mit Kalkbrenner eine Kunstreise. XXV. 617; durch Leipzig nach Berlin. XXV. 792; in Berlin. XXVI. 203; in Wien. XXVI. 128; in Stuttgart. XXVI. 867
— über dessen neuen Mechanismus (mit doppelter Bewegung) an der Harfe. XXVI. 20, 811
Dlugosc (Tischler in Warschau), Erfinder des Asolopantalon. XXVII. 764
Dmuszevska, Mad., in Warschau, verläßt das Theater. XXIV. 276
Doberan. Nachr. XXI. 640
Dobler, Bassist in Frankf. a. M. XXIII. 278, 861, 864. XXIV. 28. XXV. 181, 412 fg. 707. XXVI. 89. XXVII. 276, 671. XXVIII. 97. 99. 859. XXX. 799; in Berlin. XXV. 919, 989; in Stuttgart. XXVII. 655
Dobler, Mad., in Frankfurt a. M. XXIII. 277, 861. XXV. 181
Doblhof, von, Psalm, in Wien aufgf. XXIII. 667
Dodd, Edw., erhält ein Patent wegen Harfenverbesserungen. XXVI. 811
Dodwell, Edw., über die Musik der Neugriechen. XXIII. 748
Dobbelin, ehemal. Theaterdir. zu Konigsberg. XXI. 488
— d. jüng. ebend. XXI. 1083*)
Dolle, Herr u. Mad., in Frankf. a. M. XXI. 696
— Mad. XXII. 1721 in Bremen. XXIII. 488; in Riga. XXV. 850. XXVI. 682
Döring, J. F. S., 27 Choralmelodieen, nach Gedichten der besten alten u. neueren Autoren, nebst dem Gesange b. d. Comm. Heilig ist unser Gott etc. f. Singchöre etc. 4stimmig (B) XXX. 98
Döring, D. Ge., Gedicht. Die Erscheinung der heil. Cäcilia. XXI. 181
— Nekrolog von Friedr. Eugen Thurner. XXIX. 815
— Boleros, Rondo Esp. p. le Hautb. obl. av. acc. d'Orch. (B) XXII. 663
Döring, M. L. J., über Rhythmus, das Wesen u. die Gesetze desselben. XXVII. 8, 17, 37
Dötsch, Mad., in Berlin. XXVI. 481. XXVII. 267. XXIX. 290
Dolliani, Sgra, in Rom. XXII. 707
Dommange, in Paris. XXIX. 572
Domnich, Hornschule (Methode p. 1 et 2 Cor) XXVI. 657
Don — was dieser Titel im Römischen anzeigt. XXVII. 802*)
Donati, Bullo in Warschau. XXIV. 482; in Berlin. XXIV. 493
— mit Sgra Perroni in Bremen. XXV. 1071 in Amsterdam. XXV. 331
Donnelli, Sgra Ter. e Marg., aus Reggio in Modena. XXX. 142
Doni, Ant. Franc., Berichtigung über ihn gegen Forkel. XXVI. 700
— Giov. Batt.
Donizzetti, Gaetano, Seine kurze Biographie u. Verzeichnis seiner Compositionen. XXIV. 706 — in Palermo angestellt. XXVII. 713
— Cantate: Aristea, in Neapel aufgf. XXV. 774
— L'Ajo nell'imbarazzo, Op. buffa, in Ancona aufgf. XXIX. 562; in Lucca. XXIX. 728; in Mailand. XXVIII. 610; in Rom. XXVI. 279; in Wien aufgf. XXIX. 867
— Alahor in Granata, Op. in Neapel aufgf. XXVIII. 657
— Alfredo il Grande, Op. in Neapel aufgf. XXV. 774
— Alina, Regina di Golconda, Oper, in Genua aufgf. XXX. 498
— Il Borgomastro di Saardem (o. a. I due Pietri), in Mailand aufgf. XXX. 144
— Chiara e Serafina, o. a. Il Pirata, Oper in Mailand aufgf. XXIV. 765
— Elvida, Optte in Neapel aufgf. XXVIII. 657
— Emilia, Oper in Mailand aufgf. XXVII. 115
— Enrico di Borgogna, Oper in Venedig aufgf. XXI. 81
— L'Esule di Roma, in Mailand aufgf. XXX. 638; in Neapel. XXX. 675
— Il Falegname di Livonia, Op. in Venedig aufgf. XXII. 304
— Gianni di Calais, Op. semis. in Neapel aufgf. XXX. 709
— la lettera anonima, Farsa in Neapel aufgf. XXIV. 766
— Olivo e Pasquale, in Rom aufgf. XXIX. 328
— Otto mesi in due ore, Oper in Neapel aufgf. XXIX. 656, 884
— Il Proscritto, Op. in Neapel aufgf. XXX. 144
— la Zingara, Farsa in Neapel aufgf. XXIV. 827

Donizzetti, Gaetano, Zoraide di Granada, Op. in Palermo aufgef. XXVIII. 373; in Rom. XXIV. 278. XXVI. 358
Donjon (von Nismes), Musikdir. in Strasburg. XXVI. 622. XXVII. 560
La Donna ital. Theaterausdruck. XXIII. 608
Dont, Jac., junger Violin-Virtuos in Wien. XXX. 467
Donzelli, Dom. Ten. XXII. 316, 626; in Palermo. XXI. 831 in Mailand. XXIII. 191fg. XXIV. 63; in Wien. XXV. 261 fg. 561, 497, 622. XXVI. 345, 346, 457, 524, 636, 652, 712 fg.; in Paris. XXVII. 600; in Venedig. XXVIII. 61; in Neapel. XXVIII. 187. Lossagung desselben v. Barbaja. XXVIII. 287*); in Paris. XXIX. 570
Doppel-Quartett etwas über dasselbe. XXX. 747
Dorn, Dem., in Konigsberg. XXI. 287, 291, 458, 605. XXV. 578
Dorn, Heinr., Antwort auf dessen Rec. über die Leipz. mus. Zeitung, v. G. W. Fink. XXX. 585
— Melodr. Der Zauberer und das Ungethüm, in Berlin aufgef. XXIX. 374
— 4 Canzonetten ital. u. deutsch, m. Pf. flgl. 1 H. op. 2. (R) XXIX. 576
— gr. Divertim. p. l. Pf. op. 3. (R) XXIX. 800
— Son. p. l. Pf. et VC. (ou. Violon) oeu. 5. (R) XXX. 398
Dorpat Musikzustand das. XXIV. 101
Dorville, Ten., b. d. franzos. Opern-Gesellsch. in Wien. XXVIII. 621
Dossi, Carlo, Bass. in Rimini. XXVII. 255
Dotti, Dem., in Wien. XXVIII. 558
Dotzauer, J. J. F., in Dresden. XXI. 16 — macht mit seinem kleinen Sohne eine Kunstreise. XXIV. 683; in Nurnberg. XXV. 1301; mit seinen beiden Sohnen in Erfurt u. M. XXV. 1851; in Weimar. XXV. 2081; wieder in Dresden. XXVI. 300. XXVII. 556; in Berlin. XXIX. 593 in Bremen. XXIX. 78
— Der kleine Klavierspieler, od. leichte Uebungsstucke im Klavierspielen, 2B. VV. 1 Th. (R) XXI. 812
— 12 Exercizi p. il VCello solo, op. 24. P. 2. (R) XXVI. 98 — op. 24. P. 3. (R) XXVII. 16
— 12 diff. Pieces p. 2 VCelles à l'usage des commençans. (R) XXVI. 100
— 2 Themes variés p. l. Pf. et VC. oeu. 55. (R) XXVI. 412
— Caprice sur des themes fav. de l'Op. Oberon de Weber p. VC. et Pf. B. XXIX. 852
Dotzauer Sohn, Pfeifer in Dresden. XXIV. 302
Dourlens, Oper. Marine, in Paris aufgef. XXI. 523
Dragonetti, Contrabassist in London. XXI. 861. XXII. 522. XXIV. 654. XXV. 261. — geht von der philharmon. Gesellschaft das. ab. XXVII. 165
Drama und Oper im Gegensatz. XXI. 183
Drechsler, Joa., Harmonie- und Generalbass-Schule etc. 2te Aufl. (R) XXX. 812
Drechsler (vorher Kapellmstr. in Presburg. XXIII. 197), Kapellmstr. u. Prof. in Wien. XXI. 127. — nunmehr Kapellmstr. b. Theater in der Josephstadt das. XXIV. 796. XXVI. 282
— Die Abentheuer-Nacht, kom. Singsp. in Wien aufgef. XXVIII. 740
— Sie Amand u. Miss Schönchen, rom. Zaubermährchen, in Wien aufgef. XXIX. 850
— Amor als Heirathsstifter, Zauberspiel in Wien aufgef. XXIV. 226. XXIX. 605
— Der Bauer als Millionair, oder das Mädchen aus der Feenwelt, Zaubermährchen, in Wien aufgef. XXIX. 25
— Der Berggeist, oder die drei Wünsche, Zauberspiel in Wien aufgef. XXI. 523; in Berlin. XXVIII. 841
— Das Bild des Fürsten, Allegorie in Wien aufgef. XXIV. 795
— Capriccioso, oder: Hütchen, dreh dich, Zauberspiel in Wien aufgef. XXV. 268
Drechsler, Der Diamant des Geisterkönigs, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXVII. 44, 140, 848
— Die Fahrt nach der Schlangenburg, oder das Ebenbild, in Wien aufgef. XXIX. 233
— Fee Sanftmuth u. Fee Gallsucht, allegor. Mährchen, in Wien aufgef. XXIX. 301
— Die Giraffe in Wien, oder Alles à la Giraffe, Gemälde mit Gesang, in Wien aufgef. XXIX. 401
— Gisperl und Fisperl, oder: Alle Minuten was Anders, Parodie in Wien aufgef. XXVII. 723
— Die Gratzer in Wien, oder: Staberls neueste Possen, locales Fresco-Gemälde, in Wien aufgef. XXVIII. 433
— Das grüne Männchen, oder: der Vater von 13 Töchtern, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXVIII. 564
— Harlekin u. Colombine im Zauberwalde, od.: die grosse Menagerie, in Wien aufgef. XXVI. 857
— Ida, der Wanderer aus dem Wasserreiche, in Wien aufgef. XXII. 216. XXIII. 823
— Kabale u. Liebe, Parodie u. Zauberspiel, in Wien aufgef. XXIX. 287
— Lisco u. Saldino, oder: der bezauberte Garten, in Wien aufgef. XXVII. 842
— Das Mädchen aus der Feenwelt, o. der Bauer als Millionair
— Oscar u. Tina, oder: der Kampf um die Schönheit im Reiche der Lügen, Phantasiegemälde in Wien aufgef. XXVIII. 136
— Paulline, militair. Oper, in Wien aufgef. XXIII. 202
— Rosa von Viterbo, Cantate in Wien aufgef. XXIV. 208
— Die Schauernacht im Felsenthale, rom. Zauberspiel (Gegenstuck zum Freischutz) in Wien aufgef. XXIV. 844. XXX. 753
— Die Schlangenkönigin, Zauberpantom. — — XXVI. 185
— Silphide, das See-Fräulein, Zauberposse, in Wien aufgef. XXX. 226
— Der Tausendsassa, Posse in Wien aufgef. XXX. 224
— Ueberall ist es gut etc. phantast. Gemälde ebendas. aufgef. XXV. 619
— Das Vergissmeinnicht, Zaubermährchen — aufgef. XXIII. 667
— Der verlohrne Sohn, Melodram, ebendas. aufgef. XXI. 198. XXII. 35
— Die Wiener in Bagdad, Mährchen, ebendas. aufgef. XXV. 619
— Die Wölfin um Mitternacht, Mährchen, ebend. aufgef. XXVII. 242
— Die Wunderbrille im Zauberwalde, Zauberspiel mit Gesang, in Wien aufgef. XXVII. 139
— Der Wunderdoctor, Oper, in Wien aufgef. XXII. 216
— Der Zauberschlaf, od. die 100jährige Träumerin, Feenmährchen in Wien aufgef. XXVI. 345
— Der Zauberrogel, Zaubermährchen in Wien aufgef. XXVI. 856
— Requiem, in Wien aufgef. XXI. 187
— Musik zum Drama Die beiden Galeerensklaven, in Wien aufgef. XXV. 209
— Musik z. Zauberspiel Frühling, Sommer, Herbst, Winter, in Wien aufgef. XXVI. 455
— Musik zum Feenmährchen Wann waren die guten Zeiten? in Wien aufgef. XXV. 859
— Gläser u. Müller, Musik zum Zauberspiel Fräulein Wunderlich, in Wien aufgef. XXIX. 138
— Müller u. Schuster, Musik zur Posse: Die Benefizvorstellung in Wien aufgef. XXIX. 372
Drechsler, VCellist in Demau. XXVI. 88, 90
Drehorgeln — über eine Empfehlung derselben in Landkirchen (!) von Wilke. XXIV. 777

Dreijährige Erfahrungen eines Musikers. XXVIII. 709
Dresch, Fr., Choral Menuett u. zwei Canonsetz. (B) XXII. 555
Dresden, Nachr. XXI. 54, 90, 91, 109, 176, 255, 301, 565, 586, 629. XXIII. 301. —
— Uebersicht des Bemerkenswerthesten in der Oper u. im Concerte s. J. 1821. XXIV. 267, 310. Fernere Nachr. XXIV. 395, 636. XXV. 10, 283, 301, 756. XXVI. 9, 386, 636. XXVII. 61, 333, 701, 829. XXVIII. 221, 277, 701. XXIX. 61, 253, 397, 829
— Königl. Sächsische Kapelle daselbst. XXV. 317
— Anstalt nach Logier's Methode, von Agthe und Krägen. XXVI. 12
— Blinden-Anstalt: die Zöglinge derselben geben in Leipzig Concert. XXVI. 301
Dressler, B., 3 Duetten für 2 Flöten. op. 38. (B) XXI. 468
— — 3 Duos p. 2 Flutes, ocu. 42. Liv. 6. (B) XXI. 659
— — 3 — — — — 52. (B) XXIII. 851
Drexel, Fr., in Marches p. l. Guit. ocu. 12. (B) XXIX. 124
— 3 Polonoises — — — 18. — — —
— 6 Cotillons p. l. Guit. av. acc. de Pf. ad lib. op. 28. (B) XXVIII. 502
— Recueil de pieces faciles et agreables dans les tons maj. et min. les plus usites p. la Guitare. ocu. 31. (B) XXVIII. 691
— 20 Gesänge m. Bgl. der Guitarre. op. 32. (B) XXVIII. 355
Drieberg, Fr. von, Vermischung des Klanggeschlechts (Fragm. aus den Aufschlüssen über die Musik der Griechen). XXI. 425, 469
— über diese Aufschlüsse etc. von Gleichmann. XXIV. 193 fg.
— Wiederlegung dieser Aufschlüsse v. Chladni. XXVIII. 625 fg. S. Chladni.
— Urtheil über die Aufschlüsse etc. von Perne in Paris. XXVIII. 562
— Untersuchung der Frage: ob die Griechen eine Harmonie gehabt haben? XXVII. 69
— Die rhythmischen Zeiten nach griech. Grundsätzen erklärt. XXVII. 489
— kom. Singsp. Der Sänger u. der Schneider, in Wien aufgf. XXVI. 638
— kom. Singsp. Der Schneider u. sein Sohn, jetzt umgewandelt und mit andern Gesängen in Berlin aufgf. XXVI. 829
— Die mathematischen Intervallen-Lehre der Griechen. B. XXI. 250
— Die pneumatischen Erfindungen der Griechen. XXV. (B) 192
Driesel, Musikfreund und VCellist, Beförderer des Musik-Vereins zu Lissabon. XXIII. 602, 607
Drobisch, C. L., aus Leipzig, in München, erhält für die Aufführung 2 von ihm componirten Messen in München einen silbernen Becher. XXIX. 2197). XXX. 122 wieder in München. XXX. 829
— Die Einsiedlerhütte. XXVIII. Beil. VIII.
— Ouverture (im Mspt) in Leipzig aufgf. XXX. 296
— Requiem in München aufgf. XXX. 620
— Drei Motetten für Singechöre. Part. 1 VV. (B) XXX. 276
Dröbs, J. A., XI Preludien, 2 Fugetten u. 1 Fuge für die Orgel. op. 12. (B) XXII. 536
Dronet, L., Flötist von London. Etwas zu s. Biographie. XXI. 75
— gegenwärtig Gen. Inspector der kgl. Theater zu Neapel. XXVIII. 380
— einige Bemerkungen über sein Flötenspiel. XXII. 845
— über s. Geschicklichkeit, auf der Flöte den Ton lang auszuhalten. XXX. 114
— in Brussel. XXI. 661; in London. XXI. 862 fg.
— in Berlin. XXII. 845. XXIII. 28. XXIV. 272; in Frkf. a. M. XXII. 858
— in Prag. XXIV. 419; in Stockholm. XXIV. 425
— in Wien. XXIV. 466, 513, 598; in Dresden. XXIV. 676, 672
Dronet, in München. XXIV. 785 fg.; in Mailand. XXV. 72, 724
— Ms. Fanchette est charmante, var. p. la Flute, av. acc. de Pf. ou de 2 VV. V. et B. ocu. 21. (B) XXI. 810
— gr. Sen. p. l. Pf. et. Flûte. (B) XXV. 700
Druckfehler-Anzeigen. XXI. 484. XXII. 100, 528, 606, 880. XXIII. 808. XXVIII. 612. XXX. 880 (s. auch Berichtigungen).
Dubaky, Fräulein, Virtuosin auf der Phys-Harmonika, in Wien. XXIV. 464; in Frag. XXV. 827
Dudelsack, noch gebräuchl. bei den Bergschotten. XXV. 141
Dudelsackpfeifer, besonders im Egerischen Gebiet. XXIII. 757
Durers, Alber., Gedächtnissfeier zu Berlin. XXX. 364
During, in Frkf. a. M. Musik-Verein das. v. ihm gestiftet. XXVIII. 500 (auch als Fagottist) 828
Düsseldorf: Nieder-Rheinisches Musikfest das. XXVIII. 440
Dufaut-Klopfer, zu Lyon neue Mechanismen am Fortepiano. XXVII. 728. XXVIII. 693
Dulken, Hofklaviermacher in München. XXII. 550
Dumonchau, C. F., Klaviersp. zu Strasburg — Nekrolog. XXIII. 620
Dumonchau, Sohn, VCellist u. Klav. Lehrer ebend. XXIII. 623 *)
Dumonchau, Mad., dessen Gattin, Harfenistin in Strasburg. XXI. 686. 690. XXII. 488. XXIV. 550, 569, 571. XXV. 674, 676. XXVI. 628. XXVII. 732. XXVIII. 688 fg.
Dumonthier, Bassist in Strasburg. XXVII. 560
Dumouchel, Mad., Harfenistin in Paris. XXI. 284
Dumouchel, deren Sohn, Fortep. Spieler ebend. XXI. 284 fg. 378
— gehen nach Moskau. XXII. 820; in Riga. XXVI. 662
Dunkele, über das u. Geheimnissvolle in der Musik und das Gegentheil desselben, v. Fink. XXX. 453, 489
Dunst, Fr., Baritonist in Presburg. XXIII. 298; in Wien. — St. Tenorist } XXV. 620. XXVI. 287. XXVII. 720. 762. XXVIII. 118
Dunst, Mad., in Wien. XXIII. 298. XXVII. 720; geht ab u. nach Grätz. XXVIII. 118; in Wien. XXVIII. 674
Duperron, Dem., in Paris. XXIX. 569
Duplantis, Administr. der acad. roy. de musique, in Paris XXVII. 48
Dupont, Charles, in Mailand. XXVI. 785, 800; in Bergamo. XXVII. 62
Dupont, J. B., erhält ein Patent gegen Veränderungen an der Trompete u. d. Waldhorn. XXIII. 393
Dupont, VCellist in Strasburg. XXIV. 571. XXIX. 717 fg.
Duport, Bassist in Strasburg. XXVI. 621
Duport, Ballettmeister in Wien. XXIX. 256
— Entrepreneur des Kärnthnerthortheaters in Wien. XXIII. 26, 39
Duport, J. B., VCellist in Paris. XXI. 378. Tod zu Berlin. XXI. 108
Dupuy (du Puy, Dupuis), Jean Bat. Leo. Com., Kapellmeister in Stockholm. XXI. 86. XXIX. 289 fg.
— als Don Juan etc. XXI. 680. 682. XXII. 178
— Sein Tod. XXIV. 417. Nekrolog dess. XXIV. 450
— Verzeichniss seiner Opern. XXIV. 450
— Musik zu Agander und Pagander. XXI. 87
— Gelegenheitsstück Balder, in Stockholm aufgf. XXI. 478
— Oper Bjorn Jarnsida, noch unaufgeführt. XXIV. 450
Dupré, in Haarlem. Trompete aus Holz mit Klappen (Tuba Dupré). XXVII. 729
Durand, Mad., in Weimar. XXVII. 297. XXIX. 503
Durand, beim Baron von B. XXI. 159
Durante, Franc. — Etwas über ihn. XXIII. 108
— Litanei u. Magnificat, in Wien aufgf. XXII. 609
— XII Duetti da Camera per imparar a cantare, c. acc. di Pianof. etc. (B) XXVI. 229

Durège, VCellist in Danzig. XXIII. 130
Durheim, von, Tenorist in Basel. XXII. 493
Duval, in Genf. XXVIII. 98
Duvernoy, Hornschule (Methode p. le Cor.) XXVI. 651 fg.
Duyts, van, Gr. Herz. Strelitz. Kammermus. u. Violinist in Berlin. XXVII. 226.

E.

Ebell, Oper: Das Hochzeitfest im Eichthale, aufgef. in Bremen. XXVI. 142
Eberhardt, Schlossorganist in Schleiz, Mitherausgeber des Altenburger Choralbuchs. XXVI. 596
Eberl, Sinf. (Es♭) in Leipzig aufgf. XXV. 786. XXIX. 105
— — (D♯) — — — XXVI. 486
Ebers, Mus.-Dir. b. Theater zu Magdeburg. XXIII. 476
— C. F., Walses p. le Pianof. op. 16. (B) XXI. 32
— — La Flute enchantée, Op. de Mozart, arr. à 4 m. p. le Pf. (B) XXIX. 362
Ebert, Carl, Clarinettist in Berlin. XXIV. 401. XXVII. 27
Eberwein, C., in Weimar. XXIII. 223. zum Mus.-Dir. das. ernannt. XXIX. 96
— neues Flötenconcert, gesp. v. Grenser in Leipz. XXII. 44
— Cant. zur Jubelfeier des Gr. Herz. in Weimar aufgf. XXVII. 656
— Melodr. Lenore, in Berlin, aufgef. XXX. 478
— romant. Oper: Der Graf v. Gleichen, in Weimar aufgef. XXVI. 413, 609
— 2 Gesänge v. de la Motte Fouqué, m. Ftp. (B) XXI. 548
— 6 Lieder v. Geratenbergk, m. Ftp. 4. Heft. (B) XXII. 622
— Lieder aus Gothe westostl. Divan, 6. 8. Heft. (B) XXIV. 231
— Cant. Anbetung etc. Kl. Ausz. 12. W. XXII. 813
— Polonaise, enthaltend Themata aus Silvias Arie. In manches Land etc. und 1 Lied, arrang. f. Pianof. (B) XXIX. 816
Eberwein, Max. als Dir. der Kirchenmusik in Weimar. XXIII. 221. [Rechtfertigung gegen diesen Aufsatz v. O. C. B. Horn. XXIII. Int. Bl. S. 25 — Antwort des Bef. hierauf. XXIV. 565.*] XXIII. 589. XXV. 287. XXVII. 297. (als Violinist. XXVII. 170.) XXIX. 94
— Concertino f. Clarinette, in Hildburghausen aufgef. XXI. 496
— Variat. über s. Melodie zu Göthe's Tischlied. XXI. 496.
— Musik bei Anwesenheit der Russ. Kaiserin in Weimar aufgef. XXI. 658
— neueste Symphonie in Leipzig aufgef. XXVII. 424 fg.
Eberwein, Mad. in Weimar. XXI. 657. XXIII. 217 fg. 829. 886 fg. XIV. 565. XXV. 287. XXVI. 138, 309, 601. XXVII. 297. XXIX. 94, 303. XXX. 573; in München. XXIII. 617 fg.
Ebner, Gebr. Anton u. Carl, aus Ungarn, 9 u. 10jähr. Violinisten, in Wien. XXIV. 466; in Berlin. XXV. 358, 419. (Berichtig. dieser letzten Nachr. XXV. Int. Bl. S. 19) XXVI. 238, 858. XXVII. 667, 723; in München. XXV. 813; in Nürnberg. XXVI. 230; in Dresden. XXVIII. 217
— Ant., in Berlin. XXVII. 228
Eckerlin Dem. s. Ekerlin.
Eckert, Dem. in Nürnberg, geht ab. XXVII. 263
Eckert (Eckhardt), C. Ant. Flor., musikal. 9jähr. Wunderkind zu Berlin. XXVII. 407. XXVIII. 202. (Berichtig. d. Art. XXVIII. 319)
Eckhord Ecord, Gius., Bassist in Piacenza. XXVIII. 62; in Mailand. XXVIII. 655; in Como. XXIX. 41; in Bergamo. XXIX. 318
Eckner, Mad., geb. Seel, von Stuttgart, nach München zurück. XXV. 572
Eckschlager, Theaterkpmstr. in Pressburg. XXIII. 207
— Melodram: Der kleine Toms, oder Glocke und Sporn, in Wien aufgef. XXV. 122
Edinburg, Musikfest und Singanstalt das. XXI. 742
Efermoff, Bassist in Petersburg. XXVI. 216
Effect — etwas über ihn — XXVII. 457. 649.*)
Egan, Joh., Harfenmacher in Dublin, erhält ein Patent XXIII. 304
Eggers, W., in Bremen. XXIV. 86 fg. XXVI. 143, 146. XXVII. 97. XXVIII. 428
— Mad. Walb., in Bremen. XXVIII. 428, 756; geht ab. XXIX. 403; in Bremen. XXIX. 588
— die ganze Familie geht ab und nach Braunschweig. XXIX. 78
Eggert, Joach., Quatuor p. Pf. Viol. V. et VC. oeu. 3. (B) XXI. 230
Egling, Clarinettist in Cassel. XXV. 435
Ehlers, Joach., in Wien, erhält ein Patent wegen eines am Pianof. über dem Stimmstocke angebrachten Capotasto etc. XXVII. 728
Ehlers, in Breslau. XXI. 254, 366; in Pesth. XXIII. 298; in Wien. XXII. 477. XXIV. 303; in Magdeburg. XXVIII. 253
— Regisseur der Operette beim Kgst. Theater zu Berlin. XXVI. 636. XXVII. 313; in Stuttgart. XXX. 589
— arrang. Romanze aus Méhul's Joseph (als Gedicht auf die Freundschaft) für 4 Männerst. in Wien aufgef. XXIV. 310
— arrang. Travestie: Prinz Hamlet, in Berlin aufgef. XXVII. 667
Ehnes, Fräul., Gesangdilett. in Wien. XXX. 611 fg.
Ehrhardt, Dem. El., in Prag. XXV. 280. geht ab. XXV. 283, 382, 585, 592. XXVI. 214, 2173 in Stuttgart. XXVII. 80; in Bremen. XXVII. 214, 513; in Leipzig. XXVII. 855
Ehrlich, 15jähr. Dilett. auf dem Pianof. in Magdeb. XXVII. 381; in Weimar. XXX. 79
Eichhorn, Fagottist in Berlin. XXIV. 343, 495
Eichbaum, Violinist in Berlin. XXV. 56
Eichberger, Ten. in Prag. XXV. 828; in Wien. XXVIII. 556, 608, 671, 734, 737. XXIX. 31. geht nach Cassel. XXIX. 613
Eichenhoff, Dem., in Wien. XXV. 764
Eichheim, Violinist in München. XXVI. 66
Eichhorst, Clarinettist in Berlin. XXIX. 375
Eicken, van der, erstes (lat.) musikal. Lehrbuch, in Wien herausgekommen. XXIV. 235
Eigensatz, Dem., in Wien. XXIV. 319; ihr Abgang. XXIV. 511
Einhart, Dem. Soph., in Wien. XXX. 31
Einnard, Mad. in Genf. XXVIII. 90
Eisenhofer, F. X., Vorsängerquartett f. Männerstimmen: Tochter des Himmels etc. in Leipzig aufgef. XXIX. 159
— Königsfeier, eine Sapphische Ode mit einer Wechselstrophe in deut. u. lat. Sprache. 10 W. (B) XXV. 814
— gesellschaftl. Gesänge f. 4 Männerst. 4te Sammel. (B) XXVII. 516
Eisenstadt (in Ungarn), Musikzustand das. XXIII. 296
— Fürstl. Esterházysches Musik-Archiv das. XXIX. 857
Eisler, junger Fagottist in Wien. XXVII. 732. XXVIII. 736
Eisold, Contrebassist in Berlin. XXI. 761. XXV. 840
Eisserich (aus Dresden), Mus.-Dir. beim Theater zu Riga. XXIV. 99 fg.
— Compos. von Tiedge's Urania, mehrstimmig aufgef. ebend.
Ekerlin (Eckerlin), Dem. Fanny — keine Schülerin des Conservat. zu Mailand. XXIV. 763.*) in Venedig. XXI. 81; in Mailand. XXII. 494, 496; in Florenz. XXIV. 279; in Wien. XXIV. 351, 457, 466, 521, 585. XXV. 524. XXVI. 637; in Neapel. XXVI. 376; in Bergomo. XXVIII. 62; in Padova. XXVIII. 639; in Cremona. XXIX. 41
Ekerlin, Linda, deren Schwester, in Barcelona. XXV. 488

Eberlin, dessen Bruder, Bassist ebend.
Elbing, Nachr. XXIV. 27. XXV. 29. XXVII. 450, XXVIII. 407

Elia, Gius., Maestro di Pianof. in Neapel. XXIII. 857
El Kiffer, Benennung der Mailand. Fagottisten. XXV. 267
Ellenrieder, Posaunist in Augsburg. XXIV. 315
Elliot, A., Introd. u. Polonaise f. d. Pf. zu 4 H. op. 1. (B) XXVIII. 496

Elsler, arrang. Musik zu dem Melodr. Joko, in Berlin aufgf. XXVIII. 610
Elsner, Jos., Kpmstr. in Warschau und Dir. des Conservat. das. XXIII. 569. XXIV. 480. XXVII. 799
erhält den Stanislaus-Orden. XXV. 220
Mehrere seiner Compositionen. XXVII. 764
— Cant. über das Thema: God save the King, in Warschau aufgf. XXVII. 763 fg.
— Melodram. **Abrahams Opfer**, in Warschau aufgl. XXIV. 275
— Messe u. Te Deum, in Warschau aufgf XXII. 534
— Requiem, in Warschau aufgf. XXVIII. 844; in Lpzig. XXX. 208
— Mss, Graduale, Offertorium na Catery Głosy (4stimmig) (B) XXVII. 799
— — — — — trzy Głosy (3stimmig) (B) XXVII. 802
— Requiem musicis conceptam numeris (B) XXIX. 210
— Nova musica in Hymnum Veni Creator etc. p. 4. voces expressa. (B) XXIX. 560. XXX. 383
Elsner, Mad., dessen Gattin, geht vom Theater ab. XXIII. 572. XXIV. 480

Embach, C., Instr. Fabr. zu Amsterdam, erhält ein Patent wegen Einrichtung am Horn u. Trompete, alle Tone ohne Einsetzung u. Bogen hervorzubringen. XXVI. 812

Emmering, Dem., in Wien. XXVII. 720. XXIX. 121
Emminger, Ten. in Wien. XXX. 32.
Empoli (in Toscana), Nachr. daher. XXI. 249
Emter, Tenor. in Insterburg, todt. XXV. 223
Encyclopaedia of Music, eine engl. Zeitschrift. XXV. (161) 265
Endres, Oboebläser aus Regensburg in Nürnberg. XXIV. 321

Engelmann, Theater-Dir. in Magdeburg. XXVI. 808
England, Musikzustand das. XXI. 753, 769, 806, 865.
— als musikalisches Land. XXIII. 805
— Gebrauch das. nach einer musikal. Vorschrift zu läuten. XXVIII. 269
Englische Fortepianos — Schwierigkeiten beim Spielen ders. XXIV. 405
— Zeitschriften für Musik. XXV. 361. XXIX. 213
Englische Gesänge, vermischte, m. deutschen Worten. 2. H. (B) XXIX. 33
Engst, Dem., in Konigsberg. XXII. 96
Engst, Ten. ebendas.
Enkhausen, Henr., 3 Sonatines p. Pf. et Violon. oeu. 2. n. 2. (B) XXVIII. 707
— grosses Rondo zu 4 Händen f. das Pianof. 10. W. (B) XXIX. 79

Ennöckl, Dem. in Wien. XXI. 270.
— — Mad. — — XXIV. 704
Epiphanius, Abt im 4. Jahrh. XXIX. 418
Equi, Waldhornist in Florenz. XXI. 267
Erard (Erhard), in Paris, Spontini's Schwiegervater. XXI. 441; Tod zu Paris XXVIII. 575
— Verdienste um Vervollkommnung der Harfe. XXI. 754
— Erfinder der Harfen à double mouvement. XXII. 529
— neuer Mechanism an dem Fortep. für alle Schattirungen des Tons. XXV. 689, ingleichen 2 Reihen Tasten. XXVI. 812
— Peter, in London, Patent wegen Verbesserung an Pf. und and. Saiteninstrumenten. XXVI. 810. XXVII. 727. XXVIII. 695; desgl. an Harfen. XXVI. 811
Ercolano, Gius., Waldhornist. XXIII. 858

Erdmann, Baronin von, in Wien, Schülerin v. Beethoven. XXIX. 348

Erfurt, Nachr. XXIII. 619. XXIV. 689
Erhard, s. Erard.
Erhardt, Dem., s. Eberhardt.
Erk, Ludw., Sammlung v. 2. 3. u. 4stimmiger Schullieder s. verschied. Compos. 1r Heft. (B) XXX. 720
Ermel, Zogl. des Pariser Conservat., Ouverture, in Wien aufgf. XXVIII. 559

Ermin, aus Paris, in Wien. XXVIII. 512
St. Erneste, Ten. in Strasburg, wird entlassen. XXIX. 715
Ernesti, 1r Violinist in Lemberg. XXV. 528
Ernst, Ad., Klavierspieler in Berlin. XXII. 131
Ernst, Heinr., Violinist in Wien. XXVII. 724. XXVIII. 248, 550. XXIX. 333, 604, 667
Ernst, Bassist in Konigsberg. XXIX. 189
Ernst, Dem., in Berlin. XXII. 131
Ernst, Mad., in Wien. XXIV. 461; in Prag. XXIV. 870. XXV. 384, 586, 593, 828. XXVI. 208, 413 fg. 416. XXVII. 107, 868. XXIX. 276, 617, 765, 892. XXX. 191
Ertl, Joh., Guit. u. Geigenmacher in Wien, Patent wegen Verbesserung der Guitarre. XXVI. 812
Eschenbach, Rentamtmann zu Konigshoven, Erfinder der Aeoline etc. XXII. 202. XXX. 320
Escudero, P., aus Spanien, Violinspieler, in Berlin. XXIV. 127; in Wien. XXIV. 463; in London. XXVI. 208
Esser, Flotist in Prag. XXII. 469
Esquimaux: über die Musik derselben. XXVI. 388
Esslair, Mad., in Stuttgart. XXI. 618
Esslinger, in Zurich. XXIV. 591 fg.
Este, (im Venetian.) Theater das. bei Aufführung des Ballets, Pincendio d'Aquileja abgebrannt. XXVI. 803
Esterhazy, Furst, als Macen der Tonkunst. XXIX. 817
Musik-Archiv dieses furstl. Hauses zu Eisenstadt. XXIX. 817
Ethik (zur) der Kunstgenüsse. XXV. 797
Etti, C., an der Kirche zu S. Michael in München, Verdienste um die Kirchenmusik das. XXI. 470. XXIX. 633. XXX. 92
— Passion u. Missa das. aufgf. XXIV. 305
Eugene, Tenor. in Strasburg. XXV. 607; in Brüssel. XXV. 834
Eule, als Musik-Dir. in Hamburg. XXIII. 823; in Frankf. a. M. als Klavierspieler. XXV. 186
— Oper: **Der Unsichtbare**, in Berlin aufgf. XXIV. 342; in Cassel. XXV. 146; in Dresden. XXV. 797; in Hamburg. XXIII. 813; in Stuttgart. XXIV. 129
— C. D. Concertino, mele de Themes fav. variés p. l. Pf. av. Orch. oeu. 7. (B) XXIX. 765
— — Variations brillantes — oeu. 8. (B) XXVIII. 400
— — gr. Polonoise p. l. Pf. oeu. 9. (B) XXVIII. 400
— — Sonate p. l. Pianof. et Violon. oeu. 10. (B) XXIV. 765

Eulenstein (Sig. von), Posse: **Vetter Damian**, in Wien aufgf. XXI. 633

Eulenstein, aus Heilbronn, Virtuos auf der Mundharmonika, in Stuttgart. XXVII. 180. in Zürich. XXVII. 466
— über dessen Behandlung der melodischen Tone auf dem Brummeisen (Judenharfe). XXX. 638 fg.
Eunicke, Dem. Joh., in Berlin. XXI. 560. XXII. 620. XXIII. 510, 630, 792. XXIV. 543. XXV. 130; geht vom Theater ab. XXVII. 667
— Dem. Cath., in Berlin. XXV. 143. XXVI. 107, 634, 696, 859. XXVII. 187, 513. XXIX. 201
Euphon u. **Clavicylinder**: ihr Unterschied. XXIII. 530
— Beschreibung der ausgeführten ganz neuen Bauart desselben, v. Chladni. XXIV. 811, 821
Eutonia, eine padagogische Musik-Zeitschrift etc. (B) XXX. 816
Eva (?), Dem., von Prag, in Rotterdam. XXVII. 384
Eybler, Jos., — Essai über s. Werke. XXVIII. 305. und Nachtrag zu s. Biographie. XXVIII. 357

Bauart. Ich wollte wissen, ob etwa die eine oder die andere bey der neuen Anordnung der Löcher dem reinen eingestrichenen c mehr oder weniger nahe käme. Allein ich fand keinen Unterschied, so vollkommen auch die übrigen Töne von Klang und Stimmung seyn mochten. Jezt war kein anderes Mittel, als nach eigenen Planen bohren zu lassen. Ich wählte, um über die Wirkung der abweichenden Geböhre desto mehr Auskunft und Sicherheit zu erlangen, zweyerley Formen, behielt aber in Ansehung des Kopfstücks in beyden das Geböhr der Tromlitzischen Flöten unverändert bey.

Nach der einen Form, welche ich A nennen will, nahm die Verjüngung des Geböhrs an der gewöhnlichen Stelle, nämlich am obern Ende des Mittelstücks, seinen Anfang, durchlief von da in gleichmässiger Abnahme die ganze Länge der Flöte, hatte gleich unterhalb dis eine dem unteren Ende des Herzstücks anderer Flöten gleiche Enge, und nahm in diesem Verhältniss bis zum Ende der Flöte noch etwas mehr ab, statt dass sonst die Verengerung nur bis ans Ende des Herzstücks fortgeführt und von da wieder etwas erweitert wird. Von andern Flöten unterschied es sich also durch eine merkliche Erweiterung bis zum dis, und von da bis zum Ende durch Verengerung. Nach der andern Form, die ich B nenne, blieb das Geböhr bis zur Gegend des cis in gleicher Weite, und fing erst an dieser Stelle an, sich zu verjüngen. Bis dis hatte es die Enge der vorigen und im übrigen eine ähnliche gleichmässige Abnahme bis zum Ende. A war also ein längerer, B ein kürzerer abgestumpfter Kegel von gleicher Grundfläche, beyde aber von der gewöhnlichen Form auffallend abweichend, und einfacher. Nach beyden Formen liess ich zwey Exemplare verfertigen.

In Ansehung des Erfolgs war ich um so begieriger zu erfahren, wie sich das eingestrichene d und e, die Oktaven und die hohen Töne verhalten würden. Das d sprach in A vollkommen hell und stark an, wiewohl ich für dieses wegen der grösseren Enge des Geböhrs am untern Ende besorgt war. Es scheint, die Erweiterung desselben in der Mitte und die daher nöthige etwas mindere Länge der Flöte erhält es gut. Die Oktaven waren unverbesserlich, die hohen Töne unter passenden Griffen richtig, aber das eingestrichene e leider zu hoch. B hingegen war in manchem Betracht noch schlechter. Die Oktaven blieben zwar noch gut; aber das eingestrichene d sprach undeutlicher und die hohen Töne fast alle schwerer an. Das dreygestrichene d war überdem zu tief, und das eingestrichene e behielt seinen alten Fehler.

Kann ich gleich nicht rühmen, dass der Künstler, bey welchem ich nach obigen Formen bohren liess, meinen Vorschriften und Rissen ganz genau nachgekommen sey, so glaube ich doch hinreichenden Grund zu haben, beyde Geböhre zur Gewinnung eines richtigen c als völlig untauglich zu verwerfen. Ob dagegen ein Geböhr, dessen Verjüngung an einer höheren Stelle anfängt, das Verlangte eher leisten würde, kann ich nicht entscheiden, weil ich hierüber keine Versuche gemacht habe. Ihre Kostspieligkeit, der mindere Anschein eines glücklichen Erfolgs, und die Hoffnung, auf einem kürzeren Wege fortzukommen, hielten mich davon ab. Dieser Punkt bleibt also meinen Nachfolgern zur Prüfung überlassen, falls diese künftig noch für nöthig erachtet wird.

Ausser diesen geringen Aussichten, sich durch das Geböhr helfen zu können, bliebe jezt nur noch ein zweyter Ausweg übrig. Dieser wäre eine Veränderung in der Anordnung der Tonlöcher. Giebt man nämlich cis dem linken Daumen, so könnte man dem c ein eigenes Tonloch geben, welches mit dem ersten Finger zu greifen wäre. In diesem Falle würden die übrigen Finger bequem genug alle übrige Löcher bis zum gis decken können, weil das Tonloch für c um ein beträchtliches weiter nach unten steht, als cis. Der erste Fin-

Fyhler, Jos., Cant. Die Hirten bei der Krippe, in Wien aufgef. XXI. 279
— Chor daraus, in Wien aufgef. XXIX. 284
— Cantate, in Wien aufgf. XXIX. 286
— Doppelchörige Messe, in Wien aufgf. XXIV. 15
— Offertorium, in Prag aufgef. XXIV. 237
— Requiem, XXVII. 208 in Wien aufgf. XXVIII. 312
— — — Part. (B) XXVIII. 305, 321. (Berichtig. hierüber, XXIX. 49*)
— Krönungs-Messe (Es) in Grätz aufgef. XXIX. 771 in München. XXX. 120
— Messe zur Krönungsf. der Kaiserin Carolina, (B) XXI. 69
— 2te Messe (de Sancto Maurizio). Part. (B) XXIX. 657, 671. (v. e. andern Rec. XXIX. 801)
— Offertorium u. Graduale. N. 2. Part. (B) XXIX. 807

F.

Fabarii (Bohnenesser), ehemaliger Name der Sänger. XXX. 316
Fabbrica, s Fabrica.
Fabbris, Sgra, Altistin (XXII. 516) in Genua. XXII. 284
Fabre, Sgra, (XXIV. 763) in Palermo. XXI. 82; in Neapel. XXIV. 527
Fabrica, Isab., in Mailand. XXIV. 763. XXV. 75. 239 fg. XXVIII. 286; in Turin. XXVI. 277; in Venedig. XXVII. 333; in Madrid. XXIX. 42; vermählt sich das, mit Montresor. XXIX. 865
Fabricius, in Königsberg. XXVII. 317
Fabris, Gesang-Dilett. in Florenz. XXI. 266
Fabronius, Angelus, Berichtig. über ihn, gegen Forkel. XXVI. 700
Facciotti, s. Fasciotti
Fachini, Mad., (vorher Mad. Bordini od. Bartini) aus Amsterdam in Bremen. XXIX. 829 fg.
Fackler, nunmehr Musik-Dir. in Nurnberg. XXVIII. 269.
— als Bassist. XXIX. 541
Faenza, Nache. XXVII. 333
Faget, in Rotterdam. XXV. 223
Fagott, Lob desselben, v. Castil Blaze. XXIV. 476
— über dasselbe. XXX. 505
— über d. Natur u. Eigenthümlichk. desselben etc. von C. Baermann. XXII. 601
— Verbesserungen dess. durch Simiot zu Lyon. XXI. 682
Fahlgreen, in Stockholm. XXI. 482
Fahrbach, Flötist in Wien. XXX. 752
Faistenberger, Zauberpant. Colombine aus der Feenwelt oder der Bauer als Millionair, in Wien aufgf. XXIX. 743
— hom. Pantom. Harlekin u. Harlekinette, od. die Macht der Feen, in Wien aufgef. XXVI. 856
— Zauberpant. Der Schiffbruch, in Wien aufgf. XXIX. 286
— Pantomime: Der Schutzgott treuer Liebe, in Wien aufgef. XXVIII. 556
— — Der Zauberkampf, in Wien aufgf. XXX. 459
— — Die Zauberrose, — — — XXVIII. 63
Falchinioni, Ten. in Venedig. XXVII. 133
Falk, G. v., Preis des Schopfers, v. Gellert, für 4 Stimmen, nebst Kl. Bgl. op. 3. B. XXV. 801
Falque, Fil., Flötist in Lissabon. XXV. 9
Falsch u. Rein, Bemerkungen darüber. XXVI. 577
Falsche Prima Donna: s. Ign. Schuster u. Marx
Fancello u. Gaggiotti, Sänger u. Guit.-Spieler aus Bologna, in Königsberg. XXIX. 208
Fanna, [illegible] Divertiss. au Theme var. p. l. Pf. (B) XXVI. 317
— Variazioni p. Pf. sopra la Contradanza fav. nel ballo Alessandro in Babilonia. (B) XXVI. 317
Fano, Nache. XXI. 228
Fanti, Sgra Clem., aus Bologna, in Fermo. XXVIII. 381; in Rovigo. XXIX. 377
Fanti, dil, Messe mit — grosser Trommel! XXI. 223
Fantini, Luigi, Ten. in Siena. XXVII. 230
Fantozzi, Mad., in Paris. XXII. 19
Farinelli, Gius., vormals zu München. XXVIII. 10
— Op. Riti d' Ecate, in Turin aufgf. XXIV. 277
— — Il finto sordo, in München aufgf. XXV. 351
— — Locandiera, in Loreto aufgef. XXIX. 305
— Farsa: Il testamento, in Bologna aufgef. XXI. 82
— — Un effetto naturale, in Mailand aufgf. XXVII. 696
Farnari, Clarinettist in Moskow. XXVI. 263
Farnik, Clarinettist in Prag. XXII. 690
Farrenc, Prof. de musique und Flotist in Paris. XXII. 228, 250
Fasch, C., über dessen Singstücke b. d. Akad. zu Berlin — Berichtig. gegen Rochlitz. XXVII. 657*)
— 8stimmiges Miserere in Frkf. a. d. O. aufgf. XXVII. 657
— 16stimmiges Kyrie u. Gloria, zur Einweihung des neuen Saals der Berl. Sing-Akademie in Berlin aufgf. XXIX. 93, 113
Fasciotti (Facciotti), Castrat beim Hofe v. Braunschw. XXII. 516, 627; geht ab. XXIII. 604
Fasciotti, Bassist. XXII. 627
Fasciotti, Sgra. XXII. 627
Faubel, Clarinettist in Frkf. a. M. XXVII. 278. XXVIII. 98. in München. XXIX. 115
Fausti, eine Gattung der Ludi. XXX. 539
Fausts Zaubermantel, Oper mit Musikstücken v. Mozart, Cimarosa, Himmel etc. aufgf. in Stuttgart. XXV. 370
Favelle, Mad. Stef., in Paris. XXII. 513. 606, 608. 689. 814; in Mailand. XXVI. 785 fg. 800. XXVII. 251 fg. XXVIII. 60. 531. 583; in Lucca. XXVIII. 638 fg. XXIX. 585, in Livorno. XXIX. 586; in Triest. XXIX. 887. XXX. 1228; in Wien. XXX. 358
Favini, Sgra Gius., abgegangen von Lissabon. XXIII. 604. XXV. 56 in Pavia. XXVII. 260
Fay, Mad., in Paris. XXI. 523, 590 fg., 670. XXII. 643. XXIII. 90
— Hr., Mad. u. Dem., in Strasburg. XXVII. 561
Fazzini, D. Gius. Batt., Sänger u. Comp. a. d. ppstl. Kap. zu Rom. XXVII. 509
Februar: Ursprung dieses Namens. XXIX. 421
Federici, Vinc., Censore in Mailand. XXVIII. 354. Tod u. Nekrolog dess. nebst Verzchn. s. Opern. XXIX. 27
Feddersen, Mad., in Riga. XXV. 530
Fedi, Frdr., Tenor. u. Singlehrer zu Modena. XXVIII. 30
Fedrigotti, Ten. Dilett. in Mailand. XXV. 468
Feige, Regisseur der neuen Bühne in Cassel. XXIV. 324. XXVII. 309
Feigerl, Peregrin, Violinist in Wien. XXIX. 225. XXX. 688
Fein, Oboist in Stuttgart. XXVIII. 462
Feind, Ed., über Petersens Verbesserungen an der Flöte. XXIV. 205
Feistmantel, v. Prag, in Wien. XXI. 633; in Prag. XXII. 692. XXVI. 414
Feldt, Clarinettist in Magdeburg. XXVI. 300 fg. 706. XXVII. 167 fg. 381 fg. XXVIII. 205, 260 — geht nach Achen. XXX. 381
— Mad., Sängerin ebend. XXVII. 383
Fellauer u. Cons. S. Wiener Quartettsänger.
Fels, junger Violinist in Wien. XXV. 143
Felsenheim, Dem., in Berlin. XXVII. 667
Felsmann, Basssänger in Moskau. XXI. 202
Femy, Violinist in Frkf. a. M. XXVII. 280
— Oper. Der Raugraf, einzelne Stücke daraus in Frkf. a. M. aufgf. XXVIII. 100
— Sinfonie v. ihm selbst in Frkf. a. M. aufgf. XXVIII. 100
Fenzi, Sgra Erm., v. Lissabon abgeg. XXIII. 604; in Mailand. XXV. 55
in München. XXVI. 326, 328; in Wien. XXVI. 522 fg.

Fenai, Vinc., aus Livorno, Prof. am mus. Coll. zu Neapel. XXIII. 861

— als VCellist in München. XXVI. 328, in Wien. XXVI. 524 fg.

— Ten. in Messina. XXIX. 30

Fenzl, in Wien. XXIII. 208

— Zauberspiel: Der Musikant vom Lerchenfeld, in Wien aufgf. XXIII. 56

Feo — etwas über ihn. XXIII. 107

Ferario, Gius., Influenza fisiolog. ed patolog. del suono, del canto e della declamazione sull' uomo. XXVII. 717

Ferber, Dom., in Berlin. XXIX. 30

Ferdinand III., östr. Kaiser, Psalm: Miserere, Deus etc. XXVIII. 503

Ferdinand, r. Tänzer der Pariser gr. Oper, in Wien. XXVIII. 557

Fergerl, Violinist in Wien. XXVIII. 303

Ferlandi, Virtuos auf dem engl. Horn in Petersburg. XXV. 633

Ferlendis, Sgra Giov., mit ihrem Vater, dem Hoboisten Ferlendis, in Mailand. XXVIII. 656

Ferling, Oboeblaser in Cassel. XXV. 148, in Braunschweig. XXVII. 451

Ferlini, Gius., in Mailand. XXVII. 130; in Petersburg engag. XXIX. 884

Ferlotti, Sgra Santina, in Rom. XXV. 236; in Turin. XXV. 471. XXVI. 556. XXVII. 117; in Lucca. XXV. 744; in Neapel. XXVI. 276; in Bergamo. XXVII. 132; in Venedig. XXVII. 654; in Brescia. XXVIII. 639; in Bologna. XXIX. 31, 169, 361; in Paris. XXIX. 601

Fermaten, über den häufigen Gebrauch ders. XXIV. 112

Fermo, Nachr. XXVIII. 584

Fernier, in Wien. XXX. 393

Feron (Ferron), Sgra Elis. aus Paris — verglichen mit Mad. Catalani. XXI. 609
in Frkf. a. M. XXI. 342; in Lpz. XXI. 556; in Dresden. XXI. 586

— Berlin. XXI. 393, 476, 560; in Wien. XXI. 633 fg. 828
— Strasburg. XXI. 692; in München. XXI. 889
— Mailand. XXII. 492, 496. Differenzien mit Puccita u. Aufhebg. des Contractes mit dems. XXII. 499
in Venedig. XXIII. 270. 681; in Bologna. XXIII. 496
— Turin. XXIV. 277; in Neapel. XXIV. 327
— Mailand. XXVII. 132 — auch als Componn. XXVII. 136 — XXVIII. 257 fgg. 621 fg.
— Palermo. XXVII. 652, 713; geht nach Neapel. XXVIII. 379; in Lugo. XXVIII. 638
in Modena. XXIX. 170; in Verona. XXIX. 377; in Mailand. XXIX. 633

— Deren Gemahl Giuseppe, S. unter G.

Ferranti, Bugg., in Bologna. XXVIII. 389. Tod in Ferrara. XXIX. 637

Ferrara, Nachr. XXI. 348. XXVII. 253. XXVIII. 381. XXIX. 637

Ferrari, Dem. Franc., aus Christiania, Harfenistin in Stuttgart. XXV. 324; in Lpz. XXVIII. 852; in Magdeburg. XXIX. 435. Tod in Gross-Salzbrunn. XXX. 760

Ferrari, Ant., in Modena. XXVIII. 31

Ferrari, Fil., Bassist, in Rom. XXVIII. 380

Ferrari, Paolo, Bassist in Macerata. XXVII. 253

Ferrarino, Fel., Oboelehrer in Neapel. XXIII. 858

Ferron, Sgra. S. Feron.

Fesca, Fred. Ernst, Tod zu Carlsruhe. XXVIII. 399. Nekrolog. XXVIII. 545

— Noch etwas über ihn. XXVIII. 701

— Concert zu s. Andenken in Magdeburg veranst. XXIX. 416

— Oper: Cantemire — Schwierigkeiten, der Aufführung derselben in Carlsruhe v. Weixelbaum entgeg. gesetzt. XXII. 128 fg.

— aufgef. in Carlsruhe. XXII. 356, 729
in Frkf. a. M. XXIV. 26

— Ouvert. daraus in Königsberg. aufgf. XXV. 579

Fesca, Cantemire, vollständ. Klav.-Ausz. v. Verf. selbst. (B) XXIV. 852

— Ouvert. zur Oper: Omar u. Leila, in Lpz. aufgef. XXVIII. 852

— 103 Psalm, in Cöln aufgf. XXVI. 566; in Nürnberg. XXVII. 261; einzelne Stücke daraus in Magdeburg aufgf. XXVI. 761

— Sinfonie, in Wien aufgf. XXI. 271
— — n. 2. in Lpz. aufgf. XXVI. 285. XXVII. 855
— — — 2. — — — XXV. 398
— — — 3. — — — XXII. 42

— 8stimmiges Vaterunser, aufgf. in Riga. XXV. 552

— Tenor-Arie daraus, XXII. B. VII.

— Quatuor p. 2 VV. V. et VC. oeu. 12. (B) XXII. 569

— 3tes gr. Sinf. in D♯ — — — 15. — — 585

— Vaterunser, f. 4 Solost. u. Chor, ohne Bgl. Part. u. St. 18. W. (B) XXIII. 534

— gr. Quintetto p. 2 VV. 2 Violes et VC. oeu. 20. (B) XXV. 240

— Der 9. Psalm, Hymne f. 4. Singst. m. Bgl. des ganzen Orch. 21. W. (B) XXIV. 457

— Quintett p. Flute, 2 VV. A. et VC. oeu. 22. (B) XXIV. 457

— Hymne f. 4 Singst. m. Bgl. d. ganzen Orch. op. 26. Part. u. Kl. Ausz. (B) XXVI. 848

— 5 deutsche Gesänge m. Bgl. des Pf. op. 27. (B) XXV. 238

— Das Rautensträuchlein, (aus dens.) XXV. 240

— Potpourri p. 2 V. A et VC. (B) XXIII. 800

— 6 deutsche Lieder m. Bgl. des Pf. (B) XXV. 554

— Gesang an die heil. Cäcilia. (XXV. 241) f. 4 Sgst. mit Bgl. des Pianof. (B) XXVI. 672

— Ouverture, oeu. 43 (posthume), arr. à 4 m. p. le Pf. p. C. F. Ebers. (B) XXIX. 768

Fesca, Kaufmann in Magdeburg, Quartett-Unterhaltungen das. XXVI. 208

Festa, Const., als Compon. treffl. Motetten. XXVII. 346, 358, 372

— — alter latein. Chor, gesungen in Bremen. XXIV. 229

Festa, Gius., Prof. beim Mus. Colleg. zu Neapel. XXIII. 661
eine v. ihm compon. Oper gefällt nicht. XXIX. 845

Festa, Sgra Franc. (XXII. 240), in Mailand. XXI. 95, 226, 533
in Venedig. XXI. 43, 81. XXIV. 277, 547
— München. XXI. 888. XXII. 264, 529
wieder in Mailand. XXVI. 508, in Perugia. XXVII. 632; in Brescia. XXVIII. 639; in Bologna. XXIX. 31

— Prof. u. Bibliothk. an der kgl. Musik-Schule zu Paris, Revue musicale redigee p. une societé de musiciens, artistes et theoriciens. (B) XXIX. 215

Fetis, M., Urtheil über Beethoven. XXX. 165 fg., 183

— Op. L'amant et le mari, in Paris aufgf. XXII. 660, 882

— — Les soeurs jumelles — — — } XXVI. 260
— — Maria Stuart — — — }
— — La vieille — — — XXVIII. 572;
in Strasburg. XXIX. 716

— — Die liebenswürdige Alte, in Berlin aufgf. XXIX. 480

Feuillide, Ten. in Warschau. XXI. 311. Sein Tod. XXIV. 484

Feuerberg, Violinist in Hamburg. XXIII. 844

Feyer, musikal., des kathol. Gottesdienstes. S. Fröhlich.

Fichte, Fragment zur Einleitung. XXVI. 1

Ficker, Chr., Oboist in Stockholm. XXI. 481

Fidanza u. Cons., in Königsberg. XXIV. 699

Field, Mad., in Kiow. XXV. 203

Field, John, Klav.-Virtuos, Clementi's Schüler. XXIII. 19

— in Petersburg. XXII. 250; in Moskau. XXIV. 343. XXV. 665; in London. XXIV. 408 fg. 632; — in Moskau, tritt nun eine Reise nach England, Teutschland etc. an. XXX. 60

— 5tes Concert, gespielt v. Dumeniel in Paris. XXI. 289

— Chanson russe, var. p. le Pf. (B) XXIII. 884

Field, 6me Conc. p. l. Pf. av. acc. de gr. Orch. (B) XXVI. 307
Filippo, Giac., 11jähr. Violinvirtuose in Mailand. XXX. 468, 476, 699
Finagla, Bassist in Treviso. XXIX. 307
Finali, Lu., Farsa: il Re Teodoro in Venezia, in Parma aufgf. XXIX. 170
Finazzi, Joh., in Mailand, erhält ein Patent für eine Taktschlagmaschine. XXVIII. 694
Fink, G. W., Erklärung als nunmehriger Redacteur der mus. kal. Zeitung. XXX. 33
— Gedicht: Gruss der Musika. XXX. 1
— — An Cäcilia. XXX. 657
— Urtheil über Beethoven, als Bemerkgg. üb. Fetis etc. Urtheil über denselben. XXX. 165, 181
— abgenoth. Erwiederung üb. die Anzeige v. Beethoven Marsch u. Chor etc. XXX. 193
— Bemerkungen zu dem Berliner Bericht über Breidensteins Vorlesungen etc. XXX. 197
— über Cantate u. Oratorium, im Allgemeinen. XXIX. 625, 641
— Etwas über das Doppel-Quartett. XXX. 737
— Antwort auf einige Punkte der Recens. der Berl. allg. mus. Zeitg. v. H. Dorn im Sn. Hfte. der Cäcilia. XXX. 585
— Mittheilung der Kretschmar'schen Erklärung der Weisen Adams de le Hale etc. XXX. 81
— über das Lied: Cur mundus militat etc. ingleichen das: O miranda vanitas etc. u. dessen Verf. XXVII. 721
— Nachrichten v. den berühmtesten Liedern der latein. Kirche. XXVI. 433, 549, 565, 741. XXIX. 417, 441, 462, 473
— beurtheilende Anzeige von Marschners Oper: Der Vampyr, in Lpzig aufgf. XXX. 205, 369
— Etwas über das Dunkele u. Geheimnissvolle in der Musik u. das Gegentheil desselben. XXX. 433, 460
— über die Frage: Ist es wahr, dass unsere Musik so weit besunter ist, dass sie mit der alten keine Vergleichung mehr aushält? XXVIII. 49
— Wie treibt man Musik zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst und Anderer? XXVIII. 153
— Von Schriftstellern über Musik, die theils nur wenig geben und doch angeführt werden, theils wichtig, aber nicht gehörig beachtet sind etc. — XXX. 533
— Beantwort. des Schreib. v. Fr. Rochlitz, die Oratorien-Tonkunstler betreffend. XXX. 229
— Gespräch über den kleinen Unbekannten in d. Blättern f. literer. Unterhalg. XXX. 576
— Rec. von Basily Offertori a 2. 3. 4. voci etc. XXVII. 113
— — — Czerny gr. Fantaisie en forme de Son. — ire et 2de Fant. eleg. ou Potpourri brill. etc. XXIX. 233
— — — Drobisch drei Motetten für Singchöre. LIV. XXX. 276
— — — Ludw. Erk Sammlg. 1. 2. 3 u. 4stim. Schullieder etc. 1. Hft. XXX. 130
— — — Eutonia, einer pädagog. Musik-Zeitschrift etc. XXX. 818
— — — Fetis revue musicale etc. XXIX. 213
— — — D. Fröhlisch über Menschenbildung durch das Schöne etc. XXVII. 205
— — — J. A. Gleichmann Lieder m. Bgl. d. Pianof. 2. Hft. XXX. 592
— — — Fr. Kalkbrenner gr. Marche, interrompue par un orage etc. p. l. Pf. av. Acc. de 2 VV. A. et Vc. Contreb. ad lib. op. 93. XXX. 680
— — — Kocher Tonkunst in d. Kirche etc. XXVI. 609
— — — Logier System der Musikwissenschaft etc. Stupel heimathige Worte über L. u. Michaelis Katechismus über dies System. XXX. 817, 857
Fink, G. W., fier. von Fr. Naue Versuch einer musikal. Agende etc. XXX. 607
— — — Neukomm Messe de Requiem etc. XXX. 764
— — — L. Spohr double Quatuor etc. XXX. 749
— Mein stiller Ort (Gedicht u. Musik) f. 1 Sgst. m. Pf. Bgl. 17. W. (B) XXX. 808
Fink, Ten. in Dresden. XXIV. 389. XXVII. 66
Finke, Mad., geht von Cassel ab. XXV. 1211 in Prag. XXV. 500. XXVI. 414, 429 in Leipzig. XXVI. 760. XXVII. 169 in Wien. XXVIII. 829. XXIX. 452, 664; in Gratz. XXIX. 78; in Berlin. XXX. 742, 826
Finke, in Weimar. XXIV. 572
Finsler, Flotist in Zürich. XXIV. 560. XXVI. 402. XXVII. 468. XXVIII. 596. XXX. 675
Finzi, s. Fenzi.
Fioravanti, Gius., Bassist in Mailand. XXII. 456, 497; in Neapel. XXVII. 629; in Rom. XXVIII. 380
Fioravanti, Val., als Musik-Dir. in Lissabon. XXIII. 604
— Op. Adelaide e Comingio in Mailand aufgf. XXX. 475
— Op. Cantatrici villane in Alessandria aufgf. XXIX. 56; in Dresd. XXI. 56, 176; in Mailand. XXIII. 283 in München. XXII. 263; in Wien. XXIV. 319. XXVII. 46
— (Die Dorfsängerinnen), in Prag. XXIII. 775; in Weimar. XXIII. 200; in Wien. XXII. 84, 529
— Op. II Ciabbatino, f. Neapel comp. XXV. 236
— — La duchessa (Contessa) di Fersen, in Bergamo aufgf. XXI. 44
— — Enrico IV al passo della Marna, in Rom aufgf. XXI. 42
— — La moglie di due mariti, in Mailand aufgf. XXI. 84; in Ascoli. XXI. 208
— — Die wandernden Comödianten (virtuosi ambulanti), in München aufgf. XXII. 263; in Wien. XXIV. 142. (Die reisenden Operisten) XXX. 752
Fiore, Gius., Prof. zu Neapel. XXIII. 861
Fischel, Adolph, Violinist in Königsberg. XXX. 326
Fischer, A., Musikhandlg. in Frankf. a. M. XXVIII. 101
Fischer, Frau von, Klavierspiel. in Caschau. XXI. 347
Fischer, Frau von, in München. XXI. 769
Fischer, Mad., in Hamburg. XXIII. 782
Fischer, Ludwig, der Vater, ehedem in Wien. XXIV. 268 fg. Sein Tod zu Berlin. XXVII. 669
Fischer, A. J., der Sohn, Bassist, von Berlin in Frkf. a. M. XXI. 251; in München. XXI. 386. XXII. 868. XXIII. 382. XXIV. 512, 704; in Königsberg. XXI. 488. XXIII. 537 — über seinen Vortrag Mozartscher Musik. XXIII. 766; in Warschau. XXI. 709; in Wien. XXII. 214, 329, 331 fg. 477; in Stuttgart. XXIV. 120 fg. XXVII. 801; in Cassel. XXIV. 550; in Braschweig. XXIV. 560 fg. XXVI. 205; in Weimar. XXV. 288; in Berlin. XXV. 328, 417, 753, 800. XXVI. 21; in Lpzig. XXV. 305, 1081; in Dresden. XXV. 1211; in Prag. XXV. 1211; in Wien. XXVII. 645; in Rotterdam. XXVII. 588, in Palermo. XXIX. 327
— — 6 Cantonette c. acc. di Pianof. liv. 2. (B) XXI. 659
Fischer, Dem. Anna, des Vorigen Pflegetochter, in München. XXIV. 704; in Weimar. XXV. 288; in Berlin. XXV. 355; in Lpzig. XXV. 305; in Prag. XXV. 1211; in Braunschweig. XXVI. 205; in Stuttgart. XXVII. 801; in Wien. XXVII. 325; in Rotterdam. XXVII. 588; in Piacenza. XXVII. 645, 801; in Palermo. XXVIII. 488. XXIX. 327, XXVIII. 62, 301; in Palermo. XXVIII. 488. XXIX. 327, XXVIII. 62, 301; in Palermo. XXVIII. 488. XXIX. 327, 656; — in Neapel seit kurzem verheir. XXIX. 884; in Triest. XXX. 109; in Turin. XXX. 701
Fischer, Dem. Wilh. (des Vorigen Schwester), in Braunschweig. XXI. 432, 576. XXII. 125, 229. XXIV. 576 fg. XXV. 46, 217 fg., in Kassberg. XXI. 693; in Stuttgart. XXIII. 813. XXV. 29, geht v. Braschweig nach Stuttgart. XXV. 229, 373, 1361, 766 fg. XXVI. 365, 557, 806. XXVII. 654. XXVIII. 285, 458, 861; geht ab. XXVIII. 463

Fischer, Mad., geb. Schwarzböck, in Wien. XXIX. 228, 372

Fischer, Bassist in Wien (!) XXV. 762. XXVIII. 556, 674; in Berlin. XXX. 619

Fischer, Bassist in Leipzig. XXII. 24, 28. XXIII. 220 fg. XXV. 28, 791; — in Magdeburg. XXX. 379, 671

Fischer, Concertmstr. in Erfurt. XXIV. 630

Fischer, Ant., Kpmstr. in Wien. Operette: Das Hausgesinde, in Weimar aufgf. XVIII. 143

— Opette: Das Singspiel auf dem Dache, in Wien aufgf. XXIV. 503

— Sgsp.: Die Verwandlungen, in Stuttgart fgf. XXVI. 555; in München. XXVII. 382

Fischer, Dir. am Josephstädter Theater zu Wien. XXX. 687

Fischer, C., Optic. Die Scheidewand, in W. aufgf. XXIII. 556

— Militairmusik f. 1 Clarinette in F. u. Es, 3 Clarinetten in C u. B. (B) XXII. 100

Fischer, Dagobert. Zögling des Dresdner Blinden-Instituts, in Leipzig. XXVI. 200

Fischer, E. L. F., Versuche über die Schwingungen gespannter Saiten etc. XXVII. 187

— Anzug u. Bemerkungen aus u. zu diesem Werke von D. Chladni. XXVII. 501

Fischer, F. F., Vorschlag zu Pianof.-Saiten v. Platina. XXIII. 162

Fischer, G. E. (in Berlin), 12 Lieder v. Göthe, Türk etc. XXIII. 31

Fischer, Heinr., Gesänge f. 3 Mannerst. u. W. 2. Lief. (B) XXX. 316

Fischer, Joh. Gottfr., Mus.-Dir. zu Freiberg — Nekrolog. XXIII. 799

Fischer, M. G. (zu Erfurt), 48 kleine Orgelstücke f. Anfänger, 15. W. 5. Samml. (B) XXII. 139

— 24 Orgelstücke durch alle Dur- u. Molltonarten. 15. W. (v. d. O.) XXVI. 730

— Rüge gegen Stoepel — XXVII. 706

— VIII. Chorale mit begleitenden Canons verschied. Art. (B) XXVIII. 143

— 13 Gesänge zur geselligen Freude, 6 Lieder m. Bgl. des Pf. u. 6 Canons. (B) XXX. 809

Fischer, W., 13jähriger Violinsp. in Leipzig. XXV. 401

Fischer, Violinist in Göttingen. XXX. 267

Fischer, Dilett. in Göttingen. XXX. 267

Fischer u. Cons., Steyerische Alpensänger in Wien. XXX. 781, 786, 872

Fixateur zu Saiteninstrumenten. s. **Neuville** (de la)

Flache, Fraul. W., in Berlin. XXVIII. 27. XXX. 427, 478, 559, 742

Fladt, Oboist in München. XXII. 465

— in Amsterdam. XXII. 406; mit s. Sohne in Strasburg. XXV. 678

— der Sohn, in München. XXIX. 217

Flagellanten, Flegler, eine Secte im 13. u. 14. Jahrh. XXVII. 550

Flageolet-Töne: über Ausführung ders. auf der Violine (v. Kuster). XXI. 701 — Nachtrag zu diesem Aufsatze. XXII. 457

Fleischmantel, als Chorführer in Prag. XXIV. 244

Flemming, F. F., 4tes Heft der Tafellieder etc. (B) XXIX. 782

Flerk, Mad., in Wien. XXVII. 841

Flight u. **Robson**, in London, Erfinder des Apollonikon. XXI. 264

Flöte über sie. XXX. 372; über sie u. ihr Spiel (v. Fürstenau) XXVII. 710

— das geubteste Instrument in Lissabon. XXIII. 602

— Erfindung, Doppeltöne auf derselben hervorzubringen. s. Bayr.

— über die Fehler ders. (nebst einem Vorschlage). Nachtrag zu der Abhandl. i. J. 1803), von Pottgiesser. XXVI. 262

Flöte: — eine Stimme über diesen Nachtrag etc. v. K. Grenser. XXVI. 387

— von Liebel in Dresden u. von Koch in Wien: Vergleichung derselben. XXVII. 710

— verbessert mit 17 Klappen v. Trexler in Wien. XXIII. 398

— Verbesserung daran (Mechanism zu Hervorbringung des Cresc. u. Decresc.) von Petersen. XXIV. 293

— Verbesserung des doppelten u. einfachen Flageolets von Bainbridge. XXIII. 309

— Querflöte mit silbernen Klappen v. Decker. XXIII. 398

Flötenspiel, Bemerkungen darüber. XXIV. 115

— über dasselbe (v. Fürstenau). XXVII. 710

Für Flötenspieler: bemerkenswerthe Stellen aus W. N. James a word or two on the Flute etc. abersetzt und mit Anmerk. v. C. Grenser. XXX. 97, 113, 133, 154

Flora (?), Dem., von Prag in Rotterdam. XXVII. 384

Florens, Nachr. XXI. 42, 81, 208, 266, 683. XXII. 280. XXIII. 270, 496, 736. XXIV. 279, 329. XXV. 235, 270, 774. XXVI. 209, 553. XXVII. 114, 133, 284, 652. XXVIII. 381, 488, 638. XXIX. 37, 364, 637. XXX. 102, 124, 272, 296, 700

Florimo, Archivist am Conserv. zu Neapel. XXX. 695

Florschütz, Organist in Bootzk. XXI. 779

— Chor: Aufrestehn etc. in Gustrow aufgf. XXI. 685

Flügel-Horn (Klappentrompete, Bigle, Bougle Horn etc.). XXI. 691

Fodor — **Mainville**, Mad., s. unter M.

Fodor, Fortepp. in Amsterdam. XXI. 330, XXII. 343; als Director. XXV. 534 fg.

— Cantate zu Ehren Kosters in Amsterdam aufgf. XXV. 604

— Trauermusik, in Amsterdam aufgf. XXVII. 575

Fohlisch, D. J. G., Ueber Menschenbildung durch das Schöne mit besond. Rücksicht auf Ton- u. Zeichenkunst, hauptsächlich in den Mittelschulen. (B) XXVII. 208

Foek, Bassist, Dilett. in Amsterdam. XXII. 63

Foppi, Tom. v. Düsseldorf, in Bremen. XXVII. 213; geht v. Bremen ab. XXVII. 513; in Cassel. XXVII. 561, 563, 800. XXVIII. 506 fg. XXIX. 100 fg.

Foerster, zu Breslau (gest. 1816) XXI 785

Forster, Em. Al., zu Wien, Tod. XXV. 860

Forster, Dem. El. (des Comp. Tochter), Pianiel. in Wien. XXI. 73

— vermählt mit Rovelli. XXII. 500

Foght, Kapellmusicus in Kopenhagen. XXIII. 434

Folchini, Name eines Heiligen in Italien und dessen Stammbaum. XXX. 135 fg.

Folchini, Dem. Math., in Amsterdam. XXII. 65

— (nicht Fachini) vorh. Mad. Bordini od. Bartini, in Bremen. XXIX. 829 fg. jetzt Mad. Visser-Folch. XXX. 123; — geht nach Holland zurück. XXX. 635

Folgne, Flotist in Lissabon. XXIII. 602, 607

— Mad., Fortepp. das. XXIII. 603

Folkert, Dem. Al., in Prag. XXVI. 413

Foltmar, F. G. de, Son. p. l. Pf. (B) XXIII. 638

Fontaine, Violinist in Amsterdam. XXI. 399; in Paris. XXI. 698

Fontana, Bassist. XXII. 627; in Magdeburg. XXVIII. 253, 260

Fontemacci, Sgra., in Mailand. XXVII. 623 fg. XXVIII. 53

Forkel, Verdienste um Göttingen. XXII. 858. —

— allgem. Literatur der Musik: Bemerkungen u. Berichtigung darüber — gänzlich ital. Schriftsteller betreffend (v. dem Mailänder Correspond.) XXVI. 699. XXVII. 628

Forli, Nachr. XXVII. 233. XXVIII. 636

Fornaciari, Sgra Eleonora, aus Cesena, Contr.-Alt. in Pesaro. XXIX. 362

Forster, Dem., in Basel. XXII. 693

Forti, in Wien. XXI. 7, 176, 268 fg., 359, 824. XXII. 331. XXIII. 55, 329. XXIV. 18, 89, 225, 304, 337, 356, 461, 468, 702, 857. XXV. 80, 192, 311, 328, 498 fg., 765, 85 . XXVI. 287, 857. XXVI. 196. XXVIII. 427, 480. XXVIII. 556 fg., 608, 736 fg. XXIX. 284, 664, 809, 882. XXX. 106, 206, 300; in Dresden. XXVII. 353; in Frkft. a. M. XXVIII. 96; in Cassel. XXVIII. 807; in Neapel. XXIX. 884

Forti, d. jüng., in Wien. XXI. 270, 428
Fossalaro, Marc., Stifter des Conserv. de Poveri di GC. zu Neapel. XXIII. 855
Fournerat, Orch.-Dir. in Strasburg. XXVIII. 686. XXIX. 316
Fournier, Quart. f. 2 Waldh. u. 2 Fag. in Hildburghausen aufgf. XXI. 109
Fracassi u. Cons. in Königsberg. XXIV. 699
Fradelle, b. d. franz. Oper-Gesellsch. in Wien. XXVIII. 623
Fränzel, VCellist in Wien. XXX. 107
Fränzl, Mus.-Dir. in München. XXII. 550. XXIII. 380, XXVII. 91; in Mailand. XXV. 469
— legt die Direction der deut. Oper zu München nieder. XXVI. 324
— wird zum Kapellmstr. daselbst erhoben. XXVIII. 9
— in Ruhestand versetzt. XXIX. 437
— Musik zum Festspiel: Die Weihe, in München aufgf. XXII. 57
— Oper: Carlo Fioras, neuerlich als Melodram: Carlos Romaldi, in Wien aufgf. XXIV. 672; in Berlin. XXIX. 111, 665; in Stuttgart aufgf. XXVII. 652
— Ouvert. daraus in Wien aufgf. XXII. 57
— Operette: Der Fassbinder, in Münch. aufgf. XXVII. 89
Frage — gemeinnuttige. XXX. 284
Fragen an die, welche zu antworten wissen. XXVIII. 790
France: — Ein Werk de l'Opera en France erscheint in Paris. XXII. 644
Franceschini, Bassist in Florenz. XXI. 366
Franchetti, Dem., in Wien. XXIV. 3o5; in Prag. XXV. 819. XXV. 181 fg., 382, 384 fg., 391. XXVI. 105, 412; in Wien. XXVIII. 67, 435. 557, 671, 734, 738; (als Mad. Franch.) in Berlin. XXX. 479; in Magdeburg. XXX. 671; in Lpzig. XXX. 789
Franchi, Giac., Buffo in Corfu. XXVII. 130
Franchini, Sgra. Carol., in Parma. XXVII. 633; in Mailand. XXVIII. 60, 353, 585, 639 fg. XXIX. 171
Franco von Cöln, Erfinder des musikal. Zeitmasses. XXIII. 328. XXVII. 331
— über ihn u. die ältesten Mensuralisten. XXX. 793, 813, 829
Frank, Dem. (Mad.) Lou., in Darmstadt. XXIII. 61, 628; in Berlin. XXIV. 684; in Wien. XXIV. 798
Franke, Dem., Dilett. in Bremen. XXIX. 410
Franke, Bassist, Dilettant in Dessau. XXVI. 90
Franke, Contrabassist in Berlin. XXVII. 313
Franke, Flötist in Weimar. XXIV. 577
Franke, Clarinettist in Weimar. XXVI. 240
Franke, Oberburgermstr. in Magdeburg, als Beförderer der Kunst daselbst. XXIII. 476. XXVI. 297. XXVII. 381
Franke, Sänger in Weimar. XXIV. 573. XXVI. 599. XXVII. 297. XXIX. 504. XXX. 263
Frankenstein, Cantor in Wertheim. XXII. 864
Frankfurt a. M., Nachr. XXI. 25, 172, 340, 349, 605. XXII. 58, 269, 430, 856. XXIII. 111, 278, 360, 670. XXIV. 25. XXV. 181, 411, 705. XXVI. 55. XXVII. 276, 670. XXVIII. 93, 540, 855. XXX. 92, 714, 799
— Allgemeiner musikal. Anzeiger erscheint das. XXVIII. 544
— Cäcilien-Verein das. XXII. 434. XXV. 183
Frankfurt a. d. Oder, Nachr. XXVII. 636 (Zeugniss der Redact. über diesen Bericht. 740)
Franville, Dem., in Strasburg. XXIII. 309, 402
Franz, Herzog von Modena, u. s. Gemahlin, grosse Kenner u. Beförderer der Kunst. XXVIII. 28
Franz, Kpmstr. in Frkf. a. M. XXI. 347
Franz, Violinist in Wien. XXI. 424
— Ouverture in Wien aufgf. XXIII. 87
Französische Musik, ihr Unterschied von der italien. XXIII. 342
— u. römische Sänger — ihr Streit im 9. Jahrh. XXIV. 433
Frasi, Fél., Op.: La selva di Hermanstadt, in Mailand aufgf. XXIX. 633
Freiburg (im Breisgau) — Schul- und Gesangbuch, für die Singanstalt das. 1. 2. Bd. (B) XXX. 551
Freiesleben, v., Ftepsp. in Dresden. XXVI. 12. XXVII. 67
Freirsls, 11jähr. Klav.sp. in Frkf. a. M. XXI. 340
Freisleben, in Riga. XXVI. 682
Freitas, in Lissabon. XXVII. 31
Freschi, Op.: Berenice, i. J. 1680 zu Padua aufgf. XXIII. 337
Freuhel, Ouverture in Amsterdam aufgf. XXI. 710
Freudenschuss u. Cons., Steyerische Alpensänger in Wien. XXX. 781, 788, 868
Freudenthal, in Braunschweig. XXIV. 431
Freudenthaler, J. Wilh., Klavierbauer in Paris — Tod. XXVI. 309
Freund, Mad., in Berlin. XXIV. 636
Freund, von Aachen, in Berlin. XXI. 716; in Frkf. a. M. XXV. 182; in Berlin. XXX. 742
— (Opern-Reg. in Mainz) in Strasburg. XXVI. 622
— Arrang. d. Posse: Die Berliner in Wien. XXVII. 118
Frey, Violin-Virtuos aus Mannheim, in München. XXV. 43
— Opern-Dir. zu Mannheim. XXVI. 605
Freyenhagen von Rosenstern, s. unter R.
Frezzolini, Gius., Buffo in Turin. XXVI. 556. XXVII. 634; in Brescia. XXVII. 124; in Venedig. XXVIII. 489; in Florenz. XXIX. 37; in Rom. XXIX. 171; in Mailand. XXIX. 635
Friedel, Dem. in Frkf. a. M. XXI. 174, 556, 606. XXII. 591 geht ab. XXII. 857; in München. XXIII. 383
Friedland, Aug., dramat. Blumenstrauss: Etwas für Jedermann, mit Gesang, Tanzen etc. in Wien aufgf. XXIX. 743
Friedlowsky, Clarinettist in Wien. XXI. 13, 564. XXIII. 310
— zum Professor das. ernannt. XXIII. 515
— Concert mit s. Familie das. gegeb. XXIV. 63 fg. XXVIII. 66, 312. XXIX. 139
Friedlowsky, Dem., dessen Tochter, ebend. XXI. 13. XXII. 561. XXV. 366. XXVI. 283. XXVIII. 66
Friedlowsky, d. Sohn, Violinist ebend. XXI. 13
Friedrich der Grosse — Anekd. v. dems. (im 1. Jahrg.) berichtigt. XXVI. 127
— Anekd. mit Graun. XXVI. 863
Fries, von Hannover, in Berlin. XXI. 761; in Wien. XXII. 216
— Leon., Ten. Dilettant in Lissabon. XXVII. 31
Frigell, Musiklehrer zu Stockholm. XXIX. 242
Frisch, in Wien. XXVII. 402, 433
Fritsch, Dem. Cath., in Prag. XXVI. 406, 413. XXVII. 364. XXIX. 208
Fritze, Bariton in Magdeb. XXVI. 736. XXVIII. 252. XXIX. 278
— als Fortep. Spieler. XXVIII. 261
Fröhlich, C. W., Prof. u. d. Singschule zu Würzburg. XXVI. 227 fg.
— über d. musikal. Feier des kathol. Gottesdienst überhaupt u. die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung u. Verbesserung ders. XXII. 369, 385, 405, 421
— Gedanken über die Verbreitung des Schalles in die Ferne. XXIII. 593
Fröhlich, Theod., 6 Wanderlieder v. W. Müller, m. Bgl. d. PF. 2. Vv. 1. H. (B) XXX. 732
Fröhlich, F., junger Componist in Kopenhagen. XXX. 541.
Fröhlich, Dem. Jos., in Wien. XXIII. 313, 458, 556. XXIV. 228, 353. XXVIII. 218. XXX. 206
Fromelt, A., Adagio u. Rondo alla Poll, aus der Oper Jeconda, f. Fortep. einger. 2o. Vv. (B) XXVII. 640
— Potpourri nach Melodien a. Otello v. Rossini, arr. f. d. Fortep. 2o. Vv. (B) XXVIII. 320
Frosch, Orgelbauer in München. XXIX. 663
Fruhwirth, Dem., in Nürnberg, geht ab. XXVII. 262
Frullani, Dilettant in Florenz. XXI. 367
Fuchs, Graf Ignaz, zu Wien: Kunstsammlung dess. XXVIII. 498
Fuchs, Hornist in Dessau. XXIV. 446. XXVI. 88; in Dresd. XXV. 111; in Magdeb. XXVII. 665; in Zerbst. XXIX. 52.
Fuchs, chemal. Hofkpmstr. s. Fux.

Fuchs, Kpmstr. zu Eisenstadt. XXIX. 618
Fuentes, Gräfin von, vorher Sgra Sala, singt noch in Madrid. XXV. 237
Das Füllhorn, Potpourri, in Wien aufgf. XXV. 687
Fündlinge aus älteren musikal. Werken, v. C. F. B. XXX. 346
Fürst, Bassist in Leipzig. XXI. 541; in Frankf. a. M. XXI. 697; in Berlin. XXII. 565. XXV. 274; in Hannover. XXIII. 126; in Stuttgart. XXIII. 816. XXVII. 791 in Wien. XXVII. 364
Fürste, in Magdeburg. XXX. 381
Fürstenau, Vater u. Sohn in Amsterdam. XXI. 76; in Bremen. XXI. 539. Des erst. Tod. XXI. 402
— 7— (C) Polonoise p. 2 Flutes princ. av. acc. d'Orch. oeu. 59. (R) XXIV. 120.
Fürstenau, A. B., kgl. Sächs. Kammermus. in Leipzig. XXIII. 242. XXVI. 489. XXVII. 428; in Dresden. XXIV. 292. XXV. 15, 37, 61; in Dessau. XXIV. 447; in Berlin XXV. 272; in Quedlinburg. XXVI. 477, 479; in München. XXVI. 584; in Weimar. XXVI. 604; in Bremen. XXX. 633.
— über die Flote u. das Flötenspiel. XXVII. 710
— Concert (Asg) in Lpzig von Grenser geblasen. XXIX. 256 fg.
— Exercices pour la Flûte. oeu. 15. (R) XXVI. 196
— Flöten-Schule, op. 42. (R) XXX. 568
— Introduct. et Variat. p. la Flûte av. acc. de gr. Orch. ou Pianof. oeu. 33. (R) XXX. 210
— 6 Conc. p. la Flute av. acc. de l'Orch. ou Pf. oeu. 58. (R) XXX. 803
Fürth, Fraul., Fortepianospiel. in Wien. XXIX. 99. XXX. 441 fg.
Fusali-Bürkli, Flotist in Zürich. XXIV. 560
Fuhrmann, Pf.-Spieler und Lehrer in Leipzig. XXVII. 427, 857. XXVIII. 849
Fulda, Nachr. XXI. 415
Funk, Dem., in Dresden. XXI. 54 fg. 57, 93, 113, 256, 306 fg. 370, 466, 562. XXIV. 287, 289 fg. XXV. 237. XXVI. 10, 386 fg. 668. XXVII. 333, 353, 800. XXVIII. 244 fg.; in Leipzig. XXIV. 847. XXV. 201 in Quedlinburg. XXVI. 477 fg.; in Stuttgart. XXIX. 489; in Darmstadt. XXIX. 587; von Dresden abgeg. XXIX. 809; in Neapel. XXX. 700
Funk, Bassist in Riga. XXV. 530, 552. XXVI. 682
Funk, F., VCellist aus Kopenhagen in Leipzig. XXIV. 681; in Berlin. XXIV. 683; in Wien. XXV. 23, 124; in Paris. XXVI. 309, 552; in Palermo. XXX. 698
Funke, Waldhornist in Bremen. XXV. 109
— als Posaunist u. mit dem chromat. Horn. XXVI. 144. XXVII. 95
Furia, ital. Theaterausdruck. XXII. 897
Furno, Giov., in Neapel. XXIII. 857
Fusco, Mich., Kirchencomp. in Modena. XXVIII. 30
Fusconi, Gius., Tenorist in Turin. XXII. 545 fg. in Venedig. XXVI. 856; in Corfu. XXVII. 130; in Reggio. XXVII. 634; in Turin. XXVIII. 62
Fusinger, Fagottist in Strasburg. XXI. 687
Fuss, Kpmstr. in Pressburg. XXIII. 297, 309
Fuss, Joh., in Wien todt. XXI. 253
— Pastoral-Messe, s. letztes Werk. XXI. 254
— letzte Oper: Romulus u. Remus, in Peth aufgf. XXIII. 309
Fux, Joh. Jos., als Oberkpmstr. Leopold I. zu Wien. XXIV. 258, 260. Seine Biographie. XXX. 35
— Missa canonica, ein höchst zu empfehlendes Werk für angehende Componisten. XXVII. 176
— Oper: Constanza e fortezza, zur Krönungsfeier Karls VI. in Wien aufgf. XXX. 37.

G.

Gabler, Dem., Pianofort-Spiel. in Resal. XXV. 437. XXX. 523
Gabler, C. A., Ouverture p. l. Pf. à 4 m. oeu. 44. (R) XXII. 426
— — — — — — 47. — XXII. 615
— Rondo en forme de Walse p. l. Pf. oeu. 52. (R) XXVI. 68
Gabrielsky, G., gr. Trio conc. p. 3 Flutes. oeu. 33 et 34. (R) XXII. 100
Gabrielsky, W., Flotist in Berlin. XXI. 163, 252. XXII. 361. XXIV. 177. XXVII. 249; in Bromberg. XXV. 173
— 3 Duos conc. p. 2 Fl. oeu. 39. (R) XXII. 289
— 8 deut. Lieder f. 1 Singst. m. Bgl. d. Pf. (R) XXIX. 625
— „Variations sur un theme connu p. Flute princ. av. acc. de 2 VV. V. B. 2 Hauth. et 2 Cors. oeu. 79. (R) XXX. 300
— Divertiss. p. la Flûte, av. acc. de Fp. oeu. 88. n. 2. — — — — — av. acc. de Fp. oeu. 89. n. 3. } (R) XXX. 346
Gabussi, Vinc., 1. Oper (?) in Modena aufgf. XXVII. 235
Gackstatter, 4stimmige Trauergesänge z. Gebrauch bei Beerdigungen. (R) XXX. 811
Gaede, Theod., Cotillion à la Jean de Paris p. l. Pf. (R) XXVII. 724
Gaehrich, Violinist in Lpz. XXV. 402. XXVI. 489. XXVII. 125
Gaëlen — Etwas über die Musik derselben. XXV. 133
Gaensbacher, zum Domkapellmstr. in Wien ernannt. XXVI. 715, 808
— Gloria, in Wien aufgef. XXIV. 361
Gaertner, Tenor. in Breslau. XXI. 588
Gaertner, C. von, Guitarrenspieler v. Cassel, in Paris. XXI. 118, 210; in Mitau. XXIV. 102; in Bromberg. XXV. 173; in Konigsberg. XXV. 577; in Wien. XXVI. 284, 344
Gafor, Franchino, Verdienste um die Harmonie. XXVII. 178
Gaggi, Sgra, in Turin. XXIX. 376
Gaggiotti u. **Fancelli**, Sänger u. Guit.-Spieler aus Bologna, in Konigsberg. XXIX. 208
Gagliardi, Dom., in Berlin. XXIV. 817
— Op. La casa da vendere, in Neapel aufgf. XXV. 471. 774
— — Il Langravio di Turingia, in Neapel aufgef. XXVIII. 373
— — Il Melagro, in Neapel aufgef. XXIX. 29
Gai, Sgra Seraf., in Mailand. XXVIII. 60, 332, 639 fg. XXIX. 26, 171
Gail, Mad., zu Paris (vermeintl. Componistin der deux jaloux und La Serenade) Tod. XXI. 598
— La Barcarole, chanson Venet. arr. etc. (R) XXIII. 720
Gail, deren Sohn, erhält den Preis in der K. Schule zu St. Cyr. XXI. 509
Galdini, Violinist in Lissabon. XXIII. 607
Galeazzi, Sgra. Ant., in Mailand. XXV. 231; in Cremona. XXVII. 135
Galeotti, Joh., Hornist, in Modena. XXVIII. 30
— Sgra, dessen Gattin, ebend.
Galin, in Paris, kündigt eine Stenographie musicale an. XXII. 280
— Melopiast, beim Singunterricht angewendet. XXII. 321; in Amsterdam mit demselben. XXIII. 109
Gall, VCellist in Zürich. XXVIII. 396. XXX. 675
Gallay, Hornist in Paris. XXIX. 561
Gallen, Codex v. St. Gallen. XXX. 405, 417, 435
— St. Sing-Verein das. XXIX. 595
Gallenberg, Graf von, zu Wien, tritt aus der Administration des Theaters ab. XXV. 623
— nimmt das Kärnthnerthor-Theater in Pacht. XXX. 753, 786

Gallenberg, Graf von, Ballet in Neapel aufgef. XXI. 535
— Ballet: Alfred d. Grosse, in Wien aufgef. XXII. 331
— — la Caravana del Cairo, in Neapel aufgf. XXVI. 277
— Ballabiles zu dem Ballet: Clari, in Wien aufgf. XXIV. 588
— Musik zum Ballet: Hamlet — — — XXIV. 638
— Feenballet: Ismaans Grab etc. — — — XXV. 433
— Ballet: Das befreite Jerusalem, in Wien aufgf. XXX. 378
— — Johanna d'Arc, in Wien aufgef. XXIII. 102
— — Margaretha, Königin v. Catanea, in Wien aufgf. XXIV. 304
— — Ottavio Pinelli, in Wien aufgf. XXX. 30
— u. Biotte, Feenballet: die Feuernelke, in Wien aufgef. XXIII. 454
— Rossini, Romani Musik zum Balle Psiche, in Wien aufgef. XXVI. 433
Galli, Fil., Bassist (XXII. 516) in Mailand. XXII. 404, 496; geht nach Neapel. XXII. 500; in Venedig. XXIV. 760. XXV. 77. 235 fg.; in Verona. XXV. 761; wieder in Mailand. XXV. 266, 722 fg. XXVI. 92, 276, 508. XXVII. 230 fg. XXVIII. 332; in Paris. XXIX. 670; geht nach London. XXIX. 602
— Vinc., dessen Bruder, in Turin. XXV. 471. XXIX. 583; in Venedig. XXVI. 550; in Mailand. XXVI. 787, 800. XXVII. 231 fg. 621; in Bergamo. XXVIII. 621; in Mailand. XXIX. 172, 325
Gallopin, Ten. Dilett, in Genf. XXVIII. 90
Gallus, Musik zu Makbeth. XXIV. 63
— Ecce quomodo moritur justus, in Breslau aufgf. XXIX. 394
Galtenmann, Violinist in Hamburg. XXIII. 844
Galvani, Contralt, in Pistoja. XXIX. 375
Galves, Gabr. (Calves), bei der papstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 378
Galzerani, Sgra Ant., in Neapel. XXI. 749 fg.
Gambale, Lor., Farsa: Le civette in apparenza, aufgf. in Rom. XXVIII. 488, 635
Gambati, Gebr., Virtuosen auf der Klappentrompete, in Modena. XXVIII. 31; in Florenz. XXVIII. 86.
Gambecana, Op. Marvia, in Mailand aufgf. XXII. 93
Gamma & Gamma } XXIII. 323
Gammert, 6 Lieder m. Begl. des Pianof. (B) XXV. 211
Gandini, Ant., Kpmste. zu Modena. XXVIII. 29
— Op. oer. Antigono, in Modena aufgf. XXVII. 114. XXVIII. 31
— — Il Desertore, o. s. Peroismo dell'amor filiale, in Modena aufgef. XXIX. 170
— — Ermina, in Modena aufg. XXI. 46. XXVIII. 31
— — Il Ruggero, in Turin aufgef. XXV. 235. XXVIII. 29
Gandon, Fagottist in Strasburg. XXI. 681
Gansland, Fortepianospieler in Bremen. XXIII. 490
Ganz, Leop., Violinist aus dem Haag, in Rotterdam. XXV. 773; in Berlin. XXIX. 291, 376. XXX. 478, 828
Ganz, Moritz, VCellist v. Mainz, in Rotterdam. XXV. 103, 772. XXVII. 3871 in Frankf. a. M. XXVIII. 109; in Berlin. XXIX. 273, 291, 320, 808
Ganzel, Mad., in Berlin. XXV. 282, 365, 437
Garbrecht, Mechanicus zu Konigsberg, über den von ihm verfertigten Bogenflugel. XXIII. 587
Garcia, Jose Maurizio Nunes, Kpmste. in Rio Janeiro. XXII. 502
Garcia, einer der vorzüglichsten Tenoristen. XXII. 516, 608, 815; giebt Concert in Paris. XXI. 38 fg. 676; wird seines Engagements in London nicht entlassen. XXI. 32, 106; kommt aber doch nach Paris zurück. (XXI. 384.) XXI. 830. XXII. 18. XXIII. 161. XXIV. 363, 593; in London. XXV. 601; verlässt das Theater in Paris. XXVI. 261; in Mailand. XXIX. 26
Garcia u. Pellegrini — mit einem Quartett-Triller. XXII. 386
— vorher sehr befreundet mit Rossini. XXII. 655
— Oper: Der grosse Lama. (XXII. 21)
— — Der Calif v. Bagdad, in Paris aufgf. XXII. 655
— kom. Op. les deux contrats de mariage, in Paris aufgf. XXVI. 307
— Oper: il Fazzolletto. XXII. (246, 386.) 415, 655
— — Florestan ou le conseil de Dix, in Paris aufgf. XXIV. 502
— compon. wieder eine Oper: la Mort du Tasse. XXII. 816. XXIII. 86
Garcia, Hr. u. Mad. nebst Sohn u. Tochter werden nach Newyork engagirt. XXVII. 863; daselbst angekommen. XXVIII. 40
Garcia (sia), Mad. Loreto, in Paris. XXII. 323; in Mailand. XXVI. 785, 787, 800. XXVII. 231 fg., 619. XXVIII. 639 fg. XXIX. 26, 1721 in Turin. XXVIII. 393; in Paris. XXIX. 602
Garcin, in Berlin. XXVIII. 28
Garczynska, Frau von, in Breslau. XXX. 726
Gardel, Mus. z. Divert.: Les reveries renouvellees des Greca, in Paris aufgf. XXIV. 564
Gasse, Oper: Pidiote (die Blödsinnige), in Paris aufgf. XXIII. 84
Gassmann, Flor., Orat. La Betulia liberata, in Wien wieder aufgf. XXIII. 578
Gassmann, in Cassel als Papageno. XXII. 675
Gassner, D., in Genseo. XXII. 445
Gastaldi, Sgra, in Venedig. XXI. 43
Gaude, T., Seren. p. Flute et Guit. op. 40. (B) XXI. 628
Gaudimel, Palestrina's Lehrer u. Kirchencomp. XXVII. 338
Gaudin, Dem., in Dresden. XXI. 402
Gauss, in Stuttgart. XXIII. 675
Gauvini, in Genua. XXII. 284
Gavaudan, tritt nach 10 Jahren wieder in Paris auf. XXVI. 262
in Strasburg. XXVI. 626
Gaveaux, Tod zu Paris. XXVII. 276
— Op. Le Bouffe et le tailleur, in Berlin aufgf. XXVIII. 672
— — Der kleine Matrose, in Wien aufgf. XXII. 823. XXIV. 321; in Berlin. XXVII. 186
— — Mons. Deschalumeaux, in Paris aufgf. XXI. 216
Gay, Bassist in Leipzig. XXIII. 163, 222. XXV. 21, 732
Gay, Mad. S. Ges.
Gayling, von, Theater-Dir. zu Carlsruhe. XXII. 732
Gazela, Graf Gius., Violin-Dilettant zu Piacenza. XXIX. 42
Gazzaniga, Opite: Don Juan, in Mailand aufgf. XXII. 491
Gebauer, Fr. Xav., Chor-Dir. an der Aug. H.-pfarrkirche zu Wien, stiftet daselbst einen musikal. Zirkel. XXII. 555
— Concerts spirituels zu Wien. XXIII. 455. XXIV. 527, 599
— Hymnus an die Engel, in Wien aufgf. XXIV. (360.) 362
— Sein Tod zu Wien. XXV. 341 u. a. Todtenfeier. XXV. 129
Gebauer, E., 6 Duos faciles p. 2 Flutes, oeu. 17. (B) XXI. 816
Gebauer, Fagottist in Paris. XXI. 445
Der gebesserte Lorenz, Posse in Berlin aufgf. XXII. 630
Gebhard, M. A., Harmonie. Erklärg. dieser Idee in 3 Büchern etc. (B) XXI. 17, 53
Gebhard, Vater, Hornist, u. dessen Sohn
Gebhard, Vater, Violinist, in Petersburg. XXV. 636. XXVI. 246
— u. Mad. wollen nach Deutschland. XXVI. 247
Gebhard, Mad., in Riga. XXV. 551
Gebhardi, Ludw. Ernst, Evangel. Choralbuch, nebst Intonationen, Vater-Unser etc. (B) XXX. 289
Gebring, Concertmstr. aus Wien in Bremen. XXVII. 212
Gehse, Dem., in Berlin. XXX. 146, 859.
Geige, ohne sie kann das Singen nicht gelehrt werden. XXIX. 669

Geigeninstrumente, neuerfundene von Chanot: S. Chanot.

Geiling, in Dresden. XXI. 113

Geisler, Bassist in Nurnberg. XXII. 309; in Hannover — geht ab. XXIII. 127. — führt hier Missa, Vater unser u. Abschieds-Quodlibet auf. XXIII. 128

in Konigsberg. XXVI. 678. XXVII. 316 fgg. XXVIII. 131; in Bremen. XXVII. 213; in Berlin. XXX. 248

— Alexina, militair. Oper in Bremen aufgf. XXVII. 113

Geistler, Mad., in Konigsberg. XXVII. 311 fg. XXVIII. 130, 588

Geiss, Musik-Dir. in Halberstadt. XXX. 124

Geissler, in Wien, Kunstsammlung das. XXVIII. 458

Gelinek, Abbé. Tod zu Wien. XXVII. 618

Geminiani: Urtheil uber ihn v. Baron von B. XXI. 157

Genast, Ed., in Leipzig. XXI. 179. XXII. 21 fg., 252, 365. XXIII. 220 fg. XXV. 790; in Berlin. XXI. 761; in Stuttgart. XXIV. 607; in Dresden. XXVI. 668; in Magdeburg. XXX. 309, 611 fgg.

— Oper: Die Sonnenmänner, in Leipzig aufgf. XXX. 163, 208

Genast, Mad., in Lpz. XXV. 609

Gender, ein von der Insel Java nach England gebrachtes musikal. Instrument. XXX. 606

Genee, in Berlin. XXVI. 696. XXVII. 319, 608; geht nach Dresden. XXVIII. 211, 700, 706. XXIX. 287

Generali, wird v. Theater Feydeau nach Paris verschrieben. XXI. 308; componirt eine Oper furs Carneval zu Turin. XXI. 122; nicht todt. XXVI. 803; muss das Kgreich. beider Sicilien verlassen. XXIX. 29

geht nach Triest. XXIX. 639. XXX. 142

— zum Kpmstr. an der Dombirche zu Novara ernannt. XXIX. 877

— Oper: Adelaide di Borgogna, in Mailand aufgf. XXII. 281; in Rovigo. XXI. 536

— — Adelina, in Cremona aufgf. XXIX. 3277; in Florenz. XXIV. 529; in Mailand. XXV. 1241; in Rimini. XXIX. 562; in Venedig. XXVI. 586. XXVIII. 401; in Wien. XXII. 478, 561. XXVI. 680

— — i Baccanali di Roma, in Ancona aufgf. XXIX. 811; in Cremona. XXIX. 111; in Florenz. XXI. 208; in Mailand. XXIII. 23. XXVII. 281, 622; in Padova. XXVIII. 6893; in Parma XXVIII. 635; in Rimini. XXVII. 253

— — Die Bachanten, in Cassel aufgf. XXIV. 688; in Munchen. XXI. 481; in Wien XXII. 661

— — Bajazet, in Florenz aufgf. XXI. 108

— — Calzolara, in Venedig aufgf. XXV. 470

— — Chiara di Rosenberg, in Florenz aufgf. XXVII. 1583; in Padova. XXIX. 10

— — la contessa di colle erboso, in Ancoli fgf. XXI. 248; in Bastia (Insel Corsica). XXVII. 2541; in Bologna. XXI. 81; in Munchen. XXV. 41

— — Il divorzio persiano, o il gran bazzaro di Bassora, in Triest aufgf. XXX. 272

— — Ebuzio, in Neapel aufgf. XXI. 41

— — Elena ed Alteeda, in Neapel aufgf. XXIII. 756

— — Il gabbamondo(?) in Rom aufgf. XXII. 285

— — Le lagrime d'una vedova, in Paris aufgf. XXI. 3791; in Venedig. XXV. 470

— — (Wittwentrauer), in Wien aufgf. XXVI, 185, 710

— — Pamela nubile, in Genua aufgf. XXI. 431; in Mailand. XXVI. 91

— — la rosa bianca e rosa rossa, in Turin aufgf. XXI. 229

— — il servo padrone, in Parma aufgf. XXI. 43; in Bologna. XXI. 108

— — la sposa indiana, in Neapel aufgf. XXIV. 279

— — la testa meravigliosa, in Neapel fgf. XXIV. 273; in Munchen. XXV. 321

Generali, Orat. Giosue sotto le mura di Gerico. XXIX. 1693; in Florenz aufgf. XXIX. 564

— Orat. Jefte, in Florenz aufgf. XXIX. 6371; in Mailand. XXX. 698, in Triest. XXIX. 887. XXX. 142

Genero, Ten. in Brescia. XXIX. 287

Genf, Nachr. XXII. 190. XXVI. 72. XXVIII. 89

— neuer Concertsaal das. Beschreibg. dess. XXVIII. 92

— Societe de musique cantonale das. XXV. 6791. XXVI. 78

Genie — Aus dem Leben eines Genie's. XXVI. 797, 773, 801, 821, 833

Genneveise, Baritон, in Rotterdam. XXV. 771. XXVII, 329, 388

Gennerich, in Bremen. XXVII. 97

Genova. S. Genua.

Gens, Hornist in Dresden. XXI. 92

Gense, Violinist in Brussel. XXIII. 223

Gent, Kirchenmusik das. XXV. 804

Gentili, Altist in Dresden. XXIII. 346. XXV. 113; als 1ter Ten. XXV. 525, 757. XXVI. 389; in Mailand. XXX. 466

Gentili, Pietro, Ten. in Livorno. XXVII. 2341; in Sinigaglia. XXVII. 715; in Modena. XXIX. 170, in Verona. XXIX. 327

Gentili, Seraf., Tenor. in Ferrara. XXI. 248; in Piacenza. XXVII. 1351; in Neapel. XXVII. 632

Gentili, Sgra, in Dresden. XXVI. 10

Genua, Nachr. XXI. 42, 246. XXII. 284. XXIV. 529. XXVI. 257, 568. XXVII. 116, 1351, 1581, 634. XXVIII. 31, 62, 176, 582, 589. XXIX. 306, 630. XXX. 123, 278, 407, 791 962 fgg. geht als Musik-Dir. wieder ab. XXVIII. 269 geht nach Italien. XXIX. 342

— Messe in Nurnberg aufgf. XXVIII. 367

— — — Wien aufgf. XXVIII. 364

Geoer, J. G., Variat. auf ein thema desselb. p. le Violon prec. 2 Violon., A. et B. oeu. 3. (B. XXIV. 328

George, Mad., Flotistin aus Groningen in Konigsberg. XXI, 488; in Warschau. XXI. 710; in Rotterdam. XXVII. 382

George, J., Etude p. l. Pf. en 24 Exerc. d'une difficulte progr. 1. Part. (B. XXIII. 61

— — — — — en 24 gr. Exerc. Liv. 1. 2. (B) XXV. 817

— petits airs av. des Variat. p. l. Pf. (B. XXIII. 502

Gerard, Considerat. sur la musique en general et particulierement sur tout ce qui a rapport à la vocale. (B. XXV. 465, 809

Gerber, E. L., Tod zu Sondershausen. XXI. 281. Nekrolog dess. XXI. 511. Bibliniss dess. XXII. Tit. K.

— Seine praktische Notensammlung, zum Verkauf angeboten. XXIV. 1. Bl, 35

— Tonkünstler-Lexicon — Fortsetzung von Frechen. v. Winningerode; dessen Nachricht und Bitte daruber. XXVII. Int. Bl. S. 29

Gerber, in Braunschweig. XXIV. 3781 in Cassel. XXVII. 580. XXVIII. 500. XXIX. 160

Gerbini, Dem. (Schwester der Violinistin), Sängerin in Paris. XXI. 399. 1253

Gerecke, Violinist in Dresden. XXVII. 702

Gerichswald, in Konigsberg, Instrument mit gewölbtem dopp. Resonanzboden. XXVIII. 593

Gerke, Aug., Violinist u. Mus.-Dir. aus Kiow, in Bremen. XXIV. 229. (mit Tochter u. Sohn) XXV. 1071; in Cassel. XXIV. 689. XXVI. 237. XXVII, 561; in Kiow. XXV. 254. (mit 2 Kindern das. 2551); in Dessau. XXVI. 306 (als hessischer Kammer-Virtuos) in Leipzig. XXX. 1021 in Magdeburg. XXX. 380.

— Amusement p. l. Pf. oeu. 19. l. 1. (B) XXIII. 480. l. 2. (B) XXIV. 267

— 3 Polon. p. le Violon av. acc. de V. V. et B. ou de Piano. oeu. 20. (B. XXV. 648

— Amusement p. l. Pf. à 4 m. oeu. 21. (B) XXV. 744

Gerke, Anton, dessen Sohn, 9jähriger Pf.-Spieler zu Kiow. XXV. 254

Gerlach, C., Schausp. Gesellsch. zu Hildburghausen. XXIII. 613
Germany, Mad., in Strasburg. XXIV. 572
Gern, Sohn, in Berlin. XXIV. 41, 293; in Stuttgart. XXV. 707; in Konigsberg. XXVIII. 130; in Berlin. XXIX. 274, 300
Gerson, in Copenhagen. Ouvert Esq. in Copenhagen aufgef. XXIII. 134
— Cant. zum Geb.-Tag des Konigs in Copenhagen aufgef. XXIII. 432
— Pater noster, vierstimmig XXIII. 432
Gerspach, Musiklehrer in Zurich. XXI. 3964 in Karlsruhe. XXVIII. 702
— als Klav.-Spieler in Zürich. XXX. 675
Gerstaecker, in Weimar. XXI. 657; in Warschau. XXI. 7151; in Leipzig. XXII. 102. XXIII. 217. XXVI. 490; in Prag. XXIII. 420, 756 fg.; in Wien. XXIII. 455; in Dresden. XXIV. 287, 291; in Cassel. XXIV. 325, 327, 686 fg. XXV. 145, 147, 420, 452, 708 fg.; in Amsterdam. XXV. 535. XXVI. 222 fg. 532. — fortwährend krank. XXVII. 589
Gerstaecker, Mad., in Cassel. XXIV. 326
Gerstel, Opern-Gesellschaft in Dessau. XXIV. 448
— Mad., ebend.
Gervais, Mad., in Carlsruhe. XXII. 388, 701; in Strasburg. XXII. 480, 709
Gervasoni, Carlo, Kapuzin. zu Borgo Taro — Tod. XXIII. 284
Gesang — Ideen darüber v. J. J. Wagner. XXV. 305 fg.
— über dessen Natur — ein Fragment. XXVII. 625
— über Aufopferung dess. f. den Ausdruck. XXVIII. 798 fg.
Gesangslehre — Versuch einer systemat. Uebersicht der, etc. v. J. A. Hasse. XXIV. 3, 17, 33, 52, 65, 100, 113, 137, 161, 182
Gesang-Componisten müssen erst selbst singen lernen. XXVIII. 806
Gesangvereine, deutsche, Bemerkungen über sie von L. Spohr. XXII. 817
Gespräch über den kleinen Unbekannten in d. Blättern für Liter. Unterhalt. XXX. 576
Gesungene oder gesprochene Worte: in welche kann man die meiste Seele legen? XXIX. 122
Geyer, Dem. Mad., von Trier, in Frankf. a. M. XXI. 697
Geyer, Komiker in Dresden. XXI. 59; in Breslau. XXI. 830
Geyer, G. G., Prof. der Univers. Upsala. XXIX. 202
Geyer u. Afzelius, Herausgeb. einer Samml. schwedischer Lieder. XXVIII. 709
Ghedini, Gaet., Bassist in Bavenna. XXVII. 253
Ghezzi, Sgra, Alt. in Venedig. XXVII. 269
Ghiribizzi: dtl. Theaterausdruck. XXI. 594
Gianni, Pietro, Bassist in Genua. XXVIII. 623; in Rovigo. XXIX. 10
Giannini, in Ancona. XXIX. 562
Giardi, aus Prato, Violin. Flötist in Genova. XXV. 122
Giardini — Urtheil des Bar. von B. über ihn. XXI. 128
— u. Lanzetti — Anekd. XXI. 128
— Widerwille gegen die Flöte. XXI. 862
Giarnovich — Urtheil des Barons von B. über ihn. XXI. 128
Gich, Dem., in Prag. XXII. 692
Giehl, Gesanglehrer in Magdeburg. XXIII. 406. XXVI. 801
Giesschner, Schrift über Logier's neues System der musikal. Unterrichts etc. XXVIII. 208
Giessen, Joache. XXII. 121. XXVIII. 98
Gigli Grassi, Sgra, in Bavenna. XXIX. 563
Gioja, Ballettmstr. zu Mailand — todt. XXVIII. 487
Gioja, Sgra Maria (Tochter des Vorigen), in Mailand. XXI. 20 fg. XXIV. 760
Giordani, Caetano, ir daig. Violinist b. Theater zu Lissabon. XXIII. 805
— Jomo, Messe, in Lissabon aufgef. XXVII. 28, 31
Giordani, Gius., Bassist in Florenz. XXVII. 132; in Padova. XXVII. 682; in Mailand. XXVIII. 639 fg. XXIX. 267; in Florenz. XXIX. 369
Giordani, Giac., Tenorist in München. XXIV. 180, 209 fg.; in Bologna. XXVI. 322; in Messina. XXVII. 230
Giorgetti, Violinist in Florenz. XXI. 467
Giorgetti, Violinist, ebend.
Giorgetti, Ferd., Air var. p. le Viol. av. acc. de Viol. et B. (B.) XXI. 527
— Conc. p. la Flute, av. acc. de gr. Orch. (B.) XXII. 82
— gr. Trio p. Violle, Viol. et Viola, avec. acc. (B.) XXII. 121
Giorgi, Sgra. Carol., in Venedig. XXI. 2281; nannte Sgra Righetti und muthmassl. Verf. der Cenni di una donna cantante sopra il Maestro Rossini. XXV. 807
Giorgi-Zucchi, Sgra, s. unter Z.
Giorgis, Gius. (Gorgino genannt), Violinist in Turin. XXV. 606
Giovannelli, Ruggiero, Comp. h. d. päpstl Kapelle zu Rom. XXVII. 378
— Motette: Vestibat collos etc. ebend.
Giovanni, San, Bassist. XXII. 627
Girard, Violonist — sonderbarer Vorfall mit ihm bei der Preisvertheilung zu Paris. XXI. 670
— Urtheil über ihn. XXI. 672
Gironi, Abb. Robust., will ein Werk über griech. Musik schreiben. XXIV. 209, 257
Dies Werk — Saggio intorno alla musica de' Greci — wird in 30 Pränum.-Exempl. unter der Verf. Freunde vertheilt. XXIV. 767
Giuli, Sgra Orsina, in Ancona. XXIX. 51
Giuliani, Dr. Joseph, über Logier's neues System des musikal. Unterrichts etc. XXVIII. 830
— Prüfung der Schüler nach Logiers Methode. XXIX. 61
Giulizni, ehemals vorzügl. Violinist in Florenz. XXI. 467
— d. Sohn, Guitarrenspieler in Petersburg. XXV. 556
— Nic., der Onkel, Singlehrer in Petersburg. XXV. 606
Giulietti, Sgra Carl. Davids Schülerin). XXVII. 633
Glachant, Ac., 3 Duos p. 2 Viol. op. 1. (B.) XXI. 781
Gladebach, Bassist in Konigsberg. XXIX. 283
Glaeser, als Mitdir. bei Beethovens Prolog: Die Weihe des Hauses, in Wien. XXIV. 758
— Abu, der schwarze Wundermann, Melodrama, in Wien aufgef. XXX. 752.
— Arlequin als Deserteur, Zauberposse, in Wien aufgef. XXIX. 470
— Armida, die Zauberin im Orient, romant. Op. in W., aufgef. XXX. 687
— Arsenius, Zaubermährchen, in Wien aufgef. XXVI. 22. XXVII. 548
— — u. Arsene, od. Liebe aus Hass, in Wien aufgef. XXVII. 47
— Der Bär u. das Kind, Melodrama, in Wien aufgef. XXVII. 721
— Der Bogenschütz, romant. Schausp., in W. aufgef. XXX. 208
— Der Brief an sich selbst, kom. Oper, in Wien aufgef. XXVI. 186. XXVII. 625
— Der Brigitten-Kirchtag, Gemälde mit Gesang, in Wien aufgef. XXVI. 637
— Dank und Undank, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXV. 606. XXIX. 20
— Die drei Zeitungen, Posse, in Wien aufgef. XXIII. 57
— Der Ehrteufel in der Heimath, Zauberposse, in Wien aufgef. XXV. 704
— Elsbeth, od. die Bezauberten auf Kronstein, kom. komische Oper, in Wien aufgef. XXX. 463
— Der Erlenkönig, kom. Vorspiel, in Wien aufgef. XXVI. 478
— Der Fasching in der Jungfrau, oder die Zwillingsbrüder, Posse, in Wien aufgef. XXV. 110
— Das Felsenmädchen, Melodr., in Wien aufgef. XXII. 816
— Der Feuerberg, Zauberpantomime, in Wien aufgef. XXV. 428

Glüser, Die Flamm'ndische Hochzeit, Singsp., in Wien aufgef. XXII. 333
— Abenteuer des Bitters Florr-und, od. der Gerichtshof der Liebe, Schaugemälde, in Wien aufgef. XXV. 376
— Fortuna vor Gericht, Karrik. Gemälde, in Wien aufgef. XXVII. 244
— Der gezauhte Schleier, Singsp., in Wien aufgef. XXIII. 203
— Das Gespenst in Krähwinkel, Posse, in Wien aufgef. XXVI. 41
— Der goldene Hammer od. der Geisterthurm, Pantom., in Wien aufgef. XXV. 82
— Helfinder, Entdecker der Elemente etc., Feenoper, in Wien aufgef. XXVIII. 213. 227
— Herma, od. die Sohne der Rache, romant. Schausp., in Wien aufgef. XXV. 281
— Das Jahr 1725, 1825, 1925, phantast. Zeitgemälde, in Wien aufgef. XXIV. 243 fg. XXIX. 603
— Johanna Daik, die Jungfrau von Oberland (Parodie der Jungfrau von Orleans), in Wien aufgef. XXIII. 312
— Ismaans Grab, od. die Zauberinstrumente, Feenmährchen, in Wien aufgef. XXVI. 218
— Die Krähwinkler in der Residenz, Posse, in Wien aufgef. XXVII. 721
— Die kurzen Mantel, Zauberzingsp., in Wien aufgef. XXVII. 161
— Liebe aus Hass, od. Arsena u. Arsenius, in Wien aufgef. XXVII. 25
— Die Liebesabentheuer in Strämpfelbach, Schwank, in Wien aufgef. XXV. 281
— Menagerie u. optische Zimmerreise in Krähwinkel, Posse, in Wien aufgef. XXVII. 190
— Mons. Asmodi's zauberer Fluch, Parodie v. Mozarts Zauberflöte, in Wien aufgeführt. XXIX. 801
— Obenan, König der Zwalfen (Parodie des Oberon), in Wien aufgef. XXII. 603
— Petrel u. Paulerl, kom. Sgsp. (Parodie von Mozart u. Schikaneder), in Wien aufgef. XXIX. 607
— Philibert, Graf von Flandern, oder Wo sind getreuer als Manner, kom. Zaubermährchen, in Wien aufgef. XXVII. 191
— Mstr. Pilgram, Erbauer des Stephansthurms, romant. Sgsp., in Wien aufgef. XXX. 168
— Die Plutzerbirne, Posse, in Wien aufgef. XXIII. 312
— Die ächte Prima Donna in Kirschau, in Wien aufgef. XXI. 370
— Die rasende Roland, Melodram, in Wien aufgef. XXV. 356
— Rettung durch die Sparkasse, Localgemälde, in Wien aufgef. XXVI. 429
— Sauerstöpfchen, od. der Ritter mit der goldenen Gans, kom. Oper, in Wien aufgef. XXVI. 289
— Scas, Mond, Faxat, Zauberspiel in Wien aufgef. XXII. 216
— Der Simandel in der Unterwelt, Zaubersp., in Wien aufgef. XXIII. 208
— Sonderbare Laune, oder Sie sind dennoch verheurathet, kom. Oper, in Wien aufgef. XXVII. 617
— Die steinerne Jungfrau, Feensp. m. Gesang und Tanz, in Wien aufgef. XXVIII. 289
— Peter Stieglitz, Zauberposse, in Wien aufgef. XXIX. 371
— Stumme Liebe, oder die Holzhauer im Aschauer Walde, Melodr., in Wien aufgef. XXV. 313
— Der Tambour, Singsp., in Wien aufgef. XXIII. 9
— Timur der Tartar-Chan, od. der Cavalierie zu Fuss, Karrikatur-Gemälde, in W. aufgef. XXVIII. 137
— Der traurige Erste, Posse, in Wien aufgef. XXI. 637
Glüser, Der Treue Opfer, Festspiel, in Wien aufgef. XXVI. 184
— Der Herr Vetter aus der Unterwelt, Posse, in W. aufgef. XXV. 201
— Der Virtuose, od. das Concert auf der 6-Saite, Posse, in Wien aufgef. XXX. 161
— Die Weiber in Uniform, od. die Belagerung v. Hasenelburg, Posse, in Wien aufgef. XXIV. 21
— Der Wiener Schuster in Damask etc., kom. Gemälde, in Wien aufgef. XXIV. 121
— Das Wunderopferd, Schers- und Zauberspiel m. Gesang u. Tanz, in Wien aufgef. XXVIII. 328
— Die Zauberin im Orient, Zaubermährchen, in Wien aufgef. XXVII. 403
— — Zauber-Mandoline, Pantomime, i. Wien aufg. XXX. 109
— Der Zauberring, oder Arlequin in China, Pantom. in Wien aufgef. XXV. 209
— Zwei Uhr! Zauberposse mit Gesang, in Wien aufgef. XXV. 201
— Musik zu Hensler's Gedächtnissfeier, in Wien gehalten. XXVIII. 67
— Zusätze (!) zu Wielands Oberon. XXIX. 288
— Beschr. v. Muller, Musik z. Zauberspiel: Fabelein St. unsterlich, in Wien aufgef. XXIX. 138
Glüser, Cantor in Wertheim. XXII. 864
Gld., Anm. auf die Bemerkg. über den Aufsatz: über Tonwissenschaft nach Vogler etc. XXI. 127
— Alter u. Herrschaft der Temperatur. XXII. 849. 865
— Tetrachorde u. Pythagoras. XXII. 681
— Das vollkommner u. unvollkommner musikal. Instrument. XXIV. 301. 317. 333. 349
Gleez, Bruderthurm dess. XXI. 739. XXV. 586
— u. Catchen. XXI. 826
Gleichmann, J. A., über die Erfindung der Aeoline oder des Aeolodikon. XXII. 305
— Anstellung einiger von den alten Griechen hergeleiteten Grundsätze im Gebiete der Tonkunst. XXIV. 138
— Lieder m. Begl. des Pianof. z. H. II. XXX. 529
— Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. XXX. 705.
Gley, Mad., in Neustrelitz, Nbrandenburg, Bestock etc. XXI. 162
Gley, deren Gatte, beim Herzog von Mecklenb.-Strelitz angestellt. XXI. 610
Gley, Bassist in Hamburg. XXIII. 784; in Berlin. XXVII. 311, 406
Glocke, Dem., in Bremen. XXIII. 189
Glockenläuten in England (Course of triples). XXVIII. 269
Glockenton. XXIV. 206
Glöggl, Franz, (Archivar b. Museum der Gesellsch. der Musikfreunde zu Wien) bearbeitet eine Organographie (Sammlung aller musikal. Instrumente). XXVIII. 632. XXIX. 288
— giebt ein erklärendes Handbuch des musikal. Gottesdienstes heraus. XXX. 111
— — Concert in Wien. XXX. 208
Glossop, ein Engl., Gemahl der Sängerin Ferron, übernimmt das Theater zu Mailand etc. XXVI. 321, 385; legt nieder. XXVIII. 385; zu Neapel. XXVI. 320, 385
Gloy, F., aus Hamburg, in Bremen. XXIX. 816
Gluck, Ritter, in Böhmen geb. XXIII. 789. Gest. zu Wien, XXIV. 285
Sein Portrait. XXIV. Titelk.
Seine Medaille in der offentl. Bibliothek zu Paris aufbewahrt. XXI. 130
Ihm, so wie Mozart u. Haydn, soll ein Monument in Wien errichtet werden. XXIII. 557

ger erhielte auf diese Art c, der zweyte b, der dritte a, und der vierte gis, und das noch fehlende h müsste auf eine ähnliche Art wie sonst das c genommen werden, nämlich durch Oeffnung des c- und g-Lochs und Deckung der übrigen. Weil diese beyden Löcher weiter von einander abstehen, als cis und a, und überdem zur gehörigen Helle des Tons des e- oder dis-Lochs unnöthig ist, so lässt sich schon zum voraus vermuthen, dass h unter diesem Griffe besser ausfallen müsse, als c unter jenem oben erwähnten. Es erhält sowohl durch den einen als durch den andern Umstand etwas mehr Tiefe. Die Versuche, welche ich hierauf anstellte, entsprachen meiner Erwartung in einem solchen Grade, dass mir nur wenig zu wünschen übrig blieb. Das h war rein und hell, und unterschied sich von den übrigen Tönen fast gar nicht. Wahrscheinlich wird sich die Wahrheit des Gesagten, auf einer jeden Flöte, die mit einer c-Klappe versehen ist, bestätigen lassen. Für gewiss möchte ich dieses aber nicht behaupten, weil ich mich zu meinen Versuchen einer Flöte bediente, die nach der oben beschriebenen Form A gebohrt worden war: wiewohl diese am wenigsten von der gewöhnlichen abweicht. Uebrigens hätte diese Einrichtung in keiner Rücksicht Schwierigkeiten und Nachtheile. Einige hohen Töne, als c, dis, e, f sind vielmehr um desto besser und leichter, sobald sie nur gehörig gegriffen werden. Sie verdient also unsre Aufmerksamkeit, und vielleicht den Vorzug vor allen andern, wenn fernere Versuche für sie entscheiden sollten.

Der Vollständigkeit wegen muss ich noch des Umstandes erwähnen, dass, wenn man auf gewöhnlichen Flöten das h- und g-Loch öffnet, und die übrigen Löcher geschlossen hält, ein dem b ähnlicher Ton zwar völlig hell, aber zu hoch ansprach. Ob dieser sich durch irgend eine Einrichtung berichtigen lasse? Ich zweifele, weil er zu viel abweicht.

Es ist möglich, dass mein obiger Griff für das h nebst der übrigen Einrichtung, die es nach sich zieht, keinen Beyfall finde, und noch mehr als möglich, ja fast wahrscheinlich ist es, dass man je ein untadelhaftes c ohne Kl. auffinden werde. Dann wäre kein anderer Rath, als entweder zu den schwerfälligen Klappenflöten zurückzukehren, oder jene oben genannten Griffe für c (234, 23567, 2356789, 23467, 235678,) wieder aufzusuchen, und sie abwechselnd nach Bequemlichkeit und nach andern Umständen zu gebrauchen. Der Griff 23567 ist z. B. sehr brauchbar in durchgehenden Noten und ohne Accent, und 2356789 in Gängen, wo dis vorkommt. Auf solche Weise wären nun alle Töne der ersten Oktave berichtiget; wir gehen also zu ihren Oktaven, oder zur zweyten Oktave, und zu den noch übrigen hohen Tönen der dritten Oktave über.

Ihre reine Stimmung beruht bey fast allen auf einem richtigen Gebohre, und ihre Ansprache auf einem schicklichen Ansatze. Hier ist demnach der Ort, wo noch etwas von der eigentlichen Beschaffenheit des Gebohrs gesagt werden muss. Es ist bekannt, dass auf einem guten Instrumente fast alle Töne der zweyten Oktave mit den nämlichen Griffen gemacht werden können, mit welchen die der ersten genommen werden. Hieraus erwächst für das Spiel eine so grosse Erleichterung, dass jeder andere Vortheil dagegen in keine Betrachtung kömmt, sobald jene dadurch beeinträchtigt wird. Es wird also zur ersten Grundregel: nur ein solches Gebohr zu wählen, welches vor allen Dingen die Oktaven der tiefen Töne mit den nämlichen Griffen richtig liefert. Die Erfahrung lehrt uns bald, dass zu dieser Absicht kein solches Statt haben könne, welches allenthalben gleiche Weite hat. Es muss von oben nach unten immer enger werden. Ist es unten zu weit, so sind die hohen Töne gegen die tiefen nicht hoch genug; ist es unten zu enge, so sind die hohen Töne gegen die tiefen zu hoch. Man erweitere also oder verengere so lange, bis die zwey ersten Oktaven gegen einander stimmen. Allenfalls vertragen auch

Gluck u. m. berühmten Künstlern setzt Bridi in Roveredo ein Denkmahl. XXVI. 92. XXX. 605

— zugleich als Dichter bei seinen Opern. XXIV. 470 fg. Seine Eigenheiten beim Componiren. XXIII. 353

— der Schöpfer des dramatischen Chors. XXIV. 598

— über seinen Werth. XXIV. 283

— Urtheil über ihn, von Salieri. XXVII. 597. XXX. 8

— Seine Opern in Stockholm vorzüglich gegeben. XXIX. 259

— Op. Alceste, in Wien aufgef. XXIV. 268 — ital. ebend. aufgef. XXIV. 334; in Paris aufgf. XXVII. 597. Herabgesetzte Stimmung bei deren Aufführung in Paris. XXVII. 706; in Berlin. XXX. 146

— Op. Armide, in Stockholm aufgf. XXI. 88. XXII. 186; in Paris. XXVI. 553. XXVIII. 84; in Darmstadt. XXIX. 87, 586

— — — Ouvert. daraus in Leipzig aufgef. XXII. 44

— — — Chor daraus in München — XXIV. 160

— — Iphigenie auf Tauris, zuvor in Wien aufgf. XXIV. 267; in, Lpz. fgf. (XXI. 52) 54; in Weimar. XXIII. 366. XXV. 389; in Amsterdam. XXIII. 1083; in Königsberg. XXIII. 764. Ouvert. daraus in Prag aufgf. XXVI. 468

— — Iphigenie in Aulis, Fragment darüber von Bohrlen. XXIV. 166 fg.

— — — — — — (mit Winters Instrumentirung) in Stuttgart aufgf. XXIII. 210. XXIV. 606; in Weimar. XXIII. 365; in Braunschweig. XXIV. 327

— Op. Orfeo ed Euridice, zuerst in Wien aufgef. XXIV. 203; in Berlin. XXIII. 347

— — Orphé in Paris aufgef. XXVI. 545

— — Paride ed Elena, zuerst in Wien aufgf. XXIV. 203

— — De Profundis, in Berlin aufgef. XXVI. 563

— Ueber den Ritter Gluck u. seine Werke. Briefe von ihm u. an Manner seiner Zeit. A. d. Franz. v. Siegmeyer. (R) XXV. 321

Gnauth, Komiker in Stuttgart. XXI. 620. XXII. 150. XXV. 767. XXVII. 358

Gnecco, kom. Oper: La prova dell' Opera seria, in Mailand aufgf. XXX. 698; zur Nachahmung für die deutsche Oper angedeutet — XXVIII. 179

Gned, Bassist in Wien. XXI. 126. XXIV. 334. XXVI. 282; in Frkf. a. M. XXV. 708

Gnoni, Sgra, in Cremona. XXI. 216

Gnuen (?), in Bremen. XXVII. 98

Gnynemer, Bratschist in London. XXIV. 657

God save the King — Auszug den Harmonikon über dies englische Volkslied. zur Berichtig. der Nachricht im Jahrg. 1798. XXVII. 805

Göchel, in Cassel. XXII. 529

— J. Am., 3 Sonatines p. l. Pf. av. Viol. ad. lib. oeu. 2. (R) XXVI. 607

Gödicke, Dem. Ag., Pfspiel. in Kopenhagen. XXX. 543

Göhring, Dem., in Bremen. XXVI. 142. XXVII. 98; tritt vom Theater ab. XXVII. 512

Göllner, Orgel-Concert in Amsterdam, Haarlem etc. gegeben. XXVII. 589

Göpel, Joh. Andr., Organist in Rostock. XXI. 779

— Tod u. Nekrolog dess. XXV. 304

Görgl (Orch. Dir. zu Ofen), Concert in Wien gegeben! — XXVII. 401

Görlitz, Nachr. XXVII. 512

Goethe: Fragmente zur Einleit. XXII. 1. XXIII. 3. XXIV. 1

— Neujahrwunsch zur Einleitung. XXV. 3. XXVI. 3

— 70jähriger Geburtstag in Berlin gefeiert. XXI. 624

Göttingen — über die Cultur der Musik das. XXII. 838

— Nachr. XXIII. 92. XXVI. 227. XXVIII. 409

— über den Musikzustand das. i. J. 1808. XXX. 265, 297

Götz, in Wien. XXIII. 128; nunmehr K. K. Hofsänger das. XXIII. 237, 604, 750

Götze, in Weimar, Oper: Alexander in Persien, in Weimar aufgf. XXI. 402. XXIII. 387; — neu bearbeitet. XXX. 262 fg.

— Oper: Das Orakel zu Delphi, in Weimar aufgef. XXV. 286

Götze, C., Violinsp. aus Weimar in Wien. XXII. 334; zum Musik-Dir. in Weimar ernannt. XXIX. 96

— I. Espagnole et 2 Polonaises p. l. Pf. à 4 m. oeuv. 21. (R) XXIX. 624

Goggi, Sgra Lui, in Messina. XXVII. 135

Goldbeck (Pastor in Lintelohr), Verfert. v. Clavierlindern. XXVI. 826

Golde, Dem., ehedem in Göttingen. XXII. 840

Goldenberg, Dem., in Stuttgart. XXIV. 604. XXV. 371

Goldingham, J. Experiments for ascertaining the velocity of sound, of Madras — XXVI. 808

Der goldne Schlüssel, kom. Zauberpantomime, in Berlin aufgf. XXVIII. 740

Goll, Joh Jak., aus Zurich, in Wien, erhält ein Patent f. s. Fortep. mit ub. den Saiten liegendem Resonanzboden. XXVI. 813

Gollmik, in Amsterdam. XXI. 74, 77. XXII. 340. XXIV. 390. in Berlin. XXVIII. 610

— Chart., 6 Romances av. acc. de Guitarre. (R) XXIV. 232

— — 6 Themes av. Variat. d'une difficulté progress. p. Pf. oeu. 8. (R) XXVII. 628

Gondred, Mad., Harfenistin in Riga. XXVI. 682

Gonggong (Tamtam), ein chinesisches Instrument. XXIII. 370

Gonduuin, Bassist in Strasburg. XXIX. 715

Goodall, Mstr., in Lond-n. XXIV. 408. XXV. 597, 603

Gordigiani, als Gesanglehrer am Conserv. in Prag angestellt. XXIV. 827. XXV. 380; als Sänger. XXIX. 278. XXX. 343

Gorozniewicz (Goronozkiewicz), Organist in Krakau. XXI. 416. XXIII. 633

Gossec, in Paris. XXII. 399.

— als Mitglied des musikal. Instituts das. XXVII. 58 *)

Gossler, Bassist in Konigsberg. XXII. 92 fg.

— auch als guter Violinspieler. XXVII. 765. XXIV. 697

— geht mit s. Gattin ab. XXIV. 698; nun in Riga. XXV. 551

— Mad. (geb. Herbst), in Kgsberg. XXII. 94, 781 *). XXIII. 702 fg. XXIV. 697 fg.; nun in Riga. XXV. 551 fg.

Gotha, Nachr. XXIV. 101

Gottdank, in Wien. XXII. 55. XXIII. 310. XXIV. 13. XXVIII. 564. XXX. 206

Gottesdienst, evangel. — Andeutungen zu Verbesserung der Musik bei demselben. XXI. 817

Gotthold, Dir. in Konigsberg. XXI. 491

Grabau, in Bremen. XXIV. 85 fg. Organist das. XXV. 1095 Musikverein das. XXV. 109. XXVI. 140. XXVII. 213

Grabau, Dem. Henr., in Bremen. XXIII. 284 fg. XXIV. 86. XXVI. 140, 146. XXVII. 98 fgg. auch als Klavierspiel.; nach Ipz. nebst ihrer Schwester Adelh. engag. XXVIII. 431, 852. XXIX. 106, 1085 wieder in Bremen. XXX. 408 fg. 3856 in Leipzig. XXIX. 701. XXX. 161, 247, 803, 872

Grabau, Dem. Marie, in Leipzig. XXX. 803

Grabau, Andr., VCellist in Leipzig. XXX. 247

Graefe, H., Archiv für das praktische Volksschulwesen. 1. B. (R) XXX. 139

Grätz, Musikzustand das. XXIV. 15

Gratz, Jos., Tod zu München — Nekrolog desselben. XXIV. 516

Graf, Organist und Regens chori in Posen. XXIII. 652

Graf, Violinist in Hamburg. XXIII. 844; in Strasburg. XXIX. 717

Graff, Conr., Instrum.-Macher in Wien. XXII. 603

Graff, VCellist aus Frkf. a. M. in Amsterdam. XXI. 75, 330. XXII. 61 fg., 343, XXIII. 407. — Tod desselben (u. seiner Gattin ein Jahr zuvor). XXIV. 593

Gragnani, VCellist in Florenz. XXI. 267

Gramacini, Franc., Bass. in Messina. XXVII. 135

Grand Pianoforte, erfunden v. Graf Stanhope in London. XXI. 865

Grandis, Vinc. de, b. d. ppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 378

Granzi, in Moskow. XXVI. 262

Grapow (m), Ten. in Bremen. XXVII. 212; nun in Berlin engag. XXVII. 249

Grasemann, Virtuos auf dem chromat. Waldhorn in Berlin. XXVI. 763

Grassari, Dem., in Paris. XXI. 193. XXII. 126

Grassi, Sgra Franc., in Bologna. XXVII. 114; in Modena. XXVII. 135. in Perugia. XXVII. 632

— Sgra Gigli, in Ravenna. XXIX. 363

Grassini, Sgra Gius. (XXII. 516), in Brescia. XXII. 287; in München. XXIV. 151; in Wien. XXIV. 216, 301, 357; in Florenz. XXV. 335

Graun — Anekd. mit Friedrich d. Grossen. XXVI. 863

— Te Deum: ausgewählte Sätze daraus in Leipzig aufgf. XXII. 235

— Tod Jesu, in Berlin aufgf. XXI. 344. XXII. 262. XXIII. 349. XXIV. 321. XXV. 273. XXVI. 330. XXVII. 249, 313. XXVIII. 265. XXIX. 338. XXX. 282

— Tod Jesu, in Breslau aufgf. XXI. 366, 797. XXIX. 394. in Kgsberg. XXI. 491. XXII. 666. XXV. 384. XXVII. 319. in Hildburghausen. XVIII. 650; in Bremen. XXIV. 334. XXV. 108. XXVII. 97. XXIX. 408; in Dresden. XXIV. 492; in Weimar. XXIV. 568; in Riga. XXV. 552

Graziani, Mad., in London. XXV. 601

Graziani, tr Komiker in Paris. XXI. 181, 304, 859. XXII. 815; in München. XXI. 323. XXIV. 680. XXV. 44

Grazioli, Sgra Carol., Altistin (XXII. 627) in Vicenza. XXI. 247; in Bergamo. XXII. 490; XXII. 690; in München. XXIII. 615; in Stuttgart. XXVII. 253; in Palermo. XXVIII. 635. XXIX. 20, 317, 636

Grazioli, Fil. Op. La fedeltà fea i boschi, o. a. i tagliagne de Dombar, in Rom aufgf XXIX. 30

— Op. La festa della riconnoscenza, in Rom aufgf. XXIII. 272; in Turin. XXVII. 215

— Op. Pellegrino bianco, in Mailand aufgf. XXIV. 764; in Venedig. XXV. 270

Grecis, Nic. de, Buffo (XXII. 516) in Ferrara. XXI. 248; in Parma XXII. 287. XXVI. 279; in Mailand. XXII. 109, 296. XXIII. 492. XXIV. 69, 762. XXV. 498, 722. XXVI. 508; in Turin. XXVII. 115; in Bologna. XXVII. 632; in Rom. XXVIII. 380

Gregori, Mad. Mar., aus Rom in Dresden. XXI. 561; in Berlin. XXI. 108; in Stockholm. XXII. 170 (Berichtig. des letzten Nachr. XXII. 565) in Königsberg. XXIII. 760

Gregorius, Papst, als Reformator des Kirchengesanges. XXII. 320

— Stifter der päpstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 321; und Compos. für dieselbe. XXVII. 371

— Berichtig. des Irrthums, die Tonschrift (Notation) P. Gregors d. Gr. betr. XXX. 401, 417, 433

— Gregorianischer Gesang — über ihn. XXVII. 308, 321

Gregory, Prof. zu Woolwich. Versuche über die Geschwindigkeit des Schalles. XXVI. 849

Greinert, in Wetzlar — dessen Bogenhammer - Klavier. XXIII. 585

Greiner, Martial., zu Stuttgart. XXIII. 657

Greis, D., Sangmstr. in Coln a. Rhein. XXV. 302

Greis, Dem., in Wien. XXIV. 121

Greith, F. L., Salis Gedichte, 1 — 4 Hft. (R) XXX. 544

Grell, Ed., Organist a. d. Nic. Kirche in Berlin. XXI. 108. XXIII. 296. XXV. 419

— Kirchenmusik, in Berlin aufgef. XXI. 400

— Chor: Lob, Preis u. Dank sei Gott! ebend. aufgf. XXII. 858

— Der 117. Psalm, in Berlin aufgf. XXIII. 441

— Musik z. Gedächtniss der Verstorbenen, ebend. aufgf. XXVI. 803

Grenara, Theater - Impresario aus Genua in Mailand. XXVIII. 635

Grenié, Erfinder der Kammer - Orgeln. XXIII. 152 fg.

Grenser, Flötist in Lpzig. XXI. 50. XXII. 45, 349. XXIII. 240. XXV. 18, 402. XXVI. 489, 730. XXVII. 237, 857. XXVIII. 852. XXIX. 256. XXX. 162

— Eine Stimme über Pottgiessers Nachtrag zu der Abhandlg. über die Fehler der Flote. XXVI. 387

— in Dresden: über dessen Flöten. XXVII. 711

— Ch., 3 gr. Duos concert. p. 2 Flötes, oeu. 1. n. 1. 2. 3. (R) XXVII. 568

— — bemerkenswerthe Stellen aus dem v. ihm übersetzten James a word or two on the Flute etc. XXX. 97; 113. 135. 150

Gretry: Sein Einfluss auf den Geschmack an Musik in Brüssel. XXV. 827

— Versuch über die Musik u. Spaziers Bearbeitung dess. Commentatiuncula darüber. XXV. 473

— Oper: Die beiden Gritzigen, in Königsberg aufgf. XXV. 572; in Wien. XXIX. 830

— — Blaubart, in Dresden aufgf. XXI. 54. 386. XXVIII. 477; in Wien. XXIII. 574. 729. XXVII. 782. — v. Fischer bearb. in Leipzig aufgf. XXIII. 320; in Berlin. XXVII. 698

— — Fausse magie, in Strasburg aufgef. XXIV. 428

— — Raoul der Blaubart, s. Blaubart.

— — Richard, coeur de Lion, in Paris wieder aufgf. XXIII. 814

— — — Löwenherz, in Prag aufgf. XXIV. 46

— — — — — in Wien (nach Seyfrieds Bearbeitg.) XXIV. 838 fg.; in Berlin. XXV. 632; in München. XXVI. 323; in Weimar. XXVII. 296

Greulich, Fortep. - Spieler in Berlin. XXIV. 795; in Königsberg. XXIX. 210

— C. W., Klavierlehrer in Berlin. XXX. 42

— — gr. Son. p. l. Pf. oeu. 1. (R) XXVII. 371

Griebel jun., Il., Oboist in Berlin. XXII. 151, 357. XXIII. 196. XXV. 272. XXIX. 359

— dessen Sohn, 12 jahr. Hornist. XXV. 143, 490

— Jul., VCellist, in Berlin. XXVII. 311

Griechen: über die Musik ders. von Drieberg. Fragm. darüber. XXI. 433.

— Prüfung dieses Werkes, v. Gleichmann. XXIV. 198

— Widerlegung desselben Werkes, v. Chladni. XXVIII. 645 etc. (s. Chladni)

— Ausstellung einiger v. d. alten Griechen hergeleiteten Grundsätze im Gebiete der Tonkunst. XXIV. 193

— ob sie eine Harmonie gehabt haben? von Drieberg. XXVII. 69. XXIX. 213

— ihre Harmonie — unmöglich gut (v. Chladni). XXVIII. 680

Griechische Musik: über das Fehlerhafte u. Willkührliche in der alten, u. über die Vorzüge der neuen v. Chladni. XXVIII. 645 etc. 677 S. Chladni u. Drieberg.

Griepenkerl, in Braunschweig. XXI. 431

Griesbach, Hoboist in London. XXI. 862. XXII. 522. Sein Tod das. XXVII. 163

Griesbach, Mad., Harfenistin aus London, in Wien. XXIX. 236. XXX. 106

Griesinger, Stifter der Singvereine u. Bassist in Stuttgart. XXIV. 133

Griessling, Hofinstrumentmacher in Berlin. XXIII. 122

— über dessen Flöten. XXVII. 711.

— Erklärung über Kochs Erfindg. an den Klappen der Blasinstrumente: s. Koch

Griffi, Orazio, b. d. päpstl. Kapelle in Rom. XXVII. 377

Grill, Ten. in Wien. XXVI. 512

Grillard, erster Violinist in Luttich. XXIII. 224

Grimm, Gebr., Hornisten in Hildburghausen. XXI. 545; in Frankf. a. M. XXVI. 61

— Chr., VCellist in Hildburghausen. XXI. 546

Grimi, Sgra Carol., in Turin. XXVI. 536

Grisi, Sgra Giud. de, in Wien. XXVII. 193; in Neapel. XXVII. 629 fg. in Florenz. XXVIII. 478 fg.

Gritti, Gräfin, vorher Sgra Mombelli. XXIX. 638

Gradzicka, Gräfin, Pianof.-Spiel. in Krakau. XXIII. 654

Groningen. Preis das.selbst auf die beste Lieder-Compos. ausgesetzt. XXI. 351

— musikal. Zeitung daselbst. XXI. 352

Grönland. H. F., Violinspieler in Lissabon. XXVII. 31

Grosser, Tenor., in Amsterdam. XXI. 711; in Cassel XXII. 272, 358, 280 fg. in Frankf. a. M. XXIII. 278, 280, 360, XXIV. 25. XXV. 181, 412. XXVI. 303; in Stuttgart. XXVII. 650; geht von Frankf. ab. XXVIII. 971; in Braunschw. engag. XXVIII. 646

Grohmann, Bassist in Magdeburg. XXVII. 379

Grosau, Pred. zu Berlin. — Sein Jubiläum das. gefeiert. XXII. 357

Groote, Eberh. von, Dichter des Orator. Die Sündfluth etc. XXVI. 301

Groote, de, s. Grot.

Grosheim, G. C., Choralbuch der reform. Kirche in Kurhessen. (B) XXI. 641, 661

— Das Leben der Kunstlerin Mara. (B) XXV. 421

— 6 pet. Fantasies p. l. Pf. (B) XXV. 16

Gross, Joh. Gottl., Tod zu Berlin. XXII. 304

Gross, Violin- u. Pf.-Spieler aus Elbing in Königsberg. XXI. 488, in Elbing. XXVIII. 108

Gross, Fr., Violist in Wien. XXIV. 64; in Elbing. XXVIII. 109; in Wien. XXV. 208

Grot, de (de Groote), Clarinettist in Frankf. a. M. XXI. 175, 607. XXII. 270. XXIII. 270; geht ab. XXII. 807. XXIII. 472. XXIV. 25; in Amsterdam. XXIV. 304; in Rotterdam. XXV. 373; in Cassel. XXVI. 227. XXVII. 362

Grotesk-Gesang — Andeutung v. F. A. H. XXVIII. 120

Grothe, Heinr., blinder Fortep.-Spieler in Berlin. XXII. 50, 811; in Dessau. XXIV. 148

— als Lehrer b. Blinden-Institut zu Berlin, gest. XXVIII. 104

Grua, Paul von, Kpmstr. in München. XXII. 550. XXVI. 206. XXVIII. 9

Grünbaum, Mad., geb. Müller, in Dresden. XXI. 23; in Prag. XXII. 693; in Wien. XXI. 72, 127, 208, 399, 511, 820. XXII. 34, 57, 334. XXIII. 54 fg. 57, 661. XXIV. 227, 333, 671; — besserer Vorfall mit ihr das. XXIV. 717. — XXIV. 789. XXV. 127, 705, 859. XXVIII. 360. XXIX. 221. XXX. 314

— in Hamburg. XXIII. 888; in Berlin. XXVI. 695, 760, 808, 860. XXVII. 33, 111; in Leipzig. XXVII. 128 fg.

— in München. XXIX. 868 fg.; in Stuttgart. XXX. 26

Grunberg, G., blinder Flotist aus Hannover in Weimar. XXX. 264

Grünthal, Dem., in Wien. XXV. 764

Grund, Dem., von Hamburg, in Bremen. XXI. 766 fg. nunmehr Mad. Sengstack (s. d. A.)

Grund, Ed., deren Bruder (Schüler von Spohr) in Leipzig. XXIII. 242; in Frankf. a. M. XXIII. 280; in Weimar. XXIII. 389; in Hamburg. XXIII. 893; in Wien. XXIV. 59, — nunmehriger Musik-Dir. in Meiningen, in Gotha. XXIV. 191; in Bremen. XXV. 107. (mit s. Schwester, Mad. Sengstack das.) XXVI. 145; — in London XXV. 364

Grund, Wilh., zugleich mit Steinfeld Stifter des religiösen Sing-Vereines in Hamburg. XXIV. 211. XXVII. 351

— Sinfonie in Leipzig aufgef. XXII. 43

— Orator. Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu; in Bremen aufgef. XXVII. 512; in Hamburg XXVII. 550

— 6 deut. Lieder m. Pf. op. 10. (B XXI. 665

— Son. p. le Pianof. et Vc. ou Viol. (B) XXII. 137

— gr. Sch. — — av. Vc. obl. ou. 13. (H) XXII. 350

— 3 Son. p. le Pianof. (B) XXIII. 526

— Introduct. et Rondo alla Polacca p. l. Pf. ou. 15 (B) XXVI. 304

Grutsch, Franz, Violinist in Wien. XXIII. 377. XXIV. 227

Guadagni, chemal. Sänger zu München. XXVIII. 10

Guadagny, Graf, Violin-Dilett. in Pressburg. XXIII. 209

Gunther, ehemals Bassist in Wien. XXIV. 208 fg.

Gunther, s. Braunschweig, in Berlin. XXI. 343, soll von Hamburg wieder nach Braunschweig kommen. XXI. 431; nun in Braunschweig. XXIII. 120. XXIV. 328. XXV. 46 fg. XXVII. 450. XXVIII. 203, 620 — in Magdeburg. XXX. 672

Gunther, Theod., vorher Opern-Dir., jetzt Bratschist in Bremen. XXI. 90

Guelich, Musik zu Gothe's Launen des Verliebten, in Berlin aufgf. XXI. 624

Gustrow, Nachr. XXI. 483, 780

Guthe, Fr. Dorothe., Singmeisterin in München. XXII. 550

Gugel, Jos., Waldhorn-Virtuos, mit s. 11jähr. Sohne in Leipzig XXI. 511; in Dresden. XXI. 57 fg.; in Frankf. a. M. XXI. 173, 340; in Paris. XXI. 575, 629; in Weimar. XXI. 657; in Amsterdam. XXII. 344; in Strasb. XXII. 490; in Stuttgart. XXIII. 207; in Bremen. XXIV. 229; in Petersburg. XXV. 635

Gugel, Heinr., dessen jüngerer Bruder, in Petersburg. XXIII. 661; in Mitau. XXV. 121; reist nach Paris, ebend. — in Riga. XXV. 351; in Königsberg. XXV. 379 fg. in Strassburg. XXVI. 628; in Bremen. XXIX. 407

— 12 Études p. le Cor. (B) XXVI. 180

Guglielmi, d. Vater, Gratias agimus tibi, in Bremen aufgf. XXI. 340

— Pastorella nobile, in Paris aufgf. XXI. 303, 328

Guglielmi, d. Sohn. Oper: Amore vince tutto, in Neapel aufgf. XXVII. 713

— Oper: Paolo e Virginia, in Wien aufgef. XXIV. 317; in Cremona. XXIX. 377

— — Don Papirio, in Venedig aufgef. XXI. 43

— — La scelta dello sposo, in Stuttgart aufgef. XXIX. 183

— — Vedova contrastata, in Mailand aufgef. XXV. 252

— — — Die Zerstörung von Jerusalem. XXIV. 208

Guglielmi, Gugl. od. eigentl. Will. Williams s. XXVIII. 334

— Bassist in Mailand. XXVII. 131, 251

Guhr, Hess. Kpmstr. in Cassel. XXII. 579 fg., 582; in Braunschweig. XXIII. 124

— als Orch. Dir. in Frkf. a. M. XXIII. 112, 270, 360, 368. XXIV. 30. XXV. 181 fg. 183, 413. XXVI. 60, 218 Klav. Sp.) XXVI. 62, XXVII. 277 fgg. XXVIII. 242

— Quart. Unterhltgg. in Frkf. XXVIII. 891

— Kyrie eleison, in Frkf. a. M. aufgf. XXIII. 367

— Oper: Siegmar, neu bearbeitet in Frankf. a. M. aufgf. XXVI. 57

— — — Ouvert. daraus, in Frkf. a. M. aufgf. XXIII. 277, 280

— Sinf.-Satz, in Frkf. a. M. aufg. XXIII. 277, 279

— C. H., Einleitung und Rondo f. das Pf. zu 4 H. v. W. (B) XXIX. 799

— — zweihänd. Capriccio — — — — — 800

Guhr, Mad., in Cassel. XXII. 576, 658; Abgang ders. XXIV. 324

Guizard, Sohn, zu Marseille, Herausg. der Considerat. liter. et medicales sur la musique etc. XXI. 682

Guibald, Gallerie-Director zu Stuttgart. XXIII. 661

Guido, Ant., Violist in Neapel. XXIII. 808

Guido von Arezzo (Aretinus), sein Aufenthalt in Bremen. XXI. 340

— der angebl. Erfinder des Contrapunctes. XXIII. 322

— führt zuerst den Gebrauch der Terz ein. XXVII. 175

— Erfinder des Linnensystems der Noten. XXVII. 322

— Bemühungen um die Notation. XXX. 231 fg.

— ob ihm die Erfindung der Noten zuzuschreiben? XXX, 434 *)

— über seine Lehre. XXX. 811 fgg.

Guillou, Flotist in Paris. XXI. 120 — Nachfolger des Tulou. XXV. 637

in Dresden. XXIX. 239, 309; in Berlin. XXIX. 276, 291

Guitarre d'amour, ein von Stauffer erfund. Instrument. XXV. 280
Guitarren-Violoncell Stauffers Streit über dessen Erfindung. XXV. 626
— Spiel, dessen Einwirkung auf eine wahnsinnige Bäuerin. XXVII. 717
Gumirato, Dott., Ten. in Udine. XXX. 701
Gumlich, F., 1 et 2 Quat. p. l. Basson, Violon, Alto et Vc. B. XXV. 64
Gunterum, Klav. Sp. in Hamburg. XXVII. 552
Gurney, Goldsw., erhält ein Patent auf ein Tasteninstrument, wo man die Töne halten, verstärken und verändern kann. XXVII. 727
Guschkof, in Petersburg. XXV. 656
Guthmann, Fr., Pianof.-Schule nach einer neuen Methode etc. B. XXV. 127
Guthmann, Hr. u. Mad. (geb. Marconi), von Lübeck, in Königsberg. XXV. 269. 272
Gutteridge, Will., Patent für Verbesserungen der Claviatur. XXVI. 811
— Patent für Verbesserungen an der Clarinette. XXVII. 725
Gyli, Tenor. in Basel. XXII. 495
Gymnich, Ritter von, ein junger Dilettant in Wien — Tod. XXIII. 817
Gyrowetz, Adalb. Compositeur und Kpmstr. in Wien. XXIV. 321, 341
— Morgenhymne, in Wien aufgf. XXVIII. 218
— Agnes Sorel, Oper, zuerst in Wien aufgf. XXIV. 321, in Strasburg. XXI. 67
— Aladin, oder Das Nothwendige, Opette, in Wien aufgf. XXI. 193, in Berlin. XXIX. 27
— Amonie, Ballet, in Wien aufgf. XXVII. 137
— Der Augenarzt, Oper, in Wien zuerst aufgf. XXIV. 834, in Lpz. XXII. 237
— Castor u. Pollux, mythol. Ballet, in Wien aufgf. XXIX. 133
— Ballet: Mons. Dechalumeaux, in Wien aufgf. XXIV. 139
— Der blinde Harfner, Opette, in Wien aufgf. XXX. 109
— Musik zu Deodata, in Wien aufgf. XXII. 55
— Ouvert. daraus, in Prag aufgf. XXIII. 469
— Divert. Der erste Schiffer, in Wien aufgf. XXIX. 666
— Die rothe und schwarze Feder, od. der wandelnde Wald, Pantom. in Wien aufgf. XXV. 439
— Das zugemauerte Fenster, Operette, in W. aufgf. XXIV. 353
— Der flatterhafte Page, od. Figaros Hochzeit, Ballet, in Wien aufgf. XXII. 55
— Die Französin u. der Baja, Ballet, in Wien aufgf. XXIX. 402
— Mirina, Königin der Amazonen, Melodrama, in Wien aufgf. XXVIII. 828
— Iandl. Divertiss. Die Nachtwandlerin, in Wien aufgf. XXVIII. 758
— (u. m. a.) Musik zum Ballet: Kisking, in Wien fgf. XXIV. 225; in Berlin. XXVI. 180
— Musik z. 3r Akt des Ballets: Lodoiska, in Wien aufgf. XXIII. 661
— — — Ballet: die Räuber in den Abruzzen, in Wien aufgf. XXIV. 705
— — — — Rinaldo d'Asti, in Wien aufgf. XXV. 618. XXVII. 616
— — — Pantom. Das fürchterliche Schloss, in Wien aufgf. XXV. 128
— — — Ballet: Das Schweizer Milchmädchen, in Wien aufgf. XXIV. 825; in Berlin. XXV. 275
— — — — Die beiden Tanten, in Berlin aufgf. XXVII. 735; in München. XXVIII. 527
Gyrowetz, Das Staendchen, Operette, in Wien aufgf. XXV. 206; in Berlin. XXVI. 646
— Il finto Stanislao, Oper in Mailand aufgf. XXI. 40
— Ouvert. daraus in Wien aufgf. XXII. 217
— Ouvert. zu den Templern auf Cypern, in Wien aufgf. XXI. 633
— Der vermummte Neffe aus Liebe etc., Ballet, fgf. Wien. XXIX. 226
— Undine, Zauberballet, in Wien aufgf. XXVII. 241
— Zemire u. Azur, — — — — XXVIII. 536
— Ballet: Die Pagen des Herz. v. Vendome, in Paris aufgf. XXIII. 80 fgg.
— Cantate des Kaisers Genesung, in Wien aufgf. XXVIII. 425
— Vocal-Chor: Arbeit macht das Leben süss, in Wien aufgf. XXVIII. 753
— „Roser und m.. Mus. zur melodramat. Pantomime: Schwarzkart, in Wien aufgf. XXV. 267

H.

H., Dem., aus Wien, in Prag. XXIII. 207
H. (A. F.), Einige Bemerkungen über Versetzungen der Accorde. XXVIII. 73
— — Ueber Kirchengesang. XXIX. 593
— — Wie muss die Begleit. des Kirchengesanges mit der Orgel in protestant. Kirchen beschaffen seyn? XXIX. 725
H., J. C., über musikal. Bildung jetziger Zeit. XXI. 565, 581
Haak, C. Sein Tod. XXI. 216
Haak, Fortep.-Sp. in Breslau. XXX. 725
Haase, Mad., in Dresden. XXIV. 285 fgg. XXV. 13, 285 fgg. 528. XXVI. 305; in Leipzig. XXV. 23; wird auf Pension gesetzt. XXVIII. 321. Tod. XXVII. 704
Haase, Gebr., Waldhornisten in Dresden. XXV. 15; in Nürnb. XXV. 136; in Weimar. XXV. 288; in Leipzig. XXV. 402
— d. jüng. Pulledrer Schüler), als Violinist in Leipzig. XXV. 402
Haase, in Warschau. XXII. 553
Habeneck, Gebr., in Paris. XXII. 420
— d. ält. als Anführer des Orchesters das. ebend.
— — Spohrs Urtheil über ihn. XXIII. 193
— — nach verschiedenen Anstellungen endlich als Kapellmstr. an Kreutzers Stelle befördert. XXVII. 18
Haberkorn, Frdr., Op.-Dir. in Amsterdam. XXI. 76 fgg. XXII. 320. XXIII. 108. XXV. 857. XXVI. 717
Haberkorn, in Dresden. XXVII. 335
Habern, russ. Klavsp. in Wien. XXI. 271. XXII. 334
Habernickl, v. Fekf. a. M., in Berlin. XXII. 501
Hachenmacher, Fel., in Zürich. XXIV. 360 fgg.
Hachmeister (zu Clausthal), Mus.-Dir. zu Mitau. XXIV. 101
Hackebeil, Cymbal, von den Böhmen besonders geschickt behandelt. XXIII. 727
Haeckl, Ant., erhält ein Patent für s. Instrument (Physharmonica). XXIV. 14. XXIX. 604
Haeffner, Hofkapmstr. zu Stockholm. XXIX. 239, 241
— Opern: Electra, Renaud etc. XXIX. 239
Haehnel, Dem., Affektin in Wien. XXVII. 812. XXVIII. 79, 228, 362. XXX. 308
Haehnle, in Darmstadt. XXIII. 61, 649
Hämmerlin, Franc. Malleolus), Cantor zu Zürich im 15. Jahrh. XXVII. 457
Haendl, G. F. Seine erste Bildung und Lebensumstände. XXIII. 595 fg.
— Denkmal ihm u. m. Tonkünstlern in Roseredo gesetzt. XXVI. 93. XXX. 670 fg.
— Anekd. mit dem u. s. Orch. in London. XXII. 869
— über dessen Kunstcharakter. XXIII. 18
— als Vorbild in der geistl. Musik. XXIV. 756
— ob er als eigentl. Kirchencomp. zu betrachten? XXV. 518
— für den Comp. des Liedes: God save the King, wiewohl unrichtig, gehalten. XXVII. 808
— Sarabande. XXX. 129. B. I.
— Duetten als Solfeggien für Sänger. XXIV. 18

Haendl, G. F., Opern in England. XXIII. 355
— Oratorien, ihr erstes Schicksal in Engl. XXIII. 357
— — — bearbeitet von von Mosel. XXIX. 689 fg.
— Orat. Alexanders Fest — s. Timotheus
— — Athalie, in Berlin aufgf. XXIV. 813
— — Belsazar u. } von Hrn. von Mosel bearbeitet.
— — Hercules } XXIX. 693
— — Empfindungen am Grabe Jesu, in Bremen aufgf. XXIII. 489; in Strasburg. XXV. 678
— — — in Klav.-Auszug v. Clasing. XXII. (733) 761
— — Jephta — noch nicht bekannt. XXIII. 106
— — — instrumentirt v. Seyfried, in Wien aufgf. XXVII. 65, 109, 206; in Prag. XXVIII. 175
— — — instrum. von Mosel, in Wien aufgf. XXX. 508
— — Josua, nach Clasings Bearbeitung, in Hamburg aufgf. XXVII. 530; in Berlin. XXIX. 72
— — Josua, im Klavier-Auszug v. J. C. F. Rex. (B) XXX. 228
— — Israel in Egypten, Chor daraus in Wien aufgf. XXIX. 286
— — Judas Maccabaeus — Widerruf d. Gerüchte, dass die Instrumentation dazu v. Mozart sei. XXIII. 108*)
— — in Berlin aufgf. XXII. 843. XXIV. 816. XXX. 196; in Bremen. XXI. 765; in Frankf. a. M. XXVI. 609; in Hamburg. XXVII. 580; in Lpzig (nach der angebl. Mozartschen Instrumentat.) XXII. 810 in Weimar (nach Clasings Instrumentat.). XXII. 797 Chore daraus in Riga aufgf. XXV. 535 im Klav.-Auss. v. J. H. Clasing. XXII. (733) 760
— — Der Messias — über das Hallelujah desselben: aus dem Leben eines Genie's. XXVI. 769
— — — zurück b. grossen Musikfesten fgf. XXI. 762
— — — Erste Aufführung desselben in Leipzig v. Hiller, u. die dabei erhobenen Bedenken. XXX. 401; in Berlin aufgf. XXIV. 811. XXV. 358 (Theilweise XXIX. 327); in Breslau. XXI. 799 fg. XXX. 726; in Braunberg (der 3te Theil). XXV. 183; in Cassel. XXVII. 363; in Elbing. XXIV. 401; in Frkf. a. d. O. XXVII. 637; in Lpz. XXVII. 1801; in München. XXIX. 360. XXX. 360; in Nurnb. XXI. 228. XXIV. 163. XXVI. 229. XXVII. 761; in Paris (1r Theil). XXIX. 558 fg.; in Quedlinburg zu Klopstocks Säcularfeier. XXVI. 408; in Stuttgart (unter Klavierbegleitung). XXVIII. 111. XXIX. 186
Hallelujah u. Alt-Arie daraus, in Aachen b. Niederrhein. Musikfeste aufgf. XXVII. 442; desgl. in Düsseldorf. XXVIII. 442
— — Salomon, bearb. von J. F. v. Mosel, in Wien aufgf. XXVIII. 69, 310
— — Samson, nach Mosel's Bearbeitg. in Berlin fgf. XXI. 317, 377. XXIII. 198. XXVII. 204. XXX. 810; in Bremen. XXVII. 811; in Königsberg zum Pianof. aufgef. XXX. 326; in Magdeburg. XXX. 301; in München (1r Theil). XXIV. 323; in Nurnberg. XXIII. 225. XXIV. 163. XXVI. 229; in Wien. XXIII. 89; in Zerbst b. grossen Musikfeste. XXIX. 513
— — Saul, über dasselbe u. dessen Aufführung in Halle. XXII. 185. 537, 553; in Königsberg (beim Pianof.) aufgf. XXVIII. 122
— — Timotheus (Alexander-Fest), in Aachen b. Niederrhein. Musikfeste aufgf. XXVII. 442; in Berlin. XXIII. 196. XXVI. 411; (nach Mozart'ss Bearbeitung) XXV. 297, 721; in Breslau. XXIII. 321; in Dessau. XXVI. 81; in Hamb. XXIV. 2121; in Königsberg. XXVI. 105, 609. XXIX. 210; in München Introduct. u. Ten.-Scene. XXIV. 159; in Nurnberg. XXVIII. 393; in Wien. XXI. 72
Händel, G. F., Der 100. Psalm, in Cöln a. Rhein (nach Clasings Instrumentation) aufgf. XXV. 635; in Königsberg. XXVIII. 123; in Wismar. XXII. 798
— Der 100. Psalm, im Klav.-Auss. v. Clasing. (B) XXII. 764
— Te Deum laudamus (zum Utrechter Frieden) in Breslau aufgf. XXIX. 393; in Königsberg. XXVIII. 123; in Wien. XXII. 609
Te Deum laudamus, im Klav.-Auss. v. Clasing. (B) XXI. 812
Te Deum laudamus (zur Feier des Sieges bei Dettingen), in Berlin aufgf. XXIV. 816
— Messe aus seinen minder bekannten Oratorien arrang. von Mosel. XXII. 829
— Psalm, introllstand. Original-Part. mit untergelegtem deut. Texte von Schaum. (B) XXIV. 621
— Semele, ein dramat. Gedicht u. d. Engl. im Kl. Auss. v. Schaum. (B) XXIII. 461
Haenel, Dem., s. Hahnel.
Haensel, Violinist in Genf. XXVI. 83. XXVIII. 91, 98
Haesen, Pianof.-Fertiger in Königsberg. XXIII. 304
— neues Tasten-Instrument von Messingdrähten. XXVIII. 593
— Aeoline, von ihm gefertigt. XXIX. 848
Haeser, Dem., einstmals in München. XXVIII. 15
Haeser, A. Ferd., Chordir. zu Weimar. XXI. 600. XXVIII. 416
— Musik zum Vorspiel bei Anwesenh. der Russ. Kaiserin, in Weimar aufgf. XXI. 637
— Gelegenheits-Musik eben dahin etc. XXI. 658
— Scene für den Bass aus Dido, aufgf. in Stuttgart. XXV. 514
— eingelegte Arien zu Kreutzers Libussa, in Weimar aufgf. XXVI. 138
— Oratorium: Kraft des Glaubens, in Weimar aufgf. XXX. 304
— Salve Regina. XXVIII. 60. XXIX. 489
— Quintett für Pianof., Fl., Ob., Clar. u. Fag., in Weimar aufgf. XXIII. 224
— Adagio u. Thema, mit Variationen f. die Pedalharfe, gespielt in Weimar von Hrn. Schmidt. XXIV. 577
— Bemerkungen über die Behandl. der Accordenlehre. XXV. 521
— Andeutungen. XXVIII. 153, 160, 168. 329, 498
— allgemeine Anzeige über Chorgesang u. eine neue Chorgesang-Schule. XXIX. 857
— Versuch einer systemat. Uebersicht der Gesangslehre. XXIV. 3, 17, 33, 49, 73, 89, 105, 121, 137, 153, 185. XXV. 289
— u. C. Lobe, musikal. Unterhaltungen f. Pianof., Gesang, Flöte u. Guit. 1. Jahrg. v. III. (B) XXIX. 752
— Thema von Corsika. O cara memoria etc. mit Variat. f. Pianof. 21. W. (B) XXIX. 64
— Capriccio p. il Pianof. c. acc. di 2 VV. et VC. (B) XXI. 219
— kleine Clavier-Stücke in allen Dur- und Moll-Tonarten f. Anfänger. op. 18. 1. Hft. (B) XXIX. 719
— 12 Gedichte v. Gerstenberger, Gothe etc. f. 1 Sopr. m. Fp. (B) XXI. 251
— Messe für 2 Solo- und 2 Chorstimmen etc. (B) XXVI. 667
— Salve Regina m. deut. Text f. 4 Singst. m. Fortep. (B) XXI. 317
— — — — — — — — — (ohne Begl.) (B) XXII. 221
— Sonate N. 3. p. le Pianof. (B) XXIII. 772
Haeser, Wilh., kurze biographische Skizze dess. XXIX. 6–8
— von Stuttgart in Leipzig. XXI. 301. 677; in Strasburg. XXIII. 200; in Stuttgart. XXI. 629. XXII. 127 fgg. XXIII. 210, 212, 813, 821. XXIV. 601 fg. XXV. 28, 301, 765. XXVI. 305, 557. XXVII. 76. XXVIII. 385, 461. XXIX. 125, 181, 188 schlägt ein vortheilhaftes Engag. aus. XXX. 317) XXX. 378, 580

Haeser, W., Uebersetzung von **Bridi Cenni** nello stato presente del canto italiano etc. XXX. 849, 863
— Anm. über Bridi Tempel der Harmonie etc. XXX. 768
— 6 Lieder f. 4 Männerstimmen. (B) XXII. 800
— 6 Wanderlieder m. Bgl. des Pf. — — 877
— Die Feier der Andacht. 6 Ges. f. S. A. T. u. B. ohne Bgl. (B) XXII. 496
— XII. deutsche Lieder f. 1 Sgst. mit Bgl. des Pianof. (B) XXVI. 231
Haessler, der bekannte Clarecinist in Moskau. XXI. 202. Sein Tod das. XXIV. 303
Haffner, Kapellm., Melodieen zu der Sammlg schwed. Lieder. XXVIII. 709
Hagen, A., Organist in Reval. XXX. 543
Hagenbuch, Dem. Jos., in Prag. XXVII. 364. XXIX. 278, 765, 764, 892. XXX. 102
Haggenmacher, Dem. nunmehr Mad. Nagel s. unt. N.
Hague, D., Prof. der Musik zu Cambridge. XXI. 718
Hahn, Ten., Domsänger in Breslau. XXI. 788; in Nürnberg. XXIV. 320
Hahn, jun., Flötist in Nürnberg. XXII. 308. XXIV. 162. XXV. 127
Hahn, C. F., 12 Orgelstücke, op. 1. (B) XXX. 656
Hahn, Wilh., Kant. et Violoncell. sur un air de Himmel p. l. Pf. op. 2. (B) XXI. 303
Haimerani (Adhemarani, vom Podium. XXIX. 403 fg. 406
Haitzinger, Ten. in Wien. XXIII. 302, 430, 527, 663 fg. 751, 846. XXIV. 63, 126, 303, 461, 621, 703, 837, 862. XXV. 201, 321, 622, 765. XXVI. 1043 — in Prag. XXV. 382 fg.; in Frankfurt a. M. XXVII. 260; in Stuttgart. XXVII. 622. XXVIII. 273, 621; in Berlin. XXVIII. 316, 320, 476. XXX. 108, 367
Haitzinger, Mad. (vorher Mad. Neumann). XXV. 428, 709
Hake, Vorsteher d. Milit.-Musik in Braunschweig. XXI. 582
Halary, J. H., zu Paris. Patent f. Hervorbringung noch unbekannter harmon. Töne auf Blas- u. Tasteninstrum. XXVI. 811 fg.
Halberstadt. Nachr. daher. XXV. 814. XXVIII. 656. XXX. 208
— drittes das. gefeiertes Musikfest. XXX. 256 fg. Bemerkung darüber gegen einen Aufsatz etc. XXX. 546
Hale, de le, Adam s. unter A.
Halevy (Cherubini's Schüler), Ouvertüre, in Wien aufgef. XXIV. 213
— Opér. L'Artisan, in Paris aufgf. XXIX. 552
Haller, Nachr. XXII. 189
— musikal. Todtenfeier des Kantors Niemeyer das. XXX. 769
Haller, vormals Sänger in Stuttgart. XXII. 675
Halm, Pf.-Spieler in Pesth, jetzt in Wien. XXII. 218. XXIII. 278
— Messe in Wien aufgf. XXIV. 561
— Ouverture f. d. das. aufgf. XXIX. 595
Halmi, Ballot's Schüler, ausgezeichneter Preisbewerber auf der Violine, beim Conservat. zu Paris XXVI. 763; — in Strasburg. XXIX. 718
Halte (Neuner), in der ehemal. Kirchenmusik. XXIII. 321 ff.
Hamann, Clarinettist in Berlin. XXVI. 763
Hambach, Oboist in Berlin. XXI. 251. XXII. 261; in Stuttgart. XXVI. 302
Hambuch Ten., kommt nach Stuttgart. XXI. 618. XXII. 108, 300. XXIII. 203 fg. 823. 831. XXIV. 604, 606 (auch als Violinist. XXV. 16 fg. XXX. 587. XXV. 300, 708 — in Berlin. XXIV. 436. XXVI. 282. 670. XXVII. 116; in Wien. XXIV. 509; in Cassel. XXVI. 732; in Stuttgart. XXIX. 186, 289. XXX. 324, 508 fg.
Hambuch, d. jung., s. Mskl.-Strolitz; in Berlin. XXVI. 632; in Stuttgart. XXVII. 79, 612. XXVIII. 168
Hamburg. Nachr. XXIII. 780 fg. 811, 828. XXIV. 211, 756. XXVII. 525. XXVIII. 241. XXIX. 872
— Musik-Verein das. für relig. Musik. XXIV. 212
Hammer, Clarinettist in Ludwigslust. XXI. 777
Hammermeister, Bassist in Bruchsal. XXVIII. 625
Hampeln, von, Violinist in Stuttgart. XXII. 253, 741
Hampeln, in Prag. Concertante f. 4 Prine. Violinen in Prag aufgf. XXIV. 412
Handbuch der musikal. Literatur etc. 2e Nachtrag. (B) XXI. 811
Hanf, Dem., in Leipzig. XXVII. 180; abgeg. XXVIII. 854; in Wien. XXVIII. 878; in Prag. XXIX. 761; in Bremen. XXX. 125, 672
Hannover, Nachr. XXIII. 126; Königl. Hofkapelle das. XXVIII. 541
Hansmann, Org. in Berlin. XXVI. 763; dessen Sing-Akademie das. XXIX. 758
Hansten, als Mus.-Dir. z. Amsterdam. XXV. 350; als Violinist. XXV. 351
— Tod. XXV. 603
Hanwachter, in Darmstadt. XXIII. 648
Haedmeyer, Dem., s. Haetmeyer
Haedmuth, L., Besitzer des Frankeins Liederalmanachs f. 1 Singst. m. Bgl. d. Gast. od. d. Pf. op. 7. (B) XXVI. 608
Haefe — sehr gerühmtes Instrument in England. XXI. 254
— neuerbessert in England (Patent dital Harpe) v. Light. XXII. 284
— 8 double mouvement, erfunden v. Seb. Erard. XXII. 709
— Verbesserungen daran v. Thery, Merimie, Wellis, Egmite. XXIII. 325 fg. XXVI. 811
— Dritte neuere Mechanismen mit doppelter Bewegung in den. XXVI. 32
Haefer, Mad. 1847, in München; ersetzt in Wien. XXIV. 350 — XXV. 476. XXVIII. 380. XXIX. 508); in Nürnberg. XXI. 256; Schenkg des. XXI. 5
Harmonica-Spielen, in wiefern die Gesundheit zuträglich? XXIV. 800
Harmonicon, eine engl. Monatsschrift. XXV. 363, XXVI. 380, XXIX. 213
— ein angeblich neu erfundenes Instrument. XXVIII. 728
Harmonie, über die ersten Gründe ders. XXI. 221
Harmonielehre, Andeutungen im Gebiete ders. S. Stiegl
Harper, Landschaftsmaler in Stuttgart. XXIII. 564
Haersch, C. Leonh. Graf von, zum Ober-Musik-Grafen in Wien ernannt. XXVIII. 564
Hartig, in Bremen. XXIX. 140
Hartig, Stadtmusicus, Clarinettist u. Violinist in Schwerin. XXI. 780
Hartknoch, C. F., (Hummels Schüler) Pf.-Spieler aus Dresden in Nürnberg. XXI. 218; in Weimar. XXII. 204. XXIV. 304. XXVII. 308; in Berlin. XXIII. 803; in Dresden. XXV. 13; in Leipzig. XXV. 197, 206; in Riga. XXVII. 701; nun in Petersburg. XXVII. 708. XXIX. 804
— Duett f. Pianof. u. Viol. von ihm selbst in Leipzig gespielt. XXV. 206
— Sen. p. f. Pianof. B. XXIV. 302
Hartknoch, Mad., in Weimar. XXVII. 191; in Dresden. XXVIII. 726; geht v. Weimar ab u. nach Petersburg zu ihrem Gatten. XXIX. 302
Harthkopf — Erinnerung an ihn, v. F. L. B. XXI. 801
Hartmann, Dem., in Bremen. XXVI. 116
Hartmann, Clarinettist in Hamburg. XXIII. 811
Hartmann, Schüler v. André in Offenbach, in Petersb. XXIII. 811; Orchester-Dir. das. XXVI. 212
Hartmann, in Riga. Sing-Verein. XXV. 552
Hartmann, in Kopenhagen. XXX. 541
Hartmeyer (Haedmeyer), Dem., aus Zürich. XXI. 831; in Wien. XXII. 80; in Stuttgart. XXIV. 190; in Strasburg. XXV. 102 fg. 670 fg.; in Zürich. XXVI. 211 fg. XXVII. 238 fg. 276. XXVIII. 307. XXX. 672
Hartwig, Mad., von Düsseldorf in Bremen. XXV. 196. XXVI. 211; in Wien. XXVIII. 403, 420; in Breslau. XXX. 752
Hase, Ludw., Violinist in Dresden (vielleicht ders. mit Hase?). XXI. 207

Hasemann, Cellist und Pozaunist in Frankf. a. M. XVII. 807. XVIII. 111 fg. in Cassel. XXVI. 480. XXVII. 365
Hasenbalg, Musik-Dir. in Braunschweig. XXI. 634. XXVI. 207
— Dem., Pianof.-Spielerin ebendas. XXVII. 431. XXVIII. 208. in Magdeburg. XXVII. 803
Hasenhuth, in Wien. XXI. 408. XVIII. 8. 668. 732. XXIV. 12. XXV. 123, 302. XXVII. 191, 402. XXIX. 749. XXX. 702
Hasslauer, in Berlin. XXVI. 635
Hassler, s. Hässler.
Hastinger, Tob. — als Ehren-Mitglied vom Steyermärk. Musik-Verein aufgenommen. XXVII. 16
— als Geschäftsführer der Steinerschen Officin. XXVI. 718. Letztere unter des Ersteren Namen fortgesetzt. XXVIII. 624
— veranstaltete Mspt.-Sammlg. v. Beethovens sämmtl. Werken. XXIV. 65. XXV. 129
— Kunstsammlung in Wien. XXVIII. 199
— Ersteher des grossten Theils des Beethovenschen Nachlasses. XXX. 29 u. einer noch nicht bekannten grossen charakterist. Ouvert. XXX. 111
— Vocal-Messe in Wien aufgf. XXIII. 558
— — — für 4 Männerstimmen in Taschenformat. XXVI. 715
— — — f. 2 Ten. u. 2 Bässe, mit Vermehrung der Chorstimmen etc. No. 1. Part. (B) XXVI. 703
Hasloch, Vater, Kpmstr. in Darmstadt, in Cassel. XXII. 379
Hasloch, Solon, Ten. in Cassel. XXII. 527, 379. in Prag. XXIII. 719. XXIV. 47, 215, 416. XXV. 284
Hasse, Joh. Ad. Sein Ruheplatz in Venedig und Denkmal das von Kandler errichtet. XXII. 542 fg.
— Messe, in Wien aufgf. XXIII. 12
— Miserere u. Regina coeli, in Wien aufgf. XXII. 609
— Orator. Der verlohrne Sohn: 1° Finale daraus, in Stuttgart aufgf. XXX. 583
Hassel, Kontrab. in Frankf. a. M. XXIV. 35. XXV. 412. XXVIII. 97. 859
Hassler, Hans Leo, Compos. des Liedes: O Haupt voll Blut und Wunden etc. (5stimmig gesetzt) XXV. 221
— Lustgart teutscher Gesänge, Balletti, Gaillarden und Intraden (1601). XXV. 521
— Psalmen u. christl. Gesänge mit 4 Stimmen auf die Melodieen fugenweis componirt etc. XXV. 522
Hasslocher, Flotist in Augsburg. XXIV. 318
Hauck, Schuler von Moser, Violinist in Berlin. XXII. 501. XXVI. 760
Hauer, in Halberstadt. XXV. 814
Haugwitz, Graf Heinr. von, in Wien, Sammlung von Partituren, besonders von Naumann. XXVIII. 301
Hauke, Fortep.-Dilettant in Breslau. XXVI. 179; in Weimar. XXIX. 92
Hauptmann-Milder, Mad. s. Milder
Hauptmann in Cassel, trag. Oper: Mathilde, in Cassel aufgef. XXVIII. 806
Haus (Hauss), Dem., in Frankf. a. M. XXVIII. 96. 98. 240. 880. XXX. 709
Hauser, Bassist in Prag. XXII. 204. 612. XXIII. 763 geht ab. XXIII. 419. in Stuttgart. XXIII. 816. in Cassel. XXIV. 328. 527. 685. XXV. 412. XXVI. 239. fg. XXVII. 209. in Dresden. XXVII. 550. 720. 855. geht ab. XXVIII. 704. in Prag. XXVIII. 175. in Berlin. XXVIII. 741. 911. in Frankf. a. M. engagirt. XXVIII. 915. 899. XXX. 709
Haushalter, Clarinettist in Weimar. XXVIII. 422
Hauss, Dem., s. Haus
Hawig, C., blinder Harfenist in Berl. XXVI. 763. XXVIII. 593
Hawkes, Pat., erhält ein Patent f. eine Vorrichtung beim Spielen der Tasten-Instrumente. XXIII. 394
Hawkes, S. Major, erhält ein Patent f. einen Apparat bei Erlernung des Spiels der Tasteninstrum. XXVI. 809
Hay, Ten. v. Genf, in Lausanne beim Schweizer Musikfeste. XXV. 1067; in Genf. XXVIII. 90
Hayden, Hans, zu Nürnberg, baut zuerst ein dem Bogen-Flügel ähnliches Instrument. XXIII. 583
Haydn, Jos., in London. XXI. 738. XXII. 306 *)
— Seine Büste wird auf Pränumeration angekündigt. XXII. Int. bl. S. 19
— Sein Leichnam (von welchem, bei Eröffnung des Sarges, der Kopf abgeschnitten gefunden worden) wird nach Eisenberg versetzt. XXIII. 557
Seine Medaille in der öffentl. Bibliothek zu Paris aufbewahrt. XXI. 120
Monument soll ihm, so wie Mozart u. Gluck in Wien errichtet werden. XXIII. 557
Monument, ihm u. mehreren Andern in Roveredo von Beidi errichtet. XXVI. 92. XXX. 696 fg.
Schilderung desselben u. seine Lebensumstände (von einem Engländer). XXIII. 558
Salieri's Urtheil über s. Werke. XXX. 7
Etwas über ihn. XXVIII. 696
Eigenheit desselben beim Componiren. XXIII. 558
— Opern, für die Esterhazy'sche Kapelle zu Eisenstadt gesetzt u. noch zum Theil das. befindlich. XXIX. 818. 819
— Werke u. sein sämmtl. Nachlass im Archiv zu Eisenstadt complet befindlich. XXIX. 819
— Le Haydine, lettere sulla vita e le opere del celebre Maestro Gius. Haydn etc. da Carpani. Edit. 2da — XXVI. 557
— Notices sur la vie et les oeuv. de J. Haydn, v. Lebreton, ins Portugiesische übersetzt von da Silva Lisboa. XXII. 401
— Abendlied zu Gott, in Wien aufgef. XXI. 199
— Ambrosianischer Lobgesang, in Leipzig aufgf. XXV. 593
— Oper: Armida, im Esterhazy'schen Archive zu Eisenstadt. XXIX. 820
— Chor: Hin ist alle meine Kraft (mit hinzugefügten Blasinstrumenten) in Wien aufgf. XXX. 27
— die Jahreszeiten — Frühling u. Sommer, in Luzern aufgef. XXI. 67; in Magdeburg. XXX. 411. der Winter in Leipzig aufgef. XXV. 353; in Amsterdam aufgf. XXV. 534; in Basel. XXII. 492; in Berlin, XXIV. 117, 272. XXVIII. 228. XXX. 820; in Dresden. XXVI. 668; in Erfurt. XXIV. 690; in Konigsberg. XXIV. 700; in Prag. XXVI. 420; in Stuttgart. XXI. 21; in Wien. XXIV. 64 XXV. 2*3
— Messe in B. in Konigsberg aufgef. XXVIII. 591; in Prag. XXIV. 827; in Strasburg. XXI. 68; in Stuttgart. XXII. 742; in Weimar. XXI. 638
— Messe in D♭ in Stuttgart aufgef. XXII. 749
— — in C♯ (N. 2) in Magdeburg aufgf. XXVII. 167
— Motetto: Insanae et vanae curae, in Paris aufgf. XXIX. 308
— Salve Regina, in Leipzig aufgf. XXI. 52
— — — uber dasselbe. XXIX. 282
— Schöpfung, in Amsterdam aufgf. XXI. 329. XXII. 730. XXV. 1042; in Berlin. XXI. 745. XVIII. 713. XXV. 338. 417. XXVI. 636. XXVIII. 742. XXIX. 777; in Bremen. XXIII. 489. XXIV. 304; in Breslau. XXI. 366, 796 fg. XXX. 720; in Bromberg. XXV. 173; in Cremona. XXV. 488; in Dessau. XXVI. 89; in Dresden, XXIV. 317. — ital. XXIX. 621 in Frankf. a. M. XXIII. 800. XXVIII. 99; in Konigsberg. XXII. 781 *) XXIII. 541; in Leipzig. XXI. 52. XXII. 402. XXIX. 762; in Moskau. XXI. 202; in Nürnberg. XXIV. 165. XXVII. 261. XXVIII. 266; in Paris zuerst v. Steibelt bekannt gemacht. XXV. 728. übrigens wenig bekannt, nunmehro von Spohr das zur Aufführung angekündigt. XXIII. 85 und wirklich aufgf. XXIV. 367. 1r Theil das. aufgef. XXVI. 353; in Riga. XXVII. 704; in Stockholm. XXI. 480; in Strasburg. XXII. 691. XXIV. 570; in Stuttgart. XXVII. 80. XXIX. 173; in Weimar. XXIII. 255; in

Westheim. XXII. 864; in Wien (von ihm selbst aufgf. XXIV. 317) XXI. 360, XXIII. 328, XXV. 300. — italienisch. XXVI. 726, XXX. 228; in Zürich. XXVI. 492.
Haydn, Jos., Sieben Worte, in Berlin aufgf. XXIII. 329; in Dresden. XXIX. 308; in Leipzig. XXII. 492; in Luzern. XXI. 607; in Prag. XXV. 383; in Strasburg. XXVI. 650; in Stuttgart. XXI. 622; in Wien. XXVI. 281, 328. XXVIII. 320, 332. XXIX. 360.
— Stabat mater, in Amsterdam aufgf. XXI. 329; in Riga. XXV. 333; in Weimar. XXVII. 208.
— Der Sturm, in Magdeburg aufgf. XXVIII. 235.
— Symphonieen, s. der H.-Kapelle in Stuttgart aufgf. XXX. 301.
— Symphonie, in D$^{\sharp}_{\flat}$ in Leipzig vorzüglich aufgef. XXVI. 760.
— — — in Es in Lausanne (b. Mus.-Fest aufgf.) XXV. 606.
— — — — Magdeburg. XXVI. 303.
— — — — Paris. XXIX. 602.
— — — militaire in Lpz. aufgf. XXVI. 485, XXIX. 165; in Gent. XXVIII. 92.
— — — für Kinderinstrumente, in Lausanne b. Mus.-Feste (im Kostume) aufgf. XXV. 660.
— Te Deum, C, mit französ. Text in Lausanne aufgf. XXVII. 13.
— Volkslied „Gott erhalte Franz den Kaiser, zum 1sten Male in Wien gegeben. XXIV. 301.
— Sinfonie, die Ochsenmenuett, aus seinen Werken gezogen, in Wien aufgf. XXVI. 413; in Berlin. XXVI. 633 fgg.
— in Königsberg. XXVII. 317; in Braunschweig. XXVII. 431.
— — Weimar. XXVIII. 113; in Dresden. XXVIII. 706; in Leipzig. XXIX. 598.
— dernière Sinf. p. le Pf. av. acc. de Violon. (B) XXIII. 413.
— Messe a 4 voix av. acc. de 2 V. V. et B. a l'honth. Bassoon, 2 Tr. Timb. et orgue. Part. N. VII. (B) XXVI. 3.
— Quatuor arr. p. l. Pf. a 4 m. Par J. P. Schmidt. (B) XXVII. 820.
— — — — — — — — — — Schmidt. n. 1. (B) XXVIII. 561.
— Mch., Graduale de S. S. Eucharistiae Sacramento. XXII. B. II.
— Requiem (Fragm.), in Wien aufgf. XXII. 609.
— Te Deum, in Riga aufgf. XXV. 333.
— Litaniae de venerab. Sacram. 4 voc. comit. orchestra. (B) XXIV. 201.
Heberle, Theer., junge Tänzerin, in Wien. XXI. 270. XXIII. 720; in Turin, als Dem. Heberle. XXVII. 255.
Hebestreit, Clarinettt., in Göttingen. XXX. 267.
Hechenthaler, Dem., in München. XXVIII. 401; in Wien. XXIX. 608, 660.
Heckermann, Dem., in Wien. XXV. 680, 859, 866. XXVI. 855. XXVII. 612, 617, 720 fg., 782. XXVIII. 118, 435, 556, 608, 736. XXIX. 30, 97.
Heckscher, Sänger, in Berlin. XXVII. 513.
Hedicke, Organist in Magdeburg. XXVI. 299.
Hedrich, Uhrmacher in Berlin, verfertigt Mälzl'sche Metronomen um sehr billige Preise. XXIX. 204.
Heerens, Hornist in Amsterdam. XXVII. 576.
Heidner, Fagottist in Ludwigslust. XXI. 777.
Heiduk, Frau von, geb. von Harroy, Klav. Sp. in Breslau. XXI. 783.
Heil, Ten. in Strasburg. XXVI. 695. XXIX. 717.
Heilingmayer, Dem., in Wien. XXVIII. 672.
Heilinska, Mad., in Posen. XXIII. 624.
Heim, Violinist in Stuttgart. XXIV. 132. XXVII. 79. XXVIII. 196. XXIX. 155. XXX. 271.
Heine, Mad., geb. Benda, in Ludwigslust. XXI. 777.
Heinecken, Violinist in Bremen. XXVI. 196.
Heinefetter, Dem. Sab., in Frkf. a. M. XXV. 612, 708. XXVI. 29. XXVII. 693. — nach Cassel engag. XXVIII. 97, 859; in Berlin. XXIX. 467, 859 fgg.; wirklich in Cassel. XXIX. 121.
Heinemeier, Flotist in Hildesheim. XXI. 276; in Bremen. XXX. 634.
Heinrich, Ten. in Berlin. XXX. 650.
Heinrichshofen, Ten. in Dessau. XXIV. 416; in Magdeburg. XXVI. 303, 762. XXVII. 604 fg.
Heinroth, Dr. J. A. C., Musik-Dir. „in Forkels Stelle", in Göttingen. XVII. 811. XXVI. 22^{a}. XXX. 265, 267.
— Beschreib. eines von Streitwolf verfert. chromat. Basshorns. XXII. 688.
— Seine musikal. Werke. XXX. 265.
— akadem. Vorlesungen über Musik, in Göttingen. XXX. 270.
Heinsius, Dem. Clara, Tochter des Prof. H. in Berlin, als Componistin. XVII. 52. als vermählte Guisemand-Jung todt. XXV. 274.
Heinze, Clarinettist, in Lpz. XXI. 80. XXII. 48. XXIII. 241. XXV. 18. XXVI. 469. XXVII. 126, 896. XXVIII. 852. XXX. 807.
Helbig, Bassist in Lpzg. XXVI. 487.
Held, Violinist in München. XXIII. 618.
Helfrich, Clarinett. u. Dir. des bauseat. Musikcorps in Bremen. XXV. 109. XXVI. 149. XXVII. 96, 215. XXVIII. 431.
Heller, Steph., 12jähriger Clavecinist aus Pesth, in Wien. XXIX. 232. XXX. 206.
Hellerich, Violinist in München. XXVI. 62.
Hellin, Dem., in Magdeburg. XXVI. 303.
Hellmesberger, Ge., Violinist in Wien. XXI. 73, 199. XXV. 209. XXVI. 322. Prof. am Musik-Conservat. das. XXVII. 245. XXVIII. 362.
— gr. Variat. p. le Violon, av. acc. de Pianof. sur l'air de Rossini Sorte secondanni etc. (B) XXIX. 472.
— Variat. brill. p. l. Violon, av. acc. de 2 Viol. A. et VC. ouu. 12. (B) XXIX. 528.
Hellwig, L., Musik-Dir. und Org. in Berlin, rom. Oper: Die Bergknappen, in Berlin aufgf. XXIV. 117.
— 3tes Heft der Tafellieder f. Berlin, 7tes W. (B) XXIX. 782.
Helmstädt, Nachr. XXII. 738.
Henkel, M., Stadt-Cantor u. Musik-Dir. zu Fulda. XXI. 415.
— Son. p. Pf. av. VC. ou Flute obl. ouu 3o. (B) XXI. 850.
— — f. — m. obl. Bgl. v. VCell od. Clarinette, 3^{e} W. (B) chend.
— 3 airs var. p. Pf. op. 39. (B) XXI. 116.
— 6 kleine leichte u. angen. Sonatinen m. Cadenzen f. Forte-p. (B) XXII. 388.
— 12 Pieces fac. et agreables p. 2 Flutes. (B) XXIII. 688.
Henne, Hr. u. Mad., in Königsberg, gehen ab. XXVII. 316.
Henneberg, Joh., Hoforganist zu Wien, Tod. XXV. 52.
Henning, C. W., Kapellmus. in Berlin. XXI. 108, 163; u. Concertmstr. XXV. 113; dann Mus. Dir. b. Königstädter Theater das. XXVI. 636; geht als solcher wieder ab. XXVIII. 392.
— Belisar (v. Schenk), Ouvert. u. übr. Musik dazu in Berlin aufgf. XXX. 429.
— Friedrich v. Homburg (v. Kleist); Musik dazu, in Berlin aufgf. XXX. 509.
— Battespiel. Das Turnier zu Kronstein, od. die drei Wahrzeichen, Musik dazu in Berlin aufgf. XXVI. 761.
— Meister Martin, der Küffner u. s. Gesellen — Ouvert. u. übrige Musik dazu, in Berlin aufgf. XXVII. 208.
— Melodr. Der Oberst u. der Sergeant — Ouvert. u. Entreacts dazu, in Berlin aufgf. XXVII. 827.
— Die Räuber auf Maria-Culm, in Berlin fgf. XXVII. 51; in Wien. XXVII. 719.

Hennnig, C. W., Oper: Die Rosenmädchen, in Berlin aufgf. XXVII. 228
— Melodr. Die Schreckensnacht im Schlosse Pa-luzzi, in Berlin aufgf. XXVIII. 200
— Melodr. Verbrecher, Angeber u. Richter, in Berlin aufgf. XXVII. 663
Henning, jun., in Berlin. XXVII. 43
Henri, Violinist in Genf. XXVIII. 91
Henry, Mad., Harfenspiel, in Lausanne. XXV. 668; in Genf. XXVIII. 92
Henry, Balletmstr. in Wien, anakreont. Divertiss. Amin-thas u. Lydia, in Wien aufgf. XXX. 223
— Ballet: Arsena, in Wien aufgf. XXV. 30
— anakreont. Divertiss. Der Fels der Liebenden, in Wien aufgf. XXVI. 432
— Ballet: Hamlet, in Wien aufgf. XXIV. 842
Henry, Fagottist in Paris. XXI. 129
Hensler, bekommt die Direction des Theaters i. d. Joseph-stadt zu Wien. XXIV. 336, XXVII. 303, 403
— Sein Tod u. s. Gedächtnissfeier zu Wien. XXVIII. 67
Herbig, Violinist in Magdeburg. XXX. 380
Herbing, in Amsterdam. XXI. 74, 77
Herbold, Bassist in Strasburg. XXI. 66
Herbst, Hornist, zum Prof. in Wien ernannt. XXIII. 315
Herbst, Dem. Aut., dessen Tochter, in Prag. XXII. 290, XXIV. 414, 847, XXV. 379, 383, XXVI. 402, 412; in Wien. XXVII. 303, XXX. 550
Herdliska, Laura Biagoli, eine Polin, in Mailand. XXVII. 252
Hering, M. C. G., Gesänge f. Männerchore, 1. 2. Hft. (B) XXIV. 705
— Jugendfreuden in Liedern u. Melod. m. Begl. des Klav. 1. Hft. (B. XXIV. 787
— musikal. Volksbuch-Gesangbuch, mit vollständ. Text-buche. (B. XXIV. 803
Hering, Tenor, in Lpz. XXV. 393 fgg., 786, XXVI. 180, XXVII. 839, XXVIII. 802
Hermann, C. F., über die Anwendung der Orgel bei der Kirchenmusik. XXIV. 657
Hermann, Guill., Solo p. l. Pf. cont. Variat. et Polonaise, oeu. 2. (B. XXVII. 424
— 6 Lieder v. Matthisson f. Ges. u. Ftp. 3. W. (B) XXVII. 513
Hermann, Fagottist aus Sondershausen, in Göttingen. XXIII. 93
— in Nordhausen. XXV. 415; in Cassel. XXVII. 364
Hermann, Henr., blinder Flötenspieler, in Berlin. XXVIII. 208, 812
Hermann, Gebr., in Paris. XXVIII. 575
Hermannus Contractus, wahrscheinl. Verf. des Salve regina. XXIX. 225, 241, 270
Hermannsfeld, Dem. M., in Prag, Pfspiel. XXVI. 415
Hermstedt, Clarinettist, in Hildburghausen. XXI. 136
— verglichen mit Barrmann. XXI. 697, XXIII. 222
— in Frankf. a. M. XXI. 697, XXII. 270
— — Amsterdam. XXII. 60, 63 fgg.; in Göttingen. XXIII. 92
— — Lpz. XXIII. 223; in Dresden. XXIV. 293
— als Virtl. Schwarzb. Sondershaus. Kapelle, in Berlin. XXIII. 575, XXIV. 735; in Dessau. XXVI. 85
— in Magdeburg. XXVI. 278, XXVII. 662; in Quedlinburg. XXVI. 479
— — Halberstadt. XXX. 240
Hernuk, Dem., in Erlf. a. M. XXV. 415
Herold, Dlle. Nan. u. Mar., in Berlin. XXVI. 804
— Dem. Mar. XXVII. 280; in Bremen. XXIX. 823
— — Nancy, in Bremen. XXX. 623
Herold, Ferd., Fantaisie brill. sur des motifs ital. p. l. Pf. oeu. 35. (B. XXVIII. 384
Herold, in Paris — über den. XXI. 214
— wieder beim ital. Theater in Paris angestellt. XXI. 309, XXVII. 61
— Oper: Amour platonique. XXII. 21
Herold, la Clochette, ou le diable Page, in Marseille etc. aufgf. XXI. 121
— in Paris aufgf. XXI. 122, 508, XXIV. 865
— (das Zauberglöckchen, das Wunderglöckchen), in Berlin aufgf. XXVII. 406; in Konigsberg. XXV. 525; in Leipzig. XVIII. 230; in Prag. XXIV. 97, in Riga. XXV. 551; in Strassburg. XXIV. 1203; in Stuttgart. XXIII. 805; in Wien. XXIII. 559
— Lastheuie, in Paris aufgf. XXVI. 258 fg.
— Op. Marie, in Paris aufgf. XXVIII. 865
— — — od. Verborgene Liebe, in Wien fgf. XXIX. 1191; in Berlin. XXIX. 832; in Magdeb. XXX. 672
— le Muletier, in Paris aufgf. XXV. 637, XXVI. 260
— Les Rosieres, in Paris aufgf. XXI. 122
— — — (Die Rosenmädchen), in Frankf. a. M. aufgf. XXI. 276
— La Sommambule, Ballet in Berlin aufgf. XXX. 207
— Les Troqueuses, in Paris aufgf. XXI. 218, 226
— — — (Der Tausch), in Berlin aufgf. XXVII. 665; in Wien. XXII. 427
— Der todte u. lebendige Autor, in Strasburg aufgf. XXIV. 439
— Der Weihertausch, in Wien aufgf. XXVII. 616
— Das Wunderglöckchen — Zauberglöckchen — s. la Clochette.
— u. Auber, Op. Vendome en Espagne, in Paris aufgf. XXVI. 258 fg.
Heroux, Fr., Divert. p. Pianof. oeu. 1. (B. XXV. 228
Herre, Hornist in Lpzig. XXIII. 221
Herrmann, Bassist in Breslau. XXI. 289
Herrmann, Hr. u. Mad., von Riga, in Berlin. XXI. 561
Herrmann, Stadt-Mus. u. Cellist in Nordhausen. XXV. 415
— der Sohn, Violinist, ebend.
Hertel, Violinist in Berlin. XXI. 253
Herz, Dem. Sophie (od. Sebi), Pianistin in Königsbg. XXIII. 241 fg. XXVI. 105, 609, XXX. 327
Herz, Henr., 10jähriger jud. Klavierspieler — sein Geburts-ort. XXI. 211. — erhält in Paris den grossen Preis. XXI. 144. — in Paris. XXI. 190, XXII. 228, XXIII. 155, XXIV. 366, XXV. 635, XXIX. 369 fg.
— Variat. über einen Marsch aus Siège de Corinth, von ihm selbst in Paris gespielt. XXIX. 371
Herz, Huber u. Wotke, Sänger aus Wien, in Warschau. XXVIII. 815; in Kasberg. XXIX. 598; in Berlin. XXIX. 839
Herzig, P. E., gr. Polon. sur une Romance de Cendrillon p. le Pf. oeu. 4. (B. XXIII. 116
— Variations sur une Krakowiak p. le Pf. oeu. 8. (B) XXIII. 116
Herzog, Bassist u. Komiker in Strasburg. XXI. 66 fg., 602, XXVII. 503
Herzog u. Cons., Steyerische Alpensänger in Wien. XXX. 781, 786. S. Fischer u. C.
Herzog, Clarinettist in Wien. XXVII. 724
Hesse, Ad., Orgelspieler aus Breslau in Lpzig. XXX. 783
— Preludium f. die Orgel. (B. XXX. 600
— Choral: Wie herrlich strahlt der Morgenstern, für die Orgel bearb. (B. XXX. 711
Hesse, 1jähr. Fortepsp. aus Halle, spielt in Magdeburg auf einem Instrumente mit pergamentenem Resonanzboden. XXVI. 765
Hesse, Mad., geb. Jülich, in Nürnberg. XXVI. 230; in Magdeburg. XXVII. 303
Hessische Gesellsch. Hofkapelle. XXV. 159. XXVIII. 793
Hetsch, Hofsteinmaler in Stuttgart. XXIII. 661
Heuteur, in Wien. XXV. 253
Hewichkel, Concert für 2 Waldhörner, in Hildburghausen gegeben. XXI. 303
— 3 P. 3 Son. for. p. l. Pf. av. acc. d'un Viol. ou Flute ad lib. oeu. 2. (B. XXIV. 71
Hey, Hornist in Weimar. XXVI. 130. XXVIII. 445. XXX. 514
Hey, Dem., in Weimar. XXIX. 93. XXX. 73
Heygendorf, Frau von, geb. Jagemann, in Weimar. XXI. 637. XXIII. 247 fg., 389 fg. XXV. 287. XXVI. 138 fg.,

899. XXVII. 169, 297. XXVIII. 415. XXIX. 94, 808. XXX. 2[illegible]

Hickel, Flotist in Strasburg. XXIV. 566. XXVI. 626
Hientsch, J. G., Herausgeber der Eutonia, einer pädagog. musikal. Zeitschrift etc. XXX. 818
— 3 u. 4stimm. Gesänge, Lieder, Motetten u. Chorale für Männerstimmen von verschied. Comp. 1. H. (B) XXIV. 642
Hiesel, Bassist in Prag. XXIX. 764
Hignon, von Leneburg, in Lausanne. XXV. 660
Hildburghausen. Nachr. XXI. 408, 543. XXIII. 649
Hildebrand, kom. Pantomime: Der Teufel in allen Ecken, in Wien aufgef. XXIX. 606
Hildebrand, in Cassel. XXIV. 689
— Pfeifer von Winterthur, in Zurich. XXVIII. 396
Hildebrand, Violinist in Stockholm. XXIX. 320
Hildesheim. Nachr. XXI. 272
Hillebrand, Hr. u. Mad., v. Hannover, in Stuttgart. XXIX. 289; in Breslau. XXX. 721 fg.
Hillebrand, Bassist, vormals in Wien, in Berlin. XXII. 364, 781, 814. XXIII. 796. XXIV. 513; in Leipzig. XXIII. 219; in Prag. XXVI. 803; wieder in Berlin. XXIX. 429, 486
Hiller, biograph. Skizze. Fragm. aus Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. XXVI. 513
— als 1ª Bearbeiter der Händlschen Oratorien. XXIX. 193
— erste Aufführung des Händlschen Messias in Leipz. XXX. 497
— Hymne: Jammervoll etc. (Stabat mater) in Bremen aufgef. XXIII. 283
— Optte: Die Jagd, zu Weise's Secularbier in Lpzg. aufgf. XXVIII. 824
Hiller, Friedr. (dessen Sohn). Oper: Das Schmuckkästchen, in Leipzig aufgf. XXIV. 703
— Oper: Das Nixenreich, in Rgsberg aufgf. XXV. 573
Hiller, Ferd., sechste Pianof.-Spieler v. Erkf. a. M., in Weimar. XXVII. 128. XXIX. 42, 92, 202
— Ouvert. u. Zwischen-Akte zu Marie Stuart, in Weimar aufgf. ebend.
Himmel, Cant.: Vertrauen auf Gott, in Kgsberg aufgf. XXVIII. 392
— Optte: Fanchon, in Berlin aufgf. XIII. 528; in München. XXVIII. 400; in Petersburg. XXVI. 263; in Stuttgart. XXII. 150; in Weimar. XXII. 128
— Ouvert. zu den Sylphen, in Stuttgart aufgf. 283
— Vater unser, in Warschau aufgf. XXIV. 276
— Sonate (op. 16. in C.) f. das Pf. zu 4 Händen gesetzt v. C. Klage. (B) XXV. 813
Hindle, Joh., Contrabassist in Wien. XXI. 272. XXIII. 204, 527. XXVI. 191; als Solospieler auf dem Violon., VCelle u. der Violine I°. XXVII. 250; in Prag. XXX. 342; in Berlin. XXX. 427, 678; wieder in Wien. XXX. 732; in Leipzig. XXX. 787
Hinze, von Stettin, in Berlin. XXII. 783. XXVI. 257
Hirsch, Flotist in Wien. XXVII. 724
— Oberkläser in Wien. XXIII. 668
Hirschfeld, Hornist in Stockholm. XXI. 89, 470. XXIX. 240
Hirsel, C., in Zurich. XXVII. 463. XXVIII. 346
Hirsel, Fräul., in Zurich. XXIV. 561 fg. XXVI. 401 fg. XXVII. 463 fgg. XXVIII. 396 fg. XXX. 674
Hirsel, Dilett. u. Fagott. in Zurich. XXVI. 404. XXVII. 465. XXVIII. 396. XXX. 673
Hochreutiner (Hochreutner), Ten. aus Morges, in Lausanne. XXV. 667. XXVII. 111; in Morges. XXIX. 362
Hochsteiner, Fagottist in Weimar. XXX. 514, 529
Hoecker, in Dresden. XXI. 59
Hoefler, Ten. in Frankf. a. M. XXII. 53, 269; geht ab. XXII. 805; u. nach Leipzig. XXIII. 217, 219 fg. XXV. 5, 701. XXIX. 697
Hoelker, Mad., in München. XXVIII. 7, 490. XXIX. 360, 514
Hoerger, Violinist in Bremen. XXI. 541; abgegangen nach Cassel. XXIII. 490
Hoerter (Contrabassist in Strasburg), Ouverture das. aufgf. XXV. 679
Hoffmann, Dem. (Alistin), in Berlin. XXIII. 797. XXIV. 816. XXV. 352. XXIX. 205, 753 fg. XXX. 287, 552, 809
Hoffmann, Mad., geb. Schmitt, in Frankfurt am Main. XXI. 26. XXIII. 561; geht mit ihrem Gatten nach München. XXVII. 278, in Berlin. XXVII. 676
Hoffmann, d. jüng., der Vorigen Gatte, Violinist in Frkf. a. M. XXI. 26. — Concertmstr. das. XXI. 300; Musik-Director an Spohr's Stelle. XXI. 692. XXII. 272. XXIII. 111 fg. XXV. 411. XXVI. 603; geht nach München. XXVII. 278
Hoffmann, Dilett. in Göttingen.
Hoffmann, Director des akadem. Musikvereines zu Breslau. XXVI. 178
Hoffmann, in Paris, Kritiker u. Verf. mehrer Opernexte. XXII. 818
Hoffmann, Gebr., Oboisten aus Sondershausen, in Göttingen. XXIII. 93; in Nordhausen. XXV. 412
Hoffmann, Ten. in Wien. XXIV. 97, 224
Hoffmann, Ch. Ed., 6 Var. sur une Valse très fav. de M. de Weber p. le Pf. (B) XXIII. 270
Hoffmann, E. Th. A., Kammergerichts-Rath zu Berlin, Tod. XXIV. 636. Schilderg. des. XXIV. 661 (XXVII. 234 fg.). Denkmal zu Berlin. XXV. 36 fg.
— Oper: Undine, XXIV. 604; in Prag aufgf. XXIII. 619
— 6 dal. Duetinen f. Sopr. u. Ten. m. deutsch. Text u. Pf. (B) XXI. 291
Hoffmann, Joach., führt seine Compos. in Wien auf. XXI. 360
— Concert in Wien gegeben. XXII. 559
— Messe in Wien aufgf. XXVIII. 827
Hoffmann, ehemals in Fulda u. Mainz, jetzt Musik-Direct. in Giessen. XXII. 413
Hofmeister, Mad., in Amsterdam. XXIV. 320
Hoguet, in Berlin. XXII. 224. XXIII. 798
Hohlfeld's Posaunenchores zu Berlin, Begräbnißgesang. XXIII. 585
Holbein, von, Mit-Director des Theaters in Prag. XXII. 693
Holland, Chrst. Mag., Musicus des Kaisers Ferdinand I., Threni sive Lamentationes Jeremiae, als Mspt. in der K. K. Hofbibliothek zu Wien vorhanden. XXVIII. 523
Hollenstein, Dem., in Strasburg. XXIV. 107, 369; in Erkf. a. M. XXV. 182; in Braunschweig. XXV. 208
Hollenstein, Harfenist in Frankf. a. M. XXIII. 361
Holmes, Fagottist in London. XXI. 862
Holtei, C. v., Der alte Feldherr, heroisches Liederspiel, in Berlin aufgf. XXVIII. 251; in Braunschweig. XXVIII. 203; in Königsberg. XXIX. 190
— Die Berliner in Wien, Posse mit Gesang, in Berlin aufgf. XXVII. 33; in Braunschweig. XXVIII. 203; in Leipzig. XXVII. 229; in Stuttgart. XXVII. 428
— Der Kalkbrenner, Posse m. Gesang, in Berlin aufgf. XXVII. 827
— Lenore, Melodram, in Berlin aufgef. XXX. 478, 559
— Die Wiener in Berlin, Posse m. Gesang, in Berlin aufgf. XXVI. 981; in Braunschweig. XXVII. 270; in Bremen. XXVII. 213; in Dresden. XXVII. 703; in Königsbg. XXVII. 827. XXVIII. 180; in Leipzig. XXVII. 229; in München. XXVIII. 836; in Stuttgart. XXVIII. 408
Holtei, Frau von, in Berlin. XXVI. 481
Holz, Violin-Dilettant in Wien. XXIII. 456. XXV. 500
Holzbecher, Dem., in Berlin. XXVII. 187. XXIX. 372, 709
Hom, Violinist in München. XXIX. 117
Honesta, Herr u. Mad., in Strasburg. XXVII. 361, 562
Hopp, Komiker in Wien. XXV. 606, 829. XXVII. 722. XXVIII. 303, 856. XXIX. 139
Hoppe, Mad. Lon., in Königsberg. XXVII. 516
Horak, K. Sachs. Kammermus., Viola-Spieler in Weimar. XXIX. 42, 92

die hohen Töne eine etwas höhere Stimmung, weil sie gemeiniglich die tiefen überschreyen, und daher mit schwächerem Winde müssen geblasen werden und so mit diesen wieder in reine Stimmung kommen. Es versteht sich von selbst, dass eine Stimmung solcher Art nicht gar zu ungleich seyn dürfe. Ich mochte sie sogar auf Flöten von meiner Einrichtung, wo die tiefen Töne alle möglichst hell und stark ansprechen, gänzlich widerrathen. — Man wird übrigens finden, dass ein Geböhr zutreffe, welches ungefähr um ein Drittheil seines Durchmessers am Ende verjüngt ist. Dass die Lage der Pfropfschraube auch auf die Stimmung der Oktaven vielen Einfluss habe und auf jeden Fall berichtiget werden müsse, ist schon oben erinnert worden. Auf allen unsern Flöten ist das Kopfstück oben und unten gleich weit. Die Verjüngung fängt erst am obern Ende des Mittelstücks an, geht in gleichmässiger Abnahme bis zwischen e und dis oder bis nahe an dis, fort; und nimmt dann wieder an Weite etwas zu bis ans Ende. Ob diese Einrichtung die beste sey, ist noch gar nicht ausgemacht, besonders in Hinsicht auf die grosste Verengerung am Ende des Herzstücks. dis spricht wenigstens schwer an, wenn diese Verengerung oberhalb und nicht unterhalb dieses Tonlochs angebracht ist. Der ungenannte Verfasser der Bemerkungen über die Flöte, Stendal 1783, stimmt hierinne mit mir überein. Er sagt S. 38: „Gewöhnlich ist die engste Stelle am Ende des Herztheilzapfens; dieses taugt aber gewiss nicht, und verdirbt das es gänzlich." Ich muss daher ein Geböhr vorziehen, welches nach der vorhin beschriebenen Form A oder einer ähnlichen gemacht ist, wenn ich gleich dem gewöhnlichen seine Brauchbarkeit nicht gänzlich absprechen will.

Wie sich nun die Töne der zweyten und dritten Oktave ausnehmen, und gegriffen werden müssen, soll jezt gezeigt werden.

Das zweygestrichene d und dis behalt den vorigen Griff; nur öffnet man zugleich das cis-Loch, wo es bequem geschehen kann. Denn durchaus nöthig ist es hier um so weniger, da dis und d bey dem veränderten Geböhr ohnedem rein und hell genug ansprechen. Auch kann man zum d allenfalls statt des cis- das c-Loch öffnen; aber dis leidet diese Verwechselung weniger.

Die folgenden Töne, das zweygestrichene e, f, fis, g, gis, a und b, werden ganz auf die nämliche Art gegriffen, wie in der ersten Oktave. Alle sind untadelhaft gut.

Das zweygestrichene h greift man mit 12678. Es stimmt vollkommen zum eingestrichenen, und ist recht gut. Soll h und b getrillert werden, so geschieht dies mit 7; beym Triller auf h und a greift man h mit 1, 3, und trillert mit 2. Beyde Triller sind recht gut; nur muss im lezteren Falle der zweyte Finger vorsichtig bewegt werden, damit h nicht zu hoch werde.

Der Griff für das dreygestrichene c ist der nämliche, wie unten. Nur hält man beym Triller auf c und h, 6, 7, 8 gedeckt.

Das dreygestrichene cis greift man mit 2, 3, 4, 5, 6, 8; zum Triller auf cis und c öffne man alle Löcher, ausser 6, 7, 8, und trillere mit 1. Der Triller auf d und cis ergiebt sich von selbst, sobald man beyde Töne zu greifen weiss.

Der Griff des dreygestrichenen d geschieht mit 2, 3, 4, 5. Zum Triller auf d und e behalt man diesen Griff, und trillert mit 6, 7, 8. Dieser Triller ist zwar nicht der beste, aber doch besser, als auf den gewöhnlichen Flöten.

Das dreygestrichene dis greift man mit 1, 2, 3, 4, 6, 8, 9, oder 2, 3, 4, 7, 8, 9. Will man auf cis und dis trillern, so greife man dis mit der Klappe, wie in der zweyten Oktave, und trillere mit 7, 8. Auch zum Triller auf d und dis nehme man jenen Griff, lasse jedoch 6 oder 9 offen, und trillere ebenfalls mit 7, 8. Beyde

Horber, Dem., musikal. Lehranstalt in Strasburg. XXIV. 572

Horberg, in Stockholm. XXII. 171

Horina, Mad., in Bremen. XXVI. 141 fg.

Horn über dasselbe. XX. 503

Horn, chromatischer, s. Waldhorn.

— u. Trompete: Erfindung wegen der Bogen daran etc. s. Embach.

— — — v. Holz, von **Boileau** in Paris verfertiget. XXVII. 749

Hornik, Dem. in Wien. XXI. 362, 428, 631. XXII. 31, 248. XXIII. 146, 203, 668, 821, 826. XXIV. 89, 140 fg., 460 fg. 588; — nunmehr Mad. Pistrich, s. unter P.

Horrer, Organist zu Kannstadt. XXIV. 133

Horschelt, als Balletmstr. beim Kön. v. Baiern. XVIII. 558. XXIV. 209. XXV. 741. XXVII. 396

— Ballet: **Die Feuernelke**, in München aufgf. XXVIII. 8

— — **Oberon**, in Wien aufgf. XXII. 352

— — **Das Urtheil des Paris**, in München aufgf. XXVI. 63

— Mad., in München. XXX. 613

Horsley, Klaviermeister in London. XXIV. 404

Horst, Klav.-Spieler in Strasburg. XXV. 677

Hortense, Dem., in Strasburg. XXVII. 360

Hortian, Dem., in Riga. XXV. 330. XXVI. 682

Horzalka, Mesur, in Wien aufgf. XXIV. 301

— Rondeau pastoral f. Pianof. in Wien aufgf. XXV. 455

— neue Symph., in Wien aufgf. XXX. 220

— J. E., Valses p. le Pianof. B. XXVIII. 104

— Adagio et Rondeau brillant p. Pianof. oeuv. 6. B. XXVIII. 272

Horzitzky, Flötist in Berlin. XXI. 61, 108. XXII. 30, 151

Hosp, in Leipzig. XXV. 119

Hospodsky, 6 Lieder m. Bgl. der Guitarre etc. B. XXIII. 732

Hostié, Klarinettist in Kaaberg. XXII. 96, 566. (u. als Violinist) XXIV. 500. XXV. 327. XXVI. 100; Abschieds-Concert u. Abgang nach Berlin. XXVI. 670

House, Contrabassist in Prag. XXII. 690

Howell, Thom., Patent f. eine Art Saitenhalters bei Geigen etc. XXVII. 732

Hoyer, Klav.-Spieler in Magdeburg. XXX. 381

Hradetzky, etwa Professor in Wien ernannt. XXIII. 315

Huber, Dem., in Wien. XXIII. 8. XXV. 277; in Zürich. XXIII. 355. XXIV. 260 fg. XXVI. 405; in Strasburg. XXV. 605; in München. XXIX. 117

Huber, Dem. Therese, Pianof.-Spiel. in Wien. XXVI. 352

Huber, Bassist in Presburg. XXIII. 208; in Wien. XXVII. 720; in Bremen. XXIX. 588 fg. XXX. 654

Huber, Herr u. Wotke, Sänger aus Wien, in Warschau. XXVIII. 812; in Königsberg. XXIX. 356; in Berlin. XXIX. 589

Huber, Ten. in Bremen. XXIX. 824, 831

Huber, von Hofwyl, Virtuos auf der Viola di Gamba, in Basel. XXII. 103

Huber, Ferd., Mus.-Dir. aus St. Gallen, in Stuttgart. XXIX. 931

Huber, Fürchtegt., Cantor zu St. Gallen. XXIX. 293

Hubsch, Bassist in Wien. XXI. 12

Hulin, Tänzer aus Neapel in Wien. XXVI. 464

Hunten, Franc. Nocturne p. Piano et Flûte. B. XXVIII. 304

— Variat. brill. p. Piano à 4 m. oeuv. 19. B. XXVIII. 469

— Thème allemand: An Alexis etc. var. p. l. Pf. oeuv. 36. (B.) XXX. 812

Hünten, P. E., Variat. p. la Guit. sur un thème de l'Op. Der Freischütz. op. 7. (B.) XXVIII. 309

Hürt, Th. von, Hess. Kammermus. und Fagottist in Berlin. XXII. 180, 260; in Weimar. XXIII. 255; in Strasburg. XXIV. 565; in Wien. XXIX. 158, 615

Hüttenbrenner, Ans., Marche funèbre. XXVII. B. IV.

— — Beitrag zu Saliери's Biographie. XXVII. 750

— — 6 Variat. p. l. Pf. op. 2. B. XXI. 436

— — Sonate f. das Pf. zu 4 H. — XXVII. 1257

— — Nachruf an Beethoven. — XXIX. 721

Hüttner, Violist in Prag. XXV. 327. u. Prof. am Conservat. daselbst. XXVII. 196. XXX. 193, 341

Hug, Dem., in Stuttgart. XXI. 620. XXIII. 210, 821. XXIV. 132, 620. XXV. 371. XXVI. 357, 396; in Mailand. XXV. 718

Humann, Fagottist in Cassel. XXV. 453; in Berlin. XXVIII. 812

Humbert, in Magdeburg. XXVII. 381 fg.

Hummel, J. N., Kapmstr. in Stuttgart. XXIII. 6-6

— Kapmstr. in Weimar. XXI. 96, 621, 628. XXV. 281 fg. XXVI. 621

— verglichen mit Moscheles u. Mozart Sohn etc. XXII. 360

— öffentl. Correspondenz mit **Cramer** durch ihre gegenseitig sich zugesendete Compositionen XXVI. 96 fg.

— in Frankf. a. M. XXI. 178. XXVII. 178 fg.; in Bremen. XXIX. 589

— Prag. XXII. 318 fg.; in München XXII. 463

— Wien XXII. 480; in Berlin. XXIII. 329. 456

— Moskau. XXII. 543; in Dresden. XXIV. 427

— Riga auch als Orgelsp. XXIV. 637. XXV. 539

— Königsberg. XXIV. 701; in Petersburg XXV. 552

— Halberstadt. XXV. 811

— Amsterdam. Haag Rotterdam, Utrecht etc. XXV. 878

— Braunschweig. XXVI. 307; in Paris. XXVII. 305. 603

— Genf XXVII. 921; in Berlin. XXVIII. 315, 512 fg. XXX. 208, 360 fg.

— Dresden. XXVIII. 478, soll an Weber's Stelle als Kapmstr. das. angestellt werden. XXIX. 806

— Wien. XXIX. 360 fg.; in Breslau. XXX. 522

— Cantate zur Geb.-Tagsfeier des Grossherzogs, in Weimar aufgf. XXV. 288

— — Jubelfeier des Ge.-Herz., ebendas. aufgeführt, XXVII. 606

Fest-Cantate, in Weimar aufgf. XXIX. 205

Gelegenheits-Cant., ebendas. — XXIII. 235

— Fernspiel: **Die Eselshaut**, in Wien aufgf. XXIX. 605

— Messe, B♯, in Weimar aufgf. XXI. 628; in Stuttgart. XXII. 128

— — zum Trauerop. **Die Abnfrau**, in Stuttgart aufgef. XXV. 708. XXIX. 269

— Offertorium, in Weimar aufgf. XXIII. 251

— Oper: **Mathilde von Guise**, in Weimar aufgf. XXIII. 306; in Wien. XXIV. 355; in Prag. XXIV. 1130 in Riga. XXVII. 208

— **Ouverture** B♯), in Weimar aufgef. XXIII. 388; in Leipzig. XXVI. 287

— — zu **Ottokar's Glück u. Ende**, in Wien aufgef. XXVII. 340

— freie Phantasie am Schlusse der Beethoven'schen Ouverture in Es, von ihm selbst in Wien gespielt. XXIX. 369

— **Polymelus**, in Leipzig aufgf. XXII. 29, 340; in Weimar. XXIII. 253

— Pianof. Conc. (A♭), in München von ihm selbst gespielt. XXII. 264

— — — (H♭), von ihm selbst in Weimar gespielt, XXIII. 202; in Petersburg. XXV. 365; in London v. Field gespielt. XXIV. 228 fg.; in Prag v. Dem. Siboni. XXIV. 418. Urtheil über dies Conc. XXIV. 418. XXV. 565

— neuestes Fp.-Conc. in As, v. ihm in Weimar gespielt, XXX. 261 fg., desgl. in Berlin. XXX. 280

— Potpourri für Alt-Viole, in Leipzig v. Präger gespielt. XXVII. 858

— **Quintett** (Es moll), von ihm selbst in Riga gesp. XXIV. 637

Hummel, J. N., Septett, in Frankf. a. M. aufgef. XXI. 175; in Wien. XXIX. 138, 296
— Sonate (Fis B.), von Muscheles in Wien geſp. XXI. 630
— Variat. zu der Treue Tod, f. Pf. Harfe, Viol. und VC., v. dem s. in München g. sp. XXII. 463; in Weimar. XXIII. 388; in Berlin. XXIII. 428; in Petersburg. XXV. 303
— Divertiss. p. l. Pf. à 4 m. oeuv. 51. B) XXII. 609
— Messe f. 4 Sgst. u. m. Bgl. des Orchs. u. Vv. m. 1. B) XXI. 589. (Druckfehler in dies. Rec. XXI. 780)
— 2te — — — — — etc. B) XXII. 317
— Adagio, Var. u. Rondo über ein Russ. Thema f. Pf. Fl. u. VC. op. 78. (B XXI. 93
— grosse Son. f. Pf. 8t. Vv. B. XXII. 114
— 4t. Trio p. il Pf., Viol. e VC. op. 83. B. XXII. 661
— — Quintett — — — — Contrab. 87. Vv. B. XXIV. 709
— *Quadrale: Quodlibet in orbe.* } 2te Vv. } Part. B) XXIX. 789
— *Offertor. Alma Virgo etc. 98 VV.* }
— gr. Trio p. il Pf., Viol. e VC. op. 93. B) XXV. 805
— — — — — — — — — 96. — — 696
— Variat. p. l. Pf. av. acc. de 2 V., V., VC. et B. (2 Fl. et Cors ad lib.) oeuv. 97. B) XXV. 260
— Nocturne à 4 m. p. l. Pf. oeuv. 99. B) XXVI. 661
— 3 Amusements en forme de Capriees p. l. Pf. oeuv. 105. B) XXVI. 661
— Rondeau brillant p. Piano seul, oeuv. 109. B) XXVIII. 660. XXX. 660
Hummius, in Weimar. XXIII. 248. XXVII. 297
Hurax s. Schaxe. - Gesellschaft v. Danzig in Königsberg. XXII. 92. XXV. 372. XXVI. 101. — Sein Tod in Bromberg. XXVIII. 143
Hurax, d. alt. Sohn, Tenor, in Königsberg. XXII. 92. XXIII. 762 fg. XXIV. 638 fg. XXV. 372 fg. XXVI. 328 geht nach Hannover. XXVI. 668
Hurax, der zweite Sohn, Mus. Dir. in Königsberg XXII. 92. XXIV. 638; verlässt Königsberg XXVI. 679
Hurax, Mad., in Königsberg. XXV. 372; verlässt Königsberg. XXVI. 679
Huth, Hornist in Hamburg. XXIII. 824
Huth, Here u. Mad., in Wien. XXX. 754
Hutscheruyter, d. jung., Waldhornist. XXV. 108, 772. XXVII. 327
Hutzler (Contector), Violin-Dilett. in Königsberg. XXII. 756. XXVII. 328. XXX. 326
Huy, Nache. daher. XXIII. 224
Hyagnis (Vater des Marsyas), Erfinder der Weisen zum Lobe der Götter b. d. Griechen. XXX. 557
Hyde-Plomer, Mad., Marquise v. Solari, in Venedig. XXI. 683
Hynterland, Sgrs. s. Kynterland.
Hysel, in Prag. XXX. 132
— *mytholog. Carricatur. Die Entführung der Prinzessin in Europa, oder: So geht es im Olymp zu! in Wien aufgf. XXX. 753*

J.

Jacobi, Dem., in Kiew. XXV. 254
Jacobi, Fagottist aus Coburg. XXIII. 2275 in Stuttgart. XXIV. 109; in Nürnberg. XXIV. 162. XXVII. 263; in Weimar. XXV. 188. XXX. 70
— Concertino und Variat. f. 2 Fag. v. ihm, u. s. Schüler Oels geblasen. XXX. 70
Jacobi, VCellist in Riga. XXV. 580
Jacobi, Stadtmusikus in Göttingen. XXX. 266
Jacobsen, Cäthr. VCellist in Amsterdam. XXII. 343. XXV. 356. XXVI. 716. XXVII. 574
Jacoponus, Jacobus de Benedictis (Benedictus), oder Jacopone da Todi — Verfasser des Liedes: Stabat mater dolorosa — und Leben desn. XXVII. 321, 360; auch höchst wahrscheinlich Verf. des Car mundus militat etc. XXVII. 742
Jäger, Tenor, in Wien. XXI. 72, 136, 198, 274, 361 fg. 428, 521, 829. XXII. 55, 212, 334, 480, 561, 672, 828. XXIII. 9, 145, 376, 538 fg., 667, 780. XXIV. 12, 89, 63, 222, 304, 356, 671 fg., 727, 792, 823; geht ab. XXV. 272. 278 fg. bleibt wieder. XXV. 300, 366 — XXVI. 121, 185, 188, 287, 631, 679. XXVII. 107, 109, 240, 249, 347; — geht nach Berlin. XXVII. 402, 526. Antritt das. XXVII. 668, 693. XXVIII. 266, 393, 721. Concert das. gegeben. XXIX. 39 — XXIX. 495. XXX. 281, 302, 825; geht ab. XXX. 849. — in Stuttgart. XXX. 880.; das. engag. XXX. 897
Jäger, Lied: der Traum des ersten Kusses, v. ihm in Stuttgart gesungen. XXX. 582
Jäger, Sohn, VCellist in Breslau. XXI. 785; in Nürnberg. XXIII. 50. XXIV. 104
Jagle, Klav. Spieler in Strasburg. XXI. 687. XXII. 406. XXV. 674
Jáll, Ed., Violinist in Wien. XXI. 198, 200, 681 fg., 829. XXII. 217. XXVII. 623
Jaffé, Dem., 13jähr. Pfeifferin, in Berlin. XXVII. 128, 753, XXVIII. 36. XXIX. 59
Jagdhorn: Verbesserungen daran s. auch Waldhorn.
Jageman, Dem., in Wien. XXVI. 637
Jakubi, Stadtmus. in Göttingen. XXVI. 228
Jalousie, od. Thurenschweller bei den Orgeln. XXV. 114
James, W. N., a word or two on the Flute etc. von C. Greuser, bemerkenswerthe Stellen daraus. XXX. 97, 115, 138, 150
Janowsky, Ajac., in Krakau. XXI. 424. XXIII. 655
Janse, Violinist in Wien. XXII. 217. XXX. 225
— *J. Variat. über die Romanze: Sehet ihr von fern etc. aus der weissen Frau: für Violine, m. Begl. d. 2ten Viol., Viola u. VC. St. VV. B) XXIX. 576, 874*
Jansen, H., erhält ein Patent für aufrechtstehende und horizontale Pfls. mit dopp. Resonanzboden. XXVI. 813
Jansen, Joh. Ant. Fedr., Violinist in Mailand, Tod dess. XXIX. 326
Jansen, Sohn in Bremen. XXI. 765
Janusch, Mich., Flötist in Prag. XXII. 690. XXIII. 205; in Leipzig. XXVI. 320, 512; in Berlin. XXVI. 420; in Wien. XXVI. 855. XXVII. 46; in Zürich. XXVII. 466 fg.
Jaquet, Cath., in Wien. XXIV. 287
Jassy in der Moldau, Nache. daher. XXIII. 525
Jauatke, Waldhornist in Prag. XXIII. 467
Jauch, Klav.-Spieler und Lehrer in Strasburg. XXIII. 402. XXV. 672, 676. XXVI. 628
Concert, von ihm selbst gespielt. XXIV. 670
— *über seine Compositionen überhaupt. XXV. 676 fgg.*
— *Jagd-tors Klavier, in Strasburg gespielt. XXVI. 625*
Jauserand, Theaterunternehmer u. — Sänger in Strasburg. XXIII. 398, 402
Jaworeck, Mus.-Dir. in Warschau. XXII. 555. XXVII. 763
Ickler, Joh. Ludw., in Bremen, Verfertiger eines Panaulon. XXVII. 515, desgleichen eines Aeolodion in der Grösse einer Orgel. XXVIII. 250, 767
Ictus, seine Bedeutung. XXVII. 7
Ideal und Wirklichkeit, auch in Beziehung auf Tonkunst, v. F. L. B. XXVI. 209
Ideore, steadore, limare: Rath eines alten Meisters an einen jungen Componisten — XXVIII. 185
Jean Paul, Fragment zur Einleitung. XXIII. 1
Jena, Concert das. aufgf. XXX. 79
Jenaische Universitäts-Bibliothek, Nachricht v. allen das. befindl. 1526 bis 1600 gedruckten Musikalien. XXX. 761, 777, 833, 845

Jemtschthal (Hässler's Schüler), Fortep.-Spieler in Moskau. XXI. 203

Jensen, blinder Tonkünstler in Kopenhagen. XXX. 501

Jensen, Organist, zum Musik.-Dir. in Königsberg ernannt. XXVI. 680

Jenssen, Mechanicus zu Gadebusch, verbesserte Stimmart der Pauken. XXX. 710

Jermann, von Leipzig, in Wien. XVV. 503. Regisseur in Königsberg. XXIX. 188

Jerusalem, auch unter dem Namen Carol. Conti. (S. d. A.) Fraul., Dilett. in Wien. XXVIII. 503. XXIX. 118

Jesi, Nachr. daher. XXIX. 302

Jessen, Fraul. von, dänischer Nationalgesang gekrönt. XXIII. 236. 87

Jester, E. F., zu Königsberg, Tod — Nekrolog dess. XXIV. 708

La jeune Tante, Oper, in Paris aufgf. XXIII. 81

Le Jeune, Prof. der Bildhauerkunst, in Stuttgart. XXIII. 661

Ilgner, Stadtmus. in Königsberg, Unterr. Anstalt (nach Logier). XXVII. 319

Impresi del teatro, in Italien — ihre Beschaffenheit. XXIII. 491

Inbalsamare, ital. Theater-Ausdruck. XXIII. 638

Indicateur franç. et étranger, musikal. Zeitung in Paris. XXI. 672

Indischer Aequilibrist, in Leipzig auf dem Theater. XXII. 403

Indri, Leon., erhält ein Patent wegen einer Saiten-Fabrik zu musikal. Instr. XXIII. 334

Innocencio, Manoel, Pf.-Spieler in Lissabon. XXIII. 606

Inselvini, Sgra. Carl., in Alessandria. XXVIII. 40

Insom, Giov. Batt., Bassist in Venedig. XXV. 470; in Livorno. XXVII. 232; in Cremona. XXIX. 327

Instrument, Blas-, mit Tasten zu spielen etc. XXVIII. 40

Instrument, das vollkommne und unvollkommene musikal. — v. Gild. XXIV. 305, 321, 353, 529

Instrumentalität — falsche — Etwas darüber. XXVII. 628

Instrumentalmusik — soll man Etwas bei derselben denken? XXIX. 529, 545

Instrumente — Nachrichten v. einigen neuern Erfindungen u. Verbesserungen daran etc., s. Chladni: über das Stimmen derselben vor der Oper od. dem Concert. XXIX. 609

Instrumente, über sie, u. Instrumentirung. XXX. 349, 369

Instrumentiren, Etwas darüber. XXVII. 428

Intra (am Lago maggiore). Nachr. XXX. 499

Intermezzi, zuerst v. Valentini eingeführt. XXVII. 396

Ioanno, Ten. Buffo in Strasburg. XXVI. 621

Johannes XXII., Bulle gegen die Mißbräuche in der heil. Kirchenmusik. XXIII. 524

Jomelli, als Oberkapellmstr. in Stuttgart. XXIII. 637—60

— Anekd. von ihm. XXIX. 856

— Todtenfeier desselben zu Neapel. XXIII. 660

— Denkmal zu Roveredo, aufgerichtet von Bridi. XXVI. 92. XXX. 670 fg.

— — Noch ein Wort üb. ihn u. s. Compositionen. XXIII. 677 fg.

— Seine meisten Werke ein Raub der Flammen. XXIII. 678

— Symphonie, die Großmeister genannt, ebend.

— u. Giardini — Anekd. XXI. 108

— Chaconne in Stuttgart aufgf. XXX. 563 fg.

— Op.: il cacciator deluso, in Stuttgart aufgf. XXIII. 608

— — Didone abbandonata, in Stuttgart aufgeführt. XXIII. 659

— Anekd. dabei zwischen Joseph's u. Herz. Carl's Orchest. ebend.

— Op. (s. letzte) Fetonte. XXIII. 660, 678

— — L'isola disabitata
— — il matrimonio per concorso
— — la schiava liberata
} in Stuttg. aufgf. XXIII. 628

Jomelli, Scene aus Lucio Vero: Berenice, ove sei etc. in London aufgf. XXV. 807

— Requiem, in Königsberg aufgf. XXI. 487. XXII. 95

— — — neu instrumentirt v. Müller, in Stuttgart aufgf. XXI. 625

— Victimae pasch., in Wien aufgf. XXII. 603

Jones, G., a history of the origin of the Music etc. XXI. 684

— Geschichte der Tonkunst, A. d. Engl. mit Anmerkungen v. J. J. von Mosel. (B) XXIII. 97

Jordy, Dlle., Pianof.-Spiel. in Strasburg. XXIV. 566

Joseffi, Fraul., in Wien. XXIX. 604

Josquin de Près — Einiges von und über ihn. XXVIII. 317 fg. — Anfrage über 9 von ihm aufgefund. Messen etc. XXV. 622

— 4stimmige Messen im Mspt. in der K. K. Hofbibliothek zu Wien. XXVII. 313, 316

— Mrane: La Sol Fa Re Mi, Entstehung ders. (Anekd.) XXVIII. 317

— — — — — — — Kyrie daraus. XXVIII. 315

Just, in Königsberg. XXVI. 678; geht nach Bremen. XXVI. 679

— Mad. (die 1ste), in Konigsberg. XXVI. 678; in Bremen. XXVII. 223; geht hier wieder ab. XXVII. 513

— Mad. (die 2te, früher Dem. Naumann), geht mit ihrem Gatten nach Bremen. XXVI. 679; in Bremen. XXVII. 98 in Konigsberg. XXVIII. 289; geht zum 2. Male v. Konigsberg ab. XXIX. 1873 — in Berlin. XXVIII. 610

Joung, s. Young.

Journal of Music and Th. Drama, eine engl. Zeitschrift. XXV. 261, 261 fg.

Irish Melody, eine Sammlung irland. Nationallieder. XXI. 857

Irland's Musikzustand. XXI. 857

Isolta, Sgra., Ten. in Brescia. XXVIII. 62

Isouard, Nicolo, Oper: Aladin ou La Lampe merveilleuse, Verweigerung, diese Oper in Paris aufenführen. XXII. 41 Aufführung, v. Vaudi verhindert. XXII. 71 u. geht. XXII. 215. ihre Aufführung zu Paris. XXIV. 363, 481; Der 3te Akt durch Benincori ergänzt. XXII. 515. XXIV. 484

— Oper: Aschenbrödel, in Braunschweig aufgf. XXV. 219; in Cassel. XXVI. 285; in Dresden. XXI. 91; in Lpz. XXII. 23. 223; in Prag. XXIII. 720. XXV. 285; in Weimar. XXVI. 238; in Wien. XXIII. 310. XXV. 829

— Oper: Die beiden Ehemänner, in Berlin aufgf. XXIV. 807

— — — — Eben, in Wien aufgf. XXI. 629

— — Das Frühstück der Junggesellen, s. Le Rendez-vous bourg.

— — Ein Tag in Paris, in Riga aufgf. XXIV. 638. XXVII. 704

— Operette: Die Hasen in der Hasenheide, s. Rendez-vous bourg.

— Oper: Jeannot u. Colin, in Berlin aufgf. XXIII. 630; in Paris. XXIX. 356

— — Joconde — jetzige Aufnahme ders. in Paris. XXI. 120; in Berlin aufgf. XXIX. 203; in Cassel. XXIX. 140; in Leipzig. XXIII. 223, in Wien. XXII. 53. XXIV. 337. XXVI. 189

— Singsp. Das Landhaus im Walde, in Stuttgart aufgf. XXX. 308

— Oper: Das Lotterielos, in München aufgf. XXIV. 200; in Prag. XXV. 285; in Wien XXVII. 617

— — Michel Angelo, in Leipzig aufgf. XXII. 23

— — Das Singspiel an den Fenstern, in Wien aufgf. XXIV. 321

— — Le Rendez-vous bourgeois, in Wien aufgf. XXVIII. 623

— — — — — — (Die Hasen in der Hasenheide) in Berlin aufgf. XXIX. 308; in Weimar. XXIX. 502

— — Ouvert. de l'Op.: L'une pour l'autre, p. Pf av. acc. de Viol. et VC. ad. lib. (B) XXI. 864

Italien, Nachrichten aus mehreren u. den Hauptstädten Italiens. XXI. 39, 81, 226, 246, 269, 333. XXII. 310, XXIII. 27, 270, 496, 536, XXIV. 277 fgg., 308 fgg., 349, 765 fg. XXV. 753. XXVI. 318, 333. XXVII. 230, 713, XXVIII. 334, 634. XXIX. 26, 30, 169, 813, 637, 869, 885, XXX. 465, 497. S. übrigens auch den Art. Mailand.
— über die musikal. Kunstgeschichte darin (von Speth). XXV. 323
— Musikzustand das. im J. 1740. v. Riccioni. XXVII. 590
— gegenwärt. Musikzustand das. XXII. 507
— Musikzustand der Kirchenmusik und Circular deshalb vom Erzbisch. Oppizzoni erlassen. XXV. 775
— Nachrichten von der neusten musikal. Literatur das. XXIII. 585
— kurze Uebersicht der das. gegebenen Opern. XXI. 39, 81, 333. XXII. 618 u. der Carnevalsopern. XXI. 226, 246. XXIV. 276. XXVII. 230, 230
— Herbstopern das. XXVIII. 334
— Frühlingsop. — — — 485 } XXX. 465, 472, 698
— Bestand der Sänger das. zu Anf. des J. 1820. XXI. 515
— gebräuchlichste Theaterausdrücke das. XXII. 594. XXIII. 698

Italienischer Gesang und über den gegenwärt. Zustand desselben (v. Bridi). XXX. 249, 260
— Melodie, deutsche Harmonie, eine Andeutung. XXVIII. 134
— Musik über sie — Fragm. v. Marpurg. XXVII. 390
— — ihr Unterschied v. der französ. XXIII. 512
— Oper, jetziger Stand ders. in Italien. XXIX. 866 fg.
— Schriftsteller über Musik, Berichtg. über sie gegen Forkel. XXVI. 693

Italienische Sprache — die geeignetste für Musik. XXIII. 540 fgg.

Juhal — ob er der Erfinder der Musik gewesen? XXV. 247

Judenharfe, s. Brummeisen.

Jurning, in Buckeburg, Verfertiger von Clavierlindern. XXVI. 827

Jusquin, Jac. Pratense (eigentlich Jacques Desprez) Kirchencomp. u. ppstl. Kapellsänger zu Rom. XXVII. 338 371

Julien, Sgra Jos., in Lissabon. XXVII. 27 fgg.

Jundt, Dem. A., Klaviersp. in Strassburg. XXIV. 566 XXVI. 622

Jundt, Clarinettist, in Strasburg. XXIV. 566

Jungblum, Dem., in Bremen. XXIX. 409, 588, 828 fg. XXX. 125, 612

Just, VCellist in Leipzig. XXV. 788. XXVI. 489. XXVIII. 850. XXIX. 107

Iwanhoé, Oper aus Rossini'schen Opern gezogen, in Paris aufgf. XXVIII. 810

K.

Kade, Fräul. Soph. v., Fortep.-Spiel. in Kgsberg. XXVI. 669

Kähler, M. F., 1 Conc. p. l. Violon av. acc. de l'Orch. (B) XXI. 615
— Mor., 15 vierstimmige rel. Gesänge mit willkürl. Begl. der Orgel oder Pianof. (B) XXII. 270

Kämmerer, Dibdt. für Pianof. in Magdeburg. XXVI. 767. XXVII. 167, 581. XXVIII. 302. XXIX. 452. XXX. 581

Kahl, Cantor in Breslau. XXX. 725. Sein Tod. XXX. 726

Kaibel, in Hannover. XXIII. 127

Kaibel, Singsp. Der Tyroler Wastel, in Berlin aufgf. XXVII. 186

Kaidinger, Max. u. Stauffer, in Wien, Patent für eine andere Gestalt der Tastatur. XXVII. 746

Kaitfer, Dem. Sängerin in Paris. XXI. 211

Kail, Prof. in Prag, Erfinder der chromatischen Trompete. XXI. 805, 807

Kainz, Dem. Mar., in Wien. XXI. 359, 631. XXII. 672. XXVII. 548; in Prag. XXIII. 122 fg., 712, 776; in Berlin. XXIII. 796; in Bremen. XXIV. 2995 das. fixirt. XXIV. 393. XXV. 101 fg.; in Dresden. XXIV. 2021 neuerlich wieder das. XXVIII. 129. 750, in Breslau. XXX. 720; in Dessau. XXIV. 1171; in Cassel. XXV. 140 fg.; in Amsterdam. XXV. 334 fg.; in Mailand. XXVI. 280, 308, 3013; in Zürich. XXVI. 401; in Strasburg. XXVII. 622; in Lausanne. XXVII. 132; in Florenz. XXVII. 1281, 1291; in Prag. XXIX. 628; in Stuttgart. XXX. 52

Kainz, Bassist in Prag. XXII. 292, 692. XXIII. 421 fg.; 580. XXIV. 220 fg. XXV. 281 fg., 354, 580, 591, 828. XXVI. 407 fg., 412, 916. XXVII. 93, 156, 365. XXIX. 852. XXX. 141

Kaiser, Mad., Sing.-Dilett. in Moskau. XXI. 202 fg., in Wien. 278

Kalliwoda, J. W. (Zögling des Prager Conservat.), als Violinspieler. XXII. 291. XXIII. 200. XXIV. 46, 80. XXVIII. 166; (als Kpmstr. zu Donaueschingen) in Mannheim. XXVI. 305; in München. XXIV. 305. XXIX. 115
— Drei neue Ouverturen, in Prag aufgf. XXII. 289 XXIII. 76
— Ouverture, E♭, in Prag aufgf. XXIV. 80
— Symphonie, in Leipzig aufgf. XXVIII. 165; in München. XXIX. 2131; in Magdeburg. XXIX. 433; in Prag. XXX. 876
— — II. in Leipzig aufgf. XXIX. 158
— Violin-Concert, von ihm selbst in Prag gespielt. XXIV. 80
— ire Sinf. en Fa min. a gr. orch. op. 7. (B) XXIX. 177
— — — — — — arr. p. l. Pf. a 4 m. par F. Mockwitz. (B) XXX. 400
— Rondeau p. l. Pf. oeu. 10. (B) XXX. 334

Kalkbrenner, F., Urtheil über s. Compositionen. XXX. 681; in London. XXI. 594 von Clementi aufgemuntert. XXIII. 212, XXV. 365. Sein Concert (D♭) von ihm selbst in London gespielt. XXV. 563 fg., in Dublin. XXVI. 830
— Cramer und Moscheles spielen zusammen in London. XXV. 588 fg.
— macht mit Dizi eine Kunstreise. XXV. 612; geht durch Leipzig nach Berlin. XXV. 732; in Berlin. XXVI. 294; in Wien. XXVI. 1251, 1321 fg., 1871 in Stuttgart. XXVI. 3071, wird zum Ritter der Ehrenlegion v. Kön. v. Frkr. ernannt. XXX. 709
— gr. Son. p. le Pianof. op. 28. R. XXI. 615
— 12me Fantaisie et Variat. sur un theme Ecoss. p. l. Pf. oeu. 61. (B) XXVII. 659
— Introduct. et Rondino sur un air fav. de Salieri, oeu. 78. (B) XXIX. 416
— gr. Marche, interrompue par un orage et suivie d'une Polonaise p. le Pianof. av. Acc. de 2 VV. A. et VC. Contrebasse ad lib. op. 93. (B) XXX. 680

Kalkmann, in Bremen. XXIV. 82. XXVII. 97

Kambach, Cantor u. Organ. zu Schneidnitz. XXVI. 172

Kaminski, Dir. der poln. Schsp.-Gesellsch. in Lemberg. XXV. 529

Kammerton. XXIX. 147

Kandler, F. Sales, errichtet zu Venedig Hause ein Denkmal. XXII. 546
— s. Ehrenmitgl. der philharm. Akad. zu Bologna erwählt. XXII. 755
— jetzt in Mailand, Verdienste um Verbreitung deutscher u. a. Musikwerke durch Unterleg. ital. Worte. XXV. 273, XXVI. 512
— über Stuna Oper: Costantino, in Venedig aufgf. XXII. 331
— über Niccolini Op. La conquista di Grana. XXII. 678
— über den gegenwärt. Kultur-Zustand des K. Musikconleg. in Neapel, mit Rückblick auf die verblichenen Conservatorien der Hptstadt. XXII. 853, 856, 869
— Uebersetzer des Horth. Orat. Christus am Oelberge, in Mailand aufgf. XXVI. 512

Kaute, redig. die musikal. Zeitg. in Wien. XXIII. 743; diese hört auf. XXVI. 1811; wieder angekündigt. XXVI. 1163.
— Cant. Mozarts Grab, in Wien an Mozarts Begräbnistage aufgf. XXIV. 350. 361.
— Melodie. Die eiserne Jungfrau, in Wien aufgef. XXIV. 460. 513.
— Chor daraus, in Berlin v. 100 Männerstimmen vorgetragen. XXVII. 314 fg.
— Oper. Die Fee u. der Haarbeutelschneider, in Wien aufgf. XXVI. 288.
— Malwina, oder Putzerls Abentheuer, Zauberspiel in Wien aufgf. XXV. 272.
— Orpheus u. Euridice, Oper, als erster Versuch in Wien aufgf. XXIV. 329.
— Schluss Theben oder der Kampf der Flussgötter, Oper in Wien aufgf. XXI. 72.
— Rolands Lied, eingelegte Composition zur Teufelsmühle XXIV. 102.
— Der Untergang des Feenreichs, romant. Gemälde mit Gesang u. Tanz in Wien aufgf. XXVII. 426.
— Die Zauberschminke oder das Land der Erfindungen, Zauberoper in Wien aufgf. XXVII. 783.

Kapellen in England — ihre Bedeutung. XXI. 749.
Kapellmeister von Venedig s. Breitenstein.
Kapfelmann, Achaz von, Liedercompos. in Stockholm. XXIX. 411.
Kaplan u. Cons. s. Wiener Quartettsänger.
Kaplinsky, Mad., Bildn. in Warschau. XXI. 732.
Karamuza, ein in Afrika gewöhnl. Instrument. XXIII. 747.
Karl, s. Manchen in Bremen. XXVII. 213.
— Der parodirte Freischütz oder Staberl in der Löwenschlucht, in Bremen aufgf. XXVII. 213.
Karls d. Grossen Entlobung, das Streit. zwischen den rom. u. franz. Sängern um. a. Jahrh. XXIV. 413.
Karl XII. bei Poltawa, Op. (v. einem unbekannten Comp.) in Paris aufgf. XXII. 17.
Karsten, Tenorsänger in Stockholm. XXIV. 126.
Kaschin, Clavierbauer in Moskau. XXVI. 263.
Kast, Sänglerin zu Mitau. XXIV. 301.
Kastner, Jos., in Frankf. a. M. XXII. 857. XXIII. 277, 280. XXIV. 221 in Stuttgart. XXVII. 79.
Kathmann, Dem., Pianof.-Spieler in Amsterdam. XVII. 315.
Katholischer Gottesdienst — über die musikal. Feier desselben. S. Feuchtersleben.
Kauer, Op. Das Donauweibchen, i. 2. Th. in Dresden aufgf. XXIV. 300. in Wien. XXIV. 820. XXV. 256. XXVI. 238. XXVII. 821. in Strassburg. XXVII. 831.
— moderirt u. mit mehreren Gesangsstücken v. Stunz in München aufgf. XXVIII. 150.
— Heinrich der Stolze, Herz. von Sachsen, Schausp. mit Gesang, in Wien aufgf. XXIX. 604.
— Die Frau Mutume aus dem Pusterthale, Posse mit Gesang in Wien aufgf. XXVIII. 736.

Kaudelka, Dom. Wilh., Pianof.-Spiel. in Prag. XXVIII. 405. XXX. 193.
Kaufmann, Fr. (von Dresden), mit dem Harmonichord, Chordionbolion etc. in Berlin. XXI. 308.
— Einrichtung zum Streichen der Saiten beim Harmonichord. XXIII. 385.
— Bemerkungen zu Wolke's Gedanken über Cresc.- und Dimin.-Zeige an Orgel-Werken. XXV. 153.
Wolke's Bemerkungen über diesen Aufsatz. 541.
Kaufmann, jun., Flötist in Kreuznach. XXII. 154.
Kaufhars, Fraul. von, Schülerin der Mara, in Reval. XXV. 480. XXX. 245.
Kaulig, in Breslau, Tod. XXI. 789.
Kaulla, Mad. — Dem., Dilettantin in Stuttgart. XXIV. 134, 608.
Kaurowski, Bassist in Warschau. XXII. 700.
Kayser, Dem., in Magdeburg. XXIII. 477. XXVI. 764; in Quedlinburg. XXVI. 478.
Kayser, ehemaliger Kpmste in Hamburg. XXVI. 163.
Kegel, C. C., 2 Präludien. XXIV. Bdl. III.
— Orgel-Concert in Leipzig gegeben. XXVIII. 871.
— Zehn Vor- u. Nachspiele für die Orgel. (B) XXVII. 598.
— Orgelschule, zunächst f. Organisten in kleinen Städten u. auf dem Lande. B. XXIX. 787.
Keil, Frauk. Pianof.-Spielerin in Wien. XXIII. 455; — auf der Phys. Harmonica chend. XXVI. 186.
Keller, Carl, Flötist in Wien. XXI. 12 fg., 721; Flötist und Sänger (gegenwärtig in Donaueschingen) in Zürich. XXIII. 332; in Cassel. XXV. 1175; in Dessau. XXVI. 88.
Keller, Joh. Mich., 7 Variat. fürs Pianof. über das Lied: Einsam bin ich etc. B. XXVIII. 612.
Keller, Komiker aus Hannover, in Frkf. a. M. XXI. 263; in Stuttgart. XXII. 151; in Cassel. XXII. 671; in Hannover. XXIII. 127; in Dresden. XXIV. 289. XXV. 283. XXVI. 667. XXVII. 65. 701.
Keller, Mus.-Dir. in Königsberg. XXVIII. 589. XXIX. 1901 Abschieds-Conc. XXIX. 398.
Keller, Max, neue Orgelstücke, bestehend in theils kurzen u. leichten Präludien, Cadenzen etc. 6 Hfte. (B) XXII. 185.
Kellner, Em. Aug., in Venedig. XXVII. 153, 251.
Kellner, aus London, in Bern als Klav.-Sp., Comp. u. Sänger. XXII. 88, 363; in Weimar. XXIII. 223, wieder in London. XXII. 527.
Kelly, in London, unter d. ital. Namen Zuchelli: s. d. Art.
Kelly, Mrs., in Cabotta. XXIV. 349.
Kelz, Musik z. Zwischen-Akt im Abentheuer auf dem Weihnachts-Markte, in Berlin aufgf. XXVII. 56.
Kelz, Violist in Berlin. XXIV. 750 fg. XXX. 145.
— J. F., Variat. f. Pianof. über Spontinis preuss. Volksgesang. XV. 72. (B) XXV. 228.
— 6 leichte Singübungen für den Sopran. (B) XXV. 680.
Kemp, Mrs., in London. XXI. 726.
Kerl, Casp., berühmter deutsch. Comp. des 16. Jahrh. XXV. 527.
— Orl. di Lasso u. M. Schlammius Compositionen zu den Freudenrn Fugger Vermählungsfeste im J. 1579. s. auch Fornarius: XXVIII. 521 fg.
— Op. Erintho, 1661 in München aufgf. XXVI. 327.
Kern, A., Clarinettist in Strasburg. XXIV. 366. als Dirigent das. XXVI. 622.
— Violinmusik, angekl. von ihm. XXVII. 734.
Kern, jun., Violinist in Nürnberg. XXV. 157.
Kerninger, Ed., Schen Schnurren v. Erasm. Sinz f. Männerstimmen. B. XXX. 211.
Kerzelli, Kerzel, Klav.-Spieler in Moskau. XXI. 202.
Kessler, Ludwig, Componist der Ouverture zum Ballet: Der goldene Schlussel, aufgf. in Wien. XXIV. 226.
— Ouverture, in Wien aufgf. XXVI. 283.
— Kpmste. beim Th. a. d. Wien: Melodram Klotilde die Sprachlose, mit Gesang-Chören u. Tänzen, in Wien aufgf. XXVI. 280.
— Sanctus, vol. der Gang nach der Zauberquelle, Mährchen mit Gesang u. Tanz, in Wien aufgf. XXVIII. 829.
— Der Stock im Eisen, romant. Sage mit Chören etc., in Wien aufgf. XXX. 781.
Kessler, d. jung., Forte-p.-Spieler in Frkf. a. M. XXI. 349. XXIII. 112.
Khayll, Gebr. in Wien. XXI. 564, 620. XXV. 369.
— Aloys, Flöten-Virtuos in Wien. XXII. 218; zum Prof. das. ernant. XXIII. 303, 307. XXV. 348, 353. XXV. 369. XXVII. 193. XXVIII. 63. XXIX. 368.
— Franz, dessen Sohn, 8jähr. Czakan-Spieler in Wien. XXVIII. 65.
— Jos., 9jähr. Violinsp. in Wien. XXVIII. 829. XXIX. 375, 667. XXX. 297, 441.
Khym, 3 Duos concert. p. 2 Hauth. op. 11. n. 1. (B) XXI. 734.
— Jos. Sohn des ehemal. Oboebläsers), 11jähr. Violinist in Wien. XXVIII. 360.
Kiefer, Dem., in Kreuznach. XXII. 154.

Kiel, Franz., Tenor, in Braunschweig XXI. 451; jetzt Musikhändler das. XXIV. 576. XXV. 279
Kiel, Dem., in Cassel. XXVII. 360 fg.
Kielblock, Uhrmacher in Berlin, Verfertiger zweier Uhrwerke mit Harmonie-Musik etc. XXI. 702
Kienlen, Komponist, in Presburg. XXIII. 207; nunmehr in Berlin. XXIII. 664; u. Gesanglehrer bei dasiger Bühne. XXV. 499
— Oper: Petrarka u. Laura, in Carlsruhe aufgef. XXII. 733
— Musik zu Dornes Laura, in Berlin aufgf. XXIII. 863 fg.
— — in den romant. Trauersp. Innocenza in Berlin aufgf. XXV. 497
Kierstein, Mad., in Wien. XXV. 848
Kieser, Organist in Weimar. XXI. 759
Kiesewetter, R. H., Lauréat-Medic. zu Wien, Verdienst um Aufführung älterer geistl. Compositionen in Wien. XXII. 607
— ausgewählte Partituren-Sammlung. XXIV. 65
— über den Umfang der Singstimmen in den Werken der alten Meister in Absicht auf deren Ausführung in unserer Zeit. XXIV. 145
Kiesewetter, Violinist u. Dir. der Hannöv. Kapelle, in Amsterdam. XXII. 811; 822; in Hannover. XXIII. 127; in London. XXIII. 559 fg.; abermals hierher verschrieben. XXIV. 206, 211 fg. (verglichen mit Spohr. XXIV. 237. XXIV. 853, 861); bleibt vor der Hand in England. XXIV. 622; und macht mit Moscheles eine Reise. ebend.
— in Genf. XXIV. 1021; in Manchester. XXV. 6171; in London. XXVI. 265
el Kiffer, lächerl. Benennung der Flügelröhre am Fagott. XXV. 207
Kinderfreund, Mich. Jos. u. Balter, Verbesserer des Aechtdikon. XXVIII. 630
Kinderlieder, was davon eigen seyn muss? XXX. 520
Kinmansen, in Stockholm. XXII. 169
Kinsky, Theater-Komponist in Gratz. XXIX. 78
— Ballet. Emma od. die heimliche Ehe, in Wien aufgf. XXII. 210
— — Die Hochzeit auf dem Lande, in Wien aufgf. XXVII. 513
— — Der Mechanicus oder der Chevalier Dupe, in Berlin aufgf. XXII. 260
— — Das Opfer der Ceres, in Wien aufgf. XXIII. 8
— Optic: Der Miethmann, in Wien aufgf. XXV. 50
— Quodlibet: Sultan Wampum, in Wien aufgf. XXI. 197
— Boxer u. Moscheles, Musik zu dem Kinder-Divertissement: Der Marktrichter, in Wien aufgf. XXI. 630
Kinze, Fagottist in Prag. XXII. 600
Kinzi, Quatuor p. Clarinette, Viol. A. et VC. (B) XXI. 716
Kirow, Nachr. XXV. 250
Kirchberg, E. jun., Paradesmärsche, Geschwindmärsche u. Walzer f. Pf. (B) XXI. 791
Kirchengesang, Andeutung v. A. F. Haeser. XXVIII. 393
— über denselben v. A. F. Haeser. XXIX. 809
— wie musste die Begleitung desselben mit der Orgel in protestant. Kirchen beschaffen seyn? v. A. F. H. XXIX. 745
Kirchenmelodieen: Sammlung alter u. neuer etc. mit Zwischenspielen u. Text für Orgel oder Pf. von mehren Org. bearbeitet. B. XXVI. 593
Kirchenmusik — ächte — Etwas darüber XXVII. 465
— über sie, ausser dem Choral. XXVIII. 231
— Andeutung v. A. F. Haser. XXVIII. 300
— älterer u. neuerer classische Werke in ausgesetzten Stimmen. B. XXX. 130
Kirchenstil, ächter, über die Eigenschaften desselben etc. XXVIII. 304
Kirchentonarten: über sie, von Mortimer. XXIII. 55, 65
Kirchner, von München, Ten. u. Fortepianist, in Berlin. XXVI. 632. XXVII. 208; in Göttingen. XXVIII. 210; in Wien. XXIX. 605
Kieninger, Violinist in Wien. XXIX. 455
Kirsnick, Verdienste um die Rohrwerke bei der Orgel. XXVII. 265
Kirst, in Potsdam, über dessen Flöten. XXVII. 721
Kisting, in Berlin, Fortepiano in neuerfundener Form. XXIV. 720
— Schöne Fortepianos. XXVI. 861
Kisting, Dom., Pfeifer in Berlin. XXI. 163
— nunmehr Mad. Arnold, s. d. Art.
Kittan, Bassist in Leipzig. XXII. 29, 724
— Fr. 6 Lieder m. Bgl. d. Fp. (B) XXVII. 356
Kittel, C., 21 leichte Choralvorspiele f. d. Orgel, aus dess. Verf. Nachlasse. (B) XXIII. 568
Kitzler, Mad., in Amsterdam. XXII. 710
Kladzig, Dom., in Weimar. XXIX. 93
Klanggeschlecht, Verweisung desselben, Fragm. v. Drieberg. XXI. 273
Klang u. Schall — Nachrichten v. neueren die Theorie derselben betr. Aufsatzen etc. v. Chladni. XXIII. 593. XXVI. 801
Klappen an Blasinstrumenten, Mechanismus daran durch Leder etc. s. Koch
Klappentrompete (Bügel od. Flügelhorn), geblasen von Lauchet in Strasburg. XXI. 601
Klarinette, Verbesserung der langen H und Cis Klappen daran, v. Wendt. XXIII. 593
Klassisch, in Wissenschaft und Kunst — eine Bemerkung. XXI. 282
Klausenburg (in Siebenbürgen), Gesellschaft das. zur Beförderung der Musik. XXIV. 180
Klauser, Flötist in Zürich. XXIV. 301
Klavier (mit Darmsaiten), das die Bogeninstrumente nachahmt, v. Fr. Taccani. XXIII. 594, 861
— Erfindung, dasselbe durch Verschiebung der Claviatur höher oder tiefer zu stimmen. XXVII. 691
Klavier-Concerte — ältes unsere jetzigen, v. Fr. Rochlitz. XXII. 594 fg.
Klavier-Spiel — über Spiel u. Vortrag des Adagio für Dilettanten des Klavier-Spiels. XXI. 817
Klavier-Schule — kleine theoret. praktische für d. 1ste Unterricht von Pleyl, Dussek u. Cramer etc. Anzz. aus der grossen Clav.-Schule neueste Ausg. (B) XXIX. 872
Klebelsberg, Graf von, Referent b. Conservat. zu Prag. XXIII. 702
Kleefeld, Ouverture, in Leipzig aufgf. XXII. 43
Klein, Dem., von Stuttgart in Strasburg. XXI. 67
Klein, Bern., Oper: Ariadne, in Berlin aufgf. XXVI. 107
— dramat. Gedicht Dido, in Berlin aufgf. XXV. 700
— Musik zu Raupachs Erdennacht. XXIV. 41
— Ave Maria. Hymne f. 4 Sing-st. m. willkurl. Kl.-Begl. (B) XXIII. 427
— Geistliche Musik, I. Agnus Dei II. Ave Maria, f. Sopr., Alt, Ten. u. Bass m. Pf. Bgl. 1 Heft (B) XXIX. 733. 2. 3. 4. H. XXX. 449
— Hiob, Cantate mit Choren. Part. u. Kl.-Auzz. (B) XXV. 729
— Salve Regina, Hymne f. eine Sopr. m. Bgl. v. 2. V. v. u. B. 3tes Wk. (B) XXI. 808
— Magnificat f. 2 Sopr. 2 Ten. und 1 B. m. Pf.-Bgl. op. 13 (B) XXX. 381
— Gesange m. Bgl. d. Pf. B XXII. 453
— Lieder u. Gesange m. Bgl. d. Pf. 12tes Heft (B) XXIV. 729
— Tafelgesänge für Männerst. f. d. Liedertafel zu Berlin. 1s W. (B) XXIX. 766
— 9 Lieder v. Gothe, m. Begl. d. Pf. oeu. 15. (B) XXIX. 264
— 3 Nachtlieder (v. J. v. Eichendorf) f. 1 Altst. m. Begl. des Pf. op. 16. (B) XXX. 79

Klein, Bern., Sonate p_{k} l. Pf. ocu. 7. (B) XXV. 653
— Fantasie — — — — — 8. — XXVII. 85
— 6 Variat. — — p. l. der Variat. (B) XXII. 404
— X — — — — ocu. 9. u. 2. (B) XXV. 810
Klein, Heinr., Prof. der Tonkunst in Pressburg. XXIII. 309
— — — stimmige Messe mit Orgelbegleitung. — —
Klein, Jos., VIII Lieder u. Gesänge v. Heine u. Gothe, m. Bgl. d. Pf. (B) XXIX. 824
— Gesänge aus Shakespeares Schauspielen, f. 1 Sgst. m. Bgl. d. Pf. (B) XXX. 208
— Requ. und Cavatine a. d. Oper Calypso. Kl. Ausz. (B) XXV. 510
— Salve Regina, f. 1 Sopr. Stimme, mit Bgl. v. 2 Viol., Bc. u. Vc. oeuv. 5. (B) XXX. 624
Klein, Oboist in Nürnberg. XXIX. 320
Klein, Ten. in Weimar. XXVI. 137, 599. XXVII. 237. XXIX. 504
Kleine, H. C., Violinist in Amsterdam. XXI. 330, 332. XXII. 60 fg. 323, 700. XXIII. 407. XXV. 838
Kleine, J. C., Clarinettist in Amsterdam. XXII. 61 fg. 323. XXIII. 407. XXV. 326. XXVII. 575; in Stuttgart. XXIX. 373
Kleinheinz, Pianof.-Sp. in Prag. XXIII. 298, 309
Klemm, Rob., Pianof.-Sp. in Leipzig. XXVII. 126
Klengel, Al., Klav.-Spieler in Dresden, mit Clementi auf Reisen. XXII. 20; in Leipzig. XXV. 409
— 6 Nocturne p. l. Pf. (B) XXII. 367
— Fant. et Var. sur un Danse Cosaque p. l. Pf. op. 22. (B) XXI. 507
— Variat. sur un air Ecoss. p. l. Pf. op. 24. (B) XXII. 512
— Le Depart et le Retour, Romance Rondo p. l. Pf. oeuv. 30. (B) XXVI. 520
— Air Suisse av. Variat. p. l. Pf. et Violon, ou Clarinette, oeuv. 30. (B) XXVI. 720
— Fantasie p. l. Pf., oeuv. 33. (B) XXVI. 704
— 3 Romances sentimentales p. l. Pf., oeuv. 34. (B) XXVI. 685
— gr. Trio conc. p. Pf. Viol. et VC. — 36 — XXVI. 684
Klengel, Mor., Violinist in Leipzig. XXI. 50. XXII. 22. XXIII. 200. XXV. 17, 21, 101. XXVI. 689. XXVII. 125. XXX. 246
Klengel, Ten. in Leipzig. XXI. 49, 52 fg. 180, 518. XXII. 24. 36, 38, 284, 640; in Dresden. XXI. 300, 308 fg.; in Braunschweig. XXI. 370; geht nach Hamburg. XXII. 225. XXIII. 785. XXVII. 551
Klepsch, junger Violinist in Prag. XXV. 358
Kleit, M. C. A., Beiträge zur Volksmusik, oder Beschreibg einer weniger bekannten Musikschrift, mit Hinsicht auf ihre pädagog. Brauchbarkeit etc. (B) XXIX 709
Klieber, Dom., in Wien. XXIII. 488. XXIV. 227
Klimmenhagen, Verspieler in Göttingen. XXII. 840
Klimowsky, in Petersburg. XXVI. 240
Klimroth, Violinist in Strasburg. XXVI. 636
Klindworth u. Blumfeld, Uebernahme der Theater-Direct. in Bremen. XXVII. 215. Wiederauflösung. XXVIII. 416 fg.
Klingebiel, Violinist in Magdeburg. XXIX. 480. XXX. 260
Klingenhofer, in Lissabon, geschäftsträgt gegen den Tadel der mus. Zeitung. Jahrg. XXIII. 601 — XXVII. 29
Klingemann, Dr. Aug., in Braunschweig, als Theater-Dir. das. XXIV. 528
Klingemann, Carl, Lieder mit Bgl. d. Pf. (B) XXIX. 721
Klingenberg, Clarinettist XXI. 540. Tod in Bremen. XXIII. 336
Klingenbrunner, Wilh., Variatt. f. 1 Flote über das schottische Lied aus der Oper: Die weisse Frau. 59 W. (B) XXIX. 856
Klogen, Frau von der, in Bremen. XXIV. 594; in Dresden. XXV. 101; in Prag. XXVII. 106
Klopfer-Dufaut, zu Lyon, neuer Mechanism. am Pianof. XXVII. 728
Klopstock's Säcularfeier in Quedlinburg. XXVI. 477; in Konigsberg. XXVI. 621
Klorenschinsky, Vice-Orchester-Dir. zu Wien. XXIV. 324
Klotz, C., aus Leipzig, Organist an der Evangel. Hauptkirche zu Elbingen. XXIV. 29
— Ehrenbezeigung v. Kon. v. Preussen u. Gr. Herz. v. Weimar. XXV. 208
— über seine Compositionen f. Pianof. u. Gesang. XXVIII. 408
— 3 Marches p. l. Pf. XXVIII. 528
Knauf, Vater, in Cassel. XXII. 709
Knaust, Ten. in Braunschweig. XXV. 47, 218. XXVIII. 625; in Bremen. XXIX. 305, 828 fg. XXX. 125
Knecht, musikal. Katechismus, wieder neu aufgelegt in Wien. XXIV. 564
— Choralbuch — Buge an demselben. XXVI. 620
— Just. Heinr. bewährtes Methodenbuch beim ersten Klavierunterricht etc. (B) XXX. 466
— theoretisch-praktische Gen.-Bass-Schule, die in 90 Notentafeln nebst allen Intervallen alle Bewegungsarten der Tone etc. enthalt. (B) XXX. 466
Kneisel, Mad., Thecla, geb. Demmer in Wien. XXV. 125, 309, 620, 680. XXVIII. 828. XXIX. 97, 665, 702. XXX. 504
Knitze, (Knische) Dem., in Prag. XXVII. 364. XXIX. 378. XXX. 277
Knoll, in Dresden. XXIX. 287
Knoll, Fraul. von, in Stuttgart. XXVIII. 286, 458. XXX. 51, 379
Knop (Knoop), herzgl. Meiningscher Kammerm. VCellist, in Gottingen. XXII. 92, in Dresden. XXVI. 336; in Bremen. XXIX. 728, 928; in Weimar. XXIX. 921; in München. XXX. 619
— (Knoop), herzogl. Meiningscher Violinist, in Gottingen. XXIII. 92
— — — — — — Pianof.-Sp. in Gottingen. XXII. 92. XXX. 267
Knorr, Frch. von, zu Wien, Bibliothekar beim Museum das. XXVIII. 629, grosse musikal. Bibliothek. XXVIII. 779
Knorre, Dem., in Konigsberg. XXI. 186 fg. 404, 605. XXIII. 201 fg. XXV. 327
— nun vermählte D. v. Freymann, geht nach Riga. XXVII. 219
Knuth, Bassist in Königsberg. XXIX. 189
Knyvett, d. alt., Anthem zur Krönungsfeier in London aufgef. XXIII. 580
Kobler, Familie in Konigsberg. XXVI. 629
Kobosa, ein den Stock-Bohmen eigenthuml. Instrument. XXIII. 727
Koch, Comitus in Leipzig. XXII. 26
Koch, Hofmus. u. Instrumentenmacher zu Rudolstadt. XXV. 329
— Contrevioloni von ihm gefertigt. XXV. 356
Koch, Steph., Instrumentenmacher zu Wien, Erfinder eines Mechanismus durch Leder an den Klappen der Blasinstrumente etc. XXV. 621
— Erklärung über diesen Bericht v. Grieding u. Schlott zu Berlin. XXV. I. B. S. 25
— über diesen Bericht. XXVII. 721
Koch, H., Gesanglehrer nach der melosplastischen Methode, zu Amsterdam. XXV. 334
Koch, Ch., gr. Pianiste p. l. Pf. (B) XXVI. 576
Koch, Franz, Virtuos auf der Mund-Harmonika, in Stuttgart. XXII. 125; in München. XXII. 261; in Frkf. a. M. XXII. 271; in Weimar. XXIII. 223; in Wien. XXV. 761; in Prag. XXV. 821
Koch, Heinr. Christph., Nekrolog. XXII. 155
Koch, Dom., in Strasburg. XXI. 67. XXVII. 562
Kocher, Conr., aus Stuttgart, giebt s. Orat. Der Tod Abels in Leipzig. XXI. 337; in Stuttgart. XXII. 120
— als Dir. des Vereins für Kirchengesang. XXV. 356. XXVIII. 287

Kocher, Conr., Verdienste um den dasigen Liederkranz, XXVII. 82. XXIX. 186.
— Lied an den Gesang, v. d. Liederkranze zu Stuttgart gesungen. XXVII. 81.
— 6 Lieder, m. Begl. des Fp. (B) XXIV. 264
— die Tonkunst in der Kirche, od. Ideen zu einem allgem. stimmigen Choral- u. a. Figural- Gesang f. einen kleinen Chor etc. (B) XXVI. 257
— XII Lieder für Männerchöre, vierstimmig. (B) XXVIII. 612

Kodelka, Dem., in Prag. XXX. 807
Kochy, Violinspieler in Braunschweig. XXVII. 431
Kockert, Bassist in Leipzig. XXV. 799. XXIX. 648; in Berlin. XXIX. 280; in Magdeburg. XXX. 359. 672
Köhl, Mad., geb. Valse, in Bremen. XXIII. 488 fg. nebst ihren Töchtern, Maria u. Minna. XXV. 108
Köhler, aus Düsseldorf in Wien. XXIX. 692
Köhler, Flötist in Prag. XXX. 807
Köhler, E., 2^e^ Org. an St. Elisabeth zu Breslau. XXI. 583. übertrifft das. XXIX. 778. XXX. 727
Köhler, Gesanglehrer zu Nürnberg. XXV. 168. XXVII. 261. XXVIII. 368
Köhler, F., Introd. et Variat. sur un Theme du Ballet Nina p. l. Pf. a 4 m. oeuv. 19. (B) XXVIII. 612. XXIX. 160
Köhler, Jos., Fagottist in Prag. XXVI. 406
Köhler, H., petit Etude p. le Pf. cont. 24 preludes dans tous les tons. oeuv. 140. (B) XXIX. 191
— Air fav. in Povazor dell'onda) var. p. l. Pf. et Flute, oeuv. 122. (B) XXIX. 304
— 3 Duos p. 2 Vol. très faciles et instructives avec Preludes p. l. Violon. oeuv. 126. (B) XXX. 368
— Preludes fac. agr. aisés et progress. où pet. Etude p. la Flûte seule oeuv. 130. (B) XXX. 552
Kohn, Mad., von Danzig, in Berlin. XXIV. 684; in Wien. XXV. 239
Koln am Rhein, Musikfest das. XXIII. 632. XXVI. 364
— — — Nachr. v. Neue Soc. XXVI. 621
Konig, junger Violinist in Wien. XXVI. 712
Konigsberg, Nachr. XXI. 488. 608. XXII. 92. 765. 776. XXIII. 320. 736. Berichtigg. dieser Nachr. XXIV. 703 XXIV. 48. 60. XXV. 268. 560. XXVI. 104. 664. 678. XXVII. 313. XXVIII. 1209 1100. 1207. XXIX. 187. 208. 305. XXX. 305. 324
— Theatergeschichte das. XXIX. 181 fg. XXX. 305
— über die Ausfälle u. Steetigkeiten das. etc. XXV. 581 *)
— Liedertafel das. XXVII. 829
— Militairmusik das. XXIX. 308
— Disposition der 1827 abgebrochenen Orgel in der altstädt. Pfarrkirche das. XXX. 809
— — — — Orgel in dem kneiphöfischen Dom das. XXX. 809
Köpper — Riedel, Mad., in Braunschweig. XXI. 578
Kornstein, S. Fürstenberg, Hofmusicus, als Violinist in Nürnberg. XXVIII. 269
Körner, in Cassel. XXII. 570
Korner, Theod., als Theaterdichter in Wien. XXIV. 335
— Gedicht: Der treue Tod — ob es wirklich nach la Sentinelle gedichtet worden? XXIII. 227
Köster, Carl, Fagottist in Buckeburg. XXX. 190
Kotschau, J., Vorschlag wegen eines Pedal-Pianoforte in Flügelform u. Anerbieten eines zu verkaufenden Cornett-Klaviers etc. XXII. 1. Bl. 1.
Kohaut, Waldhornist, in Moskau. XXI. 203; in Petersburg. XXII. 728; in Mitau. XXIV. 102
Kollmann, C. A., in London. XXI. 759
— Werke, in England. 864
— Quarterly musical Register, in London erschienen. XXI. 209
— Verbesserungen im Pianof.-Bau. XXVII. 227
Kollmann, A. F. B., Organ. zu S. James. Bemerkungen über Logier's sogenanntes neues System der Musik-Unterrichts. XXIII. 768. 785. 801
— Erwiderung zu diesen Bemerkungen. XXIV. J. E. S. 9
Kollyridianerinnen, besond. Verehrerinnen der Mutter Gottes. XXIX. 218
Kolves, C. H., in Berlin, Ausstellung eines Mahagony-Pianof. und eines aufrechtstehenden in Lyra-Form. XXVI. 563
Komische Oper, s. Oper.
Konradi, aus München, in Bern. XXII. 365
Koob, H., Mennig. Kammermus. und VCellist, in Leipzig. XXVII. 228
Koopmann, Fraul., Sängerin in Hamburg. XXVII. 532
Kopenhagen, S. Copenhagen.
Kopprasch, Hornist in Berlin. XXVI. 563
Kornthener, in Wien. XXIV. 672. 720. 792
Kornthener, Mad., geb. Unzelmann 'Minna', in Berlin. XXII. 820; geht ab und nach Linz. XXIII. 27
Koslowski, Requem. in Warschau aufgf. XXVIII. 813 fg.
Kosmeli, D., auf der Mundharmonika, in Bremen. XXVI. 703; in Königsberg. XXX. 820
Koster, Laurens Janszoon, dem zu Ehren wird das 100jähr. Jubiläum der Buchdruckerkunst zu Amsterdam gefeiert. XXV. 600
Kostowsky, in Petersburg. XXV. 656
Kotte, Klarinettist, in Dresden. XXVI. 590
Kotzebue, als Theaterdichter an Alxingers Stelle in Wien. XXIV. 304
— dessen Todtenfeier zu Berlin. XXI. 589
Kraegen, Carl, Eppsieher, in Dresden. XXIV. 231 fg. XXV. 259
— und Agthe errichten zu Dresden eine Lehranstalt nach Logiers Meth.-de. XXVI. 12
Krahmer, Ernst Ohmeblaser, in Wien. XXIII. 513. XXIV. 736 fg. XXVI. 261. XXVIII. 152, 821
Krahmer, Mad., geb. Schleicher, dessen Gattin, Clarinettistin in Wien. XXIV. 736 fg. XXVI. 261. XXVII. 821; in Linz. XXV. 352. XXVII. 192
Kramer, Dem., ehedem in Göttingen. XXII. 820
Kramer, Instrumentenmacher in Göttingen. XXX. 279
Die Kraft der Musik, Gedicht v. Chr. Schreiber. XXVI. 85
Kraft, VCellist, in Wien. XXI. 158 und s. Familie, Söhne. XXIII. 126; in Dresden. XXI. 256; in Göttingen XXVI. 220; in Weimar. XXI. 607. XXVI. 604; in Stuttgart. XXII. 1. 2. XXIV. 151. XXV. 28. XXVI. 365. XXVII. 80. XXX. 581; in Berlin. XXII. 359
— Potpourri: Der Freischutz f. VCell. etc. in Konigsberg aufgf. XXV. 279
Kraft, dessen Sohn, Violinist, in Wien. XXIV. 280
Krakau, Nachr. aus XXIII. 655
Kral, Violinist, in Prag. XXII. 590. XXVI. 619
Kral, Dem., in Prag. XXII. 292
Kramer, Mad. Maria, in Bremen. XXIII. 488
Kramer, Mad., in Amsterdam. XXI. 74. 77
Kramer, Holmus., Musik zu Horschetts Divertiss. in München aufgf. XXIV. 203
Kramer, Tenr., in Weimar. XXIII. 245
Kranz, von Weimar, vormal. Concertmstr. zu Stuttgart. XXIII. 676
Kratzenstein, in Kopenhagen, Erfinder der Orgelpfeifen, mit durchschlagenden Zungen. XXV. 117. 121
— Verfertiget einer Sprachmaschine. XXV. 121
Kratzer, in Krakau. XXI. 203; in Warschau. XXIII. 512
Kratzer, in Krakau. XXI. 203; in Warschau. XXIII. 512
Kraus, Mad., guter Dem. Anna Wranitzky, Schulerin von Salieri. XXV. 765; in Wien. XXIV. 368
— in Leipzig f. das Concert engagirt. XXIV. 682. 816; XXV. 22, 256 fg., Abschieds-Concert in Leipzig. XXV. 208
— in Dresden. XXV. 13; in Prag. XXVI. 605; wieder in Leipzig. XXVI. 280 fggg.; in München. XXVII. 901 in Stuttgart. XXIX. 189
— in Berlin. XXIV. 222, 696; in Hamburg. XXIX. 872
— — Bremen. XXX. 632; in Leipzig. XXX. 768
Krause, Dem. aus Dresden, als Sängerin in Leipzig. XXII. 16

Krause, K. Chr. Fr., Darstellungen aus der Geseh. der Musik, nebst vorbereitenden Lehren aus der Theorie der Musik, R. XXX. 17

Krause, Ida, 2 Lieder v. Kosegarten, m. Pf. etc. (R. XXI. 607

Krause aus Dresden, hält in Göttingen Vorlesungen über Musik, XXX. 277 fgg.

Krause, Tagelist in Magdeburg, XXVI. 304. XXVII. 163, 407. 563

Krause, Tenorist, in Berlin, XXVIII. 364, 760. XXVII. 327

Krause, Virtuos auf der Trompete ohne Klappen, in Berlin, XXIII. 728, 808. XXIV. 128, 272

Krauz, in Berlin, XXVII. 48

Krbetz, Hornist aus Prag, in Bremen, XXIX 407; in Magdeburg, XXIX. 480; in München, XXX. 620.

Krebs, Ten., in Stuttgart, XXI. 692. XXII. 147 fgg. XXIII. 216 fgg. 815, 821. XXV. 606. XXV. 768; in Berlin, XXII. 680. XXV. 232 — nunmehr als Bassist ?) in Leipzig, XXIII. 2091 beschliesst s. theatral. Laufbahn, XXVI. 307; in Grätz, XXIX. 78

Krebs, dessen Sohn, als Klaviersp. in Stuttgart, XXV. 304. XXVI. 806. XXVII. 624

— nunmehr als Vice-Kapellmstr. in Wien, XXVIII. 303

— Mus.-Dir. in Hamburg, XXIX. 803

Kredmer, Dem., in Cassel, XXII. 679 fgg.

Kreiner, Ten., in Wien, XXVI. 807. XXVII. 720. XXVIII. 118. 303, 352, 672. XXIX. 135. 743. XXX. 32

Kress, Steph. von, Bariton, des Fabrik- und Gewerbsvereins in ostreich. Kaiserstaate etc. (R. XXV. 110

Kressner, Otto, Flötist in Aschaffenburg, XXVII. 704; in Königsberg, XXVIII. 143; in Elbing, XXVIII. 408

Kretschmar, Kriegsrath zu Halberstadt, verbesserte Erklärung der Worte Adam de le Hale, und der damal. Notirung, XXX. 81

Kretschmer, A. Etwas über ältere und neuere Tonzeitmasse und deren Bezeichnungen, XXX. 301

Kreutzer, in Paris, Op. Edmond et Caroline, in Paris aufgef. XXI. 800

— et Kreutzer, Op. com. Paradis de Mahomet, ou la pluralité des femmes, in Paris aufgef. XXIV. 304

— et Prädher, Op. com. Jenny, la bouquetière, in Paris aufgef. XXV. 632. XXVI. 400

Kreutzer, Conr., Kpmstr. in Zürich, XXIII. 552; sucht Concertmstr. in Stuttgart, XXIII. 696. XXIV. 1280; nunmehr in Donau-Eschingen, XXIII. 870, in Wien, XXIV. 327; geht nach Neapel, XXVII. 149; in Wien, XXVII. 728

— Ueber seine Lieder, XXVIII. 5*

— Adele von Budoy, Monodrama mit Chor, in Königsberg aufgef. XXIII. 824, 704

— Aesop in Lydien, Oper, in Stuttgart aufgef. XXV. 24 fg.

— Alimon u. Zaide, in Stuttgart aufgef. XXII. 679

— Die Alpenhütte, in München aufgef. XXII. 895; in Stuttgart, XXIII. 696; in Wien, XXIV. 288

— Conradin von Schwaben, in Stuttgart aufgef. XXIII. 696

— Oper: Cordelia, in Wien aufgef. XXV. 208, 624; in Dresden, XXV. 2264 in München, XXVI. 329. XXVIII. 880

— Op. Frodore, in Stuttgart aufgef. XXIII. 696

— — Die Insulaner in, ebend. aufgef. ebend.

— — — — Ouvert, daraus in Wien aufg. XXV. 432

— — Libussa, in Wien aufgef. XXV. 25, 1221; in Prag. XXV. 800; in Frkf. a. M. XXV. 1000. XXVI. 332; in Dresden, XXVI. 11. XXVIII. 703; in Berlin, XXVI. 18; in Weimar, XXVI. 188, 600; in Braunschweig, XXVI. 208; in München, XXVI. 324; in Cassel, XXVII. 802

— Die lustige Werbung, kom. Oper, in Wien aufgef. XXVIII. 359

— Sigune, nord. Mährchen, in Wien aufgef. XXV. 865

Kreutzer, Conr., Der Taucher, Oper in Stuttgart aufgef. XXIII. 696; in Wien, XXVI. 1221; in Braunschweig, XXVII. 672

— 1r Akt, in Zürich in Concert aufgef. XXVII. 480

— Chor: Der Harfen Morgenlied, in Strasburg aufgef. XXVI. 728

— Hymne zur Feier der Genesung des Kaisers, in Wien aufgef. XXVIII. 127

— Ländl. Scene: Erfüllte Hoffnung, in Wien aufgef. XXVII. 43

— Phantasie u. Rondeau de Chasse, auf dem Pianoforte-diecon, von ihm selbst in Wien gespielt, XXV. 432

— Zwei stimmige Gesänge, in Wien aufgef. XXVIII. 250

— 3 Salomon. Lieder von Tiedge, m. Bgl. des Pfte. oder Harfe, op. 22. (R. XXV. 121

— gr. Son. p. le Pf. av. acc. de Violon (ou Flûte) e VC. op. 23. n. 1. 2. (R. XXVI. 129

— gr. Conc. p. l. Pf. av. acc. de l'Orch. op. 50. (R. XXVI. 208

— Fantaisie sur un theme suisse p. l. Pianof. oeuv. 55. (R. XXVIII. 268

— Lieder u. Romanzen v. Uhland, f. 1 Sgst. m. Bgl. des Pf. op. 60. H. 1 u. 2. (R. XXVIII. 508

— 3 Marches p. l. Pf. a 4 m. (R. XXVIII. 760

— Polonoise brillante p. l. Pf. oeuv. 62. (R. XXIX. 82

— Rondeau brillant a 4 m. p. l. Pf. oeuv. 68. (R. XXVIII. 1056

Kreutzer, P., Vorgeiger b. d. grossen Op. zu Paris, XXIII. 184

— Anführer der 1r Violinen b. d. kön. Kap. das XXIV. 432 erhält die Mit-Aufsicht über die Musik b. d. Acad. roy. XXVII. 48

— Des Baron v. B. Urtheil über ihn, XXI. 136

— Ballet: Le Carneval de Venisse, in Paris aufgef. XXIII. 112

— — Clari, ebend. aufgef. XXIII. 128 fg.

— — Cleopatre, in Mailand aufgef. XXIV. 48

— Op.: Paul et Virginie, in Petrsb. aufgef. XXVI. 248

— Oper: Ipsiboe, in Paris aufgef. XXVI. 1080, 1208

— u. Kreutzer, Op. com. Paradis de Mahomet etc. in Paris aufgef. XXIV. 304

— u. Persuis, Musik z. Ballet: Das Carneval von Venedig, in Paris aufgef. XXV. 632

— Rudolphine u. Bertou, Op. Pharamond, zur Königsfeier in Paris aufgef. XXVII. 320

Kreutzer, jun., Violinist. Spohrs Urtheil über ihn, XXIII. 197

Kreutzer, Rud., Musik zum Ballet: Clari, in Wien aufgef. XXIV. 368

— arrang. Ballet: Der Fasching in Venedig, od. die erprobte Treue, in Wien aufgef. XXVIII. 383

Kreutzer, Jos., 6 Variat. p. la Guer. sur l'air: God save the King. (R. XXVI. 692

Kreutzmacher, Sachs. XXII. 1185

Krickeberg, Mad., Harmonikasp. zu Berlin, XXI. 281

Krickeberg, C., Tem., Zögl. des königl. Singinstit. zu Berlin, XXVI. 631, 760; in Magdeburg, XXVII. 323

Kriete, Ten. in Magdeburg, XXVII. 256

Krings, Dem. El., Harfenistin in München, XXVIII. 872, XXX. 301; in Stuttgart, XXX. 57 fg.; in Wien, XXX. 127

Kritik: über den Beruf dazu im Gebiete der Tonkunst, XXVIII. 273

Krönner, in Frkf. a. M. XXI. 357

Kropsch, junger Klavir. in Wien, XXVI. 214. XXVIII. 288

Krogulsky, Jos., Sphär. Klav.-Spieler in Warschau, XXVII. 761. XXVIII. 825; in Berlin, XXVIII. 1052; in Leipzig, XXVIII. 840

Krommer, F., neueste Symphonie in Leipzig aufgef. XXIII. 359

— Symphonie (Es) in Wien aufgef. XXIII. 847; in Prag. XXVI. 1061; in Leipzig, XXVI. 280

Krommer, Fr., Symph. (C.) in Wien aufgef. XXIX. 286
— Symph. (G.) in Wien aufgef. XXX. 243
— 3 gr. Quintetti p. 2 V., 2 V. et VC., op. 100. (R) XXVI. 128
— 6 Quintetti f. Fl., Viol., 2 Violen u. VC. 101. W. (R) XXV. 165
Krones, Dem., in Wien, XXVII. 242; als Dichterin der Zauberposse: Stylphide, in Wien aufgef. XXX. 240
Kroeck, Mad., in Königsberg, XXIX. 188
Krow, Gesang Dilett. in Prag, XXVI. 116, 263; in Stuttgart, XXIX. 263
Kruger — Aechenbrenner, Mad., in Darmstadt, XXIII. 699; in Wien XXIII. 720, 723; in Stuttgart, XXV. 372, 374; in Cassel XXVI. 52. fg.
Krueger, in Berlin, XXIV. 342; in Zerbst, XXIX. 253
Krueger, Flötist in Stuttgart, XXII. 135. XXIII. 211. XXV. 365. XXVI. 366. XXVIII. 283, 412. XXX. 381
Krumpholz, Mad., Harfenistin in London, XXI. 681
Krzyzanowski, Clarinettist in Krakau, XXIII. 605
Kubel, Lud., Schauspieler aus Braunschweig, in Giessen, XXVII. 98; in Braunschw. XXVII. 431
Kübler, Anführer des Liederkranzes zu Stuttgart, XXVII. 81, XXVIII. 267
Küffner, Jos., Ouvert. zu Johanna v. Wieselburg, in Strasburg aufgf. XXV. 603
— Variat. über G. Wehers Wiegenlied, (R) XXI. 500
— 3 Sonatinen on Duets. fac. a l'usage des commençans pour la Guitarre. (R) XXI. 732
— gr. Ouverture p. 2 VV., V. et VC. op. 52. (R) XXIII. 117
— Serenate f. Flöte u. Guit. op. 54. R. XXI. 804
— — — p. Guit. et Flute ou Viol. op. 55. (R) XXI. 804
— Potpourri — — — — — — — 56. — — —
— Seren. p. Flute, Viola et Guit. op. 60. R. XXI. 396
— Quint. p. Cor prine, Viol. obl. 2 A. et VC. op. 66. (R) XXI. 292
— 1re Sinf. p. 2 Viol. etc. op. 75. } (R) XXII. 372
— 2de — — — — — — 76. }
— gr. Quatuor p. 2 VV., V. et VC. op. 83. 90. (R) XXIII. 117
— — — — — — — — — — 91. (R) XXIII. 650
Kuhle, K., in Wien, Patent für Pedalharfen, XXVI. 812
Kuhn, Bassist in Mannheim, XXVI. 396
Kuhn, in Dresden, XXV. 283
Kuhne, Clarinettist in Magdeburg, XXVII. 382
Kundinger, klav.-Spieler aus Kitzingen, in Nürnbg. XXVIII. 368
Kunstler — das Lebensgrosse bei ihm — v. H. B. XXIX. 619
Kunstlersinn u. Kunstlerlous v. Buchlitz, XXVII. 676
Kurzinger, Responsoren, XXII. B. IV.
Kuster, Kpmstr. in Turin, XXV. 607
— Giov. Em., dodici Variat. p. Fortep. in tempi differenti sopra un Tema dell'Rossini preceduto da un breve ragionamento sul Ritmo etc. R. XXIX. 609
Küster, J. H., über Aufführung der Flageolettöne auf der Violine, XXI. 791; Nachtrag, XXII. 257
Küsters, eines, Bemerkungen über Rein u. Falsch, XXVI. 577
Küttner, Dem., aus Strasburg in Bremen, XXIX. 409, 589
Kuhlau, Fr., musikal. Anagramm, XXI. 832
— Canon a 8 voci, XXIII. 760
— — Phra, plange etc. XXIII. 591
— — für 6 Stimmen, XXIII. 848
— — — 28 — — 868
— Ouverture aus Elisa, in Magdeburg aufgf. XXVII. 760
— — zur Zauberharfe, in München aufgf. XXVI. 55
— Oper: Hugo u. Adelheid, in Kopenhagen aufgef. XXX. 240
— Zauber-Oper: Lulu, in Kopenhagen aufgf. XXX. 240
— Oper: Die Räuberburg, in Cassel aufgf. XXII. 576; in Riga, XXIV. 638
Kuhlau, Fr., Oper: Die Räuberburg, neuvermehrter Klav.-Auszug vom Comp. (R) XXIV. 785
— 3 Canzonette c. acc. di Pianof. (R) XXI. 564
— Deutsche Gesänge mit Bgl. des Pianof. 19. VV. 2, S. (R) XXI. 732
— 3 Sonatines p. le Pianof. oeuv. 20. (R) XXII. 612
— 3 Gedichte aus Gerstenberg's poet. Wälchen, 21. VV. (R) XXII. 116
— Variat. sur une chanson danoise pour le Pianof. oeuv. 22. XXIII. 27
— Fant. et Variat. sur des Airs et danses Suedois, oeuv. 23. XXIV. 284
— 3 Sonates p. le Pianof. oeuv. 25. m. 1. 2. (R) XXIII. 410
— Sextale — — — — 30. — — XXIV. 280
— gr. Son. p. le Pf. av. acc. d'un Violon obl. oeuv. 33. (R) XXIV. 212
— Sonate pour le Pianoforte, oeuv. 34. (R) XXV. 396
— Divert. — — — — 37. — — 627
— grandes Son. brillantes p. l. Pf. n. 1. 2. 3. — 796
— 3 Gesänge m. Bgl. d. Pf. für Sonntg. d. Lieder. — 861
— VIII Rondeaux faciles p. le Pianof. oeuv. 41. XXVI. 268
— gr. Son. brill. p. Pf. et Flûte oeuv. 62. (R) XXVIII. 212
— — — — — — — — 69. — — 708
— 3 Rondos agréables p. le Pf. a 4 m. — 70. n. 1. 2. 3. (R) XXIV. 100
— 3 leichte Rondo's über beliebte Opern-Melodieen fürs Pianof. oeuv. 53. n. 1. 2. 3. (R) XXIX. 328
— 3 gr. Duos conc. p. 2 Flûtes. oeuv. 87. (R) XXX. 791
Kuhlau, des Vorigen Bruder, Musik-Dir. in Calcutta, XXIV. 394 *)
— Nachrichten über die Musik zu Calcutta, XXIV. 394
— Conc. das. gegeben, XXIV. 396
Kuhlau, des Letztern 9jähr. Sohn, als Virtuos auf 5 Instrum. XXIV. 396 *)
Kuhnert, s. Kunert.
Kuhr-Iglau, od. der Sohn des Blinden, Lied der Turkomannen — Frage deshalb. XXX. 703
Kulenkamp, G. C., Fortep.-Spieler in Göttingen, XXVI. 228. XXX. 267
— Son. p. l. Pf. av. acc. de Viol. obl. op. 2. (R) XXVI. 624
— — — — — — — — ou Flûte, oeuv. 6. (R) XXVII. 565
— 6 deutsche Lieder m. Bgl. d. Pf. 1. Liederheft. oeuv. 7. R. XXVII. 672
Kullmann, Dem., Dilett. f. Fortep. in Frkf. a. M. XXI. 173
Kummer, Orgelbauers in Berlin, neuerfundene tragbare Orgel, XXIII. 631
Kummer, Frdr. Aug. sen., VCell-Concert v. ihm selbst in Dresden gespielt, XXI. 461; in Berlin, XXII. 50; in Prag, XXIII. 74; in Mailand, XXIII. 724; in Nurnberg, XXIV. 161; in Weimar, XXIV. 396; in Dresden, (Anz. 461) XXV. 284, XXVI. 11, XXVII. 851
— Potpourri p. l. VCelle av. acc. de l'Orch. ou de Piano. (R) XXV. 281
— Divertiss. p. l. VCelle av. acc. de l'Orch. oeuv. 2. (R) XXV. 252
Kummer, jun., Oboist in Berlin, XXII. 80. XXIII. 580
Kummer, Gasp., Variat. sur la thème, la Sentinelle, p. Fl. et Guit. op. 2. (R) XXIV. 32
— Concerto p. Flûte av. acc. de l'Orch. op. 35. (R) XXX. 432
— 6 Caprices ou Exercices p. la Flûte seule. (R) XXX. 432
Kummer, G. H., Fagottist in Dresden m. s. kleinem Sohne, Fortep. XXVI. 11. XXVII. 846
Kunert, auf der Mundharmon. Aoras in Berlin, XXIII. 803; in Bremen, XXVI. 123; in Frankf. a. M. XXVII. 284; — Strasburg, XXVIII. 689; in Stuttgart, XXIX. 185; — Weimar, XXIX. 305; in Magdeburg, XXX. 380; in Leipzig, XXX. 595
Kunst — über neue Erfindung in derselben, v. J. J. Wagner, XXVII. 857

Triller sind besser als sonst, jedoch noch immer etwas schwerfällig, besonders der erstere.

Für das dreygestrichene e ist der Griff 1, 2, 3, 8, 9. Das Trillern auf e und dis geschieht mit 4. Auf e und d ist nicht anders zu trillern, als mit 4, 5, 6, mithin fast eben so fehlerhaft und schwer, als auf andern Flöten.

Das dreygestrichene f greift man mit 1, 2, und trillert auf e und f sehr bequem und gut mit 3; fast eben so gut auf f und dis mit 3, 4, wobey aber die rechte Hand eine Lage behält, wie bey dem Griff des dis.

Das dreygestrichene fis wird mit 1, 2, 4, 5, 6, 7, gegriffen. Mit f lässt sich ein sehr guter Triller machen, wenn man fis mit 1, 2, 4, 5, 6 und geöffneter dis-Klappe greifet, und mit 7, 8 trillert. Auf fis und e weiss ich keinen, der erträglich wäre.

Das dreygestrichene g lässt sich eben so greifen, wie in der untern Oktave, oder auch mit 1, 2, 4, 5. Mit fis trillern 7, 8 sehr gut. Mit f aber lässt sich keiner machen.

Das dreygestrichene gis greift man mit 1, 4, 5. Auf andern Flöten spricht es gemeiniglich schwer und immer etwas zu hoch an. Hier ist es gut, und mit g lässt sich sehr gut trillern.

Bey dem dreygestrichenen a werden alle Löcher gedeckt ausser cis und e.

Das dreygestrichene b greife man mit 2, 3, 6, 7.

Alle diese Töne sind auf den angegebenen Griffen sehr rein und hell, auch die Triller mehrentheils sehr gut. Es kann jedoch seyn, dass meine Angaben auf einem jeden Instrumente nicht aufs genaueste zutreffen werden. Denn eine kleine Abweichung im Gehör kann in den hohen Tönen schon eine merkliche Veränderung hervorbringen. In diesem Falle würde man ohne Zweifel dem Uebel durch eine schickliche Fingerwendung abhelfen können. Um z. B. das dreygestrichene cis in etwas höher oder tiefer zu blasen, so greife man es mit 2, 3, 4, 5, 6, oder mit 2, 3, 4, 5, 6, 7. Auf eine ähnliche Art lässt sich mit dis und e verfahren. Ein richtiges und feines Gehör muss uns hier leiten. Nur halte man sich bey dem einmal gewählten richtigen Griffe, und meide nach Möglichkeit den Gebrauch der dis-Klappe, die zwar zur Bildung einiger Töne gute Dienste thut, aber auch die Griffe derselben erschwert.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Oeffentlichen Nachrichten zu Folge ist in Petersburg nun auch das italienische Operntheater von dem kunstliebenden Kaiser Alexander in Dienste genommen worden. Alle seine, seit einiger Zeit nicht günstigen Verhältnisse sind beseitigt, und dem Ganzen, so wie den einzelnen Mitgliedern, ist eine bessere Lage gesichert worden. Eben daselbst ist nun auch, wie in mehreren grössern Städten Deutschlands, eine Stiftung zur Unterstützung der Wittwen verstorbener Musiker errichtet worden. Die Hofkapelle giebt zu diesem Behuf jährlich zwey Oratorien.

Berlin den 11. Juny 1803. Meine Beyträge werden nun wohl wenigen zahlreich seyn, da der Sommer Musiker und Zuhörer entfernt, und ihnen eine andere Musik verspricht, als die aus Salen und Bretern wiederhallende. Doch werde ich Ihnen auch das Wenige mittheilen. Den 21. May gab Herr Leidel, Schauspieler und Chorlehrer beym Nationaltheater, unter der Direktion des Musikd. Weber und des Kammermus. Schick ein Konzert im Theatersaal. Den ersten Theil desselben füllte eine lateinische Messe vom Abt Vogler, deren Solopartieen die Hrn. Gern und Eunike, und die Demois. Bessel und Mebus sangen. Im zweyten Theile zeichneten sich aus ein Violinkon-

Kunst, Gatte der Mad. Schröter, Regisseur zu Kgsbg. XXIX. 188
Kunst u. Kritik, von F. L. B. XXVIII. 169
Kunstfreundes, eines reisenden, aus der Brieftasche dess. XXVIII. 613
Kunstgenüsse, zur Ethik ders. XXV. 737
Kunstwerke, Schätzung derselben. XXIX. 593
Kuntze, Dem., v. Mühlhausen, in Strasburg. XXVIII. 688
Kunz, Dem. Bab., Fortep.-Spiel. XXI. 53
Kunz, Thom. Ant. (in Prag, Ouverture über die Scala, in Prag aufgf. XXIII. 269
— Ouverture, Fl. ebendas. etc.
Kunz, in Stuttgart. XXVIII. 260
Kunzen, Hallelujah der Schöpfung, in Bremen aufgf. XXI. 767; in Konigsberg. XXVI. 1105; in Luzern. XXI. 6071; in Nurnberg. XXV. 1203. XXVII. 2613; in Rostock. XXIX. 256
— Op.: Das Fest der Winzer in Berlin aufgf. XXVII. 816
Kupfer, Dem., in Nürnberg. XXVIII. 269
— Carol. u. Louise, in Konigsberg. XXIX. 188 fg.
Kupfer, Mad., in Konigsberg. XXIX. 188
— der ganzen Familie Abschied v. Konigsberg. XXIX. 308
Kurpinski, Chal., in Warschau, erhält eine Ehrenmedaille u. den Titel als K. polnischer Komste. XXII. 113. Int. Bl. 52; redigirt ein musikal. Wochenblatt zu Warschau. XXIV. 1751; erhält den Stanislaus-Orden. XXV. 2201; geht nach Paris. XXV. 2201; wieder nach Warschau zurück. XXVII. 2611. XXVIII. 841
— s. polnischen Kirchengesänge. XXVII. 761
— über dessen zweckmässig systematisirtes Musikwesen. XXIII. 113
— führt Mozarts Requiem mit Vermehrung v. Piccolos, Flöten, Oboen, Harfen etc. in Warschau auf. XXVIII. 814
— Fantaisie p. l. Pianof. (B) XXIII. 152
— Fugue — — — — 360
— Collection de 12 Polonoises à danser et 2 Mazurcs p. l. Pianof. nouv. éd. I. 1. 2. (B) XXVI. 536
Kurpinska, Mad., in Warschau. XXVIII. 813
Kurz, Ten. in Wien. XXV. 2001. XXVI. 185. 187
Kusnick, Sohn, Oboist in Strasburg. XXVII. 753. 752
Kutschera, VCellist in Prag. XXII. 309. 690. XXIV. 113
Kuttner, in Strasburg. XXI. 657. XXII. 488. XXIII. 108. XXIV. 256. XXVIII. 689
— musikal. Unterhaltungen das. XXIV. 512
— Musik zu Daniel, oder der Strasburger auf der Probe, in Strasburg aufgf. XXVI. 653
Kuttner, Dem., dessen Tochter, 15jähr. Fpspiel. ebendas. XXIV. 529. XXVI. 649. XXVII. 752. XXVIII. 689
Kynterland (od. Hynterl.), Sgra Mat. Cascelli, in Florenz. XXX. 700

L.

L. B., über Instrumente u. Instrumentirung. XXX. 569
Labarcque, S. G., Fort du boyardier. XXV. 304
Labat, Mad., in Paris. XXIX. 591 fg.
L'Abbaye, Sohn, in Paris, Erfindung, die Blasinstrumente ohne Ausgiessen mit Blei zu biegen. XXVI. 812
— erhält ein Patent für seine Verbesserungen an den Bassgeigen (Violoncelle). XXVIII. 617
Labes, F. W., in Berlin, Tod. XXI. 807
Lablache, Bassist in Mailand. XXII. 756. XXIV. 624. 256. 2001. XXV. 1203 fg. XXVI. 1201 fg. 1601 in Neapel. XXVII. 800. XXIV. 2201. XXVI. 2201 ebendaselbst das angestellt. XXVI. 2201. XXVII. 600. 712. XXVIII. 481 fg. XXIX. 169. in Wien. XXV. 801. 820. 828. 620. XXVI. 305. 641. 721 fg. 825. 856. XXVII. 481. 1001. 1201. XXIX. 232. 258. 281. 321 fg. 329. 353. 713. 811. 863 fg.; in Neapel. XXIX. 801; in Mailand. XXX. 1161. 696
Lablache, Mad., in Wien. XXV. 621
Lablache (vielleicht derselbe mit Lablache?), in Palermo. XXI. 82
Lacerda, Dem., Fortep.-Dilettantin in Lissabon. XXIII. 602
Lachner, F., Organist an der evangel. Kirche zu Wien, Symphonie in Wien aufgf. XXVIII. 67
— Arrette u. Marsch im Faust (v. Spohr) eingelegt. XXIX. 664
— gr. Marche heroique à l'occasion du sacre de S. M. l'Impér. d'Autriche etc. arr. p. l. Piano a. 4 m. 36 a 2 m. (B) XXIX. 125
— Nocturne a 4 m. p. le Pf. sur un theme franç. oeuv. 21. (B) XXIX. 686
Lachnith, in Paris, Verstümmelung der Mozart'schen Zauberflöte. XXIII. 82
Laeeoire, Sgra Bach., in Lucca. XXIX. 376
Lacgel, Dem., aus Gera, in Leipzig. XXV. 398. XXVII. 859. XXVIII. 829
Laer, Bassposaunist in Hamburg. XXIII. 815
Lauten der Glocken in England (Course of triples), etwas darüber. XXVIII. 369
Lafeuillade, Ten. in Paris. XXVI. 545
Lafitte, Dem., in Strasburg. XXV. 600. XXVI. 621
Lafont, Violinist, von Baillot verdunkelt. XXI. 580
— Liebling der Pariser. XXII. 308
— verglichen mit Spohr, Rode etc. XXII. 425; mit Baillot, XXVI. 508; Spohr's Urtheil über ihn. XXIII. 190; in Paris. XXI. 800, 828. XXIII. 274. XXVI. 501, 505; in Frkf. a. M. (mit s. Gattin) XXII. 452 fg.; in Prag. XXII. 472; in München. XXII. 552 (Arie v. ihm mit obbl. Viol. (for Mad. Catalani geschrieben). v. Dem. Metzgerdas. gesungen); in Stuttgart. XXII. 724; in London. XXIV. 641; in Amsterdam. XXV. 536 fg. XXVI. 725; in Lausanne. XXVII. 185; in Paris. XXIX. 269. 271
— P. Voyage de la Girafe, gr. Fant. brill. sur des themes ésypt. et franç. p. Pianof. et Viol. (B) XXIX. 824
Lafont, Mad., dessen Gattin in Frankf. a. M. XXII. 452; in Prag. XXII. 472; in Amsterdam. XXVI. 728
Laforgue, Carl Martin, Dir. des franz. Theaters zu Strasburg. XXV. 906
— Tod u. kurze Biographie ders. XXV. 608
Lagnani (Legn.), Guitarrist zu Mailand. XXI. 588
Laguenee, Violon-Solo der philharmon. Gesellschaft zu Paris(?) in Strasburg. XXVI. 627
Laguton (Laute), ein in Attika gesund. Instrument. XVIII. 747
Lahmeyer, J. F., Handbuch der Harmonielehre, oder Anweisung zur Theorie der Musik etc. B. XXVIII. 497
Lahmeyer, jun. Fr., Violonist in Lissabon. XXIII. 602, 607
Lahou, Flötist in Amsterdam. XXV. 536
Lainer, Bassist in Mailand. XXI. 85
Lais, in Paris. XXI. 128; in Strasburg. XXI. 65
Lalande, Sgra. Henr. Marie (s. auch De Merie u. Bonnaud), in Mailand. XXV. 805; in Venedig. XXVI. 278. XXVII. 132. 220; in München. XXVI. 320. 460. 580 fg. 1060. XXVII. 208. 300 fg.; in Brescia. XXVI. 720; in Bologna — u. Ehrenbezeigung der Acad. filarm. das. XXVIII. 891; in Turin. XXVIII. 62. 892; in Neapel angekommen. XXVIII. 380. 481 fg. XXIX. 1691; in Wien. XXIX. 253. 285. 305. 320. 329. 680. 693. 617; geht nach Mailand. XXIX. 611. 801. 821. XXX. 125. 269. 479 fg.
Lalande, Bassist in Mesina. XXIX. 80
Lallemand, Fagottist zu Strasburg. XXVII. 15
— Variationen über Au clair de la lune von ihm u. einem s. Schüler gehlasen. XXV. 604
Lamarre, VCellist zu Paris. XXII. 100. Sein Tod das. XXV. 276
Lambinus, Cantor in Wertheim. XXII. 864
Lambry, in Paris, Verf. der Revue encyclopedique. XXII. 229
Lamentationen — über den Vortrag ders. XXVIII. 287
Lami, Adv., Violin-Dilettant in Florenz. XXI. 267
Lanari, Sgra Clement., in Parma. XXVII. 633

Landgraf, Rosinus, Abendunterhaltungen für 1 Flöte. op. 2. Lief. 2. (B) XXI. 331. 2. W. 3. Lief. (B) XXVI. 720

Landi, Stef., Sänger u. Compos. a. d. pppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 353

Landini, Sgra Maria, in Lugo. XXVI. 783; in Ancona. XXVII. 231; in Perugia. XXVII. 632

Landsberg, Ten. in Berlin. XXVIII. 335

Lang, Mad. Reg. ehemal. Sängerin in Wien. XXIV. 268; in München. XXIII. 618; in Stuttgart. XXII. 120

Lang, Fagottist in München. XXIX. 116

Lang, von Braun in Wien. XXVII. 613

Lange, Dem., in Frankf. a. M. XXI. 696. XXIII. 564, 564; nunmehr Mad. Brauer. XXIV. 24

Lange, J. F. aus Cassel, mit dem Archidiakon in Wien. XXVI. 388. XXVII. 147

Lange, Organist a. d. Stephanskirche zu Bremen, als Tenorist. XXI. 765, 797. XXIII. 280. XXIX. 308

— Obermatr der Liedertafel in Bremen gewählt. XXIX. 590

Lange, Fagottist in Stuttgart. XXX. 383

Lange, Ten. u. Komiker in Kgsberg, geht ab. XXVI. 101; wieder das. XXIX. 183

Lange, Violinist in Leipzig. XXI. 20, XXII. 42. XXIII. 260, XXV. 17, 201. XXVII. 227. XXX. 161; in Magdeburg. XXVIII. 200

Langendorf, in Strasburg. XXV. 600

Langenhahn, Violonist in Berlin. XXIII. 550

— Ten. in Kgsberg. XXIX. 183

Langer, Clarinettist in Breslau. XXI. 286

Langer, Dem., in Wien. XXVI. 183 fg.; in Amsterdam. XXVII. 273; lässt sich auf dem Archidiakon das. hören. XXVII. 592

Langhans, Violinist in Strasburg. XXIV. 500

Langlez-vertier Dir. des Odéon in Paris, nunmehr Dir. des Theaters in Brüssel. XXV. 624

Lanio, Pauk-virtuos in Hamburg. XXIII. 815

Lankaster'sche u. York'sche Streitigkeiten zu Paris. XXII. 811

Lannoy, Ed. von, Dilettant in Wien. Ouverture das. aufgef. XXI. 205, 372. XXII. 312

— Ouvert. und Entract zu dem Drama: Emmy Teels, in Wien aufgf. XXV. 238

— Ouvert. zu dem Drama: Abu, der schwarze Wunderm ann, in Wien aufgf. XXV. 805

— Melodrama: Ein Ehe, in Wien aufgf. XXIV. 845, XXV. 51. XXVII. 240, XXIX. 831; in Berlin. XXVIII. 976; in Bremen (Die Ritter u. die Waldgeister). XXIX. 209

— Musik zu Wallers Fantasie (Apologie auf die berühmtesten Tonsetzer), in Wien aufgf. XXIV. 309

— Musik zum Drama: Kindliche Aufopferung, in Wien aufgf. XXV. 132

— Musik zum Melodr.: Die zwei Galeerensklaven, in Wien aufgf. XXV. 628

— Singspiel: Kaffy, in Wien aufgf. XXIX. 572

— Symphonie. C dur, in Wien aufgf. XXIV. 361

— Sonate p. le Pianof. 2e. acc. de Violon. oeu. 2. (B) XXV. 32

— gr. Duo conc. pour Pianof. et Violon. oeu. 13. (B) XXIII. 634

— gr. Trio f. Pianof., Clarin. u. Violonc. 15. W. (für Pf. u. Viol. 16. W.) (B) XXIV. 31

— gr. Duo conc. p. le Pianof. et Violon, op. 21. (B) XXV. 595

— stummer Gesang: Die Schildwachen vor dem Tempel Am es. (B) XXV. 250

Lante Sgra, Gesangdilett., in Florenz. XXI. 366

Lanz, Dem. Agnes, in Königsberg. XXIV. 648. XXV. 572 fg.; XXVII. 317; in Berlin. XXVII. 180

La Place, Abh. über die Geschwindigkeit des Schalles, comment. von Chladni. XXIII. 804 fg.

La Roche, Mad., in Leuberg. XXV. 328

Laroche, junger Komiker in Wien. XXI. 300; in Königsberg. XXII. 92. XXIV. 696. XXV. 300; in Weimar. XXV. 280 fg. XXVI. 156, 236. XXVII. 197. XXVIII. 253. XXIX. 308. XXX. 263

Larsche, Joh. (Casperle), auf dem Wiener Theater. XXIV. 256

Larsonneur, Sohn, Violinist aus Paris in Amsterdam. XXI. 88, 140, 380, 1024; in Strasburg. XXIII. 607; in Frankf. a. M. XXIV. 23

Lasa — Lasso — s. Orlando.

Lastanga, Dem., Sängerin in Paris. XXI. 285

Lateinische Kirchen-Sache s. den berühmtesten Liedern deutschen. XXVII. 253. S. Fink.

Latour, in London. XXIV. 603

— T., Concert mit. p. le Pf. av. acc. d'Orch. (B) XXVI. 259

Laucher, in Strasburg, Klappentrompetenbläser. XXI. 691

— der Sohn, Hornist, ebendas. XXI. 691, XXVIII. 688 fg. XXIX. 717

— Singanstalt das. XXIX. 723

— Dem., in Wien. XXI. 191; in Cassel. XXIV. 319, 821

Laucherie, Dem., Tänzerin aus Berlin in Wien. XXIX. 403

Lauer, von, Intdl. Singspiel: Rose die Mutterin, in Berlin aufgf. XXII. 318

— A., 6 dout. Lieder mit Begl. des Pianof. (B) XXIII. 280

Laufer u. Cons., Steyerische Alpensänger, s. Fischer u. Cons.

Laurent, Dem., in Königsberg. XXIX. 188; in Stuttgart. XXX. 70

Lauretti, Sgra Carol., in Pistoja. XXIX. 305

Lauretti, Ferd., Buffo, in Rom. XXV. 236; in Turin. XXVI. 380; in Venedig. XXVII. 232; in Triest. XXVII. 380; in Lucca. XXVIII. 632; in Venedig. XXIX. 317

Lausanne — Schweizer Musikfest das. XXV. 600. Nachr. XXVII. 52

Lauska, Franz Seraph., Tod zu Berlin — Letzter Nekrolog davon. XXVII. 812

— Gesang: Quando corpus morietur — bei seinem eignen Begräbnisse zu Berlin gesungen. ebend.

— Sonate pour le Pianoforte. oeuvr. 11. (B) XXV. 810

— — agreable — — — — — 810

— 6. Heft der Tafellieder für Berlin etc. — XXIX. 780

Laute (Lagouto), ein in Attika gewöhnliches Instrument. XXIII. 747

Lauterbach, Clarinettist in Dresden. XXVII. 67

Lautier, D. Gust. Andr., practisch-theoretisches System der Grundbasse der Musik u. Philosophie etc. (B) XXV. 193

Lavagnerie, Dem. El., bei der franzos. Opern-Gesellschaft in Wien. XXVIII. 631

Lavarenz, Hornist in Berlin. XXVI. 804

Lavigne, in Paris wieder engagirt. XXI. 211, 448, 592; in Strasburg. XXI. 690. XXVI. 622; in Amsterdam. XXIII. 400. XXIV. 829

Lawatschek, blinder Violinist in Berlin. XXII. 356. XXV. 253

Lawes, Harry, als Componist der Masken. XXIII. 384

Lawrof, Bassist in Moskau. XXVIII. 128 fg.

Layz, s. Laiz.

Lezi, Elent. Franc., ehedem einer der besten Compositeurs in Lissabon. XXII. 606

— Messe u. Te Deum in Lissabon aufgf. XXV. 7

Lebeau, Dem., Pianistin in Paris. XXIV. 306

Das lebendige Weinfass. Posse mit musikalischen Quodlibets, in Frankfurt am Main aufgf. XXII. 269

Das Lebensgrosse bei dem Künstler (von F. L. B.) XXIX. 619

Lebreton, Notices sur Haydn, les Portugaisiche theres. XXII. 401

Lebrun, Oper: Pachter Robert, in Prag aufgf. XXIII. 776

Lebrun, Mad., Contra-Altistin in Paris. XXIII. 83

Le Camus, s. unter C.

Lecerf, Just. Am., f. Gesänge, mit Begleitung des Pianof. (B) XXII. 287

— Gedicht. Anderes v. Bernhard Bomberg. XXIV. 728

Lechleithner, Dem., in Wien. XXV. 207; unter dem Namen Sgra Secord, in Mailand. XXVII. 621; jetzt in London. XXVIII. 321 *)

Lechner, Mad. in Bremen. XXVII. 57

Leclerc, Ad., Bassist in Strasburg. XXVIII. 687

Lecomte, in Paris. XXI. 103

Leeb, A. E., Violinist in Raschau. XXI. 526; in Wien. XXVIII. 752

Legaye, Dem., in Magdeburg. XXVI. 301

Legnani (Lago.), Luig. Gust., Variat. in Wien. XXIV. 736 fg. 856. XXV. 58, 121; in Gesk. XXVIII. 91, 92

Legrain, in Paris, Verfert. v. Trompeten, worauf alle halbe Töne hervorgebracht werden können. XXIII. 536

Lehmann, Flautist in Berlin. XXVII. 36, 162

Lehmann, Flötist in Kiew. XXV. 221, 250

Lehmann, Ad. von, deutsche Gesänge m. Begl. d. Pf. & VV. B. XXVII. 56

Lehmann, M. J. T., grundl. vollständ. und leicht fasl. Stimmsystem etc. B. XXIX. 840

Lehnhardt (genannt kais. Kammerd.), ertrag. Musik zu dem Abenteuer in der polnischen Schenke, in Berlin aufgef. XXVI. 593

Lehr, com. Intendant des Stuttgarter Theaters. XXII. 816

Leibl, C., Fantaisie p. Violof. sur la Romance: O ciel! imagine etc. p. l. Pf. ouv. 2. B. XXIX. 192

Leibnitz, Tenor, in Stuttgart. XXI. 120

Leidesdorff, M. J., Lehrer d. Tonkunst. Arbeiten in einem periodischen Werke heraus. XXI. 129

— als Komponist von Sauté etablirt eine Kunsthandlung zu Wien. XXV. 31

— in Florenz, wird da eine Oper zu componiren. XXIV. 304

— Cant. Caecilie, zu Leipzig aufgef. XXIII. 283

— neue Messe, in Wien aufgef. XXII. 561

— — Quartett, — — — XXI. 274

— Ouverture zum histor. Schauesp. Guela v. Baiern, in Wien aufgef. XXVII. 823

— Requiem. XXIII. 12

— Sinfonie, in Leipzig aufgef. XXVI. 486

— Damen-Journal, 1—3. Hft. f. Pianof. B. XXI. 561

— 1. Conc. f. Pf. m. Begl. d. ganzen Orch. von VV. (Odeon v. Lod.) B. XXII. 240

Leiken, Mad., in Prag. XXIII. 240!

Leipzig, Nachr. XXI. 29, 113, 178, 227, 258, 355, 416. XXII. 22, 41, 153, 218, 281, 297, 329, 402. XXIII. 162, 217, 257. XXIV. 662, 801. XXV. 17, 345, 409, 586. XXVI. 105, 529, 592, 625, 689, 748. XXVII. 193, 225, 833. XXVIII. 162, 801, 817. XXIX. 105, 136, 256, 321, 658, 760. XXX. 169, 218, 283, 305, 345, 482, 803, 825

— Quartett-Gesellsch. v. Matthäi etc. XXII. 17

— Musikverein zu dess. überhaupt. XXV. 152

— Musikverein — unter Pohlens Direction. XXV. 288. XXX. 217

— Sing-Akad. das. unter Pohlens Leitung gestiftet. XXV. 153

— Theater-Chor das. unter Wenigs Leitung. XXX. 161

Leisring, in Frkf. a. M. XXI. 31 *). XXII. 304

Leissring, Dem., in Wien. XXVII. 821. XXIX. 852

Leitner, Bernh., in Augsburg, erhält den Preis ertheilt einer Trompete mit Klappen. XXVIII. 608

Lemberg, Sänger, debut. XXV. 228. XXIX. 125

Lembert, Mad., in Wien. XXI. 426, 511. XXII. 54 fg. widerrechtl. Abgang von Stuttgart. XXI. 618

Lembi, Paolo, Buffo, in London. XXV. 4. XXVII. 26

Lemesle, Mad., in Brüssel. XXV. 853

Lemière, Dem., in Berlin. XXII. 182. XXIII. 736; nun Mad. Desargus. XXV. 800. S. D.

Lemke, Mad., in Lodewedust. XXI. 727

Lemke, Dem., von Sondershausen, in Bremen. XXIX. 858

Lemoch, Komponist, der Mad. Catalani und Pfeiffer in Wien. XXIII. 127 fg.

Lenau, F., Hornist, in Berlin. XXI. 167, 801. XVII. 31. XXVI. 304, 705. XXV. 830. XXVII. 431; in Nürnberg. XXVIII. 468. XXIX. 321; in Berlin. XXX. 168

Lenz, in Wrschau. XXII. 255; als Sinf.-Componist. XXV. 302

Lenz, L., f. dent. Lieder f. 1. Singst. m. Begl. d. Fp. 1. H. B. XXVII. 321. 2. Hft. XXX. 104

Leoncini, Stef., Tenorist in Padua. XXV. 400. XXVII. 624; in Mailand. XXV. 732. in Ravenna. XXVII. 255

Leo, Leon., — über den. XXIII. 108

— — Miserere et Dext., in Wien aufgef. XXII. 803

— — — Te Deum, in Berlin aufgef. XXIV. 816

Leon-Thomassin, in Strasburg. XXIX. 727 fg.

Leonardi, Sgra Mar., in Venedig. XXVIII. 287

Leonide, ou la Vieille de Surenne, Vaudev., in Wien aufgef. XXVIII. 736

Lepi, Ballettmeister in Stuttgart. XXIII. 668

Leppen, junger Violinist in Prag. XXVII. 364. XXX. 876

Leppich, Pianovirtuos. XXIV. 308

Le Roy, aus Par., Virtuos auf d. Flageolet, in Stuttg. XXVI. 367

Leroux, Dem., Sing. Pf.- u. Harfensp. in Paris. XXII. 228

Lesne, Dem., in Paris, giebt eine musikal. Grammatik heraus. XXI. 106

Lessel, in Warschau. XXII. 535

Lessel, Dem., in Wien. XXV. 207

Lesueur, als Hofkapmstr. u. Dir. zu Paris. XXIII. 181

— lehnt Vestris Antrag zu Fertigung einer Oper ab. XXII. 72

— Einleitung zu Cherubinis Requiem, in Paris aufgf. XXVII. 62

— Messe de Minuit, in Paris aufgf. XXIII. 181

— Psalmen, zur Krönungsfeyer in Rheims aufgf. XXVII. 603

— Te Deum, Gesänge u. Credo, in Paris — XXI. 80

— Oper: Die Räuberhöhle, in Wien aufgf. XXIV. 813

Lettischer Gesang. XXIV. 98

Leuterbach, Instrumentist, in Dresden. XXI. 91

Leutner, Contrabassist aus Wien, in Stuttgart engag. XXV. 503

Leutner, Mad., Opernsängerin aus Posen. XXIII. 624

Levasseur, einer der ersten Tänzer, Basiliken. XXI. 806, 821. XXII. 472; in Mailand. XXIII. 285; in Paris. XXIX. 304

Levi, Vorsänger der israelit. Gemeinde zu Paris. XXVII. 172 *)

Levi, Elias, s. Lew Z.

Lewald, Aug. — Bestheilter von Frau v. Baur Geschr. der Musik etc. (B) XXVII. 809

Lewin, Mitglied mit s. Gesellsch. in Wien. XXIV. 568; in Berlin. XXVIII. 720

Lewis, Sgra Mar., in Mailand. XXVIII. 286. XXX. 168; in Turin. XXIX. 699

Lewy, Elias Hermann in Basel. XXII. 238; in Wien. XXVI. 800. XXVIII. 51 fg. XXIX. 120, 612. XXX. 803; in Stuttgart. XXVII. 620. XXVIII. 402; in Strasburg. XXVIII. 688

Lewy, Gebr., Hornisten in Wien. XXIX. 58, 572; in Prag. XXX. 744

Leyer, der Alten, Anfangs blos z. Begleitg. der Declamation bestimmt. XXV. 297

Libaron, aus Paris, in Strasburg. XXIII. 402

Libau, Violinist in Hamburg. XXIII. 822

Libbees, E., Op. Amour et colère, in Paris aufgf. XXVI. 160

Liberati, Antimo, Sänger u. Comp. a. d. ppstl. Kap. zu Rom. XXVII. 728
und musikal. Schriftsteller des 17. Jahrh. XXX. 102 *)

Liberati, Ouverture in Leipzig aufgf. XXI. 353

— Ital. Singsp. Die General-Probe, auf dem Theater zu Wien aufgf. XXVIII. 624

Libon, Violinist aus Paris, in Zürich. XXIII. 333; in London. XXIII. 521

Licht u. Wärme im Urtheil, v. F. L. B. XXVII. 111
Lichtenstein, von, prät. d. Opern Regisseur, in Berlin, XXVII. 693
— neuer. Vaudev.: Der Hahn im Korbe, in Berlin aufgef. XXVII, 691
— — — Die arme Molly, in Berlin aufgef. XXVIII. 172
— Siegsp. Singethee u. Liedertafel, — — — XXVIII. 117
— Op. Die Waldklang, in Dresden aufgef. XXV. 11
— Singsp. Eine gute Stunde ist die Edelknaben, in Berlin aufgef. XXV. 400; XXVI. 311
Lichtenthal, P. P., Bemerkungen u. Bibliografia della musica strumentale in Holland. XXIX. 31; Ber. darüber XXX. 331
— erhält dafür v. der Königin v. Baiern eine goldne Medaille. XXX. 111
— gr. Sinf. de Mozart, arr. p. l. Pf. a 4 m. v. a. (B) XXIII. 412
Lickl, in Wien. XXIII. 827; auf der Phys-Harmonika. XXIX. 103
— C. G., 3te Bandine p. l. Pf. sur les themes favoris de l'Op. Mose, mus. v. R. XXIX. 854
Lidl, Stollst, in Zürich. XXVII. 468
Lichel, W., in Dresden, über dessen Flöten. XXVII. 721
Liebau, Ten. in Cassel. XXII. 277; XXIV. 307
Liebmann, Bürtt. in Magdeburg. XXIII. 303
Lieder, — über Composition u. Mannigfaltigkeit derselben. XXVII. 36
Liegt-Gesang, lettischer Brüggesang. XXIV. 98
Light, or Piece, Erfinder einer neu verbesserten Harfe Patent dafür Harpi. XXII. 282
Lilar — musikal. Scherz des XXIX. 825, 845, 870
Limmer, junger Klavir in Wien. XXVI. 720; XXIX. 660
Limmer, Franz, (kommt in Jahr alt) Messe in Wien aufgef. XXVIII. 172
Lind, J., Violinist in Berlin. XXI. 804
Lindblad, Liedercomp. in Stockholm. XXIX. 310
Lindblad, A. F., Der Sonder-Saal, eine Sammlg. schwed. Volkslieder m. Bgl. des Pf. etc. (B) XXIX. 758, 2 Heft. (B) XXX. 870
Lindemann, J. D., 6 Polon. p. l. Pf. d'après des airs favor. (B) XXII. 68
— 12 Walzer, 6 Ecoss. et 2 Sauteuses p. 2 VV. Clar. etc. l. 12. (B) XXII. 208
Dieselben f. Pianof. — ebend.
Lindenstein, Hr. u. Mad., in Petersburg. XXVI. 256
Lindley, Violinst. in Lond. u. XXI. 802; XXII. 322
Lindmann, in Stockholm. XXII. 171
Lindner, Dom., in Erfd. u. M. XXIII. 807; in Bremen. XXIV. 103
Lindner, F. W., Sammlung v. 1. u. 2 u. leichten Gesängen etc. (B) XXII. 480
Lindner, Leonh., Schr., in Augsburg, Preis-Diplom f. eine Clarinette m. 13 kl. Klappen. XXIII. 536
Lindner, Flautist in Hildburghausen. XXI. 240; in Erfd. u. M. XXVII. 672
Lindner, Violinist in Bremen. XXIV. 256, XXVI. 68, 30; in Berlin. XXIV. 680; in Lpz. XXV. 10, XXIX. 107
— Quartett v. dem selbst in Magdeburg geog. XXVII. 668
— Ouvertüre Es in Magdeburg aufgef. XXIX. 482
Lindner, in Strasburg. XXV. 603; geht durch. XXVI. 628
Lindpaintner, P., kommt an Hommels Stelle nach Stuttgart. XXI. 184, 192; lebenslänglich als Kapellmeist. hier angestellt. XXII. 320, XXIII. 407; Berufung das. XXIII. 816; als Director. XXIV. 188, XXIX. 172 fgg. mit Compositon einer neuen Oper beschäftigt. XXV. 261; erhält einen Ruf nach Mailand, eine Oper zu schreiben. XXVI. 304, erhält v. König einen Brillantring. XXX. 327
über sein Verhältniss zu Orchester. XXVIII. 280
— eingel. Arie zur Oper Marc Antonius, in Stuttgart aufgef. XXII. 480
— — — — — Leocadie — — aufgef. XXVIII. 408
Lindpaintner, P., Ballet: Aglaë in Stuttgart aufgeführt XXIX. 280
— Ballet: Tanina od. Joko, der Leichtsinn. Affe, ebend. aufgef. XXVIII. 800, 403; in Wien. XXVI. 672; u. XXIX. 303, in München. XXIX. 324
— Ballet: Zeila od. der Thüre schottische Tambour, in Stuttgart aufgef. XXX. 56
— Ballet: Zephyr u. Boreas, ebend. aufgef. XXX. 180
— Cant: Harmonieklang, in Stuttgart aufgef. XXIII. 215; in Berlin. XXIII. 711
— — — zur Gedächtnissfeier des Komponisten, in Stuttgart aufgef. XXV. 303, in Nürnberg. XXVII. 276
— Concert f. die Flöte, in Lpzg gesp. XXV. 403; in Cassel. XXV. 412
— Doppel-Concert f. Violine u. Viol., in Stuttgart aufgef. XXVIII. 272
— Festgesang zu Ehren Herz. Karls etc. in Stuttgart aufgef. XXX. 304
— Glückwunsch zum neuen Jahr, in Stuttgart aufgef. XXIII. 211
— Herr Gott, Dich loben wir etc. Te Deum, in Leipzig aufgef. XXIII. 289; in Königsberg. XXVI. 208
— Zwischen-Akte zu dem Trauersp. Hans Kohlhas in Berlin aufgef. XXIX. 208
— Musik zum Drama: Die Löwe von Kurdistan, in Stuttgart aufgef. XXIX. 281
— Mus. z. Schausp. Die beiden Douglas, ebend. aufgef. XXIX. 289
— Liederspiel: Der blinde Gärtner, in Stuttgart aufgef. XXIII. 622; in München. XXVI. 328
— Melodram: Die Gefangenschaften, Zwischenakte dazu, in Berlin aufgef. XXV. 720
— Messe (Eg.) in Stuttgart aufgef. XXI. 625
— Oper: Der Bergkönig, in Stuttg. aufgef. XXVII. 185, 612
— Operette: Die Pflegekinder, in Stuttgart aufgef. XXIV. 600, XXV. 28
— Oper: Die Bauernmädchen, in Stuttgart aufgef. XXI. 612
— — — Ouvert. daraus in Leipzig aufgef. XXII. 2162
— — in Strasburg. XXI. 680
— Die Steinenkönigin, in Stuttgart aufgef. XXII, 728
— Oper: Salmona, Romanze daraus. XXV. Beil. IV. in Stuttgart aufgef. XXV. 301, 680; in Cassel. XXV. 480
— Ouvertüre daraus in Prag aufgef. XXVI. 208; in Bremen. XXVII. 92
— Oper: Timantes, in Stuttgart aufgef. XXII. 180
— Oper: Der Vampyr (XXIX. 600, XXX. 364, 728, 800, von ihm selbst in München aufgef. XXX. 1128
— Orator. Abrahams Opfer, in Stuttgart aufgef. XXIII. 814
— Ouvertüre in Leipzig aufgef. XXI. 52, XXII. 40, XXV. 1008
— — — u. Terzett zur Poss: Die falsche primadonna, in Stuttgart aufgef. XXII. 728
— — — zur Oper: Hilteade, in Wien aufgef. XXVIII. 752
— — — zur Oper: Kunststein und Liebe, in Leipzig aufgef. XXII. 12
— — — zu Moses, in Magdeburg aufgef. XXVII. 1052
— — — u. Tedeum-Marsch zum Paris, in Stuttgart aufgef. XXVII. 632, in Lpzg. XXVII. 816
— Rondo für vollen Orchester in Leipzig aufgef. XXV. 51
— Trauermarsch zum Paris, in München aufgef. XXIX. 303
— Conc. p. Clarinette m. acc. d'Orch. (B) XXI. 417
— 6 Canzonette p. Voce sola, c. acc. de Pianof. (B) XXI. 248
— 3 Marches p. l. Pianof. à 4 m. (B) XXII. 816

Lindpaintner, P., Ciel pietoso etc. Preghiera p. il Basso solo, c. acc. di Pf. op. 21. R. XXIV. 518
— Cielo! farse questa sera l'ultimo Addio etc. Duettino p. il Sopr. e Basso del Op. Alessandro in Efesu, c. acc. del Pf. op. 22. R. XXIV. 772
— Concertino p. la Clarinette pre. av. acc. d'Orch. etc. oeu. 21. (R) XXVI. 193
— Potpourri en Sol p. la Flute princ. — acc. d'Orch. ou de Pianof. oeu. 91. — Dasselbe mit Begl. des Pianof. } (R) XXX. 195
— Ouverture de l'Op. Le Vampyr p. l. Pf. à 4 m. op. 70. (R) XXV. 828
— Süsser Glaube, Stern der Nacht, Can. f. Sopr. Ten. u. B. mit Begl. d. Pianof. (R) XXX. 844
Lindstroem, in Stockholm. XXI. 482. XXII. 169
— Mad., ebend. XXII. 169
Linhart, Dem. Sophe., in Wien. XXVII. 843
Liniensystem der Noten, von Guido v. Arezzo erfunden. XXVII 534
Link, in Wien. XXVIII. 674
Linke, Chorpräfect in Nordhausen. XXV. 416
Linke, VCellist in Wien. XXI. 12, 73, 272. XXIII. 11. XXIV. 61, 362. XXVII. 840 fg. XXX. 3071 in Breslau. XXI. 385
Linner, Dem., in Braunschweig. XXVIII. 628
Liparini, Sgra Catt., in Rom. XXI. 92; in Paris. XXI. 3031; wieder entlassen. XXI. 3273; in Parma. XXVI. 2791 in Palermo. XXVII. 632
Lipinski, Violin-Virtuos in Kiow. XXV. 251 fg. 284; in Lemberg. XXV. 829
Lipinski, Ant., (dessen Bruder) VCellist in Kiow. XXV. 252, 324
Lipparini, Buffo in Macerata. XXI. 248
Lips, in Zürich. XXVII. 463
Lis, Lehrer bei der melopläistischen Musikschule in Rotterdam. XXV. 104. XXVII. 588
Lissabon, Nachr. XVIII. 600. XXV. 3. XXVII. 26
— Theater S. Carlo das. XVIII. 604
— Zustand der Musik das. vor 50 Jahren u. jetzt. XVIII. 603
List, in Leipzig. XVIII. 220, 228; in Cassel. XXIV. 327, 685 fg.; in Berlin. XXVI. 634, 696. XXIX. 374
List, Dem., in Berlin. XXVII. 247
Liste, A., Miriam u. Debora in Zürich am Charfreit. aufgf. XXVII. 463
— Lied vom Rigi, in Zürich aufgf. XXVI. 405. XXVII. 460
— 6 Lieder m. Begl. des Pf. 1. 2. Hft. 27. W. (R) XXX. 414
Litzner, in Breslau. XXI. 385
Lizst, Franz, aus Ungarn, 10jähr. Fortep. Spieler in Wien. XXV. 32; in München. XXV. 812. in Paris. XXVI. 289, 305, 809. XXVII. 253; merkwürdige Lobhudelei desselben in einem Pariser Journale. XXVIII. 28. — In Stuttgart. XXVI. 305; in Strasburg. XXVI. 647; geht von Paris nach London. XXVI. 809, 833
— Optic: Don Sanche (!), in Paris aufgef. XXVIII. 81
Litthander, Prof., Kiev. Sp. u. Compos. in Stockholm. XXI. 482
— Dilles, dessen Tochter, Pianofortespielerinnen. XXI. 481; in Berlin. XXIII. 726, 805. XXIV. 117, 185. XXV. 180, 720; in Stockholm. XXIV. 126; in Kopenhagen ebend.
Livius, Baron von, Oper: Das ledige Ehepaar, in Dresden aufgef. XXV. 250
Livorno, Nachr. XXI. 10. XXVII. 254, 715. XXVIII. 38. XXIX. 28, 302
Livron, Mad., Altistin in Strasburg. XXV. 607
Lobe, C., Flötist aus Weimar, in Berlin. XXII. 564; in Weimar. XXIII. 284, 589
— Oper: Wittekind, Herzog v. Sachsen, in Weimar aufgf. XXIV. 372
— Oper: Der Wundergurtel: Belohnung dafür. XXIX. 243
Lobe, C., Ouvert. à gr. Orch. de l'Opera: La Lage (der Käfich). R. XXIV. 228
— 3 Themes variés p. la Flûte. (R) XXII. 52
— 3 Amusemens p. l. Pianof. oeu. 7. (R) XXVII. 451
— Second Quatuor — — Violon, Viola et VC. oeu. 9. R. XXX. 535
Lobkowitz, Fürst Jos. von, in Wien, Besitzer der reichsten Opern-Sammlung. XXVIII. 498
Local über vortheilhafte Einrichtung eines solchen für gute Wirkung des Schalles. XXVIII. 665
Loccatelli, Luc., aus Venedig, erhält in Mailand die Preis-Medaille für Saiten aus blosser Seide. XXIII. 591, 784
— Prof. aus Brescia, physikal. Experimente ant. dem Titel: scranna filarmonica, in Mailand angekündigt. XXIX. 27
Locke, Matthew, einer der vorzügl. engl. Comp. des 17. Jahrh. XXIII. 554
Lockstedt, in Berlin, Maschine an die Stelle des Mälzl'schen Metronomters. XXIII. 808
Loder, Violonist in Ruth. XXV. 248
Lodi, Mad., Dilett. auf dem Fortep. in Lissabon. XVIII. 602
Lodi, Nachr. daher. XXI. 2075. XXVII. 250, 320. XXIX. 377
Lodin, Dem., in Mannheim. XXVI. 306
Loeffler, Dem., in Copenhagen. XXIII. 429 fg.
Loehle, aus Stuttgart. (XXI. 618); in München. XXI. 48, 256. XXII. 463, 631. XXIII. 389; in Wien. XXII. 825. XXIII. 103; wieder in München. XXIV. 149, 209, 512. XXV. 45, 740. XXVI. 62. XXIX. 329, 888; in Berlin. XXX. 427, 618
Loescham, Dav., Patent für ein verbessertes Tasteninstrument. XXVI. 809
Loeschmann (stell. dess. mit dem Vorigen?), deutscher Instrum.-Macher zu London, Erfinder des Temperierapparats. XXI. 746 fg.
Loewe, Dem., in Stuttgart. XXII. 249, 251
Loewe, C., 6 hebraische Gesänge v. Lord Byron etc. f. 1 Sgst. m. Begl. des Pf. op. 1. (R) XXIX. 271
— 3 Balladen von Herder u. Uhland f. 1 Sgst. m. Begl. des Pf. Op. 3. (R) XXIX. 590
Loewenstein-Wertheim, Grafen von, grosse Beförderer der Kunst zu Wertheim. XXII. 804
Loewenthal, Fortp.-Spieler aus Ludwigslust, in Dessau. XXVI. 90
Loewy, Gebr., siehe Lewy
Logier, J. B., aus Dublin — über sein Herkommen. XXIII. 769
— mit s. Chiroplast in Paris. XXI. 525, 597, 599
— Institut in London. XXII. 849. Auszug aus einem Berichte darüber etc. von Stopel. XXIII. 593
— über dessen s. g. Neues System des Musik-Unterrichts etc. v. Kollmann. XXIII. 769, 782, 801; und Nachtrag dazu. XXIV. I. Bl. S. 9
— Entstehung u. Verbreitung der Lehrart desselben. XXVI. 403
— errichtet in Berlin eine Akademie nach s. System. XXIV. 680. XXV. 736
— giebt s. Musiklehre in 3 Sprachen heraus. XXVIII. 202
— Erklärung über sein Verhältniss zu Fr. Stopel in Bücksicht s. Unterrichtsmethode etc. XXVIII. I. Bl. S. 13
— Replik auf Stopels Erklärung. XXVIII. I. Bl. S. 27
— System der Musikwissenschaft u. der praktischen Composition etc. (R. XXX. 841, 861
Logroscio (Logrogrino?), Erfinder der Finales. XXIV. 597
Loira, Ten. in Neapel. XXIX. 884
Lolli — Des Barons von B. Urtheil über ihn. XXI. 138
— in Stuttgart. XXIII. 637
Lom, Guitarrist in Wien. XXVIII. 426
Lomazzi, Stef., blinder VCellist aus Parma, in Mailand. XXVI. 218 fg.
Lombardi, Buffo in Livorno. XXI. 62
— Franc., Bassist in Bologna. XXVIII. 389

Lombardi, G., Ten. (XXII. 626) in Genua. XXI. 646; in Lissabon. XXV. 4. XXVII. 26; in Bologna. XXIX. 363; in Bergamo. XXIX. 378

— Lor., in Mailand. XXVIII. 639

London, Musikzustand das. XXI. 735 fg., 749, 856, 865; musikal. Allerlei daher. XXV. 198; musikal. Notizen daher, v. Spohr. XXII. 521; Musikfest daselbst zu Ehren Clementi's gefeiert. XXV. 328; kön. Akad. der Musik (royal Academie of Music) das. XXV. 265; Orchester daselbst — über den Werth dess. XXIV. 107; philharm. Gesellschaft das. XXII. 521. XXIV. 401. XXV. 505. XXVII. 163; Uebersicht der Ausgabe u. Einnahme der ital. Oper das. XXVII. 162; Nachr. daher. XXI. 163, 264, 580, 685. XXII. 745. XXIII. 348, 527. XXIV. 404, 648, 631. XXV. 245, 261, 296, 557, 585, 597, 613. XXVI. 163, 567, 829. XXVII. 161. XXVIII. 436. XXX. 328, 411

Longa: deren Bezeichnung bei den Alten. XXX. 285

Longhi-Moser, Mad. S. Moser.

Lorati, Sopranist in Lissabon. XXV. 4

Lorch, Violinist in Stuttgart. XXVI. 366. XXVIII. 287, 463. XXX. 581

Lorenz, Oboebläser in Leipzig. XXIII. 241; in Dessau. XXIV. 246. XXVI. 88, 90

— der zweite, Klarinettist in Dessau. XXVI. 90

— der dritte, Fagottist — — — — in Leipzig. XXVI. 311; als Kapellmusicus in Dresden. XXVI. 727. XXVII. 67

Lorenz, der gebesserte, Posse von unbekannt. Comp. in Berlin aufgf. XXI. 630

Lorenzani, Sgra Brig., Contralt. in Florenz. XXV. 4701; in Mailand. XXV. 729, 870. XXVI. 91, 508, 511. XXIX. 171, 349. 633; in Venedig. XXVI. 278. XXVIII. 611; in Brescia. XXVI. 781; in Turin. XXVII. 134; in Parma. XXVII. 633; in Sinigaglia. XXVII. 7151; in Neapel. XXVIII. 497. XXIX. 29

Loreto, Nachr. XXIX. 365. XXX. 496

Lotti, Ant., Gloria et Ad Dominum, in Wien aufgf. XXII. 609

— Miserere alla Capella. XXVI. 648

— 8 u. 10stimmiges Crucifixus, herausgeg. v. A. F. Marx. Part. (B. XXIX. 798

— 6stimmiges Crucifixus. XXX. 289. B. III.

Louis Ferdinand, Pr. de Prusse, gr. Quint. arr. p. le Pianof. par F. Mockwitz. (B) XXVI. 81

— — Rondeau, tiré de l'Oeu. 10. arr. p. le Pianof. à 4 m. B) XXVI. 364

— — — p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. oeu. posth. (B.) B) XXVI. 623

Loulié, Fr., Erfinder eines Sonometre zu Erleichterung des Clavierstimmens. XXIX. 222

Love, VCellist in Stockholm. XXII. 169

Lubeck, van, Violinist in Amsterdam. XXVII. 574

Lubin, Leon de St., in Erfurt a. M. XXI. 599; in Leipzig. XXII. 46; in Wien. XXII. 828. XXIII. 312. XXVI. 289. XXX. 201; Kpmstr. am Josephst. Theater das. XXVIII. 248

— Musik zum Schausp.: Die Glocke, in Wien aufgf. XXVII. 723

— — z. Pantom.: Der goldne Fisch, in Wien aufgf. XXIX. 25

— — zum Gemälde: Die Bürger Wiens im 14ten Jahrh. in Wien aufgf. XXVIII. 827

— Das Zauberhorn, Zauberspiel mit Gesang u. Chören, in Wien aufgf. XXVII. 43

— Kornblümchen oder der verwandelte Liebhaber, Feenmährchen in Wien aufgf. XXVII. 649

— Ouvert. daraus in Wien aufgf. XXVIII. 237

— neueste Sinf. D#, in Wien aufgf. XXVIII. 248

— instrumentirt L. Maurers Concertante für 4 Violinen aus dem Gedächtniss u. fehrt es in Wien auf. XXX. 297

— (Tage des 12 aus) gr. Duo p. 2 Viol. oeu. 3. (B) XXII. 204

St. Lubin, Variat. auf Paisiello nel cor più non mi sento etc. pour Violon av. acc. etc. B) XXII. 204

Lucas, Chorregent in Breslau. XXI. 795

Lucca, Nachr. XXI. 42, 248. XXV. 772. XXVII. 234. XXVIII. 638. XXIX. 58, 345

Lucchese, Mich., berühmter Sänger, wird v. Papst Leo X. erhoben. XXVII. 339

Lucchini, Fil., Ten. in Cremona. XXVII. 129; in Mailand. XXVIII. 639

Lucich u. Sgra Ang. Lucich u. Cons. in Kgsberg. XXIV. 608

Ludewig, aus Königsberg, kommt als Regisseur nach Riga. XXV. 521

Ludi: was darunter zu verstehen? XXX. 338

Ludwig, Virtuos auf der Basstrompete, in Berlin. XXIII. 713. XXVI. 763; in Nordhausen. XXV. 415

Ludwigsburg, Akademie der Künste das. XXIII. 661

Ludwigslust, Nachr. XXI. 483, 557

Lübeck, Musik-Dir. in Danzig. XXIII. 151; in Königsberg. XXIV. 701

Lübken, Musik-Dir. bei der Gerstelschen Gesellschaft in Dessau. XXIV. 408

Lüders, Mad., Altistin in Hannover. XXIII. 127

Lüdgen, W. A., Notturno p. 2 Fl. et 2 Cors. (B) XXI. 220

Lührs, Correpetitor in Braunschweig. XXI. 435

Lutgert, F. H., Instrumentenhändler in Hamburg, Aufstellung der vorzüglichsten Instrumente das. XXVI. 813

Lüttich, Nachr. XXIII. 221. Musikzustand das. XXV. 808

Luftsäulen, über die Schwingungen ders. etc. XXX. 601, 625

Lugani, Sgra Ros., in Ancona. XXX. 142

Luge, Musik-Dir. des Theaters in Breslau. XXI. 785. XXIX. 305 fg.; als Violinsp. XXX. 725

— u. Moscenus, Stifter der Quart. Gesellschaft zu Breslau. XXI. 789

Lugo, Nachr. XXI. 41. XXVI. 784. XXVIII. 658. XXIX. 31

Luigi, ital. Compos. des 17. Jahrh. XXIII. 338

Luigini, Gem., Virtuos auf der Klappentrompete, in Modena. XXVIII. 30

Lulli — sein Tod. Anekd. XXIV. 308

— uralte Ouverture in München aufgf. XXIV. 782

Lullin, Mad., in Genf. XXVII. 90, 94

Lundberg, Lieder-Compos. in Stockholm. XXIX. 242

Lupot, Nic., Violinmacher aus Stuttgart, Tod zu Paris. XXVI. 742

Luther, D. M., Fragment zur Einleitung. XXII. 1. XXIV. 3

— Gedanken über die Musik zur Beförderung des Gesanges, aus dessen Werken gesammelt u. mit Anmerkungen u. Beilagen begl. von F. A. Beck. B. XXVII. 769

Lutz, Clarinettist aus München, in Darmstadt. XXIX. 387

Luzern, Nachr. XXI. 606

— Schweizer Musikfest das. — die schmucklose Darstellung dess. XXVI. 751

Luzio, Buffo in Neapel. XXVII. 632; in Mailand. XXX. 353

Lwoff, Violin-Dilett. in Petersburg. XXV. 552; in Moskau. XXX. 60

Lyon, Theater das. XXVIII. 347

Lyra, ihre Erfindung. XXX. 536

— ein in Attika gewöhnl. Instrument. XXIII. 747

— eine antike holzerne, von Graf Minutoli aus Egypten mitgebracht. XXV. 272

Lyra, eine Sammlung von Liedern, Balladen, Duettinen der vorzüglichsten Compos., mit Begl. des Pianof. u. der Guitarre, 4 Bdchen, redigirt vom Musik-Dir. Büttinger. (B) XXX. 650

M.

Maas, J. G. J., Rec. von Ant. Reicha: Traité de melodie etc. XXII. 69

— Schreiben über Haendel's Saul. s. Händel.

Maas, Oboist aus Manheim. in Frankf. a. M. XXVI. 60 — Rechtfertigung gegen diesen Artikel. XXVI. 303; in Stuttgart. XXVI. 367

Maass, Dem., in Berlin. XXI. 8-5
Mahillon, eine musikal. Schriftsteller des 17. Jahrh. XXV. 403 *)
Maccherini, Sgra Gius., Tod zu Bologna. XXVIII. 39
Maccrata, Nachr. XXI. 208. XXVII. 255. XXIX. 362
Madler, Dem., in Darmstadt, XXIX. 287
Madrid, Nachr. XXIX. 42
Madureira, Flötist in Lissabon. XXIII. 607
Maedel, Mad., geb. Gehlhaar, von Hamburg, in Bremen. XXIII. 488; in Hamburg. XXIII. 782
Mälzl's, Leonh., Metronom, in Paris aufgestellt u. über dens. XXI. 599
— Erklärung darüber nebst beigefügten Tabellen. XXIII. Int. Bl. n. 8
— Miterfinder desselben Winkel in Amsterdam. XXIV. 592
— neue aus 36 Trompeten zusammengesetzte Spielmaschine. XXIV. 464
— neues Instrument, Metall-Harmonicon. XXVII. (349). XXX. 205
— erhält ein Patent für Verbesserung s. Orchestrions durch Gewichte. XXVIII. 634
Mälzl'sche Metronome fertigt der Uhrmacher Hedrich in Berlin. XXIX. 204
Maestro di musica, eine Andeutung. XXVIII. 180
Magagnini, Gius., Op. Enrico IV. al passo della Marna, aufgf. XXVIII. 281; in Florenz. XXVIII. 638
— Op. il Veneticco, in Neapel aufgf. XXIX. 886
— wird das. zur Composition zweier Opern engag. XXX. 144
— Oper: Osmano Pascià d'Egitto, in Neapel aufgf. XXX. 474, 495
Magazine quarterly u. monthly magazine of Music, engl. Zeitschriften. XXI. 261, 264
Magdeburg, Nachr. XXIII. 475, 498. XXVI. 109, 205, 764. XXVII. 164, 184, 279, 734. XXVIII. 251, 260. XXIX. 429. XXX. 379, 419, 671
— Dilettanten-Fest das. XXVI. 831. XXVII. 601
Mager, aus Wien, in Berlin. XXII. 359, (nicht Meyer) 446; in Dessau. XXIV. 128; in Strasburg. XXIX. 717
Maggiorotti, Lu., Bassist aus Turin. XXIII. 1961 in Mailand. XXIV. 703. XXV. 23, 734
— Gior. Batt., in Madrid. XXIX. 42
Magius, Iher., richtigere Angabe über ihn. XXVI. 699
Magnani, Ferd., blinder Violinist aus Parma, in Mailand. XXVI. 219
Magnelli, in Florenz. XXI. 266
Magny, Fräul., Fortep.-Spielerin in Wien. XXIX. 230, 853. XXX. 119
Mahler, Dem. Laura, Fortep.-Spielerin in München. XXVI. 66; in Stuttgart. XXX. 382
Mahner, Mad., in Braunschweig. XXI. 434
Mahr, C., Clarinettist in Hildburghausen. XXI. 543
Mahr, H., Violinist ebendas. XXI. 543
Majer, Baritonist in Prag. XXIII. 719
Majer, Aut., Discorso sulla origine, progressi e stato attuale della Musica italiana. (B. XXVI. 941
— Fragment daraus. XXIII. 507
Maierhofer, in Carlsruhe. XXII. 558, 732; in Wien. XXV. 855, 866. XXVI. 125; in Berlin. XXIX. 111
Mailand, Nachr. XXI. 89, 89, 226, 313, 367, 587, 685, 755, 847. XXII. 76, 93, 221, 430. XXIII. 23, 303, 703, 831, 896, 732, 744. XXIV. 60, 250, 324, 333, 761. XXV. 71, 229, 235, 465, 488, 610, 721, 811, 841, 867. XXVI. 91, 279, 308, 318, 783, 800. XXVII. 109, 130, 230, 678, 693, 716. XXVIII. 33, 60, 176, 351, 509, 585, 685, 655, 639. XXIX. 26, 170 fg., 321, 362, 652, 861, 885. XXX. 139, 148, 163, 475, 698
— philharmon. Gesellschaft: gli Orfei, das. XXII. 282; wieder aufgelöst. XXV. 287
— jetzige Stellung des Orchesters das. XXVII. 181
— neue Zeitschrift das. I teatri, Giorn. drammatico musicale e coreografico. XXIX. 320
Mailänder Corresp. (der), Nachr. von einem bisher vermissten Mspte u. Auskunft üb. dessen Verf. (Anselmus). XXV. 386, 628
— fernere Nachr. von einigen bisher unbekannten auf der Bibliothek Ambros. befindliche musikal. Neuigkeiten etc. XXV. 609, 841
— Nachr. v. Mspten. XXVI. 540
— Bemerkgg. u. Berichtigg. über Forkels allgemeine Literatur der Musik, ganz. ital. Schriftsteller betreffend. XXVI. 699. XXVII. 658
Mainberger, Beschreibung des grossen musikal. Festes zu Nürnberg. XXIII. 689
Mainvielle-Fodor, Mad., in Venedig. XXI. 227; in Paris. XXI. 382, 446, 508, 510, 602, 677, 806, 808, 842. XXII. 19, 249; wird v. ihrem Gatten schlecht curirt, XXII. 686.— XXIII. 160. XXIV. 365; vergl. mit der Catalani u. Pasta, XXVII. 603; in London. XXI. 730; in Neapel. XXIV. 547, 766. XXV. 77. XXVII. 680 fg., 714, 717; in Wien erwartet. XXV. 585; tritt daselbst auf. XXV. 270, 277 fg., 360 fg., 497, 500, 503, 620. XXVI. 437, 526, 636, 691, 712, 855, 886 fg. XXVII. 147, 197, 229 fg.; in Mailand. XXVI. 786. XXVII. 630; Differenzen mit der Theater-Direct. zu Neapel. XXVIII. 505; ihr Wiedererscheinen in Paris. XXVIII. 86, 572
Majo, s. Mejo.
Majofsky, Vater u. Sohn, in Amsterdam. XXII. 65
— sen. XXVI. 591
— Mad., in Amsterdam. XXII. 65
Mairet, André, in Petersburg. XXVI. 245
Malanotte, Sgra (XXII. 316), in Neapel. XXI. 413; in Florenz. XXI. 248
Maldotti, Sgra, Contraltistin in Florenz. XXIX. 38
Malerchini, Bassist. XXII. 527
Malik, Oboblaser in Prag. XXIV. 414
Malinier, Baritonist in Paris. XXIX. 574
Malinsky (Just.-Commiss.), Bassist Dilettant in Königsberg. XXI. 493. XXVI. 669. XXVII. 318; als VCellist. XXX. 327
— Dem. Mar., Pfspielerin in Königsberg. XXX. 326
Malleolus, s. Hämmerlin.
Malta, Nachr. daher. XXVI. 571
Malte, Violonist in Stuttgart. XXII. 627
Malter, Hauptmann von, Violinist in Caschau. XXI. 347
Malter, VCellist in Stuttgart. XXIII. 607
Manchenlei in Beziehung auf Musik u. verwandte Kunst von F. L. Buhelen. s. unter F. L. B.
— über das Schweizer Musikfest. XXVI. 721
Mandola. XXIII. 48
Manfredini, Sgra Elis. (XXII. 316), in Florenz. XXI. 267. XXII. 287; in Ferrara. XXVII. 235; in Bologna. XXVIII. 488; in Forli. XXVIII. 638
Mantrucci, Zingarelli's Schüler, zu früh verstorben. XXIII. 841, 862
— Op.: Alzira, in Neapel aufgf. XXI. 246; in Bologna mit Compos. vieler anderer Meister. XXIV. 328
— Op. Ecuba, für Neapel geschrieben. XXIII. 841
— Op. Zuleima, für Rom geschrieben. XXIII. 841
Manganelli, Gius., zu Bologna, geht als Contrabassist nach Petersburg. XXIX. 886
Mangani, Violinist in Florenz. XXI. 267
Mangheroni, Tenor. XXII. 626
Mangold, d. ält., VCellist von Hessen-Darmstadt, in Göttingen. XXIII. 91
— d. jüngere (dessen Neffe), Violinist, ebendas.
Mangold, W., Cacilia, kleine Cantate f. 4 Singst. op. 10. (B. XXX. 343
Manheim, Nachr. XXVI. 804
— Orchester-Personale daselbst. XXVI. 806
— Kapelle das. in der Blüthe ihrer Kunstperiode. XXVIII. 42 fg.
Manitius, Dem., Pianof.-Spielerin in Königsbg. XXV. 363
La-Manna, s. unter L.

Mann, Fagottist in Amsterdam. XXII. 343. XXV. 336. Sein Tod. XXVI. 719

Mantius, Ten. in Leipzig. XXX. 161, 247

Mantua, Nachrichten. XXI. 297. XXV. 231. XXVII. 135, 260. XXIX. 377. XXX. 473

Manzi, Franc., Tenorist, todt. XXX. 700

Manzocchi, Salv., Ten. in Neapel. XXVII. 629; in Mailand. XXVIII. 487

— Sgra. Alm., in Neapel. XXVII. 629

— — Anerina, } in Mailand. XXVIII. 487

— — Elisa, }

Mapes, Archi-Diac. zu Oxford, wird f. den Verf. des Liedes: Cur mundus militat etc. u. der Cantilena potatoria gehalten. XXVII. 742

Mara, Mad., in Reval. XXV. 436. XXX. 543

— biograph. Skizze, aus Rochlitz's Für Freunde der Tonkunst. XXVI. 313

— Leben derselben, von Gerstenberg. (B. XXV. 421

Marcello, Ben., Sein Bildniss. XXVII. Titelkupfer.

— Psalmen erschienen in Paris. XXI. 381

— Vocal-Compositionen in Wien aufgef. XXII. 609

— Salmo XIV. Canto solo e. acc. di Piano. (B. XXV. 151

— — Terzo a 2 voci (Sopr. ed Alto) e. acc. di Piano. (B. XXX. 231

Marcellus II., will die Kirchenmusik abschaffen. XXV. 317. XXVII. 176; diese Sage als blosse Anekdote widerlegt. XXVII. 321

Marchall, Dem., Klav.-Spielerin in Strasburg. XXIV. 566

Marchand (Klav.-Sp. u. Organist, u. J. S. Bach in Dresden, Anekd. XXX. 308

Marchand, als ehemal. Dir. in München. XXI. 884; veranlasst die erste Uebertragung französischer Opernsten auf deutsche Theater. XXIX. 326

Marchesi, Luigi, in Wien u. dessen Belohnung v. Joseph II. XXIV. 270, 302, 317

— Sgra. in München. XXI. 46

— Theater-Sensal in Bologna. XXII. 515

Marchesini, Sgra Mar. (XXII. 516, 627), in Berlin. XXI. 247; in Corfu. XXVII. 120; in Bologna. XXVIII. 478; in Forli. XXVIII. 638

Marchetti, Ferd., Ten. in Lodi. XXVII. 134; in Crema. XXVIII. 62

— Sgra Gius., in Mailand. XXVIII. 635

Marchetto di Padua, Verdienste um die Harmonie. XXVII. 573

Marchettus, Schriftsteller über Mensural-Musik. XXX. 830

Marchioni, ehemal. vorzügl. Violinist in Florenz. XXI. 267

Marchionni, Ranieri, Ten. in Mailand. XXVII. 625 fg.; in Parma. XXIX. 421; in Lucca. XXIX. 379

Marchis, Sgra Clot., in Turin. XXIX. 887

Marcolini, Sgra (XXII. 516), in Neapel. XXI. 84; in Mailand. XXII. 281

Marcolini, in Mailand, nach Petersburg engagirt. XXIX. 884

Marconi-Schoenberger — Sgra, s. Schönberger.

— Dem., deren Schwester, in Stuttgart. XXIV. 608; nunmehr Mad. Guthmann. s. unter G.

Marensio, Luca, Comp. bei der päpstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 377

— Madrigale in Wien aufgf. XXII. 609

Marèon, Violoncellist in Petersburg. XXV. 655

Maresch, Gründer der russischen Jagdmusik. XXIII. 739

Margaillan, in Brüssel. XXV. 832

Mari, Joh., Violinist in Modena. XXVIII. 29

— Luigi, Ten., in Lissabon, geht ab. XXIII. 605; in Mailand. XXV. 462, 722. XXVI. 92, 276; in Paris. XXVI. 307, 548; in Padua. XXVII. 632; in Turin. XXVII. 62, 582. XXIX. 376. in Lugo. XXVIII. 638

— Sgra. in Paris. XXVI. 739

Maria, Verehrung ders. — deren kurze Gesch. XXIX. 417; Deutung des Namens (s. Salmeron). XXIX. 424; Feste — Gesch. ders. u. ihre Entstehung. XXIX. 420 fg.

Mariani, Rosa, Contraltistin (XXII. 616); in Cremona. XXI. 246. XXVII. 260; in Bergamo. XXII. 284; in Mailand. XXIII. 24. XXVI. 276; in Venedig. XXV. 77, 253 fg. 479; in Bologna. XXV. 670; in Florenz. XXV. 774; in Reggio. XXVII. 634; in Rom. XXVIII. 380; in Lugo. XXVIII. 638

— (s), Luc., Bassist in Cremona. XXVII. 135; in Reggio. XXVII. 634; in Rom. XXVIII. 380; in Lugo. XXVIII. 638

Marianni, Sgra Leon., in Venedig. XXVIII. 489

Marin, ehemal. Harfenist in London. XXI. 861

Marinetti, Dem., Contraltistin aus Venedig, in Leipzig. XXI. 559; in Dresden. XXI. 460; in Berlin. XXI. 477, 560. XXII. 132 fg.; in Amsterdam. XXIII. 407

Markmann, Violinist in Braunschweig. XXI. 453

Markull, Wilh., 1034ähr. Pianof.-Spieler in Elbing. XXVIII. 409

Markwart, blinder Flötenspieler in Berlin. XXII. 339

Markwart, von der sinngemässen Deutlichkeit des Singvortrags. XXII. 681. 697, 713

Maroncelli, über dessen Urtheile in den Vite d'illustri Italiani. XXII. 500

Marot, ein Componist des 16. Jahrh. Anekd. von ihm. XXV. 310

Marpurg, kritische Beiträge — Fragm. daraus über italienische Musik. XXVII. 320

— Violinist in Ludwigslust. XXI. 720; in Bremen. XXVI. 142

— Mad., geb. Marschall, in Bremen. XXVI. 142, 144

Marques, Frey Jose, Musiklehrer u. Componist in Lissabon. XXIII. 606

Marr, Flötist in Göttingen. XXX. 267

Marra, Vinc., Violoncellist in Neapel. XXI. 231

— Mad., in Wien. XXX. 752

Marsani, Musik bei Errichtung von Canova's Monument in Venedig aufgf. XXIV. 638

Marschall, Ten. in Gratz. XXIX. 78

Marschner, Heinr., Klaviersp. u. Privatlehrer in Presburg. XXIII. 309; zweiter Opern-Dir. bei der deut. Bühne in Dresden. XXVI. 668; als Musik-Dir. nach Danzig berufen. XXIX. 109

— Ouvert. u. Marsche zu Friedrich von Homburg, in Dresden aufgf. XXIV. 200

— Ouvert. zu Oper: Lucretia, in Leipzig aufgf. XXV. 400

— Ouvert. zu Schön Ella, v. Kind, in Frankfurt a. M. aufgf. XXV. 418

— Optte: Der Holzdieb, in Dresden aufgf. XXVII. 334

— Oper: Der Vampyr. XXIX. 669; in Lpzg aufgf. XXX. 248, 255, 269; in Magdebg. XXX. 672

— Der Vampyr, gr. rom. Oper. Vollst. Klavier-Auszug. 42. W. (B) XXX. 532

— Quartett, v. ihm selbst in Magdebg. gespielt. XXIX. 434

— IV. Polonoises p. le Pianof. à 4 m. acc. 15. (B) XXIV. 368

— 3 gr. Marches — — — — 16. — XXIV. 856

— 3 Rond. agreables et progress. p. l. Pf. oeu. 19. n. 1, 2, 3. (B) XXVI. 163

— 3 Sonatines p. le Pf. oeu. 35. n. 1. (B) XXVII. 368, 797

— Les charmes de Magdebourg, Rond. brill. et moderne p. le Pianof. oeu. 37. (B) XXX. 264

— 6 Wanderlieder v. W. Marsano, mit Bgl. d. Pf. op. 35. (B) XXVIII. 481

— 3 Lieder aus Kind's Mährchen, m. Bgl. d. Pf. (B) XXX. 189

— Mad., geb. Wohlbrück, des Vorigen Gattin, von Cassel, in Berlin. XXVIII. 608, 684; in Danzig. XXIX. 190; in Leipzig. XXIX. 609

— Eugenie, Dilett. in Presburg. XXIII. 309

Marsyas, phrygischer Flötenspieler. XXX. 355

Martellini, Sgra, Dilett. in Florenz. XXI. 267

Martin, in Paris. XXI. 121, 385. XXII. 461, 817; dessen Abgang. XXIII. 57 fg., in Strasburg. XXIX. 720
— über dessen Gesangsmethode. XXI. 328
Martin, Guitarrist in Strasburg. XXVIII. 688
Martinelli, Ang., in Venedig. XXII. 285; in Corfu. XXVII. 130
— Gasp., Bassist in Lissabon. XXIII. 605. XXVII. 26
— Tenor, nach Lissabon engag. XXV. 5. XXVII. 26
Martines, zu Stuttgart. XXIII. 656
Martini, Giamb. Pater, dessen Briefwechsel mit Mozart. XXII. 649 fg., 662
— Adoramus te — in Wien aufgf. XXII. 609
— Essemplare, o. s. Saggio fondam. pratico di Contrapunto sopra il canto fermo. XXIV. 19
— Sammlg. contrapunktischer ausgearb. Themen, angekündd. v. Ebend. Verenhg. XXVI. Intell. Bl. S. 13
— Sette Fughette a 2 voci cant. e. Basso continuo, ricav. et publ. da C. T. Wendig. (R) XXVII. 632
Martini, Vinc., Op. L'arbore di Diana, v. ihm selbst in Wien aufgf. XXIV. 285; deutsch das. aufgf. XXIV. 318
— Op., Cosa rara, v. ihm selbst in Wien aufgf. XXIV. 282
— Ouverture aus La Bataille d'Ivry, in München aufgf. XXIV. 160
Martini, Tom., in Florenz. XXVII. 652
Martius, Gaet., Dilett. f. Fagott und Flöte, in Lissabon. XXV. 9. XXVII. 27
Martius, Dem. Fr., Epspiel. in Lissabon. XXIII. 605. XXV. 5, 8, 10
Marty, in Königsberg, flügelförmige Fortepianos. XXVIII. 505
Marx (in Karlsruhe), Musik z. falschen Prima donna, in Stuttgart aufgf. XXII. 736
— Ad. Berurh., Red. der neuesten wieder eingegangenen Berl. mus. Zeitg. Optite: Jery u. Bätely, in Berlin aufgf. XXVII. 408
Masi, Sgra Celestina, in Padova. XXV. 170
Masini, Sgra Madal., in Mailand. XXVII. 625
Maskerade: was man in Warschau darunter versteht. XXIV. 282 *)
Masoni, Violinist in Florenz. XXI. 267
Masques, kurze musikal. Zwischenspiele in England. XXIII. 503
Massa, Regisseur in München. XXV. 43
Massimino, Gesanglehrer zu Paris. XXII. 244. XXIV. 365; im Streite mit Pottier. XXI. 601. XXII. 821
— nouv. methode pour l'enseignement de la musique. XXI. 674
Massonneau, zuvor Vorspieler in Göttingen. XXII. 840) Concertmstr. in Luxigulust. XXI. 777
Massord, 9jähr. Klavierp. aus Luttich. XXV. 809
Matta, Jos. Ant. da, in Lissabon. XXIII. 607
— Jose Maria da, |
— Donna Maria Isabel da, Pianofortspiel. ebend.
Mattei, Stanisl., Tod zu Bologna. XXVII. 655. Sein Werk: Pratica d' accompagnamento etc. ebend.
— Stanisl. Feierl. Leichenbegängniss. XXVII. 714
Mattei, Sgra Ersilia, in Genova. XXVII. 135; in Crema. XXVIII. 62
Matthaei, H., in Leipzig. XXII. 22, 340. XXV. 17, 401, 787. XXVI. 269. XXVII. 127, 417, 807. XXVIII. 852. XXIX. 760. XXX. 169
— als Concertmstr. das. XXIII. 257
— u. Cons. Quartettunterhaltungen das. XXIII. 243
— über sein neustes Concert E dur, in Leipzig von ihm selbst gespielt. XXVI. 741
— Sinfonie u. Polonaise f. d. Violine, v. ihm selbst gespielt. XXIX. 236. XXX. 216
— 6 deutsche Lieder, m. Bgl. d. Pianof. od. d. Guit. u. VV. (R) XXIII. 184
— 3^e concerto per il Violino, con accomp. d. gr. Orch. op. 15. (R) XXIV. 649
Mattioli, Sgra Adel., aus Bologna, in Prato. XXVII. 280
Mattioni, in VVien. XXVIII. 504
Matz, Flotist in Strasburg. XXV. 674
Mauer, von Berlin, in Erkf. s. M. XXV. 411
Mauermayr, Dem., in München. XXVIII. 836
Maupin, Dem., kurzer Abriss der Lebensgeschichte derr. XXIX. 293
Maurer, Mus.-Dir. in Bern. XXII. 364
— — u. Clarinettist in Amsterdam. XXIII. 309
— Op. Fernando u. Cecilie, in Bern aufgf. XXII. 362
Maurer, Mad., dessen Gattin, in Bern. XXII. 362
— in Amsterdam. XXIII. 400
Maurer, Mad., von Berlin, in Königsberg. XXV. 715; in Stuttgart. XXV. 763
Maurer, VCellist aus Dresden, in Nürnberg. XXIV. 162
Maurer, Ed., Abschiedsconcert in Königsberg. XXI. 136. XXII. 768. XXIII. 341
— mit Hostié Concert in Königsberg gegeben. XXIV. 720
— in Königsberg. XXVI. 104. XXVII. 328. XXIX. 709; in Elbing. XXVIII. 108; geht von Breslau ab. XXIX. 400; in Wien. XXX. 27, 30
Maurer, Fr., neue Auswahl v. Mauerergesängen, mit Melodien vorzugl. Componisten. (R) XXI. 876
Maurer, Louis, Violinist. in Berlin. XXI. 309, 625. XXII. 49
— von Russland zurück, in Königsberg. XXI. 287. XXIII. 500; in Leipzig. XXII. 28, 328. XXVI. 233; in Paris. XXII. 228, 362, 472; in Erkf. s. M. XXIII. 276, 481; in Danzig. XXIII. 130; in Mitau. XXIV. 193; in Petersburg. XXV. 552; geht von da nach Hannover an Kieswetters Stelle. XXV. 655. XXVI. 105; in Königsberg. XXVI. 105, 673. XXVII. 328; in Riga. XXVI. 682. XXVII. 702; in Elbing. XXVII. 400. XXVIII. 108; in Berlin. XXVII. 825; in Wien. XXIX. 800; sein Missgeschick das. XXIX. 824; in Prag. XXX. 193, 342
— Ouverture aus seiner Oper: Heinrich u. Angelika, in Danzig aufgf. XXIII. 130
— Ouverture zur Op. Alonzo, in Leipzig aufgf. XXII. 48
— Violinconcert u. Variationen, von ihm selbst in Lpz. gespielt. XXII. 28
— Concert für 2 Violinen, in Riga — — — gespielt. XXVII. 703
— dass. instrumentirt v. Léon de St. Lubin, in Wien aufgf. XXX. 207
— Symphonie (eig. Ouvert. zur Oper: Amant jaloux), in Paris aufgf. XXII. 380
— Adagio et Polonaise p. la Flûte, av. acc. etc. oeu. 13. (R) XXIV. 136
— 3 Airs Russes var. p. le Violon av. acc. d'Orch. etc. op. 14. (R) XXIII. 300
— Marche variée p. le Violon av. acc. d'Orch. etc. op. 15. (R) XXIII. 332
— Variat. sur la Romance: la Sentinelle, p. l. Violon avec accomp. d'Orch. oeu. 16. (R) XXIII. 302
— gr. Rondo p. le Pianof. sans accomp. (R) XXIII. 427
Maurice, Basset (Dilett.), in Genf. XXVIII. 90
— Mad. Saladin, — — — —
Mauser, Carlo, Bassist in Cremona. XXVII. 135
Maximæ, ihre Bedeutung in der Notenterminologie. XXVII. 803; ihre Bezeichnung. XXX. 289
Maximilian Joseph II. Churfürst v. Baiern, ein grosser Kunstdilettant. XXVIII. 50
Maxin, d. ält., in Moskau. XXVIII. 128
Mayer, Angioletta, Tänzerin in Wien, geht nach München. XXIV. 603
Mayer, Dem., Altistin in Cassel. XXIV. 326, 688 fg.
Mayer, Sgra Lor., Flotistin in Ancona. XXX. 122; in Bologna. XXX. 272; in Mailand. XXX. 603
Mayer, Aug., aus Cassel, in Dresden. XXI. 305, 368 fgg. XXIV. 289 fg., 312. XXVI. 388. XXVIII. 65, 834
— auf dem Ickler'schen Aeolodikon in Bremen. XXIX. 79
— Drama: Die Burgschaft, in Dresden aufgf. XXV. 289
— 6 Lieder für eine Basstimme, m. Bgl. d. Pf. XXII. 752

Mayer, Carl, Klav.-Spieler in Petersburg. XXII. 760. XXV. 552. XXVI. 509

— Ouvert. zu der Oper: Die Bürgschaft, in Leipzig aufgf. XXVII. 859

— Exercices p. le Pf. } (R) XXVI. 67

— Rondeau — — — }

— God save de King, var.e p. l. Pf. (R) XXVIII. 567

— 3te gr. Rondeau p. le Pf. (R) XXIX. 18

— 5te gr. Rondeau p. le Pf. (R) XXX. 552

Mayer, Dilettant in Rotterdam. XXVII. 309

Mayr, e la musica, 1802, 5r Jahrg. des musikal. Almanachs — Burgr. dram.) XXX. 139

— Sim. — ein Vergleich mit Aybinger. XXIII. 616

— Stifter der Unione Harmonica zu Bergamo. XXVI. 92. XXIX. 49, 308, vom Kaiser deshalb besonders ausgezeichnet. XXVII. 745

— wird v. Konig v. Neapel zu corresp. Mitgl. der Neapolitan. Akad. d. sch. Künste ernannt. XXX. 472

— Cant. bei Anwesenheit des Kaisers in Bergamo aufgf. XXVII. 635

— Oper: Adelasia ed Aleramo, in Rovigo aufgf. XXI. 536; in Cremona. XXII. 287

— Op. Alfredo il grande, in Bergamo aufgf. XXII. 52, 282; in Mailand. XXIII. 32

— — Ate, in Florenz aufgf. XXI. 81; in Venedig ebend.

— — Cora, in Wien aufgf. XXIV. 732

— — Danao, in Rom aufgf. XXI. 228 — Vortall bei der Probe. 229

— — Demetrio, in Turin aufgf. XXVI. 277

— — Elisa, in Siena aufgf. XXI. 228

— — Fanatico per la musica, Farsa in München aufgf. XXIII. 383; in Lissabon. XXIII. 603

— — Fedra, in Mailand aufgf. XXIII. 262

— — Ginevra di Scozia, in Genua aufgf. XXI. 726; in Bergamo. XXII. 209; in Florenz. XXIV. 279, XXVI. 552; in Wien. XXIV. 328; in Neapel. XXVI. 785

— — Lodoiska, in Neapel aufgf. XXI. 82, 260; in Bergamo. XXI. 228

— — Medea, in Mailand aufgf. XXV. 231; in Paris. XXV. 635. XXVIII. 810

— — i misteri Eleusini, in Lodi aufgf. XXI. 227

— — gli Originali, wird jetzt unter dem Titel: il trionfo della musica, jedoch mit sehr wenigen Stücken v. Mayr selbst, sondern coll. andern Meistern, in Messina aufgf. XXVII. 136; in Mailand. XXVII. 280; in Palermo. XXVII. 713; in Verona. XXIX. 377

— — Rosa bianca e rosa rossa, in Lago, nach falscher Part. aufgf. XXI. 441; in München. XXI. 461; in Florenz. XXII. 287. XXIV. 279; in Rom. XXIII. 271; in Genua. XXIV. 599; in Bergamo. XXV. 235. XXIX. 518; in Padova, Brescia und Cremona aufgf. XXVI. 784; in Mailand (nach der echten Part.) XXVIII. 655; in Madrid. XXIX. 421; in Venedig. XXIX. 40

— — Il trionfo della musica, s. unter Originali.

— — I virtuosi, in Venedig aufgf. XXI. 81

— Orator. Athalia. XXII. 92, 280; in Neapel aufgf. XXIV. 227

— Orat. Samuele — Belohnung dafür von der Herz. v. Parma. XXIX. 308

— Requiem, zur Todtenfeier des March. Trivi. XXI. 567

Mayseder, J., in Mailand. XXI. 41; in Wien. XXI. 272. XXIV. 568, 812. XXVI. 806; in Lausanne. XXVII. 141; in Magdeburg. XXVIII. 260; in Wien. XXX. 508

— Seine Compositionen in London sehr beliebt. XXV. 561

— Variat. f. die Violine in C♯ in Magdeburg gest. XXVIII. 260

— Trio Concert f. Violine, Fagott u. VCell. in Stuttgart. aufgf. XXIV. 151

Mayseder, J., Trio f. Harfe, Horn u. Violine. (XXVII. 767)

— Trio f. Pianof., Viol. u. VCell. stranp. v. Czerny als obligat. Son. XXV. 211

— — — — — — — oeu. 34. (Le même arr. en Duo pour le Pf. à 4 m. p. Czerny.) (R) XXVI. 263

— 1r Violin-Quartett, in London aufgf. XXV. 565

— 6me Quart. f. 2 Viol. Viola u. VC. 23. W. (R) XXVI. 127

— Divert. p. Pianof. } op. 32 (R) XXVII. 788

— — — Viol. e Pianof. }

— Andante et Rond. brillant p. Pf. oeu. 29. (R) XXVIII. 184

Mazas, Ferord., Violinist in Paris. XXI. 288; in London. XXIV. 211, 623, 630; in Cassel. XXV. 127; in Frankf. a. M. XXV. 183, in Berlin. XXV. 185. XXVI. 108; in Dresden. XXV. 598; in Leipzig. XXVI. 289; in Prag. XXVIII. 166; in Wien. XXVIII. 312) 361 fg. 728, 828; in München. XXVIII. 858

— Cant. L'invocation à l'harmonie, in Paris aufgf. XXI. 289

— Concert heroique, v. ihm in Wien gesp. XXVIII. 361

— Op. Corinne au Capitole, in Paris aufgf. XXIII. (86)

— Ouvert. daraus in London aufgf. XXIV. 631; in Berlin. XXV. 186

— Ouvert. in Prag aufgf. XXVIII. 174

— — zu der Oper: Mustapha, in Wien aufgf. XXVIII. 361

Mazza, Gius., Op. Amor la vince tutto, o. s. la vigilante delusa, in Turin aufgf. XXIX. 637

— Op. b. l. 'albergo incantato, i. Flor. aufgf. XXX. 472

— — — La vigilanza delusa, — — — 478

Mazzanti, vormals Sänger, nachher Kapellm. zu Stuttgart. XXIII. 659

Meaubert, von Mecklenburg-Strelitz, in Berlin. XXIV. 341, 405

Mecklenburg, Musikzustand daselbst. XXI. 776

Medeiros, Dem., Fortep.-Spielerin in Lissabon. XXIII. 603

Medico, del, Busto in Ascoli. XXI. 228

Meer, aus Brüssel, mit dem Melioplast in Amsterdam. XXIII. 409

Meetings (provincial) in England. XXV. 615

Megelin, Kammermus. u. VCellist in Stockholm. XXI. 68. XXII. 170

Mehlig, Beriton. in Königsberg. XXIX. 189 fg.

Mehul, E. H., jetzige Anhalter u. Opern-Corradin, Pesto, Stratonice, Une folie etc. in Paris. XXI. 132

— Messe, in München aufgf. XXX. 805, 130

— Oper: Ariodante, in Wien aufgf. XXIV. 320

— — Die beiden Blinden zu Toledo, in Wien aufgf. XXIV. 320; in Stuttgart. XXVII. 662

— — Die beiden Füchse, s. Une folie.

— — Die beiden Troubadours (le Prince Troubadour), in Wien aufgf. XXI. 822

— — Euphrosine, ou le tyran corrigé, in Paris aufgf. XXII. 148, XXVI. 340; in Berlin. XXVIII. 92

— — Helena (Fürstin von Tarasbon), in München aufgf. XXI. 789; in Wien. XXIV. 329. XXIX. 740

— — Le jeune Henri, Ouvert. (Jagd-Ouvertüre), in Berlin aufgf. XXIII. 196; in Frankf. a. M. XXIII. 282; in Stuttgart. XXVIII. 285. XXX. 361; in Paris. XXIX. 602

— — Jakob u. s. Söhne (Joseph u. s. Brüder), zuerst in Wien aufgeführt. XXIV. 537. XXX. 200; in Dresden. XXI. 308; in Leipzig. XXII. 255; in Paris. XXIII. 191; in Kopenhagen. XXIII. 462; in Cassel. XXIV. 687; in Prag. XXIV. 828; in München. XXV. 42, 829; in Mailand im Concert aufgf. XXV. 468; in Moskau. XXVIII. 128

— — Romanze daraus, mit 5 and. Singstimmen vorgetragen v. Gerstäcker in Prag. XXIII. 777

— Oper: Je tuller, je hesser s. Une Folie

— — Johanna, Ouvert. daraus in Hildburghausen aufgf. XXI. 542

zert vom Konzertm. Hauk, gespielt von dessen Schüler, Hrn. Maurer; eine Scene von Righini, gesungen von Demois. Bessel, und ein Sextett vom Kammermus. Schneider, exekutirt von den Hrn. Tausch, Schwarz, Marquart, Bahrmann u. s. w. Am 12. Juny wurde im Nationaltheater zum erstenmal gegeben: Lehmann oder der Thurm von Neustadt, Oper in 3 Akten, nach dem Französ. von Sievers. Musik von d'Alayrac. Die Geschichte des Prinzen Ragotzi, der im Anfang des vorigen Jahrhunderts an der Spitze der misvergnügten Ungarn sich gegen den Kaiser empörte, gefangen auf das Schloss zu Neustact an der Ungarischen Grenze gesetzt ward, und von dort entfloh, ist der Inhalt. Sein Freund und Kriegslehrer Lehmann und dessen Tochter sind in die Begebenheit verflochten. Das Interesse steigt mit jeder Scene und die Musik ist melodiereich ohne Tändeley, hat interessante Harmonieen ohne Künsteley, und erhebt das Ganze ungemein. Die Darstellung war sehr brav, und die Hauptrollen wurden meisterhaft gegeben. Hr. Gern als Lehmann, Hr. Weixmann als Ragotzi und Mad. Müller als Ameline liessen nichts zu wünschen. Auch die schweren Chöre wurden diesmal besonders gut ausgeführt, und die Physiognomieen der Sänger nahmen Theil an der Handlung. Die schöne Arie des Hrn. Gern im ersten Akt soll von einem hiesigen Komponisten seyn.

Hr. Siegmeier, Uhrmacher in Eisleben, hat einen Flötenspieler und eine Flötenspielerin verfertiget, die nicht nur Kompositionen von Pleyel, Hoffmeister, Kreit, Gelinek, Devienne u. s. w., als Duetten, wirklich spielen; was durch Vorzeigung der innern Struktur bewiesen wird, sondern auch in mancher andern Rücksicht sich vor ähnlichen Automaten anderer Mechaniker sehr auszeichnen. Der geschickte und in jedem Betracht achtungswerthe Mann, der nur sich selbst zum Mechaniker gebildet hat, hat viele Kosten und vier Jahre seines thätigen Lebens darauf verwendet, und gedenkt eine Reise mit jenen angenehmen Gesellschaftern vorzunehmen. Es ist allerdings zu wünschen, dass Freunde der Musik und der Mechanik von der Gelegenheit, ihr eigenes Vergnügen und die Belohnung eines geschickten Mannes zu verbinden, Gebrauch machen.

Moskwa, Mitte des Mays. Hr. Musikmeister Poulleau ist den 6ten dieses von Moskwa mit seinem neuen Instrumente, Orchestrino genannt, abgereiset. Er hat es einer Gesellschaft hiesiger Kenner hören lassen, und wird nun dasselbe in den Hauptstädten Europa's thun. Dies Instrument, das er nach mehrjähriger Anstrengung zur Vollkommenheit gebracht hat, hat Darmsaiten, wie die Geigen, das Violoncell u. s. w. und giebt den sanftesten Ton dieser Instrumente wieder; ja, man kann darauf auch die Töne der Hoboe, der Viole d'Amour, und der Begleitung von Orgel und Orchester zu hören geben. Pizzicato, Tenuto, Ligato, Stoccato, Arpeggiaturen, Piano, Crescendo, Rinforzando, Forte und Fortissimo, können ganz genau angegeben werden. Es hat nur 3 Fuss 7 Zoll Länge, 1 Fuss 10 Zoll Breite und 9 Zoll Höhe. Es lässt sich aus einander nehmen und bequem in einen dazu eingerichteten Kasten packen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Méhul, Oper: La journée aux aventures, in Wien aufgef. XXI. 121
— — Le Prince Troubadour (die beiden Troubadours) in Wien aufgf. XXI. 121
— Operette: der Schatzgräber, in Berlin aufgeführt. XXVIII. 541; in Cassel XXIX. 141
— Op. Une folie, in Stockholm aufgf. XXI. 88, 181
— — — — die beiden Fuchse, in München aufgef. XXIV. 209. XXV. 43, 79 (wo das Nat. Th. abgebrannt)
(Je toller, je besser) in Königsberg aufgf. XXVII. 317; in Stuttgart. XXIX. 184
— Op. Uthal, in Wien aufgf. XXIV. 533
— — Valentine von Mailand, in Frankf. a. M. aufgef. XXVI. 53; in Cassel. XXVI. 488
Mehwald, Fedr., leichte Modestücke f. die Guitarre, 1. u. 2. Heft. (B. XXX. 132
Meier, C. F., blondgehorner Flötenspieler in Berlin. XXIX. 61
Meier, in Wien. XXI. 176. 260. XXII. 56
Meijer, Mad., in Warschau. XXVIII. 811
Meincke, A., Te Deum in four Vocal-Parts, with an accomp. for the Organ or Pf. (B. XXV. 574
Meinhard, A., VCellist in Petersburg. XXII. 751. XXV. 655
— 1. Conc. p. VCelle av. acc. d'Orch. (B. XXVI. 686
Meiningen, Nache. XXIV. 208
Meio, Clarinettist in Leipzig. XXII. 45, 819
Mejo, Tenor. u. Theater-Dir. in Bremen. XXVI. 141 fg.; in Dresden. XXVIII. 265; in Breslau. XXX. 735
Mejo, Mad., in Bremen. XXVI. 142; in Breslau. XXX. 735
Meiselbach, Dem., in Magdeburg. XXIV. 632, 455. XXV. 503, 671
Meisinger, Tenor. in Magdeburg. XXVII. 379, 381, in Braunschweig. XXVIII. 623
Meissner, Prof. der Musik in Bern. XXII. 361
Meissner, Ten., u. Mad. in Königsberg. XXII. 941; in Riga. XXV. 551
Meister, von Pesth, in Wien. XXVII. 147 fg. 191
Meixner, Bassist aus Königsberg, in Berlin. XXI. 805. XXII. 501; in Leipzig. XXII. 820. XXIII. 220. 222; in Bremen. XXIV. 220. 591. XXV. 106
Melani, Tommaso, Violinsp. in Neapel. XXIII. 871
Melara, Op. Berengario, in Bergamo aufgf. XXIII. 24
— — — semiser. La voce misteriosa, in Rom aufgf. XXVI. 279
— — — Zelia, in München aufgf. XXVI. 328
Melas, Sgra Ter., in Mailand. XXII. 497. XXIII. 23 XXVIII. 133 fg.; in Neapel. XXV. 771; in Triest. XXVII. 133; in Padova. XXVII. 631; in Genua. XXVIII. 62, 176 fg.; in Turin. XXIX. 376; nach Petersburg engag. XXIX. 884
Meli, Ant., Tenor. in Neapel. XXVII. 631
Mellerville, Dem., in Paris. XXII. 313
Melodica, od. neuerfund. Orgelfortep. v. Wilh. Vollmer, in Berlin. XXIII. 712. XXIV. 48, 176. XXVI. 104
Melodie, eine Andeutung v. A. F. H. XXVIII. 150
Meloplast, eine v. Galin in Paris beim Singunterricht angewendete Maschine. XXII. 251; in Amsterdam. XXIII. 109. XXIV. 392
Melopoie, ihre Bedeutung. XXVII. 71
Melville, Franc., Pianofortmacher, erhält ein Patent, tafelform. Fortepianos vor den nachtheil. Folgen der Spannung der Saiten zu schützen. XXVII. 727. XXVIII. 693
Mendelssohn, Felix Bartholdy, 13jähr. Pianof.-Spieler in Berlin. XXIV. 276. XXV. 55. 276, XXVI. 107, XXVII. 8
— Einiges über sein früheres Studium. XXIX. 411
— Symphonie in Berlin aufgef. XXV. 337
— — — — neue, in Leipzig aufgf. XXIX. 156
— Ouverture u. Cantate in Berlin aufgef. XXX. 364
Mendelssohn, Felix Bartholdy, Cantate zu Ehren der in Berlin versammelten Naturforscher aufgef. XXV. 741
— Quat. p. 1. Fp. av. accomp. de Viol., Alte et Violonc. oeu. 1. (B. XXVI. 181
— — 2[4] — — — — — — Alte et Violonc. oeu. 2. (B. XXX. 332
— Sonate für Pianof. u. Viol. 4. Werk. (B. XXVII. 332
— — — — op. 6. (B. XXIX. 122
— Capriccio p. il Pian. op. 5. (B. XXIX. 686
— 7 Charakterstücke f. d. Pian. op. 7. (B. XXX. 65
— kom. Op. Die Hochzeit des Camacho, in Berlin aufgef. XXIX. 303, 410
— 12 Gesange mit Begl. d. Pianof. op. 8. Heft 1. (B. XXIX. 410. Heft 2. (B. XXIX. 813
Mendonsa, Jose Mar., Violinist in Lissabon. XXIII. 602
Mengal, Hornist in Paris, Oper: L'ile de Babilari, in Paris aufgef. XXI. 280
— Op. Les infidèles, in Paris aufgef. XXVI. 260
Mengal, d. jüng., Hornist in Paris. XXIV. 306
Menghini, Sgra Ter. XXIX. 301 in Camerino. XXIX. 362
Meguen, Lehrer am Blindeninstitute zu Wien. XXIX. 802
Mensuralisten: über die ältesten etc. XXX. 793, 805, 829
Mensural-Musik, Erfinder derselben Franco von Colln. XXX. 793
Menter, VCellist in München. XXIX. 116
Mentecelli, Sgra, in Livorno. XXIX. 359
Mentschel, in Hamburg. XXIII. 815
Mercadante, Saveri, Zögling des Schuler (nicht Rossini's. XXVI. 805); in Neapel. XXII. 498. XXIII. 841. 862
— reist nach Turin. XXV. 731; kommt in Wien an. XXVI. 526; wird auf 7 Monat nach Madrid engagirt, XXVIII. 186
Etwas zu s. Biographie u. Verzeichniss s. Compositionen. XXIV. 697
über seine Compositionen. XXIV. 761. XXV. 189
— Adele ed Emerico, Oper in Mailand aufgf. XXIV. 763
— Alfonso ed Elisa, s. Andronico
— gli Amici di Siracusa, Oper in Rom aufgf. XXVI. 278. Streit über diese Oper zwischen der Turmer und Venez. Zeitung. XXVII. 253
— Amleto, Oper in Mailand aufgf. XXV. 74
— Andronico, Oper in Venedig aufgf. XXIV. 277; unter dem Titel: Alfonso ed Elisa, in Mantova aufgf. XXV. 251; in Senigaglia u. Lugo. XXVI. 784; in Bologna. XXVII. 251
— L'Apotheose d'Ercole, in Mailand aufgf. XXI. 528. XXIV. 647. Terzett daraus in Wien — XXII. 554
— Didone, Oper in Turin aufgf. XXV. 2384 in Mailand. XXV. 741; in Vicenza. XXVI. 784; in Mantua. XXVII. 152; in Florenz. XXVII. 652; in Neapel. XXVII. 715
— Donna Caritea, Oper, in Venedig aufgf. XXVIII. 382; in Triest. XXIX. 170
— Doralice, in Wien aufgef. XXVI. 713
— Elisa e Claudio, in Mailand aufgf. XXIV. 67. 636. XXV. 721. XXVII. 716. XXIX. 360; in Parma XXIV. 270. 520; in Turin. XXIV. 302. XXVII. 113; in Venedig. XXIV. 529; in Brescia. XXIV. 529; in London. XXV. 601; in Paris. XXVI. 260 fg. 847; in Genua. XXVI. 570; in Wien. XXVI. 637; in Florenz. XXVII. 114; in Pavia. XXVII. 135. in Ancona. XXVII. 233; in Crema. XXVII. 230. XXIX. 357. in Dresden. XXVII. 533, 702. in Padova. XXVII. 631; in Palermo. XXVIII. 570; in Berlin. XXX. 852
— L'Erode nicht Marianna), in Venedig aufgf. XXVIII. 61, 176, 382
— Der Flote Zaubermacht, Ballet. in Wien aufgf. XXIX. 92
— Oper: Die Geisterburg, in München aufgf. XXIV. 284
— — Ipermestra, in Neapel aufgf. XXVIII. 329
— — Maria Stuarda, in Mailand aufgf. XXIII. 496
— — Marianna od. l'Erode. XXVIII. 561); in Venedig aufgef. XXVIII. 61

Mercadante, Oper: II Montanaro, in Mailand aufgef. XXIX. 653
— Oper: Nitocri, v. ihm selbst in Turin auf's Theater gebracht. XXVII. 133
— — Les Noces de Camaches, in Paris aufgeführt. XXVII. 600; in Strasburg. XXVIII. 687
— — Le nozze di Telemaco ed Antiope, Azione lirica, nach vielen Anderen arrang. in Wien aufgf. XXVI. 831
— Il podesta di Burgos, Melodr. giocoso in Wien aufgf. XXVI. 800
— Posto abbandonato, Op. in Madrid aufgf. XXIX. 12
— Scipione in Cartagine, Op. in Rom aufgef. XXIII, 271
— gli Sciti, Op. in Neapel aufgf. XXV. 471
— Violenza e costanza, Op. in Neapel aufgf. XXII. 286
Mercadante, Fil., aus Sarzana, Miserere — XXX. 498
Mereau, F. N., Fantasie av. 9 Variat. p. l. Pf. liv. 7. (R) XXIII. 531
Merighi, Vinc., VCellist in Turin. XXI. 124; in Mailand, wo er an s. Lehrers Stortioni Stelle kommt. XXV. 724
Meric-Lalande, Mad. s. unter L.
Merimée, J. F. L., erhält ein Patent wegen eines Mechanism. an der Harfe. XXIII. 393
Merk, Jos., VCellist in Wien. XXI. 72, 127, 344. XXII. 479. XXIII. 56. XXIV. 553. XXV. 122, 809. XXVI. 344. XXVII. 346. XXIX. 138, 565, 613; in Berlin. XXI. 344; in Leipzig. XXVIII. 164; in Prag. XXVIII. 167; in Dresden. XXVIII. 227; in Stuttgart. XXVIII. 261
Merl oder **Nerl?,** Dem., in Cassel. XXV. 709
Merlatti, Clarinettist in Turin. XXV. 636
Merli, Sgra Marc., in Cremona. XXIX. 377
Merlin, VCellist in Amsterdam. XXVI. 716. XXVII. 576
Merola, Sgra Gius., in Mailand. XXX. 476
Mertke, F., Fagottist aus Riga, in Königsberg. XXVI. 699; in Berlin. XXVI. 829. XXVII. 175, 669
Mertlick, Ant. Joh., Harmonikaspieler in Prag. XXVI. 408; als Declamator. XXVI. 418
Merula, Giov. Ant., vorzügl. Madrigalencompos. des 16. Jahrh. XXVII. 553, 841, 853
— Musikstück Quis vel qui etc. XXIII. 328
Merx, F. H. A. B., Aufforderung an alle Freunde der Musik u. Musikverlagshandlungen, welche in Beförderung der Kunst ihren Ruhm suchen. XXI. 849
Mesplon, Tenor, in Strasburg. XXV. 607
Messa di voce — was das heisst. XXIV. 105
Messina, Nachr. XXI. 229. XXVII. 135. XXIX. 30, 169, 327, 636
Messmaecker, H., Compos. u. Klav.-Lehrer in Brüssel. XXIII. 223
— — 3 gr. Son. p. l. Pf. av. Acc. de Violon ou Flute. (R) XXVI. 575
Methfessel, A., in Hamburg, errichtet die Liedertafel das. XXVII. 531
Methfessel, Flutist in Göttingen. XXX. 267
Metronom: noch etwas über denselben von Sievers. XXI. 599
— Miterfinder desselben, Winkel in Amsterdam. XXIV. 392
Metter in scena: ital. Theater-Ausdruck. XXIII. 698
Metz: die philharmonische Gesellschaft daselbst errichtet eine Elementarschule. XXIV. 180
Metzger, Flutist in München. XXII. 468. XXIV. 786
Metzger, Pfarrer in Sichlingen als Flötendilettant in Zürich. XXVI. 403
Metzger, Dem. Clara, in Genua. XXI. 42; in München. XXI. 386, 543, 631, 750. XXII. 263, 552, 809, 812; in Wien (XXII. 828. XXIII. 8, 10 fg. 55, 58 nunmehr vermählte Mad. Vespermann. XXIII. 313, 381, 384
S. ihr. Vespermann
Metzger, Dem., in Berlin. XXVI. 829. XXVII. 187
Metzner, in Dresden. XXI. 59, 113; geht mit seiner Gattin von Magdeburg ab. XXIII. 476; in Bremen. XXVI. 124; als Opern-Regisseur in Königsberg. XXIX. 189; geht mit s. Gattin wieder ab. XXIX. 398; wieder in Magdeburg. XXIX. 452
Metzner, Mad., in Dresden. XXI. 58 fg., 113, 305; geht mit ihrem Gatten von Magdeburg ab. XXIII. 476; in Cassel. XXIV. 320, 685; geht wieder ab. XXV. 251; in Bremen. XXV. 406. XXVI. 141, 145. XXVII. 97; in Frankf. a. M. XXV. 807; wieder in Dresden. XXVII. 326; in Königsberg. XXIX. 188
Meulen, s. der Derwische Chöre. XXIV. 693. B. III.
Meyer, Dem., in Braunschweig. XXI. 453
— — von Mannheim, in Stuttgart. XXII. 130 fg. XXIII. 208, 815; geht ab. XXIII. 819
Meyer, Dem., Pfeiferin in Amsterdam. XXV. 536
Meyer, Mad., Violinspielerin in Strasburg. XXI. 70
Meyer, Mad., Sängerin in Warschau. XXVII. 760
Meyer, Clavecinist in Petersburg. XXV. 636
Meyer, aus Strasburg, Harfenlehrer in London. XXI. 861
Meyer, A., Theaterunternehmer in Lissabon. XXIII. 602
Meyer, Aug., s. das richtigere Mayer
Meyer, C., Composition für die Bassposaune, in Lpzig aufgf. XXII. 239
— Concert für dies. in Leipzig aufgf. XXV. 401
Meyer, von, in Goerlitz. Bogeninstrument. nach Chladni's Angabe erbaut. XXIII. 20
Meyer, Fr. Sch., in Wien. XXVIII. 864
Meyerbeer, comp. für's Carneval zu Turin e. Oper. XXI. 122
— schreibt nicht für's Mailander Theater. XXI. 847; in Berlin. XXX. 44
— Op. Il Crociato d'Egitto, in Venedig aufgf. XXVI. 276. XXIX. 569; in Florenz. XXIX. 533. XXVII. 1143 in Triest. XXVII. 113; in Paris unter des Comp. Aufsicht. XXVII. 252. XXVIII. 83; in Parma. XXVII. 633; in Padova. XXVII. 634; in Genua. XXVIII. (178) 382, 489; in Mailand von ihm selbst aufgf. XXVIII. 323; in Brescia. XXVIII. 634; in Lugo verstummelt. XXVIII. 638. XXIX. 31; in Neapel unter dem Titel Cavaliere d'Oriville in Egitto. XXIX. 28; in Bologna. XXIX. 513 in Dresden. XXIX. 611; in Turin. XXIX. 596; in Cadix u. Porto (Portugal. XXIX. 708 in Messina. XXIX. 636
— Die Kreuzfahrer, in München aufgef. XXVII. 594. XXVIII. 85. XXIX. 114
— Der Kreuzritter in Egypten, in Stuttgart aufgf. XXV. 599
— Urtheil der Mantuaner Zeitung über diese Oper. XXV. 753
— Il crociato in Egitto, rid. compl. p. Canto e. acc. di Fortep. del Sign. L. Truzzi. (R) XXVII. 645
— Op. Emma di Resburgo, in Venedig aufgf. XXI. 536, 539. XXII. 500; in Mailand. XXI. 589; in München. XXII. 442. XXIV. 371; in Frankf. a. M. XXII. 807; in Florenz. XXIII. 270; in Warschau. XXIII. 572; in Dresden. XXVI. 389; in Padova. XXVIII. 639
— (Emma v. Roxburg), in Berlin aufgf. XXII. 183; in Stuttgart. XXIII. 209
— (Emma v. Leicester), in Wien aufgf. XXII. 215
— Arie daraus in Leipzig aufgf. XXVII. 127
— Op. L'Esule di Granata, in Mailand aufgf. XXIV. 255. B. I. XXVIII. 334; in Florenz. XXIX. 37
— Op. Margherita d'Anjou, in Mailand aufgf. XXIII. 24; in München. XXIV. 208; in Venedig. XXIV. 329; in Dresden. XXVI. 389. XXVII. 884; in Bologna XXVII. 111; in Florenz. XXVIII. 381; in Turin. XXVIII. 391; in Mailand. XXVIII. 486
— Op. Romilda e Costanza, in München aufgf. XXI. 43
— Op. Semiramis, in Bologna aufgf. XXII. 499
— Le Ranz de Vaches d'Appenzell — Appenzeller Kuhreigen, 1 u. 2stimmig mit deut. u. franz. Texte. (R) XXX. 599

Meyerhofer, s. Maierhofer.
Mezeray, Bassist in Strasburg. XXIV. 430. XXV. 60. XXVI. 621

Meseray, Mad., Altistin in Strasburg. XXV. 607. XXVI. 621
Micciarelli, Sgra Giulia, in Bologna. XXIX. 637
Michaelis, C. F., Uebersetzung v. Büsby allgem. Gesch. der Musik, s. Busby.
— Katechismus über Logier's System der Musik etc. (R) XXX. 847, 870
Michalesi, in Prag. XXV. 384, 586. XXVI. 369
Michalovics, zu Pressburg. XXIII. 510
Michelesi, Sgra Flor., in Ascoli. XXI. 248; in Mailand. XXV. 367; in Crema. XXVIII. 69
Michéus, Zauberspiel: Das Feenkind, in Wien aufgef. XXX. 223
Michelot, Klav.-Lehrer zu Brüssel. XXIII. 228
Mieding, Hornist in Weimar. XXIV. 677
Miedke, Mad., von Leipzig in Stuttgart. XXV. 789
Miedlen, Bassist in Strasburg. XXIX. 717
Mieg, in Madrid, Erbauer eines Blasinstruments m. Tasten etc. XXVIII. 60
Miekach, Mad., in Dresden. XXI. 58, 92, 257, 807. XXIV. 287, 289
Milani, Fräul., Altistin in Wien. XXI. 361, 429
Milder-Hauptmann, Mad., (vorher in Wien. XXIV. 321) von da contractwidrig abgegangen. XXIV. 335.); in Berlin. XXI. 107. XXII. 80. XXIV. 341 fg., 815. XXV. 85, 143, 417, 755. XXVI. 107, 625. XXVII. 118, 527. XXVIII. 265, 475. XXIX. 72 fg. XXX. 42, 143, 207, 826, 856, 858; in Frankf. a. M. XXI. 196 fg. XXVII. 670. XXVIII. 93; in Konigsberg. XXIII. 527 fg.; in Bromberg. XXV. 173; in Magdeburg. XXVII. 727. XXIX. 435; in Dresden. XXVIII. 707; in Bremen. XXIX. 830. XXX. 633
Milder, Dem. Nan., deren Schwester, in Berlin. XXIII. 395. 742
Miller, in Wien. XXI. 7
Miller, Dem. d. ält., in Dresden. XXV. 757. XXVI. 387, 389. XXVII. 534 fg.; verlässt das Theater. XXVIII. 214 706. XXIX. 809
— Dem., die jüng. XXIX. 810
Miller, Jul., im Amsterdam. XXI. 330 fg. XXII. 59, 61 fg., 310, 710. XXIII. 406, 408; geht ab. XXIV. 391. — als Oper-Director das. XXV. 837. XXVI. 717; seine Streitigkeiten mit der Direction. XXVI. 717 fg. XXVII. 723; in Berlin. XXIV. 817. XXV. 56, 186; in Cassel. XXV. 450; in Wien. XXV. 600
— Op. Merope — Scene daraus in Amsterdam aufgef. XXIV. 393; die Oper selbst aufgf. XXVI. 727
Miltia, C. von., Ouverture etc. zu Hamlet, in Berlin aufgf. XXI. 62
Minelli, Mad., Violinsp. (Schulerin v. Spohr) XXV. 253
Minima — Erfinder ders. Walter Odington. XXIII. 525; ihre Bezeichnung XXX. 280
Minoja, Ambr., Dir. des Conservat. zu Mailand. XXV. 73; sein Tod. XXVII. 607
Mirecki, Franc., Lehrer im Pfspiel. in Genua. XXIX. 396
— Oper: Die Zigeuner (Cygne) in Warschau aufgef. XXIV. 483
— — Esandro di Pergamo (XXVI. 277), in Genova aufgf. XXVII. 133, in Como. XXIX. 41
— Trattato intorno agli istrumenti ed all' istrumentazione. XXVII. 728
Miscellen. XXIII. 198, 227. XXIV. 368, 379, 397, 483, 851, 467, 690. XXV. 279
Misori, Bassist in Moskau. XXVI. 361
Missa Papae Marcelli — etwas über deren Urheber. XXV. 547. XXVII. 176
Mitau, Nachr. XXII. 591. XXIV. 97. XXV. 221
Mitkowski, von, in Krakau. XXI. 415
Mittendorf, Wold., aus Petersburg, Pianofspiel. in Berlin. XXIV. 177
Mittermair, Ge., in München. XXI. 396, 447, 543. XXII. 263, 809. XXIII. 508 fg., 518, 617. XXIV. 148, 515. XXV. 44, 79, 810. XXVI. 62. XXVII. 593. XXVIII. 489
— Variat. f. d. Gesang m. Bgl. d. Pfsp. über: Mich fliehen alle Freuden etc. (R) XXV. 63
Mocenig, Franz. in Lissabon. XXIII. 607
Mockwitz, Organisten zu Erfurt, origineller Leichenstein. XXX. 346
Mockwitz, F., Ouvert. de l'Op. Armide, par Righini, arr. p. le Pf. à 4 m. (R. XXV. 776
— gr. Quint. de Louis Ferd. Pr. de Prusse, arr. p. le Pf. (R) XXVI. 84
— VII Variat. p. le Violon de Rode, oeu. 19. arr. p. le Pf. (R) XXVI. 592
— Quint. IV, V, VI di Onslow, arr. p. le Pf. à 4 m. (R) XXVI. 864
— gr. Variat. sur une Marche fav. du Moscheles (oeu. 52.) arr. p. le Pf. à 4 m. (R) XXVIII. 564
— Quint. di Onslow, oeu. 32. arr. p. l. Pf. (R) XXX. 112
Modena, Nachr. XXI. 44. XXII. 287. XXV. 470. XXVII. 114, 155, 235. XXVIII. 28, 638. XXIX. 170. XXX. 142
— Musikzustand das. XXVIII. 28
— Hofkapelle das. XXVIII. 29
Modena, Flöten- u. Oboe-Virtuos in Florenz. XXI. 367
Modulation: Fragment aus Wagners Ideen über Musik. XXV. 697
Moller, Joh. Gottfr., 4 händ. Son. f. Pianof. op. 7. (R) XXIV. 818
— 2 Sonaten f. Pianof. thematisch-contrapunktisch bearb. oeu. 9. (R. XXVI. 114
— Canon perpetuus al Unisono für 3 Singstim. m. Begl. des Fortep. oeu. 10. (R) XXVI. 114
— Sonate pour le Pianof. oeu. 11. (R) XXVI. 114
Möllinger, auf dem Terpodion in Berlin. XXIII. 296
Moers, von, in Frankf. a. M. XXIII. 273
Möser, Concertmstr. in Berlin. XXI. 162, 344, 398, 815. XXII. 559, 620. XXIII. 140, 510. XXIV. 401. XXV. 337, 839. XXVI. 330, 861. XXVII. 43, 314. XXVIII. 98, 201, 842. XXIX. 355, 413. XXX. 281, 363, 651
— Abonnem.-Quart. (Soireen) in Berlin. XXII. 845. XXIII. 867. XXV. 143. XXX. 43, 143, 208, 279
— erhält den Titel als Musik-Director u. 1ª Concertmstr. XXVII. 669 fg.
— in Warschau. XXI. 709; in Magdeburg. XXVII. 731; in Cassel. XXVII. 862; in Leipzig. XXVII. 885; in Weimar. XXVIII. 444; in Frankf. a. M. XXVIII. 565
— Doppel-Concert (aus Spontini's Nurmahal entlehnt), vom ihm u. Seidler ausgeführt. XXVI. 331
— Vaudev. Der Chorist in der Equipage, in Berlin aufgf. XXX. 146, 206
Möser-Longhi, Mad., Pedal-Harfenistin in Berlin. XXI. 343, 398. XXII. 339, 620. XXVI. 862
— in Magdeburg. XXVII. 731; in Weimar. XXVIII. 444; in Frankf. a. M. XXVIII. 565
Mohr, Fräul. Doris, in Bremen. XXIV. 86 fg.
Molari, Bassist in Faenza. XXVII. 235
Moldau, Zustand der Musik daselbst. XXIII. 523
Moldauische Hochzeitmusik, Lieder, Tanze etc. XXIII. 525. XXIV. B. II.
Moldetti, Bassist in Strasburg. XXV. 673
Molinari, vorglicher mit Mari als Otello. XXV. 722 fg.
Molinelli, Enr., Ten. in Venedig. XXVI. 336; in Turin. XXVII. 235
Molino, Concertm. in Turin, in Pension versetzt. XXV. 656
Molino, Valent., Bratschist, des Vor. Bruder in Turin. XXV. 656
Molino, F., Le plaisir de tous les gouts, ou 30 Variat. sur Pair: Fleuve du Tage, p. Guitare, op. 35. (R) XXVIII. 580
— 1. Nocturne p. Piano et Guitare, op. 36. (R) XXIX. 80
Molique, Bernh., Violin-Virtuos in Wien. XXI. 271; in München. XXII. 265, XXIII. 618; in Nürnberg. XXII. 308, XXV. 156. XXVI. 230; nun in München angestellt. XXIV. 162. XXVII. 281; geht nach Wartenberg. XXVIII. 837; in Berlin. XXVI. 109, 170; mit dem Flötist Böhm in Leipzig. XXVI. 206
— Concertmeister in Stuttgart. XXIX. 172, 690. XXX. 581 fg.

Mollard, Dem., in Leipzig. XXII. 24
Moll-Tonarten: über sie, von D. Stüpel. XXVII. 757
Moller, Bassist in Beschwg. XXI. 252, 278; in Königsberg. XXVII. 317
Molnar, Steph., Clarinettist in Prag. XXV. 379
Molther, Ph. Heinr., Verf. einer Choralmelodie bei Begräbnissen. XXIII. 72 fg.
Moltke, Ten. in Weimar. XXI. 638. XXIII. 247 fg., 386 fg. XXIV. 305. XXV. 286 fg. XXVI. 188 fg., 209, 621. XXVII. 297. XXVIII. 445. XXIX. 94, 96, 808. XXX. 73, 263; in Wien. XXIII. 664
— 6 Lieder m. Bgl. des Pianof. od. d. Guit. 6. W. (B) XXI. 220
Mombelli, Al., Ten. in Lissabon. XXVII. 27
Mombelli, Sgra Ester (XXII. 516); in Bassano. XXI. 44; in Rom. XXI. 228. XXII. 380. XXV. 470. XXVI. 278 fg.; in Turin. XXI. 123; in Wien. XXIV. 168, 511; in Paris. XXVI. 807, 847; in Venedig. XXVIII. 61, 382
— vermählt sich mit dem Grafen Gritti zu Venedig. XXIX. 638
Momigny, Cours complet d'harmonie et de composition — XXV. 518
Monari, in Moskau. XXX. 60
Monati, Sgra, in Lissabon. XXIII. 608
Monaulos, in Attika gewöhnliches Instrument. XXIII. 748
Moncada, Carlo, Bass. in Mailand. XXVII. 623. XXVIII. 385 fg.; in Bergamo. XXVIII. 624; in Florenz. XXIX. 57
Monelli, Savino, Ten. XXII. 516; in Mailand. XXIV. 762. XXV. 752. 2300. XXVIII. 639 fg. XXIX. 26. XXX. 475; in Rom. XXV. 470. XXVI. 278; in Venedig. XXVII. 1151; in Neapel. XXVII. 1199; in Wien. XXIX. 252, 287, 371, 665
Monochord, ein in Attika gewöhnl. Instrument. XXIII. 747
— (das), ein Gedicht. XXV. 120
Monrose, Bariton in Strasburg. XXIV. 450. XXVI. 621
Montag, die Sängerin, od. die deutsche Nachtigall, Quodlibet v. verschied. Meistern, in Wien aufgf. XXIX. 602
Montana, Mad., in Amsterdam. XXVI. 719
Montana, Desz., in Florenz. XXI. 663
Monteverde (aus dem 16. Jahrh.), 8stimmiger Gesang, in München aufgf. XXIV. 780
Montey, Baron von, als Comp. u. Klav.-Spieler in Dessau. XXIV. 428
Monthly Magazine of music, engl. Zeitschrift. XXV. (761) 261
Monticelli, Sgra Catt., in München. XXVI. 621; in Reggio. XXVII. 335
Montresor, Giov. Batt., in Bologna. XXVI. 522; in Piacenza. XXVIII. 623; in Madrid. XXIX. 42
— vermählt sich mit Sgra Fabbrica in Madrid. XXIX. 883
Montù, 12 Lieder v. Uhland etc. m. Bgl. d. Pf. (B) XXX. 606
Monzani, Flötist in London. XXI. 862
Morales, Christof (ein Spanier), Sänger b. d. päpstl. Kap. u. Comp. treffl. Motetten. XXVII. 308, 338, 372
— Motetto: Lamentabatur Jacob. XXVII. 339, 372
Morali, aus Bergamo, in Cuneo. XXIX. 376
Moralt, Concertmstr. in München. XXII. 580. XXIII. 616. XXV. 43. XXVIII. 46. XXX. 809
Moralt, J. B., Leçons methodiques p. le Viol. av. acc. d'un second Violon. 1. 2. Part. (B) XXVI. 639
Moralt, Joh. Bapt., Nekrolog dess. — XXVIII. 42
Moralt, Dem., in München. XXII. 412. XXV. 23
Moralt, Peter, Sohn des VCellisten, Violinist in München. XXIX. 216
Morandi, Sgra Rosa (XXII. 516); in Brescia. XXI. 422; in Triest. XXI. 2001; in Venedig. XXI. 856. XXII. 93. XXIII. 733; in Mailand. XXIV. 762. XXV. 722. XXVI. 91, 276, 808; in Bergamo. XXV. 2321; ihr Tod. XXVI. 509
— und die Belloc — zwei Parteien gegen einander. XXV. 732
Moravia, Hieron. de, Werk über die Mensural-Musik. 9 XXX. 817 fg.
More, Dem., in Paris. XXI. 582
Moreau, Schausp. in Paris — Tod. XXIV. 364
Moreau, Mad. (Gemalin des berühmten Feldhrn.) — für sie schreibt Haydn s. letzte Sonate. XXIII. 443
Moreau-Sainti, t. Tenorist in Strasburg. XXVI. 621; als Flötist. XXVI. 627
Morel, Dem., Dilett. auf dem Fortep. u. der Harfe, in Paris. XXI. 221. XXIV. 366
Morelli, Val., in Prato. XXVIII. 581
Morelli, Sgra Elis., in Palermo. XXIX. 29
Morgenroth, F., Variat. p. le Violon av. acc. etc. op. 1. (B) XXI. 732. op. 2. (B) XXII. 584
Morges (am Genfer-See), Nachr. XXIX. 361
Mori, Sgra Mar., in Lissabon. XXVII. 27
Mori, Violinist in London. XXIV. 400. XXV. 560, 567, 599. XXVI. 503. Seine u. Spagnoletti's Differenzen mit den Directoren zu London. XXIV. 406
— Kiesewetters Nekrolog über. XXIV. 657
Moriani, Ten., in Dresden. XXVII. 334
Moriconi, Mus.-Dir. in Moskau. XXVI. 263; u. Dirigent am ital. Theater. XXX. 60
Moritz, Fagottlehrer in Neapel. XXIII. 868
Morlacchi, Franc., als Kpmstr. XXI. 177; wieder nach Mailand berufen. XXIII. 206
— kurze Biographie und Verzeichniss seiner zsmmtl. Compositionen. XXV. 174
— Hymnus auf die Reg. Jubelfeier etc. in Leipzig aufgf. XXI. 115
— Laudate dominum etc. in Lpz. aufgf. XXI. 115
— Magnificat etc.
— Op. Donna Aurora, in Mailand aufgf. XXIII. 755. XXIV. 60
— — Capriccioso pentito, in Dresden aufgf. XXI. 55
— — Colombo, in Genua aufgf. XXX. (474), 704
— — Les Danaïdes, in Dresden aufgf. XXI. 391; in Mailand XXI. 227
— — Eufemia di Messina osia i Saraceni in Sicilia, in Venedig aufgf. XXX. 472
— — La gioventù di Enrico V. in Dresden aufgf. XXVI. 9. Die Jugendjahre Heinrichs V. in Berlin aufgf. XXX. 246
— — Gianni di Parigi, in Dresden aufgf. XXI. 306 fg. 309 fg., 462; in Rom. XXVIII. 488
— — — — (Die Prinzessin v. Navarra), in Wien aufgf. XXII. 826
— — Ilda d'Avnel, in Venedig aufgf. XXVI. 278
— — La principessa per ripiego, in Mailand aufgf. XXII. 93
— — Farsa: Simoncino, in Rom aufgf. XXVIII. 488
— — Teobaldo ed Isolina, in Venedig aufgf. XXIV. 277, 849. XXVII. 655; in Mailand. XXV. 252; in Florenz. XXV. 470; in Padova. XXV. 774; in Neapel. XXVI. 783; in Lissabon. XXVII. 371; in Bologna. XXVII. 524. XXIX. 637; in Palermo. XXVII. 2221; in Dresden. XXVII. 333, 702; in Perugia. XXVII. 632; in Genua. XXVII. 62, 177
— Orator: Isaak, in Dresden aufgf. XXI. 309
— — la morte d'Abel, ebend. aufgf. XXIII. 344. XXV. 285
— — Meldung eines mailänd. Zeit.-Schreibers darüber. XXIII. 506
Morosi, Sgra Car., in Mantova. XXIX. 377
Mortimer, der Choralgesang zur Zeit der Reformation (vorläufige Anzeige). XXI. 277, 303
— über die Kirchentonarten (Anhang dazu). XXIII. 33, 49, 65
Mosca, Sgra, in München. XXI. 463; in Genua. XXI. 2161; in Florenz. XXII. 285
Mosca, Jos. — biograph. Nachr. u. Verzeichniss s. sämmtl. Composit. XXIII. 677. Urtheil über ihn. XXIII. 679

Mosca, Jos., Op. L'abbate dell' Epée, in Neapel aufgef. XXVIII. 538
— — — l'amore e l'armi, in Florenz aufgef. XXI. 421; in Livorno ebend.
— — — ser. Attila in Aquileja o. a. il rè de' Franchi, in Messina aufgef. XXVII. 135
— — — la dama locandiera, in Mailand aufgef. XXIV. 529
— — — Emma, regina d'Egitto, in Mailand aufgef. XXIII. 269
— Farse: Il filosofo, in Vicenza aufgef. XXI. 247
— — La gioventù d'Enrico V. in Florenz aufgef. XXI. 421; in Rom, XXIII. 271
— — La puetessa errante, for Neapel comp. XXV. 256
— — i Pretendenti delusi, in Siena aufgef. XXI. 248; in Dresden. XXIV. 398; in Florenz. XXIV. 504; in Mailand. XXV. 724. XXIX. 273; in Turin. XXVII. 235; in Wien. XXVII. 242
— — la scioccca per astuzia, in Mailand aufgef. XXIII. 493. XXIV. 66; in Turin. XXVII. 113
— — la voce misteriosa, in Turin aufgef. XXIII. 736
— — Seine Walzer. XXIII. 479
Mosca, Luigi, Gesangmstr. u. 2r Hofkapellmstr. zu Neapel. XXIII. 807
— Verzeichniss s. Opern. XXIII. 857*)
Sein Tod XXVII. 113
Moscheles, Jgn., verglichen mit Hummel u. Mozart Schn. XXII. 360
— gibt seine neusten Compositionen heraus. XXI. 128 in Wien. XXI. 12 fg., 129. XXII. 216. Abschieds-Conc. das. XXII. 377; — wieder das. angekommen XXV. 760. 865 fg. XXVI. 43; später wieder das. XXVIII. 856 fg.; in München. XXII. 269. XXV. 822; in Amsterdam. XXII. 5**; 709; in Frkf. a. M. XXII. 431. 8. 8. XXV. 709 in Paris. XXII. 191. 272. XXIV. 363; — nachher, jedoch mit einigem Mißfallen, das. XXVII. 272 in London. XXIII. 248. 300. XXIV. 623. 688. XXV. 328. 527. das. voll gesagt. XXVI. 503; sehr beliebt das. XXVI. 820; mit Cramer u. Kalkbrenner zusammen das. XXV. 388 fg., in Bath u. Bristol. XXV. 248 macht mit Kiesewetter eine Konzreise durch England. XXIV. 699; in Spaa u. Aachen. XXV. 657; macht von London aus eine Konstreise durch Deutschland. XXV. 400
in Leipzig. XXVI. 655. 728. (als Prof. der Kgl. Akad. der Musik zu London) XXVIII. 801; in Berlin. XXVI. 860 fg. XXVII. 41 fg. XXVIII. 812; in Dresden. XXVII. 60. XXIX. 621; in Magdeburg. XXVII. 182; in Braunschweig. XXVII. 231; in Bremen. XXVII. 311; in Edinburgh und bei Walter Scott. XXX. 299; wieder in London. XXX. 411
— Concert (Pianof.), in Es von ihm selbst in London gespielt. XXV. 598
— — (Es) v. ihm selbst in London gesp. XXIII. 520. XXIV. 638
— — (Gs) von ihm in Frkf a. M. gesp. XXII. 808; desgl. in Amsterdam. XXII. 710
— Zwei Märsche, in Wien aufgef. XXI. 199 fg.
— Ouverture, in München aufgef. XXII. 207
— Pantomime: Der Dorfbarbier in allen Aengsten (vorher die Portraits), in Wien aufgef. XXIX. 606
— Phantasie auf eine Romanze Blangini's, von ihm in London gespielt. XXV. 398
— Rondo (franzos.) f. Pianof. u. Viol. m. vollst. Orch. in Königsberg aufgef. XXV. 579
— Variationen über den Alexander-Marsch, als Militair-Musik arrang. u. in Amsterdam aufgef. XXVII. 590
Moscheles, Variat. über: Au clair de la lune, (Air v. ihm selbst in Paris gespielt. XXIII. 272; desgl. in London. XXIII. 552
— Mayseder u. Giuliano: Abschied der Troubadours, Concertante f. Gesang, Pf. etc. in Berlin aufgef. XXVII. 42
— Roser u. Kinsky, Musik z. Kinder-Divertiss.: Der Marktrichter, in Wien aufgef. XXI. 630
— Anklänge aus Schottland, Phantasie über Schottland. Nationallieder f. Pf. m. Bgl. d. Orch. od. Quart. (B) XXX. 521
— Bonbonniere musicale, cont. une suite de morceaux fac. et agreables p. l. Pf. op. 55. (B) XXVI. 605
— Les Charmes du Tirol, Divertiss. sur des airs tiroliens p. l. Pf. (B) XXIX. 813
— gr. Conc. in Es f. Pianof. m. Bgl. d. Orch. 56. W. XXVIII. 256
— Fantaisie p. l. Pianof. sur 3 airs fav. etc. oeu. 57. (B) XXV. 438
— — (im ital. Style) verbunden mit einem grossen Rondo. op. 58. (B) XXIV. 550
— — sur des themes fav. de l'Op. Oberon etc. (B) XXV. 308
— 50 Präludien in den verschied. Dur- u. Molltonarten f. das Pianof. mit beigef. Fingersatze. 73. W. (B) XXX. 702
— Rondo (franz.) concert. f. Pf. u. Viol. m. vollst. Orch. Bglt. 48. W. (B) XXV. 289
— Studien f. das Pf. zur höhern Vollendg. bereits ausgebildeter Klavierspieler, 70. W. 1. 2. Hft. (B) XXX. 702
— gr. Variations sur une Marche fav. p. l. Pf. oeu. 52. arr. p. l. Pf. à 4 m. p. Mockwitz. (B) XXVIII. 564
Moscheles, Fraulein, des Vorigen Schwester. XXIV. 64
Mosel, J. F. von, als dirigirender Hofrath b. der Oper zu Wien. XXIII. 201; als Bearbeiter der Händelschen Oratorien. XXIX. 689; sehr krank. XXX. 805
— Oper: die Feuerprobe, in Wien aufgef. XXIV. 334
— — Salem, zuerst in Wien aufgef. XXIV. 536
— — — Ouverture daraus in Wien aufgef. XXI. 13. 333
— 5 Hymnen a. d. Trsp. Buteo, in Leipzig aufgef. XXIV. 848
— Musik zu den Hussiten vor Naumburg, in Wien aufgef. XXIV. 504
— arrang. aus Haendels minder bekannten Oratorien eine Messe. XXII. 829
— instrumentirt Haendels Jephta, aufgf. in Wien. XXVII. 45
— Rec. v. C. Blums Op. Zoraide. XXV. 33
— gibt Salieris Biogr. heraus. XXIX. 305. — Ueber das Leben u. die Werke des Ant. Salieri. (B) XXIX. 457
— Uebersetz. von Jones Geschichte der Tonkunst etc. (B) XXIII. 97
— 6 Gedichte f. 1 Singst. mit Begl. d. Pf. (B) XXII. 550
— — — — — — — — XXV. 191
— Ouvert. z. Oper Cyrus u. Astyages, vollst. Part. (B) XXII. 598
— 3 Hymnen z. d. Trauersp. Butes, m. Begl. des vollen Orch. Part. (B) XXIV. 612
— 6 Ges. f. eine Singst. mit Begl. des Pf. 2. Samml. (B) XXV. 610
— der 120. Psalm etc., als Chor zu 2 Sopr. u. 2 Altst. ohne Begleit. etc. (B) XXVI. 568
— — — — — — aufgf. in Wien. XXVI. 725
— Ouvert. zu Grillparzers Ottokar, in Wien aufgef. XXVII. 195
— Vocal-Chor: Das Ungewitter — — — — XXVII. 244
— 6 Lieder mit Begleitung der Guit. oder des Pianof. 3r Samml. (B) XXVIII. 527
Mosel, Fraul. Cacil. von — ihre Todtenfeier zu Wien. XXI. 513
Mosell, Egisto, Flöten- u. Hoboe-Virtuos in Florenz. XXI. 267

Mosengeil, Fr., declamator. Begleitung zu den Beethovenschen Zwischen-Akten zu Goethe's Egmont. XXIII, 312. Beil. II.

Mosewius u. Mad., in Breslau. XXI, 264. XXX, 725; in Wien. XXIV, 671, 717.

— u. Lage, stiften eine Quartett-Gesellschaft in Breslau. XXI, 785.

— des Theater verlassend, noch einmal in s. Vaterstadt Konigsberg. XXVIII, 131, 141.

— stiftet zu Breslau einen Oratorial-Verein. XXIX, 5, fg. XXX, 727.

Moskau, Nachr. XXI, 301. XXIV, 343. (XXV, 655.) XXVI, 261. XXVIII, 127. XXX, 59.

Mosso, Dem. Nina, Violinsp. in Paris, Baillot's Schülerin. XXIV, 366. XXV, 638.

Motetten — XXIII, 324.

Motetten-Sammlungen v. alten Metn der niederland. Schule, zufgefunden in der Bibliothek des kathol. Gymnasiums zu Berlin. XXVI, 422.

Motetus, sonstige Benennung des Alt. XXIV, 668.

Mothe, de la, als Theaterintendant zu München, wird entfernt. XXIII, 589.

Mott, ein Engl., Erfinder eines sogenannten Pianof. sostenuto. XXI, 266, 665; erhält ein Patent dafür. XXIII, 393.

Mozart, W. A. — Ankündigung der Herausgabe seiner von Nissen verfassten Biographie durch seine Wittwe. XXX, 42.

sein Tod zu Wien. XXIV, 728.

Anekd. bei dessen Tode mit Schwanenberger. XXI, 121.

sein Todestag in Leipzig gefeiert. XXII, 47.

— — — Bremen — XXVI, 146.

— Begräbnisstag in Wien — XXIV, 359.

— Todtenfeier, von Langhon ebendas. vorgetragen. XXVIII, 65, 66.

— Todestag in Wien gefeiert. XXVIII, 63; in Berlin. XXX, 43.

— Geburtstag in Breslau gefeiert. XXVI, 171.

— — — Berlin — XXVIII, 105. XXIX, 112. XXX, 127.

Seine Büste, auf Pränumeration angekündigt. XXII, 1. Bl. 19.

Ihm errichtet Beidi zu Rovereto ein Denkmahl in seinem Garten. XXVI, 92. XXX, 676 fg.

Ihm, so wie Haydn und Gluck, soll ein Monument in Wien errichtet werden. XXIII, 537.

Seine Kinderjahre verglichen mit denen v. Beethoven. XXIX, 326.

Sein erster Ruf in Böhmen. XXIII, 759; in Paris. XXIII, 695 über seine ersten Verhältnisse beim Erzbisch. zu Salzburg. XXIII, 685.

Sein letzter Umgang mit **Salieri**. XXVII, 797; des Letztern Urtheil über Moz. Werke. XXX, 8.

— als Instrumental-Componist getadelt. XXVI, 467.

— der Typus des wahrhaft Schönen. XXVII, 816.

— als Kirchencomponist gross — und doch schlecht belohnt. XXV, 329.

— einer der ersten Concertcomponisten für's Fortepiano. XXVIII, 58.

Urtheil eines Italieners über ihn. XXIII, 695.

— als Bearbeiter der Händelschen Oratorien. XXIX, 691 fg.

Seine Klavierstücke, arrang. von Seyfried. XXVII, 64.

Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart, da Sarti. Mspt. XXVI, 300.

— mit Rossini zusammengestellt (in Stendahls la vie de Rossini) Aeusserung hierüber in den Cenni storici. XXVI, 559; lächerlicher Ausfall auf M. und sichtbar Vergleich zwischen M. und Rossini in den Cenni di una donna già cantante etc. (Car. Giorgi Righetti) XXV, 869.

Seine und Rossini's Anhänger, zwei kämpfende Parteien gegen einander in Paris. XXV, 829; desgl. in Brüssel. XXV, 831 fgg.

Mozart, W. A., Briefe von und über ihn (Briefwechsel mit P. Martini). XXII, 649, 669.

— unter Roth an Componisten, auf Veranlassung der musikal. Beil. n. L. (v. Rochlitz) XXII, 297. XXVII, 433.

— Opern: Reichardts vouurtheilsvolle Aeusserungen über sie. XXX, 191 fg.

— — in London sehr verfälscht gegeben. XXV, 602.

— — — Schweden häufig gegeben. XXIX, 289.

— und Beethovens Ouvertüren, in London besonders beliebt. XXIII, 547.

— Sinf., welche vorzüglich in London gefallen. XXIV, 108.

— Agnus etc. (F♯) in Paris aufgef. XXII, 109.

— Aria: Mentre ti lascio, o figlia, in Frankf. a. M. aufgef. XXIII, 281.

— — Parto, ma ti ben mio etc., das Lieblingsstück der Londoner. XXIV, 655.

— Drama: Abassuerus, der nie Ruhende, aus s. Werken gezogen und arrang. von Seyfried. — (Ankündigung der Partitur dieses Werkes. XXV, 301.) in Wien aufgef. XXV, 365; in Dresden. XXVI, 386.

— Fuge: Herr der Welten etc. in Wien aufgef. XXX, 27.

— Hymne an die Gottheit, in Bremen aufgef. XXI, 768.

— — Ob furchterlich tobend etc. in Dessau aufgef. XXVI, 88.

— Oper: Clemenza di Tito s. Titus.

— — Così fan tutte, in Paris aufgef. XXII, 813. — Unter dem Titel: Mädchentreue in Wien aufgef. XXI, 625. XXIII, 302. XXIV, 321. Unter dem Titel: Die verfängliche Wette, in Berlin aufgef. XXII, 261; wieder in der ursprüngl. Gestalt (Mädchentreue, oder: So machens alle.) das. aufgef. XXVIII, 26, 105; in Braunschweig. XXIV, 378; in Cassel. XXV, 460; in Stuttgart. XXV, 760; in München. XXVI, 388; in Prag (unter dem Titel: Die Zauberprobe, v. Treitschke) aufgef. XXV, 828. XXVI, 126; in Bremen aufgef. XXIX, 829; in Magdeburg. XXX, 672.

Septett daraus, in London aufgef. XXV, 565.

— Oper: Die Entführung aus dem Serail (oder: Belmonte und Constanze), als erste deutsche Oper in Wien gegeben. XXIV, 269. XXVI, 170; in Dresden aufgef. XXI, 305; in München. XXI, 753. XXV, 740. XXVIII, 835; in Berlin. XXIII, 758; in Strassburg. XXV, 609; in Weimar. XXVI, 600; in Magdeburg. XXVIII, 232; in Leipzig. XXIX, 698.

— Oper: Figaro (le nozze di Figaro) — Model für alle Compositionen dieser Art. XXIV, 476.

— — — zuerst in Wien aufgef. XXIV, 382; und deutsch. XXIV, 503. XXIII, 823. (besonderer Vorfall mit Mad. Grunbaum dabei. XXIV, 727.) XXVI, 43, 651. — Ital. wieder daselbst aufgef. XXVI, 711.

— — — in Dresden aufgef. XXI, 87 fg. 460. XXV, 525. XXVI, 109; in Paris, XXI, 841; neu besetzt. XXII, 317, 637, 813. XXVI, 260; in München. XXI, 884. XXIII, (289), 792. XXVI, 63; in Frankf. a. M. XXII, 863; in Kopenhagen. XXIII, 430; in Königsberg. XXIII, 763; in Cassel. XXIV, 688. XXVII, 860; in Weimar. XXV, 787; in Prag. XXV, 281. XXIX, 377 fg.; in Braunsel. XXV, 855 fg.; in Stuttgart. XXVI, 397; in London. XXVI, 304; in Riga. XXVI, 682.

wird v. Castil Blaze in Strasburg f. die französ. Bühne bearb. XXV, 607; in Paris aufgef. XXVIII, 572; in London v. Bishop umgearbeitet. XXV, 602; in Mailand aufgef. XXVIII, 30; in Turin. XXIX, 38.

— Urtheil der Bologneser Zeitschrift darüber. XXVIII, 54.

Ouverture daraus in Prag aufgef. XXVI, 417.

Partitur von dieser Oper erscheint bei Simrock in Bonn. XXIII, 608.

— — wird in Paris mit franz. u. ital. Texte gestochen. XXV, 608.

— Arie: Non più andrai etc. v. Mad. Catalani in D♯ in Berlin gesungen. XXIX, 359.

Mozart, W. A., ausgewählte Stücke daraus mit Begl. der Guit. v. Bernhardt. (R. XXI. 500

— Oper: Idomeneo, in Wien aufgf. (früher deutsch. XXIV. 321; XXII. 55; in Frankf. a. M. XXII. 433; XXV. 182; in Königsberg XXIV. 607; in Lpz. im Concert — einzelne Scenen daraus. XXII. 20, 309; in London sehr hervorgezogen. XXIV. 108; in Riga aufgef. XXVII. 704

— Ouvert. und mehrere Stücke daraus in Stuttgart aufgf. XXVIII. 149

— Oper Don Juan (Don Giovanni) — über den Charakter desselben von J. J. Wagner). XXVI. 353 Bemerkungen über die Rollen-Darstellungen darin, besonders des Geistes, und Vorschlag dabei. XXIV. 230

— — in Wien (zuerst aufgf. XXIV. 283; und deutsch. XXIV. 348) — XXII. 351, XXIII. 55, XXIV. 460. XXV. 325, 432. XXVI. 41. XXVIII. 432, 556 in Stockholm. XXI. 480. XXII. 174; in London. XXI. 780; in München. XXI. 345, 584. XXIII. 384; mit Voglers Furienchor. 385 617. XXVI 62, 584. XXVII. 504. XXVIII. 400, 830; in Mailand. XXII. 284, XXVII. 231 fg.; in Turin. XXII. 548; in Cassel. XXII. 675. XXIV. 688; in Königsberg. XXII. 760. XXIII. 761 (z. s. Gedächtnissfeier). XXVII. 318; in Paris. XXII. 813 fg. XXIII. 89, 160. XXVI. 260; in Weimar. XXIII. 217; in Prag. XXIV. 205. XXV. 282, 828 — mit den zuvor weggelassenen Zusätzen. XXIX. 592; in Parma. XXIV. 278; in Dresden. XXIV. 288. XXV. 327; in Leipzig. XXV. 410; in Berlin mit parod. Champagner-Lied etc.). XXVI. 21, 694. XXX. 666, 742; in Genua. XXVI. 570; in Stuttgart. XXVII. 791; in Dresden. XXVII. 855. XXIX. 233; in Magdeburg XXVII. 733; in Strasburg. XXIX. 716; in Florenz. XXX. 496

in Zürich als Concertmusik aufgf. XXIV. 562

in Breslau, im Concert, zur Feier des Geburtsfestes v. Mozart aufgf. XXVI. 174

— Schlusssatz. des 2ten Finals auf der Bühne nicht gegeben im Leipz. Conc. aufgf. XXVIII. 852

— Musik daraus zu dem dramat. Gedichte: das Majorat verwendet, in Wien aufgf XXVII. 782

— — zu der Pantomime: Chevalier Sasa etc. entweht. XXVIII. 827

— Oper: Titus (Clemenza di Tito), in Wien (zuerst das. aufgf. XXIV. 319; XXV. 809. XXIX. 224; in Strasburg aufgef. XXI. 62 fg.; in Mailand. XXI. 85, 216; in Berlin. XXI. 624. XXII. 794. XXIV. 816; in Leipzig. XXIII. 225; in Prag. XXX. 345

— Ouverture daraus, in Strasburg aufgf. XXX. 562 fg.

— Oper: Die Zauberflote, in Wien aufgef. XXI. 7. XXII. 55. XXIII. 185. XXIV. 792. XXV. 309, 458. XXVIII. 303, 433. XXIX. 850; in Dresden. XXI. 38 fg.; 178, 369. XXVI. 668; in München (Bage eines das. Zeit.-Art.) XXI. 27, 48, 885. XXIII. 617; in Berlin. XXII. 563. XXVIII. 231; in Florenz. XXI. 47; in Stockholm. XXI. 479; in Leipzig. XXI. 52. XXII. 315. XXV. 419; in Braunschweig. XXI. 577; in Amsterdam. XXII 631; in Cassel. XXII. 675. XXV. 116, 420. XXVI. 732; in Weimar. XXIII. 217. XXV. 280. XXVI. 600; in Paris (Les mistéres d'Isis), nach Lachnith's Verstümmlung aufgf. XXIII. 82, 1421; in Frankf. a. M. XXIII. 276; in Prag Situationen daraus und aus der Wiener travest. Zauberflote XXIII. 555. XXIV. 245 fg.

Ouverture daraus in Mailand mit ausserordentl. Beifall aufgf. XXV 75 fg. XXVI. 618; — ebend. schlecht — XXVII. 11

— in Paris aufgf. XXIX. 602

— Arie: In diesen heiligen Hallen — über die Wahl der Tonart ders. XXVII. 228

— La Flute Magique, arr. à 4 m. p. l. Pf. p. C. F. Ebers. (R. XXIX. 262

— eingelegte Ensemble - Stücke zu Bianchi's Villanella rapita, in Wien aufgf. XXIV. 371

— Ouvert. daraus in Wien aufgf. XXIV. 464

Mozart, W. A., La Villanella rapita — Ouverture daraus. Bewandtniss damit und mit dieser Oper überhaupt. XXIV. 464

— und Cimarosa kom. Oper: Der Schauspiel-Director, in Berlin aufgf. XXVI. 634

— Musik zur Oper Garibald (?), in München aufgef. XXVI. 324

— Misericordias Domini, eigentlich gar nicht zur Aufführung bestimmt. XXVII. 461; in Königsberg aufgf. XXIV. 700

— Orat. Davidde penitente — über die Entstehung desselben. XXVII. 427

— — — — — — in Prag aufgf. XXIII. 713

— — — — — — in Magdeburg. XXVI. 303; in Königsberg. XXVI. 670; in Aachen b. Nieder-Rhein. Musikfeste aufgf. XXVII. 427; in Paris. XXIX. 558; in Berlin. XXIX. 794

Duett u. Terzett daraus in Wien aufgf. XXII. 609

Chore daraus in Riga aufgf. XXV. 553

— (Cant.) Dav. penitente a Sopr. e Ten. concert. e chori ed Orch. rid. per il Cemb. etc. (R. XXIV. 644

— Quintett, Ag, in Wien aufgf. XXIX. 138

— Requiem, Missa pro defunctis — Anekdote bei Gelegenheit der daruber in der musikal. Zeitg erschienenen Recension. XXX. 209; — dasselbe beendigt v. Süssmayr. XXV. 687; nahere Aufklärung daruber. XXVIII. 113

— Vertheidigung der Aechtheit desselben (gegen Gottfried Weber), v. Abbé Stadler. XXVIII. 109 (127) — Nachtrag dazu. XXVIII. 535

— Verfasser des demselben untergelegten Textes (Prof. Clodius u. a.). XXVII. 461

— Ankündigung einer mit Mozart's und Süssmayr's Manuscripten verglichenen Partitur von A. André. XXVIII. Int. Bl. S. 11

— Noch etwas daruber. XXVIII. 729

— Eine Mittheilung daruber von Bened. Schack (vertrautem Freunde Mozart's). XXIX. 329

— Die Aechtheit desselben auch von Beethoven vertheidigt. XXIX. 802 *)

— verglichen mit Voglers Requiem. XXV. 685

— in Turin aufgf. XXI. 1231; in Stuttg. XXI. 613, XXIII. 823; in Paris. XXII. 401. XXVI. 550. XXVII. 83; in Rio-Janeiro. XXII. 501; in Pressburg. XXIII. 207; in Lissabon. XXIII. 606. XXVII. 285; in Wismar. XXII. 798. XXVI. 552, in Frankf. a. M. XXII. 862; in Wien. XXIII. 818 — beim Todtenamt für Gebauer. XXV. 129; zur Todtenfeier C. M. v. Webers. XXVII. 754; zur Todtenfeier Beethovens. XXIX. 567; in Berlin. XXIV. 118. XXV. 859. XXVI. 763. XXIX. 358; an seinem Todestage das. aufgf. XXX. (11) 45; in Stockholm. XXIV. 420; in Nürnberg. XXV. 155. XXVI. 220; in Dresden. XXV. 283; zum Besten der Griechen. XXVIII. 428; in Leipzig zu Schichts Todtenfeier). XXV. 403; in Bremen. XXVI. 145. XXVIII. 431, 792; in Breslau (z. Feier seines Geburtsfestes). XXVI. 172; in Weimar. XXVII. 293; in Königsberg. XXVII. 140; in Warschau. XXVIII. 813 mit Zusatz von Piccolo's. Floten, Oboen, Harfen etc.); in Gratz das Lieblingsstück. XXIX. 78; in Lemberg zu seiner Todtenfeier unter Leitung seines jung. Sohnes W. A. Mozart aufgf. XXIX. 123; in Darmstadt. XXIX. 285; in Magdeburg zu Beethovens Todtenfeier. XXX. 410; in Halle zu Niemeyers Todtenfeier. XXX. 769

— Phantasie (C b) f. Orch. bearbeit. v. Seyfried. XXIV. 413

— — — — — als Ouvert. zu Dav. penit. in Prag aufgf. XXIII. 714

— — — — — als Ouvert. in Lpzig aufgf. XXV. 400

— — (F b) eben so bearbeitet, in Königsberg aufgef. XXIV. 700

— — — fugata, bearbeitet v. Seyfried zu Mozarts Todtenfeier in Wien aufgf. XXVIII. 65

Mozart, Phantasie (welche?) fürs Orch. frei bearb. von Ritter von Spengel, in München aufgf. XXIX. 117
— Psalm. Beatus vir (ein neuerlich aufgefundenes Werk) f. Pianof. arr. von Claudius. XXX. 85
— Doppelsonate (C♯), op. XV., als Concertino arr. v. Seyfried, bei Mozarts Todtenf. in Wien aufgf. XXVIII. 64
— Doppelsonate in F, desgl. XXVIII. 65
— Symphonie in C mit der Fuge in London unter d. Namen Jupiter berühmt. XXIV. 470; — in Nordhausen aufgf. XXV. 416; in Leipzig. XXVI. 746. XXVII. 806; in der Paul. Kirche das. aufgf. XXX. 788; in München. XXX. 359
— Symphonie in D, in Stuttgart aufgf. XXIII. 281
— — — in G♭ in Frankf. a. M. aufgf. XXIII. 281; in Leipzig. XXV. 21, 390. XXVI. 488. XXVII. 856. XXIX. 109; in Nordhausen. XXV. 416; in London. XXV. 363; in Magdeburg. XXVII. 167
— Symphonie in Es — Etwas über Apels Gedicht darauf. XXV. 274; in Paris aufgf. XXII. 419; in London. XXIV. 628
— Cadenzen zu seinen 8 vorzüglichsten Klavier-Concerten von A. E. Müller. (B) XXII. 512
— Chorus. Al Bascia si faccia onore etc. arr. en Rondo p. l. Pf. par F. Ries. (B) XXV. 376
— Fundament des Generalbasses, herausg. u. m. Anmerk. v. J. G. Siegmeyer. (B) XXV. 179
— Messe à 4 voix, av. acc. d'Orch. Part. n. VII. (B) XXIII. 684
— — — — arr. p. le Pianof. p. Zulehner. (B) XXIII. 684
— La Fugue, Quat. arr. p. le Pf. à 4 m. p. J. P. Schmidt. (B) XXVII. 820
— Quintett arr. p. le Pf. à 4 m. n. 1. 2. 3. (B) XXIII. 252
— Quintuor arr. p. le Pf. à 4 m. III, IV, V. p. Stegmann. (B) XXV. 306
— Sinfonie en Ut majeur (C) avec Fugue, Part. Anzeige davon) XXX. 292
— Sinf. (C) arr. p. le Pf. à 4 m. n. 3. (B) XXIII. 847
— gr. Son. tirée d'une Sinf. arr. pour le Pf. à 4 m. par Lichtenthal, n. 2. (B) XXIII. 252
— gr. Trio p. le Pf., V. et VC. arrangé d'après le Quatuor oeu. 33. p. Clasing. (B) XXVIII. 448
— Potpourri sur des Themes tirés des Operas de Mozart, p. Pianof. et Flute par Fr. Bar. de Boyneburgk. (B) XXVIII. 611
Mozart, Karl, der ältere Sohn, in dem Hause Casella zu Mailand. XXVI. 512
— rügt die Frechheit einer Mad. Eater van Sweat, die sich für eine Schülerin s. Vaters ausgiebt. XXIX. 635
Mozart, W. A., der jüngere Sohn, verglichen mit Hummel u. Moscheles. XXII. 360
— in Königsberg. XXI. 603; in Warschau. XXI. 707; in Berlin. XXII. 189, 283; in Bremen. XXII. 131; in Lpz. XXII. 218 fg.; in Prag. XXII. 292 fg.; in Wien. XXII. 479 fg. XXIII. 666; in Mailand (ohne jedoch Concert zu geben). XXIII. 27; in Frankf. a. M. XXIII. 111; in Stuttgart. XXIII. 213; in Zürich. XXIII. 333; in Kiew. XXV. 251 fg.; in Elbing. XXVIII. 408
— Variat. p. le Pf. sur une Romance de Mehul, oeu. 23. (B) XXIII. 300
— Rondo p. le Pf. oeuv. 25. (B) XXV. 793
Mozatti, Ten. in Wien. XXIV. 845. XXVII. 190 fg.
Mühlenbruch, Spohr's Schüler, Violinist in Cassel. XXII. 452; in Leipzig. XXVI. 489; in Berlin. XXVI. 762
— 4 deut. Lieder für 1 Tenorstimme m. Bgl. des Pianof. 2te Samml. (B) XXIX. 704
Mühlenfeld, C., Violinist u. Klav.-Spieler in Rotterdam. XXV. 103
— als Musik-Dir. das. XXVII. 385
— Variat. über Fav. Thema's a. d. Freischütz für Pianof. u. Violine, von ihm u. Bonn in Stuttgart gespielt. XXV. 773
Mühlenfeld, C., Conc. f. Pianof. (E) von ihm selbst in Rotterdam gespielt. XXVII. 386
Mühling, A., in Nordhausen. XXV. 414 fg.
— als Musik-Dir. in Magdeburg. XXVI. 110, 299. XXVII. 664
— als Violinist das. XXVI. 301, 304, 767. XXVII. 166, 168, 382
— als Klaviersp. das. XXX. 410 fg.
— Lied: Kennst du das Land etc., in Magdeburg aufgef. XXVII. 168
— Notturno, in Magdeburg aufgf. XXVIII. 254
— Orat. Die Leidensfeier Jesu, in Nordhausen aufgf. XXV. 416
— Ouverture (in D♭) in Magdeburg aufgf. XXVI. 304
— — — E♭ — — — — 300
— Symphonie (C) — — — — — 299
— — (D♯) — — — — XXIX 433
— Vater Unser (v. Witschel), in Mgdebg aufgf. XXVI. 302
— 6 Polon. brill. pour le Pf. à 4 m. oeu. 15. (B) XXI. 880
— kleine Sonaten f. das Pianof. 1r. W. 1. 2. H. (B) XXI. 870
— 12 ästimm. Arien, ohne Begl. zunächst f. Chöre u. Singanstalten. 1r. W. (B) XXII. 768
— 12 Walzes de div. genre p. le Pf. oeu. 21. (B) XXIII. 63
— Sonate p. le Pianof. oeuv. 25. (B) XXVII. 237
— 3 gr. Marches p. le Pianof. à 4 m. oeu. 33. (B) XXVII. 392
— 12 Gesänge f. 4 Männerstimmen. 36. W. (B) XXVII. 121
— Magdeburger Liedertafel. 12 Ges. f. 4 Männerstimmen. 38. W. (B) XXX. 402
— 2stimmige Kinderlieder, m. willkürl. Begl. des Pf. 15te Samml. 12 Lieder. 40. W. (B) XXX. 520
— Museum f. Pianof., Musik u. Gesang. 1. Jahrg. 1. Hft. (B) XXX. 710
Mühling, Ten. in Cassel. XXII. 581; in Dessau. XXIV. 218; in Magdeburg. XXV. 379, 671
Müller, Adolph., in Wien. XXVII. 196. XXVIII. 364; Kapellmstr. das. XXX. 109
— Astraea, die Geisterfürstin oder die Reise nach der fliegenden Insel, in Wien aufgf. XXX. 109
— Die erste Zusammenkunft, Singsp. in Wien aufgf. XXIX. 367
— Der Gutsherr u. der Schuster, oder der nächtl. Spuk im Schlosse Kornbach. Scherzspiel mit Gesang. in Wien aufgf. XXIX. 285
— Die schwarze Frau, Parodie, in Wien aufgf. XXIX. 97
— Seraphine oder der Kriegsgefangene, romant. kom. Oper, in Wien aufgf. XXX. 785
— Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein, kom. Optte, in Wien aufgf. XXVIII. 67
Müller, Aug. Eb., Cadenzen zu den 8 vorzüglichsten Klav.-Concerten v. Mozart. (B) XXII. 512
— Mad. — dessen Wittwe — in Leipzig. XXII. 222
— Dem. Lou., deren Tochter in Weimar. XXV. 285, 287
Müller, Theod. (Aug. Eb.'s Sohn), Violinspiel. in Weimar. XXIII. 253 fg.
— Cantate, in Weimar aufgef. XXIII. 388
— 3 Polon. p. le Pf. à 4 m. (B) XXIII. 767
Müller, Dem., in Cassel. XXII. 676; in Berlin. XXVI. 762, 829
— Dem. Amalie, aus Strelitz, in Berlin. XXVIII. 317. XXIX. 829 fg.
— Dem. Elise, s. Doct. Müller.
— Dem., aus Wien, in Berlin. XXX. 481
Müller, Mad., geb. Renner — Tod in Breslau. XXI. 787 fg.
Müller, Mad., Sangerin in Leipzig. XXII. 255, 343, 348. XXIII. 221, 223
Müller-Anschütz, Mad., in Braunschweig. XXV. 738; in Bremen. XXVI. 141; in Strasburg. XXVI. 623; in Braunschweig engag. XXVIII. 625; in Halberstadt. XXX. 425

Müller, Mad., in Stuttgart. XXI. 647. XXII. 147, 152. XXIII. 211

Müller, Frau Bibliothek. aus Dessau, in Quedlinburg. XXVI. 408, in Zerbst. XXIX. 523

Müller, Mad., in Weimar. XXVII. 297

Müller, Bariton in Prag. XXIV. 419. XXV. 281 fg.; in Weimar. XXIV. 572

Müller, Fagottist aus Schleitz, in Weimar. XXVI. 140

Müller, Musik-Dir. in Erfurt. XXII. 620. XXIV. 640

Müller, Musik-Dir. in Stuttgart. XXII. 152. XXIII. 208

Müller, C. sen. (Mösers Schüler). Violinist in Hildesheim. XXI. 274; in Braunschweig. XXI. 435. XXIII. 124. XXIV. 320. XXV. 220. XXVI. 208. XXVII. 232. XXVIII. 204; in Magdeburg mit s. 2 Brüdern. XXVI. 208. XXVII. 664. XXVIII. 260; in Quedlinburg. XXVI. 407; in Berlin. XXVII. 825; in Leipzig. XXVII. 854; in Bremen. XXX. 653

Müller, Mad., dessen Gattin, s. oben Mad. Müller-Anschütz.

Müller, dessen Bruder, VCellist in Quedlinburg. XXVI. 479; in Magdeburg. XXVII. 664. XXVIII. 260

Müller, C. F., Musiklehrer u. Componist in Berlin. XXVII. 406

— Versuch einer musikal. Rechentafel. XXX. 697

Müller, Dr., in Bremen, u. dessen Tochter Elise, Fortepianospp. ebend. XXIV. 229. XXV. 109. XXVII. 511

— Etwas über Beethoven. XXIX. 345

— seine musikal. Reise nach Italien soll im Druck erscheinen. XXV. 109

— kündigt sein Gedicht: Pentaide oder das Quintett an. XXVII. 431. XXIX. 410

Müller, F., Clarinettist in Berlin. XXVI. 171; in Gottingen. XXX. 267

— Etudes p. la Clarinette. Liv. 1er. (B) XXVIII. 255

Müller, Franz, Vaudeville: Die Wirthshausrechnung, in Berlin aufgef. XXVII. 35

Müller, Joh. Heinr., Tod zu Petersburg — Nekrolog dess. XXIX. 294

Müller, Iwan, Clarinettist, über dessen Erfindungen an der Clarinette. XXIII. 574

— erhält zur Belohnung für seine Verbesserungen eine Medaille zu Paris. XXVI. 163

— in Paris. XXII. 248, 381, 385, 471; in Amsterdam. XXVI. 749; in Berlin. XXVII. 249, 314; in Rotterdam. XXVII. 389; in Leipzig. XXVII. 857; in Braunschweig. XXVIII. 203; in Magdeburg. XXVIII. 361; in Nurnberg. XXVIII. 393. XXIX. 329 fg.; in Frankf. a. M. XXVIII. 858; in Stuttgart. XXIX. 186; in Wien. XXX. 1071 in München. XXX. 561

— 1. et 2. Quartett p. Clarinette, V., A. et VC. (B) XXIII. 574

— Romance de Blangini, arr. p. la Clarinette, av. acc. du Pianof. ou Harpe. (B) XXIII. 590

— Fantaisie p. la Clarinette av. acc. d. Pianof. ou Harpe. (B) ebend.

— Siciliano et Rondeau p. la Clarinette av. acc. etc. (B) XXIII. 640

— 5me Conc. p. la Clarinette av. acc. d'Orch. (B) XXIII. 655

— gr. Quint. pour le Pf. av. 2 V., A. et VC. op. 17. (B) XXI. 256. XXII. 627

— Potpourri p. la Clarinette av. acc. etc. op. 27. (B) XXI. 600

— — — — Flute princ. — — 30. — XXI. 432

— gr. — — le Pianof. av. acc. de gr. Orch. op. 46. XXVI. 606

Müller, Matth., erhält ein Patent f. eine Claviatur, wo der Schlag von oben geschieht. XXVIII. 624

Müller, Seb., in Augsburg, erhält den Preis wegen eines Aeolodikon. XXVIII. 696

Müller, Theod. (s. auch: Aug. Eb. M.)

Müller, W. A. Cantor in Berna), Erster Lehrmeister im Klavierspiel. (B) XXX. 775

— musikal. Blumenkranz, Sammlung leichter u. angenehmer Musikstucke etc. (B) XXX. 775

Müller, Wenzel, in Wien: über ihn als Compositeur fürs Casperle-Theater das. XXIV. 267

— über seine jetzigen Ouverturen. XXIV. 720

— Abentheuer Kilian Wuchtels im Schlaraffenlande, Zberposse in W. aufgef. XXVI. 120. XXX. 32

— Adler, Fisch u. Bär, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXIII. 56

— Die Affencomödie, Farse, in Wien aufgef. XXIV. 673

— Aline, od. Wien in einem andern Welttheile, Zauberoper, in Wien aufgef. XXIV. 796. XXV. 124. XXVI. 121; in Berlin. XXVIII. 304

— Der Alpenkönig u. der Menschenfeind, romkom. Zauberspiel, in Wien aufgef. XXX. 182

— Die alte u. neue Schlagbrucke, Gelegenh.-Stück, in Wien aufgf. XXI. 632; neuerlich unter dem Titel: Die neue Kettenbrucke, in Wien aufgf. XXVII. 148

— Amönine, oder der dramatische Einblaser u. die Riesenschlange, kom. Feenspiel, in Wien aufgf. XXVIII. 303

— Amosa, bald Zauberer, bald Schuster, Zberspiel, in Wien aufgf. XXVII. 245

— Apollo u. der Dichter, od. die Fahrt nach der verkehrten Welt, Posse, in Wien aufgf. XXIV. 720. XXVIII. 434

— Die Ausspielung des Theaters, Gelegenh.-Stück, in Wien aufgf. XXII. 829

— Der Barometermacher auf der Zauberinsel, Zauberposse, in Wien aufgf. XXVI. 44. XXVII. 845

— Das bezauberte Goldstück, Scherzspiel m. Gesang, in Wien aufgf. XXVI. 602

— Der bezauberte Prinz, Parodie, in Wien aufgef. XXIII. 8

— Der blaue u. der rothe Geist, Zauber- Hexen-Comödie, in Wien aufgf. XXVI. 817

— Die Braut aus dem Zauberbrunnen, oder die goldene Kugel, Feenmährchen m. Ges. u. Tanz, in Wien aufgf. XXVIII. 623

— Die Brüder Luderlich, Zberposse, in Wien aufgf. XXII. 332

— Colombinens Glück in Flora's Tempel, Zauberschwank, in Wien aufgf. XXVIII. 623

— Der Eisenkönig, oder Weiberlist stärker als Männerschwur, kom. Zaubergemälde mit Gesang, in Wien aufgf. XXIV. 801

— Der erste Mai im Prater, Pantom., in Wien aufgf. XXVIII. 303

— Evakathel u. Schnudi, Fastenspiel, in Stuttgart aufgf. XXIII. 211; in Wien aufgf. XXVII. 718. XXVIII. 829

— D. Faustsmantel, Zberspiel, in Berlin aufgf. XXVII. 312; in Wien. XXVII. 721

— Die Fee aus Frankreich, oder Liebesqualen eines Hagestolzen, in Wien aufgf. XXIV. 11. XXV. 207. XXVII. 1073; in Berlin. XXVI. 761; in Königsberg. XXVIII. 388

— Die Fee in Krähwinkel, Zberspiel, in Wien aufgf. XXVIII. 829

— Die Fee und der Ritter, Feenmährchen, in Wien aufgf. XXVI. 186

— Fido-Savant, der Wunderhund, Posse, in Wien aufgf. XXVIII. 623

— Die gefesselte Phantasie, Zauberspiel, in Wien aufgf. XXX. 203

— Glück in Wien! od. Armidens Zaubergurtel, Feenspiel, in Wien aufgf. XXVIII. 759

Müller, Wenzel, Grosse Lotterieziehung der Herrschaft Tripstrill, Posse, in Wien aufgf. XXVIII. 312
— Der Hahn im Korbe, Posse, in Wien aufgf. XXIX. 744
— Halb Fisch, halb Mensch, Mährchen, in Wien aufgf. XXI. 12
— Harlekin als Taschenspieler, Zauberpantom. in Wien aufgf. XXIX. 136
— Der Hölle Zaubergaben, allegor. Mährchen, in Wien aufgf. XXII. 55. XXIX. 853
— Hypogriph, das fliegende Rössel, Pantom. in Wien aufgf. XXI. 360
— Jakob in der Heimath, Posse, in W. aufgf. XXVIII. 218
— Jakob in Wien, Posse mit Gesang, in Wien aufgf. XXVII. 617
— Herr Joseph und Frau Baberl, Posse, in Wien aufgf. XXVIII. 427
— Der Kirchtag in Petersdorf, Posse, in W. aufgf. XXI. 655. XXII. 828. XXVII. 127, in Berlin aufgf. XXIX. 52
— Das lustige Beilager, burl. Oper, in Berlin aufgf. XXVII. 311, in Wien. XXVII. 617
— Begebenheiten zur Marktzeit, Posse m. Gesang, in Wien aufgf. XXX. 303
— Die erste Medea, Parodie, in Wien aufgf. XXIV. 463
— Moderne Wirthschaft, oder D. Juans Streiche, Posse, in Wien aufgf. XXIII. 827
— Moisasurs Hexenspruch, Parodie, in W. aufgf. XXV. 56
— Die musikalische Schneiderfamilie, oder die Heirath durch Gesang, lokales Liederspiel, in W. aufgf. XXVII. 613
— Das neue Sontagskind, Oper, in Wien aufgef. XXVII. 191; in München. XXVII. 284
— Nina, Nannerl, Nanny u. Nannette, Gelegenheits-Stück, in Wien aufgf. XXIV. 291
— Der Pachter u. der Tod, Zberspiel, in Wien aufgf. XXIII. 454
unter dem Titel: Pachter Valentin, in W. aufgf. XXIV. 226
— Der Raubritter od. Harlekin als Pavian, Zauberpantom. in Wien aufgf. XXV. 451
— Die Reise ins Bad, kom. Singsp., in Wien aufgef. XXVIII. 452
— Der Schlossgärtner u. der Windmüller, kom. Oper, in Berlin aufgf. XXVI. 696, in Konigsberg. XXVIII. 130, in Wien. XXIX. 663
— Die schwarzen Frauen, Posse (Parodie v. la dame blanche), in Wien aufgf. XXIX. 367
— Die schwarze Bedoute, Oper, in Wien aufgf. XXV. 129
— Der schwarze See oder der Blasbalgmacher u. der Geist, kom. Vorspiel, in Wien aufgf. XXVII. 191
— Die Schwestern von Prag, kom. Oper, in Dresden aufgf. XXI. 178; in München. XXIII. 583. XXVIII. 491; in Strasburg. XXIII. 400; in Wien. XXVII. 147
— Sechzig Minuten nach Zwölf Uhr, Parodie, in Wien aufgf. XXV. 363
— Siebenmal anders, oder Langohrs Verwandlungen, Feenspiel, in Wien aufgf. XXX. 688
— Der Sohn des Waldes, Melodrama, in Wien aufgf. XXV. 764
— Die Teufelsmühle, Oper, in Wien aufgf. XXIV. 145; in Berlin. XXVII. 35. XXX. 559
— Der Teufelsstein in Mödlingen, romant. kom. Volksmährchen, in Wien aufgf. XXVIII. 215
— Thespis, Serapions u. Jokus Wanderung in die Leopoldstadt, grosses kom. Quodlibet, in Wien aufgf. XXVIII. 119
Müller, Wzl., Tischlein, decke Dich, Zauberspiel, in Wien aufgf. XXI. 270. XXVII. 718
— Die unruhige Nachbarschaft, Singsp. in Wien aufgf. XXX. 725
— Der verwunschene Prinz, Parodie, in W. aufgf. XXVI. 281
— Viel u. Allerlei, Scenen-Panorama, in Wien aufgf. XXX. 303
— Der Vizlipuzli, rom. Volkssage, in Wien aufgf. XXIX. 744
— Die Weiber zu Pferde, Pantomime, in Wien aufgf. XXVIII. 63
— Wien, Paris, London und Constantinopel, Zauberspiel, in Wien aufgf. XXV. 266. XXVI. 711
— Die Wilden aus Indien, Posse, in Wien aufgf. XXIV. 300
— Die Wittwe aus Ungarn, Singsp. in Wien aufgf. XXV. 52
— Der Zauberguckuck, Pantomime, in Wien aufgf. XXVII. 309
— Die Zauberlampe, Feenmährchen, in Wien aufgf. XXVIII. 251
— Der Zauberring, ein Zauberschwank, in Wien aufgf. XXVIII. 602
— Die Zwillingsbrüder von Krems, Singsp. in Wien aufgf. XXI. 360
— Die zwölf schlafenden Jungfrauen, Singsp. in Königsberg aufgf. XXV. 573; in Wien. XXIX. 606, 608
— Glaser u. Drechsler, Musik zum Zauberspiel: Fräulein Wunderlich, in Wien aufgf. XXIX. 138
— Drechsler u. Schuster, Mus. z. Posse Die Benefiz-Vorstellung, in Wien aufgf. XXIX. 371
Müllner-Gollnhofer, Mad., in Wien. XXVIII. 217
Mullner, Flotist in Prag. XXIII. 469
Mulzer, in Lausanne. XXV. 608; in Genf. XXVIII. 69
München, Nachr. XXI. 14, 314, 364, 384, 440, 545, 576, 635, 729, 885. XXII. 124, 267, 440, 465, 550, 549, 808. XXIII. 207, 288, 389, 413, 615. XXIV. 147, 159, 208, 360, 514, 704, 784. XXV. 43, 98, 351, 759, 809. XXVI. 61, 322, 527, 609, 584. XXVII. 89, 281, 541. XXVIII. 7, 280, 855. XXIX. 114, 557, 514, 649, 888. XXX. 88, 556, 595, 612, (773)
— Etwas über den gegenwärt. Zustand der Kirchenmusik das. XXX. 88, 119
— Rüge eines dasigen Zeitungsartikels über d. Aufführung von Mozarts Zauberflöte. XXI. 27
— Gesammt-Zustand der das. Kgl. Hofmusik. XXII. 549
— K. Baierische Hofkapelle das. XXIX. 437
— Verzeichniss der das. von 1817—1823 aufgeführten ital. Opern. XXI. 146
— Spiele und Ausstellungen das. am 1. Oct. jedes Jahres. XXVI. 496
— Eröffnung des neuen Schauspielhauses das. XXVII. 136
Munter, Violinist in Bremen. XXVI. 146
Munzberger, J., 3 Nocturnes en Duo p. Pian. et Viol. ou Flûte n. 1. 2. 3. (R) XXV. 392
Munzinger, U., in Olten. XXII. 84
Murati, Sgra Elisa, in Bologna. XXIX. 363
Muret, Flotist in Morges. XXIX. 362
Muris, Joh. de, eig. ein Niederländer. XXVII. 338
— Eifer gegen Geschmackverderber seiner Zeit. XXIV. 596
— Verdienste um die Harmonie. XXVII. 176
— Antheil an Erfindung oder Ausbildung des figurirten Gesanges u. des Contrapunkts. XXVII. 309
— falschlich für den Erfinder der Noten ausgegeben. XXX. 434 *)
Musica scolastica, ital. Theaterausdruck. XXII. 595
— de quadrata s. mensurabili. — Verf. davon ist nicht Beda Venerabilis. XXX. 829
Musico, ital. Theaterausdruck. XXIII. 609. XXV. 469
Musicus, eines, Bemerkungen aus dem Tagebuche. XXIX. 668

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Juny. Nº. 40. 1803.

Recensionen.

Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns etc.

(Beschluss.)

Bey dem Anblicke des königlichen Venedigs schien sich dem Jüngling eine neue Welt aufzuthun. Aber der gehassige, leidenschaftliche Weestr. erinnerte ihn gar bald, dass er noch in der alten lebe. Ohngeachtet ihn Weestr. als Diener brauchte, sollte der arme N. doch noch baaren Zuschuss von seinen Aeltern schaffen, die selbst nichts hatten und überdies von den Drangsalen des Kriegs darniedergedrückt waren. Der Weg ging nach Padua, wo Weestr. unter Tartini studiren wollte. Dort hielten sich zwey junge, edle Venetianer in gleicher Absicht auf und nahmen N. zum Notenschreiber an. Nicht ohne Rührung und Liebe zu dem guten Jüngling kann man seinen Brief an die Aeltern über dies grosse Glück, S. 78 folg., lesen; und wer könnte der Geringfügigkeit, wie Hr. Meissner sagt, spotten, dass N. gleich auf die Addresse setzte: Gute Botschaft von Naumann aus Italien! Er wurde gut gehalten und führte sich gut auf. Aber nur allzubald reiseten seine Beschützer ab; er musste wieder zu Weestr. Dieser betrog ihn um die paar ersparten Zechinen, brauchte ihn wieder zu den drückendsten Diensten, liess ihn Tag und Nacht für andere Noten schreiben und sich dafür bezahlen, gab ihm auch nicht den nothdürftigsten Unterhalt, und quälte ihn noch ausserdem, wie ein englischer Nabob seinen indischen Sklaven. Sein Kummer wurde dadurch noch vermehrt, dass ihm kein Unterricht in seiner Kunst gegeben, und der zauberische Generalbass nun vollends gar in eine unbestimmte, weite Zukunft verwiesen wurde. Dies brach endlich durch. N. genoss das Glück, mit grosser Ehrfurcht in Tartini's, ihm heiliges Haus — Violinkasten zu tragen. Er trifft einmal den würdigen Greis allein, entdeckt ihm sein Sehnen, und wagt's, ihn um die Gnade zu bitten, wenn sein Herr Stunden bekäme, an — der Thür stehen bleiben und zuhören zu dürfen. Nein, sagt Tartini, das nicht: du sollst mit in die Stunde gehen. Finde ich Anlage bey dir, so will ich dich unentgeltlich besonders vornehmen u. s. w. Wie stürzten N.s Freudenthränen auf die Hände seines Wohlthäters.

Nun hätte es herrlich hergehen können! N. wird Tartini's Schüler, N. wird Paduaner Student (unter den possierlichsten Umständen, man s. S. 92 folgg.) Aber der hässliche Weestrom vergället auch dies auf das abscheulichste. N. hält aus — für einen jungen Künstler überhaupt, kaum begreiflich; aber gerade für N.s Individualität entscheidend — N. hält aus, bis ihn Weestr., einer elenden Kleinigkeit wegen und unter der niedrigsten Behandlung, ganz verstösst. Hunt, ein sächsischer Künstler, ebenfalls Tartini's Schüler, nimmt ihn ins Haus. Nun erst kann der gute Jüngling wieder, seit seinem Abschiede vom Vaterhause, frey athmen. Die Sorge für die nothwendigsten Bedürfnisse in einem fremden Lande, dessen Sprache er nicht einmal ordentlich verstehet, begleitet ihn freylich; aber diese Sorge ist gewiss nicht die drückendste für einen fähigen Jüngling. N. hat unter der

Musicus versatus — magnanimus, curiosus, Anfrage wegen der Verf. dieser Werke. XXIV. 835
Musik, alte — Benutzung ders. Andeutung v. Häser. XXVIII. 350
— Ernst Wagner. Ansicht von ders. mit Bemerkungen v. F. L. B. XXVI. 197
— über das Dunkle u. Geheimnissvolle derselben. XXX. 433, 469
— etwas über ihre Entwickelung. XXIII. 89
— beim evangel. Gottesdienste — Andeutungen zur Verbesserung ders. XXI. 817
— Abriss der Geschichte ders. v. einem Engländer. XXIII. 301, 317, 337, 353
— der 3 musik. Hauptvölker — Aeusserung eines Franzosen darüber. XXIV. 629
— heutige — über die Ausschweifungen ders. XXVIII. 790
— Ideen über sie v. J. J. Wagner. XXV. 197, 213, 293, 309, 429, 445, 477, 713. XXVI. 253, 313, 333, 445, 461, 493
— italienische — s. unter J.
— — — u. französische, Unterschied ders. XXIII. 312
— Zustand in Italien v. Riccoboni. XXVII. 390
— über die Kontgeschichte ders. in Italien — Fragm. v. Speth. XXV. 323
— Kraft der Musik, Ged. v. C. Schreiber. XXVI. 85
— fürs Ohr, eine Andeutung. XXVIII. 133
— Schriftsteller über Musik, die theils nur wenig gehen und doch angeführt werden, theils wichtig, aber nicht gehörig beachtet und ungenannt sind v. Fink. XXX. 833
— unsere Musik, ist sie wirklich so weit herunter, dass sie mit der alten u. ältesten keinen Vergleich aushält? — v. Fink. XXVIII. 49
— Verhältniss ders. zur Declamation, v. J. J. Wagner. XVIII. 817
— über Wiederholungen in derselben v. F. L. B. XXV. 745
— Wirkung derselben auf einen Taubgebornen nach erlangtem Gehör. XXII. 829
— — — — — die Thiere. XXII. 130
— — — — — die Heilung der Verrückten, Versuch damit in Paris. XXVI. 741
— und Erziehung. Ideen v. J. J. Wagner). XXVI. 445
— — Gesellschaft — — — — — — 461
— in Kirche u. Staat — — — — — — 493
— und Poesie — — — — — — 513
— — Tanz — — — — — — 338
— wie treibt man sie zum Nachtheil der Kunst, seiner selbst u. Anderer? XXVIII. 153
— über sie als Wissenschaft, eine Glosse v. T. XXIX. 161
Musikalische Bildung jetziger Zeit — einige Worte darüber, v. J. C. H. XXI. 865, 881
Musikalische Feier (über), des kathol. Gottesdienstes etc. S. Fröhlich.
— Grammatik, herausg. v. Dem. Lesne in Paris. XXI. 106
— Instrumente — Nachrichten von einigen neueren Erfindungen u. Verbesserungen ders. XXIII. 513. XXVI. 809. XXVII. 725
— Literatur — Handbuch ders. oder allgemein systemat. Verzeichniss gedruckter Musikalien etc. 2. Nachtrag. (R) XXI. 804
Das musikalische Ohr — Andeutung. XXVIII. 130
Musikalische Scenen aus Lilar. XXIX. 824
Musikalischer Vortrag — über ihn, v. J. J. Wagner. XXIX. 5
Musikalisches Zeugen und Bilden — über dasselbe. XXI. 849
Der musikalische Philister. XXX. 548
Musiker, am empfindlichsten gegen Tadel. XXIV. 435
— eines, 3jährige Erfahrungen. XXVIII. 709
Musikfeste u. Oratorien — Gedanken und Meinungen hetreffend auf dieselben. XXX. 548, 634, 652, 756
Musikfeste — grosse — über ihre Entstehung. XXI. 762
Musikfest zu Aachen. XXVII. 444; zu Basel. XXII. 921; zu Düsseldorf. XXVIII. 440; zu Edinb. XXI. 742; zu Halberstadt. XXX. 413. (Bemerkungen dazu gegen einen Aufsatz i. d. Bl. Unterh. Blatt. XXX. 946); zu Cöln a. Rhein. XXIII. 634. XXVI. 361; zu Lausanne. XXV. 665; zu Luzern. XXVI. 781; zu Nürnberg. XXIII. 4691 zu Quedlinburg. XXVI. 477; zu Zerbst. XXIX. 802
Musikfreunde — Aufforderung an sie u. alle Musikverlags-Handlungen etc. von Merx. XXI. 849
Musikfreundes, eines, Papiere — Fragment daraus. XXI. 65
Musikfreunde, wie sind einem solchen am sichersten u. geschwindesten Begriffe von Eintheilung u. Takt beizubringen? Frage). XXX. 484
Mylius, Dilett., als Baussänger in Frkf. a. M. XXIII. 111, 281
Mysterien: was sie eigentlich waren. XXX. 339

N.

Naef-Haggenmacher, Mad., in Zürich. XXVI. 403. XXVII. 463 fg. XXVIII. 396
Naegeli, H. G., Anrede an die Schweizerische Musik-Gesellschaft, bei Eröffnung ihrer Sitzungen, in Basel. XIII. 769
— Vorlesungen über Musik in Frkf. a. M. (XXV. 708). XXVI. 611; in Stuttgart. XXVI. 860, 460
— Rec. v. Schnyder v. Wartensee Gedichte von Uhland. XXIII. 281, 297, 313
Naegeli, Dem., dessen Tochter in Zürich. XXX. 605
Nagel, Andr., X Walses et VI Ecoss. p. l. Pf. liv. 4. (R) XXVI. 512
Naini, aus Mailand, Virtuos auf dem engl. Horn und der Oboe, in München. XXX. 620
Naldi, in London. XXI. 720; in Paris. XXII. 813
Naldini, D. Santi, b. d. ppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 308
Nancini, Andr., Kpmstr. zu Urbino, Requiem zu P. Mattei Todtenfeier comp. XXVII. 713
Nani, Viol. in Strasburg. XXI. 685. XXII. 489. XXIV. 489, 529, 569. XXV. 676
Nanini, Giov. Mar., Comp. bei d. ppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 377
Nanni, in Nürnberg. XXI. 288
Nardini, Violinist zu Stuttgart. XXIII. 657
Nasolini, Op. Semiramis, in Brescia aufgf. XXII. 287
— — — Teseo a Stige, in Wien aufgf. XXIV. 297
Nast, Violin-Dilett. Spohrs Schüler), in Breslau. XXI. 785
Natalis Comes, Auszug aus s. Mythologia etc. XXX. 334
Nathan, Essay on the Theory and Practice of Music. XXV. 617
Natorp-Sessi, Mad. Mar. — S. Sessi.
Naue, J. F., Musik-Dir. in Halle. XXII. 189
— Versuch über Neumen. XXX. 779
— Festmarsch a. Volkslied der Preussen f. gr. Milit.-Orch. u. Chor. Klav. Auszug. (R) XXX. 790
— Versuch einer musikal. Agende, oder Altargesänge zum Gebrauch in protest. Kirchen, für musikal. und nicht musikal. Prediger. (R) XXX. 607
Naumann, G. A. — Sein Geburtsort. XXX. 209
— bei der Aufführung von Haendels Messias, in Leipzig. XXV. 491
— Sammlung s. Compositionen hat Graf Haugwitz in Wien. XXVIII. 801
— Oper: Gustav Wasa, in Stockholm gegeben. XXIX. 289
— — Medea: Scene daraus in Lpz. aufgf. XXV. 346
— Scene u. Arie: Contro Armidoro — — — XXVII. 859
— Orat. J Pellegrini, in Dresden aufgf. XXIV. 313

Naumann, G. A., Vater unser, in Lpz. aufgf. XXI. 317; in Nürnberg. XXI. 156, XXV. 155; in München. XXIV. 305; in Stuttgart. XXVI. 367; in Dresden. XXVIII. 478; in Breslau. XXIX. 393

— Psalm mit dem Vater unser, in Quedlinburg bei Klopstocks Säculerfeier aufgf. XXVI. 477

— Psalm m. d. Vaterunser, Part. u. Klav. Ausz. (B) XXVI. 33, 49

Naumann, VCellist in Königsberg. XXII. 766

Nava, Sgra. in Pesaro. XXI. 203

Navarra, Nachr. XXIX. 306

Né, Bassist in Novara. XXII. 627

Neapel, Nachr. XXI. 41, 82, 246, 535, 682. XXII. 286, 495. XXIII. 736. XXIV. 279, 766. XXV. 77, 256, 471, 774. XXVI. 276, 320, 585. XXVII. 113, 253, 629, 715, 717. XXVIII. 36, 379, 486, 604, 637. XXIX. 28, 169, 328, 686, 884. XXX. 121, 144, 175, 495, 500

— über den gegenwärt. Kulturzustand des Musik-Colleg. und über die Conservatorien das., v. Kandler. XXIII. 803 fgg. 836, 869. XXIV. 247

— Opernpersonale das. XXVI. 521

Neate, Klav.-Sp. in London. XXIV. 410. XXV. 563

— Toccata, schlecht beurtheilt. XXV. 364

Negri, Flöt. in Neapel. XXIII. 870

Negrini, Ag. Trentanove, Bassist in Macerata. XXIX. 863

Nehrlich, Clarinett. in Weimar. XXIX. 92

Neith (Syrinx), ein in Attica gewöhnl. Instrument. XXIII. 748

Neithardt, A., zu Wien, erhält v. Kaiser eine goldne Dose. XXVIII. Int. Bl. S. 20

Nenci (Nencini), Sgra Giud. Pasini, in Rom. XXVI. 556

Neubig, Violoncell-Dilettant in Breslau. XXVI. 176

Neri, Carol., in Lissabon. XXIII. 604

Neri, Dem., in Paris. XXII. 638

Neri, Phil. von, Urheber der Oratorien. XXIV. 455. XXX. 337

Neri, Pietro, Bassist in Mailand. XXVIII. 637

Nerl, Dem., in Cassel. XXV. 709. XXVI. 226, 483

Nerling, Hornist in Zürich. XXVI. 464. XXVII. 464

Nesse, Mad. Georg., in Warschau. XXI. 708

Nestroy, in Wien. XXIV. 227, 671, 717, 835, 842

Neubert, Gesanglehrer in Königsberg. XXVIII. 590. XXIX. 210

Neubruck, Komiker in Wien. XXI. 630. XXIII. 8, 665, 732. XXIV. 14, 59, 146. XXV. 123, 207, 277, 624 fg. 630. XXVI. 188, 652. XXVIII. 363, 434

Neuburg, Mad., in Königsberg. XXIX. 188

Neudeck, Klav.-Spieler in Leipzig. XXII. 44

Neugebauer, Ten. in Breslau. XXI. 788

Neugebauer, Ober-Organist in Breslau — Tod. XXX. 736

Neugriechen: über die Musik derss., von Edw. Dodwell. XXIII. 745

Neukäufler, in Darmstadt. XXIII. 61

Neukirchner, Franz, Fagottist in Prag. XXV. 379. XXVII. 364. XXVIII. 176. XXIX. 278, 763. XXX. 341

Neukomm, Sigism. — Etwas zu seiner Biographie. XXIX. 861; in Rio Janeiro. XXII. 402

— erhält vom Kaiser von Oestreich einen Brillantring. XXIV. 308

— Nachrichten über Rio Janeiro. XXII. 501

— gegenw. in Paris, arbeitet an einem grossen Orator. Das Gesetz des alten Bundes, XXX. 76

— Uebersicht einiger Pariser Kunsterscheinungen. XXV. 636

— ein Wort über die Kirchenmusik in Paris. XXVII. 150

— fand Rochlitz, Gedanken über die Chöre der Alten und ihre Declamation. XXX. 561 fg.

— Hymne f. 3 Stimmen. Amor Jesu dulcissime etc. XXVII. Beil. III.

— über seine Lieder. XXVIII. 57

Neukomm, Sigism., Cantate: Der Ostermorgen, in Leipzig aufgef. XXVII. 1281; in Stuttgart. XXVIII. 286 Canon aus dieser Cantate. XXVI. 582. B. III.

— Cant. Der Ostermorgen (v. Tiedge) f. 3 Solostimmen und Chor mit Begl. des Fortep. (B) XXVII. 13

— neuste grosse Messe f. 4 Solost. und Chor, mit Orgelbegleitung unter des Verf. Direction von den Zöglingen der Ecole royale zu Paris aufgf. XXV. 659

— Musik zur Braut von Messina. XXIX. 561 fg.

— Orator. Christi Grablegung, in Dresden aufgef. XXIX. 305

— Arie daraus. (XXIX. 104) B. I.

— — — — — — Part. u. vollst. Klav.-Ausz. (op. 49.). (B) XXIX. 561, 577

— Phantasie (m. S.) in Leipzig aufgef. XXV. 400

— Requiem (auch Mspt.), eines s. vorzüglichsten Werke. XXVII. 463

— Messe de Requiem à 3 parties en Chœur av. acc. de gr. Orchestre. Part. oeu. 50. (B) XXX. 764

— Sinfonia eroica, in Leipzig aufgf. XXI. 49

— Sinf. (D§), in Leipzig aufgf. XXII. 220

— — op. 37. — — — — XXVII. 855

— 9 Ges. m. Klav.-Begl. (B) XXI. 463

— Les Adieux à ses amis à Rio de Janeiro, Adagio p. le Pf. (B) XXV. 396

— 7 Gesänge f. 1. Singst. mit Pf.-Begl. (B) XXVII. 214

— Te Deum à gr. Orch. oeu. 24. (B) XXIV. 317

— Elegie sur la mort de Mad. la Duch. de Courlande, p. le Pianof. oeu. 28. (B) XXV. 596

— 6 Lieder mit Pfp.-Begl. 36. W. (B) XXVI. 130

— O amor Brazileiro, Capr. p. l. Pf. oeu. 37. (B) XXVII. 204

— L'amitié et l'amour, 2 Esquisses — — — 38. — — 68

— Stabat mater à 4 parties en deux chœurs, av. acc d'Orgue ad lib. oeu. 36. (B) XXVII. 611

— L'amoureux, Fant. p. l. Pf. et Flûte. oeu. 39. (B) XXVII. 236

— 6 Lieder f. 1 Singst. m. Begl. d. Pf. 46. W. — XXVIII. 813

— Psalmen nach Luthers Uebersetzg. für 1. Singst. mit Begl. der Orgel od. des Pianof. 51. W. 4 Nrn. (B) XXX. 317

Neuling (Mayseders Schüler), Violin-Dilett. in Wien. XXVIII. 311

Neumair (Halte), in der ehemal. Kirchenmusik. XXIII. 320**)

— Beispiel davon. XXX. 779

Neumann, Dem., in Königsberg. XXIII. 521; in Elbing. XXIV. 28. XXVI. 678; — nunmehr als Mad. Jost nach Bremen abgeg. XXVI. 679

Neumann, Mad., v. Carlsruhe, in Berlin. XXIII. 459, 462, 805. XXIV. 403, 496 fg. XXVI. 421, 481. XXVIII. 473 in Wien. XXVII. 624; in Stuttgart. XXVII. 653; in Leipzig. XXVIII. 855

Neumann-Sessi, Mad., in Leipzig. XXI. 69 fg., 93, 179, 334. XXII. 23, 26 fg., 27, 262 fg., 349. XXIII. 221 fg. (als Concertsängerin abgegangen. XXIII. 237). XXV. 20, 34, 609 fg., 791. XXVI. 321; geht auch vom Theater ab. XXVI. 490; in Stuttgart. XXVI. 607

Neumüller, in Amsterdam. XXIV. 399

Neundorf, Dem., in Hamburg. XXIII. 782

Neuner (in München), Ouvert. und Zwischen-Akte zu Wilh. Tell, in München aufgf. XXVII. 137

Neuville, Nic. Legros de la, zu Paris. Patent für einen Mechanismus, den Stiften u. Wirbeln an Saiten-Instrumenten mehr Festigkeit zu geben (Pisateur). XXVI. 812

Neuyork — italien. Oper das. errichtet. XXVII. 803

Neuyorker musikalische Zeitung v. 1831 — Auszug daraus. XXVI. 429

Ney, Mad. Casimir, in Presburg. XXIII. 297; in Bimini. XXIX. 365

Nicholson, Flötist in London. XXI. 862. XXV. 574. XXX. 100
Nicolli, Graf Dan., Farse: L'Ajo nell' imbarazzo, in Piacenza aufgf. XXVII. 250; in Parma. XXIX. 179
Nicola, Violinist von Hannover, in Stuttgart. XXIV. 132. XXV. 323; geht ab und als Concertmstr. (oder vielmehr als Mus.-Dir. der hannöv. Kapelle, laut Berichtig. im Int. Bl. v. XXVI. S. 16) nach Hannover. XXV. 768
— Ouverture, in Stuttgart aufgf. XXV. 323
Nicola, C., 3 Gesänge f. 1 Sgst. mit Begl. des Pianof. (B) XXVIII. 848
Nicola, Gaet. de, Buffo in Neapel. XXVII. 631
Nicolai, Carl, Ten. in Königsberg. XXI. 443. XXVI. 103 fg.; errichtet ein musikal. Casino das. XXVI. 106
Nicolai, D. J. C., aus Rudolstadt, Virtuos auf dem Contre-Violon, in Weimar. XXIII. 388
— über Staufers wichtige Erfindg f. d. VCell. XXV. 554
Nicolai, Oboist in Ludwigslust. XXI. 777
Nicolini, kurze Biogr. und Verzeichniss s. Compositionen. XXVI. 809*)
— Oper: Abradate e Dircea, in Genua aufgf. XXII. 288
— — Anibale in Bitinia, in Bologna aufgf. XXV. 470‡ in Florenz. XXV. 774
— — Aspasia ed Agide, in Mailand aufgf. XXVI. 809
— — Balduin — Terzett daraus in Dresden aufgef. XXI. 461
— — Carlo magno, in Vicenza aufgf. XXI. 441; in München. XXI. 864. XXII. 550
— — Cesare nelle Gallie, in Rom aufgf. XXI. 218
— — il trionfo di Cesare, in Palermo aufgf. XXI. 535
— — la conquista di Granada, in Venedig aufgf. XXII. 679
— — — — — — — Malacca, — Venedig aufgf. XXII. 270
— — Coriolano, in Wien aufgf. XXIV. 334
— — — Duett daraus in Prag aufgf. XXVI. 413
— — la feudataria, in Piacenza aufgf. XXII. 287
— — Ida d'Avenel, in Bergamo aufgf. XXX. 703
— — l'Eroe di Lancastro, in Turin aufgef. XXIII. 279
— — il Conte di Lenosse, in Triest aufgf. XXII. 198
— — Quinto Fabio, in Palermo aufgf. XXI. 82; in München. XXI. 863; in Verona. XXI. 247; in Wien. XXIV. 334
— — Teuzzone, in Turin aufgf. XXVII. 255
— — Trajano in Dacia, in Wien aufgf. XXIV. 334
— — Wittekind, in München aufgf. XXI. 516
— Cant. bei Ankunft des Kaisers in Parma aufgf. XXVII. 633
Nicolini, Ten. in Mailand, wird nach Petersburg engag. XXIX. 884
Nicolo Isouard, s. Isouard
Nidecki, Klav. und Orgelsp., auch Comp. in Warschau. XXVII. 762 fg.
Niederlande, Musikzustand in denselben. XXIII. 225
— — — — — — in dem südlichen Theile ders. XXV. 803, 821, 833
— Preisaufgabe der 4ten Klasse des Instituts der Wissensch. der Literatur und der schönen Künste des Kgr. der Niederl. XXVII. 527
Niedermeyer, L., 18jähr. Schweizer, als Pianof.-Sp. in Lausanne. XXV. 668; in Genf. XXVIII. 92
— Oper: Il reo per amore, in Neapel aufgf. XXIII. 736
— Ouverture, b. Schweizer Musikfeste zu Lausanne aufgf. XXV. 667
Niederrheinisches Musikfest zu Coln. XXIII. 631. XXVI. 3011 zu Aachen. XXVII. 411; zu Düsseldorf. XXVIII. 440
Nielsen, in Kopenhagen. XXIII. 432
Niemeyer, A. H., Kanzlers zu Halle, Todtenfeier das. XXX. 769
Nieser, Fagottist in Nürnberg. XXVIII. 368. XXIX. 341
Nieser, Ten. aus Mannheim, in Wien. XXI. 926; in Stuttgart. XXI. 611; in Frankf. a. M. XXV. 181, 413, 707. XXVI. 29 fgg. XXVII. 277. XXVIII. 97 fg. 859. XXX. 709
Nikola, s. Nicola
Nisle, Waldhornist in Stuttgart. XXIII. 657
Nissen, von, Königl. Dän. Staatsrath, Gemahl der Wittwe Mozarts — Tod zu Salzburg. XXVIII. 288
Niziński, 1r Clarinettist in Warschau. XXI. 712
Nitza, Nachr. XXIX. 887
Noah, bibl. Drama von Seyfried: s. S.
Noël, Dem., in Paris. XXVI. 738
Noisten, Dem., in Nürnberg. XXVIII. 269; in Frankf. a. M. XXVIII. 859
Nordamerica: Italien. Oper das. XXVII. 863
Nordblom, Liedercompos. in Stockholm. XXIX. 342
Nordhausen, Nachr. XXV. 416
Noack, Wenzel, Waldhornist in Prag. XXV. 380‡ — nunmehr Kpmstr. zu Marburg. XXX. 877
Nostitz, Graf von, Präsident des Conserv. in Prag. XXIII. 762
— Phantasie fürs grosse Orch., in Prag aufgf. XXIII. 469
— — Oper: Teodora, in Prag aufgf. XXIX. 277
Notation, Gregors des Gr: — Berichtig. eines dieselbe betreffenden Irrthums etc. XXX. 401, 417, 433
Noten — über ihre Erfindung. XXX. 434*)
— Liniensystem ders. von Guido v. Arezzo erfunden. XXVII. 324
Noten-Copist, dessen Rolle in der Tonkunst u. Regeln für ihn. XXIV. 329
— Geltung, ihre Terminologie b. der päpstl. Kapelle. XXVII. 355
— Umwender, Erfindung von Jos. Boehm in Wien. XXV. 821; Pulte, damit versehen. XXVII. 728
Notker Balbulus, ein musikal. Schriftsteller des 9ten Jahrh. XXX. 401*), 435
Nourrit, Adolph, in Paris. XXI. 192, 214, 283, 443, 529. XXII. 126. XXIII. 85. XXVI. 245. XXVIII. 783; in Strassburg. XXIX. 716
Novak, Klarinettist in Prag. XXVI. 364
Novalis Fragment, zur Einleitung. XXIV. 1
Novara, Nachr. XXIX. 887
Novaretti, Hornist in Lissabon. XXIII. 6031 geht nach Sevilla. XXV. 10
Novello, Organist an der portugies. Kapelle zu London. XXI. 750
Noverre, Balletmstr. in Stuttgart. XXIII. 658
Nowakiewicz, Cas., in Krakau. XXI. 414
Nowakowsky, Klavierspieler, Lehrer u. Comp. in Warschau. XXVII. 762
Nozzari, Ten. XXII. 516, 626; in Wien. XXIV. 352, 459, 585; für Neapel engagirt. XXIV. 597
Nuckel, Herm., Musiklehrer u. Sänger in Bremen. XXVII. 511. XXVIII. 432
Nürnberg, Nachr. XXI. 257. XXII. 807 | Berichtig. dieser letztern Nachr. XXII. Int. Bl. 135. XXIII. 321; grosses musikal. Fest das. XXIII. 625, 753. XXIV. 161. XXV. 255. XXVI. 229, 697. XXVII. 261. XXVIII. 266, 393. XXIX. 341. XXX. 518
— Jubelfest der 300jähr. Stiftung des dasigen Gymnasiums. XXVIII. 393
— Fest der Grundsteinlegung zu Albr. Dürers Denkmal. XXX. 513; Ehrenbezeigung dabei an Fr. Schneider. XXX. 481
Numerica, ital. Theaterausdruck. XXII. 595

O.

O miranda vanitas: über den Verf. dieses Liedes, nebst Uebersetzung etc. XXVII. 741
Obermeyer, aus Frankf. in Wien. XXII. 561; verlässt das Theater zu Frankf. a. M. XXIII. 367

Oberon, Ballet, in Wien aufgef. XXII. 477
Obert, Mad., Klavierspiel. in Paris. XXV. 638
Oboe: über sie. XXX. 371 — über deren richtige Behandlung und Blasart, v. W. Braun. XXV. 165
Oboe di caccia (Alt-Hoboe). XVIV. 693
Obwexer, Fräul. von, Klav.-Spiel. in Prag. XXVIII. 174
Occa, Ant. dall', Contrabassist in Berlin. XXII. 629. 708; in Wien. XXIII. 146, 203. XXIX. 855; in München. XXIII. 693; in Frankf. a. M. XXIV. 231; in Paris. XXIV. 269; in Strasburg. XXIV. 767; in Lausanne. XXVII. 15; in Mailand, Brescia etc. XXVII. 111; in Bologna. XXVII. 231
Occa, Domen. dall', Contrabassist — sonderbare Ankündigung eines Concerts in Petersburg. XXVI. 351
Occa, Phil. dall', Singlehrer in Petersburg. XXVI. 550
— — — Dems., dessen Tochter, erste Sängerin in Petersburg. XXV. 655. XXVI. 550
Ochernal, in Bremen. XXI. 768. XXIII. 490. XXIV. 85 fg., 394. XXV. 109. XXVI. 143. XXVII. 96. XXVIII. 431
— Quartett-Unterhaltungen in Bremen. XXVII. 215
Ochernal, Aug., dessen Sohn, 14jähr. Violinspieler und Schüler von Spohr, in Bremen. XXIII. 490. XXIV. 86 fg., 394. XXVI. 143. XXVII. 96. XXVIII. 431. XXIX. 829. XXX. 630 fg.
Ochsendorf, Vorspieler in Göttingen. XXII. 842
Ockenheim (auch **Ockeghem**), Joh., Kirchencompos. u. päpstl. Kapellsänger zu Rom. XXVII. 338 fg.; — etwas über ihn. XXVIII. 518
— Messe (comp. i. J. 1516), in München aufgef. XXIV. 375
— — Gaudeamus — Kyrie daraus. XXVIII. 513
Octaven-, Quintem-Folgen: Andeutungen über sie v. D. Stöpel. XXVII. 517
Bemerkungen über diesen Aufsatz. XXVII. 581 fgg.
— über das Stimmen deren (v. Wilke). XXX. 62
— welches sind verbotene? XXX. 622
Odalde, Thiago de Deus, Clarinettist in Lissabon. XXV. 9. XXVII. 30
Oddi, Flaminio, päpstl. Kapellsänger u. Comp. zu Rom. XXVII. 306
Odessa: Musikhandlung das. errichtet von Ricordi. XXIII. 584
Odington, Walter, Erfinder der Minima. XXIII. 523
— — — Werk über die Mensural-Musik etc. XXX. 817
Oels, Louis, Fagottist in Weimar. XXX. 74
Oelschig, Flotist in Berlin. XXVII. 209. 343
Oesterley, D., Dilett. in Göttingen. XXX. 267
Oginski, le Prince M., Collection de Polonoises p. le Pf. (R) XXIX. 491
Ohmann, Louis, Musik-Dir. zu Riga. XXIV. 100. XXVII. 704
Olbers, J. H., 6 Vorspiele u. 1 leichtes Nachspiel für die Orgel und Pianof. 2. W. (R) XXII. 185
Olivier, Dem., Kammersängerin in Dessau. XXIV. 446
Olivieri, Lor., Buffo in Padova. XXV. 470; in Loreto. XXIX. 373
Ollech, Pianof.-Dilettant in Königsberg. XXV. 377, 581. XXVI. 105 fg. XXIX. 598
Onslow, Geo. (Schüler von Reicha), in Paris. Oper: L'Alcade de la Vega, in Paris aufgef. XXVI. 738
— — Ouvert. daraus in Wien aufgef. XXVII. 245. XXX. 685
— L'Alcade de la Vega etc. mit franz. und deutschem Text im Kl.-Auss. (R) XXVII. 771
— Op. Le colporteur (der Hausirer), in Berlin aufgef. XXX. 648
— 4. 5. und 6. Trio f. Pf., Viol. u. VC. 14. W. n. 1. 2. 3. (R) XXII. 631
— 3 Sonates p. Pianof. et VCelle. oeu. 16. L. 1. 2. 3. (R) XXIII. 183
— 3 Quint. p. 2. Viol., Viola, VC. et Basse. oeu. 17. 18. 19. (R) XXV. 502
— Sonate à quatre mains pour le Pianoforte. oeu. 22. (R) XXVII. 641
Onslow, Ge., Theme anglais varié pour le Pianoforte. oeu. 28. (R) XXVIII. 86
— Duo p. Pianof. et Violon. oeu. XXIX. (R) XXVIII. 246
— Sextuor p. Piano et Flûte, Clarin., Cor, Basson et Contreb. op. 30. (R) XXIX. 682
— Quint. oeu. 32. arr. p. le Pianof. par F. Mockwitz. (R) XXX. 112
Oper und Oratorium, Ideen v. J. J. Wagner. XXVI. 321. 334 fg.
Oper — ihre erste Periode. XXVI. 647
— — was man von ihr verlangen könne? XXVI. 392
— die heutige — Fragm. aus Fr. v. Bawr Gesch. der Musik etc. XXVII. 213
— komische — Andeutung darüber. XXVIII. 178
— die deutsche u. französische. Ein Brief an Mehre, XXX. 585
Antwort auf diesen Brief von Andre's dem Jüng. XXX. 406
Opera completa — italien. Theaterausdruck. XXII. 595
— — nuova, vecchia, etc. italien. Theaterausdrücke. XXIII. 709
— — sacra (Oratorio), italien. Theaterausdruck. XXIII. 698
Opern unserer Zeit — etwas darüber. XXVIII. 59
— — — — — über die äussere Pracht und Glanz derselben. XXX. 61
Opern-Repertorium, eine Andeutung. XXVIII. 151
Ophicleides (Basgeigen), abgeändert von Labbaye. XXVIII. 695
Oppici, Ant., blinder Violinist aus Parma, in Mailand. XXVI. 518
Oppizoni, Erzbischof, Circular wegen der Kirchenmusik. XXV. 775
Oratorien: Urheber ders. Phil. von Neri. XXIV. 455. vgl. XXX. 337
— und Musikfeste: Gedanken und Meinungen, bezüglich auf dieselben. XXX. 508, 634, 736
Oratorio, opera sacra: italien. Theaterausdruck. XXIII. 698
Oratorium, eine der undankbarsten, unvergeltensten Arbeiten. XXX. 209, 329 fg.
Oratorium, aus Worten der heil. Schrift zusammengesetzt — Etwas darüber. XXIX. 302
Oratorium u. Cantate: über sie im Allgemeinen, von G. W. Fink. XXIX. 625, 641
Oratorium und Oper, Ideen von J. J. Wagner. XXVI. 334 fgg.
Orchester-Reden, v. F. L. B. XXVI. 117
Organographie, eine Sammlung aller musikal. Instrumente, bearb. v. Franz Gloggl zu Wien. XXVIII. 632
Orgel, zuerst von Pipin in den Kirchen eingeführt. XXIX. 212 fgg.
— Verdienste der Deutschen um deren Verbesserung und Vervollkommnung. XXIX. 216 ff.
— über deren Anwendung bei der Kirchenmusik (v. Cant. Hermann). XXIV. 677
— wie muss deren Begleitung des Kirchengesanges in protestantischer Kirche beschaffen sein? XXIX. 723
— warum findet man so viel schlechte Orgeln, und wie ist diesem Uebel abzuhelfen? (v. Wilke) XXIII. 625, 641
— Missbrauch mit dem Spiele derselben gerügt. XXIV. 175
— über Stimmung ders. (v. Wilke) XXIV. 727, 761
Bemerkung über diese Aufsätze v. Bethmann. XXVII. 607
Orgel — tragbare, Erfindung von Kummer in Berlin. XXIII. 634
— über die Crescendo- und Diminuendo-Züge an denselben, v. Wilke. XXV. 113
Orgel-Fortepiano (Melodica), von Vollmer in Berlin erfunden. XXIII. 712
Orgel-Spielen beim Choral-Gesang, über dasselbe. XXIX. 309 fgg.
Orgelwind: über den Nachtheil eines gleich starken zu den Labial- u. Zungenstimmen. XXVII. 321

Orgue expressif, in Paris: Nachricht darüber. XXIII. 133, 149
Bemerkung über diesen Aufsatz v. Wilke u. Kaufmann. XXV. 113
Orland (Orlandi), Ferd., maestro di solfeggi, zu Mailand — kurze Biographie dess. u. Verzeichniss s. Compositionen. XXIII. 388; geht nach München. XXIII. 506, 616. XXIV. 210
— in Stuttgart. XXV. 28; wird zum Maestro di cappella onorario in Parma ernannt. XXIX. 376; nimmt zu Stuttgart seine Entlassung u. kehrt in s. Vaterland zurück. XXX. 585
— Op. La dama soldato (die wehl. Schildwache), in Stuttgart aufgf. XXVI. 306
— — Fedra, in Mailand aufgf. XXIII. 24; in München. XXIV. 544; in Florenz. XXV. 236
— einzelne Stücke daraus, in Stuttgart aufgf. XXV. 373
— — Rodrigo di Valenza, in Turin aufgf. XXII. 286
Orlandini, Ant., Ten. in Rom. XXVIII. 380; in Mailand. XXVIII. 486, 639
Orlando di Lasso — Sein eigentl. Name Roland Lass. XXVII. 409
— Grabschrift auf ihn. XXIV. 393
— sein Monument zu München. XXV. 328
— ausgezeichneter Kirchen-Compositeur, XXVII. 306
— Seine Busspsalmen. XXVII. 129
— ästimm. (franz. ital. u. deutsche) Lieder i. s. Nachlasse: Vorschlag darüber. XXIV. 281
— Messen, in München aufgf. XXIV. 211
— doppelchörig. Miserere, in München aufgf. XXIV. 325
— Kerl u. Schrammisin, Compositionen zu Fuggers Vermählungsfeste im J. 1579. (s. auch Tornaeio). XXVIII. 521 fg.
Orloff, le Comte Grégoire d', Essai sur l'histoire de la musique en Italie, depuis les tems les plus anciens jusqu'à nos jours. 2 Voll. (R) XXVI. 69, 165
— über dessen Oberflächlichkeit u. Unrichtigkeit. XXVII. 597, 599
Orlowski, Ant., 13jähr. Pf.-Sp. in Warschau. XXVII. 562
Oster, Dem. Ant., sopbr. Pianof. - Spielerin in Wien. XXIV. 805. XXV. 279. XXVII. 128. XXVIII. 313. XXIX. 97, 231. XXX. 25, 295. — Ihr Tod. XXX. 669
Ostükenberg, Violinist in Zürich. XXVI. 404
Otello, als Ballet von Vigano, in Mailand aufgf. XXV. 722 fg.
Ott, Waldhornist in Nürnberg. XXV. 187
Ott - Imhoff, Charactist in Basel. XXII. 493. XXIV. 862 fg.; in Lausanne beim Schweizer Musikfeste. XXV. 661; in Zürich. XXVI. 402, 404. XXVII. 404. XXVIII. 396. XXX. 653
Otto, Dem. El., Altistin, in Turin. XXVII. 715; in Venedig. XXVIII. 489; in Rom. XXIX. 171
Otto, E. Jul., Der Brautkuss, Ballade, m. Bgl. d. Fp. (R) XXVI. 655
Otto, Flötist in Bremen. XXIX. 407
Oxford, musikal. Professoren das. XXI. 744

P.

Paarmann, Dem., in Königsberg. XXI. 493, 495
Paasche, Dem., in Hamburg. XXIV. 211; in Cassel. XXV. 709; in Braunschweig. XXX. 589
Pacht, D., Dilettant in Riga. XXIV. 109
Pacini, Luigi, der Vater, Buffo. XXII. 516) in Mailand. XXI. 40, 333. XXVII. 324; in Triest. XXII. 1841 in Rom. XXV. 236; in Florenz. XXIV. 364; in Wien. XXIX. 370, 603, 663
Pacini, Giov., der Sohn — kurze Biographie dess. und Verzeichniss s. Compost. XXIII. 287. — Ueber s. Compost. XXIV. 612
— wird zum Kapellmstr. der Grossherzogin v. Lucca ernannt. XXIV. 767. XXV. 77
Pacini, Giov., schreibt sich Cavaliere u. Mitgl. der Akad. der schönen Künste u. Wiss. zu Neapel. XXIX. 884
— gibt das Opernschreiben auf. XXVII. 130; reist nach Wien. XXIX. 326
— componirt eine Op. I crociati a Tolemaide. XXX. 705
— Cant. La reggia d'Astrea, in Padua aufgf. XXI. 43
— — — — bei Rückkunft des kais. Hofs in Neapel aufgf. XXVII. 713
— Oper: Adelaide e Comingio, in Venedig aufgf. XXI. 45. XXV. 469; in Vicenza. XXII. 287; in Piacenza. XXII. 287; in München. XXII. 815. XXIII. 384
— — Alessandro nelle Indie, in Neapel aufgf. XXVII. 113; in Mailand. XXIX. 171
— — Amazilia, in Neapel aufgf. XXVII. 713. XXVIII. 57, 637; in Mailand. XXIX. 265; in Wien. XXIX. 335, 615
— — Gli Arabi nelle Gallie, in Mailand aufgf. XXIX. 320. XXX. 263
— — — — — Indie, o. s. il trionfo della fede, in Wien aufgf. XXIX. 455; in Neapel. XXIX. 885
— — Atalia, in Padua aufgf. XXI. 43
— — Il Barone di Dolzheim, in Mailand aufgf. XXI. 40. XXIV. 764; in Triest. XXII. 284; in Wien. XXIV. 131; in Bergamo, Brescia, Lodi u. Vicenza. XXVII. 132; in Ancona. XXVII. 235; in Lucca. XXVII. 234; in Neapel. XXVII. 652
— — Il calif di Bagdad, in Turin aufgf. XXIII. 271; in Venedig. XXVII. 634; in Mailand. XXVII. 696
— — I cavalieri di Valenza, in Mailand aufgf. XXX. 473
— — Cesare nelle Indie, in Rom aufgf. XXIV. 278
— — La colpa emendata dal valore, in München aufgf. XXI. 885. XXII. 283
— — Il Falengo di Livonia, in Mailand aufgf. XXI. 333
— — La gelosia corretta, in Mailand aufgf. XXVIII. 383; in Wien. XXIX. 232
— — La Gioventù d'Enrico V., in München aufgf. XXIV. 152
unter d. Titel: La bella Tavernaja, in Mailand aufgf. XXV. 725; in Lodi. XXIX. 577
— — Isabella ed Enrico, in Mailand aufgf. XXVI. 311
— — Margareta d'Anjou, in Neapel aufgf. XXX. 141
— — Niobe, in Neapel aufgf. XXIX. 163
— — La sacerdotessa d'Irminsuld, in Triest aufgf. XXII. 498; in Vicenza. XXVIII. 639
— — La schiava di Bagdad, in Mailand aufgf. XXVII. 624
— — La sposa fedele, in Venedig aufgf. XXI. 228; in Mailand. XXI. 753; in Pisa. XXVII. 234; in Macerata u. Forli. XXVII. 233; in Turin. XXVII. 632; in Siena. XXVIII. 381; in Brescia. XXVIII. 624; in Rom. XXVIII. 380. — gefällt in Italien nicht. XXIX. 806
— — La bella Tavernaja, s. La gioventù d'Enrico V.
— — Temistocle, in Lucca aufgf. XXV. 774; in Mailand. XXVI. 809; in Triest. XXVII. 123; in Genova. XXIX. 326
— — L'ultimo giorno di Pompei, in Neapel aufgf. XXVIII. 30. 509. XXX. 144; in Wien. XXIX. 607; in Mailand. XXIX. 862. XXX. 598
— — Vallace, o. s. l'Eroe Scozzese, in Mailand aufgf. XXII. 284; in Padova. XXV. 279
— — La Vestale, in Mailand aufgf. XXV. 229
— legt Stücke aus seinen übr. Opern in diese ein. XXV. 279

Pacini, Rossini u. Romani, Musik zum Zauberballet: Die Fee u. die Diener, in Wien aufgf. XXVI. 45
— f. Alsatienne, f. Harfe und Clarinette, gegeben in Strasburg. XXI. 690
Packemann, Vater und Sohn in Bremen. XXVI. 121
Padewith, Tenor, in Wien. XXIX. 639. 743
Padova, Nache. XXI. 45. XVII. 426. XVII. 756. XXV. 200, 772. XXVII. 830. XXVIII. 639. XXIX. 20, 638. XXX. 704
Paesiello. XXX. 556
Paeschn., schwedische Volkstänze. XXVIII. 753
Paepstliche Kapelle zu Rom, siehe Rom.
Paer, Ferd., in Paris. XXI. 121; als Mit-Director des ital. Theaters das. XXI. 805. 810
— tritt wieder als Mus.-Dir. b. ital. Theater in s. Rechte. XXVIII. 812
— setzt die in Rom von den Landleuten zu Weihnachten gesungene Cantonette stimmig. XXI. 108
— soll nach Neapel kommen, um eine neue Oper zu componiren. XXI. 250, 806
— sein Verhältniss bei Vestris Ernennung zum Opern-Director. XXII. 11
— arbeitet an einer neuen Oper. XXII. 21
— grosse Abänderungen an Mozarts Figaro. XXII. 637
— und Rossini, eine in Paris erschienene Brochure. XXIII. 91
— Cantate: Le temple de l'harmonie, in Paris aufgf. XXIV. 803
— Oper: Achilles, in Stuttgart aufgef. XXII. 130. XXVI. 317; in Wien. XXIV. 317; in Frankf. a. M. XXV. 413; in Weimar. XXVII. 246; in Prag. XXVII. 565
— Oper: Agnese, in Venedig aufgef. XXI. 811; in Faenza. XXI. 228; in Lucca. XXI. 268; in Paris. XXI. 538. 636. 667; in Wien. XXII. 532. XXVII. 132. XXIX. 370; in Neapel. XXII. 698; in Weimar. XXIII. 280; in Mailand. XXV. 752; in Rom. XXVI. 279
— — — kom. Terzett daraus, von ihm u. s. Tochter in Paris gesungen. XXI. 121
— Camilla, in Dresden aufgef. XXI. 112, 370; in Weimar. XXIII. 280; in München. XXIII. 616. XXVI. 328; früher in Wien. XXIV. 317; in Parma. XXVI. 279; in Mailand. XXVIII. 334 fg. XXIX. 26, in Loreto. XXIX. 358
— Donne cambiate, in Dresden aufgf. XXI. 112, 370
— — — — Der lustige Schuster!, in Stuttgart. XXV. 767; in Wien. XXVI. 130. XXVIII. 734; in Berlin. XXIX. 368; in Dresden. XXIX. 419; in Leipzig. XXIX. 698
— Oper: I fuorusciti, in Paris aufgf. XXI. [141, 216] 805, 808, 830; in Wien. XXIV. 319
— — Griselda, in Pesaro aufgf. XXI. 269; in Florenz. XXIII. 496; in Rom. XXVI. 280; in Turin. XXVII. 115
— — Leonora, o. s. l'amor conjugal, in Dresden aufgf. XXIV. 287
— — Der lustige Schuster, s. Le donne cambiate.
— — Le nozze improvise, s. erste Oper, in Wien aufgf. XXIV. 800
— — Sargino, in Stuttgart aufgf. XXII. 181; in München. XXIII. 803, XXV. 45, XXVI. 62, XXVIII. 81; in Dresden. XXIV. 200; in Cassel. XXIV. 686. XXV. 145, 708; in Wien. XXIV. 727, XXVI. 180; in Prag. XXV. 828, XXVII. 95; in Amsterdam aufgf. XXVI. 727. Sonderbarer Streit das., ob Mozarts darin eine Tenorpartie sei? XXVI. 727 fgg.; in Riga. XXVII. 700; in Berlin. XXVIII. 702. XXIX. 371; in Magdeburg. XXX. 300; in Triest. XXX. 472
— — La scena cappricciosa, in Berlin aufgf. XXIV. 403
— — Sofonisba, in München aufgf XXI. 45. XXVI. 280 fg.; in Strasburg. XXII. 286; Duett daraus in Leipzig aufgf. XXV. 256
Paer, Oper: Wie gerufen!, in Dresden aufgf. XXVI. 667
— Orator.: Il santo sepolcro, in Dresden aufgf. XXIV. 296
— O dolce concento etc. (Das klingt so herrlich etc.) Variat. sur un Theme de Mozart, arr. en Trio et p. le Pf. (B. XXIV. 252
— Ouverture de l'Op. Leonore, arr. p. le Pf. à 4 m. p. Marknette, (B) XXVI. 534
— 21 Exerc. pour voix de Soprano ou Ten. cont. gammes variés et solfèges, s. Su. (B. XXIV. 802
Paer, Dem. Franc., des Vorigen Tochter, in Paris. XXI. 121. XXIV. 803; in Neapel. XXVII. 713; in Rom. XXIX. 80
Paer, Mad. Franc. Riccardi, zuerst in Wien. XXIV. 303; in Faenza. XXI. 228; in Perugia. XXIX. 803
Paesiello — Seine Eigenheit beim Componiren. XXIII. 329
— hat einen Theil s. Bildung dem Duchter Lorenzi zu danken. XXII. 818
— seine Schwestern lassen ihm ein Denkmahl errichten. XXI. 682
— Oper: il Barbiere di Seviglia, in Wien zuerst aufgf. XXIV. 269; in Livorno aufgf. XXI. 121, in Neapel. XXII. 266; in Paris. XXII. 17
— — la Modista raggiratrice, in Neapel aufgf. XXI. 206
— — la Molinara, in Rom aufgf. XXI. 411. (die schöne Müllerin) in München. XXI. 545. XXV. 721. 810. XXVII. 829; in Wien. XXIII. 8. 565. XXIV. 89. 297. XXVI. 10. 387; in Berlin. XXIII. 806. XXIV. 841; in Leipzig. XXV. 231; in Petersburg. XXVI. 225; in Weimar. XXVI. 600; in Dresden. XXIX. 250
— — Nina o. s. pazza per amore, in München aufgef. XXII. 253; in Paris. XXVI. 261
— — Servo Padrone, in Mailand aufgf. XXIX. 27
— — Il re Teodoro, von P. selbst in Wien dirigirt. XXIV. 270. 297
— — — — Theodor, Kön. v. Corsika!, in Berlin aufgef. XXVI. 761; in Bologna. XXVII. 533
— — Zingari in fiera, in Wien aufgef. XXIV. 298
Paganini, Nicolo — sein Bildniss. XXI. Titelkupfer
— als Violinist. XXI. 267; seine bewund. Fertigkeit in Flageolettönen. XXI. 701. 706
— seine Compositionen finden wenig Theilnahme. XXIII. 218
— in Turin. XXI. 128; in Florenz. XXI. 267; in Neapel. XXI. 530; an der Spitze der Harmon. Gesellsch. (gli Orfei) zu Mailand. XXII. 283; wieder in Mailand. XXIV. 269. XXVI. (584) 318. XIX. 140. — krankelnd in Pavia. XXV. 87. XXVI. 319; in Venedig (filarmonici sich nennend). XXVI. 583; in Genua. XXVI. 568. XXIX. 883. XXX. 140; in Triest. XXVII. 140
— ist nicht dem Tode nahe, sondern reist nach Neapel. XXVII. 1363; hier u. in Palermo. XXVII. 654. XXVIII. 870; in Florenz. XXIX. 637. — erhält den Ritterorden des goldnen Sporns. XXIX. 637
— in Wien. XXX. 308. 317, 332, 452, 460, 510, 525, 537, 685; — über die unerhörten in Wien ausposaunten Lobeserhebungen dess. XXX. 476
— wird vom Kaiser von Oesterich zum Kammervirtuosen ernannt. XXX. 460
Pagel, Hr. u. Mad., in Bremen. XXIV. 229
Paggioli, Bassisänger in München. XXI. 365
Pagliaroli, Bassist in Paris. XXIX. 781
Pagnini, Sgra Cand., in Corfu. XXVII. 130
Pahl, Oboist in Riga. XXV. 560
Palastrini, Sgra, in Dresden. XXVII. 662, 833, 903. XXVIII. 216. XXIX. 61, 333 fg.; in Berlin. XXX. 45 fgg.
Paleo, paleo scenico, ital. Theater-Ausdruck. XXIII. 603
Palermo, Nache. XXI. 80, 550. XXVII. 221, 630, 713. XXVIII. 805, 888, 650. XXIX. 20, 812. 876. XXX. 700
Palestrina — eigentl. Gov. Perluigi v. Palestrina — Etwas über seine Lebensumstände. XXVII. 353
— über ihn. XXIII. 328. XXVII. 179

Palestrina, als Gründer der neuren Kirchenmusik. XXVII, 3ot, 356
— als Verbesserer des Geschmacks in den Kirchencompositionen und seine Verdienste überhaupt. XXVI. 641 fg.
— vollstand. Sammlung s. Musik in 33 Banden in Rom. XXI. 218
Ihm nebst anderen errichtet Beidi ein Denkmal zu Roveredo. XXX. 676 fg.
— Miserere, wie es in der Sixtin. Kapelle in Rom gesungen wird. XXVI. 260
— Responsiones. XXII. Beil. III. B.
— Messa Papae Marcelli, wodurch er den Papst Marcellus von Vernichtung der Kirchen-Musik abgehalten haben soll. XXVII. 176, 301, 305
— Versetten: Turba ex pass. J. Chr. — Fratres, ego enim etc. — Offertor. Tribulacer etc. in Kiesewetters Sammlung in Wien. XXIX. 82
— geistl. Compositionen in Wien aufgf. XXII. 609
— Messe in München aufgf. XXIV. 124
— Kirchengesänge in von Tuchers Sammlung. XXIX, 381
Palffy, Graf, zu Wien, errichtet eine Musikschule fürs Theater a. d. Wien. XXIV. 797
Pallafreti, Pianof.-Spieler in Florenz. XXI. 367
Pallar, Dem., in Paris. XXI. 561, 800. XXII. 527, 661
Pallastri, Ant., Organist und guter Contrapunktist zu Modena. XXVIII. 29
— Jgn., dessen Sohn, Hoforganist u. Pianist ebend.
Palma, Nachr. XXVIII. 659
Palma, Pinto, 1r Violinist in Lissabon. XXV. 7
Palotta, Matteo, berühmter Bürger, desselben. XXIV. 882
Palschau (in Petersburg) u. Clementi, Anekd. XVIII. 20
Paltoni, Gius., Bassist in Brescia. XXVII. 134; in Mailand. XXX. 475
Paltoni, Sgra Fanny Corri, in Bologna. XXVII. 1141; in Madrid. XXIX. 42. XXX. 475; in Wien. XXIX. 663, 667, 701; in Mailand. XXX. 475, 676
Paltrinieri, Gius., Bassist in Macerata. XXVII. 233; in Neapel. XXVII. 681
Pan, Erfinder der 7röhrigen Pfeife (Syrinx). XXX. 657
Panaulon, von Schler in Bremen verfertigt. XXVII. 503
Pane, D. Domenico del, päpstl. Kapellsänger u. Comp. zu Rom. XXVII. 397
Panelli, Bassist in Arezzo. XXVII. 235
Pani, Achille, Bassist in Ravenna. XXVII. 233
Panny, Jos., in Wien. XXVII. 1121; Aufführung seiner Composit das. XXIX. 235. XXX. 193
Panocha, auf dem chromat. Waldhorn zu Prag. XXX. 805
Panseron, 2jähr. Zögling der kön. Musik-Schule zu Paris, Oper: Gustav Adolph. XXII. 21
— Opite: La grille du Parc, in Paris aufgf. XXII. 812
— — — (das Gitter des Parks), in Strasburg aufgf. XXV. 607
Pantaleoni, Ign., in Vicenza. XXIX. 3773 in Mailand. XXIX. 634
Pantanelli-Corradi, s. unter C.
Papau, Dem., in Elbing. XXIV. 29. XXV. 29
Paradies, Pasqu., Tod zu Wien. XXVI. 184
Parasacchi, Sgra Gioia, Violinsp. in Mailand. XXVII. 1111; in Wien. XXIX. 156, 3701 in München. XXIX. 5103 in Prag. XXIX. 8931 in Berlin. XXX. 1171 in Leipzig. XXX. 1621 in München. XXX. 619
Parenchi, Alt., Ten. in Modena. XXIX. 1701
Paris: musikal. Alberley daher, von Sievers. XXI. 13, 28, 37, 117, 181, 209, 285, 293, 813, 837, 806, 825, 868, 897, 867, 801, 820. XXII. 225, 245, 280, 296, 413, 428, 469, 508, 641, 665, 810, 817. XXIII. 81
— Briefe daher von Spohr. XXIII. 153, 156, 177, 189
— Nachr. daher. XXI. 185, 833. XXII. 3, 17. XXIII. 113, 274. XXIV. 365, 480, 593. XXV. 630, 829. XXVI. 181, 189, 258, 805, 825, 837. XXVII. 48, 57, 260, 897. XXVIII. 81, 310 fgg., 371, 782. XXIX. 251, 269, 297
Paris — Almanach de Spectacles de Paris etc. pour l'année 1826. XXVIII. 800
— Annales de musique, erscheinen in Paris. XXI. 445
— Concerts spirituels das. XXII. 470
— Ecole royale et spec. de chant, unter Choruns Leitung. XXV. 628. XXVI. 333
— — — de musique et de declamation — Concurs bei derselben. XXVI. 724. XXVIII. 274
— d'Orgue, s. Orgelschule
Paris — Gymnase dramatique, das neue Theatergebäude das. XXII. 819. XXIII. 89
— Kirchenmusik das. — von Neukomm. XXVII. 170
— Kunsterscheinungen das. von dems. XXV. 656
— musikal. u. Sänger-Verein daselbst zu wohlthätiger Aufführung jedes Sturks. XXI. 674
— musikalische Zeitung daselbst (Indicateur franc. et etrang. etc.). XXI. 674
— grosse Oper das, — neuere Aufrichtungen u. Verlegenheit wegen des Locals derselben u. deren Verlegung. XXII. 269 fg., 814, 641; — ziemlich im Sinken. XXV. 636
— Orgelschule, Ecole d'orgue, das. errichtet. XXI. 682
— Orgue expressif das. XXIII. 133, 149
— Preisbewerbungen bei der Akademie das. XXVII. 56 fg., wieder aufgehoben. XXVII. 276
— Preisvertheilungen beim Inst. de France, XXVIII. 810
— Société academique des Enfans d'Apollon. XXVI. 504
— Tanzmusik das. — über sie. XXI. 823 fg.
— Theatre Feydeau das. XXI. 119. XXIII. 87
— — ital., über dessen Wiedereröffnung. XXI. 81, 301, 809
— — royal de l'Odeon. XXVI. 546
— — — — Opera comique. XXVI. 265, 307
— Theatres royaux das. XXVIII. 321 fg.
— Tonsetzer, welche 1821 für das das Theater gearbeitet haben. XXV. 432
Paris, C. J., Schüler v. Le Sueur, erhält den Preis für s. Cantate (aus Tasso Gier. lib.) in Paris. XXVIII. 811
Paris, Sgra Car., in Pisa. XXVII. 234
Parisi, Prof. am Musik-Coll. zu Neapel. XXIII. 869
Parlamagni, Ant., Buffo, in Rom. XXI. 41; in Turin. XXV. 471; in Mailand. XXVI. 783; in Crema. XXVII. 134
— Sgra Anna, dessen Tochter, in Mailand. XXVI. 783. XXVII. 604. XXVIII. 33; in Crema. XXVII. 134; in Catania. XXVIII. 637; in Palermo. XXIX. 327
Parma, Nachr. XXI. 28. 567. XXII. 280. XXIV. 278. XXV. 280. XXVI. 279. XXVII. 130, 230, 633. XXIX. 49, 170, 305. XXX. 498
Parmessaer, 4 blinde Virtuosen, in Mailand. XXVI. 518
Parow, Organist in Wismar. XXI. 779; sein 50jähr. Amtsjubiläum das. gefeiert. XXII. 218
— Sein Tod u. Todesfeier das. XXIV. 758
Parravicini, Mad., s. Parravicini
Parry, Capit., über die Musik der Esquimaux. XXVI. 358
Parya, Gräfin von, Klavier- u. Harfensp. in Warschau. XXV. 221
Pasini, Ign., in Piacenza. XXVIII. 62
Pasquini, Virtuos auf dem Violl in Florenz. XXI. 367
Passanti, Gius., Ten. in Rom. XXII. 280; in Venedig. XXVII. 233; in Forli. XXVIII. 638
Passavanti, Contrabassist zu Stuttgart. XXIII. 637
Passerini, Sgra Carol., in Venedig. XXII. 1031 in Rom. XXIII. 272; in Turin. XXV. 235; in Bologna. XXV. 470; in Livorno. XXVIII. 38; in Padova. XXVIII. 639; in Cremona. XXIX. 41; in München. XXX. 360 fg.; in Stuttgart. XXX. 582
Passy, aus Schweden, Virtuos. in Berlin. XXIII. 1201 in Cöln am Rhein. XXV. 3031 in Stockholm. XXIX. 201, 202

Pasta, Gius., Tod zu Bergamo. XXV. 255; — Gedicht: la musica medica, ebendas.

Pasta, Sgra (XXII. 346), in Padova. XXI. 483; in Venedig. XXIII. 664; in Turin. XXIV. 277; in Paris. XXIV. 361, 648. XXV. 637. XXVI. 261, 307, 355, 721; verglichen mit der Schiassetti. XXVIII. 85, 572; in London. XXVI. 501; in Mailand. XXVI. 786. XXX. 669

— verglichen mit Mad. Catalani u. Fodor, XXVII. 625

— Abschiedsrolle in Paris. XXVIII. 800; in Neapel wieder angekommen. XXIX. 23, 180, 328; Lobeserhebungen ders. in den franzos. Blättern. XXIX. 328

Pastenaci, E., Musiklehrer in Kgsberg. XXIII. 543. XXVI. 103; todt. XXVI. 681

— 8 gr. Walses p. le Pf. ocu. 1. (B) XXI. 879

— Entschuldigung u. Rechtfertigung gegen diese Recens. XXIII. 343

Pastori, Dem. Clelia, aus Venedig, in Stuttgart. XXV. 17, 313, 769. XXVI. 313; in Genua. XXVI. 769; in Sinigaglia. XXVI. 784; in Rom. XXVII. 114; in Livorno. XXVII. 232; in Bologna. XXVII. 634; in Modena. XXVIII. 321; in Venedig. XXVIII. 489; in Bovigo. XXIX. 80; in Rom. XXIX. 1761; in Mailand. XXX. 698

Paton, Sgra. in London. XXV. 597, 604. XXVIII. 442

Patrioti, Dom., Bassist in Lucca. XXI. 208; in Ancona. XXIX. 31

Patty, Clavecinist in Stockholm. XXI. 479

Patzelt, Dem. Elise, 13jähr. Klavierspiel. in Prag. XXIV. 416. XXV. 362

Pauken, drei — eine Andeutung v. Häser. XVIII. 329

— über sie. XXX. 304

— Stumpfe Erfindung, sie in kurzer Zeit umzustimmen. XVIII. 208

— die von Jensen verbesserte Stimmart ders. XXX. 720

Paul III. Verdienste um die ppstl. Kapelle. XXVII. 320

Paula, Franc. de, in Lissabon. XXV. 5

Pauli, Gius. de, Flötist in Mailand. XXV. 252

Paulson, VCellist in Petersburg. XXV. 655; sein Tod. XXVIII. 655

Paur, Clarinettist in Prag. XXIV. 415

Pauwels (ehemal. Mus.-Dir. in Brüssel), Scene, in Strasbg. aufgf. XXIV. 269

Pavana, ein spanischer Tanz. XXX. 346

Pavesi, Etwas über seine Lebensgesch. u. Verzeichniss seiner sämmtl. Opern. XXII. 416

— — Op. L'abitator del bosco, in München aufgf. XXVII. 89

— — Anco Marcio, in Neapel aufgf. XXIV. 320

— — Antigona e Leuco, in Mailand aufgf. XXIV. 255

— — Ardano e Dartula, in Venedig aufgf. XXVII. 281

— — Arminio, in Venedig aufgf. XXIII. 270; in Verona. XXIV. 765

— — Calmira, in Vicenza aufgf. XXI. 44

— — Celanira, in Verona aufgf. XXI. 246; in Cremona. XXI. 246; in Wien. XXI. 681

— — i Cherusci, in Mailand aufgf. XXI. 593; in Rom. XXI. 41; in Bergamo. XXI. 41; in Bologna. XXI. 41

— — Le Danaide, in Turin aufgf. XXII. 93, 285; in Verona. ebend.; in Mailand. XXIII. 734

— — Egilda di Provenza, in Venedig aufgf. XXVI. 278; in München. XXVI. 269, 565

— — Don Gusmanno, in Venedig aufgf. XXI. 556, 559

— — Ines di Almeida, in Neapel aufgf. XXV. 77

— — Ser Marcantonio, in Dresden aufgf. XXI. 256; in Mailand. XXII. 282; in Stuttgart. XXII. 753; in Wien. XXIII. 665; in München. XXIV. 782; in Braunschweig. XXVII. 480

— — i Pittochi, in Venedig aufgf. XXI. 228

Pavesi, Op. Trionfo del bel sesso, in Mailand aufgf. XXIV. 264

— — il Solitario ed Eloida, in Mailand aufgf. XXVIII. 427

Pavia, Nache. XXI. 227. XXVI. 519. XXVII. 155, 220. XXIX. 378

Payr, Hier., in Wien, kommt als Musik-Dir. nach Amsterdam. XXVI. 708. XXVII. 389

— Operette: Die musikalische Akademie, in Paris aufgf. XXIV. 553; in Amsterdam. XXVII. 307

— Oper: Hochlands Forsten, in Amsterdam aufgf. XXVII. 631

— Op. Die Trauer, in Amsterdam aufgf. XXVII. 305

— militär. Ouverture in Wien aufgf. XXVI. 280

— Ouvert. zu Donna del lago, in Amsterdam aufgf. XXVII. 305

— Fantasie: Die Schlacht von Navarin, in London aufgf. XXX. 208

— Variat. brill. sur une Cav. fav. de Carafa pour le Pf. av. acc. de 2 VV., Viola et VC. (ou. de gr. orch.) oeuv. 72. (B) XXVI. 181

— Variat. brill. sur un thème orig. p. le Pf à 4 m. oeuv. 92. (B) XXVI. 632

Pecchioli, Trompetenbläser in Florenz. XXI. 367

Pechatschek, Violin, in Wien. XXI. 78, 127. XXII. 58, 479. XXIII. 125; macht mit Weikhsell eine Kunstreise. XXIII. 732; wieder nach Wien zurück. XXIV. 804; in München. XXIV. 803; tritt in des Königs v. Wurtemberg Dienste. XXIV. 892, 603; Abschiedsconc. in Wien. XXIV. 792. — in Stuttgart. XXV. 28. XXVI. 803. XXVII. 800. XXVIII. 196, 287; in Frankf. a. M. XXV. 412. XXVII. 273; geht von Stuttgart ab und als Concertmeist. nach Carlsruhe. XXIX. 490

— Ouverture, in Wien aufgf. XXI. 78

— 2 Quvert. Fl. u. Orch. ebend. aufgf. XXIII. 59, 455

— neues Violin- und Doppelconcert, in Stuttgart von ihm gegeben. XXV. 303

— Duett Concertante von ihm u. s. Schüler Albenheim in Stuttgart gespielt. XXVIII. 286

Pechignier, Clarinettist in Paris. XXIV. 366

Pechwell, Dem. Ant., in Dresden. XXVI. 12. XXVII. 67

Pedal-Pianoforte von Schenk in Weimar, zum Verkauf angeboten. XXII. Int. Bl. 1

Pedersen, Singlehrer in Kopenhagen. XXIII. 634

Pedrotti, Tom. in Cremona. XXVII. 134

Peicel, in München. XXI. 885

Pelissari, Girolamo, Violinist, u. s. Schwester, in Mailand. XXIX. 28

Pelissari, Sgra Eufonia, in Sondrio. XXIX. 807

Pellegrini, Buffo. XXII. 216; in Paris. XXI. 324, 563, 565, 627, 726, 678, 801, 807, 836, 860. XXII. 18, 215, 472, 815, 828

— in Italien. XXI. 807

— schlägt mit Garcia einen Quart-Triller. XXII. 386

— in München. XXIV. 180. XXVII 808. XXVIII. 490, 492. XXIX. 118. XXX. 807, 608

Pellegrini, Sgra, dessen Tochter, in Vicenza. XXI. 491; in Rom. XXI. 218; in München. XXI. 826, 447; in Genua. XXII. 284; in Mailand. XXIII. 22; in Bergamo. XXVIII. 633

Pelleschi, Gasp., Gesanglehrer in Florenz. XXI. 266

Pelletier, VCellist in Paris. XXI. 211, 289

Pelicia, Sgra, in Parma. XXI. 18

Pendel — über die Wirkung zweier P. auf einander. XXIII. 708

Penseron, Op. Les deux cousines, in Paris aufgf. XXVI. 260

Percival's Erfindung an den Trompeten und Jagdhörnern — Bemerkung. XXI. 863

Peregrina, Dem., in Lissabon. XXV. 8. XXVII. 23

Perego, Sgra Magd. u. Cath., in Lissabon. XXVII. 27

Peres, Dav., Nottarnen in Rio Janeiro aufgf. XXII. 302

Perfetti, Sgra Amal., in Bologna. XXVII. 234

Pergolesi, XXIII. 108

Pergolesi, Verdienste um Behandlung der Melodie. XXIII. 339
— Op. Olimpiade, erst 1787 aufg. XXIII. 351
— Salve Regina, Laudate pueri, Miserere, in Wien aufgef. XXII. 603
— Stabat mater, in Paris aufgef. XXI. 377; in Königsberg. XXI. 404
— — — nach Salieri's stimmiger Bearbeitung in Wien aufgef. XXIX. 389
Peri, bringt zuerst die Arie in die Oper. XXIV. 485
Peri und Caccini, Compos. der ersten italienischen Opern Daphne, impl. Euridice. XXIII. 327. XXVI. 646
Perini, Tenor, aus Bergamo, in Mailand. XXII. 656
Perne (Inspector des Kön. Conservator. der Musik in Paris), Nachricht von der Orgue expressif. XXIII. 153. 249
— Bemerkungen über diesen Aufsatz, von Wilke u. Kaufmann. XXV. 113
— Urtheil über Drieberg's Aufschlüsse über die Musik der Griechen. XXVIII. 762
Perrofsky, Pianof.-Dilett. in Petersburg. XXV. 552
Perroni, Mad. in Warschau. XXIV. 482; in Berlin. XXIV. 495; mit Hrn. Donati in Bremen. XXV. 107; in Amsterdam. XXV. 351
Persiani, Gius., Oper: Attila in Aquileja, in Parma aufgef. XXIX. 376
— Oper: Danao, in Florenz aufgef. XXIX. 637
— — Gastone di Foix, in Venedig aufgef. XXX. 144
— — Tirimico generoso, in Florenz aufgef. XXIX. 37
Persichini, Pietro, aus Rom, vormals Kpmstr. am polnischen Hofe, in Bologna. XXIX. 886
Persius, zu Paris, als Director. XXI. 156, 528, 800, 840. XXII. 4
— an dessen Stelle Vinti ernannt. XXII. 3 fgg.
— Mus. z. Ballet: Die Eifersüchtigen auf d. Lande, L'epreuve villageoise), in Berlin aufgef. XXI. 761
— — — — die ländl. Probe), in Wien aufgef. XXVIII. 622
— u. z. Comp. Musik z. Ballet: Nina, in Berlin aufgef. XXII. 782
— u. Kreutzer, Musik z. pantom. Ballet: Das Karneval von Venedig, in Paris aufgef. XXV. 623
— Ouvert. u. Zwischenakte zu Hamlet, in Wien aufgef. XXVIII. 56
Perthaler, Dem. Car., Pianistin aus Gratz, in Leipzig. XXX. 806. in Berlin. XXX. 808
Perugia, Nachr. XXV. 256. XXVII. 534. 632. XXIX. 363
Petazzi, Hr. u. Mad., in Mailand. XXI. 261 fg. XXX. 60
Petersdorf, Ten., in Dresden. XVIII. 240, 477. XIX. 810
Pesaro, Nachr. XXI. 240. XXIX. 362
Pesaroni, Sgra Rosina. S. Pisaroni.
Peschel, Alex., d. alt., Oboist in Dresden. XXVI. 590; in Magdeburg. XXVII. 189
— — Gattin, Flautist in Dresden. XXIV. 291 (m. s. jung. Sohn. XXVI. 590); in Magdeburg. XXVII. 189
Peschier, Dem., aus Genf, in Lausanne. XXVII. 111; in Genf. XXVIII. 91
Peschke, in Warschau. XXII. 535*
Pesel, Dem., in München. XVIII. 618. XXV. 740
Peth, Musikzustand das. XXIII. 270 fg. 308
Peters, Dem., aus Mecklenb.-Strelitz, in Leipzig. XXVII. 208 fg. XXVIII. 103
Peters, Kaufwetters Schüler, in Hamburg. XXIII. 879; in Gotha. XXIV. 193
Petersburg, Nachr. XXII. 726. XXIII. 551. XXV. 552, 655. XXVI. 263, 344. XXVII. 663. XXIX. 291
— das adel. Concert das. wieder aufgehört. XXII. 752
Petersen, D., Dilettant in Erkf. a. d. O. XXVII. 636
Petersen, P. N., Verbesserung an der Flöte. XXIV. 205
Petersen, Aug., aus Hamburg (wahrscheinl. derselbe mit Peters?), in Bremen. XXIV. 229
— Rondo en forme de Valse p. l. Pf. (B) XXVI. 428
— Polacca brill. p. l. Pf. a 4 m. ocn. 11. (B) XXIX. 312
Petit, Batiste, Tänzer in Wien. XXIV. 59
Petralia, Sgra Cost., in Florenz. XXVII. 114; in Rimini. XXVII. 233; in Padova. XXVII. 634
Petri, Schsp.-Dir. in Magdeburg. XXVII. 185
Petrik, in Berlin. XXVIII. 231 in Königsberg. XXIX. 389
Petschacher, Al., junger Oboist in Wien. XXVI. 714. XXX. 225
Petzold, ein Sacke, Fortep.-Bauer in Paris. XXI. 288
Petzold, Bassist in Stuttgart. XXI. 619. XXII. 149 fg. XXIII. 208, 815, 821. XXIV. 603 fg. XXVI. 305, 370. XXVIII. 488 fg. XXIX. 185 fg., 488. XXX. 54, 578 fg. 582
Pezzana, Vater u. Sohn, Contrabassisten in Lissabon (eigne Art, den Contrabass zu spielen. XXIII. 603). XXV. 9
Pezzotti, Ten., in Strasburg. XXIV. 257, 370. XXV. 172 fg., 674; in Lausanne. XXVII. 13
Pfaffe, Hornist in Berlin. XXII. 51. XXVI. 859
Pfaffe, Clarinettist in Berlin. XXII. 583. XXVI. 216. XXVII. 527
Pfahl, Schüler v. L. Maurer, in Wien. XXIX. 884
Pfaller (Ehrenbürger zu Wien. XXVI. 523), Dilett. als Klavsp. XXIX. 226. XXX. 224
— Singsp. Der reisende Schneider, oder Drei Bräutigame u. eine Braut, in Wien aufgef. XXII. 533. XXV. 866
— Lokal-Posse: Die Testaments-Clausel, in Wien aufgef. XXVI. 523
Pfeifen u. Saiten, wie sie zu Hervorbringung einfacher Töne u. Flageolettöne gebraucht werden etc. (von Gebr. Weber). XXVIII. 185
Pfeifer, Dem., in Wien. XXI. 824. XXII. 55, 216
Pfeifer, Ten., in Wien. XXX. 687
Pfeifer, Franz Xav., in Augsburg, Erfinder einer neuen Zungen-Harmonika, erhält das Preisdiplom für ein Fortepiano. XXIII. 598
— Leop., Bassist in Wien. XXX. 254
Pfeifer, Mad., in Wien, zum Alt übergegangen. XXX. 32
Pfeifer-Birch, Mad. S. Birch.
Pfeiffer, M. T., in Lenzburg. XXII. 84
— Arien-Sammlung, m. t. 2. 3. B) XXII. 507
Pfortner, Oboist aus Prag in Nürnberg. XXVIII. 268
Pfuhl, Präsd. von, in Königsberg. XXI. 403
Pharamond, Oper v. Boieldieu, Berton, Kreutzer u. Dauvigne, zur Krönungsfeier in Paris aufgef. XXVII. 517
Phillis, Dem., vom franz. Theater, in Warschau. XXI. 709, 713
— in Moskau. XXVIII. 128 fg.
Phys-Harmonika, erfunden. v. Ant. Hackl. XXIII. 595. XXIV. 14
Piacenti, Ant., Ten. in Livorno. XXVII. 715 b in Rom. XXVIII. 360. in Florenz. XXIX. 38
Piacentini, in Lissabon, geht als. XXIII. 604
Piacenza, Nachr. XXI. 247. XXII. 287. XXVII. 135, 250. XXVIII. 62, 581. XXIX. 11
Società ducale filarm. de Dilettanti das. XXIX. 41
Pianoforte, dessen erster Erfinder C. G. Schröter, als Kreuz-Schüler zu Dresden. XXVI. 827
— — grand, erfunden v. Grf. Stanhope in London. XXI. 865
— — organistico, v. Abb. Trentin. XXIV. 553
— — sostenente, erfunden v. Mott in London. XXI. 206
— — 3chörige, von Kisting in Berlin. XXVI. 861
— — mit 5 Octaven — Etwas darüber. XXVI. 358
— — Erfindung (v. Roller), daran mittelst eines Schlüssels die Clavatur zu verschieben. XXVI. 190
— — Verbesserungen daran u. ertheilte Patente darüber. XXIV. 172 fgg. XXVI. 809 fgg. XXVII. 715 fg. XXVIII. 693 fgg.
— — mit pergamentenem Resonnanzboden. XXVI. 760
— — — gepresstem Resonnanzboden. XXVIII. 693
— — -Saiten — verschiedne Versuche daran. XXI. 867
— — — von Platina, ein Vorschlag. XXIII. 161. Erklärung darüber v. Beckie und Voigt. XXIII. 840 fgg. (S. über Platina.)
— — — Bezug daran, Verbesserung v. Wornum. XXIII. 294

Pianoforte-Spiel — über die Methode des gleichzeitigen Unterrichts darin. XXIX. 468 fg. (S. ubr. Logier und Stöpel etc.)

Pic, Ballettänzer zu Stuttgart. XXIII. 658

Picard, vormal. Dir. der grossen Oper zu Paris. XXII. 3

Picchi, Sgra Ter., in Padova. XXVII. 634

Picchi, Lu., Bassist in — — 634; in Mailand. XXIX. 654

Picchianti, Guitarren-Virtuos in Florenz. XXI. 467

Piccini, Nic., Op. Didon, wieder in Paris aufgf. XXVI. 738

Piccini, Alex., Neffe des berühmten P., Oper: Avis au public, in Paris aufgf. XXI. 807

— Oper: La Rancune supposée, in Paris aufgf. XXI. 815 fg.

— Louis (Sohn des ber. P.), in Paris. XXI. 807

— — Op. les deux Normands, in Paris aufgf. XXI. 806

Piccolini, aus Petersburg, in Wien. XXVII. 617

Pietet, Prof., Rede bei der ersten Versamlg. der Musikgesellsch. in Genf. XXVI. 79

Pieces choisis fac. p. l. Pf. extr. des Oeu. de Czerny, Hummel, Kalkbrenner, Moscheles, Ries etc. Cah. 10. R) XXX. 314

Piehl, in Konigsberg, geht ab. XXIX. 308

Pierattini, Sgra, Dilett. in Florenz. XXI. 267

Pierluigi von Palestrina, s. **Palestrina**

Piermarini, Franc., Ten. in Florenz. XXIV. 523; in Turin. XXV. 472; in Mailand. XXV. 723. XXVI. 276. XXVIII. 650 fg. XXIX. 171, 653

Pietschmann, Violinist in Wien. XXIX. 365; zugleich als Pianist. XXIX. 744

Pillwitz, Ferd., Bassist, geht v. Stuttgart nach Frankf. XXI. 618 fg.; in Frankf. a. M. XXI. 696. XXII. 270 fg., 861. XXIII. 276, 280. XXIV. 253; in Berlin. XXIV. 684; in Dresden. XXV. 111; in Strasburg. XXVI. 693; in Aachen. XXVII. 208; in Bremen. XXVIII. 428; übernimmt mit Bethmann die Theater-Direction daselbst. XXVIII. 429, 736. XXIX. 409 fg., 889; legt die Direction nieder, ebend. XXX. 125, 634

— Gedicht v. L. Brachmann, v. ihm selbst in Frkf. a. M. gesungen. XXIII. 276

— Polacca per la voce di Basso, c. acc. di Pianof. op. 3. R) XXIV. 16

Pilotti, Gius., Requiem, zu des P. Mattei Leichenbegängniss zu Bologna comp. XXVII. 714

— Nachfolger Mattei's als Kapmstr. XXVIII. 31

Pini, Luigi, Erfinder, eines tiefen B-Waldhorns. XXIV. 260

Pinotti, Sgra Bett. (XXII. 349), in Rom. XXI. 42, in Florenz. XXI. 81

— Elis., in Turin. XXII. 285 fg.

Pinto, Violinist in Lissabon. XXIII. 607

Pinto, Tenor, ebendas. XXV. 8

Pio, Tenorist und Harfenist in Lissabon. XXV. 8 fg.

Piob gaelich (Dudelsack), bei den Hochschotten. XXV. 141

Pipin führt zuerst die Orgel in den Kirchen ein. XXIX. 213 fg.

Piringer, Dilett. auf der Viola, in Wien. XXV. 501

— und Schmiedel setzen die Gebauer'schen Conc. spirit. in Wien fort. XXV. 189. XXVIII. 80

— — Verdienste um Aufführung der Chorub.-Messe in Wien. XXVII. 847; um Aufführung der Beethov. Sinf. D-S. XXX. 107

Pisa, Nachr. XXI. 248. XXVII. 284. XXVIII. 381

Pisari, Pasqu., päpstl. Sänger u. Comp. zu Rom. XXVII. 309

Pisaroni, Bened., in Rom. XXVI. 278; in Mailand. XXVII. 280; in Genua. XXVIII. 62

Pisaroni, Sgra Rosam., Altistin (XXII. 516), in Neapel. XXI. 41, 82; in Rom. XXV. 280; in Bologna. XXVI. 522; in Lucca. XXV. 724; in Mail. XXIV. 720, 280, 2793; das. als einzige Sängerin gepriesen. XXVI. 585 fg., 800. XXVII. 62 fg.; in Genua. XXVIII. 126 fg.; in Florenz. XXVIII. 488. XXIX. 57; in Rom. XXIX. 169

Pistoja, Nachr. XXIX. 378

Pistor, in Weimar. XXI. 610; geht ab. XXIII. 245; in Cassel. XXV. 141 fg. XXVI. 226, 283, 733 fg. XXVII. 360

Pistor, Dem. Betty, in Prag. XXVII. 118

Pistrich-Hornik, Mad., in Wien. XXIV. 847. XXV. 80

— — — in Stuttgart engagirt. XXV. 372, 768. XXVI. 537. XXVII. 620. XXIX. 173, 185. XXX. 54, 561, 584

— — — verglichen mit Mad. Vespermann. XXVI. 569

— — — in München. XXX. 549

Pistrich, Franl., von Wien, in Frkf. a. M. XXV. 708

Pistoni, Ott., päpstl. Sänger u. Comp. in Rom. XXVII. 309

Pitterlin (ehemal. Mus.-Dir. zu Magdeburg), Verdienste um Fesca. XXVIII. 346

Pitzenberg, Dem., in Wien. XXII. 351

Pitschmann, s. **Pietschmann**

Pixis, J. P., Klavierspieler in Mailand. XXI. 411 mit Böhm in Prag. XXV. 624; in Frankf. a. M. XXV. 705; in Paris. XXV. 850. XXVI. 188, 308, 551

— romant. Op. Almazinde od. die Hohle Sesam, in Wien aufgef. XXII. 331

— — — der Zauberspruch, in Wien aufgef. XXIV. 335, 429. — Ouverture daraus in Prag aufgef. XXIV. 379

— Ouverture, in Prag aufgf. XXIII. 741; in Leipzig. XXIV. 850

— Potpourri p. le Pf. et Flöte. (R) XXIV. 200

— Gedanken des Abschieds in der Nacht vor der Abreise nach Paris, f. d. Pf. op. 8. R) XXVII. 265

— Variat. f. Pf. über d. beliebte Duett: War's vielleicht um eins etc. Op. IV. (R) XXVII. 552

Pixis, F. W., Violinist in Prag. XXII. 368; als Orch.-Dir. XXII. 690. XXIII. 718, 745. XXIV. 419. XXIX. 379. XXX. 192, 341

Pizzocaro, Carlo, Bass. in Lodi. XXVII. 134

Plä, Gebr., Oboebläser in Stuttgart. XXIII. 657

Place de la, Verdienste um die Lehre von der Akustik. XXVI. 842, 847

Placci, Buffo in Livorno. XXI. 42; in London. XXV. 561, 602

Plagalton. XXIII. 320

Planken (van der), Violinist in Brüssel. XXII. 243. XXV. 821

Plantade, Musik-Dir. zu Paris. XXIII. 181

— Messe in Paris aufgf. XXIII. 182

— Te Deum z. Krön.-Feier in Rheims aufgf. XXVII. 673

Platea, ital. Theaterausdruck. XXIII. 691

Platet, VCellist in Brüssel. XXIII. 220. XXV. 824

Platina, zu Pianof.-Saiten — ein Vorschlag. XXIII. 160. Chladni's Gutachten darüber. XXIII. 396; mgl. Becker's und Voigt's. XXIII. 840 fgg.

Platzer, Mad., in Wien. XXI. 360

Platzer, in Wien. XXIX. 743. — Musik zum Drama: Joko, der brasilian. Affe, in Wien aufgf. XXVII. 721

Pleschke, Dem., aus Presburg, in Wien. XXII. 36

Plessner, Jul., Guitarrist in Braunschweig. XXVII. 655; in Magdeburg. XXVII. 736; in Konigsberg. XXX. 326

Pleyel, in London. XXI. 758

— Camille, Fantaisie sur les airs de l'Op. Zelmire de Rossini, p. le Pf. (R) XXVIII. 352

Pleyel, Russek u. Cramer, kleine theoret. prakt. Clavierschule f. d. ersten Unterricht etc. — Auszug aus der grossen Cl.-Sch. Neueste Ausg. (R) XXIX. 876

Plomer, Mad. Hyde- (Marquise v. Solari), in Wien. XXI. 151; in Venedig. XXI. 685

Podhorsky, Tenor, in Prag. XXII. 692. XXIII. 780. XXVII. 95. XXIX. 617. XXX. 191

— — Mad., — — XXIX. 276, 279

Podlesky, Dem. El., jüdsche Sängerin in Prag. XXVI. 419

Podmanicky, Ludw. von, Ungar. Rondo f. d. Pf. c. Orch. (R) XXII. 301

Pöck, Bass. in Wien. XXX. 687

Pögner, — in Leipzig. XXX. 874

Poerschell, Dem., aus Nurnberg, in Cassel. XXII. 674; in Bremen. XXVII. 213

Hand sehr hübsch Bratsche spielen lernen; damit und durch Unterricht im Deutschen verdient er das Nothwendigste und erwirbt sich überdies bedeutende Freunde. (Vortrefflich ist N.s Brief S. 115, über sein nunmehriges Glück. Wie kann Hr. Prof. M. auch hier an Spöttler denken! Oder vielmehr, wie kann ein Mann, wie er, sich die Mühe nehmen, bey seinem Schreiben Rücksicht auf Geschöpfe zu nehmen, die so etwas bespötteln könnten!) Bey Tartini macht N. mit Fleis und Liebe den dreyjährigen Kursus. Sein Lehrer liebt ihn als Menschen, schätzt ihn als sich nun schon entfaltenden Künstler. In diesem Hause lernt er nun auch Hasse persönlich kennen, und dieser ist mit seinen Versuchen in der Komposition sehr zufrieden. (Die, sehr anziehend geschriebene Geschichte seiner ersten Liebe, und zwar zu einer Nonne, Seite 127 folg., leidet keinen Auszug.) Ein Musiker nimmt N., als seinen Lehrer und unter vortheilhaften Bedingungen mit, durch die übrigen grössten Städte Italiens, wo er zuerst gute Theater hört und anfängt, sich einige Vielseitigkeit zu verschaffen. In Neapel studirt er vorzüglich Theatermusik, und in Bologna, unter Martini, Kontrapunkt. Der Musiker, der ihn unterstützt hatte, wird nach Deutschland zurückberufen; N. muss nun ganz für sich selbst sorgen. Er gehet wieder nach Venedig und giebt Unterricht im Klavierspiel. Man trägt ihm die Komposition einer komischen Oper für das Theater St. Samuel auf. Froh, wie ein Kind, durchzieht er am Morgen des Tages der ersten Aufführung die Strassen, seinen Namen zum erstenmal gedruckt an den Gassenecken zu sehen, und untersucht genau, ob er auch überall gleich hübsch ausgedruckt sey. Aber die schrecklichste Angst bemächtigte sich seiner, da er nun ins Theater tritt und die zahlreiche Versammlung bemerkt. Schon die Ouverture wird applaudirt — das giebt Muth; der Beyfall nimmt zu bey jedem bedeutenden Stück, und der kindlich gesinnte N. schreibt es seinen Aeltern, wie sie auch hier sahen, dass Gott ihn niemals verlasse. Die Oper hält sich zwanzig Vorstellungen, und er bekömmt von dem acht-italienischen Impressario zum Honorar — zehn Zechinen, wird aber doch dadurch bekannter und als Lehrer beliebter. Auch erhält er nun mehr und vortheilhaftere Antrage von Theatern.

Da jetzt die Flamme des Kriegs in Deutschland gelöscht war, regte sich in N. die Sehnsucht nach seinem Vaterlande, doch war er entschlossen, ihr nicht ohne bestimmte Aussichten nachzugeben: die Verhältnisse in Sachsen machten seine Bemühungen fruchtlos. Mit Recht verschmähete er nun, was er von Andern gehofft hatte, und fing an, auf sich selbst zu rechnen. Er schickte eine seiner besten Kompositionen seiner Mutter, damit diese sie eigenhändig, der berühmten Maria Antonia, Mutter des jetzigen Churfürsten, überreichen sollte. Diese war dreist genug dazu, das Geschäft auszuführen. Die Fürstin nahm die zutrauliche Bittrin gütig auf, und konnte sich, so gefiel ihr N.s Arbeit, nicht eher überzeugen, dass er sie allein verfasst habe, bis sie sich in Venedig nach ihm hatte erkundigen lassen. Die Antwort war so günstig, dass N. mit der Zusage einer anständigen Versorgung am Hofe in sein Vaterland zurückberufen wurde. Mit grösster Freude folgte N. 1764, diesem Rufe, nach sieben in Italien zugebrachten Jahren.

Die Schilderung der ersten Zusammenkunft N.s mit seinen Aeltern, die ihn nicht mehr erkannten, lässt sich nicht ohne Theilnahme lesen. Mar. Antonia empfing ihn sehr gütig, und trug ihm die Komposition einer Messe auf. Die Musik fand allgemeinen Beyfall, und N. wurde als churfürstl. Kirchenkompositeur angestellt, aber mit sehr geringer Besoldung und vieler Arbeit. Er erfüllt seine Obliegenheiten mit Eifer und Gewissenhaftigkeit, und erleichtert den Seinigen ihre kümmerliche Lage. Vornehmlich verdankt es der noch jetzt lebende Bruder N.s, der Maler, dass er von diesem

Poessl (Possl), Dem., in München. XXIV. 140. 209
Pötschacker, junger Oboist in Wien. XXVIII. 735
Poggi, Ant., Ten. in Bologna. XXIX. 170; in Neapel. XXX. 496
Poggi, Buffo in Siena. XXI. 208
Poggiali, Trompetenbläser in Florenz. XXI. 267
— Carlo, in Mailand. XXVIII. 639
Pohl, Flötist in Warschau. XXV. 221
Pohl, Ten. in Prag. XXII. 692. XXIII. 670, 720, 774, 776, 780. XXIV. 47, 51, 244, 246; geht ab. XXV. 377, 382
Pohle, Fortep.-Sp. in Leipzig. XXVIII. 852
Pohlenz, Aug., Org. a. d. Univers.-Kirche zu Leipzig. XXII. 402; nun an der Kirche zu St. Thomas das. XXIII. 365. XXV. 788
— Musik-Dir. des neuen Musik-Vereins. XXV. 411, 788; setzt die Singakademie das. fort. XXX. 163
— vierstimm. Gesänge f. 2 Sopr. Ten. u. B. op. 5. (B) XXVI. 443
— — — — — — — — — op. 6. Hft. 2. (B) XXX. 550
Pohlmann, Dem. Em., v. Hamburg, in Braunschweig. XXIII. 344; nach Hamburg zurückgekehrt. XXIII. 781; in Bremen. XXV. 104 fg.; in Riga. XXVII. 703 fg.; in Königberg. XXVIII. 589. XXIX. 190
Pohser, in Breslau. XXIX. 395
Poirson, Delastre, Unternehmer des gymnase dramatique zu Paris. XXIII. 89
Poissl, Joh. Nepomuk von — über ihn. XXI. 656. — als Intendant der K. Hofcapelle zu München angestellt. XXV. 813. XXVI. 471; erhält die Leitung der deutsch. Bühne u. der italien. Oper das. XXVI. 554
— Cantate: Die Macht des Herrn, in München aufgf. XXIV. 117
— Messe, in Berlin aufgf. XXI. 281; in Wien. XXIV. 361
— Miserere, in 2 Chören, ohne Orgelbgl. in München aufgef. XXVI. 471
— Op. Nitelli, in München aufgef. XXI. 673; in Berlin. XXII. 43
— — Octavian, in München aufgf. XXVIII. 15, 489
— Feenoper: Die Prinzessin von Provence (auch von P. gedichtet), in München aufgf. XXVII. 137, 281. XXVIII. 81; in Braunschweig. XXVIII. 624; in Cassel. XXIX. 139
— Op. la Repressaglia, in München aufgf. XXII. 440; in Dresden. XXIV. 289
— — Der Wettkampf zu Olympia, in Weimar aufgef. XXI. 656. XXIII. 208; in Dresden. XXIV. 288
— Musik zu dem Festspiele: Ludwigs Traum, in München aufgef. XXVIII. 491
— Stabat mater, in München aufgef. XXIV. 152
— einzelne Stücke zu Dittersdorf's: Doctor u. Apotheker, in München aufgef. XXVI. 328
— Nationallied, bei Eröffnung des neuen Schauspielhauses in München. XXVII. 137
— Chor zu Schenk's Belisar, in Weimar aufgef. XXX. (264) 513
— Fragmente über ihn aus Fr. v. Bawr Gesch. d. Musik. XXVII. 815
— Verzeichniss seiner theatral. und andern Compositt. XXVIII. 15
Poisson, Verdienste um die Akustik. XXVI. 842
— sur le mouvement des fluides élast. dans les tuyeaux cylindriques etc. XXIII. 598
Poittaux, Dem., Harfenistin in Brüssel. XXIII. 224
Pokarey, Clarin. in Prag. XXVII. 564
Polagalli, Bass. in Tolentino. XXIX. 562
Poland, Bratschist in Dresden. XXI. 60
Poletti, Marco, Tenor. in Mailand. XXVIII. 637
Poli, als VCellist zu Stuttgart. XXIII. 657, 662; als Kapellmeister. XXIII. 659, 675
— ein Antipode Mozart's. XXIII. 675
Polinnia Europea, o. s. Biblioteca universale di musica, erscheint zu Bergamo. XXVI. 93
Polisiano, Erfinder der Oper. XXVI. 646
Polkowski, in Warschau. XXVIII. 814
Pollak, 10 Gesange m. Begl. d. Guitarre. 1. W. (B) XXIII. 680
Polledo-Beisteiner, Sgra, in Pavia. XXIX. 378; in Mailand. XXIX. 634
Polledro, als Concertmste. in Dresden. XXI. 177. XXIV. 312; als Concertmste. in Prag, Concert gegeben. XXIII. 465; in Turin. XXV. 656
— Sinfonie, in Dresden aufgef. XXI. 712
— Violinconcert (Cf.), v. ihm in Prag geap. XXIII. 465
— Variat. u. Polon. (Pft.). — — — — — — —
— neue Duetten v. ihm u. Prof Pixis — — — — 466
Pollini, Franc., Stabat mater etc. (B) XXV. 727
— Introduzione ed Allegro di bravura, op. 45. (B) XXVIII. 508
— — — e Toccata p. il Pf. op. 50. (B) XXX. 860
Pollini, Mad., Violin. in Leipzig. XXX. 789
Polnische Sprache, in wie weit sie zur Musik geeignet ist. XXIII. 682
Der polternde Alte, Concertsene von F. L. B. XXIX. 397
Polyharmonicon, von Rosenberger erfunden. XXVIII. 892
Pomernacki, Violinist in Warschau. XXII. 113
Ponchard, in Paris. XXI. 383, 528. XXIII. 87. XXVI. 507, 564. XXIX. 601
— Mad., — — XXIX. 601
Pontiroli, Tenor. in Bergamo. XXII. 626
Pont-neuf, Volkslied — Gassenhauer. XXII. 460*)
Popp, Musiklehrer zu München. XXVIII. 12
Poresi, Sgra Gius., in Bologna. XXVII. 234
Porro, Urtheil über Beethoven. XXX. 167
Portamento di voce. XXIV. 73
Portmann, neueste Entdeckungen in der Harmonie etc. XXVII. 589. XXX. 199
— der eigentl. erste Entdecker der terzenweisen Verbindung d. Töne zu Accorden. XXX. 198
Porto, Ottolini, Buffo in Paris (XXII. 516). XXI. 806. XXII. 20, 472, 514, 657; nimmt s. Entlassung. XXII. 817; — in London. XXV. 603; in Triest. XXIX. 39
Porto (in Portugal), Nachr. XXIX. 887
Portogallo (eig. Marcus Ant. Portugall), in Lissabon. XXIII. 604
— Op. La donna di genio volubile, in Wien aufgf. XXIV. 317
— — Oro non compra amore, in Triest aufgef. XXI. 249; in München. XXV. 44
Posaune — über sie. XXX. 574. — Besondre Art ders., von Adelung u. Prätorius erwähnt. XXVII. 204
Posen, Nachr. XXIII. 625
Poser, Mad., in Breslau. XXI. 783, 787
Possl, Dem., s. Poessl
Potdevin, Vater u. Sohn, Hornisten in Amsterdam. XXII. 345. XXV. 536. XXVII. 274 fg.
Potier, in Paris. XXI. 105 fg., 216, 444.
— soll an Lesage's Stelle beim Theater Feydeau engagirt werden. XXI. 120
— Societaire der kom. Oper zu Paris. XXI. 373, 380
— als Gesanglehrer mit Massimino im Streit. XXI. 602. XXII. 824
Potter, Klav.-Spieler in London. XXIV. 411. XXV. 561, 615
— J. C. H. Son. p. le Pianof. op. 3. (B) XXI. 64
— (Cipr.), XIII Var. f. d. Pf. über das Lied: Bekränzt etc. (B) XXI. 612
— 5te Toccata p. le Pf. (B) XXII. 484
— Rondo — — — — 783
Pottgiesser, D., Nachtrag zu der Abhandl. über die Fehler der Flöte etc. s. J. 1803 etc. XXVI. 265
Eine Stimme über diesen Nachtrag, von K. Grenser. XXVI. 561
Povey, Frsul., in London. XXV. 602
Pozzi, Frau Baurathin, in Dessau, Dilett. auf dem Fortep. XXVI. 90

Pozzi, Gaet., Tenorist in Modena. XXVII. 135; in Florenz. XXVIII. 489
Pozzi, Vinc., Bassist in Reggio. XXVII. 235; in Modena. XXIX. 170
Pozzi, Sgra Anna, in Modena. XXIX. 170
Praag, Dem. van, jud. Sanger. in Amsterdam. XXVII. 572 fg.
Pradher u. Kreubé, Op. com. Jenny la bouquetière, in Paris aufgf. XXV. 636. XXVI. 260
Praeger, Musik-Dir. bei der Oper zu Leipzig. XXIII. 165
— als Violinspieler das. XXVII. 858; als Violaspiel. XXVIII. 853; geht nach Magdeburg. XXX. 309, 671
— Oper Ester, in Konigsberg aufgf. XXIV. 708
— Musik zum Festspiele bei Weisse's Säcularfeier, in Lpz. aufgf. XXVIII. 824
— Arie: Er falle, der Tyrann etc., in Leipzig aufgf. XXX. 247
— Sinfonie, in Leipzig aufgf. XXIX. 257
— Violin-Con., in Leipzig von ihm selbst gespielt. XXIX. 257
— Viola-Conc., von ihm gespielt. XXX. 162
— Tema c. Varias. p. il Viol. e Chit. op. 26. (B) XXI. 700
— Theme var. p. le Violon av. acc. de V., A. et VC. op. 27. 1. 2. (B) XXII. 30
— Airs choisis p. la Guit. op. 29. (B) XXII. 296
— Son. p. le Pf. av. acc. de Viol. obl. ceu. 35. (B) XXV. 15
Prag, Nachr. XXII. 288, 358, 474, 689. XXIII. 75, 205, 418, 462, 715, 774. XXIV. 45, 223, 263, 615, 826. XXV. 280, 577, 589, 657, 827. XXVI. 126, 405, 413, 468. XXVII. 93, 196, 363, 714. XXVIII. 166, 174. XXIX. 276, 617, 765, 891. XXX. 191, 341, 874
— Conservatorium der Musik daselbst. XXIII. 466, 762 fg. XXIX. 277
Verzeichniss der aus dems. hervorgegangenen ausgezeichneten Zöglinge. XXV. 581
Bedingungen des Vereines, unter welchen Zöglinge aufgenommen werden. XXV. 592
— vormalige ital. Oper das. XXIII. 739
Prandau, Charles de, Wales caracterist. p. 2. V., A. et VC. (B) XXIX. 400
Pratense, Jacopo, s. Jusquin.
Prato, Nachr. XXVII. 252. XXVIII. 381
Praun, Sigm. von, junger Violinspieler aus Ungarn, in Mailand. XXIII. 27
— nunmehr röm. Graf u. Ritter, in Malta. XXVI. 571; in Paris. XXVII. 602; in Bremen. XXX. 635
Praupner, Violinspieler in Prag. XXII. 690
Preindl, Jos., Domkpllmstr. zu Wien, erhält die Ehrenmedaille. XXI. 201. Sein Tod. XXV. 760
— 4stimm. Hymnus, in Wien aufgf. XXII. 217
— Hymne mit obl. Oboe, Flote u. Trompete, in Wien aufgf. XXV. 35 fg.
— Te Deum, in Wien aufgf. XXI. 274
— Wiener Tonschule od. Anweisung zum Generalbass etc, geordnet u. herausgeg. von Ign. Ritter v. Seyfried. (B) XXX. 185, 200
Preisinger, in Wien. XXVI. 40, 120, 287, 344. XXVIII. 364, 434, 536, 608, 671. XXIX. 121 fg., 285, 664; in Berlin. XXX. 363, 428, 477
Preiss, Liebhaber-Concert in Riga. XXV. 532
Preissler, Contrabassist in Lissabon, Tod. XXII. 602
Prell, VCellist in Hamburg. XXIV. 211
Presburg, Musikzustand das. XXIII. 297 fg., 308 fg.
— Nachr. daher. XXX. 328
Pretendente burlato, in Paris aufgf. XXI. 506
Preumayr, Fagottist in Stockholm. XXI. 89. XXIX. 240
Prevost, Ten.-Dilett. in Genf. XXVIII. 00
Price, Hr. u. Mad., aus Petersburg, in Wien. XXI. 631 fg.
— — Dir. des Theaters zu Newyork. XXVII. 865
Primiceric, das Oberhaupt der päpstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 522
Principal Pursel oder die Dorf-Comödie (vorher: die Kreuzer-Comödie), Posse mit Musik von verschiedenen Meistern, in Wien aufgf. XXIX. 665
Priuli, von, Dir. der ital. Oper in München, wird entlassen. XXIV. 784
Privitali, Luigi, Redact. des Osservat. venez. — Seine in einer deutschen Zeitg nachgeschriebenen Urtheile. XXVI. 784
— wird Impresario des Theaters zu Triest. XXIX. 887. XXX. 472, 498
Probst, Concertmstr. in Dessau. XXIV. 446. XXVI. 87 fg., 901; in Magdeburg. XXVII. 664
Professore di musica, ital. Theater-Ausdruck. XXIII. 699
Profeti, Bassist in Paris. XXII. 815
Prolatio major u. minor. XXX. 83, 285
Promberger, Joh., in Wien, Patent für eine Erfindung, an d. Pianof. die Saiten zu befestigen. XXVII. 728
— dessen Harmonikon. XXVII. 728
— dessen Sirenion. XXVII. 3471; XXX. 298; in Leipzig damit. XXX. 759
Promberger, Joh., 12 jähr. Fortepiano-Spieler in Wien. XXV. 866. XXVII. 44, 547; spielt in Leipzig auf dem Sirenion. XXX. 787
Pronunciation (Aussprache): ihr Unterschied von Articulation. XXIV. 77
Prosch, Mad., in Ludwigslust. XXI. 777
Prosperi, Pacif., Bassist in Turin. XXVII. 235
The provincial Meetings, in England. XXV. 615
Prudentius, christl. Dichter des 4. Jahrh. XXIX. 419
Pruller, Oboist in Prag. XXX. 895
Psiche, grosses Ballet von Vestris, in Wien aufgf. XXVI. 453
Ptak, Herr. XXV. 65
Pucci, Pasqu., Bassist in Forli. XXVII. 235; in Perugia. XXIX. 363
Puccita — über seine Arbeiten. XXI. 634
— seine Compositionen in Leipzig gegeben. XXI. 536; in Dresden. XXI. 588
— Differentien u. aufgehobener Contract mit Mad. Feron. XXII. 499
— Op. Andromaca, in Mailand aufgf. XXIV. 69
— — La festa del villagio, in Rom aufgf. XXIV. 278
— — La principessa in campagna, in Mailand aufgf. XXII. 491 fg.
— Variationen über das Tyrolerlied, von Mad. Feron in München gesungen. XXI. 890
— Duett aus der Vestalin: In questo istante lieto, in London aufgf. XXIV. 655
— Polon. Arie, gesungen v. Fr. v. Heygendorf in Weimar. XXVI. 139
Pugnani — Des Baron von B. Urtheil über ihn. XXI. 137
Pulte, mit Notenumwendern etc. XXVII. 728
Puntatore, bei der päpstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 343
Punto (Stich), der Patriarch des Waldhorns. XXIII. 739
Purcell, engl. Compositeur im 17. Jahrh. XXIII. 355
Putzer, J., Fantaisie et Var. p. le Pf. sur l'air de Caraffa: O cara memoria etc. ceu. 1. (B) XXV. 794
du Puy, s. Dupuy.
Puyroche u. Wagner, Verfertiger von Pulten mit Notenumwendern etc. XXVII. 728. XXVIII. 695
Puzzi, Hornist in London. XXVII. 163
Pythagoras u. Terpander, von Gld. XXII. 633
— — über die Experimente, welche er über den Klang gemacht haben soll. XXVIII. 646

Q.

Quadri, Ang., Tenor. in Macerata. XXVII. 253; in Neapel. XXVII. 712; in Siena. XXX. 700
Quaglia, Agost., Kpmstr an der Domkirche zu Aquileja, Tod. XXV. 524
Quaisin, Melodr. Salomons Urtheil, in Stuttgart aufgf. XXVII. 78

The Quarterly Magazine and Review. Eine engl. Zeitschrift. XXV. 161

Quaternio (Tetras — Vierzahl, den Pythagoräern eine heilige Zahl. XXVIII. 647

Quatremère de Quincy, Notiz über Michal's Leben und Werke. XXI. 808

Queck, Dem. Carol., aus Gotha, in Leipzig. XXVI. 204; für's Conc. das. engag. XXVI. 789. XXVII. 136. XXVIII. 163, 849. XXX. 805

Quedlinburg, Musikfest das. zu Klopstocks Secularfeier. XXVI. 477

Queiser, Basposaunist in Leipzig. XXII. 269. XXV. 401. XXVII. 127. XXX. 162, 788; in Berlin. XXVIII. 741; in Zerbst. XXIX. 524

Querci, Gius., in Siena. XXVIII. 38

Quintella, Baron, eifriger, Musikfreund zu Lissabon. XXV. 5. XXVII. 31

Quinten-, Octaven-Folgen: über sie von D. Stöpel. XXVII. 817

Bemerkungen über diesen Aufsatz. XXVII. 582 fgg.

Rüge gegen diesen Aufsatz von Fischer. XXVII. 906

Quodlibets, musikal.-dramatische — einige Worte über sie. XXIII. 773

R.

Raay, Instrument-Macher zu Amsterdam, Erfinder des Aeolodikon. XXVII. 599

Rabboni, Flötist, in Turin. XXI. 1224; in Mailand. XXIII. 730. XXV. 469

Rackmann, sen., Virtuos auf dem Basselhorne u. d. Clarin. XXV. 109

Rackmann, jun., Flötist in Bremen. XXIV. 87. XXV. 109. XXX. 651

Rackwitz, G. C., in Stockholm, Bericht über die Erfindung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen. XXV. 121

— Verfertiger des Organochordion. XXV. 151

Radewald, Composition zum Stabat mater etc. XXVII. 743

Radicati, Orch.-Dir. zu Bologna, unglücklich. Tod. XXII. 493

Radicchi, Giul., in Wien. XXI. 559. XXVIII. 434

Raeder, in Frankf. a. M. XXIII. 328; in Dessau. XXIV. 118

Raeder, Sohn, in Weimar. XXX. 374

Rausche, in Wismar. XXI. 779

Rafael, Bassist bei der Oper u. Mus. zu Breslau. XXI. 783

Rafael, C. F., Wenus weiter nichts ist! (s. Männerstimmen. II) XXX. 722

Raff, Ten. von Manheim, in Stuttgart. XXIII. 660

Raffanelli, Lui. Franc., Tod zu Mailand. XXVII. 697

Raht, Mad., Diletl, in Stuttgart. XXIV. 134

Raimondi, Pietro — einiger Nachr. über ihn u. s. Compositionen. XXV. 466*)

— hat ein Requiem componirt. XXI. 249

— Opte: Argia, in Mailand aufgf. XXVIII. 487

— Op. Berenice, in Neapel aufgf. XXVII. 113

— — La caccia d'Enrico IV, in Neap aufgf. XXIV. 2-8

— Opte: Un cestellino di fiori, in Neapel aufgf. XXIX. 804

— La dama colonello, Farsa, in Neapel aufgf. XXIV. 527; in Dresden. XXVI. 666

— Op. il Disertore, in Neapel aufgf. XXVII. 253

— — Le finte Amazoni, in Mailand aufgf. XXV. 467

— — Il morto in apparenza, in Neapel aufgeführt. XXVIII. 37

Raimund, Komiker in Wien. XXI. 828. XXII. 332. XXIII. 512, 661, 750, 821. XXIV. 791. XXV. 207. XXVII. 613, 781. XXVIII. 455. XXIX. 270, 716. XXX. 701

— auch als Theaterdichter. XXIX. 253 fg. XXX. 782

— als artist. Dir. beim Leopoldstädter Theater zu Wien. XXX. 224

Raimund, Mad., ebend. XXIV. 791. XXV. 124, 207, 277, 365. XXVI. 121, 188, 652. XXVII. 340. XXVIII. 623

Raine, Dem., mit Dem. Corri in Strasburg. XXV. 675

Rainer, s. Reiner.

Rambach-Bender, Mad. Charl., in Königsberg. XXIV. 702

Randel, 12jähr. Violinist in Stockholm. XXIV. 425. XXIX. 212

Raufagni (Renfagna?, Buffo in Venedig. XXI. 556; in Vicenza. XXII. 287; in München. XXIV. 180, 208. XXVI. 63. XXVII. 793; in Lucca. XXIX. 303; in Mailand. XXX. 466

Rapée, la (eine Strasse in Paris). XXI. 807

Rappe, Trauercantate auf Andr. Romberg, in Meiningen aufgf. XXIV. 227

Rasch, Clarinettist in Braunschweig. XXI. 435

Rastelli, Gius., Violinist aus Ancona, in Neapel. XXV. 77

Rastrelli, Jos., als Kirchencomponist u. 2° ital. Opern-Dir. in Dresden. XXVI. 668

— Op. Amina, in Mailand aufgf. XXVI. 276

— — Ie donne curiose, in Dresden aufgf. XXIV. 388

— — Welleda, in Dresden aufgf. XXV. 280

Rathloff, VCellist in Buckeburg. XXX. 100

Raucourt, Gesangschule zu Brüssel. XXIII. 213

Rauscher, Tenor, in Wien. XXIII. 310 fg., 734, 826. XXIV. 14, 63, 303, 671 fg., 822. XXVII. 134

Rautenkolb, VCellist in Ludwigslust. XXI. 777; in Leipz. XXX. 808

Ravaglia, Lu., Tenorist in Turin. XXV. 471; in Mailand. XXX. 143

Ravenna, Nachr. XXVII. 253. XXIX. 363

Ray, Pietro, Cant. (Juno), dem Kaiser zu Ehren in Mailand aufgf. XXVII. 622

Raymund, s. Raimund

Rebab (Tamboura), ein in Attika gewöhnl. Instrument. XXIII. 747

Rebrikoff, Dem., in Moskau. XXVIII. 123

Rebs, M., Musik-Dir. in Zeitz, Mitarbeiter an dem Altenburger Choral-Melodien-Buche. XXVI. 396 fg.

Rechentafel, musikalische, Versuch v. C. F. Müller. XXX. 698

Recitativ — über dasselbe. XXIV. 137. — Andeutung darüber. XXVIII. 179

— die wahre Declamation. XXV. 297

Redacteur, Schreiben an denn., die undankbare Arbeit der Oratorien betreffend etc. XXX. 289

Redaction der musik. Zeitung, Schreiben an dieselbe, die Aufforderung eines Schauspiel-Dir. im Int. lll. betreffend. XXIII. 880

Redern, Graf von, intermistischer Intendant f. den Grafen von Brühl. XXX. 720

— Ouvert., in Berlin aufgf. XVII. 337. XXIII. 156. XXIV. 272

Redlich, Dem., in Breslau. XXI. 788

Redlich, Jos., Oboeblaser in Prag. XXV. 380. XXVI. 413. XXVIII. 176. XXIX. 763

Redlich, Violinist u. Klavierspier in Breslau. XXI. 783. 765

Reels u. Strathspeys, Nationaltänze bei den Irländern. XXI. 857

Rees, Rich. van, Diss. über die Geschwindigkeit der Fortpflanzung des Schalles. XXIII. 228, 309

Reger, Dem., in München. XXI. 591; in Prag. XXIII. 105, 207; an u. abgereist. XXIII. 431; in Stuttg. XXIII. 812

Reggio, Nachr. XXVII. 253, 634

Regnier, von Lenzburg, in Lausanne. XXV. 667, 669

Rego, Messe in Lissabon aufgf. XXVII. 28

Regoli, Franc., Tenor in Florenz. XXVII. 38

Reich — oder Bazy? — aus Furth, Erfinder eines neuen Instruments Aeolodicon. XXII. 267

Reich? — Spohr's Urtheil über s. Compositionen. XXIII. 105

— Sein Verhältniss zu dem kgl. Instit. in Paris. XXVII. 59

— Harmonie-Musik in Paris hört auf. XXI. 209

— Op. Sappho, in Paris aufgf. XXVI. 288 fg.

— Ouverture, neue, für grosses Orch., in Paris aufgf. XXVI. 304

— 2 neue Quintetten, in Paris aufgf. XXIII. 195

— Quintuor f. Fl., Ob., Clar., Horn u. Fagott, in Lissabon aufgf. XXV. 6

Reichs, Traité de mélodie, abstraction faite de ses rapports avec l'harmonie etc. (B) XXII. 69

Uebersetzung desselben wird von Speck angekündigt. XXVII. 246

— Cours de composition musicale etc. (B) XXII. 137

— 6 Quintuors p. Flûte, Hautb., Clarin., Cor et Basson, oeu. 100. l. 1—6. (B) XXVII. 198

— 6 gr. Trios conc. p. Pf., Viol. et VC., oeu. 101. l. 1—6. (B) XXVII. 198

Reichardt, Mad., Altistin in Strasburg. XXIV. 367

Reichardt, Joh. Fr. — über seine Lied. v. XXVIII. 56

— vorurtheilvolle Meinung über Mozarts Opern. XXV. 491 fg.

— Liederspiel: Jery und Bätely, in Dresden aufgf. XXV. 283

— Oper: Die Geisterinsel, in Berlin aufgf. XXVII. 666

— Musik zu Macbeth, in Weimar aufgf. XXVIII. 413

Reichardt, Dem. Louise (dessen Tochter), Stifterin des Sing-Vereins in Hamburg. XXIV. 112. XXVII. 351

— Tod u. Nekrolog ders. XXIV. 163

— 6 deut. Lieder m. Bgl. des Pf. 8te Sammlung. (B) XXIV. 512

— Lied an den Erlöser (hendarans). XXIX. 344

Reichardt, Bassist aus Berlin, in Wismar. XXII. 797; in Berlin. XXII. 823; in Quedlinburg. XXVI. 478; in Berlin. XXX. 741

Reichardt, C., 6 Lieder für die Liedertafel zu Berlin. Op. 2. H. 2. (B) XXVIII. 727

Reichardt, Gust., 6 deut. Gesänge, mit Bgl. d. Pianof. od. d. Guit. (B) XXIX. 685

Reiche, Prof., Dilett. in Göttingen. XXX. 367

Reichel, Bassist in Wien. XXIV. 792; in Berlin. XXVI. 636. XXVII. 344; in Magdeburg. XXVII. 536. XXVIII. 282. XXIX. 472

— u. Mad. geb. Weitner), in Braunschweig XXVIII. 728; in Magdeburg. XXIX. 432

Reichold, Dem. Em., Pianofortep. in Leipzig. XXVIII. 852. XXIX. 107. XXX. 161. 247. 806

Rein und Falsch, Bemerkgg. darüber von einem Kenner. XXVI. 507

Reina, Dom., Ten. in Vicenza. XXII. 787; in London. XXV. 601; in Florenz. XXVI. 553. XXVII. 112. XXVIII. 488; in Genua. XXVII. 634; in Lucca. XXVIII. 638. XXIX. 38

Reiner, Tyrolerfamilie, in Strasburg. XXVII. 562; in Lpz. XXVIII. 855; in Berlin. XXIX. 57 fg.; in Weimar. XXIX. 92; in Magdeburg. XXIX. 456

Reinhart, Dem. Bss., in Stuttgart. XXVIII. 462

Reinhart, Clarinettist in Frkf. a. M. XXI. 153, 607; in Stuttgart. XXII. 121; in Frkf. a. M. XXIII. 376, 472; geht als. XXIV. 251; in Stuttgart engag. XXIV. 139. XXV. 303. XXVIII. 461

Reinhart, Oboebläser in Augsburg. XXIV. 315

Reinhart, G., Violinist in Stuttgart. XXVI. 565

Reinheit (über) der Tonkunst. (B) XXVII. 465. 2. Aufl. XXVIII. 289

Reinicke, Violinist aus Dessau, in Riga. XXIV. 100

Reinicke, L. K., in Dessau, Nekrolog. XXIII. 229. (XXIV. 122)

Reinicke, VCellist, dessen Bruder, in Riga. XXV. 533

Reinwald, Dem., in Berlin. XXIV. 812. 815. XXVI. 635

Reissiger, G., in Leipzig, als Pfäpielor. XXII. 259. XXVI. 422

— als Bassist in Wien. XXIV. 64, 141 fg., 227; in Berlin. XXVI. 21

— macht, v. Kön. v. Preussen unterstützt, eine Kunstreise nach Paris, Mailand etc. XXVII. 1701 — in Dresden, als Musik-Dir. an Marschners Stelle angestellt. XXIX. 62, 809

— Motetten, in Leipzig aufgf. XXI. 52

Reissiger, G., Op. Didone abbandonata, in Dresden aufgf. XXVI. 805

Ouvert. zu dieser Oper (Db), in Leipzig aufgf. XXV. 000. XXVI. 253

— Ouvert., in Wien aufgf. XXIV. 569; in Dresden. XXIX. 258

— 10 Polonoises p. l. Pf. (B) XXIV. 168

— Rondeau brill. — — — — 584

— 6 Gesänge f. 1 Sopr. m. Bgl. d. Pf. 3. VV. (B) XXIII. 992

— 6 deutsche Lieder f. 1 Singst. m. Bgl. des Pf. 13. VV. u. 3 et 2. (B) XXVI. 280

— la Gaité, Rondeau brill. p. l. Pf. oeu. 30. (B) XXVI. 328

— gr. Fantaisie — — — — 32. — XXVII. 328

— Introduction et Polonoise — — 4 & m. oeu. 31. (B) XXIX. 28

— gr. Rondeau brillant alla Poll. p. l. Pf. oeu. 36. (B) XXVIII. 427

— L'amabilité, Adagio espressivo p. il Pf. op. 44. (B) XXIX. 413

— 2 Duetten f. Bass (Die Erzählung vom Schlossergesellen u. Vater Noah' m. Bgl. d. Pf. (B) XXIX. 960

— V Duettini amorosi p. un Soprano e un mezzo Soprano. (B) XXIX. 816

— Das Echo. (B) XXIX. 816

— Rondeau mignon. oeu. 47. (B) XXX. 128

— deutsche Lieder v. VV. v. Goethe f. 1 Sopr. od. Tenstimme. op. 48. (B) XXX. 176

— Lieder u. Gesänge m. Bgl. des Pianof. op. 50. 8. Sammlg. d. Ges. (B) XXX. 316

Reithmair, Violinist in Augsburg. XXIV. 314 fg.

Reithmeier, Bassist in Hamburg. XXIII. 784

Relandini, Ten., in Dresden. XXVII. 334; wieder abgegangen. XXVII. 704, 800

Religiose Gesänge — Sammlung (v. Sing-Verein zu St. Gallen). (B) XXIX. 303

Remde, zu Weimar, erhält für seine Oper: Der weisse Hirsch, eine Belohnung. XXIX. 225

Remorini, Dom. Bass., Buffo u. Bassist (XVII. 516) in Mailand. XXI. 20. 353, 755. XXVIII. 61, 331; in Rom. XXII. 285; in Turin. XXV. 471

Sein Tod zu Bologna. XXX. 472

— Gius., Sohn, in Mailand. XXIX. 634

Renner, Jean, Polonoise brill. p. le Pf. (B) XXVII. 188

— 12 Variat. sur un thème Autrichien — Variations sur un thème orig. gr. Variat. p. l. Pf. (B) XXVII. 209

Requiem — über die Composition desselben. XXVII. 479

Resonanz und Selbsttönen: wodurch unterscheiden sie sich? XXVIII. 209 fg.

— Wheatstone, Abh. über dieselbe, od. mitgetheilte Schwingungen ders. XXX. 601, 649

Resonanzböden, abgesonderter am Pianof. etc. XXVII. 729

Resonanzböden, eine neue Art gepresster, erfunden von C. Schmidt. XXVIII. 695

Reuchlin, Scenica progymnasmata, das 1. Theaterstück in Wien gedruckt. XXIV. 239

Reut, Violinist in Warschau. XXI. 712

Reuter, Dem., in Cassel. XXII. 515 fg.

Reval, Nachr. XXV. 456. XXX. 543

Reynolds — Fragm. zur Einleitung. XXIII. 1

Vom Rhein, Nachr. XXVI. 561

Rhein, Vater, Oboist zu Strasburg. XXIV. 359. XXV. 672, 673

Rhein, Sohn, Klavierisp. ebendas. XXV. 673. XXVI. 627

Rhode, s. Rode.

Rhythmus, über das Wesen u. die Gesetze desselben, von Döring. XXVII. 3, 17

Rhythmische Zeiten, nach griechischen Grundsätzen erklärt von Berberg. XXVII. 489

Ribiolet, Ten., Dilettant in Genf. XXVIII. 92

Riboli, J., in Lissabon. XXVII. 27

Riccardi, Mad., mit Cinelli in Bremen. XXVIII. 495

Ricci, Fil., Bass in Turin. XXVII. 235; in Brescia. XXVIII. 62; in Padova. XXIX. 491; in Mailand. XXX. 143 fg.

Ricci, Genol., Op. Guardatevi da un falso amico, in Perugia aufgf. XXV. 236
— Op. La lucerna d'Epiteto. (XXIX. 885)
— — Ulisse in Itaca, in Neapel aufgf. XXX. 144, 474
Riccoboni, über den Zustand der Musik in s. Vaterlande, im J. 1740. XXVII. 390
Riechelmi, Sgra Em. Rogg., in Padova. XXIX. 40
Richter, Fagottist in Breslau. XXI. 786
Richter, Hoftrauersnt in Ludwigslust. XXI. 777
Richter, Regiments-Kapellmstr. in Stuttgart. XXI. 623. XXIX. 091. XXX. 585
Richter, Gme., Introduction et Rondeau p. l. Pf. oeu. 11. (R) XXX. 366
Ricordi, Musik-Verleger zu Mailand, errichtet eine Musikhandlung zu Odessa. XXIII. 584
Riedesel, Frau von, Dilett. auf dem Pf. in Stuttgart. XXIV. 608
Riedl, Joh., in Wien, erhält ein Patent für eine Vorrichtung mit Klappen an Trompeten u. Hörnern. XXVIII. 604
Rieffel, WW. H., 6 Gedichte m. Bgl. des Pf. (R) XXII. 66
Riel, in Königsberg (über seine musikal. Thee's. XXI. 489). XXI. 491. XXII. 91. XXVI. 669; — über die zu seinen Gunsten vorgefallenen Streitigkeiten in Königsberg etc. XXV. 381*)
— Feier seines 25jähr. Singinstitutes zu Königsberg. XXVI. 105
Riel, Dem., Fortepianosp. in Königsberg. XXI. 487. XXII. 92. XXIV. 609
Riem, WW. F., in Bremen. XXIII. 289. XXIV. 80 fg. XXVI. 116 fg. XXVII. 97. XXX. 633 fg.
— Musik zum Sophar. Jubiläum Nicolai's das. aufgf. XXIII. 289
— Tongemälde: Die Quelle, ebend. aufgf. XXIII. 489
— Fest-Cantaten in Bremen aufgf. XXIX. 410
— 3 Sonatines p. l. Pianof. op. 34. (R) XXIV. 611
— 3 Capriccs — — — 35. — — 419
Riemann, Mus.-Dir. b. d. Oper zu Weimar. XXVIII. 446; todt. XXIX. 96
Riemann, Dem., Pianof.-Spiel, in Weimar. XXI. 640. XXIII. 320. XXIV. 277
Riemenschneider, Fortep.-Sp. in Göttingen. XXX. 267
Riepfel, VCellist in Frkf. a. M. XXV. 411
Ries, Violinist in Cassel. XXVI. 227; in Berlin. XXVII. 667
Ries, Dem., in Stuttgart. XXIX. 185; geht ab. XXIX. 490
Ries, Ferd., geb. zu Bonn, Landsmann von Beethoven. XXVI. 362*); in London. XXI. 752. Abschieds-Conc. das. XXVI. 803
— lässt sich in Godesberg bei Bonn nieder. XXVI. 601
— als Dir. des Niederrhein. Musikfestes zu Aachen, und ihm erwiesene Ehrenbezeigung. XXVII. 444, 449; in Frkf. a. M. XXVIII. 866; in Leipzig. XXIX. 108; in Berlin. XXIX. 113; in Dresden. XXIX. 257; nun in Frkf. a. M., schreibt hier eine Oper: Die Räuberbraut. XXX. 921; diese das. aufgef. XXX. 744, 799, 836
— Marsch f. d. Pf. — f. das Harmonicon comp. XXV. B. II.
— Cant. Der Morgen, in Wien aufgf. XXIV. 848
— Klavier-Septett op. 23, von ihm selbst in London gespielt. XXIV. 636
— Ouverture zu Don Carlos, in London aufgf. XXIV. 470
— Sinf. n. 1. in Wien aufgf. XXVII. 190
— — 2. — Lpz. — XXII. 42. — (R) XXIII. 214
— — 3. (D♭) in Lpz. aufgf. XXVI. 480. XXVII. 856
— — Dg. in London — XXIV. 632; in Düsseldorf. XXVIII. 142; in Leipzig. XXIX. 108; in Dresden. XXIX. 257; in Magdeburg. XXX. 580
— — 4. F), in Cöln aufgf. XXVI. 365
— — C♭ — Leipzig — — 747
— — E♭ in Magdeburg — XXVIII. 294
— — (neueste) in Bremen — XXVII. 93
— — — — Aachen, v. ihm selbst aufgf.) XXVII. 445
Ries, Ferd., Sinf. f. das Rheinische Musikfest geschrieben, in Frkf. a. M. v. ihm selbst aufgf. XXVIII. 856
— Introduct. et Rondo scherz. p. l. Pf. op. 64. n. 2 } (R) XXI. 594
— — — Variations p. l. Pf. op. 75. }
— Danse cosaque fav. av. introd. et Variat. p. l. Pf. (R) XXII. 116
— 2 Son. p. l. P. av. acc. de Viol. ad lib. oeu. 81. } (R) XXIV. 263
— gr. — — — — — obl. — 83. }
— Air Ecoss. av. Variat. p. l. Pf. (R) XXV. 48
— Sixième Fant. à la mode sur un air fav. de la Flûte ench. n. 97. (R) XXV. 288
— La Sentinelle av. Var. p. l. Pf. XXV. 340
— Chœur de Mozart: Al Biscia si faccia onore etc. arr. en Rondo p. le Pf. (R) XXV. 576
— due Allegri di Bravura p. il Pf. (R) XXV. 472
— 42me Son. p. l. Pf. oeu. 114. (R) XXV. 492
— 24e Polon. p. le Pf. à 4 m. oeu. 98. (R) XXV. 556
— Cinqu. Fant. sur un air fav. p. l. Pf. oeu. 92. n. 2. (R) XXV. 680
— Variat. sur une célèbre air Ecoss. p. l. Pf. oeu 101. n. 1. (R) XXVI. 68
— Introduction et Rondeau sur une Danse Russe p. l. Pf. et VC. obl. oeu. 113. n. 1. (R) XXVI. 146
— gr. Variat. sur une Danse espagnole, le Fandango, p. l. Pf. et VCl. obl. oeu. 111. n. 36. (R) XXVI. 177
— Fantasie f. d. Pf. nach Schillers Gedicht: Resignation. op. 109. (R) XXVI. 702
— Quatuor p. l. Pf. V. V. et VC. oeu. 107. (R) XXVI. 772
— 8me Sinf. à gr. Orch. oeu. 110. (R) XXVI. 857
— 12me Fant. p. l. Pf. sur des themes fav. de l'Op. Semiramis di Rossini, oeu. 134. (R) XXVIII. 368
— Souvent dans la nuit tranquille, Air var. sur une Melodie nationale di Moore p. l. Pf. à 4 m. oeu. 136. (R) XXVIII. 416
— Grand Quatuor concert. arr. d'après une Sonate de P. oeu. 30. n. 2. de L. v. Beethovon — — XXIX. 560
— Trio p. Piano, Violon et VC. oeu. 143. (R) XXX. 790
Rieschi, Clem., Bassist in Forlì. XXVII. 233
Riese, Ten., in Königsberg. XXIX. 289; in Magdeburg. XXIX. 432
Rifault, Op. Le Duel, ou une loi de Frederic, in Paris aufgf. XXVIII. 572
Riga: Musikzustand das. XXIV. 99 fg.
— Nachr. XXIV. 637. XXV. 550. XXVI. 681. XXVII. 702. XXVIII. 805
Rigaud, Dem., in Paris. XXVI. 807
— Mad., — — XXIX. 601
Righetti, Sgra, geb. Giorgi. S. G.
Righi, Pietro, von London, in Wien. XXX. 872
Righini, Deutsches Hochamt, in Leipzig aufgf. XXII. 255
— erste Oper: L'incontro inaspettato, in Wien aufgf. XXIV. 272
— Te Deum, in Berlin aufgf. XXV. 839
— Befreites Jerusalem: Quartett daraus, in Lausanne aufgf. XXV. 668
— Armida, 2r Akt, in Magdeburg im Concert aufgf. XXVII. 105
— Cant. pour une voix av. acc. de Pianof. (R) XXV. 242
— Ouvert. de l'Op. Armide, arr. p. l. Pf. à 4 m. par F. Mockwitz. (R) XXV. 776
Rimini, Nachr. XXVII. 233. XXIX. 565
Rinaldi, Sgra Adel., in Arezzo. XXVII. 235
Rind, Komiker in Kopenhagen. XXIII. 431. — Sein Tod. XXIII. 452
Rind, Mad., ebendas. XXIII. 431
Rink, C. H., Vater unser, in Zürich aufgf. XXIII. 335
— — — nebst besond. gedruckten Singstimmen. (R) XXIII. 316
— Son. p. l. Pf. à 4 m. op. 50. (R) XXI. 580
— 12 leichte Orgel-Präludien mit u. ohne Pedal, op. 52. (R) XXI. 205

Rink, C. H., 12 leichte Orgel-Präludien mit u. ohne Pedal, op. 58. (R) XXII. 712
— 12 kurze und leichte Choralvorspiele f. d. Orgel, op. 53. (R) XXI. 203
— praktische Orgelschule, 1. 2. Th. op. 55. 1. Samml. (R) XXI. 769
— — — 3. — (R) XXI. —
— — — 4. 5. — — XXIII. 575
— — — 6. — — XXV. 161
— 6 Variat. p. l'Orgue av. pedale obl. op. 56. (R) XXI. 814
— XII Adagio f. Orgel (19. Sammlg.) — 57. — XXII. 568
— Uebungsstücke f. d. ersten Anfanger im Kl. Sp. 1. Part. (R) XXIII. 559
— 8 Variat. p. Pf. sur l'air: Zu Stephen sprach etc. op. 61. n. 5. (R) XXIV. 451
— Hallelujah v. Pfeffel, f. Sopr. A. T. u. B. m. Bgl. des Pf. op. 63. n. 2. (R) XXIV. 436
— 24 Chorale f. d. Orgel. Wk. 64. (Orgelst. 21) (R) XXIII. 625
— XXIV leichte Orgelpräludien, f. d. ersten Anfanger m. u. ohne Pedal zu spielen, op. 65. (Orgelstck. 22) (R) XXV. 97
— Vogleri Missa pro defunctis commod. Clavicembalo. (R) XXV. (681), 695
— Weihnachts-Cant. f. Sopr. A. T. u. B. m. obl. Orgel- od. Kl. Bgl. op. 75. (R) XXVI. 27
— Andante mit 8 Variat. f. d. Orgel m. obl. Pedal. op. 70. (R) XXVI. 164
— Exercices à 2 parties etc. 30 zweistimm. Uebungen durch alle Tonarten für das Pianof. op. 67. (R) XXVI. 379
— Todtenfeier m. obl. Orgel- od. Kl. Bgl. op. 68. (R) XXVII. 125
— 6 geistl. Lieder f. 1 Bass- oder Alt Stimme, m. Bgl. d. Orgel od. d. Fp. op. 81. (R) XXVIII. 575
— 6 Chorale mit 2. 3 u. 4stimmiger Veränderungen. op. 77. (R) XXVIII. 580
— — — — — 2. Heft. 28. W. der Orgelstücke. (R) XXIX. 344
— 24 religiose Chorgesänge von älteren und neueren Meistern. etc. 1. Hft. (R) XXIX. 63
— 12 Schullieder für 2 Sopr. und 1 Basstimme. 1. Heft. (R) XXX. 400
— Mot. Befiehl dem Herrn deine Wege, f. Sopr. A. Ten. und B. m. Klav. od. Orgel-Begl. op. 85. n. 8. (R) XXX. 552
Rinuccini, einer der ersten ital. Opern-Dichter (v. Dafne, Euridice etc.). XXVI. 646
Rio Janeiro, Nachr. daher. XXII. 401, 501
Riotte, Musik zu: Azendai, kom. Melodrama, in Wien aufgf. XXI. 630
— — — Berggeist, Ballet, in Wien aufgef. XXVII. 148
— die Drillingsschwestern etc. s. Welche ist die beste Frau?
— Elisena, Kinderballet, in Wien aufgf. XXI. 270
— Euphemie von Avogara, Oper, in Wien aufgef. XXV. 761
— Die Feeund der Harlekin, Pantom., in W. aufgf. XXVI. 452
— Der Felsenthurm auf Rabenhorst, rom. Spectakelstück, in Wien aufgf. XXIX. 25
— Die Gaben des eisernen Königs, kom. Feenmährchen in Wien aufgef. XXVI. 345
— Das goldene Kleeblatt, od. Männertreue auf der Probe, Zaubersp. in W. aufgf. XXX. 393
— Musik z. Schausp. Der Kopf von Eisen, od. der Flüchtling, in Wien aufgf. XXVII. 723
— Der Leopard u. der Hund, rom. Schausp. in W. aufgf. XXV. 866
— Moisasurs Zauberfluch, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXIX. 749
Riotte, Entre-Actes und Märsche zu dem Schauspiele: König Richard in Palästina od. Englands Reichspanier, in Wien aufgef. XXIX. 666
— Prinz Nuradin, Oper, in Prag aufgf. XXV. 654; in Wien. XXVII. 189
— Mus. zu Pansalvon, militair. Schausp. in Wien aufgf. XXVIII. 563
— — — Policinello, todt oder lebendig (sonst: die Redoute), in Wien aufgf. XXIX. 118
— Die Prise Tabak, oder die Wettern als Nebenbuhler, in Wien aufgf. XXVII. 616
— Rubezahl, Zauberballet, in Wien aufgef. XXX. 687
— Vetter Lucas aus Jamaika, Oper nach Hieronymus Knicker von Dittersdorf bearb., aufgef. in Wien. XXX. 684
— Welche ist die beste Frau?, in Wien aufgf. XXV. 646; nun unter dem Titel: die Drillingsschwestern u. der Waldgeist. XXVII. 783
— Die Wildschützen, Kinderballet, in Wien aufgef. XXII. 215; in München. XXIV. 372
— Die Wittwe u. ihre Freier, kom. Oper, in Wien aufgef. XXII. 671
— Das Zauberglöckchen, Ballet, in Wien aufgef. XXIII. 824
— Zwei Uhr, melodram. Schausp. in Wien aufgf. XXIX. 853
— u. v. Gallenberg: Die Feuernelke, Feenballet, in Wien aufgef. XXIII. 454
— , v. Blumenthal u. v. Seyfried: Der kurze Mantel, Feenspiel, in Wien aufgf. XXVI. 853
— u. Röth, Musik zu Staberl als Freischütz, Zauberspiel, in Wien aufgef. XXVIII. 119
— u. Clement, Musik z. Zauberpantom. Die goldene Feder, in Wien aufgf. XXX. 225
Ripfel, VCellist in Frankf. a. M. XXVI. 60
Ripiego, per, ital. Theaterausdruck. XXII. 595
Ripke, Frdr. Baron von, Mandolinenspieler in Prag. XXVI. 417
Risalitti, Ant., Ten. in Perugia. XXIX. 563
Risam, Violinist in Stuttgart. XXII. 153
Risotto: Bedeutung davon. XXIV. 763**)
Risse, Bassist in Dresden. XXVI. 11. XXVII. 335. XXIX. 237; abgeg. XXIX. 809
Ritter, Peter, in Manheim, in Ruhestand versetzt. XXVI. 805
— Optte. Der Mandarin, od. die gefoppten Chinesen, in Stuttgart aufgef. XXV. 570; in Frankf. a. M. XXVI. 59
— Oper: Der Zitterschläger. XXI. 68
— Orator. Das verlorne Paradies. XXVI. 505*)
— Ouvert. Tone der Erinnerung an die Schweiz, in Basel aufgef. XXV. 879
Ritter, Ten. in Strasburg. XXI. 66, 68, 694. XXII. 487; in Carlsruhe. XXII. 733
Rittmüller u. Sohn, Instrum.-Macher in Göttingen. XXX. 379
Ritz, Violinist in Berlin. XXI. 163
— Stifter einer philharmon. Gesellsch. das. XXIX. 275.
Ritzler, Mad., in Amsterdam. XXII. 340
Rivarola, Achille, Ten. in Rovigo. XXIX. 275
Rizzardi, Sgra Adel., in Perugia. XXVII. 254
Rizzardi, Gius., ebend.
Robberts, Organist in Rotterdam. XXV. 101
Robert, L., Liederspiel. Der Waldfrevel, mit älteren Melodieen, in Berlin aufgef. XXX. 281
Robini's kurze Lebensbeschreibung. XXIX. 730
Robson u. Flight, Erfinder des Apollonikon. XXI. 264
Robyns, Musik-Dilett. in Brüssel. XXIII. 223
Roche, la, s. unter L.
Rochefoucault, Sostenè de, Oberhaupt des ganzen franz. Theaterstandes. XXVIII. 511

Rochlitz, Frdr., über das Schwierige u. Bedenkliche, über Beethovens letzte grosse Werke zu schreiben: auf Veranlassung von dessen gr. Quat. pour 2 VV. A. et VC, oeu. 131. — XXX. 480, 801
— Commentatiuncula in usum Delphini. XXV. 473
— Erläuterung darüber. XXVII. 142
— (u. Neukomm): Gedanken über die Chöre der Alten u. deren Declamation. XXIX. 564 fg.
— Dialogen über Zeitgegenstände in der Musik. XXV. 81
— Fragment zur Einleitung. XXIII. 5. XXV. 1. XXVI. 1
— neueste Schrift: Für ruhige Stunden — Fragm. daraus, des Verf. Aufenthalt in Wien betr. XXX. 5
— über Haendel's Judas Maccabaeus, und Empfindungen am Grabe Jesu, im Klaviersauz. v. Clasing. XXII. 753, 760
— Künstlerinn und Künstlerloos. XXVII. 676
— Mozarts guter Rath an Componisten: s. Mozart.
— Etwas zur Biographie von Neukomm. XXIX. 562
— Nekrolog von Danzi. XXVIII. 551
— — — Fesca. — 845
— — — E. L. Gerber. XXI. 717
— — — A. Romberg. XXIII. 849
— — — Salieri. XXVII. 908
— Orat. Die letzten Dinge (v. Spohr): Zurechtweisung einer Kritik darüber i. d. Cäcilia XXX. 653
— der Organist u. der Doctor, Gespräch. XXIX. 193
— über Schneider's Orat. Das Weltgericht. XXII. 178
— Schrbn. an den Redacteur, die undankbare Arbeit der Oratorien — und die neue Arbeit Fr. Schneiders, eine Rechenfolge v. Orat. betr. XXX. 239 fgg. Finks Antw. darauf. XXX. 329
— Weihnachts-Cantate. XXIV. 725
— Rec. v. J. S. Bach: Eine feste Burg etc. XXIV. 485
— — — — — Missa a 4 voci etc. XXI. 133
— — — Beethoven: Meeres-Stille etc. Part. XXIV. 674
— — — Clementi: 3. Son. p. le Pf. XXIV. 629
— — — Eybler: Messe zur Krönungsfeier der Kaiserin etc. XXIX. 49
— — — — Requiem. XXVIII. 305, 321, 337. (Berichtigung. XXIX. 49 *)
— — — Fesca: 6. Psalm etc. XXIV. 437
— — — Ueber den Ritter Gluck etc. s. Siegmeyer
— — — Jones: Geach. der Tonkunst, übers. v. Mosel. XXIII. 97
— — — Leidesdorf: 1. Conc. f. Pianof. etc. XXII. 314
— — — Naumann: Psalm mit dem Vaterunser. Part. XXVI. 33
— — — A. Romberg: Psalmodie etc. XXIV. 741
— — — Ueber Reinheit der Tonkunst (2te Aufl.). XXVIII. 289
— — — Rossini: Mosè in Egitto etc. Kl. Ausz. XXV. 777
— — — Siegmeyer: Ueber den Ritter Gluck u. seine Werke, s. d. Franz. XXV. 321
— — — Villoteau: Ueber die Musik des alten Egyptens etc. XXIII. 445
— — — Vogler: Missa pro defunctis, Requiem. Part. und Kl. A. XXV. 681
— — — C. M. v. Weber: Oper: Oberon, Kl. Ausz. XXIX. 225
— — — Neukomm: Oratorium: Christi Grablegung. Part. und Klav.-A. XXIX. 561, 577
— Für Freunde der Tonkunst, 1. Th. (R) XXVI. 513. 2. Th. (R) XXVII. 433
— Für ruhige Stunden. 2 Bde. (R) XXX. 809
Rochow, Tenor. in Leipzig. XXIII. 218
Rocourt, Gesanglehrer in Brussel. XXV. 821
Rode, P., der Violinist — des Baron v. B. Urtheil über ihn. XXI. 108
— Concert in Marseille gegeben XXIII. 228
Rode, VCellist in Frankf. a. M. XXI. 178
Rodwell, Erfinder einer Noten-umwende-Maschine. XXI. 681
Roeckel, Aug., in Wien. XXII. 561. XXIV. 717, 793; in Berlin. XXIII. 125, 796; in Leipzig. XXIII. 218; in Prag. XXIII. 778; in Dessau. XXIV. 447
— Lehrer der Dem. Kainz u. nunmehr Mit-Dir. der Bühne in Bremen. XXIV. 593
— nebst s. Gattin in Bremen. XXIV. 447
Roehner (in Strasburg), Ouverture das. aufgf. XXI. 686
Römisch, s. Rom
Römisch, Dem., in Berlin. XXIII. 795
Rösicke, in Berlin. XXVII. 187, 312 fg., 754
— u. Angely, Vaudevillepasse: Die Stickermamsells, in Berlin aufgf. XXVII. 312
Roesler, Dem. Em., in Prag. XXV. 380. XXVI. 126, 405, 415
Roesler, Jos., als Kapellmst. in Wien. XXIV. 321
— Op. Maske für Maske, in Stuttgart aufgf. XXIII. 208
Roeth, Arabeske: Das Abentheuer im Guadarama-Gebirge, in Wien. XXVII. 723
— Musik zum Huldigungsfeste, in München aufgf. XXV. 44
— — zur Parodie des Freischütz, in München aufgf. XXV. 44
— — zu dem hölzernen Säbel, in München aufgf. XXV. 351; in Wien. XXIX. 606
— — zu d. Schausp. Der Kampf mit dem Drachen, in Wien aufgf. XXVII. 721
— — zur Prinzessin Eselshaut, in München aufgf. XXV. 351
— — zur Zauberin Sidonia, in München aufgf. XXV. 351
— — z. Posse: Zemire u. Azor, in München aufgf. XXV. 351
— — zu den Zwölf schlafenden Jungfrauen, in München aufgf. XXV. 78
— u. Riotte, Mus. z. Zauberspiel: Staberl als Freischütz, in Wien aufgf. XXVIII. 119
Rogers, D., wird für den Compos. des Liedes: God save the King gehalten. XXVII. 807
Rogerson-Cotter, erhält ein Patent für s. Verbesserungen an Blasinstrumenten. XXVII. 728
Rogier, aus Wien, in München. XXIX. 888
Rohde, Komiker in Stuttgart. XXI. 620. XXII. 150. XXIII. 211. XXIV. 129. XXV. 27, 370 fg. XXVI. 357. XXIX. 183, 489
Rohloff, 1r Tenor. in Königsberg. XXVI. 678. XXVII. 516. XXVIII. 131
Rohmann, in Wien. XXVIII. 621
Rohrbeck, Mar., von Presburg, ein theatral. Wunderkind, in Wien. XXV. 278
Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen — über die Erfindung derselben. XXV. 149; Nachtrag dazu. XXVII. 263
Roland, Mad., in Bern. XXII. 363; in Strasburg. XXIII. 399
— Dem., 15jähr. Sängerin in Bern. XXII. 363; in Strasburg. XXIII. 400; in Weimar. XXIV. 572. XXV. 286. XXVI. 136; in Cassel engag. XXV. 708 fg. XXVI. 226 fg., 482 fg., 731 fg. XXVII. 389 fg., 850. XXVIII. 506 fg. XXIX. 140 fg.; in Bremen. XXIX. 588 fg., 828. XXX. 632
Roll, Op. Ernestina e Giannone, in Neapel aufgf. XXI. 41
Rolla, Aless., der Vater, Violen-Virtuos in Mailand. XXV. 232 fg.
— 3 Duetti per Violino e Viola (R) XXIX. 656
— Duetto — — — — (R) XXIX. 656
— Intonazioni a foggia d'esercizi per il Violino. (R) XXX. 317
Rolla, Ant., der Sohn, Violinist in Mailand. XXI. 41. XXV. 232 fg.; in Parma. XXI. 557
— kommt als Orch.-Dir. nach Bologna. XXIII. 506
— als Concertmstr in Dresden. XXVI. 12, 389. XXVII. 67, 851

Roller, A. M. J., Patent wegen eines Mechan. zum Transponiren auf dem Fortep. XXIV. 175. XXVI. 811

— Erfindung, mittelst eines Schlussels die Claviatur zu verschieben. XXVI. 190

— Patent wegen eines metallenen Wirbelstockes am Pianoforte. XXVIII. 693

— u. Blanchet, Erfinder des Chromameter zu Erleichterung des Klavierstimmens. XXIX. 228

Rolow, Mad., von Cöln, in Dresden. XXVIII. 215

Rom, die Erzeugerin der neuern Kirchenmusik. XXVII. 5. 7

— die päpstl. Kapelle das. verhant von Sixtus IV. XXVII. 358; XXVII. 361, 521, 558, 565, 593, 617; ihre Beschreibung. XXVII. 558

— Nachr. daher. XXI. 42. 228. XXII. 280. XXIII. 270. XXIV. 278. 298. XXV. 77. 380. 470. XXVI. 208. 556. XXVII. 114. 132. 253. 711. XXVIII. 580. 588. 630. XXIX. 305. 1809. 172. 636. 806. XXX. 453

Romische u. franzos. Sänger, im 36ten Jahrh. Streit deren. XXIV. 433

Romanesque, Romance, ihre Entstehung. XXIII. 525

Romani, Musik zum Ballet: Der Zögling der Natur, in Berlin aufgef. XXVI. 604

— Rossini u. Pacini, Musik zum Zauberballet: Die Fee und die Ritter, in Wien aufgef. XXVI. 47

— — — v. Gallenberg, Musik z. grossen Ballet: Psiche, in Wien aufgef. XXVI. 238

Romberg, Andr., mit s. Sohne in Hildburghausen. XXI. 408

— in Frankf. a. M. XXI. 172; in Berlin. XXII. 202; in Carlsruhe. XXII. 732; in Weimar. XXIII. 202

— Sein Tod zu Gotha — Nekrolog desselben. XXIII. 810. XXIV. 78

— Sein Bildniss, XXIII. Titelkupfer.

— Seine Gedachtnissfeier in Berlin. XXIV. 118

— Trauer-Cantate auf ihn, v. Rappe in Meiningen, zum Besten der Wittwe u. Kinder aufgf. XXIV. 207

— Verzeichniss seiner Compositionen. XXIII. 833 *)

— Andreas und Bernhard Romberg, Gedicht von Leeref. XXIV. 74

— erster Versuch mit dem Doppel-Quartett. XXI. 745

— Ballade: Der Graf v. Habsburg, in Leipzig aufgef. XXI. 49. XXV. 394

— Gebet Davids, a. d. 86. Psalm, in Berlin aufgf. XXIII. 396

— Lied von der Glocke — Bemerkung über diese Compos. XXIX. 113. in Stuttgart aufgf. XXII. 722; in Wertheim. XXII. 804; in Nürnberg. XXV. 126; in Nordhausen. XXV. 416; in Riga. XXV. 552; in Berlin. XXVII. 187. XXVIII. 475; in Leipzig. XXIX. 106

— Macht des Gesanges, in Leipzig aufgf. XXII. 30; in Konigsberg. XXIV. 609

— Die Sehnsucht (v. Schiller), in Berl. aufgf. XXII. 261

— Melodie, Blandine, in Erf. a. M. aufgf. XXI. 172

— Ode: Der Erbarmer, in Berlin aufgf. XXIV. 118

— — Was bleibet u. was schwindet, in Leipzig aufgf. XXII. 205. XXV. 394

— Ouvert. zu der Oper: Die Ruinen, in Hildburghausen aufgf. XXI. 409

— Pater noster, in Leipzig aufgf. XXI. 321; in Frankf. a. M. XXI. 172

— Der 100. Psalm, in Leipzig aufgf. XXIII. 239

— Quintett f. Clarinette etc., in Frankf. am M. aufgf. XXIII. 276; in London. XXV. 867

— Symphonie mit turk. Musik, in Amsterdam aufgf. XXI. 741; in Berlin. XXII. 131

— neueste Symph., in Leipzig aufgf. XXI. 51

— Symph. in D♯, ebend. aufgf. XXV. 398

— Trauersymphonie, zum Gedächtniss der verstorbenen Konigin in Leipzig aufgf. XXX. 161

— Te Deum, in Berlin aufgf. XXIII. 291

Romberg, Andr., Te Deum. op. 55. 18. vocal. (B) XXII. 689

— 3 Rondi alla Pollacca p. 2 V., V. e VC.

— Fantasie f. 2 V., V. u. VC. (in Hamburg während der Belagerung componirt). } (B) XXI. 877

— Capriccio p. le Violon av. acc. de V., V. et VC. op. 52. (B) XXI. 516

— 3 Quat. p. 2 Viol., V. et VC. op. 53. n. 1—3. (B) XXI. 621

— Ouverture de l'Op. Scipio, op. 54. (B) XXI. 811

— Oden u. Lieder von Klopstock, Herder u. Gothe. (B) XXIII. 671

— Psalmus CX. Dixit Dominus, in usum 4 vocum, a choro et omnibus instr. mus. op. 61. (B) XXIV. 385

— Psalmodie, bestehend in sieben 4, 5, 8 u. 16stimm. Psalmen u. Lobgesängen etc. 63. W. (zu der Ges.-Ausg. Part. (B) XXIV. 741

— Die Lehrstunde, von Klopstock. (B) XXV. 207

— 1me Sinf. arr. à 4 m. p. le Pf. par A. W. Stolze. (B) XXV. 854

Romberg, Ant., Fagottist, s. Abgang von Stuttgart nach München. XXI. 621

Romberg, Bernh. — Seine Lebensgesch. mit der von Andr. Romberg verflochten. XXIII. 809 fg.

— u. Andreas Romberg — Gedicht v. Leeref. XXIV. 722

— in Dresden. XXI. 255. — nimmt s. Abschied in Berlin. XXI. 809; wieder das. XXV. 127; in Stuttgart. XXII. 132; in Mailand. XXII. 283; in Strasburg. XXII. 412; in Carlsruhe. XXII. 732; in Christiania. XXIII. 228. XXIV. 120; in Copenhagen. XXIII. 433; in Zürich. XXIII. 534; wieder in Hamburg sich festgesetzt. XXIII. 809; in Prag. XXIV. 300; in Wien. XXIV. 641 146, 226; in Stockholm. XXIV. 672; in Warschau. XXIV. 681; in Paris m. seinen Söhne. XXV. 275, 657; in Amsterdam. XXVI. 718; mit s. Sohne Carl in Leipzig. XXVI. 748; mit s. Sohn u. Tochter in Dresden. XXVII. 67; mit s. Sohn in Rotterdam. XXVII. 388; in Riga. XXVII. 703; in Konigsberg. XXVIII. 141; wieder in Berlin. XXIX. 709. XXX. 14, 46

— Quartett-Soirées das. XXV. 11; reist nach Wien. XXX. 145. 223 fg. 2041. — Abschieds-Conc. das. XXX. 297; in Prag. XXX. 343

— Ouvert. aus D, in Leipzig aufgf. XXI. 115

— — in Zürich aufgf. XXIV. 561

— Schwedische Lieder etc., in Stockholm aufgf. XXII. 171; in Riga. XXVII. 703

— Concert H♭, von ihm selbst in Riga gegeben. XXVII. 703

— Quartett, A♯, in Magdeb. aufgf. XXVIII. 260

— Andante e Pollaca p. VCello c. acc. etc. op. 39. (B) XXII. 99

— Concerto en Fa♯ min. p. le VCelle av. acc. etc. op. 3te. (B) XXIII. 748

— 6me Conc. milit. p. le VCelle av. acc. etc. op. 51. (B) XXIV. 119

— Phantasie: Idylle norvégienne und neues Concert E♭, von ihm selbst in Wien gegeben. XXX. 226

Romberg, Bernhardine, dessen Tochter, als Sängerin. XXIII. 879; in Prag. XXIV. 300; in Wien. XXIV. 146, 226; in Berlin. XXV. 142; in Konigsberg. XXVIII. 141

Romberg, Carl, dessen jüngster Sohn, in Copenhagen. XXIII. 433; in Hamb. XXIII. 879; in Prag. XXIV. 300; in Wien. XXIV. 146, 226 fg.; in Stockholm. XXIV. 672; in Berlin (mit s. Vater). XXV. 142; in Konigsberg. XXVIII. 141

Romberg, Heinr. (des Andr. Sohn), in Frankf. a. M. XXI. 172; in Berlin. XXII. 202. XXIX. 111; in Weimar. XXIX. 202

Romero, Eman., Bassist in Vicenza. XXVII. 134

Ronco, de, Ten. in Lissabon. XXV. 8

Roncoui, Ten. (XXII. 510) in Padova. XXI. 45; in Venedig. XXI. 227; geht von München ab. XXX. 619

Rouzi-Debegnis, s. Debegnis
Rooms, Clarinettist in Rotterdam. XXV. 772. XXVII. 787
Routsey, Vorschlag, die 24 Semitone nach den Buchstaben des Alphabets zu benennen. XXI. 867
Roper, Posse: Der vacirende Lorenz, in Wien aufgf. XXI. 428
Rory of Roderik Dal, der letzte Harfensänger in den schottischen Gebirgen. XXV. 141
Rosa, Franz., Gast-Spielerin in Weimar. XXII. 223
Rose, die — ein Traum. XXIX. 229
Rose, Mad., geb. Koch — Tod zu Wien. XXIV. 323
Rose, Organist zu Mitau u. Violist. XXIV. 101
— Dem., dessen Tochter, Pfeifer. ebend.
Rose, Dem., aus Quedlinburg, in Halberstadt. XXX. 425
Rose, Oboist v. Hannover, in Elbing. XXVIII. 403; in Cassel. XXIX. 142
Rosellini, Gesang-Dilett. in Florenz. XXI. 266
Rosenberger, Mich., in Wien, Patent für Verbesserung des Zungenwerkes in orgelartigen Instrum. XXVIII. 692
Rosenfeld, in Wien. XXI. 269, 511; in Leipzig. XXV. 403; in Berlin. XXVI. 760. XXVII. 323 fg., 734; in Magdeb. XXVII. 734; in Dresden. XXVIII. 704, 706. XXIX. 811
Rosenhain, Jac., aus Manheim, 13jähr. Pfeifer, in Stuttgart. XXVII. 655
Rosenkilde, in Kopenhagen. XXIII. 431
Rosenstern, Freimhagen von, Pfeifer in Berlin. XXI. 343. 870. XXII. 132, 266, 563. 629
Roser, Der alte Jüngling, Zauberposse, in Wien aufgf. XXV. 623
— Die blaue Katze, Fernop., in Wien aufgf. XXVI. 651
— Der blöde Ritter, Singspiel, in Wien aufgf. XXIV. 305
— Der Bräutigam aus Pohlen, Posse, in Wien aufgf. XXVI. 525
— Christoph Mankel, Posse, in Wien aufgf. XXI. 126
— Die Elfenmusel, trag.-kom. Zberspiel, in Wien aufgf. XXVI. 119
— (u. W. Müller), die Fee aus Frankreich, Zauberspiel, in Wien aufgf. XXV. 207
— Der Freischutz od. die Schreckensnacht am Kreuzwege, in Wien aufgf. XXV. 210. XXVIII. 673. XXX. 296
— Die Geschwister vom Lande, kom. Oper, in Wien aufgf. XXI. 511
— Harlekin im Zaubergarten, Pantom., in Wien aufgf. XXIV. 304
— Musik zum melodram. Schausp. Die Hohle Soncha, in Wien aufgf. XXV. 203
— Johann von Wiselburg, musikal. Quodlibet, in Berlin aufgf. XXVIII. 264
— Kupfer, Silber u. Gold od. die drei Zauberschlüssel, in Wien aufgf. XXV. 122
— (Moscheles u. Kinsky), der Marktrichter, Kinderdivert., in Wien aufgf. XXI. 630
— Die Hochzeit zu Pistoja oder der Herzog u. der Hirte, rom. Oper, in Wien aufgf. XXX. 686
— Die Reise durch die Luft, Zauberposse, in Wien aufgf. XXIII. 665. XXVIII. 301
— Rolindo u. Elwina, Singspiel, in Wien aufgf. XXII. 55
— Die Schreckensnacht in Heustadt, Parodie, in Wien aufgf. XXI. 12
— (Gyrowetz u. s. Schwarzbart, melodram. Pantom. in Wien aufgf. XXV. 267
— Die Silberschlange, Ballet (zusammengesetzt), in Wien aufgf. XXIII. 146
— Der Unglücksvogel, in Wien aufgf. XXI. 197
— Die Vorstellung ohne Probe oder der musikal. Diener, Lustsp., in Wien aufgf. XXV. 362
— Der Waldgeist, Zauberschwank, in Wien aufgf. XXV. 500
— Die weisse u. die schwarze Feder, pantom. Zauberspiel, in Wien aufgf. XXV. 628
Roser, Der Wolfsbrunnen, Zberspiel, in Wien aufgf. XXV. 765. XXVII. 147; in Berlin. XXIX. 111
— Die Zigeunerin von Dernoleucht, Melodram, in Wien aufgf. XXIV. 142
— Einschiebsel zu: Doctor u. Apoth., in Wien aufgf. XXV. 760
Roser, Dem., dessen Tochter, in Wien. XXVI. 283. XXIX. 728, 830, 832. XXX. 106, 204, 296; in Berlin. XXX. 427, 477
Rosetti, Orator, Der sterbende Jesus, in Breslau aufgf. XXI. 303; in Magdeburg. XXVI. 764
Rosetti, Dem., in Ludwigslust. XXI. 727
Rosich, Buffo, in Vicenza. XXI. 247; in Lissabon. XXV. 5
Rosine, Mad., in Rotterdam. XXV. 771
Rosini, Girol., von Perugia, Comp. b. d. päpstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 378
Rosner, Ten. in Wien. XXII. 670, 825. XXIII. 55, 145, 455 fg., 536, 664. XXIV. 13, 59, 225, 463, 588. XXV. 499; — in Amsterdam. XXVI. 727. XXVII. 573; in Braunschweig. XXVIII. 625
Rosner, Mad., in Magdeburg. XXX. 671
Rosolovsky, Requiem, in Darmstadt aufgf. XXIX. 585
Rossi, Gebr., Orgelbauer. XXII. 627
Rossi, Harfenspieler in Turin. XXII. 286
Rossini, Gioach. Sein Geburtsort u. Alter. XXII. 91
— in seinem Geb.-Orte Pesaro. XXI. 41. Seine Büste, daselbst errichtet. XXI. 559
— in Neapel. XXI. 256; auf 4 Jahre als Dir. der beiden königl. Theater das. angestellt. XXI. 558
— in Mailand angekommen. XXI. 847. XXII. 767; — ihm zu Ehren daselbst ein Ballet aufgf. il ritorno d'Orfeo dall inferno, o. s. la gloria del celebre maestro Rossini. XXIII. 416
— Handel mit der Römischen Theater-Direction wegen s. Compositionen. XXIII. 807
— soll nach einer Spasshaften Nachr. nach Amerika gehen. XXIII. 744
— soll auch einen D. Juan componiren. XXVIII. 535
— soll nach Wien kommen. XXIV. 643; bald nach Paris, bald nach London. XXIV. 72
— vermählt sich mit Sgra Colbrand. XXIV. 279
— in Wien. XXIV. 303, 562; Bemerkungen aus Mailand über s. Aufnahme in Wien. XXIV. 426; — Anekdoten mit ihm u. s. Gesellschaft das. XXIV. 586; erhält vor s. Abreise ein Geschenk von 3500 Duc. XXIV. 591
— u. s. Frau, für Venedig um 24000 Franken engagirt. XXIV. 766
— als Sänger in Verona. XXV. 765; in Venedig. XXV. 777
— reist nach einigem Aufenthalt in Mailand nach London, um 2 Opern zu componiren u. ein Conservatorium zu errichten. XXV. 814 (831)
— Ankunft in Paris u. Ehrenbezeug. das. XXV. 830 fgg.
— — in London u. Benehmen bei Hofe das. XXVI. 165; Aufnahme das. XXVI. 498 fg.; — wieder in Paris (ohne jene Ehrenbezeugungen). XXVI. 583
— wird das. als Dir. beim Theatre roy. ital. nebst Paer angestellt. XXVII. 49
— Klagen über ihn als solchen. XXVII. 601
— begehrt s. Entlassung als Dir. u. wird zum Compos. du Roi et Inspecteur gen. du Chant ernannt. XXVIII. 810
— will wieder nach London. XXIX. 304; goldgierige Verbindung mit Barbaja. XXIX. 809. 870
— eingeladen, eine neue Oper für Parma zu schreiben, will sie in Paris schreiben. XXX. 408
— biographische Notizen von ihm. XXV. 868
— vollständ. Biographie, in Paris erschienen. XXV. 831
— Stendhal, la vie de Rossini — Kritik darüber in den Comi storici etc. XXVI. 339
— Canti di una donna cantante sopra il maestro Rossini. XXV. 807
— Carpani, Le Rossiniane, o. s. lettere musico-teatrali. XXVI. 339 (s. Carpani)
— Lobpreisungen desselben. XXIV. 540

Rossini e la Musica, o. s. amena biografia musicale, Anno 1mo. Ein Almanach erschienen. XXIV. 170
— kleiner Titel desselben. XXX. 701
— Gespräch über ihn (aus der Neapolit. Zeitung). XXIV. 260 fg.
— Urtheil über ihn. XXI. 622, 655. XXII. 76 fg. XXIII. 209, 806 *). XXV. 781. XXVIII. 797 fg.
— Urtheil über ihn. Fragm. aus Fr. v. Bawr Gesch. der Musik. XXVIII. 813
— eignes Urtheil über sich selbst. XXV. 781
— Vernichter der wahren Gesangsmethode. XXX. 567
— Beispiel seiner Bescheidenheit. XXI. 622
— Einer der rechten Componisten. XXI. 558
— als Todtmacher aller ital. Sänger. XXI. 228
— der Gotte von Moskow. XXVI. 265
— das Fehlgeschrei der Pariser. XXII. 508. XXIV. 431. XXV. 637
— in Mailand u. Italien immer noch auf der Scene. XXIX. 632
— Unsterblichkeit in Italien. XXX. 463
— Seine u. Mozart's Anhänger zu Paris mit einander im Streite. XXV. 829
— desgleichen in Brussel. XXV. 834 fg.
— mit Mozart zusammengestellt etc. XXVI. 539
— Vergleich zwischen ihm u. Napoleon. XXV. 831
— u. Paer, eine in Paris erschienene Broschüre. XXIII. 91 — und Zingarelli, ein Gespräch. XXIII. 876 *)
— Verzeichniss seiner Compositionen. XXII. 81
— Seine Compositionen in Stuttgart vorzüglich beliebt. XXII. 133
in Lissabon desgleichen. XXIII. 601, 605
in Frankf. a. M. nicht sehr beliebt. XXV. 182
Ihr Ansehn in London im Ganzen ab. XXV. 601
— Seine Opern. Schicksal derselben in Paris. XXII. 813
— — — (namentlich Otello), in Madrid verboten, in Mexiko furore machend. XXX. 299
— Abschiedslied von Wien. Partenza. XXIV. 591
— Cant. Ricordo — eine schon ältere Cavatine aus Aureliano. XXV. 77
— il vero omaggio, bei Anwesenheit der Monarchen zu Verona aufgf. XXV. 76
— Process darüber mit dem Compos. ebend.
— Oper: Aschenbrödel, s. Cenerentola.
— — Armida, in Venedig aufgf. XXI. 81; in Wien. XXIV. 80 fg. bei s. Anwesenheit das. aufgf. XXIV. 362, XXV. 278, 600; in Stuttgart. XXV. 24; in Braunschw. XXV. 216; in Prag. XXV. 393
— Armida, Dramma trag. in 3 Atti, Klavier-Ausz. (It) XXVII. 135
— Op. Aureliano in Palmira, in Turin aufgf. XXI. 122; in Bergamo. XXI. 228; in Rom. XXI. 228; in Genua, XXI. 246; in Venedig. XXV. 469; in Vicenza. XXVI. 148; in Ancona. XXIX. 637
— Op. Assedio di Corinto, s. le Siège de Cor.
— Op. Il Barbiere di Sevilla, in Livorno aufgeführt, XXI. 42; in München. XXI. 322; in Wien. XXI. 821, XXII. 477. XXIII. 32. 146. XXIV. 588. XXV. 360. XXVI. 528. XXVIII. 621. XXIX. 663. XXX. 110; in Turin. XXI. 42, 125; in Treviso. XXI. 45; in Paris. XXI. (801) 853. XXII. 418, 462, 639. XXIV. 393; bei s. Anwesenh. das. aufgf. XXV. 855; auf der Franzis. Bühne v. Castil-Blaze bearb. aufgf. XXVI. 547; in Mailand. XXIII. 72. XXIV. 525. XXV. 722. XXVI. 276. XXIX. 632; in Stuttg. XXIV. 129. XXV. 608; in Bremen. XXIV. 229, 302; in Berlin (deutsch). XXIV. 295; in Cassel. XXIV. 687. XXV. 142. XXVI. 533; in Königsberg. XXIV. 647; in Rotterdam. XXV. 553; in Leipzig. XXV. 603; in Riga. XXV. 551; in Strasburg. XXV. 607; in Brussel. XXV. 834; in Triest. XXVI. 230; in Petersb. XXVI. 246; in Cremona. XXVI. 278; in Vened. XXVI. 356; in Genua. XXVI. 370. XXX. 471; in Piacenza. XXVII. 200; in Amsterdam. XXVII. 501; in Dresd. XXVII. 701. XXVIII. 265. XXIX. 810; in Magdeb. XXVII. 735; in Bologna. XXVIII. 488; in Weimar. XXIX. 90
Rossini, G., Oper: Bianca, o. s. La dama del lago s. La donna del lago
— Bianca e Falliero, o. s. il consiglio di trè, in Mailand aufgef. XXII. 80. XXVIII. 486. in Lissabon. XXVII. 271; in Wien. XXVII. 1951; in Neapel. XXVII. 631
— Op. Cenerentola (o. s. la bontà in trionfo), in Neapel aufgef. XXI. 41; in Lucca. XXI. 42; in Brescia. XXI. 247. XXVII. 250; in Macerata. XXI. 218; in Rom. XXI. 42. XXIII. 272; in Treviso. XXI. 45; in Piacenza. — 267; in München. XXI. 321; in Padua. XXI. 45; in Palermo. XXI. 82; in Triest. XXII. 284; in Turin. XXII. 5151 in Wien. XXII. 672. XXIII. 146. XXV. 434. XXX. 204; — deutsch bei s. Anwesenh. das. XXIV. 304; in Mailand. XXIII. 734. XXV. 666. XXVII. 622, 623; in Lissabon. XXV. 5 in Dresden. XXV. 14. XXVI. 665. XXVII. 535. XXVIII. 246; in Stuttgart. XXV. 3693; in Venedig. XXV. 470; in Paris. XXVI. 547; in Corfu. XXVI. 130; in Prato. XXVII. 234; in Livorno. XXVII. 234; in Bergamo, Lodi. XXVII. 250; in Frankf. a. M. XXVII. 260; in Bologna. XXVII. 633; in Berlin. XXVII. 760. XXIX. 778, in Florenz. XXVIII. 58; in Borgo. XXIX. 307
— Op. Ciro in Babilonia, in Bologna aufgf. XXI. 443; in Bergamo. XXII. 284; in Dresden. XXV. 15; in London. XXV. 249
Terzett daraus in Leipzig aufgef. XXI. 334 fg.
— Oper Belagerung v. Corinth, s. le Siège de Corinth
— Op. Corradino, o. s. la bellezza e cuor di ferro, s. Matilde de Shabran.
— — Demetrio e Polibio, in München aufgf. XXII. 263
— — Diebische Elster, s. Gazza ladra
— — La donna astuta, Opette, in Bremen aufgel. XXVIII. 129
— — La donna del lago — unter dem Titel: Bianca, dama del lago — in Neapel aufgef. XXI. 847; in Mailand. XXIII. 266. XXVI. 800 fg. XXIX. 33; in Venedig. XXIII. 196; in München. XXIV. 120. XXVI. 61; Fräulein vom See, in Wien. XXIV. 224. XXV. 622. XXVI. 856; in Dresden. XXIV. 289. XXIX. 807. XXX. 107; in Stuttgart. XXIV. 605; in Rom. XXV. 336; in Parma. XXV. 336; in London. XXV. 249; in Petersburg. XXVI. 215; in Florenz (der 2te Act von fremden Mstrn.). XXVI. 555, XXVIII. 489; in Paris, v. ihm selbst aufgef. XXVI. 759. XXVIII. 85; in Bergamo, Brescia, Cremona. XXVI. 780; in Triest. XXVII. 115; in Amsterdam (Ouvert. dazu von H. Payr). XXVII. 503; in Reggio. XXVII. 634; in Piacenza. XXVIII. 62; in Strasburg. XXIX. 716; in Kopenhagen. XXX. 541
— Op. Edoardo e Cristina, in Venedig aufgf. XXI. 550 fg. XXVIII. 405; in Brescia. XXII. 287; in München. XXII. 289; in Mailand. XXIII. 732. XXX. 465; in Wien. XXIII. 1241 u. d. T. Carlo e Cristina. XXVI. 430; in Turin. XXIV. 277. in Lissabon. XXVII. 261; in Corfu. XXV. 130; in Mantua. XXVII. 250
— Op. Elisabetta, in Padova aufgeführt. XXI. 43; in Brescia. XXI. 44; in Frankf. a. M. XXI. 176; in Dresden. XXI. 256; in Amsterdam. XXII. 39; in Stuttgart. XXII. 147; in Konigsberg. XXIII. 340; in Florenz. XXIV. 274; in Paris XXIV. 361; in Wien. XXIV. 429. 582. XXV. 433. in Berlin. XXV. 479. in München. XXVI. 280. in Bologna. XXVIII. 80. in Neapel. XXVIII. 370. XXIX. 883; in Mailand. XXX. 114, 465
— Quartett in ders. aus Bianca e Falliero entnommen. XXV. 78
— Elisabetta, Regina d'Inghilterra etc. i. Kl.-Ausz. (It) XXII. 144, 533

auf seine Bahn und zu seinem Glück geleitet worden sey. Mar. Antonia entbehrte, bey ihrer Kunstliebe, ein Operntheater höchst ungern und war entschlossen, es wieder herzustellen. N. wurde zurück nach Italien gesandt, sich noch mehr Kenntnisse und Erfahrungen zu diesem Zweck zu verschaffen, und zugleich wurden ihm zwey junge talentvolle Manner anvertrauet, deren Bildung für eine gleiche Bestimmung, er leiten sollte — Schuster und Seydelmann, bekanntlich jetzt Kapellmeister in Dresden. Mit Liebe und Freude empfingen ihn seine Freunde in Italien. N. lebte hier glücklicher, als je, und konnte auch sorgenfreyer als je, sich seiner Kunst widmen. Er schrieb viel für die Kirche, da es ihm nicht gelang, eine ernsthafte Oper, wie er wünschte, zu erhalten. Endlich gelang ihm dies zu Palermo. Er bekam den Auftrag, Metastasio's Oper, Achilles zu Sciro, zu setzen. (Die Anekdoten von dem bekannten musik. Sonderling, Barbella, S. 252 folgg., sind wunderlich genug.) N.s Komposition gefiel sehr, erwarb ihm die grösste Auszeichnung, und bestimmte ihn, seiner Neigung zu folgen, und sich von nun an vornehmlich der ernsten Musik zu weihen. Desto angenehmer muste ihm, nach drey Jahren, die Zurückberufung nach Dresden seyn, um Metastasio's Clemenza di Tito, zur Vermählung des Churfürsten, in Musik zu setzen. (Seine letzten Unterhaltungen mit Tartini; der ihn nun in die Geheimnisse seiner wunderlichen Mystik einweihete — nach welcher T. nicht nur das Daseyn Gottes, die Unsterblichkeit der Seele u. s. w. sondern sogar die Lehre von der Dreyeinigkeit aus der Musik demonstrirt und erklart zu haben glaubte — so wie die ausführlichere Erörterung dieses Gegenstandes vom Hrn. Abt Vogler, müssen beym Verf. selbst nachgelesen werden.) N.s Clemenza di Tito gefiel besonders, weil er sie, aus Klugheit, in etwas verfeinertem Hasseschen Geschmack geschrieben hatte, den man damals ausschliessich an diesem Hofe liebte. Ohne dergleichen Rücksichten fanden seine Kirchenkompositionen ausgezeichneten Beyfall — und mit vollem Recht. Die damaligen ökonomischen Verhältnisse des Hofes liessen dessen ungeachtet N. darben; er kehrte nochmals nach Italien zurück, um leben zu können. Schon in München, wo er einige Wochen verweilte, fand er Belohnung. Eben so in Venedig, wo er wieder eine Opera seria zu schreiben bekam, die er selbst in spätern Jahren für sein erstes Werk von Werth, und worin sich zuerst Festigkeit und Reife des Geschmacks zeige, erklärte. Sie konnte vierzigmal ununterbrochen gegeben werden. Nun folgten viele ähnliche Anträge, von denen N. die besten wählte und ausführte. Doch fingen nun auch die Stimmen übelwollender Neider an sich hervorzuthun. Der Beyfall der Bessern übertönte sie, und N. genoss der grössten Auszeichnung. Ein, diesmal freylich nicht willkommener Ruf hiess ihn nach Dresden zurückzukehren. Ehe er die Reise antrat, war er noch in Gefahr abzubrennen, und von der venetianischen Staatsinquisition in einen gefährlichen Prozess verwickelt zu werden. Die Erzählung der Umstände dieses letztern Vorfalls würde schon sehr interessant seyn, wenn sie auch nicht N. betroffen hätten. —

So weit folgt Hr. M. seinem Freunde in diesem Lande. Es wäre wohl möglich gewesen, hin und wieder, besonders in der zweyten Hälfte des Bandes, ohne Nachtheil der Sache, etwas kürzer zu seyn; die nähern Freunde Naumanns werden aber dem Verf. diese Ausführlichkeit verdanken, und auch andere Leser werden sie sich bey einem Manne, der so gut zu schreiben verstehet, gefallen lassen. Wir erwarten die Fortsetzung mit vieler Theilnahme, und glauben vorauszusetzen zu können, Hr. M. werde da das Entscheidende über N., als Künstler, und über den Gang seines Geistes in diesem Betracht, eben so sorgfältig und bestimmt angeben, wie er das Entscheidende über ihn, als Menschen, bisher angegeben hat; und, erforderlichen Falls, sich lieber zu die-

Rossini, Oper: Eduardo, fällt in Neapel durch. XXI. 158
— — il fanatico per la musica, in Berlin aufgef. XXIV. 493
— — Fragilen vom See, s. La donna del lago
— — Gazza ladra (die diebische Elster), in Rom aufgef. XXI. 158; in Lucca. XXI. 42; in Verona. XXI. 63; in Dresden. XXI. 177. 588, 459. XXVI. 589, 605. XXIX. 62; in Wien. XXI. 426, 651. XXII. 670, 671. XXIII. 431. XXIV. 319, 585. XXV. 860. XXVI. 40, 511. XXVII. 147. XXVIII. 118, 503; in Parma. XXII. 287. XXVII. 152; in Mailand. XXII. 405 fg. XXV. 466, 732; in Rom. XXIII. 271. XXVIII. 488; in Stuttgart. XXIII. 815; in Frankf. a. M. XXIV. 261; in Berlin (im Concert. XXIV. 511). XXVII. 35; in Braunschweig. XXIV. 577; in Bremen. XXV. 109; in Cassel. XXV. 460; in Venedig. XXV. 670; in Strasburg. XXV. 607; in Brüssel. XXV. 856; in München (Ouvert. daraus XXIV. 260). XXVI. 581; in Vicenza. XXVII. 260; in Neapel. XXVII. 652; in Riga. XXVII. 704; in Leipzig (Ouvert. daraus. XXII. 326). XXVII. 855; in Moskau. XXVIII. 128; in Turin. XXIX. 39; in Weimar. XXX. 73; in Correggio. XXX. 142
— Op. L'inganno felice (Die Getäuschten), in Frkf. am M. aufgef. XXI. 361; in Dresden. XXI. 57, 61, 369. XXVII. 324; in Berlin. XXII. 782; in Paris. XXI. 526; in Turin. XXII. 248; in München. XXV. 441; in Mailand. XXV. 468 fg. XXIX. 433; in Venedig. XXV. 470; in Stuttgart. XXVI. 2551; in Wien (u. d. T. Glückliche Täuschung) aufgef. XXV. 706. XXVI. 650. XXIX. 287; in Lissabon. XXVII. 37
— Op. Italiana in Algieri, in Venedig aufgef. XXI. 81. 228; in Turin. XXI. 1253; in Vicenza u. Piacenza. XXI. 247; in Ferrara u. Mantua. XXI. 248; in Amsterdam. XXII. 54; in Frankf. a. M. XXI. 608. XXII. 58; in Wien. XXIII. 815. XXIV. 225. XXIX. 667; in Stuttgart. XXIV. 130 fg.; in Prag. XXV. 281; in Mailand. XXV. 725. XXX. 405; in München. XXVI. 63; in Paris. XXVII. 321; in Braunschweig. XXVIII. 202; in Königsberg. XXIX. 190; in Berlin. XXX. 208
— L'Italiana in Londra, in Paris aufgef. XXII. 246
— Oper: Ivanhoe, aus s. andern Opern gezogen, in Paris aufgf. XXVIII. 810; in Strasburg. XXIX. 716
— — Maometto, in Neapel aufgf. XXIII. 27. XXVII. 631; in Venedig. XXV. 77. 333; in Wien. XXV. 126. 241; in Mailand. XXVI. 800; in Paris (XXVIII. 571) unter d. T. Le Siège de Corinth. XXVIII. 786 (s. unter diesem Titel); in München. XXX. 357
— Oper: Matilde di Shabran, o. s. Bellezza e cuor di ferro, in Rom aufgef. XXIII. 273; in Mailand. XXIII. 807. XXIV. 765; in Wien (auch u. d. T. Corradino). XXIV. 436, 588. XXVI. 344. XXIX. 605; in Crema XXVII. 131; in Cremona, Piacenza, Modena. XXVII. 155; in Pisa. XXVII. 234; in Turin. XXVIII. 5. XXIX. 376; in Venedig. XXVIII. 401; in Dresden. XXVIII. 1246; in Parma. XXIX. 141; in Prag. XXIX. 276; in Loreto. XXIX. 375; in Cuneo. XXIX. 376; in Berlin. XXIX. 476. XXX. 16
— Mosè, s. nachher als Oratorium
— Oper: L'occasione fa il ladro, Farsa, in Mailand aufgef. XXII. 430. XXIV. 325; in Brescia. XXIX. 378
— Oper: Otello, — oder: Desdemona. XXII. 814
— — — eine der Lieblingsopern der Pariser. XXIV. 503
— — in Mailand aufgef. XXI. 39. XXV. 722. XXVI. 276. XXX. 163; in Venedig. XXI. 43. XXVII. 655; in Wien. XXI. 124. 270, 329. XXII. 33. XXV. 269 fg. 277. XXVI. 656; in Florenz. XXI. 3671; in Leipzig. XXII. 232, 3111; in Berlin. XXIII. 121. XXVIII. 390; in Stuttgart. XXIII. 2101; in Weimar. XXIII. 249; in Darmstadt. XXIII. 648; in München. XXIV. 148. XXVIII. 8; in Braunschweig. XXIV. 3771; in Riga. XXV. 551; in Cassel. XXVI. 226. XXVII. 360, 861; in Paris. XXVI. 2611; in Dresden. XXVI. 607 fg. XXVII. 331. XXIX. 810; in Ferrara. XXVII. 234; in Prag. XXVII. 314; in Turin. XXVIII. 631; in Königsberg. XXVIII. 689; in Bologna. XXIX. 363; in Verona. XXIX. 577
Rossini, Oper: La pietra del paragone, in Turin aufgef. XXI. 42, 1231; in Mailand. XXI. 84. XXIV. 325; in Triest. XXI. 249; in München (Weiberprobe). XXIII. 376. XXVI. 633; in Berlin (der Probierstein). XXIX. 832
— — Ricciardo e Zoraide: Urtheil über sie. XXI. 558; in Neapel aufgef. XXI. 82, 126, 249 fg. Erdichteter Brief Cimarosa's an Ross. über dies. XXI. 82 in Wien aufgf. XXI. 822. XXIII. 455. — zu der Comp. Benefiz. XXIV. 585; in Stuttgart. XXII. 239; in München. XXIV. 149. XXVI. 631; in Parma. XXV. 236; in Vened. (in einen Act reducirt). XXV. 233; in Mailand. XXV. 465, 722. XXIX. 324; in Dresden. XXV. 525, 727; in Paris. XXVI. 3471; in Neapel. XXIX. 169
— Schlussquartett daraus, b. Musikfeste zu Lausanne aufgf. XXV. 669
— Oper: Semiramide — in Italien ausserordentlich gerühmt. XXVII. 716
— — vorläufige Proben davon in Wien. XXV. 651. XXVI. 637
— — in Venedig aufgef. XXV. 234. 688. XXVI. 536; in Neapel. XXVI. 277. 570. XXVII. 629; in München. XXVI. 324; in Mailand (mit einer neuen Ouvert. in D♯). XXVI. 509, 801. XXVII. 126, 132, 621. XXVIII. 487; in Padova. XXVI. 784; in Palermo. XXVII. 231; in Weimar. XXVII. 657; in Sinigaglia. XXVII. 715; in Brescia. XXVII. 715; in Bologna. XXVIII. 301 in Crema. XXVIII. 621; in Verona. XXVIII. 631; in Paris. XXVIII. 85, 572. XXIX. 370, 574 fg.; in Dresden. XXVIII. 245; in Florenz. XXVIII. 489. XXIX. 371; in Bergamo. XXVIII. 639; in Rovigo. XXIX. 401 in Triest. XXIX. 504; in Rom. XXIX. 169, 328; in Wien. XXIX. 284; in Rimini. XXIX. 363; in Genua. XXIX. 367; in Treviso. XXIX. 577
— Oper: Sigismondo, in Cremona aufgef. XXI. 246; in Bergamo. XXV. 239
— — — Ouvert. daraus in Wien aufgf XXI. 364
— — Le Siège de Corinthe (der neu aufgestutzte Maometto) — d. griech. Marsch darin ganz aus Mayr's Atalia abgeschrieben. XXX. 474; Bestätigung u. Discussion über diese Nachricht. XXX. 693; — in Paris aufgf. XXVIII. 786
— — die Belagerung v. Corinth, in Weimar aufgef. XXX. 263; in München. XXX. 357; in Stuttgart. XXX. 518
— — Tancredi, in Dresden aufgef. XXI. 56. XXV. 727. XXVIII. 246; in Amsterdam. XXI. 77. 332
— — in München. XXI. 322. XXII. 530 fg. XXIV. 149. XXV. 78. XXVIII. 73; in Pavia. XXI. 247; in Brescia. XXI. 247; in Cassel. XXII. 576. XXV. 460, 27, 360 fg.; in Königsberg. XXII. 765; in Berlin. XXIII. 193; in Weimar. XXIII. 249. XXVI. 600; in Kopenhagen. XXIII. 429; in Prag. XXIV. 49. XXV. 280; in Paris. XXIV. 553; in Stuttgart. XXIV. 606; in Wien. XXV. 123. XXVIII. 455; in Mailand. XXVI. 91. XXVII. 623; in London. XXVI. 301; in Strasburg. XXVI. 623. XXVII. 861 — nach franzos. Uebersetzung. XXVII. 691; in Neapel. XXVI. 783; in Florenz. XXVII. 652. XXIX. 385; in Warschau. XXVII. 760; in Bologna. XXVIII. 488; in Rimini. XXIX. 363
— Ouvert. de l'Op. Tancred, arr. pour le Pf. à 4 m. (B) XXI. 260
— Op. Torvaldo e Dorlisca, in Mailand aufgeführt. XXI. 40. XXVI. 800; in München. XXII. 263; in Wien. XXIII. 665, 730; in Rom. XXIV. 580; in Prag. XXV. 281; in Bergamo. XXVIII. 62a

Rossini, Op. Il Turco in Italia, in München aufgf. XXI. 312; in Wien. XXII. 351, XXVII. 259, in Paris. XXII. 509, 639; in Prag. XXV. 281; in Lissabon. XXVII. 273; in Macerata. XXVII. 233; in Bastia. XXVII. 234; in Berlin (Der Türke in Italien). XXVIII. 265; in Florenz. XXIX. 361; in Livorno. XXIX. 365

— **Il Viaggio a Reims,** o. a. Palbergo del giglio d'oro, zur Krönungskrönung in Paris aufgf. XXVII. 601

— — — wird v. ihm zu der Farse il matrimonio per concorso eingerichtet. XXVII. 717

— **Weiberproben,** s. La pietra etc.

— **Op. Zelmira** — Urtheil der Mailander darüber. XXIV. 256

— — — Carpani Lobpreisungen dieser Oper. XXIV. 540

— — — in Neapel aufgf. XXIV. 270, 456, XXVI. 583; in Wien (bei s. Anwesenh.) XXIV. 549, 585, XXV. 405, 500, XXVI. 324, XXIX. 603; in Venedig XXIV. 566, XXVI. 536 — fällt hier durch XXVII. 221; in München, XXV. 43; in Bergamo. XXV. 774; in Mailand XXVI. 276; in Prag. XXVI. 468; in London. XXVI. 499; in Dresden. XXVII. 66, 334; in Ferrara. XXVII. 234; in Palermo. XXVII. 261; in Stuttgart. XXVIII. 457; in Lucca. XXIX. 38; in Livorno. XXIX. 52; in Rom. XXIX. 171

— Orat. (auch als Oper): Mose, in Neapel aufgf. XXI. 851; ein neuer 3te Akt dazu v. ihm geschrieben. XXI. 249; in Wien aufgf. XXII. 310, 371. — XXVI. 814, XXIX. 372, XXX. 223; in Florenz u. Venedig aufgf. XXIII. 406; in München. XXIV. 150, 514, XXVIII. 491; in Mailand. XXV. 73, 232, XXVII. 235, 621, XXIX. 865; in Prag. XXV. 384; in Venedig. XXV. 469, XXVII. 137, 330; in Dresden. XXVI. 101; in Genua. XXVI. 500; in Stuttgart. XXVII. 585; in Parma. XXVII. 253; in Rom. XXIX. 50; in Lucca. XXIX. 38

— einzelne Stücke daraus b. Mus. - Feste zu Lausanne aufgf. XXV. 667

— Introduct. und Scene daraus in Paris aufgf. XXVI. 261; in Triest. XXIX. 366; in Paris neu bearb. aufgf. XXIX. 597; in Rom. XXX. 473

— **Mosè in Egitto,** Dramma serio in 3 Atti. Kl. Ausz. (B) XXV. 777

— **Ottavino** - I pianti delle Muse per morte di Lord Byron, in London aufgf. XXVI. 500, 502

Rossini, Carnov., Bassi etc, Musik zur Oper: l'Equivoco stravagante, in Triest aufgf. XXVII. 133

— **Romani u. Pacini,** Musik zum Zauberballet: Die Fee u. die Ritter, in Wien aufgf. XXVI. 45

— — **u. v. Gallenberg,** Musik zum grossen Ballet: Psiche, von Vestris, in Wien aufgf. XXVI. 455

Rossini, Mad. - Colbrand, in Wien. XXIV. 351, 459, 585

— in Venedig. XXV. 771 misfällt das. ganzlich. XXV. 233; ebenso in London. XXVI. 163, 500 fg.

Rossini, Sgra Anna Guidarini, dessen Mutter — Tod zu Bologna. XXIX. 363

Rosso, Raf., Op. La difesa di Goa, in Turin aufgf. XXI. 122

Rostock, Nachr. XXI. 770, XXV. 301, XXIX. 778

Rota, in Moskow. XXVI. 261

Roth (Studien-Rector in Nürnberg) — Fragm. aus dessen Jahresbericht über den Vorzug der Musik, besonders des Gesanges. XXVII. 605

Roth, d. j. (Clarin. aus Dresden), Mitsa, in Dresden aufgef. XXI. 60

Rothhammer, Dem., in München. XXIV. 210; in Frkf. a. M. XXV. 181, 413, 703, 707, XXVI. 593 in Berlin. XXVII. 753

Rothkirch, Frau von (vorh. Mad. Stock), in Breslau. XXI. 360, 727

Rott, in Wien. XXVI. 125, XXIX. 605

Rotterdam, Nachr. XXV. 191, 352, 770, XXVII. 334. — Erklarung über den Verf. dieser Nachricht. XXVII. 396

Rottmann, ein junger Kirchencompos. in München. XXX. 122

Rousseau, J. J., einer der ersten Musikkenner. XXIV. 609 — als Notencopist. XXIV. 329

— **Op. le devin du village** — über deren Wiederholung in Paris. XXI. 811, XXIII. 141

— **Dictionnaire** — Urtheil darüber v. Castilblaze. XXV. 854

Rovelli, Violin. in Wien (XXII. 623), XXI. 363, 499, — geht von München ab u. nach s. Vaterstadt Bergamo. XXII. 265, 499; heirathet des Comp. Forster Tochter in Wien. XXII. 500; — in Bergamo. XXIX. 41

Rovelli, Pietro, Potpourri p. Violino, c. acc. di 2 VV. V. e VC. op. 12. (B) XXIX. 610

Rovere, Giuseppe, Bass. in Brescia. XXVIII. 62

Rovredo (in Welsch-Tyrol), Nachricht. XXIV. 553. — Bridi das. errichtet berühmten Compon. ein Denkmal. XXVI. 92

Roy, Eug., in Strassburg. XXVI. 629

Rozier, Herr, in München. XXV. 613

— Mad., in Wien. XXIII. 863

Rubamento, tempo rubato. XXIV. 128

Rubini (3 Brüder dieses Namens. XXII. 516, 616), Seraf., Tenor, in Mailand. XXI. 40, XXVII. 625, XXIX. 635, 862, 871; in Rom. XXI. 46, 228; in München. XXI. 322, 889, XXIV. 150, 371; für Neapel engagirt. XXIV. 527; in Florenz. XXV. 470; in Moskow. XXVI. 262; in Wien. XXVI. 401, 502, 635, 853, 858, XXVII. 102, XXX. 109, 203, 208, 227, 307, 366; in München. XXVII. 893; in Paris. XXVIII. 81; in Dresden. XXVIII. 246, XXIX. 62, 236; in Neapel. XXX. 495; mit s. Gattin das. XXX. 500

Rubini, Giov. Batt., Ten. in Neapel. XXVIII. 487

Rubini, Ger., Ten. in Treviso. XXIX. 377; in Dresden. XXIX. 810

Rubini, Mad. Serafina, in Neapel. XXIV. 527, XXVIII. 509; in Wien. XXVI. 451; in Florenz. XXIX. 371; in Wien. XXX. 227

Ruckgaber u. Raschny, Cellect de 4 Polon. in Wals. 1 Quadr. 2 Gal. et 3 Cotill. p. le Pf. (B) XXVIII. 760

Rudersdorf, Violin. u. Guitarr. aus Moskau, in Göttingen. XXVI. 228; in Bremen. XXVIII. 757, XXX. 651

Rudolph, Erzherz. v. Oestr. (einer der grossten Klaviersp., Beethovens Schuler. XXIX. 348, Beethovens Aufgabe somal verändert etc. B) XXII. 55

Rudolph, Waldhorn. zu Stuttgart u. Compos. des Noverreschen Ballets. XXIII. 637

Ruthling, in Berlin. XXVI. 227, XXVII. 209

Ruttinger, Joh., als Clarin. u. Klaviersp. in Wien. XXVIII. 360

Ruggieri, Sgra Ter., in München. XXIV. 150; in Mailand. XXVIII. 383, 639, XXIX. 171, 633

Ruhberg, Aug. v., Deut. Liederkranz f.
1. Sgst. m. Begl. d. Pf.
— — — die Theilung der Erde, von Schiller.
— — — 12 Variat. f. d. Pf. etc. (B) XXX. 610
(B) XXX. 416

Ruhm und Liebe, Operette, in Wien aufgef. XXI. 510

Rummel, Herz. Nassauischer Kapellmstr., in Amsterdam. XXV. 395

Rummel, Chr., Andante varié p. Pf. et Cor de Bass. (ou Viol. A. et VC.) (B) XXI. 80

— **Fant. sur la cavatine de Fop. Tancred, p. le Pf. et Clarin. ou Viol.** (B) XXII. 224

— gr. Variat. p. le Pf. av. acc. de 2 VV. V. VC. et Contrebasse. oeu. 16. (B) XXIII. 768

— Introd. et Polon. p. le Pf. à 4 ms. oeu. 17. (B) XXIV. 328

— Variat. sur un thème espagn. p. le Pf. oeu. 18. (B) XXIII. 702

— Introd. et Variat. brill. p. le Pf. seul ou av. acc. sur un thème de Himmel. oeu. 61. (B) XXX. 880

Rummler, Joh., romant. Op. Die Walpurgisnacht, in Prag aufgf. XXIX. 251

Rummling, Sigism. Freih. v., Intendant der Kön. Hofmusik zu München. XXII. 349. XXV. 814. — S. Tod und Nekrolog. XXVIII. 10
Rungenhagen, C. F., Musik zu Leverows Ratibor u. Wanda, in Berlin aufgef. XXI. 477
— Der Tod im Leben. Lieben und Sterben, in Romanzen nach d. Span. 15. W. (R) XXIV. 834
— Stabat mater, mit lat. u. deut. Text f. 2 Sopr. u. 1 Alt. op. 24. (R) XXIX. 685
— 2te Heft der Tafellieder für Berlin etc. (R) XXIX. 782
Rupp, Trompetenmeister in Neapel. XXIII. 836
Ruppenthal, in Kreuznach. XXII. 152
Ruppert, Violin. — — — —
Ruppert, Mad., in Dresden. XXVIII. 246; in Bremen. XXIX. 209
Russland überhaupt, in Rücksicht auf Musik. XXI. 201
Russwurm, Joh. Wilh. Borom., Musikal. Altaragende etc. (R) XXIX. 753, 769
Rust, Kritik über C. Ph. E. Bach's Sonaten. XXVIII. 279
Ruthard, Oboist in Stuttgart. XXIII. 211. XXX. 581
Rutini, Ferd., Domkapellmstr. zu Terracina — Tod. XXX. 453
Ruthen — Erfindung (v. Schortmann), durch dieselben Töne beim Tasteninstrument hervorzubringen. XXIII. 395
Ruys, Pf.-Spieler in Amsterdam. XXII. 542
Rzehaczek, Hofsecr. zu Wien, vollständ. Samml. v. Saiteninstrum. XXVIII. 500
— Fräulein, Dilett. in Wien. XXVIII. 313. XXIX. 118

S.

Saal, Gesanglehrer in Rostock. XXI. 780
Saburow, Dem., Contraltistin in Moskau. XXVIII. 128
Sacchi, Sgra Mar., in Mailand. XXVIII. 383, 639. XXIX. 171
Sacchini — seine Eigenheiten zu componiren. XXIII. 359. — Denkmal ihm und and. in Roveredo errichtet. XXVI. 93. XXX. 676
— Op. Oedip, in Stockholm aufgef. XXII. 169. XXIV. 426; in Paris. XXII. 177; in Weimar. XXIII. 295; in Wien. XXIV. 318; in Cassel. XXVIII. 506
— Op. Arvire et Eveline, in Paris aufgef. XXII. 820
Saccomani, Sgra Em., in Parma. XXIX. 42
Sachs, Dem. T., Klav.-Sp. in Frankf. a. M. XXVII. 278
Saemann, d. ält., Lehrer am Friedr. Colleg. zu Königsberg. XXI. 487, 489. XXIV. 43, 700. XXV. 573. XXVI. 105; — zum Musik-Dir. ernannt. XXVI. 680. XXVIII. 142
— Grabgesang, bei Wiebe's Begräbniss in Königsberg aufgef. XXV. 379
— Requiem, v. ihm selbst in Berlin aufgef. XXIV. 494; in Königsberg aufgef. XXIII. 544. XXIV. 44
— Te Deum, in Königsberg aufgef. XXIV. 44
— Tenebrae, — — — — XXI. 493. XXIV. 41
— Orat. Die Auferstehung des Erlösers, in Königsberg aufgef. XXVIII. 591
— 4stimm. Männergesänge f. die Liedertafel zu Königsberg. (R) XXX. 527
Saenger, in Magdeburg. XXVIII. 255
Saffi, Graf, Flötist in Bologna. XXVIII. 638
Saglio, Sgra Giud., in München. XXIII. 289. XXIV. 1505; in Pisa. XXVII. 234
Sagne, Dem., Dilett. in München. XXIX. 117
Sagrino, 19jähr. Savoyarde, als Guitarrenspieler in Turin. XXII. 286
Sajer, Sgra, in Padova. XXIX. 40
Sailini, in München. XXI. 889
Saini, Ten. in Siena. XXI. 248; in Mailand. XXII. 497
Saiten von Platina, s. Platina.
Saiten aus blosser Seide, s. Locatelli
— Erfindung, dies. vor den nachtheil. Folgen ihrer Spannung zu schützen. XXVII. 727
Darm-Saiten, s. unter D
Saiten u. Pfeifen — wie sie zur Hervorbringung einfacher u. Flageolettöne etc. gebraucht werden. XXVII. 185
Saitenhalter, bei Geigen — Erfindung dafür. XXVII. 725
Sala, Adel., aus Mailand, nun vermählte Graf. v. Fuentes, in Madrid. XXV. 237
Saladin-Maurice, Mad., in Genf. XXVIII. 90
Salamon, s. Sallamon.
Salatini, Musik zu Jomelli's Todtenfeier. XXIII. 660
Salette, de la, sur l'art musical des anciens etc., anzeigt v. Chladni. XXIV. 180
— de la flûte et de l'invariabilité des sons mus. — Chladni Widerleg. dess. in Bezug auf die Stimmung. XXVII. 672
Salieri, als erster Kapellmeister in Wien. XXIV. 268, 321
— sehr krank. XXV. 766, 867. XXVI. 289. XXVII. 319
— nunmehr jubilirt. XXVI. 536
— Tod. XXVII. 401; — sein Nekrolog. XXVII. 408
— kleiner Beitrag zu s. Biographie, v. Huttenbrenner. XXVII. 796
— Biographie dess., von Mosel herausgeg. XXIX. 305. (R) XXIX. 497
— vorgebl. Hass gegen Mozart widerlegt. XXVI. 584. XXVII. 349
— letzter Verkehr mit Mozart. XXVII. 707
— Urtheil über Mozart's Werke. XXX. 81; s. Urtheil über Mozart, Haydn, Gluck, ebend.
— Gespräch zwischen ihm und Rochlitz. XXX. 7
— Missa in Wien. aufgef. XXI. 13
— Op. Axur od. unter d. ersten Namen Tarar — Geschichte dieser Oper. XXI. 209
— — — soll wieder in Paris unter S.'s eigner Leitung aufgef. werden. XXI. 31, 117
— Spontini's Kampf dagegen. XXI. 983
— Hauptprobe darauf bei verschlossenen Thüren. XXI. 1021; endl. Aufführung. XXI. (1046), 1185. XXIV. 430
— — — in Wien aufgef. (zuerst als Axur) XXIV. 284, 302; in Berlin. XXII. 493; in Weimar. XXIII. 250; in Königsberg. XXIII. 764; in Cassel. XXIV. 686; in Riga. XXVII. 702; in Braunschweig. XXVIII. 203; in Prag (mit verstärkter Instrumentation v. Triebensee). XXX. 191
— Op. Cesare in Farmagusa, in Wien aufgef. XXIV. 217
— — La Cifra, — — — — 285
— — La grotta di Trofonio, — — — — 271
— — Palmira, — — — — 301; in Berlin. XXVIII. 721
— — Der Rauchfangkehrer, — Wien aufgef. XXIV. 269
— — La scuola dei gelosi, — — — XXVII. 613
— Requiem, bei s. eignen Seelenmesse in Wien aufgef. XXVII. 613
Salines, Giov., in Neapel. XXIII. 858
Salino, Oboist in Turin. XXV. 656
Salio, Sgra Guid., in Mailand. XXIV. 762. XXV. 73
Sallamon, Fanny, ojähr. Pf.-Spiel. in Wien. XXII. 58. XXIV. 64. XXVII. 313, 360. XXIX. 503. XXX. 343
Salmon, Mad., in London. XXIII. 551, 577. XXIV. 410. XXV. 563, 603
Salmour, Dem., in Berlin. XXII. 843. XXVII. 41
Salomon, Dem., Sängerin in Berlin. XXI. 524
Salomon, Joh. Pet., in London, und seine Concerts. XXI. 238, 891
Salvani, Op. La casa da vendere, in Mailand. aufgef. XXX. 476
Salvati, Luigi, junger Violinist in Wien. XXIX. 853
Salvatori, Celest., Bass. in Perugia. XXVII. 234; in Dresden. XXVIII. 478, 707. XXIX. 62, 326; geht von da ab. XXIX. 809; in Neapel. XXIX. 884, 886
Salve Regina — über dies Lied. XXIX. 417, 423, 441, 462, 473
Salvioni, Carlo, Op. L'acquisto per raggiro, in Turin aufgef. XXVIII. 582

Salzburg, Nachr. und jetziger Musikzustand das. XXVIII. 288
Salzmann (Prof. am Conservatorium zu Wien), Schausp. mit Gesang: Die Metallschmelze in Venedig, in Wien aufgef. XXX. 524
Sambalini, Fed., Dilett. in Florenz. XXVIII. 38
Samboni und s. Tochter in Moskow. XXVI. 261
Sammlung religiöser Gesänge (v. Sing-Verein zu St. Gallen). (R) XXIX. 503
Samoiloff, in Petersburg. XXVI. 246
Sampieri, Ritter, s. Zampieri
Sander (in Berlin), die heil. Caecilia, geistl. Lieder, Oden, Mot. u. Ges. etc. 1. Jahrg. 1 — 3. Lief. (R) XXI. 163
Sandersohn, James, study of the bow etc. in London erschienen. XXI. 683
Sandmaier, Mad., in Stuttgart. XXIII. 675
Sandrini, Mad., in Dresden. XXI. 54 fgg. 59 fg. 115. 176, 178, 388, 460. XXIV. 288. XXV. 527. XXVI. 389. XXIX. 62, 810 fg.
— Dem. Maria, ebend. XXVI. 667. XXVIII. 705
Sanseverino, in Udine. XXX. 702
Santa Croce, March. von, einer der grössten Musikkenner unter Joseph I. XXIV. 338
Santarelli, Cav. Gius., päpstl. Kapellsänger u. Comp. zu Rom. XXVII. 599
Santini, Vinc., Buffo in München. XXI. 322. XXVI. 63; in Mailand. XXVIII. 383, 486; in Turin. XXIX. 385; in Wien. XXIX. 287
Sapienza, Ant. — Etwas über ihn. u. s. Opern. XXVIII. 81 *)
— — Op. Gonzalvo, in Mailand aufgef. XXVIII. 61, 532
— — Tamerlano, in Neapel — XXVII. 115
Sapio, Bariton in London. XXIV. 623, 655. XXV. 564
Sarabande, Berichtigung über dieselbe. XXX. 429
Saroni, Dem., Zelters Schulerin, in Berlin. XXVIII. 265
Sarthe, mit s. Gesellschaft franzos. Schausp. aus Brüssel, in Berlin. XXVI. 652 fg.
Sarti, Gius. — Seine Eigenheit zu componiren. XXIII. 359
— Kyrie u. Miserere, in Wien aufgef. XXII. 609
— Miserere, in Breslau aufgef. XXIX. 304
— Op. Giulio Sabino, in Wien aufgef. XXIV. 270
— Osservazioni critiche sopra un Quartetto di Mozart, ein Mspt. XXVI. 540
— Theorie de l'Harmonie simultanée et successive, ein Mspt. XXVI. 540
Sartirano, Hornist in Lissabon. XXIII. 603; geht nach Sevilla. XXV. 10
Sartory, in Wien. XXIV. 704
Sassaroli, Fil., in Dresden. XXI. 113, 305. XXIII. 345, 347. XXIV. 312; in Leipzig. XXI. 113; in Berlin. XXVI. 256
Sassaroli, dessen Bruder, Bassist in Dresden. XXI. 178, 256, 307. XXIII. 315. XXVI. 10
Sattler, Dem., Klavierspiel. in Stuttgart. XXV. 574
Sattler, zu Leipzig, chromatische Waldhörner. XXI. 416; Trompeten. XXIII. 597
Saul, Clarinettist zu Nürnberg. XXIV. 161
Sauer, Instrumentmacher zu Prag, Benutzung der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen bei s. Fortepianos. XXV. 120 fg.
— Leop., über das Crescendo in Abt Voglers Orchestrion. XXVI. 370
Saunier, Lehrer der Tonkunst zu Stuttgart. XXIII. 673
Saust, Flotist in London. XXI. 862
Savart, D. Fel., Verbesserung der Geigeninstrumente. XXI. 804
— Violinen denen v. Chanot vergezogen. XXIII. 596
— Memoire sur la communication de monuments vibratoires. XXIII. 596
Chladni Bemerkungen darüber. XXIV. 182
— über s. Untersuchungen u. deren Anwendung auf den Bau der Violinen, von Chladni. XXIV. 182
— Memoire sur les vibrations des corps solides etc. XXVI. 844
Savart, D. Fel., Recherches sur les vibrations de l'air. XXVI. 845
— — — — — — usages de la membrane du tympan et de l'oreille extreme. XXVI. 846
— sur la voix humaine. XXVIII. 299
Savigni, Sgra Ros. Alb., in Parma. XXVII. 333
Savio, Giov., Bassist in Livorno. XXVII. 234; in Neapel. XXVII. 632
Savioni, Mario, ppstl. Sänger u. Comp. in Rom. XXVII. 396
Saysac, Theater-Dir. zu Strasburg. XXVI. 621
Sbigoli, Ten. in Parma. XXII. 287
Sbrisci (Sbriscia), Sgra Giul. Micciarelli, in Cesena. XXIX. 886
Scacciani, Lu., Bassist in Pisa. XXVII. 234
Scaletta, Oraz., Berichtigung über ihn gegen Forkel und Gerber. XXVI. 701
Scandelli, Ant. (1660 Mus.-Dir. a. d. Hofkap. zu Dresden), Kyrie aus der Messe: O passi spässi. XXVIII. 520
Scappa, in London. XXIV. 618
Scaramelli, Gius. (Sohn des Prof.), 9jähr. Pf. (Violin?) Spieler in Venedig. XXVIII. 639; in Triest. XXX. 143, 499; in Mailand. XXX. 699
Scarborough's, Organ. zu Spalding, Wette, in 24 Stunden eine Million Noten auf d. Pianof. abzuspielen. XXX. 446 fg.
Scarlatti, Aless., Nisi Dominus etc., in Wien aufgf. XXII. 609
— Madrig. Cormio, in der Ecole roy. zu Paris aufgf. XXV. 639
— Serenate von 1716, in Wien aufgf. XXVIII. 79
Schack, Bened., Tod zu München — Nekrolog dess. XXIX. 519
Schack, Mad., in Wien. XXVIII. 119
Schadetzky, Balletmstr. in Wien. XXVIII. 72
Schadt, Dlles, Klav. Spielerinnen in Wien. XXIII. 313
Schaefer, Bassist in Hamburg. XXIII. 784
Schaeffer, Jac., aus Tyrol, erhält zu Mailand den Preis in der Composition. XXVI. 92
Schaeffer, Minna (Schülerin von der Schmalz), in Berlin. XXIV. 344; in Königsberg. XXV. 569. 577, 580. Abschieds-Concert das. XXV. 581; — nach Braunschweig engagirt. XXV. 219, 569, 737, 739
Schaeffer, deren Bruder, als Ten. in Berlin. XXVI. 634; geht nach Strelitz. XXVIII. 311; in Magdeburg. XXX. 672
Schaetzel, Fräul. von, in Berlin. XXX. 365, 478, 558 fg., 649 fg., 741 fg., 826, 858
Schätzung der Kunstwerke. XXIX. 590
Schalk, Franz, Concertmstr. aus Prag, in Berlin. XXIII. 509; in Königsberg. XXIV. 699; in Bremen. XXVI. 145 (auch als Bassethornbläser); in Mailand. XXVI. 280; in Zürich. XXVI. 401 fg.; in Wien. XXVI. 856; in Leipzig. XXVII. 853; in Bologna. XXX. 472
Schall, Concertmstr. in Kopenhagen. XXVII. 431
Schall, Dem., in Kopenhagen. XXIII. 431
Der Schall — Theorie desselben — neuere Aufsätze darüber, von Chladni. XXIII. 595. XXVI. 841
— über die Geschwindigkeit desselben. XXIII. 594
— über vortheilhafte Einrichtung eines Locals für gute Wirkung des Schalles (v. Chladni). XXVIII. 565
Scharfenberg, Hornist in Cassel. XXII. 579. XXV. 453. XXVI. 207
Scharrer, Bassist in Strasburg. XXI. 67 fg. 694. XXIII. 400. XXIX. 717
Scharrer, Mad., ebend. XXIX. 717
Scharrer, Dem., in Nürnberg. XXIX. 340
Schatte, Clarinettist in Stockholm. XXII. 171
Schaum, J. O. H., Herausg. der vollständigen Partituren von Haendl. XXIV. 421
— Klav. Ausz. v. Haendls Semele. (R) XXIII. 461
— — — — Naumanns Vater unser. (R) XXVI. 33

Schauroth, Delph. von, jüdhr. Pfuscherin in Frkf. a. M. XXV. 184; in Stuttgart. XXV. 304; in London. XXV. 399. XXVI. 303; in Manchen. XXVI. 64, 352. XXX. 300; in Paris. XXIX. 573

Schechner, Dem. Nan., in München. XXIV. 210, 704. XXV. 44, 740, 812. XXVI. 63. XXVII. 80, 705. XXVIII. 74 in Stuttgart. XXVIII. 156, 456; in Wien. XXVIII. 431, 491, 553 fg., 607, 751, 756 fg. XXIX. 21, 97, 138, 287, 387; in Berlin. XXIX. 419, 489, 538, 576 fg., 705; in Leipzig. XXIX. 699; — wieder in München. XXIX. 888. XXX. 357, 595 fg., 618

Scheffauer, Hofmus. u. Clarinett. in Stuttgart. XXX. 564, 585

Scheibel, Jos., Flöten-Dilett. in Wien. XXIV. 228. XXIX. 137

Scheibler, in Crefeld, verbess. Violin- u. Guitarren-Wirbel. XXIII. 306

Scheitelberger, Violin-Virtuos aus Madras, in Calcutta. XXIV. 356

Schelble, in Frkf. a. M. XXI. 176. 343, 356. XXII. 270, 862. XXIII. 111, 361. XXVIII. 858

— Sing-Verein (Cäcilien-Verein), das. errichtet. XXI. 176. XXII. 434. XXV. 183

Scheller — Fragm. über ihn aus Rochlitz: Für Freunde der Tonkunst. XXVII. 433

Schemenauer, Jos., mit s. Gesellsch. in Strasburg. XXII. 417. XXIII. 399

Scheng Cheng, s. Tscheng.

Schenk, Gant. Huldigung, in Wien aufgf. XXI. 199

— May-Cantate, — — — — 429

— Op. Achmet u. Almazine, — — — XXIV. 301

— — Der Dorfbarbier, — — — — XXVII. 128; in Berlin. XXVII. 341; in München. XXVIII. 431

Schenk, Hofinstrumentmacher zu Weimar, Cornett-Klavier empfohlen. XXII. J. B. 2.

Schenker, aus Genf, in Lausanne., XXV. 668; in Genf. XXVI. 85

Scheyer, W., 3 Duetten f. 2 Violinen. 4tes W. (B) XXII. 583

Schiassetti, Sänz., in München. XXI. 46, 889. XXII. 263 fg., 461, 511. XXIII. 289. XXIV. 208, 371, 514. XXVI. 316; geht ab u. nach Paris. XXVI. 472, 880; das. angekommen. XXVI. 552, 741; verglichen mit der Pasta, ebend.) in Dresden eng. XXVIII. 797. XXIX. 61, 233 fg., 810

Schicht, J. G., als Cantor u. Mus.-Dir. in Leipzig. XXII. 25
Sein Tod. XXV. 132
Sein Bildniss. XXV. Titelk.

— Orat. Die letzten Stunden des Erlösers, in Leipzig aufgf. XXIII. 241

— Mot. Meine Lebenszeit verstreicht etc. Part. u. St. (B) XXI. 148

— 100. Psalm: Jauchzet dem Herrn etc. Part. (B). XXIII. 3

— Te Deum laudamus, Hymnus Ambros. etc. (B) XXIII. 76

Schick, Sohn der verstorb. berühmten Sängerin, Clarinettist in Konigsberg. XXII. 95, 766; in Berlin. XXVII. 733. XXX. 856

Schiedermayr, Graduale, op. 67. Offertorium, op. 68. (B) XXI. 727

— Pastoral-Messe f. 4 Singst. etc. 72. W. Graduale Pastorale (Tecum principium) f. Basso Solo etc. 73. W. Offertorium pastorale, f. Sopran Solo etc. 74. W. (B) XXX. 727

Schiele, in Magdeburg. XXVII. 581

Schiele u. Cons., s. Wiener Quartettsänger.

Schikaneder, Em., als Schauspiel-Dir. in Wien. XXIV. 283, 303; Verf. der Zauberflöte. XXIV. 283, u. der Oper: Alexander. XXIV. 317

Schikaneder, Carl Jos. (dessen Sohn), in Prag. XXII. 692. XXIII. 422, 774 fg. XXV. 282

— Op. Die unvermuthete Hochzeit, Scene daraus, in Prag aufgf. XXVI. 414

Schiller, Fr., erste Laufbahn auf der Akad. zu Stuttgart. XXIII. 675

Schiller, Fr., Gedächtnissfeier in Stuttgart. XXVII. 655. XXIX. 490

Schilling, Alb., 9jähr. Pforte-Spieler in Magdeburg. XXVI. 765 fg.; in Berlin. XXVII. 118; in Weimar. XXVII. 208; in Braunschweig. XXVII. 851; in Amsterdam. XXVII. 692; in Paris. XXIX. 573; in Strasburg. XXIX. 718

Schimon, in Wien. XXII. 216. XXIII. 8; in München. XXIV. 515. XXV. 42; in Dresden. XXVII. 335; in Cassel (auch ausgezeichneter Maler). XXVII. 360

Schindler, Ant., ein alter treuer Freund Beethovens. XXIX. 368

Schindler, Dem., in Wien. XXVIII. 303

Schinn, Dem., Pianofortsp. in München. XXVI. 352

Schiopetta, Ten. in Lissabon. XXV. 8

Schira, Dem. Marg. (XXIV. 763), in Mailand. XXIII. 736. XXIV. 693; in Parma. XXV. 236

Schirer, Dem., in Berlin. XXVII. 312 fg.

Schirmer, Mad., in Amsterdam. XXI. 74, 77, 339. XXII. 709. XXIII. 408. XXIV. 390; geht mit ihrem Gatten ab und nach Hanover. XXV. 335

Schirmer, Mad., von Dresden, in Leipzig. XXII. 253

Schiroli, Giuditta, in Mailand. XXV. 232; in Lodi. XXVII. 250

— Vinc., Ten. in Tolentino. XXIX. 362

Schlager, Dem., in Prag. XXII. 691. XXIII. 422, 775. XXIV. 246

— — — die jüng., ebend. XXIII. 775

Schlard (Zögling der kön. Mus.-Schule zu Paris), Oper: Casa da vendere (maison à vendre). XXII. 21, 225

Schleicher, Dem., Clarinettist in aus Manheim, in München. XXIV. 151; in Wien. XXIV. 296. (auch als Violonsp. XXIV. 328) 365; in Stuttgart. XXIV. 607

Schleip, in Berlin, Verfert. eines Pianof. in Form einer Lyra. XXII. 783

— Pianof. mit Pedal, 16 Fuss Ton. XXVI. 764

Schlemmer, Dem., in Nürnberg. XXIV. 340

Schlesien — Talent u. Liebe für Musik das. XXVI. 171

Schlesinger, D., Allegro di bravura per il Pianoforte. (B) XXVII. 832

— Introduct. et Rondeau brill. p. le Pf. oeu. 2. (B) XXIX. 226

Schlett, Bec. v. Speth's Werk über die Kunst in Italien. XXV. 525

Schleuse, Maj. von der, Flöten-Dilett. in Königsberg. XXI. 486. XXIV. 700. XXVI. 105

Schlick (Rector), VCell-Dilett. in Königsberg. XXII. 766. XXIV. 700 fg. XXV. 577, 579. XXX. 327

Schlimmbach, Instr.-Macher zu Konigshoven, Verdienst um die Aeoline etc. XXII. 506 fg.

Schlomilch, Clarinettist in Weimar. XXVI. 139

Schloer, P. J., u. Castellacci, Fant. p. Piano et Guitare etc. oeu. 11. (B) XXIX. 295

— — — — Bolero p. Piano et Guitare av. Introduct. et Finale, op. 45. (B) XXIX. 294

Schlösser, Dem., in München. XXIV. 209; in Petersburg. XXVI. 245; in Stuttgart. XXVIII. 459; in München. XXVIII. 491

Schlözer, Karl von, Thema m. Variat. u. Alle. für's Pf. (B) XXII. 418

— Fantaisie p. le Pf. oeu. 5. (B) XXIII. 750

— 2 Gedichte v. Schiller. (B) XXIII. 751

— Rondoletto f. Kinder. (B) XXVI. 856

— Acht Oden v. Klopstock, 9. W. (B) XXVIII. 219

Schlott, Instrum.-Macher in Berlin. XXIII. 122

Schlotter, Flötist in Dessau. XXIV. 416. XXVI. 88, 90

Schlüter, Nekrolog v. Andr. Bomberg. XXIV. 78

Schlums, Aug., Romanze v. Th. Körner, mit Begl. d. Pf. (B) XXVI. 296

Schmale, in Cassel. XXII. 676. XXIV. 327

Schmalz, Dem., in Wien. XXIV. 318

Schmale, Joh. Dan., Org. zu Berlin, der Sängerin Vater — Tod. XXIV. 157

Schmaltz, VCellist in Petersburg. XXV. 655. XXVI. 300; in Riga. XXVII. 703

Schmelka, in Breslau. XXI. 254; in Wien. XXV. 503; in Berlin. XXVI. 655, 761. XXVII. 34, 186 fg., 704. XXVIII. 101 (als Mit-Dir. das. XXVIII. 211), 811

Schmelzel, Wolfg., erste Dramen, in Wien aufgf. XXIV. 250

Schmid, Jos., kurze Uebungsstücke (mit beigefügtem Fingersatze) f. das Pianof. c. u. z. Lief. (B) XXVIII. 734

Schmidel u. Piringer, setzen die Gehaner'schen Concerti spirit. zu Wien fort. XXVI. 189. XXVIII 80

— — — Verdienste um Aufführung der Cherubin. Messe in Wien. XXVII. 847; um Aufführung der Berth. Sinf. das. XXX. 107

Schmiedel, Frau von, deren Gattin, Dilett. in Wien. XXVII. 847. XXVIII. 313

Schmidt, Dem. Mar., jüngste Harfenspielerin in Weimar. XXIV. 376. u. Sängerin. XXVI. 187, 393, 601. XXVII. 109, 207. XXIX. 203, 363. XXX. 263

— Dem. Ther., in Berlin. XXVII. 827

Schmidt, Mad., in Braunschweig. XXI. 432. 509. XXIII. 125. XXIV. 398. XXV. 471; in Cassel. XXIV. 526, 550

Schmidt, Dem., Klavierlehrerin in Elbing. XXVIII. 408

Schmidt, Concertmstr. aus Münster, in Cöln. XXVI. 566

Schmidt, Fagottist in Weimar. XXVI. 139

Schmidt, Flügelinstrumentmacher in Strasburg. XXV. 624

— Carl, in Pressburg. Patent f. eine neue Art gepresster Resonanzboden. XXVIII. 605

— Vervollkommer des Accordikon. XXVIII. 695

Schmidt, junger Komiker in Wien. XXI. 270

Schmidt, M., Posaunist aus Cassel, in München. XXIV. 210; in Cassel. XXV. 439; in Mannheim. XXVI. 284. XXVII. 563; in Amsterdam. XXVI. 718; in Rotterdam. XXVII. 385

Schmidt, Trompetenbläser in London. XXI. 863

Schmidt, Hof-Kpmeister in München. XXX. 31

Schmidt, A., Kpmstr. in Augsburg. XXIV. 503

Schmidt, J. G., in Bremen. Die Schlacht bei Grossbeeren, in Bremen aufgf. XXVII. 714

Schmidt, J. P. (Hofrath u. bei der Seehandlung in Berlin angestellt). XXI. 270

— lyr. Drama: Das Fischermädchen oder Hass u. Liebe, in Dresden aufgf. XXI. 701; in Frkf. a. M. XXI. 343; in Königsberg. XXIV. 697; in Berlin. XXV. 869

— Singspiel: Das verborgene Fenster, od. Ein Abend in Madrid, in Berlin aufgf. XXVI. 170; in Weimar. XXVII. 296; in Dresden. XXVII. 334

— Das heilige Lied, in Berlin aufgf. XXIX. 359

— Rec. v. Mendelssohn Quart. p. le Pf. ocu. 1. XXVI. 181

— Ouvert., Romanze u. Duett aus dem lyr. Drama: Das Fischermädchen, im Klav.-Ausz. (B) XXI. 750

— Quatuor de Haydn et la Fugue, Quat. de Mozart, arr. p. le Pf. à 4 m. (B) XXVIII. 820

— 2 deut. Gesänge, Trost (v. Mahlmann) u. Argalia (v. Carol. Pichler). (B) XXIX. 244

Schmidt, aus Dresden, in Bremen. XXX. 125

Schmidt, Jos., Schaumburg-Lipp. Kammermus., als Violinist in Turin. XXI. 124; in Buckeburg. XXX. 190

— Victor, Oboist in Buckeburg. XXX. 190

Schmidtbach, s. Schmittbach

Schmidt-Koa, Ten. in Cassel. XXVI. 484

Schmidt, van, Fortep.-Spieler in Amsterdam. XXV. 336. XXVI. 716. XXVII. 506

Schmidtkow, von, in Königsberg. XXVII. 316; in Berlin. XXVIII. 610; in Dresden. XXIX. 61

Schmied, Chorregent in Wien — dessen Jubelhochzeitfeier. XXI. 128

Schmiedecke, Violinist in Moskau. XXI. 202

— Vorspieler in Göttingen. XXII. 840

Schmit, VCellist in Prag. XXX. 875

Schmitt's, in Frankf. a. M., Wittwe — Concert zu ihrem Besten gegeben. XXI. 26

Schmitt, Hofmus., [illegible]ganist in Stuttgart. XXI. 605

— — Concert für d[illegible] hinterlassene Waisen in Stuttgart gegeben. XXI[illegible]

Schmitt, Aloys, Klav.-Spieler in Frankf. a. M. XXI. 175. XXII. 854; in Bremen. XXI. 859. XXIX. 78. XXX. 654; in Leipzig. XXII. 340; in Nürnberg. XXIV. 102. XXV. 1363; in Gotha. XXIV. 203; in Berlin. XXIV. 253. XXVII. 846; in München. XXVI. 805; in Mannheim. XXVI. 807

— Ouverture, in Leipzig aufgf. XXV. 400. XXVI. 286

— 1. Conc. f. Pianof. mit v. Orch. ocu. IV. (B) XXV. 821

— Etudes pour le Pianof. op. 16. P. 1, 2, 3 — XXII. 692

— Rondeau — — — — — 18. (B) XXIII. 382

— — — — — et VC. ocu. 19. (B) XXIII. 444

— Son. di Bravura per il Pianof. op. 20. — — 283

— 2. Concert für das Pianoforte. ocu. IV. — XXVI. 51

— Trio p. Pianof., Viol. et VC. ocu. 35. — XXV. 111

— 4 Marches p. le Pianof. à 4 m. — 36. — XXVI. 721

— Rondeau p. le Pf. sur des motifs de l'Op. der Freischütz, ocu. 38. (B) XXVI. 509

— Introduct. et Variat. pour le Pf. sur le thème de l'Opder Freischütz, ocu. 39. (B) XXVI. 15

— Ouverture pour l'Orch. ocu. 40. La même arr. à 4 m. p. le Pf. } (B) XXVI. 178 met.

— Weihnachtsgeschenk, dem schönen Geschlecht gewidmet. (B) XXVI. 247

— Rondeau conc. p. Pf. et VC. op. 49. } XXVI. 853

— — — — — et Viol. ou Flute, op. 50. }

— nouvelles Etudes p. le Pf. ocu. 55. I. 1. (B) XXVII. 720

— Rhapsodieen in Uebungen für das Pianof. op. 62. (B) XXVIII. 817

Schmitt, E. A., der jüng., Oboe-Virtuos in Frankf. a. M. XXVIII. 98 fg.

Schmitt, G., Spohr's Schüler, in Frankf. a. M. XXIII. 276, 281

Schmitt, Jak., Klav.-Sp. in Frankf. a. M. XXV. 413

— Son. p. le Pf. ocu. 26. (B) XXVII. 161

Schmitt, Jos., Violinist in Frkf. a. M. XXI. 26. XXII. 111

Schmittbach, Fagottist aus Prag, in Weimar. XXIX. 360; in Magdeburg. XXX. 380

Schmittschneider, in Paris, Verbesserungen an Horn u. Trompete. XXVI. 812

Schmuckert, Tenor. in Berlin. XXVII. 187; in Magdeburg. XXVII. 736. XXVIII. 222 fg. XXIX. 132, 135. XXX. 570, 581, 610

Schnabel, Jos., Fürstbischoff. Kpmstr. zu Breslau. XXI. 782

— als Musik-Dir. u. Kirchencomp. XXI. 703. XXIX. 302

— als Lehrer b. Institut f. Kirchenmusik. XXI. 703

— 3 Gesänge für Sopr., Alt, Ten. u. B. (B) XXI. 692. XXX. 102

— 6 mehrstimm. Gesänge ohne Begl. (B) XXI. 573

— IV Hymni Vesperini a Canto, A., T. et B. c. Orch. XXVI. 592

— Variationen über den allbeliebten Sehnsuchtswalzer v. Beethoven f. Pianof. (B) XXIX. 289

— Potpourri aus d. Oper Jessonda, v. Spohr, f. Pianof. u. Viol. (B) XXIX. 311

— Missa quadragesimalis a Canto, Alto, Ten., Basso et Org. Part. (B) XXIX. 621

— 3 Gesänge f. 4 Männerstimmen. (B) XXX. 452

Schnabel, der Sohn, Violinist zu Breslau. XXI. 783

— Jos., 6 Exercices p. l. Pf. (B) XXX. 345

Schnabel, der Bruder, Clarinettist zu Breslau. XXI. 786

Schneider, Organist in Leipzig, bei Friedrich dem Gr. — Anekdote — Berichtigung darüber. XXVI. 127

Schneider, Franz, VI Pastoral-Stücke f. die Orgel. 1. IV. (B) XXX. 689

Schneider, Frdr., in Leipzig. XXI. 50, 52, 353; als Klav.-Spieler. XXIII. 210

— als Musik-Dir. XXII. 24, 44, 251, 549

— als Orgelspieler in Wien. XXI. 823

— als Kpmstr. (an Reinickens Stelle) in Dessau. Abschieds-Concert in Leipzig. XXIII. 1625 — nachher Concert das. gegeben. XXVI. 202

Schneider, Frdr. S. Verdienste um Dessau. XXIV. 443 fg. XXIX. 43
— wird zum Mitglied der Akad. der Musik zu Stockholm ernannt. XXIV. 723
— als Mit-Dirigent beim Musikfeste zu Halberstadt. XXV. 424 fg.
— Seine Bemühungen u. Verdienste um d. Oratorien, besonders s. unternommene neueste Arbeit in einer Reihenfolge v. Oratorien betreffend. XXV. 344
— erhält von dem Magistrat zu Nürnberg die zu Dürers Denkmal geprägte goldene Medaille. XXV. 481
— Gebet um Gnade (stimmig). XXII. B. VI.
— Meister Albr. Dürers Worte, Gesang f. 4 Männerstimmen. XXV. B. I.
— Cantate: Den Fürsten des Landes haben sie getödtet — in Quedlinburg aufgf. XXVI. 473
— — Die Todtenfeier, in Berlin aufgf. XVIII. 864, XIX. 809, XXV. 867
— — auf's Osterfest, in Leipzig aufgf. XXII. 164
— — Pfingst., in Nürnberg aufgf. XXVIII. 393
— — neue Liturgie mit eingemischten Chören und Schauarien, in Berlin aufgf. XXV. 851
— Concert (Cb), von ihm selbst gespielt. XXII. 44
— Hymne, in Leipzig aufgf. XXVI. 749
— Missa in C, in Wien aufgf. XXII. 334
— — einzelne Stücke in Düsseldorf. XXVIII. 442
— Mos. zu Einweihung der S. Georgen-Kirche in Dessau. XXIV. 427
— Orat. Christus der Meister, bei der Grundsteinlegung zu Albr. Dürers Denkmal in Nürnberg aufgf. XXV. 514
— Orator. Die Sündfluth. XXVI. 241, von ihm selbst in Cöln aufgf. XXVI. 569 fg., in Berlin. XXVI. 764; in Leipzig. XXVII. 129; in Nürnberg. XXVIII. 206
— Das verlorne Paradies. XXVII. 81. B. I. in Magdeb. aufgf. XXVII. 661 fgg.; Arie daraus, ebend. aufgf. XXVIII. 3551 in Berlin. XXVII. 825; in Leipzig. XXVIII. 854
— Orat. Das Weltgericht, in Leipzig aufgf. XXII. 173, 229 fg., 347; XXIII. 105 — 5te Abth. das. aufgf. XXV. 221; in Berlin. XXII. 708, 782. XXIII. 510. XXIV. 681. XXVIII. 3521 in Prag. XXIII. 70. XXIV. 417; in Erfr. u. M. XXIII. 3651 in Wien. XXIII. 452. XXIV. 2251 in Görlitz. XXIII. 3421 in Erfurt. XXIII. 619; in Cöln am Rhein. XXIII. 691 fgg.; in Magdeburg v. ihm selbst aufgf. XXIII. 728; in Stuttgart. XXIV. 132. XXVIII. 146 (des Compos. Erklärung über die in dieser Nache. enthaltene Bemerkung. XXVIII. Int. Bl. S. 13); in Dresd. XXIV. 314. XXIX. 305; in Braunschweig. XXIV. 370; in Dessau. XXIV. 446. XXVI. 89; in Elbing. XXV. 295; in Bremen. XXV. 107; in Nürnberg (einzelne Partien daraus. XXV. 1281. XXVII. 361; in München. XXV. 521, 805; in Königsberg. XXV. 877. XXIX. 299; in Schwedt. XXVI. 121; in Halberstadt, gerechtfertigt wegen s. Orgelspiels das. XXX. 317
— Ouverture (C), in Wien aufgf. XXII. 51; in Dessau. XXVI. 081; in Halberstadt. XXX. 243
— Ouvert. über Händ. God save the King, in Leipzig aufgf. XVII. 61
— — neueste, in Leipzig aufgf. XXII. 258. XXIII. 764
— — über den Dessauer Marsch, in Lpzg aufgf. XXV. 401; in Dessau. XXVI. 85; in Stuttgart. XXVIII. 283
— Jagd-Ouvert., in Leipzig aufgf. XXVIII. 854
— Psalm 23 u. 24 s. Breder, in Leipzig v. ihm selbst aufgf. XXVI. 205, 205
— — 24, v. ihm in Zerbst b. grossen Musikfeste aufgf. XXIV. 524
— — — — — in Halberst. — — — aufgeführt. XXV. 426
— Symphonie (A), in Wien aufgf. XXII. 334
— — (C), in Leipzig aufgf. XXVI. 486
— Ouverture zum Festspiel: Die Königseiche, f. s. H. auf dem Pianof. B. XXII. 467
Schneider, Frdr., Ouvert. zu Schillers Braut v. Messina, furs ganze Orch. op. 42. B. XXI. 411
— Ouvert. (4te) furs ganze Orch. 45. W. B. XXIV. 563
— Elementarbuch der Harmonie u. Tonsetzkunst. B. XXII. 854
— 6 vierstimm. Gesänge für 2 Sopr., Ten. u. B. op. 44. (B) XXIII. 312
— 6 Gesänge f. Männerstimmen, op. 61. Part. u. St. (B) XXX. 132
— 6 religiöse Gesänge f. Sopr., A., Ten. u. B. 3 Hfte. (B) XXX. 402
Schneider, G. A., Kammermus. in Berlin. XXI. 477
— s. Kapellmstr. ernannt. XXVII. 506
— Cantate, zur Feier der Vermählung des Kronprinzen in Berlin aufgf. XXVI. 19
— Concertino f. 3 Horner u. chromat. Horn, in Berlin aufgf. XXI. 253
— Mus. zum Schausp. Das Alpenröslein, das Patent u. der Shawl, in Berlin aufgf. XXVI. 482
— — — Trauerspiel: Der Arzt seiner Ehre, in Berlin aufgf. XXII. 184
— Musik zum Ballet: Aschenbrödel oder das Zauberkätzchen, in Berlin aufgf. XXIII. 792
— Ouvert. u. Zwischen-Akte etc. zu dem Schausp. Die Douglas, ebend. aufgf. XXVII. 247
— Musik zum Divert. Das Fest des Mars, in Berlin aufgf. XXIV. 735
— — — — Die Maskerade, ebend. aufgef. XXI. 565
— Balletmusik zum Oberon, in Berlin aufgf. XXX. 558
— Musik zu dem öffentlichen Geheimniss, ebend. aufgf. XXIII. 630
— — — romant. Drama: Quintin Durward, in Berlin aufgf. XXX. 631
— — — Ballet: die Rosenfee, ebend. aufgf. XXIII. 442
— — — allegor.-pantom. Divertiss. die Rückkehr des Frühlings, ebend. aufgf. XXVI. 1 fg. 624
— — — Ballet in Mozarts Titus, ebend. aufgf. XXI. 624
— Melodr. Cardillac oder das Stadtviertel des Arsenals, in Berlin aufgf. XXVI. 808
— romant. Oper: Aucassin u. Nicolette, in Berlin aufgf. XXIV. 270
— Singsp. Die Hottentottin, in Kgsberg aufgf. XXIV. 608
— — Die Verschworenen, in Berlin aufgf. XXVI. 106
— Orat. Christi Geburt, in Berlin aufgf. XXIV. 41, XXX. 808
— Chöre zu dem Raupach'schen Schauspiel: Alanghu, in Berlin aufgf. XXVII. 753
— Ouvert. u. Musik zu Shakesp. Trauersp. Johann, in Berlin aufgf. XXV. 185
— Ouvert. u. arrang. Gesangstücke zur Localposse: Das Heirathsgesuch, in Berlin aufgf. XXIV. 240
— Ouvert. Mus zu Richard III., in Berlin aufgf. XXX. 362
— Volksstück m. Gesang: der Stralower Fischzug, in Berlin aufgf. XXIII. 793
— Quintett f. 2 Soprane, in Berlin aufgf. XXIX. 339
— Concerto conc. pour Flute et Hautb. av. acc. d'Orch. op. 107. B. XXIV. 516
Schneider, des Vorig. u Sohn, debütirt in Berlin als Sänger. XXVI. 156. XXX. 630
Schneider, Joh. Wilh. Frdr. Schneiders Bruder, Organist aus Görlitz, nunmehr an der Hofkirche zu Dresden, XXVIII. 121, 428; einer der vorzüglichsten Orgelspieler. XXII. 758; in Weimar. XXII. 703. XXIII. 253; in Leipzig. XXIII. 241. XXVII. 855; in Magdeburg. XXVII. 664
— Fantasie u. Fuge für die Orgel. 1. W. B. XXVIII. 121
Schneider, Joh., Pianofortebauer in Berlin. XXIV. 685
Schneider, Jul., dessen Sohn, Pianof.-Sp. in Berlin. XXV. 840

Schneider, Louis, in Berlin. XXII. 426
Schneider, Wilh., Waldhornist in Weimar. XXIV. 376
Schneitzhöffer, Chor-Dir. bei der gr. Oper in Paris, Ballet: Mars et Venus, ou les filets de Vulcain, in Paris aufgef. XXVIII. 372
— Concert. z. Ballet: Proserpina, in Berlin aufgef. XXIX. 309
Schnepf, Gesanglehrer in Prag. XXIII. 743. XXIV. 827. XXIX. 278. XXX. 343
— Veni, sancte spiritus, in Prag aufgef. XXIV. 16. 827
Schnitter, J. G., blinder Violinist in Berlin. XXV. 271; in Konigsberg. XXIX. 328
Schnitt, Dem., in Wien. XXVIII. 365. XXIX. 289
Schnitzer, Ant. eines Norab Meisters, merkwurdige Trompete, 1590 gefertigt. XXVII. 634
Schnitzer, in Wien. XXX. 308
Schnyder von Wartensee, s. unter W
Schoberlechner (Kpmste. des Herz. von Parma), Akademie, in Wien gegeben. XXI. 158. XXIII. 558. XXIV. 820. XXV. 308; in Mailand. XXIV. 239; in München. XXIV. 372; in Berlin. XXV. 559; in Leipzig. XXV. 788; in Petersburg. XXVI. 350; charlat. Ankündig. s. Conc. das. XXVI. 351; in Konigsberg. XXVI. 670; in Riga. XXVI. 683. XXVIII. 365; in Berlin. XXVIII. 610; wieder in Wien. XXIX. 22. 23. 152
— Operette: Der junge Onkel, in Wien aufgf. XXV. 120
— Ouverture z. d. Oper: la famiglia araba, in Wien aufgef. XXIII. 201
— — in Wien aufgef. XXIV. 476
— neues Pianof.-Conc. Es b. s. ihm in Konigsberg gesp. XXVIII. 591; in Wien. XXIX. 22. 25
Schoberlechner, Mad., geb. dall'Occa, dessen Gattin, in Konigsberg. XXVIII. 303; in Berlin. XXVIII. 607. 609; in Wien. XXIX. 282
Schoenberger, Mad. (ehed. Marconi), früher in Wien. XXIV. 521. 552; in Triest. XXI. 451; in Brescia. XXI. 911; in Stuttgart. XXIV. 608; in Cassel. XXV. 143; in Braunschweig. XXV. 758; in Dresden. XXV. 728
Schönberger, Jos., blinder Lehrer am Blindeninstitut u. Clarinettist in Prag. XXVI. 416. 418
Schoenebeck, Optic. der Wundergel. XXIV. 703
Schonfeld, C., Flotist, in Berlin. XXI. 326. XXII. 261. XXIII. 804. XXV. 840. XXVI. 206. XXVII. 206; in Stuttgart. XXII. 152
Scholl, in Wien. XXIV. 323
Scholz, Dem., in Bremen. XXVIII. 428
Scholz, Basso in Wien. XXIV. 791
Scholz, Klav.-Spieler in Moskau. XXI. 2021; Kpmste. das. XXX. 601 in Wien. XXVIII. 386
— Musik z. Ballet: Die drei Gurtel, in Moskau aufgef. XXV. 90
Schopf, Dem. Am., in Prag. XXIV. 415. 827. XXV. 308. 380; in Braunschweig. XXVI. 207; in Cassel. XXVI. 488. 532; in Bremen. XXVII. 97; geht v. Cassel ab. XXVII. 300. 362; in Magdeburg. XXVII. 600. 752. XXVIII. 262. XXIX. 431. 432
Schorn, D., Studien der griech. Kunstler — Fragm daraus. XXI. 78
Schornstein, Ferd. (Herm.), Hummels Schuler, junger Pianof.-Sp. in Leipzig. XXIX. 137; in Weimar. XXX. 204
Schorsch, D., Violinist in Prag. XXIX. 280
Schortmann, in Battstadt, Erfinder eines neuen Tasten-Instruments, dessen Tone durch Ruthen etc. hervorgebracht werden. XXIII. 595. XXIV. 279
— Erfinder des Ae-hklaviers. XXV. 792 fg.
Schott, Franz, Waldhornist in Prag. XXV. 380
Schott, aus Mainz, uber dessen Instrumente. XXI. 398
Schottl, in Presburg. XXIII. 300
Schottland — Musikzustand das. XXI. 856
Schrader, J. A., kleines Taschenworterbuch der Musik etc. (B.) XXIX. 773
Schrammius, Melch., Kerl u. Orl. di Lasso. Kompos. zu Fuggers Vermahlungsfeier im J. 1579. XXVIII. 221 fg. (s. auch Tornario)
Schreiber, Chr., Gedicht: Die Kraft der Musik. XXVI. 85
— — — — Der Muse Gruss. XXVIII. 1
— Ode an die Musik. XXIX. 1
— Ein Wunsch. XIX. 593
Schreiner, M. (v. Angels), Vaudev. Der Schmarotzer in der Klemme, aufgef. in Berlin. XXVI. 763
Schreivogel (unter dem Namen Benj. West bekannt), als Schreiber des k. k. Hoftheaters zu Wien. XXIV. 356
Schroeder, Dem. Wilh., in Wien. XXIII. 140. 360. 512. 572. 576. XXIV. 58. 59. 64. 255. XXV. 200. 211; in Dresden engag. XXV. 11. 240 fg.; in Berlin. XXV. 653; in Cassel. XXV. 121; in Konigsberg. XXVI. 672
Schroder, Dem. Betty, d. jung., der vorigen Schwester, in Wien. XXV. 618. XXVIII. 361. 671. XXIX. 211; in Prag. XXIX. 618
Schroeder, Hornist in Cassel. XXIV. 687
Schroder, Adolph., Mus.-Dir. zu Konigsberg. XXVI. 673
Schroll, Chor-Dir. u. Domkpmste. in München. XXX. 113
— d. jung., ebendas. XXX. 121
Schroter, Schausp.-Dir. in Danzig. XXIII. 131; in Konigsberg. XXVII. 313
Schroter, C. G., erster Erfinder des Fortep. XXVI. 837
Schroter, C. F., Pianof.-Spieler in Bremen. XXVII. 96. 311. XXIX. 407
Schuband, Bassist in Magdeburg. XXVII. 593. XXVIII. 259
Schubank, Hornist in Cassel. XXII. 379. XXV. 425. XXVI. 227
Schubart, Mad., in Stuttgart. XXIII. 605
Schubert, Ed., Fortepianofabr in Berlin. XXVIII. 841
Schubert, Mad., geb. Hansmann, in Berlin. XXV. 883
Schubert, G., Son. p. le Pf. liv. 1. (B. XXVII. 585
— — — gr. Son. agreable pour le Pf. oeu. 5. (B) XXIX. 99
Schubert, Franz, etwas uber ihn, als Liedercomponist. XXIX. 254. — Sein Tod zu Wien. XXX. 828. 872
— Melodr. Die Zauberharfe, in Wien aufgf. XXII. 671
— Posse: Die Zwillingsbruder, — — — — 360
— Melodr. Die Galeerensklaven, in Stuttgart aufgef. XXVII. 78
— Musik z. romant. Schausp. Rosamunde, Furstin von Cypern, in Wien aufgef. XXVI. 44
— Gedicht (v. Burger): Das Dorfchen, f. 2 Ten. und 2 Basse, ebend. aufgef. XXIII. 312
— — (v. Gothe) der Gesang der Geister uber den Wassern, in Wien aufgf. XXIII. 315
— — — Ecthonig, ebend. aufgef. XXIII. 513; in Berlin. XXX. 42
— — Geist der Liebe, — — XXIV. 465
— — Schlachtgesang von Klopstock, in Wien aufgef. XXX. 308
— die Nachtigall, Vocalquartett, in Wien aufgef. XXII. 379
— Octett für 5 Saiten- und 3 Blasinstrumente, in Wien aufgf. XXIX. 370
— neue Phantasie f. Pianof. und Violine, in Wien aufgef. XXX. 221
— Psalm, in Wien aufgf. XXIII. 668
— 23. Psalm: Gott ist mein Hort etc. f. Sopr. u. Alt mit Pf.-Begl. in Wien aufgf. XXVIII. 730. XXIX. 223
— Schafers Klagtied, ebend. aufgef. XXI. 200
— Standchen v. Grillparzer — — XXX. 306
— Gesange m. Begl. des Pf. op. 21 — 24 etc. (B. XXVI. 422
— 4te gr. Son. p. f. Pf. oeu. 30. (B. XXVIII. 157
— die Schmucht (v. Schiller) f. 1 Singst. mit Begl. des Pf. 39. W. (B. XXVIII. 480
— 4 Gedichte von Ruckert u. Gr. Platen f. 1 Singst. mit Begl. des Pf. (B. XXIX. 201
— Fantasie, Andante, Menuetto und Allegretto fur das Pianof. allein. 78. W. (B.) XXIX. 877

Schubert, Franz., das Heimweh. — Die Allmacht (Ged. v. Pyrker), für 1. Singst. mit Begl. des Pf. 79. VV. (B) XXX. 49 fgg.
— der Wanderer an den Mond. — Das Zügenglöcklein. — Im Freien (v. Seidl), mit Begl. des Pf. 80. VV. (B) XXX. 51 fgg.
— Allinde. — An die Laute. — Zur guten Nacht v. Buchlitz, mit Begl. des Pf. 81. VV. (B) XXX. 49 fgg.
— Quartett für das Pianof. zu 4 Händen, arr. von Ch. Schonberg. (B) XXX. 62
— gr. Trio pour le Pf., Violon et VC. op. 100. (B) XXX. 857
— No. I. L'incanto degle occhi,
— — II. Il traditor deluso,
— — III. Il modo di prender moglie (v. Metastasio), für 1 Bassstimme mit Begl. des Pf. 83. VV. (B) XXX. 77
— Variationen f. Pf. z. 4 H. über ein Thema aus der Oper Marie v. Herold. 82. VV. (B) XXX. 86
— Grab und Mond } ostimm. Ges. (B) XXX. 250
— Wein und Liebe }
Schubert, Joh., Violinist in Prag. XXVI. 406. XXVII. 364
Schubert, VCellist in Magdeburg. XXX. 389
Schubert, Jos., in Dresden, Missa (G u. D), in Dresden aufgef. XXI. 462
— Mus. z. Melodram: Die Galeerensklaven, in Berlin aufgef. XXV. 720; in Konigsberg (u. zwar unter v. Seebach's Namen) aufgf. XXVI. 102
Schuffner, Dem., in Wien. XXX. 688
Schuffner, D., in Bremen. XXIII. 283
Schuler, W., Rondo brillant f. d. Pf. op. 4. (B) XXVI. 343
Schürer, Kpmstr. in Brünn, Posse die falschen Indianer in Krahwinkel, in Wien aufgf. XXVI. 480
Schut, Dem., Gesangslehrl. aus dem Haag, in Amsterdam.
Schütz, von Linz, Baritonist in Wien. XXI. 631, 824 fg. XXII. 55, 672. XXIII. 55, 311
Schütz, Ten. aus Carlsruhe, in Stuttgart. XXVII. 79
Schütz, Mad., in Wien. XXII. 672, 808. XXIII. 143, 376, 623, 780, 800. XXIV. 14, 63, 208, 301, 306, 392, 670. XXV. 122, 300, 435, 624; verglichen mit Mad. Cornelli. XXV. 622; geht von Wien ab. XXV. 650 fg.; nun in Amsterdam. XXV. 832. XXVI. 717. XXVII. 573; in Paris. XXVIII. 83; in Braunschweig. XXVIII. 203; in Wien. XXVIII. 623
Schütz, deren Gatte, als Regis. der Oper in Amsterdam. XXVI. 717 fg. XXVII. 572
Schul-u. Gesangbuch für die Singanstalt zu Freiburg im Breisgau. (B) XXX. 551
Schulthess, Fräul., in Zürich. XXVI. 402
Schulthess, Gebr. (Eigner u. Carl, in Zürich. XXIV. 561 fg.
— Carl, XXVI. 402 fg., 406. XXVII. 463 fg. XXVIII. 396
Schulz, Dem. M., Violinvp. in Prag. XXVI. 415
Schulz, Mad. Jos., in Berlin. XXI. 744, 855. XXII. 563, 788. XXIII. 311, 792. XXIV. 273, 344, 817. XXV. 183 fg., 224, 735. XXVI. 108, 330. XXVII. 402. XXVIII. 263. XXIX. 413 fg., 484, 559. XXX. 313, 506, 650, 742, 826
— in Leipzig. XXVIII. 855; in Cassel. XXIX. 1417; in Magdeburg. XXIX. 1561; in Breslau. XXX. 735
— Dem., in Berlin. XXVII. 187; in Leipzig. XXVII. 855; in Braunschweig. XXVIII. 626
Schulz, Gebr., aus Wien, als Virt. auf der Aeolharmonika, Guitarre u. Fortep. in München. XXIX. 893; in Stuttgart. XXX. 58 fg.
Schulz, Harfenspieler aus London, in Petersburg. XXII. 791. XXV. 656. XXVI. 321; in Wien. XXIX. 454
Schulz, A., Violinist aus Berlin, in Weimar. XXI. 6574; in Berlin. XXII. 131. XXIII. 196, 864. XXIV. 321
Schulz, Chr. Joh. Phil., Mus.-Dir. in Lpzig. XXI. 824 fg. Sein Tod. XXIX. 101
— Chor, in Leipzig aufgef. XXII. 254
Schulz, Chr. Jos. Phil., Opfergesang zu Nadir Amida, in Leipzig aufgef. XXII. 56
— Bearbeitung für's Orch. der Joh. Sebas v. Zelter, ebend. aufgef. XXV. 543
— Hymne: Salvum fac regem, in Leipzig aufgef. XXVII. 113
— 12 vierstimm. Lieder. 11. VV. (B) XXII. 483
— 8 — — — mit Begl. des Pf. (B) XXII. 848
Schulz, J. A. P., Hymne: Gott Jehovah etc., in Konigsberg aufgef. XXI. 491
— Chore zur Athalie, in Paris aufgef. XXIV. 432
— über seine Lieder. XXVIII. 86
Schulz, Leon. v. Ed., 8- u. 10jähr. Virtuosen a. d. Guit. und dem Pf. in Stuttgart. XXV. 364; in Nürnberg. XXVI. 697; in Wien. XXIX. 223
Schulze, Dem., von Carlsruhe, in Braunschweig. XXV. 463; in Cassel. XXV. 1145; in Frankf. a. M. XXV. 413, 708. XXVI. 61
Schulze, Mad., in Königsberg. XXV. 572 fg.
Schulze, A. F. (Dilettant in Berlin), Singsp. das Gemälde, in Berlin aufgef. XXX. 281
Schumann, Organist in Amsterdam. XXV. 604
Schunke, Gebr., in Frankf. a. M. XXI. 178. XXV. 412; in Stuttgart. XXII. 155. XXVII. 153; in Zürich. XXIII. 334; in Berlin. XXIV. 404
— Andr., Hornist in Berlin. XXI. 63, 874. XXII. 51 (mit s. Sohnen), 361. XXIII. 122, 311, 864. XXV. 537. XXVII. 208. XXVIII. 318; in Bremen. XXV. 108 fg. XXVII. 913; in Weimar. XXVIII. 288; in Hessen. XXVI. 89
— Jul. u. Carl, Söhne des vorigen, in Berlin. XXVI. 20. XXVII. 208. XXVIII. 842. XXIX. 275
— C., Gr. Herz. Bad. Kap. Mus. u. Hornist, in Berlin. XXII. 446; in Stuttgart. XXIII. 823
— Carl, Fortep.-Spieler in Stuttgart (Thurners Schüler. XXIX. 320). XXIV. 132. XXV. 284; in Frankf. a. M. XXV. 181; in Braunschweig. XXVI. 207; in Paris. XXVI. 309. XXVII. 2724; in Bremen. XXVII. 973; in Stuttgart. XXVIII. 150
— Gottfried., d. ält., in Stuttgart. XXIII. 823
— — — —

Schuster, Jgn., Fresco-Gemälde: Die natürl. Zauberei, in Wien aufgef. XXIII. 538
— Singsp. Die drei Abenteurer, in Wien aufgf. XXIV. 63
— Müller u. Drechsler, Musik zur Posse: Die Benefizvorstellung, in Wien aufgf. XXIX. 321
Schuster, Jos., Lob der Musik, in Cassel aufgf. XXII. 585
Schuster, Ten. in Wien. XXIX. 850
Schwan, Orgelbauer zu Stockholm. XXV. 152
Schwanenberg (Kapellmste.), bei der Nachricht von Mozarts Tode, Amokd. XXI. 120
Schwarz, Dem., in Wien. XXI. 631, 824 fg.
Schwarz, sen., Fagottist in Berlin. XXI. 251, 345. XXII. 50. XXIII. 295. XXV. 56, 359, 624, 711. XXVI. 323
Schwarz, Fagottist in Stuttgart. XXII. 657
Schwarz, Aloys, jun., Violonist in Wien. XXVIII. 268
Schwarz, jun., in Berlin. XXI. 63. XXV. 186
Schwarz, Cantor in Dresden. XXIV. 313
Schwarz, Herr u. Mad., von Danzig, in Königsberg. XXV. 569, 573, wieder entlassen. XXVI. 101; in Riga. XXVI. 682
Schwarzbock, in Wien. XXII. 828. — Dir. der Musikschule im Theater a. d. Wien. XXIV. 797. XXV. 599. XXVI. 186. XXVII. 240
— Credo, in Wien aufgf. XXV. 763
Schwarzböck, Dem., in Wien. XXVI. 186. XXVII. 402 fg.; in Leipzig. XXVII. 804
— nunmehr Mad. Fischer. XXIX 226
Schweden: über die Musik das. XXVIII. 768. XXIX. 239
Schwedische Lieder-Sammlung etc. XXVIII. 769
Schwegler, Gebr., Hoboisten in Stuttgart. XXII. 135. XXIII. 211 fg.
— D., Salvum fac regem, zur Jungfrau von Orleans in Stuttgart aufgf. XXV. 769
Schweinitz, Cantor in Göttingen. XXII. 838
Schweitzer, Bassist in Petersburg. XXVI. 215 fg.
— Hornist in Zürich. XXVII. 464. XXX. 675
Schweitzer, Dem., v. Munchen, in Stuttgart. XXV. 763; in Strasburg. XXVI. 629; in Nürnberg. XXVI. 697; in München. XXVII. 91. XXIX. 649 fg.; in Cassel. XXVII. 861. XXVIII. 506. XXIX. 140
Schweiz. Nachr. aus dens. XXI. 606. XXII. 492
Schweizer Kuhreihen u. Volkslieder (Sammlung von), 4te Ausg. (B) XXVIII. 257
Schweizer Volkslied: Das alte u. das junge Weib — aus dieser Sammlung. XXVIII. 259
Schweizer Musikfest, zu Lausanne. XXV. 665; zu Luzern. XXVI. 772
Schweller — Züge bei den Orgeln — über sie. XXV. 113
Schwenke, C. F. G., in Hamburg. XXIII. 782. — Sein Tod. XXIV. 756
Seine Stelle noch nicht ersetzt. XXVII. 550
Schwenke, Carl, Rathsel-Canon. XXV. 344
— Var. s. l'air: Gestern Abend war etc. f. Pf. (B) XXV. 376
— 6 Marches p. l. Pf. à 4 m. (B) XXV. 548
— 6 Divertis. — — liv. 1. 2. (B) XXVIII. 509
— Sonatine — — à 4 m. oeu. 11. (B) XXVIII. 744
— 3 pieces — — oeu. 15. (B) XXX. 129
Schwerin, Nachr. XXI. 780 fg.
Schwerin, Hr. u. Mad., gehen von Riga ab u. nach Reval. XXV. 551
Schwerm, von Reval, in Berlin. XXII. 446
Schwiegel, die (Barenpfeife): eine Art Flote. XXX. 93
Schwingungen — Longitudinal — über sie, Bemerkungen v. Chladni. XXVIII. 18 fg.
— über sie u. ihre verschied. Eintheilungen (von Gebr. Weber). XXVIII. 185 fg.
Scigalski, Musiklehrer in Posen. XXIII. 652
Scola, Hornist in Lissabon. XXIII. 602. XXV. 9
Scoppa, Fr., de la mesure ou de la division du temps dans la musique et dans la poesie. XXV. 518
Scotti, Prof. am Pforte, in Mailand. XXX. 160
Scrittori, b. d. ppstl. Kapelle zu Rom. XXVII. 356
Sebald, Dem., in Berlin. XXI. 603; in Nürnberg. XXIX. 340
Secchi, Leop., Fagottist in Turin. XXV. 636
Sechter, Sim., ein junger Componist im strengen Stil zu Wien. XXIII. 457
— Chor aus Schillers Braut v. Messina, in Wien aufgf. XIV. 361
— 3 Fugen f. Pianof. XXV. 803
Secondz, Dlles., in Braunschweig. XXI. 652, 679. XXIII. 125
— Dem., in Dresden. XXVII. 701. XXVIII. 478, 702; gibt ab. XXIX. 803
Sedlaczek, Flotist in Wien. XXI. 303. XXII. 356, 408. XXIII. 312. XXIV. 509. XXVII. 328; in Prag. XXII. 475; in Berlin. XXIII. 511; in Dresden. XXIV. 2921; in Mailand. XXVI. 2791; in Venedig. XXVII. 136
Sedlaczek, Dem. Elisa, aus Turin, in Genua. XXVII. 2351; in Barcelona. XXIX. 11. 170
— Carol., in Genua. XXVII. 631; in Neapel. XXX. 695
Sedlak, in Wien. XXI. 128
— Dem., dessen Tochter, 12jähr. Klavierspielerin. XXI. 128
Sedlmayr (Sedelmaier), Bassist in Bern. XXII. 564. XXIII. 599; in Hannover. XXIII. 1273; in Lausanne. XXV. 125; in Berlin. XXX. 599, 645
Sedrotti, Alex., Ten. von Mailand, in Strasburg. XXI. 68
Sedrotti, Sgra Sp., aus Venedig, in Strasburg. XXI. 69 fg.
Seebach, Joh. Andr., Organist in Magdeburg. XXIII. 478, 790
— Tod — Nekrolog dess. XXVI. 109
Seebach, Dem., Pfeifel. und Sänger in Magdeb. XXVII. 168 fg. 661. XXVIII. 258, 269
Seebach, in Königsberg. XXVIII. 587 fg.
Seegelbach, sen., Prof. aus Erfurt, in Riga. XXIV. 101
Seegner, Franz, Guitarrist in Wien. XXX. 702
Seel, Dem. Jos., aus Munchen, in Zürich. XXIV. 563; in Stuttgart. XXV. 271; nun verehl. Mad. Eckner, nach München zurück. XXV. 372
Seeligmann, Carl, Posse m. Ges. Hans Nicod. Lippert von Lippersfeld etc., in Wien aufgf. XXIX. 606
Seher, Mad., in Lemberg. XXV. 528 fg.
Sehring, Bassist in Carlsruhe. XXII. 328. 734
Seibt, VCellist in Wien. XXX. 411
Seidel, Tenor-Buffo, in Weimar. XXV. 285, 287. XXVI. 158. XXVII. 297. XXVIII. 412 fg. XXIX. 204
Seidel, Dem., in Strasburg. XXV. 609; verlässt dasselbe. XXVI. 623
Seidel, J. F., der alt., Cant. Lob Gottes, in Berlin aufgf. XXVI. 692
Seidel, dess. Bruder, Kgl. Mus.-Dir. zu Berlin. XXI. 875; erhält den Charakter eines Kapellmstrs. (Anekd. dabei). XXIV. 686. XXVI. 864
— mehrere Compositionen, in Berlin aufgf. XXIV. 40
— Cant. Lob Gottes, — — — XXIII. 29
— Chorges. z. Alzire — — — XXIV. 735
— Festgesang, zur Vermählung des Kronprinzen in Berlin aufgf. XXVI. 18
— Musik zur dramat. Legende: Der ewige Jude, in Berlin aufgf. XXVII. 698
— Musik zu Goethes Lila, m. Gesang u. Tanz, in Berlin aufgf. XXI. 64
— — zu allg. pantom. Divert. Die Rückkehr des Frühlings, in Berlin aufgf. XXVI. 17
— — zu Schillers Gedicht: Cassandra, in Berlin aufgf. XXIII. 29
— — zum grossen Thurm (Ballade), in Königsberg aufgf. XXVII. 309
— Ouvert. zum Trauersp. Das Bild, in Berlin aufgf. XXIII. 864
— — — — Hans Kohlhas — — — XXIX. 291
— — — Gemälde des ländl. Morgens, in Berlin aufgf. XXIII. 29
— — a. d. Op. Honorine, in Berlin aufgf. XXI. 875

sem Zweck mit Tonkünstlern und Kunstkennern in Verbindung setzen, die N.s Verdienst, theils an sich ganz zu würdigen im Stande, theils gleich entfernet sind von Vergötterung oder Verkleinerung, welche beyde sich an ihm, auch in spätern Jahren, nicht selten versucht haben und auch wohl noch versuchen.

Septième Concert pour le Violon avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse, une Flute, deux Hautbois, deux Bassons, deux Cors et Timbales, dédié à Monsieur Walter Johnston, par P. Rode, premier Violon de la Musique particulière du Premier Consul. Oeuv. 9, à Paris, chez Cherubini, Méhul, etc. (Fr. 9 Fr.)

Mit diesem Konzert macht Hr. R. den Liebhabern der Violin ein sehr angenehmes Geschenk, nicht nur weil es zu den besten Kompositionen dieser Art gehört, sondern auch weil es von Hrn. Rode auf seiner Reise gespielt worden ist, und also bey vielen die angenehme Erinnerung an seinen schönen Ton und die ihm eigene Virtuosität erwecken wird. Wir sagen: die ihm eigene; denn dies Konzert ist vorzüglich für Hrn. R. geschrieben, und kann nur von ihm, und denen, die sich seine Art des Vortrags zu eigen gemacht haben, gut und mit Effekt vorgetragen werden. Vorzüglich gilt dies von dem ersten Satze, der eigentlich kein Allegro ist, und in so fern von der hergebrachten Form der Konzerte abweicht. Ein Andante oder Adagio ist er freylich noch weniger, und Rec. wüsste keine passendere Ueberschrift, als die Hr. Rode gewählt hat — nämlich Moderato, die nur die mässige Bewegung — aber nicht den Charakter dieses Satzes bezeichnet. Dieser ist sehr ernsthaft. Langsam, ruhig und gravitätisch geht das Stück vom Anfange bis zu Ende seinen Gang fort. Man findet hier keine lebhaften Figuren, keine brillanten Passagen, und dem Anscheine nach keine besondern Schwierigkeiten zu überwinden. Aber eben das, was den angeübten Spieler anlocken könnte, sollte ihn abschrecken; so etwas kann nur ein Meister, wie Hr. R., mit vollem Effekt vortragen. Diese Gattung erfordert einen eben so kräftigen und festen, als schönen Ton, einen langen, gehaltenen Bogenstrich, Präzision in kurzen Trillern, und bey der vollendeten Kraft und Sicherheit zugleich die grösste Zartheit im Vortrage der sangbaren Stellen; auch müssen wir hinzusetzen: sie erfordert ein vorzüglich gutes Instrument. Bey der Menge von guten Künstlern, die wir auf der Geige haben, und bey den Fortschritten, die die Kunst, dies Instrument richtig und geschmackvoll zu behandeln, seit einem halben Jahrhundert gemacht haben mag, ist gleichwohl diese Kunst noch nicht vollendet. Die Geige ist einer unglaublichen Vervollkommnung fähig, und jeder Beytrag dazu muss den Liebhabern dieses Instruments willkommen seyn. Als einen sehr schätzbaren Beytrag betrachtet Rec. die Manier, in der Rode, Kreuzer u. s. w. spielen, wodurch der schöne, kräftige, gehaltene, der gleichmässig wachsende und abnehmende Ton, der lange Bogen, die durch einen Bogenstrich gebundenen Figuren, und die sehr mannigfaltigen und lieblichen Abwechselungen, die diese Bindungen verstatten, den Geiger mehr als bisher empfohlen — oder sollen wir sagen, wieder in Erinnerung gebracht werden. Denn wenn Rec. nicht irrt, ist diese Spielart keineswegs neu, sondern vielmehr die ältere eines Tartini, Pugnani, die aber — in Deutschland wenigstens, in der neuesten Zeit weniger kultivirt wurde, und von dem Bestreben, alles so rasch als möglich vorzutragen und mit kurz und kräftig abgestossenen Staccato-Passagen zu brilliren, fast verdrängt schien. Rec. kann den Violinisten seiner Zeit die Uebungen im schön gehaltenen Ton, in langen, gleichen Bogenstrichen, in gebundenen Figuren, und in jeder Mannigfaltigkeit, die sie zulassen, nicht genug empfehlen; muss aber auch diejenigen, die sich diese Spielart eigen gemacht haben, erinnern, den kurzen und

Seidel, Oberst. und Chefer zu dem Trauersp. Die Parias, in Berlin aufgf. XXVI. 692.
— Thema mit Variat. für das ganze Orchester, in Berlin aufgf. XXII. 849.
Seidel, Mad., in Berlin. XXVI. 13.
Seidel, Stadtmusicus in Wismar. XXVII. 554.
Seidl, J. G., Gedicht: Beethoven. XXIX. 363.
Seidler, Violinist zu Berlin, in Frkf. a. M. XXI. 361; in Berlin. XXI. 431. XXII. 29. 136. XXIV. 271. XXV. 180. XXVI. 31. 331. XXVII. 826.
Seidler, Mad., geb. Wranitzky (Salieri's Schülerin. XXV. 763), tenor in Wien engagirt und contractmäßig abgegangen. XXIV. 357; in Frkf. a. M. XXI. 23; in Berlin. XXI. 64. 681. XXII. 80. 193. 240. 636. XXIV. 118. 273. 813. 817. XXV. 186. XXVI. 21. 471. XXVII. 826. XXVIII. 209. XXIX. 274. XXX. 42. 216. 557. 826; in Wien. XXIV. 671. 727; in Dresden. XXV. 12; in Lpz. XXVI. 508.
Seigneux, de, zu Lausanne, Stifter des das. Musikvereins. XXVII. 138.
Seigneux, Mad. u. Dem. de, in Lausanne. XXV. 666 fg. XXVII. 14.
Seipelt, Sänger in Wien. XXI. 321, 362, 428, 631, 824 fg. XXII. 25. 672. 828. XXIII. 225, 315, 428, 537, 559, 666, 731, 826. XXIV. 12. 202. 216, 801, 806, 861, 890. 672, 728, 812. XXV. 760. XXVII. 206, 402, 781, 826. XXVIII. 430, 560, 603 fg. XXIX. 153. 742.
— als Chorregent das. XXIX. 309. 851.
— Trouhaltont-Romance u. Zech-Chor z. Schausp. Aemilie der Schwarze, in Wien aufgf. XXIV. 736.
— Mad. XXVII. 206. XXIX. 603.
— Dem. Jos., dessen reiche Tochter als Pflegekl. in Wien. XXVII. 210. XXVIII. 301. 313.
Sejean, Nic., Organist zu Paris, Tod — Nekrolog. XXI. 287.
— dessen Sohn, folgt dem in Amte nach. XXI. 803 fg.
Selbsttönen u. Resonanz, wodurch unterscheiden sie sich? XXVII. 209.
Seliv, Chef des Hoch-Corps in Ludwigslust. XXI. 777.
Selke, in Konigsberg. XXVI. 679.
Sellner, Jos., Oberkl. in Wien. XXI. 363. XXIII. 314.
— wird zum Professor das. ernannt. XXIII. 315.
— theoretisch-praktische Hochschule. XXVII. 783 fg. 817. XXVIII. 417.
Selvaggi, Gasp., Trattato d'armonia ordinata con nuovo metodo etc. XXVI. 93.
Semennow, Dem., d. jüng., in Petersburg. XXVI. 246.
Semibrevis, ihre Bezeichnung bei d. Alten. XXX. 284.
Semifuss, ihre Bedeutg. in der Noten-Terminologie. XXVII. 209.
Semler, F., Bratschist in Berlin. XXII. 35*. XXV. 33*.
Die Sendung der Töne, Gedicht von D. Breidenstein. XXVII. 1.
Sengbusch, Wilh. von, d. jüng., Dilettant in Bremen. XXIV. 80.
Sengstack, Mad., geb. Grund, in Bremen. XXI. 765, 767. XXIII. 283. XXIV. 239. XXV. 187. XXVI. 148, 158. XXVII. 57.
Serafini, Ten. in Pavia. XXIX. 568.
Serassi, Gebr., Orgelbauer. XXII. 647.
— Orgelbauer in Venedig. XXIV. 529.
Serci, Fr. Galliani de, erhält ein Patent f. s. Chiroplaste. XXIII. 393.
Seretti, Gius., Bass. in Mailand. XXVIII. 632.
Serenaden, Divertis. Maler zu Stuttgart. XXIII. 618.
Serenelli, Sopr. Giod. in Mailand. XXVIII. 276.
Serwaczynski, Violinist aus Hamburg, in Wrschau. XXI. 797. 811. XXIV. 276.
Sessi, Mad. Neumann, s. unter N.
Sessi, Imperat., erst in Wien. XXIV. 324.
Sessi, Eugenie, deren Tochter, in Wien. XXIII. 309. XXIX. 578.
Sessi, Mad., Mar. — Natorp. XXII. 326; tourt in Wien. XXIV. 309. 321. 324; wird in Moskau ersetzt. XXI. 328; — in Mainz. XXII. 543; in Petersburg. XXII. 748 fg.; in Königsberg. XXII. 760 (1061); in München. XXIII. 207, 290; tritt von hier nach Wien. XXIII. 613. 666; in in Leipzig. XXIII. 223; in Prag. XXIII. 711. XXIV. 417; in Wrschau. XXIV. 480; in Mailand. XXV. 72. 235; in Cöln am Rhein. XXV. 303; in Padua. XXV. 774; in Strasburg. XXVI. 622; in Paris. XXVII. 274; in Berlin. XXIX. (1287. 589; in Königsberg. XXX. 320.
Sessi, Dem. Ther., tenor in Wien engagirt. XXIV. 335; in Stuttgart. XXI. 621. XXV. 769; in Strasburg. XXI. 636; in Frkf. a. M. XXI. 698; in Amsterdam engagirt. XXII. 69. 631 fg., 642. XXIII. 206. XXIV. 390. XXVI. 716; in Mailand. XXVII. 698.
Sessi, Vittoria, tourt in Wien. XXIV. 313.
Seubart, Lehrer der Instrum.-Musik zu Stuttgart. XXIII. 664.
Sevelin, Mad., in Stockholm. XXI. 87 fg., 478. 480. XXII. 171.
Severi, Franc., Comp. b. d. päpstl. Kap. zu Rom. XXVII. 378.
Sewlotsky, in Petersburg. XXV. 606.
Seydelmann, in Prag. XXIII. 724.
Seydler (Prof.), Flutist in Wien. XXI. 829.
Seyffarth, Hofr., als Dilettant in Nordhausen. XXV. 415.
— d. ält. Sohn, als Pflegekl. in — — —
— d. jüng. — — Singdilet. — — — — fg.
Seyfried, Ign. von, Kpmstr. b. Theater a. d. Wien. XXIV. 320.
— als Director. XXIV. 460.
— veranstaltet Mozarts Todtenfeier. XXVIII. 65 fg.
— Berichtg. über das Gerücht v. s. Tode. XXX. 368.
— dennoch gefährlich krank. XXX. 462.
— Abendlied: Herr, der Du mir das Leben etc. f. 2 Sopr. u. 2 Altst., in Wien aufgf. XXVIII. 482.
— Chor: Hallelujah m. Orch. Begleitg., in Wien aufgf. XXX. 108.
— bibl. Drama: Die Maccabaeer (auch unter dem Titel: Salmona u. ihre Söhne), in Wien aufgf. XXI. 8; in Prag. XXIV. 47.
— bibl. Drama: Noah, in Wien aufgf. XXI. 808. XXIII. 8.
— allegor. Cantate zur Namensfeier des Grafen Palffy, in Wien aufgf. XXIV. 758.
— Drama: Die Waise und der Mörder, in Wien aufgf. XXI. 269. XXII. 561; in Berlin. XXI. 724; in Leipzig. XXII. 253.
— Biotte u. v. Blumenthal, Vorspiel: Der kurze Mantel, in Wien aufgf. XXVI. 803.
— Liberz me domine, so wie der ultimum. Chor zu Beethovens Miserere, bei Beeth. Begräbnissfeier gesungen in Wien. XXIX. 289.
— indisches Märchen: Magandola od. die Wunderperle, in Wien aufgf. XXIV. 161.
— Melodrama: Die diebische Elster, ed. die Magd von Palmyra, in Berlin aufgf. XXVI. 791.
— — Vendora, Singsp., in Wien aufgf. XXX. 758.
— — Die kluge Frau im Walde, oder der stumme Ritter, in Berlin aufgf. XXIX. 37.
— — Roderich u. Kunigunde, in Wien aufgf. XXX. 749.
— — Timur, der Tartar-Chan, in Wien aufgf. XXIV. 728 fg., 758.
— — Ugolino, od. der Hungerthurm, in Wien aufgf. XXIII. 580. XXVII. 208. XXX. 180.
— — Der Hund des Aubri de Mont-Didier etc., in Wien aufgf. XXIII. 613.
— Messe (A), in Wien aufgf. XXI. 18. 128.
— — grosse, u. Te Deum (C), in Wien aufgf. XXI. 545. XXV. 809.
— — (C), in Wien aufgf. XXII. 564. XXIII. 12.
— — (B), — — — XXIII. 556.
— — (E), — — — XXIX. 504.
— — neue, u. Te Deum, in Wien aufgf. XXX. 544.

Seyfried, Ign. von, Motetten, als Graduale u. Offertor. in Wien aufgf. XXIII. 339
— Musik zu Klingers Moses, in München aufgf. XXIV. 209; in Cassel. XXIX. 121
Ouvert. daraus in Prag aufgf. XXVI. 136
Triumphscene daraus in Wien aufgf. XXX. 415
— Mus. zum Ballet Oberon, — — — — XXII. 552
— — zu d. nord. Sage Sinteram, in Wien aufgf. XXV. 463
— — zu dem Ged. Die Harmonie, in Wien aufgf. XXVIII. 610
— Offertorium, in Riga aufgf. XXV. 524
— (nach Andern v. Schubert), Operette: Die beiden Galeerensclaven, in Königsberg aufgf. XXVI. 102
— Operette: Drei Treppen hoch, in Wien aufgf. XXIII. 333
— Bozena, od. die Macht des Augenblickes, hist. rom. Schausp. mit Chören, in Wien aufgf. XXVIII. 302
— Operette: Zum goldnen Löwen, in Berlin aufgf. XXVIII. 660; in Stuttgart, XXIX. 488
— Musik z. romant. Drama: Der Rache Fluch, od. die Blume v. Mull, in Wien aufgf. XXIX. 21
— romant. Gemälde: Mstr. Martin Kuffner u. s. Gesellen, in Wien aufgf. XXVII. 41
— Orator. Abraham — Ouvert. daraus, in Leipzig aufgf. XXI. 71
Introduct. u. Chor daraus, in Prag aufgf. XXVI. 136
— Ouvert. und ehe. Stücke zum Trauersp. Faust, in Stuttgart aufgf. XXV. 28; in Wien, XXV. 303
— — aus der Oper: Zum goldnen Löwen, in Leipzig aufgf. XX. 480
— — in D, in Magdeburg aufgf. XXVII. 167
— Parodie: Roderich u. Kunigunde, in Wien aufgf. XXVII. 132
— Te Deum (C♯), in Wien aufgf. XXI. 313. XXV. 309. 392
— — — u. Missa (C), in Wien aufgf. XXII. 262
— — — — — — (B), — — — XXII. 284
— — — — neue Missa — — — XXV. 344
— Vocal-Chor: Die Harmonie, f. 8 reale u. 8 Bipinstimmen, in Wien aufgf. XXII. 344. XXIV. 15
— Arie, eingelegt in Idomeneo, in Wien aufgf. XXII. 34
— mehrere neue Compositionen von dm. in Wien aufgf. XXI. 304. XXIII. 324
— von dm. m. Haydn's Werken arrangirten Singspiel: Die Ochsenmenuett, in Wien aufgf. XXVI. 11
— von dm. aus Mozarts Werken arrang. Drama: Abaverros, der nie Buhende, in Wien aufgf. XXV. 392 (Ankündig. dieses Werks in Part. XXV. 304)
— von dm. arrang. Meisterwerke von Mozart u. Beethoven. XXIV. 193
— — — — Klavierstücke v. Mozart. XXVIII. 64 fg.
— — — — Phantasie f. v. von Mozart. XXIV. 413
— — — — — — F♭, Doppel-Son. etc. XXVIII. 65 fg.
— Trauergesang bei Beethovens Leichenbegängniss, nebst m. Männerchor aus des letztern Musik eingerichtet. (B. XXIX. 149)
— Zwischenmusik zu Grillparzers Ottokar, in Wien aufgf. XXVII. 132
— Ballade: Der arme Tom, f. v. Singst. m. Bgl. des Pf. B. XXIX. 160
— Graduale (319. Psalm: Cant. Dominus etc.) f. Singst. u. Orch. Bgls. (B. XXIII. 630)
— Offert. 62. Psalm: Te decet hymnus etc.)
— Messe in C. f. v. Singst. u. Orch. etc. u. f. (B. XXIV. 653
— — — B. — — — — — — — —
— — f. v. Singst. im Chor, m. Bgl. des Orch. u. s. (B. XXVII. 191
— Morceaux choisis de L. van Beethoven, Liv. 1 et 2. (B. XXVII. 52
Seyfried, Ign. von, Herausgeber der Preindlschen Wiener Tonschule etc. (B. XXV. 163, 209
Seyfried, Jos. von, Theaterdichter b. Theater an der Wien. XXIV. 320
Sgallinsceiare (gurgeln), Ausdruck beim Singen. XXIV. 73
Shaw, J., erhält das Patent für Querflotenschieber zu Trompeten, Hörnern etc. XXVII. 727
Shield, Introduction to Harmony, in London herausgekommen. XXI. 869
Siboni, aus Parma — erster Auftritt in Wien. XXIV. 353 fg.; in Stockholm. XXI. 807; in Leipzig. XXI. 178; in Warschau. XXI. 703; Dir. der kon. Singschule zu Kopenhagen. XXIII. 129. XXX. 321; in Berlin XXIV. 329; in Prag. XXIV. 417
Siboni, Dem., dessen Tochter, Pfeiferin in Prag. XXIV. 418
Sicard, Sgra Faulina, eig. Lechleithner. XXVII. 331*; in Mailand. XXVII. 611; in Lissabon. XXVIII. 40
Sicilien, Sache. XVII. 218. XXVIII. 457
Sieber, Bassist in Wien. XXIV. 841. XXV. 127, 861; in Prag. XXVI. 136; in Berlin. XXVI. 190, 470, 481. XXVIII. 103; geht ab u. nach Cassel. XXIX. 429. 480
Siebert, Franz, Bassist in Wien. XXI. 7, 196. 309. 510. XXII. 55 (besonderes Talent zu dm. XXII. 309). XXIII. 52. 303, 664; soll nach Mailand zum Karneval kommen. XXIII. 807; daselbst. XXIV. 85. — Abschieds-Concert in Wien. XXIV. 807 fg.; in München. XXI. 1091; in Dresden. XXIV. 198; das engagirt. XXV. 13, 285 macht eine Kunstreise. XXV. 272; in Padova. XXIV. 329; in Braunschweig. XXV. 431; in Cassel. XXV. 1041; in Leipzig. XXV. 1170. XXVIII. 835; in Nürnberg. XXVI. 480; in Magdeburg. XXVI. 504; in Stuttgart. XXVI. 807 fg.; in Berlin. XXVI. 860. XXVIII. 841. XXIX. 36 fg.; in Bremen. XXVII. 321; wieder in Wien. XXVIII. 464; in München. XXVIII. 491; in Dresden. XXIX. 288; in Prag. XXIX. 3771; in Magdeburg. XXIX. 420; in Königsberg. XXX. 326
— — Geb. (Der Morgen in Braunschweig aufgef.) XXV. 45
Siebert, Dem., Clara, des Vorigen Tochter, in Wien. XXIII. 313; in Dresden. XXIV. 198. Abschieds-Concert. XXV. 1291 wieder das. XXIX. 288; in Braunschweig. XXV. 431; in Leipzig. XXV. 806 fgg., 1160; in Stuttgart. XXVI. 868; in Bremen. XXVII. 321; wieder in Wien. XXVIII. 470; in München. XXVIII. 491; in Berlin. XXVIII. 845; in Prag. XXIX. 3771; in Magdeburg. XXIX. 420; in Königsberg. XXX. 326; in Berlin engagirt. XXX. 529, 608, 621; geht wieder ab. XXX. 793, 820
Siegel, Dem., s. Bruder, s. 8138
Siegel, H. S., 12 Var. p. le Pf. sur un air de l'Op. Surgino. ecc. (B. XXIII. 62
— leichte Variationen f. d. Pf. zu 4V. (B. XXV. 320
— Variat. sur une Cavat. de l'Op. Tancredi, p. le Pf. ecc. 24. (B. XXVIII. 603
— 12 — — — sur de l'Op. Precosa p. le Pf. ecc. 35. (B. XXIX. 159
Siegert, Cantor z. d. Kirche zu S. Bernardin in Breslau. XXI. 306, 795 fg. XXIX. 504. XXX. 745
— Te Deum, Missa u. Cantate, in Breslau aufgef. XXX. 745
Siegmayer, J. G., Theorie der Tonsetzkunst. (B. XXVI. 119
Siemenow, Violinist in Moskau. XXI. 203
Siemering, Mad., geb. Zeis, in Königsberg. XXIV. 608
Sienar, Sache. XXI. 208. XXVII. 230. XXVIII. 36. XXIX. 324. XXX. 700
Sierakowski, Graf von, in Krakau. XXI. 412. XXIII. 655
Sievers, Flötist in Hamburg. XXIV. 311
Sievers, G. L. P., Aufsatz zu die deutschen Tonkünstler. XXI. 253. Erklärung hierüber. XXI. 286
— über Chanots neuerfundene Geigenmaschine. XXII. 65
— die päpstliche Kapelle zu Rom. XXVII. 201, 241, 250, 313, 369, 393, 417
— Patriot musikal. Alberici. S. Paris
— über Rossinis Barbiere di Siviglia, in Paris aufgef. XXI. 253

Sievers, G. L. P., über Spontini's Oper: Olympia, und deren Aufführung in Paris. XXII. 101, 117
— — über die grosse Oper: Tarare, in Paris neuerlich aufgef. XXI. 185
Sigl, Siegl, Dem., aus München, nebst ihrem Bruder, 6jähr. VCellisten, in Amsterdam. XXI. 55, 327; in Berlin XXI. 597; in Weimar. XXI. 667; in München. XXII. XXIII. 382 fg., 417, 618. XXIV. 149, 209, 764. XXV. 43, 79, 710. XXVI. 62, 664, 829, 886. XXVIII. 7 fgg., 834 fgg. XXIX. 111, 367, 389, 514; nunmehr Mad. Vespermann das. XXIX. 888. S. d. Art.
— nach Wien zu Gastrollen verschrieben. XXIV. 501, 650, 672 fgg. 717; in Nürnberg. XXVI. 697; in Stuttgart. XXVIII. 209, 461
Sigl, Jgn., deren Bruder, VCellist, in Nürnberg. XXVI. 697; in Stuttgart. XXVIII. 461
Silva-Lisboa (in Rio Janeiro), Uebersetzer v. Lebreton Notices sur Haydn, ins Portugiesische. XXI. 401
Silva, Prosp, Concertmstr. in Modena. XXVIII. 29
— Sgra, dessen Gattin, zu Bath verstorben. ebend.
Silvestri, Sgra Mar. Ang. Bertozzi, in Bergamo. XXI. 248; in Messina. XXVII. 135
Simiot, zu Lyon, Verbesserungen am Fagott. XXI. 682
Simonelli, Matt., Sänger u. Comp. a. d. päpstl. Kapelle zu Rom. XXII. 308
Simonetti, 70jähr. Sänger in Rotterdam. XXVII. 385
Simonetti, Sgra Madal., in Venedig. XXI. 227; in Mailand. XXV. 251
Simoni, Gennaro, Bassist zu Ferrara. XXVII. 233; in Barcelona. XXIX. 170 fg.
Simonis, Ferd., 1ster Kapellmstr. der herzogl. Kapelle zu Parma. XXIV. 523
Simrock, Clavierist, Dilett. in Cöln a. Rhein. XXV. 301
Sina, Louis, Violinist aus Wien, in Breslau. XXI. 785
Sinclair, Giov., Ten. in Venedig. XXV. 77, 233 fg.
Sinfonia, ital. Theaterausdruck. XXII. 591
Singen kann nicht ohne Geige in der Hand gelehrt werden. XXIX. 669
Singenden Pfeife, die, Miscelle. XXX. 800
Singstimmen, über den Umfang ders. in den Werken der alten Meister in Absicht auf deren Aufführung in unserer Zeit. XXIX. 125
Sing-Vereine — etwas über sie. XXVII. 461. XXVIII. 298
Sing-Vortrag, von dessen singemässer Deutlichkeit, v. Markworth. XXII. 681, 697, 713
Sing-Werkzeuge, Nachr. v. neueren Untersuchungen darüber, v. Chladni. XXVIII. 209 fgg.
— — der Vögel, Bemerkungen darüber von Not. Bruch. XXVIII. 300
Siniaglia, Nachr. XXVI. 584. XXVII. 515. XXVIII. 638
Sipario — alzar, calar etc., ital. Theaterausdruck. XXII. 596. XXIII. 609
Sirenion, Klav. Instr., erfunden von Promberger. XXVII. 317. XXX. 297, 799
Sirletti, Sgra Irene, Contralt. in Modena. XXVIII. 31
Sirletti, Luigi, Ten. in Mailand. XXI. 10. XXV. 231, 466. XXVI. 270, 808; in Bergamo. XXI. 208; in Parma. XXV. 236; in Rom. XXVII. 114; in Triest. XXVII. 135; in Bologna. XXVII. 632; in Modena. XXVIII. 31; in Florenz. XXIX. 37
Sivari, Carlo, ein musikal. Wunderkind, als Violin. in London. XXIX. 634; in Mailand. XXX. 699
Sixtinische Kapelle zu Rom, s. Rom
Sixtus V., Anordnung für die päpstl. Kapelle. XXVII. 310
Skoldebrand, Graf, Präs. der K. musikal. Akad. zu Stockholm. XXIX. 240
Skramstad, Klav.-Spieler in Stockholm. XXIX. 262
Slama, Virtuos auf der Klappentrompete in Prag. XXV. 382
Slawik, Jos., 23jähr. Violinist in Prag. XXIV. 414, 827. XXV. 380. XXVI. 419. XXVIII. 174; in Wien. XXVIII. 329. XXIX. 118, 372. XXX. 224; in Presburg. XXX. 328.

Slawia, in Cassel. XXIV. 686

Smart, Ge., in London. XXIV. 405, 619. XXV. 248, 562
Smart, Henry, Patent wegen Verbesserungs. an tafelförmigen Fortepiano's. XXVI. 809 fgg. XXVII. 725
Snel, Fr., Rondeau brillant p. le Pf. (B) XXIX. 655
Soares, Caetano José, VCellist in Lissabon. XXIII. 607
Sobolewski, Violin., in Königsberg. XXX. 525
Soerensen, D. J., neue Samml. geistl. Ges., Mot., Oden u. Lieder, 4 Th. (B) XXI. 164
Soergel, F. W., Sinfonie, in Lpz. aufgf. XXV. 788. XXVI. 486
— 2te Sinf., in Leipz. aufgf. XXVII. 426
— 8 Var. p. le Pianof. et Viol. sur le theme: Zu Steffen sprach etc. (B) XXII. 188
— 31 petites pieces p. le Pianof. (B) XXVI. 808
— 3 pieces faciles p. le Pianof. à 4. m. oeu. 10. (B) XXIV. 216
— Quatuor p. 2. Viol., V. et VC. oeu. 11. (B) XXV. 536
— Notturne p. le Pf. et VC. ou Viol. ou. Fl. oeu. 14. (B) XXV. 536
— 3 Duos p. 2 Violon. oeu. 15. l. 2. (B) XXVI. 48
— 3 Solos p. le Violon. oeu. 17. (B) XXVI. 605
— Etudes p. l. Pf. en forme des Sonates. oeu. 19. (B) XXVII. 219
— 6 Polonaises d'après des Airs fav. p. le Pf. à 4 m. oeu. 22. (B) XXVIII. 816
— Polonaises p. le Pf. à 4 m. oeu. 29. (B) XXX. 64
— 3 Solos p. le Violon. Oeu. 28. liv. 2 — — 385
Sogner, Op. Amore per finzione, in Neapel aufgef. XXIV. 527
— — Generosità e vendetta, in Neapel aufgef. XXVI. 521
Sohr, Dem., Harfenspielerin in Amsterdam. XXV. 536
Soistmann, Waldhornist aus Darmstadt, in Amsterdam. XXIV. 390; in Cöln a. Rhein. XXV. 302
— Gebr., in Dresden. XXVI. 390
Sola, Guitarrenspieler in London. XXI. 861
Solié, Op. Das Geheimniss, in Stuttgart aufgef. XXV. 767
Soliva, geht von Mailand nach Warschau als Dir. des dasigen Conservat. XXIII. 506, 571, 745; XXIV. 253, 813
— Op. Floreska (la testa di bronzo), in München aufgf. XXIII. 382
— — Elena e Malvina, in Mailand aufgef. XXVI. 510
Sommariva, Ten. v. Mailand, in Strasburg. XXI. 69
Sommer, Violinist in Bern. XXII. 364
Sondrio (im Valtelin), Nachr. XXVI. 278. XXIX. 377
Sonnenschein, Stuccatur-Kunstler zu Stuttg. XXIII. 661
Sonleithner, Leop., Messe, in Wien. aufgef. XXII. 829
— — Erstph., kurze Biographie dess. XXX. 30
Sonnleithner, Jos. von, als Dir. des Theaters a. d. Wien. XXIV. 320
— — — — Gallerie von Tonkünstlern, Bildnissen etc. XXVIII. 300
— — — — Stifter des Museums der Musikfreunde, zu Wien. XXVIII. 629
— — — — Studium der Musik u. ihrer Geschichte. XXVIII. 632
Sonometre, zur Erleichterung des Klavierstimmens, erfunden von Loulie. XXIX. 222
Sontag, Dem. Henr., in Prag. XXII. 390, 476, 691. XXIII. 206, 419 fgg., 470, 718 fgg., 774, 780. XXIV. 46 fg., 344, 346, 417. XXV. 281 fg., geht ab. XXV. 2831. — in Wien. XXIV. 588 fg., 670, 672; in Baden (bei Wien). XXIV. 674; in Wien engagirt. XXV. 339, 359, 433, 435, 499, 503, 622, 623, 763. XXVI. 126, 287, 322, 856. XXVII. 46, 131, 293, 268; Abschieds-Concert das. XXVII. 317; in Leipzig. XXVII. 329, 853; wieder in Prag. XXVII. 514; in Berlin engag. XXVII. 527, 668 fg., 752. XXVIII. 27, 103; zur Königl. Hof- und Kammersängerin ern. ernannt. XXVIII. 392; reist nach Paris. XXVIII. 391, 573; wieder in Berlin. XXVIII. 685. XXIX. 204, 309, 427 fg., 485; soll das Pariser Engagement aufgegeben haben und in Berlin bleiben. XXIX. 488; wird aber doch in Paris engagirt. XXIX. 559

Sontag, Dem. Henr., in Weimar. XXIX. 90. XXX. 741 in Breslau. XXIX. 728; — als Darstellerin der Raphael'schen Cäcilia ebendaselbst. XXIX. 730. — XXX. 725 — in Berlin, letzte Vorstellung. XXIX. 777 fg., 794 fg., 831

Sontag, Mad., in Prag als Declamatrice. XXII. 291; in Baden (bei Wien). XXIV. 674; in Berlin. XXIX. 374

Sopran, ehedem Triplum genannt. XXIV. 468

Sopran primo, ital. Theaterausdruck. XXIII. 699

Sor, der erste Guitarrenspieler in Paris. XXV. 636

— Musik zum Ballet Cendrillon, in Paris aufgef. XXV. 636

— — — — Herkules, in Moskau — XXX. 60

Sorani, B., Violinist in Neapel. XXIII. 863

Sorelli, Sgra, Dilettantin in Florenz. XXI. 367

Sorge, Ge. Andr., Anweisung zur Stimmung der Orgelwerke und des Klaviers — Bemerkungen darüber gegen Forkel. XXVII. 659

Sortita, ital. Theaterausdruck. XXIII. 699

Sougaud, Dem., Altistin in Strasburg. XXVI. 621

Soussmann, Flötist in Berlin. XXI. 872. XXIII. 120

— H., Potpourri f. d. Flote u. Violine, m. Begl. d. Viol., Br. und B. 7. W. (R) XXI. 852

— — Serenade f. Pianof. u. Flote. 12. W. (R) XXV. 196

Southwall, Will., Patent für Verbesserung am Pianof. (Cabinets-Pianof.) XXIV. 175. 181

— — — — für Verlangerung des Hammers am Pianof. XXVI. 819

Souvenirs agreables des Opéras fav. en forme de Divert. pour le Pf. n. 1 — 6. (R) XXVIII. 628

Sowinsky, Adalb., Pianof.-Sp. in Wien. XXVIII. 739; in Mailand. XXIX. 634

Spada, Hr. u. Mad., aus München, in Dresden. XXI. 369; in Frankf. a. M. XXI. 607

— Fil., Buffo in Lissabon. XXVII. 27

Spada - Valsovani (Mad.), in München. XXI. 463; in Stuttgart. XXI. 621; in Frankf. a. M. XXI. 697; in Piacenza. XXII. 287; in Bergamo. XXII. 497; in Venedig. XXV. 469; in Lissabon. XXVII. 27 fg.

Späth, André, Introd. et Variat. sur un Theme orig. p. le Pf. ou. 102. (R) XXVIII. 775, 864

Späth, H. (Organ. u. Mus.-Dir. in Morges). XXIX. 362

— Ouverture, in Lausanne aufgef. XXV. 668

— Gloria (aus s. Missa), in Lausanne aufgef. XXVII. 14

— landl. Scene, die Heuernte, in Zürich aufgf. XXVII. 465

Spagnoletti, Violinist in London. XXI. 861. XXIV. 618. XXV. 563

— — und Mori Differenzen mit den dortigen Directoren. XXIV. 406 fg.

Spaimer (Spanner), Jos., junger Flötist in Prag. XXV. 378. XXVI. 415. XXIX. 378, 761

Spazier — Ueber dessen Bearbeit. der Gretry'schen Versuche über die Musik etc. XXV. 473

Spech, Gius., Tenor. in Pisa. XXVII. 284

Spech — über mehrere seiner Compositionen. XXV. 504

— Joh., kündigt eine Uebersetzung v. Reicha's Abhandlg. über die Melodie an. XXVII. 216

Speier, W., relig. Gesänge für Kirchen und Schulen (R) XXI. 184

— 1. 2. 3. Quartett f. 2 Viol. Br. u. Bass. 8. 9. 10. W. (R) XXV. 789

— Gesänge für 1. Singst. mit Begl. des Pianof. op. 13. (R) XXIV. 772

— 3 Gedichte v. Uhland f. 1. Singst. mit Begl. des Pf. op. 14. (R) XXVI. 512

— 2 Duetten f. 2 Viol. etc. 15. W. (R) XXVIII. 319

Speissegger, Dem., in Stuttgart. XXIX. 175, 185; geht ab. XXIX. 490

Spengel, Ritter von, arrang. Mozarts Phantasie (welche?) für's Orchester, in München aufgef. XXIX. 117

Spengler, Mad., in Bremen. XXVI. 191

Speth, B. — über dessen Werk über die Kunst in Italien, in Hinsicht der musik. Kunstgesch. XXV. 325

Spettacolo: Theaterausdruck. XXIII. 698

Spieker, Prof., ist nicht Verf. des Berichts aus Frankf. a. d. O. XXVII. 740

Spielen — Das heisst Spielen! XXIII. 634

Spindler, Stan., Kpmstr. in Strasburg. XXI. 686

— — sein Tod — kurze Biogr. XXI. 698

— Verzeichniss s. Compositionen. XXI. 699

— Concert zum Besten s. Wittwe in Strasburg gegeben. XXII. 491

— Oper: Das Waisenhaus (in Collision mit der Weiglichen Composition). XXI. 699; in Strasburg aufgef. XXVII. 301

— Orator. Die Hirten bei der Krippe zu Bethlehem, in Strasburg aufgef. XXI. 607, 691. XXVII. 365

— 4stimm. Gesang: O salutaris etc., ebend. aufgf. XXI. 688

— 2 Terz. Der Sonnen-Auf- u. Niedergang ebend. aufgef. XXII. 191

Spiro, in Prag. XXX. 192

Spitzeder, Hr., in Wien. XXI. 359, 438, 631, 824. XXII. 672. XXIII. 9, 86, 143, 310, 376, 663, 731. XXIV. 11, 63, 145, 366, 461. XXV. 123, 128, 207, 624, 680, 866. XXVI. 41, 121; nach Berlin berufen. XXVI. 188, 283, 287, 437; nun in Berlin. XXVI. 634. XXVII. 117, 186 fg. (als Regisseur der Oper. XXVIII. 211.) XXIX. 69, 709, 874, 937, 778. XXX. 43, 146, 281, 479 fg., 648; in Magdeburg. XXVII. 389; in Leipzig. XXIX. 698; in Breslau. XXX. 720

— Mad. XXII. 818. XXIII. 730. XXIV. 304, 672, 792, 842. XXV. 435. XXVI. 121

— Dem., in München. XXV. 740. XXIX. 652; in Stuttgart. XXX. 581

Spohr, Louis, in Frankf. a. M. XXI. 27, 175. — Sein Abgang. XXI. 174, 357, 695

— in Berlin. XXI. 874; in Leipzig. XXII. 46. XXVII. 853; in Frankf. a. M. bei s. Abreise aus Deutschland. XXII. 269; in London. XXII. 452, 723 fgg.; wieder in Frankf. a. M. XXII. 893; in Gottingen. XXIII. 65. XXVI. 238; in Paris. XXIII. 115, 178. — Urtheil der Journalisten das. über ihn. XXIII. 180; in Strasburg. XXIII. 405; in Hildburghausen. XXIII. 653; in Dessau. XXIV. 447

— nunmehr Kapellmstr. in Cassel. XXIV. 330. XXV. 147, 452

— als Mit-Dirigent b. Musikfeste in Halberstadt. XXX. 422 fgg.

— verglichen mit Kiesewetter. XXIV. 463

— über ihn als Compos. Fragm. aus Fr. v. Baur Gesch. der Musik. XXVII. 814

— über seine Lieder. XXVIII. 57

— Verbesserung der Chanot'schen Violinen. XXII. 519

— Aufruf an deutsche Componisten. XXV. 437

— Bemerkungen über die deutsch. Gesangvereine, nebst Ankündig. eines neuen f. sie geschrieb. Werks. XXII. 817

— musikal. Notizen über London. XXII. 521

— Briefe aus Paris. XXIII. 129, 156, 177, 189

— Cant. Das befreite Deutschland, in Wien aufgf. XXI. 272. XXII. 56

— — Ouvert. und Schluss daraus, in Frankf. a. M. aufgf. XXI. 174

— doppelchörige Messe, in Riga aufgef. XXV. 553

— Double-Quatuor, in Wien aufgf. XXVII. 149

— — — — n. 2, Es, ebend. aufgef. XXX. 872

— Notturno, in Leipzig aufgef. XXII. 340. XXIII. 240. XXVI. 286

— Octett (Eb), in Stuttgart aufgef. XXX. 87

— Oper: Der Berggeist, in Cassel aufgef. XXVII. 253, 361; in Leipzig. XXVII. 859

— — Faust, warum er mehr im häusl. Zirkel, als auf der Bühne lebt? XXVI. 301

— — Faust, in Prag aufgef. XXIII. 419; XXVII. 197; in Frankf. a. M. XXIV. 26; in Cassel. XXV. 116; in Leipzig. XXVII. 855; in Konigsberg von Singinstitut beim Fortep. gesungen. XXVI. 102; in Frankf. a. M. XXVIII. 96; in München. XXVIII. 855; in Stuttgart. XXIX. 488; in Wien. XXIX. 664

Spohr, Oper: Faust — Ouvert. daraus in Frankf. a. M. aufgf. XXI. 341. XXIII. 280
— — — und Finale (1. Akt) in Leipzig aufgeführt. XXVI. 286
— — grosse Scene daraus in Leipzig aufgef. XXV. 301. XXVIII. 852
— — einger. für Pianof. und Viol. v. Al. Brand. (B) XXVI. 232
— — Jessonda, in Cassel aufgef. XXV. 629. XXVI. 240. XXVII. 360
— — Ouvert. daraus in Frkf. a. M. aufgef. XXVI. 603 in Nurnberg. XXVII. 262
— — Chor der Soldaten daraus. XXVI. B. I.
— — in Leipzig aufgef. XXVI. 390; in Dresden. XXVII. 68, 335; in Berlin unt. s. eignen Direction aufgf. XXVII. 180 — XXX. 147; in Braunschw. XXVII. 688; in Frankf. a. M. XXVIII. 961 in Konigsberg. XXIX. 187
— — Zemire u. Azor, in Frankf. a. M. aufgf. XXI. 343, 349; — nicht mehr das. aufgef. XXII. 861; dann wieder auf die Bühne gebracht. XXIII. 360; — in Leipzig aufgef. XXII. 220; in Amsterdam. XXII. 339 fg.; im Concert das. XXVII. 872; in Wien — erste (misslungene) Aufführung das. XXV. 458*) — XXIV. 38 fg.; in München. XXIV. 140; in Cassel. XXV. 709. XXIX. 121
— — vollständ. Kl.-Ausz. v. Schwenke. (B) XXV. 224
— Terzett und Chor aus einer neuen Oper, in Frankfurt a. M. aufgef. XXI. 172
— Oratorium: Die letzten Dinge, Zurechtweisung einer Kritik über dies Orat. i. d. Cäcilia. XXX. 653; — in Dusseldorf aufgef. XXVIII. 493; in Cassel. XXVIII. 505; in Leipzig. XXIX. 302; in Konigsberg. XXX. 324; in Halberstadt b. Musikfeste. XXX. 424
— Ouverture aus Alruna, in Paris aufgef. XXIII. 179; in London. XXV. 567
— — — — der Oper: Der Zweikampf mit der Geliebten, in Frankf. a. M. aufgef. XXI. 341
— — — zu Macbeth, in Leipzig aufgef. XXVII. 845; in Berlin. XXVIII. 24
— — — zu Pietro von Abano, in Berlin aufgf. XXX. 601
— Potpourri, für die Violine über irländ. National-Melodieen, von ihm selbst in Hildburghausen gespielt. XXIII. 650; in Cassel. XXVI. 284
— über Themen aus Jessonda f. Viol. u. VCell, gesp. in Cassel. XXVI. 284
— Doppel-Quartett, v. ihm in Cassel gegeben. XXVII. 365
— neues Quintett f. Klavier, v. s. Gattin gespielt in Frankf. a. M. XXII. 861; in Hildburghausen. XXIII. 650
— Quintett C b f. Pianof., in Wien aufgef. XXX. 108
— Sinfonie D♭, in London v. ihm selbst aufgef. XXII. 435, 721; in Frankf. a. M. XXII. 859; in Leipzig XXIII. 231; in Strasburg. XXIII. 407; in Prag. XXIII. 967
— — — in As, in Magdeburg aufgef. XXVIII. 284
— — — in E♭, in Frankf. a. M. aufgef. XXI. 1745; in London (schlecht) aufgef. XXIV. 1124; in Leipzig. XXIV. 859
— — — n. 2. in Leipzig. aufgef. XXV. 309
— Sonate f. Harfe und Violine, von s. Gattin und von ihm selbst gespielt in Frankf. a. M. XXII. 269 fg.
— Violin-Concert, in Form einer Gesangsscene. XXI. 171
— — — — — A♯, von ihm selbst in Frankf. a. M. gesp. XXI. 341
— — — — — (7ter) — — — in Frankf. a. M. gespielt. XXII. 270
— Quart. f. 2 VV. Viola u. VC. oeu. 80. 1. (B) XXII. 235
— Quint. — — 2 Violen u. VC. — 35. f. (B) XXII. 235
— — (oeu. 33) arr. à 4 m. p. le Pf. par A. Agthe. (B) XXV. 795
— 1re Sinf. arr. à 4 m. p. le Pf. p. A. Agthe. (B) XXV. 324
— gr. Quintuor p. le Pf. Flöte, Clar., Cor et Basson, oeu. 52. (B) XXVI. 2
— Potpourri p. Violon et Pianof. concert. sur des Themes de l'Op. Le Sacrifice interrompu, oeu. 56. (B) XXV. 820
— double Quatuor p. 4 Viol. 2 Violen et 2 VC. oeu. 65 (B) XXX. 745
— — — arrang. en Quat. p. Pf. 2. VV. V. et VC. p. F. Spohr. (B) XXX. 745
— — — arrang. für Pianoforte ohne Begleitung v. Mockwitz. (B) XXX. 745
Spohr, Mad., als Harfenistin in Frankfurt a. Main. XXI. 341. XXII. 269 fg.; in Berlin. XXI. 874; in London. XXII. 435 fg.; in Hildburghausen (als Pfeifer.) XXIII. 650; in Cassel. XXV. 148
Spohr, Dem. (die Tochter), als Sängerin in Cassel. XXV. 148; in Leipzig. XXVII. 854
Spol, Herzogl. Braunschweig. VCellist, kündigt in Paris die Aufführung von Haydn's Schöpfung an. XXIII. 82
Spontini, Gasp., Würdigung desselben. XXIII. 362 fg.
— Urtheil über ihn v. Fr. v. Baur. XXVII. 813
— Differenzen in Paris wegen seiner Olympie und Kampf gegen Aufführung des Sabinischen Tarare. XXI. 106
— soll nach Neapel kommen, um eine neue Oper zu componiren. XXI. 220
— wird Gen. Mus.-Dir. in Berlin. XXI. 762. 809
— Berichtigung dieser letzten Nachricht. XXII. 51. 565
— Bewegungsgründe, warum er diese Anstellung gesucht. XXII. 9
— Unzufriedenheit des Pariser Publ. mit seinem Abgang. XXII. 10
— Ankunft in Berlin. XXII. 446
— trägt das. auf Errichtung einer musikal. Comité an. XXII. 501
— auf der Durchreise nach Italien in Wien. XXIV. 514
— lässt den Dichter Theaulon von Paris [illegible] Berlin kommen, um — für ihn eine Oper zu schreiben. XXV. 840 fg.
— veranstaltet ein Concert zu einem Unterstützungs-Fond für hilfsbedurftige Theater-Mitgl. XXIX. 412
— Festgesang, in Stuttgart aufgef. XXV. 23
— Festhymne, zur Krönungsf. des Kaisers u. der Kaiserin v. Russland. XXIX. 609, 618 ff.
— Festmarsch, in Berlin aufgef. XXII. 627
— Marsche zum Masken-Ball in Berlin. XXX. 207
— Zauberoper: Alcidor, in Berlin aufgef. XXVII. 403
— Fest-Oper: Agnes von Hohenstaufen — nur der 1ste Akt in Berlin aufgef. XXIX. 113, 129, 483, 488
— die Berlinische Kritik dieser Oper lässt Spont. selbst in 10000 Exempl. vertheilen. XXIX. 840
— Anfangs-Scenen daraus in Leipzig aufgef. XXIII. 259. XXV. 392
— Ouvert. daraus, in Prag aufgef. XXIX. 763
— Oper: Ferd. Cortez, in Neapel aufgef. XXII. 286; in Stuttgart. XXII. 740. XXV. 23
— — — — in Berlin v. ihm selbst aufgef XXII. 801; neu bearb. ebend. XXVI. 389; in Konigsberg aufgf. XXII. 765; in Frankf. a. M. XXIII. 3-21; in München. XXIII. 616; in Wien. XXIV. 335. XXV. 498; in Braunschweig. XXV. 785; in Leipzig. XXV. 788; in Prag. XXVI. 136; in Riga. XXVI. 681; in Weimar. XXVII. 240; in Bremen. XXVIII. 737; in Darmstadt. XXIX. 569; in Breslau. XXX. 725
— Optte: Julie oder der Blumentopf, in Magdeburg aufgef. XXVII. 734
— Oper: Olympie — Proben darauf in Paris gehalten. XXI. 212, 339
— vorlauf. Urtheil darüber. XXI. 383, 443 fg., 501, 601, 613, 801; wird schon wieder aufgeschoben. XXI. 807; abermal. Verheissung der Aufführung. XXII. 9; neuer Aufschub. XXII. 22; endliche Aufführung in Paris. XXII.

81, 117, 249. — XXVIII. 571; in Berlin, nach Hoffmanns Umarbeitung aufgef. XXIII. 459; in Berlin von ihm selbst aufgef. XXX. 411 in Dresden. XXVII. 849
Spontini, Ouverture u. m. Stücke daraus in Frankf. a. M. aufgef. XXVII. 276 fg. XXVII*. 98
— Ouverture daraus für 2 Fortep. vorgetragen in Braunschweig. XXVI. 307
— Oper: Die Vestalin, in Neapel aufgef. XXII. 446 XXIV. 322; in Frankf. a. M. XXIII. 276 (Ouverture daraus. XXVIII. 91); in Warschau. XXIII. 572. in Dresden. XXIV. 288. XXVI. 389. XXVIII. 246; in München. XXIV. 322. XXVIII. 876; von ihm selbst — — — aufgef. XXIX. 888; in Prag. XXIV. 419; in Cassel. XXV. 430; in Mailand. XXVII. 251 fg.; in Bremen. XXIX. 409; in Berlin. XXIX. 793. XXX. 846; in Wien XXX. 106
— gr. Bachanale zu der Oper: die Danaiden, in Berlin aufgef. XXIII. 120; in München. XXVI. 93
— lyrisches Drama Nurmahal, oder das Rosenfest von Caschmir, in Berlin aufgef. XXIV. 401. XXVIII. 275. XXX. 147. 826
— Ouverture daraus, in München aufgef. XXIX. 116
— Tanz zur Vermählungsfeierlichkeit des Kronprinzen zu Berlin aufgef. XXVI. 10
— Volksgesang von 350 Personen in Berlin ausgef. XXII. 627
Spring, Quat. p. 2 VV. V. et VC. (B) XXI. 892
Spring, 2ter Musik-Dir. in Moskow. XXVI. 363
Sprinz, Fräul., Pianof.-Spiel. in Wien. XXX. 207. 752
Sprüngli, Oboist in Zürich. XXVI. 401. XXVII. 463. 465. XXVIII. 396. XXX. 652
Sredulanka, Dem., Klav.-Spielerin in Warschau. XXVII. 763
Stabat mater, Verfasser desselben, Jacopone de Todi, XXVI. 646. XXVII. 351
Biographie desselben. XXVII. 551, 565
— Die übrigen bedeutenden Componisten dieses Liedes. XXVII. 370 fg. 745
Staherle's Reisebeantheuer, in Berlin aufgf. XXIV. 176
Stadler, Max. Abbe. Vertheidig. der Echtheit des Mozartschen Requiem. (B) XXI. 103. 1271
— gemisshandelt v. Gottf. Weber. XXVIII. 720. 731 fg.
— Nachtrag zu obiger Vertheidigung. XXVIII. 733
— Verdienste um Zurückführung der eigenthuml. Behandlungsart der Psalmen. XXX. 318
— Hymne v. Gerstenberg, in Wien aufgf. XXIII. 827
— Messe, in Wien aufgf. XXIII. 12
— Orat. Die Befreiung von Jerusalem, in Wien aufgf. XXII. 57. XXIV. 800; in Prag. XXIV. 222; in Berlin. XXV. 417, 710; in Königsberg. XXVI. 103; in Braunschweig. XXVI. 207. XXVII. 431; in Nürnberg. XXVI. 229
— kommt zu Wien in Part. heraus. XXIII. 315. Der Verleger Steiner empfangt dafur v. Kon. v. Baiern eine Medaille. XXIII. 559
— Partitur (Rec.) — XXIII. 564
— Orat. Die Kreuzfahrer, in Paris aufgf. XXI. 577
— 12 Psalmen Davids — etwas über sie. XXVII. 537
— 2 — — (v. Mendelssohn). in Frkf. a. M. aufgf. XXIII. 361
— Requiem, in Wien aufgf. XXIII. 315
— Vocal-Chor, in Wien aufgf. XXI. 271
— An die Verschwung v. Gaukoffner, f. 4 Singst. — Part. u. Stimmen. (B) XXIII. 428
— Missa in G. f. 4 Singst. 2 V. 2 Hör. Contrabass und Orgel. n. 1, 2. in B. (B. XXVII. 533
— Vidi aquam, f. 4. Singst. (B) XXVII. 676
Stadler, Orch.-Dir. zu Wien, Zauberpantom. Die wunderbare Flasche, in Wien aufgf. XXIX. 452
— Pantom. Die Zauberlilie od. Cormoran der Böse, in Wien aufgf. XXIII. 107
Stadler, Mus. zur Zauberpantom. Harlekins Fahrt nach dem Nordpole etc., in Wien aufgf. XXX. 509
Stäglich, Hornist in Leipzig. XXIII. 211. XXV. 901. XXX. 246
Stahle, Dem., s. Stehle.
Stagione di cartello, Theaterausdruck. XXVI. 522
Stahl, Violinist in München. XXVI. 64. XXIX. 116
Stahlfedern, statt Glocken — Erfindg. v. Andr. Beck. XXIII. 345
Stakelberg, Wilh., blinder Flötensp. u. Bass. (a. d. Dresdner Anstalt), in Leipzig. XXVI. 203
Stamitz, Carl — des Baron v. B. Urtheil über ihn. XXI. 154
Stanhope (Graf), in London, Erfinder eines grand Pianof. XXI. 865
— übrige Erfindungen im Gebiete der Musik. XXI. 866 fg.
Starke, Frdr., zu Wien, giebt eine neue Pianof.-Schule, mit Verbindung einer Singmethode heraus. XXI. 634
Starzer, in Wien, der eigentl. Verf. der vermehrten Instrumentation zu Haendels Judas Maccabaeus. XXIII. 108 *)
Staudacher, von Munchen, in Berlin. XXIII. 31, 125; in Leipzig. XXIII. 219; in München. XXIII. 418. XXIV. 209, 215. XXV. 740. XXVI. 62. XXVIII. 833. XXX. 618
Staufer, J. G., Instrumentmacher in Wien, Erfinder eines neuen Griffblatten am VCell. XXV. 211. — Bemerk. über diese Erfindung von Nicolai. XXV. 351
— Verfertiger eines neuen Instr. Guitarre d'amour. XXV. 280
— Streit über die Erfindung des sogenannten Guitarren-VCells etc. XXV. 626
— Bogen-Guitarre (Chitarra col' arco). XXVI. 283
— erhält ein Patent wegen Verbesserung der Guitarre. XXVI. 812
degl. f. eine andere Gestalt der Tastatur. XXVII. 728
Stavenuter, Dem., in Bremen. XXI. 766
Stefanori, Mar., Bass. in Pisa. XXVII. 234
Steffani, 12 Duetti p. Sopr. ed Alt. XXIV. 18
— Sänger u. Vocal-Comp. in Warschau. XXVII. 762
Stegmaier, Matth., Regie-Adjunct u. Chor-Dir. in Wien. XXIV. 341
— Quodlibet: Rochus Pumpernickel, in Weimar aufgf. XXIII. 208; in Wien. XXVI. 187; in Berlin. XXVII. 669
— eingelegte Stücke zu Paer's lust. Schuster, in Berlin aufgf. XXIX. 809
Stegmayer, Ferd. (3ter Mus.-Dir. b. Koniget. Theater in Berlin). Festouverture, in Berlin aufgf. XXVII. 668
— Introduction, presque Caprice et Polonaise p. l. Pf. oeu. 7. (B) XXVIII. 168
— 6 Marches milit. av. Trios p. l. Pf. à 4 m. oeu. 8. (B) XXIX. 706
Stegmann, Op. Der Triumph der Liebe. XXIV. 703
— C. D., Quintuor de Mozart, arr. p. l. Pf. à 4 m. n. III. IV. V. (B) XXV. 306
— 3 Trios di Beethoven arr. p. l. P. à 4 m. (B) XXVI. 196
Stehle, Diles, in Stuttgart. XXVII. 655. XXVIII. 284; in Strasburg. XXIX. 717
Steibelt, D., in Petersburg. XXII. 761. XXV. 552, 656
— Tod u. Nekrolog dess. XXV. 775
— neues Concert mit Rondo u. Chor, in London gespielt v. Neate. XXIV. 410
— Opern: Cendrillon u. das Urtheil des Midas, letztere noch unvollendet. XXV. 726
— Introduct. aus dem Urtheil des Midas, in Petersburg aufgf. XXVI. 246
— Oper: Romeo u. Juliette (s. vorzuglichste Oper. XXV. 726), in Stockholm aufgf. XXI. 478; in Paris. XXIV. 431
— Trauer-Chor aus derselben, in Petersburg aufgf. XXVI. 227
— Les Adieux de Bayard à sa Dame, Rond. p. l. Pf. (B) XXII. 31

Steibelt, D., L orage sur mer, nouv. Fantaisie p. l. Pf. sur la Baccarole venit. etc. (R) XXV. 576
Steibelt, jun., Concert in Petersburg gegeben. XXVI. 246
Stein, Carl, kom. Oper: Der Kiffhäuser Berg, in Wien aufgef. XXVI. 592
— ständige Ouvert. f. 2 Pianof. u. Phantasie auf der Physharmonika. XXIX. 309
Stein, Bassist in Prag. XXIV. 78; in Petersburg. XXVI. 246
Stein, Violinist in Stuttgart. XXVIII. 146
Stein, in Leipzig, als Declamator. XXIV. 848
Steinbrügge, in Bremen. XXIII. 490
Steiners, setzt die Kunst- u. Musikhandlung unter der Firma Tob. Haslinger in Wien fort, XXVIII. 624
Steinert, Ten., von Sondershausen, in Cassel, XXII. 675 fg. XXIV. 327, 688 fg.; geht ab. XXV. 451; in Bremen. XXVIII. 428. XXIX. 409 fg.; geht ab XXIX. 589.
Steinert, Mad., in Cassel. XXIV. 326. XXV. 1451 geht ab. XXVI 225; in Weimar XXVI. 600; in Bremen. XXVIII. 428, 736. XXIX. 410; geht ab. XXIX. 589
Steinert, Mad., geb. Bachofen. in Nürnberg. XXVII. 262
Steinfeld, v. Hamburg in Bremen. XXI. 765, 767 fg.; in Hamburg. XXIV. 212
Steinkeller (ein junger Pole), übernimmt das Leopoldstadter Theater zu Wien. XXX. 226
Steingruber, Dem., in Königsberg. XXVI. 101; abgeg. XXVI. 648
Steinhard, Flötist zu Stuttgart. XXIII. 657
Stella, Sgra Alb., in Palma. XXVIII. 189
Stendhal, La vie de Rossini — Kritik darüber a. d. Ceoni storici. XXVI. 589
Stenographie musicale, von Galin in Paris angekünd. XXII. 250
Stenz, Dem., in Hannover. XXIII. 127
Stephani, Kapellmstr. in Warschau. XXV. 320
Stephens, Miss, in London. XXIII. 577. XXV. 602. XXVI. 502
Steppler, Flötist in Braunschweig. XXI. 433
Sterkel, 6 Grd. v. Gothe, m. Klv.-Bgl. (a. a. Nachlasse). (R) XXI. 116
— gr. Trio p. l. Pf. Viol. et VC. oeu. posth. n. 1. 2. (R) XXII. 449
Stern, Violinist in Stuttgart. XXI. 620. XXII. 153. XXIV. 131. XXV. 305. XXVI. 368 XXVIII. 462. XXIX. 173; in München. XXIX. 632. — S. Tod zu Stuttgart. XXX. 585
— Ouverture, in Stuttgart aufgef. XXVI. 566
Stern, Dem., in Stuttg. XXI. 617. XXII. 147 fg. XXIII. 209 fg., 813, 821. XXIV. 601 fg. XXV. 25, 369 371, 768. XXVI. 357, 566; geht ab. XXVII. 793; in München. XXIX. 115, 329
Stern, Dem. die jüng., in Stuttgart. XXIV. 606. XXIX. 184
Steup, H. C., Divert. sur des Thèmes fav. var. en forme de Scene, p. Pf. av. Fl. Viol. Alto et VC. op. 3. (R) XXI. 702
Stevens, Prof. der Musik zu Cambridge. XXI. 745
Stevenson, John (in Dublin), Sammlung der irland. National-Lieder: Irish melodies. XXI. 857
Stewart, John, zu Boston Patent f. Erfindung eines abgesonderten Resonanzbodens am Pianof. XXVII. 729
Steyermärkische Alpensänger, Fischer u. Cons., in Wien XXX. 781. 786
Steyermärkischer Musik-Verein, zu Verbreitung ausgewählter Musik-Werke neuer Componisten etc. XXVII. 150 fg.
Stiastny, VCellist in Prag. XXII. 690; geht von Nürnberg nach Mannheim. XXVIII. 268
— Musik z. Pantom. Das Wünschhütchen etc., in Wien aufgf. XXV. 624
— J., 3 Duos concert p. 2 VCelles, op. 8. (R) XXII. 682
Stich, in Berlin. XXIV. 512
Stich, Mad., ebend. XXIII. 295
Stich, Int. Bath zu München, als wirkl. Intendant d. kgl. Theater ern. XXIV. 168; wieder entlassen. XXV. 761
Stichler, Conr., Bassist u. Gesanglehrer zu Stockholm, gibt die erste Gesanglehre in schwed. Sprache heraus. XXIV. 428
— Sein Tod. XXIV. 427
Stievenard, Violinist u. Guitarrist, in Ludwigslust. XXI. 777
Stimmen der Instrumente, vor der Oper oder dem Concerte. XXIX. 669
Stimmen der Vorzeit. XXVII. 589
Stimmgabel — merkwürdige Beobachtung an derselben. XXVIII. 20
Stimmung: Bestimmung eines sichern Maasstabes dafür, v. Chladni. XXVII. 305 fg.
— Nachtrag dazu (die Stimmungshöhen betr.). XXVII. 705
— Berichtigung über dieselbe gegen eine falsche Behauptung de la Salette's. XXVII. 672
— Herunterstimmung derselben in Paris, bei Gelegenheit der Aufführung von Glucks Alceste. XXVII. 705. XXVIII. 342
Stimmungen in den frühern Zeiten u. über deren festere Bestimmung etc. XXIX. 146 fg.
Stimmwerkzeuge: Nachrichten v. neueren Untersuchungen darüber. XXVIII. 209 fg.
Stock, Joh. Gottfr., Organist in Bremen, Cantaten das. aufgef. XXIX. 410
— gibt mit Bottiger das erste musikal. Wochenblatt: Amphion zu Bremen heraus. XXX. 634
Stockhausen, Harfenspieler in Turin. XXII. 548; in Strasburg XXVIII. 608
— Messe, von 6 Harfen begleitet, in Paris aufgef. XXI. 399
— Frauz' Hymnus: der Allmacht Wunder, in Wien aufgef. XXVI. 345
Stockhausen, Mad., in Strasburg. XXVIII. 688; in Paris. XXIX. 571 fgg.
Stockholm, Nachr. XXI. 87, 478. XXII. 168 (Berichtig. der letztern Nachricht, besond. in Betreff der dasigen Kapelle. XXII. 565; Antwort darauf. Int. Bl. S. 82). XXIV. 420. XXIX. 238, 752
Stodart, Will., Pianomacher in London, erhält ein Patent wegen Veränderungen am Pianof. XXIV. 180
— (od. eigentl. Thom u. Allen) Compensations-Fortepiano. XXVI. 809
Stoeber, Karl, 9jähr. Klaviervsp. in Wien, XXIX. 136
Stoeger, Ten. in Prag. XXII. 296, 692. XXIII. 774 fg.
Stoehr, 13jähriger Violinist aus Stollberg a. Harz, in Weimar. XXIX. 608
Stoelzel, Erfinder des Tenor-Trompeten-Basses, in Berlin. XXIII. 122
Stoelzel, G. H., Missa canonica, Kyrie u. Gloria f. 12 reelle Stimmen, 8 Singst. etc. Part. XXII. 765
Stoepel, A., Fortepianospieler in Berlin. XXVIII. 27
Stoepel, Franz (seit 1822 in Erfurt u. Frankf. a. M. etc. XXVIII. 303)
— musikgeschichtl. Vorträge in Berlin. XXIII. 868, XXIV. 159, 177
— Anzeug aus einem Berichte, das Logier'sche Lehr- und Unterrichts-System in der Musik betr. XXIII. 553
— Lehranstalt nach Logiers Methode. XXIV. 43, 273. XXV. 551 in Stuttgart errichtet. XXIX. 186, 468. XXX. 585; nunmehr in München. XXIX. 691
— Logiers Erklärung z. Verhältnissen gegen Stöpel, in Betreff dieser z. Unterrichts-Methode etc. XXVIII. I. Bl. S. 13
— Beantwortung dieser Erklärung. XXVIII. fistell. Bl. S. 253 Log. Replik darauf. XXVIII. I. Bl. S. 41
— Andeutungen im Gebiete der Harmonielehre. XXVII. 617, 737
Einiges über diesen Aufsatz. XXVII. 581
Einiges wider diesen Einiges v. D. Stöpel u. Erwiederung darauf. XXVII. I. Bl. S. 49
— Fischers Rüge gegen dens. Aufsatz. XXVII. 706

Stoepel, Franz, neues System der Harmonielehre, über dessen rationale Begründung der Tonleiter — von D. Tollkampf. XXVIII. 401; R. dieses Werkes. XXX. 641, 661

— Variationen f. Pianof. op. 10. (R) XXVII. 282

— Freimüthige Worte. Ein Beitrag zur Beurtheilung der Schrift: System der Mus. - Wiss. von Logier etc. (R) XXX. 847 fgg. 861 fgg.

Stöppler, Flotist in Braunschweig. XXI. 431

Stör, C., 13jähr. Violinist in Weimar. XXX. 74

Stössel, N., 6. Seren. d'une execut. fac. p. l. Pf. et Fl. op. 15. (R) XXI. 508

Stössel, P., 6 Fanfares p. 6 Trompettes, 4 Cors et 2 Trombones, op. 4. (R) XXVII. 557

— Militair-Kirchen-Musik f. 12 Trompeten etc. W. 6. (R) XXVII. 557

Stolberg, Dem., in Bremen. XXX. 653

Stoll, Franz, Guitarrenap. in Wien. XXVII. 191

Stolpe, Aut., Klav.-Lehrer in Warschau. XXII. 533. XXIII. 371. — S. Tod. XXIV. 484

Stolze, H. W., Gesangubungsstücke zum Gebrauch beim ersten Gesangunterrichte, stufenweis durch alle Intervalle etc. und Zwölf der bekanntesten Choralmelodien, zstimmig f. die Discantstimmen etc. (R) XXVII. 803

— Hymne: Der Wunderbare. Part. (op. 3) u. Kl.-Ausz. (R) XXIX. 562

Storace, Op. Gli sposi malcontenti, in Wien zuerst aufgef. XXIV. 271

Storace, Sgra, in Wien. XXIV. 283 fg.; — gestorben in London 1817. XXIV. 284

Storti, Ten. in Turin. XXIX. 576

Stotz, in Braunschweig. XXIV. 317

Stowiczek, Alt-Violaspieler in Prag. XXIV. 416

Stradella, ital. Comp. des 17. Jahrh. XXIII. 537

Strakaty, Bassist in Prag. XXVIII. 176. XXIX. 764. XXX. 192

Stramitzky, Jos., Stifter des deutschen Schauspiels in Wien. XXIV. 240

Strapponi, Fel., Op. Chi fà cosi, fà bene, in Mailand aufgef. XXV. 281

— — — — l'Ammogliato nubile, in Turin aufgef. XXIV. 329

— — — — Francesca da Rimini, in Padova aufgef. XXV. 774

Strasburg, Nachr. XXI. 65, 685, 698. XXII. 480. XXIII. 398. XXIV. 428, 556, 568. XXV. 606, 671. XXVI. 621, 693. XXVII. 560, 730. XXVIII. 666. XXIX. 716

— das neue Schauspielhaus daselbst — Beschreibung dess. XXIV. 428 fgg.

— Singanstalt durch wechselseitigen Unterricht, v. Baumann das. erreichtet. XXVI. 630

— Reihenfolge der dasigen Kapmstr. seit 60 Jahren. XXVII. 565

Strassmayer, Dem., Fagotspieler in Wien. XXIX. 851

Strathspeys u. Reels, Nationaltänze der Irländer. XXI. 857

Strauch, Bassist, Domsänger zu Breslau — sein Tod. XXI. 789

Strauss, Kpmstr. von Prag, in Leipzig. XXI. 574, 582

— — — bei der deut. Oper in Strasburg. XXV. 609

— Concertmstr. in Mannheim. XXVI. 206

— Mad., dessen Gattin, in Leipzig. XXI. 2761 in Strasburg. XXV. 609; in Mannheim. XXVI. 206

Streber, Jos., Contrabass. in Königsb. XXIX. (308) 600. — Seine Jubelfeier das. XXX. 317

Strebinger, Violinist in Wien. XXVIII. 79. XXX. 26, 297

Streicher, Joh., Patent f. Verbesserungen am Fortepiano. XXVIII. 816

Streicher's, Andr., Instrumente in Vergleich mit den englischen. XXVI. 816

Streit, Mad., in Leipzig. XXIX. 697

Streitwolf, Instrumentmacher in Göttingen. XXX. 279; — Beschreibung des von demselben gefertigten Bauhorns. XXII. 668. XXIII. 396

Strenge, Dem., von Mecklenburg-Strelitz. XXV. 539; in Berlin. XXV. 418

Strenge, Dem., die jüng., in Bremen. XXIX. 589

Strepponi, s. Strapponi

Strohe, Ten., in Hannover. XXIII. 126; in Amsterdam. XXV. 332; in Bremen. XXVII. 97

Strohmeier, in Weimar. XXI. 659. XXIII, 247 fgg., 386 fg. XXIV. 325. XXV. 286 fg. XXVI. 158, 509, 601. XXVII. 297. XXIX. 92, 96, 302. XXX. 263, 267; in Dresden. XXVI. 11

Strohmeier, Franz, Hornist in Weimar. XXIX. 905. XXX. 314

Strohmeier, Heinr., Ten. in Weimar. XXIX. 92. XXX. 263

— Optik: Der Unsichtbare, in Weimar aufgeführt. XXVIII. 413

Strozzi, Barbara, wird für die erste Compon. der Cantata gehalten. XXX. 356

Struck, P., Som. p. le Pf. av. Clarin. et 2 Cors ou Vcl. et VC. op. 17. R. XXI. 625

Struensee, J. B., in Stockholm. XXIX. 242

Strunck, Fräul. Marie, Fortep.-Spielerin zu Wien. XXVIII. 830. XXIX. 570. XXX. 30

Studium älterer Werke — etwas darüber. XXVII. 457

— der Werke grosser Meister — — — — 929

Stümer, aus Berlin, in Wien. XXI. 425, 430, 511; in Berlin. XXII. 563, 783, 823. XXIII. 630, 792, 796, 866, XXIV. 276. XXV. 272, 417. XXVI. 1067, 1073. XXVIII. 475. XXIX. 73, 413. XXX. 146, 366, 537, 649, 741, 829; in Amsterdam. XXV. 332

Stumpff, Pianof.- und Harfenmacher in London. XXI. 755

— Erfindung eines neuen Mechanismus an der Harfe. XXIII. 503

— — die Preisen in kurzer Zeit umzustimmen. XXIII. 408

Stunz (in Paris), Oper: Les Courses de Newmarket, soll in Paris aufgeführt werden. XXI. 81, 104

Stunz, Joh. Hartm., aus München mit s. Gattin in Mailand. XXI. 557; wieder in München. XXIV. 1821 — zum Vice-Kapmstr. das. ernannt. XXV. 559; an Fränzel's Stelle Director der deutschen Oper. XXVI. 304; und am Winters Stelle Kapellmstr. XXVIII. 9

— Cant., bei Anwesenheit des Kaisers in Mailand aufgef. XXVII. 628

— Musik zum Fest-Divertissement in München. XXVII. 89

— Lobgesang an die Gottheit, in Leipzig aufgef. XXII. 280. XXIV. 828

— Oper Argenea Damira, in Turin aufgef. XXIII. 370

— — Costantino, in Venedig aufgef. XXII. 285, 821; in Padova. XXIII. 736; in München. XXVII. 891

— — — Coro daraus. XXII. B. II.

— — Elvira e Lucindo, in Mailand aufgef. XXIII. 370

— — Garibaldi, Introduct. u. Finale daraus, in München aufgef. XXVI. 522

— Operette: Heinrich IV. zu Jori, in München aufgef. XXII. 800

— Oper: La coppersaglia (vorher il Contrasegno), in Mailand aufgef. XXI. 756
Quartett daraus. XXI. B. V.

— Berichtigung über den Verf. ders. XXII. 1561; in München aufgef. XXV. 721. XXVI. 63; in Stuttgart. XXVII. 771; in Wien; unter dem Titel: Das Schloss Lowinsky! aufgef. XXVI. 283

— Gesangstücke zum Donauweibchen, in München aufgef. XXVIII. 450

— Ouverture, in Leipzig aufgef. XXII. 45

Stunz, Joh. Hartm., Concert. zu Pavesi's Marc Antonio, in Stuttgart aufgef. XXII. 700
— Stabat mater, in Wien aufgef. XXIV. 361; in Leipzig. XXV. 300
Sturioni, Gius., 1ster VCellist zu Mailand, Tod. XXV. 724
Stuttgart, Nachr. XXI. 164, 647. XXII. 127, 737. XXIII. 208, 637 fgg. 675 fgg. 814, 820. XXIV. 129, 605. XXV. 24, 360, 760. XXVI. 356, 565, 566. XXVII. 37, 152, 631. XXVIII. 113, 283, 366, 457. XXIX. 171, 182, 468, 488, 608. XXX. 85, 360, 378, 773
— Bestand der kgl. Hofkapelle das. XXV. 57
— Kirchengesangverein das. von Kocher errichtet. XXVI. 610*)
— Liederkranz (ein Gesangverein) das. XXVII. 80 fg.
— Liedertafel. XXIX. 182
— histor. Concert das. veranstaltet. XXVII. 152
— Secularfeier Herz. Carls, Stifters der Carls-Akademie das. XXX. 862
Suchanek, Fagott. in Prag. XXX. 805
Süssmaier, Komstr. in Wien. XXIV. 300
— legt die letzte Hand an Mozart's Requiem. XXV. 687. Nähere Aufklärung hierüber und überhaupt über S. Verhältniss zu Mozart etc. XXVIII. 113. (S. übr. Mozart Requiem)
— Ballet: Il nuce di Benevento, in Mailand aufgef. XXIV. 525 (Beil. 531). XXVII. 641 fgg. Beil.
— Oper: Edle Rache, in Wien aufgef. XXIV. 301
— — Soliman II. (Die drei Sultaninnen), in Wien aufgef. XXIV. 517; in Bremen. XXVII. 97
— — Der Spiegel von Arkadien, in Wien aufgef. XXVIII. 673
— — Der Wildfang, in Berlin aufgef. XXVIII. 610
Süssmilch, Kammermus. u. Contrabassist in Stockholm. XXI. 885, 1080
Suhr, Tenor., in Königsberg. XXIX. 189; in Bremen. XXX. 634
Sulser, Flötist in Zurich. XXVI. 405. XXVII. 404. XXVIII. 397. XXX. 675
Sumse, Scharrpfeife an dem Dudelsack. XXV. 141
Sundelin, A., die Instrumentirung für das Orchester, oder Nachweisung über alle bei demselben gebräuchl. Instrumente, desgl. für sämmtliche Musik-Chöre etc. (B) XXX. 773
Suppus, musikal. Institut zu Frankf. a. M. XXVIII. 101, 868
Suremont, P. J., zu Antwerpen, erhält den Preis zu Amsterdam für die Composit. des Gedichts: Die Tonkunst. XXI. 331
Sussmann, Flötist in Petersburg. XXVI. 350
Sutor, W., Concertmstr. in Stuttgart. XXIII. 676
— Oper: Pauline, in Frankf. a. M. aufgef. XXI. 358
— Die untergehende Sonne. Scheidenden Blickes etc. mit Begl. des Pianof. (B) XXVIII. 413
Sutorius, Mad., in Wien. XXVI. 281
Sutorius, Dem. Aug., in Berlin. XXVI. 606, 761 (u. Carol.) 809. XXVII. 189 fg. 512 fg. 720; in Dresden. XXVIII. 706, 742; in Weimar engag. XXIX. 208, 304. XXX. 742; in Breslau. XXX. 724
Swoboda, J., Harfenist in Zürich. XXVII. 466 fg.; in Prag. XXIX 278
Symphonie (Consonanz) in der ältern griech. Musik. XXVIII. 648
Symphonieen-Schreiben, über das Schwierige desselben. XXVII. 421 fg.
— — unserer Zeit etwas über sie. XXVIII. 58 fg.
Syrinx, ein in Attika gewöhnl. Instrument. XXIII. 708; — erfunden von Pan. XXX. 857
Szalay, Jos. v., PF-Spieler in Wien. XXII. 356. XXV. 434
Szczurowski, in Warschau. XXVIII. 814
Szymanowska, K. Russ. 1ste Klavierspielerin. XXV. 254; in Petersburg. XXV. 555; in Dresden. XXV. 720; in Berlin. XXVI. 29. 107; in Dessau. XXVI. 91; in Weimar. XXVI. 169; in Leipzig. XXVI. 204; in Braunschweig. XXVI. 205; in London. XXVI. 503 fg.; in Paris. XXVI. 805; in Mailand. XXVII. 110; in Venedig. XXVII. 252

T.

T., Dem., junge Klav.-Spielerin in Elbing. XXVIII. 408
Tabulatur (Notenschrift), Versuch dazu von Baldwin in London. XXI. 867
Taccani, Franc., aus Mailand, erhält die Preismedaille für ein die Bogeninstrumente nachahmendes Klavier (mit Darmsaiten). XXIII. 392, 584
Tacchinardi, Nic., Tenor. (XXII. 516), auvor in Wien. XXIV. 338
— Anekd. v. ihm. XXIV. 829
— in Venedig. XXI. 45, 81. XXII. 91, 283; in Rom. XXI. 228; in Mailand. XXIII. 23 fg.; 265 fg.; in Turin. XXIV. 277. XXV. 235. XXVII. 153; in Florenz. XXV. 479; in Lucca. XXVI. 771; in Triest. XXVII. 113; in Parma. XXVII. 633; in Vicenza. XXVIII. 639; in Bologna. XXIX. 31
Tacci, Nic., Buffo in Rom. XXII. 285. XXV. 470. XXVI. 556. XXVII. 114; in Neapel. XXVII. 632
Tadolini, Giov., Op. Il finto molinaro, in Rom aufgf. XXII. 282
— Op. Moctar, Gran Visir di Adrianopoli, in Bologna aufgef. XXVI. 522; in Bergamo aufgef. XXVII. 718
— — Almanzor, in Triest aufgef. XXIX. 887
Tadolini, Jos., Contrabassist in Modena. XXVIII. 29
Taeglichsbeck, Violinist u. Orch.-Dir. in München. XXII. 265. XXVI. 66; in Frankf. a. M. XXVII. 278; in Zürich. XXVII. 466 fg.; in München. XXIX. 1125; in Leipzig. XXX. 807; in Berlin. XXX. 838
Tafellieder für Männerstimmen, für die Liedertafel zu Berlin. 6. Hefte. (B) XXIX. 781
Taglioni, Tänzer in Wien. XXI. 699; als Balletmeister. XXIII. 664
— mit s. Tochter in Stuttgart. XXVII. 654. XXVIII. 460. XXIX. 186, 490. XXX. 1266; in München. XXIX. 515
— anakreont. Ballet, mit s. Tochter in Wien aufgeführt. XXIV. 311
— Ballet: Arsene, in München aufgef. XXVII. 282
— — Bianca di Messina, in Mailand aufgf. XXVII. 109
— — Tippo Saib, in Mailand aufgef. XXVII. 131
— Dem., Tänzerin in München. XXVII. 137; — abgereist. XXVII. 309
Taillez, Orchester-Dir. in Strasburg. XXIV. 430. XXV. 606; beim Musikfeste zu Lausanne. XXV. 666
Takt — Wie sind richtige Begriffe davon einem Musiklernenden am sichersten beizubringen? (gemeinnützige Frage). XXV. 481
— Beantwortungen auf diese Frage. XXV. 625
Taktgeben (über), bei Theaterorchestern, Bemerk. v. Spohr. XXIII. 162
Tambur Buzurk — Kütschek — Tamburek, türkische Instrumente. XXVIII. 633
Tambura — Tambourin — in Attika gewöhnl. Instrumente. XXIII. 747 fg.
Tamburini, Sgra Gioja, in Venedig. XXVII. 251; in Wien. XXX. 109
Tamburini, Ant., Bassist in Mailand. XXIV. 762. XXIX. 634, 862, 872; in Rom. XXV. 470. XXVI. 279, 556. XXVII. 114; in Venedig. XXVII. 135; in Neapel. XXVII. 632; in Palermo. XXVIII. 657; in Wien. XXX. 110, 204, 225, 227, 297; in Neapel. XXX. 700
Tamtam, chines. Instrument. XXIII. 570
Tancred — travestirt — in München aufgef. XXV. 79
Tannhoff, in Konigsberg. XXIX. 188
Tanz und Musik — Ideen v. J. J. Wagner. XXVI. 538
Tappe, Orgelbauer in Verden, Verfertiger v. Clavicylindern. XXVI. 826; Verfert. eines Aeolodion. XXVIII. 421
Tappia, Giov. di, Stifter des Conservat. di S. Maria Loreto zu Neapel. XXIII. 854

Tarare — eigentl. Bedeutung dieses Wortes. XXI. 528 f.)
Tartini. XXIII. 330
— Fragm. aus dessen Werken, über die Wirkung eines Recitatives etc. XXIV. 456
— Trattato di musica: Berichtig. über dieses Werk gegen Forkel. XXVII. 659
— Sonate ou le Trille du Diable. (B) XXV. 474
Tarys (oder Parysa?), Gräfin von, Klav. und Harfenspielerin in Warschau. XXV. 221
Tassoni, Bassist in Pesaro. XXIX. 363
Tastatur, Erfindung einer and. Gestalt ders. v. Staufer und Kaidinger. XXVII. 728
Taubert, W., Kl.-Sp. in Berlin. XXX. 42
Taubgehorner — Wirkung der Musik auf ihn nach wieder erlangtem Gehor. XXII. 829
Taubstumme, ein Wink, ihnen den Laut der Vocale und die Tone eines Klaviers horbar zu machen etc. von Wilke. XXIX. 17
Tausch, Vater, arrang. Ouvert. u. a. Stücke aus Titus für 13 Blasinstrum., in Berlin aufgef. XXI. 61
Tausch, Clarinettist in Berlin. XXI. 163; in Dessau. XXIV. 446. XXVI. 88. 90. XXIX. 275
— F., Quat. p. Clarinette, Viol. et VC. (B) XXV. 391
Taut, d. ält., Clarinettist in Nurnberg. XXII. 308. XXV. 157
— d. jüng., Waldhornist ebend. XXV. 157
Tavani, Gius., Buffo in Vicenza. XXI. 247; in Venedig. XXV. 470. XXVI. 356; in Perugia. XXVII. 234; in Venedig. XXVIII. 489; in Rovigo. XXIX. 49
Tayber, Ant., Kammerkpmstr. zu Wien, Tod. XXV. 54
Teatro diurno, ital. Theater-Ausdruck. XXII. 506
Tedeschi, Giov., Impresario des Theat. zu Palermo. XXVIII. 488
Teghil, Sgra Giov. Gnone, in Mantua. XXV. 234; in Florenz. XXV. 470; in Moskau. XXX. 60
Telemann, Organist in Riga. XXIV. 100
Telle, H. W., zum Musik-Dir. b. Theater in Magdeburg. XXVII. 184, 379, 381, 755. XXIX. 451, 454 fg. XXX. 381
— Ballet: Die Müller, in Berlin aufgef. XXII. 131
— Singsp. Das Schutzenfest, in Berlin aufgef. XXII. 629
— Ouvert. zur Posse: Das Abentheuer auf dem Weihnachtsmarkt, ebend. aufgef. XXVII. 36
— Operette: Husarenliebe, in Magdeburg aufgeführt. XXVIII. 252
Tellkampf, Dr., Ueber die rationale Begründung der Tonleiter etc. XXVIII. 401
Tempel der Harmonie, errichtet von Bridi zu Roveredo. XXX. 675
Temperatur, Alter u. Herrschaft derselben. XXII. 849, 865
Temperir-Apparat, erfunden von Loschmann in London. XXI. 746 fg.
Tempo rubato. XXIV. 128
Tenelli, M. (Millenet), Vaudev. Die Hottentottin, in Berlin aufgef. XXII. 120; in Konigsberg. XXIV. 608
Tenor, hiess ehedem Bass; u. daggen jener Contratenor. XXIV. 468
Tenortrompetenbass, erfunden von Stölzel zu Berlin. XXIII. 122
Terminologie der Notengeltung bei der päpstl. Kapelle. XXVII. 345
Terni, Oper: Quanti casi in un giorno!, in München aufgef. XXI. 322
Terpander u. Pythagoras, von Gld. XXII. 633
Terpodion, in Bremen producirt, XXI. 256; in Berlin (von Buschmann). XXII. 565. XXIII. 122. XXVI. 258; in Leipzig (sehr verbessert). XXVII. 128
Terracina, Nachr. XXX. 463
Terz — zuerst v. Guido v. Arezzo eingeführt. XXVII. 175
Terzenweise Verbindung der Tone zu Accorden — deren wirkl. Entdeckung etc. XXX. 107
Terziani, Duett aus la distruzione di Gierusalemme, in Wien aufgef. XXI. 199
Teschner, Dem., in Magdeburg. XXVI. 305. XXX. 381; in Halberstadt. XXX. 424
Tesi, Vittoria, ehemal. Sangerin zu Wien. XXIV. 241
Testori, Castrat b. Turiner Hofe. XXII. 516
Tetrachorde der alten Griechen. XXVIII. 677
Tetras (Tetractys, Quaternio, Vierzahl), bei den Pythagoraern eine heilige Zahl. XXVIII. 646
Tettamanzi, Berichtigung über ihn (gegen Forkel). XXVI. 701
Tewils, Dem., in Wien. XXVII. 726
Texte — etwas über die Verderbenheit derselben. XXVII. 460
Teyber, Dem., in Pesth. XXIII. 208
Teyber, Franz, 2ter Kapmstr. b. Theater a. d. Wien. XXIV. 320
— Oper: Alexander, in Wien aufgef. XXIV. 317
Thalberg, Sigm. von, 12jahr. Klav.-Sp. in Wien. XXIX. 368. XXX. 295
Thamyris, Fabel von ihm. XXX. 537
Than, Jak., erhält ein Patent auf eine Verbesserung des Pianof. XXIII. 304
Theater-Musik u. Theaterdecoration, eine Andeutung. XXVIII. 179
Theatralischer Blumenstrauss, s. Angebinde der Naetten, in Wien aufgef. XXVI. 638
Theaulon, ein Dichter von Paris, wird von Spontini nach Berlin berufen, um fur ihn eine Oper zu schreiben. XXV. 810 fgg.
Thenard, in Strasburg. XXIX. 717
Theophile, Ten. in Strasburg. XXVIII. 686
Thrais, ihre Bedeutung. XXVII. 7. XXX. 288
Theuss, C. Th., Militair-Mus.-Dir. zu Weimar, Conc. das. XXX. 529
— Mus. z. Schsp. Poscharsky, in Weimar aufgf. XXIII. 250
— — zu Laurens Vogelschiessen — — — — —
— spielt das Aeolsklavier in Weimar. XXIV. 577; in Leipzig. XXX. 808
— Terzett f. Mannerstimmen mit Viol., Horn u. Guitarre, in Stuttgart aufgef. XXV. 28
— Nachtmusik, in Zürich aufgef. XXVII. 464
Thielemann, Guitarren-Verfertiger in Berlin — Tod. XXIII. 256
Thieme, Baritonist in Weimar. XXIII. 345. XXVII. 297
Thieme, Contrabassist in Frankf. a. M. XXIII. 277
Thiere — Wirkung der Musik auf dieselben. XXII. 134
Thierry, Amal., 6 Lieder m. Begl. d. Pf. (B) XXII. 66
Thodd, Thom., Orgelmacher in Swansea, erhält ein Patent uber ein Tasten-Saiten-Instrument. XXVIII. 693
Thom u. Allen, die eigentl. Verfertiger des Compensat.-Pianof. von Studart. XXVI. 809
Thomas, Waldhornist aus Darmstadt, in Amsterdam. XXIV. 390; in Köln a. Rh. XXV. 302
— mit der Klappentrompete in Mailand. XXVII. 111
Thomassin, Mad., in Strasburg. XXIX. 715
Leon — Thomassin, S. Leon
Thory, A. J. B., von Paris, erhält ein Patent auf einen Mechanismus an der Harfe. XXIII. 303
Thrane, norweg. Violin-Virtuos, in Stockholm. XXI. 481
Thronicker, Hornist in Leipzig. XXVII. 126. XXX. 249
Thüren-(Jalousie-) Schweller, bei den Orgeln. XXV. 114
Thuringen, Erzeugein vieler ausgezeichneten Contrapunktisten u. Orgelspieler. XXVII. 579
Thürschmidt, Mad., s. Turrschmidt.
Thuma, Franz, Kapellmstr. der Kaiserin Elisabeth zu Wien — kurze Biographie dess. XXIX. 821
Thurner, Anton (d. Vater), einer der ersten Flötisten z. Zeit. XXIX. 313 fg.
Thurner, Frdr. Eugen, Oboist in Amsterdam. XXII. 314. XXIII. 406, 409
— über sein Spiel. XXVIII. 98 fg.
— Sein Tod zu Amsterdam — Nekrolog dess. XXIX. 313
Tibaldi, in Dresden. XXI. 26 fg., 29 fg., 153, 177, 233 fg. XXIII. 340. XXIV. 288. 297. XXV. 15. XXVI. 389. XXVIII. 246; in Berlin. XXIX. 778, 794. XXX. 205, 280, 282, 480, 651, 743, 827, 829

kräftigen Strich mit einem halb hüpfenden Bogen, der in gewissen Passagen eine so schöne Deutlichkeit und Präzision bringt, und sehr viel Effekt macht, ja nicht darüber zu vernachlässigen. Rec. kennt das Instrument genug, wie er wohl selbst sagen darf, und gesteht, dass die Vereinigung von beyden allerdings unter die schwierigsten Aufgaben gehöre; aber unmöglich ist sie keineswegs. Und nun noch ein Paar Worte über vorliegendes Konzert. Es fangt in A min. an, und nachdem das erste Solo mit drey Haupt-Perioden in dieser Tonart fortgegangen ist, macht die äusserst simple und prachtige Stelle in A maj., welche nach einem Ruhepunkt eintritt, einen imposanten Eindruck. Nach dem ersten Solo folgt ein kurzer Tutti-Satz. Das zweyte und lezte Solo fangt in E maj. an, und nachdem die Modulation in einige verwandte Tonarten gegangen ist, schliesst es in A maj. Das Adagio ist nach Art der sogenannten Romanzen in C-Takt geformt, welche in den Jarnowickschen Konzerten häufig vorkommen. Es fangt mit einem Tutti von 8 Takten an, von welchem drey Ruhepunkte vorhergehen, die vermöge ihrer kräftigen Modulation etwas grösseres erwarten lassen, als ein kurzes, leichtes, gefälliges Adagio, dem man auch die Ueberschrift Andantino beysetzen könnte. Das Solo, welches mit Dur und Moll abwechselt, hängt ohne ein Zwischentutti zusammen und schliesst mit einem kurzen Tutti-Satz. Das darinnen enthaltene C. B. muss, wenn es ganz rein auf der G-Saite vorgetragen wird, auf einer guten Geige, die einen schönen Bass hat, viel Effekt machen. Die Blasinstrumente, welche zuweilen nur als ein Nachhall einfallen, geben der schönen Melodie einen ungemeinen Reiz. Hr. R. hat sehr wohl gethan, auf den vorhergehenden langsamen, ernsthaften Satz ein freundliches Adagio folgen zu lassen. Das Rondo con spirito in $\frac{3}{4}$ Takt, wobey die geschwindesten Figuren 32 Theil 6-tolen sind, ist originell, und hat Rec. am besten gefallen. Auch denjenigen, welche die leichte und kurze Spielart haben, ist es sehr willkommen; diese können ihre Bravour in Passagen mehreremale zeigen. Vielen Dank verdient Hr. R., dass er bey den Figuren die Bogenstriche sehr genau bezeichnet hat; dadurch können diejenigen, welchen noch Mannigfaltigkeit im Bogenstriche mangelt, ihre Kenntnisse sehr bereichern. Auch durch seine zweckmässige Begleitung, welche die Solo-Stimme durch eine volle Harmonie hebt, ohne sie zu verdunkeln oder wohl gar zu erdrücken, gehört dieses Konzert zu den besten Kompositionen dieser Art, und es wäre zu wünschen, dass es in dieser Hinsicht andern Komponisten zum Muster dienen möchte. Rec. bedauert, dass er in diesem übrigens völlig untadelhaft geschriebenen Konzert im Rondo folgende Stelle fand, die keinen Druckfehler enthalten kann, weil sie zweymal vorkömmt:

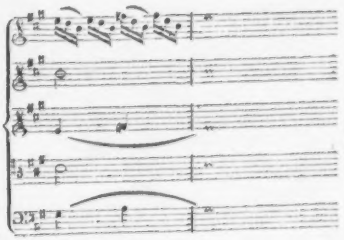

Man siehet sogleich, dass der Bass durch die Note A, gegen die übrigen Stimmen völlig disharmonirt. Vielleicht war diese Note in der Partitur etwas zweygeutig, und man muss den Kopisten anklagen. Welche das Konzert besitzen, oder es sich anzuschaffen gedenken, dürfen nur, um es ganz vollkommen zu haben, in der Bass-Stimme S. 5, Z. 6, Takt 11 und 15, statt a, gis setzen und folgende Druckfehler verbessern: In der Bass-Stimme S. 2, Takt 6; muss h, a heissen. S. 4, Z. 3, Takt

Tibaldi, Sgra Const. dessen Tochter, in Dresd. XXV. 13. 284, 525, 757. XXVI. 389 fg., 667. XXVII. 66; geht ab. XXVIII. 707
in Leipzig. XXVII. 127; in Berlin. XXIX. 832. XXX. 43, 146; geht wieder ab. XXX. 559
Tiedemann, in Bremen. XXVI. 146
Tietze, s. Titze.
Tinctor, Joh., vorzügl. Kirchencomp. XXVII. 338
— sämmtl. Werke, von Choron in's Franz. übers. XXIII. 229
Tinelli, Sgra Cat., Contralt. Dilett. in Piacenza. XXIX. 415 fg.
Tinti, Salv., Violinlehrer in Florenz. XXI. 266 fg.
Tiraboschi, Berichtig. über ihn (gegen Forkel). XXVI. 700
Tissot, Violinist in Strasburg. XXVII. 752 — Tod. XXVIII. 688. Concert zu dessen Andenken, in Strasburg. XXIX. 718
Titus, Balletmstr. in Berlin, Divert. Der rosenfarbene Kobold, in Berlin aufgf. XXVII. 699
— pantom. Ballet: Der Zögling der Natur, in Wien aufgf. XXIX. 667
Titze, Tenorist in Wien. XXIV. 308. XXVII. 847. XXIX. 227, 232. XXX. 203, 308, 525
Tocchini, Sgra Seraf., Altistin in Livorno. XXIX. 375; in Florenz. XXX. 496
Tochtermann, in München. XXIII. 580. XXV. 44
Todd, Thom., Orgelbauer, Patent f. eine Tonhervorbringung auf verschied. musikal. Instr. XXVI. 811
Todi, Jacopone de, Verf. des Stabat mater. S. Jacopone
Todi, Sgra, die berühmte Sängerin, lebt noch in Lissabon. XXIII. 605
Todran, Ten. in Rom. XXII. 285
Töche, W., Klavier-Lehrer in Berlin. XXIV. 119; und Pianof.-Spieler. XXIX. 111
Töne — die Benennung ders. im Engl. u. Holländ. XXIV. 182
— ihre terzenweise Verbindung zu Accorden etc. XXX. 197
Töpfer, J. G., Son. p. le Pf. oeu. 3. (R) XXII. 509
Töpfermann, Mad., von Presburg, in Wien. XXVIII. 364
Toeschi u. C. Blum, Mus. z. Pantom. Harlekin im Schutz der Zauberei, in Berlin aufgf. XXV. 26
Tolbecque, Violinist, Kreutzers Schüler, in Paris. XXVI. 549
Tolentino, Nachr. XXIX. 362
Tollkampf, D., in Hamm — Ueber die rationale Begründung der Tonleiter (in Beziehung auf Stopels neues System). XXVIII. 401
Tomaschek, W. G., Messe in Es, in Wien aufgf. XXI. 430
— 3 Ditirambi p. il Pianof. op. 65. (eingeg. Anzeige). XXV. L. Bl. 17
— Requiem, in Prag aufgf. XXIX. 280
— neues Requiem f. Singstimmen, obl. VCelle u. Contrabass, in Prag aufgf. XXX. 342
Tomaschka, Jos., aus Deutsch-Böhmen, Stabstrompeter, als Virtuos auf der Klappentrompete. XXVI. 557
Tomaselli, Dem., in Wien. XXX. 687, 753
Tomasini (Tomasone), Meklenb.-Strelitz. Concertmstr., in Bremen. XXIII. 490; in Berlin. XXVI. 482
— Op. Amore e vanità, in Bassano aufgf. XXI. 44; in Turin. XXII. 548
Tomasini, Mad., in Cassel. XXV. 126
Tomeoni, Sgra, vorher in Wien. XXIV. 321
Tommasi (unter dem Namen Carus), Jos. Mar. — Berichtig. über denselb. XXVI. 700
Tonarion, Instrument b. d. Alten zu Begleitg. der Declamation. XXV. 297
Tonarten — Das Charakteristische ders. v. F. L. B. XXVII. 721
Tonelli, Luigi, Metodo completo per il Viol. XXV. 257. 2. Aufl. XXVIII. 289
Tonkunst — über den Beruf zur Kritik im Gebiete ders. XXVIII. 273
— — — Reinheit ders. (R) XXVII. 455
Tonleiter — Ueber die rationale Begründung ders. etc. von D. Tollkampf. XXVIII. 401
Tonschrift, P. Gregor d. Gr. — Berichtigung eines Irrthums dies. betreffend. XXX. 401
Tonzeitmaasse — über ältere u. neuere u. deren Bezeichnungen. XXX. 285, 301
Torello, Seraf., Basso com., in Messina. XXIX. 303; in Rimini. XXIX. 363
Tornarii, Joh., Officium nuptiale ill. et gen. D. Juggero scriptum et dedicatum (1579). XXVIII. 521
Torni, Sgra Gius., in Tolentino. XXIX. 362
Toscani, Sgra, zu Stuttgart. XXIII. 658
Tosi, Sgra Adel., in Mailand. XXIII. 266 fg. XXIV. 70, 256; in Verona. XXIV. 368 fg.; in Turin. XXVI. 277; in Florenz. XXVI. 535; in Neapel. XXVII. 113, 233, 629 fg. XXVIII. 37, 379
wieder in Mailand auf 14 Jahre (v. 1827 an) engagirt. XXVIII. 637; in Triest. XXIX. 39; geht wieder nach Wien. XXIX. 376, 607; in Neapel. XXIX. 885
Tosi, ir Bassist in Moskow. XXVI. 262. XXX. 60
Tosini, Sgra, in Messina. XXVII. 138
Toso, Sgra (nicht zu verw. mit Tosi), Schülerin des Mailänd. Conserv., wird nach London und Turin engagirt. XXIX. 378
Tosoroni, in München. XXVII. 90
Toulou, s. Tulou
Tournoy, Ten., in Weimar. XXV. 288; in Dresden. XXV. 525, 788. XXVI. 387, 390, 667 fg.; in Frkf. a. M. XXVIII. 97 fg.
Toura, B., Violinist in Rotterdam. XXV. 103, 771. XXVII. 386
Toussaint, in Dresden. XXI. 58, 59, 92; in Wien. XXIII. 557; in Prag. XXIII. 777
Toussaint, Sgra, in Macerata. XXIX. 362; in München. XXIX. 516
Tovar, Dem., 11jähr. Fortep.-Spielerin in Amsterdam. XXII. 343
Trahndorf, Dem. (Mad.), in Weimar. XXIII. 246
Tramezzani, Tenor. (XXII. 516), in Mailand. XXI. 86 fg.
— Anekd. von ihm. XXI. 603
Trautmann, von Hannover, in Strasburg. XXI. 695
Travis, Mus. in London. XXV. 603
Tree, Frl., in London. XXV. 603
Treichlinger, Jos., junger Violinist in Wien. XXX. 296
Treitschke, als Theaterdichter in Wien angestellt. XXIV. 321; als Reg. der Hoftheater. XXIV. 336, 341
— arrang. Vaudeville: Der Zinngiesser, in Berlin aufgf. XXVII. 512
Trentin, Greg., erhält in Venedig die Preismedaille wegen eines tragbaren Fortep. XXIII. 304
Berichtigung dieser Nachricht. XXIV. 168
— mit s. Viol. Cembalo u. Pianof. organistico, in Mailand. XXIV. 339
Trento, von Lissabon abgegangen. XXIII. 604
— Farsa: Quanti casi in un sol giorno! o. s. gli Assasini, in Venedig aufgf. XXI. 43; in Mailand. XXVI. 91
— Op. Le nuove Amazone, in Rom aufgf. XXIII. 271
— — Clemenza di Entragues, in Venedig aufgf. XXI. 227
— — il principe della nuova China, in Venedig aufgf. XXI. 228
— — Giulio Sabino in Langres, in Bologna aufgf. XXVI. 322
Tressini, in Triest. XXIX. 376
Trethar, Clarinettist in Leipzig. XXVI. 690. XXIX. 107, 760. XXX. 162; in Berlin. XXVIII. 741
Treviso, Nachr. XXI. 93. XXIX. 377. XXX. 162
Trexler, in Wien, Verfertiger einer verbesserten Flöte mit 17 Klappen. XXIII. 396
Trezzini, in München. XXVI. 62
— Carlo, in Bergamo. XXVIII. 659; in Turin. XXIX. 39

Triebensee, Kapellmstr. in Prag. XXII. 690. XXIII. 714. XXV. 282
— Cant. auf den Tod Mar. Thers., in Prag aufgf. XXX. 311
— Op. Die wilde Jagd, in Prag aufgf. XXII. 693 XXIII. 419. XXVII. 365
— — Die Ehemänner nach der Mode, in Prag aufgf. XXIII. 419
— — Telemach auf der Insel Ogygia, in Prag aufgf. XXVI. 405
— Pastoral-Cant. Acis u. Galathea, in Prag aufgf. XXVI. 127. 419
Triest, Nachr. XXI. 43, 249. XXII. 284, 498. XXVI. 279. XXVII. 115, 251. XXIX. 39, 170, 376, 887. XXX. 102, 472, 698, 701
Trillo — etwas über dens. XXIV. 95
Trinkglaeser — Musik mit denselben, in Böhmen gewöhnl. XXIII. 727
Trio's für Blasinstrumente — Bemerkg. über deren seltene Composit. XXVI. Int. Bl. 16
Triplum — so hiess sonst der Sopran. XXIV. 468
Trithemius, Joh., musikal. Schriftsteller des 15 — 16. Jahrh. XXIX. 442
Tritta, Op. Trajano, in Neapel aufgf. XXI. 42
Tritto, Giac., 1r Hofkapellmstr. zu Neapel. XXIII. 85
Sein Tod das. XXVII. 113
— Scuola di armonia e contrapunto. XXIII. 585; — (scuola di contrapunto, o. s. Teoria musicale) nach der Berichtig. in Betreff dieses Werks. XXV. 78
Urtheil über dieses Werk. XXV. 226
— Partimenti e regole gen. per conoscere qual numerica dar i deve a vari movimenti di Basso. XXV. 226
Troels, Ten. in Wien. XXI. 828
Trompete, über sie. XXX. 374
— neue Erfindung daran in Ansehg. des Ausrugs u. der Tonlocher. XXI. 863
— Erfindg. v. Legram, durch einen Schieber alle halben Töne hervorzubringen. XXIII. 396
— Veränderungen daran von Dupont. XXIII. 393
— von Sattler in Leipzig. XXIII. 397
— Erfindung v. Embach, alle Töne ohne Einsetzg. andrer Bogen vorzubringen. XXVI. 812
— aus Holz, v. Dupré in Haarlem u. Boileau in Paris verfertiget. XXVII. 729
— Querfederaufschieber daran, v. Shaw. XXVII. 727
— Verrichtg. mit Klappen, v. Riedl erfunden. XXVIII. 694
— chromatische, erfunden v. Prof. Kailin Prag. XXX. 405
Troplong, J. J., Violin. aus Paris in Stuttgart. XXVIII. 661; in München. XXVIII. 838
Troubadour, der, eine Sammlg. v. Romanzen, Liedern u. Notturno's, m. Bgl. des Pf. von Bruguière, Lhuillier, Panseron, Berton. (B) XXX. 676
Troubadours. XXIII. 526
Tscheng (Cheng), Tschiang. XXIII. 564
— Citadre, weitere Nachr. über dies chinesische Blasinstr. XXIII. 569
Tucher, Freih. Gottlieb von, Kirchengesänge der berühmtesten ältern ital. Meister, 1. Lief. Part. (B) XXIX. 379
Türk, Anweis. z. Generalbass-Spielen, in Wien neu aufgelegt. XXIV. 362
— — — — neue-te Ausg. (B) XXIX. 862
Türkei — Sammlg der seltensten Instrumente der Vorzeit daraus, im Museum zu Wien. XXVIII. 632. B. IV.
Türkische Instrumente, über ihre Begleitung. XXX. 505
Türrschmidt, Mad. Aug., geb. Braun, in Berlin. XXI. 349. 980. XXIV. 815. XXVII. 61. XXX. 366, 761, 856 fg.
Tulou, Flotist in Paris. XXI. 661. XXIII. 146. XXIV. 366. XXVI. 852. XXVII. 253; in London. XXIII. 509; entsagt seiner Stelle b. d. grossen Oper z. Paris. XXV. 632
— 3 gr. Duos conc. p. 2 Flöten. oeu. 18. (B) XXI. 611
Turin, Nachr. XXI. 42, 122, 229, 536. XXII. 94, 285, 547. XXIII. 27, 270, 736. XXIV. 277, 529, 766. XXV. 235, 471, 656. XXVI. 277, 536. XXVII. 115, 155, 235, 634, 715. XXVIII. 39, 62, 582. XXIX. 38, 376, 637, 887. XXX. 473, 701
Turina, Giov., Op. b. Una casa da vendere, in Turin aufgf. XXIV. 766
Turretini, Violindilettant und Beförderer der Musik in Genf. XXVI. 80
Tutzeck (Tuczek), Kpellmstr. in Pesth. XXIII. 309
— Op. Damona, in Strasburg aufgf. XXI. 68
— travest. Op. Idas u. Marpissa, in Wien aufgf. XXII. 532
— Orator. Das jüngste Gericht. XXIII. 309
— Die Polterheze bei Greifenstein, kom. Volksszge, in Wien aufgf. XXVI. 845
Tuvo, Sgra Gius., in Mailand. XXVIII. 637; in Como. XXIX. 411 in Bergamo. XXIX. 378
Tweedie, Dem., in Bremen. XXIX. 828 fg. XXX. 126

U.

Uber (Alex.), VCellist in Strasburg. XXI. 69. XXII. 488
— — Abschieds-Chor } in Basel aufgf. XXII. 493
— — Ouverture (Db.) }
— — Variat. p. Flöte, av. acc. de V. A. et VC. op. 40. n. 1—6. (B) XXI. 628
Uber, Chr. Frdr. Herm., Cantor in Dresden — Tod. XXIV. 315
Nekrolog desselben. XXIV. 639
— Cantate zur Vorfeier des Reg. Jub. des Königs, in Dresden aufgf. XXIV. 641
— Musik zu Schillers Ball. Der Taucher, in Leipzig aufgf. XXIV. 828; in Stuttgart. XXX. 582
— Ouvert. zu dem Drama: Der ewige Jude, im Lpz. Conc. aufgf. XXII. 300
— — zum Melodram: Die Schreckensnacht im Schlosse Palazzi, in Berlin aufgf. XXVIII. 200
— Orator. (über die 7 Worte), in Dresden aufgf. XXIV. 493, 612
Uhrich, Ten., in Stuttgart. XXV. 768; in Darmstadt. XXIX. 887
Udine, Nachr. XXVII. 715. XXX. 701
Uetz, Baritonist, u. dessen Schwester. XXIII. 665
— Dem., in Wien. XXIII. 665. XXVIII. 427, 671
Ugolini, Braccio, Sänger des Orfeo in der ersten ital. Oper. XXVI. 646
Ugolini, Diana, Lehrer der Composit. in Florenz. XXI. 266
Uhlich, Familie, in Weimar. XXI. 613
Uhlmann, jünger Oboist in Wien. XXVI. 714. XXVII. 726; geht nach Stuttgart. XXVIII. 68
Ulbrich, Max, kurze Biogr. dess. XXIX. 881
Ulm, Orgelbau das. 13-6, u. sonderbare Bestimmung der Pfeifengrösse dabei. XXX. 75
Ulrich, VCellist in Weimar. XXIV. 577
Ulrich, Ten. in Stuttgart. XXVII. 79
Ulrich, Fagottist in Bremen. XXIV. 87. XXVII. 96
Umlauf, Musikdir. und dann 1ter Kapellmeister in Wien. XXIV. 208, 321, 348
— Operette: Die Bergknappen, zuerst in Wien gegeben. XXIV. 353
— — Die schöne Schusterin, in Berlin aufgf. XXVII. 666
Umlauf, d. jüng., Operette: Der Grenadier, oder das Medaillon, in Stuttgart aufgf. XXIII. 209
— Mus. z. Ballet: Lodoiska, in Wien aufgf. XXIII. 664
— — — Paul u. Rosette, in Wien aufgf. XXV. 135
— — — Alexis u. Suzette, in Berl. aufgf. XXVIII. 23
Unbehauen, Orgelvirtuos aus Rudolstadt, in München. XXIX. 655
Ungarn — Ueber den Musikzustand das. XXIII. 296, 303

Unger, Dom. Corbutta, in Wien. XXIII. 202, 315, 455, 664. XXIV. 64, 428, 671. XXV. 50, 147, 207, 271, 408, 600. XXVI. 487, 557, 712. XXVII. 151; nach Neapel engagirt, giebt ihr Abschiedsconc. in Wien. XXVII. 240; in Neapel. XXVII. 629, 653, 715. XXVIII. 487. XXIX. 884, 886. in Wien. XXIX. 604, 643; in Mailand. XXX. 145, 465, 466, 470, 608

Unrein, Musikdir. in Weimar. XXVIII. 446

Unzelmann, seine Jubiläe Dienstjubelfeier zu Berlin. XXIII. 348. Anekd. bei Seidels Eröffnung zum Kapellmeister das. XXIV. 685

Unzelmann, d. Schn., in Weimar. XXI. 659. XXIII. 207; Berlin, XXII. 365
(Carl), in Berlin. XXVII. 246

— Mad., in Weimar. XXI. 638. XXIII. 247 fg.

— Beider Abgang nach Dresden. XXIII. 390. XXIV. 288

Unzelmann, Dem., in Strasburg. XXIX. 717

Urban, Musikdir. in Elbing. XXIV. 27 fg.; nunmehr Stadtrath das. XXV. 29 fg. XXVIII. 607

— hält in Berlin Vorlesungen über die Theorie der Musik. XXIX. 113

— melodramat. Musik zu Schillers Monolog der Beatrice aus der Braut von Messina, in Leipzig aufgf. XXI. 313

— Oper: Der goldene Widder, in Konigsberg aufgf. XXII. 763

— giebt eine Schrift: über die Musik, deren Theorie und den Musikunterricht, als Vorläufer eines grossern Werkes: Theorie der Musik, heraus. XXV. 285. Rec. dieser Schrift v. Fink. XXVI. 721

— Die Theorie der Musik. XXVII. 320

Urban, Ten., in Carlsruhe. XXII. 535

Urbanek, Joh., kleiner Violin-Virtuos in Prag. XXV. 378. XXVI. 215. XXIX. 764. XXX. 192

— Violoncellist in Prag. XXVIII. 360

Uriot, Lehrer zu Stuttgard. XXIII. 662

Ursprung, aus Dessau, in Stuttgart. XXVIII. 661

Ursprung, Mad., in Frankfurt a. M. XXVIII. 98

Ut schmann, in Weimar. XXI. 660; abgegangen. XXV. 285

Ut re mi fa sol etc. Entstehung dieser Benennung. XXIII. 323

V.

Vaccai, Dom., in Turin. XXVII. 115

Vaccaj, Nic. Franz v. s. Lebensumständen u. Verzeichniss s. Opern. XVIII. 35 *)

— Op. Bianca di Messina, in Turin aufgf. XXVIII. 382

— — Giovanna d'Arco, in Venedig aufgf. XXIX. 346; in Neapel. XXX. 700

— — il Lupo d'Gstendra, in Venedig aufgf. XXI. 45

— — La pastorella feudataria, in Turin aufgf. XXVII. 115; in Rom. XXVIII. 380; in Dresden. XXVIII. 477; in Cuneo. XXIX. 576; in Mailand. XXIX. 654

— — Pietro il grande, in Parma aufgf. XXVI. 279; in Turin. XXVIII. 59; in Dresden. XXIX. 355

— — Il precipizio o le facine di Norvegia, in Mailand aufgf. XXVIII. 640

— — Romeo e Giulietta, in Mailand aufgf. XXVIII. 55. 289

— — Saladino e Clotilde, in Mailand aufgf. XXX. 469

— — Zadig ed Astartea, in Neapel aufgf. XXVII. 233; in Palermo. XXVIII. 657; in Florenz. XXIX. 58; in Triest. XXIX. 89

— und Conti, Oper: Alexi, in Neapel aufgf. XXX. 700

Vaccani, Dom., Bassist in Lissabon. XVIII. 608; in Venedig. XXVII. 654; in Madrid. XXIX. 42

Vaccari (schon in den 70ern), wird nach London berufen. XXV. 248; leidet hier an Geisteszerrüttung. XXV. 262

Vadjen, Bassist in Dresden. XXVI. 668

Vaglia, Natale, Bassist in Perugia. XXVII. 632

Valabreque (Gemahl der Catalani), soll die königl. Theater zu Neapel pachten. XXVIII. 380

Valemberg, in Strasburg. XXI. 63.

Valenza, Marqu. de, Ten. Dilett. in Lissabon. XXV. 8

Valentini, Carlo (aus Lucca), Farse: i falsi galantuomini, in Mailand aufgf. XXIX. 654

— Oper: Ines de Castro, in Porto aufgf. XXIX. 887

— — L'Orfanella di Ginevra, in Neapel aufgf. XXVIII. 58

Valentini, Pier. Franc., berühmter Opern-Compositeur des 17ten Jahrh. und Einführer der ersten Intermezzi. XXVII. 356

Valere, in Paris. XXIX. 601

Valesi, Sgra. Luig., in Modena. XXVII. 135

Vallesi, Steff., Buffo caricato in Turin. XXII. 547; in Modena. XXVII. 735

Vallotti, Respensorii p. la settima santa etc., in Wien aufgf. XXII. 609

Valsovani-Spada, Sgra. XXII. 516. S. übr. Spada

Vanderberg, Mad., in Petersburg. XXVI. 245

Van der Planken, s. unter P.

Vansuest, Mad. Ester, sich für Mozart's Schülerin ausgebend. XXIX. 635

Vaquemoulin, Dem., Tänzerin in Wien. XXVI. 451

Varconcellos, de, in Lissabon. XXVII. 29

Varese, Sgra. Adel., in Lissabon. XXVII. 26 fg.

Varin, Bacilon in Strasburg. XXV. 607. XXIX. 715

Vaschetti, Gius., Ten. in Mailand. XXV. 468

Vasconcellos, L. de, in Lissabon. XXV. 8

Vasali, Pietro, Bassist in Bergamo. XXVII. 134; in Venedig. XXVII. 654

Vater, J. G., praktische Elementarschule des Claviers und Fortepiano, in methodisch geordneter Stufenfolge. XXX. 205

Vaubel, Clarinettist in Frankf. a. M. XXIV. 25. XXVII. 672

Vauteen, Sgra. Luis., in Rimini. XXVII. 253

Vavese, Sgra., in Lissabon. XXV. 4

Vayedes, Ad. von, Gesänge aus Corona etc., mit Kl. op. 3. B. XXI. 408

Vecchi de Vecchi, Frz., in München. XXI. 46, 521, 889. XXIV. 180, 708. XXVII. 203; in Florenz. XXI. 267; in Venedig. XXI. 536; in Stuttgart. XXVIII. 285, 462

Vecchi, Sgra. Giov., in München. XXIV. 180. XXVI. 528. XXVII. 203; in Venedig. XXVI. 386

Vecchiotti, Lu., Oper: La fedeltà in pericolo, oss. li tre innamorati di una vedova, in Rom aufgf. XXIX. 856

Veglia, Natal., Bassist in Lissabon. XXIII. 602

Veichtner, ehemal Kapelldir. zu Mitau. XXII. 591

Veith, E. J., Balsamicon — Fragm. daraus (Herr Pisk) XXV. 62

Velluti, Giov. Batt., Castrat. XXII. 516; zuvor in Wien. XXIV. 355 fg.; nicht zum Vortrag Rossini'scher Compositionen geeignet. XXV. 515; in Vicenza. XXI. 125; in Verona. XXI. 217; als Kammersang. in München. XXI. 313 fg. 364, 447, 525. XXII. 509, 600; in Venedig. XXIV. 277, 547; in Mantova. XXV. 224; in Florenz. XXV. 470. XXVI. 555. XXVII. 111; nach Venedig zum Carneval engag. XXV. 480. XXVI. 288; in Mailand. XXV. 800; in Sinigaglia. XXVI. 782; geht nach London. XXIX. 304; reist durch Mailand. XXX. 609

Veltheim, Dem., von Wernigerode, in Dresden. XXIV. 408. XXV. 283, 525, 787 fg. XXVI. 10 fg. XXVII. 65, 551 fg. XXVIII. 240, 700. XXIX. 232, 297; als Fortepianospielerin. XXV. 284. XXVI. 11; in Cassel. XXVI. 484; in Berlin. XXVI. 692; in Leipzig. XXVI. 746 fg.

Veltheim, Charl., 6 Lieder aus Sintram etc. mit Begl. des Pianof. B. XXVIII. 627

Venedig, Nachr. XXI. 43, 227, 536. XXII. 65, 263, 321, 409, 543, 735. XXIII. 270, 496, 679. XXIV. 257, 529, 560, 760. XXV. 77, 235, 469. XXVI. 278, 536. XXVII.

115, 133, 280, 634. XXVIII. 49, 61, 302, 469, 635, 639. XXIX. 40, 306, 698. XXX. 142, 472
Venedig, das von Ayblinger dasselbst gestiftete Odeon geht wieder ein. XXI. 554
— Balletmusik in den Kirchen wird hier verboten. XXII. 200
Venetianischer Schiffergesang (Salve Regina). XXIX. 422
Veneziano, Gaet., zu Neapel. XXIII. 834
Venier, Marco, Ten. in Turin. XXVI. 536; in Bergamo. XXVII. 134
Veracini. XXIII. 330
Verger, Giov. Batt., Ten. in Venedig. XXII. 283. XXV. 469; in Parma. XXVI. 272. XXVII. 135; in Mailand. XXVI. 808, 811, 783. XXVII. 619. XXVIII. 61, 321, 563, 486; in Rom. XXIX. 30, 171
Vergne (Schuler v. Reicha), Requiem in Paris bei Ludwig XVIII. Todtenfeier aufgf. XXVI. 744
Vermischte Nachrichten. XXI. 682, 847. XXIV. 736.
— Gesange v. englischen Tonsetzern, mit deutschen Worten, erstes Heft. (B) XXIX. 33
Vermischtes (v. Fb). XXX. 61, 75, 208, 298, 328, 429, 446, 481, 800, 710, 759
Vern, A., 3 gr. Duos conc. p. 2 Flötes, op. 10. (B) XXI. 283
— Duett (Es♯) für 2 Flöten, als Concert-Sinf. gesetzt v. Braun. XXI. 690
Verneil, vorher b. franz. Operntheater, jetzt Musiklehrer zu Genf in Lausanne. XXV. 668. XXVIII. 90
Verni, Bassist und Buffo. XXII. 516
Vernier, Dem. Fried. u. Joseph., in Wien. XXVIII. 426
Vernier-Fischer, Mad., von Stuttgart abgegangen. XXI. 615
Verona, Nachr. XXI. 43, 81, 266. XXIV. 765. XXV. 76. XXVIII. 62. XXIX. 377
Verrino, Marc., Administrator des Conservat. zu Neapel. XXIII. 839
Verrückte — Wirkung der Musik auf ihre Heilung, in Paris versucht. XXVI. 742
Vespasius (Prediger zu Stade), Nye Christlike Gesenge unde Lede etc. XXV. 800
Vespermann, in Munchen. XXII. 363
Vespermann, Mad. — geb. Metzger (s. u. d. A.). XXIII. 381, 584, 417; in Wien. XXIII. 251, 557 fg.; in München. XXIV. 128, 209, 512. XXV. 769; in Berlin. XXV. 663; in Dresden. XXV. 728; in Leipzig. XXV. 791; nach München zurückgekehrt. XXV. 800. XXVI. 62. XXVII. 393. XXVIII. 7, 489, 836. XXIX. 113; — in Stuttgart verglichen mit Mad. Pistrich. XXVI. 369. XXVII. 80; in Nurnberg. XXIX. 801. — Ihr Tod in München — Nekrolog ders. XXIX. 357
Vespermann, Mad. (geb. Sigl, die 2te Gattin Vesp.), in München. XXIX. 868, XXX. 357 fg. 500, 618
Vestri, Giosch., Bassist aus Prato, in Florenz. XXVII. 115. XXVIII. 488; in Siena. XXVII. 251; in Lucca. XXVIII. 638
Vestri, Sgra, in Livorno. XXIV. 575
Vestris, als Balletmstr. zu Stuttgart. XXIII. 658
— pantomim. Divertiss. Eleonore, mit Musik von Pacini, Rossini, Romani, in Wien aufgef. XXVI. 186
— romant. Ballet: Der Blaubart, in Wien aufgef. XXVI. 282, 288
— — — Aleine (sonst mit Musik v. Weigl, jetzt von verschied. Meistern), in Wien aufgef. XXVI. 823
Vestris, Mad., in London. XXVIII. 480
Vetter, Tenor, b. Theater zu Leipzig. XXVI. 760. XXVII. 130. XXIX. 1101; in Darmstadt. XXIX. 587; geht von Leipzig ab. XXIX. 697
Vettweis, Herr u. Mad., in Cassel. XXII. 527 fg., 696 fg.
Vicenza, Nachr. XXI. 44, 247. XXII. 287. XXVI. 782. XXVII. 132, 260. XXVIII. 639. XXIX. 377
Vidal, Violinsp. in Paris. XXIV. 366
Vielseitigkeit — etwas über sie. XXVII. 459
Vierling, Oboist in Braunschweig. XXI. 433
Vigano, Balletmstr. zu Mailand. XXI. 554. Sein Tod. XXIII. 744
— letztes Ballet: Didone abandonata, von seinem Bruder Giulio beendigt, in Mailand aufgef. XXII. 745
Viganoni, Gius., Tenorist. XXII. 626. — Tod zu Bergamo. XXV. 78
Villa, Sgra Car., Contralt. in Triest. XXVIII. 115, 133; in Mailand. XXVII. 625
Ville, de, in Riga. XXVI. 682
Villeroy, B. de, erhält ein Brevet wegen Verbesserungen an der Guitarre etc. XXVI. 832
Villotau, Abh. uber die Musik des alten Aegyptens, a. d. Franz. etc. (B) XXIII. 443
Bemerkungen daruber, v. J. J. Wagner. XXV. 294
Vimarcati, Pietro, Virtuos auf der engl. Mandoline, in München. XXII. 266. XXIV. 574. XXX. 620; in Prag. XXII. 1752; in Wien. XXII. 478 fg. XXVIII. 556, 561. XXIX. 157, 287; in Berlin. XXII. 845. XXIII. 28 fg. 1 in Mailand. XXIV. 259. XXVII. 604. XXIX. 872; in Dresden. XXIV. 290; in Stuttgart. XXV. 3741 in Weimar. XXIX. 94
Vimarcati, Mad., in Weimar. XXIX. 95
Vincenti, Sgra, in Treviso. XXIX. 377
Vinci, als ital. Op. Compos. des 18. Jahrh. XXIII. 338
Vinnen, Fagottist in Warschau. XXIV. 482
Vio, in Konigsberg. XXIX. 189
Vio, Dem., in Strasburg. XXI. 651; in Wien. XXI. 126. 628, 510. XXII. 55. XXIII. 536. XXIV. 502. XXV. 359. XXVI. 638. XXVII. 190, 202. XXVIII. 303, 455, 560, 621, 674, 759. XXIX. 97, 136, 661, 754
Violicembalo (eine Art Bogenflugel), gefertigt von Trentin. XXIV. 163, 559
Violinbogen — was thut er, wenn er einen Körper zum Tonen bringt. XXVIII. 209 fg.
Violine — über Ausfuhrung der Flageolettone darauf, von Kuster. XXI. 701; Nachtrag. XXII. 287
— neuerfundene von Chanot etc. s. Chanot
— s. Guitarren-Wirbel, verbessert v. Scheibler. XXIII. 296
— ihr Verhältniss zu den Blasinstrumenten etc. XXV. 314
Violoncell — neues Geißblatt daran, erfunden von Stauffer. XXV. 321, 324
Viotti — des Baron v. B. Urtheil uber ihn. XXI. 158
— vocher in London. XXI. 861; — in Paris angekommen. XXII. 685
— wird zu Persuis Nachfolger gewählt. XXI. 840
— nahere Bewandtniss mit dieser Anstellung. XXII. 3, 5 fg.
— grosse Abanderungen an Mozarts Figaro. XXII. 627
— soll seinen Abschied nehmen. XXII. 825
Virtuose — was ist einer? XXV. 309
Virtuosen — aus der Mappe eines reisenden, v. F. L. B. XXVII. 753, 789
Vittori, Casal. Loreto, papstl. Kapellsänger und Comp. zu Rom. XXVII. 593
Vittoria, Tomaso, Kirchengesänge in von Tuchers Sammlg. etc. XXIX. 381
Vittorio, Lodov. — oder Lod. da Vittoria. XXVII. 306, 378
Vivizni, Mus. zum Ballet: La conquista di Perù, in Bologna aufgef. XXVI. 522
— Opet: L'eroe Francese, in Brescia aufgef. XXIX. 40
— neue Oper: Giulio Sabino, wird in Florenz nicht gegeben. XXX. 142
Voci autentiche - forzate etc. XXVII. 341
Vogel — Bemerkungg. uber ihre Singewerkzeuge, v. Bruch. XXVIII. 300
Vogel, Oper: Demophoon, soll wieder in Paris zur Aufführung kommen. XXI. 217

Vogel, Oper: Demophoon — Ouvert. daraus — Anekd. XXVIII. 386
— — — — in Stuttgart aufgef. XXVIII. 285
Vogel, in Wien. XXI. 359, 362, 511. XXII. 53, 330, 360. XXIII. 374, 453, 664. XXIV. 13
— Gen. Sekretair beim Theater a. d. Wien — Beschwerden gegen ihn. XXV. 625. XXVI. 189; wird suspendirt. XXVI. 526
Vogel, Dem., Pianistin in Wien. XXV. 359, 432
Vogel, Mad., in Strasburg. XXI. 66; in Wien. XXI. 362. XXIII. 55
Vogler, Abt, St. Kilians Lied. XXII. B. V.
— rettet die Ehre der Orgel gegen Winter. XXVIII. 467*)
— Sein Orgelspiel in München. XXVIII. 467
— Ausruf über Böhmens Tanzmusik. XXIII. 740
— Furien-Chor zu Mos. D. Giovanni, in München aufgf. XXI. 385. XXVI. 584
— Musik zu Herrmann v. Unna, in Stockholm aufgef. XXI. 180
— Ouverture, in München aufgef. XXVI. 64
— — — zu den Kreuzfahrern, in Leipzig aufgeführt. XXI. 52
— — — Guerriera, in Stuttgart aufgef. XXVIII. 146
— — — z. Oper: Samori, in Wien aufgef. XXIX. 286
— Pastoral-Messe, in München aufgf. XXVII. 92
— Psalm 132, in Paris aufgef. XXIX. 558
— Psalm: Ecce, quam bonum etc., in Magdeburg aufgef. XXVII. 582
— Requiem, in Leipzig aufgef. XXVI. 487; in Wien. XXIX. 368
— Sinfonie — — — XXIV. 850
— Te Deum laudamus, in Wien aufgef. XXX. 295
— Orchestrion — über das Crescendo in dems. XXVI. 309
— über das Wirken desselben im Orgelbaufache. XXVI. 653, 689
— fälschlich für den Erfinder der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen gehalten. XXV. 150
— Tricordium, nach einem Thema v. Rousseau, in Stuttgart aufgef. XXVIII. 286
— Missa pro defunctis (Requiem). Part. (accommod. Clavicembalo a Bink): R. XXV. 681
Vogt, Oboe-Virtuos, s. Voigt
Vogt, Orgelspieler aus Arlesheim, in Bern. XXII. 365; in Cassel. XXII. 880
Vogt, Tenor. beim Theater zu Leipzig. XXV. 23
Vogt, Dem., in Königsberg. XXVIII. 388; in Prag. XXX. 343, 879
Voigt, Dem., in Strasburg. XXI. 694
Voigt, Aug., in London, über die Pianof.-Seiten von Platina etc. XXIII. 846
Voigt — oder richtiger Vögt — Oboe-Virtuos in Paris. XXI. 120, 122. XXII. 226. XXIII. 141. XXIV. 566. XXVI. 532. XXIX. 557
— als Engl. Hornbläser. XXVI. 550, 552
Voigt, Violinist in Leipzig. XXII. 45. XXIII. 240. XXV. 402. XXVI. 489. XXVII. 126
Voit, s. Schweinfurt, Erbauer der Aeoline, nach des Erfinders Angabe. XXII. 506
Voitaceski, Sgra Barb., in Corfu. XXVII. 130
Volden, de (in Luttich), erbaut eine Orgel mit Crescendo. XXIII. 224
Volkert (in Wien), Musik z. pantomim. Quodlibet: Herr von Haushoch oder der gefoppte Riese, in Wien aufgf. XXV. 206
— Musik z. Ritterschausp. Der Keller oder die Braut, in Wien aufgf. XXV. 125
Volkert, Der Kampf der Amazonen, Pantom., in Wien aufgf. XXII. 824
— Arlequins u. Colombinens Entführung, Pantom., in Wien aufgf. XXII. 555
— Der goldene Fächer oder Harlekin als Schmetterling, Zauberpantom., in Wien aufgef. XXVII. 720
— Felix und Gertrud od. der Brautigam auf der Flucht, Posse mit Gesang und Tanz, in Wien aufgf. XXVIII. 739
— Der alte Geist in der neuen Welt, Posse, in Wien aufgf. XXIII. 732. XXVIII. 119
— Der Geist auf der Bastei, Posse, in Wien aufgf. XXI. 828; in Berlin. XXVII. 754
— Der Geist im Prater, Posse, in Wien aufgf. XXIII. 203
— Die geraubten Haarzöpfe, Posse, in Wien aufgf. XXVII. 402
— Die goldenen Kohlen, Operette, in Wien aufgf. XXV. 455
— Hoangpuff, Posse, in Wien aufgf. XXV. 435
— Ist's was, oder ist's nichts? Schwank, in Wien aufgf. XXIII. 203
— Der lustige Fritz, Posse, in Wien aufgf. XXVII. 22
— Die Nachtwandlerin, Geisterposse, in Wien aufgf. XXVII. 44
— Narrheit und Zauberei, musikal. Zauberspiel, in Wien aufgf. XXV. 357
— Die Perlenmuschel oder Colombinens Rettung etc., Pantom., in Wien aufgf. XXIV. 843
— Pygmalion, od. die Musen bei der Prüfung, mythol. Parodie, in Wien aufgf. XXIX. 606
— Scheintod, Spadifankerl und Schildwache, Posse, in Wien aufgf. XXV. 623. XXVII. 723
— Sepherl (Parodie der Sappho), in Wien aufgf. XXVI. 711
— Die Sesselträger in Wien, lokale Fastnachtsposse, in Wien aufgf. XXVIII. 215
— Die Sonnenfinsterniss oder Harlekin und Pierrot im Firmamente, Zauberposse, in Wien aufgf. XXVI. 546
— Die Unterhaltung in der Herrschaftsküche, kom. Pantom., in Wien aufgf. XXVII. 719
— Die Unterhaltung auf'm Schlosstheater, oder Apollo mit dem Violon, Quodlibet, in Wien aufgf. XXIII. 826
— Der Weiberbund, Oper (zum Theil Musik von Bochsa), in Wien aufgf. XXI. 360
— Der wilde Mann im Prater, Zauberpo.se, mit Gesang, in Wien aufgf. XXVI. 452
— Die Zauberbirn, kom. Pantom. (mit Musik von mehrern Compon.), in Wien aufgf. XXVI. 714
— Die Zauberschere, pantom. Quodlibet, in Wien aufgf. XXV. 866
— Der Zaubervogel, pantomim. Kleinigkeit, in Wien aufgf. XXV. 124
Volksgesänge: etwas über sie — a. d. W. Ueber Reinheit der Tonkunst. XXVIII. 206
Vollbrecht, Bassist in Strasburg. XXV. 699; in Magdeburg. XXVI. 379, 734, 736; geht ab. XXVIII. 252. XXIX. 432
Vollbrecht, Mad., in Magdeburg. XXIX. 432.
Vollmar, Fürstenberg. Hofsänger, in Wien. XXV. 364
Vollmer, Wilh., mit s. neuerfundenem Orgelfortepiano (Melodica) in Berlin. XXIII. 712. XXIV. 685; erhält dafür ein Patent auf 10 Jahre. XXIV. 43, 175; in Königsberg. XXVI. 104
Vorzeit — Stimmen ders. XXVII. 389
Voss, Fragment — zur Einleitung. XXI. 1
Vuotar il sacco, ital. Theaterausdruck, XXIII. 699

W.

W—s, Ed. von, biogr. Skizze: Angelika Catalani-Valabregue. (B) XXVIII. 136
Wachsmann, Musik- u. Chordir. in Magdeburg. XXIII. 476, 798. XXVI. 298, 762. XXVII. 664
Wackenrode, Fragment zur Einleitung. XXI. 1
Wackenthaler, Kapellmeister am Munster zu Strasburg. XXI. 699. XXIII. 405. XXIV. 559. XXV. 674, 679. XXVI. 636. XXIX. 719
Wadding, Lucas, Hauptquelle für die alten Lieder der lat. Kirche. XXVII. 401 fg. XXIX. 449.
Waechter, Hr. u. Mad., von Pesth, in Wien. XXVI. 41, 43, 636, 638, 652, 804. XXVII. 148, 4021 gehen ab und nach Berlin. XXVII. 402 (527); Antritt das. XXVII. 668 fg. 699. Concert das. gegeben. XXIX. 59
— Beide in Dresden engag. XXIX. 809 fg.
Waechter, Mad., in Berlin. XXIX. 204
Waeselia, Dem., in Stockholm. XXII. 169, 172
Wagenseil, Miserere, in Wien aufgf. XXII. 609
Wagner, Fagottist in Cassel. (XXII. 579) XXVII. 382
Wagner, Flotist in Wien. XXX. 441
Wagner, Tenorist aus Dresden, in Leipzig. XXII. 253; in Dresden. XXV. 527; in Berlin. XXVIII. 25; in Cassel. XXIX. 192
Wagner, Dem., in Frankf. a. M. XXII. 271
Wagner, Dem. Clara, in Dresden. XXVI. 667. XXVIII. 244
Wagner, Dem., von Breslau, in Berlin. XXVIII. 317
Wagner, C., Grossherz. Kapellmeister zu Darmstadt, Tod u. Nekrolog. XXIV. 836
— Canon, dem Andenken B. A. Weber's gewidmet. XXIII. 260
— Gesänge u. Lieder, mit Bgl. des Pianof. od. Guit. (B) XXV. 643
— Gesänge u. Lieder, mit Bgl. des Pianof. od. Guit. op. 30. (B) XXVI. 208
— Ouvert. z. Schausp. Götz v. Berlichingen und zur Jungfrau v. Orleans. (B) XXVI. 672
Wagner, Ernst, Ansicht von der Musik, mit Bemerk. v. F. L. B. XXVI. 197
Wagner, J. B., aus Arras, erhält ein Brevet für seine Verbesserungen am Pianof. XXVI. 811
— Verfertiger v. Pulten mit Notenumwendern. XXVII. 728
Wagner, J. J., Ideen über Musik. XXV. 197, 213, 293, 309, 325, 341, 697, 713. XXVI. 233, 313, 333, 445, 461, 493
— über neue Erfindung in der Kunst. XXVII. 837
— über das Verhältniss der Declamation zur Musik. XXVIII. 597
— über musikalischen Vortrag. XXIX. 5
Wagny, Concertmeister in Buckeburg. XXX. 190
Wahnschaft, J. J., Hofsanger in Ludwigslust, Tod. XXI. 485, 777
Waizdorf, Tenorist in Wien. XXV. 359
Waldhorn, chromatisches, v. Sattler in Leipzig. XXI. 416
— Dupont's Veränderungen daran. XXIII. 393
— tief B, erfunden v. Luigi Pini. XXIV. 260
— Klappen an dems. v. Bergonzi. XXVII. 729
Waldhuber, in Strasburg. XXV. 699
Waldmüller, in Wien. XXI. 368. XXVIII. 555
Waldmüller, Mad., ebend. XXI. 844. XXII. 53. XXIII. 374. XXV. 123, 859. XXVI. 40. XXVII. 196. XXIX. 224; in Leipzig. XXVII. 429
Walker, der frühere Erfinder des Coelestino. XXI. 265
Walkerling, Oboeblaser in Göttingen, und Flotist. XXIII. 93. XXX. 267
Walla, Mad., aus Pesth, in Wien. XXVIII. 622; in Berlin. XXIX. 111, 374, 851
Wallbach, in Prag. XXIV. 245
Wallerstein, Ant., junger Violinsp. aus Dresden, in Leipzig. XXX. 787, 807
Wallis, Prinz von, guter VCellspieler. XXI. 861
Wallis u. Wallister Harfe. XXI. 856
Walter, in Wien. XXVIII. 364
Walter, A., Musikdir. in Bamberg, erhält für sein Elementarwerk ein Handschreiben von der Konigin von Baiern. XXIV. 767
— Elementarwerk f. Pianofortespieler, 1. Bdch. (B) XXV. 328
— instructive Präludien und Uebungen durch alle Dur- und Moll-Tonarten f. das Pianof., zur Vorbereitung auf die Klavierstudien v. Clementi und Cramer, methodisch geordnet etc. (B) XXVI. 362
Walter, Tenor-Buffon. XXII. 487; in Berlin. XXIV. 176, 253. XXVI. 760; in Konigsberg. XXIV. 698; in Bremen. XXV. 103, 108. XXVII. 313; in Cassel. XXVII. 861
— Lieder zu der Posse: Staberle's Reiseabenteuer, in Berlin aufgf. XXIV. 176; in Weimar. XXVIII. 444
Walther, D. J. A., die Elemente der Tonkunst als Wissenschaft etc. — Auszug daraus. XXVIII. 745
— Erläuterungen einiger der verwickeltsten Ausweichungen nach dem Dominantengesetze, wie es in den Elem. der Tonk. etc. von ihm aufgestellt, nebst einer Einleit. in das Verhältniss der Musik zur Psyche. XXVIII. 777
— Kritik über diese Schrift. XXIX. 162 fg.
Waltjen, Bassist in Bremen. XXIV. 87
Walzel, Mad. Franchetti, s. Franchetti
Wandel, Dem., Dilett. in Breslau. XXVI. 175
Wanek, Hornist in Presburg. XXIII. 209
Wangemann, Pièces d'Harmonie p. Fl., Ob. ou Clar. Cor de Bass. et Basson, op. 3. (B) XXII. 736
Wangemann, J. F., Son. f. Pianof. u. Flote etc. (B) XXVI. 476
Warschau, Nachr. XXI. 707. XXII. 112 (Int. Bl. 5), 533 fg. XXIII. 569. XXIV. 273, 478. XXV. 220. XXVII. 780. XXVIII. 812.
— musikal. Uebungsverein das. XXII. 533
— Institut der Musik und Declamation das. XXIII. 563
— — — Freunde religioser und nationaler Musik das. XXIV. 480
Wartenberg, Flotist in Berlin XXI. 399
Wartensee, Xav. Schnyder von, Ouverture, in Frankf. a. M. aufgf. XXI. 341
— Quartett z. Feier des Pestaloz. Geburtstages, ebend. aufgf. XXIII. 112
— Symphonie, 1. Theil, ebend. aufgf. XXV. 185
— giebt eine Samml. geistl. Lieder zum Besten der Griechen heraus. XXVIII. 543
— Gedichte v. Ludw. Uhland. (B) XXIII. 481, 497, 513
— Die 4 Temperamente. Quart. f. 2 Tenor- und 2 Bassstimmen etc. (B) XXIV. 595
— 8 deut. Gesänge v. Göthe, Gleim etc., f. 1 Singst. m. obl. Klav. Begl. (B) XXVI. 16
— Der Friede. Quart. f. 2 Sopr. Ten. und B. mit obl. Clar. oder Flote, mit Fortep. Begl. (B) XXVI. 194, 571
Was beliebt? grosses kom. Ballet von verschied. Meistern, in Wien aufgef. XXVI. 710
Wassermann, Musik-Dir. in Zürich, geht ab. XXIII. 331; als Violinist in Stuttgart. XXI. 133; in München. XXV. 351. XXIX. 652; in Strasburg. XXV. 673, 676
Watzdorf, Ten. in Wien. XXVI. 187
Watzinger, Ten. in Berlin. XXVI 635
Wauer, in Berlin. XXIII. 866. XXIV. 815. XXVI. 695. XXVII. 404. XXIX. 305, 486. XXX. 650
Webbe, sen., Organ. an d. Neapolit. Kap. zu London. XXI. 760. — Verbreiter der Logier'schen Methode. XXVI. 411
Weber, Dem., Hofharfenistin in Stuttgart. XXII. 148
Weber, Orgelbauer in Danzig. XXII. 132
Weber, Possun. in Rostock. XXI. 780. XXIX. 778 fg.
Weber (Referendar), Violin- und Tenor. in Breslau. XXI. 785, 788
Weber, Bernh. Ans., Tod — Nekrolog. XXIII. 255
— dessen Verdienste um Berlin's Theatermusik. XXX. 429
— Canon, seinem Andenken gewidmet von C. Wagner. XXIII. 260
— Concert für dessen Wittwe in Berlin. XXIII. 441

Weber, Bernh. Ans., Dendata, in Bremen aufgef. XXVI. 142
— Musik z. Gang nach d. Eisenhammer, in Leipzig aufgef. XXII. 227; in Nürnberg. XXIV. 162; in Amsterdam. XXVI. 749; in Zürich. XXVII. 464; in Stuttgart. XXVIII. 149
— Musik zu Hermann u. Thusnelde, in Berlin aufgef. XXI. 252
— Scene und Chor zu Richard Löwenherz, in Leipzig aufgef. XXII. 309
Weber, Carl Maria von — Sein Bildniss. XXIX. Tit.-Kupfer
— als Director. XXI. 41; sehr krank. XXI. 506
— Ueber seine frühere Ausbildung zum Operncomponisten. XXX. 817
— Urtheil über ihn, von Fr. v. Baur. XXVII. 814
— über seine Lieder. XXVIII. 57
— hinterlassene Schriften. 1. u. 2 Bd. (B) XXX. 713
— Nachrichten aus d. Leben u. über die Musikwerke C. M. v. Webers. (B) XXIX. 720
— in Göttingen. XXII. 842. XXIII. 92; in Braunschweig. XXIII. 490; in Berlin. XXIII. 510; in Wien. XXIV. 303, 306
— Tod in London. XXVIII. 452
— Bruchstücke aus Tonkünstler's Leben. XXIII. 107
— Antwort auf dess. Bemerkungen über die Dresdner Nachrichten. XXI. 61
— Canon a tre, nach des Verf. Handschrift lithographirt. XXX. 289
Webers Bild, ein Lustspiel mit Gesang, in München aufgef. XXV. 740
— Cantate, zur Jubelfeier d. Königs in Dresden aufgeführt. XXIV. 323; in Wien. XXIV. 308. — Ouvert. daraus in Leipzig aufgef. XXI. 49. XXV. 339. XXIX. 1071; in Berlin. XXIII. 119. 131
— Cantate: Kampf u. Sieg, in Prag aufgef. XXIII. 424
— — Die Volkerschlacht, in München aufgef. XXVIII. 857
— Concert (C♯), von ihm selbst in Dresden gespielt. XXIV. 291
— Concertstück (F♭), in Berlin von ihm selbst gesp. XXIII. 511; in Wien. XXIV. 306; in Dresden. XXIV. 312
— Hymne: In seiner Ordnung schafft etc., in Königsberg aufgef. XXIV. 709
— Lied (v. Voss): Sagt mir, was schmunzelt ihr etc., in Cassel aufgef. XXIV. 685
— Missa, zum Vermählungs-Jubiläum in Dresden aufgf. XXI. 109
— Missa in Es, in Berlin aufgef. XXIX. 794
— Offertorium, in Leipzig aufgef. XXI. 115
— Oper: Abu Hassan, in Dresden aufgef. XXV. 285; in Königsberg. XXV. 573; in München. XXVI. 61; in Riga. XXVI. 621; in Stuttgart. XXVII. 622; in Berlin. XXVII. 608
— Oper: Abu Hassan, vollst. Klav.-Ausz. (B) XXII. 550
— — Euryanthe, Etwas über diese Oper etc. XXVIII. 809; — in Wien (das 1. mal von ihm selbst) aufgef. XXV. 761. 801. XXX. 594; in Dresden. XXVI. 387. XXVII. 535. XXIX. 597. 810; in Prag. XXVI. 406; in Weimar. XXVI. 622; in Königsberg am Pianof. gegeben. XXVI. 669; in Cassel. XXVI. 751; in Bremen als Concertmusik aufgef. XXVII. 97. XXVIII. 757; in Leipzig. XXVII. 1080; in München. XXVIII. 8; in Berlin unter s. eigenen Direction. XXVIII. 21
— Ouvert. u. Stücke daraus, in Frankf. a. M. aufgef. XXVI. 61
— — f. 2 Pf. in Braunschweig aufgef. XXVI. 207
— — in Magdeburg aufgef. XXVI. 3003; in Stuttgart. XXVII. 1351; in Königsberg. XXVIII. 131
— Op. Der Freischütz — Beethovens Urtheil über diese Oper. XXX. 492. — Etwas über das 2. Fin. und übhpt. d. 2. Akt ders. XXVIII. 799
Weber, Carl Maria von, Op. Der Freischütz, Berlin aufgeführt. XXIII. 510. XXV. 56. XXVIII. 8. XXIX. 36. XXX. 745; in Wien. XXIV. 12 (von ih selbst dirigirt. XXIV. 305); 512, 588, 717. XXV 720, 808. XXVIII. 436. XXIX. 748; in Prag. XXI 512; in Dresden. XXIV. 290; in München. XXIV. 56 513, 700, 784. XXV. 79. XXVIII. 8, 835. XXIX. 649; Braunschweig (die Ouvert. XXIII. 124). XXIV. 377; Weimar. XXIV. 574. XXVI. 600; in Stuttgart. XXI 605; in Königsberg. XXV. 166. XXV. 568. XXVI. 10 in Leipzig. XXV. 221 — zum Besten der Familie u. seiner Gedächtnissfeier. XXIX. 260, 699; in Breme XXV. 106. XXVI. 122; in Nürnberg. XXV. 189; Amsterdam. XXV. 534; in Nordhausen. XXV. 416; Riga. XXV. 530; in Strasburg. XXV. 610
— — in Dessau aufgf. XXVI. 89; in Cassel. XXVI. 226; Petersburg. XXVI. 246; das. auf d. russ. Theater ver boten, ebendas. — in Zürich. XXVI. 401, 405; in Mann heim. XXVI. 507; in Moskau. XXVIII. 128; soll für d engl. Oper bearbeitet werden. XXV. 603; in London XXVI. 567; aber sehr verstümmelt. XXVI. 829; i Paris (Le robin de bois ou les trois balles). XXVII. 5 in Zürich im Concert aufgef. XXVIII. 397; in Wa schau. XXVIII. 812
— — Ouvert. daraus beim Musikf. in Lausanne aufgef. XX 667. Dieselbe von 12 Händen auf 3 Pf. in Paris aufgf XXVII. 6
— — Op. Oberon, in London aufgef. XXVIII. 436. — Re darüber aus d Zeitschrift Harmonicon. XXVIII. 529. - Beurtheilung dieser Oper bei Gelegenheit d. Erc. 170 Oberon, rom. Op. (B) XXX. Kl.-Ausz. XXIX. 24 265. — Notiz der Verlagshandlung dieses Kl.-Ausz wegen Angabe der Instrumentation. etc. XXIX. 419
— — in Leipzig (zuerst in Deutschland) aufgef. XXIX. 109, 606; in Berlin im Privatconcert aufgef. XXIX. 615; in Wien nach dem Kl.-Ausz. versudelt und umgearbeitet aufgef. XXIX. 288; in Darmstadt als Concertmusik. XXIX. 580; in Bremen. XXX. 125, 633; nach langem Zögern (XXX. 362) in Berlin aufgef. XXX. 356, 648; in Weimar. XXX. 574; in Breslau. XXX. 725
— — Ouvert. daraus, in München aufgef. XXIX. 115. XXX. 529; in Wien. XXIX. 137, 285; in Prag. XXIX. 279
— — 1. Finale daraus, in Wien aufgef. XXIX. 25
— — Oper: Silvana, in Königsberg aufgef. XXIII. 540; in Riga. XXV. 530; in Prag. XXVII. 196; in Bremen. XXIX. 109; in Leipzig. XXX. 162
— — Finale daraus, in Wien aufgef. XXIV. 305
— — Silvana, romant. Op. mit dent. u. ital. Texte. Vollst. Kl.-Ausz. v. Comp. (B) XXX. 517
— — Musik z. Schauspiel Preciosa, in Berlin aufgeführt. XXIII. 295; in Prag. XXIV. 277; in München. XXIV. 516; in Nürnberg (theilweise). XXV. 156; in Dresden. XXV. 10. XXVIII. 244; in Stuttgart. XXV. 28, 769. XXIX. 184; in Leipzig. XXV. 24, 409; in Weimar. XXV. 286; in Frankf. a. M. XXV. 414; in Riga. XXV. 530; in Königsberg. XXV. 572; in Wien (Ouvert. XXIV. 358). XXV. 628. XXVI. 637. XXVII. 614. XXX. 525; in Strasburg (Ouvert. XXV. 676). XXVII. 561; in Paris durchgefallen. XXVIII. 85
— — Musik z. Trauersp. Carlo, in Berlin aufgef. XXII. 337
— — Jubelouverture, in Düsseldorf aufgef. XXVIII. 442
— — Larghetto, Allo, Marcia etc., gespielt von Benedict in Leipzig. XXVI. 205
— — schottische Lieder mit Quartett-Begl., in Leipzig aufgf. XXX. 806
— — Scene aus Ines de Castro, in Zürich aufgef. XXIV. 561; in Leipzig. XXV. 396
— — Scene u. Arie: Misera me, in Leipzig aufgef. XXV. 598
— — Symphonie, in Leipzig aufgef. XXVII. 856

Weber, Carl Maria von, Turnierbanquett, 4stimm. Männerchor u. Orchesterbegl. bearbeitet in Königsberg aufgef. XXVI. 670
— Concertino p. il Corno, op. 45. (B) XXI. 416
— Volkslieder mit Begl. d. Pianof. 5/6. W. (auch f. Guit.) (B) XXII. 16
— Musica vocale per uso de concerti. Lit. D. Scene und Arie f. Sopran mit Begl. d. Pianof. und Orch. op. 56. (B) XXVII. 852
Weber, Edm. von, des Vorigen Bruder, Musikdir. in Königsberg. XXVI. 678; geht von da ab nach Colm. XXVI. 679
Weber, Moritz von, 6 Sonatinen f. d. Pf. zu 4 Händen. op. 12. Heft 1 u. 2. (B) XXIX. 651
Weber, D. E. H., De aure et auditu hominis et animalium. XXIII. 600
— — — und Wilh. **Weber**, Wellenlehre — Bemerkungen darüber v. Chladni. XXVIII. 17
— — — — — — Allgem. fassl Darstellung des Vorgangs, durch welchen Saiten und Pfeifen dazu gebraucht werden, einfache und Flageolet-Tone hervorzubringen etc., zusammengestellt aus der Schrift: Wellenlehre. XXVIII. 185, 205, 221
Weber, F. D., in Prag, Dir. des dasigen Conservat. XXII. 288, 290. XXIII. 466, 743, 755. XXV. 378. XXX. 344
— Quartett für 4 Waldhörner, in Prag aufgef. XXIV. 415
— Volkslied, Jubelgruss etc. — — — — 828
Weber, Gottfr., Zweifel u. Ausstellungen gegen Mozart's Requiem widerlegt. XXVIII. 105, 729
— erhält vom König von Sachsen einen Brillantring. XXVIII. 479
— wird von der Königl. schwedischen Akademie zu Stockholm zum Mitglied ernannt. XXX. 300
— Versuch einer geordn. Theorie der Tonsetzkunst etc. 5. Bd. u. Notenheft dazu. (B) XXIII. 609
— Abendröthe (v. de la Motte Fouque). (B) XXII. 388
— Ballade: Der alte Ritter-mann, f. Singst. u. Guit. od. Pianof. (B) XXII. 388
— Liederkranz, f. 1 od. m. Singst. mit u. ohne Guit. oder Pianof. 2i. W. 1—3. Heft. (B) XXIII. 108
— Liebe, Lust u. Leiden in Liedern, f. 1 Singst. mit Guit., op. 36. (B) XXII. 679
— Thème fav. de l'Op. d. Freischütz, var. p. la Flûte, av. acc. d'une Guit. ad lib. oeu. 37. (B) XXV. 744
— Missa, 4 vocib. humanis comitant. instr. mus. cantanda. N. 3. (Messe, od. 3 Hymnen mit lat. u. deutschem Text.) Part. 35. W. (B) XXVI. 753
Weber, Jos., Opernsänger in Bremen. XXVI. 142. XXVII. 96
Weber, Dr. Wilh., Leges oscillationis oriundae — über diese lehrreiche Abhandlung, von Chladni. XXIX. 281
Weckschall, s. **Wexschall**
Wehle, Leop., Flötist in Wien. XXVIII. 859
Wehle, Moritz, junger Violinist, Mayseders Schüler, in Wien. XXVII. 843 fg. XXVIII. 709, 208
Wehle, Gebr., in Wien. XXIX. 98; in München. XXIX. 117
Wehly, Flotist in Prag. XXV. 577
Wehly, Violinist ebend. XXV. 381
Wehner, C. G., theoretisch-praktisches Lehrsystem des Pianoforte-Spieles etc. (B) XXVIII. 817
Wehrstedt, in Braunschweig. XXI. 431, 577. XXIII. 125. XXIV. 377 fg. XXV. 46. XXVI. 208. XXVII. 664. XXVIII. 625, 725; in Berlin. XXIV. 515, 603. XXX. 826
Weichs, Freiherr v., zum Theaterintendant in München erwählt. XXV. 813
Weichsel (Bruder der Mad. Billington), Violinist in London. XXI. 760, 764
Weichselbaum, s. **Weixelbaum**.
Weidinger, Vater, mit der Klappentrompete in Wien. XXII. 56
Weidinger, Sohn, mit dem Klappenwaldhorn, in Wien. XXII. 56
Weidt, Mad., in Strasburg. XXVII. 562
Weigl, Joh. Bapt., Melodieen z. kathol. Gebet- u. Gesangbuch. (B) XXII. 617
Weigl, Jos. (Schüler Salieris. XXIV. 284. XXV. 764.), 2ter Kapellmeister in Wien. XXIV. 764. und Operndirector. XXIV. 822, 841. — kommt nicht nach Mailand. XXIII. 606. Seine Wahl zum Dirigenten an der Steph. Kirche wird angefochten. XXVI. 188; Urtheil der Italiener über ihn. XXVIII. 134
— Oper: L'amor marinaro (der Corsar aus Liebe), in Wien zuerst aufgf. XXIV. 302.) XXIII. 664; in München aufgf. XXI. 759. XXIII. 289; in Cassel. XXII. 376; in Braunschweig. XXV. 47; in Berlin (mit eingelegten Stücken v. Blum, Rossini etc.). XXX. 43
— Oper: Baals Sturz (Daniel in der Löwengrube), in Wien aufgf. XXII. 329; in Stuttgart. XXIII. 820 fg.
— Oper: Der Bergsturz, in Wien aufgf. XXIV. 335
— — Der Corsar aus Liebe, s. L'amor marinaro
— Operette: Das Dorf im Gebirge, in Berlin aufgf. XXIX. 373
— — Edmund u. Caroline, in Wien aufgf. XXIII. 720
— Oper: Der Einsiedler auf den Alpen, in Wien aufgf. XXIV. 333
— Die eiserne Pforte, romant. Oper, in Wien aufgf. XXV. 210
— Hadrian von Ostade, Singsp., in Dresden aufgf. XXI. 55; in Weimar. XXIII. 248; in München. XXIII. 308
— Die Jugend Peters des Grossen, Oper, in Wien aufgf. XXVIII. 364
— Margarethe von Anjou, in Wien aufgf. XXI. 368
— Nachtigall u. Rabe, Schäferspiel, in Dresden aufgf. XXI. 460; in Berlin. XXI. 714. XXX. 742; in Stuttgart. XXII. 527; in Weimar. XXIII. 248; in Königsberg. XXIII. 340; in Prag. XXIII. 752
— il Pazzo per forza, seine erste Oper, in Wien aufgf. XXIV. 284
— Das Petermännchen, rom. Gemälde, in Wien aufgf. XXIX. 225
— La Principessa d'Amalfi, in Wien aufgf. XXIV. 300
— il Rivale di se stesso, in Turin aufgf. XXI. 42, 123
— Die Schweizerfamilie, Singsp., in Wien (zuerst aufgf. XXIV. 325). XXIII. 310. XXVII. 402. XXVIII. 452; in Strasburg. XXI. 68; in Cassel. XXII. 381. XXIV. 687; in Königsberg. XXIII. 761; in Dresden. XXV. 283, 728. XXIX. 810; in Weimar. XXV. 286; in Petersburg. XXVI. 242; in Magdeburg. XXVII. 735; in Paris. XXIX. 223, 556; in Zürich als Concertmusik. XXX. 674
— Oper: Die Uniform (zuerst in Wien aufgf. XXIV. 321), in Mailand (mit eingelegter Arie und Chören von Bonfichi) aufgf. XXIII. 492; in Berlin. XXVI. 126
— Das Waisenhaus, in Wien zuerst aufgf. XXIV. 323; Collision mit dieser und Spindler's Composition in Strasburg. XXI. 699; — in Strasburg aufgf. XXIII. 400
— König Waldemar, od. die dänischen Fischer, Operette, in Wien aufgf. XXIII. 455; — arbeitet dies. ganz um. XXVII. 617
— neu componirte Stücke zu S. Mayrs Cora, in Wien aufgf. XXIII. 702
— neue Messe, in Wien aufgf. XXX. 106
— Orator. Das Leiden Christi, in Prag aufgf. XXV. 383; in Mailand (la passione di G. C.) aufgf. XXVI. 512. Finale daraus, in Wien aufgf. XXVIII. 303
— Ouverture, in Leipzig aufgf. XXII. 43
— Passions-Cantate, in Wien aufgf. XXIII. 513, 578
Weihnachts-Cantate, von Rochlitz. XXIV. 725
Weikert, Heinr., Erklärung der gebräuchlichsten musikalischen Kunstwörter. (B) XXX. 32
Weimar — über den Musikzustand das. XXI. 601, 636, 653

Weimar, Nachr. XXII. 700. XXIII. 216. (Berichtig. über eine S. 23. befindl. Nachricht. XXIII. Int. Bl. S. 23. — Antwort des Ref. XXIV. 376 *.) XXIII. 365. XXIV. 502. XXV. 285. XXVI. 136. 423, 509. XXVII. 169, 240. 656. XXVIII. 442. XXIX. 42, 90, 204, 502, 525. XXX. 73, 261, 513, 529, 574
— Eröffnung des neuen Theaters das. XXVII. 657
— Personale der das. Oper und der Grossherzogl. Kapelle. XXVIII. 125
Weinert, Ant. u. Pet., in Warschau. XXIII. 571
Weinkopf, in Wien. XXIV. 353. XXVII. 847
Weinlig, C. Theod., vorher in Dresden, nunmehr Cantor und Musikdir. in Leipzig. XXV. 276, 789. XXX. 164
— 56 kurze Singübungen f. die Sopran-Stimme, mit Begl. des Pianof. (R) XXVII. 466. XXVIII. 239
Weinmüller, in Wien. XXI. 268, 511. XXIII. 310, 455. XXIV. 13, 301. XXV. 20, 211, 378, 550. XXVIII. 454
Weinsheimer, Dem., in Königsberg. XXIX. 191
Weise, Kr. Steuer-Einn., Secularfeier in Leipzig gegeben. XXVIII. 834
Weise, Bassist in Königsberg. XXII. 94. XXV. 575. XXVII. 317
Weise, Mad. (geb. Zeis), ebend. XXIV. 697. XXV. 573
Weiss, Mad., ehemal. Sängerin in Wien. XXIV. 268
Weiss, Mad., Mathilde, Torn u. Tax. Hofsängerin (Contralt), in Nürnberg. XXVIII. 368; in München. XXIX. 525
Weiss, Dem., in Wien. XXIV. 227. XXVII. 345. XXX. 444
Weiss, Soph., junge Trompetenbläserin aus Landau, in Bern. XXII. 55
Weiss, Alois, Chorregent in Wien, Requiem, in Wien aufgf. XXIX. 802
Weiss, C. N., Etude de Modulation ou Capriccio p. 2 Flûtes conc. (R) XXIV. 15
— Brulant d'Amour, ou le vaillant Troubadour, Fant. av. Var. p. Flûte et Pianof. (R) XXIV. 400
Weiss, Franz, Pianofortemacher, erhält ein Patent wegen s. Apollonium. XXVIII. 604
Weiss, Organist in Hofmusikspieler. XXX. 278, 512
Weiss, Franz, in Wien. XXI. 72, 127
— über seine Compositionen. XXII. 216
— neueste Compositionen. XXIV. 467
— Gedicht: Marie, in Wien aufgf. XXVIII. 310
Weissegger, Dem., in Stuttgart. XXIX. 153
Weitner, Dem. (Winters Schülerin), in München. XXV. 700; nun in Berlin. XXVI. 632, 829; in Magdeburg. XXVII. 530. XXVIII. 252
Weixelbaum, G., in Carlsruhe — sein Benehmen bei Aufführung der Fesca'schen Oper: Cantemire. XXII. 129
— in Wien. XXII. 351, 407 fg. 561; in Strasburg. XXII. 486; in Stuttgart. XXIV. 150; in München. XXVI. 633; in Paris. XXVI. 829; in Dresden. XXVII. 661; in Cassel. XXVII. 859 fg.; in Nürnberg. XXVIII. 369. XXIX. 340 fg. — Er und sie mit ihrer 11jähr. Tochter in Modena. XXVIII. 311; in Genua. XXVIII. 323, 1785; in Mailand (Vajselban). XXVIII. 655 fg.; in Frankf. a. M. XXVIII. 858
— Oper: Berthold der Zähringer, in Carlsruhe aufgf. XXII. 729
— — Ouvert. u. einzelne Stücke daraus, in München. XXVI. 64
— Mein Traum (von Lotz). (R) XXI. 790
Weixelbaum, Mad., geb. Marchetti, in Wien. XXII. 352, 478, 561; in Strasburg. XXII. 561; in Stuttgart. XXIV. 1505; in München. XXVI. 641; in Dresden. XXVII. 661; in Cassel. XXVII. 859 fg.; in Modena und Genua. XXVIII. 311 fg.; in Mailand. XXVIII. 655 fg.
Welitschkin, in Petersburg. XXVI. 240
Wella, Dem., in Wien. XXVII. 127
Wellenlehner, von E. H. u. W. Weber: Bemerkungen darüber v. Chladni. XXVIII. 17. — Aussage und Zusammenstellungen aus dieser Schrift, von dem Verf. XXVIII. 185
Weller, J. H., in Berlin. XXIV. 39. XXVIII. 842
Welsh, in London. XXV. 597
Welter, Bassist in Strasburg. XXIX. 715
Wenzel, VCellist in Wien. XXVII. 243
Weppen, J., VII Variazioni sopra il tema: Nel cor più non mi sento etc., concert. p. sopr. Voce, Pianof, Viol. 1 et 2, VCello, Clarinetto e Corni. (R) XXIX. 527
Werkmeister, Orgelprobe — Fragm. daraus. XXVI. 692
Werner, Dem., Paul., in Berlin. XXV. 339
Werner, Mad., in Leipzig. XXI. 54, 179, 218, 838. XXII. 23, 25 fg. XXIII. 220 fg. XXV. 23; in Prag. XXIV. 481; in Berlin. XXIV. 635
Werner, Greg. (Haydn's Vorfahrer), musikal. Späße, im Archive zu Eisenberg befindlich. XXIX. 820
Werner, Joh. Gottlob, Domorganist zu Merseburg — Tod u. Nekrolog. XXIV. 767
— 12 Orgelstücke versch. Art. (R) XXI. 532
Werner, in Wien, Klappentrompete. XXII. 58
Werth, Ten. in Bern. XXII. 364; in Strasburg. XXIII. 309. XXV. 608
Wertheim in Franken, Nachr. XXII. 863
Werthmann, Dem., in Wien. XXVIII. 364
Wesley, zu London. XXI. 746
— Carl u. Sam., Orgelspieler das. XXI. 859
— Sam. XXIV. 405
— — sonderbarer Streit mit den Herausgebern des (elenden) Dictionary of Musicians. XXVI. 830
Wessel, in Bremen. XXVII. 97
Westenholz, Mad., in Ludwigslust. XXI. 727
Westerdahl, Concertmeister in Stockholm. XXI. 88
Westermann, J. A., in Berlin zum akadem. Künstler ernannt. XXV. 359
Westphal, Organist in Schwerin. XXI. 780; Universitäts-Musikdir. in Jena. XXX. 75
Wettich, Dem., aus Rudolstadt, in Weimar. XXIV. 576
Wexschall, Kön. Dän. Kammermus. u. Violinist, in Berlin. XXII. 842. XXIII. 195; in Wien. XXIII. 538; macht mit Pechatschek eine Kunstreise. XXIII. 732
Weyse, gekrönte Musik zu dem Dänischen Nationalgesang. XXIII. 436*)
— Oster- u. Passionscantata, in Kopenhagen aufgf. XXIII. 137
— Neujahrs-Cantate, } ebend. aufgf. XXX. 559
— Passions-Cantate, }
— Te Deum,
— Oper: Die weisse Frau oder Ludlams Höhle, in Wien aufgf. XXVIII. 215
— — Floribella, in Kopenhagen aufgf. XXX. 559
— Operette: Ein Abenteuer im Rosenburger Garten, in Kopenhagen aufgf. XXX. 559 fg.
Wheatstone, Wtll., erhält ein Patent für Verstärkung der Töne am Pianof. XXVII. 725
— Abh. über die Resonanz, od. mitgetheilte Schwingungen des. XXX. 601, 625
Wichmann, in Bremen. XXVI. 246
Widerberg, Dem., in Stockholm. XXI. 481
Wieman im Leben u. in der Kunst weiter kömmt! eine Andeutung. XXVIII. 181
Wiebe, Gust., Forte-p.-Spieler in Königsberg. XXI. 689. XXII. 766. XXV. 579. Sein Tod u. s. Todtenfeier das. XXV. 579
Wieck, Mad., Pianofortespielerin in Leipzig. XXVI. 485
— — Dem., ejusdr. — — — XXX. 806
Wiedebein, Mus.-Dir. in Braunschweig. XXI. 431, 435; gegenw. in Rom. XXIII. 125; zum Hofkapellmstr. ernannt. XXVI. 207 fg. XXVIII. 625
— Ouvert. u. Schluss-Chöre zu Klingemanns Prolog, in Braunschweig aufgef. XXVI. 207 fg.
Wiedemann, Buffo in Braunschweig. XXI. 435; in Berlin. XXI. 761. XXII. 339, 500; in Königsberg. XXVI. 678. XXVII. 316 fgg.
Wiedemann, Fagottist aus Clausthal, in Hildesheim. XXI. 274

Wiedemann, Dompredіger in Verden, Verfertiger von Clavierlindern. XXVI. 826

Wiederholungen (über), in der Musik, v. F. L. B. XXV. 745

Wiedermann, Baritonist in Wien. XXIV. 599, 672; in Prag. XXIV. 828. XXV. 386, 591. XXVI. 126. XXVII. 94, 365, 841. XXIX. 617; in Berlin. XXIV. 778, 795. XXV. 191, 826

Wiele, Schüler von Baillot (oder nach XXI. 739 von Rovelli, oder nach XXIII. 252 von Lafont!), Violinist in Stuttgart. XXI. 620. XXII. 741; in München. XXI. 789; in Wien. XXII. 56; in Weimar. XXIII. 232; in Berlin. XXIII. 349; in Stuttgart, geht ab und nach Cassel. XXIII. 816; in Cassel. XXV. 147, 433. XXVI. 227. XXVII. 861. XXIX. 193

Wielhorsky, Grafen Michel und Matthieu, in Moskau. XXX. 59

— — — — Symphonie das. gegeben — —

Wieken, Dem., in Bremen. XXI. 766. XXIII. 490

Wien, Nachr. XXI. 7, 70, 124, 196, 268, 389, 453, 510, 629, 822. XXII. 53, 214, 329, 477, 560, 607, 670, 825. XXIII. 7, 51, 194, 201, 510, 574, 655, 655, 667, 664, 729, 823. XXIV. 12, 58, 141, 224, 303, 349, 456, 510, 585, 670, 717, 792, 857. XXV. 49, 122, 206, 266, 357, 431, 497, 618, 645, 761, 828. XXVI. 40, 119, 184, 281, 342, 436, 449, 656, 710, 830. XXVII. 43, 146, 239, 347, 401, 718, 781, 859. XXVIII. 62, 78, 118, 126, 213, 218, 301, 509, 558, 425, 555, 602, 621, 669, 733, 826. XXIX. 20, 96, 118, 235, 224, 231, 284, 365, 422, 603, 613, 663, 742, 849. XXX. 26, 105, 302, 223, 295, 307, 573, 592, 441, 467, 509, 522, 683, 751, 781, 872

— Amphion, Monats - Schrift, kommt hier heraus. XXVI. 189

— Hofkapelle das. unter Leopold I., Joseph. I., Karl VI. XXX. 57

— Uebersicht der an der August. Hofpfarrkirche aufgeführten Werke. XXVIII. 30

— Uebersicht der Geschichte der K. K. Hoftheater das. bis zum Jahr 1818, besonders in Hinsicht auf die Oper. XXIV. 233, 249, 265, 281, 297, 317, 333

— Uebersicht des Theaterpersonals das. v. J. 1817. XXIV. 340

— Kärnthnerthor - Theater wird v. Grafen von Gallenberg gepachtet. XXX. 756, 872

— Museum der Gesellschaft der Musikfreunde daselbst. XXVIII. 629 fgg.

— Musik - Verein das. errichtet. XXVIII. 513

— — — an der St. Carls - Kirche. XXIX. 369

— musikalische Kunstschätze (in Briefen eines Reisenden). XXVIII. 497, 513, 629. XXIX. 65, 81, 225, 265, 877, 881. XXX. 35, 68

— — — Zeitung das. XXI. 128; nun von Kanne redigirt. XXIII. 315; hört auf. XXVI. 189

— Publikum — über das dasige (v. Spohr). XXV. 457

— Schottenfelder Kirchen - Musik - Verein daselbst. XXVII. 101

— Steinersche Officin das., durch Haslinger wieder in Flor gebracht. XXVI. 715

— Versteigerung des Theaters an der Wien. XXVIII. 568, 672. XXIX. 118

— Vaterländ. Conservatorium das. Uebersicht davon. XXX. 518

Wiener Merkwürdigkeiten etc. von F. H. Boeckh. (R) XXV. 407

Wiener, vier deutsche Quartett - Sänger: Schiele, Kaplan, Feltsauer und Wieser, in Lyon. XXI. 211; im mittägl. Frankreich. XXI. 379, 676 fg.; in Genf. XXII. 301 fg.; in Bern. XXII. 366; im Strasb. XXIII. 901

Wiener Tonschule, oder Anweisung z. Generalbass etc. von Jos. Preindl, geordnet und herausg. v. Ign. Ritter v. Seyfried. (R) XXX. 183, 200

Wiesneder, in Mannheim. XXVI. 806; in Braunschweig. XXVIII. 625

Wiesenhütten, von, Klav. - Dilett. in Frankf. a. M. XXIII. 111

Wieser, in Magdeburg. XXVIII. 252 fg. XXIX. 432

Wieser, Wiener Quartettsänger, s. dieselb.

Wietrazinski, Dem., in Moskau. XXVIII. 128 fg.

Wild, Ferd., aus Darmstadt, zuvor in Wien. XXIV. 336; contractwidrig abgegangen. XXIV. 352

— in München. XXI. 781; in Stuttgart. XXI. 621. XXVII. 653 fg.; in Carlsruhe. XXII. 328, 727, 732; in Wien. XXIII. 7, 54, 60. XXIX. 140 fg.; in Darmstadt. XXIII. 61, 648; in Amsterdam. XXIV. 301. XXV. 332; in Cöln a. Rhein. XXV. 501; in Strasburg. XXVII. 605; in Frankf. a. M. XXVII. 672; in Cassel an Gerstacker's Stelle. XXVII. 672, 861. XXVIII. 506 fg.; in Berlin. XXVIII. 530, 675, 699; in Prag. XXIX. 618

Wilde, Mad., in Petersburg. XXVI. 243 fg., 350

Wildt, J. C. D., Restauration der griechischen Musik durch Erörterung der 12 Tone in der Octave. (B) XXX. 274

Wilhelm und Cons., als Vorfechter der Yorkschen gegen die Lankasterschen. XXII. 824

Wilhelmi, in Dresden. XXI. 59, 113. XXV. 13

Wilke, über schlechte Orgeln, u. wie dem Uebel abzuhelfen? XXIII. 622, 641

— — Stimmung der Orgeln. XXIV. 727, 751

Bemerkungg. über diese Aufsätze, v. Bethmann. XXVII. 607

— Erwiederung hierauf. XXVIII. I. Bl. S. 5

— Empfehlung der Drehorgeln, zum Gebrauch in Landkirchen. XXIV. 777

— über die Cresc. und Decresc. Züge an Orgeln etc. XXV. 113

— — — Erfind. der Rohrwerke mit durchschlagenden Zungen. XXV. 149. — Nachtrag. XXVII. 263

— — das Wirken des Abt Vogler im Orgelbaufache. XXVI. 673, 689

— — die v. Kauffmann (XXV. 118) gegebenen Bemerkgg., den Orgelwind etc. betr. XXVII. 511

— ein Wink, Tauhstummen den Laut der Vocale und die Tone des Klaviers hörbar zu machen etc. XXIX. 17

— über das Stimmen der Octaven. XXX. 65

Willemsz, Joh. de Vos, Behandlungsweise der Preisaufgabe des Konigr. der Niederlande. XXVII. 277

William, Miss, in Calcutta. XXIV. 592

— William, unter dem Namen Gugl. Guglielmi — s. d. A.

Willis, Rob., erhält ein Patent für einige Verbesserungen an der Pedalharfe. XXIII. 304

Willmann, Dem. Car., aus Wien, in München. XXI. 243, 576; in Stuttgart. XXII. 121; in Dresden. XXIV. 287 fg., 293, 497. XXV. 13; in Cassel. XXV. 450, 453; geht v. Dresden ab. XXV. 527; in Berlin. XXVII. 247

Wilmann, Clarin. in London. XXIV. 655. XXV. 567

Wilms, J. W., in Amsterdam. XXII. 343. XXV. 355

— neues Concertino f. Pianof., von ihm selbst in Amsterdam gespielt. XXII. 63 fg.

— Sinf. (in Gent gekrönt), in Amsterdam aufgef. XXIII. 407

— Trauermusik, ebend. aufgef. XXVII. 574 fg.

— Sinf. D b, in Magdeburg aufgef. XXVIII. 260

— Romance, Partant pour la Syrie, av. Var. p. le Pianof. et Fl. oblig. op. 5. (R) XXII. 528

— Air d'Houssard Hongrois, var. p. le Pf. et Fl. op. 51. (R) XXII. 520

Wilson, Sgra Mar., in Mailand. XXVII. 621

Wilson, Dr., Schausp. und Mitunternehmer des Theat. zu Calcutta. XXIV. 592

Windschweller bei den Orgeln. XXV. 115

Winen, Fagottist aus Paris, in Warschau. XXI. 708, 710. XXII. 575. XXIV. 275

Winkel, in Amsterdam, neuerfund. Instrument, Componion genannt. XXIV. 592; in Paris bewundert. XXVI. 190

Winkler, Pianof. - Sp. in Pesth. XXIII. 298, 309

7 fehlt eine halbe Takt Pause. In dem Alt Seite 5, Z. 5 muss bey den 4 Takt-Pausen ritard. stehen. In der Principal-Stimme, S. 4, Z. 12, Takt 8, muss es heissen:

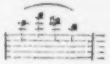

Nachrichten.

St. Petersburg den 4ten May 1803. Ueber den jetzigen Zustand des hiesigen Musikwesens lässt sich nicht viel tröstliches sagen. Ich glaube, es giebt keine Stadt, wo man weniger wahre Musikliebhaberey besizt als hier. Zwar lässt fast jeder reiche Russe seine Kinder einige Monath in der Musik unterrichten, aber nur um sagen zu können: meine Kinder erlernen auch Musik, oder: sie haben bey dem und dem berühmten Virtuosen Unterricht gehabt. Doch giebt es auch einige Häuser, wo man die Kunst schäzt und mit Fleiss erlernt; wo man wöchentlich einige Male Musik hat, die man nicht, wie das hier gewohnlich der Fall ist, bey der Pharao-Bank anhört, oder mit betäubendem Geplauder überschreyet, sondern bey der man im Kreise um die Spielenden sitzend, jedes Schöne der Komposition oder des Spiels auffängt und mit Beyfall belohnt.

Ich weiss wohl, dass man sich in Deutschland ganz andere Begriffe von dem hiesigen Zustande der Musik macht, dass man sie allgemein geschäzt und auf der höchsten Stufe der Kultur glaubt. Daher es denn auch wohl kommen mag, dass jezt alle berühmte und unberühmte Virtuosen von dort hierher kommen, in der Hoffnung hier ihr Glück zu machen; allein die meisten finden sich sehr in ihren Erwartungen betrogen, und verlassen Petersburg mit Missvergnügen. Denn um bey einem öffentlichen Konzerte auf ein starkes Auditorium rechnen zu dürfen, ist es hier nicht hinlänglich, Ruf und ein ausgezeichnetes Talent zu besitzen, man muss sich vorher als ein guter Gesellschafter insinuirt haben, muss den Leuten, an die man empfohlen ist, wöchentlich einige Male seine Aufwartung machen, und so oft, wie es ihnen beliebt, in ihrem Hause musiciren, endlich vor seinem Konzerte mit einer liebenswürdigen Unverschämtheit ihnen die Billets aufzudringen wissen; dann erst ist man gesichert, dass die Kosten die Einnahme nicht übersteigen.

Wie wenig man hier die Konzerte der Musik wegen zu besuchen pflegt, können Sie aus folgendem sehen. Die kaiserliche Direktion der Theater veranstaltete in den lezten grossen Fasten, da weder Schauspiele noch Opern gegeben werden durften, grosse Konzerte, deren wöchentlich drey waren. In dem ersten jeder Woche führte man Oratorien von den berühmtesten Komponisten auf; in dem zweyten liessen sich die Virtuosen im Dienste Sr. kaiserl. Majestät und die Sänger des französischen Theaters hören, und in dem dritten die Sänger vom italienischen Theater. Die Direktion that alles mögliche, um die Konzerte recht brillant zu machen; die Virtuosen und Sänger boten ihre ganze Kunst auf, um das Publikum zufrieden zu stellen, aber demohnerachtet waren nur die beyden ersten Konzerte besezt, nachher wurde es immer leerer und das ganze so rühmliche Unternehmen stockte, wie kaum die Hälfte der angekündigten Konzerte gegeben war.

Auch wurden hier zum Besten der Wittwen der Hofmusici die vier Jahreszeiten mit einem Orchester von beynahe 200 Personen gegeben, und man wandte alles an dies Meisterwerk so vollkommen wie möglich darzustellen, und nach dem Urtheile der Kenner blieben die Bemühungen der vielen einheimischen und fremden geschickten Musiker, die daran Theil nahmen, nicht fruchtlos; man gab es mit einer seltenen Vollkommenheit. Doch auch daran nahm das Publikum keinen warmen

Winneberger, F., leichte und gefällige Uebungsstücke für Anfänger des Pianof. etc. 5 Hefte. (B) XXV. 62
— leichte und gefall. Sonatinen, als Uebungsstücke etc. 4 Hefte. (B) XXV. 62
— 4hand. Sonatinen, als Uebungsstücke f. Anf. des Pf. etc. 3 Hefte. (B) XXV. 62
Winter, Bern. (eigentl. Calveri (XXVIII. 33)), aus Neapel. XXVII. 631; in Mailand XXIV. 70. XXVII. 131; in Rom. XXV. 236; in Florenz. XXV. 470; in Genua. XXVI. 568; in Brescia. XXVI. 784; in Neapel. XXVII. 632. XXVIII. 638. XXIX. 29, 884, 886; in Mailand. XXX. 468, 478, 698
— Dom., dessen Bruder, in Vicenza. XXVII. 134; in Wien. XXIX. 603, 615
Winter, Peter von, Kpmstr. in München. XXII. 550
— über dessen vielseitige Compositionen. XXII. 262
— über ihn als Kirchencomponist. XXX. 214
— führt das Orchester in Wien bei Aufführung seines Opferfestes selbst an. XXIII. 55
— als Sammler englischer Gesellsch. Lieder. XXIX. 36
— als Lehrer und Begleiter der Dem. Metzger, nachher verehel. Vespermann. XXIX. 357 fgg.
— arbeitet an einer neuen Oper. XXIV. 152
— sein Tod zu München. XXVII. 737; Nekrolog dess. XXVII. 353, 369, 465
— Cant. Timotheus (die Gewalt der Musik), in Wien aufgef. XXIII. 147, in Königsberg. XXVI. 104; in Berlin. XXVII. 187
— vorzügl. Stücke daraus, in Leipzig aufgef. XXII. 30
— istimm. Gesang: die Musik, in Strasburg aufgef. XXIV. 558
— — — — das Waldhorn, in Leipzig aufgef. XXII. 293; in Strasburg. XXIV. 558
— neueste Messe. XXIV. 152
— 3 neue Messen. XXVI. 334
— Messe für 2 Orchester, in Wien aufgef. XXVIII. 557
— Miserere, in München aufgef. XXIV. 374
— drei Hymnen (Missa), in Wien aufgef. XXVII. 347
— Variat. über Caraffas: O cara memoria etc., gesungen v. Mad. Kraus - Wran., in Leipzig. XXV. 399
— Operette: Der Bettelstudent, in München aufgef. XXIV. 149. XXVI. 62
— Op. die Brüder als Nebenbuhler (fratelli rivali), in München aufgef. XXI. 546
— — Calypso, Chöre daraus, in Riga aufgef. XXV. 532
— — Heimerani Ouvert. und Chöre daraus, in München aufgef. XXI. 28
— — das Labyrinth, in Königsberg aufgef. XXIV. 697
— — — — Ouvert. u. Duett mit Chor) daraus, in Prag aufgef. XXVI. 418
— — — — Scena, Terz. und Quint. daraus, in Zürich aufgef. XXIV. 301
— — Maometto, in Dresden aufgef. XXI. 113; in München. XXI. 364. 382; in Darmstadt. XXIII. 647; in Weimar. XXIV. 304
— — Ouvert. u. Introd., in Wien aufgef. XXIII. 58; in Prag. XXIII. 367. XXVI. 119
— — grosse Scene daraus, in Prag aufgef. XXV. 380
— — in Neapel aufgef. XXVII. 728; in Mail. XXVIII. 331
— — Mar. von Montalban, in Stuttgart aufgef. XXIII. 832; in Dresden. XXIV. 287. XXVIII. 248; in Wien. XXIV. 319
— — Ogus (d. Triumph des schönen Geschlechts), in München aufgef. XXIV. 301
— — — Ouvert. u. Einleitung, in Lpz. aufgef. XXII. 29
— — das Opferfest, in Florenz aufgef. XXI. 152; in Strasb. XXI. 667. XXIII. 209; in Munch. XXI. 2591; in Cassel. XXII. 880. XXV. 431; in Wien. XXII 825; (ebendas. von ihm selbst aufgef. XXIII. 59) XXIV. 321, 672. XXVII. 148; in Frankf. a. M. XXIII. 280; in Prag. XXIII. 776; in Leipzig. XXV. 23; in Berlin. XXV. 624; in Dresden. XXVI. 121 in Weimar. XXVI. 600
Winter, Peter von, Op. Das Opferfest, in Paris (le sacrifice interrompu). XXVII. 511; in Strasburg. XXVIII. 687; in Zürich im Concert aufgef. XXVII. 463
— Op. Proserpina, Ouvert. daraus, in Hildburghausen aufgef. XXI. 548
— — Romeo u. Julie, Ouvert. daraus in Prag aufgf. XXIV. 413
— — Zaire, in Darmstadt aufgef. XXIII. 647
— Musik zum Schneider und Saenger, in München aufgef. XXII. 262. XXIV. 209. XXVIII. 491
— Seine Horn-Concerte im Besitz der Gebr. Roeck. XXVIII. 468
— Ouverture (D b), in Leipzig aufgef. XXII. 43
— Umarbeitung der Zingarelli'schen Oper: Romeo und Julie, in München aufgef. XXI. 635
— Requiem, 1790 in Mainz aufgef. XXVIII. 377 fg.
— Romanze, eingelegt zum Rothkäppchen. XXI. 760
— Ouverture (N. 29 D♭) arr. p. l. Pf. à 4 m. par O. Claudius. (B) XXX. 384
— Schlachtsinfonie mit Chören, in Prag aufgef. XXIII. 468. XXIV. 615
— Messe de Requiem à 4 Voix, arr. p. le Pianof. (B) XXX. 313
— vollständige Singschule in 4 Abtheil. mit deut. ital. u. französ. Vorbemerkungen u. Erläuterung. (B) XXVII. 101
Winterfeld, von, O. L. G. Rath zu Breslau, Director des dasigen Instituts f. Kirchenmusik. XXI. 793 fg.
Winzingerode, Freih. Eberh. von, Nachricht u. Bitte, die Fortsetzung des Gerberschen Tonk.-Lexik. betr. XXVII. Int. Bl. S. 29
— Nachr. über den Musikzustand in Göttingen z. Anf. d. Jahres 1828. XXX. 265, 277
Wirdisch, Dem., in Wien. XXIV. 145. XXVI. 451
Wismar, Nachr. XXI. 778. XXII. 229, 796. XXIV. 734. XXVII. 330, 825. XXX. 170
Wissmüller, Klav.-Spieler in Wien. XXII. 536
Witt, F., gr. Sinf. p. l'Orchestre etc. n. 9. (B) XXI. 607
Witt, Joh., Mayseders Schüler, in Wien. XXVII. 147
Wittasek, in Prag, vom Domkapellmstr. in Wien ernannt. XXVI. 526; u. z. K. K. Hof-Vice-Kpmstr. XXVIII. 127
— — — — Requiem, in Wien aufgef. XXVI. 850
Witzka, Variat. p. le Pianof. sur un theme tiré d'un Ballet. (B) XXIV. 296
Wittmann, Carl, 13jähr. VCellspieler in Wien. XXX. 110
Wodzicki, Graf von, in Krakau. XXI. 414
Wohler, W., Die Dur-Scala mit 80 2- und 3stimmigen harmonischen Variationen etc. (B) XXVII. 821
Wöhrle, Oboist in Stuttgart. XXIII. 211. XXVI. 366
Wolff, Trio f. Pf. u. 2 Waldh., in Leipzig aufgef. XXI. 52
— Pianof. Conc. le Calme, in Leipzig v. Schneider gesp. XXII. 98
Wörlitzer, Frdr., 11jähr. Fig.-Spieler in Berlin. XXVIII. 28. 209; in Wien. XXIX. 600 fg. 616, 667; in Prag. XXIX. 763; in Leipzig. XXX. 392
Woets, Klav.-Spieler in Paris. XXV. 638
— gr. Son. p. le Pf. ecc. 80. (B) XXV. 846
Wohlbrueck, in Leipzig, als Declamator. XXII. 257
Wohlbrueck, Dem., in Leipzig. XXII. 219 (v. Darmstadt); in Cassel. XXVI. 452. XXVII. 859; in Magdeburg. XXVII. 753; in Dresden. XXVII. 477
— Illes, in Prag. XIX. 49. 244 fg. XXV. 586
Wohlfarth, Inspr., Bassist zu Breslau. XXI. 780
Wohlfarth — Nekrolog von J. G. Werner. XXIV. 767
Wolf (ehemal. Kapellmstr. zu Weimar), Musik zu Gothe's Lila etc. XXI. 673
— — Composit. des Psalms: Unendlicher Gott etc. XXIV. 749
Wolf, Fagottist in Berlin. XXV. 56
Wolff, A. S., Flötenverfertiger in Hamburg. XXIV. 295
Wolff, stud. mus. in Breslau. XXVI. 175. XXX. 728
Wolff, Ed., 12jähr. Klav.-Sp. in Wien. XXVIII. 561
Wolff, Heinr., 12jähr. Violinist in Frankf. a. M. XXVIII. 100

Wolfram, Flötist in Wien. XXI. 860; in Mailand. XXII. 499; in Leipzig. XXIII. 242; in Stuttgart. XXIV. 132; in Weimar. XXIV. 568; in London. XXV. 899; in Rotterdam. XXV. 723; in Dresden. XXVII. 702; in Prag (als Künstler auf der vervollkommneten Flote). XXVIII. 166; mit s. Pantalon in Mailand. XXVIII. 335

— (J.) Oper: Alfred, in Prag aufgef. XXVII. 365

— — — Die bezauberte Rose, in Dresden aufgef. XXVIII. 705. XXIX. 3071 in Weimar. XXIX. 205, 2021 in Leipzig. XXIX. 2891 in Berlin unter s. Leitung aufgf. XXX. 14, 197, 207

— Ouvert. daraus, in Wien aufgef. XXX. 295

— Ouvert. zur Oper: die Normannen in Sicilien, in Leipzig aufgef. XXIX. 2881 in Berlin. XXX. 46

— Maja u. Alpino, od. die bezauberte Rose, Op. in 3 A. für das Klavier eingerichtet. (R) XXIX. 741

— 6 deutsche Gesänge v. Tieck, m. Begl. des Pf. 2te Samml. (R) XXX. 179

Wolfstein (Prof.), in Caschau. XXI. 347

Wollank, Romanze zu dem Lustsp. Der Prinz v. Pisa, in Berlin aufgef. XXVII. 784

— Fr., deutsche Gesänge mit Begl. des Pianof. 15. W. (R) XXIX. 736

— 1. Hft der Tafellieder f. Berlin (R) XXIX. 781

Wollaston, Will. Hyde, Abh. über Hörbarkeit gewisser Tone. XXIII. 600

Wollrabe, Oboist zu Hamburg. XXIII. 844

Wolterseck, Fr., Bassist aus Hamburg, in Berlin. XXII. 446; in Braunschweig. XXIII. 249; in Hamburg. XXIII. 783; in Cassel. XXIX. 142; wieder in Berlin. XXX. 565, 628, 677

Wood, James, erhält ein Patent auf eine Verbesserung der langen h und cis Klappen der Clarinette. XXIII. 503

Worcisek (Worzischek), Joh. Hugo, in Wien. XXIII. 57; zum Hoforganist dass. ernannt. XXV. 211

— sein Tod. XXVII. 819 — Nekrolog desselb. XXVIII. 73

— Brav.-Variat. f. Pianof., in Wien gespielt. XXI. 127

— Sinf. in D♯, in Wien aufgef. XXV. 209

— Son. p. l. Pf. oeu. 20. (R) XXVIII. 209

— Gedicht: Liebe (v. Muchler), in Wien aufgef. XXIX. 99

— 3 Gedichte: an Sie, der Frühlingsregen, das Taubchen, f. 1 Sgst. mit Klav. Begl. 21. W. (R) XXIX. 123

Wornum, Rob., erhält ein Patent auf Verbesserung des Saitenbezuges an Pianoforte's u. a. Instrum. XXIII. 504. XXVIII. 663

Wotke, Bassist und Bauchredner in Warschau. XXVIII. 815. XXIX. 399

Woykowski, Violin. Dilett. in Posen. XXIII. 652

Woywoda, Mus.-Dir. b. d. Oper in Bremen. XXVI. 144

Wranitzky, Dem. Anna, in Wien. XXI. 7, 72, 496, 509, XXII. 55, 56; in Berlin. XXI. 624 fg. 712, 716

— nun Mad. Kraus. XXIV. 358. S. K.

— — Seidler, Mad. S. S.

— Gebr. in Wien. XXI. 71. XXII. 56 fg. XXIII. 60

— Ant., Violinist, als Orch.-Dir. in Wien. XXIV. 341, 358. — Tod zu Berlin. XXII. 673

— Fr., VCell. in Wien. XXI. 566. XXIV. 358. XXVI. 649 fg.

— Paul, Op. Die deutsche Mutter, zuerst in Wien aufgef. XXIV. 301

— — — Oberon, in Stuttgart aufgef. XXIV. 606; in Cassel. XXV. 708; in Berl. XXVIII. 476

— — — — nach einer Umgestaltung v. C. Blum u. mit vielen and. Composit. ausstaffirt, in Berlin aufgef. XXX. 479

— — — Ballet: Das Waldmädchen, in Wien aufgf. XXX. 720

Würfel, Wacl., Fortep.-Spiel. in Warschau. XXI. 710. XXII. 553. XIV. 581

— als Virtuos auf dem Aeolmelodikon. XXIV. 682; in Dresden. XXVI. 113; in Prag. XXVI. 126; in Leipzig. XXVI. 310 fg.; in Berlin. XXVI. 420; in Wien. XXVII. (193). 348, 401

— Cant. Die Erhorung, in Prag aufgef. XXIX. 376 fg.

Würfel, W., Oper: Rübezahl, in Prag aufgf. XXVII. 93; in Wien. XXVII. 202; in Leipzig. XXVII. 429

— gr. Rondeau brillant p. le Pf. oeu. 30. (R) XXVIII. 796

— — — — — — — — 20. — — — 832

— 2 Polonoises p. le Pianoforte — 21. — XXIX. 312

Würtemberg's Kunstgeschichte. XXIII. 657, 673

Wustenberg, Komiker in Cassel. XXII. 575, 578, 580, 676. XXIV. 348, 687, 680. XXV. 146, 708. XXVI. 733

Wurm, Komiker, in Weimar. XXIV. 576; in Strasburg. XXV. 609; in Wien. XXVI. 638; in Stuttg. XXVII. 652

Wurst, Regim.-Kapellmstr. in Königsberg. XXII. 96

— Musik z. Melodrama: Die Waise aus Genf, in Königsberg aufgef. XXV. 571

— — — Trauersp. Der Freischütz, in Königsberg aufgef. XXV. 572

— grosse Schlachtmusik mit Gesang, in Konigsberg aufgf. XXIX. 209

— Musik z. Ballet: Der Korsar, in Königsberg aufgef. XXX. 325

Wustrow, A. F., 3 Son. p. le Pianof. av. acc. d'un Violon obl. Op. 1. n. 1. 2. (R) XXII. 870

— 6 Divert. fav. p. le Pf. Cah. 1. n. 1. 2. 3. Oeuv. 5. (R) XXX. 250

Wyss, Joh. Rud., Texte zu der Sammlg. v. Schweizer Kuhreihen etc. XXVIII. 227

X.

X., Pastoral-Messe, in Wien aufgef. XXVIII. 80

Y.

Yanlewitz, Violinist in London. XXI. 861

Young, Ant., fur den Compos. des Liedes: God save the King gehalten. XXVII. 805

Young, Ten. in Prag. XXV. 385 fg. 591 (als D. Juan! XXV. 828)

Z.

Zabiello, Graf Heinrich, Gönner und Beförderer der Kunst zu Warschau. XXVII. 762

Zacchielli, Sgra. Ter. Croci, in Forli. XXVII. 253; in Mailand. XXVIII. 637

Zaenker, Clarinett. v. Sondershausen, in Nordh. XXV. 415

Zaiser, ehemal. Würtemberg. Tenor., in Berlin. XXII. 50

Zaleski, v., Staatsreferendar in Warschau, Tenor-Dil. XXVIII. 813

Zamara, Dem., in Lausanne. XXV. 668

Zambelli, Gius., in München. XXI. 321; in Piacenza. XXII. 287; in Ancona. XXVII. 235; in Bologna. XXVII. 632

Zamboni, Buffo (XXII. 516); in Mailand. XXI. 841; in Turin. XXI. 125; in München. XXI. 868. XXII. 364, 808

— Oper: Oro non compra amore, in Venedig aufgf. XXVII. 634

Zamboni, Sgra., in Mailand. XXII. 93

Zampieri, Ritter, von London, in Bologna. XXI. 44

— kurze Biogr. und Composit. dess. XXVII. 619 *)

— Op. la Foresta d'Ostropol, in Neapel aufgef. XXIV. 279

— — gl' Illinesi, in Bologna aufgf. XXV. 670

— — il trionfo d'Emilia, in Florenz aufgf. XXI. 270

— — Valmirore Zoraida, in Rom aufgf. XXIV. 71

— — Pompeo in Siria, in Mailand aufgf. XXVII. 619

Zander, C. A., Geigenspieler und Geigenmacher etc., in Königsberg. XXIV. 702; als Violinist in Berlin angestellt. XXV. 582

Zanetti, Gasp., il scolare per imparare a suonare di Violino et altri stromenti, ein angeblich 200 Jahre altes Werk. XXV. 258

Zanetti, Sgra., aus Bergamo, in Dresden. XXV. 141 geht wieder ab. XXVI. 10

Zappucci, Sgra., in Lissabon. XXIII. 605. XXV. 4

Zarlino. XXIII. 328

Zawrzl, Carl Eugen, frühzeit. Genie zu Amsterdam — Nekrolog. XXIV. 508

Zeerwenka, Oboist in Petersburg. XXV. 655

Zeibig, in Petersburg. XXVI. 240

Zeibig, Mad., ebendas. XXVI. 240

Zeis, Dem., in Konigsberg. XXII. 94

Zelisco, in Prag. XXVI. 478

Zelter, C. F., in Berlin. XXI. 477

— über s. Lieder. XXVIII. 52

— Ballade: Johanna Sebus, für's Orchester bearbeitet von C. Schula und in Leipzig aufgf. XXV. 303

— figurirter Gesang: Allein Gott in der Höh' etc., in Berlin aufgf. XXIV. 809

— Gedächtnissmusik (Hunstein zu Ehren): Der Mensch geht eine dunkle Strasse etc. (v. Tiedge), in Berlin aufgf. XXIII. 296. XXIV. 42

— Männerchor zu dem Lustspiele: Der Prinz von Pisa, in Berlin aufgf. XXVII. 752

— 6 deutsche Lieder für die Bassstimme, mit Begl. des Pianof. (B) XXIX. 541

— 6 deutsche Lieder für die Altstimme, mit Begl. des Pianof. (B) XXIX. 638

— 5tes Heft der Tafellieder für Berlin etc. (B) XXIX. 783

Zeltner, Bassist in Wien. XXIV. 830. XXVII. 151

Zenker, Trompetenbläser aus Sondersh., in Gotting. XXIII. 94

Zerbst, Nachr. über eine das. zu erbauende grosse Orgel. XXIX. 45

— grosses Musikfest das. XXIX. 522

Zerner, Hornist in Berlin. XXVI. 765

Zeughere, J., als Violinist mit s. Freunden Wex, Bader u. Lidl in Zürich. XXVII. 466

— Sinfonie, in Zürich aufgf. XXIV. 561

Zeugheer, vier Gebrüder, in Strasburg. XXVII. 735

Zeuner, einer der ersten Pianof.-Spieler in Petersburg, reist nach Clementi. XXIII. 20. XXV. 656; in Petersburg. XXVI. 830 fg.

Zezi, Bassist, in Dresden. XXIV. 496. XXV. 13 fg. 525. XXVI. 9. 385. XXVII. 66. XXIX. 62, 255 fg., in Berlin. XXX. 45 fg.

Zibulka, Mad., in Pesth. XXIII. 208

Ziegelhauser, Max u. Carl, Flötisten in Wien. XXX. 26

Ziegler, Justitiar, zu Quedlinburg. XXVI. 478 fg.

Ziegler, Ant., Adressen-Buch von Tonkünstler-Dilettanten etc. in Wien. (B) XXV. 806

— behauptet eine bessere Erfindung mit Korkholz bei den Klappen der Blasinstrumente. XXV. 626

Zilioli, Paolo, Tenorist in Neapel. XXVII. 631

Zimmer, Dem., in Prag. XXII. 476. 600 fg.; geht ab. XXIII. 419

Zimmer, VCellist in Strasburg. XXVI. 620

Zimmerl, junger Hornist in Wien. XXVIII. 735

Zimmermann, Prof. de Musique in Paris. XXII. 304

— J., Variat. sur la Romance fav. S'il est vrai etc. p. le Pianof. oeu. 2. (B) XXIV. 627

— Badinage p. le Pianof. sur l'Air: Au clair de la lune etc. oeu. 8. (B) XXIV. 852

— Concert p. le Pianof. arr. en Sextuor. (B) XXVI. 557

— Polonaise für das Pianof. (B) XXIX. 720

Zineroni, von, Flöten-Dilett. in Bergamo. XXIX. 41

Zingarelli — etwas zu s. Biographie und s. vorzüglichsten Opern. XXIII. 841

— als musikal. Dir. der zwei Conservatorien zu Neapel. XXIII. 841. XXVII. 652

— ein Gegner Rossini's. XXI. 758

— im Gespräch mit Rossini. XXIII. 876

— Verbot an s. Schüler, die deutschen Classiker zu studiren. XXX. 436

— Urtheil über Basily Orator. Sansone. XXVI. 520

— Miserere, in Neapel aufgf. XXX. 493

— Oper: Alsinda, in 7 Tagen componirt. XXV. 235

— — Pirro, re d'Epiro, in Wien aufgf. XXIV. 502

— — Romeo e Giulietta, in 48 Stunden (auf 10 Tage gerechnet) comp. XXV. 235; zuerst in Wien aufgf. XXIV. 502

Zingarelli, Oper: Romeo e Giulietta, umgearb. von Winter, in München aufgf. XXI. 635. XXIII. 616; in Prag. XXIV. 417.

— stummer Vocal-Chor: Ai passi erranti etc., in Venedig aufgf. XXIII. 870. Beil. V.

— Arie: Ombra adorata, von Mad. Catalani in Des♯ (statt D♯) gesungen. XXIX. 389

Zink, Flötist in München. XXVI. 68. XXIX. 158

Zink, [illegible] Tenorist in Kopenhagen. XXIII. 430

Zink, Mad., ebendas. XXIII. 431

Zinkeisen, Vorspieler in Göttingen. XXII. 840

Zipfel, Flöten-Dilettant zu Breslau. XXI. 786

Zipfel, Dem., Klavierspiel. in Breslau. XXI. 785

Zischka, Bassist in Cassel. XXIV. 328

Ziwet, von, Vorsteher einer Unterrichts-Anstalt nach Logier, in Königsberg. XXVII. 319

Zicold, Flötist in Weimar. XXVII. 169, 298. XXVIII. 444; in Nürnberg. XXVII. 263

Zöllner, Heinr., Orgelspieler aus Posen, in Warschau. XXIV. 483; in Bremen. XXVII. 97

— Veni Creator, in Warschau aufgf. XXIV. 483 e)

Zöllner, C. H., Variat. sur 2 Thèmes p. le Pf. (B) XXV. 63

Zomb, Oboist in Prag. XXX. 311

Zomb, Franz, in Carlsbad. XXI. 346

Zomp, Mad., geb. Teyber, in Prag. XXX. 198

Zorn, Dem., in Copenhagen. XXIII. 430 fg.

Zsapary, Graf, Musikliebhaber in Pressburg. XXIII. 209

Zschaschler, Dem., 11jähr. Sängerin in Weimar. XXIX. 92

Zschiesche, Bassist, von Pesth, in Berlin. XXIX. 58, 111, 426, 778. XXX. 825

Zschischka, Bass., in Bremen. XXI. 763; in Riga. XXVI. 684

Zucchi-Giorgi, Sgra. Madd., in Bologna. XXVI. 520; in Florenz. XXVII. 289; in Turin. XXVIII. 382

Zuchelli (eigentlich Kelly, aber unter diesem italienisirten Namen bekannt. XXIV. 638), Bassist und Buffo in Mailand. XXI. 82. XXII. 816; in London. XXIV. 618, 623, 638; in Paris. XXVI. 807. XXIX. 601

Zucholi, Zuccoli, Lu. Gofr. (vielleicht derselbe mit dem vorigen), in München. XXI. 889; in Triest. XXII. 284. XXIX. 56; in Mailand. XXV. 870; in Venedig. XXVI. 278; in Parma. XXVII. 135; in Turin. XXVII. 634; in Rom. XXVIII. 488. XXIX. 89

Zucker, Dem. Em., in Dresden. XXI. 58

Zucker, Dem. Jul., in Dresden. XXI. 58, 92, 118

Zurich — Gesuch wegen eines Orchester-Dir. das. XXII. Int. Bl. 1.

— Nachr. XXIII. 330. XXIV. 589. XXVI. 400. XXVII. 465. XXVIII. 395. XXX. 673

Zulehner, kom. Tenorist: Epiphanias etc. (von Göthe), für 1 Ten. u. 2 Bässe, m. Begl. des Pf. op. 12. (B) XXVI. 830

Zum Bach, Dem. d. ält., Klavier-Dilett., in Magdeburg. XXVI. 304

Zum Bach, Dem. d. jüng., Gesang-Dilett., in Magdeburg. XXVI. 305. XXVII. 156 fg. XXVIII. 254, 260. XXX. 301; in Zerbst. XXIX. 523

Zumsteeg, als Concertmstr. in Stuttgart. XXIII. 675 fg.

— Schillers Freund u. Comp. der Lieder in den Räubern. XXIII. 674

— Sein Andenken vom Liederkranze zu Stuttgart gefeiert. XXVIII. 465

— Geisterinsel — Chöre daraus in Riga aufgf. XXV. 532

Zumsteeg, Emil, dess. Tocht. i. Stuttg. XXIII. 816. XXVIII. 144

— 3 Polon. p. le Pianof. (B) XXIII. 479

Zungenharmonika, der Erfinder einer neuen — Pfeifer. XXIII. 395

Zungenpfeifen — die Gesetze ders. betr. — eine Abh. v. D. W. Weber. XXIX. 281

Zurnae, eine türkische Schalmei. XXVIII. 634

Zurechtweisung für den kleinen Unbekannten. XXX. 744

Zwanziger, Hornist u. Violinist in Wertheim. XXII. 864

Zwick, in Dresden. XXI. 59

Zwerzeck, Hornist in Prag. XXII. 292

Zylinski, in Warschau. XXVIII. 814

REGISTER

ZU DEN LETZTEN ZWANZIG JAHRGÄNGEN

DER ALLGEMEINEN

MUSIKALISCHEN ZEITUNG.

(31. BIS 50. JAHRGANG: 1829 BIS 1848.)

FORTSETZUNG UND BESCHLUSS

DER FRÜHEREN REGISTER ÜBER DIE ERSTEN 30 JAHRGÄNGE.

LEIPZIG,

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

1849.

Bemerkung.

Die grössere Ziffer bedeutet den Jahrgang, die kleinere die Seitenzahl. (R) bedeutet Recension, worunter auch kurze Anzeigen verstanden sind.

A.

A., viertheim. Tenorsänger 1790. 32. Beilage II*.

Aachen, Nachrichten. 43. 668. — Musikfest das. 36. 103.) 439. 39. (149.) 609. 42. 646. 45. (397.) 48. (246.) 605. — Liedertafel daselbst gewinnt beim belgischen Wettsingen den 1. Preis. 43. 824. 870. erhält deutsch eine Fahne. 43. 866. 44. 637. — Opernge sellschaft daselbst, gibt in Paris Vorstellungen. 31. 465.

Aarau, Musikfest daselbst. 44. 295.

Aarse, Frl., Sängerin in Utrecht. 38. 850.

Abe, August, Bassist, in Paris. 43. 346.

Abbadia, Sga. Luig., Sängerin, in Bologna. 42. 751. Brescia. 44. 934. Imola. 43. 1020. Mailand. 43. 205. 531 fg. 44. 324. 367. 836. 946. 45. 349. 48. 372. Padua. 44. 1024. 45. 949. Palermo. 47. 73. 398. Paris. 31. 790. Piacenza. 45. 668 fg. 47. 863. Rom. 49. 114. Sassari. 46. 143. Turin. 42. 515. 46. 117. Wien. 42. 630 fg. 43. 664 fg. 699 fg. 772.

Abbaye, Oboist, in Weimar. 48. 725.

Abbeville, Geburtsort Lesueur's, setzt demselben ein Denkmal. 47. 560. (Vergl. Lesueur.)

Abeille, Hoforganist in Stuttgart, tritt in Ruhestand. 35. 621.

Abel, Musik-Dir. in Greifswald. 34. 712.

Abel, Aug., dessen Sohn, Pianof.-virtuose und Violinist daselbst. 34. 731. 854.

Abel, Karl, Introd. v. Polos. f. Pianof. 28. W. (B) 27. 697.

Abel, Tenorist, in Strassburg. 46. 632.

Abels, Karl Gottlob, Kantor in Halle — Nekrolog. 47. 479.

Abendroth, Harmist aus Sondershausen, in Erfurt. 45. 796.

Abenheim, Jos., Violin. in Stuttgart. 31. 135. 33. 574 fg. 35. 98.

—— Psalm, in Stuttgart aufgeführt. 32. 283. 35. 99.

—— Vater Unser „ „ „ 35. 621. 36. 466.

—— 6 Lieder mit Pianof. 2. Wk. (B) 32. 148.

Abler, Tenor., in Dresden. 40. 205. (aus Note) in Berlin. 42. 72.

Abmeyer, C. A., Sammlung 2- u. 3stimmiger Gesänge etc. (B) 39. 300.

Abrahams, Bassist, in Kopenhagen. 33. 743.

Abresch, Tenorist, in Magdeburg. 39. 324. in Frankfurt a. M. 41. 300. fg. 485. Berlin. 42. 772. Wien. 43. 195. London. 44. 610 fg. Hamburg. 44. 749. Mainz. 45. 817.

Abt, blinder Pianofortespieler aus Hamburg, in Bremen. 31. 63. 434. Kopenhagen. 36. 378 fg.

Abt, Dirigent des Cäcilienvereins in Prag. 43. 1075.

Abt, Bassist, in Strassburg. 48. 793.

Abt, Franz, Pianofortespieler in Leipzig, als Musik-Dir. in Zürich angestellt. 43. 821. schreibt eine Oper. 46. 814.

—— Recdo p. Pianof. a 4 m. 39. Wk. (B) 42. 794.

—— Bazarwalzer f. Pianof. 22. „ „ „ 881.

—— 6 Contretänze „ „ „ 31. „ „ „ 946.

Accent — 48. d. jetzigen Begriff dess., von Lichorius. 22. 805.

Accord, s. Akkord.

Accorsi, Sga. Mar., Sängerin, in Bologna. 41. 170. 370. in Novara. 45. 776. in Treviso 44. 359.

Achilles, Frl., Sängerin aus München, in Salzburg. 46. 674. aus Würzburg in Leipzig. 49. 437. in Coburg. 49. 814.

Achten, Frl., Sängerin in Wien. 31. 214. 682 fg. 699. 776. 792. 847. 32. 287. 590. 847. 33. 72 fg. an den Bassist Fischer verheirathet — s. Fischer-Achten.

Ackermann, F. A., Organist in Lötzelberg. 30. 16.

Ackermann, Frl. Fried., Sängerin aus Petersburg, in Berlin. 36. 156. in Königsberg. 37. 833. 38. 436. 445. 40. 79 fg.

Acqui, Nachrichten. 43. 1077. 44. 1035. 46. 827. 47. 878.

Adam, C. F., dirigirt das Gesangfest in Leipzig. 49. 589.

—— 12 dasses p. Pianof. (B) 31. 236.

—— 6 Gesänge f. 4 Männerstimm. (B) 34. 455.

—— Variat. brill. p. Pianof. (B) 36. 760.

—— 6 ostimm. Lieder f. gemischt. Chor. 4. Wk. (B) 44. 479.

—— Gedichte einer Lebendigen, f. Männerchor. 6 Wk. (B) 44. 499.

Adam, J. G., 6 Fughetten für Orgel. 9. Wk. (B) 31. 732.

Adam, Jean Louis, Pianofortelehrer am steiner Konservatorium. 42. 360. dieser Stelle entlassen. 44. 925. als Aufseher des Pianofurte-Lagers angestellt. 46. 976. — Nekrolog. 49. 333.

Adam, Adolph, dessen Sohn, in Paris — Favorite seiner Handschrift. 42. Beil. 4. in Petersburg. 42. 79. in Berlin. 42. 463 fg. erhält vom König von Preussen einen Ring. 42. 263. zum korrespond. Mitgl. der kais. Cäcilie in Rom ern. 41. 790. zum Ehrenmitgl. 41. 854. z. Offizier d. Ehrenlegion. 42. 243. zum Prof. am Konservator. 360. 670. erhält Concession zur Errichtg. eines neuen Opernthcat. 48. 676. 689. 693. — 49. 31. 116. 187. — tritt daselbst an eine Aktiengesellschaft ab. 50. 733. arrangirt Gräfer's Zauber und Asor. 49. 336. Verzeichniss seiner Opern. 45. 183. — Briefe über die Musik in Russland. 42. 727. 747.

—— Wesse, in Paris aufgeführt. 45. 13. in Versailles 50. 730.

—— Le diable à quatre, Ballet, in Paris aufgeführt. 47. 672.

—— L'Ecumeur de mer, Ballet, in Petersburg aufgeführt. 42. 583.

—— Le fille du Danube, Ballet, in Wien aufgeführt. 41. 629.

—— Le jolie fille de Gand, Ballet, in Paris aufgeführt. 44. 636.

—— Giselle, ou les Wilies, Ballet, in Paris aufgeführt. 43. 734. in Berlin 45. 671. 947. in Hamburg 46. 57.

—— Griseldis (od. die 3 Sizes), Ballet, in Paris aufgef. 50. 238.

—— Les Mamelouques, Ballet, in Berlin aufgef. 42. (465.) 466. 564. 43. 363.

—— Le Bouquetière, Oper, in Paris aufgeführt. 49. 453.

—— Der Brauer von Preston, Oper, in Berlin aufgef. 41. 618 fg. 42. 354. 464. in Breslau 42. 1050. in Dresden 43. 930. in Frankfurt a. M. 44. 517. Hamburg. 41. 454. Hannover. 41. 536. Kassel. 41. 604. 49. 425. Koburg. 41. 545. Leipzig. 41. 434. Petersburg. 42. 730. Prag. 41. 740. 46. 879. Strassburg. 42. 509. Weimar. 42. 750. 43. 295. 49. 265. 631.

—— Cagliostro, Oper, in Paris aufgeführt. 46. 514.

—— Au Sézile berger (Zum treuen Schäfer), Oper, aufg. in Berlin. 40. 693. 856. 42. 354. 464. in Dresden. 40. 875. 41. 392. in Frankfurt a. M. 40. 504. Hamburg. 46. 705. 49. 29. Kassel. 41. 109. Koburg. 40. 856. Leipzig. 41. 672. Prag 43. 682. Weimar. 41. 665. 42. 750. 43. 297. 44. 506. 45. 943. Wien. 41. 632.

—— Le chalet (Die Schweizerhütte), Oper, aufgeführt in Berlin. 42. 564. in Frankfurt a. M. 40. 529. in Hamburg. 45. 617. in Leipzig 40. 682. in Schwerin. 50. 134. in Strassburg. 38. 590. Klav.-Ausz. (B) 37. 650. Ouvertüre daraus, für Pianof. (B) 37. 506. Potpourri daraus, für Pianof. (B) 43. 705.

—— La fille de marbre, Oper, in Paris aufgef. 50. 54.

Adam, Adolph, Une bonne fortune, Oper, aufgeführt in Strassburg. 40. 545. in Paris 49. 892.
—— La main de fer (ou le secret), Oper, in Paris aufg. 43. 1046. 44. 68. Die eiserne Hand, oder eine heiml. Heirat. Klav.-Ausz. (R) 45. 381.
—— Le marceau d'ensemble, Oper, in Strassburg aufg. 40. 545.
—— Pierre et Catherine, Oper, in Paris aufgeführt. 35. 854.
—— Le Postillon de Lonjumeau, Oper, aufgeführt in Amsterdam. 48. 231. Berlin. 39. 470. 552. 611. 707. 832. 40. 109. 624. 693. 41. 236. 336. 593. 820. 1030. 42. 464. 43. 586. 776. 873. 44. 147. 238. 506. 725. 45. 71. 263. 47. 289. 376. in Dessau. 43. 280. Dresden. 39. 764. 48. 487. 748. Frankfurt a. M. 41. 306. 46. 412. 720. 47. 138. Kassel. 40. 162. 50. 380. 709. Koburg. 43. 84. 50. 73. Kolmar. 41. 728. Königsberg. 40. 307. Leipzig. 39. 660. 40. 584. Mainz. 40. 362 fg. Prag. 39. 410. 641. 857. 40. 46. 440. 559. 737. 41. 743. 45. 51. Rostock. 40. 178. Rudolstadt. 48. 689. Strassburg. 39. 782. 41. 210. 448. Stuttgart 40. 821. Weimar. 41. 665. 42. 750. 43. 591. Wien 40. 96. 338. 772.
—— Le grand prix, Oper, in Paris aufgeführt. 35. 854.
—— Le Proscrit (ou le tribunal invisible), Oper, in Paris aufgeführt. 35. 854. Ouvertüre daraus, in Berlin aufgeführt. 42. 465. 664.
—— Regine, Oper, aufgef. in Paris 41. 153. — in Berlin 41. 725. 820. Kassel 42. 197.
—— La Reine d'un jour, Oper, aufg. in Paris. 41. 802. — in Berlin. 42. 464. Hamburg. 42. 958. Leipzig. 42. 958. Wien. 44. 512. Ouvert. daraus, in Berlin. 42. 362. Potpourri daraus, f. Pianof. (R) 43. 705. — Ueber dieselbe. 41. 836.
—— Richard in Palästina, Oper — 46. 846.
—— Le Roi d'Yvetot, Oper, aufgeführt in Paris 44. 932. in Berlin. 46. 400 (R) 45. 81. Klav.-Ausz. (R) 45. 783.
—— La Rose de Peronne, Oper, aufgeführt in Paris. 43. 95.
—— Mélange, p. Pianof. v. le lac des fées. (R) 42. 233.
—— " " " " les diam. de la cour. (R) 44. 501.
Adam, Tenorist in Stuttgart. 35. 78.
Adam, Baritonist in Strassburg. 33. 712.
Adam, Dr., Pianofortespieler in Petersburg. 42. 731.
Adami, Frl., Sängerin in Prag. 37. 32. 204.
Adams, Thomas, Organist in London. 37. 736.
Addner, schwedischer Klarinettist, in Wien. 36. 160. in Prag. 36. 832. in Petersburg. 39. 727.
Adeline, Demois., Sängerin in Paris, † 43. 696.
Ademar, Bassist in Havanna. 44. 1011.
Ademollo, Tenorist in Prato. 48. 343.
Adhemar, A. d', Auswahl von Bassgesängen. (R) 43. 166.
—— L'esclave chrétien, Rom. } (R) 43. 735.
—— Le torador, " }
Adler, Instrumentmacher in Paris, verbess. d. Fagott. 41. 258.
Adler, Professor der Musik in Ofen. 44. 926.
Adlung, Jak. — aus s. „musikal. Gelahrtheit." 37. 868.
Adolf, Sänger in Wien. 33. 26. 435.
Adolph, Frl., Sängerin in Leipzig. 46. 554. (von Magdeburg) in Halle. 50. 569.
Adolphe, Tenorist in Strassburg. 40. 545.
Adrien de la Forge, Tedeum, und Geschichte der Musik, dem Papste überreicht. 49. 115.
Aegypten — dessen alte Musik. 31. 385. 43. 1121. die europäischen Musikcorps daselbst eingeführt. 42. 496.
Aegyptische Zeitung — aus derselben. 36. 80.
Aeolsharmonika, neues Instrument. 31. 596.
Aeolodikon, verbessert von Sturm in Suhl. 34. 354. — von Bollermann in Dresden. 43. 694.
Aeolsharfe, verbessert durch Mehlhop in Hamburg. 43. 780.
Aerts, Flötist aus Belgien, in Mailand. 41. 194.
Aesthetik, musikal. — Skizzen zu einer solchen, von Naumburg. 34. 113. 153. Achtzehnte auf diesen Gebiete, von P. H. 37. 437.
Afrika — Musik in dessen Innern. 33. 758. Musik auf dessen Ostküste. 36. 487.
Agazzari, Komponist des 17. Jahrhunderts. 33. 249.
Aggiuntorio, Rocco, Oper: Il biglietto e l'anello, in Neapel aufgeführt. 41. 839.
Agliati, Sgn. Amal., Sängerin, in Bologna. 41. 870. Brescia. 40. 872. Cadix. 44. 1011. 1054. Cremona. 44. 885. Florenz. 40. 398 fg. Modena. 40. 179. Rom. 40. 197. 41. 369. 607.
Agnelli, Salv., Oper: Il lazzarone di Napoli, in Neapel aufgeführt. 41. 368.
Agostinelli, Sgn. Luig., Sängerin, in Amelia. 46. 810. Ancona. 42. 641. Matelica. 43. 90. Recanati. 47. 414. Treja. 46. 356.
Agostini, Sgn. Rach., Sängerin, in Ascoli. 39. 620. Brescia. 45. 799. Fabriano. 45. 393. Ivrea. 42. 517. Parma. 45. 430. Pavia. 46. 392. Rimini. 38. 414. Venedig. 45. 367. Vercelli. 44. 299.
Agostini, Sgn. Ersilia, deren Schwester, Sängerin, in Bassano. 46. 187. Görz. 46. 880. Mailand. 46. 330. 828. Palmanuova. 47. 188. Pavia 46. 392. Piacenza. 45. 915. Venedig. 47. 627. Vicenza. 46. 113.
Agostini, Sänger, in Piacenza. 44. 1036.
Agram, Theater daselbst. 42. 189.
Agresto, Tenorist, in Castrovillari. 47. 843.
Agthe, Pianofortespieler aus Posen, in Breslau. 35. 596.
Agthe, Klavin. in Weimar. 34. 853. 35. 281. 563 fg. 38. 631. 41. 692. 44. 160. in Jena. 36. 370. 37. 865. 38. 865. 41. 209. 355. 43. 684. 44. 423.
Agthe, Frl. Rosalie, Sängerin in Weimar. 49. 868. 50. 794. in Leipzig. 49. 527. 606. 50. 41. 162. 798.
Aguilar, Komponist und Pianofortespieler aus England, in Frankfurt a. M. 46. 428. 48. 165. 303. 50. 129 fg. in Leipzig. 50. 226.
—— Symphonie, in Frankfurt a. M. aufgeführt. 46. 376. 428. 47. 110. 317 fg. 49. 161.
Aguilo, Sgn., Sängerin (Gattin des Bassisten und Komponisten Gorlo), in Barcelona. 47. 734. Bilbao. 43. 747. Corunna. 46. 207. 537. Palma. 46. 882. Pampelona. 43. 1080. Santander. 47. 228. Victoria. 43. 1080. Zaragoza. 47. 228.
Aguilon, Bassist, in Bilbao. 48. 143. in Victoria. 48. 143.
Ahlfeld, Frl., Sängerin in Strassburg. 32. 478.
Ahlefeld, f., emeritirter Musik-Dir. am königsberger Theater. 32. 716. (Vergl. Aladurf.)
Ahlström, schwedischer Komponist. 49. 688 fg.
Aiblinger, Joh. Ch., Kapellmeister in München. 36. 546. reist nach Rom. 35. 136. — in Italien. 36. 366. in Bergamo. 40. 569. zum Ehrenmitglied der heil. Cäcilia in Rom ern. 41. 854.
—— Cantio sacra, in München aufgeführt. 36. 697.
—— Psalmen, " " " " 35. 44. 41. 444.
—— Offertor. Deus noster, für 8 Stimmen. } (R) 34. 285.
—— " Jubilate " 4 " }
Aicher, Flötist in Wien. 38. 849.
Aichinger, Komponist des 17. Jahrhunderts. 33. 250.
Aigner, Engelb., Kust. Lob der Tonkunst, in Wien aufgeführt. 37. 601.
—— Aufbruch zur Jagd, Chor, in Wien aufgeführt. 39. 304.
—— Der Augelfisplan, Operette, in Wien aufgeführt. 31. 684.
—— Das Hochzeitconcert, Operette, in Wien aufgeführt. 31. 847.
Aigner, Frl., Sängerin in Wien. 49. 831.
Aini, Sgn. Cec., Harfenspielerin in Parma. 46. 142.
Ajaccio, Nachrichten. 42. 517. 43. 262. 573.
Akkord- und Tonleiter-Tabelle, von Schweizer. 43. 904.
Akkordenlehre — dieselbe, von Huber. 31. 752.
Akkordion, verbessert von Buschmann. 50. 62.
Akustik, praktische — Beiträge zu derselben. 50. 433. 449. 465.
Akustische Apparate. 45. 300.
Alabieff, russischer Liederkomponist. 50. 8.
Alard, s. Allard.
Alari, Ad., Theaterdirektor und Gesanglehrer zu Cuneo. 40. 6.
Alary, Giul., aus Mailand, Oper: Rosamonde, in Florenz aufgef. 42. 668. — Gesanglehrer am Kirchenmusikverein des Fürsten von der Moskwa in Paris. 45. 372.
Alayrac, d', s. Dallayrac.
Alba, Nachrichten. 43. 1076. 46. 117. 47. 149.
Alba, Aug., Bassist, in Barcelona. 43. 747. 44. 1053. Brescia. 47. 492. Madrid. 45. 951. 46. 208. 558. Marseille. 47. 751. Oporto. 48. 145. Rom. 36. 796. 43. 387. Teruel (auch als Impresar). 42. 489.
Albani, Kardinal, Ouvert., in Rom aufgeführt. 32. 523.
Albani, Sgn., Sängerin in Alessandria. 47. 446. Como. 46. 829. 47. 186. Mailand. 46. 389. Pavia. 45. 540. Vercelli. 45. 445.
Albeniz, Pedro, Pianofortespieler in Madrid 41. 765. Lehrer am dasigen Konservatorium. 45. 841.
—— Metodo compl. de Piano. 45. 841.
Albert, Heinrich, Komponist des 17. Jahrhunderts. 42. 285.

Albert, Tenorist zu Hamburg. 34. 246. in Berlin. 31. 511. Prag. 33. 627. 35. 634. 636 fg. 804. Wien. 32. 602.

Albert, Tenorist aus Toulouse, in La Rochelle. 43. 798.

Albert, Oberbergrath zu Klausthal, treffl. Dilettant. † 48. 534.

Albert von Sachsen-Koburg (Gemahl der Königin Viktoria, als Komponist. 42. 206. (Berichtig. 272.) 46. 144. 47. 416. 48. 326. als Sänger. 42. 645.

Albertazzi, Sgn. Emma (geb. Miss Howsen. 43. 550', Sängerin in London. 39. 721. 40. 548. 41. 306. Madrid. 36. 776 fg. Mailand. 34. 831. 45. 460. Padua. 43. 956. Paris. 42. 190. 43. 94. 936. Triest. 45. 368. Turin. 38. 713. in London. 49. 731.

Alberti, C. F. R., zu Danzig, Director eines musikalischen Vereins. 39. 588.

— Der Krieger, 6 Gesänge für Bariton. m. Pianof. (R) 40. 491.

Alberti, Sgn. Eugenio d', Sängerin, in Alessandria. 43. 156. Bergamo. 43. 347. 45. 461 fg. Bologna. 38. 214 fg. 46. 357. Brescia. 41. 934. Genua. 37. 769. Hamburg. 47. 663. Mayerata. 45. 913. Mailand. 35. 590. 42. 423. 682. Messina. 47. 75. 48. 85. 319. 704. Modena. 38. 481. Neapel. 40. 557. Piacenza. 44. 1007. Ravenna. 45. 683. Reggio. 43. 711. Trento. 46. 536. Treviso. 45. 367. Vicenza. 44. 885. lässt sich in Paris als Gesanglehrerin nieder. 30. 270.

Alberti, Luigi, Tenorist, in Brescia. 36. 718. Imola. 39. 730. Mailand. 35. 721. Neapel. 40. 115. Odessa. 41. 853. 42. 903. 43. 749. 1080. Ravenna. 47. 415. Rom. 38. 177. 329. Turin. 41. 404.

Alberti, Mat., Bassist, in Belluno. 38. 262. Bergamo. 36. 776. 41. 934. Bologna. 43. 431. Casalmonferrato. 48. 357. Genua. 39. 198. Livorno. 45. 414. Mailand. 40. 626. Padua. 37. 98. 673. Piacenza. 43. 712. Reggio. 42. 512. Savigliano. 38. 729. Tortona. 42. 681. Triest. 44. 904. Turin. 44. 296. Varese. 36. 678. Venedig. 40. 687.

Albertini, Sgn. Chiara (Giulia), Sängerin, in Ancona. 38. 664. S. Giovanni. 40. 179. Imola. 40. 822. Mailand. 32. 533. 35. 157. Modena. 38. 229. Ravenna. 37. 539. Varese. 36. 628 fg. Viterbo. 37. 63. als Albertini-Virgili, in Arezzo. 41. 391. Barcellona. 42. 991. 43. 573. 47. 728. Lissabon. 47. 511. Madrid. 47. 935. 48. 413. Palma. 42. 322. 519. Pesaro. 44. 832.

Albertini, Sgn., Sängerin, in Florenz. 46. 811. als Albertini-Marchesini (Gattin des Bass. M., in Konstantinopel. 48. 141.

Albertini, Tenorist, in Arezzo. 48. 342. Cortona. 45. 914. Volterra. 47. 862.

Albertus, Sänger in Nordhausen. 36. 794.

Albest, von, Violinist in Salzburg. 46. 674.

Albini, Frl., Soubr. in Frankfurt a. M. 45. 600. 46. 140. heiratet einen Hrn. Nebell. 48. 560.

Albini, Sgn. Mar., Sängerin, in Florenz. 44. 1007. Jesi. 45. 329. Lugo. 38. 63. Mailand. 33. 152. nach Mexiko engag. 38. 298. daselbst 38. 833. 39. 778. Neapel. 37. 300. 738. Novara. 47. 149. Palermo. 36. 516. Perugia. 44. 832. Rom. 38. 32. 44. 275 fg. Valencia (mit ihrer Tochter). 46. 207.

Albizzati, Sgn., Sängerin, in Como. 45. 947. Modena. 44. 1007. Pisa. 45. 669. S. Pier d'Arena. 44. 1033.

Alboni, Sgn. Mar., Sängerin, in Berlin. 48. 6. 236. Bologna. 45. 329. Brescia. 46. 845. Dresden. 48. 595. Gloucester. 49. 750. Hamburg. 48. 81. Leipzig. 48. 96. London. 49. 260. 50. 296. 262 fg. 365. 552. Mailand. 45. 460. 46. 99 fg. 389 fg. Paris. 49. 814. 876. 882. 50. 201. Petersburg. 47. 239. 512. Prag. 47. 831. 48. 491 fg. Rom. 49. 114. Wien. 45. 685. 698. 722. Worcester. 50. 671.

Albrecht, Frl., Sängerin in Wien. 34. 269. in Stuttgart. 36. 60. Königsberg. 40. 80.

Albrecht, Karl Joseph, Violinist in Breslau. 35. 398. — geht als 2. Musik-Dir. nach Düsseldorf. 37. 754. — Gebrüder, Violin. in Breslau. 42. 470. Der jüngste Bruder † 37. 755.

Albrecht, Musik-Dir. und Violinist in Petersburg. 49. 110. 431. 50. 23. 489. Director der philharmonischen Gesellschaft das. 49. 448.

Albrecht, Orgelspieler aus Zittau, in Leipzig (Schüler des Konservatoriums). 47. 333.

Albrechtsberger, Joh. Ge., zu Melk. 31. 417. Notizen über ihn und seine Kompositionen. 31. 443. dess. sämmtliche theoretische Schriften, herausgegeben von Seyfried. 40. 397. Fugen und andere Kompositionen, in Wien aufgef. 39. 321. 40. 371.

Album für Gesang etc. (R) 47. 37. — 47. 777. — 48. 424. — 49. 835.

— für Pianoforte und Gesang. (R) 40. 811.

— „ „ (R) 47. 435.

— musical etc. (R) 39. 23.

— „notre temps" p. Pianof. (R) 44. 226.

— Prager, herausgegeben von Rittersberg. (R) 41. 269.

— de Ste Cécile, musikalische Zeitschrift in Paris. 48. 32

— des 101 — 40. 116.

— Novelle — 41. 66.

Albums, in Paris für 1838 erschienen. 40. 116. — für 1839. 41. 46. 152. 179. — für 1840. 42. 53. 78. — für 1841. 43. 72. 160. — für 1842. 44. 29. 149. — für 1843. 45. 78.

Album, Pesther, herausgegeben von Witt. (R) 50. 717.

Albyn, Sgn. Laura d', Sängerin in Siena. 37. 570.

Alderani, Tenorist in Corfu. 41. 837.

Aldi-Birch, Sgn., Sängerin, in Mailand. 48. 109. London. 50. 363. Paris. 49. 500. Triest. 47. 189. Vergl. Birch.

Alessandretti, Bassist, in Rieti. 48. 323.

Alessandria, Nachrichten. 37. 309. 38. 230. 40. 387. 41. 174. 42. 269. 514. 43. 156. 44. 298. 836. 1006. 45. 332. 445. 46. 118. 524. 47. 148. 446. 683. 48. 107. 868.

Alessandrini, Bassist, in Carpi. 46. 812.

Alessio, Sgn. Ros., Sängerin, in Cuneo. 39. 496. Monza. 48. 373.

Alexandre, Erfinder des Orgue-mélodium. 47. 448.

Alexandre, Timol. (Gatte der Sängerin Demerie oder Demery, s. d.), Tenorist, in Bergamo. 36. 776. Madrid. 37. 9. Mailand. 37. 831. Mantua. 37. 672. Modena. 40. 386. Palermo. 38. 123. Ravenna. 39. 626. 43. 431. Treviso. 42. 424. Varese. 36. 627 fg. in Strassburg, wo er sich niederlässt. 43. 884. 48. 724. 189. 779. 792. 50. 714.

Alexandrieu, Nachrichten. 36. 80. 43. 989. 44. 363. 900. 45. 370. 47. 340. 750.

Alfano, Tenorist in Trani. 43. 348.

Alfieri, D. Piet., Saggio stor. teor. prat. del canto Gregor. (R) 38. 663.

— Esc. ex cond. de mus. viris (Palestrina etc.) (R) 44. 77.

— Ristabilimento del canto e della music. eccl. (R) 45. 842.

Alfred, Mad., Sängerin in Strassburg. 38. 296.

Algermissen, J. A., Aesthetik des zeitlichen Gegenwartbewusstseins oder rationale Takt- und Tonsinnenschaft. 49. 121. 137. 153. 169.

Alghero (in Sardinien). Nachrichten. 36. 568. 43. 88. 468.

Algier, italienische Oper daselbst. 41. 218. 850. 42. 321. 517. 43. 1078. 45. 951. 46. 881. 47. 750. 936. 49. 865.

Alicante, Nachrichten. 47. 228.

Alifeld, Frl., Pianofortespielerin in Berlin. 31. 130.

Alinovi, Giust., Kapellmeister in Parma. 39. 494.

Aliona, Bassist, in Valencia. 46. 207.

Alisky, G. E., Journal des Dames et des Modes. (R) 33. 835.

Alizard, Bassist, in Paris. 41. 134. 1012. 42. 206. 271. 495. 43. 94. 392. 518. 820. 44. 280. 406. 469. 486. 49. 342. 876. in Mailand. 47. 460. Marseille. 47. 731. 937.

Alkan der Aeltere, Komponist und Pianofortespieler in Paris. 47. 330. 49. 60.

Allain, Sgn. Luig., Sängerin, in Bergamo. 42. 471. Fano. 47. 415. in Modena. 46. 193. Tolentino. 46. 809.

Allard, Delph., Violinist in Paris. 38. 61. 41. 134. 49. 118. 356 fg. 50. 62. in Versailles. 49. 62. zum ersten Geiger b. d. königl. Kammermus. ernannt. 42. 272. zum Professor am Konservatorium. 45. 350. — 50. 624.

— Etudes pour Violon. (R) 50. 233.

Allard, Viet., dessen Bruder, Bernist in Paris, † 48. 246.

Allegri's Miserere, aufgeführt in München. 36. 697. in Prag 33. 348. in Wien. 37. 444.

Allen, Sänger in London. 50. 824.

Allfeld, Baritonist in Prag. 47. 859.

Allier, Violoncellist, erhält am pariser Konservator. einen Preis. 50. 611.

Allram, Frl., Sängerin in Prag. 32. 832. 36. 14. 41. 33. 192 in Koburg. 41. 344. in Dresden. 46. 652.

Allwood, Musik-Dir. aus Glasgow, mit einem schottischen Musikcorps in Berlin. 49. 455.

Almasia, Komponist aus Mailand, in Piacenza. 43. 1046.

Almenräder, C., Musikalienhändler, Violinist und Dirigent einer musikalischen Gesellschaft in Köln. 46. 387.
—— Introd. et Variat. p. Basson av. acc. Op. 4. (R) 32. 209.
—— Des Hausse letzte Stunde, m. Pianofortebegleit. (R) 35. 771.
—— 2 Duettinos per 2 Bassoni. 8. Wk. (R) 36. 338.
Almeria, Nachrichten. 44. 1053.
Alocrdi, Sga., Sängerin, in Palma. 46. 558. 47. 228.
Alrit, Flötist, erhält am pariser Konserv. einen Preis. 50. 611.
Alsace, La Lyre d', neue mus. Zeitschrift zu Strassburg. 40. 145.
Alsager, Stifter der Beilhoven-Quartett-Gesellschaft in London. 50. 554.
Alscher, Franz, Organist in Leipzig. 36. 855.
Alscher, Jos., Kontrabassist in Prag. 39. 348. 40. 312. in Leipzig. 40. 30.
Alsdorf, W., Musik-Dir. in Rostock, Oper: Die Wiedertäufer oder Johann von Leyden, in Rostock und Greifswald aufgef. 41. 133.
Alt, Jos., Director der Musikschule zu Lilienfeld. 31. 376.
Alt, Fagottist in Kassel. 38. 395. 39. 666.
Altavilla, Franz., Oper: Il preventivo d'arresto, Neapel. 45. 506.
—— I pirati di Batteria, Oper, in Neapel aufgeführt. 48. 320.
—— Lo speculizio di un principe, Oper, in Neapel aufgef. 48. 831.
Altamura, Nachrichten. 46. 809.
Altenburg, Nachrichten. 34. 456. 42. 319. Gesangfest daselbst. 37. 580. — 42. 864. Musikfest daselbst (für Mozart's Denkmal). 39. 542. 590.
Altès, Violinist, erhält am pariser Konserv. einen Preis. 50. 610.
Altfeldisch, Flötist in Darmstadt. 39. 121.
Altona, Nachrichten. 50. 405. Musikgesellsch. Museum daselbst. 34. 30. beabsicht. Musikfest kommt nicht zu Stande. 47. 294.
Altstimme — Sammlung klass. Gesänge für dies. (R) 44. 92.
Alvars, A. Parish, Harfenspieler aus London, in Berlin. 45. 314. Bremen. 33. 389. Frankfurt a. M. 45. 407. Köln. 46. 387. Leipzig. 44. 190 f. 212. 253 fg. 48. 139. 168. Magdeburg. 33. 488. Mailand. 36. 628. Neapel. 47. 133. Prag. 45. 268. Wien. 38. 463. 813. 39. 578. 40. 174. — Ueber ihn von Ther. aus dem Winckel. 45. 167.
—— Réverie pour la Harpe. 82. Wk. } (R) 49. 23.
—— Sérénade „ „ „ 83. „ }
—— Il papagallo „ „ „ 85. „ }
—— Concert für die Harfe, Gm. 81. Wk. } (R) 49. 365.
—— Sous. de Pischek, Fant. 89. „ }
Alvenslehen, Gebhardt v., Musik-Dir. der Euterpe in Leipzig. 46. 256.
—— Kantate für Männerchor und Orchester, Salva nos, in Berlin aufgeführt. 40. 607 fg.
—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. 46. 257.
—— Symphonie, in Leipzig aufgeführt. 46. 257.
—— 4 Charakterst. für Pianoforte. 3. Wk. (R) 46. 53.
Amadio, Bassist in Carpi. 46. 368.
Amadoff, Violinist in Moskau. 40. 831. 45. 476.
Amadori, Gius., Flötist in Reggio. 39. 478.
Aman, Sga., Sängerin, in Bologna. 40. 178. Como. 37. 128. Cuneo. 39. 496. Florenz. 40. 143. Genua. 35. 587. Lucca. 38. 480. Pavia. 38. 815. Piacenza. 40. 906. Rovigo. 39. 216. Turin. 42. 314. Venedig. 38. 96. Verona. 36. 717. Wien. 39. 593.
Amann, s. Ammann.
Amati, Ant. u. Aug., Gebrüder, Orgelbauer aus Pavia. 33. 812.
Amati, Sga. Carol., Sängerin, nach Mexiko engagirt. 34. 594.
Amezzaterzi, Sga. Amalia, Sängerin in Lucca. 48. 320.
Ambrogetti, Gius., Buffo — Mönch geworden. 41. 217.
Ambrogi, Tenorist in Florenz. 46. 811. 47. 140. 442.
Ambrogi, Bassist in Neapel. 35. 591. 36. 777.
Ambros, Dr., Pianofortespieler in Prag. 43. 681. 46. 840.
Ambros, Frl. v., Sängerin in Lemberg. 45. 153.
Ambrosi, Ant., Bassist, in Florenz. 37. 372. Neapel. 34. 566. Turin. 34. 201.
Ambrosich, Sga., Sängerin in Wien. 45. 724.
Ambrosini, Giov., Bassist, in Alessandria. 44. 298. Brescia. 42. 953. Como. 39. 777. Cremona. 43. 567. Florenz. 41. 171. Genua. 45. 1006. Lucca. 37. 572. Mailand. 37. 849 fg. 39. 214 fg. 720. 40. 199. 358. Messina. 38. 127. Modena. 36. 666. Neapel. 41. 368. 606. 838 fg. 42. 232. 474. Padua. 38. 832. Palermo. 43. 987. 45. 327. Rom. 41. 370. Turin. 42. 650 fg. † zu Palermo. 45. 327.
Amelia, Nachrichten. 46. 810.
Amerika — Zur Geschichte der italienischen Oper in Amerika. 38. 63. musikal. Treiben das. 49. 635. (S. übrigens Vereinigte Staaten von Nordamerika.)
Am Ende, Rudolph v., aus Kurland, Pianofortespieler in Leipzig. (Schüler des Konservatoriums.) 49. 779.
Amigo, Sga., Sängerin in Paris. 35. 688. 36. 48. 41. 841.
Ammann, Lehrer am Konservat. zu München. 48. 814. 50. 646.
Amme, Stadtmusikus aus Hainichen, als Klarinettist in Merseburg. 35. 150.
Ammerbach, El. Nikol., Orgelkomponist in 16. Jahrh. 42. 288.
Ammerlohe, Bariton. in Neustrelitz. 34. 816. in Berlin. 39. 363.
d'Amon, Sga., Sängerin, in Palermo. 47. 629.
Amsterdam, Nachrichten. 32. 68. 37. 826. 41. 466. 900. 43. 623. 45. 793. 47. 329. 810. 46. 143. 413. 832. 49. 74. Musikfest daselbst. 38. 375. 41. 900. 42. 324. Concertgesellschaft „Felix meritis“ das. 39. 30. 43. 624. Musikgesellsch. „Blasen Strykkust“ das. 43. 624. Nationaloper das. beabsichtigt. 47. 126. deutsche Oper das. 48. 231. (50. 574.)
Amtmann, Prosp., Flötist in Wien. 38. 551. München. 41. 519.
Amtorger, Fagottist in Innsbruck. 34. 854.
Ancker, A. F., Kantor in Freiberg, erhält von der Prinz. Auguste von Sachsen einen Brillantring. 36. 100. erhält den Titel Musik-Director. 37. 365. als solcher 38. 185 fg. 43. 221. 696. 50. 384. führt in Freiberg Sonnabendvesporn. ein. 40. 630.
—— Der Bergmannssegnet, Kantate, aufgeführt in Dresden. 35. 116. in Freiberg. 35. 116. 50. 384. Halle 37. 382. Leipzig 35. 180. 36. 303. Weimar. 39. 704.
—— Der Bergmannssegnus v. M. Düring, für Solo- und Chorst. Kl. A. (R) 35. 389.
—— Lebensauerbestand und Lebensblume, Kantate, in Leipzig aufgeführt. 46. 206.
—— Lebensauerbestand und Lebensblume, für 4 Solost. und Chor. Kl. A. (R) 36. 235.
—— 12 Gesänge für 3 und 4 Stimmen. (R) 38. 222.
—— Der Wanderer und die Frühlingslüfte, für Bass und Quart. mit Pianoforte. (R) 38. 723.
—— 7 Bergmannslieder } (R) 43. 616.
—— 6 „ für Bar. }
—— 27 leichte 2stimmige Lieder. 20. Wk. (R) 43. 164.
—— Gott zum Gruss, mit Begleitung. 21. Wk. (R) 44. 416.
—— 5 Bergmannslieder, f. Bariton. m. Pianof. 25. Wk. (R) 44. 676.
—— 6 geistliche Lieder, f. „ „ „ 26. „ „ „ 46. 598.
Ancarani, Ant., Tenorist, in Lugo. 48. 324. Macerata. 46. 356. Mirandola. 48. 90. Turin. 46. 524.
Ancona, Nachrichten. 31. 630. 32. 523. 34. 381. 567. 821. 35. 328. 592. 36. 661. 796. 37. 285. 538. 751. 38. 383. 664. 39. 420. 620. 730. 40. 447. 598. 41. 624. 42. 490. 641. 43. 414. 669. 44. 832. 1008. 45. 396. 633. 46. 356. 509. 47. 414. 643. 48. 323.
Ancona (Anconi), Bassist, in Amsterdam. 48. 143. Brescia. 42. 471. Cremona. 45. 949. Este. 43. 224. Forlì. 41. 625. Madrid. 44. 1055. 45. 371. 46. 509. Parma. 44. 835. Rom. 47. 92. Triest. 46. 410. Venedig. 43. 569.
Andaver, Tenorist in Chiavari. 43. 150. 316.
Ander, Tenorist in Wien. 48. 608. 826.
Anders, Frau, Sängerin in Gotha. 34. 366.
Anders, Pianofortespieler in Leipzig. 40. 207.
Anders, G. C., Anzeige 2 Lehrged. über Musik, in Lichtenthal's Bibliogr. nachzutragen. 32. 693.
Anderson, Musik-Dir. in London. 49. 613. als Pianofortespieler daselbst. 50. 262.
Anderson, Miss., Pianofortespieler. in London. 37. 640. 42. 450.
Anding, Bassbuffo in Kassel. 41. 603.
Andrade, Aug., Nouv. Méthode de chant etc. (R) 40. 853.
Andragna, Gasp., Tenorist, in Palermo. 43. 986.
Andragna, Sga. Carl. Tomaselli, Sängerin, in Palermo. 43. 986.
André, Hornist in Strassburg. 31. 587. 32. 476 fg.
André, Klarinettist in Fulda. 36. 431.
André, Anton, Hofrath und Kapellmeister in Darmstadt, † zu Offenbach. 44. 342.
—— Benedictus, in Darmstadt aufgeführt. 39. 771.
—— Kyrie und Credo, in Leipzig aufgeführt. 40. 641.
—— Messe, in Friedberg aufgef. 44. 360. in Strassburg. 38. 613.
—— Oratorium: Das Vater Unser, in Stuttgart aufgef. 34. 380.

André, Anton, Ouverture zu den Hussiten vor Naumburg, in Fulda aufgeführt. 37. 365.
—— Symphonie, Esdur, in Fulda aufgeführt. 31. 862. 36. 452.
—— Lehrbuch der Tonsetzkunst. 1. Bd. (R) 36. 637. — 2. Bd. 1. Abth. 36. 17. 33. — 3. Abth. 39. 379. 389.
—— 12 Orgelstücke. 66. Wk. (R) 43. 1008.
—— Frisches Plagiat, von Wilh. Kohler an seinen Pianofortevariat. über God save the king verübt. 43. 1023.
André, Karl, dessen Sohn, Musikalienhändler in Frankfurt a. M. — sein Haus „Zur Verehrung Mozart's". 44. 117. 48. 689. dess. Marionett daselbst 44. 829.
André, J. B., des Vorigen Bruder, Komponist. 44. 117. 829.
André, Ant., Barit., in Frankfurt a. M. 48. 857. 49. 537. 50. 91. 103. 130.
André, Giov., Fagottist in Lugo. 34. 821. Orchesterdirektor in S. Giovanni. 44. 276.
André, Giov., Violinist u. Orchesterdirektor in Roveredo. 39. 828.
André, Jul., Kantate und and. Kompos., in Frankfurt a. M. aufgeführt. 47. 557.
—— Psalm, ebendaselbst aufgeführt. 47. 315.
—— Rondo für Pianoforte. } (R) 34. 687.
—— 12 Walzer „ }
—— Marche brill. p. Pianof. (R) 34. 718.
—— 12 Orgelstücke. 9. Wk. (R) 38. 827.
—— 6 Vor- und Nachspiele für die Orgel. 15. Wk. (R) 38. 828.
—— 9 Orgelstücke verschied. Charakt. 16. Wk. } (R) 40. 680.
—— 3 Adagio und 2 Trio f. d. Orgel. 19. „ }
—— Orgelschule. (R) 47. 209.
—— Klass. Tonstücke, für Pianof. zu 4 H. eingerr. (R) 48. 597.
André, Karl, Hofrath zu Stuttgart, † 33. 529.
—— Thematisches Katalog von Mozart's Werken. (R) 33. 566.
Andreae, Rafr. de, Tenorist in Chieti. 39. 580. Reggio. 46. 197.
Andreoli, Giov., Kontrabassist in Mailand, Nekrolog. 34. 202.
Andreæ' des Jüngern, Brief an den Redacteur. 31. 32. Doppelbrief. 32. 194. Schreiben an den Redacteur. 33. 581. Ueber Tonkünstlerfreundschaften etc. 38. 401.
Anekdotisches. 31. 135. 216. 332. 33. 531. 632. 34. 59. 108. 409*).
Anerio, Fel., fstimm. Christus fact. est, in Halle aufg. 40. 112.
—— Raccolta di motetti etc. (R) 44. 78.
Anfion madridanse, musikal. Zeitschrift in Madrid. 46. 45.
Anfossi, Sgn., Sängerin, in Alba. 46. 117.
Ange, St., Bassist, in Neapel. 35. 132.
Ange, Madame St., in Neapel. 34. 566. 35. 591. in Strassburg. 46. 631. 47. 763.
Angeli, Enr., Pianofortespiel. aus Venedig, in Florenz. 45. 413.
Angelico di Vado, S., Nachr. 39. 421. 40. 443. 42. 492.
Angelini, Emil., Violinist in Rom. 36. 796.
Angelini, Sgn. Argent., Sängerin, in Ferrara. 48. 88. Lugo. 46. 810. Massa Carrara. 48. 353.
Angelis, Salv. de, Tenorist, in Orvieto. 48. 324.
Anger, Ludw., Pianofortespieler in Leipzig. 39. 13. 40. 92. 372. 41. 13. 373. 823. 42. 167. in Lüneburg als Organist angestellt. 44. 260. in Hamburg als Pianofortespieler. 47. 150. 308.
—— 6 pièces mélod. p. Pianof. 1. Wk. (R) 41. 1000.
—— 6 Lieder mit Pianoforte. 2. „ „ 43. 477.
—— gr. Variat. pour Pianof. 3. „ „ 44. 718.
Angiolini-Dossi, s. Dossi.
Anglois, Kontrabass. in Mailand. 32. 534. in Lissabon. 42. 991.
Angri, Sgn., Sängerin, in Brescia. 47. 699. Leipzig. 49. 622. Livorno. 46. 256. 322. Lucca. 45. 914. Mailand. 47. 185. 460. 48. 109. 372. 49. 655. Petersburg. 50. 8 fg. Wien. 48. 456.
Anhaltisches Musikfest, s. Musikfeste.
Anichini, Miss, Pianofortespielerin in London. 50. 437.
Anito, Bassist, in Bari. 46. 197. in Malta. 47. 229.
Annaberg, Musikfest daselbst. 47. 536.
Annoni, Sgn., Sängerin, in Bergamo. 42. 471. Varese. 42. 137.
Anschütz, M. Ernst, Organist zu Leipzig. 36. 855.
—— Ausgewählte Gesänge mit Pianof. (R) 32. 101.
Anschütz, Emm., dessen Sohn, Baritonist in Leipzig. 38. 692. 40. 284. 641. 41. 288. in Lucka. 42. 450.
Anschütz, Frl. Klot., des Vorigen Schwester, Sängerin in Leipzig. 35. 824. 39. 509. 40. 641. in Halle 37. 382.
Anschütz G., 6 Lieder für 4 Männerstimm. 3. Wk. (R) 44. 331.
Anschütz, J. A. (Staatsprokurator in Koblenz), ausgezeichneter Dilettant. 43. 1029. als Musikdirigent. 43. 464 fg.
—— 2 Tant. ergo und 1 Ecce panis, mit Orch. (R) 36. 447.
—— 15. Messe des Chrcäcilv.-Kobl. Gesangbuche. (R) 44. 759.
Anschütz, C., dessen Sohn, Musik-Direktor in Koblenz. 42. 1029. 43. 464 fg. in Nürnberg. 50. 80.
Anschütz, Baritonist in Detmold. 45. 484. in Frankfurt a. M. 48. 301. 848. 49. 160. 760. heiratet die Sängerin Capitain. 48. 560. geht von der Bühne ab und bleibt als Gesanglehrer in Frankfurt a. M. 50. 328.
Anschütz, Frau, dessen Gattin, geborene Capitain (s. d.), in Frankfurt a. M. 48. 693. 49. 128. geht ab. 50. 662.
Ansilloni, Past., Bassist, in Cagliari. 33. 156.
Antarò-Villa, Sgn. Cries., Sängerin, in Cadix. 43. 747.
Anthes, Dir. des Gesangvereins zu Eschbach. 45. 117.
Anthologie classique pour Pianof. (R) 44. 461.
Anti, Sgn. Luig., Sängerin, † zu Bologna. 39. 628.
Antico, Andr., Buchdr. zu Rom — nicht Erfinder der Notenschrift in Holzschnitt. 32. 665. *)
Antico, Enr., Tenorist, in Ferrara. 47. 415. Florenz. 47. 667. 48. 345. S. Severino. 47. 643.
Antico, Enr., Bassist, in Padua. 43. 568.
Antognini (Antognetti), Cir., Tenorist, in Alessandria. 42. 269 fg. Florenz. 39. 640. Genua. 36. 567. Havanna. 44. 906. Livorno. 42. 511. Mailand. 41. 671. Mantua. 40. 643. Messina. 37. 254. 499. Neuyerkaus. 44. 1017. Newyork. 44. 364. 47. 512. Novi. 35. 347. Palermo. 38. 125. Rom. 39. 48. 147 fg. 420.
Antoldi, Gaet., Bassist, in Barcellona. 41. 852. 42. 321. Brescia. 36. 852. Genua. 47. 149. Lissabon. 43. 1079. 44. 363. Mailand. 42. 682. Neapel. 38. 870. 39. 14. 96. Palermo. 37. 252. 388. 425 fg. 513. Piacenza. 40. 374. Trento. 47. 628. Turin. 39. 804. Udine. 47. 900. Vienna. 42. 935.
Antologia musicale, musikalische Zeitschrift in Rom. 46. 508.
Anton, J. D., Violinist in Darmstadt. 39. 120.
—— Zwei neue Operatexte. 40. 585.
Anton, Frl., aus Magdeburg, Sängerin (Schülerin des Konservat.) in Leipzig. 48. 302. 46. 753. 47. 44. 333. in Kiehen etc. engag. 48. 95. in Lübeck angestellt. 48. 359.
Antonacci (Antonetti), Ant., Tenorist, in Acqui. 43. 1077. Albe. 43. 1077. Alessandria. 44. 1006. 45. 332. 47. 685. Arona. 45. 946. Asti. 43. 299. 1006. Bolzano. 43. 643. Conee. 47. 446. Mailand. 45. 946. 47. 460. Modena. 47. 147. Monza. 42. 472. 43. 932. Oleggio. 42. 951. 43. 157. Padua. 43. 569. Pavia. 43. 548. Reverede. 43. 645. Siena. 38. 466. Turin. 42. 950. 47. 878. Venedig. 45. 367. Vercelli. 45. 445. Voghera. 42. 681. 43. 358. Vigevano. 45. 446.
Antoni, Bassist, in Codogno. 46. 101.
Antoni, de, Tenorist, in Romano. 48. 124.
Antoni, Sga. Clem. degli, Sängerin in Bologna. 36. 664. 40. 444. zum Ehrenmitgl. der Sta Cecilia in Rom ern. 41. 854.
Antony, Jos., Professor und Chordirector in Münster, Zeugn. über Hemeyer's Chorallbuch. 39. 10.
—— Neue Arch.-liturg. Lehrb. der Gregor. Kirchengesang. (R) 31. 765.
Antwerpen, Nachrichten. 43. 989. Rubensfest das. 42. 736. 798. italien. Oper das. 47. 936. vlämischer Singverein „Die Scheldesöhne" das. 46. 687. Harmoniegesellschaft der heil. Cäcilie das. löst sich auf. 43. 431.
Anzeiger, allgem. musik., von Castelli red., in Wien. 31. 264.
Aosta, Nachrichten. 33. 812.
Aparisio (Aparicio), Tenorist, in Cadix. 47. 510. Malaga. 44. 1011. Sevilla. 47. 510. Zaragoza. 45. 371.
Apel, G. C., Kirchl. Antiphonar. (R) 48. 217.
Apel, Violoncellist zu Weimar. 36. 679. 862. 38. 631. 41. 692. 42. 769. 43. 613. 44. 504. 46. 293. in Jena. 36. 370. 37. 864. 43. 684.
Apel, s. Appel.
Apell, J. D. d', Laudamus, 2stimm. mit Begleitug. (R) 31. 335.
—— Psalmus 66 modulis mus. accomm. (R) 31. 634.
Apfel, dess. Vermächtniss an d. Stresshurg. Theat. 49. 236. 792.
Apfelstädt, Gust., junger Pianofortespieler und Komponist in Berlin. 45. 250. 48. 870.
Aphorismen. 48. 697.
Apollini, Tafelgesänge für Männerstimmen. (R) 50. 281.
Apollo, musikalische Zeitschrift in Bergen. 42. 896.
Apollo's Violine in Rafael's Schule von Athen. 35. 852.

Antheil, bey der zweyten Aufführung war der Saal leer. — Ueberhaupt besucht der grösseste Theil des Publikums die Konzerte nur aus Neugierde. Sobald wie diese befriedigt ist, haben die Konzerte weiter keinen Reitz für sie.

Die Theater werden noch am meisten besucht, vorzüglich das französische. Dort glanzt jezt eine kürzlich aus Paris angekommene Actrice. Dem. Phillis Andrieux bezaubert die Leute durch ihr gewandtes Spiel und Soubretten-Rollen, und ihren lieblichen schmelzenden Gesang. — Das deutsche Theater wird nur dann haufig besucht, wenn man Opern wie die Zauberzitter, das Donauweibchen und andere dergleichen Sachelchen giebt. Wegen des schlechten Orchesters können Opern wie Don Juan oder die Entführung aus dem Serail, gar nicht gegeben werden. — Das italienische Theater gehört seit einigen Wochen wieder unter die Hoftheater (deren jezt drey sind, das russische, französische und italienische,) und verspricht den Liebhabern des italienischen Gesanges, da jezt statt des ehemaligen nicht sonderlichen Orchesters das Hoforchester accompagniren wird, vollen Genuss. Es sind einige gute Sänger und Sangerinnen darauf, unter denen Hr. Pasqua und Mad. Canavassi die vorzüglichsten sind. — Auf dem russischen Theater werden gewöhnlich nur Schauspiele und Ballets gegeben, selteuer Opern. Die Ballets sind prächtig, gewohnlich von des ersten Tanzers Didelot Erfindung.

Dies sind die Nachrichten, die ich Ihnen im Betreff des hiesigen Musikwesens geben kann. Ich wünsche, dass sie Ihnen genugthuend seyn mögen; an gutem Willen sie zu geben fehlte es mir wenigstens nicht.

Schreiben des Magistrats der Stadt Wien an Joseph Haydn.

Nach den vielen Beweisen der Menschenfreundlichkeit, mit welcher Ew. Wohlgeborn die bemitleidenswerthe Lage der verarmten alten Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx (eine Vorstadt Wiens) zu erleichtern mitgewirkt haben, fand sich die von höchsten Orten aufgestellte Bürgerspitals-Wirthschaftskommission veranlasst, hierorts dieses edelmüthige Benehmen vorstellig zu machen, und den Wunsch zu äussern, dass diese wohlthatigen Bemühungen nicht unbemerkt bleiben möchten.

In Erwägung nun, dass Sie, verehrungswürdigster Hr. Doktor der Tonkunst, zu der Bewunderung für die Meisterwerke Ihres Genies, mit welcher Sie zu wiederholten Malen unentgeldlich, und in eigener Person die Direktion jener Kantaten übernahmen, durch welche so viele Bürger zum Wohlthun gestimmt, und den armen Bürgern zu St. Marx so ansehnliche Beytrage bewirkt wurden, ergreift der Magistrat dieser k.k. königl. Haupt- und Residenzstadt Wien, der schon lange einer Gelegenheit entgegen sah, einem durch sein Talent unsterblichen und bereits von allen gebildeten Nationen mit besonderer Ehre ausgezeichneten Manne, welcher die Vorzüge des Künstlers mit den Tugenden des Bürgers in thatige Verbindung sezt, diese Veranlassung auf irgend eine Weise seine Achtung zu bezeigen.

Um aber auch in Ansehung dieses bleibenden Verdienstes nur den entferntesten Beweis zu geben, hat der Magistrat einstimmig beschlossen, Ew. Wohlgeb. gegenwartige zwölffache goldne Bürger-Medaille als ein geringes Merkmal des Dankgefühls der erquickten armen Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx, deren Organ wir hiermit vorstellen, anzuschliessen.

Möge sie so lange an Ihrer Brust glanzen, als die Segenswünsche für Ihre Edelthat dankbaren Herzen entströmen werden; mogen Sie uns Gelegenheit an die Hand geben, die Be-

Apollolyra, erfunden von Schmidt in Heiligenstadt. 35. 81. Abbildung derselben. 35. Beilage I. (Vergl. auch Schmidt.)

Apollonikon, eine Orgelart in England. 38. 310.

Appel, Aloys, Violinist in Dessau. 38. 91. 45. 280. als Chordir. das. 41. 1859. in Halle beim Musikfeste. 37. 751.

—— Die Hasherstrasse, Oper, in Dessau aufgeführt. 43. 280.

Appel, Violoncellist in Dessau. 40. 18. in Wittenberg beim Musikfest. 40. 584.

Appel, Universitäts-Musikdirector und Organist zu Kiel, in Kopenhagen. 42. 291.

Appelmann, Baritonist in Prag. 47. 741. 48. 272.

Applikatur — über sie und ihre Geschichte. 42. 293.

Aprile, 36 Solfeges etc. (B.) 45. 825.

Apt, Pianofortespieler in Prag. 42. 547. als Physharmonikaspieler. 42. 547. als Dirigent. 48. 552.

Aqueroni, Bassist, in Casalmaggiorre. 48. 107. Lodi. 48. 374. Piacenza. 47. 863. Treviso. 47. 188. Voghera. 47. 685.

Arabische Musik — deren Tonleiter. 48. 36.

Aradi, Bassist, in Athen. 45. 482. Florenz. 44. 1036. Palermo. 43. 345. Savona. 37. 637. Strassburg. 42. 471.

Arati, Maria, in Florenz. 41. 391. Neapel. 43. 668. 987. 45. 327 fg. 46. 197. 47. 397. 49. 231. 780. Rom. 42. 639. Viareggio. 39. 476. 745.

Arban, Trompeter, in Paris. 50. 248.

Arbiny, d', Diary and letters. (B.) 45. 422.

Arbasi, Sgr. d', Sängerin, in Malta. 42. 518.

Archangel, deutscher Gesangverein daselbst. 43. 759.

Archibugi, Sgr., Sängerin, in Pisa. 40. 428 fg.

Archibugi, Bassist, in Ancona. 41. 625.

Arcieri, Bella, in Padua. 45. 446.

Arco, d', Bassist in Lucca. 46. 197.

Arcozzi Morandi, Sgr. Orr., Sängerin, in Camerino. 35. 319. S. Giovanni. 36. 528.

Arditi, Oper: Il brigante, am mailänder Konzerte. aufg. 43. 572.

Arduino, Bassist, in Palermo. 47. 630.

Areadt, Dommusikdirektor in Hildesheim. 44. 667.

Arezzo, Nachrichten. 36. 638. 37. 270. 39. 437. 41. 391. 42. 253. 43. 138. 466. 711. 44. 296. 851. 1008. 47. 117. 48. 89. 342.

Arezzo, Guido von, s. Guido

Argine, Signora dall', Sängerin, in Castiglione. 48. 125. Pavia. 46. 340. Reggio. 48. 325. Treviso. 46. 113. Verona. 48. 125.

Aria, Vinc., Pianofortespielerin in Bologna. 45. 780.

Aria, Ces., junger Komponist in Bologna. 40. 178.

Ariaga, Tenorist, in Mexiko. 43. 749.

Arien, d', Violone, in Hamburg. 46. 59. 48. 84. 852. 49. 234. 338. in Altona. 50. 405.

Ariosti (Ariosti Lod., Tenor, in Chiari. 43. 223. Fuligno 39. 148. Imola. 38. 146. 39. 730. Perugia. 37. 537. Pesaro. 39. 472. Ravenna. 42. 492 Savona. 43. 516. S. Sepolcro. 39. 196. Venedig. 42. 704.

Aristi, 13jähriger Pianofortespieler in Havanna. 44. 1011.

Aristoteles' Theorie der menschlichen Stimme. 35. 437.

Arles, Musikschule daselbst. 49. 120.

Armand, Dem., früher Sängerin in Paris, † 48. 326.

Armandi, Sgr. Mar., Sängerin in Perugia. 48. 325.

Armeneneuvre für die Erzgebirger. 49. 662.

Armenia, Sgr. Gius., Sängerin, in Ancona. 40. 358. Ferrara. 47. 413. Mailand. 41. 923. Messina. 46. 338. Padua. 44. 1003. Piacenza. 44. 547. Trento. 47. 678. Triest. 40. 360. Udine. 47. 909. Verona. 44. 885. Vicenza. 42. 448.

Armi, dell', Tenorist, in Castel S. Pietro. 47. 413. Comacchio. 46. 810. Finale. 47. 862. Spoleto. 48. 324.

Armingaud, Violinist in Paris. 49. 357.

Arnaud, Tenorist in Strassburg. 45. 77.

Arndt, Organist in Düben. 41. 634.

Arndt, Oboist in Petersburg. 42. 443.

Arndt, Sänger in Stuttgart. 45. 398.

Arnheim, Gesangfest daselbst. 49. 622. 50. 623.

Arnim, Bettina — Aus ihrem Briefwechsel mit Goethe. 37. 366.

—— Dédie à Spontini. (B.) 45. 103.

Arnold, C., Pianofortespieler in Berlin. 34. 262. 378. 34. 158. 35. 867. 36. 242. 884. als Musikdirektor aus Münster in Osnabrück. 40. 66. in Petersburg. 49. 433.

—— Irene, Oper, in Berlin aufgeführt. 34. (701.) 801. 35. 26.

Arnold, C., Streichquartett, in Berlin aufgeführt. 45. 197.

—— Sextett für Pianof. u. Streichquart., daf. 34. 148.

—— Souvenirs des operas etc. p. Pianof. (B.) 34. 848.

—— 3 Divertiss. p. Pianof. 2u. Vl. (B.) 34. 46.

—— Die Nonne, für Alt mit Pianof. (B.) 38. 307.

Arnold, Frau, dem. Gotho, Sängerin, in Berlin. 33. 262. 34. 219. in Osnabrück. 40. 66.

Arnold, deren Sohn, Violoncellist in Petersburg. 49. 433.

Arnold, Lehrer des Violoncells zu Prag. 44. 396.

Arnold, Tenorist in Dresden. 49. 551.

Arnold, Dr., Redacteur der Beichblichen, geht nach London als zweiter Opernrichter. 45. 182.

Arnoldi, Tenorist, in Nizza. 48. 108. in Paris. 50. 735.

Arnstadt, Nachrichten. 45. 473. Berichtig. hiezu. 45. 632. Gesangfest daselbst. 44. 633.

Arnstein, Violinist in Wien. 34. 416.

Arosa, Nachrichten. 45. 946. 46. 878. 47. 879.

Arpeau, Graf, Tenorist in Murgen. 36. 417.

Arpesani, Giov., Kontrabassist in Bologna. 43. 91.

Arpini, Sgr., Sängerin in Lugano. 36. 679.

Arrieta, Juan Emil., Oper: Ildegonda, in Mailand aufg. 42. 462.

Arrigoni, Gaet., Tenorist, in Crema. 38. 598. Florenz. 40. 824. Mailand. 39. 214 fg. 41. 932. Nizza. 42. 547. Novi. 42. 270. Savigliano. 38. 739.

Arrigotti, Sgr., dessen Gattin, Sängerin, in Cividale. 48. 140. Padua. 47. 900. Rovigo. 48. 387. Triest. 47. 909. Venedig. 47. 628. 48. 123.

Arsenik, dessen Wirkung auf die Stimme. 42. 957.

Arsis — ihre Bedeutung. 42. 809.

Arsenieff, Arsenij, Bassist, in Barcellona. 48. 413.

Arsueri, s. Arsueri.

Artaria, Musikhändler in Wien, † 44. 398.

Artemosky, Bassist, in Florenz. 43. 1021.

Artot, Violinist zu Brüssel. 44. 726. — erhält den belgischen Leopoldorden. 47. 231. in Bordeaux. 35. 514. im Haag. 46. 116. in Mannheim. 38. 360. Petersburg. 40. 483. Strassburg. 37. 300. 38. 309. Wien. 37. 599. — † zu Paris. 47. 542. Biographie derselben. 47. 667.

—— Sarosad sic. var. p. Violon. (B.) 44. 677.

—— Variat. conc. p. chant. et Violon. 17. Wk. (B.) 47. 151.

Ascher, Aug., Liebeschen für Singst. m. Pianof. (B.) 32. 582.

Ascher, Jos., aus London, Pianofortespieler in Leipzig (Schüler des Konservatoriums). 49. 278. 50. 326.

Aschieri, Posaunist in Modena. 39. 477.

Ashley, Violoncellist in London, † 45. 726.

Asioli, Nachrichten. 35. 318. 36. 326. 38. 178. 39. 420.

Asdrubali (Asdrubale), Tenorist, in Arezzo. 43. 466. Athen. 44. 363. Jesi. 40. 445. Recanati. 42. 490. S. Sepolcro. 43. 138. Palestina. 42. 913.

Asdrubali, Sgr., Sängerin in Crema. 47. 492. als Asdrubali-Maffei in Casalmaggiorre. 48. 107.

Asioli, Bonif. — † 44. 594.

—— Motette, in Bergamo aufgeführt. 38. 95.

Aspa, D. Mar., Alan Macaulay, Oper, in Neapel aufgeführt. 40. 773. 43. 71.

—— Il 20. Agosto, Op., in Neapel aufgef. 37. 740. 38. 32. 41. 853. (unter dem Namen: Il deportato in America, in Rom aufgeführt. 46. 508.)

—— Banier, aus: L'Assedio di Anzlie, Oper, in Neapel aufgeführt. 32. 300.

—— Bartolomeo del Piombo, Oper, in Neapel aufgeführt. 39. 372.

—— Guglielmo Colmar, Oper, in Neapel aufgeführt. 45. 392.

—— Il carcere d'Edgardo, Oper, in Neapel aufgeführt. 33. 153.

—— Maria di Arles, Oper, in Neapel aufgeführt. 43. 71.

—— Il Marinaro, Oper, in Neapel aufgeführt. 42. 232. 475.

—— Paolo e Virginia, Oper, in Rom aufgeführt. 45. 638. Mailand. 46. 526.

—— Il quadro parlante, Oper, in Neapel aufgeführt. 37. 178.

—— I 2 Savojardi, Oper, in Neapel aufgeführt. 40. 467. 42. 232. in Mailand aufgeführt. 43. 835.

—— Il Travestimento, Oper, in Neapel aufgeführt. 48. 321.

Aspari-Fabi, s. Fabi.

Aspari (Aspri), Sgn. Orsola, Komp. und Pianofortespiel, in Rom. 37. 285. als Musikdir. in Florenz. 41. 882.

Aspari (Aspri), Sga. Ornate. Ouverture und Introd. aus d. Melodr. I riti Indiani, in Rom aufgeführt. 37. 285.
—— I Pirati, Oper, in Rom aufgeführt. 45. 638. Orvieto. 46. 356.
Aspelti, Sga. Singerin, in Piacenza. 40. 374. 616. Savona. 309. 459.
Assandri, Sga. Laura, Singerin, zur preuss. Kammersing. ern. 45. 270. — in Barcellona. 42. 702. 991 fg. 44. 573. Berlin. 43. 1012. 44. 67 fg. 166. 284. 294. 379. 455. 519. 831. 907 45. 138. 360. 477 Bologna. 48. 88. Bordeaux. 47. 455. 478. Cadenabbia. 42. 137 fg. Como. 42. 137. 702. 991. Cassel. 41. 486. Genua. 42. 346. London. 39. 731. Manchester (b. Mucklow). 38. 807. Mantua. 48. 375. Mailand. 46. 576. 47. 229. 511. Petersburg. 46. 176. Turin. 42. 673. Warschau. 45. 726.
Assandri, Tenorist, in Arona. 47. 828. Cremona. 47. 492. Pavia. 47. 900. Pavia. 46. 392. Trieste. 46. 526.
Assisi, Nachrichten. 43. 158.
Assmayer, Ign., Hofvicekapellmstr. in Wien. 45. 503. 48. 240. erh. von der Herzogin von Parma die goldene Medaille. 49. 672.
—— Jephtha's Gelübde, Oratorium, in Wien aufgeführt. 35. 397.
—— Saul und David, Oratorium, in Wien aufgef. 43. 218. 772.
—— Saul's Tod, Oratorium, in Wien aufgeführt. 44. 406.
—— Symphonie, in Wien aufgeführt. 46. 31.
—— Verschiedene andere Kompositionen, in Wien aufg. 46. 31.
—— Le Bonheur, Rondeau p. Pianof. Oe. 43. (B.) 33. 784.
—— Le Lierre, Rondino p. Pianof. et Viol. Oe. 44. (B.) 33. 316.
—— Te Deum, für 4 Singst. m. Orch. u. Or. in Wien. (B.) 40. 73.
Assmayer und Seyfried, Pastoralfugen und Präludien für die Orgel. (B.) 31. 491.
Association des artistes musiciens, s. Paris.
Assoni, Bassist, in Barcellona. 47. 135. 935. 48. 142. Cassels. 46. 815. Padua. 46. 341. Treviso. 46. 341. Venedig. 46. 879. 47. 188. 492.
Asta, dall', Bassist, in Fiume. 46. 575. Reggio. 48. 355. Salutzo. 46. 371. Triest. 45. 950. Vicdana. 46. 116. Zara. 47. 230.
Aste, dalle, Bassbuffist, in Wien. 48. 656. 826. in Hamburg eng. 49. 274. 340. 435. 507. 568. 635. 747 fg. 766. 806 fg. 849. 70. 137. 230. 363. 411. 423. 634. 697. 761. 811. 874.
Asti, Tenor, in Canaletto. 48. 125. Este. 42. 448. Lodi. 38. 598. Monza. 47. 491. Orvinuovo. 48. 124. Pordenone. 44. 884. Roveredo. 40. 644. Rovigo. 43. 644. Treviso. 43. 644. Venedig. 41. 691. 46. 879. 543.
Asti, Nachrichten. 36. 850. 39. 660. 41. 647. 42. 681. 43. 156. 731. 44. 299. 1006. 45. 117. 524. 48. 107.
Astol, Bassist, auf der Trinitatisinsel. 47. 228.
Astorga, zu seiner Lebensgeschichte. v. M.-liter. 41. 197. 226.
—— Stabat mater, in Dessau aufgef. 38. 62. in Halle. 40. 117.
Astor'sche Nachrichten. 42. 206. 307. 727. 991. 43. 373. 747. 44. 363. 45. 370. 482. 802. 46. 209. 48. 145. Zustand der Musik daselbst. 43. 694.
Atmer, Theaterdirektor in Dessau. 36. 199. 37. 168. 38. 61.
Atmer, Frau, Singerin in Dessau. 37. 169.
Attern, Ouverture, in Leipzig aufgeführt. 39. 246.
Attwood, Kaut. Cantate domino, in London aufgeführt. 33. 177.
—— Krönungshymne, in Manchester aufgeführt. 38. 807.
Atze, Frdr., 6 Caprices pour Pianoforte. (B.) 35. 420.
Au, Frl., Sängerin in Wien. 33. 595. 38. 831.
Auber, Sgn. Isab. v. Soiesi verlorne Ober, s. d.
Auber, D. F. E., in Paris, Biographie. 40. 886. Sein Portrait als Titelkupfer zu Jahrg. 40. Bilder der Ehrenlegion. 47. 308. Commandeur derselben. 49. 400. Ehrenmitglied der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde. 38. 696. Mitglied der heiligen Cäcilie in Rom. 41. 473. 854. vom königl. Musikdirektor ernannt. 44. 490. Direktor des Konservatoriums. 45. 305.
—— Actäon, Oper, in Wien aufgeführt. 44. 549. Klavierauszug (B.) 39. 157.
—— Die Barkarole, Op., aufg. in Paris. 47. 382. in Wien. 48. 673.
—— Die Braut (La Fiancée), Oper, aufgef. in Paris. 32. 162. — in Berlin. 36. 561. 707. 759. 37. 46. 137. 189. 251. 698. 831. 33. 13. 280. 331. 35. 371. 36. 91. 562. 37. 198. in Gotha. 34. 366. Kassel. 32. 190 fg. 440. 37. 496. Königsberg. 37. 833. Rosenhagen. 33. 726. 35. 255. 36. 27. Meiningen. 34. 347. München. 32. 786. Potsdam. 32. 46. Prag. 32. 831. 33. 80. 35. 41. 37. 818. 48. 272. Strassburg. 32. 475. 38. 796. Stuttgart. 32. 256. 33. 189. 34. 495. 35. 695. 36. 60. 481. Turin. 38. 229. Weimar. 38. 612. Wien. 33. 592. 780. 37. 554. — Ouverture daraus, aufgeführt in Bremen. 33. 56. in Prag. 32. 636. — La Fiancée, Klavierauszug. (B.) 34. 955. Ouverture und andere Stücke daraus, für 2 Violinen. (B.) 32. 543.
Auber, Das Concert am Hofe, Oper, aufgeführt in Paris. 32. 167. — in Berlin. 33. 15. 37. 847. Dresden. 36. 190. Frankfurt a. M. 35. 108. 45. 94. 410. 47. 896. Kassel. 31. 743. 32. 188. Königsberg. 35. 716. 34. 684. München. 31. 396. 35. 56. Prag. 36. 649. 38. 393. Stuttgart. 31. 191. 32. 256. 35. 80. 695. 36. 481. Weimar. 32. 167.
—— Der erbeuterte Domino, Oper. Urtheil eines Franzosen darüber 41. 178. aufgeführt in Paris. 40. 116. — in Berlin. 40. 341. 543. 693. 736. 41. 336. 820. 44. 67. 47. 376. Dresden. 44. 700. Dresden. 46. 588. Frankfurt a. M. 41. 461. Hamburg. 44. 749. 45. 647. Kassel. 41. 109. Königsberg. 44. 742. 49. 599. Leipzig. 40. 699. Potsdam. 41. 797. Prag. 41. 507. darüber verlautet. 42. 87. wieder aufgeführt. 44. 661. 45. 537. 47. 277. Riga. 49. 513. Strassburg. 40. 545. Wien. 48. 561. — Gallop nach Melodieen daraus etc. für Pianoforte. (B.) 38. 862.
—— Emmeline, die Verlobung, Oper, in Wien aufgeführt. 38. 107.
—— Der Feensänger. Le Serment. Oper, aufgeführt in Paris. 35. 229. — in Berlin. 37. 783. 41. 820. Dresden. 41. 981. Frankfurt a. M. 41. 306. 44. 745. 45. 94. Hamburg. 39. 148. Kassel. 43. 262. Leipzig. 35. 435. 840. 837. Prag. 37. 462. Rostock. 40. 178. Strassburg. 36. 485. 38. 797. Wien. 36. 746. 37. 113. 196. 377. 38. 537. 830. 39. 303. 43. 751. Ouverture dar. in Mannheim aufgeführt. 38. 14. — Klavierauszug. (B.) 36. 51. für Pianoforte allein. (B.) 36. 455.
—— Der Fremde (le lac des fées), früher la nuit des fées genannt. Oper, aufgef. in Paris. 44. 199. 240. etc. — in Berlin. 42. 995. 1008. 43. 81. 379. 740. 862. 896. 776. 837. 1012. 44. 67. 248. 279. 455. 496. Breslau. 45. 797. Hamburg. 46. 58. Isenburg. 42. 832. 43. 81. Leipzig. 42. 26. London. 41. 938. Weimar. 43. 991. 45. 563. 631. — Klavierauszug. (B.) 42. 709. für Pianoforte ohne Worte. (B.) 42. 692. Ouverture daraus. (B.) 42. 223. 438. Potpourri, Gallop, Walzer daraus für Pianoforte. (B.) 42. 703.
—— Fiorella (Das Pilgerhaus). Oper, aufgeführt in Berlin. 32. 837. Bremen. 34. 62. 454. Hamburg. 34. 23. 748. Königsberg. 35. 654. Nürnberg. 46. 336. Stuttgart. 31. 799. 32. 256. 34. 185. 34. 495. 35. 80. 695. Wien. 34. 215. 354. 399.
—— Fra Diavolo, Oper, aufgeführt in Berlin. 32. 584. 690. 816. 33. 17. 54. 123. 280. 379. 481. 631. 863. 34. 365. 449. 35. 179. 261. 284. 717. 36. 99. 691. 803. 37. 198. 439. 477 fg. 847. 38. 776. 39. 56. 389. 707. 40. 693. 41. 203. 42. 449. 43. 407. 776. 840. 43. Bremen. 34. 455. Breslau. 33. 96. 256. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 36. 190. 37. 168. 38. 61. 43. 280. Dresden. 35. 55. 38. 178. 48. 297. 746. Frankfurt a. M. 41. 309. 44. 464. 45. 870. Gotha. 34. 366. Hamburg. 34. 728. 48. 777. Hannel. 47. 496. 48. 123. 739. 49. 613. 49. 562. Isenburg. 41. 344. Königsberg. 34. 168. 35. 386. 37. 832 fg. 38. 475. Lehmer. 41. 738. Regensburg. 33. 736. 35. 253. 36. 27. 43. 816. Leipzig. 33. 797. 35. 669. 47. 676. London. 34. 852. Magdeburg. 33. 486. Meiningen. 34. 316. Mexico. 45. 455. München. 33. 345. 34. 729. 35. 56. 207. 39. 162. Neustrelitz. 36. 596. Prag. 33. 832. 849. 35. 182. 587. 837. 36. 29. 463. 661. 37. 819. 38. 594. 744. 39. 166. 779. 40. 529. 746. 41. 462. Strassburg. 36. 477. 37. 686. 41. 417. Stuttgart. 33. 347. 34. 495. 35. 80. 36. 60. 481. 40. 821. Weimar. 34. 613. 35. 326. 36. 675. 38. 610. 39. 691. 41. 662. 43. 991. 44. 506. 45. 631. Wien. 33. 26. 780. 793. 34. 226. 849. 35. 798. 36. 543. 551. 38. 537. 611. 39. 303. 560. 40. 580. 43. 1130. 568. 719. Ouverture daraus, aufgeführt in Basel. 395. Berlin. 32. 608. Bremen. 33. 56. Hechingen. 39. 161. Leipzig. 33. 111. Neapel. 37. 512. Prag. 33. 316. — Ouvertüre daraus. (B.) 32. 513.
—— Die Gesandtin, Oper, aufgef. in Paris. 49. 61. — in Berlin. 39. 753. 832. 40. 186. 41. 226. 336. 829. 42. 465. 43. 513. 586. 44. 67. Frankfurt a. M. 44. 44. Kassel. 40. 107. Königsberg. 40. 307. Potsdam. 43. 240. Prag. 41. 408. Strassburg. 40. 545. Wien (ital. d. Titel: Die Prinzessin, oder: die Sängerin). 41. 698. 808. 42. 278.
—— Der Gott und die Bajadere, Oper. — Production in Bezug auf sie. 33. 537. — aufgeführt in Berlin. 33. 379. 577. 785. 34. 547. 849. 35. 717. 37. 430. 45. 13. 181. Frankfurt a. M. 45. 609. Hamburg. 50. 635. Isenburg. 40. 858. Königsberg.

38. 425. Kopenhagen. **36.** 27. München. **34.** 337. **35.** 207. Strassburg. **42.** 309. Wien. **34.** 385. — Klavierausz. (R.) **33.** 333. Ouvertüre daraus für Pianoforte und Violine. (R) **33.** 247. — für Pianoforte allein. **34.** 320.

Auber, Gustav od. der Maskenball, Oper, aufgef. in Paris. **35.** 227. 442. **36.** 194. — in Berlin. **39.** 195. 363. 389. 471. Dessau. **43.** 280. Dresden. **38.** 444. Hamburg. **48.** 490. Kassel. **39.** 667. **41.** 110. 604. Königsberg. **38.** 424. Leipzig. **36.** 303. London. **36.** 194. München. **39.** 163. Prag. **38.** 594. 779. **39.** 641. **40.** 559. **41.** 742. **42.** 796. 1053. **45.** 534. **46.** 858 **48.** 270. Strassburg. **39.** 782. Weimar. **38.** 611. **39.** 691. **41.** 662. **43.** 591. Wien. **37.** 760 fg. **38.** 811. **39.** 732. **40.** 580. **41.** 849. **43.** 198. 367. **48.** 673. — Klavierausz. (R) **36.** 824. **38.** 863. Ouvertüre daraus, für Pianoforte und Violine. (R) **36.** 332. Galop daraus, für Pianoforte, thändig. (R) **36.** 333.

— Haydée, ou le secret, Oper. — Ueber dieselbe. **50.** 163. 177. in Paris aufgeführt. **50.** 30. in Kassel. **50.** 711.

— Der Herzog von Olonne, Oper, in Paris aufgeführt. **44.** 365. — in Berlin. **44.** 966. **45.** 181. in Prag. **45.** 736. Weimar. **46.** 291. — Klavierausz. (R) **45.** 241. 257.

— Die Kronidiamanten (Les diamans de la couronne), Oper, aufgeführt in Paris. **43.** 319. **48.** 840. — in Berlin. **44.** 294. 378. 451. 831. **45.** 181. 665. 750. **48.** 521. Hamburg. **44.** 981. **45.** 617. **47.** 664. Kassel. **49.** 404. Prag. **45.** 48. 532.

— Lestocq, Oper, aufgeführt in Berlin. **37.** 100. 198. 703. Dresden. **37.** 311. Kassel. **38.** 139. Königsberg. **38.** 425. Strassburg. **37.** 300. Wien (unter dem Titel: Liebe und Intrigue, oder der treue Arst). **39.** 114 fg. 293. Ouvertüre daraus, in Berlin aufgeführt. **36.** 886. — Klavierausz. (R) **37.** 564.

— Der Liebestrank (Le Philtre), Oper, **33.** 1057. — aufgeführt in Berlin. **33.** 760. 863. **36.** 501. **34.** 142. 449. Gotha **34.** 366. Königsberg. **35.** 618. Kopenhagen. **35.** 255. Mannheim. **37.** 481. Strassburg. **35.** 224. **41.** 447. Stuttgart. **35.** 77. Wien. **34.** 550. — Klavierausz. (R) **34.** 289. **35.** 339. Ouvertüre daraus, für Pianoforte, 2- und thändig. (R) **34.** 519.

— Margarethe von Anjou, Oper, in Berlin aufgeführt. **40.** 623.

— Der Maurer und Schlosser (Le maçon), Oper, aufgeführt in Berlin. **31.** 20. 759. **32.** 46. **33.** 14. 280. 484. **34.** 216. 333. 364. 448. **38.** 137. **40.** 335. 543. **41.** 70. 820. **42.** 465. Bremen. **31.** 843. Darmstadt. **39.** 734. Dessau. **37.** 168. **38.** 61. Dresden. **35.** 296. 336. **47.** 256. Frankfurt a. M. **41.** 667. Gotha. **34.** 366. Hamburg. **44.** 980. **46.** 476. Kassel. **31.** 645. 858. **32.** 375. **37.** 496. **40.** 613. Königsberg. **31.** 483. **32.** 714. 717. **34.** 177. **38.** 425. Kolmar. **41.** 728. Kopenhagen. **31.** 820. **32.** 194. 845. **33.** 726. **35.** 255. **36.** 27. Leipzig. **33.** 679. Meiningen. **34.** 347. München. **31.** 584. **32.** 327. 785. **35.** 207. 491. **39.** 162. Neustrelitz. **36.** 596. Prag. **36.** 649. **47.** 439. Strassburg. **32.** 474. **36.** 422. Stuttgart. **31.** 727. **32.** 256. **33.** 186. 549. **34.** 495. **35.** 80. **36.** 481. Weimar. **31.** 149. 534. **33.** 512. **34.** 192. **38.** 610. **39.** 691. Wien. **31.** 847. **35.** 193. **39.** 732.

— Das eherne Pferd (le cheval de bronze), Oper, aufgeführt in Berlin. **37.** 552 fg. **38.** 362. 429. Kassel. **38.** 124. 139. 729. **42.** 197. Strassburg. **38.** 296. Weimar. **38.** 612. **39.** 691. Wien. **38.** 378.

— Der Schnee, Oper, aufgeführt in Berlin. **31.** 464. 511. **32.** 360. **34.** 364. Breslau. **34.** 554. Dessau. **37.** 169. **38.** 61. Frankfurt a. M. **46.** 412. Kassel. **31.** 744. **32.** 375. **37.** 496. Königsberg. **31.** 498. München **34.** 731. **35.** 208. Prag. **33.** 627. **37.** 80. **43.** 277. Stuttgart. **31.** 133. 727. **32.** 537. **35.** 80. Wien. **32.** 272. **33.** 612. **36.** 567.

— Der Schwur, Oper, s. die Falschmünzer.

— Die Sirene. **46.** 119. aufgeführt in Paris. **46.** 269. 425. — in Berlin. **46.** 823. **47.** 10. 161. Frankfurt a. M. **46.** 720. **47.** 312. Kassel. **47.** 507. Leipzig. **47.** 864. Rudolstadt. **48.** 689. Strassburg. **47.** 761 fg.

— Die Stumme von Portici, Oper, aufgef. in Paris. **49.** 876. — in Barcellona. **43.** 518. 573. Basel. **36.** 295. Berlin. **31.** 73. 128. 166. 210. 260. 381. 463. 509. 760. 840. **32.** 137. 169. 251. 409. 491. **34.** 75. 142. 215. 333. 364. 449. 699. 803. **35.** 26. 129. 261. 510. 583. 717. **36.** 90. 156. 692. 883. **37.** 198. 315. 541. 847. **38.** 674. 777. **39.** 193. 362. 707. **41.** 724. 928. **42.** 772. **43.** 245. 513. 587. 687. 1012. **44.** 67. 238. 764. Bologna. **49.** 657. Bremen. **31.** 549. 842. **32.** 706. **33.** 385. **35.** 76. **49.** 662. Brüssel. **36.** 163. Cagliari. **45.** 459. Cremona. **47.** 492. Dessau. **36.** 190. Dresden. **41.** 633. 931. **46.** 652. **48.** 748. Florenz. **39.** 48. Frankfurt am Main. **44.** 464. **45.** 599. 818. **47.** 312. 503. 536. Genua. **40.** 615. **45.** 776. Gotha. **34.** 366. **49.** 390. Hamburg. **46.** 37. 705. **47.** 684. **48.** 490. 701. **49.** 305. 807. 890. **50.** 423. 799. 836. Kassel. **31.** 465. 645. 744. **32.** 441. **34.** 140. **37.** 496. **38.** 396. **49.** 404. Koburg. **49.** 614. Königsberg. **32.** 717. **34.** 159. **37.** 832 fg. **38.** 425. **40.** 79 fg. **46.** 187. Kolmar. **41.** 728. Kopenhagen. **32.** 844. **33.** 726. **35.** 255. **36.** 27. Leipzig. **31.** 823. **32.** 754. **33.** 146. **35.** 670. **37.** 707. **43.** 855. **49.** 662. Livorno. **47.** 443. Madrid. **46.** 558. Mailand. **41.** 271. Mannheim. **37.** 150. Meiningen. **34.** 347. Moskau. **45.** 455. **47.** 512. München. **32.** 327. 568. **34.** 55. 729. **35.** 491. **39.** 162. Neapel (als „Masaniello primo"). **39.** 13. Padua. **47.** 906. Petersburg. **36.** 193. **42.** 30. **49.** 431. 449. Posen. **42.** 773. Prag. **31.** 567. **32.** 635. **33.** 456. 627. **35.** 41. 431. 587. 637. **36.** 463. **37.** 79. 819. **38.** 594. 852. **39.** 690. **40.** 440. 559. **43.** 278. **45.** 553. **47.** 639. Putbus. **34.** 710. Riga. **49.** 513. Rom. **37.** 740. **38.** 32. Strassburg. **32.** 475. **33.** 711. **35.** 222. **36.** 422. 485. **38.** 296. **39.** 783. **41.** 210. **47.** 761. Stuttgart. **31.** 710. **32.** 256. 537. **33.** 189. 349. **34.** 495. **35.** 80. 605. **36.** 59. 481. Triest. **34.** 410. **45.** 368. Turin. **39.** 804. daselbst verboten, ebendaselbst. Venedig. **37.** 381. Vienna. **42.** 955. Weimar. **32.** 107. 504. **33.** 512. **34.** 193. 612. **35.** 526. **36.** 675. **38.** 610. **39.** 691. **41.** 663. **43.** 591. **44.** 147. 725. Wien. **31.** 617. 844. **32.** 271. 587. 602. **33.** 159. 780. **34.** 551. **35.** 193. 797 fg. **36.** 143. **40.** 338. **41.** 108. **42.** 173. Ouverture daraus, aufgeführt in Basel. **36.** 295. Berlin. **33.** 214. Fulda. **37.** 364. Leipzig (nebst andern Stücken der Oper). **31.** 281. Merseburg. **35.** 150. München. **33.** 340. Neapel. **37.** 512. Nordhausen. **36.** 794. Prag. **34.** 465. **35.** 350. Strassburg. **32.** 476 fg. — Klav.-Ausz. dar. (R) **31.** 337. 666. 715. — für Pianof. allein. **32.** 511. **33.** 264. Ouverture u. A. dar., für 2 Geigen. (R) **32.** 543. für Flöte, Violine und Guitarre. (R) **33.** 95. Balletmus. dar., für Pianof. zu 4 H. (R) **32.** 379. Launige Gesänge für 4 Männerst. nach Melod. daraus, von Blum arr. (R) **31.** 715.

Auber, D. F. E., Des Teufels Antheil (Le part du diable, auch Carlo Broschi), Oper, aufgef. in Paris. **45.** 158. — in Berlin. **45.** 930. **46.** 78. 189. 258. 366. **47.** 10. 161. 440. Frankfurt am Main. **45.** 725. 820. **46.** 412. 720. **47.** 856. **48.** 300. Hamburg. **46.** 476. Rita. **46.** 366. Leipzig. **45.** 723. **47.** 454. Prag. **46.** 261. Rudolstadt. **48.** 689. Strassburg. **46.** 631. — Klav.-Ausz. dar. (R) **45.** 861.

— Die Weissknappen (Les chaperons blancs), Oper, in Kassel aufgeführt. **39.** 667.

— — Zanetta. Oper, in Paris aufgef. **42.** 552. — in Prag. **43.** 756.

Auber und 6 andere pariser Komponisten: La Marquise de Brinvilliers. Oper. **33.** 568.

Auberlen, W. A., 40 Choralmelod. f. 4 Männerst. (R) **36.** 859.

Aubert, d', Violinist in Stockholm. **49.** 690.

Aubin, St., Tenorist in Strassburg. **31.** 43 fg. Lehrer am Konservatorium zu Paris — entlassen. **42.** 360.

Aubrie, Dan., Pianofortespieler, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 611.

Audran, Sänger in Paris. **50.** 178.

Aue, Frl. Emma, Sängerin in Wien. **47.** 600.

Auer, Sänger in Wien. **38.** 812.

Auffenberg, v., Theaterintendant zu Karlsruhe. **46.** 701.

Aufforderung zum Walzer, für das Pianof. (R) **33.** 868.

Aufsess, Hans v., 5 Walzer f. Pianof. 4. Wh. (R) **40.** 128.

— 3 deutsche Lieder mit Pianoforte. 3. Wh. (R) **40.** 172.

Augsburg, Nachrichten. **31.** 46. **47.** 244. **48.** 299. **49.** 10. Gesangfest daselbst. **46.** 744. Stadttheater daselbst zu Verpachtung. **47.** 447. — verpachtet an Lippert. **47.** 528.

Augustenburg, Gesangfest daselbst. **47.** 328.

Augusti, Tenorist in Weimar. **31.** 535.

Augustin (Ass. in Halberstadt), beim 6. Elbmusikfest in Magdeburg. **35.** 496. **36.** 337.

— Die Elbmusikfeste etc. (R) **36.** 337.

Auriemma, Ant., Tenorist in Neapel. **35.** 592.

Ausbruch eines Fantasten etc. **34.** 626. Zus. d. Red. 627. Antwort. 631.

Ausdeuck und **Eindruck**, von Dr. Krüger. **50.** 817.

Austerlitz, Harmonie- und Guitarrevereinlehrer in Prag. **41.** 1055. **42.** 381. 798.

Austin, Miss, Sänz. in Palermo. **46**. 196. 337. Pesaro. **44**. 832.

Ausweichungen — Versuch, sie geometrisch zu bestimmen, von Huber. **31**. 749. 833. **32**. 309.

Autodidaktos, Amad., Aphorismen üb. Musik. (R) **50**. 506. 520.

Autographensammlung des Hrn. Aloys Fuchs in Wien. **34**. 743. **37**. 365.

Avalloni, Franc., Buffo in Palermo. **43**. 987.

Avé-Lallemant (nicht Abbé-L., wie **34**. 712. **34**. 854), Musikdirektor in Greifswald, † **34**. 712.

Avé-Lallemant, Dr., Rückblicke auf das 3. Musikfest zu Hamburg. (R) **44**. 225.

Avé-Lallemant, Frl. Luise, Orgelspiel. in Leipzig. **45**. 630 fg. als Pianoforte-spielerin in Dessau. **47**. 441.

Avignon, italienische Oper daselbst. **47**. 936. — Theaterbrand daselbst. **48**. 128.

Avignone, Bassist, in Alessandria. **44**. 1006. Asti. **44**. 1006. Cefalonia. **43**. 573. Chiari. **44**. 341. Konstantinopel. **48**. 144. 758. Neapel. **47**. 77. 398. Sassari. **45**. 330. 459.

Avile, d', Bassist in Rom. **48**. 87.

Awerin, Frl. v., Pianofortespielerin aus Petersburg in Königsberg. **37**. 393.

Axhelm, Fagottist in Koburg. **43**. 85.

Axt, Sänger in Prag. **46**. 95.

Ayblinger, s. Aiblinger.

Aznar, Bassist in Vladolid. **47**. 229.

Azon, Bassist in Piacenza. **44**. 1007.

Azzali, Graf Ign., Leiter einer Singschule zu Bagnocavallo. **34**. 382. † zu Faenza. **46**. 810.

B.

B. (Becker), C. F., Winke für allerlei Leser. **44**. 177. 230. 345. 473. 601. 793. 993.

Baake, Domorganist zu Mühlhausen. **38**. 701. dgl. in Halberstadt u. Dirig. des Singvereins. **40**. 659. **43**. 839. Liturgische Chöre, daselbst aufgeführt. **40**. 659.

—— Salve Regina für 4 Singst. m. Begleit. (R) **40**. 854.

—— Leiden- u. Beglückungswalzer f. 4 Singst. m. Pianof. 13. Wk. (R) **40**. 854.

—— Den Manen Himmels, für Singst. m. Pianof. (R) **42**. 673.

Baas, S. de, Violinist in Haag. **42**. 136.

Babnigg, Tenorist in Dresden. **32**. 237. 325. 257. 524. **37**. 70. 799. **38**. 578. 609. **39**. 764. **41**. 900. **44**. 992. in Prag. **32**. 638. Weimar. **36**. 677.

Babnigg, Frl. Emma, dessen Tochter, Sängerin in Dresden. **46**. 28. 308. 650. **47**. 360 fg. abgegangen. **48**. 486. in Görlitz. **46**. 883. in Leipzig. **47**. 124. in Paris. **49**. 270. 354. in Köln. **49**. 383. in Hamburg angest. **49**. 558. 567. 633 fg. 747 fg. 766. 807. 890. **50**. 148. 229. 317. 363. geht von da ab. **50**. 411. bleibt. **50**. 633. 760 fg. 811. 826.

Bach, die Familie — über diese von Kawczynski. **45**. 537. 561.

Bach, Musikdir. und Violin. in Lübeck (der Folgende?). **50**. 15 fg.

Bach, Musikdir. und Violinist in Nürnberg. **37**. 652 fg. Musikdir. am Theater zu Leipzig. **41**. 240. 976. 1032. **42**. 107. 374. **44**. 81. 84. 123. 323. 945. Musikdirektor in Karlsruhe. **46**. 543.

Bach, Violoncellist, in Prag. **35**. 351.

Bach, Aug. Wilh. (Enkel des Seb. B.'s), Organist und Musikdir. in Berlin. **31**. 456. **33**. 427. **34**. 446 fg. **35**. 25. 717 fg. **36**. 242. 817. **37**. 334. **38**. 848. **40**. 787. **42**. 466. Dir. des königl. Musikinstituts **36**. 242. **43**. 174. Lehr. der Kompos. an der Akademie **36**. 695. als Pianofortespiel. in Berlin **36**. 313. in Frankfurt a. d. O. **38**. 676. in Prettin. **45**. 286. als Orgelspieler in Halle **31**. 626. in Potsdam **35**. 718.

—— Motette, in Berlin aufgeführt. **34**. 446.

—— Ode: Dem Unendlichen, in Berlin aufgeführt. **34**. 839.

—— Oratorium: Bonifacius, in Berlin aufgeführt. **39**. 707. 754.

—— Psalm, in Berlin aufg. **44**. 64, in Dresden. **49**. 73. in Frankfurt a. d. O. **38**. 677. in Potsdam. **41**. 926. Zülichau. **44**. 779.

—— Sanctus, in Frankfurt a. d. O. aufgeführt. **38**. 677.

—— Choralbuch etc. (R) **32**. 349. — Auszug der. etc. (R) **37**. 336.

—— Der praktische Organist etc. (R) **32**. 525.

—— Sämmtliche Orgelwerke. Nr. 1 u. 2. (R) **34**. 404.

—— Der 100. Psalm für 4 Singst. u. Orch. (R) **42**. 900. — Klav.-Ausz. (R) **43**. 1084.

Bach, Joh. Christoph, Sohn Sebastian's, Mot. u. a. Kompos. aufg. in Berlin. **35**. 717. in Breslau. **46**. 407. in Prag. **43**. 386.

Bach, Joh. Mich., Orgelkompos. in Breslau aufg. **40**. 407.

Bach, Joh. Sebast. — über ihn **32**. 232. mit Klopstock verglichen. **50**. 561. in Berlin beliebt. **31**. 830. in Leipzig stets lebendig geblieben. **31**. 262. Denkmal, ihm von Mendelssohn in Leipzig errichtet. (**42**. 863.) **45**. 350. sein Portrait. **44**. 1003. seine Partituren auf der Thomasschule das. **32**. 530. Anfrage wegen seiner Fugen für 2 Spieler. **33**. 93. über seine Kirchengesänge. **45**. 57. über seine Choralgesänge und Kantaten, von Mosewius. **46**. 105. 121. 377. 393. 417. 465. 593. 609. 625. in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen dargestellt von demselben. (R) **47**. 753. über die neue Ausgabe seiner Orgelkompos., von Griepenkerl. **48**. 145. Erwid. Schellenberg's hierauf. **48**. 291. über s. chromat. Pianofortefantasie, von Marx. **50**. 33. Entgegnung darauf von Griepenkerl. **50**. 97. Erwiderung Marx'. **50**. 153. musikal. Konjektur über eine Stelle in seinen 6 Kirchenstücken, von Nebelthau. **35**. 305. Erläuterungen zu Bach's Kunst der Fuge, von Hauptmann. R) **43**. 737.

—— Chorale, aufgeführt in Berlin. **41**. 236. **43**. 1010. Breslau. **40**. 407. Dessau. **35**. 765. Jena. **43**. 567. Prag. **43**. 385.

—— Kantaten, aufgeführt in Berlin. **43**. 82. Breslau. **47**. 91. Düsseldorf. **40**. 328. Göttingen. **46**. 702. Köln. **40**. 439. Königsberg. **34**. 161. Leipzig. **46**. 497. 756.

—— Litanei, in Wien aufgeführt. **42**. 93.

—— Messe (H-moll), aufgeführt in Berlin. **37**. 238. 486. Stücke daraus das. **35**. 717. **36**. 226 fg. 242. in Leipzig. **43**. 175 fg.

—— Motetten (ein- und zweichörig), aufgeführt in Berlin **31**. 455. 829 fg. **32**. 139. **33**. 867. **34**. 218. **35**. 446. **36**. 818. **38**. 675. **39**. 390. **40**. 544. **41**. 725. **42**. 466. **43**. 779. **44**. 596. **46**. 77. in Breslau. **40**. 407. **42**. 470. Dessau. **36**. 818. **38**. 91. Dresden. **43**. 340. **50**. 62. 272. Frankfurt a. M. **49**. 761. **50**. 103. Halle. **38**. 875. **40**. 112. **41**. 374. **42**. 814. **43**. 142. Jena. **43**. 567. Kassel. **50**. 438. Königsberg. **40**. 80. Leipzig. **38**. 412. **39**. 659. 769. **40**. 373. **41**. 428. **42**. 186. **43**. 175. Prag. **46**. 599. Rom. **48**. 323.

—— Orgelkompositionen, aufgeführt in Basel. **43**. 447. Braunsgen. **40**. 161. Berlin. **31**. 456. **39**. 706 fg. **40**. 787. **41**. 591. 1010. **44**. 64. **45**. 361. **47**. 745. Breslau. **40**. 407. Brieg. **41**. 745. Dresden. **48**. 810. Düben. **41**. 634. Frankfurt a. d. O. **38**. 677. **40**. 516. Gotha. **44**. 747 fg. Halle **31**. 626. **40**. 112. Hamburg. **43**. 576. Kassel. **48**. 64. 288. Königsberg. **46**. 484. Kopenhagen. **35**. 256. Leipzig. **35**. 249. **36**. 209. 430. **37**. 687. **38**. 412. **40**. 373. **43**. 646. **44**. 669. 802. **45**. 630. **46**. 584. 758. **47**. 805 fg. **48**. 568. 680. **49**. 342. 750. Prettin. **45**. 287. Reichenberg. **44**. 741. Weimar. **45**. 944. Weissenfels. **42**. 830 fg. **44**. 484. **49**. 810. Zerbst. **42**. 867. Zülichau. **42**. 866. **44**. 780. **49**. 622.

—— Passionsmusik nach d. Matthäus — über dies. u. die übrigen. **32**. 529. angekündigt auf Pränum. **31**. 601. **32**. 787. in Paris mit französ. Uebersetzung erschienen. **46**. 102. — aufgef. in Berlin. **31**. 234. 285. 380. **32**. 358. **33**. 280. **34**. 363. **35**. 211. 260. **36**. 301. **37**. 334. 429. **38**. 291. **39**. 275. **40**. 274. **41**. 333 fg. **42**. 466. **45**. 359. **46**. 318. **47**. 288. **49**. 552. Breslau. **33**. 77. 597. **37**. 274. **42**. 470. **48**. 412. Dresden. **35**. 237. 294. (323.) **42**. 357. Frankfurt a. M. **36**. 650. **44**. 381. **49**. 761. Halle (theilweise). **41**. 374. **42**. 845. Kassel. **38**. 395. Königsberg. **34**. 515. 667. **35**. 603. **37**. 394. **43**. 41. München. **44**. 453. Paris (theilweise). **42**. 166.

—— Passionsmusik nach Johannes, üb. dies., v. Rochlitz. **33**. 265. 285. 301. — aufgef. in Berlin. **35**. 211. in Danzig. **47**. 219. — Partitur (R) **33**. 598. Klavier-Auszug. (R) **33**. 265. 285. 301.

—— Pianofortekompositionen, aufgef. in Berlin. **35**. 59. **36**. 313. **39**. 193. 258. **41**. 926. **45**. 179. **46**. 317. Dresden. **38**. 277. Erfurt. **45**. 256. Frankfurt a. M. **49**. 761. 830. Leipzig. **39**. 242. **42**. 227. 299. 999. **43**. 175 fg. 1070. **45**. 46. 815. London. **39**. 721. **40**. 548. **46**. 445. Paris. **48**. 29. Petersburg. **46**. 332 fg. Prag. **42**. 1055. **43**. 756. **45**. 236. **46**. 840. Rom. **45**. 182. **46**. 507. **48**. 87. Torgau. **45**. 554. Wien. **40**. 165. **41**. 167. **45**. 499.

—— Sonate für Pianof. und Violine, in Berlin aufgeführt. **47**. 162. **48**. 439. in Leipzig. **40**. 159.

—— Suite für Orchester, in Leipzig aufgeführt. **40**. 129. **42**. 242. **49**. 125. Ueber dies **40**. 265.

Bach, Joh. Seb., Violinkompositionen, aufgef. in Leiptig. **42**. 162. **43**. 173 fg. Petersburg. **50**. 23. Wien. **42**. 93.
—— Arie mit obligat. Viol.
—— Duett f. 2 weibl. Stimmen } m. Pianof. (R) **32**. 379.
—— 6 Fugues, arr. p. Viol, V. et VC. (R) **32**. 415.
—— gr. Suites (angl.) pour Clav. Nr. 3. 4. (R) **32**. 183. Nr. 5, 6. **32**. 724.
—— Kirchenmusik. 1. u. 2. Bd., herausg. v. Marx. (R) **33**. 311.
—— Sämmtliche Orgelwerke. Nr. 1 u. 2. (R) **34**. 404.
—— Musikal. Opfer. (R) **34**. 3. — Bemerk. üb. d. Trio dar. **34**. 108.
—— 371 vierstimm. Choralgesänge. (R) **34**. 714.
—— Chorale mit beziffertem Bass, herausg. v. Becker. (R) **34**. 714.
—— Prélud. et fug. p. l'orgue ou Pianof. Nr. 1, 2, 3. } (R) **34**. 715.
—— Toccate .. .. 1, 2. }
—— Fantaisie .. .. 1, 2.
—— Orgelkomposit., herausg. von Marx. (R) **36**. 313.
—— 6 Prélud. u. Fug. f. d. Orgel, für Pianof. zu 4 H. einger. (R) **36**. 865. **37**. 368.
—— Le clavecin bien tempéré. Nouv. édit. (R) **40**. 297. — zu 4 H. v. Bertini. (R) **44**. 335. 1049.
—— Toccata in Fis b. f. Orgel oder Pianof. } (R) **40**. 680.
—— Grosse Fuge .. .. }
—— L'art de la fugue etc. (R) **41**. 3. "
—— Oeuv. compl. Livr. 4. Compos. pour Pianof. (R) **41**. 1016. — **42**. 856.
—— 6 gr. Sonates p. Pianof. et Violon. (R) **43**. 145.
—— Compos. p. Pianof. Edit. nouv. Oeuv. compl. herausg. von Griepenkerl. Livr. 8. (R) **43**. 889. Livr. 9. (R) **45**. 646.
—— 6 Sonates für Violine, herausgegeben von David. (R) **46**. 169.
—— Composit. f. die Orgel, herausg. von Roitzsch u. Griepenkerl. 1. u. 2. Bd. (R) **47**. 721. 3. Bd. **48**. 59.
—— 44 kleine Choralvorspiele. (R) **48**. 132.
—— Matetten, in Stimmen. (R) **48**. 217.
Bach, Karl Phil. Eman. (Sebastian's Sohn) — dess. Aussprach üb. Keitker. **36**. 718.
—— gross. Heilig, aufgef. in Berlin. **31**. 830. **33**. 762. **34**. 447. 36. 818. in Breslau. **36**. 782. Stuttgart. **32**. 540. **33**. 576. Wien. **39**. 321.
—— Symphonie, D, in Berlin aufgef. **41**. 146. in Leipzig. **49**. 145.
Bach, Wilh. Friedem. (Sohn Sebastian's), Concert für die Orgel. (R) **48**. 57.
Bach (Nachkomme Sebastian's), Hofkapellmeister in Berlin, pensionirt. **43**. 518. † daselbst 89 Jahr alt. **48**. 94.
Bachfeld, Oberlehrer und Direktor des Männergesangvereins zu Erfurt. **45**. 295.
Bachmann, Baritonist in Königsberg. **38**. 426. **40**. 80. in Berlin. **34**. 158.
Bachmann, Frau, geb. Günther (s. d.), Sänger. in Leipzig. **46**. 534. 567. 681. 864 fg. **47**. 411. 424 fg. **49**. 14. 662. **50**. 15. 230.
Bachschmidt, Aut., Musikdirekt. in Melk — Einiges aus seinem Leben. **31**. 816.
Bacilieri, Lodov., Oper: Sesostri, in Bologna aufgef. **44**. 1009.
Backofen, Frl., Sängerin, in Berlin. **34**. 158.
Backofen, Instrumentmacher in Darmstadt. **39**. 144.
Backofen, H., Suite de l'Etude de la Harpe. (R) **31**. 102.
Bacon, Rich. Mackenzie, Elements of vocal science. (R) **35**. 743.
Baden, Grossherzogth., Chorale für die protestantische Kirche in demselben. (R) **40**. 329. — Verbot dass, die Musikfeste in Kirchen zu feiern. **47**. 416.
Baden-Baden, Gesangfest. **50**. 208.
Bader, Klarinettist in Kassel. **41**. 603.
Bader, Karl Adam, Tenorist in Berlin, zum Regiss. der Oper ern. **46**. 743. feiert sein 25jähriges Jubil. **47**. 464. als Musikdirig. zu Berlin. **38**. 360. zum Ehrenmitgl. der heil. Cäcilie in Rom ern. **41**. 352. 854. als Sänger in Berlin. **31**. 26. 73. 129 fg. 168 fg. 210. 235. 258 fg. 347. 455. 465. 759 fg. 828. 840. **32**. 116. 137. 172. 239. 252. 343 fg. 358 fg. 404 fg. 391. 586. 620 fg. 672 fg. 827 fg. **33**. 12 fg. 54. 124. 208 fg. 359 fg. 362. 377. 379. 484. 551. 763. 863. **34**. 75 fg. 142. 215. 321. 333. 448 fg. 702. **35**. 26. 63. 127 fg. 386 fg. 444. 467. 510. 523. 36. 113. 155 fg. 377. 379. 467 fg. 501. 692. 884. 37. 64. 183. 281. 476. 550. 861. **38**. 44. 210. 363. 430. 443. 497. 673 fg. 799. 846. 868. **39**. 128 fg. 258. 274. 343. 705. 755. 783. 821. **40**. 29. 131. 211. 272. 292. 408. 411. 514. 693. 787. **41**. 70. 146 fg. 233. 470. 820. **42**. 71 fg. 365. 892. 995. 1068 fgg. **43**. 514. 587. 777. 1012. **44**. 145 fg. 234. 238. 379. 437. 548. 764. 963. **45**. 240. 312. 849. **46**. 320. 862. in München. **34**. 35 fg. in Potsdam. **35**. 385. **41**. 798. **42**. 246. **43**. 43. 410.
Bader, K. A., Hymnus: Veni creator, für 4 Singst. mit Orch. (R) **33**. 747.
Badessa, Sgn. Amal., Sängerin in Todi. **37**. 515.
Badia, Lor., Op.: Gismondo da Mendrisio, in Bologna aufg. **48**. 325.
Badia, Nachrichten. **45**. 936. **44**. 341. **47**. 187.
Badiali, Ces., Bassist, zum Ehrenmitgl. der heil. Cäcilie in Rom ern. **44**. 813. z. österr. Kammersänger. **44**. 1034. in Ancona. **46**. 509. Bergamo. **39**. 803. Bologna. **46**. 193. **48**. 88. Brescia. **43**. 953. **44**. 1034. Codogno. **42**. 137 fg. Faenza. **45**. 653. Florenz. **47**. 442. 666 fg. 861. Imola. **43**. 1023. Livorno. **47**. 862. Mailand. **32**. 767. **33**. 813. **34**. 199 fg. **40**. 198 fg. 357. 623 fg. **41**. 272. 422. Reggio. **46**. 523. Rom. **44**. 812 fg. **46**. 353 fg. Triest. **44**. 360. Turin. **41**. 173. **42**. 513. **43**. 139 fg. 499. **48**. 356. Venedig. **45**. 480 fg. **46**. 556. Vicenza. **41**. 934. Wien. **41**. 610 fg. 648. **42**. 620 fg. **43**. 664 fg. 690. 772.
Bädeker und Winter, Pianofortehauer in Bremen. **36**. 161.
Bädekert, Posaunist und Bombardonspieler, in Berlin. **39**. 388.
Bähr, O., 6 Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Bass. (R) **43**. 1008.
—— 6 Lieder für Mezzosopran etc. mit Pianof. (R) **43**. 1035.
Bänder, C. (auch Bender), Klarin. in Kassel. **31**. 396. **32**. 189. 376. **37**. 517. **38**. 395. **40**. 163. **47**. 259 fg. **48**. 275. in Königsberg. **35**. 386.
—— 3 Duos conc. p. Clarin. et Basson. 14. Wk. (R) **34**. 286.
Bänder, dess. Sohn, Violin. in Kassel. **34**. 139. **36**. 393. **43**. 614.
Bänder, F., dessen zweiter Sohn, Klarinettist in Kassel. **38**. 395. **43**. 614. mit seinem Bruder, dem Fagottisten, in Petersburg. **39**. 727.
Bänder jun., Heinr., Violonc. in Kassel. **39**. 113. — Nek. **40**. 614.
Bänder jun., Violoncell. in Kassel. **41**. 602 fg. **42**. 180. **47**. 237. 500. 394.
Bär, Orgelbaumeister in Niemegk. **49**. 838.
Bärmann, H., Klarin. in München. **33**. 341. **36**. 514. **39**. 183. **41**. 445. 505. — in Berlin. **35**. 124 fg. Frankfurt a. M. **38**. 225. Königsberg. **35**. 601 fg. Leipzig. **38**. 412. Nürnberg. **36**. 335. Paris. **41**. 189. Weimar. **35**. 561. **45**. 632. † zu München. **49**. 454.
—— Divertis. p. la Clarin. av. orch. Oe. 34. **35**. (R) **31**. 191.
—— Exercices .. .. Pianof. (R) **40**. 621.
Bärmann, Karl, dessen Sohn, Klarinettist und Bassethornist in München. **41**. 444. 503. in Berlin. **35**. 124 fg. **45**. 338 fg. Königsberg. **35**. 601 fg. Paris. **41**. 189. Salzburg b. Mozartfeste. **44**. 807. Weimar. **35**. 561. Wien. **43**. 427. 771.
Bärmann, Fagottist in Berlin, † **44**. 310.
Bärwolf, Violinist in Meiningen — Nekrolog. **41**. 775.
Battenhausen, Posaunist in Kassel. **37**. 517. **41**. 603.
Battenhausen jun., Klarinettist in Kassel. **43**. 615.
Bagans, Trompeter in Berlin. **32**. 253. **34**. 803. **35**. 259.
Bagge, Selmar, erster Violinist in Lemberg. Ouverture, aufgeführt in Lemberg. **43**. 985. als Komponist in Wien. **49**. 10.
Bagioli, Giov. Aut., Musikdirektor am italienischen Theater in Newyork. **34**. 832.
Bagnacavallo, Nachr. **34**. 382. **36**. 528. **46**. 195. **48**. 87.
Bahia, Nachrichten. **47**. 229. 750. 936. **48**. 143.
Bahr, Hornist in Prag. **36**. 350.
Bahrdt, Tenorist in Köln. **49**. 694. 849.
Baja, Frl. v., Sängerin aus Pesth, in Berlin. **40**. 411. 787.
Bajadere — in Paris. **40**. 632. in Berlin. **41**. 591. Leipzig. **41**. 427. 472. London. **40**. 664. 678. Wien. **41**. 880.
Baier, s. Bayer.
Baiger, Herzog Max v., Der Fehlschuss, Alpenscene mit Gesang, in München aufgeführt. **49**. 182.
Bajetti, Giov., Musikdirektor in Mailand. **46**. 100. 883.
—— Consolve, Oper, aufgeführt in Mailand. **43**. 933. **44**. 987. Neapel. **44**. 239.
—— Il genio d'Italia, Kantate, in Piacenza aufgeführt. **45**. 669.
—— L'Assedio di Brescia, Oper, in Mailand aufgeführt. **46**. 100.
Bajetti, Giov. Batt., Tenorist, in Novara. **42**. 515. Newyork. **43**. 263. Havanna. **43**. 573. 716. † daselbst **43**. 1078.
Baji, Tom., Messe, in München aufgeführt. **35**. 76.
Baillot, Violinist und Violinlehrer in Paris. **32**. 67. **34**. 15. 598. **36**. 44. 266 fg. tritt eine Kunstreise an. **35**. 484. in Lyon. **35**. 514. zum Ehrenmitglied der heil. Cäcilia in Rom ern. **41**. 855.

+ 44. 766. — Nekrolog. 44. 841. es soll ihm ein Denkmal errichtet werden. 45. 92.

Baillot, Violinschule, aus dem Französischen. (R) 39. 397.

—— Die Kunst des Violinspiels. 1.—3. Lief. (R) 40. 635.

—— Tägliche Uebungen für die Violine. 1. Lief. (R) 42. 46. — 2. Lief. 42. 171.

Baillot, dessen Sohn, Prof. am Konserv. zu Paris 50. 389. 832.

Baillou, Gaet. de, Bassist, in Brescia. 43. 548. in Neapel. 47. 814. Reggio. 43. 711. 45. 392. 46. 197. 339. 47. 76.

Baillou, Sax. Luig. (geb. Lombardi), dessen Gattin, Sängerin, in Messina. 44. 812. Neapel. 47. 844. Reggio. 43. 711. 45. 392. 46. 197. 339.

Baillou-Hilaret, Sgr., Sänger in Mailand. 47. 580. 48. 109.

Baini, Abb. Gius., Dir. der sixtin. Kapelle in Rom, zum Ehrenmitgl. der Musikfreunde des österreich. Kaiserstaat. ern. 38. 696. † 46. 446. 508. seine Stelle wird nicht wieder besetzt. 47. 79.

—— Memorie etc. da Palestrina 31. 677. — (R) 31. 772. — Vorrede und Auszug daraus. 31. 781. 797. Noch etwas über dies Werk. 32. 393. Kandler in Wien besorgt eine Uebersetzung desselben. 33. 78. — Zu einer Anzeige dieses Werkes, von Eitelein. 33. 530. Kandler's Uebersetzung, herausg. von Riesewetter. (R) 36. 673.

Bairoth, Nachrichten. 34. 665. 40. 532.

Baisou, übernimmt mit Maurice das bamberger Stadttheater. 48. 390. 49. 305. 807.

Balanqué, Bassist, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 610.

Balbi, Melch., in Venedig — † 32. 795.

—— Trattato del sistema armon. di Aut. Calegari. (R) 32. 795.

—— Gionco pitagorico music. Ebendas.

Baldanza, Gaet., Tenorist, in Arona. 46. 828. 47. 879. Bagnacavallo. 48. 87. Bologna. 43. 693. Civita vecchia. 42. 640. Faenza. 48. 325. Ferrara. 45. 913. Imola. 47. 846. Kopenhagen. 47. 729. Lugo. 44. 1051. Mailand. 43. 641. 930. Padua. 44. 1005. 45. 800. Parma. 45. 430. Rovigo. 45. 566. Triest. 44. 1035. Udine. 44. 360. Venedig. 44. 359. 46. 409 fg.

Baldeneecker, J. D., Chordirektor in Frankfurt a. M. 44. 356.

—— Festkantate daselbst aufgeführt. 48. 207.

—— Potpourri p. Pianof. sur les Huguenots. (R) 38. 641.

—— Walzerstrauss für Pianof. 12. Wk. (R) 39. 296.

—— 2 Quodlibetarien etc. (R) 39. 572.

Baldeneecker, Rosa, Nefte des Vor., Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. 44. 45. 308. 47. 314. 49. 134. in Mainz. 41. 534. in Holland. 44. 342.

Baldeneecker, Aloys, des Kour. Bruder, achtjähriger Violinist in Frankfurt a. M. 44. 829. 46. 156 fg. 47. 145. 314. 49. 134.

Balderi, Bassist, in Fuligno. 48. 324.

Baldewein, J. C., Musikdirekt. in Kassel. 31. 379. 858. 40. 595. 41. 1002. 42. 598.

—— Ode an die Freude für Männerst., in Kassel aufgef. 41. 602.

—— Hymne für Männerstimmen, in Kassel aufgeführt. 42. 180.

—— 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. oder der Harfe. (R) 31. 35.

Baldewein, Frl., dessen Tochter, Sängerin in Kassel. 31. 861.

Baldewein, dessen Sohn, Bassist in Kassel. 40. 595. 41. 602. 47. 509. in Frankfurt a. M. 46. 721. 47. 140. 313. geht von da ab. 47. 557. in Amsterdam. 48. 231.

Baldewein, F., Bratschist in Kassel. 43. 598.

Baldini, Carlo, Komponist zu Bologna, Ehrenmitglied der dasigen Accad. filarm. 39. 184.

Balducci, Bassist in Prato. 33. 399.

Balducci, Oper: Maria Thorenga, in Neapel aufgeführt. 40. 773.

Balearen — Musik auf denselben. 41. 1032.

Balelli, Sgr., Sänger in Ancona. 43. 414. Camerino. 42. 916. Forli. 41. 856. S. Giovanni. 44. 276. Mantua. 43. 643. Osimo. 45. 329. Ostiglia. 43. 182. Ravenna. 42. 641. Terni. 42. 489.

Balestra, Tenorist in Salerno. 47. 76.

Balestracci, Tenorist, in Barcelona. 41. 852. 42. 222. Bergamo. 48. 374. Bologna. 40. 576. 47. 415. Cadix. 43. 747. 44. 1011. 1054. Castiglione. 46. 102. Florenz. 41. 172 fg. Genua. 47. 149. Jesi. 40. 144. Livorno. 38. 868. Madrid. 45. 803. Piacenza. 46. 369. Sevilla. 44. 365. Trento. 46. 556. Udine. 47. 900. Venedig. 39. 687. 40. 356. Zaragoza. 42. 904. 43. 264.

Balfe (Balf, Balph), Gugl., Bassist und Opernkomponist, aus Irland, in London. 40. 547. 41. 506. Mailand. 35. 159. 362. Mantua. 36. 718. in Norwich beim Musikfeste. 44. 862. in Palermo. 32. 75. 292. Paris. 47. 237. Piacenza. 32. 766. Venedig. 37. 381. 466. 673 fg. 829. Direktor einer komischen Oper in London. 41. 729; — sie geht ein. 41. 802. als Musikdirektor in London angestellt. 48. 148. 50. 151. 551.

Balfe, Amalia, or the love test, Oper, in London aufgef. 40. 547.

—— Diadeste, Oper, in London aufgeführt. 41. 729.

—— Enrico d. al passo della Marna, Oper, in Bra aufgef. 38. 517. Mailand. 35. 362.

—— Fallstaff, Oper, in London aufgeführt. 40. 632.

—— Ivan of ars, Oper, in London aufgeführt. 40. 632.

—— Keolanthe, Oper, in London aufgeführt. 43. 448.

—— Der Liebesbrunnen (Le puits d'amour), in Paris aufgeführt. 45. 396. in Strassburg. 47. 702 fg. Wien. 47. 880.

—— The bohemian girl, in London aufgef. 46. 144. B. erhält dafür ein Silberservice. 47. 62. in Wien. 48. 599. 626. in Hamburg unt. d. Tit.: Gitano, die Zigeunerin. 49. 13. 29. 178. 233. 634. 748. 807.

—— Die vier Haimonskinder, Oper, aufgef. in Amsterdam. 48. 231. Berlin. 47. 476. Darmstadt. 49. 694. Dresden. 48. 497. Frankfurt a. M. 47. 556. 856. Gotha. 49. 390. Hamburg. 48. 82. Koburg. 49. 614. 50. 73. Leipzig. 48. 96. Paris. 46. 621. Prag. 47. 437. Strassburg. 49. 778. Wien. 47. 62.

—— Die Tochter von S. Marco, Oper, in London aufgef. 47. 29.

—— Der Stern von Sevilla, Oper, in Paris aufgef. 48. 70. 524.

—— Der Sieg (oder die Belagerung) v. La Rochelle, Oper, in Wien aufgeführt. 48. 825.

—— The bondsman, Oper, in London aufgeführt. 49. 30.

—— The maid of honour, Oper, in London aufgeführt. 50. 16.

Balfe, Sgn., s. Rosser.

Balke, Frl., Sängerin in Berlin. 43. 285.

Ballenstädt, Nachrichten. 47. 877.

Ballin, Violinist aus Bordeaux, in Frankfurt a. M. 44. 137 fg. geht nach Paris. 44. 947.

Balocchino, Mitunternehmer des Kärnthnerthortheat. in Wien. 38. 308. 514. Pächter des Hofoperntheaters zu Wien. 48. 672. 49. 321. entlassen. 50. 304.

Balthasar, C. M., Noch etwas über die von Hrn. Fétis verrufene Stelle in Mozart's 6. Quartett. 33. 493.

Balzar, Leop., blind. Pianofortespiel. aus Prag, in Wien. 43. 201.

Balzar (Belzer), Piet., Bassist, in Barcelona. 42. 702. 992. 43. 265. 573. Bologna. 45. 329. Brescia. 40. 872. 41. 934. Cagliari. 40. 143. Ferrara. 45. 654. Mailand. 40. 198 fg. 358. 41. 272. 422. 44. 987. Neapel. 49. 230 fg. Padua. 46. 541. Palermo. 44. 812. 47. 75. 396 fg. Parma. 48. 358. Rom. 37. 147 fg. 44. 279 fg. 45. 303 fg. 46. 194 fg. 353 fg. 47. 412. 643. Schio. 42. 184. Sinigaglia. 46. 810. 47. 845. Triest. 48. 140. Turin. 40. 599. Venedig. 46. 555. Wien. 41. 610 fg.

Balzar-Grandolfi, Sga., Sängerin, in Wien. 41. 612. Palermo. 44. 812.

Balzer, Frl. Anna, Sängerin in Prag. 35. 337. 38. 342. 39. 854. 40. 258. 346.

Bamberg, Nachrichten. 39. 231.

Bamberg, Frl., Sängerin in Leipzig. 46. 170. 257. 554. 47. 261. 411. 475. geht nach Riga. 48. 430. daselbst. 49. 512.

Bamberg, Dr. Fr., Musikalische Zeitfrage in Wien. 46. 433. 449. 50. 593. — Paris, die Revolution und die Kunst. 50. 257. (Auch mehrere Berichte aus Paris von B.)

Bamberger, Frl. Anna, Sängerin in Kassel. 32. 375. 440.

Bamberger, Frl. Eva, Sängerin in München. 32. 73.

Bamberger, Frl. Marie, Sängerin in Stuttgart. 35. 606.

Bamberger, Regina, Fenstersticktück f. Pianof. (R) 43. 795.

Bance, Bassist in Strassburg. 39. 782.

Banck, Karl, Lieder aus Italien. 1. Wk. (R) 36. 257.

—— Lieder aus Deutschland. (R) 36. 257.

—— 6 Gesänge mit Pianoforte. 7. Wk. (R) 37. 764.

—— 4 „ „ „ „ 6. „ „ „ 765.

—— 6 „ „ „ „ 23. „ „ „ 41. 509.

—— Liebesglück u. Schmerz, f. Ges. m. Pfte. 29. Wk.

—— Matinées musicales, „ „ „ „ 28. „ „

—— Deutsches Liederbuch „ „ „ „ 30. „ „ } (R) 41. 509.

—— Salon de Concert, „ „ „ „ 33. „ „

—— Sechs evge. 6 Lied. für Männerst. 36. Wk. (R) 42. 614.

—— Evan Evge. 6 Weinlied. f. Bartt. 35. Wk. (R) 43. 167.

—— Marienlieder, mit Pianoforte. 39. Wk. (R) 43. 167.

Banck, Bauer, Bürger, Bettelmann, 3 Lied. 31. Wk. (R) 43. 1035.
—— Abendruh, für 1 Singst. m. Begl. 45. Wk. } (R) 44. 416.
—— 12 Lied. f. d. Jugend, m. Pianof. 48. „
—— 2 Duettes, Op. 50. R) 46. 27.
—— 3 Lieder mit Pianof. Op. 52. (R) 46. 27.
—— 6 „ „ „ „ 55. „ „ 697.
Band, J. C., Flötist im Haag. 42. 136.
Banderali, Professor am Konservatorium zu Paris. 46. 587. erhält den Orden der Ehrenlegion. 45. 52.
—— 24 Singübungen etc. (R) 42. 481.
Banesch, Violinist in Wien. 37. 202.
Banesi, Orchesterdirektor in Bergamo. 41. 696.
Banister, Domestic music etc. 46. 853.
Bantischeff, Tenor. in Moskau. 45. 458. Petersburg. 42. 443.
Baptist, Sänger aus Linz, in Prag. 36. 465. Wien. 40. 786. 42. 176.
Baptiste, Joh. Math., gewesener Tenorist, † in Paris. 50. 399.
Baptiste, dessen Sohn — genannt sich Batiste — s. d.
Baraldi, Paolo, Bassist, in Cuneo. 47. 446. Palermo. 46. 337. Palma. 48. 143.
Barattini, Sänger in Neapel. 44. 1053.
Barba, Bassist, in Bilbao. 48. 143. Madrid. 47. 936. 48. 413. Victoria. 47. 936. 48. 143.
Barbaccini, Komponist, in Parma. 40. 616.
Barbaja, Theaterdirektor in Neapel. 35. 132. Ende seiner 25jährigen Impresa. 36. 632. erhält dieselbe von Neuem. 38. 648. 39. 370. — tritt ab. 42. 475. † zu Neapel. 43. 936. 44. 240.
Barbella, Sonate für Viol. mit Bass. (R) 34. 167.
Barbière oder Barbieri, Carlo de, Kapellmeister zu Wien. 47. 191. in Berlin bei der italienischen Oper. 49. 655.
—— Christoph Columbus, Oper, in Berlin aufgeführt. 50. 858.
Barbieri, Tenorist in Oporto. 48. 144.
Barbieri, Bassist, in Neapel. 40. 115. 557.
Barbieri, Sgn., Sängerin, in Florenz. 41. 858. Lucca. 41. 391. Mailand. 42. 380 fg. Savoari. 37. 398 fg. als Barbieri-Nini (zur toskan. Kammersänger. ern. 46. 176.) in Arezzo. 46. 509. in Florenz 44. 854. 45. 668. 46. 357. 48. 189. 342. Forli. 46. 510. Jesi. 47. 846. Livorno. 44. 1036. 47. 862. Parma. 47. 444. Reggio. 47. 686. Rom. 46. 193 fg. 47. 92. 642. Siena. 46. 812. Sinigaglia. 45. 913. Venedig. 47. 493.
Barbieretti, Lor., Oper: I Trojani in Laurento, aufgeführt in Rovigo. 38. 96. 39. 216. in Venedig. 39. 687.
Barbot, Tenorist, in Neapel. 47. 77.
Barbot, erhält als Sänger einen Preis im Konservatorium zu Paris. 49. 881.
Barby, Nachrichten (Provinziallieder-tafel des.) 43. 695.
Barcellona, Nachrichten. 35. 470. 806. 36. 631. 37. 153. 41. 852. 42. 322. 518. 702. 991. 43. 262. 873. 747. 1078. 44. 363. 1010. 1053. 45. 370. 802. 951. 46. 207. 557. 881. 47. 228. 510. 734. 935. 48. 142. 413. 838.
Barcelona, Sgn., Sängerin in Neapel. 45. 636. 911.
Baretti, Sgn. Carol., Sängerin, in Rom. 41. 605 fg.
Bargnani-Campbell, Sgn., zum Mitgliede der heil. Cäcilia in Rom ernannt. 46. 355.
Bargiel, Musiklehr. in Berlin (nach Logier's Meth.) — † 43. 246.
Barhailet, Bassist, Gutzkow's Urtheil über denselben. 45. 102. in Ascoli. 36. 326. Bergamo. 35. 161. 349. Brescia. 35. 783. 37. 127. Genua. 35. 639. London. 47. 208. Lugo. 36. 518. Neapel. 38. 870. 39. 14. 95 fg. 371. 579. 40. 113. 461 fg. 557. 773. 41. 113. 368. 833. 42. 230 fg. 474. Palermo. 37. 498 fg. 737. 38. 125. 313. Rom. 38. 663. 42. 640. Triest. 36. 570. 37. 381. Turin. 36. 714. 849. in Paris engagirt. 42. 871. 43. 94. 448. 820.
Bari, Nachrichten. 46. 197.
Barjeyel, Direktor der Musikschule zu Arles. 49. 120.
Bariti, Sgn. Catter., Sängerin, in Cadix. 43. 747 fg. 1078. 44. 1011. Crema. 35. 360. Florenz. 38. 465. Lissabon. 42. 518. 995. 43. 263. 574. Mailand. 40. 864. Neapel 39. 95 fg. 371 fg. Odessa. 37. 256. Rom. 38. 661 fg. — als Bariti-Patti in Cadix. 44. 1054. Como. 47. 880. Crema. 48. 374. Cremona. 46. 844. Madrid. 45. 483. Piacenza. 46. 523. Sevilla. 44. 365. Verecelli. 47. 459. Vicenza. 46. 845.
Bariti, Sgn. Clot., deren Tochter, Sängerin, in Piacenza. 46. 523.
Barili-Traffi, s. Traffi.
Barilli, Sgn., Sängerin am Hofe Napoleon's. 49. 708 fg. 741.

Bariola, Franc., Buffo, in Ajaccio. 38. 176. in Bastia. 36. 569. in Saluzzo. 36. 567. — † in Nizza. 40. 864.
Barition und Bass — Unterschied zwischen beiden. 31. 605 fg.
Barizel, Dirigent von Harmoniemusik in Paris. 43. 536.
Barker zu Paris, Erfinder eines neuen Mechanismus an der Orgel. 43. 989.
Barletta, Nachrichten. 48. 86. 320.
Barnabei, Agnus Dei, in Leipzig aufgeführt. 35. 242.
Barnbeck, Concertmeister in Kassel. 31. 860. — † 38. 395.
Barnbeck, Fr., Violinist in Stuttgart. 31. 134. 729. 33. 574. 35. 98. 620. 36. 62. 682.
—— 6 Lieder mit Pianoforte. (R 43. 478.
Barnett, englischer Komponist. 41. 154.
—— Farinelli, Oper, in London aufgeführt. 41. 258. 376.
—— Systems und Singing Masters etc. (R) 45. 432.
Baroli, Orchestermitglied des ital. Theat. in Paris. 32. 68.
Barocci, Dom., Tenorist in Cagliari. 33. 156. 34. 410.
Barocci, Musikmeister aus Rom, in Spalatro. 43. 368.
Baroni, Sgn. Clement., Sängerin, in Parma. 42. 670.
Baroni-Cavalcabo, Julie, 1. Caprice pour Pianof. Oe. 2. (R) 33. 580.
—— Sonate pour Pianof. Oe. 3. } (R) 33. 580.
—— Fantaisie p. „ „ 4. }
—— 2. Caprice p. „ „ 12. (R) 40. 496.
Barozzi-Beltrami, Sgn., Sängerin, in Bassano. 41. 935. 42. 182 fg. Codogno. 47. 187. Florenz. 39. 746. Mailand. 39. 719. 42. 381. 44. 1033. Odessa. 42. 703. 993. 43. 574. Padua. 46. 113. Rom. 39. 419. Rovigo. 42. 194. Treviso. 46. 541. Turin. 40. 599. Udine. 41. 936. Venedig. 37. 200. 41. 696. 44. 1005. Verona. 45. 462.
Barraga, Pianofortelehrer am Konserv. zu München. 50. 646.
Barrhoilet, s. Barhoilet.
Barsanti, Franc., Bass., in Chiavari. 45. 348. Viareggio. 42. 950.
Barsotti, Dir. der Musikschule zu Marseille. 35. 512. 43. 718.
Barta, Pianofortespieler in Wien. 31. 793.
Bartak, Violinist in Prag. 37. 83. 38. 597. 39. 743. 40. 65. 43. 260. 45. 284. 362. 364. 46. 95. 47. 454. 48. 272.
Bartay, A., Komponist in Pesth. 44. 226.
—— Der Heimweh, für Singstimme mit Pianof. (R) 34. 721.
Bartel, Hornist in Wien. 37. 815.
Bartel sen., Musiklehrer in Mistau. 38. 643.
Bartelmann, Bratschist (?) in Lübeck. 50. 16.
Bartenieff, Frl. v., Sängerin, in Petersburg. 42. 732.
Barth, Chr., Oboist in Kopenhagen. 31. 821.
—— 2 Ouvertüren, in Kopenhagen aufgeführt. 31. 821.
Barth, Frl. Elise, Pianofortespieler. in Prag. 31. 604. 32. 142 fg. 33. 220. 345. 35. 191. 39. 390. 41. 191. als Lehr. am Konservatorium das. 39. 766. Wien. 34. 851.
Barth, Gust., Messe, in Wien aufgeführt. 45. 586. Dirigent des wiener Männergesangver. 50. 61.
—— Der Sklaven Klage, f. Singst. m. Pianof.
—— Der Fischer, „ „ „ }
—— Gedichte v. Lentzsch. 4. Wk. „ „ „ }
—— „ „ Alm. 5. „ „ „ } (R) 42. 657.
—— Der Gruss etc. 6. „ „ „ }
—— Wemuth etc. 7. „ „ „ }
—— Herbstlied, 10. „ „ „ }
—— An meine Lieder, 11. „ „ „ }
—— Waldklänge, für Singst. mit Pianof. 15. Wk. (R) 49. 395. 49. 180.
—— 3 Quart. für Männerstimm. 16. Wk. (R) 48. 423.
—— Quart. und Chöre f. Männerst. 17. Wk. (R) 49. 180. 604.
—— 3 Gedichte, für Singst. m. Pianof. 18. Wk. (R) 49. 180.
—— Liederbuch des wiener Männergesangver., 5. Hft. (R) 49. 180.
Barth, Wilh. Leber., Stadtmusikus zu Leipzig. 36. 856.
Barth, Wilh., dessen Sohn, Flötist in Leipzig. 31. 262. 33. 242. 34. 78. 40. 821.
Barth, Tenorist, in Breslau. 48. 411. in Frankfurt a. M. 49. 128.
Barthel, Joh. Christn., Hoforganist und Concertmeister zu Altenburg — † 33. 567.
Barthel, Stadtmusikus und Bratsch. in Sondershausen. 49. 583.
Barthélemy, Dem. Elias, Sängerin in Strassburg. 42. 509.
Barthélemy, Oboist, erhält an pariser Konservatorium einen Preis. 50. 611.

Barthels, Violin. zu Dessau. 38. 61. 40. 18. 43. 280. 50. 655. in Halle beim Musikfest. 37. 751. in Wittenberg beim Musikfest. 40. 584.

Barthels 2., Bratschist aus Dessau, in Wittenberg beim Musikfeste. 40. 584.

Barthelemy, Sänger in Wien. 33. 26.

Bartlensky, Kirchenkomponist des vorigen Jahrhund. 42. 728.

Bartoli, Tenorist, in Padua. 43. 169.

Bartoli, Bassist, in Livorno. 43. 1021. Modena. 44. 294.

Bartolini, Bassist, in Arezzo. 47. 147. Catania. 48. 85. 320. Chieti. 47. 641. Florenz. 42. 918. 43. 445. 44. 296. 46. 322. 47. 442. Mailand. 44. 1033. Padua. 44. 358. 45. 367. Reggio. 47. 443. Rom. 40. 1008. Siena. 46. 368. Udine. 44. 1034. Venedig. 44. 884. Verona. 45. 366. Vicenza. 44. 885.

Bartolini, Sgn. Amalia, Sängerin, in Mendovi. 36. 567. Turin. 36. 566.

Bartolini, Sgn. Clement., Sängerin, in Ancona. 45. 653. Florenz. 40. 407. 43. 1021. Forli. 45. 653. Livorno. 42. 950. Lucca. 42. 511. Modena. 44. 294.

Bartolini, Sgn. Sara, Sängerin, in Viareggio. 40. 863.

Bartolini-Raffaelli, Sgn., Sängerin, in Arezzo. 44. 296. Cadix. 47. 935. Florenz. 46. 175. 358. 47. 442. Livorno. 46. 193. Madrid. 47. 734. 935. 48. 412. Pisa. 47. 443.

Bartolucci, Carlo, Bassist, in Rom. 47. 412.

Bartsch, Bassist in Wien. 42. 750 fg.

Barucco, Buffo, in Zante. 43. 575.

Baruffi, Sgn., Sängerin, in Alba. 47. 149. Gibraltar. 45. 951. Orsa. 45. 803. Rovigo. 43. 644. S. Salvatore. 47. 685. Treviso. 43. 644. Valenza. 47. 685.

Basadonna (auch Bassadonna), Gior., Tenorist, in Codogno. 38. 296. Florenz. 38. 405. Genua. 36. 567. 37. 769. Lucca. 38. 856. Mailand. 38. 762 fg. 42. 682. Modena. 36. 848 fg. Neapel. 34. 566. 35. 591. 38. 32. 870. 39. 371. 379. 40. 113. 462. 556. 773. 41. 113. 368. 606. 838 fg. 42. 230 fg. 474. 43. 668. 987. 44. 239. 811. 45. 327 fg. 636. 911. 46. 197. 339. Padua. 37. 98. 38. 632. Palermo. 36. 631. Rom. 35. 318. 40. 197. 441. 41. 370. 38. 329. Sinigaglia. 42. 916. Triest. 37. 676. Turin. 37. 196. 41. 173. Venedig. 39. 228. Wien. 43. 198. 366.

Basch, Leop., 8jähriger Pianofortespieler in Prag. 43. 44. 1075.

Baschieri, Bassist, in Reggio. 46. 368.

Baschieri-Ferreini, s. **Ferreini**.

Baschny, Musikdirektor in Lemberg. 44. 97.

Basedow, Frl. v., Sängerin in Dessau. 37. 414. 38. 60.

Basel, Nachrichten. 34. 43. (Berichtig. deshalb, mit Nachschrift der Redakt. 34. 646 fg.) 836. 36. 291. 39. 157. 50. 406. 723. Liebhaberconcert der. 34. 43. 36. 294. Arbeitergesangchöre daselbst. 44. 966. Musikfest das. 42. 734. 43. 447. Orchesterverein das. 50. 723.

Basevi, A. O., Oper: Romilda ed Ezzelino, in Florenz aufgeführt. 43. 918.

—— **Enrico Eduard**, Oper, in Florenz aufgeführt. 49. 691.

Basille, erhält in Paris einen Kompositions-Preis. 50. 611.

Basily, Franc., Censor am mailänd. Konservat. — wird Kapellmeister am St. Peter zu Rom. 39. 292. 420. 777. 41. 609. erhält für sein Requiem vom Kaiser von Oesterreich eine goldene Dose. 39. 764.

—— Schlussfuge aus Aurea luce — Beilage I zum Jahrg. 43.

—— Psalm, in Berlin aufgeführt. 47. 10.

—— Miserere a 8 voci ed un versetto a 16. (R) 31. 403.

—— Confitebor, Salmo CX a 4 voci etc. (R) 33. 49.

—— Ave Maria a 3 voci. (R) 34. 418.

—— Kyrie a 6 vv. } (R) 34. 420.

—— Offertorio, }

—— Aurea luce, Inno a 8 parte etc. (R) 43. 542.

Basily, Basilio, dessen Sohn, Gesanglehrer in Madrid. 46. 208. als Impresar das. 46. 736.

—— Il diablo predicator, Oper, in Madrid aufgeführt. 48. 412.

Basini, Frl., Sängerin, in Berlin. 46. 752.

Bass und Bariton — Unterschied. 31. 605.

Bassano, Nachrichten. 37. 200. 358. 38. 262. 40. 644. 41. 935. 42. 182. 955. 43. 224. 44. 341. 46. 409. 47. 187.

Bassano, Sgn., Sängerin, in Birmingham. 48. 648. Livorno. 48. 342. London. 50. 365. 822. Varese. 47. 186. Venedig. 47. 493. 628.

Bassé, Baritonist in Frankfurt a. M. 44. 116. 48. 162 fg. Stuttgart. 45. 396.

Basse, Frl. Emma, Sänger. in Stuttgart. 40. 860. in Strassburg. 46. 632.

Basset, Direktor der komischen Oper in Paris. 47. 400. tritt ab. 50. 336.

Bassethorn, Verbesserung daran von Lindemann in Leipzig. 40. 109.

Bassi, Ach., Tenorist, in Asti. 41. 647. Casalmonferrato. 44. 836. Pavia. 44. 968. Voghera. 40. 615.

Bassi, Ladisl., Buffo, von Mailand nach Mexiko engag. 34. 596. 38. 298.

Bassi, dessen Sohn, Opernsänger in Mailand. 40. 429.

Bassi, Vinc., Bassist in Ancona. 34. 821. Berlin. 44. 946. Formo. 37. 537. Oporto. 43. 574. Ossimovo. 43. 223.

Bassi, Sgn. Carol., Sängerin, aus Lucca in Wien. 32. 617.

Bassini, Ach. de, Bassist, zum Ehrenmitgl. der Cäcilienakademie in Rom ern. 47. 34. heiratet die Sängerin Gabussi. 47. 279. in Berlin. 42. 953. 45. 947. Cremona. 44. 1036. Florenz. 46. 358. 522. Livorno. 46. 811. Lucca. 46. 812. Mailand. 45. 460. 797. 46. 99 fg. 47. 462. 48. 108. 372. 49. 655. Mantua. 47. 492. Modena. 46. 368. Oleggio. 42. 951. Padua. 44. 1005. 1034. Palermo. 44. 720. Parma. 43. 517. Pavia. 41. 423. 43. 472. Rom. 47. 97. 642. Triest. 41. 936. Turin. 42. 950. Venedig. 45. 367.

Bassini, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 47. 557.

Bassklarinette, erfund. von Streitwolf in Göttingen. 36. 193.

Basso, Sgn. Marg., Sängerin in Athen. 42. 327. 517. 991. 43. 573. Smirna. 42. 991. als **Basso-Serio** in Berlin. 47. 671. 48. 238. Cuneo. 45. 836. London. 47. 208. 511. Madrid. 44. 1055. 45. 371. 803. 46. 208. 558. Mailand. 48. 372. Palmanuova. 44. 359. Turin. 48. 197.

Basstuba, neues Blasinstrument, erfunden von Wieprecht und Moritz in Berlin. 42. 1041.

Bastei (in der südl. Schweiz), Gesangfest daselbst. 47. 659.

Bastel, Dirigent des Cäcilienvereins in Prag. 43. 1075.

Bastia, Nachrichten. 36. 568.

Bastianus, J. G., Orgelspieler aus Deventer, in Leipzig. 39. 636. Motette von ihm, erscheint auf Kosten des holländischen Vereins. 41. 900. Orgelstudien von ihm, erscheinen auf Kosten des holländ. Vereins. 45. 78.

Bastiaeller, Frl. v., junge Sängerin aus Münster, in Leipzig (Schüler. des Konservat.) 49. 745. 50. 316. 327.

Bastoggi, Bassist, in Algiers. 43. 466. Florenz. 44. 1007. Genua. 48. 109. Mailand. 47. 382. Novara. 45. 776. Padua. 45. 367. Palma. 46. 882. 47. 228. Pistoja. 42. 510. Pordenone. 44. 1034. Rom. 48. 322. Venedig. 43. 644. 45. 366. Zara. 46. 209. 576.

Bastogi-Magnani, Bass., in Savonna. 46. 372. Voghera. 46. 324.

Bastogi-Magnani, Sgn., Sängerin in Tortona. 46. 117.

Bastorgi, Franc., Bassist in Chiavari. 42. 271.

Bastorgi, Gaet., Tenorist in Chiavari. 42. 271.

Bataggia, Franc. (Gatte der Sängerin **Gaizerani**), Tenorist, in Bucharest. 46. 209. Cremona. 33. 812. Ferrara. 37. 61. Verona. 37. 529. Reggio. 48. 320. Venedig. 36. 850.

Bateille, erhält im Konservatorium zu Paris einen Preis als Sänger. 49. 880.

Bathyphon, neues Blasinstrument, erfunden von Wieprecht und Scerra in Berlin. 42. 1041.

Batiste, Edm. (Sohn des Tenoristen Battiste), erhält am pariser Konservatorium den zweiten Preis. 42. 320. Professor an demselben. 50. 286.

Batka, Frau, Gesanglehrerin in Prag. 34. 282. errichtet ihrem Lehrer Hiller ein Denkmal in Leipzig. 34. 430.

Batta, Alex., Violoncellist in Paris. 41. 395. erhält den Orden d. Eichenkrone. 44. 107. — London. 41. 506. — macht eine Kunstreise nach Deutschland. 41. 637. in Brüssel. 42. 34. — macht eine Kunstreise nach Deutschland mit seinem Bruder Laurent (Pianofortespieler). 43. 718. 866. in Petersburg. 50. 434.

Battaggia, s. **Batteggia**.

Battaglia, Nachrichten. 43. 596. 46. 845.

Battaglia, Bassist, in Arona. 47. 879.

Battaglini, Bassist, in Ancona. 45. 336. Barcellona. 42. 991. 43. 573. 747. Bologna. 40. 644. Brescia. 42. 471. Finale. 46. 142. Florenz. 38. 677. Lugo. 42. 250. Messina. 47. 75.

Navara. 42. 515. Pavia. 40. 627. Piacenza. 41. 906. Rom. 41. 607. Sassari. 48. 109. 358.

Batti, Tenorist in Lissabon. 42. 322.

Batton, Oper: Le Remplaçant, in Paris aufgeführt. 39. 685.

Battista, Vinc., Oper: Anna la Prie, in Neapel aufgef. 45. 636. 910 fg. 46. 339. in Madrid. 48. 413.

—— Enio, Oper, in Neapel aufgeführt. 48. 320.

—— Irene, Oper, in Neapel aufgeführt. 49. 846.

—— Margherita d'Arragona, Oper, in Neapel aufgeführt. 46. 341.

—— Rosvina de la Forêt, in Mailand aufgeführt. 47. 460.

Baudiot, C., 3 französische Volkslieder mit Pianoforte und Viol. (R) 42. 725.

Baudissin, Clemse de, Feuilles d'Album p. Pianof. (R) 45. 595.

Bauer, Violoncellist in Wien. 32. 607. 40. 174.

Bauer, Kontrabassist in Stuttgart. 39. 637.

Bauer, Adolf, Klarinettist aus Amerbach, in Strassburg. 42. 868.

Bauer, Elis., Oper: Due vecchi ed un albero, in Rea aufgeführt. 38. 729. Cagliari. 44. 300.

—— Chi più guarda, meno vede, Oper, in Genua aufgef. 45. 699. in Turin. 45. 699.

Bauer, E., und C. Schade, Singebuch für Schulen. (R) 32. 756.

Bauer, Frdr., Oboist in Kassel. 31. 316. 32. 376. in Prag als Professor am Konservator. 37. 32. 776. 43. 985. in Leipzig. 44. 189.

Bauer, Ign., Violinist in Wien. 43. 462.

Bauer, Gehr., in Wien, Orchestrion daselbst aufgestellt. 31. 78.

Bauer, Frl. Karol., Sängerin in Königsberg. 31. 483.

Bauersachs, Karl Frdr., Musikdilettant in Simmerda, † 48. 534.

Baum, Barytonist in Wien. 36. 748. 37. 126.

Baum, Frau, Sängerin aus Elbing, in Marienburg. 35. 477.

Baum, Frau, gebor. Schmidt, Sang. in Weimar. 38. 613. 41. 334. 692. 43. 613. 44. 501 fg. als Harfenspiel. 41. 334. 692.

Baumann, C. Friedr., Gesellschaftliche Gesänge für 4 Männerst. 1. Heft. (R) 37. 1.

Baumann, J., Gr. Divertiss. p. Flöte av. Pianof. (R) 41. 1027.

Baumann, Tenorist in Zürich. 35. 348 fg.

Baumann, Dir. eines Liedervereins in Frankfurt a. M. 43. 758.

Baumann, Sax., Sang. in Casalmaggiore. 47. 187. Foggia. 48. 85. 320. Gonzalla. 47. 147. Modena. 47. 686. Monferrato. 47. 416. Novara. 45. 776. 46. 371. Piacenza. 46. 812. Rom. 50. 112. Rovereds. 46. 566. Rustschuk. 48. 782. Turin. 47. 878. Warschau. 45. 738.

Baumberg, Oboist in Wien. 35. 830.

Baumes-Arnold, Lehrer des Gesanges am genfer Konservator. 45. 574.

Baumgartner, Alb., Stiftsgeistlicher zu Melk. 31. 415.

Baumgartner, 6 vierstimmige Lieder. 2. Wk. (R 47. 1.

Baumhauer, Tenorist von Aachen, in Frankfurt a. M. 44. 465. in Würzburg. 46. 16.

Baumstark, E., und v. Waldbrühl, Bardale, Sammlung von Volksliedern etc. (R) 31. 731. (Antikritik gegen diese Kritik. 32. 178.)

—— und Zuccalmaglio, Auserlesene Volksgesänge etc. (R) 37. 547. 796.

Baur, Pet., Neue Liedersamml. f. Gymnasien etc. (R) 35. 216.

Bausch, Violinbuchmacher in Dessau. 40. 712. lässt sich in Leipzig nieder. 41. 378. erhält die sächsische silberne Medaille. 42. 1076.

Bauth, Klarinettist in Kassel. 37. 517. (Vergl. Vauth.)

Bautzen, Gesangfest daselbst. 49. 750.

Bauzer (eigentlich Bauer), Orchesterdir. in Petersburg. 50. 8. 440.

Baxmann, Heinr. Mor., Violoncellist und Vorsteher einer Singschule in Strassburg. 31. 596. — Nekrolog. 31. 722.

Bayer, Tenorist in München. 31. 114. 436. 451 fg. 32. 340. 569. 809. 33. 143. 34. 37. 338. 732. 35. 55. 504. 36. 208. 330. 512 fg. 37. 217 fg. 39. 161. 182. 41. 482 fg. in Berlin. 37. 478. 551. 39. 276. in Weimar. 34. 193. Wien. 37. 556. als Komponist. 34. 57.

Bayer, Bratschist in Dresden. 38. 172.

Bayer, Sänger in Prag. 39. 89.

Bayer, Tenorist in Moskau. 45. 437.

Bayer, Musik zur Zauberoper: Die schöne Branntweinbrennerin, in Königsberg aufgeführt. 34. 178.

Bayreuth, s. Baireuth.

Baysass, Tenorist in Venedig. 40. 873.

Bazille, s. Basille.

Bazin, gewinnt am pariser Konservat. einen Preis. 41. 450. — 42. 520. gewinnt den grossen römischen Preis. 42. 958. zum Professor am Konservatorium ernannt. 50. 671.

—— Le maître d'être joli, Oper, in Paris aufgef. 49. 478. 554.

—— Le trompette du prince, Op., in Paris ... 48. 413.

Bazzani, Bassist, in Bagnacavallo. 36. 528. Modena. 36. 666.

Bazzani, Sga., Sängerin, in Neapel. 46. 307.

Bazzetti, Tenorist in Venedig. 41. 696.

Bazzini (aus Mailand), Oper: Elvira, in Toulouse aufg. 45. 483.

Bazzini, Ant., Violinist — erhält die preuss. goldene Medaille. 48. 832. in Berlin. 45. 597. 751. Brescia (s. Vaterstadt). 49. 850. Cremona. 48. 374. Erfurt. 45. 633. Frankfurt a. M. 44. 941. Hamburg. 45. 723. 46. 57. 706. Leipzig. 45. 415. 46. 809. 826. 867. Mailand. 44. 883. 48. 110. Neapel. 48. 832. Weimar. 45. 632.

—— 2 morceaux de Salon p. Violon et Pianof. 16. Wk. (R) 47. 55.

—— Esmeralda, Fantais. „ „ av. orch. 8. „ „ „ 451.

—— Gr. Allegro de conc. „ „ „ „ 15. „ „ „ „

—— 2 morceaux de Salon „ „ „ Pianof. 12. „ „ „ 432.

—— Scherzo var. p. Violon av. orchest. 13. „ „ „ „

—— Var. brill. et Finale p. Violon av. orch. 3. „ „ „ 548.

—— Fantaisie pour Violon avec Pianof. 17. „ „ „ 549.

—— Concertino „ „ „ orch. 14. „ „ „ 550.

—— 6 morceaux de Salon p. Violon av. Pianof. 20. „ „ „ 905.

—— Notturno et Polonaise „ „ „ „ 21. „ „ „ „

—— 6 morceaux caractéristi. p. le Violon (R) 49. 850.

Bazzoni, Gius., Oper: I 3 mariti, in Mailand aufgef. 38. 764.

—— Curiosità storiche della musica etc. (R) 36. 262.

Beale in London, Erfinder eines neuen Instruments Euphonikon. 44. 726. Dir. der 2. italien. Oper in London. 49. 166.

Beate, Stadtmusikus in Bernburg. 35. 272. 36. 332.

Beaucé, Theaterdirektor in Strassburg. 49. 778.

Beaucé, Dem. Delph., Sängerin, in Paris. 47. 326 fg. in Strassburg, verheir. mit Hrn. Steiner, s. d.

Beaujot, Frl., Sängerin in Kassel. 41. 109 fg.

Beaulieu, Komp. zu Nizet, Requiem, das. aufgef. 41. 615. grosse Messe, in La Rochelle aufgeführt. 43. 798.

Beauplan, Améd. de, Op.: Le mari au bal, in Paris aufg. 47. 880.

Beaupuis, Oper: Miss Baba, in Neapel aufgeführt. 46. 809.

Beauval, Mad. (geb. Krämer), Sängerin in Strassburg. 31. 59.

Beauvarg, belgischer Komponist. 46. 335. dirigirt das genfer Musikfest. 49. 486.

Becerra (auch Berceres), Bass. in Madrid. 47. 509. 935. 48. 413.

Bechel, Fagottist in Weimar. 34. 616.

Becher, Dr. Alfr. Jul., in Köln, korresp. Mitgl. d. holländ. Musikvereins. 38. 770. in Wien erschossen. 50. 800. Nekrol. 50. 808.

—— 8 Gedichte für Singst. mit Pianof. (R 37. 195.

—— Das niederrheinische Musikfest etc. (R) 39. 33.

—— Monologe am Klavier. 9. Wk. (R) 48. 716. 734.

—— 9 lyrische Stücke für Pianof. 18. Wk. 50. 43.

—— Sonate für Pianof. 11. Wk. (R) 50. 44.

Bech'l, H., Posaunist in Haag. 42. 136.

Becht, J. C., Klarinettist in Haag. 42. 136.

Beck, C. F., 12 Lieder mit Pianof. 2. Heft. (R) 34. 859.

Beck, Tenorist in Prag. 40. 559. 577. 881. 41. 408. 742. 1025. 42. 406. 1052. 43. 43 fg. 661 fg.

Beck, Tenorist in Moskau. 45. 456.

Beck, Bassist, in Petersburg. 44. 838. in Hamburg. 49. 294. geht von da ab. 49. 568. in Wien. 48. 607.

Beck, Bitter v., Theatersekretär in Wien, † 49. 437.

Beck, Frl. Luise, Sängerin in Wien. 39. 594.

Beck, Frl. Otilie, aus Anger, Pianofortespieler. in Leipzig (Schül. des Konservat.). 49. 279. 50. 315.

Becker, Frl., Sängerin in Berlin. 36. 816. 37. 181. 231. 38. 46. 292. 39. 275. geht nach Hannover. 39. 275.

Becker, Jul., Musiklehrer in Freiberg. 38. 186.

—— Zigeunerleben, Rhapsodie für Männerchor mit Orchester, in Leipzig aufgef. 47. 262.

—— Die Belagerung von Belgrad (Prinz Eugen), Oper — 49. 694. 50. 80. in Leipzig aufgef. 50. 368. Ueber dieselbe. 50. 411.

—— Lied auf der Alm mit Pianof. 1. Wk. (R) 40. 35.

—— 3stimm. Lieder 2. „ „ „ „

—— Lied. für Singst. m. Pianof. 3. „ „ „ 172.

—— 5 „ „ „ „ 4. „ „ „ 252.

Becker, Lorelei mit Singst. f. Pianof. 7. Wk. (R) **40.** 252.
—— 3 Reiterlieder 5. „ „ „ 671.
—— Lieder mit Pianoforte 6. „ „ „ „
—— Schilflieder „ „ 8. „ „ „ „
—— Lorelei, die Fee, für Singst. mit Pianof. 19. u. 20. Wk. (R) **41.** 644.
—— 4 Lied. mit Pianof. 17. Wk. (R) **41.** 1023.
—— Das Bette Herz, für Singst. mit Pianof. 12. Wk. (R) **42.** 673.
—— 4 Lieder mit Pianoforte. 14. Wk. (R) **42.** 673.
—— Idylle. f. 2 Singst. m. Pianof. 22. Wk. (R) **42.** 904.
—— 3stimm. Lieder „ 21. „ „ **43.** 39.
—— Terzetten, „ 23. „ „ **43.** 1091. **44.** 419.
—— Serenade p. Viol. et VC. 36. „ „ **47.** 55.
—— Lenz u. Liebe, 6 Lied. m. Pf. 34. „ „ „ 405.
—— Männerlieder, mit Pianof. 35. „ „ „ „
—— 3 Duette f. Frauenst. m. Pfte. 36. „ „ **48.** 395.
Becker, Karl Ferdin., Organist in Leipzig **31.** 171. **34.** 533. **35.** 242. 493. 671. **36.** 208. 855. **38.** 411 ff. **39.** 656. **40.** 373. **43.** 646. **44.** 669. 802. **45.** 630. **46.** 584. 738. **47.** 806. **49.** 749. Ehrenmitgl. der Euterpe in Leipzig **40.** 116. Ehrenmitgl. der österreich. Musikgesellschaft **45.** 700. von der Fürstin von Sondershausen berufen **46.** 80. Lehrer am Kouserv. **45.** 754. korrespond. Mitglied des holländischen Musikvereins. **48.** 806. als Orgelspiel. in Berlin. **35.** 524. Chemnitz. **37.** 676. Jena. **36.** 652. **37.** 581. Lucka. **35.** 655. Weimar. **36.** 679. Weissenfels. **44.** 484. **49.** 810.
—— Motette, in Leipzig aufgeführt. **40.** 373.
—— Orgelkompositionen, ebendas. aufgeführt. **36.** 208. **38.** 412. **39.** 656. **40.** 373. **43.** 646. in Jena. **35.** 652.
—— Abhandlungen über den Choral im 16. u. 17. Jahrh. **37.** 189. über Dachstein. **38.** 340. Biograph. Notizen älterer Tonmeister, nebst Proben. **41.** 73. 153. 330. 641. 1041. Ueber die Orgel in der Paulinerkirche zu Leipzig. **44.** 425. Beiträge zur ältern musikal. Literatur. **44.** 489. 518. 889. Uebers. herausgekomm. Musikal. mit Randbemerkungen. **44.** 617. 713. 753. 774. 875. 915. 932. Mozart und die Kritiker seiner Zeit. **44.** 739. Erstes Chorgesangbuch der luther. Kirche. **44.** 939. Nekrolog Thibaut's. **44.** 989. Biographie Cherubini's. **44.** 441. Nekrolog Gradebaud's. **44.** 485.
—— Mehrstimmige Gesänge berühmter Komponisten des 16. Jahrh. 1. Hft. (R) **32.** 558. 2. Hft. **33.** 162. 3. Hft. **35.** 428. 4. u. 5. Hft. **36.** 260.
—— Mehrstimmige Gesänge berühmter Komponisten des 17. Jahrh. 1. Hft. (R) **36.** 760. 2. Hft. **36.** 834. 3. Hft. **37.** 475. 4. Hft. **37.** 856. 5. Hft. **38.** 687.
—— Sei Scherzi p. il Clavicembalo. Op. 6. (R) **33.** 799.
—— „ „ „ „ „ „ 7. „ **35.** 429.
—— Choräle von Joh. Seb. Bach, mit bezif. Bass. herausgegeben. (R) **34.** 714.
—— 12 Adagios für Orgel (R) **36.** 867.
—— 6 Trios „ „ „
—— Adagio für Flöte und Orgel. 8. Wk. (R) **37.** 319.
—— Systematisch-chronologische Darstellung der musikalischen Literatur etc. **37.** (689) 1. Lief. (R) 789. 2. Lief. **38.** 633. — Nachtrag zu dies. Recens. **38.** 871. — Nachtr. zu dem Werke. (R) **41.** 861.
—— Ausgewählte Tonstücke für Pianof. von Meistern des 17. und 18. Jahrhunderts. (R) **38.** 439.
—— 6 Trios für Orgel über bekannte Choralmelodien. 11. Wk. (R) **38.** 512.
—— Choral: Lobt Gott ihr Christen, m. 35 bezif. Bäss. (R) **39.** 320.
—— „ Christ, der du bist etc. „ 30 „ „ **40.** 312.
—— Die Hausmusik in Deutschland etc. (R) **42.** 281.
—— 18 Tonstücke f. die Orgel. 12. Wk. „ „ 368.
—— Evangelisches Choralbuch (R) **46.** 177. 2. Theil. **50.** 57.
—— 3- und 5stimm. Tonstücke für die Orgel. 13. Wk. (R) **47.** 337.
—— Studien für Anfänger im Orgelspiel. 1. Samml. 14. Wk. (R) **47.** 357.
—— Cäcilia, Tonstücke für die Orgel. Band 1, Heft 1. u. 2. (R) **47.** 357.
—— Die Tonwerke des 16. u. 17. Jahrh. etc. (R) **49.** 569.
—— und Gust. Billroth, Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. (R) **34.** 60.
—— und A. Ritter, Orgelarchiv. (R) **36.** 866. **37.** 746.

Becker, Karl Ruprecht, Violinist aus Freiberg, in Leipzig (Schül. des Konservat.) **50.** 326.
Becker, Nikol., Rheinlied: Sie sollen ihn nicht haben etc. — 79 Kompositionen. **43.** 191. Ferner von Nr. 80 — 96. **43.** 275. Ferner bis Nr. 100. **43.** 495.
Becker, Wilh., Tenorist in Italien ant. d. Namen Fodor, s. d.
Becker, Klarinettist in Berlin. **47.** 290.
Becker, Hornist in Hamburg. **47.** 310.
Becker, Bassist aus Berlin, in Neustrelitz. **36.** 597.
Becker, Bassist in Moskau. **45.** 457.
Becker, Sänger in Quedlinburg. **43.** 883.
Becker, Sänger in Wien. **48.** 384. 830. in Frankfurt a. M. **50.** 663. in Hamburg. **50.** 698. 761.
Becker, Frau, Sängerin in Bremen. **33.** 37. 388.
Becker, Frl. Marie, Pianofortespielerin in Freiberg. **50.** 384.
Beckers, Hub., Liederkranz für Singst. mit Pianof. (R) **32.** 723.
Beckers, Violinist in Wien. **34.** 271.
Beckmann, Komiker in Berlin (auch Sänger). **39.** 832. in Prag. **45.** 774.
Beckmann, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Prag. **45.** 754. 774. in Triest. **47.** 628. in Wien angestellt. **47.** 790.
Beedenbostel, Gesangfest daselbst. **44.** 310. **45.** 473. **46.** 416. **47.** 366.
Beelitz, Einweihung einer neuen Orgel daselbst. **49.** 838.
Beems, Violinist in Haag. **42.** 136.
Beer, Joh., Concertmeister zu Weissenfels im 17. Jahrh. — über ihn. **44.** 475.
Beer, J., 4 Lieder für 4 Männerstimmen. 6. Werk. (R) **46.** 126.
Beer, Tenorist aus Berlin, in Kassel. **32.** 376. Wien. **38.** 831. **41.** 632.
Beer, Bariton ist in Frankfurt a. M. **44.** 828. Direktor des israelitischen Gesangvereins daselbst. **47.** 28.
Beer, Violinist in Petersburg. **39.** 728. **40.** 483. als Concertmeister in Hamburg. **48.** 83. 318. **49.** 234.
Beer, Violoncellist in Hamburg. **42.** 444.
Beer, Fräul. (Tochter des Hamburger Concertmeisters), Sängerin in Hamburg. **45.** 618. **46.** 477. **47.** 664. **48.** 83. 519. **49.** 339.
Beerbohm, Aloys, Klarinettist in Stuttgart. **31.** 729. **32.** 282. 340. **33.** 575. **34.** 498. **35.** 98. **36.** 62. 482. **39.** 637. in Frankfurt a. M. **44.** 466. Strassburg. **46.** 632.
Beethoven, Ludwig van — Gedicht an ihn, von Fink. **31.** 383. über sein Geburtsjahr. **36.** 587. Erinnerungsblatt an ihn. **50.** 207. Etwas über ihn. **48.** 527. — mit Schiller verglichen. **50.** 548. R. v. und Wegeler, Biographische, Notizen über ihn. (R) **40.** 465. Schindler, Biographie Beethoven's. (R) **42.** 553. 573. — erscheint in englischer Uebersetzung. **42.** 1076. Schindler, Beethoven in Paris etc. (R) **44.** 155. — über seine angebliche Armuth etc. **39.** 349. über sein Jahresgehalt und seine Vermögensverhältnisse, von Schindler. **39.** 435. Antwort der Redaktion hierauf. **39.** 436. Sein ähnlichstes Bildniss. **37.** 17. Schindler's Widerlegung. **37.** 13. seine Büste nicht im Münchener Odeon. **31.** 796. seine Büste von Maindron in Paris. **48.** 54. seine Gedächtnissfeier, in Berlin. **31.** 259. **33.** 53. 362. **34.** 73. 361. **38.** 361. 792. **40.** 336. **43.** 404. in Hamburg. **38.** 138. Königsberg. **40.** 80. in Wien. **37.** 176. sein Geburtstag, in Berlin gefeiert. **31.** 26. **32.** 46. **35.** 60. **36.** 112. **37.** 64. **38.** 43. **39.** 72. **40.** 48. **41.** 68. **42.** 74. **43.** 82. **44.** 164. sein Todestag, in Berlin gefeiert **35.** 239. **36.** 314. **37.** 280. **41.** 333. in Paris. **35.** 687. in Wien. **31.** 328. Hymne zu Einweihung seines Grabsteines (nach einem B.'schen Thema) in Wien aufgeführt. **31.** 328. Statue auf sein Grab in Wien. **49.** 638. sein Nachlass von Schindler an den König von Preussen verkauft. **47.** 399. 806. sein erstes gedrucktes Werk. **38.** 148. seine sämmtlichen Werke, der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde geschenkt. **42.** 142. über seine letzten Werke. **31.** 269. mehrere noch nicht herausgegebene Kompositionen in Wien aufgeführt. **34.** 416. Erklärung Schindler's über die Manuskripte B.'s. **36.** 367. Oboekompositionen, im Besitze des Oboisten Kramer in Wien. **36.** 846. Plagiat an einem Liede von ihm. **32.** 636. Sein Sehnsuchtswalzer u. Schubert's Trauerwalzer identisch. **31.** 639. über eine angebliche Behauptung B.'s wegen kontrapunktischer Studien. **37.** 13. Aufrage über B.'s Improvisiren von Förster. **40.** 300. Aufrage über einen Brief B.'s an Peters in Leipzig. **39.** 392. B. in Frankreich (Paris). **41.** 152. die erste Aufführung einer B.'schen Symphonie in Paris. **50.** 459. seine In-

strumente. 49. 30. sein Pianoforte. 48. 359. Berichtigung von Breitkopf und Hartel, seine 5. und 6. Symphonie betreffend. 48. 461. Sein Denkmal in Bonn betreffend: Aufruf zur Errichtung desselben und zu Beiträgen. 38. 247. Bericht des Comité hierüber. 40. 841. Liszt's Brief deshalb. 41. 906. denen Beiträge dazu. 42. 784. Concerte dazu gegeben in Berlin. 38. 792. Danzig. 39. 588. Darmstadt 39. 121. Dessau. 41. 378. Dresden. 41. 777. Kassel. 41. 603. Magdeburg. 39. 324. München. 41. 488. Oldenburg. 41. 540. Prag. 41. 425. Rostock. 40. 177. Subskription in Paris dazu. 41. 378. 474. 1035. Aufforderung zur Einsendung von Skizzen und Modellen zu dem Denkmale. 42. 981. Prof. Hübsel in Dresden damit beauftragt. 43. 990. 44. 731. Bericht des Comité. 45. 333. Fernere Nachrichten über das Denkmal. 45. 395. 446. 518. 620. 46. 119. 622. 47. 320. 399. 525 fg. 558. Beschreibung des Festes der Aufstellung selbst. 47. 572. — dabei eine Strasse in Bonn nach B. benannt. 47. 647. — Feier der Aufstellung in Hamburg. 47. 665.

Beethoven, Ludwig van, Chor: Meeresstille und glückliche Fahrt, aufgeführt in Amsterdam. 48. 832. Berlin. 32. 47. Bremen. 36. 245. Dresden. 40. 276. Leipzig. 33. 243. 35. 834. 37. 837. 39. 687. 41. 938. 43. 61. 45. 891. 47. 817. Mannheim 39. 441. Marienburg. 35. 477. München. 39. 184. Paris. 41. 178. 46. 214. Prag. 42. 1036. 45. 362. Rotterdam. 39. 423. Weimar. 39. 704. Wien. 34. 416. 37. 170. 40. 370.

— Germania, Volksgesang, in Wien aufgeführt. 43. 440.

— Gesang, elegischer (Sanft wie du lebtest), in Leipzig aufgeführt. 40. 183. Dresden. 49. 467.

— Hymnen, aufgeführt in Amsterdam. 38. 375. Danzig. 39. 588. Kassel. 42. 600. Leipzig. 33. 407. 37. 301. 39. 12. 44. 803. Paris. 47. 234. Prag. 45. 281. Rotweil. 38. 576. Winterthur. 41. 673. (Drei Hymnen sind die Messe in C dur.)

— (Hymne) Lied: Die Ehre Gottes aus der Natur, für 9 Männerstimmen mit Begleitung eingerichtet von Damcke. (B) 37. 730.

— Kantate: Der glorreiche Augenblick, aufgeführt in Erfurt. 41. 711. Köln. 40. 439. Leipzig. 39. 702. 40. 515. Wien. 37. 446. als „Preis der Tonkunst" in Berlin. 40. 274. Wien. 41. 421. erscheint in Wien im Stiche. 37. 815. 38. 467. erscheint mit verändertem Text. 40. 84. — Partitur. (B) 39. 617.

— Lieder (Adelaide, arbolische Lieder etc.), aufgeführt in Berlin. 31. 25. 33. 42. 34. 332. 362. 35. 60. 36. 112. 40. 413. 41. 417. 43. 362. Breslau. 40. 390. Dresden. 36. 192. 39. 125. 41. 777. Halle. 41. 539. Kassel. 43. 598. Leipzig. 37. 835. 39. 655. 40. 372. 43. 196. 303. 44. 254. 322. 50. 144. Paris. 43. 535. Prag. 35. 588. Stuttgart. 33. 191. 34. 499. Weimar. 34. 196. Wien. 31. 76. York. 37. 721. — Adelaide für die Klarinette arr. u. geblasen in Dresden. 38. 761. in Wien. 35. 395. für Orchester bearbeitet von Marxsen, in Hamburg aufgeführt. 38. 138. — transcr. p. Pianoforte p. Liszt. (B) 43. 1113.

— Ein- und mehrstimmige Gesänge von engl. Dichtern zu Kompositionen B.'s (B) 34. 328. 35. 355.

— 5 Lieder von Gellert, für Sopran, Alt, Tenor und Bass eingerichtet von Stolze. (B) 37. 870.

— Marcia funebre sulla morte d'un Eroe — für Männerchor mit Orchester arrangirt, aufgeführt in Wien. 37. 445.

— Messen (— vergl. auch die Hymnen) aufgeführt in Birmingham. 48. 648. Bonn 47. 574. 589. Breslau. 34. 554. Düsseldorf. 41. 464. Hamburg. 49. 307. 338. Köln. 46. 339. 446. Leipzig. 36. 262. 42. 186. 47. 271. Reichenberg. 47. 766. Strassburg 39. 734. — Stücke aus denselben aufgeführt in Berlin. 38. 792. Breslau. 36. 782. Dessau. 35. 765 fg. Frankfurt a. M. 49. 761. Hamburg. 47. 666. Koburg. 44. 260. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 32. 373. 43. 195. Niort. 49. 343. Paris. 42. 495. 44. 564. 48. 127. Wien. 35. 411 fg. 36. 159.

— Agnus Dei, nach Op. 10 f. Orch u. Singstimmen arrangirt von Bierey. Partitur. (B) 34. 453.

— Kyrie, nach Op. 27 — — — —

— Oper: Fidelio — zur Geschichte derselben. 42. 943. aufgeführt in Berlin. 31. 707. 32. 611. 33. 122. 207. 262. 279. 761. 865. 34. 449. 35. 450. 36. 315. 378. 467. 37. 550. 38. 136. 279. 429. 38. 127. 190. 552. 736. 40. 211. 272. 336. 785. 42. 176. 1069. 43. 313. 377. 444. 578. 830. 45. 749. 46. 189. 258. 329. Bremen. 31. 549. 34. 643. (als Concertmusik. 31. 432. 842.) in Brüssel. 46. 622. Danzig. 39. 604. (am Pianoforte. 39. 590.) in Darmstadt. 39. 120 fg. 734. Dessau. 36. 190. 38. 61. Dresden. 31. 726. 39. 340. 43. 346. 46. 650. 48. 487. Frankfurt a. M. 44. 119. 466. 743. 940. 45. 94. 410. 46. 720. 47. 138. 48. 300. 692. 49. 830. Greifswald (am Pianoforte). 34. 712. Hamburg. 34. 248. 44. 980. 45. 193. 46. 477. 47. 58. 664. Kassel. 37. 495. 38. 123. 729. 47. 509. 50. 20. 381. Köln. 46. 366. Königsberg. 37. 832. 46. 187. Kopenhagen. 32. 192. Leipzig. 33. 797. 35. 177. 243. 36. 211. 39. 225. 40. 312. 373. 42. 373. London. 37. 583 fg. 39. 364. 721. 42. 736. 44. 610. Magdeburg. 33. 487. Mannheim. 33. 105. 37. 150. Marseille. 44. 908. Moskau. 45. 455. München. 32. 328. 566. 34. 731. 37. 218. 39. 103. Newyork. 44. 1012. Paris. 32. 409. (41. 728.) im Konservatorium. 47. 537. Prag. 36. 434. (39. 673.) 40. 757. 45. 50. 266. Strassburg. 35. 222. 37. 686. 39. 815. Stuttgart. 33. 549. 34. 495. 35. 80. 36. 60. Weimar. 32. 504 fg. 33. 512. 38. 610. 39. 691. 42. 749. 44. 506. 724. 46. 291. Wien. 33. 392. 780. 34. 351. 35. 797. 38. 107. 397. 39. 92. 40. 94. 772. Zürich. 36. 349. — Ouvertüren dazu — alle 4 nach einander in Leipzig aufgeführt. 42. 54. zwei hinter einander. 42. 975. 989. einzeln: in Berlin. 31. 366. 32. 255. 358. 33. 262. 35. 368. 36. 380. 37. 332. 38. 361. 746. 40. 273 fg. 41. 1030. 43. 362. 44. 291. 450. 45. 248. 46. 77. 343. 316. 47. 11 fg. 725. Bonn. 50. 816. Bremen. 37. 116. 43. 276. Breslau. 40. 389. 42. 439 fg. 43. 612 fg. Darmstadt. 39. 121. Dessau. 40. 18. 41. 378. 43. 280. Dresden. 40. 350. 41. 777. 42. 357. 48. 580. Düsseldorf. 38. 410. Erfurt. 44. 778. Frankfurt a. M. 47. 144. 48. 304. Halle. 40. 388. Kassel. 38. 394. 41. 602. 42. 146. 46. 804. 47. 326. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 31. 262. 32. 241. 33. 109. 742. 515. 802. 34. 77. 35. 706. 36. 126. 205. 780. 37. 238. 38. 104. 106. 692 fg. 39. 686. 770. 40. 30. 821. 41. 50. 287. 42. 300. 43. 137. 195. 858. 1014. 44. 90 fg. 949. 45. 832. 46. 257. 707. 47. 42. 261. 748. 48. 67. 49. 89. 103. 745. 847. 50. 195. 491. 817. Lübeck. 41. 585. 45. Mannheim. 37. 167. 38. 359. Marseille. 41. 178. Oldenburg. 41. 540. Paris. 42. 166. 383. 43. 157. 206. 470. 44. 510. 564. 582. 47. 328. 48. 376. 49. 328. 50. 270. Prag. 34. 466. 37. 81. 41. 225. 45. 910. Rostock. 40. 177. Stockholm. 49. 450. Strassburg. 37. 653. Stuttgart. 33. 191. 35. 81. 36. 481. 37. 66. Verzeichniss. 50. 750. Weimar. 33. 515. 46. 293. Wien. 31. 215. 332. 33. 437. 35. 569. 36. 159. 746. 37. 170. 39. 373. 41. 168. 43. 440. — Stücke daraus aufgeführt in Bonn. 47. 591 fg. Dessau. 41. 378. Leipzig. 38. 104. 39. 12. 40. 183. 41. 215. 43. 122. 50. 230. in Niort. 41. 15. — Klavierauszug ohne Worte. (B) 31. 88. Ouverture daraus, zu 4 Händen. (B) 33. 536. — zu 8 Händen. 46. 692. 768. Potpourri nach Melodieen daraus für Pianoforte. (B) 44. 339.

Beethoven, Ludwig van, Oratorium: Christus am Oelberge — in England als „Sauls Verfolgung" gegeben. 45. 78. — aufgef. in Antwerpen. 42. 800. in Berlin. 33. 363. 36. 345. 45. 552. Danzig. 47. 221. Dessau. 38. 60. Dresden. 48. 279. 392. Florenz. 45. 14. Freiberg. 38. 186. Freiburg. 45. 714 fg. 's Gravenhage. 48. 832. Greifswald. 34. 712. Hamburg. 48. 490. 513. Innsbruck. 41. 672. Kassel. 41. 140. Koburg. 41. 543. Köln. 46. 277. 48. 402. Königsberg. 35. 592. 40. 80. Leipzig. 36. 262. London. 50. 484. Manchester. 38. 808. Margate. 35. 389. Moskau. 40. 271. München. 36. 514. Potsdam. 42. 447. Prag. 38. 169. 43. 276. 45. 237. Rotterdam. 32. 480. Stuttgart. 33. 576. Weimar. 35. 563. Wien. 34. 416. 38. 476. 40. 174. 45. 499. 47. 918. — Stücke daraus, aufgeführt in Brüssel. 45. 916. Gloucester. 49. 750. Leipzig. 41. 1049. Oldenburg. 42. 668. Paris. 47. 235. Prag. 41. 425. Wien. 35. 395. 37. 601. 38. 90. 478. 39. 146. York. 37. 721. — in ausgezeichnete Chorstimmen (10. Heft der klass. Werke etc.) (B) 31. 103. für Pianoforte arr. zu 4 Händen. (B) 43. 14. — zu 2 Händen. (B 46. 692.

— Ouverturen, aufgeführt in Basel. 36. 295. Bologna. 42. 668. Paris. 50. 368. Kassel. 40. 142. Weimar. 44. 160. Zürich. 36. 348.

— Ouverture zu Egmont, aufgeführt in Berlin. 31. 26. 839. 32. 173. 33. 53. 34. 218. 35. 60. 36. 314. 38. 319. 39. 77. 40. 132. 841. 41. 144. 42. 74. 468. 44. 66. 45. 180. 46. 319. 490. 47. 291. 48. 212. Bonn. 47. 594. Breslau. 41. 431. 42. 439 fg. 43. 413. Dessau. 40. 18. 41. 378. Dresden. 37. 264. 41. 10. Gotha. 46. 605. Halle. 45. 142. Hamburg. 47. 665. Kassel. 41. 603. 42. 601. 46. 803. Königsberg. 34. 161. 178. Leipzig. 34. 300. 35. 180. 39. 246. 658. 42. 187. 43. 255. 44. 84. 45. 415. 47. 261. 934. 49. 53. Luzern. 43. 638.

Magdeburg. 33. 488. München. 31. 391. 41. 488. 519. 858. Nordhausen. 31. 421. Oldenburg. 44. 146. Prag. 42. 547. 43. 735. 44. 398. 530. 46. 332. 47. 278. Stuttgart. 33. 190. 34. 497. 36. 482. Utrecht. 40. 483. Weimar. 41. 692. 44. 161. Wien. 31. 76. 32. 111. 617. 33. 437. 628. 34. 416. 562. 35. 396. 39. 113. 40. 370. Würzburg. 34. 345. — u. übrige Musik zu Egmont, aufgeführt in Berlin. 35. 369. 39. 193. 43. 87. 172. 48. 606. Bremen. 37. 314. Breslau. 43. 413. Darmstadt. 39. 121. Dresden. 36. 147. 47. 681. 727. Düsseldorf. 40. 328. Frankfurt a. M. 44. 117. 242. 48. 692. Halle. 37. 283. 40. 112. Hamburg. 45. 616. 47. 58. 59. 826. Jena. 42. 342. Kassel. 41. 603. Königsberg. 34. 685. Leipzig. 32. 241. 33. 244. 39. 818. 40. 711. 43. 122. 45. 23. 46. 227. 50. 237. London. 49. 342. 50. 262. Nürnberg. 37. 612. Stuttgart. 32. 257. Weimar. 31. 149. 45. 633. 46. 293. Wien. 37. 170. 445. 40. 597. 43. 217. — Partitur. (B) 34. 109. — für Pianoforte zu 4 Händen. (B) 36. 611. — für 2 Pianoforte. (B) 47. 133.

Beethoven, Ludwig van, Ouverture zu Koriolan, aufgeführt in Berlin. 31. 259. 33. 362. 34. 361. 35. 193. 37. 249. 37. 274. 40. 45. 43. 173. 364. 44. 164. 45. 230. 928. 49. 551. Bonn. 47. 590. Bremen. 43. 278. Breslau. 41. 431. 43. 428. Dessau. 43. 280. Dresden. 36. 431. 39. 110. 45. 372. Düsseldorf. 40. 328. Frankfurt a. M. 50. 103. Halle. 40. 112. Hamburg. 45. 617. Kassel. 43. 596. 47. 585. Köln. 46. 276. Leipzig. 32. 706. 35. 241. 37. 258. 38. 276. 40. 165. 41. 111. 1049. 42. 300. 44. 46. 132. 257. 48. 214. 50. 144. Magdeburg. 33. 488. Paris. 42. 520. 47. 235. Prag. 35. 335. 48. 351. Stuttgart. 31. 135. 728. 35. 97. Wien. 31. 296. 33. 610. 34. 272. 37. 367. 38. 349. 40. 597. 43. 217. 45. 499.

—— Ouverture zu Prometheus, aufgeführt in Berlin. 40. 433. Dresden. 38. 277. Hamburg. 49. 852. Kassel. 41. 603. Köln. 48. 602. Leipzig. 40. 372. 42. 75. Wien. 36. 586. 39. 374. 577. York. 50. 553.

—— Ouverture zu den Ruinen von Athen, aufgeführt in Berlin. 35. 60. Wien. 45. 497. — und übrige Musik dazu, aufgef. in Hamburg. 47. 665. 49. 568. Leipzig. 32. 686. 35. 703. 37. 853. 39. 737. 41. 50. 45. 846. 46. 237. 47. 205. 48. 92. Mannheim. 37. 151. München. 39. 183. Paris. 46. 158. 47. 234. 238. 48. 148. 263. 49. 205. 312. 50. 166. Prag. 46. 332. Rom. 47. 413. Wien. 33. 179. 457. 34. 416. 36. 418. 39. 606. 40. 597. 43. 217. 45. 638. 47. 918.

—— Ouverture zu König Stephan, aufgeführt in Dessau. 43. 280. Frankfurt a. M. 48. 165. Kassel. 31. 380. Leipzig. 33. 242. 35. 109. 39. 836. 42. 1031. 49. 159. Wien. 32. 616. 34. 583. — und übrige Musik dazu (mit poetischen Erläuterungen), in Wien aufgeführt. 43. 140. 465. 638. 50. 305.

—— Ouverture zur Weihe des Hauses, aufgeführt in Berlin. 31. 455. 35. 239. 36. 112. 37. 64. 38. 43. 40. 334. 41. 68. 45. 137. Dessau. 40. 18. Köln. 37. 580. Leipzig. 48. 798. Wien. 33. 179. 35. 412. 37. 367. 38. 476. 41. 447.

—— Ouverture, 115. Werk, aufgeführt in Berlin. 37. 281. Koblenz. 43. 464. in Leipzig. 33. 837. 39. 47. 43. 62. 48. 176. 733. 50. 41.

—— Ouverture, 117. Werk, aufgeführt in Berlin. 34. 363. Kassel. 45. 884. Leipzig. 46. 13. Wien. 38. 478. 40. 596.

—— Ouverture, 124. Werk, aufgeführt in Dresden. 48. 580. Düsseldorf. 47. 394. Frankfurt a. M. 830. Hamburg. 47. 666. Koblenz. 43. 464. Leipzig. 36. 196. 38. 106. 39. 736. 799. 40. 878. 41. 1012. 44. 945. 46. 756. 48. 225. 50. 5. 666. Mannheim. 37. 480. Paris. 43. 535.

—— Pianofirteconcerte, gespielt in Berlin. 31. 259. 367. 32. 47. 33. 42. 34. 361. 35. 60. 125. 239. 306. 313. 37. 64. 38. 43. 361. 39. 77. 40. 48. 337. 41. 50. 42. 74. 467. 43. 82. 44. 164. 291. 293. 47. 377. 48. 212. Bonn. 47. 590. Bremen. 31. 63. Breslau. 35. 398. 40. 389. 41. 431. 42. 440. 43. 413. 428. Danzig. 39. 388. Dessau. 42. 69. Dresden. 39. 110. 41. 936. 42. 196. 49. 468. Florenz. 48. 89. Frankfurt a. M. 46. 156. 428. 47. 144. 48. 165. Freiberg. 50. 384. Halle. 40. 112. 42. 815. Hamburg. 46. 477. 49. 339. Hannover. 45. 299. Jena. 36. 370. 37. 864. Kassel. 49. 426. 50. 424. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 35. 834. 36. 131. 37. 267. 39. 10. 12. 40. 49. 44. 372. 879. 43. 124. 1015. 44. 18. 46. 170. 843. 48. 213. 721. 822. 50. 752. London. 50. 265. Magdeburg. 33. 510. München. 41. 488. Naumburg. 38. 475. Oldenburg. 41. 540. Paris. 43. 535. 47. 328. 48. 47. 234. 263. 356. 376. 50. 166. Petersburg. 41. 374. 42. 445. Prag. 41. 425. 44. 533. 45. 362. 47. 860. 48. 120. Weimar. 46. 293. 48. 234. Wien. 31. 328. 32. 286. 33. 437. 35. 396. 411. 36. 418. 37. 292. 444. 38. 478. 39. 321. 40. 371. 41. 167. 447. 43. 93. 49. 9.

Beethoven, Ludwig van, Die Kadenzen zu seinen sämmtlichen Concerten angeblich in Wien aufgeführt. 37. 207.

—— Sämmtliche Concerte, in Part. (B) 32. 261.

—— Gr. Conc. p. Pianoforte, arr. a 4 m. (B) 31. 854.

—— Gr. Conc. p. Pfte., arr. 2., à 4 m. (B) 33. 232. Rondo daraus, à 4 m. (B) 43. 14.

—— Conc. p. Pianoforte, Ecker, mit Orchester. Part. (B) 32. 261.

—— 1. Conc. mit Pianoforte, 15. Werk. (B) 39. 629.

—— Pianofortequartett, aufgeführt in Dresden. 40. 277. in Prag. 39. 375. 41. 131. 1054. Wien. 41. 168. — Quar. p. Pianoforte, Viol., V. et Vcelle, 16. Werk. (B) 39. 620.

—— Pianofortequintett, aufgeführt in Frankfurt a. M. 41. 206. Hamburg. 49. 890. Wien. 38. 464.

—— Pianoforte-Quint. (mit Blasinstrumenten), aufgef. in Berlin. 37. 280. Frankfurt a. M. 46. 430. 722.

—— Pianoforte Quint. mit Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, 16. Werk. (B) 39. 620.

—— Pianoforte-Sonaten — Charakteristik derselben (und der Symphonieen) von C. T. Seiffert. 45. 417. 433. 449. 465. — Vollständige Ausgabe derselben bei Launer in Paris. 45. 590. aufgeführt in Berlin. 35. 23. 59. 523. 37. 845. 41. 68. 44. 965. 45. 137. 472. 751. 46. 76 fg. 823 fg. 47. 11 fg. 48. 211. Erfurt. 45. 254. 633. Halle. 40. 191. Hamburg. 45. 318. Kassel. 46. 803. Königsberg. 46. 185. Leipzig. 35. 833. 41. 116. 42. 200. 44. 945. 45. 46. 46. 869. 48. 278. 49. 48. 29. Petersburg. 46. 332. Prag. 42. 261. 45. 235. 364. 449. 46. 877. 48. 119. 369. Wien. 34. 416. 40. 369. 582. 42. 92.

—— sämmtl. Werke, 1. Abth., Sonaten für Pianoforte. Neue Ausg. (B) 33. 30.

—— Les adieux, l'absence et le retour, nach der Sonate, 81. Werk, für Orchester arr., aufgeführt in Leipzig. 33. 109. (B) 33. 763.

—— Sonate pathetique als Symphonie für Orchester bearbeitet von J. P. Schmidt. 39. 232. aufgeführt in Berlin. 40. 336. 42. 467.

—— Sonate pathétique p. Pianoforte. Oe. 13. (B) 37. 202.

—— 3 Sonaten für Pianoforte, 1. gedrucktes Werk B.'s, nebst Dedikation. 38. 148.

—— Sonate, Op. 26 — Trauermarsch daraus, für Blasinstrumente arr. von Pohlenz, in Leipzig aufgeführt. 42. 371. dass. von J. P. Schmidt arr., in Berlin aufgeführt. 38. 361. 42. 618. 760. (B) 38. 420. — dass. für Militärmusik arr. von Weiler. (B) 42. 861.

—— Pianoforte-Sonaten mit Violine, aufgeführt in Berlin. 34. 74 fg. 35. 193. 36. 884. 37. 281. 38. 120. 39. 76. 238 fg. 456. 44. 426. 48. 429. Dresden. 39. 125. 47. 728. Düsseldorf. 38. 411. Frankfurt a. M. 45. 252. 47. 315. Halle. 40. 388. Jena. 37. 864. 44. 423. Leipzig. 38. 275. 40. 878. 41. 227. 1073. 42. 299. 43. 120. 122. 1014. 44. 802. Magdeburg. 39. 324. Osnabrück. 46. 66. Paris. 41. 134. 43. 535. Prag. 43. 276. Wien. 36. 159. 38. 349. 41. 389.

—— A dur-Sonate, als Symphonie für Orchester bearbeitet von Marxsen, in Hamburg aufgeführt. 38. 138. in Leipzig. 39. 244.

—— A moll-Sonate für Pianoforte und Violine, als Symphonie von Rummel bearbeitet, aufgef. in Frankfurt a. M. 49. Intl. 50. 129.

—— Pianoforte Sonate mit Violoncell, aufgeführt in Berlin. 35. 259. 48. 429.

—— Gr. Son. p. Pianoforte et Violoncelle, Oe. 69. arr. p. Pianoforte à 4 m. (B) 35. 561.

—— Pianoforte-Sonate mit Horn, aufgeführt in Leipzig. 40. 693. Magdeburg. 40. 131.

—— Son. p. Pianoforte et cor, Oe. 17, arr. p. Pianoforte à 4 m. (B) 37. 339.

—— Pianoforte-Trio's, aufgeführt in Berlin. 34. 365. 35. 194. 197. 867. 37. 333. 39. 77. 40. 292. 43. 173. 45. 179. 47. 11. 162. 743. 48. 429. Breslau. 40. 390 fg. 41. 431. 43. 428. Brieg. 41. 746. Erfurt. 45. 254. 633. Frankfurt a. M. 46. 155. 50. 200. Jauer. 43. 657. Leipzig. 38. 276. 42. 117. 990. 1072. 46. 131. Lübeck. 50. 16. München. 44. 453. Prag. 45. 137. 46. 94. Quedlinburg. 43. 684. Strassburg. 44. 175. Wien. 40. 323. 369. 582. 41. 167.

—— 3 Trios p. Pianoforte, Viol. et Violoncelle, Oe. 1. (B) 31. 86.

—— 2 „ „ „ „ Oe. 70, arr. p. Pfte. a 4 m. (B) 34. 635.

Beethoven, Ludwig van, Andante aus dem Trio, Op. 97, nach Goethe's Hymne aus Faust. 47. 688.
— — sonstige Pianofortekompositionen, aufgeführt in Berlin. 33. 363. 38. 280. 44. 292. 45. 359. 929. Breslau. 42. 440. 43. 428. Danzig. 34. 28. Darmstadt. 39. 121. 749. Dessau. 41. 378. Dresden. 37. 863. 49. 468. Düsseldorf. 40. 342. Erfurt. 43. 566. Frankfurt a. M. 41. 308. Hamburg. 38. 138. 43. 576. 47. 150. 308. Kassel. 42. 180. Königsberg. 38. 445. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 38. 87. 42. 1031. 48. 122. Mannheim. 37. 167. München. 39. 183. Petersburg. 46. 332. 50. 472. Salzburg. 46. 673. Wien. 33. 437. 34. 426. 35. 209. 40. 426. 42. 375. 45. 499.
— — 12 Ecte' actes tirés des oeuv. de Piano, arr. p. orch. p. Baldenecker. (R) 33. 64.
— — Fantasie für Pianoforte mit Orchester und Chor, arr. für Pianoforte zu 4 Händen. (R) 41. 997.
— — Quartette für Streichinstrumente, aufgeführt in Berlin. 31. 212. 830. 32. 171. 334. 33. 278. 863. 34. 74. 218. 332. 530. 35. 25. 259. 821. 866. 36. 157. 241. 314. 381. 37. 197. 333. 38. 43 fg. 120. 193 fg. 847. 39. 77. 194. 832 fg. 40. 48. 132. 211. 337. 787. 857. 41. 68. 144. 469. 1030. 42. 74. 178. 245. 355. 1071. 43. 82 fg. 173. 258. 261. 44. 65. 164. 236 fg. 293. 436. 548. 597. 45. 137. 248. 46. 76. 173. 258. 319. 47. 12. 162. 226. 458. 6. 41. Bonn. 47. 591. Bremen. 35. 785. Breslau. 40. 391. 42. 440. 43. 428. Dessau. 37. 412. Dorpat. 36. 449. Dresden. 38. 845. 40. 177. 875. 49. 540. Erfurt. 45. 633. Frankfurt a. M. 41. 71. 207. 308. 48. 164. Gent. 46. 338. Halberstadt. 35. 497. Karlsruhe. 42. 88. Kassel. 42. 600. Köln. 48. 425. Leipzig. 35. 858. 38. 133. 276. 39. 752. 40. 91. 128. 182. 820. 879. 41. 88. 393. 42. 161. 199. 43. 120. 46. 786. 47. 264. 50. 144. 315. London. 50. 364. Oldenburg. 42. 980. Petersburg. 47. 333. 50. 23. Prag. 37. 83. 39. 91. 40. 340. 42. 422. 45. 284. 364. 48. 269 fg. 332. Bon. 45. 182. Strassburg. 44. 251. 45. 57. 48. 726. 49. 792. Wien. 37. 204. 40. 173. 42. 377. 49. 9.
— — Quat. p. 2 Violons, V. et Violoncelle, arr. d'après Une. 14. (R) 34. 602.
— — Quat. p. 2 V., V. et Veelle. Oe. 18. (R) 39. 620.
— — „ „ „ „ „ „ Oe. 18, Nr. 1—6. (R) 37. 262.
— — „ Oe. 74, arr. p. Pianoforte, a 4 m. (R) 32. 640. dasselbe, als Symphonie für das Orch. bearbeitet von F. A. Kummer, in Dresden aufgeführt. 39. 29.
— — Quintette für Streichinstrumente, aufgeführt in Berlin. 32. 254. 33. 278. 34. 75. 35. 249. 38. 279. 40. 211. 41. 217. 335. 43. 362. 44. 378. 47. 743. Dorpat. 36. 449. Dresden. 39. 125. Erfurt. 45. 254. Kassel. 50. 22. Leipzig. 50. 144. 315. Petersburg. 50. 441. Prag. 37. 83. 43. 67. Stuttgart. 31. 745. Wien. 40. 175.
— — Quint. p. 2 V., 2 V. et Veelle, Oe. 29., neue Aufl. (R) 35. 16.
— — Septett (20. Werk), aufgeführt in Altona. 50. 405. Berlin. 32. 255. 33. 53. 38. 120. 39. 77. 40. 48. 41. 333. 42. 178. 467. 43. 404. 44. 436. 45. 248. 48. 6. Bremen. 37. 116. Breslau. 35. 400. 40. 390. 431. Dresden. 37. 265. 44. 143. 48. 381. 49. 540. Erfurt. 44. 422. 45. 633. Halle. 36. 96. Kassel. 41. 603. Königsberg. 48. 425. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 36. 656. 41. 175. 48. 278. Paris. 41. 356. mit Streichinstrumenten. 44. 597. 45. 633. 48. 326. 49. 312. 50. 318. Prag. 39. 91. 41. 425. Strassburg. 34. 369. Weimar. 47. 172. 36. 159. 45. 402. Würzburg. 34. 853.
— — Septett, 20. Werk, arr. für Pian-forte, Violine und Violoncell. (R) 47. 449.
— — Symphonieen, — Charakteristik derselben und der Sinaten, von C. T. Seiffert. 45. 417. 433. 449. 465. — aufgef. in Aachen. 42. 646. Leipzig. 34. 297. London. 44. 300. Marseille. 36. 55. Neustadt a. d. H. 44. 439. 670. Paris. 35. 687.
— — Symphonie, Nr. 1, C dur, aufgeführt in Basel. 36. 295. Berlin. 31. 17. 839. 33. 15. 863. 34. 818. 35. 867. 40. 856. 41. 1030. 42. 1071. 44. 164. 46. 172. Beruburg. 35. 221. Breslau. 33. 92. Dessau. 43. 280. 44. 806. Erfurt. 37. 758. Frankfurt a. M. 44. 358. 50. 198. Fulda. 37. 364. 41. 747. 44. 882. Jena. 38. 865. Köln. 48. 402. Leipzig. 33. 242. 35. 495. 36. 97. 41. 978. 43. 1068. Magdeburg. 41. 233. Marseille. 42. 254. Paris. 41. 396. 47. 234. 48. 543. Potsdam. 42. 447. Prag. 34. 283. 36. 351. 38. 27. Rotweil. 38. 576. Rudolstadt. 48. 689. Wien. 36. 414. 38. 90. 41. 446. 42. 93. 378. 45. 509.

Beethoven, Ludwig van, Symphonie Nr. 1, Op. 21, für Pianoforte zu 4 Händen. (R) 40. 757. Prozess über diese Ausg., ebenda.
— — Symphonie, Nr. 2, D dur, aufgeführt in Basel. 43. 447. Berlin. 32. 46. 33. 863. 35. 25. 867. 39. 832. 40. 856. 41. 1030. 43. 82. 44. 236. 45. 137. 46. 319. 821. Beruburg. 36. 353. Bremen. 43. 278. Breslau. 33. 92. 40. 389. 42. 439. 43. 412. Dessau. 38. 61. Dresden. 38. 279. 49. 467. Düsseldorf. 40. 328. Erfurt. 37. 758. Frankfurt a. M. 41. 206. 308. 45. 92. Fulda. 36. 452. Halle. 32. 428. Hamburg. 47. 210. Hechingen. 39. 161. Hildburghausen. 43. 1127. 44. 508. Jena. 32. 865. 41. 352. 44. 422. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 31. 262. 352. 32. 797. 33. 108. 795. 34. 749. 35. 836. 36. 97. 788. 37. 837. 39. 12. 770. 818. 40. 673. 879. 42. 999. 43. 304. 44. 84. 45. 933. 47. 174. 261. 842. 48. 860. 50. 250. Magdeburg. 41. 233. Mainz. 39. 231. Mannheim. 37. 480. München. 34. 644. München. 32. 341. 35. 505. 41. 443. Naumburg. 38. 475. Oldenburg. 44. 147. Paris. 35. 442. 41. 152. 43. 147. 44. 486. 46. 214. 48. 148. 49. 204. 50. 288. Potsdam. 42. 447. Prag. 34. 633. 46. 351. Rudolstadt. 48. 689. Strassburg. 32. 166. 33. 645. 49. 791. Wien. 31. 294. 32. 297. 33. 437. 35. 579. 38. 478. 39. 304. 41. 446 fg. 46. 638.
— — Symphonie Nr. 3, eroica, aufgeführt in Basel. 36. 295. Berlin. 31. 20. 259. 32. 47. 33. 53. 34. 75. 35. 25. 867. 35. 112. 157 645. 37. 64. 280. 429. 846. 38. 43. 39. 130. 321. 832. 40. 274. 856. 41. 217. 42. 74. 355. 1070. 43. 258. 44. 293. 45. 181. 248. 46. 319. 47. 226. Bordeaux (ausgeprüfen). 36. 439. Bremen. 43. 278. Breslau. 36. 782. 40. 389. 41. 431. 42. 439. 43. 412. 428. Darmstadt. 39. 121. Dessau. 38. 61. Dresden. 41. 777. 49. 467. 50. 62. Düsseldorf. 40. 328. 41. 164. Frankfurt a. M. 41. 485. 44. 45. 45. 92. 46. 145. 47. 317. 48. 165. 50. 103. Fulda. 37. 364. Hamburg. 43. 367. 47. 150. 48. 318. 50. 149. Hechingen. 39. 161. Kassel. 46. 230. Koblenz. 43. 464. Köln. 49. 848. Königsberg. 37. 393. Leipzig. 33. 108. 35. 113. 241. 36. 97. 262. 780. 37. 836. 38. 695. 39. 818. 40. 56. 877. 41. 89. 161. 864. 42. 926. 45. 25. 755. 46. 790. 47. 261. 48. 11. 768. 49. 685. 791. Lemberg. 45. 154. Magdeburg. 36. 651. 39. 329. 41. 233. Mannheim. 37. 480. Meiningen. 35. 427. München. 39. 183. Nürnberg. 37. 651. Paris. 35. 442. 41. 338. 43. 206. 47. 234. 50. 156. Potsdam. 42. 447. 48. 405. Prag. 44. 401. Weimar. 34. 851. 35. 563. 41. 334. 692. 46. 293. Wien. 31. 614. 33. 159. 34. 272. 416. 36. 400. 40. 370. 41. 168. 446. 46. 29. Würzburg. 34. 893. York. 37. 721. Zeitz. 40. 631.
— — Sinf. 3, heroique arr. p. Pianof., Fl., V. et Vc. (R) 35. 834.
— — Symphonie Nr. 4, B dur, aufgeführt in Basel. 36. 295. Berlin. 31. 130. 212. 32. 46. 255. 33. 56. 34. 75. 216. 35. 67. 36. 113. 241. 37. 64. 239. 38. 44. 193. 39. 343. 40. 132. 274. 41. 144. 335. 42. 74. 43. 173. 362. 44. 65. 378. 45. 44. 46. 76. 47. 289. Bremen. 43. 278. Breslau. 33. 92. 40. 389. 42. 439. 43. 412. Dessau. 33. 234. 40. 264. 45. 630. 48. 580. 592. 50. 735. Erfurt. 37. 758. 44. 417. 778. Frankfurt. 42. 1074. 46. 630. 47. 317. Fulda. 45. 411. Halle. 37. 751. 41. 340. Hamburg. 46. 477. 49. 233. 339. Jena. 35. 281. 37. 864. 38. 865. Königsberg. 37. 432. Kopenhagen. 50. 281. Leipzig. 32. 671. 34. 77. 35. 110. 36. 126. 295. 37. 233. 688. 39. 243. 722. 40. 221. 41. 130. 241. 42. 1071. 43. 857. 45. 745. 46. 257. 49. 173. Liegnitz. 49. 235. Mannheim. 38. 359. Paris. 35. 442. 42. 190. 43. 94. 44. 424. 47. 328. 49. 270. Potsdam. 42. 447. 43. 409. Prag. 42. 421. Rostock. 40. 177. Rotterdam. 39. 423. Stuttgart. 34. 497. Wien. 31. 847. 33. 437. 35. 412. 37. 444. 39. 304. 41. 447. 43. 462. Würzburg. 34. 345.
— — Sinf. 4, arr. p. Pianof., Fl., Viol. et Vc. (R) 34. 16.
— — Symphonie, Nr. 5, C moll, aufgeführt in Aachen. 39. 410. 48. 405. Antwerpen. 42. 799. Ballenstädt. 47. 878. Berlin. 31. 252. 306. 32. 138. 255. 386. 33. 270. 34. 218. 392 fg. 35. 259. 376. 457. 541. 814. 36. 37. 239. 281. 38. 193. 361. 792. 39. 193. 40. 48. 274. 41. 69. 335. 42. 74. 467. 565. 43. 82. 173. 44. 164. 292. 45. 181. 314. 46. 76. 47. 11. 289. Bonn. 47. 592. Braunschweig. 41. 797. Bremen. 33. 57. 43. 278. Breslau. 33. 92. 40. 389. 41. 431. 42. 440. 43. 412. Brieg. 41. 746. Danzig. 39. 588. 47. 220. Dessau. 37. 414. 41. 378. Dorpat. 36. 449. Dresden. 35. 318. 39. 232. (444.) 47. 726. 837. 50. 222. Düsseldorf. 40. 328. Erfurt. 37. 759. Frankfurt a. M. 41. 46. 308. 45. 92. 46. 156. 47. 317. 48. 165. 50. 198. Halberstadt. 35. 497. Halle. 31. 628. 40. 112.

43. 142. Hamburg. 34. 30. 40. 20. 45. 317. 47. 308. 48. 518. 49. 234. Hechingen. 39. 674. 840. Hildburghausen. 43. 1127. 44. 508. Jena. 41. 352. 44. 422. Koblenz. 43. 464. Köln. 46. 387. Königsberg. 37. 432. Lausanne. 44. 725. Leipzig. 32. 374. 752. 33. 683. 34. 300. 35. 109. 832. 36. 126. 37. 235. 38. 88. 745. 39. 47. 675. 40. 81. 41. 34. 214. 937. 42. 29. 43. 61. 44. 81. 802. 46. 99. 47. 26. 261. 274. 805. 49. 7. 50. 176. 798. Lemberg. 45. 154. Lübeck. 41. 585. Magdeburg. 40. 177. 42. 489. Mannheim. 38. 239. München. 32. 341. 35. 44. 41. 488. 44. 432. Nürnberg. 37. 691. Paris. 35. 442. 687. 38. 884. 42. 493. 43. 504. 45. 469. 382. 48. 263. 49. 312. 569. 302. Potsdam. 43. 499. Prag. 36. 351. 42. 300. 46. 94. Reichenberg. 43. 717. Rostock. 40. 177. Rotterdam. 32. 480. Strassburg. 34. 379. 48. 724. Stuttgart. 34. 120. 36. 62. Weimar. 36. 678. 41. 09. 45. 632. 46. 243. 293. Wien. 32. 286. 35. 412. 36. 158. 37. 444. 40. 426. 42. 93. 43. 441. 45. 174. Wittenberg. 40. 384. Würzburg. 34. 345. 47. 579. York. 37. 721.

Beethoven, Ludwig van, Sinf. en Ut min., arr. p. Pianof., Fl., V. et VC. (B) **31.** 49.

—— Symphonie Nr. 6, Pastoral-, aufgeführt in Berlin. **31.** 212. **32.** 171. **33.** 209. **34.** 156. **35.** 126. **36.** 111. 157. **38.** 43. 279. **39.** 193. **40.** 48. 857. **41.** 144. **42.** 178. **43.** 173. **44.** 378. **45.** 248. **46.** 242. **47.** 162. Bremen. **33.** 390. Breslau. **40.** 380. **41.** 437. **50.** 297. Darmstadt. **39.** 121. Dessau. **38.** 61. **43.** 280. Dresden. **46.** 307. **50.** 782. Düsseldorf. **40.** 328. Frankfurt a. M. **44.** 117. **46.** 156. **47.** 144. **48.** 304. **50.** 198. Fulda. **37.** 564. Hamburg. **47.** 665. Hildburghausen. **43.** 1127. Kassel. **31.** 316. **42.** 180. **49.** 425. Koburg. **44.** 260. Köln. **48.** 402. Königsberg. **37.** 467. Leipzig. **32.** 242. **33.** 108. **34.** 749. **36.** 97. **37.** 235. **38.** 106. 274. **39.** 242. **40.** 142. 166. 183. **41.** 175. **42.** 318. **43.** 316. **44.** 322. 582. **46.** 228. 586. **47.** 181. **48.** 675. Lemberg. **45.** 154. Manchester. **32.** 808. Marienburg. **45.** 570. München. **41.** 443. Nizza. **49.** 363. Paris. **35.** 442. **41.** 356. **42.** 254. **43.** 520. **43.** 392. 535. **44.** 564. **47.** 328. **48.** 264. **49.** 101. 276. Potsdam. **43.** 499. Prag. **33.** 220. **38.** 342. **47.** 453. Strassburg. **41.** 726. Stuttgart. **32.** 282. **33.** 190. Weimar. **36.** 861. Wien. **33.** 436. **40.** 371. **45.** 499. **46.** 638. York. **37.** 721. Zürich. **36.** 347. — für Quintett arrang. in Frankfurt a. M. **48.** 303.

—— Sinf. Nr. 5 et 6, arrang. p. Pianof. (B) **42.** 104.

—— Symphonie Nr. 7, A dur, aufgeführt in Basel. **36.** 295. Berlin. **31.** 129. **32.** 171. **33.** 281. **34.** 332. **35.** 259. **38.** 279. **39.** 77. **40.** 231. **41.** 144. 335. **42.** 178. 244. **43.** 258. 404. **44.** 293. 436. **45.** 44. 354. 929. **47.** 162. 320. Birmingham. **48.** 648. Braunschweig. **41.** 797. Bremen. **33.** 389. **43.** 378. Breslau. **33.** 92. **40.** 389. **41.** 433. **42.** 440. Brüssel. **44.** 726. Dessau. **37.** 413. Dresden. **34.** 317. **41.** 331. **47.** 727. **48.** 884. **49.** 467. **50.** 207. Erfurt. **37.** 758. Frankfurt a. M. **41.** 46. **44.** 117. 941. **46.** 156. **47.** 144. **48.** 165. **50.** 198. Halle. **40.** 388. Hamburg. **45.** 317. **47.** 309. Hechingen. **49.** 192. Hildburghausen. **40.** 194. **43.** 1127. **44.** 508. Jena. **36.** 360. **37.** 564. **44.** 422. Kassel. **31.** 378. **38.** 424. **41.** 140. **43.** 598. **47.** 259. **49.** 425. Koblenz. **43.** 464. Koburg. **50.** 426. Köln. **34.** 552. **46.** 276. **49.** 381. Königsberg. **40.** 80. Kopenhagen. **49.** 228. Leipzig. **32.** 144. 384. 412. **34.** 888. **35.** 189. 706. 832. **36.** 235. 835. **38.** 106. 274. **39.** 242. **40.** 93. 112. 564. 791. **41.** 246. 824. **42.** 187. 977. **43.** 122. 956. **44.** 804. **45.** 894. **46.** 684. **47.** 291. **48.** 138. **50.** 69. 618. Lemberg. **44.** 97. London. **42.** 450. Magdeburg. **31.** 362. **33.** 488. **41.** 233. 1004. Mainz. **40.** 564. Mannheim. **37.** 151. München. **33.** 340. **41.** 445. Paris. **35.** 687. **41.** 178. 356. **42.** 166. 958. **43.** 368. 518. **47.** 235. **48.** 266. 376. **49.** 166. 254. 325. **50.** 240. 318. Petersburg. **42.** 443. Potsdam. **42.** 447. **43.** 499. Prag. **34.** 284. **39.** 256. **41.** 425. Riga. **38.** 843. Rostock. **40.** 177. Strassburg. **45.** 317. Stuttgart. **31.** 190. **36.** 62. Weimar. **42.** 126. **44.** 504. **46.** 293. Wien. **31.** 328. **33.** 179. 436. **34.** 416. **35.** 411. 820. **37.** 388. **38.** 478. **40.** 175. **43.** 439. 462.

—— Symphonie Nr. 8, F dur, aufgeführt in Basel. **36.** 295. Berlin. **32.** 137. 255. **34.** 332. **35.** 127. **36.** 241. 314. **37.** 239. **38.** 119. 279. **39.** 258. **40.** 132. **41.** 217. **42.** 244. **43.** 258. **44.** 378. **45.** 181. **46.** 172. **47.** 377. Bremen. **43.** 378. Breslau. **40.** 389. **43.** 428. Dessau. **42.** 69. **43.** 280. Dresden. **37.** 313. **45.** 334. **49.** 467. **50.** 317. Frankfurt a. M. **41.** 296. **47.** 317. **48.** 304. Halle. **40.** 112. **50.** 704. Hamburg. **46.** 477. **48.** 518. Kassel. **31.** 316. **32.** 188. **34.** 500. **39.** 666. **47.** 506. **49.** 427. Koblenz. **43.** 464. Köln. **46.** 276. Kopenhagen. **49.** 228. **50.** 281. Leipzig. **31.** 201. **33.** 108. **35.** 241. 832. **36.** 209. **37.** 235. **39.** 10. 246. 736. **41.** 130. **42.** 163. 187. 1072. **46.** 257. 842. **48.** 67. 821. **49.** 710. **50.** 726. München. **41.** 446. Paris. **41.** 258. **48.** 127. **50.** 208. Potsdam. **43.** 499. Strassburg. **48.** 702. Weimar. **39.** 704. Wien. **31.** 31. **33.** 437. **36.** 418. **39.** 321. **41.** 446. **45.** 499. **46.** 638. —

Beethoven, L. v., 8. Symph., 93. Wk. Part. (B) **39.** 696.

—— Symphonie Nr. 9. Dmoll. mit den Chören — über dieselbe von Marx. **49.** 489. — aufgef. in Berlin **32.** 47. **34.** 361. **38.** 792. **41.** 217. **42.** 467. 771. **44.** 436. **46.** 319. **49.** 317. (mit Hinweglassung des letzt. Satzes. **40.** 336. **43.** 404). Bonn. **47.** 575. Bremen. **31.** 435. **50.** Breslau. **42.** 440. **43.** 428. Dessau. **37.** 168. **43.** 240. Dresden. **40.** 800. **48.** 279. 592. **49.** 238. Düsseldorf. **38.** 419. **47.** 450. Frankfurt a. M. (ohne den letzten Satz) **44.** 243. **46.** 429. Gera. **40.** 840. Halle. **37.** 382. Hamburg. **47.** 666. **49.** 177. Köln. **43.** 503. Leipzig. **32.** 373. **36.** 264. **38.** 27. **39.** 249. **41.** 176. **43.** 195. **48.** 205. **50.** 178. London. **39.** 720. München. **37.** 232. Oldenburg. **42.** 317. Paris. **39.** 684. **41.** 178. **42.** 383. **43.** 470. **44.** 280. Potsdam. **43.** 499. Prag. **44.** 396. **51.** 48. **51.** Stralsund. **34.** 711. Wien. **32.** 286. **35.** 209. **38.** 91. **42.** 377. **45.** 496. Zweibrücken. **46.** 590.

—— Sinf. Nr. 9, arr. p. Pianof. seul. (B. **44.** 132.

—— Symphonie, 10., angeblich in Wien aufgeführt. **37.** 207.

—— Symphonie: Die Schlacht bei Vittoria, aufgeführt in Berlin. **34.** 363. **40.** 273. Hamburg. **48.** 519. Kassel. **49.** 425. Leipzig. **31.** 370. **34.** 78. **40.** 92. **41.** 878. **48.** 504. Moskau. **45.** 458. München. **46.** 376. Pesth. **38.** 783. Petersburg. **50.** 488. Wien. **33.** 515. Wien **43.** 422. **44.** 582.

—— Gr. Sinfonie, arr. de 3 morceaux de B. par C. Götze, in Leipzig aufgeführt. **33.** 243.

—— Trio für Streichinstrumente, aufg. in Berlin. **31.** 26. **34.** 74. 157. 219. **39.** 77. **41.** 1010. **42.** 177. **46.** 823 fg. **47.** 11. 226. 375. **48.** 535. Breslau. **40.** 391. Bonn. **46.** 449. Frankfurt a. M. **47.** 144. 315. Kopenhagen. **49.** 228. Leipzig. **39.** 798. **46.** 310. **50.** 51. Prag. **43.** 276. **45.** 444. **46.** 678. Wien. **32.** 286. **33.** 187. **42.** 377.

—— Terz. für Viol., Br. und VC. 3. Wk., Nr. 1, 4. Wk., Nr. 2—4. (B. **37.** 262.

—— Violoncellconcert, gesp. in Berlin (theilw.). **44.** 164. Dessau. **41.** 378. Dresden. **41.** 377. **48.** 885. **49.** 466. Frankfurt a. M. **47.** 941. **48.** 165. Kassel. **31.** 379. Leipzig. **38.** 274. **43.** 189. 196. **47.** 60. **48.** 684. **50.** 695. Paris. **49.** 118. Stuttgart. **36.** 482. Wien. **33.** 437.

—— Studien in Generalbass etc., herausg. von Seyfried. (**32.** 297. **34.** 272.) (B) **34.** 637. — Noten darüber. **35.** 101. Dies Werk von Fétis ins Französische übersetzt. **37.** 271.

Beethoven-Album etc. (B) **44.** 446.

Beethoven-Quartett-Gesellschaft in London. **50.** 554.

Beethoven, der Bruder Ludwig's, † in Wien. **50.** 112.

Beger, Aug., Die Würde d. Musik im griech. Alterth. (B) **41.** 917.

Begnis, Sgs. Gius. Rozzi de, Sängerin, in Brescia. **43.** 932. Castelfranco. **42.** 955. Florenz. **36.** 848. **41.** 881. Mailand (ihrer Vaterstadt). **37.** 448. 655. Neapel. **33.** 778. **34.** 566. **35.** 135. 591. **36.** 37. 50. 178. 269 fg. 737 fg. 788. **37.** 173. **39.** 579. **40.** 113. 461 fg. 773. **41.** 813. 868. **44.** 1010. **1052.** Rom. **36.** 646. 788. 861 fg. 869. Udine. **42.** 930. Venedig. **42.** 186 fg. 701. Vicenza. **41.** 935.

Begrez, Dem., Sängerin in Strassburg. **46.** 631. **47.** 763.

Behr, Isak., Romanzenkomponistin zu Paris. **49.** 885.

Behr, Violoncellist in Petersburg. **49.** 433.

Behr, Bassist, in Berlin. **45.** 750. **46.** 316. 320. 443. **47.** 14. 162. 441. **48.** 193. 523. in Leipzig angestellt. **48.** 661 fg. 751. 804. **49.** 14. 89. 143. 173. 204. 294. 662. 745. 827. 847. **50.** 5. 15. 87. 162. 176. 226. 250. 278. 378. 491. 695. 713 fg. 827. 832. 858. als Gast in Berlin. **50.** 560.

Behrendt, Jak. Jos., Sammlung ₰- bis fünfstimmiger Lieder etc. (B) **33.** 402. — Erläuterungen dazu. **33.** 531.

Behrens, A., Pianofortespieler in Hamburg. **46.** 477. **48.** 519.

Behrens, Musikdirektor in Hamburg etc., s. Berens.

Behringer, Tenorist, in Basel. **39.** 557. Dresden. **46.** 588. **47.** 243. 561. Hamburg. **48.** 777. Prag. **40.** 561. Strassburg. **39.** 815. Wien. **47.** 600.

Beier, Rud., junger Komp., Schüler des leipz. Konserv. 47. 317.

Beils, Tenorist von Frankfurt a. M. in Mannheim. 38. 359.

Beisteiner, Frl. Emil., Sängerin aus Wien, in Neapel. 31. 198. — 32. 638. — verehel. Pohl. — s. Pohl-Beisteiner.

Bel, Frau Jos., Sängerin aus Köln in Aachen. 48. 407.

Belcke, Christ. Gfr., Stadtmusikus in Lucka. † 40. 618.

Belcke, Friedr., dess. ältester Sohn, Posaunist in Berlin. 31. 130. 456. 32. 235. 33. 215. 34. 218. 320. 417. 35. 200. 717. 36. 313. 363. 817. 37. 182. 283. 479. 38. 280. 432. 39. 78. 194. 389. 472. 707. 40. 287. 41. 591. 42. 365. 1069. 45. 137. 46. 491. 47. 378. 491. auf Kunstreisen. 34. 320. 37. 676. 40. 216. 44. 20. in Altenburg. 34. 875. Breslau. 34. 76. Frankfurt a. M. 46. 429. Frankfurt a. d. O. 38. 676 fg. Halle. 31. 626. Holland. 44. 260. Kopenhagen. 35. 255. 37. 869. Leipzig. 35. 671. Lucka. 35. 654. Oldenburg. 44. 146. Paris. 46. 176. Potsdam. 35. 718. 36. 434. 437. 37. 435. Weimar. 38. 631. Wien. 33. 160. verschiedentlich beschenkt. 32. 660. 37. 869. 46. 176.

—— Exercices p. Pianof. Oeu. 38. Cah. II. (R) 31. 220.

—— Concertino pour Trombone de Basse, avec orch. Oeu. 40. (R) 31. 517.

—— 12 Etudes pour Trombone de Basse, avec la Gamme. Oeu. 43. (R) 31. 761.

—— Leichte Uebungsstücke p. Pianof. 3. Lief. (R) 32. 292.

—— 6 Duos f. 2 Bassposaun. od. 2 Fagotte. Op. 50. (R) 35. 608.

—— Duo concert. p. 2 Tromb. de Basse. Op. 55. (R) 36. 339.

—— 3 Sonatines for p. Pianof. av. Viol. ou Fl. Op. 52. (R) 36. 351.

—— 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Pianof. und Violonc. (R) 38. 308.

Belcke, Christ. Gottlieb, der jüngere Sohn, Flötist in Leipzig. 31. 171. 821. 33. 119. 34. 298. 35. 671. 37. 182. 38. 274. 39. 656. 40. 373. 50. 183. auf Kunstreisen. 34. 320. 37. 676. in Altenburg. 34. 875. Berlin. 31. 130. 34. 319 fg. 35. 260. 39. 194. 42. 1069. 45. 138. Frankfurt a. M. 46. 429. Halle. 37. 382. Jena. 36. 432. Kopenhagen. 35. 255. Lucka. 35. 654. 36. 637. 42. 430. Potsdam. 36. 435. Weimar. 36. 977. 38. 631. Zwickau. 38. 691. zum altenburg. Kammermusik. ern. 36. 194. zum Ehrenmitgl. des münchener philharmon. Vereins. 40. 775. z. Stadtmusik. in Lucka an s. Vaters Stelle. 40. 775.

—— Chöre, in Eisenberg und Lucka aufgeführt. 38. 376. 42. 456.

—— Concert, pour la Flûte av. acc. Oe. 1. (R) 32. 262.

—— Adagio et Variat. p. la Fl. .. .. 3. .. .. 708.

—— 3 Caprices .. .. 6. .. 34. 165.

—— Concert. p. la Flûte av. acc. (R) 35. 46.

—— Fantasie .. .. Op. 7. (R) 35. 483.

—— Die Klagen der Nachtigall, für Singst. u. Pianof. 10. Wk. (R) 36. 767.

—— 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 11. (R) 37. 518.

—— 3 caprices p. la Fl. .. .. 12. .. .. 519.

—— 8 Lieder mit Pianof. 17. Wk. .. .. 39. 337.

—— 6 marches p. .. .. 15. .. .. 41. 186.

—— Intr. et variat. p. Flûte av. acc. Oe. 13. (R) 41. 800.

—— Melodieen für Flöte und Pianof. 21. Wk. (R) 47. 449.

Beletti (Belletti), Bass, in London. 50. 474. 532. in Manchester. 50. 728.

Belgien — musikalische Preisbewerbungen eingeführt. 42. 872. — Kirchenmusik der. 46. 670.

Belgiojoso, Graf Ant., Sull' arte del canto. (R) 43. 342.

—— La figlia di Domenico, Oper, aufgeführt in Mailand. 47. 462.

Belgique musicale, Zeitschrift in Brüssel. 44. 301. — dann unter dem Titel: Belgique artistique et littéraire. 48. 432.

Belleg, Dir. der Singakademie zu Petersburg. 33. 691. 40. 93.

Bellenzaghi, Sgr., Sängerin in Lissabon. 43. 574.

Bellezzoni, Emma., Tenorist in Ferrara. 42. 492.

Bellisario, Ans., Oper: Rosamunda, in Borgo. 37. 674.

Bellegrandi, Paolo, Bass, (auch Impresario), zu Neapel. 44. 1035. Bra. 44. 299. Chieri. 43. 933. Fossano. 43. 731. Ivrea. 46. 371. Mondovi. 42. 950. Oneglia. 44. 299. 45. 347. Oran. 45. 803. Ovada. 44. 1035. Pinerolo. 43. 731. S. Remo. 44. 837. 45. 347. S. Salvatore. 47. 685. Torre. 46. 845. Valenza. 47. 685.

Bellegrandi, Sgr., dessen Gattin, Sängerin, in Bra. 44. 299. Oneglia. 44. 299. S. Salvatore. 47. 685. Valenza. 47. 685.

Bellemont, Dem., Sängerin in Bordeaux. 35. 344.

Bellermann, Dr. Friedr., in Berlin, erhält die goldene Medaille. —— Die Hymnen des Dionysios und Mesomedes etc. (R) 43. 1034.

—— Anonymi scriptio de musica etc. .. ..

1019. Saressina. 43. 205. Spalato. 42. 703. Todi. 44. 832. Tolentino. 42. 915. Trento. 43. 645. Triest. 40. 182. 43. 986. 44. 1033. 45. 368. 47. 189. Turin. 39. 197. 43. 499. 47. 147. 49. 43. Valenzia. 43. 264. Valenza. 47. 685. Venedig. 35. 348. 40. 337. 43. 644. 45. 480. 46. 553. Vercelli. 44. 837. Verona. 43. 643. 47. 187. Vigevano. 45. 445. Volterra. 47. 862. Wien. 38. 428. 32. 339. 303. 345. 40. 380. 41. 613. 42. 620. Zante. 43. 375. 750. Zara. 42. 531. Zaragoza. 45. 371. 47. 936. 48. 413. — Potpourri daraus für Pianoforte. (R) 43. 795.

Bellini, V., Oper: Bianca e Fernando, aufgeführt in Mailand. 32. 77. Rom. 39. 729.

—— Oper: I Capuleti e i Montecchi (Romeo und Julia — für Venedig geschrieben, s. u.), aufgeführt in Ancona (mit dem 3. Aufz. von Vaccai). 38. 664. Asti. 39. 860. Athen. 43. 573. Barcellona. 35. 807. 37. 9. 153. Belluno. 38. 263. Bergamo. 34. 201. Berlin. 34. 527. 35. 371. 462. 584. 650. 716. 839. 36. 156. 469. 499. 501. 691. 816. 37. 282. 315. 430. 551. 703. 38. 44. 136. 213. 294. 431. 673. 39. 129. 195. 832. 40. 513. 41. 928. 43. 366. 699. 43. 407. 687. 775. 873. 44. 238. 549. 45. 340. 46. 189. 239. 320. 48. 367. Bologna. 35. 131 fg. (mit Vaccai's 3. A.). 36. 847. Bra. 42. 314. Brescia. 44. 988. 47. 492. Budrio. 43. 431. Cadix. 37. 153. Cagliari. 38. 329. Casalmonferrato. 45. 699. Castel Fiorentino. 48. 344. Cefalonia. 43. 573. Cesena (mit Vaccai's 3. A.). 39. 730. Chemnitz. 48. 870. Chiavenna. 37. 637. Chieti. 39. 580. Chioggia (mit V.'s 3. A.). 40. 644. Como. 44. 1033. Corfu. 37. 540. Crema. 35. 260. Cremona. 44. 885. Cuneo. 39. 496. Darmstadt. 39. 120. 734. Dessau. 37. 168. 38. 61. 43. 280. Dresden. 37. 266. 867. 40. 875. 47. 253. 48. 487. 49. 350. Este. 38. 261. 45. 367. Florenz (mit V.'s 3. A.). 40. 398. 43. 443. 44. 1007. 48. 88. Fossano. 40. 615. Frankfurt a. M. 45. 252. 46. 412. 50. 199. Frankfurt a. d. O. 47. 789. Genua. 35. 346. 37. 310. 38. 730. 46. 372. Gotha. 49. 392. 50. 330. Halle (in Conc.). 37. 382. Hamburg. 44. 940. 46. 57 fg. 47. 663. 48. 701. 49. 340. Havanna. 38. 367. Jesi. 37. 62. Ivrea. 41. 400. Kassel. 37. 497. 38. 123. 395. 737. 39. 113. 667. 41. 116. 46. 799. 47. 508. 50. 20. 381. 710. Koburg. 49. 614. 50. 73. Königsberg. 40. 79. 307. 46. 187. Kolmar. 41. 728. Konstantinopel. 44. 906. 45. 802. Kopenhagen. 50. 281. Leipzig. 36. 209. 211. 37. 269. 331. 857. 39. 225. 246. 40. 312. 373. 41. 541. 42. 373. Lemberg. 44. 754. Lerida. 46. 558. Lissabon. 37. 540. Livorno. 37. 97. 48. 89. Lucca. 36. 329. 37. 98. Macerata. 38. 869. Madrid (m. V.'s 3. A.). 37. 9. 47. 734. Mailand. 33. 170. 323. 35. 139. 37. 222. 338. 850. 38. 94 fg. (mit V.'s 3. A.). 39. 776. 47. 185. Mantua. 35. 162. (mit V.'s 3. A.) 39. 511. Mannheim. 39. 425. Messina (m. V.'s 3. A.). 37. 234. Mexiko. 44. 364. Modena. (mit V.'s 3. A.) 38. 279. Mondovi. 42. 951. Montagnana. 45. 266. Monza. 47. 491. München. 36. 510 fg. 37. 219. 39. 162. Neapel. 34. 198. 381. 36. 631. 38. 31. 39. 14. 579. 729. (m. V.'s 3. A.) 41. 606. 42. 913. 43. 668. 45. 392. 48. 86. 321. Neustrelitz. 36. 596. Nizza. 38. 519. 47. 150. 48. 328. 49. 41. 43. 456. Odessa. 37. 540. 41. 853. 43. 1080. Padua. 45. 480. Palermo. 33. 778. 40. 460. 42. 202. 45. 391. Palmanuova. 43. 225. Pampelona. 44. 365. Paris. 35. 183. 248. 688. 36. 45. Parma. 37. 636. Pavia. 40. 626. Perugia. 36. 662. 42. 916. Pisa. 40. 429. 48. 490. Polen. 36. 317. Prag. 40. 429. 44. 630. 583. 636. 36. 29. 463. 37. 781. 38. 791. 39. 641. 857. 40. 181. 41. 696. 741 fg. 987. 42. 706. 44. 212. 45. 266. 888. 907. 46. 348. 518. 856. 47. 830. 48. 371. Ravenna (mit V.'s 3. A.) 44. 833. Reggio. 38. 679. S. Remo. 37. 636. Riga. 49. 343. Rimini. 35. 162. 330. Rom. 35. 318. 36. 795. (mit V.'s 3. A.) 38. 329. 39. 595. 41. 169. 45. 329. 47. 643. Rovigo. 41. 423. Sassari. 42. 476. Schio. 41. 184. Siena. 44. 834. Sinigaglia. 37. 61. Stuttgart. 39. 815. 40. 215. 565. 41. 210 fg. 448. 48. 702. Treviso. 46. 114. Triest. 36. 570. 42. 980. 43. 571. 47. 900. Trinitätssonnt. 47. 228. Turin (mit V.'s 3. A.). 38. 483. 42. 268. Urbino. 39. 421. Valenzia. 42. 519. 46. 207. Varese. 43. 201. Venedig. 32. 303. 37. 673. 39. 512. 40. 181. 41. 696. 42. 424 (mit V.'s 3. A.). 44. 1006. 45. 367. 47. 628. Verona. 38. 535. Vicenza. 46. 409. Viterbo. 37. 63. Weimar. 36. 676. 38. 612. 39. 691. 41. 662. 42. 750. 44. 147. 566. 729. 45. 71. 631. 943. 46. 291. Wien. 35. 147. 193. 36. 143. 367. 37. 556. 38. 107. 397. 830. 39. 114. 731. 40. 771. 41. 108. 614. 850. 42. 690. 43. 367. 1129 S. Yago. 42. 703. Zaragoza. 48. 143. — 1. Finale dar., aufgef. in Königsberg. 38. 461. Leipzig. 34. 750. 35. 109. 833. 36. 98. Wien. 35. 579.

Bellini, I Capuleti e i Montecchi. Klav.-Ausz. (R) 35. 392.
—— „ „ „ „ für Pianof. zu 4 H. (R) 35. 167.
—— „ „ „ „ Ouv. für Pianof. „ „ 401.
—— „ „ „ „ „ „ Orchest. „ „ 41. 924.
—— „ „ „ „ Potpourri f. Pianof. zu 4 H. (R) 36. 610.

—— Oper: Norma (für Mailand geschrieb., s. u.). über dies. (aus einer italien. Zeitung.) 35. 752. über dies. 37. 246. — aufgef. in Alessandria. 37. 309. Algier. 41. 218. 851. 47. 936. Alicante. 47. 728. Amsterdam. 47. 540. Ancona. 35. 592. 44. 832. 47. 414. S. Angelo. 42. 492. Arezzo. 37. 570. Ascoli. 38. 178. Athen. 42. 702. Barcellona. 43. 747. 46. 557. 47. 228. Bassano. 38. 262. Belluno. 38. 262. Bergamo. 34. 830. 39. 460. Berlin. 36. 315. 381. 467. 816. 38. 294. 363. 514. 794. 845. 39. 363. 612. 708. 40. 131. 211. 408 fg. 514. 543. 695. 41. 230. 418. 467. 591. 820. 928. 42. 354. 698. 772. 891. 43. 364. 405. 591. 635. 687. 873. 1011. 44. 68. 166. 194. 238. 549. 764. 962. 45. 360. 46. 189. 258 fg. 366. 752. 823. 47. 14. 101. 164. 224. 377. 48. 180. 606. 49. 111. 422. 50. 198. 304. 623. Biella. 44. 1035. Bilbao. 43. 747. Bologna. 36. 327. 847. 37. 179. 41. 170. 626. Bona. 47. 750. Bonn. 50. 816. Brescia. 37. 127. 40. 872. Breslau. 47. 478. Budrio. 43. 491. Bukarest. 48. 414. Cadix. 36. 777. 37. 9. 43. 747. 47. 510. Cagliari. 40. 143. 42. 476. Canneto. 41. 212. Carpi. 45. 478. Cavale. 39. 496. Casalmonferrato. 47. 879. 48. 357. Castelborentino. 44. 1008. Castiglione. 48. 125. Catania. 46. 338. Cesena. 38. 62. Chieti. 39. 580. Chioggia. 40. 644. Civitale. 48. 140. Codogno. 38. 298. Como. 42. 933. Conegliano. 47. 628. Cordova. 46. 207. Corfu. 37. 392. Crema. 37. 657. 47. 492. Cremona. 36. 617. 38. 598. Cuneo. 38. 518. Darmstadt. 39. 120. 734. Dessau. 43. 280. Dresden. 37. 265 fg. 41. 633. 48. 718. Este. 38. 261. Fabriano. 38. 387. Faenza. 48. 325. Fano. 39. 421. Fermo. 37. 61. Ferrara. 37. 539. 40. 444. 38. 447. 42. 667. 1012. Finale. 42. 253. Florenz. 36. 328. 848. 37. 287. 572. 38. 228. 678. 42. 669. 41. 172. 43. 710. 44. 1007. 45. 668. 46. 173. 47. 667. Foggia. 48. 320. Foligno. 39. 421. Forli. 42. 641. Frankfurt a. M. 41. 462. 44. 54. 257. 745. 827. 908. 45. 252. 599. 46. 412. 47. 138. 802. 856. 48. 300. 347. 49. 464. Genf. 47. 751. Genua. 35. 346. 36. 820. 38. 230. 730. 45. 776. Gibraltar. 45. 951. Goths. 49. 392. Granada. 44. 1034. 47. 935. Guayaquil. 45. 502. Hamburg. 44. 980. 45. 193. 46. 58. 705. 47. 58. 293. 661 fg. 48. 136. 50. 53. 302. 868. 826. Hannover. 46. 746. Havanna. 39. 302. 42. 702. 43. 748. 47. 736. Jesi. 40. 443. 45. 329. Ivrea. 46. 371. Kassel. 39. 667. 41. 604. 47. 508. 48. 62. 49. 404. 50. 20. 381. Koburg. 44. 266. 50. 89. Köln. 49. 694. Königsberg. 46. 187. Kolmar. 41. 728. Konstantinopel. 44. 363. 906. Kopenhagen. 43. 816. 49. 300. 50. 281. Lausanne. 47. 751. Leipzig. 37. 269. 330. 38. 826. 39. 246. 40. 312. 373. 584. 42. 373. 46. 669. 864. 47. 410. 50. 588. Lemberg. 45. 134. Lissabon. 42. 518. 44. 363. Livorno. 36. 665. 37. 97. 753. Lodi. 42. 471. Lucca. 36. 329. 37. 98. Lugano. 48. 144. Lugo. 38. 62. Macerata. 38. 868. 44. 1032. Madrid. 36. 776. 37. 132. 45. 803. 46. 558. 47. 228. 48. 142. Mahon. 48. 143. Mailand. 34. 199. 412 fg. 36. 859. 37. 222. 338. 39. 777. 40. 874. 41. 193. 45. 797. 46. 388. Malta. 42. 703. Mantua. 38. 599. 36. 717. 42. 511. Mannheim. 37. 150. 481. 39. 425. Marseille. 47. 937. Messina. 39. 370. 46. 196. Mexiko. 38. 833. 870. 39. 278. Mirandola. 48. 90. Modena. 36. 848. Montepulciano. 41. 391. Monza. 47. 491. Moskau. 45. 455. 47. 229 fg. München. 39. 163. Neapel. 35. 732. 36. 631. 37. 269. 617. 649. 38. 173. 39. 14. 96. 371. 579. 40. 114. 197. 42. 913. 43. 348. 44. 811. 45. 327. 46. 197. 339. 47. 397. Nizza. 38. 519. 39. 670. 43. 516. 47. 150. Novara. 37. 635. 41. 647. Novi. 47. 149. Nürnberg. 46. 830. Odessa. 41. 853. 46. 882. Oran. 44. 907. 47. 751. Orvieto. 37. 515. Osmo. 38. 382. Ostiglia. 42. 182. Padua. 37. 98. 39. 689. 43. 724. 44. 359. Palermo. 36. 513. 38. 123. 39. 15. 94. 42. 473. 47. 75. 83. Palma. 42. 519. Pampelona. 43. 1080. Paris. 35. 688. Parma. 37. 448. 636. 42. 512. Pavia. 39. 510. 42. 685. Perugia. 36. 662. 43. 415.

Pesaro. 38. 413. 44. 832. Petersburg. 49. 431. Piacenza. 39. 668. 46. 323. Pisa. 37. 370. 38. 678. Porto Maurizio. 43. 731. Posen. 46. 115. Prag. 37. 246. 781. 816. 818. 38. 260. 595. 794. 39. 641. 731. 779. 40. 46. 94. 359. 41. 33. 408 (böhm.). 742. 987. 42. 704. 813. 1053. 1068. 43. 44. 384. 661. 757. 44. 212. 546. 709. 45. 50. 266. 428. 774. 46. 826. 879. 47. 640. 851 f. 48. 371. Ravenna. 44. 833. Recanati. 45. 395. Reggio. 38. 679. 44. 834. 46. 197. 48. 370. S. Remo. 43. 731. Rieti. 43. 430. Riga. 49. 513. Rimini. 37. 538. 39. 472. Rom. 36. 646. 37. 179. 284. 413. 38. 35. 40. 197. 441. 41. 607. 44. 1008. 45. 394. 46. 193. 47. 92. Rouaan. 46. 340. Rovereto. 40. 644. Rovigo. 36. 372. 41. 212. 43. 644. Saone. 44. 837. Schio. 38. 263. Sevilla. 41. 852. 47. 510. Siena. 37. 97. Sinigaglia. 37. 61. 38. 62. Smirna. 44. 1056. Spoleto. 37. 514. 43. 390. Strassburg. 39. 313. 40. 563 fg. 41. 210 fg. 447. 43. 884. 47. 762. 48. 702. 49. 778. Stuttgart. 40. 821. Teramo. 39. 426. Tortona. 40. 615. Treviso. 38. 832. 43. 644. 47. 627. Triest. 37. 381. 38. 261. 599. 42. 472. 669. 43. 571. 986. 47. 493. Turin. 36. 714. 38. 715. 46. 524. 47. 443. Udine. 44. 360. Valencia. 41. 852. 46. 207. 47. 730. 48. 143. 49. Valenza. 47. 878. Valladolid. 46. 558. Venedig. 35. 160. 36. 851. 37. 829. 39. 228. 41. 255. 42. 185. 43. 644. 46. 878. 47. 493. 678. 48. 125. Vercelli. 42. 516. Verona. 37. 672. 39. 511. 40. 355. 43. 643. 44. 885. Viadana. 41. 212. Vicenza. 38. 535. 39. 511. Vittoria. 47. 936. Warschau. 45. 758. Weimar. 38. 612. 39. 691. 42. 750. 44. 147. Wien. 35. 529. 36. 143. 37. 537. 554. 38. 397. 39. 92. 292. 747. 40. 88. 386. 573. 811. 41. 143. 643. 813. 850. 43. 138. 367. 690. 48. 444. 626. Zaragoza. 42. 994. 43. 264. — Leier. Finale dur, in Strassburg aufg. 41. 726. — Potpourri dur, für Pianof. zu 2 und 4 Händen. (B) 43. 705.

Bellini, V., Oper. Il Pirata (f. Mailand geschrieb., s. u., aufg. in Algier. 41. 851. Barcellona. 41. 852. Bergamo. 35. 783. 39. 802. Berlin. 33. 630. 691. 34. 364. 701. 35. 716. 36. 362. 816. 45. 181. Bologna. 33. 154. 46. 196. Cagliari. 44. 300. Catania. 42. 474. Cotta di Castello. 39. 457. Crema. 39. 510. Danzig. 39. 603. Ferrara. 43. 431. Florenz. 31. 629. 39. 196. Genua. 35. 538. Jena. 41. 852. Leipzig. 36. 396. Isenburg. 44. 260. Lissabon. 37. 30. Livorno. 42. 511. London. 33. 851. Mailand. 31. 612. 32. 298. 38. 94. 43. 203. Mantua. 38. 599. 45. 800. Mexiko. 37. 753. 38. 870. München. 32. 799. 36. 331. 39. 162. Neapel. 31. 349. 37. 269. Neustrelitz. 36. 596. Neuorleans. 47. 937. Newyork. 35. 162. Novara. 39. 496. Palermo. 32. 299. 39. 578. 41. 112. Padua. 43. 993. Paris. 35. 688. 854. Parma. 39. 494. Pavia. 40. 326. Perugia. 39. 421. Petersburg. 45. 854. Prag. 33. 346. 611. Pisa. 35. 346. 38. 258. Rieti. 42. 430. Rom. 31. 350. 36. 647. Sassari. 42. 248. Sinigaglia. 33. 779. Strassburg. 41. 240. Stuttgart. 39. 624. Turin. 36. 661. 38. 324. Treviso. 39. 359. Triest. 33. 313. Turin. 40. 179. Venedig. 32. 302. 35. 639. 37. 200. 43. 957. Vicenza. 32. 766. Weimar. 41. 663. Wien. 32. 588. 35. 382. 40. 341. 42. 378. — Ouverture daraus, in Mailand aufgeführt. 32. 799. — Ouv. f. gr. Orch. (B.) 43. 164. Potpourri daraus, für Pianof. (B.) 43. 705.

— Oper. I Puritani (geschrieben für Paris, s. u.), aufgeführt in Alexandria. 43. 156. Alexandrien. 44. 906. Algier. 42. 321. Aurora. 38. 664. Bassano. 43. 224. Bergamo. 49. 326. 43. 932. Berlin. 38. 137. 212. 279. 499. 513. 775. 40. 410. 786. 857. 41. 467. 820. 42. 699. 43. 407. 561. 44. 379. 595. 764. 962. 45. 43. 46. 259. 366. 737. 47. 440. 48. 605. 50. 198. Bilbao. 48. 143. Bologna. 39. 168. 44. 277. Brescia. 44. 1034. Brünn. 42. 702. Cadix. 43. 747. Casalmonferrato. 47. 446. Chiavari. 45. 348. Cottogno. 46. 101. Cordova. 44. 1034. Cremona. 45. 461. Cuneo. 45. 444. Dessau. 43. 280. Fermo. 46. 810. Ferrara. 39. 422. Fiume. 46. 373. Florenz. 38. 465. 40. 144. 41. 172. 391. 43. 445. 46. 173 fg. 47. 147. Forli. 39. 626. Frankfurt a. M. 41. 185. 44. 119. 241. 357. 743. 940. 45. 232. 509. 47. 312. Genua. 41. 405. 45. 446. Gorz. 42. 980. 43. 986. Gotha. 50. 329. Hamburg. 46. 58. 48. 81. 490. 49. 436. 50. 423. 511. 567. 634. Havelle. 43. 573. 748. 47. 736. Hasset. 38. 727. 48. 62. 49. 404. Isburg. 49. 614. Köln. 49. 693. Königsberg. 40. 80. Kopenhagen. 48. 144. Lerida. 46. 558. Lissabon. 42. 518. 43. 748. Livorno. 47. 443. London. 37. 582. Lucca. 39. 745. Macerata. 41. 609. Madrid. 45. 931. 47. 227. 48. 413. Mailand. 38. 312. 363. 40. 626. 41. 670. 46. 369. Malaga. 45. 932. Mantua. 38. 832. Marseille. 47. 731. Messina. 42. 203. Modena. 40. 179. 42. 512. Montagnana. 43. 224. 46. 115. Neapel. 39. 371. 41. 839. 42. 638. 913. 43. 71. 348. 668. 46. 197. 339. 809. 47. 398. 845. 48. 321. Novara. 44. 836. Nove. 42. 270. Padua. 38. 832. 43. 643. Palermo. 38. 313. 43. 68. 347. Palma. 46. 882. Paris. 37. 707. 48. 70. Parma. 38. 482. Pavia. 40. 326. 44. 904. Petersburg. 47. 30. Piacenza. 40. 374. Pistoja. 47. 443. Prag. 39. 343. 641. 690. 41. 571. 42. 796. 813. 44. 346. 45. 734. 774. 46. 855. 47. 341. 859. Ravenna. 46. 516. Reggio. 45. 392. 46. 368. Riga. 49. 513. Rom. 38. 329. 39. 147. 40. 441. 557. 41. 169. Rovigo. 42. 184. Saluzzo. 46. 371. Sassari. 48. 109. Siena. 42. 949. Sinigaglia. 39. 729. Spoleto. 48. 324. Strassburg. 41. 210 fg. 48. 702. Tolentino. 46. 810. Tortona. 43. 731. Triest. 39. 512. 43. 223. Turin. 39. 669. 44. 835. Udine. 43. 937. Valencia. 42. 936. 48. 413. Venedig. 38. 816. 39. 512. 40. 198. 44. 359. Vercelli. 45. 445. Verona. 42. 448. Vicenza. 44. 885. Victoria. 48. 143. Weimar. 41. 663. 43. 591. 45. 71. 913. Wien. 38. 816. 39. 303. 544. 559. 40. 772. 42. 173. 378. 43. 198. 367. 690. 48. 608. S. Yago. 44. 906. Zaragoza. 48. 413. — Ouv. und Stücke dar., in Prag. 43. 662. — Die Puritaner, Klav.-Ausz. (B.) 38. 113.

Bellini, V., Oper: La Sonnambula (Die Nachtwandlerin — geschrieben für Mailand, s. u.), aufgeführt in Ajaccio. 43. 573. Alessandria. 38. 230. 42. 514. Amsterdam. 47. 510. Ancona. 39. 426. 48. 323. S. Angelo. 40. 443. Arezzo. 48. 342. Athen. 42. 702. 973. 43. 747. Barcellona. 43. 573. Bari. 46. 197. Bassano. 38. 262. Bergamo. 36. 776. 48. 374. Berlin. 38. 429. 444. 674. 846. 39. 362. 389. 471. 552. 736. 832. 40. 131. 211. 343. 624. 693. 41. 70. 215. 391. 820. 42. 772. 1068. 43. 513. 888. 687. 1012. 44. 294. 329. 349. 763. 962. 45. 181. 360. 471. 597. 46. 363. 47. 224. 289. 440. 710. 48. 449. 511. 620. 886. Bolla. 45. 945. Bilbao. 43. 747. Bologna. 36. 664. 847. 40. 576. 43. 431. Brescia. 37. 657. 40. 327. Budua. 42. 491. Bukarest. 48. 414. Cagliari. 46. 142. Casalmonferrato. 46. 371. Castel S. Pietro. 39. 730. Chiogia. 40. 644. Codogno. 38. 298. Corfu. 42. 392. Cortona. 43. 914. Crema. 39. 510. Cremona. 37. 127. 45. 799. 47. 492. Cuneo. 38. 518. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 43. 280. Dresden. 37. 867. 48. 487. Faenza. 40. 576. Fermo. 38. 32. Ferrara. 38. 447. 39. 148. 43. 431. Finale. 47. 863. Florenz. 38. 465. 41. 390. 858. 42. 668. 43. 491. 44. 1008. 46. 522. Forli. 43. 430. Frankfurt a. M. 41. 45. 44. 357. 461. 743. 827. 940. 45. 232. 409. 818. 46. 722. 47. 314. 802. 856. 48. 547. Foligno. 39. 148. Genua. 37. 448. 38. 739. 41. 174. Gotha. 50. 426. Hamburg. 45. 613. 47. 661 fg. 48. 81. 490. 49. 29. 436. 585. 890. Havana. 38. 368. 833. Jena. 42. 492. Imola. 38. 446. 45. 213. Intra. 38. 739. Kassel. 39. 667. 47. 398. 48. 62. 49. 404. Koburg. 44. 260. 49. 614. Kolmar. 41. 728. Konstantinopel. 44. 906. Leipzig. 40. 373. 584. 37. 449. 39. 225. 246. 49. 526. Lemberg. 45. 54. Levante. 41. 476. Livorno. 37. 571. 38. 479. 868. London. 33. 851. 37. 583 fg. 41. 396. 802. 49. 578. 50. 353. 565. Lucca. 37. 98. 48. 344. Macerata. 40. 443. 44. 832. Madrid. 47. 509. 734. 48. 838. Mailand. 33. 324. 36. 628. 858. 37. 222. 358. 38. 94. 563. 39. 719. 40. 626. 43. 618. 45. 797. 47. 462. 48. 372. Malta. 47. 541. 731. Manchester. 50. 728. Mannheim. 39. 422. Mantua. 42. 700. 48. 376. Marseille. 41. 671. 44. 698. Mecenza. 45. 392. Mexiko. 38. 833. 870. Modena. 37. 310. 38. 679. Monza. 42. 472. Neapel. 35. 752 fg. 36. 631. 779. 37. 49. 269. 449. 39. 96. 40. 114. 174. 41. 114. 606. 42. 231. 44. 239. 45. 337. 46. 306. 48. 85. 321. 831. Neuorleans. 47. 937. Odessa. 41. 852. 42. 222. 43. 1080. Oleggio. 42. 931. 43. 136. Orizimaro. 43. 223. Padua. 37. 240. 43. 568. 644. Palermo. 35. 130. 37. 177. 253. 40. 460. 47. 396. 48. 84. Palma. 42. 519. Palmanova. 47. 188. Pamplona. 44. 365. Paris. 35. 688. Parma. 39. 747. 41. 645. Perugia. 37. 537. Pesaro. 44. 832. Petersburg. 47. 30. 230. 352. Piacenza. 40. 616. 42. 511. Pisa. 47. 94. Pisaroldo. 44. 1035. Pisa. 39. 458. Pistoja. 45. 414. Potsdam. 43. 880. Prag. 39. 166. 40. 559. 756. 41. 742 fg. 796. 44. 212. 545. 700. 45. 532. 734. 46. 92. 856. 879. 47. 640. Ravenna. 37. 539. Reggio. 40. 387. 44. 834. 48. 355. Riga. 49. 513. Rom. 36. 517. 37. 448. 514. 38. 177. 39. 595. 42. 477. 43. 89. 46. 508. Rovereto. 40. 644.

Borgo. 37. 360. 41. 423. Salerno. 43. 500. Sarzana. 38. 731. Sassari. 46. 330. Savigliano. 41. 405. Savona. 45. 446. S. Sepolcro. 39. 196. Siena. 42. 511. Sinigaglia. 37. 61. Spoleto. 42. 489. 43. 396. Stradella. 42. 471. Strassburg. 39. 815. 41. 710 fg. 447. 48. 702. Stuttgart. 40. 821. Teramo. 38. 381. Triest. 37. 674. 40. 319. 43. 986. 47. 493. 48. 388. Turin. 36. 849. 39. 62. 42. 680. 43. 1076. 47. 148. 49. 673. Urbino. 38. 381. Velencia. 42. 373. 519. Venedig. 37. 830. 39. 228. 40. 643. 42. 185. 940. 43. 225. 645. 957. 44. 359. 45. 801. Vercelli. 46. 317. Verona. 39. 531. 43. 274. Vicenza. 43. 508. Voghera. 43. 731. Weimar. 41. 500. 724. 45. 71. 943. Wien. 37. 127. 378. 536. 784. 38. 385. 515. 39. 114. 344. 560. 40. 541. 880. 41. 366. 42. 378. 43. 198. 367. 1128. 45. 697. 48. 441. Zarzgoza. 43. 264.

Bellini, V., Oper: La Straniera (Die Fremde, auch als: Die Unbekannte — geschrieben für Mailand, s. 9.), aufgeführt in Ancona. 39. 729. Ascoli. 36. 526. Berlin. 34. 143. 216. 333. 364. 701. 35. 27. 371. 650. 716. 36. 156. 37. 703. 38. 513. 794. 845. 39. 708. 42. 1012. 1068. 44. 549. Bologna. 34. 811. 34. 367. 36. 527. 40. 197. Brescia. 35. 348. Cadix. 37. 392. 43. 747. Cagliari. 42. 248. Cargi. 45. 914. Corfu. 36. 630. 43. 573. Cremona. 48. 374. Este. 46. 846. Ferme. 36. 517. Ferrara. 41. 376. Florenz. 41. 172. 43. 711. 44. 1007. Frankfurt a. M. 34. 865. 44. 117. 464. Genua. 36. 715. Jesi. 36. 518. Ieres. 37. 638. Kassel. 37. 498. 41. 604. Konstantinopel. 46. 209. 575. Kopenhagen. 37. 365. 43. 816. Leipzig. 33. 408. Lissabon. 43. 711. London. 43. 305. Lucca. 36. 318. Macerata. 35. 328. Madrid. 33. 172. Mailand. 34. 298. 566. 42. 298. 36. 858. 39. 289. 44. 838. Malta. 43. 574. Mannheim. 37. 136. Mantua. 36. 718. Messina. 35. 317. 39. 369. Mirandola. 38. 729. Modena. 34. 327. 39. 673. München. 39. 163. Neapel. 34. 381. 32. 749. 37. 738. 39. 729. 40. 536. Neustrelitz. 36. 569. Nurnberg. 36. 336. Odessa. 41. 852. Osmo. 37. 538. Padua. 37. 673. 43. 568. Palermo. 32. 299. 42. 894. Palma. 43. 574. Paris. 35. 688. Parma. 34. 201. Pavia. 43. 314. Perugia. 37. 63. Pesaro. 44. 1035. Pest. 42. 669. Portlemouth. 33. 812. Prag. 34. 349. 35. 41. 36. 463. 841. 37. 818. 39. 160. 690. 778. 40. 64. 224. 431. 449. 559. 647. 41. 371. 743. 42. 706. 43. 661. 757. 44. 699. 45. 534. Reggio. 42. 203. 670. Rom. 39. 48. 41. 169. 44. 1008. Sassari. 37. 309. Savigliano. 46. 370. Savona. 39. 439. Spoleto. 37. 514. Strassburg. 41. 710 fg. Stuttgart. 35. 78. Terni. 36. 661. Tortona. 42. 681. Triest. 45. 801. Turin. 34. 201. 38. 230. 44. 296. Venedig. 36. 716. 39. 228. 41. 696. Vercelli. 44. 299. Verona. 36. 717. Vicenza. 35. 782. Viterbo. 44. 276. Wien. 34. 327. 837. 35. 193. 352. 36. 143. 37. 352. 38. 107. 532. 811. 830. 39. 92. 40. 772. 41. 850. — Bav.-Aus., ohne Text. (B) 34. 871. zu 4 H. (B) 35. 165. Potpourri, zu 4 H. (B) 36. 610. — Mojasi, Piet. de, Krit. Bemerkungen etc. über diese Oper. 32. 322.

—— Oper: Zaira, aufgeführt in Florenz. 38. 677. Parma. 31. (566.) 596.

—— Ouvert. p. Pianof. (B) 32. 180.

—— 2 Ariette p. Mezzosopr. (B) 37. 691.

—— Soirées music., Arietti, e Rom. herausgegeb. v. Ropisch. (B) 40. 250.

Bellini, die Witwe des Vorigen und in zweiter Ehe mit Bingham verheiratet, † zu London. 43. 980.

Bellissoni, Sänger in Orvieto. 43. 430.

Bellio, Giov., Oper: Il Barbiere di Gheldria, in Venedig aufgeführt. 31. 563.

—— Oper: Gli Zingari, in Treviso aufgeführt. 42. 474.

—— Ouverture, in Venedig aufgeführt. 37. 381.

Beltmann, Musikdirektor, Rastor und Organist in Schleswig, Weihnachtskantate. 35. 484.

—— Kantate, in Leipzig aufgeführt. 42. 186.

Bellini, Sgn. Ter., Sänger in Bergamo. 35. 349. Neapel. 32. 300. Padua. 37. 673. Treviso. 38. 534. Vicenza. 36. 716 fg. — † zu Mailand. 41. 423.

Bellini, Sgn. Maddal., Sängerin, in Cremona. 45. 948. Oppetta. 43. 574. 749. 1080. Tortona. 46. 325. Treviso. 46. 113.

Bellotta, Mich., 9jähriger Pianofortespieler, in Neapel. 46. 101.

Bellucci, Nachrichten. 38. 262. 43. 644. 957. 45. 949. 47. 899. 48. 123.

Belmonte, Tenorist in Cordova. 46. 207.

Beltrami, Sgr., s. Barozzi.

Beltramini, Sgn. Carol., Sänger, in Mailand. 35. 363. Mantua. 37. 672. Modena. 39. 477. Parma. 36. 713.

Beltramini, Paola und Antonia, deren Schwestern, Sänger, in Forli. 32. 525.

Belz, F., Ouvert., in Stuttgart aufgeführt. 34. 497.

Bemmann, Organist und Musikdirektor in Preußen. 49. 838.

Bénard, Orchesterdirektor in Marseille. 35. 513. 36. 55. Musikdirektor in Lille. 49. 27.

Beneich (Benchich), Bassist, in Amsterdam. 47. 229. 510. Bologna. 46. 357. Triest. 45. 801. 930. Venedig. 46. 114. Vercelli. 48. 357. Verona. 48. 125.

Benciolini, Antonio, Bassist, in Cremona. 43. 641. Bergamo. 43. 933. Mailand. 47. 581. 48. 109. Monza. 43. 933. Novara. 42. 269. Palermo. 45. 327. Savona. 43. 516. Vercelli. 43. 1077. Wien. 40. 539. 41. 616 fg. 42. 620 fg.

Benda, Ge., Melodr.: Ariadne auf Naxos, neu bearbeitet von Ritt. v. Spengel, aufgeführt in München. 35. 205. Berlin. 35. 323.

—— Melodr.: Medea, neu bearbeitet von dems., in München aufgeführt. 38. 582.

—— Melodr.: Pygmalion, in Berlin aufgeführt. 37. 197.

Bender, Frl., Sängerin in Wien. 33. 609.

Bender, s. Bänder.

Bender, Jak., Orchesterdir. zu Antwerpen. 45. 117. † 46. 687.

Bendini, Sgn., Alt., in Berlin. 46. 259. 47. 163. 387. Breslau. 47. 478. Hamburg. 48. 701. 777. Kopenhagen. 48. 414. Triest. 46. 114. Turin. 45. 430.

Bendixen, Louise, Rondeau f. Pianof. (B). 48. 629.

Bendl, Musikdirektor in Wien, zum Milit.-Kapellmstr. ernannt. 49. 270. † in Triest. 49. 662.

Bendieh, Karl, Klarinettist in Sondershausen — Biogr. 39. 548.

Benedetti, Virtuosen beim Musikfeste. 35. 715.

Benedetti, Mich., Bassist, in Arezzo. 48. 89. Hamburg. 47. 493. Neapel. 34. 399. 34. 566. 35. 591. 37. 31. Vicenza. 35. 348.

Benedetti, Tenorist, in Como. 46. 829. 47. 586. Cremona. 46. 408. Hamburg. 47. 663. 48. 491. Kopenhagen. 47. 229. 511. 736. Petersburg. 48. 145.

Benedettini, Raf., Komponist in Rom, Ehrenmitgl. der Sta Cecilia. 44. 854.

Benedict, Jul., Pianofortespieler und Komponist aus Stuttgart — Biographie. 50. 206. als Pianofortespieler in Bologna. 35. 134. London. 37. 641. 41. 366. 42. 536. 44. 632. Mailand. 32. 534. Paris. 38. 814. Rom. 34. 387. Stuttgart. 34. 191. 41. 842. legt seine Stelle als Kapellmeister an Drurylanetheater in London nieder. 47. 110. erhält von der Königin Mutter von Neapel einen Brillantring. 39. 96. errichtet in London mit Moscheles eine Singakademie. 43. 231.

—— Oper: Un anno ed un giorno, in Neapel aufgeführt. 39. 96.

—— — Die Braute von Venedig, in London aufgeführt. 46. 405. in Kassel. 47. 807. 48. 63. Ouv. dar., in Leipzig aufg. 47. 87.

—— Oper: Giacinta ed Ernesto, in Neapel aufgeführt. 32. 300.

—— Oper: The Gipsy's Warning, in London aufgeführt. 40. 348. in Berlin „Die Zigeunerin". 42. 906. Wiesbaden. 43. 285. Ouverture daraus, in Leipzig. 41. 1007. in Prag. 48. 352.

—— Der Zigeunerin Warnung, Klaviersatzung. (B) 41. 323.

—— Oper: Die Kreuzfahrer (The Crusaders) oder Der Alte von Berge, aufgeführt in London. (Inhalt der Oper etc.) 48. 201. in Prag. 49. 368. in Stuttgart. 50. 111. Ouverture daraus, in Leipzig aufgeführt. 48. 806.

—— Oper: I Portoghesi in Goa, in Neapel aufgef. 32. 299. Stuttgart. 33. 187.

—— Intr. et Var. p. Pf. sur un th. du Pirate. 10. W. (B) 35. 29.

—— Concertino „ „ av. orch. 18. „ „ „ 30.

—— Souvenir de Naples, Fant. p. Pf. 51. „ „ „ 38. 73.

—— Fant. p. Pianof. sur Anna Boleyn. 14. „ „ „ 74.

—— Caprice p. Pianoforte, Op. 33. (B) 45. 323.

—— 3 Lieder mit Pianoforte. (B) 49. 765.

—— Réverie p. Pianoforte, Oe. 39. (B) 50. 58.

—— et Bériot, Duo brill. p. Pianof. et Viol. sur Sonnamb. (B) 40. 39.

—— — Le fruit de l'Etude. 6 Duos p. Pianof. et Viol. (B) 44. 448.

—— et Bucher, T., 1. gr. Potp. et Variat. conc. p. Pianof. et Fl. 13. W. (B) 35. 231.

Benedit, Lehrer am Konservatorium zu Marseille. 48. 696.

Benefatti, Tenorist in Savona. 42. 271. Londinara. 43. 933.

Benelli, Ant., Prof. in Berlin — Nekrolog. **33.** 27.
—— Briefe (über Spontini etc.). **31.** 367. 381. 389. 524. Bemerkungen der Redaktion hierzu. **31.** 438. 542.
—— Lobpreisungen von Spontini's Olympia in den Berliner Zeitungen. **31.** 532. B.'s Erklärung hierauf. **31.** 588.
—— Saffoges p. Basse, av. Pianoforte. **35.** W. (B) **31.** 605.
Benelli, Sgn. Luig., Sängerin in Messina. **35.** 317.
Benesch, Tenorist in Stuttgart — geht ab. **31.** 133. in Darmstadt. **39.** 733.
Benesch, Violinist und Vicecapellmeisterdirektor am Hoftheater in Wien. **31.** 615. **35.** 210. 569. **37.** 379. **38.** 476.
Benesch, Friederike, dem. Gattin (Heinr. Proch's Schwester), Pianofortespielerin daselbst. **35.** 210. 569. **37.** 379.
Beneventano, Bassist in Brescia. **47.** 892. Mailand. **48.** 109. 372. Neapel. **45.** 636. 911. **47.** 17.
Benetti, Bassist, in Palermo. **37.** 252.
Benetti, Sgn., Sängerin in Pavia. **45.** 461. Konstantinopel. **47.** 510. in Prag. **47.** 47.
Benevoli, 16stimmige Sanctus, in Kopenhagen aufgef. **41.** 472.
Bengazzi, Sgn., Sängerin in Siena. **42.** 949.
Bengazzi, Sänger, in Siena. **42.** 949.
Beniczki, Chev., aus Ungarn, neue Instrumente. **45.** 916.
Benincasa, Mitglied der italienischen Oper in Dresden. **36.** 192. in Leipzig. **37.** 396. 411. **38.** 420. **37.** 52. — Nekrolog **37.** 173.
Bennatti, Dr. Franz., Die physiologischen und pathologischen Verhältnisse der menschl. Stimme. A. d. Französ. (B) **36.** 685.
Bennett, Frl., Sängerin in Königsberg. **40.** 81.
Bennett, Sänger in York beim Musikfeste. **37.** 736.
Bennett, Will. Sternedale, Pianoforte-spieler und Komponist in London. **37.** 586. **50.** 457. in Leipzig (Mendelssohn's Schüler). **39.** 242. 656. — **41.** 72. 176. — **44.** 46. 84. 256. erhält von der Concertdirektion daselbst einen silbernen Pokal. **39.** 656. in Birmingham. **45.** 803.
—— Facsimile s. Handschrift. **42.** Beil. 3.
—— Ouverture zu den Najaden, in Leipzig aufgeführt. **39.** 245. **40.** 81. **41.** 110. **42.** 139. 440. 1070. **47.** 107. **48.** 214. **50.** 749. in Breslau. **40.** 389. Darmstadt. **48.** 518. Jena. **42.** 342. Riga. **49.** 536.
—— Ouverture zu den Najaden, 15. Werk, für Pianoforte zu 4 H. (B) **43.** 808.
—— Ouverture zu Parisina, in Leipzig aufgeführt. **39.** 243. in London. **50.** 410.
—— Ouverture: Die Waldnymphe, in Leipzig aufgeführt. **41.** 89. **42.** 975. **43.** 122. **44.** 124. **48.** 768. **49.** 882. Prag. **45.** 346.
—— 3 music. Sketches für Pianof., 10. W. (B) **39.** 253.
—— 6 Studien „ „ 11. „ „ „ 256.
—— 3 Impromptus „ „ 12. „ „ „ 332.
—— 4. Conc. p. Pianoforte, Op. 19. ((B) **44.** 332.
—— Caprices „ „ „ 22. (
—— 6 Lieder für Singst. m. Pianof., 23. Werk. (B) **44.** 556.
—— Suite des pièces p. Pianoforte, 24. „ „ „ 609.
—— Trio p. Pianof., V. et Vcelle, Op. 26. (B) **47.** 736.
—— Rondo piacev. p. Pianoforte, Op. 25. (B) **45.** 470.
—— Sestett für Pianoforte, 2 Viol., V., Violoncelle und Kontrabass. Op. 8. (B) **48.** 500.
—— Capriccio scherz. p. Pianoforte, Op. 27. (B) **48.** 609.
Bennett-Okulski, Frau (Const. d. Vor.), Sängerin, in Dresden. **48.** 507. (Vgl. Okulski.)
Benninghaus, Frl., Sängerin in Quedlinburg. **43.** 683 fg.
Benoungen, Musikfest daselbst. **40.** 161.
Benoit (Benoist), Prof. am Konservatorium zu Paris, an Halevy's Stelle Gesangdirektor an der grossen Oper zu Paris. **42.** 582. **46.** 587.
—— Oper: L'Apparition, in Paris aufgeführt. **50.** 480.
—— Musik zum Ballet: Naïda, ebendas. aufgeführt. **50.** 615.
Benoni, Jul., junger Komponist in Wien (Meyer, des. aufgeführt) **48.** 634.
Benshein, Musikfest daselbst. **40.** 776.
Bentz, musikal. Instrument der Brasilianer. **35.** 29.
Benvenuti-Chevrier, s. Chevrier.
Benzoni, Sgn., Sängerin, in Palermo. **42.** 473. Vicenza. **43.** 933.
Berasek, Frl., Sängerin in Prag. **31.** 857. **32.** 633. 640. **33.** 272. 328. 455. in Leipzig. **34.** 764. vermählt sich mit dem Violoncellisten Mathis in Hannover. **35.** 483.
Berat, Frédé., Romanzenkomponist in Paris. **50.** 134.
Berbiguier, T., Flötist in Paris — **40.** 115.
—— Rondo de Concert p. Flûte av. orch. etc. Oe. 98. (B) **32.** 346.
—— Les 3 Grâces. Rondol. p. Fl. et Pianof. „ **36.** 820.
—— Le rêve de la jeune Andalouse, p. Fl. et Pianof. Oe. 128. (B) **37.** 340.
—— Souvenir de Vaucluse, p. Fl. et Pianof. Oe. 130. (B) **38.** 47.
—— Le Bolé, „ „ „ „ „ 129. „ „ 305.
—— Le lac, „ „ „ „ „ 132. „ „ 557.
—— Le Solitaire „ „ „ „ „ 131. „ „ 956.
—— 3 pet. Soirées dramat. „ „ „ „ „ **41.** 1026.
—— Estrin des jeunes Flût. „ „ „ „ „ „ 1027.
—— 42 airs var. etc. p. Flûte „ „ „ „ „ 1041.
Berezowitsch, Oper: Il genio della notte, in Verona aufgeführt. **47.** 187. Turin. **49.** 673.
Berckt, Bassist in Berlin. **37.** 334. (von Düsseldorf.) **42.** 699.
Bererra, s. Brerera.
Berck, H., aus Bremen, Schüler Rossini's. **32.** 703.
—— Oper: Baldwin, Herzog v. Spoleto, in Bremen aufgef. **32.** 703.
—— „ Romulus und Remus. **31.** 550.
—— Ouverture, in Bremen aufgeführt. **31.** 550.
Berenhorst, von, Theaterintendant in Dresden. **42.** 69.
Berens, J. J., Musikdirektor in Hamburg. **47.** 308. **48.** 519. mit seinem Musikchor in Mecklenburg. **49.** 750. — Gersionsmusikdirektor. **50.** 149.
Berens, Frl., dessen Tochter, Sänger daselbst. **47.** 308. **49.** 28. 176 fg. 853. **50.** 71.
Berens, dessen Sohn, ausgebender Komponist. **48.** 519. als Violoncellist. **49.** 536.
Beretti, Sgn., Sängerin in Bari. **46.** 197.
Berettoni, Bassist, in Paris. **35.** 588.
Berg, Bassist in Strassburg. **31.** 45 fg.
Berg, Conr., Dus p. Harpe et Pianof., Op. 28. (B) **34.** 704.
Berg, C. (Musikdirektor in Strassburg **46.** 632.), Aperçu histor. sur la musique en Strassburg etc. **42.** 310. (B) **43.** 321. — hält musikalische Vorlesungen daselbst. **44.** 275. **46.** 634.
Berg, van den, Gesanglehrer in Utrecht. **49.** 94.
Bergamini, Sgn., Sängerin, in Genf. **47.** 731. **48.** 144.
Bergamo, Nachrichten. **32.** 308. 832. **33.** 817. **34.** 200. 411. 820. **35.** 161. 349. 783. **36.** 776. 852. **37.** 98. 657. 786. **38.** 94. 597. 855. **39.** 460. 703. 892. **40.** 320. 676. 809. **41.** 423. 694. 923. **42.** 137. 471. 685. 934. **43.** 547. 642. 932. **44.** 903. 1033. **45.** 461. 947. **46.** 408. 540. 845. **47.** 490. 899. **48.** 374. — Cäcilienfest daselbst. **38.** 95. Statistik der bergamasker Sänger beim Karneval 1835. **37.** 786. Biograph. Notizen über die Lehrer der dasigen Gesangschule. **40.** 3.
Bergauer, Luise, 13jähr. Sängerin in Prag. **42.** 1053. **43.** 387. **45.** 68. 236 fg. 269. 302. 443. 909. **46.** 96. 353. 518 fg. in Wien. **48.** 630.
Bergen (in Norwegen), mus. Zeitung „Apollo" daselbst. **42.** 926.
Berger, Karl Gottlieb, ehemal. Violinist in Leipzig. **32.** 218.
Berger, Ludwig, Pianofortespieler und Komponist in Berlin — **41.** 41. 178. — Nekrolog. **41.** 186. Seine Todtenfeier in Berlin. **41.** 216. Seine Gedächtnissfeier in Berlin. **44.** 334.
—— Erläuterung eines Urtheils von M. tort über Clementi. **31.** 467.
—— Aufrage wegen einiger seiner Werke. **43.** 864.
—— Symphonie, in Berlin aufgeführt. **35.** 58. 259.
—— Hymne für 4 Solo- und 8 Chorstimmen, in Berlin aufgeführt. **41.** 236. (nebst anderen Kompositionen) 334.
—— 15 Etudes p. Pianof. Oe. 22. (B) **39.** 709.
—— 10 Lieder mit Pianoforte, Op. 24. (B) **43.** 36.
—— Oeuv. compl. p. Pianof. Cah. 1. (B) **43.** 34. — Cah. 2. **43.** 130. — Cah. 3 u. 4. **43.** 651. VI. u. VII. **44.** 664. — Die Oeuv. compl. terminé, im Allgem. v. Schelowski. **48.** 249. 265. 437. 767.
—— 15 Lieder mit Pianoforte, Op. 17. 27. (B) **44.** 556.
—— 7 Lieder für Männerstimme, 46. Werk. (B) **50.** 281.
Berggreen, P. C., gibt in Kopenhagen eine musikalische Zeitung heraus. **38.** 497.
—— Singuiel: Das Bild u. die Büste, in Kopenhagen aufgef. **35.** 252.
Bergh, Freud. A. G. E. von der, in Haag. Ehrenmitglied der holländ. Musikvereine. **33.** 695. Verdienstmitglied dess. **37.** 827.
Bergkreyhen — über dieses Wort. **50.** 555.
Bergleute, Liederarmal. für dies., herausg. v. d. Zecke Wiesche. (B) **43.** 983.
Bergognini, Sgn., Sängerin in Chiavari. **46.** 141. (wohl = Burgognini, s. d.)

Bergonzi, Bened., Hornist zu Cremona, † **42**. 181.
—— Oper: Malek Adel, in Cremona aufgeführt. **37**. 767.
Bergonzi, Sga. Adel., dess. Tochter, Sängerin, in Cremona. **37**. 767. in Turin. **39**. 510.
Bergsträger aus den Pyrenäen, machen eine Kunstreise. **41**. 490. in Paris, ebendas. in London. **41**. 591. **42**. 34. in Frankreich und Belgien. **41**. 842. in Dänemark. **42**. 816. Dresden. **43**. 281. in Berlin. **43**. 406. Potsdam. **43**. 411. Weimar. **43**. 594. Kassel. **43**. 598. Prag. **43**. 1074. in Egypten. **48**. 94. in Frankfurt a. M. **49**. 80.
Bergt, Aug., Organist in Bautzen — † **39**. 392. — Nekrolog **39**. 656. Gedächtnissfeier desselben daselbst. **43**. 670.
—— Te Deum, in Görlitz aufgeführt. **37**. 744.
—— Orat. Pauli Bekehrung, in Bautzen aufgeführt. **43**. 670.
—— Pastorale, Schmerzet und sehet, für Männerstimmen, in Hirschberg. **44**. 668.
—— Geänge relig. Inhalts, stimmig. i. Heft. (B) **31**. 635.
—— Unterhaltungen für Orgelspieler. (B) **32**. 133.
—— Etwas zum Choral und dessen Zubehör. (B) **35**. 204.
—— 3 Quartette für Männerstimmen mit Pianoforte. (B) **39**. 696.
—— Der Glaube, Quartett für 4 Singstimmen mit Orch. (B) **40**. 171.
—— Die Allgüte Gottes: Schmecket u. sehet etc. Kant. (B) **43**. 926.
Bergson, Mich., Komponist in Hamburg. **49**. 569.
—— Oper: Loisa de Monfort, in Florenz aufgeführt. **49**. 238.
—— 4 Mazurkas p. Pianoforte, 1. Werk. (B) **43**. 1096.
—— 2 Romanzen. (B) **46**. 347.
Berini, Bonifet, in Codogno. **39**. 216. Palma. **46**. 882. Senigli. **37**. 309. Turin. **39**. 287. 495.
Berio, Sga. Gius., Sängerin in Ortinovo. **43**. 223. Pavia. **43**. 646. Reggio. **43**. 517. Triest. **45**. 920. Udine. **44**. 1034.
Beriot, Charl. de, Violinvirtuose und Komponist aus Belgien — s. Biographie. **43**. 1134. s. Portrait als Titelkupfer z. Jahrg. **43** — s. Büste. **41**. 393 — in Brüssel als Violinlehrer am Konservatorium. **45**. 117. **50**. 537. — Mitglied der philharmon. Gesellschaft zu Bologna. **35**. 134. der Gesellschaft der Musikfreunde des österr. Staats. **43**. 266. zum Mitglied der Akademie der Wissenschaften in Berlin vorgeschlagen. **46**. 882. der Soc. Cecilia in **Rom**. **41**. 395. Ehrenprofessor ders. **41**. 825. erklärt die unter seinem Namen erschienenen Melodien ital. für unächt. **41**. 762. 1056. heiratet eine Wienerin. **42**. 736. erhält von der Kaiserin von Oesterreich eine Brillantnadel. **43**. 206. bildet einen Cursus des arte in Brüssel. **46**. 814. Caprice von ihm — Facsim. Beil. 3 zu Jahrg. **44**. — in Baden. **41**. 698. in Berlin. **40**. 376. 451 fg. 464. 500. in Bologna. **35**. 134. (mit der Malibran). **36**. 847. Leipzig. **40**. 458 fg. in Liverpool (Worcester) beim Musikf. **35**. 709. in London. **37**. 640. in Manchester beim Musikfest. **38**. 807. in Neapel. **37**. 912. in Paris. **42**. 209. am Rhein mit Thalberg. **41**. 762. in Stuttgart. **41**. 842. in Wien. **41**. 1011. **42**. 91. 94.
—— 6. air var. p. Viol. av. orch. ou Pianof. Oe. 17. (B) **33**. 15.
—— 5. „ „ „ „ „ Oe. 7, acc. p. Pianof. (B) **35**. 404.
—— 6 Etudes brill. p. Viol. Oe. 17. (B) **41**. 967.
—— Caprice brill. „ „ „ „ (Nr. 6, Fant. sur la Muette). (B) **42**. 1051.
Beriot et **Benedict**, Duo brill. p. Pianof. et Viol. sur la Sonnambula. (B) **40**. 39.
—— Le fruit de l'Etude, 6 Duos p. Pianof. et Viol. (B) **44**. 418.
—— et **Herz**, Variat. conc. p. Pianof. et Viol. Op. 56. (B) **34**. 187.
—— et **Osborne**, Variat. p. Pianof. et Viol. conc. (B) **35**. 905.
—— — Fant. brill. „ „ „ „ (B) **36**. 232.
—— — Souv. d'Auber, Duo „ „ „ „ Op. 39. **44**. 937.
—— et **Thalberg**, Gr. Duo p. Pianof. et Viol. s. les Hugu. (B) **44**. 694.
—— et **Wolff**, Ed., Gr. Fant. p. Pianof. et Viol. Oe. 36. (B) **44**. 324.
—— — Gr. Duo p. Pianof. et Viol. sur les Diam. de la Cour. Oe. 36. (B) **44**. 324.
Berkenbusch, blinder Flötist aus Nordheim, in Bremen. **31**. 434. Leipzig. **31**. 337. **36**. 371. Berlin. **32**. 47. 137. Jena. **36**. 304.
Berlan, Sga. Gius., Sängerin, in Florenz. **47**. 667. als B.-Mazzoni daselbst. **47**. 862. (Vgl. Mazzoni.)
Berlendis, Bonifat, in Odessa. **41**. 833. **43**. 749. **47**. 937.
Berlin, Nachr. **31**. 16. 26. 72. 128. 166. 210. 234. 256. 309. 364. 380. 433. 463. 508. 559. 706. 720. 827. 839. **32**. 42. 113. 136. 168. 237. 250. 342. 357. 402. 485. 504. 619. 672. 685. 817. 827. **33**. 12. 41. 53. 121. 707. 761. 777. 849. 876. 926. 953. 959. 1009. **34**. 23. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **35**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **36**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **37**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **38**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **39**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **40**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **41**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **42**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **43**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **44**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **45**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **46**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **47**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001. **48**. 17. 33. 49. 65. 81. 97. 113. 129. 145. 161. 177. 193. 209. 225. 241. 257. 273. 289. 305. 321. 337. 353. 369. 385. 401. 417. 433. 449. 465. 481. 497. 513. 529. 545. 561. 577. 593. 609. 625. 641. 657. 673. 689. 705. 721. 737. 753. 769. 785. 801. 817. 833. 849. 865. 881. 897. 913. 929. 945. 961. 977. 993. 1009. **49**. 25. 41. 57. 73. 89. 105. 121. 137. 153. 169. 185. 201. 217. 233. 249. 265. 281. 297. 313. 329. 345. 361. 377. 393. 409. 425. 441. 457. 473. 489. 505. 521. 537. 553. 569. 585. 601. 617. 633. 649. 665. 681. 697. 713. 729. 745. 761. 777. 793. 809. 825. 841. 857. 873. 889. 905. 921. 937. 953. 969. 985. 1001.

Berlin (auch **Berlijn** etc. Aut., Komponist in Amsterdam — Biogr. **43**. 48. 54. 56. 59. — Schrt in Paris unter Komponistennam auf. **48**. 54. 543. zum Mitgl. der kais. Cäcilia in Rom ernannt. **46**. 816. erhält den Orden der Eichenkrone. **45**. 270. erhält die belgische gold. Medaille. **47**. 416. erhält die griech. gold. Medaille. **49**. 61. erhält die schwed. gold. Medaille. **49**. 384. erh. die österr. gold. Med. **50**. 319. erh. einen Ring vom König von Holland. **47**. 847.
—— Oper: Die Bergknappen — **45**. 270.
—— Oper: Rasul, in Amsterdam aufgeführt. **46**. 471.
—— Oratorium: Moses auf Nebo — **45**. 270.
—— Symphonie, in Amsterdam aufgeführt. **50**. 319.
—— Vollständige Ausg. aller Psalmen etc., Praktisch. (B) **43**. 581

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *№ XX.* 1803.

Anzeige

der fortgesetzten Pränumeration auf die

Monaths-Früchte für Klavier und Gesang.

Das erste Heft der Monaths-Früchte für Klavier und Gesang ist erschienen, und an sämtliche Pränumeranten versandt worden. Man wird sich bey Ansicht desselben leicht überzeugen, dass sowohl in Hinsicht des Inhalts, als auch der äussern Eleganz die Verlagshandlung mehr geleistet hat, als sie versprach. Dies erste Heft enthält 6 liebliche Gesänge von Himmel, Hurka und Reichardt und 4 sehr gefällige Klavierstücke von W. Bach und Gürrlich. — Der Notenstich, Titel nebst der sehr passenden Klarinette, und der Umschlag sind von sehr vorzüglichen Künstlern gearbeitet worden. — Auch unser vortrefflicher Righini hat sich den bisherigen Mitarbeitern beygesellt, und man wird in dem zweyten Hefte, wie in allen folgenden, Lieder und Klavierstücke von ihm finden.

Die folgenden 6 Hefte des ersten Jahrganges erscheinen zum 1. August, 1. Oktober und 1. Dechr. d. J. und zum 1. Febr. und 1. April 1804. Die Pränumeration mit 16 Gr. auf jedes Heft, mit 1 Thlr. 16 Gr. auf 3 Hefte und mit 3 Thlr. baar auf alle 6 Hefte bleibt immer offen; wer auf die folgenden Hefte pränumerirt, erhält auch das erste noch für den Pränumerationspreis. Oranienburg, den 1. Juny 1803.

Bureau de Musique von Rudolph Werkmeister.

Noch in der Blüthe der Jahre vollendete am 22sten May ein sehr hoffnungsvoller Tonkünstler, Hr. J. F. C. Wansleben, der noch einzige Sohn des geschickten Stadtmusikus in Halle, seine Laufbahn. Dieser ungemein vielversprechende Jüngling, spielte nicht nur verschiedene Instrumente, vorzüglich aber das Klavier, die Guitarre und das Violoncell sehr fertig und geschmackvoll; sondern er besass auch noch überdies nicht gemeine musikalische Kenntnisse. Einen Beweis von seiner glücklichen Anlage zur Komposition hat er durch die, nur kurz vor seinem Tode herausgekommenen Trois Duos pour la Guitarre etc. und durch eine Suite for acht Instrumente gegeben. Denn unleugbar zeugen diese Arbeiten, wenn auch der Kenner noch kleine Flecken darin entdecken sollte, von Kenntnissen und von Talente. Sein Verlust ist um so viel mehr zu bedauren, da er bey unermüdetem Fleisse und bey dem Bestreben nach möglichster Vollkommenheit, unter der Leitung des Musikdirektors Türk, dereinst gewiss ein gründlicher Tonsetzer und schätzbarer Theoretiker geworden wäre. — Sanft ruhe seine Asche!

Vor kurzem starb an einer Brustkrankheit Herr J. F. Träbert, Fürstl. Anhalt-Bernburg. Kammermusikus. Er war im eigentlichen Sinn des Wortes Meister auf seinem Lieblingsinstrumente, der Flöte, und hatte sich durch unablässige Uebung einen hohen — man könnte ohne Uebertreibung sagen bewundernswürdigen — Grad der Fertigkeit erworben, so dass er unstreitig zu den vorzüglichsten jetzt lebenden Flötenspielern gehörte. Sein früher Tod ist daher ein wahrer Verlust für die Kunst, zumal da von seinen Kompositionen bis jetzt noch nichts öffentlich herausgekommen ist. Indessen haben wir Hoffnung, in kurzem wenigstens einige seiner gelungensten Arbeiten durch den Stich oder Druck zu erhalten. Dieser auch in Rücksicht seines moralischen Charakters sehr schätzenswerthe, und von der vortrefflichen Kapelle zu Ballenstedt allgemein bedauerte Künstler, hinterlässt eine Wittwe und ein einziges Kind, welchen Beyden der milde und das Verdienst so gern belohnende Fürst, eine nicht unbeträchtliche Pension zugesichert hat.

Berlin, Ant., gr. Quat. p. 2 Viol., V. et VC. Op. 39. (R) 43. 728.
—— gr. Ouvert. triumph. Op. 66. (R) 46. 691.
—— Les matelots au rivage, p. 4 voix av. Pianof. Op. 97. (R) 47. 909.
Berlioz, Louis, Arzt zu Côte St. André, † 50. 544.
Berlioz, Hektor, ältes. Sohn, Komponist in Paris. 31. 863. — S. Portrait. 49. Titelk. — Facsimile von ihm. 44. Beil. 8. Kurze Biogr. 49. 914. — über ihn 45. 217. 46. 437. 48. 566. 50. 417. Gutzkow über ihn. 44. 924. — zum Direktor der pariser italien. Oper ernannt. 40. 632. zum Ritter der französ. Ehrenlegion ern. 41. 473. zum Mitglied der beil. Cäcilia in Rom. 43. 804. zum Ehrenmitgl. der berliner Akademie. 47. 448. zum Ritter des preuss. rothen Adlerordens. 49. 485. zum Ehrenmitgl. des prager Konservatoriums. 50. 30. zum korresp. Mitgl. des holländ. Musikvereins. 50. 735. erhält von Paganini ein Geschenk von 20,000 Fr. 41. 41. Facsim. des Briefs hierüber. 41. Beil. 1.) erh. von d. Königin von Preussen eine Dose u. Medaille. 46. 430. erh. von d. Kronpr. von Hannover eine gold. Med. 47. 192. erh. in Wien einen silb. Taktirstab. 48. 70. als Dirigent. 42. 983. 43. 535. 50. 750. schreibt eine Symphonie mit Chören. 41. 522. — eine Oper. 41. 762. schreibt Recitative zum Freischütz. 43. 148. bearb. Weber's Aufforderung zum Tanze für Orch. 44. 300. s. Riesenconcerte in den elysäischen Feldern zu Paris. 47. 166. 191. 235. 351. 383. — auf s. Konstreis, in Berlin. 45. 357. 49. 438. Braunschweig. 48. 376. Breslau. 48. 412. Hamburg. 45. 318. Leipzig. 45. 94. Moskau. (49. 328.) Petersburg. 49. (166.) 270. 328. 443. Prag. 48. 241. 353. Riga. 49. 538. Stuttgart. 45. 52. Weimar. 42. 264. Wien. 47. 918. 48. 70. s. Voyage musical. en Allem. et Italie. 46. 772. Musikal. Reise in Böhmen. 50. 601. 618. 628. 678. 689. — als Orchesterdir. am Drurylanetheater in London angest. 50. 528. das. 50. 239. nach Paris zurückgek. 50. 528. s. Urtheil üb. ital. Musik. 36. 928. s. Urtheil über Meyerbeer's Hugenotten. 28. 193.
—— Les nuits d'été, 6 Gesänge, in Paris erschienen. 43. 718.
—— Oper: Benvenuto Cellini, in Paris aufgeführt. 40. 675. 41. 196. Liszt's Urtheil über dieselbe. 41. 196. Ouverture daraus, in Berlin aufgeführt. 45. 357.
—— Ouverture, in Petersburg aufgeführt. 42. 380.
—— Ouverture: Les francs juges, aufgeführt in Paris. 36. 43. 47. 191. — in Berlin. 42. 244. Hamburg. 45. 118. 50. 230. in Leipzig. 39. 13. 722. 41. 214. 45. 217. London. 39. 720. Petersburg. 42. 444. Weimar. 39. 704. 41. 692. 45. 264. Wien. 39. 767. Beurtheilung ders. von Gottschalk Wedel. 40. 7.
—— Ouverture: Königin Lear. 41. 762. — aufgeführt in Berlin. 45. 358. Bremen. 43. 278. Frankfurt a. M. 44. 117. Halle. 50. 568. Leipzig. 45. 217. 46. 237. 47. 201. Prag. 47. 364. 48. 353. Weimar. 46. 293.
—— Ouverture zum Thurm von Nizza, in Paris aufgef. 47. 167.
—— —— zum römischen Karneval, in Paris aufgef. 47. 167. Petersburg. 49. 270. 446. Prag. 48. 243. 353. Riga. 49. 538.
—— Ouverture: Waverley, aufgeführt in Leipzig. 41. 937. Potsdam. 42. 447. Weimar. 48. 224.
—— 2 Symphonieen, in Paris aufgeführt. 39. 60.
—— Symphonie: Harold, in Paris aufgeführt. 42. 204. theilweis. 47. 383. — in Berlin. 45. 357. Hamburg. 45. 318. Riga. 49. 537. Stücke dar., in Petersburg. 49. 446. Prag. 48. 243. 354.
—— Symphonie: Romeo und Julie (dramat. Symph. mit Chören) — Programm derselb. 41. 1011. — Beurtheil. derselb. 42. 17. Stücke dar. in Paris aufgef. 42. 983. 47. 351. 383. — Berlin. 45. 358. Petersburg. 49. 270. 446. Prag. 46. 244. 48. 354.
—— phantast. Symph.: Episode aus dem Leben eines Künstlers, in Braunschweig aufgeführt. 48. 376. Leipzig. 45. 217. Petersburg. 49. 446. 50. 488. Prag. 48. 243. 353. Stücke daraus, in Paris aufgeführt. 46. 387. in Druck erschienen. 48. 150.
—— Trauersymphonie für die Julikämpfer, in Paris aufgeführt. 42. 685. 984.
—— Symphonie funèbre et triomphale — Stücke daraus, in Paris aufgeführt. 46. 387.
—— La damnation de Faust, in Paris aufgeführt. 48. 870. Ueber dies Werk. 49. 17. — in Berlin. 49. 454. London. 50. 240. Petersburg. 49. 446. Ouverture, in Petersburg. 49. 270. Stücke daraus, in Riga. 49. 538.
—— Requiem, Stücke daraus, in Paris aufgeführt. 42. 983. 47. 351. 383. — Hamburg. 45. 318. Berlin. 45. 358.
—— Weber's Freischütz, mit B.'s Recit., in Paris aufg. 43. 550.
Berlioz-Smitson, Mad., Sängerin in Paris. 36. 43.
Berlyn, s. Berlin.
Bermanini, Sga. Giul., Sängerin in Strassburg. 40. 566.
Bern, Gesangfest daselbst. 50. 462. 608.
Bernabei, Lui., Tenorist, in Ancona. 47. 643. Bologna. 48. 88. Florenz. 47. 442. Jesi. 47. 846. Livorno. 47. 862. Perugia. 46. 195.
Bernacchi's Gesangschule — dargestellt von Mannstein. (R) 37. 821.
Bernard, Orchesterdir. in Strassburg. 40. 546.
Bernard, Sänger in Bonn. 50. 816.
Bernard, Musikhändler in Petersburg, Oper: Olga, daselbst aufgeführt. 47. 880.
Bernardi, Sga. de, in Barletta. 48. 86. 320. Cadix. 46. 557. 47. 734. Madrid. 44. 1055. 46. 558.
Bernaux, Tenorist in Strassburg. 36. 484.
Bernburg, Nachrichten. 34. 466. 35. 220. 36. 352.
Berndes, Frl., Sängerin in Wien. 41. 983. 42. 132. 43. 153. 136. 664. in Italien unter dem Namen Bendini, s. d.
Berndt, Frl., aus Mitau, Pianofortespielerin in Leipzig (Schül. d. Konservator.). 47. 332. 49. 280. als Sängerin das. 49. 143. 278 fg. 365.
Berndt, Instrumentmacher in Breslau. 44. 721.
Berner, Komiker in Wien. 34. 551.
Berner, Fr. Wilh., Oberorganist und Mitdir. des akadem. Musikinstituts zu Breslau. 37. 257. Ihm und Chladni ein Denkmal in Breslau — Bitte deshalb. 32. 804.
—— Friedensskantate, in Köln aufgeführt. 34. 552.
—— Hymne: Der Herr ist Gott, für 4 Männerst., aufgef. in Bonnungen. 40. 162. Chemnitz. 37. 676. Hildesheim. 44. 668. Jena. 36. 652. Meissen. 46. 572. Pegau. 39. 362. Potsdam. 35. 718. 37. 435. Prag. 46. 878. Stolpen. 45. 654. Taucha. 40. 516. Zellerfeld. 42. 896. 49. 222. — Part. (R) 35. 31.
—— Motette, in Berlin aufgeführt. 40. 787.
—— Ouverture, in Breslau aufgeführt. 43. 412.
—— Psalm, in Breslau aufgeführt. 40. 390. Freiburg. 36. 581. Hildesheim. 40. 648. Königsberg. 37. 394. Weissenfels. 34. 481. Zellerfeld. 44. 780.
—— Psalm für 4 Singerstimmen, aufgef. in Bonnungen. 40. 162.
—— 150. Psalm. Part. (R) 31. 409.
—— Acht Lied. aus d. schles. Musenalman. v. 1827. (R) 31. 387.
—— Cantatina religiösen Inhalts. Part.
—— Trennung und Wiedersehn, für Singst. m. Pianof. (R) 41. 102.
Bernhard, Frau, Sängerin, in Petersburg. 42. 448.
Bernhardt, Stadtmusikus in Freiberg. 38. 185.
Bernhofen, Gesangfest daselbst. 46. 726.
Berni, Sga., Sängerin in Florenz. 41. 390.
Bernier, Professor am brüsseler Konservatorium. 50. 558.
Berr (eigentlich Beer), Friedrich, Klarinettist in Paris — Nekrolog. 40. 883.
—— Petit. Soirées dramat. etc. (R) 40. 884.
—— Vollständige Klarinettschule, deutsch bearbeitet von Lobe. (R) 43. 902.
Berrer, Frl., Sängerin in Stuttgart. 33. 575.
Berretti, Sga. Carol., Sängerin in Neapel. 35. 592.
Bertaldi, Sga. Gius., Sängerin in Rom. 39. 420.
Bertelli, Clotilde, Ouv. in Bologna aufgef. 43. 432.
Bertelmann, J. G., Komponist in Amsterdam, Ehrenmitglied des holländischen Musikvereins. 33. 695. Verdienstmitgl. desselb. 37. 877. Ehrenmitgl. der Accademia in Rom. 43. 285. Dirig. des holländ.-deutsch. Gesangfestes zu Cleve. 47. 766.
—— Kantate, in Amsterdam aufgeführt. 38. 375.
—— Messe, von der holländ. Gesellsch. zu Beförderung d. Tonkunst componirt und herausgegeben. 37. 876.
—— Messe. (R) 39. 581.
—— 12 Gesänge, 4stimmig. 6. Werk. (R) 39. 450.
Bertelsmann, C. A., gewesener Musiklehrer in Soest — Biographie. 40. 622.
—— Sammlung von Chören für Männerstimmen von verschiedenen Komponisten, 1. Heft. (R) 40. 621.
—— 4 Lieder mit Pianoforte. (R) 47. 883.
Berthesume, weil. Concertmstr. in Oldenburg, Lafont's Pflegevater. 36. 59.
Berthold, Bassist in Kassel. 31. 317. 644. in Ruhestand versetzt. 31. 547.
Berthold d. Jüng., Bassist (Buffo) ebendas. 31. 547 fg. 32. 376.

in Leipzig. **40**. 39. 92. **41**. 543. **42**. 101. **46**. 554. 865 fg. **47**. 410 fg. gastirt in Mannheim **37**. 481. in Hamburg. **44**. 886.

Berti, Sga. Gelte., Sängerin, in Cagliari. **36**. 568. Carpi. **33**. 155. Livorno. **37**. 571. Mantua. **40**. 643. Reggio. **38**. 482. Siena. **39**. 457. mit dem Flötisten **Gabussi** (oder dem Kapellmeister G.?) verheirathet, als **Berti-Gabussi** in Ceffalonia. **44**. 363. Ferrara. **44**. 1009. Florenz. **46**. 522. Konstantinopel. **45**. 370. Lucca. **44**. 1037. Nizza. **42**. 320. 517. Tortona. **43**. 731. Vercelli. **43**. 501.

Berti, Sga. Maddal., deren Schwester, Sängerin, in Bologna. **45**. 329. Ferrara. **41**. 625. Mantua. **40**. 643. Varese. **43**. 204. Vercelli. **43**. 501

Berti, Sga. Gius., Sängerin in Carpi. **33**. 155.

Berti, Giambatt., Tenorist, † in Livorno. **38**. 64.

Bertin d. Aelt., Redakt. der Débats in Paris, † **43**. 886.

Bertin, Louise, dessen Tochter, Oper: La Esmeralda, in Paris aufgeführt. **38**. 833. **39**. 685.

Bertin, Mad., Sängerin in Strassburg. **50**. 713.

Bertini, Sänger in Zara. **42**. 323.

Bertini, Flötist in Marseille. **35**. 513.

Bertini, Henry jeune, in Paris als Pianofortespieler. **43**. 285. schreibt eine Oper. **41**. 908. verheiratet sich mit Dem. Picard. **50**. 479.

—— Pianofortesextett, in Paris aufgef. **43**. 285. in Strassburg. **44**. 275.

—— 12 pet. morc. p. Pianof. (R) **32**. 464.

—— Rondino p. Pianof. à 4 m. Oc. 77. (R) **32**. 511.

—— Etudes caract. pour Pianof. Oc. 66. (R) **34**. 807. **38**. 368. **42**. 810.

—— Bildungsschule d. Klaviersp. 84. Wk. (R) **35**. 232.

—— 25 Capr.-Etud. p. Pianof. Oc. 94. (R) **38**. 349. 365.

—— Etudes pour Pianof. (Studien für Pianof.) Op. 29. 31. 32. 97. 100. 101. 122. 134. (R) **38**. 369. **41**. 245. **42**. 809 fg. **43**. 652. 704. **44**. 252. 391.

—— Etud. music. p. Pianof. à 4 m. Oe. 97. (R) **38**. 369. **42**. 810.

—— 3 Noct. p. Pianof. Oc. 87. (R) **38**. 437.

—— gr. Polonaise p. Pianof. Oc. 93. (R) **38**. 449.

—— 1. gr. Sext. p. Pianof. etc. Oc. 79. (R) **41**. 597.

—— 2. „ „ „ „ „ 85. „ „ „

—— 3. „ „ „ „ „ 90. } „ 865.

—— 4. „ „ „ „ „ 114. }

—— 5. „ „ „ „ „ 124. (R) **44**. 252.

—— Duo p. Pianof. sur Lac des fées. Oc. 125. (R) **42**. 123.

—— 12 leichte Handstücke für Pianof. } (R) **42**. 810.

—— Le Repos, 24 Stücke „ „ }

—— Rondino alla Polacca p. Pianof. Oc. 89. } (R) **44**. 717.

—— Episode d'un bal, Rondo „ „ 98. }

—— 50 Préludes p. Pianof. Oc. 141. } (R) **45**. 748.

—— Le double dièze, Rond. étude. Oc. 143. }

—— 50 Etud. melod. pour Pianof. Oev. 142. }

—— Le double B moll, Rondino-Et. p. Vlle. Oe. 144. } (R) **46**. 22.

—— Etud. et And. p. Pianof. Oc. 147.

—— L'Impromptu „ „ „ „ 148. } (R) **46**. 53.

—— Duo à 2 m. „ „ „ „ 148. }

—— Fant. brill. „ „ „ „ 151. „ 304.

—— 1. Sonat. p. Pfte et Viol. „ 152. „ **47**. 739.

—— 3. „ „ „ „ „ 156. „ **48**. 349.

—— et Ledhuy, Encyclopédie pitt. de la musique. (R) **36**. 163.

Bertinotti, Teresa, Gesanglehrerin zu Bologna — Biographie. **40**. 318.

Bertolasi, Tenorist, in Cagliari. **43**. 467. 1019. **44**. 390. Como. **44**. 1033. Crema. **42**. 449. Cuneo. **41**. 406. Lodi. **46**. 407 fg. Mantua. **40**. 643. Messina. **45**. 392. Montagnana. **46**. 115. Palma. **46**. 558. 882. **47**. 228. **48**. 143. Tortona. **42**. 681. Turin. **39**. 669. Venedig. **43**. 644. **46**. 114.

Bertolini, Tenorist, in Prato. **47**. 443.

Bertolini (vgl. Bartolini), Sgn. Chiara, Sängerin, in Florenz. **42**. 668. Livorno. **45**. 414. Viareggio. **41**. 905 fg.

Bertolotti (auch Bortolotti), Tenorist, in Cagliari. **43**. 88.

Bertolotti, Sga. Gelte., dessen Tochter, Sängerin, in Florenz. **47**. 442. Lugo. **47**. 846. Mailand. **43**. 533. Mantua. **45**. 462. Modena. **48**. 355. Padua. **43**. 643. **46**. 846. Palermo. **46**. 196. 337 fg. Rom. **44**. 813. Rovigo. **44**. 358. **47**. 188. Turin. **45**. 332. Venedig. **47**. 627.

Bertolotti, Sga. Eur., Pianofortespielerin in Venedig, zum Mitglied der dasigen Società apollinea ernannt. **32**. 304.

Bertou, Komponist in Paris, zum Mitglied der heil. Cäcilia in Rom ernannt. **41**. 473. 834. † **46**. 376.

—— Oper: Aline, aufgeführt in Paris. **49**. 880. Stuttgart. **35**. 605. **36**. 60. Weimar. **31**. 534. **32**. 504. **35**. 512.

—— Oper: Montano und Stephanie, in Weimar aufgeführt. **47**. 190.

—— „ Uniform und Schlafrock, aufgef. in Stuttgart. **33**. 546. in Wien. **31**. 618. **38**. 813.

—— Oper: Wahnsinn (Delire), in Wien aufgeführt. **33**. 393.

—— und 6 andere pariser Komponisten, Oper: La Marquise de Brinvilliers. **33**. 368.

Bertou, Mad., Sängerin in Lille. **49**. 28.

Bertram, Violinist in Potsdam. **43**. 409.

Bertram, Dem., Sängerin in Marseille. **35**. 512. als Dem. Bertrand in Lyon. **36**. 56.

Bertrand, Violinist, erhält am pariser Konservat. das Accessit. **50**. 611.

Bertrand, Sga. Ida (= Bertram?), Sängerin in Bergamo. **43**. 347. Brescia. **43**. 932. Kopenhagen. **47**. 229. 730. Lucca. **46**. 368. Lugo. **44**. 1032. Neapel. **37**. 737. **38**. 314. **40**. 114. **41**. 607. 853. Novara. **43**. 156. Paris. **48**. 516. Parma. **46**. 524. Perugia. **45**. 913. Reggio. **44**. 1007. Rom. **39**. 48. 148. **45**. 394. Rovigo. **45**. 366. S. Severino. **45**. 913. Varese. **43**. 204. Venedig. **43**. 644. **44**. 883 fg.

Bertrand, Demois. Aline, Harfenspielerin — über sie. **31**. 80. in Berlin. **31**. 131. 212. Dresden. **31**. 78. Leipzig. **31**. 171. Mailand. **35**. 590. Pisa. **35**. 345. Wien. **31**. 76.

Bertucat, Dem., Harfenspielerin und Sängerin, in Amsterdam. **47**. 229. 510. Bergamo. **48**. 374. Bologna. **46**. 196. Florenz als Sängerin. **46**. 358. Genua (Beides). **46**. 253. Mailand. **45**. 797. Turin. **49**. 41. Venedig. **45**. 801 (auch als Sängerin).

Bertuzzi, Oper: Il finto sordo, in Pavia aufgeführt. **43**. 548.

Bertuzzi, Piet., Bassist, in Finale. **42**. 516.

Bertuzzi, Sga., Sängerin, in Vercelli. **42**. 516. Padua. **43**. 568. — als **Bertuzzi-Runconi** (Gattin von Giorgio B.) in Bologna. **39**. 168. Cagliari. **45**. 330. Chiavari. **46**. 141. Corfu. **48**. 144. 414. Frankfurt a. M. **44**. 828. Livorno. **43**. 1021. Madrid. **47**. 734. **48**. 838. Turin. **48**. 836. Venedig. **43**. 644.

Berwald, A., Concertmeister in Stockholm. **49**. 690.

Berwald, Franz, Hofkapellmeister in Stockholm. **36**. 296. **44**. 1038. **49**. 689 fg. als Violinist in Berlin. **35**. 717. **42**. 699. feiert sein 25jähriges Jubiläum. **49**. 367. **50**. 112.

Berwald, dessen drei Töchter, Sängerin. in Stockholm. **49**. 367. in Berlin. **49**. 342. Dresden. **49**. 558. Hamburg. **49**. 590. 635.

Besanzon, Ferd., Oper: Ruyblas, in Piacenza aufgeführt. **45**. 429.

Besanzoni (der Vorige?), Musikdirektor bei der italienischen Oper zu Berlin. **47**. 387. 817.

Beschort, Schauspieler, früher Sänger in Berlin — 50jähriges Jubiläum. **38**. 790.

Besig, Stadtmusikus in Eilenburg. **45**. 371.

Besozzi, Jos., Kontrabassist in Dresden — Nekrolog nebst Notiz über die Familie B. **45**. 670.

Bessalié, Instrumentmacher in Breslau. **44**. 721.

Bessé, Sga., Sängerin, in Turin. **47**. 445.

Bestoni, Tenorist in Crema. **46**. 408.

Betelli, Domen., Tenorist in Bagnacavallo. **34**. 382.

Bethmann, Theaterdirektor in Magdeburg. **36**. 651. in Rostock. **40**. 178.

Bethmann, Orgelbauer in Hannover, † **35**. 855.

Bethmann d. Jüng., Bassist in Meiningen. **34**. 347.

Bettenhausen, s. Büttenhausen.

Bettina, s. Arnim.

Bettini, Tenorist, in Cremona. **46**. 844. Madrid. **47**. 228. 510. 734. Paris. **48**. 568. 599. Piacenza. **46**. 523. Saluzzo. **45**. 432. Venedig. **46**. 409 fg. Vicenza. **46**. 845.

Bettlach, Fagott. und Prof. am Konserv. zu Prag. **39**. 776.

Betz, Frl. Emil., Sängerin in Koburg. **47**. 847. verheir. Lampert, s. d.

Beurer, Karl, Theaterdirektor (früher in Magdeburg) in Köln. **48**. 246.

Beuschel, Klarinettist in Wien. **35**. 820.

Beutel, J. A., Professor am prag. Konservatorium, gibt das österreichische Theater- und Musikalbum heraus. **49**. 182.

Beuthen, niederschlesisches Musikfest das. **40**. 776.

Beutler, Benj. Frdr., Subrektor und Musikdirektor in Mühlhausen. **35**. 733. **37**. 642. dirigirt das 2stige Musikfest. **35**. 734 fg. **36**. 46. errechtet daselbst eine Singschule. **37**. 644. — sein Nekrolog. **39**. 837.

—— und Hildebrand, Choralmelod. für das mühlhauser Gesangbuch. (R) **40**. 668.

Beutler, Fr., aus München, Musikdirektor in Lausanne. **31**. 511. geht von da ab. **32**. 719. als Violinist und Chordir. in Berlin angestellt. **32**. 172. 673. als Violinist, Pianofortespieler, Gesanglehrer und Dirigent das. **31**. 511 fg. **32**. 47. 360. **33**. 15. 363. 761. 864. **35**. 385. 870. s. Soireen das. **33**. 128. 240. — in München. **31**. 583.

—— Ouvert., in Berlin aufgeführt. **31**. 511 fg. — Berichtigung darüber. **31**. 691. Antwort darauf. **31**. 842.

—— Ouvert. über ein französisches Nationallied: O ma patrie, in München aufgeführt. **31**. 583 fg.

—— 3 Gesellschaftslieder für 4 Männerst. **13**. Wk. (R) **33**. 616.

—— Potpourri für Viol. sur dame blanche, avec acc. Or. **15**. (R) **34**. 185.

Beutler, Frl. Karol., dessen Tochter, 11jährige Pianofortespielerin, in Berlin. **31**. 511. **32**. 827. **33**. 761. **35**. 445. **36**. 643. in München. **31**. 585. Potsdam. **35**. 385. auch Düsseldorf engagirt. **36**. 696.

Beuttenmüller, 18 christliche Lieder, 2- und 3stimmig. (R) **43**. 239.

Beyer, Orgelbauer in Naumburg — dess. Erfindung im Orgelbau. **34**. 189. Zusatz hierzu von Mehwald. **34**. 341.

Beyer, Bratschist in Dresden. **35**. 356. 382. 804 fg.

Beyer, aus Lübau. Orgelspieler (Schüler d. Konservat.) in Leipzig. **37**. 333.

Beyer, Sänger in Prag. **37**. 277.

Beyer, Tenorist aus Breslau, in Berlin. **42**. 246. 356. 565 fg.

Beyer, Ferdin., 3 amusemens etc. p. Pianof. Oe. 43. (R) **44**. 394.

—— Gr. Fantaisie et Variat. p. Pianof. Oe. 44. (R) **44**. 394.

—— Duo de Bellini, var. „ „ „ 47. „ „ „

—— 3 Divertiss. etc. „ „ „ 48. „ „ 395.

—— Fant., Variat. et Rondo „ „ „ 53. „ „ „

—— „ „ „ „ „ „ 54. „ „ „

—— Les Favorites, 3 Fant. „ „ „ 50. „ „ 938.

—— Les charmantes, 4 idem. „ „ „ 58. „ „ „

—— La perle, les cor des alpes, var. p. Pianof. 3 à m. Oe. 52. (R) **44**. 938.

—— Bouquet de mélod. de Lucia, p. Pianof. Op. 42. (R) **46**. 304.

—— Fantais. de Salon etc. „ „ „ 75. „ **47**. 131.

—— Morceau de Salon etc. „ „ „ 76. „ „ „

Beyer, Wilh., Rastner auf dem Holz- und Strohinstrument, aus Berlin, in Kassel. **43**. 615.

Beyllon, Sgr., Sängerin in Mailand. **35**. 159.

Beysteiner, s. Beisteiner.

Bezdeck, Violinist und Musikdirektor in Prag. **35**. 334. 350. **38**. 27 fg. (Zögling des dasigen Konservat. **39**. 743.) als Musikdirektor aus Trient in Prag. **41**. 1035. in Mailand. **41**. 314.

Bezeth, Mart., Viol. aus Rotterdam, in Leipzig. **46**. 130.

Bezzi, Luigi, Tenorist, in Florenz. **41**. 390. Hamburg. **49**. 633. Leipzig. **42**. 863. Madrid. **44**. 1055. Mailand. **37**. 128. Nizza **44**. 300. Parma. **40**. 616. Prag. **43**. 277. Pressburg. **42**. 703. Ravenna. **35**. 431. Reggio. **40**. 616. Rovigo. **37**. 360. Turin. **42**. 514. Venedig. **48**. 140. Verona. **36**. 617. **42**. 182. Vicenza. **40**. 356.

Biacchi, Lor., Tenor., in Ancona. **38**. 668. Bergamo. **43**. 547. **46**. 408. Cesena. **38**. 62. **42**. 916. Ferrara. **38**. 447. Genua. **48**. 358. Jesi. **45**. 329. Mailand. **47**. 460. Mantua. **40**. 355. Modena. **38**. 229. **40**. 615. 578. **42**. 292. 473. Padua. **38**. 832. Palermo. **39**. 95. 360. Perugia. **44**. 833. Ravenna. **40**. 575. Reggio. **43**. 711. Rom. **37**. 513. **42**. 640. Treviso. **46**. 113 fg.

Biagelli, Sgr., Sängerin in Triest. **38**. 599.

Biaggi, Sgr., Sängerin, in Casalmonferrato. **42**. 681. Mailand. **44**. 987. Pavia. **44**. 904. als Villa-Biaggi in Novara. **47**. 459.

Biagi, Alam., Oper: I Petroniani e i Geminiani, in Florenz aufgeführt. **43**. 123.

Biagioli, Sgr., Sängerin, in Arezzo. **37**. 570. Florenz. **36**. 528.

Biacchi, Adame, Tenorist in Bergamo — feiert sein 50jähriges Jubiläum. **38**. 94.

Bianchi, Elied., Tenor. und Gesanglehr. in Mailand. **34**. 568. — Biographie. **49**. 629. — in Bologna. **36**. 236. Ivrea. **38**. 518. Livorno. **37**. 371. lässt sich in Brescia nieder. **40**. 327.

Bianchi, Gius., Tenorist, in Alessandria. **48**. 107. Berlin. **45**. 849. Casalmonferrato. **47**. 149. Como. **46**. 390. Cremona. **45**. 461. Florenz. **44**. 296. Genua. **46**. 225. Mahon. **48**. 143. Novara. **45**. 776. Piacenza. **45**. 669. **47**. 444. Tortona. **43**. 731. Treviso. **47**. 628. Vicenza. **47**. 398. Vigevano. **47**. 149. Zara. **43**. 264. 575.

Bianchi, Gius., Orchesterdirektor in Spoleto, Oper: Romilda ed Ezelinda, in Spoleto aufgeführt. **45**. 393.

Bianchi, Vinc., Violinist in Mailand. **40**. 864. — in Bologna. **41**. 626. München. **35**. 504. **49**. 238. Rom. **45**. 639. Siena. **38**. 867. Orchesterdirektor in Livorno. **43**. 446.

Bianchi, Bassist, in Biella. **46**. 828. Casalmaggiore. **48**. 124. Casalmonferrato. **48**. 107. Codogno. **46**. 540. Como. **46**. 829. **47**. 186. Crema. **46**. 340. Marseille. **47**. 751. Novara. **47**. 149.

Bianchi, Sgn., Sängerin, in Pisve. **47**. 94. Turin. **45**. 332.

Bianchini, Sgn. Rosa, Sängerin aus Jesi, in Athen. **44**. 363. Chieti. **45**. 635. Fossombrone. **45**. 396. Norcia. **43**. 390. Pergola. **48**. 325. Teramo. **46**. 339.

Bianco, Sgn., Sängerin in Chivasso. **47**. 459.

Biasi, Oper: Mastino I della Scala, in Messina aufgef. **44**. 812.

Biava, Bero., Tenorist, in Biella. **44**. 1035. Casalmonferrato. **44**. 1096. Chiari. **45**. 365. Vigevano. **45**. 445. Voghera. **44**. 1006.

Biava, Sgn. Ang., geb. Giovanelli, d. Vor. Frau, Sängerin in Biella. **44**. 1035. Casalmonferrato. **44**. 1006. Chiari. **45**. 365. Lugano. **44**. 363. Madrid. **48**. 838. Montagnana. **46**. 115. Udine. **46**. 880. Venedig. **43**. 725. Verona. **43**. 223. Vigevano. **45**. 445. Voghera. **44**. 1006. Zaragoza. **47**. 936.

Bibel, Domorganist in Wien. **34**. 583.

Biberhofer, Baritonist, von Amsterdam, in Kassel. **41**. 604. 1002 fg. **42**. 197 fg. 601 fg. **43**. 595 fg. 615. **45**. 89. 852. 884. **46**. 211. 664 fg. 686. 800 fg. **47**. 507. **48**. 64. **49**. 405. 426. 903. 509. 389. 424. 711.

Biberi, Sängerin in Stockholm. **49**. 450.

Bibliothek der elenden Skribenten. **33**. 519.

Bicêtre (pariser Irrenanstalt) — die Musik als Heilmittel dort. **42**. 886. (Vgl. Paris.)

Bickel, Violinist und Bratschist in Darmstadt. **39**. 120. 749.

Bickel (Hl.), Oboist in Darmstadt. **39**. 781.

Bickenbach, Gesangfest daselbst. **46**. 358.

Bickert, Bassist in Leipzig. **46**. 554. 668. Regisseur der Oper das. **48**. 96. **49**. 14.

Bierey, Frau v. (geborne Bonasegla), Sängerin in Leipzig. **36**. 624.

Bierlitz, Alois., aus Genua, Oper: Il concerto, aufgef. in S. Pier d'Arena. **43**. 1077.

—— Oper: Ettore Fieramosca, aufgeführt ebendas. **43**. 1077.

Bielefeld, Gesanglehr daselbst. **46**. 46. **47**. 558.

Bielitz, Baritonist aus Lemberg, in Berlin. **37**. 551. Wien. **38**. 398. 812.

Biella, Nachrichten. **43**. 1077. **44**. 1035. **45**. 943. **46**. 828.

Bielzitzki, Tenorist, in Wien. **42**. 930. in Dresden. **44**. 187. 469. 922. **46**. 28. 307. 441. 652. **47**. 243. 360. 681. 727. **48**. 505. 810. 831. **49**. 395. — in Strassburg. **49**. 238. 366. 778. in Wien engagirt. **49**. 558. übernimmt das Theater zu Salzburg. **50**. 656.

Bielzitzki, dess. Frau, geb. Ondisch (s. d.), Pianofortespielerin in Wien. **42**. 958. Dresden. **47**. 727.

Bien, Bassist, in Acqui. **46**. 828. Mantua. **39**. 703. **45**. 800. Nizza. **43**. 202. Pontevico. **47**. 187. Vigevano. **42**. 516. **45**. 445.

Bienaimé, Emil, 50 Uebungsstücke über Harmonielehre. (R) **50**. 444.

Bienenau, Mad., Sängerin in Strassburg. **39**. 782.

Bierey, G. B., früher Theaterdirektor in Breslau. **33**. 89. Nekrolog desselben, nebst Verzeichniss seiner Werke. **42**. 306.

—— Motetten, in Leipzig aufgeführt. **42**. 186.

—— Oper: Rosette, in Weimar aufgeführt. **31**. 149. 534.

—— Op.: Wladimir, — Ouvert. dar., in Strassburg aufg. **31**. 588.

—— Ouvertüre und Musik zum Drama: Heinrich IV. vor Paris, in Berlin aufgeführt. **31**. 260.

—— Streichquartett, in Leipzig aufgeführt. **35**. 150.

—— Lebewohl, Abwesenheit, Wiedersehen — nach Beethoven's So-

note, 81. Wk., für Orchester arrangirt, aufgeführt in Leipzig. 33. 109. Duss. (R) 33. 763.

Bierey, Das Dasein Gottes, Mot. für 4 Singstimmen und 2 Chöre. (R) 33. 577.

—— Alt und Jung, Wechselges. f. 8 Männerstimmen. (R) 34. 418.

—— Agnus Dei, nach Op. 10. Nr. 1 v. Beethoven, f. Orchester und Singst. arrang. (R) 34. 453.

—— Kyrie, nach Op. 27, v. Beethoven, für Orchester und Singst. arrang. (R) 34. 453.

—— Quatuor p. 2 VV., V. u. VC. p. Beethoven, arr. d'après l'oeuv. 114. (R) 34. 602.

Biernacki, Nik., Violinist aus Galizien, Zögling des Konservat. zu Leipzig. 50. 326.

Bies, Fagottist aus London, in Gotha. 38. 328.

Bigatti, Kontrabassist in Odessa. 41. 852.

Bigatti, Sgn., geb. Polacca, Sängerin, ? in Bologna. 31. 630.

Bigazzi, Baffo, in Ancona. 44. 832. Buti. 46. 193. Cortona. 48. 342. Florenz. 44. 1036. 45. 413. 46. 522. Imola. 44. 832. Livorno. 43. 446.

Bigazzi, Sgs., Sängerin, in Florenz. 45. 413. Poggi a Cajano. 46. 193.

Bighi, Bassist in Ancona. 44. 832.

Bigl, Tenorist, in Prag. 45. 553. in Regensburg. 47. 16.

Bigl, dessen Frau, Sänger. von Wien, in Prag. 45. 345. 853. 774. in Regensburg. 47. 16.

Bignami, Lui., Tenorist, in Castel S. Pietro. 39. 730. Florenz. 39. 196. Finale. 46. 142. Macerata. 40. 443. Padua. 38. 534. 40. 643. Pistoja. 47. 443. Reggio. 43. 317.

Bignami, Carlo, Orchesterdirektor zu Cremona, als Violinist in Mailand. 43. 641. Pavia. 43. 642.

Bihl, A., Salve regina f. 4 Singst. mit Org. 5. Wk. } (R) 32. 493.
—— 3 Ave Maria " " " " " " }

Bilally, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 31. 328.

Bilewsky, Violinist in Warschau. 36. 360.

Bilhac, Nachrichten. 43. 747. 48. 143.

Bildstein, Frl., Sängerin, in Strassburg. 41. 210. 42. 869. in Luzern. 43. 638. als Harfenspielerin in Basel. 43. 447. verheir. Reiter, s. d.

Bilinska, Frl., Sängerin in Lemberg. 44. 97. 45. 153.

Billard, Pianofortespieler in Paris — Duell mit Schlesinger. 36. 248. 265.

Billert, Karl, junger Komponist in Berlin. 48. 870.

Billet, Pianofortespieler in Paris. 47. 232. 331. 48. 47.

Billhars, Tes. (Dil.), beim Musikfeste zu Rotweil. 38. 576.

Billington, Elisabeth, Sängerin in London — Biogr. 41. 749.

Billroth, Gust., u. C. F. Becker, Sammlung von Chorälen aus dem 16. und 17. Jahrh. (R) 34. 60.

Bils, Frl., Pianofortespielerin in Mannheim. 32. 14. 37. 167.

Bilse, Musikdirektor aus Liegnitz, mit s. Orch. in Berlin. 49. 730. in Breslau. 50. 42.

Bilstein (= Bildstein?), Frl., Sängerin in London. 41. 506. 42. 451.

Bimboni, Posaunist in Florenz. 39. 458.

Binaghi, Gius., Tenorist, in Bassano. 38. 262. Genua. 35. 160. Mailand. 34. 831. 35. 157. 36. 857. 38. 854. Mantua. 36. 718.

Binder, Karl, Kapellmeister am josephstädter Theater in Wien, — geht als Kapellmeister nach Pressburg. 49. 886. (angeblich an's hamburger Theat. ang. 49. 270.)

—— Musik zu Possen s. dergl. in Wien aufgeführt. 42. 957. 43. 200. 412. 753. 1132 fg.

—— gr. Psalm, in Wien aufgeführt. 43. 202.

Binder, Sebast., Tenorist, in Berlin. 31. 211. 260. — in Mannheim. 39. 425. Prag. 31. 567. 857. 32. 113 fg. 140 fg. 38. 852. 42. 1033. 43. 262. 363. 661. Weimar. 38. 612. Wien. 32. 271. 590. 33. 22. 36. 38. 390. 393. 593. 780 fg. 34. 385. 551. 35. 796. 36. 143. 363. 530. 37. 113. 771. 38. 379 fg. 398. 40. 337. 590. 43. 732. in Pesth. 44. 926. — † daselbst. 47. 528.

Binder, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Prag. 32. 636. 38. 713. in Königsberg. 38. 428. Weimar. 34. 615.

Binder, Frl. Elise, Sängerin in Prag. 35. 191. 337. 39. 654.

Binder, Sänger in Regensburg. 47. 16.

Bindseil, Dr. Heinr. Ernst, Akustik. (R) 43. 1119.

Bindseil, Paul und Emma, Sänger (Emma auch Pianofortespieler.) aus Osterholz, in Bremen. 43. 279.

Binet, Dem., Harfenspielerin, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 611.

Bing, Jak., blinder Komponist zu Freiburg im Breisgau — Nekrol. 43. 468.

Bingley, Miss Emma, Sängerin, in Malta. 47. 511. 751.

Binz, Dav., Oper: Hildegonda, in Pisa aufgeführt. 38. 480.

Biographie — über dieselbe. 48. 741.

Biondi, Bassist, in Brescia. 36. 852. Piacenza. 39. 668. Turin. 39. 197. Verona. 39. 600.

Biondi, Sgs. Mar., dessen Frau, Sängerin, in Bologna. 48. 88. Este. 42. 447. Fermo. 46. 809. Oran. 44. 906. Triest. 40. 182. Turin. 39. 61. Verona. 39. 600.

Biondini, Lui., Bassist, in Arezzo. 35. 638. Bologna. 43. 91. Cesena. 35. 331. Florenz. 43. 445. Mailand. 31. 246. 612. 35. 721. Modena. 36. 666. Neapel. 43. 348. Pesaro. 39. 422. Pisa. 37. 570. Rom. 36. 795. 37. 197. 284 fg. 38. 177. 329 fg. Verona. 42. 448.

Birch, Miss, Sängerin in London. 41. 506. in Leipzig. 45. 834. 846. 888. 892. 931 fg. 46. 13. 44. 60. 72 fg. in Weimar. 46. 292. Berlin. 46. 317. 319. als Aldi-Birch, s. Aldi.

Birmingham, Musikfest daselbst. 39. 722. 42. 815. 45. 803. 48. 648. Die grosse Orgel daselbst. 38. 366.

Birnbach, Aug., Violinist in Berlin. 31. 212. 33. 41. 34. 318. 35. 822.

Birnbach, Heinr., Musiklehrer in Berlin. 33. 278. 38. 818.

—— Der vollkommene Komponist etc. (R) 34. 841.

—— Theoretisch-praktische Pianoforteschule. (R) 38. 451.

Birnbaum, Bassist, von Augsburg, in Wien. 31. 757. — von Brünn in Dresden. 35. 524. Prag. 35. 638. in Kassel engag. 36. 765. 37. 497. 518. 38. 122. 125. 139 fg. 395. 39. 667. 40. 162. 612 fg. 41. 109. 140. 604. 1002. 42. 197 fg. 601. 43. 595. 45. 852. 46. 809. 47. 507. 48. 273 fg. 49. 407 763. 50. 380.

Birnbaum, Frl., Sängerin aus Köln, in Aachen. 48. 407.

Birnbaum, Violinist in Berlin. 38. 279.

Birnstiel, Baritonist in Darmstadt. 38. 733 fg. 772. 48. 386. in Friedberg beim Musikfeste. 44. 702.

Birnwuth, indische Sängerinnen in London. 47. 264.

Bironi, Fagottist in Kassel. 40. 592. 42. 180. † 43. 616.

Birschoff, Kasp. Jos., aus Ansparh, erhält das Mozart-Stipendium. 48. 887. geht nach Leipzig. 49. 854. 50. 809.

Birschoff, Georg Friedr., Musikdirektor in Hildesheim, Begründer der deutschen Musikfeste — Biogr. 38. 265. — beim 6. Elbmusikfeste in Halberstadt. 35. 496. b. hildesheim. Gesangfeste. 44. 667. † 43. 760.

—— 50 Lieder zum Gebrauch beim Unterrichte im Gesange. 2. Aufl. (R) 31. 602. — 3. Aufl. 37. 691.

—— 60 Lieder, 2stimmig. (R) 37. 240.

Birschoff, Dr. und Professor zu Wesel, zum korrespondirenden Mitglied des holländ. Musikvereins ern. 38. 770. dirigirt das Gesangfest zu Arnheim. 50. 623.

Birschoff-Kantor, Frau, Sängerin in Basel. 43. 447.

Biscottini, Sgs. Cat., Sänger, in Asti. 43. 731. Cagliari. 43. 69. 467. Cremona. 44. 1034. Lendinara. 43. 933. 44. 342. Mailand. 45. 945. Nizza. 47. 150. 466. Savona. 44. 837. Triest. 48. 388. Turin. 47. 696. Vercelli. 46. 371.

Biscottini, Caliste, deren Bruder, Oper: La casa disabitata, in Cagliari aufgeführt. 43. 468.

Bishop, englischer Orgelbauer. 38. 503.

Bishop, Komponist und Orchesterdirekt. am Convent-gardentheater in London. 37. 735. zum Professor der Musik in Edinburgh ernannt. 44. 20. legt diese Stelle nieder. 46. 102. zum Baronet ernannt. 44. 597.

—— 7. Tag aus Milton's Paradies, in Manchester beim Musikfeste aufgeführt. 38. 807.

Bishop, Mistr., seine Gattin, Sängerin, beim Musikf. in York. 37. 720. in London. 37. 721. lässt sich von dem Harfenspieler Bochsa entführen. 41. 650. z. Ehrenmitglied der Sta. Cecilia in Rom ern. 45. 638. in Ferrara. 45. 396. Frankfurt a. M. 44. 813. 828. Kopenhagen. 41. 938. Lemberg u. Wien. 44. 380. Mailand. 48. 372. Neapel. 45. 636. 911. 46. 197. 339. 341. 506. 808. 47. 77. 397 fg. 844. Palermo. 48. 84. Rom. 45. 638. 46. 508. Venedig. 45. 481. Verona. 48. 386. Wiesbaden. 44. 813.

Bisi, Sänger in Algier. 46. 881.

Bitoldi, Bassist, in Cagliari. 38. 176.

Bitoldi-Maroni, s. Maroni.
Bitterfeld, Musikfest daselbst. 42. 865.
Bittner, Frl. Julie, Sängerin in Prag. 34. 465.
Blätter und Trauben, Lieder Vogl's, von verschiedenen Komponisten. (R) 46. 40.
Blaes, Jos., Klarinettist zu Brüssel, Professor am dasigen Konservatorium. 30. 557. — in Moskau. 45. 458. Paris. 41. 178. 48. 246. 345. in Petersburg. 49. 270. 433. Wien. 49. 46. heiratet die Sängerin Elise Meerti. 45. 608.
Blaes, Frau, dessen Gattin, geb. Meerti (vergl. d.), in Paris. 48. 264. erhält von Konservat. das. die Medaille. 48. 432. in Petersburg. 49. 270. 433. Wien. 49. 46.
Blagrove, Violinist zu London. 41. 506. 50. 410. — in Leipzig. 40. 67 fg. Stuttgart. 37. 60. Wien. 40. 175. 369.
Blahag, Jos., Regelmeister in Wien. † 49. 46.
Blahetka, Frl. Leopold., Pianofortespielerin in Wien. 31. 328. 32. 286. — in Boulogne. 37. 207. 39. 60. Hanau. 39. 473. Mannheim. 33. 107. München. 32. 801. Stuttgart. 33. 190 fg. als Musikhelferin in Boulogne. 43. 824. — ihre Biographie. 34. 162.
—— rom. Singspiel: Die Räuber und der Sänger, in Wien aufgeführt. 32. 272.
—— Concertstück für Pianof. mit Begl. 25. Wk. (R) 34. 164.
—— Variat. brill. p. Pianof. av. acc. 29. „ „ „ 253.
—— 6 Valses à la Viennoise. 42. „ „ „ 40. 496.
—— Gr. Duo p. Pianof. à 4 m. 47. „ „ „ 42. 463.
Blahan, Kapellmeister zu St. Peter in Wien. 39. 439.
Blanchard, Henry, in Paris — Urtheil üb. Mendelssohn. 48. 377. über Ole Bull. 48. 484.
Blanche, Dem., Sängerin in Strassburg. 42. 31.
Blandeau, Orgelbauer in Marseille. 35. 181.
Blangini — Nekrolog. 44. 634.
—— Oper: Les Gondoliers, in Paris aufgeführt. 35. 441.
Blankmeister, Komp. und Pianofortespieler in Dresden. 38. 172.
Blankmeister, Pianofortespieler in Petersburg. 50. 441.
Blas-Instrumente, die beste Desinfectionsmittel zu ihren Klappen. 40. 219. Ueber Klangerzeugungen bei denselben und das sogenannte mehrstimmige Hornblasen. 49. 209. 225.
Blasche, Ueber die Bedeutung des Sinnes für Harmonie in der menschlichen Natur. 32. 177.
Blaschek, Violist in Brüssel. 31. 318. 32. 376. 40. 394. 47. 257.
Blasis, Sps., Sängerin in Cremona. 36. 617. Florenz. 37. 372. 40. 406. Piacenza. 37. 636. Treviso. 38. 832. Turin. 34. 201. † in Florenz. 40. 598.
Blassmann, Pianofortespieler aus Dresden, in Breslau. 45. 151.
Blatt, F. T., Adjunkt des Direkt. am Konserv. zu Prag. 39. 776. zum Verfassermitgl. des holländ. Vereins für Musik ern. 41. 901. zum korrespondirenden Mitgliede. 45. 78.
—— 15 Exercices p. l'Hautbois. (R) 32. 559.
—— Intr. et Variat. brill. p. Clarin. av. orch. Oe. 28. (R) 34. 203.
—— Trio p. 3 Clarin. Op. 27. (R) 34. 204.
—— 10 Allemandes et Coda p. Pianof. (R) 34. 456.
—— 20 Exercices p. l'Hautbois et le cor angl. Oe. 30. (R) 34. 502.
—— Exercice p. la Clarin. Oe. 26. ♩ (R) 34. 519.
—— 3 Duos conc. p. 2 Clar. „ 29. ♩
—— Etudes p. la Clarin. „ 33. „ „ 751.
—— Kurzgefasste theoretisch-praktische Gesangschule für Dilett. (R) 35. 474.
—— Intr. et Variat. brill. p. la Clarin. av. Pianof. Oe. 18. (R) 36. 551.
Bles, J., Bratschist im Haag. 42. 136.
Bles, M., Kontrabassist im Haag. 42. 136.
Blessner, Gust., Aufbetrek's Tod. Lied m. Pianof. (R) 43. 1036.
Bley, Violinist in Strassburg. 39. 724.
Blieseuer, Louis, Klarinettist in Berlin. 42. 178. (der Vater) † 44. 150.
Bloch, Bratschist in Prag. 37. 83.
Bloch (Bloch?), Frl., Sängerin in Prag. 43. 44.
Blüher, A., Kantor in Görlitz, Dirigent des oberlaus. Musikfestes das. 37. 743. zum Musikdirektor ern. 40. 264. — † 41. 490.
—— Sanctus, Kyrie, Schlusschor, in Görlitz. 37. 744.
—— 6 leichte stimmige Gesänge f. S., A., T. u. B. (R) 33. 854.
Blum, Karl, legt sein Amt als technischer Dir. des königl. Theat. nieder. 31. 131. wird Regisseur der königl. Oper. 34. 701. als Guitarrespieler. 35. 444. in Prag. 32. 113. — in Königsberg, wo er eine Serenade und ein Notturno für 30 Trompeten aufführt. 38. 445. † 46. 491.
Blum, K., Kantate für Männerstimmen und Milit.-Mus. in Berlin aufgeführt. 32. 620.
—— Musik zum Ballet: Arlekin in Berlin, in Berlin aufg. 33. 550.
—— „ „ Melodr.: Faust, in Berlin aufgeführt. 31. 129.
—— Notturno: Gruss dem Vaterlande, für 4 Solost. und Männerch., mit 8 VC. und 4 Bäss., in Berlin aufgef. 35. 61.
—— Oper: Madonna Ginevra. 38. 42.
—— Operette: Baldrian und Rosa, von Raupach, in Berlin aufgeführt. 35. 26.
—— Operette: Bergamo, aufgef. in Berlin. 39. 611. 707. 40. 211. 42. 246. in Wien. 43. 198.
—— Operette: Bettina, in Berlin aufgeführt. 33. 683.
—— „ „ Erinnerung, in Weimar aufgeführt. 38. 611.
—— „ „ Die Liebe in der Mädchenschule, in Berlin aufgeführt. 32. 360.
—— Operette: Mary, Max und Michel, in Berlin aufgef. 38. 498. 793. 42. 178. 46. 260. Hamburg. 46. 475. Königsberg. 40. 81. Prag. 45. 906. Weimar. 39. 692. 44. 506. 45. 631. — Klav.-Ausz. u. Part. (R) 38. 649.
—— Operette: Metastasio, in Weimar aufgeführt. 38. 611. — Lied und Barkarole daraus. (R) 37. 196.
—— Operette: Die Pagen des Herzogs von Vendôme, in Berlin aufgeführt. 35. 213.
—— Operette: Die Rückkehr ins Dörfchen, nach Weber's Liedern arrang., s. Weber.
—— Operette: Der Schiffskapitän, in Dessau aufgeführt. 36. 190.
—— „ „ Der schönste Tag des Lebens, in Weimar aufgeführt. 34. 613.
—— Operette: Der Spiegel des Tausendschön, aufgeführt in Berlin. 39. 631. Königsberg. 34. 664. Stuttgart. 35. 604. Weimar. 35. 529. — Faverolrouvenire und Schlusschor, dar. (R) 34. 420.
—— Launige Gesänge für 4 Männerstimmen nach Melod. aus der Stummen von Portici. (R) 31. 715.
—— Die Bergruine und die Veilchen, für Singst. mit Pianof. und 2 Waldh. (R) 32. 691.
—— Walzerkränzchen für Pianof., Viol. und Flöte. 115. Wk. (R) 32. 848.
—— Der Ritterbahn und das Kloster, für Singst. mit Begleitung. 114. Wk. (R) 32. 849.
—— Die Gewalt des Augenblicks, für 4 Männerstimmen mit Chor. 116. Wk. (R) 33. 827.
—— Prager Musikantenwalzer für 4 Männerstimmen mit Chor. 117. Werk. (R) 33. 827. (auch f. eine Stimme mit Begleitung.)
—— Juknade, 3 Gesänge für Sopr., Ten. und 2 Bässe. 124. Wk. (R) 35. 151.
—— Concert p. le Clarin. av. acc. 123. Wk. (R) 35. 538.
—— Favoritwalzer und Masurka f. Pianof. (R) 35. 772.
—— Die Tänzerinnen, 3 Rondol. für Viol. und Flöte mit Pianof. 122. Wk. (R) 35. 786.
—— Gruss an die Schweiz, grosse Scene für Sopr. 127. Wk. (R) 36. 100.
—— Marsch, Sang und Tanz der Bergleute für 4 Männerstimmen. 111. Wk. (R) 36. 154.
—— Reiseszang etc. für 4 Männerstimmen. 112. Wk. (R) 35. 155.
—— Air polonois var. p. Clarin. av. orch. Oe. 126. (R) 36. 280.
—— 2stimm. Ges. für Sopr. u. Alt. 134. Wk. (R) 42. 791.
Blumauer, Frl., Sängerin in Königsberg — aus verehel. Seebach. 31. 483. (S. dieses.)
Blumauer, Frl. Minona, Sängerin, in Prag. 33. 347 fg. 34. 283. in Berlin. 34. 365.
Blume, Heinr. (Bruder von Karl Blum), Baritonist — Biographie. 50. 734. — in Berlin. 31. 169. 454. 707. 32. 172. 345. 358. 408. 491. 830. 33. 122 fg. 209 fg. 377. 379. 429. 484. 551. 630. 632. 694. 760. 864. 34. 215. 448 fg. 482. 531. 35. 64. 128. 510. 582. 693. 717. 36. 156. 379. 564. 694. 37. 186. 198. 476. 550. 553. 38. 42. 499. 39. 471. 611 fg. 820. 40. 29. 514. 41. 145. 418 fg. 928. 43. 873 fg. 1011. 44. 165. 379. 45. 850. 930. 46. 823. 48. 738. — feiert sein 25jähr. Jubiläum in der Rolle des Don Juan. 41. 336. pensionirt. 50. 389. 734. — reist nach London. 35. 213. in Potsdam. 42. 446. Prag. 32. 113. Königsberg. 31. 483. 707.
Blume, J. A., Theaterdirektor in Bern. 45. 518.

Blume, Tenorist aus Zittau (Dil.), in Leipzig. **39.** 509. in Görlitz. **45.** 70. **46.** 883.

Blume, Frau, Sängerin von Dessau, in Kassel. **39.** 113.

Blumenfeld, Friedl., Sängerin in Prag. **34.** 633. **35.** 42.

Blumenlese, mus.-dramat. f. Pianof. 4. Bdch. (B) **31.** 84.

Blumenthal, Jos. von, Komp. in Wien. **31.** 327. **33.** 623. als Musikdirektor und Violinist in Zürich. **36.** 247 fg. Orchesterdirektor am Kirchenmusikverein zu Pesth. **38.** 784.

—— Ouverture, in Wien aufgeführt. **32.** 616. **33.** 623.

—— „ zum künig Lear } in Wien aufgeführt. **31.** 327.

—— „ zu Turandot }

—— „ zu Don Silvio von Rosalva, in Wien aufg. **31.** 232.

—— Hymnen und mehrere andere Komp. „ „ „ 327.

—— 100 Uebungsstücke für 2 Viol. **47.** Wk. (B) **34.** 620.

—— Terzett für 2 Viol. und Violoncell. **35.** Wk. (B) **36.** 277. — desgl. **36.** Wk. (B) **36.** 277.

—— Blaette music. Rondo p. Viol. av. Pianof. **62.** Wk. (B) **38.** 655.

—— Introd., Var. et „ „ „ „ „ **63.** „ „ „ „

—— Bijou d'émulation *etc.* „ „ „ „ „ **67.** „ „ „ „

—— 3 Duos concert. p. 2 Violons. **83.** „ „ **43.** 728.

—— Vater Lieder, für 4 Singst. mit Begl. **90.** „ „ **46.** 694.

Blumenthal, Frau v., dess. Gattin, Sängerin, in Zürich. **36.** 348 fg.

Blumenthal, junger Komponist in Paris. **50.** 277.

Blumenthal, Frl., Sängerin in Riga, heirat. den Tenorist Seyler daselbst. **50.** 816.

Blumröder, Musikdirektor in Nürnberg. **36.** 336. **37.** 631.

—— 12 4stimm. Gesangesänge. Part. und St. (B) **36.** 784.

Bobrowicz, Joh. Nep. v., Guitarr. in Leipzig. **36.** 206.

—— Seid unbesorgt etc. aus Falko. Beaut, für Singst. mit Guit. (B) **35.** 288.

—— Ihr wackern Leute, aus Falko. Beaut, für Singst. mit Guit. (B) **35.** 288.

—— Variat. brill. p. la Guit. Oe. 10. (B) **35.** 304.

—— L'Impromptu, Variat. p. la Guit. Oe. 12. (B) **35.** 304.

—— Gr. Variat. sur un Duo de D. Juan. Oe. 6. (B) **35.** 838.

—— Air d'Ukraine, var. p. la Guit. „ „ 7. „ „ „

—— Distraction, Rondo „ „ „ „ 17. „ **36.** 372.

—— Variat. sur une Valse „ „ „ „ 18. „ „ „

—— Carulli's Guit.-Schule, neu herausg. v. B. „ „ „ 404.

—— 4 Marches pour Guit. Oe. 19. „ „ „ „

—— Introd. et Var. „ „ „ 20. } (B) **37.** 135.

—— Hochzeitmarsch f. Pianof. }

—— Variat. et Polon. p. Guit. Oe. 30. (B) **39.** 628.

—— Beliebte Gesänge aus Op. m. Guit. (B) **42.** 721. **43.** 494. 1115.

Bocca, Sgn. Ter., Sänger in Berlin. **43.** 474. 561 fg.

Boccabadati, Sgn. Lui. Gazzuoli, Sängerin, zur portugiesisch. Kammersäng. ern. **43.** 749. — in Alessandria. **47.** 148. Brescia. **37.** 127. 657. **39.** 777. **46.** 845. Florenz. **39.** 196. 287. 456. **41** 399. Genua. **40.** 387. **46.** 372. **48.** 358. Lissabon. **42.** 993. **43.** 262 fg. 573. 748. 1079. **44.** 363. 907. London. **35.** 484. Lucca. **38.** 93. **47.** 862. Mailand. **40.** 623 fg. Neapel. **31.** 599. **32** 300. 520. **33.** 778. Palermo. **47.** 396 fg. Parma. **38.** 482. **42.** 512. Rom. **31.** 350. Triest. **37.** 381. **38.** 261. Turin. **36.** 566. **41.** 273. 404. **45.** 332. Verona. **41.** 182 212. **46.** 113. Vicenza. **41.** 934.

Boccabadati, Sgn. Ang., deren Tochter, Sängerin, in Genua. **47.** 686. Palermo. **47.** 396. Parma. **46.** 523. Rom. **48.** 88.

Boccaccio, Tenorist in Bologna — † **41.** 370.

Boccacini, Franc., Tenorist, in Messina. **35.** 131. 317. Palermo. **32.** 299.

Bocci, Oper: I Sanchi del carnevale, in Padua aufgef. **43.** 569.

Boccomini, Aug., Bass., in Alessandria. **45.** 445. Bra. **38.** 517. heiratet die Sängerin Reali. **38.** 517. — in Brescia. **46.** 541. Cagliari. **43.** 89. 467. 1019. **44.** 300. Cremona. **40.** 376. Florenz. **45.** 668. Genua. **47.** 150. Livorno. **46.** 398. Mailand. **39.** 719. **44.** 987. Modena. **45.** 331. Novi. **42.** 517. Poggi e Cajano. **46.** 193. Savona. **39.** 498. — in Babie. **47.** 936.

Boccomini-Reali, Virginia, dessen Frau, Sängerin in Alessandria. **45.** 445. Cagliari. **43.** 89. 467. 1019. **44.** 300. Como. **44.** 1033. Florenz. **45.** 668. Savona. **39.** 498. (Vgl. Reali.)

Boch, Frau, Sängerin in Mannheim. **32.** 14.

Bochsitz, Frl. Anna, Sängr. in Paris. **47.** 237. **48.** 542. **49.** 352.

Bochmann, A., Flötist in Kassel. **40.** 594. **48.** 277. Musikmstr. und Dirigent der Esterpe das. **41.** 129. **42.** 180

—— Ouverture, in Kassel aufgeführt. **50.** 394.

Bochsa, N. Ch., Harfenspieler in London. **37.** 645. entführt Bishop's Gattin. **41.** 650. in Ferrara. **45.** 396. Frankfurt a. M. **44.** 813. 828. Regensburg. **41.** 956. Lemberg und Wien. **44.** 380. Neapel. **45.** 636. **46.** 341. **47.** 395. Palermo. **48.** 84. Rom. **45.** 638. **46.** 508. Venedig. **45.** 481. Wiesbaden. **44.** 813. vom Ehrenmitglied der Sta. Cecilia in Rom ern. **45.** 638.

—— Méthode p. la Harpe. Op. 61. (B) **33.** 737.

Bock, Gust., Musikhändler in Berlin, zum Hofmusikhändler ern. **49.** 892.

Bock, Pianofortespieler in Berlin. **38.** 194. 279. in Rathenow beim Musikfeste. **38.** 442 fg.

Bock, Sänger in Halle. **45.** 112.

Bockelsen, Gesangfest daselbst. **46.** 709.

Bocklet, Karl Mar. v., Pianofortespieler in Wien. **33.** 610. **34.** 415. **35.** 380 fg. **36.** 418. **37.** 567 fg. **38.** 76 fg. 478. **39.** 321. **41.** 167. in Prag. **47.** 849.

—— Ouverture zur Karyanthe von Weber, zum Concertvortr. f. d. Pianof. (B) **44.** 800.

Bockmühl, Violoncellist in Frankfurt a. M. **44.** 118. **45.** 232. **47.** 144. 316. **50.** 130. — seine VC.-Etüden am Konservat. zu Brüssel eingeführt. **49.** 14. desgl. am Konservatorium zu Wien. **49.** 638.

—— Souvenir de Prume, p. VC. Oe. 13. (B) **44.** 463.

Bode, Karl, Operndirektor in Strassburg. **34.** 360. **35.** 222 fg. Theaterdirektor in Dessau. **38.** 61.

Bode, Bassist in Leipzig. **33.** 802. **34.** 78. **35.** 109. 112. 242. **36.** 98. 127. 205 fg. 304. 780. **37.** 301. 303. in Altenburg. **39.** 591. in Zeitz beim Musikfeste. **40.** 631.

—— 4 Lieder f. Mezzosop. oder Barit. 1. Hft. (B) **37.** 279.

Bodenstein, Tenorist in Hildburghausen. **44.** 107.

Bodini, Sgn., Sängerin in Cremn. **47.** 597. Turin. **45.** 699.

Bodstein, F. A., 12 österr. Nationaltänze für Guit. 5. Wk. (B) **31.** 440.

—— Gr. Variat. et Rondo brill. p. la Guit. 6. Wk. (B) **31.** 472.

Böckh, Ueber die Darstellung der Antigone in Berlin. **43.** 961.

Böckler, Komponist in Rostock, Dirigent des dasigen Gesangvereins. **40.** 177.

Böckmann, Phil. Frdr., Unterricht im Generalbasse etc. **38.** 190.

Böhm, Flötist in München. **32.** 340. **34.** 36. **35.** 44. 305. reist nach England. **36.** 435. in Mannheim. **38.** 339. — seine Vervollkommnung der Flöte. **36.** 71 fg.

Böhm, Jos., Violinist — sein Portrait erschienen. **33.** 396. in Wien. **34.** 281. **34.** 426. Petersburg. **39.** 726. **40.** 483. **42.** 444. **49.** 433.

Böhm, L., dess. Sohn, Violinist in Petersburg. **42.** 444. in Kassel. **43.** 614 fg.

Böhm, F., Ouverture, in Breslau aufgeführt. **43.** 413. in Kassel. **43.** 599.

Böhm, Leop., Violoncell. aus Donaueschingen, in Wien. **33.** 624. **34.** 271. **35.** 210. 819. in Rotweil. **38.** 577. Strassburg. **38.** 711. **47.** 764.

Böhm, Frl., Sängerin, in Prag. **38.** 25. in Kassel. **41.** 109.

Böhm, H., Flöt. in Prag (Konservat.). **47.** 366.

Böhme, Tenorist, in Dresden. **37.** 70. **40.** 208. **42.** 1036. **47.** 362. **48.** 506.

Böhme, Musiklehrer in Leipzig. **39.** 226. Gesanglehrer am Konservatorium daselbst. **49.** 278.

Böhme, Orgelmusheze. in Gera. **37.** 374.

Böhme, Joh. Aug., Musikhändler in Hamburg, † **49.** 182.

Böhmer, C., Bratschist in Berlin. **35.** 820 fg. **36.** 7. **37.** 197. 239. 793. 844. **39.** 194.

—— Ouverture, in Berlin aufgeführt. **35.** 260. **37.** 239. **38.** 848. **43.** 258. **46.** 316.

—— Die weisse Rose, 6 Gesänge mit Pianoforte, 11. Werk. (B) **37.** 773.

Böhmer, E., 3 Gesänge für Sopran mit Pianoforte. (B) **39.** 366.

Böhmisches utraquist. Gesangbuch. **39.** 860. **40.** 98.

Böhn, Frau, Sängerin in Halle. **45.** 112.

Böhner, J. Louis, Komponist in Erfurt. **44.** 100. 421.

—— Ouverture, in Bremen aufgeführt. **32.** 739.

—— Preise, Jerusalem, für 4 Singstimmen mit Begleitung, 64. W. (B) **31.** 135.

—— gr. Fantasie a gr. Orch., p. Pianof. 87. W. (B) **32.** 722.

—— 16 Präludien etc. für die Orgel. 32. „ „ „ 723.

—— Fant. et Variat. p. le Viol. av. acc. 94. „ „ **33.** 799.

Böhner, J. Louis, Zephyrwalzer mit Variat. für Orch. 41. Wk. (R) 34. 287.
—— Variat. f. Pianof. üb. „Zu Steffen sprach", 99. W. (R) 39. 863. (41. 378.)
—— Fantaisie p. Pianoforte et Clarinette. 68. W. (R) 41. 1027.
—— Ave Maria, Adag. et Var. p. Pianof. 102. „ „ 44. 111.
—— Rondo brill. p. Pianoforte. Op. 109. (R) 47. 923.
Böje, J., Violinist aus Altona. 45. 534.
Boerio, als Impres. in Hamburg. 47. 663.
Boerio, Tenorist in Alessandria. 40. 388. Barcellona. 42. 991. 43. 573. Novi. 44. 299. Palma. 42. 519. Reggio. 39. 477. Verona. 39. 690.
Böree, Ludw., musikal. Urtheile desselben. 49. 203. 222. 236.
Börengen, Laura, 11jähr. Pianofortespiel. in Hamburg. 49. 838.
Börs, aus Nimwegen, dirig. d. Gesangfest zu Arnheim. 50. 623.
Börs, Hornist in Hamburg. 49. 177.
Bösendorfer, Pianofortefabrikant in Wien, erhält die österr. gold. Medaille. 47. 884.
Bösicke, Musikdirektor in Braunschweig — ♀ 35. 163.
Böttcher, Organist in Potsdam. 36. 434. 37. 434.
Böttcher, Orgaoist in Jena. 38. 56.
Böttger, Musikdirektor in Lauban. 50. 640.
Böttticher, Frl., Sängerin in Berlin. 34. 157. 216. 318. 363. 448. 526. 35. 196. 370. 384. 510. 523. 582. 653. 869. verehelichte Finke, s. d.
Böttticher, Bassist in Mühlhausen (Thüringen). 37. 643.
Böttticher, Bassist in Berlin. 38. 136. 39. 128. 471 fg. 553. 706. 754. 820. 40. 29. 210 fg. 274. 353. 543 fg. 786. 857. 41. 68 fgg. 143. 145. 337. 391. 729. 798. 821. 927. 1010. 42. 72 fg. 176. 244. 466. 565. 1070 fg. 43. 174. 362 fg. 404. 514. 589 fg. 777 fg. 873 fg. 1012. 44. 63. 145 fg. 166. 234. 238. 437. 548. 963 fg. 45. 180. 248 fg. 315. 357 fg. 598. 730. 848. 850. 928. 46. 77 fg. 173. 188. 259. 316. 490. 823 fg. 47. 196. 163. 184. 225. 290 fg. 440 fg. 627. 747. 914. 48. 193 fg. 522 fg. 49. 288. 654. 887. in Hamburg. 46. 476. Prag. 40. 647. 756. Wien. 43. 1129. 48. 444.
Böttner's reisende Schauspielergesellschaft, in Dessau. 42. 68.
Bogenhardt, F. G., Kantor in Lodersleben bei Querfurt, Direktor eines Männerchors. 35. 619. in Hildburghausen als Musiklehrer am Seminar. 38. 416. 43. 1128. als Gesanglehrer und Sänger in Erfurt. 44. 421. 778. als Baritonist in Nordhausen, beim Gesangfeste. 46. 460.
—— 120 Lieder für die Schule. (R) 44. 151.
Bogeninstrumente — Ueber das Holz zu denselben. 41. 1045.
Bogner, Tenorist, in Coburg. 40. 838. 43. 544.
Bogner, Flötist in Wien. 35. 819. legt seine Stelle am Konservatorium daselbst nieder. 47. 902.
Bohrer, Anton, Violinist, in München. 35. 44. 55. in Stuttgart. 35. 81. 606. als Concertmeister in Hannover (an Maurer's Stelle). 36. 372. 39. 182. Bremen. 43. 279. Dessau. 37. 168. Nürnberg. 36. 333. Paris. 32. 289. Petersburg. 50. 456. Pillnitz. 36. 614. Prag. 35. 534 fg. 801 fg.
—— Ouverture, in München aufgef. 35. 55. in Bremen. 43. 278.
—— Concerto p. Violon av. orch. ou Pianof. Oe. 30. (R) 37. 778.
—— Intr. et Variat. „ „ „ „ „ 31. „ 38. 721.
—— Gr. Variat. brillt. „ „ „ „ „ 32. „ „
Bohrer, Max, dess. Bruder, Violoncellist, als Concertmeister in Stuttgart angestellt. 35. 81. 98. 606. 620. 36. 63. 39. 637. in Berlin. 39. 76. 130. 42. 465. 44. 348. Bologna. 42. 668. Breslau. 44. 358. Dessau. 37. 168. Görlitz. 45. 70. Hamburg. 49. 568. Hechingen. 39. 674. 840. Königsberg. 40. 80. Leipzig. 39. 531. Mailand. 42. 952. Neapel. 42. 475. Nürnberg. 36. 333. Paris. 32. 289. 38. 836. Petersburg. (38. 874.) 49. 433. Prag. 35. 534 fg. 801 fg. Stockholm. 49. 809. Strassburg. 47. 764. Turin. 41. 495. Weimar. 39. 704.
Bohrer, Freres, 3 Duos p. Viol. et Vcelle. 3. Livr. (R) 32. 148.
—— Duo concert. p. „ „ „ (R) 32. 836.
Bohrer, Frau Luise, des Max B. Gattin, Pianofortespielerin in Stuttgart. 35. 81. 98. 620. 36. 63. 483.
Bohrer, Frl. Sophie (Max B.'s Tochter) — Biographie derselben. 44. 533. als 11jähr. Pianofortespielerin in Berlin. 42. 464. in mehreren Städten Norddeutschlands. 42. 384. Bremen. 43. 279. Hannover. 45. 299. Odessa. 49. 661. Paris. 47. 232. 237. 330. 48. 29. Petersburg. 50. 455. Prag. 44. 552. 48. 118.
Boje, Frl., Sängerin in Bremen. 31. 62. 549.

Boieldieu, Adrien François, ♀ in Paris. 36. 751. Nekrolog. 36. 797. sein Portrait erschienen. 33. 396. seine Statue in Rouen, seiner Vaterstadt, errichtet. 41. (489) 616.
—— Oper: Benjowski (Die Verwiesenen auf Kamtschatka), in Strassburg aufgeführt. 32. 473.
—— Oper: Die weisse Dame (La dame blanche), aufgeführt in Berlin. 31. 27. 211. 260. 381. 560. 760. 849. 32. 46. 103. 584. 33. 13. 427. 551. 631. 34. 333. 450. 701. 35. 26 fg. 213. 510. 36. 501. 562. 37. 430. 478. 39. 129. 553. 40. 624. 694. 41. 236. 467. 43. 172. 246. 44. 595. Bordeaux. 35. 690. Bremen. 31. 63. Darmstadt. 39. 120. 734. Dessau. 36. 191. Dresden. 35. 324. 48. 748. Frankfurt a. M. 44. 743. 45. 91. 46. 412. 720. 47. 138. 312. 49. 128. Genua. 31. 631. Gotha. 34. 366. 50. 329. 425. Hamburg. 45. 617. 46. 705. 50. 423. Kassel. 31. 645. 32. 375. 441. 37. 496. 38. 122. 422. 49. 404. 50. 21. 710. Koburg. 50. 72. Königsberg. 31. 484. 498. 32. 714. 34. 685. 37. 839 fg. 38. 425. 40. 80. 310. Kolmar. 41. 728. Kopenhagen. 31. 829. 32. 194. 845. 33. 726. 35. 255. 36. 27. 49. 199. Leipzig. 31. 648. 33. 146. 35. 434. 669. 41. 627. Mannheim. 38. 359. Meiningen. 34. 348. München. 34. 731. 35. 492. 39. 162. Neapel. 31. 198. Prag. 32. 635. 832 fg. 33. 328. 849. 34. 330. 35. 41. 431. 587. 638. 37. 83. 38. 594. 40. 737. 41. 988. Rom. 35. 592. Strassburg. 32. 474. 33. 712. 714. 35. 222. 37. 686. 38. 296. 41. 211. Stuttgart. 31. 727. 32. 266. 33. 186. 549. 34. 107. 495. 35. 80. 36. 60. 481. 37. 79. Weimar. 31. 334. 32. 106. 33. 512. 34. 612. 35. 526. 36. 675. 38. 610. 39. 691. 41. 662. 43. 591. 44. 147. 306. 45. 263. 943. 46. 291. Wien. 31. 683. 778. 32. 602. 33. 612. 793. 34. 531. 35. 797. 819. 36. 511. 746. 39. 92. 732. 40. 338. — Ouverture dar., in Strassburg aufgeführt. 31. 594. Wien. 39. 578. Zürlichau. 40. 676.
—— Oper: Johann von Paris, in Berlin aufg. 31. 840. 32. 583. 34. 333. 35. 583. 37. 315. 38. 261. 429. 777. 39. 707. 40. 693. 42. 176. 43. 513. Bordeaux. 35. 690. Bremen. 31. 63. Darmstadt. 39. 120. 734. Dessau. 37. 169. Dresden. 32. 748. Frankfurt a. M. 41. 45. 47. 138. 312. 49. 557. 585. Gotha. 34. 366. Hamburg. 47. 57. Kassel. 31. 643. 37. 496. 38. 123. 396. 39. 113. 40. 613. 49. 404. Koburg. 50. 73. Königsberg. 31. 483. 32. 714. 34. 159. 685. 37. 832. 38. 421. 40. 310. Kopenhagen. 31. 820. Leipzig. 35. 669. 40. 643. 49. 398. Mannheim. 37. 150. Meiningen. 34. 348. München. 32. 367. 35. 207. 37. 219. Prag. 32. 141. 832 fgg. 35. 42. 38. 594. 45. 267. 48. 252. Strassburg. 38. 297. Stuttgart. 31. 727. 32. 537. 33. 185. 34. 495. 35. 80. 36. 61. 481. 37. 80. Weimar. 31. 334. 33. 512. 34. 612. 35. 526. 36. 675. 38. 610. 39. 691. 41. 662. 44. 306. 45. 631. 46. 291. Wien. 33. 612. 34. 531. 35. 797. 37. 556. 38. 107. 39. 92. — Ouverture dar., in Bernburg. 36. 353. Jena. 38. 865. Leipzig. 37. 832. Prag. 46. 459. Weimar. 31. 151. Zürich. 36. 318. 1. Finale daraus, in Leipzig. 31. 170. 33. 797. 38. 105.
—— Oper: Der Kalif von Bagdad, aufgeführt in Frankfurt a. M. 46. 412. 48. 167. Hamburg. 34. 248. München. 36. 283. Stuttgart. 31. 133. 32. 256. 33. 549. Weimar. 32. 504 fg. 33. 512. 35. 526. 36. 675. 38. 610. — Ouverture dazu, in Frankfurt a. M. 46. 724.
—— Oper: Die zwei Nächte (Les deux nuits), aufgeführt in Berlin. 32. 683. Kopenhagen. 33. 726. 35. 253. Magdeburg. 33. 486. Paris. 31. 467. 32. 162. Prag. 34. 463. 41. 986. Stuttgart. 32. 535. 33. 185. Wien. 36. 329.
—— Oper: Der neue Gutsherr (Le nouveau seigneur du village), aufgeführt in Leipzig. 49. 837. Prag. 43. 756. Strassburg. 36. 485. Stuttgart. 34. 185. 35. 80. Wien. 38. 813.
—— Oper: Rothkäppchen (Chaperon rouge), aufgeführt in Berlin. 38. 673. 39. 275. Kassel. 31. 742. 32. 190. 40. 612. Königsberg. 40. 81. Kopenhagen. 36. 27. 49. 228. München. 31. 583. Prag. 32. 234. Strassburg. 38. 296. Weimar. 39. 691. Wien. 35. 148. — Ouverture daraus, in Zürich. 36. 348.
—— Oper: Die umgeworfenen Wagen (Les voitures versées), aufgeführt in Berlin. 34. 76. Bremen. 31. 433. Kopenhagen. 34. 820. Wien. 31. 758. 33. 595.
—— u. Herold, Oper: Karl von Frankreich, in Berlin. 32. 620.
—— u. 6 andere, pariser Komponisten, Oper: Le Marquise de Brinvilliers. 33. 568.
—— Galop brill. arr. p. Pianoforte p. Herz. (R) 38. 862.

Boieldieu, Adr. (Sohn d. Vor.), Oper: L'ancien, in Paris aufgeführt. **43.** 822.

—— Oper: Le bouquet de l'infante, in Paris aufgeführt. **49.** 343. 555. Strassburg. **50.** 713.

—— L'auge des premiers amours, noct. à 2 voix. (R) **33.** 699.

Boieldieu, Mad. Louise, verehel. d'Auvigny, Tochter von Adrien François B., Schriftstellerin. **50.** 270.

Boieldieu, Erneste, Neffe des Operukomponisten, Red. der Mélodie zu Paris. **44.** 814.

Boige, Amable gen. Matee, Theaterdirektor in Strassburg. **46.** 631. **47.** 702.

Boilly, Oper: Der Ball des Unterpräfekten, in Paris aufgeführt. **46.** 621.

Boimont, Klarinettist in Strassburg. **42.** 33.

Boisselot, Pianofortefabrikant in Marseille. **46.** 724. **47.** 190.

Boisselot, X., Oper: Ne touchez pas à la reine (Die Königin von Leon), in Paris aufgeführt. **49.** 94. 256. — Danzig **50.** 134. Dessau **50.** 134. Leipzig. **49.** 662. Strassburg. **50.** 713. Wien. **49.** 589. daselbst als Lustspiel. **50.** 134.

Bokreta Magyar etc., ungarische Nationalmelodieen für Pianoforte. (R) **34.** 723.

Boldrini, Sgn. Emilia, Sängerin in Ancona. **47.** 643. Barcellona. **46.** 881. Berlin. **49.** 655. Bologna. **40.** 197. 444. Ferrara. **40.** 822. Forli. **40.** 575. Görz. **43.** 986. Lissabon. **44.** 1011. **45.** 483. 803. Livorno. **47.** 443. Lugo. **45.** 913. Mantua. **48.** 375. Modena. **42.** 253. Padua. **41.** 695. 935. **42.** 701. Piacenza. **44.** 835. Soresina. **44.** 340. Turin. **48.** 107. Udine. **43.** 937 fg. Venedig. **42.** 423.

Bolgovski, Frl. v., Pianofortespielerin in Petersburg. **49.** 435. **50.** 472.

Boliti, Sgn., Sängerin in Brenno. **46.** 408. Gadino. **46.** 408.

Bollens, Fr., Ueber das Krauspold'sche Werk vom alten protest. Choral etc. **50.** 805.

Bollermann, Instrumentmacher in Dresden, erhält für Verbesserungen des Aeolodikons eine Prämie. **43.** 694.

Bollich, Sgn., Sängerin, in Gallarate. **47.** 597. Romano. **47.** 187. Voghera. **48.** 338.

Bollmann, Musikdirektor in Schleswig. **46.** 589.

Bologna, Nachrichten. **31.** 198. 351. 630. **32.** 301. 324. 700. 765. **33.** 154. 811. **34.** 201. 382. 567. 821. **35.** 132. 639. 780. **36.** 226. 663. 846. **37.** 64. 179. 285. 339. 752. **38.** 63. 214. **44.** 664. 868. **39.** 48. 168. 184. 422. 626. 731. **40.** 178. 197. 444. 576. 823. **41.** 169. 370. 628. 857. **42.** 250. 493. 667. **43.** 91. 431. 693. 1020. **44.** 276. 833. 1009. 1052. **45.** 329. 396. 654. 913. **46.** 195. 357. 521. **47.** 94. 415. 644. 846. **48.** 88. 325. 868. **49.** 656. — Wirkung des thier. Magnetismus im Spitale della vita daselbst. **35.** 238.

Bolten, D., Tromp. im Haag. **42.** 136.

Bolya, Frl., Sängerin in Prag. **45.** 234.

Bolzano (Botzen), Nachrichten. **43.** 645.

Bolze, Frl., Sängerin in Prag. **41.** 426. 1053. **45.** 267.

Bombardone, neues Instrument, für Robert der Teufel von Paris nach Wien verschrieben. **35.** 796. in Berlin als Concertinstrument. **39.** 388.

Bombèe, Oper: Evellina o i Fantasmi, in Neapel aufgef. **48.** 831.

Bombelles, Gräfin, Sängerin (Dil.) in Florenz. **31.** 279. 350.

Bona, Nachrichten. **46.** 575. **47.** 750. 936.

Bona, Oper: Il tutore e il Diavolo, in Neapel aufgeführt. **34.** 381.

—— Oper: I Lumi o i Perolli, in Mailand aufgeführt. **47.** 185.

—— Oper: Don Carlo, in Mailand aufgeführt. **49.** 294. 656.

Bonafossi oder **Bonafous**, Oraz., Bassist, in Bergamo. **44.** 903. Ferrara. **46.** 357. Macerata. **41.** 610. Mailand. **42.** 423. 682. Mantua. **44.** 988. Modena. **42.** 512. Padua. **46.** 113. Piacenza. **44.** 1036. Salizzo. **47.** 438. Treviso. **45.** 367. **46.** 541. Udine. **44.** 360. Venedig. **44.** 359. Voghera. **48.** 338. Zarogoza. **42.** 994. **43.** 264.

Bonanno, Agost., Oper: Il trovatore di Ravenna, in Palermo aufgeführt. **48.** 319.

Bonasegla, s. Biedenfeld.

Bonasi, Sgn. Elvira Mayer-B., s. Mayer-Bonasi.

Bonazzi, Bassist, in Lugano. **43.** 374.

Bondenave, Verfasser des Gedichts: La musique en 4 chants. **32.** 694 fg.

Bondi, Sgn. Carol., Sängerin, in Arezzo. **42.** 511. Livorno. **42.** 669. **43.** 446. Viareggio. **42.** 930.

Bondini, Sgn. Mat., Sängerin in Neapel. **43.** 668.

Bondra, Frl., Sängerin in Wien. **31.** 757 fg. 777. 792. 813 fg. 32. 112. 590. **33.** 22 fg. 594. **34.** 551. **37.** 770.

Bonelli, Bassist, in Castiglione. **47.** 187.

Boneri, Ant., Sänger in Rom. **41.** 608.

Bonesi, Marco, Orchesterdirektor in Bergamo. **43.** 642.

Bonetti, Giov., Bassist, in Macerata. **35.** 328.

Bonetti, Violinist in Bologna. **38.** 63. in Sevilla. **41.** 852. nach Bologna zurückgekehrt. **42.** 251.

Bonetti-Botticari, Sgn. Rosa, dessen Gattin, Sängerin, in Bologna. **34.** 821. **37.** 179. Finale **46.** 142. Genua. **39.** 108. Jesi. **36.** 518. Konstantinopel. **47.** 937. Mantua. **39.** 511. Padua. **37.** 98. Pisa. **35.** 345. Sevilla. **41.** 852. Triest. **38.** 399. Turin. **39.** 669. Venedig. **36.** 830. **37.** 830.

Bonfichi, P. Paolo, Kapellmeister zu Loretto — soll nach Rom an die Peterskirche kommen. **31.** 630. zum Mitglied der Akademie Santa Cecilia in Rom ernannt. **43.** 204. † zu Lodi. **43.** 547.

Bonfigli, Enr., Tenorist, in Brescia. **42.** 471. Florenz. **41.** 857. Verona. **44.** 885. nennt sich fortan Bonfigli-Landa. **44.** 885.

Bonfigli (oder Bonfiglio), Lor., Tenorist, in Barcellona. **42.** 992. **45.** 262. 573. 747. Bergamo. **46.** 408. Bologna (daselbst zum Accadem. filarmon. ernannt). **36.** 847. Brescia. **35.** 783. Como. **43.** 932. Cordova. **44.** 1054. Cremona. **41.** 934. Ferrara. **44.** 1009. Florenz. **31.** 630. **35.** 779. Forli. **44.** 1009. Genua. **36.** 715. Granada. **45.** 802. Lucca. **37.** 98. Macerata. **38.** 867. Madrid. **47.** 309. 734. Mailand. **33.** 170. **35.** 150. 367. Malaga. **44.** 1011. **45.** 932. Neapel. **48.** 831. **49.** 230. Novara. **44.** 279. Padua. **39.** 689. Palermo. **48.** 319. Parma. **41.** 391. Piacenza. **39.** 668. Rom. **38.** 329 fg. Sevilla. **46.** 208. Sinigaglia. **37.** 61. Treviso. **42.** 184. Triest. **36.** 570. Turin. **37.** 638. **42.** 680. Varese. **44.** 326. Venedig. **32.** 303 fg. **37.** 381. **40.** 350 fg. Verona. **39.** 511. Vicenza. **42.** 448. Wien. **43.** 198. 366. Zaragoza. **45.** 371.

Bonfiglinoli, Orchesterdirektor in Modena. **39.** 628.

Bongi, Sgn. Giov., Sängerin in Florenz. **41.** 172. Pistoja. **42.** 510.

Bongiovanni, Sgn., Sängerin, in Chiavari. **43.** 180. Ivrea. **43.** 509. Pallanza. **45.** 446. Porto Maurizio. **43.** 731. S. Remo. **43.** 731.

Bonifari, Carlo, Oper: Velleda, in Mailand aufzef. **49.** 656.

Bonini, Sgn. Giov., Sängerin, in Barcellona. **35.** 605. **36.** 631. Fossombrone. **35.** 329. Macerata. **40.** 804. Mailand. **31.** 612.

Bonlotti, Sgn. Emil. Botticelli-, Sänz. in Modena. **35.** 347.

Bonn, Nachrichten. **47.** 320. 525 fg. — Theaterbau daselbst, auf Aktien. **47.** 264. Eröffnung des Theaters. **50.** 688. 816. — das Beethovenfest daselbst. **47.** 572.

Bonnamy, Tenorist in Hamburg. **45.** 617.

Bonnardot, Violinist in Strassburg. **34.** 379.

Bonnefoy, Hornist, erhält an dem pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 611.

Bonoldi, Claud., Tenorist, in Cuneo. **37.** 638. Mailand. **35.** 719 fg. Triest. **35.** 161. Venedig. **33.** 313. † zu Mailand. **48.** 373.

Bonoldi, Franc., dess. Sohn, Oper: Il Mauro, in Triest aufgeführt. **35.** 161. 361.

Bonoldi, Sgn. Elisa, Tochter Claudio's, Sängerin, in Cuneo. **37.** 638. Mailand. **36.** 816. Pavia. **35.** 360. Piacenza. **32.** 302. Venedig. **33.** 156.

Bonomelli, Tenorist, in Ajaccio. **43.** 262. 573. Brescia. **45.** 799. Isola della Scala. **47.** 699. Mantua. **44.** 1034. Monza. **46.** 300. Reggio. **45.** 429. Vindana. **44.** 116. Voghera. **43.** 731.

Bontempi, Sgn., Sängerin in Cremona. **46.** 408.

Bonura-Gentili, s. Gentili.

Bonvoust, Mad., Sängerin in Strassburg. **50.** 713.

Boom, J. van, Komponist und Pianofortespieler (aus Holland geb.) in Stockholm. **49.** 688 fg. 809.

—— Quatuor p. Pianof., Viol., Alto et Veelle. Op. 6. (R) **45.** 385.

—— Fantaisie de couronnement p. Pianoforte. (R) **47.** 434.

Boracchi, Carlo Ant., Manuale del timpanista. (R) **45.** 113.

Borchardt, Dem., Sängerin, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 610.

Borcke, s. Borke.

Bord, erhält ein Patent für einen neuen Aufsatz am Pianoforte. **48.** 816.

Borda, Tenorist in Wien. **32.** 273.

Bordas, Bassist, in Neapel. **47.** 844. Padua. **47.** 900. Paris. **50.** 735. Rom. **46.** 307.

Bordeaux, Nachrichten. **35.** 514. 690. **36.** 439. **41.** 378.

Bordese, Lui., soll für Turin eine neue Oper schreiben. 43. 730.
—— Oper: Der Automat, in Paris aufgeführt. 42. 870.
—— Oper: I Gemelli di Preston, in Turin aufgeführt. 45. 332.
—— Oper: I quindici, in Neapel aufgeführt. 44. 811.
—— Oper: Sultan Saladin, in Paris aufgeführt. 49. 167.
—— Oper: Zelimo e Zoraide — 36. 566.
—— mehrere seiner früheren Opern. 43. 730. 49. 167.
Bordi-Molari, Sga., Sängerin in Padua. 41. 695.
Bordier, Mad., Sängerin in Strassburg. 45. 77.
Bordogni, Marco, Gesanglehrer in Paris — 31. 864. 32. 68. 40. 6. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. 41. 473. 42. 137. zum Ritter des Ordens Karls III. (span.) 49. 814. vom König der Belgier beschenkt. 47. 384. errichtet mit Panofka eine Singakademie zu Paris. 45. 52. — letztere vereinigt sich mit dem Kirchenmusikinstitut des Fürsten v. d. Monaca. 45. 372.
—— 12 neue Singübungen für Bass. (R) 41. 1019.
—— 36 „ „ „ „ „ „
—— 12 nouv. vocalises à 2 voix. „ 48. 316.
Bordogni, Sga. Luig., dess. Tochter, Sängerin, in Messina. 38. 127. Neapel. 38. 869. 39. 14. Newyork. 36. 601. als Sga. Villent-Bordogni, s. Villent.
Bordoni, Sga., Sängerin in Arezzo. 48. 342.
Borella oder Borelli, Maur., Bassist, in Brescia. 47. 598. Busto. 47. 186. Chiavari. 46. 141. Crema. 46. 408. 540. Mailand. 46. 399. Modena. 47. 686. Monza. 42. 472. Orzinuovo. 47. 598. Pallanza. 43. 515. Turin. 45. 431. 48. 107.
Borgatta (Borgatti), Em., Komponist und Pianofortespieler in Mailand. 35. 590.
—— Oper: Francesca da Rimini, in Genua aufgeführt. 39. 459.
—— Oper: Il quadromaniaco, „ „ „ 38. 230.
Borghese, Sga. Enfe. (eigentl. Bourgeoise), Sängerin, in Forlì. 40. 575. Havana. 45. 573. 748. 44. 906. 1011. Mexiko. 48. 144. Newyork. 44. 1011. 47. 937. Newyork. 43. 263. 44. 364. 47. 512. Paris. 42. 205. Rom. 38. 177. Venedig. 40. 873. Wien. 48. 827. 49. 321.
Borghi, Sga. Adel., Sängerin in Urbino. 48. 324.
Borghi, Sga. Ang., Sängerin in Pavia. 47. 597. als Borghi-Vicetti, in Modena. 48. 90. Piacenza. 48. 356. (Vgl. Vicetti.)
Borghi, Sga. Trod., Sängerin in Brescia. 44. 988. Mantua. 45. 809. Nizza. 43. 292. als Borghi-Mamo, in Busto. 47. 186.
Borgognoni, Sga. Letiz., Sängerin, in Como. 45. 461. Corfu. 48. 146. 414. Cremona. 46. 340. Mantua. 47. 598. Novi. 47. 149. Savigliano. 46. 370. Turin. 47. 445.
Borgondio, Sga. Gent., Sängerin in Mailand. 32. 534.
Borini, Fagottist in Brüssel, † 44. 101.
Borio, s. Basso-Borio.
Borioni, Fortun., Tenorist, in Ancona. 42. 641. Assisi. 43. 138. Berlin. 46. 733. 47. 225. 387. Cremona. 44. 1034. Fossombrone. 35. 320. Ferrara. 45. 653 fg. Genua. 46. 372. Imola. 43. 1020. Livorno. 40. 430. Macerata. 42. 915. Mailand. 44. 987. Novara. 43. 815. Palermo. 44. 219 fg. 812. Parma. 46. 523. Perugia. 42. 491. Petersburg. 48. 145. 414. Rom. 46. 194 fg. Turin. 43. 730. Venedig. 45. 480.
Borke, Frl. von, Sängerin in Berlin. 43. 386. 45. 929. 46. 242. Erfurt. 44. 778.
Bornacini, Gius., Komponist in Ancona. 34. 567. zum Mitglied der Accad. Harm. in Bologna ernannt. 34. 381.
—— Oper: Aver moglie è poco etc., in Venedig aufgef. 35. 348.
—— Oper: Ida, in Venedig aufgeführt. 36. 570 fg.
—— Oper: I due incogniti (Menschenhass und Reue), ebendas. aufgeführt. 36. 467.
Bornandini, Piet., Buffo in Arezzo. 37. 570.
Bornemann, Frl., Sängerin (Dil.) in Leipzig. 40. 641.
Borrani, Bassist in London. 46. 403 fg. 48. 204. 50. 823.
Borromäische Inseln, Nachrichten. 33. 812.
Borromeo, Graf Renato, Direktor des mail. Konservat. 43. 573.
Borroni, Sga. Angiola, Sängerin in Palermo. 35. 131.
Borschitzky, Bassist in Wien. 31. 77. 233. — kommt an Weinmüller's Stelle als Kirchensänger. 31. 329. — 616. 32. 616. 33. 391 fg. 34. 271. 36. 748. 40. 175.
Borsini, Lor., Buffo in Neapel. 40. 556. geht nach Paris. 41. 116.
Bortnianzky, Demetr., Lob der Cherubinen, Chor, in Prag aufgeführt. 44. 396.
Bortolasi, s. Bertolasi.
Bortolazzi, B., neue theoret. und prakt. Guitarreschule etc. 7. Aufl. (R) 32. 496.
Bortolotti, Lui., Komponist in Bologna, Ehrenmitgl. der Sta Cecilia in Rom. 41. 854.
Bortolotti, s. Bertolotti.
Borzaga, Violoncellist in Wien. 37. 397. 38. 476. 39. 146. 42. 377.
Borsetti, Gius., Orchesterdir. aus Florenz, in Livorno. 45. 414.
Boschetti, Sga., Sängerin in Lugano. 44. 363. Malaga. 44. 1011. Piacenza. 46. 812.
Boschi, Baritonist in Königsberg. 46. 187.
Boschi, Sga., Sängerin in Pesaro. 35. 330. Florenz. 38. 228.
Bose, Musikdirektor in Quedlinburg. 40. 415.
Bosin, Tenorist in Magdeburg. 39. 325.
Bosio, Piet., Impresar, † zu Algier. 43. 231.
Bosio, Sga., Sängerin in Kopenhagen. 49. 209. Paris 50. 735.
Bosse, Oboist aus Ballenstädt, in Bernburg. 35. 321. 36. 352.
Bosse, jun., Flötist, desgl. 35. 321. 36. 352. in Halberstadt. 43. 840.
Bossenberger jun., Trompeter in Kassel. 39. 114. 41. 129. 42. 179. 597. 46. 322. 48. 275. 289. 49. 426.
Bossenberger, Frl., Sängerin in Kassel. 47. 259. 505.
Bost, Bassist in Hamburg. 46. 59. 47. 58. 48. 82. 49. 29. 294. 435. 520. 566 fg. 633. 744. 766. 50. 133. 318. 423. 503. 697. 761. 811.
Bostel, musikal. Anstalten etc. des. 44. 736.
Botelli (auch Bottelli), Bassist, in Ancona. 40. 558. Genua. 41. 669. Lissabon. 46. 208. London. 47. 208. 511. Palermo. 39. 94 fg. 269. 578. Rom. 32. 523. Verona. 38. 535.
Botgorschek, Frl., Altist, Schül. des wien. Konservatoriums, in Wien. 34. 416. 35. 570. 860. 36. 158. 160. 363. 531. 37. 771. 40. 772. in Dresden. 39. 394. 581. 608. 761. 40. 273. 513. 836. 39. 29. 232. 272. 40. 264. 351 fg. 799 fg. 41. 310. 633. 900. 986. 42. 196. — in Berlin. 40. 408. 414. 499. 513. Breslau. 41. 432. Halle. 41. 537. Leipzig. 40. 224. 262. 41. 581. Prag. 42. 706. 795. geht vom Theater ab und verheiratet sich mit dem Maler Léop. Teuchert. 43. 348.
Botgorschek, Franz, dess. Bruder, Flötist, Zögling des wiener Konservator., in Wien. 34. 416. 36. 160. 37. 203. 39. 145. in Lübeck beim Musikfeste. 41. 585 fg. daselbst sowie im übrigen Norddeutschland und in Holland. 43. 348. im Haag als erster Flötist angestellt. 43. 348. in Arnheim. 44. 260. zum holländ. Kammervirt. ernannt. 47. 352.
Both, v., Dir. des Gesangvereins zu Rostock. 39. 478.
Bothe, Frl., Sängerin aus Petersburg, in Kassel. 41. 110. in Leipzig. 42. 104. Modena. 46. 368. Petersburg. 50. 473. 489.
Bott, A., Violinist in Kassel, Dir. der Euonomia das. 40. 595. des Instr.-Musikvereins. 41. 603. 1003. 42. 180. 43. 614.
—— 6 Caprices p. Viol. (R) 34. 106.
Bott, Joh. Jos., dess. Sohn, Violinist in Kassel. 38. 395. 39. 132. 666. 40. 142. 595. 41. 129. 601. 1003. 42. 180. 598 fg. 43. 597 fg. 614 fg. 45. 884. 46. 211. 804. 47. 257. 503 fg. 48. 274 fg. 49. 425 fg. 50. 22. 394 fg. 437. als Pianofortespieler in Kassel. 42. 600. 43. 614. 49. 426. erhält das Stipendium der Monartistiftung. 43. 504. 615. in Frankfurt a. M. 44. 119. 47. 314. 317. Erfurt. 44. 778. Göttingen. 46. 703 fg. Braunschweig. 46. 737. Leipzig. 46. 60. Hamburg. 48. 319. Vorst. des Musikvereins in Kassel. 48. 289.
—— Ouverture, in Kassel aufgeführt. 45. 884. 50. 394.
—— 4 morc. de Salon p. Viol. Oc. 1. (R) 49. 852.
Bott, Jakob, der Vor. Bruder, Violinist in Kassel. 42. 180.
Bott (Vetter des Vor.), Klavierlehrer in Darmstadt. 39. 143.
Bott, Frl. Rathar. (der Vor. Schwester), Pianofortespielerin aus Darmstadt, in Kassel. 40. 141 fg. 595. Paris. 41. 129. London. 42. 599.
Bottacini, Sga. Giov., Sängerin in Bassano. 40. 644.
Bottagisi, Tenorist, in Cagliari. 48. 108. in Novara. 47. 459.
Bottari, Giov., Buffo in Lucia. 32. 524. 36. 665. Rom. 37. 513.
Bottée de Toulmon, s. Toulmon.
Bottelli, s. Botelli.
Bottesini, Kontrabassist aus Mailand, in Newyork. 49. 850. Parma. 46. 142. Wien. 42. 636.
Botticelli, Pio, Bassist, in Brescia. 40. 327. Cittadella. 44. 342. Este. 38. 261. Ferrara. 44. 1009. Forlì. 44. 1009. Madrid. 37. 9. 153. Osimo. 45. 329. Padua. 43. 956. 45. 367.

Piacenza. 38. 483. Turin. 38. 715. 42. 513. Venedig. 39. 512. 44. 884. 45. 481. 48. 388. Vicenza. 32. 306. 36. 716 fg. Zara. 47. 230. 512.

Bottrigari-bonetti, s. Bonetti.

Bottura (Botturi), Gius., Bassist, in Pavia. 45. 461. Pinerolo. 43. 731. Vicenza. 46. 845.

Botzen, s. Bolzano.

Bouché, Bass., in London. 49. 361. Mailand. 47. 462. 48. 109. 372. Parma. 47. 444.

Boucher, Tenorist, von Sondershausen, in Weimar. 32. 106. Magdeburg. 33. 487.

Boucher, Baritonist in Paris. 43. 780.

Boucher, Alex., Violinist in Frankfurt a. M. 46. 724.

Boucheron, Raim., Kapellmeister in Vigevano, Messe, daselbst aufgeführt. 43. 157.

—— Filosofia della musica etc. (R) 45. 422.

Bouffier, Bassist, in Livorno 43. 446.

Bouillon, A., Inspektor der brüss. Gesangschulen. 44. 301.

Bouillon, Tenorist, in Berlin. 41. 1010. 42. 355.

Bouilly, Operadichter in Paris, † 44. 510.

Boulanger, Oper: La cachette, in Paris aufg. 49. 667.

—— Oper: Die beiden Schäferinnen, in Paris aufgef. 46. 158.

—— „ Der Teufel in der Schule. 43. 1046. 44. 278.

—— „ Une voix, in Paris aufgef. 47. 357.

Boulanger, Organist und Komponist in Beauvais. 41. 153.

Boulogne, Musikleben daselbst. 43. 823.

Boule, Oboist, erhält aus d. paris. Konserv. einen Preis. 50. 611.

Bouquet, das, Sammlung ungarischer Nationalmelod. für Pianof. (R) 34. 723.

Bourdin, Franc., Bassist in Ivrea. 41. 406. Pavia. 40. 326.

Bourgeois-Schieroth, Sgn., Saugerin aus Lissabon, in Wien. 31. 690. 737.

Bourgeoise, s. Borghese.

Bourges, Maur., Kritiker in Paris, bei dem Konserv. als Uebersetzung. 48. 206.

—— Oper: Sultana, in Paris aufgeführt. 50. 352.

Bourget, Etw., Volksliederkomponist in Paris. 50. 607.

Bourgault, Eudie, der Sohn. Oper: † zu Paris. 44. 564.

Bousifet, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 44. 401.

Bousigues, Theaterdirektor in Bordeaux. 41. 378.

Bousquet, Orchesterdir. in Paris. 50. 750.

—— Oper: Le Mousquetaire, in Paris aufgeführt. 46. 814.

Boussier, Giambatt., Orchesterdir. in Odessa. 41. 852.

Boutibonne, Frl. Jeanne., Pianofortespielerin und Sängerin in Wien. 38. 549.

Bovay, Sga., Sängerin. Turin. 48. 107.

Bovery, Oper: Der Glaur, in Lyon aufgeführt. 41. 356. 43. 94.

—— Oper: Jakob van Arteveldt, in Gent aufgeführt. 49. 79.

Bovioni, Fortun., Tenorist in Terni. 37. 344.

Boyce, Anthem, in London aufgeführt. 33. 777.

—— Dr., Harmonies etc. (Mscpt.) 43. 342.

Boyd, Musiklehrer in Danzig. 39. 556. 588.

Boyer, Sga., Cleofe, Sängerin, in Ascoli. 38. 178. Renaudi. 45. 395. Rimini. 37. 536. Rom. 39. 48. 147. Terni. 39. 420.

Boyle, Franc., blind. Gesanglehr. in Mailand. 37. 850. † 47. 186.

Boymond, Sohn, Klarinettist in Strassburg. 37. 653. 48. 725.

Boyneburgk, 13 diff. douces p. Pianof. à 4 m. Op. 20. (R) 31. 794.

Bozzani, Sga., Sängerin, in Crema. 48. 374.

Bozzetti, Tenorist, in Alexandria. 43. 156. Bassano. 41. 935. 42. 183. Berlin. 47. 671. 780 fg. 816. Cremona. 47. 308. Codogno. 46. 101. Lecco. 47. 186. Lodi. 42. 470 fg. 46. 540. Mailand. 43. 533. 46. 526. Mexiko. 43. 749. 44. 364. Montagnana. 41. 212. Novara. 46. 371. Pavia. 41. 423. Piacenza. 46. 812. Udine. 41. 936. Verona. 48. 386. † zu Berlin. 48. 237.

Bozzi, Tenorist, in Berlin. 43. 497. 635.

Bozzolini, Tenorist in Sassari. 46. 142.

Bozzolo, Nachrichten. 46. 541. 845.

Bra, Nachrichten. 38. 517. 729. 42. 514.

Braccialini, Oper: Emma e Ruggero, in Bologna aufg. 41. 170.

Bradbury, Mistress, Sängerin, in Norwich. 44. 802.

Bräuer, Kantor in Werdau. 32. 574. — als Musikdirigent in Zwickau beim Musikfeste. 38. 690.

—— 8. Psalm, in Greiz aufgeführt. 39. 839.

—— 15. und 23. Psalm für 4 Singst. mit Orchester. 36. 445.

Bräuer, 15. Psalm f. 4 Sgst. m. Orch. (R) 37. 712. — 23. Psalm desgl. (R) 39. 11.

—— Leitfaden beim ersten Singunterrichte. 2. Aufl. (R) 40. 413.

Bräuer, Bassist in Prag. 48. 371.

Bräuer in Köln, s. Breuer.

Bräutigam, M., Kantor in Locka, Dir. des osterländ. Männerchors. 35. 610. 653. Dirig. des Gesangfestes zu Zeitz. 36. 402. zu Altenburg. 37. 580.

Braga, Nachrichten. 44. 1034.

Bragioni, Tenorist, in Siena. 47. 443.

Braham, Tenorist in London. 33. 852. 39. 721. 50. 823. in Liverpool (Worcester) beim Musikfeste. 35. 769. 840. in Manchester desgl. 38. 807. York desgl. 37. 720. 722.

Braine (in Frankreich), Gesangfest das. 43. 576.

Brambilla, Paolo, Maestro zu Mailand, dessen drei Töchter und zwei Söhne:

Brambilla, Sga. Amalie (1. Tochter des Paolo, Gattin des Tenor. Verger), Sängerin in Barcellona. 37. 153. Turin. 34. 410. Verona. 32. 305. hat die Bühne verlassen. 44. 885.

Brambilla, Sga. Emil. (2. Tochter des Paolo), Sänger., zieht sich von der Bühne zurück. 44. 883.

Brambilla, Sga. Ermin. (3. Tochter des Paolo), Sänger., in Carpi. 46. 812. Faleriano. 46. 353. Florenz. 45. 668. 46. 358. Mailand. 44. 883. 1033. 46. 358. Palma. 48. 143. Poggi a Cajano. 46. 193.

Brambilla, Annib. (1. Sohn des Paolo), Tenorist, in Ancona. 40. 558. Barcellona. 42. 702. Bonn. 46. 375. 47. 936. Mailand. 40. 558. Piacenza. 41. 642. Rom. 41. 369.

Brambilla, Cäsar (2. Sohn des Paolo), Bassist (Gatte der Sängerin Gazzelli), in Acqui. 43. 1077. Albo. 43. 1076. Casalmonferrato. 47. 879. 48. 357. Ivrea. 44. 836. Valenza. 47. 878.

Brambilla, Sga. Annetta, Sängerin in Barcellona. 47. 228. Cagliari. 47. 308. Florenz. 42. 252. Forlì. 43. 669. Lucca. 42. 252. Mailand. 35. 590. 39. 312. 392. 40. 357 fg. Mantua. 36. 718. Pavia. 42. 684 fg. Turin. 39. 61 fg. Venedig. 36. 716.

Brambilla, Giuseppe, Sgn., der. Schwest., Sänger. in Barcellona. 44. 363. 1053. 45. 370. 802. 951. 46. 357. 881. Rom. 43. 387. Triest. 43. 225.

Brambilla, Sga. Laura, der. Schwester, Sängerin. Pisa. 46. 367.

Brambilla, Sga. Mar., deren Schwester (die älteste), Sängerin, in Bergamo. 42. 471. Brescia. 39. 777. Florenz. 41. 390. London. 47. 298. Mailand. 31. 613. 35. 590. 721. 36. 775. 860. 39. 62. 288 fg. 41. 422. 953. 44. 324. 838. Padua. 43. 956. Paris. 37. 308. 48. 70. Venedig. 31. 247. 40. 181 fg. 46. 555. Verona. 32. 305. Wien. 39. 543 fg. 577. 40. 539 fg. 41. 610 fg. 618. 42. 620.

Brambilla, Sga. Teresa, deren Schwester, Sängerin. Ehrenmitgl. der Sta. Cecilia in Rom. 46. 193. — in Barcellona. 47. 228. 510. Casalmonferrato. 42. 681. Como. 42. 953. Florenz. 44. 833. 1007. 45. 330. 417. 668. Forlì. 43. 669. Livorno. 45. 914. Lucca. 44. 1037. Mailand. 35. 719 fg. 38. 94. 42. 380 fg. Neapel. 48. 727. 831. 49. 230 fg. 780. Novara. 43. 515. Paris. 48. 70. Pisa. 46. 367. Rom. 46. 193 fg. Sinigaglia. 44. 1051. Turin. 41. 953. 42. 269. Valencia. 47. 510. 736. 48. 143. 413. Venedig. 44. 359. 46. 555. Verona. 44. 341. Vicenza. 46. 845.

Brambilla, Sga., Sängerin, in Casale. 39. 496. Chioggia. 49. 614.

Brambilla, Sga. Carl., Sängerin in Forlì. 46. 510. Pavia. 46. 391.

Brambilla, Sga. Gaetan, Sänger, in Varese. 48. 110. Vercelli. 48. 357.

Brancaccì, Oper: L'Assedio di Constantina, in Neapel aufgeführt. 46. 809.

—— Oper: L'incognita, oss. dopo 15 anni, in Neapel aufg. 48. 321.

—— „ Il morto e il vivo, in Neapel aufgeführt. 46. 636.

—— „ I pandori, in Neapel aufgeführt. 45. 393.

—— „ Il puntiglione. „ „ „ 48. 86.

Brancaforte, Fürst, dessen Wiltrudergut bei Messina. 41. 697.

Branchu, Mad., ehedem pariser Sängerin, † zu Orleans. 48. 431. Widerruf dieser Nachricht. 48. 461.

Brand, A., Violinist und Dirig. des Singvereins zu Rudolstadt. 40. 927. 48. 688. in Jena. 35. 782. 784. 38. 866. Rassel. 31. 318. 32. 375. Weimar. 35. 562.

Brand, M. G., Premier Trio p. Pianof., Viol. et VC. Op. 1. (R) 48. 348.

Brand, Direktor der Liedertafel in Würzburg. 47. 577.

—— Ouverture, in Würzburg aufgeführt. 47. 577.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bache, C. F., prem. Suite d'Airs des Opéra comiques, arr. pour 2 Clar., 2 Fl., 2 Cors et 2 Bassons. 2 Thlr. 6 Gr.

Solie, Airs choisis de chapitre second arr. pour 2 Clar., 2 Fl., 2 Cors et 2 B.s. 2 Thlr.

Hugot, A., 25 pr. études ou exercices pour la Fl. Op. 15. 2 Thlr. 6 Gr.

Cramer, J. B., 3 Sonates pour Pianoforte av. acc. de Fl. ou Viol. ad lib. Op. 28. 2 Thlr.

— — 4 Divertissements pour le Pianof. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Airs de Balletts favorits arr. et variés p. le Pianof. 1 Thlr.

Fiocchi, Vinc., Polonoise Ah scusi non partie etc. av. Acc. de l'Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Martini, N., Polacca della Capricciosa corretta, av. acc. d'Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Cimarosa, Air de l'Op. I Zingari in Fiera, avec acc. de l'Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Gli Orazi e i Curiazi. Opera seria. Partition. 10 Thlr.

Kozeluch, L., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 48. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 3 do — 49. 2 Thlr. 8 Gr.

Viotti, J. B., 6 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 19. 2 Thlr.

— — 6 do Op. 20. 2 Thlr.

Baer, F., 6 Pièces pour 2 Flûtes tir. de l'Op. Der lustige Schuster. 1 Thlr.

— — Pièces d'harmonie pour 2 Clarin., 2 Cors et 2 Bassons, tir. de l'Op. Der lustige Schuster. 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, 2 Sonates pour le Pianof. avec ou sans Viol. et Vlle ad lib. Op. 48. 1 Thlr. 20 Gr.

Krommer, 3 Duos pour 2 Viol. Op. 22. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 Concerto pour Flûte. Op. 30. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Sonate pour le Pianof. av. Viol. et Vlle obl. Op. 32. 1 Thlr.

Tartini, l'Art de l'archet ou 50 Var. pour Viol. av. Basse. 16 Gr.

Gleissner, F., pièces d'harmonie pour 2 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., 5 Sinfonie tolte d'une Quadrille pour gr. Orchestre. 1 Thlr.

Hoffmann, F. A., 3 Duos pour Violon et Vlle. Op. 5. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 16 Gr. 3 Thlr. 8 Gr.

Kreutzer, R., 12e Sinf. conc. pour 2 Viol. principaux. 2 Thlr.

Allgem. deutsch. franz. und ital. Theaterjournal für das Fortepiano. No. 3. 15 Gr.

Kalkbrenner, F., Variations pour le Pianof. sur la Romance de Prisonnier: Lorsque dans un tour obscur. 8 Gr.

Borghardt, Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flöte. No. 23 und 24. à 12 Gr. 1 Thlr.

Jadorf, 12 Lieder von verschiedenen Meistern mit Begleitung einer Guitarre und obligaten Flöte. 20 Gr.

Six Sonatines très faciles d'après les airs favorits des Operas, arr. pour le Fortepiano av. acc. d'une Fl. Cah. 1. 1 Thlr.

12 Duos pour le Fortépiano composés dans le goût d'Ign. Pleyel. Liv. 1-3. à 8 Gr. 1 Thlr.

Unterhaltungen auf einer Flöte aus den Werken berühmter Meister gezogen. 4-6tes Heft. 1 Thlr.

Jadorf, 10 ganz leichte Lieder mit Begleitung einer Guitarre. Op. 9. 12 Gr.

de Hampeln, A., Concert pour Violon principal. Op. 3. 2 Thlr.

Rolle, 3 Duos pour 2 Violons. Op. 6. 22 Gr.

Neubaur, M. L., Notturno pour 2 Flûtes et Alto. Op. 11. 16 Gr.

Schneider, G. A., Duo pour Alto et Violoncelle. Op. 12. 16 Gr.

Sacchi, F., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 6. Liv. 1. 1 Thlr. 16 Gr.

v. Kettenacker, Joh. Nep., 12 Lieder und 2 engl. Tänze für das Fortepiano. 12 Gr.

Haydn, J., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 101. Liv. 2. 1 Thlr. 20. Gr.

Rolle, A., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Op. 3. 1 Thlr. 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Brand, Sing. aus Erlangen, in Weimar. 43. 594. als Guitarr. das. 43. 612.

Brand, Fagottist in Salzburg. 44. 807.

Brand, Kontrabassist in Kassel. 48. 287.

Brandenburg, Ferdin., Violinist aus Erfurt, in Leipzig. 40. 755. 47. 262.

—— Mus.-dram. Tongemälde: Die Mähr von den drei Inseln, in Leipzig aufgeführt. 46. 257.

—— Oper: Die Belagerung von Solothurn, in Leipzig aufgeführt. 49. 273. Lobe's Erwiderung an B. wegen dessen Ausfalls ab dieser Rec. 49. 395.

—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. 10. Wk. (R) 44. 417.

—— Ein Ton voll süssen Klanges, Lied mit Pianof. 13. Wk. (R) 46. 699.

Brandes, Bassist in Strassburg. 49. 366.

Brandt, Musikdirektor in Karlsruhe, $\frac{1}{4}$ 39. 478. 634.

—— Ouverture z. Oper: Der Triumph des Vaterherzens, in Fulda aufgeführt. 37. 364.

Brandt, Gust., reisender Sänger, in Kassel. 43. 616.

Brandt, Orchesterdirektor bei einer deutschen Operngesellschaft in Frankreich. 45. 804.

Brandt, Sänger in London. 49. 585.

Brandt, Frl. Cäc., Sängerin in Leipzig. 48. 70. 96. in Frankfurt a. M. angest. 48. 246. 300. 948. 49. 760. 829. 50. 91. 104. 198. 661. als Frau Behrens daselbst. 50. 662.

Brandus, Musikhandler in Paris, Schlesinger's Nachfolger. 43. 207. als Verleger der Revue et Gaz. music. de Paris. 50. 238.

Branetti, Michelang., Sänger in Rom. 41. 608.

Brange, Possanist in Kassel. 50. 424.

Branisz, Professs. und Dir. in Breslau. 33. 94. Die sämmtlicher musikal. Unterrichtsanstalten in Schlesien. 37. 257. Mitstifter der dasigen Liedertafel. 37. 374.

Branzoni, Sop. Leop., Sängerin in Florenz. 40. 598.

Brasilien — Tanz und Musik in diesem Lande. 35. 19.

Brassin, Barit. aus Mainz in Frankfurt a. M. 44. 940. 45. 94. — in Strassburg. 41. 210. in Hamburg angest. 45. 618. 46. 57. 47. 58. 292. 48. 178. 489. geht ab. 49. 305. in Leipzig, aug. 49. 571. 662. 50. 196. 256.

Brassin, Gebr. (Leop. und Ludw.), fünf- und neunjähriger Pianofortespieler in Stade. 49. 296. Zöglinge des leipziger Konservatoriums. 50. 326.

Bratfisch, Pianofortespieler aus Altona, in Hamburg. 50. 810.

Brauchle, Jos. B., Erinnerung an Rom, Lied mit Pianof. (R) 32. 582.

Brauchle, Frau, Harfenspielerin in Strassburg. 41. 210. (aus München) in Augsburg. 48. 239.

Brauckmann, Tenorist in Breslau. 47. 476.

Brauer, F. W., Lied und Gesang mit Pianof. (R) 38. 455.

Brauer, Organist aus Naumburg, in Weissenfels. 49. 810.

Brauer-Düringer, Frau, Sängerin, in Strassburg. 34. 380. 35. 223. 226. 36. 422.

Braun, C. A. P., Komponist in Stockholm. 49. 690.

—— Räthselkanon. 34. Beil. 1[b]. deren Auflösung. Beil. III[b].

—— —— 35. —— III. IV.

—— Duo für 2 Violinen. 34. Beil. 1[b].

Braun, Musiklehrer und Bassist zu Berlin. 38. 443. 39. 754. in Rathenow beim Musikfeste. 38. 442 fg. 458.

Braun, Wilh. (d. Sohn), Oboist, in Berlin. 31. 212. in Warschau. 39. 149. als fürstenberg. Kammermus. in Salzburg beim Mozartfeste. 44. 807.

Braun, Jos., Fagottist, fürstenberg. Kammermusikus, in Wien. 45. 601. in Prag. 36. 275. Kassel. 47. 506.

Braun, Kathinka, dessen Gattin, Sängerin — Nekrolog. 34. 569.

Braun, Karl, junger Komponist in Berlin. 45. 752. 46. 174. 492.

Braun, Sänger. (Bbl.) in Prag. 43. 488.

Braun, Violinist aus Erfurt, in Mühlhausen. 35. 734. (aus Merseburg) in Danzig. 47. 201. dessen Quartettsoireen das. 47. 201.

Braune, F. W. Otto, Organist in Berlin. 36. 563. Dir. des Cäcilienge sangvereins. 49. 552.

—— 6 Gesänge mit Pianof. 25. Wk. (R) 38. 307.

—— Töchterlens Mahnung, mit Pianof. (R) 40. 251.

—— Noah's Testament, mit Pianof. 28. Wk. (R) 40. 523.

Braune, Stadtmusikus in Merseburg. 35. 150. 37. 794.

Braune, Tenorist, in Potsdam. 37. 435.

Brauns, Tenorist in Dessau. 38. 61.

Brauns, Pauline, 11jährige blinde Pianofortespielerin in Hamburg. 46. 158. 47. 312. — in Berlin. 45. 249. Paris. 44. 406.

Braunschweig (Herzogthum) — Gesetz über den Schutz des künstlerischen Eigenthums. 44. 101.

Braunschweig (Stadt), Nachrichten. 35. 162. 41. 791. 44. 113. 46. 735. 9. Elbmusikfest das. 38. 355. Musikfest das. 41. 791.

Brava, Frane, Bass., in Wien. 35. 567. in Prag. 36. 465. 37. 11. 38. 192. 714. 39. 276. 40. 561. 42. 166. 44. 216. 45. 50 (statt Beuve). 427 fg. 753. 888. 46. 261. 458. 858. 47. 276. 438 fg. 539. 640 48. 10. 104.

Brayda, Bassist (Neffe Lablache's), in Barletta. 48. 86. 320.

Bredal, J., Orchesterdirektor in Kopenhagen. 38. 496.

—— Oper: Die Guerillas, in Kopenhagen aufgeführt. 38. 496.

—— Singspiel: Die Braut von Lammermoor, das. aufgef. 35. 292.

Bredow, G. v., 6 Lieder mit Pianof. 11. Wk. (R) 42. 674.

Bredow, Direktor des hölhener Hoftheaters. 49. 13.

Bree, J. B. van, Violinist in Rotterdam. 32. 479. zum Verdienst-Mitglied der holländ. Musikgesellschaft ernannt. 37. 827. dirig. das Musikfest zu Amsterdam. 38. 375. dirig. die Concerte Felix meritis das. 39. 30. 45. 624. zum Ehrenmitglied der heil. Cäcilia in Rom ernannt. 45. 205.

—— Messe, von der holländ. Musikgesellschaft herausgeg. 36. 712. Rec. derselben. 36. 831.

—— Festouverture mit Chor, in Amsterdam aufgeführt. 38. 375.

Bregenzer, Bassist, in Mailand. 47. 581. in Frankfurt a. M. 48. 165.

Breidenstein, H. R., Dr. und Prof. zu Bonn, zum Verdienstmitglied der holländ. Musikgesellschaft ernannt. 41. 901. zum korresp. Mitgl. 45. 78. erhält vom Prinzen Albert eine goldene Dose. 42. 982. dirig. beim Beethovenfeste zu Bonn. 47. 589. erhält den rothen Adlerorden. 47. 752.

—— Festkantate, beim Beethovenfeste zu Bonn aufgef. 47. 590.

—— Romanzen und Lieder mit Pianof. 2 Hefte. (R) 36. 429.

—— Zur Jahresfeier der Inaugur. des Beethoven-Monuments. (R) 49. 835.

Breiting, Tenorist, in Berlin. 32. 684. 33. 127. Darmstadt. 46. 644 fg. 48. 368. geht von da ab nach Riga. 49. 437. wird das. 50. 816. Frankfurt a. M. 46. 426. Halle. 45. 112. Hamburg. 44. 749. Königsberg. 40. 80. Leipzig. 33. 111. 146. 43. 855. London. 42. 733. 44. 610 fg. Mannheim. 32. 15. Moskau. 40. 529. München. 34. 35. 39. 162 fg. 183. Nürnberg. 37. 652 fg. Prag. 35. 41. 38. 594 fg. 597. 661. 43. 662. Petersburg. 40. 483. 42. 30. 479. 729. Strassburg. 33. 714. Stuttgart. 31. 131. Weimar. 33. 314. Wien. 34. 551. 35. 149. 300. 532. 793. 36. 143. 37. 115. 769 fg. 38. 329. 39. 92. 733. 43. 367. 750.

Breitung, Karl (zu Saugerhausen). Der erste Klavierlehrer. (R) 38. 500.

Breitkopf und Härtel, Instrument.-Fabrik, zu Leipzig, erhalten die sächs. gold. Medaille. 42. 1076. 45. 94. — Abschied derselb. als Verleger d. Zeitung. 50. 859.

Bremen, Nachrichten. 31. 62. 432. 549. 842. 32. 703. 737. 33. 56. 387. 34. 633. 35. 75. 319. 415. 36. 161. 243. 456. 37. 8. 116. 313. 395. 38. 695. 43. 278. Liederkranz das. 31. 438. Musikzustand das. 33. 57. Singakademie das. (unter Riem). 31. 433. 34. 634. 35. 76. 36. 101. Symphonienverein das. 34. 634. Theater daselbst tritt sich auf. 37. 116. neues Theater daselbst. 45. 804. kritische Lage desselben. 48. 216. 326. Bankerott desselben. 50. 384. „Union", Musikgesellschaft daselbst. 36. 161. 37. 116.

Bren, J. B. van., holländischer Komponist (seine Ballade: Adolf am Grabe etc.) 35. 73.

Brendel, Franz, hält in Freiberg musikal. Vorlesungen. 44. 636. desgl. in Dresden. 45. 94. desgl. in Leipzig. 46. 385. übernimmt Eigenthum und Redaktion der Neuen Zeitschrift für Musik. 46. 846. die von demselb. veranstaltete Tonkünstlerversammlung, s. Tonkünstlerversammlung.

Brendel, Frau Elis., dess. Gattin, Pianofortespielerin in Leipzig. 47. 73.

Brendler, schwedischer Komponist. 49. 688.

Brenner, Frär., 13jähriger Pianofortespieler in Magdeburg. 31. 364. 33. 488. — in Berlin. 31. 804.

Brenne, Nachrichten. 46. 408. 48. 375.

Brentano, Dr., Tenorist aus Frankfurt a. M. in Morges. 36. 387.

Brescia, Nachrichten. **32.** 92. 306. **34.** 823. **35.** 161. 348. 782. **36.** 718. 852. **37.** 127. 657. **38.** 598. 855. **39.** 216. 777. **40.** 327. 872. **41.** 423. **42.** 471. 953. **43.** 546. 642. 932. **44.** 886. 988. 1034. **45.** 462. 799. 947. **46.** 408. 541. 845. **47.** 491. 598. 899. **48.** 375. **49.** 850.

Bresciani, Piet., Komponist in Brescia. **32.** 306.

—— Oper: L'albero di Diana — **35.** 161.

—— „ La fiera di Frascati, in Venedig aufgef. **32.** 304.

—— „ I promessi sposi, in Padua aufgef. **35.** 161.

Breslau, Nachrichten. **32.** 686. 804. **33.** 75. 89. 596. **34.** 313. 554. 765. **35.** 397. 870. **36.** 527. 782. **39.** 839. **40.** 389. 407. **41.** 290. 429. **42.** 439. 469. **43.** 412. 427. 442. **44.** 79. 261. 357. 527. 721. **45.** 151. 299. 882. **46.** 191. **47.** 91. 455. **48.** 411. **49.** 26. 50. 42. 297. Musikal. Topographie B.'s **37.** 257. 273. die verschiedenen musikal. Gesellschaften das. **33.** 75. 90. **35.** 397. **37.** 257. 273. **40.** 389. **41.** 433. **42.** 439. 470. **49.** 136. Gesellsch. für vaterländische Kultur — musikal. Sekt. **33.** 93. Musikverein der Stadir. **33.** 92. **35.** 399. Theater — neue Direktion. **49.** 454. — löst sich auf (die Mitglieder übernehmen es). **50.** 303. 384. Pensionsfonds an dems. **50.** 133. Statistik desselb. **48.** 102. **49.** 46. **50.** 133.

Bresler, Dir. des Musik. Konservator. zu Nantes. **49.** 79.

Breuer, Borsh., Violinist in Köln. **40.** 439. **46.** 276. **48.** 425. in Gent. **46.** 536. erhält die belgische goldene Medaille. **48.** 535.

—— 3 Duos p. 2 Viol. Op. 2. (R) **34.** 874.

Breuer, Theaterdirektor in Köln — geht ab. **49.** 470.

Breul, dr., Bassist in Pavia. **48.** 373. (Vgl. **Broglio.**)

Breul, Frl., Sängerin in Weimar. **31.** 335.

Breunig, Edm., in Frankfurt a. M., Erfinder des Harmonika-Piano's (Reformklaviers), damit in Brüssel. **45.** 466. Darmstadt. **50.** 15. Wien. **47.** 151. gibt in Frankfurt damit Concerte für die deutsche Flotte. **50.** 168. 183.

Breunung, aus Braunsdorf, Pianoforte- und Orgelspieler in Leipzig. (Schüler des Konserv.) **47.** 332 fg. **48.** 807. **49.** 270. **50.** 715.

Brescendorff, Frl., Sänz. in Berlin. **43.** 586. **45.** 359. **47.** 627. **48.** 441. **49.** 288. 387. 654.

Briano, Sgn. Fanny de, Sängerin in Orzinovo. **44.** 340.

Brière, Violinist in Neapel. **49.** 94.

Briccialdi, Giul., Flötist. Biogr. **44.** 380. — in Berlin. **45.** 850. 927. Frankfurt a. M. **45.** 252. Koburg. **50.** 90. Padua. **47.** 900. Prag. **46.** 96. Wien. **44.** 754.

—— Il primo amore, fant. p. Flöte (R) **46.** 729.

—— Fantaisie p. la Flûte av. acc. Or. 24. (R) **47.** 451.

—— „ „ „ „ „ „ „ „ 25. „ „ 907.

—— „ „ „ „ „ „ „ „ 47. „ „ **50.** 237.

—— Reminisc. de l'op. Macbeth p. la Fl. Oc. 48. (R) **50.** 398.

Brice, Hyac., Tenorist aus Paris, (von Petersburg) in Königsberg. **32.** 716. Theaterdir. in Strassburg. **36.** 422. 484. **37.** 299. 670. **38.** 294. macht das. Bankerott. **38.** 295.

Brice, Mad. Jos., dessen Gattin, geb. Laverge, genannt Desquisiaux, Sänz., in Königsberg. **32.** 716. in Strassburg. **36.** 485. **37.** 299. † daselbst **38.** 295.

Brief des Schullehrers P. zu die Musikalienhandlung — 34. 59.

Briefe aus Ferrara. 45. 853. 649.

Brieg — 8. schles. Musikfest das. 41. 745.

Brighenti, Piet., Avvocato, Discorso della musica Rossiniana. **33.** 832.

Brighenti, Sgn., Sängerin, in Arezzo. **35.** 638. Bologna. **36.** 527. Genua. **38.** 230. Livorno. **36.** 664. **37.** 97. Novara. **37.** 637. Reggio. **37.** 767 fg. Vicenza. **38.** 535.

Brisi, Trompeter in Rom. **33.** 299. (Vgl. **Brizzi.**)

Brissler, Musiklehrer in Berlin. **47.** 388.

Brissone, Sgn., Sängerin, in Casalmaggiore. **46.** 101. Piacenza. **44.** 1036.

Bris, Pianofortespieler in Petersburg. **42.** 445.

Brizzi (**Brisi**?), Gest., Trompeter in Lodi. **34.** 821. u. Ehrenprof. der Sta. Cecilia in Rom ernannt. **41.** 855.

Brizzi, Lodov., Singmeister zu Bologna, † **39.** 731.

Brizzi, Tenorist in London. **41.** 506.

Broch, Violinist in Wien. **31.** 615.

Brod, Oboist in Paris. **38.** 216. verbessert die Oboe. **35.** 484. in Lyon. **36.** 55. Strassburg. **38.** 309. Wien. **38.** 91. † **41.** 378.

Brod, dess. Bruder, Oboist in Petersburg. **39.** 727. **42.** 445. 729.

Brodi, Besitzer einer Musikalienlithographie in Fulda. **31.** 862.

Bröchel, Violinist in Hamburg. **34.** 29.

Bröer, Musiklehrer und VCell. in Breslau. **40.** 390 fg. **41.** 430. **42.** 439. 470.

—— O salut. hostia. für 4 Singst. 1. Wk. ((R) **42.** 760.

—— Vesper „ „ „ „ 3. „ „

—— 4 Hymni vesperi. für 4 Männerstimmen. 4. Wk. (R) **43.** 38.

Broffferio, musik. Kritiker in Turin. **47.** 445.

Broggini, Sgn. Carol., Sängerin, in Pinerolo. **43.** 731.

Broglio, Stef. (eigentl. **Breul**; s. d.), Bassist, in Casalmonferrato. **46.** 371. Teramo. **46.** 339. Varese. **46.** 101. Viareggio. **39.** 476. 745.

Brokesch, s. **Prokesch.**

Brosig, VCell. in Breslau. **43.** 428.

Brosig, M., Domorganist in Breslau, 5 Orgelstücke. (R) **50.** 266.

—— Christ ist erstanden, Fant. für Orgel. 6. Wk. (R) **50.** 284.

—— 5 Choralvorspiele für die Orgel. (R) **50.** 284.

Brown, Heinr., Tübinger Organist zu Braitenau. **43.** 432.

Browne, Pianofortespieler in Wien. **44.** 160.

Brückner, Frl., Sängerin in Wien. **33.** 595. **39.** 543. in Berlin. **35.** 462.

Brückner, Frl., Sängerin aus Dessau, in Wittenberg. **40.** 584.

Brückner, Frau, Sängerin in Strassburg. **39.** 815.

Brügge — Preisausschreib. der dasig. Sängergesellschaft. **48.** 431.

Brühl, Graf, legt die berliner Intendanz nieder. **31.** 28. † daselbst. **39.** 621.

Brüning, Bassist in Bremen. **33.** 358.

Brunn, Nachrichten. **45.** 702.

Brunner-Wohlbrück, Frau, Lokalsängerin in Wien. **45.** 723.

Brüssel, Nachrichten. **31.** 68. **35.** 807. **44.** 633. **50.** 105. Gesangvereein: Eco de l'Allemagne das. **44.** 301. Gesangwettstreit das. **43.** 798. 824. 876. **44.** 908. **47.** 766. Konservator. der Musik das. **41.** 729. **45.** 117. **47.** 79. **48.** 54. Ueber dass. **50.** 105. historische Concerte das. **42.** 120. Musikfest das. **45.** 915. die dasige Oper geht nach London. **47.** 416. deutsche Oper das. **46.** 622. italien. Oper das. **42.** 495. Preisausschreib. der dasigen Akademie für ein Gedicht zur Kompos. **49.** 238. **50.** 687 fg. 734. desgl. für ein Opernbuch. **50.** 103. Société de la grande harmonie das. **35.** 807. Theater das. — Streit darüber. **44.** 232. Neue Organisation. **50.** 687.

Brugia, Pio, Baritonist, in Ancona. **34.** 821.

Brugnière, Ed., Choix d'airs av. Pianof. etc. (R) **34.** 454.

Brun, le, geb. Duzzi, Sängerin, } in vorigen Jahrhund. **44.** 50.

Brun, le, ihr Gatte, Oboist }

Brun, le, le Sgn., s. **Brunl.**

Brunacci, A., Tenorist, in Como. **42.** 953. Crema. **43.** 548. Piacenz. **46.** 342. Mantua. **43.** 643. Modena. **42.** 512. Moskau. **47.** 229. 512. Odessa. **44.** 364. Pavia. **42.** 684. Piacenza. **47.** 663. S. Pier d'Arena. **43.** 1077. Turin. **39.** 41. Verona. **48.** 125.

Brunetti, Ant., Kompon. zu Bologna und Theatersensal. **39.** 423. Impresar zu Imola. **39.** 730.

Brunetti, Sgn., Sängerin, in Bozen. **47.** 936.

Bruni (**Brun**, le), Sgn. Alina, Sängerin in Crema. **43.** 641. Gustalla. **45.** 231. Mantua. **43.** 932. Novara. **45.** 776. S. Pier d'Arena. **44.** 1035. Reggio. **47.** 76. Salazzo. **45.** 432. Sassari. **46.** 373.

Bruni, Sgn. Eponina, deren Schwester, Sängerin, in Casalmaggiore. **45.** 366. Chiari. **44.** 341. Crema. **43.** 641. Mantua. **43.** 547. 932. Neapel. **47.** 844. Reggio. **46.** 197. Salazzo. **45.** 432. Valenza. **43.** 1080. Varese. **42.** 137.

Bruni, Sgn. Orsola, Sängerin in Chiavari. **42.** 271. Livorno. **42.** 511. Pontevico. **43.** 223. Prato. **43.** 446. (Vgl. **Lanzi.**)

Bruns, Pianofortespieler in Prag. **43.** 985.

Brunner, Frau, geb. Beck, Sängerin in Stuttgart. **32.** 283.

Brunner, Sgn. Mar., Sängerin in Viterbo. **36.** 315. verheir. mit dem Tenoristen Capelli — in Braga. **44.** 1054. Cagliari. **38.** 329. Catania. **46.** 338. Cuneo. **43.** 500. Florenz. **41.** 171. Görz. **42.** 201. Parma. **40.** 616. Reggio. **47.** 76.

Brunner, Frl. Therese., Harfenspielerin in Wien. **39.** 304. als bürgerliche Kammervirtuosin in Leipzig. **48.** 375 fg.

Brunner, C. T., Dir. des Männergesangvereins in Chemnitz. **44.** 939. Erklärung über Schicht's Te Deum. **39.** 423.

—— Kleine Uebungsstücke f. Pianof. 5. Wk. 1. Bh. (R) **36.** 768. — 2. Bh. **37.** 68. — 3. Bh. **39.** 412.

—— Kleine Uebungsstücke f. Pianof. zu 4 H. 9. Wk. (R) **39.** 561. — 2. Bh. **41.** 973.

Brunner, C. T., Pet. Exercices progr. p. Pianof. a 4 m. (R) 37. 68.
—— 6 leichte Rondo's für Pianof. 6. Wk. (R) 39. 412.
—— Klänge für Kinder für Pianof. zu 2 u. 4 H. 12. Wk. (R) 40. 311. 41. 1045.
—— Jugendlust für Pianof. 13. Wk.
—— Guirlande music. p. Pianof. a 4 m. 14. Wk. } (R) 41. 1045.
—— Triolet „ „ „ „ 15. „ }
—— 6 Lieder für 2 Sopr. oder Tenor. 16. Wk.
—— Glückes Traum für 4 Stimmen. 17. „ } (R) 42. 340.
—— Der Abend in der Natur f. 4 St. 18. „ }
—— An die Freundschaft, Terz. 19. „ }
—— 4 3stimmige Lieder mit Pianof. 42. Wk. (R) 46. 439.
Bruno, Aurelio, Oper: Adolfo di Gerval, in Neapel aufg. 45. 910.
Bruno (Bruns), Stud., Vcell. in Jena. 37. 865. 38. 866.
Brunow, Fagottist aus Sondershausen, in Mühlhausen. 35. 735. in Sondershausen. 49. 383.
Bruns, Bertha, 13jährige blinde Sängerin aus Hamburg, in Berlin. 45. 249. in Leipzig. 48. 734. 807.
Bruns, s. Brunn.
Bruschi, Bassist in Zante. 42. 519.
Brusceli, Gius., Bassist, in Alessandria. 44. 1006. Anti. 44. 1006. Bassano. 40. 644. Bologna. 47. 415. Cremona. 44. 1034. Ferrara. 47. 644. Gunstalla. 48. 90. Lugo. 48. 324. Mailand. 43. 334. 45. 739. Mondovi. 45. 946. 46. 117. Ostiglia. 46. 541. Reggio. 48. 90. Saluzzo. 46. 371. Savigliano. 46. 117. Turin. 45. 332. Viterbo. 44. 276.
Bruscoli, Sga. Margh., dessen Frau, Sängerin, in Bassano. 40. 644. Chiari. 42. 223.
Brusi, Bassist in Rimini. 48. 324.
Brutti, Tenorist, in Florenz. 39. 48. 136. Livorno. 37. 753. Spoleto. 45. 395. Terni. 43. 415.
Brutti, Giul., Bassist, in Ancona. 42. 490. Civitavecchia. 42. 640. Fuligno. 46. 356. Imola. 43. 1020.
Brutti, vergl. Zacconi-Brutti und Zanoni-Brutti.
Bry, Dom., Bassist, in Monza. 42. 472.
Buber, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 49. 829.
Buccini, Sgr., Alt. in Ancona. 45. 653. Florenz. 44. 1007. 45. 330. 668. Forli. 45. 653. Genua. 46. 525. Livorno. 45. 414. 46. 193. Neapel. 39. 729. 40. 114. 556. 41. 113. 368. 606. 42. 232. 474. 913. 43. 69 fg. 47. 844. 48. 85. 49. 230. Pisa. 46. 367. Siena. 45. 914. Sinigaglia. 44. 1051.
Buchanan, Ge., Paraphrase d. David'schen Psalmen — verschied. Ausgaben derselben. 31. 523.
—— Physiologicals Illustrat. of the organ of hearing etc. (R) 38. 301.
Bucharest, Nachrichten. 46. 209. 881. 47. 937. 48. 143. 414.
Bucher, Theoph., Flötist aus Strassburg, in Genua. 33. 136. aus London in Strassburg. 34. 379.
—— et Benedict, I. Pulp. et Variat. concert. p. Pianof. et Fl. (R) 35. 231.
Buchholz und Sohn, Orgelbauer in Berlin. 34. 714. 38. 699. 47. 766. 49. 838. (Der Vater, Simon, †)
Buchmann, Fr., Organist in Nordhausen.
—— Grosse brill. Sonate für Pianof. Nr. 4. (R) 34. 164.
—— Feier der Töne, für Singst. mit Pianof. 2. Wk. (R) 39. 854.
—— Die Grazien. „ „ „ „ „ 3. „ „ „ „
—— Vermählungsfeierlied „ „ „ „ 4. „ „ 40. 815.
—— Die Bürgschaft, v. Schiller f. Sgst., nebst Schlusstern. 5. Wk. (R) 43. 1036.
Buchmann, Flötist aus Rudolstadt, in Jena. 39. 834.
Buchmann, 12jähriger Sänger und Pianofortespieler aus Rudolstadt, in Jena. 39. 834.
Buck, Frl. Ida, aus Eutin, Sängerin in Leipzig (Schül. des Konservatoriums). 50. 5. 326.
Buck, J. F., und Wagner, Choralbuch für. d. protest. Baiern. (R) 41. 612. für 4 Männerst. bearb. (R) 42. 235.
Buckow, Orgelbauer zu Hirschberg in Schlesien. 50. 416. Beschreibung der von dems. erbauten Orgel in Sohland. 47. 570.
—— Das Doubletten-system seiner neue Erfindung. 45. 747. Bemerk. hierzu von Wilke. 46. 81.
Buddeus, Edu., 14jähriger Pianofortespieler in Dresden. 40. 331.
Budinsky, Klarinettist in Prag. 31. 604. 33. 348.
Budrio, Nachrichten. 42. 491. 43. 431. 46. 357.
Büchler, VCell. in Darmstadt. 39. 120. 749. 781.
Büchner, Emil, Pianofortespieler (Schül. d. Konserv.) in Leipzig. 47. 332. als Komp. und Orgelspiel. 47. 333. 917. — 50. 590.
Bückeburg, Nachrichten. 41. 1050.
Büding (Boding), Flötist in Kassel. 41. 603. 42. 180.
Bühler, Frz., 4 Graduelien für 4 Singst. m. Begl. (R) 32. 526.
Bühnert, VCell. in Prag. 33. 347. 35. 336. 36. 351. 41. 1055. 43. 260. 498. 681. 44. 399. 402. 531. 45. 68. 284. 362. 364. 46. 93. 95. 840. 877 fg. 47. 454. 48. 272. in Salzburg beim Mozartfeste. 44. 807.
Bührmann, Klarinettist in Kassel. 46. 230. 50. 424.
Bünau, Frau, geb. Gruhn, Sängerin in Leipzig. 39. 509. 656. 702. 771. 799. 818. 40. 30. 59. 67. 81. 642. 673. 756. 880. 41. 16. 111. 131. 215. 241. 257. 287. 373. 976. 42. 300. 44. 803. 45. 955. 46. 768. 47. 271. 612. Lehrerin am Konservatorium zu Leipzig. 46. 754. — in Naumburg. 45. 552. in Zwickau. 39. 509.
Bürde (Jenn., geb. Milder), 4 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 32. 484.
—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 43. 497.
—— 3 „ „ „ „ „ „ „ „ 1037.
Büren, Gesangfest daselbst. 46. 46.
Bürkly, Flötist in Zürich. 36. 348.
Bürkner, Frl., Sopr. } in Dessau. 41. 305.
Bürkner, „ Alt. }
Buhlmann, Musikdirektor in Hamm. 32. 184.
Bukarest, s. Bucharest.
Bull, Ole, Violinist aus Norwegen, über denselben. 41. 124. 237. 42. 1006. 1032. 43. 40. Blanchard's Urtheil über ihn. 48. 484. verbessert die Violine. 50. 527. — in Algier. 48. 582. Baden. 41. 698. Berlin. 41. 216. 237. 42. 1010 fg. 1070. Bologna. 36. 847. Breslau. 41. 432. Christiania. 44. 101. Frankfurt a. M. 42. 34. Halle. 43. 142. Hamburg. 46. 57. Kassel. 41. 141. 601. Königsberg. 40. 308. Kopenhagen. 45. 416. Bericht. hierzu. 45. 501. Leipzig. 42. (864. 896.) 1006. 1032. 43. 120. Lüneburg. 45. 795. Mailand. 35. 799. Morges. 35. 589. Moskau. 40. 329. München. 41. 882. Neapel. 37. 276. in Nordamerika. 46. 544. nach Europa zurück. 47. 245. in Paris. 42. 199. 205. 48. 376. Posth. 41. 650. Petersburg. 40. 310. 483. Potsdam. 43. 409. Prag. 43. 239. Riga. 40. 310. Salzburg. 42. 16. Upsala. 45. 224. Wien. 41. 421. 647. — nach seiner Vaterstadt Christiania zurückgekehrt. 50. 816.
—— Fant. et Variat. p. Viol. Op. 3. (R) 46. 735.
Bunderbeschluss, zum Schutze musikalischen Eigenthums, s. Eigenthum (musikalisches).
Bunke, Flötist in Freiburg. 36. 580.
Bunn, Theaterdirektor in London. 49. 360. 50. 735. 822. sein Prozess gegen die Lind. 50. 208. 319.
Buonamici, Sänger in Turin. 50. 599.
Buonaretti, Sgr., Sängerin in Nizza. 38. 519.
Buoncompagni, Organist zu Marseille, † 42. 496.
Buoncompagni, Gius., Operndirektor in Pisa, reist nach Nordamerika. 41. 882.
Buonconsiglio, Chordirektor in London. 49. 166. 50. 239.
Buongiovanni, s. Bongiovanni.
Buonocini, Giov. — Aus seinem Leben. („Eine neue Oper im Jahre 1690.") 41. 529.
Burcardi, Fil., Maestro in Athen. 42. 322.
Burchard, Frl., Sängerin in Kassel. 49. 405. 426. 763.
Burchardt, Frau Marie, Sängerin in Berlin. 45. 43. 248. 314. 360. 498. 46. 174. 242. 366. 47. 14. Leipzig. 46. 95. 129. nach Wien engag. 47. 600.
Burck, Joachim a, Komp. des 16. Jahrh. 47. 349.
Burckhardt, Trompeter in Leipzig. 39. 245. 40. 207. 47. 60.
Burdini, Bassist in London. 44. 382.
Burgdorfer Gesangverein — Gesangfest desselb. zu Irgendorf bei Bern. 40. 360.
Burghardt, Frau, Alt. in Hamburg. 49. 176.
Burghardt, Frl., Sängerin in Berlin. 36. 816. 37. 181. in München. 39. 162. verehel. Schumann, s. d.
Burghardt, Frl., Sängerin in Berlin. 46. 753. 47. 225. 290.
Burghersh, Lord (Graf Westmoreland), engl. Gesandter in Florenz, komponist etc. 31. 629. kehrt nach London zurück. 32. 534. in Berlin — Mitglied der dasigen Akademie. 45. 590. zum Ehrenmitglied des wiener Konservat. ern. 46. 119.
—— Hymne, in Berlin aufgeführt. 47. 10.
—— Kantate: Der Raub der Proserpina. 48. 14.
—— Messe, in Florenz aufgeführt. 31. 629.

Burghersh, Lord, Oper: L'Eroe di Lancastro, bei ihm selbst in Florenz aufgeführt. 31. 629.
—— Oper: Fedor, dgl. 31. 629.
—— Oper: La Scompiglio, dgl. 32. 301.
—— Oper: Il Turaro, dgl. 31. 278.
—— Ouverture in Berlin aufgeführt. 46. 242.
—— Scelta di arie e canzonette etc. (R) 47. 885.
—— Hymnus für Solo und Chor mit Pianoforte. (R) 47. 910.
Burgmüller, Violonc. aus Mühlhausen, in Strassburg. 33. 645.
Burgmüller, Pianofortespieler in Kassel. 31. 862. 32. 188.
Burgmüller, Friedrich, Musik zum Ballet: Die Perri, in Paris aufgeführt. 45. 608.
—— Pet. Pieces p. Pianof. s. d. them. de Donizetti. (R) 39. 644.
—— Retour de Suisse, Variat. p. Pianof. Oe. 33. } (R) 40. 126.
—— Heures de loisir, 12 Melod. „ „ „ 35. }
—— Rondobrill. s. la Tyrolienne „ „ „ 5. }
—— Variat. s. un thème polon. „ „ „ 6. }
—— „ „ une romance „ „ „ 10. } (R) 40. 453.
—— Gr. Valse „ „ „ 21. }
—— Il Centrabandista, Capr. „ „ „ 34. }
—— La cachucha „ „ „ 36. (R) 40. 869.
—— Remin. de Guido et Ginevra „ „ „ 44. „ 41. 999.
—— 2 Rondos sur les Treize „ „ „ 52. „ 42. 64.
—— Galop sur le lac de fées „ „ „ 53. „ „ 223.
—— 3 Divert. sur Lucia di L. „ „ „ 54. „ „ 539. 793.
—— Gr. Valse brill. p. Pianof. a 4 m. Oe. 32. }
—— La pet. fête, Contred. p. Pianoforte. } (R) 42. 877.
—— La grande Bretagne, „ „ „ }
—— Variat. etc. p. Pianoforte. Oe. 62. }
—— 3 Morc. p. Pianoforte a 4 m. Oe. 62. } (R) 43. 897.
—— Rem. et Rondo p. Pianoforte. „ 63. }
—— La prière etc. Rondo p. Pianoforte. Oe. 71. } (R) 44. 502.
—— Le retour, faut. p. Pianoforte. }
—— Pens. expr., 12 Mel. p. Pianof. Oe. 73. (R) 44. 798. 46. 53.
—— L'amour au village, für Singst. mit Pianoforte. (R) 45. 313.
—— La châtelaine, „ „ „ „ „ „ 27.
—— Doux souvenir, „ „ „ „ „ „ 46. 37.
—— La fête au couvent, quadr. p. Pianoforte. „ „ „ 53.
Burgmüller, Norbert (verstorben), Symphonie, in Leipzig aufgeführt. 40. 67. in Düsseldorf. 40. 328.
—— Sonate in Fb. für Pianoforte. 8. Werk. (R) 41. 457.
—— Rhapsodie p. Pianoforte. 13. Werk. „ „ „
—— 6 Gesänge für Singst. mit Pianoforte. 3. Werk. „ „ „
—— 5 Lieder „ „ „ „ 6. „ } (R) 42. 1065.
—— 6 Gesänge „ „ „ „ 10. „ }
Buri, s. Bury.
Burian, Sänger in Prag. 46. 95.
Burkhard, J. A., Unterricht im Generalbasse etc. (R) 31. 621.
Burkhard, Bassist aus Basel, in Luzern. 43. 637.
Burkhardt, Sal., Direktor eines Gesangvereines in Jena. 34. 123. (? zu Dresden im J. 1848.)
—— 6 Lieder für Bass mit Pianoforte. (R) 33. 714.
—— Acouchen und Robert in 6 Liedern. 2e Samml. (R) 34. 672.
Burnett, John, Opernkomponist in London. 42. 34.
Burney, als Geschichtschreiber der Tonkunst. 32. 382.*)
—— Musikwesen in Leipzig im J. 1772. 33. 553.
—— Musikwesen in Dresden im J. 1772. 33. 569.
Burow, Wilh., blinder Tenorist in Königsberg. 38. 462.
Burri, Bassist in Rieti. 43. 430.
Burrus, Hornist in Strassburg. 34. 349.
Burucker, Frl., Sängerin in Berlin. 40. 544.
Bury, Frl. Bab., Alt. in Wien. 41. 254. 43. 461 fg. 48. 827. 49. 831.
Busch, Sänger von Hamburg, in Frankfurt a. M. 43. 1071.
Buscheck, Frl. Jul., Sängerin in Prag. 34. 283.
Buscher, Frl. Meta, Sängerin in Bremen. 31. 62 fg. 432 fg. 32. 704 fg. 736. 33. 57 fg. 389. in Lübeck. 33. 58.
Buschmann, Gebr., mit dem Terpodion in Bremen. 34. 634. Jena. 35. 297. Minden (der alt., E. Buschmann, auch als Sänger). 34. 645. Prag. 36. 351. 38. 661. Weimar. 35. 562. Wien. 36. 600. 38. 91. Würzburg. 34. 856 (zugl. über das Terpodion selbst.) — Ueb. letzteres. 50. 451.
Buschmann, Fedr., dess. Sohn, Verbess. der Physharmonika. 45. 853. 50. 62.
Busi, Gius., Komponist in Bologna. 39. 184.
Busolt, Bassist, in Berlin. 31. 235. 258. 32. 172.
Buss, Kand., Dir. d. Gesangfestes zu Rüdesheim. 46. 726.
Busschop, Mus. sacrée, 6 chants relig. à 1—4 v. (R) 40. 161.
—— 3 Chöre f. 2 Tenore und Bass. (R) 47. 468.
Bussi, Impresar in Pinerolo etc. 47. 148.
Butsti, Alex., Musikdirektor in Neapel. 35. 591.
Busmayer, Tenorist in Braunschweig. 49. 574. 750. in Wien. 40. 580.
Busto Arsizio, Nachrichten. 47. 186.
Butera, Oper: Angelica Norieni, in Neapel aufgeführt. 48. 727.
Buti, Nachrichten. 46. 193.
Butler, Frl. Anna v., Sängerin in Hildburghausen. 44. 507.
Butsch, Bassist in Magdeburg. 31. 362. in Stuttgart. 32. 538.
Butterweck, Sänger in Frankfurt a. M. 45. 600.
Butze, Amalie, 12jähr. Pianofortespielerin in Dresden. 41. 898.
Butzbach, Instrumentalmusikverein daselbst. 49. 558.
Buwa, Pianofortespieler in Prag. 45. 682.
Buxo, Frl. Paul., Pianofortespielerin in Mailand. 38. 297.
Buxo, Frl. Joseph., der Schwester, Violin. in Mailand. 38. 297.
Buzina, J. B., Violinist im Haag. 42. 36.
Buzzi, Ant., Impresar zu Valencia. 43. 749.
—— Oper: Bianca Capello, in Rom aufgeführt. 44. 813.
—— „ Saul, in Ferrara aufgeführt. 45. 654. Parma. 48. 356. Rom. 47. 643. Triest. 48. 140.
Buzzi, Sga. Ang., Sängerin in Pavia. 47. 880. Varese. 36. 628.
Buzzola, Musikdirektor der italien. Oper in Berlin. 46. 78.
—— Kantate, in Berlin aufgeführt. 45. 848.
—— Oper: Gli avventurieri, in Venedig aufgeführt. 44. 1005.
—— „ Feramondo, in Mantua aufgeführt. 39. 703. Venedig. 39. 512.
—— Oper: Il Mastino, in Venedig aufgeführt. 43. 644.

C.*)

Caccini, Giul., nicht Erfinder der einstimmigen Gesänge noch des dramatischen Styls. 32. 665, Anm.
Caccini, Sga., Sängerin. Rinaldo inamorato, aus dem 17. Jahrh. 35. 853.
Cadaux, Just., Oper: Die sächs. Jagd, in Toulouse aufg. 41. 490.
—— Oper: Les 2 gentilshommes, in Paris aufgeführt. 46. 687.
Cadix, Nachrichten. 36. 630. 777. 37. 9. 153. 392. 42. 518. 992. 43. 747. 1078. 44. 1011. 1054. 46. 357. 47. 310. 935. 48. 143.
Cadmore, Musikdirektor in Manchester. Orat. The martyr of Antiochia, theilweise aufgeführt daselbst. 38. 808.
Cadolini, Sga., Sängerin in Gibraltar. 45. 951. Oneglia. 45. 348. Oran. 45. 803. S. Remo. 45. 348. (Vgl. Berghi-Cadolini.)
Caecilia, die heil. — ihr Geburtsort. 42. 33. ihre Feier in Paris. 32. 49. in Prag. 43. 1054. Akademie derselben zu Rom, Venedig, s. Rom, Venedig.
Cäcilia in Bildern. 48. 449.
Caecilia, Zeitschrift für die musikal. Welt. (R) 36. 458. 774. 37. 216. wird unter Dehn's Redaktion wieder fortgesetzt. 43. 1136. wird einstweilen ausgesetzt. 50. 47.
Caecilia, choix de Duettinos favoris. (R) 43. 1091.
Caesar, Frl., Pianofortespielerin in München. 33. 341.
Cäsario, Jul., Violoncellist aus Detmold, in Düsseldorf. 48. 701.
Caffarelli — Inschrift an dessen Hause zu Neapel. 35. 238. Jules Janin's Lebensbeschreibung desselben. 39. 17.
Caffi, Franc., Narraz. della vita etc. di Bened. Marcello etc. 33. 173.
—— — „ „ „ „ „ „ Gius. Zarlino etc. 39. 688.
Caffiaux, Verfasser des Essai sur l'hist. de la musique. 39. 562.
Caffiero, Joh., Tenorist, Begleiter der Sga. Marchesini, in Stuttgart. 32. 270.
Caggiati, Ett., Tenorist, in Barcellona. 46. 557. 881. 47. 228. 510. Florenz. 46. 358. 47. 666. 861. 48. 88. Genua. 46. 141. Livorno. 44. 1036. 48. 89. Macerata. 43. 1019. Mailand. 44. 882. Montagnana. 45. 365. Padua. 45. 480. Pisa. 48. 343. Ravenna. 43. 669. Reggio. 44. 358. Siena. 47. 862. Valencia. 42. 994. Venedig. 45. 801. Verona. 45. 366. Vicenza. 45. 462.

*) Was man unter C nicht findet, suche man unter K.

Cagliari, Nachrichten. 33. 156. 313. 34. 410. 35. 132. 36. 368. 37. 308. 38. 176. 329. 39. 146. 42. 247. 475. 43. 88. 467. 1019. 44. 300. 45. 330. 459. 46. 141. 372. 47. 150. 460. 48. 108. 358. 49. 73.

Cagnoli-Lamberti, Sga., Sängerin in Ivrea. 46. 371. Moncalvo. 47. 149. in Voghera. 47. 459.

Cagnoni, Ant., Oper: Rusalia di S. Miolato, in Mailand aufgeführt. 47. 462.

—— Oper: Il testamento di Figaro, in Mailand aufgeführt. 50. 238.

Cajani, Sgr. Rosa, Sängerin, in Arezzo. 43. 466. Fabriano. 45. 329. Florenz. 36. 258. 42. 1021. 44. 295. 48. 89. S. Sepolcro. 46. 193. Siena. 47. 443. 48. 342. Tolentino. 42. 915.

Cajano, Oper: Il Barone di Trecchia, in Neapel aufgeführt. 41. 114. (369.)

Calamori (Calamari), Sga., Sängerin, in Odessa. 41. 853. 42. 322. Savigliano. 41. 403.

Calcagno, Sga., Sänger, in Pinerolo. 47. 878. Mailand. 48. 373.

Calcaterra, Buffo in Saluzzo. 45. 432.

Caldara, Regina coeli, in Berlin aufgeführt. 41. 929.

—— 16stimm. Crucifixus, herausg. von Teschner. (R) 42. 842.

Calegari, Ant., dessen harmonisches System, herausg. von Belbi. (R) 32. 795.

Calestani, Bassist, in Brescia. 45. 799. Savigliano. 45. 444.

Cali, Sga., Sängerin, in Neapel. 47. 397. 49. 230 fg.

Caliani, Tenorist, in Crema. 47. 492. Novi. 47. 149.

Caliari (Calliari), Loc., Bassist, in Bergamo. 46. 845. Bologna. 45. 195. Cagliari. 48. 108. 358. Casalmonferrato. 47. 149. 446. Fermo. 45. 913. Padua. 44. 885. 1095. Piacenza. 47. 686. Vigevano. 47. 149.

Calliano, Sga., Sängerin, in Wien. 43. 752.

Calonge, Bassist in Granada. 45. 370. 483. Palma. 47. 228.

Caltagirone, Nachrichten. 46. 338.

Calve, Dem., Sängerin in Paris. 36. 44.

Calvert-Winter, Sga., s. Winter.

Calvet, Bariton, in Barcellona. 47. 228. Madrid. 47. 935. S. Yago. 44. 906.

Calvi, Girol., Interno alla scrivere la musica etc. (R) 45. 857.

Calvi, Gaet., errichtet in Ancona eine Singschule. 34. 381. 821. —— Rauhte auf Papst Gregor XVI., in Ancona aufgef. 35. 328.

Calvi, Sga. Carol., dessen Frau, Sängerin in Ancona. 34. 821. Camerino. 34. 382.

Calvi, Piet., Istruzione per l'organo etc. (R) 35. 747.

Calvori, Sga., Sängerin, in Ancona. 34. 821. Cesena. 46. 356. Cotignola. 45. 653. Urbino. 48. 324.

Caly, Sga., Alt., in Neapel. 46. 506.

Calzolari, Tenorist, in Alessandria. 48. 107. Brescia. 47. 899. Mailand. 49. 655. Triest. 48. 388.

Camardella, Sga., Sängerin in Neapel. 43. 71.

Cambiaggio, Carlo, Buffo, zum Ehrenmitglied der Cäcilienakademie in Rom ernannt. 47. 414. — in Bologna. 42. 915. 43. 693. 46. 357. 47. 644. 846. Brescia. 36. 718. 44. 886. Florenz. 39. 287. 456. 640. 746. 40. 143. 598. 41. 627. 857. 47. 862. Genua. 37. 199. 309. 38. 230. 43. 181. Livorno. 40. 430. Lucca. 38. 480. Mailand. 35. 157. 362. 722. 37. 128. 38. 94. 43. 533. 641. 930. 44. 987. 45. 363. 946. 46. 539. Montagnana. 45. 363 fg. Pavia. 36. 618. 856. Pisa. 47. 668. Ravenna. 42. 641. Rom. 41. 370. 42. 248 fg. 477. 47. 412. 48. 322. Triest. 46. 880. Turin. 45. 698. 46. 148. Venedig. 37. 673. 38. 831. 45. 367. 46. 114. 47. 900. 48. 126. 140. Verona. 44. 341.

Cambiaggio, Sga., Pianofortedidattatin in Mailand. 43. 641.

Cambridge, Musikfest daselbst. 44. 684.

Camera, Ant., Violin. in Venedig. 40. 873.

Camerana, Lui., Oper: I ciarlatani, in Neapel aufgeführt. 41. 606. 839. 42. 231. 43. 987.

—— Il ravvedimento, in Neapel aufgeführt. 45. 636.

Camerano, Leop., Bassist, in Foggia. 46. 197. Mantua. 48. 125. Novara. 47. 685. Reggio. 47. 443. Romano. 47. 187.

Camerino, Nachrichten. 34. 382. 35. 319. 42. 490.

Camidge, Dr., Organist in York. 37. 735. 50. 554.

Camilletti, Sga. Rosina, Sängerin in Ancona. 34. 821. Recanati. 45. 395. Urbino. 39. 421.

Campagnoli, Bartol., Violinist, früher Concertmeister in Leipzig — Nekrolog 37. 566. seine Tochter Albertina und Gianetta, Sängerinnen in Hannover und Neustrelitz. 37. 566. Albertina † 50. 224.

Campagnoli, Giambatt., Bassist, in Lissabon. 39. 302. 41. 314. Modena. 36. 848. Neapel. 31. 599. 35. 132. Padua. 36. 571. Rom. 35. 318. Sinigaglia. 37. 61. Turin. 46. 524. — † in Mailand. 46. 829.

Campagnoli, Sga. Artem., Sängerin, in Turin. 46. 524.

Campan, Aug., Bariton. in Strassburg. 36. 685.

Campana, Fab., Komponist aus Bologna, Oper: Caterina di Guisa, in Livorno aufgeführt. 40. 862.

—— Oper: Giulio d' Este, aufgeführt in Este. 45. 367. Florenz. 44. 296. Livorno. 43. 1021. 48. 342. Mailand. 44. 1033. Rom. 44. 1008. Triest. 44. 360. Udine. 44. 1034. Venedig. 43. 644. Verona. 45. 366.

—— Oper: Vannina d'Ornano, aufgeführt in Florenz. 44. 1007. Livorno. 45. 914.

—— Oper: Luisa di Francia (La Duchessa di Vallière), in Rom aufgeführt. 46. 507.

Campe, Tenorist in Breslau. 49. 26.

Campenhout, van, belg. Komponist, erhält den Leopoldsorden. 47. 902.

Campiuti, Ant. (oder Piet.), Adv. aus Udine, Oper: Bianca e Fernando, in Pavia aufgeführt. 32. 306.

—— Oper: L'Incognito, in Neapel aufgeführt. 34. 568.

Campley, Pianofortespieler in Venedig, errichtet daselbst ein Musikinstitut. 40. 872.

Campo Alange, Gräfin, Pianofortespielerin in Madrid. 41. 767.

Campobasso, Nachrichten. 38. 32. 43. 72.

Campobello, Sga. Felic., Sängerin in Foggia. 46. 339. Mantua. 41. 694. Palermo. 45. 635.

Campobasso, Sga. Felic., Sängerin und Komponistin in Tortona. 42. 681.

Camporesi, Sgr., Sängerin in Rom. 35. 592.

Campos, Sga., Sängerin in Cordova. 44. 1054. Granada. 45. 802. Madrid. 46. 558. Malaga. 44. 1011. 45. 952. Valladolid. 47. 239. Zaragoza. 45. 371.

Camus, 3 Faut. et Variat. p. la Flûte. Op. 24. (R) 34. 770.

Canali, Eor., Tenorist, in Brescia. 36. 852. Genua. 37. 152. 309. Modena. 38. 481. Rovigo. 37. 672. Schio. 38. 263. Venedig. 35. 348. 37. 830.

Canaux, Musikverleger in Paris — † 45. 13.

Candi, Bassist, in Havana. 38. 871.

Candia, Mario di, s. Mario.

Candiani, Sga., Sängerin in Rio Janeiro. 47. 230. 936.

Candio, Piet., Oper: Il Duello, in Verona aufgeführt. 39. 690.

—— Oper: La fidanzata dell' isole, in Verona aufgeführt. 37. 672.

—— „ Luigia e Roberto, in Verona aufgeführt. 36. 617.

—— „ La spedizione per la luna, in Verona aufgef. 47. 492.

Canetta (Canella), Bassist, in Berlin. 47. 781. Bologna. 36. 527. Corfu. 43. 262. Pesaro. 36. 662. Wien. 40. 539.

Canetti, Franc., Oper: Emilia, in Vicenza aufgeführt. 32. 306.

—— Oper: Francesca da Rimini, in Vicenza aufgef. 45. 443. 949.

—— Saul, in Mailand aufgeführt. 48. 109. in Venedig. 47. 188.

Canneto, Nachrichten. 41. 212. 42. 182. 43. 223. 45. 366. 48. 125.

Canonici, Sga. Giac., Sängerin in Bologna. 36. 663.

Canonik — Canoniker. 31. 79.

Cantarelli, Sga., Sängerin in Mailand. 31. 846.

Cantata — über den ersten Komponisten derselben. 33. 646, Anm.

Canthal, Aug., Flötist in Hamburg. 34. 29. 244. erhält vom König von Dänemark eine goldene Dose. 49. 437. wird Musikdirektor der Stadtmusikchöre zu Leipzig. 50. 560.

—— Privatvereinstünze für Pianoforte. (R) 38. 680.

—— Die Jahreszeiten, Tänze für Pianoforte. 62. Wk. (R) 40. 456.

Cantinelli, Violoncellist in Rom. 46. 355. 50. 112.

Canto fermo — Teorie e pratica. (R) 45. 261.

Cantoni, Sga., Sängerin in Turin. 44. 296.

Cantù, Ant., Kapellsänger in Bergamo — † 43. 548.

Cantù, Giac., Komponist in Bergamo. 43. 642.

Canto, Musiklehrer am Blindeninstitut zu Mailand. 47. 879.

Canuti, Bassist, in Florenz. 42. 494.

Canzi, Frl. Kath., Sänz. in Stuttgart. 31. 132 fg. 710 fg. 728. 32. 293. 535 fg. verheirathet mit dem Regisseur Wallbach daselbst. 32. 541. (S. von da an Wallbach.)

Capaldi-Ricci, Sga., Pianofortespielerin in Rom. 46. 87.
Capdeville, Dem., Sängerin in Paris. 42. 206. 43. 206.
Capecelatro, Vinc., Oper: La mansarde des artistes, in Neapel aufgeführt. 39. 579.
—— Oper: Mortedo, in Neapel aufgeführt. 47. 844.
Capelletti, Sänger in Casalmaggiore. 47. 187.
Capeletti, Carlo, Oper: La contessina, in Bologna aufgeführt. 32. 301.
—— Oper: L'amor mulinaro, in Ferrara aufgeführt. 39. 731.
—— „ Il sindaco burlato, in Bologna aufgeführt. 46. 521.
Capelli, s. Cappelli.
Capelli, Mad., Sängerin in Strassburg. 46. 631.
Capello, Tenorist, in Battaglia. 43. 936. Cenedа. 47. 899.
Capitain, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 41. 206. 309. 461. 42. 107. 43. 990. 1071. 44. 118 fg. 241. 465. 745 fg. 940. 45. 252 fg. 408. 46. 137. 156. 263. 413. 722. 47. 139. 313. 317. 554 fg. 858. 48. 161. 301. 558. in Hamburg. 45. 618. heirathet den Sänger Auschütz. 48. 360. — als C.-Auschütz. 49. 128. (S. von da an Auschütz.)
Capitani, Violinist in Chivasso. 47. 459.
Capitani, Pomp. de, Tenorist, in Lodi. 42. 470. Pontevico. 42. 182. als Buffo in Bologna. 36. 663.
Capitini, Cleto, Bassist, in Berlin. 45. 750. 849. 46. 78. Colmonferrato. 42. 681. Cremona. 42. 954. Lugo. 44. 1052. Piacenza. 44. 835. Rom. 42. 476 fg. Rovigo. 45. 366. Triest. 43. 570. Venedig. 45. 800. als Impresar in Berlin, † 47. 806.
Capocci, Salv., Oper: Amalia di Viscardo, in Rom aufgeführt. 44. 813. in Neapel. 47. 78.
Caponi, Sgn., Sängerin in Wien. 39. 606.
Cappelli (Cappelli), Tenorist, in Alessandria. 43. 1078. Ancona. 35. 326. Bologna. 40. 197. Brescia. 44. 1054. Cagliari. 38. 176. 329. Casalmonferrato. 45. 357. Catania. 46. 338. Cuneo. 43. 500. Florenz. 40. 824. Genua. 39. 198. Parma. 40. 616. Rom. 32. 730. 45. 394. Terni. 36. 661 (vgl. mit 37. 689). Triest. 41. 936. 42. 472. Venedig. 38. 831. Vercelli. 44. 1029. Vicenza. 47. 598. Zante. 48. 45.
Cappelli, Sga., dessen Gattin, geb. Brunner, s. Brunner.
Cappelli, Bassist, in Brescia. 47. 598. Catania. 46. 196. Guastalla. 47. 147. Isola della scala. 47. 899. Lodi. 47. 597. Mailand. 41. 671. 47. 462.
Capranica, March. Dom., in Rom, will deutsche Oratorien mit italien. Uebersetzung herausgeben. 48. 780.
Caprara, Sga., Sängerin in Udine. 44. 360.
Capuccini, Frl., Sängerin, von Sondershausen, in Frankfurt a. M. 48. 557.
Capuri, Bassist in Volterra. 47. 862.
Caracciolo, Sga. Fanny, Sängerin, in Bologna. 43. 693. Casalmonferrato. 47. 879. Este. 43. 933. 44. 341. Florenz. 47. 146. Pistoja. 46. 523. Siena. 45. 414. Valenza. 47. 878.
Caradori, Frl., Sängerin aus Lemberg, in Breslau. 45. 883.
Caradori-Allan, Sga. (eine Deutsche?), Sängerin, Mitglied der Academ. Siamese. zu Bologna. 34. 951. — in Berlin. 35. 462. 467. 522 fg. Birmingham. 48. 648. London. (34. 821.) 37. 638. 39. 721. 46. 455. Manchester, beim Musikfeste. 38. 807. Mailand. 33. 323. Norwich, beim Musikfeste. 44. 862. Palermo. 32. 299. Venedig. 32. 92. 303 fg. 34. 410.
Caraffa, Mich., an Lesueur's Stelle zum Professor am pariser Konservat. ernannt. 39. 560. s. Ehrenmitgl. der Akademie der heil. Cäcilie in Rom. 41. 834.
—— Oper: Jenny, in Paris aufgeführt. 31. 790.
—— „ Une journée de la Fronde, in Paris aufgef. 35. 855.
—— „ Der Kammerdiener, in Wien aufgef. 33. 157. 38. 813. 43. 198.
—— Oper: Der Klausner, in Gotha aufgeführt. 34. 366.
—— „ La Maison du rempart, in Paris aufgeführt. 35. 855.
—— „ Masaniello, in Strassburg aufgeführt. 31. 44. 32. 473. 38. 296. 47. 763. — Ouvert. dar., in Jena aufgeführt. 39. 370. Leipzig. 33. 109. Strassburg. 32. 476.
—— Oper: La Muette, in Paris aufgeführt. 31. 790.
—— „ La prison d'Edinbourg, in Paris aufgeführt. 35. 687. Strassburg. 39. 782. Wien. 37. 378. — Der Kerker von Edinburg, Klav.-Ausz. (R.) 37. 576. — Ouverture dar., für Pianof. zu 4 H. (R.) 37. 856.
—— Oper: Violette, Ouvert. daraus, in Prag aufgeführt. 33. 348. 39. 857.
Caraffa und Herold, Oper: L'Auberge d'Auray, in Paris aufg. 32. 409.
—— und sechs andere Kompon., Oper: La Marquise de Brinvilliers. 33. 568. — Ouvert. zu derselben, aufgeführt in Jena. 36. 383. in Prag. 35. 190. — Ouvert. zu ders. für Pianof. (R.) 34. 752.
—— Galop brill., arr. p. Pianof. (R.) 38. 862.
Caranti, Sga., Sängerin in Neapel. 46. 506. 47. 77. Palermo. 47. 842.
Carapia, Bassist, in Faenza. 48. 325.
Carareni, Sga., Sänz. in Buti. 46. 193.
Carara, Sga., Sängerin in Cadix. 44. 1011.
Caravaggio, Nachrichten. 34. 568.
Caravoglia-Sandrini, Sga., Sängerin und Gesanglehrerin am prager Konservat. 32. 143. 640. 34. 464. 35. 191. 352. 39. 742. 774. 40. 78. 440. 42. 1053.
Carbuni, Gius., Tenorist, in Bologna. 40. 197. Mailand. 44. 987. Pavia. 42. 472.
Carburi, Impresar in Athen. 42. 322.
Carcarico, Ang., Bassist in Asti. 42. 681. Como. 42. 953. Venedig. 42. 185.
Carcano, Bassist, in Mailand. 41. 932. Messina. 42. 203. 474. Rom. 43. 388.
Carcano, D. Alex., Considerat. sulla musica antica. (R.) 45. 114. — Herausg. d. Antologia music. zu Rom. 46. 508.
Carcassi, Mat., Melodie p. Guit. sur Lac des fées. Oe. 69. (R.) 42. 223.
Carcopino-Perez, Bassist, in Chiavari. 45. 348. Florenz. 45. 413.
Cardani, Sga. Ann., Sängerin in Bastia. 36. 369.
Cardani, Vinc., Bassist, in Sondrio. 44. 904.
Caremoli, Sga., Sängerin, in Cordova. 44. 1054. Genua. 37. 309. Malaga. 44. 1011. Turin. 46. 116. Zaragoza. 45. 371. als Caremoli-Crivelli (Gattin d. Bass. C.) in Lugo. 47. 94. Moskau. 47. 512.
Carini, Bassist in Fuligno. 47. 415.
Carino, Tenorist in Madrid. 47. 227. 48. 413.
Carisio, Tenorist, in Casalmonferrato. 48. 107. Crema. 47. 597. Mailand. 46. 539. Monza. 48. 373. Nizza. 47. 150. 460.
Carissimi, erster Komp. der Kantate. 32. 666. Anm.
Carl, Frl. Henr., Sänz. aus Berlin — Biographisches. 38. 824. — in Berlin. 35. 446 fg. 512. 524. 579. 582 fg. 635. 43. 364 fg. 403 fg. 513. Cadix. 35. 238. Dresden. 39. 725. Leipzig. 38. 760. 765. 796. 824 fg. Madrid. 33. 831. 34. 279. München. 37. 216 fg. Pesth. 38. 696. 44. 926. Rom. 33. 299. Sevilla. 35. 238. in Spanien und Portugal überhaupt. 35. 238. Stuttgart. 37. 80. Turin. 32. 525. 43. 198. Wien. 38. 197. heiratet einen Hauptmann Mieroslawski. 44. 726. übernimmt die Leitung der bukarester Bühne. 47. 648. 937. in Rustschuck. 48. 782.
Carl, von München, in Wien. 32. 274. Theaterdirektor daselbst. 33. 176. 178. 404. 794. 34. 387. als Komiker. 35. 149. 36. 531. — 40. 788. 41. 127. will sich vom Theater zurückziehen. 36. 747. kauft das Leopoldstädter Theater. 41. 147. erhält den wiener Ehrenbürgerrecht. 50. 48.
Carletti, Sga. Anna, Sängr., in Macerata. 42. 640 fg. Monza. 46. 390. Padua. 44. 884.
Carletti, Sga. Emma, Sängerin, in Ascoli. 35. 318. Messina. 37. 254.
Carletti-Mancini, Sga., s. Mancini.
Carli, Tenorist, in Malta. 47. 511.
Carli, Sga. Fortun. Catter., Sängr., in S. Angelico. 39. 421.
Carlini, Kontrabassist und Bassist in Ivrea. 46. 371.
Carlini, Oper: I sposi fuggitivi, in Neapel aufgef. 35. 592.
—— Oper: Ildegonda, in Florenz aufgeführt. 49. 691.
Carlini, Sga., Sängerin, in Asti. 46. 324. 47. 148. Mailand. 47. 462. Pinerolo. 46. 827. 47. 148. Saluzzo. 47. 148. Turin. 46. 827. 47. 878. Voghera. 47. 685.
Carmen, Sän., s. Montenegro.
Carmini, Sga., Sängerin, in Neapel. 48. 727. Orvieto. 43. 630. Pesaro. 48. 325. Recanati. 42. 490.
Carmouche, Theaterdirektor in Strassburg. 38. 295. 39. 782. 40. 544.
Carnicer, Ramn. (Spanier), Oper: Elena e Malvina, in Madrid aufgeführt. 31. 631.

Carnicer, Raim., Oper Colombo. 33. 326.
—— Oper Ipermnestra, in Zaragoza aufgef. 45. 483.
Carpio, Sgn. Elisa, Sängr., in Ancona. 36. 662. Casalmonferrato. 45. 699. Chiari. 42. 182. Modena. 46. 368. Nizza. 44. 300.
Carobbi, Sgn. Carol., Sängr. in Livorno. 32. 752. Palermo. 36. 515 fg. Pesaro. 38. 413. Rom. 37. 284. Turin. 46. 324. Venedig. 40. 645. Vicenza. 40. 356.
Carocci, Sgn., Sängerin, in Florenz. 42. 710. Siena. 45. 414. Volterra. 47. 862.
Carolath, niederschlesisches Musikfest daselbst. 46. 776.
Caronna (Carruzzi), Greg., Bassist, in Berlin. 44. 962. 46. 78. 47. 225. 387. Florenz. 39. 196. Mainz. 36. 639. Padua. 38. 534. Spalato. 42. 703.
Carpentier, Adr. de, Rondo p. Pianof. Op. 17. (R) 44. 302.
Carpi, Nachrichten. 33. 155. 36. 569. 37. 635. 41. 906. 43. 1045. 45. 428. 915. 46. 368. 812.
Carpini, Tenorist, in Chiavari. 43. 516.
Carradori, s. Catalani.
Carrara, Nachrichten. 45. 428. neues marmornes Theater das. 41. 218.
Carrara (Carraro), Sgn. Mar., Sängr. in Lodi. 39. 510. Neapel. 31. 599. angeblich in Odessa gestorben. 37. 256. Piacenza. 37. 636. Rovigo. 38. 216. Valencia. 42. 703. 43. 264. 749. Venedig. 38. 831.
Carraro, Lui., Bassist, in Imola. 38. 446.
Cartagenova, Giov. Oraz., Bassist, in Bologna. 42. 250 fg. Bergamo. 41. 933 fg. Florenz. 35. 132. Lissabon. 31. 199. Mailand. 35. 708. 36. 619. 37. 222. 38. 94. 762 fg. 39. 214. 288 fg. 718. 804. 40. 188. 199. Neapel. 42. 912 fg. 43. 68 fg. 348. Padua. 41. 935. 39. 689. 803. Parma. 40. 374. Piacenza. 41. 392. Reggio. 41. 628. Rom. 41. 169. Triest. 38. 261. Turin. 34. 410. 35. 346. Venedig. 36. 716. Vicenza. 43. 933. Wien. 37. 530. 532 fg. 40. 539 fg. † in Vicenza. 43. 933.
Cartellieri, Messe, in Prag aufgeführt. 31. 858.
Cartellieri, Frl., Sängerin in Königsberg. 31. 500. 32. 715. 33. 224. 34. 161. 178. 667. 35. 346. 37. 432. als Pianofortespielerin das. 38. 462.
Cartul, Komponist in Antwerpen. 46. 688.
Carulli, Ferd., Guitarrist in Paris, † 43. 472.
—— Anfang im Gesangunterr. f. Bass etc. 316. Wk. (R) 32. 802.
—— La Marseillaise, var. p. la Guit. Op. 330. } (R) 33. 79.
—— La Parisienne, „ „ „ „ „ 332. }
—— Faut. sur la dern. pensée de Weber, p. la Guit. Op. 323. 33. 130.
—— Duo concert. p. 2 Guit. Op. 328. }
—— Fantais. p. Fl. et Guit. „ 337. } (R) 35. 31.
—— Gr. Recueil pour la Guit. }
—— 24 morceaux „ „ „ „ Oe. 121. } (R) 35. 858.
—— Méthode p. la Guit., nouv. édit. par Bobrowicz. (R) 36. 404.
—— Musique de société, fav. pour la Guit. (R) 39. 407.
—— 2 Divert. p. Flûte et Guit. s. les Huguenots. (R) 39. 492.
Carulli, Tenorist, in Comachio. 47. 846.
Carus, Frau, Sängerin (Dilett.) in Leipzig. 32. 242. 40. 342. in Altenburg. 39. 392. † 41. 216.
Casaccia, Raff., Buffo in Neapel. 35. 391 fg. 38. 648. 39. 372. 40. 537. 773. 41. 268. 855. 42. 232. 913. 44. 1022 fg. 45. 393. 636. 912. 46. 205. 341. 506. 808. 47. 77. 845. 48. 321. 831. 49. 780.
Casal (di) Monferrato, Nachrichten. 39. 198. 496. 42. 681. 44. 835. 1006. 45. 698. 46. 371. 47. 149. 446. 879. 48. 107. 357.
Casalbuttano, Nachrichten. 33. 812. 34. 412.
Casali, P., Bass., in Bologna. 40. 576. Brescia. 44. 886. Faenza. 40. 576. Ferrara. 39. 422. 42. 492 fg. Forlì. 39. 626. Lugo. 43. 1019. Messina. 41. 112. Padua. 42. 935 fg. 43. 643. Palermo. 40. 100. Perugia. 41. 886. Reggio. 43. 517. Siena. 41. 905.
Casali, Sgn. Isab., Sängr., in Ferrara. 44. 1009. Forlì. 44. 1009. Zante. 43. 573.
Casalieri, Bassist, in Comachio. 47. 846.
Casalmaggiore, Nachrichten 44. 340. 45. 366. 46. 101. 47. 187. 47. 124.
Casalpusterlengo, Nachrichten. 45. 365.
Casamorata (Casamurata), Lui. Ferdin., Oper: Iginia d'Asti, aufgef. in Bologna. 40. 576. Faenza. 40. 576. Pisa. 40. 428.
Casamurata, Sgn., Sängerin, in Modena. 48. 90.
Casanova, Sgn. Ter., Sängerin, in Ancona. 37. 538. Catania. 44. 812. Florenz. 37. 288. Lugano. 46. 209. Palma. 42. 703. 993. 43. 574. Vicenza. 32. 306.
Casanova, Ant. (oder der Falg., Giancarlo), Bass., in Ancona. 39. 420. Bergamo. 47. 491. Bozzolo. 46. 541. 843. Cadix. 47. 933. Casalmaggiore. 46. 101. Codogno. 45. 799. Corfu. 48. 141. 414. Fermo. 38. 381. Lissabon. 47. 751. Mantua. 46. 408. 541. Neapel. 35. 391. Piacenza. 45. 915. 46. 369. Ravenna. 37. 539. Reggio. 45. 428. Verona. 45. 800. 47. 187. Viadana. 44. 341. Zara. 44. 365. 1012.
Casanova (Casaanova), Giancarlo, Bassist, in Biella. 43. 1077. Mondovì. 42. 950. Palma. 43. 263. Pinerolo. 42. 681. Savigliano. 43. 142. 500.
Casari, Tenorist in Casalpusterlengo. 45. 365.
Cascelli-Kynterland, s. Kynterland.
Casella, Piet., Komponist und Musiklehrer in Neapel, † 46. 341.
Caselli, Domen., Sänger in Mailand. 31. 613.
Castiglieri, Sgn. Anna, Sängr., in Chiari. 42. 182. Codogno. 43. 204. Crema. 42. 449. Genua. 42. 932. Lugano. 43. 574. Parma. 43. 517. S. Pier d'Arena. 43. 1077. Zara. 44. 365.
Casimir, Mad., Sängerin in Lyon. 35. 514.
Casolani, Ces., Kontrabassist, in Newyork. 34. 832.
Caspani, Sgn., Sängerin, in Cadix. 47. 935. 48. 143. Piacenza. 47. 444. Udine. 46. 880.
Caspari, Tenor. in Frankfurt a. M. 44. 119. 465. 746. 46. 413. 721 fg. 47. 139. 555. 48. 161 fg. 300. 304. 49. 760 fg. 829. 50. 91. 103. 129. in Wien. 48. 560. 608.
Caspari, Bassist, in Triest. 48. 388.
Caspari, Frl., Sängerin in Lemberg. 45. 153.
Caspari, Frl., Sängerin in Berlin. 41. 1010. 42. 74. 477. 355. 44. 65. 46. 242. 47. 162. 49. 813. in Lübeck beim Musikfeste. 41. 585 fg.
Casper, Louis, erhält in Paris am Konservatorium einen Preis. 49. 881.
Cassanga, musikal. Instrument in Afrika. 36. 488.
Cassel, s. Kassel.
Cassella, Sänger in Darmstadt. 39. 749.
Castagnari, Sgn. Giud., Sängerin, in Ferrara. 39. 731. 40. 823. 42. 667. Pesaro. 42. 491. Ravenna. 41. 625.
Castaldi, s. Gastaldi.
Castale, Sgn., Sängerin in Ravenna. 44. 833.
Castel-Grass, Sgn., Sängerin, in Modena. 39. 476. Piacenza. 37. 636.
Castel Fiorentino, Nachrichten. 44. 1008. 48. 343.
Castel S. Pietro, Nachr. 32. 765. 39. 730. 43. 91. 47. 415.
Castelbergo (Castelbarco), Graf Cäsar von, Quintett für Streichinstrumente, in Berlin aufg. 42. 178.
—— Divertiss. p. 2 Viol., V. et VC. Op. 1. (R) 32. 242.
—— Amusem. p. Viol. et Basse. „ 2. „ „ 243.
—— 3 Duos conc. p. 2 Viol. „ 3. 4. „ „ „
—— gr. Trio p. 2 Viol. et VC. „ 6. „ „ „
—— Quatuor p. 2 Viol., V. et VC. „ 7. „ „ „
Castelfranco, Nachrichten. 42. 955.
Castellamare, Nachrichten. 43. 388.
Castellan, Andr., Tenorist in Asti. 45. 699. Fermo. 47. 845. Florenz. 44. 295. 833. 45. 412. 668. 46. 175. 338. 522. Forlì. 42. 641. Livorno. 45. 331. Lucca. 43. 1023. Mailand. 40. 873. 43. 532. Marseille. 47. 751. 937. Mantua. 47. 492. Navara. 41. 273. 405. Palermo. 48. 84. 319. Pisa. 46. 367. Rom. 42. 476 fg. Sinigaglia. 45. 913. Turin. 41. 546. Venedig. 43. 225. Verona. 43. 223. Warschau. 47. 230. Wien. 43. 664 fg. 772.
Castellan, Sgn. Ant., dess. Gatt., Sängr., in Bergamo. 41. 423. Florenz. 42. 668 fg. Imola. 42. 916. London. 47. 208. 49. 361. 50. 365. Mailand. 43. 532 fg. nach Mexiko eng. 43. 534. 749. 44. 364. Paris. 50. 208. 735. Pavia. 40. 627. Petersburg. 47. 30. 230. 512. 48. 145. 414. Rom. 43. 89. Turin. 40. 198. Venedig. 41. 695. Worcester. 50. 671.
Castelli, J. F., in Wien, Redakt. eines neuen musikal. Anzeigers. 31. 264. 32. 112. sein Honorar für das Buch zur Schweizerfamilie. 46. 214.
Castelli, Raff., erhält in Konservatorium zu Viareggio einen Preis. 39. 746.
Castelli, Tenorist aus Neapel, in Berlin. 33. 551.

Castelli, Sga. Aug., in Arezzo. **43**. 711. Castelfiorentino. **44**. 1008. Florenz. **43**. 1021. **44**. 296.

Castiglione, Bassist, in Amsterdam. **48**. 143.

Castiglione dalle Stiviere, Nachrichten. **42**. 182. **46**. 102. **47**. 187. **48**. 125.

Castiglione, Carlo, Bassist, in Savona. **35**. 347. Warschau. **45**. 758.

Castilblaze (der bekannte Kritiker), kom. Oper: Belzebub, in Montpellier aufgeführt. **43**. 518.

— Oper: Pigeon voie, in Paris aufgeführt. **46**. 158.

Castilli, Sänger, in Barcellona. **46**. 557. (Vgl. Gastaldi.)

Castraten, s. Kastraten.

Castrovillari, Nachrichten. **47**. 843.

Catalani, Sga. Angel., soll nun für immer in Florenz bleiben. **32**. 524. hat eine Musikschule bei Florenz. **33**. 56. Diese Nachricht widerlegt **35**. 900. Ehrenmitglied der Sta Cecilia zu Rom. **41**. 854. Ihr Portrait. **46**. 198. (in Puthus und Stralesund. **34**. 710 fg.)

Catalani, Sga. Adeline, Sängerin in Bologna, nach Neapel engag. **33**. 155.

Catalano, Bassist, in Berlin. **49**. 655. **50**. 198. Como. **45**. 947. Lissabon. **48**. 144. Mailand. **46**. 526. Palermo. **47**. 75. 396 fg. Pavia. **40**. 637. Piacenza. **43**. 712. 1045. Vercelli. **47**. 878. Verona. **39**. 690. Vicenza. **41**. 934. **42**. 448. Wien. **37**. 529 fg.

Catali, Bassist, in Fano. **47**. 415.

Catania, Nachrichten. **35**. 131. **34**. 380. **38**. 126. **39**. 95. **41**. 112. 474. **43**. 348. **44**. 812. **46**. 196. 338. **48**. 85. 329.

Catanzaro, Nachrichten. **46**. 339.

Catanzaro, Bassist, in Padua. **37**. 673. Piemont. **36**. 715.

Catel, Charl. Simon, Nekrolog. **33**. 200.

—— Oper: Semiramis, in Prag aufg. **32**. 235. — Ouv. dar., aufg. in Breslau. **43**. 412. Frankfurt a. M. **37**. 148. **46**. 430. Kassel. **31**. 317. Mannheim. **38**. 359. München. **39**. 184. Prag. **34**. 285. 466. **35**. 335. 350. **38**. 245. 344. **39**. 276. **41**. 408. **44**. 405. Stuttgart. **34**. 122. Wien. **31**. 74. **37**. 601. **40**. 370. Ouv. und Chor daraus, in Wien. **36**. 379. **38**. 477. — Grosse Verschwörungsscene, in Wien. **33**. 437.

—— Oper: Die vornehmen Wirthe, in Kassel aufgeführt. **32**. 376. in Wien. **34**. 225.

Catelani, Oper: Il Carattaco, in Modena aufgeführt. **44**. 296.

Catelani (Catalano?), Buffo, in Sorrento. **44**. 340.

Caterbi, Sga. Ann., Sänger, in Fuligno. **47**. 414. Fossombrone. **48**. 324.

Caterino, Aless. Santa, Oper: Coriolano, in Padua aufgeführt. **48**. 387.

Cationri, Sga., Sängerin, in Barcellona. **47**. 735. 935. **48**. 413.

Cattaneo, Sga., Säng., in Cividale. **48**. 140. Reggio. **46**. 368. Triest. **47**. 900.

Cattaneo, D. Nic. Ernst., Grammat. della musica etc. **31**. 681.

—— Frusta music. etc. (R) **38**. 764.

Catterini, Catterino, aus Monselice, Erfinder eines neuen Instruments Polifono (= Glycherifon). **36**. 571. 716. mit demselben in Bologna. **40**. 445. Mailand. **39**. 720. Modena. **40**. 386. Piacenza. **39**. 668.

Cattus, Violoncellist in Kassel. **43**. 599.

Cavaceppi, Bassist, in Mailand. **38**. 762 fg. Piacenza. **37**. 636. Turin. **39**. 61. 197. Valenza. **36**. 631. Venedig. **37**. 830. † in Madrid. **40**. 445. *

Cavaletti, Giov., Bassist in Strassburg. **40**. 566. in Santiago. **47**. 935.

Cavaletti, Sga. Eof., Säng. in Strassburg. **40**. 526. **43**. 884.

Cavalieri, Emil. del, Erfinder des eigentl. dramatischen Styles. **32**. 665 *).

—— Concert und Romanesco von ihm (aus dem 16. Jahrh.) in London aufgeführt. **47**. 446.

Cavalieri, Bassist, in Florenz. **48**. 342.

Cavalleria, Bassist, auf der Trinitätsinsel. **47**. 228.

Cavalli, Oper: Xerxes — **34**. 598.

Cavalli, Sag., Tenorist, in Arezzo. **37**. 570. **39**. 457. als Bassist in Siena. **42**. 669.

Cavalli, Girol., Buffo, in Bologna. **38**. 214 fg. **41**. 626. Brescia. **40**. 327. Carpi. **45**. 915. Cortona. **48**. 342. Cremona. **39**. 816. Florenz. **37**. 180. 287. **41**. 396. 881. **46**. 252. Genua. **36**. 567. Imola. **44**. 1032. Lucca. **36**. 665. **37**. 572. Macerata. **45**. 395. Mailand. **36**. 858. Mexiko. **38**. 871. Palermo. **42**. 894. Ravenna. **39**. 626. **43**. 431. Reggio. **46**. 368. Rom. **44**. 1008. Siena. **45**. 414. Triest. **38**. 592.

Cavalli, Sga. Marianna, dessen Tochter, Sängerin, in Bologna. **43**. 693. Conegliano. **47**. 698. Imola. **44**. 1032. Macerata. **45**. 395. Padua. **44**. 1005. Reggio. **48**. 355. Smirna. **46**. 576. Treviso. **47**. 627. Venedig. **48**. 126.

Cavallini, Ern., Klarinettist, zum Ehrenmitglied der pariser Akad. ern. **44**. 987. z. perpetuo. Kammervirtuos. **48**. 356. — in Como. **39**. 277. Florenz. **40**. 824. Mailand. **32**. 534. Wien. **41**. 648.

Cavallini, Eugen., dessen Bruder, Violinist aus Mailand, in Florenz. **40**. 824. als Orchesterdirektor an der Scala zu Mailand. **44**. 987.

Cavallo, P., Pianofortespieler in München. **41**. 506. — in Erfurt. **44**. 421. Leipzig. **43**. 1069. Paris. **47**. 62. **48**. 45. Weimar. **44**. 161.

Cavanti, Sga., Sängerin, in Palermo. **47**. 629.

Cavarra, Mich., Bassist, † zu Bologna. **46**. 521.

Cavazzoni, Piet., Oper: Romilda, in Mailand aufgef. **47**. 581.

Cavedagni, Tenorist, in Orzinuovo. **44**. 340.

Cavedoni, Sga. Gius., Sängerin, in Chiavari. **37**. 637. Como. **36**. 856. Florenz. **41**. 171. Mantua. **39**. 702. Padua. **38**. 689. Parma. **42**. 512. Venedig. **39**. 228. Zarragoza. **42**. 934. als Cavedoni-Maguelli (Gattin des Bass. M.) in Alessandria. **44**. 836. Bona. **47**. 730. 926. Genua. **44**. 1006. Graz. **47**. 751.

Cavirani, Aless., Tenor., in Berlin. **47**. 785. Parma. **47**. 616.

Cavisano, Vinc., Buffo, in Cagliari. **42**. 248. 476. Corfu. **46**. 209. Cremona. **43**. 867. Ferrara. **48**. 88. Mailand. **45**. 365. Padua. **43**. 956. Piacenza. **44**. 1036. Rovigo. **48**. 387. Triest. **38**. 261. 599. Turin. **45**. 698. Venedig. **41**. 696. **47**. 493.

Cavos, Theaterkapellmeister in Petersburg. **33**. 675. **39**. 726. **42**. 729. † **42**. 502. — Nekrolog. **42**. 742.

Ceccarelli, Pomp., Bassist, in Cesena. **46**. 356. Cotignola. **45**. 653. Zante. **43**. 575.

Ceccarelli, Sga., Säng., in Cotignola. **45**. 653.

Ceccherini, Tenor. in Florenz. **45**. 668. (Vgl. Checcherini.)

Ceccherini, Sga., Sängerin, in Palermo. **43**. 986.

Cecchetti, Sänger in Wesser. **42**. 749.

Cecchini, Giov., Komponist in Rom, Ehrenmitglied der Akademie der heil. Cäcilie das. **41**. 854.

Cecconi, Aless., Bassist, in Arezzo. **37**. 570. Bologna. **40**. 178. Chiari. **46**. 115. Florenz. **38**. 867. Mantua. **45**. 890. Modena. **37**. 753. Moskau. **47**. 229. Neapel. **36**. 778. Newarkeans. **44**. 1011. Pavia. **46**. 392.

Cecconi, Sga. Elena., Violinistin in Venedig. **31**. 199. Arezzo. **39**. 458.

Cecconi, Sga. Marianna, deren Schwester, Sängerin in Arezzo. **39**. 458.

Cecconi, Sga. Cecilia (Teresa), Alt., in Arezzo. **39**. 457 fg. Bergamo. **33**. 812. Florenz. **37**. 572. **40**. 824. Imola. **42**. 916. Mailand. **35**. 159. Modena. **37**. 753. Neapel. **36**. 778. Padua. **43**. 369. Parma. **31**. 598. Perugia. **31**. 199.

Cecconi, Sga. Annetta (Adel.), deren Schwester, Säng., in Padua. **40**. 643. Venedig. **46**. 114.

Ceci, Bassist in Neapel. **45**. 911.

Cecilia, Sta. Congregat. ed Accad. della, zu Rom — Dekrete und Statuten ders. (R) **43**. 133. (Vgl. Rom.)

Cefalonia, Nachrichten. **43**. 573. **44**. 363.

Celano, Thom. v., Verf. des Dies irae. **33**. 756.

Celeste, Demois., Sängerin in Strassburg. **40**. 545.

Cella, Sga., Sängerin, in Cannobio. **48**. 125. Orzinuovo. **48**. 124. Pavia. **47**. 397. Savona. **48**. 358.

Cella, della, Tenorist, in Arona. **47**. 879. Asti. **47**. 148. Casalmonferrato. **45**. 699. Catania. **44**. 812. Crema. **47**. 846. Cremona. **45**. 948. Gonzalilla. **48**. 90. Mailand. **46**. 526. **47**. 580 fg. Padua. **47**. 909. Pavia. **44**. 988. Piacenza. **47**. 148. Reggio. **48**. 99. Saluzzo. **47**. 148. Treviso. **47**. 188. Vercelli. **47**. 458. Vicenza. **48**. 386.

Celle, Nachrichten. **42**. 268. **45**. 473.

Cellerier, Hil., Zögl. des Konservatoriums zu Viareggio, erhält dasselbst einen Preis und wird zum Maestro ernannt. **39**. 746.

—— Oper: La sorcière rapsie, in Viareggio aufgeführt. **40**. 430. in Florenz. **42**. 494.

Celli, Fil., aus Bologna, Gesangslehrer am Konservatorium zu Madrid **36.** 631.

— Oper: Amalia e Palmer, in Genua aufgeführt. **36.** 567.

— „ Ezio, umgearbeitet in Florenz aufgeführt. **32.** 92.

— „ Medea, in Rom aufgeführt. **41.** 195.

— „ Riccardo, in Neapel aufgeführt. **41.** 838.

Cellier, Violinist in Amsterdam. **42.** 204.

Cellini, Tenorist in Mailand. **48.** 109.

Cellini-Giovine, Sgn., Sängerin in Tortona. **46.** 525.

Celoni, Tert., Compendio di musica etc. (R) **45.** 115.

Celso, Alb., Satyre. Goud. Pastx al Carcano etc. **31.** 613.

— Schrift: Il tenore David etc. **32.** 95.

Cembi, Sgr., Sängerin in Verona. **42.** 700.

Cenedella, Nachrichten. **42.** 955. **43.** 957. **46.** 845. **47.** 899.

Cenni, Giov., Tenorist, in Lucciano. **46.** 197. Neapel. **47.** 77. 398. 845. **48.** 321. Terni. **42.** 489.

Censore universale de' Teatri, Journal, herausgegeben von Privitali in Mailand. **31.** 900.

Cento, Nachrichten. **42.** 916. **45.** 913. **47.** 846.

Centroni, Baldass., Obnist in Bologna. **34.** 594. **37.** 287.

Centroni, Sgn. Carol., dessen Tochter, Sängerin, nach Mexiko engag. **34.** 594, in Ferrara. **39.** 422. Castel S. Pietro. **39.** 730.

Ceresini, Paolo, Tenor., in Reggio. **34.** 408. S. Yago. **42.** 703.

Cerf, Eigenth. d. Königsstädt. Theat. zu Berlin. **31.** 841. **45.** 372. **47.** 780. ‡ **47.** 847. Seine Wittwe führt das Theater fort. **47.** 918. **49.** 654.

Cerha, Fagottist, in Prag. **40.** 353. Strassburg. **44.** 275.

Cerioli (früher Tenorist), Bassist in Novara. **39.** 496.

Cerioli, Sgn. Gius., Sängerin, in Comachio. **42.** 916. Modicina. **47.** 94.

Cersetti, Bassist, in Havelis. **37.** 134.

Cervetti, Paolo, Tenorist, in Alessandria. **45.** 445. Mailand. **33.** 171. Malta. **36.** 629 fg. Wien. **41.** 167. Zara. **46.** 209. 576.

Cervetta-Damseis, Mad., Sängerin in Strassburg. **32.** 475.

Cervi, Sänger in Wien. **39.** 543.

Cervo, Tenorist in Acqui. **47.** 878.

Cesari, Sgn. Adele, Sängerin, in Mailand. **34.** 198. in Genua. **35.** 160. nach Mexiko engag. **38.** 298. das. **38.** 833. **43.** 749.

Cesena, Nachr. **32.** 750. **35.** 330. **38.** 62. **39.** 730. **42.** 250. 916. **43.** 356.

Cetty, Tenorist (Dil.) in Strassburg. **41.** 726.

Chalet, Bassist in Paris. **31.** 467.

Chambery, italien. Oper das. **47.** 936.

Chambure, Mad. de, Sänz. (Dil.), in Strassburg. **41.** 726.

Chamisso, Adalb. v. — ‡ **40.** 883.

Chant, Salon de, mit Pianof. (R) **40.** 251.

Charles, Bassist in Frankfurt a. M. **46.** 724.

Charles, Sgn. de, Sänger., in Porto Maurizio. **43.** 731. S. Remo. **43.** 731.

Charlot, Asg., aus Nancy, erhält in Paris einen Preis für Kompositionen. **49.** 662.

Charles, Philar., Notice sur les Hogueneis de M. etc. **47.** 78.

Chaulieu, Ch., Variat. brill. p. Pianof. Oe. 92. (R) **32.** 771.

— Tyrolienne, var. p. Pianof. Oe. 74. (R) **32.** 771.

— Variat. brill. p. Pianof. Op. 121. (R) **35.** 509.

— Plaisirs d'hiver, 6 Valz. et 3 Galops. Op. 158. (R) **37.** 838.

— 2 airs variés p. Pianof. Oe. 153. (R) **38.** 364.

Chaumel, Sgn., s. Comelli.

Chauvenet, Dir. der philharmonischen Gesellschaft zu Boulogne. **43.** 823.

Chaux de Fonds, Nachrichten. **39.** 306.

Chavannes, Bassist zu Lausanne. **32.** 720.

Chavannes, Felix, Tenorist zu Lausanne. **32.** 720.

Checcherini, Ferdin., Tenorist und Maestro in Florenz. **41.** 857. **43.** 1022. (Vgl. Ceccherini.)

Checcherini, Sgn. Franc., Sänz., in Neapel. **35.** 591. in Rom. **41.** 608.

Chefs-d'oeuvre de l'école italienne. Sonates p. le Violon avec acc. de Basse. (Barbella. Manfredi.) (R) **34.** 167.

Chélard, A. H., Kapellmstr. in München — errichtet ein Athenäe music. in Paris. **32.** 161 fg. **34.** 731. aus Paris nach München zurück. **33.** 341. zum Ehrenmitgl. des thüring.-sächs. Musikvereins ernannt. **33.** 561. erhält vom König von Würtemberg für seine Oper Macbeth einen Brillantring. **34.** 106. von der Herzogin von Orleans ein Geschenk. **45.** 235. reist nach London. **35.** 136. soll in Strassburg als Musikdirektor engag. sein, erscheint nicht das. **36.** 486. gibt in München ein Concert mit lauter eigenen Kompos. **36.** 514. 41. 503. seine Erwiderung auf den letztern Artikel nebst Bemerk. der Redakt. **36.** 601 fg. dirigirt in Augsburg die Oper. **36.** 632. zum weimar. Hofkapellmeister ernannt. **42.** 190. 770. als Dirig. **43.** 613. **48.** 225. zum korresp. Mitglied der pariser Akademie ern. **47.** 126. als Dirigent in Erfurt. **43.** 1017. in Berlin. **48.** 441. in Paris. **50.** 420.

Chélard, A. H., Festkantate, in Weimar aufgeführt. **45.** 72 fg.

— Hymne, in Leipzig aufgeführt. **38.** 87.

— Messe, in München aufgeführt. **33.** 341 fg. **50.** 624.

— Musik zum Schauspiel Scheibentoni, in Weimar aufgeführt. **44.** 506.

— Orchesterfantasie, in Weimar aufgeführt. **46.** 293. in Berlin. **48.** 443.

— Oper: Die Hermannsschlacht (v. Weichselbaumer). **37.** 234. aufgeführt in München. **39.** 162. in Weimar. **43.** 227. 392. — Stücke daraus, in München. **41.** 504. — Ouvert. dar., in München aufgeführt. **41.** 445. Paris. **50.** 240. — Ouvert. u. Stücke dar. in Leipzig aufgef. **41.** 840. — Ouv. u. 4. Akt. dar. in Jena aufgeführt. **44.** 422.

— Oper: Macbeth, aufgeführt in Bremen. **35.** 76. Dresden. **42.** 89. München. **31.** 94. 396. **32.** 58. Strassburg. **37.** 298. Stuttgart. **34.** 104. 495. Weimar. (**33.** 516.) **34.** 193. 612. **36.** 675. **41.** 662. **42.** 268. — Ouvertüre daraus, aufgeführt in Berlin. **32.** 138. **48.** 442 (nebst mehr. Stücken dar.). Erfurt, beim Musikf. **33.** 561. 665. Leipzig. **31.** 823. **32.** 241. **36.** 97. München. **36.** 514. Prag. **32.** 119. Weimar. **44.** 305. Wien. **34.** 272. **39.** 606. — Klav.-Auss. (R) **32.** 81.

— Oper: Die Mitternacht, in München aufgeführt. **34.** 54. Weimar. **32.** 750. Dresden. **43.** 22. — Ouvert. dar., in Berlin aufgeführt. **48.** 442.

— Oper: Der Student, in München aufg. **34.** 335. **35.** 207.

— „ (kom.): La table et le logement, in Paris aufgeführt. **32.** 162.

— Oper: Die Seekadetten, in Weimar aufgeführt. **46.** 376. — in Augsburg. **47.** 95. 244.

— Salvum fac regem, in Erfurt beim Musikfeste aufgeführt. **33.** 561.

— Salve regina coeli, in Berlin aufgeführt. **48.** 443.

Chemnitz, Nachrichten. **44.** 939. Männergesangfest das. **36.** (650.) 793. **37.** 676. Musikal. Topographie. **37.** 96. Männergesangverein, Musikverein das. **37.** 96. 794. Neue Orgel das. **50.** 134. Singverein feiert sein 25jähriges Jubiläum. **44.** 939. Theater das. **48.** 870.

Cheri, Violinist, erhält an pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 610.

Cherubini, Luigi — Biographie. **44.** 441. übersichtliche Darstellung seines Lebens und seiner Werke. **36.** 17. 36. sein Bildniss, **35,** Titelkupfer. Facsimile seiner Handschrift (Intimm. Canon). **41.** Beil. 7. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. **37.** 677. zum Direktor des pariser Konservatoriums. **39.** 684. zum Ehrenmitglied der Sta Cecilia in Rom. **41.** 834. seine Theorie des Kontrapunktes, deutsch von Stöpel. **37.** 588. 689. Einige Bedenklichkeiten über dens. (von Rochlitz). **37.** 589. 605. Berichtigung hierzu von Frdr. Schneider. **37.** 709. Erwid. R.'s **37.** 797. — ‡ **44.** 260. sein Bild, von Ingres gemalt. **44.** 424. beabsichtigtes Denkmal. **44.** 469. 598. eine Strasse in Paris nach ihm benannt. **44.** 766. ein Brief von ihm an Mehul. **49.** 68. Halevy gibt seine Werke auf Subskription heraus. **47.** 331. Verzeichniss seiner Werke und Autobiographie. (R) **45.** 602.

— Hymne, aufgeführt in Köln. **37.** 380. **46.** 339. 446. **48.** 407.

— Kirchenkompositionen, verschied., aufgeführt in Brüssel. **45.** 915. Lausanne. **35.** 480. München. **32.** 569. Nizet. **41.** 615. Paris. **41.** 356. Stuttgart. **35.** 620. Wien. **33.** 437. **36.** 159. **37.** 444. **41.** 447. **42.** 93. **45.** 499.

— Messen (ganz und theilweise), aufgeführt in Berlin. **44.** 236. 269. **45.** 138. Dresden. **34.** 316. **45.** 377. Freiburg. **45.** 714 fg. Leipzig. **35.** 241. 493. **36.** 297. 301. **39.** 509. **44.** 803. **46.** 46. **50.** 5. Nizet. **49.** 343. Paris. **42.** 320. **47.** 378. **49.** 328. Poitiers. **42.** 328. Wien. **31.** 328. **33.** 437. **35.** 412. **36.** 400. 418. **37.** 396. **43.** 440.

Cherubini, 3. solenne Messe (Jatimmig), für Pianoforte arrangirt. (R) 33. 461. — mit Orch. (R) 44. 369.

—— 4. solenne Messe (4- und 5stimmig) für Pianoforte arrang. (R) 33. 461.

—— Motette: Ista dies, in Aachen aufgeführt. 48. 405 fg.

—— Oper: Die Abencerragen, in Berlin aufgeführt. 31. 27. 210. 38. 279. Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 42. 244. 43. 173. 364. Frankfurt a. M. 47. 317. 50. 103. Köln. 40. 439. Leipzig. 40. 207. 42. 317. 49. 53. 757. Stuttgart. 35. 97. Wien. 32. 297. andere Stücke daraus, aufgeführt in Leipzig. 42. 317. in Weimar. 35. 515.

—— Oper: Alibaba, aufgeführt in Paris. 35. (442.) 372. 688. 36. 44. — in Berlin. 37. 183. 232. 282. 38. 675. 727. 39. 58. 273. Dresden. 37. 13. 46. Kassel. 38. 122. — Ouverture daraus, in Berlin aufgeführt. 36. 380. 40. 196. Leipzig. 35. 833. 49. 745. München. 41. 446. Prag. 37. 81. Wien. 36. 418. andere Stücke daraus, in Leipzig aufgeführt. 37. 688. 49. 745. — Klavierauszug. (R) 37. 85. für Pianoforte zu 4 und 2 Händen. (R) 38. 299. Ouverture daraus, für gr. Orch. (R) 36. 448. für Harmonie. (R) 37. 135. Ballet daraus, für 2 Violinen arr. (R) 37. 399. Potpourri daraus zu 2 und 4 Handen. (R) 37. 467.

—— Oper: Anakreon, Ouverture daraus, aufgeführt in Erfurt. 45. 234. Frankfurt a. M. 41. 307 fg. 44. 355. 46. 724. Kassel. 41. 141. Leipzig. 32. 241. 38. 87. 48. 105. 50. 176. Mannheim. 38. 359. München. 41. 445. Nürnberg. 31. 344. Stuttgart. 33. 190. 34. 497. 35. 619. Weimar. 32. 109. Wien. 31. 29. 74. 279. 33. 437. 37. 397. 39. 115. 146. 40. 370. andere Stücke daraus, in Leipzig. 38. 87. Wien. 31. 75. 326. 38. 477.

—— Oper: Demophon, Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 32. 359. Lodi. 36. 651.

—— Oper: Elisa (oder der Bernhardsberg), Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 32. 172. 35. 25. 36. 241. 37. 846. 40. 336. 856. 44. 164. 46. 76. Frankfurt a. M. 34. 865. Leipzig. 35. 833. 42. 229. Prag. 37. 32. Wien. 31. 293. 34. 416. 36. 400. 38. 477. 39. 373. 42. 93. andere Stücke daraus, in Frankfurt a. M. 34. 865. Leipzig. 35. 833. 42. 229. Wien. 34. 585. 38. 477. 42. 93.

—— Oper: Faniska, Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 33. 863. 36. 241. 40. 274. 41. 144. 42. 74. 43. 258. Breslau. 40. 389. 42. 439. Dresden. 49. 467. Erfurt. 45. 234. Frankfurt a. M. 46. 724. 50. 200. Fulda. 41. 747. Kassel. 32. 190. 46. 229. Leipzig. 35. 837. 36. 780. 39. 246. 752. 40. 754. 48. 733. 49. 862. Prag. 48. 269. Stuttgart. 33. 191. 34. 497. 36. 482. Weimar. 39. 706. Wien. 36. 418. 37. 203. 38. 477. 39. 115. — Introduktion daraus, in Stuttgart aufgeführt. 34. 497.

—— Oper: L'hôtellerie portugaise — Ouverture daraus, in Leipzig aufgeführt. 34. 750. 36. 97. in Wien. 42. 378.

—— Oper: Lodoiska, in Berlin aufgeführt. 37. 701. Danzig (am Pianoforte). 39. 590. Dessau. 43. 280. Frankfurt a. M. 47. 95. 313. Königsberg. 32. 844. 38. 461. Kopenhagen. 32. 844. Weimar. 35. 329. 38. 610. Wien. 31. 74 fg. 39. 606. — Ouvertare daraus, aufgeführt in Berlin. 36. 885. 47. 784. Dresden. 49. 57. Düsseldorf. 40. 343. Frankfurt a. M. 41. 307. Kassel. 31. 378. 38. 396. Königsberg. 35. 601. 37. 432. Leipzig. 31. 171. 34. 299. 35. 109. 39. 770. 40. 92 fg. 42. 1073. 50. 714. Prag. 48. 120. Wien. 33. 437. 34. 416. 35. 569. 37. 202. andere Stücke daraus, in Frankfurt a. M. aufgeführt. 41. 307. Kassel. 38. 396. Leipzig. 31. 171. 34. 299. 35. 109. 37. 301. 40. 92 fg. Wien. 33. 437.

—— Oper: Medea, aufgeführt in Frankfurt a. M. 46. 263. 412. 720. 47. 138. 553. Kassel. 31. 317. London. 33. 852. Prag. 42. 301. Weimar. 33. 312. Wien. 34. 551. 37. 601. 39. 606. — Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 34. 75. 37. 239. 41. 217. 47. 289. Breslau. 40. 390. Erfurt. 45. 796. Frankfurt a. M. 41. 45. 46. 724. 50. 394. Kassel. 43. 597. 48. 277. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 38. 273. 41. 131. 44. 946. 45. 753. 46. 257. 47. 261. 48. 847. 50. 128. 827. Mannheim. 37. 480. Prag. 45. 362. 444. Stuttgart. 31. 135. Wien. 31. 297. 34. 416. 35. 411. 38. 477. 40. 427. 43. 462. andere Stücke daraus, in Leipzig. 41. 131. 50. 827. Mannheim. 37. 151.

—— Oper: Der Wasserträger (Les deux journées), aufgeführt in Berlin. 31. 759. 33. 694. 701. 35. 869. 37. 847. 39. 275. 40. 409. 44. 595. Dessau. 36. 191. 40. 19. Dresden. 37. 47. Frankfurt a. M. 44. 745. 827. 45. 94. 46. 412. 720. 47. 138. 553. 49. 830. 50. 279. Gotha. 34. 366. Kassel. 32. 440. 38. 123. 41. 1002. 45. 852. 49. 464. Kopenhagen. 33. 726. Leipzig. 35. 669. 40. 32. Meiningen. 34. 348. München. 39. 102. Prag. 42. 85. 45. 267. Rudolstadt. 48. 689. Stuttgart. 34. 494. 35. 80. 605. 39. 624. Weimar. 31. 334. 33. 512. 41. 662. 44. 147. Wien. 33. 391. 43. 1132. 45. 666. — Ouverture daraus, aufgeführt in Aachen. 39. 409. Antwerpen. 42. 799. Berlin. 33. 55. 35. 127. 37. 239. 39. 130. 832. 42. 74. 43. 173. 44. 293. 46. 292. 824. Breslau. 42. 439 fg. 43. 477. Dresden. 48. 580. Düsseldorf. 40. 328. Frankfurt a. M. 44. 243. Freiberg. 50. 384. Hamburg. 46. 477. Kassel. 46. 801. Leipzig. 34. 299. 37. 833. 39. 12. 658. 40. 673. 41. 71. 543. 822. 42. 73. 372. 1010. 43. 1015. 44. 801. 45. 24. 46. 73. 769. 47. 261. 785. 48. 675. 49. 278. 50. 31. London. 42. 451. Lucka. 36. 631. Mannheim. 38. 359. Prag. 35. 334. Stuttgart. 31. 728. Wien. 31. 75. 295. 38. 477. 39. 373. andere Stücke daraus, aufgeführt in Frankfurt a. M. 44. 119. Leipzig. 31. 170. 34. 299. 37. 301. 38. 692. 48. 166. 49. 173. 50. 176. 195. Lübeck. 41. 585. Stuttgart. 31. 729. 33. 190. Weimar. 34. 196. Würzburg. 34. 345.

Cherubini, L., und 6 andere pariser Komponisten, Oper: La marquise de Brinvilliers. 33. 365.

—— Ouverturen, aufgeführt in Basel. 36. 295. Dresden. 40. 273. Leipzig. 33. 796. Wien. 41. 446.

—— Quartette für Streichinstrumente, aufgeführt in Berlin. 39. 76. 40. 132. 42. 355. in Frankfurt a. M. 41. 308. Leipzig. 39. 835. 42. 117. 50. 315.

—— Requiem, aufgeführt in Aachen. 36. 440. Altenburg. 42. 863. Berlin. 46. 174. Dresden. 45. 551. Frankfurt a. M. 49. 761. 50. 103. Hamburg. 44. 980. Hildesheim. 44. 668. Leipzig. 34. 868. 39. 225. 48. 258. Paris. 39. 860. 41. 474. Weimar. 33. 150. Würzburg. 34. 345. — Stücke daraus, aufgeführt in Hamburg. 49. 853. Leipzig. 50. 800. Paris. 44. 486. Wien. 33. 437. 41. 447.

—— Requiem für Männerstimmen, Klavierauszug. (R) 40. 519.

—— Symphonie, aufgeführt in Wien. 39. 321.

—— Ave Maria, für Singstimme mit Pianoforte. (R) 43. 1037.

Cherubini, Sga. Enrich., Sängerin in Rom. 48. 322. Venedig. 48. 126. 140.

Chetwood, Eustace, Urtheil über die moderne italienische Musik. 36. 827.

Chevillard, Violoncellist in Paris. 41. 134. 42. 271. 49. 357.

Chevrier-Benvenuti, Sga., Sängerin, in Algier. 43. 1078. Brescia. 43. 642. Tortona. 43. 301.

Chiaramonti, Franc., Oper: Fenicia, in Neapel aufg. 46. 341.

Chiaramonti, Tenorist, in Neapel. 41. 855.

Chiari, Nachrichten. 36. 617. 42. 182. 43. 223. 933. 44. 340. 45. 305. 46. 115. 47. 187. 48. 124.

Chiari, Sga. Annetta, Sängerin in Budrio. 43. 431.

Chiavari, Nachrichten. 37. 637. 42. 271. 43. 180. 516. 45. 348. 46. 141. 47. 149. 48. 108.

Chiesa, Baritonist, in Como. 47. 880.

Chieti, Nachr. 38. 648. 39. 880. 45. 633. 46. 339. 47. 641.

Chiesi, Fil., Oper: Elmonda di Valenza, in Castiglione aufgeführt. 48. 125.

Chimerli, Sga. Artem., Sängerin, in Cesena. 42. 916. Florenz. 41. 882. Lancisano. 46. 197. Pistoja. 42. 310 fg. Zante. 43. 575. 750.

Chimisi, Tenorist, in Reggio. 48. 320.

Chimino, Sga., Sängerin, in Madrid. 47. 734. 48. 413.

Chimirichi, Bassist in Florenz. 46. 175. 48. 89.

China — Namen der Töne in Ch. 46. 102.

Chininski, Alex., Bassist, in Prato. 44. 834.

Chioggia, Nachrichten. 40. 644. 42. 701. 43. 644.

Chinuri, Bassist in Amelia. 46. 810. in Bagnarea sallo. 46. 195. Medicina. 46. 195.

Chivasso, Nachrichten. 47. 458.

Chladni, D. E. F. — ihm und Berner ein Denkmal in Breslau zugedacht — Bericht und Bitte deshalb. 32. 804. Sein Grab 33. 284. Sein Euphon und Klavierlynder. 50. 450.

—— Akustik. Neue Ausg. 32. 311.

Chlebus, Frl., Sängerin (Dil.) in Neuruppin. 41. 744.

Chmela, Frl., Sängerin in Prag. 46. 878.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. N°. 41. 1803.

ABHANDLUNG.

Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, etc.

(Beschluss.)

Endlich muss ich noch auf eine Verbesserung aufmerksam machen, die zwar hauptsächlich das Aeussere der Flöte betrifft, aber auch nicht wenig Einfluss auf den Ton selbst hat. Unsere bisherigen Flöten bestehen aus vier Stücken, aus Kopf- Mittel- Herz- und Fuss-Stück. Die Absicht einer solchen Zerstückelung ist, ausser das Ziehen des Holzes zu verhüten, durch verschiedene Mittelstücke von verschiedener Länge die Stimmung etwas erhöhen oder vertiefen zu können. Auch wird sie durch dergleichen Mittelstücke, wofern diese nur nicht von gar zu ungleicher Länge sind, ohne erheblichen Nachtheil fürs Ganze glücklich erreicht. Allein, dass das Herz- und Fuss-Stück getrennt sind, und kein Ganzes ausmachen, davon weiss ich keinen gültigen Grund, wohl aber manchen Nachtheil, anzuführen. Oefters Unterbrechung der Continuität des Holzes muss dem Tone schaden, und dem Künstler seine Arbeit erschweren. Das Nachtheilige einer kleinen Ungleichheit in den Verzapfungen für den Ton, besonders für die, hat schon der Verf. der ob. erw. Bemerkungen angegeben. Wozu denn eine Arbeit, die nur Mühe und Kosten macht und keinen Nutzen hat? Von einem Fuss-Stück mit einer cis-Klappe sind wir nun längst zurück gekommen. Das Ziehen des Holzes ist so sehr nachtheilig nicht, und bey gehöriger Vorsicht und Achtsamkeit auf das Instrument lässt es sich verhüten, ohne die Flöte in vier Stücke theilen zu müssen. Ist das Holz dicht und trocken, legt man das Instrument nicht in die Sonne oder hinter den Ofen, sondern horizontal ins Futteral, trocknet man es nach dem Gebrauch jedesmal gehörig aus, so wird es sich entweder gar nicht, oder doch unbedeutend wenig verziehen. Ich halte es demnach fürs Beste, die Flöte nur in zwey Theile zu theilen, in ein Kopfstück und in ein Griffstück; denn so liesse sich das untere Stück wohl am besten nennen. Um den Vortheil der Mittelstücke nicht zu verlieren, müste man an einem Kopfstück mehrere Griffstücke haben. Leztere würden, ungeachtet ihrer grösseren Länge, doch nicht höher im Preise seyn, als die ersteren mit mehreren Klappen, und überdem würden sie eine weit reinere Stimmung gestatten, selbst wenn man fünf bis sieben solcher Griffstücke anwenden wollte. Auch der Auszug am Fussstück würde hier nicht nöthig, und überhaupt der ganze Bau der Flöte einfacher seyn. — Fürchtet man demungeachtet das Ziehen zu sehr, so möge man zwischen a und g eine Verzapfung anbringen.

Dieses wäre nun der vollständige Plan, nach welchem man die Flöte bauen und einrichten müsste. Jetzt, da wir das Ganze übersehen, können wir am besten über den Werth eines solchen Instruments sowohl an sich, als in Vergleichung mit anderen urtheilen. Wir wollen das Gute und Böse gegen einander aufstellen.

1) Liefert diese Flöte alle Töne in allen Tonarten rein und hell, und in

Chobetti, Sgr. Gasp., Sängerin in Macerata. **36.** 796.
Chodowiecki, Alb., 6 Lieder mit Pianoforte. (R) **39.** 558.
Choisnel, Herr, s., Vorstand des pariser Konservat. **36.** 44.
Chollet, Aug., Komponist in Paris. (Dil.) **49.** 255. 522.
—— Variat. p. Pianoforte sur Lac de fees. Op. 37. (R) **42.** 223.
Chomel, Sgr., s. Comelli.
Chopin, Pianofortespieler aus Warschau (Wurfel's Schüler) — über ihn. **40.** 667. Sein Portrait. **46.** Titelkupfer. — erhält vom König der Franzosen einen Becher. **41.** 938. — in Wien. **31.** 737. **33.** 624. in Paris. **35.** 226. **44.** 406.
—— La ci darem la mano, var. p. Pianof. Oc. 2. (R) **33.** 805. 808.
—— Introd. et Polon. p. Pianof., d'après oc. 3 arr. a 2 et à 4 m. (R) **39.** 54.
—— 4 Mazourkas p. Pianof. Oc. 6. (R) **35.** 209. — arr. à 4 m. (R) **39.** 55.
—— Trio p. Pianof., Viol. et Vcelle. Oc. 8. (R) **35.** 357. — arr. à 4 m. (R) **43.** 808.
—— 3 Nocturnes p. Pianof. Oc. 9. (R) **35.** 360. — arr. p. Violon. (R) **43.** 1170.
—— 12 gr. Etudes p. Pianof. Oc. 10. (R) **36.** 81. — arr. à 4 m. (R) **43.** 808.
—— gr. Concert p. Pianof. av. acc. Oc. 11. (R) **36.** 537. — arr. à 4 m. (R) **43.** 808.
—— Variat. brill. p. Pianof. Oc. 12. (R) **36.** 537.
—— 3 Nocturnes „ „ „ 15. „ „ „
—— Rondeau „ „ „ 16. „ „ „
—— Krakowiak „ „ „ 14. „ **37.** 77.
—— Rondeau p. Pianof. Oc. 16, arr. à 4 m. (R) **39.** 491.
—— Gr. Valse p. „ „ 18. (R) **36.** 544. — arr. à 4 m. (R) **38.** 568.
—— Scherzo p. Pianof. Oc. 20 (R) **37.** 337.
—— Second Concert p. Pianof. Oc. 21. (R) **38.** 537. — arr. à 4 m. (R) **43.** 1086.
—— Gr. Polonaise p. Pianof. Oc. 22. (R) **39.** 6. — arr. à 4 m. (R) **39.** 55.
—— Ballade p. Pianof. Oc. 23. (R) **39.** 55. — arr. à 4 m. (R) **39.** 491.
—— 4 Mazourkas p. Pianof. Oc. 24. (R) **38.** 179. — arr. à 4 m. (R) **39.** 491.
—— 12 Etud. p. Pianoforte. Oc. 25. (R) **40.** 361.
—— 2 Polon. „ „ „ 26. „ **39.** 8.
—— 2 Nocturnes „ „ „ 27. „ **38.** 472.
—— 24 Preludes „ „ „ 28. „ **41.** 1039.
—— Impromptu „ „ „ 29. „ **40.** 668.
—— 4 Mazourkas „ „ „ 30. „ „ „
—— Scherzo „ „ „ 31. „ „ „
—— 4 Mazourkas „ „ „ 33. „ **41.** 1040.
—— 3 Valses brill. „ „ „ 34. „ „ „ — arr. à 4 m. (R) **42.** 573.
—— Son. p. Pianof. Oc. 35. (R) **42.** 569. — arr. à 4 m. (R) **43.** 807.
—— 2. Impromptu p. Pianoforte. Oc. 36. (R) **42.** 569. — arr. à 4 m. (R) **43.** 807.
—— 2 Nocturnes p. Pianoforte. Oc. 37. (R) **42.** 569. — arr. à 4 m. (R) **43.** 808.
—— Ballade p. Pianoforte. Oc. 38. (R) **42.** 1044.
—— 3. Scherzo „ „ „ 39. „ „ „
—— 2 Polonaises „ „ „ 40. „ „ „
—— 4 Mazourkas „ „ „ 41. „ „ „
—— Valse „ „ „ 42. „ 826. — arr. à 4 m. (R) **43.** 808.
—— Tarantelle p. Pianoforte. Oc. 43. (R) **44.** 112.
—— 3 Mazourkas „ „ „ 50. „ „ 937.
—— 3 Nouv. Etudes „ „ (R) **43.** 704.
—— Allegro vivace „ Op. 51. (R) **45.** 596.
—— 2 Nocturnes p. „ „ 55. „ **46.** 820.
—— 3 Mazurkas „ „ „ 56. „ „ „
—— Berceuse „ „ „ 57. „ **48.** 74.
—— Sonate „ „ „ 58. „ „ „
—— 3 Mazurek „ „ „ 59. „ **48.** 440.
—— Barcarole „ „ „ 60. „ **49.** 115.
—— Polon. Fant. „ „ „ 61. „ „ „
—— 2 Nocturnes „ „ „ 62. „ „ 116.
—— 3 Valses „ „ „ 64. „ **50.** 213.
—— 3 Mazurkas „ „ „ 67. „ „ 214.
—— Sonate p. Pianoforte et Vcelle. Op. 65. (R) **50.** 214.

Choral — Ueber ihn. **42.** 293. über den rhythmischen — s. Krausseld.
Choralbucher der kathol. Kirche — über sie, von Donnerumth. **45.** 509.
Choralbuch, Mühlhauser — Berichtigung dess. **41.** 63.
Choralgesang — über dessen Begleitung. **42.** 764.
Chorale für die protest. Kirche in Baden. (R) **40.** 329.
Chordaulodion, in Bremen, nach Havaña bestimmt. **32.** 737.
Chorgesangbuch der lutherischen Kirche, erstes. **44.** 939.
Chorley, H. F., Music and manners in France and Germany. (R) **44.** 734.
Chorns, dessen Institut für Kirchenmusik in Paris. **32.** 288. wird sehr beschränkt. **33.** 567. **35.** 855. seine geistl. Concerte in Paris. **35.** 443. — † **35.** 504. zu seinem Ehrengedächtnisse in Caen ein Preis ausgesetzt. **47.** 663.
Chorus, Nic., Komponist in Paris. **49.** 255. 522.
Chotech, Pianofortespieler in Wien. **35.** 819.
Christern in Hamburg, gibt die Redaktion der hamburger Blätter für Musik auf. **44.** 279. gibt den „Kobold" heraus. **44.** 510.
—— Ich wandre nicht. — Ewig dein Bild. — Sehnsucht, für Singstimme mit Pianoforte. (R) **44.** 653.
Christian, Frl., Sängerin aus Stuttgart, in Kassel. **46.** 324.
Christiani, Dem., Harfenspielerin in Strassburg. **34.** 369.
Christiani, Frau, Sängerin in Kassel. **37.** 498. **38.** 139 fg. von Hamburg, in Berlin. **43.** 245. in Koburg. **43.** 84.
Christmann, Hornist in Strassburg. **34.** 369.
Chromatisch — woher dieser Ausdruck. **32.** 294.
Chrudimsky, Tenorist, in Frankfurt a. M. **44.** 465. **45.** 253. 836. **46.** 284. 413. **47.** 139. 313. 554 fg. **48.** 302. 360. **49.** 91. 104. Hamburg. **46.** 705. 721. Prag. **41.** 408. Strassburg. **48.** 360. 703. Wien. **41.** 897 fg.
Chryselius, Frau, Sängerin (Dil.) in Leipzig. **40.** 641.
Chrzanowski, La gratitude, Rond. p. le Pianoforte. Oeuv. 15. (R) **31.** 134.
Chubb, Dirigent in Newyork. **49.** 920.
Chwatal, F. X., Pianofortespieler und Komponist in Magdeburg. **39.** 325. **40.** 141.
—— Introd. et Variat. p. Pianof. Oc. 2. (R) **32.** 544.
—— La Hardienne, Rondo con. p. Pianof. Op. 18. (R) **38.** 112.
—— Introd. und Variat. für Pianof. 23. W. (R) **38.** 231.
—— „ „ „ „ „ „ 11. „ „ **39.** 285.
—— „ „ „ „ „ „ 29. „ „ **40.** 127. **41.** 186.
—— Annot. p. la jeunesse. 3 Sonat., p. Pianof. Oc. 32. (R) **40.** 481.
—— Variat. agr. et non difficiles „ „ „ 33. „ „ „
—— „ „ „ „ „ „ „ 34. „ „ „
—— Introd. et Rdo. p. Pianoforte „ „ „ 44. „ **42.** 946.
—— 2 Rondinen für „ (R **43.** 705.
Ciabatta, Baritonist, in Dresden. **45.** 615. Hamburg. **45.** 617. Leipzig. **46.** 43. Prag. **46.** 91. Vgl. Giabatta.)
Ciabatta, Sgr., Sängerin in Rom. **46.** 353.
Ciaffei, Franc., Tenorist, in Arezzo. **42.** 511. Berlin. **44.** 68. Este. **43.** 933. **44.** 341. Faenza. **46.** 810. Florenz. **42.** 669. 918. **45.** 613. Kopenhagen. **49.** 200. Livorno. **47.** 147. Lucca. **46.** 368. **47.** 443. Macerata. **45.** 913. Mantua. **45.** 809. **46.** 541. Modena. **43.** 253. Padua. **41.** 695. 935. Pesaro. **43.** 430. Pisa. **42.** 669. Rom. **46.** 508. **47.** 92. **48.** 87. Triest. **43.** 223. Turin. **45.** 332. Verona. **46.** 113. Voghera. **47.** 685.
Ciarelli, Gesanglehrer in Dresden. **37.** 122. **47.** 647. 729.
Ciccrchia-Rossi, s. Rossi-Ciccrchia.
Cichocki, in Warschau — seine Quartettunterhaltungen eingegangen. **39.** 149.
Cichowski, Graf, Dilett. in Warschau. **36.** 561.
Cignazzi, Sgr., Sängerin, zum Mitglied der hest. Kapelle in Rom ernannt. **46.** 335. — in Ancona. **46.** 509. Florenz. **46.** 358. **47.** 146. Forli. **46.** 510. Rom. **46.** 193. Venedig. **47.** 493.
Cigoli, Sgr., Sängerin in Triest. **45.** 950.
Cihlars, Jos., Oboist in Prag. **40.** 239. **43.** 387.
Cimarosa, Dom., Oper: Il matrimonio secreto, aufgeführt in Berlin. **33.** 12. **43.** 56. **46.** 321. 360. **44.** 540. 198. Hamburg. **34.** 248. Leipzig. **32.** 393. Livorno. **37.** 95. London. **37.** 563. Mailand. **31.** 196. **36.** 628. **40.** 258. München. **36.** 513. Neapel. **36.** 516. 631. Paris. **32.** 162. **36.** 933. **49.** 207. Weimar. **33.** 512. **34.** 192. **35.** 526. **45.** 263. 631. — Ouverture daraus, in Leipzig aufgeführt. **40.** 166. **47.** 90.

Cimarosa, Dom. , Oper: Gli Orazi e Curiazi, in Florenz aufgeführt. 44. 293.
—— Szene und Arie für Sopran mit Pianoforte, herausgegeben von Hiller. (B) 31. 699.
Cimino, Tenorist, in Bologna. 43. 431. Florenz. 47. 146. Parli. 41. 625. 46. 336. Genua. 43. 181. Messina. 40. 401. Montagnone. 42. 183. Neapel. 38. 32. Perugia. 45. 396. Pisa. 47. 443. Siena. 46. 812. Vercelli. 44. 837.
Cimoso, Guido, Principj elementari di musica. 31. 681.
Ciprianí — Theaterbrand daselbst. 38. 836.
Cisi, Leop. , Buffo, in Barcellona. 44. 363. Civita vecchia. 42. 640. Cremona. 46. 540. Ferrara. 47. 415. Florenz. 40. 407. Genf. 47. 731. 48. 144. Livorno. 43. 446. Navara. 47. 149. Perugia. 42. 491. Prato. 43. 166. Siena. 42. 950. 43. 138. Turin. 46. 370. Vicenza. 46. 113.
Cisti-Damoreau, s. Damoreau.
Ciufano, Trommelvirtuos in Weimar. 36. 679.
Ciuffi, Bassist in Neapel. 40. 115.
Ciuffi, Sgr. Mar. , Sängerin, in Catagia. 38. 126.
Civili, Em. , Bassist in Perugia. 46. 795.
Civili, Sgr. Eug. , Sängerin in Mailand. 42. 449. als Civili-Grossoni, in Arezzo. 43. 711. 44. 1008. Brescia. 47. 598. Buti. 46. 193. Chiavari. 45. 348. Florenz. 43. 126. 1021. 44. 296. 1036. 45. 413. 46. 522. Mondovi. 47. 879. Pistoja. 43. 466. Pontedera. 47. 146. Siena. 46. 368. Venedig. 48. 126. 380. Vercelli. 47. 878.
Cipriani, Giov. Batt. , Buffo, in Alessandria. 40. 388. 43. 501. Ancona. 38. 383. Bassano. 37. 200. 360. Cremona. 44. 885. Mailand. 39. 719. Palermo. 36. 515. Pesaro. 37. 539. Rom. 39. 48. 420. Sassari. 46. 142. Vercelli. 44. 299. Vicenza. 35. 348.
Cirnino, Ferd. , Tenorist, in Spoleto. 42. 489.
Cittadella, Nachrichten. 43. 644. 44. 342.
Citta di Castello, Nachrichten. 39. 457. 43. 1022.
Cittadini, Paolo, Tenorist, in Ancona. 37. 538. Chieti. 36. 795. Padua. 36. 571. Venedig. 33. 639. — † daselbst. 38. 95.
Ciurlini, Sgr., Sängerin in Florenz. 32. 224.
Cividale, Nachrichten. 48. 140.
Civita nova, Nachrichten. 47. 414.
Civita vecchia, Nachrichten. 42. 640. 46. 502.
Clapius, Bassist in Magdeburg. 31. 362. 33. 487.
Clapius, Wilh. , 5 Lieder f. Bass mit Pianof. 5. Wk. (B) 38. 96.
Clapius, Musikdirektor am königst. Theater zu Berlin. 49. 233.
Clapisson, Komp. in Paris.
—— Oper: Les Bergers-Trumeau, in Paris aufgeführt. 47. 231.
—— „ Le code noir, in Paris aufgeführt. 44. 636.
—— „ La figurante, in Paris aufgeführt. 40. 648. Ueber dieselbe. 40. 674.
—— Oper: Frère et mari, in Paris aufgeführt. 43. 718.
—— „ Jeanne la folle — 80. 527. aufgef. in Paris. 50. 782.
—— „ Le Pendu, in Paris aufgeführt. 43. 471.
—— „ La Perruche (Der Papagei), in Paris aufgeführt. 42. 478. in Strassburg. 47. 760 fg.
—— Oper: La Symphonie, in Paris aufgeführt. 41. (802.) 856. Recens. ders. 42. 21.
—— Oper: Gibby la cornemuse, in Paris aufgeführt. 49. 13.
Clari, Ave maris stella, in Dresden aufgeführt. 35. 763.
—— Dr. Confundio. (B) 41. 397.
Clarinetto, s. Klarinette.
Clarke, Bassist in London. 41. 1012.
Clarke, Organist in Worcester. † 46. 463.
Clary, Sgr. Mat., Sängerin in Neapel. 47. 397.
Clasing, J. H. , † den 8. Febr. 1839. Gedicht bei seinem Tode, v. A. Gothy. 31. 194.
—— Drei Fantasieen für Pianof. 19. Wk. (B) 31. 301.
Claudius, Frl. Anna, Harfenspielerin in Prag. 45. 362. 443. 46. 439. als Sängerin das. 46. 94 fg. 878. 47. 859.
Claudius, Otto, Kantor zu Naumburg. 38. 374. 473. 807. 43. 885. 45. 551.
—— Salvum fac regem, in Naumburg aufgeführt. 43. 886. in Erfurt. 44. 943.
—— 3 Nocturnen p. Pianof. Op. 7. (B) 31. 86.
—— 6 Valses „ „ „ „ „ „ 318.
—— 3 Lieder mit „ „ 12. „ „ 33. 920.
—— 9 „ von W. Müller, mit Pianof. (B) 35. 631.
Claudius, O. , Deutsche Lieder mit Pianof. 18. Wk. (B) 40. 82.
—— Studien f. d. Gesang. 19. Wk. (B) 40. 189. 375. 620. 41. 579.
—— Dichtungen von Hoffm. v. Fall. 22. Wk. (B) 40. 638.
—— Gesänge und Lieder. 21. Wk. (B) 40. 814.
Claus, Frau, Sängerin in Lüneburg. 45. 795.
Claus, Frl., Sängerin in Dresden. 49. 408.
Clemens, Bassist aus Köln, in Frankfurt a. M. 50. 663.
Clement, Orchesterdirektor im Theater an der Wien. 31. 177. Musikdirektor und Violinist das. 34. 271. 35. 397. 398. 90.
Clement, Barytonist in Hamburg. 49. 294. 340. 433. 529. 567 fg. 633. 746 fg. 807. 50. 132. 148. 318. 423. 697. 761.
Clementi, Marie — Mozart's Lethrel über ihn, erläutert von L. Berger. 31. 467. — † 34. 219. Nekrolog. 34. 653. — Proben über sein. Grades od Parnassus. 44. 838.
—— 12 Sonates p. le Pianof. Nouv. Edit. (B) 43. 396.
Clerici, Sgr. Teresa, Sing., in Asti. 41. 647. in Rom. 41. 109. als Clerici-Merli, s. Merli-Clerici.
Cleve, Gesangfest das. 47. 398. holländisch-deutsches Gesangfest das. 47. 767.
Cocchetti, Bassist, in Ancona. 42. 647. Fabriano. 43. 1019.
Coccia, Carlo, Theaterdirektor in Neapel. 36. 777.
Coccia — Ueber seine Opern. 31. 197. Biographische Notizen über ihn und Verzeichniss seiner Opern. 35. 363. zum Direktor der Accademia music. in Turin ernannt. 38. 836. zum Direktor der Gesangschule das. ernannt. 42. 951.
—— Kantate: L'Exultanze publico, in Neapel aufgeführt. 33. 298.
—— Oper: Caterina di Gessa, aufgeführt in Cuneo. 44. 836. Genua. 39. 459. Mailand. 45. 361. Neapel. 37. 48. 50. 178. Odessa. 41. 853. Piacenza. 42. 512. Rom. 39. 396. Turin. 38. 715. 45. 430. Venedig. 41. 696. Wien. 38. 537.
—— Oper: Clotilde, aufgef. in Rappresentazione. 36. 328. Bologna. 39. 672. Florenz. 48. 89. Genua. 39. 198. Imola. 38. 448. Legnano. 42. 440. Modena. 40. 179. Novara. 43. 136. Odessa. 41. 853. Reggio. 41. 366. Rom. 40. 124. Triest. 44. 903. Turin. 40. 399. 43. 730. Varese. 43. 204.
—— Oper: Edoardo in Scozia, aufgef. in Bologna. 36. 527. Florenz. 39. 456. Neapel. 33. 776. 38. 31.
—— Oper: Enrico di Monfort, aufgef. in Mailand. 34. 198.
—— „ La figlia dell' aranere, aufgeführt in Neapel. 36. 631.
—— „ Giovanna I, reg. di Napoli, aufgef. in Mailand. 42. 392. Proben aus ders. 42. 392.
—— Oper: Il lago del fato, aufgeführt in Turin. 43. 499.
—— „ Maria, aufgeführt in Neapel. 38. 31.
—— „ L'orfano della selva, aufgeführt in Cagliari. 42. 476. Madrid. 43. 831. Mailand. 31. 198. 36. 527. Neapel. 32. 76. 299. Rom. 32. 750. Turin. 32. 323.
—— Oper: Rosamonde, aufgeführt in Venedig. 31. 351.) 565.
—— „ La Solitaria delle Asturie, aufgef. in Genua. 41. 405. Mailand. 40. 257. (864.)
—— Canone all' unisono. 36. Beil. I.
—— Duettino f. Alt und Tenor. (B) 35. 707.
—— „ „ „ „ „ „ „ 857.
Cocconi, Sgr. Leop., Sängerin, in Cuneo. 46. 845. Palmanova. 48. 725. Rovigo. 46. 341. Spilimbergo. 41. 936. Triest. 44. 1070.
Codex aus dem 16. Jahrhundert, bisher unangezeigt. 32. 725.
Codogno, Nachrichten. 36. 295. 39. 715. 42. 137. 43. 204. 44. 340. 45. 799. 46. 101. 340. 47. 187. 48. 124.
Coduri (Coturi), Tenorist in Triest. 42. 472.
Coen (Cohen), Bar., früher in Italien, dann in Paris. 48. 327.
—— Oper: Antonio Foscari, aufgef. in Bologna. 44. 277. Neapel. 45. 910. Turin. 44. 1006.
—— Oper: Gli interessi contrari, in Neapel aufgef. 42. 475.
—— „ Faust und Margarethe — 48. 327. aufgeführt in Paris. 48. 376.
Coenen, Violinist in Frankfurt a. M. 48. 559.
Coerne, Schrift über irische Nationalmusik. 49. 892.
Colangelo, Bassist, in Trani. 43. 348.
Colberg, Osk., 6 Polonaisen für Pianof. 1. Wk. (B) 37. 853.
Colbrand-Rossini, Sgr., s. Rossini.
Colemann, Verbess. am Pianof. 47. 130.
Colet, Hyp., in Paris, Oper: L'ingenue, in Paris aufgeführt. 43. 900.
Coletti, Tenorist, in Barletta. 40. 86. 320.

Coletti, Filippo, Barytonist — Biographie. 44. 634. in Bergamo. 43. 932. Bologna. 44. 276 fg. Levante. 41. 406. Lissabon. 42. 322. London. 50. 352. Mailand. 43. 332. Neapel. 37. 270. 738 fg. 44. 1010. 1012. 45. 327 fg. 392. 636. 911 fg. 46. 197. 330 fg. 47. 77. 397. 844. 48. 85. 320. Padua. 38. 632. Paris. 49. 876. Ravenna. 44. 823. Rom. 39. 667 fg. Senigaglia. 46. 810. Venedig. 44. 883. Wien. 43. 664 fg. 772.
Coletti, Ant., dessen Bruder, Bartonist in Neapel. 46. 705. 841.
Coletti, Domen., dessen Bruder, Bassist in Palermo. 47. 629. 843.
Colin, aus Bordeaux, dirigirt das Musikfest zu La Rochelle. 43. 798.
Colini, Fil., Bassist, in Ancona. 38. 664. Bergamo. 46. 845. Cagliari. 40. 143. Faenza. 46. 810. Florenz. 40. 398. 46. 175. Genua. 45. 416 Insels. 40. 822. Livorno. 48. 89. Lucca. 45. 914. 47. 862. Mailand. 46. 399. 47. 460. Messina. 39. 369. Neapel. 43. 668. 987 fg. 44. 239. 811. Padua. 45. 949. Palermo. 41. 112. 42. 302. 473. 894. 43. 66. 347. Parma. 35. 669. Petersburg. 49. 430 fg. 50. 8 fg. Pisa. 44. 628. Rom. 38. 177. 329 fg. 46. 507. Triest. 40. 350 fg. 47. 188. Turin. 44. 1008. 45. 332. Venedig. 46. 355. Verona. 46. 409.
Colla, Ant., Bassist, in Asti. 41. 647. Conen. 45. 665. Mailand. 41. 932. Mentz. 42. 980. Monza. 43. 547. Novara. 44. 299. Novi. 47. 140. Pinerolo. 43. 347. Savigliano. 41. 405. Savona. 44. 837. Verona. 44. 396.
Colla, Vinc., Pianofortespieler in Mailand. 34. 594.
—— Saggio teorico music., o nuovo metodo di contrapp. 32. 797.
Colla, Sgr., Sängerin in Crema. 46. 408.
Collaud-Panchard, Mad., Sing. in Strassburg. 38. 293.
Collaus und Tomasini, Oper: Il castello di Woodstock, in Venedig aufgeführt. 41. 693.
Calle, Nachrichten. 45. 414.
Calleoni-Corti, Sgr., Bened., Sing., in Alessandria. 42. 269 fg. Amsterdam. 48. 143. Barcellona. 46. 557. 881. 47. 228. 510. Bergamo. 38. 95. 39. 460. Brescia. 41. 954. Ferrara. 42. 667. Mailand. 39. 240. 46. 93 fg. Parma. 46. 369. Piacenza. 39. 668. 45. 429. Ravenna. 45. 669. Rom. 43. 267 fg. Sorrento. 47. 203. Verona. 40. 355.
Collet, Prof. der Harmonie am pariser Konservat. 41. 1012.
Collin, Pianofortespieler in Prag. 32. 143. 38. 661.
Colmaugh (Colmaghi), Rom., Bassist, in Brescia. 36. 845. Cadogna. 46. 101. Mailand. 46. 559. Modena. 45. 429. Pavia. 44. 1033. Piacenza. 45. 668 fg. Verona. 47. 900.
Colnaghi, Flötist in Prag. 45. 983.
Colombani, Sgr. Anton., Pianoforte-spieler in Forli. 32. 525. Pesaro. 43. 574.
Colombani, Dom., Sänger in Forli. 32. 525.
Colombati, Ant., Tenorist, in Camerino. 35. 319. Macerata. 36. 796. Osimo. 37. 538. Pergola. 48. 325.
Colomberti, Sgr., Sängerin, in Neapel. 42. 913. 43. 69. 987. Rom. 45. 328.
Colombo, Sgr., Sängerin, in Algier. 41. 830.
Colon, Dom. Jouv., Sängerin in Paris. 39. 686. als Mad. Colon-Leplus† das. 44. 679.
Colori, Bassist, in Siena. 47. 862.
Colot, Blaise, Musiker in Bordeaux. † 49. 255.
Commer, Franz, Musikdirektor in Berlin. 46. 121. 276. s. Verdienstmedaille des holländ. Musik-Vereines etc. 47. 808. Verstand eines Tonkünstlervereins zu Berlin. 47. 240. erhält von Grossherzog von Mecklenburg-Schwerin eine gold. Dose. 47. 902.
—— Cantate: Der Zauberring, für Männerstimmen, in Berlin aufführt. 46. 318.
—— Musik zu Aristophanes' Vögeln. 45. 316. in Berlin aufgeführt. 46. 262.
—— Messe, in Berlin aufgeführt. 47. 270.
—— Psalm. „ „ „ „ 419.
—— 4 Gesänge m. Pianof. 19. Wk. (R) 42. 674.
—— Sammlung von Meisterwerken für die Orgel. (R) 43. 86.
—— 6 Lieder mit Pianof. 27. Wk. (R) 43. 1037.
—— Musica sacra etc. f. 4 Männerstimmen. (R) 44. 349. 47. 33.
—— 6 Lieder mit Pianof. 31. Wk. (R) 46. 695.
—— Collectio op. mus. latav. etc. vom holländ. Musikverein herausgegeben. 47. 28. — Dieselbe, 1. — 4. Bd. (R) 48. 169. 185. — 5. Bd. 50. 427. — 6. Bd. 50. 814.
Commer, F., Cantica sacra, Sammlung geistlicher Arien etc. 1. Thl. (R) 48. 189.
Comachio, Nachrichten. 42. 916. 44. 1052. 46. 610. 47. 846.
Comassi (Commessi), Gast., Ten., in Bedin. 47. 187. Bonn. 47. 750. 936. Cefalonia. 43. 573. Chiavi. 42. 192. Comachio. 44. 1052. Dole. 47. 166. Februare. 46. 355. Ferrara. 45. 329. Florenz. 43. 1021. 44. 295. 45. 668. Mantua. 46. 408. Orax. 47. 751. Padua. 44. 885. 46. 541. S. Sepolcro. 46. 193. Siena. 45. 414. Tiene. 46. 845. Vigevano. 42. 516.
Comastri, Sgn. Celest., Sängerin, in Arezzo. 42. 511. Finale. 42. 253.
Combe, de la, Hornist in Tours. 47. 542.
Combi, Oper: Adelaide di Francesia, in Triest aufgef. 40. 360.
—— Oper: Cleopatra, in Genua aufgeführt. 44. 1006.
—— „ Cosmo di Medici, in Padua aufgeführt. 42. 956.
—— „ Genevra di Monreale, aufgeführt in Genua. 41. 669. in Venedig. 42. 370.
—— Oper: La Sposa e l'eredità, in Neapel aufgef. 36. 776.
—— „ Luisa Strozzi, in Genua aufgeführt. 43. 732.
Combi, Sgr. Mor., Sängerin, in Bologna. 40. 576. Faenza. 40. 576. S. Giovanni. 40. 179. Mailand. 41. 671. Palermo. 46. 337. Venedig. 42. 185.
Comelletti, Sgn. Ros., Sängerin in Fuligno. 37. 537.
Comelli (Chaomel oder Chomel) - Rubini, Sgn., Sänger., Gattin des Giov. Batt. Rubini, s. d.
Comisetti, Sgn., Sängerin, in Como. 46. 829. Konstantinopel. 48. 144. 414. 758. Nizza. 47. 460.
Commessi, s. Comassi.
Commodo, Bassist in Lissabon. 37. 153.
Como, Nachr. 31. 631. 32. 766. 33. 812. 34. 831. 35. 639. 36. 628. 856. 37. 128. 39. 777. 41. 194. 43. 933. 45. 932. 44. 1033. 45. 661. 947. 46. 290. 929. 47. 198. 679. 48. 124.
Comoli, Tenorist in Castelnuovo-Scrivia. 48. 357.
Compère, Lyonel — Ueber ihn. 39. 505.
Compositeurs, Compositionen, s. d.
Compositions mod. et brill. p. Pianof. à 2 et 4 m. (R) 40. 456.
Comte, Bartionist, erhält am pariser Konservatorium das Accessit. 50. 640.
Concert im Hôtel Napoleon's. 49. 707. 741.
Concerte — neue Art, solche anzukündigen. 38. 637.
Concertina, neues Instrument von Prof. Wheatstone in London. 48. 853.
Concetti, Tenorist in Florenz. 46. 811.
Concetti, Sgr., Alt, in Rom. 46. 508.
Concetti, Sgr., Sänger, Oper: Un episodio di S. Michele, aufgeführt in Turin. 38. 715.
Concone, J., Leçons de chant etc. (R) 48. 837. 49. 412.
—— 40 nouv. leçons de chant etc. (R) 50. 308.
—— 25 „ „ „ „ „ „ „ 309.
—— 15 Vocalises etc. „ „ „ 310.
Concordia, Tenorist, in Pergola. 48. 325.
Conegliano, Nachrichten. 47. 628.
Confidati, Lui., Komponist in Macerata, Ehrenmitglied der Akad. der heil. Cäcilia zu Rom. 41. 954.
—— Salmum. Ave Regina, in Berlin aufgeführt. 42. 1003.
Confurini, Gius., Ten., in Cadix. 42. 992. 43. 747 fg. Como. 39. 777. Lissabon. 44. 1055. Madrid. 46. 558. 882. Mailand. 39. 717. 40. 199. 358. Modena. 40. 179. Oporto. 47. 937. Rom. 46. 334. Sevilla. 44. 365. Treviso. 39. 216. Vattadold. 47. 229. Venedig. 39. 512.
Conradi, Fel., Sängerin in Berlin. 44. 379. 437. 46. 490.
Conradi, Tenor. (Dil.), in Magdeburg. 40. 475.
Conradi, Karl Eduard, Komponist in Leipzig (Dilett.), Op.: Rosati, Ouvert. dazu, in Leipzig aufgeführt. 41. 71.
—— Oper: Der Schultheiss von Bern, in Leipzig aufgef. 50. 238.
—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. 40. 296.
—— „ Die Brackenren, in Leipzig aufgeführt. 46. 757.
—— „ zu Parisina, „ „ „ „ 47. 262.
Conradi, Bassist in Frankfurt a. M. 44. 465. 746. 46. 136. 936. 264. 415. 429. 722. 47. 140. 317. 555 fg. 48. 102. 302 fg. 49. 760. 820 fg. 50. 91. 198. 279. Wurzburg. 47. 579.
Conradi, Aug., Oper: Rübezahl, aufgeführt in Berlin. 49. 390. in Stettin. 49. 454.
—— Symphonie, in Berlin aufgeführt. 45. 831.
—— Lieder und Romanzen mit Pianof. 2. Wk. (R) 44. 560.

Consolini, Giov., Oper: La finta pazza, in Crema aufgeführt. 44. 885.

Constantini, Dem. Jenny, Pianofortespielerin aus Paris, in Stuttgart. 34. 498. 35. 620. 36. 483.

Constantini, Sgn., Sängerin, in Cento. 45. 913. Comachio. 44. 1032. Ferrara. 45. 329. Florenz. 45. 668. Imola. 45. 913. Padua. 48. 387. Rimini. 48. 324. Rovigo. 47. 188. Urbino. 45. 395.

Constantini, Bassist, s. Costantini.

Constantinopel, s. Konstantinopel.

Costarini, Sgn. Rosa, Sängerin in Bagnavavallo. 34. 382.

Costarini, Sgn. Giov., Sänger in Bagnavavallo. 34. 382.

Conti, Carlo — kurze Biographie. 32. 77, Anm.

—— Oper: Gli Aragonesi in Napoli, in Mailand aufgef. 40. 199.

—— „ L'innocente in periglio, o Bartolomeo della Cavalla, in Mailand aufgeführt. 32. 767. 33. 152.

—— Oper: Giovanni Shore, in Mailand aufgeführt. 32. 77.

Conti, Domen., Tenorist, in Berlin. 47. 671. 782. 816. Brescia. 40. 872. Cadix. 44. 1011. Genua. 41. 405. Lissabon. 42. 318. 993. 43. 262 fg. 573. 748. 44. 263. 907. Madrid. 48. 413. Mailand. 39. 718. 40. 625. 873. Pavia. 39. 310. Piacenza. 39. 747. Bergamo. 47. 999. Venedig. 46. 409.

Conti, Franz., weil. österreich. Hofkomp. — dessen Ehrenrettung, von Molitor. 40. 153.

Conti, Franz., blinder Komp., Oper: Argonide e Biancarda, in Florenz aufgeführt. 40. 824.

Conti, Sebast., Obrist in Newyork. 34. 832.

Conti, Sänger in Wien. 33. 595.

Conti, Sgn. Carol., aus Wien (ihr eigentl. Name soll Jerusalem sein), Sängerin, in Mailand. 32. 767. 33. 152. Lissabon. 37. 153.

Contini, Tenorist, in Como. 37. 128. Modena. 36. 666. Venedig. 36. 851. Verona. 37. 672.

Contini, Sgn. Carol., Sängerin, in Ivrea. 38. 518. Odessa. 41. 853.

Contrabass, Contrapunkt, s. Kontrabass, Kontrapunkt.

Contraviale, neues, von Paganini erfund. Instrument. 36. 503.

Contraviolon, Ueber dessen Benennung und Bezeichnung. 31. 495. 497, Anm.

Coop, Pianofortespieler in Newyork. 47. 398.

Copenhagen, s. Kopenhagen.

Copello, Tenorist aus Dänemark, in Königsberg. 31. 501.

Copetti, Sgn., Sängerin in Venedig. 40. 645.

Coppini, Giov., Buffo, in Cagliari. 33. 156. Odessa. 37. 256.

Coppini, Sgn. Carol., Sängerin, ebend.

Coppola, Ant., Oper: Achille in Sciro, in Neapel aufgef. 34. 361. Messina. 37. 234. 499.

—— Oper: La bella celeste degli Spadari, in Mailand aufgeführt. 39. 719. 44. 886. ungenehmhelt als: Figlie delle Spadajuola, in Lissabon aufgeführt. 43. 263.

—— Oper: Enrichetta da Baierafeld, in Wien aufgef. 38. 818.

—— „ La festa della rose, in Florenz aufg. 39. 48. Genua. 39. 195. Mailand. 36. 62.

—— Oper: Fiagal — in Palermo nicht zur Aufführung gelangt. 49. 760.

—— Oper: La folletta, in Rom aufgeführt. 45. 636.

—— „ Giovanna I, reg. di Napoli, in Como aufgef. 47. 880. in Lissabon. 43. 263. Piacenza. 46. 333. Turin. 46. 369.

—— Oper: Gli Illinesi, in Lissabon aufgeführt. 42. 327. in Turin. 38. 483.

—— Oper: Inez de Castro, in Lissabon aufgeführt. 44. 907.

—— „ Nina pazza per amore, aufgeführt in Alessandria. 45. 445. 48. 868. Ancona. 38. 383. S. Angelini. 39. 431. Arezzo. 44. 1008. Ascoli. 40. 470. Athen. 42. 991. Bassano. 38. 202. Bellona. 43. 644. Bergamo. 38. 397. Berlin. 44. 962. Bologna. 38. 447. 39. 731. Cagliari. 43. 89. Canal di Monferrato. 39. 198. Castel S. Pietro. 39. 730. Catania. 39. 95. Chiari. 43. 223. Chiavari. 43. 181. Como. 39. 777. 45. 461. Cremona. 36. 598. 39. 777. 44. 885. Fabriano. 43. 1019. Florenz. 38. 111. 225. 39. 748. 40. 824. 42. 669. 44. 1034. Fossano. 43. 731. Genua. 38. 230. 42. 932. 48. 108. Imola. 39. 730. Istria. 38. 720. Ivrea. 39. 496. Lissabon. 43. 749. Livorno. 40. 430. Lucca. 38. 856. Macerata. 38. 663. Mailand. 37. 850. 38. 94. 765. 39. 297. 41. 937. 45. 846. Mantua. 38. 199. 532. Messina. 39. 369. Modena. 38. 870. Modena. 39. 481. 40. 396. Mondovi. 46. 117. Neapel. 39. 96. 40. 197. 41. 113. 42. 638. 45. 636. 47. 845. Nizza. 42. 347. Norcia. 43. 390. Novara. 45. 776. 47. 749. Novi. 42. 347. Odessa. 42. 703. Ostiglia. 43. 350. Padua. 40. 644. Palermo. 39. 304. 44. 720. Parma. 39. 747. Pellanza. 43. 513. Pavia. 46. 392. Pesaro. 39. 473. Piacenza. 38. 483. 39. 747. 43. 1046. Pinerolo. 43. 731. 44. 1035. Pisa. 38. 678. Ravenna. 42. 641. Rom. 37. 514. 38. 662. 42. 749. Reggio. 38. 482. 45. 458. Saluzzo. 38. 731. Savigliano. 38. 729. 46. 117. Siena. 39. 457. Stockholm. 41. 471. Terrano. 40. 462. Treja. 46. 356. Trevigio. 39. 216. Triest. 38. 402. 42. 1005. Turin. 38. 111. 40. 709. 42. 314. 985. 46. 324. 48. 107. Udine. 44. 360. Valenzia. 42. 994. Venedig. 38. 816. 40. 645. 44. 884. 1005. 46. 114. Vicenza. 38. 535. 46. 843. Wien. 48. 513. 41. 614. Xeres. 42. 994.

—— Oper: L'orfano gentile, in Palermo aufgeführt. 48. 319.

—— „ Il postiglione di Longjumeau, in Mailand aufg. 41. 193.

Coppola und **Girard**, Oper: Eva, in Paris aufgeführt. 42. 34.

Coq, Frl. le, Pianofortespielerin in London. 49. 411. 585.

Cor omnitonique, neue Erfindung von Sax in Brüssel. 35. 490.

Cor à pistons, erfunden von Meyfried in Paris. 35. 490.

Corbari, Franz., Tenorist in Ferrara. 38. 381.

Corbari, Sgn., Sängerin in Paris. 49. 877.

Corbellini, Sgn. Vittor., Sängerin in Vicenza. 38. 535.

Corbetta, Giac., Buffo in Mailand. 40. 198. — † 41. 933.

Corbetta, Sgn. Carol., Sängerin, in Brescia. 47. 188. Mondovi. 43. 945. Reggio. 39. 476.

Corbi, Prof., Oper: Salvatore Maxilredi, in Rom aufgef. 42. 749.

—— Oper: Argia in Atene, in Rom aufgeführt. 49. 114.

Corbisi, Ferd. Jacq., Bass- und Impresar in Mirandola. 38. 229.

Corbucci, Sgn. Silvia, Sängerin, in Bologna. 46. 795. Macerata. 44. 1031. Pistoja. 45. 454. — † zu Rimini. 47. 94.

Corcelli, Giov., Musikdirektor in Neapel. 31. 500. 38. 870. 43. 668.

—— Oper: Alfonso d'Aragonia, in Neapel aufgeführt. 40. 556.

—— „ Gli Assecuratori, aufgef. in Mailand. 42. 682. Turin. 31. 631.

—— Oper: I due forbi, in Neapel aufgeführt. 38. 32.

—— „ Il marito disperato, in Neapel aufgeführt. 41. 667. 42. 638. in Palermo. 37. 45.

—— Oper: Matilde de Lanefort, in Neapel aufgeführt. 40. 556.

Cordova, Nachrichten. 44. 1034. 46. 207. 47. 735.

Corelli, Arcang., Conc. für 3 Pianof., in Prag aufgef. 42. 1034.

Corelli, Tenor., in Arezzo. 43. 138. 44. 296. 8. — † 44. 1009. Florenz. 41. 627 fg. 42. 225. 666. 43. 1077. 45. 330. Mailand. 45. 797. Mantua. 45. 462. Paris. 48. 70. Parma. 44. 1007. Siena. 45. 914. Venedig. 43. 569.

Corfu, Nachr. 36. 636. 37. 392. 540. 41. 314. 895. 42. 323. 43. 262. 373. 44. 263. 46. 208. 373. 48. 144. 494.

Cornaro, Sgn. Maria, Sängerin, in Como. 45. 445. Triest. 44. 1033. 46. 410. Turin. 46. 116. Venedig. 45. 368. heirathet den Bassisten Derivis. 47. 229.

Cormanini, Lauro, Oper: Ottone von Ostia, in Bellona aufgeführt. 45. 949.

Cornegle (oder Cornegle?), Mad. Nina, Sängerin und Singlehrerin in Kassel. 32. 191. 373 fg. 440.

Cornet, Tenorist in Kassel. 32. 440. Hamburg. 34. 79. 246. — geht nach Braunschweig. 34. 249. in München. 34. 729. in Braunschweig. 35. 165. als Theaterdirektor in Hamburg. 44. 748. — diese Direktion hört auf. 48. 32. geht nach Petersburg. 48. 836.

Cornet, Frau, dess. Gattin (geb. Kiel), Sängr., in Hamburg. 34. 79. 46. 58 fg. 47. 309 fg. geht nach Braunschweig. 34. 249. in München. 34. 729. Braunschweig. 35. 165. wieder in Hamburg. 44. 748. 47. 58. 48. 319. 49. 28 fg. 177 fg. 339. 766. 807. als Gesangslehrerin das. 50. 170. 230.

Corneto, Nachrichten. 43. 90.

Cornette, Dem., Pianofortespielerin in Strassburg. 45. 516.

Corradi, Sgn. Giul., Sängerin, in Florenz. 42. 492 fg. Florenz. 38. 463 fg. Mailand. 36. 858. Ostiglia. 42. 182. Pavia. 39. 310.

Corradi, Sgn. Luig., Sänger, in Cantigiancitrlage. 45. 364. Livorno. 44. 1034. Mailand. 44. 882. Padua. 44. 1005. 1034.

Corradi, Tenorist in Venedig. 35. 161.

Corradi-Pantanelli, Sgn. Clarinde, Sängerin, in Barcellona. 35. 686. Havana. 38. 567. 871. 39. 302. Ivri. 37. 62. Lissabon. 44. 1034. 45. 802. 46. 881. Livorno. 37. 871. Mailand.

32. 533. **33.** 323. 813. **34.** 199 fg. Reggio. **37.** 367 fg. Valenza. **36.** 631. Valparaiso. **47.** 937.
Corradi-Setti, s. Setti.
Corradori, Frl. (eigentl. Hoft), Sängerin in Lemberg. **45.** 154. Wien. **43.** 731. 774. 1132 fg.
Corradori, Sgr., s. Caradori.
Correggio, Nachrichten. **36.** 569.
Corri, Sga. Fanni, Sängerin in Genua. **31.** 566. — als Corri-Paltoni, s. Paltoni.
Corri-Rossi, Sgra. (der Vorigen Schwester, Gattin des Bassisten Napoleone Rossi, s. Rossi.
Corridori, Sgr., Sänger in Cremona. **47.** 492. Mailand. **47.** 580 fg. Varese. **47.** 186.
Corsi, Gio., Bassist, in Mailand. **46.** 526. **47.** 581. Messina. **48.** 85. 319. 704. Triest. **47.** 493. Turin. **47.** 147.
Corsetti, Buffo, in Newyork. **36.** 601.
Corsini, Sga. Ester, Sängerin in Barcellona. **47.** 228. 810. Florenz. **40.** 407. Livorno. **48.** 342. Pavia. **43.** 348. Saluzzo. **42.** 515 fg. San Yago. **44.** 365. 906.
Cortemaggiore, Nachrichten. **41.** 646.
Cortes, Demois., Pianofortespielerin in Paris. **41.** 490.
Cortesi, Carlo, Bariton in Forli. **46.** 356.
Cortesi, Sga. Adele, Sängerin in Florenz. **49.** 691.
Cortona, Nachrichten. **45.** 914. **48.** 342.
Cortonassi, Tenorist in Florenz. **46.** 522. Turin. **47.** 445. 684.
Coruña, Nachrichten. **46.** 207. 557. **48.** 838.
Corunge, s. Corunga.
Corvaja, Baron Gius., zu Palermo, will eine Società Rossiniana gründen und gibt dazu Le Rossiniane heraus. **40.** 461.
Corvetti, Sga., Sängerin in Turbina. **46.** 117.
Cosatti, Sgr. Ann., Sängerin in Cagliari. **43.** 88. 467. Ferrara. **42.** 492 fg. Mailand. **36.** 858. Modena. **37.** 753. Rom. **38.** 177. 329. S. Severino. **45.** 913.
Cascetti, Sängerin in Corfu. **43.** 762.
Cosen (Cohen, Coen?), Herm., Pianofortespieler aus Hamburg, in Neustrelitz. **36.** 598.
Cosentini, Sga., Sängerin, in Ancona. **46.** 356. Bagnacavallo. **46.** 195. Carpi. **45.** 915. Florenz. **43.** 445. **44.** 834. 1007. Livorno. **45.** 413 fg. Modena. **47.** 229. Reggio. **46.** 523.
Cosma, Tenorist, in Bellune. **45.** 949. Livorno. **44.** 1056. Pirano. **43.** 986. Venedig. **44.** 359. **45.** 481. **46.** 114. Verona. **45.** 366. Vicenza. **45.** 366. Zara. **47.** 230. 512.
Cossolli, Bassist — Gedicht auf ihn. **41.** 255. zum parmesan. Kammersänger ernannt. **42.** 670. — in Ancona. **37.** 751. Bologna. **39.** 626. **45.** 654. Cadogno. **43.** 204. Ferrara. **43.** 692 fg. Florenz. **35.** 346. **36.** 848. **38.** 678. **39.** 48. 456. **41.** 172 fg. **44.** 1007. Fuligno. **36.** 518. Genua. **36.** 715. Livorno. **37.** 98. **39.** 740 fg. **44.** 834. Lucca. **40.** 863. Lugo. **42.** 916. Macerata. **43.** 1019. Neapel. **37.** 50. 270. 737 fg. **38.** 32. 314. Parma. **40.** 616. **43.** 517. Speranza. **42.** 670. Reggio. **40.** 616. Rom. **39.** 287. **41.** 941. 969. Rovigo. **44.** 358. Sinigaglia. **35.** 780. **40.** 864. Suresina. **43.** 205. Triest. **40.** 182. **41.** 953. **42.** 201. Venedig. **34.** 410. **37.** 465. **41.** 254 fg. Vicenza. **40.** 366. Wien. **41.** 610 fg.
Cosserits, Ern., Tenorist, in Bergamo. **46.** 408. Triest. **45.** 801. 950.
Cossmann, Violoncellist, aus Dessau, in Paris. **45.** 534. **48.** 29. Leipzig. **49.** 7. 719 fg. **50.** 19. 51. 128. 144. 315.
Costa, Andr. (Musiklehrer zu London), Gesangschule. **41.** 314.
Costa, Mich., Orchesterdirektor in London. **49.** 166. 359. 613. **50.** 239. 256. 552.
—— Oper: Malvina, in Neapel aufgeführt. **31.** 566.
—— „ Don Carlos, in London aufgeführt. **46.** 510.
Costa, Sga. Cam. (Gattin des Fagott. Tamplini), Sängerin, in Alessandria. **45.** 332. Amsterdam. **48.** 143. Bologna. **43.** 694. **47.** 95. Corfu. **46.** 208. 373. Ferrara. **47.** 415. Genua. **45.** 446. Padua. **44.** 1005. Rovigo. **44.** 358. Viareggio. **41.** 906.
Costamagna, Ant., — ? zu Mailand. **41.** 422.
—— Oper: E pazza, aufgeführt in Cremona. **40.** 326. Lucca. **40.** 430. Piacenza. **39.** 688.
—— Oper: Don Garzia, in Turin aufgeführt. **41.** 404.
Costantini oder Constantini, Nat., Bassist, in Alessandria. **42.** 269 fg. **48.** 107. Bologna. **38.** 467. **41.** 176. Brescia. **43.** 932. Fermo. **46.** 609. **47.** 845. Forli. **40.** 575. Genua. **44.** 837. **47.** 459. Imola. **42.** 916. Lissabon. **45.** 453. Livorno. **40.** 430. **41.** 905. Lugo. **45.** 913. Mailand. **43.** 532. Mantua. **46.** 408. Neapel. **36.** 777. **37.** 49. Parma. **46.** 523. Pisa. **39.** 458. Ravenna. **39.** 626. **47.** 644. Reggio. **42.** 669. Rom. **43.** 89 fg. Sinigaglia. **40.** 864. Venedig. **42.** 473. **48.** 387.
Cotignola, Nachrichten. **45.** 653.
Cotti-Coccia, Oper: Vanina d'Ornano, in Asti aufg. **43.** 731.
Cottignies, Flötist in Strassburg. **32.** 477.
Coturi (auch Coturri), Franc., Bassist in Ancona. **47.** 643. Imola. **46.** 810. Livorno. **45.** 413 fg. **47.** 443. **49.** 74. Pesaro. **46.** 356. Pisa. **48.** 343.
Couci, Châtel. de († 1192), 3 Lieder. **40.** Beil. 1 (zu Nr. 15).
Coudoce, Sängr. in Paris. **39.** 686.
Coudère, Sjhr. Pianofortespielerin in Bordeaux. **41.** 779.
Couppey, s. Gouppey.
Courand, Dem. Chérie, Sängr. aus Paris, in Berlin. **42.** 465. 564.
Courtot, Dem., Sängerin in Paris, gewinnt am Konservatorium den 1. Preis. **47.** 752. — **49.** 204.
Cousin, Benj., über Musik. **48.** 513.
Couvreu, Bassist, in Morges. **36.** 387 fg.
Covas, Tenorist, in Cagliari. **47.** 150. Mailand. **47.** 581.
Cozzi, Bin., in Palermo. **43.** 986. Siena. **39.** 641.
Craffonara, Prof. Franz, Musikdirektor am Musikverein zu Innsbruck. **36.** 622.
Cramer, Franz, Komponist in London (J. B. Cramer's Bruder), † **50.** 560.
—— Musik zu Balletten, in München aufgeführt. **32.** 328. 568.
—— Ouverture, in Strassburg aufgeführt. **31.** 646.
—— Die Schnellstechenden, f. Singstimmen mit Pianof. (R) **32.** 581.
Cramer, Friedr., Orchesterdirektor beim Musikfest in Northampton. **35.** 840. dgl. in York. **37.** 720. dgl. in Liverpool und Manchester. **38.** 807.
Cramer, F. W., Pianofortespieler und Musikdirigent in Nürnberg. **37.** 352.
Cramer, G. B., Rondol. alla Napolitana p. Pianoforte, à 4 m. (R) **42.** 947.
Cramer, Henri, Nocturne élég. p. Pianof. Op. 2.
—— Romance passionée „ „ „ 3.
—— Allegro brillant „ „ „ 6. (R) **45.** 38.
—— Fantaisie romant. „ „ „ 8.
—— „ sur Straniera „ „ „ 9.
—— 3 Pensées fugitives „ „ „ 10.
—— Du, für Singst. mit Pianoforte. (R) **46.** 453.
—— Unter ihrem Fenster, für Singstimme mit Pianof. (R) **48.** 396.
Cramer, Joh. B. (Bruder von Franz C.), der Pianofortevirtuos und Komponist in London. **37.** 587. 639. (will nach München ziehen. **37.** 640.) Mitdirektor der philharmon. Concerte daselbst. **39.** 720. errichtet mit Rosenhain einen Klavierkursus daselbst. **45.** 12. 899. in Mannheim. **37.** 167. in Paris. **35.** 687. **41.** 490. in Wien. **38.** 551. 849.
—— Adagio et Scherzo — Facsimile von ihm. **44.** Beil. Nr. 6.
—— Immortelles à la mémoire de la Malibran. Fant. p. Pianoforte. Oe. 87. (R) **39.** 357.
—— 16 nouv. Etudes p. Pianoforte. Oe. 95. (R) **45.** 323.
—— 24 Préludes „ „ „ 96. „ „ 324.
—— grosse prakt. Schule des Pianofortespiels, in 3 Abtheil. (R) **49.** 639.
Cramolini, Tenorist, in Wien. **31.** 214. 280. 618. 758. 777. 845. **33.** 38. 391. 594. **34.** 225. 549. 551. **35.** 148. **36.** 143. 363. 530. **37.** 115. 770. **38.** 379. **39.** 92. 768. — **48.** 560. — Berlin. **41.** 820. 925. Frankfurt a. M. **49.** 376. (aus Darmstadt) in Friedberg. **44.** 702. Hanau. **39.** 473. München. **39.** 162. geht von Darmstadt ab. **49.** 457. **50.** 766.
Crantz, Gust., ? Gesänge mit Pianoforte. (R) **40.** 251.
Cranz, Aug., Musikhändler in Hamburg, besitzt 3 Bände Mozart'sche Originalhandschriften. **33.** 733.
Cranz, A. F., Sonates dramat. p. Pianoforte. Nr. 1. (R) **46.** 53. Nr. 2. **46.** 689.
Crass, Tenorist, in Frankfurt a. M. **47.** 317.
Crassi, Violinist in Moskau. **40.** 531. **45.** 477.
Crayvanger, Bassist in Utrecht. **38.** 850.
Crema, Guitarr. in Strassburg. **38.** 309.
Crema, Nachrichten. **34.** 411. **35.** 161. 360. **37.** 657. **38.** 598. **39.** 310. **40.** 325. **42.** 449. **43.** 548. 641. **44.** 885. 988. **46.** 408. 540. **47.** 187. 492. 597. **48.** 374.

Cremona, Nachrichten. **33.** 812. **35.** 161. 360. **36.** 617. 776. **37.** 127. 658. **38.** 598. 815. 836. **39.** 510. 803. **40.** 326. **41.** 934. **42.** 181. 449. 954. **43.** 367. 933. **44.** 326. 885. 1034. **45.** 461. 799. 947. **46.** 405. 540. 844. **47.** 492. 598. 898. **48.** 374.

Cremont, Pierre, Musikdirektor in Lyon. **35.** 353. 418. Orchesterdirektor in Paris. **32.** 68. Biographie. **41.** 730. † **48.** 264.

Crescenti, Ant., Komponist in Bologna. **40.** 178.

Crescentini, Girol., Biographie. **39.** 611. — am Hofe Napoleons. **49.** 708 fg. 741. — Oberaufsichtsmeister am Konservatorium zu Neapel. **33.** 133. **38.** 314. **39.** 96 fg. — zum Ehrenmitglied der Akademie der heil. Cäcilia zu Rom ernannt. **41.** 854. † zu Neapel. **48.** 392.

—— Neue fortschreit. Solfeggien. (R) **34.** 587.

—— 20 nuovi solfeggi p. Mezzosopr. herausg. von Teschner. (R) **38.** 561.

Crescentini, Bassist, in Macerata. **47.** 845. Ravenna. **47.** 644.

Crescentino, Nachrichten. **39.** 669.

Cresci, Sgn. Ter., Pianofortespielerin und Komponistin in Bologna, zum Mitglied der das. Accad. filarmon. ernannt. **39.** 423. in Ancona. **39.** 730. Gubbio. **46.** 509. — als Sängerin in Ancona. **47.** 643. Arezzo. **43.** 138. Fabriano. **43.** 1019. Florenz. **42.** 252. Livorno. **42.** 511. Lucca. **43.** 467. **45.** 414. Ravenna. **45.** 653. Rom. **42.** 640. **45.** 328 fg. **46.** 354. Siena. **44.** 1037. Sinigaglia. **42.** 916. Spoleto. **48.** 324.

Cresci, Franc. (deren Bruder), Bassist, in Civitanova. **47.** 414. Gubbio. **46.** 509. Macerata. **47.** 845.

Crescimbeni, Sgn. Ant., Sängerin in Ancona. **34.** 821. Budrio. **42.** 491. Orvieto. **46.** 356. Padua. **42.** 701.

Crescini, Paolo, Tenorist in Bagnacavallo. **36.** 528.

Crescini, Sgn. Adele, † in Russland auf einer Kunstreise. **40.** 576.

Crescini, Sgn. Orinzia Girri, Sängerin in Bagnacavallo. **36.** 528. Berlin. **38.** 847.

Crespi, Bassist, in Neapel. **36.** 777. 795. **37.** 49. 269.

Crespolani, Sgn., Sänger., in Arezzo. **48.** 342. Parma. **48.** 90.

Creste-Fauländer, erhält in Paris einen Preis. **50.** 528.

Crèvecœur, Eug., aus Calais, erhält in Paris einen Preis für Kompositionen. **49.** 663. 881.

Cricca, Sgn. Laur., Sängerin in Prato. **35.** 346.

Crinnitz, Frl., Sängerin von Pesth in Wien. **38.** 532.

Cristani, Martina, 10jähr. Sängerin, in Palermo. **42.** 203.

Cristiani, Anton., Violinist in Lugo. **34.** 821.

Cristiani, Dem. Lisa, Violoncellistin aus Paris, in Berlin. **48.** 289. Braunschweig. **48.** 168. Breslau. **49.** 26. Dresden. **48.** 593. Hamburg. **48.** 520. Hannover. **48.** 168. Leipzig. **47.** 748. 818. Petersburg. **49.** 433. **50.** 6. 24. Riga. **49.** 537. — erhält von der Königin von Preussen ein Armband. **48.** 94.

Cristofali, Sgn., Sängerin in Reggio. **47.** 76.

Cristofani, Ant., Tenorist in Cadix. **36.** 630. Cremona. **43.** 567. Macerata. **35.** 328. Malta. **47.** 322. 518. 703. Nizza. **46.** 141. 372. Savona. **44.** 837. Vercelli. **44.** 1035.

Crivelli, Enr., Tenorist, in Brescia. **42.** 953. Casalmaggiore. **44.** 340. Cordova. **44.** 1054. Hamburg. **47.** 495. Malaga. **44.** 1011. Verona. **43.** 643.

Crivelli, Bassist, in Berlin. **48.** 238. Hamburg. **47.** 663. **48.** 491. London. **47.** 511. Lugo. **46.** 810. **47.** 94. Pavia. **45.** 799. Triest. **46.** 410. Turin. **46.** 116. Zaragoza. **45.** 371.

Crivelli, Sgn., dessen Gattin, s. **Caremoli**.

Crivelli, Gaet., Tenorist, am Hofe Napoleons. **49.** 708 fg. — in Mailand. **34.** 324. Venedig. **33.** 136. — † zu Brescia. **38.** 855. Inschrift auf seinem Grabstein. **39.** 215.

Crivelli (in London), Art of singing etc., neue Aufl. **46.** 852.

Croce, Buffo, in Gallarate. **47.** 597. Romanò. **47.** 187.

Croce, Sgn. Santa, Sängerin in London. **49.** 412.

Crocicchi, Girol., Buffo, † zu Bologna. **31.** 630.

Crofft, Sgn., Sängerin, in Genua. **43.** 516. Parma. **44.** 835. Piacenza. **42.** 512. — als Crofft-Lagorio, in Cremona. **43.** 933. Genua. **44.** 1006. daselbst als Singlehrerin. **45.** 348.

Croft, Mistr., Sängerin, in Paris. **41.** 395.

Croisier, Fagott., erh. am pariser Konserv. das Accessit. **50.** 611.

Croce, Joach. Ant. — dess. Ehrenrettung, von Jos. Klauss. **37.** 324.

Cronhamm, schwedischer Komponist. **49.** 688.

Crosnier, Exdir. der kön. Oper zu Paris. **47.** 400. 464.

Crotch, Dr., Komponist in London, † **50.** 61.

—— „Palestrina", aufgeführt in (Worcester) Liverpool beim Musikfest. **35.** 769. 840.

Crotti, Bassist, in Pavia. **48.** 373.

Cruciana, Klarinettist in Rom. **36.** 796. **39.** 148.

Crudeli, Raff., Tenorist, in Bologna. **36.** 663.

Crüger, A., Ball-, Rom. und Lieder mit Pianoforte. (R) **35.** 339.

Crüger, Joh., Musikdirektor zu Berlin von 1622—1662, Choralmelodieen etc. (R) **41.** 382.

—— Salutaris, in Rouen aufgeführt. **49.** 201.

Cruwell, R., Klarinettist in Stockholm — über ihn. **49.** 688.

—— 12 Gesänge aus der Frithiofsage, mit Pianoforte. 10. Werk. (R) **31.** 793.

—— Concert p. la Clarin. av. orch. 11. W. (R) **32.** 447.

—— Intr. et air suédois var. p. Clar. av. acc. tr. „ „ **34.** 734.

Cruvelli, Sophie, Sängerin aus Bielefeld, in Udine. **49.** 865. als Sgn. Cruvelli, in London. **50.** 552.

Cruz, Santa, Nachrichten. **42.** 994.

Cubitt, Miss, Sängerin in London. **50.** 363.

Cucchi, Sgn. Ter., Sängerin, in Alessandria. **47.** 685. Como. **41.** 194. Crema. **43.** 348. Genua. **46.** 828. Lecco. **47.** 186. Lodi. **47.** 397. Mantua. **42.** 700. Vercelli. **47.** 878.

Cucco, Nachrichten. **37.** 638. **38.** 518. **39.** 396. **41.** 406. **42.** 513. **43.** 360. **44.** 835. 1033. **45.** 445. **46.** 370. **47.** 445. 685. 878. **48.** 357.

Cunis, Posaunist in Breslau. **40.** 390.

Cuppani, Bassist, in Genf. **47.** 751.

Curci, Gius., Kant. Ruggero, in Neapel aufgeführt. **37.** 503.

—— Oper: Il proscritto oder Il conte d'Elmar, in Mailand aufgeführt. **38.** 94. in Turin. **38.** 93.

Curet, Honoré, Theaterdirektor in Algier, † **49.** 343.

Curio, Sgn., Sängerin in Como. **44.** 1033.

Curioni, Tenorist, in Ancona. **35.** 592. London. **33.** 852. Venedig. **35.** 160. 348. nach Mexiko engagirt. **38.** 298.

Curschmann, Frdr., Komponist in Berlin. **40.** 209. † zu Danzig. **43.** 718. 779. Nekrolog und Verzeichniss seiner Gesangskompositionen. **43.** 835. Gedächtnissfeier in Berlin, ebendas.

—— Chor aus der Oper Abdul, in Berlin aufgeführt. **40.** 209.

—— 6 Gesänge mit Pianoforte. 3. Wk. (R) **44.** 419.

—— 5 Lieder „ „ **35.** 622.

—— Romeo, Scena ed aria c. Pianoforte. 6. Wk. (R) **36.** 304.

—— 3 Canoni a 3 voci „ „ 7. „ „ „ „

—— 5 Lieder mit Pianoforte. 9. Wk. (R) **37.** 193.

—— Ditirambo p. 3 tenori. 10. „ „ „ 691.

—— 6 Gesänge mit Pianoforte. 14. Wk. (R) **39.** 85.

—— Der kleine Wanderer, mit Pianof. „ „ 270.

—— 4 Gesänge mit Pianoforte. 15. W. „ **41.** 361.

—— 5 „ „ „ 18. „ „ „ 301.

—— Weihnachtslied für 8 Stimmen. 19. Wk. (R) **41.** 357.

—— 6 Solfeggien für Sopran oder Tenor. 20. Wk. (R) **42.** 236.

—— Weihnachten für 1 Stimme mit Pianof. „ „ „ „

—— 5 geistl. Lieder „ „ „ „ 23. W. } (R) **42.** 674.

—— 6 Gesänge „ „ „ „ 26. „ „ **43.** 479.

Curschmann, Rose, dessen Frau, Sängerin in Berlin. **41.** 68. **43.** 362. † **44.** 596.

Curth, Klarinettist in Kassel. **41.** 603. **43.** 615.

Curti, Carlo, Violoncellist in Parma. **40.** 616.

Curty, Bassist in Dresden. **47.** 361. **48.** 810. entlassen. **49.** 351.

Cutrera, Piet., Komponist in Palermo.

—— Oper: Il solitario di Unterlach, in Palermo aufgef. **40.** 460.

—— Oper: La Bea Silvia, in Palermo aufgeführt. **42.** 473.

Cutuly, Bassist, in Macerata. **45.** 913.

Cuvillon, Bratsch. in Paris. **41.** 154. als Violinist das. **43.** 526.

Cuzzani, Sgn. Carol., Sängerin, in Bergamo. **41.** 845. Bologna. **41.** 170. **44.** 1009. Carpi. **43.** 1045. Corfu. **46.** 208. 573. Fermo. **46.** 809. Genua. **48.** 358. Macerata. **47.** 845. Mailand. **46.** 538. Modena. **47.** 444. Parma. **44.** 1007. **45.** 869. Pesaro. **45.** 396. Ravenna. **47.** 644. Siena. **44.** 834. Triest. **45.** 368. Verona. **47.** 492.

Cuzzani, Lui., Tenorist, in Genua. **47.** 686. Mailand. **46.** 538. **47.** 185. Modena. **45.** 429. Palermo. **46.** 337. Pavia. **44.** 1033. Vicenza. **47.** 900.

Cylinder, stett der Blasebälge bei der Orgel. **31.** 189.

Czapek, L. E., Fantaisie p. Pianof. Oe. 39. (R) **34.** 735.

—— 3e Fantaisie „ „ „ „ 40. „ „ „

Czapek, Jos., Violinist in Prag. **45.** 382. **46.** 332.

Czapek, Direktor eines steiermärk. Militärmusikcorps, mit demselben in Hamburg. **48.** 867.

Czegka, Musikdirektor in Gedesburg. 44. 598.
Czegka-Auerhammer, Frau, Gesanglehrerin in Wien. 37. 203. 39. 594. Gesanglehr. am Konservat. zu Prag. 41. 426. 1053.
Czechowski, Teo., von Danzig, in Koburg. 49. 615.
Czermak, Frdr., Instrumentenmacher in Prag. Verbesserer der Klarinette. 34. 360. Berichtigung hierzu. 34. 665.
Czermak, Pianofortespieler in Prag. 44. 684. 45. 662.
Czernin, Graf, Hoftheaterintendant in Wien. † 47. 416.
Czerny, Karl, Pianofortespieler und Komponist in Wien — Ueber seine Pianofortewerke. 38. 851. Herausgeber der „Bionengalerie". 36. 178. zum Ehrenprofessor der Akademie der bild. Cäcilia in Wien ernannt. 41. 854.
—— Quatuor concert. für 4 Pianof., in Leipzig aufgeführt. 32. 753. in Petersburg. 33. 692. Wien. 35. 334.
—— 2e Messe, in Wien aufgeführt. 33. 41.
—— Rondo e Tema c. var. p. Pianof. 110. Wk. (R) 31. 502. 520.
—— Concerto p. Pianof. à 4 m. av. acc. 153. „ „ „ 267.
—— 3 Sonatines p. Pianoforte 158. „ „ „ 320.
—— Fant. brill. etc. „ 171. „ „ 32. 52.
—— Anleitung zum Fantasiren. 200. „ „ 31. 573. 589.
—— Intr., Var., Rondo de Chasse p. Pianof. 202. Wk. 32. 771.
—— Rondol. brill. etc. „ „ 216. „ „ 769.
—— Rondo de Chasse etc. „ „ 217. „ „ 768.
—— Intr. et Variat. „ „ 219. „ „ 770.
—— Variat. brill. etc. „ „ 220. „ „ „
—— Sec. Decameron à 4 m. 176. 33. 128.
—— 100 Uebungsstücke etc. 139. Wk. 2e Aug. (R) 33. 131.
—— 50 Abhdl. Uebungsstücke. 239. Wk. (R) 33. 132.
—— 48 Etudes p. Pianof. Oe. 161. (R) 33. 162.
—— Intr. et Variat. brill. p. Pianof. Oe. 208. (R) 33. 264.
—— Gr. Variat. di Brav. „ „ „ 329. „ „ 704.
—— Intr. et Variat. „ „ „ 219. } (R) 34. 630.
—— Variat. brill. „ „ „ 220. }
—— 2 gr. Fantais. „ „ „ 221. }
—— Impromptu brill. „ „ „ 222. }
—— 40 tägl. Studien auf dem Pianoforte. 337. W. (R) 37. 165.
—— Gr. Sonate p. Pianoforte, à 4 m. 331. „ „ 319.
—— Souvenir de Boieldieu, Variat. etc. p. Pianoforte. Oe. 352. (R) 37. 706.
—— Première gr. Ouverture p. orch. Oe. 142. (R) 38. 231.
—— Romance et Rondo p. Pianof. Oe. 403. } (R) 38. 558.
—— Introd. et Variat. „ „ „ 404. }
—— Andante sentiment. „ „ „ 408. }
—— Scherzo brill. „ „ „ 407. (R) 38. 640.
—— 101 Passagenübungen etc. Op. 261. 1. – 3. Lief. (R) 38. 860.
—— Musik. Blumengallerie etc. „ 330. 16.—18. Hft. }
—— Pfennigvariat. über einen Pfennigwalzer von Strauss. 340. W. (R) 38. 860.
—— Impromptu varié. 396. W.
—— Abend u. Nacht. 3 Fantas. für Pianof. 392. W. } (R) 38. 640.
—— Le Pianiste au Salon etc. Cah. 10—13, enth. Oe. 306, 307, 309. (R) 38. 861.
—— Le Cornet de Postillon, à 4 m. p. Pianof. 393. W. }
—— Dernier Soupir de Herold, Var. „ „ „ 350. „ }
—— Hommage aux Dames. 6 Cah. Var. etc. 354. „ }
—— Introd. et Variat. Oe. 363. } (R) 38. 861.
—— Variat. brill. „ „ „ 341. }
—— Variat. brill. p. Pianoforte. Oe. 332. }
—— Gr. Variat. de concert etc. „ 338. }
—— Neujahrsgeschenk, Fantasie etc. 351. Werk. }
—— Fantaisie sur Alibaba. Oe. 336. } (R) 38. 862.
—— Gr. Capriccio di Bravura etc. Oe. 369. }
—— Kleine Potp. nach Opernmelod. 1.—6. Heft. (R) 39. 714.
—— Souvenir de mon premier voyage etc. Fant. p. Pianof. (R) 39. 640.
—— Fant. et Variat. brill. Oe. 394. (R) 40. 384.
—— Die Schule des Virtuosen, Stud. für Pianof. 365. W. (R) 40. 555.
—— Reminiscences de Guido et Ginevra etc. p. Pianoforte. Oe. 416. (R) 41. 25.
—— 110 leichte u. fortschreitende Uebungen für Pianoforte etc. 453. W. (R) 41. 375.
—— Vollendungsschule etc. (50 gr. Etuden für Pianoforte), 409. W. (R) 41. 375.
—— Die Künstlerbahn des Pianisten. 5 Werke. Op. 299, 335, 355, 399, 400. (R) 41. 376.
—— Salonstücke, 3 brill. Fantas. 540. W. (R) 41. 997.

Czerny, K., Rondo für Pianof. Op. 548. }
—— Fantasie „ „ „ 549. } (R) 41. 998.
—— Impromptu „ „ „ 550. }
—— Rondoletto „ „ „ 551. }
—— Reminisc. de las dos fêtes. Oe. 376—74. (R) 42. 223.
—— Der Engel der Geduld, für Singstimme mit Pianof. 396. Wk. (R) 42. 675.
—— Galop brill. p. Pianof. 598. Wk. (R) 42. 949.
—— Ir wiener Lehrmeister im Pianofortespiel. 599. Wk. 4 Bdch. (R) 42. 1025.
—— D. Schule d. Vortr. u. d. Vortier. f. Pianof. 575. W. (R) 43. 653.
—— Fant. zur Fidelio p. Pianoforte. Oe. 601. } (R) 43. 653.
—— Oeuv. choisi. Nr. 6. Concertino. „ 650. }
—— 12 Präind. für Orgel, Pianoforte oder Physharmonika. 627. W. (R) 43. 810.
—— Rond. milit. p. Pianof. Op. 646. (R) 44. 502.
—— 14 Wals. eccos. brill. „ 670. „ „ 503.
—— Tableaux melod. p. Pianof. Op. 667. (R) 44. 797.
—— 24 gr. Etud. de Salon „ „ 692. „ 45. 130.
—— 8 nocturnes etc. „ „ 696. „ „ 356.
—— Unterhalt. Uebungsstücke „ 694. „ „ 438.
Czerny, Joseph, dess. Bruder, Pianofortespiel. in Wien, † 33. 795.
—— Verschiedene Walzer für Pianoforte. 1.—5. Wk. (R) 40. 481.
Czerny, Violinist aus Berlin, in Wien. 45. 175.
Czerwenka, Jos., Oboist u. Prof. am wiener Konserv. † 37. 602.

D.

Dabadie (Dabadia), s. d'Abadie.
Dabedoitke, Sgr., Sängerin, in Bilbao. 43. 747. Bologna. 39. 731. Ferrara. 39. 148. Florenz. 38. 445. Mantua. 43. 700. Messina. 45. 292. Neapel. 37. 50. 45. 636. 911. Parma. 40. 863. Pesaro. 39. 423. Ravenna. 46. 356. Rom. 38. 33. 177. Triest. 42. 472. Venedig. 41. 695. Zaragoza. 42. 944. 43. 264.
Dabenger und Kons., steirische Alpensänger, in Berlin. 31. 841. in Weimar. 41. 691. 44. 161.
Dachstein — wann lebte er? Von Kalbitz. 38. 201. Antwort darauf von Becker. 38. 340. Erörterungen darüber von Fink. 38. 385.
Dacosta, Bassist in Strassburg. 31. 44.
Dacosta, Orchestermitglied der grossen Oper zu Paris. 32. 68.
Dácsmann, Verein zur Beförderung der Tonkunst das. 41. 832.
Dagnini, Ambros., Tenorist, in Bologna. 41. 626. Catania. 39. 95. Florenz. 41. 300. Genua. 42. 270. Neapel. 36. 777. Novara. 43. 515. Odessa. 42. 993. 43. 374. 749. 1066. Palermo. 40. 100. Turin. 41. 173.
Dahmen, Bariton in Hasg. 42. 136.
Daiseyrieder, s. Deiseyrieder.
Daibesio, Bassist, in Berlin. 47. 780 fg. Tortona. 46. 523.
Dall'Aste, s. Aste.
Dallauer, erfindet eine Doppelflöte. 47. 880.
Dallayrac, Oper: Adolph und Clara, in Berlin aufgef. 33. 12.
—— Oper: Der Dichter und der Tonsetzer, in Berlin aufgeführt. 32. 360. — Ouverture daraus, in Prag aufgeführt. 35. 191.
—— Oper: Gulistan, in Berlin aufgeführt. 32. 252. in Paris (überarbeitet von Adam). 46. 621. in Weimar. 33. 513. 34. 192.
—— Oper: Raoul de Crequi, in St. Cloud aufgeführt. 47. 30.
—— „ Schloss Montsurre, in Kopenhagen aufgeführt. 35. 255.
—— „ Die beiden Savoyarden, in Kopenhagen aufgeführt. 31. 820. 33. 194. Weimar. 32. 504. 33. 514.
—— Oper: Der Thurm zu Neustadt, in Weimar aufgef. 33. 513.
—— „ Zwei Worte (Deux mots) oder Die Herberge im Walde, aufgeführt in Berlin. 33. 54. Kopenhagen. 31. 820. 32. 194. Weimar. 32. 106. 33. 513. Wien. 39. 732.
Dalpino, Sgr., Sängerin, in Mailand. 47. 581.
Dam, Kammermusikus in Berlin, Oratorium: Das Hallelujah der Schöpfung, daselbst aufgeführt. 49. 485.
Damcke, Bert., Musikdirektor in Potsdam. 41. 322. 796. 43. 446 fg. 43. 499. Dirigent der philharm. Gesellschaft daselbst. 43. 499. 879. als Pianofortespieler in Berlin. 45. 669. Potsdam. 42. 447. 43. 499. als Musikdirektor in Königsberg angestellt. 46. 622. legt diese Stelle nieder. 47. 98. in Petersburg. 49. 449. 50. 23.
—— Ouverture, in Potsdam aufgeführt. 42. 447.

Damcke, B., Ouverture zu Shakesp. lust. Weib. von Windsor, in Potsdam aufgeführt. **43.** 409.
— Weihnachtsoratorium, in Potsdam aufgef. **42.** 447. **43.** 410.
— 33. Psalm und Ave Maria, in Potsdam aufgeführt. **43.** 879.
— Oper: Käthchen von Heilbronn — **47.** 96.
— 4 Lieder für Singstimme mit Pianoforte. 5. W. (R) **36.** 471.
— Beethoven's Lied: Die Ehre Gottes etc., für 4 Männerstimmen mit Orchester oder Pianoforte. 6. Wk. (R) **37.** 730.
— Choralgesänge für 4 Männerstimmen. 4. Wk. (R) **41.** 787.
— 2 Psalmen für Singstimme mit Pianof. 10. W. (R) **42.** 902.
— La fontaine, le feu follet, p. Pianoforte. 13. „ „ **46.** 40.
— La demande, Allegro p. Pianof. Op. 16. (R) **46.** 568.
— Sprach von Goethe etc., für Singstimme mit Pianof. Op. 19. (R) **47.** 468.
Damiani, Reff., Tenorist, in Cesena. 46. 356. Macerata. **42.** 641. Recanati. **42.** 490.
Damiani, Bassist, in Triest. 35. 783.
Damke, Tenorist, in Dresden. 48. 486. 506. **Hamburg. 44.** 980. **45.** 193. **Prag. 46.** 92. 261. 272. 348. 352. 518 fg. 838. 879. **47.** 46. 276. 438 fg. 539 fg. **48.** 10. 103 fg. 230. 252. 270. 370. in Wien angestellt. **49.** 13. geht nach Paris. **49.** 47.
Dammas, F., Hilfsbuch für Sängervereine der Schullehrer etc. (R) 33. 216.
— Leichte Chöre zu Sonn- und Festtagen etc. (R) **33.** 215.
Damman, Hellm., 6 Quart. für Sopran, Alt, Tenor und Bass. 3. W. (R) 43. 981.
— 3 Duette für Sopran und Alt. 8. Wk. (R) **46.** 439.
Damoreau, Tenoristin in Marseille. 41. 882.
Damoreau, Mad. Cinti-, Sängerin in Paris. 32. 162. **35.** 441. 687. 689. **39.** 61. **41.** 826. **43.** 94. **47.** 24. **49.** 357. als Lehrerin am Konservatorium daselbst. **36.** 44. — in Brüssel. **44.** 726. Genf. **47.** 332. im Haag. **45.** 116. in London. **40.** 548. Petersburg. **44.** 278.
Dana, Tenorist, in Prag. 33. 833. 849. **34.** 90 fg. 464. **35.** 41. 189. 191. 320. — als Gast daselbst. **39.** 690. Berlin. **35.** 371. Wien. **35.** 819. Kassel. **36.** 193. 765 fg. **37.** 497 fg. — geht nach Darmstadt. **38.** 123. — wieder in Kassel engag. **39.** 113. 667. **40.** 142. 162. 612 fg. **41.** 109. 602. 604. 1002. **42.** 197 fg. 600 fg. **43.** 595 fg.
Dance, Will., Musiker in London — † 42. 736.
Danckelmann, Frhr. v., Dilett. in Querfurt. 35. 611.
Dancla, Violinist in Paris. 36. 44. **41.** 396. **42.** 190. **43.** 94. **44.** 406. **47.** 328. als Komponist. **41.** 1057.
Dancla, sein Bruder, Violinist daselbst. 42. 190. **43.** 94. **44.** 406. **47.** 328.
Danielli, Ener., Tenorist, in Neapel. 43. 688. **Arona. 46.** 828.
Danjou, F., Organist an der Kathedrale zu Paris. 44. 300. **49.** 201. Herausgeber einer mus. Zeitung. **47.** 29. zum Ehrenmitglied des holländ. Vereins ernannt. **47.** 806. gibt ein Mystr. Daniel ludus heraus. **50.** 607.
Danström, schwed. Komponist. 49. 688.
Aus belles Danseuses, Collect. de danses etc. p. Pianoforte. Nr. 4. (R) 32. 15.
Dantan, Bildhauer in Paris. 41. 152. 258. 395. 474. 612. **42.** 142. 871.
Danzi, Fr. — Einiges über ihn (aus Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst). 32. 217.
— **Hymne: Singt Lob dem Herrn, in Jauer aufgeführt. 43.** 637.
— **Musik zu Schillers Tell, in Stuttgart aufgeführt. 32.** 257. **36.** 481.
— **Symphonie, in Strassburg aufgeführt. 31.** 587.
Danzig, Nachrichten. 34. 25. **35.** 504. 574. 587. 604. **47.** 198. 217. 501. 48. 181. **Gesangverein daselbst. 39.** 588. **Opernverein (zu Aufl. am Pianof.) daselbst. 39.** 589. **Zustand der Musik daselbst. 34.** 25.
Darbois, Mad., Sängerin in Corfu. 36. 630. **Malta. 42.** 322. 703. **43.** 574.
Darche, Instrumentmacher aus Aachen, in Frankfurt a. M. mit seinen Geigen. 44. 380.
Darcy, Tenorist, in Cuneo. 45. 445. **Piacenza. 44.** 1035. **45.** 347.
Dargomirsky, Oper: Esmeralda, in Moskau aufgef. 50. 134.
Darmstadt, Nachrichten. 34. 353. **39.** 733. 748. 771. 780. **40.** 775. **42.** 892. **46.** 641. **48.** 385. — **Gesangfest daselbst. 46.** 726. **Gesangverein „Harmonie" das. 46.** 80. **Kritische Uebersicht des Konzertlebens das. 39.** 117. 143. **Musikverein daselbst. 45.** 240. **49.** 117. **Musikverein das. 39.** 118. **beabsichtigtes Konzertfest das. 44.** 468. **Feuer im Theater das. 44.** 469.
Darnstädt, Fräul., Pianofortelehrerin in Dresden. 37. 121. — **Nekrolog. 44.** 319.
Darr, Guitarr., in Weimar. 43. 612.
Darthenay, Red. der musik. Zeitschr. Mélodie in Paris. 44. 636. gibt die Red. auf. **44.** 814.
Dassi, Tenorist, in Mailand. 37. 128. in Sassari. **36.** 568.
Dati, Sgr., Sängerin in Macerata. 36. 796. als **Dati-Amadei**, in Ancona. **39.** 736. Fermo. **37.** 537. Senigaglia. **40.** 558.
Daublaine-Callinet, Orgelbauer zu Paris. 43. 989. **47.** 78.
Dauer, Jak., Flötist in Wien. 36. 761.
Daum, Gust., Mein Herz ist im Hochland, Lied mit Pianof. Op. 1. (R) 48. 19.
— **Christnacht, Kant. für Solo und Chor. Op. 3. (R) 49.** 269.
Dauny, Will., Ancient Scottish Melodies etc. (R) 41. 261. 277. Proben davon Beil. 2.
Dauprat, Hornist, Orchestermitglied der pariser grossen Oper. 32. 68. **Hornlehrer am Konservatorium. 42.** 360. **dieser Stelle entlassen. 44.** 925.
— **Thème var. p. Cor av. Pianof. Oe. 23. (R) 34.** 652.
Dauseh, Emm., Violinist in Prag. 43. 387. 680.
Dausoigne, Orchesterdirektor in Lüttich. 42. 142. (Neffe Méhul's. **44.** 670.) **in Aachen beim Musikfeste. 42.** 646. **erhält den belgischen Leopoldorden. 44.** 656.
David, Giac., Tenorist, † 34. 411.
David, Giov., dessen Sohn, geb. zu Bergamo, Tenorist, in Neapel. 31. 599. **35.** 132. **34.** 566. **36.** 517. **42.** 638. **für Paris eng. 32.** 76. **errichtet in Neapel eine Singschule. 43.** 668. **Schrift üb. ihn von Alb. Celoz. 38.** 95. — **in Ancona (Ehrenbezeug. das.) 32.** 923. **36.** 795. **Bergamo. 33.** 812. **35.** 783. **41.** 423. **Cremona. 37.** 127. **Florenz. 32.** 301. **34.** 382. **Genua. 34.** 410. **London. 33.** 852. **Mailand. 33.** 314. **Modena. 37.** 753. **Paris. 40.** 627. **Rom. 31.** 350. **35.** 592. **37.** 284 fg. 514. **39.** 593. **41.** 369. **Verona. 40.** 196. **Wien. 41.** 366.
David, Sgr. Gius., des vorigen Tochter, Sängerin, in Neapel. 43. 71. 348. 452 477. **43.** 668. 958. **44.** 220. 811. 1040. 1053 fg. **45.** 393. 911. **46.** 205. **Rom. 42.** 249. 477. **Siena. 42.** 949.
David, Ant., der zweite Sohn Giacomo's, Tenorist, in Bergamo. 32. 304. **33.** 812. **Florenz. 39.** 456. **Rom. 39.** 595. **Strassburg. 40.** 566. **zum Baritonübergegangen, in Neapel. 41.** 606.
David, Félicien, Komponist in Paris. 35. 841. **42.** 990. **47.** 26. — **in Alexandrien. 36.** 80. **Berlin. 47.** 49. **Leipzig. 47.** 350. **Potsdam. 47.** 405. — **Biographie. 47.** 113 ff. **seine Musik. 47.** 153. **50.** 417. **erhält für die „Wüste" einen Ring. 47.** 246. **macht eine reiche Heirat. 48.** 478. **zum Ritter der Ehrenlegion ern. 49.** 344.
— **Mystère: Eden, in Paris aufgeführt. 50.** 593.
— **Ode-Symphonie: Die Wüste, aufg. in Paris. 47.** 115. 153. 157. 192. — **über dies. 48.** 386. **Prozess über sie. 47.** 446. 646. — **aufgef. in Aachen. 48.** 599. **Berlin. 47.** 990. **Breslau. 49.** 26. **Dresden. 47.** 350. 501 fg. **Florenz. 47.** 647. **Frankfurt a. M. 47.** 858. **48.** 110. 304. **Halle. 50.** 568. **Hamburg. 48.** 318. 850. **50.** 361. 811. **Köln. 48.** 78. 402. **Kopenhagen. 49.** 229. **Leipzig. 47.** 471. **Liegnitz. 48.** 478. **London. 47.** 416. **Mailand. 47.** 982. **Merseburg. 50.** 727. **Pesth. 47.** 918. **Potsdam. 47.** 406. **Prag. 48.** 332. **Riga. 49.** 515. **Rudolstadt. 48.** 689. **Strassburg. 49.** 791. **Verona. 47.** 899. **Versailles. 47.** 647. **Weimar. 48.** 225.
— **Ode-Symphonie: Columbus, aufgeführt in Paris. 49.** 206. **Ueber dies. 49.** 345. 374. **aufg. in Baden-Baden. 49.** 678. **Hamburg. 50.** 184. 228. **München. 50.** 736.
— **Oper: La perle sanglante — 50.** 63.
— **Oratorium: Moses auf Sinai, in Paris aufgeführt. 48.** 262. 324.
— **Symphonie in Es[dur] und andere Kompos. 47.** 138. **aufgeführt in Berlin. 47.** 490. **Dresden. 47.** 682 fg. **Leipzig. 47.** 475.
— **Symphonie, in E b, in Paris aufgeführt. 48.** 326.
— **Brises d'orient, p. Pianof. (R) 47.** 907.
— **Das Tschibuk, die Schwalben, für Singstimme mit Pianof. (R) 48.** 396.
— **Symphonie in Es, Part. (R) 49.** 281.
David, Ferdin., Violinist in Dorpat. 35. 685. **36.** 638. 718. **in Leipzig. 37.** 833. **38.** 87. **als Concertmeister daselbst angest. 38.** 133. 275 fg. (enthält Biographisches) 338. 692. 825. **39.** 242. 509. 656 fg. 674. 798. 817. **40.** 49. 92. 129 fg. 166. 168.

224. (auch als Musikdirigent). **40.** 642. 673 fg. 819. 821. 879. **41.** 34. 111. 176. 823 fg. 977. **42.** 75. (auch Concertmeister am Theat. **42.** 101.) 116 fg. 138. 161 fg. 199 fg. 227. 241. 299. 316. 910. 990. 1072 fg. **43.** 120. 122. 175 fg. 194 fg. 235 fg. 303. 1014. **44.** 81. 83. 123. 190. 802. 804. **45.** 25. 47. 217. 736. 815. **46.** 133. 228. 316. 681. 757. 786. 804 fg. 867 fg. **47.** 88. 166. 204. 787. 819 fg. **48.** 67. 105. 122 fg. 278. 768. 804. 806. 49. 14. 89. 159. 847. **50.** 3. 51. 144. 250. 315. 378. 827. als Dirig. d. Gewandhauscone. **42.** 864. **43.** 860. **44.** 46. 85 fg. 85. 878. 947 fg. **46.** 60. Lehrer am Konserv. **46.** 734. **47.** 333. s. Quart.-Unterhalt. das. **38.** 133. 276. **39.** 13. 752. 798. 835. **40.** 128 fg. 182. **41.** 173. in Düsseldorf beim Musikfeste. **38.** 410. **47.** 394. 430. in Köln beim Musikfeste. **40.** 439. London. **41.** 274. 506. 698. Lübeck beim Musikfeste. **41.** 585 fg. Magdeburg beim Musikfeste. **40.** 475.

David, Ferdin., Symphonie, in Leipzig aufgeführt. **43.** 1014.

—— Symphonie: „Verschiedene Empfindungen an einem Platze," in Leipzig aufgeführt. **50.** 698.

—— 1. Concert. p. Viol. av. Orch. ou Pianof. Oe. 3. (R) **39.** 693.

—— Intr. et Variat. p. Clarinette. Oe. 8. (R) **41.** 924.

—— „ Adag. et Rondo brill. p. Viol. Oe. 7. (R) **41.** 925.

—— „ et Variat. s. un thème russe p. Viol. Oe. 5. (R) **41.** 968.

—— Concert p. Viol. av. orch. Oe. 10. (R) **41.** 968.

—— Intr. et Variat. p. Viol. s. un thème de Mozart. Oe. 11. R) **41.** 968.

—— Concert p. la tromb. basse. Oe. 4. } (R) **43.** 746.

—— „ „ p. le Basson. Oe. 12. }

—— Intr. et Variat. p. le Viol. av. orch. ou Pianof. 13. Wh. (R) **43.** 977.

—— Intr. et Variat. sur Lob der Thränen, p. Viol. av. acc. Oe. 15. (R) **44.** 676.

—— 6 Caprices p. le Viol. av. Pianof. Op. 20. (R) **48.** 351.

—— Andante et Scherzo p. le Viol. av. orch. Op. 18. (R) **49.** 164.

—— Variat. de concert „ „ „ „ 18. „ „ „

David, dessen Bruder, Musiker in Hamburg. **40.** 20.

Dazzi, Klarinettist in Marseille. **35.** 513.

Debain, Fabrik. v. Harmonium in Paris. **47.** 646. **50.** 422. sein Prozess über dass. **48.** 31.

Debiasy, steierischer Alpensänger und Bläser auf dem „Pianoposthorn," in Königsberg. **33.** 724.

Debuyssière, Violinist in Stuttgart. **33.** 190. **36.** 482.

Decacordes, Guitarren mit 10 Saiten. **32.** 162.

Decapitani, s. de Capitani.

Decsenyi, Tenorist in Dresden. **37.** 70. schenkt dem dasigen Kapellhilfsverein 1200 Thlr. **45.** 334.

Decker, Musiklehrer und Tenorist in Stuttgart. **34.** 499.

Decker, Konst., Pianofortespieler in Berlin. **37.** 845. **38.** 119 fg. 847. **39.** 78. 131. 223 fg. **41.** 235. **42.** 74. **43.** 404 fg. Breslau. **44.** 390. 392. Halle. **40.** 194. **41.** 374. Königsberg. **42.** 114. Leipzig. **40.** 166 fg. 192. 877. Potsdam. **43.** 404.

—— Quart. für Streichinstrumente, in Berlin aufgef. **39.** 833.

—— Oper: Die Gouvesen in Breda, Chöre dar. in Halle aufgeführt. **40.** 194.

—— Les charmes de la danse pour Pianof. Op. 1. (R) **33.** 599.

—— Gr. Sonate p. Pianof. „ 10. „ **40.** 160.

—— 4 Gesänge für Bariton mit Pianof. „ „ „ 253.

—— Abschied, für Singst. mit Pianof. „ 16. „ **42.** 675.

—— 3 Duettinen mit Pianof. „ 15. „ **43.** 422.

—— 3 Romanzen f. 1 Stimme mit Pianof. „ 20. „ „ 1037.

Decker, C. von (preuss. Generalmajor), † in Meiser. **46.** 494.

—— Bildl. Darstellung des Systems der Tonarten. (R) **40.** 264. — 2. Aufl. **44.** 109.

Decker, Frau (ehedem Frl. v. Schätzel, vgl. **Schätzel**), Sängerin, in Berlin. **33.** 24. 59. 212. 367. 384. 869. **36.** 95. 158. 727. 801. 908. **38.** 166. **42.** 362.

Deckert, Flötist in Magdeburg. **31.** 363. Weimar. **39.** 704.

Decourtis, L., 3. thème var. p. VC. av. Quat. Oe. 4. (R) **32.** 216.

—— Polonaise p. VC. av. Quat. etc. Oe. 12. (R) **33.** 746.

Deffut, Louis, aus Toulouse, erhält in Paris einen Preis für Kompositionen. **49.** 662.

Défossez, Theaterdirektor in Strassburg. **49.** 778.

Degen, Violoncellist aus Rudolstadt, in Jena. **39.** 834.

Degola, Giac., Komponist in Genua, † **48.** 108.

—— Oper: Adelise, in Genua aufgeführt. **39.** 670.

—— „ La donna cappricciosa, in Genua aufgeführt. **42.** 270.

Degola, C., Oper: Sindaco Paperio, in Mailand aufg. **43.** 931.

—— Oper: Un Duello alla Pistoia, in Mailand aufgeführt. **44.** 862.

Degrania, Baronin Seraph., Pianofortespielerin in Wien, zum Ehrenmitglied der Cäcilien-Akademie in Rom ernannt. **47.** 414.

Dehn, Chr., Operndichter in Schwerin. **43.** 137.

Dehn, S. W., übernimmt die Redaktion der Cäcilia. **43.** 1136. s. Vorlesungen in Berlin. **46.** 118.

—— Biographische Notizen über Roland de Lattre (Orlando de Lasso). B) **39.** 313.

—— 22 Etudes pour VC., arr. d'après les 40 ét. de Kreutzer. (R) **34.** 322.

—— Theoret.-prakt. Harmonielehre. (R) **43.** 761. 785.

Dei, Tenorist, in Bellona. **47.** 899. Bologna. **46.** 195. Civitate. **48.** 140. Fermo. **46.** 809. Triest. **47.** 900. Venedig. **47.** 628. Vicenza. **48.** 387.

Deichert, Pianofortespieler in Kassel. **46.** 213.

—— Musikal. Empfindungen etc. für Pianof. (R) **46.** 213.

Deichert, Bassklarinettist in Kassel. **32.** 189. **40.** 163. 613. als Violinist. **43.** 597. **47.** 239. **48.** 275 fg. 287. als Tanzcompon. das. **37.** 317. **39.** 132. **41.** 129. Dirig. der Kurcpe das. **42.** 179. zum Univers. Musikdir. in Marburg ern. **48.** 300.

Deinhardstein, Frl. Jenny (Tochter des Dichters), Sängerin in Prag. **49.** 13.

Deinböck, Lehr. d. Gesang. am Mozarteum in Salzburg. **44.** 789.

Deinerodier (Deinenrieder), Frl., Sängerin in München. **34.** 336. **35.** 44. 56. **36.** 247. 344. **39.** 101.

Dejaset, Ernst, Prof. der Musik in Paris, † **49.** 838.

Dejaset, Eugen, Komponist aus Paris, in Bordeaux. **49.** 838.

Dejoly, Dem., Pianofortespielerin, erhält am pariser Konservat. einen Preis. **50.** 611.

Delaroar, P., Romp. und Pianofortespieler in Paris — Berneuz, d. Zeitschrift: Le Pianiste. **36.** 164. 262. 7 **42.** 496.

Delavoar, Barbe, in Berlin. **32.** 177. 306. 408.

Delavoult, E., Orat.: Die Gefangenen Israels, in Niort aufgeführt. **49.** 343.

Delcher, Sänger in Darmstadt. **39.** 119. 733 fg. 772.

Delchandé, Mad., Sängerin in Strassburg. **42.** 31. 509.

Delci, Sgn. Cater., Sängerin in Livorno. **46.** 113.

Deldevez, Violinist in Paris. **36.** 44.

—— Ouverture, in Paris aufgeführt. **41.** 338. **50.** 302.

Delfico, Melch. de Filippi, Oper: Il carceriere del 1793, in Neapel aufgeführt. **47.** 843.

Delille, Demois., Sängerin in Paris. **48.** 840.

Delioux, Karl, 13jähriger Pianofortespieler in Paris. **41.** 394.

Delmastro, Sgn., Sängerin in Rio Janeiro. **47.** 936.

Delouffre, Violinist in Paris. **48.** 127.

Delsarte, Sänger in Paris. **49.** 881.

Delvive, Bassist in Warschau. **45.** 758.

Demarchi, Lor., Operette: La sposa velata, in Novara aufgeführt. **42.** 515.

Demerie oder **Demery**, auch **de Merie**, Mad., geb. Lalande (Gattin des Tenoristen Theod. **Alexandre**), Sängerin, Mitglied der Sta. Cecilia in Rom. **44.** 1008. — in Ancona. **36.** 796. Bellona. **45.** 949. Berlin. **36.** 317. 381. 469. 901. Bologna. **43.** 431. Feltre. **46.** 115. Genua. **37.** 769. **39.** 759. Livorno. **43.** 1021. London. **31.** 247. **33.** 851. Madrid. **33.** 832. Mailand. **31.** 197. 246. 298 fg. 566. 612 fg. **32.** 298. **36.** 775. **37.** 222 **38.** 762 fg. Mantua. **37.** 672. Modena. **40.** 386. München. **36.** 282. Northampton. **35.** 840. Padua. **40.** 641. **45.** 800. Palermo. **32.** 299. **38.** 123. 313. **40.** 100. 460. Palmanuova. **46.** 115. Parma. **31.** 598. Perugia. **37.** 63. Ravenna. **39.** 626. Ravigo. **43.** 224. Rom. **44.** 1008. Strassburg. **48.** 724. 49. 779. 792. **50.** 714. Treviso. **42.** 184. 424. Triest. **38.** 260 fg. **41.** 424. **45.** 936. Turin. **38.** 713. Venedig. **37.** 402 fg. **43.** 750. **45.** 801. Verona. **42.** 760. Vicenza. **46.** 469. Wien. **38.** 812. **39.** 343 fg.

Demerie, Demois. Glossup, deren Tochter, Alt. in Strassburg. **48.** 724. **49.** 779. 792. **50.** 714.

Demi, Stanisl., Buffo, in Cadix. **44.** 1054. Empoli. **38.** 466. Pisane. **46.** 575. Florenz. **39.** 456. Parma. **46.** 569. Turin. **45.** 606. Venedig. **46.** 114.

Demmer, Bassist und Regisseur in Wien. **31.** 792. **32.** 560. **33.** 25. **34.** 849. **36.** 767.

Demmer d. Jüng., Tenor, in Wien. **34.** 847. 856. **35.** 193. 567 fg. 819. in Prag. **36.** 463 fg. 640 fg. **37.** 11. 83 fg. 223. 248 fg.

766. 38. 16. 25. 258 fg. 712. 778 fg. 806. 851. 39. 89. 248. 412. 750 fg. 779. 823. 40. 224. 440. 559. 647. 41. 165. 192. 571. 740. 960. 986. 1052. 42. 161. 302. 406. 421. 545. 1027. 43. 43. 267. 383. 661 fg. 756. 44. 214 fg. 547. 45. 30. 222. 733. 819. 46. 347. 47. 276 fg.

Demmler, Bootshaussist in Leipzig. 47. 820.

Demonchi, Musikdirektor in Strassburg. 39. 782.

Demonchi, Mad., Sängerin in Strassburg. 35. 224.

Demony, Violinist in Paris. † 45. 169.

Demorck, Violoncell-Lehrer am brüsseler Konservator. 41. 730. in Berlin. 50. 858. Dresden. 49. 814. Frankfurt a. M. 48. 690. Strassburg. 49. 779.

Demuth, Pianofortespieler in Jena. 41. 333.

Denecke, Musikdirektor und Violinist in Danzig, Quartettsoir. das. 47. 504.

Denisio, Bassist, in Palermo. 42. 473.

Denkmale — über solche. 48. 633.

Dennemy, Frau, Sängerin in Breslau. 48. 411.

Denneri, junger Violinist in Strassburg. 47. 768.

Dentler, Ernst, Pianofortespieler aus Danzig, Zögling des Konservatoriums zu Leipzig. 50. 316.

Deny, Bassist in Weimar. 34. 185.

Depps, Ferdin., Musiklehrer und Komponist in Ilfeld. 40. 200.

Déraucourt, Tenorist, in Livorno. 41. 905. Lyon. 35. 689. Messina. 41. 112.

Déraucourt, Mad., Sängerin, in Ancona. 42. 641. Bologna. 45. 654. Citta di Castello. 43. 1022. Cremona. 42. 954. Firenze. 45. 653. Ferno. 45. 732. Florenz. 41. 171 fg. 627. Genua. 43. 731 fg. Kopenhagen. 47. 229. Livorno. 41. 905. Lugo. 44. 1052. Mailand. 40. 170 fg. 198 fg. Marseille. 47. 937. Neapel. 45. 392. Novi. 42. 270. Padua. 42. 955. Ravenna. 40. 573. Rom. 42. 477. Rovigo. 45. 366. Triest. 44. 260. Turin. 44. 1006. Venedig. 43. 569 fg. Verona. 40. 356. Vicenza. 44. 1034.

Derbel, Bassist in Wien. 35. 820.

Derege, Theod., Wanderlieder für Singst. mit Pianof. 2. Wk. (B) 40. 231.

Derffel, Jos., Pianofortespieler in Wien. 40. 596.

Derivis, Tenorist in Paris. 41. 673. 42. 21. 206.

Derivis, Bassist, Gatte der Sang. Cerisi. 47. 279. in Genua. 46. 525. 47. 450. 686. Mailand. 44. 838. 45. 349. 460. Paris. 46. 70. Parma. 46. 369. Rom. 47. 412. Triest. 46. 114. Wien. 45. 683. 686. 697. 722.

Derkum, Franz, Violoncellist in Köln. 46. 276. 48. 425. in Gent. 46. 338.

—— Oper: Aldo, in Köln aufgeführt. 48. 416.

—— Ouverture, in Koblenz aufgeführt. 43. 464.

—— 3 Lieder für Männerchor. (R) 47. 468.

Derode, Viet., Introd. à l'étude de l'harmonie etc. (R) 37. 780.

Derosa, Lui., Tenorist in Neapel. 35. 591.

Deroka, s. Droka.

Derwisches Mewlewi — deren Originalchöre für Singst. oder Chor eingerichtet v. Abbé Stadler. (R) 41. 413.

Desargus-Lemière, Mad., Sängerin in Berlin. 31. 73.

Desbrez, Sänger in Lille. 49. 28.

Desbrosses, Mad., Beneficie nach Stuttgart. Anstellung an der kön. Oper zu Paris. 31. 803.

Descottes, Frl., Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. 50. 327.

Desessart, Bassist in Strassburg. 40. 546.

Desfourcaux, Dem., Pianofortespielerin, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 641.

Desirè, Buffo, in Athen. 45. 681. Crema. 38. 508. 40. 326.

Desmarets, J. C., Flötist in Hang. 42. 130.

Desmoulins, Mad., Pianofortespielerin in Strassburg. 32. 477.

Desnoyers, Baron, Präsident der pariser Akademie der schönen Künste. 46. 158.

Desormery, Etudes dans le 24 tons du Pianof. etc. Oe. 19. 34. 232.

Desprès, Josquin, s. Josquin.

Desprès, Mad., Sängerin in Strassburg. 35. 224.

Desquintanse, Mad., s. Brice.

Dessane, Louis (nicht Lassaut, Virtuos auf dem Melophon. 45. 760. in Darmstadt. 46. 90. Frankfurt a. M. 46. 135. errichtet in Nürnberg eine Melophon-Fabrik. 46. 446.

Dessau, Nachrichten. 31. 100. 33. 559. 34. 58. 604. 733. 35. 283. 446. 765. 36. 189. 37. 27. 38. 60. 40. 17. 775. 41. 304. 378. 1049. 42. 67. 1028. 43. 280. 44. 805. 45. 651. 735. 47. 441. 569. 664. Musikinstitut des von Fränkl, Schneider, s. Fröl. Schneider. — Musikfest das. 37 (Sitz.) 616. 1. Anhaltisches. 42. 929. wird nicht das. gefeiert. 42. 673. Erinnerung an das 8. Elbmusikfest zu Dessau etc. (R) 37. 483. — Provinzialliedertafel das. 38. 695. Singakademie das. 37. 169.

Dessauer, F., hom. Oper: Ein Besuch in St. Cyr, aufgeführt in Dresden. 40. 252. Kassel. 41. 1022. Prag. 41. 190. 42. 1032. Wien. 42. 179. — Klav.-Auez. (R) 41. 733.

—— Oper: Lidwinna, in Prag aufg. — Beurtheil. ders. 38. 797.

—— Lieder und Gesänge für Singstimme mit Pianof. (R) 46. 87.

—— 16 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 47. 907.

Destefanis, Sgn. Gius., Sängerin in Ancona. 36. 526.

Destouches, v., Hofkapellmeister etc. † 47. 62.

Detmold, Musikvereen das. 38. 485. Gesangfest das. 38. 487. 45. 686. 48. (360.) Oper das. 45. 684. das Theater das. geschlossen. 50. 732.

Dettmer, Bassist in Kassel. 36. 745. 37. 497 fg. 518. 38. 125. 134. 246. geht nach Frankfurt a. M. 38. 729. das. 41. 661. 44. 241. in Dresden etc. 43. 1102. 44. 763. 766. 922. 46. 630 fg. 47. 243. 255. 347 fg. 361. 727. 48. 504 fg. 786. 803. 49. 40. 303. 409. 429. 766. erhält von den Polen in Dresden einen silb. Pokal. 46. 766. — in Danzig. 50. 383. Rostock. 45. 619. Strassburg. 41. 661. Wien. 42. 172.

Deutsch, Pianofortespieler in Prag. 43. 276. 45. 237. 362. 46. 94. 353. 948. 978. 48. 120. 769. Dirig. des Cäciliengesangvereins das. 43. 1075. 45. 281.

Deutsche, Engländer, Franzosen und Italiener in der Musik. 41. 368.

Deutsche Operamusik, gegen die italienische. 35. 314.

Deutsche Tabulatur, s. Kiesewetter.

Deutschland, erzeugt nächst Italien die besten Sängerinnen. 32. 745.

Deutschmann, Orgel- und Physharmonikabauer in Wien. 41. 668. erhält die österreich. gold. Medaille. 47. 584.

Deutsch-vlämischer Sängerbund. 46. 566. 620. 48. 148. 182. 310. Sängerfeste dess., s. Gesangfest.

Deval, Ant., Tenorist in Alessandria. 36. 367. Ferrara. 35. 331. 43. 493. Florenz. 41. 390. 627. Genua. 41. 605. Mailand. 40. 635 fg. 44. 987. Mantua. 45. 662. Parma. 43. 670. 43. 517. Rom. 41. 953. 42. 249 fg. Siena. 41. 905. Turin. 43. 193 fg. Venedig. 44. 883. 45. 809. Verona. 40. 355.

Devasini, Zögling des mail. Konserv., Oper: Francesca da Rimini, in mail. Konserv. aufgeführt. 43. 372.

—— und **Bellini**, Oper: Un giorno di nozze, in Mailand aufgeführt. 44. 883.

Devesa, Gius., Tenorist, in Bilbao. 43. 747. Codogno. 39. 215. Cuneão. 46. 157. Cremona. 40. 326. Florenz. 40. 590. Lugano. 36. 535. Nizza. 39. 669. Pampelona. 43. 1060. 44. 1020. Santander. 46. 883. 47. 228. Tarragona. 49. 936. Zaragoza. 47. 226. 48. 413. † in Cuneão. 46. 536.

Devignes, Mad., Harfenspielerin aus Metz, in Stuttgart. 36. 62.

Deville, Elèv., Direktor des Theaters zu Strassburg. 33. 674 fg. 33. 710. 35. 224. als Tenorist das. 38. 295.

Devincenti, s. de Vincenti.

Devrient, Edu., Bass, in Berlin. 34. 236. 250 fg. 455. 709. 827. 860. 36. 116. 170 fg. 232. 343 fg. 358. 620. 623. 673. 828. 33. 13. 43. 122 fg. 209 fg. 281 fg. 363. 377 fg. 551. 630. 34. 141. 295. 299. 362 fg. 446 fg. 702. 35. 73 fg. 212. 367. 446. 466. 509 fg. 522. 583. 36. 154. 379 fg. 494. 37. 199. 476 fg. 550. 647. 39. 783. 40. 514.

Devrient, Frau, geb. Bähler, Soubrette, von Magdeburg nach Homburg eng. 31. 361. in Weimar. 34. 615.

Devrient, Frau Schröder-, Sängerin, in Dresden. 33. 237. 34. 966 fg. 36. 166. 192. 37. 46 fg. 109 fg. 264 fg. 39. 125 fg. 232. 40. 208 fg. 264. 350. 41. 341. 352. 778. 906. 985. 1105. 44. 143. 763. 765. 922. 45. 302. 46. 46. 606. 47. 241. 254 fg. 348. 349. 48. 685. 706. 49. 350. 479. 605. geht von Dresden ab. 49. 399. verheir. sich mit einem Hrn. v. Düring u. reist nach Russland. 49. 602. — in Berlin. 31. 17. 30. 37. 33. 121 fg. 207 fg. 261 fg. 279 fg. 36. 315. 377 fg. 496 fg. 499 fg. 44. 548 fg. 595. 45. 300. 46. 173. 189. 243. 250 fg. 329. Bremen. 31. 559. Danzig. 47. 503. Gotha. 49. 292. Hamburg. 34. 20.

verhältnissmässiger Stärke. Das ein- und zweygestrichene e, welches sonst auf allen Flöten dumpf und schwach bleibt, ist hier so schön, als man es verlangen kann. f ist auf andern Flöten, selbst, mit einer Klappe genommen, nicht vollkommen hell und hoch genug, wenn nicht zugleich die dis-Klappe geöffnet wird. Hier ist es des weiteren e halber vollkommen gut ohne dis-Klappe. Auch das a ist auf andern Flöten, weil es etwas enge gebohrt wird, nicht völlig so hell, als die übrigen Töne, muss wenigstens in etwas mit Zwang geblasen werden, wenn es den Tönen h und cis gleich kommen soll. Kurz, alle Töne sind fast unverbesserlich.

2) Ist nur eine einzige Klappe nöthig, statt dass auf anderen Flöten wenigstens sieben erfordert werden. Die beyden f-Klappen, die b-Klappen, die gis- und c-Klappe fallen hier weg. Will man etwa bloss eines oder ein Paar Triller wegen noch eine Klappe anlegen? Ich habe nichts dawider. Es wäre eine h-Klappe für den Triller auf cis und h, h und a in der ersten Oktave. Oder will man etwa wegen des bekannten Unterschieds zwischen dis und es auf zwey besondere Klappen für diese Töne dringen? Ich muss mit einigen Worten meine Meinung über diesen Unterschied sagen. Vermuthlich wird man schon in meinem Vortrage bemerkt haben, dass ich beyde Töne verwechselt habe. Ich halte es auch wirklich für überflüssig und lästig, diese Töne auf der Flöte durch irgend eine Zurüstung zu unterscheiden, und zwar aus folgenden Gründen. Es ist unstreitig viele Erleichterung im Fingersatz, wenn man sich für beyde Töne nur einer Klappe bedient, und dieser Erleichterung lässt sich wohl etwas von der subtilsten Reinheit des Tons auf einem ohnedem schon schwierigen Instrument aufopfern, so lange dieser Verlust in der reinen Stimmung fürs Gehör noch nicht merkbar wird. Ist der Ton nach immer richtiger Temperatur zwischen es und dis gestimmt, so ist der Unterschied zwischen beyden so geringe, dass ihn selbst das feinste Gehör in geschwinden Gängen gar nicht, und in langsamen kaum bemerken kann. Im letzteren Falle kann man sich ja nöthigen Falls durch den Ansatz helfen. In der Tonart h ist der Unterschied noch am merklichsten, aber dieses ist auch die einzige Tonart, wo man allenfalls nöthig hat, im langsamen Tempo das es durch Einwärtsdrehen der Flöte etwas herunter zu stimmen. Wir sind ja mit der temperirten Stimmung des Klaviers zufrieden; warum nicht hier? wo Ansatz und Fingerordnung verbunden mit einem guten Gehör alles nöthige leisten, und das fehlende verbessern können. Wer übrigens eine arithmetisch-reine Stimmung sucht, der findet sie nur in seinem Calcul, aber auf keinem Instrumente; und wer immer den kleinen und grossen halben Ton nicht bloss in der Theorie, sondern auch in der Praxis unterscheiden will, der hat noch eine Menge besonderer Griffe und Klappen nöthig, weil jeder andere Ton in gewissen Verhältnissen bald etwas mehr, bald etwas weniger Höhe erfordert, die mittelst der es- und dis-Klappe allein nicht bewirkt werden kann. Wollte man dem allen ohngeachtet beyde Klappen gern beybehalten, so würde die Möglichkeit einer schicklichen Einrichtung darzu auf meinen Flöten unverlohren seyn.

3) Wird die Fingerordnung erleichtert, wenigstens nicht erschwert. Wahrscheinlich werden viele meiner Leser dieses nicht zugeben, weil sie von der gewöhnlichen sehr abweicht, und drey Tonlöcher mehr als sonst gedeckt werden müssen. Vielleicht behaupten einige sogar die Unmöglichkeit, auf einem solchen Instrumente alles (übrigens für die Flöte geeignete) spielen zu können. In Ansehung der Abweichung erwiedere ich, dass veränderte Griffe noch kein Beweis sind von grösseren Schwierigkeiten überhaupt. Freylich werden uns neue Griffe anfangs schwerer dünken, als andere, deren wir längst gewohnt sind, aber man beweise mir, dass sie an sich

245. 43. 657. Köln. 46. 359. 446. Königsberg. 46. 187. Kopenhagen. 50. 281. Leipzig. 35. 177. 343. 36. 211. 37. 268 fg. 304. 329. 39. 223. 655. 40. 312. 373 fg. 42. 373. 43. 196. 315. 44. 801. 45. 28 fg. London. (35. 182. 523.) 39. 364. 720 fg. Mannheim. 33. 105 fg. München. 34. 34. 39. 162. Paris. 32. 289. 409. (33. 277.) 34. 598. Prag. 38. 794 fg. Stuttgart. 33. 186. 39. 624. Weimar. 32. 503. 33. 514 fg. 42. 768. 44. 506. 46. 291. Wien. 38. 107. 397.

Deybeck, Frl., Sängerin aus München, in Salzburg. 46. 674.

Dewitt, Violinist in Petersburg. 49. 433.

Dewitten, Vito, Bassist in Rom. 43. 389.

Dezenano, Nachrichten. 43. 933. 44. 341. 45. 365.

Diabelli, Missa für Männerst., aufgeführt in Chemnitz. 37. 676. in Stolpen. 45. 654.

Diamanti, Impresar u. Bassist zu Medicina. 39. 628. als Buffo in Porto Maurizio. 43. 731. S. Remo. 43. 731.

—— Operette: La distruzione dei manandieri, in Bologna aufgeführt. 41. 169.

—— Operette: La Turca fedele, in Bologna aufgeführt. 41. 169.

Diaz, Sgn., Sängerin auf der Trinitatisnoel. 47. 228.

Dickmann, Frl., Sängerin in Berlin. 38. 792. 39. 84. 139. 275. 40. 335. 499. 693. 785. 41. 70. 351. 419. 733. in Breslau. 43. 443. in Rathenow beim Musikfeste. 38. 441 fg. 458. als verheiratete Seidelmann in Breslau, s. d.

Dickson, Frl., aus Schweden, Pianofortespielerin in Rom. 48. 87.

Diederichs, Lehrer in Beedenbostel, beim Gesangfeste daselbst. 44. 510.

Diefike, Tenorist in Dessau. 37. 168 fg. 410 fg. 414. 38. 60. 40. 19. 41. 305. 1049. 42. 69. 1028. 43. 280. 45. 736. in Halle. 36. 451. 37. 751. Magdeburg. 40. 675. Rathenow. 38. 442 fg. 458. Wittenberg. 40. 584. Zerbst. 42. 867. † in Dessau. 49. 504.

Diedrich, Violinist in Erfurt. 43. 566. 44. 420. 422.

Diehl, Sänger in Frankfurt a. M. 46. 413.

Diehl, Frl., Sängerin in Wien. 45. 497. 46. 31. 637. in Kassel. 47. 508. in Prag. 46. 518.

Diehl, Geigenmacher in Darmstadt. 39. 144.

Dielen, Frl., Sängerin in Wien. 34. 850. 35. 342. 819. 36. 531. 37. 203. 377. 38. 531. 830. 39. 732. 40. 580. in Prag. 36. 649. 661.

Dielitz, Frl., Sängerin, in Belluno. 47. 899. 48. 125. Berlin. 42. 1011. 43. 172. Cagliari. 49. 74. Conco. 48. 357. Mailand. 47. 581. Novara. 47. 459. Rom. 49. 296. Triest. 47. 901. Varese. 47. 180.

Diem, Fagottist in Strassburg. 48. 703.

Diem, Luise, 14jährige Harfenspielerin aus Wien, in Prag. 44. 547. 701.

Diemar, Frl., Sängerin aus Berlin, in Wien. 31. 615 fg.

Dieppo, Posaunist in Paris. 42. 166.

Dierks, aus Drochtersen, Orgelspieler (Schüler des Konservat.) in Leipzig. 47. 333.

Dies irae, über den Verfasser desselben. 33. 753 fg. der Verf. dess. Thomas v. Celano. 33. 756.

Diethe, Frdr., Oboist in Leipzig. 39. 243. 753. 42. 96. 43. 123. 907. 44. 946. 46. 73. 742. 48. 30. 860. 49. 882. 50. 798.

Dietrich, Violoncellist in Erfurt. 45. 254. 633.

Dietrich, Organist in Beelitz. 49. 838.

Dietrich, Posaunist in Kassel. 42. 179. 43. 598. 46. 324.

Dietrichstein, Graf, zum Theaterintend. in Wien ernannt. 47. 448. geht ab. 50. 335. 858.

Dietsch, Kapellmeister in Paris, erhält vom Preussenkönig die goldene Medaille. 41. 473. 46. 587.

—— Oper: Le vaisseau fantôme, in Paris aufgeführt. 45. 12.

Dietz, Frl. Katharine v., Pianofortespielerin in Dresden. 40. 875. in Berlin. 41. 67. Paris. 41. 153. zur Pianistin der Königin der Franzosen ernannt. 47. 400.

Dietz (Dietze), Tenorist, in Berlin. 31. 129. 211. 709. in Mannheim. 32. 14. 459. 33. 106 fg. 38. 13. 358 fg. 39. 441. geht nach München ab. 39. 424. in München. 39. 162. 41. 487 fg. 583. 42. 324. 44. 453. in Salzburg beim Mozartfeste. 44. 785. 807 fg. Wien. 41. 108.

Dietz, Frau, Sängerin in München. 44. 452 fg.

Dietze, Oboist aus Dresden, in Halle. 32. 427.

Dietze, Christl., Organist in Chemnitz. 37. 96.

Dik, Frl., Sängerin in Aachen. 43. 658.

Dilcher, Violinist, in Kassel. 39. 666. in Fulda. 45. 411.

Le Dilettante, musikal. Journal in Paris, redig. v. Egrefeuille. 35. 806.

Dilettanten — Ueber sie. 32. 65.

Dilettantismus der Deutschen in der Musik. 35. 7.

Dillenberger, Dir. des Liederkranzes zu Offenbach. 44. 942.

Dillmann (Dittmann?), Frl., Sängerin zu Koblenz. 42. 1029. 43. 465.

Dinolt, Frl., Sängerin in Wien. 31. 682. 38. 79. 39 606. 40. 175.

Diogelstedt, Frau, geb. Lutzer (s. d.), Sängerin in Baden-Baden. 49. 678. tritt in Wien wieder auf. 50. 30. erhält vom wiener Magistrat eine goldene Medaille. 46. 376.

Dio, di, Violoncellist in Breslau. 46. 191. in Berlin. 47. 784.

Dionese, Bassist in Bassano. 46. 409.

Diozzati, Sänger in Wien. 34. 550. 37. 115.

Distin, engl. Familie, Virt. auf dem Saxhorn, in Berlin. 48. 246.

Dittmarsch, Frau, Sängerin in Magdeburg. 33. 487.

Ditti, Tenorist, in Frankfurt a. M. 41. 206. 462. 485. 50. 663. von Breslau in Berlin. 45. 848. 850. 930. in Wien engag. 48. 620. 656. 825. 830. nach Hamburg engag. 49. 296. daselbst. 49. 748. 766. 800 fg. 50. 132. 148. 231. 363. 423. 503. 633. 760 fg. 826.

Dittenberger, Frau, Sängerin in Mailand. 35. 590.

Dittersdorf, v., Oper: Der Doktor und Apotheker, aufgeführt in Dresden. 47. 361. Frankfurt a. M. 47. 141. 48. 300. Hamburg. 48. 199. 490. München. 32. 58. Strassburg. 31. 61. Prag. 33 120. Weimar. 44. 506.

—— Oper: Rothkäppchen, in Frankfurt a. M. aufgeführt. 47. 312. 49. 46. 129.

Dittfurth, v., Bassist (Dil.) in Kassel. 31. 861. 32. 192. 441.

Dittmann, Flötist in Darmstadt. 39. 121.

Dittmann, Frl., s. Dillmann.

Dittmar, Frl., mit d. dresdner ital. Oper in Leipzig. 33. 410.

Dittmer, Frhr. v., Hofkapellmeister in Neustrelitz. 36. 595. als Pianofortespieler das. 36. 598.

—— Ouverture und andere Kompositionen, in Neustrelitz aufgeführt. 36. 598.

Dittmeyer, Theatermusikdirektor in Nürnberg. 31. 804.

Dmitrjeff-Schaefer, s. Schaefer.

Dobberan, Nachrichten. 41. 744.

Dobler, Bassist aus Frankfurt a. M. in Stuttgart. 33. 548. 37. 66. 80. 39. 623 fg. 638. in Hanau. 39. 473. Hechingen. 39. 673. 840. † 43. 798.

Dobly, Miss, Sängerin in London. 41. 154.

Dobrée (Dobrée), Dem., Sängerin in Paris. 41. 356. 42. 495. in Douai. 43. 798.

Dobrotty, Tenorist in Wien. 40. 98.

Dobrowsky, Tenor, aus Linz, in Prag. 35. 431. 36. 454. geht von da ab. 36. 463. in Wien eng. 36. 748. 37. 127. in Berlin eng. 41. 593. 820. abgesungen von da. 41. 1030. in Frankfurt a. M. 41. 43. 309. 461. Hanau. 39. 473. (von Breslau). in Wien 43. 751 fg. 1132. 44. 901.

Dobrzynski, Joh. Frl., Komp. in Warschau, über ihn und seine Kompositionen. 47. 743 fg. erhält für seine Symphonie in C b in Wien den 2. Preis. 38. 478. als Bratschist in Berlin. 47. 743. in Leipzig. 47. 820.

—— Symphonie in C b (die Preissymphonie), in Leipzig aufgeführt. 41. 214.

—— Verschiedene Kompositionen von ihm, in Berlin aufgeführt. 47. 444. 48. 542.

—— Ouverture zur Oper Monbar, in Leipzig aufgeführt. 47. 817. Stücke aus ders. in Dresden aufgeführt. 48. 592.

—— Quint., Sext. und andere Komp., in Leipzig aufgef. 47. 820.

—— 2. Quint. p. 2 VV., A. et 2 Vc. Op. 40. (B) 48. 656.

—— 8 poln. Idyllen für Singst. (B) 49. 252.

Doburger, Fischer u. Kons., steiermärk. Alpensänger, in Bremen. 32. 703. (Vgl. Daburger.)

Doche, Oper: Le vœu de Malaher, in Paris aufgeführt. 48. 448.

—— Oper: Alix, in Paris aufgeführt. 49. 254.

Döbbelin, Frau, geb. Erkner, aus Dresden, Sängerin, (von Danzig) in Königsberg. 31. 482 fg. 498 fg.

Döge, Mitglied Flötist, in Kassel. 39. 131. Magdeburg. 31. 363. Potsdam. 43. 446. Weimar. 38. 631. mit seinen Töchtern, ebenfalls Flötistin, in Oldenburg. 44. 146.

Döhler, Violinist in Jena. **42.** 344.

Döhler, Theod., Pianofortespieler in Wien. **34.** 426. **35.** 210. 569. **36.** 158. 399. Kammervirtuos der Herzogin von Lucca. **36.** 399. Seine Büste. **41.** 474. erhält einen Brillantring im Haag. **41.** 1036. erhält den Ludwigsorden in Florenz. **43.** 446. in den Adelstand erhoben und verheir. **48.** 245. — in Amsterdam. **42.** 204. Berlin. **38.** 848. **39.** 76 fg. **45.** 136 fg. 178 fg. 247. **47.** 11 fg. Bologna. **39.** 423. **44.** 277. Breslau. **47.** 91. 455. Dresden. **47.** 727. Florenz. **43.** 126 fg. **46.** 176. **48.** 89. Frankfurt a. M. **45.** 90. **46.** 724. im Haag. **41.** 1036. in Hamburg. **45.** 318. Holland überh. **42.** 190. Kopenhagen. **45.** 416. Berichtigung hierzu. **45.** 501. Leipzig. **38.** 694. 743 fg. **45.** 29. London. **40.** 548. **41.** 506. **42.** 536. **47.** 96. Lucca. **42.** 734. München. **41.** 505. Neapel. **37.** 270. 512. Paris. **41.** 189. 356. **49.** 254. 356. Utrecht. **43.** 348.

—— Ouverture, in Lucca aufgef. **48.** 344. in Viareggio. **38.** 229.

—— 1. Concert p. Pianoforte. Op. 7. (R) **38.** 694.

—— Fant. et Variat. de Brav. p. Pianof. Op. 17. (R) **38.** 695.

—— 12 Etudes de conc. p. Pianof. Oe. 30. (R) **42.** 527.

—— Etude p. Pianof. (R) **42.** 528.

—— Gr. Fant. (Gipsy's Warning). Oe. 27. (R) **42.** 861.

—— Morc. de Salon, 2 Etudes. (R) **43.** 704.

—— Fantaisie brill. etc. p. Pianof. Oe. 38. }
—— Gr. Caprice „ „ „ **37.** } (R) **44.** 93.
—— Divertissement etc. „ „ „ **35.** }

—— Souvenir de Florence, 2 Noct. „ **34.** (R) **44.** 230. 447.

—— Album p. Pianoforte. „ **40.** „ „ **648.**

—— Tarantelle „ „ „ **39.** „ „ **798.**

—— Ballade „ „ „ **41.** „ „ **936.**

—— 6 Melod. ital. av. Pianoforte. „ **44.** „ **45.** 312.

—— 50 Etudes de Salon p. „ „ „ **42.** „ **46.** 23.

—— Fantaisie s. Stadt- „ „ „ **49.** „ „ **661.**

—— Fantaisie sur la Favorite p. Pianoforte. Oe. 31. (R) **46.** 734.

—— 8. 9. et 10. Nocturne p. Pianoforte. Oe. 32. (R) **46.** 734.

—— Un été à Lucques, 12 Melod. „ **57.** „ **48.** 17.

—— 12 Romances sans paroles p. Pianof. „ „ „ „ „ 19.

Dölle, Hornist in Kassel. **39.** 666.

Dömeny, Alex. v., Anweisung, das Pianoforte richtig zu spielen, 62 Uebungen von Handel etc. (R) **32.** 463.

—— Choralbuch für helvet. Gemeinden, 4stimm. f. d. Orgel. (R) **33.** 349.

Dörffel, Pianofortespieler in Leipzig. **39.** 13. 736. **40.** 879. **41.** 1005. **46.** 237.

Döring, Joh. Friedr., Kantor in Altenberg — † **42.** 885.

—— 24 Choralmelod. etc. für Singchöre, 4stimm. (R) **31.** 89.

Döring, Baritonist, in Durmstadt. **39.** 119. 733 fg. **48.** 386. in Friedberg. **44.** 702.

Döring, Frl., Sängerin in Leipzig. **37.** 688. 706.

Döring, Frl. Eleon., Sängerin in Strassburg. **48.** 703.

Doos, van der, Hofpianist im Haag. **42.** 136.

Dötsch, Frau, Sängerin in Berlin. **31.** 707. 760.

Doglia, Pianofortespiel. in Florenz. **41.** 173.

Degli-Ettti, Sgr., Sängerin (Alt.), in Alessandria. **48.** 107. Berlin. **49.** 855. **50.** 197. 623. Bologna. **48.** 355. Turin. **47.** 684.

Dolby, Miss, Sängerin, in Dresden. **47.** 873. Leipzig. **47.** 786. 804. 817. 841. 876. 895. 916. 933. **48.** 11. 30. 66. London. **46.** 454. **50.** 365.

Dole (im Jura), Theaterbau daselbst. **41.** 615.

Doles, Motetten, in Leipzig aufgef. **38.** 412. **39.** 659. **42.** 186.

Dolenschall, Sänger in Wien. **39.** 606. Komponist von Mus. zu Possen. **43.** 1152.

Dolezalek, Direktor des Blindeninstituts in Pesth. **44.** 927.

Dollmetsch, Frèd., Fant. conc. p. Pianof. et Violon. Oe. 6. (R) **43.** 1111.

—— Divertiss. p. Pianoforte. Op. 1. }
—— 4 Melod. „ „ „ 2. }
—— 3 Romances sans parol. p. Pianof. Op. 3. } (R) **44.** 229.
—— Variat. à 4 m. „ „ „ 4. }
—— Rondo alla polacca „ „ „ 5. }

Dolo, Nachrichten. **42.** 201. **47.** 188.

Dolt, Tenorbuffo, in Prag. **45.** 222. **47.** 276.

Domage, Tenorist, im Haag. **39.** 824.

Domaratius, Concertmeister und Organist in Jena. **35.** 299. — Biographisches über ihn. **38.** 54.

Domingo, Sgr. Sta, Sängerin in Cordova. **46.** 207.

Dominguez, Ed., Oper: La dama del castello, in Barcellona aufgeführt. **47.** 935.

Dominicetti, Cos., Oper: I begli usi di città, aufgeführt in Terenzano. **44.** 341. Venedig. **44.** 359.

—— Oper: I Ciarlatani, o la Fiera di Tolobes, in Brescia aufgeführt. **47.** 598.

Dominik, Beatschist in Dresden. **44.** 188. **49.** 540.

Dommermuth, J. A., Kaplan in Koblenz, Etwas über die Choralbücher in der kathol. Kirche. **45.** 505.

Donadio, Oper: Elisa, in Neapel aufgeführt. **47.** 642.

Donadio, Bassist, in Cagliari. **48.** 108. Catania. **46.** 338. Palermo. **47.** 629. Ravenna. **47.** 419.

Donatelli, Bassist, in Strassburg. **43.** 885. Triest. **45.** 481.

Donatelli, Sgr., Sängerin, in Berlin. **48.** 237. Hamburg. **48.** 491. Strassburg. **43.** 885. (Vgl. Salvini.)

Donati, Lui., Tenorist, in Berlin. **47.** 12. Cuneo. **48.** 357. Empoli. **38.** 466. Florenz. **39.** 196. **40.** 407. Genua. **44.** 309. **45.** 348. Mailand. **45.** 365. Moskau. **47.** 312. Palermo. **42.** 896. **43.** 68. Rom. **42.** 249. **46.** 194. Turin. **49.** 42.

Donelli, Bassist, in Alessandria. **47.** 685. Arona. **46.** 828. **47.** 879. Bergamo. **48.** 374. Brescia. **44.** 1034. **47.** 588. Mailand. **44.** 987. Novara. **44.** 836. Pavia. **46.** 540. Piacenza. **47.** 811.

Donelli, Sgr. Ter., Sängerin, in Ancona. **40.** 442. Prato. **39.** 658. Reggio. **36.** 666.

Donelli-Piccinini, Sgn. Margh., Sänger in Ancona. **40.** 442.

Donizetti, Gaet., aus Bergamo — Biographie. **50.** 321. dessen Aehnlichkeit mit Spohr. **35.** 809. Schilderung seiner Persönlichkeit. **47.** 668. Ueber das Anziehende in seiner und der italien. Musik überhaupt. **48.** 679. Maestro di camera und Kompositionslehrer am Konservatorium zu Neapel. **36.** 793. **37.** 452. will seine Entlassung nehmen. **40.** 774. als Professor des Kontrapunktes daselbst angestellt. **38.** 174. erhält den Orden der französischen Ehrenlegion. **38.** 648. stellvertret. Direktor des Konservat. zu Neapel (für Zingarelli). **39.** 97. geht nach Paris. **41.** 114. seine Büste. **41.** 152. zum Ehrenmitglied der Sta Cecilia in Rom ernannt. **41.** 854. schreibt zugleich 3 neue Opern. **42.** 34. kehrt nach Italien zurück. **42.** 734. sein Empfang in Bergamo. **42.** 816. erhält den türk. Osmanordden in Diamanten. **43.** 345. in Mailand. **43.** 931. seine Operahonorare, ebendas. zum österr. Hofkapellmstr. ernannt. **44.** 564. erhält mehrere Orden. **44.** 598. zum Ehrenmitgl. der Gesellsch. der Musikfreunde d. österr. Kaiserstaates. ern. **44.** 636. zum Mitgl. der pariser Akademie ern. **45.** 142. erhält einen portugies. Orden. **46.** 463. 576 (für Widmung seines Dom Sebastian). in Wahnsinn verfallen. **47.** 848. — **48.** 149. 478. **49.** 434. wird auch Bergamo gebracht. **49.** 694. 868. **50.** 201. † daselbst. **50.** 302. Verzeichniss seiner Kompositionen. **38.** 174. **49.** 649.

—— Kantate: Il ritorno desiderato, in Neapel aufgef. **32.** 750.

—— Oratorium, in Wien aufgeführt. **45.** 498 fg.

—— Oper: Adelia oss. la figlia del Arciere (für Rom geschr., s. u.), in Florenz aufgef. **45.** 412. Genua. **47.** 686. Madrid. **45.** 371. **47.** 935. Messina. **45.** 392. Neapel. **44.** 239. **45.** 910. Rom. **43.** 388. Venedig. **48.** 387. — Klavierauszug. (R) **43.** 697.

—— Oper: L'aje nel imbarazzo (für Mailand geschr., s. u.), in Ancona aufg. **42.** 490. Berlin. **43.** 686. Bologna. **41.** 626. Florenz. **42.** 494. 668. Forli. **41.** 625. **47.** 94. Genua. **42.** 270. S. Giovanni in Persiceto. **44.** 276. Konstantinopel. **46.** 575. Livorno. **44.** 1036. Lucca. **41.** 391. Mailand. **31.** 196. **40.** 179. **44.** 1033. Neapel. **37.** 49. **40.** 773. **43.** 664. **45.** 636. 910. **46.** 506. 809. **47.** 77. 399. Nizza. **42.** 517. Novara. **47.** 149. Palermo. **43.** 987. Pisa. **43.** 466. Pistoja. **36.** 665. Reggio. **45.** 429. Rom. **43.** 388. **44.** 1008. Sassari. **42.** 476. Siena. **43.** 466. Spoleto. **35.** 327. Treviso. **40.** 695. Triest. **41.** 936. Turin. **40.** 590. **43.** 500. **46.** 370. Venedig. **38.** 574. **44.** 884. Verona. **45.** 366. Vicenza. **45.** 366. Vigevano. **47.** 149.

—— Oper: Alahor in Granata, aufgeführt in Palermo. **32.** 519.

—— Oper: Le duc d'Albe, in Paris geschrieben. **42.** 734. zurückgelegt. **43.** 95.

—— Oper: Alina, regina di Golconda (für Genua geschr. 1828), aufgeführt in Acqui. **47.** 878. Alessandria. **45.** 445. Ancona. **45.** 396. Asti. **46.** 524. Bologna. **44.** 1009. Brescia. **46.** 408. Cagliari. **45.** 330. 459. Chiavari. **46.** 141. Crema. **44.** 988. Cuneo. **47.** 446. Lissabon. **44.** 1011. Lodi. **46.** 540. Lucca. **45.** 414. Mailand. **32.** 767. **44.** 324. Mantua. **44.** 988. Modena. **45.** 331. Mondovi. **48.** 946. Neapel. **46.** 506. Nizza.

47. 150. Parma. 44. 1007. Piacenza. 45. 915. Rom. 32. 76. 44. 812. Ravigo. 48. 387. Salutzo. 45. 432. Sassari. 45. 330. Triest. 45. 481. Turin. 45. 332. 46. 827. Venedig. 44. 1005. Verona. 45. 366. 46. 113. Voghera. 46. 524. Wien. 45. 697. Zara. 48. 145.

Donizetti, G., Oper: Anna Bolena (für Mailand geschr., s. u.), aufg. in Alba. 46. 117. Alessandria. 36. 567. Alghero. 43. 88. Ancona. 38. 661. 45. 396. 46. 302. Arezzo. 35. 638. Athen. 46. 209. Barcellona. 44. 1053. Bergamo. 36. 776. 45. 947. Berlin. 35. 650. 839. 36. 381. 469. 37. 430. 40. 857. 43. 387. Bologna. 34. 821. 37. 286. 42. 231. Brescia. 37. 127. 43. 932. Cadix. 43. 747. Cagliari. 39. 147. 47. 130. Chiari. 46. 113. Chieti. 36. 795. Crema. 38. 598. Cremona. 36. 617. Cuneo. 37. 638. Dresden. 41. 633. Este. 46. 115. Fabriano. 38. 382. Faenza. 48. 325. Ferrara. 39. 422. Florenz. 34. 382. 36. 528. 818. 38. 228. 677. 42. 669. 44. 834. Forlì. 39. 265. 46. 510. Foligno. 36. 518. Genua. 35. 639. 37. 769. Jesi. 43. 430. Konstantinopel. 46. 575. Lecco. 47. 186. Lissabon. 46. 208. Livorno. 42. 950. 44. 1036. Lodi. 38. 598. 42. 471. Lucca. 34. 822. Lugo. 41. 857. 42. 250. Macerata. 44. 1051. Madrid. 37. 9. Mailand. 33. 171. 323. 34. 412. 37. 831. 42. 682. 48. 372. Malta. 36. 629. 44. 364. Mantua. 37. 672. Messina. 35. 131. 48. 369. Mexiko. 38. 670. Modena. 39. 776. 652. Moskau. 45. 455. Neapel. 34. 566. 37. 48. 50. Nizza. 42. 320. Novara. 37. 637. Odessa. 41. 833. 45. 932. 47. 512. Padua. 44. 1005. Palermo. 40. 460. 42. 292. Paris. 35. 688. Parma. 36. 713. 45. 430. Pavia. 47. 397. Perugia. 42. 499. Piacenza. 37. 636. Prag. 36. 352. 38. 23. 39. 248. Reggio. 39. 652. Rom. 36. 44. 42. 476. 46. 240. 47. 52. 329. 36. 572. Sassari. 37. 309. Sinigaglia. 38. 92. Sulrna. 46. 576. Strassburg. 41. 211. Teramo. 40. 462. Tortona. 42. 681. Treviso. 38. 332. Triest. 36. 570. 41. 424. 45. 368. Turin. 37. 448. Valencia. 42. 519. Varese. 36. 629. Venedig. 34. 413. 36. 716. 40. 643. 43. 644. Vercelli. 37. 717. 45. 52. Verona. 34. 567. Voghera. 42. 681. Warschau. 47. 230. Wien. 35. 380. 382. 37. 529. 38. 107. 41. 641. Zante. 42. 519. — Ouvertüre daraus, in Prag aufgeführt. 35. 350. Ouv. p. Pianof. (B) 34. 388.

— Oper: Alfredo il Grande, aufgeführt in Genua. 41. 173. Neapel. 39. 95. 371 fg. 729. 40. 113. 197. 41. 113. 42. 174.

— Oper: Belisario (für Venedig geschr., s. u.), aufgeführt in Alessandria. 42. 270. Alexandrien. 45. 370. Algier. 41. 218. 42. 517. 46. 881. Amsterdam. 47. 229. Ancona. 39. 625. 730. 43. 669. Arezzo. 43. 138. Arona. 46. 828. Athen. 42. 702. 991. 43. 373. Barcellona. 44. 228. 516. Bergamo. 36. 776. 45. 947. 46. 644. Berlin. 40. 335. 410. 560. 41. 820. 42. 1068 fg. 44. 166. 238. 45. 43. 472. 46. 189. 752. 47. 440. Bilbao. 48. 143. Bologna. 39. 168. 41. 150. Brescia. 39. 778. Brünn. 42. 702. Bukarest. 46. 209. Carpi. 41. 906. Carrara. 45. 428. Cassinmagiore. 43. 340. Castellanza. 42. 503. Catania. 46. 161. Cesena. 42. 250. Chiari. 42. 182. Chiavari. 43. 180. Chioggia. 43. 644. Cologno. 43. 201. Comachio. 47. 840. Corneto. 43. 90. Cotignola. 45. 653. Crema. 40. 326. Cremona. 38. 856. Dresden. 45. 615. 630. Este. 47. 188. Fermo. 39. 729. Florenz. 38. 677. 43. 445. 1021. 44. 293. 46. 175. 47. 146. Forlì. 43. 669. Frankfurt a. M. 41. 117. 42. 206. 43. 220. 820. 44. 412. 729. 47. 138. 48. 162. 309. 347. Genua. 39. 670. 45. 446. Görz. 42. 201. Granada. 45. 483. Hamburg. 50. 760. 799. Havana. 42. 318. 702. 43. 748. 1079. 44. 1011. Koburg. 43. 84. Konstantinopel. 44. 1011. 45. 224. 802. Lemberg. 45. 154. Lissabon. 46. 208. Livorno. 39. 76. 47. 443. Lodi. 40. 326. Madrid. 45. 803. 48. 413. Mailand. 39. 62. 42. 381. 44. 838. Malta. 42. 322. Mantua. 39. 511. 702. Marseille. 47. 937. Messina. 39. 378. 40. 461. Mestre. 44. 1031. Modena. 43. 317. 44. 1007. Montagnana. 44. 341. Montara. 48. 357. Monza. 42. 472. Moskau. 47. 511. Neapel. 39. 370. 729. 40. 113. 197. 41. 606. 839. 43. 668. 44. 239. 48. 321. Newarkenes. 44. 1011. Novi. 42. 270. Odessa. 41. 853. 43. 749. Osimo. 45. 239. Padua. 39. 689. 43. 224. 45. 367. 46. 846. Palermo. 39. 94. 44. 220. 812. Paris. 41. 395. Parma. 40. 374. Pavia. 39. 510. 43. 642. 44. 1033. Perugia. 41. 856. Pesaro. 43. 430. Piacenza. 39. 495. 41. 392. Pordenone. 44. 1034. Prag. 40. 721 fg. 41. 165. 571. 42. 705. 43. 383. 45. 428. 534. 46. 855. 47. 273. 640. Prato. 44. 834. Pressburg. 42. 703. Ravenna. 41. 925. Reggio. 43. 517. 45. 392. Rom. 39. 287. 41. 169. 46. 307. Rovigo. 41. 212. 43. 644. Salerno. 47. 76. Santiago. 47. 935. Schio. 42. 184. S. Sepolcro. 46. 193. Siena. 43. 1021. Sinigaglia. 40. 804. Strassburg. 47. 763. 48. 702. Treviso. 39. 689. 43. 644. Triest. 40. 182. 42. 472. 43. 986. 47. 493. Trinitätsinsel. 47. 228. Turin. 39. 495. 45. 332. 49. 42. Udine. 43. 225. Valladolid. 46. 558. Venedig. 38. 533. 39. 687. 43. 569. 44. 839. 46. 556. 47. 627. Vercelli. 43. 501. Verona. 40. 198. 355. 44. 885. Vicenza. 42. 448. Victoria. 48. 143. Viterbo. 43. 90. Wien. 38. 516. 39. 544. 41. 613. 894. 42. 132. 43. 198. 731. 1129. San Yago. 44. 365. Zante. 42. 519. — Potpourri daraus, für Pianoforte, (B) 43. 705.

Donizetti, G., Oper: Betly (von D. selbst gedichtet), für Palermo geschr. (s. u.), aufgef. in Alessandria. 45. 445. Arona. 46. 828. Barcellona. 47. 510. Bologna. 44. 277. Cuneo. 47. 878. Fano. 48. 324. Florenz. 41. 172. 390. Foggia. 46. 197. Havaña. 44. 1011. Macerata. 46. 356. Madrid. 44. 1055. 45. 371. Mailand. 45. 798. Messina. 48. 319. 704. Neapel. 39. 14. 96. 40. 113. 46. 809. 47. 77. 845. Odessa. 43. 374. Palermo. 40. 100. 47. 630. 843. Piacenza. 42. 670. S. Pier d'Arena. 43. 1077. Recanati. 47. 414. Reggio. 42. 203. Rom. 42. 278. Turin. 45. 431. 945. Venedig. 41. 255. Vercelli. 45. 776.

— Oper: Il Borgomastro di Saardam, aufgeführt in Berlin. 39. 611. Neapel. 42. 913. 43. 69. Turin (mit der Ouverture zum Freischütz). 36. 566. Wien. 38. 830.

— Oper: Baondelmonte, s. Maria Stuarda.

— Oper: Il campanello (von D. selbst gedichtet, für Neapel geschr., s. u.), aufgeführt in Bologna. 45. 634. Castellamare. 43. 388. Florenz. 41. 390. Genua. 42. 270. Mailand. 48. 526. Modena. 43. 517. Neapel. 38. 648. 39. 579. 40. 773. 41. 113. 45. 912. 46. 205. 341. Novara. 48. 358. Turin. 47. 684.

— Oper: Caterina Cornaro — 45. 804. aufgeführt in Neapel. 46. 340. in Palermo. 47. 444.

— Oper: Le convenience et inconvenience teatrali (für Mailand geschr., s. u.), aufgeführt in Cadix. 37. 392. Cuneo. 44. 1033. Genua. 38. 230. 41. 173. Mailand. 33. 813. 45. 348. Neapel. 48. 321. Salurzo. 44. 1035. Treviso. 42. 424. Turin. 44. 1035. Wien. 42. 620. Zara. 43. 575.

— Oper: Il diluvio universale (für Neapel geschr.), aufgeführt in Genua. 36. 715. Messina. 37. 236. Neapel. 32. 500.

— Oper: Elisabetta di Rouilworth, aufgeführt in Neapel. 31. 509.

— Oper: L'elisir d'amore (für Mailand geschr., s. u.), aufgeführt in Acqui. 44. 1035. Ajaccio. 43. 373. Alba. 46. 117. Alessandria. 42. 514. Alexandrien. 44. 363. Algier. 42. 517. 47. 378. Ancona. 40. 142. Arezzo. 44. 1029. Arona. 47. 879. Ascoli. 39. 420. Asti. 44. 299. 47. 148. Bagnacavallo. 46. 195. Barcellona. 37. 153. 43. 573. 47. 935. Bassano. 37. 200. Battaglia. 43. 926. Bergamo. 35. 349. 38. 597. Berlin. 36. 501 (vgl. 643). 39. 611. 707. 40. 131. 211. 560. 41. 236. 541. 724. 1030. 42. 463. 1068. 43. 361. 487. 497. 501. 585. 688. 1013. 44. 238. 451. 45. 316. 360. 46. 732. 47. 376. 49. 111. 422. Biella. 43. 1077. Bologna. 37. 732. 40. 178. 42. 493. 44. 277. 1009. 47. 415. 48. 572. Bona. 47. 750. Borzoli. 42. 845. Brenno. 46. 408. Brünn. 42. 702. Bari. 46. 193. Cadix. 36. 630. 43. 747. Cagliari. 36. 568. Casalmaggiore. 45. 365. Catania. 43. 820. Chieti. 36. 637. 45. 316. 48. 648. Civita vecchia. 42. 640. Codogno. 46. 101. Como. 36. 856. Corfu. 41. 852. Crema. 46. 340. Cremona. 36. 776. 43. 567. 46. 340. 47. 598. Crescentino. 39. 669. Dresden. 47. 253. 48. 487. 748. Exao. 39. 421. Feltre. 42. 955. Fermo. 38. 381. Florenz. 36. 604. 39. 190. 746. 41. 171 fg. 627. 44. 1036. 46. 318. 322. 811. Forlì. 41. 625. Fossombrone. 45. 390. Frankfurt a. M. 41. 41. 462. 45. 409. 48. 300. Gadiex. 46. 408. Genf. 47. 751. 48. 141. Genua. 36. 567. 37. 152. 309. 769. 41. 174. 43. 182. 45. 318. 47. 150. Görz. 42. 201. Granada. 45. 370. 483. Hamburg. 45. 618. 48. 81. 49. 431. Havaña. 43. 573. 748. Imola. 38. 446. 44. 1032. Ivrea. 42. 315. Kassel. 41. 604. 49. 404. 50. 710. Konstantinopel. 46. 575. Kopenhagen. 47. 229. 48. 414. 49. 200. Lecco. 37. 358. 47. 186. Lemberg. 45. 154. Levante. 41. 406. Lissabon. 43. 263. Livorno. 38. 678. 39. 438. Lucca. 37. 272. 43. 467. 47. 443. 48. 344. Lugo. 48. 324. Lüneburg. 45. 794. Madrid. 47. 734. Mahon. 48. 143. Mailand. 34. 268. 35. 589. 37. 128. 38. 110. 282. 39. 720. 40. 199. 41. 670. 43. 534. 618. 45. 798. 47. 581. Mantua. 36. 851. 40. 643. 46. 403. 541. Medicina. 46. 195.

Messina. 37. 254. 39. 578. 45. 392. Modena. 36. 666. 849. — Moncalva. 47. 149. Mondovi. 26. 567. 43. 1077. Monza. 42. 472. 48. 373. Neapel. 36. 778. 37. 48 fg. 500. 40. 114. 773. 41. 839. 42. 638. 43. 987. 44. 239. 1052. 45. 327. 392. 910. 46. 197. 339. 809. Neuwerlaus. 44. 1011. 47. 937. Nizza. 42. 931. 48. 849. 43. 316. 46. 372. Noreia. 43. 290. Novara. 42. 209. 47. 685. Novi. 46. 372. Odessa. 42. 993. Oporto. 47. 937. Oran. 44. 907. 45. 483. 47. 751. Orzinuovo. 45. 365. Oradea. 44. 1033. Padua. 38. 334. 43. 568. 47. 627. Palermo. 37. 178. 242. 44. 220. 47. 397. Parma. 42. 670. 44. 645. 44. 1007. Pavia. 36. 618. 40. 627. 43. 642. Perugia. 48. 325. Pesaro. 46. 357. Perugia. 42. 491. Pesaro. 36. 662. Petersburg. 47. 30. 230. 48. 145. 49. 430. 50. 9. Pinerolo. 47. 148. Pisa. 36. 665. Pordenone. 42. 955. Prag. 39. 344. 641. 822. 40. 46. 432. 440. 559. 41. 408. 743. 43. 277. 44. 545. 45. 734. 775. 46. 856. 47. 541. 640. Pressburg. 42. 703. Recanati. 42. 490. Reggio. 37. 635. 45. 429. S. Remo. 44. 877. Rieti. 48. 324. Riga. 49. 513. Rom. 36. 795. 39. 429. 45. 638. 48. 87. Roveredo. 42. 701. Rovigo. 37. 672. 41. 370. 42. 249. 640. 45. 480. Rudolstadt. 46. 663. Salurzo. 36. 568. 47. 148. Santander. 46. 883. Sassari. 36. 568. Savigliano. 38. 729. Savona. 44. 837. Schio. 38. 263. Sciros. 39. 641. Sinigaglia. 41. 853. Smirna. 45. 483. Strassburg. 43. 884. Teramo. 40. 461. Todi. 44. 832. Treviso. 42. 424. Triest. 36. 716. 41. 936. 43. 570. 986. 45. 481. Turin. 36. 566. 38. 230. 42. 514. 950. 43. 500. 1076. 45. 332. 945. Udine. 43. 225. Valencia. 43. 1080. Venedig. 35. 348. 37. 673. 39. 228. 41. 696. 43. 570. 44. 884. 1005. 45. 368. 46. 514. Vercelli. 44. 1045. 47. 299. 48. 37. 40. 355. 643. 46. 112. Viareggio. 41. 903. Vicenza. 44. 885. Vigevano. 45. 445. Viterbo. 43. 90. Vittoria. 47. 936. Voghera. 47. 459. Warschau. 47. 230. Weimar. 45. 263. 631. 943. Wien. 37. 330. 38. 513. 40. 98. 541. 41. 366. 43. 667. 1130. 50. 30. S. Yago. 43. 263.

Donizetti, G., Oper: Gli Esiliati in Siberia (für Genua geschr.), auch: Otto mesi in due giorni, aufgeführt in Ancona. 43. 414. Barcellona. 43. 573. Berlin, ant. d. Tit.: Die Macht der kindl. Liebe. 44. 449. Bologna. 39. 731. Florenz. 46. 522. Genua. 35. 639. 37. 709. Mailand. 36. 813. Neapel. 36. 778. 37. 48. 500. Perugia. 37. 537. Rom. 38. 338. 43. 89. Turin. 37. 638. Wien. 34. 835.

— Oper: L'Esule di Roma (für Neapel geschr.), aufgeführt in Alessandria. 44. 298. Ancona. 36. 662. Bergamo. 42. 816. 934. Cadix. 37. 10. 43. 747. Cagliari. 36. 568. Codogno. 42. 138. Lissabon. 33. 331. Macerata. 33. 328. Madrid. 46. 883. Malta. 43. 1079. Neapel. 31. 349. 36. 631. 37. 48 fg. Nizza. 42. 517. Piacenza. 44. 835. Prag. 39. 246. Rom. 37. 740. Sassari. 36. 373. Sinigaglia. 37. 61. Trapani. 37. 253. Trento. 43. 645.

— Oper: Fausta (für Neapel geschr.), aufgeführt in Alessandria. 44. 298. Barcellona. 37. 153. 43. 747. Bergamo. 43. 947. Berlin. 37. 247. 38. 127. 284 fg. Cadix. 37. 153. Florenz. 42. 493. Genua. 36. 850. Havana. 44. 906. Mailand. 35. 158. 43. 532. Neapel. 34. 381. Padua. 37. 830. Palermo. 36. 631. 44. 219. Parma. 43. 712. Pavia. 41. 693. Piacenza. 43. 712. Reggio. 44. 834. Turin. 36. 714. Venedig. 36. 716. Vicenza. 42. 448. Wien. 666. Zaragoza. 45. 483. — Ouverture daraus, in Wien aufgeführt. 37. 203.

— La Favorite (für Paris geschr.), aufgeführt in Berlin. 44. 963 fg. Breslau. 44. 527. Cagliari. 47. 150. 460. Dresden. 48. 487. Frankfurt a. M. 43. 990. 1071. 44. 117. 357. 827. 45. 94. 46. 412. 48. 161. 502. Rassel. 43. 396. 47. 568. Lissabon. 45. 483. London. 49. 94. 166. Madrid. 45. 951. Mailand. 46. 92. Oporto. 48. 145. Padua. 44. 1005. Paris. 43. 21. 94. 49. 876. Petersburg. 48. 414. 50. 683. Strassburg. 44. 274. 46. 631. Venedig. 46. 410. — Klavierauszug. (R.) 43. 1061.

— Oper: La fille du regiment (Die Tochter des Regiments), für Paris geschrieben — in Acqui. 47. 878. Alessandria. 47. 685. Arezzo. 48. 342. Arona. 45. 946. Asti. 46. 117. Barcellona. 46. 881. 47. 228. Berlin. 44. 763. 832. 45. 136 fg. 665. 750. 849. 46. 320. 366. 444. 489. 824. 47. 10. 161 fg. 225. 440. 48. 367. 49. 634. 888. Bologna. 46. 521. Brenno. 48. 375. Brescia. 46. 408. Breslau. 45. 132. 49. 27. Bukarest. 48. 414. Cagliari. 43. 1019. Castiglione. 47. 187. Catanzaro. 46. 339. Ceneda. 46. 845. Chiavari. 47. 149. Como. 46. 390. Crema. 47. 597. Cuneo. 46. 371. Dresden. 47. 233. 48. 487. 748. Fabriano. 46. 355. Ferrara. 46. 357. Florenz. 44. 296. 46. 176. Foggia. 46. 339. 48. 220. Frankfurt a. M. 44. 745. 827. 940. 45. 94. 232. 410. 820. 46. 412. 47. 858. 48. 300. 547. 692. 49. 127. 760. 50. 304. Genua. 44. 300. 46. 828. Gotha. 50. 345. Hamburg. 44. 749. 45. 617. 47. 664. 49. 29. 520. 883. 896. 50. 423. 503. Kassel. 49. 404. 762. Klagenfurt. 48. 144. Koburg. 47. 848. 50. 72. Leganano. 46. 409. Leipzig. 47. 424. Leuduar. 46. 845. Lissabon. 44. 363. Lodi. 46. 408. 540. London. 49. 766. Lovere. 48. 375. Macerata. 46. 355. Mailand. 43. 293. 46. 539. 47. 581. Mantua. 48. 125. Messina. 44. 812. Modena. 46. 142. Mondovi. 47. 879. Monza. 47. 491. Neapel. 43. 638. 988. 46. 341. 48. 87. 321. Neustrelitz. 45. 721. Novara. 47. 685. Odessa. 46. 576. Ostiglia. 46. 541. Padua. 46. 409. 47. 627. Palermo. 47. 629. Palmanova. 47. 188. Paris. 42. 295. Pavia. 46. 101. Petersburg. 49. 431. Piacenza. 46. 812. Pinerolo. 45. 946. 46. 117. Poggio Cajano. 46. 193. Prag. 45. 221. 532. 734. 887. 909. 46. 273. 48. 271. Ravenna. 46. 356. Reggio. 47. 413. Riga. 47. 14. 49. 513. Rom. 48. 322. Roveredo. 46. 556. Rovigo. 46. 541. Saluzzo. 47. 458. Savona. 46. 372. Schwerin. 44. 46. Stockholm. 49. 893. Stradella. 46. 845. Strassburg. 48. 702. 49. 778. 50. 713. Treviso. 46. 541. Turin. 43. 730. 47. 147. Valencia. 47. 510. 48. 433. Venedig. 46. 114. 410. 48. 14. Vercelli. 45. 775. Verona. 46. 113. Vicenza. 47. 598. Weimar. 45. 631. 943. 46. 291. Wien. 43. 667. 46. 14. 48. 560. 49. 130. Zara. 46. 209.

Donizetti, G., Oper: Il furioso all' isola S. Domingo (für Rom geschr., s. u. h. auf. in Alessandria. 43. 501. Ancona. 38. 383. S. Angelone. 39. 421. S. Angelo. 42. 492. Arezzo. 42. 511. Arona. 46. 828. Asti. 43. 156. Barcellona. 37. 153. Bergamo. 37. 657. Berlin. 40. 211. 273. 410. Bologna. 37. 752. 39. 422. Bra. 38. 517. Brescia. 36. 852. 42. 955. 47. 598. Budrio. 46. 357. Cagliari. 37. 308. 43. 88. Camerino. 42. 490. Canneto. 45. 366. Casalmaggiore. 45. 946. Castelfranco. 46. 541. Castiglione. 47. 187. Ceneda. 42. 955. Cesena. 42. 916. Chivassi. 47. 459. Como. 42. 933. Corfu. 37. 392. Cortona. 48. 342. Coruña. 46. 557. Cremona. 37. 658. 44. 1034. Cuneo. 37. 638. Dezenzano. 45. 365. Empoli. 38. 467. Este. 38. 261. Ferrara. 40. 575. 41. 626. Florenz. 36. 664. 38. 465. 39. 48. 456. 47. 31. Forli. 41. 856. Fossombrone. 45. 396. Fuligno. 39. 148. Gelarate. 46. 540. Genua. 37. 152. 199. 769. Havana. 44. 906. Jesi. 40. 443. Ivrea. 39. 496. Konstantinopel. 44. 1011. Livorno. 37. 753. Lucca. 36. 665. Mailand. 35. 799. 36. 618. 838. 38. 94. 45. 797. Mantua. 44. 1034. Messina. 46. 808. Mexiko. 38. 850. Mirandola. 37. 310. Modena. 37. 635. Neapel. 36. 778. 795. 37. 49 fg. 499. 38. 174. 40. 113. 47. 77. 48. 831. Neuwerlaus. 44. 1011. Nizza. 39. 670. 43. 516. Novara. 45. 776. Novi. 42. 617. Odessa. 41. 853. Oregio. 42. 931. Oran. 45. 483. Padua. 36. 571. 37. 360. 43. 936. Palermo. 37. 252. 498. 41. 112. Parma. 36. 813. 40. 616. Pavia. 36. 856. Perugia. 37. 537. Pesaro. 37. 539. Pisa. 39. 458. Ragusa. 42. 519. Ravenna. 42. 492. Recanati. 42. 490. Reggio. 37. 635. 39. 477. Rom. 35. 160. 318. 36. 517. 38. 177. 330. 44. 1008. 46. 354. Santander. 46. 882. S. Sepolcro. 39. 196. Siena. 38. 466. 42. 511. Sinigaglia. 40. 538. Terni. 37. 314. Trapani. 37. 499. Turin. 37. 153. 38. 261. 41. 936. Turin. 36. 565. 38. 483. 39. 804. 42. 680. 950. 47. 684. Valencia. 42. 519. Venedig. 36. 716. 38. 831. 41. 424. Vercelli. 44. 299. Verona. 42. 701. 47. 829. Viareggio. 42. 930. Vicenza. 36. 716. Vigevano. 42. 516. Wien. 37. 360. 531. 40. 98. Zara. 46. 209.

— Oper: Gemma di Vergy (geschrieben für Mailand), aufgef. in Acqui. 43. 1007. Alba. 43. 1076. Alessandria. 41. 174. Algier. 42. 322. 43. 1078. 46. 881. Ancona. 41. 624. 47. 414. Arezzo. 44. 834. Asti. 42. 681. 48. 107. Athen. 44. 363. Badia. 43. 936. 47. 187. Barcellona. 41. 852. 44. 1036. 45. 802. Bassano. 42. 183. Battaglia. 46. 845. Bergamo. 41. 933. 45. 462. 47. 899. Berlin. 43. 424. 496. 44. 68. Biella. 43. 1077. Bologna. 41. 626. 40. 444. 43. 431. Bona. 47. 750. Bra. 44. 299. Brescia. 41. 934. 45. 462. Cadix. 43. 747. Campobasso. 43. 72. Carpi. 45. 428. Casalmaggiore. 46. 101. Castelfranco. 42. 935. Castrovillari. 47. 843. Cefalonia. 43. 573. Ceneda. 46. 845. Cento. 42. 916. Cesena. 42. 230. Chiavari. 42. 271. Chioggia. 42. 701. Civitanova. 47. 414. Comachio. 46. 810. Como. 43. 932. 47. 880. Corfu. 42. 322. 48. 144. 414. Cornuto. 43. 90. Crema. 42. 499. Dolo. 47.

188. Fabriano. 45. 396. Fano. 47. 415. Feltre. 46. 115. Fermo. 41. 855. 42. 250. Florenz. 38. 677. 41. 627. 44. 1008. 45. 330. 46. 358. 47. 442. 667. 49. 691. Foggia. 48. 85. Forlì. 46. 356. Fossano. 43. 731. Fossombrone. 45. 396. Foligno. 47. 414. Genf. 47. 751. Genua. 42. 316. 952. 43. 670. 43. 732. 46. 325. Görz. 46. 115. Grausste. 45. 370. Havaña. 43. 573. 748. Jesi. 43. 430. Imola. 41. 856. 47. 846. Intra. 45. 776. Klagenfurt. 48. 144. Konstantinopel. 45. 370. 47. 937. Legnano. 46. 409. Lendinara. 42. 955. Levante. 42. 271. Lissabon. 45. 882. Livorno. 41. 905. 44. 1035. Lodi. 41. 693. Lucca. 43. 1023. Lugano. 43. 374. Macerata. 42. 640. Madrid. 46. 358. 47. 227. Mailand. 37. 448. 40. 864. 41. 422. 44. 1033. 45. 348. 46. 539. 47. 462. Malaga. 42. 322. Mantua. 40. 199. 43. 643. 44. 885. 46. 341. Modena. 47. 94. Messina. 41. 112. 47. 75. 397. Meskin. 45. 371. Mirandola. 47. 147. Modena. 40. 615. Montagnana. 42. 183. Monza. 48. 373. Neapel. 39. 372. 579. 40. 773. 41. 839. 42. 230. 474. 912 fg. 43. 69. 44. 240. 1009. 45. 636. 912. 46. 205. 809. 48. 86. Nizza. 43. 202. Novara. 41. 646. 46. 141. Novi. 47. 149. Odessa. 43. 1080. Oneglia. 44. 299. 45. 348. Operto. 43. 574. 749. Oran. 44. 907. 45. 803. 47. 751. Orvieto. 48. 324. Ostrau. 43. 223. Padua. 39. 689. 44. 884. Palermo. 40. 100. 43. 68. Palma. 42. 703. 43. 263. Palmanuova. 44. 359. 46. 115. Paris. 49. 877. Parma. 38. 482. Pavia. 41. 693. 46. 391 fg. Perugia. 42. 176. 46. 193. Piacenza. 39. 668. 41. 645. 43. 517. 45. 429. 46. 323. Pisa. 43. 731. Pest. 41. 628. Pistoja. 42. 510. Pordenone. 44. 884. Prato. 43. 467. Ravenna. 40. 575. 42. 493. Reggio. 42. 670. 43. 711. 45. 392. 47. 443. S. Remo. 44. 837. 45. 348. Rimini. 48. 324. Rom. 38. 662. 869. 42. 638. 41. 169. 44. 1008. 45. 912. 46. 308. Rovigo. 43. 204. 45. 380. Sarzle. 47. 900. Saluzzo. 42. 313. S. Salvatore. 47. 685. Santander. 47. 228. Savona. 45. 330. Savona. 44. 837. S. Sepolcro. 46. 193. Sevilla. 41. 852. 44. 365. Siena. 41. 905. 44. 1037. Soresina. 44. 340. Spoleto. 48. 324. Stradella. 46. 845. Terni. 43. 415. Teste. 46. 845. Treviso. 44. 691. Trevisio. 44. 359. Triest. 41. 424. 45. 801. 46. 410. Trinitatisinsel. 47. 228. Turin. 41. 953. Udine. 41. 936. Valencia. 43. 1080. 47. 229. Valenza. 47. 685. Venedig. 41. 695. 42. 185. 44. 359. 1006. 46. 410. 48. 126. Vercelli. 43. 501. Verona. 45. 366. 47. 187. Viareggio. 42. 930. Vicenza. 42. 448. 45. 462. 46. 113. 47. 208. Vigevano. 43. 540. Viterbo. 43. 90. Voghera. 43. 731. Wien. 40. 541. 42. 620. 45. 697. San Yago. 44. 906. Zante. 43. 575. Zara. 42. 323. 48. 414. Zaragoza. 43. 264. 47. 228.

Donizetti, G., Oper: Gianni di Calais, geschrieben für und aufgeführt in Mailand. 43. 171. Neapel. 38. 31. Paris. 35. 688.

— Oper: Gianni di Parigi, aufgeführt in Mailand. 41. 933. Paris. 35. 688. Turin. 40. 102.

— Oper: Il giovedì grasso, aufgeführt in Neapel. 32. 320.

— Oper: Imelda de' Lambertazzi, aufgeführt in Neapel. 32. 730. Barcellona. 43. 262.

— Oper: Der Liebestrank, s. L'elisir d'amore.

— Oper: Linda di Chamounix (für Paris geschr., s. u.), aufgeführt in Alessandria. 47. 416. Ancona. 46. 356. Barcellona. 46. 881. Bergamo. 48. 374. Berlin. 45. 136. 47. 674. 781. 48. 237. Bologna. 43. 654. 47. 415. Brescia. 48. 373. Breslau. 45. 883. Bukarest. 48. 414. Cadix. 46. 357. Cagliari. 47. 150. 460. Catania. 46. 196. 338. Codogno. 48. 126. Corfu. 48. 144. 414. Crema. 48. 374. Cuneo. 48. 357. Dresden. 45. 613. Ferrara. 47. 415. Florenz. 45. 413. Foggia. 48. 85. 320. Fuligno. 46. 356. Genua. 48. 168. Hamburg. 45. 192. 319. 47. 653. Kopenhagen. 47. 311. 48. 414. Lissabon. 48. 141. Livorno. 46. 338. Lodi. 48. 374. Lucca. 46. 366. Macerata. 46. 355. Madrid. 46. 208. Mailand. 46. 390. 47. 462. 581. 48. 109. Malta. 47. 311. Mantua. 47. 508. Messina. 46. 338. Modena. 48. 96. Moskau. 47. 542. München. 47. 495. Neapel. 45. 392. 46. 197. 295. 339. 341. 907. 809. 47. 47. 48. 85. Padua. 48. 387. Palermo. 47. 75. 630. 48. 84. 319. Paris. 45. 14. Parma. 47. 686. Pavia. 48. 373. Perugia. 48. 324. Pesaro. 46. 356. Petersburg. 47. 512. 48. 145. 49. 431. Piacenza. 48. 356. Pinerolo. 46. 827. Pisa. 48. 343. Prag. 46. 456. 858. Rom. 45. 329. 48. 87. Sevilla. 46. 208. Siena. 47. 862. Triest. 46. 114. Turin. 45. 332. 46. 355. 47. 684. Varese. 48. 110. Venedig. 45. 480. Vercelli. 48. 357. Verona. 47. 187. Vicenza. 48. 387. Voghera. 47. 685. Wien. 44. 582. 45. 684. Zante. 48. 145.

Donizetti, G., Oper: Lucia di Lammermoor (für Neapel geschr., s. u.), aufg. in Ajaccio. 43. 573. Alessandria. 41. 174. Alexandrien. 44. 906. Algier. 41. 216. 851. Amsterdam. 47. 229. 48. 143. Ancona. 40. 558. 44. 1008. Arezzo. 43. 466. 44. 296. Arona. 47. 879. Asti. 42. 681. Athen. 42. 206. 317. 46. 209. Badia. 47. 187. Bagnacavallo. 46. 195. Barcellona. 46. 881. 47. 228. 310. 48. 413. 838. Bari. 46. 197. Bassano. 42. 955. Bergamo. 40. 877. 48. 374. Berlin. 40. 785. 43. 496. 561. 1012. 44. 68. 166. 45. 138. 181. 750. 46. 189. 239. 47. 440. 48. 775. 49. 655. Biella. 46. 828. Bologna. 39. 627. 42. 251. 46. 193. Bona. 47. 750. Brescia. 42. 935. 799. Brünn. 42. 792. Budrio. 46. 357. Bukarest. 48. 414. Cadix. 43. 748. 47. 510. Cagliari. 43. 1019. Camerino. 42. 490. Casalmonferrato. 46. 371. 47. 879. Castel S. Pietro. 43. 91. Castelfranco. 43. 955. Castellamare. 43. 988. Catania. 48. 320. Cento. 47. 846. Chiavari. 43. 181. Chieti. 47. 641. Comachio. 44. 1032. Como. 42. 952. 47. 186. Corfu. 41. 852. Cortona. 45. 914. Crema. 43. 548. Cremona. 43. 567. 46. 408. Cuneo. 41. 416. Dezenzano. 43. 933. Dole. 42. 201. 47. 188. Dresden. 45. 615. 48. 887. 748. Este. 42. 955. Fabriano. 45. 396. Faenza. 44. 1008. Fano. 48. 324. Fermo. 42. 896. Ferrara. 41. 370. 43. 431. 45. 429. Fiume. 43. 748. Florenz. 38. 677. 40. 144. 824. 41. 882. 42. 253. 43. 443. 44. 1008. 45. 330. 48. 324. Prag. 46. 339. Frankfurt a. M. 44. 743. 45. 409. 599. Genua. 38. 730. Görz. 42. 201. 908. Gotha. 50. 329. 425. Granada. 44. 1034. 45. 370. 47. 935. Guastalla. 45. 331. Gubbio. 46. 509. Hamburg. 46. 475. 795. 47. 661 fg. 48. 81. 49. 224. 567. Havaña. 43. 748. 44. 906. 47. 736. Jesi. 41. 169. Imola. 43. 1020. Ivrea. 42. 515. 48. 337. Klagenfurt. 48. 144. Konstantinopel. 48. 144. Kopenhagen. 47. 229. 48. 414. 49. 200. Lemberg. 45. 154. Levante. 42. 271. Lissabon. 46. 208. Livorno. 42. 311. 45. 331. Lodi. 40. 325. 43. 547. 48. 373. Lucca. 42. 384. 44. 1037. Lüneburg. 45. 794. Lugo. 43. 90. 1019. Macerata. 40. 861. 47. 845. Madrid. 43. 263. 1104. 44. 364. 45. 371. 46. 358. 47. 228. 509. 734. 934. 48. 142. 838. Mahon. 48. 143. Mailand. 39. 719. 41. 670. 44. 1033. 46. 100. 390. 47. 581. Malaga. 41. 518. Manchester. 50. 728. Mantua. 40. 199. 395. 42. 449. Marseille. 47. 751. 937. Messina. 40. 461. 44. 812. 47. 75. Mirandola. 47. 147. Modena. 41. 212. Monza. 46. 390. Neapel. 38. 173. 39. 579. 729. 40. 113. 773. 41. 113. 606. 42. 230. 912. 43. 69. 348. 44. 1009. 1032. 45. 636. 910. 46. 339. 47. 77. 397. 48. 727. New-orleans. 44. 1011. 47. 937. Nizza. 44. 300. 837. Novi. 44. 299. Odessa. 41. 853. 43. 749. 44. 365. Operto. 43. 574. 47. 937. Oran. 45. 803. 47. 751. Osimo. 43. 414. Padua. 41. 695. 43. 224. 44. 1034. 46. 341. 47. 900. Palermo. 39. 368. 41. 112. 44. 220. 48. 84. Palma. 46. 882. 47. 228. Palmanuova. 42. 201. Paris. 41. 714. 841. 42. 896. 48. 399. 696. Parma. 39. 494. 47. 444. Pavia. 42. 472. 44. 834. 46. 540. Perugia. 45. 396. Pesaro. 48. 325. Petersburg. 47. 30. 735. 48. 414. 49. 430. Piacenza. 40. 374. 42. 512. 46. 369. Pinerolo. 42. 681. Pirano. 43. 986. Potsdam. 43. 880. Prag. 40. 859. 41. 165. 43. 277. 44. 547. 45. 774. 46. 318. 47. 341. Pressburg. 42. 703. Ravenna. 41. 629. Regensburg. 47. 16. Reggio. 41. 629. 45. 669. Rieti. 42. 490. Riga. 49. 513. Rom. 39. 148. 40. 557. 44. 812. 45. 324. 46. 508. 48. 327. Rovigo. 41. 424. 48. 125. Rudolstadt. 46. 663. Saluzzo. 42. 513. Santander. 47. 228. Sassari. 48. 358. Savigliano. 43. 142. Savona. 45. 446. S. Sepolcro. 43. 138. Sevilla. 41. 852. 47. 510. Siena. 42. 949. 46. 368. Smyrna. 41. 853. 44. 1031. Sondrio. 44. 904. Soresina. 43. 295. Splitnberg. 41. 853. Spoleto. 48. 489. Strasburg. 42. 509. 43. 884. Tarragona. 47. 936. Teramo. 46. 339. Terni. 42. 489. Tortona. 46. 116. Treviso. 42. 184. 43. 274. Triest. 41. 953. 42. 980. 43. 986. 45. 801. 47. 900. Trinidad. 47. 228. Turin. 40. 198. 42. 930. 46. 116. Valencia. 42. 994. 46. 358. 48. 143. Valenza. 47. 878. Valladolid. 46. 358. Venedig. 39. 287. 312. 40. 873. 41. 424. 42. 980. 43. 644. 45. 368. 801. 46. 356. 47. 627. 48. 126. Vercelli. 42. 516. 48. 357. Verona. 41. 694. 43. 568. Vicenza. 38. 856. 44. 885. Vittoria. 47. 936. Voghera. 41. 669. 47. 439. Warschau. 47. 230. Wien. 39. 543. 41. 612. 42. 620.

43. 666. 45. 666. 49. 321. Xeres. 42. 994. Zante. 42. 323. 48. 145. Zaragoza. 47. 228. — Klav.-Ausz. (R) 44. 461.

Donizetti, G., Oper: Lucrezia Borgia (für Mailand geschrieben, s. u.), aufgef. in Acqui. 46. 828. Alessandria. 43. 156. Algier. 46. 881. Amsterdam. 48. 143. 231. Ancona. 44. 1008. Arezzo. 47. 147. Athen. 46. 209. Barcellona. 42. 702. 44. 363. 47. 735. 48. 838. Bassano. 41. 934. 42. 183. Bellono. 48. 125. Bergamo. 43. 347. 44. 1034. Berlin. 42. 354. 1068. 43. 408. 423. 496. 687. 1013. 44. 166. 294. 379. 831. 46. 239. 444. 824. 47. 162. 289. 440. 781. 48. 367. 605. 49. 634. 50. 197. Biella. 45. 943. Bologna (als Giovanna I di Napoli). 43. 694. 44. 276. 47. 94. Brescia. 39. 278. 45. 947. Breslau. 47. 478. 49. 26. Cadix. 43. 747. 44. 1011. Cagliari. 47. 460. Casalmonferrato. 47. 149. 48. 357. Catania. 44. 812. Cefalonia. 43. 573. Citta di Castello. 43. 1022. Civita vecchia. 46. 509. Como. 44. 1033. Cordova. 44. 1034. Corfu. 46. 208. 48. 357. Crema. 44. 884. Cremona. 42. 934. 47. 508. Cuneo. 43. 309. Dresden. 43. 150. 45. 615. 630. 47. 362. 48. 487. Este. 43. 224. Fabriano. 46. 355. Faenza. 44. 1009. 48. 325. Fermo. 44. 832. 45. 913. Ferrara (als Giovanna I di Napoli). 43. 692. Fiume. 43. 748. Florenz. 39. 196. 41. 172 fg. 43. 445. 44. 295. 833 fg. 46. 175. 47. 146. 442. 48. 89. Forli. 44. 653. Frankfurt a. M. 43. 1071. 44. 745. 45. 252. 46. 412. 47. 136. 48. 300. 49. 830. Genua. 40. 387. 44. 387. 48. 358. Görz. 42. 980. Granada. 45. 370. 802. 47. 935. Hamburg. 45. 193. 318. 46. 58. 47. 293. 663. 48. 701. 49. 890. Havana. 43. 573. Jesi. 46. 810. Imola. 46. 810. Ikarien. 49. 614. Königsberg. 46. 187. Konstantinopel. 47. 510. Kopenhagen. 47. 726. 48. 414. Leipzig. 50. 608. Lemberg. 45. 714. Lissabon. 42. 993. 47. 511. Livorno. 39. 747. 44. 834. Lodi. 43. 547. Lucca. 45. 914. Lugo. 43. 1019. Macerata. 45. 913. Madrid. 43. 1079. 44. 1033. 48. 142. Mailand. 36. 775. 42. 381. 45. 460. 46. 539. 47. 582. 49. 645. Malaga. 45. 952. Malta. 47. 229. Mantua. 43. 567. 45. 597. 47. 937. Marseille. 43. 668. 44. 812. Mestre. 44. 1034. Montagnana. 43. 224. Moskau. 45. 455. 47. 229. Neustrelitz. 44. 278. Newcarleans. 47. 937. Newyork. 47. 512. Nizza. 44. 360. Novara. 43. 515. 46. 371. Odessa. 47. 937. Oporto. 47. 937. Padua. 43. 934. 44. 345. 367. Palermo. 47. 512. 48. 72. 396. Palma. 46. 558. Parma. 42. 512. 44. 835. Pavia. 43. 641. 46. 391. Pesaro. 45. 396. Petersburg. 47. 847. 48. 145. 49. 431. Piacenza. 43. 317. 47. 686. Pisa. 45. 414. Pordenone. 44. 1034. Potsdam. 43. 880. Prag. 44. 404. 546. 699. 46. 92. 272. 347. 47. 639. 831. Prato. 48. 343. Pressburg. 42. 703. Ravenna (als Giovanna I de Napoli). 43. 669. Reggio. 48. 320. Rom. 44. 812. 45. 394. 46. 193. 47. 322. Rovereedo. 43. 645. Rovigo. 44. 358. Salerno. 46. 371. Santander. 47. 228. Sassari. 42. 476. 45. 459. Savona. 46. 372. 48. 338. Sevilla. 41. 852. Siena. 42. 669. 44. 1037. Senigaglia. 43. 1019. Spoletto. 42. 392. Strassburg. 48. 192. Tortona. 45. 699. Trani. 43. 318. Trento. 46. 558. Treviso. 43. 224. Triest. 42. 980. 43. 225. Udine. 42. 980. Valencia. 47. 229. 510. 48. 143. Valladolid. 46. 558. 47. 229. Varese. 46. 101. Venedig. 42. 701. 41. 235. 424. 43. 570. 45. 368. 46. 401. 453. 47. 493. Vercelli. 46. 371. Verona. 42. 182. 43. 586. Vicenza. 48. 386. Vigevano. 47. 149. Villeria. 47. 936. Warschau. 45. 758. 47. 210. Weimar. 44. 721. 45. 71. 943. 46. 291. Wien. 42. 620. 43. 665. 45. 697. 46. 14. 50. 799. Zara. 42. 531. Zaragoza. 47. 228. — 1. Finale dar. , in Berlin aufgef. 43. 262. — Klav.-Ausz. (R) 41. 549. für Pianof. zu 4 Händen. (R) 43. 706. — Potpourri daraus, für Pianof. (R) 42. 539.

—— Oper: Die Märtyrer, s. Polliuto.

—— Oper: Maria Padilla (für Mailand geschrieben, s. u.) aufgef. in Barcellona. 48. 838. Barletta. 48. 86. 320. Catania. 48. 85. Chieti. 47. 641. Lissabon. 48. 414. Madrid. 48. 413. Mailand. 44. 362. 837. Messina. 46. 336. Neapel. 44. 1032. 45. 327. 910. 46. 197. 339. 47. 77. 307. Palermo. 46. 337. Reggio. 48. 320. Triest. 44. 904. Venedig. 45. 481.

—— Oper: Maria di Rohan (für Wien geschrieben, s. u.), aufgeführt in Alessandria. 48. 107. Barletta. 48. 320. Berlin. 50. 197. Bologna. 47. 94. Brescia. 46. 845. Cadix. 47. 935. Corfu. 48. 414. Cremona. 46. 845. Florenz. 47. 442. Genua. 47. 459. Lissabon. 48. 144. Madrid. 47. 734. 48. 142. 838. Mailand. 46. 539. 48. 372. Mantua. 48. 125. Messina. 47. 75. Neapel (unter dem Namen Conte di Chalais). 47. 77. Padua. 46. 846. Palermo (unt. dem Nam. Conte di Chalais). 47. 396. Paris. 46. 46. 50. 815. Parma. 46. 523. Petersburg. 48. 414. Ravenna. 47. 644. Reggio. 46. 523. Triest. 47. 188. Turin. 47. 683. Valencia. 48. 413. Venedig. 47. 628. Vicenza. 46. 845. Wien. 45. 685. — Klav.-Ausz. (R) 46. 778.

Donizetti, G., Oper: Maria di Rudens (geschrieb. f. Florenz, s. u.), aufg. in Alexandrien. 47. 510. Ancona. 43. 669. Barcellona. 48. 142. Bologna. 48. 325. Catania. 46. 338. Corfu. 44. 363. Faenza. 43. 602. Florenz. 40. 406. 42. 252. Foggia. 46. 197. 339. Genua. 45. 446. Livorno. 45. 802. Madrid. 43. 749. Mailand. 45. 348. Rom. 44. 75. 46. 193. Terni. 46. 355. Turin. 44. 298. 835. Venedig. 45. 336. Verona. 42. 448.

—— Oper: Maria Stuarda (für Neapel geschrieben, s. u.), aufgeführt in Ancona. 42. 641. Bologna. 43. 693. Florenz. 42. 493. Lissabon. 46. 576. Madrid. 43. 574. 749. Mailand. 38. 312. 563. Malaga. 45. 952. Malta. 42. 518. Neapel (darf daselbst als Maria Stuarda nicht gegeben werden, u. wird mit dem Namen Buondelmonte aufgef.). 37. 269. Padua. 46. 409. Pesaro. 47. 415. Ravenna. 42. 493. Reggio. 39. 652. Venedig. 42. 701.

—— Oper: Marino Faliero (geschrieb. f. Florenz, s. u.), aufgeführt in Alba. 47. 149. Alessandria. 44. 1006. Algier. 46. 881. Amelia. 46. 810. Ancona. 41. 623. Arezzo. 43. 138. Asti. 44. 1006. Barcellona. 43. 747. 1078. Bassano. 41. 935. 42. 183. Battaglia. 43. 936. Bergamo. 43. 932. Berlin. 41. 989. Bologna. 39. 626. 45. 634. Brescia. 45. 799. Bukarest. 48. 143. 414. Cadix. 43. 748. 46. 557. Cagliari. 42. 247. Casalmaggiore. 48. 124. Casalmonferrato. 47. 446. Castel Fiorentino. 48. 344. Ceneda. 42. 703. Chiavari. 45. 948. Codogno. 43. 204. Cordova. 44. 1054. Corfu. 43. 262. Cremona. 41. 934. Cuneo. 42. 515. Feltre. 42. 955. Ferrara. 41. 625. 43. 693. Finale. 46. 812. Florenz. 38. 678. 39. 436. 40. 614. 41. 172. 43. 126. 44. 1007. Forli. 46. 510. Fuligno. 46. 336. S. Giovanni in Persiceto. 48. 325. Gorz. 43. 986. Granada. 45. 453. Grumolo Pedemonte. 43. 573. 748. 44. 363. Imola. 41. 856. Ivrea. 46. 371. Ringenfurt. 48. 144. Konstantinopel. 46. 575. Kopenhagen. 47. 229. Londinaera. 42. 955. Lons. 45. 803. Lissabon. 42. 702. 993. 43. 574. Livorno. 44. 834. Lucca. 40. 803. Lugo. 43. 90. 42. 916. Macerata. 43. 1019. Madrid. 45. 482. 803. 951. Mailand. 39. 804. 42. 473. 46. 388. Malaga. 44. 1011. Malta. 42. 518. Mantua. 43. 462. Mestre. 44. 364. Modena. 45. 512. 44. 1007. Montagnana. 46. 115. Montepulciano. 43. 711. Nizza. 43. 516. Novara. 46. 371. Odessa. 42. 993. 43. 1080. Oporto. 43. 1080. Osimo. 43. 414. Padua. 43. 644. 46. 113. Palma. 47. 228. Pampeluna. 43. 1080. Parma. 40. 616. Pavia. 43. 548. 47. 491. Pesaro. 42. 491. Piacenza. 41. 392. 42. 670. Pisa. 45. 414. Pistoja. 43. 466. Pordenone. 42. 955. 44. 884. Prag. 42. 139. 44. 545. Ragusa. 42. 319. Ravenna. 46. 510. Recanati. 45. 393. Reggio. 40. 616. Rom. 41. 369. 43. 387. 46. 194. Rovereedo. 45. 701. Rovigo. 42. 184. 44. 358. Salerno. 45. 432. Santander. 46. 883. Sassari. 48. 358. Savigliano. 43. 500. Siena. 40. 429. Sinigaglia. 40. 804. Sorcsina. 48. 124. Spoleto. 42. 489. Terni. 42. 489. 48. 324. Tortona. 43. 730. 46. 325. Treviso. 42. 184. 46. 541. Triest. 42. 201. 43. 486. 140. Turin. 44. 833. Udine. 42. 936. Venedig. 41. 695. 42. 423. 44. 359. 46. 114. 879. 47. 627. 48. 125. Vercelli. 45. 445. Vindova. 46. 116. Vicenza. 40. 356. 44. 1034. Wien (u. d. Tit. Antonia Grimaldi). 40. 580. 41. 612. 43. 366. 1130. Xeres. 42. 994. S. Yago. 43. 749. 44. 365. Zante. 43. 736. Zara. 42. 264. 47. 312. Zaragoza. 45. 371. — Potp. dar. f. Pianof. 8. 42. 539.

—— Oper: Olivo e Pasquale (für Mailand geschrieb., s. u.), aufgeführt in Ancona. 45. 396. Ascoli. 35. 318. Asti. 43. 156. Bagnacavallo. 36. 328. Bassano. 37. 360. 42. 183. Bastia. 36. 969. Berlin. 47. 162. Cagliari. 42. 248. 48. 358. Casalmonferrato. 46. 371. Cuneo. 28. 318. Lucca. 38. 480. Mailand. 32. 533. 33. 324. 37. 448. 46. 326. Neapel. 36. 631. 42. 913. 43. 71. 46. 508. Nizza. 42. 320. Pavia. 41. 933. Rom. 44. 1008. Romano. 48. 124. Savona. 35. 347. Triest. 44. 360. Turin. 37. 638. 41. 404. 953. Wien. 39. 114.

—— Oper: Otto mesi in due giorni, s. I. Esuliati in Siberia.

—— Oper: Il Paria, aufgeführt in Neapel. 31. 390.

—— Oper: Parisina (für Florenz geschrieben, s. u.), aufgef. in Alexandria. 44. 1006. Ancona. 37. 751. Asti. 44. 1006. Bodio. 43. 937. Bassano. 41. 935. 42. 183. Bergamo. 41.

231. Berlin. 43. 1013. 44. 67. Biella. 44. 1035. Bologna. 39. 168. Brescia. 43. 348. Casalmanferrato. 44. 1006. Cenda. 47. 899. Chiari. 45. 365. Chiavari. 48. 108. Cremona. 37. 127. Cuneo. 42. 315. Ferno. 41. 855. Ferrara. 41. 626. 45. 653. Florenz. 45. 346. 42. 494. 45. 113. 46. 357. Fuligno. 48. 324. Genua. 35. 639. 42. 316. Imola. 40. 822. Lima. 45. 885. Lissabon. 42. 518. Livorno. 37. 98. Lugo. 47. 94. Macerata. 41. 855. Madrid. 46. 882. 47. 734. Mailand. 36. 773. 43. 617. Malaga. 42. 322. Mantua. 46. 408. Messina. 37. 234. Neapel. 37. 48. 50. 38. 31. 173. 39. 14. 96. 43. 987. 44. 1032. Nizza. 42. 952. Novara. 39. 496. Odessa. 43. 1080. Padua. 42. 955. Palermo. 37. 737. 38. 125. 44. 219. Palma. 42. 519. 322. 43. 263. Parma. 43. 517. Pavia. 43. 348. Pesaro. 43. 430. Pisa. 40. 428. Pontedera. 47. 146. Prato. 39. 458. Ravenna. 43. 669. Reggio. 47. 414. Reggio. 39. 616. Rom. 37. 447. 513. 38. 869. 40. 169. Salazzo. 47. 458. Santander. 47. 228. Sassari. 42. 248. Savigliano. 45. 111. Savona. 48. 358. Siena. 38. 466. 48. 342. Smirna. 46. 576. Turin. 37. 309. Udine. 41. 936. Valencia. 42. 703. Venedig. 37. 465. (D.'s Erklärung üb. diese Aufführ. 37. 466.) 40. 356. 41. 424. Vercelli. 44. 1035. 45. 347. Verona. 42. 448. 43. 568. Viterbo. 40. 336. 47. 398. Voghera. 44. 1006. Zaragoza. 47. 228.

Donizetti, G., Oper: Don Pasquale (für Paris geschr., s. u.), aufgeführt in Alessandria. 47. 448. Arona. 45. 946. Bergamo. 46. 408. Berlin. 47. 225. 813. 49. 111. 422. Bologna. 47. 846. Brescia. 47. 92. 476. Cagliari. 48. 358. Catania. 48. 320. Corfu. 46. 209. Crema. 47. 492. Cuneo. 47. 878. Dresden. 47. 253. Ferrara. 47. 644. 48. 88. Florenz. 46. 522. 47. 667. 48. 89. Foggia. 48. 320. Genua. 46. 141. 47. 150. 48. 108. Hamburg. 47. 58. Köln. 46. 386. Kopenhagen. 47. 511. Lecce. 48. 320. Lissabon. 48. 144. Livorno. 46. 522. London. 50. 474. Lucca. 46. 368. Madrid. 47. 509. Mailand. 46. 787. 47. 186. 887. 49. 655. Mantua. 46. 541. Messina. 46. 196. 48. 319. Modena. 46. 142. Mondovi. 47. 879. Neapel. 45. 912. 46. 205. 47. 845. 48. 86. 831. Padua. 46. 113. Palermo. 47. 629. Paris. 45. 116. Pavia. 46. 540. Petersburg. 48. 145. 414. 50. 9. Ravenna. 47. 45. Rom. 46. 354. Rovigo. 48. 187. Savona. 46. 525. Siena. 46. 368. Triest. 46. 880. Turin. 45. 688. 47. 148. 878. Varese. 46. 110. Venedig. 46. 114. 48. 126. Wien. 45. 684. — Klavierauszug. (R) 46. 560.

— Oper: I pazzi per progetto (für Neapel geschr.), aufgeführt in Cadix. 47. 392. Cagliari. 44. 1006. Mailand. 39. 232. Neapel. 32. 300. Palermo. 35. 131. 47. 630.

— Oper: La pia de' Tolomei (für Venedig geschr.), aufgeführt in Barcellona. 46. 557. 47. 935. Florenz. 41. 628. 44. 1007. Mailand. 41. 670. Neapel. 41. 113. 42. 231. 47. Rom. 40. 537. Smirgaglia. 39. 736. Venedig. 39. 312.

— Oper: Polluto (Polyeuctes), oder Die Martyrer — in Neapel (wofür sie geschrieben) deren Aufführung verboten. 40. 774. soll in Paris aufgeführt werden. 41. 714. daselbst aufgef. 42. 495. — in Hamburg. 43. 285. 47. 57. Lissabon. 45. 483. Madrid. 47. 510. Wien. 43. 752 (u. d. T. Die Römer in Mytilene).

— Potpourri daraus, für Pianoforte. (R) 43. 705.

— Oper: Roberto d'Evreux (für Neapel geschr., s. u.) — Urtheil des neapolit. Journalisten Torelli über dies. 40. 113. — aufgeführt in Alessandria. 42. 269. Ancona. 40. 559. Arezzo. 42. 511. Asti. 43. 731. Athen. 45. 482. Barcellona. 46. 881. Bergamo. 43. 547. Berlin. 43. 562. Bologna. 41. 170. 43. 693. 46. 195. Brescia. 40. 872. 48. 375. Cadix. 42. 992. 43. 748. Cagliari. 42. 475. 46. 142. Carpi. 46. 368. Casalmaggiore. 47. 187. Catania. 41. 112. 48. 320. Chiari. 45. 365. Chiavari. 46. 141. Codogno. 47. 187. Comachio. 47. 846. Como. 46. 829. Conegliano. 47. 628. Corfu. 43. 262. Cremona. 42. 41. 46. 540. Cuneo. 43. 508. Este. 43. 933. Ferno. 41. 852. Ferrara. 42. 492. Fiume. 46. 575. Florenz. 40. 598. 42. 218. 43. 445. 46. 175. Foggia. 48. 320. Görz. 43. 980. Guastalla. 47. 147. Jesi. 45. 329. Konstantinopel. 47. 937. Livorno. 41. 905. 46. 193. Lodi. 42. 471. Lucca. 40. 863. Lugano. 44. 364. Madrid. 46. 558. 47. 734. Mailand. 40. 338. 41. 953. 44. 987. 48. 109. Malta. 43. 574. Mantua. 43. 368. Messina. 43. 348. 48. 704. Mirandola. 48. 90. Modena. 42. 233. Mondovi. 45. 946. Monza. 46. 390. Neapel. 40. 113. 773. 41. 113. 839. 42. 230. 348. 44. 1009. 46. 808. 47. 77. Nizza. 43. 202. Novara. 42. 515. Odessa. 43. 749. Padua. 41. 695. 42. 701. 44. 1005. Palermo. 41. 112. 43. 347. 46. 196. Paris. 41. 115. Parma. 42. 512. Pavia. 41. 423. Pergola. 48. 335. Perugia. 42. 491. Pesaro. 42. 491. Petersburg. 47. 312. Piacenza. 41. 609. 43. 347. Pisa. 42. 669. Reggio. 42. 203. 43. 711. Rimini. 48. 324. Rom. 40. 441. 42. 638. 45. 638. 46. 508. Rovigo. 43. 224. Sassari. 45. 439. Savona. 48. 358. Siena. 42. 669. Smirna. 46. 206. Sorevina. 44. 340. Spoleto. 43. 390. Tolentino. 44. 276. Treuto. 41. 694. Trevigo. 47. 627. Triest. 44. 360. 47. 900. Turin. 48. 107. Udine. 43. 938. Urbino. 45. 395. Valencia. 43. 574. Varese. 47. 186. Venedig. 41. 253. 42. 184. 46. 879. Vercelli. 44. 1035. Verona. 41. 694. 42. 448. Viadana. 44. 341. Vicenza. 41. 935. Viterbo. 44. 276. Voghera. 44. 1006. Zara. 44. 363. Zaragoza. 45. 371. — Ouverture daraus, für Orchester. (R) 42. 438. für Pianoforte zu 2 Händen. (R) 41. 563. für Pianoforte zu 4 Händen. (R) 42. 794.

Donizetti, G., Oper: Rosamonda d' Inghilterra, aufgeführt in Florenz. 36. 664. Livorno. 48. 89.

— Oper: Sancia di Castiglione, aufgeführt in Neapel. 35. 131.

— Oper: Don Sebastien, aufgeführt in Hamburg. 50. 131. Lissabon. 47. 731. Paris. 46. 46. Wien. 48. 673.

— Oper: Sordello il trovatore, s. Torquato Tasso (Neapel).

— Oper: Die Tochter des Regiments, s. La fille du régiment.

— Oper: Torquato Tasso (für Rom geschr., s. u.), aufgeführt in Algier. 41. 218. 851. Ancona. 42. 490. S. Angelo. 40. 443. Asti. 41. 647. Bergamo. 41. 423. Berlin. 43. 778. Bilbao. 43. 747. Bologna. 40. 178. Bolzano. 43. 645. Bonn. 46. 575. Brescia. 41. 253. Cagliari. 48. 358. Casalmaggiore. 43. 293. Casalmanferrato. 44. 836. Chiavari. 43. 518. Chieti. 39. 580. Civitavecchia. 42. 640. Dezenzano. 45. 365. Fabriano. 45. 396. Faenza. 46. 810. Florenz. 37. 287. 39. 640. Genua. 43. 182. Imola. 39. 730. 43. 1020. Ivrea. 41. 406. Livorno. 41. 868. 48. 89. Lodi. 42. 684. Lucca. 38. 480. Madrid. 48. 142. Mailand. 36. 858. 39. 715. 43. 532. 46. 390. Mantua. 41. 694. 44. 1034. Messina. 38. 127. Neapel (unt. d. Tit. Sordello il trovatore). 37. 739. 39. 879. 40. 114. 42. 475. 44. 1009. 45. 327. 46. 341. 47. 398. Odessa. 41. 853. Oleggio. 42. 951. Orzo. 45. 483. Orzinuovo. 44. 340. Padua. 37. 673. 43. 568. 45. 327. Palermo. 37. 496. 42. 473. Palma. 43. 574. Pampelona. 43. 1080. Pavia. 38. 598. Pesaro. 44. 832. S. Pier d'Arena. 44. 1035. Pisa. 45. 414. Pontevico. 43. 223. Ravenna. 42. 492. Reggio. 42. 512. 46. 368. Rom. 35. 799. 36. 517. 38. 663. 43. 59. 46. 307. Roveredo. 43. 645. Salazzo. 42. 315. Santander. 46. 883. Treviso. 39. 316. Triest. 37. 381. Turin. 36. 819. 43. 139. 45. 945. 47. 681. Urbino. 47. 415. Valladolid. 46. 558. Venedig. 36. 851. 40. 645. 44. 359. Verona. 40. 643. Vicenza. 37. 672. 41. 934. Victoria. 43. 1080. Wien. 39. 292. 303. 41. 611. San Yago. 44. 906. Zaragoza. 48. 413.

— Oper: Ugo, conte di Parigi, aufg. in Ferrara. 42. 492. Mailand. 34. 412. Pisa. 37. 73. Rom. 40. 43. Triest. 38. 262.

— Duettino für Alt und Tenor. (R) 35. 707.

— Die Wahnsinnige von St. Helena, für Gesang mit Pianoforte. (R) 41. 644.

— Reveries napolitaines. 6 Ball. mit Pianoforte. (R) 41. 660.

— Le marche-nuit, p. Pianoforte. (R) 42. 877.

— Malvina, scène dramat. av. Pianoforte. (R) 48. 837.

Donizetti, Jos., des Vor. Bruder, Chef der kaiserl. Bande zu Konstantinopel. 34. 200. 47. 510. erhält den Tbaurstorden. 34. 200. Prof. und Generalmusikdirektor der ottoman. Pforte. 34. 835. erhält vom Sultan eine gold. Dose. 40. 871. — in Mailand. 46. 540.

— Leibmarsch des Sultan Mahmud II. 39. 27.

Dont, Jak., Violinist in Wien. 31. 29.

Dont, d. Jüngere, Violoncellist in Wien. 31. 232.

Donzelli, Dom., Tenorist — Ehrenprofessor der Akademie der heil. Cäcilia. 41. 854. dessen Gesangsübungen, herausgeg. von Gentiluomo. (R) 45. 310. lässt sich in Bologna nieder. 46. 654. — in Bergamo. 42. 954. Bologna. 33. 811. 36. 527. 37. 179. 285. Brescia. 41. 934. Ferrara. 46. 521. Florenz. 44. 295. Forli. 42. 641. Liverpool (Worcester). 35. 769. 840. London. 33. 832. Lucca. 43. 1023. Mailand. 34. 199. 412. 40. 873 fg. 41. 193 fg. 271. 422. 43. 532. 44. 362. 838. Neapel. 47. 77. 397. Paris. 32. 68. 161. Pisa. 37. 753. Rom. 41. 607 fg. 42. 476 fg. Sinigaglia. 38. 62. Triest. 38. 260 fg. Turin. 38. 715. 39. 287. 495. 669. 804. 40. 179. 387. Venedig. 36. 716. 37.

465 fg. 673 fg. 829. **38.** 851. **43.** 225. Verona. **43.** 223. Wien. **43.** 664 fg. 690 fg. 772.

Doppelflöte, erfunden von Dallauer. **47.** 880.

Doppler, Violinist aus Kiew in Petersburg. **42.** 445. Warschau. **48.** 138.

—— Oper: Graf Benjowski, in Pesth aufgeführt. **49.** 814.

Doppler, Joh., L'impatience, Rondo p. Pianof. Oc. 48. (R) **44.** 502.

—— Ungarischer Rondo für Pianoforte. „ 49. „ „ „

Doria, Bassist, in Pesaro. **48.** 325.

Dorlach, Falsetsänger aus Lübeck, in Wien. **35.** 601. **37.** 432. **38.** 445. 462.

Dormoy, Direktor des italien. Theaters in Paris. **43.** 535.

Dorn, Heinr., Musikdirektor in Königsberg. **31.** 483 fg. **32.** 714. in gleicher Eigenschaft in Leipzig angestellt. **31.** 502. desgl. in Riga. **34.** 733. wird daselbst Musikdirektor am Dom und zu St. Petri. **36.** 56. **41.** 274. leitet das Musikfest daselbst. **38.** 642. geht nach Köln als Musikdirektor und erhält bei seinem Abgange von Riga einen Pokal. **45.** 758. in Köln. **46.** 386. **48.** 81. 402. **49.** 826. zum „Königl. Musikdirektor" ernannt. **49.** 828. als Pianofortespieler in Bonn. **47.** 593. Königsberg. **32.** 715. Leipzig. **32.** 671. 753. **33.** 242. 802. **34.** 78. 298 fg. — dirigirt beim kölner Musikfeste. **49.** 383. zum korrespond. Mitglied des holland. Musikvereins ernannt. **50.** 735.

—— Ueber musikal. Nachdruck. **34.** 305.

—— Original oder Bearbeitung (der Handel'schen Oratorien). **46.** 545. 561.

—— Festgesang, beim Rigaer Musikfeste aufgeführt. **38.** 643.

—— Oper: Abu-Kara, in Leipzig aufgef. **33.** 683. 797. **34.** 79. Abu-Kara etc. (R) **34.** 17. 37. — Klavierauszug. (R) **34.** 531.

—— neue Oper: Das Barenhorn in England. **43.** 448.

—— Oper: Die Bettlerin, in Königsberg aufgeführt. **31.** 485. Leipzig. **33.** 147. — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgef. **32.** 685.

—— Oper: Die Musikanten von Aachen — **50.** 238.

—— Oper: Rolands Knappen, in Leipzig aufgef. **32.** 374.

—— Oper: Die Schiffe von Paris, in Breslau aufgeführt. **48.** 411. Köln. **46.** 386. Königsberg. **42.** 582. Leipzig. **46.** 864. Riga. **41.** 30.

—— Oper: Das Schwanenmädchen, Stücke daraus in Leipzig aufgeführt. **34.** 300.

—— Symphonien, in Köln aufgeführt. **46.** 276. **48.** 402. Königsberg. **32.** 715.

—— 6 deutsche Lieder für Singst. mit Pianoforte. 9. Werk. (R) **34.** 63.

—— Bouquet musical. p. Pianoforte. Oc. 10. (R) **34.** 769.

—— 6 deutsche Lieder mit Pianoforte. 17. W. (R) **35.** 516.

—— 4 „ „ „ für Bass mit Pianoforte. 16. W. (R) **37.** 795.

—— Evangelische Kirchenmusik etc. 45. W. le Lief. „ **45.** 264.

Dorn, Frl. Bertha, dessen Schwester, Pianofortespielerin in Königsberg. **35.** 601. **37.** 432. **38.** 445. 462. **40.** 80.

Dorpat, Nachrichten. **36.** 449. 718. **37.** 833. **39.** 532. **41.** 274. Männergesangverein daselbst. **37.** 834. (**39.** 532.)

Dorus, Flötist in Paris. **41.** 336. **42.** 166. **43.** 561. **44.** 582. **46.** 214. **48.** 148. **49.** 881.

Dorus (Dorus-Gras), Mad., dessen Gattin, Sängerin, in Paris. **34.** 398. **35.** 441. **38.** 216. **41.** 189. **42.** 21. **43.** 94. 820. — London. **43.** 550. **50.** 410. Namr. **39.** 60. Nürnberg. **39.** 783. **40.** 565. — ihr Gehalt. **45.** 702. geht von der Bühne ab. **47.** 334. 630.

Dorval, Mad., Sängerin in Paris. **36.** 43.

Dossena, Sga., Sängerin in Vercelli. **46.** 371.

Dossi, Carlo, Bassist, in Ancona. **35.** 328. Arezzo. **41.** 391. Castel Fiorentino. **48.** 344. Florenz. **37.** 527. **43.** 1021. **44.** 295. **45.** 413. **47.** 412. Imola. **44.** 1052. Mantua. **43.** 643. Modena. **44.** 834. Perugia. **36.** 318. Pisa. **38.** 480. Ravenna. **43.** 431. Rom. **38.** 661. **39.** 48. **47.** Spoleto. **42.** 489. Venedig. **40.** 645. Viterbo. **37.** 63.

Dossi, Sga. Gius., geb. Anglolini, Sängerin, in Ancona. **35.** 328. Arezzo. **47.** 147. Bologna. **38.** 214 fg. Castellfiorentino. **48.** 344. Florenz. **47.** 412. Livorno. **42.** 511. Lucca. **37.** 572. Perugia. **36.** 318. Pisa. **38.** 479 fg. Ravenna. **39.** 628. Rom. **38.** 661 fg. **39.** 48. 147. 420. **44.** 1008. Viterbo. **37.** 63.

Dotti, Sga., Sängerin, in Lodi. **43.** 641. Osimo. **45.** 329. Pavia. **41.** 693. Pesaro. **45.** 396.

Dotzauer, J. J. F., Violoncellist zu Dresden. **35.** 356. 382. **42.** 90. **44.** 922. zum Ehrenmitglied der schwed. Akademie in Stockholm ernannt. **43.** 1080. — in Halle. **32.** 429. **41.** 374. Kassel. **32.** 188. Leipzig. **32.** 686. Magdeburg. **33.** 489. Weimar. **33.** 513. Wien. **36.** 160. 398.

Dotzauer, J. J. F., Oper: Graziosa, in Dresden aufgeführt. **42.** 1036.

—— Messe in F, in Dresden aufgeführt. **39.** 340.

—— Ouverture, in Dresden aufgeführt. **39.** 273. Leipzig. **32.** 686. Prag. **36.** 350. Wien. **36.** 398.

—— Quartett, neues, in Dresden gespielt. **35.** 573.

—— Trio für Viol., Brat. und Vcelle. in Dresden gesp. **35.** 356.

—— Symphonie, in Dresden. **40.** 275. — Ueber dieselbe. **40.** 313.

—— 3 Fantas. p. Pianof. et Vcelle etc. Oc. 106. (R) **34.** 536.

—— 3 Quatuors p. 2 V., V. et Vcelle. „ 108. „ **32.** 789.

—— 6 Exercices p. Vcelle solo. Op. 116. Partie 4. „ **33.** 264.

—— Collect. d'airs d'operas fav. p. Vcelle av. Basse. Cah. II. (R) **34.** 600. Cah. III. **36.** 292. Cah. IV. **38.** 720. Cah. V. **40.** 206. Cah. VI. **42.** 51.

—— Divertiss. p. Vcelle av. orch. ou Pianof. Oc. 125. (R) **35.** 557.

—— 3 Duos p. Vcelle. 2 V. et Alto. „ 128. „ **36.** 278.

—— 25 Leçons p. Vcelle av. ou 2d Vcelle. „ 123. „ „ 280.

—— 6 Rondeaux für Violoncell und Pianoforte. „ 131. „ **37.** 519.

—— Violoncellschule für den 1. Unterricht. „ 126. „ „ 744.

—— Amusem. p. Vcelle av. Quat. ou Pianof. „ 135. „ **38.** 207.

—— Recréations p. Vcelle av. ou 2d Vcelle. „ 136. „ „ 223.

—— „ „ „ et Pianof. s. un mot. d'Auber. Oc. 142. (R) **38.** 599.

—— Das eigne Herz, für Tenor mit Pianoforte und Vcelle. Op. 141. (R) **38.** 307.

—— Fantas. p. Vcelle et Pianoforte. Oc. 139. (R) **39.** 386.

—— 4 Exercices p. Violoncelle. „ 121. „ **40.** 206. 280.

—— 12 „ „ „ „ 148. „ „ 620.

—— 12 pièces p. 2 Violoncelles. „ 156. „ **42.** 31.

—— Tägliche Studien für Violoncelle. (R) **42.** 193.

—— 12 Exercices p. Vcelle. Oc. 158. }
—— Pièces p. 2 Violoncell. „ 159. } (R) **43.** 729.
—— 6 Romances p. Vcelle. „ 162. }

—— 8 Duos relig. p. 2 Vcelles. Oc. 161. (R **44.** 140.

Dotzauer et s. fils **Bernard**, Variat. brill. p. Pianof. et Vcelle sur An Alexis etc. (R) **33.** 116.

Dotzauer, dessen Sohn, Vcell. in Kassel. **31.** 318. 379. **37.** 516. **38.** 141. **39.** 666. **40.** 143. **41.** 602. **43.** 597 fg.

Douai, Musikfest daselbst. **43.** 798.

Douay, Komponist in Paris. **49.** 295.

Das Doubletten-system keine neue Erfindung, von **Buckow**. **45.** 747. Bemerkungen hierzu von **Wilke**. **46.** 81.

Dourlen, Lehrer der Harmonie am pariser Konservatorium. **42.** 360. seiner Stelle entlassen. **44.** 925.

Dours, Violinist in Rotterdam. **39.** 31.

Dowghe, Bassist in Strassburg. **46.** 632. **47.** 765.

Dowland, Madrigal aus d. J. 1541, in Darmstadt aufg. **39.** 749.

Draconetti, Vcell. in London. **37.** 587. **44.** 632. — Ueber ihn. **49.** 614. zum Ehrenprofessor der Akademie der heil. Cäcilia in Rom ernannt. **41.** 855. in York beim Musikfeste. **37.** 720. in Manchester beim Musikfeste. **38.** 807. Nekrolog. **48.** 390.

Dragoni, Sga. Virg., Sängerin, in Casalmonferrato. **47.** 149. Lugano. **46.** 209. Monza. **46.** 829. Novara. **46.** 141. Vigevano. **47.** 149.

Draxler, Bassist, in Wien. **39.** 732. 769. **41.** 612. 897. **42.** 930. **43.** 153. 156. **44.** 901 fg. **45.** 134. **46.** 637. **48.** 673. 826. — in Hamburg. **46.** 476.

Draxler jun., Sänger in Pesth. **44.** 926.

Drechsler, Kapellmeister in Wien. Musik zu dem Feenmärchen: Der Bauer als Millionär, aufgeführt in Berlin. **32.** 252. **34.** 364. Darmstadt. **39.** 734. Königsberg. **31.** 499. Weimar. **35.** 529. **38.** 610. Wien. **39.** 93.

—— Musik zu: Der Diamant des Geisterkönigs, aufgeführt in Berlin. **33.** 35. **34.** 364. Königsberg. **31.** 499. Meiningen. **34.** 348. Wien. **34.** 415.

—— Musik zu anderen Possen, Zauberspielen u. dgl., in Königsberg aufgeführt. **32.** 717. Wien. **31.** 73. **32.** 110. **33.** 178. **34.** 250. **35.** 193. 819. **38.** 427. **41.** 387.

Drechsler, Franz, Komponist in Prag, erhält für Kirchenkompositionen mehrere Preise. **40.** 497.

Drechsler, Vcell., in Dessau. **37.** 412. **38.** 61. **40.** 18. **43.** 280.

44. 806. 50. 667. — Bernburg. 36. 353. Edinburg. 44. 562. Halle. 32. 429. 36. 451. 37. 751. Leipzig. 36. 206. 47. 933. Magdeburg. 40. 476. 42. 934. Wittenberg. 40. 84.

Drechsler, dessen Sohn, Violoncell., in Dessau. 45. 651. Edinburg. 49. 179. Dirig. des das. Musikvereins. 49. 179.

Drechslerin, Henriette, 8 Lieder mit Pianof. Op. 1. (R) 48. 764.

Drechsler, Kantor in Nürnberg. 38. 600.

Dreschke, G. A., Musiklehrer und Klavierspieler, in Berlin. 34. 332. 36. 313. 37. 333. 39. 341. in Magdeburg. 41. 584.

—— neu erfundene Tastatur. 37. 333.

—— Der Ritter und der Mönch, 2 Rom. für Bass mit Pianoforte. (R) 43. 86.

Dreschke, Der Herbst, für 4 Männerstimm. 1. Wk. (R) 43. 314.

Dresden. Nachrichten. 31. 78. 723. 32. 235. 451. 745. 33. 107. 259. 315. 317. 34. 315. 366. 518. 866. 35. 85. 257. 294. 296. 355. 414. 419. 524. 654. 804. 872. 36. 146. 148. 191. 317. 431. 37. 13. 46. Berechtigung hierzu 129.) 109. 171. 241. 263. 311. 482. 535. 689. 707. 806. 38. 134. 135. 171. 277. 393. 577. 579. 607. 760. 843. 39. 28. 110. 125. 232. 271. 338. (143.) 737. 764. 821. 40. 208. 264. 275. 330. 799. 838. 874. 41. 10. 310. 331. 632. 777. 898. 930. 984. 42. 89. 110. 196. 263. 357. 43. 23. 125. 130. 171. 281. 345. 859. 44. 142. 186. 217. 918. 45. 614. 630. 46. 27. 309. 440. 650. 47. 240. 253. 345. 359. 678. 726. 833. 872. 927. 48. 483. 504. 565. 880. 890. 748. 771. 788. 807. 823. 853. 863. 881. 49. 54. 72. 348. 394. 407. 428. 466. 478. 539. — Artilleriemusikcorps daselbst, dessen Auflösung. 34. 366. Blindenanstalt das. in musikal. Hinsicht. 37. 122. 47. 864. 48. 128. deutsch kathol. Gemeinde daselbst, Berichtes über Musik. 47. 720. Dreissig'sche Singakademie das. 37. 73. 38. 841. 39. 821. 40. 276. 43. 346. 44. 219. 48. 525. 809. Gesangfest das. 44. (598.) 684. 45. 550. Industrieausstellung das. 42. 1076. Kapelle das. feiert ihr 300jähr. Jubiläum. 50. 656. Kapellmeisterstelle das. 45. 334. Kritik daselbst — deren Richtung. 38. 474. Musiksalon von Grimmer daselbst. 47. 231. Musikverein das. im Jahre 1772, nach Burney. 32. 569. Orpheus das. 45. 362. 49. 72. Theater, neues, das. 42. 190. 43. 345. Statistik das. 48. 110. 50. 109. Herabsetz. der Gehalte. 50. 384. soll als Hoftheater aufhören. 50. 432. vereinfachte Ausstellung des Theaterorchesters das. 47. 97. Topographie, musikalische. 47. 68. Nachtrag dazu. 47. 121.

Dressel, A., Sondershausen über den rhythmisch. Choralgesang etc. (R) 50. 709.

Dressel, H. E., Gesanglehrer am Seminar zu Detmold und Aufseher der lippischen Singschulen. 38. 486 fg. Dirig. des lippeschen Gesangfestes. 44. 886.

—— Choralbuch etc. (R) 38. 488.

—— Ges. f. Stadt- und Landschules. (R) 38. 488.

Dressel, Otto, 6 Lieder f. Singst. mit Pianof. 3. Wk. (R) 50. 830.

Dressler-Pallert (sgl. Pallert), Frau, Sängerin, v. Breslau abgegangen. 44. 327. in Prag. 45. 50. Weimar. 45. 74.

Dreymann, Berth., Orgelbauer in Mainz. 47. 752.

Dreyschock, Alex., Pianofortespieler zu Prag. 38. 27 fg. 343. 39. 257. 276 fg. 40. 225. 557. 883. dahin zurückgekehrt. 48. 478. Urtheil über ihn von Moscheles. 41. 290. seine Variat. für die linke Hand. 45. 334. zum hess.-darmst. Kapellmeister ern. 46. 80. erhält den sächsländischen Orden der Eichenkrone. 46. 674. in Schwerin zum Hofpianisten ernannt und beschenkt. 41. 506. — in Berlin. 32. 16. 42. 176. 244. 49. 535. Breslau. 41. 290. 432. 43. 442. Danzig. 47. 200. Darmstadt. 46. 158. Dessau. 38. 61. Dresden. 48. 838. Frankfurt a. M. 45. 93. 824. 46. 140. Hollaud. 47. 352. Köln. 46. 387. Leipzig. 35. 668. 40. 880. 41. 12 fg. 82. 49. 25. 70. London. 45. 618. Paris. 45. 116. Petersburg. 42. 443 fg. Schwerin. 41. 506. Weimar. 42. 126. 679.

—— 8 Exercices de Brav. p. Pianof. Oe. 1. (R) 42. 6.
—— 3 And. et 4 Impromptus „ „ 3. 4.
—— Souvenir p. Pianof. „ „ 4.
—— Gebet für 4 Männerstimmen. Oe. 6. (R) 42. 7.
—— 3 Thèmes var. p. Pianof. „ 6. 7. 8.
—— And. cantab. „ „ „ 7.
—— Souvenir d'amitié „ „ „ 8.
—— Scène romant. p. „ „ „ 9.
—— La Campanella „ „ „ 10.
—— Lieder de Mendelssohn, transcr. p. Pianof. (R) 42. 722. 43. 895.

Dreyschock, Alex., Mazourka p. Pianof. (R) 43. 895.
—— Adieux de Varsovie p. Pianof. Oe. 15. (R) 44. 392.
—— Nocturne pour Pianof. Oe. 16. (R) 45. 39.
—— Les regrets „ „ „ 18. „ „ 40.
—— Variat. p. la gauche seule. Oe. 22. (R) 45. 596.
—— Chanson à boire p. Pianof. Oe. 23. (R) 45. 747.
—— Morc. de Concert. p. Pianof. av. Orch. Oe. 27. (R) 45. 747.
—— 6 airs trsc. p. Pianof. en forme d'Etudes. „ „ „ 748.
—— Du bist wie eine Blume, f. Singst. m. Pianof. (R) 48. 396.
Dreyschock, Raim., dessen Bruder, Violinist in Prag. 42. 547. 1035. 44. 401. 530. 45. 363. 46. 93. 48. 26. 120. 214. 271. 352.
Dreyssig'sche Singakademie, s. Dresden.
Dricberg, Frdr. v., Vergleichung der harmonischen Grundsätze d. Griechen mit denen der Neueren. 44. 305. Vorschlag zur Vereinfachung unseres Notensyst. 44. 913. über einen Aufsatz von ihm über griech. Musik (gegen Marx). 40. 568. Verzeichniss seiner Opern. 43. 1033.
—— Die griechische Musik etc. (R) 43. 1025. — (Dazu Verzeichniss von D.'s Schriften über diesen Gegenstand. 43. 1028.)
—— Oper: Der Sänger und der Schneider, aufgeführt in Kassel. 31. 743. 32. 191. in Strassburg. 32. 474. 33. 712.
Drieberg, Luise v., 6 Lieder mit Pianof. (R) 42. 462.
—— 6 Lieder mit Pianof. 2. Wk. (R) 43. 38.
—— Gruss an die Ostsee. 6 Lieder mit Pianof. (R) 44. 630.
—— 6 Lieder mit Pianof. Op. 5. (Nachgel. Werk.) (R) 46. 70.
Drobisch, C. L., Komp. aus Leipzig, in München. 31. 170. kehrt nach Leipzig zurück. 35. 208. wieder in München. 39. 227. in Augsburg. 41. 46. in Leipzig. 45. 762. zum korrespondir. Mitglieds des holländ. Musikvereins ernannt. 48. 832.
—— Hymne für 4 Kinderst., in Benaugen aufgeführt. 40. 161.
—— Kantaten und Motetten, in Leipzig aufgeführt. 42. 186.
—— „ in Augsburg aufgeführt. 49. 10.
—— Messen, aufgeführt in Leipzig. 38. 411. in München. 31. 186. 36. 699. 39. 227.
—— Oratorium des Heilands letzte Stunden, aufgeführt in Leipzig. 38. 327. in Köln. 39. 255.
—— Oratorium: Moses auf Sinai. 40. 664. aufgeführt in Augsburg. 41. 46. in Leipzig. 42. 1073.
—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. 31. 170.
—— Requiem, in München aufgeführt. 32. 572.
—— Symph., in Gb, aufg. in Leipzig. 45. 765. Augsburg. 49. 10.
—— Deutsche Messe für Singst. u. Org. (R) 31. 701.
—— 6 Landmessen für 4 Singst. u. Begl. (R) 32. 383. 33. 96.
—— 1. u. 2. Litanei für 4 Singst. u. Begl. (R) 34. 705.
—— Messe in E, 17. Wk. Part. (R) 34. 861.
—— 2. deutsche Messe für 4 Singst. u. Orgel. (R) 35. 843.
—— Messe in Db, für 4 Singst. u. Org. (R) 36. 705.
—— Messe in Es, für 4 Singst. u. Orgel. 42. Wk. (R) 38. 411.
—— „ „ D, „ „ „ „ „ 31. „ „ 39. 446.
—— „ „ B, Nr. 12. „ „ „ 37. „ „ 43. 881.
—— 6 Offertor. für 4 Singstimmen. 32. „ „ 41. 785.
—— 6 Graduol. „ 4 „ „ 33. „ „ „ „
—— Die Festzeiten. Sammlung von Kantaten. Nr. 2. 44. Wk. (R) 48. 135.

Drobisch, Violinist in Petersburg. 39. 727.
Drüge, Frl., Sing. aus Hildesheim, in Bremen. 31. 842. in Hannover — heiratet den Kaufmann Helmeke. 35. 483.
Drönewolf, Sing. (Dil.) in Quedlinburg. 43. 883.
Dreling, J. W., Rondo brill. p. Pianof. Oe. 29. (R) 34. 636.
Drouet, Louis, Flötist und Komp. — über ihn als Liederkomp. 40. 31. — am Hofe Napoleon's. 49. 708 fg. 741 fg. — als Kapellmeister in Koburg angest. 42. 832. 43. 84. 49. 392. 50. 71. als Flötist in Berlin. 41. 418. 467. in Leipzig. 41. 370 fg. München. 41. 519. Weimar. 42. 709.
—— Methode p. la Flute etc. (R) 32. 497.
—— 3 gr. Duos concert. p. 2 Fl. Oe. 107. (R) 41. 371.
Drouet, Mad., dessen Frau, Sängerin, in Koburg. 43. 84. Leipzig. 41. 371. Weimar. 42. 709.
Drouet, Louis, dessen Sohn, aus Koburg, junger Pianofortespieler, in Leipzig (Schüler des Konservatorium). 49. 278. in Koburg. 50. 426.
Drska, Tenorist, in Prag. 33. 221. 328. 346. 436. 611. 833 fg. 34. 282. 390. 483 fg. 632. 35. 41. 189. 332. 803. 36. 14 fg.

31. 352. 453. geht von da ab. 36. 463. gast. später das. 37. 816. in Kassel. 38. 422. 424. das. engag. 727 fg. 39. 113 fg. 132. 665. 667 fg. 40. 142. 162 fg. 594 fg. 612 fg. 41. 109. 129. 141. 602. 604. 1002. 42. 179. 197 fg. 600 fg. 43. 595 fg. 615. 45. 852. 884. 46. 212. 324. 335 fg. 665. 686. 799 fg. 47. 257 fg. 48. 64. 273 fg. 49. 405. in Dresden. 38. 578. Wien. 34. 837. † 50. 79.

Druckfehler, Klage über sie und wie ihnen abzuhelfen. 32. 687.

Drygalski, Die Bürgschaft, für Singst. mit Pianof. (A) 43. 479.

—— Der Knabe mit der Zitter, „ „ „ „ „ „ „

Duban, Jos., Tenorist in Prag. 39. 236. 40. 341. 440. in Danzig. 47. 202.

Dubose, Bassist in Strassburg. 44. 274.

Dubreuil, Dem. Elise, Sängerin in Strassburg. 46. 631.

Dubreuil-Renouf, Mad., Säng. in Strassburg. 45. 77. 46. 631.

Dubski, Frl. Anna, Sängerin in Prag. 40. 440. 41. 986 fg.

Duchek, Karl, Flot. in Prag. 33. 346. 348. (s. auch Dusseck.)

Duci, Franc., Tenorist in S. Angelo. 42. 492.

Duck, Aug. Kapellmeister in Wien. † 47. 902.

Duclout, Dem., Sängerin in Strassburg. 48. 724.

Ducrest, Mad., Säng. in Strasburg. 45. 76 fg. Frankfurt a. M. 45. 93.

Ducrest, Mad., Pianofortespielerin in Strasburg. 45. 77.

Duda, Bassist in Prag. 48. 352.

Dudelska, Schilfpfeife der Kosaken. 36. 208.

Düben, Gesangfest daselbst. 41. 634.

Dürck, J., 6 Lieder für Bass mit Pianof. (B) 38. 741.

Düring, Gust., Fagottist in Frankfurt a. M. 46. 156.

Düring, Frl. Henr., dessen Schwester, Sänger. daselbst. 46. 156. 49. 830.

Dürroer, J., Musikdirektor zu Ansbach, als Violinist in Dessau. 40. 17. geht als Musikdirektor nach Edinburg. 46. 830.

—— Symphonie in F^b, in Dessau aufgeführt. 40. 18. in Leipzig. 46. 257.

—— 4 Lieder mit Pianof. und VCell. (R) 43. 190.

—— 6 „ „ „ „ 11. Wk. „ 47. 21.

—— 8 „ „ „ „ „ „ 69.

—— 6 „ „ „ „ 14. „ „ „ 887.

—— 2 Gesänge „ „ „ 13. „ „ 48. 26.

Düsseck, Flötist aus Prag, in München. 35. 58. (Vgl. Duchek.)

Düsseldorf, Nachrichten. 35. 830. 40. 327. 342. 41. 463. 48. 701. 49. 322. 18. niederrhein. Musikfest das. 38. (290.) 410. fernere Musikfeste. 41. (314.) 463. 44. 380. 47. (246.) 393. 429. Gesangfest das. 50. 432.

Duette, Sammlung auserlesener. (R) 43. 1090.

Duez, Domeis., Sängerin, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 610.

Dufay, Guill., über sein Alter. 39. 73.

Dufeutrel, Violinist in Strassburg. 42. 510. 44. 274. 45. 76.

Duffo, Sga., Sängerin, in Acqui. 46. 828. Cagliari. 46. 141. 372 fg. Chiavari. 47. 149. Pallanza. 45. 446. S. Pier d'Arena. 47. 879. Roveredo. 46. 556.

Duflot-Maillard, Mad. Ort., Sängerin, in Berlin. 43. 408. 513 fg. 588. Frankfurt a. M. 45. 836. Hamburg. 43. 657. Leipzig. 43. 257. Novara. 42. 513. Paris. 44. 406. 49. 224. Potsdam. 43. 880. Schin. 42. 183 fg. Strassburg. 44. 274. Weimar. 43. 594.

Dulcken, Ferdin., aus Londen, Pianofortespieler (Zögling des Konservatoriums) zu Leipzig. 50. 326.

Dulcken, Frau Luise, geb. David, Pianofortespielerin aus Hamburg, in Bremen. 35. 763. aus Londen in Hamburg. 40. 20. in Leipzig. 48. 677. Petersburg. 36. 193. Riga. 36. 438.

Dulcken, Sophie, junge Pianofortespielerin aus Londen, in Frankfurt a. M. 48. 302. 304. Berlin. 48. 441. Dresden. 48. 594.

Dulken, Frl. Viol. v. (Schwägerin der Brüder A. u. M. Bohrer), Sängerin, in München. 35. 43. 55. in Stuttgart. 35. 81. Basel. 36. 295.

Dumas, Edon., Violinist in Paris, erhält einen Preis am Konserv. 49. 881.

Dumenchenu, Violoncellist in Strassburg. 42. 510.

Dumenchenu, Mad., Harfenspielerin in Strassburg. 31. 646. 32. 478 fg. † 36. 421.

Dumont oder Dumont, Sga. Carol. (eigentl. Perle, aus Pesth), Sängerin, in Bologna. 42. 667. Mailand. 41. 671. Mantua. 42. 955. Rom. 42. 476. Turin. 39. 267. (Vgl. Perle.)

Dumont, Bassist (Dil.) zu Köln. 43. 639. in Aachen beim Musikfeste. 39. 410.

Dunbar, Frl., Sängerin (Dil.) in Kassel. 32. 192.

Dunstan, d. Heil., über sein Wirken für Musik, v. Fink. 38. 181.

Dupetiaux, Mad., Sängerin in Petersburg. 50. 683.

Dupin, dramat. Schriftsteller in Paris, übernimmt die Leitung der italienischen Oper das. 50. 286. macht Bankerott. 50. 813.

Duponchel, Dir. der grossen Oper zu Paris. 41. 154. 42. 272. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. 41. 473. geht ab. 42. 536. wird wieder Dir. der grossen Oper. 47. (135.) 487. 870. 50. 271. 277. 631.

Dupont, Alex., Tenorist in Paris. 34. 597 fg. 41. 288. 1012. 42. 272. 43. 94. 518. 44. 280. 406. 469. 47. 231. 48. 326. 376. 50. 240.

Dupont, Violoncellist in Strassburg. 31. 597. 32. 477. 36. 420. 38. 311. 42. 510. 44. 274. 45. 76.

Dupont, Theaterdirektor in Strassburg — Prozess mit Schumann in Mainz. 43. 880.

Dupont, aus Rotterdam, junger Komponist, in Leipzig. 46. 735.

Duport (Ballettänzer), übernimmt das Käruthnerthortheater in Wien. 33. 26. 39. tritt davon zurück. 38. 378.

Duport, Dem. Lia, Sängerin in Paris. 44. 469.

Duprato, Jnard, erhält in Paris einen Kompos.-Preis. 50. 611.

Duprez, Louis, Tenorist in Paris — Biographie. 42. 187. 49. 49 s. 694. Gutzkow über ihn. 45. 102. zum Gesangprofessor am Konservatorium ernannt. 44. 398. 926. Sein Gehalt an der grossen Oper. 44. 988. Prozess gegen ihn. 45. 372. von der Herzogin von Montpensier beschenkt. 48. 870. zum Gesanglehrer des Grafen von Paris ernannt. 49. 13. macht eine Kunstreise nach Deutschland. 49. 49. fällt in Hamburg gänzlich durch. 49. 224. 304. wieder in Paris. 49. 343. will sich von der Bühne zurückziehen. 50. 201. als Sänger in Paris. 39. (457.) 685. 43. 94. 780. — in Ancona. 37. 751. Florenz. 35. 132. 386. 36. 664. 848. 39. 458. Foligno. 36. 318. Livorno. 37. 98. Mailand. 31. 631. 32. 533. 766. Neapel. 36. 777. 37. 50. 269. 509. 512. 737 fg. 38. 173. 314. Parma. 39. 494. Rom. 36. 646. Vicenza. 38. 856.

—— Gesanglehre. Beurtheilung derselben von Nauenburg. 48. 817.

Duprez, Mad. Alex., des Vorigen Frau, Sängerin, in Ancona. 37. 751. Florenz. 36. 848. Foligno. 36. 318. Livorno. 37. 98. Mailand. 31. 631. Neapel. 36. 777. 37. 503. 512. 737 fg. 38. 32. Rom. 36. 646.

Duprez, Bruder des Tenoristen, Theaterdir. in Brüssel. 50. 389.

Dupuis, Dem. Mimi, Sängerin aus Paris, in Wien. 32. 271. 273. 602. 33. 159.

Dupuy, blinder Organist in Orleans. 41. 513.

Du Puy, s. Puy.

Durand (Durandowski), Violinist in Strassburg. 31. 44. 61.

Durand, Theaterdirektor in Strassburg. 31. 43.

Durand, Orchesterdirektor in Crema. 39. 510.

Durante, Franc., Kyrie und Gloria, in Dresden aufgef. 45. 302.

—— Lamentationes Jeremiae, in Breslau aufgeführt. 40. 407. 47. 457.

—— Litaneien, in München aufgef. 32. 370. Dessau. 35. 765 fg.

—— Litanei. (R) 41. 398.

—— Magnificat, aufgeführt in Aachen. 45. 518. Berlin. 31. 830. 37. 65. 44. 64. 45. 851. Brüssel. (theilw.) 45. 915. Königsberg. 40. 89. 43. 42.

Durège, Mad., Pianofortespiel. in Danzig. 34. 27. 39. 573. 604.

Durione, Tenorist in Chivasso. 47. 629.

Dur-Laborde, Musikdirektor in Strassburg. 31. 44.

Durst, Violinist in Wien. 34. 416. 36. 160. 37. 204. 38. 91. 41. 649. 42. 377. 49. 9. in München. 41. 504.

Duscheck, Flötist, in Stuttgart. 35. 606. in Zürich. 36. 348. (Vgl. Duchek und Düsseck.)

Dussack — am Hofe Napoleon's. 49. 708. fg. 741.

—— Pianofortequartett, in Berlin aufgeführt. 35. 197.

Dutari-Cellini, Bassist in Palermo. 43. 68.

Duval, Alex., Operndichter in Paris. † 44. 194.

Duval, Tenorist in Strassburg. 45. 77.

Duval, Dem., Sängerin in London. 50. 365. 437.

Duval-Manelli, s. Manelli.

Duvernoy, Frdr., Hornist in Paris. 32. 68. Nekrolog. 40. 680.

—— 3. Divertiss. p. Pianof. et Cor ou Viol. (R) 36. 31.

schwerer sind, und bey aller Uebung immer schwerer bleiben, als die alten.

Es ist wahr, im Fortschreiten auf der Tonleiter muss man zuweilen zwey Finger aufheben, oder zwey Löcher decken. Allein, ist dies nicht auch auf anderen Flöten der Fall? z. B. auf Klappenflöten in der Tonart f von f zu g, oder in weichen Tonarten; und wenn es gleich beym Fortschreiten auf der Tonleiter nicht so oft geschehen muss, so wird es doch in jeder anderen Passage erfordert, und überhaupt muss jeder Spieler bald mehr bald weniger Finger auf jedem Instrumente mit gleicher Fertigkeit in einem Momente bewegen können. Wer sieht es für schwer an, g und h oder g und e geschwind nach einander zu greifen?

Man erwäge hierbey, dass die Löcher sämtlich an solchen Stellen angebracht sind, die den Fingern besonders der rechten Hand nach ihrer natürlichen ungezwungenen Lage fast nicht bequemer und angemessener seyn können; so dann, dass die auf Klappenflöten sonst äusserst schweren Tonarten hier nach Verhältniss leichter werden, z. B. es, fis, as, h. Ist uns einmal nur die dis-Klappe geläufig, so spielen wir mit gleicher Fertigkeit aus allen Tonarten.

Ueberdem ist auf meinen Flöten für alle einzelne Töne auch nur ein einziger Griff, da hingegen auf anderen Flöten für einen und denselbigen Ton sehr oft verschiedene Griffe nöthig sind, und dann wird das Greifen und die Ansprache der hohen Töne merklich erleichtert; denn bey c, cis, d, dis, e, f ist das Oeffnen der es-Klappe nicht nöthig.

Alle diese Gründe geben indessen noch keinen sicheren Beweis von der Brauchbarkeit des Instruments. Man muss es selbst spielen. Seit einiger Zeit thue ich dies, und finde, dass es nicht allein brauchbar, sondern auch in den meisten Fällen ohne sonderliche Schwierigkeiten zu spielen sey. Trift es sich zuweilen, dass einige Gänge schwerer fallen, als sonst, so hat auch häufig das Gegentheil Statt. Dass man sich bescheiden müsse, nicht alles spielen zu wollen, was der Natur des Instruments nicht angemessen ist, dass man folglich auch hier die natürlichen Grenzen nicht überschreiten könne, versteht sich übrigens von selbst.

4) Liefert sie, im Ganzen genommen, die Triller schöner und leichter, als die Klappenflöten. Hierinnen bestünde kein geringer Vorzug, weil die Triller unter die vornehmsten Zierrathen der Musik gehören. Wie rein und wie leicht sind die Haupttriller auf d und e, e und f, e und fis, f und g, fis und g, g und a, g und gis, gis und a, a und b, c und b in beyden Oktaven. Ueber die Art und Weise sie zu machen, bedarf es nicht einmal einer näheren Anweisung. Eben so vortrefflich sind die ungewöhnlichen Triller auf f und fis, b und as, c und cis. Einige andere Triller sind dagegen theils schwerer, theils unreiner, jedoch nicht in einem solchen Grade, dass sie dadurch unbrauchbar würden. Zu der ersten Gattung gehören die Triller auf d und es, es und f, cis und dis, d und e, d und cis. Der letzte ist jedoch beym dritten d sehr leicht und gut. — Zur zweyten Gattung gehören die Triller auf dis und e (weil die dis-Klappe offen bleibt, und dadurch das e zu hoch wird, also wie auf andern Flöten), auf fis und gis (wo gis zu tief ist, weil g gedeckt bleibt), auf a und h besonders in der ersten Oktave; wo er beynahe zu einem Terzentriller wird. Dieser Triller, so wie der auf cis und h wäre der einzige, der auf meinen Flöten entweder nur sehr fehlerhaft, oder gar nicht zu machen wäre, und also, wenn man will, eine h-Klappe erforderte. — Von den übrigen Trillern der hohen Töne ist das nöthige schon oben gesagt worden.

5) Sie fasst einen Spielraum von mehr als zwey und einer halben Oktave in sich. Sie geht vom eingestrichenen d bis zum dreygestrichenen b, und erlaubt auch in der äussersten Höhe eine leichtere und reinere Ansprache, folglich auch ein leichteres

Duvernoy, Henri, Prof. am pariser Konservatorium. **30.** 752.
Duvernoy, J. B., 2 airs vnes. var. p. Pianof. Oe. 34. (R) **36.** 356.
—— arr. à 4 m. (R) **43.** 897.
—— 4 Rondos etc. var. p. Pianof. Oe. 69. (R) **37.** 838.
—— Divertiss. p. Pianof. etc. Oe. 76. (R) **38.** 726. **39.** 407.
—— 24 Etud. mel. p. Pianof. etc. Oe. 61. (R) **40.** 385.
—— Variations „ „ „ „ 63. „ „ „
—— 2 thèm. fav. var. „ „ „ „ 85. „ „ „
—— La Cachucha p. „ „ „ „ 81. „ „ 868.
—— Cavat. de Donizetti p. „ „ „ „ 71. „ **41.** 190.
—— Mélanges p. „ „ „ „ 83. „ „ „
—— 2 Divertiss. „ „ „ „ 86. „ „ „
—— 6 Bagat. „ „ „ „ 96. „ „ „
—— La folle, fant. p. „ „ „ „ 89. „ „ „
—— Fantaisie „ „ „ „ 87. „ „ 185.
—— 3 Fantaisies „ „ „ „ 85. „ „ 990.
—— 2 Divertiss. „ „ „ „ 95. „ **42.** 223.
—— 3 airs var. et 3 Rond. p. Pianof. etc. Oe. 97. (R) **42.** 877.
—— 2 Mélod. ital. à 4 m. „ „ 96. „ „ „
—— 4 pet. Rond. p. Pianof. etc. Oe. 100. (R) **42.** 878.
—— Fant. sur la Romanesca p. Pianof. Oe. 101. (R) **42.** 878.
—— Reminisc. ital. 6 thèm. „ „ Oe. 104. (R) **42.** 897.
—— Fleur. ital. Fantais. p. Pianof. Oe. 105. (R) **42.** 897.
—— Frères Jacques, à 6 m. „ 106. „ „ „
—— L'Elis. d'amore de Donizetti à 4 m. „ 108. „ „ 898.
—— Fant. p. Pianof. etc. „ 109. „ „ „
—— 2 Rondinos ital. p. Pianof. „ 110. „ „ „
—— Souvenirs de Naples p. Pianof. „ 113. „ **45.** 502.
—— Ecole du mécanisme, 15 Etud. p. Pianof. Oe. 120. (R) **45.** 595.
—— Fantaisie p. Pianof. Oe. 131. (R) **46.** 661.
—— Les roses de noel, Valse, Oe. 132. (R) **46.** 661.
—— Une pensée de Bellini, var. p. 4 m. Oe. 129. (R) **46.** 661.
Duvernoy, Theaterdirektor im Haag **39.** 824.
Dworzack, Sänger in Wien. **31.** 792.
Dworzack, J., Bunkapellmeister in Brünn. **44.** 926.
Dzondi, K. H., Professor, in Halle, † **37.** 690.
—— Antwort auf Nauenburg's Entgegnung, die Schallmündungen der menschl. Stimme betreffend. **33.** 577. Nauenburg's Erwiderung und Aufforderung. **33.** 668.
—— Die Funktionen des weichen Gaumens etc. (R) **34.** 625.

E.

Ebel, Kantor, Das Lob der Musik, in Bremen aufgeführt. **36.** 245.
Ebeling, Frl., Sängerin in Stockholm. **49.** 689.
Ebell, Musikdirektor in Magdeburg, Oper: Die Braut des Flibustiers, daselbst aufgeführt. **49.** 224.
Eben, Jankel, Strohfiedelvirtuos. **39.** 860. in Berlin. **41.** 416. Hamburg. **48.** 83. Königsberg. **40.** 80. Kopenhagen. **49.** 230. Prag. **44.** 103.
Eberbach, Flötist in Koburg. **43.** 85.
Eberius, Tenorist in Halle. **43.** 112. in Weimar. **46.** 292. Berlin. **48.** 367. aus Wiesbaden in Frankfurt a. M. **49.** 760.
Eberl, Symphonie, in Leipzig aufgeführt. **33.** 179.
Ebers, Karl F., Komp. in Berlin — Nekrolog. **38.** 873.
—— Variat. brill. p. Pianof. etc. (R) **34.** 440.
Eberwein, Karl, zu Weimar. **42.** 127. als Violin. das. **33.** 315. **34.** 193. **35.** 564. in Erfurt. **35.** 561.
—— Festouverture, in Weimar aufgeführt. **44.** 886.
—— Melodram: Leonore, aufgeführt in Dessau. **38.** 61. Königsberg. **41.** 485. Meiningen. **44.** 347. München. **36.** 283. Weimar. **31.** 534. — Klav.-Ausz. (R) **31.** 134.
—— Oper: Der Greif von Gleichen, aufgeführt in Weimar. **31.** 149. 758. **38.** 611. — Stücke daraus, in Erfurt aufgeführt. **46.** 256. — Klav.-Ausz. (R) **37.** 76.
—— Oper: Der Sohn des Reichen, oder der Bothmantel, in Weimar aufgeführt. **47.** 766.
—— Operette: Der Teppichhändler, in Weimar aufgef. **32.** 504 fg.
—— Oratorium: Der Jüngling zu Nain, aufgef. in Erfurt. **37.** 758.
—— Ouverture, in Weimar aufgeführt. **43.** 613.
—— „ und Musik zu Goethe's Faust, aufgeführt in Weimar. **32.** 107.
—— Ouverture zu Proserpina, in Leipzig aufgeführt. **31.** 170.
Eberwein, Karl, Musik zum Schauspiel Arthur, in Weimar aufgeführt. **42.** 126. 750.
—— Trauerkantate, in Weimar aufgeführt. **31.** 150.
—— Sonntagslied für 4 Singst. mit Begl. in. Wk. (R) **31.** [illegible]
—— Der Todestag des Erlösers, Lied mit Begleitung. 17. Wk. (R) **31.** 696.
—— Erhebung zu Gott. Lied mit Begleit. 20. Wk. **31.** 696.
—— Epicedium (Trauerkantate) für 4 Singst. mit Begl. 21 Wk. (R) **31.** 839.
Eberwein, Max Karl, dessen Sohn — erhält vom Grossherzog von Weimar eine gold. Uhr. **37.** 868. als Pianofortespieler in Weimar. **33.** 515. **36.** 679. **38.** 631. **41.** 691. — in Berlin. **35.** 260. Dresden. **44.** 187. Leipzig. **40.** 696. Paris. (**37.** 868.) **42.** 127. Rudolstadt. **37.** 291.
Eberwein, Ludw., Violinist aus Rudolstadt, in Jena. **38.** 865. **39.** 834.
Eberwein, Traug. Max, in Weimar, legt seine Stelle als Direktor der Kirchenmusik nieder (Häser sein Nachfolger). **31.** 536. † als rudolstädter Kapellmeister. **34.** 47. Leben und Werke desselb. **36.** 187.
—— Ouverture zu Calderon's Leben ein Traum, in Leipzig aufgeführt. **31.** 823. — Dies. für gr. Orchster. 100. Wk. (R) **31.** 555.
—— Ouverture und Introd. zu der Oper: Das befreite Jerusalem, in Erfurt aufgeführt. **44.** 778.
Eberwein, Oboist in Weimar, † **34.** 616.
Eberwein, Franz, Sängerin in Weimar. **31.** 536. **32.** 108. 506 fg. **33.** 515. **34.** 193. 852. **35.** 563. **36.** 378 fg. 862. **38.** 613.
Ebhardt, G. F., Organist in Schleiz. **39.** 478.
—— Antwort auf die Anfrage über den Sextenakkord auf der Sexaude. **35.** 265.
—— Schule der Tonsetzkunst etc. (R) **32.** 625.
—— Die höhern Lehrzweige der Tonsetzkunst. Nachtr. zu. 2. Theil dazu. (R) **33.** 413. 429.
Ebling, Bratschist in München. **41.** 687.
Ebner, Karl, Violinist aus Ungarn, in Paris, † **39.** 655.
Eck u. Comp., Pianofortefabrik. zu Köln. **46.** 387.
Eckard, Violinist in Wien. **39.** 146. 584.
Eckardt, Flötendilettant in Gera. **37.** 576.
Eckermann — Ueber die Form (Exzerpte). **48.** 693. 708.
Eckersberg, Edm., Organist in Dresden. **37.** 71.
Eckert, Frl., Sängerin in Riga. **35.** 385. in Berlin. **36.** 643.
Eckert, Karl, 12jähriger Pianofortespieler und Komp. in Berlin. **34.** 531. — **35.** 63. 766. **36.** 362. 392. 472. **45.** 731. 851. zum Prof. von der Cacilien-Akademie in Rom ernannt. **47.** 15. Zuschrift an dens. von Rom aus. **49.** 48. zum Kommand. des Ordens von der Eichenkrone ern. **39.** 730. als Violinist in Berlin. **40.** 193 fg. 1840; 856. in Leipzig. **40.** 880. **43.** 116. 138. 199. 227 fg. 241. 280. 1072. **43.** 122. Lecha. **42.** 450. Mastricht. **50.** 368. Paris. **44.** 86. Rom. **45.** 182. **46.** 158. 312. 393. **47.** 413.
—— Festouverture, in München aufgeführt. **43.** 718.
—— Operette: Der Laborant im Riesengebirge, in Berlin aufgeführt. **40.** 857.
—— Operette: Käthchen, in Berlin aufgeführt. **39.** 128.
—— Oper: Wilhelm von Oranien, in Berlin aufgeführt. **48.** 838. **49.** 218. im Haag. **50.** 750.
—— Oratorium: Judith, in Berlin aufgef. **43.** 173. — in ausgew. Chorstimm. (R) **43.** 372.
—— Oratorium: Ruth, in Berlin aufgeführt. **36.** 210.
—— Psalm, in Berlin aufgeführt. **35.** 63. **38.** 513.
—— Symphonie, in Berlin aufgeführt. **38.** 362.
—— Die Kinder am See, Rom. mit Pianof. (R) **36.** 720.
—— Album deutsch. Lied. u. Rom. 12. Wk. (R) **41.** 82.
—— 7 Lieder mit Pianof. 13. Wk. (R) **42.** 675.
—— Der Waffenschmied letzte, Gruss mit Pianof. (R) **42.** 862.
—— Lieder und Gesänge mit Pianof. 15. Wk. (R) **44.** 556.
—— Trio für Pianof., Viol. und VCell. 18. Wk. (R) **48.** 76.
Eco, das mailänder Journal, im Kampfe mit Hrn. Fétis. **35.** 353.
Ecorcheville, Sänger, Gen. in Messina. **35.** 317.
Edel, Oboist aus Dresden, in Weimar. **34.** 615.
Edel, deutscher Opernsänger in Genf. **43.** 694.
Edele, Violinist aus Stuttgart, in Zürich. **36.** 349. — Sein Wirken daselbst. **40.** 368.
—— Oper: Rübezahl. **40.** 368.

Edelini, Sgn. Mar. Luig., Sangerin, in Algier. **41.** 851. Mantua. **39.** 703. Padua. **39.** 689.

Eden, Sgn. Virgin., in Chart. **43.** 223. Neapel. **35.** 592. Paris. **42.** 472. Reggio. **44.** 834. Voghera. **42.** 681.

Edenkuben (Pfalz), Gesangfest daselbst beabsichtigt. **47.** 432. unterbleibt. **47.** 560.

Eder, Frl., Pianofortespielerin in Wien. **31.** 757. — in Berlin. **35.** 467. 592. Dresden. **35.** 385. Frankfurt a. M. **35.** 868. Kassel. **45.** 883. Leipzig. **35.** 481. Prag. **35.** 416. Stuttgart. **36.** 61. Dieselbe, als Sangerin in Wien. **38.** 830. **39.** 560. **40.** 380. — abgesagt. **40.** 780. als Gast das. **48.** 284. 636. — in Mannheim. **44.** 790. Kassel. **45.** 892. 884. **46.** 211. 228. 334. 664. **47.** 686. 799 ff. **47.** 237 ff. 307 fg. **48.** 64. 273. 286. **49.** 404. 427. **50.** 379 fg. 424.

Edgcumbe, Mount, Mus. reminiscences etc. **34.** 597.

Edinburg, Nachrichten. **49.** 179. Normalmusikschule daselbst. **49.** 202. 254.

Edme, St., Mad., Sangerin in Strassburg. **38.** 296.

Edwige, Sgn. Claud., Sangerin in Bergamo. **35.** 161. 349. Bologna. **36.** 527. Genua. **34.** 569. **36.** 715. Madrid. **37.** 9.

Egeling, N. A., Pianofortespieler in Kassel. **43.** 996.

Egerstorf, Tenorist (Dil.) aus Lüneburg, in Halberstadt. **35.** 496 fg. Berlin. **39.** 273. Danzig. **39.** 604. Königsberg. **40.** 80.

Egert, A., Variat. über ein Schweizerlied für Pianof. (B) **42.** 9.

Eggeling, Frl., Sangerin in Kassel. **40.** 612. — geht von ab. **40.** 673.

Egger, Chorregent in Wien. **42.** 727.

Eggert, H. und Frau, Bassist und Sopr. in Bremen. **33.** 388.

Egner, Baritonist von Augsburg, in Stuttgart. **34.** 197. Coburg. **43.** 84. **44.** 260. in Mainz eng. **44.** 1014.

Egreteville, G. d', Red. des mus. Journ. Le Dilettante in Paris. **35.** 806.

Ehlers, Wilh., Prof. der Musik in Mainz. **5** 48. 95.

Ehlers (der Vorige?), Sänger in Königsberg. **31.** 498.

Ehlers, Frl., Sangerin in Kassel. **32.** 376.

Ehlert, Tenorist, in Wien. **41.** 632. 808. **43.** 1128 fg. Prag. **44.** 544 fg. das. eng. **44.** 1067.

Ehlert, Louis, Sonate für Pianof. I. Wk. (B) **49.** 291.

Ehlich, G., Organist in Dresden. **37.** 71.

Ehnes, Frl., Sangerin in Wien. **31.** 30. **33.** 436. **34.** 436. 582. **35.** 397. 569. 580. 798. **37.** 114. 397. **39.** 560. in Berlin. **41.** 729. 829. das. eng. 821. 929. 1030. **42.** 246. 464. 996. verehelichte Fürst, s. d.

Ehrhardt, Orgelspieler aus Prettin, in Düben. **41.** 634.

Ehrlich (Schüler Hummels), Pianofortespieler in Magdeburg. **31.** 364. **33.** 488. **39.** 324 fg. **40.** 130. 141. Dirigent des Musikvereins daselbst. **40.** 130.

Ehrlich, C. P., 6 Bagat. p. Pianof. Op. 13. (B) **38.** 536.

—— 6 Lieder f. sämtl. Männerges. 12. Wk. (B) **39.** 213.

—— Lied aus der Oper: Die Rosenmädchen. .. .. .. **39.** 264.

—— Duett f. Sopr. u. Tenor mit Pianof. 13. Wk. (B) **39.** 571.

—— 5 Lieder für Singst. mit Pianof. 14. .. .. **40.** 173.

—— Marsch aus d. Festsp. Das Winzerfest, f. Pianof. (B) **40.** 456.

—— 6 Lieder für sämtl. Männerges. 17. Wk. (B) **40.** 538.

—— 9 sächsl. Pianofortestücke für Anfänger. (B) **42.** 1027.

—— 4 Gesänge mit Pianof. 15. Wk. (B) **43.** 1038.

Ehrlich, Heinr., Pianofortespieler in Wien. **38.** 91. **40.** 369. als Violinist das. **40.** 801. **43.** 461.

Ehrlich, Frl., Sangerin in Danzig. **34.** 27.

Ehrmann, Frl. Joh., Harfenspielerin in Mannheim. **38.** 359.

Eichbaum, Frl., Sangerin in Berlin. **40.** 335. 411. **41.** 70. 419. 723. 996. in Hamburg. **44.** 749. 981. **47.** 38. 292.

Eichberg, Violinist in Frankfurt a. M. **47.** 144 fg.

Eichberger, Tenorist, in Kassel. **31.** 317. 379. 547. 860 fg. geht ab. **32.** 376. in Leipzig. **34.** 761. **35.** 177. 242 fg. 432. 534. 615. 670. 833 fg. **36.** 98. 227. 299. 262. 361. **37.** 428. in Berlin. **36.** 883. das. eng. **37.** 47. 847 fg. **38.** 213. 361. 431. 674 fg. **39.** 127. 274. 471. 502 fg. 706 fg. 820. **40.** 29. 272. 274. 335. 624. **41.** 69. 334. 468. 722 fg. 828. **42.** 71 fg. 566. 699. 1068 fg. **43.** 172. 362. 889 fg. abgesagen nach Mainz. **43.** 872. in Dessau. **37.** 168. in Leipzig. **39.** 860. London. **44.** 610 fg. Magdeburg. **40.** 476. als Opernregisseur in Königsberg. **48.** 870. feiert sein 25jähriges Sängerjubiläum und geht von der Bühne ab. **50.** 687.

Eichenberg, Trompeter in Fulda. **37.** 364.

Eichfeld, Frau, Sangerin in Genf. **43.** 694.

Eichhorn, Pianist in Coburg. **43.** 85. — in Prag. **32.** 834. Seine Söhne Ernst und Eduard, jugendliche Violinvirtuosen, Biographisches ab. nic. **36.** 130. — in Berlin. **32.** 356. **36.** 241. 301. 380 fg. Dresden. **36.** 147. Hanau. **37.** 473. Jena. **36.** 383. Königsberg. **37.** 304. Leipzig. **32.** 242. **36.** 99. 129. München. **31.** 588. Prag. **32.** 834. Stuttgart. **33.** 373. Weimar. **34.** 615. **36.** 627. Wien. **33.** 100. **40.** 173. Ernst als Violinvirtuos in Coburg. **43.** 85. Eduard als Violinist in Coburg. **43.** 84. Der eine **5** 46. 404.

Eichhorn, Bratschist in Coburg. **43.** 85.

Eichhorn, Alb., Violoncellist in Mannheim. **37.** 481. nach Karlsruhe engag. **39.** 441. **41.** 103. in Coburg. **43.** 85.

Eichhorst, C., Thema und Variationen für Klarinette mit Begl. I. Wk. (B) **32.** 239.

Eichler, Violin. in Leipzig. **31.** 823. **32.** 144. 243. **34.** 79. 300. 533. 760. 869. **35.** 113. als Vorspieler nach Königsberg berufen. **34.** 720. geht nicht dahin, sondern als Vorspieler nach Mainz. **35.** 193. in Leipzig als Musiklehr. engagirend. **39.** 370.

—— Variat. p. Viol. av. orch. op. 2. **38.** 845. 847.

Eichmann, Tenorist in Kassel. **36.** 763. **41.** 604. — abgesagen. **42.** 197.

Eichthal, Frau v., Harfenspielerin in Paris. **47.** 329.

Eicke, Baritonsänger in Breslau, in Berlin. **37.** 550. 553. — in Leipzig. **38.** 276. 413. — geht von da ab. **38.** 413. — nach Köln von dem sachsener Musikfest. **39.** 409. in Berlin. **39.** 708. das. im königstädt. Theater engagirt. **40.** 273. 335. 417. 500. 785 fg. **41.** 70. 351. 417. 419. 723. — abgesagen. **41.** 920. — das. als Gast. **43.** 688. 1011. **44.** 238. 397. 548. in Leipzig. **42.** 1040. das. gegast. (englisch als Regisseur). **46.** 324. 667 fg. 697. 863 fg. **47.** 190. absagt. **47.** 411. in Prag. (als Gast?) Butt's Begleiter. **43.** 261. 278. in Frankfurt a. M. **47.** 356. Riga. **49.** 132. — Mitdirektor des Stadttheaters zu Bremen. **49.** 526. will das magdeburger Theater übernehmen. **50.** 831.

Eicke, Frau, dessen Gattin, Sangerin in Leipzig. **46.** 555. 866.

Eigenthum, literar. — französisches Gesetz darüber. **41.** 490. in Nordamerika. **45.** 834. in Frankreich. **46.** 102. 360. 640. in Russland, Gesetz darüber. **47.** 281. sächs. Gesetz hierüber. **48.** 33. 447. 665. — Schutz dess. gegr. unbefugte Ausführ. — Bundesbeschluss. **43.** 518. dess. in Bayern publizirt. **43.** 822. in Mecklenburg-Schwerin. **45.** 436. in Hannover noch gar nicht publizirt. **48.** 502. in Bremen-Homburg. **49.** 61. in Anhalt-Dessau. **49.** 118. Kommissions-Beschluss in Frankfurt a. M. modergestaltet. **49.** 575. — Vertrag zwischen Preussen und Grossbritannien zum gegen Nachdruck. **48.** 669. Beitritt Sachsens dazu. **48.** 669. Hannovers. **49.** 204. 814. **50.** 134. Braunschweigs. **49.** 294. der thüringischen Staaten. **49.** 483. **50.** 134. Schwarzburg-Sondershausens. **49.** 814. Oldenburgs. **50.** 134.

Eikenrodt, Lehrer in Celle, beim Musikfest in Beedenbostel. **44.** 510.

Eilenburg, Nachrichten. **45.** 371. Die Gesangvereine daselbst. **47.** 245.

Eilitz, Kapellist in Coburg. **43.** 85.

Einbiegler, J., in Frankfurt a. M., Verbess. an der Panke. **38.** 495. **47.** 139.

Eindruck und **Ausdruck**, von Dr. Krüger. **50.** 817.

Einert, Karl Fridr., Organist in Warschau. **36.** 561. — Nekrolog. **39.** 150.

Eipert, Hautboist, Musiklehrer in Oedenburg. **44.** 396.

Eiselein, — an dessen Ankündigung von Bunsen's Werk über Palestrina **33.** 330.

Eisenach, Gesangfest das. **49.** (320.) 606. 651.

Eisenbart, Hornist in Wien. **31.** 29.

Eisenberg, — 3. Gesangfest des Liederkranz Vereins das. **38.** 376.

Eisenhofer, Festkantate für Männerstimmen, in Würzburg aufgeführt. **47.** 557.

—— Gesellschaftslied für Männergesang. (B) **47.** 811.

—— Das Gebet des Herrn, für Männerst. **22.** Wk. (B) **47.** 812.

Eisenmenger, Erasm., Hofmusiker und Orchesterdirektor in Mannheim, 50jähriges Dienstjubiläum. **32.** 439.

Eiser, Flötist und Professor am Konservatorium zu Prag. **39.** 776 in Salzburg beim Mozartfeste. **44.** 807.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05439/100

Eiserich (früher Kapellmeister in Riga). Die. der Musikgesellsch. zu Petersburg. **33.** 692.

Eisert jun., Organist in Dresden. **35.** 804. **37.** 70. als Pianofortespieler daselbst. **36.** 319. **37.** 263. **38.** 761. **39.** 764 fg.

Eisleben, musikalische Topographie. **37.** 573.

Eisner, Karl, Hornist (früher russ. Kammermus.), in Königsberg. **37.** 833. Leipzig. **37.** 267. Prag. **38.** 597. Weimar. **38.** 631. Dresden. **38.** 760 fg. das. in der Kapelle angest. **38.** 845. — in Berlin. **40.** 132. Paris. **42.** 34. Petersburg. **40.** 483. Prag. **45.** 235. Wien. **41.** 649. **43.** 427.

Eisner, Frau, dessen Gattin, Clara, geb. Siebert, Sängerin in Königsberg. **37.** 833.

Eisold, Kontrabass. in Berlin. **40.** 196. **41.** 143. 335. † **43.** 392.

Eisold, Bläser in Berlin. **32.** 255.

Eistrich-Leonoff, Frau, s. Leonoff.

Eitl, Tenorist in Amsterdam. **48.** 231.

Ekerlin, Cajo, Bassist in Mailand. **37.** 850. in Lissabon. **42.** 318. **43.** 748.

Ekerlin, Sgra., Sängerin in Mailand. **33.** 324. **36.** 860.

Ekerlin, der Vor. Sohn, Tenorist in Lissabon. **44.** 1055.

Elb, 13jähriger Pianofortespieler aus Dresden, in Berlin. **45.** 359.

Elb-Musikfeste, s. unter der allgem. Rubrik: Musikfeste.

Elberfeld — neues Theater. **44.** 148.

Elbing, Nachr. **32.** 376. Musikfest das. **32.** 716. **49.** (454.) 600.

Elboni, Sgra., Sängerin in Lecco. **47.** 186.

Elisa, Dem., Sängerin in Paris. **43.** 780.

Elisson, Violinist aus Frankfurt a. M., in London. **37.** 587. Unternehmer von Concerten das. **43.** 228. in Frankfurt a. M. **44.** 941. **46.** 156. 428. **47.** 144. **48.** 164. 303. **49.** 829. **50.** 130.

—— 6 caprices caract. p. Viol. etc. (R) **37.** 772.

Elkamp, Heinr., Komp. in Hamburg, Oratorium: Paulus, in Hamburg aufgeführt. **38.** 29 fg. 41. in Berlin. **40.** 857. — Klav.-Ausz. (R) **39.** 533.

—— Oratorium: Die heilige Zeit, in Hamburg aufgeführt. **40.** 20.

—— Quatuor p. 2 V., V. et VC. Oe. 2. (R) **36.** 496.

—— „ „ „ „ „ „ 3. (R) **39.** 123.

—— 3 geistl. Ges. mit Pianof. Oe. 11. (R) **39.** 123.

—— Fant. et Variat. p. „ „ 13. „ „ 842.

Ellenberger, Bassist, in Köln. **46.** 386. in Riga. **49.** 512.

Ellevino, Tenorist in Paris, zum Ritter der französ. Ehrenlegion ernannt. **41.** 473. — Nekrolog. **44.** 508.

Elliot, A., Variat. p. Pianof. Oe. 20. (R) **31.** 732. **32.** 78.

—— 6 Divertiss. „ „ (R) **32.** 79.

Elliot, Orgelbauer in London. **38.** 508.

Ellmenreich, Friederike, geb. Breudel, † in Schwerin. **47.** 416.

Ellmenreich (in Schwerin), Oper: Die beiden Kaiser. **50.** 815.

Elsass, Beiträge zur Geschichte der Musik dess., von Lobstein. **42.** 353.

Elsasser, Tenorist in Rom. **50.** 112.

Elsasser Musikverein in Strassburg. **32.** 168. **33.** 644.

Elsasser Musikfest, s. Musikfest.

Elster, Chordirigent in Berlin. **32.** 172. 673.

Elsmann, J. C., Fagottist in Riga. **42.** 136.

Elsner, Jos., Dir. der Oper und des Konservatoriums zu Warschau, entlassen. **36.** 560.

—— Oratorium: Der Triumph des Glaubens, in Petersburg aufgeführt. **42.** 443.

—— Cantus Simeonis, 5 voc. Op. 69. (R) **43.** 162.

Elsner, Violoncellist in Frankfurt a. M. **41.** 308.

Elsner, Sohn, Violoncellist in Frankfurt a. M. **48.** 164. **49.** 158. 465. 557. **50.** 103.

Elsner, Frl., Sängerin in Kassel — verheiratet an den Guitarr. Gärtner, s. Gärtner.

Elster, Dr., Musikbuch. I. Hft. 12. Lied. mit Pianof. (R) **37.** 870. — 2. Hft. **38.** 546.

—— Originalbibliothek des deutschen Männergesang. 1. Bd. (R) **37.** 871. **38.** 315. 348. — 2. Bd. **40.** 617.

—— Sommerabend und Nacht, 6 Lied. f. 4 Männerst. (R) **41.** 361.

Elsterberg, 11. voigtländischen Gesangfest das. **49.** 678.

Elvers, Violinist in Stockholm. **49.** 690.

Elwart, Professor am pariser Konservatorium, erhält vom Preussenkönig die goldene Medaille. **41.** 473. Gründer und Dirigent des Cäcilienvereins zu Paris. **49.** 873. gewinnt einen Preis. **50.** 528.

—— Kirchenkompositionen, in Paris aufgeführt. **44.** 416.

Elwart, mehrere Kompositionen von ihm, in Paris aufgeführt. **47.** 367.

—— Oper: Die Katalonier, in Rouen aufgeführt. **42.** 204.

—— Symphonie-Oratorium: Noah, in Paris aufgeführt. **47.** 367.

—— Chöre zur Alceste des Euripides, in Paris aufg. **49.** 254. 358.

—— Tedeum und Hymne, in Paris aufgeführt. **50.** 389.

Elwart, Harfenist in Petersburg. **50.** 473.

Elz-Kaiserstuhlverein — dessen 1. Sängerfest. **47.** 583.

Elzner, Bartonist in Strassburg. **38.** 295.

Embach, L. A., in Amsterdam, Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **42.** 187.

—— Ouverture à gr. Orch. (R) **41.** 707.

Emile, Bartonist in Strassburg. **38.** 795. **42.** 31.

Emiliani, Violinist in Rom. **34.** 381. Paris. **35.** 687. **42.** 1076.

Emmerich, Bassist, von Bremen in Frankfurt a. M. **45.** 618.

Emmering, Frl. Marie, Sängerin in Wien. **31.** 616. **33.** 610. 625. 793. in Prag angest. **34.** 92. 382. 384. 463. 632. **35.** 40. 335. 349 fg. 431. **38.** 660. 831.

Emmich, Tenorist aus Leipzig, in Kassel. **34.** 140. in Königsberg. **34.** 160.

Emminger, Tenorist in Wien. **31.** 327. **34.** 848. **35.** 568. 819. **40.** 772. in Prag. angest. **36.** 463. 465. 649 fg. **37.** 83. 463. 776. **38.** 169. 192. 345. 596. **39.** 89 fg. 276. 344. 374. 670. 690. 750 fg. 801. 858. **40.** 43. 223 fg. 258. 859. 861. **41.** 408. 426. 571. 960. 1033. **42.** 85. 161. 300 fg. 405 fg. 421. 545. 704. 793. **43.** 43 fg. 262. 387. 661 fg. 757. **44.** 214 fg. 395. 404. 531. 545. 701. **45.** 49. 196. 222. 266 fg. 284. 427. 553. 887. 908. **46.** 95. 348. 353. 455 fg. 518 fg. 857 fg. **47.** 46 fg. 273 fg. 438. 433. 639 fg. 762. 831. 859. **48.** 10. 24. 103. 230. 270. 352. 370 fg.

Empoli, Nachrichten. **38.** 466.

Encke, Pianofortespieler aus Neustadt, in Jena. **38.** 865.

Enckhausen, H., Schlossorganist und Direktor der Singakademie zu Hannover. **39.** 179. in Bockenem als Orgelspieler. **46.** 711.

—— Psalm, in Breslau aufgef. **40.** 300. in Hildesheim. **44.** 668.

—— Hosianna für Männerst., in Osnabrück aufgeführt. **45.** 607.

—— Ouverture aus der Oper: Der Savoyard, für Pianof. zu 4 H. Op. 26. (R) **35.** 561.

—— Gr. Polon. p. Flöte av. acc. Op. 6. (R) **36.** 231.

—— Der 100. Psalm für 4 Männerst. Op. 50. (R) **43.** 673.

—— Relig. Ges. für Männerst. 59. Wk. (R) **45.** 761.

Encyclopédie pittoresque de la musique, herausgegeben von Bertini und Ledhuy in Paris. **36.** 163.

Ender, Frl., Sängerin von Pest, in Leipzig. **47.** 427 fg. heiratet den Bartonisten Richter, **48.** 148. s. Richter.

Endig, Karl, Organist zu Leipzig. **36.** 855.

—— 6 leichte Fugen für die Orgel. (R) **33.** 584.

Endter, J. N., Pianoforte- und Orgelspieler in Kassel. **41.** 604. **42.** 598. **48.** 288. Dirigent der Liedertafel das. **50.** 438.

—— Motetten, in Kassel aufgeführt. **41.** 1003.

—— Oratorium: Der verlorene Sohn, in Kassel aufgef. **42.** 598. Schlusschor daraus, in Kassel aufgeführt. **48.** 288.

—— Introd., Variat. u. Finale etc. für Pianof. (R) **39.** 344.

—— Rondo pastor. p. Pianof. Op. 3. (R) **46.** 662.

—— Elegie und Rondo scherz. f. Pianof. Op. 7. (R) **49.** 45.

Engel, Karl, Komponist zu Berlin, erhält die preuss. goldene Medaille. **49.** 504.

—— 3 Lieder mit Pianof. 5. Wk. (R) **46.** 68.

Engel, Dav., erhält für sein Choralbuch eine goldene Denkmünze von dem König von Preussen. **46.** 886.

—— 6 Orgelstücke. 2. Wk. (R) **42.** 368.

—— Rondo p. Pianof. 5. Wk. (R) **46.** 126.

Engel, Matilde Viet., weiblicher Tenor aus Neapel, in Mailand. **42.** 119. Strassburg. **42.** 868.

Engelhardt, Bassist in Königsberg. **38.** 426. geht von da ab, ebendaselbst.

Engelhardt, Pianofortespieler in Königsberg. **48.** 446.

Engelhardt, Infanterie-Marsch. Part. (R) **39.** 308.

Engelhardt, Seminarlehrer zu Soest. **46.** 46.

Engelken, Theaterdirektor in Riga. **47.** 14. **49.** 498 fg.

Engelmann, Bernh., Verl. in Leipzig. **38.** 106. 275. 745. — in Karlsruhe engagirt. **39.** 32. widerrufen. **39.** 48.

Engelmann, Sänger in Wien. **39.** 606.

Enghaus, Frl., Sängerin aus Hamburg, in Berlin. **40.** 693.

Engländer, Franzosen, Deutsche, Italiener in d. Musik. **41.** 348.

England — Das Musiktreiben daselbst. **37.** 732 fgg. Kirchenmusik das. **37.** 736. Orgelbau das., von Pellisov. **38.** 501. die kgl. Familie sehr musikalisch. **47.** 752. Der Königin Concert. **33.** 830. neue das. herausgek. Musikalien. **43.** 626.

Engst, Frl., Sängerin in Prag. **46.** 840. **47.** 366. 762. **48.** 256. 352. 370.

Engstfeld, P. F., Grundzüge des Generalbasses. (R) **31.** 318.

Entr'actes — Ueber sie, von Militz. **41.** 739.

Envis, Gio., fluß in Chivasso. **47.** 439.

Epstein, Edu., Pianofortespieler aus Schl., Zögling des Konservatoriums zu Leipzig. **50.** 315.

Erard, Pianofortefabrikant in Paris. **46.** 214. seine musikalischen Soireen. **47.** 237.

Erben, Sammlung böhmischer Volkslieder. **45.** 554. **47.** 434. **49.** 694.

Erck, L., Oboist zu Amsterdam. **41.** 900. **45.** 77.

Ercolani, Sga. Ettel., Sängerin, in Corfu. **42.** 322. **44.** 363. Ferrara. **43.** 431 (Livorno. **46.** 358. Macerata. **44.** 855.

Ercole, Ang., Tenorist, in Florenz. **41.** 300. 881. **47.** 146. Lugo. **42.** 916. **43.** 90. Parma. **44.** 835. Rovigo. **43.** 224. Siena. **42.** 669. Triest. **43.** 570. Verona. **42.** 448.

Erdeczon, Baritonist in Hamburg. **49.** 294.

Erding, in Baiern, Gesangfest daselbst. **47.** 902.

Erdmann, M., Verdienst um's zeitzer Gesangfest. **36.** 404.

Erdmann, Frl., Sängerin in Strassburg. **41.** 211. — in Kolmar. **41.** 728. Nancy. **42.** 310.

Erdwin, Musiker. Distichen. **34.** 617. — Distichen. **36.** 388.

Erfurt, Nachrichten. **38.** 294. 572. **39.** 572. **41.** 103. 151. 207. 709. 1034. **43.** 566. 1017. **44.** 100. 420. 777. 942. **45.** 235. 633. 651. 796. 861. **46.** 192. 796. **47.** 839. **49.** 43. — Musikfest daselbst. (**32.** 573.) 2e des thüring. Musikvereins. (**33.** 489.) **33.** 560. 628. 661. Gesangfest des Männergesangvereins. **44.** 612. Musikvereine daselbst. **37.** 757. **38.** 294. **39.** 573. Soller'scher Musikverein daselbst. **44.** 422. **46.** 797 fg. **49.** 43.

Erfurt, Karl, Musikdirektor in Quedlinburg. **40.** 415. 634.

—— 1ste, Sinfo, in Quedlinburg aufgeführt **40.** (413.) 634. 678.

—— Decs. (R) **40.** 774.

—— Deutsche Lieder mit Begleitung. (R) **31.** 389.

—— Rondo brill. p. Pianoforte. Oc. 4. (R) **32.** 227.

—— 2 gr. Vals. „ „ „ 3. „ „ 708.

—— Notturno „ „ „ 6. „ **34.** 202.

—— Variat. etc. für „ „ „ 7. „ „ 252.

—— Erinnerung an Magdeburg, Walzer. (R) **38.** 584.

—— Pièces fac. p. Pianoforte. Oc. 40. (R) **41.** 186.

Ergmann, Pianofortespieler in Breslau. **43.** 413.

Erinnerungen — Variat. für Pianoforte. (R) **31.** 479.

Erk, Ad. Wilh., 8 leichte Orgelstücke. 2. Aufl. (R) **38.** 484.

Erk, Ludw., Sammlung 3- und 4stimm. Gesänge für Schule und Haus. (R) **33.** 774.

—— Sammlung 3- und 4stimm. Gesänge ernsten Inhalts. (R) **33.** 774. **34.** 735. **36.** 212.

—— Sammlung 1-, 2-, 3-, 4stimm. Schullieder. R) **34.** 628. **39.** 69.

—— „ 3- und 4stimm. Gesänge für Männerstimmen. (R) **36.** 267. 636. **39.** 65.

—— Neue Sammlung 1-, 2-, 3-, 4stimm. Lieder. (R) **37.** 756.

—— Method. Leitfaden f. d. Gesangunterricht. I. Thl. (R) **37.** 748.

—— Choralbuch für Schule und Haus. (R) **39.** 583.

—— Neue Sammlung deutscher Volkslieder. (R) **43.** 930. 1111. **44.** 713.

—— Volkslieder für Männerstimmen. 1. H. (R) **47.** 798. — 2. Hft. **48.** 422.

—— und **Greef**, Auswahl heiterer und ernster Lieder. (R) **41.** 834. **42.** 314. **43.** 274.

—— — Singvöglein, 1—4stimm. Lieder. (R) **43.** 1114.

—— und **Irmer**, die deutschen Volkslieder etc. (R) **40.** 767. **41.** 60. 834. **42.** 44. 614. **43.** 343.

—— und **Fielitz**, 4stimm. Chorale aus dem 16. und 17. Jahrh. 1. Thl. (R) **48.** 3.

Erkl, Frz., Kapellmeister in Pesth. **44.** 926. beabsichtigt ein ungarisches Musikfest. **46.** 813.

—— Oper: Ladislaus Hunyady, in Pesth aufgeführt. **46.** 214.

Erl, Tenorist in Wien. **38.** 428. 532. 830. **39.** 560. **40.** 380. **41.** 107 fg. 365. 830. **42.** 158. 635. 936. **43.** 133. 197. 1129. **44.** 902. **45.** 133 fg. 173. 666. **46.** 14. 635 fg. **48.** 675. — in Berlin. **38.** 775 fg. 846. **39.** 37. **40.** 335. 499. 693. abgegangen von ds. **40.** 694. das. als Gast. **47.** 376 fg. 440. in Hamburg. **49.** 340. 436. Köln. **46.** 359. 446. Prag. **43.** 661.

Erl, dessen Bruder, Baritonist in Wien. **43.** 1130.

Erlangen, Gesangfest daselbst. **42.** 734.

Erlanger, Max, Violinist aus Frankfurt a. M., in Berlin. **40.** 343. — als Musikdirektor zu Frankfurt a. O. **46.** 836. Musikdirektor in Halle. **44.** 114. **45.** 909. geht ab, ebendas. — als Violin. in Görlitz. **45.** 70. Prag. **42.** 1053. Wien. **43.** 201. 427.

Erlanger, Frau, geb. van Brassel, dessen Gattin, Pianofortespielerin, in Berlin. **40.** 580. 643. Görlitz. **43.** 70. Halle. **45.** 109. Prag. **42.** 1053. Wien. **43.** 201. 427.

Ermagora, Fab., Gesangslehrer in Venedig. **40.** 872.

Ermans, Bassist in Sulzenau. **47.** 76.

Ermel, Kammermusikus in Dessau. — **37.** 168.

Ermel, Pianofortespieler in Gent. — **44.** 636.

Ermel, junger Komponist in Paris. **49.** 253. 322. erhält einen Preis. **50.** 528.

Ernemann, Mar., Pianofortespieler zu Warschau. **36.** 362. in Breslau. **35.** 116.

—— Divertiss. p. Pianoforte. Oc. 6. (R) **35.** 116.

—— Intr., Variat. et Fin. p. Pianof. Oc. 7. (R) **35.** 116.

—— 6 Lieder für Männerchor. „ 26. „ **47.** 468.

Ernst, Heinr., Violin. aus Brünn (Mayseder's Schüler) — erhält die hannoversche gold. Medaille. **45.** 52. zum Ehrenmitglied der frankfurter Liederkranzes ernannt. **45.** 52. zum Ehrenmitglied der norddeutschen Musikvereins ern. **45.** 236. zum kaiserl. Concertmeister ern. **46.** 270. erhält von Hamburg ein Medaillon. **46.** 870. erhält den Dannebrogorden. **50.** 207. — in Berlin. **44.** 162. 379. 436. 450. **49.** 54. 553. Bremen. **44.** 80. 357. **48.** 412. Dresden. **42.** 110. **47.** 727. **49.** 56. 466. Frankfurt a. M. **32.** 329. **45.** 90 fg. Hamburg. **41.** 1058. **45.** 416. **50.** 362. Hannover. **45.** 298. Kopenhagen. **45.** 416. Bericht. hierzu. **45.** 901. **50.** 281. Leipzig. **42.** (16.) 73. 117. **44.** 801. **46.** 786 fgg. 805 fg. 806 fgg. Lemberg. **47.** 917. London. **46.** 634 fg. Mannheim. **32.** 466. München. **32.** 58 fg. Paris. **41.** 802. **43.** 90. 470. Pesth. **47.** 884. Petersburg. **49.** 432. 448. Prag. **43.** 1075. **47.** 632. Riga. **49.** 537. Salzburg. **42.** 1076. Stockholm. **49.** 810. Stuttgart. **32.** 270. Weimar. **44.** 505. Wien. **42.** 373. 634. 957. **48.** 826.

—— Morceau de Salon p. Viol. Op. 15. (R) **44.** 404.

—— Bolero p. Viol. av. Acc. „ 16. „ „ 484.

—— Rondeau Papageno p. Viol. „ 20. „ **48.** 658.

—— und **Heller**, Duo p. Pianof. et Viol. cie. Op. 21. (R) **47.** 450.

Ernst, taubst. Violin. aus Wien, in München. **31.** 383.

Ernst, Klarinettist in Kassel. **38.** 393.

Ernst, Ten., in Coburg. **43.** 84. Königsberg. **38.** 425.

Ernst, Frau, Sängerin in Wien. **31.** 232. 280. 612. 847. **32.** 112. 589. **33.** 27. 138. 390 fg. 595. 780 fg. **34.** 227. 531. **35.** 380. 531 fg. 581. 793. **36.** 550. **37.** 115. 362. **38.** 378. — in Darmstadt. **39.** 780. Hanau. **39.** 473. Prag. **31.** 367. **38.** — als Frau Ernst-Seidler, aus Frankfurt a. M., in Berlin. **40.** 410 fg. 499. Dijon. **45.** 804. Erfurt. **44.** 421. Mainz. **44.** 1014. Metz. **45.** 357. Nancy. **42.** 310.

Ernst-Kaiser, Frau, Sängerin von Pesth, in Dresden. **48.** 507. **49.** 353. Strassburg. **49.** 366. 778. Vergl. **Kaiser.**

Ernst und **Scherz**, Komposit. für Liedertafeln. Nr. 1. (R) **46.** 437. 765. **49.** 605. (s. auch J. O tte.)

Erst (?), Steph., Klarinettist in Prag. **46.** 351. **48.** 256.

Errani, Tenorist in Reggio. **48.** 359.

Erzählende, der — verschiedene Aufsätze desselben. **39.** 43 73. 106. 327. 329. (379.) 395. **40.** 256. 809.

Eschborn, Gesangfest daselbst. **47.** 671.

Eschborn, Concertmeister in Mannheim. **32.** 14. geht als Musikdirektor nach Köln. **44.** 907. übernimmt mit Schumann das aachener Theater. **47.** 383. mit dieser Gesellschaft in Amsterdam. **48.** 231.

—— Oper: Der Bastard oder das Siegesgelöbt. in Aachen aufgeführt. **49.** 182.

Eschborn, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Mannheim. **32.** 14. 33. 107. — aus Amsterdam in Köln. **40.** 439. in Stassburg. **41.** 211.

Eschen, Frl., Sängerin aus Grätz, in Prag. **40.** 432. 559. 647. 780. 839. **41.** 164 fg. **42.** 85. 161. 302.

Eschrig, Gesangsleiter und Direktor des Sängerchors zu Rudolstadt. **40.** 327.

Escudier, Gebr., Herausgeber der France musicale zu Paris. 47. 236.
Escurial — Die Kirche desselben. 35. 420.
Eskens, F. J., Natursänger in Weimar. 46. 292.
Eslava, Don Hasio, Oper: Il Solitario del monte Salvaggio, aufgeführt in Cadix. 43. 1078. 44. 434.
—— Oper: La Tregua di Tolemaide, in Cadix aufgeführt. 44. 1011. Madrid. 46. 743. Malaga. 45. 952. Sevilla. 46. 1034.
—— Oper: Pedro il Crudele — 45. 932.
Espenhahn, Verll. in Berlin. 39. 193. 41. 1030. stiftet eine „musikalische Societät" das. 42. 320. — in Rathenow. 38. 442.
Espenmüller, Prof., Sänger in Zürich. 36. 348.
Espin (Red. eines mus. Blattes in Madrid), Oper: L'assedio di Messina — 46. 882.
Espinasse, Domin., Sängerin in Strassburg. 47. 763 fg.
Essen, K. G., Vereinfachter Unterricht in der Tonsetzkunst etc. (R) 31. 220.
Essen, Gesangfest daselbst. 47. 848.
Esser, Heinr., Komponist in Mannheim. 39. 441. interimistischer Kapellmeister daselbst. 44. 310. dirigirt d. 5. im mainzer Musikfest. 44. 886. Musikdirektor in Mainz. 45. 209. 817. geht nach Wien als Kapellmeister am Kärnthnerthortheater. 49. 62.
—— Kantate, Die Höllenfahrt des Erlösers, in Mannheim aufgeführt. 39. 441.
—— Oper: Die beiden Prinzen, in Berlin aufgeführt. 48. 728. 49. 196. Frankfurt a. M. 49. 230. Kassel. 49. 763. München. 46. 331. — Klavierauszug. (R) 48. 153.
—— Oper: Riquiqui, in Aachen aufgeführt. 45. 726. Frankfurt a. M. 45. 233. 416. — Klavierauszug. (R) 46. 5.
—— Oper: Silas, in Mannheim aufgeführt. 43. 138.
—— Symphonie (Es dur), in Frankfurt a. M. aufgeführt. 46. 136.
—— Der 23. Psalm für 4 Singstimmen. (R) 42. 787.
—— In die Ferne, Lied. „ 43. 168.
—— Quartett für Streichinstr. 3. Wk. „ „ 1083.
—— Trio für Pianof., Viol. und Verll. 6. Wk. (R) 44. 527.
—— Holdder, für Singstimme mit Pianoforte. } (R) 46. 37.
—— Mutterseelenallein, dgl. }
—— Schlummerlied und Sie liebt dich, dgl. „ 47. 848.
—— Die Vatergruft, dgl. 13. Wk. (R) 48. 397.
—— Frühlingsliebe, 6 Gesänge mit Pianoforte. 14. W. (R) 48. 397.
—— 6 Lieder für 2 Singstimm. „ „ 21. „ „ 49. 323.
—— Wanderlust für Singst. „ „ 23. „ „ „ 796.
—— Mädchenlieder. 3 fest. „ „ 22. „ „ „ „
—— Der König der Ehren für Chor und Orch. 29. „ „ 50. 75.
Esslingen, Liederfest daselbst. 32. 540. 44. 637.
Este, Nachrichten. 38. 261. 42. 184. 448. 955. 43. 224. 933. 44. 341. 45. 367. 46. 113. 846. 47. 188. 48. 123.
Estor, Bassist in Strassburg. 46. 631.
Estoupan, Oraz, Tenorist in Chiri. 38. 648.
Ett, C., Organist zu München. 36. 76. 79. 344. 724 fg. † 49. 367. Biogr. 49. 485. — führt Messen alter Meister daselbst auf. 34. 339. 468. 36. 76.
—— Messe, daselbst aufgeführt. 36. 76.
—— Miserere, „ „ 697
—— Stabat mater, das. „ 32. 342.
—— Responsorium — 36. Beil. II.
—— Gedicht an die Heilenen, für Singstimme. (R) 32. 582.
Etude und Exercice — über dies. von Miltitz. 43. 207. von Fink. 43. 1008.
Eugen, Prinz — Ueber dies. Volkslied. 44. 793.
Eugen, Herzog v. Würtemb., Oper: Die Geisterbraut. (R) 40. 417.
Eulenburg, Oboist in Erfurt. 44. 421.
Eulenberg, Violinist in Erfurt. 45. 256.
Euler, Musikdirektor in Wellberg. 49. 590.
Eulitz, Bassist in Strassburg. 33. 711.
Eunicke, Frau, Sängerin in Berlin, † 46. 760.
Euphon, das Chladni'sche. 50. 430.
Euphonikon, ein von Beale in London erfundenes Instrument. 44. 726. desgl. von Sommer. 46. 32.
Euterpe, musikal. Gesellschaft in Leipzig, s. Leipzig.
Eutonia, musikal. Zeitschrift, herausg. von Hentzschel in Breslau. 33. 93.
Evaet, Bassist, zu Genua. 48. 558. Madrid. 47. 227. 310. 935. Mailand. 46. 539. 48. 372. Paris. 36. 44. Wien. 48. 827.
Evans, Tenorist in London. 41. 1012.
Evers, Violinist (Dir.) in Königsberg. 34. 176.
Evers, Karl, Pianofortespieler, in Frankfurt a. M. 46. 724. Hamburg. 46. 477. Leipzig. 40. 734. Paris. 47. 239. Prag. 46. 96. Wien. 43. 427. 440. 45. 177. von dem Dänenkönig beschenkt. 46. 120. Ueber ihn. 47. 39. — Biogr. 47. 41.
—— Tänze für Pianoforte. (R) 38. 247.
—— 6 Lieder für Pianoforte. 2. Wk. (R) 41. 756.
—— Gr. Etude p. Pianoforte.
—— Oktaven-Etude für Pianoforte. 8. W. } (R) 43. 1097.
—— Scherzo für Pianoforte. 9. W. }
—— Sonate für Pianoforte. (R) 45. 433.
—— Gr. Fantasie p. Pianof. Op. 14. (R) 45. 729.
—— Oriental. Lieder für Singst. mit Pianof. 15. W. (R) 46. 86.
—— 3e Sonate p. Pianof. 22. W. (R) 46. 732.
—— Sonate „ „ Op. 12.
—— „ „ „ „ 20.
—— „ „ „ „ 22. } (R) 47. 39.
—— Preghiera „ „ „ 16.
—— Chansons d'amour, p. Pianof. Op. 13.
—— 6 Lieder für Alt mit Pianof. 23. Wk. (R) 47. 474.
—— Ständchen für Singst. „ 27. „ „ 48. 21.
—— 4e grosse Sonate für „ „ „ „ „ 598.
—— Romanzen und Balladen für Singstimme mit Pianof. 36. Wk. (R) 48. 836.
Evers, Frl., Sängerin, in Leipzig. 40. 641. 876. 41. 240. abgegangen von da. 42. 101. (aus Stuttgart) in Wien. 43. 1128 fg. in Berlin. 44. 595. — 49. 296. in Hamburg. 46. 38. 475. 706. abgegangen von da. 47. 38. als Gast daselbst. 49. 636. in Italien. 49. 204.
Ewald, H., Die poet. Bücher des alten Bundes etc. (R) 42. 662.
Exercice und Etude — über dies. von Miltitz. 43. 209. von Fink. 43. 1008.
Eybler, Jos., Kapellmeister in Wien — zum Ehrenmitglied des hallad. Musikvereins ernannt. 35. 767. zum Verdienstmitglied dess. 37. 827.
—— Messe, in Danzig aufgeführt. 34. 28. in Wien. 32. 112.
—— Requiem, in Bremen aufgeführt. 36. 240. in Innsbruck. 36. 624. in Leipzig. 38. 243.
—— 4. Messe. Part. (R) 31. 669.
—— 5. „ „ und Stimmen. (R) 32. 356.
—— 6. „ „ (R) 32. 709.
—— Offertor. und Graduale. Nr. Part. (R) 32. 709.
Eykens, J., Festkantate: Gloire à Rubens, in Antwerpen aufgeführt. 42. 799.
Eysold, s. Eisold.

F.

Faaborg, Tenorist, in Kopenhagen. 49. 199.
Fabbri, Ant., Prof. des Kontrapunktes am musikalischen Lyceum zu Bologna. 43. 92.
Fabbri, Giov., Buffo in Ferrara. 39. 731.
Fabbr., Sga. Elena, Sängerin, in Badia. 47. 956. 44. 341. Dolo. 42. 201. Florenz. 42. 918. Görz. 44. „ „ regia. 43. 413. Voghera. 43. 731.
Fabbricius, Lui., Concertmeister und Gesanglehrer an der Turiner Accad. filarm. 44. 836.
Fabbrizzi, Paolo (Schüler von Zingarelli), Oper: Il Biondello, in Neapel aufgeführt. 33. 153. (Vgl. Fabrizio.)
—— Oper: Il conte di Saverne, in Neapel aufgeführt. 39. 372.
—— „ Il giorno degli equivoci, in Neapel aufgeführt. 33. 779.
—— „ Lara o il cavaliere verde, in Spoleto aufgeführt. 46. 537.
—— „ Il portatore d'acqua, in Neapel aufgeführt. 43. 548.
Faber, Karl, Rektor zu Apolda, Gesangkursus für Volksschulen. (R) 42. 483. 43. 312.
Fabi, Sga. Ces. Aspari-, Komponistin zu Rom, Ouverture und Introd., in Ancona aufgeführt. 36. 662.
Fabianini, Komponist in Corfu. 37. 540.
Fabre, s. Nac'-Fabre.
Fabri, Lui., Bassist in Bagnacavallo. 34. 382.
Fabriano, Nachrichten. 35. 329. 38. 382. 43. 1019. 45. 395. 46. 355.

Fabrica-Montresor, Sgs. Isab., Sängerin, in Lissabon. **37**. 10. 153 fg. 540. **39**. 302. **43**. 573. Mailand. **44**. 831. **35**. 361. Rom. **32**. 522.
Fabricius, C. F. (Adv.), Ueber Töne und Tonarten unserer Musik. (R) **34**. 145.
Fabri, Sgs. Adel., Sängerin in Budrio. **43**. 431.
Fabrizio, Paola (wohl identisch mit Fabbrizzi, s. d.), Oper: La caravane del Cairo, in Neapel aufgeführt. **37**. 300.
— — Oper: La vedova d'un vivo, in Neapel aufgeführt. **35**. 592.
Facchini, Ferdin., Bassist, in Bassano. **42**. 955. **43**. 224. Como. **43**. 932. Cremona. **42**. 449. Ferrara. **41**. 370. Florenz. **37**. 371. Forsano. **40**. 613. Genua. **42**. 955. Livorno. **35**. 331. Lodi. **43**. 541. Lucca. **39**. 287. Mantua. **42**. 700. Pavia. **40**. 326. Treviso. **41**. 694. Treviso. **39**. 216. Udine. **42**. 955. **43**. 224. Venedig. **40**. 873. Vercelli. **43**. 501. Verona. **39**. 690. **41**. 694. Viadana. **42**. 449. — † in Pordenone. **44**. 1034.
Facchini, Sgs., Sang., in Bologna. **43**. 645. Roveredo. **43**. 645.
Facciali, Giov., Oper: Ignisa d'Asti, in Verona aufgef. **40**. 335.
Fachler, Bassist, in Bremen. **31**. 62. **43**. in Kassel. **38**. 729.
— — 6 Lieder mit Pianoforte. (R **44**. 652.
Fagan, Nachrichten. **39**. 628. **40**. 576. **43**. 669. **44**. 1008. **45**. 653. **46**. 810. **48**. 325.
Faffanelli, Bassist, in Vercelli. **47**. 459.
Fagiani, Sgs. Elide, Sängerin in London. **49**. 585.
Fagioli, Tenorist in Londinara. **43**. 933.
Fagnani (Fagnoni), Tenorist, in Celsitonia. **44**. 363. Florenz. **43**. 711. Siena. **40**. 429.
Fagotte des Instrumentmachers Stehle in Wien. 39. 823.
Fagotti, Raff., Bassist, in Fabriano. **35**. 329. Fano. **37**. 338.
Fahr, Frl., Sängerin aus Speier, in Landau. **45**. 724.
Fahrbach, Jos., Flötist in Wien. **31**. 329.
— — Etelrit. u. Var. für die Flöte mit Pianof. 8. W. (R) **38**. 206.
Fahrbach, Phil., Komponist in Wien, legt seine Stelle als Kapellmeister nieder. **48**. 262. dessen Chatvarinwalzer. **50**. 416.
— — Oper: Das Schwert der Könige — **47**. 584. aufgeführt in Wien. **47**. 688.
Faidit, Gaucelm, Provenzal. Lied (1198). **40**. Beil. I. (zu Nr. 13.)
Faissl, Imm., Orgelspieler und Komponist aus Stuttgart, in Berlin. **48**. 478. in Leipzig. **48**. 568.
Falangola, Oper: Astuccio d'oro, in Neapel aufgeführt. **41**. 606.
Falce (Fallar), Bassist, in Este. **48**. 125. Lucca. **44**. 1037. **46**. 365. Padua. **48**. 125. Rom. **46**. 193 fg. Treviso. **58**. 125.
Falcon, Ilma., Sängerin, in Paris. **38**. 160. **200**. **39**. 48. in Petersburg. **44**. 278.
Fallardi, Bassist, in Alessandria. **47**. 446.
Fallardi, Sgs., Sängerin in Turin. **38**. 484. verheir. mit dem Bassisten Ferlotti, s. d.
Faltis, Tenorist in Danzig. **34**. 27.
Falvesh, Don Ces., Komponist und Pianofortespieler in Cremona, Kantate, das. aufgeführt. **33**. 812.
Fanna, Ant., Pianofortespieler in Venedig, † **47**. 416.
Fano, Nachrichten. **35**. 329. **37**. 538. **39**. 421. **40**. 822. **47**. 415. **48**. 324.
Fanò, Sgs. Laura, Alt., in Bologna. **33**. 135. Fano. **35**. 329. Rom. **32**. 76. Venedig. **37**. 406.
Fantasieen, musikal. — Instrument zum Festhalten derselben. **41**. 139.
Fante, Sgs. del, Sänger, in Castrovillari. **47**. 843. Todi. **44**. 832.
Fanti, Sgs. Annetta, Sängerin, in Bologna. **39**. 422. Cesena. **35**. 331. Venedig. **36**. 570.
Fanti, Sgs. Annina., Sängerin, in Ancona. **40**. 538. Cadix. **42**. 992. Fermo. **44**. 832. Ferrara. **40**. 444. Konstantinopel. **46**. 209. 575. Mantua. **43**. 643. Sevilla. **41**. 852. Spoleto. **43**. 390. Terni. **45**. 395. Xeres. **42**. 994.
Fanti, Sgs. Clement., Sängerin, in Livorno. **35**. 331. Messina. **41**. 112. Newyork. **36**. 601. **37**. 12.
Fanti, Sgs. Paola, Sängerin, in Fano. **35**. 329. Perugia. **37**. 63.
Fantoni-Sutton, Sutton.
Fantozzi, Emilio, Bassist in Ascoli. **39**. 420.
Fantuzzi, Sgs. Adel., Sängerin in Mirandola. **37**. 310.
Farcac, s. Farrenc.
Farina, Sgs. Anton. de, Sängerin in Mailand. **31**. 613.
Farinelli, Gius., Napellm-ister in Triest — Nekrolog. **39**. 277.
Farini, Frl., Lettera sopra la musica. **46**. 853.
Faris, Bassist in Voghera. **43**. 731.
Farnik, Wenz., Prof. der Klavie. am Konservatorium zu Prag. **39**. 776. **40**. 191.
Farnik, Gust., junger Klavierstist desselbe. **45**. 346.
Farnossay, Greg., Brief desselben aus dem Innern Russlands an Spohr. **49**. 131.
Farrenc, Mad. Jeanne, als Pianofortelehrerin am Konservatorium zu Paris angestellt. **44**. 926. — **48**. 29. als Pianofortespielerin. **46**. 586. ihre Pianof.-Etuden. **47**. 808.
— — Ouverture, in Paris aufgeführt. **42**. 495.
— — Symphonie und sonstige Kompositionen. **46**. 586. **47**. 238. **48**. 547. Felix Urtheil über ihre Symphonie. **47**. 238.)
Farrenc, Dennis. Virt., deren Tochter, Pianofortespielerin in Paris. **46**. 586. **48**. 29. 547.
Farré, Sgs. Fanny, Sängerin in Chiari. **46**. 115.
Fasano, Tomm., blind. Klarinettist aus Neapel, in Dresden. **44**. 186. Frankfurt a. M. **43**. 878. Mailand. **42**. 472. Weimar. **44**. 161.
Fasca (Fasci?), Buffo in Biella. **44**. 1035.
Fasch, Karl — dessen Gedächtnissfeier und Denkmal in Berlin. **35**. 599. Säkularfeier in Berlin. **38**. 820. seine sämmtl. Werke von der Singakademie herausg. **38**. 872. **39**. 534. Ueber ihn und seine Kompositionen, von Tucher. **33**. 450.
— — Chorlie. in Berlin aufgeführt. **35**. 446. **38**. 870. **39**. 130. **40**. 514. **41**. 469. **43**. 484.
— — Danidance, in Berlin aufgeführt. **38**. 820. **43**. 485.
— — Inclite Domine, das. aufgeführt. **31**. 829. **33**. 702. **37**. 65.
— — Messe, 16stimm. Vokal., über deren verzog. Herausgabe. **31**. 455. — in Berlin aufgeführt. **31**. 455. **35**. 822. **38**. 820. theilweise. **35**. 740. **43**. 485. **44**. 963.
— — Motetten, das. aufgeführt. **35**. 446. **38**. 675. **39**. 390. **44**. 436. Weimar. **45**. 944.
— — Psalmen, in Berlin aufg. **31**. 455. 829. **32**. 139. **35**. 446. **38**. 820. **39**. 390. **41**. 591. 1010. **42**. 771. 1069. **43**. 483. 779. **45**. 928. Königsberg. **40**. 80. **43**. 42. **48**. 94. Kassel. **31**. 861.
— — Requiem, in Berlin aufgeführt. **34**. 456. **36**. 243. **39**. 390. **40**. 514. **41**. 236.
— — Symphonie, in Berlin aufgeführt. **37**. 335.
— — Mendelssohn-Bart. 6 mehrstimmige Gesänge. (R) **31**. 565.
— — Sämmtliche Werke. (R) **40**. 249. 510. 839. **41**. 330.
Fascietti, Sgs., Sängerin, in Berlin. **47**. 783. Brescia. **47**. 491. 899. Codogno. **44**. 340. Lissabon. **44**. 1054. Pavia. **44**. 904.
Fassmann, Frl. von, Sängerin, in Stuttgart. **36**. 481. — aus München in Berlin. **38**. 428 fg. 443. 497. **39**. 58. 77. 127. 150. 193. das. engagirt. 193. 274. 362. 388 fg. 473 fg. 552 fg. 820. **40**. 29. 47 fg. 131. 193 fg. 272. 274. 334. 411. 514. 563. 624. 693. 785. 787. 841. **41**. 67 fg. 143. 145. 217. 235. 333. 337. 418. 590 fg. 722 fg. 928. 1009. 1030. **42**. 71 fg. 334. 892. 996. 1000. als Frau von Fassmann, das. **43**. 81. 172. 302. 403. 514. **44**. 67. 165. 293. 450. 830. 963. **45**. 249. 310. 589. 849. 929. **46**. 77 fg. 173. 238. 923. **47**. 12. 162. 275. 291. 378. 697. 744. **48**. 6. pensionirt. **50**. 389. — in Düsseldorf. **41**. 463. Leipzig. **39**. 660. **46**. 707. Magdeburg. **40**. 476 fg. Potsdam. **41**. 798. Stuttgart. **39**. 625. Weimar. **39**. 705. Wien. **39**. 92.
Fatschock, Harfenspieler in Stockholm — Kunstreise. **36**. 295 fg. Kassel. **36**. 764.
Faubel, Klarinettist in München. **33**. 340. **35**. 43. 55. **39**. 182. **41**. 443. 496. — in Amsterdam. **43**. 624. in Haag engag. **42**. 136. in Kassel. **32**. 172. Neufchatel. **36**. 113. Paris. **39**. 683. Stuttgart. **31**. 730. Zürich. **36**. 349.
Faubel, Bassist in Kassel. **32**. 187.
Faulmann, Obboist in Leipzig. **35**. 113 (statt Hausmann). **180**. 837. **36**. 126. **42**. 318. **46**. 257.
Fautini (Fantini), Bassist in Voghera. **43**. 731.
Favante, Sgs. Rite (Miss Edwards), Sängerin, in Neapel **46**. 205. 341. Turin. **49**. 673.
Favelli, Sgs. Stef., Sängerin, in Mailand. **31**. 613. Neapel **39**. 371. Rom. **32**. 301.
Favetti, Buffo in Iesia della Scala. **47**. 899.
Favi, Franc., Oper: Margherita d'Anjou, aufg. in Forlì. **34**. 921.
Favre, Tenorist in Strassburg. **35**. 724.
Favretto, Bassist, in Gallarate. **47**. 897. Romano. **48**. 124.
Fay, Opernsänger in Paris, † **48**. 54.
Fea, Tenorist in Venedig. **45**. 367.
Federighi, Abb., Bass. in Florenz. **41**. 857. **43**. 1022. **45**. 668.
Federigo, Ant., Bassist, in Ancona. **36**. 602. Cuneo. **39**. 498. Este. **42**. 448. Rovigo. **37**. 672. Tiene. **46**. 813.

Federsaitenpianoforte, von Wnh. Schwab in Prag. 42. 977.
Federzeu Sauser, Tenorist, in Brescia. 48. 371. Como. 45. 947. Lodi. 48. 173. Faenza. 46. 810. Mailand. 47. 580 fg. Modena. 46. 305. Padua. 48. 125. Palermo. 47. 73. 397. Parma. 45. 799. Rom. 46. 307. Treviso. 48. 125.
Fedri, Sängerin in Athen. 44. 363.
Fedrighini, Bassist, in Brescia. 46. 498. Mailand. 46. 100. 390. 47. 195. Parma. 45. 430. Rom. 46. 508.
Fehringer, Frau, geb. Wirthig, Sängerin. — Bisgr. 30. 637. — in Hamburg. 46. 474. 47. 57 fg. 292. 48. 82. 489. 49. 79. 178. 233. 294. 349. 506 fg. 747 fg. 766. 807. 829. geht an. 50. 148. nach Wien engag. 47. 600. Ihr Eintritt nach Oesterreich wird ihr, als Deutschböhmin, verweigert. 49. 14. (49. 678.) — in Berlin. 48. 272. 340 fg. 606.
Feichtinger, Buffo in Wien. 40. 313. 389. 41. 386.
Feige, C. L., Organist in Dresden. 37. 71.
Feigel, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 35. 381.
Feigerl, E. M., 12 Etuden für Pianoforte. (B) 45. 468.
Feigerl, Peregr., Violinist in Wien. 31. 296. 327. 840. — in Berlin. 31. 840.
Feigl, Frl. Paul., Sängerin in Prag. 45. 222. 236. 267.
Feinroth, Ch., 6 Lieder für Bass mit Pianof. (B) 43. 1038.
Feistmantel, Buffo in Prag. 32. 633. 33. 329. 456 fg. 833. 34. 282. 36. 14. 38. 192. 39. 90. 41. 165. 42. 302. 44. 313. 46. 349.
Feld, Violinist in Petersburg. 42. 445.
Feldt, Klavin. aus Amsterdam, in Königsberg. 38. 462. Neuchâtel. 39. 305. aus Petersburg in Breslau. 40. 176.
Felice, San, Sängerin in Weimar. 39. 704.
Felix, Karl Jaromir, 3 Hefte. (B) 39. 644.
Feller, Franz, Orgelbauer in Böhmen — Biogr. 46. 219.
Feller, Franz, sein Sohn, ebenfalls Orgelbauer. 46. 219.
Feller, Organist in Eisenberg, Hymne, in Altenburg aufgeführt. 42. 865. Zeitz. 46. 403.
—— Psalm für Männerstimmen, in Schmalla aufgeführt. 40. 415.
Felo, Sgr., Sängerin in Faenza. 48. 325.
Felo, Emilio, Violinist in Wien. 48. 350.
Felsberg, Lehrer und Vorsteher des Gesangvereins in Gotha. 33. 629.
—— Leitfaden beim ersten Unterricht im Singen. (B) 37. 863.
Felsenharmonika — neues Instrument, erfunden von Richardson in London. 43. 670.
Felsenheim, Frl. Sängerin in Berlin. 32. 406. 34. 303. 815.
Felsmann, Mus. in Magdeburg. 40. 256.
Felsu, Frl., Sängerin aus Danzig, in Königsberg. 38. 462.
Feltmann, Engl., Barit. in Strassburg. 42. 303.
Feltre, Nache. 34. 822. 42. 935. 43. 937. 46. 115. 47. 493.
Feltzcher, Sängerin in Bergen. 48. 355.
Fery, Komponist in Rotterdam. Symphonie, von der holländ. Musikgesellschaft herausg. 36. 712. 41. 842.
—— 4. Symph. a gr. Orch. etc. (B. 37. 710.
Fenaglia, Bassist, nach Mexiko engagirt. 33. 832. — in Mexiko. 34. 594.
Fenaroli, 1 Band numerati etc. 46. 853.
Fenninger, Johanna, Sängerin in Wien. 39. 594.
Fenn, Lieder, in Bremen aufgeführt. 34. 39.
Ferber, Sänger in Halle. 31. 655.
Ferdinand, Orchesterdirektor und Dirig. des brüsseler Musikfestes. 45. 915.
Ferdinand III., Kaiser von Oestr., Drama musicum etc. 35. 854.
Ferelli, Paolo, s. Ferrelli.
Ferini, s. Ferrini.
Ferling, Oboist in Braunschweig. 35. 303.
Fermi, Buffo, in Nizza. 45. 482 fg. Corp. 13. 1043. Cuneo. 46. 246. Florenz. 47. 419. Imola. 38. 440. Reggio. 39. 477. nach Pisa engag. 40. 821. Treviso. 43. 481.
Fernelli, Buff., Bassist, in Bergamo. 44. 1034. Bologna. 39. 477. Genua. 39. 730. 42. 748. Cremona. 41. 934. Ferrara. 41. 623 fg. Genua. 43. 356. 45. 276. Lugo. 47. 846. Madrid. 48. 142. 413. Mailand. 43. 203. 45. 349. 46. 388. Modena. 40. 386. Palermo. 47. 73. 396. Parma. 44. 833. Ravenna. 46. 340. Rom. 39. 48. 147. Triest. 42. 672. 45. 481. Turin. 38. 481. Venedig. 42. 761. 47. 627. Vicenza. 45. 949. Wien. 43. 564 fg. 772. 1121.
Ferlotti, Sgr., geb. Fallardi (s. auch d.), des Vor. Gattin, Sängerin, in Cesena. 42. 240. Ravenna. 46. 340. Triest. 45. 801. Turin. 46. 370.
Ferlotti, Sgr. Clemix. Raffaele F.'s Schwester, Sängerin, in Berlin. 43. 490. 562. 633 fg. 686. 778 fg. 874. Lodi. 45. 347. Verona. 39. 511. 43. 223.
Ferlotti-Saugiorgi, Sgr. Sext., deren Schwester, Sängerin, in Ancona. 37. 348. Bergamo. 35. 783. Bologna. 37. 179. 286. Cesena. 35. 336. Lissabon. 40. 358 fg. 41. 314. 42. 322. 702. 991. Macerata. 40. 443. Mailand. 31. 496. 40. 199. 358. 925. Pesaro. 38. 178. Sinigaglia. 38. 62. Turin. 39. 62. 197. Verona. 38. 535. 39. 511. — als Singlehrerin an der Accad. Gluck. zu Turin angestellt. 44. 836.
Ferraj, Nachrichten. 36. 317. 37. 61. 357. 38. 37. 380. 661. 39. 729. 41. 855. 42. 250. 915. 44. 832. 1034. 45. 913. 46. 809. 47. 645. 48. 324.
Ferrambuco, ital. Oper daselbst. 47. 936.
Ferrandes, Buffist, in Cadix. 44. 1011. in Genf. 47. 751.
Ferrandez-Pastai, Sgr., Sängerin in Piacenza. 44. 853.
Ferran, Baritonist, in Bonn. 30. 816. Frankfurt a. M. 47. 557. Köln. 49. 830. Wien. 42. 664.
Ferrano, Frau, Sängerin in Bonn. 30. 816.
Ferrand, Demois., Sängerin in Strassburg. 37. 299. 38. 200. mit dem Bassisten Key das. verheir. 38. 296.
Ferrante, Sgr., Alt, in Sinigaglia. 47. 187.
Ferranti, Zani de, s. Zani.
Ferranti, Bassist, in Florenz. 46. 338. Rom. 47. 412.
Ferrara, Nachrichten. 35. 331. 36. 663. 848. 37. 539. 38. 447. 39. 148. 422. 731. 40. 444. 575. 872. 42. 492. 667. 917. 43. 431. 692. 44. 1009. 45. 328. 390. 643. 46. 327. 381. 811. 47. 415. 644. 48. 88.
Ferrari, A., Prog. di Riforme de' teatri etc. 46. 853.
Ferrari, Bened. — ihm wird die Erfindung der Kantate zugeschr. 32. 606. Anm.
Ferrari, Cav., Tenorist, in Macerata. 44. 332. Pistoja. 43. 466.
Ferrari, Gaet. Batt. (Gambetta), Komp. in Venedig. — † 47. 900.
—— Oper: Candiano IV., aufgeführt in Florenz. 44. 1007. Mailand. 44. 833. Triest. 45. 368. Venedig. 46. 356.
—— Oper: Maria d'Inghilterra, in Mailand aufgeführt. 42. 624.
—— Gli ultimi giorni di Sula, in Venedig aufgeführt. 45. 680.
Ferrari, Nic., Tenorist, in Arezzo. 46. 666. Palermo. 42. 915.
Ferrari, Prosp., Tenorist, in Ancona. 38. 174. Camerte. 46. 366. Crema. 44. 865. Jesi. 42. 491. Lucca. 38. 93. Mailand. 44. 987. Mantua. 41. 695. Nizza. 43. 202. 516. Novara. 42. 269. Novi. 42. 517. Parma. 44. 645. Pavia. 43. 641. S. Pier d'Arena. 44. 1035. Rom. 39. 594. Sarzana. 42. 927. S. Sepolcro. 43. 138. Siena. 37. 570. Venedig. 42. 760.
Ferrari, Gaet. (oft auch ohne Vornamen), Ten., in Ancona. 48. 323. Busto. 47. 186. Casalmaggiore. 44. 340. Cento. 45. 913. Florenz. 45. 668. Hamburg. 45. 617. Konstantinopel. 45. 482. Lissabon. 43. 574. Pesaro. 47. 413. Rovigo. 45. 460. Sassari. 45. 336. 429. Savona. 48. 356. Turin. 42. 1076. Verona. 46. 409. Voghera. 46. 324. 47. 685.
Ferrari-Stella, Vinc., Tenor., in Berlin. 45. 750. 849. 46. 78. Bologna. 48. 325. Mailand. 44. 671. Modena. 47. 644. Piacenza. 47. 686. Triest. 44. 360. Turin. 43. 500. Venedig. 48. 126.
—— Messe, in Orvieto aufgeführt. 47. 845.
Ferrari, Bassist in Bologna. 47. 846.
Ferrari, ehemaliger Operndirektor in London, † 45. 78.
Ferrari, Sgr., Sängerin in Triest. 38. 599.
Ferrarini, Orchesterdirektor in Imola. 40. 872.
Ferrarini, Sgr. Carol., Sängerin, in Carlo. 37. 302. 340. Piacenza. 39. 474. Pisa. 40. 428 fg. Rom. 37. 748. Trevino. 39. 689. als Ferrarini-Benedetti in Ancona. 48. 89. Foligno. 46. 356. Malta. 47. 229. 341. Odessa. 41. 383. 42. 372. 44. 749. 1080. Pisa. 48. 343.
Ferrarin, Tenorist in Berlin. 46. 428. Pisa. 47. 668.
Ferrarin-Lodi, Sgr., in Asti. 47. 148. Pinerolo. 47. 148. Rom. 47. 412. Rovereto. 46. 356. Salazzo. 47. 148. Turin. 46. 370. Venedig. 47. 903. 48. 126.
Ferrarin, Maestro zu Rovereto. 40. 644.
Ferrary, Le convenienze teatrali. (B) 45. 842.
Ferrer, Chev. v., aus Neapel, als Sänger in Berlin. 41. 416.
—— Romane e Bolleti etc. (B) 45. 856.

Ferretti, Paolo, Bassist, in Cremona. 40. 326. Florenz. 38. 678. 39. 746. Foligno. 39. 148. Genujacuil. 45. 802. Imola. 41. 856. Lima. 46. 881. Lissabon. 37. 153. 43. 263. 44. 988. 1011. 1034. 45. 483. Livorno. 39. 456. Mailand. 35. 772. 46. 99 fg. Modena. 42. 512. Neapel. 35. 397. Rom. 42. 636. 8. September. 39. 196. Siena. 42. 848. Valparaiso. 47. 937. Venedig. 41. 695. 42. 184. S. Ysgo. 43. (92.) 749. 44. 365. 906.

Ferretti, Lui., Tenorist, in Brescia. 46. 845. Lucca. 47. 862. Mailand. 46. 308 fg. 47. 460. Rom. 46. 87. Triest. 47. 188. Turin. 47. 444 fg. 48. 340.

Ferri, Gaet., Bassist, in Alexandria. 47. 148. Civitavecchia. 46. 509. Livorno. 49. 74. Lodi. 42. 684. 43. 347. Madrid. 47. 935. Mailand. 45. 349. 46. 309. Reggio. 45. 670. Rom. 47. 642. Triest. 44. 904. Turin. 44. 835. Venedig. 43. 225. Verona. 43. 272. Voghera. 47. 685.

Ferriei, Sgr. Ariana, Sängerin, in Chiavari. 42. 271. Florenz. 38. 89. Livorno. 44. 836. Prato. 48. 343. Siena. 42. 669. 949.

Ferro, del, Bassist, in Bergamo. 45. 747. Fossano. 40. 615. Genua. 39. 198. Piacenza. 41. 392.

Ferrer (England), Sängerin, in Mailand. 39. 777. Piacenza. 38. 683. Schio. 38. 263.

Ferulev, Tenorist in Kopenhagen. 49. 199.

Ferté, Baron de la, früher Musikintendant, † in Paris. 49. 102.

Ferti, Tenorist in Brescia. 44. 886.

Fertini, Sänger in Paris. 41. 841.

Fesca, Frdr. Ernst. — Ueber ihn. 38. 213. Erinnerung an ihn. 39. 111. Aufruf zur Anerkennung seiner Opern. 39. 305.

—— Motetten, in Leipzig aufgeführt. 42. 186.

—— Ouvertüren, aufg. in Leipzig. 40. 458. Magdeburg. 33. 488.

—— Ouvertüre aus der Oper Rosemunde, aufgeführt in Berlin. 36. 366. Frankfurt a. M. 41. 206. 47. 317. 49. 161. Karlsruhe. 41. 103. Kassel. 32. 188. Königsberg. 38. 461. Leipzig. 39. 746. 49. 173. Stuttgart. 31. 725. Wien. 40. 376.

—— Ouvertüre aus der Oper: Omar und Leila, aufgef. in Berlin. 46. 316. Dessau. 40. 18. Koblenz. 43. 464. Köln. 46. 276. Leipzig. 39. 798. Magdeburg. 33. 488. 40. 130. 41. 1004.

—— Psalmen, aufgef. in Berlin. 45. 138. Halle. 42. 844. Kassel. 31. 861. Koblenz. 43. 463. Leipzig. 34. 77. 40. 82. 44. 81. 46. 13. Magdeburg. 40. 130. Rotterdam. 38. 441. Rotterdam. 32. 480. Utrecht. 40. 483. Wien. 31. 326.

—— Quartette und Quartette, aufgeführt in Berlin. 34. 332. 35. 831. 38. 44. 120. 40. 211. 41. 217. 469. 42. 178. 43. 173. 46. 319. 47. 226. Breslau. 40. 391. Leipzig. 35. 836. Magdeburg. 41. 1004. Prag. 40. 63. 340. 41. 151. Stuttgart. 45. 516. Wien. 41. 167.

—— Symphonien, aufgeführt in Berlin. 33. 781. Breslau. 33. 92. 40. 399. 43. 412. Jena. 36. 369. 39. 863. Magdeburg. 40. 130. Wien. 40. 370.

—— Vater Unser, in Berlin aufgeführt. 45. 928. 47. 278.

Fesca, Alex., dessen Sohn, Zögling der berliner Akademie, als Pianofortespieler in Berlin. 40. 47 fg. 196. 292. in Karlsruhe. 41. 104. zum fürstenbergischen Kammervirtuosen ernannt. 43. 622. 1046. als Komponist in Braunschweig. 44. 116.

—— Oper: Die Franzosen in Spanien, in Karlsruhe aufg. 43. 368.

—— „ Mariette, in Karlsruhe aufgeführt. 41. 103.

—— „ Der Troubadour, in Braunschweig aufgeführt. 49. 576.

—— Die 400 Pfarrkinder, f. Sgst. m. Pianof. 18. Wk. (B) 44. 435.

—— Scherzo p. Pianof. 20. „ „ „ 402.

—— 3 Gedichte für Singst. mit Pianof. 22. „ „ „ 655.

—— La Sylphide, p. Pianof. 19. „ „ „ 775.

—— 3. gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. 23. „ „ „ 897.

—— Romance et Etude p. Pianof. 27. „ „ 45. 41.

—— Souvenir à Henselt p. Pianof. à 4 m. 7. „ „ „ 749.

—— Intr. et Rondo „ „ „ „ 2. „ „ „

—— Hommage aux Dames p. Pianof. à 4 m. Oe. 35. „ „ „

—— Le désir pour Pianof. Oe. 36. „ „ „ (B) 46. 735.

—— Intr. et Rondo espagnol p. Pianof. Oe. 34. „ „ „

—— Scène de bal, p. Pianof. à 4 m. Oe. 14. (B) 46. 766.

—— La mélancolie „ „ „ „ „ 19. „ „ 767.

—— Fant. et Var. „ „ „ „ „ 17. „ „ „

—— 3 Gedichte f. Singst. mit Pianof. „ 21. „ 47. 5.

—— Das Zigeunermädchen, desgl. „ 37. „ „ „

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 32. „ „ 36.

—— Fantaisie p. Pianof. „ 38. „ „ 133.

Fesca, Alex., Gr. Sonate p. Pianof. et Viol. Oe. 46. (B) 47. 740.

—— p. Pianof. seul sec. (B) 47. 889.

—— 8. gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. Oe. 46. (B) 47. 905.

—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 39. „ 48. 21.

—— 6 Lieder „ „ „ „ „ 34. „ „ 392.

Fesca, Frl. Rosa, Nichte des Ernst Friedr., Singerin von Berlin, in Magdeburg. 41. 1004.

Fessler, Tenorist (Dil.) in Retzwil beim Musikfeste. 38. 576.

Fessy, A., Musikdirektor in Paris. 30. 527.

—— Rondo brill. etc. p. Pianof. Oe. 49. (B) 49. 10.

—— Fantas. etc. „ „ „ „ 55. „ „ 221.

Festa, Conf., Chor'r. J. 1845. in Darmstadt ausgef. 39. 749.

Festa, Violinist und Orchesterdirektor am St. Carlo in Neapel. 33. 134. 38. 870. † 41. 474. 667.

Festa-Maffei, Sgr. Franc., dess. Schwest. } s. Maffei.

Festa-Maffei, Sgr. Mat., deren Tochter }

Feste, Gov., Neffe des Gov., Opernkomponist. 33. 134.

—— Oper: Tre studenti in due case, aufgef. in Neapel. 33. 326.

—— „ Il vecchio della selva d'Ardenne, in Neapel aufgeführt. 32. 321.

Feste-Mancinelli, Sgr. Paola, Sängerin in Bologna. 33. 124.

Fétis, M., in Paris — kündigt eine Anleihung zum Orgelspiel (Le parfait organiste) an. 31. 863. gibt histor. Concerte. 34. 907. desgl. in Brüssel. 42. 120. im Konzerte mit dem mailander Journal Eco. 35. 333. nach Brüssel berufen als Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums. 35. 441. 549. 557 fg. übersetzt Beethoven's Kontrapunkt. Stud. im Franz. 37. 270. zum Ehrenmitgliede der Caterpe zu Leipzig ern. 40. 116. zum Ehrenmitgl. der Akad. der beil. Cäcilie in Rom. 44. 101. zum Ehrenmitgl. der berliner Akad. 47. 448. erhält den Leopoldorden. 44. 656. dirigirt den Musikfest zu Brüssel 44. 726. entdeckt alte Musikmanuskripte. 45. 607. zum Verdienstmitgl. des holländ. Musikvereins ern. 47. 806. erhält den preuss. rothen Adlerorden. 47. 807. e. Mitgl. der Akad. der Wissenschaften in Brüssel ern. 48. 94. — in Mailand. 43. 931. — Sein Urtheil über einen Aufsatz der Allgem. Mus. Ztg. 31. 807. 32. 223. — als die neuere Pianofortemusik und Liszt und Thalberg. 39. 328. Liszt's Erwähnung darauf. 39. 398. Sein Aufsatz über eine Stelle in Mozart's C-dur-Quartett, widerlegt von Lenz. 32. 117. seine neuen Erörterungen darüber, von dems. 33. 61. 101. Abkauf. hierüber, von Balthasar. 33. 493. Widerlegung seiner Angaben über Gluz. Verdr. 32. 661 fg. Widerlegung seiner Angaben über Franco von Köln, von Riemeyetter. 40. 573. 593. Widerlegung seiner Angab. üb. Compere. 39. 565. Urh. seiu. musik.-biograph. Dictionaire. 32. 709. 767. Sein Werk: La musique mise à la portée de tout le monde, wird übersetzt von Simr. 32. 573. Gegen seine Behaupt. über Gregor's des Grossen Tonschrift, von Riemeyetter. 45. 373. 401. gegen seine Erwiderung auf diesen Artikel. 47. 699. Seine Beurtheilung K. M. von Weber's. 48. 361.

—— Miserere, in Brüssel aufgeführt. 39. 10.

—— Oper: Phidias — 42. 120.

—— Preisschrift: Zur Geschichte der Tonkunst etc. 32. 384. — (B) 33. 441.

—— Sein neuestes Werk: Les musiciens belges. 50. 574.

—— und Stauffert, Geschichte der Musik aller Nationen etc. (B) 37. 811.

—— et Moscheles, Méthode des Méthodes de Piano etc. (B) 43. 25. 337.

Fétis, Edm., dessen Sohn, zum Ehrenmitglied der Akademie zu Brüssel ernannt. 49. 79.

Fetzer, Frdr., Lieder für Singst. m. Pianof. 1. Wk. (B) 42. 616.

Feuchtersleben, F. v., Erklärung über das Lied: „Es ist bestimmt in Gottes Rath" etc. 42. 1075.

Feuerberg, Violinist in Hamburg. 34. 26.

Feuillet-Dames, Mad., Harfenspielerin in Paris, † 41. 336.

Feust, Baritonist in Danzig. 47. 203.

Feyjoo — mehre musikal. Schriften dess. 34. 281.

Fiascaini, Sgr. Mar., Sängerin, in Florenz. 40. 144. 686. 41. 627. Foligno. 39. 148. Pisa. 40. 429. S. Sepolcro. 39. 196. Siena. 42. 511.

Fiebig, Frl. Anna, Pianofortespielerin aus Hamburg, in Breslau. 45. 151.

Field, John, Pianofortevirtuos und Komponist zu London. 33. 766. — über ihn. 35. 806. verglichen mit Lenau. 50. 366. — in

Paris. **35.** 183. 226. in Toulouse und dem südlichen Frankreich überhaupt. **35.** 314. 673. in Mailand. **36.** 628. Wien. **37.** 94 fg. fälschlich todt gesagt. **38.** 396. — Nekrolog. **39.** 461. 481.

Field, J., 2 Gesange mit Pianof. (R) **31.** 36.

— 7. concerto p. Pianof. av. acc. (R) **37.** 325.

— 12. et 13. Nocturne p. Pianof. „ „ **38.** —

— Reviens, Cavatine „ „ „ „ „

— 14.—16. Nocturne „ „ „ **38.** 471.

Fielitz, Frd., und **Erk**, 4stimmige Chorale aus dem 16. und 17. Jahrhundert. 1. Thl. (R) **48.** 3.

Fierlein, Phil., Guitarrist in Kassel. **38.** 140.

Filarmonia, la, musikalisches Journal in Madrid. **46.** 45.

Filipowicz, Frau Elis., Violinistin aus Polen, in Frankfurt a. M. **35.** 108. in Jena. **35.** 297. Leipzig. **34.** 870. Paris. **35.** 442. Weimar. **35.** 562. † in London. **43.** 536.

Filippa, Giac., angeblich einziger Schüler Paganini's, in Genua. **36.** 713. Paris. **41.** 178. Strassburg. **35.** 225. Stuttgart. **35.** 81. Turin. **36.** 714. **44.** 298.

Filippa, seine Schwester, Sängerin in Genua. **36.** 751.

Filippi, Sgs. Clor., Alt. in Livorno. **37.** 371.

Filippini, Klarinettist in Odessa. **41.** 852.

Filippini, Tenorist, in Carpi. **46.** 812. Lodi. **42.** 684. Pavia. **42.** 472.

Filtsch, Pianofortespieler in London. **45.** 619. erhält von der Königin von England eine goldene Kette. **45.** 758. in Wien. **46.** 32. Strassburg. **46.** 639. fälschlich todt gesagt. **47.** 110. † in Venedig. **47.** 628.

Finale, Nachr. **42.** 253. **45.** 331. **46.** 142. 812. **47.** 862. **48.** 90.

Finck, Frau, s. Fiske, geb. Dietrich.

Fincke, Joh. Frdr., Kantor in Plauen. **44.** 636.

— **Oratorium**: Die Offenbarung Johannis, in Plauen aufgeführt. **32.** 374.

Finzerhuth, Instrumentmacher in Kassel, Verbess. der Klarinette. **44.** 467.

Fingerschneller am Pianof., in Wien erfunden. **39.** 460.

Fink, Sgs. Anaetta (in ihrem Geburtsorte Amsterdam als Harfenspielerin **Labr**), Sängerin, in Lucca. **36.** 663. Mailand. **31.** 197. **36.** 857. **44.** 324. Parlerme. **32.** 75. 299. 519. **35.** 131. **43.** 68. 347. Turin. **36.** 566. Verona. **31.** 331.

Fink, Frdr. August, Zur Kritik der Musik. **35.** 269.

Fink, Gottlob Wilhelm, Redacteur der Zeitung — zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. **33.** 695. zum Verdienstmitgl. dess. ern. **37.** 588. 827. zum Ehrenmitgl. der Enterpe zu Leipzig ern. **40.** 116. zum Ehrenmitglied des Musikvereins zu Mannheim ern. **40.** 374. zum Ehrenmitgl. des Kirchenmusikvereins zu Pressburg ern. **39.** 32. zum Ehrenmitglied der österreich. Musikfreunde ern. **39.** 530. zum Doktor von der Universität Leipzig ern. **40.** 568. zum Ehrenmitgl. der berliner Akademie der Künste ern. **43.** 366. kam an der Univers. Leipzig Vorles. über Musik **41.** 905. Abschied als Redacteur. **43.** 1135. † **48.** 599. Nekrolog. **48.** 639. Sein Portrait. **48.** 888. (Titelkpf.)

— Motetten, in Berlin aufgeführt. **43.** 779.

— Vaterunser, in Jena aufgeführt. **36.** 652.

— — **Gedichte**: Beethoven. **31.** 383. — Der Entfernten. **32.** 1. Dauer im Wechsel. **33.** 368. Tonspiel. **33.** 613. Die Oper. **33.** 648. Künstlers Schlusssonett. **33.** 684. Die 4 Geschwister etc. **33.** 814. Missa nuptialis etc. **34.** 517. Die Symphonie. **35.** 1. Die komische Oper an die Deutschen. **36.** 1. Nachreime. **37.** 682.

— — **Aufsätze**: Einleitung zum Jahrg. **31.** 1. Der Sylvesterraum. **33.** 1. Bemerkungen über J. S. Bach's Passionen. **34.** 529. Aufrichtig. Zur Beil. von Nr. 30. **33.** 490. Ein nothwend. Wort über Orgelmixturen etc. **33.** (633.) 660. Ueber den Verf. des Dies irae. **33.** 754. Ueber die Begründungsweise des ältesten Zustandes der Tonkunst. **33.** 785. Fünfzigjähr. Jubiläum der Leips. Abonnementsconcerte. **33.** 801. Ueber das Pianofortespiel beethoven'scher Werke etc. **33.** 821. Geführ, Entschluss und Wunsch, als Einleitung. **34.** 1. Neu Aufgefundenes etc. über Opelt's neue Theorie der Musik). **34.** 129. Bemerkungen über Recensionen. **34.** 339. Der Operakomponist. Ein Umriss. **34.** 421. Ueber d. Dilettantismus der Deutschen in d. Musik. **35.** 7. Abhandlungen über die Oper. **35.** 153. 233. Ueber das Bild „Des jüngste Gericht" in der Marienkirche zu Danzig. **35.** 517. Zur neuesten Geschichte der Verbreitung der Musik in Deutschland. **35.** 609. Sonderbares (Französ. Urtheil über deutsche Musik). **45.** 677. Notabene (einen Ausfall des Kometen betr.) **35.** 772. 873. Trost für den Freimüthigen. **36.** 178. Ueber musikal. Begeisterung (Antwort auf Militz' Artikel). **36.** 218. Ueber Hasse's Geburtsjahr. **36.** 425. Ueber die Musikschule zu Halberstadt. **36.** 589. Der Musikverein zu Innsbruck. **36.** 621. Wie sind alte Zeiten auch in der Tonkunst zu nutzen? **36.** 636. Nothwendige Beweise für die Sicherstellung der ersten deutschen Oper. **36.** 837. Was wir sollen, wollen und nicht wollen. **37.** 1. Ueber das Behagliche in der Kunst. **37.** 289. Ueber das Anregende in der Kunst. **37.** 305. Ueber Lipinski. **37.** 424. Ueber die Symphonie (zur Geschichte und Aesthetik ders.) **37.** 505. 521. 537. Ueber deutsche Opernmanuskripte. **37.** 725. Einleitung zum Jahrg. **38.** 1. Ueber den Reiz des Hässlichen auch in der Musik. **38.** 3. Zur Geschichte der alten Orgeln. **38.** 49. 65. Ueber den heil. Dunstan musikal. Wirksamkeit. **38.** 181. Ueber die Fantasie. **38.** 217. Flucht. Schatten eines der Partei ung der Zeit in der Tonkunst. **38.** 233. Proske's musikal. Reise in Italien. **38.** 333. Ueber das Lied: An Wasserflüssen Babylon, und Wolfg. Dachstein. **38.** 385. Ueber das Musikwesen in den Lippe'schen Ländern. **38.** 485. Ueber musikal. Preisaufgaben. **38.** 732. Ueber Israel in Egypten, in Leipzig aufgeführt. **38.** 765. Neues zum Alten. Einleitung zum Jahrg. **39.** 1. Ueber Adam de la Halle. **39.** 49. Ueber Franz Lachner. **39.** 104. Mendelssohn's Paulus, in Leipzig aufgeführt. **39.** 209. Ueber eine merkwürd. Thatsache, Beethoven betr. **39.** 349. Ueber die Parteiung der Zeit. **39.** 443. Neue Oboeröhre. **39.** 508. Einleitung zum Jahrg. **40.** 1. Warum will die deutsche Oper nicht emporkommen und was ist für sie zu thun? **40.** 58. Ueber Verschiedenheit der Kunstansichten. **40.** 74. Liedemann's (in Leipzig) Verbesserungen am Bassethorn. **40.** 169. Ueber die vier histor. Concerte in Leipzig. **40.** 265. 287. Die neuromantische Schule. **40.** 665. Erklärung gegen den Grafen von Hohenthal. **40.** 884. **41.** 47. Einleitung zum Jahrg. **41.** 1. Ueber Ole Bull. **41.** 237. Sattler's (in Leipzig) Verbesserung der Posaune. **41.** 257. Ueber Metronomisirung von Mozart's Hauptwerken. **41.** 477. Ueber die Stellung der Punkte hinter den Noten. **41.** 658. Ueber Metronomisirungsart. **41.** 867. Einleitung zum Jahrg. **42.** 1. Nachrichten aus Dessau. **42.** 67. Uebersicht des leipziger Stadttheaters etc. (1838). **42.** 99. Zur Geschichte der schweizer Musikfeste. **42.** 334. Bericht aus Dresden. **42.** 357. Zur Geschichte der Musikfeste. **42.** 543. Neuer deutscher Operedichter W. Heil. **42.** 806. Einleit. zum Jahrg. **43.** 1. Nekrolog J. A. v. Lehmann's. **43.** 113.

Fink, Gottl. Wilh., 6 Lieder für Singstimme mit Pianof. 18. W. (R) **31.** 864.

— 6 Gesänge für 4 Männerstimmen. 19. Wk. (R) **32.** 832.

— Erste Wanderung der altesten Tonkunst etc. (R) **33.** 765.

— Neue häusliche Andachten in 3- und 4stimm. Liedern etc. 20. Wk. (R) **36.** 720.

— Gemeinde des Liedes: Wer nur den lieben Gott etc. (R) **38.** 387.

— Musikal. Grammatik etc. (R) **38.** 271. **39.** 352.

— Wesen und Geschichte der Oper. **41.** 625. (R) **41.** 685.

— Der musikal. Hauslehrer etc. (R) **48.** 707. 747. 738.

— Ueber seine „musikal. Kompositionslehre", nachgelass. Wk. **49.** 324.

Fink, Henr. Wilhelm., geb. Nicolai, dessen Gattin, † **50.** 496.

Fink, Frl. Charlotte, dessen Tochter, Pianofortespielerin in Leipzig. **37.** 853. **38.** 274. 412. 693. 826. **39.** 655. 779. **40.** 341. 878. — in Dessau. **42.** 69. **43.** 280. Dresden. **42.** 196. — † **45.** 742.

Finke, Frau, geb. Dietrich, Sängerin, in Berlin. **31.** 129. 463. 511. 707. **33.** 632. **36.** 643. 813. 817. **37.** 30. in Neustrelitz. **34.** 876. **36.** 596. † in Berlin. **37.** 333.

Finke, Frl. Emma, Pianofortespieler. in Prag. **42.** 1055. **43.** 736. **44.** 681. **46.** 601. in Reichenberg. **43.** 717. **44.** 743.

Finke, Frau Ludovica, s. Ludovica.

Finkenstädt, von, Flötist in Meiningen. **35.** 852.

Finkes, Dom., Kirchenkomponist in Wien. **42.** 405. Organist das. **43.** 220.

— Messe, in Wien aufgeführt. **43.** 220.

— Oratorium Maria, in Wien aufgeführt. **45.** 345.

Finocchi, Bassist, in Athen. **44.** 363. Lucciano. **47.** 76. Neapel. **48.** 83. 831.

Fiocchi-Ciolfi, Sgs., Sängerin in Barletta. **48.** 86. 320.

Fioravanti, Ferdin. (Gius.), Bassist in Neapel. **32.** 321. **34.** 566. **35.** 591 fg. **36** 795. **39.** 14. **40.** 111. 337. **41.** 114. 368.

Spiel überhaupt, ungeachtet die Fingerordnung hier nicht überall bequemer ist, als auf andern Flöten.

6) Der eigenthümliche schöne Flötenton gewinnt ungemein. Er leidet im übrigen keine Veränderung; nur gewinnt er an reiner Stimmung und Intonation, folglich auch im Ganzen.

7) Ist der Bau des Instruments weit einfacher. Es besteht nur aus zwey Stücken, statt dass es sonst in vier getheilt wird. Die vielen Klappen, die überall hervorstanden und das Instrument verunstalteten, sind bis auf eine oder höchstens zwey zurückgebracht. Dadurch wird es im Aeusseren gefälliger und geschlanker, vor Beschädigung sicherer, und zum Nachführen bequemer.

8) Es ist bey weitem nicht so kostbar. Eine vollständige Klappenflöte kostet 30 bis 40 Dukaten. Wenigstens lässt sich Herr Tromlitz so viel bezahlen, und glaubt, bey der vielen Mühe und Arbeit, die der Bau eines solchen Instruments erfordere, sey dieser Preis nicht zu hoch. Ich lasse dies dahin gestellt seyn; allein ich bin überzeugt, dass mancher Liebhaber und Musikus auf dergleichen kostbare Instrumente auf immer Verzicht thun müsse. Das meinige dagegen würde von jedem billigen Künstler für einige (höchstens vier) Dukaten geliefert werden können. Bey vermehrter Anzahl der Griffstücke möchte der Preis noch wohl etwas höher, aber auf keinen Fall mit dem der Klappenflöten in Vergleich kommen.

Hier sind nun die Tugenden meines Instruments aufgezählt; aber auch die Fehler, welche ihm noch ankleben, habe ich nicht verschwiegen. Denn, weit entfernt zu glauben, dass es jezt schon in jeder Hinsicht vollkommen sey, übergebe ich es nur Kennern zur Beurtheilung und Prüfung. Diese mögen entscheiden, ob es nicht allein ausführbar, sondern auch zum allgemeinen Gebrauch geeignet sey. Ich wünschte, man gäbe sich die Mühe, es von allen Seiten zu untersuchen, und mit andern Flöten zu vergleichen, es zu verbessern, allenfalls, wenn es nicht anders angeht, den ganzen Plan der Einrichtung zu verändern. Ich nehme gern jede andere Einrichtung an, sobald sie mehr leistet, als die meinige. Auf jeden Fall, selbst bey dem ungünstigsten Urtheil, welches man fällen mag, wird es mir genug seyn, meinen ersten und vornehmsten Zweck: das Studium des Flötenbaues zu befördern, den Erfindungsgeist für dieses schöne Instrument zu beleben, und den Glauben zu schwächen, als wäre mit den Klappenflöten schon alles geleistet, erreicht zu haben. Auch gebe ich meine Erfindung nicht für einzig in ihrer Art, oder für ganz neu aus. Ich werde vielmehr oder muss noch einer oder zwoer Erfindungen erwähnen, welche mit der meinigen viele Aehnlichkeit haben.

Die eine ist von Hrn. Tromlitz, und wurde schon vor mehreren Jahren angekündigt, aber erst in seinem lezten Werke bekannt gemacht. Damit sie mit der meinigen desto besser verglichen und bey künftigen Versuchen desto eher benutzt werden könne, so will ich die kurze Beschreibung derselben wörtlich hierher setzen.

(Ueber die Klappenflöten von Herrn Tromlitz S. 235. §. 26.)

„Alle in der eingestrichenen Oktave künstlich und ausser der natürlichen Ordnung der Finger gegriffenen Töne, sind stumpf, als f, gis, b und c. Hingegen sind alle in der natürlichen Ordnung der Finger gegriffenen Töne hell, als e, fis, g, a, h, cis. Nach diesen beyden Grundsätzen richtete ich meinen Bau ein. Daher entstand diese Tonleiter: d, e, f, nicht fis; aber dieses f wird eben so gegriffen, als sonst das fis; und damit es rein f wird, so muss das Loch darzu dem e-Loche näher gesetzt werden; so wird es rein und hell.

853. 42. 232. 638. 913. 44. 1032. 45. 393. 636. 912. 46. 205. 341. 47. 398. 853.

Fioravanti, Val., Kapellmeister am St. Peter zu Rom. **39.** 232. † **39.** 420. **40.** 115. — Nekrolog. **39.** 773.

— Oper: La cantatrici villane (Die Dorfsängerinnen), aufgeführt in Berlin. **46.** 444. Bremen. **31.** 63. Breslau. **49.** 27. Casalmonferrato. **48.** 357. Genua. **37.** 637. Kopenhagen. **31.** 805. Mailand. **31.** 566. 612. **35.** 721. 36. 627. Neapel. **36.** 777. **37.** 49. **38.** 174. **41.** 114. **43.** 74. **46.** 808. **47.** 845. Odessa. **41.** 853. Stuttgart. **33.** 186. 549. Triest. **34.** 313. Turin. **32.** 765. **42.** 514. Venedig. **33.** 136. Weimar. **31.** 534. Wien. **42.** 620.

— Oper: Comingio eremita, in Neapel aufgeführt. **32.** 300.

— Oper: La duchessa (contessa) di Fersen, in Rom aufg. **31.** 350.

— Oper: La morte di Adelaide, in Neapel aufgeführt. **40.** 462.

— Oper: Die reisenden Virtuosen, in Berlin aufgeführt. **33.** 361. Frankfurt a. M. **45.** 399. 820. Prag. **39.** 823.

— Oper: Villanella rapita, in Mailand aufgeführt. **45.** 946.

Fioravanti, Vinc., dessen Sohn, Musikdirektor in Neapel. **35.** 592. zum Ehrenmitgl. der Cäcilienakademie in Rom ern. **47.** 414.

— Farse: Chi cenerà in Rom aufgeführt. **47.** 412.

— Oper: Il cieco del velo, in Neapel aufgeführt. **36.** 778.

— „ La dama ed il Zoccolajo, in Mailand aufgef. **45.** 946. Neapel. **42.** 475. **48.** 831.

— Oper: I due caporali, in Neapel aufgeführt. **37.** 740. Palermo. **43.** 987.

— Oper: Il notaro d'Ubeda, in Neapel aufgef. **45.** 912. **46.** 341.

— „ Un matrimonio in prigioni, in Neapel aufgeführt. **40.** 557.

— „ Mille talleri, in Neapel aufgeführt. **42.** 231. **46.** 341. **47.** 397 fg. Rom. **41.** 609.

— Oper: Il ritorno di Pulcinella (auch u. d. Titel: Pulcinella), aufgeführt in Alba. **47.** 149. Alessandria. **47.** 685. Asti. **46.** 524. **47.** 148. Barcellona. **47.** 735. Bologna. **46.** 357. Brescia. **45.** 800. Busto. **47.** 186. Cagliari. **46.** 142. 373. Casalmonferrato. **47.** 149. Castellamare. **43.** 988. Catania. **46.** 338. Chiavari. **46.** 141. **48.** 108. Codogno. **46.** 540. Como. **45.** 947. Crema. **46.** 408. Cremona. **46.** 540. Cuneo. **45.** 946. Florenz. **45.** 668. **46.** 358. **47.** 667. Genua. **47.** 149. Konstantinopel. **48.** 414. Lucca. **46.** 368. Madrid. **47.** 736. Mailand. **44.** 987. **46.** 390. **47.** 186. Mantua. **46.** 115. Modena. **47.** 686. Montagnana. **45.** 366. Monza. **46.** 829. Neapel. **40.** 462. **41.** 607. 853. Nizza. **47.** 460. Odessa. **46.** 882. Orvieto. **48.** 324. Padua. **46.** 541. Palermo. **43.** 987. **47.** 629. Pavia. **46.** 392. Piacenza. **44.** 1036. Pinerolo. **46.** 827. **47.** 148. Prato. **47.** 443. Rom. **41.** 853. **46.** 314. **47.** 412. Rovigo. **46.** 541. Salerno. **47.** 148. Saronno. **46.** 142. Savona. **46.** 525. Siena. **45.** 914. Triest. **45.** 930. **46.** 880. Turin. **45.** 431. 698. **46.** 827. **47.** 684. **49.** 42. Varese. **46.** 101. Venedig. **45.** 347. Vercelli. **45.** 946. Vicenza. **46.** 113. Vigevano. **47.** 149. Voghera. **47.** 685. Zara. **46.** 576.

— Oper: La partenza scimia, in Neapel aufgeführt. **33.** 779.

— „ Non tutti i pazzi sono all' ospitale, in Turin aufgeführt. **46.** 370.

— Oper: X. Y. Z., in Turin aufgeführt. **47.** 43.

— „ I Zingari, in Neapel aufgeführt. **46.** 2[illegible].

Fiori, Gaet., Bassist, in Chiari. **43.** 933. Cod. — **44.** 340. Fermo. **42.** 915. Ferra. **48.** 88. Lucca. **45.** 144. Mailand. **44.** 987. Mantua. **46.** 408. Odessa. **46.** 576. 882. Pavia. **44.** 906. Reggio. **48.** 355. Rovigo. **46.** 115. Siena. **42.** 511. Tortona. **43.** 731. Turin. **43.** 1076.

Fiori, dal, Tenorist, in Alghero. **43.** 468. Bra. **42.** 514. Castel S. Pietro. **39.** 750 fg. Lodi. **38.** 598. Modena. **44.** 296. 836. Moncalvo. **43.** 156. Parma. **43.** 517. Pavia. **36.** 618. Pesaro. **43.** 430.

Fiori, Sga. Elena Martini dal, dessen Gattin, Sängerin, in Parma. **43.** 517.

Fiorilli, Sga., Sängerin in Terni. **38.** 381.

Fiorimo, Ouverture, in Neapel aufgeführt. **38.** 32.

Fiorio, Giov., Bassist, in Bologna. **45.** 684. Cagliari. **45.** 330. 459. Cremona. **46.** 540. Nizza. **47.** 150. 459 fg. Rom. **45.** 637 fg. 912. Triest. **48.** 388. Turin. **47.** 684. Vercelli. **45.** 347.

Fiorito, Bassist in Rio Janeiro. **47.** 936.

Fioroni, J. A., Christus factus est, in Berlin aufgef. **47.** 378.

Fiorucci, Curzio, Tenorist in Strassburg. **40.** 566.

Fischel, Adolph, Violinist in Königsberg. **31.** 500. **33.** 224. **34.** 161. 178. 665 fg. **37.** 432. Kapellmeister das. **37.** 394.

— Operette: Die Alpenhütte, in Königsberg aufgeführt. **34.** 177.

Fischer, Aug., Bassist in Wien. **31.** 214. 780. 813. 618. 689. 758. 777 fg. 792. **32.** 112. 500. geht von da ab. **34.** 837. — in Berlin. **33.** 630. 760. 866. **34.** 216. 333. 364. 450. 527. 816. **35.** 652. 716. **36.** 111. 230. 317. 645. **37.** 65. 181. 231. 283. 477. 860 fg. **38.** 46. 291. 296. 513. geht ab von da. **38.** 673. wieder als Gast das. **39.** 58. 128. 194. an der königl. Bühne angestellt. **39.** 275. 471. 821. **40.** 29. 335. **41.** 143. 145. 357. 724. **42.** 72. 699. 43. 365. **44.** 61. 239. 963 fg. **45.** 913. **46.** 242. 318. 443. **47.** 12. 914. **49.** 887. — in franzoscheving. **41.** 792 fg. **46.** 737. **49.** 374. 750. Darmstadt. **32.** 590. Frankfurt a. M. **48.** 557. Hamburg. **45.** 647. **48.** 490. Lübeck. **41.** 585 fg. München. **39.** 162. Prag. **42.** 812. Stuttgart. **35.** 80. Wien (als Gast). **35.** 531. **37.** 536. 784.

Fischer, A. G., 120 Orgelvorspiele etc. Neue Ausg. (R) **42.** 438.

Fischer, C., Operette: Das Hausgesinde, in Weimar aufgeführt. **31.** 534. Wien **33.** 780.

— Operette: Die Verwandlungen, in Kassel aufgeführt. **31.** 861.

Fischer, Ferdin., Bassist in Wien. **33.** 39.

Fischer, Frdr., Sänger in Wien. **31.** 297. 727.

Fischer, Gottfr. Emil, Dr. und Prof. in Berlin — † **43.** 246. Nekrolog. **43.** 721.

— Ueber Gesang und Gesangunterricht. (R) **33.** 717.

— 100 Chorale etc. (R) **40.** 536.

Fischer, J. Gottl., Lehrer in Grossglogau. Prakt. Leitfaden beim Gesangunterrichte etc. (R) **39.** 238.

— Tausend Rosen blühen etc., für 4 Männerst. (R) **42.** 739.

Fischer, J. M., Prof. zu Hof, Die Grundbegriffe der Tonkunst etc. (R) **39.** 249.

Fischer, J. N., Pfarrvikar, Dir. des Musikvereins zu Hildburghausen. **44.** 508.

— 6 Lieder für Bass mit Pianoforte. (R) **41.** 891.

Fischer, Karl, Erinnerungen an das Hirschberger Thal, Walzer für Pianoforte. (R) **43.** 707.

Fischer, Karl Ludw., Musikdirektor (früher in Aachen) in Metz. **45.** 558. in Würzburg. **46.** 16. geht nach Köln als Musikdirekt. am Theater. **47.** 671. dir. beim Genter Gesangfest. **49.** 486. in Mainz als Musikdirektor am Theater angestellt. **49.** 678. zum korresp. Mitgl. der Akademie zu Gent ernannt. **50.** 223.

— Meeresstille u. glückliche Fahrt, C Männerst., in Dresden aufg. **49.** 73. Köln. **48.** 676. Würzburg. **47.** 377. — (R) **49.** 605. 796.

Fischer, Ludw., Kantor und Organist in Jena. **38.** 55.

— Musikal. Würfelspiel. (R) **41.** 86.

Fischer, M. G., Domkantor zu Erfort. **43.** 1018.

— Choral: Meine Lebenszeit etc. mit 6 Veränderungen, und Motette etc. (R) **31.** 703.

— Evangel. Choralmelodieenbuch etc., vom preuss. Ministerium empfohlen. **48.** 551.

Fischer, Organist und Sänger in Jauer. **43.** 657.

Fischer, Organist in Freiburg. **36.** 580. als Orgelkomponist in Breslau. **40.** 407.

Fischer, Sänger in Prag. **45.** 442.

Fischer, Bassist, in Strassburg. **35.** 223. in Danzig. **39.** 604. Königsberg. **40.** 80.

Fischer, Bass., in Leipzig (vorher in Magdeburg) **31.** 361. **34.** 86. in Dresden, auch als Chordirektor. **40.** 208 fg. **44.** 923. legt die von ihm bisher ebenfalls geführte Operaregie nieder. **49.** 394.

Fischer, dessen Sohn, als Chordirektor in Strassburg. **49.** 366.

Fischer, Oboist in Prag. **47.** 366.

Fischer, Pianofortespieler in Dessau. **40.** 18.

Fischer, Violinist in Bernburg. **35.** 223. Magdeburg. **39.** 324 fg. **40.** 1076. Ballenstedt. **47.** 878. mit sein. Bruder, eberf. Violinist., in Bernburg. **36.** 353. Quedlinburg. **43.** 684. Halberstadt. **43.** 840. Ballenstedt. **47.** 878.

Fischer, Ballet meister und Violinist in Prag. **45.** 236.

Fischer, Frau, geb. Achten, Gattin des Bass. Aug. Fischer, Sängerin, in Paris. **31.** 466. Wien. **33.** 390 fg. 434. 593. 625. **34.** 549. geht von da ab. **34.** 837. in Stuttgart. **35.** 80. in Frankfurt a. M. (eng.) **35.** 669. — als Gast. **48.** 557. in Berlin **36.** 814 fg. 819. Darmstadt. **39.** 749. Düsseldorf. **38.** 410 Göttingen. **46.** 702 fg. Hamburg. **44.** 749. **48.** 490. Leipzig. **46.** 770. 826. Strassburg. **41.** 447. Wien (als Gast). **37.** 536. 784. Braunschweig. **41.** 792 fg. **46.** 737. **49.** 374. 750.

Fischer, Frau Beate, geb. Schwarzbück, Sängerin aus Karlsruhe, in Berlin. 33. 761. 863 fg. 34. 76. 37. 549 fg. 43. 777. 873. Dresden. 39. 340. Hamburg. 34. 245. Leipzig. 35. 434. 670. London. 42. (478.) 736. München. 37. 218. Strassburg. 39. 816. Wien. 36. 541. 746. 40. 772. 41. 108.

Fischer, Frl. Anna oder Nanette, vorchel. Marsiffa, Sänger., in Bologna. 38. 63. Cadix. 35. 640. 36. 630. 37. 10. 133. 392. Hamburg. 40. 20. Kassel. 39. 666 fg. Mannheim. 39. 423. Modena. 31. 631. 32. 77. (Verse daselbst unter ihrem Bilde. 32. 76.) Palermo. 32. 299. Pisa. 35. 639. 779. Rom. 32. 76. Sinigaglia. 35. 779. Stuttgart. 39. 639. Verona. 35. 102.

Fischer, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 46. 601.

Fischer, Frau, Lokalsängerin in Wien. 36. 531.

Fischer, Frl. Betty, Sängerin von Salzburg, in Frankfurt a. M. 41. 132. aus Darmstadt in Aachen. 45. 348. in Köln. 46. 386. Darmstadt. 46. 644. Leipzig. 47. 428. 48. 92. 100. 122. 138. 166 fg. 177. 213. als Frau Knispel in Paris. 49. 355.

Fischer, Frau, Sängerin in Hamburg. 47. 37. 50. 697.

Fischer, Frl., Sängerin (Dil.) in Magdeburg. 40. 675.

Fischer-Valentin, Frau, Sängerin in Basel. 43. 447.

Fischetti, Bassist in Neapel. 46. 507.

Fischhof, Jos., Professor, Pianofortespieler und Kompon. in Wien. 35. 819. 40. 838. als Chordirigent das. 41. 953. 42. 1016. 46. 30. erhält von russ. Kaiser einen Brillantring. 44. 470.

—— 5 Gesänge für Bariton mit Pianof. 37. Wk. (R) 40. 491.

—— 2 „ „ Bass „ „ 39. „ „ 43. 1038.

Fissmer, W., Klavierschule für Kinder. (R) 50. 444.

—— 10 Uebungsstücke für Pianof. „ „ „

Fistelstimme — Erklärung derselben. 43. 833.

Fiume, Nachrichten. 43. 768. 44. 1011. 46. 575.

Fische, Frl., Sängerin aus Berlin, in Königsberg. 34. 482 fg. — geht nach Berlin zurück. 31. 483. als verehel. Piehl, s. d.

Fladt, Oboist in München. 33. 368. Mannheim. 33. 107.

Flämisch, s. Vlamisch.

Flammand, Dem., Sängerin in Paris. 44. 469.

Flavis, Lazaro (eigentl. Puig, ein Span.), Tenorist, in Neapel. 48. 85. 321.

Fleeheux, Dem., Sängerin in Paris. † 44. 926.

Fleischer, Max, junger Komponist in Berlin. 48. 870. 50. 30.

Fleischhauer, Musikdirektor in Minden. 34. 644. Dirig. des ensemble. Gesangfestes. 45. 607.

Fleischmann, Jos. Christ., Kantor in Meissen, Die Vorzüge, für Sologes. mit Pianof. (R) 39. 853.

Fleischmann, Tenorist in Prag. 39. 856.

Flies-Ebners, Frau, Sängerin in Köln. 49. 694. (Vgl. Ebners.)

Flinn, Miss Alex., aus Dublin, Pianofortespielerin (Schül. des Konservatoriums) in Leipzig. 49. 279 fg. 291.

Flintzer, Tenorist, in Weimar. 42. 767. 43. 504. 44. 160. in Rudolstadt. 45. 479. Naumburg. 45. 352.

Flintzer-Haupt, Frau, Sängerin in Strassburg. 49. 366. 778.

Flögel, Sänger in Wien. 35. 606.

Flöte, verbessert von Böhm in München. 36. 71 fg.

—— Histor.-krit. Untersuchung ihrer jetzigen Konstruktion. 40. 694. 706. 730.

Flor (Flohr), R. von, Pianofortespieler aus London, in Bremen. 33. 389. in Magdeburg. 33. 488.

Flore théâtrale, Sammlung von Operamelodieen. 41. 668.

Florenz, Nachrichten. 31. 150. 629. 32. 92. 301. 324. 751. 33. 134. 299. 779. 34. 201. 382. 35. 142. 346. 719. 36. 328. 663. 848. 37. 178. 287. 448. 571. 753. 38. 93. 111. 278. 695. 677. 867. 39. 48. 196. 247. 456. 640. 746. 40. 143. 405. 598. 824. 41. 390. 627. 857. 42. 232. 493. 668. 918. 43. 125. 138. 444. 703 fg. 1021. 44. 295. 833. 1007. 1036. 45. 330. 442. 667. 46. 175. 337. 521. 811. 47. 143. 441. 666. 861. 48. 88. 347. 49. 74. 672. 694. — Rivista music. das. 42. 494. 669. 43. 138. — der musikalischen Gesellschaften das. 44. 1036.

Floria, Tenorist, in Valencia. 47. 310.

Florimo, Franc., Ouvertüre, in Neapel aufgeführt. 40. 115.

—— Breve metodo di canto etc. (R) 44. 738. 45. 114.

Flotow, Friedr. v., Biographie. 49. 68. erhält für den Strelitz. von Grossherz. von Mecklenburg einen Ring. 47. 246.

—— Oper: Alessandro Stradella, aufg. in Berlin. 47. 786. Chemnitz. 48. 870. Dessau. 48. 104. Dresden. 47. 583. 48. 487. 748. Frankfurt a. M. 47. 319. 553. 836. 48. 300. 347. 692. Gotha. 40. 423. Hamburg. 47. 39. 604. 48. 490. 49. 520. 50. 148. 411. 425. 567. Kassel. 48. 273. 49. 404. 762. 50. 381. 719. Koburg. 49. 614. 50. 72. Leipzig. 47. 428. Prag. 48. 8. 102. 272. Rudolstadt. 48. 689. Schwerin. 47. 246. Wien. 47. 765. 48. 560. 48. 552. unter dem Titel: Der Förster, in Hamburg aufgef. 49. 205. 304. in Wien. 49. 80. 130. unter dem Titel: Leoline, in London aufgef. 50. 782.

—— Oper: Camoens (oder: Der Sklave Camoens'), 45. 484. in Paris aufgeführt. 48. 430.

—— Oper: Die Herzogin von Guise, in Paris aufgeführt. 49. 450. in Schwerin. 43. 471.

—— Oper: Martha, oder der Markt zu Richmond, aufg. in Breslau. 50. 297. Dresden. 50. 208. Frankfurt a. M. 50. 681. Hamburg. 50. 317. 411. 423. Leipzig. 50. 208. 300. Wien. 49. 854. — Klav.-Ausz. (R) 50. 458. 475.

—— Oper: Die Matrosen, s. Flotow u. Pitati.

—— Trio für Pianof., Viol. u. Vcell. (R) 48. 348.

—— und Pitati, Oper: Der Schiffbruch der Medusa, in Paris aufgeführt. 41. 490. aut. d. Tit.: Die Matrosen, von Flotow, in Hamburg aufgef. 48. 70. 82. (148.) 698. 49. 233.

Flotte, deutsche — Gesangfest zu deren Bestem in Düsseldorf. 50. 437. Concerte zu diesem Zwecke. 50. 448. 462. 480. 544. 559. 840. 672.

Flower, Kontrabassist in London. 49. 411.

Flügel (Instrument), s. Pianoforte.

Flügel, Gust. — Ueber ihn. 49. 650.

—— Gedicht nach einer Komposition von ihm. 49. 451.

—— 8 Lieder für Singst. mit Pianof. 1. Wk. (R) 39. 863.

—— Mondwalzer für Pianof. 2. „ „ 40. 127.

—— gr. Sonate „ „ 4. „ „ 48. 233.

—— „ „ „ 7. „ „ „

—— 10 Jugendlieder mit Pianof. 8. „ „ „ 297.

—— Nachtfalter für Pianof. 14. „ „ „ 366. — 2. Hft. 16. Wk. (R) 49. 620.

—— Sonate für Pianof. 13. Wk. (R) 48. 420.

—— Variat. über deutsche Volkslieder f. Pianof. 3. Hfte. 12. Wk. (R) 48. 704.

—— Phalänen etc. für Pianof. 9. Wk. (R) 48. 868.

—— 6 Gesänge mit Pianof. 10. „ „ 50. 46.

—— Sonate für „ „ 26. „ „ „ 254.

—— 12 Lieder und Gesänge mit Pianof. 21. Wk. (R) 50. 780.

Focke, H. C., in Paramaribo, zum korresp. Mitgliede des holländ. Musikvereins ernannt. 40. 881.

Focosi, Sgn., Sängerin, in Alba. 46. 117. Bodia. 47. 187. Casalmonferrato. 44. 830. Chiozzia. 43. 644. Dolo. 47. 188. Genf. 47. 751. 48. 144. Ivrea. 46. 371. Mestre. 42. 980. 43. 224. Ortisonovo. 45. 36. Savigliano. 45. 444. Tiene. 46. 343. Udine. 43. 225. Venedig. 43. 225.

Fodale, Paolo, Oper: Matilda di Moufort, in Palermo aufgeführt. 45. 327. Neapel. 46. 809.

Fodor, C. A., in Amsterdam zum Ehrenmitglied des holländischen Musikvereins ernannt. 34. 893. zum Verdienstmitglied desselb. 37. 827.

Fodor-Mainville, Sgn., Sängerin, in Neapel. 38. 76. 300. 33. 153. in Bordeaux. 35. 514. verglich. mit der Catalani. 31. 279.

Fodor-Mainville, Sgn. Emrich, deren Tochter, Sängerin, in Aachen. 47. 414. Berlin. 49. 510. 634. 50. 197 fg. 623. Cagliari. 48. 108. 358. Marseille. 47. 751. 937.

Föckerer, C., Pianofortelehrer in München. 48. 814. am das. Konservatorium angestellt. 50. 646.

Fölck, Direktor eines Musikchors in Leipzig — mit demselben in Tasche. 40. 516.

Föller, Schlossorganist in Altenburg, Tedeum für Männerst., in Eisenberg aufgeführt. 38. 379.

Föppel, Bariton ist in Kassel. 31. 347. 379. 547. 643 fg. 32. 189 fg. 376. 440. 36. 192. 765. 37. 490 fg. 516. 38. 122. 135. 139 fg. 395. 423. 728 fg. 39. 113. 666 fg. 40. 142. 162 fg. 396. 612 fg. 41. 109. 128. 140. 601 fg. 1002. 42. 160. 197 fg. 600 fg. 43. 595 fg. 615. 45. 885. 46. 211. 336. 665. 686. 804. 48. 64. 277. 288. 49. 406. 426. 763. 50. 381. 439. in Berlin. 35. 371. 384. Mannheim. 38. 727. 39. 425.

Fürstemann, Frl., Sängerin (Dil.) in Nordhausen. 36. 794.

Förster, Organist in Freiburg. 36. 580. Brieg. 41. 745.

Förster, Sänger in Elbing. 49. 602.

Foggia, Nachrichten. **46.** 197. 339. **48.** 85. 350.
Folgnet, Tenorist in Strassburg. **46.** 432.
Folchini, Mad., Sängerin in Strassburg. **38.** 296.
Foligno, s. **Fuligno.**
Folk, Frl., Sängerin in Koburg. **50.** 71 fg. 90.
Folleville, Dem., Sängerin in Marseille. **35.** 512. **36.** 55.
Follit, Bufft in Gallarate. **46.** 340.
Follie, Frl. de la, Altistin aus Bremen in Lübeck. **41.** 585 fg.
Foltmar, G. v., 3 gr. Marches p. Pianof. à 4 m. 19. Wk. (R) **42.** 948.
Fols, 3 Brüder, Flötisten aus Neapel, in Bologna. **37.** 287.
Der eine, **Florenz**, 11 Jahr alt, } in Mantua. **36.** 852.
„ zweit., **Leopold**, 8 „ „ }
„ dritte, **Michael**, in Frankfurt a. M. **44.** 941.
Fonseca, Frl. Ida, Altistin in Kopenhagen. **32.** 193. Bremen. **36.** 245.
Font, Franc., Bassist in Viareggio. **41.** 900.
Fontaine, Mortier de, Pianofortespieler in Paris. **44.** 510. in Berlin. **46.** 241. 317. Dresden. **47.** 727 fg. Leipzig. **64.** 771. 806 fg. Mailand. **40.** 180 fg. Wien. **49.** 9.
—— **Oper**: Die Knappen des Sobieski — **47.** 63.
—— Le papillon, impr. p. Pianof. (R) **47.** 800. Plagiat desselben daran: das Stück ist von Nowakowski. **48.** 595.
Fontaine, Mad. Mortier de, dessen Gattin, Sängerin, in Paris. **41.** 356. — in Berlin. **46.** 241. 317. Dresden. **47.** 728 fg. Leipzig. **46.** 741. 788. 805. 825. 843.
Fontana, Unio., Musikdirektor in Athen. **42.** 392.
—— **Oper**: Giulio d'Este, in Padua aufgeführt. **44.** 356.
—— „ Isabella di Lara, in Rom aufgeführt. **39.** 148.
—— „ Le Zingare, in Paris aufgeführt. **42.** 323.
Fontana, Nic., Bassist, in Bologna. **39.** 422. Como. **39.** 777. Florenz. **41.** 390. Genua. **42.** 270. Imola. **35.** 331. **43.** 1020. Mailand. **39.** 720. **40.** 199. Modena. **38.** 481. **44.** 834. Rom. **43.** 89 fg. 388. Triest. **44.** 360 fg. Turin. **42.** 514. Venedig. **41.** 670. Verona. **40.** 643. **41.** 212. **42.** 700. † in Mantua. **51.** 964.
Fontana-Talestri, Sgn., Sängerin, in Florenz. **37.** 572. Pavia. **36.** 856. Rom. **39.** 48. **147** fg. Triest. **37.** 381. Varese. **36.** 626. Venedig. **39.** 687. † in Mailand. **40.** 620.
Fontanesa, jugendlicher Violinist in Palermo. **35.** 131.
Fontemaggi, Giac., Oper: La testa di bronzo, in Rom aufgeführt. **37.** 514.
—— Oratorium: Gefte, in Neapel aufgeführt. **37.** 514.
Fontenelle's Ausspruch: Sonate, que me veux-tu? — über denselben. **31.** 352.
Fonti, Bassist, in Cagliari. **46.** 142. Casalmonferrato. **47.** 879. Nizza. **47.** 460. Saluzzo. **45.** 432. Valenza. **47.** 878.
Fonti, Sgn., Altistin in Paris. **35.** 688.
Fontmichel, Oper: Chevalier de Canolle, in Paris aufgeführt. **38.** 613.
Fontus, Frl. de, russischer Legationsrath in Berlin, als Tonkomponist. **48.** 607.
Forberg, Violoncellist in Düsseldorf. **47.** 394.
Forbes, Oper: The fairy Oak, in London aufgeführt. **47.** 880.
Forchheimer, Frl., Pianofortespielerin in Prag. **45.** 685.
Forchert, Klavierlehrer aus Dresden, in Leipzig. **35.** 836.
Forconi, Sgn. Felic., Sängerin — ihre Büste in Perugia aufgest. **40.** 872. — in Bassano. **42.** 955. **43.** 224. Berlin. **43.** 424 fg. 497. 561 fg. 1012. Bologna. **40.** 576. Brescia. **40.** 327. Cremona. **41.** 934. Faenza. **40.** 576. Florenz. **38.** 465. Kopenhagen (**43.** 1012.) **46.** 102. (von der Königin beschenkt. **46.** 576.) **47.** 229. 511. 730. Mailand. **39.** 719. 776 fg. Montagnana. **41.** 212. Perugia. **45.** 913. Piacenza. **42.** 512. Pisa. **39.** 458. Rom. **41.** 370. Turin. **42.** 680. Udine. **42.** 989. Voghera. **48.** 358.
Forges, Hus des, s. **Hus.**
Forini, Girol., Gesangslehrer zu Bergamo. **40.** 5.
—— Mehreres daselbst von ihm aufgeführt. **43.** 642.
—— **Oper**: Lutalto da vico longo, in Bergamo aufgeführt. **44.** 904.
Forini, Sgn. Lisa, Sängerin in Crema. **39.** 510.
Forkel, als Geschichtschreiber der Tonkunst. **32.** 383, Anm.
Forlani, s. **Furlani.**
Forli, Nachrichten. **32.** 325. **34.** 821. **39.** 625. **40.** 575. **41.** 625. **42.** 250. 641. **43.** 430. 669. **44.** 1009. **45.** 329. 653. **46.** 356. 510. **47.** 94. 643. 846.
Forlivese, Dom., Tenorist in Messina. **42.** 203.
Form — Ueber dieselbe. **48.** 693. 708.
Formary, Paul, in Amiens, Erfind. ein. chromat. Pauke. **43.** 94.
Formes, Karl, Bassist — Biographie. **50.** 480. erhält vom prouss. König eine Dose. **44.** 886. — in Hamburg. **49.** 294. **50.** 503. 567. in Köln. **46.** 386. Leipzig. **50.** 543. 588. Wien. **48.** 679. **49.** 131. 322. **50.** 219.
Fornaciari, Sgn. Lucr., Sängerin, nach Mexiko engag. **34.** 594 — sagt sich hierron los. **35.** 800. — in Turin. **37.** 638. Modena. **38.** 229. † in Forli. **42.** 250.
Fornarini, Eug., Ten. — nimmt d. Nam. Fort. Lodi an, s. **Lodi.**
Fornasari, Luc., Bassist, in Birmingham. **45.** 803. Havana. **37.** 156. Lissabon. **43.** 702. 993. **44.** 363. 574. London. **47.** 208. 511. Mailand. **33.** 314. Mexiko. **38.** 833. 870. Modena. **44.** 1007. Newyork. **34.** 832. **36.** 601. Palermo. **44.** 219 fg. Rom. **42.** 476. Triest. **45.** 360. Turin. **44.** 835. **45.** 430.
Fornasini, Oper: Roberto di Costanza, in Neapel aufgeführt. **41.** 606.
—— **La vedova scaltra**, in Neapel aufgeführt. **33.** 779.
Forni, Sgn. Luig. (Forini?), Sängerin in Viadana. **44.** 341.
Fornkeller, Fagottist in Mannheim. **33.** 106.
Forno, Tenorist, in Ivrea. **46.** 371. Gallarate. **47.** 397.
Foroni, Oper: Margherita, in Mailand aufgeführt. **50.** 270.
Forrer, Dr., Arzt in Nürnberg, Herausgeber der „deutschen Liederlein" (1539). **42.** 284.
Forster, A., Pianofortespieler in Prag. **38.** 597.
Forster, Throd., Pianofortespieler in Paris, † **41.** 490.
Fortepiano, s. **Pianoforte.**
Forti, Baritonist in Wien. **31.** 31. 75. 215. 295. 326. 416. **33.** 305 fg. 594 fg. 781. **34.** 286 fg. 385. 459 fg. **36.** 144. 363. 530. 746. **37.** 114. 326. 550. 770. **38.** 378. **40.** 96. **41.** 850. **42.** 131 fg. — in Berlin. **31.** 311. **32.** 171. 232. 406. 492. 564. 623.
Forti, Michelang., Tenorist, in Berlin. **48.** 238. Codix. **45.** 1011. 1054. Cagliari. **48.** 108. Corfu. **46.** 208. 372. Ferrara. **46.** 88. Florenz. **42.** 194. Mailand. **45.** 465. Malta. **47.** 229. Padua. **43.** 643. **44.** 358. Spoleto. **43.** 390. Triest. **44.** 360. Turin. **45.** 698.
Forti-Babacci, Sgn., Sängerin in Siena. **48.** 342.
Fortini, Bassist in Mailand. **48.** 109.
Fortlage, C., Professor in Jena, über den Zustand der Musik bei den alten Griechen (mit Rücksicht auf seine diesfallsige Schrift). **49.** 817. 841. 857. — Vergl. **50.** 833.
Fortner, Jos., Violinist in Prag. **36.** 330. **39.** 392. 743.
Fortoni, Fab., Tenorist, in Ajaccio. **38.** 176. Venedig. **37.** 830. Vicenza. **32.** 606.
Foschi, Sgn., Sängerin in Bologna. **42.** 493.
Fosi, Tenorist in Bologna. **44.** 1009. Parma. **44.** 1007.
Fossano, Nachrichten. **40.** 615. **43.** 731.
Fossi, Sgn. Carol. Grecis, Sängerin in Catania. **41.** 112.
Fossis, Piet. Jos., oder de la Fosse — über ihn. **37.** 275. die Zeit seiner Wahl zum Kapellmeister an S. Marco zu Venedig. **36.** 749. **38.** 297.
Fossombrone, Nachrichten. **35.** 329. **45.** 396. **48.** 324.
Fouché, Franc., Impresar in Ivrea. **41.** 406.
Foucht, Sgn. Annetta (Fochi), dessen Gattin, Sänger., in Brescia. **44.** 984. Modena. **45.** 429. Parma. **45.** 669. Piacenza. **46.** 369. Reverede. **40.** 644. Rovigo. **43.** 641. Stradella. **42.** 471. Treviso. **43.** 644. Venedig. **43.** 937. Vicenza. **44.** 1034. Vigevano. **43.** 315.
Fouraux, Pianofortespieler (Dil.) in Gera. **37.** 575.
Fourcaux, P. J., Mehrstimmige Gesänge für die Jugend, mit Pianof. 12. Wk. (R) **39.** 308.
Fournier, Jos., Oper: Francesca di Rimini, in Livorno aufgef. **34.** 812.
Fourmbas, Dom., Sänger aus Bordeaux, in La Rochelle. **33.** 798.
Fraboni, Tenorist in Urbino. **45.** 393.
Frach, Fagottist in Leipzig. **36.** 126.
Frackmann, Pianofortespieler, in Moskau. **45.** 476. in Petersburg. **50.** 24. 441.
Fränkel, D. M., Psalm a cap., in Berlin aufgeführt. **46.** 76.
Fränzel, Violoncellist in Wien. **31.** 77. **35.** 396.
Fränzel, Ferdin., Ouverturen, in Königsberg aufgef. **37.** 432. in Magdeburg. **33.** 685. Prag. **40.** 353. **44.** 530. Wien. **40.** 376.
—— Musik zu Houwald's Bild, in Stuttgart aufgeführt. **34.** 495. **35.** 821.

Fränzl, Kastrat. Das Reich der Töne, in Fulda aufg. **31.** 862.
Fraisy, v. s. Frayx.
France, Pianofortespieler in Amsterdam. **43.** 624.
France musicale — pariser Zeitschrift. **40.** 32. 85. **41.** 40. 338. deren Concerte. **47.** 230. ist eingegangen. **50.** 366.
Francescatti, Bassist in Ivrea. **46.** 371.
Francescbini, Alessa., Sänger, in Alba. **46.** 117. Florenz. **31.** 278. 350.
Francescbini, Sgra. Leon., Sängerin, in Palermo. **37.** 178. 232. Perugia. **36.** 317. Turin. **36.** 849. — als F.-Rossi in Brescia. **46.** 408. Cadix. **42.** 992. Madrid. **43.** 574. Mailand. **38.** 834. Messina. **37.** 234. Novara. **41.** 273. Palermo. **38.** 123. Rom. **39.** 393. Treviso. **46.** 114. Verona. **40.** 355. Xeres. **42.** 994.
Francescbini, Sgra. Mar., Sängerin, in Messina. **42.** 203. Neapel. **38.** 869. **39.** 14. Venedig. **39.** 687. — als F.-Garcia in Fide. **38.** 125. nach Havalla etc. **43.** 1078. Madrid. **47.** 227. Messina. **42.** 474. Nizza. **45.** 316. Novara. **46.** 371. Padua. **48.** 125. Sarzana. **42.** 992. Treviso. **48.** 125. Valencia. **47.** 229. 510.
Franchetti-Walzel, Frau, Sängerin, in Leipzig. **31.** (361.) 538. 648. 696. 823. **32.** 13. 145. 241. 573. 685 fg. 706. 752 fg. **33.** 111. 146. 243. 407. nach Braunschweig eng. **33.** 679. das. **35.** 103. in Hamburg. **34.** 245. Berlin. **38.** 213. wieder in Leipzig. **38.** 413. 632. **39.** 620. 752. 818. **40.** 92. 165. 167. **41.** 240. 1032. **42.** 101. **44.** 319.
Franchetti, Frl., Sängerin, in Berlin. **32.** 171. 752. 806. 884. — entlassen. **35.** 213. in Bremen. **36.** 246. Dresden. **47.** 979. Hannover. **39.** 181. Leipzig. **39.** 957. **40.** 486. Stuttgart. **43.** 887. **45.** 398.
Franchi, Paolo, Buffo, in Alessandria. **47.** 446. Ancona. **43.** 414. Como. **44.** 468. Dresden. **45.** 365. Lecco. **47.** 186. Londinaes. **43.** 925. **44.** 342. Mantua. **45.** 1034. Varese. **46.** 101. Verona. **45.** 809.
Franchini, Gior., Oper: L'empirico, in Genua aufgef. **44.** 300.
Franchini, Sgr., Sängerin, in Cuneo. **48.** 357. Lodi. **38.** 398. Neapel. **43.** 348. Wien. **37.** 329 fg. 533.
Franchomme, Violoncellist in Paris. **42.** 495. **44.** 424. **46.** 80. **49.** 356. in St. Cloud. **42.** 870.
— et Chopin, Gr. Duo p. Pianof. et VC. (B) **37.** 79.
— et Osborne, „ „ „ „ Violon. Op. 23. 41. (B) **44.** 483.
Franck, Cäs. Aug., Pianofortespieler und Komponist in Paris. **41.** 394. erhält die belgische gold. Medaille. **46.** 144.
— Oratorium: Ruth, in Paris aufgeführt. **48.** 94. 223.
— 4. Trio conc. p. Pianof., Viol. et Vcelle. Op. 2. (B) **48.** 610.
Franck, Edu., Pianofortespiel. in Breslau. **40.** 391. **42.** 439 fg. Rom. **45.** 182. **46.** 312. 353. **47.** 413.
— 12 zweistimm. Lieder für Sopr. und Alt mit Pianoforte. 4. W. (B) **44.** 414.
— 12 Studien für Pianoforte.
— Caprieeio „ „ 2. W. (B) **43.** 1097.
— 3 Charakterstücke für Pianof. „
— 6 Lieder mit Pianof. 8. Wk. (B) **49.** 784.
Franck, H., Der Berger. Ballade für Singstimme mit Pianoforte. (B) **50.** 430.
Franck, Melch., Kapellmstr. und Komponist zu Koburg im 17. Jahrh. **42.** 287.
Francke, Oberbürgermstr. in Magdeburg, einer der Leiter des das. Musikfestes. **46.** 33 fg.
Francke, Ten., in Breslau. **45.** 883. in Prag. **46.** 857. — in Kassel eng. **50.** 21. 379. 425. abgeg. **50.** 709. (Vgl. Franke.)
Franco von Köln — über seine Lebensperiode, von Riezenwetter. **40.** 377. 393.
Franco, di, Buffo, in Brescia. **46.** 408. Como. **39.** 377. Crescentino. **39.** 669. Gadino. **46.** 408. Grenada. **46.** 557. Ivrea. **44.** 406. Reggio. **36.** 666. **37.** 635 (auch als Impresar) — **39.** 477. Valencia. **42.** 703. **47.** 735.
Franco, Corinna di, dessen Tochter, Sängerin, in Barcellona. **46.** 557. 881. **47.** 228. 510. 935. **48.** 142. 413. Cadix. **43.** 747 fg. 1078. Como. **39.** 377. Grenada. **44.** 1054. **45.** 370. 483. **46.** 557. Ivrea. **41.** 406. Siena. **47.** 443. Valencia. **42.** 323. 519. 994. **43.** 264. **47.** 735.
Franco, Sra. Dolores, Sängerin in Madrid. **45.** 371.
Franco-Mendes, c. Mendes.

Franchi, Tenorist, in Genua. **42.** 952. Lugano. **43.** 574.
Frank, Jos. (Sohn des Pianos. Peter F.), Dilett. zu Como. **32.** 766.
Franke, Karl, Tenorist aus Dresden, in Weimar. **42.** 767.
Franke, Leop., Kond. p. l'Hauthois ex. acc. Op. 11. (B) **34.** 435.
Franke, Sylv., Variat. et Rondo p. Clarin. av. acc. etc. (B) **35.** 538.
Franke, Tenorist, in Freiberg. **40.** 565. in Riga. **49.** 499. von Riga in Petersburg. **49.** 640. (Vgl. Francke.)
Franke, Bassist in Weimar. **31.** 448. 536. 665. **32.** 108. 506. **38.** 613. — in Berlin engag. **41.** 503.
Franke, Lehrer und Bassist in Mühlhausen. **35.** 734 fg. **37.** 643.
Franke, Hornist aus Rudolstadt, in Jena. **39.** 836.
Franke, Klarinettist in Weimar. **31.** 151. 343. 544 fg.
Franke, Kontrabassist (früher in Berlin), in Dessau. **37.** 108. **39.** 61. in Quedlinburg. **43.** 686.
Frankenberg, Oper: Die Hochzeit zu Venedig, in Sondershausen aufgeführt. **49.** 384.
Frankenthal, Gesangfest daselbst. **49.** 672.
Frankfurt a. M., Nachrichten. **31.** 679. **32.** 57. 322. **33.** 664. **35.** 108. 668. **36.** 450. **37.** 147. **38.** 224. **39.** 348. **40.** 45. 71. 204. **41.** 306. 481. 485. **42.** 266. 1073. **43.** 205. 757. 1071. **44.** 116. 241. 355. 464. 743. 827. 940. **45.** 90. 250. 406. 599. 817. 836. **46.** 136. 154. 451. 486. 473. 555. 719. **47.** 136. 312. 553. 788. 800. 856. **48.** 101. 207. 300. 547. 668. **49.** 127. 150. 250. 376. 464. 556. 759. 828. **50.** 91. 102. 129. 198. 279. 296. 327. 493. 681. — André's Haus „Zur Verehrung Mozart's“ daselbst. **44.** 117. Cäcilienverein das. (unter Scheible's Leitung). **34.** 864. **35.** 669. **36.** 450. **37.** 149. **38.** 996. unter Ferd. Ries. **39.** 348. unter Voigt. **41.** 71. **42.** 1074. Gesangfest das. **40.** (231.) 815. das allgem. deutsche verschoben. **50.** 76. Hiller's Matinéen das. **44.** 942. Histor. Concerte das. **44.** 243. **45.** 407. **46.** 427. Instrumentalverein das. **37.** 148. **38.** 227. **41.** 71. **42.** 1074. Israelit. Gesangverein das. **47.** 28. **48.** 104. Liederkranz das. **35.** 108. unter Just. **40.** 232. **41.** 71. 307. **42.** 1075. Johannesgesangverein das. **49.** 324. Liedertafel das., unter Noeb. **39.** 348. **41.** 71. **42.** 1075. **43.** 737. **45.** 537. Die verschiedenen Liedervereine. **43.** 737. Mozartfest das. **44.** 44. Mozartstiftung das., s. Mozartstiftung. Museum das. **34.** 865. **44.** 118. **50.** 663. Musikalische Gräfte F.'s. **43.** 286. Neue Orgel in der Saalkirche das. **35.** 679. Orpheus das. **43.** 1075. **43.** 737. **45.** 269. **50.** 268. Teutonia, Gesangverein das. **47.** 240. **50.** 574. Theater das. **44.** 102. restaur. **44.** 1016. — **45.** 432. 534. Statistik dess. **45.** 238. **47.** 80. **49.** 46. **50.** 48. Umgestaltungen an dems. **50.** 352.
Frankfurter, A. O., Nachrichten. **47.** 788.
Frankl, C. A., in Wien, Gedicht auf Mendelssohn's Tod. **49.** 834.
Frankreich — die Musik in F., und namentl. in Paris (von Dr. Stöpel). **37.** 545. Ordonnanz über d. Musikunterricht in F. **41.** 132. Einziehung der Marinemusik. **42.** 142. Stempelabgabe von den Musikalien aufgehoben. **42.** 160. 670. Reform der Militärmusik. **47.** 417. **48.** 93. **49.** 534. 624. Maassregeln zur Hebung des Gesanges. **47.** 493. 823. **48.** 31. 477. **49.** 253. 521. Im J. 1845 gedr. Musikwerke. **47.** 586. — **48.** 112. Wahrung der Autorrechte in F. **50.** 607.
Frantz, Ed. W., Organist in Halle. **45.** 110.
— Anweisung zu modulirem, für Organisten etc. (B) **31.** 35.
Franz, Rob., 12 Gesänge mit Pianoforte. 4. W. (B) **46.** 99.
— 12 Gesänge mit Pianoforte. 4. W. (B) **47.** 923.
— 12 „ „ „ 5. „ „ **48.** 764.
— 6 „ „ „ 6. „ „ } **49.** 181.
— 6 „ „ „ 7. „ „ }
Franz, Steph., Orchesterdirektor und Komponist in Wien. **34.** 562.
Franz, Kantor und Organist in Gielitz. **47.** 847.
— „ zu Liegnitz, Kantate, das. aufgeführt. **50.** 416.
Franzen, Violinist in Oldenburg. **42.** 380. **44.** 147.
Franzi, Paolo, Tenorist und Impresar zu Stradella. **42.** 471. als Tenorist in Ancona. **43.** 316.
Franzosen, Engländer, Italiener und Deutsche in der Musik. **41.** 348.
Französische Rhythmik — ein Beispiel ders. **41.** 714.
Fraschini, Gaet., Tenorist, Bingr. **49.** 255. — in Bergamo. **41.** 423. Bologna. **46.** 783. London. **49.** 561. Mailand. **42.** 423. Neapel. **42.** 913. **43.** 70. 668. 987 fg. **44.** 811. **45.** 327 fg. 392. 636. **46.** 339. **47.** 77. 397. 844. **48.** 85. 320. **49.** 230 fg.

Padua. 46. 541. Pavia. 40. 637. Piacenza. 42. 512. Turin. 42. 681. Venedig. 42. 184. 46. 556. 879. Vicenza. 46. 934. Wien. 48. 456.

Frasi, Kapellmeister in Vercelli, zum Censor des mailänder Konservatoriums ernannt. 47. 880.

Frassi, Sgn. Rec., Sängerin, in Ancona. 39. 625. Cesena. 42. 916. Florenz. 44. 293. 1008. Venedig. 42. 185.

Frasinelli (Fratinelli), Tenorist, in Cesena. 42. 955. Chioggia. 42. 701. Feltre. 42. 955. Görz. 42. 201. Pordenone. 42. 955. Treviso. 44. 359. Venedig. 44. 359.

Frassinetti, Sgn. Carol., Sängerin, in Bologna. 34. 201. in Modena. 35. 247. verehel. mit dem Tenor. **Percssini**, s. d.

Frauenberger, Ernst, Komponist zu Grossmünster. 31. 462.

Frays, v., Hoftheaterintendant in München. 46. 118. entlassen. 48. 510. 50. 14. wieder eingesetzt. 50. 480.

Frech, J. G., Musikdirektor in Esslingen. Ueber eine handschriftl. Messe von ihm. 36. 497.

—— Vor- und Nachspiele für Orgel etc. 2 Hefte. (R) 34. 671.

—— Vater Unser von Mathimann, für 4 Singst. 23. W. (R) 38. 688.

—— Der 100. Psalm für gemischten und Männerchor. 29. Wk. (R) 43. 1087.

Frech, Jos., u. Comp., Ueber den allgemeinen Zustand der heut. Musik. 35. 845.

Frege, Frau, geb. **Gerhardt** (s. d.), Sängerin in Leipzig. 39. 508 fg. 40. 342. 642. 45. 934. 46. 309. 869. 47. 791. 50. 87. 278. 378. 491. 726. — in Halle. 50. 704.

Freiberg, Tenorist aus Lübeck, in Leipzig. 42. 101.

Freiesleben, Nachrichten. 37. 305. — Gesangfest des. 49. (188.) 606. Musikal. Topographie. 38. 184. Musikleben des. 43. 221. Brendel's musik. Vorlesungen das. 44. 636. Singverein das. 38. 185 fg.

Freiburg (im Breisgau), Blindeninstitut das., mit musikalischer Erziehung. 42. 666.

Freiburg (Schweiz), Musikfest das. 4.. (302.) 714.

Freiburg (unter dem Fürstenstein), schles. Musikfest daselbst. 36. (454.) 579.

Freier, Alb. (ein geb. Sachse), Organist in Warschau. 36. 561. — in Leipzig. 36. 620. 43. 576. in Breslau. 36. 627.

—— Concertfantasie für die Orgel. (R) 44. 855.

Freimüller, Tenorist, in Weimgen. 34. 347 fg. in Weimar. 34. 615. 35. 563. 36. 679. geht von da ab. 38. 612. — in Basel. 38. 123. in Leipzig. 39. 261. 40. 92.

Freising, Gesangfest das. 46. 527.

Freitag, s. **Freytag**.

Freiwalde, Gesangfest das. 49. 661.

Frenzl, Joh., Pianofortebauer zu Linz, erhält die österreich. silb. Medaille. 49. 814.

Fresne, junger Opernkomponist in Paris. 48. 478.

Freudenberg, Karl, Organist in Breslau. 34. 554. 765. 37. 260. in Freiberg beim Musikfeste. 36. 580. in Brieg beim Musikfeste. 41. 745.

—— Der 70. Psalm für 4 Singst. mit Pianof. 3. W. (R) 41. 783.

—— 3 Lieder mit Pianoforte. 2. W. (R) 42. 676.

—— Trauerklänge für die Orgel. 6. W. (R) 43. 677.

Freudenthal, Jul., Violinist, in Braunschweig. 35. 163. in Leipzig. 38. 413.

—— Potp. für Pianoforte und Viol. etc. 12. Wk. (R) 33. 129.

—— Von dir getrennt etc., Scene und Arie mit Pianof. (R) 33. 179.

—— Divertim. p. Flöte av. Pianoforte. Op. 10. (R) 34. 324.

—— 3 Balladen für Bass mit „ 35. Wk. „ 41. 861.

—— 3 leichte Rondo's für „ 31.—33. „ „ 42. 948.

Freudenthaler's Aktien-Pianof.-Gesellschaft in Paris. 41. 178.

Freund, Bassist, in Mannheim. 32. 14. 33. 107. (aus Karlsruhe) in München. 34. 731. (von Stuttgart) ebendas. 35. 491. in Darmstadt. 39. 119. in Dijon. 45. 906. in Strassburg. 48. 703. 49. 178.

Frey, Kapellmeister und Opernd irektor zu Mannheim. 32. 14. als Violinist das. 32. 459 fgz. † 34. 875.

Frey, Barit. in Leipzig. 38. 746.

Freyer, s. **Freier**.

Freyesen, Auguste, 12jähr. Pianofortespielerin aus Bern, in Frankfurt a. M. 49. 160.

Freyse, Frl. Emma, Sängerin in Berlin. 40. 273. als **Freyse-Sessi** in Frankfurt a. M. 41. 209. heir. den Buchh. Wahl in Christiania. 44. 726.

Freystädter, Oboist in Wien. 36. 691.

Freytag, Stiftssängerist zu Melk. 31. 416.

Freytag, Frl. Adelh., Sängerin in Prag. 46. 841. 878. 47. 46. 136. 275 fg. 439. 640. 48. 24. 103. geht von der prager Bühne ab. 48. 230.

Frezzolini, Giov., Buffo, in Bergamo. 38. 597. Bologna. 40. 176. Ferrara. 41. 370. Florenz. 36. 528. 664. Livorno. 38. 868. 39. 488. Lucca. 35. 346. 40. 450. Mailand. 31. 617. 33. 171. 324. 813. 34. 413. 568. 35. 548. 589. 38. 109. 282. 297. 42. 340. 45. 466. Neapel. 37. 370. Parma. 34. 490. Reggio. 41. 629. Turin. 34. 293. 36. 829. 43. 209. 49. 12. Venedig. 35. 348. Wien. 37. 331 fgg. 40. 539. 597. 42. 620 fg. 43. 666 fg.

Frezzolini, Sgn. Ermenia (Emilia), dessen Tochter, Biographie ders. 43. 330. zum Mitglied der bolognaeser Akademie ernannt. 43. 240 fg. verheir. mit dem Tenor. **Poggi**. 43. 334. — in Bergamo. 44. 1035. Bologna. 42. 250 fg. Brescia. 42. 953. Ferrara. 41. 370. 47. 644. Florenz. 39. 436. 40. 406. 41. 882. 46. 173. 922. London. 44. 382. Lucca. 45. 914. Mailand. 42. 380 fg. 43. 331 fg. 47. 460. Modena. 44. 294. Neapel. 49. 230 fg. Perugia. 41. 806. Petersburg. 50. 8. 439 fg. 470. 473. 486. Pisa. 41. 201. 628. Reggio. 41. 628 fg. Rom. 46. 333 fg. 47. 643. Siena. 40. 863. Spoleggnie. 43. 1019. 45. 913. 46. 810. 47. 646. Triest. 45. 268. 47. 188. Turin. 43. 479. 48. 356. Venedig. 46. 555. Wien. 42. 620 fg. 43. 664 fg. 690 fg.

Fricke, Harald in Hamburg. 34. 244.

Fricke, Frl., Sängerin in Quedlinburg. 39. 607. — (von Riga in Kassel. 46. 799.

Friebe, J. G., blinder Flötist aus Breslau, in Berlin. 43. 365. Bremen. 37. 116. 314. Danzig. 39. 604. Kassel. 38. 123. Leipzig. 36. 207. 50. 832. Hildburghausen. 43. 1038. Weimar. 43. 612. Wien. 42. 636.

Friebel, Musiklehrer und Vorsteher des Johannesgesangvereins in Frankfurt a. M. 49. 224.

Friedberg, Museum das. 44. 360. Wettersner Gesangfest das. 44. 670. 702.

Friedrici, Jos., Orgelbauer in Hildesheim, dessen Verbesserung des Orgelspiels. 46. 243.

Friedheim, Frl. Paul., aus Kathen, Pianofortespielerin (Schülerin des Konservatoriums zu Leipzig. 49. 279.

Friedlovsky, Ant., Klarin. in Wien. 37. 379. 38. 478. 39. 321. 40. 674.

Friedlovsky, Frl., Sängerin in Wien. 31. 327.

Friedrich, E. F., Pianofortespieler in Hamburg. 46. 478. — in Berlin. 47. 294. 327. Dresden (wo er vom König beschenkt wird). 48. 182.

—— 3 Romanzen p. Pianof. Op. 6. (R) 47. 634.

—— 3 Etuden „ „ „ 50. „ „ 435.

Friedrich, Fagottist in Nauenburg. 38. 606.

Friedrich, Bassist in Reichenberg. 44. 742.

Friedrich der Grosse, Einige Aussprüche von ihm über Musik. 31. 216. seine Flöte, verunstaltet. 44. 405.

—— Marsch, instrumentirt von J. F. Schmidt, in Berlin aufgeführt. 42. 890.

—— Märchen p. Pianof. (R) 42. 662.

—— Ouvertüre zum Schäferspiel: Il Re Pastore. (R) 43. 399.

Friedrich Wilhelm III. v. Preussen, Ac.-marsch. (R) 43. 163.

Friedrichs, Frau, geb. **Holst**, Harfenspielerin aus London, in Berlin. 37. 28. 64. Dresden. 37. 709 fg. Prag. 38. 109 fg. 180. Wien. 38. 663.

Fries, Bassist in München. 36. 282.

Friese, Frau, Sängerin in München. 31. 583.

Friese, Frdr. Franz Theod., Organist in Dobberan, Die Chorälle der mecklenb.-schwer. Kirche, 4stimm. (R) 43. 676.

Friese, Rob., Buch- und Musikhändler in Leipzig, † 50. 782.

Friesch, Flötist in Hamburg. 34. 244.

Frisch, Orchestermitglied in Mainz. 40. 564.

Frisch, Maria, Sängerin, in Goer. 42. 900. Odessa. 41. 653. Venedig. 42. 950.

Frisi, Sgn., Sängerin in Rom. 47. 412.

Frisoni, Sgn. Elisa, Sängerin, in Lucca. 46. 812. Rom. 46. 507. 47. 92. 642. Turin. 48. 324.

Fritsch, Pianofortespieler in Dessau. 38. 61. 40. 775. 43. 280.

Fritze, Baritonist, in Berlin. 32. 672. Danzig. 47. 702. Magdeburg. 33. 487. Neustrelitz. 36. 597. Wien. 37. 115.

Fritzsche, Bassposaunist in Leipzig. 36. 262.

Friulzi (Triulzi?), Sgr., Sängerin in Saluzzo. **36.** 715.

Frizzi, Bassist, in Florenz. **41.** 882. **46.** 811. **47.** 146. **48.** 89. Livorno. **44.** 1036. Novara. **47.** 685. Padua. **44.** 359. **45.** 800. Perugia. **43.** 415. Turin. **47.** 445. **48.** 356. **49.** 673. Venedig. **44.** 884. Verona. **45.** 366. Vicenza. **45.** 366.

Froberger, Joh. Jakob — Biographisches über ihn. **42.** 938.

Fröhlich, Chordirektor in Kopenhagen. **35.** 28. zum Musikdirektor der Oper das. ernannt. **38.** 496.

—— Singspiel: Die Nacht vor der Hochzeit, in Kopenhagen aufgeführt. **32.** 843.

—— Symphonie, in Kopenhagen aufgeführt. **35.** 29.

—— Räthselkanons. **35.** Beil. IV⁸.

Fröhlich, G., Unterlehrer an der Musikschule zu Lilienfeld. **31.** 376.

Fröhlich, Theod., Musikdirektor in Aarau. **40.** 368. Nekrolog und Verzeichniss seiner Kompositionen. **39.** 375.

—— 3 zarguner Volkslieder etc. (R) **32.** 721.

—— 9 deutsche Lieder mit Pianoforte. 5. W. (R) **32.** 721.

—— geistl. Gesänge f. Alt mit „ 4. „ „ „ 821.

—— „ Lieder „ „ 6. „ „ „ 823.

—— Lieder für Alt „ „ 9. „ „ **33.** 16.

Fröhlich, Dr. Prof. zu Würzburg, Zeugniss über Hemeyer's Choralbuch. **38.** 10. dessen Musikschule das. **47.** 579.

Fröhlich, Frau Anna, Gesanglehrerin in Wien. **31.** 280.

Fröhlich, Frl. Joseph., aus Wien, in Mailand. **33.** 170. 314. in Venedig. **34.** 631. Wien. **34.** 268.

Froger, Sgr. Elv., Sängerin in Vercelli. **48.** 357.

Frondoni Ang., Farsa: Il carosino da vendere, in Mailand aufgeführt. **35.** 722.

—— Farsa: Un terno al lotto, ebendas. aufgeführt. **38.** 94.

Frontini, Sgr., Sängerin in Wien. **31.** 280. 757 fg. **33.** 392. 435.

Front, Frl., Harfenspielerin in Stransburg. **31.** 588. 596. 648. **32.** 476.

Früh, Armin, 2 Lieder mit Pianof. 2. W. (R) **49.** 781.

—— Oper: Die Bergknappen, in Berlin aufgeführt. 50. 670.

Frühauf, Frau, Sängerin in Frankfurt a. M. **46.** 14.

Fry, Oper: Das schöne Mädchen von Lyon, in Newyork aufgeführt. **47.** 384.

Fuchs, Aloys, in Wien — seine Autographensammlung. **34.** 743. **37.** 365. als Bassist daselbst. **40.** 396. Aufforderung dess. an Alb. Schiffner, ein Mozart u. A. schuldgegebenes Plagiat betr. **45.** 838. — zum korrespond. Mitglied des holländ. Musikvereins ernannt. **48.** 832.

Fuchs, Dr. H., Der Carosel, Opernbuch. (R) **34.** 489.

Fuchs, Jos. Leop., Musiklehrer in Petersburg. **33.** 679.

—— Prakt. Anleitung zur Komposition etc. (R) **32.** 597.

—— Oratorium: An Gott (Ode), in Petersburg aufgeführt. **33.** 679.

Fuchs, Tenorist in Ulm und Vorsitzed des dasigen Liederkranzes. **43.** 429.

Fuchs, Hornist, in Dessau. **38.** 61. **40.** 18. 280. Halle. **37.** 751.

Fuchs, Frl., Sängerin, in München. **32.** 59. 784. **34.** 731. **36.** 247. **41.** 583. Stuttgart. **31.** 728.

Fuchs, Sgr., Sängerin, in Padua. **45.** 367. Venedig. **45.** 367. (Vgl. Fux.)

Fudaens, Frl., Pianofortespielerin in Berlin. **47.** 378.

Fuchs, C. Ferdin., Violinist, in Prag. **33.** 348. **34.** 465. Wien. **38.** 464. — $\frac{1}{2}$ **50.** 79.

—— Oper: Guttenberg, in Dresden aufgef. **50.** 468. Graz. **48.** 326. Hamburg. **49.** 806. Prag. **49.** 134. Wien. **48.** 828. **49.** 10.

—— Oper: Der Tag der Verlobung. **44.** 788.

—— Concertouvertüre, in Prag aufgeführt. **43.** 386.

—— Ouverture und andere Kompositionen, in Wien aufgeführt. **43.** 426. 679.

Fuckel, Violinist in Erfurt. **45.** 254. 633.

Fuentes, Mar. Sor., grosse Sammlung spanischer Lieder. **47.** 735.

Führer, Rob., Prof. und Domorganist in Prag. **40.** 191. **47.** 478. Prof. an der Orgelschule des Vereins für Kirchenmusik daselbst. **40.** 496.

—— Kantate: Mozart's Requiem, in Prag aufg. **39.** 374. **40.** 191.

—— Kadenzen u. Versetten für die Orgel. (R) **37.** 835.

Füller, Gust., Pianofortespieler in Berlin. **45.** 910. **46.** 75.

Fürfeld (in Rheinhessen), Gesangfest daselbst. **50.** 390.

Fürst, Engelb., Orgelbauer aus Freischlag in Unterösterreich, in Wien. **34.** 383.

Fürst, Bassist in Stuttgart. **32.** 537. **35.** 78 fg.

Fürst, Frl., Sängerin aus Hamburg, in Berlin. (**34.** 365.) **35.** 260. Dresden. **39.** 107. **34.** 438. **36.** 243. 280. **38.** 744. Leipzig. **33.** 410. Mailand. **41.** 670. Montagnana. **43.** 224. Odessa. **43.** 749. 1080. **44.** 364. Pavia. **42.** 472. Treviso. **43.** 224. Venedig. **42.** 701. Wien. **36.** 160.

Fürstenau, A. B., Flötist (Kammermus.) in Dresden. **31.** 80. **35.** 258. **36.** 318 fg. (Pillnitz). 614. **37.** 881 fg. **39.** 110. **40.** 800. **44.** 922. **47.** 727. **48.** 596. — in Berlin. **36.** 379. 465 fg. Bremen. **36.** 161. 245. Breslau. **42.** 439. Erfurt. **33.** 561. 665. Halle. **41.** 374. Kopenhagen. **32.** 206. 846. Leipzig. **40.** 877 fg. Oldenburg. **36.** 59. Weimar. **32.** 109. **42.** 768. **45.** 73. Wien. **31.** 74.

—— Histor.-krit. Untersuchung d. Konstruktion der jetzigen Flöte. **40.** 694. 706. 730.

—— 6 Divertiss. p. la Flöte. Oc. 63. (R) **31.** 66.

—— Bagatelles „ „ „ „ 64. „ „ 67.

—— Capriccs „ „ „ „ 80.

—— 6. Noct. p. Fl. et Pianof. „ „ 81. „ **33.** 709.

—— Divert. „ „ av. acc. „ „ 82.

—— 3 gr. Duos conc. p. 2 Fl. „ „ 83. „ **34.** 603.

—— Noct. Nr. 4 av. var. p. Fl. et Pianof. Oc. 78. (R) **34.** 587.

—— Quatuor p. 4 Fl. (R) **36.** 279.

—— 3 brill. Duetten für 2 Fl. 75. W. (R) **36.** 279.

—— L'espérance, Intr. et Var. p. Fl. et Pianof. Oc. 94. (R) **36.** 280.

—— 26 Uebungen für d. Fl. 107. W. (R) **37.** 698.

—— Adag. et Rondo brill. p. Fl. et Pianof. Oc. 95. (R) **38.** 636.

—— L'Union, Introd. et Var. p. Fl. Oc. 115. (R) **39.** 318.

—— La rivalité, „ „ „ „ „ 116. „ „ 319.

—— Fantaisie „ Fl. et Pianoforte. Oc. 90. } (R) **41.** 1041.

—— Adagio et Polon. „ „ „ „ 91. }

—— Intr. et Rondino „ „ „ „ 92. }

—— 3 Duos p. 2 Fl. Oc. 114. (R) **41.** 1041.

—— 24 tägl. Stud. für Flöte. 125. W. (R) **41.** 1041.

—— La Sympathie, Intr. et Rondo p. 2 Fl. Oc. 132. (R) **43.** 745.

—— L'Illusion, Adag. et Variat. p. Fl. „ „ 133. „ „

—— Les Eglantines. 3 Morc. p. Fl. et Pianof. Oc. 135. (R) **44.** 139.

—— Die Kunst des Flötenspiels etc. „ „ 133. „ **46.** 713.

Fürstenau, Moritz, dessen Sohn, Sähr. Flötist in Dresden. **35.** 192. **37.** 862. **40.** 600. **47.** 727. **48.** 863. — in Bremen. **36.** 161. Breslau. **42.** 469. Halle. **41.** 374. Leipzig. **40.** 877 fg. Weimar. **45.** 73.

Fürstenberg, Landgraf v., Theaterintendant in Wien. **42.** 872. **46.** 198. Vorstand des Musikvereins daselbst. **44.** 636.

Fürth, Frl. Maria, Pianofortespielerin in Wien. **31.** 279. **33.** 160. **35.** 819. **39.** 606.

Fürth, Frl. Sängerin, in Kassel. **36.** 766. **37.** 497. 516. Prag. **37.** 819. Wien. **40.** 772. vorheiratete Krüger, s. d.

Fuge in der Kirche — ein Wort darüber, von J. C. Lobe. **33.** 685. Erwiderung darauf von R. St. **33.** 749. Noch ein Wort darüber. **34.** 30.

Fuhrmann, Tenorist (früher in Leipzig), in Weimar. **33.** 514 fg. **34.** 195 fg. **36.** 678 fg. **38.** 613. **44.** 166. 408. — in Jena. **38.** 866.

Fuhrmann, Baronin v. (Dil.), Sängerin, in Petersburg. **42.** 732. in Rom. **46.** 355.

Fuirth, Frau, Sängerin in Breslau. **35.** 872.

Fulano, Bassist, in Genf. **48.** 141.

Fulda, Nachrichten. **31.** 862. **36.** 451. **37.** 364. **42.** 795. **43.** 222. 514. **44.** 881. **45.** 410. Gesangverein das. **31.** 862.

Fuligno (Foligno), Nachrichten. **36.** 518. **37.** 537. **39.** 148. 421. **41.** 169. **46.** 356. **47.** 414. **48.** 324.

Funck, Orchesterdirektor in Kopenhagen. **32.** 844. **33.** 742. **38.** 496. als Violoncellist daselbst. **36.** 27.

Fundis, Frl., Sängerin in Stockholm. **49.** 689.

Funk, Frl., Sängerin aus Dresden, in Palermo. **31.** 197.

Furig, Ferd., Oboist in Wien. **39.** 767.

Furlani, Tenorist, in Fermo. **42.** 230. Lissabon. **39.** 302. Mailand. **35.** 157. Messina. **42.** 474. Neapel. **43.** 71. 668. **44.** 239. Perugia. **36.** 662.

Furoria, neu erfundenes Instrument von dem blinden Flötisten Grünberg. **34.** 646.

Fux, Frl. Fanny, Sängerin in Wien. **37.** 771.

Fux, Frl. Marie, Sängerin in Wien. **38.** 812.

Fux, Frl (ohne Vornamen), Sängerin in Pordenone. **44.** 1034. (Vgl. Fuchs, Sgr.)

G.

G., C., Lehren der Weisheit eines alten Musikers an seinen Sohn. **48.** 801.

G., R., Vereinfachter und kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst mittels eines Kompasses. (R) **31.** 220.

G., S. H., Gesang der Engel. **32.** 365.

Gabbi, Sga. Carol., Sängerin, in Bassano. **44.** 341. **46.** 409. Belluno. **45.** 949. Chioggia. **42.** 701. Lodi. **42.** 470 fg. Lucca. **41.** 391. Montazzano. **44.** 341. Parma. **40.** 616. Triest **46.** 880. Venedig. **46.** 114.

Gabler, Christ. Aug., Komp. in Petersburg — Nekrolog **41.** 707.

—— Trauergesänge für 4 Singst. mit Pianoforte. (R) **36.** 474.

Gabler, Instrumentenfabrik. in Berlin. **35.** 671.

Gabrieli, Joh., 7stimm. Antiphona, in Berlin aufg. **36.** 818.

—— Benedictus, in Berlin aufgeführt. **42.** 177.

—— 3 zweichör. Gesänge, herausg. von Becker. (R) **37.** 634.

Gabrielli, Graf Nic., Oper: L'affanato senza danaro, in Neapel aufgeführt. **41.** 368.

—— Oper: L'Americano in fiera, in Neapel aufgef. **40.** 114.

—— „ Il condannato di Saragossa, in Neapel aufgef. **44.** 1010.

—— „ I dotti per fanatismo, in Neapel aufgeführt. **38.** 32.

—— „ Il gemelle, in Neapel aufgeführt. **47.** 642.

—— „ Giulia di Tolosa, in Neapel aufgeführt. **49.** 780.

—— „ La lettera perduta, in Neapel aufgeführt. **39.** 96.

—— „ La marchesa e la ballerina, in Neapel aufgef. **42.** 474.

—— „ Il padre della debutante, in Neapel aufgeführt. **41.** 853. **42.** 475.

—— Oper: La parola di matrimonio, in Neapel aufgef. **39.** 372.

—— „ Una passeggiata sul palchetto, in Neapel aufgef. **48.** 86.

—— „ Sara ovv. la pazza di Scozia, in Palermo aufg. **45.** 634.

Gabriels, Kapellmeister zu Graf. **46.** 537.

Gabrielski, L., Pianofortespieler in Berlin. **35.** 260. **39.** 389.

Gabrielski, Wilh., Flötist, in Berlin. **34.** 320. **35.** 260. **37.** 846. **40.** 841. **41.** 417. **43.** 404. **44.** 165. Danzig. **39.** 604. Königsberg. **40.** 80.

—— 4. Conc. p. la Fl. av. orch. ou Pianof. Oe. 90. (R) **32.** 164.

—— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. „ 94. „ „ 228.

—— Potpourri etc. p. la Fl. (R. **33.** 635.

—— Fantaisie etc. „ „ „ Oe. 96. (R **33.** 635.

Gabrielski, Musikdir., geht den köthen. Theater durch. **49** 13.

Gabrini-Rossi, Sga. Teresa, Sängerin in Mailand. **41.** 932.

Gabussi, Cas., Flötist, in Reggio. **39.** 478. Turin. **43.** 731.

Gabussi, Vinc., Kapellmeister in London. **39.** 215.

—— Oper: Clemenza di Valois, in Mailand aufgeführt. **44.** 987. Venedig. **43.** 570.

—— 12 Duettinen mit Pianoforte. (R. **44.** 290. **935.**

Gabussi-Berti, Sga., dess. (oder des Flöt.?) Gattin, s. Berti-Gabussi.

Gabussi, Sga. Rita, dessen Nichte, Sängerin, in Ancona. **45.** 653. Bologna. **38.** 447. **39.** 165. Fermo. **47.** 845. Florenz. **40.** 598. 824. **42.** 251. **42.** 493 fg. **45.** 330. Forli. **45.** 653. Lucca. **41.** 391. Mailand. **39.** 214. 291. 720. **47.** 185. 462. Mantua. **47.** 492. Neapel. **48.** 85. 321. Palermo. **46.** 337. Pisa. **38.** 678. Rom. **45.** 394. **46.** 193 fg. Triest. **40.** 359 fg. **43.** 225. 570. Turin. **41.** 857. **42.** 268 fg. **43.** 141. 730. Verona. **44.** 885. Vicenza. **43.** 933. Wien. **41.** 857.) **42.** 620 fg. — heirathet den Bassisten de Bassini. **47.** 279.

Gaceta literaria y musical de España — musikal. Zeitung zu Madrid. **46.** 208.

Gade, Niels W., aus Kopenhagen, Biogr. und Titelkupf. **41.** 939. Ueber ihn, von Lobe. **50.** 681. — Dirig. im leipz. Gewandhausconcert. **46.** 883. fg. **47.** 732. 748. 882. **48.** 771. **49** 685. 712. 825. **50.** 8. 313. dirig. sonst in Leipzig. **47.** 274. **49.** 26. **50.** 87. als Bratschist das. **46.** 786. 869. **47.** 819 fg. **48.** 121. 804. **50.** 144. zum korresp. Mitgliede des holländ. Musikvereins ernannt **50.** 735.

—— Festkantate, in Leipzig aufgeführt. **47.** 90.

—— dramat. Gedicht: Comala, aufgeführt in Hamburg. **49.** 237. 306. Kassel. **49.** 427. Leipzig. **48.** 226 fg. Neisse. **50.** 231.

—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **46** 842. **49.** 7.

—— Ouverture: Nachklänge von Ossian. (Festouvert.) aufgeführt in Dresden. **49.** 467. Kassel. **46** 211. **48.** 286. **49.** 427. **50.** 712. Leipzig. **44** 122. **47.** 840. **48.** 804. Prag. **46.** 331.

Gade, N. W., Ouverture: „Im Hochlande", aufgeführt in Berlin. **48.** 427. Frankfurt a. M. **48.** 165. Hamburg. **50.** 149. Leipzig. **46.** 806. **47.** 896. **50.** 378. 708. Riga. **49.** 536.

—— Ouverture, No. 3, C dur, aufgeführt in Leipzig. **50.** 226.

—— „ „ „ „ Op. 14. (R) **50.** 441.

—— Symphonie, Nr. 1, C moll, aufgeführt in Berlin. **49.** 517. Dresden. **48.** 480. Frankfurt a. M. **47.** 144. Hamburg. **48.** 84. Kassel. **46.** 322. Leipzig. **45.** 813. **46.** 237. 885. **48.** 30. **50.** 144. Prag. **47.** 362 fg. Riga. **49.** 536. — Op. 5. (R) **45.** 879.

—— Symphonie, Nr. 2, E dur, aufgeführt in Leipzig. **46.** 62. Beurtheilung derselben von Lobe. **49.** 623. 641. 665. 681.

—— Symphonie, Nr. 3, A moll, aufgeführt in Kassel. **50.** 393. in Leipzig. **49.** 862. **50.** 19. — Op. 15. (R) **50.** 581. 598. 615. 623. 641. 673.

—— Frühlingsblumen, für Pianoforte. (R **45.** 131.

—— Sonate für Pianoforte und Viol. 6. Wk. (R **46.** 151.

Godino, Nachrichten. 46. 408.

Gähler, E. F., Musikdirector in Züllichau. **40.** 676. **42.** 886. als Pianist das. **44.** 778 fg. **46.** 653 fg. **49.** 622. dirig. das 2. Musikfest zu Züllichau. **44.** 778 fg. das dritte. **46.** 653.

—— Psalm, in Züllichau aufgeführt. **42.** 866. **46.** 654. **49.** 622.

—— 34. Psalm für 4 Männerstimmen. 1. Wk. (R) **37.** 563.

—— 36. „ „ „ 2. „ „ **38.** 390.

—— 12 kurze Orgelstücke. 4. „ „ **39.** 269.

—— 8 Choralvorspiele für Orgel. 5. „ „ **42.** 368.

—— Das war ich, f. Sgst. mit Pianof. 3. „ „ **42.** 657.

—— Choralbuch f. 2 Ten. und 2 B. 6. „ „ **44** 249.

—— 2 Motetten für Männerchor. 11. „ „ **47.** 926.

—— Introd. und Fuge für die Orgel zu 3 H. 10. Wk. (R) **48.** 58.

Gährich, Vinc., Violinist in Berlin. **46.** 491.

—— Musik zum Ballet: Das Scheiterhaufen, in Berlin aufgeführt. **40.** 692. 857.

—— Musik zu and. Ball. ebend. aufgef. **41.** 337. **46.** 320.

—— „ „ dem Ball. Die unterbrochene Hochzeit, in Berlin aufgeführt. **47.** 790.

—— Musik zu der Posse: 100,000 Thaler, in Berlin aufg. **50.** 14.

—— Oper: Die Kreolin, **42.** 1071. — Ouverture daraus, in Berlin aufgeführt. **43.** 246.

—— Ouverture zur Oper: Die Freibeuter, in Berlin aufgeführt. **36.** 241. **37.** 182.

—— Symphonieen, in Berlin aufgef. **32.** 170. **33.** 278. **38.** 846. **39.** 193. **42.** 74. Jena. **35.** 281. Leipzig. **32.** 707. 754. **33.** 242. **39.** 246. **40.** 207.

—— Mehrere andere Kompositionen, in Berlin aufgeführt. **40.** 857. **42.** 1000. **43.** 246. **44.** 61.

—— 1. Symph. Es dur) à gr. Orch. } (R) **34.** 84.
—— 2. „ (D „ „ „ Oe. 3. }
—— Concert p. Viola av. acc. „ 2. „ „ **40.** 403.
—— Quart. p. Pianof., V., Via et VC. 4. „ **37.** 58.
—— 6 Lieder für Männerst. 8. „ **40.** 134.

Gährich, G. H., dessen Sohn, Pianofortespieler in Berlin. **40.** 857. **43.** 238.

Gänsbacher, Joh., Domkapellmstr. in Wien. **45.** 500. **46.** 544.

—— Requiem, in München aufgeführt. **32.** 572.

—— Messe in C für 4 Singst. mit Orch. 41. Wk. (R) **37.** 776.

—— Graduale „ „ „ „ 42. „ „ „ 777.

—— Offertorium „ „ „ „ 43. „ „ „ „

Gärtner, Karl v., Guitarr., in Leipzig. **33.** 246.

Gärtner, Frau v., seine Gattin, geb. Elsner, Säng. das. **33** 246.

Gärtner, Tenorist in Königsberg. **38.** 426. geht ab, ebendaselbst. in Leipzig. **50.** 560.

Gärtner, Oboist in Roburg. **43.** 85.

Gaffrede-Zuchelli, Buffo in Barcellona. **35.** 806.

Gagarin, Fürst, Theaterintendant zu Petersburg. **33.** 676.

Gagliardi, Dion. Poliani-, Oper: L'antiquario e la modista, in Neapel aufgeführt. **31.** 198.

—— Oper: Candida e Luigi, in Neapel aufgeführt. **47.** 398.

—— „ La casa da vendere, in Neapel aufgeführt. **36.** 632.

—— „ Il cuscritto, in Neapel aufgeführt. **41.** 114.

—— „ Le 2 gemelle, in Neapel aufgeführt. **33.** 779. **42.** 475 **45.** 912. **46.** 205.

—— Oper: Il tangravio di Turingia, in Neapel aufgeführt. **34.** 198.

—— „ Pulcinella condannato, in Neapel aufgeführt. **37** 503.

—— Oper: La Strega di Derenglough, in Neapel aufgef. **33.** 153. 778. **35.** 592.

Gaibl, Sophie, Mozart's Schwägerin, † in Salzburg. 49. 14.
Gaillard, Red. der neuen berliner musik. Zeitung. 46. 242. verschmolzen mit der bei Bote u. Bock erscheinenden. 49. 639
Gaja, Ces., Tenorist, in Arezzo. 43. 711. Cremona. 45. 799. Florenz. 43. 1121. Prato. 43. 468. Savigliano. 45. 444. Turin. 46. 370. Vicenza. 46. 113.
Gajo, Sga. Carol., Sängerin in Triest. 35. 783.
Gajo, Sga. Luech., Sängerin in Triest. 35. 783.
Galafrés, Dem., Sänz. in Berlin, von der Bühne abgeg. 43. 81.
Galante, Gius., Bassist, in Florenz. 37. 571. Mailand. 45. 137. Verona. 36. 717.
Galarate, s. Gallarate.
Galberti, Bassist in Bonn. 46. 575.
Galbusera, E. Ant., in Mailand, Verfertiger vereinfachter Geigen. 34. 833. 35. 238.
Galea, Eman., Oper: Lo sposo burlato, aufgeführt in Odessa. 42. 516.
Galen — dessen Theorie von der menschlichen Stimme. 35. 437.
Galeni (od. Gallieni), Sga., Sängerin in Florenz. 41. 628. 43. 126. 44. 1008. 46. 522.
Galetti, Bassist und Impresar, zu Ajaccio. 42. 517. 43. 573. Chiari. 36. 617. Levante. 41. 406. Rio Janeiro. 47. 230. Savona. 42. 271. Viadana. 36. 617.
Galilei, Gaet., Sopranist aus Lissabon, in Mailand. 32. 766.
Galilei, Vinc., Erfinder der einstimm. Gesänge. 32. 665, Anm.
Galimberti, Sga., Sängerin in Berlin. 43. 425.
Gall, Hofmusikus aus Hechingen, in Rotweil. 38. 377.
Gall, Baron v., bish. Intendant in Oldenburg, wird Intendant zu Stuttgart. 48. 216.
Gallarate, Nachrichten. 46. 540. 47. 598.
Gallay, Horonist in Paris. 41. 134. am Konservatorium als Hornlehrer. 44. 926, in Perpignan. 43. 798. Direktor des dasigen Musik-Konservatoriums. 44. 726.
—— 24 Duos p. 2 cors. Oc. 16. (R) 32. 574.
—— Concert p. le cor. „ 18. „ 34. 688.
—— 3 Recréations p. le cor. Oe. 22. (B 34. 688.
—— 12 gr. Etudes „ „ „ „ 43. „ 43. 903.
Galleu, St., Gesangslust das. 45. 607.
Gallenberg, Graf v., Intendant zu Wien. 32. 171. als Balletkomponist in Neapel angestellt. 38. 870. 40. 556. † in Rom. 41. 434.
—— Musik zu verschiedenen Balleten, aufgeführt in Wien. 31. 616. 846. 33. 402. 593. 793. 35. 798. 36. 550. 37. 115. 40. 773. in Berlin. 33. 12. 866.
Gallenberg, Violinist in Mannheim. 32. 14. 33. 106.
Galletti, s. Galetti.
Galli, Bassist, in Berlin. 49. 516. Fossombrone. 48. 324. Piacenza. 48. 356.
Galli, Aless., Bassist auf der Trinitätsinsel. 47. 228. in Kopenhagen. 50. 281. London. 49. 411. 585.
Galli, Eug., Lehrer am Konservatorium zu Lucca. 43. 467.
Galli, Fil., Bassist in Mailand. 32. 299. 33. 171. 314. 324. 36. 857, in Rom. 32. 299. 521 fg. in Mexiko. (33. 832.) 34. 591. 37. 753. 38. 298. 833. 870. von dort zurückgekehrt, in Mailand. 42. 149. 423. 682. in Barcellona. 41. 852. 43. 1078. in Madrid (auch als Musikdirektor). 42. 683. 993. 43. 263. 374. Lissabon. 44. 1011. 1054 fg.
Galli, Gius., Bassist in Sassari. 42. 248. 476. — † 42. 476.
Galli, Lui., Tenor., in Florenz. 43. 126. Montepulciano. 43. 711.
Galli, Pasqu. (Filippo's Bruder), Bassist in Mailand. 32. 534. 767.
Galli, Santino oder Savino, Bassist, in Osimo. 43. 414. Teramo. 46. 339.
Galli, Vinc. (Filippo's und Pasquale's Bruder), Bassist, in Bologna. 32. 302. Brescia. 42. 471. 43. 548. Florenz. 38. 111. 228. 465. Genua. 44. 300. 47. 149 fg. Lodi. 46. 408. Mailand. 32. 533. 33. 813. 35. 798. 36. 619. 37. 222. 39. 718 fg. 776. 41. 271. 42. 682 fg. 46. 526. 47. 581 fg. Modena. 48. 90. Padua. 42. 183. 47. 627. Rom. 44. 813. Triest. 39. 917. 47. 909. Turin. 41. 175. 646. Venedig. 37. 830. Wien. 38. 515 fg.
Galli, Professor des Gesanges am pariser Konservatorium. 45. 78.
Galli, Sga., Sängerin in Mailand. 33. 172.
Galliani, Tenorist, in Barcellona. 43. 747. 44. 363. Mantua. 47. 598. Venedig. 44. 1006.
Galliani, Sga., Sängerin, † in Mailand. 32. 766 fg.
Gallico, Aless., Tenorist, in Fano. 35. 329. Rom. 42. 478. Venedig. 42. 701. S. Jago. 44. 363. 906.
Gallien, Joaq. Esp. y, Oper: Padilla, in Madrid aufgef. 47. 934.
Gallieni, s. Galeni.
Gallo, Franc., Oper: Ricardo Moor, in Neapel aufgeführt. 46. 206.
—— Oper: Varbek, in Pordenone aufgeführt. 44. 884. in Venedig. 46. 112.
Gallo, Giov., Theatereigenthümer zu Venedig. 37. 829 fg.
Gallo, blinder Organist und Musiklehrer zu Gazzaniga. 40. 6.
Gallo, Tenorist in Cortona. 48. 342.
Gallus, Jak., biogr. Notizen über ihn. 44. 153.
—— 2chör. Motette, Beilage 4 zu Jahrg. 44.
—— Chöre und Motetten, aufgeführt in Gotha. 46. 605. Halle. 38. 875. 40. 112. 41. 374. 42. 844. Prag. 42. 1044. Weimar. 32. 108.
Gallus, eigentl. Joh. Medaritsch, jetzt in Lemberg — 32. 178 fg.
Galoardi, Bassist in Vercelli. 45. 445.
Galvi, Sga., Sängerin in Palermo. 37. 498 fg. 737. als Galvi-Neuhaus in Cagliari. 39. 147. Pavia. 38. 598. — † zu Lissabon. 40. 564.
Galzerani, Sga. Ant. (Gattin des Tenor. Battaggia), Sängerin, in Bukarest. 46. 209. Cuneo. 43. 500. Fermo. 37. 61. Ferrara. 37. 539. Jesi. 41. 169. Konstantinopel. 45. 802. Macerata. 40. 804. Malaga. 42. 518. Neapel 32. 749 fg. 34. 566. Novara. 41. 646. Odessa. 43. 749. 1060. Palermo. 47. 843. Reggio. 48. 320. Rom. 35. 318. 592. Smirna. 44. 1056. Turin. 41. 646.
Gamarra, Sga. Elis., Sängerin, in Acqui. 46. 828. Florenz. 46. 176. Foggia. 48. 320. Genua. 45. 776. Marseille. 47. 751.
Gamarra, Sän. Gabr., span. Sänz., in Coruña. 42. 991. Madrid. 43. 574.
Gambale, Eman., La Riforma musicale etc. (Neue Tonschrift). (R) 43. 103. Urb. dieselbe. 43. 281. 45. 273. 46. 853. soll von Mayr in dessen Institut eingeführt werden. 43. 348. Sein Werk übers. von Häser. (R) 42. 553. — erhält eine silberne Medaille. 45. 708. errichtet in Mailand eine Musikschule nach seinem System. 48. 868. Liszt's Bearbeitung von Schubert's Ave Maria, nach seiner Notenschrift. 48. 77.
Gambardella, Sga., Sängerin, in Bergamo. 46. 408. Brescia. 45. 462. Comachio. 47. 846. Mailand. 43. 623. Mantua. 43. 643. Modena. 47. 94. Neapel. 42. 232. 915. Palermo. 44. 219 fg. 812. Spoleto. 46. 324. Turin. 45. 698.
Gambaro, J. B., 12 caprices p. la Clarin. Oc. 18. (R) 31. 471.
Gambaro, Sen. Adel., Mercadante's Schwägerin, Sängerin, in Berlin. 45. 360. Como. 46. 822. Cuneo. 46. 370. Madrid. 46. 338. Mailand. 46. 99 fg. Mantua. 48. 125. Neapel. 43. 668. Novara. 42. 209. Triest. 42. 980. Turin. 42. 680. Varese. 42. 137.
Gambati, Gebr., Klappentromp., in Florenz. 32. 525. 731. Genua. 32. 525. Turin, ebend.
Gamberini, Raff., Tenorist, in Ancona. 36. 662. Berlin (als Begleit. der Pasta). 45. 587. 686. 776. Ferrara. 41. 370. Mantua. 39. 703. Modena. 44. 834. Palermo. 37. 48. 237. Pisa. 39. 458. Sarzana. 42. 932. Venedig. 36. 850.
Gambin, Sga., Sängerin in Madrid. 47. 935.
Gamboggi, Gasp., Tenorist in Budrio. 46. 357. Mediciua. 47. 94.
Gambs, Bantate, in Strassburg aufgeführt. 42. 870.
Gandaglia, Sga. Anut., Sängerin, in Bologna. 46. 195. Mailand. 48. 190. Rom. 39. 593.
Gandi, Bassist in Neuorleans. 47. 937.
Gandini, Ant. (Aless.?), Stifter des Pio istit. filarmon. in Modena. 43. 712. erhält vom Herzog die goldene Medaille, ebend.
—— Oper: Adelaide di Borgogna, in Modena aufgef. 44. 299.
—— „ Isabella di Lara, „ „ „ „ 33. 155.
—— „ Maria di Brabante, „ „ „ „ 36. 569.
—— „ Zaira „ „ „ „ 32. 77.
Gandini (vgl. Gardini, Bassist, in Crema. 48. 374. Legnano. 46. 409. Rovigo. 46. 341. Venedig. 47. 188.
Gantzert, Berth., 6 Lieder für 4 Männerst. (R) 46. 764.
Ganz, Adv., Kapellmeister in Mainz. 40. 564. erhält die preuss. goldene Medaille. 35. 248.
Ganz, Leop., Violinist zu Berlin. 31. 454. 32. 239. 333. 338. 827. 33. 42. 125. 213. 263. 278 fg. 761. 867. 34. 74. 219. 362 fg. 35. 62 fg. 196. 368. 36. 241. 885. 37. 333. 844 fg. 39. 76. 274. 783. 40. 195 fg. 275. 411. 841. 856. 41. 143. 42. 354. 566. 43. 365. 44. 145. 166. 292. 436. 549. 45. 179. 315. 357 fg.

472. **47.** 12. 225. **48.** 8. 211 fg. **49.** 551. erhält den Titel Concertmeister. **38.** 582. in Paris und London. (**35.** 182.) — in Bremen. **36.** 161. 245. London. **39.** 720. Magdeburg. **36.** 651. Potsdam. **43.** 410. **47.** 408. Weimar. **39.** 704. Wien. **37.** 600.

—— Ouverture zu König Konradin, in Berlin aufgef. **40.** 413.

Ganz, Mor., dessen Bruder, Violoncellist zu Berlin. **31.** 454. **32.** 233. 359. 407. **33.** 42. 123. 262. 867. **34.** 74. 249. 362 fg. 536. **35.** 61. 123. 196. 234. 308 fg. 384. **36.** 885. **37.** 333. 844. **38.** 63. 848. **39.** 274. **40.** 196. 313. 841. 856. **41.** 143. **42.** 354. 565. **43.** 365. **44.** 64. 145. 234. 292. 456. 481. **45.** 44. 179. 358. **46.** 243. 823. **47.** 225. 744. **48.** 9. erhält den Titel Concertmeister. **38.** 582. in Paris und London. (**35.** 182.) — in Bonn. **47.** 574. 594. Bremen. **36.** 161. 245. Leipzig. **48.** 91. **49.** 105. London. **39.** 720. Magdeburg. **36.** 651. Potsdam. **41.** 798. Weimar. **39.** 704. Wien. **37.** 600.

—— 2. concert p. VC. Oc. 21. (R) **40.** 192.

Ganz, Gebr., deren Morgen- und Abendunterhaltungen in Berlin. **33.** 867. **34.** 74. 137. 219. 332. 361. 363. **35.** 128. 197. 295. **36.** 241.

Ganz, Frl. Franz., deren Schwester, Sängerin in Berlin. **32.** 359. 585. 621. **35.** 61. 128. **36.** 242. 817. am Theater angestellt. **38.** 137.

Ganz, Violoncellist in Rotterdam. **39.** 31.

Ganzel, Frau, steckbr. Hofsängerin, in Berlin. **33.** 428.

Garaudé, A. de, in Paris — seine Solfeggien in den französischen Schulen eingeführt. **45.** 916.

—— Méthode compl. de chant. Op. 40. (R) **36.** 23.

—— Gesangschule. (R) **36.** 439. **37.** 854.

Garbe, Orchestermitglied in Mainz. **40.** 564.

Garbe, Orgelspieler in Berg. **41.** 743.

Garcia, Manuel, Tenor, (aus Amerika zurück), in Paris. **31.** 791. 864. **38.** 63.

Garcia, Manuel, dess. Sohn, Gesanglehr. in Paris. **41.** 938. (962). Lehrer am Conservatorium das. **44.** 926.

—— Gesangschule. (R) **47.** 341.

Garcia, Mad. Eng., des Vorigen Gattin, Sängerin, in Bergamo. **40.** 871. Florenz. **40.** 614. London. **45.** 116. Mailand. **38.** 297. **48.** 372. Novara. **38.** 519. Padua (nebst einem Gedicht auf sie). **40.** 872. Paris. **42.** 34. **43.** 94. **47.** 235 fg. Parma. **40.** 374. Rom. **39.** 593. **41.** 396. Turin. **39.** 61 fg. 197. Wien. **38.** 515 fg. zur persönl. Kammersängerin ern. **40.** 374.

Garcia, Maria (des alt. Manuel G. Tochter), s. **Malibran**.

Garcia, Demois. Pauline (desselben jüngere Tochter), Biographie. **42.** 66. — in Berlin. **40.** 376. 412. 414. 500. Leipzig. **40.** 488 fg. London. **41.** (338.) 906. Paris. **41.** 841. **42.** 190. heiratet den Direktor der grossen Oper Viardot — s. von da an **Viardot**.

Garcia, Jul., Tenorist in Strassburg. **38.** 295.

Garcia, Sgn. Sofia, Sänz., in Dresden. **49.** 814. Frankfurt a. M. **48.** 690. Strassburg. **49.** 779. Berlin. **50.** 858.

Garcia-Lorete, s. **Loreto**.

Garcia-Rojas, Bassist in Lerida. **46.** 558.

Garcia-Ruiz, s. **Ruiz**.

Garcia-Vestris, Mad., Sängerin (aus Paris), in Stuttgart. **33.** 192. in München. **33.** 343. Strassburg. **40.** 565.

Garcia, Violinist, erhält am pariser Conservatorium einen Preis. **50.** 611.

Gard, J., und **Panofka**, Erheit. Stücke für 2 Viol. (R) **43.** 728.

Gardel, Balletmeister in Paris, † **42.** 1076.

Gardenghi, Luca, Violoncellist in Newyork. **34.** 852.

Gardini (Gandini?), Bassist in Gen. **46.** 880. Udine. **46.** 880.

Gardoni, Italo, Tenorist, in Berlin. **44.** 294. 379. 432. 841. 962. **45.** 138. 472. Brescia. **45.** 947. **46.** 408. London. **49.** 94. 198. 361. **50.** 364. heiratet das Tanzturin's Tochter. **49.** 606. — in Mailand. **46.** 99 fg. 390. Turin. **44.** 836. Viadana. **44.** 341.

Garcis, Klarinettist in Berlin. **35.** 822. **40.** 48. **47.** 578.

Garcis, Gust. u. A., Gebr., Klarinett. in Berlin. **41.** 143. 957. **43.** 240. **45.** 928. **46.** 491. in Leipzig. **44.** 122. **45.** 923. Potsdam. **43.** 880.

Garello, Pianofortespieler in Florenz. **41.** 173.

Gargasico, Bassist in Vercelli. **42.** 316.

Garibaldi, Sgn. Rosal., Sängerin, in Barcelloneta. **43.** 747. 1078. **44.** 1010. 1053. **45.** 370. Madrid. **45.** 803. 951. **46.** 558. 832. **47.** 227. Nota. **42.** 517. Padua. **47.** 900. **48.** 387. Rom. **43.** 89 fg.

Garioo, Tenorist in Madrid. **46.** 558.

Garlet, s. **Francoschini-Garlet**.

Garnault, Prof. der Musik zu La Rochelle. **44.** 470.

Garofoli, Lui., Bassist, in Terni. **38.** 381. **39.** 420. ? in Viterbo. **43.** 90.

Garofoli, Sgn. Ann., dessen Tochter, Sängerin in Rieti. **43.** 430. in Rom. **42.** 249. Sinigaglia. **46.** 269. 576. Viterbo. **43.** 90. **44.** 276.

Garrigues, Frl., Sang., in Breslau. **49.** 29. Dresden. **48.** 381.

Garcos, Gesc., Komponist in Madrid. **50.** 366.

Gartner, Kurze Belehr. üb. die Einricht. der Orgel. (R) **40.** 496. — 2. Aufl. **43.** 803.

Garulli, Gio. Batt., Tenorist in Recanati. **45.** 395.

Garz, Direktor einer musik. Lehranstalt in Paris. **43.** 535.

Gaspani, Sgn., Sängerin in Cremona. **46.** 408.

Gasparini, Tenorist, in Chiavari. **47.** 271. Fano. **39.** 421. Rom. **42.** 476. Siena. **44.** 834.

Gasparini, Piet., Bass., in Rustia. **36.** 569. Chiavari. **45.** 348. Ferrara. **48.** 324. Jesi. **40.** 443. Livorno. **37.** 731. Parma. **40.** 616. Rom. **43.** 387.

Gaspich, Gius., Tenorist, in Rovigo. **36.** 716. Triest. **35.** 783.

Gassner, Dr. Ferd. Sim., Hofmusikdirektor in Karlsruhe, zum Ehrenmitgl. der Sta. Cecilia in Rom ernannt. **45.** 758. erhält den luxemburg. Orden von der Eichenkrone. **49.** 182.

—— Partiturkenntniss etc. 2 Hfte. (R) **41.** 221.

—— In die Ferne, Lied m. Pianof. „ „ 1028. **43.** 480.

—— Ouverture, Op. 10. „ **43.** 893.

—— Liebesglut, Lied m. Pianof. „ „ 1039.

—— Dirigent und Repetitor etc. „ **47.** 353.

Gassner, Klarinettist in Mannheim. **32.** 14. **33.** 106 fg.

Gastaldi (Castaldi), Lui., Bassist in Ferrara. **40.** 444. Genzaquil. **45.** 802. Mailand. **31.** 613. Padua. **40.** 643. (nach Cuba. **42.** 234.) in S. Yago. **43.** 264.

Gastaldi, span. Komp., Oper: I Sdrucciti di Sicilia, in Madrid aufgeführt. **48.** 32. 142.

Gathy, Aug., in Paris wohnhaft. **43.** 670. **44.** 86. als Sekr. beim 3. norddeutschen Musikfeste zu Hamburg. **43.** 670. Ehrenmitgl. des pressburger Kirchenmusikvereins. **43.** 670. korrespond. Mitglied des holländisch. Musikvereins. **45.** 793. —

—— Ueber Arthur Kalkbrenner. **43.** 866. — Nekrolog: Zellner's. **38.** 423. Boisrié'. **39.** 203. Mutzenbecher's. **40.** 446. — Gedicht: Der edle Sänger (auf Clasing). **31.** 194.

—— Kenner, an das l. nordd. Musikfest zu Lübeck. (R) **42.** 781.

—— Musikal. Konservations-Lexikon. 2. Aufl. (R) **42.** 1001.

Gatti (aus Neapel), Oper: Erberto di Valtellina, in Messina aufgeführt. **43.** 348.

Gattis, Bartol. de, Tenorist, in Bassano. **41.** 935. **42.** 183. Cagliari. **37.** 308. Cremona. **38.** 599. Este. **42.** 184. Livorno. **43.** 446. Lodi. **46.** 407. Mailand. **37.** 128. **47.** 381. Mantua. **38.** 832. Pressburg. **42.** 703. Rovigo. **39.** 216. Triest. **39.** 512. Venedig. **38.** 816. **39.** 687. Verona. **42.** 448.

Gaudenzi, Lui., Tenorist in Osimo. **43.** 414.

Gaumenvorhang — über die Funktionen desselben. **32.** 548.

Gaxster, Violinist in Wien. **40.** 808. **41.** 983. **42.** 1010.

Gauthier, Orchesterdirektor zu Paris. **50.** 166.

—— Kompositionslehre für lustr. Musik. **47.** 207.

—— Oper: L'ancêtre de Marie, in Versailles aufgef. **47.** 557.

—— u. Pilati, Operette: Die Bacrikkaden, in Paris aufg. **50.** 252.

Gautier, Jos. Franz Eug., gewinnt in Paris den akadem. Preis. **44.** 636. 988.

Gautier, Prof. in Caen, Preisschrift: Eloge de Charon. **47.** 463.

Gautsch, A. v. (prouv. Militair-Musikdirektor), An die Heimat, Lied m. Pianof. (R) **43.** 1039.

Gautsch, Frl., Sängerin, in Prag. **42.** 798. **46.** 842. in Reichenberg. **47.** 760.

Gavaux, Oper: Der kleine Matrose, in Frankfurt a. M. aufgeführt. **48.** 300. in Kopenhagen. **32.** 845. **33.** 720. **35.** 288

Gavedoni, s. **Cavedoni**.

Gay, Bassist in Hannover. **31.** 48. **39.** 182.

Gaye, C., Komponist in Leyden. **41.** 908. **45.** 77.

Gaye, le, s. **Legaye**.

Gazette musicale de Paris, bei Schiessinger in Paris. **36.** Jan. 197. gibt die Abonnenten Quart.-Unterhaltungen. **40.** 372. vereinigt sich mit der Revue music. **41.** 40. gerennt von der

selben und dann wieder mit ihr vereint. 41. 616. (Vgl. Revue musicale de Paris.)

Gazette musicale nouvelle, erscheint zu Strassburg und Paris. 40. 143 fg. 344.

Gazzelloni, Sgr. Veron., Sängerin, in Barcellona. 46. 557. Ferea. 44. 836. Mailand. 44. 287. Mondovi. 43. 1077. Nizza. 46. 372. Odessa. 41. 853. Sassari. 42. 248. Savona. 43. 516. Voghera. 43. 731. als G. Brambilla (Gattin der Sing. Ulrike Be.) in Casalmonferrato. 47. 879. 48. 357. Valenza. 47. 878.

Gazzelli, Sgr. Giov., deren Schwester, Sängerin, in Casalmonferrato. 47. 879.

Gazzaniga, Sgr., Sängerin, in Casalmonferrato. 45. 699. Como. 45. 947. Florenz. 46. 321. 811. 40. 666. 861. Livorno. 46. 811. 47. 147. Lucca. 46. 368. Mailand. 45. 365. Nizza. 43. 202. 516. Palermo. 48. 84. 319. Siena. 47. 862. Varese. 46. 101. Venedig. 45. 367. 47. 493. Voghera. 42. 681.

Gazzetta musicale, in Neapel. 41. 37.

Gazzoli, Sgr. Agost. (Tochter der Sänz. Boccabadati), Sänz. in Lissabon. 43. 748. 1079. 44. 365. 907. 1011.

Gazzoli-Boccabadati, deren Bruder, Bassist, in Alessandria. 47. 148. Verona. 47. 492.

Gebauer, F. R., Fagottist in Bergamo. 34. 831. als französischer Hoffagott. † zu Paris. 47. 358.

Gebauer, Sgr. Ernst., Sängerin, in Bergamo. 34. 830. Florenz. 39. 746. Livorno. 36. 664. 37. 97. Parma. 41. 645. Reggio. 40. 386. Rovigo. 36. 572. Turin. 37. 638.

Gebauhr, Herm., Instrumentmacher zu Königsberg, Verbesser. am Pianoforte. 50. 623.

Gebel, Franz, Komponist in Moskva. 37. 467. 45. 476. Quart., Quint., Sext., das aufgeführt. 37. 467. 45. 476.

Gebhard, Frau und Frl., Sängerin von Petersburg, in Leipzig. 33. 680.

Gebhardi, Ludw. Ernst, Organist in Erfurt. 33. 629. 41. 709. 44. 944. als Orgelspieler in Kassel. 48. 63.

—— Hallelaja, in Erfurt aufgeführt. 46. 796.

—— Generalbassschule. 11. Wk. (R) 41. 808.

—— Theoretisch-praktische Orgelschule. (R) 40. 509.

Gebhardt, Orchesterdirektor in Turin. 37. 199. 48. 356.

Gebhardt, Tenorist in Leipzig. 37. 706. 38. 104. 692. 39. 12. 771. 818. 40. 31. 92. 111. 167 fg. 208. 342. 641. 696. 880. 41. 111. 215. 237. in Taschk. 40. 516.

Gebirgsritter — Aufzug über dies Instrument. 34. 161.

Gebler, Flötist in Leipzig. 35. 837.

Geburtstagsgratulation, musikalische. 48. 508.

Gedlicska, Tenorist in Prag. 44. 344.

Gebrer, Tenorist, in Wien. 42. 620. 43. 220. 664. 1131. 48. 384. 656. in Berlin. 44. 451. 549. 963. 45. 315. 598.

Gehring, W. H., Trompeter im Haag. 42. 136.

Gehringer, Kontrabassist in Hechingen. 49. 290.

Gehrmann, Violinist aus Stockholm, in Rapperswyl. 35. 255.

Gehrmann, Theaterdirektor in Grodnor. 48. 638.

Gehse, Frl., Sängerin, in Berlin. 31. 27. 122. 211. 260. 709. in Halle. 32. 476. 432. 443 fg. Leipzig. 32. 146. heiratet Hrn. Walcker, s. von da an Walcker.

Geibel, Orgelbauer in Dessau. 42. 1021. — † 43. 119.

Geige — vereinfachte Form derselben (durch Galbaccra in Mailand. 34. 833. 35. 238.

—— Ueber ihren Bau, von Savart. R. 46. 123.

Geiger, Jos., Komponist in Wien, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. 49. 399.

—— Messen, in Wien aufgeführt. 45. 314. 586.

—— Oper: Wlasta, das aufgeführt. 43. 151.

Geiger, dess. Sjähr. Tochter, Kompos. in Wien. 47. 62. 48. 654.

Geisheim, Baritonist in Danzig. 47. 202.

Geisler, Karl, Kantor zu Zschopau — Beschreibung der Orgel zu Ossegk. 46. 217. giebt Krebs' sämmtliche Orgelwerke heraus. 50. 686.

—— 20 Choralvorspiele. (R 34. 323.

—— 12 vierstimmige Trauergesänge. (R) 35. 199.

—— Soldatenlieder für 4 Männerstimmen. (R) 35. 532.

—— Variat. p. Pianof. Op. 9. (R) 35. 787.

—— 3 Fantas. m. Fug. f. Orgel. 21. Wk. (R) 36. 268.

—— 6stimmige Trauergesänge. 20. Wk. (R) 37. 84.

—— Choralbuch etc. (R 38. 207.

—— 9 Orgelvorspiele. 39. Wk. (R 38. 207.

Geisler, Karl, 32 Konfirmationsgesänge f. 4 Männerst. R. 38. 705

—— 12 Orgelvorspiele. 45. Wk. (R 38. 816.

—— 24 Choralvorspiele. 4. „ „ 39. 763.

—— Neueste Orgelkompositionen etc. 46. Wk. (R) 40. 247.

—— Choralmelodieen etc. 3. Aufl. „ „ 662.

—— Neueste Orgelstücke etc. 53. „ „ 736.

—— 6 Orgelstücke 57. „ „ 43. 241.

—— Neueste Orgelstücke. 58. „ „

—— Uebungsschule für Organ. 65. Wk. (R) 43. 981. 44. 372.

—— 6 fugirte Vor- und Nachspiele. f. Org. 53. Wk. 50. 686.

Geisler, Frl., Sängerin in Bremen. 31. 845.

Geiss, Musikdirektor in Halberstadt. 40. 659. 43. 840. erhält den rothen Adlerorden. 49. 454.

Geissler, H., Rektor in Eilenburg, Psalm duo. aufgef. 45. 371.

Geissler jun., Musikdirigent das. 47. 245.

Geissler, Heinr., Pianofortespieler in Wien. 42. 636.

Geissler, Jos., Messe in Königsberg aufgeführt. 32. 715.

Geissler, Karl Fedr. Aug., Organ. in Leipzig. 36. 654. 45. 432. Dir. des Gesangvereins Orpheus. 37. 687. 38. 691. 39. 857. 40. 641. 41. 958. 42. 1073.

Geissler, Violin. in Frankfurt a. M. 41. 308. 44. 118. 49. 159. 50. 103.

Geissler, Bassist, in Strassburg. 31. 47. 60 fg. von Danzig) in Königsberg. 31. 483. 499. 32. 714. einstweil. Theatermusikdirektor das. 32. 716.) geht nach Riga. 34. 161. in Nürnberg. 34. 804. 36. 332. 37. 655. in Berlin. 36. 562. Oldenburg. 47. 613.

—— Musikalisches Intermezzo: Das Liebesabenteuer, in Königsberg aufgeführt. 32. 716.

Geissler, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Königsberg. 31. 483. 499. 32. 714. geht nach Riga. 34. 161.

Geissler, Sänger in Prag. 43. 498.

Geisterskranke, wohlthätige Wirkung der Musik auf dieselben. 32. 609. (Vgl. Wahnsinn.)

Geijer, der schwedische Dichter, als Gesangskomponist. 49. 688.

Gelbke, F. A., 12 Lieder mit Pianof. 1. Wk. (R) 44. 653.

Gelder, B. van, Pauker im Haag. 42. 136.

Gelder, J. van, Violoncellist im Haag. 42. 136.

Gelder, M. van, Violoncellist ebendas. 42. 136. in Berlin. 38. 352. Leipzig. 39. 12.

Gelco, Komponist und Direktor der Sophienakademie zu Prag. 43 383. 498. 1073. 44. 396. 531.

Gelhaar, Frau, Sängerin in Stockholm. 49. 689.

Gelinek, Wilh., Hornist in Prag. 44. 401.

Gellert, Flötist in Königsberg. 42. 134.

Gellert, Musiklehrer und Dir. der Teutonia in Frankfurt a. M. 47. 246.

Genast, Edu., als Bassist in Magdeburg. 31. 360 fg. in Weimar engag. 31. 361. 535. 665. 32. 107 fg. 506 fg. 33. 513. 34. 196. 852. 35. 363. 36. 676 fg. 862. 38. 613. 41. 692. 42. 769. 43. 613. 46. 293. — in Dessau. 36. 199. Erfurt. 33. 361. Jena. 36. 382. Leipzig. 37. 537. 41. 67 fg. 672.

—— Oper: Der Verräther in den Alpen, in Weimar aufgeführt. 35. 528. 36. 675.

—— Des Hauses letzte Stunde, f. Singst. mit Pianof. (R) 37. 729.

—— 3 deutsche Lieder, f. Singst. mit Pianof. 7. Wk. (R) 38. 112.

—— Erinnerungsklänge, 3 deutsche Lieder mit Pianof. 9. W. (R) 40. 639.

—— 2 Gesänge mit Pianof. 11. Wk. (R) 40. 639.

—— Schwerting, Ballade f. Singst. m. Pianof. 12 Wk. (R) 40. 639.

Genée, Bassist in Berlin. 33. 12. 866. 37. 181. 41. 351. in Königsberg. 35. 618. übernimmt die Direktion des dasiger Theat. 43. 673. 47. 202. 501.

Generali (eigentl. Mercadetti), Kapellmstr. zu Navara. 32. 766. Sein Nekrolog. 35. 137. — Sein Elogio, v. Picotti. 38. 93. Monument, ihm in Novara errichtet. 37. 786.

—— Oper: Adelina, in Mailand aufgeführt. (32. 766. 34. 831. in Jena. 38. 318.

—— Oper: I Baccanali di Roma, aufg. in Havana. 42. 703. Livorno. 37. 371. Mailand. 34. 568. Pesaro. 35. 330. Venedig. 33. 136.

—— Oper: Il Benjowski, in Venedig aufgeführt. 33. 313.

—— „ Francesca da Rimini, in Venedig aufgeführt. 31. 247.

—— Oper: Jefte, aufgef. in Ancona. 31. 630. Bologna. 36. 663. Havana. 38. 871. Mailand. 31. 196. Verona. 36. 717.

—— Oper: Moglie di tre mariti, in Ajaccio aufgef. 42. 517.

—— „ Il Romito della Provenza, aufgef. in Mailand. 33. 314.

Will man aber fis haben, so wird der Griff zu f behalten, und das Loch, das der Daumen der rechten Hand zu besorgen hat, wird darzu geöffnet; so hat man das fis rein und gut. Dieses Loch für den Daumen der rechten Hand steht zwischen f und g an der Seite. Zu f, fis, wird die es-Klappe, die einzige an der Flöte, geöffnet. Nun folgt g, wird eben so gegriffen, wie sonst; nur mus der Daumen das zum fis geöffnete Loch wieder schliessen. Zum gis hat der kleine Finger der linken Hand an der Seite der Mittelstücke ein Loch. Das darauf folgende a wird eben so gegriffen, wie sonst, wenn man vorher das Loch zum gis mit dem kleinen Finger wieder geschlossen hat. Nun folgt nicht h sondern b mit dem Griffe, wie man sonst h greifet. Will man h haben, so macht der Daumen der linken Hand das Loch auf, das er hat, so erhält man h. Diese beyden Löcher a, b, stehen wieder nahe beysammen, wie e, f. Nun kömmt c, welches so gegriffen werden muss, wie das dreygestrichene c, so ist es auch helle. In der zweygestrichenen Oktave macht man es wieder so." —

Weil Hr. Tromlitz selbst diese Einrichtung nicht empfiehlt, vielmehr die fast unüberwindlichen Schwierigkeiten einräumt, die sie im Spielen bey sich führen möchte, so könnte ich entübrigt seyn, mehr davon zu sagen. Indessen könnte sie doch einen und den andern, der auf diesem Wege eine nützliche Erfindung suchte, irre führen. Aus dieser Ursache verdient sie etwas näher untersucht zu werden.

Das e bleibt, wie es war, schwach, und c, ohne Abänderung im Gehöhr, falsch. Der erste und zweyte Finger beyder Hände müssen gar zu weit ausgebreitet werden, um f und g, oder b und cis decken zu können. durch diese gezwungene Lage verlieren sie leicht ihren Schluss, a und gis darf nicht ganz an seinem Orte stehen, sonst würde lesteres vom kleinen Finger gar nicht erreicht werden können. Es muss also an einer höheren Stelle und kleiner gebohrt werden, wird dadurch weniger hell, und ist immer noch nicht ganz bequem. — Der Griff des a; wobey gis gedeckt werden soll, macht überdem in manchen Tonarten, wo gis vorkömmt, ausserordentliche Schwierigkeiten. Fast das nämliche gilt von g und fis. Unstreitig wäre es besser, das a so zu stimmen, dass gis geöffnet werden könne und müsse, um ein reines a zu haben. Der Griff beyder Töne würde alsdann unter allen Abwechselungen leichter seyn, und vielleicht würde sich auch ein etwas reineres c ergeben. — Die Triller können zum Theil lange nicht so gut ausfallen, als auf meinen Flöten, z. B. die Triller auf e und fis, a und gis, c und b, u. s. w.

Eine zweyte Erfindung wurde vor drey Jahren in der Hamburger Zeitung erwähnt. Der Erfinder hatte auf seiner Flöte mit 9 Löchern ein Konzert gespielt, und zwar mit vielem Beyfall. Mich freute diese Nachricht nicht wenig, weil ich eines Theils die Bekanntmachung jener Erfindung hoffte, anderen Theils den klarsten Beweis für die Brauchbarkeit einer solchen Flöte hatte, die mit der meinigen höchst wahrscheinlich viele Aehnlichkeit haben musste. Möchte doch der Spieler und Erfinder jenes Instruments seine Bemerkungen über die Einrichtung und Behandlung desselben dem Musik liebenden Publikum mittheilen! Der beste Weg, auf welchem dieses am geschwindesten und zweckmässigsten geschehen könnte, wäre wohl die Leipziger allgemeine Musikalische Zeitung, ein Blatt, welches seiner mannigfaltigen Verdienste wegen allgemein geschätzt und gelesen wird.

Erklärung der Zeichnung.

(Siehe die Beylage zu No. 58.)

Fig. I. stellt die Flöte des Hrn. Tromlitz in ihren wesentlichen Verhältnissen dar, A das Mittelstück, B das Herz- und C das Fuss-Stück.

Genero, Giov., Tenorist, in Bergamo. **35.** 783. Fermo. **44.** 1051. Genua. **35.** 639. Madrid. **37.** 152. **42.** 993. **43.** 263. 574. Mailand. **34.** 613 fg. 868. 889. **35.** 721. **36.** 627. Mantua. **42.** 449. Messina. **46.** 196. 338. Novara. **44.** 836. Padua. **40.** 844. Palermo. **41.** 112. Piacenza. **40.** 374. 616. **42.** 670. Reggio. **39.** 652. Rom. **41.** 963. **42.** 248 fg. Schio. **38.** 263. Treviso. **45.** 367. Triest. **38.** 599. Turin. **36.** 714. Verona. **36.** 102. 348. Vicenza. **39.** 511. Wien. **38.** 515.

Genero, Sga. Otto-, dessen Gattin, Sängerin, in Bergamo. **35.** 783. Genua. **35.** 639.

Genf, Nachrichten. **41.** 258. **47.** 751. **48.** 144. deutsche Oper das. **43.** 694. Rousseaufest das. **48.** 662.

Genialität — über dieselbe. **32.** 80.

Genie — über dasselbe. **46.** 697.

Genie und Talent — über Beides. **48.** 565.

Genischta, Komponist und Dir. eines Gesangvereins zu Moskau. **40.** 270 fg. **43.** 750.

— Gr. Sonate p. Pianof. et VC. Op. 6. (R) **39.** 55.

— „ „ „ 9. „ „ **40.** 867.

— 3 Nocturn. p. VC. „ „ 10. „ **43.** 1110.

Genoves (Genuesi), Tom. (Spanier), Oper: La battaglia di Lepanto, in Rom aufgeführt. **38.** 662 fg.

— Oper: Ignazio d'Asti, in Neapel aufgeführt. **43.** 348.

— „ „ La rosa bianca e la rosa rossa, in Madrid aufgeführt. **43.** 832.

— Oper: Zelma, in Bologna aufgeführt. **38.** 215.

Genssul, Operndichter, † zu Semar. **50.** 800.

Gent, deutsche Oper das. **46.** 526. deutsch-vlämisches Gesangfest das. **49.** (238. 342.) 486. Gesangswettstreit das. **44.** 526. 836. Preisaufgabe einer Gesellschaft das. **44.** 20.

Gentili, Pist., Tenorist, in Ancona. **39.** 625. Ferrara. **39.** 148. Mailand. **39.** 719. Mantua. **39.** 511. Odessa. **41.** 853. **42.** 322. 518. 703. **43.** 574. Osimo. **38.** 382. **45.** 329. Palermo. **35.** 131. Ravenna. **44.** 833. errichtet in Bologna ein Theaterbureau. **43.** 1020.

Gentili, Seraf., Tenorist, † zu Mailand. **38.** 96.

Gentili-Bonura, Sga., Sängerin, in Mailand. **36.** 858. Malta. **43.** 1079. Modena. **37.** 310.

Gentilomo, G., Exercizi di canto di Donzelli. (R) **45.** 310.

Gentilomo, Frl., Sängerin in Wien. **39.** 543. **40.** 106. als Frau G. Spatzer in Berlin. **42.** 722. 891. **43.** 587. 687. **44.** 66. 162. 595. 763. Breslau (früher das. eng.) **44.** 79). **44.** 527. Dresden. **44.** 912. **46.** 588. **47.** 242. Gotha. **50.** 345. Hannover. **47.** 295. Leipzig. **45.** 755. **46.** 693. Potsdam. **43.** 880.

Genua, Nachr. **31.** 566. 631. **32.** 525. 765. **33.** 156. 344. 410. 560. **35.** 160. 346. 639. **36.** 567. 715. 850. **37.** 152. 199. 309. 448. 637. 769. **38.** 93. 230. 519. 730. **39.** 48. 198. 659. 670. **40.** 614. **41.** 173. 405. 669. **42.** 270. 516. 682. 951. **43.** 181. 516. 731. **44.** 300. 837. 1006. **45.** 348. 446. 776. **46.** 141. 372. 525. 828. **47.** 149. 459. 686. **48.** 108. 358. Anglikan.- und Schweizergemeinde das. (Orgelanschaffung). **49.** 640. Musikalisches Institut das. **39.** 198.

Georgi, Fr., Gesangschule, zunächst für Militär- und andere Männergesangvereine. (R) **33.** 180.

Gera, Nachrichten. **40.** 839. **41.** 955. **42.** 707. Musikalische Topographie. **37.** 574. Singverein das. **37.** 575.

Gerardi, Bern., Oper: Ettore Fieramosca, in Palermo aufgeführt. **47.** 843.

Gerade Hand, s. **Grade Hand**.

Geraldy, Bassist aus Kolmar in Strassburg. **39.** 724. in Brüssel. **44.** 726. in Paris. **44.** 1017. als Gesanglehrer am brüsseler Konservatorium angestellt. **41.** 730. **50.** 357. erhält den belgischen Leopoldorden. **48.** 94.

— Ecco quel fiero etc., 3stimm. Nott. (R) **41.** 338.

— 12 Études spéciales p. Soprano. „ **45.** 825.

Gérard, gewes. Prof. am paris. Konservatorium, † zu Versailles. **50.** 670.

Gerard, Musikdirektor in Strassburg, Oper: Les 2 voleurs, das. aufgeführt. **47.** 762 fg.

Gerbe, Musikdirektor am Theater zu Nürnberg. **44.** 102.

Gerber, Baritonist in Kassel. **31.** 861. als Theaterdirektor in Bremen. **35.** 76. **36.** 161. 454. **37.** 5 fg. Auflösung dieser Unternehmung. **37.** 116. als Theaterdirektor in Oldenburg. **37.** 116.

Gerber, Musiklehrer in Oldenburg, Mitdirig. des Mozartfestes das. **39.** 591.

Gerbert, Fürstabt, Script. eccl. de mus. sacra — ein Ueberbleibsel daraus mitgeth. Jahrg. **33.** Beil. IV.

Gerhardt, Frl. Livia, Sängerin in Leipzig. **34.** 522. 750. 761. 866. **35.** 199. 112. 741 fg. am Theater eng. **35.** (177.) 243. 670. 854. **36.** 98. 127. 206. 209. 263. 581. in Berlin am königsst. Theater eng. **37.** 479. 551. 703. 860 fg. **38.** 45. 291 fg. 361. 452. beirotet einen Dr. Frege und geht von der Bühne ab. **38.** 409. (S. von da an Frege.)

Gerke, Anton, „Pianist des Kaisers von Russland", in Petersburg. **40.** 93. 483. **42.** 415. **50.** 23. 472. — in Berlin. **39.** 708. in Leipzig. **39.** 688 fg.

Gerke, Aug., Violinist und Musikdirektor aus Kassel, in Berlin. **39.** 736. Leipzig. **37.** 668. — in Kassel (als Musikdirektor aus Detmold). **50.** 394.

— Ouverture, in Kassel aufgeführt. **31.** 379.

Gerke, Otto, Musikdirektor in Paderborn. **38.** 551.

— 6 Gesänge mit Pianof. 8. Wk. (R) **38.** 591.

— 1. conc. p. Violon. 28. „ „ **49.** 836.

Gerke, Theoph., Véritable songe, Valse p. Pianof. (R) **42.** 949.

Gerl, Bassist in Gotha. **49.** 391. **50.** 479. Roburg. **40.** 859. **50.** 71 fg.

Gerlach, Edm., Theaterdirektor (aus Stettin) in Futtbus. **34.** 710. in Stettin (früher in Zürich). **48.** 448. dgl. in Köln. **49.** 693.

Gerlach, Karl, Pianofortelehrer auf 5 Tönen. (R **42.** 1024.

Gerlach, Violoncellist in Fulda. **36.** 451. **37.** 365. als Musikmeister in Kassel. **41.** 1001. als Veell. **43.** 598.

Gerlach, Frl., Sängerin in Kassel. **46.** 502.

Gerli, Gius., Bassist, theils. auch Operndirektor, in Algier. **41.** 671. 851. **42.** 221. 517. Bilbao. **43.** 747. Cadix. **44.** 1011. Coruña. **46.** 207. 357. Crema. **39.** 540. Palma. **42.** 703. 988. **43.** 263. 574. Pamplona. **43.** 1080. Piacenza. **40.** 374. Santander. **46.** 882 fg. **47.** 228. Victoria. **43.** 1080. Zaragoza. **47.** 228. als Musikdirektor in Berlin. **48.** 775. **49.** 516.

— Oper: I falsi galantuomini, **36.** 858.

— „ Il Pelagio, **42.** 517. aufgeführt in Barcellona. **47.** 510. Cadix. **44.** 1054. Palma. **43.** 574. Santander. **47.** 228. Zaragoza. **47.** 228.

— Oper: Il Pitocco, in Mailand aufgeführt. **36.** 858.

— „ Il sogno punitore, in Algier aufgeführt. **41.** 671. 851. Mailand. **46.** 526. Palma. **43.** 263.

Gerli, Sga., Sängerin, in Acqui. **44.** 1035. Mailand. **46.** 538. Oneglia. **45.** 348. Oviedo. **44.** 1035. S. Remo. **45.** 348. Rom. **45.** 913. Vigevano. **45.** 446. Zara. **46.** 209.

Gern, Georg, Bassist zu Berlin, † **32.** 250. Jubel- und Todtenfeier des. **32.** 251.

Geraldo, Rod., 3 Kanzonetten mit Begleit. 62. W. (R) **33.** 193.

— Ländl. Liede, 3 Lieder „ „ 70. „ „ „ 534.

— Italien. Favoritkanzonetten „ „ „ „ „ „ 856.

Gersbach, Anton, Musiklehrer am Seminar zu Karlsruhe — † **50.** 823.

— 6 vierstimm. Lieder für Männerst. und gemischten Chor. 3. W. (R) **46.** 100.

— Andantino mit Variat. für Pianof. 7. W. (R) **44.** 715.

Gersbach, Joe., dessen Bruder, Lehrer am Seminar zu Karlsruhe — Nekrolog. **36.** 553.

Gerson, Nik., Pianofortespieler in Königsberg. **33.** 743.

Gerstäcker, A., Tenor., in Braunschweig. **46.** 797. aus Detmold in Kassel. **48.** 64.

Gerstel, Bassist, von Stuttgart, in Berlin. **41.** 734. in Hamburg. **46.** 476. **47.** 57 fg. **48.** 82. 490.

Gerster, Frau, Sängerin in Rotweil. **38.** 576.

Gertz, Wilh., aus Hannover, Violinist, Schüler des Konservatoriums zu Leipzig. **50.** 316.

Gervais, Kantor und Musiklehrer in Königsberg. **46.** 186. dirig. beim Musikfeste zu Elbing. **49.** 602.

Gervasi, Lui., Oper: Il casino di campagna, in Odessa aufgeführt. **43.** 576.

— Oper: I promessi sposi, in Rom aufgeführt. **36.** 647.

Gerwer, Frl., Sängerin, aus Bern, in Berlin. **36.** 27. 213. Darmstadt. **39.** 119. Mannheim. **38.** 358. München. **32.** 569. 786.

Gesänge für Schule und Haus. (R) **33.** 772.

Gesänge, 4stimm. 1. H. (R) **42.** 45.

Gesänge der Loge Minerva zu Leipzig. (R) **43.** 898.

Gesang, als Heilmittel gegen Wahnsinn, s. **Wahnsinn**.

Gesang und Gesangunterricht — über dens. von Fischer. **33.** 717.

Gesang der Engel, Erzählung **32**. 365. (Bemerk. dazu. **32**. 380.)
Gesangbuch, altböhm. etc. ausist. **39**. 660. **40**. 38.
—— berliner — Melod. dazu. (R) **38**. 46.
—— preussisches „ „ „ **44**. 250.
—— wittenberger vom J. 1538. **50**. 659.
Gesangfest (vgl. auch *Musikfest**) — badisches, zu Mannheim. **47**. (383.) 447; zu Hasbad. **48**. 447; in Baden-Baden. **50**. 208. bergisches, zu Lennep. **49**. 312. deutsches, allgemeines, zu Würzburg. **47**. (110. 246. 326. 560.) 576. 599; zu Frankfurt a. M., verschoben. **50**. 78. 208. deutsch-holländisches, zu Cleve. **47**. 766. Arolheim. **49**. 622; ebendas. **50**. 623. deutsch-vlämisches, zu Köln. **48**. (310.) 473; Gent. **49**. (238. 342.) 486; Medaille bei dems. vertheilt. **49**. 589. eidgenössisches, zu Schaffhausen. **48**. (390.) 491; Bern. **50**. 462. 608. erzgebirgisches, obererzgebirgisches, zu Chemnitz. **36**. 793; ebendas. **37**. 676; Johanngeorgenstadt. **46**. 640; Schwarzenberg. **47**. 568. des Lahnbundes, zu Wetzlar. **47**. 358. lippe'sches, zu Detmold. **44**. 886. mährisches, zu Potsdam. **35**. 718. 36. (338.) 433. 469. **37**. (315.) 434. **41**. 926; Rathenow. **38**. 440. 458. 468; Brandenburg. **39**. 390. nassauisches, zu Oranienstein. **45**. 701. **46**. 726. norddeutsches, zu Pyrmont. **43**. 96; zu Preuss.-Minden. **44**. 637; Bielefeld. **47**. 647; Detmold. **48**. (360); Lübeck. **49**. 485; in Kiel und Eutin verboten. **50**. 62. osterländisches, zu Eisenberg. **38**. 376; Schmölln. **40**. (344.) 415; Altenburg. **42**. 864; pfälzisches, zu Edenkoben. **47**. (432); unterbleibt. 560; rheinhessisches, zu Mainz. **48**. 448. des sächsischen Hochlandsängervereins, zu Stolpen. **45**. 654. schlesisches, zu Reichenbach. **35**. 870, auf dem Grodtzberge. **49**. (134.) 410. schwäbisches (schwarzwälder), zu Rotweil. **37**. 754. **38**. 416. Taunus-, zu Usingen. **44**. 725. thüringisches, zu Gleichen. **44**. 766; zu Molsdorf. **45**. 650; zu Gotha. **46**. 602. **47**. 766; Arnstadt. **48**. 495; Eisenach. **49**. (526.) 606. 651. voigtländisches, zu Elsterberg. **49**. 678. wendisches, zu Bautzen. **49**. 750; Kamenz. 540. 432. westfälisches Schutzbeherrgesangfeste. **46**. 46. wetterauer, zu Friedberg. **44**. 670. 702. würtembergisches, zu Esslingen. **44**. 637. züricher, zu Meilen. **47**. 478; Horgen. **48**. 416.
Ferner:
zu Aarau. **44**. 598. Altenburg. **37**. 580. Altona. **43**. 822. Arnstadt. **44**. 633. Augsburg. **46**. 744. Augustenburg. **47**. 528. Baster (sache. Schweiz. **47**. 659. Beckenhofstel. **44**. 510. **45**. 473. **46**. 416. **47**. 366. Berlin (im Thiergarten). **50**. 559. Bernhofen. **46**. 726. Bickenbach. **47**. 558. Bielefeld. **46**. 46. **47**. 558. Bockenem. **46**. 709. Bockenheim. **45**. 854. Braine (Frankreich). **43**. 576. Büren. **46**. 46. Detmold. **38**. 487. Dresden. **44**. (598.) 684. **45**. 590. Duben. **41**. 64. Durkheim. **43**. 576. Düsseldorf. **50**. 432. auf dem Eichelberg. **49**. 118. Elbing. **49**. (454.) 600. Erding. **47**. 902. Erlangen. **42**. 734. Eschborn. **47**. 671. Essen. **47**. 848. Frankenthal. **49**. 622. Frankfurt a. M. **40**. 515. Freiberg. **49**. (488.) 606. Freising. **46**. 527. Freiwalde. **49**. 661. Fürfeld. **50**. 390. Gallen, St. **45**. 607. Gleichen. **44**. 766. Glückstadt. **44**. 630. Gmünd. **46**. 462. Greiz. **39**. 839. **41**. 671. Hagen. **46**. 46. Halberstadt. **47**. 432. Halle. **41**. 464. Hameln. **46**. 527. Heidelberg. **49**. 470. Heldenbergen. **47**. 583. Helmstädt. **49**. 542. Hildesheim. **44**. 654. 667. Irgensdorf. **40**. 366. Jena. **35**. 704. **40**. 573. auf dem Kaiserstuhl. **47**. 583. Kandern. **49**. 604. Kanth. **50**. 704. Karlsruhe. **46**. 726. Koblenz. **47**. 558. **49**. 590. Lahr. **49**. 437. Lauenstein. **49**. 694. Leipzig. **45**. 518. Leissnig. **49**. 589. Lennep. **49**. 503. Liegnitz. **50**. 544. Lübeck. **46**. 527. Ludwigsburg. **43**. 550. Mainz. **37**. 581. 675. Marburg. **47**. 558. Meiningen. **35**. 851. Meissen. **46**. (295.) 571. Memmingen. **39**. 560. Michelstadt. **49**. 438. Nassau. **45**. 726. Nauenburg. **49**. 503. Neustadt-Eberswalde. **49**. 488. **50**. 559. Niederrad. **46**. 620. Nonnenwerth. **47**. 616. Nordhausen. **46**. 460. Nürnberg. **37**. 651. Oberursel. **45**. 620. Oderburg. **49**. 661. Osnabrück. **45**. 606. **47**. 766. Osbin (bei Zittau). **50**. (560.) 608. Pegau. **39**. 559. Philippsreich. **47**. 560. Pinneberg. **47**. 558. Plauen. **44**. 636. Pyrmont. **49**. (94.) 470. Quedlinburg. **40**. (415.) 649. 678. 774. Radeberg. **44**. 789. Regensburg. **49**. (488.) 574. Rödelheim. **46**. 726. **47**. 766. Rütha. **41**. 615. Schleiz. **47**. 558. Schleswig. **46**. 589. **47**. 542. Schorndorf. **36**. 484. Schwarzenbeck. **46**. 589. Schweinfurt. **45**. 620. Stuttgart. **48**. 496. Tuscha. **40**. 516. Tönningen. **45**. 726. Tübingen. **45**. 607. Unterbarmen. **46**. 726. Usingen. **47**. 447. Wackseaburg. **44**. 612. Warendorf. **46**. 46. Weilburg. **49**. (488.) 590. Weinsheim. **35**. 480. 609. (**36**. 162.) **38**. 375. Wertheim. **46**. (620.) 726. im Wesserthale. **36**. 372. Wetter. **44**. 726. Wien. **47**. 560. Wiesbaden. **45**. 798. **49**. 680. Windheim. **44**. 726. Zeitz. **36**. 402. Zittau. **47**. 542. Züllichen. **42**. 866. **44**. 778. **46**. 653. 49. 622. Zürich. **42**. 606. **43**. 718.
Gesangfeste in Frankreich. **43**. 576.
Gesangunterricht — über dessen Methodik. **31**. 813. 836.
Geschmack — über den heutigen in der Musik. **31**. 285.
Gesetzgebung über Musik, s. **Eigenthum**.
Gesselbauer, Frl. Mar., Sängerin in Wien. **39**. 145.
Gettel, Jos., blinder Harfenist, in Kassel. **39**. 666.
Gevaertz, F. A., Komponist zu Gent. **49**. 486. gewinnt in Brüssel den kön. Preis (Stipendium). **49**. 526.
Gewerbefreiheit im Fache der Musik — wider sie. **39**. 642.
Gewinner, Frl. Jos., Sängerin in Prag. **40**. 440. **42**. 347.
Geyer, Flodo., Komponist in Berlin, erhält den akadem. Preis. **38**. 581 fg. — **44**. 63. Dir. der Akademie für Männergesang. **44**. 830.
—— — Ouvert., in Berlin aufg. **46**. 318. **50**. 148. Potsdam. **43**. 879.
—— — Ueber den Unterricht auf tonlosen Tastaturen. **49**. 577. 593.
—— — Maria Stuart, Monodr. für Alt mit Chören. (R) **39**. 281.
—— — 6 Rondeaux p. Pianof. Op. 3. (R) **44**. 578.
Ghedini, Gius., Harfenist und Bassist, in Cadix. **37**. 153. — † zu Florenz. **38**. 678.
Ghedini, Sga., Sängerin in Cagliari. **47**. 150. 460. Cuneo. **43**. 560.
Gherardi, Galeotto, Bassist, in Modena. **40**. 179. Perugia. **39**. 421. Venedig. **38**. [illegible].
Gherardi, Gius., Sängerin in Forli. **32**. 525.
Gherardini, Bassist, in Asti. **39**. 669. Bedrie. **46**. 357. Cento. **45**. 913. Ferrara. **47**. 415. Finale. **47**. 862. S. Giovanni. **48**. 325. Mantua. **42**. 182. Roveredo. **42**. 701. Rovigo. **45**. 480.
Ghibs, Frl. Olga, Pianofortespielerin in Dresden. **47**. 730.
Ghinelli, Tenorist, in Asti. **39**. 669. Intra. **38**. 720.
Ghisoni, Bassist, in Moncalvo. **43**. 156. Canneto und Viadana. **41**. 224.
Ghizzoni, Bassist, in Pallanza. **43**. 731. Porto Maurizio. **43**. 731. S. Remo. **43**. 731. Savona. **43**. 516.
Ghys, Violinist aus Brüssel, in Baden. **41**. 698. Berlin. **39**. 342 fg. **47**. 377. 440. 745. Breslau. **43**. 442. **47**. 91. Dresden. **39**. 271. Leipzig. **39**. 635. **47**. 630. 644. München. **39**. 182. Paris. **36**. 45. **41**. 178. Prag. **39**. 276. **42**. 798. **43**. Strassburg. **41**. 726. Wien. **38**. 813. **39**. 304. — krank und dürftig in Petersburg. **50**. 441. † das. **50**. 670.
Giacobini, Lui., in Treja. **46**. 356.
Giacomelli, Bass., in S. Giovanni. **48**. 325. Viareggio. **41**. 905 fg.
Giacomelli, Sga. Giud., Sängerin in S. Angelo. **40**. 443.
Giacomini, Sga. Crist., Sängerin, in Mailand. **35**. 540. Pavia. **38**. 815. Rom. **36**. 795. Triest. **37**. 674.
Giacosa, Bassist, in Mailand. **47**. 381. Modena. **48**. 90.
Giacosa, Fern., Guitarr. in Berlin. **38**. 280.
Giacosa, Sga. Celest., Sängerin, in Piemont. **36**. 617. Jesi. **37**. 62. Mailand. **34**. 198. Modena. **37**. 637. Pavia. **35**. 360. Pisa. **36**. 665. Venedig. **37**. 381.
Giampietro, Emil., Tenorist, in Florenz. **42**. 669. Imola. **42**. 916. Perugia. **41**. 856. Petersburg. **48**. 145. Pisa. **41**. 628. Vicenza. **42**. 448. nach Mexiko eng. **43**. 534.
Gianelli, Piet., Dizionario della musica. **33**. 174.
Gianfredi (Gianfrida, Gianfridi), Bassist, in Neapel. **48**. 727. 831. **49**. 234. 780.
Giani (Gianoi), Piet., Bassist, in Cuneo. **42**. 515. Mailand. **31**. 613. Mantua. **48**. 125. Messina. **37**. 499. Neapel. **38**. 870. 359. **44**. 46. 606. 838 fg. **49**. 318. Odessa. **43**. 1080. Piacenza. **47**. 865. Smirna. **44**. 1056. **46**. 376. Viterbo. **36**. 318.
Gianni, Ces., Bassist, in Cuneo. **48**. 357. Messina. **40**. 461. Neapel. **40**. 556. **42**. 913. **43**. 70. 668. 987. Siena. **39**. 641. Smirna. **46**. 209.
Giannone, Bassist (Ten.?), in Neapel. **49**. 780. Venedig. **48**. 126. 140.
Giannone, Sgn., Sängerin, in Genua. **42**. 270. Mailand. **40**. 199. 358. Rom. **41**. 168 fg.
Gianpietro, s. **Giampietro**.

*) Im Allgemeinen ist in gegenwärtigem Register unter *Musikfest* en solches verstanden, wobei Männer- und Frauenstimmen mitwirken, während beim **Gesangfeste** nur Männerstimmen betheiligt sind.

Giaquinto, Oper: La campana savojarda, in Neapel aufgeführt. **46.** 809.

Giavelotti, Sgn. de, Sängerin in Orzinuovo. **45.** 365.

Gibbons, Orlando, 5stimm. Madrigal, in Nort aufgef. **49.** 343.

Gibertini, Ant., Geigenmacher zu Parma, erhält die silb. Medaille. **33.** 173. **35.** 238.

Gibraltar, Nachrichten. **44.** 1054. **45.** 951.

Gide, Cas., Musik zum Ballet: Der hinkende Teufel, in Berlin aufgeführt. **40.** 272.

—— Musik zum Ballet: Ozai, in Paris aufgeführt. **49.** 345.

Giehne, Dir. des Cäcilienvereins in Karlsruhe. **50.** 133.

Giere, Friederike, 11jähr. Pianofortespielerin in Königsberg. **38.** 445. 462.

Giese, Verll. in Koburg. **43.** 165.

Gigli, Sgn. Franc., Sängerin, in Ajaccio. **38.** 176. Ancona. **35.** 328. Savona. **39.** 455. — als Gigli-Grassi in Pallanza. **43.** 515.

Giguzzi, Sgn., Sängerin in Florenz. **45.** 330.

Gigoli, Sgr., Sänger, in Venedig. **41.** 237.

Gilardoni, Oboist in Odessa. **41.** 853.

Gilert, Alph., Organist in Paris. **49.** 255. 522.

Gillet, Mechan. in Paris, Miterfinder des sogenden Telegraphen. **47.** 496.

Gilloux, Oper: Tasso's Erscheinung, in Bordeaux aufg. **42.** 872.

Gilluwe, Posaunist im Haag. **42.** 136.

Gilly, Mesme, in Marseille aufgeführt. **36.** 55.

Gimino, s. Cimino.

Gioja-Tamburini, Sgn., Sängerin in Mailand. **31.** 612.

Gionesi, Bassist, in Lecco. **47.** 186. Padua. **47.** 909. Venedig. **47.** 628.

Gionfrida, s. Gianfredi.

Gionviv-Celini, Sgn., Sängerin in Novara. **47.** 459.

Giordani, Giov., Bassist, in Barcellona. **45.** 802. **46.** 557. Bergamo. **39.** 460. **43.** 547. **45.** 461. Florenz. **40.** 406. Jesi. **40.** 144. Mailand. **33.** 813. **34.** 831. **35.** 157. Mantua. **37.** 672. Novara. **42.** 513. Pesaro. **35.** 330. Piacenza. **36.** 713. Rom. **42.** 292. Verona. **35.** 781.

Giordani, Piet. (in Piacenza), Lobschrift auf die Unger. **40.** 864.

Giordani, alter Tenor., zu Mannheim. **38.** 360.

Giordani, Sgn., Sängerin, in Asti. **46.** 524. Madrid. **48.** 838. Venedig. **46.** 114. — als Giordani-Calegari (Categno), in Amsterdam. **47.** 510. Crema. **47.** 492. Voghera. **47.** 685.

Giorgetti, Alex., Komponist und Musiklehr. in Florenz. **48.** 89.

—— Letters al Sig. Pantalogo. **31.** 681. **32.** 94.

—— Oper: Emma, in Florenz aufgeführt. **40.** 407.

Giorgi, Tenorist in Livorno. **42.** 669.

Giorgi, Sav., Bassist, in Bukarest. **46.** 209. Florenz. **47.** 862. **48.** 342. Venedig. **45.** 161. 340.

Giorgi-Cook, Sgn. Virg., Sängerin, in Berlin. **45.** 929.

Giorza, Lui., Komponist in Mailand. **34.** 593. — als Bassist in Ancona. **39.** 625. Cagliari. **43.** 247 fg. 476. Genua. **44.** 300. Lodi. **40.** 325. Mailand. **44.** 987. Messina. **43.** 367. Pavia. **45.** 461. Vercelli. **44.** 837. Voghera. **40.** 615.

Gioss, Nic. de, Oper: La cuna di 3 artisti, in Neapel aufgeführt. **44.** 1052.

—— Oper: Elvino, ebendas. aufgeführt. **47.** 612.

Giovanelli, Sgn., verheir. Bizva, s. d.

Giovanni, Nic. de, Violin. in Bologna, geht nach Parma. **39.** 423. als Orchesterdirig. das. **39.** 494. **46.** 142.

Giovanni de Persicete, San, Nachrichten. **36.** 528. **40.** 179. **44.** 276. **46.** 356. **48.** 325.

Giovannini, Tenorist, in Ancona. **40.** 442. Brenno. **46.** 608. Cuneo. **39.** 496. Florenz. **37.** 180. **38.** 287. **39.** 746. Gadino. **46.** 608. Genf. **47.** 750. Lucidnara. **44.** 362. Mailand. **41.** 932. Mantua. **41.** 695. **42.** 182. Mestre. **42.** 980. **43.** 224. Orzinuovo. **45.** 365. Palermo. **36.** 515. Parma. **40.** 863. Pesaro. **38.** 414. Roveredo. **42.** 701. Venedig. **43.** 223. Vicenza. **43.** 468.

Giovannini, Sgn. Sängerin, auf den Trinitatsinseln. **47.** 228.

Girard, Orchesterdirektor der komischen Oper zu Paris — an Habeneck's Stelle Orchesterdirektor der grossen Oper. **49.** 13. zum Prof. der Violine am Konservatorium ernannt. **49.** 136. **50.** 624. zum Dir. der Konserv.-Concerte gewählt. **50.** 751.

—— Oper: Le conseil des dix, in Paris aufgeführt. **44.** 814.

—— „ Les deux voisins, „ „ „ **43.** 718.

Girard, Flötist in Nizza. **48.** 108.

Girard, Mechan. in Paris, † **47.** 902. dessen neues Instrument Trémolophone oder Girardéon. **47.** 902.

Giraud, Tenorist in Strassburg. **47.** 763.

Giraud, Mad., Sängerin daselbst. **46.** 631.

Girbert, Joh. G., Kantor in Gössnitz, Kleine theor.-praktische Tonschule etc. (R) **47.** 758.

Girbert, Künstler auf der Harmonika und einem Blasinstrumente mit 22 Ventilen, in Königsberg. **34.** 162.

Girolamo, Ger. de, Bassist, in Montepulciano. **43.** 711. Pistoja. **43.** 476.

Giross, Nachrichten. **43.** 1078.

Girschner, C. F. J., Musikdirektor in Berlin — errichtet eine Unterrichtsanstalt nach Logier. **32.** 408. **35.** 196. Redact. der neuen berliner musik. Ztg. **35.** 196. Musikdirektor bei der Zieten'schen Gesellschaft in Danzig u. a. Städten. **39.** 326. 605. in Brüssel als Organist etc. angestellt. **44.** 301. 670.

—— Oper: Die 3 Schulmeister, in Berlin aufgeführt. **36.** 562.

—— „ Undine, in Berlin (im Pianof.) aufgeführt. **32.** 408. **33.** 331. **34.** 362. (nebst and. Komp.) **35.** 196. in Danzig. **39.** 364. 605. (Berichtigung in Betreff der Aufführung in Danzig. **39.** 326. Erklär. Truhn's hierüber. **39.** 363. Erklär. J. P. Schmidt's, nebst Urtheil über die Oper. **39.** 392. Erklär. der Redakt. über diese Angelegenheit. **39.** 634.)

—— Ouvecture, in Berlin aufgeführt. **37.** 845.

—— Psalm, aufgeführt in Jena. **40.** 574. Potsdam. **37.** 435.

—— „ für 4stimm. Männerchor mit Begleit. 12 W. (R) **37.** 745.

—— 6 deutsche Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **41.** 993.

Girschner, Frl. Rosal., dessen Tochter, Pianofortespielerin, in Berlin. **34.** 362. **35.** 196. **37.** 845. **40.** 193. Dresden. **40.** 800. Erfurt. **41.** 105. 151. Frankfurt a. M. **41.** 309. Kassel. **41.** 601. Weimar. **41.** 601.

Giudice, Sgn. Ern., Sängerin, in Algier. **42.** 517. Cuneo. **38.** 548. Mondovi. **43.** 1077. Neapel. **44.** 240. Salazzo. **43.** 509.

Giudice, Sgn. Luig., deren Schwester, Sängerin, in Piemont. **36.** 745. verheir. sich und geht von der Bühne ab. **38.** 518.

Giuli, Sgr. de, spätrohin als Giuli-Borsi, Sängerin, in Ancona. **46.** 509. Bologna. **48.** 88. Brescia. **45.** 947. Este. **42.** 955. Florenz. **47.** 145. Lucca. **46.** 812. Lugo. **43.** 1019. Mailand. **45.** 348. 460. **46.** 99 fg. 388 fg. Parma. **44.** 835. Petersburg. **49.** 110. 430. **50.** 8 fg. 439 fg. Reggio. **43.** 517. **46.** 523. Triest. **42.** 980 fg. **43.** 986. **47.** 493. Turin (wo sie zur Accademica Filarmon. ern. wird). **47.** 444 fg. Venedig. **42.** 709. Vicenza (nicht G.-Rossi) **47.** 900. Wien. **45.** 683. 697 fg. 722. Zara. **42.** 323. 531.

Giuliani, Cam., Tenorist, in Florenz. **42.** 669. Reggio. **46.** 197.

Giuliani-Gogtieim, Sgn. Emil. (Tochter Mauro G.'s), Guitarristin, in Wien. **43.** 201.

Giunti, Tenorist, in Hamburg. **47.** 495.

Giunti, Ant., Bassist, in Ferno. **42.** 250. Macerata. **38.** 869. Mailand. **46.** 526. Modena. **43.** 517. Nizza. **47.** 150. 459 fg. Novara. **48.** 357. Pisa. **42.** 669. Ravenna. **42.** 492.

Giunti, Sgn. Mar., geb. Riva, dessen Gattin, Sängerin, in Cadix. **36.** 630. Castiglione. **48.** 125. Cremona. **48.** 174. Ferno. **42.** 250. Ferrara. **38.** 447. Lodi. **39.** 510. Mailand. **46.** 526. Messina. **39.** 369 fg. Modena. **43.** 517. Neapel. **40.** 357. Nizza. **47.** 150. 460. Novara. **48.** 357. Pesaro. **35.** 330. Pisa. **42.** 669. Ravenna. **42.** 492. Smirna. **45.** 483. Treviso. **39.** 216. Turin. **47.** 684.

Gjertz, Frl. Jakob., junge Pianofortespiel. in Norwegen. **43.** 16.

Gladau, Musikdir. und Domorgan. zu Königsberg. **47.** 298.

Gladowska, Sgn. Const., aus Mailand, in Warschau. **33.** 172.

Glady, Prof. der Musik in Vevay. **34.** 384.

Glantzer, Seminarlehrer zu Petersbagen. **46.** 66.

Glaser, Franz, früher in Wien, kommt als Kapellmeister an's königstädter Theater in Berlin (an Stegmayer's Stelle). **32.** 492. — 585. **34.** 816. **35.** 652. 716. **37.** 251. 477. geht als Hofkapellmeister nach Kopenhagen. **44.** 582. — **45.** 416. **47.** 902. **49.** 199. 228. zum Mitgl. der Cäcilienakademie in Rom ernannt. **46.** 846. vom Kaiser von Oestreich mit einem Ringe beschenkt. **46.** 846. Direktor des kopenhagener Konservatoriums. **47.** 29. erhält den Danebrogorden. **49.** 487.

—— Festouverture, in Berlin aufgeführt. **32.** 621.

—— Finale aus Goethe's Claudine, in Berlin aufgeführt. **34.** 303.

—— Musik zu verschiedenen Schauspielen, Possen, Pantom. etc., aufgeführt in Berlin. **32.** 621. 684. **33.** 173. 694. 763. **38.** 214.

41. 722. 42. 497. Prag. 33. 328. 38. 852. Wien. 31. 29. 232. 327. 758. 792. 32. 274. 285. 604. 33. 178. 40. 141.

Gläser, F., Oper: Des Adlers Horst, aufg. in Berlin. 35. 63. 129. 261. 839. 39. 708. Bremen. 37. 9. Dessau. 37. 168. 38. 81. Frankfurt a. M. 47. 313. 48. 300. Hamburg. 50. 696. Kassel. 37. 497. 38. 123. 39. 112. 667. 41. 604. 46. 800. Königsberg. 37. 833. Leipzig. 35. 454. 670. Prag. 36. 13. 45. 756. Riga. 49. 512. Rudolstadt. 48. 689. Strassburg. 39. 815. — Klavierauszug. (R) 35. 573.

—— Oper: Andrea, in Berlin aufgeführt. 43. 364.

—— „ Das Auge des Teufels, in Berlin aufgeführt. 42. 247.

—— „ Aurora, in Berlin aufgeführt. 38. 292. 363.

—— „ Die 4 Haimonskinder, in Wien aufgeführt. 32. 274.

—— „ Die Hochzeit am Comosee. 50. 768.

—— „ Der Rattenfänger von Hameln, aufgeführt in Berlin. 39. 735. 832. — Klavierauszug. (R) 40. 569.

—— Trauerkantate, in Berlin aufgeführt. 39. 363.

—— 6 Romanzen mit Pianof. (R) 36. 423.

—— 3 Nationallieder. „ 43. 400.

Gläser, Karl, Melodiencabuch zu Lieth's Kindergedichten. (R) 33. 773.

—— Musikal. Schulgesangbuch. (R) 33. 773.

Glammacher, Kantor in Usingen. 45. 117.

Glaser, Frau Jul., geb. Ehert, Sängerin in Prag. 43. 276. 493. 680 fg. 1075.

Glasgow, Brand des Stadttheaters das. 47. 942.

Glauchau, Musikfest daselbst. 43. 206.

Gleichauf, Rud., Violinist in Frankfurt a. M. 50. 816.

Gleichauf, Frl., Sängerin, in Frankfurt a. M. 48. 165.

Gleichen, bei Gotha, Gesangfest das. 44. 766.

Gleichmann, J. A., Betrachtungen über Musik als Wissenschaft. 2. Abth. 32. 837. Werth der Kirchenmusik. 33. 837.

—— Kantaten für die Kirche, Nr. 1. Part. (R) 39. 267. — Nr. 2 (für Männerchor). 42. 788.

—— Kant. zur Feier des Reformationsfestes für 4 Singst. mit Orch. Klavierauszug. (R) 40. 835.

Gleim, Pagettist in Kassel. 41. 603.

Gley, Frl., Sängerin in Wien. 34. 550.

Gliemann, Sänger in Schwerin. 44. 46.

Glier, sen., Instrumentenmacher in Klingenthal, erhält die sächs. gold. Medaille. 48. 94.

Glinka, Mich., russ. Komponist und Pianofortespieler. 50. 7 fg. in Madrid. 48. 142. Mailand. 35. 751. Valladolid. 47. 936.

—— Oper: Alles für den Czaren. 42. 729., soll in Druck erscheinen. 44. 838. Einiges daraus in Paris aufgeführt. 47. 351. 383.

Gloucester, Musikfest das. 43. 782. 49. 750. 50. 670.

Glöggl, Archivar am Conservatorium zu Wien und Concertgeber. 32. 616. 34. 428. 35. 396. 37. 600. 38. 404. 39. 116. 40. 175. 42. 376. 43. 771. 45. 500. Auskunftsbuch über Musik. Angelegenheiten. 41. 447. Verein zur Beförderung der Kirchenmusik. 45. 586.

—— musikal. Geschichtskalender für Oesterreich. (R) 44. 389.

Glossop, Dem., s. Demeric.

Gley, Bassist aus Hamburg, in München. 32. 800. — in Dresden. 37. 47. Hamburg. 49. 467. 50. 761.

Gluck, Christoph v., Berichtigung seines Geburtstages. 34. 746. über seinen wahren Geburtsort. 45. 47. Spanische Apostrophe an ihn, von Yriarte. 32. 96. Zug aus seinem Leben. 41. 616. Seine Opern in Berlin — Anfrage. 39. 327. Antwort darauf. 39. 379. Die Witwe seines letzten Nachkommlings. 50. 366. Denkmal in der Barbarakirche zu Wien beabsichtigt. 43. 246. Denkmal in München beabsichtigt. 49. 205. 50. 682. 718. Sein Grabmal in Wien. 47. 766. Herstellung dess. 48. 199. 488.

—— De profundis, in Berlin aufgeführt. 42. 619. 44. 328. 47. 289. Dresden. 50. 207.

—— Hymne, in Bonn aufgeführt. 48. 323.

—— Oper: Alceste, aufgeführt in Berlin. 31. 239. 33. 426. 39. 552. 611. 707. 756. 40. 272. 314. 41. 928. 1030. 43. 81. 44. 238. 50. 718. Danzig (m. Pianof.) 39. 580. Dresden. 48. 506. Königsberg. 32. 717. München. 43. 304. Neustrelitz. 36. 596. Weimar. 36. 676. — Ouverture daraus, aufgeführt in Frankfurt a. M. 45. 92. Leipzig. 34. 299. 39. 246. 46. 707. 48. 821. — Stücke dar., aufgeführt in Breslau. 47. 457. Leipzig. 34. 299. 37. 301. 46. 707. 48. 821. Paris. 42. 190. 47. 167. 50. 240. Prag. 40. 577.

Gluck, Chr. v., Oper: Armida, aufg. in Berlin. 31. 239. 181. 33. 376. 427. 39. 127. 195. 275. 362. 756. 40. 211. 272. 336. 514. 41. 146. 1030. 42. 72. 43. 172. 45. 314. 360. 46. 291. Dresden. 45. 270. 47. 253. 48. 487. Neustrelitz. 36. 596. Weimar. 34. 612. 35. 528. 41. 662. 44. 147. — Ouverture u. a. Stücke daraus, aufgeführt in Berlin. 42. 1000. Paris. 41. 396. 43. 368. 48. 326. 376.

—— Oper: Iphigenie (ohne Zusatz), aufgeführt in London. 42. 736. 44. 610. Wien. 38. 397. 39. 92. 292. 40. 98. — Ouverture daraus (ohne Zusatz), aufgeführt in St. Cloud. 42. 870. Dresden. 47. 875. Frankfurt a. M. 37. 148. 41. 46. Hechingen. 39. 161. Kassel. 42. 599. Leipzig. 36. 126. 37. 250. 40. 791. 44. 801. Magdeburg. 36. 651. Prag. 33. 220. Stuttgart. 35. 619. Wien. 34. 562.

—— Oper: Iphigenie in Aulis, aufgeführt in Berlin. 43. 362. Dresden. 49. 429. Leipzig. 37. 836. Weimar. 32. 504 fg. 33. 513. 38. 610. 691. — Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 31. 212. 34. 802. 43. 589. 44. 291. 46. 241. Düsseldorf. 40. 328. Erfurt. 45. 254. Halle. 32. 427. Köln. 46. 276. Leipzig. 32. 671. 35. 801. 40. 129. 43. 122. 245. 46. 226. 47. 26. 804. 49. 125. 50. 69. 648. Magdeburg. 33. 688. Paris. 42. 206. Poitiers. 42. 582. Prag. 40. 577. 44. 402. 48. 271. Strassburg. 38. 709. Wien. 41. 447. — Stücke daraus, aufgef. in Paris. 42. 206. Poitiers. 42. 582. Stuttgart. 33. 190. — Ouvert. daxu, für 2 Pianof. arrang. (R) 43. 1086.

—— Oper: Iphigenie auf Tauris, aufgeführt in Berlin. 31. 560. 33. 134. 240. 35. 508. 570. 645. 36. 91. 155. 645. 815. 38. 430. 497. 514. 39. 57. 195. 389. 707. 40. 131. 272. 693. 785. 41. 70. 590. 1030. 42. 71. 619. 891. 997. 44. 67. 166. 45. 136. 360. 849. 46. 320. 752. 823. 47. 19. 49. 422. Breslau. 43. 1102. Danzig. 47. 303. Dessau. 41. 1049. Dresden. 47. 95. 359. Halle (in Conc.) 39. 492. 42. 844. 44. 831. Hamburg. 34. 746. (47. 60.) Königsberg. 32. 717. Leipzig. 42. 373. Mannheim. 37. 150. München. 31. 392. 583. 32. 58. 566. Prag. (38. 852.) 45. 266. 47. 830. 48. 370. Weimar. 33. 513. 39. 691. 46. 291. Wien. 37. 114. — Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 47. 377. 48. 606. Bremen. 32. 705. Leipzig. 39. 242. 509. Prag. 34. 284. 44. 405. Würzburg. 34. 853. — Stücke daraus, aufgeführt in Frankfurt a. M. 41. 308. 49. 830. Königsberg. 38. 681. Leipzig. 40. 129. 42. 973. 48. 92. Paris. 41. 358. 42. 983. 43. 286. Würzburg. 34. 853.

—— Oper: Orpheus und Eurydice, aufgeführt in Berlin. 44. 67. Breslau (im Conc.) 33. 597. Dresden. 40. 353. — Stücke daraus, aufgeführt in Berlin. 35. 259. 49. 80. Hamburg. 45. 617. 48. 850. Lübeck. 41. 585. Paris. 49. 204. Strassburg. 38. 709.

—— Ouverture, aufgeführt in Leipzig. 35. 494. Riga. 38. 643.

—— Lieder und Oden von Klopstock, für Singstimme mit Pianof. (R) 42. 509.

—— Hymne, Gesänge aus seinen Opern mit Pianof. (R) 44. 577.

Glückstadt, Gesangfest daselbst. 44. 636.

Glycinaphon, neues Instrument, erfunden von Catterini. 39. 668. 720. 40. 386. 445.

Gmünd, Liederfest das. 46. 462.

Gnauth, Frl. Emil., Sängerin, in Stuttgart. 33. 546. 34. 105. 107. 119. 495. 35. 17. 35. 622.

Gnauth, Karl, Bassist das. 33. 575.

Gnecco, Opernkomponist, Biogr. und Verzeichniss seiner Opern. 43. 930.

—— Oper: La prova dell' opera seria, aufgeführt in Acqui. 44. 1035. Alessandria. 40. 396. Berlin. 43. 778. Bologna. 46. 357. Breslau. 34. 315. Crema. 43. 641. Cremona. 39. 310. Florenz. 42. 494. Riegenfurt. 48. 144. Mailand. 31. 196. 36. 857. 39. 718. 43. 930. 49. 655. Monza. 43. 932. Neapel. 34. 566. 36. 516. 631. 37. 499. 40. 111. 44. 240. Ospglio. 45. 348. Orsa. 45. 803. Ovada. 44. 1035. Pisa. 35. 346. S. Remo. 45. 348. Triest. 41. 936. Turin. 40. 179. Venedig. 37. 830. Wien. 42. 131. 43. 1130.

Gned, Frl. Luise, Sängerin von Pesth, in Prag. 32. 632. 33. 120. 220 fg. 833. 849. 34. 91 fg. 350. 463. 35. 349. — in Bergamo. 37. 657. Cagliari. 38. 176. Hamburg. 34. 245. London. 44. 610. Mailand. 37. 299. 359. 38. 762. 39. 289. Strassburg. 36. 486. 37. 298. Verbeir. s. Poissl, s. d.

Gned, Frl. Nina, deren Schwester, Sängerin in Prag. 32. 120. 222. 328 fg. 454 fg. 833. 849 fg. 34. 92. 350. 463. 35. 802. 36. 14 fg. 30 fg. 552. 454. geht ab. 36. 463.

Gneib, Frl., Sängerin, in Dessau. **37**. 169. Schwerin. **44**. 46.
Gnocchi, Aug., Oper: Lucinda di Roccaforte, in Novara aufgeführt. **47**. 686.
Gnone, Barit., in Cremona. **46**. 408. Modena. **48**. 355. Neapel. **46**. 506. Palermo. **47**. 75. 396. Turin. **48**. 107.
Gnüge, Frd., Gesänge für Singst. mit Pianof. 5. W. (R) **41**. 1022.
—— In die Ferne, „ „ „ „ „ 6. „ „ „ 1028.
Gobbetti, Gasp., Bassist in Ferrara. **41**. 625.
Gobbi, Bass- und Sopransänger, in Berlin. **34**. 333. 363. Leipzig. **34**. 533.
Gobbi, Sga., Sängerin, in Belluno, Ceneda, Feltre. **43**. 957.
Gobetti, Sga., Sängerin in Spoleto. **45**. 395.
Gockel, Aug., aus Wilhadessen, Pianofortespieler (Zögling des Konservatoriums) zu Leipzig. **47**. 332. **49**. 280.
God save the king — ist Händel dessen Verf.? Von Militz. **38**. 521. — Ueber dess., von Schmid. **50**. 237.
Godefroy, Musikdirektor in London. **50**. 239.
Godefroy, Jul., Komponist und Harfensp. in Paris, † **42**. 360.
Godefroy, Alph., dess. Bruder, Musiklehrer in Boulogne. **43**. 823.
Godefroy, Felix, Harfenspieler in Paris. **49**. 63. 342.
Godillon, Juliette, Organistin zu Meaux — Contes fantast. de Hoffmann, trad. p. Pianof. **50**. 320.
Göbel, Johann, Violinist in Prag. **40**. 239.
Göbel, J. G., Schiebeschützzeuliad, für 4 Männerstimmen. 41. W. (R) **42**. 660.
—— Sonett, für 4 Männerst. 42. Wk. }
—— Ständchen „ „ „ 56. „ } (R) **42**. 660.
—— Jägerfreude, Chor „ „ „ 61. „ }
Göbel, Pianofortelehrer und Komponist in Moskau — Quartett-Unterhaltungen das. **40**. 331.
Göck, Militärmusikdirektor in Paris. **50**. 736.
Göcke, Bassist in Halle. **31**. 625.
Gödecke, Veeil. in Braunschweig **35**. 163.
Gödecke, H., 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 3. W. (R) **50**. 281.
Gödicke, Heinr. Gfr., Musikdirektor in Reval, als Kapellmeister in Petersburg angestellt. **34**. 340. **40**. 530.
Gödicke, Karl, Musikdirektor in Moskau und Stifter eines deutschen Gesangvereins. **40**. 270 fg.
Gödicke, Oboist in Coburg. **43**. 85.
Göbring, J. G., Violinist in Coburg. **43**. 85.
—— Introd. et thème var. p. Viol. av. acc. Or. 1. (R) **37**. 690.
Göpfert, Frl., Pianofortespielerin in Neustrelitz. **36**. 598.
Görgl (Görgel), Kapellmeister am Leopoldst. Theater zu Wien, Musik zu Possen u. dgl., das. aufgeführt. **40**. 133. 339. 579. als Musikdirektor in Pesth angestellt. **47**. 636.
Görlich, Frl. Aga., Sängerin in Posen. **43**. 657.
Görlitz, Nachrichten. **45**. 69. **46**. 883. Oberlaus. Gesangfest das. **37**. 763.
Görner, C., 3 deutsche Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **37**. 763.
—— A la Strauss, Walzer für Pianoforte. (R) **37**. 856.
—— Fantaisie et Variat. p. Pianof. Oe. 3. „ **38**. 74.
Görner, Hornist aus Warschau, in Breslau. **33**. 596.
Görner, Theaterdirektor in Neustrelitz. **45**. 720 fg.
Görner, Frau, Sängerin in Neustrelitz. **36**. 595. **45**. 720 fg.
Görz, Nachrichten. **36**. 570. **42**. 201. **43**. 986. **46**. 115. 880.
Goethe — sein Tod. **34**. 220. Todtenfeier am königstädter Theater zu Berlin. **34**. 302. in Wien. **34**. 562. sein Briefwechsel mit Zelter. **36**. 194. Bruchst. daraus. **37**. 101. über dess. von Militz. **36**. 457. Aus seinem Briefwechsel mit einem Kinde. **37**. 366. 12 Briefe G.'s an Reichardt. **44**. 25. 49. Sein Verhältniss zu Reichardt. **44**. 129.
Goethe, Walter v., dessen Enkel, Komponist in Weimar. **41**. 616. **42**. 127.
—— Oper: Asselmo Lancia, in Wien aufgeführt. **41**. 905. Weimar. **42**. 750.
—— Oper: Der Gefangene von Bologna — **48**. 246.
—— 4 Lieder mit Pianoforte. 1. Wk. (R) **42**. 655.
—— Allegro p. Pianoforte. 2. „ „ **43**. 796.
—— 6 Lieder mit Pianoforte. 14. „ „ **47**. 5.
Göthel, Frdr. Wilh., Orgelbauer in Berstenburg. **49**. 648.
Götschy, J., 2 Rondo's a 4 m. p. Pianof. Oe. 21. (R) **42**. 223.
Göttingen, Nachrichten. **31**. 195. **39**. 79. 98. **46**. 289. 701. Der Cäcilienverein daselbst. **41**. 567. Erklär. desh. **41**. 729.
Götz, Noë, junger Pianofortesp. in Frankfurt a. M. **44**. 115. 243.
Götz, Regisseur aus Mainz, Mitdirektor der deutschen Oper in London. **44**. 610.
Götz, Stadtmusikus in Züllichau. **44**. 779.
Götz, Dr., Dilett. in Danzig. **47**. 224.
Götze, Benjam., Stadtmusikus in Jena. **34**. 124. 452. **35**. 298. **38**. 56. 866.
Götze, C., dessen Bruder, Musikdirektor und Violinist in Weimar. **33**. 513. **34**. 195. **35**. 28. 563 fg. **36**. 677. **39**. 704. **42**. 126 fg. 770. **44**. 160. in Erfurt. **33**. 561. in Jena. **34**. 432. **35**. 271. **36**. 370. **38**. 866.
—— Musik zum Schauspiele: Die Majoratsherren, in Weimar aufgeführt. **33**. 513. — Ouverture daraus, f. Pianof. (R) **33**. 613. für 4 H. **33**. 781.
—— Musik zu Schiller's Glocke, dramat. bearbeitet, in Weimar aufgeführt. **39**. 392. — Ouverture dazu, in Leipzig aufgeführt. **33**. 796.
—— Oper: Der Gallego, in Weimar aufgeführt. **36**. (620.) 666. **38**. 611. in Königsberg. **40**. 79.
—— Operette: Blumen und Schmetterlinge, in Weimar aufgeführt. **41**. 665.
—— Ouverture, in Weimar aufgeführt. **35**. 563.
—— Symphonie, nach drei beethoven'schen Stücken arrangirt, aufgeführt in Leipzig. **33**. 245.
—— Ca ira, en forme d'écoss. p. Pianof. 5 à m. } (R) **32**. 836.
—— Fantas. über die Marseill. f. „ zu 4 H. }
—— Variat. für Viol. m. Begleit. einer 2. V. 20. Wk. Hft. 2. (R) **34**. 587. — Hft. 3. **35**. 215. — Hft. 4—6. **36**. 338.
Götze d. Jüng., Violinist in Weimar. **34**. 196. 616. **38**. 631. **39**. 704. in Jena. **35**. 279. 298. **37**. 864. — als Tenorist in Weimar. **38**. 612. **41**. 690. **42**. 127. **43**. 594. 613. **44**. 505. **46**. 292 fg. **47**. 123. **49**. 808. **50**. 797. als Gesanglehrer. **48**. 225. geht nach Paris. **48**. 519. — in Bonn. **47**. 395. Jena. **47**. 865. Kassel. **36**. 765. Leipzig. **49**. 145. 527. 606. **50**. 176.
Götze, Frau, Sängerin in Weimar. **44**. 505.
Götze, Tenorist aus Petersburg, in Königsberg. **34**. 684.
Götze, Jos. Fr., 6 leichte Quart. f. 2 Viol., Bc. u. VC. **48**. Wk. **43**. 729.
Goggi, Sga. Emil., Sängerin, in Barcellona. **45**. 802. **46**. 557. 881. **47**. 510. 731. **48**. 413. Florenz. **44**. 296. Livorno. **43**. 1021. Mailand. **44**. 1033. Padua. **44**. 358 fg. **45**. 367. Rom. **44**. 1008. Venedig. **43**. 644. **44**. 884. Verona. **45**. 366. Vicenza. **45**. 462.
Gogier, Frau, Sängerin in Lausanne. **35**. 479.
Gohl, Flötist in Breslau. **33**. 91. **35**. 399. in Freiburg. **36**. 586.
Gold, Leon., Violinist in Wien. **34**. 416. **36**. 762. **38**. 849.
—— Ouverture, daselbst aufgeführt. **38**. 550.
Goldberg, Joseph, Violin. in Wien. **37**. 379. **38**. 463. **40**. 369. in Triest. **42**. 473.
Goldberg, Frl. Fanny, (od. Franziska?), dess. Schwest., Sängerin in Wien. **35**. 820. **36**. 761 fg. **37**. 203. 379. **38**. 464. 812. **39**. 92. 543. 732. **40**. 539 fg. — in Bergamo. **42**. 471. Bologna. **43**. 91. das. zum Mitglied der Accad. filarmon. ern. **43**. 92. Cremona. **43**. 935. **44**. 326. Florenz. **42**. 668 fg. Genua. **44**. 1006. Mailand. **40**. 873 fg. **41**. 271. Neapel. **45**. 636. 910. **46**. 197. 339 fg. Padua. **41**. 695. 935 fg. Perugia. **42**. 916. Triest. **43**. 570. Turin. **41**. 646. Venedig. **44**. 883 fg. Verona. **45**. 462. verlässt die Bühne. **46**. 342 und heir. Ces. Manini. **46**. 342.
Goldberg, Frl. Julie, deren Schwester, Sängerin in Wien. **37**. 379.
Golde, H. J., Introd. u. Variat. f. Klarin. m. Orchest. 1. Wk. (R) **33**. 748.
Golde, Musikdirektor in Erfurt. **41**. 151. 710. **44**. 777. 945. **45**. 254. 870. **46**. 192. 796. **47**. 839. **49**. 43. mit seinem Chor in Halle. **41**. 374.
—— Festkantate, in Erfurt aufgeführt. **46**. 797.
Golde, Ado., dessen Sohn, 12jähriger Pianofortespieler in Erfurt. **45**. 254.
Goldini (Goldrini), Sga., Sängerin, in Florenz. **41**. 882. Siena. **42**. 949. **43**. 138.
Goldschee, Theaterunternehmer in London. **44**. 611.
Goldschmidt, Otto, aus Hamburg, Pianofortespieler (Zögl. des Konservat.) zu Leipzig. **46**. 755. **47**. 332. in Hamburg. **49**. 28. 233. 339. **50**. 777. 819.
Goldschmidt, Sigism., Pianofortespieler (u. Komp.) in Prag. **41**. 425. **42**. 300. **47**. 43. 682. **44**. 398 fg. 531. **45**. 238. 283. **47**. 138. als Pianofortelehrer und Komp. **44**. 395 fg. zum

Mitglied der schwed. Kunstakad. ern. **47.** 599. — in Berlin **45.** 197. **46.** 79. 172. Leipzig. **45.** 994. Paris. (**47.** 961.) **48.** 128. 221.

Goldschmidt, S., Ouverture, in Prag aufgeführt. **45.** 237. 283.

—— Ouverture zu Romeo und Julie, ebendas. aufgef. **41.** 410.

—— —— Frühlingsgenuss, in Prag aufgef. **45.** 346. 362. **47.** 362. in Berlin. **46.** 79. Leipzig. **46.** 78.

—— Ouverture zu Undine, in Leipzig aufgef. **47.** 915.

—— Der todte Jäger, Stereonolied, für Singst. mit Pianof. 1. Wk. (R) **43.** 166.

—— Der Pilger, Lied für Singst. mit Pianof. (R) **43.** 166.

—— 3 Gedichte, für Singstimme mit Pianof. 2. Wk. (R) **43.** 1039.

—— 6 Etudes p. Pianof. 4. Wk. (R) **45.** 41. — **48.** 129.

—— Sonate pour Pianof. 5. Wk. „ **46.** 53. — **48.** 532.

—— Scène de bal, Rondo p. Pianof. 11. Wk. **47.** 133.

—— Airs bohêmes p. Pianof. (R) **47.** 454.

—— 6 Etudes p. Pianof. Oc. 13. (R) **48.** 129.

—— Seconde Sonate p. Pianof. Oc. 8. (R) 232.

Golinelli, Pianofortespieler in Bologna. **42.** 668. **47.** 152. in Mailand. **46.** 828. Parma. **46.** 142.

—— Stadt p. Pianof. Op. 15. (R) **46.** 365.

Goller, Priest. a. Musiklehr. am insbruck. Musikverein. **36.** 622.

Gollmick, Karl, in Frankfurt a. M., Dir. der Liedertafel. **43.** 757. **44.** 46. — 50. 663.

—— Ein Wort über die Streicher'schen und Graff'schen Flügel. **34.** 330. Entgegnung auf einen Aufsatz über Opernsdichtung. **45.** 155. Die Verschwörung der Instrumente. **49.** 85. Erklärung über sein Opernbuch: „Der Müller und sein Kind," komp. von Hiller. **50.** 221. Versuch zu einem neuen deutschen Operntexte. **50.** 312. 323. 341. 359. 373. (Auch Verfasser vieler Berichte aus Frankfurt a. M.)

—— Deutscher Sängersaal, Auswahl von Gedichten zum Kompon. (R) **44.** 226.

—— Der Unsterbliche, Roman. (R) **49.** 865.

Gollmick, Ado., dessen Sohn, Violinist in Frankfurt a. M. **44.** 357. **46.** 156. 430. in London. **49.** 411. 585.

Gollermann, Violinist in Hamburg. **34.** 29.

Goltermann, Chordirektor in Schwerin. **47.** 246.

Gomez, Oper: Ines, in Cadix aufgeführt. **48.** 143.

Gomez, Tenorist, in Barcellona. **44.** 1010. **45.** 370. 802. Madrid. **47.** 227. Valencia. **46.** 207. **47.** 229. 510. 750. **48.** 143. 413.

Gomis, J. N. (Spanier), Komponist in Paris. Nekrolog. **38.** 873. **41.** 768.

—— Oper: Le diable à Seville, Klav.-Ausz. (R) **36.** 33.

—— „ Der Lasttrager, in Berlin aufgef. **38.** 291.

—— „ Le Revenant, in Paris aufgeführt. **36.** 194.

Gomolka, Nic., 10 psaumes à plus voix. (R) **41.** 946.

Gonella, Giov., Bassbuffo. in Cagliari. **44.** 300.

—— Oper: Riccardo, dar. aufgef. **38.** 329.

Gonzi, Sign. Nev., Guitarrelehrer in Strassburg. **40.** 567.

Goossens, Frau, Sängerin in Strassburg. **31.** 44.

Gordigiani, J. B., Gesangslehrer am prager Konservat. **39.** 741. 775. **40.** 78. 440. **41.** 544. **48.** 236. **50.** 679. als Sänger das. **43.** 386. **45.** 284. 426. 773. **46.** 97. 273. **48.** 493.

—— Oper: Consuelo. **47.** 832. in Prag aufgef. **48.** 491.

—— „ Pygmalion. **47.** 542.

—— Regina coeli, Salve Regina, Part. und Part. u. St. (R) **36.** 148.

—— Salve mundi domine, Part. u. Stimm. (R) **36.** 148.

—— 12 Aufzüge f. 4 Transp. a. Pauk. (R) **37.** 854.

—— Ecce quomodo, f. 2 Singst. u. Org. R. **38.** 272.

—— 19 canzon. ital. e Pianof. Op. 11. (R) **42.** 718.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. Op. 16. (R) **45.** 190.

Gordigiani, Luc., Kantate, in Florenz aufgef. **37.** 783.

—— Oper: Gli Aragonesi in Napoli, in Florenz aufgeführt. **43.** 711. in Livorno. **44.** 1021.

—— Oper: Tristi tiranni, in Florenz aufgeführt. **45.** 413.

—— „ Un' eredità in Corsica, ebendas. aufgef. **49.** 691.

—— „ Fausto, ebendas. aufgef. **39.** 196.

Gordon (Gordon-Archer), Frau, geb. Brow, Sängerin, in Strassburg. **38.** 616. in Baden — Ankündigung ihres Concertes das. **38.** 688. in Strassburg als Theilnehmerin an Louis Napoleon's Attentat verhaftet. **38.** 702.

Goré, Bassist, in Cannobio. **48.** 125. Orzinuovo. **48.** 124. Piacenza. **46.** 812. Triest. **47.** 493.

Gorenflo, blinder Flötist aus Bruchsal, in Mannheim. **37.** 481.

Gori, Gaet., Violinist in Livorno. **43.** 466. Camerino. **42.** 490. Fabriano. **46.** 355. Forli. **41.** 856. Saluzzo. **48.** 357. S. Sepolcro. **43.** 138. Talentino. **42.** 915.

Gorin ad. Gorini, Fortun., Bassist, in Bassano. **47.** 187. Ferrara. **46.** 357. Florenz. **48.** 342. Görz. **46.** 115. Pordenone. **44.** 884. Treviso. **44.** 359. Triest. **47.** 900 fg. Turin. **48.** 107. Udine. **46.** 880. Venedig. **44.** 359. **45.** 811. **47.** 188. 657. Verona. **45.** 366. Vicenza. **47.** 492.

Gornacy, Frl., Sängerin in Danzig. **34.** 27. **39.** 573.

Gory, v., Baritonist in Strassburg. **49.** 779.

Gosebruch, Flötist, in Leipzig. **38.** 745. **39.** 13. 852. **40.** 879. **43.** 937. Jena. **38.** 866.

Gossec, ✝ in Passy bei Paris. **31.** 372.

—— Offertor., in Dresden aufgef. **45.** 302.

—— „ für 2 Ten. u. 1 Bass. (R) **44.** 759.

—— Stück aus einer Jagdsymphonie, in Brüssel aufgef. **42.** 120.

Gotha, Nachrichten. **33.** 193. **34.** 351. 365. **38.** 328. **43.** 375. **44.** 747. **49.** 389. **50.** 328. 345. 425. Gesangfest daselbst. **46.** 602. **47.** 766. Neue Orgel das., v. Schulze. **44.** 581. Neues Theater das. **38.** 415.

Gothenburg, Nachrichten. **44.** 550.

Gottardi, Sgn. Giud., Sängerin, in Ancona. **45.** 396. Camerino. **42.** 490.

Gottdank, Tenorist in Wien. **31.** 214. 684. 738. 777. **32.** 112. **33.** 25. 39. 391. **34.** 235. 351. **36.** 530. **38.** 812. **42.** 132. **43.** 367.

Gotti, Giov., Oper: Ser Mercantonio, aufgef. in Neapel. **45.** 394.

Gottlich, Frl., Sängerin in Lemberg. **45.** 153.

Gottschalk, Moreau, Pianofortespieler in Paris. **48.** 29.

Gottwald, Heinrich, Violinist in Prag. **43.** 387. 680. als Horn. das. **45.** 346. 441. **46.** 93.

Gouffé, Kontrabassist in Paris. **49.** 881.

—— Traité s. la contrebasse. **41.** 712.

Gounod, Ch., erhält im pariser Konservatorium den ersten Preis. **41.** 450.

—— Vokalmesse, in Wien aufgeführt. **45.** 587.

Gouvy, Frl. de, Prof. der Harmonie am pariser Konservatorium. **45.** 574.

—— 12 Etuden p. Pianof. (R) **46.** 734.

Gouraud, Dem., Sängerin aus Paris, in Petersburg. **42.** 29.

Gout, Violinist, erhält am pariser Konserv. einen Preis. **50.** 611.

Gouy v. Theod., Symphonie, in Paris aufgef. **49.** 338.

Graban, Familie, in Bremen. **31.** 842.

Graban, Andr., Violoncellist in Leipzig. **33.** 148. 242. **34.** 298. **35.** 179. 241. 834 fg. **36.** 265. **38.** 133. 273 fg. **39.** 243 fg. 752. 788. **40.** 31. 111. 167. 182. 263 fg. 819. **41.** 15. 72. 981. **42.** 318. **43.** 122. **46.** 257. 788. 804. **47.** 262. 819 fg. — in Bremen. **35.** 320. 415 fg. **48.** 182. Hannover. **48.** 182. Meerseburg. **35.** 150.

Graban, Georg, Tenorist in Bremen. **31.** 432. **32.** 738. Dir. des Gesangvereines das. **34.** 634.

Graban, Frl. Adelheid, Sang., in Bremen. **31.** 63. 432. **32.** 738. **34.** 58. **35.** 320. in Lübeck. **41.** 583 fg.

Graban, Frl. Henr., Sängerin in Leipzig. **31.** 170. 201. 261 fg. 649. 823. **32.** 145. 241 fg. 373. 671. 686. 706 fg. 732. **33.** 110 fg. 243 fg. 683. 796. 802. **34.** 77 fg. 298 fg. 629. 730. 868. **35.** 109 fg. 241 fg. 706. 834. **36.** 98. 127. 130. 205 fg. 729 fg. **37.** 301 fg. 688. 704 fg. 835 fg. 853. **38.** 87 fg. 104. 273 fg. 325. 692. 694. 740. 765. **39.** 10 fg. 46 fg. 253 fg. 743 fg. — in Bremen. **31.** 550. **35.** 321. 415 fg. Düsseldorf. **38.** 410. Halle. **32.** 126 fg. 173 fg. **37.** 382. Naumburg. **43.** 885. — verehel. Braun, s. d.

Graban, Frl. Marie, Sängerin in Bremen. **35.** 785. **37.** 244. **37.** 314. 396. **43.** 279.

Graben-Hoffmann, Komp. und Sänger in Berlin, ✝ **50.** 831.

Grabinger, Bassist in Prag. **45.** 427.

Gradehand, Ferd. Leber., Organist und Pianofortelehrer in Leipzig — Nekrolog. **44.** 485.

Graduale, Bedeutung desselben. **31.** 769.

Graefe, Dr. Heinr., Archiv für das prakt. Schulwesen (R) **31.** 153. 831. **32.** 238.

Graff, Violin., in Hamburg. **34.** 29. 243. in Strassburg. **34.** 369. **40.** 546. **42.** 510.

Graff'sche Flügel — ihr Unterschied von den streicher'schen. **34.** 330.

Graffigna, Ach. (Gatte der Sängerin Trivulzi), Dir. des Theaters in Odessa. **48.** 144. 756.

—— Oper: Eleonora di S. Bonifacio, in Verona aufgef. **45.** 692.

—— „ Ester d'Engaddi, in Odessa aufgef. **48.** 414.

—— „ Ildegonda e Riccardo, in Mailand aufgef. **44.** 375.

—— „ Un lampo d'infedeltà, in Como und Lodi aufg. **41.** 195.

—— „ Miguoni e Faulin, in Florenz aufgef. **46.** 87.

—— „ Gli ultimi giorni di Suli, in Odessa aufgeführt. **48.** 144.

Grahn, Frl., Sängerin in Halberstadt. **33.** 108.

Gramaccini, Franc., Bassist in Terni. **37.** 344.

Gramaglia, Sgr., Sängerin, in Brescia. **48.** 375. Carpi. **46.** 812. Genua. **47.** 459. Görz. **46.** 115. Mantua. **45.** 800. Palermo. **43.** 347. Piacenza. **47.** 687. Triest. **44.** 904. Turin. **44.** 296. Vicenza. **45.** 949.

Granada. Nachrichten. **44.** 1054. **45.** 370. 483. 802. **46.** 557. **47.** 935.

Granara, Ant., Oper: Un avventura teatrale, in Venedig aufgeführt. **38.** 863.

—— Oper: Elisa di Montalticri, in Genua aufgeführt. **34.** 569. in Mailand. **35.** 362.

—— Oper: Giovanna I da Napoli, in Venedig aufgeführt. **38.** 533.

Granchi, Sgr., Sängerin, in Codogno. **44.** 340. Madrid. **46.** 208. Mailand. **42.** 682 fg. Neapel. **40.** 113. 556. 723. **41.** 368. 606. 839. **42.** 232. Pavia. **44.** 904. Turin. **43.** 139. Venedig. **45.** 480 fg.

Grancini, Sgr., Sängerin in Monza. **48.** 373.

Grandi, Claudia, 13jährige Sängerin in Como. **35.** 639.

Grandi, Giov., Posaun. in Rimini. **35.** 310. **36.** 797. Jesi. **37.** 62.

Grandi, Gius., Bassist in Asti. **44.** 299. Bagnacavallo. **46.** 195. Berlin. **45.** 849. **46.** 444. Corfu. **44.** 144. Mailand. **46.** 192. Oleggio. **42.** 951. Oneglia. **43.** 516. Pesaro. **44.** 832. Savari. **45.** 330. 459. Turin. **42.** 950. Vercelli. **42.** 516.

Grandolfi, Sgr., Sängerin in Cagliari. **40.** 143.

Grandolfi-Balzar, s. Balzar.

Grandville, Bassist in Strassburg. **38.** 295.

Granfeld, Tenor, in Kassel. **37.** 497. **38.** 122 fg. 139. in Wien. **45.** 433. **48.** 827.

Grange, de, Dil. in Neuruppin. **41.** 745.

Grangie, Ludw., Organist in Danzig. **47.** 219. — Biographie. **47.** 222. erhält die goldene Medaille. **47.** 790.

—— Ueber Orgelmixturen. **47.** 337. 353. Ueber Instrumentirung. **47.** 529. Beiträge zur Vervollständigung und Berichtigung der Theorie. **47.** 649. Ueber die harmonische Behandlung einzelner Formen. **47.** 767.

—— Crucifixus, in Berlin aufgeführt. **41.** 591.

—— Crucifixus a 6 voci c. org. (R) **32.** 590.

—— Salvum fac regem, in Berlin aufgeführt. **41.** 724.

—— Te Deum, in Königsberg aufgeführt. **47.** 196. 295.

—— Oratorium: Tobias, in Danzig aufgeführt. **47.** 14. 221.

—— 14 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **33.** 29.

Grapow, Frau, Sängerin in Altenburg. **42.** 320.

Gras, Mad., s. Dorus.

Grasse, Violoncellist in Oldenburg. **44.** 147.

Grasset, Orchestermitglied in Paris. **32.** 68.

Grassi, Carlo, Oper: Il Proscritto di altenburg, in Barcellona aufgeführt. **45.** 951.

Grassi, Gius., Violinist aus Piemont, in Bologna. **46.** 521. Mailand. **43.** 641. Paris. **42.** 383.

Grassi, Sgr. Carol., Sängerin, in Asti. **46.** 117. Crema. **44.** 288. Piacenza. **45.** 946. **46.** 117. Sondrio. **44.** 904. Vercelli. **44.** 1035.

Grassi, Sgr. Clement., Sängerin, in Novi. **46.** 372. Ostiglia. **46.** 541. Rom. **41.** 608. Venedig. **45.** 481. Verona. **45.** 800. als G.-Mazzetti, in Chiavari. **47.** 149. Cuneo. **47.** 878.

Grassi-Gigli, s. Gigli.

Grassini, Sgr., Sängerin am Hofe Napoleon's. **49.** 708 fg. 741.

Grassini, Sgr., Sängerin in Camerino. **33.** 319.

Grassl, nebst Familie, „Naturmusiker" aus Berchtesgaden, in Wien. **36.** 399. in Strassburg. **37.** 685.

Gratz, Nationalmonikfest das **45.** 758.

Graudens, Theater das. **49.** 438.

Graue, B. A., Kontrabassist in Haag. **42.** 136.

Graul, blinder Flötist aus Dessau, in Berlin. **41.** 336. Leipzig. **41.** 373.

Graumann, Frl., Sängerin aus Frankfurt a. M., in Düsseldorf. **47.** 394. 429.

Graun, Karl Heinr., Aufersteh. von Klopstock, in Hamburg aufgeführt. **49.** 853.

—— Motetten und andere Kirchenmachen, aufg. in Berlin. **35.** 600. 739. Dessau. **35.** 189. Leipzig. **42.** 185. Prag. **43.** 386.

—— Oratorium: Der Tod Jesu, Urtheil Friedrich's II. darüber. **31.** 216. wird in Breslau, zufolge einer Stiftung, zu jedem Charfreitage aufgeführt. **33.** 77. — aufgeführt in Berlin. **34.** 380. **42.** 346. **33.** 280 fg. 339. **34.** 363. **35.** 307. **36.** 301. **37.** 334. **38.** 297. 360. **39.** 273. **40.** 274. 336. **41.** 333 fg. **42.** 466. **43.** 405. **44.** 378. **45.** 329. **46.** 318. 321. 366. **47.** 290. **49.** 552. Bremen. **33.** 389. **37.** 396. Breslau. **33.** 77. 397. **35.** 400. **40.** 608. **41.** 433. **42.** 470. **43.** 443. **44.** 356. Danzig. **47.** 221. Darmstadt. **39.** 119. 771. Dessau. **34.** 56. **40.** 19. **43.** 180. Dresden. **38.** 272. Erfurt. **44.** 422. Göttingen. **46.** 289. Guben. **43.** 709. Halle. **40.** 388. **42.** 844. Herrnhut. **50.** 569. Jena. **44.** 422. Köln. **48.** 426. Königsberg. **31.** 309. **32.** 718. **34.** 514. 668. **35.** 603. **37.** 394. **38.** 446. **40.** 80. **42.** 112. **46.** 186. Leipzig. **31.** 282. **41.** 287. München. **41.** 320. Neustrelitz. **36.** 598. Oldenburg. **36.** 56. Petersburg. **40.** 483. Potsdam. **34.** 363. **36.** 301. **41.** 522. Stralsund. **34.** 711. Weimar. **34.** 616. **38.** 631. **45.** 633. — Stücke daraus, in Weimar aufgeführt. **32.** 407. Wien. **39.** 321. — Der Tod Jesu, in ausgez. Chorsätzen. (R) **32.** 724.

—— Orator.: Versöhnungsleiden Christi, in Breslau aufg. **35.** 400.

—— Ouverture zu Kleopatra, in Berlin aufgeführt. **45.** 137.

—— Passionskantate, in Berlin aufgeführt. **37.** 334.

—— Tedeum (zur Feier des hubertusburger Friedens). — Urtheil Friedrich's II. darüber. **31.** 216. in Leipzig aufgef. **34.** 77.

—— Aria coll' opera Britannico, e. Pianof. (R) **40.** 638.

's Gravenhage, s. Haag.

Gravigliè (Gravoiller), Oper: Il cambio delle spose, in Neapel aufgeführt. **38.** 314.

—— Oper: I quanti gialli, in Neapel aufgeführt. **42.** 232.

—— „ La sonnessa, „ „ „ „ **45.** 328.

Graz, s. Gratz.

Graziani, Ang., Tenorist in Bologna. **47.** 846. Florenz. **47.** 862. Rio Janeiro. **47.** 936. Rom. **48.** 322. Venedig. **47.** 900. **48.** 126.

Graziani, Mar., Bass., in Bassano. **38.** 262. Bergamo. **36.** 852. Como. **37.** 128. Genua. **39.** 198. Lucca. **39.** 287. 476. Modena. **36.** 666. Odessa. **41.** 833. **42.** 518. 703. 993. **46.** 882. Paris. **31.** 864. **32.** 68. 161. Pisa. **47.** 668. Prato. **39.** 458. Rio Janeiro. **47.** 936. Triest. **37.** 674. Turin. **36.** 566.

Graziani, Bassist in Berlin. **47.** 12. 745 fg.

Graziani, Tonkomponist in Berlin. **48.** 855.

Grazioli, Bassist, in Novara. **42.** 269. Turin. **42.** 514. Varese. **42.** 137.

Grecis, s. Fossi.

Greding, Kontrabassist in Koburg. **43.** 95.

Greeff, Wilh., Männerlieder. HR. 1 u. 2. (R) **49.** 181.

—— und Erk, Auswahl heiterer und ernster Lieder. (R) **41.** 834. **42.** 314. **43.** 274.

—— und Erk, Singvögelein, 1—4stimm. Lieder. (R) **43.** 1114.

Greenberg, Frl., Sängerin in Kassel. **36.** 766. **37.** 497. geht ab. **38.** 124.

Gregor, Sing. in Quedlinburg. **39.** 687.

Gregor, Karl, Schullieder für 2, 3, 4 Stimm. (R) **50.** 730.

Grégoire d. Aelt., † in Marseille. **42.** 670.

Gregor des Grossen Tonschrift — über dieselbe, von Kiesewetter (gegen Fétis). **45.** 372. 401. (S. Kiesewetter, und Fétis.)

Greifswalde, Nachrichten. **34.** 712. 854. **41.** 133.

Greiling, Flötist in Koburg. **43.** 95.

Greiner, Tenorist aus Wien, in Berlin. **32.** 46. 171. 252. 406. 584. 684. **33.** 12. 123. 127. 631. 761. **35.** 716. **36.** 230. **37.** 477. in Halle. **40.** 588. in Dessau. **41.** 1049. **42.** 49. Posen. **42.** 773.

Greis, Frl., Sängerin in Berlin. **31.** 709. 780. in Kassel. **31.** 744. verehel. Hoffmann, s. d.

Greiz, Musikfest das. **39.** (459.) 839. Gesangfest das. **41.** 672.

Grell, Otto, Gesangsdirekt. etc. in Berlin. † **33.** 485.

Grell, A. Ed. (des Vor. Neffe), Organist in Berlin. **31.** 456. **34.** 214. 466. **39.** 472. **41.** 591. 1010. **42.** 1069. als Musikdirektor

das. 35. 24 fg. 768. 37. 65. als Pianofortespieler das. 36. 313. zum Mitglied der berliner Akademie ernannt. 43. 366. zum korresp. Mitgl. des holländ. Musikvereins. 48. 832. erhält den rothen Adlerorden. 48. 96.

Grell, A. Ed., Hymnen, Psalmen etc., in Berlin aufgef. 33. 123. 867. 41. 191. 42. 1069. 46. 77.

—— Festkantate. Die Israeliten in der Wüste, das. aufg. 41. 146.

—— Tedeum, daselbst aufgeführt. 42. 1069. 44. 63.

—— Choralmelodien des Gesangbuchs, f. 4 Männerst. (R) 35. 519.

—— 6 Vorspiele f. die Orgel. 4. Wk. (R) 39. 269.

—— Veni sancte spiritus, für 4 Männerst. 3. Wk. (R) 39. 319.

—— Liturg. Chöre für 4 Männerst. 5. „ „ „ 307.

—— 3 Gesänge mit Pianof. 1. Wk.

—— Lorbeer u. Rose, f. 2 Singst. m. Pianof. 6. Wk. } (R) 39. 648.

—— Weihnachtslieder f. Singst. u. Chor. 10. „ }

—— 3 Lieder mit Pianof. 14. „

—— Schifferlied mit Pianof. 12. „ (R) 40. 251.

—— 3 stimm. Weihnachtslied. m. Pianof. 16. „ „ „ 537.

—— 3 „ Lieder m. Pianof. 17. „ „ 41. 338.

—— Weihnachtlied für 3 Stimmen. (R) 43. 401.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 23. Wk. (R) 46. 26.

—— Selig sind die Todten, für 4 Solo- und 4 Chorst. 18. Wk. (R) 46. 222.

—— 3 6stimm. Motetten, mit Begl. 13. Wk. (R) 46. 223.

—— 2 Motetten für 8 Singst. 22. „ „ „ „

—— Kanon v. Chamisso, f. 4 Mrst. 24. „ „ „ 224.

—— 36 Orgelpräludien. 29. „ „ „ 777.

—— Barmherzig und gnädig, für 4 Singst. mit Orch. 26. Wk. (R) 46. 814.

—— Der 95. Psalm, f. 4 Singst. mit Orch. 27. Wk. (R) 46. 834.

—— 5 6stimm. Kirchengesänge. 32. Wk. (R) 46. 834.

—— Evangel. Festgesänge, 11 6stimm. Motetten. 33. Wk. (R) 46. 834.

—— 3 6stimm. Motetten. 34. Wk. (R) 46. 834.

Grenié, nicht Erfinder der freischwingenden Zungen. 32. 176. 33. 97.

Grenier, Tenorist in Strassburg. 50. 712.

Grenser, Karl, Pianist in Leipzig. 31. 171. 822. 32. 241. 707. 33. 683. 796. 34. 808. 35. 113. 834. 36. 207. 281. 780. 38. 826. 39. 12. 722. 40. 736. 41. 902. 42. 973. 43. 934. 44. 946. 45. 816. 47. 42.

Grenser, dessen Bruder, Violoncellist das. 33. 148. 34. 79. 35. 838. 39. 13. 636. 40. 129. 160. 42. 161. 47. 820.

Grenzebach, Musiklehrer und Komponist zu Kassel. 39. 132. 41. 140.

—— Oper: Eine Nacht in Smirna. 41. 1004.

—— 6 Lieder mit Pianof. 22. Wk. (R) 39. 270.

Gressler, Alb. Franz, Genetische Stufenfolge für den praktischen Pianoforte-Unterricht. 13. Wk. (R) 47. 209.

—— Fata morgana für Pianof. 17. Wk. (R) 49. 675.

Gressler, Alb. und Gust., Musikal. Anthologie. 3. Ausgabe. (R) 40. 885.

—— Lieder für Schule und Haus. (R) 41. 853.

Gresti, Sgn. Eur., Sängerin, in Cremona 48. 374. Ferrara. 46. 521. Florenz. 48. 342. Mailand. 47. 580.

Gretry — sein Säkularfest in Lüttich gefeiert. 43. 232. Einweihung seiner Bild-Säule in Brüssel. 44. 656. Beschreibung ders. 44. 670.

—— Oper: Raoul der Blaubart, aufgeführt in Berlin. 35. 860. 46. 320. Danzig. 47. 303. Frankfurt a. M. 41. 206. 48. 300. Königsberg. 34. 684. Prag. 35. 188. 37. 816. Riga. 49. 312. Stuttgart. 34. 494 fg. Weimar. 42. 750. 44. 306. 46. 291. Wien. 36. 144.

—— Oper: Richard Löwenherz, aufgeführt in Berlin. 35. 26. 42. 892. 43. 81. 44. 964. Frankfurt a. M. 45. 94. 252. Paris. 43. 912. 46. 425. Prag. 40. 559. 41. 165. Strassburg. 45. 515. Stuttgart. 32. 236. Weimar. 44. 147. Wien. 45. 666.

—— Oper: Zemire und Azor, in Marseille aufgef. 35. 840. — wie Adam mit der Partitur dieser Oper umgeht. 49. 336.

Gretzscher, Fr., Pianofortespieler in Koblenz. 43. 465.

—— La plainte, p. Pianof. Op. 9. (R) 48. 316.

Greulich, C. W., Pianofortespieler in Berlin. 34. 362 fg.

—— Pianoforteschule. 20. Wk. (R) 32. 333.

—— 3 Gesänge mit Pianof. 32. Wk. (R) 35. 856

—— 4 gr. March. p. Pianof. 36. Wk. (R) 38. 128.

Grevedoni, Sgn. Sof., Sängerin, in Florenz. 42. 493. 44. 633. Livorno. 45. 331. Pisa. 45. 414. Siena. 42. 669. Verona. 43. 368.

Greys, Sänger in Bremen. 43. 279.

Grebel, Berdin. (der jüngste von den 3 Brüdern), Violinist in Berlin. 38. 121. 39. 274. 44. 65. 45. 43. Bremen. 43. 279. Dresden. 46. 651. Potsdam. 42. 446 fg. Prag. 47. 278. nach Konstantinopel. 47. 600.

Griebel, Heinr. (der ältere), Violinist in Berlin. 34. 320. 38. 120. 39. 274. in Leipzig. 41. 130. 143. ? in Berlin. 43. 779.

—— Introd. et Variat. p. Harth. Op. 2. (R) 43. 746.

Griebel, Jul. (der älteste von den 3 Brüdern), Violoncellist in Berlin. 31. 366. 33. 42. 761. 36. 137. 313. 37. 280. 845. 38. 120 fg. 194. 279. 39. 194. 274. 342. 389. 833. 43. 132. 196. 292. 841. 857. 41. 417. 46. 242. 316. — in Frankfurt a. M. 37. 149. Leipzig. 42. 977. 990. Potsdam. 42. 446. Rathenow. 38. 462 fg.

—— 4 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 34. 82.

—— u. Löschhorn, Duo p. Pianof. et VCelle. (R) 46. 287.

Griechen — Vergleich. ihrer harmonischen Grundsätze mit denen der Neueren, von Dreiberg. 44. 305.

Griechenland — Zustand der Kirchenmusik in dems. 36. 655.

Griechische Musik — Stallbaum's Programm üb. dies. 48. 326.

—— Abhandlung über dies., von Fortlage. 49. 817. 841. 857. (Vgl. 50. 833.)

Griepenkerl sen., gibt mit Roitzsch Bach's sämmtl. Orgelwerke heraus. 47. 721.

—— Erklärung über diese Ausgabe. 48. 145. — Erwiderung darauf von Schellenberg. 48. 291.

—— Ueber Bach's chromat. Fantasie — gegen Marx' dieshalls. Aufsatz. (50. 33.) 50. 97. Marx' Erwiderung darauf. 50. 153.

Griepenkerl d. Jüng., Prof. aus Braunschweig, hält in Leipzig Vorlesungen über Musik. 50. 47. — Die Oper der Gegenwart — über diesen Vortrag s. s. von Oertzen. 50. 81.

Griesel, Klarinettist in Kassel. 38. 393. 41. 603.

Griesbammer, Harfenspiel. (Dil.) zu Leipzig. 33. 111. in Halle. 32. 432.

Griffini, Sgn. Carl, Sänger, in Algier. 46. 881. Assisi. 43. 183. Bergamo. 44. 903. 1034. 47. 491. Ferrara. 40. 575. Florenz. 41. 390. 45. 412. Genua. 46. 141. Livorno. 40. 430. Lucca. 42. 341. Macerata. 42. 913. Mailand. 44. 987. Padua. 45. 307. Pavia. 41. 694. 46. 391. Piacenza. 43. 712. Turin. 38. 715. 39. 287. 42. 680. 45. 698. Venedig. 45. 368. Verona. 48. 125. 386.

Griffo, Sgn., Sängerin in Caltagirone. 46. 338.

Griffoni, Fil., Bassist, in Ancona. 37. 338. Città di Castello. 43. 1022. Fuligno. 46. 336. Jesi. 41. 109. Macerata. 40. 804. Recanati. 42. 490. Sinigaglia. 40. 588. Urbino. 45. 395. Viterbo. 43. 90.

Grill, Tenorist in Kassel. 32. 185.

Grill, Kapellmeister in Pesth. 44. 926.

Grillet, Baritonist in Marseille. 48. 696.

Grillparzer, C., Rhapsodie f. Pianof. 1. Wk. (R) 34. 519.

Grimaldi, Sänger an der italien. Oper zu Paris. 40. 116. in Lissabon. 48. 144. 416.

Grimm, Harfenspieler in Berlin. 41. 957. 42. 243. 46. 442.

Grimm, Joh., Hornist in Prag. 43. 386. 680.

Grimm, Demois., Sängerin in Paris. 48. 326. 616. 50. 178.

Grimma, Notiz. 36. 650.

Grimmer, Frdr., errichtet in Dresden einen Musiksalon. 47. 231.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 6. Wk. (R) 33. 193.

—— Deutsche Ball- und Romanzen. 6 Hfte. (R) 34. 186. 601.

Grini, Ferdin., Musikdirektor, aus Florenz, in Odessa. 41. 832. als Sänger und Impresar in Vercelli. 46. 827.

Grisi, Sgn., Sängerin in Vicenza. 46. 113.

Grisar, Alb., Komp. in Paris, erhält den belgischen Leopoldsorden. 42. 815.

—— Festouverture, in Antwerpen aufgeführt. 42. 800.

—— Oper: L'eau merveilleuse, in Paris aufgeführt. 41. (153.) 178. (Das Buch ganz dem Schenk'schen Dorfbarbier nachgebildet. 41. 218.)

—— Oper: Sarah, aufgef. in Paris. 38. 814. in Brüssel. 47. 132. Strassburg. 40. 345.

—— Oper: Les Travestissements, in Paris aufgeführt. 41. 1057.

—— Parade (Farse): Gilles le Ravisseur, ebendas. aufg. 50. 238.

Grisar, Alb., Vaudev.: Lady Melvil — Prozess darüber. **41.** 180. — Sec. Collect. de Romances et un sact. av. Pianof. (R) **40.** 639. — Romances av. Pianof. (R) **42.** 718.

Grisi, Sgn. Giud., Sängerin, zum Ehrenmitglied der röm. Cäcilienakademie ern. **41.** 836. vermählte Frau von Barni. **37.** 483. † zu Roberco. **42.** 684. — in Bellone. **38.** 262 fg. Bergamo. **39.** 803 Bologna. **36.** 527. **39.** 168. Florenz. **31.** 630. Lodi. **40.** 325. Macerata. **38.** 869. Madrid. **37.** 9. 153. Mailand. **33.** 170. 314 fg. 813. Mantua. **39.** 511. Reggio. **38.** 679. Rom. **41.** 168 fg. 608. Triest. **39.** 312. Turin. **38.** 483. Venedig. **31.** 331. 332. 92. 393 fg. **34.** 410. **37.** 465 fg.

Grisi, Sgn. Geiul., deren Schwester, Sängerin, zum Ehrenmitgl. der röm. Cäcilienakad. ern. **41.** 836. heiratet in London einen Franzosen Aug. Giraud de Meley. **38.** 679. — in Birmingham. **48.** 648. Bologna. **31.** 331. Florenz. **32.** 301. London. **37.** 582. **39.** 721. **40.** 548. **41.** 396. 506. **44.** 582. **47.** 208. **49.** 360. **50.** 322. Mailand. **33.** 813. **34.** 199 fg. Manchester. **50.** 728. Paris. **35.** 226. 442. 688. **36.** 45. 193. **37.** 828. **41.** 841. **42.** 190. 254. 595. **43.** 94. 936. **45.** 270. **47.** 446. **48.** 70. **49.** 877. York. **37.** 720 fg.

Grisi, Sgn. Carlotta, Sängerin, in London u. a. brittisch. Städten. **48.** 600.

Grisi, Sgn. Enrich. oder Ernest., Sängerin (Mahme der Giul. und Giulia. **38.** 869.), in Bellone. **38.** 262. Fossano. **40.** 615. Macerata. **38.** 869. Mailand. **37.** 850. Paris. **43.** 70. Reggio. **38.** 679.

Grisi-Perrot, Mad. (Schwester der Giul. und Giud.), Sängerin und Tänzerin, in Paris. **42.** 323.

Gritli, neue Oper, in Pesth aufgeführt. **44.** 20.

Gritti, Graf, Theater-Impresar in Mailand. **44.** 1032. — in Berlin. **48.** 774.

Grobe, Heinr., 3 Lieder mit Pianof. (R) **43.** 480.

Grobe, Jul., 6 Quartette für Männerst. 1. W. (R) **47.** 487.

Grodzka, Frl., Sängerin in Berlin. **43.** 44. **46.** 316.

Grödener, s. **Grädner.**

Gröditzberg bei Heinau — Gesangfest auf dems. **49.** (134.) 410.

Grois, Bassist, in Prag. **35.** 41. in Wien. **35.** 367.

Grois, Frl., Sängerin in Wien. **39.** 558.

Grosse, Baritonist in Berlin. **45.** 45.

Groot, s. **Grot.**

Grosche, Klarin. in Halle. **40.** 389. **41.** 376. **42.** 845. **45.** 110.

Groschel, Direktor einer Musikgesellschaft in Chaux de Fonds. **39.** 306.

Grosheim, Dr. G. L., in Kassel, Psalm, das. aufgeführt. **41.** 1003. **48.** 288.

— Ueber Pflege und Anwendung der Stimme. (R) **32.** 741.

— Erheiterungen für die Jugend. 7. Heft. (R) **33.** 475.

— 4stimm. relig. Gesänge von verschiedenen Meistern. 2. Heft. (R) **33.** 317. 3. Heft. **36.** 134.

— Fragmente der Geschichte der Musik. (R) **35.** 501

— Chronolog. Verzeichniss vorzüglicher Beförderer und Meister der Tonkunst. (R) **35.** 504.

— Versuch einer ästhet. Darstellung verschied. dramat. Tonwerke. (R) **37.** 215.

Gross, Adalb., Fagott. in Prag. **43.** 386. 680. **44.** 401. **46.** 332.

Gross, Bened., Ten. in Wien. **39.** 304. 606. **40.** 323. 427. 597.

Gross, Frdr., Veell. in Wien. **37.** 202. — in Melk. **38.** 92.

Gross, G. A., Musikdirektor in Lübeck — dann in Hamburg — Redact. der hamburger musikal. Zeitung. **39.** 692. Gründer und Vorsteher des hamburger Volksgesangvereins. **44.** 636. von den Mitgliedern dess. beschenkt. **44.** 926. errichtet die Tonhalle zu Hamburg. **45.** 371. 701. **46.** 446. Beschreibung ders. **46.** 853. Einweihung ders. **47.** 150. — 310.

— 6 airs allem. av. Pianof. (R) **35.** 230.

— 91. Psalm, 4. Wk. „ **40.** 435.

— 4 deutsche Lieder. „ **41.** 83.

Gross, J. Benj., dessen Bruder, Veell. zu Königsberg. **31.** 301. **33.** 226. **34.** 161. 179. 665 fg. — in Danzig. **34.** 28. Leipzig. **34.** 751. **35.** 109 fg. **38.** 744. 825. Reval. **36.** 437 fg. Riga. **36.** 437. **38.** 643. — in Dorpat, beim Hausquartett des Baron Liephardt angestellt. **35.** 484. **36.** 449. stiftet das. einen Männergesangverein. **37.** 834. kehrt nach Deutschland zurück. **38.** 584. — in Hamburg. **38.** 835. in Lübeck, und auf einer Kunstreise begriffen. **39.** 149. München. **39.** 231. **41.** 519. Nürnberg. **39.** 231. Elbing. **44.** 454. geht nach Petersburg. **39.** 562. das. angestellt. **40.** 483. — **42.** 386. 444 fg. **49.** 431. **50.** 23. 110. 471. Nekrolog dess. **50.** 447. Verzeichn. seiner Werke. **50.** 669.

Gross, J. Benj., Ouverture zu Goethe's Iphigenie, aufg. in Königsberg. **34.** 161.

— Ouverture, aufgeführt in Leipzig. **34.** 749. Petersburg. **42.** 444. Riga. **38.** 643.

— Quartette für Streichinstrumente, aufgeführt in Leipzig. **35.** 180. **48.** 804.

— Der 142. Busspsalm Davids, für Singst. mit Pianof. 2. Wk. (R) **35.** 147.

— 2 Duetten für 2 Violone. 3. Wk. (R) **35.** 183.

— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 1. W. (R) **35.** 230.

— Quatuor en Re maj. 2 V., A. et VC. 9. W. (R) **35.** 341.

— Rhapsodies p. VC. et Pianoforte. 12. „ „ „ 736.

— Sonate en Si min. p. Pianof. et VC. 9. „ „ **36.** 114.

— Capriccio p. VC. av. Basse. 6. „ „ „ 290.

— Divertiss. p. VC. av. Pianoforte. 8. „ „ „ 291.

— Concerto en forme d'un Concertino p. VC. av. acc. Or. 14. (R) **36.** 291.

— Gesänge zur Leichenfeier des Prof. Walter, für 4 Männerst. 29. Wk. (R) **38.** 393.

— 4stimm. Männerlieder. 27. Wk. 1. H. (R) **39.** 177.

— Duo brill. p. Pianof. et VC. Or. 37. (R) **39.** 407.

— Lieder und Gesänge mit Pianof. 35. W. (R) **39.** 862.

— Exercitien in Form von Variat. etc. für Veelle. 34. Wk. R) **40.** 206.

— Liebeslieder. 25. W. (R) **41.** 83.

— Variat. de Conc. p. Veelle. av. acc. 30. W. (R) **41.** 1026.

— Elemente des Veellespiels etc. 36. W. (R) **42.** 805.

— Serenade p. Veelle. av. Pianof. 32. „ „ **44.** 318.

— Conc. in G dur p. Veelle. 31. „ „ **45.** 22.

— Ballade p. Veelle. av. acc. Or. 40. (R) **47.** 906.

Grosse, Aug. Gottl. Wilh. (Cantor zu Halla, 4 Choralvorspiele und 4 Trio's für Orgel. (R) **40.** 139.

Grosse, Frdr., Prakt. Singschule. 1. H. (R) **39.** 139.

Grosse, Veell. in Oldenburg **42.** 980.

Grossee, Frl. Henr., Sängerin, in Berlin. **35.** 385. **36.** 301. 562. **39.** 363. Magdeburg. **36.** 631. Königsberg. **38.** 423. **Prag. 39.** 641. 671 fg. 690 fg. 750 fg. 802. 837. **40.** 43 fg. 222 fg. 339. 360. 737. 859 fg. 881 fg. **41.** 165. 197. 407 fg. 572. 740. 960. 988. 1032. **42.** 85. 160 fg. 301. 406. 545. 704 fg. 1032. **43.** 44. 2o2. 277. 383 fg. 660 fg. 756 fg. **44.** 215. 404 fg. 698 fg. **45.** 196. 226. 266. 344. 427. 553. 886 fg. **46.** 260 fg. 273. 347. 458. 837 fg. **47.** 46 fg. 438. 539 fg. **48.** 19. 24. 270. 370 fg. Wien. **47.** 399.

Grosseth, Tenorist in Strassburg. **44.** 274.

Grossmann, Violinist aus Magdeburg, in Königsberg. **38.** 445.

Grossoni (Gatte der Sängerin Ciotti-Ger.), Impresar in Florenz. **44.** 1036.

Grot, de (Grot, Groote), Klarin. in Rotterdam. **32.** 479. Strassburg. **33.** 712. **34.** 367 fg. wird Kapellmeister bei einem Infanterieregiment. **34.** 368.

Groux, Frl., Sängerin aus Hannover, in Berlin. **34.** 364. 430. Bremen. **34.** 634. Hamburg. **34.** 244.

Grüdner (Grödner), Musikdirektor in Kiel. **46.** 590. für sein Orator. Johannes der Täufer von dem König beschenkt. **49.** 182.

Grülow, Bratschist in Moskau. **45.** 476.

Grünbaum, Frau (geb. Müller), Sängerin, in Wien. **31.** 690. 791. 844. **32.** 112. geht von da ab. **33.** 26. — in Prag. **33.** 830.

Grünbaum, Frl., deren Tochter, Sängerin, in Wien. **31.** 776. 791. 844. 847. **32.** 112. 540. 603. 616. **33.** 22. geht von da ab. **33.** 26. — in Prag. **33.** 849. — in Berlin. **34.** 217. 303. 323. 450. 527. 699. 805. 817. **35.** 64. 127. 213. 261. 309 fg. 467. 512. 570 fg. 582. 717. 870. **36.** 112. 156 fg. 380. 467 fg. 499. 562 fg. 643. 694. 814 fg. **37.** 64. 182 fg. 197 fg. 280 fg. 332 fg. 476. 530 fg. 701. 818. **38.** 44. 121. 281. 361 fg. 443. 673 fg. 846. **39.** 130. 195. 612. 755. 820. **40.** 29. 274. 334 fg. 514. 543. 624. 857. **41.** 143 fg. **42.** 469. 1008. **43.** 776. 873 fg. **44.** 437. 963. **45.** 345. 768. 830. **46.** 463. geht von da ab. **46.** 490. — in Potsdam. **41.** 797. **42.** 466.

Grünbaum, Karl (der Vor. Bruder), Tenorist in Prag. **39.** 857. in Leipzig. **40.** 643. **41.** 240. 371 fg. 543. geht ab. **42.** 101. in Halle. **41.** 538 fg. Königsberg. **46.** 187. **48.** 446.

— 5 Lieder mit Pianoforte. 2. Wk. (R) **39.** 87.

Grünberg, blinder Flötist aus Hannover, in Königsberg. **32.**

715. Kopenhagen. 31. 821. Minden — zugleich als Erfinder eines neuen Instrum. Furoris. 34. 646. Weimar. 34. 193.
Grünberg, Frl. v., Pianofortespielerin aus Petersburg, in Leipzig. 45. 766.
Grünberg oder Grüneberg, Frl. Luise, Sängerin in Leipzig. 43. 243. 255. 315. 909. 1015. 1068. 1101. — in Halle. 44. 44. 86. 254. 322 fg. 802. 45. 112. — in Danzig eng. 46. 48. 47. 202. in Schwerin. 47. 202. in Frankfurt a. M. 47. 857 (nicht „Grünbaum"). in Kassel. 48. 64. in Breslau. 48. 411. in Aachen eng. 48. 870. in Leipzig eng. 49. 367. 50. 230. heiratet den Schauspieler Liebe und geht ab. 50. 576.
Grüneberg, in Halle — dessen neu konstruirtes Pianoforte (mit eisernem Gerippe). 45. 631.
Grüners, Theaterdirektor in Frankfurt a. M. 34. 865.
Grünling, Ang., Stiftskapit. u. Komp. zu Kremsmünster. 31. 402.
Grünwald, Frl. Anna Wander v., Sängerin in Prag. 45. 282 fg. 441 fg. 907. 46. 92. 349. 520.
Grützmacher, Klarinettist in Dessau. 43. 280.
Grois, Bassist, in Livorno. 43. 446. Mantua. 42. 955.
Groiz, Sgr. Carl, Sängerin, in Fiorenz. 46. 810. Madrid. 48. 142. 413. Mailand. 47. 183. Neapel. 42. 912 fg. 43. 69. 668. 44. 1010. 45. 327. 392. 636. 911. 46. 197. 339. 47. 643. 49. 780. Rom. 46. 907. 47. 412. Sinigaglia. 47. 343.
Grund, Ant., Pianofortespieler in Prag. 45. 283. 443.
Grund, Karl, dessen Bruder, Pianofortespieler das. 45. 442.
Grund, Edu. — aus seinem Leben. 33. 109. vom hermaph. meiningenschen Kapellmeister ern. 31. 518. als Violinist in Meiningen. 35. 832. in Erfurt (auch als Dirig.) 33. 562. 663. Leipzig. 33. 109 fg. Weimar. 33. 513.
—— Streichquart., in Prag aufgeführt. 42. 881.
—— Quatuor brill. p. 2 Viol. etc. Op. 1. (R) 36. 233.
—— Concertino p. Violon av. acc. „ 4. „ „ „
—— Concerto „ „ „ „ 3. „ „ „ 235.
Grund, F. W., Dir. des philharmon. Concerts in Hamburg. 34. 30. Musikdirektor das. 38. 814. 40. 20. 43. 636. 45. 317.
—— Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, in Hamburg aufgeführt. 43. 636. 46. 478.
—— Kantate zur Einweihung der neuen Börse, das. aufg. 44. 70.
Grund, Wilh., Gr. Rondo espr. p. Pianof. (R) 31. 372.
Grundmann, Pianofortespieler in Leipzig. 47. 332.
Grunert, Bassist in Strassburg. 31. 47.
Grutsch, Franz, Violinist in Wien. 32. 618. Orchesterdirektor das. 33. 611. 35. 569. 40. 98.
—— Operette: Der Nachtwächter. 37. 770.
—— „ Der Liebhaber als Contrebande. 40. 97.
Gualdi, Sgr. Adel., Sängerin, in Rom. 42. 476. 43. 387.
Gualdi, Sgr. Chiara, deren Schwester, Sängerin, in Bergamo. 41. 423. Bologna. 43. 91. Mantua. 40. 353. Neapel. 43. 668. Nizza. 42. 320. 517. Ravenna. 37. 539. Rom. 35. 318. — als Gualdi Zenghetti, in Neapel. 44. 239. 811. 1053. 45. 636. 911 fg. 46. 205. 506. 47. 77. in Palermo. 47. 630. 843.
Guajaquil, Nachrichten. 45. 802.
Guarini, Graf Piet., Dir. der Accad. filarmon. und Sänger zu Forlì. 32. 525.
Guarmani-Manfredini, s. Manfredini.
Guasco, Tenorist, in Ancona. 42. 641. Bergamo. 45. 947. Bologna. 42. 250 fg. Genua. 47. 459. London. 44. 382. Madrid. 47. 509. 734. 935. Mailand. 44. 324. 45. 349. 460. Petersburg. 49. 430 fg. 50. 8 fg. 240. Piacenza. 41. 392. Reggio. 41. 628. Rom. 42. 477. Triest. 43. 370. 46. 114. Turin. 46. 369. Udine. 41. 936. Venedig. 46. 409 fg. 48. 387. Verona. 44. 885. Wien. 45. 683. 697 fg. 722.
Gustalla, Nachrichten. 45. 331. 46. 142. 47. 147. 48. 90.
Gubbio, Nachrichten. 46. 509.
Gubeo, Nachrichten. 43. 708.
Gubitz, Bassist, in Königsberg. 34. 177 fg. 565. 684. Magdeburg. 33. 487.
Guedanof, General, Theaterintend. in Petersburg. 42. 730.
Gueit, blinder Organ- und Violoncellist in Orleans. 41. 153.
Guenée, Denois., Pianofortespielerin in Paris. 42. 190.
Guenzati, Tenorist, in Modena. 39. 476. in Vigevano. 43. 315.
Guenzati, Sgr. Ant., Sängerin, in Casneto und Viadana. 41. 212.
Güntersberg, Heinr. Christ. Karl, Organ. zu Eisleben. 37. 373.
Günther, G., Organist zu Stockholm. 49. 690.
Günther, Bassist, Riga. 41. 32. 49. 512. in Leipzig. 47. 428.
Günther, Musiklehrer in Leipzig. 39. 736. als Chordirektor am Theater. 46. 554. geht ab. 48. 96.
Guenther, Frl. Karol., Sängerin, in Leipzig. 39. 223. 40. 30. 92. 41. 822. 42. 26. 101. — in Halle. 45. 112. verheir. Bachmann, s. d.
Günzer, Karl, 5 Gesänge mit Pianoforte. (R) 37. 794.
Guerin, Lehrer der Violine am pariser Konservatorium. 50. 624.
Guerin, in Paris, Erfinder einer musikal. Stenographie. 43. 549. dessen Pianographe. 46. 726.
Guérault, Veeil., erhält am pariser Konservatorium das Accessit. 50. 611.
Guerra, Sgr. Anuina, Sängerin, in Fossombrone. 35. 329. Görz. 46. 880. Mailand. 47. 381. Romano. 48. 124. Salezzo. 48. 357. Udine. 46. 880. Venedig. 47. 188. Zara. 48. 414.
Guerreau, Violinist in Paris. 49. 681.
Guerri, Musiklehrer im pariser Rückton. 42. 886.
Guerrieri-Parisini, Sgr., Sängerin, in Tortona. 40. 615.
Güstrow, Gewerbegenossenschule das. 48. 232.
Gugel, Vater und Sohn, Hornist. in Petersburg. 39. 727.
Guglielmi d. Aelt., Oper: Die Liebesproben, in Wien aufgeführt. 34. 837.
—— Oper: La scelta dello sposo oder I 3 pretendenti (mit der vorigen wohl identisch), aufgeführt in Lemberg. 31. 566. Mantua. 42. 102. Venedig. 38. 336.
Guglielmi d. Jüng., Pasqu., Oper: Lo sposo di campagna, in Neapel aufgeführt. 36. 778.
—— Oper: Giulietta ossia la fanciulla abbandonata, in Rom aufgeführt. 38. 329.
—— Oper: Paolo e Virginia, in Mailand aufgeführt. 32. 298.
—— „ Teresa Navagero, in Neapel aufgeführt. 32. 73.
—— „ Die Befreiung Olints, in Perth aufgeführt. 50. 62.
Guglielmi, Gugl. (eigentl. Will. Williams), Bassist in Palermo. 32. 299.
Guglielmi, Lui., Tenorist in Ferrara. 42. 432 fg.
Guglielmini, Bassist, in Ferrara. 39. 731. S. Giovanni. 40. 179. 44. 276. Pesaro. 36. 662. Turin. 37. 198. 39. 534.
Guguot, Hornist in Paris. 48. 543.
Guhr, Karl, Kapellmeister in Frankfurt a. M. 41. 71. 43. 205. 1074. 44. 243. 336. 46. 139. 411. 49. 127. als Violinist und Pianofortespieler das. 38. 227. 41. 206. 44. 117 fg. 46. 430. 723. 48. 164. Gedicht zu seiner Geburtstagfeier. 35. Beil. III. Musikdirektor der Oper. 44. 116. 463. feiert sein 25jähr. Jubil. 48. 183. 207. † 50. 493.
—— Oper: Aladin oder die Wunderlampe — 32. 336.
—— Ueber Paganini's Kunst, die Violine zu spielen etc. (R) 35. 291. (in italien. Uebers. erschienen. 37. 468.)
—— Le Souvenir de Paganini, 1. Conc. p. Viol. av. orch. Op. 15. (R) 36. 278.
Guhr, J. H. A., 131 dreistimm. Choräle und 21 vierstimm. Festmelodieen etc. (R) 32. 643.
Guhrauer, Pianofortespieler (Dil.) in Breslau. 40. 331. 41. 430. 43. 413.
Guiddo, Anton., Bassist, in Rubia. 47. 936. Cagliari. 43. 68. 467. Cenoda. 46. 843. Chiari. 42. 182. Cremona. 41. 934. Florenz. 41. 380 fg. Genua. 46. 325. Lodi. 39. 510. Mailand. 41. 671. Mantua. 41. 694. Odessa. 37. 236. Pamplona. 44. 1036. Pavia. 46. 191. Piacenza. 43. 1045. Turin. 42. 514.
Guidi, Bassist in Freiburg. 45. 718.
Guido von Arezzo (Aretinus), Vorsänger am Dom zu Bremen — 33. 57. Sein Leben und Wirken, von R. G. Riesewetter. (R) 43. 433. 449.
Guidonische Hand — über sie. 31. 768.
Guidotti, Bassist in Modena. 39. 477.
Guidtnio, Nachrichten. 45. 368.
Guilici, s. Quilici.
Guillaume, Theaterpächter in Neapel. 44. 1009.
Guillemant, Organist in Boulogne. 43. 823.
Guillon, Alb., Oper: Maria di Rohanie, in Venedig aufg. 32. 803.
Guillou, Flötist zu Paris. 32. 67. — in Berlin. 31. 361. Kopenhagen. 32. 205 fg. Petersburg. 39. 727. 40. 483. 42. 729.
Guilmette, Sängerin in Newarkeane. 48. 477.
Guiol, A., Oper: Elfride, in Toulon aufgeführt. 44. 636.
Guitarren mit 10 Saiten (Decacorden), in Paris. 32. 162.
Guitarrenunterricht durch Maschinen. 50. 778.
Guizan, Tenorist zu Lausanne. 32. 720.

Das Gebohr nimmt vom obern Ende des Mittelstücks ab, ist am untern Ende des Herzstücks am engsten, und wird dann wieder etwas weiter. Die Löcher 1, (cis) 2, (h) 3, (a) sind für den 1ten, 2ten und 3ten Finger der linken Hand, und 4, (g) 5, (fis) 6, (e) für den 4ten, 5ten und 6ten Finger der rechten Hand. Die c- und b-Klappe regieret der linke Daumen, die gis-Klappe der kleine Finger der linken Hand, und die dis-Kl der kleine Finger der rechten Hand. Die f-Klappe hat ihre Lage auf der bezeichneten Stelle nur in dem Falle, wenn sie einfach ist. Ist sie aber doppelt, so liegt sie auf der gegenüberstehenden Seite der Flote, und wird abwechselnd vom 6ten Finger oder vom kleinen Finger der linken Hand regiert.

Fig. II. stellt eine Flote nach der von mir vorgeschlagenen Bauart dar.

Weil das Kopfstück unverändert bleibt, so ist es nicht gezeichnet worden. Der übrige gezeichnete Theil der Flote besteht nur aus einem Stücke. Sie weicht von der vorigen ab.

1) im Gebohr, welches hier gleichmässig bis zum Ende abnimmt.

2) in der Länge. Um in den gewöhnlichen Ton zu stimmen, musste sie etwas abgekürzt werden, weil das Gebohr im Ganzen weiter ist, und hierdurch der Ton tiefer wird.

3) in der Anzahl, Lage und Grösse der Löcher. Die blosse Ansicht der Figur macht dieses alles deutlich genug.

Nachrichten.

Wien den 15ten Juny. Das musikalische Publikum verdanket dem wiedner Theater, nach Cherubini und Mehül, seit gestern nun auch die Bekanntschaft des dritten französischen Komponisten durch die Aufführung der Höhle bey Kosiro (La caverne) von Dercia, mit der tumultuarischen Musik des La Sueur. Die Dekoration des Stückes fordert ein über einander stehendes Theater, wovon der untere Theil die Höhle; der obere hingegen einen Wald vorstellet. Der Gedanke war kühn und nicht gemein ausgeführt; doch nicht ganz des wiedner Theaters würdig. Man ist auf demselben Dinge zu sehen gewohnt, wogegen die übrigen Theater hier weit zurück bleiben. Das Orchester verdienet alles Lob. Nicht so die Aufführung im allgemeinen. Die Chöre waren zu schwach und oft schwankend; zwey der Hauptpersonen waren ihren Rollen nicht gewachsen. Nur Herr Meyer sang und spielte den Befehlshaber der Korsaren recht gut. Die Musik brachte grosse Wirkung hervor, die Uebersetzung des Textes ist aber so schlecht, dass sie allgemein getadelt wird.

Den 25ten. Auch das Theater in der Stadt am Kärnthner Thore führte gestern den 24ten unter dem Titel: Die Räuberhöhle, die nämliche Oper auf.

Das Haus war bey diesem zweyten Wettkampfe, wie gewohnlich bey derley Dingen, sehr voll. Das Orchester spielte ausserordentlich, und hat den gewinnenden Theil für sich. Die Dekoration war genau wie die im Theater an der Wien. Die Text-Uebersetzung ist vom verstorbenen Lippert fast wörtlich, wie die des Herrn S. Die Aufführung im Ganzen steht ziemlich in der Waage; theilweise neigt sie sich aber zum Vortheil des Hoftheaters. Die Scene auf dem Theat. an d. W. liegt an der äussersten Grenze Algiers. Der Räuberhauptmann ist ein Renegat und seine Horde ist meistens uniformirt. Im Stadt-Theater ist der Anführer ein Spanier, und das Uebrige, zusammengelaufenes Gesindel seines Landes. Das Costum ist altspanisch. Die Seraphina der Stadt ist allerdings weit über die der Vorstadt erhaben; aber sie ist die

Gulomy, Violinist aus Persan in Liefland — in Berlin. **42.** 176. Hamburg. **43.** 824. **46.** 477. in Holland und Dänemark. **45.** 824. Königsberg. **42.** 114. Leipzig. **43.** 179. 196. 243 fg. Magdeburg. **43.** 318. Oldenburg. **44.** 146. Petersburg. **41.** 373. Stockholm. **49.** 809. zum schaumburg. Concertmeister ernannt. **45.** 824.
Gumbert, Ferd., Komponist in Berlin, Oper: Die schöne Schusterin. **46.** 687.
—— Vaudev.: Die Kunst, geliebt zu werden, in Potsdam aufgeführt. **49.** 488.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 2. Wk. (B) **46.** 69.
—— 12 Kinderlieder „ „ 16. „ „ **48.** 394.
—— 6 Lieder „ „ 11. „ „ „ 395.
Gumirato, Tenorist, in Alessandria. **38.** 230. Bads. **43.** 936. Cagliari. **39.** 147. Chiavari. **47.** 149. Codogno. **46.** 340. Cremona. **40.** 325. Cuneo. **42.** 315. Messina. **43.** 348. Modena. **46.** 142. Padua. **44.** 1005. Piacenza. **41.** 906. Pisa. **38.** 480. Savona. **46.** 372. Trevigo. **38.** 832. Turin. **39.** 669. Verona. **37.** 359. **41.** 694. Vicenza. **37.** 672.
Gumpert, N. J., in Gothenburg. **44.** 550.
Gungl, Joh., Musikdirektor, in Berlin. **46.** 491. in Petersburg. **50.** 268.
Gungl, Jos., dessen Vetter — Biogr. **49.** 749. erhält vom König von Preussen eine Dose. **46.** 814. als Musikdirektor in Berlin. **46.** 491. **47.** 168. — in Breslau. **50.** 42. Dresden. **48.** 595. Hamburg. **49.** (750.) 809. Petersburg. **50.** 6. (208.) Wien. **48.** 457. — geht mit seiner Kapelle nach Amerika. **50.** 670. unterwegs in Hamburg. **50.** 696. 777. Southampton. **50.** 766.
—— Märchenträume, Walzer für Pianoforte. B. **46.** 695.
Gundy, Baritonist von Wien, in Frankfurt a. M. **46.** 473. 720. **47.** 140. 312 fg. 555. **48.** 301. heir. die Sängerin Reuther. **48.** 70.
Gundy-Reuther, Frau, s. Reuther.
Gurtner, Mar., Stiftsgeistl. in Melk. **31.** 415.
Guscetti, Gius., Bassist, in Bergamo. **45.** 661. Cagliari. **39.** 147. Crema. **43.** 348. Cremona. **36.** 776. Florenz. **46.** 175. Forli. **42.** 641. Görz. **43.** 986. Mantua. **41.** 694. Montagnana. **42.** 183. Novara. **46.** 371. Palermo. **40.** 100. 460. Piacenza. **42.** 512. Ravenna. **45.** 653. Trento. **43.** 645. Turin. **39.** 669. **44.** 836. Udine. **43.** 957. Venedig. **36.** 850. Verona. **37.** 672. ✝ zu Mailand. **46.** 829.
Guschl, Frl. Betty, Pianofortespielerin aus Wien, in Berlin. **37.** 31. in Weimar. **38.** 631.
Gusikow, Virtuos auf der Strohfidel, in Berlin. **38.** 137. 194. 281. 361. Dresden und Leipzig. **36.** 867. Königsberg u. anderw. **38.** 463. Paris. **39.** 60. Wien. **37.** 601 fg. ✝ in Aachen. **39.** 860.
Gustav, Prinz von Schweden — Komponist. **47.** 368.
—— Oper: Die weisse Frau auf Drottningholm, in Stockholm aufgeführt. **49.** 454.
Gutenbergfest — in Leipzig. **42.** 33. in Mainz, ebendas.
Gutmann, Ado., Pianofortespieler aus Paris, in Leipzig. **49.** 803.
Gutzkow — aus dessen Briefen aus Paris. **45.** 101.
Guyard, Mad., Sängerin in Strassburg. **32.** 237.
Guyard, Klarinettist, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 611.
Gyrowetz, Adalb., Kapellmeister, zu Wien, schreibt sein Leben. **47.** 941. **49.** 535. — **50.** 224.
—— Oper: Agnes Sorel, in Berlin aufgeführt. **36.** 315.
—— „ Felix und Adele, in Wien aufgeführt. **33.** 793.
—— „ Hans Sachs, Stücke daraus, in Wien aufgeführt. **39.** 145. **40.** 174.
—— Musik zu Balletten, Schauspielen etc., in Wien aufgeführt. **31.** 777. **33.** 403. 35. 149. **37.** 115. **40.** 133.
—— Ouvertüre zum Schauspiel: Die Templer auf Cypern, daselbst aufgeführt. **40.** 174.
—— sonstige Tonstücke von ihm, in Wien aufgeführt. **35.** 820. **36.** 159. 761 fg. **37.** 815. **39.** 273. **40.** 174. 370. **43.** 462.
Gyurcovich, Nic., Sänger in Banaue. **40.** 644.

H.

H., C. E., Ueber Singvereine etc. **31.** 37.
H., F., Achtrenlese auf dem Gebiete musikal. Aesthetik. **37.** 437.
—— Rez. von Lommatzsch: Die Wissenschaft des Ideals, oder die Lehre vom Schönen. **37.** 439.
Haack, Pianofortespieler in Berlin. **32.** 408.
Haag (s. Gravenhage), Nachrichten. **31.** 824. **32.** 68. **41.** 466. **42.** 133. **47.** 229. Italien. Oper das. **42.** 896. Musikfest das. **36.** 713. Musikschule das. **39.** 31.
Haag, Violinist in Breslau. **41.** 430.
Haak, Löwe und Oelschlägel, Gesänge der stettiner Liedertafel. (B) **43.** 986.
Haake, W., Flötist in Leipzig. **34.** 298. **36.** 99. 37. 267. **38.** 104. **39.** 243. **40.** 50. **41.** 111. **42.** 139. **43.** 243. **44.** 124. **46.** 227. 500. 827.
—— Neueste Contrefilate. (B.) **37.** 420.
—— Fant. u. Variat. f. Flöte mit Orch. 9. Wk. (B.) **42.** 1049.
Haars, Musiklehrer und Bassist in Braunschweig. **41.** 797.
Haas, Posaunist in Koburg. **43.** 85.
Haas, Tenorist in Gotha. **49.** 191.
Haas, Bassist in Strassburg. **49.** 366.
Haas, Frl., Sängerin, in Stuttgart. **35.** 97. 605. 621. **36.** 65. in Hechingen. **39.** 673.
Haase, Aug., Waldhornist in Dresden. **38.** 116. **41.** 934 fg. 984. **44.** 922. **48.** 864.
Haase, Violin. in Dresden. **35.** 383. **37.** 265. 749. 863. **38.** 116. als Violinlehrer. **39.** 273. — in Dessau. **35.** 283. **37.** 168. Hamburg. **35.** 284. Weimar. **35.** 562.
Haase, Frl., Sängerin aus Dresden, in Dessau. **50.** 624.
Habeneck, Fer. Anton, Violinist und Orchesterdirektor zu Paris — Biographie. **41.** 440. **47.** 405. Sein Portrait, Jahrg. **47.** zu S. 465. — in Paris. **32.** 67. **35.** 442. **36.** 44. **38.** 216. **42.** 166. **43.** 416. **47.** 16. **48.** 223. (krank **48.** 347. 616. 727.) in Aachen. **42.** 646. — s. Orchesterdir. der grossn. Oper ern. **42.** 272. legt diese Stelle nieder. **49.** 13. zum Mitglied des Mozarteums ern. **47.** 352. zum Ehrendirektor der Konserv.-Concerte. **50.** 624.
Habeneck d. Jüng., dessen Sohn, Orchesterdir. zu Paris. **32.** 68.
Haberkorn, Ernst, Pianofortespieler in Königsberg. **34.** 666 fg. **42.** 445. als Pianofortelehrer in Petersburg. **50.** 110. 472.
Habermann, Verll. in Zeitzert. **43.** 366. **44.** 420 fg. **45.** 633.
Habeton, Karl, Pianofortespieler zu Prag. **41.** 1033. in Wien. **31.** 793. **34.** 413. in Nürnberg. **48.** 710.
Hacke, Baritonist in Bremen. **33.** 19.
Hackel, kais. Komp. zu Wien, † **48.** 510.
—— Die nächtliche Heerschau, f. Singst. mit Pianof. (B.) **34.** 286. — 2. Aufl. **38.** 315.
—— Zigeunerlieder für 4 Männerst. (B.) **46.** 224.
Hadrick, Tenorist, in Kassel. **48.** 211. 800. **47.** 303. abgegang. **48.** 279. in Chemnitz. **48.** 870. in Koburg. **49.** 614.
Häffner, Komp. in Schweden (ein geb. Deutscher). **49.** 687 fg.
Häfter, Frl., Sängerin in Berlin. **35.** 838.
Hähnel, Bildhauer in Dresden, mit der Beethovenstatue beauftragt. **43.** 990. **45.** 620. — **49.** 638.
Hähnel, Frl., Sängerin in Wien. **31.** 216 fg. 233. 247. 757 fg. 845. **32.** 109. 589. 617. geht als **33.** 76. in Prag. **32.** 833. Berlin. **33.** 43. 126. 210. 314. am königstädt. Theater das. engagt. **33.** 261. 485. 551. 631. 700 fg. 866. **34.** 76. 147. 216 fg. 302. 318. 333. 384. 527. 701. 813. **35.** 27. 65. 213. 371. 586. 715 fg. 869. **36.** 229. 316 fg. 468. 499. 562. 696. 814. **37.** 65. 181. 231. 476. 703. 861. **38.** 232 fg. 362. 443. 513. 796. 834. **39.** 57. 129. 388. 612. 708. 735. **40.** 273. 335. 693 fg. 785. 841. **41.** 70. 351. 417 fg. 820. 929. 1030 fg. **42.** 72. 246. 464. 699. 996. **43.** 81. 172. 408. 775. geht zur königl. Bühne über. **43.** 872. 1011. **44.** 63 fg. 146. 166. 234 fg. 451. 545. 595. 963. **45.** 136. 180. 338 fg. 472. 598. **45.** 316. 443. **47.** 13. 376. in Neustrelitz. **36.** (361.) 597.
Hähnle, Chordir. in Darmstadt. **39.** 116 fg. als Musiklehr. **39.** 143.
Händel, G. F. — verglichen mit Paul Gerhard. **50.** 564. Sein Werken in England und seine Anerkennung — nach seinem Tode. **37.** 716. Ueber die neueren Bearbeit. seiner Orator. **46.** 545. 561. ist er Verf. des God save the king? (v. Mittitz.) **38.** 521. (v. Schmid.) **50.** 237. Eine Sammlung seiner Kompositionen. **44.** 1013. Herausgabe seiner Werke durch die Handel Society in London. **45.** 592.
—— Hymnen, aufgeführt in Leipzig. **44.** 803.
—— Kantate: Herkules, in Wien aufgeführt. **46.** 30.
—— Krönungsanthem: Zadok der Priester, in York aufg. **37.** 721.
—— Krönungshymne: Gross ist der Herr, aufgeführt in Düsseldorf. **40.** 329. in Leipzig. **38.** 88. **40.** 129. **41.** 50. **43.** 61. Wien. **38.** 478.

Händel, C. F., Messe, in Dresden aufgeführt. 38. 844.
— Motetten, aufgeführt in Dessau. 36. 189. Leipzig. 42. 186.
— Oper: Rinaldo und Scipio, Stücke daraus in Paris aufgeführt. 43. 285.
— Oratorium: Das Alexanderfest (Timotheus), aufgeführt in Aachen. 48. 403 fg. Berlin. 33. 14. 376. 36. 136. 37. 429. 40. 274. 45. 929. Breslau. 44. 328. Darmstadt. 46. 644. Durpat. 36. 456. Dresden. 42. 1076. Düsseldorf. 40. 328. Erfurt. 43. 1017. 44. 422. Freiberg. 38. 186. Fulda. 50. 462. Halle. 32. 431. 41. 374. Hamburg (1. Theil). 45. 417. Heidelberg. 37. 380. Kassel. 34. 139. Königsberg. 35. 385. 40. 375. Mainz. 45. 816. Marienburg. 45. 370. Moskau. 40. 271. München. 35. 401. 39. 182. 42. 262. Paris. 39. 683. Prag. 43. 662. Utrecht. 40. 108. Weimar. 32. 307. 38. 631. Wien. 42. 1013. — Stücke daraus, aufgeführt in Brüssel. 45. 915. Kopenhagen. 43. 465. Königsberg. 31. 300. Paris. 42. 983. 43. 245. Wien. 36. 159. 38. 91.
— Oratorium: Athalia, aufgeführt in Berlin. 37. 846. Wien. 39. 372.
— Oratorium, Belsazar, aufgeführt in Aachen. 39. 402. Berlin. 37. 29. 42. 1012. 1068. Breslau. 40. 408. Mainz. 44. 856. Wien. 36. (762.) 37. 169 fg. — Bemerkungen v. Mosel. Part. (B) 39. 737.
— Oratorium: Deborah, in Aachen aufgeführt. 36. 440. London. 46. 102.
— Oratorium: Empfindungen am Grabe Jesu, aufgeführt in Halle. 41. 374. Leipzig. 38. 326. Naumburg. 36. 600.
— Oratorium: Jephta, aufgeführt in Berlin. 31. 309. 346. 361. Breslau. 35. 871. Dresden. 37. 511. 46. 807. (1. Theil) 48. 810. Düsseldorf. 40. 328. Göttingen. 41. 369. Köln. 46. 339. 440. Leipzig. 34. 299. 428. 43. 936. Quedlinburg. 43. 682. Strassburg. 38. 709. Wien. 41. 168. — Stücke der, in Strassburg aufgeführt. 38. 910. — in Wien. 33. 436. 35. 396. 412. 36. 400. — Erklärungen über die Gerauguale dess. 32. 788. — Herausg. und bearb. von Mosel. Part. ein. (B) 32. 617. 637.
— Oratorium: Der für die Sünden der Welt gemart. u. starb. Jesus, das einzige deutsch komponirte. 34. 109.
— Oratorium, Joseph, aufgeführt in Berlin. 39. 78. 81. 833. 41. 45. — In ausgez. Chorst. (B) 38. 863. — Klav.-Ausz. (B) 39. 548.
— Oratorium: Josua, aufg. in Berlin. 35. 58. 37. 231. Breslau. 42. 470. Dessau. 38. 62. Düsseldorf. 47. 394. 49. 323. Frankfurt a. M. 49. 761. Halle. 37. 197. Köln. 40. 428. Leipzig. 37. 837. Magdeburg. 36. 651. — In ausgez. Chorst. (B) 35. 481.
— Oratorium: Israel in Egypten, aufgeführt in Berlin. 34. 73. 38. 193. 46. 319. Breslau. 37. 274. Dresden. 47. 729. Leipzig. 38. 765. London. 36. 372. Newcastle. 44. 925. Wien. 38. 876. York. 37. 721. — Stücke der, in Frankfurt a. M. aufgeführt. 49. 761. — in Glocester. 49. 750. Leipzig. 43. 178.
— Oratorium, Judas Maccabäus, aufgeführt in Aachen. 42. 646. Berlin. 32. 170. 34. 136. 320. 37. 280. 42. 177. 43. 1010. 46. 242. Breslau. 37. 274. 43. 152. Dessau. 38. 62. Düsseldorf. 40. 328. Hamburg. 47. 663. Herrnhut. 50. 369. Kassel. 49. 427. Königsberg. 40. 80. Leipzig. 35. 837. 50. 608. 609. 1746. London. 36. 372. Newcastle a. d. H. 44. 439. 670. Rostock. 45. 619. Stuttgart. 35. 97. 620. Wien. 36. 400. 45. 173. — Stücke der, aufgeführt in Brüssel. 45. 915. Gelegenheit. 49. 750. Nizza. 49. 345. Paris. 42. 980. 983. 43. 94. 47. 218. 48. 392. Poitiers. 42. 480. Versailles. 49. 62. — In ausgez. Chorst. (B) 31. 103.
— Oratorium: Der Messias. — Notiz üb. dess. 34. 719. — aufgeführt in Bergamo. 38. 93. Berlin. 31. 130. 32. 484. 34. 318. 330. 37. 64. 39. 273. 40. 67. 41. 930. 1009. 11. Bd.) 43. 82. 45. 44. 47. 11. Birmingham. 39. 722. 45. 803. Braunschweig. 36. 210. 43. 279. Breslau. 37. 274. 43. 443. (2. Theil) 47. 457. Cambridge. 44. 684. Danzig. 39. 588. Darmstadt. 43. 285. Dessau. 37. 168. Detmold. 38. 487. Dresden. 36. 317 fg. 39. 232. Düsseldorf. 41. 464. London. 48. 278. Freiberg. 38. 186. Glocester. 49. 750. Halle. 38. 133. (1. Theil) 42. 844. 43. 928. Hamburg. 43. 636. Herbingen. 39. 673. Sud. Herrnhut. 50. 369. Jena (1. und 2. Theil). 44. 881. Kassel. 46. 336. Köln. 49. 383. Königsberg. 35. 385. 618. Leipzig. 32. 374. 39. 771. London. 36. 372. Mainz. 40. 364. Manchester. 38. 808. Naumburg (theilweise). 38. 608. Newark. 34. 720. Nürnberg. 36. 336. Philadelphia. 34. 720. Prag (2. Theil). 45. 309. Stralsund. 34. 711. Strassburg (theilw.). 34. 180. Stuttgart. 34. 119. 497. 36. 672. 40. 903. Weimar (theilw.). 31. 356. Wien. 38. 476. 549. 45. 300. Worcester. 50. 671. York. 37. 721. — Heilsplan daraus, aufgeführt in Berlin. 31. 436. 42. 619. 45. 848. 928. Braunschweig. 41. 797. 43. 822. Celle. 45. 473. Görlitz. 37. 744. London. 45. 774. Leipzig. 38. 274. 48. 91. London. 32. 777. 44. 700. Magdeburg. 36. 631. Mannheim. 37. 751. Marseille. 45. 515. Mühlhausen. 35. 747. Nürnberg. 37. 631. Prag. 32. 114. 43. 44. 46. 459. 855. 48. 271. Rom. 46. 507. Rotenburg. 38. 576. Schleswig. 46. 389. Weimar. 32. 407. 45. 946. Wien. 35. 393. 40. 371. — Kurt Stücke der, aufg. in Amsterdam. 38. 375. Berlin. 36. 243. 43. 1010. 47. 10. Bückeburg. 43. 465. Leipzig. 43. 178. Paris. 47. 16. Prag. 42. 1055. Stuttgart. 35. 98. Wien. 35. 396. — In ausgez. Chorst. (B) 37. 231. — für Pianof. zu 4 H. (B) 44. 1048. — 4 Altarien daraus, nach der londoner Part. (B) 31. 267. — Holy, holy, holy, Arie dar. (B) 41. 646.
Händel, C. F., Oratorium: Salomon — Erklär. über dessen Herausgabe. 32. 788. — aufgef. in Berlin. 35. 22. 40. 209. Düsseldorf (theilw.). 40. 328. Kassel. 40. 143. Köln. 37. 396. Leipzig. 39. 226. Wien. 33. 436. — Klav.-Ausz. (B) 33. 165.
— Oratorium: Samson — Notiz darüber. 34. 719. — aufgef. in Aachen. 45. 518. Altona. 46. 375. Basel. 43. 667. Berlin. 32. 46. 35. 129. 39. 196. 345. 43. 511. 45. 471. 47. 162. Breslau. 35. 785. Bremen. 35. 40. 37. 274. Bremen. 34. 16. 38. 65. Dresden. 41. 331. Erfurt. 46. 945. 48. 796. Frankfurt a. M. 42. 268. Halberstadt. 35. 49. Halle. 31. 457. 43. 142. Kassel. 32. 192. 43. 598. Köln. 34. 352. Königsberg. 38. 661. 42. 112. 48. 135. Leipzig. 32. 242. 35. 431. 481. 37. 302. 44. 287. Lübeck. 41. 387. Magdeburg. 35. 541. München (1. u. 2. Theil). 41. 443. Paris. 32. 288. Prag. 47. 453. Wien. 31. 737. 32. 236. 33. 436. 42. 635. — Stücke daraus, aufgeführt in Bremen. 37. 514. Leipzig. 49. 123. Paris. 43. 206.
— Oratorium: Saul, aufgef. in Berlin. 35. 867. 42. 353. Dessau. 38. 62. Frankfurt a. M. 49. 761. Kassel. 42. 1580. — Stücke daraus, in Paris aufgeführt. 43. 285. in Wien. 36. 418. 39. 146. 40. 426. 41. 47. — Chortrefflichkeiten, entnommen aus dem Oratorium Saul. (B) 35. 490.
— Oratorium: Theodora, aufgeführt in Berlin. 43. (298.) 302. in Dresden. 43. 448. — In ausgez. Chorst. (43.) 285.
— Occasionaloratorium (?) — in Wien ein Chor daraus aufgeführt. 36. 400.
— Orgelkompositionen, aufgeführt in Leipzig. 35. 242. 36. 2. 43. 646.
— Ouvertüre (zu Esther), aufgeführt in York. 37. 721.
— Pianofortekompositionen, aufg. in Leipzig. 43. 178. 46. 771.
— Psalmen, aufgeführt in Berlin. 32. 233. 35. 747. 44. 336. Breslau. 47. 457. Brieg. 41. 746. Düsseldorf. 38. 410. Köln. 43. 303. Königsberg. 34. 102. 36. 730. 37. 431. Naumburg. 38. 600. Paris. 44. 132. 42. 190.
— Psalm: O preist den Herrn, in Chorst. (B) 38. 863.
— Redemption — Heilig daraus, in Manchester aufgef. 38. 807.
— Serenade: Aria und Galathea — theilw. in Leipzig aufgeführt. 38. 106. — Klav.-Ausz. (B) 32. 277.
— Tedeum, in Berlin aufgeführt. 44. 965.
— Tedeum, dettinger — geschichtl. Darstell. d. Veranlass. dess. 33. 17. Berichtig. hierzu. 33. 77. — in ausgez. Chorst. (B) 33. 125. 41. 725. 42. 998. Glauchau. 44. 1013. Halle. 40. 112. Kassel. 40. 385. London. 33. 777. Wien (theilw.). 39. 321. 40. 372. York. 37. 721. — Duss. in Klav.-Ausz. (B) 43. 17.
— Tedeum, utrechter, aufgef. in Berlin. 36. 565. 43. 1010. Königsberg. 36. 730. 37. 431.
— Terzett: Arie, in Ri.-A. (B) 32. 416.
— 6 Fug. o. ein Caprice. f. Pianof. oder Orgel. (B) 41. 303.
— Ouverturen, in Part. (B) 45. 902.
— 4. Conc. p. Pianof. zu Org. m. acc. (B) 46. 305.
Händel-Gear, Tenorist aus London, in Frankfurt a. M. 47. 788.
Hänsel, Pet., Violinist in Wien, † 33. 793.
Hänsel, Violinist in Berlin. 45. 628.
Hänsel, Militär-Musikdirektor in Dresden. 37. 76.
Hänsel, pensionirter Kammermusiker in Dresden, † 50. 270.

Härtel, Aug., Motetten, in Leipzig aufgeführt. **42.** 156.
—— **Mein,** für 4 Männerst. **7.** Wk. (R) **48.** 473.
—— **Mein,** für Singst. mit Pianof. **7.** Wk. (R) **50.** 268.
Härtinger, Tenorist, in Mannheim. **44.** 310. 780. Berlin. **45.** 764. **46.** 173. 189. 238 fg. **48.** 368. Mainz. **44.** 886. Hamburg. **47.** 664. Aachen. **48.** 407 fg.
Häse, Pianofortespieler in Danzig. **34.** 76.
Häser, Aug. Ferd., Dir. der Kirchenmusik in Weimar an Eberwein's Stelle. **31.** 536. **33.** 516. **34.** 197. **38.** 632. **42.** 137. 770. **45.** 945. schreibt eine Seligensangschule. **35.** 28. erhält die weimar. Civilverdienstmedaille. **35.** 183. als Dir. der Liedertafel zu Weimar. **35.** 564. **38.** 632. **41.** 693. † **46.** 760. Nekrol. **46.** 849.
—— Hymnen und Kantaten, in Weimar aufgeführt. **32.** 198. 807. **42.** 770. in Eisenberg. **38.** 377. Jena. **36.** 632.
—— Musik zu Aben Hameyx, in Weimar aufgeführt. **38.** 611.
—— Ode: Dem Unendlichen, ebend. aufgeführt. **32.** 807. **45.** 944. in Schleusig. **45.** 389.
—— Oper: Die Komse, in Weimar aufgef. **34.** 613.
—— Oper: Die Neger auf S. Domingo — **38.** 632. in Weimar aufgeführt. **39.** 691.
—— Oratorium: Die Kraft (der Triumph) des Glaubens, in Weimar aufgef. (Theile.) **31.** 536. in Stuttgart. **34.** 509. Birmingham. **39.** 722.
—— Ouverture, in Jena aufgeführt. **35.** 281.
—— Requiem, in Weimar aufgeführt. **32.** 506. **41.** 693. in Jena. **36.** 383. in Stuttgart. **34.** 511.
—— Requiem für 4 Singst. u. Chor. **34.** Wk. (R) **36.** 593.
—— Salve Regina, in Weimar aufg. **32.** 108. in Erfurt. **37.** 736.
—— Tedeum, in Weimar aufgef. **32.** 108. in Zellerfeld. **42.** 866.
—— Vater Unser, in Jena aufgeführt. **36.** 581.
—— Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik. **31.** 53. 69. 91. 110. 143.
—— 3 Gesänge für Bass mit Pianof. 28. Wk. (R) **31.** 217.
—— Klass. Arien italien. Kompon. etc. (R) **31.** 699.
—— Chorgesangschule etc. (nach System.) (R) **34.** 405.
—— Seelenmesse für 4 Männerst. **35.** Wk. (R) **35.** 713.
—— Versuch einer systemat. Uebers. der Gesangslehre. (R) **37.** 9.
Häser (zweiter Sohn A. F. H.'s), Baritonist in Weimar. **36.** 677. in Jena. **38.** 866. geht zu des Hippr'schen Hoftheater. **38.** 612.
Häser, Wilh. (A. F. H.'s Bruder), Bassist in Stuttgart. **31.** 137 fg. 712. 728. **32.** 285. 533 fg. **33.** 186 fg. 549. **34.** 101 fg. 189. 493 fg. 511. **35.** 78 fg. 97. 604. 620 fg. **36.** 62. 480 fg. **39.** 623. **40.** 606. in Ruhestand versetzt. **46.** 312.
—— 6 Gesänge mit Pianof. 28. Wk. (R) **37.** 473.
—— 6 ostinate Lieder für Männerst. 20. Wk. (R) **46.** 126.
Häser, Gust., dessen Sohn, Tenorist aus Stuttgart, in Jena. **35.** 281. **37.** 865.
—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. 1. Wk. (R) **43.** 57.
Häser, Frl. Mat. (Wilh. H.'s Tochter), Sängerin in Stuttgart. **37.** 80. in Jena. **35.** 281. **36.** 382. Weimar. **36.** 561.
Häser, Karl, Sänger in Kassel. **36.** 763. **38.** 122. **41.** 602. 1002. **43.** 596. **46.** 800 fg.
—— 3 Lieder mit Pianof. 6. Wk. (R) **46.** 800.
—— 4 Gesänge für 4 Männerst. 1. Wk. 2 Hfte. **47.** 799.
Häuser, Joh. Ernst (Lehrer in Quedlinburg), erhält die preuss. gold. Medaille. **37.** 13.
—— Musikal. Lexikon etc. (R) **31.** 202. 2. Aufl. **35.** 607.
—— Elementarbuch für Pianofortespiel. 15. Wk. (R) **35.** 607.
—— Geschichte des christl. Kirchengesanges etc. (R) **37.** 193.
Hafner oder **Haffner,** Karl, Violinist in Wien. **40.** 127. 596. in Prag. **41.** 33. Leipzig. **41.** 80. Hamburg. **43.** 656. Seine Quartettunterhaltungen. **44.** 59. **47.** 312.
Hage, Sänger in Wien. **38.** 812.
Hagedorn, Frl., Sängerin, in Berlin. **37.** 845 fg. **38.** 121. 136 fg. 360. — **41.** 928. 937. 1032. in Halle. **40.** 398. Dessau. **41.** 1040. **42.** 69. 320. 1078. **43.** 280. **45.** 736. in Prag. **41.** 741. Leipzig. **45.** 740. 814. Zerbst. **42.** 867. — geht von der Bühne (Dessau) ab und nach Königsberg. **50.** 431.
Hagemann, Frau, Harmonikaspielerin aus München, in Wien. **36.** 761.
Hagen, Gesangfest das. **40.** 46.
Hagen, C. H. v. d., Deutsche Liederdichter des 12. — 14. Jahrh. (R) **43.** 937.
Hagen, J. B., Musikdirektor in Bremen, Oper: Hinko — **47.** 62.
Hagen, Theod., Komp. und Pianofortespieler aus Dessau, in Hamburg. **47.** 309.
—— Civilisation und Musik. (R) **50.** 209. — Bruchstücke daraus. **48.** 678.
Hagen, Tenorist aus Hamburg, in Kassel. **47.** 508. **49.** 273 fg. 490. 606. 657. 763. **50.** 260. 676 fg. 699. 711 fg. — in Kopenhagen. **43.** 816. Nürnberg. **46.** 830.
Hagenbach, Frl. Mar., Sängerin in Luzern. **43.** 638.
Hagenbusch, Frl., Pianofortespielerin in Zürich. **36.** 346.
Hagenow, Dr. Frdr. v., Ueber Alkidor's Oper: Die Weiden-Hütte. **41.** 133.
Hagert, Violinist aus Kassel, in Leipzig. **37.** 267. Riga. **38.** 643. Weimar. **38.** 631.
Hager, Frl., Sängerin in Berlin. **46.** 316.
Hagenmacher, Frl., s. Näff, Frau.
Haglund, Bassist in Stockholm. **49.** 680.
Hahn, Berth., Kapellmeister zu Dresden. **37.** 250.
—— Psalm, in Prag aufgeführt. **43.** 376.
—— Handbuch beim Gesangsunterricht. (R) **35.** 702. 3. Aufl. **35.** 772. **39.** 149. 4. Aufl. **43.** 510.
—— Messe in D, für 4 Singst. und Orch. (R) **38.** 323.
—— Messe, Part. (R) **40.** 517.
—— Graduale und Offertor. für 4 Singst. mit Begl. (R) **42.** 337.
—— " " " " " " " " " " 784.
Hahn, Th., Variet. für Orgel. (R) **40.** 312.
—— 3 Gesänge für 4 Männerst. 10. Wk. (R) **42.** 24.
—— Der Herr ist König, Kantate. 12. Wk. (R) **42.** 505.
—— 3 Gesänge für 4 Stimm. m. Pianof. 9. Wk. (R) **43.** 457.
—— 23. Psalm: Der Herr ist mein Hirt, für 4 Männerst. 8. Wk. (R) **43.** 1056.
—— 103. Psalm: Lobe den Herrn, für 4 Männerst. 15. Wk. (R) **48.** 431.
Hahn, Wern., Lied der Liebe, m. Pianof. 1. Wk. (R) **46.** 83.
Hahn, Graf v., Theatercensor in Königsberg. **34.** 179.
Hahn, Bassist aus Kassel, in Berlin. **37.** 702.
Hahn, Frau (vorm. Frau Steinert), Sängerin in Leipzig. **35.** 634. 670.
Hahn, Frau, Sängerin in Neustrelitz. **45.** 720. — in Kopenhagen. **43.** 816. in Rostock. **45.** 631.
Haibel, Komp. d. Tiroler Wassel. **43.** 713.
Haibl, Frau Sophie, Witwe des Kapellmeisters H., Schwägerin Mozart's, in Salzburg. **45.** 672. (Vergl. Gaibl.)
Haibl, Frl., Sängerin in München. **31.** 364. **32.** 328.
Haidenfeld, v., Sängerin in Wien. **35.** 397.
Haimer, Bassist in Breslau. **46.** 883. **47.** 97. 476. in Hamburg. **47.** 664.
Hain-dl, (od. Heindl), Jos. Edm., Flötist aus Würzburg, in Dresden. **47.** 728. Hildburghausen. **43.** 1128. Kassel. **43.** 896 fg. 913. Leipzig. **43.** 121. Magdeburg. **43.** 349. Prag. **46.** 844.
Haindl, dessen Bruder, Flötist in Sondershausen. **49.** 563.
Haindl, Frl., dessen Schwester, Pianofortespielerin in Kassel. **43.** 913.
Haine, s. Heine.
Hainl, Violoncellist in Amsterdam. **42.** 204.
Haitzinger, Tenorist, in Berlin. **45.** 597. Bremen. **36.** 456. Dresden. **38.** 393. in England. **43.** 760. Karlsruhe. **44.** 105. Königsberg. **38.** 426 fg. **40.** 597. Leipzig. **38.** 398. 412. Paris. **31.** 666. **32.** 499. Petersburg (**37.** 318.) Strassburg. **33.** 712. **41.** 211. Wien. **40.** 338. 426 fg. **40.** 307.
Haitzinger, Frau, dessen Gattin (vorher Frau Neumann), als Sängerin, in Bremen. **36.** 456. Dresden. **38.** 393. Königsberg. **38.** 427. **40.** 307. Leipzig. **38.** 398. Petersburg. (**37.** 318). Strassburg. **37.** 711 fg. Stuttgart. **31.** 135. **32.** 348.
Hajek, Frz., Violinist in Prag. **38.** 342. **39.** 166.
Halanzier-Dufresnois, Theaterdirektor in Strassburg. **50.** 713.
Halberstadt, Musikrichter. **33.** 108. **35.** 418. **43.** 439. Domorgel das., neue. **40.** 459. Gesangfest das. **47.** 432. Musikfest das. (Elbmusikfest). **35.** (418.) 496. Musikerstube das. **36.** 588.
Halbreuter, Frdnl., Sängerin in München. **35.** 493 fg. — in Berlin. **44.** 764. Gotha. **49.** 240 fg. Rostock (nicht Halbreuter). **39.** 473. Coburg. **44.** 260. **50.** 71 fg. Neubrandenburg. **36.** 113 fg.
Halbtöne — über dies. **43.** 1067.
Hale, Ad. de la — über ihn, nebst einer Novelle. **39.** 49. Lieder und Gesänge ders. **40.** Beil. 1.

Halévy, Fr., Prof. der Kompos. an der pariser Akademie. 35. 672. — 38. 696. Prof. am Konservat. dies. 41. 728. Musikdir. der Herzogin von Orleans. 42. 142. 45. 916. legt seine Stelle als Gesangdir. an der gr. Oper nieder. 42. 536. zum Mitglied der Gesellschaft der österreich. Musikfreunde ern. 43. 368. erhält den luxemburg. Orden der Eichenkrone. 44. 382. verheirathet sich. 44. 597. Vizepräsid. der Akademie in Paris. 46. 158. Offizier der Ehrenlegion. 47. 448. Ehrenmitglied der brüsseler Akademie. 49. 79. Abgeordneter in der französ. Nationalversammlung. 50. (286. 319.) 367. Verzeichniss seiner Opern. 49. 237. Seine Büste. 41. 238.

—— Kantate. Die Fürsten des Nils, in Paris aufgeführt. 48. 524.

—— Oper: Der Blitz (L'éclair), in Paris aufgeführt. 38. 416. — in Berlin. 38. 673. Besançon. 39. 60. Prag. 42. 1032. 44. 347. 46. 347. 47. 137.

—— Oper: Le dilettante d'Avignon, in Paris aufgeführt. 31. 864. 32. 68. 162.

—— Oper: Die Dreizehn (Les Treize), in Paris aufgeführt. 41. (195.) 393. 406. — in Kassel. 42. 601. Strassburg. 43. 509. — Klavierauszug. (R) 42. 57. Potpourri dar., für Pianof. zu 2 und 4 H. (R) 42. 64 fg.

—— Oper: Le duc d'Albe — 47. 28.

—— „ Guido und Ginevra (die Pest in Florenz), aufgeführt in Paris. 40. 183. 648. 43. 286. — in Berlin. 41. 331. Breslau. 42. 254. Dresden. 42. 384. Frankfurt a. M. 44. 743 fg. 827. 940. im Haag. 41. 132. in Hamburg. 44. 749. 46. 705. 48. 490. Kassel. 43. 595. Kopenhagen. 42. 384. Leipzig. 41. 177. 214. 240. 256. 42. 373. München. 42. 323. Pesth. 42. 34. Prag. 43. 660. 44. 699. 45. 31. 46. 857. Wien. 43. 714. 46. 118. 635. — Klavierauszug. (R) 41. 5. 17. Potpourri dar. und Tänze etc. (R) 41. 25.

—— Oper: Der Guitarrenspieler, 42. 896. in Paris aufge. 43. 159. 206. 47. 240. — in Berlin. 43. 1011. Dresden. 44. 142. Hamburg. 48. 489. Kassel. 43. 990. — Klavierauszug. (R) 43. 1062. Ouvertüre daraus. (R) 43. 676.

—— Oper: Die Jüdin, aufgeführt in Berlin. 38. 846. 39. 36. 131. 363. 40. 47. 43. 172. 407. 49. 422. Breslau. 49. 27. Danzig (am Pianof.) 39. 390. Dresden. 39. 338. 47. 253. Frankfurt a. M. 45. 818. 47. 533. 48. 161. 692. Hamburg. 44. 749. 45. 318. 46. 57. 47. 664. 48. 490. 50. 411. 423. Kassel. 38. 423. 50. 709. Königsberg. 40. 79. Leipzig. 38. 134. Lemberg. 45. 134. Mainz. 40. 562. Moskau. 45. 435. Odessa. 45. 916. Paris. 40. 648. 43. 780. 49. 694. 876. Pesth. 41. 840. Poitiers. 39. 60. Prag. 40. 559. 646. 757. 41. 163. 742. 43. 661. 44. 709. 48. 229. Strassburg. 39. 782. 44. 274. Stuttgart. 40. 821. Toulouse. 39. 60. Weimar. 41. 664. Wien. 38. 379. 43. 197. — Ouverture daraus, in Prag aufgeführt. 40. 340.

—— Oper: Karl VI., 44. 788. in Paris aufgeführt. 45. 301. 48. 50. 49. 876. Strassburg. 49. 778. — Prozess darüb. 45. 372. Rossini's Urtheil dar. 45. 317. — Klavierauszug. (R) 46. 780.

—— Oper: Die Rönigin von Cypern (Der Malteser. 43. 95.), aufgeführt in Paris. 44. 86. 49. 876. — in Florenz. 43. 417. Frankfurt a. M. 45. 410. Leipzig. 44. 838. — Klavierauszug. (R) 44. 705.

—— Oper: Der Lazzarone, in Paris aufgeführt. 46. 342.

—— „ Die musikal. Sprache, in Berlin aufgeführt. 34. 142.

—— „ Die Musketiere der Königin, in Paris aufgeführt. 48. 148. 206. 599. 49. 14. — in Berlin. 48. 620. Dresden. 49. 408. Frankfurt a. M. 48. 691. Gotha. 49. 390. Hamburg. 49. 136. 232. Kassel. 49. 43. Leipzig. 49. 118. Strassburg. 49. 778. 50. 713. Wien. 48. 653. 673. Wiesbaden. 49. 47. — Klavierauszug. (R) 49. 301.

—— Oper: Der Sheriff, in Paris aufgeführt. 41. (697.) 824. — in Prag. 43. 43. — im Drucke erschienen. 42. 206. — Ouverture daraus, in Berlin aufgeführt. 42. 334.

—— Oper: Les souvenirs de Lafleur, in Paris aufgeführt. 35. 441. Bordeaux. 35. 514.

—— Oper: Der Tuchmacher (Le Drapier), in Paris aufgeführt. 42. 140. 166.

—— Oper: Le val d'Andorre — 50. 624. aufg. in Paris. 50. 672.

—— und Hérold, Oper: Ludovic, aufgeführt in Berlin. 36. 111. 137. Leipzig. 35. 837. Potsdam. 36. 317. Prag. 40. 223. 41. 165. Wien. 36. 747 fg. 37. 784.

—— u. 6 and. Kompon., Oper: Le Marquise de Brinvilliers. 33. 568.

—— Cavat. Come dolce etc. (R) 32. 484.

Halévy, Fr., Galop brill., arr. p. Pianof. (R) 38. 862.

Halévy, Leon, dessen Bruder, Trauerhymne in Paris aufgeführt. 44. 726.

Halfinger, Frl., Sängerin in Wien. 31. 736. geht ab. 33. 24.

Halle, Nachrichten. 31. 561. 36. 95. 450. 833. 37. 381. 397. 38. 135. 875. 39. 492. 580. 40. 112. 194. 388. 41. 88. 376. 395. 464. 42. 844. 43. 142. 656. 928. 44. 114. 45. 109. 636. 50. 568. Gesangfest das. 31. (564. 588.) 624. 634. 32. (274.) 474. 443. 457. 37. 751. 41. (395. 436.) 537 fg. Musikverein (Singakad.) das. 36. 611 fg. Orgel, neue, das. 44. 1030.

Hallé, Charl., Pianofortespieler und Komponist in Paris. 43. 205. 47. 235. 48. 376. 49. 59. 356. 50. 166. 273. — in Frankfurt a. M. 44. 746 fg. 828. 941. London. 50. 462. lässt sich in Manchester nieder. 50. 607.

Hallenstein, Amalie, Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. 44. 746.

Haller, O., Bläser in Darmstadt. 39. 749.

Haller, Frl., Sängerin in Wien. 43. 664. — in Breslau. 47. 92. 476. 48. 411. Königsberg. 46. 187. aus Weimar in Leipzig. 50. 648. Weimar. 50. 704 fgg.

Hallermann, Wilh., Orgelbauer zu Lauchstädt. 50. 718.

Haller, Sgn. Amal., Sängerin, in Bologna. 45. 329 fg. Ferrara. 41. 625 fg. Livorno. 42. 950. Neapel. 43. 668. 987. 44. 239. 811. Padua. 45. 949. Palermo. 42. 202. 473. (muss Sizilien verlassen und erhält eine gold. Krone, ebendas.) Parma. 45. 430. Perugia. 43. 415. Turin. 41. 604. heiratet den Kompon. Torrigiani und verlässt die Bühne. 46. 142.

Halm, Ant., Gr. Trio p. Pianof., V. et VC. Oe. 37. (R) 40. 137.

—— Gr. Trio p. Pianof., V. et VC. Oe. 38. (R) 41. 400. 50. 216.

—— Etudes pathét. p. Pianoforte. „ 41. „ 50. 216.

—— Etudes héro. „ 42. „ „ „

Halma, Violinist in Paris. 31. 864.

Haltenorth, Violinist, in Dessau. 38. 61. Kassel. 40. 594.

Hamal, Frl., Sängerin in Prag. 34. 464. (Vergl. Hanal.)

Hambuch, Tenorist in Stuttgart. 31. 132 fg. 710. 728. 32. 256. 282 fg. 535. 33. 187 fg. 192. 543 fg. 34. 105 fg. 119. 494 fg. 511. 35. 97. 605. 621. — in Erfurt. 39. 502. München. 38. 568. geht von der Bühne ab. 36. 63. 481. und als Violinist in die stuttgarter Kapelle treten. 36. 481. ÷ 36. 635.

Hamburg, Nachrichten. 32. 177. 34. 29. 243. 35. 73. 98. 36. 322. 38. 29. 41. 137. 834. 40. 19. 45. 192. 316. 616. 46. 57. 652. 704. 47. 37. 661. 48. 81. 489. 518. 699. 776. 849. 865. 49. 28. 175. 204. 232. 304. 338. 435. 566. 633. 746. 779. 806. 889. 50. 32. 70. 130. 148. 217. 227. 316. 344. 362. 410. 423. 501. 566. 632. 695. 759. 777. 810. 824. Apolloverein das. 49. 234. Blindenanstalt das. (unter Dr. Jülich), mus. Akademie ders. 36. 489. (Vergl. Jülich.) Cäcilienverein das. 49. 307. Französ. Oper das. 45. 416. Italien. Oper das. 47. 495. Liedertafel das., Schäfer'sche. 49. 306. Musikfest das. 43. (432.) 576. 656. Musikal. Zeit. das. — eingegangen. 41. 41. Orgel an der Petrikirche das., deren Disposit. 49. 457. 473. Orgelmusik das., deren Zustand. 50. 217. Preisinstitut das. (von Schuberth), s. Preisinstitut. Stadttheater das. — Tantième an dems. 45. 78. 804. Statistik ders. 45. 334. 47. 294. neu verpachtet (48. 32) an Maurice und (Schneider. 48. 200. 326) Baison. 48. 390. Schlussaufführ. desselben. 49. 238. 305. dessen Opernrepertoir. 49. 281. Eröffnung des neuen. 49. 294. — 50. 345. 640. Theater der Vorst. St. Pauli (auf Aktien). 44. 926. 45. 398. 46. 46. 474. 47. 291. 48. 869. Tonhalle das. 45. 371. 701. 46. 446. Einweihung ders. 47. 150. — 47. 310. Volksgesangvereia das. 44. 636.

Hamburger Gesellschaftstänze für Pianof. (R) 40. 456.

Hamburger, Klarinettist in Fulda. 36. 451. 45. 411.

Hamburger d. Jüng., Harmist das. 36. 451.

Hamels, Gesangfest das. 46. 527.

Hamilton, Frl., Pianofortespielerin in Edinburg. 49. 179.

Hamm (in Westfalen), Nachrichten. 32. 185.

Hammer, Georg (Organist in Würzburg), Kirchengesänge etc. (R) 40. 781.

—— 24 Lieder für Volksschulen. 1. Heft. } (R) 41. 87.
—— 28 „ „ „ 2. „ }
—— 24 „ „ „ 3. „ (R) 41. 975.
—— 8 einstimm. relig. Chorgesänge. 2. Wk. (R) 41. 782.
—— Warnung vor dem Rhein, für Singst. mit Pianof. (R) 48. 304.
—— Liederschatz für die Jugend. 55. Wk. (R) 48. 231.

Hammer, Domorganist in Speier (der Vorige?), † 48. 54.
Hammer, Baritonist in Wien. 43. 753.
Hammer, Violoncell. in Herzogenbusch. 42. 645.
Hammermeister, Baritonist, in Leipzig. 31. 620. 648. 823. 32. 13. 753. 33. 146. 682. 34. 79 fg. 301. 39. 657 fg. — in Erfurt. 33. 561. — in Berlin. 34. 339 fg. 364. desgl. engag. 528. 700. 35. 260. 368 fg. 445. 645. 653. 717. 870. 36. 90. 156. 378. 455. 501. 562 fg. geht ab (nach Paris) 37. 66. von da wieder zurück. 37. 198. — 353. 478 fg. geht ab. 37. 553. in Königsberg. 40. 309 fg. München. 39. 162. Potsdam. 35. 385. 718. 36. 435. 37. 435. Wien. 37. 769.
Hammermeister, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Königsberg. 40. 79. in Würzburg. 46. 16.
Hammerschmidt, Andr. († 1675), Kompositionen in Berlin aufgeführt. 47. 10. in Dresden. 44. 219.
Hampeln, v., Musikdir. und Kr^ _onist, † in Stuttgart. 37. 100.
Handl (vgl. Hamal), Fri., Sängerin, von Lemberg in Prag. 34. 350. — in Berlin. 38. 513. 39. 127. 389. 471. Kassel. 39. 113. München. 39. 162.
Hanau, Nachrichten. 39. 473.
Hand, Dr. und Prof. in Jena, Stifter eines Gesangvereines das. 34. 123. Concertvirtuos das. 34. 452. 35. 278. 298. 704. 36. 384. 38. 36. 39. 834. legt die Leitung der akadem. Concerte nieder. 41. 208. Warnung vor Schilling's Aesthetik der Tonkunst. 40. 807.
—— Aesthetik der Tonkunst. (R) 1. Thl. 40. 21. 2. Thl. 43. 1049.
Hand, die. 33. 562.
Hanf, Fri., Sängerin, in Paris. 31. 466. in Moskau. 45. 456.
Hanf (H.), Fri., Sängerin, in Leipzig. 31. 696.
Hanft, G. N., 2chör. Kirchengesänge etc. (R) 35. 787. — dgl. 38. 99.
Hanisch, Kantor in Eisenberg. 38. 377.
Haniseh, Frl. v., Pianofortespielerin in Prag. 45. 683. 46. 601.
Hanker, Tenorist in Wien. 43. 751 fg.
Hannemann, Mor., Vcell. in Berlin. 47. 743. dessen musikal. Roman: Felix Fistel. 48. 268.
Hannequeart, Redact. der pariser Rev. et Gaz. music. 48. 207.
Hano, Tenorist aus Wien, in Kassel. 38. 396.
Hanover, Nachrichten. 31. 48. 39. 179. 608. 41. 536. 42. 181. 45. 296. 49. 249. Gesangfest das. 36. 572. Musikal. Zustände das. 50. 538 fg. Orgelbauer das., über sie. 44. 657. Singakademie das., unter Kackhauses. 39. 179 fg. 41. 537. Theaterbau das. 45. 463. 46. 32. 494. 49. 487.
Hanover, Kronprinz v., Fasin. in Beckenem aufgef. 46. 711.
—— Ideen und Betrachtungen über die Eigenschaften der Musik. 41. 936. — (R) 41. 965.
Hansen, Barit., in Nürnberg. 31. 804. Kopenhagen. 49. 199.
Hansens (Haussens), Orchesterdirektor in Brüssel. 32. 56. 50. 656. Verleg. des Journals in Antwerpen. 42. 799. zum Ehrenmitglied der Cäcilienakademie in Rom ernannt. 43. 285; zum Mitglied der brüsseler Akademie 48. 94; zum korrespond. Mitglied des holländ. Musikvereins 50. 735. Theaterdir. das. — macht Bankerott. 45. 438.
—— Balletmusik, in Wien aufgeführt. 39. 546.
—— Ouvertüre zum Rubensfest, in Antwerpen aufgef. 42. 799.
—— „ zur Oper: Maria von Brabant, in Brüssel aufgef. 42. 120.
—— Tedeum. (R) 40. 433.
Hansmann, Organist und Musikdirektor in Berlin. 31. 380. 454. 559. 32. 340. 360. 33. 14. 281. 762. 35. 367. 533. 36. 301. 467. 817. 37. 334. 38. 291. seine 25jähr. Jubelfeier. 31. 761. † und Todtenfeier dess. 38. 432.
Hanstein, Baron v., Hofintendantenst. in Koburg. 43. 84.
Happ, Wilh., Violinist und Lehrer in Prag. 41. 1055. 42. 581 fg. 797. 43. 67. 334. 880. 985. in Hildburghausen. 43. 1128. geht nach Antwerpen, ebendas.
Happich, Lehrer in Quedlinburg, als Bassist in Nordhausen. 31. 420.
Harbordt, Flötist und Musiklehrer in Darmstadt. 39. 121. 143. 749. 780.
Harder, Frl. Mar. v., Pianofortespielerin in Dresden. 49. 750.
Hardmeier (auch Hartmayer), Frl., Sängerin aus Zürich in Wien. 31. 214. 757 fg. 845. 32. 109. geht ab. 33. 20. in Lausanne. 34. 383. in Zürich. 36. 367 fg.
Hardy, Frl., Oper: Celestine, in Brest aufgef. 41. 133.
Hardy, F., Frl., Sängerin in Neufchatel. 37. 820.
Harel, ehemal. Theaterdirektor in Paris. 50. 632.
Harfe mit doppelter Bewegung — über dies., von Ther. aus d. Winkel. 36. 65.
Harkort, Frau, Sängerin (Dil.) in Leipzig. 38. 765. 40. 341 fg.
Harland, Miss, Sängerin in London. 50. 934.
Harmonichord, von Kaufmann, s. Kaufmann.
Harmoniemusik — Zelter über dies. 39. 278. 294.
Harmonika — über dies. 50. 434, Anm.
—— preespiele, erfunden von Rösling. 31. 171.
Harmonika-Piano, erf. von Brennig. 45. 464. (Vgl. Brennig.) unter dem Namen Piano cantante. 50. 15. 448.
Harmoniker — 31. 70.
Harmoniphon, oder Klavierzobe, neues Instrument von Paris. 40. 258.
Harmonium, erf. von Debain. 47. 646. Prozess über dass. 48. 31. — 50. 422.
Harras, Stadtmusikus und Violinist in Arnstadt. 45. 474 fg.
Harrausch, Baritonist in Prag. 38. 396. 40. 629.
Harries, Heinr., Dichter des God save the king. 40. 809.
Harrison, Tenorist in London. 46. 493 fg. 48. 204. 50. 823.
Harrys, G., Paganini in seinen Reisewagen etc. (R) 33. 229.
Hartdegen, Violinist in Kassel. 39. 666.
Hartenstein, Bassist in Strassburg. 37. 670 fg.
Hartig (nicht Hortig), X. Lud., Melodieen und Chorale zum Limburger Gesangbuch. (R) 41. 385.
—— 300 Versetten für die Orgel. 10. Wk. (R) 44. 374.
Hartig, Bassist in Bremen. 32. 704.
Hartig, Orgelbauer in Züllichau. 44. 780.
Harting, Frl. Jul., Sängerin in Berlin. 41. 67. 42. 645. 43. 285.
Hartinger, Vcell. in Wien. 31. 30. 690. 33. 39. 160. 34. 416. 35. 581. 38. 91.
Hartis, s. Hartig, X. Ludw.
Hartknoch, in Petersburg, Ouvert, in Leipzig aufg. 35. 109 fg.
Hartlieb, Chr. Gottl., Organist in Chemnitz. 37. 96.
Hartmann, G., Violinist in Koblenz. 43. 665.
Hartmann, J. P. E., Organist und Komponist in Kopenhagen — Biogr. 38. 526.
—— Sonate von ihm bei der Preisbewerbung in Hamburg ausgezeichnet. 44. 70.
—— Oper: Die goldenen Hörner, in Kopenhagen aufgef. 36. 29.
—— „ Die Korsaren, dass. aufgeführt. 38. 496.
—— „ Liden Kirsten, dass. aufgeführt. 49. 199.
—— „ Der Rabe oder die Brudersprobe, ebendas. aufgef. 35. 253. 41. 833. — Klavierauszug. (R) 42. 817.
—— Ouvert. zu Hakon Jarl, aufgeführt in Leipzig. 46. 741.
—— Symphonie, in Kassel aufgeführt. 40. 143.
—— 6 Gesänge mit Pianoforte. 13. Wk. (R) 43. 1039.
—— 6 Lieder „ „ „ 33. „ „ 44. 556.
—— Sonate für Pianof. u. Viol. 39. „ „ 48. 630.
Hartmann, Musikdirektor in Meissen. 46. 573. 48. 597.
Hartmann, Klarinettist in Hamburg. 34. 29. 244.
Hartmann, Kontrabassist in Hechingen. 49. 290.
Hartmann, Musiklehrer in Stralsund. 49. 384.
Hartmann, dessen 6jähr. Sohn, Pianofortespieler das. 49. 384.
Hartmann, Tenorist in Gotha. 49. 391.
Hartmann, Violinist und Concertmeister in Köln. 46. 276. 386. 48. 404. 425. — in Aachen. 43. 658. Bonn. 47. 574. 591. Genf. 46. 537.
Hartmann, Violinist in Braunschweig. 35. 163.
Hartmann, Violoncell. in Berlin. 47. 320.
Hartmann, Frl. Karol., Pianofortespielerin in Münster, Nekrol. 36. 634.
Hartmann, Frl., Sängerin in Düsseldorf. 47. 394. 429. 49. 323.
Hartung, s. Humanus.
Hartung, Militärmusikdir. in Dresden. 37. 74. 44. 217. 45. 630.
Hartung, Hornist aus Sondershausen, in Mühlhausen. 35. 735.
Hartung, Violinist in Leipzig. 39. 13.
Hase — vergl. Hasse.
Hase, Dr., Sänger in Wien. 38. 79.
Hase, Frl., Sängerin von Dresden, in Weimar. 45. 72.
Haselmann, Kantate: Der Allmacht Wunder, in Prag aufgeführt. 33. 346.
Hasemann, Vcell. in Kassel. 31. 380. 860. 37. 517. 39. 114. 132. 40. 165. 613. 41. 605.

Haslinger, Karl, Messen, ganz und theilw. in Wien aufgeführt. **42.** 405. **43.** 462. **45.** 586. in Züllichau. **44.** 779.
— Pastoralouverture, in Wien aufgeführt. **39.** 145.
— Voyage sur le Rhin, Rondo pour Pianoforte. Oe. 1. (R) **38.** 240.
— Die Luftschiffer, Rondo für Pianoforte. 11. Werk. (R) **40.** 454.
— Gr. Fantaisiecet Boleros p. Pianof. et Fl. Oe. 12. } (R) **40.** 454.
— Rondino für Pianoforte. 13. Wk.
— Frühlingsfantasie für Pianof. 34. Wk. (R) **45.** 729.
— Sonate für Viol. und Pianof. 35. „ „ **48.** 350.
Haslinger, Teb., in Wien, vom Ehrenmitgl. der laibacher philharmon. Gesellschaft ern. **31.** 691. vom Kaiser beschenkt etc. **32.** 619. vom König von Sachsen. **37.** 68. † **44.** 510.
— Messe, aufgeführt in Wien. **42.** 404. in Chemnitz. **36.** 793.
— Vokalmesse für 2 Ten. und 2 Bässe. (R) **34.** 371.
Haslinger (ohne Angabe des Vornam.), Kantate, in Bennungen aufgeführt. **40.** 161.
— Messe (ganz und theilw.), aufgeführt in Leipzig. **42.** 186. Jena. **35.** 704. Zeitz. **36.** 383. 403.
Hassack (Hussack?), Frl., Sängerin in Berlin. **41.** 69.
Hasse, Joh. Adam — über sein Geburtsjahr. **36.** 423. 487.
— Miserere, in Berlin aufgeführt. **45.** 359.
— Miserere für 2 Sopr. und 2 Altst. Klavierauss. (R) **36.** 346.
— Miserere (19. Lief. der klass. Werke etc.) (R) **38.** 46.
— Orator. I Pellegrini, über dass. **31.** 244. — Chor daraus, in Berlin aufgeführt. **47.** 10.
— Psalm, in Berlin aufgeführt. **41.** 929.
— Requiem, in Berlin aufgeführt. **41.** 470. (theilw. **35.** 718.)
— Tedeum, aufgeführt in Danzig. **47.** 221. Leipzig. **36.** 98. **41.** 428. Weimar. **32.** 108.
Hasse, Organist in Freiburg. **36.** 185.
Hassel, Komiker in Frankfurt a. M. **44.** 465. 746. **45.** 253. **46.** 138. 412. **47.** 140. 313. seine 100. Darstellung des rossini'schen Figaro. **46.** 263.
Hasselt, Frl. Wilhelm. van, Sängerin — über sie. **40.** 771. in Genua. **35.** 346. 639. in München. **36.** 747. 330 fg. 512 fg. **37.** 217 fg. 389. 163. 181. **41.** 487 fg. Mannheim. **39.** 420. 460. Strassburg. **41.** 210. 448. Wien. **40.** 771. **41.** 849. **42.** 94. 131 fg. 158. 379 fg. 932. als Frau van Hasselt-Barth, das. **42.** 1014 fg. **43.** 197. 366. 772. 1129 fg. **44.** 901 fg. **45.** 134 fg. 175 fg. 497. 666. **46.** 31. 636. **48.** 608. 673. 826. zur österreich. Kammersängerin ernannt. **44.** 470. in Berlin. **45.** 470. 597. Frankfurt a. M. **45.** 597. Prag. **42.** 703. Salzburg. **44.** 781 fg. 806 fg. Weimar. **45.** 632. — errichtet in Wien Mozart einen Grabstein. **46.** 246.
Hassler, Hans Leo, Herausg. des Lustgart. newer teutsch. Geo. etc. (1605) **42.** 286.
Hassler, Prof., Vorst. des ulmer Liederkranzes. **43.** 429.
Hassler, Musikdirektor in Halle. **50.** 168.
Hasslinger, Joh. von, Komponist aus Ungarn, führt in Leipzig mehrere Kompositionen auf. **47.** 166.
— Symphonie, in Frankfurt a. M. aufgeführt. **48.** 304.
— Trio für Pianof., Viol. und Vcelle. 1. Wk. (R) **48.** 340.
Hatton, Komponist in London. **44.** 632.
— Oper: Pasqual Bruno, in Wien aufgeführt. **46.** 216. 637.
Hauh, Sängerin in Wien. **38.** 831.
Hauhel (Fauhel?), Klarinettist in München. **32.** 341.
Hauhner, Hofpred. in München, seine Musikalienssammlung. **34.** 335. † als Kapelldirektor. **45.** 432.
Hauhold, Frl. Sidon., Sängerin in Leipzig (Schüler des Konserv.) **46.** 755. **47.** 333. in Riga angest. **48.** 95. gastirt in Leipzig. **50.** 608.
Hauck, Violin. in Berlin. **32.** 420. **36.** 302.
Hauck, Wilh., Pianoforte-spieler in Berlin. **32.** 137. **33.** 74. 157. 217 fg. **36.** 112. 302. 819. 886. † **36.** 886.
— 2 Rondos migr. p. Pianof. Oe. 3. (R) **34.** 188.
— Pas de deux aus dem Ball. Florestan, für Pianof. (R) **32.** 291.
— Variat. für Pianof. mit Orch. 9. Wk. (R) **32.** 545.
Hauche, Rekt. in Jauer, als Bassist das. **43.** [illegible]
Haueisen, F. C., Rondo p. Pianof. Oe. 2. (F. [illegible]) 783.
Hauer, Ernst, 8 Lieder für Singst. mit Pianof. [illegible] **45.** 435.
— und C. Schade, Singebuch für Schulen. [illegible] (R) **37.** 690.
Hauer, Herm., Kantor u. Direktor der Lic[illegible] Halberstadt. **43.** 839.
Hauer, Herm., 5 Lieder mit Pianof. 2. Wk. (R) **43.** 1040.
Hauer, Organist aus Berlin, als Tenorist in Sorau. **48.** 834.
Hauff, Komponist in Frankfurt a. M., Symphonie, das. aufgeführt. **48.** 163.
Haugk, Frhr. v., ausgezeich. Dilett. zu Schlitz bei Gera. **37.** 376.
Haugwitz, Graf, in Mähren, † **44.** 398.
Hauman, Theod., Violinist in Paris. **42.** 206. Streit dess. mit Panofka. **43.** 72. erhält den belgischen Leopoldsorden. **42.** 815. in Antwerpen. **42.** 799. Berlin. **38.** 792. 847. **44.** 162. Wien. **45.** 176.
Haupt, K. A., Orgelspieler in Berlin. **34.** 446. 702. **41.** 468. zum Organisten an der Nikolaikirche ernannt. **41.** 593.
Haupt, Mor., Violin. in Frankfurt a. M. — **41.** 376.
— Ouverture, das. aufgeführt. **38.** 227. **41.** 377.
— Symphonie und A., das. aufgeführt. **41.** 377.
— Tongemälde für Orch., das. aufgeführt. **48.** 110. 302.
Haupt, Theod. v., Musikal. Haufdrang für 1839, 1630, 1631. (R) **33.** 59.
Haupt, Militärmusikdirektor und Violinist in Berlin. **33.** 362.
Haupt, Hornist in Rehlens. **43.** 466.
Haupt, Frl. Elise, Sängerin aus Heidelberg, in Mannheim. **33.** 459.
Haupt, Frl., Sängerin in Quedlinburg. **39.** 607.
Hauptmann, H., Sonate p. Pianof. et Viol. Oe. 23. (R) **40.** 345.
— 3 Sonates p. Pianof. et Viol. Oe. 5. (R) **40.** 346.
Hauptmann, M., Violin. in Kassel. **34.** 500. **40.** 183. als Harmonielehrer das. **42.** 399. zum Verdienstmitgl. des holländ. Vereins ern. **39.** 837. als Kantor an die Thomasschule zu Leipzig berufen (an Weinlig's Stelle). **44.** 669. 803. — **48.** 661. **49.** 365. 50. 832. Redact. der Allgem. Mus. Ztg., Jahrg. **45.** Lehrer am Konservat. der Musik. **46.** 754.
— Salve Regina, aufgeführt in Frankfurt a. M. **49.** 761. Göttingen. **46.** 703. Kassel. **34.** 500. **50.** 438. — dass. für 4 Stimmen mit Pianof. oder Org. 15. Wk. (R) **34.** 872.
— Messe, aufgeführt in Leipzig. **44.** 803. — Gloria dar., in Wien aufgeführt. **40.** 427.
— Musik zu einem Schauspiel, in Kassel aufgef. **41.** 140.
— 2 Quatuors p. 2 V., V. et Vc. Oe. 7. (R) **31.** 83.
— Lied aus Sec., für 4 Solo- und 4 Chorst. 21. Wk. (R) **36.** 399.
— 6 deutsche Lieder mit Pianof. 22. „ „ **37.** 472.
— 12 Arietten für Mezzosopran mit Pianof. 26. „ „ **40.** 591.
— 6 Lieder für 4 Stimmen. 25. „ „ **42.** 613.
— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 26. „ „ „ 677.
— 3 Sonette für Mezzosopr. 27. „ „ „ 719.
— Erlöst, zu Bach's Kunst der Fuge. (R) **43.** 737.
— 3 Lieder mit Pianof. 31. Wk. (R) **47.** 406.
Hauptmann, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Leipzig. **46.** 170. 309. **47.** 163. 50. 832.
Hauptmann, Frl. Auguste, Sängerin in Wien. **33.** 625.
Hauptmann-Milder, Frau, s. Milder.
Haus, Frl., Sängerin in Stuttgart. **32.** 257. 282 fg. **33.** 186 fg. 545 fg. 576. **34.** 101 fg. 119. 494 fg. **35.** 70. 98. 604 fg. 630 fg. **36.** 60. 480 fg. **37.** 66. 39. 623 fg. **45.** 398. — in Berlin. **34.** 528 fg. Hanau. **39.** 473. München. **34.** 731.
Hauschild, E., Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **41.** 89.
Hause, Wenz., Kontrabass-Prof. am Konserv. zu Prag. **39.** 776.
— Méthode compl. de Contrebasse. (R) **31.** 405. 425.
— 55 Uebungen für Kontrabass. „ **32.** 509. — **34.** 455.
— Vorzügl. Uebungen für Kontrabass. (R) **34.** 455. — Fortsetz. ders. **34.** 535. **35.** 823.
— 28 Uebungen für Kontrabass. (R) **37.** 727.
Hauser, M., Violin. in Wien. **39.** 767. **41.** 903. — in Breslau. **43.** 442. Erfurt. **45.** 234. Frankfurt a. M. **44.** 117 fg. 243. Hamburg. **45.** 616. Schwerin. **45.** 484.
Hauser, Bass. in Wien. **31.** 243 fg. 613. 684 fg. 737. 777. 845 fg. **32.** 109 fg. 391. 431. 588 fg. **33.** 22 fg. 434. 625. geht ab. **33.** 793. — in Strassburg. **32.** 678. Stuttgart. **34.** 497. Leipzig. **34.** 761 fg. **35.** 177 (Regist. der Oper). 515. 670. **36.** 127. 209. 281. **37.** 416. 428. 704. **38.** 87. Berlin. **37.** 868. 881. **38.** 48. 212. 361 fg. München. **39.** 162. Breslau. **40.** 390. Prag. **40.** 789. als Gast in Wien. **43.** 1128 fg. Direktor des Konservator. zu München. **50.** 646.
Hauser, dessen Sohn, Violinist, Schüler des Konservatoriums in Leipzig. **47.** 333.
Hauser, u. Kons., tiroler Sänger, in Kassel. **32.** 442. Weimar. **35.** 562.

Hausfreund, der musikal., 11. Jahrg., 1835. (R) **37**. 212.

Hausmann, Komiker aus Breslau, in Wien. **35**. 566. **36**. 747.

Hausmann, F. X., 6 Walzer für Pianof. (R) **39**. 423.

Hausmann, Vestl. aus Hannover, in Dresden. **48**. 581. (aus London) in Frankfurt a. M. **48**. 304. **49**. 760. Leipzig. **41**. 1048. London. **49**. 412. 585.

Hausmann-Thomas, Frau, Soubr. in Frankfurt a. M. **49**. 128.

Hauss, Fr., s. **Haus**.

Hausser, Vestl. in Strassburg. **42**. 870. **48**. 725. **49**. 779. 792.

Hausser, dessen Bruder, Pianofortespieler in Strassburg. **48**. 725.

Havaña, Nachrichten. **37**. 10. 134. **38**. 367 fg. 833. 870. **39**. 301. **42**. 518. 702. 992. **43**. 262. 573. 748. 1078. **44**. 363. 906. 1011. 1054. **45**. 370. 803. **47**. 736. Eine von Livorno aus dahingegangene ital. Operngesellsch. **38**. 63 fg. 228.

Havre, Theaterbrand das. **45**. 397.

Hawes, Will., Komponist in London, † **48**. 168.

Hawes, Bassist in London. **41**. 1012.

Hawes, Miss., Sängerin in Norwich. **44**. 862.

Hawkins, als Geschwindschreiber, der Tonkunst. **32**. 382, Anm.

Haws, Sänger, in York. **37**. 776 fg.

Haydn, Joseph — über sein Geburtsjahr. **37**. 214. Sein Geburtshaus in Rohrau abgebrannt. **49**. 342. Das Haydn-Haus in Wien. **42**. 533. 662. Denkschrift in Bezug darauf. **42**. 662. Sein 100. Geburtstag in Berlin gefeiert. **34**. 320, in Wien. **34**. 426. — **35**. 396. Trauer- und Erinnerungsfest zu ihn in Wien. **42**. 533. 662, in Rohrau. **43**. 463. Denkmal in der Karlskirche beabsicht. **43**. 286. Neuer Leichenstein für ihn. **44**. 278. Zu seiner Geschichte. **42**. 944. Sein Briefwechsel mit Zelter. **35**. 740. Ein Brief von ihm. **46**. 145. Vergleich zwischen ihm und Hans Sachs. **50**. 563. Spanisches Gedicht an ihn. **32**. 96. Ueber seine Autorschaft an der Volkshymne: Gott erhalte etc. **44**. 478. **45**. 521. Anton Schmid's Schrift hierüber. (R) **49**. 303. Lustspiel: Joseph Haydn, von Lubarsch. **49**. 14. Ein Schiff in Bremen nach ihm benannt. **49**. 868.

— Chor: Der Sturm — Skizze dess., als Facsimile, Beil. zu Jahrg. **30**. Nr. 22. — aufgef. in Berlin. **41**. 929. Danzig. **47**. 220. Leipzig. **40**. 791. **46**. 752. **47**. 181. Magdeburg. **39**. 785. Mannheim. **39**. 441. Prag. **42**. 421. Stuttgart. **34**. 497. Wien. **41**. 421.

— Hymnen, in Dresden aufgeführt. **50**. 735. Leipzig. **42**. 186. **44**. 503. Wien. **37**. 444.

— Melodram: Ariadne auf Naxos, aufgef. in München. **44**. 452.

— Messen oder Stücke daraus, aufgeführt in Berlin. **32**. 139. **35**. 385. **36**. 643. **38**. 360. 443. **45**. 314. **46**. 76. **47**. 377. Dessau. **37**. 414. Dresden. **40**. 276. **44**. 219. Erfurt. **37**. 758. Jauer. **43**. 657. Leipzig. **33**. 111. **41**. 428. **42**. 186. **44**. 803. Magdeburg. **41**. 233. Paris. **46**. 158. **47**. 328. **49**. 204. **50**. 318. Strassburg. **39**. 724. Stuttgart. **32**. 541. **33**. 576. Weimar. **31**. 536. **32**. 507. Wien. **33**. 179. Zürich. **36**. 349. — **Messen in Klavierauszug**. Nr. 2. (R) **50**. 264.

— Motetten, aufgeführt in Berlin. **42**. 177. Dessau. **36**. 189. Dresden. **45**. 346. **49**. 50. 467. Leipzig. **32**. 671. **35**. 109. **36**. 780. **39**. 675. **40**. 791. **41**. 902. **43**. 179. 186. 194. **43**. 317. **44**. 44. **46**. 136. **50**. 5. Paris. **41**. 396. **45**. 504. **47**. 326. Wenden. **50**. 544.

— Mot. Iusanae et vanae curae etc., für 4 Singst. mit Orchester. Neue Aufl. (R) **34**. 627.

— Oper: Pyramus und Thisbe, Ouvert. daraus, in Salzburg aufgeführt. **36**. 816.

— Operette: Die Ochsenmenuett, aus H.'s Werken arrang. von Seyfried, aufgeführt in Berlin. **36**. 565. Königsberg. **35**. 616. Prag. **33**. 851. Wien. **31**. 791. **34**. 849. **36**. 747.

— Oratorium: Die Jahreszeiten, aufgeführt in Berlin. **33**. 42. **35**. 413. **37**. 180. **39**. 194. **42**. 72. 1071. **45**. 180. Breslau. **37**. 274. **42**. 470. **43**. 443. **50**. 297. Darmstadt. **39**. 118. Halle. **40**. 112. 388. Koburg. **43**. 84. Köln. **48**. 402. Königsberg. **32**. 716. **40**. 80. Leipzig. **41**. 903. Mainz. **40**. 563. Meiningen. **40**. 272. Nordhausen. **36**. 794. Oldenburg. **36**. 58. Pesth. **38**. 783. Potsdam. **43**. 409. Rotterdam. **49**. 237. Stralsund. **34**. 711. Weimar. **44**. 101. Wien. **31**. 616. **34**. 583. **38**. 550. **39**. 145. **40**. 164. 837. **43**. 202. **45**. 175. — Stücke daraus, in Berlin aufgeführt. **32**. 361. Bremen. **36**. 245. Gotha. **45**. 709. Leipzig. **39**. 509. Prag. **40**. 354. Wien. **37**. 601. — daraus: Der Frühling, aufgeführt in Berlin. **38**. 401. **41**. 820. **45**. 138. **46**. 758. Bremen. **31**. 435. Dresden. **33**. 239 fg. Hamburg. **45**. 317. Kassel. **38**. 140. **43**. 599. Leipzig. **32**. 241. **41**. 257. **44**. 802. Magdeburg. **41**. 844. Mühlhausen. **37**. 643. München. **41**. 520. Nürnberg. **37**. 631. Stuttgart. **34**. 497. Warschau. **35**. 346. Würzburg. **34**. 854. — Stücke dar., in Fulda aufg. **37**. 364. Wien. **37**. 813. — Der Sommer, aufg. in Berlin. **41**. 820. **45**. 138. Dresden. **33**. 239 fg. Hamburg. **45**. 317. Kassel. **38**. 140. **43**. 599. Leipzig. **33**. 243. Mühlhausen. **37**. 643. Wien. **32**. 617. Würzburg. **34**. 854. — Der Herbst, aufgef. in Antwerpen. **42**. 799. Berlin. **32**. 407. **41**. 1030. Danzig. **39**. 588. Kassel. **38**. 395. Prag. **43**. 276. Wien. **32**. 617. **38**. 464. — Stücke dar., in Leipzig. **44**. 179. 194. Prag. **35**. 333. Wien. **36**. 400. — Der Winter, aufg. in Berlin. **41**. 1030. Danzig. **39**. 588. Kassel. **38**. 395. Leipzig. **32**. 145. Prag. **43**. 41. Stuttgart. **34**. 135. — Die Jahreszeiten, in ausges. Chorst. (R) **36**. 115.

Haydn, J., Orator: Die Schöpfung — Entstehungsgeschichte dess. **32**. 664. — aufgef. in Aachen. **48**. 405 fg. Arnsberg. **47**. 536. Bensheim. **40**. 776. Berlin. **31**. 431. **32**. 358. 454. **33**. 632. **34**. 320. **35**. 323. **36**. 379. 467. **38**. 363. 431. **39**. 472. 533. **40**. 411. **41**. 68. 417. **42**. 505. **43**. 82. 172. **44**. 450. 549. **45**. 177. 731. **46**. 753. **47**. 140. Birmingham. **48**. 648. Breslau. **33**. 77. 397. **35**. 600. **40**. 408. **41**. 433. **42**. 470. **43**. 443. **44**. 358. Buenos Ayres. **47**. 880. Celle. **42**. 268. Danzig. **47**. 221. Dessau. **42**. 1028. **43**. 280. Detmold. **38**. 487. Dresden. **47**. 726. Elbing. **32**. 716. Erfurt. **33**. 561. **37**. 758. **39**. 732. **47**. 839. Florenz. **41**. 857. **43**. 1022. Frankfurt a. M. **42**. 267. **44**. 467. Freiberg. **38**. 186. Gotha. **46**. 883. Grimma. **36**. 650. Guben. **43**. 709. Halberstadt. **43**. 839. Halle. **36**. 614. **41**. 374. Hamburg. **46**. 59. Hanau. **39**. 473. Heidelberg. **44**. 655. Herrnhut. **50**. 569. Jena. **43**. 83. 223. Innsbruck. **39**. 395. Koburg. **40**. 838. Königsberg. **33**. 245. **38**. 446. Lausanne. **32**. 719. Leipzig. **31**. 761. **34**. 429. **37**. 416. **40**. 640. 791. **48**. 661. Lemberg. **46**. 240. Liverpool (Worcester). **35**. 769. 840. London. **36**. 572. Mailand. **36**. 860. Manchester. **38**. 807. Mannheim. **37**. 167. Marienberg. **36**. 477. Meiningen. **40**. 271. Mühlhausen. **35**. 734. München. **31**. 432. Naumburg. **38**. 686. Newcastle. **44**. 913. Nizza. **41**. 615. Nordhausen. **36**. 794. Nürnberg. **37**. 631. Oldenburg. **36**. 58. Paris. **39**. 683. **47**. 16. **48**. 50. Pesth. **38**. 783. Petersburg. **49**. 448. Potsdam. **43**. 1012. **43**. 410. Prag. **35**. 190. **39**. 90. **45**. 908. **48**. 120. Prittwalk. **48**. 598. Reichenberg. **47**. 766. Rom. **39**. 420. **47**. 93. Rudolstadt. **45**. 479. Schwerin. **42**. 798. Stralsund. **34**. 711. Strassburg. **45**. 76. Stuttgart. **31**. 729. **33**. 576. **39**. 539. Weimar. **31**. 536. **33**. 515 fg. **39**. 393. Wien. **32**. 616. **36**. 600. **38**. 91. **39**. 768. **40**. 802. **42**. 94. **45**. 916. **46**. 29. **47**. 15. Zürich. **36**. 349. Zwickau. **43**. 659. — Einzelne Theile und Stücke daraus, aufgeführt in Ballenstädt. **47**. 878. Bobbenen. **41**. 744. Dresden. **38**. 281. **48**. 810. Florenz. **45**. 668. Fulda. **37**. 364 fg. Gloucester. **49**. 738. Köln. **49**. 848. Kopenhagen. **33**. 742. Leipzig. **40**. 166. **42**. 977. **43**. 178. 194. Mannheim. **37**. 151. München. **36**. 54. Paris. **41**. 356. **43**. 206. **45**. 372. **47**. 328. **48**. 392. Prag. **40**. 570. **41**. 409. Rotwell. **38**. 576. Strassburg. **38**. 615. Stuttgart. **33**. 191. Versailles. **49**. 62. Wien. **32**. 583. **34**. 426. **35**. 96. **38**. 89. 350. **39**. 594. **41**. 168. Würzburg. **47**. 579. York. **37**. 721. — Die Schöpfung, in ausges. Chorst. (R) **34**. 768.

— Oratorium: Il ritorno di Tobia, Stücke dar., in Wien aufgef. **33**. 437.

— Oratorium: Die letzten Worte am Kreuze, aufgef. in Berlin. **36**. 562. Breslau. **44**. 358. Dessau. **36**. 189. Dorpat. **36**. 450. Erfurt. **37**. 758. Kassel. **48**. 288. Kopenhagen. **33**. 742. Leipzig. **34**. 301. **42**. 369. Morges. **50**. Naumburg. **38**. 686. Neapel. **44**. 241. Nürnberg. **36**. 336. Oldenburg. **36**. 58. Pesth. **38**. 783. Potsdam. **42**. 410. Stralsund. **47**. 765. Weimar. **38**. 631. Wien. **31**. 617. **40**. 597. — In ausges. Chorst. (R) **44**. 543.

— Quartette für Streichinstr., aufgeführt in Berlin. **31**. 830. **32**. 171. **33**. 863. **35**. 25. 821. 867. **38**. 43. 120. **39**. 632 fg. **40**. 48. 132. 241. 787. **41**. 69. 144. 469. 1030. **42**. 178. 1071. **43**. 82. 173. 362. **44**. 65. 230 fg. 293. 436. 547. **45**. 137. 248. 466. 776. 873. 938. **47**. 12. 162. 276. Breslau. **40**. 391. **41**. 431. **42**. 440. **43**. 428. Brieg. **41**. 746. Dessau. **37**. 412. Dresden. **40**. 277. **44**. 142. **49**. 540. Düsseldorf. **47**. 430. Erfurt. **45**. 633. Frankfurt a. M. **41**. 71. 297. 308. Halle. **40**. 112. Jauer. **43**. 657. Kassel. **42**. 600. **43**. 598. Köln. **48**. 625. Leipzig. **38**. 133 fg. **39**. 732. 798. **40**. 91. **41**. 128.

142. 820. 879. 41. 48. 393. 42. 117. 138. 199. 390. 43. 122. 179. 194. 46. 786. 47. 264. 50. 144. 315. Magdeburg. 42. 488. Paris. 49. 357. Petersburg. 47. 333. 50. 23. 441. Potsdam. 43. 410. Prag. 37. 83. 39. 91. 40. 63. 340. 41. 1054. 42. 422. 43. 68. 45. 284. 47. 434. 48. 269. 352. Rathenow. 38. 442. Rom. 45. 182. Strassburg. 44. 274. Stuttgart. 33. 576. Wien. 40. 370. 41. 167. 42. 377. 49. 9.

Haydn, J., 3 Quat., arr p. Pianof. à 4 m. Oe. 76. (R) 32. 289.

—— Quatuor .. .. 54. .. .. 640.

—— Vollständ. Ausg. sein. Quart. in Part. 42. 336.

—— Partition des Quatuors, Nr. 1—32. (R) 42. 501. 841. 43. 305. 978. 44. 138. 646.

—— Stabat mater, aufgef. in Danzig. 47. 221. (Chor. dar., in Prag. 45. 238.)

—— Stabat mater für 4 Singst. u. Chor. mit Orch. Part. u. Klav.-Ausz. (R) 33. 163.

—— Symphonie in G dur, in Berlin aufgeführt. 36. 157. 41. 144. 42. 244. 355. 44. 164. 236. 378. Frankfurt a. M. 45. 231. Hildburghausen. 43. 1127. Leipzig. 49. 145. Paris. 43. 536. 47. 328. 48. 264. 50. 208. im Blindeninstitute das. 45. 534. in Potsdam. 43. 409. Wien. 41. 447.

—— Symphonie in C moll, aufgeführt in Leipzig. 46. 237. Magdeburg. 33. 488. Paris. 44. 406. Wien. 43. 461.

—— Symphonie in D dur, aufgeführt in Berlin. 31. 212. 32. 170. 33. 209. 35. 25. 37. 239. 38. 193. 39. 832. 41. 247. 42. 1070. 43. 173. 44. 943. 45. 250. 46. 76. 172. Dessau. 40. 18. Erfurt. 37. 758. 46. 192. Hildburghausen. 43. 1127. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 34. 867. 35. 179. 180. 36. 780. 39. 243. 41. 59. 42. 187. 46. 825. Paris. 44. 469. Potsdam. 42. 447. 43. 402 fg. Strassburg. 48. 726. Stuttgart. 34. 120. 35. 97. Wien. 37. 326. 39. 373. 40. 370. 42. 93.

—— Symphonie in Es dur, in Berlin aufgeführt. 32. 253. 33. 863. 34. 218. 39. 78. 40. 211. 41. 144. 44. 378. 45. 314. 46. 319. 824. 47. 13. Breslau. 43. 452. 458. Dessau. 40. 18. 43. 280. 44. 806. Dresden. 49. 467. Frankfurt a. M. 50. 198. Jena. 36. 369. Leipzig. 32. 706. 36. 205. 38. 88. 274. 42. 117. 48. 725. 50. 715. Magdeburg. 41. 233. München. 32. 341. Paris. 50. 288. Potsdam. 42. 447. Prag. 36. 350. Strassburg. 46. 633. Stuttgart. 35. 97. Weimar. 34. 193. Wien. 36. 159. 38. 464. 46. 416.

—— Symphonie in E dur, in Berlin aufgeführt. 41. 1030. in Paris. 41. 258.

—— Symphonie in G dur, in Basel aufgeführt. 36. 295. in Berlin. 40. 806. 45. 181. 46. 243. 47. 162. Leipzig. 39. 12. 799. 41. 903. 42. 974. 47. 60. Paris. 47. 235. 48. 148. Prag. 39. 236. 44. 401. Wien. 36. 400.

—— Symphonie in G dur, militärische, aufgef. in Berlin. 42. 178. 46. 242. Dessau. 40. 18. Dresden. 50. 733. Frankfurt a. M. 50. 198. Leipzig. 34. 77. 35. 832. 45. 885. Wien. 36. 400.

—— Symphonie in B dur, aufgeführt in Berlin. 31. 129. 32. 46. 34. 150. 35. 60. 36. 241. 38. 43. 39. 130. 40. 856. 43. 173. 44. 65. 45. 928. 47. 162. 290. Breslau. 40. 389. 42. 439. Dresden. 47. 874. 50. 782. Erfurt. 45. 633. Jauer. 43. 657. Leipzig. 32. 374. 38. 87. 44. 40. 755. 45. 179. 194. 45. 199. 50. 102. Magdeburg. 33. 488. 41. 233. Paris. 42. 206. 43. 285. 44. 597. Wien. 42. 378.

—— Symphonie Nr. 4, in Leipzig aufgeführt. 37. 835.

—— .. .. 5. .. .. .. 48. 722.

—— .. Op. 80. .. .. .. 41. 178. 336.

—— .. .. 90. .. .. .. 338.

—— .. Abschieds-, aufgeführt in Frankfurt a. M. 46. 430. 47. 317. Hildburghausen. 44. 508. Leipzig. 40. 166.

—— berühmtgewordene oder Kinder-S., in Wien aufgeführt. 45. 175.

—— Symphonien (ohne weitere Bezeichn.), aufgeführt in Dresden. 40. 262. Düsseldorf. 40. 328. Prag. 38. 343. 41. 407.

—— Sinfonie, D2, arr. p. 2 VV., V. et VC. (R) 32. 191.

—— .. Nr. 1, arr. p. Pianof., V., Fl. et VC. (R) 34. 879. — Nr. 2 et 3, do. 35. 407. — Nr. 5. do. 39. 123.

—— 6 Symphonien (in London geschrieben) für Pianof. zu 4 H. (R) 35. 685.

—— Cellect. compl. des Sinf. à 4 m. p. Pianof. (R) 43. 15.

—— Tedeum, aufgeführt in Berlin. 41. 820. 42. 1069. Koblenz. 42. 1029. Leipzig. 35. 109. München. 34. 469. Weimar. 31. 536. Wien. 38. 478.

—— Trio für Pianof., Viol. und VC., aufgeführt in Berlin. 49. 553. Leipzig. 40. 166. 42. 1073. — Doppeltrio (Echo), in Berlin aufgeführt. 42. 355.

Haydn, J., Der Versöhnungstod, f. Singst. mit Orch., nach Melod. H.'s bearbeitet, in Berlin aufgeführt. 42. 552.

Haydn, Mich., verschiedene Kirchenkomp., aufgeführt in Darmstadt. 39. 771. Wien. 37. 446. 38. 478. 39. 321. 40. 372. 41. 447. 43. 441. 462. 45. 499.

—— Deutsch. Hochamt etc. (R) 32. 419.

—— 4 Gradualien für Singst. mit Begl. (R) 44. 646.

Haydn, Frl., Pianofortespielerin in München. 33. 341.

Hayward, Violinist in London. 42. 481.

Hazek, Frau v., Sängerin in Wien. 46. 30.

Hazon, Sgn. Mar., Sängerin, in Astl. 36. 850. Cagliari. 39. 147. Mailand. 33. 171. 38. 297. Savona. 37. 637.

Head, F. A., Choral Psalmody etc. 43. 342.

Hebe, post. musikal. Toilettengabe etc. (R) 34. 806.

Hebenstreit, Musikdirektor in Wien, Musik zu verschiedenen Zauberspielen u. dergl., in Wien aufgeführt. 38. 427. 39. 93. 302. 339. 748. 40. 133. 579. 41. 368. 631. 42. 174. 403. 639. 933. 43. 712 fg. in Frankfurt a. M. desgl. 44. 745. in Prag. 42. 406. 707.

Hdt, Retterische Rhapsodieen eines musikal. Skeptikers. 50. 395.

Hébert-Massé, Mad., Sängerin, in Paris. 49. 876. — in Hamburg. 45. 416. 617.

Hechingen, Nachrichten. 39. 63. 160. 49. 90. 286. Musikfest das. 39. 673. Schrift über dass. 39. 839. Wichtl's Musikschule das. 40. 406.

Hecht, Gesanglehrer in Frankfurt a. M. 44. 118. 49. 32. als Bassist. 47. 144. 48. 559. 49. 829. Dirig. des israelitischen Gesangvereins. 48. 104.

Hecht, dessen 14jähriger Sohn, Pianofortespieler und Komp. daselbst. 49. 32.

Hecke, Gust., Kritiker in Paris. 48. 48.

Heckel, Karl, An die Heimat, für Singst. mit Pianof. (R) 48. 396.

Heckel, in Biebrich, Verbess. der Klarinette. 47. 379.

Hecker, Dr. J. F. C., Die Tanzwuth, eine Volkskrankheit im Mittelalter. (R) 35. 143.

Hecklaer, Baronin von Sondershausen), in Kassel. 31. 858 fg. in Königsberg. 35. 386. geht ab. 37. 832.

Hedwig, Adv., Komp. der tiroler Melodie in Rossini's Ouv. zu Tell. 32. 98.

Heeringen, v., Theaterintendant zu Kassel. 49. 404.

Heerspauke — über sie. 44. 605.

Heffe, Frl. Ther., Sängerin in Wien. 39. 373. 787.

Hegar, Bassist in Basel. 50. 406. 725.

Hegenauer, Bratschist in München. 41. 487.

Hegenbart, Violoncellist in Prag. 38. 344. 39. 256. 40. 258.

Hehl, Theatercapellmeister in Strassburg. 31. 45. 33. 710. 39. 844. 40. 1044. 41. 410. 447. in Freiburg. 40. 545. Kolmar. 41. 727. Nancy. 42. 510. Metz. 45. 557. in mehren Städten Frankreichs. 45. 806.

Hehl, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Strassburg. 37. 671. 685 fg. 39. 815. in Basel. 39. 557. 41. 394. Kolmar. 41. 728.

Heiberg, Frau, Sängerin in Kopenhagen. 41. 610.

Heid, Violinist zu Mannheim. 32. 660. 33. 106.

Heidelauff, Flötist in Breslau. 42. 439 fg.

Heidelberg, Musikfest daselbst. 44. 634. 45. (340.) 446. für 1844 findet es nicht Statt. 46. 344. Turn- und Gesangfest das. 49. 470.

Heidereich, Kapellmeister, Fagottist in Breslau. 41. 430.

Heil, Tenorist in Strassburg. 31. 45 fg. 60.

Heil dir im Siegerkranz — Original dieses Liedes. 40. 809.

Heiligenmeyer, Frl., Harfenspielerin in Wien. 31. 327. 793.

Heim, Violinist in Stuttgart. 34. 135. 32. 262.

Heim, Tenorist, in Strassburg. 33. 711 fg. Nürnberg. 37. 653. in Kassel engag. 38. 123 fg. 139. 423.

Heim, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Nürnberg. 37. 653. Kassel. 38. 124. 135.

Heim, Musikdirektor in Freiburg, hält daselbst Vorlesungen über Musik. 49. 504.

Heimburg, Oboist in Oldenburg. 41. 540.

Heindl, s. Heindl.

Heine, Frdr., Kammermusikus in Schwerin, Auferstehung, von Klopstock, in Prag aufgeführt. 35. 334.

Heine, Dir. des Gesangvereins zu Neustadt. **49.** 661.

Heine (auch Heine), Bassist in Strassburg. **31.** 47. **33.** 711 fg. **37.** 299.

Heine, Oboist in Kassel. **39.** 666.

Heinefetter (od. Heinefeder), Violoncell. in Mannheim. **33.** 106. **37.** 481. Bremen. **33.** 737.

Heinefetter, dess. Gatt., Pianofortespiel. in Mannheim. **38.** 359.

Heinefetter, Violinist in Mainz. **40.** 364.

Heinefetter, Frl. Sabine, Sängerin, in Kassel. **31.** 318. (zur Kammersängerin ernannt. **31.** 380.) 465. 547. geht nach Paris. **31.** 548. (716.) 790. 863 fg. in Bremen. **31.** 549. Mannheim. **32.** 460. Stuttgart. **32.** 538. Berlin. **32.** 621 fg. 672 fg. 684. Dresden. **32.** 747. — **37.** 862 fg. 867. **38.** 116. 153 fg. 578. München. **32.** 784. 800. **34.** 53. 336. in Wien. **33.** 137 fg. 391 fg. 594 fg. 781. **34.** 837. **35.** 148. 194. 380 fg. 396. 411. 567. 580. **36.** 144. **41.** 108. 366. 647. — in Stuttgart. **34.** 107. Hamburg. **34.** 245. Mailand. **34.** 413 fg. 470. 508. **39.** 288 fg. Berlin. **35.** 584. 630 fg. 713. 839. 869. **37.** 232. 282. 314. Prag. **35.** 585 fg. 636. **36.** 112. **37.** 781. **38.** 760. Riga und Petersburg. **36.** 438. **43.** 158. Königsberg. **37.** 700. 833. Nürnberg. **37.** 653. Hanau. **39.** 473. Florenz. **41.** 171. Baden. **41.** 698. Weimar. **44.** 147. 189. Strassburg. **44.** 274. Breslau. **44.** 357. Erfurt. **44.** 421. Frankfurt a. M. **45.** 252. Marseille. **47.** 170.

Deren Schwestern:

Heinefetter, Frl. Klara, in Wien. **33.** 393. **35.** 567. 579. **36.** 362. **37.** 397. **38.** 379. **39.** 292. 576. Berlin. **38.** 431. 495. in Mannheim. **39.** 424. verehel. Stöckel, s. d.

Heinefetter, Frl. Fatime, in Wien. **36.** 363. — verehel. Nicklewicz, s. d.

Heinefetter, Frl. Eva, Sängerin, in Berlin. **31.** 561. Dessau. **37.** 169. Halle. **37.** 342.

Heinefetter, Frl., Nanette, in Berlin. **31.** 561.

Heinefetter, Frl. Kath., in Aachen. **39.** 409 fg. Brüssel. **42.** 206. Paris. **42.** 478. **43.** 95. 205. in Lille. **44.** 318.

Heinefetter, Frl. Sophie (?), Sängerin in Prag. **35.** 192.

Heinemeier, Flötist aus Hannover, in Bremen. **31.** 434. **36.** 245. **43.** 279. Dessau. **37.** 168. 413. Dresden. **47.** 874. Halberstadt. **35.** 496. Leipzig. **35.** 495. **47.** 876. Magdeburg. **36.** 651. **43.** 319. Prag. **35.** 636. Weimar. **38.** 631.

Heinemeier d. Jüng., Flötist in Petersburg. **50.** 471.

Heinemeier, Frl., Sängerin aus Hannover, in Bremen. **43.** 279.

Heinisch, G. Fr., Der Gemeindegesang in der evangelischen Kirche etc. (B) **50.** 700.

Heinisch, Frl., Sängerin in Basel. **34.** 557.

Heinrich der Erlauchte, Markgraf von Meissen, als Komp. **42.** 1033.

Heinrich oder **Heinriche**, Ant. Phil., Komp. in Nordamerika — Biographie. **39.** 102. jetzt in Newyork. **43.** 410.

—— The last home, a Song etc. (B) **35.** 476.

—— The first labour of Hercules, un pezzo di brav. p. Pianof. (B) **35.** 426.

—— Mehrere andere Kompositionen, angezeigt ebendas.

Heinrich, J., Violinist in Neuruppin. **41.** 234 fg.

Heinrich, Karl, sein Sohn, Fagottist, in Neuruppin. **41.** 234 fg. in Salzwedel. **46.** 674.

Heinrich, J. G., Organist (früher in Schwiebus) in Züllichau. **42.** 866. **49.** 622. als Organist in Sorau. **48.** 834.

—— Hymnus, das. aufgeführt. **48.** 834.

—— Kirchweihkantate, für Chor- und Solostimmen — Manuskript. **49.** 677.

—— Ausgesetzte Chorale für Orgel etc. 1. Hft. (B) **41.** 1025. — 2. Hft. **42.** 416. — 3. Hft. **42.** 630. — 2. Aufl. **43.** 979. — Hft. 2. (B) **47.** 636.

—— Der 103. Psalm für 4 Männerst. (B) **43.** 1088.

Heinrich, Tenorist, in Berlin. **33.** 122. 377. 762. **34.** 673. **37.** Bis. **39.** 128. **41.** 69. **42.** 71. **45.** 315. **46.** 78. **49.** 887. in Halle. **31.** 629. in Lübeck. **41.** 585 fg.

Heinriche, s. **Heinrich**, Ant. Phil.

Heinrichshofen (Buchhändler in Mühlhausen), Tenorist das. **35.** 734 fg. **36.** 84. **37.** 443. in Nordhausen. **31.** 420.

Heinroth, Dr. J. A. G., Musikdirigent in Göttingen. **46.** 289. Dirigent des Musikvereins. **46.** 701. ♀ **48.** 446.

—— Kurze Anleitung, das Klavierspielen zu lehren (B) **31.** 204.

—— 6 vierstimmige Gesänge für Männerst. (B) **36.** 32.

Heinroth, Frl. Franz., dessen Tochter, Sängerin in Göttingen **39.** 79. Mühlhausen. **35.** 734 fg. **36.** 46. **37.** 642. schlägt einen Ruf nach Bern aus. **38.** 162.

Heinse, Frdr., Reise- und Lebensskizzen. (B) **41.** 497.

Heinstein, Frl., Sängerin in Riga. **49.** 512.

Heinze, Klarin. in Leipzig. **31.** 171. **32.** 98. 373. **33.** 796. **34.** 77. 869. **36.** 99. 207. 281. 781. **37.** 302. **38.** 67. **39.** 12. 245. 656. **40.** 81. 208. **41.** 241. in Breslau angestellt —

—— Oper: Lorelei, in Breslau aufgeführt. **48.** 70. 411.

—— „ Die Ruine von Thorund. **49.** 837. in Breslau aufgeführt. **49.** 868. **50.** 42.

Heinze, G., der Jüngere, Klarinettist in Leipzig. **40.** 879. **41.** 898. **42.** 187. 372. 974. 1030. **43.** 122. 837. **44.** 803. **46.** 129.

Heinze, Frl., Sängerin in Braunschweig. **46.** 737.

Heinze, Tenorist von Schwerin, in Neuruppin. **41.** 744 fg.

Heise, Frl., Sänz. (und Tänzerin) in Bremen. **31.** 69.

Heise, Organ. in Tolz, Verbesserer des Pianof. **36.** 74.

Heister, Violin. in Wien. **40.** 801. als Bratschist das. **49.** 9.

Heisterhagen, Klarin. in Kassel. **37.** 547. als Violinist das. **38.** 395. **41.** 603. 1003.

Heitmann, Vorst. des Gesangvereins zu Münster. **46.** 46.

Heitmüller, Komiker, in Königsberg. **31.** 483. **34.** 684. **37.** 833. **38.** 426.

Hekking, G., Violinist im Haag. **42.** 136.

Held, C. F., 2 Lieder mit Pianof. (B) **41.** 993.

—— Friedrichsehre, Melodr. mit Pianof. (B) **42.** 662.

Held, Dr. J. C., 10 vierstimm. Lieder. (B) **33.** 642.

—— Goethe's Nachtlied. (B) **32.** 662.

—— Heilig. Gesänge für 4 Stimm. (B) **33.** 458.

—— Würde der Frauen, Duett. 1. Hft. (B) **35.** 655.

Held, W., neuer deutscher Operndichter (Jeanne d'Arc). **42.** 806.

Held, Tenor. (Bdl.), in Leipzig. **40.** 641. in Locke. **42.** 450.

Held, Bassist in Frankfurt a. M. **47.** 140.

Heldenberger, Gesangsfest das. **47.** 184.

Helfer, Frdr. Aug., Organ. in Gera. **37.** 574.

—— Fantasie und Doppelfuge für Orgel. (B) **42.** 788.

Helfrich, Klarin. in Bremen. **31.** 63. Direktor des kaiserl. Musikcorps das. **32.** 706. als Oboist. **36.** 244.

Helfrich, Flötist in Petersburg. **50.** 471.

Helfrich, Jos. Aug., Komponist in Prag, Oper: Zamora, das. aufgeführt. **47.** 539.

—— Gesänge mit Pianof. 25. Wk. (B) **48.** 353.

Heller, Steph., Ungar. Pianofortespieler und Komponist aus Pesth, in Leipzig. **31.** 627. in Paris. **49.** 59.

—— Thème de Paganini var. p. Pianof. (B) **31.** 700.

—— Rondoletto p. Pianof. Op. 12. (B) **32.** 10.

—— Divertiss. „ „ „ 13. „ „ 64.

—— Rondino „ „ „ 15. „ „ „

—— 24 Etuden „ „ „ 16. „ „ **42.** 527. — 3. und 4. Heft. **42.** 892.

—— 4 Rondos p. Pianof. (B) **43.** 765.

—— Grand Caprice p. Pianof. (B) **45.** 376.

—— Morceaux de Salon. Etud. Op. 16. (B) **46.** 53.

—— Fantaisie p. Pianoforte. „ 37. „ „ 304.

—— 25 leichte Uebungsstücke für Pianof. Op. 45. (B) **46.** 313.

—— Impromptu et 2 Caprices p. Pianof. „ 20. „ „ 735.

—— Valse brillante p. Pianoforte. „ 42. „ **47.** 56.

—— 6 Arabesques „ „ Op. 49. (B) **47.** 926.

—— Scènes pastorales p. Pianoforte. Op. 50. (B) **47.** 924.

—— Caprice brillante p. Pianof. Op. 51. (B) **47.** 925.

—— Vénitienne „ „ „ 52. „ **48.** 440.

—— Fantaisie „ „ „ 54. „ „ 470.

—— Tarantelle „ „ „ 53. „ „ „

—— und H. W. Ernst. Duo p. Pianoforte et Viol. Op. 21. (B) **47.** 456.

Hellmesberger, Georg, Prof. der Viol. am Konservatorium zu Wien. **31.** 413. 618. **32.** 618. an Schuppanzigh's Stelle Orchesterdirektor. **32.** 618. **34.** 271. — **35.** 788. **40.** 838. **41.** 983. **42.** 1016. **45.** 497. **46.** 30. **48.** 928. erhält das wiener Ehrenbürgerrecht. **46.** 376.

Hellmesberger, dessen Söhne, Violin. in Wien. **45.** 500. — in Frankfurt a. M. **46.** 733.

Hellmesberger d. Jüng. (einer seiner Söhne), Oper: Die Bürgschaft — **50.** 525.

Hellmund in Berlin, Erfinder eines Pianof.-Pedals mit 2 Stegen. **36.** 493.

Helltriegel, Kantor zu Nitschareuth, Feier seines 50jähr. Amtsjubiläums. **50.** 718.

Hellwig, C. L., Musikdirektor in Berlin. **34.** 456. ✝ **40.** 858. Nekrolog. **41.** 28.

—— Requiem, in Berlin aufgeführt. **34.** 686. **38.** 675.

—— Sancta Maria, ebendas. aufgeführt. **43.** 1010.

—— Trauergesang „ „ **41.** 236.

—— Requiem für 4 Singst. ohne Begl. u. Wk. (R) **32.** 510.

—— 4 deutsche Lieder mit Pianof. 10. „ „ **33.** 80.

—— Nachruf an Goethe — an Zelter. (R) **35.** 771.

—— Makrobiotik in 30 Merkvers. für 2—4 St. m. W. (R) **39.** 531.

Hellwig, Bratschist in Dresden. **39.** 125.

Hellwig, Frau, Sängerin in Dresden. **42.** 1036.

Hellwig, Frl. Mat., Sängerin von Wien, in Dresden. **48.** 506. in Berlin. **48.** 527.

Hellwig-Grobecker, Frau, Sängerin in Berlin. **47.** 163.

Helm, Rup., zu Melk. **31.** 417.

Helmbold, Musikdirektor in Eisenach. **48.** 598.

Helmholtz, Univ.-Musiklehrer in Halle. **32.** 458. **36.** 450. 612. **37.** 381 fg. **40.** 388.

—— Einfache Methode zur Erlernung des richtigen Vortrags der Triolen. **35.** 270.

—— 24. Psalm, für Männerst., in Weissenfels aufgef. **48.** 598.

—— Lieder und Gesänge mit Pianof. (R) **33.** 651.

—— 3 leichte Rondino's für Pianof. 4. Wk. (R) **36.** 166.

Helmholtz, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Halle. **36.** 451. 613. **37.** 751.

Helminger, Dr. Karl, Präs. der prager Tonkünstlergesellschaft. **47.** 278.

Helmstadt, Gesangfest das. **49.** 542.

Helmuth, Bass. (Dil.) in Jena. **35.** 280. (Kantor in Rudolstadt). **40.** 575.

Helsingfors, Nachrichten. **37.** 380.

Helsted, C., Idyllische Symphonie, in Leipzig aufgef. **49.** 53.

—— Sechs Gesänge mit Pianof. 1. Wk. (R) **46.** 70.

—— Quartett für Pianof., Viol., V. und VC. (R) **48.** 349.

Helzel, Pianofortefabrik in Neapel. **47.** 96.

Helzel, Frl., dessen Tochter, Pianofortesp. das. **47.** 96. 308.

Hemmann, Violin. zu Weimar. **45.** 632.

Henkel, Mich., Stadtkantor und Musikdirektor in Fulda. **31.** 862. **36.** 451. **37.** 364. **41.** 747. **43.** 222.

—— Festkomposition, in Fulda aufgeführt. **44.** 882.

—— Messe, in Wien aufgeführt. **43.** 163.

—— Vierstimm. Lieder und Gesänge. (R) **35.** 631.

—— Einige Tonsätze für die Orgel. „ **39.** 796.

—— Lieder und Gesänge mit Begl. „ „ 851.

—— 3 Gesänge für Solo und Chor. „ „ 852.

—— 12 zweistimm. Lieder. „ „ „

—— Vierstimm. Gesänge für Solo und Chor. (R) **42.** 310.

—— 48 kleine Orgelstücke. 91. Wk. (R) **43.** 833.

Henkel, A. G. (des Vor. Sohn), Domorganist in Fulda, mit einer Nadel beschenkt. **31.** 862. Dirig. des Gesangvereins das. **41.** 747. **50.** 462.

—— Ouverture zu Macbeth, in Fulda aufgef. **37.** 364. **45.** 411.

—— „ zu Wallensteins Lager, für Orch. (R) **33.** 380.

Henkel, Heinr. (Mich.'s jüng. Sohn), 11jähr. Pianofortespieler in Fulda. **36.** 451. — **45.** 411. **50.** 462. als Musikdirig. daselbst. **45.** 410.

Henkel, Sänger in Wien. **38.** 812.

Henkel, Theaterdirektor in Mainz. **50.** 688.

Henkel, Frl., Sängerin in Wien. **33.** 26. **38.** 390 fg. **34.** 225. 385. 551. 837. **35.** 330 fg. **37.** 114 fg. 770. **38.** 378. 811. — in Berlin. **39.** 389. 471.

Hennenberg, Joh., Musik zu Possen etc., in Wien aufgeführt. **31.** 756. — in Berlin. **31.** 841.

Hennegau — die das. Gesellschaft der Künste und Wissenschaften schreibt einen Preis für eine Ouverture aus. **42.** 495.

Hennekind — s. Inchindi.

Hennelle, Demois., Sängerin in London. **48.** 510.

Hennigsen, Musikdirektor in Zeitz. **40.** 631.

Hennigsen, Frl., Sängerin in Leipzig. **46.** 755 fg. 768. **47.** 26. 44. 109. 125. 163. 166. 181. 205.

Hennin, Demois. d', Sängerin in Paris. **41.** 154. **43.** 368.

Henning, C. W., Concertmeister in Berlin. **33.** 262. 762. **35.** 25. 60. 384. 822. **36.** 95. zum Musikdir. bei der Oper ernannt. **38.** 443. 582. **39.** 259. **40.** 344. **41.** 70. **42.** 355. zum Kapellmeister ern. **42.** 1012. **43.** 314. **44.** 450. 549. **45.** 44. 928. **47.** 13. 162. **49.** 552. erhält den rothen Adlerorden. **44.** 130. die gold. Medaille. **48.** 54. wird pensionirt. **49.** 894. — **50.** 223. als Violin- und Musikdir. in Potsdam. **43.** 880. Biograph. über ihn. **42.** 840.

—— Musik zu Schauspielen, Ball. u. dgl., in Berlin aufgeführt. **31.** 17. **33.** 261. 280. 694. 867. **34.** 219. **35.** 238.

—— Ouverture, das. aufgeführt. **46.** 316.

—— Quartett für Streichinstrumente, das. aufgef. **38.** 279.

—— Sextett „ „ „ „ **34.** 219. **35.** 259. **42.** 178.

—— Pièces d'harmonie etc. (R) **40.** 511.

Henning, dessen jüng. Bruder, Violin. in Berlin. ✝ **34.** 219.

Henning, Herm., Neffe des C. W. H., Violin. in Berlin. **38.** 443. **41.** 417. **42.** 566. **43.** 405. 513.

Henning, Frl. Rosa, Sängerin in Zeitz. **50.** 665.

Hennyk, H. J., Orgelspieler in Dresden. **37.** 71.

Henrard, Prof. des Gesanges am lütticher Konservat., ✝ **48.** 246.

Henriet, Militärmusikdir. in Paris. **50.** 736.

Henriei, Dr. Gr., Die Schöpfung von Haydn etc. (R) **31.** 252.

Henriei, Frl. Isab., Sängerin in Prag. **44.** 701.

Henriet, Komponist von Märchen in Paris. **49.** 384.

Henry, Tenorist in Leipzig. **46.** 556. 681. 804 fg. **47.** 163. 420 fg. **48.** 804. **50.** 87. 177. 250.

Hensel (Mendelssohn), Fanny, Mendelssohn's Schwester, ✝ in Berlin. **49.** 367. — **50.** 62. Deren Pianof. Kompositionen. (R) **49.** 381.

Henselt, Adolf, 14jähr. Pianofortespieler in München. **31.** 436. — **34.** 616. **35.** 33. **38.** 478. 549. Ueber dess. **39.** 110. — in Berlin. **39.** 388. Dresden. **39.** 110. 125. **40.** 83. Jena. **39.** 31. Leipzig. **40.** 30 fg. Weimar. **39.** 704. in Petersburg. **40.** 312. 483. **41.** 373. lässt sich ganz nieder. **42.** 445. zum Hofpianisten ernannt. **49.** 110. in Breslau. **40.** 392. **44.** 721. Leipzig. **44.** 764.

—— Variat. de concert p. Pianof. Oe. 1. (R) **39.** 715. — arr. à 4 m. **40.** 592.

—— 12 Etudes de concert p. Pianof. Oe. 2. (R) **40.** 201.

—— Souvenir de Varsovie „ „ (R) **40.** 375.

—— 12 Etudes de Salon p. Pianof. Oe. 3. (R) **40.** 390.

—— Impromptu, arr. p. Pianof. à 4 m. (R) **41.** 563.

—— Pensée fugitive, Oe. 8. Scherzo, Oe. 9. Romance, Oe. 10. (R) **41.** 623. arr. à 4 m. **41.** 896.

—— Variat. de concert, p. Pianof. Oe. 11. (R) **42.** 521.

—— Liebestied, für Pianof. zu 4 H. (R) **43** 16.

—— Air russe de Naroff, trscr. p. Pianof. Oe. 13. (R) **43.** 213. — arr. à 4 m. **43.** 706.

—— La Gondola, Etude p. Pianof. Oe. 13. (R) **43.** 704.

—— 2 Romances, trscr. „ „ „ 9. „ **44.** 648.

—— Tableau musical, fant. „ „ „ 16. „ „ 800.

—— Duo p. Pianof. et VC., ou Viol. ou cor etc. Oe. 14. (R) **44.** 900.

—— Frühlingslied für Pianof. Oe. 18. (R) **47.** 118.

Hentschel, Ernst, Oberlehrer am Seminar zu Weissenfels. **37.** 431. Dir. des Schullehrergesangfestes das. **35.** 480. 610. **38.** 375. feiert sein 25jähr. Jubiläum. **49.** 810.

—— Euterpe, mus. Monatsbl. f. Volksschullehr. 1. Jhg. (R) **43.** 459.

Hentzschel, blinder Klarin. aus Karlsruhe, in Kassel. **50.** 711.

Henze, Ado., in Fulda — dess. neue Musiknoten-Typen. **44.** 926.

Henze, Basshornist in Kassel. **41.** 602.

Henze, Frl., Sängerin in Lemberg. **44.** 97.

Hepworth, Organist aus England, in Hamburg. **46.** 59. **47.** 208. **49.** 233.

Héquet, Oper: Le braconnier, in Paris aufg. **49.** 854. 877.

Herbert, Bassist in Nürnberg. **36.** 316.

Herbeck, Hofrath in Wien, ✝ **50.** 178.

Herbst, Frl. Nina, Schauspielerin in Prag, als Sängr. **45.** 734. 908.

Herbst-Jazedè (vergl. Jazedè), Frau, Sängerin, in Hamburg. **49.** 27. 349. in Koburg eng. **49.** 615. **50.** 71 fg. 89 fg. 426. Gotha. **50.** 330. 425.

Herculani, Fürstin Ter., Pianofortespielerin und Mitglied der Akademie zu Bologna. **40.** 576.

Herder's Säkularfeier in Weimar. **46.** 618.

Herdlhorsky, Frl., Sängerin in Prag. **42.** 708.

Herdtmann, Violinist in Prag. **47.** 48.

Adelaide, welche die Medea sang, und genau dieselbe Diana, welche man im Achilles hörte. Der letzte Auftritt ist wahrhaft mörderisch. Es wird bey vierzigmal geschossen, und das so nahe, dass es in der That aussieht, als ob sie sich einander die Köpfe zerschmetterten. Hierüber ward auch sehr stark geklatscht.

Ueber Haydn's Schöpfung.

(Bruchstück eines grössern Gedichts: das Reich der Töne.)

Nicht die Empfindung allein wird Laut und Leben im Liede,
Auch die ew'ge Natur drückt ihren heiligen Stempel
Auf den bildsamen Ton, und aus der Wesen Verkettung
Geht sie schöner hervor in idealischen Formen.
Als der Meister der Kunst das Werk der unendlichen Schöpfung
Dem begeisterten Ohr in Harmonieen gezaubert,
Stand die reine Natur, im zarten Gewande der Jugend,
Ihm zur Seite, den Geist in ihre Tiefen entzückend,
Die sie dem Auge verschloss. — Denn farblos ist das Gewebe
Der chaotischen Nacht, verworrene Kräfte vermischen
Sich in wechselnder Form, und widerstrebende Stoffe
Reissen sich gährend los zu ordnungsleeren Gestalten.
Aber, was dem Begriff, dem Gedanken ewig geschlummert,
Stellen die Töne dar in ihrer unendlichen Fügung.
Denn in ihnen erscheint die regellose Verwirrung
Todter Kräfte; die Schwere liegt auf tiefen Akkorden;
Dissonirend entsteigt und sinkt der Kampf der Naturen,
Und durch chromatische Gänge walzt sich die träge Bewegung.
Izt herrscht Ruhe; nur schwach ertönt in gezogenem Klange
Hohles Brausen, wie wenn in des Abgrunds Tiefen verschlossen
Glut sich den feindlichen Banden entrafft; und schwächer und leiser
Wird der Kampf, und es reicht das Eine die Fessel dem Andern.
Aber ein schneidender Hauch wogt enharnisch hernieder,
Und von neuem beginnt das Gewühl. Bald ordnet der Zufall
Ein melodisches Bild, bald reisst es der Strom von einander,
Der sich flutend verliert in schweren Gewühlen der Masse.
Izt auf dem Rauschen der Wasser erhebt sich die Stimme der Gottheit.
Alles verstummt, sie gebeut: es werde Licht in dem Raume,
Und im erschütternden Flug entweicht der Töne Verwirrung.
Strömend brausst der Gesang: die dunklen Akkorde verschweben,
Und ätherisches Licht dringt in die Adern des Liedes.
Heilige Kunst der Musik, in deren weiten Gebieten
Krafft und Schönheit herrscht, und Sprache frommer Empfindung,
Wo ist irgend ein Herz, dem du nicht tröstend erschienen,
Wenn die Stürme des Lebens den Staubkelch seiner Entfaltung
Klagend verhüllt, und mit heissen erleuchteten Thränen begossen?
Dir verbündet sich gern die schöne liebliche Schwester,

Herenza, Oper: Yava, in Neapel aufgeführt. **49.** 780.
Herger, Bassist, in Aachen. **48.** 407. Amsterdam. **48.** 231. Frankfurt a. M. **49.** 760. Leipzig. **49.** 293.
Herget, Tenorist in Strassburg. **43.** 712 fg. Kassel. **40.** 612 fg.
Herhold, Trompeter in Petersburg. **50.** 471.
Hering, M. C. G., Uebungstafeln für den Gesang nach Notes. (R) **32.** 263.
—— und dessen Sohn (der Folg.), Musikal. Jugendblatt. 1. Jahrg. (R) **32.** 378.
Hering, K. Edu., dessen Sohn, Organist in Bautzen. **39.** 391. 562. **43.** 670. als Musiklehrer in Görlitz. **45.** 70.
—— Motette, in Berlin aufgeführt **45.** 471.
—— Oratorium: Der Erlöser, in Leipzig aufgeführt. **36.** 127. — Stücke dar. in Prag. **38.** 160.
—— Der Schäferin Antwort etc. für Singst. mit Begl. (R) **32.** 163.
—— 3. Heft der Gesänge, 1. H. der Lieder. } (R) **36.** 183.
—— 4. „ „ „ 2. „ „ „ }
—— Weihnachtsnähe, für Declam., Chor und Pianof. (R) **38.** 203.
—— Lied für Sing-st. mit Pianof. 22. W. — dgl. 23. W. (R) **40.** 253.
—— Heitere Lieder mit Pianof. 26. Wk. (R) **48.** 813.
Hering, Karl, Violin. in Berlin. **41.** 926. **43.** 365. **45.** 851. in Dresden. **44.** 187. Potsdam. **43.** 879. Prag. **45.** 68.
—— Ouverture, in Berlin aufgeführt. **42.** 355.
Hering, Tenorist in Leipzig. **32.** 242. **37.** 415. **38.** 326. 765. **40.** 343.
Herion, A., Die Macht der Musik, für Singst. mit Pianof. 1. Wk. (R) **48.** 22.
Hermann*), Carlo, Oper: Galeotto Manfredi, in Verona aufgeführt. **44.** 885.
Hermann, Kantor in Greiz. **39.** 459. dir. das Musikfest das. **39.** 839. **41.** 672.
—— Zwischenspiele zu Chorälen etc. (R) **31.** 284.
Hermann, Gottfr., Musikdir. in Lübeck, dir. das Musikfest das. **41.** 585 fg. als Concertmeister beim hamburger Musikfeste **43.** 656. als Violinist, Pianofortespieler und Komponist in Berlin **44.** 63 fg. geht als Kapellmeister nach Sondershausen. **46.** 814. **49.** 583. als Violinist das. **49.** 583.
—— Oper: Barbarossa, in Sondershausen aufgeführt. **50.** 238.
—— Symphonie pathét., in Berlin aufg. **44.** 66. Leipzig. **43.** 1101.
Hermann, Karl, dess. Bruder, Violin. in Sondershausen. **49.** 583.
Hermann, Stadtmus. in Nordhausen. **36.** 794.
Hermann, Stadtmus. in Frankfurt a. M. **42.** 267.
Hermann, Oper: Lelia, in La Rochelle aufgeführt. **50.** 831.
Hermann, Fagottist in Kassel. **32.** 376.
Hermann, blinder Flötist aus Berlin, in Königsberg. **32.** 718.
Hermann, Bassist in Gotha. **49.** 391.
Hermann (Leon?), Violinist in Paris. **50.** 208.
Hermann, Val., aus Frankfurt a. M., Violin., Zögl. des Konservatoriums in Leipzig. **47.** 333. 917.
Hermannsfeld, Frl. Mar., Pianofortespielerin in Prag. **32.** 142. **35.** 334. **36.** 832. als Harfenspielerin das. **35.** 350.
Hermannsdenkmal — Concert für dass. in Hannover. **44.** 46.
Hermet, Flötist, gewinnt am pariser Konservatorium einen Preis. **50.** 611.
Hermanuz, Fr., Polacca p. Pianof. Op. 1. (R) **34.** 792.
—— Rondo p. Pianof. Op. 4. (R) **41.** 101.
Hermstedt, J. S., Kapellmeister in Sondershausen — Biogr. **38.** 71. als Klarinett. in Berlin. **42.** 1011. 1070. fg. Halberstadt **35.** 496. Leipzig **34.** 870. Mühlhausen. **35.** 736. Nordhausen. **31.** 422. Quedlinburg. **43.** 685. — † **48.** 615.
Herning, Blaser in Berlin. **32.** 255.
Hernino, Tenorist in Fulda. **45.** 411.
Hérold, F. — Chordirektor an der Acad. royale de Mus. zu Paris. **32.** 67. Nekrolog. **35.** 164. Vermögenstand, den Verz. seiner Kompositionen. **47.** 168.
—— Oper: Emmeline, in Paris aufg. **32.** 68. 161. — Rondo brill. av. introd. sur un thème d'Emmeline. Oe. 53. (R) **33.** 616.
—— Oper: L'Illusion (Die Täuschung), aufgeführt in Paris. **31.** 680. — Berlin. **33.** (55.) 214 fg. 761.
—— Oper: Marie, oder Verborgene Liebe, aufgef. in Berlin. **31.** 27. 561. Kassel. **37.** 497. Kopenhagen. **33.** 725. Prag. **33.** 850. **34.** 350. **42.** 406. Stuttgart. **35.** 79. 605. **36.** 60. **37.** 80. Weimar. **36.** 676. Wien. **31.** 844. **33.** 26. — Potpourri dar., f. Pianof. (R) **43.** 705.
Hérold, F., Oper: La Médecine sans médecin, in Wien aufgeführt. **40.** 773. — Klav.-Ausz. (R) **36.** 107. — Ouvert. dar., in Jena aufgeführt. **36.** 383.
—— Oper: Le Pré aux clercs (auch: der Zweikampf), aufgeführt in Berlin. **35.** 717. 869. **37.** 315. **41.** 819. 928. Bordeaux. **35.** 514. Dresden. **39.** 30. Hamburg. **34.** 248. Leipzig. **36.** 208. Lyon. **35.** 514. Marseille. **35.** 770. Paris. **35.** 441. **36.** 48. Prag. **37.** 201. **44.** 345. **46.** 91. Strassburg. **38.** 200. Turin (Prato degli Scrivani). **37.** 708. Weimar. **38.** 612. Wien **36.** 145. **39.** 292. **43.** 1131. — Ouvertüre daraus, in Marseille. **35.** 542. — Vollst. Klavierauszug (R) **36.** 237. — Ouv. et airs arrangés p. Rummel. (R) **37.** 51.
—— Oper: Therese, die Nachtwandlerin, Ouv. und Balletmusik daraus, für Pianof. (R) **33.** 552.
—— Oper: Die Wunderlampe, in Stuttgart aufgeführt. **34.** 493.
—— „ Zampa oder die Marmorbraut, aufgeführt in Barcellona. **43.** 1078. **44.** 1040. Berlin. **34.** 141. 215. **35.** 838. **36.** 90. 691. 885. **37.** 430. 553. **38.** 498. **42.** 609. Bordeaux. **35.** 514. Breslau. **35.** 400. 872. Darmstadt. **39.** 120. 735. Dessau. **36.** 191. **37.** 168. Dresden. **37.** 867. **49.** 394. Florenz. **37.** 572. **47.** 667. Frankfurt a. M. **34.** 805. **44.** 119. 242. 357. 745. 940. **45.** 820. **46.** 412. **47.** 138. 856. **48.** 300. 547. Gotha. **49.** 390. Hamburg. **50.** 897. Kassel. **37.** 496. **38.** 123. 729. **42.** 602. **49.** 404. Königsberg. **35.** 618. **37.** 832. **38.** 675. 729. **40.** 79 fg. 310. Kopenhagen. **36.** 27. Lemberg. **45.** 151. Mailand. **38.** 108. Mannheim. **37.** 150. **39.** 441. Moskau. **36.** 193. München. **35.** 206. **39.** 162. Neapel. **36.** 631. **37.** 49. Neustrelitz. **36.** 596. Oporto. **43.** 1080. Prag. **35.** 189. 567. **36.** 463. **38.** 591. **40.** 224. 559. **41.** 572. **43.** 278. 662. **46.** 855. **47.** 276. Strassburg. **37.** 686. **38.** 296. Stuttgart. **34.** 493. **35.** 80. 603. **36.** 60. 481. **37.** 79. Triest. **44.** 380. Turin. **37.** 199. 309. 41. 173. **45.** 943. Venedig. **45.** 801. Warschau. **36.** 360. **38.** 346. Weimar. **35.** 529. **38.** 610. **39.** 691. **41.** 662. **42.** 750. **44.** 506. **45.** 263. 631. Wien. **34.** 546. 837. **35.** 567. **36.** 143. **37.** 551 fg. 816. **38.** 428. 532. **39.** 92. 114. 292. **43.** 731. Zaragoza. **48.** 413. — Ouvert. daraus, aufgeführt in Berlin. **40.** 209. Hechingen. **39.** 161. Mailand. **37.** 359. Marseille. **36.** 53. Prag. **35.** 335 fg. Strassburg. **38.** 616. — Klavierausz. rug. (R) **34.** 809. — ohne Text. **34.** 871. — Ouvert. et airs, p. Pianof. arr. (R) **35.** 31. — Fantasie darüber, für Pianoforte. (R) **47.** 56.
—— Oper: Das Zauberglöckchen, in Weimar aufg. **39.** 692. **41.** 662.
—— und Boieldieu, Oper: Karl von Frankreich, in Berlin aufgeführt. **32.** 620.
—— u. Carafa, Oper: L'auberge d'Auray, in Paris aufg. **32.** 409.
—— und Halévy (von Letzt. vollendet), Oper: Ludovic, aufgef. in Paris. **45.** 441. — in Berlin. **36.** 141. 157. Hamburg. **36.** 372. Leipzig. **35.** 837. Potsdam. **36.** 317. Prag. **40.** 223. **41.** 165. Wien. **36.** 747. fg. **37.** 784.
—— und 6 and. pariser Komponisten, Oper: La Marquise de Brinvilliers. **33.** 568.
Herold, Heinr., Orgelbauer in Pirna. **49.** 48.
Heroux, Aug., Pianofortespieler in Frankfurt a. M. **47.** 315.
Heroux, Karl Aug., Violinist das. † **44.** 101.
Herrmann*), Direktor eines Musikcorps in Petersburg. **50.** 6.
Herrmann, Wilh. 6 Polonaisen für Pianof. 56. Wk. (R) **36.** 195.
—— 6 Walzer für Pianof. 57. Wk. } (R) **36.** 356.
—— Le bal masqué „ „ 38 „ }
—— Polonaise „ „ 39 „ }
—— 8 Galoppen „ „ 40 „ }
—— 6 Masurka „ „ 41 „ }
—— 3 Rejdowak „ „ 42 „ }
—— 3 Rondowalzer „ „ 43 „ }
—— Adag. et Rondo brill. „ „ 44 „ }
—— 6 Lieder m. Pianof. 36. Wk. (R) **36.** 355.
—— Trinklied 37. „ „ „ „
—— Gesellenhaftslied 43. „ „ „ 356.
Herrmann, Frl. Hen., Sing. in Prag. **41.** 425. **43.** 262. 383 fg. 661 fg. 681. **44.** 214 fg. 395. 404. 531. 699. **45.** 494 fg. 722. † **45.** 428.
Herrmann, Frl. Jul. und Ther., Sing. in Hamburg. **50.** 366.

*) Vgl. Herrmann.

*) Vgl. Hermann.

Herrnhut, Nachr. **30**. 569.
Herrschmann, Frl. C., Pianofortespielerin in München. **41**. 508.
Herstell, Organist, Lehrer und Komponist in Kassel. **37**. 517. † **41**. 120.
Herstell, dess. Sohn, Organ. und Komp. das. **41**. 130. **42**. 599. **46**. 665. **48**. 289. als Harfenspieler. **41**. 1004. als Pianofortespieler. **42**. 180.
Herstell, Adv. (der 2. Sohn), Tanzkomponist das. **37**. 517.
Hertl und Kons., musikener Sänger, in Strassburg. **33**. 647.
Hertling, v., Theaterintendant in Mannheim. **38**. 357. legt sein Amt nieder. **39**. 424.
Hertmann, Violinist in Dorpat. **35**. 484. **36**. 718.
Herz, F. Leo, Violinist aus Lemberg, in Berlin. **32**. 684. Bologna. **40**. 178. Wien. **33**. 624.
Herz, Vater des Henri und Jacques, † in Paris. **42**. 736.
Herz, Henri, Pianofortespieler und Komp. in Paris. **31**. 467. **33**. 288. — Titelk. **42**. Facsim. seiner Handschrift. **42**. Beil. 1. — Duell seinetwegen in Paris. **36**. 248. 265. am Konservat. als Pianofortelehrer angestellt. **44**. 926. Sein Flügelpianof. von neuer Konstruktion. **46**. 430. — in Genf **33**. 644. in London **37**. 587. 640. in Strassburg. **34**. 379. will nach Amerika. **48**. 648. das. **49**. 14. — Etwas über seine Kompositionen. **33**. 7 fg.
—— Gr. Var. p. Pianof. à 4 m. Op. 50. (R) **32**. 351.
—— Variat. de Brav. p. Pianof., av. Quat. Op. 20. }
—— Exercices et préludes p. Pianof. „ 21. }
—— Variat. brill. „ „ „ 23. } (R) **33**. 7 fg.
—— La Parisienne av. Variat. p. Pianof. „ 58. }
—— Gr. Trio p. Pianof., Viol. et Vc. Op. 94. (R) **33**. 231.
—— 6 airs de ballet de Guill. Tell., arr. en Rondo p. Pianof. (R) **33**. 393.
—— Variat. de Concert p. Pianof. av. orch. Oe. 57. (R) **33**. 709.
—— La fête pastorale, Gr. fant. p. Pianof. Oe. 65. (R) **34**. 669.
—— Gr. Variat. p. Pianof. „ 62. } (R) **34**. 874.
—— Marche et Rondo p. Pianof. Oe. 63. }
—— La Mode, contredanses var. etc. Oe. 64. (R) **34**. 874.
—— Galop fav. p. Pianof. à 4 m. (R) **36**. 232.
—— Exercices et préludes p. Pianof. Oe. 21. (R) **37**. 304.
—— Fantas. u. Variat. für Pianof. m. Orch. 67. Wk. (R) **37**. 546.
—— Compos. brill. Cah. VII. Intr. et Var., arr. p. Pianof. seul Oe. 7. (R) **37**. 546.
—— Cah. VIII. Variat. et Polon. p. Pianof. Oe. 8.
„ IX. Variat. et Rondo „ „ „ 9. }
„ X. Variat. p. Pianof. „ 10. } (R) **37**. 546.
„ XI. Rondo brill. p. Pianof. „ 11. }
„ XII. Fant. et Variat. p. Pianof. „ 12. }
—— Second Concert p. Pianof. Oe. 74. (R) **38**. 543.
—— Variat. brill. (R) **38**. 662.
—— 6 Galops brill., arr. p. Pianof. p. Herz. (R) **38**. 862.
—— Rondo milit. p. Pianof. Oe. 69. }
—— Var. conc. p. Pianof. à 4 m. „ 70. } (R) **38**. 863.
—— Récréations p. Pianof. „ 71. }
—— 3. Concert p. Pianof. av. orch. Oe. 87. (R) **40**. 455.
—— Album des Pianistes p. 1839. Oe. 107. (R) **41**. 271.
—— Valse, arr. p. Pianof. à 4 m. (R) **42**. 223.
—— Méthode complète de Piano. Oe. 100. (R) **42**. 361.
—— Gr. Fantaisie et Variat. p. Pianof. Oe. 112. (R) **42**. 860.
—— Variat. brill. arr. p. Pianof. à 4 m. „ 55. „ „ **43**. 808.
—— La Catalane, Rondo p. Pianof. „ 116. „ „ **44**. 94.
—— 2 Ballades sans par. „ „ „ 117. „ „ „
—— 3 Soeurs, 3 Fant. „ „ „ 118. „ „ „
—— Variat. élég. „ „ „ 121. „ „ „ 113.
—— L'écrin des jeux. Pian. (Album). „ 120. „ „ „ 228.
—— 36 études progress. p. Pianof. „ 119. „ „ 393.
—— Fantais. gracieuse „ „ „ 122. „ „ 718.
—— Marche triomph. de Rieu, var. „ 123. „ „ 799.
—— Les saisons, 3 caractéres p. Pianof. „ 124. „ „ „
—— 20 petites leçons „ „ „ 100. „ „ 939.
—— 3 divertissements „ „ „ 128. „ **45**. 39.
—— 4. Concert p. Pianof. av. acc. „ „ 131. „ „ 584.
—— 3 Divertiss. p. Pianof. „ 139. „ **46**. 304.
—— gr. Fantaisie „ „ „ 138. „ „ 569.
—— 24 Etudes „ „ „ 151. „ **49**. 639.
—— u. Bériot, Var. conc. p. Pianof. et Viol. Op. 56. (R) **34**. 187.
—— und Lafont, Dernier gr. Duo p. Pianof. et Viol. Op. 110. (R) **44**. 449.
Herz, Jacqu. (dess. Brud.), 4 airs des Huges., en Rondo p. Pianof. Oe. 29. (R) **39**. 408.
—— Gr. Rondo brill. p. Pianof. Oe. 25. (R) **40**. 455.
Herz frères, Second gr. Duo p. 2 Pianof. Oe. 72. (R) **40**. 455.
Herz, Tanzkomponist in Darmstadt. **39**. 781.
Herz, Tenorist in Wien. **38**. 428.
Herz, Frl. Sophie (Schw.), Sängerin und Gesanglehrerin in Königsberg. **31**. 500. **32**. 715 fg. **37**. 432. als Pianofortespielerin das. **38**. 462.
Herz, Frau, Sängerin von Wien, in Frankfurt a. M. **38**. 300.
Herz, Huber und Kons., Sänger in Wien. **35**. 567. in Kopenhagen. **32**. 816.
Herzberg, Bud. v., Pianofortespieler in Berlin. **36**. 313 fg. **37**. 182. **38**. 280. 443. **40**. 787.
—— 6 Gesänge mit Pianof. 4. Wk. }
—— 5 Gesänge a. m. „ 6. „ } (R) **41**. 891.
—— 6 Divertiss. p. Pianof. 11. Wk. (R) **42**. 878.
Herzberg, W., Komponist in Berlin. **45**. 752. **46**. 492.
—— 8 Lieder mit Pianof. 1. Wk. (R) **47**. 24.
—— 6 Charakterstücke für Pianof. 4 Wk. (R) **47**. 887.
—— Frühlingsahnen, Sonatine für Pianof. zu 4 H. 5. Wk. (R). **47**. 888.
—— 6 Lieder mit Pianof. 6 Wk. (R) **48**. 336.
Herzig, Violinist aus Wien, in Breslau. **47**. 91.
Herzog, Joh. Geo., Lehrer der Orgel am Konserv. zu München. **50**. 646.
—— 24 Orgelstücke. 1. Wk. }
—— 12 Orgelpräud. 3. „ } (R) **43**. 1089.
—— Praktisches Hilfsbuch für Organ. (R) **46**. 658.
—— Der praktische Organist. 3. Bd. (R) **49**. 676.
—— 12 Orgelstücke, 8 Orgelst., 6 Orgelst. Op. 17, 18, 19. (R) **50**. 729.
Herzog, Klarinettist in Hamburg. **47**. 310.
Herzog, Musiklehrer zu Innsbruck. **36**. 622.
Herzogenbusch, Nachrichten. **42**. 645.
Hess, Frl., Sängerin in Kassel. **32**. 441.
Hess, A., Oratorium: Johannes der Täufer, in Hamburg aufgeführt. **47**. 311.
Hesse, Adv., Organ. und Musikdir. in Breslau. **33**. 76. (von Wien zurück 397.) **34**. 315. 765. **36**. 782. **37**. 259. **40**. 407. **42**. 470. **44**. 528. 727. als Pianofortespieler das. **33**. 91 fg. **40**. 389 fg. **41**. 430 fg. **42**. 439 fg. **43**. 413. 797. als Bratschist das. **33**. 399. **40**. 391. **41**. 430. **42**. 410. **43**. 428. — in Berlin. **47**. 744. Brieg. **41**. 745 fg. Freiburg. **36**. 580. Halberstadt. **35**. 497. Kassel. **34**. 399. **37**. 516. Köln. **34**. 552. Leipzig. **34**. 532. **35**. 432. (als Pianofortespieler. **37**. 266. 687.) Paris. **46**. 494. Weimar. **31**. 150. Wien **32**. 626 fg. — Ergebnisse einer Kunstreise dess. durch Deutschland. **37**. 667 fg. **40**. 546. Sein Portrait. **33**. 598. 626. **34**. 494. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ern. **41**. 901; z. Ehrenmitgl. **45**. 78. zum königl. Musikdirektor ern. **46**. 772.
—— Oratorium: Tobias — **34**. 500. — 1. Theil, in Breslau aufgeführt. **34**. 766.
—— Ouverturen, aufgeführt in Breslau. **43**. 412 fg. Freiburg. **36**. 580. Jauer. **43**. 657.
—— Pianoforte Trio, in Breslau aufgeführt. **41**. 431.
—— Psalm, in Breslau aufgeführt. **35**. 871.
—— Symphonieen, aufgeführt in Berlin. **39**. 143. **41**. 144. **42**. 74. Breslau. **32**. 686. **33**. 92. **35**. 398. **40**. 389. **42**. 439. **43**. 412. **46**. 191. Hamburg. **47**. 59. Kassel. **34**. 500. **37**. 516. **41**. 1004. **46**. 354. Leipzig. **34**. 766. **37**. 235. **41**. 1007. **47**. 42. London. **50**. 262.
—— 1. Sinf. à gr. orch. — **32**. 686. Op. 20. (R) **33**. 565.
—— 2. „ „ „ „ Op. 28. (R) **35**. 861.
—— 3. „ „ „ „ „ **55**. „ **38**. 84.
—— 5. „ „ „ „ „ **64**. „ **42**. 983. — für Pianof. zu 4 H. **42**. 986.
—— Präud. über 2 Them. aus Graun's Tod Jesu etc. (R) **31**. 219.
—— Fuge aus Mozart's Requiem für Orgel etc. No. 4 der Orgelst. (R) **31**. 304.
—— Präud. u. Fuge für die Orgel. No. 7. d. Orgelst. (R) **31**. 471.
—— Choral: Wer nur den lieben Gott lässt walt., für Orgel. No. 8. der Orgels. (R) **31**. 619.
—— 12 Stück für Orgel. 1. Hft. No. 7 der Orgels. (R) **31**. 762. — **33**. 565.

Hesse, Ad., Leichte Präludi. f. 4. Orgel etc. (R) **31**. 762.
—— Romanze: Die Wiege im Strome, mit Pianof. (R) **31**. 762.
—— Leichte Orgelvorspiele. No. 6 der Orgels. (R) **32**. 103.
—— „ „ „ 24. Wk. (R) **32**. 495.
—— „ „ „ 25. „ „ **33**. 460.
—— Nützl. Gabe für Orgelspieler. No. 10. der Orgels. 2. Bdch. (R) **33**. 334.
—— Fantasie für Orgel. 22. Wk. (R) **33**. 565.
—— Rondo mignon p. Pianof. a 4 m. Or. 21. (R) **33**. 565.
—— Neueste Orgelkompositionen etc. 1. u. 2. Lieferung. 32 Wk. (R) **34**. 453. — 3. u. 4. Lief. 34. u. 35. Wk. (R) **34**. 636.
—— 8 Stud. für Orgel. 2. H. 30. Wk. (R) **34**. 588.
—— Orgelvorspiele. 28. u. 29. Wk. (R) **34**. 633.
—— 16 leichte Orgelvorspiele etc. No. 22 der Orgels. (R) **35**. 118.
—— 12 „ „ „ 25. Wk. 4. Abth. „ „ „
—— Sammlung ausgew. Chor. etc. 2 Hfte. (R) **35**. 151. — **35**. 499.
—— Rondo grazioso, f. Pianof. 38. Wk. (R) **35**. 467.
—— 8 Orgelvorspiele. 42. Wk. (R) **35**. 467.
—— Motette zum Gebrauche bei der allgemeinen Todtenfeier. (R) **36**. 139.
—— 8 instruct. Orgelst. 51. Wk. **36**. 810.
—— Fantasie f. Orgel (F b). 57. Wk. **37**. 687.
—— Variet. Choral: Sei Lob und Ehr, mit einer Fuge. 54. Wk. (R) **37**. 687.
—— 5 Variat. über ein Originalthema für die Orgel. 47. Wk. (R) **37**. 687.
—— Fantasie für die Orgel. 52. Wk. (R) **37**. 687.
—— Sei uns gnädig, Kantate für 4 Singst. und Orch. 59. Wk. (R) **39**. 447.
—— 7 Orgelstücke. 60. Wk. (R) **41**. 580.
—— 2 Fugen für Orgel. 52. Wk. (R) **42**. 529.
—— Motette: Singet dem Herrn, für 4 Singst. mit Orgel. 61. Wk. (R) **42**. 623.
—— 4 Orgelstücke. 63. Wk. (R) **43**. 679.
—— Präludi. u. Fuge für Org. 66. Wk. (R) **43**. 679.
—— Rhein.-Westfäl. Choralbuch. 65. Wk. (R) **43**. 831.
—— 3. Rondo p. Pianof. 68. Wk. (R) **44**. 776.
—— Fantasie für Orgel. 70. Wk. (R) **48**. 285.
—— 6 Orgelstücke. 77. „ „ „ „
—— Romance et Noct. p. Pianof. 79. Wk. (R) **49**. 674. — f. Viol. **49**. 852.
—— Nocturne p. Pianof. 80. Wk. (R) **49**. 674.
—— 5 Orgelstücke. 81. „ „ **50**. 205.
Hesse, Jul., Pianofortespiel. in Berlin. **45**. 250. **46**. 317. **47**. 320.
Hesse, Frau, Sängerin in Hamburg. **34**. 247.
Hesse, Sänger aus Rostock, in Hamburg. **34**. 247.
Hesselt (der Vorige?), Bariton. von Rostock, in Dresden. **49**. 352.
Hesselbach, Dir. eines Gesangvereins in Koburg. **47**. 483.
Hessenkassel — die Unterstützung für das Hoftheater nicht verwilligt. **43**. 72.
Hessische (kurf.) Kapellmeister seit dem 16. Jahrh. **32**. 348.
Hetlie, Frl., Sängerin in Danzig. **34**. 27.
Hétrel, Charl., Oper: Joseph Haydn oder der Sturm, in Angers aufgeführt. **47**. 190.
Hetsch, L., Pianofortespieler in Stuttgart. **34**. 120. 511 fg. Dir. eines Singvereins das. **34**. 120. geht nach München und Wien. **36**. 64. Akad. Musikdirektor in Heidelberg, gewinnt in Hamburg den 2. Preis für ein Duo. **45**. 416.
—— Messe, in Stuttgart aufgeführt. **34**. 513.
—— Oper: Ryno, das. aufgeführt. **35**. 604. — Lied aus derselben. Beil. 5 zu Jahrg. **35**.
—— Ouvertüre, das. aufgeführt. **33**. 576. **34**. 497.
—— Symphonie, in Leipzig aufgeführt. **39**. 244.
—— 6 Leichengesänge für 4 Männerst. (R) **38**. 740.
—— 3 Gedichte für Singst. m. Pianof. 2. Hft. (R) **41**. 869.
—— 15 Lieder für Männerst. 7 Wk. (R) **43**. 274.
—— Lebenslieder etc. für Singst. mit Pianof. (R) **43**. 680.
—— 6 religiöse Gesänge für 4 Singst. 10. Wk. (R) **44**. 758.
—— Der 130. Psalm (gekrönt). 9. Wk. (R) **48**. 713.
—— Duo für Pianof. und Viol. (gekrönt). 13. Wk. (R) **49**. 850.
—— und **Kaufmann**, Lieder schwäb. Dichter f. Singst. mit Begl. (R) 1. Hft. **40**. 173. — 2. Hft. **41**. 869.
Hetz, Edu., Pianofortespieler aus Frankfurt a. M., in Zürich. **49**. 118.
Hetzel, Baritonist in Halle. **45**. 112.
Hetzenecker, Frl. Karol., aus Baiern, im mailänder Konservat. **42**. 952. **43**. 572. in München. **44**. 452 fg. Berlin. **45**. 316. 359 fg. Prag. **47**. 830. Dresden. **48**. 111.
Hetzler, Frl., Sängerin in München. **33**. 340.
Heukel (Henkel?, Frl., Sängerin in Karlsruhe. **41**. 105.
Heuberath, Violinist in Kassel. **30**. 709. **43**. 614 fg.
Heuschkel, J. F., 12 zweistimm. Lieder für Kinder. (R) **38**. 47.
Heuser, Frl., Sängerin in Bremen. **37**. 396.
Heusteau, Rühler, Pianofortefabrikanten in Leipzig. **48**. 94.
Hey, Frl., Sängerin in Weimar. **31**. 148. 333. **32**. 300. **38**. 613. abgegangen. **39**. 701. in Prag. **48**. 371.
Heydenreich, Christ. Wilh., Requiem. (R) **44**. 915.
—— Der 130. Psalm etc. (R) **45**. 582.
Heyder, Komp. in Frankfurt a. M. (Streichquart.) **50**. 328.
Heyer, Violoncellist in Darmstadt. **39**. 120.
Heylgeist, Archivar, Direktor der Enterpe zu Kassel. **40**. 593. **41**. 139. 604.
Heyman, Tenorist in Newcastle. **41**. 728.
Hexel, Frl., Sängerin in Nürnberg. **36**. 336.
Hibernikon, Kontrabassstrompete — in York. **37**. 720.
Hiebendahl, Oboist in Dresden. **40**. 276. **41**. 178. 311. **43**. 90. **48**. 864.
Hiemsch, Kontrabassist und Fabrikant in Magdeburg. **43**. 1076.
Hientsch, J. G., Seminardirektor zu Breslau. **34**. 554. Herausgeber der Euterpe. **35**. 93. als Seminardirektor nach Potsdam versetzt. **35**. 871.
—— Method. Anleitung zum Unterricht im Gesange. (R) **38**. 492.
Hierros, Doña Rosa de los, Pianofortespielerin in Madrid. **42**. 993.
Hiersel, Tenorist in Strassburg. **35**. 273.
Hiese, Violinist in Wien. **43**. 461 fg.
Higgs, in London, Erfinder des Monochords. **45**. 270.
Hilar, Komponist in Wien. **40**. 788.
Hilaret, Carlo, Buffo, in Acqui. **43**. 1077. Asti. **46**. 117. Brescia. **45**. 947. Cagliari. **49**. 143. Chieri **36**. 617. **43**. 223. Como **46**. 399. Mailand. **41**. 671. S. Pier d'Arena. **44**. 1035. Pinerolo. **45**. 946. **46**. 117. Reggio. **42**. 512. Triest. **42**. 981. Viadana. **36**. 617.
Hildburghausen, Nachr. **40**. 194. 647. **43**. 1127. **44**. 507.
Hildebrand, Bassist etc., s. **Hillebrand**.
Hildebrand und **Bautier**, Chorsimmelodieen für den möblbaur. Gesangbuch. (R) **40**. 668.
Hildesheim, Gesangfest das. **44**. 636. 667.
Hilf, Christoph, Violin. (aus dem Voigtlande), in Leipzig. **41**. 979. **42**. 104. 372. **43**. 61. 317. — **49**. 528. in Kassel. **46**. 230. **47**. 239. **48**. 287. **49**. 423 fg. **50**. 22. 424.
Hill, Mr., Violinist und Musiklehrer in Weissenfels. **37**. 421.
Hill, Brotchist in London. **50**. 354.
Hill, Orgelbauer in London. **38**. 508.
Hill, Erl., Sängerin aus Frankfurt a. M., in Wien. **37**. 555.
Hill-Handley, Frau, geb. Schaurath, Pianofortespielerin in München. **41**. 488.
Hillebrand (Hildebrand), Bassist in Wien. **31**. 280. 615 fg. in Bremen. **33**. 57. Hamburg. **34**. 30.
Hillebrand, Frau, dess. Gattin, Sängerin, in Bremen. **33**. 57. Hamburg. **34**. 30. 245 fg.
Hiller, J. A., weil. Musikdirektor der Gewandhauseoncerte zu Leipzig. **33**. 803. Ein Zug aus seinem Leben. **33**. 600. Sein Denkmal in Leipzig. **34**. 430, dessen Einweihung. **34**. 471.
—— Motetten, daselbst aufgeführt. **41**. 287. **42**. 186.
—— Oper: Die Jagd, in Dresden aufgeführt. **40**. 275.
Hiller, Ferdin., 16jähr. Pianofortespieler aus Frankfurt a. M., in Paris. **31**. 864. — **35**. 672. **37**. 828. in Breslau. **35**. 398. Frankfurt a. M. **39**. 548. Hanau. **39**. 473. Mailand. **40**. 180. München. **35**. 57 fg. Leipzig. **42**. 16. 76. 117 fg. 199 fg. 241. 300. **45**. 811 fg. 934. **46**. 43. 75. 133. als Dir. der Gewandhausconcerte das. **45**. 740. 757. 836. 894. Lehrer am Konservat. das. **46**. 754. — in Rom. **44**. 20. 468. in Frankfurt a. M. (Matinéen etc.) **44**. 829. 942. **45**. 91 fg. 251 fg. 408. **46**. 774. z. Ehrenmitglied des das. Liederkranzes ern. **45**. 52. in Dresden. **47**. 727. 928 fg. **48**. 881. **49**. 468. 814. als Direktor der dasigen Abonnements-Concerte. **47**. 837. 874. 930. **48**. 712. 825. **49**. 467. geht als Musikdirector nach Düsseldorf. **49**. 814. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. **45**. 793.

Hiller, Ferdin., Oper: Konradin — 48. 728. 49. 694. in Dresden aufgeführt. 49. 766.
—— Oper: Der Müller und sein Kind. 46. 687. Unter dem Titel: Ein Traum in der Christnacht. Klav.-Auszug. (R) 50. 105. — Erklärung des Dichters Gollmick über die Bearbeitung seines Buches. 50. 221.
—— Oper: Romilda, in Mailand aufgeführt. 41. 271. (von Rossini empfohlen. 41. 272.)
—— Oratorium: Die Zerstörung Jerusalems, aufgeführt in Leipzig. 42. 318. 46. 169. — in Altona 47. 350. Amsterdam. 42. 1057. Berlin. 44. 173. 48. 110. Braunschweig. 47. 527. Dresden 49. 813. Frankfurt a. M. 42. 552. Hamburg. 48. 519. Kassel. 47. 260. Lemberg. 46. 240. Prag. 44. 395. Riga. 49. 315. Wien. 44. 382. — 2. Theil in 's Gravenhage. 48. 237.
—— Ouvertueren, aufgeführt in Berlin. 48. 427. 50. 148. Dresden. 47. 929. Leipzig. 41. 176. 45. 813. 932. 47. 181. 48. 721. 50. 812. München. 35. 58. Riga. 49. 536.
—— Ouvertüre zu Faust, aufgeführt in München. 35. 54.
—— „ „ „ Fernando, aufgeführt in Leipzig. 39. 243. in Frankfurt a. M. (nebst anderen Kompos.) 45. 251.
—— Ouvertüre zu Prometheus, aufgeführt in Dresden. 49. 467. Leipzig. 49. 70.
—— Ouvertüre zu „Was ihr wollt," aufgeführt in Leipzig. 38. 694. 40. 30.
—— Sinfonie caractérist., in München aufgeführt 35. 57.
—— Trio für Pianof., Viol. u. Vcell., in Leipzig aufgef. 42. 199.
—— 3 Etudes on capr. p. Pianof. Op. 4. (R) 37. 33. 157.
—— La danse des fées „ „ „ „ 9. „ } „ „
—— Sérénade „ „ „ „ 11. „ }
—— 3 caprices „ „ „ 14. „ } „ 157.
—— 24 Etudes „ „ „ 15. „ }
—— Reveries zu Pianof. „ 17. „ 38. 155.
—— Rondo p. „ „ 19. „ } 43. 369.
—— 3 caprices „ „ „ 20. „ }
—— 4 Reveries „ „ „ 21. „ }
—— 6 Lieder mit Pianof. „ 18. „ „ 1064.
—— Impromptu p. „ „ 44. 111.
—— 6 Gesänge mit „ „ 21. „ 45. 613. 46. 709.
—— 6 „ „ „ „ 31. „ 47. 20.
—— Reveries zu „ „ 33. „ 47. 116.
—— 1. Ouvert. de Conc. (Bb) p. Orch. Op. 32. (R) 47. 120.
—— 2 Impromptus p. Pianof. 30. „ „ 677.
—— 6 Caprices für Pianof. „ 35. „ 49. 621.
—— 6 Studien für Pianof. u. Viol. „ 38. „ „ 636.
—— Volksthüml. Lieder f. 2 Singst. „ 39. „ „ 637.
—— Gesang der Geister über dem Wasser, für Chor und Orchest. Op. 36. (R) 49. 637.
Hiller, Frau Antolka, dessen Gattin, als Sängerin in Frankfurt a. M. 45. 91. 251. Leipzig. 45. 815.
Hiller (Sohn des Kirchenorg. Mauskdir. Frdr. Adam H.), Orchesterdirektor in Strassburg. 44. 275. in Amiens. 43. 94.
Hillmann, Dir. eines Musikcorps in Petersburg. 50. 6.
Hillmer, Jos., 11jähriger Violinist etc. in Berlin. 38. 194. — 42. 245.
Himly, Karl, Der Abschied, für Singst. mit Pianof. (R) 32. 763.
Himmel, Frdr. Heinr., Das Gebet des Herrn, von Mahlmann, aufgeführt in Erfurt. 37. 735. in Wien 35. 579. Zwickau. 38. 600. Zeitz. 40. 631.
—— Kantate, in Leipzig aufgeführt. 42. 186.
—— Oper: Fanchon (v. Kotzebue), aufgeführt in Berlin. 32. 585. 33. 12. 37. 197. 38. 361. 40. 857. Dessau. 38. 61. Frankfurt a. M. 49. 129. Königsberg. 38. 421. Kopenhagen. 32. 194. 36. 27. Stuttgart. 31. 131. Weimar. 36. 676. 38. 610. 45. 261. 631. Wien. 34. 837. 37. 115.
—— Oper: Die Sylphen — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufgeführt. 31. 176.
—— Oratorium: Das jüngste Gericht — Chor daraus, in York aufgeführt. 37. 721.
Himmelstoss, Flot. aus Sondershausen, in Mühlhausen. 35. 735.
Himmelstoss, Violoncellist in Sondershausen. 49. 593.
Hindle, Kontrabassist in Wien. 34. 427. 38. 349. in Strassburg. 44. 275. Frankfurt a. M. 44. 466. Paris. 44. 469. erhält das vom Konservatorium eine silberne Medaille. 44. 598.
—— Festouverture und andere Kompositionen, in Wien aufgeführt. 34. 427.
Hindle, Andr., dessen Sohn, Pianofortespieler in Wien. 39. 549.
Hinneburg, A. W., Allgemeines Schulclavierbuch. (R) 39. 716.
Hinrichs, F., Ueber die Tonkünstlerversammlung in Leipzig. 50. 241. 497. 513.
Hinrichs, Marie, 9 Gesänge mit Pianof. 1. Wk. (R) 48. 763.
Hipfel, Sänger in Wien. 42. 620.
Hirsch, B., Album f. Gesang. (R) 44. 226.
Hirsch, Rud., Galerie lebender Tondichter. R. 38. 551.
—— 3 Gesänge für Singst. mit Pianof. 2. Wk. } (R) 44. 613.
—— 3 „ „ „ „ „ 3. „ „ }
—— 2 „ „ „ „ „ 10. „ „ }
—— 2 „ „ „ „ „ 14. „ „ }
—— 6 „ „ „ „ „ 23. „ „ }
—— 2 Balladen „ „ „ „ 1. „ } (R) 44. 435.
—— 2 „ „ „ „ „ 3. „ }
—— Der Harfner, Ballade, für Singst. mit Pianof. 7. Wk. (R) 44. 435.
—— Philippinchen, Gesangscene m. Pianof. 11. Wk. R) 44. 435.
—— Der Neue Sohn, Ballade, mit Pianof. 12. Wk. }
—— Maria, Romanze, „ „ 13. „ } R) 44. 435.
—— Röschen am Spiegel, f. Sopr. m. „ „ 15. „ }
—— Goldschmieds Töchterlein, für Singst. m. Pianof. 34. Wk. (R) 44. 435.
Hirsch, Flötist in Wien. 31. 29.
Hirsch, Baritonist, in Berlin. 45. 316. Breslau. 45. 152. 883. Hamburg. 46. 476.
Hirsch, Frl. Amal. Pianofortespielerin in Wien. 35. 819. 37. 204.
Hirschbach, Herm., Komp. in Berlin, Streich.-Quart., -Quint., Sext., &c. aufgeführt. 44. 335. 48. 245.
—— Lebensbilder, Cyct. v. Quart. 1. Wk. R. 43. 402.
Hirschberg, Tenorist, in Breslau. 43. 443. Regensburg. 46. 80.
Hirzel, Fr., Sängerin von Zürich, in Winterthur. 32. 682.
Hlawa, Frl. Nath., Sängerin in Prag. 33. 347 fg. 34. 283. 35. 191. 333 fg. 38. 28.
Hobbs, Sängerin, in Northampton. 35. 840. in Norwich. 44. 862.
Hoch, Hr. u. Frau, Die drei josephstädt. Theat. in Wien. 36. 344. 383. machen sich davon. 37. 123.
Hochfellner, Frl. Rosa, Sängerin in Wien. 39. 594. in Berlin. 40. 499.
Hochreutiner, Tenorist zu Morges. 34. 584. 36. 387. in Lausanne. 32. 720. Winterthur. 32. 682.
Hochstein, Fagottist zu Weimar. 35. 162 fg. 36. 679. 38. 431. 39. 704. in Jena. 35. 281. 38. 865.
Hoddart, Arab., Gährige Pianofortespielerin in Paris. 44. 438.
Höcker, Frl., Sängerin in Breslau. 47. 476.
Höfer, Baritonist in Wien. 33. 26. — in Berlin. 38. 513. 775 fg. 846. 39. 57. 40. 335. in Breslau. 43. 444. in Weimar 43. 594. 44. 160. 306. 46. 293.
Höffert, Frau geb. Devrient, Sängerin, in Königsberg. 31. 485. in Schwerin. 44. 46.
Höfl, Concertmeister in Basel. 43. 447. 50. 774.
Höllerer, F. X., Violin. in Stuttgart. 31. 135. 33. 190. 35. 620.
—— Ballettmusik dazu aufgeführt. 37. 80.
—— 6 Lieder für 6 Männerstimmen. 5. Wk. R. 40. 136.
Hölzel, Herm., Israels Glaube, für Singst. m. Pianof. R. 43. 311.
Hölzel, Bassist in Wien. 34. 214. 792. 38. 812. 43. 664. 771. 44. 901 fg. 45. 173. in Berlin. 38. 775 fg. 830. 846. 39. 57.
Hölzel, Frl., dessen Schwester, Sängerin in Wien. 38. 332. 39. 733. 44. 198. 42. 132. 45. 500. in Berlin. 39. 56. 129.
Hölzel, Frl. Mar., Sängerin in Prag. 44. 401. 541. in Chemnitz. 50. 30.
Hölzl, Fez. S., Komp. in Wien, geht als Kapellmeister an's Konservatorium zu Innsbruck. 44. 638.
—— Oper: Colonna — 47. 119.
—— Oratorium: Noah, in Wien aufgeführt. 43. 773.
Hönig, Frl. Charl., Sängerin in Wien. 36. 385. 601. 37. 170. 202. 446. 38. 29. 464. 40. 597.
Hönnicke, Organist in Potsdam. 35. 715. 36. 434.
Höpner, C. G. Musiklehrer dann Organist in Dresden — Biographie. 38. 143.
—— Variat. sur une valse favor. p. Pianof. R. 32. 542.
—— 8 Vorspiele und 2 Fugen für die Orgel. „ „ 543.
—— Capriccio et Polonaise p. Pianof. Op. 3. „ 33. 635.
—— Introd. et Variat. p. Pianof. Op. 6. (R) 34. 732.

Höpner, C. G., Fantaisie p. l'orgue. Op. 5. (R) **34.** 770.
—— 9 ausgef. Chorale für die Orgel. 10. W. „ „ **41.** 812.
—— 10 Adagio „ „ „ 11. „ „ **43.** 834.
Höpstein, Frl., Sängerin in Halle. **44.** 115. **45.** 109.
Höpstein, Frl. Emil., Sängerin aus Wien, in Prag. **46.** 519. 879. **47.** 47. 136. 276. **48.** 102.
Hörger, Musikdirektor in Würzburg. **34.** 853. Musikdirektor am Theater zu Düsseldorf. **40.** 328.
—— Oper: Donna Juana, in Düsseldorf aufgeführt. **40.** 328.
Hörner, russische, s. **Hornisten.**
Hörnstein, Frau, Sängerin in Halle. **45.** 112.
Hörtel, Harry, Nekrolog Bazlet's. **44.** 841.
Hörter, Phil., Singlehrer und Dirig. zu Strassburg. **38.** 613 fg. **45.** 517. als Kontrabassist das. **44.** 274. Verschied. Kompositionen von ihm das. aufgeführt. **38.** 711. **44.** 275.
Hösler, Bassist in Altenburg. **39.** 591.
—— Hymnus, in Pegau aufgeführt. **39.** 362.
—— Motette, in Zeitz aufgeführt. **36.** 402.
—— Pfingstkantate, in Schmölln aufgeführt. **40.** 415. in Röthe. **41.** 615.
—— Vaterunser, in Eisenberg aufgeführt. **38.** 377.
—— „ „ Schüler 3. Wk. (R) **38.** 407.
Hofer, Bassist, in Gothe. **49.** 291. **50.** 423. Koburg. **50.** 71 fg. 90. 426. Weimar. **49.** 868.
Hofer, Frl., Sängerin in Wien. **31.** 793.
Hoffkunst, Frl., Sängerin aus Danzig, in Berlin. **42.** 244 fg. **43.** 365. **44.** 450. **45.** 848. **46.** 443.
Hoffmann, C. Jul. (in Breslau), 3 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **31.** 748.
—— Die Tonkünstler Schlesiens etc. (R) **33.** 317.
—— Gesanglehre. (R) **36.** 829.
Hoffmann, C. L., Pianofortespieler in Prag. **36.** 351. **39.** 277. 858. in Wien. **39.** 304.
Hoffmann, E. T. A. — Vorles. über dess. von Truhn, in Leipzig. **41.** 288.
—— Oper: Undine, aufgeführt in Berlin. **31.** 273. verschen mit der Girschner'schen. **32.** 405. — Ouvert. daraus, aufgeführt in Berlin. **46.** 172. Leipzig. **41.** 288.
—— Schlachtlied aus dem Kreuz an der Ostsee, in Leipzig aufgeführt. **41.** 288.
Hoffmann, Franz, Violin. in Prag. **33.** 346. **43.** 67.
Hoffmann, Heinr. Anton, Komp. in Frankfurt a. M., † **44.** 194.
Hoffmann, Joach., Pianofortelehrer und Komponist in Wien, Symphonie, das. aufgeführt. **35.** 395. — Andere Kompositionen, ebenda. aufgeführt. **43.** 426. **45.** 514.
Hoffmann, Jul., dessen Sohn, Pianofortespieler in Wien. **38.** 464. **43.** 426. **45.** 514.
Hoffmann, Joh., Musikhändler in Prag, erhält die österreich. gold. Medaille. **49.** 694.
Hoffmann, Karl Johann, Ueber Operatexte. **36.** 49.
Hoffmann, Musiklehrer in Königsberg. **31.** 501.
Hoffmann, Frl., dessen Tochter, Sängerin in Königsberg. **31.** 501.
Hoffmann, Gebr., Orgelbauer in Sondershausen. **49.** 583.
Hoffmann, Theaterist — Biogr. **47.** 860. — in Berlin. **31.** 511. 566. 707. 790. 828. **32.** 491. 586. 623. 831. **33.** 122. 377 fg. 426. 630 fg. 686. 844. **34.** 215. 448. 700. **35.** 26. 197. 370 fg. 584. 653. 787. 838. 870. **36.** 156. 378. 564. 644. **37.** 66. geht ab. **37.** 430. — in Halle. **31.** 625. in Wien. **33.** 26. in Prag. **35.** 524. 587 fg. in Petersburg. **39.** 744. **40.** 483. **42.** 443. in Riga. **41.** 32. Theaterdir. das. **41.** 374. übernimmt die Direktion des ständischen Theaters in Prag. **47.** 648. 860. **48.** 328. 370.
Hoffmann, Frau, dessen Gattin (geb. **Greis**, s. d.), Sängerin, in Berlin. **32.** 751 fg. 799. 991. **33.** 378. — **46.** 823 fg. in Wien. **33.** 26. in Prag. **35.** 587 fg. — **48.** 371. Hamburg. **34.** 245. Riga. **41.** 32. Petersburg. **42.** 443.
Hoffmann, Tenorist in Strassburg. **32.** 474.
Hoffmann, Baritonist in Darmstadt. **39.** 120. 733. 772. — in Bonn. **50.** 816.
Hoffmann, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Darmstadt. **39.** 733 fg. in Kassel. **41.** 109 fg.
Hoffmann, Frau, Sängerin in Dessau. **42.** 69.
Hoffmann, Frl. Sophie, Sängerin, in Berlin. **32.** 358 fg. 403 fg. 491. **33.** 290. in München. **32.** 800. in Genua. **34.** 410. in Venedig (das. zum Mitgl. der Soc. Apollinea). **34.** 822. Rimini. **35.** 182. 330. nach Berlin zurückgekehrt. **35.** 445 fg. 717. 869.
Hoffmann, Frl., Sängerin in Wien. **42.** 533. 620. **43.** 664.
Hoffmann, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. **44.** 465. 746. **46.** 413. **47.** 139.
Hofmann*), Tenorist in Kassel. **37.** 518. **40.** 594 fg. 612.
Hofmann, Tenorist in Altenburg. **39.** 591.
Hofmann, Bariton in Wien. **40.** 580. Lemberg. **45.** 153.
Hofmann, Frl., Pianofortespielerin in Leipzig. **46.** 795.
Hofmann, Sgr., Sängerin in Brescia. **46.** 408.
Hofmeister, Frdr. (der Musikhändler), zu Leipzig, Verst. der Esterge das. **47.** 260.
Hofmeister, Adv., Handbuch der mus. Literatur. (3. Ergänzungsband.) (R) **41.** 517.
Hogé, Sgn. Ant., Sängerin, in Este. **42.** 184. Venedig. **42.** 701.
Hohenthal, Wilh. Graf, Aus Barmy's Reiseberichten (Leipzig und Dresden 1772). **39.** 553.
—— Nekrolog Beuincasa's. **37.** 173.
—— Differenzen dess. mit der Redaktion. **40.** 884. **41.** 47.
Hohenzollern-Hechingen, Fürst v., 6 Lieder mit Pianof. (R) **47.** 886.
Hohmann, s. **Homann.**
Hohenstock, Violin. aus Braunschweig, in Magdeburg. **39.** 324. **41.** 233.
Hohenstock, Geschw., **Karl**, Violinist, **Adele**, Pianofortespielerin, in Paris. **49.** 438. in Hamburg. **50.** 718. 777.
Holbein, v., Theaterintend. in Wien. **50.** 335. 858.
Holland, Konst., Tenorist in Königsberg. **33.** 226. **34.** 159. 177 fg. — in Dessau. **37.** 169. in Petersburg. **36.** 193. **39.** 744. in Moskau. **45.** 456.
—— Festouverture, in Königsberg aufgeführt. **34.** 159.
—— Rondo p. Pianoforte. (R) **32.** 835.
Holland, Frau, dessen Gattin, geb. **Kuinz** (s. d.), Sängerin in Königsberg. **34.** 159. 177 fg. **38.** 426. unter dem Namen Frau v. **Kestelot** in Wien. **38.** 550. in Reval. **40.** 309. in Königsberg. **40.** 81. 307 fg.
Holland — über den gegenwärt. Zustand der Musik das. **39.** 30. **41.** 465.
Hollandischer Verein zur Beförderung der Tonkunst, im Haag errichtet. **31.** 823. **33.** 695. **35.** 113. 766. **36.** 712. **37.** 826. **38.** 770. **39.** 31. 423. 837. **40.** 580. **41.** 842. 900. **45.** 77. 793. **47.** 806. **50.** 735. Musikfest dess. zu Amsterdam. **42.** 324. zu Utrecht. **43.** 600. Preisaufgaben das. **32.** 381 fg. **33.** 695. **35.** 114. **37.** 826. **45.** 140. **46.** 814. **49.** 77.
Hollenstein, Adv., Pianofortespieler in Stuttgart. **32.** 539.
Hollins, Organist in Birmingham. **38.** 507.
Holmes, Schrift über Mozart. **48.** 70.
Holosay, Sgn. Cora., Sängerin in Turin. **47.** 684. in Bukarest. **48.** 143.
Holst, Miss, Harfenspielerin aus London, in Berlin. **33.** 128. 278. als verehel. **Friedrichs**, s. d.
Holstein — Musik das. **43.** 1103.
Holtei, C. von — in Leipzig. **35.** 670. — in Wien (mit seiner Frau). **37.** 125 fg. legt, nach dem Tode seiner Frau, die Theaterdirekt. in Riga nieder. **41.** 274. Theaterdir. zu Breslau. **46.** 836. legt diese Direkt. nieder. **47.** 400.
—— Liederspiel: Der alte Feldherr, in Königsberg aufgeführt. **34.** 684. in Strassburg. **33.** 711. — Klavierausz. (R) **32.** 418. Potpourri dar. für Pianof. (R) **35.** 656.
—— Liederspiel: Lenore, s. **Eberwein.**
—— „ „ Die Wiener in Berlin, in Prag aufgeführt. **32.** 832. in Strassburg. **31.** 46. **33.** 711. in Stuttgart. **36.** 60.
—— andere Liederspiele, aufgeführt in Berlin. **32.** 48. **33.** 261. Königsberg. **34.** 684.
—— Dichter und Sänger, Sammlung deutscher Lieder mit Pianof. (R) **35.** 676.
Holtsch, Kant. und Musikdirig. in Guben. **43.** 799.
—— Gesangschule. 1. Heft. (R) **41.** 799.
Holz, Violinist in Wien. **34.** 271. **35.** 210. **36.** 159. 601. **37.** 204. 569. **38.** 478. **40.** 324. 476. gibt das. beethoven'sche Soiréen. **37.** 204. 380. — in Bonn. **47.** 574.
Holzappel (Holtzapfel), Klarinettist in Kassel. **46.** 211. **49.** 426. **50.** 424.

*) Vgl. überhaupt **Hoffmann.**

Holzbecher, Frl., Sängerin in Berlin. 31. 709. 32. 47.

Holzbäuer, Frl., Sängerin, in Frankfurt a. M. 44. 465. in Mainz. 44. 1014.

Holzmüller oder Holzmüller, Tenorist aus Augsburg, in Wien. 31. 213. 792. — in Berlin. 32. 492. 584. 33. 123 fg. 361. 484. 760. 866. 34. 216. 302. 527. 815. 35. 215. 585. 652. 716. 36. 111. 230. 316 fg. 645. 37. 251. 283. 703. 860 fg. 38. 46. 292 fg. 513. 39. 275. geht ab. 38. 673. — nach Hannover. 39. 275. in Bremen. 43. 279.

Holzschuher, Frl. v., Pianofortespielerin in Nürnberg. 37. 632.

Hom (vgl. Homm), Pianofortelehrer und Violinist in Frankfurt a. M. 47. 317. 50. 327.

Homann (Hohmann), Komponist in Memel, Oper: Karl XII., das aufgeführt. 46. 214.

—— Oper: Die Rächer, in Braunsberg aufgeführt. 48. 231.

Homann, Sänger in Halle. 45. 112.

Homburger d. Aelt., Klarinettist in Fulda. 37. 304.

Homeyer, Orgelspieler aus Duderstadt, in Bremen und Hannover. 44. 582. in Hamburg. 50. 149. 217.

—— Sinfonia eroica, in Bremen und Hannover aufgeführt. 44. 582.

—— 4stimm. Choralbuch. (R) 38. 9.

Homm (Hoom, Hom), Violinist in München. 33. 341. 41. 487. — in Mainz. 41. 334.

Homilius, Gottfr. Aug. — sein Portrait als Titelkupfer. 33. 872.

—— Motette, in Bremen aufgeführt. 33. 380.

—— Motette: Hilf Herr etc. (R) 42. 43.

Homilius, Horn. in Peuerburg. 42. 443. 49. 434. 50. 471.

Honcamp, Vorst. des Gesangvereines zu Büren. 46. 46.

Honoré, Pianofortespieler in Mailand. 45. 798. in Venedig. 45. 801. in Petersburg. 49. 434.

Hoogara, d', Bassist in Lille. 49. 28. in Strassburg. 50. 713.

Hopfe, Jul., Komponist in Berlin. 45. 752. 46. 492.

—— Der Polterabend, Polon. für Pianof. (R) 41. 102.

—— Lieder mit Pianof. 18. Wk. (R) 42. 678.

—— Der Frühling und seine Blumen, für Pianof. (R) 42. 879.

—— Lieder mit Pianof. 26. Wk. (R) 44. 559.

—— Der Sommer und seine Kräuter, für Pianof. 21. W. (R) 44. 578.

—— Protestant. Kirchenmusiken etc. Nr. 1. 32. W. (R) 46. 221.

Hopp, Kom. in Wien. 31. 616. 33. 405.

Hopp, Jul., dessen Sohn, Musik zu Possen u. dgl., das. aufgef. 39. 93. 40. 109. 567. 41. 127.

Hoppe, W., Anweisung zum Gesangsunterricht etc. (R) 32. 755.

Hoppe, Tenorist in Berlin. 32. 672 fg. 33. 210. 377. 34. 141. 448. aus Stettin in Dresden. 35. 524. in München. 37. 219. 39. 161. in Berlin. 39. 472. in Wien. 39. 732.

Horak, Wenz., Prof. am Konservatorium zu Prag. 40. 496. erhält Preise für Kirchenkompositionen. 40. 497.

—— Die Mehrdeutigkeit der Harmonieen etc. (R) 48. 229.

Hordan, Tenorist in Valencia. 47. 936.

Horgen, Gesangfest des Zürichsee's das. 48. 415.

Horlbeck, Bassist in Leipzig. 38. 692.

Horn — Cor à pistons, erfound. v. Meyfried in Paris. } 35. 490.
Cor omnitonique „ „ Sax in Brüssel. }

Horn, Edu., 9jähr. Pianofortesp. in Prag. 45. 682. 46. 601.

Horn, Klarin. in Riga. 49. 501.

Horn, Klaviermacher in Wien, erhält die österreich. gold. Medaille. 47. 584.

Horn, Violin. aus Freiberg, Zögling des Konservatoriums zu Leipzig. 46. 735. als Pianofortespieler. 47. 332. als Orgelspieler. 47. 333

Hornblasen, das sogen. vierstimmige. 49. 209. 225.

Horncastle, New Treatise on Engl. and Ital. Singingete. 43. 342.

Hornemann, Emil, 12 caprices p. Pianof. Op. 1. (R) 44. 390.

Hornicke, Tenorist, in Königsberg. 38. 425. Moskau. 45. 457.

Hornicke, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Moskau. 45. 456.

Hornik, s. Piatrick.

Horninstrumente, neues, erfunden von Rammelsberg in Wien. 44. 69. Berichtigung hierzu. 44. 405.

Horniste, russische, in Berlin. 36. 466. 502. Jena. 36. 344. Leipzig. 36. 207. Neustrelitz. 36. 598. Paris. 36. 44; in den französ. Provinzen. 36. 673. in Prag. 36. 832. Weimar. 36. 677 fg. Wien. 36. 746.

Horodecka, Frl. Phillpp., Pianofortesp. in Strassburg. 50. 714.

Horrer, Bassist in Freiburg. 45. 718.

Horsley, Charl. Edw., Ouverture, in Kassel aufgeführt. 48. 278.

—— Trio für Pianof., Viol. und VC. 7. Wk. (R) 47. 737.

Horstmannsbeff, O., Oboist im Haag. 42. 136.

Horzalka, Pianofortespieler in Wien. 39. 287. — Kompos. von Theatermus. 34. 562.

Horzinki, pens. Kammermus. in Berlin. 32. 253.

Horzinki, Louis, dessen Sohn, Flötist, † zu Berlin. 32. 253.

Hoven, J. (Vesque von Püttlingen), Komp. in Wien — zum Commandeur des toskan. Verdienstord. ern. 43. 205. zum Mitglied der philharmon. Gesellschaft in Laibach. 44. 815. dirigirt in Leipzig Schumann's Paradies u. Peri. 45. 955. von einer Krankheit genesen. 49. 204. erhält den sizilischen Orden. 49. 400. zum Hofrath ernannt. 49. 488.

—— Oper: Liebeszauber, in Wien aufgeführt. 47. 246. — Klav.-Ausz. (R) 49. 916.

—— Oper: Johanne d'Arc, in Wien aufgef. 43. 153. — Dresden. 47. 190. Breslau. 47. 476. — Ueber dieselbe. 47. 345.

—— Oper: Das Schloss Taya — 46. 686.

—— „ Turandot, in Wien aufgeführt. 41. 106. — Berlin. 41. 723. — Klavierauszug. (R) 42. 385.

—— Album Heine'scher Lieder. 49. 679.

—— 5 Gesänge mit Pianof. Op. 30. (R) 46. 345.

—— Sonntag auf dem Meere, für Singst. mit Pianoforte. 24. Wk. (R) 46. 584.

—— 3 Gedichte v. Heine, für Singst. mit Pianof. 11. W. (R) 47. 70.

—— 4 „ „ „ „ „ „ „ 36. „ „ 48. 382.

—— 3 Quart. für 4 Männerstimmen. 20. „ „ „ 432.

Hoxa, Frdr., Pianofortebauer in Wien — Verbess. am Pianoforte. 41. 667.

Hrabe (Hrubiš), Kontrabassiehrer in Prag. 41. 1055. 42. 581. 797. 43. 67. 335. 680. 46. 332.

Hrbek, blind. Flötist in Prag. 44. 530.

Huber, Joh. Nep., Versuch, Ausweichungen geometrisch zu bestimmen etc. 31. 749. 833. 32. 309.

—— Klavierunterricht etc. (R) 44. 389.

Huber, Jos., Vcell. in Wien. 38. 849. 39. 767.

—— Operette: Das Debut im Concert, in Wien aufgef. 40. 773.

Huber, Bassist, in Strassburg. 31. 47. Wien. 35. 566.

Huber, Frau, Sängerin in Wien. 34. 582.

Huber, Sgn., Sängerin, in Biella. 45. 945. Este. 46. 846. 47. 188. Vercelli. 47. 459.

Huber und Horz, Sänger aus Wien, in Kopenhagen. 32. 846.

Huberich (Pfarrer in Kirchhausen), Ueber eine von Frach hinterlass. Messe. 36. 492.

Hubert, Jos., Gesanglehrer an Orphéon in Paris. 41. 474. — dgl. für die Regimenter. 43. 1024. zum Direktor des Gesangunterr. an den Elementarschulen ern. (an Wilhem's Stelle). 45. 52. — 47. 334. 48. 339. 49. 256. erhält den Orden der Ehrenlegion. 47. 448.

Hubert, Nik., 7jähr. Pianofortespieler in Petersburg. 50. 453.

Hubert, Pianofortefabrik. in Zürich. 47. 110.

Huchald, der erste Schriftsteller über Harmonie. 32. 386.

Hübner, Sgn., Sängerin in Mantua. 46. 541.

Hübsch, Theaterdir. in Königsberg. 38. 424. 40. 79. 307.

Hübsch, Frau, dess. Gatt., Sängerin. 34. 159. 37. 832. 38. 424.

Hübsch, dessen Bruder, Bassist das. 40. 79 fg.

Hübsch, Frl. Marie, Sängerin in Prag. 46. 520.

Hübschmann, Variat. p. Viola av. acc. (R) 34. 454.

Hüdler, Rastor zu Bennungen. 40. 101.

Hügel, Edu., Violin. in Wien. 39. 146.

Hügel, Frl., Sängerin in Wien. 35. 820. 39. 606.

Hüner, Tenorist aus Braunschweig, in Strassburg. 49. 777 fg.

Hüniger, Org. und Pianofortespieler in Lucka. 42. 450.

Hünten, W., d. Aelt., Neue Pianoforteschule. 50. W. (R) 47. 209.

Hünten, Franç., Pianofortespieler und Komp. in Paris. 37. 673. Ueber ihn. 39. 70.

—— Trio p. Pianof., Violon et VC. Op. 14.
—— 4me Rondino p. Pianoforte. „ 21.
—— Polonaise p. Pianof. et Viol. „ 22. } (R) 31. 334.
—— Duo concert. p. Pianof. et VC. „ 23.
—— Fantaisie „ „ „ 24.
—— Variat. p. Pianof. à 4 m. „ 25.

—— Rondolette à 4 m. p. Pianof. Op. 35. } (R) 31. 570.
—— Cavatine fav., var. à 4 m. „ 36.

—— Variat. à 4 m. p. Pianof. Op. 44. (R) 33. 61.

Hünten, Franç., Trois Thèmes nationaux variés p. Pianoforte. Op. 45. **33.** 330.
—— Variat. brill. p. Pianof. Op. 46. (R) **33.** 331.
—— „ „ „ „ „ 41. „ „ 361.
—— Deux Rondeaux p. Piano. Op. 42. (R) **33.** 364.
—— Variat. milit. p. Pianof. à 4 m. Op. 47. (R) **33.** 697.
—— Fantaisie brill. p. Pianof. Oe. 48. Nr. 1. „ **34.** 635.
—— Rondoletto „ „ „ „ „ 2. „ „ 636.
—— Variat. brill. Oe. 49. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantais. p. Pianof. Oe. 57. } (R) **39.** 72.
—— Variat. „ „ „ 58. }
—— Valse fav. du duc de Reichstadt p. Pianoforte var. Oe. 59. (R) **39.** 72.
—— Fant. à 4 m. Oe. 62. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Les débuts de la Jeunesse. 6 airs var. Oe. 66. }
—— Air montagnard var. p. Pianoforte. „ 67. }
—— 6 Valses „ „ „ 68. } (R) **39.** 72.
—— Voyage music. de Bochza p. Pianof. 4 Livr. }
—— Les charmes des jeun. Pianist. 3 Var. Oe. 70. }
—— Divertiss. p. Pianof. Oe. 71. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Variat. „ „ „ 72. „ „ „ „ „ „ „ „
—— La pet. soirée. 3 Quadrill. de contred. Oe. 73. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Rondo p. Pianof. Oe. 74. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 2 Rondos. Oe. 91. (R) **39.** 408. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 2 Rondeo fac. et br. Oe. 90. (R) **39** 490. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 18 Exercices progr. p. Pianof. Oe. 80. } (R) **40.** 384. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 12 Etudes mélod. „ „ „ 81. }
—— Un moment de récréat. Coll. de marches etc. }
—— Virelay et Rondo martial. Oe. 100. } (R) **40.** 385.
—— L'Allisonz, 3 airs franc. av. Var. Oe. 101. }
—— 3 pet. Rondeaux p. Pianof. Oe. 102. }
—— Les concurrentes, Rondo. „ 103. } (R) **41.** 101.
—— Rondo alla Polacca p. Pianof. „ 110. }
—— Secd. Rondo brill. „ „ Viol. et VC. Op. 91. (R) **41.** 924.
—— Air mont. varié „ „ à 4 m. Op. 67. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Variations „ „ „ „ „ 92. } (R) **42.** 540.
—— Air russe varié „ „ „ „ „ 108. }
—— La Romana „ „ „ „ „ 109. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantais. italienne „ „ Oe. 107. (R) **42.** 946. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 2 Rondeaux „ „ „ 110. „ „ 947. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Variations „ „ „ 92. „ **43.** 708. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 4 airs de ballet „ „ „ 120. „ „ 898. „ „ „ „ „ „ „ „
—— La fête de Demois., Quadr. p. Pianof. „ **44.** 501. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Les perles, 3 Rond. p. Pianof. Op. 117. „ „ 502. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Les caractères, 3 airs var. p. Pianof. Op. 118. (R) **44.** 502. „ „ „ „ „ „ „ „
—— La belle Tyrolienne, var. „ „ „ „ 116. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 3 Fantais. p. Pianof. Oe. 115. (R) **44.** 579. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 2 Morceaux de ballet p. Pianof. Oe. 119. (R) **45.** 39. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Die junge Pariserin, 36 Melod. für Pianof. (R) **45.** 357. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 2 Rondeaux p. Pianof. Op. 123. } (R) **45.** 438. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Tyrolienne „ „ „ 124. }
—— Fantaisie „ à 4 m. Op. 125. (R) **45.** 595. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 126. (R) **45.** 799. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Variat. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantaisie „ Oe. 127. } (R) **46.** 53. „ „ „ „ „ „ „ „
—— La Cerrito, vals. ital. p. Pianof. }
—— Les Délices des jeun. Pian. , 4 Rond. Oe. 130. }
—— Rose et Bleuet, 3 airs var. p. Pianof. „ 131. } (R) **46.** 304. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Les chants d'Italie, 6 Fant. p. Pianof. Oe. 132. }
—— Les 3 bijoux, 3 Fant. p. Pianof. Oe. 133. } (R) **47.** 131. „ „ „ „ „ „ „ „
—— 5 morc. d'opéra „ „ „ 134. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantaisie arabe „ „ „ 136. (R) **48.** 531. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantaisie p. Pianof. Oe. 160. } (R) **50.** 397.
—— Gr. Valse „ „ „ 161. }
Hünten, P. E., Invit. à la danse, Rond. p. Pianoforte. Oe. 39. (R) **32.** 724.
—— Variat. p. Pianof. Oe. 40. (R) **32.** 724.
—— Rondo „ „ et Flûte. Oe. 46. Nr. 1. } (R) **33.** 747.
—— Air fav. en Rondo p. Pianof. et Fl. Oe. 46. Nr. 2. }
Hürt, Th. v., Fagottist, in Wien. **31.** 296. **33.** 611. **35.** 589. **36.** 601.
Hüttenbrenner, Anс., Requiem zu Schubert's Todtenfeier, in Wien aufgeführt. **31.** 78.
Hüttenrauch, Oboist, in Weimar. **34.** 615. **36.** 679. **38.** 631. **39.** 704. Jena. **35.** 280. **36.** 370. 863.
Hüttner, Veröl. und Prof. am Konservatorium zu Prag. 32. 142. **33.** 628. **34.** 90. 466. **35.** 190 fg. 351. **37.** 32. 83. **38.** 29. 596. **39.** 392. 776. **40.** 65.
—— Introd. et Variat. p. VC. av. acc. (R) **36.** 423.
Hugo, Bassist in Dessau. **41.** 1049.
Huillier, L', Romanzenkomponist in Bordeaux. **35.** 514.
Huldigung der Freude, Samml. von Tänzen für Pianoforte. (R) **35.** 168. **36.** 833.
Huldigungsmarsch etc., in Berlin. (R) **43.** 163.
Hullah, Joh., Komp. und Musiklehrer in London. **43.** 230. **44.** 582. zum Prof. des Gesanges am das. Kolleg ernannt. **46.** 118. dessen Chorgesangschule das. **50.** 456.
Hullwek, Violin. in Dresden. **48.** 824.
Humann, Fagott. in Berlin. **32.** 138. 255. **33.** 282. **37.** 280.
Humann (Hartung), Das Musici theor.-pract. 2. Theil. etc. 1749. **42.** 293.
Hummel, Joh. Nep., Kapellmeister und Pianofortespieler in Weimar. **31.** 148. 151. **32.** 108. **33.** 515. **34.** 195. 616. **35.** 563. **36.** 37. **38.** 631. **39.** 704. macht eine Kunstreise nach England. **32.** 109. **33.** 395. nach Italien. **36.** 194. — in Dresden. **36.** 319. in Erfurt, wo er das Musikfest dirig. **33.** 561. Paris. **32.** (69.) 288. Strassburg. **33.** 647. Stuttgart. **33.** 576. Wien. **36.** 583 fg. — Sein Bildniss — Titelkupfer d. Jhrg. **31.** — zum 1. Vorsteher des thüring.-sächs. Musikvereins erwählt. **33.** 561. zum Ehrenmitgl. des holländ. Vereins zur Beförderung der Tonkunst ernannt. **33** 695 ; zum Verdienstmitglied. **37.** 827. erhält den weimar'schen Falkenorden. **35.** 27. Seine Pianoforteschule in's Spanische übers. **37.** 588. Gewünschte Partiturausgabe seiner Concerte. **38.** 707. — krank **39.** 574. † **39.** 708. Todtenfeier in Wien. (**39.** 772. 808.) **40.** 173. Ueber sein Leichenbegängniss. **41.** 693. Ueber ihn: Ein Kranz auf's Grab. **40.** 229. 260. 277. 293. Bekanntmachung, seine nachgelass. Werke betr. **40.** 632. Gespräche mit ihm, von Lobe. **49.** 313.
—— gr. Chor, in Wien aufgeführt. **34.** 268 fg. 270. **37.** 396.
—— Festkantate, in Weimar aufgeführt. **31.** 536.
—— Graduale, in Leipzig aufgef. **39.** 723. **42.** 242.
—— Hymne, in Leipzig aufgeführt. **31.** 262. Wien. **46.** 638.
—— Messen, aufgeführt in Stuttgart. **33.** 561. 665. Jena. **39.** 834. Leipzig. **42.** 186. Reichenberg. **43.** 718. Weimar. **38.** 631. **41.** 692. Wien. **31.** 690. Winterthur. **41.** 672. — Stücke aus solchen, aufgeführt in Erfurt. **33.** 561. Paris. **49.** 118. Wien. **32.** 286. **36.** 159. **39.** 373.
—— Messe in D, Partit. 111. Wk. (R) **32.** 712.
—— Musik zu Schauspielen etc., aufgeführt in Stuttgart. **32.** 257. **36.** 481. Wien. **41.** 631.
—— Oper: Matilde von Guise, aufgeführt in Berlin. **35.** (573.) 649. in Danzig am Pianof. **39.** 589. in Bremen der 2. Aufz., im Conc. **41.** 63. — Ouvert. daraus, in Wien. **42.** 378.
—— Ouvertüren, aufgeführt in Bremen. **32.** 738. Hamburg. **35.** 75. Kassel. **41.** 603. Leipzig. **31.** 170. Morges. **36.** 388. München. **35.** 53. Weimar. **32.** 109. York. **50.** 554.
—— Pianoforteconcerte, gespielt in Berlin. **33.** 43. **34.** 530. **35.** 822. Bremen. **35.** 784. Breslau. **33.** 92. **40.** 389. **42.** 439 fg. Catania. **34.** 566. Dresden. **41.** 985. Erfurt. **45.** 254. Frankfurt a. M. **44.** 117. Jena. **35.** 278 fg. **38.** 885. Kassel. **43.** 596. Königsberg. **34.** 178. **37.** 393. 432. **38.** 445. Kopenhagen. **33.** 743. Leipzig. **32.** 706. **33.** 110. **38.** 274. **50.** 226. Magdeburg. (**40.** 136.) **41.** 584. Mannheim. (**37.** 167.) München. **31.** 451. **32.** 801. Paris. **43.** 536. Rathenow. **38.** 412. Rudolstadt. **37.** 392. Strassburg. **33.** 247. Weimar. **31.** 536. **34.** 852. Wien. **34.** 416. **35.** 412. **36.** 584. **37.** 203. 467. 567. **38.** 76. 463. **40.** 372. **42.** 377. Würzburg. **34.** 345.
—— Pianofortequartett, in Rom aufgeführt. **45.** 182.
—— Pianofortetrio, in Berlin aufgef. **39.** 76. **40.** 787. **46.** 824.
—— Quintette für Streichinstrumente, aufgeführt in Berlin. **45.** 250. Danzig. **47.** 220. Halle. **36.** 96. Königsberg. **37.** 432. London. **49.** 411. Paris. **48.** 223. Weimar. **44.** 180. Würzburg. **34.** 853.
—— Septett, aufgeführt in Berlin. **31.** 840. **39.** 781. **34.** 157. **39.** 76. **41.** 143. **44.** 145. **48.** 211. Breslau. **33.** 92. **40.** 389. **42.** 469. Darmstadt. **34.** 554. Frankfurt a. M. **48.** 303. Koburg. **50.** 426. Leipzig. **35.** 190. **38.** 743. Paris. **50.** 431. Prag. **43.** 67. **47.** 137. Rom. **47.** 413. Stuttgart. **34.** 499. **36.** 483. Wien. **38.** 349. **40.** 324. 582. 598. **42.** 375 fg.

Hummel, Joh. Nep., Ausführl. theor.-prakt. Anweisung zum Pianofortespielen etc. (R) 31. 157. 173.
—— Concertino für Pianoforte mit Streichinstrum. (R) 32. 851.
—— Air a la tyrolienne av. Variat. p. in voix. Op. 118. (R) 33. 196.
—— Grosses Quintett für Pianof., Viol., Vla, VC. und Kontrabass. 87. W. (R) 34. 9.
—— Gr. Sonate p. Pianof. a 4 m. Oe. 92. (R) 34. 12.
—— Gr. Septett (milit.) für Pianof., Fl., Viol., Clar., VC., Trump. und Kontrabass. 114. W. (R) 34. 97.
—— Oberons Zauberhorn für Pianoforte (mit Orch. oder allein). 116. W. (R) 34. 99.
—— Grosses Concert in As für Pianof. 113. W. (R) 34. 577. — Romanze und Rondo spagn. daraus, für Pianof., Vla. und VC. 113. W. (R) 34. 578.
—— Gr. Variat. in B-dur. 115. W. (R) 34. 578.
—— Nocturne, Oe. 99, arr. p. Pianof. et Viol. obl. (R) 34. 771. 35. 844.
—— La Galante, Rondo p. Pianof. Oe. 120. (R) 35. 104.
—— Etudes p. Pianof. Oe. 125. (R) 37. 164.
—— Gr. Rondeau brill. p. Pianof. et Fl. Oe. 126. (R) 37. 419.
—— Le retour de Londres, gr. Rondeau p. Pianof. Oe. 127. (R) 38. 209.
—— Gr. Concert p. Pianof. (A b) Oe. 85. (R) 39. 620.
—— Dernier Conc. p. Pianof. av. acc. Oe. posth. I. (R) 41. 621.
—— Intr. et Variat. p. Pianof. et Viol. Oe. posth. 2.
—— Scotch country danse, Rondo. „ „ 3.
—— Quatuor p. Pianof., V. et VC. „ „
—— entr. et Rondo p. 2 Pianof. „ „ (R) 41. 863.
—— Capriccio p. Pianof. „ „
—— Préludes et 2 Fugues p. l'orgue. „ „
—— Ricercare p. Pianoforte. „ „
—— 2 Rondi., 2 Caprices et 2 Impromptus p. Pianof. Oe. posth. 9. (R) 41. 863.
—— 12 gr. Concertos de Mozart p. Pianof. etc. No. 7. (R) 44. 251.
Hummel, Edu., dessen Sohn, Pianofortespieler in Weimar. 38. 631. 39. 704. 41. 692. — in London. 42. 127. geht als Musikdirektor nach Augsburg. 46. 620.
—— Opern-Alor oder die Hunnen vor Merseburg, in Weimar aufgeführt. 45. 700. 943.
Hummel, Frdr., Klarinettist in Innsbruck — Biogr. 38. 99. in Leipzig. 38. 104. Weimar. 38. 631.
Hunger, Violinist in Leipzig. 35. 113. 36. 126. 38. 275. 39. 245. 40. 111. 129. 41. 89. 47. 166.
Hunyady, Bapt. de, Air hongr. var. p. Viol. av. Pianof. Oe. 12. (R) 42. 1046.
Hunnius, Bassist in Weimar. 32. 506.
Hus des Forges, Verfl. in Paris, † 40. 115.
Husbad, bei Zehlt, badisches Gesangfest das. gefeiert. 48. 447.
Hussa, Karl, Fagottist in Prag. 45. 346.
Hussack, Frl., Sängerin in Berlin. 40. 211. 41. 69.
Huth, Louis, Komponist in Berlin. 37. 860 fg. Potsdam. 43. 410. 1011. 44. 164. Dir. des dasigen Gesangvereins. 43. 410. Kapellmeister in Sondershausen. 45. 333. erhält Concession zur Errichtung eines Theaters in Potsdam. 48. 326.
—— Oper: Genoveva, aufgeführt in Arnstadt. 45. 475. in Berlin. 43. 589. Neustrelitz. 40. 296. Potsdam. 42. 447. 43. 410. Sondershausen. 45. 333.
—— Ouverturen und and. Kompositionen, in Berlin aufgeführt. 37. 861. 41. 66.
—— 6 Lieder mit Pianof. 18. W. (R) 41. 869.
—— 4 Gesänge „ „ 15. „ „ „ „
—— 2 „ „ „ „ Fl. und VC. 8. Wk. (R) 40. 135.
—— Der Reiter und sein Liebchen, für Singst. mit Pianoforte. (R) 40. 251.
—— 4 Duette für 2 Sopr. mit Pianof. 21. Wk. (R) 41. 973.
—— 6 Lieder mit Pianof. 23. Wk. (R) 43. 1040.
—— Heit. und ernste Ges. mit Pianof. 26. Wk. (R) 44. 417.
—— Lieder für 4 Männerst. 2 Hefte. (R) 46. 763.
Hutier, Frl. Adele, Pianofortespielerin in Berlin. 45. 359.
Hutschenruyter, Komponist in Rotterdam, Jahresthätigk. des holländ. Musikvereins. 48. 832.
Hutzler, Violinist in Königsberg. 31. 501. 33. 226. 34. 161. 178. 668. 35. 617. 37. 432. — Nekrolog. 37. 433.
Hydromelitaphone, neues Instr., erf. von Mattano. 48. 724.
Hye, Mad. de la, Komponistin zu Paris, † 41. 218.
Hymnologie, Beitr. zu ders. (das wittenberger Gesangbuch von 1538 betr.) 50. 659.
Hysel, Tenorist in Wien. 39. 114. (Vgl. Hiesel.)

J.

Jackowski, Flötist in Lemberg. 46. 240.
Jacob, F. A. L., Der Singschüler etc. 1. Heft. (R) 31. 388.
—— Fasst. Anweisung zum Gesangunterricht etc. (R) 31. 447.
—— Der Mädchen Blumengarten etc., mit Tonweisen etc. (R) 34. 501.
—— Feierklänge bei Begräbnissen, für 4 Männerstimmen. 10. Wk. (R) 44. 539.
—— Der kirchl. Sängerchor etc. 1. Thl. 16. Wk. (R) 48. 2.
Jacob, M., Pianonist im Haag. 42. 136.
Jacobacci (vig. Ivah, Moati), Sgra. Emil., Sängerin, in Foggia. 48. 320. Pavia. 47. 597. Venedig. 47. 188.
Jacobelli, Vinc., Tenorist, in Asti. 42. 681. 43. 731. Brescia. 41. 936. Bukarest. 48. 143. Cagliari. 47. 150. 460. Como. 45. 947. Cremona. 44. 885. Cuneo. 43. 500. Mailand. 47. 582. Palmanova. 44. 359. Turin. 39. 620. Triest. 45. 368. Varese. 43. 204. Venedig. 42. 183. Vercelli. 42. 548.
Jacobi, C., Fagott. in Coburg. 37. 45. als Violin- und Musikdir. das. 37. 483. 43. 85.
—— Variat. p. Basson, av. acc. Oe. 10. (R) 32. 804.
—— Divertiss. „ „ „ „ „ 11. „ 34. 768.
—— Potpourri „ „ „ „ „ 12, 13, 14, 15. (R) 35. 539. 36. 496. 38. 141. 39. 318.
—— 6 Caprices p. Basson, av. acc. Oe. 16. (R) 38. 484.
Jacobi, Stadtmus. zu Göttingen. 39. 98. 46. 701.
Jacobi, Stadtmus. zu Ilmenau — in Arnstadt. 44. 633.
Jacobi, Frl. Konst., Pianofortespielerin (Schül. des Konserv.) zu Leipzig. 46. 73. 735. als Sängerin das. 46. 768.
Jacobson, Frl., Sängerin in Hamburg. 49. 339.
Jacouci, Publ., Bassist in Bologna. 36. 663.
Jacquard's System, auf die musikal. Instrumente angewendet. 45. 804.
Jacquemar, C., Komponist in Berlin. 45. 752. 46. 492.
Jäger, Ehrenfr., 7 Gesänge mit Pianof. 1. Wk. (R) 40. 525.
Jäger, J., 12 leichte Vorspiele für Orgel. (R) 46. 658.
Jäger, Tenorist, in Berlin (Abschiedsconcert). 31. 17. in Stuttgart. 31. 134. 709 fg. 727. 32. 283. 536 fg. 33. 186 fg. 547. 575. 34. 101. 107. 120. 495 fg. in Prag. 33. 833. 849. in Berlin reng. 34. 513. 701. 35. 27. in Weimar. 34. 615. in Breslau. 35. 400. Wien. 36. 91. 108 fg. 428. 532. Darmstadt. 39. 119.
Jäger, Frau, Sängerin in Wien. 40. 353. 580. 41. 388. 42. 176. 933.
Jäger, Frl., blinde Harfenspielerin in Mailand. 48. 868.
Jägerhuber, Oboist in Hechingen. 49. 290.
Jähns, F. W., Komponist in Berlin, als Musikdirig. 44. 164. erhält vom Kronprinzen von Hannover die gold. Medaille. 48. 245. Tempobezeichnungen zu Weber's Euryanthe. 50. 123.
—— 3 Gesänge für Bass mit Pianoforte. 1. Heft. (R) 32. 276.
—— Nobid, für Singst. „ „ „ „ 6. Wk. „ 35. 387.
—— 4 Gesänge mit Pianof. Heft 2 und 3. (R) 35. 387.
—— 3 „ für Singst. mit Pianof. Heft 4. (R) 35. 387.
—— 3 „ „ „ „ „ „ 11. Wk. „ 36. 625.
—— 4 laun. Gesänge für Singst. mit Pianof. 12. W. (R) 36. 625.
—— 5 Gesänge „ „ „ 13. (R) 36. 625.
—— Die kleine Harfe, für Bass mit Pianof. 18. W. (R) 39. 87.
—— Lied für Tenor mit Pianof. (R) 40. 251.
—— Die Königskugel, Gesang mit Pianof. (R) 47. 22.
—— 6 Lieder mit Pianof. 31. Wk. (R) 48. 43.
Jaell, Ed., Violinist in Wien. 33. 39.
Jaell, Alfr. — Biogr. 49. 192. als 8jähr. Pianofortespieler in Triest. 44. 905. Mailand. 46. 101. 390. Köln. 48. 426. Frankfurt a. M. 49. 159. 50. 663. Paris. 49. 356.
—— Ode an Rhin, p. Pianof. Op. 4. (R) 49. 44.
Jaëa, Demois. Louise, Sängerin in Morges. 34. 384. 36. 387. 417.
Jaëa, Dem. Eline, der Schwester, Sängerin, ebendas. 36. 387.
Jaenigen, Kapellgehilfe in Dessau. 38. 61.
Jänischta, s. Genischta.
Jacus, Camille St., 8jähr. Pianofortespieler in Paris. 46. 586. 48. 478. 547.
Jaffé, Frl., Sängerin in Danzig. 47. 203.

Jagemann, Frl. v., Sängerin in Weimar. **43.** 594.
Jahn, Frdr., Orgelbauer in Dresden. **50.** 133.
Jahn, Otto, Ueber Mendelssohn's Elias. **50.** 113. 137.
—— Ueber Mendelssohn's Paulus. (R) **44.** 388.
Jahnel, Frl., Sängerin in Prag. **44.** 711. **45.** 236. **46.** 878. **47.** 48. **48.** 352.
Jahresb, Ant., Tromp. in Prag. **38.** 342. als Hornist das. **43.** 386.
Jakobs, Berth., in Trier, erh. ein Patent f. Orgelpedale. **49.** 681.
Jamar, A., Redact. der Zeitschr. La Belgique artist. etc. in Brüssel. **48.** 432.
Janatka, Horn. in Prag und Prof. am das. Konserv. **35.** 350. **39.** 776. **43.** 681. **46.** 352. in Salzburg. **44.** 807.
Janauschek, Ujahr. Violinist in Prag. **42.** 798.
Jancourt, Fagottist in Paris. **44.** 564.
Janick, Frau, Sängerin in Wien. **38.** 831. **45.** 724. in Prag. **39.** 779. — als badische Hofsang. das. **45.** 774. 888. — in Strassburg. **41.** 210. in Lemberg. **45.** 156. in Hamburg. **46.** 58. Breslau. **47.** 476.
Janonasch, Jos., Kontrabassist in Prag. **38.** 342.
Jansa, Leop., Violinist in Wien. **33.** 625. **35.** 210. **36.** 159. **32.** 288. **37.** 204. 569. **38.** 478. 549. **39.** 321. 607. **40.** 369. **41.** 404. **42.** 93. 377. **45.** 724. **49.** 9. dessen Quartett-Unterhaltungen. **35.** 210. **37.** 380. **40.** 174. als Komponist daselbst. **42.** 377. — in Leipzig. **46.** 708.
—— Rondo bolero für Viol. m. Begl. **55.** Wk. (R) **38.** 206.
Jansen, Charl., Komp. aus Aachen, † in London. **42.** 1076.
Jansen, Gust., 6 Lieder und 1 Duett mit Pianof. (R) **42.** 580.
Jansen, L. W. F., Kantate an die Harmonie. (R) **38.** 863.
Jansenne, Sängerin, mit Pianof.-Begl. (R) **49.** 588.
Janssens, Frl., Säng., in Antwerpen. **42.** 799 fg. in Amsterdam. **43.** 624.
Janson, Tenorist, in Halle. **39.** 492. in Danzig. **47.** 202.
Janson, Violinist in München. **33.** 340.
Japanocho Weise, für Pianof. arr. (R) **37.** 278.
Japha, Frl., Pianofortespielerin in Hamburg. **47.** 310.
Jaques, Frl. Rosa, Sängerin in Hamburg. **47.** 59. 293. **48.** 83. 489. 867. **49.** 29. 178. 234. 294. 340. 747. 766. 806. **50.** 229.
Jarnik, Klarinettist in Prag. **39.** 390.
Jarocki, Luigi, Komponist in Feltre. **47.** 492.
—— Oper: Giulia, in Feltre aufgeführt. **34.** 322. in Venedig, ebendaselbst.
Jaskewitz, Baritonist aus Grätz, in Wien. **37.** 379. in Frankfurt a. M. **47.** 314.
Jathe, Pianofortespieler in Kassel. **46.** 322. **50.** 712.
Jauch, Pianofortespieler und Lehrer in Strassburg. **31.** 593 fg. **36.** 421. **38.** 310. **42.** 868. **46.** 632. Pianofortesache desselben das. **41.** 179.
Jauck (der Vorige?), Pianofortespieler und Bratschist in Strassburg. **44.** 274. **45.** 78.
Jauck, dessen Sohn, Pianofortespieler das. **44.** 274. **45.** 76. 516.
Jauer, schlesischer Musikfest das. **43.** 657.
Jaxedé, Frl., Sängerin, in Wien. **37.** 203. 556. **38.** 91. in Prag. **36.** 26 fg. 192. 395. 713. **39.** 90. 248. — nach Hannover engag. **39.** 167. in Frankfurt a. M. **41.** 462. in Hamburg. **44.** 748 fg. 981. **45.** 193. 416. **46.** 477. 706. **47.** 57 fg. 664. — in Berlin. **46.** 752. in Wien. **47.** 399. verheirathet Herbst, s. d.
Iberia musical, musik. Zeitschrift in Madrid. **44.** 302. **46.** 45.
Idard, J. M. J., Traité des maladies de l'oreille. **45.** 841.
Ideal. **49.** 65.
Ieheber, Karl Gottlieb, Orgelbauer in Dresden. **49.** 661.
Iglesperger, Dan., Prof. am pariser Konservator., † zu Mühlhausen. **33.** 519.
—— Die Harmonie im Anfange des 19. Jahrh. etc. (R) **35.** 593.
Jellinek, Lehrer der Oboe zu Salzburg. **44.** 789. 807. **46.** 674.
Jemappes, Singverein das. **48.** 599.
Jena, Nachrichten. **33.** 516. **34.** 123. 451. **35.** 278. 296. 703. **36.** 368. 382. **37.** 864. **38.** 865. **39.** 833. 855. **40.** 663. **41.** 208. 332. **42.** 203. 226. 342. 771. **43.** 83. 223. 566. 684. **44.** 422. 881. **47.** 123. Gesangfest das. **35.** 704. **36.** 651. **40.** 573. Männergesangverein das., unter Stade's Leitung. **47.** 123. Musikfest das. **36.** 338. 387. **37.** 581. Musikal. Topogr. **38.** 34. Musikverein, akadem., das. **35.** 278. 296. Singvereine das. **34.** 123 fg. **35.** 298 fg. **36.** 384. **37.** 865.
Jenke, Frau, Sängerin in Oldenburg. **41.** 540.
Jensen, Tenorist in Königsberg. **34.** 160. **38.** 425. **40.** 80.
Jensens (Jensen?), Organist in Löwen. **46.** 671.
Jerusalem, Frl., Sängerin aus Wien, in Mailand. **32.** 767. (S. unter Conti, Carol.)
Jesi, Nachrichten. **35.** 328. **36.** 518. **37.** 62. **40.** 144. 443. **41.** 169. **42.** 491. **43.** 630. **45.** 329. **46.** 810. **47.** 846.
Iffland, Obonist in Fulda. **36.** 431. **37.** 365.
Iffland, Flötist daselbst. **37.** 364.
Jimmerthal, Herm., 4 Gesänge mit Pianof. Hft. 1. (R) **38.** 85.
—— 4 Gesänge mit Pianof. Hft. 2. (R) **38.** 85.
—— Schläfer erwacht! f. Sgst. m. Pianof. Hft. 3. (R) **38.** 85.
Ikelheimer, Ujähriger Violinist in Paris. **50.** 448.
Ilgner, Komponist in Danzig. **34.** 27.
Illenberger, Frau, Sängerin, in Gotha. **34.** 354. in Strassburg. **37.** 671.
Illner, Bassist in Prag. **31.** 857. **33.** 221 fg. 328 fg. 450. 850. **34.** 92. 350. 633. **35.** 350. **36.** 30 fg. 352. 454. geht ab. **36.** 463. in Wien. **36.** 331. **43.** 1130 fg.
Imbert, Violinist in Nizza. **48.** 108.
Imhoff, s. Ott-Imhoff.
Immler, J. W., Prakt. Anleitung zum Singen etc. (R) **31.** 268.
Imoda, Sga. Carol., Sänger., in Alessandria. **43.** 156. Cremona. **47.** 598. Ferrara. **43.** 692. Genua. **44.** 837. Mantua. **41.** 695. **43.** 367. Padua. **37.** 673. **48.** 387. Parma. **47.** 686. Pavia. **44.** 1033. Schio. **42.** 184. Varese. **47.** 146. Venedig. **45.** 480. Verzelli. **47.** 459.
Imola, Nachrichten. **35.** 331. **38.** 446. **39.** 730. **40.** 822. **41.** 856. **42.** 916. **45.** 913. **46.** 810. **47.** 846.
Impenatori, Carlo, aus Mailand, angehender Kirchenkomponist in Wien. **43.** 221.
—— Oper: Bianca di Belmonte, in Mailand aufgeführt. **45.** 349.
Improvisiren — Fragen darüber von Hummel. **31.** 175.
Inchindi (eigentl. Henneking, s. 32. 92), Bassist, in Bologna. **36.** 527. Donzi. **43.** 598. Florenz. **40.** 614 fg. Madrid. **48.** 142. Paris. **31.** 790. Parma. **31.** 598.
Infeld, Ritter v., Violinist aus Wien, in Prag. **35.** 190. 334.
Innsbruck — Musikverein das. **36.** 621. **38.** 406. **39.** 394. **41.** 672. Theater das. zu verpachten. **47.** 766.
Inson, Giov. Batt., Buffo, in Alessandria. **47.** 446. Cagliari. **36.** 568. Modena. **37.** 636. Palermo. **45.** 327. 635. Siena. **46.** 368.
Instrumentalmusik in der Kirchen Bann verboten. **44.** 838.
Instrumentation — über dieselbe von Militz. **34.** 643.
—— Ueber dieselbe von Granzin. **47.** 529.
Instrumente, musikal., von Joh. Heinr. Walch. **43.** 85.
Instrumente, Die Verschwörung derselb., von Gollmick. **49.** 85.
Intavolatura — Intavoliren. **33.** 36.
Intes, Wilh., Fagottist in Leipzig. **36.** 99. 207. **37.** 267. **38.** 105. **39.** 243. 656. **40.** 32. **41.** 50.
Inton d. Jüng., Violinist in Leipzig. **39.** 13. 242. 770. 817 fg. **41.** 111. 130. **42.** 187. **43.** 129. **44.** 323.
Intervall — was es ist. **31.** 69.
Intrai, Nachrichten. **38.** 730. **45.** 776.
Introitus bei der heil. Messe — seine Bedeutung. **31.** 769.
Inzenga, Gesanglehrer zu Madrid. **41.** 763.
Joachim, Jos., Violinist aus Wien, in Leipzig. **45.** 890. **46.** 43. 74. 806. 868. **47.** 61. 819. 891. **48.** 687. 804. **49.** 125. 645. **50.** 19. 162. 515. im das. Orchester angestellt. **50.** 342. 698. in Dresden. **47.** 838. **40.** 468. Hamburg. **50.** 316.
Joannis, Prof. v., Sänger in Neufchatel. **39.** 306.
Joannis, Frl., Sängerin in Koburg. **49.** 615.
Johst, Pianofortespieler in Kassel. **43.** 597.
Johannes XXII., Papst — nicht Verf. des Stabat mater. **33.** (754.) 736.
Johannes, Tenorist, in Koburg. **37.** 45. in Kassel. **38.** 396. in Königsberg. **40.** 80.
Johannis, J., Violinist in Wien. **31.** 757. **32.** 602.
Johannis (der Vorige?), Kapellmeister in Moskau. **45.** 457. 476. — Violinist das. **45.** 476.
—— Ouverture, das. aufgeführt. **45.** 476.
Johannsengesangstadt, Gesangfest das. **46.** 640. (**50.** 704.)
Johnson, Sänger in Newyork. **49.** 920.
Jollet, Sänger in Paris. **31.** 791.
Jolly, Frau, Sängerin in Strassburg. **40.** 545.
Jomelli, Agnus Dei, in Paris aufgeführt. **49.** 116.
—— Hymnus paschalis, in Berlin aufgeführt. **36.** 818. **44.** 65.
—— Miserere, 2chörig in München aufgeführt. **32.** 342. **34.** 468.

Jomelli, Motette, in Berlin aufgeführt. 49. 80.
— Offertor., Sstimm., in Berlin aufgeführt. 44. 965. 45. 928. in Paris. 48. 148. 50. 288.
— Requiem, in Dessau aufgeführt. 38. 62.
Joseffi, Frl., Sängerin in Wien. 31. 31.
Joseph, Claude, Oper: L'alloggio militare, in Venedig aufgeführt. 31. 565.
Josephson, Jak. Ax., schwedischer Komponist. 49. 668.
— Romanzen u. Lieder f. Sgst. m. Pianof. 6 Wk. f (R) 49. 704.
— 6 Lieder mit Pianof. —
— 3 Lyriska Tondikter. (R) 50. 59.
Josquin de Près — über sein Leben, von Riesewetter. 32. 391. Ueber seine Herkunft, von demselben. 37. 385.
Josse, Oratorium: Die Versuchung des heil. Antonius — theilw. aufgeführt in Paris. 48. 127.
Jost (Schauap.), Lehrer der Deklamat. am münchener Konservatorium. 50. 646.
Jost, Frau Theoph., geb. Naumann, Sängerin in Königsberg. 31. 498 fg. 32. 714 fg. 34. 178. 666. 684. geht ab. 35. 685.
Jourdan, Giov. Batt., Bassist, in Barcellona. 41. 852. Florenz. 37. 572. Genua. 37. 152. 309. Granada. 45. 493. Paris. 36. 850 fg. Piacenza. 39. 668. Vicenza. 37. 672. (Vgl. Giordani.)
Jourdheuil, Baritonist in Strassburg. 45. 77. 46. 631.
Jouve, Orchesterdirektor in Strassburg. 31. 43.
Jouy, Et., der Operndichter, † in Paris. 48. 648. Biographie. 48. 729. 745.
Iradier, Komponist in Madrid. 41. 765.
Irgensdorf bei Bern, Gesangfest das. 40. 366.
Iris im Gebiete der Tonkunst, Reilstab's Zeitschr., hört auf. 44. 70.
Irkutsk — Nachrichten von da. 37. 755.
Irmer und Erk, Deutsche Volkslieder mit den Singweisen. (R) 40. 767. 41. 60. 834. 42. 44. 614. 43. 543.
Irmer, Tenorist aus Strelitz, in Kopenhagen. 43. 816.
Irmler, Pianofortefabrikant in Leipzig, erhält die sächs. goldene Medaille. 42. 1076.
Irschka, Sängerin in Prag. 32. 832.
Isoard, Bassist in Breslau. 49. 26.
Isola delle Scala, Nachrichten. 47. 899.
Isouard, Nic., Oper: Aschenbrödel, aufgeführt in Berlin. 31. 706. Dessau. 36. 190. Frankfurt a. M. 45. 252. 410. 46. 412. 720. 42. 128. Königsberg. 38. 476. Kopenhagen. 31. 820. 32. 844. 33. 726. 36. 27. Prag. 32. 635. 33. 222. 39. 89. 45. 427. 46. 91. Weimar. 33. 512. 34. 193. 612. 35. 526. — Ouvert. daraus, in Hamburg aufgeführt. 49. 177. in Wien. 39. 594.
— Oper: Jeannot und Colin, in Kopenhagen aufgef. 32. 194. 845.
— Oper: Jocunde, aufg. in Berlin. 32. 343. 33. 123. 339. 36. 91. 40. 408. Breslau. 47. 457. Kassel. 37. 496. Kopenhagen. 35. 255. 36. 27. Magdeburg. 31. 360. Potsdam. 32. 345. Prag. 34. 350. 45. 427. Weimar. 32. 504. Wien. 33. 391.
— Oper: Das Landhaus im Walde, in Stuttgart aufgef. 31. 727.
— Oper: Das Lotterielooss (Die Lotteenummern), aufgeführt in Berlin. 33. 54. 43. 513. 44. 238. 45. 665. Hamburg. 47. 57. Wien. 33. 26. 39. 732.
— Oper: Das Stelldichein (Le Rendez-vous bourgeois), oder Alle fürchten sich, aufgeführt in Berlin. 41. 929. 1031. in Potsdam. 32. 446.
Italia musicale, Zeitschrift in Mailand. 49. 780.
Italien — Notizen von da. 31. 657. 32. 94. 975. 33. 173. 35. 261. 237. 366. 832. Zustand der Opernmusik das. 34. 180. 786. 35. 312. 44. 192. 982. 47. 821. 43. 307. 830. 49. 581. Statistik der Opernaufführungen das. 35. 363. 41. 117. 696. 954. 42. 320. 532. 701. 981. 43. 225. 571. 732. 1077. 44. 361. 905. 1010. 1054. 45. 369. 481. 930. 46. 207. 419. 556. 880. 47. 189. 494. 687. 901. 48. 141. 289. 805. Honorar der Sänger das. 39. 370. der Opernkomponist. 33. 173. Die Theaterorchester das. 37. 62. Musikschulen und Musikunterricht das. 39. 97. Proske's musikal. Untersuchungsreise in Italien. 32. 353.
Italiener, Engländer, Franzosen, Deutsche in der Musik. 41. 348.
Italienische Gesangschule, alte, verglichen mit der heutigen. 32. 745 fg. — 33. 171. Anm.
Italienische Musik in Deutschland. 43. 877.
Italienische Oper — Urtheil eines Engländers, Franzosen und Italieners über sie. 36. 837. eines Deutschen (Otto Nikolai). 36. 844. — Ueber dieselbe. 49. 433.
Italienne Klima — dessen Einfluss auf die Stimme. 32. 551.
Itzehoe, Gesangfest das. 47. (294.) 647.
Itzenplitz, Bassist in Rom. 50. 112.
Jucker, Bened., Organ. in Basel. 43. 447.
— Introd. et Variat. p. Pianof. Op. 6. (R) 44. 579.
— 14 kleine Orgelstücke. 5. Wk. (R) 44. 717.
Judine, Miss Emma, Pianofortespielerin aus London, Schülerin des Konservat. zu Leipzig. 53. 51. 327.
Jülich, Dr., musikal. Akademie und Blindenanstalt zu Hamburg. 36. 489. 46. 158. mit 2 blinden Musikschülerinnen in Paris. 44. 406.
Jugendfreund, musikalischer, I.—3. Heft. (R) 33. 819.
Julian, Dem., Sängerin in Paris. 43. 392. 518.
Julien, H. v. St., Beamter in Karlsruhe — Biographie. 38. 457.
— 6 deutsche Lieder mit Pianof. (R) 32. 276.
— 6 „ „ „ „ 6. Wk. (R) 40. 310.
— Lyrische Gedichte „ „ 7. „ „ „ 41. 737.
Julien, Tenorist in Strassburg. 36. 421. 485. 37. 299. 656.
Jullien, Tanzkomponist in Paris. 41. 616. in London. 47. 559.
Jung, Sänger in Riga. 38. 643.
Jungblum, Frl., Sängerin in Bremen. 31. 63. 434. 843. 32. 704. 33. 57. 588. verabel. D. das. 37. 116.
Junghans, Karl, Melodieen zum allgemeinen Taschenliederbuch. (R) 34. 69.
Jungk, Kantor in Tauche. 40. 516.
Jungmann, Dir. des Orpheus in Frankfurt a. M. 42. 1075. 43. 757. 45. 269. als Sänger. 44. 118.
Jupin, Karl Fra., Violinist in Strassburg. 31. 587. 595. 646. 33. 645. 36. 421. 37. 300. 654. 38. 310. als Musikdir. das. 38. 296. — † zu Paris. 41. 572.
— Oper: La vengeance italienne, in Strassburg aufgeführt. 37. 300. 654.
Jupin, Mad., dessen Frau (gebor. Kuffner), Pianofortespielerin in Strassburg. 37. 301. 654. in Paris. 41. 572.
Just, Kom. aus Breslau, in Stuttgart. 33. 547 fg. in Wien. 33. 609. 793. 34. 562. 35. 532. 38. 531. 39. 731. 40. 97. 772. 41. 365. 42. 132. 158. in Prag. 33. 851. 46. 349.
Just, Kompon. und Dir. des Liederkranzes in Frankfurt a. M. 40. 232. 42. 1075. 43. 757.
Just, Violl. in Berlin. 35. 820 fg. 867. 37. 197. 239. 703. 844.
— Streichquartett, in Berlin aufgeführt. 39. 131.
— Ouverture und Pianoforte-quartett, ebendas. aufgef. 41. 417.
Iwanoff, Tenorist (aus Russland), in Ancona. 44. 1008. Bologna. 42. 251. 43. 91. 47. 94. 615. Faenza. 44. 1008. Florenz. 42. 491. 668. 45. 330. Genua. 44. 837. London. 37. 583. 641. 41. 396. 506. Lucca. 42. 832. 950. 44. 1037. Lugo. 43. 1019. Macerata. 47. 845. Mailand. 46. 388 fg. Manchester. 38. 807. Neapel. 34. 566. 35. 591. 753. Palermo. 45. 391. 635. Paris. 35. 688. 854. Parma. 47. 846. Ravenna. 47. 644. Rovigo. 48. 125. Sinigaglia. 44. 1051. Venedig. 43. 569. Wien. 49. 321 fg.
Ivrea, Nachrichten. 37. 638. 38. 518. 39. 496. 41. 406. 42. 515. 43. 500. 44. 836. 46. 371. 47. 357.

K*).

K., H., 12 stimmige Gesänge alter Meister etc. (R) 49. 638.
K., Leise, Skizze. 50. 737. 753.
Kabisius, Veell. in Halle. 40. 389. 41. 374. 42. 845. 43. 142. in Magdeburg angest. 43. 1078.
Kaczinski, Musikdirektor in Petersburg. 49. 110.
— Musik zum Melodram: Der ewige Jude, in Wilna aufg. 44. 70.
Kähler, M. F., Symphonie, in Leipzig aufgeführt. 35. 180.
— 3 Duos p. Alto et VC. Op. 5. (R) 33. 47.
— Der Fromme in Trübsal, Kantate. (R) 36. 140.
— Des Lebens Kampf und Friede, f. Dekl. u. Ges. (R) 37. 25.
Kämpel, Violinist in Kassel. 49. 425.
Kästner, Fr., Musikdirektor in Schleis, Hymne für 4 Männerst. mit Orgel. (R) 40. 463.
Kästner, Violinist in Freiberg. 38. 195.
Kätsch, Violinist in Breslau. 40. 391.
Kahl, Kantor und VCell. zu Breslau. 34. 554. 35. 399. 871. 36.

*) Was man unter K nicht findet, suche man unter C.

Die den herrschenden Zepter trägt im Kreise der Götter.
Denn sie wieget sich sanft auf deinen Harmonikatönen,
Oder brausset einher im Donner deiner Orkane.
Welcher die gnädigen Götter ins Reich der unendlichen Dichtkunst
Huldvoll entzückt, dem nahten sie sich in deinem Getöne,
Heiliges Saitenspiel, du riefst den trunkenen Sinnen
Liebliche Weisen zu, und Ahnung hoher Gedanken.
Du belebest das Wort, das, kalten Lippen entflossen,
Noch in deinem Getöne verweilt; dem schweigenden Schicksal
Leihst du die Zunge, das ewig still der Vergangenheit Spuren
Mit der Gegenwart Blumen bedeckt! — O könnt' ich in deinen
Heit'ren Gefilden vergehn, und auf dem sterbenden Odem
Des entfliehenden Tons in schönern Fluren entschweben,
Die ein strenges Geschick von unserm Hoffen geschieden.
Dürft' ich das bleiche Bild des kommenden Todes nicht sehen,
Und, ein reiner Akkord, im Ruhepunkte des Daseyns
Sanft verschwinden zu heiligen Schatten entfernterer Tage;
Nimmer schreckte sodann das kalte Gefühl der Vernichtung
Den versunkenen Geist; mit schöneren Harmonieen
Kehren die Töne zurück, die in die Nacht des Verstummens
Ihr begeisterter Schöpfer rief; vereinigt umfassen
Sich die Lebenden wieder mit frohen Accenten der Freude
Und ein schönes Erwachen folgt auf die Stunden der Trennung.

D. C. Schreiber.

Recension.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. et déd. à Madame la Landgrave de Furstenberg, née Princesse de Schwarzenberg, par Joseph Preindl. Oeuvr. XIII. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 54 Xr.)

Fantaisie hatte Hr. P. sein Werkchen nicht nennen sollen; man möchte sonst zu streng fragen nach — Phantasie. Es ist ein Potpourri, und als solcher gar nicht übel. Es beginnet mit einem pathetischen Eingang — das ist in der Regel. Dieser Eingang scheint uns nicht missrathen. Hierauf folgt Mozarts Thema zu der vortrefflichen Arie im Don Juan: Il mio tesoro etc. und Einiges, das bey dieser Gelegenheit gesagt wird. Dieser Satz ist nicht zu loben. Jene Arie kann sich überhaupt als blosses Instrumentstück, und vornehmlich auf dem Fortepiano, nicht gut ausnehmen, da hier Mozart offenbar so sehr auf eine angenehme und ausdrucksvolle Tenorstimme, und auf die Eigenheiten der Wirkung der Blasinstrumente und der leise, aber voll begleiteten Geigen mit Sordinen gerechnet hat. Dann folgt ein langgehaltenes „Coro, Allegro," das lebhaft und nicht ohne Wirkung ist. Nur hätte sich der Komponist der blos lärmenden, und trotz aller ♭ und ♯ kalt lassenden Stellen, wie sie S. 10., erste Hälfte, S. 12., von denselben gebrochenen Akkorden bis zur Fermate, und dann, nach Wiederholung des Thema, bis zu Ende vorkommen, enthalten sollen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

782. 37. 260. 40. 390 fg. 41. 430 fg. 42. 449. 43. 428. 443. Dir. des Künstlervereins das. 45. 152. in Freiburg. 36. 580. Brieg. 41. 746.

Kahl, Violinist in München. 41. 445.

Kahle, Pianofortespieler in Dessau. 40. 18.

Kahle, Tenorist aus Grätz, in Prag. 47. 639. in Breslau. 48. 411. 49. 26.

Kahlert, Dr. Aug., Vorsteher des Künstlervereins in Breslau. 40. 391. 42. 439.

— Ueber klassische u. romantische Musik. 50. 298. (Verschiedene Nachrichten aus Breslau, und Rezens.)

— Blätter aus der Brieftasche eines Musikers. (R.) 34. 642.

— 4 deutsche Lieder mit Pianof. (R.) 36. 185.

Kahn, Bassist in Braunschweig. 41. 792. 46. 737.

Kaibel, Karl, Bassist in Strassburg. 35. 223. 37. 299. 671. 686. 39. 815. 41. 211. 448. als Musikdirektor in Metz. 45. 557. als Regisseur nach Köln engag. 45. 558.

Kail, Waldhornist und Prof. am Conservatorium zu Prag. 34. 284. 35. 350. 39. 776. 43. 387. 680.

Kainz, Bassist in Prag. 33. 120. 221. 328. 35. 41.

Kainz, Frl. Mar., Sängerin, in Strassburg. 31. 595. in Prag. 32. 113 fg. in Königsberg. 33. 226. verehel. Holland, s. d.

Kaiser (wohl Keyser), Oper: Basilius, Stücke daraus, in Paris aufgeführt. 34. 598.

Kaiser, Ph., Guitarrist und Flötist in Kassel. 38. 140.

Kaiser, Frl., Sängerin in Wien. 45. 406.

Kalbitz, Musiklehrer in Jena. 34. 124. 35. 299. 38. 55.

— Wann lebte Dachstein? 38. 201.

Kalchberg, Frl. Sidon. v., Sängerin in Wien. 36. 601.

Kaler, v., Baritonist, in Wien. 39. 732. in Berlin. 40. 411. 693. 785 fg. 41. 70. 351. 418. 723. 820. 929. 1030. 42. 246. 464. 997. 43. 688. in Frankfurt a. M. 44. 117 fg. in Stuttgart. 44. 302. 45. 398.

Kalkbrenner, Friedr., Pianofortespieler und Komponist in Paris. 31. 467. 32. 288. 35. 181. 672. 36. 45. 37. 828. 39. 61. Seine Ehrlir. über seine Biograph. in der Revue music. 41. 450. Seine Büste. 42. 142. erhält den rothen Adlerorden. 35. 511. zum Lehrer der Herzogin von Orleans ernannt. 39. 562. z. Ehrenmitglied des hartlabder Musikvereins. 46. 686. Kunstreise durch Deutschland. 35. 248. 37. 154. 40. 132. — in Berlin. 35. 463 fg. 511. Bremen. 36. 161. Dessau. 36. 190. Dresden. 36. 414. Leipzig. 35. 324. 433. London. 50. 365. München. 41. 505. Rotterdam. 37. 674. Strassburg. 37. 654. 41. 210. Weimar. 35. 504.

— Fantaisie p. Pianof. Op. 78. (R.) 31. 204.

— God save the king, Variat. di brav. p. Pianof. Op. 99. (R.) 32. 330.

— Rondeau fantast. p. Pianof. Oe. 106. (R.) 34. 580.

— Anweisung, das Pianof. mit dem Handleiter spielen zu lernen. (R.) 34. 793.

— Rondo p. Pianof. Oe. 109. (R.) 35. 38.

— Souvenir de Rob. le Diable, fant. brill. p. Pianof. Oe. 110. (R.) 35. 38.

— 3. Concert p. Pianof. av. Orch. Oe. 107. (R.) 35. 405.

— Variat. p. Pianof. av. orch. „ 110. „ „ 807.

— Tyrolienne de Mad. Malibran, variée p. Pianof. Oe. 115. (R.) 35. 807.

— Thème on ballet l'Orgie p. Pianof. Oe. 117. (R.) 35. 807.

— Valse favor. de Beethoven, varié p. Pianof. Oe. 118. (R.) 35. 807.

— Souvenir de Pré aux clercs, fant. p. Pianof. Oe. 119. (R.) 36. 232.

— Le Rêve, fant. p. Pianof. av. orch. Oe. 113. (R.) 36. 703.

— Variat. brill. p. Pianof. „ 120. „ 37. 60.

— La croisée et l'espérance. Rondo pour Pianof. Oe. 130. (R.) 38. 469.

— Variat. brill. p. Pianof. Or. 131. (R.) 38. 469.

— Gr. Sept. p. Pianof., Hautb., Clar., Cor, Basson, VC. et Ctreb. Oe 132. (R.) 39. 3.

— Introd. et Variat. p. Pianof. Oe. 41. (R.) 39. 468.

— Gr. Sextuor p. Pianof. c.. Viol., VC., Ctreb. et 2 Cors. Oe. 135. (R.) 40. 40.

— Le fou, scène dramat. p. Pianof. Oe. 136. (R.) 40. 855. — arr. à 4 m. (R.) 42. 573.

Kalkbrenner, Friedr., 3 Pensées fugitives p. Pianof. Or. 138. (R.) 40. 867.

— Gr. Fant. et Variat. brill. Oe. 140. (R.) 40. 867.

— Souvenir de Guido et Ginevra p. Pianof. Oe. 142. (R.) 41. 25.

— 25 gr. Etudes p. Pianof. etc. Oe. 143. (R.) 41. 922.

— Fant. p. Pianof. „ 150. „ 42. 223.

— L'ange déchu, gr. Fant. „ 144. „ „ 825.

— La femme du marin, pens. fug., arr. à 4 m. (R.) 43. 16.

— Pianoforteschule. 108. Wk. Neue Aufl. (R.) 43. 809.

— Gr. Fantais. p. Pianof. 147. Wk. (R.) 43. 894. — arr. à 4 m. 44. 1048.

— Rondol. brill. p. Pianof. 150. Wk. (R.) 43. 894.

— Introd., Scène et Variat. p. Pianof. Oe. 151. (R.) 43. 1063. — 44. 95.

— 5. gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. Oe. 149. (R.) 43. 1108. — à 4 m. 44. 1045.

— Ricord. del Giorom. Fant. p. Pianof. Oe. 148. (R.) 44. 95.

— Souvenir des Diam. „ „ „ 152. „ „ 112.

— 3 Fantaisies de Salon „ „ „ 146. „ „ 229.

— Fantaisie brill. „ „ „ 157. „ „ 676.

— La Créole, valse. „ „ „ 155. „ „ 716.

— Fant. et Variat. „ „ „ 156. „ „ 799.

— Fantaisie „ „ „ 159. „ 45. 39.

— „ et Variat. „ „ „ 163. „ „ 438.

— 12 Etudes progress. „ „ „ 161. „ „ 595.

— Fantaisie brill. „ „ „ 170. „ 46. 349.

— „ „ „ „ 172. „ 47. 435.

— Gr. Sonate brill. „ „ „ 177. „ „ 888.

— 3 Polkas origin. „ „ „ „ 48. 282.

— Fantaisie brill. „ „ „ 176. „ „ „

— Quartette p. Pianof., V., Viola et VC. Op. 176. „ „ 346.

— Gr. Rondo brill. p. Pianof. „ 174. „ „ 471.

— et Lafont, Duo et Var. p. Pianof. et Viol. Oe. 111. (R.) 38.

— et Lafont, Gr. Fant. p. Pianof. et Viol. Oe. 133. (R.) 39.

— et Panofka, Duo „ „ „ „ 168. „ 46. 287.

— et Walkiers, Duo et Variat. p. Pianof. et Flûte. (R.) 35. 38.

Kalkbrenner, Arth., dessen Sohn, Pianofortespieler und Komponist in Paris. 43. 861. in London. 50. 365.

— Les prises de l'absence p. Pianof. Op. 2. (R.) 44. 111.

Kalkreuth, v., Tenorist zu Koblenz. 42. 1029. 43. 465.

Kallenberg, Sänger in Erfurt. 41. 131.

Kalliwoda, J. W., Violinist und Kapellmstr. in Donaueschingen — biogr. Notizen über ihn. 35. 890. Sein Portrait. 35. 152. dirig. das schwäb. Musikfest zu Rotweil. 37. 734. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. 37. 767. zum Verdienstmitglied. 37. 827. zum Ehrenmitglied der schwed. Akad. 43. 1060. — in Dessau. 38. 61. Leipzig. 31. 200. 34. 750. 759. 37. 836. 853. 42. (228.) 242. 46. 13. 48. 167. in Prag. 42. 422. Stuttgart. 42. 339.

— Oper: Blanda — 49. 694. in Prag aufgef. 49. 892.

— Ouvertüren, aufgeführt in Berlin. 38. 281. 41. 2[illegible] 46. 316. Dessau. 43. 280. Erfurt. 41. 207. Jena. 36. 3[illegible] 38. 865. 44. 422. Kassel. 38. 395. 39. 132. 40. 595. 41. 600. 1003. Leipzig. 34. 760. 37. 836. 40. 754. 41. 130. [illegible] 372. 44. 82. 48. 167. Magdeburg. 39. 784. Nürnberg. 37. 652. Prag. 42. 422. Weimar. 44. 160. Zürich. 36. 348.

— Symphonie, aufgeführt in Arnstadt. 44. 633. Breslau. 35. 398. Frankfurt a. M. 36. 450. Fulda. 41. 747.

— Symphonie Nr. 1 (F moll), aufgef. in Berlin. 36. 241. Breslau. 33. 92. 40. 389. 43. 412. Erfurt. 37. 759. Halle. 36. 823. Jena. 35. 278. 281. 44. 422. Kassel. 39. 666. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 33. 108. 35. 179. 36. 97. 126. 40. 791. Magdeburg. 36. 651. Naumburg. 38. 475. Stuttgart. 33. 190. — Adagio de la 1. Sinf. pour Pianof. (R.) 36. 240. — 1. Sinf. Op. 7, arr. p. Pianof. à 4 m. 41. 564.

— Symphonie Nr. 2 (Es dur), aufgef. in Basel. 36. 295. Breslau. 33. 92. Dessau. 40. 18. Erfurt. 37. 759. Halle. 37. 381. Jena. 34. 452. 36. 389. Leipzig. 31. 200. 32. 144. Magdeburg. 33. 488. Prag. 35. 190. 40. 353 — 2. Sinf. à gr. orch. Op. 17. (R.) 31. 720. — arrang. pour Pianof. à 4 m. (R.) 33. 365. 684.

— Symphonie Nr. 3 (D moll), aufgef. in Basel. 36. 295. Dessau. 38. 61. 40. 18. 43. 280. Erfurt. 37. 759. Jena. 37. 864. Koblenz. 43. 464. Leipzig. 34. 397. 749. 36. 785. 42. 317. Stuttgart. 32. 539. — 3. Sinf. à gr. orch. Op. 32. (R.) 34. 721.

Kalliwoda, J. W., Symphonie Nr. 4 (C dur), aufgeführt in Berlin. **38**. 279. in Jena. **38**. 865. in Leipzig. **37**. 237. 833. **42**. 187.
—— Symphonie Nr. 5 (B moll), aufgeführt in Dessau. **43**. 280. in Leipzig. **42**. 228. 1030. **46**. 237. — 5. Sinf. für Pianof. zu 4 H. Op. 106. (R) **43**. 808.
—— Symphonie Nr. 6 (G moll), aufgeführt in Leipzig. **43**. 242.
—— Symphonie Nr. 7 (F dur), „ „ „ **45**. 931.
—— Gr. Polonaise p. Pianof. Oe. 8. (R) **3**. 104.
—— Rondeau „ „ „ 11. „ „ 338.
—— Concertino p. Viol. av. acc. Oe. 13. (R) **31**. 788.
—— Variat. brill. p. 2 Viol. „ 14. „ **32**. 48.
—— Rondo p. Pianof. „ 16. „ „ 492
—— Gr. Valse p. Pianof. à 4 m. „ 27. „ **33**. 163.
—— Rondeau „ „ „ 23. „ „ 614.
—— Rondeau „ „ et Viol. „ 24. „ **34**. 372.
—— Second Concertino p. Viol. av. orch. Oe. 30. (R) **34**. 371.
—— 1. Potpourri p. Pianof. av. orch. ou Pianof. Oe. 35. (R) **35**. 68.
—— Danses brill. „ „ Op. 29. (R) **35**. 83.
—— Souvenir de danse p. Pianof. Op. 31. (R) **35**. 468.
—— Rondeau à la Polon. „ „ Oe. 42. „ „ 598.
—— Ouverture à gr. Orch. „ 38. „ „ 655.
—— Gr. Rondo p. le Violon av. orch. ou Pianof. Oe. 37. (R) **35**. 684.
—— 1. Ouvert. p. Pianof. à 4 m. Oe. 38. (R) **35**. 708.
—— Gr. Fant. p. Viol. av. acc. „ 41. „ „ 730.
—— 2. Ouvert. à gr. orch. Op. 44. „ **36**. 345. à 4 ms. dgl.
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. 99. Wk. „ **42**. 613.
—— 6 „ „ „ „ m. Pianof. 34. Wk. (R) **42**. 678.
—— 6 „ „ „ „ „ „ 67. „ „ „
—— Gesänge aus der Oper: Prinzessin Christine. Klav.-Ausz. (R) **42**. 822.
—— 6 Gesänge für 4 Stimmen. 99. Wk. (R) **42**. 883.
—— Der Troubadour für Singst. mit Pianof. (R) **44**. 415.
—— Heimatlied „ „ „ Op. 117. (R) **44**. 415.
—— Duettino p. Viol. et Pianof. Op. 111. (R) **44**. 525.
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. „ 114. „ „ 824. — **45**. 694.
—— Gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. Op. 121. (R) **44**. 898.
—— 7 Gedichte für Singst. mit Pianof. (R) **44**. 936.
—— Ouverture pastorale a gr. orch. Oe. 108. (R) **45**. 8.
—— 3 Duos p. 2 Viol. „ 116. „ „ 21.
—— Introd., Romance et Rondo p. Viol. av. acc. Op. 107. (R) **45**. 356.
—— Introd. et Rondo p. Pianof. à 4 m. Op. 123. (R) **45**. 396.
—— 4 Gesänge für Singst. mit Pianof. „ 113. „ „ 649.
—— 4 „ „ 4 „ „ „ 124. „ „ 438. 582.
—— Scherzo p. Pianof. „ 141. „ **47**. 676.
—— Fischerlied f. 4 Singst. „ 144. „ „ 884.
—— 5 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 139. „ „ „
—— Gr. Sonate p. Pianof. à 4 m. „ 135. „ **48**. 336.
—— Sturm und Segen, 4stimm. Männerges. Op. 146. (R) **49**. 693.
Kalliwoda, Wilh., dessen Sohn, Pianofortespieler in Leipzig (Zögling des Konservat.) **47**. 332. 917. in Karlsruhe. **50**. 133.
Kamenz, süßes wendisches Gesangfest das. **50**. 432.
Kampf, Frl., Sängerin aus Zweibrücken, in London. **45**. 724.
Kandern, Gesangfest das. **49**. 694.
Kandler, Frz. Sales, Rec. von Baini's Werk über Palestrina. **31**. 772. Vorrede u. Ausz. daraus. **31**. 781. übersetzt dass. **33**. 58. dasselbe herausgegeben von Riemenschneider. (R) **36**. 473. — Nekrolog dess. **33**. 700. Berichtigung desselb. **33**. 745.
Kania, Klarinettist aus Rastbek, in Wien. **38**. 559.
Kanig, Bassist in Prag. **34**. 350.
Kanikoffski, Geigenmacher in Warschau. **43**. 1024.
Kanne, Frdr. Aug., Komponist in Wien (z. B. **35**. 193) — † das. **36**. 178.
Kanne, Ueber den Einfluss des Klima's auf die Stimme. **32**. 323. (vgl. 551.)
Kanth, Gesangfest das. **50**. 704.
Kaplinska, Frl., Sängerin in Warschau. **36**. 360.
Kaps, Tenorist, in Breslau. **40**. 391. in Hamburg. **45**. 618. **46**. 709. **47**. 57. 292. **48**. 82. **49**. 27. 178. 366. 747. 766. 808. **50**. 133. 229. 302. 423. 697. 811.
Kappsberger, Joh. Hier., Orator. Consecratio S. Ignatii, aus dem 17. Jahrh. **35**. 834.
Karber, Frl., Sängerin, in Berlin. **43**. 404. Erfurt. **44**. 777.
Karl, Frl., die Sängerin, s. Carl.
Karlsruhe, Nachrichten. **34**. 599. **35**. 419. **39**. 111. **41**. 104. **42**. 87. Gesangfest das. **46**. 726. Museumsconcerte das. eingegangen. **42**. 87. Musikverein für ernste Musik das. **35**. 419. Theater das. abgebrannt. **49**. 204. 206. Gebäudabträge am Hoftheater. **50**. 608.
Karnstedt, Kantor und Organist in Eisleben. **37**. 373.
Karow, C., 21. Psalm, in Weissenfels aufgeführt. **35**. 481.
—— 21. Psalm, für den Männerchor. 4. Wk. (R) **33**. 439.
—— 4 Lieder „ „ „ 5. „ „ „
—— 172 Versp iele für die Orgel. „ „ **32**. 421.
—— 12 deutsche Lieder für 4 Singst. 1. Heft. „ **33**. 782.
—— 26 Chorsätze für 4 Männerstimmen. „ **43**. 900.
—— 460 Choralmelod. für Orgel, 4stimm. „ **50**. 687.
Karr, Henri, Komp. in Paris, erhält den Orden der Ehrenlegion. **44**. 612.
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 232. (R) **32**. 770.
—— Les Etrennes, 2 divert. p. Pianof. Oe. 206. (R) **34**. 619.
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 244. (R) **36**. 232.
—— Nocturne „ „ „ „ **41**. 186.
—— Fantaisie „ „ Oe. 250. „ **42**. 223.
Karsch, Frl., Sängerin, in Berlin. **39**. 128. Magdeburg. **39**. 784. **40**. 140.
Karsten, Frl., Säng. von Würzburg, in Frankfurt a. M. **44**. 465.
Kaschine, russ. Komponist, † **44**. 101.
Kaspar, Joh., Veell. in Prag. **48**. 256.
Kassel, Nachrichten. **31**. 316. 378. 396. 404. 547. 642. 742. 838. **32**. 187. 208. 373. 440. **34**. 139. 499. **36**. 192. 764. **37**. 343. 495. 515. **38**. 121. 139. 394. 422. **39**. 113. 131. 650. **40**. 141. 162. 593. 611. **41**. 108. 128. 139. 601. 1000. **42**. 179. 197. 397. **43**. 594. 614. **45**. 87. 852. 883. **46**. 209. 228. 321. 333. 663. 684. 709. **47**. 256. 505. **48**. 62. 272. 286. **49**. 404. 424. 761. **50**. 19. 379. 393. 424. 437. 709. Cäcilienverein des. (unter Spohr). **31**. 601. **36**. 765. **49**. 427. 25jähr. Jubelfeier dess. **50**. 438. Choralgesangverein (unter Wiegand). **42**. 601. Euterpe, Mus.-Gesellsch. das. **40**. 593. **41**. 139. Liedertafel das. **41**. 129. 1003. Männergesangverein das. unter Koch. **49**. 427. Musikfest das. **39**. 132. Musikzustand das. **36**. 764. Musikverein das. **48**. 283. **49**. 427. Wiegand'scher Singverein, s. Wiegand.
Kassha, Sänger in Prag. **45**. 908.
Kassner, Jos., Rektor und Kantor in Breslau, 4 Graduale für 4 Singst. (R) **43**. 314.
Kastner, Joh. Georg, Komponist aus Strassburg, in Paris — Biograph. und Verzeichniss seiner Kompositionen. **50**. 274. Ueber ihn u. seine Komposit. **40**. 146. — von der Universität Tübingen zum Dr. der Musik ernannt. **42**. 871. zum Mitglied der berliner Akademie. **45**. 590. zum Mitgl. der Cäcilienakad. zu Rom. **47**. 191. zum Ritter der Ehrenlegion. **47**. 448. zum Mitgl. des holländ. Musikvereins. **47**. 806. zum korresp. Mitgl. dess. **48**. 127.
—— Oper: Die Königin der Sarmaten, in Strassburg aufg. **37**. 680.
—— „ La Maschera, in Paris aufgef. **43**. 563. — gedruckt. **43**. 734.
—— Oper (biblische): Le dernier roi de Juda, das. aufg. **47**. 24.
—— schreibt eine Geschichte d. Militärmusik. **47**. 416. **50**. 273.
—— Méthode histor. des timbales. **48**. 31.
—— Eine Audition in der grossen Oper zu Paris. **43**. 818.
—— Traité général de l'instrumentation. (R) **40**. 212. (Verfasser verschied. Rezensionen und Berichte aus Paris.)
Kastraten — ihre Einführung in die päpstl. Kapelle. **35**. 853.
Kattendyke, Bar. Huyssen van, Intendant im Haag. **42**. 133 fg.
Kattenfeldt, Organist in Hamburg. **46**. 32. **47**. 308.
—— 4 Orgelstücke. 7. Wk. (R) **48**. 38.
Katz, Guitarrenspieler in Stuttgart. **31**. 729.
Kaudelka, Frl., Pianofortespielerin in Prag. **33**. 346.
Kaudery, J., neunjähr. Veell. in Prag. **42**. 788. — **48**. 120.
Kauer, Musik zu dem Bauernweibchen, der Sternenfee etc., in Berlin aufgeführt. **33**. 76. Leipzig. **35**. 670. Strassburg. **31**. 47 fg. Wien. **31**. 791.
Kaufhold, Sänger in Kassel. **49**. 427.
Kaufmann, Frdr., Akustiker aus Dresden (theils mit seinem Bruder) — dessen Instrum. Chordaulodikon. **32**. 738. **37**. 122. Hymnonichord. **48**. 809. **50**. 431. 468. Terpodion. **34**. 312. — 47 fg. Wien. **31**. 791.
Kaufmann, Frdr., Akustiker aus Dresden (theils mit seinem Bruder) — dessen Instrum. Chordaulodikon. **32**. 738. **37**. 122. Hymnonichord. **48**. 809. **50**. 431. 468. Terpodion. **34**. 312. — mit seinen Instrumenten in Berlin. **46**. 397. 447. Bremen und Hamburg. **45**. 574. Dresden. **37**. 264. **48**. 804. Frankfurt a. M. **44**. 941. Leipzig. **38**. 276. Prag. **43**. 1075. Stuttgart. **34**. 312.

Kaufmann, Frdr., Vervollkommnung der Aeolsharfe (durch Melhop in Hamburg). **43**. 780.
Kaufmann, K. F., 12 Lieder für 4 Männerst. (R) **44**. 410.
—— und L. Hetsch, Lieder schwäb. Dichter, für Singst. mit Begleitung. (R) **40**. 173. **41**. 867.
Kaufmann, Violinist zu Wien. **34**. 271.
Kaupert, Singlehrer in Morges. **34**. 384.
Kauss, Vcellist in Frankfurt a. M. **44**. 117 fg.
Kawaczinski, Ueber die Familie Bach. **45**. 337. 561.
Kawan, Frz., Pianofortespieler in Prag. **42**. 1035.
Kayser, H. E., Gr. Duo p. Clarin. et Viola. Oc. 2. (R) **45**. 21.
Kazatzi, Violinist in Prag. **39**. 277. **43**. 67. 334. 680. als Lehrer auf dem Vcelle. das. **41**. 1053. **42**. 581. 798.
Keese, A., Harnist in Rostock **40**. 177. in Petersburg **42**. 445.
Referstein, C. A., Ueber das Verhältniss der Musik zur Pädagogik. **43**. 993. — (R) **44**. 109.
—— Vorlesungen über das Oratorium. **45**. 873. 897. 921.
—— Die Kunst von ihrer Schattenseite. (R) **41**. 989. (Ausserdem Verf. verschiedener Rezensionen und Berichte. — S. auch Stein, K., die Chiffre desselben Verfassers.)
Keil, Frl., Sängerin in Weimar. **44**. 160.
Keiser, Hornist in Petersburg. **39**. 728.
Kelchner, Baritonist in Frankfurt a. M. **48**. 162 fg. 303. 559. **49**. 128.
Kelchner, Tenorist, † zu Wien. **50**. 858.
Keller, Edu., Violin. in Stuttgart. **38**. 282. **33**. 190. **35**. 98. 620. **36**. 482.
Keller, F., Musikdirektor in Königsberg — geht nach Riga. **31**. 483. Kapellmeister an der deutschen Oper in Petersburg. **39**. 727. **40**. 483. Kapellmeister in Moskau. **45**. 456.
—— Gloria, in Petersburg aufgeführt. **40**. 483.
—— Musik zu Melodramen etc., in Königsberg aufgef. **31**. 483.
Keller, Karl, Flot. (Fürstenberg'scher Kammermusik.), in Basel. **34**. 44 fg.
—— 3 Gesänge mit Begl. 29. Wk. (R) **33**. 332.
—— 8 „ für 2 Sopr. mit Begl. 18. Wk. (R) **39**. 406.
—— 4 „ mit Pianoforte. **45**. „ „ **41**. 362.
—— Gr. Duo p. 2 Flöten. Op. 39 und 40. „ **42**. 1048.
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. Op. 49. „ **46**. 126.
Keller, Frau Minna, geb. Mayerhofer, Sängerin, in Basel. **34**. 44 fg.
Keller, Organ. zu Freiberg. **38**. 183.
Keller, Sänger in Dresden. **40**. 873.
Keller, Violinist von Zürich, in Basel. **43**. 447.
Keller, Frl., Sängerin in Herzogenbusch. **42**. 645.
Kellermann, Klarinettist, aus Sondershausen, in Leipzig. **48**. 177.
Kellermann, Christian, Vcellist aus Kopenhagen — Biogr. **49**. 47. in Wien. **34**. 416. Hamburg. **48**. 84.
Kellettner, Tenorist in Aachen. **43**. 630.
Kellner, Ernst Aug., Sänger, Pianofortespieler und Kapellmeisterin London — Biographie. **42**. 777.
Kellner, Prof. am Konservatorium zu Wien. **40**. 370.
Kellner, Pianofortespieler und Lehrer in Weimar. **43**. 127. **48**. 225. in Jena. **42**. 344.
Kelly, Mich., Remin. of the king's theatre etc. 2 Bde. **34**. 395.
Kelz, J. F., Vcellist in Berlin. **31**. 26. **32**. 255. **33**. 863. **35**. 821. **38**. 119. **39**. 78. 832. **40**. 196. 211. 336. **41**. 333. 1030. **47**. 162. — Biogr. dess. **40**. 836.
—— 90. Psalm, in Berlin aufgeführt. **49**. 552.
—— — Allegretto graz. var. p. Pianof. Oc. 114. (R) **32**. 16.
—— Andante und Rondo für Pianof. und VC. 122. W. (R) **34**. 236.
—— 3 Fugen für 2 Viol., Brat. und VC. 146. Wk. 5. und 6. Lief. (R) **35**. 397. **39**. 338.
—— 5 Tafellieder für 4 Männerst. 187. Wk. (R) **37**. 826.
—— 4 Toccates p. Pianof. Oc. 229. (R) **42**. 525.
—— Amusem. „ „ et VC. Oc. 262. (R) **43**. 1111.
—— Variat. „ „ „ „ „ 253. „
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. „ 275. „ **47**. 799.
Kemble, Miss, Sängerin — Biogr. **38**. 54. verheiratet sich. **44**. 855. Ueber dieselbe. **43**. 817. — in Frankfurt a. M. **43**. 799. London. **43**. 530. Mailand. **41**. 670. Mantua. **43**. 449. Neapel. **42**. 912 fg. **43**. 69 fg. 349. Padua. **41**. 695. 935. Prag. **39**. 780. **40**. 629. Triest. **41**. 424. Venedig. **41**. 237. York. **37**. 720.
Kemmlein, Kantor in Jena und Dir. eines Singvereins. **34**. 124. **35**. 298. **36**. 384. dirig. das dasige Gesangfest. **38**. 765.
Kempt, F. A., Introd. et Allegro p. Pianof. (R) **43**. 1093.
—— 3 Gesänge für 4 Männerstimmen. (R) **46**. 203.
Kerber, Pianofortespieler in Halle. **31**. 563 fg.
Kerbusch, Violinist in Hannöv. **50**. 394 fg. 437.
Kerling, Tenorist in Weimar. **32**. 506. **36**. 679. **38**. 612. **41**. 335. 692.
Kern, Leiter des classser Musikfestes in Strassburg. **33**. 643.
Kern, Frl., Sängerin in Wien. **42**. 930. **43**. 136. in Wiesbaden. **49**. 57. in Frankfurt a. M. 563. 91.
Kersten, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. **47**. 789.
Kessler, Ferd., 3 Sonates p. Pianof. Op. 10. (R) **35**. 500.
—— 3 Sonates p. Pianoforte. „ 9. „ „ 824.
Kessler, Fr., und Naterp, Choralbuch, vierstimm. ges. von Rinck. (R) **33**. 197. — 2. Aufl. **38**. 500.
—— Der musikal. Gottesdienst etc. (R) **35**. 686.
Kessler, J. C., Pianofortespieler aus Warschau, in Breslau. **33**. 397. **34**. 315. geht von da ab. **35**. 116. als Komp. u. Pianofortespiel. in Lemberg. **42**. 76. **44**. 97. **45**. 134. **46**. 240. **47**. 938.
—— Etudes p. Pianof. (R) **31**. 488.
—— 3 Bagatellen für Pianof. 29. Wk. (R) **35**. 120.
—— 6 Lieder mit „ 23. „ „ **48**. 337.
—— 6 geistl. Lieder m. „ 33. „ „ „ 393. — **49**. 179.
—— 3 pensées fugit. p. „ 38. „ „ „ 610. — „ „
—— Romance et Etude p. Pianof. 39. W. (R) **48**. 610. — **49**. 179.
—— 6 Lieder für Sgst. m. „ 22. „ „ **49**. 179.
—— Ständchen „ „ „ „ 34. „ „ „
—— „ „ „ „ „ 41. „ „ „
—— Valse p. Pianoforte. „ „ „
—— Mazure et Valse p. Pianoforte. „ „ „
Kestlers-Mueck, Frau, Sängerin aus Wiesbaden, in Frankfurt a. M. **44**. 464. in Nürnberg. **46**. 830.
Kesteloot, v., Theaterdirektor in Reval. **40**. 308.
Kesteloot, Frau von, s. Kainz und Holland.
Ketegius, Jos., Hornist in Prag. **36**. 350.
Ketschau, Organist und Dirig. des Musikvereins zu Erfurt. **37**. 757. **41**. 711. 1034. **43**. 1018. **44**. 944. **45**. 865. **46**. 798.
—— Festhymne, in Erfurt aufgeführt. **43**. 1018. **44**. 421. **49**. 43. — (R) **44**. 589.
—— Lieder und Gesänge mit Pianof. 1. u. 2. W. (R) **41**. 1024.
Kette, Verbess. d. Aeolsharfen-Polymelodion, in München. **36**. 73.
Kettenus, Violinist in Frankfurt a. M. **47**. 315.
Kettenys, Violin. aus Belgien, in Köln. **46**. 387.
Keyser, Reinh. — die von Mozart u. A. so ihm begang. sogebl. Plagiate betr. **45**. 881. — Alois Fuchs' Aufford. desh. **45**. 838.
Khanka, st (in Egypten), Musikschule das. **42**. 496.
Khayll, Alois, Flötist in Wien und Prof. am Konserv. **32**. 287. **33**. 610. **34**. 363. **36**. 166. **37**. 379. **38**. 463. 849. **39**. 304. **40**. 174. **41**. 649.
Khayll, Jos., dessen Neffe, 13jähr. Pianofortespieler das. **31**. 105. — **32**. 287. **33**. 610.
Kiekebusch, Instr. in Danzig. **39**. 604. — in Berlin. **39**. 58.
Kiel, Liedertafel das. **43**. 1103.
Kiel, Aug., 6 Lieder mit Pianof. 1. Wk. (R) **41**. 302.
—— Concertstück für Oboe. 14. W. (R) **47**. 537.
Kiel, Sänger in Rostock. **45**. 619.
Kiel, Violinist in Detmold. **38**. 487.
Kienzel, Organ. zu Gewerbler, Messe, in Strassburg aufg. **38**. 613.
Kierstein, Sängerin zu Wien. **31**. 29. 297. 616. 682.
Kieseler, Klavin. in Stressburg. **32**. 477.
Kiesewetter, R. G., Hofr. in Wien — seine Verdienste um die Tonkunst. **32**. 384. stellvertret. Vorstand des Konservat. das. **34**. 850. zum Ehrenspond. Mitgl. des holland. Musikvereins ern. **34**. 14; zum Verdienstmitgl. **40**. 881. zum Mitgl. der berliner Akademie. **45**. 590. als „Edler v. Wiesenbrunn" in den Adelstand versetzt. **45**. 702.
—— Zur Geschichte der Tonkunst — Preisschrift. **32**. 381. — (R) **33**. 641.
—— Nachricht von einem Kodex des 16. Jahrh. **32**. 725.
—— Die Tabulaturen der ältern Praktiker etc. **33**. 33. 65. 133. 181. 249. 273. 365.
—— Ueber die Herkunft Josquin's des Prés. **37**. 385.
—— Ueber den weltlichen und volksmäss. Gesang im Mittelalter. **40**. 233.

Kiesewetter, R. G., Die Lebensperiode Franco's. **40.** 377. 393.
— Gregor'd. Gr. Tonschrift gegen Fétis. **45.** 372 ff. — Erwiderung eines Ungenannten auf Fétis' Entgegnung. **47.** 689.
— raison. Katalog seiner Musikschätze. **49.** 542.
(Ausserdem Verf. verschied. Rezensionen.)
— Geschichte der europ.-abendländ. Musik etc. (B.) **36.** 389. 405.
— Palestrina, nach ital. bearb. v. Kandler etc. (B.) **36.** 473.
— Ueber die Musik der neueren Griechen. (B.) **40.** 761.
— Guido von Arezzo. (B.) **43.** 433. 449.
— Schicksale und Beschaffenheit des weltl. Gesanges etc. (B.) **43.** 801. 825.
Kiesewetter, G., Violin. zu Hannover (geht nach Paris). **45.** 334. in Hamburg. **47.** 664. in Dresden. **47.** 727. Stockholm. **49.** 809. Petersburg. **50.** 471.
Kiessling, Mitdir. des breslauer Theaters. **50.** 297.
Kieter, Bassist in Moskau. **45.** 457.
Kieth, Frl., Sängerin von Dessau, in Frankfurt a. M. **45.** 409.
Kietz, Frl., Sängerin in Leipzig. **50.** 183.
Kiffelsen, in Kopenhagen, Erfind. des Melodikon. **50.** 450.
Kill, Pianofortelehrer in Darmstadt. **39.** 143. 749.
Kimmerling, Rob., Regens chori in Melk. **31.** 417. —, Ueber ihn und seine Kompositionen. **31.** 441.
— Singspiel: Rebekka. **31.** 442.
Kind, Frdr., † in Dresden. **45.** 484. Nachgelass. Opernbücher dess. **45.** 593.
— Freischützbuch. (B.) **45.** 277.
Kinderfreund, Musikschule desselben zu Prag. **41.** 1035. **42.** 581. 797. **43.** 334. 984. geht ein. **45.** 1074.
Kindermann, Bass. von Berlin, in Leipzig. **42.** 26. 101. **43.** 313 fg. **44.** 323. **45.** 767. 931. 955. **46.** 170. 554. 669. 682. 768. 806. 864 fg. **47.** 73 fg. 163. 410 fg. 425 fg. 476. 612. 820. 842. 877. 915. 933. **48.** 66. 123. 166. 229. in Posen. **46.** 646. Düsseldorf. **47.** 395. 429 fg. in München eng. **48.** 447. — Process über sein Gastspiel in Dresden. **49.** 434.
Kindscher, Louis, Gesanglehrer in Dessau, Skizzen über Musik und Kunst überhaupt. **49.** 506.
(Ausserdem Verf. verschied. Rezensionen.)
— Ueber den rhythmischen Choral — Kritik des Brussoff'schen Buches hierüber. **50.** 352. — Antikritik Brussoff's. **50.** 744. — Antwort Kindscher's. **50.** 785.
— 20 dreistimm. Lieder. (B.) **37.** 730.
— 12 Lieder für Chorgesang. (B.) **42.** 762.
King, Tenorist in London. **48.** 204.
King, Mistr., Sängerin in London. **50.** 823.
Kingsbury, F., Sänger in London. **49.** 411.
Kinsky, Kapellmeister zu Wien (am josephinstädt. Th.). **35.** 567.
Kirchberger, Frl., Sängerin aus Wien, in Prag. **47.** 640. **48.** 24 fg. 102 fg. 241 fg. 270. 370. — in Berlin. **48.** 606. in Hamburg. **48.** 701.
Kirchengesang, evangelischer — dessen Wiederbelebung, von Ed. Krüger. **48.** 369. 385.
Kirchenkomponisten früherer Zeit — Samml. von Musikwerken ders. (B.) **41.** 397.
Kirchenmusik — Vorschlag zu einer Sammlung ders. **45.** 289. — Ein Wort über dies., von Rossmaly. **49.** 97. — Werth derselben, von Gleichmann. **33.** 837.
— katholische — über sie, von Pellisov. **36.** 721. Erwiderung hier. **36.** 869. — Spontini's Bericht über dies. **41.** 781. Anstalt dazu in Rom. **41.** 951. Massregeln zu ihrer Reform in Kirchenstaate. **49.** 46.
— protestantische, über ihre nöthige Abänderung. **32.** 780. Ueber dieselbe. **49.** 401.
— älterer und neuerer Ueberg. Werke, in ausgew. Chorstimmen. 9—22., 26—28. Lief. (B.) **31.** 103. **32.** 725. **34.** 472. 768. **35.** 482. **36.** 114. **37.** 231. **38.** 46. 865. **42.** 813. **43.** 372. **44.** 343.
— Deutschlands, Repertor. für dies. (B.) **1.** 64. **38.** 738. **39.** 702. **43.** 421. **2.** Ed. **40.** 170. **42.** 238. **3.** Bd. **43.** 976.
Kirchenstaat, s. Kirchenmusik, katholische.
Kirchheimer, Tenorist in Kopenhagen. **32.** 844.
Kirchhof, Kapellmstr. in Ulm, Oper: Der Sandwirth von Passeyr. **49.** 892. in Ulm aufgeführt. **50.** 48.
— Ouverture, in Breslau aufgeführt. **40.** 389 fg.
Kirchner, Musikdirektor in Strassburg. **36.** 480.
Kirchner, Kamp. zu Wien. **39.** 93. — in Königsberg. **32.** 717. Prag. **33.** 627. Stuttgart. **33.** 548.
Kirchner, Dr., Sänger in Gottingen. **46.** 703.
Kirnberger, Moleites. in Dessau aufgeführt. **36.** 189.
Kirsanow, Frdr., in Petersburg, Erfinder der Rohrstimmen mit feuchtschwingenden Zungen. **40.** 296.
Kirsten, Kantor in Stolpen, dring. für das Gesangfest. **45.** 634.
Kirsten, Organ. zu Gotha, Vorschläge für Orgelbau. **43.** 583.
Kiss, Dr. F. C., 6 vierstimm. Korales etc. (B.) **41.** 347.
Kisch wy, Paul, Lyzikr. Pianofortespieler in Prag. **43.** 756.
Kissner, Bassist in Strassburg. **39.** 557. 813.
Kisting, Edw., Pianofortelehrer in Berlin. † **50.** 324.
Kistner, Frdr., Musikhändler in Leipzig. † **46.** 800.
Kittl, J. F., Komp. und Pianofortespieler in Prag. **35.** 351. **38.** 644 fg. 960 fg. **40.** 224. erhält den sächsischen Orden. **45.** 118. zum Direktor des prager Konservat. ernannt. **45.** 432. 594. **46.** 373. **47.** 362. **48.** 325. 360. 678. zum Ehrenmitgl. d. salzburger Mozarteums. **45.** 238. erhält die preuss. gold. Medaille. **47.** 78. dgl. vom Herzog von Parma. **48.** 359. zum Ehrenmitgl. der schwed. Akademie ern. **49.** 590.
— Messe, aufgeführt in Prag. **46.** 837.
— Nonett für Pianof., Streich- und Blasinstrumente, aufgeführt in Prag. **38.** 645.
— Oper: Bianca und Giuseppe, in Prag aufgeführt. **50.** 236.
— Ouverturen, aufgeführt in Prag. **43.** 681. **45.** 754. **46.** 93. **47.** 761. **48.** 326. 370. — Erfurt. **44.** 422.
— Septett für Pianof., Streich- und Blasinstrumente, in Prag aufgeführt. **38.** 646.
— Symphonieen, aufgeführt in Berlin. **30.** 148. Leipzig. **47.** 261. Prag. **39.** 191. **44.** 328. **48.** 256. Riga. **49.** 536. (theilw.) in Reichenberg. **44.** 743. — Jagdsymphonie, aufgeführt in Prag. **40.** 353. 377. **46.** 349. 438. — in Bremen. **43.** 276. Kassel. **41.** 602. Leipzig. **42.** 33. Riga. **49.** 536. Salzburg. **45.** 236. Wien. **43.** 401. (theilw.) in Reichenberg. **43.** 717. — Dies. für Orch., Part. (B.) **42.** 833.
— Trio für Pianof., Viol. und VC., in Prag aufgef. **45.** 281.
— Saphir's wilde Rosen. 3. Wk. (B.) **40.** 790. **41.** 994.
— 6 Idyllen für Pianof. 1. „ „ „ **42.** 880.
— 6 „ „ „ „
— 6 Lieder mit „ 5. „ „ **43.** 169.
— 3 Scherzi p. „ 6. „ „ „ 214.
— Romane „ „ 10. „ „ „
— 3 Gesänge mit Pianof. 11. Wk. (B.) **43.** 482.
— Galop für Pianof. (B.) **43.** 707.
— Der böse Genosse, für Sgst. mit Pianof. 20. W. } (B.) **44.** 651.
— 6 Lieder „ „ „ „ 21. „ }
— 3 Impromptus p. Pianof. Op. 17. (B.) **45.** 40.
— 6 „ „ „ „ 18. „ „
— 6 Gesänge mit Pianof. 23. W. (B.) **45.** 214.
Kladzig, Frl., Sängerin in Weimar. **31.** 149. 555. **32.** 506. abgegangen. **34.** 193.
Klage, C. (in Dresden), Zuruf und Erwiderung, für Singst. mit Pianof. 36. Wk. (B.) **40.** 816.
— Der Maurerlehrling, C. Singst. mit Pianof. 37. W. (B.) **40.** 814.
Klage, Frl. Mar., dessen Tochter, 4 Lieder mit Pianof. 1. Wk. **48.** 198.
Klage, Frl., Sängerin in Berlin. **40.** 343. in Leipzig. **40.** 737.
Klagenfurt, Nachrichten. **48.** 144.
Klang, Klangfarbe — ihre Bedeutung. **31.** 69. Ueber dens. **50.** 17.
Klappentrompete und Ventilhorn — über sie, von Reisiger. **39.** 608.
Klarinette — Verbess. ders. durch Ziegler und Czermak. **34.** 360. durch Stengel. **34.** 656. durch Fingerhut. **44.** 467. durch Klose. **46.** 688. durch le Müller und Henkel. **47.** 879.
Klassische und romantische Musik — über diese Begriffe, von Rahlert. **50.** 289.
Klauer, Organ. aus Eisleben, in Weissenfels. **49.** 810.
Klauss, Jos., Komp. in Prag — Nekrolog. **37.** 321.
— Beitrag Joachim Ant. Croe's. **37.** 324.
Klauss, Viktor, Organ. und Musikdirektor in Bernburg. **34.** 466. **35.** 220. **37.** 12. **47.** 877. als Pianofortespieler in Bernburg. **35.** 221. **36.** 353. als Concertmeister in Ballenstädt. **39.** 392. von Kapellmstr. ern. **49.** 256. — 836.
— Symphonieen, aufgeführt in Bernburg. **35.** 221. **36.** 353. in Leipzig. **35.** 113.

Klauss, Viktor, 4 geistl. Gesänge für 4 Singst. etc. (R) **32.** 608.
—— 2 Thèmes var. p. Pianof. Op. 5. (R) **34.** 688.
—— Choral mit Einl. und Variat. für Org. 2. Wk. (R) **34.** 859.
—— 3 vierstimmige Gesänge. 6. „ „ **35.** 504.
—— Gesänge und Lieder mit Pianoforte. 8. „ „ „ 892.
—— 6 Orgelstücke. 7. „ „ **37.** 7.
—— 8 vierstimm. Gesänge. 10. „ „ **38.** 207.
—— 6 Herbstlieder mit Pianof. und VC. 11. „ „ **41.** 993.
—— Fantasie für Pianoforte. 12. „ „ **43.** 706.
Klaviaturinstrumente mitsingendem Tone **30.** 433. 449. 465.
Klavierlieder, der Chladni'sche. **30.** 450.
Klavierschule, s. **Harmonisphon.**
Klavierstücke für Anfänger, 3. Aufl. (R) **31.** 810.
—— für Geübtere. „ „ „ „
Klebe, J. C., Gr. Sonate p. Pianof. Op. 12. (R) **41.** 185.
Klee, Dr., Goethe und Reichardt. **44.** 129.
Klei, s. **Kley.**
Klein, Bernhard, Kompon. in Berlin, reist nach Italien. **32.** 491. † **34.** 634. Todtenfeier in der Singakademie. **34.** 686.
—— Ave Maria, in Prag aufgeführt. **46.** 878.
—— Hymnen, aufgeführt in Fulda. **44.** 882. Jena **36.** 383. Lukka. **35.** 655. Nürnberg. **37.** 681. Taucha. **40.** 316. Weissenfels. **35.** 480 fg. **38.** 373.
—— Kantaten, aufgeführt in Kassel. **42.** 601. Wien (theilw.) **38.** 476. **39.** 767.
—— Magnifikat, aufgeführt in Berlin. **31.** 436. **34.** 686. **35.** 445. **45.** 928. — in ausges. Chorst. (R) **38.** 46.
—— Motetten, aufgeführt in Berlebaudet. **45.** 473. **46.** 416. Berlin. **44.** 830. Bockenem. **46.** 711. Brieg. **41.** 746. Celle. **45.** 473. Chemnitz. **36.** 793. **37.** 676. Dessau. **36.** 189. Dulken. **41.** 634. Eisenberg. **38.** 377. Frankfurt a. M. **40.** 316. Freiburg. **36.** 580. Görlitz. **37.** 744. Gotha. **44.** 748. Greiz. **39.** 839. Hameln. **46.** 327. Hildesheim. **44.** 667. Hildburghausen. **40.** 648. Jever. **43.** 657. Jena. **35.** 704. **36.** 652. **37.** 181. **40.** 574 — **41.** 603. **42.** 188. Leipzig. **49.** 809. Lukka. **35.** 655 — **46.** 572. Osnabrück. **45.** 607. Potsdam. **35.** 718. **36.** 7. 434. **41.** 926. Rathenow. **38.** 441. Stolpen. **45.** 634. Weimar. **45.** 944. Weissenfels. **35.** 480. **38.** 376. Zeitz. **36.** 402. Zofingen. **44.** 780.
—— Oper: Dido — **34.** 686.
—— Oratorium: Athalia — hinterlassen. **34.** 720.
—— „ David, aufgeführt in Berlin. **32.** 828. **33.** 42. **38.** 121. **43.** 246. **45.** 43. Halle. **32.** 426. 445. Köln. **43.** 503. Wien **38.** 78. (theilw. **39.** 373. **40.** 176. **41.** 168.) — Klavierauszug. (R) **33.** 706.
—— Oratorium: Jephta, aufgeführt in Berlin. **39.** 387. **45.** 314. Breslau. **33.** 597. Kassel. **38.** 140. Naumburg (theilw.) **38.** 476. — Dass., 29. Wk. Klavierauszug. (R) **31.** 479.
—— Psalmen, aufgeführt in Breslau. **44.** 528. Dresden. **45.** 302. Hildesheim. **44.** 667. Kassel. **48.** 285. Zofingen. **42.** 866.
—— Relig. Gesänge für 4 Männerst. mit Pianof. 3 Hefte. (R) **31.** 632. — 5. u. 6. H. 26. u. 27. Wk. **32** 673. — 7. u. 8. H., 36. u. 37. Wk. **34.** 584. — 3.–7. Lief. 24., 28. Wk. **36.** 462.
—— Stabat mater für 4 Singst. mit Pianof. oder Orgel. 30. Wk. (R) **32.** 673.
—— 2stimm. Kinderlieder mit willkürl. Pianof.-Begl. 4. Samml. 35. Wk. (R) **33.** 773.
—— Hymnus nach dem 9. Psalm, für Alt mit Orgel oder Pianof. 39. Wk. (R) **34.** 725.
—— Geistl. Lieder für Singst. mit Pianof. 40. W. (R) **35.** 326.
—— 15 Variat. p. 2 V., A. et VC. Op. 36. „ „ „ 673.
—— 4 Gedichte für Singst. mit Pianof. 41. W. „ „ 837.
—— Der Gott u. die Bajadere, für Sgst. m. Pianof. } (R) **39.** 153.
—— Ritter Toggenburg „ „ „ }
—— Die Braut von Corinth „ „ „ (R) **39.** 154.
—— 7 Gesänge } für Singst. mit Pianof. (R) **39.** 297.
—— 3 „ }
—— Hymne für Singst. mit Pianof. (R **39.** 738.
—— Duona Lombardis „ „ „ „ „ 739.
Klein, Jos., dessen Bruder, Komponist in Köln. **46.** 276.
—— Ouvertüre, in Berlin aufgeführt. **34.** 137.
—— „ zur Jungfrau von Orleans, in Köln aufgeführt. **46.** 276.
—— 8 Gesänge für Singst. m. Pianof. 6. Wk. (R) **33.** 132.
—— Adagio e Rondo p. il Pianof. „ „ 164.
Klein, Jos., 6 Gesänge für 4 Männerstimmen, 1. Hft. (R) **34.** 235.
—— Gr. Sonate p. Pianof. (R) **34.** 254.
—— Der Ritterfänger, Ball. m. Pianof. 10. Wk. (R) **34.** 456.
—— 3 Gesänge für Singst. „ „ (R) **35.** 136.
—— Gr. Duo p. Pianof. et Violon. „ „ „ 884.
—— 6 Gedichte für singst. m. Pianof. } (R) **39.** 298.
—— 2 Balladen „ „ „ }
—— 7 Lieder und Gesänge (R) **41.** 84.
—— Angreifender, für Singst. mit Pianof. (R) **47.** 407.
—— Liebesluft „ „ „ „ „ 407.
Klein, Jos., in Paris, Erbauer einer neuen Stimmpfeife. **48.** 51.
Klein, dessen Tochter, Pianofortespielerin des. **48.** 52.
Klein, Karl, Domorganist zu Osnabrück, dirig. das Gesangfest das. **45.** 607.
—— Messe, theilw. das. aufgeführt. **45.** 607.
Klein, Th., Klavierstifter in Wien. **34.** 213. 234. **35.** 148. 611. 789. 800. **37.** 397. **43.** 441.
Klein, Bernh. v., Symphonie, in Mainz aufgeführt. **39.** 304. **40.** 564. Neue Symphonie „ **40.** 84.
—— Ouvertüre zu Oberon, in Mannheim aufgeführt. **32.** 459. — p. Pianof. arr. (R) „ 843.
—— Sonate p. Pianof. „ (R) **35.** 865.
—— Graduale à voce. Op. 7. „ **36.** 32.
Klein, Pianofortespieler aus Berlin, in Bremen. **36.** 162. 245.
Klein, Tenorist, in Weimar **31.** 535. geht ab, ebendas. in Prag. **32.** 113. 635 fg. 832. **33.** 328 fg. in Wien. **36.** 399 fg. **38.** 349. **39.** 606. **42.** 635. in Frankfurt a. M. **41.** 307. — von Breslau **45.** 94. 232. **47.** 317. in Dijon. **45.** 804. — in Leipzig. **46.** 504. 669. abgegangen. **46.** 864.
Kleindienst, Sängerin in Wien. **38.** 849.
Kleindl, Brauchist und VCell. (Dil. in Mailand. **43.** 641.
Kleine, H. C., Violinist in Rotterdam. **32.** 479.
Kleinert, Frl., Sängerin (Sol.) in Leipzig. **40.** 641.
Kleinertz, in Köln, Vorsteh. der Rosseryat. zu Wien. **40.** 370. als Musikdirig. **40.** 518. **41.** 446. 983.
—— Messe, in Wien aufgeführt. **42.** 604.
Kleinm, Ge. u. Aug., Instrumentenmacher in Neukirchen, erh. die silb. silb. Medaille. **48.** 94.
Kleinm, Hornist am Hoftheater, in Jena. **41.** 299.
Kleingel, Aug. Alex., Hoforganist in Dresden. **37.** 70.
—— Les avant-coureurs, exerc. p. Pianof. (R) **43.** 393.
Kleingel, Violinist und Pianofortespieler in Leipzig. **31.** 262. 649. **40.** 129. **42.** 116. 138. 161. 199. 227. 241. 909. 1072. **43.** 122. 194. **52.** 146.
Kleingel, Nanny, dessen Tochter, Pianofortespielerin in Leipzig. **31.** 262.
Kleingel, Pauline, der Schwest., Pianofortespielerin in Leipzig. **50.** 313.
Kleingel, Kantor zu Stolpen, † **50.** 270.
Kley, Oboist in Kassel. **31.** 378. **32.** 189. **38.** 424. **41.** 602. **43.** 397.
Kliete, Frl., Sängerin, in Chemnitz. **18.** 870. in Kassel. **50.** 21.
Klima (Klimas?), Waldhornist in Prag. **46.** 351. **48.** 234.
Klingemann, Dr. Aug., Theaterdirektor in Braunschweig. **39.** 448. † **43.** 148.
Klingenberg, Direktor des akad. Musikvereins in Breslau. **35.** 399. als Violinist daselbst. **40.** 391. **41.** 430. **42.** 440. in Brieg. **41.** 746. in Reichenberg. **43.** 717. Musikdirektor in Görlitz. **44.** 1012. **45.** 69. **46.** 883. **47.** 847.
—— Hymnus, in Görlitz aufgeführt. **47.** 847.
—— Der Treubduur, für Singst. m. Pianof. 7. Wk. (R) **41.** 1020.
—— Gute Nacht, „ „ „ „ 8. „ „ „

Klingenberg, 4 Gesänge für Singst. mit Pianof. 10. Wk. (B) 42. 679.
—— Heitere Lieder für Singst. mit Pianof. 12. Wk. (B) 42. 679.
—— Festkantate für 4 Singst. mit Orch. 16. „ „ „ „ 784.
—— Fantasie Sonate für Pianof. 14. „ „ „ „ 906.
Klingeberg, Frl. Emil., dessen Tochter, Sängerin, in Reichenberg. 43. 717. in Görlitz. 45. 70.
Klingenberg d. Jüng., VCell. in Berlin. 42. 479 fg. 43. 413.
Klingenstein, Musiklehrer am Seminar zu Eisleben. 37. 573.
Klinger, Frau, Sängerin in Rostock. 40. 178.
Klose, Gust., Pianofortespieler in Breslau. 43. 413.
Klose, Heinr. Aug., Schulbuchhalter etc. (B) 39. 380.
Klosé, Klarin. in Paris. 50. 240. Vorbem. zu 4. Klarin. 46. 688.
Klotz, Karl — Bürgr. 47. 222. Direktor der Singinstitute zu Eisleben. 32. 376. als Pianofortespieler in Danzig. 34. 28. Organist und Gesanglehrer das. (35. 479.) 39. 555. besitzt einen gerauschten Tempelgesang von König David. 35. 670. in Marienburg. 35. 679. in Leipzig. 35. 841. 36. 454. — 49. 342. errichtet in Berlin eine Musikschule. 37. 861. als Orgelspieler das. 39. 706 fg. 40. 36. 46. 366. 824. 47. 50. Musikdirektor zu Carolath-Beuthen, dirigirt das dasige Musikfest. 40. 376. in Magdeburg als Gesanglehrer angestellt. 41. 584. in Bromstadt (Siebenbürgen) als Organist angest. 42. 397. (49. 615.) erhält von Preussen eine goldene Medaille. 45. 372. 49. 31. gibt Bister. Concerte in Berlin. 38. 200. 40. 297. 50. 318. in Breslau. 41. 432. Dresden. 38. 393 fg. 48. 596. 49. 72. Frankfurt a. M. 47. 789. 49. 830. Halle. 41. 574. Hamburg. 40. 20. 47. 665. Hannover. 41. 536. 45. 299. Magdeburg. 41. 236. 584.
—— Recitativ. (36. 453.) in Berlin aufgeführt. 39. 706.
—— Motette: Grabesruh, des sächsischen Gymnasien exemplables. 49. 134.
—— Bericht über Siebenbürgens Musikzustand. 49. 615.
—— Sonate p. Pianof. Op. 23. (B) 31. 336.
—— Die Chöre zur preussischen Liturgie etc. (B) 33. 629.
—— Nachtrag für Singst. mit Pianof. 29. Wk. (B) 40. 33.
Klotz, Kantor in Zeitz. 50. 665.
Klotsch, VCell. in Quedlinburg. 43. 684. Halberstadt. 43. 840.
Klotz, Hornist in Hechingen. 49. 270.
Klotzsch, VCell. aus Dessau, in Bernburg. 35. 221. ; 37. 108.
Klug, Gesanglehrer in Gotenburg. 44. 208.
Klüger, Dr., Musikfeldwebel in Berlin. ; 46. 446.
Knaust, Tenorist in Bremen. 31. 62 433 fg. 549 842. 32. 704. 33. 57. 388 fg. 36. 161. 246. 456. 37. 8. 38. 613. — in Dresden. 35. 634. in Weimar. 36. 668. 677. 41. 692. 42. 127. nach langer Krankheit. 43. 594.) pensionirt. 44. 148.
Knecht, Tedeum, für 2 Männerchöre, aufgef. in Zeitz. 36. 485.
Knecht, Musikal. Katechismus. 3. Aufl. (B) 34. 832.
Knecht, VCell. in Leipzig. 37. 706. Wien. 37. 780. Petersburg. 39. 727. 42. 644. 49. 433.
Kneisel, Bassist, in Königsberg. 31. 483. geht ab. 34. 685. in Meiningen. 35. 831.
Kneisel, Frau, Sängerin in Wien. 33. 403. 34. 249. 271. 387 ; 34. 837.
Kniesche, Frl., Sängerin in Berlin. 32. 46. 33. 484. 35. 612.
Knievel, Jgn., Choralbuch, kathol. (B) 44. 309.
Knievel, Vorsteher des Singvereins zu Danzig. 34. 27. 39. 388. 47. 224.
Knispel, Sänger in London. 49. 382.
Knispel, Frau Betty, geb. Fischer (s. d.), Sängerin in Paris. 49. 355. 385.
Knoblauch, Hornist in Prag. 42. 814.
Knoch, Klarinettist in Erfurt. 45. 623.
Knoll, Frau v., Sängerin in Stuttgart. 31. 737. 32. 336 fg. 33. 187. 34. 103 fg. 119. 341. 35. 79. 97. 620 fg. 36. 484. 640. 806. in Heidelberg. 39. 673. 840.
Knoll, Frl. v., Sing. von Stuttgart, in Frankfurt a. M. 45. 407 fg. 600. 46. 137. verlässt Riehl. 48. 560.
Knoop oder Knop, Tenorist, in Prag. 46. 349. in Hamburg. 49. 294. 340. 435. 520. 635. 747. 807. 900. geht von da ab. 50. 148.
Knop, VCell. in Meiningen. 35. 852. 39. 190. — in Nordhausen. 41. 472. Erfurt. 43. 561. Bremen. 43. 279. Kassel. 46. 324. 48. 276. 287. 49. 475 fg. 50. 22. 304.
Knop, Ernst, Violoncellist und Musikhändler in Basel. 39. 556. 43. 447. 50. 724. in Luzern. 43. 638. in Freiberg. 45. 719.
Knorr, Jul., Pianofortespieler in Leipzig. 32. 753. 33. 796.
—— Umarbeitung von Werner's Pianofortesschule. (B) 32. 819.
—— Neue Pianofortesschule etc. (B) 37. 320.
—— Die Pianofortesschule der neuesten Zeit etc. (B) 43. 654.
—— Materialien zum mechanischen Klavierspiel. (B) 46. 472.
—— Bearbeitung von Muller's Pianofortesschule. (B) 50. 396.
Knorr, Violinist in Coburg. 43. s.
Knothe, Pianofortespieler in Jena. 44. 423.
Knüpfer, Bassist in Weimar. 44. 457.
Knuth, Fr., 3 Lieder mit Pianof. (B) 33. 636.
Knyvett, Tenorist in London. 41. 1017.
Knyvett, Miss, Sängerin, in York. 37. 770. in London. 39. 721.
Koblasa, Musikdir das. 42. 1028. — Berichtg. 43. 671. Gesangfest das. 47. 536. 49. 590.
Kobler, Familie in Worms. 32. 197.
Kobold, neue musikal. Zeitschr. von Christern in Hamburg herausgegeben. 44. 910.
Koburg, Nachr. 37. 44. (Kowid. darauf 682.) 41. 543. 43. 84. 44. 260. 49. 614. 50. 71. 88. 429. Hofkapelle das., Verzeichniss der Mitglieder derselben. 43. 84. Theater, neues — Einweihung dess. 42. 832.
Koburg-Gotha, herzogl. Familie von Sachsen-, sehr musikalisch. 42. 34. Der Herzog Komponist. 46. 340. Von ihm:
—— Oper: Zaire, aufgeführt in Berlin. 49. 396. 513. in Gotha. 48. 140. Koburg. 49. 614.
—— Oper: Die Vergeltung — 49. 392. aufgeführt in Koburg. 50. 856.
Der Eehprior als Balladenkomponist. 43. 272.
Prinz Albert, s. Albert.
Koch, Jacob., Musikdirektor zu Amsterdam, vom König v. Preussen beschenkt. 36. 750.
—— Die Versatene, Kantate mit Pianof. (B) 48. 397.
Koch, Chasel., Past. et Ver. p. Bass., av. acc. Or. 27. (B) 32. 93.
—— Past. et Variat. p. Pianof. et Flûte. Or. 21. (B) 32. 211.
—— Boleros p. Basson. „ 40. „ 36. 168.
—— Les jours de mon enfance, p. Pianof. „ 39. 285.
Koch, Franz, Flût., in Wien. 32. 618. 33. 625. 39. 609. Morges. 36. 467.
Koch, Heinr., Flötist aus Dänemark, in Triest. 36. 630.
Koch, Hornist in Koburg. 37. 45. 43. 85.
Koch, Hornist in Wien. 37. 815.
Koch, Sänger in Kassel. 38. 396. Direktor der Liedertafel das. 41. 1003. 47. 260.
Koch, Tenorist aus Gotha, in Kassel. 43. 598. aus Sondershausen in Leipzig. 46. 228. in Köln. 48. 81. 404. 49. 383. 640.
Koch, Bassist in Wien. 38. 108. 428. 532. 41. 632. 598. in Berlin. 39. 363. — aus Altona in Hamburg. 47. 309 fg. 49. 176. in Strassburg. 49. 366. 776.
Koch, Wilh., Pianofortebauer in Leipzig. 48. 96.
Koch, Frl. Frieder., in Berlin, feiert ihr Jubiläum als Mitglied der Singakademie. 49. 750.
Kocher, Jour., Psalm. in Stuttgart aufgeführt. 32. 541.
—— Messgesang für 4 Singst. (B) 39. 269. für 4 Mannerst. eingerichtet. 43. 239.
—— Motetten und Motetten für 6 Singst. (B) 44. 757.
—— Christl. Hausmusik etc. (B) 50. 179.
Kochlaw, Karl Ferjanus v., Regierungsrath in Pressburg. 44. 638.
Kochus, Fagottist in Paris. 41. 336.
—— Trio für Oboe, Fagott und Pianof., in Strassburg aufgeführt. 46. 272.
—— 3 pet. Fantaisies p. Basson av. Pianof. (B) 41. 1020.
Köchert, Bassist in Petersburg. 32. 744.
Köchy, Violinist, in Dresden. 33. 382. Ueber ihn. 41. 26. — in Jena. 41. 209. 44. 423. (als hofmeister Hammermacher) in Magdeburg. 49. 135. 776. 41. 235. in Rudolstadt. 41. 27.
Köckert, Bassist, in Bremen. 31. 845. 32. 704. geht ab. 33. 57. (aus Bremen) in Koblenz. 42. 1029. 43. 465. in Prag. 44. 709. in Regensburg. 46. 80.
Köckert, Frl., dessen Tochter, Sängerin, aus Nürnberg, in Prag. 44. 699 fg. 45. 50. 266. 427. 553. 908. 46. 261. 273. 460. 876. 47. 276. 438 fg. 48. 24. 757.
Köhler, Ernst, Organist zu Breslau. 37. 259. 42. 670. 44. 772. auch als Pianofortespiel. das. 33. 91 fg. 34. 344. 705. 35. 300. 36. 782. 37. 259. 40. 389. 41. 430 fg. 42. 430 fg. 43. 413.

als Bratschist das. 35. 399. 40. 380 fg. 41. 439. 43. 428. als Musikdirig. das. 40. 408. 41. 433. 43. 443. in Berlin. 36. 469. 47. 744. Leipzig. 36. 440. Kassel. 48. 64. Potsdam. 36. 438. Krug beim Musikfeste. 41. 745 fg. in Jauer als Pianofortespieler. 43. 657. — † 50. 43.

Köhler, Ernst, Kantatenc, aufgeführt in Breslau. 23. 76. 25. 871. 40. 390. in B. sg. 41. 746.

— Motetten, aufgeführt in Breslau. 42. 446. 43. 413. in Freiberg. 36. 561.

— Ouverturen, in Breslau aufgeführt. 41. 430. 42. 439.

— Pianofortetrios, in Breslau aufgeführt. 41. 431.

— Symphonieen, in Breslau aufgef. 34. 314. 35. 399. 43. 417.

— Einl. u. Variat. für Pianof. ob. ein Thema aus der Belagerung von Korinth. 12. Wk. (B) 22. 18.

— Verwerk einer Einleit. zu Graun's Tod Jesu für Orgel. 15. Wk. (B) 33. 782.

— Festgesang für 4 Männerst. mit Pianof. 40. Wk. (B) 36. 155.

— Variat. für Orgel oder Pianof. über Gott erhalte etc. 33. Wk. (B) 36. 339.

— Variat. für die Orgel. 26. Wk. (B) 38. 205.

— Kantate: Auf Gott und nicht etc. f. 4 Sgst. m. Orch. 60. Wk. (B) 42. 626.

— Kantate: Wie lieblich ist etc. f. 4 Sgst. m. Orch. 62. Wk. (?) 42. 626.

— Kantate: Gott deine Güte reicht etc. für 4 Singst. mit Orch. 62. Wk. (B) 42. 766.

— Lied: Drei Finger etc. für Bass und Männerst. 72. Wk. (B) 43. 170.

— Festpolonaise etc. Op. 64. (B) 43. 695.

— Motette f. 4 Männerst.: Der Blick empor. 74. Wk. (B) 50. 263.

Köhler, Henri, 3 Sonatinen p. Pianof. Op. 168. (B) 35. 349.

Köhler, Louis, Komponist zu Braunschweig — geht als Musikdir. an's deutzer Theater. 48. 110.

— Oper: Maria Dolores — 46. 686.

— Oper: Gil Blas — 47. 384.

— Composit. de salon p. Pianof. Op. 1. (B) 46. 570.

— 6 Gesänge, mit Pianof. „ 7. „ 47. 5.

— 6 „ „ „ „ 3. „ „ 17.

Köhler, Rob., 6 Variat. p. le Guit. (B) 35. 630.

Köhler, Wilh., ein frecher Plagiarius. 43. 1023.

Köhler, Kantor in Nürnberg. 36. 336. 37. 650. Dirig. der Wassermusikconcerte das. 37. 692.

— Auch ein Strauss. Walzer für Pianof. (B) 37. 692.

Köhler, Tenorist in Wien. 33. 26. Prag. 33. 228. Königsberg. 38. 423. abgegang. von da. 40. 79. in Berlin. 38. 775. Danzig. 39. 804. Schwerin. 44. 46.

Köhler, Frl. Aug., Sängerin von Riga, in Hamburg. 46. 56. in Frankfurt a. M. 46. 414. 47. 139.

Köhn, Louis, Sänger in Prag. 45. 700.

Köhn, Klarinettist in Oldenburg. 47. 613.

Kölle, 6 Brüder, Violin- und 'Cell.-sss der Schweiz, in Stuttgart. 31. 730. in Genf etc. 33. 643. Strassburg. 33. 647. Wien. 36. 661. Einer davon in Freiburg. 45. 719.

Kölliker, Bassist aus Karlsruhe, in Kassel. 38. 396. in Lüneburg. 45. 795.

Köln, Nachrichten. 26. 193. 29. 755. 46. 273. 286. 48. 78. 491. 623. 49. 232. 848. Deutsch-vlämisches Sängerfest das. 48. 473. Musikfest das. 50. 599. Männergesangverein, gem. in Brüssel einen Preis. 46. 526. 534. 47. 766. Musikfest das. 34. 502. 37. 580. 40. 438. 43. 501. 46. (295. 359.) 646. 49. (327. 345. Musikschule des beabsichtigt. 45. 534. 47. 62. Stadttheater das. 49. 470. 50. 718. Uebersicht der musikal. Kräfte das. 46. 286.

König, Friedr., Violinist in Magdeburg. 39. 356.

— Duos concert. p. 2 Viol. (B) 48. (

König, Hornist in Wien. 23. 620. 36. „. 37. 204. 38. 90. 29. 145. 304. 606. 40. 304. 626. in Strassburg. 36. 420. 37. 634 fg. 38. 311 (mit seinem Bruder, ebenfalls Hornisten).

König, Pianist[1] aus Sondershausen, in Jena. 41. 299.

Königsberg, Nachrichten. 31. 462. 488. 32. 713. 33. 222. 34. 159. 177. 510. 605. 684. 35. 365. 601. 617. 36. 750. 37. 393. 431. 533. 38. 424. 445. 460. 39. 306. 375. 42. 512. 533. 43. 181. 378. 46. 189. 493. 48. 133. 645. Jubiläum des Singvereins. 48. 135. Musikfest das. 48. 460. Universitätsjubelfest das. 46. 742. 47. 297.

König, v., Violinist in Hamburg. 46. 59. 478. in Leipzig. 47. 108. 408. 42. Weimar. 47. 122. Bremen, Hannover etc. 48. 182. Dresden. 48. 925. 935. 49. 405. Kopenhagen. 49. 781. Altona. 50. 405.

Königler, Sängerin in Neuruppin. 41. 745.

Königsgrer, Mich., Oboist in Prag. 45. 346.

Könner, G. J., Quintette p. 2 Viol., 2 Alto et Vc. Oc. 6. (B) 35. 427.

Könner, Gotth. Wilh., Musikhändler zu Erfurt, erhält vom Herzog Max von Baiern eine goldene Medaille. 46. 543. Sein Orgelgrund- und Präludienbuch von der sächsischen Regierung empfohlen. 49. 746.

— Der angehende Organist etc. 10. Wk. (B) 39. 546. — 2. Auflage. 44. 46.

— Der angehende Pianofortespieler. 12. Wk. (B) 41. 65.

— Der wohlgeübte Organist. 16. „ „ 42. 331.

— Postludienbuch. 1. Bd. „ „ 46. 56.

— Blanck-, Fischer-, Mendelssohn-Album. „ 50. 686.

— und Ritter, Cranio, Beilblatt zum Orgelfreunde. (B) 47. 61.

— „ „ Der Orgelfreund etc. 3. Bd. „ „ 92.

— „ „ Die Kunst des Orgelspiels etc. „ „ „

Körner, geb. Oberregierungs-Rath in Berlin (Theod. K.'s Vater), † 23. 420.

Körner, W., Frühlingswalzer. (B) 29. 453.

Körting, Organist und Pauker aus Niederorla, in Mühlhausen 35. 735.

Körting, Hornist in Bremen. 40. 16. 43. 292.

Körtinger, Aug. (ältester Kapellmeister in Wien), zu Weih. 31. 415.

Kösel, Alois, Fagottist in Prag. 43. 386.

Kösseling, Erfinder der Harmonica preceptiva. 31. 171.

Köselitz, J. G., Instrumentenmacher in Leipzig. 41. 98.

Köstert, Frau, geb. Schlegel (s. d.), Sängerin — Biogr. 50. 512. — in Berlin. 45. 749. 766. 847. 49. 438. 516. 613. Breslau. 46. 765. 47. 92. 476.

Köstler, Franz, Flötist in Prag. 29. 256.

Köthen, Musikfest das. 39. 459. 42. 566.

Kötschau, Musikdirektor in Schalksburg. 38. 606.

Kötzlitz, Pauker und Klarinettist in Königsberg. 42. 134.

Koffka, aus Leipzig, übernimmt die Direktion des Theaters zu Bremen. 50. 328.

Kofranek, Bassonist in Prag. 43. 706. 45. 67.

Kohl, Rob., 44 Walzer-, Rose- und Spieltänze. (B) 46. 407.

Kohl, Violinist in Coburg. 43. 95.

Kohlcreif, Pianofortespieler in Dorpat. 36. 650.

Kohn, Violinist in Wien. 38. 849.

Kolar, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 46. 691.

Kolb, Tenorist in Kassel. 42. 197. 663. abgegang. 43. 616.

Kolb, Hofmusiker in München, Oper: Die Bataver. 45. 556.

Kolbe, Violinist in Berlin — dessen Schüler. Jubelfeier. 32. 490.

Kolleschowski, Komp. in Prag. 44. 403. 46. 646.

Kollmann, und Müller, Ueber Logier's Maschinenunterrichtssystem. (B) 26. 634.

Kollmann, Klarinettist in Kassel. 43. 615.

Kolmetz, Frl., Sängerin in Berlin. 36. 913. 964.

Kolmschlag, Pianist in Prag. 46. 796.

Kolofloki, Jos., Musikdirektor in Petersburg, † 23. 693.

Kolowitsch, Kontrabassist in Wien. 27. 765.

Kolotz, Jos., Violinist in Prag. 45. 367.

Komik in der Musik, von H. Stein. 27. 129. 141.

Komische Musik, s. unter Musik.

Kommalow, deutsch-böhm. Tenor das. 50. 599.

Komponist und Gelehrter, Gespräche von Rochlitz. 31. 5.

Komponisten und Poeten, zusammengestellt von Kretschmer. 50. 445. 461.

Kompositionen, unbekannte, aus der Zeit der Erfindung der Oper. 35. 853.

Koning, D., Komponist in Rotterdam, Ouverture, u. Hymnen des holländischen Musikvereins gedruckt. 41. 900. 45. 77.

— Hymnus, Salvum fac. Op. 1. (B) 41. 944.

— Ouverture à gr. orch. „ 7. „ 42. 367.

Konrad, Direktor des Gesangvereins zu Kiel. 45. 517.

Konradi, Aug., Symphonie, in Wien aufgeführt. 46. 676.

Konstantinopel, Nachrichten. 41. 474. 44. 361. 906. 1041.

1051. 45. 370. 482. 802. 46. 209. 576. 47. 510. 750. 937. 48. 144. 414. Deutsche Gesangvereine das. 50. 640. Neues Theater in Pera das. 41. 674.
Konti, Sängerin in Pesth. 44. 926.
Kontrabass, Stimmung dess. in Frankreich. 41. 714.
—— mit einer Klaviatur. 41. 802.
Kontrapunkt, dopp., Verdienste der Niederländer um dessen Erfindung. 32. 385 fg.
Kontrapunktischer Figuralgesang, in der päpstlichen Kapelle. 32. 394.
Kontrapunktische Studien — über ihren Werth, von Miltitz. 36. 801.
Kontrapunktisten des 19. Jahrh., die. Nr. 1—5. (R) 35. 67.
Kontski, v., pols. Künstlerfamilie (nachfolg. 5 Pers.), in Wien. 35. 396. 569. 36. 160. 399 fg. in München. 37. 233. Strassburg. 38. 309. Paris. 41. 153.
Kontski, Anton, Pianofortespieler in Paris. 41. 394.
—— 12 Etudes p. Pianof. Op. 53. (R) 44. 392.
—— Fantaisie et Variat. p. Pianof. Op. 22. (R) 44. 664.
Kontski, Apollinari v., Violinist — Biographie. 50. 570. in Frankfurt a. M. 50. 383. Leipzig. 50. 518. 648. 684.
Kontski, Karl v., Violinist in Paris. 41. 394.
Kontski, Stanisl. v., Pianofortespieler, s. o. } die Familie K.
Kontski, Eugenie v., Sängerin, s. o. }
Kopenhagen, Nachrichten. 31. 804. 819. 32. 193. 204. 813. 33. 724. 742. 35. 252. 36. 25. 37. 365. 38. 496. 41. 610. 610. 43. 318. 600. 816. 46. 102. 47. 229. 511. 750. 48. 144. 208. 414. 49. 199. 228. 50. 281. (Die letzteren Nachrichten meist nur die italien. Oper in Kopenhagen betreffend.) Deutsche Oper das. 43. 816. Gesellschaft zu Beförderung der Tonkunst das. 42. 234. Konservatorium das. errichtet. 47. 29. Orgel in der Frauenkirche das. 40. 547. 43. 582.
Kopf, Theod., dessen Musikinstitut zu Ritzebüttel. 44. 684.
Kopf, Violinist in Strassburg. 47. 765.
Kopprasch, G., 60 Etuden p. Cor Alto. Oe. 5. (R) 36. 493.
—— 60 Etuden p. Cor Basse. „ 6. „ „ „ „
Korkell, Organist in Northampton, veranstaltet ein Musikfest das. 35. 840.
Korn, Ign., Dir. des Theaters zu Innsbruck. 48. 95.
Korn, Pel., Sängerin in Wien. 43. 197. 664.
Korting, s. Körting.
Kostof, Dir. der russischen Nationalmusiker etc., in Leipzig. 36. 207. in Prag. 36. 832. Wien. 36. 746.
Kossak, C. Ernst, Musik-Kritiker in Berlin. 48. 815.
—— Aphorismen über Rellstab's Kunstkritik. (R) 49. 890.
Kossmaly, Orchesterdirektor in Detmold. 45. 484. in Breslau. 47. 92. 458. geht nach Stettin. 49. 26.
—— Ueber Schumann's Klavierkompositionen. 46. 1. 17. 33.
—— Ueb. den wahr. Endzweck u. Werth der Musik. 46. 481. 497.
—— Ein Wort über Kirchenmusik. 49. 97.
—— Die Mähr von Dr. Faust, Romanze für Singst. mit Pianof. (R) 32. 512.
—— 3 Lieder mit Pianof. und Horn. (R) 43. 494.
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. 10. Wk. (R) 46. 128.
—— Die Meere. Der Hirt auf dem Felsen, für Singst. mit Pianof. 8. Wk. (R) 48. 76.
Kozowski, Sam., Violoncellist aus Lemberg, in Breslau. 45. 883. in Berlin. 46. 317. in Prag. 48. 120 fg. 745. Odessa. 48. 446.
Kotschubei, Fürst, Tenorist in Petersburg. 42. 731.
Kottaun, Komponist in Wien. 42. 176.
Kotte, Klarinettist in Dresden. 34. 566. 36. 191 fg. 35. 258. 37. 263 fg. 799. 39. 765. 40. 275. 351. 41. 899. 43. 171. 44. 143. 922. 48. 896. 864. 49. 57. 540. — in Berlin. 37. 28. Dessau. 40. 17. Leipzig. 39. 737. 752. 770. Prag. 42. 85. Wien. 42. 34. 96.
Kozor, dirigirt das wendische Gesangfest in Bautzen. 50. 432.
—— Die wendische Hochzeit, Bild aus dem Leben, in Bautzen aufgeführt. 49. 750.
Kradochwill (?), Violinist in Koblenz. 43. 464 fg.
Kracher, Orgellehrer am Mozarteum zu Salzburg. 44. 789.
Krägen, Karl, Pianofortelehrer in Dresden. 37. 121.
—— 3 Polon. p. Pianof. à 4 m. Oe. 9. (R) 33. 32.
—— Rondo Polon. p. Pianof. à 4 m. Oe. 12. (R) 39. 607.
—— Pieces für Physharmonika und Pianof. à 4 m. (R) 33. 15.
Krägen, K., Polon. brillt. p. Pianof. à 4 m. Oe. 13. (R) 33. 715.
—— Polonaise „ „ „ „ „ 14. „ 39. 453.
Krähmer, Oboist in Wien. 35. 395. 36. 399. 38. 91. in Neufchatel. 36. 846. in Mannheim. 37. 167. in München. 37. 232. † 39. 539.
Krähmer, Frau Karol., dessen Gattin (geb. Schleicher), Klarin. und Violinistin, in Wien. 35. 395. 36. 399. 39. 593. 41. 494. in Neufchatel. 36. 846. in Mannheim. 37. 167. in München. 37. 232.
Krähmer, Karl, deren Sohn, 13jähr. Pianofortespieler in Wien. 39. 593. — 41. 404.
Krähmer, Ernst, der zweite Sohn, VC. in Wien. 41. 404. 43. 462.
Krämer, Traug., Violin. in Prag. 38. 343. in Koburg. 43. 85. 50. 90.
Krämer, Instrumentmacher in Göttingen, und seine Söhne — Biogr. 32. 179.
Kraft, Nik., Vcell. in Stuttgart. 31. 134. 32. 540. 34. 120. 498. in Ruhestand versetzt. 36. 64.
Kraft, dessen Sohn, Vcell. ebend. 31. 134.
Krahe, Frau, Sängerin aus Augsburg (Braunschweig), in Bremen. 33. 387 fg. 34. 634. Königsberg. 37. 39. 833.
Krahmer, Frl., Sängerin in Berlin. 46. 243. 316 fg.
Krai, Frz., Violin., Orchesterdir. und Komp. in Prag. 35. 333. 351. 37. 83. 403.
Kramol, Frdr., Violin. und Komp. in Kremsmünster. 31. 462.
Kramer, Bassist in Berlin. 41. 143. Nürnberg. 46. 830.
Kramer, neuer Theaterdir. in Leipzig. 50. 110. übernimmt das Theater nicht. 50. 336.
Kramer, Frl., Sängerin aus Mainz, in Frankfurt a. M. 44. 243. (aus Düsseldorf). 48. 557.
Krapfenbauer, Schulz ete., steierische Alpensänger, in Königsberg. 33. 223. Weimar. 34. 193. Wien. 36. 145.
Krauss, Tenorist in Frankfurt a. M. 47. 145.
Krathy, Frl., Sängerin in Wien. 34. 848 fg. 35. 193. 587. 819. in Prag. 36. 463. 648 fg. 659. 830 fg. 37. 11. 83. 204. in Frankfurt a. M. 41. 307 fg. 461 fg. 485. 42. 1074. 44. 115. 357. 465 fg. 46. 156. 412. 47. 139. in Hanau. 39. 473. in Bonn. 47. 579. 596.
Kraus, Honor., Vorst. des schottenfelder Kirchenmusikvereins zu Wien. 38. 628.
Kraus, Pianofortespieler in London. 50. 457.
Kraus, Tenorist in Wien. 45. 134 fg. 497. 46. 30. in Berlin angestellt. 49. 206.
Kraus-Wranitzki, Frau, Sängerin in Wien. 31. 436. 36. 601. 37. 127. 170. 378 fg. 535. 764. 38. 79. 90. — in Aachen. 39. 409 fg. Berlin. 34. 701. 815. 35. 27. Dresden. 35. 257 fg. 296. 336. Hamburg. 34. 245. München. 35. 492. 36. 282.
Krause, Jul., Bassist in Wien. 34. 426.
Krause, Bassist in Berlin. 35. 384. 36. 158. 37. 30. 38. 44. 40. 838. 41. 108. 154. 953. in Halberstadt. 33. 488. in Dessau. 37. 410 fg. 456. nach Braunschweig engag. 38. 137. in München. 44. 453. wieder in Berlin. 43. 775. 778. 44. 764. 46. 752. 823. in Potsdam. 43. 880.
Krause, Theod., Pianofortespiel. in Leipzig. 44. 123. in Hildburghausen. 44. 308.
Krause, Ida, Due Allegri di bravura p. Pianof. Op. 5. (R) 40. 489.
Kraushaar, Otto, Komp. in Kassel — Ouverture, das. aufgeführt. 47. 505.
(Verf. verschied. Berichte aus Kassel.)
—— Kontrakt. d. gleichschwebenden Temperatur etc. (R) 40. 793.
—— 6 Lieder mit Pianof. Op. 3. (R) 47. 886.
—— 6 „ „ „ „ 4. „ 49. 45.
Krauss, Sänger in London. 49. 411.
Kraussold, Lor., Versuch eines Beitrags zur Altarliturgie. (R) 34. 726.
—— Vom alten protestant. Choral etc. (R) 50. 330. — Erwiderung K.'s auf diese Rezens. 50. 744. Antwort des Rezens. hierauf. 50. 765. Weiteres zu diesem Werke, von Bolleus. 50. 801.
—— Abschied im Herbste, für Singst. mit Pianof. (R) 48. 834.
Krautz, Vcell. in Berlin, feiert sein 50jähr. Jubiläum. 48. 246.
Krbetz, Waldhornist in Prag. 33. 274.
Krebs, J. Ludw., verschied. Orgelkompositionen, aufgeführt in Breslau. 40. 497. Jena. 36. 653. Leipzig. 35. 249. 493. 36. 208. 39. 656. 40. 373. 43. 646. Lukka. 35. 855. Weimar. 35. 564.

Krebs, J. Ludw., Sämmtl. Orgelwerke, herausg. von Geissler. (R) 50. 686.

Krebs, C., Musikdirektor am Theater zu Hamburg. 34. 29. 243. als Kapellmstr. das. 38. 138. 45. 317. 616. 46. 58. 705. 47. 308. 48. 518. 49. 134. 177. 234. 747. 766. 779. 807 fg. 889. 50. 184. 228. 826. dir. das Musikfest das. 43. 656.

—— Kantate für Männerst., das. aufgeführt. 46. 478.

—— Ouverture zur Oper: Agnes, in Berlin aufgef. 36. 242.

—— An Mary im Himmel, für Singst. mit Pianof. (R) 44. 634.

—— Lieder mit Pianof. Op. 108. „ „ „

—— Caprice brill. p. Pianof. Op. 109. „ „ 719.

—— Gr. Fantaisie „ „ „ 121. „ 45. 40.

—— „ „ „ „ „ 135. „ „ 734.

—— Der Durstige, für Singst. mit Pianof. Op. 107. (R) 49. 780.

Krebs, Tenorist in Stuttgart, feiert sein 50jähr. Jubil. 47. 280.

Kreiner, Tenorist in Wien. 31. 76. 616.

Kreipel, Tenorist aus Regensburg, in Wien. 35. 819. 36. 746. 37. 136. 378 fg. 38. 90 fg. aus Pesth in Wien. 40. 580. in Berlin angest. 40. 785 fg. 41. 70.

Kreipl u. Roos, steierische Virtuosen, in Stuttgart. 34. 121.

Kreisleriana, Neue. 34. 631.

Kremar, Violin. (?) in Moskau. 45. 476.

Kremens (Kremenz), Bassist in Köln. 49. 694. 849.

Kremsmünster, Raustechtikr der das. Abtei. 31. 457 fg.

Krey, Bassist in Hamburg. 49. 294. 340. 439. geht ab. 49. 568. in Leipzig. 50. 590.

Krey, Frz., Komp. in Wien, Kust. Die 4 letzten Dinge, das. aufgeführt. 49. 344.

Kreyn, Isabelle, Pianofortespielerin in Wien. 49. 10.

Kreyn, Chef des Militärmusikcorps in Strassburg. 31. 595 fg.

Kressner, Otto, Flötist, Prof. am kupenhag. Konservat., in Königsberg. 31. 501. Leipzig. 31. 282. 35. 110 fg. München. 31. 582. Berlin. 33. 14. 43.

Kressner, Musikdirektor in Altona, Oper: Der Flüchtige oder das bestigte Vorurtheil, das. aufgeführt. 48. 149.

Kressner, Bassist in Leipzig. 35. 706. 834. 36. 98 fg. 205.

Kressner, Frau, geb. Pohlmann (s. d.), Sängerin in Königsberg. 31. 486. 501. 40. 81. 46. 187. München. 31. 514. 586. Berlin. 43. 406. Potsdam. 43. 880.

Kretschmar, Violin. aus Görlitz, in Breslau. 43. 413.

Kretschmer, Obrist in Dresden. 39. 79.

Kretschmer, Fagott. in Leipzig. 35. 837. 36. 126. 262.

Kretzschmer, Ideen zu einer Theorie der Musik — über dies. Wk. 36. 165.

—— Deutsche Volkslieder mit ihren Weisen. (R) 40. 767. 837. 41. 271.

Kreutzer, Rudo., Violin. in Paris, † 33. 132.

—— 3 Sonates p. Viol. Or. 1. 2. (Neuer Abdr.) (R) 31. 554.

—— 3 gr. Duos p. 2 Viol. (R) 34. 166.

—— 3 Trios p. 2 Viol. et Basse. (R) 34. 166.

—— 42 Etuden p. Viol. etc. arr. p. Dubo. (R) 34. 322.

Kreutzer, Aug., dessen Bruder und Nachfolger in der Prof. der Viol. zu Paris, † 34. 875.

Kreutzer, Konradin, Kapellmeister am Kärnthnerthor-Theater in Wien. 33. 26. dgl. am josephsstädt. Theater. 36. 145. 748. 38. 515. geht ab. 42. 379. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ern. 38. 770. mit seiner Tochter auf Reisen. 49. 622. in Köln als Musikdir. angest. 42. 752. dirig. das rhein. Musikfest. 43. 503. in Paris. 45. 14. 46. 214. 47. 229. mit einer deutschen Oper in Gent. 46. 526. Preisrichter beim das. Wettsingen. 48. 478. in Wien. 48. 478. Musikdirektor am Hofoperntheater das. 48. 728.

—— Melodram: Cordelia, in Wien aufgeführt. 36. 145.

—— Messe, in Wien aufgef. 42. 404. — theilw. 39. 594.

—— Oper: Aurelia — 48. 110.

—— „ Baron Lafi, in Wien aufg. 32. 272.

—— „ Der Brautigam in der Klemme, ebend. aufg. 37. 555.

—— „ Der Edelknecht, in Wiesbaden aufg. 44. 750.

—— „ Die beiden Figaro. 41. 830. 42. 203. — Klavierauszug. (R) 43. 473.

—— Oper: Fridolin (der Gang nach dem Eisenhammer), aufgeführt in Wien. 40. 97. in Darmstadt. 47. 400.

—— Oper: Die Höhle von Waverley, in Wien aufgeführt. 39. 559. 41. 107.

Kreutzer, Konradin, Oper: Die Hochländerin — 48. 728. in Hamburg aufg. 48. 867. in Gratz. 49. 312. in Prag. 49. 438.

—— Oper: Die Insulanerinnen, in Wien aufg. 31. 215.

—— „ Die Jungfrau, in Prag aufgeführt. 34. 88. — Ouvert. daraus, in Wien aufgeführt. 37. 601. Stücke dar., ebendas. 34. 983.

—— Oper: Der Lasttrager an der Themse, in Prag aufg. 34. 463. — Stücke dar., in Wien. 33. 611.

—— Oper: Melusine, in Berlin aufg. 35. (129.) 214. 261. in Wien. 37. 555. — Ouvert. dar., in Prag aufgef. 36. 351. in Wien. 36. 399. 39. 577.

—— Oper: Das Mädchen von Montfermeuil, in Wien aufg. 31. 843.

—— „ Das Nachtlager von Granada, aufgef. in Berlin. 38. 776. 40. 300. 45. 850. 46. 366. 732. 823. 47. 10. Frankfurt a. M. 44. 745. 827. 45. 94. 599. 820. 46. 412. 473. 720. 47. 138. 641. 837. 48. 162. 300. 692. 49. 128. 50. 663. Hamburg. 44. 749. 47. 294. 664. 49. 435. 50. 168. 633. 697. Kassel. 42. 602. 49. 404. 50. 380. Moskau. 45. 455. Prag. 40. 224. 431. 41. 571. 743. 1052. 42. 812. 43. 661. 44. 546. 699. 45. 222. 234. 267. 345. 46. 855. Strassburg. 41. 241. 48. 702. Weimar. 44. 866. 45. 72. 263. Wien. 36. 305. 37. 126. 556. 784. 38. 426. 532. 39. 114. 293. 303. 560. 732. 40. 98. 580. 772. 41. 108. 632. 850. 42. 173. 43. 753. 1129. 48. 608. 674. — Ouvert. dar., in Strassburg aufg. 40. 565.

—— Oper: Der Taucher, in Wien aufgef. 37. 127. — Ouverture dar., in Stuttgart aufg. 36. 62.

—— Oper: Tom Rick, in Wien aufg. 36. 747.

—— „ Die lustige Werbung, in Berlin aufg. 33. 484.

—— Musik zu Zauberspielen u. dgl., in Wien aufgef. 36. 145. 38. 108. 464. 42. 956.

—— Musik zu: Der Verschwender, in Berlin aufg. 39. 363. 389. 632. 40. 837. Frankfurt a. M. 44. 464. Weimar. 41. 665. 43. 591. Wien. 36. 305. 37. 377. 555. 38. 428. 39. 766. 43. 733.

—— Tedeum, in Wien aufg. 38. 464.

—— Fantaisie p. Pianof. et VC. ou Fl. Oc. 76. Nr. 3. (R) 32. 347.

—— Nocturne p. Pianof. et Viol. ou Fl. Oc. 76. Nr. 2. (R) 32. 377.

—— Mazurka, Var. p. Pianof. et Clarin. ou Viol. Oc. 76. Nr. 3. (R) 32. 377.

—— Fantaisie mélancol. p. Pianof. et VC. ou Basson. Oc. 76. Nr. 4. (R) 32. 378.

—— Würde der Frauen von Schiller, für Singst. mit Pianoforte. 78. W. (R) 32. 542.

—— 6 Lieder: Der Italiener etc. für 4 Männerst. (R) 36. 132.

—— 12 Ged. von Peppert für 4 Männerst. (R) 36. 536.

—— 6 Lieder und Chöre für 4 Männerst. 88. W. (R) 39. 459.

—— 3 Duette für 2 Sopr. 41. W. (R) 42. 791.

—— 2 Romans. aus Ros. Eunic. 40. W. (R) 43. 170.

—— Tafelgen. für Männerst. 98. „ „ 47. 1.

—— Das Lächeln durch Thränen. Seelendrang, für Singst. mit Pianof. (R) 47. 407.

—— 12 vierstimm. Lieder für Männerges. 96. Wk. (R) 47. 487.

—— 6 Gesänge mit Pianof. Op. 101. (R) 48. 35.

—— Sammt. von 4stimm. Ges. und Chören für Männerst. 4. u. 5. H. (R) 48. 424.

Kreutzer, Fri. Cäcilie, dessen Tochter, Sängerin in Wien. 41. 983. 42. 173. auf Reisen. 42. 622. in Leipzig angest. 44. 99. in Wiesbaden dgl. 44. 866. in Kassel. 47. 508. in Frankfurt a. M. 47. 780. verlässt die Bühne und verheiratet sich (?). 47. 152.

Kreutzer, Fri. Mar., dessen Tochter, Sängerin in Pyrmont — angeblich mit dem Musikdirektor Hoffmann verheir. 50. 528. Widerruf dieser Nachricht. 50. 560.

Kreuzbach, Orgelbauer in Borna. 50. 858.

Kreuzer, Musikdirektor in Heidelberg. 37. 580.

Kreuzer, Tenorist in Wien. 39. 560. in Frankfurt a. M. 41. 462. (von Mannheim) in London. 45. 724. in Strassburg. 48. 703.

Krichbaum, M. (in Zeitz), Ueber das Wort Bergkreyen. 50. 555.

Krichbaum, Theod. (in Erfurt), Poeten und Komponisten. 50. 545. 561.

Krieg, Bassist in Strassburg. 34. 380. 35. 223. in Bremen. 36. 161. 246. in Kassel angest. 39. 113. 466 fg. 40. 142. 594. 612. 41. 109. 129. 140. 602 fg. in Hannover. 48. 64. angest. das. 48. 286. 49. 427. 763.

Krieger, Frau, Sängerin in Strassburg. 33. 710 fg.

Kriegslied, deutsches — Vorschlag von Krüger. 50. 225. Berichtigung dazu. 50. 302.

Kriegsmann, Kantor zu Rüthen, in Tauchn. 40. 316.
Kriegsmann, Bassist in Leipzig. 40. 641.
Kriehuber, Portraitlithograph in Wien. 41. 668.
Kriesnitz, Frl., Sängerin von Pesth, in Wien. 31. 295.
Kriete, Frau, s. Wüst.
Krigar, Herm., 4 Gesänge mit Pianof. (R) 47. 883.
—— 4 Gesänge mit Pianof. 3. Wk. „ „ „
Krings, Frl. Elise, Harfenspiel. in Wien. 31. 76. 215. 32. 617. 35. 394. 570. 580. — in Basel. 34. 48. Lausanne. 34. 383.
Krinitz, Dem. Elise, Pianofortespiel. in Paris. 50. 274.
Kritik, musikalische — Andeutungen darüber von Reichardt. 33. 248. Zu dess., von Fink. 35. 209. Ueber dieselbe, von Wise (Schlußdeckel). 47. 49. Ueber dieselbe. 48. 328.
Kritiker — K. Ph. E. Bach's Ausspruch über sie. 36. 718.
Kritische Briefe. 49. 324.
Krochy, Violin. in Dresden. 35. 356.
Krocker, J., Etude p. Pianof. (R) 42. 10.
Krohnke, Organ. und Gesanglehr. in Danzig. 39. 556.
Krollmann, Adv. (Neffe Patt's), Violin., in Wien. 38. 849. 39. 304. in Leipzig. 39. 150. — 48. 177. in Osnabrück. 40. 66. in Münster. 43. 565.
Krollmann, Theod. (dessen Bruder), Violl., in Osnabrück. 40. 65. in Leipzig. 40. 709. Prag. 40. 790. Wien. 40. 802. Oldenburg. 41. 540.
Krollmann, Bratsch. in Oldenburg. 42. 989.
Krollmann, A., Musikdir. in Hannover, von mehreren Fürsten beschenkt. 38. 179.
—— Variat. p. Flöte et Pianof. Op. 16. (R) 34. 704.
—— „ „ Pianof. et Fl. „ 23. „ 35. 844.
—— Rondo brill. p. Pianof. „ 37. „ 36. 703.
Krommer, F., † zu Wien. 33. 179.
—— Messe, in Leipzig aufgeführt. 31. 282.
—— Symphonieen, aufgef. in Breslau. 33. 92. Frankfurt a. M. 37. 148. Polda. 36. 452. 41. 747. Prag. 39. 165. 41. 407. Strassburg. 31. 588. 32. 476. Wien. 31. 297. 33. 617. 35. 395. 37. 396. 41. 406.
Krommer, A., dessen Sohn, Komp. u. Pianofortespieler in Wien. 35. 819. † in Dorubach bei Wien. 44. 510.
—— Ouverture, in Prag aufgef. 43. 387. 680.
Krones, Frl., Sänger in Wien. 31. 792. 32. 112. 274. † 33. 177.
Kronfeld, Tenorist in Königsberg. 31. 499. 32. 710 fg. 34. 684. 37. 833. in Darmstadt. 39. 733.
Kronfeld, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Darmstadt. 37. 733 fg.
Kronfels, v., Intendant zu Mannheim. 39. 476.
Kronstadt, Nachrichten. 42. 456.
Krop, Frl., Sängerin in Prag. 48. 272.
Kropsch, Oboist in Wien. 31. 30.
Krow, Bassist aus Amsterdam, in Berlin. 31. 561. in Prag. 33. 120. 329. 345.
Krtegius, Jos., Hornist in Prag. 39. 166. (Vgl. Kretegius.)
Krüdener, v., Sänger in Riga. 38. 645.
Krüger, Dr. Edu. (in Emden), als Musikdirig. 48. 778. wird Redact. der hannoverschen Zeitung. 50. 607.
—— Ueber die Wiederbelebung des evangelischen Kirchengesanges. 48. 569.
—— Beitr. für Leben und Wissenschaft der Tonkunst — Krit. Paraphr. über dieses Werk, von Nauenburg. 49. 733. 769. 785.
—— Deutsches Kriegslied. 50. 225. (Berichtig. dazu. 50. 302.)
—— Beziehungen zwischen Kunst und Politik. 50. 401. 481. (Erwid. darauf, von Schnell. 50. 538.) 812.
—— Eindruck und Ausdruck. 50. 817.
(Ausserdem Verf. verschied. Rezens.)
Krüger, Bassist in Dessau. 37. 108 fg. 38. 60. 40. 19. 41. 305. 1049. 42. 69. 1028. 43. 280. 50. 664. in Halle. 37. 751. 43. 636. in Rathenow. 38. 447 fg. 458. Leipzig. 39. 637. Magdeburg. 40. 475. Wittenberg. 40. 384. Zerbst. 42. 867.
Krüger, Flötist in Stuttgart. 32. 282. 540. 33. 191. 576. 34. 120. 35. 98. 620. 36. 63. 39. 637. in Hechingen. 39. 674.
Krüger, Wilh., dessen Sohn, 12jähr. Pianofortespieler in Stuttgart. 36. 62. — in Leipzig. 41. 124. 322. Weimar. 44. 161. 46. 200. Dresden. 44. 218. Koburg. 44. 260. Berlin. 45. 338.
Krüger, Karl, des Vor. Bruder, Flötist in Stuttgart. 50. 812.
Krüger, Oboist, in Leipzig. 44. 247. in Riga. 49. 501. 538.
Krüger, Frau, dessen Gattin (geb. Fürth, s. d.), Sängerin, in Leipzig. 44. 847. in Detmold. 45. 484. Prag. 46. 879. Hamburg. 47. 295. 310. in Riga angest. 47. 600. 49. 499.
Krüger, Frl., Sängerin in Berlin. 43. 776. 873.
Kruft, N. von, 12 Lieder mit Pianof. 25. Wk. (R) 35. 499.
—— Sonate p. Pianof. av. cor ou VC. „ „ 842.
Krug, Dr. S., Ueber den Einfluss des Klima's auf die Stimme (eingeatmet. von Kunze etc.) 32. 323. (vgl. 554.)
Krug, Gust. (OMLGR. zu Naumburg), gewinnt in Hamburg den 1. Preis für ein Duo für Pianof. und VC. 45. 416.
—— 3 Quatuors p. 2 Viol., V. et VC. 1. W. (R) 44. 673.
—— 3 Sonaten für Pianoforte, 10. „ „ 47. 921.
—— Trio f. Pianof., Viol. und VC. Op. 8. „ „ 48. 347.
—— Intr. und Fuge, Quart. für Pianof., V., Br. und VC. Op. 11. (R) 50. 298.
Krug, Posaunist aus Danzig, in Marienburg. 35. 477.
Krug, Violin. in Wien. 31. 328.
Krug, Fedr., Bassist (von Magdeburg), in Kassel. 38. 729. in Leipzig. 42. 101. in Karlsruhe. 45. 503.
—— Oper: Die Marquise — 45. 803.
—— „ Meister Martin d. Küfner, in Karlsruhe aufg. 47. 246.
—— „ Der Nachtwächter, in Mannheim aufgeführt. 48. 430. in Wiesbaden. 49. 47.
—— 4 Gesänge für Bass mit Pianof. (R) 39. 366.
—— 6 Gesänge mit Pianof. „ „ 814.
—— Abschiedslied „ „ 5. Wk. „ 43. 482.
—— Unterwegens „ „ und Horn. 7. W. (R) 43. 495.
—— Der Schiffer, Wiedersehn, 2 Duette. 17. u. 18. W. (R) 46. 26.
Krupp, Instrumentmacher in Erfurt. 43. 85.
Kteribius — über dessen Wasserorgeln, von Fink. 38. 49. 65.
Kudelski, Bratschist in Dorpat. 35. 484. 36. 718. in Mitau. 45. 476.
—— Der kleine Savoyard, für Singst. mit Pianof. (R) 42. 657.
—— Concertino p. Viol. Op. 2. „ „ 1049.
—— Gr. Duo „ „ et Vcelle. „ „ 1050.
Küchenmeister, Frau, geb. Ruderdorff (s. d.), Sängerin in Breslau. 49. 26.
Kücken, Fedr., Kompos. aus Berlin — in Paris. 46. 580. zum Ehrenmitgl. der appenzeller Sängergesellschaft ern. 47. 96. vom König von Würtemberg beschenkt. 49. 344.
—— Oper: Die Flucht nach der Schweiz, in Berlin aufg. 41. 236. 336. 42. 178.
—— Oper: Der Prätendent, 49. 256. aufgef. in Stuttgart. 49. 323. in Hamburg. 49. 853. 889. 50. 146. in Berlin. 49. 883. — Klavierauszug. (R) 50. 346.
—— 5 deutsche Lieder f. Singst. mit Pianof. 1. Wk. (R) 37. 279.
—— Lorelei von Heine „ „ „ „ „ „
—— 5 Lieder u. ein 3stimm. Canon m. Pianof. 17. W. (R) 40. 136.
—— Lieder und Ges. für Singst. mit Pianof. 19. „ „ „ 492.
—— Introd. et Polonaise brill. p. Pianof. (R) 41. 186.
—— 3 vierst. Lieder für Sopr., A., T. und B. 23. W. (R) 41. 346.
—— 3 Duett. f. 2 Sopr. etc. 16. W. (R) 41. 972.
—— Sylvesterlied mit Pianof. „ „ „
—— Tuchermeisterlied „ „ 37. W. } (R) 42. 679.
—— 4 Lieder „ „ 38. „ }
—— 3 Duette. 36. Wk. (R) 42. 792.
—— Heil Friedrich zog etc., für 4 Männerst. Op. 32. (R) 43. 164.
—— 6 Quart. f. Sopr., A., T. und B. Op. 33. (R) 43. 165.
—— Maue, Ständchen, f. Singst. mit Pianof. „ „ 170.
—— Coeur-König f. 4 Männerst. 36. W. (R) 43. 1008.
—— 5 Lieder mit Pianof. 34. W. } (R) 43. 1040.
—— Ges. der Brautjungfern. 37. W. }
—— Leichte Lieder, 1- und 2stimm. 35. W. (Beil. zu Panseron's ABC). (R) 43. 1066.
—— Auswahl beliebter Lieder und Gesänge. (R) 43. 1116.
—— 2 Gesänge mit Pianof. 39. W. „ 44. 415.
—— 4 Lieder für Männerst. 26. Wk. „ 45. 149.
—— Die sanften Tage, für 3 St. u. Männerch. 43. W. (R) 45. 860.
—— 5 Gesänge f. 4 Stimmen. 41. „ „ 46. 201.
—— Lieder aus der Schweiz f. 4 Männerst. 44. „ „ 47. 487.
—— Point de cela. Die Botschaft, mit Pianof. „ „ 48. 23.
Küffner, Jos., Ueber das Buschmann'sche Terpodion. 34. 836.
—— — 20. Potpourri p. Guit. et Fl. ou Viol. Oe. 226. (R) 33. 32.
—— Gr. Valse arr. p. Pianof. „ „ „
—— La Marseillaise, chant nat. av. Pianof. ou Guit. } (R) 33. 48.
—— Der Cornet, Oper in 1 Aufs. Klav.-Ausz. (R) 34. 489.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. Nº. 42. 1803.

Recensionen.

Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Mit dessen (?) Portrait. Erfurt, in der Henningschen Buchhandlung. 1803. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Man siehet schon aus dem Titel, dass das Buch mehr Materialien zu einer Darstellung des Geistes Mozarts, als diese selber giebt. Der ungenannte Verf., der die Vorrede von Neudietendorf unterzeichnet, hat aber nicht etwa blos zusammengetragen, sondern mit unverkennbarer Kenntnis dessen, worauf es hier zunächst ankam, was Andere gesagt haben, verarbeitet, und so manches Eigene hinzugethan. Auch als „Bildungsbuch für junge Tonkünstler" kann seine Schrift dienen, theils durch ihre Hauptsachen, theils durch so manche gute Bemerkung, die der Verf. beyläufig beybringt. Dass der Verf. bey Gegenständen, über welche schon so vieles Gute von Andern geschrieben worden, am längsten verweilet, über diejenigen aber, wo jenes nicht der Fall ist, (wie über Moz.s Instrumentalkompositionen,) so schnell hinwegstreift, möchte wohl der gegründetste Vorwurf seyn, den man dem Ganzen seines Buchs machen könnte. Wir kommen auf die Theile.

M.s Biographie ist nach Schlichtegrolls Nekrolog und Wiemtschecks bekannter Schrift bearbeitet. Manche kleine Anekdote — wie etwa die S. 21, oder die S. 86 erzählte — zu berichtigen, würde uns zu weitläufig zu werden nöthigen. Nach dem, was der Verf. S. 28 über das berühmte Miserere sagt, scheint ihm dies nicht bekannt worden zu seyn. Es ist ein höchst einfacher Gesang, und die Schwierigkeit, es bey einmaligem Anhören zu fassen und niederzuschreiben, die der junge M. 40 bewundernswürdig besiegte, liegt in der, von der modernen ganz abweichenden Führung der Stimmen und der Harmonie — besonders in den fremden Uebergängen u. dgl. Emanuel Bach, S. 36, und wo er in der Folge vorkommt, ist mit Sebastian Bach verwechselt, sonst würde man dem Verf. in der Sache selbst nicht recht geben können. — Das zweyte Kapitel, „über Künstlertalent und Genie," mit specieller Anwendung auf M., enthält viele gute, wenn auch nicht neue Ideen, und kann besonders zum Behuf des, auf dem Titel angegebenen besondern Zwecks dienen. Doch hätte sich der Verf., ohne Nachtheil der Sache, in diesem und mehrern folgenden Kapiteln, kürzer fassen können, auch sich nicht wiederholen sollen, wie zuweilen geschiehet. Wenn er aber Genie und Künstlertalent nicht sondert, so ist ihm dies, nicht nur des Sprachgebrauchs, sondern auch der Sache selbst wegen, nicht zuzugestehen. Genie ist die Gabe eigener Erfindung; Talent, die Gabe, das vom Genius Gegebene, festzuhalten und auszusprechen. Beydes vereinigt, umfasst, was die Natur dem Künstler verleihen kann, und wozu nun die selbsteigene Bildung kommen muss. Der Ausfall auf Reichardt, S. 137 folg., ist, wenn auch nicht ganz ungerecht, doch wenigstens sehr hart ausgesprochen. — Das dritte Kap. enthält eine Darstellung der Art, wie M. setzte,

Küffner, Jos., Frühlingsgesprächbuch, 6 Ged. mit Klav. und Guit. 241. W. (R) 35. 304.
— 6 airs fav. et ou entr'acte d'une comédie du Jeune arr. p. Pianof. (R) 37. 278.
— Fant. et Variat. p. Viol. av. Acc. Oe. 310. (R) 44. 525.
— und Jos. Schad, Manuel des jeunes Pianistes. Cah. 3 u. 4. (R) 40. 452.
Kühmstedt, Musikdir. zu Eisenach, zum Professor ern. 49. 342. zum korresp. Mitgl. des holländ. Musikvereins. 48. 832.
— Oratorium: Der Sieg des Gottlichen, in Kassel aufg. 45. 89.
— Symphonien, ebendas. aufg. 45. 87. 46. 323.
— Fugen und Vorsp. für Orgel. 19. W. (R) 39. 269.
— Harmonie- und Ausweichungslehre. „ 40. 73.
— Grades ad Parnassum etc. (R) 41. 820. 42. 235. 720. 43. 979.
— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. 10. W. (R) 48. 765.
Kühn, Joh. Karl, 48 Uebergänge von C etc. 10. Wk. (R) 32. 495.
Kühn, Tenorist, in Coburg. 43. 84. Kassel. 46. 804.
Kühn, Bassist in Mannheim. 33. 14. 460. 33. 107. 37. 150. 38. 358.
Kühn, Bratschist in Dresden. 38. 278. 39. 125. 40. 875. 41. 12.
Kühn, Kinder-Violinist in Petersburg. 40. 483. 42. 445.
Kühnau, J. F. W., Organist in Berlin, † 50. 48.
— Ueber die Nothwendigkeit der Orgelmixturen. 33. 227.
— Noch etwas über die Orgelregister. 34. 65.
— Ueber ein Pianofortepedal mit zwei Stegen. 36. 433.
— Ueber das Alter des Orgelpedals. 39. 127.
— Berichtigungen des mühlhauer Choralbuchs. 41. 61.
— Antwort auf eine Frage über Orgelbau. 43. 419.
— Choralmelod. zum berliner Gesangbuche. (R) 41. 459.
Kühnauer, Rezessent von Commer's Meisterwerken etc. (43. 86) — Erklär. der Redaktion hierüber. 43. 246. Erklär. des Verfassers der Rez. Organist Lützenkirchen. 43. 390.
Kühne, Lobgesang, Kantate mit Orgel. 31. Wk. (R) 42. 787.
Kühnel, Guitarrist in Prag. 44. 403.
Kühner, Kapellmeister und Tanzkomponist in Stuttgart. 40. 822.
Kühnlein, Musikdirektor am magdeburger Theater. 31. 367.
Kümmel, Chordirektor in Leipzig. 42. 101. 44. 100. später in Dessdorf, dann wieder in Leipzig. 49. 640.
Kümmlau, Organist in Züllichau. 49. 622.
Kümpel, Tenorist von Altona, in Hamburg. 47. 309. 49. 766. 808. in Düsseldorf. 49. 395. 429.
Kündinger, Aug., Violinist aus Wien, in Nürnberg. 50. 238.
Küntzli, Violinist in Hamburg. 36. 496.
Kürbelli, Johanne, 13jährige Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. 44. 355.
Küreten, Tenorist (Dil.) in Leipzig. 40. 31.
Küster, Joh. Heinr., gewesener Kapellmeister zu Turin, † in Genua. 44. 564.
Küster, Herm. (gen. Lehmann), Komponist in Berlin. 43. 875. geht als Musikdirektor nach Saarbrücken. 47. 246.
— Oper: Die Doppelhochzeit, Ouvertüre und Stücke daraus, in Berlin aufgeführt. 45. 851.
— Oratorium: Die Erscheinung des Kreuzes, in Berlin aufgeführt. 47. 13.
— Lieder für 4 Männerst. 3. Wk. (R) 43. 982.
— 48 Orgelpräludien. 4. „ „ 45. 494.
Küstner, Fagottist aus Bückeburg, in Bremen. 43. 279.
Küstner, Hofr. (früher Theaterpächter in Leipzig), Intendant zu München. 35. 136. 208. — geht in gleicher Stellung nach Berlin. 44. 220. 536. erhält den rothen Adlerorden. 48. 96; desgl. 3. Klasse. 50. 112. den ernestin. Hausorden. 49. 558. den baier. Verdienstorden des heil. Mich. 50. 432.
Küstner, Frau, Sängerin (Dil.) in Leipzig. 49. 144.
Küttel, Flötist in Weimar. 38. 631. in Halle. 40. 280. 41. 376. Erfurt. 41. 207. in Prag als Lehrer. 41. 1035. 42. 796. als Flötist. 43. 816. 1053. 43. 334fg. 496. 680. 945. in Rostock. 49. 62.
Kützing, Karl, Handbuch der Fortepianobaukunst. (R) 36. 446.
— Handbuch der Orgelbaukunst. (R) 39. 21. 413. 474.
— Beiträge zur praktischen Akustik. (R) 43. 1119.
Kützing, Posaunist in Weissenfels. 36. 276.
Kufferath, J. H., Violinist und Musikdirektor zu Utrecht. 40. 100. 483. 43. 600. zum Verdienstmitglied des holländischen Musikvereins ernannt. 38. 770. — in Köln. 40. 439.
— Kantaten, aufgeführt in Utrecht. 35. 324. 38. 850.
— Jubelkantate. (R) 41. 573.
Kufferath, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Utrecht. 35. 32 38. 850. in Rotterdam. 39. 480.
Kufferath, H. Ford., aus Köln, Komponist und Pianofortespieler, in Leipzig. 42. 975. 1032. 43. 122.
— Capriccio für Pianof. mit Orch. 1. Wk. (R) 43. 977.
— 6 Lieder mit Pianof. 3. Wk. (R) 43. 1041.
— 6 Etudes p. Pianof. 8. „ „ 45. 130.
Kugler, Bach., Trio for p. Pianof., V. et VC. Op. 2. (R) 46. 656.
Kugler, Musikdirektor und Gesanglehrer in Magdeburg. 43. 320.
Kugler v. Kone., steierische Alpensänger, in Stressburg. 36. 421.
Kuhe, Pianofortespieler in Prag. 44. 402. 45. 364. in Frankfurt a. M. 48. 640. (Vgl. Kuhe.)
Kuhlau, Fedr., Komponist u. Profess. in Kopenhagen. 31. 821. — † 34. 220. Sein Portrait erschienen. 40. 414.
— Musik zu Schauspielen etc., in Kopenhagen aufgef. 31. 805. 32. 193. 844. 33. 723 fg. 35. 255. 36. 27. 41. 471.
— Oper: Hugo und Adelheid — 33. 763. 41. 833. — Ouverture zu derselben für Pianof. zu 4 H. 107. Wk. (R) 32. 260.
— Oper: Lulu, in Kopenhagen aufgef. 31. 820. 32. 194. 36. 27. — Stücke dar., ebendas. aufgeführt. 33. 743.
— Oper: Die Räuberburg, in Kopenhagen aufgeführt. 34. 820. 32. 194. 33. 726. 49. 190.
— Ouverture zu Elise, in Leipzig aufgeführt. 38. 106. in Strassburg. 32. 477. — zu Will. Shakespeare, in Kassel aufgef. 39. 666. in Kopenhagen. 32. 194. Leipzig. 33. 109. 41. 106. Prag. 34. 465. Würzburg. 34. 853.
— Ger. Sonate p. Pianof. et Flöte. Oe. 85. (R) 31. 388.
— Variat. concert. p. Pianof. et Flöte. Oe. 94. } (R) 32. 556.
— Iair. et Rondo conc. „ „ „ „ 98. }
— „ „ Variat. „ „ „ „ 99. }
— Romanzen und Lieder, mit Begl. des Pianof. 100. Wk. (R) 36. 257.
— 3 Rondeaux p. Pianof. à 4 m. Oe. 111. (R) 34. 123.
— 3 airs var. „ „ „ 112. „ „ 127.
— 3 Rond. brill. „ „ „ 113. „ 35. 10.
— 3 leichte Rondo's für Pianof. 116. Wk. „ „ 288.
— 3 airs variés p. Pianof. à 4 m. 114. Wk. (R) 35. 706.
Kuhlau, Pianofortespieler in Leipzig (Schüler des Konservator.). 46. 755. 47. 332. 917. als Orgelspieler. 47. 333.
Kuhlmann, Fagottist in Kassel. 47. 257. 48. 287.
Kuhn, Prof. am Konservatorium zu Paris. 50. 732.
Kuhn, Jos., Harmonielehre etc. (R) 31. 268.
Kuhn, Bassist in Dessau. 42. 99.
Kuhn, Pianofortespieler in Prag. 45. 68. in Salzburg. 46. 673. (Vgl. Kuhe.)
Kuhn, Frl., Sängerin aus Wien in Kassel. 48. 272 fg.
Kuhnau, Jos., Kantor an der Thomasschule und Pianofortekomp. zu Leipzig (im 17. Jahrh.). 43. 291.
Kuhnert, s. Knoert.
Kuhnt, Flötist zu Weimar. 36. 631. in Jena. 37. 864.
Kuhre, Klarinettist in Fulda. 31. 862.
Kulenkamp, G. O., Pianofortespieler zu Göttingen und Direktor des Cäcilienvereins. 41. 849. — in Hamburg. 50. 106. Kassel. 31. 317. Leipzig. 31. 771. 36. 263.
— Introd. et Rondeau p. Pianof. Oe. 26. (R) 33. 443.
— 12 Danses „ „ „ 34. „ „ 460.
— Introd. et Variat. p. Pianof. sur un thème de Carafa. Oe. 31. (R) 34. 555.
— Variat. p. Pianof. sur la tyrolienne de Guill. Tell. Oe. 37. (R) 34. 555.
— Rondino p. Pianof. Oe. 33. (R) 34. 555.
— La mélancolie, le calme et la fierté, 3 pièc. caract. p. Pianof. Oe. 14. (R) 35. 68.
— Quat. fac. p. Pianof., Viol., A. et VC. Oe. 23. (R) 36. 473.
— 3 Ballades v. Hoggr, m. Begl. d. Pianof. 34. Wk. (R) 37. 416.
— 3 Nocturnes p. Pianof. Oe. 42. } (R) 37. 483.
— Rondo expressif „ „ 43. }
— Thème orig. av. Iair., Variat. et Fin. p. Pianof. et VC. Oe. 40. (R) 37. 484.
— 6 deutsche Gesänge mit Pianof. 48. Wk. (R) 38. 503.
— 2 Rondos p. Pianof. Oe. 45. (R) 38. 680.
— Die Jagd, humorist. Tongemälde für Pianof. zu 4 H. 49. Wk. (R) 38. 773.
— 3 Nocturnes p. Pianof. Oe. 53. (R) 41. 101.
Kullak, Theod., Pianofortespieler in Berlin. 40. 292. 856. 42.

744. 47. 6. 46. 823. 47. 770. 48. 462. 49. 501. erhält von Kö. von Preussen eine Reisecurrentstelle. 44. 726. — in Wien. 4. 174. 178.

Kullak, Th. Lieder, für Singst. mit Pianof. 1. Wk. (R) 42. 656.
—— La mélancolie de Prume, trscr. p. Pianof. (R) 43. 706.
—— Cavatine Robert le diable „ „ „
—— Rêve „ „ „
—— Elfenreigen für Pianof. 5. Wk. (R) 44. 290.
—— Gr. Sonate p. „ 7. „ „ „ 45. 506.
—— Gr. Fant. „ „ 16. „ „ „ 729.
—— Portefeuille de Mus. p. Pianof. Op. 20. (R) 46. 552.
—— Fantaisie p. Pianof. „ 13. „ „ 697.
—— „ „ „ „ 14. „ „ „
—— Fantaisie de caprice p. Pianof. Op. 19. (R) 47. 436.
—— La Gazelle „ 22. „
—— Les Dansides „ „ „ 28. „ „ 889.

Kumlik, Professor und Kapellmeister zu Pressburg. 38. 782 fg.

Kummer — 2 Mitglieder dieser Familie bei der Kapelle in Dresden angestellt. 32. 98.

Kummer, Frdr. Aug., sen., Oboist in Dresden. 32. 98. 44. 972.

Kummer, Frdr. Aug., dessen Sohn, VCellist in Dresden. 31. 79. 35. 236. 36. 146. 319. 37. 265. 38. 117 fg. 278. 39. 125. 40. 350 fg. 873. 41. 112. 310 fg. 699. 44. 977. 49. 57. 540 fg. — in Dessau. 40. 17. Kopenhagen. 36. 27 fg. Leipzig. 32. 98. 34. 429. 36. 781. 39. 752 fg. 770. 41. 1008. in Rudolstadt. 37. 200 fg. Weimar. 32. 506. 38. 631. Wien. 37. 379.

—— Symphonie, nach Beethoven's Quart. Nr. 10, Op. 74, bearb. in Dresden aufgeführt. 39. 29.

—— Divertiss. p. VC. av. acc. Oc. 9. (R) 33. 668.

—— Trost d. Mitgef., Le Rossignol, Rom. für Singst. und Flöte mit Pianof. 17. Wk. (R) 34. 168.

—— Concert brill. p. VC. av. acc. Oc. 10. (R) 34. 303.

—— Divertiss. „ „ „ „ 11. „ „ 339.

—— Concertino p. VC. av. orch. ou Quat. Oc. 16. (R) 35. 277.

—— Divertiss. brill. pour Pianof. et VC. ou Violon. Oc. 12. (R) 35. 452.

—— 3 Duos concert. et brill. p. Viol. et VC. Oc. 15. (R) 36. 520.

—— Amusements p. les amateurs de VC. et Pianof. Oc. 18. (R) 36. 520.

—— Amus. etc. 3 Duos p. 2 VC. Oc. 22. (R) 37. 468.

—— Adagio et Variat. p. VC. av. acc. etc. Oc. 31. (R) 38. 385.

—— Adagio et Variat. brill. p. VC. av. acc. Oc. 30. (R) 39. 386.

—— 8 gr. Etudes p. VC. av. ou second VC. (R) 40. 699.

—— Intr. et Variations p. VC. Oc. 39. (R) 41. 1025.

—— Violoncellschule für den I. Unterricht. 60. Wk. (R) 42. 49.

—— La Romanesca, arr. p. VC. Oc. 61. (R) 42. 1048.

—— Pièces sérieuses p. Pianof. et VC. Oc. 60. (R) 42. 1048.

—— 3 morc. p. Pianof. et VC. Oc. 58. (R) 43. 1111.

—— 12 Etudes p. VC. „ 57. „ „

—— 3 Duos p. Viol. et VC. „ 67. „ „

—— 3 Morc. de Salon p. Pianof. et VC. Oc. 69. (R) 44. 353.

—— Soirée mus. p. Pianof., Viol. et VC. Oc. 68. (R) 45. 353.

—— Reminiscences de F. Schubert p. VC. (R) 44. 353.

—— „ „ de la Favorite, p. Pianof. et VC. Oc. 70. (R) 44. 463.

—— Fantaisie p. VC. et Pianof. Oc. 78. (R) 47. 576.

—— Elégie etc. „ „ „ 79. „ „ 536.

—— 4 morc. de salon p. VC. av. Pianof. Oc. 81. (R) 48. 533.

—— und Lasch k, Fantaisie p. Pianof. et VC. (R) 32. 697.

—— — Introd. et Tarcat. p. Pianof. et VC. (R) 37. 658.

—— — „ „ Variat. „ „ „ Op. 19. (R) 37. 658.

—— — Rhaps. ad. mus. „ „ „ 25. „ 37. 658.

—— — Don mignon „ „ „ 26. „ 38. 247.

—— — Romances sans. „ „ „ „ 37. 658.

—— — Air à la Norwég. „ „ „ „ 47. 909.

—— und Reissiger, Introd. et Variat. p. Pianof. et VC. Oc. 151. (R) 42. 1109.

—— und Fr. Schubert, 2 Duos conc. p. Viol. et VC. (R) 38. 224.

—— — 2 Duos conc. p. Viol. et VC. Oc. 52. (R) 42. 52.

Kummer, G. H. (des Obristen Fr. A. K. Bruder), Fagottist zu Dresden. 32. 98. in Kopenhagen. 31. 821. Leipzig. 42. 242. Prag. 41. 744.

—— Jagdouvertüre, in Prag aufgeführt. 41. 744.

Kummer, Heinr., dess. Sohn, Pianofortespiel. zu Dresden. 33. 98. in Kopenhagen. 31. 821.

Kummer, Kapper, Flötist zu Koburg. 37. 45. 43. 85. in Dresden. 35. 256.

—— Variat. sur: Du du liegst mir am Herzen. p. Fl. et Pianof. Oc. 41. (R) 31. 49.

—— Concertino p. la Flûte av. orch. Oc. 42. (R) 31. 49.

—— Introd. et Variat. p. Fl. av. Quat. ou Pianof. Oc. 48. (R) 32. 575.

—— Quintuor p. Fl., Viol., 2 A. et B. Oc. 66. (R) 32. 575.

—— Trio p. Pianof., Fl. et VC. d'après le Quintuor Oc. 66. (R) 33. 556.

—— Sonate p. Pianof. et Fl. d'après le Quintuor Oc. 66. (R) 33. 556.

—— Trio p. 3 Flûtes. Oc. 65. (R) 33. 697.

—— Trio p. 3 Flûtes. „ 72. „ 35. 67.

—— Introd. et Rondo p. la Fl. av. orch. Oc. 61. (R) 35. 536.

—— „ „ „ „ „ „ 73. „ „ 536.

—— Trio p. 3 Fl. Oc. 77. (R) 36. 279.

—— Quint. p. 2 Fl., Alto, Cont. et VC. Oc. 75. (R) 37. 357.

—— Trio p. Fl., Alto et Pianof. (R) 37. 357.

—— Sérén. „ „ „ Cont.

—— Sérénade p. Fl., Alto et Cont. Oc. 83. (R) 39. 586.

—— Quatuor „ „ Viol. „ Velle. „ 89. „ „ „

—— „ „ „ „ „ „ 90. „ „ „

—— 24 Musikstücke in all. Tonarten f. Pianof. 94. Wk. (R) 40. 681.

—— Studien für die Flöte. 97. Wk. (R) 40. 870.

—— Fantaisie p. Fl. Oc. 93. (R) 41. 1047.

—— 3 Quatuors p. Fl., Viol., A. et VC. Oc. 99. (R) 41. 1043.

—— Rondol. brill. et fac. p. Pianof. Oc. 95. (R) 42. 681.

—— 3 Rondos mign. „ „ „ 98.

Kummer, Bassist in Gotha. 49. 391.

Kunert, Tenorist aus Brünn, in Wien. 37. 383. 41. 804.

Kunert, Bassist, in Padua. 47. 627. in Zante. 48. 145.

Kunert, mit der Maultrommel (Aura) in Wien. 32. 110.

Kunert, Frau, geb. Schätzel, Sängerin in Prag. 35. 638.

Kunkel, Frz. Jos. (Rektor und Musiklehrer zu Benzheim), Kathol. Choralbuch. (R) 41. 384.

—— Der Tod Jesu, für 4 Singst. u. Wk. (R) 42. 736.

—— 9 Orgelstücke etc. „ „ „ 982.

—— Der 130. Psalm f. 4 Singst. „ „ „ 45. 161.

—— 8 Gedichte für 4 Männerst. 6. „ „ „ 1007.

—— Kleine Musikschule. „ „ „ 46. 817.

Kunst — Urtheil über dieselbe. 39. 426.

Kunst, zu hören. 45. 337.

Kunst und Politik — Beziehungen zwischen beiden, von Krüger. 49. 401. 481. (Erwiderung darauf von Schnell. 50. 336.) 642.

Kunstmann, Joh. Gfr., Stifter des Musikvereins zu Chemnitz. 37. 96. 44. 939.

—— Motette in Leipzig aufgeführt. 42. 186.

—— Nachtwächterchoralsatz für 4 Männerst. (R) 46. 202.

Kunth, Frl., Sängerin in Wien. 39. 92. in Berlin. 39. 471. 43. 668. 776. 873. 46. 499. in Frankfurt a. M. 44. 116. Weimar. 46. 292 fg. als Knoth-Valeri in Berlin. 46. 367. 732.

Kuntze, Kantor in Pritzwalk. 48. 566.

Kuntze, Frl., Sängerin von Mühlhausen, in Paris. 33. 161.

Kuntzen, Kapellmeister in Kopenhagen. 36. 26.

—— Hallelujah der Schöpfung, in Berlin aufgeführt. 46. 76. in Prag. 35. 628. theilw. in Weimar. 32. 108. 507.

—— Oper: Die Weinlese, in Kopenhagen aufgeführt. 35. 255.

Kunzesch, Organist in Zwickau. 45. 514.

Kunz, Rour. Max, Chordirektor in München, dirigirt beim Gesangfest in Regensburg (Hymne von ihm, dabei aufgef.) 49. 574.

—— Prakt. Pianoforteschule. 2. Wk. (R) 42. 908.

—— 3 Lieder mit Pianof. 3. „ „ „ 43. 1041.

—— Choralmelodie Ambrosius für 4 Männerst. (R) 44. 759.

—— Pater noster für 4 Männerst. (R) 45. 759.

—— 3 Gesänge „ „ „ 4. Wk. (R) 44. 822.

—— 6 „ „ „ „ 5. „ „ 47. 810.

—— 3 „ „ „ „ 6. „ „ 50. 396.

Kunz, Die drei Liederfeste zu Freisingen. 46. 527.

Kunz, Pianofortespieler in Prag. 45. 682.

Kunz, Bass. in Stuttgart. 32. 535 fg. 33. 147. 34. 105. 35. 78 fg. 36. 480. ere. das eine Gesangschule. 33. 576. 34. 122. 35. 98.

Kunz, Eduard, Bassist aus Pressburg, in Wien. 39. 303. 560. 760. 41. 850. in Prag. 40. 64. 223 fg. 238. 339. 561. 619. 647. 797. 799. 959 fg. 41. 193. 574. 959 fg. 1053 fg. 43. 65. 160 fg. 283.

302. 545 fg. 796. 43. 262. 277. 303. 661 fg. 44. 214 fg. 404. 646. 45. 49 fg. 196. 222. 266 fg. 286. 427. 583. 595. 753. 773. 887. 908. 46. 92 fg. 261. 273. 450. 518. 857. 879. 47. 46 fg. 271 fg. 438. 539 fg. 639 fg. 831. 48. 16. 106. 230. 253. 272. in Frankfurt a. M. 44. 746.

Kunze, K., Musikdirektor zu Leipzig. 35. 837. in Merseburg. 35. 130. als Militär-Musikdirektor in Dresden. 40. 111.

—— Augusten Walzer für Pianof. (B) 39. 409.

—— „ Gallop „ „ „ „

—— Walzer nach Cramer etc. 31. Wk. (B) 41. 272.

—— „ „ Guido etc. 33. „ „

—— Galoppen etc. 32. „ „

—— 2 Galoppen etc. 36. „ „ (B) 42. 661.

—— Gal. und schott. Walzer etc. 37. W. (B) 42. 793.

Kunze, Kontrabassist in Freiberg. 38. 163.

Kunze, Posaunist in Fulda. 45. 611.

Kupfer, Bassist in Strassburg. 33. 717. 37. 299.

Kupsch, Kompos., nach Butterhorn berufen als Dirig. der Singschule. 40. 375. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins etc. 41. 376. Musikdir. in Freiberg. 46. 820. lässt sich als Gesangslehrer in Berlin nieder. 48. 56. geht als Musikdir. nach Nürnberg. 48. 436.

—— Musik zu der Pantom. Der Zauberkessel, in Leipzig aufgef. 33. 216.

—— Der bleiche Fremdling, Ball. mit Pianof. (B) 36. 196.

—— 6 Tänze. (B 36. 813.

—— 6 „ (Diamentenwalzchen). (B) 36. 833.

—— 6 Lieder mit Pianof. 15. W. „ 37. 193.

Kurhessen — der Bundeskontil. zum Schutze des musik. Eigenthums das. publizirt. 43. 827. Militärmusikchöre das. 44. 397.

Kurka, Obmist zur Schlesw-ostechütz, in Breslau. 43. 615.

Kurpinsky, Chal., Kapellmeist. in Warschau. 36. 560. legt diese Stelle nieder. 43. 368.

—— Festmusik, bei Errichtung des Denkmals Kopernikus' in Warschau aufgef. 38. 685.

—— Ouvertüren (zu Ratmore u. s.), in Leipzig aufgef. 33. 373. 34. 870.

Kurz, Musikdir. aus Neuenburg, als Pianist. in Freiburg. 45. 719.

Kurz, Frau, Altistin in Dessau. 45. 736.

Kurzweilly, Chorist. Frdr. Aug., Kantor in Chemnitz. 37. 96.

Kurzweilly, Bassist. (Ob.) in Leipzig. 37. 271.

Kuschnick, Fagottist in Strassburg. 36. 620.

Kuschnick, Frl., Pianofortespiel. in Strassburg. 44. 275.

Kuttner, Kompos. in Strassburg, † 31. 197.

Kuttner, Frl., dessen Tochter, Pianofortespiel. das. 31. 197.

Kyselicki (Kyselard), Sgn. Wenzeslaus, Sängerin in Lugo. 32. 302. das. zur Accadem. filarmon. etc. 33. 302. in Rom. 33. 521 fg. 39. 146. in Neapel. 33. 776.

L.

L—e, A. C., s. Ledue.

L., S., So schreibt man Geschichte. 33. 354.

Labarre, H. ed. Th., Harfenspiel. in Paris. 35. 181. zum Ehrenprofessor der Cäcilienakad. zu Rom etc. 41. 854. Orchesterdir. an der kom. Oper. 45. 11.

—— Musik zum Ballet: La révolte au Sérail, in Paris aufgeführt. 36. 45.

—— Oper: Die beiden Familien, in Berlin aufgef. 23. 693.

—— „ Der Wanderer, in Paris aufg. 47. 647.

—— „ Der Seekadet, in Wien aufg. 37. 785. 39. 732.

—— Galop brill., p. Pianof. acc. (B) 35. 862.

—— 12 Romances av. „ „ 41. 736.

Labatec, Violin., erhält an pariser Konservatorium einen Preis. 39. 610.

Labitzky, Jos., Kreuzerorg. in Prag, Walzer für Pianof. (B) 37. 655.

Lablache, Bassist — Biogr. 37. 466. 48. 430. zum Ehrenprof. der Cäcilienakad. etc. 41. 824. — in Birmingham. 40. 646. Laurens. 37. 98. London. 33. 852. 37. 583. 39. 721. 40. 548. 41. 396. 406. 43. 645. 45. 350. 46. 562. 796. 47. 208. 501. 544. 676. 552. Weiland. 31. 196 fg. 33. 314. Manchester. 38. 407. Neapel. 31. 349. 599. 33. 76. 309. 34. 566. 35. 316. 501. 36. 777 fg. 37. 49 fg. Paris. 37. 826. 41. 841. 43. 190. 254. 596. 43. 94. 48. 79. 207. 49. 857. 849. 739. Parma. 31. 598. York. 37. 720 fg.

Lablache, Gesangschule. (42. 189. 460.) (B) 44. 753.

Lablache, dessen Sohn, Bassist, in Neapel. 39. 93 fg. 731 fg. 37. 398. in London. 41. 396. 44. 562.

Labnof, Fürstin, Singerin in Petersburg. 42. 732.

Labocetta, Tenorist, in Berlin. 42. 516. 654. 740. 797 fg. Genua. 48. 336. London. 569. 674. Mailand. 48. 372. Neapel. 45. 393. 636. 952. 46. 205. 241. 586. Sorrento. 48. 124.

Laborde (Der Laborde), Musikdir. in Strassburg. 31. 44.

Laboureau, Bassist in Gent. 46. 197.

Labouyère, Tenorist in Strassburg. 46. 631.

Lach, Frau, Sängerin in Wien. 41. 896. 43. 1132.

Lachner, Franz — Ueber dess. von Fink. 39. 684. Kapellmeist. in Wien. 35. 411. 569. als solcher in Mannheim. 36. 585. 37. 130. 460 fg. erhält vom Grsh. das. einen rufs. Pokal. 37. 167. als Kapellmeist. in München. 38. 13. 41. 445. 467 fg. 44. 493 fg. Seine C-moll-Symphonie gewinnt in Wien den 1. Preis. 38. 467. 476 fg. dirig. in Salzburg bei der Enthüll. des Mozartdenkmals. 44. 794. dirig. das Musikfest zu London. 45. 724. vom erhielt. Kronprinzen beschenkt. 45. 725. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins etc. 47. 906. zum Ehrenmitgl. der Leipziger Akad. 49. 79. erhält den bewerdenstädt. Orden. 50. 50; dgl. den bayer. Verdienstorden. 50. 658.

—— Concert für die Harfe, in Wien aufg. 31. 219.

—— Kantate: Die 4 Menschenalter, in Wien aufg. 33. 634. 674. (theilw. 35. 611.) — in Kassel. 39. 111. Mannheim. 37. 167. 39. 441. München. 41. 489. Potsdam. 41. 798. — Ouvert. dar., in Leipzig aufg. 48. 722.

—— Musik zu Lenore, in Wien aufg. 34. 566.

—— Notett für Blasinstrumente, in Wien aufg. 35. 409.

—— Oper: Alidia, in München aufg. 41. 356. 381.

—— „ Die Bürgschaft — 36. 566.

—— „ Katharina Cornaro — Beurtheil. ders. 44. 497. in München aufg. 44. 497. — umgearb. dgl. 47. 470. in Berlin. 47. 806. 900 fg. 48. 421. 49. 604. Mainz. (45. 196.) 48. 552. Frankfurt a. M. 44. 940. 45. 91. Mannheim. 44. 510. Wien. 45. 13. 133. — Ouvert. dar., in Riga aufg. 49. 256. — Diese Oper im Kler.-Ausz. (B. 44. 769.

—— Oratorium: Moses, in Wien aufg. 36. 401. (theilw. 35. 209. 611.) — in London. 45. 724. Mannheim. 39. 356. München. 39. 211.

—— Ouverture, aufg. in Potsdam. 41. 798. Wien. 35. 409.

—— Quintette für Streichinstr., aufg. in Wien. 36. 582. München. 41. 488. Prag. 43. 67.

—— Serenade f. 4 Violle., in Berlin aufg. 34. 137. in Darmstadt. 39. 771.

—— Symphonieen, aufg. in Frankfurt a. M. 38. 737. London. 45. 724. Wien. 45. 173.

—— Symphonie Nr. 1, aufgef. in Wien. 35. 209. 411. 39. 173. 40. 691. — Hechingen. 39. 161. Mannheim. 37. 166. München. 44. 493. Potsdam. 43. 402. Rudolstadt. 48. 699.

—— Symph. Nr. 2 (F dur), aufgef. in Wien. 36. 296. 139. in München. 41. 446. Oldenburg. 45. 167.

—— Symph. Nr. 3 (D moll), aufgef. in Wien. 36. 585. 39. 104. 43. 662. Mannheim. 37. 460. München. 38. 13. 39. 104. 44. 454. Leipzig. 43. 122 fg. Potsdam. 43. 402. Berlin. 47. 914. 48. 427.

—— Symph. Nr. 4 (E dur), in Wien aufg. 38. 13. 167. 40. 174. Mannheim. 38. 399. Leipzig. 37. 235.

—— Symph. Nr. 5, C moll — Preissymphonie (Sinf. passionata). 36. 467. 676 fg. aufgef. in Wien. 36. 476. (493.) — in Kassel (1. Satz). 43. 447. Berlin. 39. 236. Hamburg. 38. 854. Königsberg. 40. 80. Leipzig. 38. 746. Mannheim. 39. 446. München. 39. 183. 41. 349. Prag. 40. 349. — Dieselbe. 52. W. (B) 39. 201. 217.

—— Symph. Nr. 6 (D dur). 39. 345. aufgef. in München. 39. 193. 41. 488. 505. in Wien. 40. 371. in Leipzig. 41. 73.

—— Sängerfahrt, für Singst. mit Pianof. 33. Wk. (B) 37. 657. 38. 60.

—— Deutsche Gesänge für 2 Spr. mit Pianof. 48. W. (B) 39. 276.

—— „ „ „ 1 „ „ „ 49. „ „ „

—— Gesänge, in der Manier zu sing. (B. 41. 347.

—— 3 deut. Gesänge mit Pianof. 56. W. (B. 41. 992.

—— Vorüber, Lied „ „ 62. „ „ 43. 1041.

Lachner, Franz, 3 Lieder mit Pianof. 63. W. (R) **43.** 1041.
—— Die Grillen, Lied mit Pianof.-Begl. „ „ „
—— 3 Gesänge für 4 Männerst., 64. W., dgl. 65, dgl. 66. Wk. (R) **44.** 333.
—— 3 Lieder für 4 Männerst. 71. W. (R) **46.** 126.
—— „ „ für Singst. mit Pianof. 76. W. (R) **46.** 552.
—— „ „ „ „ „ „ 77. „ „ „ „
—— Quatuor p. 2 Viol., Alto et VC. Op. 75; dgl. Op. 76; dgl. Op. 77. (R) **46.** 873.
—— Der 120. Psalm für 4 weibl. Stimmen. (R) **47.** 82.
—— 4 Gesänge für 4 Männerst. 79. W. (R) **47.** 811. — **50.** 282.
—— 3 „ „ 3 Sopr. 77. „ „ „ 812.
—— 3 „ „ „ „ 80. „ „ **48.** 299.
—— Frühling, Sommer etc., 4 Ges. f. 4 Stimm. 88. W. (R) **49.** 612.
Lachner, Ignaz, dessen Bruder, Musikdir. in Stuttgart. **34.** 122. 495. **35.** 78. **40.** 805. Lehrer am münchener Konservat. **48.** 814. dirigirt beim lübecker Musikfeste. **49.** 485.
—— Musik zu: 's letzte Fensterln, Alpenszene, in Frankfurt a. M. aufgeführt. **49.** 327. **50** 633.
—— Musik zu verschied. Schausp. etc., aufg. in Stuttgart. **34.** 495. **37.** 67.
—— Oper: Der Geisterthurm, aufg. in Stuttgart. **39.** 624. Erklärung L.'s hierüber. **39.** 756.
—— Oper: Lorelei, **47.** 18. in München aufg. **48.** 648.
—— „ Die Regenbrüder, in Stuttgart aufg. **41.** 616.
—— Ueberall du, für Singst. mit Pianof. und Horn. 17. Wk. (R) **42.** 720.
—— Gr. Sonate für Pianof. Op. 20. (R) **45.** 325.
—— Preissonate für Pianof. zu 4 H. Op. 33. (R) **48.** 660.
Lachner, Vinc., der 3. Bruder, von Wien als Kapellmstr. nach Mannheim berufen. **38.** 358. daselbst. **39.** 424. gewinnt beim mannheimer Preisausschreiben für ein Lied den 2. Preis. **40.** Intelligenzblatt, Nr. 12, S. 48. mit der deutsch. Oper in London. **44.** 260. 340. 610 fg. dir. das mainzer Musikfest. **45.** 886. als provisor. Musikdir. in Frankfurt a. M. (an Guhr's Stelle). **50.** 661.
—— Symphonie, in Mannheim aufg. **39.** 424. 441.
—— Preislied: In die Ferne. (R) **41.** 364.
—— 3 Lieder mit Pianof. 9. W. (R) **43.** 1042.
—— Quartett für Pianof., Viol., Viola u. VC. 10. W. (R) **50.** 253.
—— Ave Maria, für 4 Männerstimmen. (R) **50.** 282.
Lacinio, Sga. Gius., Sängerin, in Cremona. **43.** 567. Genua. **43.** 181. Levante. **42.** 271. Mailand. **41.** 932. Novara. **42.** 515. Odessa. **43.** 749. 1080. **44.** 364.
Lacombe, Louis, Pianofortespiel. zu Paris. **41.** 938. **42.** 1076. in Dresden. **40.** 331. Leipzig. **36.** 303 fg. Prag. **36.** 831. Wien. **37.** 203. **38.** 91. **41.** 403.
—— Ouverture: Die Mitternacht, in Dresden aufg. **40.** 351.
—— Ode-Symphonie: Manfred. **49.** 118. in Paris aufg. **49.** 224.
—— Les adieux à la patrie, Capr. p. Pianof. Op. 2. (R) **42.** 879.
Lacombe, Felice, dessen Schwester, Pianofortespiel., in Prag. **36.** 831. in Wien. **37.** 202.
Lacroix, Oper: Giovanna Shore, in Nizza aufg. **47.** 460. in Casalmonferrato. **48.** 107.
Lacy, Miss Aug., Sängerin, in München. **41.** 505. Wien. **40.** 597.
Laddey-Moser, Frau, Sängerin in Königsberg. **38.** 426. geht ab, ebendas.
Ladoux, Organist in Brüssel. **46.** 670.
Ladurner, Franz Xav., Organ. zu Algund in Tirol. **38.** 190.
Ladurner, Ign. Ant., dessen Sohn, Komp. etc. — Biogr. **37.** 761. — **38.** 190. **41.** 672. † als Prof. am Konservatorium zu Paris. **41.** 238.
Ladurner, Jos. Alo. (Konsistorialrath zu Brixen), der 2. Sohn, Biogr. **37.** 759. **38.** 190.
—— 16 Variat. für Pianof. } (R) **37.** 760.
—— 16 „ „ „
—— 32 kurze Kadenzen für Pian of.
—— Fantasie „ „
—— Ecce sacerdos, für 3 Singst.
—— Fantaisie p. Pianof.
—— O salut. hostia, Ave Maria, Intimm. (R) **38.** 740.
—— Fantasie für Pianof. } (R) **43.** 343.
—— Fuge „ „
Lägel, J. G., Kantor zu Gera. **37.** 574. **40.** 839. Musikdir. das. **41.** 955 fg. 710. in Jena. **35.** 283. — **45.** 484.
—— Kantate, in Berlin aufg. **44.** 236.
Lägel, J. G., Orator: Die Verheissung, in Jena aufgef. **35.** 296.
—— Psalm, (theilw.) in Jena aufgeführt. **40.** 574.
—— Kantate für Sopran mit Chor und Orch. (R) **38.** 71.
—— „ „ 4 Singst. mit Orch. Nr. 2. „ „ 390.
—— „ „ „ „ „ „ **39.** 53.
—— Choralmelodiencabuch für 3 Männerst. „ „ 506.
Lägel, Frl. Elv., dessen Tochter, Sängerin, in Gera. **37.** 575. **40.** 840. **41.** 955. **42.** 711. — in Altenburg. **39.** 391. in Erfurt. **38.** 561. Halle. **37.** 751. Jena. **35.** 282. 296. **37.** 865. **40.** 574. **41.** 209. 353. Zeitz. **40.** 631.
Lüncker, K. A. P., Christl. Psalmbüchlein. (R) **43.** 835.
Lämer, Sänger in Kassel. **41.** 604. **42.** 598.
Lässig, Frl., Pianofortespielerin in Berlin. **49.** 195. 344. Halle. **41.** 374.
Lafeuillade, Frl., Sängerin in Toulouse. **35.** 543.
Lafolie, Frl., Sängerin von Bremen, in Oldenburg. **47.** 613.
Lafont, Tenorist in Paris — Nekrolog. **40.** 883. — in Brüssel. **36.** 163. in Strassburg. **39.** 783.
Lafont, Charl. Phil., Violinist zu Paris, † **41.** 730. — Nekrolog. **41.** 901. Todtenfeier zu Turbes. **41.** 762. — in Berlin. **36.** 819. 855. **37.** 84. 198. Genf. **33.** 644. Hamburg. **35.** 98 fg. Mannheim. **37.** 167. München. **34.** 56 fg. Oldenburg. **36.** 59. Prag. **35.** 630 fg. Strassburg. **34.** 379. Stuttgart. **34.** 121. Wien. **35.** 580. — als Sänger mit seiner Schwester, Sängerin, in Hamburg. **35.** 101. in München. **34.** 56 fg. Stuttgart. **34.** 121.
—— et Herz, Duo. gr. Duo pour Viol. et Pianof. Op. 110. (R) **44.** 449.
—— et Kalkbrenner, Duo et Var. p. Viol. et Pianof. 111. Wk. (R) **35.** 38.
—— et Kalkbrenner, gr. Fantaisie p. Viol. et Pianof. 133. Wk. (R) **40.** 39.
Lagoi, Tenorist in Paris. **44.** 469.
Lagoanère, Violinist und Musikdirektor zu Lausanne. **32.** 720. **34.** 382. † zu Vigan. **43.** 96.
—— 6 Duos p. 2 Viol. (R) **36.** 834.
Lagoanère, Mad., dess. Gattin, Sängerin in Lausanne. **32.** 720.
Lagomarino, Bassist in Strassburg. **43.** 885.
Lagomar(t)ino, Sga., Sängerin, in Oran und Bona. **46.** 575. **47.** 730 fg. 936.
Lagorio, Gius., Bassist in Zara. **43.** 264.
Lagrange, Sga., Sängerin, in Bologna. **47.** 415. Livorno. **46.** 522. Modena. **46.** 368. Pavia. **45.** 799. Piacenza. **45.** 429. Rovigo. **48.** 125. Triest. **48.** 388. Turin. **47.** 684. Venedig. **47.** 188.
Lahr, Gesangfest das. **49.** (344.) 437.
Lahrbusch, Frl. v., Sängerin in Kassel. **47.** 239 fg. 506.
Laib, Ferdin., Redacteur der wiener musikal. Zeitung. **49.** 486.
Laibl, s. Leibl.
Laiden, Karl v., Champagnerwalzer für Pianof. (R) **33.** 567.
Laidlaw, Violinist in Königsberg. **38.** 462.
Laidlaw, Miss, dessen Schwester, Pianofortespielerin, in Berlin. **36.** 313. 381. **38.** 137. 194. **41.** 66. Breslau. **42.** 479. Frankfurt a. M. **45.** 836. Königsberg. **37.** 393. **38.** 445 fg. 462. **40.** 80. Leipzig. **39.** 656. Magdeburg. **41.** 233. Petersburg. **40.** 483. Wien. **42.** 91. 376.
Lainer, Glov., Buffo und Impresar zu Barcellona. **42.** 518.
Laira, Tenorist in Petersburg. **48.** 145.
Lais, Liederbuch und Segenszen — üb. dies. von Wolf. (R) **43.** 1116.
Lalande, Sga. Enrich. de Meric, s. **Demeric.**
Lallemant, s. **Avé-Lallemant.**
La-Manna, Komponist in Palermo. **32.** 75.
—— Ouverture, in Wien aufgeführt. **32.** 617.
Lambert, Gesanglehrer und Komp. in Paris, zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. **48.** 390.
—— Ouverture, in Weimar aufgeführt. **46.** 293.
Lambinus, Dir. des Gesangfestes zu Wertheim. **46.** 726.
Lambrecht, Sga., Sängerin in Rovigo. **37.** 360.
Lamenais — dessen Ansichten über Musik. **45.** 1. 17.
Lami, Paole, Oper: L'innocente, in Empoli aufgeführt. **38.** 467.
Lami, Bassist in Fiesole. **46.** 812.
Lami, Gesanglehrer in Dole. **41.** 274.
Lamotte, Dem., Sängerin in Strassburg. **35.** 224.
Lampadius, W. A., Fol. Mendelssohn-Bartholdy, Denkschrift. (R) **50.** 55.
Lampert, Ernst, Concertmeister in Gotha. **49.** 392.
—— Oper: Dido, in Gotha aufgeführt. **47.** 446.

Lampert, Ernst, Oper: Nanon, Ninon, Maintenon, ebendas. aufgeführt. **43**. 375.
—— 4 deutsche Gedichte f. Singst. m. Pianof. 4. Wk. (R) **39**. 626.
—— Lieblingstänze für Pianof. (R) **36**. 633.
Lampert, Frau, geb. Betz, Sängerin in Gotha. **49**. 390. (Vgl. auch Betz.)
Lampmann, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. **34**. 527. verehel. Rottmaier, s. d.
Lamy, Mad., Sängerin in Strassburg. **40**. 545.
Lanari, Alexs., Impresar in Neapel. **38**. 173. Rom. **40**. 557. Flor. **41**. 390. **44**. 295. dess. Briefwechs. mit der Unger etc. **42**. 897.
Lancadri (Spanier), Oper: Rugero, in Madrid aufgef. **43**. 574.
Lanci, Sga. Artem., Sängerin in Urbino. **34**. 279.
Lanciano, Nachrichten. **46**. 197. **47**. 76.
Landau, Musikfest das. **46**. 724.
Landes, Sga. Vivier des (Tochter der Catalani), Sängerin in Florenz. **37**. 753.
Landgraf, Klarinettist in Leipzig. **43**. 122. **46**. 257. 741. **47**. 842. **48**. 734. **50**. 41. 666.
Landi, Giov., Tenorist, in Berlin. **46**. 753. Como. **47**. 860. Ferrara. **39**. 731. Mailand. **46**. 526. Rieti. **45**. 395. Varese. **48**. 110. Vercelli. **46**. 371. **48**. 357.
Landi, Sga. Adel., Sängerin in Viadana. **44**. 341.
Landsberg (früher Tenorist in Berlin), Musiklehrer, Bratschist, Veranstalter deutscher Concerte in Rom. **45**. 181. **46**. 158. 312. 355. 507. **47**. 413. 488. 87. 323. **50**. 112. von der Cäcilienakademie zum Professor der Musik ernannt. **45**. 518.
Landshut, Musikfest das. **49**. 135.
Lanesville, Emil de, Bassist zu Pontedera. **47**. 146.
Lang, Bassist, in Darmstadt. **39**. 781. in Mainz. **45**. 817.
Lang, 7jähriger Flötist aus Thorn, in Berlin. **40**. 624.
Lang, A., Flötist in Basel. **50**. 724.
Lang, Ado., aus Thorn, Violinist (Schül. des Konserv.) zu Leipzig. **49**. 276.
Lang, Kom. in Berlin. **40**. 693.
Lang, Josephine, 6 Lieder mit Pianof. 9. Wk. (R) **43**. 1042.
—— 6 Lieder mit Pianof. (R) **43**. 1042.
—— 6 „ „ „ 11. Wk. (R) **48**. 36.
—— 6 „ „ „ 12. „ „ „
—— 6 „ „ „ 14. „ „ **50**. 395.
—— 6 „ „ „ 15. „ „ „
Lang, Sga. Clement., Sängerin in Neapel. **35**. 391.
Lang, Frl., Sängerin in Wien. **34**. 249. **39**. 559. **43**. 150. (aus Karlsruhe) in Leipzig. **44**. 18. in Nürnberg. **37**. 652.
Langbecker, F. E. G., Gesangblätter aus dem 16. Jahrh. (R) **41**. 361.
—— Crüger's Choralmelodieen, herausgeg. von L. (R) **41**. 382.
—— Leben und Lieder von Paul Gerhard. (R) **43**. 1118.
Lange, Aug., Stadtorganist und Musiklehrer in Weissenfels. **37**. 423 fg. **38**. 376.
Lange, Rud., dessen Sohn, Orgelspieler das. **38**. 376. als Organist zu Grosstreben, in Torgau. **45**. 554. in Weissenfels. **48**. 830.
Lange, C. G., Organist in Dresden. **37**. 71.
Lange, J. H., Organist und Tenorist in Bremen. **33**. 390.
—— Mignon's Lied für 4 Männerst. (R) **35**. 873.
Lange, dessen Sohn, Pianofortespieler in Bremen. **33**. 58.
Lange, Orgelbauer und Instrumentmacher in Berlin — dessen akustische Apparate. **45**. 300.
Lange, Dr. Otto, Red. der neuen Musikzeitung für Berlin. **49**. 610.
—— Die Musik als Unterrichtsgegenstand in Schulen. (R) **43**. 913.
Lange, Tenorist in Strassburg. **37**. 299. 634 fg. **38**. 311.
Lange, Violinist in Leipzig. **31**. 649. **33**. 148. 242. **34**. 79. 298. **35**. 113. 838.
Lange, Frl., Sängerin in Weimar. **44**. 148.
Langenhaus, Bassist, in Petersburg. **36**. 193. **39**. 744. in Wien. **45**. 133.
Langenhaus, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Petersburg. **39**. 744.
Langenhaus, Violinist in Berlin. **32**. 253. **33**. 210. 278 fg. **39**. 78. 389. in Frankfurt a. O. **47**. 780. — † **49**. 14.
Langenschwalbach, Gesangverein Apollo das. **44**. 149.
Langenschwarz, Frau (Gattin des Improvisators), Sängerin, in Leipzig. **41**. 472. in Potsdam (als L.-Rutini). **41**. 798. Berlin. **41**. 927. **42**. 73.
Langer, Aut., Klarinettist in Prag. **37**. 81.
Langer, Herm., Organist in Leipzig, als Tenorist. **45**. 762. 813. 931. **46**. 768. **47**. 271. **50**. 717. 832.
Langlade, Demois., Sängerin in Strassburg. **35**. 224.
Langle-Derville, Mad., Sängerin in Turin. **43**. 884.
Langlois, Kontrabassist in Turin. **48**. 356.
Langlotz, Klarinettist aus Meiningen, in Weimar. **33**. 315.
Langweil, VCell. in Prag. **40**. 63. 341.
Launer, Buffo in Pallanza. **45**. 446.
Launer, Tonkomponist in Wien. **33**. 205. **34**. 250. **35**. 211. **36**. 763. **38**. 428. erhält einen Brillantring. **35**. 582. mit seiner Bande in Innsbruck und Mailand. **40**. 803. 873. † **45**. 334.
Launoy, Ed. v., in Wien, Mitdirektor der jubil. Blindenconc. das. **36**. 691. dregl. bei den Conc. spirit. **38**. 478. **40**. 426. Sein Portrait erschienen. **33**. 396. schreibt eine neue Singschule. **32**. 618.
—— Melodram: Ein Uhr etc., in Bremen aufgeführt. **31**. 434.
—— Ouverture, in Wien aufgeführt. **31**. 296.
Lautini, D. Fort., Abbate in Rom — dess. Verdienste um die Musik. **46**. 343.
Lanz, Jos., Das System der Musikschlüssel. (R) **43**. 1120.
Lanz, Frl., Sängerin in Königsberg. **37**. 632.
Lanza, Buffo in Valparaiso. **47**. 937.
Lanzetta, Oper: Le piccole miserie della vita, in Neapel aufgeführt. **47**. 845.
Lanzi, Sga. Ors., Sängerin, in Arezzo. **37**. 570. Empoli. **38**. 466. Fabriano. **35**. 329. Mailand. **45**. 946. Valenzia. **43**. 749. als L.-Bruni, in Mailand. **47**. 582. Montare. **48**. 337. Salerno. **47**. 458. Sassari. **46**. 142. Turin. **46**. 827.
Lanzoni, Tenorist, in Konstantinopel. **45**. 370. **46**. 209. 575. in Viterbo. **43**. 99.
Laon (in Ostind.) — über die dortige Musik. **35**. 841.
Laporte, Dir. der ital. Oper in London. **41**. 395. — † **43**. 886.
Lappe, P., Komponist in Schwerin — vom Grossherzog beschenkt. **42**. 432.
—— Oper: Die Obotriten, in Schwerin aufgef. **42**. 71. 204. 432.
—— „ Petermännchen — **43**. 137.
Larchet, Demois., Sängerin in Strassburg. **31**. 43.
Larivière, Edm., Harfenspieler und Komponist, † zu London. **44**. 814.
Laroche, Bassist und Regisseur in Weimar. **31**. 148. 356. 665. **32**. 108. 506. **34**. 196. 614. in Königsberg. **31**. 484. geht nach Wien. **35**. 862.
Laroche, Frl., Sängerin, in Wien. **42**. 620. in Berlin. **45**. 43.
Laroche, Sga. Korich., Sängerin aus Genua, in Wien. **31**. 844. in Mailand. **33**. 171. 324.
Laroque, Abbé, Erfinder des Milecor. **41**. 617.
Lartique, Bassist in Strassburg. **37**. 299.
Lasagna-Landi, Sga., Sängerin, in Cagliari. **47**. 150. 460. Chieri. **46**. 115. Saluzzo. **46**. 371.
Lascabanne, Demois., Pianofortespielerin, erhält am pariser Konservatorium den Preis. **50**. 611.
Lassane, **43**. 760 — Druckfehler, soll heissen: Dessaue, s. d.
Lassave, Direktor einer Musikschule in Toulouse. **35**. 514.
Lassekk, Charl., 3 morceaux sentim. p. VC. av. Pianof. (R) **36**. 424. — dregl. **41**. 1026. — dregl. **42**. 1046.
—— 4 Lieder. (R) **43**. 1043.
—— 2 pensées p. Pianof. (R) **49**. 44.
—— Lied. (R) **49**. 765.
—— et Kummer, Fantaisie p. Pianof. et VC. (R) **32**. 692.
—— „ „ Intr. et Tarantelle p. Pianof. et VC. Op. 19. (R) **37**. 638.
—— „ — Rhapsodie music. „ „ „ „ „ 23. „ „
—— „ — Duo mign. „ „ „ „ „ 24. „ **38**. 242.
—— „ — Valse av. Intr. et Fant. „ „ „ „ **45**. 324.
—— „ — Air à la Norwégienne, „ „ „ „ **47**. 909.
Lasso, Orlando di, Kompon. des 16. Jahrhund. **32**. 389. **34**. 343. Biogr. Notizen über ihn. Aus dem Franz. (R) **39**. 515. Biogr. Notizen über ihn von A. Schmid. **41**. 273. Biogr. Notizen über ihn von C. F. Becker. **44**. 329. Dazu Proben aus seinen Werken. **44**. Beilage 5. Sein Grabstein in München und sein Todesjahr. **50**. 153. Denkmal in München. **50**. (685.)
—— Magnificat, in Dresden aufgeführt. **40**. 276.

Lasso, Orl. di, Magnificat 6 voc., herausgegeben von Proske (R) 37. 8. — desgl. von St. Julien. (R) 40. 349.
—— Messen, aufgeführt in München. 34. 538. 544. 466. 36. 76 fg. in Wien. 45. 567. — Ueber dieselben. 34. 467.
—— Miserere, Gespräch., in München aufgef. 33. 341. 34. 468.
—— Psalmen, ebendas. aufgeführt. 36. 77. 697.
—— Psalmen 7 poenit. ed. Dehn. (R) 40. 333.
—— Gustate etc. aus Psalm 33. 5stimm. (R) 44. 75.
—— Sonstige Kirchenkompositionen, aufgeführt in Brüssel. 42. 120. Jena. 43. 367. Paris. 45. 372.
Latilla, Capet., Cruciftxus für Alt mit Pianof., herausgegeben von Teschner. (R) 42. 842.
Latino, Kardinal, ist nicht Verfasser d. Dies irae, von Fink. 33. (756.) 756.
Latischeff, Violinist in Petersburg. 42. 445.
Latour, Arm., Bariton, in Angers. 42. 641. Livorno. 43. 511. Mailand. 46. 99 fg. Venedig. 46. 409 fg.
Lattuada, Tenorist, in Alexandria. 43. 501. Algier. 47. 936. Asti. 47. 148. Barcellona. 43. 1078. Brescia. 47. 598. Crema. 48. 374. Ivrea. 41. 406. Lugano. 46. 209. Modena. 47. 686. Orsinuovo. 43. 723. Piacenza. 44. 1036. Pisa-rolo. 46. 827. 47. 148. Saluzzo. 46. 371. 47. 148. Tortona. 46. 525. Turin. 46. 827. Venedig. 44. 1006. Verona. 35. 800.
Laty, Gesanglehrer in Paris. 46. 587.
Laty, Sgn., Sängerin in Florenz. 42. 668.
Laub, Ferdin., 12jähriger Violinist in Prag. 47. 366. 48. 332. in München und Augsburg. 50. 134.
Laube, Heinr. — Excerpt aus seinen Schriften, über die Form. 48. 709.
Lauberau-Fiske, Frau, Sänger. in Darmstadt. 39. 119 fg. 733 fg.
Lauhuer Organist in Danzig. 39. 536.
Lauceier, Frl., Sängerin in Berlin. 31. 841.
Lauch, Karl, Komponist in Berlin. 39. 472. 41. 592.
Lauchert, Vater und Sohn, Hornisten in Strassburg. 31. 44. Der Sohn, Gesanglehrer und Dir. einer Singanstalt das. 31. 647 fg. 36. 486. 39. 724.
—— Messe, das. aufgeführt. 42. 31.
Laudani (Laudani), Tenorist, in Neapel. 45. 293. 507. 48. 831. Rom. 47. 412.
Laudamo (Laudamus, Laudamus), A., Chordir. in Messina. 35. 317.
—— Oper (ungen.), das. aufgeführt. 44. 812.
—— „ Ettore Fieramosca, das. aufgeführt. 41. 369.
—— „ Clarice Visconti, „ „ „ 48. 319.
Laue, Kontrabassist in Oldenburg. 42. 960.
Laucastein, Gesangfest das. 49. 694.
Lauer, Baron v., Dilettant in Berlin, Oper: Die Müllerin, das. aufgeführt. 31. 760.
—— Streichquartett, das. aufgeführt. 38. 193.
—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. 5. Wk. (R) 41. 84.
—— 6 „ „ „ „ 6. „ „ „ „
Launedda, Blasiostrom, der Sardinier (die alte Tibis). 43. 752.
Lauser, Violinist und Musikverleger in Paris, † 41. 858.
Lauer, Musikdirektor in Basel. 43. 447.
Laurent, Crois., Harfenspieler in Boulogne. 43. 823.
Laurent, Frl., Sängerin in Stuttgart. 31. 712. 729. 33. 189 fg. 547. 34. 103. 499. 39. 78.
Laurentis, Gaet. de, Oper: Amelia Cardiano, in Neapel aufgeführt. 47. 642.
—— Oper: Il Rapimento delle spose ven., in Civita vecchia aufgeführt. 46. 509.
Lauretti, Ferdin., Buffo, in Brescia. 37. 657. Conte. 45. 913. Cesena. 42. 916. Florenz. 38. 465 fg. 49. 595. 45. 668. Imola. 45. 913. Mailand. 40. 804. 47. 462. Modena. 40. 179. Parma. 41. 645. Perugia. 45. 396. Pisa. 48. 343. Ravenna. 46. 356. Rom. 34. 820. 35. 160. 318. 36. 517. 647. 40. 442. Siena. 43. 466. Turin. 44. 836. Venedig. 37. 380. 39. 512.
Lauri, Giov., Bassist, in Castrovillari. 47. 843. Catania. 48. 85. 320. Florenz. 39. 196. Jesi. 40. 443. Lissabon. 41. 314. Macerata. 36. 720. Matelica. 43. 90. Osimo. 38. 382. 43. 414. Prato. 39. 458. Recanati. 45. 395. Rimini. 37. 539. Spoleto. 42. 489. Terni. 36. 661.
Lausanne, Nachrichten. 32. 719. 34. 382. 35. 479. 47. 751. Schweizerisches Musikfest das. 44. 725.
Laute — über dieselbe. 33. 133. 42. 297.
Lauten-Tabulatur, 33. 133.
Lauterbach, Karl (Musiklehrer in Stade), Sängers Grass, für Chor. (R) 43. 982.
Lauterbach, Klavier. in Dresden. 40. 275.
Lavadina, Sgn. Ter., Sängerin in Treviso. 45. 367.
Lavaine, Ferdin., Komp. in Paris, vom König von Sachsen belohnt. 47. 231. erhält von der Akademie zu Lille eine silberne Medaille. 47. 646.
—— Dramat. Kantate: Der Sturm, in Lille aufgef. 50. 246.
—— Messe, in Lille aufgef. 49. 28.
Lavallade, de, Sänger aus Frankfort a. M., in Berlin. 44. 194.
Lavia, Tenorist, in Cuneo. 46. 371. Genua. 44. 1008. London. 49. 360. Neapel. 42. 638. 43. 71. 44. 811. Triest. 44. 1035. 45. 801. 950. Venedig. 45. 368.
Lavigne, Obnist in Paris. 47. 235.
Lavoye, Dem., Sängerin in Paris. 42. 383. 495. 50. 178.
Lazare, Pianofortespiel., erh. am pariser Konservat. einen Preis. 50. 611.
Lazzire, Contessa Amal., Sängerin in Paris und London. 34. 411.
Leach, Sängerin in Newyork. 49. 920.
Leborne, Oper: Cinq ans d'entracte, in Paris aufg. 35. 687.
Lebrecht (Schneider aus Meiss), Mitdir. der deutschen Oper in London. 44. 610 fg.
Lebrun, Charl., Vcellist in Strassburg. 47. 704. in Paris. 50. 274.
—— Pianof.-Trio, in Paris aufg. 50. 431.
Lebrun, dessen Bruder, Violin. in Strassburg. 47. 704.
Lebreton, Musiker in Rennes. 41. 396.
Lebrun, Musiklehrer in Nancy. 36. 419.
Lebrun, Operette: Pachter Robert, in Weimar aufg. 34. 194.
Lebrun, Sgn., s. Brun.
Lecarpentier, A., Komp. in Paris, Ouvert., das. aufg. 36. 44.
—— 3 Bagatellen p. Pianof. à 4 m. (R. 39. 408.
—— Divertiss. „ „ „ „ „ 42. 65.
—— Bagatelles „ „ „ „ „ 223.
—— Divertiss. „ „ à 4 m. Oe. 32. (R) 42. 223.
—— Mosaique „ „ „ „ „ 539.
—— Divertiss. „ „ à 4 m. „ „ „
Lecco, Nachrichten. 48. 320.
Lecco, Nachrichten. 37. 358. 45. 385. 47. 188. 48. 124.
Lecerf, J. A., Musikdir. in Berlin. 37. 780. 38. 23. 39. 196. 41. 67. 43. 283.
—— 9 Stücke aus Faust, u. s. Kompos., in Berlin aufg. 41. 67 fg.
—— Oper: Jery und Bately, in Dresden aufg. 48. 176. 688.
—— Gesänge und Gesangsübungen für die Jugend. (R) 35. 309. 788. 39. 23 fg.
—— Liederstrauss mit Pianof. (R. 35. 311.
—— 3 Balladen für Singst. mit Pianof. 9. Wk. (R) 39. 224.
—— Lied auf Preussens König für 4 Männerst. (R) 39. 296.
—— 12 Balladen und Lieder. (R) 39. 355. 40. 492.
—— Motette für 4 Singst. mit Pianof. (R) 42. 629.
—— Sonate und Son. quasi fantas. p. Pianof. 21. W. (R) 42. 824.
Lechleitner, A. C., Vcellist in Haag. 42. 136.
Lechner, Joseph, Pianofortespielerin in Wien. 38. 550.
Leclerc, in Paris, Erfind. des Melophon. 43. 501. verkauft sein Erfind.-ungsrecht. 44. 438.
Leclerc, Guil. in Paris, Mitherausg. der Encycl. pitt. de la mus. 36. 183.
Leclerc, A. C., Ueber Fétis' Aufsatz, eine Stelle von Mozart betr. (im C dur-Quart.) 32. 117. Ueber dessen neue Erörter. darüber. 33. 81. 101. (dgl. von Balthasar. 33. 493.) F.'s Erwiderung darauf 41. 630.
—— Ueber den sabarmon. Quercstand. 35. 625. 641. 657. 693.
Lee, Vcellist in Hamburg. 33. 29. 244. 35. 101. in Kopenhagen. 36. 28. in Leipzig. 36. 297. Mannheim. 38. 14. Kassel. 38. 122.
Lee, S., dessen Bruder, Pianofortespiel. in Hamburg. 35. 101.
—— Divertiss. p. Pianof. (R) 42. 456.
Leeb, Lud., Flötist aus München, in Berlin. 40. 275.
Leeb, Frl., Sängerin in Wien. 38. 831. 39. 114. 360. 40. 580. 41. 632. 897 fg.
Lefebvre, Komp. in Paris, † 43. 24.
Leffler, Sänger in London. 50. 822.
Lega, Franc., Tenorist in Varese. 36. 628.
Lega, Sgn. Giac., Sängerin, in Arona. 45. 916. Cadix. 43. 747 fg. Fiume. 46. 578. Florenz. 38. 465. Mailand. 45. 916. Sevilla. 44. 385. Varese. 36. 628. Venedig. 46. 114. 879.

Legaye, Frl., Sängerin aus Düsseldorf, in Berlin. **32.** 46. aus Hamburg, in Bremen. **34.** 634.

Legrand (oder **Legrandy, Luig.**, Guitarr., in Berlin. **40.** 411. Dresden. **40.** 351. Gesuch. **36.** 850. Mailand. **37.** 152. München. **41.** 519. Verona. **48.** 125. Wien. **41.** 649.

Legrand, Nachrichten. 38. 538. **42.** 458. **46.** 409.

Legrand, Hofmus. und Armeemusikdir. in München, † 47. 600.

Legrand, Jos., Pianofortespieler in München. **41.** 306.

Legrand, Frl. Helene, Pianofortespiel. in München. **33.** 340. in Wien. **36.** 160. **41.** 850.

Lehmann, M. J. T., Anleitung, die Orgel zu stimmen etc. (R) **33.** 648.

Lehmann, Frdr. Ado. v., Geheimrath, Musikdil. in Halle. **36.** 612. **40.** 388. **42.** 845. — Nekrolog. **45.** 113.

—— Deutsche Gesänge mit Pianof. 12. Wk. (R) **41.** 719.

Lehmann, J. F., Die einfachste Weise, die Noten zu lehren. (R) **36.** 472.

Lehmann, Lor., Reading p. Pianof. Op. 11. (R) 35. 468.

—— Der Kuss, für Singst. mit Pianof. (R) **37.** 796.

—— Variat. und Fantasie für Pianof. Op. 28. (R) **38.** 600.

—— 6 Lieder mit Pianof. 37. W. (R) **40.** 812.

Lehmann, Musiklehrer in Freiberg. 38. 186.

Lehmann (von?), Tenorist, aus Stuttgart, in Berlin. **42.** 72. 176. in Bremen. **43.** 279. Hamburg. **44.** 749. Leipzig. **46.** 584. 669. 682 abgesagten von da. **46.** 864. in Strassburg. **48.** 705. **49.** 366. 778. Frankfurt a. M. **50.** 663.

Lehmann, Rud. v., Bassist in Halle. **39.** 492. geht nach Riga, ebendas.

Lehmann, Edu., Gesanglehrer in Frankfurt a. M. — Nekrolog. **50.** 381.

Lehmann-Rauch, dessen Gattin, Sängerin in Mannheim. **44.** 510. 790. Frankfurt a. M. **46.** 416. (von der Bühne abgegangen. **50.** 382.)

Lehmann, Frl., Sängerin in Berlin. **31.** 708. **32.** 585. 673. 837. **33.** 15. 42. 377 fg. 551. 761. 864. **34.** 76. 137. 448 fg. **35.** 127. 197. 252. 367. 384 fg. 444. 467. 509. 718. 870. **36.** 467. **37.** 238. 283. 476 fg. 530. 847. **38.** 561. 674. 792. **39.** 84. 128 fg. 274. 611. 821. **41.** 68. 236. 1009. **42.** 71. 243. 566. **43.** 587. in Halle. **31.** 373. in Potsdam. **42.** 447.

Lehs, Pensionist und Kontrabassist in Hamburg. 34. 29. 244.

Lehr, v., gewes. Intendant in Stuttgart. **32.** 285.

Lehr, Bassist von Hannover, in Hamburg. 44. 749. **46.** 676. **47.** 37. 292. **48.** 489. 777. **49.** 177 fg. geht von da ab. **49.** 305.

Lei, Piet., Bassist, in Brescia. 37. 637. Cagliari. **39.** 156. **46.** 588. Cadix. **43.** 747. **46.** 557. Granada. **45.** 807. Madrid. **46.** 558. **47.** 734. Malaga. **44.** 1011. **45.** 952. Parma. **38.** 482. Sevilla. **46.** 208. Venedig. **37.** 200. 380. **38.** 95. Verona. **41.** 212. Zaragoza. **45.** 371.

Leibitz-Piwnitzki, Graf, Kehndor eines neuen Violinbaltens. **48.** 582.

Leibl, Domkapellmstr. zu Köln. 40. 438. **43.** 1030. **46.** 387, dirig. beim Gesangfeste zu Gent. **49.** 486. zum corresp. Mitglied der Akademie zu Gent ern. **50.** 273; des holländ. Musikvereins. **50.** 735. erhält das rothe Adlerorden. **50.** 574.

—— Tedeum, in Köln aufgef. **50.** 550.

Leibnitz, Frl., Pianofortespiel. in Stuttgart. **34.** 121.

Leibrock, Jos. Ado., Ouvert. de Triomphe p. Orch. Op. 1. (R) 43. 54.

Leiche, Leit u. Sequenzen — über dies., von Wolf. (R) **43.** 1116.

Leichsenring, Musikdir. und Organist in Berlin. 39. 78. Musikdir. in Frankfurt a. O. **42.** 267.

Leichsenring, Hornist in Leipzig. 35. 837.

Leicht, Vinc., Die Nonne, f. Sgst. m. Pianof. 12. W. ♩ (R) 46. 38.

—— Auf Flügeln d. Ges. „ „ „ „ „ 14. „ „ (R)

Leidesdorff, M. F., Pianofortespieler zu Wien, zum Florentin. Hof- und Kammervirtuosen ern. 31. 629. zu Florenz. **33.** 779. **41.** 173. † **42.** 895.

—— Oratorium: Esther, in Florenz aufg. **31.** 629.

Leidhecker, Violinist aus Darmstadt, in Wien. 37. 204.

Leidl, Joh., Horn. in Prag. 47. 366.

Leih, Frl., Sängerin in Weimar. 38. 612.

Leipzig, Nachrichten. 31. 170. 209. 249. 261. 281. 351. 537. 620. 648. 697. 822. **32.** 12. 97. 144. 209. 240. 308. 372. 393. 409. 670. 685. 706. 752. **33.** 108. 146. 247. 406. 620. 679. 795. **34.** 76. 296. 428. 532. 747. 759. 867. **35.** 108. 176. 241. 431. 494. 515. 725. 669. 705. 754. 831. **36.** 96. 126. 205. 211. 261. 290. 307. 381. 691. 779. 866. **37.** 235. 266. 301. 329. 415. 449. 536. 686. 701. 824. 851. **38.** 87. 101. 153. 277. 326. 411. 691. 743. 759. 789. 10. 46. 225. 242. 259. 309. 459. 679. 764. 791. 822. 735. 752. 769. 798. 817. 835. 839. **40.** 49. 67. 81. 91. 111. 128. 165. 181. 206. 275. 292. 312. 384. 472. 484. 584. 600. 640. 672. 692. 708. 734. 791. 819. 876. 44. 12. 34. 50. 71. 88. 110. 130. 174. 177. 214. 239. 256. 286. 370. 392. 393. 427. 473. 541. 821. 859. 901. 936. 958. 973. 1006. 1031. 1047. **42.** 26. 52. 94. 136. 161. 185. 198. 227. 241. 264. 287. 316. 349. 862. 887. 909. 973. 984. 1006. 1030. 1072. **43.** 61. 120. 136. 174. 179. 194. 242. 254. 302. 314. 350. 824. 905. 924. 1013. 1067. 1098. **44.** 16. 44. 80. 129. 189. 211. 253. 319. 374. 609. 744. 801. 824. 878. 943. **45.** 23. 45. 217. 350. 415. 476. 630. 739. 755. 762. 813. 832. 846. 888. 930. 952. 956. **46.** 9. 41. 52. 72. 97. 129. 134. 152. 169. 226. 256. 309. 385. 553. 584. 667. 680. 687. 705. 741. 754. 755. 758. 768. 786. 804. 825. 842. 863. 867. 868. 886. **47.** 26. 42. 60. 73. 87. 89. 107. 124. 163. 187. 204. 226. 261. 271. 409. 424. 471. 615. 644. 731. 748. 785. 804. 845. 857. 858. 840. 875. 891. 915. 932. **48.** 11. 66. 69. 98. 104. 121. 138. 166. 175. 194. 213. 225. 257. 277. 457. 503. 675. 680. 684. 721. 733. 751. 768. 782. 804. 806. 807. 824. 847. 860. **49.** 7. 25. 37. 53. 70. 99. 103. 127. 143. 145. 158. 173. 193. 204. 293. 363. 685. 710. 745. 749. 757. 790. 802. 827. 847. 867. 882. **50.** 5. 18. 41. 49. 87. 101. 143. 162. 176. 193. 226. 249. 278. 313. 326. 377. 421. 588. 590. 648. 650. 666. 686. 698. 714. 716. 723. 749. 762. 798. 812. 816. — Musikwesen des inJ. 1772. (Aus Burney.) **33.** 553. Musikal. Topographie des. **36.** 854. **38.** 337. — Abonnement- oder Gewandhausconcerte des, Siegfr. Jubiläum ders. **33.** (683.) 801. Zur Geschichte ders. **36.** 855. Rückblick und Wunsch in Bezug darauf. **41.** 397. Zur Statistik ders. **42.** 548. 561. **46.** 373. **48.** 260. **49.** 247. **50.** 300. Buchdruckerfest des. **42.** 609. Enterpe, Musikgesellsch. des. **31.** 824. **33.** 148. 748. 797. **34.** 11. 79. 765. **35.** 113. 806. 836. **36.** 99. 126. 206. 261. 835. **37.** 887. **38.** 106. 276. 745. **39.** 13. 245. 722. 799. 818. 856. 899. **40.** 81. 111. 166. 206. 263. 877. 879. **41.** 71. 130. 214. 246. 916. 1006. **42.** 187. 317. 989. 1031. **43.** 121. **46.** 236. **47.** 260. war einzurgenen — wird jetzt wieder in's Leben treten. **50.** 640. 2. Abtheil. derselb. zu Vorlagen über Kunst, sowie zu Kammermusik. **40.** 31. **41.** 111. **42.** 156. Die feceuzen ders. mit dem Gewandhausorch. etc. **38.** 745. Der Musikverein Euterpe. (R) **40.** 50. Druckbericht über dens. **41.** 90. Franzos. Theatergesellschaft das. von Berlin. **33.** 867. Gesangunterricht bei den Soldaten das. **44.** 321. Gesellengesangverein des. **50.** 412. Historische Concerte von Gewandhausconcert). **40.** 129. 166. 182. **43.** 174. **49.** 127. 145. 173. Ueber dies., von Fink. **40.** 265. 287. Hoftheater des. **31.** 537. — löst sich auf. **33.** 679. Italien. Oper das. **32.** 308. 374. 393. 409. **33.** 360. 408. 420. Kirchenmusik das., Ueberricht von J. 1847. **50.** 109. Konservatorium des. **45.** 30. 398. **46.** 734. **47.** 331. 917. Prüfungen an dens. **49.** 757. 777. **50.** 313. 326. Zur Geschichte ders. **49.** 276. Lopitzsch' Musikchor des. **49.** 868. Mendelssohn-Stiftung des. **50.** 805. Musikgesellschaften des. **43.** 165. 187. Musikverein des. **31.** 201. 282. Orpheus, Singgesellschaft des. **37.** 887. **38.** 691. **39.** 697. **40.** 641. **41.** 956. **42.** 1075. **50.** 183. Pauliuerkirche — über die Orgele in ders. **44.** 178. Pauliuerverein des. **33.** 736. 797. **41.** 89. 428. Philharmonischer Verein des. **43.** 717. **44.** 729. Quartettgesellschaft von Matthäi. **33.** 148. **35.** 112 fg. 838. **36.** 206. 836. neu begründet von der Concertdirektion. **42.** 116. 138. 161. 199. 227. 244. 1072. Singakademie des. **33.** 797. **34.** 764. **36.** 211. 262. 835. **39.** 13. Stadttheater des., unter Direktion des Dr. Schmidt. **45.** 484. **46.** 353. **49.** 389. Hr. Kramer wird die Dir. übernehmen. **50.** 110. tritt wieder zurück. **50.** 236. Hr. Wiesing übernimmt sie von 1849 an. **50.** 831. Statistik der Aufführungen an dens. **42.** 90. 1042. **44.** 98. **45.** 139. **48.** 99. **49.** 54. **50.** 99. Thomaserorchor des. **33.** 148. **35.** 112. 837. **36.** 836. **39.** 226. 769. **41.** 905. **42.** 165. 185. Thomaskirche — Reparatur der Orgel in ders. **50.** 767. Tonkünstlerversammlung des., s. Tonkünstlerversammlung.

Leisker, Frdr., 12 Tänze. (R) 36. 635.

Leissig, Gesangfest des. 49. 589.

Leissring, Chöre, in Paris aufg. 48. 543. **49.** 205. **50.** 288.

Leissring, Frl., Sängerin, in Berlin. 39. 472. 553. Breslau. **33.** 90. Kassel. **39.** 113. 668. **40.** 162. 394. 612. **41.** 109. 604.

Leitermeier, Musikdir. in Wien. **36.** 160. **37.** 360. 601. **38.** 89 fg. **39.** 594. **40.** 174. **41.** 168. als Bratschist das. **39.** 304. **40.** 427. eröffnet das. eine musikal. Leihanstalt. **40.** 428.

Leitermeier, junger Violinist in Wien. **39.** 146.

Leitermeier, Alex. Mich., Klarinettist das. **39.** 594. **40.** 427. **41.** 168.

Leitgeb, Bassist in Wien. **34.** 269. **42.** 333. **43.** 774.

Leithner, Baritonist, in Hamburg. **45.** 193. in Prag. **43.** 661. Wien. **45.** 721. **48.** 673. 826. in Stuttgart. **49.** 323. zum württemberg. Kammersänger ern. **49.** 344.

Leithner (nicht Leuthner), Komp., Violinist in Wien. **40.** 801. **47.** 402. Concertmstr. in Hamburg. **49.** 294. **50.** 149. geht ab, ebendas. — Nekrolog. **50.** 415.

Leitner, Kontrabassist in Stuttgart. **35.** 620.

Lelli, Ant., Hornist in Cadix. **37.** 153.

Lellmann, G. J., Romance de Weber p. Clarin. av. acc. (R) **31.** 104.

Lemberg, Nachrichten. **43.** 70. **43.** 943. **44.** 97. **45.** 152. **46.** 239. **47.** 937.

Lemoine, Sängerin in Madrid. **48.** 142.

Lemoke, Heinr., 3 Gesänge mit Pianof. f. W. (R) **40.** 172.

—— Der arme Peter, 3 Lieder „ „ 9. „ „ „ 173.

Lemery, Dem., Sängerin in Marseille. **35.** 512. **36.** 55.

Lemi, Frl., Sängerin in Erfurt. **44.** 421.

Lemoine, Henry, Komp. in Paris, Dir. einer Pianofortelehranstalt. **42.** 696.

—— 8 Bagatelles p. Pianof. av. acc. (R) **35.** 38.

—— 6 Rondos „ „ Op. 11. } „ **44.** 501.

—— Bagatelle „ „ }

Lemonnier, Bassist in Marseille. **35.** 512. in Strassburg. **43.** 884. **45.** 77.

Lemoule, Dem., Sängerin in Marseille. **35.** 512.

Lendvart, Nachrichten. **43.** 955. **43.** 935. **44.** 342. **46.** 845.

Lengnery, Frl., Sängerin in Wien. **41.** 896.

Lenhardt, Frau, Sängerin in Petersburg. **39.** 744.

Lenk, Gesanglehrer am Mozarteum zu Salzburg. **44.** 789.

Lenkey, Frl., Pianofortespielerin in Wien. **35.** 561.

Lennep, Gesangfest das. **49.** (312.) 503.

Lennert, Frau, Sängerin in Prag. **41.** 1053.

Lenos, Bratschist in Berlin. **32.** 235. **33.** 863. **35.** 821. **39.** 78. 832. **40.** 211. **41.** 1030.

Lenz, Komp., Hofoperasänger in München. **36.** 242. 512. **41.** 583. Dirig. des allgem. Sängervereins das. **41.** 528. Opernregisseur das. **43.** 504. Lehrer am Conservat. das. **48.** 814. **50.** 646. in Lausanne als Sänger und Komponist. **43.** 504.

—— 12 Lieder für Singst. mit Pianof. 1. W. }

—— 12 „ „ „ „ „ 2. „ } (R) **31.** 265.

—— 12 vierstimm. Kirchengesänge. 3. „ }

—— Der Weeren Kindsdag, für Singst. mit Pianof. (R) **32.** 581.

—— Freiheits- und Wanderlieder mit Pianof. 8. W. (R) **31.** 667.

—— 6 Gesänge mit Pianof. 11. Wk. }

—— 8 „ „ „ 12. „ } (R) **36.** 292.

—— Wiesenfest, 2 Gesänge mit Pianof. 14. Wk. }

—— Gesänge und Lieder aus Faust mit Pianof. }

—— 3 Gesänge für Sgst. mit Pianof. 22. W. }

—— Maxim. Joseph etc. für Singst. 23. „ } (R) **41.** 866.

—— Abendlieder „ „ 24. „ }

—— 5 Gesänge „ „ 25. „ }

—— Des Knaben Tod „ „ 27. „ }

—— Der Traubatour „ „ 28. „ } (R) **45.** 62. 83.

—— 7 Lieder „ „ 29. „ }

—— 7 stimmige Männerchöre. 31. „ }

—— Der Prager Musikant für Singst. mit Pianof. 32. Wk. Nr. 1 (R) **45.** 62. 83.

—— Die Prager Musikantenbraut, für Singst. mit Pianof. 32. Wk. Nr. 2. (R) **45.** 62. 83.

—— 3 Gesänge für Singst. mit Pianof. Op. 30. (R) **45.** 233.

—— 12 Gedichte „ „ „ „ 36. „ **46.** 340.

—— 4stimm. Liederchöre für Männerst. „ 37. „ 1. Heft. **47.** 35. 2. Heft. **47.** 83.

—— Der Leuchtkäfer etc., 12 Gesänge für Singst. mit Pianofarte. Op. 38. (R) **47.** 423.

—— Gedichte, für Singst. mit Pianof. Op. 39. (R) **48.** 837.

Lenz, Komponist zu Breslau, Dirig. der ebendas. Concerte das. **41.** 430. **42.** 439.

Lenz, Komp. zu Breslau, Ouvertüren, das. aufgef. **42.** 439 fg.

Lenz, Komp. in Lyon — **45.** 256.

Lenz, Hornist in Basel. **39.** 558.

Lenz, Frl., Sängerin in Berlin. **34.** 138. 333. 363. 448. **35.** 23. 59. 64. 125 fg. 195. 212. 367. 384. 509. 716. 822. **36.** 67 fg. 91 fg. 332. 562. 737. 815 fg. 884. **37.** 36. 102 fg. 153. 702. 807. 847. **38.** 193. 210. 291. 674. **39.** 128. 276 fg. 343. 734. 783. **40.** 47. 210. 336. 789. **41.** 69.

Lenzburg, Nachrichten. **44.** 701.

Leoni, Carlo, weil. Kapellmstr. und Gesanglehrer zu Bergamo. **40.** 3.

Leonori, Tenorist in Konstantinopel. **48.** 756.

Leo, Leonardo, Motetten und andere Kompositionen, in Berlin aufg. **32.** 139. 340. 439. **43.** 779. **45.** 64.

Leo, W., Gr. Hoode p. Pianof. Oc. 1. (R) **43.** 796.

Leo, Theaterdir. in Frankfurt a. O. **46.** 830.

Leo, Familie steierischer Alpensänger, in Weimar. **35.** 516.

Leon, Arthur St., Ballettmeister, Violin- und Komp., in Wien. **43.** 926. **43.** 775 fg. in Neuland. **45.** 350. zum parmesan. Kammervirtuosen ern. **46.** 369. in Bologna. **47.** 95. in Hamburg. **48.** 85. Berlin. **49.** 80.

Leon, Herm., Bassist aus Brüssel, in Frankfurt a. M. **45.** 834. in Paris (an der kom. Oper). **47.** 234. **50.** 178.

Leon, Honoré, Pianofortespiel., zum parmesan. Kammerpianisten ern. **46.** 356.

Leon, Tenorist in Strassburg. **31.** 44. **37.** 671.

Leon, Bassist, in Montagnana. **45.** 365.

Léon de St. Lubin, s. Lubin.

Leon, Sgn. Fanni, Sängerin, in Berlin. **47.** 782. Brescia. **48.** 933. Kopenhagen. **48.** 144. 416. Navara. **48.** 136. 515. Odessa. **48.** 932. Petersburg. **50.** 9. Sorcsina. **47.** 187. Turin. **48.** 730. Varese. **48.** 206.

Leon-Themanseia, Mad., Sängerin in Strassburg. **31.** 44.

Léonard, H., Violin. aus Paris, in Aachen. **48.** 409. Berlin. **48.** 212. 300. Dresden. **47.** 727. **48.** 581. Frankfurt a. M. **47.** 315. 317. Hamburg. **50.** 71. 149. Leipzig. **47.** 243. 328. 916. Steckholm. **49.** 502.

—— Souvenir de Haydn, p. Viol. av. acc. Oc. 2. (R) **48.** 331.

Leonardi, Gaet., Tenorist, in Brescia. **44.** 988. Cremona. **43.** 567. 933. Padua. **43.** 936. Parma. **44.** 855. Treviso. **44.** 359.

Leonardi (Leonardis), Carlo oder Lui., Bassist, in Alexandria. **40.** 508. Ancona. **38.** 178. Corfu. **36.** 630. Genua. **45.** 777. **46.** 552. Malta. **42.** 516. 701. 1079. **44.** 364. Messina. **47.** 397. Mexiko. (**38.** 298.) **43.** 749. Modena. **38.** 481. Neapel. **47.** 642. 845. Novara. **44.** 836. Pisa. **40.** 428 fg. Rom. **37.** 740. **38.** 32. Triest. **44.** 1035. Venedig. **37.** 281. **45.** 366.

Leonardi (Leonardis), Sgn., Sängerin in Malta. **43.** 733.

Leonardi, s. Leonati.

Leonati, Sgn. Ortens., Sängerin in Rom. **38.** 329.

Leonhardt, J. E., Komp. und Pianofortespieler in Leipzig. **37.** 267. **38.** 106. Dir. des philharmon. Vereins. **44.** 720. gewinnt mit einer Sonate in Hamburg den 2. Preis. **45.** 70.

—— Ouvertüre, aufgef. in Hamburg. **46.** 479. Leipzig. **48.** 318. **47.** 227.

—— Psalm, aufgef. in Leipzig. **47.** 227.

—— Pianofortetrio und and. Komp., aufg. in Leipzig. **47.** 227.

—— Symphonie, aufgef. in Leipzig. **47.** 227. **48.** 847.

—— Fantasie p. Pianof. (R) **34.** 539.

—— 6 Gesänge f. 1 Barit. und 3 Bässe. 4. W. (R) **40.** 525.

—— 2 Sonaten für Pianof. und Viol. 10. „ „ **46.** 689.

Leonhardt, Regim.-Mus. in Gratz, Psalm, das, aufg. **44.** 469.

Leonhardt, Frl. Karol. (ausübende Lyrae und Pianist), Opernbuchhalterin in Dresden. **37.** 317.

Leoni, Carlo, Buffo, in Cadagno. **39.** 213. **46.** 101. Florenz. **38.** 663. Lucca. **47.** 443. Mailand. **39.** 719. Nizza. **42.** 926. 517. Pavia. **45.** 461. **46.** 540. Sorcsina. **48.** 174. Turin. **45.** 608. Venedig. **39.** 542. **45.** 367. **48.** 388.

Leonoff, Frau (geb. Eisertich), Sängerin in Moskau. **45.** 656. Hamburg. **49.** 28. 177. Leipzig. **49.** 574.

Lepère in Paris, Erfind. d. Piano à cylindres. **44.** 697.

Lephelegge, G. Imb. de, Notice sur Paganini. (R) **33.** 230.

Leplay, Frl., Sängerin (Dil.) in Leipzig. **39.** 509.

Leplus, Lud., Fantais. et Variat. p. Pianof. et Flûte. (R) **36.** 488.

Leppen, Violinist in Wien. **31.** 193. 848. **33.** 607. als Vorgeiger

in Mannheim angestellt, zugleich Direktor des Dil.-Mus.-Vereins das. 39. 441. 40. 374.

Leppen, Musik zu Zauberspielen etc., in Wien aufgeführt. 36. 382. 37. 125.

Leprevost, Al., Organist in Paris. 49. 255. 522.

—— Oper: La revanche éveillé, in Paris aufgeführt. 50. 611.

Lerida, Nachr. 46. 528.

Leroux, Mitdirektor der komischen Oper in Paris. ? 45. 78.

Leroux, Mad. Henrie-, Sängerin in Strassburg. 33. 710.

Leroy, Dem., Pianofortespielerin in Paris, erhält am Konservator. den Preis. 50. 611.

Leschetizki, Theod., Pianofortespieler in Prag. 46. 841. 877.

Leschwigg, Jos., Militärkapellmeister etc. zu Perth. 38. 784.

Lesser, Klarinettist in Kassel. 40. 594. 41. 1003.

Lesueur, Jean Franç. — Nekrolog. 39. 859. Ueber dess., Verzeichniss seiner Kompositionen, Biograph. 49. 529. 545. Seine Partituren der Stadt Amiens geschenkt. 43. 24. Denkmal in seiner Vaterstadt beabsichtigt. 47. 559. 630. 49. 550. Concert in Paris hierzu. 49. 384.

—— Messe, in Strassburg aufgeführt. 48. 704.

—— Motette, in Strassburg aufgeführt. 48. 176.

Letellier, Tenorist in Strassburg. 31. 44.

Letzner, Tenorist in Breslau. 43. 443.

Leuchtweiss, Bassist in Darmstadt. 39. 781.

Leudet, Violinist in Paris. 35. 462. 41. 236.

Leupold, Lisette, blinde Sängerin (aus Sachsen), in Strassburg. 42. 869.

Lourat, Dr., Direkt. des Bicêtre in Paris (Heilung der Irren durch Musik). 48. 486 fg. 49. 549.

Leuscher, Musikdirektor in Göttingen. 47. 781.

Leutrum, Graf, Intendant in Stuttgart. 33. 265. 37. 81. entlassen. 43. 840.

Leva, Sgr. Gius., Sänger(in, in Alessandria. 48. 107. Algier 41. 671. 851. 42. 231. 517. Bologna. 39. 620 fg. Codogno. 39. 215. Cittadella. 43. 644. Crema. 38. 398. Cremona. 40. 320. Faenza. 46. 816. Ferrara. 46. 357. Florenz. 41. 172. Genua. 44. 300. 45. 348. Imola. 47. 846. Livorno. 47. 445. Mailand. 36. 857. 44. 987. Novara. 44. 836. Padua. 46. 113. Parma. 47. 696. Piacenza. 48. 356. Ravenna. 47. 646. Reggio. 39. 477. Rom. 46. 507. Rovigo. 36. 716. Venedig. 41. 255. 44. 1000. Vicenza. 43. 560.

Levaste, Nachrichten. 41. 174. 496. 42. 171.

Levasseur, Bassist in Paris. 34. 588. 35. 489. 38. 169. 41. 189. 673. 42. 21. 166. 43. 94. 780. zum Prof. am Konservat. ernannt. 43. 286.

—— 42 Etudes p. Pianof. Op. 60. (R) 45. 325.

Levasseur, Dem., Sängerin in Paris. 49. 270.

Levi, Sam., Oper: Ignino d'Asti, in Venedig aufgeführt. 39. 687.

—— Oper: Giovera degli Almieri, aufgeführt in Triest. 40. 472.

—— „ Giuditta, in Venedig aufgeführt. 45. 410.

Levitte, Jos., Pianofortespieler aus Wien, in Königsberg. 31. 510. (Prof. am warschauer Konservat.)

Levy, Hora., s. Lewy.

Levy, Violinist in Stuttgart. 36. 62. 483.

Lewig, Bertha, 13jähriges Pianoforte-pielerin aus Hamburg, in Braunschweig. 35. 163. — in Kassel. 38. 122.

Lewis, Sgr. Mar., Sängerin in Neapel. 35. 591 fg.

Lewy, Familie, in Wien. 42. 636. 43. 711 fg.

Lewy, Edv. B., Horn. in Wien. 31. 617. 32. 616. 33. 625. 625. 34. 413. 583. 35. 146. 393. 569. 37. 203. 569. 38. 463. 39. 145. 40. 338. 42. 377. 423. 427. — (mit seinen 3 Kindern) in Berlin. 41. 143. 217. Halle. 41. 374. Leipzig. 40. 642 fg. 673 fg. 695 fg. Magdeburg. 41. 233. München. 37. 233. Prag. 40. 576 fg. Weimar. 41. 691. — ? 48. 494.

Lewy, Karl, dessen Sohn (s. auch die vorige Rubrik), Pianofortespieler, in Wien. 37. 569. 38. 463. 39. 142. 42. 377. — in Berlin. 45. 314. Frankfurt a. M. 45. 406. 600. Prag. 45. 268. Leipzig. 49. 672. Petersburg. 50. 23. 453. 473.

—— 3 Gesänge mit Pianof. (R) 48. 298.

Lewy, Rich. (der 2. Sohn — s. auch den Vater), 6jähriger Hornist in Wien. 37. 569. — 38. 463. 39. 193 fg. 42. 377. 43. 427. 462. — in Berlin. 41. 233. — 45. 314. Paris. 44. 279. Prag. 45. 268. Frankfurt a. M. 45. 406. 600.

Lewy, Salomo (die Tochter — s. auch den Vater), Harfenspielerin in Wien. 38. 463. 39. 145. 40. 336. 42. 377. 43. 427. in Paris (wo sie am Konservatorium den Preis erhält). 50. 144.

Lewy, Jos. (Bruder des Edv. Benat.), Hornist in Wien. 31. 617. 32. 616. 33. 625. 625. 34. 413. — 37. 754. — 42. 94. in Petersburg und Moskau (als schwed. Musikdirektor). 35. 600 fg. reist nach Paris. 37. 754. in Strassburg. 39. 724. in Dresden angestellt. 41. 905. 44. 922. in Prag. 42. 814.

Lewy, Mor., 3 Lieder für Singst. mit Pianof. Op. 1. (R) 43. 58.

—— Gr. Sonate p. Pianof. Op. 1 (?). (R) 49. 660.

Ley (Leye), Hornist in Koburg. 37. 45. 53. 85.

Ley, Miss, Sängerin in London. 50. 369.

Leybach, Organist und Musikdirektor in Strassburg. 42. 31. als Pianofortespieler das. 45. 518. 46. 632.

Leydon, Musikgesellschaft „Sempre crescendo" das. 39. 31.

Lhuillier (L'Huillier), Romanzenkomp. und Sänger in Bordeaux. 36. 514.

Libaudi, Sgn., Sängerin, in Paris. 44. 1033. Cagliari. 45. 330. 650. Paris. 48. 70.

Liebe, Leutnants, Fthr. v., in Berlin, macht zu Rossini's Tell einen neuen Text: Andreas Hofer. 33. 542. — ? 47. 766.

—— Oper: Die deutschen Herren in Nürnberg, aufgeführt in Berlin. (35. 880.) 36. 314.

Liebstaedt, Dr. F. in Mailand (Verf. der italien. Korresp. und vieler literarischen Notizen in der Zeitung), vom König von Sachsen Ritterkreuz. 31. 82. z. Ehrenmitgl. der Cäcilienakad. in Rom ern. 42. 915. zum Ehrenmitgl. der Cäcilienakad. in Venedig. 43. 570. dessen Bearbeitung von Mozart's Belm. und Konstanze. 42. 921. dess. Bearbeit. v. Mos. Idomeneo. 45. 809.

—— Dizionario etc. della musica — Nachträge dazu. 32. 993. 33. 465. 466. 527. (erscheint in französ. Uebersetzung. 41. 179.)

—— Estetica e dottrina del bello. 42. 661.

—— Sonate p. Pianof. (R) 31. 370.

—— „ „ „ „ 33. 196.

—— Mozart e le sue creazioni. (R) 45. 115.

Liebtenthal, in Brüssel, Verbess. am Pianof. 43. 496.

Liebel, Jos., Sänger in Wien. 39. 584.

Lieht, G., Komp. in Wien, zum Ehrenmitgl. des Dommusikvereins zu Salzburg ern. 47. 96.

—— Oper: La disfida di Barletta, in Triest aufgeführt. 50. 238.

—— Cyprezzen, Rhaps. für Pianof. 44. Wk. (R) 45. 111.

—— 6 Elegeen „ „ „ „ 560.

Lidel, Leop., Violinist in Wien. 35. 820.

Lidel, Jos., VCell. (aus Lodau), in Wien. 43. 218. 426. in Prag. 43. 277. 304. Leipzig. 43. 317. 333.

Lidel, Instrum.-macher aus München, in Hannover. 39. 608.

Lieban, Fr. W., Organist in Quedlinburg, dirigirt das Musikfest das. 43. 576. 602. in Stockholm. 39. 492.

—— Oratorium: Die Pfade zur Gottheit. 36. 371. aufgeführt in Bremen. 40. 161. in Stockholm. 39. 492.

—— Oratorium: Die Rose des Petrus. 38. 877. in Quedlinburg aufgeführt. 39. 607. — Dass. Werk. (R) 43. 577.

Liebau, Bassist in Halle. 36. 451.

Liebe, Louis, 6 Gedichte f. Sgst. m. Pianof. 2. Wk. (R) 46. 698.

—— Schwinge, Libellchen, „ „ „ „ (R) 46. 698.

—— Das Weinhaus, „ „ „ „ 7. Wk. (R) 48. 835.

—— Das Grossd. Leibestuch „ „ „ „ 7. „ „

—— Waldklänge „ „ „ „ 4. „ „ „ „ 837.

—— Span. Ständchen „ „ „ „ (R) 49. 797.

Liebel, Tenorist in Darmstadt. 39. 781.

Lieber, Gesangslehrer in Kassel — Pianof. v. Chart., dess. Tochter, Sang. das. 38. 140. 39. 668. gehen v. d. das. Bühne ab. 40. 613.

Lieber, Frl., Sängerin das. 46. 230.

Lieber, Tenorist in Fulda. 31. 662.

Liebert, Dr., Tenorist, in Chemnitz. 48. 870. Leipzig. 49. 437. in Pyrmont. 49. 228.

Liebhart, Frl., Sängerin von Wien, in Hamburg. 50. 383. 411.

Liebrodt, Gust., 13jähriger Violinist in Berlin. 39. 41. — 36. 157. 37. 281.

Lied — Preisausschreib. des mannheimer Musikvereins für ein solch. 39. 442. Ergebniss. 40. 655 v. Intell. Bl. Nr. 12, S. 48.

Lied — über Textwiederholungen in demselben. 50. 780.

Lieder, 6 Berner deutscher, mit Saxophonen. (R) 44. 561.

Lieder, merkwürdige alte. 35. 438.

Liederkranz, ungar., für Gesang und Pianof. (R) 34. 721.

Liederkranz für gemischte Kreise. (R) 37. 308.

Liederquell, für Singst. mit Pianof. (R) 47. 22.
Lieders, Sing. in Berlin. 47. 814.
Liederverein, für gemischt. Chor. (R) 43. 1007.
Liedertafel, magdeburger, Willkommen zu ders. (R) 35. 120.
Liedertafeln — nicht erst in neuester Zeit entstanden. 34. 716.
Liedertafeln und Männergesangvereine. Bitte an solche. 33. 558.
Liedhecker, Violinist in Darmstadt. 39. 120.
Liegnitz, Nachrichten. 49. 233. Gesangfest das. 50. 543. Neue Orgel das. 50. 416.
Lietti, Sgn., Sängerin in Vienna. 48. 387.
Lignac, Kurt, Prof. am tüttcher Konservatorium, ½ 45. 916.
Lihlarz, Oboist in Prag. 43. 680.
Lilienfeld, Abtei, deren Kunstzustände. 31. 374 fg. 412 fg.
Lille, Nachr. 49. 27. Konservat. das. 50. 736. Preisaufgabe der Akademie das. 41. 489.
Lillo, Gius., Musikdirektor in Neapel. 43. 668.
—— Oper: Alda di Rienzi, in Rom aufgeführt. 49. 557.
—— „ Il Conte di Chalais, in Neapel aufgeführt. 42. 230. 474.
—— „ Cristina di Svezia, in Neapel aufgeführt. 43. 548.
—— „ Il Giojello, in Neapel aufgeführt. 38. 176. 41. 853. in Florenz. 40. 143.
—— Oper: Lara, in Neapel aufgeführt. 45. 328.
—— „ Odda di Bernauer, in Neapel aufgeführt. 39. 371. in Mailand. 42. 682.
—— Oper: Rosamunda, in Venedig aufgeführt. 40. 198.
—— „ La modista, in Florenz aufgeführt. 42. 669.
—— „ L'Osteria di Andujar, in Neapel aufgeführt. 43. 70. 46. 197. in Mailand 47. 462. S. Pier d'Arena. 47. 879.
Lima, Nachrichten. 44. 1034. 45. 376. 803. 46. 881.
Limbach, Frl., Sängerin (früher in Leipzig), in Berlin. 38. 775. 845. 39. 36. 129. geht durch. 39. 193. — in Leipzig. 39. 261. 40. 92. Koln. 46. 386. in Frankfurt a. M. 48. 301.
Limbayer, Komp. von Mus. zu Possen etc., in Wien. 36. 145. 747.
Limburger, J. B., Buchst. zu Leipzig. 40. 341. — in Altenburg. 49. 592. Feier seiner goldenen Hochzeit. 47. 89. — ½ 49. 147. — Biogr. 49. 261. Seine Stiftung. 49. 365.
Limmer, Franz, Oper: Die Alpenhütte, in Temesvar aufgeführt. 47. 416.
—— Streichquartett, in Wien aufgeführt. 35. 395.
—— Quartett für 2 Viol., V. u. VC. 10. Wk. (R) 32. 317.
—— Quintett für 2 Viol., V., VC. u. Brass. 13. Wk. (R) 34. 724. — desgl. 36. 124.
Limmer, Klarinettist in Wien. 31. 30.
Limnander, Direktor der Gesangschule zu Mecheln. 44. 670. als Komponist. 46. 536.
—— Ouvertüre und andere Kompositionen, in Paris aufgef. 48. 222 fg.
Linari-Bellini, Enr., Bassist, in Ancona. 36. 796. Assisi. 43. 148. Bologna. 46. 328. 44. 1009. Florenz. 44. 295. Genua. 38. 230. 730. Lucca. 43. 467. Macerata. 42. 915. Novara. 41. 646. Padua. 42. 183. Perugia. 44. 833. Pisa. 36. 663. Siena. 39. 747. 43. 741. Treviso. 42. 424. Triest. 37. 387. 41. 936. Turin. 37. 768. Venedig. 35. 639. Verona. 36. 617. 42. 708. Vicenza. 38. 535.
Lincoln, Miss., Sängerin aus London, in Leipzig. 46. 867. 884. 47. 26 fg. 42. 69. 74. 88.
Lind, Frl. Jenny, Sängerin — Biogr. 47. 101. zur österreich. Kammersängerin ernannt. 49. 253. bestimmt ihre Einnahme in Stockholm zu Errichtung einer Theaterschule. 49. 834. ihr Gehalt in London. 49. 437. 470. ihr Prozess daselbst gegen Bunn. 50. 208. 319. — in Aachen. 48. 406 fg. Altona. 47. 662. Berlin. 47. 12. 100. 161. 183. 224 fg. 289 fg. 48. 189. 192 fg. 49. 888. Dresden. 46. 588. Dublin. 50. 800. England überhaupt. 50. 816. Frankfurt a. M. 47. 766. 800. 49. 127. Hamburg. 47. 384. 661. 48. 709. 49. 806. Hannover. 47. 240. (vom königl. das. beschenkt. 47. 416. Köln. 47. 766. Leipzig. 47. 892 fg. 48. 277. London. 49. 300. 454. 542. 576. 765. 888. 50. 352. 541. 605. Wien. 48. 441. 456. 49. 93. 130. 166. Manchester. 50. 728.
Lindberg, Frl., Pianofortespielerin in Petersburg. 50. 472.
Lindblad, A. F., Ueber ihn. 45. 859. 49. 688 fg.
—— Symphonie, in Leipzig aufgeführt. 41. 937. — Dass. Werk. (R) 41. 829.
—— Schwedische Lieder mit Pianof. (R) 41. 991.
—— „ „ „ „ „ „ 49. 163.
—— Duo p. Pianof. et Viol. Op. 9. „ 45. 131.
Lindemann, Gottlob, Instrumentmacher in Leipzig, Verbess. der Blasinstrumente. 40. 169. 219.
Lindemann, Bassist, in Leipzig. 49. 159. 264. in Dresden. 49. 709. 50. 856.
Lindenau, Leop., VCell. u. Concertmeister in Hamburg. 35. 73. 45. 318. 49. 234. Dir. des Apollovereins daselbst. 48. 866. 49. 234.
—— Ouvertüre, in Hamburg aufgeführt. 35. 74.
Lindenheim, Frl., Sängerin in Wien. 31. 648.
Lindley, Kontrabassist in London. 37. 387. in York. 37. 720. in Manchester. 38. 807. — ½ 48. 496.
Lindner, Fr. W., Das Nothwendigste etc., aus dem Gebiete der Tonkunst. (R) 42. 485.
Lindner, Friedr., Violinist und Concertmeister zu Dessau. 37. 168 fg. 38. 61. 40. 18. Lehrer an der schneider'schen Musikschule das. 33. 539 fg. — in Halle. 32. 432. 36. 451. 37. 731. in Leipzig. 33. 110. 35. 525. Wittenberg. 40. 584.
—— 3 Streichquart., in Leipzig aufgeführt. 35. 525.
Lindner, Aug., dessen Sohn, VCell. in Dessau. 38. 61. 40. 280. in Halle. 37. 731. Leipzig. 35. 525. als Kammermusikus aus Hannover, ebendas. 41. 62.
Lindner, Karl Wilh., Stadtmusikus in Gera. 37. 374.
Lindner, Domorganist zu Freiberg. 38. 185.
Lindner, Bratschist in Koburg. 43. 85.
Lindner, Bassist in Strassburg. 31. 43. 60 fg.
Lindner, Frl., Sängerin, in Gotha. 49. 390. Koburg. 50. 74.
Lindpaintner, Pet. Jos., — Ueber ihn, von Penny. 37. 661. 677. Kapellmeister in Stuttgart. 34. 119. 39. 637 fg. 40. 805. erhält vom wurt. König einen Ring. 31. 154. 727; den koburg. Hausorden. 46. 80; von der Königin von England die goldene Medaille. 50. 703. zum Ehrenmitglied der holländ. Musikvereins ernannt. 35. 767. zum Verdienstmitglied. 37. 676. 827. zum Ehrenmitglied der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde ern. 38. 696. dirigirt das Musikfest zu Hechingen. 39. 673. feiert sein 25jähr. Dienstjubiläum. 46. 198. sein Quartettkränzchen in Stuttgart. 35. 98. — in Wien. 40. 176. 41. 447.
—— Graduale, in Wien aufgeführt. 41. 447.
—— Kantate, in Wien aufgeführt. 32. 240.
—— Liederspiel: Der blinde Gärtner (von Kotzebue), in Berlin aufgeführt. 37. 345.
—— Melodram: Hero und Leander, in Dresden aufgeführt. 38. 581. 608. Wien. 42. 93.
—— Musik zu Goethe's Faust, in Stuttgart aufgeführt. 34. 496. 36. 695. — in Berlin (verwischt mit d. Radziwill'schen). 39. 191. 40. 109. 543. 41. 418. 42. 334. 47. 226. — Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 40. 274. Breslau. 42. 439. Dresden. 49. 72. Leipzig. 37. 238. London. 44. 300. Paris. 42. 958. Prag. 37. 465. Riga. 49. 536. Wien. 37. 397. 815. 38. 374. 40. 370.
—— Musik zu Schiller's Glocke, aufgeführt in Berlin. 37. 264. Stuttgart. 34. 121. 35. 620. Wien. 42. 377.
—— Musik zum Ballet: Der Geisterseher, in Stuttgart aufgeführt. 48. 869.
—— Oper: Die Amazone. 33. 577. aufgef. in Stuttgart. 34. 101. — Ouverture daraus für Pianof. zu 4 H. Op. 76. (R) 36. 32.
—— Oper: Der Bergkönig. — Ouverture dar., aufgeführt in Berlin. 32. 235. 34. 332. Fulda. 41. 747. Kassel. 40. 591. Leipzig. 42. 187. Stuttgart. 36. 482. Wien. 42. 377.
—— Oper: Die Bürgschaft. — Freunde). 36. 63. in Stuttgart aufgeführt. 37. 66.
—— Oper: Die Genueserin, aufgeführt in Wien. 41. 195. 364. 850. 43. 198. in Stuttgart. 42. 359. — Ouverture daraus, aufgeführt in Dresden. 49. 467. Kassel. 42. 597. 48. 289. 50. 438. Leipzig. 42. 118. Prag. 42. 421. 48. 320. Wien. 42. 378.
—— Oper: Konstanze und Liebe, aufgeführt in München. 31. 96. — Ouverture daraus, aufgeführt in Berlin. 32. 47. in Magdeburg. 33. 488.
—— Oper: Liebtenstein, zur Eröffnung des neuen Theaters in Stuttgart geschrieben. 47. 557. in Stuttgart aufgeführt. 48. 662. — Klav.-Ausz. ders. (R) 50. 92.
—— Oper: Die Macht des Liedes, in Stuttgart aufgeführt. 38. 468. 39. 674. — in Aachen. 49. 116. Grätz. 40. 176. Berlin. 40. 624. Weimar. 41. 663. — Ouvert. dar., aufg. in Leipzig (nebst and. Stücken dar.). 39. 10. in Prag. 40. 578. Wien. 41. 898.

im Allgemeinen, wo der Verf. noch wärmer wird und noch mehr Wahres und Gutes sagt. Man vergleiche S. 153, 155, 159. — Nun folgt eine Charakteristik, Kap. IV. der Melodieen, Kap. V. des Accompagnements, Kap. VI. der Singparthieen, Kap. VII. der Oekonomie der Instrumente, Mozarts. Sie verdienen sämmtlich von sich bildenden Tonkünstlern sehr beherziget zu werden. Gegen Kap. IV. möchten aber wohl die Sänger Manches einzuwenden haben. Moz. muthete wirklich zuweilen den Singstimmen, und nicht allein in den Stücken, die er, wie der Verf. richtig bemerkt, für bestimmte Subjekte schreiben musste — Dinge zu, die zwar nicht unmöglich, aber doch nicht ohne gewaltsame Anstrengung zu erfüllen sind. Man muss selbst Sänger seyn, um dies manchem seiner Sätze, der auf dem Papier gar nicht so schlimm aussiehet, abzumerken. Wie übel singt sich nicht z. B. selbst die bekannte und ganz simple Arie der Zauberflöte: Wie stark ist nicht dein Zauberton etc. Im fünften Kap. ist der Gedanke ganz gegründet, obschon er paradox scheint: dass es in M.s besten Werken eigentlich gar kein Accompagnement gebe. Mochten doch alle sich bildende Tonkünstler den Rath des Verf. befolgen, sich diese Werke zu skizziren und den Generalbass herauszuziehen, sie dann selber, nach demselben, auszuarbeiten, und nun ihre Arbeit mit der M.schen zu vergleichen! — Was der Verf. über M.s Oekonomie der Instrumente sagt, ist ein wahres Wort zu seiner Zeit, und zeugt von dem sorgfältigsten Studium M.scher Partituren. Was über den Unfug, der mit M.s Musik getrieben wird, beygebracht worden, ist freylich bekannt; aber dass es so weit gehe, wie S. 256 erzählt wird, hatten wir doch nicht geglaubt. Der Verf. sagt wörtlich: er habe in Bamberg (also sogar an einem Orte, der vormals so treffliche Kirchenmusik hatte,) die sämmtlichen Zauberflötenarien und einige aus der Entführung mit geistlichem Text angetroffen. Papageno's: Seht, Papageno ist schon da etc. war ein Osterlied geworden. Es würde ganz unbegreiflich seyn, wie diejenigen, die über die öffentliche Gottesverehrung zu halten haben, den so wichtigen Antheil der Kirchenmusik so ganz aus der Acht lassen, wenn man nicht wüsste, wie den meisten eben jetzt alles, was Religion heisst, so gar nicht von Herzen gehet, und wie sie sich, sobald von etwas die Rede ist, das ihnen einige Unbequemlichkeit und Mühe verursachen, oder gar einen kleinen Aufwand nöthig machen würde, sogleich höflichst zurück ziehen. Man klagt und klagt immer wieder, dass die Kirchen leer stehen: gebt etwas, das den bessern Menschen erweckt, anregt, erhebt, fesselt, und das man nicht zu Hause eben so gut, gemeiniglich besser sich verschaffen kann, und wahrlich wir werden alle kommen!

Der Verf. kömmt nun auf „ästhetische Entwickelung der Schönheiten einzelner Werke M.s," und will die vorzüglichsten im Einzelnen durchgehen. Hier ist es aber, wo man ihm den oben angegebenen Vorwurf am gründlichsten machen kann: dass er zu lange verweile bey dem, worüber schon von Andern befriedigend gesprochen worden, und Anderes viel zu kurz, besonders in den letzten Kapiteln, abfertige. Wendungen, wie: dass die Sprache dazu zu arm sey u. s. w. sind doch nur — Wendungen. Wer aber, was Andere hin und wieder verstreuet gegeben haben, nicht bey der Hand hat, und auch, wer dies hat, aber Manches weiter ausgeführt und vom Verf. auf besondere Beyspiele angewendet, lesen will; dem sind diese Analysen sehr zu empfehlen. Sehr befriedigend sind die Entwickelungen einzelner Scenen M.scher Opern — z. B. der ersten Scene und des Quartetts im ersten, so wie des Sextetts im zweyten Akte des D. Juan, des Terzetts im zweyten Akte der Zauberflöte u. s. w. Nicht weniger glücklich ist der Verf. in der Entwickelung der musik. Behandlung einzelner Charaktere, besonders des Sarastro und der Pamina. Aber schwer-

Lindpaintner, Pet. Jos., Oper: Die Pflegekinder — Ouverture dar., aufgef. in Prag. **35**. 349. **38**. 343. Würzburg. **34**. 853.
—— Oper: Die Rosenmädchen, in Berlin aufgeführt. **37**. 702. — Ouverture daraus, in Strassburg aufgeführt. **32**. 477.
—— Oper: Die sizilianische Vesper, in Stuttgart aufgef. **45**. 398. 425. — in Breslau. **48**. 411. Kassel. **46**. 209.
—— Oper: Timantes (Demophon) — Stücke daraus, in Stuttgart aufgeführt. **33**. 190. — Ouverture daraus, in Prag aufgeführt. **39**. 276. **41**. 409.
—— Oper: Der Vampyr, aufgef. in Stuttgart. **31**. 131. 727. 32 256. 337. **33**. 349. **36**. 480. in Berlin. **32**. 254. München **31**. 96. 114. **34**. 335. Wien. **31**. 778. **35**. 798. — Ouvert. daraus, aufg. in Berlin. **33**. 277. **38**. 193. Breslau. **32**. 93. **40**. 389. Dessau. **40**. 18. Leipzig. **35**. 495. **39**. 798. **47**. 261. Lemberg. **42**. 70. Magdeburg. **31**. 362. **33**. 488. Mannheim. **32**. 14. **37**. 151. Prag. **33**. 349. **35**. 190. 350. **38**. 245. 396. **39**. 780. **44**. 530. Rathenow. **38**. 143. Stuttgart. **36**. 62. Wien. **31**. 328. **40**. 171. Würzburg. **34**. 853. — Klavierauszug. 72. W. (R) **31**. 312. 321.
—— Orator.: Der Jüngling zu Nain, in Stuttgart aufgeführt. **32**. 283. 540.
—— Oratorium: Maria Magdalena — **50**. 812.
—— Ouvertures, aufg. in Basel. **36**. 295. Berlin. **31**. 18. Bremen. **32**. 738. Breslau. **40**. 399. Halle. **37**. 751. Jena. **35**. 279. Nürnberg. **37**. 652. Rostock. **40**. 177. Wien. **40**. 376. **41**. 446. — Festouverture, aufgeführt in Berlin. **41**. 333. Dresden. **41**. 310. Hamburg. **47**. 308. Luzern. **43**. 638. Weimar. **41**. 692. Wien. **38**. 478. — Kriegerische Jubelouverture, aufgeführt in Dresden. **45**. 630. Frankfurt a. M. **47**. 317. Hamburg. **49**. 177. Leipzig. **47**. 261. — Ders. für Pianof. 109. W. (R) **45**. 507.
—— Ouverture zu Abraham's Opfer, aufg. in Wien. **39**. 373.
—— „ zu Hiltrude (Melodie.), aufg. in Dresden. **41**. 311. Leipzig. **39**. 735. Prag. **32**. 235. Strassburg. **32**. 477. Stuttgart. **35**. 97.
—— Ouverture zu Jaks (Ballet), aufg. in Jena. **34**. 452. — Ders. für Pianof. zu 4 H. Oc. 65. (R) **31**. 619.
—— Ouvert. zu: Der Paria, aufg. in Lemberg. **45**. 153.
—— Ouvert. zu: Zeila (Ballet), aufg. in Leipzig. **34**. 77. — Ders. für Pianof. zu 4 H. Oc. 73. (R) **34**. 202. — 6 Stücke daraus, dgl. Oc. 74. (R) **34**. 202.
—— Quintett für concert. Blasinstrumente, aufg. in Leipzig. **31**. 171. **35**. 837. in Stuttgart. **35**. 620. Wien. **35**. 569.
—— And., Variat. und Bolero für Flöte und Pianof. 62. Wk. (R) **31**. 235.
—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. 71. W. (R) **31**. 795.
—— 8 Musikstücke aus dem Ballet Zephir und Rose für Pianof. zu 4 H. 74. W. (R) **33**. 63.
—— Concertino p. Cor av. orch. (R) **39**. 178.
—— „ „ „ „ „ „ **40**. 159.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 108. W. (R) **44**. 414.
—— Solo- und Chorgesänge aus Marcello's Psalmen, bearb. und instr. von L. (R) **45**. 939.
—— Romanze: Ach mein Herz, für Singst. mit Pianof. 112. Wk. (R) **47**. 38.
—— 6 deutsche Lieder für Singst. mit Pianof. 127. W. (R) **47**. 909.
Lingy, Frl., Sängerin in Prag. **48**. 371.
Linke, Lehrer und Sänger in Nordhausen. **36**. 796.
Linke, Vcell. in Wien. **31**. 241. 297. 327. **34**. 271. **35**. 210. **36**. 159. **37**. 204. 369. — Nekrolog. **39**. 440.
Linker, Opernregisseur in Frankfurt a. M. **45**. 91. **47**. 554.
Linley, W., Komponist in London. ♀ **37**. 689.
Lion, Baritonist in Strassburg. **50**. 712.
Lion, Mad. Const., Sängerin in Strassburg. **44**. 274.
Liphardt, Baron, in Dorpat — dessen Hausquartett. **35**. 484. **36**. 449. — **50**. 668.
Lipinski, Karl, Violinist — Biographie. **37**. 474. Sein Portrait erscheint. **41**. 1047. — in Leipzig. **37**. 426. 449. **38**. 693. 743 fg. **44**. 801. in Frankfurt a. M. **37**. 689. **38**. 225. Paris. **37**. 828. **38**. 216. 584. 814. in London. **38**. 584. in Dresden. **38**. 796. 843 fg. als Concertmstr. das. angest. **40**. 836. 875. **41**. 778. als erst. Concertmstr. das. lebenslänglich ang. **43**. 129. **44**. 922. in Kiew. **39**. 394. in Lemberg. **39**. 532. Wien. **39**. 576. Petersburg. **40**. 312. 483. Preg. **41**. 33. — Sein Streichquartett in Dresden. **44**. 142. — Zeugniss dess. über die Geigen Schlick's. **41**. 1047.
Lipinski, Karl, Rondo de Concert p. Viol. Oc. 18. (R) **38**. 97. **39**. 489.
—— Souvenir de la mer baltique, divert. pour Viol. Oc. 19. (R) **38**. 97.
—— Variat. p. Viol. Oc. 20. (R) **38**. 97.
—— Concerto milit. p. Viol. av. orch. Oc. 21. (R) **39**. 178.
—— Rondo alla polacca p. Viol. av. orch. Oc. 7. (R) **41**. 969.
—— Variat. p. Viol. av. orch. Oc. 3. (R) **42**. 966.
—— Adagio elegico p. Viol. av. orch. Oc. 23. (R) **42**. 966.
—— Fant. et Variat. p. „ „ „ „ 26. „ „ 967.
—— 3 Capriees de Concert p. Viol. „ „ 27. „ „ „
—— Rondo, ders. Portitaire, fant. p. Viol. 28. „ „ „
—— Polon. guerrière p. Viol. av. orc. 29. „ **43**. 807.
Lipinski, Felix, des Vor. Bruder, Violonist, in Wien. **42**. 634. in Lemberg. **46**. 240.
Lipparini, Gius., Ballo, in Florenz. **41**. 172. Konstantinopel. **46**. 209. Carpi. **43**. 1045.
Lipparini, Sga., Sängerin in Brescia. **37**. 657. Venedig. **35**. 639.
Lipparini-Negri, s. Negri.
Lippe'sches Gesangfest, s. Gesangfest.
Lippe'sche Länder — Wachsthum der Musik in dens. **38**. 485.
Lippert, Theaterpächter in Augsburg. **47**. 328.
Lischke, Leichte Handstücke für Pianof. — grobes Plagiat darin. **36**. 668.
Listanski, Frl., Sängerin in Petersburg. **33**. 692.
Liskovius, Dr. K. F. S., Ueber den jetzigen Begriff von Accent. **32**. 805. Ein Zug aus Hiller's Leben. **33**. 600.
—— Theorie der Stimme. (R) **37**. 224.
Lissabon, Nachrichten. **31**. 199. **37**. 10. 153. 540. **39**. 301. **41**. 314. **42**. 322. 518. 702. 993. **43**. 262. 573. 748. 1079. **44**. 363. 907. 1011. 1054. **45**. 371. 483. 903. **46**. 208. 576. 882. **47**. 511. 751. **48**. 144. 414.
List, Domorganist in Hildesheim. **44**. 668.
List, Bassist in Stuttgart. **31**. 133. 714fg. 727. **32**. 537. **34**. 494. **35**. 78.
List, Frl. Elise (Tochter d. Nationalökon.), Sängerin, in Leipzig. **42**. 888. 910. 937 fg. (nach Paris zurück. **42**. 977.) in Weimar. **43**. 594. in Brescia. **44**. 988. in Frankfurt a. M. **45**. 91.
Liste, A., 6 Kriegslieder für 1 Männerst. (R) **35**. 148.
Listug, Violonist in Dresden. **49**. 240.
Liszewski, Frl., Sängerin in Strassburg. **35**. 223.
Liszt, Franz — Ueber ihn. **37**. 645. Biogr. und Stylkritik. **45**. 935. zum Ehrenprof. der römischen Cäcilienakademie ernannt. **41**. 854. erhält vom philharmon. Verein zu London ein Silberservice. **42**. 832. erhält den Danebrogorden. **43**. 760. den weimar'schen Hausorden. **43**. 1102; den preuss. Orden p. le mérite. **44**. 534; vom König von Preussen einen Ring. **44**. 886. den belg. Leopoldorden. **44**. 656; den ernestinischen Hausorden. **44**. 1013; die preuss. gold. Medaille. **45**. 270; den Orden der Ehrenlegion. **47**. 448; einen spanischen Orden. **47**. 30; den Christusorden. **47**. 231; den türkischen Orden. **49**. 327; vom Kaiser von Oesterreich einen Brillantring. **48**. 262; von einer preuss. Prinzessin die Werke des Prinzen Louis. **49**. 342. Seine Medaille. **43**. 782. **46**. 80. zum Mitgl. der berliner Akademie ern. **44**. 381. von der Universität Königsberg zum Doktor der Musik ern. **44**. 406. zum weimar'schen Hofkapellmeister ern. **44**. 1013. stiftet einen Platz in der münchener Künstlerstadt. **46**. 198. zum Ehrenmitgl. des galizischen Männergesangvereins ern. **49**. 607. — Seine Rivalität mit Thalberg in Paris. **39**. 106. 329. 395. 562. Brief über die Musik Oberitaliens. **40**. 302. Händel deshalb. **40**. 735. Brief in Betreff des Beethovendenkmals. **41**. 906. — Antwort. **42**. 141. — Letzteres darüber. **42**. 798. soll eine Oper geschrieben haben. **45**. 854. Anekdote über ihn und Rubini. **50**. 620. — in Augsburg. **45**. 804. Barcellona. **47**. 735. Berlin. **44**. 86. 143. 148. 186. 194. 234 fg. 238. 291 fg. **45**. 136. 178 fg. 249. **46**. 378. Bologna. **41**. 171. Bonn. **47**. 590 fg. Breslau. **45**. 178. 229. Brüssel. **44**. 726. Cadix. **47**. 510. Cordova. **47**. 228. Detmold. **43**. 1102. Dresden. **42**. 263. **46**. 148. Erfurt. **45**. 253. Florenz. **41**. 172 fg. Frankfurt a. M. **43**. 759. 886. 1074. **45**. 837. Halle. **50**. 701. Hamburg. **43**. 576. 636. **45**. 617. Kiew. **49**. 206. Koblenz. **43**. 733. Koburg. **45**. 74. Köln. **43**. 822. Konstantinopel. **49**. 420. 501. Kopenhagen. **43**. 760. Leipzig. **42**. 264. 297. **43**. 1070. 1099. **44**. 16 fg. Lissabon. **47**. 511. London. **42**. 536. 551. **43**. 550. Lucca etc. **41**. 905. Lyon. **46**. 513. 622. Madrid. **46**. 814. **47**.

71. (Spanien und Portugal überhaupt. **47.** 190.) Mailand. **40.** 180. 302. 359. 734. 874. Moskau. **45.** 477. München. **45.** 864. 883. Odessa. **49.** 661. Paris. **36.** 43. **38.** 814. **39.** 60. **42.** 360. **43.** 448. 533. **44.** 1012. **46.** 324. Pesth. **42.** 92. Posen. **45.** 196. Prag. **42.** 261. **48.** 368. am Rheine. **42.** 734. 832. in Rom. **41.** 370. 609. Strassburg. **47.** 765. Stuttgart. **46.** 16. Triest. **42.** 202. Ungarn und Siebenbürgen. **41.** 1050. **49.** 61. Venedig. **40.** 357. Weimar (auch als Dirigent). **44.** 161. 1013. **45.** 72 fg. **46.** 243. 299 fg. **48.** 224. **50.** 796. Wien. **40.** 319. 581 fg. 585. 596. **42.** 34. 91 fg. 374. **48.** 262. 456.

Liszt, Franz, Festkantate, in Bonn b. Beethovenfest aufg. **47.** 592.
—— Gesangkompositionen, in Berlin aufgef. **45.** 249. in Leipzig. **44.** 16 fg.
—— Apparitions p. Pianof.
—— Harmonies poét. et relig. p. Pianof. } (R) **37.** 647.
—— Gr. Fantaisie p. Pianof.
—— Lieder von Schubert, für Pianof. übertragen. (R) **40.** 793.
—— Soirées mus. de Rossini, für Pianof. übertragen. (R) **40.** 796. **44.** 608.
—— Symph. de Beethoven, f. Pianof. übertr. Nr. 5 u. 6. (R) **42.** 305.
—— Adelaide „ „ „ „ (R) **42.** 309. — **43.** 1113.
—— Divertiss. etc p. Pianof. Oe. 5. „ „ 312.
—— Reminisc. de la Juive. „ 9. „ „ „
—— „ des Huguénots. „ 11. „ „ „
—— „ de Lucia. „ 13. „ „ 313.
—— Etudes en 12 exerc. p. Pianof. Oe. 1. „ „ „
—— 24 gr. Etudes „ „ „ „
—— Mendelssohn's Lieder, für Pianof. übertr. (R) **43.** 148.
—— Morceau de Salon, Et. p. Pianof. (R) **43.** 704.
—— Allegro di Bravura, acc. „ „ 4 à m. (R) **43.** 804.
—— Etudes d'exécut. (nach Paganini's Capr.) f. Pianof. (R) **43.** 1111.
—— Remin. de Robert le D. p. Pianof. (R) **43.** 1113.
—— Introd. et Polon. (d. Puritaner) p. Pianof. (R) **43.** 1113.
—— Fantaisie sur Lucr. Borgia p. Pianof. (R) **44.** 289.
—— Fantaisie sur les Huguénots „ „ „ 393.
—— „ „ „ Niobe „ „ „ „
—— „ „ „ Lucia di L. „ „ „ 448.
—— „ „ „ Sonnamb. „ „ „ 678.
—— Beethoven's geistl. Lieder für Pianof. übertr. (R) **44.** 679.
—— „ Septett „ „ „ „ 680.
—— Schubert's geistl. Lieder „ „ „ „ „
—— Valse à caprice etc. p. Pianof. (R) **44.** 797.
—— Album d'un voyageur „ „ „ **45.** 108.
—— Das deutsche Vaterland, für 4stimm. Männergesang mit Orch. (R) **45.** 711.
—— Petite valse fav. p. Pianof. (R) **45.** 735.
—— Reminisc. de Norma p. Pianof. (R) **46.** 304.
—— Heroischer Marsch im ungar. Stil für Orch. (R) **46.** 695.
—— 4stimm. Männergesänge. (R) **47.** 1.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **47.** 5.
—— Festkantate zur Beethovenfeier. „ **49.** 46.

Liszt, Franz, geschildert von Bellstab. (R) **44.** 385.

Lithander, C. L., Organist in Greifswald, 4 Gesänge für 4 Männerst. 17. W. (R) **34.** 823.
—— Der Zigeunerknabe, für Singst. mit Pianof. (R) **42.** 656.

Lithander, Frl., Sängerin in Greifswald. **34.** (713.) 733. 854. in Berlin. **37.** 333. 429.

Litolff, Henr., Pianofortespieler aus London — Biogr. **47.** 647. **48.** 209. — in Frankfurt a. M. **45.** 93. **50.** 319. Leipzig. **46.** 876. Prag. **47.** 135 fg. Dresden. **47.** 727. Berlin. **47.** 745. **48.** 209.
—— Oper: Die Braut von Kynast, aufg. in Braunschweig. **49.** 730. in Frankfurt a. M. **50.** 661.
—— Oper: Katharine Howard — Ouvert. dar. (nebst and. Komp.), aufg. in Berlin. **48.** 212.
—— Second Concerto-Sinfonie p. Pianof. av. orch. Oe. 22. (R) **48.** 501.
—— Tarantelle p. Pianof. Oe. } (R) **48.** 628.
—— 2 Polkas „ „ „ „ 2. }
—— Moments de Tristesse, 2 S. p. Pianof. Op. 30. } (R) **48.** 628.
—— Invitation à la Polka „ „ „ 31. }
—— 3. Concerto-Sinfonie p. Pianof. av. acc. „ 45. (R) **50.** 215.

Litta, Giul., Oper: Bianca di Sta Flora, in Mailand aufg. **45.** 461.
—— Oper: Sardanapalo, in Mailand aufg. **46.** 828.

Liverani, Tenorist in Novara. **48.** 357.

Liverani, Hilario, zu Bologna, geht nach London. **39.** 423. zum Ehrenprof. der röm. Cäcilienakad. ern. **41.** 855.

Liverpool, Musikfest das. **35.** 840. **38.** 80. deutsche Oper das. (Schumann aus Mainz). **43.** 760.

Livorno, Nachrichten. **32.** 732. **34.** 822. **35.** 331. **36.** 664. **37.** 97. 370. 753. **38.** 63. 228. 479. 678. 867. **39.** 458. 748. **40.** 430. 862. **41.** 628. 905. **42.** 541. 669. 950. **43.** 446. 711. 1021. **44.** 834. 1008. 1036. **45.** 331. 413. 914. **46.** 357. 522. 811. **47.** 147. 443. 862. **48.** 342. **49.** 74. Neues Theater „Rossini" das. **44.** 1008.

Loangobanio, musikal. Instrument der Brasilier. **35.** 20.

Lobe, J. C., Flötist in Weimar. **35.** 564. **36.** 679. **38.** 631. **42.** 127 fg. **44.** 160. in Jena. **35.** 280. in Leipzig. **36.** 302 fg. Sein Lehrinstitut für musikal. Kompositionen. **42.** 272. **48.** 225. Andeutungen über seine Lehrmethode dabei. **44.** 553. 569. 585. legt seine Stelle als weimar. Kammermus. nieder. **47.** 864. zum Prof. ern. **47.** 864. übernimmt die Redaktion der Allgem. Musik. Ztg. **48.** 431. Abschied dess. beim Aufhören der Ztg. **50.** 859.
—— Wie muss ein Instrumentalwerk beschaffen sein? **32.** 261. Ueber die Fuge in der Kirche. **33.** 685. Erwiderung darauf von K. Stein. **33.** 749. Briefe über Operndichtung und Komposition. **45.** 33. 307. 329. Entgegnung von Gollmick. **45.** 155. Erwiderung L.'s **45.** 212. Das Gehaltvolle in der Musik. **48.** 465. 537. 631. **49.** 369. 385. 417. 441. Ueber Denkmale, und Vorschlag einer Mozartstiftung. **48.** 633. Gespräche mit Hummel. **49.** 313. Erwiderung an Brandenburg (dessen Oper: Die Belagerung von Solothurn betr.) **49.** 396. 502. Die Tonkünstlerversammlung zu Leipzig. **49.** 297. An den geneigten Leser. **50.** 1. Fortschritt. **50.** 49. 65. 169. 337. (Gade, Schumann, Berlioz.) Gade: **50.** 561. 598. 615. 625. 641. 683. Ein Text. **50.** 185. Aufforderung in Bezug auf die in Preussen beabsichtigte Reorganisation der Musik. **50.** 575.
—— Oper: Die Flibustier. **31.** 537. aufgeführt in Weimar. **31.** 662. **32.** 107. — Ouverture dar., aufg. in Jena. **35.** 279. **38.** 865. Leipzig. **32.** 144. Mersseburg. **50.** 727. Prag. **33.** 346. Weimar. **46.** 293. — Recit. und Arie daraus. **31.** Beil. 4. — Klavierauss. (R) **33.** 381. — Ouvert. dar., für Orch. und Pianof. arrang. (R) **32.** 541. f. Militärmusik. (R) **34.** 164. Fantaisie p. Flûte sur d. thèm. de cet op. Oe. 22. (R) **34.** 356. Potpourri dar. für Pianof. (R) **43.** 705.
—— Oper: Die Fürstin von Granada oder der Zauberblick. **35.** 565. aufg. in Weimar (augt. Beartheit. ders.) **35.** 709. 809. **36.** 175. 385. 610. **41.** 662. in Leipzig. **36.** 581. in Kassel. **36.** (503.) 766. **40.** 103. — Ouvert. dar., in Leipzig aufgef. **35.** 833. — Klav.-Auszr. ders. (R) **36.** 789.
—— Oper: König und Fischer. **46.** 118. aufg. in Weimar. **46.** 510.
—— Oper: Der rothe Domino, aufg. in Weimar. **39.** 306. 692.
—— Ouverture, in Breslau aufgef. **40.** 319. **43.** 413.
—— Ouverture: Reiselust (Charmes de voyage), aufg. in Bremen. **36.** 245. in Zürich. **36.** 348. — Dies. für gr. Orch. (5. Ouv.) Oe. 28. (R) **35.** 608.
—— Tongemälde für Orch., in Leipzig aufg. **40.** 878. in Weimar. **41.** 692. **42.** 127.
—— Tongemälde, neues. **42.** 128.
—— Ouverture à gr. orch. Oe. 10. (R) **34.** 178.
—— Caprice p. Pianof. „ 15. „ **32.** 545.
—— Variat. „ „ „ 16. „ „ „
—— Esquisse p. Pianof. „ 19. „ **33.** 60.
—— Potpourri orig. à gr. orch. Oe. 20. (R) **33.** 828.
—— Caus. p. la Fl. av. orch. ou Pianof. Oe. 21. (R) **34.** 353. 455.
—— Le Buffon. Pièce caract. p. Pianof. Oe. 23. (R) **34.** 441.
—— Blumen-, Frucht- und Dornstücke für Pianof. 24. W. 1. Heft. (R) **34.** 641.
—— Variat. p. Flûte av. orch. ou Pianof. 18. W. (R) **35.** 32.
—— L'Allégresse, Ouvert. à gr. orch. 25. W. (R) **35.** 817.
—— La Gaieté. „ „ „ 27. „ „ „
—— Rondoletto ungherese p. Pianof. Oe. 28. (R) **36.** 835.
—— 3 Divertiss. p. 2 Flûtes. Oe. 31. (R) **39.** 596.
—— Kompositionslehre etc. (R) **46.** 645.

Lobeck, Klarinettist in London. **49.** 585.

Lobkowitz, Fürst Joseph, † in Wien. **44.** 438.

Lobstein, J. F., Adv. zu Strassburg, Beiträge zur Geschichte der Musik im Elsass. **42.** 510. — Rezens. dies. Werks. **43.** 353.

Locatelli, Tenorist, in Algier. **42.** 517. Pavia. **47.** 880.

Lockey, Tenorist in London. **50.** 365. 457.

Loder, Musikdirig. in Newyork. **49**. 20.
Loder, Sängerin das. **49**. 20.
Loder, Miss Kate, Pianofortespielerin in London. **50**. 409.
Lodetti, Buffo, in Biella. **45**. 945. Cavalmaggiore. **45**. 366. Crema. **38**. 598. Ferrara. **39**. 422. Ivrea. **42**. 515. Mantua. **40**. 643. Monza. **46**. 829. Neapel. **42**. 638. Pontevico. **42**. 182. Voghera. **42**. 681. Zara. **43**. 264. 575. **46**. 209. 576.
Lodi, Nachrichten. **38**. 598. **39**. 510. **40**. 325. **41**. 194. 693. **42**. 470. 684. 953. **43**. 205. 547. 641. **45**. 365. **46**. 407. 540. **47**. 597. **48**. 373.
Lodi, G. L., Sonate, acc. p. Pianof. à 4 m. (R. **34**. 737.
Lodi, Fortun. (eigentl. Eugenio Forsarini), Tenorist, in Lodi. **40**. 325. Neapel. **42**. 914. **43**. 668. **44**. 239. 1052. **45**. 328. Novi. **48**. 270. Reggio. **42**. 203.
Lodi, Bassist, in Mailand. **47**. 581. **48**. 109.
Lodovici (Lodovici), Lud., Bassist, in Ancona. **40**. 442. Ascoli. **36**. 526. Lugo. **36**. 518. Pesaro. **37**. 539. Venedig. **36**. 850.
Löbel, Bassist in Dresden. **37**. 70.
Löbmann, Dir. des Gesangvereins zu Riga. **47**. 29. **49**. 514. **50**. 512. 832. Dir. der Abonn.-Conc. das. **47**. 863. Kantor und Musikdirektor das. **49**. 498. als Beurtheilt das. **49**. 538. in Leipzig, als Komponist und Geiger. **49**. 662.
—— 121. Psalm, für Männerchor und Orchester, in Riga aufgef. **49**. 536.
Löffler, Konrad, aus Berlin, frecher Plagiarius: Symphonie, angebl. von ihm, in Wien aufgef. **48**. 655. (Dies. ist von Aug. Conradi. **48**. 876.)
Löffler, Frl., Sängerin in Wien. **41**. 632. (aus Grätz) in Prag. **40**. 432.
Löffner, Tenorist in Darmstadt. **39**. 781.
Löhle, Frz. Xav., Tenorist in Stuttgart. **33**. 186 fg. **36**. 248. in München. **31**. 584. **32**. 327. — Nekrolog. **39**. 278.
—— Liederklänge, für Singstimme mit Pianof. (R.) **32**. 582.
Löhlöffel-Löwensprung, Frl. v., Sängerin aus Weissenfels, in Naumburg. **45**. 552.
Löhr, Dr. Joh. Jos., Ueber die Scheibler'sche Erfindung etc. (R.) **39**. 265.
Löpke, Violinist aus Dortmund, in Leipzig (Schüler des Konserv.) **47**. 333.
Lösch, 12 Lieder für 2 Klarinetten. (R.) **32**. 510.
Löschhorn, A., Komp. und Pianofortespiel. in Berlin. **46**. 242.
—— 4 Lieder mit Pianof. 2. Wk. (R.) **43**. 1043.
—— Gr. Valse p. „ „ „ **49**. 44.
—— und Griebel, Duo p. Pianof. et VC. (R.) **46**. 287.
Löscher, J. G., Konz. und Organist zu Salzwedel. Nekrolog. **31**. 193.
Löser, Sänger aus Mannheim, in London. **45**. 734.
Löwenskiold, Herm. v., Komp. in Kopenhagen — Musik zu dem Ballet: Der Frühling in Athen, in Kopenhagen aufg. **49**. 205.
—— Musik zu: Die Hölle von Kollafjeld, das. aufg. **43**. 990.
—— Oper: Sara, das. aufg. **41**. 810. **49**. 199.
—— Festouverture, für Pianof. zu 4 H. 10. W. (R.) **43**. 806.
—— Karakterstücke „ „ 12. „ „ „ 1094.
Löw, Frl., Sängerin in Leipzig. **31**. 810. 696. 822. **32**. 241. Magdeburg. **33**. 487. nach Braunschweig, ebend. in Bremen. **36**. 181. 246. nach Darmstadt. **37**. 116. in Mannheim. **39**. 441. in Kassel. **39**. 667. **40**. 142. 162 fg. 594. 812. **41**. 109. 129. 601 fg. 1002. **42**. 180. 197 fg. 600 fg. **43**. 595 fg. 615. **45**. 885. **46**. 322. 335 fg. 665. 686. **47**. 258 fg. **48**. 64. abgegangen. **48**. 272. als Harfenspielerin in Leipzig. **31**. 537. 822. dgl. in Kassel. **40**. 142. **45**. 883. **46**. 334.
Löwe, Aug. Leber., 24 Choralvorspiele für Orgel etc. (R.) **36**. 15.
Löwe, Karl, Musikdir. zu Stettin, zum Ehrenmitgl. der berliner Akademie ern. **39**. 708. mehrfach beschenkt. **36**. 162. **37**. 99. in Berlin (Aufführung seiner Kompositionen). **34**. 238. 318. **44**. 163. in Jena. **39**. 835. 855. als Sänger seiner Balladen in Berlin. **36**. 36. 95. in Jena. **48**. 888. Leipzig. **37**. 536. Lübeck. **39**. 562. Stettin. **45**. 75. zum korresp. Mitgl. des holländ. Musikvereins ern. **50**. 735.
—— Oden, zwei horazische, in Detmold aufg. **44**. 886.
—— Oper: Rudolph — Ouvert. dar., in Berlin aufg. **34**. 233. 318.
—— „ Die drei Wünsche, aufg. in Berlin. **36**. 227. Weimar. **38**. 611.
—— Oratorium: Die Apostel von Philippi (für Männerst.), aufgef. in Jena. **37**. 581. 866. Nordhausen. **46**. 460. Quedlinburg. **40**. (415.) 652. 678. — Part. und Stimm. Op. 48. (R) **37**. 829.
Löwe, Karl, Oratorium: Die festlichen Zeiten — **39**. 856. — Part. und Stimm. Op. 66. (R) **46**. 577.
—— Oratorium: Gutenberg — **39**. 856. aufgeführt in Mainz. **39**. 835. in Danzig. **47**. 221. — Ouverture daraus, aufgeführt in Breslau. **40**. 389. Leipzig. **39**. 818.
—— Oratorium: Johann Huss, aufgeführt in Berlin. **44**. 163. — Klav.-Ausz. Op. 82. (R) **44**. 817.
—— Oratorium: Die eherne Schlange (für Männerst.), aufgeführt in Jena. **36**. 652. **40**. 574. Mainz. **37**. 581. Nürnberg. **37**. 581. Potsdam. **41**. 926. — Stücke dar., in Kassel aufgef. **41**. 604. — Part. u. Stimm. 40. Wk. (R) **37**. 489.
—— Oratorium: Die Siebenschläfer, aufgeführt in Berlin. **36**. 33. 91 fg. **43**. 345. Breslau. **45**. 299. Danzig. **39**. 604. Erfurt. **41**. 709. **49**. 43. Guben. **43**. 709. Herrnhut. **50**. 569. Königsberg. **40**. 80. **46**. 186. — Part., Klav.-Ausz. **46**. Wk. (R) **38**. 161.
—— Oratorium: Die Zerstörung Jerusalems. **34**. 110. aufgeführt in Berlin. **34**. (340.) 439. 447. Königsberg. **38**. 467. Leipzig. **32**. 573. Stettin. **32**. 679. — Part. und Klav.-Ausz. 30. Wk. (R) **35**. 773.
—— Ouverture, aufgeführt in Breslau. **40**. 390. in Halle. **37**. 382.
—— Balladen für Singst. mit Pianof. 7. Wk. (R) **31**. 717.
—— 2 Balladen f. „ „ „ 8. „ „ **32**. 245.
—— Gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. 12. „ „ „ 217.
—— 6 Serbenlieder für Singst. mit Pianof. 15. Wk. (R) **32**. 716.
—— 6 Gesänge für 5 und 4 Männerst. „ 19. „ „ 394.
—— 5 geistliche Gesänge für Singst. mit Pianof. 22. Wk. (R) **34**. 135. — 2. Aufl. (auch für Sopr., A., T. u. B.) **37**. 383.
—— Die nächtliche Heerschau, Ballade etc. 23. Wk. (R) **34**. 137.
—— Mazeppa, für Pianof. 27. Wk. (R) **35**. 107.
—— Der Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, für Singst. mit Pianof. 17. Wk. (R) **35**. 169.
—— Die Braut von Korinth, von Goethe, für Singst. mit Pianof. 29. Wk. (R) **35**. 249.
—— Der barmherzige Bruder, für Pianof. 28. Wk. (R) **35**. 373.
—— Quatuor spirit. p. 2 VV., V. et VC. Oe. 26. (R) **35**. 675.
—— Grand Duo f. Pianof. zu 4 H. 18. Wk. (R) **35**. 793.
—— Bilder des Orients, für Singst. mit Pianof. 8. Wk. **36**. 181.
—— Sämmtl. Lieder, Gesänge etc., f. Singst. mit Pianof. 9. Wk. Hft. 7. (R) **36**. 238. — Hft. 8. **36**. 239.
—— 3 Quatuors p. 2 VV., V. et VC. Oe. 24. (R) **36**. 278.
—— Sonate élegique p. Pianof. (R) **37**. 338.
—— Stimmen der Elfen. 3 Duette für Sopr. und Alt, mit Pianof. 31. Wk. (R) **37**. 474.
—— 3 Balladen für Singst. mit Pianof. 43. Wk. (R) **37**. 474.
—— Der Bergmann, ein Liederkreis f. Singst. m. Pianof. 39. Wk. (R) **37**. 777.
—— 3 Balladen f. Singst. m. Pianof. 44. Wk. (R) **38**. 408.
—— 5 Oden des Horaz für Männerst. 58. Wk. „ **39**. 133.
—— Aethon, Liederkreis f. Singst. m. Pianof. 52. Wk. (R) **39**. 135.
—— Gregor auf d. Stein, „ „ „ „ 38. „ „ „ 237.
—— Paris „ „ „ „ 58. „ „ „ „
—— 3 Balladen „ „ „ „ 39. „ „ „ 356.
—— Frauenliebe und Leben, Lieder f. Singst. m. Pianof. 60. Wk. (R) **39**. 843.
—— Friderieus Rex, General Schwerin, für Singst. mit Pianof. 61. Wk. (R) **40**. 437.
—— Rückert's Gedichte, f. Singst. m. Pianof. 62. Wk. Hft. 1. (R) **40**. 437.
—— 6 Gesänge für Männerst. (R) **42**. 237.
—— 3 Balladen von Freiligrath. 68. Wk. (R) **42**. 367.
—— In die Ferne, von Kletke. (R) **42**. 367.
—— Kleiner Haushalt, für Singst. m. Pianof. 71. Wk. (R) **42**. 693.
—— Legenden für Alt m. „ 75. u. 76. Wk. (R) **43**. 38.
—— Jungfräul. Anneke, die verlorene Tochter, 2 Balladen. 78. Wk. (R) **43**. 170.
—— 2 Vaterlandslieder f. 4stimm. Männerchor. (R) **43**. 275.
—— Vierstimmige Gesänge. 79. Wk. (R) **44**. 418.
—— Mehrstimmige „ 80. „ „ „
—— Das Switzermädchen, Ballade f. Singst. m. Pianof. (R) **44**. 434.
—— 2 Gesänge mit Pianof. 63. Wk. (R) **44**. 629.
—— 4 Fabellieder f. Singst. mit Pianof. (R) **44**. 629.

Löwe, Karl, 5 vierstimm. Lieder. 81. Wk. (B) 44. 663.
—— Die Heinzelmannchen, f. Singst. m. Pianof. (B) 44. 936.
—— Gesang der Geister über den Wassern, 4stimm., mit Pianof. 88. Wk. (B) 45. 109.
—— Mahomed's Gesang, m. Pianof. 85. Wk. (B) 45. 313.
—— Mein Herz, ich will etc., f. Singst. m. Pianof. (B) 45. 313.
—— Heilig, Heimlich für Sopr. u. Tenor. m. Pianof. 91. Wk. (B) 45. 648. — 49. 812.
—— Biblische Bilder für Pianof. 96. Wk. (B) 46. 551.
—— Meerfahrt, für Singst. mit Pianof. 93. Wk. (B) 46. 694.
—— Der Mahrenfürst etc., 3 Ball. f. Singst. m. Pianof. 97. Wk. (B) 47. 419.
—— Die Reigerbaize, f. Singst. mit Pianof. 106. Wk. (B) 48. 134.
—— Tod und Tadin " " " " 103. " " " 381.
—— 3 Lieder " " " " 103. " " " "
—— Zigeunersonate für Pianof. " " " 107. " " " 49. 310.
—— Der Schätzling, f. Singst. m. Pianof. 108. " " " 812.
—— Hurska, " " " " " 11 " " " "
—— Hank u. Oelschlägel, Ges. der stettiner Liedertafel. (B) 45. 984.
Löwe, Otto, 6 Lieder f. Singst. m. Pianof. (B) 35. 68.
Löwe, Theaterdirektor in Mainz, mit einer deutschen Oper in Strassburg. 48. 360. 702. 49. 366. 454. 778. Sein Prozess mit Sesselmann. 49. 224. 366. Theaterdir. in Bonn. 50. 688. 816.
Löwe, Tenorist, in Nürnberg. 36. 336. 37. 653. in Wien. 39. 732. (aus Frankfurt a. M.) in Prag. 44. 216.
Löwe (Leo?), Sänger in Strassburg. 37. 654. 38. 310.
Löwe, Flötist aus Dresden, in Erfurt. 33. 362.
Löwe, Frl. Sophie, Sängerin, in Wien. 34. 836. 35. 148. 531. 796. 36. 363. 746. 37. 115. 770 fg. 38. 378 fg. 811. 39. 115. 293. — als Gast das. 40. 396. — in Berlin. 38. 362 fg. 428 fg. 443 fg. angest. das. 38. 675. 39. 362. 389. 471 fg. 552 fg. 611. 797. 755. 820. 40. 67. 131 fg. 196. 211. 608 fg. 580. 514. 543. 624. 693 fg. 785 fg. 41. 247. 236. 334 fg. 417 fg. 591. 722 fg. 829. 928. 1030. 42. 71 fg. 244 fg. 356 fg. 464 fg. 565. 699. 772. 892. 993. 1010 fg. 1068 fg. abreg. 42. 1071. 43. 80. — als Gast das. 47. 289 fg. 376. — in Russ. 39. 473. Hamburg. 40. 216. Frankfurt a. M. 40. 564. 41. 44 fg. Leipzig. 40. 584. Paris. 41. 153. 43. 205. Potsdam. 41. 792. 43. 410. Schwerin. 42. 798. London. 43. 505. Mailand. 44. 362. 838. Neapel. 44. 327. Turin. 44. 1006. Venedig. 45. 480 fg. 46. 409 fg. 48. 140 fg. 387. 636. Genua. 46. 776 fg. 46. 325. 47. 452. Bologna. 47. 94. Verona. 47. 492. Livorno. 49. 74.
Löwe, Frl. Aug., Sängerin, in Berlin. 44. 417. 591. 42. 177 fg. 243. 565. 801. 1070. 43. 173. 243. 363. 404. 544. 777. 44. 65. 45. 44. 46. 242. 320. 48. 441. in Leipzig. 42. 139. 163. Potsdam. 43. 410.
—— 6 Gesänge mit Pianof. 2. Wk. (B) 48. 764.
Löwe, Frl. Lilla (der Vor. Schwest.), Sängerin in Berlin. 41. 721.
Löwe, Frl., Soubr. in Mannheim. 37. 481. 38. 358.
Löwe, Frl., Sängerin, in Hamburg. 46. 476. Prag. 47. 518 fg. Danzig. 47. 205.
Löwe-Herzberg, Frau, Sing. aus Köln, in Hamburg. 50. 503.
Löwen, „St. Gregorius Zaugergilde" das. 47. 126.
Löwenstolpd, s. Löwenskiold.
Loey, Frl., Harfenspielerin aus Böhmen, in Bremen. 33. 56.
Loffredo, Agost., Oper: Orlando furioso, in Neapel aufgeführt. 33. 299.
Logier, J. B. — s. 48. 568.
Logier, Theod., dessen Sohn, Pianofortespieler in Berlin. 40. 273. 292. 44. 64.
Loglio, s. Lollio.
Lohmann, J. H. D., Kantate, in Darmstadt aufgeführt. 39. 772.
—— An die Natur, Kantate f. 4 Singst. 2. Wk. (B) 37. 740.
—— Fünf stimm. Lieder. 1. Wk. (B) 37. 772.
—— Choralvorspiele für die Orgel. „ 41. 581.
Lohr, Eug., Komp. in Holland, zum Ehrenmitglied der Akademie zu Bologna ernannt. 38. 868.
Lohr, Frl. Annetta, Harfenspielerin aus Amsterdam — unter dem Namen Fink (Fink-Lohr) als Sängerin in Mailand. 31. 197. S. Fink-Lohr.
Lohstätter, Orgelbauer in Celle, s. 35. 855.
Lollio (Loglio), Bassist, in Alessandria. 48. 107. Cremona. 46. 540. Sassari. 46. 142. 373. Vercelli. 47. 879.
Lombardi, Giac., Tenorist in Neapel. 32. 521.
Lombardini, Vinc., Tenorist in Livorno. 45. 413 fg.
Lombia, Sgr., Sängerin in Madrid. 42. 993.
Lommatzsch, Dr. Edu., Die Wissenschaft des Ideals etc. (R) 37. 439.
Lonati, Cajetan, Tenorist, in Barcellona. 43. 747. 1078. 44. 363. Bellano. 38. 262. Bergamo. 41. 934. Bologna. 41. 170. Brescia. 42. 953. Genua. 43. 516. Mailand. 44. 422. 670. 42. 389 fg. Turin. 38. 715. 39. 61 fg. 197. 44. 296. Wien. 39. 543 fg. 577. 42. 620 fg. 7 zu Marseille. 44. 638. (nicht Leonati.)
Lonati, Sgr. Ortens., Sängerin in Palermo. 39. 16. 96. 7 desselbst. 39. 96.
London, Nachrichten. 33. 776. 851. 36. 64. 37. 581. 638. 39. 364. 720. 40. 547. 43. 138. 44. 630. 46. 454. 47. 541. 49. 359. 411. 585. 50. 269. 409. 456. 674. 551. 820. — Amateur musical society das. 50. s. Beethovenquartett-Gesellschaft das. 50. 554. Belgische Oper das. 48. 509. Catch-Club das., der älteste Gesangverein. 41. 938. Chorgesangschule, Hullah'sche, das. 50. 456. Concertwesen das. 37. 632. Deutsche Oper das. 42. 478. 670. 43. 304. 760. 44. 610. 630. Exeter-Hall, Concerte in dems. 50. 820. Gesangunterricht das. 44. 101. Gesellschaft für vaterländische Musik. 45. 269. Gesellsch. der Musik, königl. 46. 198. Gesellsch., neue musikal. 43. 156. 229 fg. The Handel society das. 46. 502. Hilfsverein für arme Musiker das. 47. 558. Italien. Oper das. 40. 547 fg. 41. 395. 44. 150. 582. 47. 208. 49. 576. 50. 256. 656. 2. italien. Oper 50. 239. 3. italien. Oper (beabsichtigt). 50. 389. Musical antiquarian society das. 43. 138. Musikal. Zustände 43. 228. Musikfest das. 36. (Ost.) 373. Musikhenrestaft das. 44. 502. 45. 620. Musikal. Zeitschrift das. 46. 806. Orgel in der Paulskirche das. 38. 504. Prince's Theatre das. 44. 150. Verfall der Musik das. 41. 728. 1012. 43. 258.
Longa, Carm. della, Tenorist, in Brescia. 47. 492. Mailand. 47. 580 fg. Messina. 48. 83. Orvieto. 46. 356. Triest. 47. 493. Varese. 47. 186. 7 in Messina. 48. 319.
Longhi-Mäser, Frau, Harfenspielerin in Kopenhagen. 31. 821.
Lons, Frl. Emilie, Sängerin in Prag. 46. 332. 878.
Loose, Militär-Musikdirektor in Erfurt. 44. 777.
Lopitzsch, Klarinettist in Leipzig. 35. 113. 36. 126. Direktor eines Musikcorps das. 49. 868.
Lorade, Bassist in Cordova. 46. 207.
Lorch, Violinist in Stuttgart. 31. 729.
Lorcdano, Tenorist in Pistoja. 48. 343.
Lorent, Frau, Sängerin von Köln, in Koblenz. 42. 1029.
Lorenz, Aug. Wilh., Leichte Choralvorspiele. (B) 39. 216.
Lorenz, Oswald, in Leipzig, übernimmt die Redaktion der neuen Zeitschrift für Musik. 46. 473.
—— Lieder und Romanzen, für Singst. mit Pianof. (B) 35. 498.
Lorenz, Dr., Theaterdirektor in Halle. 45. 111. in Freiburg. 46. 830.
Lorenz, Fagottist in Kassel. 39. 114. 648. 40. 142. 41. 603.
Lorenz, Hornist in Dresden. 37. 285. 49. 340.
Lorenzani, Sgr., Sängerin, in Bergamo. 34. 840. Mailand. 36. 775. in Perugia. 37. 63. Rom. 37. 513.
Lorenzi, de, Bassist, in Novara. 45. 776. Padua. 47. 900. Piacenza. 46. 523. Sacile. 47. 900. Vercelli. 47. 459.
Lorenzi, Buffo, in Fabriano. 45. 395. Genua. 42. 270. Turin. 40. 599.
Lorenzini-Meyer, Flötist aus Palermo, in Stuttgart. 33. 270.
Loreto-Garcia, Sgr., Sängerin in Mailand. 34. 198.
Loretto, Nachr. 31. 630.
Lorgano sinaeica, Theaterzeitung in Strassburg. 42. 31.
Lorhes, Violl. in Prag. 34. 283.
Lorini, Tenorist in Modena. 48. 335.
Lortzing, C. Alb., Tenorist in Leipzig. 35. 209. 40. 92. 373. 41. 343. 42. 101. in Weimar. 38. 612. von der breslauer Theaterdir. beschenkt. 42. 333. als Kapellmeister am leipziger Theater. 46. 554. 666. als Kapellmeister in Wien. 47. 399. 48. 216. 446. Verzeichniss seiner Kompositt. 48. 450. Samml. seiner Operubücher. 49. 678.
—— Oper: Caramo, oder das Fischerstechen, aufgeführt in Leipzig. 41. 822.
—— Oper: Casanova, aufgeführt in Leipzig. 43. 69. Hamburg. 44. 749. Riga. 49. 512.

Lortzing, G. A., Oper: Czaar und Zimmermann, aufgeführt in Leipzig. **40**. 30. **46**. 864. — in Berlin. **41**. 70. 144. **42**. 773. 892. **43**. 172. 776. **44**. 704. **46**. 490. **47**. 691. Dessau. **43**. 280. Dresden. **46**. 651. **47**. 253. **48**. 487. 748. Frankfurt a. M. **44**. 117. 242. 466. 743. 827. **45**. 94. 409. 599. 819. **46**. 412. 720. **47**. 138. **48**. 300. Gotha. **50**. 475. Hamburg. **49**. 340. **50**. 799. 826. Kassel. **45**. 852. **47**. 507. **48**. 64. **49**. 404. **50**. 381. Koburg. **44**. 260. Kopenhagen. **43**. 816. **49**. 199. Luzern. **44**. 367. Mainz. **43**. 7[illegible]. Mannheim. **46**. 555. Prag. **43**. 1075. **44**. 699. **45**. 775. **46**. 585. Riga. **49**. 312. Rudolstadt. **48**. 689. Strassburg. **48**. 702. **49**. 778. Wien. **45**. 133. **48**. 568; soll in Paris auf der italien. Bühne gegeben werden. **47**. 108. in Russland unter anderem Titel. **47**. 78. in's Schwedische und Dänische übersetzt. **47**. 463. — Klav.-Ausz. (R) **40**. 501. — zu 4 H. **42**. 692. — Ballet dar. (R) **41**. 563. — Czaarenlied dar. (R) **43**. 1096.

—— Oper: Zar und Zimmermann, **49**. 694. in Leipzig aufgeführt. **49**. 992. — Klav. Ausz. (R) **50**. 388.

—— Oper: Hans Sachs, aufgef. in Leipzig. **42**. 582. — in Berlin. **43**. 776. 874. Prag. **45**. 48. — Klav-Ausz. (R) **43**. 268. — ohne Worte. **43**. 700. — Potpourri dar., f. Pianof. zu 4 H. (R) **43**. 703. — Ouverture dar., f. Pianof. zu 4 H. (R) **43**. 706.

—— Oper: Regine — **50**. 590.

—— Oper: Die beiden Schützen, aufgef. in Leipzig. **39**. 660. — in Berlin. **41**. 723. 1031. **42**. 71. 699. **43**. 362. **44**. 831. Dresden. **39**. 764. Hamburg. **44**. 46. Kassel. **46**. 336. Prag. **40**. 41. 856 fg. 165. Riga. **49**. 512. Wien. **48**. 676. — Klav.-Ausz. (R) **41**. 343.

—— Oper: Der Waffenschmied zu Worms, in Wien aufgeführt. **48**. 384. 457. — in Dresden. **49**. 407. Frankfurt a. M. **49**. 129. Hamburg. **49**. 566. Potsdam. **49**. 342. Riga. **49**. 512. — Lied daraus, für Pianof. bearbeitet. (R) **50**. 377.

—— Oper: Der Wildschütz, aufgeführt in Leipzig. **45**. 30. — in Berlin. **45**. 849. 930. **46**. 78. 189. 258. 366. Breslau. **45**. 883. Dresden. **46**. 651. **47**. 253. Frankfurt a. M. **46**. 412. 555. 720. **47**. 138. 557. 898. **48**. 300. **49**. 760. Gotha. **49**. 390. Hamburg. **46**. 56 fg. 477. **49**. 29. **50**. 826. Kassel. **46**. 800. Koburg. **49**. 614. Prag. **46**. 260. Rudolstadt. **48**. 689. Strassburg. **49**. 776. — Klav.-Ausz. (R) **45**. 527. 541.

—— Oper: Undine — **47**. 62. aufgeführt in Hamburg. **47**. 334. 662. — in Chemnitz. **48**. 870. Frankfurt a. M. **49**. 585. 759. **50**. 105. Königsberg. **48**. 870. Leipzig. **48**. 216. Riga. **49**. 512. Rudolstadt. **48**. 689. — Klav.-Ausz. (R) **49**. 692.

—— Figaro, Sammlung scherzhafter Gesänge. (R.) **40**. 523. **41**. 1028.

—— Lied, einzel. in die Dreizehn. (R) **43**. 492.

—— Lied für Singst. mit Pianof. (R) **49**. 785.

Lortzing, Frl., dessen Tochter, Sängerin in Beraburg. **48**. 148.

Loschan, Ign., VCell. in Prag. **31**. 604. **33**. 368. **35**. 334. 349.

Lotter, J. G., Violinist im Haag. **42**. 136.

Lotteri, Sängerin in Bra und Ongelia. **44**. 299.

Lotti, Ant., Crucifixus (Motte, Soliman, 10stimm.), aufgeführt in Berlin. **31**. 455. 829 fg. **33**. 807. **35**. 383. **36**. 563. **42**. 1069. **47**. 378. Dresden. **43**. 346. **50**. 782. Halle. **38**. 875. **41**. 374. **42**. 846. Jena. **43**. 567.

—— Psalm, in Prag aufgeführt. **46**. 599.

Lotz, Mitdirigent der Musik in Paris. **50**. 736.

Lotz, Henri, Oper: La Gitana, in Valenciennes aufgef. **49**. 294.

Lotze, Karl, VCell. in Berlin. **41**. 1030. **42**. 117. 743. 855. 1071. **43**. 407. **44**. 237. **45**. 137. **47**. 11. 378. **48**. 428. **49**. 517. in Halle. **37**. 382. Leipzig. **36**. 780. Potsdam. **42**. 446. Weimar. **38**. 631.

Louis, N., Oper: Ein Duell zu Valencia, in Lyon aufg. **47**. 126.

—— Oper: Marie Therese, ebendas. aufg. **49**. 254. in Marseille. **50**. 389. Ueber dieselbe. **49**. 877.

—— Gr. Caprice concert. p. Pianof. et Viol. (R) **39**. 862.

—— Fantaisies conc. p. Pianof. et Viol. Op. 80. (R) **44**. 649.

Louis Ferdinand, Prinz von Preussen, Streichquartett, aufg. in Berlin. **34**. 74. **45**. 137. in Petersburg. **50**. 443.

—— Quintett für Pianof. und Streichinstr. I. W., für Pianof. zu 4 H. (R) **35**. 577.

—— Quartett für Pianof. und Streichinstrumente. 5. Wk., für Pianof. zu 4 H. (R) **35**. 578. — desgl. 6. Wk., für Pianof. zu 4 H. (R) **35**. 578.

Lovasy, Frl., Sängerin von Brünn, in Leipzig. **50**. 416.

Lovato (Lovati), Bassist, in Brescia. **48**. 375. Udine. **49**. 856. Wien. **43**. 664 fg.

Lovere, Nachrichten. **38**. 375.

Lovredo, Dem., Tenorist, in Ancona. **38**. 383. Norcia. **43**. 390.

Lovredo, Sgr. Cass., Sängerin, in Ascoli. **39**. 430. in Cingoli. **36**. 664.

Lowendal, Tenorist in Strassburg. (**45**. 77.
—— Frau, Sängerin das.)

Lozzano, Sgr. Giov., Sängerin in Mailand. **37**. 851.

Lubeck (Lubeck), Wilh., Violinist im Haag. **42**. 135 fg.

Luber, Ant., Versuch einer Anleitung über die Regeln der Tonsetzkunst. (R) **33**. 844.

Lubin, Leon de St., Violinist in Wien. **31**. 618. Concertmeister am königsstädt. Theater in Berlin. **32**. 818. **33**. 127. 214. 263. 702. **34**. 318. **35**. 323. **36**. 112. **39**. 735. **46**. 78. **47**. 742 fg. 780. abgegangen. **49**. 635. in Leipzig. **38**. 101. zum Professor der Cäcilienakademie in Rom ern. **45**. 606. — Biogr. **38**. 101.

—— Ouvertures, in Berlin aufg. **42**. 176.

—— Quart. und Quint. für Streichinstr., ders. aufg. **47**. 742.

—— Singspiel, Königs Brauer's Schwert, in Berlin aufg. **32**. 818. — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufg. **38**. 89.

—— Symphonie, in Berlin aufg. **44**. 378.

—— Souvenir de la Hongrie p. Viol. Op. 40. (R) **42**. 1069.

—— Gr. Nottorno p. Pianof. à 6 m. „ 23. „ **35**. 754.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 38. „ **38**. 47.

—— Gr. Quatuor p. Pianof., Viol., V. et VC. Op. 48. (R) **47**. 449.

Lubowski, Paul, Das Gespräch, der Schlaf, für Singst. mit Pianof. (R) **48**. 37.

Lubowsky, Pianofortespiel. in Prag. **45**. 364.

Lucan (Lucani), Heinr., Komp. u. Musiklehrer in Kassau. **43**. 773.

—— Das Soldatenlied, für Singst. mit Pianof. (R) **41**. 737.

—— 3 Gesänge mit Pianof. 3. W. (R) **41**. 737.

Lucca, Nachrichten. **32**. 77. 301. 524. **33**. 779. **34**. 822. **35**. 346. **36**. 322. 665. **37**. 98. 572. **38**. 93. 480. 536. **39**. 297. 676. 745. **40**. 144. 430. 599. 863. **41**. 301. 905. **42**. 252. 324. 511. 832. 950. **43**. 467. 1023. **44**. 836. 1037. **45**. 414. 916. **46**. 366. 812. **47**. 443. 862. **48**. 344. — Die Musikschule von Viareggio daher verlegt. **41**. 218. **42**. 467.

Luccheri, Gius., angebender Tenorist in Viareggio. **41**. 902 fg. — in Ancona. **44**. 1008. **46**. 509. Fuenza. **44**. 1008. Fermo. **42**. 913. Florenz. **44**. 295. **46**. 175. 357. Forlì. **46**. 510. Livorno. **43**. 711. **47**. 147. **48**. 342. Lucca. **44**. 836. 1037. **45**. 915. **46**. 812. Pisa. **45**. 414. Rom. **45**. 638. Siena. **43**. 711. Sinigaglia. **44**. 1054.

Lucchetti, Bassist in Prato. **47**. 443. **48**. 343.

Lucchi, s. Balvini.

Lucchini, Gius., Tenorist, in Florenz. **43**. 445. Parma. **45**. 430.

Lucchini, Bassist, in Alessandria. **46**. 118. Bologna. **47**. 415.

Lucchini, Sgr., Sängerin in Ferrara. **44**. 1009. Forlì. **44**. 1009. Livorno. **42**. 511. Pavia. **48**. 373. Triest. **47**. 901. Turin. **47**. 684. Verona. **32**. 182. **47**. 187. Viareggio. **43**. 933.

Luce, Guitarrist in Strassburg. **33**. 477.

Luce, Dirig. des Musikfestes zu Douai. **43**. 798.

Lucca, Sängerin in Newyork. **49**. 920.

Luciani (Lucioni), Sgr., Sängerin in Neapel. **44**. 1053. **45**. 636. 912.

Lucii, Sgr. Corilla, Sängerin, in Cortona. **45**. 914. Pavia. **39**. 421. Florenz. **37**. 448. 571. **40**. 824. **47**. 146. Jesi. **42**. 491. Siena. **38**. 466. **39**. 641. versucht. mit dem Violin. Cav. Novelli. **42**. 253.

Lucii, Sgr. Annunz., deren Schwester, Sängerin, in Pavia. **39**. 421. Siena. **38**. 466.

Lucke (bei Altenburg), Nachrichten. **35**. 654. **36**. 651. **49**. 450.

Lucot, Al., Poème. L'art lyrique etc. **32**. 698.

Ludovici, s. Ludovici.

Ludovisi, Barit., in Como. **47**. 860. Casalmonferrato. **48**. 107.

Ludwig, König von Baiern, Gedichte, komponirt von den Mitgl. des münchener Sängerkranzes. (R) **32**. 586.

Ludwig, Otto, Die wandelnde Glocke etc. für Singst. mit Pianof. (R) **42**. 692.

Ludwig, Wilh., Regisseur in Königsberg. **33**. 718. **34**. 160. † **34**. 160.

Ludwig, Possenist in Breslau. **34**. 765. in Freiburg. **36**. 381.

Ludwig, VCell. in Magdeburg. **39**. 325.

Ludwig, Frau, Pianofortespiel. in Wien. 31. 30. 224.
Ludwig, Frl., Sängerin in Berlin. 42. 466.
Ludwigsburg, Gesangfest das. 43. 350.
Lübeck, A., Musikdir. in Gotha und Koburg. 37. 45. + 40. 312.
—— Oper: Der Glockengiesser, in Gotha aufg. 34. 331. — Ouverture dar., für Pianof. (R) 35. 842.
—— 4 Gesänge für 4 Männerstimmen. (R) 35. 843.
—— 3 Quatuors p. 2 Viol., V. et VC. Oe. 1. (R) 36. 445.
Lübeck, Musikfest das. 41. (473.) 584. Erinnerung an dasselbe, v. Gathy. (R) 42. 81. — Gesangfest das. 46. 527. Gesangfest d. norddeutschen Liedertafeln das. (48. 321. 49. 30. 237. 438.) 49. 483. (50. 765.)
Lübeck, J. H., Violinist in Rotterdam. 32. 479. Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums im Haag. (35. 536.) 39. 31. 41. 446. 42. 135 fg. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ern. 33. 693. zum Verdienstmitglied. 37. 827. erhält den niederländ. Löwenorden. 44. 814. als Concertmeister in Hannover angestellt. 47. 96.
—— Andante p. le cor de chasse av. acc. (R) 35. 536.
—— Le désir de la Suisse, fant. p. le même. (R) 35. 536.
—— Le congé, Adagio p. le même. (R) 35. 537.
Lübeck (Lubeck), J., Violinist im Haag. 42. 136.
Lübeck (Lubeck), Wilh., Violinist im Haag. 42. 135 fg.
Lüchow, wendisches Musikfest das. 44. 326.
Lüders, Singmeister u. Pianofortespieler in Kopenhagen. 49. 229.
Lüderi, Bassist in Hamburg. 49. 869. 50. 826.
Lüer, Kontrabassist in Hamburg. 34. 29.
Lührss, C., Kompon. und Pianofortespieler in Berlin. 43. 407. in Rom. 50. 112.
—— Symphonie, in Berlin aufg. 45. 248. 849. Leipzig. 47. 163.
—— 4 Gesänge für gemm. Männerchor. Op. 5. (R) 46. 268.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 9. „ 699.
—— 4 „ „ „ „ „ „ 9. „ 47. 27.
—— 1. Trio p. Pianof., Viol. et Violle. „ 10. „ 48. 346.
Lüneburg, Nachrichten. 45. 794.
Lüstner, P., Violinist in Breslau. 33. 91 fg. 40. 390. 41. 430 fg. 42. 439 fg. 43. 413. 428. — in Bonthen. 40. 776. Brieg. 41. 740. Freiburg. 36. 580. Jauer. 43. 657. — dessen Violinschule zu Breslau. 47. 456.
Lüstner, dessen Bruder, Violinist zu Breslau. 35. 399.
Lützen, W. A., 3 Duos p. Viol. et VC. Op. 10. (R) 35. 339.
Lüttich, Concertgesellschaft am Konservatorium das. 42. 142. Deutsche Oper das. 44. 1012.
Lüttichau, v., Intendant in Dresden. 37. 70.
Luft, Heinr., Oboist in Petersburg. 39. 728. 42. 445.
—— 1. Concertino p. Hautb. Oe. 3. (R) 43. 746.
Lugani, Sga. Carol., Sängerin in Varese. 36. 628. als Luganis Notari in Parma. 41. 643.
Lugano, Nachrichten. 36. 629. 43. 574. 44. 363. 46. 209. 48. 144.
Lugano, Sänger in Wien. 34. 582.
Luge, Musikdirektor in Breslau. 33. 89.
Lugli, Sga. Garl., Sängerin, in Athen. 42. 322. 702. Bukarest. 46. 209. Ferrara. 43. 683.
Lugo, Nachrichten. 32. 302. 34. 821. 36. 518. 38. 62. 414. 41. 857. 42. 250. 910. 43. 90. 1019. 44. 1032. 45. 329. 913. 46. 193. 810. 47. 94. 846. 48. 324.
Lugrin, Trompeter in Marseille. 35. 341.
Luisa oder Luisia, Sga., Bassist, in Bassano. 43. 224. Cagliari. 43. 1019. 44. 309. Como. 45. 947. Crema. 39. 510. Cremona. 47. 492. Este. 46. 847. 47. 188. Genua. 48. 180. Legnano. 42. 448. Marseille. 47. 937. Messina. 45. 392. Novara. 46. 141. Padua. 46. 402. Pavia. 43. 348. Piacenza. 48. 326. Pinerolo. 44. 1035. Treviso. 47. 188. Turin. 46. 524. Voghera. 47. 685.
Lukas, Musikdirig. in London. 50. 410.
Lukka, s. Lucka.
Lully, Verfasser des God save the king — ? 38. 322 fg.
—— Oper: Armide — Stücke dar. in Paris aufg. 34. 588.
Lumbye, Tanzkomp. und Musikdir. in Kopenhagen. 49. 230. in Berlin. 48. 428. Hamburg. 50. 142. Leipzig. 50. 335. in Paris (mit seinem Orch.) 47. 126.
—— Tänze etc. (R) 48. 159. 49. 209.
Lumley, Dir. der italien. Oper in London. 44. 130. 49. 766. 50. 150.
Lump, L. (Domprädb. zu Freiburg), Sammlung von kathol. Chorgesängen etc. (R) 33. 841.
—— Der Choralgesang nach dem Kultus der kath. Kirche. 2. Aufl. (R) 39. 761.
—— 4 Gesänge mit Pianof. 9. Wk. (R) 40. 136.
Lund, Pianofortespiel. (?) aus Dänemark, in Königsberg. 46. 186.
Lund, Sänger in Kopenhagen. 49. 229.
Lundberg, Tenorist in Stockholm. 49. 689.
Lunceville, Em. de, Bassist in Mahon. 48. 143.
Lunéville, Sga. Alb. de, Sängerin ebendas.
Luna, Musing of a musician etc. 49. 864.
Lupo, Sga. de, Sängerin in Pistoja. 45. 414.
Luretti (Lauretti?), Buffo in Bologna. 42. 493.
Lurga, della, Bassist in Rom. 46. 508.
Lusa, Sga. Ann., Sängerin in Triest. 40. 360.
Lusignani, Sga. Carol., Sängerin, in Bagnacavallo. 48. 87. Barcellona. 42. 322. 518. Bergamo. 46. 845. Cagliari. 46. 141. 372 fg. Casalmonferrato. 47. 149. Cuneo. 47. 446. Lodi. 47. 937. Palermo. 42. 894. 43. 986 fg. Reggio. 45. 428. Tortona. 45. 699. Treni. 43. 348. Vercelli. 45. 347. Vigevano. 49. 149.
Lussani, Bassist in Osimo. 37. 538.
Lussani, Sga., Sängerin in Odessa. 41. 853.
Luther, Martin — seine Originalmelodie von „Ein' feste Burg", in Erfurt aufg. 49. 557.
—— Als Tonkünstler. (R) 39. 125.
—— Deutsche geistl. Lieder, herausg. von Winterfeld. (R) 43. 3.
Lutz, Frl., Bildnis, in Basel. 39. 338. 43. 447. 50. 724.
Lutz, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. 41. 206. 45. 252. 47. 145. 48. 304. 50. 103.
Lutz, Tenorist (Hofkapellist) in Wien. 36. 601 37. 170. 38. 79. 39. 373. 759. 40. 596. 836. 41. 963. 42. 333. 1015. 43. 220. 774. 45. 175. 48. 827. 49. 832. in Melk. 38. 92. in Salzburg. 44. 781.
Lutz, Frau, in Köln. 49. 694. 849. in Frankfurt a. M. 50. 198. wird abgehen. 50. 662.
Lutzau, v., Pianofortespieler aus Riga, in Nürnberg. 37. 632.
Lutzer, Frl. Eug., Sängerin in Wien. 33. 625. 35. 798. 36. 143. 332. in Prag. 34. 284. 35. 40 fg. 188 fg. 191 fg. 332 fg. 350. 417 fg. 429 fg. 586 fg. 633 fg. 829 fg. 867. 36. 14. 29 fg. 332. 452 fg. 648 fg. 636. 37. 83. 204. 223. 248 fg. 463. 766. 816 fg. 38. 23 fg. 191 fg. 246. 259 fg. 345. 594 fg. 712 fg. 778. 816. 39. 96. 248. 276 fg. 344. 392. 412. 641. in Wien. 39. 92. 292 fg. das. wieder engagirt. 39. 731 fg. 40. 97 fg. 337. 426. 597. 772. 41. 106 fg. 365 fg. 849. 42. 94. 131. 156. 376. 933. 43. 132. 197. 1130. 44. 902. 45. 133. 174. 497. 666. 46. 14. 29. 635 fg. in Stuttgart. 40. 821 fg. Frankfurt a. M. 41. 462. Prag. 41. 743. 44. 330. 544 fg. Perth. 41. 841. Mailand. 43. 617. heiratet den Dichter Dingelstedt. 45. 116. 46. 344. Siehe Dingelstedt.
Lutzer, Bruder ders., Baritonist in Prag. 44. 546.
Luvendo, Sga., Sängerin in Rom. 37. 514.
Luv, Frdr., Organist aus Rudolstadt, in Zerbst. 42. 867. als Organist (dessen'schen Musikdir.) in Gotha. 44. 747.
Luv, Concertmeister in Dessau, Festkantate, das. aufg. 48. 184.
—— Oper: Das Kätchen von Heilbronn, in Dessau aufg. 48. 263. (erhält dafür einen Ring vom Herzog von Koburg. 48. 870.) in Wiesbaden. 49. 134.
Luzern, Nachrichten. 44. 376. Musikfest das. 43. 637.
Luzio, Gius., Buffo, in Ancona. 41. 625. Florenz. 42. 494. 668. 43. 126. 711. Livorno. 43. 1021. 44. 1036. Lucca. 41. 391. Mailand. 39. 514. 40. 179 fg. 198. 357. 44. 1033. Neapel. 32. 300. 33. 779. 36. 777. 795. 37. 502. 38. 32. 314. 46. 506. 47. 795. 48. 86. 49. 230. Padua. 43. 369. 46. 113. Palermo. 39. 308. Palmanuova. 44. 359. Pisa. 43. 466. Rom. 44. 1008. 45. 637 fg. Triest. 41. 936. Turin. 40. 199. Venedig. 43. 370. 44. 884. Verona. 44. 341. 45. 366. Vicenza. 43. 508. 45. 366.
Luzio, Sga. Ter., dessen Tochter, Sängerin, in Ancona. 41. 625. Triest. 41. 936. als Lucio-Ricci in Athen. 42. 367. 702.
Luzzi, Giac., Tenorist in Londinaea. 42. 935. Reggio. 44. 834. Spalato. 42. 703. Zante. 42. 323. Zara. 42. 531.
Luzzi, Bassist, in Badia. 47. 187. Conegliano. 47. 628. Dalo. 47. 188. Florenz. 45. 668. 46. 358. Klagenfurt. 48. 144. S. Sepolcro. 46. 193. Treviso. 47. 627.
Luzzi, Sga., Sängerin in Lucciana. 47. 76.

Lwoff, Alex. v. (Oberst), Pianofortespieler und Komp. in Petersburg. **33.** 692. **35.** 639. als Kapellmeister das. **42.** 728. als Violinist das. **42.** 731. zum Ehrenmitgl. der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna. **35.** 639; der Cäcilienakademie in Rom. **42.** 773; der Singakademie zu Berlin. **43.** 448; der Akademie zu London. **45.** 256. Direktor der kaiserl. Hauskapelle und Ges.-Major. **46.** 80. als Geiger und Komponist in Paris. **42.** 958. in Leipzig. **42.** 970. 989. Dresden. **46.** 440.

—— Hymne, in Berlin aufg. **49.** 80.

—— Oper: Bianca e Gualtiero, in Dresden aufg. **47.** 348. in Petersburg. **46.** 442. **47.** 416.

—— Oper: Undine, **48.** 599. — aufg. in Petersburg. **50.** 683.

—— Pergolese's Stabat mater, instrum. etc. (R) **36.** 5. **42.** 783.

—— Volkslieder der Russen. (R) **41.** 558.

—— 1. Fantaisie p. Viol. av. acc. (R) **41.** 969. **42.** 971.

—— Divertis. p. VC. et Viol. av. acc. } (R) **42.** 971.
—— „ „ „ „ „ Oc. 4. }

—— Seconde fantaisie p. „ av. acc. Oc. 5. }

—— 2 Cantica 4 voc. Op. 6. (R) **43.** 397.

—— Concert p. Viol. av. orch. (R) **43.** 894.

—— Le Duel, divertim. p. Viol. et VC. Op. 4. (R) **44.** 503.

—— Gr. chœur militair. Oc. 15. (R) **45.** 306.

Lyeneck, Musiker in Prag. **43.** 67.

Lyon, Nachrichten. **35.** 333. 418. 514. 680. **36.** 55. **43.** 418. **44.** 117 fg. 243. Deutscher Gesangverein das. **48.** 888. **50.** 208. Deutsche Oper. **44.** 598. Polizeiverordnung über das Theater das. **47.** 192. Theaterbrand das. **48.** 94.

Lyre d'Alsace, neue musikal. Zeitschrift. **40.** 145. 544.

Lyre, The, „ „ „ in London. **43.** 798.

Lysberg, C. B. de, Barcarolle p. Pianof. Op. 7. }
—— Andante „ „ „ 12. } (R) **46.** 660.
—— 4 Romances „ „ „ 13. }

M.

Maas, Oboist in Mannheim. **32.** 14. 460. **33.** 107. **37.** 481. **39.** 441.

Mabellini, Teod., Oper: Il conte di Lavagna, aufg. in Florenz. **45.** 668. Livorno. **47.** 147. Rom. **46.** 194. Siena. **46.** 812.

—— Oper: Ginevra degli Almieri, aufg. in Turin. **44.** 298.

—— „ Maria di Francia, aufg. in Florenz. **48.** 342.

—— „ Matilda e Toledo, aufg. in Florenz. **38.** 867.

—— „ Rollo, in Turin aufg. **43.** 141. Triest. **43.** 571. Mailand. **45.** 797.

—— Oper: I Veneziani a Constantinopoli, aufg. in Rom. **47.** 642.

—— Oratorium: Eudossia e Paolo, o i Martiri, aufg. in Florenz. **47.** 861.

Macao, Nachrichten. **40.** 84.

Macaxy, Frl. Berta, Sängerin in Prag. **45.** 363. 444. 907 fg. **46.** 459. 520. 878. **47.** 66. in Leipzig. **46.** 132. 170 fg.

Macegnani, Richiosit., nach Cuba engag. **42.** 231.

Maceany, s. Macaxy.

Macchi, Sgr., Sängerin in Florenz. **37.** 572.

Macerata, Nachrichten. **35.** 328. **36.** 796. **38.** 663. 868. **39.** 625. **40.** 443. 804. **41.** 609. 835. **42.** 640. 915. **43.** 1019. **44.** 832. 1053. **45.** 395. 913. **46.** 356. **47.** 76.

Macfarren, Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **45.** 813.

—— Oper: Don Quixote, in London aufgeführt. **48.** 232.

Machaczek, Bratschist in Prag. **35.** 351. **37.** 83. **38.** 29.

Machaud oder **Machault**, Guill. de, Kompos. des 14. Jahrh., Proben seiner Komposit. **33.** Beil. 4. **40.** Beil. 1 (zu Nr. 15).

Machelgidi, Dirigent des akademischen Singvereins in Jena. **35.** 298.

Machin, Sänger in York. **37.** 720.

Macourek, Oper: Zizka's Eiche, in Prag aufgeführt. **49.** 134.

Maddux, Theaterdirektor in London. **50.** 824.

Madler, Frl., Sängerin, in Hamburg. **34.** 245. Darmstadt. **39.** 120. 734. 772.

Madlung, Trompeter in Petersburg. **39.** 727.

Madrid, Nachrichten. **33.** 172. **36.** 630. 776. **37.** 9. 152. 540. **42.** 518. 993. **43.** 263. 574. 749. 1079. **44.** 364. 1035. **45.** 371. 483. 803. 951. **46.** 208. 558. 882. **47.** 227. 569. 734. 934. **48.** 142. 412. 838. Konservator. der Musik das. **37.** 540. Ueber den gegenwärtigen Musikzustand das. **41.** 760. 765. Notiz über ein Kloster das. **35.** 388. Theater das. **35.** 285. Zeitschrift, neue musikal., das. **44.** 302.

Maelzel, Joh. Nep., Erfinder des Metronoms — Nekrolog. **40.** 676.

Maener, Violinist in Fulda. **31.** 862.

Maenerchor, österländischer. **35.** 610.

Maennerchorgesang, Bibliothek dess. (Nägeli). (R) **41.** 346.

Maennergesang, Zur Geschichte dess. **46.** 49. 65.

Maennergesang und **Maennergesangfeste**, über solche. **40.** 649.

Maennergesang, deutscher, Original-bibliothek dess., herausgegeben von Häser u. s. w. (R) **37.** 871.

Maennergesang, Zeitschrift für solchen, s. **Teutonia**.

Maennergesangfeste, s. **Gesangfeste**.

Maennergesangverein, schweizerischer. **45.** 158.

Maennergesangvereine — Bitte an solche. **33.** 558.

Maerker, Pianonist in Magdeburg. **41.** 233.

Maerkisches Gesangfest, **maerkischer Gesangverein**, s. **Gesangfest**.

Maersch, A., Komponist in Gotha. **48.** 184.

Maertens, Alb., 13jähriger Violinist in Berlin. **36.** 502.

Maertens, Tenorist, s. **Martens**.

Maestrini, Oper: Amelia, aufgeführt in Florenz. **40.** 144.

—— Oper: Margherita Pusterla, aufgeführt in Pistoja. **46.** 523. in Florenz. **47.** 862.

Maffei, Sgr. Franc. Festa (Schwester des Orchesterdirektors am S. Carlo, Festa), ehedem berühmte Sängerin, † in Petersburg. **38.** 568.

Maffei, Sgr. Mat. Festa-, deren Tochter, Gesanglehrerin in Bologna. **44.** 278.

Magazin, musikal., I. Heft. (R) **31.** 301.

Magazzari, Komponist zu Bologna. **39.** 184.

Magdeburg, Nachrichten. **31.** 360. **33.** 486. 510. **36.** 336. 371. 449. **39.** 272. 784. **40.** 130. 140. **42.** 232. 1004 fg. **42.** 487. 844. 934. **43.** 40. 318. 986. 1075. **50.** 827. Musikfest das. **36.** 631. **40.** (392.) 475. Orchesterverein das. **41.** 1004. Provinzialliedertafel das. **48.** 447. Seminar das. **31.** 364.

Magdeburg, Kantor in Soran. **48.** 834.

Magenta, Sgr. Angel., Sängerin in Florenz, Livorno. **43.** 88.

Mager (Mayer?), Bassist in Strassburg. **37.** 299.

Maggi, Ach., Tenorist, in Alba. **46.** 117. **Bra.** **44.** 299. Chiari. **43.** 933. Intra. **45.** 776. Ivrea. **46.** 371. Moncalvo. **47.** 149. Oneglia. **44.** 299. Venedig. **48.** 388. Voghera. **47.** 459.

Maggi, Sgr., Sängerin in Konstantinopel. **44.** 906.

Maggiori, Sgr., Sängerin in Cremona. **38.** 598.

Maggiorotti, Luigi, Bassist, in Bologna. **43.** 91. Brescia. **48.** 375. Cadix. **43.** 747 fg. 1078. **44.** 1011. Ferrara. **42.** 667. Lissabon. **37.** 10. 153 fg. 540. **39.** 302. **41.** 314. **44.** 1036. **45.** 483. Mailand. **33.** 170. Padua. **47.** 188. Sevilla. **41.** 852. **44.** 365. Treste. **47.** 628. Turin. **41.** 933. **42.** 209. **48.** 107. Venedig. **47.** 188. 493.

Magliano, Tenorist in Paris. **35.** 688.

Maglio ni, Aud., Oper: Elisa di Montalticri, in Sarzana aufgeführt. **42.** 952.

Magnani, Tenorist, in Bologna. **41.** 626. Corfu. **41.** 312. 852. Mailand. **35.** 719 fg. **38.** 854. Odessa. **37.** 256. 540. Reggio. **44.** 834. **45.** 428. Turin. **39.** 61.

Magnelli, Giov., Kapellmeister zu Florenz, † **50.** 134.

Magnelli, Carlo, Bassist, in Alessandria. **44.** 836. Bona u. Oran. **47.** 750 fg. 936. Palma. **42.** 323. 519. Pavia. **35.** 360.

Magner, Frl., Sängerin in Hamburg. **49.** 339.

Magnetismus, thier. — dessen Wirkung. **35.** 238.

Magni, Tenorist in Zante. **43.** 575.

Magoy, Frl., Pianofortespielerin in Wien. **31.** 296. **34.** 268.

Magrini, Carlo, Bassist, in Bassano. **46.** 409. Cremona. **47.** 598. Mantua. **42.** 449. Pinerolo. **45.** 347. Sassari. **48.** 109. 358.

Magrini, Lui., Pensieri sulla musica. (R) **45.** 114.

Magyar Dalkoszora etc. — Ungar. Liederkranz für Ges. und Pianof. (R) **34.** 721.

Mahir, Frl., Pianofortespielerin in Stuttgart. **34.** 493. — verehel. Sick, s. d.

—— et **Taglichsbeck**, Variat. conc. p. Pianof. et Viol. Op. 5. (R) **31.** 34.

Mahl, Dr., Violinist und Komp. zu Lemberg. **46.** 238 fg.

Mahon, Nachrichten. **48.** 143.

Mahr, Karl, Musikdirektor in Hildburghausen. **40**. 194. als Violinist das. **40**. 194. **43**. 1127. **44**. 307.
Mai, Violinist in Leipzig. **43**. 126.
Maichle, Waldhornist in Hechingen. **49**. 290.
Maier, Jul., Palestrina's Nachkommen. **45**. 337.
Mailand, Nachrichten. **31**. 196. 246. 297. 563. 612. **32**. 73. 77. 91. 298. 333. 760. **33**. 132. 170. 316. 322. 813. **34**. 108. 412. 564. 568. 785. 831. **35**. 136. 312. 361. 539. 589. 719. 751. 798. **36**. 618. 627. 775. 857. **37**. 128. 151. 222. 358. 448. 635. 830. 849. **38**. 94. 109. 282. 297. 311. 563. 762. 854. **39**. 62. 214. 288. 717. 776. 803. **40**. 179. 198. 357. 625. 733. 864. 873. **41**. 193. 271. 472. 670. 932. 935. **42**. 101. 389. 392. 423. 682. 932. **43**. 203. 331. 617. 640. 929. **44**. 324. 362. 837. 882. 982. 986. 1032. **45**. 348. 364. 439. 797. 844. 916. **46**. 99. 388. 525. 828. **47**. 185. 460. 580. 879. **48**. 109. 372. 868. **49**. 268. 655. 749. 780. — Bibliothek das. **47**. 879. **48**. 868. Domkapellmeister das., Verzeichniss ders. **34**. 280. Neue musikal. Zeitung das. (Gaz. music. di Milano). **44**. 220. **45**. 269. Orchestermusik in den Kirchen das. verboten. **35**. 799. Unions per esercizi musicali das. **49**. 780. Zahl der das. zuweesenden Sänger. **43**. 641.
Maillard, aus Montpellier, erhält von der pariser Akademie den 1. Preis. **43**. 958.
—— Oper: Gastibelza, in Paris aufgeführt. **49**. 880. in Strassburg. **50**. 713.
Maillard-Marchesini, Tenorist, in Correggio. **36**. 370. in Lugo. **38**. 416.
Mailly, Orchestermitglied an der italien. Oper zu Paris. **32**. 68.
Mainzer in Paris — dessen Büste Beethoven's. **48**. 34.
Maisvielle-Fodor, s. Fodor.
Maier, Nachrichten. **39**. 231. 394. **40**. 561. **41**. 534. **42**. 894. **43**. 816. Fruchthalle das. **41**. 882. **42**. 33. Gesangfest das. **37**. 381. 675. **48**. 448. Gutenbergfest das. **42**. 33. Musikfest das. **44**. 886. Oper das. geht nach London. **42**. 478. zurück. **42**. 735. Neues Theater das., mit Titus eingeweiht. **35**. 673. Theaterorchester, dess. Konstituirung durch Deutschland. **49**. 487.
Mainzer, Abbé, in Paris, gibt unentgeltl. Musikunterricht für's Volk. **38**. 815. **39**. 684. nach Irland eingeladen. **44**. 534. nach Edinburg. **44**. 1014. dessen Singschule in London. **44**. 703. **45**. 620. errichtet eine solche in Edinburg. **40**. 302. — in Manchester. **50**. 763. — Ueber seine Lehrmethode. **50**. 763.
—— Oper: La Jacquerie, in Paris aufgeführt. **41**. (155.) 858.
—— Mehrere Schriften von ihm. **45**. 841.
—— Singschule etc., nebst Musikchor. (R) **34**. 505.
—— Deutsche Lieder aus Ital., für 4 Männerst. (R) **35**. 735.
—— The gallic psalm tunes etc. (R) **50**. 9. 25.
—— und Rinck, 12 Kinderduette. 2. H. (R) **35**. 401.
Majo, Dorm., Oper: Mattia Pinvalido, in Neapel aufgef. **46**. 198.
—— Ouverture, aufgeführt in Neapel. **42**. 475.
Majocchi, Lui., Rompon. zu Cedogno, † das. **39**. 216.
—— Oper: Rosamunda, aufgeführt in Mailand. **33**. 324.
—— „ Il Segreto, aufgeführt in Parma. **35**. 347.
Majocchi, Sgn. Anut., Sängerin in Ivrea. **37**. 636. in Mexiko. **38**. (298.) 833. 870.
Majoranini, Nic., Bassist in Jesi. **42**. 492.
Maironi, Sgn. Carl., Sängerin in Cagliari. **48**. 108. 358.
Maistre, Baronin v., Kirchenkomp. in Nevers. **41**. 338.
Malaga, Nachrichten. **35**. 103. **42**. 322. 518. **44**. 1011. **45**. 952.
Malagrida, Lui., Bassist, in Camerino. **46**. 511. Orvieto. **46**. 356. Teramo. **40**. 462. Terni. **42**. 492.
Malagrini (Malagrini?), Buffo in Malta. **36**. 630. **47**. 511.
Malai, Karl, Sängerin in Prag. **42**. 547.
Malaica — über ihre Musik etc., nebst Proben. **42**. 1057.
Malanotte, Sgn. Adel., Sängerin — Nekrolog. **35**. 640.
Malavasi, s. Malvasi.
Maldeghem, van, Hymni sacri etc. (R) **50**. 149.
Maldotti, Sgn., Sängerin, in Alessandria. **37**. 309. Cremona. **36**. 776. Mailand. **35**. 721. Venedig. **35**. 161. 348. Verona. **37**. 672.
Maldura, Organist und Gesanglehrer in Bergamo. **40**. 6.
Maley, Bassist in Bagnacavallo. **48**. 87.
Malibran, Alex., Violinist in Strassburg. **47**. 764.
Malibran, Frau Mar. Loise, dessen Gattin, Sängerin ebendas.
Malibran, aus Paris, Violinist in Kassel (bei Spohr). **50**. 22. 437.
Malibran-Garcia, Maria Felicitas, Sängerin (Tochf. des Emanuel G.) — ihre Ehe mit Hrn. Malibran aufgelöst. **37**. 656. erh. in Bologna eine gold. Medaille. **35**. 134. † zu Manchester. **38**. 681. Ihre letzten Schicksale. **36**. 822. Feierlichkeiten bei ihrer Beerdigung zu Brüssel. **39**. 59. Concert und Subskription zu einem Denkmale in Mailand. **39**. 292. Ihre Memoiren in London erschienen. **42**. 480. Ihr Denkmal in Lucken. **45**. 94. Ihre Büste in Mailand aufgestellt. **49**. 749. — in Bologna. **34**. 821. **35**. 132 fg. **36**. 357. 846 fg. Ferrara. **36**. 848. Liverpool. **36**. 840. London. **37**. 583 fg. 640. Lucca. **37**. 98. **38**. 93. Mailand. **36**. 839. **37**. 656. **38**. 109. 282 fg. 297. 863 fg. Manchester. **38**. 807. Neapel. **34**. 781. **35**. 591. **36**. 510. 631. 777. **37**. 269 fg. 447. 500 fg. 512. Paris. **31**. 863 fg. **32**. 68. **37**. 222 fg. 358. Rom. **34**. 567. **36**. 647. Sinigaglia. **37**. 61. Venedig. **37**. 671 fg. 829 fg.
Malinsky, Frl., Pianofortespielerin in Königsberg. **31**. 500. **33**. 724.
Malinsky, Frl. Fried., deren Schwester, Pianofortespielerin ebendaselbst. **31**. 500. **33**. 724. **34**. 178. **37**. 393. **38**. 402.
Malipiero, Franc., Oper: Attila, aufgef. in Venedig. **48**. 126.
—— Oper: Giovanni I., aufgeführt in Bologna. **45**. 634. Lugo. **45**. 329. Padua. **44**. 885. Ravigo. **45**. 367.
Malogoli, Gaet., Methode per apprender il canto etc. (R) **45**. 116.
Malpensata (Malpensati), Sgn., Sängerin, in Alessandria. **47**. 416. Genua. **48**. 108.
Malve, Musikdirektor des Theaters in Frankfurt a. M. **44**. 116. 465. † 50. 416.
Malta, Nachrichten. **36**. 629. **42**. 322. 518. 702. **43**. 576. 1078. **44**. 364. **47**. 229. 511. 751.
Malugani, Sgn., Sängerin, in Nizza. **46**. 141. 362. Padua. **47**. 627. Savona. **48**. 348. Vercelli. **44**. 1035. Voghera. **46**. 324.
Malvezzi, s. Manvezzi.
Malvezzi, Sgn. Mar., Sängerin, in Brescia. **44**. 1034. Lodi. **42**. 916. Mailand. **45**. 797. Modena. **42**. 512. Piacenza. **42**. 670. **43**. 347. Rom. **47**. 612. Triest. **44**. 904. Turin. **44**. 296. **45**. 430. Venedig. **45**. 367.
Malvezzi, Sgn. Otav., s. Malvini.
Malvezzi (Malvezzi), Sgn. Ernin., Sänger, in Cittadella. **44**. 342. Livorno. **44**. 1036. Mirandola. **38**. 229. Monselice. **43**. 136. Monza. **43**. 472. Venedig. **43**. 369. **44**. 884. Zara. **47**. 230. 512.
Malvezzi, Tenorist, in Bologna. **46**. 357. Mailand. **45**. 946. Neapel. **48**. 727. 831. **49**. 230 fg. 780. Paris. **48**. 70. Pavia. **45**. 461. Rom. **45**. 637 fg. 912. **46**. 508. **47**. 412. 643. Sinigaglia. **47**. 845. Turin. **48**. 107. Venedig. **46**. 114.
Malvini (auch Malvezzi genannt), Sgn. Otav., Sängerin, in Berlin. **45**. 750. 849. **46**. 78. 444. Bologna. **44**. 170. 379. Codogno. **43**. 204. Verona. **43**. 643.
Mamini, Tenorist, in Bagnacavallo und Medicina. **46**. 193.
Manan, Bassist in Granada. **44**. 1034.
Manara, March. Prosp. de, Violinist, in Berlin. **45**. 359. Breslau. **45**. 132.
Manara, Sgn. Rosa, Sängerin in Nizza. **38**. 519.
Manari, Bassist in Ancona. **46**. 306. Montagnana. **46**. 115. Pavia. **44**. 986. **48**. 373. Venedig. **46**. 114. Vercelli. **45**. 445.
Manchester, Nachr. **50**. 727. 763. Deutsche Liedertafel das. **46**. 230. Deutsche Oper das. **43**. 760. Einsturz des Orchesters das. **48**. 70. Musikfest das. **38**. 807. **47**. 918.
Mancinelli, Gius., Buffo, in Ancona. **40**. 442. **46**. 356. Corfu. **41**. 316. 952. Orvieto. **43**. 430. **48**. 324. Reggio. **45**. 428.
Mancinelli, Sgn., Sängerin in Orvieto. **48**. 324.
Mancinelli-Testa, Sgn. Paol., Sängerin in Bologna. **33**. 154.
Mancini, Tenorist, in Ferrara. **42**. 607. Zara. **48**. 145. 414.
Mancini, Ref., Buffo in Neapel. **32**. 521. **35**. 591 fg.
Manerini-Carletti, Sgn., Sängerin, in Alessandria. **43**. 501. Bottiglia. **43**. 936. Bologna. **36**. 663. Florenz. **42**. 669. Imola. **35**. 331. Lendinara. **42**. 933. Modena. **45**. 331. Turin. **45**. 431. Venedig. **44**. 359.
Mancini-Nola, Sgn., Sängerin, in Novara. **46**. 141. Palma. **46**. 558. 882. **47**. 228.
Mancuni (Marcuni?), Bass., in Codogno. **47**. 187. Pavia. **47**. 491.
Mandanici, Pitr., Biographie. **43**. 618.
—— 2 Kanons desselben. **43**. 618.
—— Oper: Il contempone della porta Ticinese, in Mailand aufgeführt. **43**. 618. **47**. 382.

Mandanici, Piac., Oper: L'isola disabitata, in Neapel aufgeführt. **32.** 76.
—— Oper: Maria degli Albizzi, in Palermo aufgeführt. **45.** 391.
—— „ Il segreto, aufgeführt in Turin. **39.** 197.
Mandini, Paolo, Tenorist, † zu Bologna. **44.** 833.
Mandischer, J. C., Organist in Lübeck — 50jähr. Amtsjubiläum. **43.** 1136.
Mandora, eine Art Laute. **33.** 139, Anm.
Manelli, Sga. Ter., Sängerin, in Crema. **40.** 325. Ferrara. **46.** 321. Mantua. **40.** 643. Venedig. **41.** 696. als M.-Duval, in Arezzo. **44.** 834. in Este. **42.** 448.
Manetti, Giov., Pianofortespieler in Florenz. **41.** 173. in Bologna, zum Ehrenprofessor der römischen Cacciliensakademie ernannt. **41.** 855.
Manfredi, Sonate p. Viol. avec Basse. (R) **33.** 167.
Manfredi, Carlo, Tenor, in Bassano. **42.** 935. **43.** 224. Brescia. **41.** 423. Este. **42.** 184. Florenz. **41.** 881. Genua. **43.** 731 fg. Lucca. **42.** 511. Mantua. **38.** 599. Rom. **43.** 388. Turin. **39.** 287. 493. Udine. **42.** 980. Venedig. **41.** 695. **42.** 701. Verona. **40.** 355. Wien. **40.** 539 fg.
Manfredini, Giov., Tenorist, in Bologna. **42.** 667. Carp. **43.** 1045. als M. Guermani, in Bologna. **44.** 1009. Bozen. **43.** 431. Cotignola. **45.** 653. S. Giovanni. **44.** 376. **48.** 323. Livorno. **46.** 522. Macerata. **45.** 395. Tolentino. **46.** 810.
Mangold, Wilh., Hofkapellmeister in Darmstadt. **37.** 868. **39.** 118 fg. 144. 749. **46.** 46. als Kompositionslehrer. **39.** 143. dirigirt das Musikfest zu Bensheim. **40.** 776.
—— Festkantate, in Darmstadt aufgeführt. **46.** 643.
—— Quartett für Streichinstrumente, in Darmstadt aufgef. **39.** 749.
—— Quintett für Blasinstrumente, in Darmstadt aufgef. **39.** 749. in Friedberg. **44.** 670.
Mangold, Karl Amad., Komponist zu Darmstadt — zum Hofmusikdirektor ernannt. **50.** 766. erhält den ersten Preis für eine Ouv. (von Mannheim). **46.** 643.
—— Musik zum Märchen: Dornröschen, in Darmstadt aufgeführt. **50.** 270.
—— Oper: Das Köhlermädchen, in Darmstadt aufgef. **45.** 416.
—— „ Der Tannhäuser, in Darmstadt aufgef. **48.** 305.
—— Psan: Die Hermannsschlacht, in Darmstadt aufgef. **50.** 766.
—— 6 Lieder mit Pianof. 7. Wk. (R) **42.** 693.
—— Das Fischermädchen, für Singst. mit Pianof. 9. Wk. (R) **42.** 693.
—— Wanderlied für Singst. mit Pianof. 13. Wk. (R) **42.** 693.
—— Der Fischer „ „ „ „ 15. „ „ „
—— Der wandernde Knabe f. Sgst. m. Pianof. 17. W. (R) **42.** 693.
—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. 12. Wk.
—— Liebestrost f. „ „ „ „ 13. „ } (R) **43.** 185.
—— 3 Lieder „ „ „ „ 14. „ }
—— 3 Lieder „ „ „ „ 15. „ }
—— 12 stimmige Gesänge. 22. Wk. (R) **43.** 983.
—— 6 Gesänge mit Pianof. 21. „ „ „ 1043.
Mangold, A., VCell., Concertmeister in Darmstadt. **39.** 120.
Mangold, K., Hornist in Darmstadt. **39.** 121. als Komponist. **39.** 749.
Mangold, Paul, Fagottist in Darmstadt. **39.** 120. 749.
Mangold, Pianofortespieler in Darmstadt. **34.** 534. in Weimar. **34.** 615.
Mangold, Frau, Pianofortelehrerin in Darmstadt. **39.** 143.
Mangot, Sgr., Sängerin in Pavia. **44.** 988.
Manini, Cav., Gatte der Sängerin Goldberg. **46.** 542.
Mankell, G., Organist in Stockholm. **49.** 690.
Manna, Franz., Valse de Victoire p. Pianof. Op. 12. (R) **43.** 708.
Manna, la, s. La-Manna.
Manna, Bassi Regero (Sohn der Sängerin Carol. Bassi), Komponist in Triest. **35.** 156.
—— Oper: Jacopo di Valenza, aufgeführt in Brescia. **35.** 702. Pisa. **38.** 460. Triest. **35.** 156. **36.** 576.
—— Oper: Preciosa, in Casalmaggiore aufgef. **48.** 124.
—— Ouverture, in Wien aufgeführt. **32.** 617.
Mannor, Violinist in Wien. **31.** 76.
Mannheim, Nachrichten. **32.** 13. 419. **33.** 105. **35.** 28. **37.** 150. 166. 460. **38.** 13. 257. **39.** 424. 441. Gesangfest das **47.** (383.) 447. Musikverein das **38.** 260. **40.** 374. **41.** 902. Preisaufgaben dess., s. Preisaufgabe.
Manni, Abb. zu Rom, mit Reform der Kirchenmusik beauftragt. **49.** 47.
Manni, Alb., Oper: Zoara, in Modena aufg. **47.** 444.
Mannstein, H. F., Ueber Henriette Carl (in Dresden). **38.** 725. Anklage gegen Nehrlich wegen Plagiats. **43.** 841. — Erwiderung von Dr. Bonner. **43.** 933.
—— Das System der Gesangschule des Berauschk. (R) **37.** 821.
—— Die gesammte Praktik der klass. Gesangskunst. (R) **51.** 885.
—— Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges. „ **48.** 877.
—— Volkstümliche Vorzeichnisse von Neumann's Kompositionen. (R) **43.** 953.
Manubach, Violinist in Kassel. **39.** 666.
Manufeld, Frl., Sängerin in Darmstadt. **39.** 119.
Manufeld, Edgar, s. Pearson.
Manuel, Bassist in Amsterdam. **47.** 510.
Manzano, Nachrichten. **43.** 1078.
Manzegazza, Bello, in Algier. **41.** 851. in Bonn (zugleich Impresar). **47.** 936.
Manzegazza, Sga. Ter., Sängerin in Nizza. **39.** 669.
Manzini, Tenorist in Leipzig. **31.** 201. 262. 649. in Halle. **31.** 563 fg. 626 fg. **32.** 426. 431. 443. in Berlin. **31.** 539. **32.** 46. 130. 170. 252. 338. 672. 828. **33.** 42 fg. 54. 126. 213. 280 fg. 349 fg. 453 fg. 551. 630 fg. 760 fg. 807. **34.** 136. 216. 318. 361 fg. 440. 482. 529 fg. **35.** 23 fg. 59 fg. 124 fg. 212. 367 fg. 384. 524. 570. 582 fg. 653. 717. 838. 869. **36.** 90 fg. 112. 156 fg. 242. 301. 378 fg. 433. 694. 814 fg. **37.** 28. 65. 184. 197 fg. 280 fg. 350 fg. 702. 807. 847. **38.** 44. 121. 212. 291. 360 fg. 436. 443 fg. 497 fg. 673 fg. 793. **39.** 77. 83. 129. 258. 274 fg. 388. 471 fg. 553. 611. 755. 821. 833. **40.** 47 fg. 190. 210 fg. 411 fg. 514. 624. 694. 786 fg. 841. 857. 874. **41.** 67 fg. 143 fg. 236. 334. 418 fg. 581. 821. 1030. **42.** 71 fg. 177. 355. 464 fg. 566. 619. 699. 772. 890 fg. 935 fg. 1011 fg. 1068 fg. **43.** 173 fg. 236. 362 fg. 403. 498. 586. 686. 776. 874. 1010 fg. **44.** 63 fg. 143 fg. 163 fg. 234 fg. 293. 437. 650 fg. 548. 963 fg. **45.** 43. 136. 160. 248 fg. 313. 390. 471 fg. 598. 750 fg. 848 fg. 928 fg. **46.** 78. 173. 188. 243. 250. 318 fg. 444. 490. 823. **47.** 14. 183. 290 fg. 376 fg. 747. 914. **48.** 193 fg. 340. 606. 623. **49.** 198. 287. 654. 813. — in Breslau. **40.** 190. Halberstadt. **35.** 496 fg. Hamburg. **45.** 618. Köln. **46.** 359. 446. Leipzig. **35.** 434. 670. Magdeburg. **36.** 651. Potsdam. **42.** 446. **43.** 409. 880. **47.** 408. Schwerin. **42.** 795. Wien. **39.** 92.
—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **35.** 83.
Manzoni, Nachrichten. **32.** 305. **35.** 182. **36.** 717. 831. **37.** 672. **38.** 599. 832. **39.** 216. 511. 702. **40.** 199. 338. 643. **41.** 694. **42.** 182. 449. 700. 861. 935. **43.** 167. 643. **44.** 986. 1034. **45.** 462. 800. **46.** 115. 408. 561. 843. **47.** 492. 595. **48.** 125. 375.
Manzoardi (nicht Malsardi), Cav., Musiklehrer am Blindeninstitut zu Mailand. **47.** 878.
—— Oper: L'emulatrice di concalte, in Mailand aufg. **39.** 719.
—— „ Il Birichino di Parigi „ „ „ **43.** 623.
—— „ Un cogno di primavera „ „ „ **45.** 305.
Manzi di Reca, Sga. Raff., Sängerin in Neapel. **35.** 382.
Manzocchi, Mar., Musikdirektor in Valencia. **41.** 852. in Oran. **44.** 907.
—— Oper: Ettore Fieramosca, in Valencia aufg. **42.** 319. **43.** 264. Neapel. **46.** 341.
Manzocchi, Sgr. Almer. (dessen Schwester), Sängerin in Bologna (vom Mitgl. der Akad. ern.) **32.** 302. **41.** 626. Brescia. **35.** 782. Cesena. **39.** 730. Como. **44.** 1033. Modena. **37.** 540. **47.** 736. Mailand. **37.** 222. 350. **40.** 623. Mantua. **44.** 988. Neapel. **38.** 869. **39.** 14. 93 fg. 579. Palermo. **33.** 299. 778. **45.** 391. 633. Rom. **31.** 350. Triest. **36.** 570. Turin. **40.** 387. Valencia. **41.** 852. **42.** 519. 703. **43.** 574. Verona. **36.** 717. **44.** 865.
Manzocchi, Sga. Elisa, deren Schwester, Sängerin, in Bologna. **41.** 626. Neapel. **39.** 14. 579. Valencia. **41.** 852. **42.** 323. 519. 703. 994. **43.** 264. 574. 736.
Manzocchi, Lui., Tenorist in Piacenza. **46.** 369.
Manzocchi, Bassist, in Oporto. **47.** 937. Padua. **46.** 409.
Manzoni, Sgr. Eug., Sängerin, in Ivrea. **48.** 337. Legnano. **42.** 446. Oneglia. **43.** 516.
Mara, Elis. — ihr 83. Geburtstag in Reval gefeiert. **29.** 381. — † das. **35.** 168. — Biogr. **41.** 709.

Marai, Sga. Franc. (Fanny), verheir. mit dem Baron Wodzinski. 41. 423. zum Ehrenmitgl. der Akademie zu Ravenna ern. 41. 807; der Akad. zu Rom. 42. 638; der zu Florenz. 43. 1022. — in Bologna. 46. 193. Brescia. 41. 423. Catania. 48. 83. 320. Genua. 42. 240. Venedig. 44. 1008. Florenz. 43. 710. 1022. 44. 290. 883. 45. 330. Livorno. 45. 331. Lucca. 43. 1023. Lugo. 41. 857. 42. 400 fg. Mailand. 40. 873. Messina. 39. 461. Neapel. 42. 913. 43. 69 fg. 348. Novara. 39. 496. Padua. 46. 541. Perugia. 41. 856. 42. 490 fg. Piacenza. 39. 747. Ravenna. 41. 625. Rom. 42. 638 fg. 44. 612. 45. 393 fg. Siena. 44. 1037. Venedig. 39. 687. geht von der Bühne ab und lässt sich in Florenz als Gesangslehrerin nieder. 47. 559.

Marxi, Sga., deren Tochter, Sängerin in Catania. 48. 320.

Marzocci, Oper: Il pittore e la soustrice, in Neapel aufgeführt. 34. 198.

Marzoghini, Sänger in Orvieto. 43. 430.

Marzoni, Luc., Buffo, in Fabriano. 46. 355. Pisa. 35. 346. Verona. 36. 617.

Marburg, Gesangfest das. 47. 558.

Marcelli, Aut., Bassist in Rom. 42. 478.

Marcello, Bened., Biographie. 42. 840.

—— Messe, in München aufg. 36. 76.

—— Psalmen, ganz oder theilw. aufg. in Nizet. 49. 343. Paris. 42. 166. 44. 424. 582. 45. 372. Wien. 45. 514.

—— Caffi, Narrazione della vita etc. di M. (B) 33. 173.

—— Der 8. Psalm, Klavierauss. (B) 32. 376.

—— Solo- und Chorgesang aus seinen Psalmen (bearb. von Lindpaintner). (B) 45. 939.

Marchand, Tenorist in Bremen. 36. 246.

Marchelli, Domen., Bassist, in Battaglia. 43. 956. Catania. 44. 812. Como. 46. 390. Este. 42. 184. Florenz. 47. 442. Mailand. 47. 381. Monza. 42. 472. Palermo. 45. 391. Pavia. 42. 684 fg. 43. 542. Verona. 46. 112. Vigevano. 43. 349.

Marchesi, Lui., Rossini — Sekretär. 32. 93.

Marchesi, Tomm., Gesangslehrer in Bologna — Biogr. 40. 69.

Marchesi, Sga. Ros., Sängerin in Aurora. 38. 383. Lugo. 36. 318. Perugia. 39. 420. Reggio. 39. 652.

Marchesini, Gius., Tenorist, in Battaglia. 43. 956. Konstantinopel. 48. 246. 736. Salerno. 42. 343 fg.

Marchesini, Sga. Mar., Sängerin, in Alessandria. 44. 1006. Asti. 44. 1006. Konstantinopel. 48. 736. Neapel. 46. 367. Stuttgart. 32. 270. Turin. 44. 1035. Viadana. 46. 116.

Marchetti, Oper: Ines de Castro, in Mantua aufg. 42. 449.

Marchetti, Gius., Tenorist, in Genua. 46. 828. Sinigaglia. 44. 904.

Marchetti, Vinc., Tenorist, in Aquil. 44. 1035. Cavalleria-eccellente. 47. 446. Crema. 46. 340. Florenz. 41. 882. Gibraltar. 45. 951. Livorno. 45. 413 fg. Mantua. 46. 341. Oneglia. 45. 348. Orsa. 45. 803. Ovada. 44. 1035. Pistoja. 42. 510 fg. Rimini. 45. 348. Salazzo. 43. 500. Treviso. 47. 188. Viareggio. 39. 476. 745.

Marchetti, Sga., Sängerin in Athen. 43. 573. (Vgl. Polani-Marchetti.)

Marchini, Sga., Sängerin in Busto. 47. 186.

Marchion, Tenorist aus Wien, in Dresden. 48. 486. Hamburg. 50. 778.

Marchionni, Stanisl., Bassist, in Chioggia. 40. 644. Nizza. 38. 319.

Marchisio, Aut., Oper: Il marito della vedova, aufgeführt in Turin. 43. 1076.

Marchisio, Sga. Clet., Sängerin in Saluzzo. 36. 567.

Marcolini, Carlo, Bassist, in Bologna. 34. 821. 35. 135. Genua. 39. 670. Mailand. 37. 839. 38. 311 fg. 365. 39. 388 fg. 804. 40. 873. Modena. 36. 269. Padua. 37. 98. Parma. 36. 713. Wien. 40. 539 fg.

Marconi, Gust., Buffo, in Asti. 39. 669. Cadix. 36. 638. 37. 392. Cittadella. 44. 342. Codogno. 46. 540. Conero. 47. 878. Mailand. 47. 381. 48. 109. Mantua. 40. 643. 43. 643. Mestre. 42. 980. 43. 324. Monza. 43. 347. Piacenza. 39. 747. Treviso. 42. 424. Turin. 39. 287. Venedig. 43. 275. 44. 359. Vercelli. 46. 827. Voghera. 41. 669.

Marconi, Sga. Adel., Sängerin, in Chieti. 36. 795. Conero. 44. 836. Neapel. 33. 779.

Marcou, Bratschist (?) in Moskau. 45. 476.

Marcucci, Ett., Tenorist, in Catania. 46. 85. 320. Chieti. 47. 841. Neapel. 42. 912. 43. 69. Rom. 44. 276. Siena. 43. 1021. Spoleto. 45. 395.

Marcus, Verl. in Leipzig. 46. 735. in Riga. 49. 301.

Marconi (Masoni?), Barit., in Mailand. 47. 185. Pavia. 46. 391.

Marcussen, Organist in Kopenhagen. 50. 347.

Marcuzzek, Kapellmstr. zu Agram, als Musikdirektor in Nancy. 44. 634. von der Herzogin von Nemours beschenkt. 45. 516.

—— Oper: Hamlet, in Brünn aufg. 43. 366.

Margot, Frl. Sängerin in Prag. 45. 284.

Mari, Lui., Tenorist in Mailand. 33. 170. 314 fg.

Maria, Jose della, Oper: Der Arrestant, in Frankfurt a. M. aufg. 47. 313. 48. 300.

Mariani, Leone, Bassist in Montepulciano. 43. 711.

Mariani, Oliva, Bassist, in Bologna. 36. 847. Genua. 40. 367. Mailand. 32. 533 fg. 33. 171. 324. 36. 775. Turin. 37. 674. Turin. 39. 669. Verona. 32. 305.

Mariani, Lui., Bassist, in Bergamo. 37. 95. Lissabon. 42. 516.

Mariani, Sga., dessen Schwester, Sängerin in Bergamo. 37. 99.

Marianini, Tenorist in Bologna. 42. 493. als Bassist in Siena. 45. 914.

Marié, Léon, Dir. des Konservat. zu Rouen. 46. 688.

Marié, Tenorist in Paris. 43. 780. 45. 107.

Marienburg, Musikfest das. 35. 475. 45. 534. 555. 570.

Marimbah, musik. Instrument der Afrikaner. 36. 687.

Marinelli, von, Eigenthümer des leopoldstädter Theaters zu Wien. 33. 405. 37. 555. Nothwendiger Verkauf dieses Theaters etc. 41. 147.

—— Musik zu Schauspielen, Possen etc., in Wien aufg. 34. 250. 563. 36. 562. 38. 108. 427. 39. 93. 302. 40. 133.

—— Trauerhymne, in Wien aufg. 39. 748.

Marini, Pietr., Pianofortespieler aus Turin, in Mailand. 35. 758.

Marini, Flötist in Parma. 46. 142.

Marini, Gaet., Bassist, in Bologna. 37. 752. 38. 214 fg. Mailand. 37. 128. Modena. 37. 635 fg. Odessa. 41. 853. 42. 518. 703. 993. 43. 574. 749. 44. 364. 46. 882. 48. 144. Padua. 37. 360. 830. Rom. 38. 329. Triest. 41. 225.

Marini, Ignaz., Bassist, in Barcellona. 43. 1078. 44. 363. 1010. 1038. 45. 370. 805. 951. 46. 367. Bergamo. 42. 934. Brescia. 34. 823. Genua. 39. 459. Madrid. 48. 838. Mailand. 35. 100. 722. 798. 36. 775. 857. 37. 222. 831. 38. 282. 311 fg. 365. 39. 289. 40. 87. 41. 670. 952 fg. 42. 109. 380. 682 fg. 43. 637. 46. 388. 47. 185. 49. 655. Palermo. 36. 515. Rom. 43. 367 fg. Wien. 38. 514. 549. 39. 543 fg. 577. 40. 539 fg. 547.

Marini (ohne Angabe des Vornam.), Bassist, in Ferrara. 39. 778. London. 50. 527. 533. Mailand. 39. 62. 40. 179. Sarzana. 48. 124. Triest. 47. 493. Turin. 41. 273. 404. 47. 444 fg. Venedig. 40. 356 fg. 48. 347.

Marini, Sga. Elisa, Sängerin, in Parma. 36. 317. Foggia. 48. 320. Genua. 46. 372. Mailand. 42. 203. Neapel. 41. 838. Palermo. 45. 327. Terni. 36. 661.

Marini, Sga. Sof., Sängerin, in Ferrara. 48. 80. Florenz. 47. 442.

Marioi-Ranieri, s. Ranieri.

Marinoni, Mad., Sängerin in Havre. 29. 60.

Mario (eigentl. M. de Candia), Tenorist aus Genua, in Paris. 41. 405. 45. 16. 270. 48. 70. 49. 877. in London. 44. 582. 47. 208. 549. 927. Birmingham. 45. 801. 48. 648. Manchester. 549. 728.

Mariotti, Bassist in Chiavari. 48. 108.

Markell, F. W., Organist in Danzig. 39. 535. 47. 200. 320. als Pianofortespieler das. 39. 575. erhält die grosse gold. Medaille. 47. 342. zum kön. Musikdirektor ernannt. 49. 384. — Biogr. das. 47. 221.

—— Oper: Max und Alpine, in Danzig aufg. 46. 138.

—— Oratorium: Das Gedächtniss der Entschlafenen, das. aufgef. 500 Mk.

—— Oratorium: Johannes der Täufer, das. aufg. 48. 181.

—— Psalm, das. aufg. 47. 221.

—— Symphonie, in Leipzig (unter Dir. des Kompon.) aufg. 47. 107.

—— Konzertstücke für Pianof. (B) 43. 1094.

—— 3 Gesänge mit Pianof. Op. 5. (B) 48. 38.

—— Choralbuch. (B) 48. 216.

Markus, s. Marcus.

Markwort, J. C., Musiklehrer in Darmstadt. 39. 143 fg. 781.

—— Elementarunterricht für Pianof. 1. Abth. (B) 36. 151.

Markwort, Frl., Sängerin aus Darmstadt, in Weimar. 31. 535.

lich wird ihm irgend Jemand, der das Ganze übersiehet, Recht geben, wenn er den D. Juan im Ganzen (einzelne unübertreffbare Schönheiten zugestanden,) als Kunstwerk verwirft. Den Grund dieses Urtheils findet man in dem S. 249, S. 258, besonders auch S. 326 folg. geäusserten Grundsätzen, nach welchen der Verf. Schönheit und Sittlichkeit als ganz gleichbedeutend anzunehmen scheint, und sich, diesem gemäss, also äussert: Das Schreckliche soll nie geschildert werden. Mord- und Geisterscenen sollte man vom Theater verbannen, denn mit beyden wird die sittliche Vollkommenheit eines Kunstwerks nicht erreicht, vielmehr geradezu gestört. Die Opernkomponisten sollten sich unter einander verbinden, solche Mord- und Geisterspektakel nicht zu besingen. Die sanften Töne ihrer Lyra werden verstimmt u. s. w. Nur der schönen Natur widmet euren Gesang, der hässlichen nie. Wollte man den Forderungen der Aesthetik (?) im strengern Sinne Genüge leisten, so dürften Charaktere, wie Don Juan, weder besungen, noch dargestellt werden u. s. w. So siehet denn der Verf. im D. Juan nur das wilde Wogen kontrastirender Scenen, ohne sich zu der Einheit zu erheben, die über diesen schwebt, und welche hier eben so wenig, als in einem Shakespearischen Drama, wo ebenfalls alles drunter und drüber und endlich auch wohl zu Grunde gehet, verletzt wird. Was gegen die angeführten Grundsätze des Verf. zu sagen wäre, gehört in die allgemeine Kunstlehre, und kann hier um so mehr übergangen werden, da gerade diese Kapitel von Kant, Schiller und Andern in dem letzten Jahrzehend so ganz befriedigend auseinandergesetzt worden sind.

Da ihn jene Sätze leiteten, ist es nicht zu verwundern, dass der Verf. auch in Così fan tutte kein ästhetisches Ganze, sondern nur eine Menge einzelner Schönheiten findet. Wie konnte er hier den armen Poeten so fest im Auge halten! Eben hier hat Mozart allein geschaffen und keines Poeten bedurft. Aber wenigstens über die von ihm gerühmten einzelnen Schönheiten dieses, in seiner Art ebenfalls einzigen Werks, hätte der Verf. ausführlich und bestimmt seyn sollen, weil hierüber noch nicht viel gesprochen worden, und diese M.sche Oper bey weitem weniger, als alle andern, bekannt ist. Er hat es nicht gethan. Desto besser hat er den Figaro behandelt. Man wird einige Stellen dieses Kapitels vielleicht auch hier nicht ungern lesen. Der Verf. geht die sämmtlichen Charaktere durch. „In dem Richter, Don Curtio, sagt der Verf., hat Moz. seiner Satyre freyen Lauf gelassen. Unwissenheit blähet sich mit der Würde des ihr anvertrauten Amtes, und sagt mit dem feyerlichsten Ernst — allgemein anerkannte Abgeschmaktheiten. Man nehme die Arie aus D dur, und man kann sich des Lachens nicht enthalten, wenn man bemerkt, mit welcher Gravität, mit welchem Bombast von Instrumenten die Stelle ausgeführt ist. Sich zu rächen, welche Wollust für den Weisen! Und dabey siehet es im Accompagnement so konfus aus, wie im Kopfe eines dummstolzen Amtmanns. Menschen solcher Art blähen sich nirgends mehr, als wenn sie Gelegenheit finden, die Würde ihres Amtes, gestützt von ihrer Oberherrschaft, gegen Schwächere zu missbrauchen, wie dies der Fall im Finale des zweyten Akts ist u. s. w. Es ist der vorletzte Satz, wo das Finale in Es dur modulirt, in welchem M. die Gravität dieser erlauchten, wohlweisen Gerichtsperson persiflirt. Die ernste Tonart ist komisch behandelt, und die Melodie, in ungleicher Bewegung fortrückend, giebt ein groteskes Bild von lächerlicher Amtswürde u. s. w. Der Charakter der Grafin, wie schön ist er behandelt! Betrogene Hoffnungen, Kummer, freudenleere Tage, gedrückt von der Eifersucht eines Mannes, der sie mit Liebe täuschte, und betrog! Wie schön wusste M. den Ausbruch dieser Gefühle in dem edlen Charakter zum, Theilnehmen erweckenden, erhabenen Dulden zu verwandeln! W.

Marliani, Acc., Oper: Il Brave, aufg. in Paris. 35. 666. — in Genua. 38. 730. Neapel. 38. 316. 41. 113. Prag. 38. 15. Venedig. 38. 636. Wien. 37. 355.

—— Oper: Ildegonda, in Florenz aufg. 43. 710. Mailand. 45. 460.

—— „ La Xacarilla, — über dies. 42. 20. — Klavierauszug. (B) 42. 249. — aufg. in Paris. 42. 20. Wien. 43. 1116. in Brüssel. 49. 343. Mailand. 44. 1033, und Venedig. 44. 884, aut. d. Titel Lazarille. — Potpourri dar. für Pianof. zu 2 und 6 H. (B) 43. 709 fg.

Marlière, Dem., Sängerin zu Paris, † 50. 608.

Marlieff, Sänger in Bonn. 50. 816.

Marlow, Frau, Sängerin in Frankfurt a. M. 49. 378.

Marmontel, Prof. des Pianof. am pariser Konservat. 50. 624.

Marmora, de la, Ueber Sardinien. 42. 732.

Marschall, Sem., Sängerin in Königsberg. 37. 832. als Gesanglehrerin in Prag. 44. 700. 4gl. in Breslau. 45. 883.

Marokko — die Einwohner eifrig musikalisch. 35. 197.

Marsili, Piet., Tenorist in Crema. 44. 988.

Marsoni-Bicoldi, Luc., Orgelbauer zu Verona. 33. 812.

Marsollt, der russischer Hornmusik — in Wien. 38. 746. (Vgl. Harsinton, russische.)

Marpurg, F. W., Abhandl. von der Fuge, herausg. von Sechter. (B) 45. 627.

Marpurg, Kapellmeister, Violinist und Pianofortespieler zu Detmold. 38. 487.

Marpurg, Frau, dessen Gattin, Sängerin das. 38. 487.

Marpurg, Frl. Auguste, Sängerin von Königsberg, in Leipzig. 50. 698. 715. Kassel. 50. 709 fg.

Marpurg, Frl. Minna, deren Schwester, Sängerin, in Dresden. 49. 394. 408. 50. 307. Leipzig. 50. 698. 714 fg. Kassel. 50. 709 fg.

Marquard-Negrini, Frau, Sängerin aus Pesth, in Berlin. 43. 873. Frankfurt a. M. 45. 252.

Marquardt, C., Grosser Waffenfabr. etc. (B) 39. 453.

Marquilly, Tenorist, in Marseille. 36. 55. Strassburg. 42. 909. als Theaterdir. zu Strassburg. 43. 844. 44. 274.

Marra, Frau Minna (geb. Schäffer), Sängerin, in Berlin. 36. 885. Breslau. 45. 871. Strassburg. 47. 686. in Darmstadt (zugleich Pianofortelehrerin). 49. 119 fg. 143. 733 fg. 772.

Marra, Frl. von, Sängerin, in Rudolstadt. 46. 663. Wien. 47. 295. 559. 600. geht von da als Primadonna. 457. Prag. 47. 546. Hamburg. 48. 81. Dresden. 48. 111. Berlin. 48. 667. Petersburg. 49. 430. Leipzig. 49. 470. 710. Riga. 49. 813. Coburg. 50. 72. verheiratet sich in Königsberg mit dem Schauspieler Vollmer. 50. 566.

Marras, Giac., Sänger aus Neapel, in Mailand. 37. 651.

Marrder, Bariton, von Frankfurt, in Berlin. 36. 777. 846. 39. 16. Darmstadt. 39. 735. Hamburg. 45. 616.

Marrder, Frl. Mar., dessen Tochter, Pianofortespielerin in Leipzig. 47. 816.

Marrigone, Organist in Paris. 36. 44.

Marschal, Acc., Komp. und Musikchorer in Venedig. 40. 672.

Marschall, Tenorist aus Lemberg, in Berlin. 36. 816.

Marschner, Heinr., Kapellmstr. in Hannover. 32. 754. 41. 556. 49. 240. erhält von dem König von England eine Uhr. 35. 500; den Danebrogorden. 42. 623; die hannoversche Medaille für Kunst und Wissenschaft. 43. 576; vom König und Kronprinzen Geschenke. 45. 236. zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ern. 38. 770. zum Ehrenmitgl. der Euterpe in Leipzig. 40. 150. zum Mitglied der Gesellschaft der österreich. Musikfreunde. 43. 305. dirig. das 4. norddeutsche Musikfest. 45. 819. das Gewandhaus in Lübeck. 49. 685. in Lüneburg. 45. 793. Wien. 49. 608. verglichen mit Preissgrath. 50. 564.

—— Festkantate, in Hannover aufg. 45. 236.

—— Klänge aus Osten, Ouv., Lied und Chöre mit Orch., in Leipzig. aufg. 42. 910. — Ouv. dar., in Lemberg. 45. 134. — Klavierausz. 109. W. (B) 44. 431.

—— Musik zum Zauberspiel: Die Wünsche, in Königsberg aufg. 31. 464.

—— Oper: Adolph von Nassau. 46. 110. — aufg. in Dresden. 47. 148. Hamburg. 47. 199. 291. in Breslau. 48. 611. — Ouvert. daraus, in Leipzig aufg. 48. 503.

—— Oper: Der Bäre, in Regensburg aufg. 41. 471. — Ouv. dar., in Leipzig aufg. 40. 879. Stücke dar., ebendas. aufgef. 41. 92. 240. — Klavierausz. 99. W. (B) 41. 137.

Marschner, Heinr., Oper: Des Falkners Braut, aufg. in Berlin. (49. 272.) 334. 343. Leipzig. 34. 301. — Ouvert. dar., aufg. in Berlin. 40. 276. Dresden. 34. 866. Leipzig. 32. 796. Wien. 35. 197. — Klavierausz. 66. W. (B) 34. 293. Ouv. für Streichquartett, sowie für Flöte, Viol., V. und VC. arr. (B) 35. 119. für Pianof. zu 2 und 6 H. (B) 35. 372. — 2 Arietten daraus für Singst. mit Guit. von Bohemier. (B) 35. 288. — Pasp. dar., für Pianof. zu 4 H. (B) 43. 706.

—— Oper: Der Vampyr (Das Schloss am Aetna), aufg. in Leipzig. 36. 133. in Hannover. 36. 583. in Breslau. 50. 308. — Klavierausz. 95. W. (B) 40. 281.

—— Oper: Der Bythüsser Berg, neu bearbeitet. 36. 372.

—— Oper: Hans Heiling, aufgeführt in Berlin. 35. 661. 869. in Danzig (im Pianofortez. 29. 169. in Hamburg. 46. 701. Hannover. 41. 536. Kassel. 36. 192. 37. 496. 42. 581. Regensburg. 36. 416. 49. 199. Leipzig. 35. (493.) 513. 670. Prag. 43. 44. 276. Riga. 49. 512. Rotterdam. 50. 809. Wien. 46. 605. — Ouvert. daraus, in Dresden. 36. 146. Jena. 36. 370. Leipzig. 35. 242. 36. 412. 41. 901. 43. 737. 44. 322. Lemberg. 45. 734. Oldenburg. 41. 340. Prag. 48. 26. Wien. 46. 16. — Chöre dar., in Leipzig aufg. 40. 641.

—— Oper: Der Templer u. die Jüdin, 31. 518. — aufg. in Leipzig. 36. 13. 146. 38. 146. — Amsterdam. 46. 231. Berlin. 33. 679. 34. 213. 333. 578. 35. 129. 213. 36. 300. 562. Breslau. 40. 191. 49. 37. Danzig (im Pianof.) 29. 169. 47. 809. Dresden. 37. 168. Dresden. 44. 763. 47. 233. 48. 487. 736. Frankfurt a. M. 34. 865. 44. 241. 743. 827. Hamburg. 34. 248. 46. 703. Kassel. 37. 496. 38. 123 fg. 39. 667. Königsberg. 40. 316. Mannheim. 39. 423. München. 37. 217. 39. 162. Prag. 44. 900. 45. 278. 45. 96. 267. 345. Riga. 49. 512. Stuttgart. 35. 77. 665. 36. 60. 681. Weimar. 35. 326. 366. 671. 38. 610. 42. 740. 44. 306. — Ouvertüre daraus, aufg. in Berlin. 42. 430. Königsberg. 32. 341. Leipzig. 31. 649. Mannheim. 32. 341. — Klavierausz. 66. W. (B) 32. 645. in's Dänische übersetzt. 36. 192. in's Französ. 46. 772. — Plaquet in Bezug auf diese Oper von Lindpaintner verübt. (Lindpaintner.) 36. 666.

—— Oper: Der Vampyr, von Wohlbrück, in Bremen aufgef. 31. 842. Breslau. 47. 92. Danzig (im Pianof.) 29. 169. Dresden. 40. 279. Frankfurt a. M. 34. 865. Hannover. 31. 46. Königsberg. 31. 697. 32. 716. Leipzig. 44. 672. 47. 450. Lübeck. 47. 190. Strassburg. 41. 240 fg. Weimar. 31. 534 fg. 32. 484. 33. 512. 35. 326. 39. 691. 41. 667. 45. 263. — Ouvert. dar., in Berlin aufgef. 31. 46. 33. 278. 40. 856. Leipzig. 32. 767. 34. 868. 36. 205. 37. 238. 39. 722. 42. 864. 47. 174. 201. 48. 67. 49. 193. 569. 601. München. 41. 446. Prag. 48. 241. Wien. 36. 136. 43. 216. — Potpourri für Pianoforte aus dens. (B) 31. 396.

—— Ouverture zu Friedrich von Homburg, aufg. in Jena. 35. 289. 36. 370. Leipzig. 31. 262.

—— Ouverture zu Lucretia, aufg. in Breslau. 36. 370.

—— „ über God save the king (Text-, Jubelouvert.), in Leipzig aufg. 36. 97. London. 44. 900.

—— Pianof.-Trio, in Prag aufg. 45. 236.

—— Psalm, in Bockenem aufg. 46. 711.

—— Symphonie, in Leipzig aufg. 32. 249.

—— La belle Prude, Introd. et Rond. p. Pianof. Op. 57. (B) 31. 899.

—— Lieder der Liebe mit Pianof. Op. 44. (B) 31. 1004.

—— Tanzstücke für 2 Trn. und 2 Bässe. Op. 46. (B) 31. 252.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. „ 51. „ „ 32. 673.

—— 3 „ „ „ „ „ 54. „ „ 680.

—— Introd. et Rondeau p. Pianof. Op. 64. (B) 33. 79.

—— Gr. Cotillon „ „ „ „ „ 34. 606.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. Op. 72. „ „ 35. 623.

—— 6 Gesänge „ „ „ „ „ 37. 193.

—— Ostertage eines Musikant. im schles. Gebirge, 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 86. W. (B) 37. 778.

—— Tafelgesänge für 4 Männerst. 85. W. (B) 37. 826.

—— Trinklieder „ „ „ 99. „ „ 39. 649.

—— 6 Lieder mit Pianof. 99. W. (B) 41. 1001.

—— Israelit. Gesänge, mit Pianoforte. 100. W. (B) 43. 693.

—— Robert Burn's Liedermusik Pianof. 107. „ „ 43. 1043.

—— Gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. 114. „ „ 44. 962.

—— 3 Gesänge für Singst. mit Pianof. 116. „ „ „ 636.

—— Tafelgesänge für Männerstimmen. 122. „ „ „ 459.

—— Frühlingslieder, für Singst. mit Pianof. 113. W. (B) 44. 44.

Marschner, Heinrich, Gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. 121. Wk. (R) 45. 585.
—— Verloren, Rinaus, Der Seemann, f. Sgst. m. Pianof. 123. Wk. (R) 45. 676.
—— Festspiel zur Vermählung des Kronprinzen von Hannover. Klav.-Auss. (R) 45. 676.
—— Caledon, Motherwell's Lieder, m. Pianof. 125. Wk. (R) 46. 24.
—— 2 Vigilien f. Singst. mit Pianof. 120. Wk. (R) 46. 85.
—— Rheinweinlied f. 4 Männerst. (R) 46. 224.
—— Junge Lieder, für Sgst. m. Pianof. 126. Wk. (R) 46. 583. — desgl. 129. Wk. (R) 48. 38.
—— Lieder und Gesänge m. Pianof. 128. Wk. (R) 47. 407.
—— Lieder f. Singst. m. Pianof. 133. Wk. (R) 49. 181.
Marschner, Frau, dessen Gattin (geb. Wohlbrück), Sängerin, in Weimar. 31. 535. in Kopenhagen. 38. 416. Rostock. 45. 619.
Marschner, A. E. (des Vorigen Neffe), Komponist und Musiklehr. in Leipzig. 40. 166.
—— Introd. et Polon. p. Pianof. à 4 m. Oc. 2. (R) 40. 127.
—— 6 Lieder mit Pianof. 3. Wk. } (R) 40. 672.
—— 6 „ „ „ 4. „ }
—— Lieder „ „ „ 7. „ (R) 41. 1022.
—— Wo sind' ich dich, mit Pianof. 9. Wk. (R) 43. 186.
—— Der wandernde Bursch, für Singst. m. Pianof. 11. Wk. (R) 43. 482.
—— 3 Gesänge mit Pianof. 14. Wk. (R) 43. 1089.
—— 3 Romanzen für Pianof. 16. Wk. (R) 43. 1096.
—— 6 Lieder f. 4 Männerst. 15. „ „ 46. 762.
Marseillaise — angeblich nach einem deutschen Liede verfasst. 49. 875. Aufrage deshalb. 50. 47. — Rastner hierüber. 50. 422.
Marseille, Nachrichten. 35. 180. 512. 770. 840. 36. 55. 47. 751. 937. Cercle des beaux arts das. 36. 55. Concert Thuhaneau das. 42. 256. Deutsche Oper das. 44. 908. Musikschule das. 35. 512. 43. 718. 48. 696. Zustand des Theaters das. 48. 839.
Marsigliani, Impresar zu Ascoli. 38. 178.
Marsyanze, die neuen. Gedicht. 31. 306.
Marta, Sgn. Ang., Sängerin, in Neapel. 41. 838. Trento. 43. 645. Verona. 43. 643.
Martel, Tenorist in Strassburg. 46. 632. 47. 763.
Martelli, Sgn. Amal. s. Rach., Sängn. in Cagliari. 33. 156. 313.
Martes, Jose Ant. de, Oper: Vellada, in Granada aufgeführt. 45. 493.
Marti (Marty), Bassist, in Bassano. 37. 200. 360. Brescia. 37. 657. Valparaiso. 47. 937.
Martin, Oper: Lilla — Börne's Urtheil darüber. 49. 203. — Finale dar., in Stuttgart aufgef. 33. 190.
Martin, Blaise, Tenorist in Paris, † 39. 860.
Martin, Bassist, in Strassburg. 37. 799.
Martin, Pauker in Koburg. 43. 65.
Martinelli, Lui., Bassist, † in Rom. 39. 876.
Martinet, Sgn. Eug., Sängerin in Mailand. 33. 171.
Martinez, Komponist aus Havana, † zu Genf. 44. 438.
Martinez, Andr., Bassist, in Florenz. 41. 172. 42. 669. in Lucca. 42. 311.
Martinez, Sön. Mad., Sängerin in Cadix. 43. 747.
Martini, P. Giamb., als Geschichtschreib. der Tonkunst. 32. 382.
Martini, Direktor des Theaters zu Bernburg. 46. 830.
Martini, Sgn. Elena, Sängerin, in Bre. 42. 514. Cagliari. 38. 176. Chiavari. 37. 637. Rimini. 36. 663. Siena. 38. 867. Venedig. 41. 696.
Martino, Nic., Musiklehrer in Palermo. 35. 591.
Martinoff, (Lieut. u.) Pianofortespieler in Petersburg. 42. 752.
Martoni, Sgn., Sängerin in Mirandola. 48. 90.
Martorelli, Bassist in Barcellona. 48. 413.
Martsching, Joh. Giffe, Organist in Leipzig. 36. 855.
Marty, s. Marti.
Marx, Ad. Bernh., Dr., Prof. der Musik an der Universität zu Berlin. 39. 16. dessen Vorlesungen über Musik. 40. 607. vom korresp. Mitglied des holländ. Vereins etc. ern. 40. 881. legt die Redakt. der berliner musikal. Zeitung nieder. 33. 15. erhält für seine Kompositionslehre vom König von Sachsen die goldene Medaille. 41. 90. Seine Kompositionslehre im Seminar zu Neustrelitz eingeführt. 44. 886. Vorstand der vereinigten Tonkünstler Preussens. 50. 639. 670. Schrift über die Organisation des Musikwes. in Preussen. 50. 639. Sein Bild. 50. Titelkupfer.
—— Ueb. Kretschmer's Ideen zu ein. Theorie d. Musik. 36. 165. Bericht üb. das 2. märk. Gesangfest zu Potsdam. 36. 469. Ueb. das Studium der Kompos. 41. 909. Ueb. die Symphonie-Kantate und Beeth. 9. Symphonie. 49. 489. 505. Ueber Bach's chromatische Fantasie. 50. 33. Entgegnung darauf von Griepenkerl sen. 50. 97. Erwiderung darauf von M. 50. 153. Erklärung gegen Dr. Fink und Dr. Schilling. 44. 551.
Marx, Ad. Bernh., Ambrosianischer Lobgesang, in Berlin aufgeführt. 36. 563.
—— 6stimm. Motette im alten Style, in Potsdam aufgeführt. 36. 634. 671.
—— Musik zu Fouqué's Festspiel: Undinen's Gruss, in Berlin aufgeführt. 31. 509.
—— Musik zu Tieck's Rothkäppchen. 46. 118.
—— Musikal. Novelle: „Nahid und Omar, in Berlin aufgeführt. 46. 318. in Breslau. 47. 457. — (R) 46. 329.
—— Oratorium: Johannes der Täufer, in Berlin aufgef. 36. 563.
—— Oratorium: Moses — Ueber dass. von Mosewius. 44. 9. 53. 972. 997. 1027. aufgeführt in Breslau. 44. 80 fg. — in Berlin. 48. 409. Erfurt. 48. (620.) 861 (unter M.'s Leitung). in Neustrelitz. 45. 432. Prag. 48. 369. — Klav.-Auss. (R) 46. 657. — 47. 65.
—— Festouvertüre, in Erfurt aufgeführt. 46. 797.
—— Die Lehre von der musikal. Komposition. 1. Bd. (R) 40. 101. 117. — Militz' Erklärung über dieses Werk. 40. 209. — 2. Bd. 46. 830. 845. — 2. Ausgabe. (R) 44. 830. 865. — 3. Thl. (R) 47. 481. 497. — 4. Thl. (R) 50. 179. 201.
—— Allgemeine Musiklehre etc. (R) 41. 356. — 2. Ausg. 43. 510.
—— Gebet für die Verstorbenen, für Solo und Chor. (R) 43. 312.
—— Die alte Musiklehre im Streit m. uns. Zeit. (R) 43. 865. 1002.
—— Ein Frühlingspsiel, für 1 Stimme mit Pianof. 14. Wk. (R) 47. 908. 48. 813.
—— Schlummerlied für 4 Stimm. mit Pianof. 15. Wk. (R) 48. 299.
—— Gr. Sonate für Pianof. 16. Wk. (R) 48. 365.
—— Die Zigeunerin, Duett für Sopr. u. A. m. Pianof. 13. Wk. (R) 48. 836.
—— In der Frühe, für 6 Solostimmen mit Pianof. 20. Wk. (R) 48. 836.
Marx, J. M., Adag. et Polon. p. VC. av. acc. (R) 43. 927.
—— 3- und 5stimm. Gesänge f. 4 Männerst. (R) 43. 928.
Marx, M., Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 43. 483.
Marx, Violinist, in Breslau. 42. 670. in Arnheim. 44. 260.
Marx, E. F., Kaufmann in Leipzig, hinterlässt dem Theaterpensionsfonds ein Legat. 49. 854.
Marx, Frl. Paul., Sängerin aus Karlsruhe, in Paris. 41. 190. — in Dresden angest. 41. 778. 985. 42. 196. 1036. — in Leipzig. 41. 62. 44. 255. in Frankfurt a. M. 44. 827. 886. 940. in Stuttgart. 44. 1012. in Berlin angestellt. 45. 45. 179 fg. 314 fg. 358 fg. 471. 598. 749 fg. 848 fg. 927 fg. 46. 77 fg. 188. 226 fg. 258. 443. 490. 732. 823 fg. 862 fg. 47. 11 fg. 163 fg. 225. 376 fg. 440 fg. 627. 747. 913. 48. 193. 213. 625. 738. 49. 288. 654. in Danzig. 47. 501.
Marxsen, Ed., Komponist und Pianofortespieler in Hamburg. 38. 138.
—— Charakteristischen Tongemälde, Beethoven geweiht, aufgeführt in Hamburg. 38. 138. 47. 665. Moscheles' Zeugniss über diese Kompositon. 38. 138 fg.
—— Ouverture zu Phädra, dass. aufgeführt. 47. 664.
—— Symphonie, aufgeführt das. (46. 478.) 47. 310.
—— Beethoven's A dur-Sonate, als Symphonie bearb., aufgeführt in Hamburg. 36. 138. in Leipzig. 39. 344.
—— Variat. brill. p. Pianof. à 4 m. Oc. 3. (R) 31. 540.
—— 5 Gedichte für Singst. m. Pianof. 32. Wk. (R) 41. 869.
—— 6 Tafellieder für Männerst. 50. Wk. (R) 46. 126.
Marzi, Impresar in Rom. 38. 662.
Marziali, Aless., Violinist in Ancona. 35. 328. — Orchesterdir. in Rom (Mitglied der das. Akademie). 39. 419.
Marziali, Sgn. Carm., dessen Tochter, Sängerin, in Alessandria (nicht Marzia). 42. 514. in Berlin. 44. 68. 166. 238. 379. Bologna. 47. 644. 846. Fermo. 39. 729. Florenz. 47. 862. Görz. 43. 956. Kopenhagen. 46. 102. Montagnana. 42. 183. Pisa.

47. 668. Rom. 47. 412. 48. 322. Turin. 43. 500. Venedig. 44. 359. 45. 801. 47. 900. 48. 126.

Mas-Porcel, Sän., s. Porcel.

Mascalchini, Buffo, in Mondovi. 42. 950. Piperno. 42. 681.

Mascarich, Sgn. Elisa, Sängerin, in Bologna. 48. 325. Florenz. 48. 86. Livorno. 48. 88.

Maschock, Chordirektor in Prag. 38. 306. geht als Musikdirektor nach Lausanne. 44. 1014 (nicht Mascher). Musikdirektor in Basel. 43. 637. desgl. in Luzern. 44. 377. dirig. das Musikfest in Luzern. 43. 637; desgl. in Lausanne. 44. 723; desgl. in Freiburg. 45. 715.

Maschock, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Luzern. 43. 638. in Freiburg. 45. 716.

Mascheroni, Sgn., Sängerin, in Genua. 48. 358. Mailand. 48. 109.

Maschietti, Kastrat in Dresden. 37. 70.

Maschke, Posaunist aus Zittau, in Reichenberg. 44. 473.

Mascelli-Catalani, Sgn., Sängerin (Schülerin der Catalani). 33. 134.

Masena, Sgn., Sängerin in Bologna. 48. 353.

Masera, Gius., in Turin, Erfinder des Pantofono und Musicografo. 33. 156.

Masi, Sgn., Sängerin aus London, in Marseille. 35. 512. Strassburg. 36. 421. Berlin. 37. 844 fg.

Masina (Massina), Buffo, in Padua. 44. 885. Pergola. 48. 325.

Masina, Sgn., s. Zai-Masina.

Masini, F., Romanze f. Singst. m. Pianof. (R) 48. 835.

Masini, Buffo in Comachio. 44. 1052.

Masino, Mauro, Tenorist in Ferrara. 41. 625.

Mason, Direktor der Musikanstalten zu Boston. 39. 547.

Masoni, indischer Violinist, in London. 36. 64.

Mangeo, Gaet., Bassist, in Bergamo. 46. 698. Brescia. 40. 327. Cuneo. 38. 518. Florenz. 41. 390. Mailand. 38. 831. Pavia. 39. 510. 41. 694. 47. 491. Treviso. 39. 682. Varese. 48. 110.

Mass, Musikdirektor in Winterthur. 32. 681 fg.

Massa und **Carrara**, Nachr. 46. 335.

Massa, Bassist, in Biella. 44. 1035. Chiari. 45. 365. Savona. 48. 358. Voghera. 44. 1006.

Massai, Sgn., Sängerin in Prato. 47. 443. (Vgl. Berlam.)

Massani, Giac., Buffo in S. Angelo. 42. 492.

Massard, Bassist, in Foggia. 48. 85. 320. Genua. 47. 686. Mailand. 47. 467. Neapel. 44. 1010. 45. 392.

Massart, Violinist in Paris. 39. 162. 43. 535. Lehrer am Konservatorium das. 50. 624.

Massé (Masset), Fel. Mar., erhält den Preis an der pariser Akademie. 44. 636. 988. 46. 622.

— **Kantate: Le Rénégat, in Paris aufgeführt. 47. 246.**

Masselli, Demetr., Bassist, in Florenz. 43. 445. Pistoja. 42. 511.

Massei, Tenorist, in Paris. 41. 802. 837. 43. 94. 45. 102. in Mailand. 48. 372.

Massetti, Bassist in Novara. 43. 156.

Massi, Carlo del, Tenorist zu Florenz. 43. 445.

Massini, Sgn. Giul., Maestra compositr. der Akadem. zu Bologna. 42. 493.

Massol, Et., Theaterdirektor in Brüssel. 50. 687.

Massol, Baritonist in York. 50. 553.

Massoli, Sängerin in Florenz. 42. 1022.

Masson, Tenorist in Strassburg. 46. 631.

Masson, Mad., Sängerin in Paris. 49. 876.

Mastelli, Bassist in Pavia. 41. 693.

Mastriani, Bassist in Neapel. 48. 321. 831.

Matelica, Nachr. 43. 90.

Mathes, Theaterdirektor in Chemnitz. 48. 870.

Mathey, s. Matthey.

Mathias, Georg, Komponist in Paris. 50. 277. erhält am Konservatorium das. einen Preis. 49. 881. 50. 611.

Mathieu, Kapellmeister zu Versailles, † 42. 190.

Mathieu, Demois., Sängerin in Paris, erhält am Konservatorium einen Preis. 47. 752.

Mathieux, Johanne, 6 Lieder mit Pianof. 7. Wk. (R) 40. 524.

— 6 Lieder mit Pianof. 8. Wk. (R) 40. 637.

— Das Schloss Boncourt, f. Singst. m. Pianof. (R) 41. 84.

— Die Vogelkantate, f. 5 Singst. m. Pianof. 1. Wk. (F) 41. 386.

— 3 Duette f. Sopr. und Alt m. Pianof. 11. Wk. (R) 42. 339.

Mathieux, Johanne, 6 Lieder mit Pianof. 10. Wk. (R) 42. 694.

— 3 Duette f. weibl. Stimm. m. Pianof. 12. Wk. 42. 904.

— 6 Lieder mit Pianof. 6. Wk. (R) 43. 1044.

— 6 Lieder mit Pianof. 10. Wk. (R) 44. 360.

— 6 „ „ „ 18. „ „ 46. 699.

Mattau, Erfinder eines neuen Instruments „Hydromelitophon". 48. 728.

Mattei, Sgn., Sängerin, in Florenz. 37. 572. Neapel. 34. 381. Paris. 41. 841. Strassburg. 43. 885. Turin. 44. 298.

Mattee, Baffo in Algier. 46. 181.

Matteucci, Graf Sante, Bassist in Forlì. 32. 325.

Matthaei, Violinist und Concertmeister in Leipzig. 31. 171. 649. 822. 32. 144. 706. 732. 33. 148. 243. 796 fg. 34. 79. 297 fg. 748. 35. 109 fg. 179. 834 fg. 36. 98. 205. 264. 37. 267. † 37. 755. Seine Quartettunterhaltungen, s. Leipzig, Quartettgesellschaft.

— Streichquartett, in Leipzig aufgeführt. 33. 802.

— 4. Concert p. le Viol. av. orch. 20. Wk. (R) 31. 118.

— 6 frohl. Gesänge für 4 Singst. 23. Wk. (R) 32. 163.

— Rondo pour le Viol. av. orch. 18. Wk. „ „ 576.

— 6 heitere Lieder für Singst. m. Pianof. 24. Wk. (R) 35. 167.

Matthes, Fagottist in Berlin. 41. 335.

Matthesson, Joh., Doppelfuge für Pianof. (R) 32. 851.

Matthey, Bassist in Savona. 39. 459.

Matthey, Sgn., Sängerin, in Bergamo. 45. 461. Castiglione. 46. 102. Corfu. 48. 144. 414. Cremona. 45. 948. Lissabon. 39. 302. Mailand. 44. 987. 46. 538 fg. Padua. 44. 886. Parma. 45. 669. Piacenza. 47. 444. Rom. 45. 328. Savona. 39. 459. Treviso. 46. 188. Verona. 46. 409. Voghera. 47. 685.

Mattioli, Buffo in Terni. 46. 335.

Mattioli, Sgn. Amal. (Adel.), Sängerin, in Alessandria. 40. 174. Ancona. 41. 624. 44. 1008. Arezzo. 43. 138. 44. 296. Catania. 48. 85. 320. Chieti. 47. 641. Faenza. 44. 1008. Florenz. 41. 390. 42. 668. Imola. 41. 865. Lucca. 44. 884. Pesaro. 47. 415. Pisa. 43. 466. Rom. 45. 638. Siena. 43. 1021. Sinigaglia. 42. 916.

Mattmann, Domsix., Pianofortespiel. in Paris. 47. 328. 50. 274.

Matton, Frau (geb. Spandow), Orgelspielerin in Berlin. 47. 745.

Mattoni, Bassist in Ancona. 46. 356.

Mattucci, Nic., Orchesterdirektor in S. Angelico. 39. 421.

Mattucci, Sgn. Galvani-, Sängerin in Piacenza. 35. 360.

Matzenbach, Familie, russ. Nationalmus., in Darmstadt. 39. 781.

Matya, Frau, Sängerin aus Hannover, in Kassel angest. 38. 123. 139 fg. 422 fg. 729 fg. geht von da ab. 38. 727. 39. 113. — in Petersburg. 42. 445. in Moskau. 45. 456.

Matz (Sohn), Flötist in Strassburg. 34. 379.

Matzak, Frl. v. Otterburg, s. Otterburg.

Matzke, aus Polen, Holz- u. Strohfidelspieler, in Kassel. 42. 598.

Mauderode, Frl. v., Sängerin (Dil.) in Nordhausen. 36. 794.

Mauduit, Jacq., Biogr. Notizen über dens. 44. 73. Requiem von ihm. 44, Beil. 2.

Maurer, Operette: Die gerauhte Leiter, in Hechingen aufgeführt. 39. 63.

Maurermann, Aut., Klarinettist in Prag. 43. 386. 680. 45. 246.

Maulthiertreiber, spanische, als Sänger. 35. 102.

Maurus, ihre heutige Musik. 31. 384.

Maurer, Edm., Violinist in Berlin. 33. 867. 35. 820 fg. 867. 37. 197. 238. 703. 844. 39. 194. in Königsberg. 40. 80.

Maurer, Jos. Berath., Komponist zu Köln — Nekrolog. 43. 671.

Maurer, J. M., Musikdirektor zu Strassburg. 31. 46. 59 fg. 61. 646. 37. 670.

— Musik zum Schauspiel Belisar, das. aufgeführt. 32. 473.

— Oper: Theanor oder der Fürstenbund, das. aufgef. 31. 81.

— „ David, der Hirtenknabe, das. aufgef. 32. 474.

Maurer, Frau, dess. Gattin, Sängerin, in Strassburg. 31. 45 fg. 61 fg.

Maurer, Louis, Violinist, Musikdirektor in Hannover. 41. 421. — in Halle. 31. 628. in Leipzig. 31. 649. 34. 109 fg. 35. 109. in Berlin. 35. 280. 361. Danzig. 34. 28. Königsberg. 34. 478. 666. 35. 386. 602. reist nach Petersburg. 35. 116. nach Moskau. 36. 436. Musikdirektor in Petersburg. 39. 728. 40. 483. 41. 373. 50. 6. Musikinspektor am kaiserl. Theaterorchester zu Petersburg. 49. 110.

— Concert für 6 Violinen, in Berlin gespielt. 42. 366.

— Concertante für 4 Violinen, gespielt in Basel. 43. 447. Berlin. 33. 262. 280. 34. 362. 35. 866. 38. 194. Breslau. 45. 470.

Kassel. 39. 113. 43. 814. 50. 437. Königsberg. 34. 178. Leipzig. 34. 79. 300. 36. 126. 39. 817. 40. 92. 46. 806. 858. München. 39. 183. Nordhausen. 31. 421. Prag. 38. 343. Weimar. 34. 195. 39. 704. Wien. 34. 416. Wittenberg. 40. 584.

Maurer, Louis. Musik zum Ballet: Der Schatten, in Petersburg aufgeführt. 42. 30.

—— Oper: Aloysia, aufgeführt in Berlin. 42. 566. Bremen. 31. 842. Dresden. 37. 47. Kassel. 33. 376. 441. 37. 496. 49. 404. Kopenhagen. 39. 843. Leipzig. 33. 681. 707. Wien. 31. 6[illegible]. — Ouvertüre daraus, aufgeführt in Berlin. 33. 280. Königsberg. 34. 666.

—— Oper: Die Müllerin von Marly, in Hamburg aufgef. 46. 57.

—— Ouverture zur Oper: Die Rosenschrift, aufgeführt in Berlin. 33. 280. in Königsberg. 35. 386. in Leipzig. 34. 77.

—— Symphonieen, aufgeführt in Amsterdam. 38. 375. Berlin. 36. 314. Bremen. 36. 245. 37. 116. Leipzig. 35. 109 fg. 36. 205. 43. 281. Petersburg. 41. 373. 50. 73. Wien. 36. 400. 37. 396. 38. 91. 43. 377.

—— Concertante p. 4 Viol. av. orch. Oe. 55. (R) 33. 690.

—— Fantaisie p. Viol. av. orch. „ 40. „ 34. 702.

—— 3 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 61. „ 35. 168.

—— Pièces de société, 6 Trios p. 2 Viol. et VC. Oe. 10. (R) 35. 772.

—— 1. Sinfonie à gr. orch. Oe. 67. (R) 36. 149.

Maurer, Wenwolod, dessen Sohn, Violinist, in Leipzig. 31. 649. 35. 109 fg. Berlin. 33. 280. 301. 42. 566. Königsberg. 34. 666. 35. 386. in Petersburg. (35. 110.) 42. 443. 49. 433. 50. 471.

Maurer, Alex., dessen 2. Sohn, VCell., in Königsberg. 34. 666. 35. 386. Leipzig. 35. 109 fg. Petersburg. 42. 443 fg.

Maurer, Musikdirektor in Bamberg, Melodram: Mazeppa, das. aufgeführt. 39. 231.

Maurer, Dir. des Gesangvereins zu Langenschwalbach. 44. 149.

Mauri, Lui., Gesanglehrer in Mailand — Biographie. 40. 228. — † 41. 134.

Maurice, Eigenthümer des 2. (Thalia-) Theaters in Hamburg. 46. 46. Mitdirektor des Stadttheaters. 48. 206. 326. 390. 49. 365. tritt aus der Direktion des Stadttheaters wieder aus. 49. 807.

Mauris, Tenorist, in Strassburg. 46. 631. Paris. 50. 274.

Maus, Heinr., Komponist in Berlin. 42. 467.

—— Gesänge mit Pianof. (R) 43. 1044.

Mayer, Balle, in Sassari. 36. 568. Genua. 37. 132. 309.

Mayer*), Karl, Pianofortespieler und Komponist, in Petersburg. 40. 93. 483. 42. 445. in Kopenhagen. 48. 209; zum dänischen Hofpianisten ern. 48. 430. in Hamburg. 48. 245. 520. 50. 71. — in Dresden. 48. 838. 861. 49. 57. 466 fg. reist nach Prag, Wien, Ungarn. 48. 696. — in Leipzig. 48. 848. 49. 827. 50. 145. Hannover. 49. 249. Petersburg. 49. 454. lässt sich in Dresden nieder. 49. 503. 750.

—— Variat. p. Pianof. } (R) 33. 696.
—— Variat. „ „ }
—— Rondeau brill. p. Pianof. av. acc. Oe. 28. (R) 34. 183.
—— 3. Allegro de conc. „ „ „ „ 60. „ 44. 95.
—— Gr. Concert p. „ „ „ „ 70. „ 45. 564.
—— Le tremole, Etude p. Pianof. 61. „ 46. 566.
—— 2 gr. Etudes „ „ 73. „ „ „
—— 3. Toccate „ „ 75. „ 47. 436.
—— Air italien var. „ „ 76. „ „ „
—— 3 Romances „ „ 77. „ „ „
—— Polonaise „ „ 78. „ „ „
—— 3 gr. Etudes „ „ 91. „ 49. 75.
—— Souvenir de l'Elbe, dic. p. Pianof. 93. „ „ 675.

Mayer, E., 5 Gesänge f. 4 Singst. 5. Wk. (R) 50. 731.

—— 5 Gesänge für 4 Männerst. 6. Wk. (R) 50. 731.

—— 3 Lieder f. Singst. m. Pianof. 7. Wk. (R) 50. 731.

Mayer, Emil, Oper: Don Rodrigue, der Cid, in Linz aufgeführt. 50. 389.

Mayer, Frdr., 10jähriger Pianofortespieler aus München, in Wien. 38. 464. in München. 41. 504.

Mayer, Joh., Pianofortefabrikant in München, Verbess. am Pianoforte. 47. 584.

Mayer, Louis, 12 Compositt. brill. p. Viol. Oe. 89 und 91. (R) 43. 1110.

*) Vergl. Meyer, Maier, Meier.

Mayer, Dr. Phil., Bericht aus Gera. 42. 707.

Mayer, Siegfried, Bassist in Prag. 42. 101. 813.

Mayer, Kapellmeister in Innsbruck. 38. 335. 408.

Mayer, Rektor in Zöllikon. 49. 671.

Mayer, Tenorist in Prag. 45. 234. 474. 553. 773. 908. 46. 93. in Koburg. 49. 614.

Mayer, Bassist in Strassburg. 31. 45 fg. 60. 32. 474. 36. 422 (Mayer). 37. 299.

Mayer, Hornist zu Sondershausen. 49. 583. in Erfurt. 45. 794.

Mayer, Violinist in Wien. 37. 170. 815. 40. 426.

Mayer, Waldhornist in München. 35. 57.

Mayer und Genossen, münchener Sänger, in Strassburg. 33. 647.

Mayer, Frl. Amelie, Sängerin in Wien. 33. 595. 623.

Mayer, Frl. Kar. (Chorl.), Sängerin in Wien. 39. 321. 373. 377. 394. 605. 732. 760. 40. 97. 175. 539 fg. 772. 836. 41. 107 fg. 850. 42. 635. 43. 133. 197. 220. 1138 fg. 45. 145. 497. 46. 29. in Leipzig. 46. 554. 647 fg. 692. 756. 806. 845. 47. 271. 410 fg. 427. 820. 48. 66. 106. 132. 228. 661. 49. 13. 204. in Wien als Gast. 48. (796.) 837. 49. 453. das. wieder engag. 49. 639. 831. geht nach Hamburg. 50. 145. in Leipzig als Gast. 50. 573. wieder das. engag. 50. 608. — 666. 717. 763. 827.

Mayer, Sgn. Elv., Sängerin, in Florenz. 40. 598. 44. 1008. in Pisa. 38. 678. als Mayer-Bonani, in Cagliari. 43. 1019. 44. 300. Ferme. 42. 915. Forli. 43. 430 fg. Mailand. 44. 1033.

Mayer, Sgn. Laura (oder Lorenza), Flötistin, in Mailand. 34. 198. München. 31. 584. Stuttgart. 32. 270. Wien. 33. 39. 436.

Mayer, Frl. (Frau?), Sängerin, in Kassel. 31. 465. 745. Strassburg. 35. 223 fg.

Mayerhofer, Steph., Violinist in Wien. 39. 618. 33. 625. 38. 464. 39. 606.

Mayerhoffer, Gebr., Violinist aus Mannheim, in Kolmar. 41. 737.

Mayguez, Sdn. Amal., Sängerin in Granada. 47. 935.

Mayr, Simon, Biogr. nebst Verzeichniss seiner Kompositionen. 48. 113. Dir. des Musikinstituts zu Bergamo. 33. 337. 40. 4. veranstaltet ein Musikfest in Bergamo. 37. 99. 33. 95. zum Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie etc. ernannt. 34. 209; zum Mitgl. der pariser Akad. 35. 349; Mitgl. der philharm. Gesellschaft zu Lodi. 41. 423. reist nach Baiern. 40. 624. Ehrenbezeugungen in München und bei seiner Rückkehr in Bergamo. 40. 869 fg. Seine Büste in Mailand aufgestellt. 40. 884; in Lodi. 43. 204. Feier seines Geburtstags in Bergamo. 43. 443 fg. in Piacenza, wo er Kompositionen von sich aufführt. 43. 1045. — † 47. 962. Denkmal für ihn. 48. 516. — gegen einen Angriff in der berliner Musikzeitung vertheidigt. 33. 376. O salutaris hostia, abgedruckt als Beil. 1., 37. Anfang eines Scherzo abgedruckt. 40. 626.

—— Abhandl. über Oratorium etc. 42. 685.

—— Messen und andere Kirchencompp. aufg. in Bergamo. 38. 95. in Caravaggio. 34. 569. in Vigevano. 43. 157.

—— Oper: Amor coniugale, in Forli aufg. 32. 525.

—— „ Atalia, in München aufg. 31. 184.

—— „ Che originali, in Mailand aufg. 31. 613.

—— „ Fedra, Concert. dar., aufg. in Bergamo. 43. 642.

—— „ Ginevra di Scozia, in Bologna aufg. 39. 302. Palermo. 33. 398.

—— Oper: Medea, aufg. in Bergamo. 48. 374. Mailand. 31. 613.

—— „ Rosabianca, in Triest aufg. 35. 155.

—— „ Il trionfo della musica, aufg. in Varallo. 32. 337.

—— Requiem, aufg. in Bergamo. 37. 100.

Mayseder, J., Violinist in Wien. 31. 737. 34. 582. 35. 411. 37. 509. 39. 578. 40. 319. 438. in Melk. 38. 92. geht vom Kärnthnerthortheater ab. 33. 76. zum österreich. Kammervirtuosen ern. 37. 447; zum Ehrenprof. der Cäcilienakad. in Rom. 41. 853.

—— Gran Polonese p. Clarin. e Pianof. (R) 31. 572.

—— Duo conc. p. Violon et Pianof. Oe. 60. (R) 45. 398.

Mazza, F., hom. Oper: Der Kiosk, in Paris aufg. 45. 14.

—— 3 Fantaisies p. Viol. Oe. 25. (R) 32. 697.

—— Méthode de Violon. „ 34. „ 35. 269.

Mazzi, Sgn., Pianofortespielerin in Venedig. 32. 3[illegible], Bordeaux. 35. 690. Strassburg. 41. 210.

Mazzoli-Leidesdorf, Tenoristin (!) in Wien. 49. [illegible].

Mazza, Fort., Tenorist, in Arezzo. 35. 638. Bari. 46. 197. Bologna. 42. 493. Livorno. 35. 331. Lucca. 38. 480. Palermo. 37. 48. 178. Venedig. 36. 870 fg.

Mazza, Bassist in Belluno. 45. 947.
Mazza, Gius., Oper: L'albergo incostato, aufgeführt in Neapel. 37. 740.
— Oper: Catterina di Guisa, aufg. in Treviso. 40. 645.
— „ La dama irlandese, „ „ Neapel. 38. 314.
— „ Elena e Malvina, „ „ Rom. 37. 179.
— „ Leocadia, „ „ Zara. 46. 576.
— „ L'orfanella di Lancia, „ „ Mailand. 40. 864.
Mazza, Sgn. Adel., dessen Gattin, Sängerin, in Cagliari. 40. 145. Concha. 46. 845. Chieti. 38. 648. Conco. 42. 515. Ferrara. 39. 422. Klagenfurt. 48. 144. Lucca. 41. 391. Mailand. 40. 864. Neapel. 37. 503. 740. Nizza. 44. 309. 837. Padua. 47. 188. Palmanova. 42. 201. Pressburg. 42. 703. Rom. 37. 179. Rovigo. 46. 841. Treviso. 40. 643. Triest. 41. 936. Zara. 46. 309. 378.
Mazzarelli, Sgn. Ros., Sängerin, in Bologna. 40. 178. Florenz. 38. 678. 39. 48. 196. 640. 41. 172. Jesi. 40. 144. Livorno. 38. 865. 39. 740 fg. Lucca. 40. 430. 865. Madrid. 42. 993. 43. 263. 574. 749. 1079. Mailand. 41. 959 fg. 42. 380 fg. Padua. 46. 409. 47. 900. Parma. 43. 670. Sinigaglia. 40. 804. Venedig. 39. 511 fg. 41. 254 fg. 273. 434. Wien. 41. 610 fg. — Gedicht auf sie. 41. 253.
Mazzetti, Bassist, in Asti. 46. 117. Chiavari. 47. 149. Conco. 47. 876. Dezzenano. 45. 305. Mantua. 44. 1034. Piacenza. 45. 946. 46. 117. Rom. 45. 394. Verzelli. 45. 779. Vicenza. 44. 885.
Mazzetti, Raff., Oper: Marco Visconti, aufg. in Urbino. 45. 395.
Mazzinghi, Graf, Komponist in England, † 46. 196.
Mazzini, Sgn., Sängerin in Lucca. 38. 93.
Mazzoleni, Bassist, in Pavia. 36. 618. als Gianni-Mazzoleni in Rom. 39. 595.
Mazzoleni, Piet., Klarinettist in Cadix. 37. 153.
Mazzoletti, Bassist, in Busto. 47. 186. Crema. 47. 598.
Mazzoli, Sgn., Sängerin in Urbino. 45. 395.
Mazzoni, Gius., Tenorist, in Bologna. 40. 441. Triest. 39. 512. Venedig. 39. 228.
Mazzoni, Bassist in Neapel. 47. 78.
Mazzoni, Sgn. Clem., Sängerin, in Bologna. 42. 493. Casal di Monferrato. 39. 199. Ferrara. 38. 447. Florenz. 43. 711. Mantua. 39. 702 fg. Modena. 37. 310. 636. Padua. 39. 680.
Mazzotti, Eug., Bassist, in Brescia. 45. 799. Cagliari. 46. 142. 372 fg. Catania. 42. 474. Conda. 47. 899. Chiavari. 47. 149. Conco. 41. 406. Ferrara. 39. 148. Jesi. 43. 430. Kopenhagen. 48. 144. Lodi. 48. 374. Macerata. 43. 1019. Modena. 38. 681. Padua. 43. 643. Palermo. 40. 100. Parma. 41. 645. Ravenna. 47. 415. Rovigo. 44. 338. Sarzana. 39. 770. Triest. 46. 880. Turin. 43. 750. als Mazzotti-Moroni in Varese. 43. 204.
Mazzucato, Alb., Gesanglehrer am Konservatorium zu Mailand. 41. 933. — Biograph. 38. 763.
— Oper: Don Chiacchiotte, in Mailand aufg. 38. 763.
— „ I corsari, aufg. „ „ 42. 381.
— „ I due Sergenti, in Mailand aufgef. 43. 434. in Genua. 45. 348. 48. 108.
— Oper: Evanai, in Genua aufg. 46. 379.
— „ Esmeralda, aufg. in Mantua. 40. 355. Mailand. 40. 636. Triest. 41. 424. Genua. 42. 516. Barcellona. 43. 262.
— Oper: La Sonnanta di Lammermoor, aufg. in Padua. 36. 716. Mailand. 38. 297.
— Oper: Luigi V., Bè di Francia, aufg. in Mailand. 45. 401.
Mechela, Gesangschule das. 44. 670.
Mechetti qu. Carlo in Wien, vom Hofmusikhändler ern. 42. 302. erhält die gold. Medaille. 49. 437. — † 49. 622.
Mechlenburger, Dan., Bassist (aus Deutschland) in Madrid. 45. 931.
Meck, Mitdir. des Theaters zu Frankfurt a. M. 44. 116. 465. 50. 622. als Sänger. 48. 692.
Mecklenburg-Schwerin — Verordnung über den Nachdruck das. 45. 416.
Mecken, Tenorist, in Arona. 47. 879. Lodi. 48. 374. Modena. 48. 90. Pavia. 46. 540. 47. 907. Turin. 46. 116. 309. Voghera. 47. 685.
Mederitsch, Joh., genannt **Gallus** (s. d.), jetzt in Lemberg. 32. 178 fg.
Medicina, Nachrichten. 39. 828. 46. 195. 47. 94.
Medico, Conte del, erhält im Konservatorium zu Visrogio einen Preis. 39. 746.
Medico, del, Bassist, nach Mexiko engag. 33. 832.
Meerti, Frl. Elise, Sängerin aus Belgien, in Leipzig. 41. 833. 840. 901 fg. 938. 977 fg. 1008. 1033. 1045. 42. 28. 53. 79 fg. 43. 857. 905 fg. 956 fg. 1014 fg. 44. 81 fg. 191. in Weimar. 42. 766 fg. Antwerpen. 42. 799 fg. Amsterdam. 43. 624. Berlin. 44. 165. Dresden. 44. 187. Prag. 44. 396. nach Petersburg. 45. 116. in Moskau. 45. 458. heiratet den Violinvirtuosen Blaes. 45. 605. (S. von hier an Blaes.)
Meer, Orchesterdir. in Petersburg. 40. 483.
Meer-Mazi, Sgn., Sängerin, in Wien. 42. 956.
Mehlhorn, G. Herm., Dessauer Marschwalzer. (2) 39. 612.
Mehlig, Frz., Tenorist und Barit. in Königsberg. 31. 483 fg. 499. 36. 716 fg. 34. 159. 684. — † 37. 632.
Mehnert, Klarinettist in Leipzig. 33. 109. 34. 78. 288. in Erfurt. 33. 382.
Mehr, Frl., Sängerin (von Bremen) in Kassel. 47. 907. in Breslau. 49. 26. abgegangen von da. 50. 43.
Méhul — Ueber dess. 40. 388. Denkmal in Givet (seiner Vaterstadt). 43. 864. Einweihung dess. 44. 670. Brief Cherubini's an dess. 49. 68.
— Oper: Die beiden Blinden, in Frankfurt a. M. aufg. 50. 199.
— „ Euphrosyne — Ouvert. und Finale dar., in Wien aufg. 29. 805.
— Oper: Une folie (Die beiden Füchse oder Je toller je besser), aufg. in Berlin. 33. 684. 40. 335. in Frankfurt a. M. 41. 306. 42. 360. Kassel. 38. 124. Königsberg. 35. 384. München. 31. 564. 35. 207. Stuttgart. 33. 187. Weimar. 41. 602. Wien. 34. 225. 43. 367.
— Oper: Helene, in München aufg. 34. 56.
— „ Joseph und seine Brüder (Jakob und seine Söhne), aufg. in Berlin. 31. 260. 32. 621. 33. 14. 36. 381. 645. 37. 239. 702. 38. 44. 39. 275. 832. 40. 272. 44. 784. Darmstadt. 39. 120. Dessau. 37. 168. Dresden. 31. 726. 35. 524. Frankfurt a. M. 44. 337. 743. 47. 312. 48. 300. Gotha. 34. 366. Hamburg. 45. 749. 950. 45. 418. 818. 50. 623. Innsbruck (im Concert). 36. 624. Kassel. 31. 899. 32. 468. 37. 496. 38. 396. Königsberg. 34. 684. 38. 426. 40. 310. Kopenhagen. 31. 820. 33. 726. 36. 27. 49. 199. Leipzig. 31. 620. 40. 643. 50. 110. Mannheim. 37. 150. Moskau. 45. 455. München. 39. 162. Prag. 33. 121. 42. 302. 45. 287. Stranburg. 47. 762. Stuttgart. 31. 135. 727. 39. 256. 35. 805. 36. 60. Weimar. 33. 512. 34. 192. 612. 38. 676. 39. 691. 41. 602. 42. 750. 45. 71. Wien. 31. 684. 35. 797. — Ouvert. dar., aufg. in Berlin. 33. 214. 46. 491. Leipzig. 47. 73. Wien. 31. 213. 39. 146. Wurzburg. 34. 343. Zürich. 36. 349. — Stücke daraus, aufg. in Jena. 35. 281. Köln. 49. 849. Leipzig. 47. 73. Würzburg. 34. 345.
— Oper: L'Irato, in Weimar aufg. 35. 536. — Stücke daraus, aufg. in Paris. aufg. „ „ 35. 598.
— Oper: Der Schatzgräber, aufg. in Berlin. 47. 10. Kassel. 31. 861. Kopenhagen. 32. 194. 33. 726. 35. 355. München. 34. 733. Weimar. 31. 534. 43. 501. Wien. 34. 225. 38. 813. 39. 93. 732.
— Oper: Der Tag der Abenteuer (Une folie?), aufg. in Berlin. 42. 71. Potsdam. 42. 446.
— Oper: Uthal — über diese. 40. 166. — Ouvertur- daraus, aufg. in Frankfurt a. M. 41. 306. Leipzig. 48. 30. Prag. 44. 493. Wien. 43. 461. — Stücke dar., in Leipzig. aufg. 40. 168. 47. 842. — Uthal, Erzählung. 49. 81.
— Oper: Valentine von Mailand, in Kopenhagen aufg. 31. 819.
— Ouverturen, aufg. in Basel. 36. 293. Düsseldorf. 40. 328.
— Ouverture zur Ariodante, in Wien aufg. 36. 761.
— „ zu Heinrich IV. Jagd (Jagdouvert.), aufg. in Berlin. 42. 565. Dresden. 49. 467. Düsseldorf. 40. 343. Erfurt. 44. 422. Frankfurt a. M. 46. 436. 48. 304. Fulda. 37. 365. Kassel. 49. 625. Königsberg. 37. 472. 38. 451. Leipzig. 39. 836. 48. 860. Mannheim. 37. 450. München. 39. 341. 39. 163. Paris. 43. 94. 48. 392. 49. 342. Stuttgart. 44. 452. Weimar. 44. 304. Wien. 32. 236. 34. 582. 45. 772.
— Ouvert. zu Stratonice, aufgef. in Berlin. 38. 193. München. 32. 366.
— Ouvert. zu Timoleon, aufg. in Brüssel. 45. 915. Leipzig. 49.

171. Stuttgart. 31. 725. 36. 62. Weimar. 34. 195. Wien. 38. 477.

Méhul, Symphonie, *G moll*, in Leipzig aufg. 40. 168. 48. 176. — Ueber dieselbe. 40. 290.

Mehwald, Fr., Beschreibung des von Reichstein erfund. Neu-Tuchiang. 31. 489. 32. 561.

—— Biographie der Musikdir. Schnabel zu Breslau. (R) 33. 535.

Mei, Tenorist, in Amsterdam. 47. 239. 310. Hamburg. 47. 663. London. 50. 236. 270. Palermo. 46. 196. 337. Piacenza. 45. 668. Rieti. 43. 430. Triest. 48. 140. 188. Turin. 45. 332. 49. 673.

Meier, jetzt. Hofoperist in Wien, † 37. 602.

Meier, Demois. Lucezza, Flötistin, s. Meyer.

Meier, Frau, Sängerin in Breslau. 40. 399 fg. 43. 443.

Meier, zürcher Sängerfest das. 47. 678.

Meill, Frl., Sängerin in Prag. 32. 141.

Meillet, Baritonist in Paris, erhält am Konservatorium das. einen Preis. 50. 610.

Meillet, Demois., Sängerin das., erhält am Konservatorium einen Preis. 50. 611.

Meinberg, Musikdir. in Berlin. 46. 491.

Meinberg, Klarinett. (aus Sondershausen) in Potsdam. 41. 795. 43. 407.

Meincke, Organist in Oldenburg. 36. 58.

Meineke, Horn. in Kassel. 32. 190. 376. 41. 603. 1004. 49. 287.

Meiners, G. v., 3 kleine Lieder mit Pianof. (R) 35. 770.

—— 3 Gesänge für 4 Männerst. S. W. (R) 37. 729.

—— 6 „ „ Singst. mit Pianof. 6. W. (R) 37. 764.

Meiners, Ziegl. des mailand. Konservatoriums (Oper: Ernst, ein Komiker, 2. Aufz. das. aufg.) 43. 572. zum Kapellmeister in Vercelli ern. 48. 107.

—— Oper: Il disertore svizzero, in Mailand aufg. 44. 883.

Meinhardt, Veell, in Petersburg. 39. 726. 40. 483. 43. 444.

Meinhardt, dessen Sohn, Violinist in Petersburg. 43. 445.

Meinhardt, Barit. (aus Stralsz.), in Wien. (47. 600.) 48. 673. in Strassburg. 49. 366. 778. Frankfurt a. M. 50. 665.

Meini, Bassist, in Alexandria. 46. 118. Barcellona. 46. 881. Cassinaggiore. 48. 121. Florenz. 41. 628. 42. 194. 43. 126. Livorno. 42. 950. Lucca. 48. 344. Macerata. 44. 1032. Modena. 47. 734. Modena. 48. 294. Padua. 44. 885. Pisa. 43. 466. Ravenna. 43. 670. Venedig. 46. 409. Verona. 45. 462.

Meininger, Nachtwächter. 34. 346. 35. 851. Gesangfest das. 35. 851. Neues Schauspielhaus das. 34. 346.

Mejo, Aug. Wilh., Musikdir. in Chemnitz. 37. 96. 48. 670.

Mejo, Oper: Der Gang nach dem Eisenhammer, in Braunschweig aufg. 42. 189.

Mejo, Barit. in Prag. 40. 757. Strassburg. 41. 211.

Mejo, Frl. Fanni, Sängerin, in Breslau. 40. 399 fg. Prag. 40. 576. Strassburg. 41. 211.

Meiselbach, Frl., Sängerin, in Leipzig. 31. (361.) 696. 823. 32. 241. Berlin. 34. 699. Meiningen. 35. 851. Kassel. 36. 192. 765 fg. 37. 496 fg. 516 fg. 38. 122. geht ab. 38. 123. — in Darmstadt. 39. 734.

Meisinger, Tenorbuffo in Regensburg. 46. 80.

Meissen, Gesangfest das. 46. (295.) 571.

Meister, J. G., Organist zu Hildburghausen. 40. 647.

—— Vollständ. Generalbassschule. (R) 36. 864.

—— 6 Orgelstücke. 11. W. (R) 39. 156. 40. 376.

—— 60 leichte Orgelstücke. 14. W. (R) 43. 981.

Meistersänger in Strassburg — Geschichte ders. 40. 702. 727.

—— in Ulm — deren Musikalien. 43. 429.

Meitl, Frl. Wilh., Sängerin in Prag. 31. 604. 32. 141. 234 fg. 630. 34. 272.

Mela, Bassist in Castiglione. 48. 125.

Melas, Sgr. Ter., Sängerin, in Bergamo. 38. 597. Florenz. 37. 180. Livorno. 39. 458. Mailand. 34. 831. 35. 157. 39. 719. Modena. 36. 666. Rom. 36. 793. Venedig. 38. 95.

Melcher, Inf., Dir. der Singakad. zu Frankfurt a. O. 42. 267.

—— 5 Lieder mit Pianof. 12. W. (R) 38. 456.

—— Relig. Gesänge mit Pianof. 13. W. (R) 43. 483.

—— 6 vierstimm. Gesänge, 2 Hefte. (R) 46. 438.

—— 2 Morceaux de Salon p. Pianof. Op. 11. (R) 46. 661.

—— Was willst du mehr, Lied mit Pianof. Op. 12. (R) 46. 693.

—— Die Entdeckungsreise, für Singst. mit Pianoforte. Op. 14. (R) 46. 693.

Melhop, Wilh., in Homburg, verweltkomm. d. Acceltharfe. 43. 789.

Melk, Abtei — Musikzustand das. 31. 414. Jubelfest das. 38. 92.

Mellinger, Baritonist in Wien. 37. 124. 376 fg. 744. 38. 90 fg. 108. 428. 522. 630. 39. 566. 40. 560. abgeg. 40. 799. — in London. 44. 616. — † zu Bremen. 46. 613.

Mellini, Tenorist in Chieri. 44. 341.

Melodie — was sie ist. 31. 70.

Mélodie, la, neue musikal. Zeitschr. in Paris. 44. 636.

Melodieen für deutsche runge etc. (R) 41. 833.

Melodikon, Instrument von Rößlecker. 50. 450.

Melophon, neues Instrument, erfund. von Leclerc in Paris. 43. 501. 44. 436. 46. 60. Schule für dass. erschienen. 43. 760.

Melzer, Frl., Sängerin in Riga. 38. 643.

Memel, Kontrabassist in Petersburg. 39. 726.

Memmi, Mich., Tenorist in Neapel. 43. 668.

Memminger, Gesangfest das. 39. 560.

Memmingen, Tenorist (aus Olten), in Luzern. 43. 638.

Mende, Organ. u. Musiklehrer am Seminar zu Dresden. 37. 714 fg.

Mende, Joh. Glob., Orgelbauer in Leipzig. 34. 428. 50. 467.

Mende, Sänger (eigentl. Schaaap.) in Dresden. 49. 395. 409. geht ab und nach Breslau. 50. 660.

Mendel, J., Organist u. Musikdirektor zu Bern, auch Pianofortespieler. 40. 368. in Darmstadt. 42. 893.

—— 24 zweistimm. Schullieder. 5. Wk. (R) 35. 770.

—— Gruss an's Herbst, für Singst. mit Pianof. (R) 36. 164.

—— 24 zweistimm. Schullieder. 6. Wk. „ „ 836.

—— Theor. prakt. Anleit. zum Schulgesang. „ 40. 268.

—— 4stimm. Lieder für Männerchor. 9. Wk. „ „ 270.

—— „ „ „ „ 10. „ „ 41. 536.

—— 12 Orgelpreludien. 11. „ „ 43. 900.

—— 2 Lieder mit Pianof. 13. „ „ 1044.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix — Biogr. 38. 337. desgl. achte Verzeichniss seiner Werke. 39. 845. 49. 697. Sein Portrait, Titelkupfer zu Jahrg. 39. Ueber ihn, von Blanchard. 48. 377. — zum Verdienstmitgl. des holländ. Musikvereins ernannt. 37. 827; von der Universs. Leipzig zum Dr. der Philos. 38. 216; zum Ehrenmitglied der Euterpe in Leipzig. 40. 116; erhält in Köln einen silb. Pokal. 40. 439; zum sächs. Kapellmeister ern. 43. 350; zum preuss. Kapellmeister. 43. 856; zum preuss. Generalmusikdir. 43. 1036; erhält den Orden pour le mérite. 44. 534; erhält das leipziger Ehrenbürgerrecht. 45. 334; zum Ehrenmitgl. der österreichen Musikvereine. 45. 804; zum Mitgl. der Akad. zu Genf. 50. 233. — Dirig. d. Musikfest zu Köln. 37. 580. 40. 436; zu Düsseldorf. 38. 410. 41. 463; zu Birmingham. 42. 813. 48. 648; zu Zweibrücken. 46. 590; zu Aachen. 48. 606 fg. — in Berlin. 31. 234. 248. 33. 47. 34. 530. 35. 72. 98. 123 fg. 193. 44. 436. 450. 45. 925. 46. 76 fg. 172. 262. 349. 824. 47. 10. Birmingham. 39. 722. 49. 648. Braunschweig. 41. 793. Cambridge. 44. 684. Düsseldorf (als Musikdir. engag.) 35. 472. 630. 38. 411. 41. 444. Frankfurt a. M. (interimist. Dir. des Cäcilienvereins. 38. 416.) 44. 929. 46. 734. nach Italien gereist. 32. 491. in Köln. 40. 439. 48. 476. Lausanne. 45. (596.) 725. Leipzig, als Dirig. der Gewandhausconc. (auch vorst als Dirig. u. als Pianofortesp.) 37. 688. 706. 834 fg. 852. 38. 105. 273 fg. 692. 765. 39. 10 fg. 226. 242 fg. 674. 702. 732. 779 fg. 836. 40. 30. 49. 166 fg. 262. 41. 50. 110. 176 fg. 240 fg. 286. 321 fg. 823. 839. 876. 42. 53. 76. 117 fg. 136. 162. 227. 241. 296. 687. 989 fg. 1010. 1073. 43. 120 fg. 175 fg. 195. 256. 317. 955. 1013 fg. 44. 154. 253 fg. 802 fg. 886. 948. 45. 23 fg. 415. 740. 814 fg. 46. 348. 47. 732. 896. 48. 67. 106. 122. 140. 278. 457. 503. 722. 788. 49. 106. 264. dir. als Bratschist. 38. 273. 42. 241. als Orgelspieler (Concert für Seb. Bach's Denkmal). 42. 806. in London. 44. 631 fg. 46. 454. München. 34. 57. in der Schweiz. 49. 486. in Weimar. 43. 613. Wien. 33. 436. dahin eingeladen (zur Aufführung des Paulus). 41. 668. in Zürich. 44. 907. — † zu Leipzig. 49. 760. Todtenfeier das. 49. 776. 790; ferner in Berlin. 49. 776. 813. 50. 738; Frankfurt a. M. 49. 829; Halle. 49. 852; Hamburg. 49. 832; Herrnhut. 50. 570; Wien. 49. 830. (Frankl's Gedicht, ebendas.) an verschied. and. Orten. 49. 866. 893. 916. 50. 15. 42. 61 fg. 103. 111. 133 fg. 722. Denkmal, in London beabsichtigt. 49. 867. Seine Büste im Theater zu Berlin aufgest. 50. 112. Seine Büste von Rietschel. 50. 600. Seine Biographie, von Lampadius. 50. 14. (R) 50. 95.

—— Antigone, Musik dazu, in Berlin aufg. — Ueber diese Darstel-

lung, von Bärth. 43. 691. — 1011. 44. 66. 437. 696. 965. 40. 744. (Sophokles-Medaille das geprägt mit M.'s Bildnis. 40. 390.) aufg. in Augsburg. 48. 299. Dresden. 46. 312. Frankfurt a. M. 45. 820. 46. 730. Hamburg. 46. 988. 705. Kassel. 45. 892. 46. 643. Leipzig. 44. 111. 240. London. 47. 62. 48. 149. Paris. 46. 312. 430. Wien. 48. 443. Windsorfeier. 50. 62. In's Französ. übers. — die Uebersetzer vom König von Preussen beschenkt. 47. 197.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Athalie, Musik dazu, in Berlin aufg. 48. 176 fg. — Ouvert. dazu, des. aufg. 50. 737.

— Ave maris stella, in Berlin aufg. 31. 496. 42. 177. 43. 963.

— Festgesang zum leipziger Buchdruckerfest, des. aufg. 42. 610. — (B) chend. — Lied dar., mit Pianof. (B) 43. 18.

— Festgesang: An die Künstler, in Köln aufg. 48. 476. in Hamburg. 49. 28. in Dresden. 49. 467. in Paris. 50. 302. in Leipzig. 50. 827.

— Hora est, Motiven., in Berlin aufg. 31. 456. 42. 177.

— Kantate: Die erste Walpurgisnacht, aufg. in Berlin. 35. 121. 50. 731. Später gänzlich umgearbeitet — aufg. in Breslau. 47. 457. Düsseldorf. 47. 620. Frankfurt a. M. 47. 316. Göttingen. 49. 918. Hamburg. 47. 60. 130. 205. 49. 176. Jena. 47. 123. Kassel. 47. 260. 307. Leipzig. 47. 165. 49. 947. Prag. 46. 159. 856. Riga. 49. 515. Strassburg. 47. 620. Zweibrücken. 47. 390.

— Motetten, aufgeführt in Berlin. 41. 501. 46. 924. Leipzig. 49. 791.

— Oedipus auf Kolonos, Musik dazu, aufgef. in Berlin. 48. 176. Potsdam. 47. 824. — Chöre dazuss., in Frankfurt a. M. aufgef. 50. 200.

— Oper: Die Hochzeit des Camacho. Klavierauss. (B) 31. 353.

— — s. Lorelei, unvollendet hinterlassen. 49. 913.

— Oratorium: Paulus — Part. und Klavierauss. Op. 36. (B) 39. 497. 513. Ueber dass., von Otto Jahn. (B) 44. 386. In's Franz. und Ital. übers. 46. 46. — aufg. in Aachen. 43. 636. Berlin. 39. 705. 40. 131. 41. 217. 43. 403. 44. 146. 233. 285. 45. 897. 47. 11. 48. 736. Birmingham. 39. 721. Braunschweig. 41. 792 fg. Bremen. 43. 279. Breslau. 39. 529. 40. 391. 41. 433. Bückeburg. 41. 1030. Celle. 42. 208. Danzig. 47. 221. Dresden. 39. 721. 40. 264. 45. 336. Düsseldorf. 38. 440. 40. 328. Erfurt. 41. 1036. 45. 901. Frankfurt a. M. 39. 540. 41. 71. 42. 207. Freiberg. 43. 484. Gera. 41. 935. Gotha. 44. 1012. 45. 69. Halle. 39. 580. 41. 937 fg. Hamburg. 45. 616. Herrnhut. 50. 569. Kassel. 40. 504. Kiel. 44. 468. Königsberg. 43. 113. Köthen. 42. 966. Leipzig. 39. 209. 40. 641. 49. 264. Leobers. 45. 197. Leutberg. 44. 701. Lingnitz. 47. 864. Liverpool. 38. 807. Meiken. 40. 377. 430. München. 43. 56. Naumburg. 45. 331. Neu-Ruppin. 44. 925. Oldenburg. 41. 540. Paris. 49. 254. Prag. 40. 628. 43. 107. 662. 46. 255. Quedlinburg. 39. 607. Reichenberg. 43. 716. La Rochelle. 44. 670. Schwerin. 42. 295. Sondershausen. 49. 363. Strassburg. 45. 317. 46. 633. Weimar. 42. 769. 43. 643. Wien. 41. 750. 46. 981. 48. 927. Zeitz. 50. (608.) 665. Zweibrücken. 46. 599. Zwickau. 39. 509. — Ouvert. dazuss., in Göttingen aufg. 46. 702. Leipzig. 41. 34. 43. 1015. 47. 804. 49. 791. — Theile und Stücke dar., aufg. in Berlin. 39. 673. Bruxsel. 44. 726. Darmstadt. 44. 468. Karlsruhe. 50. 133. Koblenz. 43. 463. Köln. 42. 277. Leipzig. 41. 34. 43. 1015. 47. 804. Lemberg. 46. 240. Magdeburg. 41. 235. Paris. 44. 466. 49. 118. 50. 67. Petersburg. 40. 483. Potsdam. 43. 410. Prag. 41. 424. 43. 276. Rom. 46. 342.

— Oratorium: Elias — über dass., von Otto Jahn. 50. 113. 137. — aufg. in Basel. 50. 406. Berlin. 49. 813. 886. Birmingham. 46. (494.) 648. Breslau. 50. 297. Bremen. 50. 664. Dresden. 50. 302. Gloucester. 50. 671. 's Hage. 50. 272. Hamburg. 49. 766. 779. 807. 889. Kassel. 50. 439. Köln. 50. 223. Leipzig. 50. 87. 276. München. 50. 647. New-york. 49. 919. Petersburg. 50. 648. 686 fg. Riga. 50. 512. Wien. 49. 631. — Stücke dar., in Kopenhagen aufg. 50. 301. Lübeck. 50. 15.

— Ouvertüre zur dem Liederspiel: Aus der Fremde, in Leipzig aufg. 50. 715.

— Ouvertüre zu Fingals Höhle (Die Hebriden), für Orch. und Pianof. zu 4 Hd. (B) 36. 428. zu 2 Hd. 37. 172. Part. 37. 294. — aufg. in Berlin. 35. 121. 196. 45. 46. 319. 49. 813. Bremen. 37. 314. Breslau. 40. 399. 42. 446. 43. 612. Dresden. 47. 727. 48. 566. Frankfurt a. M. 41. 66. 46. 136. 48. 304. 49. 929. Halle. 45. 110. Kassel. 38. 141. 676. 41. 602. 47. 250. 50. 304. Leipzig. 36. 205. 37. 236. 706. 38. 47. 745. 39. 243. 246. 776. 836. 40. 696. 41. 130. 43. 75. 500. 990. 44. 189. 319. 502. 45. 415. 46. 228. 257. 864. 49. 76. 50. 167. 762. Oldenburg. 45. 147. Paris. 45. 636. 287. 849. 93. Prag. 46. 351. 498. Rotterdam. 50. 222. Weimar. 41. 356. 692. Wiesbaden. 41. 672.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ouvertüre: Verwechselte und glückliche Fahrt — Part. f. Pianof. zu 2 u. 4 H. (B) 37. 294. 604. — aufgeführt in Berlin. 35. 50. 42. 1070. 47. 248. Bremen. 43. 278. Breslau. 40. 399. 43. 462. 478. Dresden. 37. 862. 47. 837. Erfurt. 43. 216. Frankfurt a. M. 46. 136. 47. 144. 48. 304. Fulda. 45. 451. 50. 462. Jena. 38. 863. 44. 356. 45. 422. Kassel. 43. 347. Leipzig. 36. 367. 740. 37. 688. 39. 12. 40. 792. 876. 41. 173. 802. 42. 270. 1031. 43. 515. 657. 44. 723. 45. 312. 46. 626. 47. 261. 48. 168. 49. 37. 710. London. 44. 300. Lübbe. 42. 443. Riga. 49. 236. Zwickau. 39. 509.

— Ouvertüre zum Märchen von der schönen Melusine, f. grosses Orchest. (B) 38. 317. Part. 38. 707. für Pianof. zu 4 Hand. (B) 38. 194. — zu 2 H. 38. 568. — aufgef. in Basel. 50. 724. Berlin. 39. 196. 42. 76. 44. 66. 46. 310. 47. 13. Breslau. 40. 399. 42. 439 fg. Bremen. 40. 16. Dresden. 49. 467. Frankfurt a. M. 45. 309. Hamburg. 50. 71. Kassel. 39. 113. 41. 140. 47. 250. 49. 675. 50. 304. Koblenz. 43. 464. Köln. 49. 868. Leipzig. 37. 836. 913. 38. 276. 693. 40. 49. 42. 147. 199. 43. 907. 49. 791. Liegnitz. 49. 236. Lübeck. 41. 985. 50. 13.

— Ouvertüre (und Romanze) zu Ruy Blas, aufgeführt in Leipzig. 41. 239. 45. 26. in Berlin. 45. 256.

— Ouvertüre zum Sommernachtstraum, für Orch. u. Pf. (B) 34. 663. 37. 294. für Pianoforte zu 4 und 2 Hd. (B) 35. 201. 36. 358. — — aufgeführt in Berlin. 35. 73. 41. 189. 366. 37. 332. 846. 40. 273. 373. 841. 41. 930. 42. 1071. 43. 264. 44. 293. 45. 318. 47. 226. 48. 695. 49. 813. Bremen. 36. 243. 37. 316. Breslau. 40. 399. 41. 430. 42. 440. Dresden. 41. 241. Frankfurt a. M. 41. 208. 44. 117. 46. 136. 47. 144. 48. 304. Fulda. 45. 451. Göttingen. 49. 918. Halle. 41. 84. 43. 142. Hamburg. 49. 139. Heckingen. 29. 161. Hildburghausen. 40. 104. Jena. 35. 281. Kassel. 37. 516. 40. 142. 45. 87. 46. 230. 48. 275. Königsberg. 37. 432. Kopenhagen. 33. 236. Leipzig. 35. 188. 38. 276. 39. 243. 317. 40. 32. 41. 111. 42. 270. 43. 122. 256. 44. 236. 45. 73. 50. 298. London. 46. 654. Manchester. 38. 808. Mecheln. 34. 57. Prag. 47. 454. Rom. 50. 172. Wien. 35. 297. 46. 79. York. 37. 721.

— Pianoforteconcerte, gespielt in Berlin. 35. 72. 124. 39. 242. 40. 209. 44. 650. 46. 76. 47. 377. Braunschweig. 41. 797. Breslau. 40. 399. 46. 646. 47. 413. Bremen. 47. 441. Dresden. 47. 728. Edenburg. 49. 178. Frankfurt a. M. 49. 165. 50. 14. Fulda. 45. 451. 50. 462. Göttingen. 46. 703. Hamburg. 49. 28. 233. Karlsruhe. 50. 131. Kassel. 47. 250. 48. 276. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 37. 833. 39. 703. 44. 174. 630. 679. 46. 81. 299. 45. 26. 46. 709. 806. 47. 806. 48. 275. 705. London. 50. 609. Münster. 44. 1005. Petersburg. 42. 443. Potsdam. 43. 407. Prag. 44. 537. 46. 856. Rom. 50. 112. Strassburg. 46. 639. Wien. 43. 646. 49. 9.

— Pianofortequartette, aufgeführt in Berlin. 34. 332. 37. 845. 39. 633. 40. 721. in Breslau. 40. 391. Leipzig. 39. 836. 40. 263. Petersburg. 50. 23.

— Pianofortetrio's, aufgeführt in Berlin. 43. 362. 44. 436. 47. 11. 162. Breslau. 43. 428. Frankfurt a. M. 40. 193. 50. 130. Kassel. 43. 347. Königsberg. 35. 681. Leipzig. 43. 138. 44. 681. Petersburg. 50. 441. Prag. 43. 681. Rom. 50. 112. Wien. 49. 9. — Trio pour Pianof., Viol. et Vcell. Op. 66. (B) 43. 487.

— Pianofortewerke, unaufgef. in Berlin. 39. 247. Braunschweig. 41. 797. Dresden. 42. 69. Dresden. 38. 277. Leipzig. 39. 275. 477. 41. 240. 288. 371. 676. 43. 236.

— Psalmen, aufgeführt in Berlin. 42. 1067. 46. 79. in Düsseldorf. 40. 328. in Hamburg. 44. 286.

— Psalm: Nicht unserm Namen, Herr, aufgeführt in Brieg. 41. 746. Dresden. 42. 1076. Halle. 42. 142. Leipzig. 40. 111. 242. Utrecht. 40. 160. Winterthur. 41. 672.

Mendelssohn-Bartholdy, Felix, Psalm: Wie der Hirsch schreit. 42. Wk. Klavier-Auszug. (R) 41. 119. Partitur. (R 41. 280. für Pianoforte zu 4 Händen. 43. 15. — aufgeführt in Amsterdam. 48. 832. Basel. 43. 447. Berlin. 41. 591. 929. 43. 173. 46. 77. 174. 47. 379. 48. 813. 50. 751. Breslau. 42. 670. 43. 445. Dresden. 50. 207. Düsseldorf. 41. 464. Frankfurt a. M. 49. 761. Göttingen. 46. 702. Halle. 42. 844. Hamburg. 49. 307. Herrnhut. 50. 369. Jauer. 43. 657. Kassel. 42. 400. Koblenz. 43. 465. Köln. 48. 402. Leipzig. 40. 31. 111. 342. 41. 257. 958. 42. 989. 44. 376. 46. 309. 47. 26. Liegnitz. 49. 236. London. 41. 154. Oldenburg. 44. 146. Prag. 42. 421. Rotterdam. 50. 222. Strassburg. 45. 517. Utrecht. 43. 600. Wenden. 50. 344. Wien. 42. 94. Zerbst. 42. 867.

—— Psalm 95: Kommet herzu, f. Chor u. Orch. (R) 44. 1. 33. — aufgeführt in Berlin. 45. 314. Eilenburg. 45. 371. Herrnhut. 50. 369. Laudau. 45. 724. Leipzig. 41. 176. 43. 1015. Riga. 49. 515. Rotterdam. 49. 237.

—— Psalm 114: Als Israel aus Egyten zog. 51. Wk. Part., Klav.-Ausz. (R) 43. 289. — aufgeführt in Berlin. 44. 65. Dresden. 43. 346. Karlsruhe. 50. 133. Köln. 49. 383. Leipzig. 42. 36. 43. 1016. 44. 803. Naumburg. 43. 686.

—— Sommernachtstraum, Musik dazu, Op. 61, f. Pianof. zu 4 H. (R) 46. 614. — aufgeführt in Berlin. 45. 770. 849. 930. 46. 78. 490. Dresden. 50. 133. Gloucester. 49. 750. Hamburg. 46. 475. Leipzig. 46. 9. 47. 67. 50. 726. London. 50. 457. Weimar. 46. 294.

—— Sonate für Pianof. und VCelle, in Berlin gesp. 48. 429.

—— Streichquartette, aufgeführt in Aachen. 48. 405 fg. Berlin. 34. 219. 35. 197. 37. 845. 39. 273. 42. 74. 44. 237. 436. 548. 46. 173. 47. 13. Köln. 48. 425. Leipzig. 38. 134. 39. 798. 41. 175. 42. 227. 1072. 50. 315. London. 50. 457. Oldenburg. 42. 980. Petersburg. 50. 440. Prag. 41. 1034. 42. 422. 43. 68. 276. 47. 454. 48. 271. Rom. 45. 182.

—— Quatuor p. 2 Viol., V. et VC. Op. 13. (R) 33. 524. — pour Pianof. à 4 m. 33. 528.

—— Quatuor p. 2 Viol., V. et VC. Nr. 3—5. (R) 43. 296.

—— 3 gr. Quators p. 2 Viol., V. et VC. Op. 44. (R) 42. 121. 145.

—— Streichquintett, aufgeführt in Berlin. 36. 113.

—— Streichsextett, 20. Wk. (R) 35. 275. für Pianoforte zu 4 H. 35. 372. — aufgeführt in Berlin. 38. 193. 40. 292. 41. 1030. 44. 294. Bremen. 37. 314. Breslau. 42. 440. Leipzig. 38. 134. 275. 42. 241. 989. 50. 144. Oldenburg. 44. 146.

—— Symphonie (Manuskript), in Düsseldorf aufgeführt. 40. 328. zur Feier der Kirchenreformation in Berlin aufgeführt. 35. 72. 46. 319. in Wien. 38. 477. 39. 373. 43. 462.

—— Symphonie in C moll, in München aufgeführt. 34. 57. in Kopenhagen. 49. 228.

—— Symphonie in A moll (3.), Op. 56. Part. (R) 45. 341. Maur. Bourgen' Urtheil über dies. 49. 448. — aufgeführt in Leipzig. 44. 157. 324. 46. 153. 49. 104. 50. 5. — in Berlin. 45. 314. 49. 517. 813. Breslau. 50. 42. Dresden. 49. 55. 467. 50. 222. Erfurt. 45. 796. Frankfurt a. M. 46. 156. 47. 144. 48. 165. 49. 829. Hamburg. 45. 617. Hechingen. 49. 92. Kopenhagen. 50. 281. London. 50. 276. Paris. 46. 158. 47. 233. 48. 543. 49. 324. 50. 62. Petersburg. 50. 22. Prag. 47. 362. 453. 48. 26. Rotterdam. 50. 222. Wien. 49. 10.

—— Symphonie-Kantate: Lobgesang — zum leipziger Buchdruckerfeste kompon. Part., Klav.-Ausz. (R) 44. 181. 205. für Pianof. zu 4 H. 44. 337. — aufgeführt in Leipzig. 42. 610. 1032. 1073. — 46. 756. — in Berlin. 44. 236. 430. Birmingham. 42. 864. Breslau. 44. 338. Dresden. 44. 725. 48. 592. Erfurt. 44. 422. 944. Glauchau. 44. 1013. Halle. 45. 110. Hamburg. 47. 309. Hannover. 45. 299. Lausanne. 44. 725. Naumburg. 43. 888. Neustadt a. d. H. 44. 439. 670. Reichenberg. 44. 753. Riga. 49. 515. Rostock. 45. 619. Rotterdam. 50. 222.

—— Verleih uns Frieden, für Chor und Orch. (R) 41. 717. — Abgedruckt als Beilage 3 zu Jahrg. 41. — aufgeführt in Berlin. 41. 1030. Dresden. 49. 467. Frankfurt a. M. 50. 103. Fulda. 50. 462. Göttingen. 49. 918. Hamburg. 49. 307. Leipzig. 41. 902. 47. 804. 49. 791. Lübeck. 50. 15. Lukka. 42. 450. Wien. 43. 439.

—— Vesper, in Berlin aufgeführt. 36. 563.

—— Violinconcert, gespielt in Berlin. 48. 308. Dresden. 47. 838. Frankfurt a. M. 49. 829. Hamburg. 48. 518. Kassel. 48. 273. Leipzig. 47. 204. 785. 49. 685. Lübeck. 50. 15. Paris. 50. 62.

Mendelssohn-Bartholdy, Walpurgisnacht, s. Kantate.

—— F., 12 Lieder f. Singst. m. Pianof. 9. Wk. (R) 39. 801.

—— 6 Gesänge für Singst. m. Pianof. 19. Wk. (R) 35. 409.

—— Concert für das Pianof. m. Orch. 25. Wk. (R) 37. 209. — zu 4 H. arr. 41. 562.

—— Rondo brill. p. Pianof. av. orch. 29. Wk. (R) 37. 209. — arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 43. 15.

—— Capriccio brill. p. Pianof. av. orch. 22. Wk. (R) 37. 212.

—— Gr. Duo p. Pianof. à 4 m. arr. d'après le Quat. Op. 3. (R) 37. 855.

—— 3 Caprices p. Pianof. Op. 33. (R) 38. 433.

—— 6 Gesänge mit Pianof. 34. Wk. (R) 39. 317.

—— 6 Präludien und Fugen f. Pianof. 35. Wk. (R) 39. 597.

—— 6 Lieder ohne Worte. 3. Hft. 38. W. (R) 39. 600.

—— 3 Romanzen von Byron m. Pianof. „ „ 698.

—— 6 ästimm. Lieder für Sopr., Alt, Ten. und Bass. 41. Wk. (R) 40. 525.

—— 2. Concerto p. Pianof. (Db). 40. Wk. (R) 40. 588.

—— Variat. p. Pianof. et VC., arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 40. 592.

—— 6 Lieder m. Pianof. 47. Wk. (R) 42. 32.

—— 6 ästimm. Lieder. 48. „ „ „ 499.

—— 18 Lieder, für Pianof. allein, übertr. von Czerny. (R) 42. 525.

—— Lieder, transc. p. Pianof. p. Dreyschock. (R) 42. 722.

—— And. cant. et Presto agit. arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 43. 15.

—— Lieder, für Pianof. übertr. von Czerny. (R) 43. 16. — von Liszt. (R) 43. 168.

—— 6 Lieder für 4stimm. Männerchor. Op. 50. (R) 43. 674.

—— Ersatz für Unbestand, f. 4stimm. Männerchor. (R) 43. 674.

—— Etude p. Pianof. (de la Méthode etc.) (R) 44. 230.

—— Rondo cappr. Op. 14, arr. p. Pianof. à 4 m. / Fantaisie etc. „ 15, „ „ „ „ / 3. Faut. ou Capr. „ „ „ „ „ } (R) 44. 1047.

—— 6 ästimm. Lieder. 3. Hft. (R) 45. 789.

—— 6 Lieder m. Pianof. 57. Wk. (R) 45. 926.

—— Sonate für Pianof. u. VC. 58. Wk. (R) 46. 149.

—— 6 2stimm. Lieder m. Pianof. (R) 47. 119.

—— 6 Sonaten f. die Orgel. 65. Wk. (R) 48. 97.

—— 2. gr. Trio p. Pianof., V. et VC. 66. Wk. (R) 48. 502. — für Pianof. zu 4 H. arr. (R) 42. 157.

—— Concert f. die Viol. m. Orch. (R) 48. 873.

—— 6 Lieder mit Pianof. 71. Wk. „ 50. 45.

—— 6 Kinderstücke f. Pianof. „ „ 231.

—— 3 Mot. Op. 69. (R) 50. 493. 503.

Mendelssohn, Fanny, des Vor. Schwester, s. Hensel.

Mendelssohnstiftung (in London). 50. 800. in Leipzig — Statuten ders., von Adv. Schleinitz. 50. 845.

Mendes, Jacqu. Franco-, Verll. im Haag, zum holländ. Kammermusiker ernannt. 43. 534. vom König beschenkt. 44. 383. zum Verdienstmitgl. des holländ. Musikvereins ern. 47. 808. Kunstreise durch Holland. 44. 383. 47. 334. — in Amsterdam. 43. 1024. Berlin. 35. 197. Bonn. 47. 595. Dresden. 35. 296. Frankfurt a. M. 35. 668. Leipzig. 35. 343. Weimar. 35. 344.

Mendes, Jos. Franco-, dessen Bruder, Violinist im Haag — in Amsterdam. 43. 1024. Frankfurt a. M. 35. 668. Leipzig. 35. 343. — 43. 1024. 44. 383.

Mendheim, Sim., 6 Gesänge mit Pianof. (R) 36. 767.

—— 4 ästimm. Gesänge. 22. Wk. (R) 37. 730.

—— 3 „ „ 23. „ „ 38. 243.

—— 2 „ „ 26. „ „ „ 456.

Mendi, Sga. Ant. de, Sängerin in Berlin. 49. 14. als Molina de M. in Paris. 49. 254.

Menegheli, Abb. Ant., Rede auf Zingarelli. 44. 739.

Menegel, Dir. des Konzerts, in Gent. 46. 537. 49. 186.

Menghini, Sga. Ter., Sängerin, in Corfu. 41. 314. 852. Fuligno. 39. 148. 421. Genua. 36. 850. Imola. 49. 730. Livorno. 38. 479. Perugia. 37. 537. Rom. 33. 299. 8. Sepolcro. 39. 196. — 1 zu Rom. 41. 855.

Mengis, Tenorist (Dil.) aus Luzk, in Lausanne. 44. 725. Freiburg. 45. 717.

Mengozzi, Sga., Sängerin in Osimo. 37. 752.

Menken, blinder Musiklehrer und Pianofortespieler am Blindeninstitut zu Wien. 31. 625.

Mentor, Vcell. in Hechingen. **31**. 185. — in Leipzig. **31**. 622. Winterthur. **32**. 683. Stuttgart. **32**. 540. München. **35**. 43. 54 fg. dahin berufen. 136. — 494. **39**. 182 fg. **41**. 445 fg. 486. 505. Lehrer am Konserv. das. **48**. 813. **50**. 648. — in Amsterdam. **43**. 624. Bremen. **43**. 279. Frankfurt a. M. **48**. 690. Salzburg. **44**. 785. Wien. **41**. 389. 447. Zürich. **36**. 349.

Mentone, Nachrichten. **37**. 769.

Mequillet, Demois. (zuerst unter dem Namen Rubini), Sängerin, in Neapel. **41**. 606. als M.-Marini in Rom. **42**. 477. 640. in Florenz. **43**. 445. 710. **44**. 295.

Mercadante, Sav., Komp. und Musikdir. am Theater zu Madrid. **32**. 556. wird Kapellmeister zu Novara. **35**. 366. zum Ehrenmitglied der römischen Cacilienakademie ern. **41**. 854. zum Dir. des Konservat. zu Neapel, ern. **42**. 914. (Hergang dieser Sache. **43**. 92. Rechtfertigung M's. **43**. 374.) — **45**. 574. **49**. 608. in Altamura, seiner Vaterstadt. **46**. 868. erhält den neapolitanischen Ferdinandsorden. **48**. 870. — Ueb. seine Musik. **44**. 297.

—— Oper: Adele ed Emerico, in Venedig aufgeführt. **36**. 830.

—— Oper: Bianca di Navarra, s. Gli illustri rivali.

—— Oper: Il Bravo, aufgeführt in Alessandria. **45**. 332. Amsterdam. **47**. 510. Barcellona. **44**. 363. Bassano. **47**. 187. Bergamo. **46**. 408. Berlin. **42**. 892. 994. Brescia. **41**. 934. Ferrara. **46**. 521. Florenz. **44**. 295. **46**. 522. Forlì. **42**. 641. Genua. **44**. 1006. **48**. 358. Görz. **46**. 880. Lissabon. **43**. 1079. **44**. 363. Lucca. **43**. 1023. Madrid. **48**. 413. Mailand. **41**. 422. **43**. 532. **48**. 373. Mayland. **48**. 375. Modena. **44**. 294. Neapel **43**. 70 fg. 668. **47**. 77. 397. Novara. **44**. 837. Padua. **46**. 532. Palermo. **44**. 812. Pavia. **46**. 392. Piacenza. **45**. 479. Rom. **42**. 477. Sinigaglia. **45**. 913. Trento. **47**. 628. Treviso. **46**. 114. Triest. **42**. 472. **44**. 1035. Udine. **46**. 880. Venedig. **43**. 223. Verona. **43**. 223. Vianna. **42**. 995. Wien. **43**. 664. Zaragoza **48**. 415.

—— Oper: I Briganti, aufgeführt in Bari. **46**. 197. Cagliari. **40**. 143. Corfu. **46**. 575. Mailand. **40**. 180. Malta. **42**. 518. Messina. **42**. 474. Neapel. **42**. 474. Venedig. **40**. 181.

—— Oper: Donna Caritea — ein Chor darin aus Pacini's Ultimo giorno di Pompei abgesetzt. **42**. 97. — aufgeführt in Arezzo. **39**. 457. Camerino. **35**. 319. Chieti. **36**. 877. Florenz. **36**. 871. **39**. 301. Leguano. **38**. 535. Lissabon. **37**. 10. 154. Mailand. **34**. 831. **35**. 157. Mantua. **40**. 355. Modena. **38**. 229. Neapel. **39**. 729. Padua. **38**. 534. Palma. **42**. 519. Rom. **37**. 513. Rovigo. **31**. 568. Savona. **37**. 637. Venedig. **38**. 831. Viadana. **36**. 617.

—— Oper: Il conte d'Essex, in Barcellona aufgeführt. **43**. 573. Mailand. **35**. 361.

—— Oper: Didone, aufgeführt in Brescia. **34**. 823. in Ferrara. **35**. 331. Florenz. **32**. 574.

—— Oper: Elena da Feltre, aufgeführt in Amsterdam. **48**. 143. Ancona. **43**. 669. Barcellona. **42**. 702. Bologna. **42**. 250. Brescia. **43**. 932. Cremona. **41**. 934. Parma. **43**. 669. Florenz. **41**. 882. **43**. 126. Genua. **43**. 731. Livorno. **48**. 342. Macerata. **43**. 1019. Madrid. **43**. 574. Mailand. **46**. 100. Malta. **42**. 703. Mantua. **42**. 449. Neapel. **41**. 368. **42**. 230. Padua. **41**. 693. Perma. **43**. 518. Pavia. **42**. 472. Perugia. **41**. 856. Piacenza. **42**. 444. Reggio. **41**. 678. Treviso. **47**. 188. Triest. **47**. 188. Venedig. **44**. 1006. **48**. 126. Vicenza. **41**. 934. Wien. **42**. 620. Zara. **48**. 145. 414.

—— Oper: Eleonora, aufgeführt in Berlin. **50**. 197. Mailand. **47**. 879. Neapel. **47**. 77. 398. **48**. 86. 321. 831. **49**. 780. Turin. **47**. 684. Vicenza. **48**. 386.

—— Oper: Elisa e Claudio, aufgeführt in Ajaccio. **38**. 177. Alghero. **36**. 568. Algier. **41**. 851. Bassano. **40**. 844. Cagliari. **33**. 313. Carpi. **37**. 635. Cesena. **46**. 356. Comachio. **42**. 916. Como. **36**. 856. Correggio. **36**. 569. Fano. **35**. 329. Fermo. **38**. 380. Florenz. **37**. 267. **39**. 746. **42**. 494. Genua. **38**. 230. Konstantinopel. **44**. 1034. Levante. **41**. 174. Macerata. **36**. 796. Mailand. **32**. 767. **35**. 722. **38**. 763. **41**. 671. Mantua. **42**. 182. Newyork. **35**. 162. Nizza. **42**. 517. **46**. 141. 372. Novi. **35**. 347. Pallanza. **43**. 515. Poggi. **46**. 193. Prag. **38**. 738. Reggio. **36**. 686. Rom. **33**. 399. **42**. 477. Siena. **35**. 331. Spoleto. **35**. 327. Stradella. **42**. 471. Treviso. **36**. 263. Triest. **32**. 303. Turin. **32**. 325. Valencia. **43**. 750. Venedig. **44**. 359. Verona. **32**. 303. Viadana. **42**. 449. Wien. **35**. 819. — Recit. und Duett daraus, für 2 Bassc. (B) **31**. 848.

Mercadante, Sav., Oper: Emma d'Antiochia, aufgeführt in Ancona. **44**. 833. Assisi. **43**. 138. Chieti. **45**. 635. Florenz. **41**. 628. Genua. **38**. 730. Macerata. **42**. 915. Mailand. **37**. 448. Modena. **42**. 915. Neapel. **37**. 739. **38**. 31. Novara. **43**. 515. Padua. **39**. 803. Pesaro. **47**. 415. Piacenza. **43**. 712. Triest. **38**. 261. Venedig. **36**. 716. **42**. 423.

—— Oper: Ezio, aufgeführt in Cesena. **32**. 730.

—— „ Francesco Donato ov. Corinto distrutto, aufgeführt in Turin. **37**. 638. umgearbeitet, in Neapel. **47**. 397.

—— Oper: Gabriella di Vergy, aufgeführt in Alessandria. **40**. 388. Cagliari. **43**. 88. Catanzaro. **46**. 339. Codogno. **42**. 138. Cremona. **43**. 933. **44**. 326. Genua. **34**. 369. Lissabon. **43**. 1079. Mailand. **38**. 854. **39**. 718. Messina. **42**. 474. Neapel. **41**. 368. 606. 839. **43**. 68. 668. Novara. **42**. 269. Palermo. **42**. 202. Pavia. **41**. 693. Piacenza. **40**. 616. Salussze. **47**. 438. Stresaburg. **43**. 885. Teramo. **47**. 76. Triest. **42**. 201. Turin. **35**. 160. 346. Varese. **42**. 137. Vicenza. **39**. 511.

—— Oper: La giovinetta di Kornco V. in Mailand aufgef. **37**. 359.

—— „ Il giuramento — Urtheil der mailänder Zeitung über dies. **39**. 290. eines neapolitan. Journals üb. dies. **41**. 113. **42**. 474. — aufg. in Arezzo. **43**. 711. Barcellona. **42**. 322. Bassano. **44**. 342. Bergamo. **42**. 474. Berlin. **41**. 722. Bologna. **42**. 667. **43**. 91. Brescia. **40**. 672. **44**. 988. Cadix. **43**. 747. Cagliari. **43**. 467. **45**. 330. Catania. **46**. 338. Codogno. **44**. 340. Crema. **43**. 349. Cremona. **42**. 954. **45**. 949. Cuneo. **46**. 370. Fermo. **45**. 913. Florenz. **41**. 390 fg. **42**. 252. **43**. 1021. **47**. 442. Genua. **40**. 387. **41**. 669. **44**. 837. Görz. **42**. 980. Hamburg. **47**. 663. Imola. **46**. 810. Lancsano. **46**. 197. Lissabon. **43**. 263. Livorno. **42**. 511. **45**. 414. Lodi. **46**. 407. Macerata. **45**. 913. Madrid. **43**. 574. **47**. 734. 935. Mailand. **39**. 289. **40**. 199. **45**. 348. Mantua. **45**. 462. Modena. **45**. 429. Montagnana. **44**. 341. Neapel. **41**. 113. 468. **42**. 474. **43**. 69 fg. 668. 987. **45**. 636. 910. **46**. 339 fg. Novara. **41**. 273. 402. Padua. **40**. 644. Palermo. **41**. 112. Parma. **41**. 391. Pavia. **42**. 684. Pesaro. **46**. 336. Petersburg. **50**. 639. Piacenza. **44**. 1007. Pisa. **46**. 367. Prag. **45**. 344. Ravenna. **45**. 653. Reggio. **44**. 1007. Rieti. **46**. 395. Rom. **41**. 993. **42**. 248. **45**. 328. Rovigo. **46**. 116. Sassari. **46**. 142. S. Severino. **47**. 643. Siena. **41**. 908. **45**. 913. Sinigaglia. **42**. 916. Strassburg. **43**. 884. Triest. **43**. 370. **45**. 801. Turin. **41**. 273. 404. **46**. 684. Udine. **42**. 950. Urbino. **48**. 324. Valencia. **42**. 994. **43**. 264. **48**. 413. Venedig. **41**. 273. **43**. 709. **45**. 800 fg. Verona. **45**. 462. **48**. 125. Wien. **40**. 540. **42**. 920. **43**. 386. Xeres. **42**. 994. Zante. **43**. 750. Zara. **43**. 575.

—— Oper: Gli illustri rivali (Bianca di Navarra), aufgeführt in Ascoli. **44**. 1008. Barcellona. **48**. 413. Faenza. **44**. 1008. Florenz. **42**. 494. Livorno. **45**. 331. Lucca. **42**. 950. Mailand. **42**. 380. Neapel. **42**. 474. Palermo. **45**. 391. Sinigaglia. **42**. 916. Venedig. **40**. 356. **41**. 424.

—— Oper: Ipermenstra, aufgeführt in Genua. **35**. 160.

—— „ Ismalia, in Mailand aufgeführt **35**. 156.

—— „ Montesaro — **34**. 568.

—— „ Nitocri, in Mailand aufgeführt **33**. 152.

—— „ I Normanni in Parigi, aufgeführt in Alessandria. **36**. 587. Barcellona. **37**. 153. Bergamo. **35**. 349. Berlin. **37**. 473. (Bologna, theils **34**. 567.) Brescia. **35**. 763. Carpi. **46**. 812. Chieti. **36**. 795. Cremona. **38**. 856. Florenz. **35**. 132. **41**. 172. Foligno. **36**. 518. Genua. **36**. 715. Livorno. **36**. 884. Lodi. **39**. 510. Mailand. **35**. 590. Mantua. **41**. 692. Messina. **37**. 254. Modena. **44**. 1007. Neapel. **36**. 778. **37**. 48 fg. Novara. **36**. 715. Palma. **42**. 519. Pavia. **36**. 857. **38**. 815. Perugia. **45**. 913. Pesaro. **35**. 330. Rom. **36**. 646. Siena. **37**. 466. Triest. **36**. 570. Turin. **34**. 410. Venedig. **35**. 679. **36**. 851. Verona. **38**. 122. Vicenza. **35**. 782. Viterbo. **36**. 516. Wien. **36**. 583. Zara. **44**. 365.

—— Oper: Olaf, s. Uggero.

—— „ Gli Orazi ed i Curiazi, aufgef. in Neapel. **49**. 230.

—— „ Il Posto abbandonato, aufgef. in Lucca. **32**. 301.

—— „ Il Proscritto, in Neapel aufgef. **44**. 811. 1009.

—— „ Il Reggente, aufgeführt in Barcellona. **46**. 881. Bergamo. **47**. 491. Genua. **46**. 329. Parma. **46**. 369. **48**. 394. Rom. **47**. 412. Triest. **46**. 115. Turin. **45**. 430. 949.

—— Oper: La Repressaglia, aufgeführt in Cadix. **31**. 631.

—— „ Il signore del viaggio, in Neapel aufgef. **41**. 114.

Mercadante, Sav., Oper: La solitaria delle Asturie, in Venedig aufgeführt. **42**. 423.
—— Oper: Le testa di bronze, aufgeführt in Barcellona. **43**. 573. Mailand. **44**. 387. Turin. **44**. 201.
—— Oper: Uggero il Danese, aufgeführt in Bergamo. **37**. 92. Reggio. **37**. 767. Rom. **37**. 513. in Berlin als Olaf d. Dän. **38**. (46.) 137.
—— Oper: Vascello di Gama, in Neapel aufgeführt. **47**. 397.
—— „ La Vestale, aufgeführt in Alessandria. **44**. 298. Ancona. **47**. 643. Arezzo. **47**. 147. Barcellona. **43**. 747. **47**. 510. Bassano. **44**. 342. Bellano. **43**. 957. Bergamo. **45**. 661. Berlin. **47**. 10. Bologna. **48**. 332. Cagliari. **45**. 330. Catania. **44**. 812. Cesena. **43**. 957. Civita vecchia. **46**. 509. Cremona. **43**. 933. Feltre. **43**. 957. Ferrara. **45**. 653. Florenz. **43**. 710. Genua. **43**. 816. **44**. 1006. Lucca. **43**. 1023. **48**. 344. Madrid. **44**. 1055. Mailand. **44**. 374. **47**. 469. Messina. **43**. 347. Modena. **45**. 479. Montagnana. **44**. 341. Neapel. **42**. 474. 618. 912. **43**. 69. 348. 987. **47**. 844. **48**. 83 fg.; Navara. **44**. 358. Padua. **45**. 480. Palermo. **43**. 347. **45**. 327. **47**. 75. 396. Parma. **44**. 835. Pavia. **44**. 1033. Perugia. **44**. 832. Piacenza. **45**. 668. Reggio. **47**. 76. Rom. **45**. 528. **46**. 194. Rovigo. **45**. 306. **46**. 116. S. Severino. **45**. 913. Siena. **48**. 342. Sinigaglia. **47**. 845. Treviso. **44**. 359. Triest. **43**. 986. **44**. 904. Turin. **44**. 296. Venedig. **43**. 644. **45**. 368. **47**. 628. Vercelli. **47**. 459. Vicenza. **45**. 462. Zara. **46**. 209.
—— Oper: Violenza e Costanza, in Mailand aufgeführt. **33**. 766.
—— „ Zaira, in Neapel aufgeführt. **33**. 778.
—— Esercizi di canto. (R.) **32**. 528.
—— 6 Rondinos d'après les soirées music. de M. (R.) **42**. 9.
—— Le 7 ultime parole etc., 4stimm. m. Begl. (R.) **45**. 423.
Mercier, Seb., in Paris, Erfinder eines Mechanismus z. Transpon. **47**. 586.
Mercier, Demois., Sängerin in Paris. **48**. 616.
Mercolli, Bassist in Zara. **48**. 145.
Mercuriali, Tenorist, in Genua. **46**. 845. Palermo. **45**. 327. Rovigo. **48**. 387. Venedig. **48**. 126.
Mercy, Demois., Sängerin in Strassburg. **31**. 62. Bremen. **31**. 843.
Mercoux, Amed., Komponist in Paris, erhält von der Accad. surm. eine silberne Medaille. **44**. 720.
—— Variat. brill. p. Pianof. Oe. 32. (R.) **35**. 38.
Merelli, Lui., Operncomesar in Wien. **38**. 398. mit seiner Gesellschaft in Leipzig. **42**. 863. in Mailand. **50**. 687.
Meroughini, Bassist in Turin. **48**. 324.
Merer, 6 Lieder mit Pianof. (R.) **48**. 397.
Meric, Mad. de, s. **Demeric**.
Merighi, Prof. am Conservat. zu Mailand. **40**. 181.
Merighi, Buffo in Reggio. **46**. 368.
Merigo, Bassist, in Cuneo. **49**. 357. Ferrara. **45**. 329. Reggio. **42**. 203.
Merk, Jos., Violoncellist in Wien. **31**. 296. **32**. 286 fg. **33**. 434. **34**. 271. 426. 562 fg. **35**. 148. 397. **37**. 369. **38**. 463. **39**. 578. **40**. 323 fg. — in Abtei Melk bei Wien. **38**. 92. Dresden. **38**. 158. Prag. **38**. 745 fg. Leipzig. **38**. 274 fg. zum österr. Kammervirtuosen ernannt. **37**. 447. Biogr. desc. **38**. 149.
—— 20 Exercices p. VC. Oe. 11. (R.) **37**. 356. **38**. 152.
—— Variat. p. VC. av. orch. ou Quat. (R.) **38**. 151.
—— Adag. et Rondeau pour VC. av. orch. ou Pianof. Oe. 10. (R.) **38**. 151.
—— Variat. et Rondeau p. VC. av. Pianof. Oe. 13. (R.) **38**. 720.
—— Air varié de Rode, arr. p. Pianof.
—— Variations p. VC. av. Pianof. Oe. 14.
—— Concertino p. VC. av. acc. Oe. 17. (R.) **41**. 1045.
—— Fantaisie p. VC. „ „ „ „ **45**. 485.
—— et Reissiger, Intr. et Var. p. Pianof. et VC. concert. (R.) **45**. 105.
Merk, Sänger in Kassel. **36**. 765.
Merk, Fel., aus Karlsruhe, Sängerin in Mailand. **43**. 645.
Merlé, Prof. am Konservatorium zu Gent. **46**. 337.
Merle, Theaterdirektor in Strassburg. **31**. 43.
Merli (oder Merle), Sga. Mar., Sängerin, in Bologna. **36**. 847. Crema. **39**. 510. Imola. **35**. 331. Legnano. **38**. 335. Messina. **43**. 203. 474. Piacenza. **36**. 713. Rovigo. **37**. 672. Verona. **36**. 617. als M.-Clerici, in Barcellona. **48**. 142. 413. Crema. **43**. 348. Cremona. **44**. 885. Genua. **44**. 309. **46**. 372. Lucca. **48**. 344. Palermo. **45**. 327. 391.
Merli, Enrich., aus Lucca, blinde Gjähr. Pianofortespielerin, in Rom. **48**. 96. 323. Mailand. **49**. 268. Paris. **50**. 236. Brüssel. **50**. 319.
Merlin, Gräfin, in Paris — deren musikal. Soirées. **48**. 456.
Mermet, Oper: David, in Paris aufg. **48**. 414. 524.
Merode, v., Pianofortespieler in Wien, † **48**. 494.
Merole, Sga. Gius., Sängerin in Neapel. **36**. 777.
Merseburg, Nachrichten. **34**. 604. **35**. 150. **50**. 727. Musikal. Topographie. **37**. 793.
Mersch, Demet., Tenorist in Genua. **45**. 776.
Mertens, Tenorist zu Marienburg. **45**. 572. Breslau. **45**. 883. **47**. 92. 476. Wien. **47**. 766. 790. Dresden. **48**. 488. 506.
Mertens, Komponist in Paris, erhält von der Akademie einen Preis. **46**. 622.
Mertlick, A. J., Harmonikaspieler aus Prag, in Wien. **40**. 801.
Merz, C., Guitarr. aus Wien, in Breslau. **44**. 357. in Berlin. **44**. 396. mit seiner Frau, ebenfalls Guitarr., in Wien. **40**. 801.
Merz, Kantor in Benshcim. **40**. 776.
Merz, Karl, Divertiss., Tänze für Pianof. (R.) **33**. 518.
—— 3 Geschwindmärsche, Part. (R.) **33**. 869.
Mesmer, Frl., Sängerin aus München, in Salzburg. **44**. 785.
Mesplon, Sängerin in Strassburg. **32**. 475.
Mess, D., Vorgeiger in Petersburg. **39**. 736. — † **50**. 683.
Messemäkers, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. **43**. 1072.
Messemer, Hornist in Russland, † **41**. 907.
Messer, Franz, Musikdir. in Wien. **39**. 835. Dirig. des Gesangvereins das. **40**. 504. **48**. 750 fg. Musikdir. des Cäcilienvereins das. **42**. 804. 1074. Dirig. in Frankfurt a. M. **47**. 316. Dir. des Instrumentalvereins das. **49**. 839. **50**. 199. zum Musikdir. des Museums in Frankfurt ernannt. **50**. 608.
—— Festchor, in Frankfurt a. M. aufg. **47**. 142.
—— Kantaten „ „ „ „ **49**. 161. 741.
—— Ouverture, das aufg. **48**. 163.
—— Tafellieder für Männerst. (R.) **38**. 303.
—— Lob und Dank dem Rhein, für Männerst. (R.) **39**. 319.
—— 6 Gesänge für Männerst. (R.) **41**. 42.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 2. W. (R.) **48**. 394.
Messina, Nachrichten. **35**. 131. 317. **37**. 253. 499. **38**. 127. 399. 509. 578. **40**. 401. **41**. 112. 269. **42**. 203. 474. 639. 804. **43**. 68. 347. **44**. 279. 812. **45**. 327. **46**. 196. 338. 808. **47**. 75. 397. **48**. 85. 319. 704.
Messingstreamente. Neue Erfindung für sie. **33**. 532.
Messow, Mme. Sängerin in York. **37**. 720.
Mestre, Nachrichten. **42**. 980. **43**. 224. **44**. 1034.
Methfessel, Alb., Dir. der Musikgesellschaft Museum in Altona. **34**. 30. 248. in Berlin. **34**. 330. geht als Hofkapellmeister nach Braunschweig. **34**. 249. — **35**. 162 fg. dirig. beim Musikfeste in Lübeck. **49**. 542.
—— Ouverture, in Leipzig aufg. **31**. 261.
—— Liederkranz, mit Begl. des Pianof. (R.) **32**. 229.
—— 4 Gesänge für 2 Singst. mit Pianof. 79. W. (R.) **33**. 222.
—— 2 „ „ „ „ „ „ 92. „ „ „
—— 6 Kanzonetten für Sgst. „ „ „ 72. „ „ „
—— Lieder u. Ges. „ „ „ „ (R.) **37**. 795.
—— Das deutsche Lied für Solo und Chor. 109. W. (R.) **45**. 708.
—— Die Rheinländer, für Männerst. (R.) **46**. 764.
—— 3 Gesänge für 2 Singst. mit Pianof. 111. W. (R.) **47**. 407.
—— Soldatenlied für „ „ „ „ **49**. 797.
—— Erntekantate für Männerges. mit Begl. 130. W. (R.) **50**. 625.
—— Erinnerung an das Lübecker Sängerfest, für 4 Männerst. oder für 1 Singst. (R.) **50**. 765.
Methfessel, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Braunschweig. **49**. 750. — in Bremen. **43**. 274.
Methfessel, Ernst, Oboist in Wolfenbüttel. **37**. 643. Basel. **39**. 538. Neapel. **41**. 687. Mailand. **41**. 671. Bergamo. **41**. 694. Frankfurt a. M. **44**. 464. Berlin. **44**. 396. Musikdir. zu Winterthur. **41**. 672. **42**. 541 fg.; zu Luzern. **43**. 638. Verfertiger neuer Oboenröhre. **39**. 568. **41**. 151. 672.
—— Album für Gesang und Pianof. 1. Heft. 9. W. (R.) **42**. 617.
Methode — über sie. **48**. 720.
Metronomisirungsart, über dies. **41**. 867.
Mettenleitner, Psalm für Männerst., in Regensburg aufgef. **49**. 574.
Metz, deutsche Oper das. **45**. 557.
Metz, Jul., Der Feldmarschall, für 4 Männerst. (R.) **46**. 619.

edel und mit welcher Delikatesse ist diese Parthie behandelt! zum Beleg mag die unvergleichliche erste Arie des zweyten Akts aus Es dur: Reich, o reiche mir die Schaale — dienen. Selbst durch die larmenden Finales, wenn der Strudel verworrener Gefühle alles mit sich fortreisst, bleibt er sich gleich, durch die ganze Oper gut gehalten: selbst bey der verfänglichen Situation, wo sie in das Abentheuer willigt, mit welchem die Treue der Männer probirt werden soll, entschliesst sie sich nur schwer, und man fühlt, wie viel Ueberwindung ihr dieser Entschluss kostet. Unter allen weiblichen Charakteren, die M. zeichnete, ist dieses der vollendetste und edelste." Und nun noch, was der Verf. über das in der That von M. ganz allerliebst gebildete, und, über glänzendern Parthieen gemeiniglich übersehene Hannchen sagt: „Hannchen ist das weibliche Gegenstück des Cherubino, und wenn schon, als Gegenstück, in ein schwächeres Licht gestellt, dennoch verhältnissmässig ausgeführt. Ihre kleine Ariette, mit welcher der vierte Akt figurirt, (F moll) passt in der Wahl der Tonart, des Zeitmaases, völlig zu jener, jungen Mädchen in gewissen Jahren, ehe sie zur Liebe völlig erwachen, charakteristisch eigenen, ängstlichen Bedachtigkeit. Und wie artig wusste Moz. das Suchen an der Erde zu malen! (Sie sucht eine Stecknadel) Pho perdutto me meschina!" Die Melodie kriecht nur unmerklich vorwärts, wiederholt sich, fasst die kaum gehörte Notenfigur wieder auf, wie einer, der etwas sucht und immer wieder auf den Platz siehet, den seine Augen kaum verlassen haben, als müsse er es da und nirgend wo anders finden. Nur bey der Stelle, wo ihr einfällt, was der Graf, was ihre Pathe darüber sagen werden, erschrickt sie: die Noten werden geschwinder, die Melodie drängt sich im Verhältniss mit dem vorhergehenden bey den Worten: e il Signor! Aber sie findet nicht, was sie sucht, fällt in ihre vorige Trostlosigkeit zurück, und schliesst ihre Ariette so traurig, bedachtig, schleppend, als sie begann."

Dass Metastasio's Titus von Moz. abgekürzt worden, sollte ihm nicht zum Vorwurf gemacht werden, schon darum, weil das Weggelassene so gut wegbleiben kann (— und was übrig ist, ist bekanntlich in einem Werke der Poesie, besonders der dramatischen, recht eigentlich vom Uebel) — noch mehr aber darum, weil vermittelst dieser Abkürzung das grosse Finale des ersten Akts zu Stande gekommen ist; und wie kann es der Verf. dem Komponisten anrechnen, S. 357. wenn diese Oper nicht viele grosse Ensembles hat, da Metast. keine dichtete? — Ueber die Entführung wird recht gut gesprochen, vorzüglich auch über Pedrillo, S. 375 folg. Dass frühere, M.s Geist weit weniger charakterisirende Opern fast nur genannt werden, ist ganz recht. Wenn aber der Verf. behauptet, dass sich nach dem, was von Algarotti bis Dittersdorf über das Wesen der Oper geschrieben worden, „schwerlich etwas Neues und Gutes mehr" darüber sagen lasse; so müssen wir, nach sorgfältiger Erwägung alles dessen, was von den schazbaren, S. 400 genannten Männern, und von noch so manchen andern gesagt worden, gestehen, dass wir den Satz umkehren möchten: es werde desto dringender, nach den einzelnen sehr schazbaren Bemerkungen jener Männer, auch endlich etwas Neues, Ganzes, Tiefes und die Sache Erschöpfendes zu sagen, indem es am Tage liegt, dass die meisten dieser, an sich wohl interessanten Bemerkungen einander selbst wankend machen oder gar aufheben, was aber den Schein einer konsequenten Auseinandersetzung des Ganzen hat, mit unserm Gefühl und der täglichen Erfahrung im Widerspruch stehe. Auch was der Verf. über diesen Gegenstand beybringt, ist mehr Hindeutung auf das, was gegeben werden sollte, als dies selbst; obschon wir einzelne seiner Anmerkungen sehr treffend finden.

Bey der Anführung der M.schen Kirchenstücke ist die Kantate: Davide penitente, vergessen worden. Sie verdiente wenigstens als

Metz, Sal., 6 Lieder für 4 Männerst. 2. W. (R) **40.** 619.
—— Waldklänge für 4 Männerst. 4. W. (R) **44.** 661.
Metz, Tenorist in Rom. **50.** 112.
Metzger, J. G., Trio für Pianof., Viol. und Vcelle. 1. Wk. (R) **49.** 603.
Metzger, Flötenfabrik. in Winterthur. **32.** 683.
Metzger, Militärmusikdir. in Paris. **50.** 736.
Metzger, Frl., Sängerin aus Strassburg, im pariser Konservat. **46.** 632.
Metzler, Klarin. (Kapellmstr.), in Breslau. **33.** 91. **34.** 399.
Metzler, Wilh. Ant., Violinist aus Zwickau, in Leipzig (Schüler am Konservatorium). **49.** 278.
Meunier, Vcellist aus Meiningen, in Leipzig. **43.** 935. **45.** 835.
Meunier, Hyp., Tenorist in Strassburg. **38.** 295.
Meusel, Lehr., zu Grünberg, als Orgelspiel. in Züllichau. **44.** 799.
Mexiko, italien. Oper des. **34.** 279. 356. 593. **36.** 691. **37.** 753. **38.** 832. 870. **39.** 776. **40.** 863. **43.** 769. **44.** 304. 1036. **45.** 371.
Mey, Klavierlehrer in Leipzig. **34.** 298.
Meyenberg, Klarin. aus Potsdam, in Göttingen. **39.** 98.
Meyer[*], B., Violin. in Leipzig (Schüler des Konserv.). **46.** 257. 755. **47.** 333. als Tenorist das. **46.** 768. **47.** 75. 162. 333. 842. 877. 933. **48.** 68. 138. 166. 213. 229. 751. **49.** 139. 745. **50.** 5. 276.
Meyer, Charl., Concert. p. un cor de chasse av. acc. (R) **36.** 446.
Meyer, C. H., Militärmusikdir. in Dresden. **37.** 74.
—— Neue Tänze für Pianof. (R) **32.** 735.
Meyer, Edu., Klarin. in Leipzig. **39.** 13. **40.** 797. in Berlin. **41.** 67.
Meyer, Frdr. Sebast., pens. Hofsperist in Wien. **31.** 617.
Meyer, G. W. jun., Musikhändler in Braunschweig, † **50.** 79.
Meyer, God., Scene ed Aria c. Pianof. (R) **32.** 608.
Meyer, Jak., Bassist in Luzern. **43.** 636.
Meyer, Karl, Ueber das Verhältniss der Kunst zum Kultus. (R) **41.** 203.
Meyer, Karl Heinrich, Kompos. zu Leipzig, † **39.** 478. Nekrolog. **39.** 546.
Meyer, Leop. von, Pianofortespiel. in Wien. **37.** 397. — **45.** 600. Biogr. **46.** 748. erhält in Brüssel eine gold. Medaille. **47.** 730; vom Sultan eine Dose. **48.** 735. — in Petersburg. **40.** 483. **42.** 443. Werkaus **40.** 324. Lemberg. **46.** 748. Konstantinopel etc. **46.** 294. Frankfurt a. M. **46.** 734. **47.** 143. Paris. **47.** 236. 328. London. **47.** 360. Newcastleaus. **48.** 476. in Amerika überhaupt. **49.** 14. Philadelphia. **49.** 134. nach Deutschland zurückgekehrt. **49.** 635.
—— Air de l'op. I Puritani, p. Pianof. (R) **45.** 732.
—— Le départ et le retour, 2 Noct. p. Pianof. (R) **45.** 732.
—— Gr. Galop de Bravoure " " " "
—— Valses p. Pianof. (R) **45.** 732. **46.** 766.
—— Gr. Fantaisie etc. p. Pianof. Oc. 40. (R) **47.** 891.
—— Le carneval de Venise p. Pianof. Oc. 31. (R) **48.** 281.
—— L'Elixir d'amore " " " " 32. " " "
—— Fantaisie orientale " " " " 36. " " "
—— Les Hirondelles, Fant. " " " " 41. " " "
Meyer, Mor., 6 Tänze für Guit. (R) **35.** 310.
Meyer, Wilh., Orgelbauer in Hannover, und seine Söhne, Edu. und Wilh., desgl. **38.** 349. **42.** 181. **44.** 637.
Meyer, Abbé c. Prof., Musikdirg. in Strassburg. **38.** 613. **39.** 776.
Meyer, Gesangslehrer am leipziger Theater. **45.** 554. Chordir. an dems. **48.** 96. als Musikdir. in Freiburg ausgest. **49.** 640. als Musikdir. in Berlin am königsstädt. Theater. **50.** 333. 668.
Meyer, Kantor in Züllichau. **42.** 806. **44.** 779. **46.** 654.
Meyer, Militärmusikdir. in Zwickau. **38.** 690.
Meyer, 10jähr. Violin. aus Mannheim, in Mannheim. **38.** 360. — in Strassburg. **40.** 567.
Meyer, Violin. (Dil.) in Leipzig. **31.** 537.
Meyer, Vcellist in Magdeburg. **50.** 828.
Meyer, Sgn. Rhode, Sängerin in Carpi. **37.** 637.
Meyer, Frau Ther. (Schwester des leipziger Concertmstr. David), Pianofortespielerin in Hamburg. **42.** 468.
Meyer, Frl., Sängerin aus Altenburg, in Leipzig. **44.** 86. 376. 948.

*) Vgl. Oberburgs Meyer.

Meyer, Frl., Sängerin, in Breslau. **47.** 476. in Frankfurt a. M. **49.** 760.
Meyer, Dennis., Komponist in Paris, erhält am Konservatorium einen Preis. **50.** 611.
Meyerbeer, Jakob, Biogr. **38.** 876. Sein Portrait, Titelkupf. zu dems. Jahrg. Facsimile seiner Handschrift. **41.** Beil. 6. Urtheil einer spanisch. Zeitschrift über ihn. **42.** 991. — erh. den brasil. Sonnenorden. **32.** 699. den belgischen Leopoldorden. **38.** 696; den braunschweig. Heinrichsorden. **42.** 493; den luxemburg. Orden der Eichenkrone. **44.** 382; den schwedischen Nordsternorden. **44.** 637; den preuss. Orden pour le mérite. **44.** 534; die preuss. gold. Medaille. **45.** 397; einen Fackelzug vom Prinzen von Joinville. **45.** 270. — zum Ehrenmitgl. der ostenr. Musikfreunde ern. **38.** 696; zum Mitgl. der londoner Akad. **45.** 576. zum preuss. Hofkapellmstr. **44.** 534. schreibt die Musik zu Scribe's Oper: Le Prophète. **48.** 870. tritt sein Gehalt an die Choristen etc. zu Berlin ab. **48.** 870. — in Berlin. **34.** 651. 681 fg. **43.** 486. **44.** 185. **45.** 314 fg. 598. **47.** 183. in Wien (Fest, ihm veranstaltet). **49.** 61. — 132. (Medaille auf ihn gepr.) **49.** 751.
—— Oper: Die Ausbapostaten (Der Prophet) — **42.** 736. **43.** 94. **49.** 577, Anm. **50.** 782.
—— Oper: Il crociato d'Egitto, aufg. in Barcellona. **36.** 631. Bergame. **34.** 630. Berlin. **34.** 81. **35.** 839. **36.** 816. **43.** 81. Brescia. **32.** 92. 396. Carfu. **44.** 314. 852. Florenz. **35.** 779. Kassel. **40.** 612. Leipzig. **32.** 795. Livorno. **32.** 732. **42.** 811. Mailand. **32.** 533. **33.** 221. München. **37.** 220. Padua. **37.** 672. Palermo. **33.** 778. Prag. **33.** 120. **35.** 61. **38.** 796. **39.** 641. Rom. **38.** 663. **39.** 147. Siena. **38.** 867. Strassburg. **37.** 298. Stuttgart. **31.** 131. Venedig. **37.** 466. Wien. **31.** 665. **32.** 602. **33.** 138. **36.** 367. **44.** 108.
—— Oper: Ein Feldlager in Schlesien, aufgef. in Berlin. **46.** 846. 860. **47.** 12. 107. 161. 224. 289. 376. 440. **48.** 222. in Wien. **49.** 166.
—— Oper: Die Hugenotten — Ueber dieselbe (von Hektor Berlioz). **38.** 193. Analyse ders., von Stoepel. **38.** 249. Ausführl. Beurtheilung ders. **36.** 246. 283. 296. 321. Beurtheilung ders. von J. P. Schmidt. **39.** 169. 185; von Mützel. **40.** 697. 713. 737. Schrift über dies. von Chasles. **47.** 76. — aufgef. in Paris. **39.** 156. 416. 836. **39.** 48. 81. 178. — von 100. Male. **41.** 697. — **42.** 132. — zum 200. Male. **42.** 101 fg. **43.** 760. **49.** 876. — in Antwerpen. **41.** 153. Basel. **41.** 396. Berlin. **44.** 548. 764. **45.** 314. 360. 760. 846. 930. **46.** 180. 320. 444. 752. **47.** 379. 440. **48.** 367. **49.** 422. Braunschweig. **42.** 493. Breslau. **45.** 152. Brest. **41.** 153. Darmstadt. **45.** 118. Dresden. **40.** 208. 277. 332. **44.** 763. **47.** 253. **48.** 487. 748. **49.** 132. Frankfurt a. M. **44.** 337. 827. **45.** 94. 399. 819. **46.** 412. **47.** 553. 850. **48.** 347. 692. **49.** 464. Genf. **41.** 236. Gotha. **50.** 329. Haag. **39.** 824. Hamburg. **44.** 740. 980. **45.** 398. 616. **46.** 57 fg. 703. **47.** 293. 664. **48.** 81. 490. **49.** 340. 455. 570. 587. 585. 748. 807. **50.** 53. 363. 393. 567. Hamburg. **44.** 260. **49.** 614. Kolmar. **41.** 727. Leipzig. **39.** 249. **40.** 373. **41.** 427. **42.** 373. **50.** 588. 608. London. **44.** 610. 940. 527. Mainz. **45.** 269. Mannheim. **44.** 780. München. **41.** 133. Newcastleaus. **41.** 728. Odessa. **45.** 916. Padua. **46.** 846. Petersburg (im Concert); — auf der Bühne nicht gestattet). **43.** 679. Regensburg. **47.** 16. Rudolstadt. **48.** 669. Schwerin. **42.** 376. Stockholm. **45.** 637. Strassburg. **39.** 815. **40.** 545. **41.** 447. **42.** 765. **48.** 702. **49.** 422. — in Florenz als Gli Anglicani. **44.** 838. in Kassel als Gibellinen von Pisa. **41.** 765. 1002. **48.** 64. **50.** 379. 789. in Perth dgl. **41.** 892. in Prag dgl. **42.** 346. 703. 1033. **43.** 661. **44.** 545. 695. **45.** 222. 266. 345. 734. in Wien dgl. **41.** 153. 698. 896. **42.** 137. 276. **43.** 367. 1132. **48.** 444. — Ouvert. der., in Prag aufg. **40.** 240. 630. — Stücke der., in Strassburg aufg. **39.** 776. **41.** 726. in Prag. **42.** 90. — Les Huguenots, p. Pianof. neul acc. (R) **39.** 189. à 6 m. **39.** 713. p. 2 Violines acc. (R) **39.** 491. p. 2 Flûtes acc. (R) **39.** 492. p. Quatuor acc. (R) **39.** 713. — Ouvert. p. Pianof. à 4 m. (R) **39.** 189. — Ouv. et Orgue à gr. Orch. (R) **39.** 713. — Potp. der. (R) **38.** 641. — Melange der. (R) **38.** 727.
—— Oper: Margaretha von Anjou, aufg. in Berlin. **33.** (763.) 866. Prag. **34.** 285. Strassburg. **37.** 298.
—— Oper: Robert der Teufel — Beurtheilung ders. **34.** 473. 493. 518. Italien. Kritik ders. **49.** 41. — aufg. in Paris. **35.** 441.

687. 39. 685. 41. 178. 679. 47. 96. — in Barcellona. 47. 925. 48. 147. Bassano. 47. 187. Berlin. 34. 473. 683 fg. 35. 129. 213. 570. 717. 36. 240. 314. 508. 691. 882. 37. 198. 239. 430. 567. 38. 562. 39. 127. 375. 389. 671. 40. 409. 624. 41. 235. 467. 599. 42. 176. 366. 43. 407. 513. 1037. 44. 164. 963. 45. 597. 46. 256. 49. 472. 540. 197. Bologna. 49. 636. Bremen. 36. 161. 37. 9. Breslau. 45. 467. 48. 375. Breslau. 35. 400. 49. 27. Brüssel. 35. 807. 36. 163. Cremona. 45. 917. 46. 408. Danzig. 47. 501. Darmstadt. 39. 120. 734. Dresden. 36. 148. 39. 340. 41. 778. 48. 487. Florenz. 43. 444. 44. 296. 833. 45. 687. Frankfurt a. M. 35. 669. 41. 483. 44. 119. 827. 45. 94. 46. 412. 48. 347. 50. 664. Görz. 46. 889. Hamburg. 44. 749. 888. 47. 666. 48. 499. 50. 53. 363. 423. 567. Havre. 39. 60. Kassel. 38. 123. 39. 667. 48. 64. 49. 404. 50. 21. 381. 710. Kiduz. 43. 84. 44. 260. 50. 72. Königsberg. 38. 423. 40. 107. Kolmar. 41. 727. Leipzig. 35. 670. 41. 427. 50. 598. Lissabon. 41. 316. Livorno. 45. 413. London. 44. 619. 49. 360. 50. 474. Mailand. 46. 539. 828. Mannheim. 38. 158. Marseille. 35. 180. 512. Moskau. 45. 425. München. 36. 246. 283. 396. 521. 37. 217. 39. 162. Odessa. 45. 916. Padua. 44. 1034. 46. 561. 47. 188. Parma. 46. 269. Petersburg. 50. 439. Poitiers. 39. 60. Port Louis. 43. 823. Prag. 37. 765 fg. 38. 26. 394. 39. 641. 671. 40. 64. 756. 41. 33. 42. 420. 546. 703. 43. 662. 45. 754. 46. 519. Riga. 47. 14. Strassburg. 35. 372 fg. 36. 427. 482. 37. 299. 670. 686. 38. 286. 39. 703. 815. 41. 210 fg. 447. Stuttgart. 36. 479. Toulouse. 35. 513. Triest. 44. 1035. 46. 416. Turin. 49. 41. Venedig. 45. 367. 47. 188. 693. Verona. 46. 409. Wesmar. 35. 27. 326. 39. 691. 42. 749. 43. 301. Wien. 35. 367. 795 fg. 36. 143. 583. 37. 1-2. 376. 534 fg. 38. 830. 39. 114. 292. 569. 732. 40. 338. 772. 41. 108. 850. 42. 316. 43. 367. 1129. — Ouvert. darunter, in Hochzeiten aufg. 39. 161. Ouv. und Introd., in Magdeburg aufg. 39. 703. — arr. p. 2 Viol. (B) 35. 39. — Pantomimen dar., zu 2 und 4 H. (B) 53. 709 fg.

Meyerbeer, J., Musik zu Mich. Beer's Struensee — Bearbeitung ders. 48. 793. 811. — in Berlin aufg., ebendas. in Frankfurt a. M. 49. 129. Hamburg. 49. 136. 233. — Ouvert. darauf. aufg. in Berlin. 49. 547. Dresden. 48. 664. 49. 54. 467. Hamburg. 49. 177. Kassel. 49. 425. Leipzig. 48. 804. Mailand. 49. 760. Petersburg. 49. 481.

—— Le vore pendant l'orage, Noct. à 2 voix av. Pianof. (B) 33. 699.

—— Mese grande (Die Grossmutter), Noct. à 2 voix av. Pianof. (B) 33. 699.

—— Die Wahrsagung, Romanze mit Pianof. 77. W. (B) 39. 608.

—— Die Tochter der Luft „ „ „ (B. 39. 795

—— Maiied „ „ „

—— 6 elegies et Romances av. Piand. (B) 41. 123.

—— Scène et Prière (Suppl. de Robert le D.) (B) 41. 643.

—— 3 deutsche Lieder mit Pianof. (B) 41. 644.

—— 12 Lieder „ „ 42. 971.

—— Heimliche Liebe „ „ 43. 483.

—— Die unsichtb. Schöne. Auf dem Altan, für Singst. mit Pianof. (B) 48. 637.

Meyerbeer und Mozart, von Edm. Marcelli. 39. 675.

Meyerbeer, Heinr., des Vor. Bruder, † zu Berlin. 44. 966.

Meyfried (oder Meyfred), in Paris, Erfinder des Car à pistons. 35. 439. Prof. und Schrift. an Konserv. das. 47. 327.

Meyrod (oder Meyrot), Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 41. 300. 462. Regensburg. 46. 92. Nürnberg. 46. 840. — † in Mainz. 49. 14.

Meyrose, Arn., Violinist aus Holland, in Leipzig (Schüler des Konserv.) 50. 315.

Mezzi, Oper. Un tornco a Tolemaide, aufg. in Padua. 45. 809.

Micciarelli-Sbrisceia, Sgn. Gem., Sängerin, in Alexandria. 44. 798. Barcellona. 41. 852. 42. 372. 518. (Cadiz. 38. 63. Madrid. 39. 476 fg. Murcia. 36. 719. Piacenza. 40. 374. Sinigaglia. 46. 810. Turin. 37. 768. Venedig. 36. 370 fg. 851. 43. 644. Verona. 37. 672. Vienna. 42. 955.

Micciarelli-Marcone, Sgn. Luce (der Vor. Schwester), Sängerin, in Athen. 45. 492. Casalmaggiore. 44. 340. Lemberg. 44. 342. Mailand. 45. 348. Venedig. 43. 644.

Michaelis, Christ. Friedr., in Leipzig, Nekrolog. 37. 271. 341.

—— Bemerkung über Tonleiter und Septolen. 31. 512.

Michaelis, F. A., Der kleine Violinspieler etc. (B) 33. 855. — 43. 49.

Michaelis, F. A., 6 schwedische Lieder mit Pianof. 25. W. (B) 35. 105.

—— Herzog Wagnus etc. Ballade. 30. W. (B) 35. 264.

—— Der kleine Flötenspieler etc. „ „ 324.

—— 6 Serlieder mit Pianof. 32. W. „ „ 36. 242.

—— Prakt. Violinschule etc. „ „ 42. 67.

—— Der Lehrer und Schüler, für 2 Viol. „ „ „ 68.

—— Variat. p. Viol. Op. 59. „ „ „ 92.

Michaëloff, Tenorist in Petersburg. 50. 473. 699.

Michaelowa, Frau, Sängerin in Moskau. 45. 456.

Michaelsen, Bassist in Meiningen. 34. 347.

Michalesi, Frau, deren Gattin, Sängerin, das. 34. 346 fg. — † zu Brünn. 49. 136.

Michalesi, Frl., Sängerin in Hamburg. 49. 296. 340. 432. 634. 748. 766. 806 fg. 50. 132. 149. 229. 317. 441. 502. 636. 697. 760 fg. 811. 826.

Michel, Das Hallelujah von Klopstock, für 4 Singst. mit Begleitg. 6. Wk. (B) 35. 825. 36. 577.

—— Thema mit Variat. für Pianof. (B) 36. 579.

Michel, Eigenthümer des deutschen Theaters in Ofen. 48. 216.

Michel, Bassist in Darmstadt. 39. 120. 733. 749. 772. in Freiberg. 44. 703.

Michel, Frau, Pianofortespielerin in Prag. 42. 1055.

Michel, Amed., Bassist (Tenorist?), in Ajaccio. 43. 847. Ivrea. 39. 496. Rovigo. 41. 423.

Michel, Sgn. Pelm., Sängerin, in Barcellona. 37. 9. 153. Genua. 36. 715. Mailand. 35. 159. Venedig. 38. 831. Vicenza. 35. 782. verheir. sich und verlässt die Bühne. 39. 63. 496.

Michetti, Sgn. (eigentl. Michel, Französin), Sängerin in Mailand. 47. 460. 580 fg. Madrid. 48. 413.

Michettini, Ant., Tenorist, in Cagliari. 43. 467. 46. 142. 372. Pavana. 40. 615. Legnano. 42. 448. Levante. 43. 406. Sassari. 40. 143. Savona. 39. 459. Todi. 37. 513.

Michelet, Sängerin in Paris, erhält an Konservatorium einen Preis. 50. 64.

Michelstadt, Gesangsfest des. 49. 434.

Michernus, Car., Gesanglehrer zu Mailand. 43. 644.

Michtner (Michter), Komponist und Pianofortespieler in Wien. 33. 683. 41. 429. 42. 1068.

Michler, Bassist in Berlin. 32. 673. 41. 724. 42. 1068.

Michtschick, Pianofortespiel. und Dirig. in Wien. 39. 768.

Micolino, Frl., Sängerin in Strassburg. 37. 654. 671. 685 fg. 41. 440.

Middelburg, Musikfest das. 49. 63.

Midsch, Joh., Gesanglehrer zu Dresden. 37. 70. — † 47. 736.

Miethke, Karl, Violin. aus Neustrelitz, in Kopenhagen. 43. 817.

—— Erlkönig, für Singst. mit Orch. (B) 37. 763.

Miescher, Prof., Bassist in Basel. 43. 447.

Migliara (Milara), Sgn., in Alba. 46. 117. 47. 149. Ivrea. 46. 371. Turin. 44. 1035.

Mignani, Bassist, in Cremona. 45. 461.

Mihalowic, Frau Fatime, geb. Heinefetter, aus Pesth, in Prag. 42. 1055 fg.

Milanot, in Paris neu erfund. Instrument. 41. 617.

Milani, Bassist, in Wesdorf. 36. 567. Turin. 36. 566.

Milanollo, Schwestern Marie und Thér., Violin., in Berlin. 46. 345. 366. Darmstadt. 45. 142. Frankfurt a. M. 45. 92. 250 fg. 48. 103. im südlichen Frankreich. 48. 688. in Hamburg. 46. 326. 478. Holland. 47. 232. Leipzig. 46. 134. 153. London. 47. 646. Mailand. 45. 844. 46. 109. Paris. 45. 518. Prag. 46. 273. Reuen. 41. 304. Savigliano. 46. 117. Strassburg. 48. 703. Triest. 45. 950. Turin. 46. 117. Venedig. 46. 114. Verona. 46. 113. Wien. 45. 518. 588. 602. Marie † zu Paris. 50. 718.

Milanopulo, Sgn. Lui., Sängerin in Legnano. 46. 409.

Milde, v., Sänger in Weimar. 50. 784.

Milder-Hauptmann, Frau Anna, Sängerin, in Berlin. 31. 14. 235. 256 fg. 455 fg. in Rahestand vers. 31. (210.) 510. — 32. 212. 33. 42. 278 fg. 312. 34. 156. 365. 450. 530. 702. 802. 35. 39. 36. 91. 150 fg. Danzig. 34. 28. Elbing. 34. 377. Halle. 34. 361. Kassel. 32. 377. Königsberg. 32. 717 fg. Kopenhagen. 32. 176. 205. Weimar. 33. 513 fg. Wien. 28. 397. 403. — † zu Berlin. 40. 413. — Nekrolog. 40. 449. — Todtenfeier in der Singakademie. 40. 413.

Mildner, Violinist in Prag. 35. 350 fg. 37. 83. 38. 29. 171. 39. 237. 743. 780. 40. 65. 223. 626. 43. 46. 260. 698. 44. 300 fg.

330. 45. 362. 46. 94 fg. 440. 477 fg. 48. 353. setzt die Pixis'schen Quartettunterhaltungen fort. 45. 284. 364. 46. 95. 47. 454. 48. 289 fg. 353. als Lehrer am Conservatorium engagirt. 45. 554. 47. 366. 50. 479.

Milert, Gebr., Tenor. und Bass. aus Frankfurt a. M., in Neustrelitz. 36. 597.

Milesi, Tenorist, in Barcellona. 47. 734. 49. 142. 413. Bergamo. 39. 460. Cremona. 42. 469. Este. 45. 367. Ferrara. 43. 692. Florenz. 36. 845. Genua. 38. 230. Livorno. 43. 1021. Lucca. 36. 529. Lugo. 41. 857. 42. 250. Mailand. 39. 249. 718 fg. 776 fg. Neapel. 36. 777. 41. 606. Padua. 39. 803. 42. 163. Palermo. 40. 100. 460. 47. 75. 396 fg. Parma. 46. 369. Pavia. 38. 483. 43. 517. Ravenna. 46. 510. Reggio. 42. 669. Rom. 36. 646. 43. 89 fg. Rovigo. 46. 115. Sarsana. 44. 340. Turin. 37. 709. Udine. 44. 1034. Venedig. 39. 228. (zum Mitgl. der Società apollinea ddo. ern., ebendas.) 44. 1005. 45. 861. Verona. 45. 462. Vicenza. 43. 949. Wien. 38. 515. 549 fg.

Militati, Dom., Bassist in Neapel. 35. 592.

Militoti, Sgr. Carol., Sängerin, in Chieti. 39. 580. Neapel. 40. 114.

Militotti, Oper: La salvezza inaspettata, in Parma aufgeführt. 31. 199.

—— Oper: La sposa di provincia, in Bologna aufg. 31. 351.

Militärmusikchöre in Karlsruhen. 44. 597.

Miller, Jul., Tenorist, in Berlin. 31. 190. 33. 741. 858. 34. 450. — übernimmt die Theaterdir. in Dessau. 34. 604. mit seiner Gesellschaft in Altenburg. 35. 248. legt die Direktion nieder. 36. 190. mit den vom Nationalmuseum in Leipzig. 36. 206. in Halle. 37. 382. lässt sich in Leipzig als Gesanglehrer nieder. 49. 782.

—— Oper: Werner, Ouv. und Stücke daraus, in Berlin aufg. 33. 868. 34. 450.

—— Oper: Perücke und Musik (oder die Tabakshantate), in Dresden aufg. 48. 774.

—— Ave Maria, abgedruckt Jahrg. 36, Beil. 1.

—— 6 Gesänge für 1 und 4 Singst. mit Pianof. 26. W. (R) 34. 488.

—— 6 vierstimm. Gesänge. (R) 34. 736.

—— Frage und Antwort für 4 Ten. und 4 Bässe. (R) 35. 860.

—— Vaterunser, für 4 Männerst. (R) 36. 719.

Miller, Frl., dessen Tochter, Sängerin, in Halle. 37. 382. aus Düsseldorf in Kassel. 40. 613. 46. 322. 645. 800 fg. in Berlin. 44. 831. Prag. 47. 48. nach Wien eng. 47. 790.

Miller, Frl., Sängerin von St. Gallen, in Basel. 45. 652. 863. abgeg. von da. 48. 272.

Miller, Salvat., Bassist in Messina. 46. 808.

Mille, Sgr., Sängerin in Cordova. 46. 207.

Milocke, F. (Chorreg. in Passau), Singschule etc. (R) 49. 572.

Milstik, Karl Borr. v., Komp. und Verfl. in Dresden, zum Ehrenmitgl. der schwed. Akademie ern. 37. 385. — † 47. 95.

—— Sei tellig, Intimo. Adagio, elegér. Jahrg. 31, Beil. 3.

—— Gebet aus der Oper Saul „ „ 35. „ 9.

—— Messe, in Dresden aufg. 33. 451.

—— Oper: Alboin und Rosamunde — 37. 385.

—— „ Czerny Georg, in Dresden aufg. 41. 333.

—— „ Saul, in Dresden aufg. 35. (183.) 419. — Dieselbe. (R) 35. 725.

—— Ouverture „le Guinse Charabtier", in Dresden aufg. 36. 191. Dies. (R) 33. 523.

—— Ouverture zur Braut von Messina, in Dresden aufg. 40. 351.

—— „ „ in Dresden aufg. 42. 115.

—— Requiem, in Dresden aufg. 38. 874.

—— Stabat mater, in Dresden aufg. 33. 259.

—— Gedicht: Die leuchtende Stelle im Meere, musikal. Szene. 39. 229. (von Reissiger komp. 39. 296.)

—— Ueber den Unterschied zwischen Ouverture und Symphonie. 34. 273.

—— Ueber Instrumentation. 34. 673.

—— „ musikal. Begeisterung. 36. 213. (Fink's Antwort darauf. 36. 218.)

—— Ueber Goethe's und Zelter's Briefwechsel. 36. 457.

—— „ den Werth kontrapunkt. Studiens. „ 801.

—— „ Reissiger's Tarantel. 37. 241.

—— „ den Ausdruck Klassisch in der Musik. 37. 838. 841.

—— Ist Händel der Verf. der God save etc. 38. 521.

—— Ueber den Begriff der Vollstimmigkeit. 39. 396.

Militz, K. B. v., Ueber das Institut der Stadtmusiker. 39. 825.

—— Ueber Marx' Kompositionslehre. 40. 209.

—— Aufrage Beethoven betreffend. 40. 300.

—— Ueber Dutzauer's Symphonie. 40. 313.

—— „ Originalität in der Musik. 40. 601.

—— „ Meyerbeer's Hugenotten. 40. 697. 713. 737.

—— „ die sogenannten Extreeter. 41. 739.

—— „ Schlick's Geigen. 41. 1045.

—— „ die dramatischen Sänger. 42. 257.

—— „ Fantasieen auf dem Pianoforte. 42. 417.

—— Künstlergenialthümlichkeiten. 42. 642.

—— Ueber das, was bleibt und schwindet etc. 42. 673.

—— Musikal. Carousel. 42. 1035.

—— Ueber Exercice und Etude. 43. 209.

—— „ die pyrenäischen Bergsänger. 43. 281.

—— „ die religiöse Gesinnung bei Kirchenkomp. 44. 985. 1145. (Ausserdem viele Berichte aus Dresden u. Resensionen.)

—— 3 Duettini p. Sopr. et Contr. (R) 42. 906.

Militzer, s. Wildeer.

Milnder, Person., Nachrichten. 34. 643. Gesangfest das. 44. 637. Madchenservice das. 34. 463 fg.

Milogazzi, Sgr. Gilda, Sängerin, in Ferrara. 37. 61. Osimo. 39. 596. 38. 302.

Milonti, Sgr., Sängerin in Florenz. 46. 175.

Ministriles — was sie sind. 31. 813.

Mink, Frau, Sängerin, in Wien. 39. 92. 114. 732. 40. 98. — in Leipzig. 39. 660. in München. 41. 487. 583. 42. 324.

Minkus, Al., Violinist in Wien. 42. 378. 43. 661.

Minnesinger, der — musikalische Unterhaltungsblätter. 37. 722. — 39. 233. 41. 456.

Minnesinger — Ueber sie. 43. 937.

Minoja, 24 Solfeggien etc. (R) 45. 925.

Minoja, Lui., Buffo, in Mailand. 39. 718. Mantua. 43. 649. S. Pier d'Arena. 43. 1077.

Minorel, Frau, Sängerin in Haag. 39. 924.

Minorisi, Sgr., Sängerin in Reggio u. Gastella. 48. 90. — Gint. und Emil, Schwestern, Sängerinnen in Cento. 47. 646.

Minlan, Demoit., Sängerin in Paris, erhält am Konservatorium einen Preis. 49. 884.

Mira, genannter Theaterdirektor in Paris, † 50. 416.

Miraglia, Tenorist, in Feltre. 46. 115. Piano. 46. 575. Genua. 48. 106. Görz. 46. 115. Padua. 47. 194. Palmanova. 46. 115. Triest. 46. 880. Turin. 47. 684. Venedig. 47. 188. Vicenza. 47. 492.

Miral, Bassist, in Florenz. 45. 857. 48. 89. Jesi. 47. 846. Livorno. 47. 147. 462. Mailand. 43. 260. 574. 749. 44. 364. Parma. 45. 669. Pisa. 47. 443. 48. 343. Reggio. 47. 686. Siena. 45. 812.

Miral, Dona Jos., Sängerin in Madrid. 43. 993.

Miranda, Nachrichten. 37. 416. 38. 729. 47. 147. 48. 90.

Mirate (Mirati), Tenorist, in Livorno. 47. 147. 443. Lugo. 46. 810. 47. 94. Mailand. 43. 682 fg. Neapel. 40. 556. 773. 41. 368. 838 fg. Paris. (42. 237.) 43. 936. Reggio. 46. 523. Rom. 47. 442. Triest. 46. 870. Turin. 46. 116. Wien. 48. 837. 49. 221.

Mirecki, Franc., Musiklehrer und Komponist zu Genua. 39. 670. geht nach Krakau, wo er eine Musikschule leitet. 43. 514.

—— Oper: Cornelio Bentivoglio, aufgeführt in Mailand. 46. 200.

—— „ I due forzati, aufgeführt in Lissabon. 31. 199. Florenz. 33. 299.

—— Oper: Das Nachtlager in den Apenninen, in Krakau aufgeführt. 37. 302.

Mirecourt, Gérant des neuen Operntheaters in Paris. 39. 182.

Mirlavenne, in Lyon, wendet Jacquard's System auf die Musik an. 45. 804.

Miró (spanischer Theaterdirektor), Oper: Atar, in Lissabon aufgeführt. 39. 302.

—— Oper: Virginia, aufgeführt in Lissabon. 42. 516.

Miró, Tenorist in Lissabon. 48. 144.

Miscellen. 48. 661. 656. 49. 203. 635. 50. 573. 606. 638. 655.

Misereres, für 4 Singst., bes. Franz I. Tode gesungen etc. (R) 36. 111.

Miskolcz (in Ungarn), Opernaufführungen das. 42. 149.

Missa Pappe Marcelli — die Erzählung davon ist falsch. 31. 876.

Mitrowich, Bassist, in Berlin. 46. 753. 47. 163. 225. 387. Brescia. 47. 899. Cremona. 46. 408. Hamburg. 47. 663. Mailand. 48. 109. Mantua. 48. 375.
Mitscha, Chev. de, Variat. p. Pianof. et Fl. Op. 11. (R) 34. 652.
Mittermaier (Mittermayer), G. Bassist in München. 31. 393. 451. 33. 343. 36. 282. 39. 182.
— An die Liebende, f. Singst. mit Pianof. (R) 32. 581.
Mittermaier, Edu., dessen Sohn, Violinist in München. 31. 436. 32. 341. 369. 37. 233. 41. 443 fg. 486. 44. 453 fg. Lehrer am Konservatorium das. 48. 814. 50. 646. — in Zürich. 36. 349.
Mittermaier, Lud., des Vorigen Bruder, Violinist in München. 41. 487.
Mittermayer, Frau, Sängerin in Pesth. 44. 926. Regensburg. 46. 80.
Mittermast — Direktor einer Musikschule (nach Logier) zu Wien. 47. 392.
Mitterwurzer, Bariton ist aus Wien, in Leipzig. 41. 257. — in Dresden angestellt. 42. 985. 43. 1056. 44. 922. 46. 28. 411. 588. 47. 234 fg. 347 fg. 359 fg. 681. 788. 865. 49. 40. 57. 238. 353. 408. 429. 50. 302. 330. 858. in Radeberg. 44. 790.
Mixturen in Orgeln — Ueber ihre Nothwendigkeit, von Kühnau. 33. 227. 34. 65. über sie, von Wilke. 33. 653. (Vgl. Orgel.)
Mizerot, Opernkomponist in Palermo. 43. 668.
Mizler, Lor., Musikal. Bibloth., 1736—54, älteste Musikzeitung — Mittheil. daraus. 44. 601.
Mochini, Vcell. in Roveredo. 40. 644.
Mochnally, Frau, Sängerin in Pesth. 44. 926.
Mocker, Tenorist in Paris. 44. 366.
Mocker, Mad., Pianofortespielerin in Boulogne. 43. 824.
Modena, Nachrichten. 31. 631. 32. 77. 33. 155. 35. 347. 36. 569. 665. 848. 37. 310. 637. 753. 38. 229. 481. 678. 39. 476. 852. 747. 40. 179. 385. 615. 42. 253. 511. 43. 517. 712. 1045. 44. 294. 834. 1007. 45. 331. 429. 46. 142. 368. 47. 147. 444. 685. 48. 90. 353. — Die Società delle scienze das. ladet zu einer Preisschrift ein. 32. 95.
Mährenschlager, Klarinettist aus Erlangen, in Frankfurt a. M. 49. 134.
Möhring, Ferd., Kompon. u. Pianofortespieler in Berlin. 41. 392. 926. in Saarbrücken angestellt. 42. 178. als Musikdirektor nach Neuruppin engag. das.
— Ouverture, aufg. in Berlin. 39. 472. Zweibrücken. 46. 590.
— Psalm, in Berlin aufgeführt. 42. 178.
— Symphonie, in Berlin aufgef. 42. 178. in Leipzig. 40. 820.
— 4 deutsche Lieder m. Pianof. 1. Wk. (R) 37. 795.
— 5 Gesänge f. 4 Singst. 9. „ „ 43. 313.
— Mährchen f. 4 Frauenstimm. 5. „ „ 1005.
— 6 Lieder f. 4 Singst. 7. „ „ „
— 3 Nocturnes p. Pianof. 8. „ „ 45. 775.
— 3 Lieder f. Sgst. m. Pianof. 12. „ „ 46. 25.
— 4 Gesänge f. 4 Männerst. 11. „ „ 224.
Möller, J. G., Gesang f. 4 Männerst. (bei Einführung des Predigers). 12. Wk. (R) 37. 730.
Möllinger, Frl., Sängerin, in Berlin. 38. 793. in Leipzig. 39. 771. 799. Weimar. 41. 691. verheirathet an den leipziger Tenoristen Schmidt, s. d.
Mönch, Dr. Joh. M. G., Kantor und Musikdirektor in Eisleben. 37. 573.
Möricke, Violinist zu Koburg. 43. 85. 44. 260. in Weimar. 36. 679.
Mörtschke, Frl., Musiklehrerin in Halle. 32. 458.
Möser, Karl, Violinist und Musikdirektor in Berlin. 31. 16 fg. 26. 32. 138. 407. 33. 42. 277 fg. 362. 407. 863. 34. 157. 361. 530. 35. 126. 368 fg. 820. 36. 157. 380. 37. 332. 38. 281. 361. 792. 39. 194. 40. 48. 41. 333. 417. 42. 245. 43. 363. 44. 65. 164. 237. 47. 162. als Dirigent von Tanzmusik. 42. 1013. als Dirigent von Opernmusik. 43. 404. pensionirt. 44. 595. erhält die österreich. gold. Medaille. 49. 670. feiert sein 50jähr. Dienstjubiläum. 44. 236. — dabei zum Kapellmeister ern. 44. 236. 46. 77. erhält den rothen Adlerorden. 50. 112. — in Bonn. 47. 574. Leipzig. 40. 756. Weimar. 39. 704. Seine Abend- und Quartett-Unterhaltungen zu Berlin. 31. 16 fg. 26. 129. 212. 366. 730. 32. 46 fg. 137. 170. 254. 831. 33. 13. 53 fg. 126. 209. 278 fg. 362. 863. 34. 75. 156. 218. 332. 361. 818. 35. 25. 60. 126 fg. 258. 820. 867. 36. 89. 112. 157. 240 fg. 314. 37. 31. 64. 183. 193 fg. 239. 280. 332. 38. 43. 119 fg. 193. 279. 846. 39. 77. 130. 193. 254. 832. 40. 48. 132. 211. 273. 336. 836. 41. 68 fg. 144. 247. 335. 1030. 42. 74. 178. 244. 335. 467. 1070. 43. 82. 173. 258. 361 fg. 406. 44. 65. 164. 236. 293. 327 fg.
Möser, Karl, Opern: Der Bravo, Die Nachtwandlerin. 44. 236.
— Ouverture, in Berlin aufgeführt. 34. 363. 39. 238.
— Streichquartett, in Berlin aufgeführt. 34. 332.
— 3 Lieder mit Pianof. 14. Wk. (R) 46. 346.
Möser, Aug., dessen Sohn, Violinist in Berlin. 37. 332. (703.) 38. 43. 281. 39. 193. (259.) 40. 47 fg. 273. 41. 333 fg. 468. 1030. 42. 178. 245. 1011. 43. 82. 173. 363. 404. 814. 44. 65. 164. 236 fg. 379. 436. 451. 831. 48. 4. erhält von Grossherzog von Oldenburg eine Dose. 48. 510; vom pariser Konservatorium eine Medaille. 47. 234. 237. — in Weimar. 39. 704. Leipzig. 40. 711. 754. Potsdam. 43. 411. Paris. 44. 451. 47. 234. 237. Algier. 47. 351. von Moskau nach Kasan. 49. 80. im asiatischen Russland. 49. 206. in Riga. 49. 537. nach Berlin zurückgekehrt. 49. 342. nach Spanien und Portugal. 49. 814. in Madrid. 50. 30. in Portugal. 50. 383. in Rio Janeiro (wo er einen Orden erhält). 50. 815.
Möwes, Frl., Sängerin in Königsberg. 32. 716. Neustrelitz. 36. 596. Berlin. 38. 673.
Moglié, Sgr., Sängerin in Ferrara. 42. 492 fg.
Mohl, Frl. Ida, aus Amsterdam, Sängerin in Leipzig (Schülerin des Konservatoriums). 50. 5. 326. 715.
Mohs, Musiklehrer in Berlin. 33. 41. 45. 230.
Moisson, Demois., Sängerin in Paris. 48. 376.
Mojani, Piet., Ueber Bellini's Strauiera. 32. 322.
Molch, J. H. C., Organ. u. Kour. zu Peine, dirig. die hildesheim. Lehrergesangfeste. 44. 667. (als Organist daher. 44. 668.) dirigirt das Gesangfest zu Bockenem. 46. 709.
— Hymne für Männerst., in Hildesheim aufgeführt. 44. 668.
— Choralmelodieen für Hannover. (R) 39. 634.
— Hymne für 4 Singst. 11. Wk. (R) 44. 697.
— 5 Lieder für Männerst. 12. Wk. (R) 48. 424.
Molendo, Frl., Sängerin von München, in Kassel. 47. 509. 48. 272 fg. 287. 49. 405. 426 fg. 763. 50. 379 fg. 424. 711 fg.
Molendo, Frl., deren Schwester, Pianofortespielerin in Kassel. 49. 426.
Molin, Mad. de, Sängerin zu Lausanne. 32. 720.
Molino, Gustarrenschule etc. (R) 32. 212.
Molique, Bernh., Violinist — Biographie. 35. 690. Concertmeister in Stuttgart. 31. 135. 183. 729. 32. 282. 340. 33. 190 fg. 575. 34. 121. 35. 620. 36. 624. 39. 637. als Dirig. das. 34. 497. 36. 63. 483. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ern. 40. 881, der römischen Cäcilienakademie. 45. 725; des prager Konservator. 50. 719. von der londoner Beethovengesellschaft für 8 Concerte eng. 49. 814. — in Berlin. 46. 76 fg. Danzig. 47. 200. Dessau. 40. 17. Dresden. 34. 818. 866. Frankfurt a. M. 42. 360. Hamburg. 44. 382. Kassel. 36. 765. Königsberg. 46. 186. Leipzig. 34. 869. 39. 47. London. 43. 480. 44. 637. 50. 303. München. 32. 58. 41. 446. 504. Nürnberg. 36. 333. Petersburg. 46. 342. Prag. 41. 149. 45. 887. 910. Weimar. 39. 704. Wien. 33. 609. 41. 166. 388.
— Kyrie und Gloria, in Wien aufgeführt. 46. 638.
— Symphonie, in Leipzig aufgeführt. 39. 47.
— 2. Concert p. Viol. av. acc. Op. 9. (R) 35. 682.
— 3. „ „ „ „ „ 10. „ 38. 569.
— Variat. et Rondo p. Viol. av. acc. Op. 18. (R) 39. 793.
— 6 Lieder für Singst. m. Pianof. 12. Wk. (R) 41. 502.
— 3 Quatuors p. Viol., V. et VC. 18. Wk. (R) 46. 233.
— 6 Lieder f. Singst. m. Pianof. 23. „ „ „ 383.
— Duo conc. p. Pianof. et Viol. 29. „ „ „ 733.
— 6 Lieder f. Singst. m. Pianof. 29. „ „ „ 47. 886.
— Trio f. Pianof., Viol. u. VC. 27. „ „ „ 48. 345.
— Souv. de Hongrie p. Viol. 26. „ „ „ 49. 11.
— 2. gr. Duo conc. p. Viol. et Pf. 24. „ „ „ „
— Messe in F-moll. Part. 22. „ „ „ 50. 164.
Molitor, Sim., Ehrenzeitung Franz Conti's. 40. 153.
— Zu Astorga's Lebensgeschichte. 41. 197. 226.
Mollitor, Lud., Eine Liederkranzprobe, für Männerchor. (R) 46. 638.
Mollenhauer, 3 Gebr., 2 Violin. (Edu. u. Friedr.) und 1 Vcell. (Heinr.), zu Erfurt. 46. 192. Berlin. 39. 472. 42. 564. Leipzig.

41. 780. 823. Weimar. 39. 704. — Eduard, Violinist, in Berlin. 42. 465. Breslau. 43. 413. 442. Erfurt. 45. 796.
Molle, Tenorist (bei der Italien. Oper) zu Dresden. 34. 438. — in Leipzig. 33. 410.
Mollo, Sgn., Sängerin, in Crescentino. 39. 669. Lissabon. 42. 518. Lodi. 38. 598. Padua. 37. 673. Sassari. 40. 143.
Mollwitz, Tenorist, in Leipzig. 34. 301.
Molsdorf, thüring. Gesangsfest das. 45. 650.
Moltini, Sgn. Adel., Sängerin, in Bergamo. 41. 933 fg. Forli. 42. 641. Genua. 47. 459. Hamburg. 47. 495. 663. London. 44. 582. 730. Mailand. 46. 388 fg. Parma. 48. 336. Petersburg. 48. 414. Piacenza. 41. 392. 645. Ravenna. 46. 510. Triest. 43. 571. 47. 493. Turin. 41. 173. 43. 139 fg. 47. 147 fg. Venedig. 42. 423 fg.
Moltini, Sgn. Carl., deren Schwester, Sängerin, in Petersburg. 48. 145. 49. 430. Turin. 47. 148.
Moltke, Tenorist in Weimar. 31. 151. 536. 685. 32. 108 fg. 502 fg. 33. 315. Erfurt. 33. 561. — † 33. 568. 634. 34. 194.
Moltke, Frau, Sängerin in Weimar. 38. 613.
Moltke, Frl., Sängerin aus Weimar, in Kassel. 31. 859.
Mombelli, Dom., Tenorist, in Bologna. 37. 539. Florenz. 48. 465 fg. Modena. 37. 636.
Mombelli, Alexs., dessen Sohn, Gesanglehrer am Liceo mus. zu Bologna. 43. 92.
Mompou, s. Monpou.
Mons, Bassist in Rom. 45. 912.
Monachesi, Eur., Bassist, in Ajaccio. 42. 517. Asti. 43. 156. Bassano. 46. 409. Brescia. 43. 642. Saluzzo. 43. 500. Savona. 42. 271. Tortona. 45. 699. Vicenza. 46. 113. Voghera. 41. 669.
Monaldi, Alexs., in Rom, mit Reform der Kirchenmusik beauftragt. 49. 46.
Monaldi, Nic., Bassist in Ancona. 43. 414.
Monbini, Sgn. Antonia, Sängerin, in Florenz. 39. 456. London. 41. 395. 506. Neapel. 39. 579. 40. 114. 556. Paris. 40. 774.
Monara, Sgn. Rosa, Sängerin in Bassano. 40. 644.
Monari, Franc., Tenorist, in Padua. 37. 673. Pesaro. 36. 662.
Monari, Fed., Bassist, in Hamburg. 49. 176. Imola. 47. 846. Livorno. 47. 443. Modena. 48. 335.
Monasterio, Jesus, Violinist (Wunderkind) in Madrid. 47. 734.
Moncada, Bassist, in Cadix. 37. 10. 153. 192. Mailand. 35. 540.
Moncalvi (oder Moncalvo), Theaterdirektor in Turin. 37. 132.
Moncalvi, Sgn., dess. Nichte, Sängerin das. 37. 152. — † 38. 96.
Moncalvo, Nachrichten. 43. 146. 47. 149.
Moncuteau, in Paris, Traité d'harmonie. 47. 334.
Mondei, Buffo in Florenz. 43. 1021. 44. 1008. 45. 668.
Mondovi, Nachrichten. 36. 567. 42. 950. 43. 1077. 45. 945. 46. 117. 47. 779.
Monelli, Sav., Tenorist, in Bologna. 32. 302. Mailand. 32. 767. † zu Ferrara. 38. 663.
Monferrato, s. Casal di Monferrato.
Monfort, s. Montfort.
Mongé, Sgn., Sängerin, in Isola della Scala. 47. 899. Mantua. 48. 357. Monza. 47. 491.
Monnikhe, 3 Gedichte für Singst. mit Pianof. (R) 41. 1022.
Monnac, Bassist in Brescia. 47. 899.
Monnais, Ed., Mitdirektor der grossen Oper zu Paris. 41. 1012.
Monochord, 31. 72. — Instrument, erfunden von Higgs in London. 45. 270.
Monophon, erfunden von Leclerc in Paris. 41. 506.
Monpou, Hipp., Komp. in Paris. 35. 412. 38. 836. † 43. 733. — Biogr. 43. 796.
—— Oper: Lambert Simnel, in Paris aufgeführt. 45. 804.
—— „ Le plauteur. 41. 195. 274.
—— „ Les deux Reines, in Strassburg aufgeführt. 39. 782.
—— „ La chaste Suzanne, in Paris aufgef. 42. 78. — Prozess über dies. 42. 272.
Mons, Wettsingen das. 41. 410. 44. 670.
Mons, Frl., Sängerin in Kassel. 38. 124.
Monsigny — ein Denkmal ihm beabsichtigt. 45. 590.
—— Oper: Der Deserteur, von Adam überarbeitet in Paris aufgeführt. 46. 425.
—— Oper: Felix ou l'enfant trouvé, von Adam überarbeitet in Paris aufgeführt. 50. 63. 200.
Montag, C., Pianofortespieler in Weimar. 39. 704. 42. 769. als Pianofortelehrer das. 42. 127. Hofpianist das. 48. 225. — dess. Quartett- u. Trioverein das. 47. 864. — in Jena. 34. 432. 35. 280. 36. 370. 37. 884. 38. 865. 39. 834. 41. 209. Ueber ihn als Komp. 44. 201.
Montag, C., Capriccio p. Pianof. Op. 1. (R) 43. 796. 44. 203 fg.
—— 2 Études p. Pianof. Op. 3. } (R) 43. 796. 44. 203 fg.
—— Mélodies „ „ „ 4. }
—— 3 Lieder für Sgst. m. Pianof. Op. 2. (R) 43. 1044. 44. 203.
Montagnani, Nachr. 41. 212. 42. 183. 43. 224. 44. 341. 45. 365. 46. 113.
Montal, blinder Pianofortebauer in Paris. 43. 206. 45. 534. erhält die goldene Medaille. 50. 208.
—— Abrégé de l'art d'accorder le piano etc. (R) 39. 239.
Montanari, Tomm., Tenor., in Ancona. 42. 490. Arezzo. 48. 89. Cesena. 42. 250. Fermo. 44. 832. Finale. 42. 253. Macerata. 44. 1052. Perugia. 43. 415. Pesaro. 48. 325. Smirna. 46. 209.
Montalbo (Montani), Tenorist, in Barcellona. 47. 735. Bilbao. 48. 143. Lerida. 46. 558. Smirna. 46. 376. Victoria. 48. 143.
Montani, Sgn., Sängerin in Berlin. 45. 45. 471.
Montano, Mad., Sängerin von Paris, in Strassburg. 32. 475.
Montara, Nachrichten. 48. 357.
Montebruno, Duca di, Präs. der philharmon. Akad. zu Palermo. 34. 565.
Montebruno, Andr. (der Vorige?), Kapellmeister zu Palermo. 32. 519. 40. 100.
Montemerle, Buffo, in Florenz. 45. 330. Oporto. 47. 937. Pisa. 45. 414.
Montenegro, Sgn. Ant. del Carmen, Sänger. — Biogr. 46. 388. durchreist mit einer italien. Operntruppe Belgien. 50. 479. — in Berlin. 47. 377. 440. 745. Frankfurt a. M. 47. 856. Hamburg. 47. 663. Lissabon. 46. 208. Mailand. 46. 388 fg. Venedig. 47. 493.
Montepulciano, Nachrichten. 41. 391. 43. 711.
Monteverde, Oper: Orfeo (aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh.), Druck daraus, in Paris aufgeführt. 34. 598.
Montfort, Komponist in Paris, erhält an der Akademie einen Preis. 31. 790.
—— Oper: La charbonnière, in Paris aufgeführt. 47. 808.
—— „ Der Degenstich. 43. 1046.
—— „ Die Jugend Karl's V., in Paris aufgeführt. 44. 194.
—— „ Polichinell, das. aufgef. 41. (434.) 522.
—— „ Ste. Cécile (Vanloo), das. aufgef. 46. 772.
Monti, Tenorist, in Alessandria. 45. 332. Florenz. 44. 296. Livorno. 43. 1021. Padua. 43. 568. 45. 480. Venedig. 44. 884. 1006.
Monti, Nic., Bassist, in Lugo. 38. 414. Medicina. 39. 628. Neapel. 43. 71.
Monti, Sgn., Sängerin in Comachio. 47. 846.
Montinelli, Sgn., Sängerin, in Lissabon. 37. 153 fg. Tortona. 40. 615.
Montigny, Domeis., Sängerin, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 610.
Montresor, Gasc., Theaterdirektor in Newyork. 34. 832. — † in Havaña. 37. 156.
Montresor, Giov. Batt., dessen Sohn, Tenorist, in Brescia. 43. 545. Cremona. 38. 374. Frankfurt a. M. 47. 343. Forli. 45. 660. Görz. 43. 986. Hamburg. 45. 617. Havaña. 37. 134. 39. 301. Leipzig. 44. 803. 878 fg. 946 fg. 45. 23 fg. Mailand. 31. 613. Newyork. 34. 832. 36. 601. Parma. 44. 835. Prag. 47. 859. Rom. 32. 321. Udine. 43. 938. Venedig. 44. 339. Verona. 44. 341.
Montresor-Fabrica, s. Fabrica.
Montricher, Violinist in Morges. 34. 384. 36. 386 fg.
Montù, 12 Lieder für Singst. m. Pianof. 26. Wk. (R) 31. 58.
Montuchielli, Tenorist, in Lucca. 36. 665. 38. 480. Pavia. 36. 856. Siena. 42. 950. 43. 466.
Montuchielli, Sgn., Sängerin, in Alessandria. 47. 685. Ancona. 48. 323. Asti. 45. 699. Como. 45. 461. Florenz. 42. 494. Lodi. 46. 407. 540. Mailand. 43. 641. 930. 46. 538. Modena. 46. 142. 47. 147. Montagnana. 45. 365 fg. Ravenna. 47. 415. Sarzana. 42. 952. Triest. 44. 1035. 46. 880. Venedig. 45. 367. Vercelli. 44. 837.
Monza, Nachrichten. 42. 472. 43. 546. 932. 46. 390. 47. 491. 48. 373.
Moor, Flötist in London. 44. 632.

Mooser, Al., Orgelbauer in Freiburg, † 42. 78. — 542.
Mooser, Jos., dessen Sohn, Verbess. der Orgel. 43. 734.
Mooser, vergl. Moser.
Mora, Sgn., Sängerin, in Casalmonferrato. 48. 357. Cremona. 47. 492. Florenz. 47. 442.
Moralt, Gebr., Violinisten zu München. 41. 487. — in Mannheim. 37. 167. Nürnberg. 37. 652. Wien. 41. 167.
Moralt, Gebr., Hornisten aus München, in Berlin. 43. 362. Bremen. 43. 279.
Moralt, Concertmeister, dann Hofmusikdirektor in München. 31. 184. pensionirt. 41. 443. als Orchesterdirektor in York. 37. 720. Manchester. 38. 807.
Moralt, A., Waldhornist aus München, in Leipzig. 46. 45.
Moralt, Pet., Violinist aus München, in Berlin. 46. 316. Erfurt. 44. 421. Hamburg. 49. 233. Leipzig. 43. 1069. 46. 45. 49. 53. Weimar. 44. 161.
Moralt, Jos., Vcell. aus München, in Hamburg. 49. 233. Leipzig. 49. 53.
Moralt, Theod., Hornist in Berlin. 46. 316.
Morandi, Prof. G., Harfenspieler in Leipzig. 39. 47. Weimar. 39. 704. als Gesanglehrer in Stuttgarda. 41. 174.
Morandi, Tenorist, in Messina. 41. 112. Padua. 37. 340. Reggio. 37. 615. Venedig. 40. 873. — † in Vindana. 41. 212.
Morandi, Sga. Giul., Sängerin, in Caneto. 45. 366. Citta di Castello. 43. 1022. Denzenano. 45. 365. Mailand. 44. 987. 46. 538. Mantua. 44. 1034. Marseille. 47. 751. Rovigo. 45. 480.
Morandi, Sga. Clary, Sängerin, in Castiglione. 46. 102. Konstantinopel. 48. 144. 414. 758. Mantua. 47. 598. Triest. 45. 368.
Moreau-Ciati (oder M.-Sainti), Prof. am pariser Konservator. 47. 78. 50. 735.
Moreau-Ciati (oder Sainti), Demois., Sängerin in Paris, erhält einen Preis am Konservatorium. 50. 613.
Morelli, Tenorist, in Paris. 41. 841. 43. 936. 50. 735. in Urbino. 48. 324. heiratet eine reiche Erbin. 44. 788.
Morelli, Bassist, in Algier. 42. 321. 517. Mirandola. 48. 90. Palma. 43. 263. Rovigo. 48. 387. Triest. 48. 388.
Morelli, Sga. Adel., Sängerin, in Jesi. 40. 443. Macerata. 39. 625. Pesaro. 43. 630. Tolentino. 44. 276. Urbino. 39. 421.
Morelli, Sga. Ermin., deren Schwester, Sängerin, in Pesaro. 43. 430. Tolentino. 44. 276.
Morelli, Tanzkomponist in Wien. 33. 205.
Moreno, Sänger in Madrid. 46. 558.
Moreschi, Sga., Sängerin in Torino. 43. 501.
Moretti, Fed., Sistrina uniclave etc. (R) 35. 741.
Moretti, Fel., Oper: Adelina, in Neapel aufgeführt. 48. 321.
—— Oper: La famiglia indiana, dan. aufgeführt. 34. 198.
—— „ I due forzati, dan. aufgeführt. 44. 812.
—— „ L'assesse imaginario, dan. aufgeführt. 38. 174.
—— „ Il prigioniero di Colchetuan, dan. aufgeführt. 34 198.
—— „ Il tenente e il colonello, in Pavia aufgef. 32. 332.
Moretti, Gaet., Tenorist, in Fuligno. 37. 537. Mailand. 38. 854. Smirna. 49. 994.
Moretti, Sga. Mar., Sängerin in Orvieto. 48. 324.
Morgenroth, Violinist in Dresden (Vicecoucertmeister). 37. 69. zum Concertmeister ernannt. 39. 737. 44. 922. — 49. 289.
Morgenroth, Militärmusikdirektor in Rudolstadt. 40. 327.
Morgenstern, aus Kalisch, Verbess. des Pianof. 47. 790.
Morgen, Nachr. 32. 462. 33. 643. 34. 364. 35. 589. 36. 267. 385. 417.
Morgner, Ch. G., Vollständige Gesangschule etc. (R) 37. 749.
Mori, Gius., Tenorist, in Ferrara. 41. 625 fg. Florenz. 37. 372. 40. 406. 42. 494. Mantua. 38. 599. Ostiglia. 42. 182. Pisa. 40. 429. Siena. 38. 807. 39. 747. Terni. 43. 415.
Mori, Violinist in London. 37. 587. Mitdirektor der philharmon. Concerte das. 39. 720. — in Manchester. 38. 807.
Mori, Sga. Ros., Sängerin, in Mantua. 45. 408. Siena. 43. 1021. Spoleto. 43. 390. Venedig. 44. 884. Verona. 45. 360. Vicenza. 45. 366.
Mori, Demois., Sängerin in Paris. 34. 598.
Moriani, Napol., Tenorist — Gedicht auf ihn. 41. 255. zum österreichischen Kammersänger ern. 43. 670. erhält den spon. Isabellenorden. 48. 326. — in Barcellona. 48. 838. Berlin. 46. 189. 259. Bologna. 39. 168. 628 fg. 44. 276 fg. Cremona. 36. 617. Dresden. 43. 670. 45. 615. 630. 702. Florenz. 38. 678. 40. 143 fg. 824. 41. 172 fg. 43. 445. 710. 47. 146. Genua. 37. 637. Hamburg. 46. 262. 476. Leipzig. 46. 41. Lissabon. 47. 511. Livorno. 38. 868. London. (46. 813.) 47. 208. Lucca. 39. 745. Madrid. 47. 228. 509. 48. 142. 412. Mailand. 41. 670. 42. 380 fg. 49. 655. Neapel. 38. 173. Pavia. 35. 360. Prag. 46. 91. Reggio. 45. 669. Rom. 40. 557. 45. 393 fg. Sinigaglia. 39. 729. 40. 804. 41. 855. Triest. 41. 953. 42. 201 fg. Turin. 44. 835. Venedig. 40. 198. 356 fg. 41. 254 fg. 273. 424. 44. 883 fg. Verona. 43. 568. Wien. 49. 620 fg. 43. 664 fg. 690. 772.
Moricort, Frl. Mary Bennifet de, Pianofortespielerin zu Prag. 46. 439. in Dresden. 44. 186.
Morigi, Aug., Abhandlung über den fugirten Kontrapunkt. (R) 37. 224.
Morini, Franc. Lui., Tenorist, in Bologna. 40. 178. Florenz. 39. 660. 40. 143. 41. 171. 627 fg. 42. 252. 43. 126. Genua. 39. 198. Livorno. 39. 746 fg. 40. 862. 42. 950. Lucca. 40. 430. 41. 391. 43. 467. Modena. 39. 477. Pisa. 42. 511. Rom. 42. 640. 44. 275. Sarzana. 38. 730. Sinigaglia. 40. 558. 41. 855. Turin. 38. 484. Venedig. 40. 198. 845. — † in Rom. 44. 276.
Morini, Sga., Sängerin in Terni. 39. 420.
Moritz, Joh. Giffr., Instrumentmacher in Berlin, Miterfinder der Baustube. 42. 1041. 44. 511.
Morlacchi, Franc., Kapellmeister in Dresden. 35. 294 fg. 36. 318. 37. 69. 39. 232. 443. 41. 634. 42. 357. in Leipzig. 32. 305. 417. in Perugia (seiner Vaterstadt). 37. 13. schreibt für Neapel eine neue Oper: Franc. da Rimini. 37. 13. 38. 836. lehnt den Ruf als Kapellmeister am St. Peter in Rom ab. 39. 232. zum Ehrenmitglied der röm. Cäcilienakademie ern. 41. 854. — † 43. 930.
—— Messe, in Dresden aufgeführt. 38. 578.
—— Oper: Colombo, aufgeführt in Genua. 41. 669. Leipzig. 32. 374. Sevilla. 41. 852.
—— Oper: Il Rinegato (die umgearbeit. Saracosi in Sicilia, 1823 für Venedig geschrieben), in Dresden aufgeführt. 34. 438. — Klav.-Ausz. (R) 34. 437. 437. — Introd. dar., in Dresden aufgeführt. 40. 275.
—— Oper: Tebaldo ed Isolina, aufgeführt in Bologna. 37. 286. Cagliari. 38. 176. Havaña. 38. 871. Mexiko. 34. 594. Modena. 37. 310. Rom. 31. 350. Stuttgart. 36. 59. Venedig. 36. 851.
—— Ouverturen, in Dresden aufgeführt. 41. 899. 985. 42. 196.
—— Requiem, in Perugia aufgeführt. 38. 178.
—— Della divina commedia parte etc., decl. c. mus. (R) 37. 75.
—— Catalogo delle opere di M. etc. (R) 45. 857.
Morosi-Soletti, s. Soletti.
Morra, Sga. Nina, Sängerin und Guitarr., in Berlin. 44. 293. 45. 316. 472. Hildesheim. 44. 508. Triest. 47. 628. Varese. 48. 110. Venedig. 47. 628.
Morreach, Emil, aus Warschau, mit russ. Hornisten in Wien. 48. 552.
Morselli, Sga., Sängerin in Rovigo. 48. 387.
Mortier de Fontaine, s. Fontaine.
Mortimer, Jos., Organist in England — Nekrolog. 43. 724.
Mortimer, Peter, musikalischer Schriftsteller in England — Nekrolog. 43. 725.
Mosca, Musikdirektor in Messina. 35. 131. — † 42. 203.
—— Oper: Amore ed armi, in Palermo aufgeführt. 39. 94.
—— Oper: L'impostore, in Neapel aufgeführt. 32. 526.
Mosche, Der 130. Psalm für 4 Singst. i. Wk. (R) 36. 842.
—— Dem Erlöser, Mot. f. 4 Singst. 2. Wk. (R) 38. 749.
—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. 3. „ „ 39. 572.
—— 6 „ „ „ 4. „ „ 40. 670.
Moscheles, Ignaz, in Hamburg. 31. 714. Paris. 32. 288. Kopenhagen. 32. 206 fg. Leipzig. 34. 761 fg. 37. 687. 704 fg. 42. 989. Berlin. 34. 800. Frankfurt a. M. 34. 866. 46. 724. in Weimar. 35. 564. — in London. 37. 587. 639. 39. 720 fg. 40. 548. 41. 1035. 42. 481. 44. 632. 46. 454 fg. Mitdir. der philharmon. Concerte das. 39. 720. zum Pianisten des Prinzen Albert ernannt. 42. 384. errichtet mit Benedict eine Singakademie das. 43. 231. in Dieppe. 41. 650. in Paris. 41. 932. (vom Könige beschenkt. 41. 948.) 45. 778. in Prag. 49. 1034. in Dresden. 47. 737. Leipzig. 47. 837. Abschiedsconcert in London. 48. 310. — in Birmingham. 48. 648. in Leipzig, wo

er sich niederlässt, auch als Lehr. am Kons. 48. 728. 804. 822. 50. 378. 491. Ueber ihn. 45. 846. Seine Büste. 42. 142. — zum Verdienstmitgl. des holland. Musikvereins ern. 41. 901; zum Ehrenmitgl. dess. 45. 78; zum Ehrenmitgl. des österreich. Musikvereins. 47. 78.

Moscheles, Ignaz, Ballet: Die Portraits, Musik dazu, in Stuttgart aufg. 32. 539.

—— Ouverture, in Oldenburg aufg. 44. 147.

—— Ouverture zur Jungfrau von Orleans, aufgef. in Berlin. 38. 281. Breslau. 40. 389. 43. 412. Dresden. 38. 117. Leipzig. 37. 704 fg. 40. 68. 50. 798. London. 37. 385. Paris. 42. 190. Prag. 38. 342. — Dies. f. Orch. 91. W. (R) 37. 704. f. Pianof. zu 4 H., ebend.

—— Pianoforteconcerte, ersp. in Breslau. 35. 398. Catania. 34. 566. Leipzig. 34. 702. 37. 705 fg. 42. 989. 50. 491. London. 37. 587. 639. Prag. 40. 1034. Wien. 37. 204. 38. 76. 39. 145. 41. 167.

—— Pianofortekompositionen, sonstige, aufg. in Berlin. 42. 355. 468. Leipzig. 39. 242. 42. 76. 118. 949. 48. 804.

—— Psalm, in Birmingham aufg. 48. 648.

—— Septett, in Berlin aufg. 38. 120.

—— Symphonie, aufg. in Berlin. 34. 75. Breslau. 34. 314. Kopenhagen. 32. 209. Leipzig. 33. 795. 42. 864. Mainz. 40. 564. Wien. 32. 296. Würzburg. 34. 853.

—— La belle union, Rondo p. Pianof. à 4 m. Op. 76. (R) 31. 402.

—— Sonate p. Pianof. et Flûte (ou Viol.) „ 79. „ 32. 669.

—— 1. Symph. für Orch. (C dur); auch für Pianof. Op. 81. (R) 34. 81.

—— 3. Concert für Pianof. mit Orch. Op. 87. (R) 35. 17.

—— Trio „ „ „ 84. „ „ 29.

—— La Gaieté, Rondeau p. Pianof. „ „ 85. „ „ „

—— Fantaisie p. Pianof. „ „ 86. „ „ „

—— Rondo für Pianof. über schott. Melodieen. (R) 37. 288.

—— Gr. Septuor p. Pianof., Viol., A., Clar., VC. et Contrebasse. Op. 88. (R) 37. 527.

—— Hommage à Handel, Duo p. 2 Pianof. (und zu 4 H.) Op. 92. (R) 38. 154.

—— Hommage à Malibran, Fant. p. Pianof. Op. 94b. (R) 39. 189.

—— Charakt. Studien f. Pianof. 40. 414. — 95. W. 1. H. (R) 40. 553.

—— L'Ambition etc., 2 Etud. p. Pianof. (R) 42. 529.

—— 6 Lieder für Singst. mit „ „ „ 43. 1045.

—— Romance et Tarant. p. Pianof. Oe. 101. (R) 44. 112.

—— Pensées fugit. „ „ (R) 44. 289. — arr. à 4 m. 44. 524.

—— Fantaisie brill. p. Pianof. Op. 106. (R) 45. 131.

—— Tägl. Studien zu 4 H. „ 107. „ 46. 313.

—— 4 gr. Etudes de conc. p. Pianof. Op. 111. (R) 47. 677.

—— Album de chants etc. transcr. p. Pianof. Op. 113. (R) 48. 532.

—— Gr. Sonate symphonique p. Pianof. à 4 m., „ 112. „ 49. 691.

—— Souv. de Jenny Lind, Fant. p. Pianof. Oe. 114. „ 50. 43.

—— u. Fétis, Méthode des méthodes de Pianof. (R) 43. 25. 557.

Mosé, Tarqu., Sopranist, in Wien. 32. 112.

Mosel, Ed., L'ultima battaglia, dramat. Symphonie, in Florenz aufg. 43. 1022.

Mosel, J. F. von, in Wien. 31. 78. Sein Portrait erschienen. 33. 396. gibt Handel's Salomo heraus etc. 32. 788. — † 46. 296.

—— Danklied an den Ewigen, in Wien aufg. 32. 111.

—— „ „ „ „ Gottlieben. Chor. (R) 33. 397.

—— Motetten, in Leipzig aufg. 42. 186.

—— Ouverture zu Ottokar, aufg. in Wien. 34. 260.

—— Psalm, in Dresden aufg. 40. 275. Wien. 38. 849.

—— Ueber die Gebrüder Müller. 36. 117.

—— Tag und Nacht, für 4 Singst. mit Pianof. (R) 33. 397.

(Seine Herausg. der händel'schen Oratorien s. unt. Händel.)

Mosenthal, Pianofortespieler in Kassel. 41. 129. 43. 597 fg.

Moser, Ludw., Orgel- und Instrumentmacher in Salzburg. 46. 676. 47. 62. (Vgl. Mooser.)

Moserius, Musikdir. und Dirig. der Singakad. zu Breslau. 33. 75. 597. 34. 314. 35. 602. 37. 273. 40. 391. 408. 41. 433. 42. 470. 43. 443. 44. 80. 528. 45. 152. 47. 91. 48. 412. 49. 26. 50. 297. Stifter und Dir. mehr. and. musikal. Gesellschaften das. 37. 274. Musiklehrer an der Universität das. 33. 94. 37. 257. 40. 407. Seine Verdienste. 38. 400.

—— Ueber Dreyschock. 41. 290.

—— Ueber Marx' Oratorium Moses. 44. 953. 972. 997. 1027.

Moserius, Ueber Seb. Bach's Choralgesänge und Kantaten. 46. 105. 121. 377. 393. 417. 465. 593. 609. 625.

—— Joh. S. Bach, in seinen Kirchenkantaten und Choralgesängen dargest. (R) 47. 753.

Moskau, Nachrichten. 35. 401. 37. 467. 40. 270. 527. 43. 574. 759. 45. 455. 576. 46. 576. 47. 229. 511. Deutscher Gesangverein das. 40. 270 fg. Prüfung in der kaiserl. Musikschule das. 48. 573.

Moskwa, Fürst v. d., in Paris, Kompos. (kom. Oper) 41. 290. dessen Kirchenmusikverein das. 45. 372. 46. 574. 47. 328. 48. 48.

Motetti, Gaet., Tenorist in Florenz. 41. 172. (Soll wohl heissen: Moretti.)

Motschiedler, Kantor und Univers.-Musikdir. in Wittenberg. 37. 700.

Motiven-Journal für Pianof. (R) 33. 816. 34. 388. 718.

Motschmann, Violinist in Koburg. 43. 85.

Motta, Mich., Flötist in Palermo. 35. 591.

Motz, Frl. v., Sängerin in Kassel. 31. 861. 32. 192. 441.

Moulinef, Orchesterdir. in Amsterdam. 32. 68.

Mountain, Mistr., Sängerin in England, † 43. 694.

Mouston, Frl. Jenny, Pianofortespielerin in Morges. 34. 384. 36. 387.

Moya, Bassist in Valladolid. 47. 229.

Moyzon, Piet., Oper: Emma di Fondi, aufg. in Mailand. 35. 157.

Mozart, Wolfg. Amad. — seine Biogr. von Nissen. 30. 65. Rezension ders. 31. 357. Onlibickel's Biographie dess. (R) 46. 281. 297. Bruchstücke dar. 50. 2. Spanische Biogr. dess. 48. 142. M.'s Leben, von Holmes. 48. 70. Sein Geburtstag (der 27. Jan., nicht Januar 1756). 43. 1133. — der 27. Januar, nicht Juni. 44. 745. Sein Geburtstag gefeiert in Berlin. 31. 129. 32. 137. 33. 126. 34. 157. 35. 126. 36. 157. 37. 196. 38. 119. 39. 143. 40. 132. 41. 144. 42. 178. 44. 237. in Wien. 43. 1133. Sein Todestag gefeiert in Berlin. 41. 68. 44. 68. 164. Frankfurt a. M. 44. 44. Köln. 48. 870. Zürich. 44. 100. Concert zu dess. Andenken in Leipzig. 34. 868. M.-Album, herausg. von Pott. 42. 204. Sarti's Manuskript über ihn — Auszug dar. 34. 373. — 35. 493. Beil. dazu. 35, Beil. 4. M. und die Kritiker seiner Zeit. 44. 729. Nägeli's Urtheil über ihn. 44. 795. M. und Meyerbeer von Murelli. 39. 673. mit Goethe verglichen. 50. 545. M. und Mozard — Epigramm. 41. 154. Rechtfertigung M.'s wegen einer verdoppelten Sekunde. 40. 677. Sein Urtheil über Clementi, erläut. von Berger. 31. 467. Noch unbekannte Arbeiten von ihm. 32. 554. 3 Bände Originalhandschr. von ihm. 33. 733. Kompos. für Oboe, Manuskr. von ihm. 36. 846. Noch unbekannte Schreiben von ihm. 38. 145. Bruchstücke eines Lustspiels von ihm. 43. 17. Seine Musik bei den Kalmücken. 44. 750. — Denkmal, in Salzburg beabsichtigt. 38. 872. Aufruf dazu. 39. 309. Berechnung über die Beiträge dazu. 39. 808. Die Ausführung Schwanthaler übertragen. 42. 606. 43. 415. Concerte und Aufführungen dazu in Altenburg. 39. (342.) 590. Berlin. 39. 819. Bremen. 41. 915. Darmstadt. 39. 772. Dessau. 40. 773. Frankfort a. M. 41. 30. Kassel. 41. 128. Leipzig. 40. 341. Prag. 39. 376. 390. Rostock. 40. 177. Salzburg. 42. 16. 1076. Wien. 41. 649. Fernere Berichte darüber. 43. 515. 600. 44. 438. 669. 702. 750. Programm des Festes der Enthüllung. 43. 722. Feier ders. 44. 780. 806. — wiederholt. 45. (810.) 675. Feier ders. in Berlin. 44. 830. Hamburg. 44. 749. Prag. 45. 50. Denkmal, in Prag beabsichtigt. 40. 191. in Wien, in der Karlskirche. 43. 286. Denkstein in Wien, von der Säng. Hasselbarth gestift. 46. 246. Sein Haus in Wien. 49. 470. André's „Haus Mozart's“ in Frankfurt a. M. 48. 689. In Bremen ein Schiff nach ihm benannt. 49. 868. Ueber das Bedürfniss der Metronomisirung seiner Hauptwerke. 41. 477.

—— Ave verum corpus, aufgef. in Dresden. 49. 467. Kassel. 50. 438. Leipzig. 48. 821. 49. 278. Paris. 43. 470. 44. 582. 48. 246. 49. 328. Rom. 46. 312. 507. 47. 413. 48. 323. Weimar. 36. 678.

—— Chöre, kirchl., Litaneien etc., aufg. in Berlin. 32. 139. 44. 830. Dessau. 34. 59. München. 32. 570. Paris. 48. 246. 50. 270. Prag. 46. 93. Salzburg. 44. 785. Wien. 33. 179. 39. 321. 41. 447. 43. 440. 47. 918.

—— Hymnen, aufg. in Altenburg. 39. 591. Berlin. 44. 830. Bitterfeld. 42. 865. Braunschweig. 43. 822. Darmstadt. 39. 771. Dessau. 37. 414. Dresden. 43. 346. 48. 810. Fulda. 44. 862.

Leipzig. 32. 145. 34. 750. 39. 46. 42. 186. 44. 803. Magdeburg. 33. 510. Marienburg. 35. 477. Minden. 34. 644. Paris. 46. 214. 48. 264. 49. 166. Rem. 48. 323. Stuttgart. 33. 376. 34. 121. Weimar. 32. 407. Wien. 35. 820. 36. 418. 38. 90. York. 37. 721 fg. Zurich. 36. 349.

Mozart, Wolfg. Amad., Kantaten, aufgef. in Berlin. 42. 177. Leipzig. 33. 111. 42. 186. Stuttgart. 33. 576. Wien. 37. 396. 39. 304.

— Klarinettconcert, gesp. in Altenburg. 39. 591. Prag. 39. 390. 40. 191. Wien. 39. 321.

— Messe, in Leipzig aufg. 42. 189. Marseille. 41. 646. Salzburg. 44. 781. 789. Stuttgart. 33. 576. Wien. 39. 321 (Kyrie). 374.

— Missa aus C moll. Part. (R) 43. 505.

— Motetten, aufgeführt in Halle. 31. 626. Rom. 47. 413. Wien. 41. 447.

— Oktett für Blasinstrumente, aufg. in München. 44. 454.

— Oper: Belmonte und Konstanze. (Die Entführung aus dem Serail) — über dies. von Börne. 49. 236. in's Italien. übers. und neu bearb. von Lichtenthal. 42. 921. — aufgef. in Berlin. 31. 129. 436. 759. 33. 762. 37. 860. 38. 45. 39. 553. 45. 78. 366. 444. Breslau. 34. 555. Danzig (am Pianof.) 39. 589. Darmstadt. 39. 734. Dresden. 35. 356. Frankfurt a. M. 41. 462. 48. 547. 692. Hamburg. 44. 749. 48. 490. 50. 423. Kassel. 37. 498. 38. 396. 39. 113. 49. 404. 50. 710. Königsberg. 31. 498. 37. 833. Kopenhagen. 32. 193. Leipzig. 36. 503. 50. 110. Mannheim. 38. 559. München. 39. 162. Prag. 33. 849. 36. 15. 39. 750. 46. 836. Strassburg. 31. 60. 39. 813. Stuttgart. 33. 549. 39. 639. Weimar. 34. 192. 35. 526. 36. 675. 39. 691. 41. 662. 44. 724. Wien. 41. 848. 42. 278. — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 45. 137. Leipzig. 40. 879. 46. 257. 48. 166. Prag. 39. 391. 40. 191. Züllichau. 40. 626. Stücke daraus, aufg. in Hildburghausen. 40. 194. — Klavierauszg. ohne Worte. (R) 36. 103. für Pianof. zu 4 H. (R) 31. 218. — Ouvert., Part. (R) 43. 507.

— Oper: Così fan tutte (Weibertreue), aufg. in Berlin. 33. 350. 34. 449. 37. 475 (mit neuem Text). 48. 870 (dgl.) Leipzig. 32. 375. London. 44. 750. Prag. 33. 222. 40. 224. 440. 41. 165. 45. 265. Stuttgart. (1. Aufz.) 35. 98. Weimar. 33. 514. 35. 526. 43. 591. Wien. 43. 197. Ouvert. daraus, aufg. in Berlin. 40. 132. 41. 844. 46. 316. 47. 162. Frankfurt a. M. 45. 92. Naumburg. 38. 475. Prag. 35. 335. 39. 391. 40. 191. 47. 453. Wien. 41. 447. 42. 277. — Stücke daraus, aufg. in Berlin. 33. 278. 36. 157. 37. 196. 44. 830. Bremen. 36. 245. Dresden. 40. 275. Frankfurt a. M. 41. 307 fg. Kassel. 40. 594. Leipzig. 32. 241. 33. 797. 38. 274. 40. 241 fg. 821. 45. 25. Wien. 39. 606. — Dies. in Stimmen. (R) 31. 747. für Pianof. allein. (R) 43. 216.

— Oper: Idomeneo — neu bearb. von Lichtenthal. 45. 809. — aufg. in Danzig (am Pianof.) 39. 590. Frankfurt a. M. 34. 865. 37. 149. 48. 691. Hamburg. 48. 519. München. 47. 95. Weimar. 42. 751. — Ouvert. daraus, aufg. in Berlin. 34. 157. 39. 193. 41. 68. 44. 237. Dessau. 40. 775. Frankfurt a. M. 44. 117. Halle. 41. 88. Kassel. 41. 129. 1003. Köln. 46. 276. 48. 402. Leipzig. 48. 821. Magdeburg. 33. 488. Prag. 42. 547. 44. 405. 48. 253. Wien. 43. 441. — Stücke daraus, aufg. in Berlin. 40. 209. 41. 926. Dessau. 40. 775. Dresden. 41. 310. 47. 727. 50. 782. Leipzig. 32. 707. 33. 797. 35. 833. 39. 227. 40. 341. 880. 43. 907. 47. 60. 48. 29. Paris. 48. 543. 49. 166. 50. 302. Prag. 40. 260. Rom. 48. 323. Strassburg. 34. 367. — Dies. für Pianof. allein. (R) 43. 216. — Ouvert., Part. (R) 42. 854.

— Oper: Don Juan — Metronomisirung dess. 41. 480. 50. Jubelfeier dess. in Berlin. 39. 819. (Gedicht dabei, auf die Champ.-Arie. 39. 840); Magdeburg. 40. 140; Prag (zuerst Geschichtliches über die erste Aufführung dess. dar.) 39. 800. — aufg. in Berlin. 31. 128. 380. 560. 32. 344. 622. 33. 210. 261. 427. 761. 865. 34. 528. 531. 699 fg. 35. 64. 510. 570. 582. 653. 716. 36. 378. 500. 502. 644. 691. 814. 37. 349 fg. 845. 38. 213. 429. 498. 39. 58. 275. 471. 40. 785. 857. 41. 70. 336 fg. 590. 722. 42. 176. 1068. 43. 245. 403. 588. 687. 777. 44. 68. 165. 238. 595. 904. 45. 136. 181. 314 fg. 360. 470 fg. 599. 740. 46. 76. 187. 490. 752. 823. 47. 10. 48. 605. 49. 422. 50. 198. Bremen. 31. 63. Breslau. 34. 554. 49. 27. Darmstadt. 32. 120. 734. Dessau. 37. 168. 43. 280. Dresden. 38. 845. 39. 764. 43. 346. 44. 142. 48. 487. 49. 352. Florenz. 37. 572. 39. 640. Frankfurt a. M. 44. 357. 464 fg. 743 fg. 927. 45. 94. 252. 409. 590. 46. 412. 47. 138. 314. 556. 857. 48. 300. 347. 49. 128. 464. 557. Gotha. 34. 366. 's Gravenhage. 49. 237. Greifswald (am Pianoforte). 34. 712. Hamburg. 34. 748. 44. 749. 45. 193. 318. 618. 46. 58. 476. 47. 293. 48. 81. 489 fg. 49. 29. 294. 340. 547. 635. 800. 50. 423. 697. Kassel. 36. 765. 37. 496. 39. 667. 40. 613. 41. 110. 604. 42. 197. 45. 852. 47. 508. 49. 762. Köln. 48. 870. Königsberg. 31. 683. 32. 717. 34. 159. 177. 35. 384. 615. 37. 832 fg. 38. 425. 40. 310. 46. 187. Kolmar. 41. 726. Kopenhagen. 31. 920. 32. 193. 845. 33. 726. 35. 235. 36. 97. 49. 199. Leipzig. 31. 823. 32. 241. 395. 33. 146. 408. 797. 35. 243. 669. 38. 827. 39. 660. 40. 56. 554. 667. 864. 47. 410. Lemberg. 45. 156. London. 33. 852. 42. 670. 736. 44. 610. Mailand. 38. 563 fg. Malta. 36. 629. Mannheim. 37. 481. Meiningen. 34. 348. Moskau. 45. 655. München. 32. 566. 34. 55. 731. 36. 513. 37. 218. 39. 162. Neapel. 37. 49 fg. Nürnberg. 36. 336. Odessa. 45. 916. Paris. 31. 863 fg. 35. 452. 688. 41. 672. 42. 189. 43. 448. 49. 876. Petersburg. 39. 744. 42. 30. 47. 512. Potsdam. 47. 161. Prag. 32. 113. 832 fg. 33. 850. 865. 35. 803. 36. 14. 649. 661. 37. 819. 38. 852. 39. 248. 661. 673. 779. 40. 193. 559. 41. 742. 986. 42. 704. 44. 215. 544. 699. 45. 50. 46. 519. 47. 439. 850. Riga. 49. 512. Rudolstadt. 48. 689. Strassburg. 31. 59. 32. 474. 35. 222. 36. 422. 37. 299. 686. 39. 815. 41. 210. 48. 702. 49. 778. Stuttgart. 31. 727. 32. 257. 33. 186. 34. 107. 495. 35. 80. 36. 60. 681. 37. 80. Triest. 45. 481. Turin. 31. 199. Venedig. 35. 639. Weimar. 31. 534 fg. 32. 106. 504. 33. 512. 34. 192. 612. 35. 526. 36. 675. 38. 610. 41. 662. 43. 591. Wien. 31. 615. 684. 33. 390. 595. 612. 780. 35. 367. 797 fg. 36. 367. 531. 746. 38. 397. 531. 39. 92. 292. 560. 40. 98. 338. 580. 43. 194. 1128. 48. 673. — mit den Recitativen aufg. in Berlin. 48. 193. Hamburg. 48. 146. — Ouvertüre daraus, analysirt von Lobe. 48. 681. 49. 369. 385. 417. 441. aufg. in Berlin. 33. 126. 39. 832. 40. 413. 46. 491. 47. 327. Bernburg. 36. 353. Dessau. 40. 16 fg. Jena. 35. 281. Leipzig. 39. 818. Magdeburg. 39. 324. Mailand. 36. 857. Neuruppin. 43. 640. Prag. 34. 634. 35. 350. 39. 760. 40. 355. 630. Rotweil. 38. 576. Salzburg. 44. 786. Weimar. 31. 151. Wien. 39. 606. 41. 650. — Stücke dar., aufg. in Altenburg. 39. 593. Dessau. 40. 19. Dresden. 37. 265. Kassel. 38. 141. Königsberg. 38. 461. Leipzig. 33. 807. 37. 306. 38. 312. Magdeburg. 39. 324. Marienburg. 45. 570. Paris. 43. 137. Prag. 36. 31. 39. 857. Rom. 46. 307. Wien. 31. 281. 37. 601. — Neuer Kl.-Ausz. von André. (R) 37. 597. Part. (R) 42. 689. für Pianof. zu 4 Hd. (R) 37. 296. 400. für 2 Pianof. (R) 42. 503. 43. 157. — Ouvert., Part. (R) 42. 303.

Mozart, W. A., Oper: Le nozze di Figaro (Die Hochzeit des Figaro) — üb. dies. 42. 589. — aufg. in Berlin. 31. 129. 381. 463. 707. 32. 343. 672. 34. 817. 35. 129. 570 fg. 584. 653. 869. 36. 240. 37. 65. 314. 848. 38. 44. 846. 39. 275. 41. 145. 418. 467. 928. 42. 72. 176. 246. 43. 407. 513. 44. 238. 764. 45. 136. 360. 46. 444. 752. 47. 161. 225. 48. 521. Bremen. 33. 59. Breslau. 49. 27. Darmstadt. 39. 120. Dresden. 39. 272. 764. 41. 633. 46. 631. 48. 487. 745. Frankfurt a. M. 41. 462. 44. 117. 357. 466. 45. 252. 409. 46. 412. 720. 47. 138. 48. 547. 692. Gotha. 50. 330. Greifswald (am Pianof.) 34. 712. Halle (am Pianof.) 42. 845. Hamburg. 44. 749. 45. 193. 46. 476. 48. 490. 49. 633. 50. 503. 567. 760. Kassel. 41. 109. 47. 508. 50. 21. Koburg. 50. 71. Königsberg. 37. 832. Kopenhagen. 31. 829. 33. 726. 35. 235. 36. 97. 49. 199. Leipzig. 33. 408. 35. 669. 46. 861. 47. 410. 50. 588. London. 44. 610. 551 fg. Mannheim. 37. 150. 38. 339. Meiningen. 35. 852. München. 31. 393. 584. 34. 55. 336. 731. 35. 207. 39. 162. Paris. 42. 254. 594. Petersburg. 42. 30. Potsdam. 43. 880. Prag. 32. 113. 33. 222. 650. 38. 581. 260. 40. 339. 789. 42. 547. 44. 546. 45. 50. 244. 746. 46. 857. Riga. 49. 512. Strassburg. 31. 60. 37. 686. 48. 702. Stuttgart. 31. 727. 32. 256. 538. 33. 186. 34. 497. 35. 80. 36. 60. Weimar. 34. 192. 35. 526. 36. 675. 43. 591. 44. 306. 45. 74. Wien. 31. 31. 32. 111. 33. 390. 612. 36. 746. 38. 830. 40. 772. 41. 108. 42. 173. 43. 1129. 48. 673. — Ouvertüre dar., aufg. in Berlin. 46. 172. Dessau. 40. 18. Dresden. 38. 760. 41. 986. 47. 729. Jena. 44. 422. Leipzig. 38. 412. 40. 341. 41. 937. 50. 684. Morges. 36. 417. Mühlhausen. 35. 737. Petersburg.

49. 450. Prag. 33. 349. 40. 630. Stuttgart. 32. 539. Wien. 36. 585. Zürich. 36. 348. — Stücke daraus, aufg. in Dessau. 40. 19. Dresden. 50. 735. Leipzig. 34. 300. 38. 276. — Klaviervausz. (R) 35. 676. — für Pianof. und Viol. (R) 34. 340. — für Pianof. zu 2 H. ohne Worte. (R) 42. 845.

Mozart, W. A., Oper: Der Schauspieldirektor, aufg. in Berlin. 47. 11. 376. Frankfurt a. M. 44. 119. 49. 182. Hannover. 48. 216. Kassel. 48. 273. Mannheim. 49. 454. Wien. 48. 32. — Ouvert. dar., in Wien aufg. 40. 371.

—— Oper: Titus, aufg. in Berlin. 37. 702 fg. 42. 771. Dresden. 37. 367. 38. 157. Frankfurt a. M. 45. 409. 599. 48. 692. 50. 279. Halle (im Conc.). 42. 845. Hamburg. 44. 749. 618. 45. 58. Kassel. 50. 379. Koltnar. 44. 728. Leipzig. 41. 541. London. 42. 736. Mainz (zur Eröffnung des neuen Theaters). 35. 673. München. 32. 800. Prag. 32. 234. 634. 40. 539. 41. 162. 42. 795. 45. 553. 48. 24. Strassburg. 31. 46. Stuttgart. 33. 548. 34. 107. Weimar. 32. 106. 504. 39. 691. 42. 750. 46. 291. Wien. 33. 158. — Ouvert. daraus, aufg. in Berlin. 38. 790. 47. 784. Dessau. 40. 18. Dresden. 36. 147. Jena. 35. 271. Innsbruck. 36. 623. Kassel. 41. 141. Leipzig. 37. 852. 43. 195. Prag. 35. 634. Salzburg. 44. 784. Wien. 31. 77. 41. 650. — Stücke daraus, aufg. in Altenburg. 39. 593. Dresden. 37. 265. Köln. 46. 277. Leipzig. 32. 145. 33. 111. 36. 98. 780. 37. 301. 39. 227. 242. 799. 42. 164. 43. 315. 48. 176. Rom. 48. 323. Salzburg. 44. 783. Wien. 38. 477. — für Pianof. zu 2 H. ohne Worte. (R) 42. 885. — Ouvert. daraus, Part. (R) 43. 676.

—— Oper: La villanella rapita — Stücke daraus, aufg. in Berlin. 35. 23. Leipzig. 35. 109. — „Die Gärtnerin aus Liebe." Klav.-Ausz. (R) 31. 545.

—— Oper: Zaide — über dies. 40. 287. — Ouvert. dar., aufgef. in Frankfurt a. M. 41. 206. Quartett daraus, aufg. in Leipzig. 40. 168.

—— Oper: Die Zauberflöte — zur Geschichte ders. 42. 941. Theatertextbl. bei ihrer ersten Aufführung. 41. 366. 50[sic]jähr. Jubelfeier ders., in Berlin. 46. 463; in Hamburg. 43. 1048. — aufg. in Berlin. 31. 759. 32. 622. 33. 54. 379. 34. 528. 35. 213. 371. 576. 36. 112. 562. 814. 37. 198. 702. 38. 136. 777. 41. 70. 43. 81. 44. 704. Bremen. 31. 843. 33. 56. 388. Danzig (am Pianof.) 39. 589. Darmstadt. 30. 120. 734. Dessau. 36. 190. 40. 18. 43. 280. Dresden. 35. 356. 654. 40. 800. 41. 653. 48. 306. 750. 49. 352. Frankfurt a. M. 41. 306. 44. 743. 827. 46. 412. 720. 47. 858. 48. 300. 692. 49. 128. 700. Gotha. 34. 306. Hamburg. 44. 749. 980. 46. 58. 705. 47. 59. 48. 490. 49. 319. 635. 747. 50. 263. 367. 824. Kassel. 31. 860. 32. 187. 38. 396. 39. 667. 45. 852. 49. 604. Königsberg. 31. 483. 34. 139. 177. 685. 35. 618. 38. 426. Kopenhagen. 31. 820. 32. 194. Leipzig. 35. 434 669. 46. 668. 864. 47. 410. London. 42. 736. 44. 610. Magdeburg. 31. 360. Mannheim. 33. 107. München. 32. 72. 35. 207. 491. 39. 162. Paris. 31. 466. 864. Petersburg. 42. 30. Prag. 33. 222. 849 fg. 34. 633. 35. 633. 804. 38. 713. 852. 40. 559. 647. 727. 44. 216. 45. 50. 345. 46. 856. 47. 276. 439. 48. 102. Rudolstadt. 48. 849. Strassburg. 31. 46. 32. 474. 33. 710. 35. 222. 36. 422. 37. 685. 39. 815. 41. 210 fg. 48. 702. 49. 778. Stuttgart. 31. 727. 33. 186. 34. 107. 35. 80. 36. 60. 681. Weimar. 31. 149. 33. 512. 34. 192. 35. 526. 36. 675. 38. 610. 39. 691. 41. 662. 43. 591. 45. 631. Wien. 31. 682. 33. 595. 612. 780. 35. 797 fg. 36. 145. 746. 37. 119. 39. 99. 901. 48. 608. — Ouvert. daraus, aufg. in Aachen. 38. 405 fg. Altenburg. 39. 592. Berlin. 32. 238. 586. 40. 132. 44. 164. 237. 45. 181. 929. 46. 824. 48. 367. Breslau. 41. 431. 42. 439 fg. Dresden. 47. 679. Dusseldorf. 40. 328. 41. 464. 47. 429. Erfurt. 44. 778. Hamburg. 47. 140. 48. 518. Hildburghausen. 40. 194. Koblenz. 43. 464. Koburg. 50. 426. Kopenhagen. 41. 472. Leipzig. 35. 837. 38. 745. 39. 10. 40. 49. 81. 168. 755. 42. 187. 1010. 43. 61. 44. 81. 878. 46. 129. 47. 262. 48. 11. 49. 145. 50. 143. Lübeck. 41. 585. Magdeburg. 40. 130. 41. 1004. Mailand. 40. 181. Nürnberg. 31. 504. Paris. 41. 178. 238. 42. 272. Prag. 35. 350. 38. 245. 39. 857. 42. 1034. 44. 701. Rostock. 40. 177. Salzburg. 44. 806. Strassburg. 34. 307. Wien. 31. 29. 34. 426. 38. 90. 39. 606. 43. 430. 462. 47. 915. — Stücke daraus, aufg. in Altenburg. 39. 592. Erfurt. 44. 778. Leipzig. 34. 299. 48. 105. 50. 250. Paris. 41. 178. 238. 42. 272. Potsdam. 42. 447. — für Pianof. allein. (R) 43. 216. Partit. (R) 43. 676. Die Ouvert. für 4 Männerst. eingerichtet. (R) 36. 462. — Ueber die angebl. Aehnlichkeit des Priestercharors darin mit alten Chorälen. 48. 681.

Mozart, W. A., Operette: Der bilrrene Säbel, auf M.'s Werken arr. von Seyfried, aufg. in Wien. 33. 23. 36. 145.

—— Oratorium: Davidde penitente, aufgef. in Aachen. 42. 646. Amsterdam. 38. 375. Bairouth. 40. 552. Berlin. 42. 467. Dusseldorf. 38. 410. Leipzig. 38. 327. 44. 376. 802. Paris. 44. 587. Prag. 45. 237. — Stücke daraus, aufgef. in Leipzig. 40. 341. Paris. 43. 304. Prag. 33. 220. 39. 374. 40. 578. Wien. 35. 412. 36. 418.

—— Orchesterlieder, aufg. in Kopenhagen. 41. 472. Leipzig. 41. 175. München. 39. 184. Wien. 31. 326. 37. 445.

—— Ouvertüren für gr. Orch., in Part. (R) (Don Juan). 42. 503. (Idom.) 42. 854.

—— Ouverture dans le style sév. de Handel, p. Pianof. à 4 m. (R) 31. 748.

—— Pianoforteconcerte, gesp. in Altenburg. 39. 591. Berlin. 32. 137. 34. 802. 35. 126. 521. 37. 196. 38. 119. 39. 193. 40. 132. 42. 178. 44. 830. Breslau. 43. 413. 426. Dessau. 40. 773. Dresden. 47. 930. Frankfurt a. M. 37. 148. 46. 136. 47. 317. 48. 304. 50. 199. Kassel. 41. 129. 50. 424. Königsberg. 35. 601. 38. 445. Leipzig. 33. 127. 802. 34. 157. 37. 267. 38. 105. 39. 46. 40. 168. 341. 41. 144. 42. 117. 43. 195. 1068. 45. 934. Paris. 47. 192. 234. Prag. 39. 390. 43. 756. 46. 353. Salzburg. 44. 784. Stuttgart. 31. 745. Wien. 31. 294. 38. 478. 40. 371. 41. 447.

—— Conc. p. Pianof. (Re min.) senl ou av. acc. (R) 31. 87.

—— „ „ „ (Ut maj.) „ „ „ „ „ 341.

—— „ „ „ Nr. 8, arr. à 4 m. (R) 32. 722. —

—— „ „ „ (Mi b.m.) senl ou av. acc. (R) 34. 256.

—— „ „ „ (Ut min.) „ „ „ „ „ 503.

—— „ „ „ Nr. 11, arr. à 4 m. (R) 35. 560.

—— „ „ „ „ 13, „ „ „ „ „ —

—— „ „ „ (Re min.) arr. p. 2 Pianof. (R) 42. 503.

—— 12 gr. Concerts arr. p. Hummel. Nr. 7. „ „ 44. 251.

—— Pianofortefantasie, C moll, für Orch. bearb. von Seyfried, aufgef. in Berlin. 34. 332. Leipzig. 33. 242. Prag. 41. 609. Wien. 31. 326 fg. 43. 462.

—— Pianofortefantasie, F moll, für Orch. von Seyfried, aufgef. in Prag. 39. 374. 40. 191.

—— Pianofortefantasie, für Orch. bearb. von Schmidt, aufg. in Berlin. 41. 217.

—— Pianofortefantasie und Fuge, auf der Orgel gesp. in Leipzig. 39. 656. 40. 263.

—— Fugue tirée d'une fant., arr. à 4 m. (R) 33. 94.

—— „ in D für Pianof. zu 4 Händ. „ 38. 454.

—— Pianofortequartett, aufg. in Berlin. 41. 68. Leipzig. 42. 990. Mailand. 43. 641. Stuttgart. 31. 745. — Quatuor p. Pianof., V., V. et VC. Oc. 88, arr. à 4 m. (R) 33. 428.

—— Pianofortequintett (mit Blasinstr.), aufg. in Berlin. 44. 236. Frankfurt a. M. 41. 206. 50. 337. Leipzig. 50. 144. Wien. 42. 377. — Quintuor p. Pianof., Hautb. etc. arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 35. 578. Quatuor p. Pianof., Flute etc. arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 36. 610.

—— Pianofortetrio, aufg. in Berlin. 47. 11. 48. 429. 49. 551. Prag (als Sept. arr.) 43. 68. — Trio p. Pianof., V. et Vcelle. Nr. 1. p. Pianof. à 4 m. (R) 35. 560. Nr. 2. 36. 610. Trio p. Pianof., Clarin. et Viole, Nr. 3, arr. à 4 m. (R) 36. 610. Trio p. Pianof., Viol. et VC., Nr. 5. „ „ „ 37. 778. Nr. 6 und 7. 38. 300.

—— Pianofortekompos., sonstige, aufg. in Leipzig (Son. für Pianof. und Viol.) 42. 117. — 241. Magdeburg. 40. 140. Prag. 46. 601. — 4 Sonates p. Pianof., VI. et VC. (R) 41. 1016. 7 Sonates p. Pianof. Nouv. Ed. (R) 42. 133. 7 Sonates p. Pianof. Nouv. Ed. (R) 43. 217.

—— Psalm, aufg. in Prag. 39. 374.

—— Requiem — die vollstand. Urschrift der Partitur dess. 41. 81. Mosel: Ueber die Originalpart. dess. (R) 41. 317. Stiftung zu dess. Aufführung in Venedig. 42. 342. in Leipzig. 49. 365. — aufg. in Baden-Baden. 47. 704. Bergamo. 38. 95. Berlin. 32. 251 fg. 34. 218. 431. 688. 35. 384. 524. 37. 285. 38. 432. 39. 130. 622. 40. 344. 41. 334. 930. 42. 619 fg. 699. 44. 378. 438. 45. 359. 47. 299. 49. 552. 50. 314. Bremen. 31. 550. Breslau. 37. 274. 43. 443. Brüssa. 44. 926. Darmstadt.

39. 119. Dresden. 33. 259 fg. 47. 726. 48. 595. 49. 238. Düsseldorf. 47. 429. Florenz. 40. 599. Frankfurt a. M. 49. 761. Freiberg. 38. 186. Gloucester. 49. 750. s Gravenhage. 49. 237. Greifswald. 34. 712. Halle. 37. 182. 41. 374. 42. 844. 49. 852. Hernhut. 50. 369. Innsbruck. 38. 406. Kassel. 31. 849. Königsberg. 32. 718. 42. 112. Kopenhagen. 35. 237. Leipzig. 33. 243. 35. 493. 46. 309. 49. 365. London. 33. 277. 39. 721. Magdeburg. 42. 844. Mailand. 46. 339. Moskau. 40. 271 fg. Northausen. 36. 794. Nürnberg. 37. 651. Oldenburg. 36. 58. Paris. 42. 1077. 43. 94. Potsdam. 43. 409 fg. 44. 164. Rom. 43. 388. Rostock. 40. 178. Salzburg. 44. 786. Strassburg. 36. 486. Stuttgart. 33. 192. Wien. 39. 772. 46. 175. Wittenberg. 48. 150. Zwickau. 38. 690. — Stücke dar., aufgeführt in Altenburg. 35. 591. Berlin. 36. 243. 37. 335. 40. 344. 41. 725. Düsseldorf. 40. 328. Manchester. 38. 807. Paris. 48. 392. 49. 328. Strassburg. 48. 724. Stuttgart. 31. 136. Weenden. 50. 544. York. 37. 722. — Requiem, f. Pianof. ohne Worte. (R) 40. 41. — Fuge dar., für Orgel. (R) 31. 330.

Mozart, W. A., Streichquartett in C dur, eine Stelle daraus, von Fétis angegriffen, von Leduc vertheidigt. 32. 117. — Neue Erörterungen darüber. 33. 81. 101. 493.

— Streichquartette, aufgeführt in Berlin. 31. 129. 830. 32. 171. 254. 33. 210. 278. 863. 34. 157. 218. 330. 35. 25. 126. 821. 867. 36. 137. 314. 37. 196 fg. 38. 120. 194. 39. 832. 40. 48. 132. 211. 857. 41. 67 fg. 144. 469. 1030. 42. 178. 245. 355. 43. 82. 173. 361. 44. 65. 164. 348. (830.) 45. 137. 248. 46. 76. 173. 238. 318. 47. 162. 226. 48. 429. Breslau. 40. 391. 41. 631. 42. 440. 43. 428. Dresden. 40. 277. 44. 142. 49. 540. Erfurt. 45. 633. Frankfurt a. M. 41. 171. 47. 357. Genf. 46. 338. Halle. 40. 112. Kassel. 41. 697. 42. 660. Köln. 48. 425. Leipzig. 33. 246. 38. 1316. 39. 833. 40. 820. 42. 138. 227. 1072. 43. 180. 50. 144. Lübeck. 50. 16. Paris. 49. 337. Petersburg. 50. 23. 441. Potsdam. 42. 447. Prag. 37. 83. 39. 91. 375. 40. 340. 41. 131. 1004. 43. 260. 45. 284. 47. 454. 48. 271. Rom. 45. 182. Strassburg. 45. 76. Wien. 41. 167. 42. 377. 49. 9.

— Streichquintette, aufgeführt in Berlin. 31. 129. 35. 258. 36. 197. 38. 119. 279. 39. 193. 40. 211. 41. 217. 335. 42. 1070 fg. 44. 237. 378. 45. 248. 47. 162. 48. 6. Breslau. 40. 391. 41. 630. 42. 440. 43. 428. Dresden. 49. 540. Frankfurt a. M. 41. 207. 47. 357. Leipzig. 38. 275. 40. 820. 43. 120 fg. 50. 315. Paris. 41. 134. Prag. 40. 65. 42. 422. Quedlinburg. 43. 684. Strassburg. 44. 275. Wien. 40. 175. 49. 9.

— Symphonie, aufgeführt in Frankfurt a. M. 45. 231. London. 44. 300. Paris. 41. 336. Strassburg. 47. 765. Wien. 41. 446.

— Symphonie in C dur, erste, aufgeführt in Berlin. 45. 181. 248. Erfurt. 37. 758. Magdeburg. 43. 468. Prag. 34. 465.

— Sinfonie Nr. 6, en Ut maj. Op. 34. Part. (R) 36. 340.

— Symphonie, C dur mit der Fuge (Jupitersymphonie), aufgeführt in Aachen. 36. 440. Altenburg. 39. 591. Basel. 36. 293. Berlin. 32. 137. 33. 13. 378. 34. 75. 818. 36. 157. 37. 196. 38. 119. 39. 193. 40. 132. 41. 144. 42. 178. 43. 238. 44. 68. 164. (830.) 45. 137. 46. 172. 47. 289. 291. Bernburg. 36. 353. Breslau. 33. 92. 40. 389. 42. 439. 43. 412. Dessau. 40. 278. 43. 280. Dresden. 48. 380. Düsseldorf. 40. 328. Erfurt. 33. 361. Frankfurt a. M. 41. 206. 44. 117. 47. 317. 49. 830. 50. 198. Halberstadt. 35. 497. Hamburg. 49. 306. Jena. 35. 279. 44. 422. Koblenz. 43. 464. Köln. 46. 339. 446. Kopenhagen. 50. 281. Leipzig. 31. 170. 33. 795. 34. 533. 35. 109. 36. 207. 37. 235. 38. 276. 39. 242. 244. 40. 32. 111. 341. 696. 41. 1009. 42. 1031. 43. 193. 44. 18. 946. 45. 836. 46. 742. 47. 261. 748. 48. 233. 49. 827. 50. 749. Magdeburg. 40. 140. Meiningen. 44. 886. Mühlhausen. 35. 736. München. 41. 445. Potsdam. 42. 447. Prag. 43. 380. 679. 45. 362. 910. Rostock. 40. 177. Salzburg. 44. 810. 46. 673. 49. 590. Stuttgart. 33. 375. Weimar. (32. 109.) 36. 862. Wien. 33. 416. 34. 272. 36. 418. 38. 476. 42. 94. 43. 439. 46. 638. York. 50. 553. Zürich. 35. 347.

— Symphonie in C dur (letzt. Satz 5 und 2) — Nachfrage wegen dieser nicht weiter bekannt gewordenen Symphonie. 32. 687.

— Symphonie in D dur, aufgeführt in Aachen. 48. 405 fg. Berlin. 34. 332. 35. 25. 40. 48. (334.) 43. 173. 46. 319. Dessau. 37. 414. Dresden. 50. 62. Frankfurt a. M. 50. 129. Hildburghausen. 40. 194. Jena. 44. 422. Köln. 40. 439. Leipzig. 32. 685. 36. 97. 39. 701. 40. 876. Petersburg. 49. 450. Potsdam. 42. 447. Prag. 40. 340. Wien. 33. 436. 34. 272. 35. 396. 472. 36. 401. 41. 168. 447. 45. 498. 46. 638.

Mozart, W. A., Symph. in D dur ohne Menuett, aufg. in Basel. 36. 295. Berlin. 38. 193. 47. 226. Breslau. 43. 428. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 37. 235. 38. 194. 47. 891. 50. 249. Wien. 36. 400.

— Symphonie Nr. 4, D dur, für Pianof. zu 4 H. (R) 34. 32.

— „ „ 5, „ Part. „ 35. 404.

— „ „ 7, „ „ „ 38. 706.

— „ „ 1, „ für Pianof. zu 4 H. „ 49. 692.

— Symphonie in D dur, aufgeführt in Berlin. 31. 212. 838. 33. 53. 863. 35. 126. 38. 43. 39. 832. 40. 836. 41. 1030. 42. 1071. 43. 514. 44. 293. 45. 44. 46. 76. Bernburg. 35. 221. 36. 353. Dresden. 48. 863. Frankfurt a. M. 44. 243. Fulda. 37. 364. Hechingen. 39. 161. Hildburghausen. 44. 308. Jena. 36. 369. 38. 863. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 34. 297. 35. 832. 37. 706. 39. 10. 794. 41. 72. 89. 836. 42. 969. 43. 905. 45. 131. 47. 72. 261. 48. 1066. München. 32. 341. Paris. 43. 518. 44. 406. Potsdam. 43. 409. Prag. 37. 81. 40. 191. 46. 352. 48. 269. Stuttgart. 33. 190. Wien. 31. 793. 33. 436. 674. 35. 412. 37. 445. 40. 426. — für Pianof. zu 4 Hd. (R) 34. 32. — für 2 Pianof. (R) 42. 503.

— Symphonie in G moll, aufgeführt in Aachen. 45. 518. Berlin. 31. 249. 32. 47. 137. 33. 127. 34. 137. 35. 126. 37. 239. 38. 43. 363. 39. 77. 40. 336. 41. 68. 217. 42. 178. 43. 238. 44. 68. 164. 45. 181. 46. 319. 47. 13. Breslau. 33. 92. 40. 389. 42. 439 fg. Dessau. 38. 61. 40. 18. Dresden. 49. 467. Erfurt. 37. 758. 44. 117. Frankfurt a. M. 41. 206. 50. 198. Halle. 32. 475. 443. Jena. 37. 804. Kassel. 41. 128. 49. 423. Köln. 46. 276. Leipzig. 31. 170. 32. 241. 34. 868. 36. 206. 38. 87. 39. 12. 40. 878. 42. 94. 45. 257. 48. 227. 49. 70. 50. 812. London. 42. 451. Mannheim. 37. 131. München. 33. 340. Paris. 42. 495. 43. 368. 44. 406. 48. 127. 49. 205. Potsdam. 43. 409. Prag. 36. 347. 42. 451. Salzburg. 44. 784. Strassburg. 49. 792. Stuttgart. 32. 539. 34. 497. Wien. 32. 286. 33. 179. 35. 411. 36. 418. 37. 601. 39. 321. 42. 93. 378. 43. 217. 45. 174. York. 37. 721. — für 2 Pianof. (R) 42. 503.

— Symphonie Nr. 7, p. Pianof. à 4 m. (R) 40. 591.

— „ „ 8, Part. „ „ 42. 41.

— „ „ 8, p. Pianof. à 4 m. „ „ 502.

— „ „ 10, Part. (R) 42. 690. — f. 2 Pianof. 42. 855.

— „ „ 11, „ „ „ 853.

— „ „ 12, „ „ „ 43. 307.

— Tedeum, für 2 Chöre (von Hellwig einger.), aufgef. in Berlin. 43. 997. 44. 830.

— Trio p. Viol., A. et VC., Op. 19, p. Pianof. à 4 m. (R) 34. 168.

— Violinconcert, Op. 75, gespielt in Berlin. 44. 237.

— Terzett: Das Bändchen. Neue Aufl. (R) 34. 628.

— Nocturne p. 2 Viol. etc., arr. p. 2 Pianof. (R) 42. 503.

— Lieder f. Pianof. allein einger. von V. Lachner. (R) 42. 524.

— Chor zum Melodr.: Der König Thamos, für 4 Singst. m. Begl. (R) 42. 855.

— 12 Symphonieen, 2. Serie, f. Pianof. zu 4 H. (R) 50. 837.

— Thema. Katalog seiner Werke, von André. (R) 33. 36a.

— Thema. Verzeichniss seiner Originalhandschr. im Besitze von André. (R) 42. 833.

Mozarteum, in Salzburg. 44. 788. 46. 677. 47. 410. 49. 590. Aufford. dess. an den Kompon. etc. 49. 918.

Mozartstiftung. — Vorschlag einer solchen. 48. 633.

— in Frankfurt a. M. 40. 232. 511. 41. 340. 42. 1re. 360. 552. 574. 43. 501. 615. 886. 47. 614. als Stipendium in's Leben gerufen. 42. 733. Ueber dies. 43. 1073. Zur Geschichte ders. 44. 1004. Geschenke an dies. 41. 838. 44. 194. Jahresberichte ders. 47. 241. 48. 869. 886. 49. 833. 50. 799.

— in Nürnberg beabsichtigt. 44. 102.

Mozartvereein in Darmstadt. 45. 240. 49. 117.

— in Paris. 48. 263.

Mozart's Wittwe (verehel. Nissen), † 44. 246.

Mozart, der alt. Sohn M.'s, Staatsdiener in Mailand. 46. 679.

Mozart, W. A., d. jüng. Sohn M.'s — in Wien. 41. 684. 42. 337. zum Mitglied des österreich. Musikvereins ern. 43. 368. in Salzburg (beim Mozartfeste). 44. 784. erhält von Grossherzog von

tiefgelehrtes Studium des Komponisten angeführt zu werden, und wenn sie in Moz. Katalog, nach welchem sich der Verf. richtet, nicht verzeichnet ist, so ist es die Messe C dur auch nicht. S. 445 sagt der Verf., M. habe nichts für die Harmonie gesetzt. Es muss ihm also das schöne Quintett, das M. für Dem. Kirchgessner schrieb, und das einzeln gestochen und nun auch in die Breitkopf-Härtelsche Sammlung der Klavierkompositionen aufgenommen worden, nicht bekannt seyn. (Es ist keineswegs das vom Verf. mit Recht dem Glockenspiel vindicirte Stück.) Dass der Verf. über die, noch von keinem Komponisten übertroffenen Sinfonieen und Quartetten M.s in den letzten Kapiteln nur so wenig Zeilen giebt, ist schon angeführt und getadelt worden.

Mit Aufmerksamkeit und nicht ohne Vergnügen sind wir in dieser Anzeige dem Verf. Schritt vor Schritt durch sein ganzes Buch gefolgt, nicht nur, weil er uns fest zu halten wusste, sondern auch weil wir denkende und sich bildende Tonkünstler gern auf jene Schrift aufmerksam machen wollten. Manche unrichtige Ausdrücke und Wendungen, die dem Verf. entschlüpfen, besonders wenn er sich in die höhern Regionen der allgemeinen Kunsttheorie versteigt, (wie S. 242., oder, wo er sich mit den „höchsten Tendenzen des Jahrhunderts" verwirret; S. 249, Mitte u. s. w.) wird man an einem Musiker gern entschuldigen. Man halt sich an das, was er sagen will, und oft auch wirklich sehr gut gesagt hat. Das beygelegte Portrait Mozarts scheint nach der Vignette des ersten Hefts der M.schen Klavierwerke kopirt zu seyn, und ist nicht nur vergrössert, sondern auch vergröbert. Schon jene Vignette ist bey weitem nicht ganz ähnlich. Einige Aehnlichkeit ist aber dennoch auch dem hier gelieferten Bilde geblieben, denn die Umrisse von M.s Gesicht waren so ausgezeichnet, dass sie, wie die Umrisse der Köpfe von Friedrich II. von Preussen oder von Sokrates — fast gar nicht ganz verfehlt werden konnen.

Variations pour le Pianoforte sur l'air: O ma chere Musette, composées par l'Abbé Gelinek. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 36 Xr.)

Das bekannte naive Thema ist interessant variirt, ohne jedoch in irgend einem Betracht von den ähnlichen frühern Arbeiten dieses nicht unbeliebten Komponisten sich auszuzeichnen. Die Coda nimmt einen zu heftigen Anlauf, als dass sie, da sie sich nicht hoch schwingt, gefallen könnte.

Introduction et Marche de l'Opéra Lodoiska, composée de Kreutzer, arrangées pour Pianoforte par le B. N. et K. T. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Prix 30 Xr.)

Kreutzers Overtura zu seiner Lodoiska reicht so wenig an die Cherubinische, als ohngefähr Meyers Overtura zu derselben Oper an diese Kreutzersche. Diese hat jedoch manches Eigene und Interessante, so dass man sie, auch im Auszuge, nicht ungern durchgehet. Dass Kreutzers Erfindungsgabe nicht unerschopflich sey, sondern mehrere seiner Kompositionen einander allzusehr ähneln, ist schon bey anderer Gelegenheit gesagt worden, und das militairische Allegro giebt einen neuen Beweis dafür. Der Auszug ist nicht übel gemacht, und wir wissen nicht, warum sich der Verf. in die halbdurchsichtige Gaze gehüllet hat.

Variations pour le Pianoforte, composées par François Karches Reichhart. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 30 Xr.)

Ein uns bisher noch ganz unbekannter, und, wie schon der Titel, der nicht mit Oeuvre — prangt, zu zeigen scheint, junger Komponist, der mit diesem kleinen Werkchen gar nicht

Toskana die gold. Medaille. **46**. 358. — † in Karlsbad. **46**. 589. Seine Bibliothek. **46**. 671.

Mozart, W. A., der jüng. Sohn M.'s, Festkantate (zum Mozartfeste), **44**. 750. in Salzburg aufgeführt. **44**. 783.

—— Kantate. Der erste Frühlingstag, aufgeführt in Prag. **38**. 344. Wien. **41**. 404. — **28**. Wk. (R) **32**. 641.

—— 3 Lieder mit Pianof. (R) **36**. 132.

Mozatti, Musiklehrer in Wien. **33**. 434. **39**. 304.

Mucci, Sänger in Macerata. **42**. 641.

Mucci, Sgr., Sängerin in Palermo. **47**. 843.

Muck, Sänger in München, † **32**. 571.

Mücke, Musiklehrer und Dir. des Volksgesangvereins in Berlin, dirigirt das Gesangfest zu Neustadt-Eberswalde. **49**. 488. **50**. 559. gründet in Berlin einen Chorgesangverein. **49**. 638.

Mühle, C. G., Organist in Dresden. **37**. 71.

—— Die Tonkunst, für Solo u. Chor. (R) **34**. 771.

—— Gesänge und Lieder mit Pianof. „ „ 772.

—— Agnus Dei f. 4 Singst. „ **36**. 539.

—— 3 stimm. Gesänge mit „ „ „ „

—— 3 Lieder „ „ „ „

Mühlenbruch, Concertmeister in Bremen. **35**. 319. **36**. 243 fg. **37**. 393. geht als Musikdirektor nach Schwerin. **43**. 279.

—— Oper: Merope, in Schwerin aufgeführt. **48**. 262.

Mühlenbruch, Frau, geb. Kunicke, Sang., in Berlin. **31**. 211. 260. geht ab. **32**. 172. in Bremen. **35**. 320. 416. 785. **36**. 244 fg. **37**. 314.

Mühlenfeld, E., Musikdirektor zu Rotterdam. **32**. 479. **39**. 31, zum Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins ern. **33**. 693; zum Verdienstmitgl. **37**. 827. dirigirt das Musikfest zu Rotterdam. **39**. 423.

—— Ouverture, in Rotterdam aufgeführt. **39**. 423.

Mühlfeldt, Flötist, in Leipzig. **46**. 257. in Riga. **49**. 501. † das. **50**. 656.

Mühlhausen, Nachrichten. **33**. 519. **37**. 642. Musikfest das. **35**. 733. **36**. 46. Singschule das. v. Beutler errichtet. **37**. 644.

Mühlhäuser Choralbuch — Berichtig. dess. **41**. 63.

Mühlheim, Musikfest das. **43**. 205.

Mühling, Aug., Musikdirektor in Magdeburg. **31**. 361. **33**. 510. **39**. 324. 785. **40**. 130. 475. **41**. 232 fg. 583. **43**. 1076. als Pianofortespieler das. **31**. 363. **33**. 310. als Violinist das. **33**. 489. **50**. 828. als Komponist. **41**. 1005.

—— Oratorium: Abbadonna, in Magdeburg aufg. **40**. 475. **41**. 233.

—— Oratorium: Bonifacius, **41**. 584. **42**. 844. aufgef. in Magdeburg. **42**. 934.

—— Oratorium: David, in Magdeburg aufgeführt. **47**. 807.

—— Symphonie, in Magdeburg aufgeführt. **33**. 488.

—— Museum für Pianof. und Gesang. 1. u. 2. Jahrg. (R) **31**. 796. **33**. 853.

—— Lieder für Singst. m. Pianof. **40**. Wk. (R) **36**. 530. — desgl. **38**. 272.

—— 100 kurze Orgelstücke. **50**. Wk. (R) **37**. 383.

—— Das Vaterland, für 4 Singst. m. Chor. (R) **38**. 306.

—— Reiseerinnerungen, 12 vierstimm. Lied. **32**. Wk. (R) **38**. 306.

—— Psalter u. Harfe, für Singst. mit Pianof. **34**. Wk. (R) **41**. 993. **42**. 1064.

—— Liederkranz, für Mezzosopr. **35**. Wk. (R) **42**. 694.

—— 8 Gesänge f. 4 Männerst. **38**. Wk. (R) **44**. 661.

Mühling, Jul., dessen Sohn, Komponist und Bratschist in Magdeburg. **39**. 324. 785. **40**. 476. **41**. 233. Musikdirektor das. **43**. 1076. **50**. 829.

—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **40**. 263.

—— Präludien u. Fantas. f. Orgel. 3. Wk. (R) **42**. 530.

—— Komposit. f. die Orgel. 5. „ „ **44**. 856.

Mühling, Theorist von Magdeburg, nach Aachen engag. **31**. 361.

Mühling, Theaterdirektor in Hamburg. **44**. 748. — geht von d. Dir. ab. **49**. 238. feiert als Musikdirektor sein 25jähriges Jubiläum. **47**. 384.

Mühlmann und Genossen, münch. Sänger in Strassburg. **33**. 647.

Müller, Ado., Kapellmeister in Wien (am Theater an der Wien), nach Berlin an's königsstädter Theat. engag. **38**. 108; bleibt in Wien. **38**. 530; vom josephstädter wieder an das Theater an d. Wien. **39**. 760. **42**. 534.

—— Musiken zu Zauberspielen, Possen, Melodram. u. dgl., aufg. in Wien. **31**. 75. 682. 792. 844 fg. **32**. 274. **33**. 177. 404 fg. 608. **34**. 249. 387 fg. 838. **35**. 144 fg. 381. 565 fg. **36**. 144. 363. 377. 554. 783. **38**. 309. 530. 830. **39**. 294. 558. **40**. 109 „ 336. 567. 788. **41**. 127 fg. 367 fg. 387. 630 fg. 880. **42**. 173 fg. 379. 403. 632. 932 fg. **43**. 199. 381 fg. 712 fg. — dgl. in Berlin aufgeführt. **32**. 137. **37**. 282. 533. **42**. 74. 179. **43**. 404. 1132. in Leipzig. **35**. 671. Prag. **32**. 832. **39**. 167. **40**. 431. **42**. 707. **43**. 44. 384.

Müller, Ado., Operette: Der neue Gutsherr, in Wien aufgeführt. **33**. 26.

—— Messe, in Wien aufgeführt. **45**. 585.

Müller, Ado. Heinr., Organist in Leipzig. **36**. 854.

Müller, Aug., Kontrabassist, in Darmstadt. **39**. 120. 749. in Leipzig. **49**. 70. Petersburg. **49**. 434. Riga. **49**. 537. Salzburg. **44**. 807.

—— Der Kontrabass, Lied m. Pianof. (R) **50**. 377.

Müller, Aug. Eberh. (weil. Kapellmeister etc. in Leipzig) —

—— Kantate, in Leipzig aufgeführt. **42**. 186.

—— Pianoforteschule, neu bearb. von Kroner. 9. Aufl. (R) **50**. 398.

Müller, C. F., Musiklehrer und Komponist in Berlin. **34**. 320. erhält vom Könige der Franzosen eine goldene Medaille. **31**. 204; von mehreren Fürsten Ringe. **35**. 484; vom Herzoge von Orleans eine goldene Dose. **39**. 547; vom türk. Sultan dgl. **47**. 558. zum brasilianischen Hofkomponisten ern. **37**. 134. in Hamburg. **48**. 521.

—— Ueber ihn und einige seiner Werke. **40**. 557.

—— Ouverture triomphale, aufgeführt in Berlin. **34**. 320.

—— Originalmärsche, f. Pianof. zu 4 H. einger. 56. Wk. (R) **34**. 34.

—— Divertiss. p. Pianof. Op. 12. (R) **31**. 684.

—— A la Turque, Rond. p. Pianof. à 4 m. Oc. 36. (R) **31**. 731.

—— Divertiss. p. Pianof. Oe. 33. (R) **32**. 80.

—— Variat. „ „ „ 28. „ „ 148.

—— „ „ „ „ 33. „ „ 179.

—— Rondo mod. „ „ „ 17. „ **34**. 436.

—— Rauschvalstänze etc. (R) **35**. 216. **37**. 692. **38**. 331. **39**. 387.

—— Spontini und Rellstab etc. (R) **35**. 769.

—— Marches p. mus. milit. (R) **36**. 886. — arr. p. Pianof., ebend.

—— Sonatine mod. p. Pianof., Viol. et VC. Op. 75. (R) **38**. 520.

—— Petit Trio „ „ „ „ 67. „ „ „

—— 7 Triumphmärsche f. Cavall.-Mus. 101. Wk. } (R) **40**. 457.

—— Gr. musique milit. 108. „ „ }

—— Ouvert. triomphale à gr. orch. 107. „ „ }

—— Die Maskerade, ein theatr.-musikal. Scherz, El.-A. 110. Wk. (R) **40**. 457.

—— Cantates gen. populi voc. viror. Op. 120. (R) **40**. 457.

—— Festgesang für Männerchor und Milit.-Orch. 121. Wk. (R) **40**. 457.

—— und Kollmann, Ueber Logier's System. (R) **31**. 651.

Müller, C. G., Violinist in Leipzig. **33**. 148. **34**. 79. **35**. 525. Musikdirektor der Euterpe. **35**. 748. **34**. 79. 297. 765. **35**. 113. 836. **36**. 126. 855. **37**. 837. erhält von derselben an seinem Geburtstage einen silbernen Pokal. **35**. 136. Mitdir. des Mozartfestes in Altenburg. **39**. 191. zum Stadtmusikus in Altenburg ernannt. **40**. 415.

—— Chöre (weltl. u. kirchl.), aufgeführt in Altenburg. **37**. 584. in Leipzig. **33**. 802. **36**. 127. in Schmölln. **40**. 415.

—— Ode: Dem Unendlichen, für Männerst., aufgeführt in Altenburg. **43**. 865. Eisenberg. **38**. 377. Pegau. **39**. 361. — Dies., Op. 10. (R) **38**. 808.

—— Oper: Oleandro, Ouverture und Stücke daraus, aufgeführt in Leipzig. **39**. 839. **40**. 165.

—— Oper: Rübezahl, aufgeführt in Altenburg. **42**. 319. — Ouv. u. and. Stücke dar., aufgeführt in Leipzig. **36**. 262. **37**. 581. **39**. 246.

—— Ouverture, in Leipzig aufgeführt. **34**. 868. **35**. 113. **36**. 126. 263. **38**. 276.

—— Streichquartett, aufgef. in Leipzig. **34**. 79. **39**. 818. **40**. 91.

—— Symphonien, aufgeführt in Leipzig. **33**. 108. **34**. 397. **35**. 836. **37**. 236. **38**. 106. **39**. 730. **40**. 166. 207. **44**. 182. in Berlin. **40**. 273.

—— 1. Sinfonie à gr. orch. Oe. 6. (Gmoll). (R) **34**. 621. (auch für Pianof. zu 4 H.)

—— Symphonie für Orch. 12. Wk. (Cmoll). (R) **39**. 137.

—— Tedeum, aufgeführt in Leipzig. **41**. 428.

—— Concert für Bassposaune mit Orch. (R) **34**. 623.

—— 4 Lieder mit Pianof. 8. Wk. (R) **34**. 810.

—— 12 stimm. Lieder (Jahreszeiten). (R) **37**. 729.

Müller, C. G., Potpourri p. 2 Violons. (R) 39. 407.
—— 4 Lieder m. Pianof. (R) 40. 814.
—— Hymnus für 4 Mannerst. 18. Wk. (R) 41. 944.
—— Quatuor p. Pianof. Viol., A. et VC. Op. 22. (R) 44. 893.
Müller, Carl, VCell. in Prag. 46. 598. 48. 352.
Müller, Daniel, Dompr., Diac., Magn., für 4 Singst. m. Begleit. 22. Wk. (R) 32. 528.
—— Pange lingua, f. Orgel und Basset. 23. Wk. (R) 32. 544.
—— 3 Lieder für Singst. mit Pianof. 30. Wk. (R) 32. 544.
Müller, F., Instrumentmach. in Berlin, Verbess. d. Pianof. 48. 95.
Müller, F. A., Pianoforteleher. in Leipzig, † 45. 13.
Müller, Fr., Kapellmeister in Rudolstadt. 40. 326 fg. 45. 479. 48. 688. — Berichtg. in Bezug auf dens. 48. 915. als Musikdirektor in Strassburg. 48. 701. 49. 366.
—— Oper: Perceval und Griselda, aufgeführt in Luibach. 44. 424. Lust. 44. 906. 46. 47. 760. Sonderabzügen. 47. 848.
—— Oper: Valtaire, in Sondershausen aufgeführt. 48. 231.
—— Ouvertüre, aufgeführt in Leipzig. 33. 242.
—— Symphonie, aufgeführt in Kassel. 43. 597. Leipzig. 44. 129. Rudolstadt. 48. 689.
—— Concert. p. Hautb. av. orch. Oc. 50. (R) 42. 172.
—— Choralbuch. (R) 42. 636.
—— 1. Sinfonie f. gr. Orch. 32. Wk. (R) 43. 971.
—— Concert. p. Clarin. et Basson av. orch. 51. Wk. (R) 43. 976.
—— 2. Sinfonie, Op. 54. (R) 46. 729.
—— Concert p. VC. av. acc. (R) 46. 735.
—— Hymne für 4 Singst. m. Orch. 61. Wk. (R) 50. 479.
Müller, Fridr., junger Komponist in Wien. 40. 133.
Müller, die 4 Gebrüder, Quartettspiel. zu Braunschweig. 35. 163. — in Aachen. 39. 410. Berlin. 44. 529. 45. 820. 866. 37. 333. 41. 469. 44. 547. Bremen. 35. 784. 36. 161. Danzig. 47. 200. Dessau. 36. 191. 37. 412. Dresden. 35. 872. Erfurt. 45. 635. Frankfurt a. M. 36. 450. Halberstadt. 35. 497. Halle. 41. 574. Hamburg. 44. 406. Kassel. 42. 600. Kopenhagen. 41. 93. Leipzig. 35. 837. 41. 393. Magdeburg. 36. 651. Mannheim. 37. 167. Oldenburg. 36. 59. Paris. 36. 266. Petersburg. 47. 333. Prag. 44. 476. Wien. 36. 147. 177. 398 fg.
Müller, Karl (der Aeltere) der 4 Gebr., Concertmeister in Braunschweig. 35. 162. 41. 786 fg. — in Berlin. 35. 866. 36. 333. 41. 927 fg. 1029 fg. Bremen. 34. 634. 44. 279. Breslau. 42. 28. Danzig. 47. 220. Dessau. 37. 411. 38. 61. Dresden. 48. 881. Halberstadt. 35. 497. Hamburg. 46. 478. Leipzig. 49. 37. Magdeburg. 42. 488. Nordhausen. 41. 421. Oldenburg. 41. 509. Potsdam. 42. 446. Wien. 36. 121. unternimmt eine Kunstreise nach Prag, Wien und Luzern. 48. 696.
Müller, Gust. (August?), der zweite Bruder, Violinist in Braunschweig. 35. 163. — in Magdeburg. 31. 362.
Müller, Frau, deren Gattin, Sängerin, in Braunschweig. 41. 786 fg. 46. 737. — in Aachen. 45. 518. Berlin. 31. 268. 760. Dessau. 37. 410 fg. Halberstadt. 35. 496. Halle. 31. 623 fg. Hamburg. 43. 637. Magdeburg. 31. 362. 36. 651. 40. 475. Nordhausen. 31. 420.
Müller, Theod., der dritte Bruder, VCell. in Braunschweig. 35. 163. — in Bremen. 37. 413. Magdeburg. 41. 1005. 42. 488.
Müller, Georg, der vierte Bruder, Violinist in Braunschweig. 35. 163. Opernmusikdirektor das. 35. 163. 41. 786. 44. 113. — in Berlin. 35. 866. Wien. 36. 121.
—— Oper: Pius di Porta, in Braunschweig aufgeführt. 46. 456.
Müller, H., Flötist in Leipzig. 35. 113.
—— Lieder f. Singst. u. Pianof. 7. Wk. (R) 44. 232.
Müller, H. F., Musikhandler in Wien, † 50. 686.
Müller, Heinr., Musikhändler in Wien, † 49. 454.
Müller, Dr. Joh., Hauslehrer der Physiologie — Auszug daraus. 40. 484.
Müller, Joh. Christ. Benj., Orgelbauer in Breslau. 49. 837.
Müller, Joh. Immanu., Musikdirektor zu Erfurt. 33. 629. — † 41. 378. — Nekrolog, nebst Verzeichniss seiner Werke. 41. 773.
—— Ouverture, in Erfurt aufgeführt. 46. 796. Leipzig. 34. 300.
—— Variat. für die Orgel. 76. Wk. (R) 35. 874.
—— Trio und Fuge f. Orgel 86. Wk. (R) 41. 580.
—— Variat. über einen Choral. 76. Wk. (R) 41. 1024.
Müller, Joh. Leber., Rektor, Kantor und Organ. in Eisleben. 37. 573.
Müller, Iwan, Klarinettist — Verbess. der Klarin. 47. 379. zum Ehrenmitglied der philharmon. Akad. zu Bologna ern. 31. 351. — in Bologna. 31. 138. Florenz. 31. 350. Genua. 35. 160. Mailand. 33. 814. 34. 200. Marseille. 35. 513. Triest und Venedig. 31. 198.
Müller, Karl, Sonate für Pianof. 6. Wk. (R) 48. 689.
Müller, P., Rektor in Friedberg, dann Pfarrer in Staden, Ouvert., in Friedberg aufgeführt. 44. 676.
—— Lieder und Chöre m. Begl. (R) 38. 187.
—— Anleitung zum Gesangunterricht etc. (R) 39. 101. 384.
Müller, Rob. (aus Schottland), Pianofortespieler in Berlin. 35. 248. Bologna. 40. 444. 41. 170. Dresden. 36. 320. Wien. 39. 377.
—— Poesies music. p. Pianof. Op. 3. (R) 43. 1096.
—— Nocturne " " " 15. " (R) 46. 570.
—— Fantaisie " " " 22. " (R) 46. 570.
Müller, Selmar, Komponn. in Berlin. 45. 752. 46. 692.
Müller, Theod. (Neffe Aug. Eberhard's), Violin. in Weimar. 34. 193. 35. 363 fg. 36. 677 fg. 38. 631. 39. 704. 42. 127. 45. 706. — Nekrolog. 48. 264.
—— Ouverture, aufgeführt in Weimar. 43. 613. Leipzig. 46. 98.
Müller, Theod. (aus Bukarest), Untersuchung des josephstädter Theat. in Wien. 38. 428.
Müller, W., Flötist in Prag. 44. 402. 701. 45. 237. 362.
Müller, Wilh., Organist in Magdeburg, Choralbuch etc. (R) 43. 852.
Müller, Dr. W. C. — Nekrolog. 33. 752.
—— Replik auf: „So schreibt man Geschichte" 33. 356.
—— Aesthetisch-historische Einleitung in die Wissenschaft der Tonkunst. (R) 34. 573. — Ueber eine Stelle daraus, von J. L. 33. 344.
Müller, W. A. (Organist in Bonn), 3 stimmige Gesänge etc. Op. 19. (R) 31. 552.
—— Der erste Lehrmeister im Singen. 31. Wk. (R) 31. 552.
—— Der Lehrmeister im Orgelspiel etc. (R) 31. 552.
—— 24 3stimm. Gesänge für Kinder. (R) 38. 80.
Müller, Wenzel, Kapellmeister in Wien. — Nekrolog. 37. 783.
—— Operette: Die Schwestern von Prag, aufgeführt in Berlin. 39. 276. 45. 137. Frankfurt a. M. 37. 342. 48. 309. Leipzig. 47. 427. Stuttgart. 32. 236. Weimar. 32. 304. 33. 342. Wien. 31. 777. 39. 558.
—— Operette: Das neue Sonntagskind, aufgeführt in Weimar. 35. 320. 42. 756.
—— Musik zu verschiedenen Possen, Zauberspielen u. dergl., aufgeführt in Wien. 31. 231. 325. 682. 777. 855. 32. 112. 604. 33. 178. 403. 406. 794. 34. 294. 414. 563. 35. 381. 566. 819. 36. 143. 364. 532. 582. 37. 125. 440. 449. 553. — in Berlin. 31. 381. 34. 215. 364. 450. 529. 36. 302. Bremen. 31. 843. 34. 634. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 48. 61. Königsberg. 34. 484. München. 36. 311. Prag. 31. 838. Strassburg. 32. 474. 33. 703. Stuttgart. 31. 727. 32. 256. 33. 346. 548. 34. 495. 36. 60. Weimar. 32. 304. 33. 342. 34. 192. 194. 612. 35. 326. 36. 676. 38. 610. 39. 691. 43. 591.
Müller „zu Weissensee", Ouvertüren, in Kassel aufgeführt. 46. 211. 49. 425.
Müller, Musikdirektor in Stuttgart. 34. 311.
Müller, Musikdirektor und Tenorist in Braunschweig. 41. 797.
Müller, Organist in Bole. 44. 274.
Müller, Regimentsmusiker und Direktor des Instrumentalvereins zu Ohlsdorf. 50. 13.
Müller, Pianofortespieler in Zürich. 40. 367.
Müller, Guitarrenlehrer mittels Maschinen. 50. 778.
Müller, Klarinettist in Coburg. 43. 83.
Müller, Violinist in Dresden. 39. 125. 40. 875. 41. 12. 49. 340.
Müller, Violinist in Coburg. 43. 83.
Müller d. Jüng., Violinist in Weimar. 38. 631. in Jena. 38. 865.
Müller, Hr. u. Frau, Sänger. in Königsberg. 34. 484.
Müller, Tenorist in Prag. 43. 334. 680.
Müller, Frau, geb. Kress (C. F. W.'s Mutter), Sängerin in Neustrelitz, † 31. 693.
Müller-Aeschütz, Frau, Sänger. in Strassburg. 31. 45 fg. 59 fg. 646. 32. 476.
Müller, Frl., Sängerin, in Weimar. 32. 306. 33. 514. Leipzig. 33. 680.
Müller, Frl. Marie, Sängerin, in Prag. 37. 82. 465. 42. 798. 45. 747. 902. 47. 46. 453. 48. 332. in Brünn. 39. 636.

Müller, Elise, 6 Lieder für Singst. mit Pianof. f. H. (B) 39. 814.
Münch, Frl., Sänz. in Darmstadt, 39. 119. als Frau v. Münch-Kesslern, in Frankfurt a. M. 44. 828.
München, Nachrichten. 31. 94. 111. 182. 391. 435. 450. 32. 58. 69. 327. 340. 366. 783. 799. 33. 340. 34. 53. 334. 343. 466. 728. 35. 42. 53. 203. 491. 505. 36. 71. 246. 281. 296. 321. 349. 343. (vol. 686.) 696. 37. 217. 232. 39. 161. 182. 211. 227. 231. 40. 375. 41. 441. 486. 50. 682. — Akademie das. 35. 43. 36. 313. 41. 441. — Blindeninstitut, Concert des. 41. 858. — Gesangverein in der Vorstadt An. 47. 96. — Gesellschaft, musikal., das. 41. 442 fg. 486. 529. — Hofkirchenmusik das. 36. 343. — Kindereoncert das. 45. 608. — Conservatorium das. 47. 11. 48. 811. 50. 646. — Lederkranz das. 31. 138. — Gedichte des Königs von Baiern, von dem Liederkranze komponirt. B. 32. 580. — Liedertafel das. 49. 868. — Musikalienkörbe, Chormusik in ders. 36. 75. 341 fg. 697. 721. 862. — Odeon das. (mit 13 Büsten von Komponi.) 31. 796. 32. 348. — Oper — Zustand ders. und ihre Mängl. 36. 246. — Wintereoncerte das. eingestrichen. 44. 476.
Munche, C., Thema var. p. Flöte m. anv. (B) 34. 716.
Münster, Nachrichten. 35. 829. 43. 565.
Münster, Frl., Sängerin in Quedlinburg. 43. 683.
Muntzel, Pian., Verfl. in Prag. 36. 350.
Mugnai, Tenorist in Venedig. 42. 955.
Muggenthal, Frl. v., Sänz. aus München, in Stuttgart. 31. 751.
Mugnai, Tenorist, in Bahia. 47. 936. Cagliari. 45. 330. 48. 46. 141. Genua. 47. 149. Mailand. 46. 538. Modena. 44. 294. Turin. 45. 698.
Mulder, Tenorist aus Amsterdam, in Mannheim. 38. 360. Wien. 39. 143. — seine beiden Kinder, Bach- und Cla., Pianofortesp., in Wien 39. 143. Breslau. 40. 387 fg.
Mum, Frz., Tenorist in Wien. 39. 767.
Mundt, Violinist in Koburg. 43. 85. 50. 90.
Mundo musical, el, Zeitschrift in Barcellona. 47. 510.
Muñoz, Nic., Sängerin, in Bilbao. 48. 143. Como. 46. 391. Madrid. 47. 228. Neapel. 47. 955. Valencia. 46. 558. 47. 229. 510. Victoria. 47. 936. 48. 143.
Murelli, Ed., Mozart und Meyerbeer. 39. 675.
Mureu, Tenorist in Sassari. 46. 373.
Musard, Musikdir. und Tanzkompon. in Paris. 36. 45. 44. 394. 45. 780. 45. 854. in Berlin. 48. 365.
—— und Mozart — Epigramm. 41. 134.
—— 2 Quadrilles de Contredanse. p. Pianof. (B) 38. 144.
—— 2 Contretanze für Pianof. (B. 42. 223.
Musalli, Gioach., Tenorist in Mailand. 31. 246. 33. 171. 324.
Musch, Lieder für a Mangerst. (B. 42. 887.
Musch, Frau, Sängerin in Strasburg. 48. 103.
Muschietti, Sängerin in Dresden. 38. 609.
Muschner, Musikdir. aus Karlsruhe, als Orgelspieler in Brieg. 44. 745.
Museum für Orgelspieler — für die Orgel — s. Orgel.
Musica — Curiosita storiche della mus. in Italia etc. (B) 35. 362.
Música sacra. 1. Heft. (Messe von Weber.) Paet. (B) 37. 775.
Musich, Tenorist, in Alessandria. 47. 148. Ancona. 46. 309. Bergamo. 46. 812. Ferrara. 43. 431. Florenz. 43. 126. 710. 1072. Forli. 46. 519. Genua. 44. 1006. Livorno. 46. 193. Lucca. 43. 930. Lugo. 43. 913. Mailand. 48. 109. 372. Parma. 47. 686. Pavia. 40. 627. Rom. 45. 328 fg. 47. 412. Siena. 42. 947. Triest. 44. 904. Voreuse. 44. 885.
Musico, Bedeutung dieses Wortes. 36. 110.
Musik, über deren Begründung durch Akustik — s. Häser, F. A. — Ueber den heutigen Geschmack in ders. 31. 285. Die Hausschellen in ders. 32. 392. Brom evangel. Gottesdienst — Verbess. ders. 32. 380. Betrachtungen über ders. als Wissenschaft, von Gleichmann. 32. 837. Wirkung ders. auf Geisteskranke. 32. 600. 42. 886. 43. 349. Wirkung ders. auf die Schlangen. 36. 488. Ueber eine allgem. Theorie ders. von Opelt. 34. 129. Magnetische Wirkung ders. 35. 238. Zur neueren Geschichte der Verbreitung ders. 35. 609. Ueber den allgem. Zustand ders. 35. 841. Gewerbefreiheit in ders. 39. 642. Ueber die Verhältnisse zur Pädagogik, von Reforstein. 43. 993. Einige Worte über ihren Einfluss. 46. 361.
Musik, komische — über dies. 36. 250. 269. — 37. 129. 141.
Musik auf der Ostküste Afrika's. 36. 487.
Musikalien — Uebers. der erschienenen. 31. 600. 32. 173. 33. 320. 34. 92. 35. 185. 36. 141. 40. 485. 681. 41. 77. 300. 564. 805. 42. 10. 345. 649. 849. 43. 49. 765. 837. 812. 44. 617. — 50. 173.
Musikalienhandel, s. d. folgenden Artikel.
Musikalienverleger — Verein ders. gegen Nachdruck. 31. 713. 32. 158. 461. 35. 300. 38. 415. 39. 346. (Vgl. Nachdruck.)
Musikalisches ABC — erste Einführung dess. 33. 65.
Musikalischer Hausfreund, II. Jahrg. 1833. (B. 37. 212.
„ „ „ Jugendfreund für Pianof. (B. 33. 816.
„ „ „ Monatsanzeiger, bei Whistling. 43. 1136.
„ „ „ Monatsbericht etc. (B. 33. 783.
Musikalischer Staat, ein Scherz. 37. 701.
Musikalische Zeitschriften, s. Zeitschriften.
Musikantenspiegel, Kinder. 41. 613.
Musikfeste, deren Begründung. 38. 265.
Musikfeste*) — Uebersicht derselben: 1) in Deutschland (Schweiz u. Holland): anhaltisches: zu Dessau. 42. 520. (623). Köthen. 42. 866. — Elbmusikfeste: zur Geschichte ders. 42. 343. in Hamburg. 38. 329. Dessau. 37. (27. 313.) 410. Aufstellung des Orch. dabei. 37. Bed. u. Erinnerung an dess. (B.) 37. 483. in Halberstadt. 35. 496. Das Musikfest zu Halberstadt. Ein Denkbüchlein (B.) 35. 498. in Halle. 32. (99. 274.) 424. 443. 457. Magdeburg. 36. (440.) 631. Nordhausen. 31. (281.) 419. 517. — elsässer: zu Strassburg. 33. 644. 38. 708. holländisches: zu Wenden. 50. 512. — hier: märkisches: zu Brandenburg. 39. 280. Rathenow. 38. 440. 458. 496. — niederrheinisches: zu Bruthen und Karolath. 40. 776. — norddeutsches: zu Hamburg. 43. 576. 656. Lübeck. 41. (473.) 584. Gathy, Erinnerung an dass. (B.) 42. 81. Rostock. 45. (853.) 619. — oberlausitzer: zu Görlitz. 37. 745. oberpfälzer: zu Speier. 42. 696. ostpreussisches: zu Königsberg. 38. 460. 40. 80. pfälzisches. 45. (459.) 650. zu Landau. 45. 724. Zweibrücken. 46. (214.) 520. — rheinisches (niederrheinisches): Dr. Becker, Das niederrhein. Musikfest, sonst. und hist. (B.) 39. 33. zu Aachen. 36. (662.) 438. 39. 149. 409. 42. (400.) 646. 45. (397.) 318. 48. (246. 405.) zu Düsseldorf. 38. (290.) 430. 41. (314.) 465. 44. 329. 47. (246.) 433. 429. zu Köln. 34. 552. 37. 880. 40. 418. 43. 593. 46. (293. 359.) 446. 49. (327.) 383. — schlesisches: zu Brieg. 44. 745. Freiburg. 36. 579. Jauer. 43. 637. Landshut. 49. 133. — schleswigisches: zu Glückstadt. 43. 206. schwäbisches: zu Rotweil. 37. 734. 38. 72. schwarzwälder. 37. 734. schweizerisches: zu Basel. 42. 734. 43. 447. Kreuzlingen. 46. 510. Lausanne. 44. (598.) 723. Solothurn. 47. 320. Winterthur. 32. 681. Zürich. 45. 573. Zur Berichtigung der Geschichte der schweizerischen Musikfeste. 42. 334. thüringisch-sächsisches: zu Erfurt. 38. (286. 489.) 560 628. zu Halle. 31. 624. 636. wendisches: zu Lychen. 44. 326.
Ferner: zu Altona. 47. 294. Amsterdam. 38. 373. 770. 42. 374. Annaberg. 47. 558. Bennungen. 40. 161. Bensheim. 40. 776. Bitterfeld. 42. 865. Breslau. 35. 671. Danzig. 37. 433. Darmstadt. 46. 726. Elbing. 32. 716. Erfurt. 32. 573. Frankfurt a. M. 40. 231. Freiberg (Sachsen). 45. (302. 714. Gratz. 45. 758. Haag. 36. 715. Halle. 37. 751. 41. (434.) 537. Hechingen. 39. 673. 839. Heidelberg. 37. 580. 44. 634. 45. (336.) 416. 46. 344. Jena. 36. 338. 487. 37. 581. Kassel. 39. 132. Koblenz. 42. 1028. Köthen. 39. 449. Luzern. 43. 637. Magdeburg. 36. (136. 371. 440.) 631. 40. (392.) 473. Mainz. 44. 886. Marienburg. 35. 475. 45. 334. 558. 570. Middelburg. 49. 63. Mühlhausen. 35. 733. 36. 46. Mühlheim. 43. 205. Potsdam. 43. 419. Pyrmont. 48. 598. Quedlinburg. 43. (576.) 682. Querfurt. 36. 434. 572. Ruppersmil. 44. 397. Reichenberg. 43. 716. (824.) 44. 740. 47. 760. Ries. 38. 642. Rotterdam. 39. 427. 49. 237. Schwerin. 42. (376.) 788. Sulzburg. 46. 294. Stuttgart. 35. 621. Utrecht. 43. 900. Wien. 40. 837. 42. 1013. Wittenberg. 40. 283. Zeitz. 36. 338. 40. 631. Zweibrücken. 41. 434. Zwickau. 38. 688. — 2) In England: überhaupt. 38. 805. — in Birmingham. 39. 727. 42. 815. 45. 803. 48. 648. Cambridge. 44. 884. Derby. 33. 776. Gloucester. 43. 782. 49. 750. 50. 670. Liverpool. 35. (769.) 840. London. 36. 434. 577. Manchester. 47. 918. Newcastle. 44. 923. Northampton. 35. 840. Norwich. 41. 802. 44. 860.

*) Zum Unterschied von Gesangfesten (vgl. d. in denselben werden, dass letztere solche sind, bei denen blos Männergesang ausgeführt wird.

Oxford. 46. 143. York. 37. 716 fg. 731. — 3) In Frankreich und Belgien: Brüssel. 44. 726. 45. 915. Douai. 43. 798. Nancy. 41. 615. 49. 143. Paris. 41. 327. 48. 569. Perpignan. 43. 798. Poitiers. 42. 582. la Rochelle. 43. 798. 47. 647.

Musikhandel, s. Musikalienverleger und Nachdruck.

Musikverein, niederrheinisch-westfälischer — Statuten dess. 39. 785 fg. 807. des Schwarzwaldes. 37. 756. thüringisch-sächsischer. 31. 624. 636. 32. 99.

Musikwerke, Auswahl vorzüglicher, in gebund. Schreibart. (R) 1. Lief. 38. 289. — 2. Lief. 39. 8. — 4. u. 5. Lief. 39. 689. 6. — 8. Lief. 40. 350. — 9. Lief. 40. 836. — 10. Lief. 41. 329. — 11. u. 12. Lf. 42. 839. — 14. Lf. 43. 372. — 16. Lf. 44. 91. Zweite Sammlung. 1. Lief. 44. 593. — 2. Lief. 44. 932.

Mustersammlung von Kompositi. für Flöte und Pianof. (R) 41. 1041.

Mutschlechner, Frau, Sängerin von München, nach Wien eng. 47. 790.

Mutzenbecher, Justizrath zu Altona — Nekrolog. 40. 445. — Nachtr. dazu. 40. 515.

Muzzarelli, Frl., Sängerin in Wien. 36. 531. in Berlin. 37. 533. 38. 292.

N.

Nabich, Mor., Pianonist, in Frankfurt a. M. 48. 559. in München. 49. 79. Dresden. 49. 468. Leipzig. 49. 757. in Weimar angest. 50. 302.

Nachdruck, musikalischer — Ueber dens. 34. 305. Unwesen, der Russe, über dens. 43. 415. — wider dens. 33. 534. Etwas für denselben. 35. 300. Musikhändlerverein zur Unterdrückung dess., s. Musikalienverleger, und Eigenthum.

Nachdrucksgelegenheit, von Fr. Schneider. 49. 611.

Nachrichten — Ueber dies. und Wünsche für dies. 34. 240.

Nadermann, F. J., Harfenspieler in Paris — an Napoleon's Hofe. 49. 708 fg. 741. — † 37. 318.

—— Ecole de la Harpe etc. Oe. 91. (R) 35. 557. — Erwid. auf diese Rezension von Ther. aus d. Winkel. 36. 65.

—— 7 Sonates p.r la Harpe. Oe. 92. } (R) 35. 559.
—— Etudes etc. „ „ „ „ 93. }
—— Ge. Etudes „ „ „ „ 94. }

—— Dictions. de transitions etc. p. Harpe ou Pianof. Oe. 95. (R) 35. 559.

Näff-Haggenmacher, Frau, Sängerin in Winterthur. 32. 682.

Nägeli, H. G., in Zürich — † 39. 80. Sein Urtheil über Mozart. 44. 793. Denkmal ihm in Zürich errichtet. 50. 725.

—— Gesangbildungswesen in der Schweiz. I. Die Kunst im Leben. 36. 341. — II. Die absolute Methode. 36. 441. — III. Das Verhältniss der neuen Methode zur alten. 36. 505. — IV. Der erste Singstoff der Schule. 36. 521. — V. Simplifikat. u. Amplifikation des Liederstyls. 36. 609. — VI. Der Chorsingstoff. 36. 753. — VII. Die specialisirten Kunstgestaltungen. 37. 53. — VIII. Der mehr als vierstimm. Chorgesang. 37. 225. Dazu 3stimm. Bearbeitg. des Chorals: Nun danket alle Gott. 37. Beil. II.

—— Christl. Gesangbuch etc. 2. Abth. Part. (R) 34. 590.

—— Kirchengesänge für des Bisthum Konstanz etc. (R) 34. 703.

—— Prakt. Gesangschule für weibl. Chorgesang. „ „ 35. 231.

—— 100 zweistimm. Lieder } (R) 35. 796.
—— 4st. Schullieder b. Brechen d. Knabenstimme etc. }

—— Der schweiz. Männergesang. (R) 35. 827. 38. 350. 44. 538.

—— 13 Motetten für Männerchor. 5. Samml. (R) 35. 828.

—— Chorlieder für Kirche und Schule. „ „ „

—— Wechselgesänge für 4stimm. weibl. Chor. } (R) 37. 713. 856.
—— „ „ „ „ Männerchor. }
—— „ „ „ „ gemischt. Chor. }
—— „ „ Kinder und Erwachsene. (R) 38. 57.

—— 13 Männerchöre. 2. Samml. (R) 38. 706. 39. 490.

—— 12 chants en quatuor etc. „ „ 809.

—— Neue Sammlung 2stimm. Chorlieder. Nachgel. Werk. 1. Heft. (R) 40. 537.

—— Anleitung zum Gebrauch d. Schulgesangbuches. } (R) 42. 329.
—— Schulgesangbuch. }

—— 50 Gesänge aus Choralwerken etc. } (R) 34. 717.
—— und Pfeiffer, Allgem. Gesellschaftsliederbuch. }

Nägeli, Herm. (des Vor. Sohn), Liederkreuz f. d. Jugend (2stimm.) (R) 39. 531.

—— Die Nägeliader für Singst. mit Pianof. (R) 48. 19.

—— Der Sänger der Gegenwart, Samml. f. Männerch. (R) 50. 209.

Nahe, Musiklehrer am Blindeninstitut zu Dresden. 47. 864.

Nänies aus Berlin. 34. 685.

Nagel, Violinist in Kopenhagen. 32. 204. in Berlin. 41. 982. als I. schwed. Violinist aus Stockholm, in Magdeburg. 41. 1006. Leipzig. 42. 33. Breslau. 42. 439. 469. Stockholm. 49. 490.

Nagelter, Komp. — Biogr. 49. 684. in Paris, Stoffer des Mozartvereins das. 48. 263. in Berlin (Symph. und and. Kompos. ausg.) 49. 234.

Nahorr, Tenorist (Dil.) in Leipzig. 39. 859.

Nanceini, Andr., Prof. des Kontrapunktes an der Akademie zu Florenz. 38. 466. 43. 711. zum Ehrenkomponisten d. röm. Cäcilienakademie ern. 47. 93.

Nanciei, Sgr., Sängerin in Luzern. 47. 443.

Nancy, Nachrichten. 35. 619. Deutsche Operngesellschaft das. 42. 510.

Nani, Vorgeiger in Strassburg, † 47. 763.

Nanni, Ach., Tenorist, in Alexandrien. 45. 370. Arezzo. 44. 934. Florenz. 43. 126. Forli. 41. 826. Pisa. 43. 669. Viterbo. 44. 276. Zante. 42. 519.

Nanni, Cav., dessen Bruder, Bassist, in Arezzo. 44. 934. Florenz. 44. 1007.

Nantes, Konservat. das. errichtet. 47. 29.

Napoleon — Ein Concert an seinem Hofe. 49. 707. 741. — Musik bei seinem Lustjagdvergnügen in Paris. 42. 1077.

Narbonne, Konservat. das. errichtet. 41. 490.

Nardini, Pianofortesp. und Organist, in Sondershausen. 49. 584.

Nave, Violinist und Musikdir. in Winterthur. 38. 683. in Neufchatel. 37. 820.

Naue, Violinist in Breslau. 33. 91 fg. 35. 398. als Direktor eines Concertvereins das. 35. 398.

Nauen'scher Gesangfest, s. Gesangfeste.

Natale, Salv. de, Bassist, in Bergamo. 41. 934. Berlin. 44. 66. 166. Casalmaggiore. 45. 366. Chieti. 39. 580. Cuneo. 45. 445. Este. 42. 184. 43. 933. 44. 341. Gunzella. 45. 331. Mailand. 45. 946. Neapel. 37. 48. Turiona. 45. 699. Treviso. 42. 184. Valvasin. 42. 512. 703. 994. 43. 264. 374. 47. 910. 736. 936. Viadana. 46. 116.

Natalucci, Tib., Oper: Il Viaggio di Bellini, in Rom aufgeführt. 40. 442.

Nathan, Ade., 3 Pièces p. Pianof. Oe. 1. (R) 44. 579.

Nathan, Demois., Sängerin zu Paris. 41. 489. 43. 788. als Mad. Treitbet-Nathan das., s. Treitbet.

National Church Harmony etc. (arr. für Orgel und Pianof.) (R) 35. 426.

Nationallieder, Sammlung ders. für Singst. mit Pianof. (R) 42. 1015.

Naterp, B. C. L., und Kessler, Choralbuch, 4stimm. ges. von Rinck. (R) 33. 197. — 2. Aufl. 38. 500.

—— Ueber Rinck's Präludien. (R) 36. 575.

Naterp, Freiin v., geb. Sevin, † in Wien. 49. 206. Biographie. 49. 293.

Nau, Heraist in Fulda. 36. 431. 37. 364. als Concertdirig. das. 41. 747. 44. 582. als Violinist das. 45. 411.

Nau, Demois., Sängerin zu Paris. 39. 48. 41. 178. 189. 673. 43. 788. 820. 44. 468. 48. 376.

Naudin, Tenorist, in Cremona. 47. 492. 48. 374. Turin. 47. 684. Verona. 48. 110.

Naue, J. F., Univ.-Musikdir. in Halle. 31. 563. 624. 36. 612 fg. 37. 381 fg. 751. 40. 388. 42. 886. 43. 929. (untergeschob.) Schreiben an Spontini. 31. 317. zum Musikfeste zu Potsdam berufen. 32. 308.

—— Salvum fac regem (und Volkslied), in Erfurt aufg. 33. 561. 664. in Halle. 36. 614. Weissenfels. 38. 376. (Des Volkslied, in Ritterfeld aufg. 42. 865.)

—— Te deum, in Jena aufg. 36. 632.

—— Neues allgem. evangel. Choralbuch etc. (R) 31. 521.

—— Hymnus ambros., Tedeum. (R) 38. 540.

—— Responsorien etc. (R) 38. 541.

—— Altergesänge älterer und neuerer Zeit. (R) 47. 774.

Nauenburg, G., Barytonist in Halle. 31. 563 fg. 624. 32. 496. 651. 643 fg. 36. 451. 612 fg. 633. 37. 381 fg. 397. 751. 38.

135. 39. 492. 40. 112. 194. 388 fg. 41. 86. 374. 537. 42. 845. 43. 142. 929. 45. 110. 549. 569. — in Berlin. 34. 332. 446 fg. 530. 803. 35. 23. Erfurt. 33. 561. Leipzig. 37. 832. 39. 210. Stettin. 32. 681.
(Als Mitarbeiter an der Musik. Ztg. auch unter der Chiffre Nbrg.)
Nauenburg, G., Urk. d. Schallmündungen d. menschl. Stimmor. 31 637. — Bemerkungen zu diesem Aufsatze. 32. 433. N.'s Erwiderung. 33. 533. Antwort Dondi's darauf. 33. 577. N.'s Entgegnung u. Aufforderung. 33. 666. — Kritische Bemerkungen über die Methodik des Gesangunterrichts. 31. 813. 830. Ueber die Funktion des Gaumensegelvorhanges. 31. 849. Skizzen zu einem Systeme der musikal. Aesthetik. 34. 113. 153. Beiträge zur Theorie der menschlichen Stimme. 35. 457. 36. 257. Die ital. Solfeggienkunst etc. 45. 609. 625. Die neueren Liederkomponisten. 46. 745. Ueber Duprez' Gesangslehre. 48. 817. Der lustrumental- und Vokalsatz(unterricht. 48. 857. Dramat. Paraphrasen über die Oper. 49. 241. Kritische Paraphrasen über Krüger's „Beiträge etc." 49. 753. 769. 785. Ueber Solfeggiren. 569. 305.
(Ferner Verfasser verschiedener Berichte und Rezensionen.)
— Ideen zu einer Reform d. christlichen Kirchenmusik. (B) 48. 1.
Nauenburg, Emil, Sonate für Pianof. u. Vc. (B) 49. 529.
Naumann, G. A., Zur Erinnerung an ihn (regl. Biogr. und über seine Werke). 31. 225. 237. dessen Jubelfeier in Blasewitz (bei Dresden). 43. 504. Naumann's-Stiftung (ins. beabsichtigt. 43. 646. Concert dazu in Dresden. 44. 469. 46. 198. Sein Denkmal. 46. 264.
— Messen, aufg. in Dresden. 44. 469. Leipzig. 37. 301. 44. 805.
— Motetten, in Leipzig aufg. 42. 186.
— Oper: Die Dame als Soldat, in Weimar aufg. 33. 513.
— Oratorium: David — Stärke daraus, in Berlin aufg. 44. 965.
— „ Pellegrini — 31. 242. — Stücke daraus, aufg. in Berlin. 31. 456. Dresden. 34. 317. 44. 469. Leipzig. 40. 166. 42 371.
— Ouverture, aufg. in Dresden. 44. 469.
— Psalm, aufg. in Berlin. 35. 718.) 45. 44.
— Sanctus und Agnus Dei, aufg. in Leipzig. 33. 111.
— Vater Unser, aufg. in Amsterdam. 38. 375. Berlin. 42. 998. Dresden. 44. 469. Gehen. 43. 709. Herrnhut. 50. 569. Königsberg. 37. 394. Leipzig. 34. 533. 41. 429. Wien. 35. 209. — Schlusschor dar., in Köln aufg. 34. 552.
— Der 93. Psalm (Op. posth.) für 4 Singst. u. Orch. (B) 42. 238.
Naumann, Emil, dessen Enkel, Orat. Christus der Friedensbote, in Dresden aufg. 50. 838.
Naumann, Lud. Gottfr., arbeitet an einer Biogr. Franz Schubert's 44. 260.
Naumann, Tenorist aus Dresden, in Bremen. 33. 57. 380.
Naumburg, Nachrichten. 38. 473. 39. 346. 43. 887. 45. 551. Gesangfest das. 49. 303. Musikal. Topographie. 38. 374. 606. Musikverein das. 39. 346.
Naundorff, Karl, Pianofortespieler und Lehrer in Weimarfels. 37. 423.
Navratil, Anton, Kontrabassist in Prag. 42. 709.
Nazzi, Tenorist in Wien. 49. 136.
Neapel, Nachrichten. 31. 197. 349. 389. 32. 75. 299. 519. 749. 33. 153. 298. 778. 34. 197. 381. 566. 791. 35. 131. 316. 591. 751. 36. 316. 631. 777. 795. 37. 48. 178. 269. 447. 492. 512. 737. 38. 31. 172. 313. 648. 869. 39. 13. 95. 370. 578. 729. 40. 113. 197. 461. 555. 773. 41. 113. 366. 605. 837. 853. 42. 230. 473. 630. 894. 912. 43. 68. 348. 987. 44. 239. 841. 1009. 1093. 45. 327. 392. 635. 870. 46. 197. 305. 339. 503. 605. 47. 76. 397. 641. 846. 48. 65. 329. 727. 831. 49. 230. 250. 780. 864. — Accademia reale di mus. das. 37. 502. 512. Konservatorium das. 38. 314. — Dessen Budget. 49. 607. Società filarmonica das., errichtet. 37. 51.
Nebe, Sänger aus Detmold, in Frankfurt a. M. 50. 279.
Nebelthau (in Kassel), Komponist ob. eine Stelle Bach's. 35. 305.
Nedelmann, W., Der jugendl. Sängerchor, 3- und 4stimm. Lieder etc. (B) 32. 465. 33. 772.
— 20 Lieder für die Jugend mit Pianof. (B) 34. 288. 792.
— Samml. von Jugendliedern, 2stimm. „ 36. 926.
— Deutscher Liederkranz mit Pianof. „ 37. 797.
— Glückauf! Lieder für Männerst. „ 41. 765.
Neeb, Heinr., Komp. in Frankfurt a. M. und Dir. der Liedertafel. 39. 548. 42. 1075. 45. 357. 50. 576 fg. Dir. der Teutonia das. 47. 246. dirig. d. Gesangfest zu Bodelsheim u. Wertheim. 46. 720.
Neeb, Heinr., Musik zu Tomas Aniello, in Frankfurt a. M. aufgeführt. 45. 823.
— Oper: Der Cid, aufgeführt in Frankfurt a. M. 44. 347. 45. 233. 46. 721.
— Oper: Domenico Baldi, das. aufg. 43. 416.
— „ Die schwarzen Jäger, das. aufg. 48. 260. 550.
Neff, Klarinettist in Kassel. 47. 256. 305. 48. 273. 787. 50. 424.
Nefve, Jul. de, erhält für eine Ouverture den 2. Preis von der besseregaer Gesellschaft für Wissenschaft u. Kunst. 42. 406.
Negedly (Negedly, Negrodly?), Frl., Sängerin in Prag. 46. 349.
Negedly (Negrodly?), Gesangslehr. in Prag. 42. 798. 43. 776.
Negedly (u. d. Vor.), Frl., Sängerin in Prag. 45. 544.
Negri (Kapperini-Negri), Piet., Buffo, in Berlin. 43. 425. 497. 562. 45. 68. 963. Carpi. 43. 1045. Corfu. 37. 392. Florenz. 44. 296. Forli. 37. 96. Frankfurt a. M. 43. 1071. S. Giovanni. 40. 179. Konstantinopel. 48. 373. Nizza. 39. 669 fg. Novara. 39. 496. Padua. 37. 673. Pavia. 41. 933. Rovigno. 42. 490. Rio Janeiro. 47. 936. Siena. 47. 443. Trevi. 39. 381. Turin. 38. 484. Urbino. 47. 443.
Negrini, Sgr. Gius., Sängerin, † in Bologna. 42. 1076.
Negrini, Vinc., Bassist, in Alessandria. 36. 367. Bergam- „ 830. 38. 367. Codogno. 38. 228. Cremona. 37. 656. Genua. 37. 709. 43. 662. Lecco. 38. 93. Mailand. 34. 199. 462. 37. 225. Mantua. 36. 716. Padua. 40. 644. Pompeiana. 43. 1008. Rovigo. 37. 160. Triest. 41. 476. Turin. 39. 287. 492. 40. 196. 287. Venedig. 35. 639. 36. 431. 38. 831. Wien. 39. 343 fg. — † in Mailand. 42. 932.
Negroni, A., Baritonist in Wien. 48. 673. — in Berlin. 47. 724. Leipzig. 47. 428. Prag. 47. 456.
Neher, Hofmusik., Dir. der Musikvereins zu Mannheim. 40. 374.
Nehrlich, C. G., Gesangsinstitut dess. zu Leipzig. 42. 991. Gesangschule ders. in Berlin. 47. 110. 377. mit ders. in Hamburg. 48. 321.
— Die Gesangkunst, systemat. bearb. (B) 23. 841.
Zugleich Menestein's Anschuldigung eines Plagiats. — Bemerkungen von Dr. Sommer. 43. 833.
— Gesangschule etc. (B) 47. 513.
Nehrlich, W., Klarinettist, in Berlin. 32. 756. 37. 280 fg. 46. 242. 443. 47. 289 fg. 491. in Leipzig. 41. 1032.
Neisse, Nachrichten. 50. 231.
Neithardt, A., Musikdirektor zu Berlin. 34. 434. 39. 553. vom königl. Musikdirektor ernannt. 41. 592. 42. 987. 47. 378. 49. 777. 813. vom Dir. der Sängerchöre des Gardecorps ern. 47. 919. als Kompon. 33. 216. dirigirt das Musikfest zu Rathenow. 38. 456. erhält vom russ. Kaiser einen Ring. 31. 449. 49. 374. desgl. vom holländ. König. 32. 692. von der stadt Schleiz das Ehrenbürgerrecht. 40. 624. von einem preuss. Prinzen ein Geschenk. 48. 200.
— Hymnen, aufgeführt in Arnstadt. 44. 633. Braunsberg. 40. 461. Düben. 41. 636. Greiz. 39. 639. Nürnberg. 37. 653. Potsdam. 36. 455. 41. 926. Rathenow. 39. 441. Teuchel. 40. 516. Weissenfels. 38. 376. 46. 572 fg. Zittlichau. 46. 654.
— Oper: Manfred und Juliette, aufgef. in Königsberg. 37. 833.
— Geschwindmärsche, für Pianof. (B) 32. 332.
— Variat. p. Mus. milit. Or. 60. (B) 34. 110.
— Contretänze für Pianof. (B) 34. 619.
— 2 Lieder für Männerst. 96. Wk. (B) 35. 436.
— Preussens Vaterland, für Bass m. Chor. (B) 35. 468.
— 6 Märsche für Infanterie. 92. Wk. „ „ 668.
— Hymne: Wo ist, soweit etc., für Männerst. 98. Wk. (B) 37. 231.
— 8 Märsche für die Infanterie. 107. Wk. (B) 37. 383.
— Ermunterung für die Jugend, f. Pianof. „ „ 671. 39. 400.
— 6 Gesänge für Männerst. 106. Wk. „ 39. 177.
— Infanteriemarsch. Part. „ 598.
— 5 Lieder mit Pianof. 109. Wk „ 41. 363.
— Wanderschwärze, für Singst. mit Pianof. „ 42. 695.
— 3 Gesänge für 4 Männerst. 114. Wk. „ „ 739.
— Das Königslied für Männerst. } (B) 43. 466.
— Der Preussen Losung f. Männerst. }
— Huldigungsmarsch. (B) 43. 691.
— Sammlung von Freimaurergesängen etc. 120. Wk. (B) 43. 998.
— Dem König und der Königin, für Männerstimm. 124. Wk. (B) 44. 536.

Neithardt, A., 6 Lieder für 4 Männerst. 126. Wk. (R) 46. 224.
—— 2 Lieder für Singst. m. Pianof. 127. Wk. (R) 46. 345.
—— und Fr. Weiter, 3 Märsche f. Infanterie. Part. (R) 34. 127.
Nejedly, Bassist in Wien. 31. 31.
Nelson, Miss Eliza, Sängerin in London. 49. 412.
Nemetz, Andr., Militärkapellmeister in Wien, † 48. 656.
Nemetz, Franz, Violinist in Prag. 48. 256.
Nencini, Musikdirektor in Florenz. 37. 180. 572.
—— Trauerkantate, das. aufgef. 40. 399.
Nencini, Sga., Sängerin in Castelfiorentino. 48. 344.
Nencini-Pasini, o. Pasini.
Neotwig, Musikchörer und Bassist zu Freiburg. 36. 580. in Breslau. 43. 444. Görlitz. 46. 883. Jauer. 43. 657.
Nereus, Frau, Pianofortespielerin in Rom. 48. 87.
Neri, Paolo, Bassist in Chieti. 38. 648.
Neroni, Gugl., Violinist in Palermo. 35. 734.
Nerozzi, Gaet., Tenorist, in Ancona. 48. 323. Camerino. 42. 490. Catania. 46. 196. 338. Chieti. 45. 635. Ferrara. 47. 415. Livorno. 39. 458. 43. 446. Lodi. 43. 547. Mantua. 42. 955. Parma. 48. 80.
Nerud, Schwestern: Wilhelmine, Violin. | Amalie, Pianofortesp. } in Wien. 49. 46. 131. — in Berlin. 49. 328. 552 fg. Breslau. 50. 42. Hamburg. 50. 71. Leipzig. 49. 437. 662.
Nerval, Ger. de, Oper: Die Montenegriner — 50. 64.
Nestler, Wilh., Komponist in Berlin. 48. 870. 50. 30.
Nestler, Kontrabassist in Hamburg. 49. 338.
Nestorius, Sachsenlied der Osterländer. (R) 39. 593.
Nestroy, Komiker (von Grätz) in Wien. 33. 794. 34. 387 fg. 35. 149. 36. 363. 41. 127 fg.
Neswadba, Ernst, Violinist in Prag. 45. 283. 441. 46. 459. als Sänger. 47. 539.
Netreffa, Prof. am wiener Konservatorium. 43. 462.
Netz, Bassist in Strassburg. 35. 223 fg. 34. 580. 41. 211. 448. in Mainz. 44. 1014.
Netzer, Jos., Komponist aus Wien — Kapellmeister in Leipzig. 46. 554. Musikdirektor der Euterpe das. 47. 260. geht von Leipzig ab. 47. 392. und als Kapellmeister an's Theater an der Wien. 47. 542. als solcher. 47. 766. wieder in Leipzig — als Musikdirektor der Euterpe das. 50. 640.
—— Oper: Die Belagerung von Gothenburg, in Wien aufgeführt. 41. 167.
—— „ Die Eroberung von Granada — 46. 687.
—— „ Die Königin von Kastilien — 49. 837.
—— „ Mara, 43. 518. — aufgeführt in Wien. 44. 512. 45. 134. — in Berlin. 46. 752. Leipzig. 46. 682. Prag. 45. 885. — Ouverture daraus, in Wien aufgeführt. 49. 10.
—— Oper: Die seltsame Hochzeit, aufgeführt in Wien. 48. 392. 444. — Ouverture daraus, in Leipzig aufgeführt. 47. 262.
—— Ouverture zu Isfendiar, in Leipzig aufgeführt. 47. 262.
—— Symphonie, in Wien aufgeführt. 41. 167. Leipzig. 47. 261.
—— Mein Element, für Singst. m. Pianof. 14. Wk. (R) 46. 90.
—— Mein Glück, „ „ „ „ 2. „ „ 47. 18.
—— Lust der Sturmnacht, „ „ „ „ 3. „ „ „ 19.
—— Liebeswerbung, für „ „ „ „ 4. „ „ „ „
—— An Emma, „ „ „ „ 5. „ „ „ „
—— Der Haiderift, „ „ „ „ 16. „ „ „ „
—— Schmerzenssang „ „ „ „ „ „ „ „
Neu, Frl., Sängerin, in München. 34. 729. in Wien. 36. 748.
Neubauer, Frl., Sängerin in Strassburg, heir. Hrn. Waldteufel und verlässt die Bühne. 32. 474.
Neubeck, Frl. v., Pianofortespielerin in Hildburghausen. 44. 507.
Neuberg, v., in Karlsbad, Sammler alter Instrumente. 47. 902.
Neubert, Joh., Samml. 1- bis 4stimm. Lieder. (R) 40. 308.
Neuendorf, Tenorist, in Leipzig. 43. 122. Prag. 46. 92.
Neues und Altes — 45. 305.
Neuhaltet, Nachrichten. 36. 113. 846. 37. 820. 39. 305.
Neufeld, Tenorist, in Königsberg. 32. 716. in Weimar. 36. 677. in Kassel (abgeg.). 36. 765. Darmstadt. 39. 119. 734.
Neugebauer, Musikdirektor in Würzburg. 34. 345.
Neuhaus-Galvi, s. Galvi.
Neujahrsgeschenk, für Gesang. (R) 34. 860.
Neukäufler, Bassist in Meiningen. 35. 851. in Darmstadt. 39. 118. als Musiklehrer in Darmstadt. 39. 143. 772. 780. als Theatermusikdirektor das. 42. 893. als Direktor des Mozartvereins das. 45. 240.
Neukäufler, Frl., Sängerin, in Frankfurt a. M. 43. 1071. 44. 242. abgeg. 44. 463. Mannheim. 44. 790. Darmstadt. 46. 644. 48. 386. wieder in Frankfurt a. M. 50. 104.
Neukirchner, Franz, Fagottist, in Stuttgart. 31. 729. 32. 282. 340. 34. 498. 35. 98. 620. 36. 62. 482. 39. 637. Hechingen. 39. 674. Paris. 41. 190. Prag. 44. 531. Strassburg. 35. 225. Wien. 31. 757.
Neukomm, Sigism. — über ihn, v. Rochlitz. 32. 219. ein Schül. Haydn's. 34. 702. — in London. 35. 775. Leipzig. 34. 764. Berlin. 34. 802. Strassburg. 39. 723. Luzern. 43. 637. dirig. beim Musikfeste in Friedberg. 44. 670; desgl. beim Mozartfeste in Salzburg. 44. 761. zum Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie ernannt. 41. 824. erhält die mainzer Gutenbergsmedaille. 42. 815. übersetzt in Manchester eine Augenstaaroperation. 50. 734.
—— Sanctus, abgedruckt als Beilage II°. Jahrg. 35.
—— Festchor, in York aufgeführt. 37. 721 fg.
—— Hochgesang (Hymne) von der Nacht, aufgef. in Freiburg. 45. 714 fg. Leipzig. 33. 744. Paris. 39. 683. Strassburg. 39. 724. — Dass. Werk, Op. 60, in Part. u. Klav.-Auss. (R) 32. 49.
—— Hymne: Die Harmonie der Liebe, aufgeführt in Darmstadt. 39. 749.
—— Hymne auf Mozart, beim Mozartfeste in Salzburg aufgeführt. 44. 786.
—— Kantate: Der Ostermorgen, aufgef. in Berlin. 44. 436. Bern. 40. 368. Jena. 37. 868. Leipzig. 33. 244. Lüchow. 44. 326.
—— Kantate: Die Prophezeihung vom Falle Babylons, aufgeführt in Berlin. 35. 259.
—— Kantate: Der Sturm, Mirjam, nebst andern Kompositionen, aufgeführt in Berlin. 34. 802 fg.
—— Messe, in Wien aufgeführt. 35. 513.
—— Oratorium: Christi Grablegung, aufgef. in Leipzig. 39. 225. Naumburg. 38. 606. Pesth. 38. 785. Potsdam. 42. 447. Rotterdam. 39. 423. Strassburg. 34. 379. 47. 765.
—— Oratorium: Christi Auferstehung — Klav.-Auss. (R) 44. 430.
—— „ Christi Himmelfahrt — „ „ „ „ „
in Luzern aufg. 43. 638.
—— Oratorium: Das Gesetz des alten Bundes (auch unter dem Namen: Die zehn Gebote, Der Berg Sinai), aufgeführt in Berlin. 34. 701. 800 fg. 38. 44. Liverpool (Worcester). 35. 769. 840. London. 33. 776. — Stücke daraus, in Wien aufgef. 48. 498.
—— Orchesterfantasie, aufgeführt in Leipzig. 35. 832. Magdeburg. 33. 488.
—— Ouverturen, aufgef. in Fulda. 41. 747. Strassburg. 31. 646.
—— Psalm, aufgeführt in Petersburg. 42. 443.
—— Regina coeli, aufgeführt in Wien. 45. 513.
—— Stabat mater — Stücke daraus, in Berlin aufg. 40. 514.
—— Symphonie, in Basel aufgeführt. 36. 293. Jena. 35. 280.
—— Tedeum, aufgeführt in Friedberg. 44. 670. Leipzig. 31. 170. Würzburg. 47. 377. — Stücke daraus, in Wien aufgeführt. 31. 326. 40. 171.
—— Die Heerschau um Mitternacht, für Singst. mit Pianof. (R) 32. 484.
—— L'Angelus p. 3 voix av. Pianof. (R) 33. 247.
Neuland, Pianofortelehrer in Boulogne. 43. 823.
Neumann, Ant., Musikdir. der italien. Oper in S. Yago. 44. 906.
—— Oper: Nicola terze, in Triest aufgeführt. 35. 783.
Neumann, F., Musiklehrer in Prag. 46. 601.
Neumann, W., Anzug aus den Chorälen etc. (R) 44. 576.
Neumann, Stadtmusikus und Violinist in Königsberg. 32. 718. 34. 161. 666. — † 34. 178.
Neumann, Violinist, in Königsberg. 37. 432. Kassel. 50. 437.
Neumann, Baritonist (früher in Königsberg), in Leipzig. 45. 814. in Chemnitz. 48. 870.
Neumann, Lieut., Direktor des breslauer Theaters. 42. 323.
Neumann, Frau, s. Reitzinger.
Neumann, Luise, 10jähr. Violin. aus Petersburg, in Berlin. 32. 361. Wien. 32. 602. Prag. 32. 636. als Eleonore N. in Mailand. 40. 626. Venedig. 47. 628. Triest. 47. 900. Zante. 48. 145.
Neuner, Orchestermitglied und Komp. in München. † 32. 571.
Neureuther, Frl., Sängerin, in München. 32. 785. 34. 729. in Berlin. 34. 699 fg. Königsberg. 35. 386. 601. 617 fg. Petersburg. 37. 832. 29. 744. Moskau. 45. 456. Posen. 46. 445.

Neuruppin, Nachrichten. (38. 336.) 41. 234. 744. Singverein das. unter Wilke. 41. 234.
Neustadt a. d. Hardt, Musikfest das. 44. 670.
Neustadt-Eberswalde, Gesangfest das. 49. 488. 50. 559.
Neustrelitz, Nachrichten. 36. 595. 42. 379. 45. 720.
Neutra (in Ungarn), Musikverein und Konservat. das. 44. 926.
Neu-Tschiang, von Reichstein erfundenes Blasinstrument. 31. 489. 32. 561. in Berlin vorgeführt. 32. 827. abgebildet. 31. Beilage III*.
Neu-Vorpommern, Nachrichten. 34. 710.
Newcastle, Musikfest das. 44. 925.
Neworleans, Nachrichten. 44. 1011. 47. 937. Deutscher Musikverein das. 43. 670. Theaterbrand das. 44. 752.
Newton, Mistr., Sängerin in London. 50. 822.
Newyork, Nachrichten. 34. 720. 832. 35. 162. 36. 601. 37. 12. 43. 263. 44. 364. 46. 576. 47. 512. 49. 850. Deutsche Concerte das. 48. 814. Deutscher Liederkranz das. 46. 846. Musikal. Ztg das. 49. 919. Theaterbrand das. 38. 836. 47. 62.
Ney, Casim., Bratschist in Paris. 49. 357. 881. 50. 431.
Ney, Frau, Sängerin in Wien. 33. 567. 38. 813.
Niechetti, Abb. Ant., Nuovo metodo di scrittura mus. 35. 640.
Nicelli, Graf Dan., Oper: Il Proscritto di Messina, in Genua aufgeführt. 31. 566.
Nicholson, Violinist in Manchester. 38. 807.
Nichts Neues unter der Sonne. 31. 330.
Nickel, Fagottist in Wien. 35. 820.
Nicola, Karl, Kammermusiker in Hannover, Ouverture, in Potsdam aufgeführt. 43. 409.
— Die Rebentochter, f. Siegst. m. Pianof. 10. Wk. (R) 41. 361.
Nicola, Gaet. de, Buffo in Neapel. 35. 591. 44. 811.
Nicola, Frau, Sängerin in Hannover. 31. 48.
Nicolai, Gust. (in Berlin), Humoreske: Der Kantor von Fichtenhagen — 32. 177.
— Arabeskeu für Musikfreunde. (R) 37. 369. — N.'s Erwiderung auf diese Rezension. 37. 453.
— Das Mädchen am Ufer, f. Singst. m. Pianof. (R) 38. 409.
— Sängerfahrt „ „ „ „ „ „ „ „
— Balladen u. Romanzen „ „ „ „ 3. — 7. Wk. (R) 39. 864.
— Der nächtliche Ritter, Das Schiffleiu, für Singst. mit Pianof. 12. Wk. (R) 46. 89.
— Des Seilers Tochter, f. Singst. m. Pianof. 14. Wk. (R) 46. 89.
— Der Liebe Lust u. Leid, „ „ „ „ 19. „ „ „ „
Nicolai, Otto (aus Königsberg), Bassist, Komponist und Pianofortespieler in Berlin. 34. 74. 363. 35. 212. 368. 384. 445. — in Breslau. 35. 872. Rom. 38. 663. Parma. 39. 494. zum Ehrenmitglied der philharmon. Akad. zu Bologna ern. 38. 868. als Kapellmeister in Wien angest. 39. 546. 43. 691. 45. 174. 497. 513. 46. 638. erhält die preuss. gold. Medaille. 45. 804; den preuss. Adlerorden. 46. 544; eine gold. Dose. 47. 62. geht als Musikdirektor nach Berlin. 48. 728. 49. 270. als Direktor des Domchors und 2. Kapellmeister an das Hofter das. angest. 49. 798. 894. 50. 389. Vorstand d. berl. Tonkünstler zur Reorganisation des preuss. Musikwesens. 50. 670.
— Gelegenheitsmusik, beim Mozartfeste in Salzburg aufgeführt. 49. 590.
— Oper: Enrico II, in Triest aufgeführt. 43. 201.
— „ Gildippe ed Odoardo, in Genua aufgef. 43. 516.
— „ Die lustigen Weiber von Windsor — 49. 270.
— „ Il Proscritto, in Mailand aufg. 43. 533. Wien. 46. 635.
— „ Il templario, aufgeführt in Alessandria. 46. 518. Ancona. 46. 653. Asti. 45. 699. Barcellona. 43. 747. Bergamo. 44. 903. Berlin. 46. 733. 824. Brescia. 44. 1034. Cagliari. 45. 459. Chiavari. 47. 149. Como. 45. 947. Cordova. 44. 1054. Cremona. 44. 1034. Cuneo. 45. 445. Fiume. 46. 575. Forli. 45. 653. Genua. 42. 682. 47. 459. Granada. 45. 370. Lissabon. 44. 1011. Livorno. 47. 147. Lugo. 46. 810. Madrid. 44. 344. 48. 142. Mailand. 43. 203. Malaga. 44. 1011. Mantua. 44. 885. Messina. 45. 392. Neapel. 46. 197. Padua. 44. 1011. Palermo (ust. dem Nam. Teodosia). 47. 75. Palma. 46. 882. 47. 228. Parma. 45. 430. Pavia. 44. 987. Petersburg. 48. 414. Piacenza. 44. 835. Ravenna. 45. 653. Reggio. 46. 339. Saluzzo. 48. 357. Sassari. 48. 109. Sevilla. 44. 304. Sinigaglia. 46. 810. Tortona. 45. 699. Treviso. 46. 367. Triest. 43. 225. 45. 481. Turin. 42. 514. Venedig. 43. 569. Verona. 44. 885. Vicenza. 43. 933. Voghera. 48. 356. Wien. 43. 600. Zara. 44. 1012.
Nicolai, Otto, Ouverture, aufgeführt in Berlin. 35. 445. Königsberg. 47. 62. 297. Leipzig. 36. 97. 37. 238. Wien. 40. 420.
— Symphonie, aufgeführt in Berlin. 35. 368. Leipzig. 33. 798.
— Tedeum, aufgeführt in Berlin. 35. 445.
— 3 Lieder f. Singst. m. Pianof. 3. Wk. (R) 34. 572.
— 4 „ „ „ „ 5. „ „ „ „ 602.
— 6 stimm. Lieder. „ „ „ „ 6. „ „ „ „ 35. 83.
— 2 Duette f. Sopr. u. Bass. 14. „ „ „ „ 892.
— Lieder und Ges. f. Singst. 16. „ „ „ „ 36. 185.
— Mein Röschen, 4 Lieder. 11. „ „ „ „ 37. 280.
— Variat. f. Sopr. m. Pianof. 19. „ „ „ „ 40. 814.
Nicolai, Militärmusikdirektor in Neustrelitz. 36. 599.
Nicolini, Kapellmstr. in Piacenza — sein Geburtsjahr. 43. 1046. — † in Piacenza. 45. 209.
— Kirchenkompositionen, aufgeführt. 43. 1046.
— Oper: Il conte di Lenosse, aufgef. in Venedig. 33. 172.
— „ Malek Adel, in Verona aufgef. 32. 305. in Mailand. 33. 171.
— Oper: Il trionfo di Maulio, in Piacenza aufg. 35. 360.
Nicolini, Tenorist in Turin. 36. 566 fg. — † ebendas.
Nicolini, Sacritoeist in Petersburg. 49. 110.
Nicosia, Salv., Sjähr. Violinist in Rom. 41. 609.
Nidetzki, Kompos. von Musik zu Possen, Zauberspielen etc., in Wien aufg. 33. 794. 36. 364. 37. 125. 378. 783. 38. 531. 39. 302. kommt als Kapellmeister an's warschauer Theat. (an Kurpinski's Stelle). 43. 368.
Niebergall, Gebr., Oboisten zu Darmstadt. 39. 121. 749.
Niederhof, Violinist und Bratschist in Darmstadt. 39. 120. 749.
Niederlande, s. Holland, Holländisch-e Musikvereein.
Niederländer, ihre Verdienste um die Tonkunst etc. 32. 385.
Niedermeier, Komp. in Paris. 41. 179. Direktor des Kirchenmusikvereins das. 45. 372. erhält den Orden der Ehrenlegion. 48. 359.
— Oper: Stradella, in Paris aufgeführt. 39. 685.
— „ Maria Stuart, das. aufgeführt. 47. 25.
Niederrad, Gesangfest das. 46. 620.
Niemetz, Frz., Violinist in Prag. 46. 351.
Niemeyer, Karl, Chorüle in den alten Kirchentonarten etc. (R) 33. (475.) 836. Nebst Beil. 5.
— Geistliche Lieder etc. in latein. Nachbildung. (R) 35. 198.
Niemeyer, Frau, Sängerin in Greifswald. 34. 804.
Nier, Frl., Sängerin in Hamburg. 50. 503. 760. 811.
Nieser, Tenor., in Mannheim. 37. 150. 38. 356. Hanau. 39. 473.
Niest, Violinist in München. 41. 487.
Nietzsch, Sänger (Dil.) in Jena. 40. 575.
Nigri, Bassist in Florenz. 41. 627 fg.
Niklas, Frau, Sängerin in Hermannstadt, † 47. 584.
Nikola, s. Nicola.
Nils, Tenorist aus Düsseldorf, in Leipzig. 46. 170.
Nimbs, technischer Dir. des breslauer Theat. 48. 856. 50. 297.
Nini, Aless., Oper: Cristina di Scozia, in Genua aufg. 42. 682.
— Oper: Ida della Torre, aufgeführt in Mailand. 40. 625. Venedig. 40. 101. 42. 701.
— Oper: La Marescialla d'Ancre, aufgeführt in Asti. 45. 699. Barcellona. 45. 951. Cagliari. 46. 373. Cuneo. 44. 836. Este. 45. 367. Florenz. 42. 669. Genua. 42. 516. Livorno. 43. 1021. Novara. 47. 459. Padua. 41. 935. Rom. 43. 89. Triest. 44. 904. Turin. 44. 296. Venedig. 44. 1006. 47. 158. Verona. 45. 462. Zara. 44. 1011.
— Oper: Margarita di York, in Venedig aufg. 43. 570.
— „ Odalisa, in Mailand aufgeführt. 44. 838.
— „ Virginia, in Cagliari aufgef. 47. 460. Castiglione. 46. 102. Cuneo. 46. 371. Genua. 45. 446. 46. 525. Lissabon. 46. 576. Livorno. 45. 914. Rom. 46. 193. Vicenza. 45. 949.
Niori, Musikfest das. 49. 343.
Nisle, J., Horuist und Komponist aus Neuwied — Biogr. 38. 592.
— Die Musik, Kantate m. Pianof. 40. Wk. (R) 38. 392.
Nissen, v., Biogr. Mozart's etc. (R) 31. 356.
— Tod seiner Witwe (Mozart's Witwe). 44. 245.
Nissen, Tenorist von Posen, in Kassel. 38. 122. Frankfurt a. M. 41. 461. Koburg. 43. 84. Gotha. 49. 392.

Nissen, Frl. Henr., Sing. zu Stockholm. 45. 724. — in Strassburg. 45. 516. 46. 635. Dresden. 46. 651. Petersburg. 47. 312. Mantua. 48. 376. Florenz. 49. 672.

Nitzsche, J. C. G., Reimann's Samml. evangel. Melodieen, neu bearb. (R) 39. 36.

Nitzsche, Reim., blinder Flötist aus Dresden, in Leipzig. 38. 746. 39. 10. 46. 62. in Jena. 39. 633.

Nitzschke, Tenorist in Weimar. 32. 896.

Nizza, Nachrichten. 38. 519. 39. 198. 669. 42. 320. 517. 952. 43. 202. 516. 44. 300. 837. 46. 141. 372. 47. 150. 459. 48. 108.

Nobili, Tenorist in Teramo. 40. 462. Rom. 41. 608.

Noblet, Nouv. méthode de flegle (Klapphornschule). (R) 35. 325.

— 3 Recueils de morc. p. 1 ou 2 flegles. „ „ „

Noce, Sgn. Ant. della, Sängerin in Venedig. 33. 156. Rom. 42. 478. Livorno. 46. 193.

Nocelli, Franc., Tenor., in Camerino. 35. 319. Ancona. 43. 414.

Noch, Rich., 3 Lieder mit Pianof. 6. W. (R) 35. 536.

— Introd. et Variat. p. Pianof. (R) 36. 116.

Noel-Fabre, Domin., Sängerin in Piacenza. 32. 766.

Nohr, Frdr., Concertmstr. in Meiningen — in Leipzig. 35. 836 fg. Weimar. 36. 677. Gotha. 38. 328.

— Oper: Der Alpenhirt, aufg. in Gotha. 33. 193. Meiningen. 34. 348. — Ouvert. daraus, in Leipzig aufg. 35. 837.

— Oper: Liebeszauber — 39. 136. — Ouvert. daraus, in Leipzig aufg. 40. 111.

— Oper: Die wunderbaren Lichter (der Reinhardsbrunnen), in Meiningen aufg. 35. 852.

— Quintett für Blasinstr., in Leipzig aufg. 33. 796. 36. 126.

— Symphonie, in Leipzig aufg. 31. 170. 35. 832.

— Sinfonie à gr. orch. Op. 1. (R) 32. 377.

— 6 Lieder mit Pianof., „ 2. „ 34. 255.

— 6 „ „ „ „ 5. „ 35. 246. 691.

— 2 Quatuors p. 2 V., V. et VC. Op. 4. (R) 35. 421.

— Potpourri p. Flöte, Hautb. etc., „ 3. „ 36. 278.

— Quintett für Streichinstr., „ 7. „ 40. 590.

— Concertino p. Flöte, Hautb. etc., „ 10. „ 41. 786.

— 6 Lieder für Singst. m. Pianof., „ 14. „ 42. 695.

Nohr, Frau, dessen Gattin, geb. Dies, Harfenspielerin, in Gotha. 38. 328.

Noiret, Domoit., Sängerin in Strassburg. 33. 711 fg.

Nolden, Baritonist, in Gotha. 49. 391. 50. 345. 475. Koburg. 50. 71 fg. 89. 426.

Nonnenwerth, Gesangfest das. 47. 616.

Norblin, Vcell. in Paris. 32. 68 fg.

Norcia, Nachrichten. 43. 390.

Nordblom, J. E., schwedischer Komponist. 49. 688.

Norddeutsche Musikfeste, s. Musikfeste.

Nordhausen, Nachrichten. 36. 793. Gesangfest das. 46. 460. Musikfest das. 31. (283.) 419. 517. Musikanstalten das. 36. 793.

Nordheim, Frl., Sängerin in Wien. 36. 748.

Nores, Orch.-Dir. zu Nort. 41. 615.

Nork (eigentl. Swoboda, s. d.), Tenorist in Wien. 43. 1130. — in Frankfurt a. M. 44. 464 fg. 828. 45. 253. 47. 170. 313. 556. 49. 760. geht nach Wien. 50. 729.

Normann, F. G., Gr. Polon. p. Pianof. Oe. 21. }
— Rondo brill. „ „ „ 22. } (R) 34. 417.
— „ „ „ „ 23. }

— Musikal. Bilderbibel etc. (R) 43. 373.

— Huldigungsmarsch etc. (R) 43. 401.

Normann, Bassist in Wien. 43. 751.

Normann, Sgn., Sängerin in Novara. 41. 405.

Northall, Sängerin in Newyork. 49. 970.

Northampton, Musikfest das. 35. 840.

Norwegen, Eingangszoll für musikal. Instrumente. 44. 766.

Norwich, Musikfest das. 38. 806. 41. 802. 44. 860.

Nosadini, Giov., Buffo in Legnano. 42. 448. — † zu Mailand. 42. 952.

Nostitz, Graf (Mitgründer des prager Konservatoriums), Oper: Fendora, im Konservatorium zu Prag aufg. 44. 564.

Nostitz-Jänkendorf, Beschreibung vom Sonnenstein etc. (R) 32. 610.

Notari-Lugani, s. Lugani.

Notendruck, der erste. 32. 391. angeblich jetzt in Frankreich erfunden. 41. 616.

Notenschlüssel, Ueber dies. etc. 41. 697.

Notenschrift — Vorschlag zur Veränderung ders. von Sundelin. 31. 466. Vgl. auch Gambale.

Notenstich in Frankreich — Verwahrung deshalb. 41. 729.

Notensystem — Vorschlag zu dessen Vereinfachung von Dreiberg. 44. 903.

Notentypen, neue, von Henze in Fulda. 44. 926.

Notenumwender — 41. 343. erfunden von Raabe in Berlin. 47. 762.

Notizen, literarische. 31. 677. 32. 94. 795. 33. 832. 34. 855. 35. 261. 741 fgg.

Nottebohm, G., 1. Trio p. Pianof., V. et VC. Op. 4. (R) 46. 733.

Nottenstein, Violinist in Wien. 49. 439.

Nottes, Violinist in Wien. 31. 793. 39. 145.

Notten, Frl., Sängerin in Wien. 40. 339. 42. 670. 43. 153. 664.

Nouvelle, Ado., Tenorist in Paris. 34. 598. 35. 141. 889. 38. 160. 200. 39. 48. 665. — in Bordeaux. 35. 690. Mailand. 40. 181. Marseille. 45. 840. Neapel. 47. 113. 368. † 41. 288. — Nekrolog. 41. 312. 368. Seine Büste. 41. 674. Seine Leiche nach Paris geschafft. 41. 450. 471. 605. Denkmal beabsichtigt — Aufführung dazu in Marseille. 41. 674.

Nouvelle, Aug., dessen Bruder, Tenorist, in Strassburg. 38. 296. 309 fg. Berlin. 37. 847. vom Prof. am pariser Konservatorium. ern. 41. 1012. als Theaterdir. in Brüssel. 42. 438.

Novara, Nachrichten. 32. 766. 36. 715. 37. 637. 786. 38. 93. 516. 39. 496. 41. 273. 405. 646. 42. 269. 513. 931. 43. 158. 515. 44. 299. 836. 45. 347. 776. 46. 141. 371. 47. 149. 459. 685. 48. 337.

Novelli, Ces., Violinist, Gatte der Sängerin Car. Lutz. 42. 253.

Novelli, Piet., Bassist, in Barcellona. 43. 747. 47. 140. 734. 935. 48. 413. Crema. 40. 325. Florenz. 40. 614. Novara. 42. 269. 43. 156. Piacenza. 39. 494. 41. 645. Varese. 36. 626. 42. 137. 43. 204. Vicenza. 42. 448. Wien. 42. 620 fg.

Novelli, Sgn., Sängerin in Venedig. 39. 687.

Novello, Alfr., Sänger in London. 49. 411.

Novello, Miss Clara, Sängerin aus London, in Liverpool. 35. 840. Northampton. 35. 840. York. 37. 720. — Leipzig. 39. 736 fg. 753. 771. 799. 817 fg. 836 fg. 40. 31 fg. 49. 734. Berlin. 40. 131. 194 fg. 209. 840 fg. 856. 41. 66. 417. Dresden. 40. 275. Wien. 40. 369 fg. 426. 493 fg. München. 40. 373. 41. 303. Prag. 40. 661 fg. Petersburg. 41. 573. Düsseldorf. 41. 853 fg. Weimar. 41. 691. — Bologna. 43. 694. 44. 276 fg. Padua. 43. 956. Genua. 44. 837. 45. 446. Modena. 44. 1007. Parma. 44. 1051. Rom. 45. 343 fg. — Birmingham. 45. 803. — verheir. sich mit dem Grafen Gigliucci. 46. 46.

Novello, Miss, deren Schwester, Sängerin in London. 47. 560. 49. 412. 585. in Bonn. 47. 594.

Novi, Nachr. 35. 347. 42. 270. 517. 44. 299. 46. 372. 47. 149.

Nowakowski, Jos., Musikalien- und Komp. in Warschau. 48. 137. in Dresden. 49. 594. Verl. der „Edition „Le papillon“, die Mort. de Fontaine als die seine herausgibt. 48. 395.

— Gr. Quintour p. Pianof., V1., V., VC. et Contrebasse. Oe. 17. (R) 43. 1107.

Nowy, Bariton in Prag. 48. 254.

Nozzari, Andr., Tenorist zu Neapel — Nekrolog. 35. 197.

Nucelli, Franc., Tenorist, in Livorno. 38. 479. Matelica. 43. 90. Spoleto. 37. 313.

Nüger, Pianoforte-spieler in Neuorleans. 48. 477.

Nürnberg, Nachrichten. 31. 803. (32. 100.) 36. 335. 37. 650. 39. 231. Gesangfest das. 37. 651. Liedertafel das. 37. 651. Mozartstiftung das. beabsichtigt. 44. 102. 45. 724.

Nulli, Emil — dessen Vergiftungsgeschichte. 42. 953.

Nulli, Sgnr. (Gatte der Sängerin Schiereni), Bassist, in Bassano. 41. 935. 42. 183. Bergamo. 48. 374. Berlin. 47. 12. Florenz. 40. 598. Lissabon. 43. 1079. Modena. 46. 142. Nizza. 39. 670. Palermo. 43. 347. Pavia. 41. 694. Pesaro. 42. 491. Pressburg. 42. 703. Rom. 46. 356. Rovigo. 42. 184. Siena. 40. 863. Udine. 41. 936.

Nunzio, de, Sänger in Neapel. 44. 811.

Nusch, Sängerin in Preßb. 44. 926.

O.

Ober, Sgn. Isab. (eigentl. Obermeyer, aus Böhmen geb., 42. 953; — nicht Auber. 42. 683.) — Sängerin, in Tortona. 42.

681. Lodi. 42. 470 fg. 684. nach Südamerika. 42. 953. — in Newyork. 43. 363. Havana. 43. 573. 740. 44. 906. 1011. Matanzas. 43. 1080. Newyork. 44. 1011. beiratet den Maestro Laura Rossi. 43. 1079. 44. 363. — in Venedig. 46. 409 fg. Madrid. 47. 227. 510. 734. 936. 48. 142. 413.

Oberhofer, Bassist in Wien. 31. 397. 34. 551. 36. 681. in Stuttgart. 36. 481. in Berlin eng. 41. 820. 929, 1030. 42. 747. 464. 699. 946. in London. 45. 724.

Oberländer, J., Organist, Pianofortespieler und Komponist zu Aachen, erhält für eine Symphonie vom König von Holland einen Brillantring. 39. 98.

Oberlausitzer Gesangverein, s. Musikfeste.

Obermeyer, s. Ober.

Oberpfälzischen Musikfest, s. Musikfeste.

Oberti, Musiklehrer in Boulogne. 43. 824.

Oberthür, Harfenspieler und Komponist in London. 40. 411. 585. in Frankfurt a. M. 49. 160. 540. 703.

Obervorsel, Gesangfest das. 45. 620.

Obiols, Mar. (Spanier), Opern: Odio ed amore, aufg. in Mailand. 39. 804. Turin. 42. 680. Varese. 44. 326.

—— als Bassist in Coruña. 46. 557. 48. 838. Pampelona. 43. 1080. Santander. 46. 883. Victoria. 43. 1080. Zaragoza. 43. 264.

Obouesübre, neue, v. Ernst Methfessel. 39. 368. Ueber solche. 41. 151. 675.

Obuch, Concertmeister und Violinist in Danzig. 34. 28. 39. 288. — † 39. 576. 655.

Occa, Anton. dall' (Oheim der Sängerin Schoberlechner), Kontrabassist in Florenz, † 49. 76.

Occa, dall', Sängerin, s. Schoberlechner.

Ochernal, Karl Frdr., Musikdir. in Bremen. 33. 57. † 34. 633.

Ochernal d. Jüng., Aug., Violinist in Bremen. 32. 703 fg. 33. 389. 34. 633. 36. 243 fg. 37. 116. 395. 43. 279. Dirig. des Instr.-Vereins das. 32. 706.

Ochieri, Sgr. Ros., Sängerin in Lago. 38. 414.

Ochse, J. C. L., Organist in Dresden. 37. 71.

Ockenbeck, Posaunist (aus Schweden) in Leipzig. 46. 257.

Ockeoheim, der I. Kontrapunktist, Haupt der niederländ. Schule. 32. 387.

O'Connor, Miss, Sängerin in London. 49. 412.

Odero, Samuel von Conc. für versch. Instrumente.'(R) 31. 652. 32. 575. 35. 749. 37. 545 fg.

Odessa, Nachrichten. 37. 256. 540. 41. 852. 42. 372. 518. 703. 903. 43. 574. 749. 1060. 44. 364. 45. 483. 932. 46. 576. 882. 47. 512. 731. 937. 48. 144. 414. 446. Deutsche Oper das. 45. 916.

Odecsky, Fürst, Pianofortespieler in Petersburg. 42. 731.

Oechsner, A., in die Ferne, für Singst. mit Pianof. 3. Wh. (R) 46. 38.

—— Das Fischermädchen, für Sgst. mit Pianof. 4 W. (R) 46. 38.

—— 3 Lieder „ „ „ „ 2. „ „ „ 453.

Oedenburg, Musikverein das. 44. 598.

Oehmigen, aus Mügeln, Violinist (Schüler des Konserv.) in Leipzig. 46. 755. 47. 333. 917.

Oehrlein, Bassist in Mannheim. 38. 338. in Mainz. 44. 886. erhält von preuss. König eine gold. Dose. 44. 886.

Oelschig, Flötist in Berlin. 33. 127. 46. 491. 47. 491.

Oelschläger, Frdr., 7 Gesänge für 4 Singst. (R) 45. 475.

—— 6 Gesänge für 4 Singst. (R) 38. 58.

—— 2 „ „ „ „ „ „ 39.

—— 5 „ „ „ „ 7. W. (R) 43. 398.

—— 3 „ „ „ 3 „ 8. „ „ „ „

—— Vierstimm. Lieder. 9. „ „ 44. 419.

—— Hauk und Löwe, Gesänge der stettiner Liedertafel. (R) 43. 984.

Oertzen, C. L. von (Kammerherr in Neustrelitz), Komp. — geht nach Berlin. 44. 270, zum Generaldir. der Kirchenmusik in Neustrelitz ern. 48. 359.

—— Oper: Die Fürstin von Messina, in Neustrelitz aufg. 42. 370.

— Klavierausz. (R) 43. 521.

—— Ouverture, in Berlin aufg. 46. 316.

—— Ueber Griepenkerl's Oper der Gegenwart. 50. 81.

—— 3 Trinklieder mit Brummstimmen. (R) 38. 834.

Oesten, Theod., Komponist in Berlin. 39. 672.

—— Variat. brill. p. Pianof. Op. 8. (R) 46. 567.

—— Fantaisie „ „ „ „ 22. „ 48. 531.

Oestergard, s. Ostergaard.

Oesterley, Ferd., 8 Lieder mit Pianof. 1. W. (R) 39. 570.

—— 4 Mazurken für Pianof. 2. W. (R) 42. 879.

—— 3 Nocturnes p. „ „ 3. „ „ „ 44. 379.

Oesterreich — Nachdruck das. verboten. 32. 308.

Oesterreich's Prälaturen — Fragmente aus einem Reisejournal. 31. 373. 417. 441. 457. Rüge wegen des Plagiats mit diesem Aufsatze. 31. 773, Anm.

Oesterreich, Karl, Komp. in Frankfurt a. M., Oper: Die Bergknappen, in Weimar aufg. 41. 663.

Oestreich, C., 12 Trio's für 3 Waldhörner. (R) 32. 850.

Offenbach, Nachrichten. 44. 942. Instr.-Verein das. 50. 15.

Offenbach, Joh., Verll. in Köln. 50. 539.

—— Oper: Der Alkoven, o. A., in Paris aufg. 49. 343.

Offermann, L., Violinist in Mainz. 42. 136.

Offertorium — Bedeutung des. 31. 770.

Ogiuski, Mich., Ueber dessen Todespolonaise. 41. 516.

Ohlers, Ant. Leod. Heinr., Musikdir. in Riga, Nekrolog. 36. 56.

Ojera, Tenorist in Madrid. 43. 749.

Okolski, Mad. d', Sängerin in York. 50. 553. (Vgl. Bennett-Okolski.)

Olbernhau, Männergesangverein das. 49. 606.

Olbrich, Norbert in Breslau. 40. 390 fg.

Oldenburg, Nachrichten. 35. 22. 36. 57. 41. 540. 42. 341. 979. 44. 146. 47. 613.

Oldosi, Sgr., s. Schütz-Oldosi.

O'Leary, Violinist aus Irland, in Leipzig (Schüler des Konservat.) 50. 326.

Oleggio, Nachrichten. 42. 951. 43. 136.

Olga von Russland, Prinzessin, als Komponistin. 48. 510.

Olivari, Aless., Bassist, in Alessandria. 43. 501. Asti. 46. 524. Casale. 45. 366. Neapel. 48. 321. S. Pier d'Arena. 44. 1035.

Olivari, Sgr., Sängerin in Sinigaglia. 47. 845.

Olivier, Demois., Jenny, Sängerin aus Paris, in Alessandria. 45. 337. Biella. 46. 628. Bologna. 44. 1009. Buste. 47. 186. Florenz (um Mitgl. der dasigen filarmon. Akad. ern.) 43. 711. 1022. Genua. 45. 348. Görz. 42. 980. Livorno. 44. 834. Macerata. 43. 1019. Mailand. 44. 1033. Montagnana. 43. 224. Neapel. 41. 115. Parma. 44. 1007. Rom. 45. 637 fg. 912. 46. 195. 553 fg. 808. 47. 412. Treviso. 43. 724. Triest. 42. 275. 44. 906. Venedig. 42. 701. 980. 43. 569 fg. Vicenza. 42. 448.

Olivieri, Giac., Tenorist, in Casalmonferrato. 46. 101. Cittadella. 44. 342. Levanto. 42. 271. Madrid. 44. 1035. 45. 371. Mantua. 48. 125. Mondovi. 42. 950. Novara. 48. 513. Padua. 43. 916. Pavia. 46. 392. Pisarolo. 42. 681. S. Remo. 37. 636. Savigliano. 41. 405. 43. 102. 500. Turin. 47. 464.

Olivieri, Sgr. Luig., Sängerin, in Fossano. 40. 615. S. Remo. 37. 636.

Olivieri, Sgr. Rosa, Sängerin, in Fossano. 40. 615. S. Remo. 37. 636. Rom. 45. 394.

Olivieri, Sgr. (ohne Vorn.), Sängerin, in Genua. 44. 1008. Madrid. 45. 483. Novi. 42. 270. Triest. 43. 570. 44. 369.

Ollar, Bassist in Madrid. 47. 736.

Ollech, Pianofortespieler in Königsberg. 31. 500.

Ouoglio, Nachrichten. 43. 516. 44. 299. 45. 347.

Ongaria, Paolo, Bassist, in Malta. 47. 511. Neapel. 40. 773.

Onitsch, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 35. 412. 36. 399. verheir. mit dem Tenoristen Bielatzki. 42. 958. (S. ouu unter B.)

Onori, Sig., Bassist in Macerata. 42. 641. Spoleto. 44. 324.

Onslow, Georg, Kompos. in Paris — über ihn. 48. 50. Einiges über sein Leben. 32. 149, Anm. — 31. 714. 33. 117. Facsim. seiner Handschr., Ave Maris. 41. Beil. 5. — zum Ehrenmitgl. des holland. Musikvereins ern. 35. 767; zum Verdienstmitglied. 37. 827; zum Ehrenmitgl. der österreich. Musikgesellschaft. 38. 696; zum korrespond. Mitgl. der römischen Cäcilienakademie. 41. 290; zum Ehrenmitglied ders. 41. 634; zum Mitglied d. pariser Akademie. 45. 1036. — dirig. in Köln eine neue Symphonie. 49. 383. Sein Testament. 47. 279.

—— Oper: L'Alcade de la Vega, Ouvert. daraus, in Leipzig aufg. 43. 255.

—— Oper: Le colonel, aufg. in Berlin. 31. 17. 27. 260. 281. 840. 32. 137. 927. Kopenhagen. 31. 809. Leipzig. 31. 537. Prag. 31. 567. Strassburg. 31. 44. Stuttgart. 31. 133. 727. — Ouvert. daraus, aufg. in Aachen. 48. 493 fg. Berlin. 36. 137.

47. 162. Lausanne 35. 680. Leipzig 49. 193. Strassburg 32. 477. Wien 42. 378. — Klavierauszug. (R. 31. 57. — Ouvert. für Pianof. zu 4 H. (R.) 31. 57. Ouvert. und Zwischensätze, für Pianof. und Viol. (R.) 31. 57.

Onslow, Georg, Oper: Guise, ou les états de Blois, aufg. in Paris. 39. 685. Clermont. 41. 195. — Ouvert. dar., in Leipzig aufg. 40. 111. 42. 95. — Klavierausz. (R.) 43. 601. für Pianoforte allein. (R.) 43. 606.

—— Ouvertüren, aufg. in Kassel. 37. 516. London. 48. 391. Morges. 36. 397.

—— Pianofortesextett, aufg. in Berlin. 38. 194.

—— Quartette (für Streichinstr.), aufgef. in Berlin. 37. 197. 250. 845. 36. 193. 847. 39. 273. 433. 40. 48. 211. 767. 41. 144. 469. 1030. 42. 74. 43. 83. 44. 296. 547. 46. 76. 238. 47. 12. 162. Breslau. 40. 291. Dessau. 37. 412. Dresden. 40. 277. 44. 142. Frankfurt a. M. 44. 466. Kassel. 42. 609. Köln. 48. 425. Leipzig. 40. 182. 41. 393. Oldenburg. 42. 260. Petersburg. 47. 353. Potsdam. 42. 446. Prag. 37. 63. 39. 91. 375. 40. 340. 41. 1034. 43. 67 fg. 45. 294. Wien. 41. 105. 42. 377. 49. 9.

—— Quintette (für Streichinstrumente), aufg. in Berlin. 39. 254. 33. 210. 34. 74. 332. 35. 197. 259. 36. 113. 37. 33. 865. 38. 43. 279. 39. 833. 40. 133. 293. 41. 144. 43. 355. 45. 173. 258. 47. 226. Breslau. 40. 291. 43. 488. Dresden. 38. 845. Frankfurt a. M. 41. 207. Halle. 40. 112. Isnar. 43. 657. Leipzig. 35. 638. 40. 879. 41. 393. 42. 101. 990. 50. 144. Petersburg. 50. 23. Prag. 37. 83. 39. 91. 40. 65. 41. 1034. Wien. 40. 370. 42. 377.

—— Septett, aufg. in Wien. 42. 377.

—— Symphonie, Nr. 1 (A dur), aufg. in Berlin. 37. 196. 47. 289. Kopenhagen. 36. 28. Leipzig. 35. 706. 37. 235. 835. 41. 111. 47. 932. Wien. 35. 396. 37. 396. Würzburg. 34. 853. — 1. Sinf. à gr. orch. Op. 41. (auch f. Pianof. zu 4 H.) (R.) 35. 217.

—— Symphonie, Nr. 2 (in D), aufgef. in Berlin. 35. 60. 38. 43. Frankfurt a. M. 44. 243. Halle. 40. 112. Jena. 36. 209. Königsberg. 37. 432. Leipzig. 34. 749. 39. 837. Paris. 35. 442. Rostock. 40. 177. Wien. 36. 158.

—— Symphonie, Nr. 3 (F moll, nach dem Quint., Op. 32), aufg. in Kopenhagen. 49. 228. — 3. Sinf. à gr. orch. (R.) 37. 234. — für Pianof. zu 4 H. (R.) 37. 853.

—— Symphonie, neue, 4. (nach einem Quint.), aufg. in Paris. 48. 263. 49. 270. — in Köln. 49. 383. Leipzig. 49. 793.

—— Symphonieen, aufg. in Breslau. 35. 398. Frankfurt a. M. 36. 450. Jena. 41. 353. Leipzig. 33. 795. Utrecht. 40. 100.

—— Trio's (für Streichinstrumente), aufg. in Berlin. 47. 11. 48. 429. Wien. 42. 377.

—— Quintette. Op. 33. 34. 35. (auch für Pianof. arr.) (R.) 32. 149.

—— 4., 5., 6. Trio, arr. p. Quat. 14. Wk. „ „ 165.

—— 14. Quint. Oe. 37. (R.) 32. 681.

—— 3 Quint. „ 1. „ „ 667.

—— 3 Quat. „ 4. „ „ „

—— 15. Quint. „ 38. „ 33. 117. — für Pianof. zu 4 H., chend.

—— Quint. Nr. 1—6. Part. (R.) 33. 552.

—— 17. Quint. Oe. 40. (R.) 34. 166. — für 4 H. arr., chend.

—— Quart. Oe. 9, 10, 21. (Nr. 7—15.) (R.) 34. 664.

—— Quint. „ 32—35, 37. (R.) 34. 664.

—— 3 Quat. „ 36. „ 35. 735.

—— Quint. Nr. 8. Oe. 34. arr. p. Flöte etc. (R.) 35. 824.

—— „ „ 2. „ 1. „ „ „ „ „ 36. 474.

—— Quart. „ 22—25. Op. 47—50. Part. „ 43. 606.

—— Quint. Nr. 24. Op. 29. für Pianof. zu 4 H. (R.) 43. 606. — Part. 44. 647.

—— Ge. Trio p. Pianof., V. et VC., arr. d'apr. le Quint. Op. 39. (R.) 43. 1086.

—— Ge. Trio p. Pianof., V. et VC., arr. d'apr. le Quint. Op. 51. (R.) 43. 1086.

—— 36. Quat. Op. 69. (R.) 48. 320.

—— Abels Tod, dramat. Scene für Bass mit Pianof. (R.) 49. 102.

Opdebeek, Pianist zu Lierre in Belgien. 42. 870.

Opelt, Wilh. (in Plauen), Ueber eine allgem. Theorie der Musik. 33. 129. erhält von Prinzen Friedrich ein Geschenk. 36. 371.

—— Ueber die Natur der Musik (Ausz. aus der Allgem. Theorie der Musik). (R.) 36. 785.

Oper — Kurze Abhandlung über dies., von Fink. 35. 133. Ihre Geschichte etc., von Fink. 35. 233. Preisausschreiben der berliner Akademie für eine solche. 38. 676. Ein paar Worte hierüber, v. Schulz. 38. 785. Erste deutsche — über dies. 36. 837. Ein Wort über die Kindheit ders., von Schilling. 45. 377. Die deutsche — warum sie nicht emporwill etc. 40. 59. Dramat. Paraphrasen über dies., von Nauenburg. 49. 245. Italienische — über dies. 36. 827. 844. 48. 433. Moderne Winke zur Verstärkung des Effekts ders. 35. 239.

Opera — im J. 1847 aufgeführt, Statistik derselben. 50. 160.

Operadichtung, Briefe über dies. 45. 33. — Entgegnung von Gollmick. 45. 135.

Operndichtung — Ueber dies., von Paase. 48. 841. 49. 1. 369.

Opernkomponisten — Notiz für dies., v. Klingemann. 38. 448.

Opernkompositionsmanuskripte — über dies. 37. 725.

Opernmelodieen, Sammlung von Komposit. über dies. etc. (R.) 43. 704.

Operntexte — üb. dies., von Hoffmann. 36. 49. — von Lobe. 48. 849.

Operntexte, neue, von Anton in Darmstadt. 37. 725; von Fedr. Rind. 45. 593.

Ophicleide, neues Instrument. 35. 796.

Opitz, Tenorist in Weimar. 38. 506.

Opletal, Tenorist in Reichenberg. 37. 744.

Oporto, Nachr. 43. 574. 749. 1000. 47. 937. 48. 144.

Oppelt — Gedächtnisstein Schnabel's das. 34. 956.

Oppelt, Frl. M., Sängerin aus Zittau, in Reichenberg. 43. 716. 44. 742.

Oran, Nachr. 44. 907. 45. 683. 803. 47. 230. 751.

Oranien, Prinz von, Oper: Der Sklave des Camoens, im Haag aufgeführt. 48. 430.

Oranienstein, Gesangfest das. 45. 701.

Oratoriendichter — Ueber dies. 31. 121.

Oratorium — Vorlesungen über dass., von Kelterstein. 45. 673. 897. 921. — Ueber dessen Zukunft, von Weaver. 50. 721.

Oratorio Vecchi und Orfeo Vecchi, s. Vecchi.

Orchestermusik, in den mailänder Kirchen verboten. 35. 799.

Orchestrion, neues, system. v. d. Gebr. Bauer in Wien. 31. 78.

Orfila in Paris — dessen musikal. Studien. 48. 346.

Organist, der vollkommene etc. (R.) 33. 616.

Orgel — Vorschlag einer neuen Stimmung ders. 35. 366. Eine neue Art ders. 36. 636. Verbess. ders. durch Mauser in Freiburg. 43. 734; durch Barker in Paris. 43. 889. Das Doublettensystem daran. 45. 747. 46. 81. Preisausschreiben zu Trio's und Fugen für dies. 45. 777.

Orgel, die, und ihr Bau, von Seidel. (R.) 45. 291.

Orgel, Museum für dies. (R.) 36. 865. 37. 172. 38. 141. 39. 449. 40. 178. 42. 482. 43. 301.

Orgeln, alte (Wasserorgeln etc.), über dies., v. Fink. 36. 49. 45.

Orgelarchiv, herausgegeben von Becker u. Ritter. (R.) 36. 866. 37. 746.

Orgelbau — Verbess. in dems. 31. 149. Bemerkenswerthe Neuerungen in demselben, von W. Schneider. 34. 199. Zusatz hierzu v. Schmid. 34. 343. — Geschichtl. Ueberblick ders., von Wilke. 38. 697. Zusatz dazu, von Sauer. 38. 836. Aufsatz von Rein — über dens. 43. 382. Antwort darauf von Schneider. 43. 457; von Kühnau. 43. 479; von Kirsten. 43. 563. Verbess. in dems., v. Schneider. 39. 88. Zum Besten ders. 39. 645. 661.

Orgelbau, englischer — über dens. 38. 501.

Orgelbauer in Hannover — dess. das. 44. 657.

Orgeljournal, etc. (R.) 33. 263. 719.

Orgelklänge — Vorschlag für eine solche, v. Wilke. 31. 557.

Orgelmixturen — Ueber deren Nothwendigkeit, von Kühnau. 33. 227. 34. 65. Ueber dies., v. Wilke. 33. 553; v. Granzin. 47. 337. 353. Beiträge zu ihrer Anwendung etc., von Töpfer. 33. 857.

Orgelpedal, über dessen Alter, von Kühnau. 36. 127. Friedrici's Verbess. dess. 36. 543. Jakobs' Verbess. dess. 49. 661.

Orgelschule, neue prakt. etc. (R.) 43. 301.

Orgelspieler, Museum für die etc. (R.) 35. 166.

Orgeltabulaturen in Italien, im 15. Jahrh. 33. 181.

Orgeltöne, geistl. Lieder von verschied. Meistern. (R.) 33. 399.

Orgel-Viola, neues Instrument von Pomi in Varallo. 36. 49.

Orgue expressif. 38. 172. 716.

Orgue-mélodium, erfunden von Alexandre. 47. 448.

Origgi, Pianofortespieler in Mailand. 40. 181.

übel debütirt. Die Var. sind nicht originell, aber sehr hübsch, nicht schwer, aber angenehm, und wir haben sie in jeder Rücksicht genug charakterisirt und empfohlen, wenn wir sagen, sie ähneln meistens einigen der kleinsten und frühern Kompositionen Mozarts aus dieser Gattung.

Miscellen.

No. 1.

In einem französischen Journal, das in Deutschland wenig bekannt ist, macht ein Musikliebhaber, der sich Gorsse unterzeichnet, einen Vorschlag zu einem neuen musikalischen Instrumente, der wohl auch verdient von deutschen Musikern gehört und erwogen zu werden. Wir wollen den Verf. selber sprechen lassen, und nur abkürzen, was nicht zur Sache gehört.

Die Kunst der Ausführung der Musik hat sich bey den gebildetern Volkern Europa's in gleichem Verhaltnis, mit der Kunst der Komposition ausgebildet und vervollkommt. Einen Beweis geben die so mannigfaltigen Saiten- und Blasinstrumente in unsern jetzigen Orchestern. Eine Hauptepoche macht hier die Erfindung des Violoncells, gegen den Anfang des siebzehenten Jahrhunderts. Nach ihm bildete man sogenannte Violen und Violetten, von denen immer eine eine Quinte hoher stand, und jede mehr als eine Saite hatte, die nach Terzen oder Quinten gestimmt waren. Von allen diesen ist nur die Altviole (Bratsche) beybehalten worden. Da man aber ihre fünfte Saite wegliess, hat sich ihr Umfang beträchtlich vermindert. Jetzt haben wir bekanntlich nur Violinen, (Saiten g, d, a, e; Bratschen, (Saiten c, g, d, a;) und Violoncelle, (Saiten, wie auf der Bratsche, aber eine Oktave tiefer). Zu diesen hat man den Contreviolon gesetzt, um die Harmonie gleicher zu machen, und mit den hohen Tönen die tiefsten verbunden, um nun durch Vermittelung die Theile des Ganzen an einander besser aneignen zu können. So macht die Bratsche die Vermittlerin zwischen Violin und Violoncelle, wie dies den Vermittler zwischen Bratsche und Violon.

Hier komme ich auf meine Hauptsache. Es ist bekannt, dass jedes Instrument seinen Tönen einen gewissen eigenen Klang und Charakter giebt. (Die französische Kunstsprache hat zur Bezeichnung dieser Eigenheit das Wort timbu; die deutsche hat noch kein besonderes Wort dafür. Wir sagen z. B. der ein wenig näselnde Ton der Bratsche, der scharfe Ton der Hoboe u. dgl.) Eine und dieselbe Note einer Violin oder auf dem Violoncell angegeben, macht, durch mehr Dicke oder Spitze, eine verschiedene Wirkung. Diese Verschiedenheit schon an sich, dann aber von geschickten Komponisten und Spielern wohl benutzt, gewahrt neue Vortheile, mehr Mannichfaltigkeit und mehr Vergnügen. Da vornehmlich der verschiedene Umfang der Instrumente diese Verschiedenheit und mithin das damit verbundene Vergnügen hervorbringt, so sollte man — andere Vortheile werden sogleich erwahnt — noch ein Instrument zwischen Bratsche und Violoncell anbringen. Man konnte diesem Saiteninstr. den Namen Tenor-Viole (analog mit der Alt-Viole) geben. Sein Umfang wäre vermittelnd zwischen Bratsche und Violoncell. Man würde es am füglichsten so bauen, dass es beym Spiel mit den Knieen gehalten würde, und dass es die Saiten, eine Oktave tiefer als die der Violin, bekame. So stünde es der Violin gegenüber, wie die Bratsche dem Violoncell. Gewiss würde auch dies Instrument einen eigenen Ton (timbu) bekommen, und mehr Mannichfaltigkeit in die Quartett- und volle Orchester-Harmonie bringen. Die Instrumente haben auch einen vorzüglichen Reiz, in wiefern sie Analogie mit dem schönsten aller Töne — mit den Tönen der

Originalbibliothek des deutschen Männergesanges, herausgegeben von Näser etc. (R) **37.** 671.
Originalgesangsmagazin etc. (R) **37.** 777.
Originalität in der Musik — über dies., von Militz. **40.** 601.
Orlandi, Oper: La dama soldato, in Mailand aufg. **39.** 288 fg.
Orlandi, Ers., Buffo, in Cremona. **36.** 617. Genua. **46.** 272. Newyork. **54.** 832. Turin. **47.** 685.
Orlandi, Ferd., Gesanglehrer in München. **34.** 589.
Orlandi, Mars., Bassist, in Ivrea. **39.** 696. Padua. **41.** 695.
Orlandi, Sgr. Cecil., Sängerin, in Corfu. **41.** 314. Genua. **39.** 459. Mailand. **36.** 858. Palermo. **45.** 327. **46.** 337. **47.** 396. **48.** 319.
Orlandi, Sgr. Elis., Sängerin, in Mailand. **33.** 171. 324. **35.** 540. 589 fg. 732. Parma. **39.** 302. Rom. **35.** 566. 589. Venedig. **32.** 533. — in Rovigo. **36.** 572.
Orlandini, Ant., Tenorist, in Imola. **35.** 331. Novara. **37.** 637.
Orlando di Lasso, s. Lasso.
Orleans, Neche. **35.** 661.
Orsi, dell', Tenorist. in Pallanza. **43.** 515. Porto Maurizio. **43.** 731. S. Remo. **43.** 731.
Orphéon, grosses Volksgesangsinstitut in Paris (errichtet von Wilhem). **43.** 549. **48.** 150. (Vgl. Paris.)
Orpheus, musikal. Taschenbuch, herausgegeben von Schmidt. (R) **41.** 915. **43.** 837. **43.** 886. 1002.
Orsini, Oper: L'Erede di Sestoph., aufgeführt in Neapel. **37.** 50.
—— Oper: La Pia de' Tolomei, aufgeführt in Florenz. **38.** 97.
Orth, Frl., Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. **47.** 557.
Ortlepp, Ernst, Gross. Instrumental- und Vokalconcert etc. (R) **44.** 96.
Ortlieb, E., Sonate f. Pianof. (R) **41.** 1006.
Ortlepp, Ph. A. W. (Kantor zu Waschau), Antiphonieen f. protestantische Gemeinden etc. (R) **43.** 927. **44.** 573.
—— Evangelischer Choralbuch. (R) **47.** 691.
Ortner, Violinist in Wocken. **45.** 476.
Ortolan, Kompos. in Paris, erhält von der Akademie einen Preis. **48.** 324.
Ortolani (Ortolano), Oper: Il giuoco delle carte, in Siena aufgeführt. **39.** 457.
—— Oper: La Pastorella delle Alpi, aufg. in Neapel. **38.** 300.
Orviete, Nachr. **37.** 515. **43.** 430. **46.** 356. **47.** 645. **48.** 224.
Orsellii, Musikdirigent in Rom. **43.** 399.
Orsinowo, Nachr. **43.** 723. **44.** 340. **45.** 365. **48.** 174.
Osborne, G. A., Pianofortespieler und Komp. in Paris. **35.** 181. 228. **37.** 828.
—— Variat. brill. p. Pianof. Op. 13. (R) **37.** 360.
—— Theme favori „ „ „ 16. „ **38.** 304.
—— Morceau de concert. „ „ „ 29. „ **41.** 999.
—— Fantaisie br. p. „ „ „ 32. „ **42.** 64.
—— „ „ „ „ „ 33. „ 430.
—— 3 Feut. et 3 Variat. p. Pianof. 30. u. 40. Wk. (R) **43.** 1004.
—— et Bériot, Gr. Variat. p. Pianof. et Viol. (R) **35.** 883.
—— „ „ Feut. brill. „ „ „ „ „ **36.** 723.
—— „ Franchomme, Duo „ „ „ „ Op. 41, 23. (R) **44.** 683.
Oschatz, Rich., Pianofortefabrikant in Chemnitz, erhält die silberne Medaille. **48.** 94.
Osima, Nachrichten. **37.** 536. 732. **38.** 302. 43. 414. **45.** 229.
Osmond, Mme., geb. Brice, Sängerin, † in Ostindien. **46.** 463.
Osnabrück, Nachr. **40.** 66. Gesangfest das. **45.** 606.
Ossegh, Beschreibung der Orgel in der Stiftskirche das. **46.** 217.
Ost, Frl., Sängerin von Stuttgart, in Berlin. **41.** 301. 721. verheir. Vincent, s. d.
Ostschitzi, Tenorist in Posen. **37.** 539.
Ostergaard, Frl., Sängerin, in Berlin. **45.** 191. Bremen. **36.** 245. Erfurt. **45.** 253. Frankfurt a. M. **45.** 99.
Osterländischer Männerchor. **35.** 610. Gesangfest dess., s. Gesangfest.
Osterwald, Pauline, Lied für Singst. m. Pianof. (R) **48.** 765.
Osterwald, Frl. M., Sängerin in Fulda. **43.** 414.
Osterzgebirgischer Sängerbund. **50.** 62.
Ostiglia, Nachrichten. **43.** 167. **46.** 341.
Ostindische Sänger und Musik. **31.** 264. **35.** 841.
Ostpreussisches Musikfest, s. Musikfeste.
Oswald, Violinist, in Basel. **36.** 295. Hechingen. **49.** 97. Minchen. **41.** 519.
Oswald, Frl., Sängerin (aus Stuttgart), in Frankfurt a. M. **47.** 858. **48.** 165. 302 fg. **49.** 760. **50.** 103 fg. 662.
Oswald, Frl. Nan., Violin., in München. **32.** 341. in Darmstadt. **39.** 795. Dresden. **39.** 10. Leipzig. **39.** 243. Weimar. **39.** 704.
Ott, Ge., Kapellmeister zu Wien. **38.** 106.
—— Musik zu Pursen, Zauberspielen etc., das. aufg. **36.** 563. 741. **37.** 379. 536. **38.** 108. 536. 829. **39.** 276. 748. **40.** 108. 328. 557. **41.** 387. in Prag. dgl. **39.** 167.
Ott-Imhoff, Klavierstifter in Winterthur. **32.** 683. Kapellmeister in Zürich. **36.** 148 fg.
Ottani, Sgr. Ern., Sängerin in Venedig. **48.** 308.
Ottaviani, Bassist, in Perugia. **48.** 372.
Ottaviani-Boco, Sgr., Sängerin in Modena. **36.** 646.
Ottave, Teresa, Elsässer Violinistin aus Neapel, in Berlin. **37.** 568. **38.** 43. in Wien. **39.** 91.
Otten, Musikdirigent, Lehrer und Direktor eines Gesangvereins in Hamburg. **46.** 58. **47.** 59. 308. **48.** 777. 850. **49.** 173. 309. 632. **50.** 777. 850.
Ottenberg, Frl. Wutzek v., Sängerin in Prag. **43.** 1056. **45.** 45. 267. 362 fg. in Weimar. **45.** 743. **46.** 46. 745. 793. 819. in Kassel. **48.** 62.
Otte, Ernst Jul., Kantor zu Dresden. **37.** 71. gewinnt in Moscheles des 1. Preis für ein Lied. **40.** Instit.-Bl. No. 22, S. 40. desgl. für ein Lied auf d. Mosel. **49.** 677. gibt mit Schladebach die Teutonia heraus. **48.** 76.
—— Hymne (f. Männerst.), in Würzburg aufg. **47.** 577.
—— Kyrie und Gloria (f. Männerst.), in Rinteln aufg. **41.** 615.
—— Oper: Das Schloss am Rhein, in Dresden aufgef. **49.** 799. — Ouvertüre das., in Leipzig aufg. **37.** 238.
—— Oratorium: Hiob, aufgef. in Bitterfeld. **42.** 861. Leisnig. **49.** 189.
—— Oratorium: Des Heilands letzte Stunden, aufgeführt in Dresden. **46.** 296.
—— Rondoletto p. Pianof. Op. 9. (R) **36.** 304.
—— 3 Nachtlieder f. Singst. u. Pianof. 8. Wk. (R) **34.** 156.
—— Blüten aus dem Frauthale. (R) **34.** 579.
—— Rondo p. Pianof. a 4 m. Op. 23. (R) **36.** 32.
—— Preislied: In die Ferne etc. „ **41.** 366.
—— Gott sei mit dir, Lied m. Chor. „ **45.** 617.
—— Ernst und Scherz f. Liederstat. (R) **46.** 637. 745. **47.** 609. 610. **49.** 605.
—— und Schladebach, Teutonia, Zeitschrift für Männergesang. (R) **46.** 530. **49.** 146.
Otte, Franz (dessen Bruder) reist nach England. **35.** 192.
—— Motetten, aufgeführt in Leipzig. **42.** 186. Toccha. **40.** 146.
—— 6 Gesänge für 6 Männerst. (R) **32.** 136.
—— 12 Tänze f. Orch. 8. Wk. (R) **33.** 442.
—— Der Teufelsee, Romanze. 4. Wk. (R) **34.** 287.
—— 6 Lieder u. Romanz. f. Sgst. m. Pianof. 10. Wk. (R) **35.** 66.
—— Lieder und Gesänge „ „ „ „ 11. „ „ **36.** 180.
—— Erlkönig „ „ „ „ 14. „ „ 702.
—— Pfingstcantate für 4 Singst. „ Orch. „ **43.** 420.
—— Classic. Lied. f. 4 Männerst. (R) **44.** 126.
—— und Riedrich, 6 Gesänge für 4 Männerstimm. 3. Wk. (R) **33.** 115.
Otte, der 3. Bruder, Tenorist in Leipzig. **33.** 807. **34.** 77 fg. 301. 332. 798. 849. **35.** 109 fg. reist nach England. **35.** 192.
Otte, Jul. Aug., Ueber den Bau der Bogeninstrumente etc. (R) **31.** 477.
Otte, Sänger in Kassel. **36.** 705. **37.** 497. — geht ab, ebendas.
Otte, Tenorist aus Lübeck, in Hamburg. **43.** 657.
Otte, Frl., Sängerin in Prag. **41.** 1053.
Ottolini-Forte, s. Forte.
Ouliibischeff, Alex., Nouv. Biogr. de Mozart etc. (R) **46.** 281 297. — Anzt. u. Bruchst. daraus. **50.** 2.
Oury (Gatte der Pianofortespielerin Bellerville, s. d.), Violinist aus London, in Berlin. **34.** 130. **36.** 301. Königsberg. **37.** 396. Mannheim. **39.** 15. 300. Paris. **35.** 101. Rom. **48.** 323. Wien. **36.** 606. **37.** 109.
Ouvertüren und Symphonieen, Thomas. Verzeichn. der vorzüglichsten. (R) **33.** 566.
Ovada, Nachrichten. **44.** 1025.
Overdiep, Violinist in Amsterdam. **43.** 624.
Overweg, Karl, Liederkomp., Autumnus Gesänge. 3. Wk. (R) **40.** 36. 623.

Overweg, Karl, Das Lied vom deutschen Rhein, Der Rhein, für 4 Männerst. 11. Wk. (R) 43. 1091.
Oxford, Musikfest das. 40. 143.
Oybin, Gesangfest auf dems. 50. (560.) 608.

P.

Pan'zow, Tenorist in Mühlhausen. 35. 736.
Pabcke, Frau, Sängerin in Gotha. 34. 354. 49. 390. in Koburg. 37. 45.
Pabst, Musikdirektor in Königsberg, Oper: Der Kastellan von Krakau, aufg. in Königsberg. 48. 231.
—— Oper: Unser Johann — 50. 374. aufgeführt in Königsberg. 50. 816.
Pabst, Frau, Sängerin, in Erfurt. 45. 253. Rudelstadt. 45. 479.
Pacchiarotti — sein Geburtsort. 38. 382.
Pachelbel, Orgelkompositionen, aufg. in Berlin. 35. 717. Leipzig. 35. 242. 36. 208.
Pacher, J. A., Pianofortespieler aus Wien, in Frankfurt a. M. 46. 559. in Dresden. 48. 594. (das. beschenkt. 48. 869.) 49. 72.
—— 3 Etudes de Salon p. Pianof. Op. 3. (R) 46. 765.
—— L'Elégante, Etude de Salon. „ 7. „ 48. 317.
—— Adag. et Allegro capr. p. Pianof. 8. „ „ „
Pacini, Lui., d. Vat., Baß, in Mailand. 31. 196. als Singlehrer am Konservator. zu Viareggio. 38. 481. 39. 476. — † 39. 478. Nekrolog. 39. 650.
—— Maestoso von dems., abgedruckt 39. 650.
Pacini, Giov., der Sohn, Direktor des Konservatoriums zu Viareggio. 36. 672. 38. 229. 481. 41. 905. zum Direktor der toskanischen Kammer- und Kapellmusik ernannt. 40. 144. mit dem Konservat. nach Lucca versetzt. 43. 467. erhält den Isacchen. Verdienstorden. 42. 950; 2. Klasse 43. 467. zum Ehrenmitgl. der philharm. Gesellschaft in Florenz ernannt. 44. 1008. Seine Opernhonorare. 33. 173. Ein Denkmal ihm in Palermo errichtet. 46. 118. Schilderung seiner Persönlichkeit. 47. 668. Urtheile über ihn. 35. 781.
—— Chöre zu Sophokles' Oedipus, aufg. in Vicenza. 49. 850.
—— Kantate, in Lucca aufg. 42. 232.
—— „ L'Annunzio felice, aufg. in Neapel. 32. 76.
—— „ Il felice Imeneo, aufg. Neapel. 35. 132.
—— Messe (Sutimm.), aufg. in Lucca. 40. 599. 43. 467.
—— Oper: Adelaide e Comingio, aufg. in Mailand. 33. 813.
—— „ „ Amazilia, aufg. in Messina. 35. 131. Neapel. 32. 520. Palermo. 32. 75. — Introd. daraus, in Wien aufg. 35. 579.
—— Oper: Gli Arabi nelle Gallie, aufg. in Ancona. 32. 523. Bergamo. 43. 812. 44. 423. Cadix. 36. 630. Cremona. 35. 162. Cuneo. 39. 496. Florenz. 41. 171. Madrid. 33. 172. Modena. 37. 735. Neapel. 32. 520. 35. 132. 36. 631. Nizza. 44. 837. Odessa. 42. 322. Palermo. 31. 197. Pavia. 35. 360. Ravenna. 37. 539. Rimini. 35. 330. Rom. 31. 350. 32. 76. 35. 318. 37. 284. Verona. 31. 351. Vicenza. 32. 766.
—— Oper: Il Barone di Dolsheim, aufg. in Bastia. 36. 569. Mailand. 40. 336. Reggio. 42. 512. Turin. 41. 404.
—— Oper: Buondelmonte, aufg. in Florenz. 47. 667. Neapel. 48. 727. 49. 231.
—— Oper: Carlo di Borgogna, aufg. in Venedig. 37. 673.
—— „ Il contestabile di Chester, s. I Fidanzati.
—— „ Il corsaro, aufg. in Mailand. 34. 209. 412. in Rom. 33. 299.
—— Oper: I crociati in Tolemaide, aufg. in Florenz. 37. 571. Girona. 43. 1078. Triest. 31. 198. Viareggio. 41. 906.
—— Oper: Il Duca d'Alba, aufg. in Venedig. 44. 884. (in Neapel unter dem Titel: Adolfo di Warbel, in Neapel aufg. 45. 327.
—— Oper: L'Ebreo, aufg. in Mailand. 46. 389.
—— „ Gli Elvezi, aufg. in Neapel. 35. 318.
—— „ Il Falegname di Livonia, aufg. in Bergamo. 34. 201. Florenz. 38. 465. 43. 126. Mailand. 35. 157. 727. Savigliano. 43. 500. Viareggio. 38. 481.
—— Oper: Ferdinando, duca di Valenza, aufg. in Neapel. 35. 591.
—— „ La Fidanzata corsa, aufg. in Florenz. 46. 358. Lucca. 46. 812. Mailand. 48. 372. Messina. 46. 196. Neapel. 45. 328. 392. 910. Palermo. 46. 196. Rom. 46. 194. Venedig. 46. 409. Vicenza. 47. 900.
Pacini, Giov., Oper: I Fidanzati, o il Contestabile di Chester, aufg. in Ancona. 36. 796. Mailand. 33. 322. Messina. 37. 254. 499. Neapel. 32. 76. 35. 591. 47. 944. Rom. 38. 177. Venedig. 37. 381.
—— Oper: Furio Camillo, aufg. in Neapel. 43. 348. Rom. 42. 476.
—— „ Giovanna d'Arco, in Mailand aufg. 32. 298.
—— „ La Gioventù di Enrico IV, aufg. in Bastia. 36. 569. Mailand. 34. 568.
—— Oper: Irene, aufgeführt in Neapel. 36. 516.
—— „ Ivanoe, aufg. in Venedig. 34. 411 — neu bearb. in Mailand. 36. 773. (P.'s Erklärung hierüber. 36. 776.) in Neapel. 37. 740. 38. 31. Viareggio. 40. 863. Wien. 39. 303.
—— Oper: Lorenzino de Medici, aufg. in Florenz. 48. 89. Forli. 47. 643. Jesi. 47. 846. Reggio. 47. 686. Triest. 48. 388. Venedig. 47. 493.
—— Oper: Luisetta, o la cantatrice del molo di Napoli, aufg. in Neapel. 46. 206. 341.
—— Oper: Margarita d'Angio (d'Anjou), aufg. in Neapel. 32. 76.
—— „ Maria d'Inghilterra, aufg. in Barcellona. 48. 142. Genua. 46. 372. Mailand. 36. 388. Palermo. 45. 391. Turin. 46. 116.
—— „ Maria Tudor (dieselbe mit der vorigen?), aufg. in Palermo. 45. 391.
—— Oper: Medea, aufg. in Barcellona. 48. 142. Cremona. 47. 896. Messina. 48. 85. Palermo. 46. 196. 48. 84. Triest. 48. 140. Turin. 48. 106. Vicenza. 47. 492.
—— Oper: Niobe, aufg. in Bologna. 33. 154.
—— „ La Regina di Cipro, aufg. in Neapel. 49. 231. Turin. 48. 356.
—— Oper: Saffo (e Faone), aufg. in Alessandria. 45. 114. Barcellona. 45. 370. 47. 734. Bellune. 48. 125. Berlin. 47. 388. Bologna. 45. 329. Brescia. 47. 491. Cadix. 48. 143. Corfu. 46. 208. Crema. 47. 492. Cremona. 47. 492. 48. 374. Cuneo. 48. 357. Fermo. 44. 1041. Ferrara. 44. 1069. Florenz. 45. 330. Foggia. 46. 339. Forli. 44. 1009. 45. 633. Genua. 44. 837. 48. 358. Konstantinopel. 48. 144. 758. Kopenhagen. 47. 229. Lucciano. 46. 197. Lissabon. 45. 803. 48. 144. Livorno. 43. 193. 45. 414. Lucca. 44. 1037. Lugo. 44. 1052. Madrid. 44. 1035. 45. 951. Mailand. 44. 838. 45. 305. 47. 185. Mantua. 45. 462. Messina. 44. 239. 812. 47. 75. Neapel. 43. 70. 348. 44. 239. 1052. 45. 392. 636. 910. 47. 844. Odessa. 46. 882. Oporto. 47. 937. Padua. 44. 1005. Palermo. 44. 812. 45. 635. 46. 337. Parma. 45. 430. Pavia. 45. 461. Perugia. 45. 913. Pesaro. 46. 356. Piacenza. 44. 1007. Pisa. 46. 367. 48. 343. Reggio. 44. 1007. 46. 197. Rom. 44. 276. 813. 45. 304. 49. 114. Savoge. 45. 366. Salerno. 47. 76. Santander. 47. 228. Siena. 45. 914. Tarragona. 47. 936. 48. 143. Teramo. 46. 339. Trento. 46. 356. Treviso. 45. 367. Triest. 44. 360. 45. 481. 47. 901. Turin. 44. 1006. Urbino. 48. 324. Valencia. 46. 358. 47. 76. 48. 143. Venedig. 44. 883. 46. 114. Vicenza. 43. 933. 45. 949. Zara. 47. 512. 48. 414. Zaragoza. 47. 228.
—— Oper: La schiava di Bagdad, aufg. in Reggio. 40. 386.
—— „ La sposa fedele, aufg. in Cingoli. 37. 661. Rom. 32. 523. Turin. 37. 448. 638.
—— Oper: La stella di Napoli, aufgeführt in Neapel. 48. 85. 321.
—— „ Il Talismano, aufg. in Mailand. 31. 612. 32. 77. Viareggio. 39. 743.
—— Oper: Temistocle, aufg. in Padua. 38. 534. Piacenza. 35. 361. Rom. 36. 795.
—— Oper: L'ultimo giorno di Pompei, aufg. in Ancona. 36. 796. Lucca. 38. 93. Madrid. 33. 172. Neapel. 31. 349. 45. 328. Palermo. 32. 75. Pesaro. 37. 10. Stuttgart. 31. 741. 32. 756. Venedig. 34. 411. Vicenza. 35. 781. Wien. 34. 847.
—— Oper: L'uomo del mistero, aufg. in Neapel. 44. 240. 45. 328. Turin. 47. 685.
—— Oper: La Vestale, aufg. in Barcellona. 43. 573. Piacenza. 32. 302.
—— Messa da Requiem. (R) 45. 843.
Paderborn, Nachrichten. 38. 551.
Paderwirth, Tenorist in Wien. 39. 114. 560.
Padiglioni, Sga., Sängerin in Trapani. 34. 499.
Padjera, Chorist in Frankfurt a. M., 50jähriges Jubiläum dess. 48. 200.
Padjera, Frl., Pianofortespielerin in Frankfurt a. M. 46. 156.

Padovani, Bassist, in Acqui und Ovada. **44**. 1035. Lugano. **44**. 304.
Padovani, Sgn. Bas., Sängerin, in Mailand. **31**. 246.
Padua, Nachrichten. **34**. 367. 822. **35**. 161. **36**. 571. 716. **37**. 98. 360. 673. 850. **38**. 534. 832. **39**. 689. **40**. 643. 872. **41**. 935. **42**. 183. 701. 955. **43**. 234. 568. 643. 956. **44**. 358. 884. 1005. 1034. **45**. 367. 490. 949. **46**. 113. 409. 541. 846. **47**. 188. 627. 900. **48**. 125. 387. 868.
Paer, Ferd., zu Paris, Mitgl. des Instituts das. **33**. 205. zum Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins ern. **35**. 767 ; zum Verdienstmitgl. **37**. 827 ; zum Ehrenmitgl. der römischen Cäcilienakademie. **41**. 854. † **41**. 396. — an Holz Napoleon's. **45**. 708 fg. 741 fg.
—— Oper: Achille, Finale daraus, in Leipzig aufg. **33**. 111. Stuttgart. **34**. 135.
—— Oper: Agnese, aufg. in Ajaccio. **42**. 317. Alessandria. **40**. 388. Cagliari. **38**. 176. Chiari. **36**. 617. Lissabon. **37**. 134. Mantua. **48**. 357. Neapel. **31**. 198. Nizza. **42**. 320. Savona. **42**. 271. Turin. **31**. 631. Varese. **48**. 110. Viadana. **36**. 617. — Stücke daraus, aufg. in Bremen. **36**. 245. Strassburg. **31**. 587.
—— Oper: Camilla, aufgef. in Berlin. **31**. 708. Kassel. **37**. 496. Königsberg. **38**. 423. Mailand. **39**. 213. Paris. **43**. 912. Turin. **31**. 199.
—— Oper: Deone cambiate (Der lustige Schuster), aufg. in Berlin. **31**. 464. 511. 541. **32**. 492. Frankfurt a. M. **46**. 136. München. **36**. 283. Prag. **35**. 189. **42**. 302. **46**. 273. Weimar. **32**. 504. Wien. **31**. 777. **34**. 223.
—— Oper: Fourerazit — Stücke daraus, in Leipzig aufg. **36**. 206.
—— Oper: Griselda, aufgef. in Bagnacavallo. **34**. 382. Neapel. **33**. 776.
—— Oper: Olind und Sofronie — nachgelass. Werk. **41**. 697.
—— „ Sargino, aufg. in Berlin. **31**. 27. 760. **33**. 483. 551. 631. **34**. 701. **37**. 702. Bremen. **31**. 63. 634. Kassel. **41**. 1002. Kopenhagen. **33**. 726. Magdeburg. **31**. 360. München. **34**. 729. Strassburg. **31**. 61. **35**. 222. **37**. 299. Stettgart. **31**. 727. **32**. 257. Weimar. **31**. 534. Wien. **33**. 612. — Ouvert. dar., aufg. in Dresden. **40**. 276. Fulda. **37**. 365. Strassburg. **34**. 368.
Paer, und Gnd. pariser Komp., Oper: La marquise de Brinvilliers. **33**. 536.
Paer, Sgn. Franc., geb. Ricardi, dessen Gattin, als Sängerin in Cesena. **35**. 331. zum Ehrenmitgl. der röm. Cäcil.-Akad. ern. **41**. 854. — † in Rom. **47**. 643.
Paesiello — über sein Leben, von Schizzi. **35**. 743.
—— Oper: Il Barbiere di Seviglia, in Berlin aufg. **32**. 171.
—— „ La modista raggiratrice, aufg. in Neapel. **46**. 208.
—— „ Lo Mulinara (Die schöne Müllerin), aufgef. in Berlin. **32**. 490. **33**. 279. **38**. 674. Bremen. **33**. 367. Breslau. **34**. 595. Dresden. **35**. 684. Königsberg. **34**. 159. 178. **38**. 426. München. **32**. 58. 800. **34**. 731. **35**. 56. **37**. 430. 477. Prag. **32**. 833. **38**. 259. Stuttgart. **32**. 256. Wien. **31**. 616. **35**. 567. **39**. 303.
—— Oper: Nina pazza per amore, aufgef. in Mailand. **31**. 613. Mantua. **32**. 305. Wien. **32**. 588.
—— Oper: Ritter Tulpan, aufg. in Stuttgart. **34**. 495.
Paetges, Frl., Sängerin in Kopenhagen. **32**. 844.
Pätue, Gesanglehrer in Strassburg. **31**. 647.
Paganini, Nic. — über ihn. **31**. 105. Biogr. dess. **31**. 692. — Autobiogr. **32**. 324. **35**. 853. — **42**. 603. Ueber seines Geiz. **32**. 736 fg. Soll sich in England verheir. haben. **34**. 595. Von der exforder Universität zum Doktor der Tonkunst ern. **34**. 834. Errichtung einer Violinschule in Paris. **35**. 366. Von einer gefahrl. Krankheit genesen. **36**. 196. Erfinder der Contraviole. **36**. 503. Soll in England ein Mädchen entführt haben. **36**. 504 ; Widerlegung dieses Gerüchts. **36**. 519. Fälschlich todt gesagt. **37**. 688. — in Berlin. **31**. (212.) 236 fgg. 363 fg. 381. 454. 463. Bremen. **32**. 736. Breslau. **33**. 94. Frankfurt a. M. **31**. 629. **32**. 57. Genua. **37**. 310. Kassel. **32**. 642. Leipzig. **31**. (202.) 692. London. **33**. 776. Mailand. **38**. 110. München. **32**. 69. Nizza. **39**. 198. Nürnberg. **31**. 803. Paris. **35**. 442. Parma. **37**. 310. (das zum Theaterintendanten ern. **38**. 482.) Piacenza. **37**. 310. Strassburg. **33**. 648. Stuttgart. **32**. 269. Turin. **39**. 197. 649. Weimar. **32**. 109. — in Paris — schenkt Berlioz 20,000 Fr. **41**. 41. Facsim. des Briefes hierüber und der Antwort darauf. **41**. Beil. 1. Streit mit dem Casino Paganini das. etc. **41**. 258. 616. **42**. 119. zu Marseille von seiner Krankheit genesen. **41**. 474. in den Bädern von Veraet. **41**. 729. in Genua. **41**. 953. Nizza. **42**. 190. — † das. **42**. 536. — Biogr. **42**. 603. Sein „letzter Gedanke". **42**. 670. Sein Testament. **42**. 734. 951. Prozess über seine Beerdigung (nicht in geweihter Erde). **43**. 1047. **44**. 381. 469. **45**. 255.
Paganini, Nic., Sein Leben und Treiben etc., von Schottky. (B) **32**. 397.
—— im Reisewagen und Zimmer etc., v. Harrys. (R) **33**. 229.
—— Notices sur P., par Levaléque. „ „ 230.
—— Caprice d'Adieu, p. Vieuxtemps. „ „ **37**. 772.
Paganini, Mercurelle de, Don p. en seul Violon etc. (B) **32**. 512.
Paganini, Giov., Tenorist, in Barcellona. **48**. 413. Bologna. **36**. 527. Brescia. **39**. 777. **44**. 1034. Genua. **38**. 520. **43**. 732. Lissabon. (**38**. 63.) **39**. 302. **40**. 199.) **41**. 344. Mailand. **37**. 849 fg. **40**. 180. 198. **43**. 534. Mantua. **38**. 832. Modena. **35**. 347. Palermo. **44**. 219 fg. 812. Rom. **37**. 179. 284 fg. Turin. **38**. 111. 230. Valencia. **42**. 519. Venedig. **35**. 639. **38**. 816. **45**. 368.
Paganini-Franzinetti, Sgn., dessen Gattin, Sängerin, in Perugia. **45**. 913. Rom. **37**. 285. Siena. **37**. 97. (Vgl. Franzinetti.)
Paganini, Cav., Bassist in Pisa. **40**. 428 fg.
Paggi, Giov., Oboist in Newyork. **34**. 832.
Pagliarini (Paglierini), Tob., Bassist, in Cesena. **39**. 751. Jesi. **46**. 810. Imola. **46**. 810. Medicina. **47**. 94.
Pagliari, Onor., Tenorist, in Arezzo. **47**. 147. Dezenzano. **45**. 303. Ferrara. **46**. 337. Jesi. **46**. 810. Imola. **46**. 810. Neapel. **47**. 642. Novara. **41**. 646. Pavia. **42**. 472. Piacenza. **48**. 356. Poggi. **46**. 193. Pontevico. **43**. 223. Tortona. **43**. 501. Voghera. **41**. 669.
Pagliuolo, Oper: Un' altro debitore, in Neapel aufg. **48**. 85.
Pagnocelli, Gaet., Fagott. aus Neapel, in Siena. **39**. 457.
Pahl, Violinist in Moskau. **40**. 270. 330 fg.
Paige, Sänger in Newyork. **49**. 920.
Paladini (Palladini), Sgn. Madd., Sängerin in Cesena. **32**. 751. Spoleto. **35**. 328.
Palagi, Violinist, nach Cuba eng. **42**. 251.
Palancar, Violinist in Granada. **46**. 558.
Palanca, Sgn., Sängerin, in Barcellona. **43**. 747. 1078. Dresden. **31**. 18. **33**. 107 315. (Gedicht auf sie, ebend.) **34**. 438. Genua. **38**. 520. Leipzig. **32**. 396. 410. **33**. 408. **34**. 428. Madrid. (**35**. 640.) **36**. 277. Mailand. **35**. 139. 248. 362. Neapel. **37**. 13. **40**. 536. **41**. 606. 839. **42**. 230 fg. Padua. **39**. 688. 803. Palermo. **41**. 112. Parma. **39**. 694. Senigaglia. **38**. 62. Turin. **40**. 196. 387. Valenza. **37**. 9. Weimar. **34**. 616. verheir. mit dem Musikdir. und Fagott. Savioncelli (s. d.) aus Mailand. **37**. 13. 153. — † in Barcellona. **44**. 1034.
Palermo, Nachrichten. **31**. 197. 598. **32**. 73. 298. 519. 750. **33**. 298. 778. **34**. 565. **35**. 130. 591. 754. **36**. 345. 631. **37**. 47. 177. 498. 737. 788. **31**. 125. 313. 399. **35**. 94. 367. 578. 728. **40**. 100. 460. **41**. 112. 605. **42**. 202. 473. 639. 894. **43**. 68. 347. 986. **44**. 219. 812. **45**. 326. 390. 634. **46**. 196. 337. 808. **47**. 73. 396. 639. 842. **48**. 84. 319. **49**. 780.
Palestrina, Giov. Pierl. — Baini's Werk über dess. (R) **31**. 772. Verrede z. Ausz. daraus, von Kandler. (R) **31**. 781. 797. Deutsche Bearbeitung dieses Werkes, von dems. (R) **36**. 673. Seine Partituren sollen erscheinen. **38**. 615. — vollständig erschienen. **49**. 656. Seine Nachkommen, von Mayer. **45**. 337. Denkmal in Rom beabsichtigt. **46**. 343.
—— Chore und and. Kompositionen, aufg. in Berlin. **45**. 926. **47**. 378. Darmstadt. **39**. 749. Dresden. **40**. 276. Erfurt. **44**. 778. Jena. **43**. 367. Leipzig. **35**. 242. München. **32**. 341. Paris. **42**. 984.
—— Messen, in München aufg. **36**. 76. Wien. **42**. 406.
—— Missa Papae Marcelli — die Fabel davon. **31**. 678. über dies. von Schmidt. **45**. 937. — aufg. in München. **36**. 76. Wien. **43**. 463. **45**. 587. theilw. in Paris. **45**. 372.
—— Motetten, aufg. in Berlin. **31**. 456. **41**. 926. **43**. 63. Halle. **40**. 112. Prag. **46**. 320.
—— Stabat mater, Sätimm., aufg. in Dresden. **43**. 346. **50**. 222.
—— Inno, Motette etc., herausg. von Alfieri. (R) **44**. 77.
—— Raccolta di Motetti. „ „ „
Palettis, Buffo in Mailand. **47**. 149.
Palladini, s. Paladini.
Pallanza, Nachrichten. **43**. 515. **45**. 446.

Pallitzer (Pallitzer?), Violinist aus Wien, in Leipzig. 47. 757. in Wien. 49. 439.

Palm, Frau, geb. Spatzer, Sängerin, in Berlin. 46. 752. 923 fg. 47. 10 fg. 161. 183. Dresden. 47. 930. Frankfort a. M. 48. 301. 348. Hamburg. 48. 81. Wien. 45. 724.

Palma (les Mallorca), Nachrichten. 42. 322. 519. 703. 993. 43. 263. 574. 46. 358. 882. 47. 228. 48. 143. Musik das. 41. 1032.

Palma, Silv. di, Komponist zu Neapel, † das. 37. 51.

Palma, Tenorist (Spanier) in Udine. 49. 865.

Palmanova, Nachrichten. 42. 201. 43. 225. 44. 359. 46. 115. 47. 188.

Palmerini, Luc., Komponist in Bologna, † 44. 833.

Palmieri, Tenorist in Terni. 48. 324.

Palmucci, Sgn. Enrich., Sängerin in Fabriano. 38. 382.

Paltoni, Tenorist in Prag. 32. 144.

Paltoni, Gius., dessen Bruder, Bassist, in Berlin. 32. 254. Breslau. 36. 718. Leipzig. 32. 145. 240. Prag. 32. 144. Verona. 36. 617.

Paltoni, Sgn. Fanni Cocci-, des Vor. Gattin, Sängerin in Alexandria. 37. 309. Bergamo. 37. 99. Berlin. 32. 253. Brescia. 36. 718. Florenz. 34. 201. Genua. 31. 566. Görz. 36. 370. Leipzig. 32. 145. 240. Lucca. 35. 346. Mailand. 31. 249. 398. 566. 612. 33. 813. Prag. 32. 144. 240. Verona. 36. 617.

Paltrinieri, Bassist, in Arona. 45. 946. Bergamo. 41. 423. 43. 847. Berlin. 49. 424 fg. 496. 561 fg. 633. 666. 778 fg. 1012. 46. 444. Cremona. 39. 803. Ferrara. 39. 148. Florenz. 37. 287. Hamburg. 45. 517. 47. 495. Kopenhagen. (43. 1017.) 46. 102. Mailand. 45. 946. 46. 339. Mantua. 40. 355. Modena. 39. 477. Montagnana. 41. 212. Nizza. 42. 320. 517. Piacenza. 41. 645. Pressburg. 42. 703. Rom. 38. 177. 329. Turin. 48. 356. Venedig. 37. 674. 829. Vercelli. 46. 827.

Pamel, Sängerin in Paris, † 45. 915.

Pampeluna, Nachrichten. 43. 1080. 44. 365. 1056.

Pancaldi, Carlo, Elogio al Maestro Radicati. 31. 681.

Pancaldi, Sgn. Mar., Sängerin, in Cesena. 39. 730. Ferrara. 40. 575. Forlì. 39. 626. Lugo. 38. 62 fg. 41. 857. 42. 250. Macerata. 41. 609. Savigne. 41. 212. 423. S. Yago. 42. 703. 43. 264. — † das. 43. 264.

Pancani, Tenorist, in Casalmaggiore. 48. 124. Cremona. 47. 898. Florenz. 43. 445. 46. 811. 47. 145. Görz. 42. 950. Livorno. 46. 811. 47. 443. Lucca. 48. 344. Mailand. 44. 1033. Mantua. 42. 700. Montagnana. 43. 724. Novara. 42. 515. Padua. 44. 359. 45. 367. Palermo. 46. 196. 337. Ravenna. 45. 653. Rom. 44. 1008. 45. 394. 49. 114. Treviso. 43. 274. Triest. 43. 986. 44. 360 fg. Venedig. 42. 980. 43. 644. 44. 884. 47. 627. Verona. 45. 366. Vicenza. 44. 885.

Pandolfi-Salvi, Sgn., Sängerin, in Castel S. Pietro. 47. 415. Fiesole. 47. 962. S. Giovanni. 48. 325.

Pani, Ach., Buffo in Jesi. 35. 328. Lugo. 38. 414.

Panis, J. P., in Dijon, Erfinder des Instrumentes Harmoniphon (Klavierohoe). 40. 256. 41. 306.

Panizza, Gius., Oper: I Ciarlatani, aufg. in Mailand. 42. 102.

—— Oper: La collerica, aufg. in Mailand. 34. 198.

—— Gianni di Calais, aufg. in Triest. 36. 716.

Panny, Jos., als Kompon. (und zugleich Violin.) in München. 31. 436. Stuttgart. 31. 730. Bremen. 32. 737. Berlin. 33. 212 fg. 362. — Nekrolog. 40. 883.

—— Hymnen u. and. Kompositionen, aufg. in München, Stuttgart, Bremen, Berlin, u. and.; in Altona. 43. 822. Friedberg. 44. 670. 702. Kassel. 37. 517.

—— Der Rhein, Volksgesang etc. Op. 25. (R) 32. 771.

—— Kriegerlied für Männerchor mit Orch. Op. 26. (R) 33. 300.

—— Der junge Fischer, für Singst. mit Veränderung. etc. Op. 29. (R) 33. 783.

—— Scène suisse, p. VC. av. acc. (each für Oboe). Op. 27. (R) 33. 871.

—— Sonate p. Viol. sur le 4. corde, av. acc. Op. 28. (R) 33. 872. — für Klarinette und Pianof., ebend.

—— Der Herbst am Rhein, für Chor und Orch. Op. 32. (R) 35. 152.

—— 6 Lieder für 4 Männerst. Op. 31. (R) 35. 875.

—— Steirische Original-Alpenlieder für Frauenstimm. Op. 35. (R) 37. 208.

—— Nordisches Fischerlied für Männerchor mit Orch. Op. 36. (R) 38. 87.

—— Tafellied für Männerchor mit Orch. Op. 37. (R) 38. 57.

Panofka, H., Violin. (aus Breslau), in München. 31. 437. Berlin. 33. 41 fg. 243. 34. 217 fg. Breslau. 35. 670. Paris. 41. 169. Streit das. mit Hermann. 43. 72. errichtet mit Bordogni eine Singakademie das. 43. 52; dieselbe vereinigt sich mit dem Kirchenmusikverein des Fürsten von der Moskwa. 45. 373. beschränkt wegen einer Messe. 48. 855. als Orchesterdir. nach London eng. 49. 358. in Manchester 50. 727.

—— Les inséparables, 4 dir. p. Pianof. et Viol. Oe. 10. (R) 43. 1045.

—— Fantaisie brill. p. Viol. Oe. 21. (R) 43. 1047.

—— Rondino " " " 22. " " "

—— Capriccio " " " 25. " " "

—— Gr. Morceau de Concert p. Viol. Oe. 24. (R) 43. 1050.

—— Adagio appassionato " " " 27. " " 1051.

—— Ballade " " " 30. " 44. 694.

—— Deux Nocturnes " " " 32. " " "

—— Gr. Sonate p. Viol. et Pianof. " " 46. " 47. 15.

—— et Gurd, Erheiterung etc. Stücke für 2 Viol. (R) 43. 728.

—— et Kalkbrenner, Duo p. Viol. et Pianoforte. Oe. 108. (R) 46. 287.

—— et Thalberg, Mélodies styriennes p. Pianof. et Viol. Oe. 61. (R) 47. 956.

Panseron, Aug., Prof. am Konservat. zu Paris — zum Mitgl. d. Cäcilienshd. in Rom ern. 44. 606. erhält von der Königin von England die gold. Medaille. 44. 470; den Orden der Ehrenlegion. 47. 448. Mehrere Werke von ihm, vom pariser Institut empfohlen. 47. 415.

—— Le songe de Tartini, Ball. av. acc. du Viol. (R) 33. 668.

—— 12 Romances (Album Panseron). (R) 41. 367.

—— Methode der Vokalisation. 41. 1012.

—— Musikal. ABC etc. (R) 43. 297. 1064. — Wörterbuch und leichte Solfeggien dazu. (R) 43. 1066.

—— Solfeggien für 1 Stimme etc. — 30 Solfeggien für 2 Stimmen. (R) 45. 605 fg.

—— Solfège d'Artiste etc. (R) 45. 825.

Pause, Dr., Ueber Operndichtung. 48. 841. 49. 1. 389.

Pautaleoni, Tenorist, in Berlin. 44. 145. 236. 45. 138. Dresden. 44. 989. Erfurt. 45. 253. Leipzig. 44. 18. Weimar. 46. 264. 297 fg. Wien. 41. 649.

—— Album, 6 melod. ital. av. Pianof. (R) 47. 37.

Pantanelli, s. Cuccodi-Pantanelli.

Pantofano, neues Instrument, von Masera. 33. 156.

Pantologo, El., Replica alle lettere del Sign. Giorgetti etc. 32. 94.

—— La musica ital. nel secolo 19 etc. 31. 681. 32. 94.

Panzerini, Sgn., Sängerin in Recanati. 47. 414.

Panzini, Bassist, in Berlin. 45. 849. Cremona. 45. 461. Parma. 47. 845. Ferrara. 42. 492. 667. London. 44. 562. Lucca. 48. 344. Triest. 43. 570. Turin. 44. 296.

Paoletti, Oper: L'orfano della selva, in Savigliano aufg. 41. 400.

Paoliz, Gior. de, Kantate: Vittoria dell' arte erot., aufgef. in Rom. 46. 354.

—— Oper: Gismonda di Mendrisio, aufg. in Rom. 45. 912.

Paoletti (oder Pasletti), Ball., Buffo, in Arezzo. 43. 466. Asoli. 35. 318. Jesi. 42. 492. Perugia. 37. 63. Tolentino. 42. 488.

Papa, Minder Pianofortespieler in Perth. 44. 427.

Papa, Buffo, in Brescia und Gattico. 46. 108. Mailand. 45. 946.

Papa, Sgn., Sängerin, in Guastalla. 45. 366. Novara. 45. 776.

Papanti, Sängerin in Newyork. 36. 601.

Pape, Louis, Musikdir. und Organist in Lübeck, zum oldenburg. Hofkapun. ern. 45. 398.

—— Symphonie, in Oldenburg aufg. 42. 349. in Bremen. 43. 274. (unter seiner Direktion) in Leipzig. 49. 89.

—— Quatuor p. 2 V., V. et VC. Oe. 4. } (R) 37. 340.
—— Quintette " " " 2 VC. }

—— 2 Quartett für Streichinstrumente. 10. W. (R) 43. 729.

—— Verborgenheit, für Singst. mit Pianof. " 50. 799.

Pape, W., Violinist in Lübeck. 50. 16.

Pape, Pianofortefabrikant in Paris — über dessen Pianof. 40. 217. 41. 618. Saktav. Pianof. in Paris ausgest. 44. 470. 46. 720.

Papendyk, Gäke, Pianofortespieler in Berlin. 48. 814. erhält vom König von Preussen eine Pension zu seiner Ausbildung. 49. 184. — in Hamburg. 49. 234.

Papini, Agost., Bassist in Viareggio. 41. 905 fg.

Papini, Sgn. Zenob., Sängerin, in Acqui. 47. 878. Pavia. 47. 597. Perugia. 46. 193.

Pappalardo, Salv., Oper: Il corsaro, in Neapel aufg. 48. 831.

Pappenroth, Dir. des Gesangvereins zu Freienwalde. 49. 661.
Pappone (Pappone?), Buffo, in Neapel. 49. 321. 631. Palermo. 47. 842.
Paptist, s. Baptist.
Paquier, Sgn., Sängerin in Mailand. 46. 338.
Paradeisser, Mar., Violin- und Komp. zu Mell. — Notizen über ihn. 31. 442.
Paradisi, Sgn., Sängerin, in Genua. 48. 839. Modena. 39. 477. Orvieto. 37. 515. Turin. 43. 516. Venedig. 48. 123.
Paratori-Verangalli, s. Verangalli.
Paravel, Instr., Violin- aus Bordeaux, in Kassel. 42. 600.
Paravicini, Sgn., Violinistin, in Bologna. 34. 367. Genua. 35. 347. Kassel. 36. 703. München. 31. 584. Wien. 32. 617. 33. 673.
Pardi, Virg., 10jähr. Harfenspielerin, in Neapel. 32. 320. in Mailand. 37. 851.
Pardini, Giac., Tenorist, in Ferrara. 40. 575. 41. 570. Ravenna. 41. 623. Rovigo. 41. 212. Havana. 43. 702. 1079. — † das. 43. 262.
Pardini, Gaet., dessen Bruder, Tenorist, in Berlin. 50. 197 fg. 623. Mailand. 48. 109. Malta. 43. 1079. 44. 364. Padua. 48. 387. Triest. 47. 493. Turin. 46. 324. Verona. 47. 187.
Pardini, Sgn. Ass., dessen Schwester, Sang., in Cremona. 47. 492. Florenz. 36. 948. Madrid. 47. 734. Turin. 46. 324.
Parelli, Sgr., Sängerin in Cagliari. 47. 150.
Parepa, Sgn. Elis., Sängerin (geber. Engländerin - Miss Seguin. 43. 550.); in Ancona. 44. 832. 45. 396. Arezzo. 47. 147. Neapel. 40. 774. 41. 114. 368. Padua. 44. 1005. Pavia. 40. 336. Rieti. 43. 430. Viterbo. 43. 90. 44. 276. — als Parepa-Archibugi, in Barcellona. 47. 735. Catania. 46. 196. 338. Florenz. 47. 442. Jesi. 46. 812. Imola. 46. 810.
Parès, Klarinettist, erhält an pariser Konservatorium einen Preis. 50. 611.
Paris, Nachrichten. 31. 465. 691. 790. 863. 32. 160. 288. 409. 567. 34. 597. 35. 181. 226. 441. 660. 809. 856. 36. 43. 37. 828. 38. 158. 216. 814. 835. 39. 60. 665. 41. 180. 189. 406. 932. 43. 567. 780. 45. 844. 46. 324. 424. 433. 449. 574. 585. 47. 23. 233. 326. 48. 26. 45. 205. 220. 476. 542. 49. 58. 334. 354. 521. 553. 873. 50. 163. 177. 200. 251. 257. 273. 286. 406. 420. 593. 602. — Académie royale des. (grosse Oper), erh. d. Namen Théâtre de la nation. 50. 208. — Académie der Künste des. 47. 126. 352. deren Reglement bei der Preisbewerbung. 41. 733. setzt einen Preis f. eine Kantate aus. 47. 384. — Association des artistes musiciens des. (u. ihre Statuten). 45. 489. 536. 46. 214. 639. 47. 208. 236. 320. 48. 246. 263. 309. 376. 50. 624. 750. 815. Concerte des. 47. 16. 463. 48. 50. 301. dgl. in Versailles. 49. 67. 50. 750. Preisvertheilung in ders. 43. 1048. 44. 636. 958. 46. 622. 47. 646. 50. 607. 611. Vertheilung ders. 47. 942. 50. 815. — Athénée musical. 50. 367. — Bicêtre des. (Irrenanstalt), d. Musik als Heilmittel darin. 43. 569. Ein Besuch in ders. 44. 1012. — Blindeninstitut des., Conc. des. 43. 206. 45. 334. — Cäcilienverein des. 41. 430. ord. Generalversammlung. 49. 873. — Conc. Valentino des. 41. 1011. 42. 256. 936. 1078. — Concertvorordn. des. 40. 51. 47. 246. 284. — Deutscher Gesangverein des. 43. 780. Deutscher Gesangverein des. unter Stern. 47. 232. Deutsche Liedertafel des. (unter Waldmüller). 47. 808. Deutsche Oper des. 44. 1016. — Gesangunterricht f. d. unteren Volksklassen des. 47. 368. Gesang unter den Regimentern des. 43. 1074. — Gesellschaft zur Aufführung klass. Musik des. 49. 881. — Glockenspiele (Campanologieen) des. 49. 881. — Gymnase musical des. 37. 828. 50. 674. — Industrieausstellung des. 41. 490. 506. 515. 617 fg. (sehr Preisvertheil.) 46. 790. — Ital. Oper des. 41. (1728.) 849. 42. 996. neu projectirt. 43. 533. 838. Gehaltsherabsetzungen an ders. 50. 674. Bankerott. 50. 815. Italien. Theater — Brand dess. 40. 84. 113 fg. — Kirche St. Eustache, Lotterie zur Herstellung d. Orgel darin. 47. 462. Das ders. 47. 941. — Kirchenmusik — Cherubini's Institut für ders. 33. 567. — Kirchenmusik — Neue classische Lehrbücher ders. 48. 128. Kirchenmusikverein des Fürsten von der Moskwa das. 45. 372. 46. 574. 47. 237. 48. 48. 543 fg. — Konservatorium der Musik das. 41. 490. 45. 269. 47. 29. 78. 50. 734. 752. 831. Bibliothek dess. 47. 330. Concerte dess. 41. 178. 258. 338. 354. 42. 166. 220. 260. 272. 381. 495. 520. 43. 94. 157. 206. 285. 368. 390. 470. 504. 518. 44. 406. 474. 489. 488. 564. 582. 597. 46. 158. 214. 47. 233. 338. 48. 127. 148. 260. 263 fg. 376. 533. 542. 49. 118. 186. 204 fg. 270. 312. 326. 328. 342. 384. 50. 62. 166. 208. 240. 270. 273. 288. 302. 318. Entlassungen an dens. 42. 360. Preisvertheilungen an dens. 36. 44. 41. 456. 1056. 42. 920. 43. 782. 46. 622. 47. 732. 848. 49. 880. Reform dess. 50. 421. — Lärminstrumente, polizeiliche Verordnungen über dies. 47. 192. 50. 544. 609. — Manzarteverein das., gestiftet von Nagiller. 48. 263. — Musikalische Zeitungen das. 45. 854. 49. 64. (S. Gazette musicale. — France musicale. Revue musicale.) Musikfest des. 41. 922. Musikfeste im Hippodrom. 48. 509. 561. — Musikinstitut an der Kaiserstraße das. 44. 300. — Oper des. 35. 418. Oper, grosse — die Stimmung an derselben soll erniedrigt werden. 42. 190. Bestell. an ders. 43. 30. Eine Addition in ders. 43. 816. Verricht. im Oct. 44. 400. Statistik der Aufführ. an ders. 45. 117 46. 120. Herabsetzung der Gehalte an ders. 50. 366. — Oper, komische, Uebersicht üb. dies. 45. 50. geschlossen — Pamphlet auf dies. 50. 407. — Opera, neue, im J. 1829. 42. 166; im J. 1840. 43. 138. — Opernkomp., neue, im J. 1836. 41. 132. — Operntheater, drittes. 44. 788. — Orphéon, Volksgesangverein, das. 41. 676. 42. 349. 47. 334. 50. 276. 302. 421. — Preisausschreiben für Nationalgesange. 50. 270. 448. 527. — Société des concerts etc. des. 50. 527. — Société des enfants d'Apollon das. 43. 536. 50. 431. — Théâtre Favart das. 41. 876. Théât. Montpensier das. 48. 300. Théât. de la Renaissance das. 42. 956. — Theater, neues, der Herren Adam u. Thibaudeau. 48. 476. 680. 693. 49. 37. 182. 880. abgetreten an eine Aktiengesellschaft. 50. 253. — Theater — üb. die drei grossen. 32. 67. Verordnung über dies. 41. 907. Ausgaben ders. 45. 608. Einnahmen ders. 46. 360. Abgaben ders. 46. 102. 49. 16. Tuetieme ders. 49. 64. Unterstützung ders. durch den Staat. 43. 472. 47. 385. 50. 511. — Verein der Dichter und Komponisten des. 45. 371.
Paris, die Revolution und die Kunst. 50. 257.
Paris, Violin- aus Warschau, in Berlin. 47. 327. Breslau. 47. 455.
Paris, Oper: Eine Quarantaine in Brasilien, aufg. in Dijon. 49. 79.
Pariset-Alvare, s. Alvare.
Parisi, Sgn. Clem., Sängerin in Treporti. 37. 253.
Parisienne — die Weise davon, ein deutsches Volkslied. 41. 748.
Parisini, Ign., Orchesterdirektor zu Florenz — am pariser ital. Theater. 37. 64. Musikmeister in Chiozzaloand. 47. 134.
—— Oper: La semia riconosciuta, in Possano aufg. 40. 615.
Parisini, Raff., Orchesterdirektor u. Violl., in Ancona. 35. 392. Bologna. 36. 528. geht nach Cadix. 37. 433. — † zu Paris. 39. 628.
Parisini-Guerrieri, s. Guerrieri.
Parlamagni, Ant., Buffo, † zu Florenz. 41. 173.
Parlamagni, Sgn. Ann., Sängerin, in Cette. 45. 414. Crema. 37. 657. Genua. 36. 567. Rimini. 38. 414. Turnau. 40. 462.
Parma, Nachrichten. 31. 199. 32. 302. 34. 201. 36. 713. 37. 310. 448. 536. 38. 482. 39. 494. 666. 747. 40. 374. 616. 864. 41. 201. 645. 42. 312. 639. 43. 517. 712. 44. 834. 1007. 45. 430. 669. 46. 162. 303. 323. 47. 147. 444. 686. 863. 48. 89. 356. Neues Theater das. eröffnet. 31. 599.
Parmigiani, Piet., Tenorist, in Spoleto. 35. 328. als Bacchist in Brescia und Gadino. 46. 608. Rocca-Grimalda. 46. 299. Mailand. 45. 946. Moncalvo. 47. 149. Siena. 48. 342. Voghera. 47. 459.
Parodi, Com., Bassist, in Ancona. 40. 158. Asti. 44. 299. Genua. 46. 828. Istro. 45. 776. Lugano. 46. 209. Novara. 46. 371. Pesaro. 36. 662. Pontevivo. 42. 182. Rapallo. 42. 519. Savona. 46. 925. Siena. 37. 570. Udine. 43. 525.
Parodi, Sgn. Ter., Sängerin, in Bergamo. 47. 879. Casalmonferrato. 46. 371. Genua. 46. 325. Verona. 48. 386.
Parravecchia, Flötist in Palermo. 35. 291.
Parred, Baritonist in Berlin. 37. 845.
Parteiung im Gebiete der Tonkunst. 50. 657.
Parties od. Partitee, eine Kompositionsform früh. Zeit. 42. 289.
Partsch, Oberdirektor in Braunschweig. 44. 792.
Pascale, Pianofortespieler in Paris. 36. 44.
Paschaly, T. L., Kant. u. Organ. zu Schmiedeberg — 74 Chorale für Mansereh. (R) 41. 103.
—— Osterkantate für 4 Singst. S. Wk. (R) 42. 238.
—— Christnachtskantate f. 4 Singst. 10. Wk. (R) 43. 310.
Pascucci, Sgn., Sang., in Jesi. 42. 491. Orvieto. 43. 430.
Pasi, Sgn. Amal., Sang., in Paris. 36. 856. Venedig. 38. (298.) 833. 870.

Pasini, Ign., Tenorist, in Brescia. 40. 872. Cadogna. 42. 137. Genua. 42. 316. Mailand. 38. 109 fg. 282. 297. Modena. 44. 1007. Piacenza. 44. 872. Rom. 42. 639 fg. Venedig. 38. 533. Verona. 43. 933.

Pasini, Nonciati, Sgr., Sänger, † zu Florenz. 39. 640.

Pasoni, Tenorist in Fassombrone. 48. 324.

Pasque, Baritonist, in Darmstadt. 46. 644 fg. 48. 386. Leipzig. 48. 447. 49. 277.

Passeri, Sgn. Amal., Sängerin in Ferrara. 44. 832.

Passerini, Sgr. Carol., Sänger, in Ferrara. 35. 331. Lissabon. 37. 153 fg. 540.

Passionsmusik, Ueber ein Theil der Liturgie. 32. 531.

Passy, Pianofortespieler aus Stockholm, in Kopenhagen. 33. 728, in Stockholm. 39. 699.

Pasta, Sgn. Giud. — über ihren Geburtsort. 31. 613, Anm. 32. 92. Spottschrift auf sie, von Alb. Celoz. 31. 613. zur österreich. Kammersäng. ern. 31. 329, zum Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie. 41. 834. ihre Büste in Como aufgestellt. 37. 128. lebt das. u. in Mailand. 37. 155. — in Bergamo. 34. 830. Berlin. 43. 587. 634 fg. 689. 775. Bologna. 32. 92. 33. 811. 37. 285. Como. 31. 631. 34. 831. Florenz. 37. 179. Leipzig. 43. 855. London. 33. 832. 39. 721. Mailand. 31. 247. 613. 33. 171 fg. 314. 324 fg. 34. 199 fg. 36. 860. 37. 448. 40. 874. 42. 663. Mantua. 32. 305. Modena. 43. 574. Petersburg. (42. 871. 912.) 43. 138. Venedig. 36. 716. 851. Verona (das eine Medaille auf sie geprägt). 32. 93. 305. Wien. 31. 151. 232 fg. 279. 293 fg. 326 fg. 32. 587 fg. 617. 42. 937.

Pasta, Giov., Gatte der Vorigen, ehedem Tenorist, † zu Mailand. 48. 874.

Pasta-Anglois, Sgr., Sänger in Turin. 49. 42.

Pasterney, Ernst. Max. zu Königsberg, † im J. 1824. 49. 136.

Pasterwitz, Ge. v., Dekan und Komponist zu Kremsmünster, Biogr. 31. 460.

Pastini, Oper: Antonio Foscarini, aufg. in Neapel. 41. 366.

Pastori, Sgr., Sänger, in Bologna. 32. 397. Cagliari. 40. 143. Crema. 38. 93. Gibraltar. 44. 1034. Odessa. 41. 835. 42. 348. Piacenza. 37. 636. Pisa. 38. 479. Sevilla. 44. 1034. Valencia. 36. 631. Verona. 39. 541. als Pastori-Tommasini in Reggio. 47. 443.

Pategonier — ein durchaus unmusikalisches Volk. 35. 116.

Patenia, Tenorist zu Neapel. 37. 512.

Paterà, Sgr. Carol., Sänger in Chieti. 36. 795. Cuneo. 38. 510. Mailand. 38. 297. Ravenna. 36. 663. Rimini. 35. 330. Rom. 37. 513. Viterbo. 36. 518. als Paterà-Winter (Gattin des Kais. Dom. W.) in Cagliari. 42. 248. 475 fg. — † zu Mailand. 43. 204.

Paterna (Paterni, Paterno), s. Tenor., in Bergamo. 45. 461. Catania. 44. 112. Lissabon. 46. 208. Madrid. 47. 734. Mantua. 44. 988. Neapel. 42. 232. Palermo. 39. 15 fg. 94. 365. Strassburg. 43. 883. Turin. 45. 699.

Paterni, Sgn., Sängerin in Bergamo. 45. 461.

Patrizzani, Demen., Gesangslehrer in Macerata. 40. 443.

Patrizzani, Ign., Gesangslehrer, Sänger, Bassist, in Imola. 41. 856 fg. Lucca. 44. 1037. Macerata. 40. 443. Padua. 42. 701. Rovigo. 43. 644.

Patrizzani, Sgr., Sänger, in Ancona. 45. 653. Forlì. 45. 653. Lucca. 44. 1037. Oporto. 48. 144. Rom. 47. 193 fg.

Patti, Sgr., Tenorist in Cadix. 43. 747 fg. Florenz. 38. 463. 41. 171. Mailand. 40. 861. Neapel. 39. 14. 190. 372. Odessa. 42. 256. Rom. 38. 661 fg.

Patzelt, Frl. Elise, Pianofortespielerin in Prag. 33. 329.

Pauer, Prof. am Konservatorium zu Wien. 37. 462.

Pauer, Ernst, Pianofortespieler aus Wien, in Frankfurt a. M. 45. 813. 837. 46. 113. 48. 686. 49. 537. zum Ehrenmitglied des Cäcilienvereins ern. 46. 686.

— Romanze aus pariser et And. p. Pianof. Op. 7. (B) 47. 56.

— Scherzo p. Pianof. Op. 17. (B) 48. 316.

— 2 morc. de Salon p. Pianof. Op. 18. (B) 48. 316.

Pauke, Verbesserung derselben durch Eschinger in Frankfurt a. M. 48. 493. Erfindung zum Stimmen derselben, von Kleinertz. 46. 814. — chromatische, erfunden von Formasy. 43. 94.

Paulin, Lui., Tenorist, in Algier. 47. 936. Berlin. 44. 967. 45. 360. Brescia. 44. 988. Cologne. 44. 340. Pologne. 46. 536. Madrid. 47. 737. Pavia. 44. 504.

Paulin, Barytonist in Strassburg. 32. 475. 33. 710.

Pausch, Klarinettist in Berlin. 32. 740.

Pauw, Sgn. Lui. (aus Brüssel geb.), Sängerin, in Ancona. 42. 641. Modena. 42. 950. Sassari. 42. 676. Savigliano. 43. 142. 300.

Pavesi, als Gesangslehrer am Hoftheater zu Wien. 31. 329. wird Kapellmeister an der Kathedrale zu Crema. 40. 326.

— Oper: La donna bianca d'Avenello, aufg. in Mailand. 39. 153. 35. 619. ungearb., in Crema aufg. 40. 326.

— Oper: Il Maldicente, o la bottega del café, in Mailand aufgeführt. 31. 196.

— Oper: Ser Marcantonio, aufg. in Bologna. 36. 663. Florenz. 42. 494. Kassel. 31. 743. Mailand. 34. 613. Neapel. 43. 71. 348. Stuttgart. 31. 131. 737. 34. 495. Trevisos. 42. 624. Turin. 31. 631. 41. 646. Venedig. 35. 101. 38. 831.

— Oper: La moda di Parigi, in Venedig aufg. 33. 318.

Pavia, Nachrichten. 32. 309. 537. 33. 314. 35. 360. 36. 616. 856. 38. 398. 815. 39. 309. 40. 627. 869. 41. 423. 693. 933. 42. 472. 684. 43. 548. 641. 44. 904. 987. 1033. 45. 461. 709. 46. 101. 301. 540. 829. 47. 491. 587. 668. 48. 373.

Pavesi, Alex., Mezzo, in München aufg. 36. 76.

Pavesi, Seb., Tenorist, in Gubbio. 46. 309. Todi. 44. 932. Treja. 46. 356.

Payne, Bassist in Haag. 39. 824.

Payer, Hieron., Pianofortespieler in Wien. 34. 583. 35. 210. 819. Kapellmeister, an porphyrkrk. Theat. 34. 848. — † 48. 54. — Variationen über das Thema CAFFEE — 47. 30.

Pax, C. E., Die gebräuchlichen Gesänge der evangelischen Kirche. 39. Wk. (B) 43. 1123.

Peacock, Komponist in Northampton. 35. 840.

— du Willebridge Armiger, Miserere mei, Canon perp. a 3 voc. Op. 1. (B) 33. 299.

— Tantum ergo etc. B) 33. 300.

— Take, o take etc. Glee f. 5 voices. Op. 6. (B) 33. 798.

— Graduale 5 voc. Op. 6. (B) 36. 32.

— Hymnus: Ave verum, 4 voc. Op. 8. (B) 39. 216.

Pearce, Henry Hugh (auch unter dem Namen Edgar Mansfield), Prof. der Musik an der Universität Edinburg. 46. 440. in Bamberg. 49. 569.

— Oper: Der Eifersieg, in Brünn aufg. 47. 447.

— — Leila, in Hamburg aufg. 49. 230.

— 3 Lieder mit Pianof. (B) 43. 1124.

Peccerini, Sgr., Sängerin, in Arona. 47. 879. Berlin. 45. 750. Brescia. 47. 298. Mailand. 47. 462. Varese. 48. 116. Vercelli. 48. 357.

Pechar, Jos., Violinist in Prag. 37. 463. 38. 342. 39. 256.

Pechatschek, Violinist, kaiserlicher Concertmeister, in München. 31. 436. Stuttgart. 32. 540. Heckingen. 39. 874. — † zu Karlsruhe. 42. 895.

Pechwell, Frl. Ant., Pianofortespielerin aus Dresden, in Leipzig. 32. 670. verheir. Pesadori, s. d.

Peccorini, s. Peccerini.

Pecz, Tenorist in Lemberg. 45. 153.

Pedal, s. Pianofortepedal, Orgelpedal.

Pedrazzi, Ant., Tenorist, in Bologna. 34. 821. 35. 133. 38. 214 fg. Civitavecchia. 46. 309. Genua. 39. 670. Lucca. 38. 93. 42. 232. Mailand. 35. 136. 161 fg. 540. 589 fg. 36. 775. 856. 39. 62. 288 fg. 605. 40. 109. 196 fg. 537. 43. 532. Neapel. 36. 727. 37. 50. 269. 502. 737 fg. 38. 32. Parma. 34. 410. 38. 482. Piacenza. 44. 1007. Triest. 41. 428. Turin. 34. 201. Venedig. 43. 423. Verona. 35. 781. Wien. 38. 514 fg. 40. 539 fg.

Pedrazzi, Lui., dessen Bruder, Tenorist in Turin. 34. 201.

Pedrini, Klarinettist in Rimini. 35. 340.

Pedro, Don Kaiser von Brasilien), Konstatirtannahme (von Pedro instrumentirt), aufgeführt in Leipzig. 33. 111.

Pedrotti, Carlo, Oper: Clara del Maultard — 42. 700.

— Oper: La figlia dell' aviatore, in Amsterdam aufg. 48. 386.

— — Luisa, in Verona aufg. führt. 42. 700.

— — Romeo di Monforte, ehrendes. aufg. 48. 386.

Pedrotti, Tenorist in Newyork. 36. 604.

Pedrotti, Sgn. Adel. Varese-, Sängerin, zum Ehrenmitglied der philharmon. Gesellschaft in Verona ern. 33. 812. in Newyork. 34. 802. 35. 762. 36. 604. verheir. mit dem Musikdirektor Salvini in Parma. 37. 134. — 39. 301.

Pegau, Gesangfest das. 39. 350.

Peger, Klarin. in Erfurt. 44. 422. 776. 45. 256. Jena. 42. 343.

Peh, Flötist in Prag. 36. 350.

Peignat, Demoiz., Sängerin in Paris. **36.** 44.

Pelegalli, Gior., Buffo, in Fano. **37.** 338. Fassombrone. **45.** 396.

Pelizzari, Violinist, Operndir. in Strassburg. **40.** 566. **43.** 884.

Pelizzari, Sgn., Sängerin in Santiago. **47.** 935.

Pellegrini, Sgr., Sänger, in Ancona. **42.** 490 fg. Bologna. **43.** 91. Modena. **43.** 547. Montagnana. **42.** 212. Pisa. **42.** 669.

Pellegrini, Ang., Oper: Edelinda, in Como aufgeführt. **33.** 812.

—— Oper: Il disertore svizzero, ebendas. aufg. **43.** 932.

—— „ La vedova bengala, ebendas. aufg. **36.** 628.

Pellegrini, Gesl., Violinist in Bologna. **41.** 857.

Pellegrini, Tenorist, in Chiavari. **48.** 108. Kopenhagen. **48.** 124. 176.

Pellegrini, Bassist, in Berlin. **46.** 444. 489. Carlsr. **46.** 208. 575. Cremona. **48.** 374. Florenz. **47.** 442. Livorno. **47.** 443. Modena. **48.** 96. Pavia. **47.** 597. Siena. **43.** 466.

Pellegrini, Bassist in München. **31.** 393. 481 fg. **32.** 340. **33.** 343. **34.** 36. 335. 732. **35.** 43. 55. 492. 565. **36.** 282 331. **37.** 217 fg. 220. 389. 482. **41.** 488. 583. **44.** 434. in Nürnberg **37.** 633.

Pellegrini, Frau Karol. (geb. Merati), dessen Gattin, Sängerin in München. **32.** 59. **33.** 340 fg. **35.** 55 fg. 492. **36.** 247. — † **47.** 598.

Pellegrini, Sgn. Amel., Sängerin, in Brescia. **36.** 852. Chieti. **38.** 648. Mexiko. **33.** 832. **34.** 504. **37.** 753. Pressburg. **42.** 703. Rom. **38.** 177. 329. Sassari. **36.** 568. Viareggo. **35.** 348.

Pellicchi, Casp., Requiem, in Florenz. aufg. **32.** 301.

Pelli, Sgn. Elis., Sängerin in Siena. **40.** 863.

Pelliccia, Bassist in Bari. **46.** 193.

Pellisov (Verf. mehrerer Berichte aus München). — Ueber die Kirchenmusik des kathol. Kultus. **36.** 721.

—— Ueber das Musikfest zu York und englische Musik überhaupt. **37.** 716. 731.

—— Ueber englischen Orgelbau und die Orgeln zu Birmingham und York. **38.** 501.

Pelosio, Tenorist, in Bassano. **46.** 403. Biella. **46.** 945. Brescia. **47.** 598. Casalmonferrato. **47.** 879. Chioggia. **40.** 644. Cologna. **45.** 799. Florenz. **44.** 1008. 1036. Fossano. **43.** 731. Görz. **42.** 201. Mailand. **46.** 338. **47.** 462. Mondovi. **43.** 1077. Pavia. **46.** 101. Prag. **44.** 832. Pinerolo. **43.** 731. Romano. **47.** 187. **48.** 124. Valenza. **47.** 878. Vercelli. **43.** 1077. Verona. **41.** 694.

Pelozzi, Tenorist in Fabriano. **43.** 1019.

Pence, Sgn., Sängerin in Kopenhagen. **50.** 281.

Pendle (Prof. in Breslau), Das Wunderhorn etc. (R.) **37.** 748.

Pennington, Miss, Sängerin in London. **41.** 134.

Pensotti, Tenorist in Corfu. **37.** 392. 540.

Penny, Dr., Ueber Lindpaintner. **37.** 661. 677.

Penzo, Bassist, in Padua. **46.** 341. Palmanuova. **47.** 186. Pistoja. **43.** 466. Rovigo. **46.** 341. Triest. **47.** 901. Venedig. **48.** 388.

Penzo, Tenorist in Venedig. **46.** 114.

Pesterwitzer, Organist in München. **46.** 772.

—— Oper: Dies Haus ist zu verkaufen, aufg. in München. **49.** 183.

—— „ Die Nacht auf Palmyra, das. aufg. **42.** 896. — in Braunschweig. **43.** 990. Bassel. **43.** 595. Leipzig. **43.** 94.

—— Ouvert. zu Otto von Wittelsbach, aufg. in München. **41.** 504.

Peter, Frl., Sängerin, von Hannover, in Berlin. **43.** 688. 727. in Frankfurt a. M. **45.** 232. Potsdam. **43.** 880.

Pepe, Genn., Orchesterdirektor in Neapel. **35.** 591.

Pepin, Orchesterdirektor in Marseille. **36.** 53.

Pepin, Mad., Sängerin in Genf. **41.** 238.

Perabeau, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. **44.** 355.

Perazzi, Tenorist in Bukarest. **48.** 414.

Perceval, Frl., Sängerin in Stuttgart. **32.** 256.

Perego, Tenorist, in Carpi. **46.** 812. Guastalla. **45.** 366.

Perelli, Nat., Oper: Il contrabandiere, aufgeführt in Cagliari. **45.** 359. Turin. **44.** 836.

—— Oper: Manfredi, aufg. in Pavia. **41.** 623.

—— „ Osti non osti, aufg. in Genua. **46.** 141.

als Tenorist in Amsterdam. **47.** 229. 310. Bergamo. **48.** 374. Mailand. **48.** 372.

Perelli, Sgn. Adel., Sängerin, in Bologna. **43.** 691. Brescia. **43.** 858. Lissabon. **44.** 1011. 1054. Madrid. **44.** 364. Pavia. **42.** 684 fg. Vicenz. **42.** 935. Warschau. **47.** 230.

Perentoni, Tenorist in Aequi. **46.** 828.

Peret, Orchesterdirektor in Boulogne. **43.** 823.

Peretti, Tenorist, in Hamburg. **46.** 706. **47.** 57 fg. **48.** 489. Köln. **46.** 386. Mainz. **44.** 1014. Metz. **45.** 337.

Perez, Señ., Sängerin in Madrid. **41.** 768.

Perfetti, Sgr. Amal., Sängerin, in Savona. **35.** 347. im Piemontesischen überhaupt. **36.** 715.

Perfetti, Sgn., deren jüngere Schwester, Sängerin, ebendas.

Perger, Ferdin., Bassist, in Conegliano. **47.** 628. Mailand. **47.** 581. Monza. **46.** 290. **47.** 829. Stradella. **46.** 845. Treviso. **47.** 909. Verona. **45.** 809.

Perger, Sgn. Gior., deren Schwester, Sängerin in Monza. **46.** 290.

Pergolesi, Supremist aus Italien, in Frankfurt a. M. **47.** 788.

Pergolesi, Nachrichten. **48.** 323.

Pergolesi — Verzeichniss von dessen Kompositionen. **37.** 650.

—— Quando corpus, in Darmstadt aufg. **39.** 721.

—— Kyrie, in Wien aufg. **43.** 439.

—— Stabat mater, bearb. von Lvoff, **36.** 5. (R.) **42.** 783. — aufgef. in Berlin. **39.** 274. Darmstadt. **39.** 721. Hamburg. **48.** 519. **50.** 364. Königsberg. **34.** 313. 665. Paris. **44.** 582. Weimar. **44.** 504. Wien. **37.** 607.

—— Vexilla regis, in München aufg. **32.** 345.

—— Lettera ling. int. alla vita di P., del March. di Villarosa. (R.) **37.** 647.

—— Salve Regina. (R.) **44.** 932.

Peri — sucht der Erfinder des dramat. Styls. **32.** 665. Anm.

—— und Caccini, Oper: Eurydice, Stücke daraus, in Paris aufgeführt. **34.** 598.

Peri, Arb., Oper: Dirce, aufg. in Florenz. **46.** 337. Livorno. **46.** 193. Lugo. **45.** 943. Reggio. **45.** 670.

—— Oper: Ester Engaddi, **45.** 430. aufgef. in Reggio. **48.** 335. Verona. **46.** 409.

—— Oper: Il contarino, aufgeführt in Reggio. **43.** 712.

—— „ Una visita a Bedlam, aufg. in Turin. **41.** 646.

Perico, Frl., Violinist in Alessandria. **40.** 388.

Perico, Bassist in Mailand. **46.** 339.

Perl, Bassist in Wien. **38.** 92.

Perlé, Sänger in Prag. **46.** 878.

Perle, Karol. v., Sängerin in Wien. **36.** 601. (Vgl. Dumond.)

Perlgrund, Tenorist, in Frankfurt a. M. **46.** 721. Hamburg. **46.** 477. Kassel. **46.** 664 fg.

Perne, Vertheidiger Mozart's gegen Feis. **32.** 118.

Perolini, Gior., Organist in Aizano. † **41.** 694.

Peroni, Luig., Tenorist in Ascoli. **39.** 420. nach Cuba engag. **42.** 248. Havelle. **44.** 363. 1011. Neuorleans. **44.** 1011. **47.** 937. Newyork. **47.** 582. Prag. **43.** 864.

Perpignan, Musikfest das. **43.** 798. Musik-Konservatorium das. errichtet. **44.** 726.

Perrin, Emile, Direktor der komischen Oper in Paris. **50.** 336.

Perring, Wistr., Sängerin in Norwich. **44.** 862.

Perrini, Sgn., Sängerin an Napoleone's Hofe. **49.** 741.

Perroli, Sgr., Sänger in Lissabon. **48.** 144.

Perron, Mad., geb. Düringer, Sängerin in Strassburg. **46.** 631. **47.** 763.

Perron-Villa, Sgn. Elcon., Sängerin in Rom. **41.** 608.

Perrot-Grisi, Sgn., s. Grisi.

Persiani, Gius., Oper: Constantino in Arles, aufgef. in Venedig. **32.** 92. 302.

—— Oper: Danao, aufg. in Bologna. **38.** 664. Genua. **37.** 637. Mailand. **35.** 719. Malta. **42.** 322. Neapel. **38.** 31. 173.

—— Oper: Eufemio di Messina, aufg. in Lucca. **32.** 77. Neapel. **38.** 318. Venedig. **35.** 347.

—— Oper: Il Gustavo, aufg. in Madrid. **48.** 838. Paris. **46.** 138.

—— „ Gustavo di Foix, aufg. in Florenz. **31.** 350.

—— „ Ines de Castro, aufg. in Ancona. **37.** 752. Arezzo. **44.** 296. Bologna. **38.** 664. Brescia. **40.** 337. Catania. **43.** 348. Chieti. **36.** 648. Città di Castello. **43.** 1023. Faenza. **40.** 376. **44.** 1009. Ferrara. **40.** 444. **44.** 1009. Florenz. **38.** 678. Genua. **38.** 349. Jesi. **41.** 109. Livorno. **42.** 930. Lucca. **38.** 93. Macerata. **42.** 915. Mailand. **39.** 788. Messina. **39.** 169. Neapel. **37.** 500 fg. Padua. **38.** 832. Palermo. **38.** 126. 313. Parma. **41.** 391. Piacenza. **39.** 494. Pisa. **40.** 429. Rom. **38.** 329. Siena. **40.** 863. Turin. **39.** 287. Venedig. **38.** 341. Verona. **38.** 341. Neues. **42.** 994.

—— Oper: Il nemico generoso, aufg. in Triest. **32.** 305.

—— „ L'Ottava meraviglia, aufg. in Madrid. **48.** 838.

Persiani, Gius., I Saraceni in Catania, aufg. in Padua. **34.** 822. — Oper: Il Solitario, aufg. in Mailand. **31.** 612.

Persiani, Sgn. Fanni Tacchinardi-, dessen Gattin, Sängerin, in Bologna. **38.** 664. Florenz. **36.** 664. **38.** 663. Frankfurt a. M. **43.** 1071. Genua. **37.** 448. 637. Livorno. **34.** 822. **38.** 868. London. **40.** 848. **41.** 396. 506. **44.** 382. **50.** 256. Mailand. **35.** 719. **36.** 627 fg. Modena. **38.** 679. Neapel. **36.** 777 fg. **37.** 49 fg. 178. 270. 737 fg. **38.** 31. 173 fg. 313. Paris. **41.** 841. **42.** 234. 595. 896. **43.** 94. **44.** 750. **45.** 14. **48.** 70. **49.** 857. **50.** 551. 735. Rom. **36.** 647. Venedig. **35.** 161. 348. **39.** 287. 311 fg. Wien. **39.** 343.

Persiceto, s. Giovanni in Persiceto.

Personi, Franc., Tenorist, in Asti. **46.** 524. Brescia. **42.** 853. Chiavari. **46.** 141. Gunstalla. **47.** 147. Lodi. **43.** 641. Montanara. **49.** 357. Piacenza. **45.** 915. Savigliano. **46.** 370. Zara. **44.** 365. 1012.

Peruis, Ouvert zum befreit. Jerusalem, in Wien aufg. **38.** 477.

Perthaler, Frl., Pianofortespielerin aus Grätz, in Como. **32.** 766. Göttingen. **31.** 195. Magdeburg. **31.** 364. Mailand. **32.** 534. München. **34.** 57. Weimar. **31.** 536. Wien. **31.** 682.

Perti, Ant. Gius., Kompositionen, in Dresden aufg. **40.** 276. Königsberg. **46.** 494. München. **32.** 570. **39.** 627. **41.** 520.

Pertile, Bassist in Pisme. **43.** 748. Triest. **43.** 986.

Peru, die Lieder das. **33.** 758.

Perugia, Nachrichten. **31.** 199. **36.** 517. 662. **37.** 537. **38.** 178. **39.** 421. **41.** 856. **42.** 490. 916. **43.** 415. **44.** 832. **45.** 396. 913. **46.** 195. **49.** 324.

Peruzzi (Peruzzi?), Tenorist, in Ferrara. **37.** 539. **40.** 444. Messina. **39.** 360 fg. Perugia. **37.** 63. Triest. **36.** 715.

Perz, Tenorist in Wiesbaden. **49.** 47.

Pesadori, Ant., Tenorist, in Dresden. **35.** 805. **37.** 70. Leipzig. **32.** 411. **33.** 425. Messina. **38.** 127. Neapel. **38.** 870. **39.** 14. Wien. **36.** 331.

Pesadori, Frau Ant., dessen Gattin (geb. Pechwell), Pianofortespielerin in Dresden — Nekrolog. **37.** 108.

—— Introd. et Rondo p. Pianof. (B) **40.** 490.

Pesaro, Nachr. **35.** 330. **36.** 662. **37.** 559. **38.** 178. 413. **39.** 422. **40.** 93. 483. **41.** 373. **42.** 491. **43.** 450. **44.** 832. **46.** 456. **47.** 415. **48.** 975.

Pesce, del, Bassist, in Brescia. **45.** 462. Casalmonferrato. **45.** 699. Cremona. **44.** 883. Genua. **47.** 149. Novi. **44.** 299. Turin. **43.** 500. Udine. **47.** 900. Verona. **46.** 402.

Peschel, Gust., Oboist in Dresden. **31.** 80. Bessau. **40.** 17.

Peschel, Alex., Fagottist in Dresden. **31.** 80.

Pescia, Nachrichten. **41.** 711.

Pesth, Bildungsinstitut das. (musikal. Uebungen dess.) **44.** 926. Nationalsingschule das. **44.** 380. Oper das. **42.** 189. Theater das, über dass. **44.** 926. — abgebrannt. **49.** 118. — Konkurs zum Wiederaufbau dess. **49.** 918.

Petak, Tenorist in Prag. **46.** 940. **48.** 272.

Peter, Tenorist in Kassel. **42.** 180. 600.

Peter, Trompeter in Kassel. **49.** 426.

Peters, Komiker in Neustrelitz. **34.** 876. in Berlin. **39.** 289.

Peters, Musikhandler in Leipzig — Aufrage wegen eines Briefes Beethoven's an dess. **39.** 333.

Petersburg, Nachr. **33.** 675. 691. **35.** 400. **36.** 193. **39.** 532. **40.** 310. **41.** 230. 312. **42.** 29. 380. 441. **46.** 332. 576. **47.** 752. **48.** 145. 414. **49.** 107. 430. 445. **50.** 8. 22. 439. 452. 470. 488. 683. Deutsche Oper das, aufgelöst. **46.** 928. Italien. Oper das, aufgelöst. **33.** 675. Musikzustand das. **39.** 724; über dens. (und Russlands Tonkünstler) aus Adam's Briefen. **42.** 727. 747. Musikgesellschaften das. **33.** 692. Philharmon. Gesellschaft das. **33.** 679; schreibt einen Preis für eine Ballade aus. **42.** 31. Russ. Sängerschule das. **50.** 7. Singakademie das. **33.** 691. Theater das, über dess. etc. **33.** 675 fg. **39.** 743. **47.** 151. **49.** 109.

Petersen, Flötist in Kopenhagen. **32.** 207. **36.** 28.

Petersen, Violinist zu Hamburg. **34.** 30. 248.

—— Adagio et Rondo p. Viol. av. orch. Oc. 16. (B) **37.** 318.

Petersen, Kantor zu Altona. **46.** 375. **47.** 300.

Petillo, Oper: La sorda onta, aufg. in Palermo. **47.** 843.

Petillo, Baffo in Palermo. **47.** 629.

Petrak, Joh., Violinist in Prag. **46.** 351.

Petrali, Lui., Oper: Antonio Foscarini, aufg. in Mantua. **47.** 692.

—— Oper: Sofonisba, aufg. in Mailand. **46.** 389.

Petrarca, Sgn. Deb., Sänz. in Tortona. **43.** 501. Zara. **42.** 323.

Petrazzani, Franc., Bassist, in Ancona. **42.** 490. Forli. **41.** 856. Rimini. **46.** 509.

Petrazzani, Sgn. Adel., Sängerin in Forli. **41.** 856.

Petrella, Ear., Oper: Un diavolo color di rosa, in Neapel aufg. **31.** 599.

—— Oper: Giulietto Manfredi, in Modena aufg. **45.** 429.

—— „ Le miniere di Freiberg, in Neapel aufg. **45.** 393.

—— „ I Pirati, aufg. in Neapel. **40.** 557. **42.** 913.

—— „ Valeriella marito, in Neapel aufg. **32.** 800.

Petrik, Sänger in Königsberg. **31.** 483. abgeg. **31.** 498.

Petrini-Zamboni, s. Zamboni.

Petrof, Bassist in Petersburg. **42.** 729. **48.** 414.

Petrova, Frau, dessen Gattin, Sängerin das. **42.** 729.

Petrucci, Ott., Erfinder den Notendrucks. **32.** 391.

Petrenbacher, Oboist in Wien. **44.** 69. 405.

Petschke, H. T., 6 Gesänge für Singst. mit Pianof. 5. Wk. (B) **39.** 405.

—— 6 Gesänge für Singst. mit Pianof. 6. W. (B) **40.** 134.

—— Erlkönig „ „ „ „ 3. „ „ „ **493.**

—— 5 Gesänge „ „ „ „ 7. „ „ „ „

—— Der Fischer „ „ „ „ 4. „ „ **42.** 696.

—— 3 Gesänge „ „ „ „ 8. „ „ „

—— 3 „ „ „ „ 9. „ „ **43.** 483.

—— 6 Lieder für 4 Männerst. 10. „ „ **44.** 333. **49** 482.

—— 6 „ „ „ 11. „ „ **49.** 483.

—— 6 „ „ „ 12. „ „ „ „

Petz, Oboist in Petersburg. **39.** 727.

Petzmeyer, Zitterspieler aus Wien, in Berlin. **36.** 157. Leipzig. **38.** 729.

Petzold, Bassist in Stuttgart. **31.** 132 fgg. 710. 728. **32.** 285. 535 fg. **33.** 186 fgg. 546. 575. **34.** 101 fgg. 121. 493 fg. 511. **35.** 78 fg. 97. 604. 621. **36.** 62. 480 fgg. **37.** 66. **39.** 623. — in Berlin. **32.** 621. Hechingen. **39.** 673. 840. Wien. **35.** 797.

Petzold, Eng., Komponist zu Leipzig. **40.** 206. als Musiklehrer in Lenzburg. **42.** 33. **43.** 821. Dir. und Prof. der Musik in Marten. **45.** 715. als Bassist in Freiburg. **45.** 718.

—— Motette, in Leipzig aufg. **41.** 821. **42.** 186.

—— Duet wie hier, für Singst. mit Pianof. (B) **41.** 1020.

Pezzi, Franc., Komponist in Mailand. **34.** 595.

Pezzoli, Franc., Kapellmeister und Gesanglehrer in Monza. **40.** 6. als Pianofortespieler in Bergamo. **43.** 642.

—— Kantate: L'Exultanza, in Bergamo aufg. **43.** 642.

Pezzoli, Sgn., Sängerin in Baden. **44.** 341.

Pfälzisches Musikfest, s. Musikfeste.

Pfeiffe, Klarinettist in Berlin. **33.** 210. **37.** 280. Halle. **31.** 626.

Pfeiffe, Emil, Pianofortespieler in Berlin. **46.** 242.

Pfau, Hornist in Leipzig. **36.** 126. **39.** 13. 745. 753. 798. **41.** 214. **42.** 199.

Pfeifer, Violinist in Dresden. **35.** 382.

Pfeifer, Frl., Sängerin (Dil.) in Stuttgart. **35.** 81.

Pfeifer, Frl., Sängerin in Kassel. **37.** 518.

Pfeifer-Innung in Strassburg — deren Geschichte. **40.** 752.

Pfeiffer, M. T. — in Lenzburg. **44.** 702.

—— und Nägeli, Allgem. Gesellschaftsliederbuch. (B) **34.** 717.

Pfeiffer, Osk., Pianofortespieler aus Wien, in Petersburg. **49.** als Reg. **49.** 537.

Pfeiffer, W., Pianofortespieler aus Berlin, in Dresden. **48.** 807.

Pfeiffer, Tenorist in Wien. **31.** 74. 296. in Prag. **47.** 454.

Pfeiffer, Frl., Sängerin in Wien. **33.** 535.

Pfister, Tenorist in Wien. **39.** 732. **41.** 849. **42.** 132. 620. **43.** 197. 661. **44.** 901 fg. **45.** 133. **46.** 637. — **48.** 656. — in Berlin. **45.** 360. 471. 597. **46.** 266. 443. 490. 861. **47.** 12. 162. 627. 747. 914. **48.** 213. 523. 625. 738. **49.** 887.

Pfisterer, Stadtorganist zu Vevay. **34.** 383.

Pfitzner, Violinist (aus Frohburg), Schüler des leipziger Konservatoriums. **47.** 917.

Pfortner, Oboist in Strassburg. **34.** 368. **44.** 275. als Hornist das. **48.** 725.

Pfortner, Frau, dessen Gattin (geb. Forst), Harfenspielerin in Strassburg. **37.** 654. **38.** 311.

Pfutzner, Orgelbauer zu Köln bei Meissen. **50.** 662.

Pfundt, Hornist in Leipzig. **39.** 656.

Pfundt, Oboist in Leipzig. **46.** 257.

Phantasiren, das freie, oder Improvisiren — Fragment von Hummel. **31**. 175.
Philadelphia, Nachrichten. **34**. 720.
Philipp, **H. E.**, Musikdir. zu Freiberg in Schlesien. **36**. 580.
—— Fürstenwalt, Kantate, aufg. in Breslau. **42**. 440. **43**. 413.
—— Schullieder etc. (R) **35**. 303.
—— Lieder für Singst. mit Pianof. **18**. W. (R) **40**. 82.
—— Deutsche Messe für 4 Singst. mit Orgel. 27. W. (R) **41**. 163.
—— 6 Lieder für 4 Männerst. 30. W. (R) **41**. 787.
—— 6 „ „ „ Bass und Männerst. 13. W. (R) **41**. 1031.
—— Eulenspiegels Besuch, für Männerst. 29. W. (R) **41**. 1027.
—— Valse brill. p. Pianof. 31. W. (R) **42**. 9.
—— 6 Lieder für 4 Singst. 14. „ „ „ 341.
—— Trio p. Pianof., V. et Vc. 33. W. (R **42**. 323.
—— Der Grünedorfer etc. f. Bass u. 4 Männerst. 34. W. (R) **42**. 696.
—— Sange et Versie, 12 Etud. p. Pianof. Oe. 28. (R) **42**. 811.
—— 6 Lieder für Männerst. Oe. 23. (R) **42**. 884.
—— 3 Sonates fac. p. Pianof., „ 24. „ „ „ 908.
—— Souvenir de Salzbrunn, Div. p. Pianof. Oe. 26. (R **43**. 707.
Philipp, Musiklehrer und Pianofortespieler in Breslau. **43**. 413.
Philipps, Sänger, in Birmingham. **45**. 803. London. **39**. 721. **42**. 451. Manchester. **38**. 807. Norwich. **44**. 862. York. **37**. 720 fgg. — ? **43**. 990. (?)
Philippszeich, Gesangfest das. **47**. 560.
Philosophieren in der Kunst — über dass. **48**. 721.
Phister, Sänger in Kopenhagen. **41**. 471.
Physharmonika, über dies. **32**. 753. Verbesserung ders. durch Buschmann. **45**. 833. **50**. 62. dgl. durch Uhlig. **47**. 352.
Piacenti, Ant., Tenorist, in Barcellona. **42**. 702. Cadix. **36**. 630. **37**. 10. Florenz. **41**. 882. **44**. 1036. Mailand. **32**. 767. Piacenza. **35**. 361.
Piacentini, Wenz., Tenorist, in Castel S. Pietro. **43**. 91. Florenz. **44**. 1008. Neapel. **47**. 78. Vercelli. **47**. 878.
Piacenza, Nachrichten. **32**. 302. 766. **35**. 360. **36**. 713. **37**. 310. 636. **38**. 482. **39**. 494. 668. 747. **40**. 374. 616. 903. **41**. 302. 645. 903. **42**. 312. 670. **43**. 517. 712. 1045. **44**. 835. 1007. 1036. **45**. 429. 668. 913. **46**. 369. 523. 812. **47**. 444. 686. 863. **48**. 356.
Pianino, neues Instrument. **35**. 521.
Pianiste, Le, Journal in Paris. **36**. 184. 203.
Pianocantante (Harmonika-Piano), erfunden von Bruening. **50**. 15. 448.
Pianoforte régulateur, von Lepere in Paris. **41**. 679.
Pianocodyphone, neues Instrument. **41**. 617.
Pianoforte, Verbesserung an dems. durch Heiss. **36**. 74.; durch Pape. **40**. 217.; von Schwab (Federsaitenpianoforte). **42**. 977.; durch Liebtenthal. **42**. 496.; durch Jelinek. **44**. 1012.; durch Grünberg (mit eisernem Gerippe). **45**. 634.; durch Herz. **46**. 430.; durch Verschiedene. **46**. 726.; durch Coleman. **47**. 150.; durch Bruening. **47**. 134.; durch Mayer. **47**. 384.; durch Moergenstern. **47**. 790.; durch Müller. **48**. 95.; durch Boré. **48**. 816., durch Gebauhr. **50**. 625.
—— ohne Saiten, von Pape. **41**. 618.
—— achtoktavigers „ „ **41**. 470.
—— Stenographie daran, s. **Pianographe**.
—— Mechanik daran zum Transponiren, von Mercier. **47**. 584.
—— englische, deren Verhältniss zu den deutschen. **31**. 173.
—— Comp. mod. et brill. p. le, à 4 m. (R) **42**. 10.
—— Anthologie classique p. le, etc. „ „ **44**. 66.
Pianofortepedal, Verbess. dess. **36**. 493. **43**. 885. 1046.
Pianoforteschule, prakt. etc. (R) **31**. 51.
Pianofortenterricht mittels Maschinen. **50**. 778.
Pianographe (Stenographie am Pianof. angebracht), von Guérin. **43**. 549. **46**. 726.
Piantanida, Kompositionslehrer am mailänd. Konservatorium. **34**. 200. — ? **39**. 292.
Piantanida, Gius., dessen Sohn, Tenorist, in Bassano. **37**. 200. 360. Cagliari. **36**. 568. Cuneo. **37**. 638. Mailand. **34**. 200. Reggio. **38**. 482. Savona. **35**. 347.
Pianowsky, Adv. zu Lemberg, Dir. des galiz. Gesangvereins. **45**. 153. **46**. 240. **47**. 938.
Piatti, Carlo, Verll., in Mailand. **40**. 181. 359. **43**. 641. Venedig. **40**. 645. Wien. **40**. 861. Pavia. **43**. 642. Frankfurt a. M. **46**. 724. Berlin. **47**. 11 fg. Breslau. **47**. 91. 455. Dresden. **47**. 728. Petersburg. **48**. 385. London. **49**. 353.
Piattoli, Bassist in Arezzo. **48**. 342.
Piberi, Bassist in Kopenhagen. **48**. 146.
Picasso, Tenorist, in Casalmaggiore. **45**. 306. Crema. **43**. 641. Gnastalla. **45**. 331. Lodi. **47**. 597. Piacenza. **43**. 1045. Trento. **41**. 694. Vigevano. **43**. 513.
Piccardi, Bassist in Casalpusterlengo. **45**. 365.
Picchi, Ern., Oper: Marco Visconti, in Florenz aufg. **40**. 406.
Picchi, Lui., Buffo, in Asti. **43**. 156. Bassano. **40**. 644. Brescia. **42**. 953. Como. **36**. 856. Ivrea. **44**. 836. Mondovi. **36**. 567. Nizza. **46**. 141. 372. Pavia. **47**. 443. Reggio. **38**. 482. Tortona. **43**. 501. Turin. **36**. 566.
Picchianti, Lui., Sulla vita di Cherubini. (R) **45**. 423.
Piccini — merkantil. Brief dess. **41**. 591.
Piccini, Alex. (Gesangslehrer in Strassburg), Oper: La prise de Jericho, aufg. in Strassburg. **49**. 778.
Piccinini, s. **Bonelli**.
Picco, Sgn., Sängerin, in Pavia. **40**. 326. Novara. **44**. 299. Mexiko. **44**. 1036. **45**. 371. Newyork. **49**. 920.
Piccoli, Elogio di Generali etc. **38**. 94.
Pichler, Bassist, in Salzburg. **46**. 675. ? in Königsberg. **50**. 389.
Pichon, Bassist, in Freiburg. **40**. 363. Würzburg. **46**. 16. Köln. **46**. 386. **49**. 694.
Pico, s. **Picco**.
Pichl, Theaterunternehmer in Breslau. **33**. 89.
Pichl, Frau, geb. Flache, Sängerin, in Breslau. **33**. 90. **34**. 313. **35**. 388 fgg. 871. Wien. **33**. 595. Prag. **33**. 611. Leipzig. **36**. 709. 884.
Pielke, Tenorist, in Quedlinburg. **39**. 607. Leipzig. **42**. 997. 989 fg. 1031. von Dessau das Hofopernsang) in Halle. **50**. 568 fg.
Pierd'Arena, San., Nachrichten. **43**. 1027. **44**. 1035. **47**. 879.
Pierdilucs, Agost., Tenorist in Fossombrone. **45**. 396.
Pieri, Bassist, in Chiavari. **48**. 108. Cortona. **45**. 914. Florenz. **44**. 1007. Pistoja. **46**. 323. **47**. 443.
Piermarini, Franc. (Tenorist), Dir. und Comp. am Konserv. zu Madrid. **36**. 630. aus Madrid verwiesen. **40**. 774.
—— Cours de chant etc. (R) **45**. 825.
Pierson, s. **Pearson**.
Pietrasanta, Buffo in Barcellona. **43**. 573.
Pieve, Nachrichten. **47**. 94.
Pigali, Sänger von Wien, in Leipzig. **48**. 728. Dresden. **48**. 523. 854.
Pigani, Tenorist, in Mailand. **46**. 538.
Pignoli (Pignoli), Bassist, in Berlin. **49**. 655. **50**. 197 fg. Cento. **47**. 846. Guastalla. **48**. 90. Lodi. **48**. 373. Nizza. **44**. 300. Padua. **47**. 900. Reggio. **48**. 90. Triest. **47**. 900. Varese. **47**. 186. Venedig. **43**. 569.
Pignoli, Sgn., Sängerin in Bellano. **43**. 644.
Pilat, Horrist in Prag. **37**. 464. **40**. 353. **42**. 814.
Pilati (Pilati), Komp. in Paris, Orchesterdir. am Théâtre St. Martin. **42**. 1076.
—— und **Flotow**, Oper: Der Schildbruch der Medusa, aufgef. in Paris. **41**. 190. — Mosaique über diese Oper für Pianof. (R) **42**. 880.
—— und **Gauthier**, Oper: Die Barrikaden, in Paris aufg. **50**. 232.
Pilji, **Al.**, Guitarrist in Prag. **42**. 798.
Pillet, Léon, Dir. der grossen Oper in Paris. **42**. 536. **47**. 230. geht ab. **49**. (61. 135.) 487.
Pillnitz, Nachrichten. **36**. 614.
Pillwitz, Ferd., Bassist in Bremen. **31**. 62. 433 fg. 550. als Musikdir. das. **33**. 56. 387. **36**. 246. **37**. 9.
—— Oper: Die Hochzeit im Sandhause, in Bremen aufg. **33**. 387.
—— „ Lehmann, ebend. aufg. **31**. 433.
—— Singspiel: Ratsplan, der kleine Tambour, aufg. in Bremen. **33**. 388. **34**. 634. Dessau. **36**. 190. **38**. 61. München. **36**. 510. Stuttgart. **34**. 106. 493. **35**. 80. **36**. 60. 481. **37**. 80. Weimar. **36**. 676. **38**. 610. Wien. **37**. 353. **39**. 558.
Pilorio, Nic., Tenorist in Monza. **43**. 347.
Pilotta Pilotti), Gius., Orchesterdir. und Musiklehrer in Bologna. **38**. 214. 448. **40**. 179. — ? **40**. 576.
Pilsing, Frl., Sängerin, in Leipzig. **38**. 692. Altenburg. **39**. 391.
Pinaglia, Bassist in Mexiko. **34**. 594.
Pincelli, Sgn., Sängerin in Mantua. **45**. 800. **46**. 408.
Pinerolo, Nachrichten. **42**. 681. **43**. 731. **44**. 1035. **45**. 347. 946. **46**. 117. 827. **47**. 148. 878.
Pinneberg, Gesangfest das. **47**. 558.

Pino, Sga. del, Sängerin in Athen. 45. 482.
Pinschoff, Frl. Fried., Sängerin in Wien. 49. 439.
Piombanti, Sga. Feast., Sängerin, in Bologna. 40. 178. Florenz. 40. 143. 43. 126. 46. 811. Livorno. 41. 628. 47. 147. Lucca. 44. 1037. 45. 414. Pisa. 43. 406. 47. 443. Siena. 46. 812. Senigaglia. 43. 1019. Venedig. 35. 639.
Pique, Edw., Guitarr, aus Böhmen, in Berlin. 41. 67. Dresden. 40. 800 fgg. Leipzig. 40. 648. 673. 695. Prag. 43. 276. Wien. 43. 427. 771.
Piranesi, Nachrichten. 43. 986.
Pirazzi, G. und Söhne, Violinsaitenfabrik. zu Offenbach. 45. 239.
Pirringer, Ferd., Bratschist zu Wien. ? 31. 843.
Pirkher, Louis., Abt zu Lilienfeld. 31. 377.
Pirkhert, Edw., Pianofortespieler in Wien. 40. 372. 42. 635. 43. 426. 462. 45. 388. 50. 61. in Prag. 43. 498.
—— Etude héroique p. Pianof. Op. 4. (B) 44. 288.
—— 3 Airs allem. „ „ „ 7. „ 45. 748.
—— 6 Mélodies „ „ „ 9. „ 46. 571.
—— Oktaven Etude „ „ „ 11. „ 47. 56.
—— Fantaisie de conc. p. Pianof. Op. 12. (B) 47. 434. 49. 45.
Pirscher, Frau (geb. Traut), Sängerin, in Leipzig. 33. 680. 796 fg. 802. 34. 77 fg. 429. Berlin. 34. 324. 699 fg. 804. 35. 26. 129. 213. — nach London. 35. 213. Mannheim. 37. 150. 480. 38. 13. 358. Darmstadt. 39. 733. 48. 386. Wien. 40. 98. Mainz. 44. 886. Lemberg. 46. 240. Gent. 46. 526. Strassburg. 48. 703.
Pisa, Nachrichten. 34. 382. 35. 343. 639. 779. 36. 665. 37. 570. 732. 38. 479. 678. 39. 456. 40. 428. 41. 391. 628. 882. 42. 511. 669. 43. 466. 45. 414. 46. 367. 47. 146. 443. 48. 343.
Pisaroni, Sga. Rosam., Sängerin, in Paris. 31. 709. 32. 68. 161. Mailand. 33. 170. 314 fg. Livorno. 34. 822. Piacenza. 35. 361. 37. 636.
Pisarowitz, Jul., Klarinettist in Prag. 33. 346 fgg. 42. 300. 421. 547. 43. 387. 880. 44. 701. 45. 361. 442. 46. 332. 48. 9. Lehrer am Konservatorium das. 45. 554.
Pischek, Baritonist in Wien. 39. 606. 41. 632. 898. — 48. 245. — in Frankfurt a. M. 42. 1074. 43. 990. 44. 118. 242. 357. 463 fg. 940. 45. 94. 252. 408. 46. 129. 156. 204. 47. 140. 560. 663. in Berlin. 45. 413. Aachen. 45. 518. Prag. 46. 853. (in London. 47. 353.) Stuttgart. 49. 323. Köln. 49. 383. Hamburg. 50. 632 fg. 636 fg. 759. — erhält in Wien einen silb. Pokal. 48. 245.
Pistilli, Arch., Oper: Il fiuto fondatario, aufg. in Neapel. 42. 475. — Oper: Rodolfo di Brienza, aufg. in Neapel. 48. 831.
Pistoja, Nachrichten. 36. 605. 42. 510. 43. 466. 44. 414. 46. 322. 47. 443. 48. 343.
Pistor, Frl., Sängerin, in Magdeburg. 33. 487. Leipzig. 33. 680. 797. 802. 34. 79 fg. 209 fg. 300 fg. Dresden. 35. 456. Kassel. 36. 192. 705 fg. 37. 497 fg. 510 fg. 38. 122 fg. 139 fg. 423 fg. 728 fg. 39. 113 fg. 665 fg. 40. 172. 182 fg. 494. 612. 41. 109. 128. 140 fg. 602 fg. 1002 fg. 42. 197 fg. 598 fg. 43. 595 fg. in Weimar. 36. 617. Berlin. 39. 471. 553. — zur kurhess. Kammersängerin ernannt. 39. 668.
Pistrich-Hornik, Frau v., Sängerin in Stuttgart. 31. 132 fgg. 710 fg. 728. 32. 153 fg. 33. 186 fgg. 343 fgg. 353. 34. 101. 197. 434 fg. 35. 79. 97. 604. 36. 62. 480 fgg. 37. 66. 39. 623. in Paris. 33. 540.
Pitgis, Frau L., Pianofortespielerin in Strassburg. 31. 648.
Pitois und Frost, neue Musikhandl. in Strassburg. 31. 649.
Pitsch, C., zum kurrespond. Mitglied des holland. Musikvereins ern. 47. 806.
—— Hymne für Doppelchor, in Prag aufg. 46. 399. 878.
—— Fuge über: Gott erhalte etc., f. Orgel od. Pianof. (B) 34. 824.
—— Adelaja, Fuge für Orgel. (B) 37. 745.
—— 6 Pastoralpräludien für die Orgel. 7. W. (B) 38. 347.
—— 20 Präludien für Orgel. (B) 50. 285.
Pittner, Frl., Sängerin in Prag. 35. 47. 332.
Pittner, Ferd., Pianofortespieler in Königsberg. 38. 462.
Pius IX., Papst, dessen Maassregeln zur Reform der Kirchenmusik. 49. 46. (Vgl. Kirchenmusik, katholische.)
Pivetta, Bassist, in Rovigo und Treviso. 43. 644.
Pixis, Frdr. Wilh., Violinist und Orchesterdir. in Prag. 33. 611. 628. 35. 351. 36. 13. 37. 81. 38. 29. Prof. an Konservat. das. 39. 741. 40. 77. Seine Quartettunterhaltungen das. 37. 83. 39. 91. 375. 40. 65. 340. 41. 151. 1034. 42. 422. 43. 67. 44. 403. in Breslau. 34. 766. Wien. 34. 851. Weber's Erklärung über ihn. 40. 430. zum Ehrenprof. der römischen Cäcilienakad. ern. 41. 854. — † 44. 907. Nekrolog. 44. 969.
Pixis, F. W., Concertino p. Violon av. acc. de l. (B) 32. 376.
Pixis, Frl. Anna, dessen Tochter, Pianofortespielerin in Prag. 40. 334. 41. 424. 44. 330.
Pixis, J. P. (Frdr. Wilhelm's Bruder), Pianofortespieler u. Komp., in Mannheim. 33. 105 fg. Paris. 35. 117. (London. 35. 264.) Leipzig. 35. 706. 37. 851. Prag. 35. 800 fg. Weimar. 36. 678. Mailand. 39. 478. 40. 180. 359. Bologna. 40. 824.
—— Oper: Bibiana, aufgef. in Paris. 32. 409. Prag. 32. 637. — Ouverture daraus, in Leipzig aufg. 35. 706. — Klavierauszug ders. (B) 32. 235. — Ouvert. für Pianof. zu 2 und 4 Hd. (B) 32. 734.
—— Oper: Die Sprache des Herzens, in Berlin aufg. 38. 136. 213.
—— „ Der Zauberspruch. — Ouvert. daraus, in Leipzig aufg. 35. 706.
—— Ouverturen, aufg. in Florenz. 41. 172 fg. Leipzig. 37. 851. Mailand. 40. 358. Prag. 32. 143.
—— Streichquintett, aufg. in Königsberg. 37. 393.
—— Air anglais var. p. Pianof. Oe. 93. (B) 31. 635.
—— Rondino „ „ „ 94. „ „ 811.
—— Rondo polacca „ „ „ 107. „ 39. 147.
—— Thème var. p. Pianof. et Viol. Oe. 105. (B) 32. 361.
—— Fantaisie p. Pianof. Oe. 109. (B) 32. 494.
—— Concert für Pianof. mit Orch. Oe. 100. (B) 32. 376.
—— Le garçon suisse, Variat. p. Pianoforte. à 4 m. (B) 32. 755. 33. 364.
—— Quintuor p. Pianof., Viol., A., VC. et CB. Oe. 99. (B) 33. 149.
—— gr. Trio „ „ „ et Vcelle. Oe. 75. (B) 33. 149.
—— 3. gr. Trio p. „ „ „ Basse. „ 95. „ „ 233.
—— 2. „ „ „ „ Vcelle. „ 86. „ „ 329.
—— Caprice dramat. p. Pianof. Oe. 116. (B) 35. 39.
—— 4. gr. Trio p. Pianof., Viol. et Vcelle. Oe. 118. (B) 35. 69.
—— Variat. „ „ „ et „ „ 119. „ „ 72.
—— Les 3 chasseurs, Rondo p. Pianof. av. acc. Oe. 120. (B) 35. 247.
—— Variat. brill. p. Pianof. à 4 m. Oe. 119. (B) 35. 203.
—— 5. gr. Trio „ „ Viol. et VC. Oe. 129. (B) 38. 585.
—— Caprice dramat. p. Pianof. „ „ 134. „ 40. 385.
—— Variat. brill. „ „ „ „ 132. „ „ 868.
—— Fantaisie av. variat. p. Pianof. „ 133. „ „ „
—— Caprice dramat. „ „ „ 131. „ 41. 185.
—— Souvenir de la Sicile, Capr. p. Pianof. Oe. 140. (B) 43. 894.
Pixis, Theod., dessen Sohn, 10jähr. Violinist in Prag. 42. 547. 44. 402. 47. 366. 48. 254. in Paris. 49. 204.
Pixis, Frl. Franzilla, J. P. Pixis' Pflegetochter (eigentl. Görtger), Sängerin, in Berlin. 38. 44. 136. 213. Bologna. 40. 824. Cremona. 48. 374. Dresden. 37. 866 fg. Florenz. 41. 172 fg. Frankfurt a. M. 47. 537. Genua. 46. 372. Hamburg. 44. 343. 749. Kassel. 38. 727. Leipzig. 35. 706. 37. 851. Mailand. 39. 478. 562. 776 fg. 40. 83. 198 fg. 359. München. 37. 219 fg. Neapel. 41. 568. 606. 616. 838. 42. 913 fg. 43. 68 fg. Palermo. 42. 207. 473. Piacenza. 40. 616. Prag. 35. 800 fg. 37. 782. 43. 1073. 44. 212. 45. 332. 429 fg. Verona. 45. 949. Weimar. 36. 678. 44. 506. Wien. 37. 317. 363. 569. 601. — in Piacenza zur Kammersängerin ern. 40. 616. erhält in Palermo eine gold. Krone. 40. 616. aus Sizilien ausgewiesen. 42. 473. heiratet angeblich den Dichter Ulfo Horn. 44. 928. in Mailand mit dem Cav. di S. Onofrio vermählt. 46. 101.
Pizzochero, Carlo, Buffo in Lecce. 37. 356.
Pizzi, Musiklehrer am Blindeninstitut in Mailand. 47. 879.
Pizzigati, Sänger in Berlin. 47. 782.
Pizzocaro, Franc., Bassist in Sassari. 42. 248.
Pizzolato, Eug., Bassist zu Jutra. 38. 730.
Pizzoli, Sga. Luig., Komponistin zu Bologna, † 40. 445.
—— Ouverture, das. aufg. 39. 184.
Placci, Gius., Bassist, in Bologna. 37. 732. Camachio. 42. 916. Carreggio. 36. 569. Florenz. 43. 711. Mirandola. 37. 310. Osimo. 45. 329. Perugia. 42. 491. Sarzana. 38. 730. Siena. 38. 466. Spoleto. 35. 328.
Placci, Sga. Gius. (geb. Schuster), Sängerin, in Ajaccio. 42. 347. Carpi. 36. 569. Correggio. 36. 569. Mirandola. 37. 310. Sarzana. 38. 730.
Placidi, Baritonist, in Rom. 43. 89. Todi. 44. 832.

Menschenstimme haben. Hier hätten wir denn ein Instrument, das bisher fehlte und das dem Tenor analog wäre, und mithin in dem Instrumentalquartett ein Analogon des Quartetts der Menschenstimmen — Sopran, Alt, Tenor und Bass. Die Posaune giebt uns ein Beyspiel dieser Analogie, denn wir haben bekanntlich Sopran- Alt- Tenor- und Bass-Posaunen. Da das Ohr diesen Vorschlag rechtfertigt, kann man wohl auch das Auge befragen; es vermisst, wenn man den Umfang der Gestalt von der Violin zur Bratsche, und nun von dieser zum Violoncell betrachtet, ein Mittel zwischen diesen beyden letztern u. s. w.

(Französische Musiker haben ihr Urtheil über diesen Vorschlag öffentlich abgegeben, und es ist günstig ausgefallen. Wir wünschten auch Deutsche zu gleicher Untersuchung und öffentlicher Bekanntmachung ihrer Urtheile zu veranlassen.)

No. 2.

Sollte nicht eine gelehrte oder musikalische Gesellschaft in Europa Lust bezeigen, durch eine Aufforderung oder Preisaufgabe Gelegenheit zur Erfindung eines Messinstruments zu geben, wodurch man die Stärke der Töne oder Instrumente in bestimmter Entfernung sichtbar durch mathematische Eintheilungen einer Skale messen und mit einander in der Stärke vergleichen könnte?

So vieles, wenn es nur erst als nothwendig befunden war, ist durch den Erfindungsgeist auch früh oder spät glücklich ersonnen und immer mehr vervollkommnet worden. Aufforderungen und Preisaufgaben haben wir vieles zu verdanken; sollten uns diese nicht auch zu einem solchen Instrumente verhelfen?

Es werden gewiss Mehrere mit mir der Meynung seyn, dass wir ein solches Instrument bedürfen, welches man vielleicht einen Tonstärkemesser nennen könnte, womit man die Stärke und Schwäche sowohl besaiteter, als anderer klingender Körper, und Orgelinstrumente, durch einen sichtbaren Massstab angeben könnten, da wir jetzt nichts als das blose Gehör hierzu haben, und dieses nicht anders, als trüglich und unbestimmt seyn kann, weshalb auch die Menschen im Urtheilen bey solchen Fällen nie einerley Meynung sind und werden können. Jedermann weiss, dass es sehr trüglich ist, auch nur von zwey Instrumenten von einerley Art und sonstiger Güte, wenn sie auch neben einander stehen, oder von Orgelstimmen einerley Art in verschiedenen Orgeln, blos durch das Gehör zu entscheiden, welche die stärkere oder schwächere ist. Daher wird der Nutzen dieses Instrumentes auch keinem Zweifel unterworfen seyn. Die Akustik bliebe nicht mehr so unvollkommen und zweifelhaft, als sie es bisher noch in vielen Kapiteln, ungeachtet alles Schreibens darüber, ist; wenigstens würde man doch ein untrügliches Mittel zur Beweisführung haben, wenn man etwa nach vermeintlichen akustischen Grundsätzen eine Tonverminderung, statt einer Verstärkung hervorgebracht hatte, wie so oft der Fall ist. — Bey Stellung eines Orchesters, bey dem Bau und der Prüfung der Musiksale und dergleichen ist der Nutzen unverkennbar. Man würde z. E. durch dies Instrument sicher bestimmen können, ob Herrn Abt Voglers Simplifications-System eine Orgel stärker oder schwächer mache, da jetzo der eine dies, der andere jenes behauptet. Bey Klavieren, bey Fortepianos aller Arten und mehr Instrumenten würden alle Streitigkeiten über die Starkfrage von Ton, mathematisch entschieden werden können. Und wer kann behaupten, dass es nicht möglich sey, noch manches Wichtige durch dieses Instrument zu entdecken, woran jetzt niemand denket?

Die Möglichkeit eines solchen Instruments selber könnte aber vielleicht bezweifelt werden.

Plaidy, L., Musiklehrer und Komponist zu Leipzig (später Lehrer am Konserv.) **40.** 206.

Plagmann, Hornist in Petersburg. **48.** 385, als Pessanist. **50.** 453.

Planard, Oper: La double échelle, in Sorau/N. aufg. **40.** 345.

Planer, v., Bassist, in Leipzig. **46.** 554. 864. geht ab. **48.** 96.

Planer, Frl., Sängerin in Dessau. **38.** 61.

Planel (Pianist), Sön. Aut., Sängerin, in Cadix. **43.** 747. **47.** 510. Cordova. **44.** 1054. Madrid. **46.** 208. 558. Sevilla. **44.** 360. **47.** 310. Tarragona. **47.** 935. **48.** 143. Zaragoza. **48.** 143 413.

Piantadè, C. H., Prof. am pariser Konserv., † **42.** 76.

Planterre, Mad., Sängerin in Lille. **49.** 28.

Plattner, dessen musikal. Etablissement in Rotterdam. **37.** 674.

Plauen, Gesang. **44.** 636.

Pleiner, Edu., Violinist, in Prag. **40.** 259. **43.** 387. 680. Salzburg. **46.** 674.

Plenk, Frl. Fanni, Sängerin in Wien. **43.** 461 fg.

Pleß, Frl., Sängerin in Kassel. **41.** 110.

Plessner, Violinist aus Stuttgart, in Morges. **35.** 589.

Plesser, Schwester, Sängerin aus Erfurt, in Paris. **50.** 420.

Pleyel, Ign., weil. Organist in Strasburg — Kompos. La revolution etc., nebst Probeu dar. **41.** 872.

—— Symphonie, das. aufgef. **45.** 517. •

Pleyel, Instrumentmacher in Dresden, erhält die sächs. silb. Medaille. **48.** 94.

Pleyel, Pianofortefabrikant in Paris. **46.** 726.

Pleyel, Mad. Marie C., Pianofortespielerin, in Petersburg. **34.** 373. Leipzig. **41.** 802. 878. 903. Dresden. **41.** 938. 985. Wien. **41.** 1011. 1036. **42.** 91. 376. Brüssel. **43.** 448. Bonn. **47.** 574. London. **48.** 478. 510. Paris. **48.** 28. Lille. **50.** 10. am pariser Konserv. als Lehrerin des Pianof. angest. **49.** 661. dgl. am brüsseler. **50.** 557.

Pocchini, Tenorist, in Genua. **47.** 459. Mailand. **41.** 670. **44.** 324. **45.** 797. **48.** 109.

Pocci, Graf v., Hofmusikintend. in München. **49.** 182.

—— Abhandl. im Herbste, für Singv. mit Pianof. (B) **32.** 581.

—— Sonatine, p. Pianof. (B) **36.** 752.

—— 3 Duette für Sopr. und Alt. S. W. (B) **41.** 662.

Pocius, Musikdir. in Helsingfors. **37.** 580.

Podhorsky, Baritonist in Prag. **32.** 113 fg. 141. 324. 638. 852. **33.** 120. 221 fg. 328. 833. 850. **34.** 92. 350. 463 fg. **35.** 40 fg. 180. 332 fg. 350. 431. 588. 803. **36.** 30 fg. 453 fg. 630. **37.** 11. 224. **38.** 16. 236 fg. 713. **39.** 166. 412. 670. 750. 801. 858. **41.** 1052. **42.** 161. **43.** 262.

Podhorsky, Frau Kathar., geb. Komet, dessen Gattin, Sängerin in Prag. **31.** 567. 857. **32.** 113. 140 fg. 234. 635 fg. 640. 831 fg. **33.** 120 fg. 220 fg. 328. 345 fg. 611. 628. 834. **34.** 91. 282 fg. 350. 463. 632. **35.** 41 fg. 588. 802. **36.** 15. 36 fg. 352. 453 fg. 646 fg. 659. 850 fg. **37.** 11. 32. 83. 223. 240 fg. 766. 819. **38.** 16. 24 fg. 169. 191. 246. 256 fg. 719. 728 fg. 852. **39.** 89 fg. 248. 344. 374. 390. 670. 750. 801. 822 fg. 857. **40.** 43 fg. 191. 222 fg. 258. 559. 577. 629. 647. 737. 780 fg. 860. 882. **41.** 150. 165. 192. 407 fg. 571 fg. 959 fg. 986 fg. 1052. **42.** 160. 262 fg. 301 fg. 405. 421. 515. 795 fg. 1052. **43.** 43 fg. 661 fg. 756. **44.** 315 fg. 393 fgg. 604. 729 fg. 846 fg. 899 fg. **45.** 49. 196. 265. 333. 553. 753. 774 fg. 887. 907. **46.** 261 fg. 273. 347 fg. 353. 458 fg. 518. 857 fg. 879. **47.** 137. 275 fg. 438 fg. 453 fg. 539 fg. 639. 761 fg. 859. **48.** 24. 104. 230. 239. 245. 272. 333. — als Lehrerin am Konserv. das. **34.** 282. — in Wien. **34.** 851.

Podleski, Frl., Sängerin von Mannheim, in Strassburg. **36.** 486. **37.** 299.

Podleski, 6 Schwestern, setzen ihrem Lehrer Hiller in Leipzig ein Denkmal. **34.** 471.

Podstatzki-Liechtenstein, Graf, zum Hofmusikgrafen in Wien ernannt. **48.** 510.

Pöck, Bassist in Wien. **31.** 74. **34.** 847 fg. **35.** 192. 382. 567 fg. 580. 819. **36.** 145. 360. 402. 601. — als Gast das. **38.** 830. — in Prag. **36.** 463 fg. 648 fg. 660. **37.** 11. 83. 223. 248. 463. 767. 816 fg. **38.** 16. 23. 191. 248 fg. 594 fg. 778. 800. 851. **39.** 246 fg. 276. 344. 670. geht in Prag durch. **39.** 750. — als Gast das. **44.** 699 fg. in Berlin. **46.** 644 fg. 691 fg. London. **42.** 478. 735. in Braunschweig angestellt. **46.** 737. **49.** 574. 750.

Pöck, Karl, Oboist in Wien. **43.** 462.

Pögner, Bassist in Leipzig. **31.** 201. 262. **32.** 671. **33.** 680. 797. 802. **34.** 79 fg. 301. 429. 736. 868 fg. **35.** 110. 179. 2xl. 670. **36.** 127. **37.** 418. 767. **38.** 326. 413. 765. **39.** 223. 261. 509. 752. 770 fg. 818. **40.** 92. 165 fg. 207 fg. 373. 642. 877. **41.** 177. 240. 287. 371 fg. 543. 840. 1032. **42.** 75. 101. 300. 374. 974. 1072. **43.** 255. 935. 1016. 1070. **44.** 323. 801 fg. **45.** 25. 767. **46.** 309. 554. 668. 682. 768. **47.** 14. 163. 271. 411. 427. 612. 933. **48.** 66 fg. 96. geht vom Theater ab. **48.** 96. — **138.** 166. 177. 213. 229. **49.** 745. 847. **50.** 5. 87. 278. — in Halberstadt. **35.** 496 fg. Merseburg. **35.** 140. Naumburg. **45.** 552. Stuttgart. **49.** 118. Weimar. **39.** 703.

Pölchau, Gc., in Berlin, dessen musikalische Bibliothek. **32.** 725. — † **38.** 582. Todtenfeier in der Singakademie. **38.** 672. Seine Bibliothek von der preussischen Regierung angekauft. **43.** 368.

Pöscht, Sänger in München. **35.** 55.

Poeten und Komponisten — Zusammenstellung mehrerer, v. Kretzschmer. **50. 345. 361.

Pötschacher, Oboist in Wien. **31.** 75.

Pogetti, Sgn., Sängerin, in Caltagirone. **46.** 338. Canipobasso. **38.** 32.

Poggi, Ant., Tenorist — Singr. dess. **43.** 760. zum österreich. Kammersänger ernannt. **41.** 626; zum Ehrenmitglied der röm. Cacilienakademie. **43.** 89. — in Bergamo. **40.** 871. Bologna. **38.** 88. Como. **39.** 777. Ferrara. **47.** 644. Florenz. **38.** 677. **39.** 48. 196. **46.** 175. 372. Genua. **36.** 850. **40.** 874. London. **44.** 582. Lucca. **45.** 914. Mailand. **37.** 222. 359. 448. 655. **38.** 109. 311 fg. 565. **40.** 874. **47.** 460. Mantua. **48.** 373. Modena. **44.** 294. Palermo. **32.** 319. Petersburg. **42.** 29. Piacenza. **40.** 863. Pisa. **35.** 345. Rom. **35.** 799. **44.** 812. **46.** 333 fg. Senigaglia. **43.** 1049. **45.** 913. **46.** 810. **47.** 845. Sevenaar. **43.** 203. Triest. **40.** 182. **42.** 472. Turin. **41.** 273. 404. **43.** 499. Venedig. **39.** 287. 511 fg. **46.** 555. Vienza. **42.** 925. Wien. **37.** 529 fg. **39.** 543 fg. **40.** 539 fg. 596 fg. **41.** 610 fg. 648.

Poggi, Sgn., dessen Gattin, s. Frezzolini.

Poggi-Ville, Tenorist in Padua. **37.** 673.

Poggiali, Carlo, Bassist, in Arezzo. **39.** 457. Messina. **42.** 474. **45.** 392. Pavia. **38.** 598. **41.** 933. Reggio. **40.** 386. Sassari. **37.** 309. Vicenza. **36.** 717. — † zu Mailand. **47.** 583.

Poggiali, Gius., dessen Neffe, Bassist, in Messina. **48.** 319. Reggio. **40.** 386.

Poglietti Cajano, Nachrichten. **46.** 193.

Poglitsch, Tenorist, in Kopenhagen. **48.** 144.

Pogliano, Sgn. Ter., Sängerin in Mantua. **42.** 449.

Pogliano-Gagliardi, s. Gagliardi.

Pohl, Jos., Bendo brill. p. Pianof. (B) **34.** 771.

Pohl, Tenorist, in Bremen. **33.** 388. — zu Prag. **33.** 613.

Pohl-Beinsteiner, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Prag. **32.** 638. **33.** 612. Bremen. **33.** 56 fg. 388. Berlin. **33.** 229 fg. 359 fg. **38.** 775 fg. **39.** 57. abgeg. **39.** 131. Wien. **33.** 612. 793. **34.** 837. **37.** 556. Hamburg. **34.** 30. 245 fg. in Mannheim angestellt. **38.** 14. in Dresden. **38.** 678.

Pohland, Franz, Violinist (Dil.) in Dresden. **37.** 799. **39.** 737. **41.** 986. in Leipzig. **35.** 180. **36.** 206. **37.** 268. **38.** 826.

Pohland, Joh., dessen Bruder, Violinist, in Leipzig. **37.** 268. in Dresden. **37.** 799. **40.** 276. **41.** 311. **44.** 187.

Pohland, Bratschist in Dresden. **36.** 320. **43.** 37. 265.

Pohle, Aut. Frdr., Ueber das Einstudiren von Kompositionen etc. (R) **38.** 370.

Pohle, Organist in Rötha. **41.** 615.

Pohle, Hornist in Leipzig. **44.** 45. 50. 128.

Pohle, Frl., Pianofortespielerin in Berlin. **47.** 378.

Pohle, J. A., Musikal. Kinderfreund. 1. Jahrg. (B) **36.** 887.

Pohlei, Rudo., Pianofortespieler, in Leipzig. **40.** 111. in Nordhausen. **36.** 794.

—— Oper: Florette, in Leipzig aufg. **39.** 798. **40.** 81.

—— 4 Lieder für Singst. m. Pianof. (R) **38.** 232.

Pohlenz, Aug., Musikdirektor an der Universität und am Gewandhauseoncerte, Organist in Leipzig. **31.** 282. 351. 803. 822. **32.** 242. 374. **33.** 244. 407. **34.** 296. 429. 533. 748. **35.** 109. 431. 833. **36.** 97. 163. 262 fg. 854. **37.** 301. 615 fg. **38.** 326 fg. **39.** 223. 509. 657 fg. 735. **40.** 340 fg. **41.** 287. 372. 393. 427 fg. 543. **42.** 371. **44.** 375. 802. als Gesanglehrer das. **39.** 674. 789. Musikdirektor des Musikvereins das. **41.** 282; der Singakademie. **33.** 745. 797. **34.** 298. 765. **36.** 211. **39.** 13.

Interimist. Kantor an der Thomasschule. **44.** 803. — in Halle beim Musikfeste. **32.** 458; in Halberstadt desgl. **35.** 496. Seine Differenzen mit der Concertdir. zu Leipzig. — Entlassung von der Musikdirektorstelle am Gewandhausconcerte. **37.** 304. — ‡ **45.** 223.

Pohlenz, Aug., Festchor, in Leipzig aufgeführt. **33.** 802.

—— Psalm. das. aufg. **44.** 803.

—— 7 Lieder f. Mezzosopr. 7. Wk. (B) **41.** 738.

Pohlenz, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Leipzig. **36.** 651. **38.** 236. **39.** 659. **40.** 342. **44.** 376.

Pohlmann, Frl., s. Kraessner, Frau.

Pohsner, Kantor zu Breslau und Direktor des Singvereins das. **33.** 76. **37.** 259. **40.** 408. **41.** 433. **42.** 371. 470. **43.** 443. **44.** 375. 802.

Poisel, Joh. Nep. von, Theaterintendant in München. **35.** 136. geht ab. **35.** 208. wieder dazu ernannt. **48.** 510. geht wieder ab. **49.** 182. wieder provisorisch dazu ern. **50.** 14. geht wieder ab. **50.** 480. vom König von Würtemberg beschenkt. **32.** 72.

—— Maerere, in München aufgeführt. **36.** 697.

—— Musik zu Belisar, in Wien aufgeführt. **31.** 618. Stuttgart. **32.** 257. 337.

—— Oper: Athalia, in München aufg. **31.** 184.

—— „ Der Untersberg, das. aufg. **32.** 59. 69.

—— „ Zaide, das. aufg. **45.** 916.

—— Oratorium: Der Erntetag, aufg. in München. (**37.** 232.) **41.** 445. — Ouverture dar., in München aufg. **32.** 341. — Dass. Orat. (B) **37.** 401.

—— Ouverture zu Merope, aufg. in Königsberg. **37.** 432.

—— Ouverture zu Olympia, in München aufg. **37.** 654. in Strassburg **31.** 646.

—— Vergangenheit und Zukunft, dramat. Gedicht etc. in München aufg. **35.** 54.

Poisel, v., dessen Sohn, Tenorist, in München. **35.** 53 fg. Stuttgart. **35.** 606. Berlin. **36.** 381.

Poisel, Frau Luise v., geb. Gued (s. d.), Sängerin von Detmold, in Prag. **47.** 832.

Paitliere, Musikfest das. **42.** 382. Musikschule das. **44.** 150.

Pokorny, Unternehmer des Josephstädt. Theaters in Wien. **39.** 786. **42.** 173. 403. **43.** 714. ersetzt das Theater an der Wien. **47.** 400. — Seine Engagem. für dass. **47.** 600. **48.** 12. 609. 674. — **50.** 329. 336.

Pokorny, dessen Bruder, gewesener Kapellmeister in Wien, ‡ **49.** 868.

Polacco, Sgr. Fort., Sängerin in Varese. **36.** 628.

Poland, s. Pohland.

Polani, Bassist, in Alexandrien. **44.** 303. 906. Athen. **42.** 322. 517 fg. 991. Bellano. **47.** 899. Berlin. **44.** 962. Gorz. **42.** 201. Konstantinopel. **47.** 510. 937. Smirne. **42.** 994. Triest. **47.** 900. Verona. **41.** 694.

Polani-Marchetti, Sgr., Sängerin, in Athen. **43.** 573. Belluno. **48.** 123. Konstantinopel. **47.** 510. Odessa. **46.** 576. Ravenna. **46.** 336. Tortona. **46.** 521. Venedig. **45.** 801.

Polci, s. Pelci.

Polette, Tenorist in Galarate. **46.** 340.

Poli, Baritonist in Algier. **47.** 750.

Poliduri, Sgr. Marq., Sängerin, in Florenz. **39.** 196. Gubbio. **46.** 509. Imola. **38.** 446. Terni. **46.** 355.

Poliduri, Sgr. Carol., der Schwester, Sängerin in Terni. **46.** 355.

Polifono, neues Instrument. **36.** 571.

Politik — Beziehung zwischen derselben und der Kunst, von Krüger. **50.** 401. 481. (Erwiderung darauf von Schnell. **50.** 538.) 842.

Politzer, s. Pollitzer.

Pollack, Tenorist, in Strassburg. **32.** 474. Leipzig. **34.** 79.

Pollastri, Klarinettist zu Arezzo. **47.** 750.

Pollert, Frau, Sängerin, in Wien. **39.** 92. Berlin. **39.** 363. 388 fg. Königsberg. **40.** 80. 302 fg. als Dressler-Pollert, s. Dresseler.

Polloni, Franc., Komponist in Mailand, ‡ **49.** 268.

—— Scherzo, variat. e fant. p. Pianof. Op. 56. (B) **32.** 835.

—— Pianoforteschule — 2. Aufl. **37.** 468.

Pollini, Frau, Violinistin, in Magdeburg. **31.** 362.

Pollmächer, Klarinettist und Militärmusikdirektor in Neuruppin. **41.** 234. **43.** 639 fg. in Rathenow. **38.** 443.

Pollmann, Tenorist in Mühlhausen. **35.** 737.

Polmartin, Mad., Pianofortespielerin in Paris. **42.** 204.

Polonini, Est., Bassist, in Barcellona. **43.** 747. 1079. **44.** 303. Cadix. **44.** 1051. 1054. London. **50.** 256. Mailand. **40.** 873. Novara. **41.** 273. 407. Piacenza. **43.** 317. Pressburg. **48.** 703. Treviso. **43.** 224. Turin. **41.** 646. Verona. **42.** 182.

Polster, Amand, Chordirektor in Melk. **31.** 415. **38.** 92.

Polyhymnia, stimm. Gesänge ohne Begl. 4 Bdch. (B) **31.** 84.

Polyhymnia, Sammlung von Gesangkompositionen mit Pianof. Nr. 1. (B) **36.** 304.

Polymelodicon — das von Kette in München verbesserte Aeolodikon. **36.** 73. Professor Stiegler mit demselben in Königsberg. **48.** 710.

Pomi, Gius. Mar., s. Varallo, neues Instrum. Orgelviola. **37.** 48.

Pompejano, Ant., Tenorist, in Alessandria. **47.** 446. Cagliari. **42.** 247. 475. **48.** 338. Este. **36.** 261. **45.** 846. **47.** 188. Foggia. **46.** 197. Forli. **40.** 575. Lucca. **37.** 572. **41.** 391. Mailand. **37.** 849 fg. Modena. **38.** 481. Novara. **47.** 149. Parma. **42.** 670. Pordenone. **44.** 1034.

Ponchard, Charl., Tenorist in Paris. **31.** 791. **43.** 94. **44.** 564. **47.** 235. **49.** 357. erhält den Orden der Ehrenlegion. **47.** 448. — in Lyon. **35.** 690. Marseille. **35.** 840.

Ponchard, Mad., Sängerin in Paris. **35.** 855.

Poniatowski, Fürst Gius., Komponist zu Florenz, als Sänger das. **41.** 391. **42.** 669. **46.** 522. **47.** 146. **49.** 691. in Bologna. **43.** 694. Genua. **41.** 273. erhält von der römischen Cäcilienakademie eine goldene Medaille. **44.** 636.

—— Oper: Bonifazio di Geremei, aufgeführt in Ancona. **46.** 509. Genua. **47.** 686. Livorno. **46.** 811. Rom. **46.** 194. **47.** 92. Venedig. **47.** 493.

—— Oper: Don Desiderio, aufgeführt in Bologna. **43.** 693. Cesena. **46.** 336. Livorno. **43.** 1021. Mailand. **44.** 1033. Neapel. **46.** 809. **47.** 77. Palermo. **47.** 629. Pisa. **43.** 466. Rom. **44.** 1008. Venedig. **43.** 570. **44.** 884. Verona und Vicenza. **45.** 346.

—— Oper: Giovanni da Procida, aufg. in Florenz. **42.** 253. **43.** 126. Lucca. **42.** 832. 930.

—— Oper: I Lambertazzi, aufg. in Florenz. **48.** 89.

—— „ Ruy Blas, aufg. in Florenz. **47.** 146. Lucca. **45.** 914.

—— „ La Sposa d'Albido, aufg. in Venedig. **48.** 387.

Poniatowski, Fürst Carlo, Sänger in Florenz. **42.** 253. 669. **46.** 522. **47.** 146. **49.** 691. in Bologna. **45.** 656.

Poniatowska, Fürstin Elena, Sängerin, in Florenz. **41.** 391. **47.** 146. **49.** 691. Bologna. **45.** 656.

Poniatowska, Fürstin Elise, Sängerin in Florenz. **42.** 253. 669. **46.** 522. **47.** 146. **49.** 691. Bologna. **43.** 693. **45.** 656.

Pons, Bassist in Palma. **46.** 538. Berlin. **50.** 623.

Ponte, Lor. da, errichtet in Newyork ein ital. Theater. **34.** 832. Seckendorf. **40.** 678. Biographie. **41.** 788. Seine Selbstbiograph. (B) **44.** 709.

Pontedera, Nachrichten. **47.** 146.

Pontevico, Nachr. **42.** 182. **43.** 223. **47.** 187.

Ponti, Sgr. de, Sänger, in Bergamo. **46.** 845. Brescia. **48.** 375. Codogno. **46.** 101. Genua. **48.** 108. Lecco. **47.** 188. Parma. **46.** 369. Perugia. **42.** 490.

Pontirali, Gius., Gesanglehrer in Bergamo. **40.** 5.

Poole, Miss, s. Newton.

Popp, Tenorist in Strassburg. **35.** 223.

Poppa (Roppa?), Sänger in Turin. **39.** 61.

Poppi, Ant., Tenorist, in Padua. — Sängerin, in Padua. **48.** 480. Piacenza. **44.** 1007. Venedig. **45.** 367. Verona. **44.** 885. Vicenza. **45.** 462. als P.-Majorani (Mairani), in Pavia. **47.** 491. Petersburg. **49.** 431. Riga. **49.** 513.

Poppone, Luz., Buffo, in Palermo. **47.** 629. Venedig. **45.** 491.

Porcel, Franc., Oper: Rosamunda en Navarra, aufg. in Coruña. **46.** 207. Tarragona. **47.** 935.

—— Oper: El Trovador, aufg. in Pampelona. **44.** 1056.

Porcel, Tenorist, in Bilbao. **43.** 747. Coruña. **46.** 557. Pampelona. **44.** 1056. Santander. **46.** 882. **47.** 228. Tarragona. **48.** 143. Valladolid. **46.** 558. Victoria. **43.** 1080. Zaragoza. **47.** 228. **48.** 143.

Porcel, Sis. Mar., Sängerin, in Bilbao. **43.** 747. Coruña. **46.** 557. Santander. **46.** 883. **47.** 228. Tarragona. **48.** 143. Valladolid. **46.** 558. Zaragoza. **47.** 228.

Pordenone, Nachr. **34.** 812. **42.** 955. **44.** 884. 1034.

Porella (Borella?), Buffo in Crema. **46.** 408.

Porksch (Druckfehler), s. Prokesch.

Port Louis, Nachr. 43. 823.

Portana, Miss, Sängerin in York 37. 720.

Portehaut, Bassist in Strassburg. 46. 632. 47. 763 fg.

Portehaut, Pianofortespieler, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 611.

Portehaut, Violinist, erhält am pariser Konservatorium einen Preis. 50. 610.

Porten, J. von der, 3 Lieder für Singst. m. Pianof. 5. Wk. (R) 47. 406.

Portig, Heinr. Gotth., Oboist in Leipzig, † 49. 589.

Porto, Bassist am Hofe Napoleon's. 49. 708 fg. 741.

Porto, Mlle., Sängerin in Mailand. 31. 613.

Porto, Carlo Ottoliini, Bass., in Ancona. 37. 751. 46. 509. Arezzo. 43. 138. 44. 296. Bologna. 34. 821. 39. 168. Brescia. 40. 872. Ferrara. 40. 575. Florenz. 35. 346. 36. 528. 848. 43. 445. 710. 1022. 44. 833. 45. 412. 668. 47. 146. Forlì. 46. 510. Genua. 41. 495. Livorno. 45. 331. Lucca. 36. 529. 42. 930. 46. 812. Madrid. 48. 413. Mailand. 33. 170. Mantua. 39. 511. Modena. 40. 179. Neapel. 36. 269. 777. 37. 500. 512. 738 fg. Novi. 42. 270. Parma. 42. 512. Pisa. 40. 429. Ravenna. 41. 625. Reggio. 39. 632. Rom. 36. 646. 40. 107. 441. 46. 194. Rovigo. 41. 212. Siena. 43. 1021. Sinigaglia. 42. 916. 45. 913. Triest. 37. 381. 39. 599. Venedig. 47. 493.

Porto, da, Sänger in Orvieto. 43. 430.

Porto Maon, Nachrichten. 35. 640.

Porto Maurizio, Nachrichten. 43. 731.

Posaune, Verbesserung derselben durch Sattler. 41. 257.

Posch, Violinist in Frankfurt a. M. 44. 118. 45. 232. 50. 103.

Posch, Bratschist das. 48. 164. 49. 159.

Poschmaurey, Fagottist in Prag. 32. 387. 680.

Posen, Nachrichten. 46. 445.

Posga, mus. Roman: Der verlorene Sohn. 36. 619.

Posse, Pianofortespieler in Darmstadt. 37. 749.

Pastel, Gesangslehrer, dirigirt das liederländische Musikfest zu Wenden. 50. 544.

Potel, Frl. Mar., Pianofortespiel. in Prag. 41. 425. 43. 387. 680.

Potier, Henry, Komponist in Paris, Oper: Blanche (Mademois.) de Merange. 43. 1046. aufg. in Paris. 44. 86.

—— Oper: Le casquet du couvent, das. aufg. 50. 362.

—— —— II Signor Pascariello. 50. 416. das. aufg. 50. 612.

Potier, Mad. Henr., Sängerin in Paris. 32. 272.

Potier, Buffo, in Paris. 43. 822. Strassburg. 32. 473.

Potpourri brill. pour Pianof. sur le vieux général. (R) 35. 656.

Potpourri's aus neuen Opern, für Pianof. (R) 42. 539. 793. 43. 705.

Potreba, blinder Pianofortespieler in Pesth. 44. 927.

Potsdam, Nachr. 41. 522. 797. 42. 445. 43. 408. 878. Gesangsfest das. 35. 718. 36. (338.) 433. 469. 41. 926. Musikfest das. (32. 308. 676. 33. 396.) 37. (315.) 434. 43. 410. Philharm. Verein das. 43. 878.

Pott, Aug., Violinist aus Hannover, in Bremen. 31. 434. 32. 703. 33. 57. 34. 634. Stockholm. 33. 633. Kopenhagen. 33. 727. Darmstadt. 34. 553. als Hofkapellmeister in Oldenburg. 34. 340. 36. 57. 41. 340. 42. 341. 980. 44. (46 fg. — in Berlin. 36. 819. 884. Dessau. 40. 712. Dresden. 36. 318 fg. Leipzig. 39. 150. 40. 680. 708 fg. London. 40. 632. Osnabrück. 40. 66. Prag. 40. 790. Salzburg. 38. 873. 42. 16. 44. 807. Weimar. 41. 691. Wien. 36. 600. 38. 849. 40. 802. erhält vom Grossherzog von Weimar eine goldene Dose. 40. 885. Seine Verdienste um das Mozartdenkmal etc. 44. 788. dirigirt bei der Aufstellung des Mozartdenkmals. 44. 905.

—— Ouverture, in Leipzig aufg. 40. 708. in Prag. 40. 790.

—— 2 deutsche Lieder f. Singst. m. Begl. 14. Wk. (R) 41. 579. — 43. 1124.

—— Posthornklänge, f. Singst. m. Begl. 9. u. 10. Hft. (R) 42. 720.

—— Variat. de concert p. Viol. 16. Wk. (R) 42. 1050.

—— 2. concert. „ „ 15. „ „ 43. 744.

—— Variat. de conc. „ „ 20. „ „ 892.

—— 4 Lieder f. Singst. m. Pianof. 21. Wk. (R) 45. 41.

—— Mozartalbum. 42. 204. — (R) 45. 104.

Potter, Symphonie, in London aufg. 37. 585.

Pouilley, Mad., Sang. in Toulouse. 35. 513. Bordeaux. 41. 378.

Poultier, Tenorist in Paris (früher Passbinder in Rouen). 42. 678. 43. 912. 49. 876.

Poviglietti, Paolo, Bassist in Spoleto. 43. 390.

Povzzesi, Gius. u. Gasp., Buffi in Venedig. 33. 156.

Povzzesi, Gius., Buffo (theilweise auch Impresar), in Bodia. 44. 341. Bologna. 47. 644. Cittadella. 43. 644. Florenz. 39. 48. 196. 47. 862. Padua. 46. 511. Rom. 48. 87. Siena. 39. 641. Triest. 45. 950. 46. 860. Udine. 44. 360. Vicenza. 43. 368. 46. 409.

Povzzesi, Sga., dessen Gattin, Sängerin in Bologna. 47. 644.

Povzzetti (Bozzetti?), Tenorist in Mexiko. 43. 749.

Pozzi, Gaet., Tenorist, † in Novi. 35. 347.

Pozzi, Buffo in Mantua. 42. 182.

Pozzi, Sga. Ann., Sängerin, in Viadana. 42. 449.

Pozzi, Sga. Lui., Sängerin, in Cadix. 47. 935. Lodi. 48. 374. Mailand. 47. 581 fg. 879. Vienna. 48. 386.

Pozzi, Sga. Marg., Sängerin in Mailand. 47. 582.

Pozzi, Frau, Pianofortespielerin in Dessau. 35. 283.

Pozzolini, Bassist in Rom. 46. 308.

Pozzolini, Alex., Tenorist, in Algier. 46. 881. Amelia. 46. 810. Cremona. 46. 540. Livorno. 43. 446. Mailand. 47. 462. Mantua. 48. 373. Novara. 47. 685. Terni. 46. 355. Turin. 48. 107.

Pozzolini, Sga., dessen Schwester, Sängerin, in Livorno. 43. 446. Rom. 45. 637 fg. Venedig. 45. 481.

Pozzoli, Sga. Ann., Sängerin, in Bassano. 40. 644. Mantua. 42. 182.

Prachner, Verll. in Prag. 38. 345. 43. 498. 682. 44. 700. 45. 443. als Lehrer das. 44. 396.

Prachner, Direktor (?) des Konservatoriums zu Paris. 43. 286. — † 45. 916.

Prachner, Mad., dessen Gattin, Sängerin das. 31. 791.

Prager, Musikdirektor in Magdeburg. 31. 364. Kapellmeister in Hannover. 31. 361. (an dessen Stelle Marschner. 32. 754.) als Violinist in Magdeburg. 31. 364. in Köln. 40. 439.

Prag, Nachrichten. 31. 567. 684. 856. 32. 113. 140. 234. 635. 831. 33. 120. 219. 327. 345. 454. 611. 627. 832. 849. 34. 88. 282. 349. 433. 462. 632. 35. 40. 188. 332. 349. 416. 429. 585. 632. 800. 36. 13. 29. 350. 432. 463. 648. 659. 830. 37. 10. 32. 82. 204. 223. 246. 462. 534. 765. 781. 810. 38. 15. 25. 40. 169. 191. 245. 258. 342. 594. 644. 680. 712. 778. 794. 797. 830. 39. 89. 165. 246. 255. 270. 343. 374. 390. 410. 641. 652. 670. 690. 736. 750. 800. 822. 836. 40. 43. 64. 76. 191. 228. 253. 339. 353. 431. 439. 559. 576. 629. 646. 756. 789. 858. 881. 41. 33. 149. 190. 407. 474. 570. 740. 958. 986. 1051. 42. 84. 159. 261. 300. 405. 620. 644. 681. 703. 795. 812. 1036. 1052. 43. 43. 67. 239. 275. 334. 383. 497. 660. 679. 735. 756. 984. 1074. 44. 212. 395. 528. 543. 681. 698. 45. 48. 67. 194. 228. 234. 265. 281. 344. 362. 425. 439. 531. 553. 678. 736. 752. 772. 885. 906. 46. 91. 247. 260. 272. 456. 598. 835. 854. 877. 47. 44. 135. 362. 437. 452. 539. 639. 761. 829. 48. 8. 24. 118. 229. 238. 252. 269. 351. 368. 491. — Cäcilienfeier das. 42. 1054. Cäcilienverein das. 43. 276. 1075. Kirchenmusik — Verein für dies. 32. 114. 33. 121. 40. 477. 495. von demselben herausgegeb. Orgelwerke. 40. 496. Konservat. der Musik das. 39. 741. 774. — Berichtig. dieses Aufsatzes. 40. 76. Berichtigung dieser Berichtigung. 40. 254. — Weber's Erklärung hierüber. 40. 639. Ueber dasselbe, von Berlioz. 50. 678 fg. Zur Geschichte des. 44. 563. Concerte des. 31. 604. 856. 32. 235. 33. 346. 34. 283. 464. 633. 35. 190. 339. (349.) 351. 36. 350 fg. 37. 81 fg. 463. 38. 352. 39. 165. 235 fg. 652. 40. 76. 191. 259. 340. 353. 439. 41. 407 fg. 42. 421. 43. 386. 45. 345. 640. 46. 349. 48. 253. Veränderungen an dems. 34. 282. Musikschule das., neue. 41. 802. Musikschule das., von Kinderfreund. 41. 1053. 42. 381. 797. 43. 234. ist eingegangen. 43. 1076. Musikschule von Proksch. 43. 755. 44. 681. 46. 599. Oper, böhmische, das. 45. 234. Orgelschule das. 48. 598. Pensionverein für Militärmusikdir. das. 49. 344. Sophienakademie das. 43. 275. 498. 681. 1075. 44. 396. 50. 691. Theater das. — Eröffnung dess. unter der neuen Direktion v. Hoffmann. 48. 326. 370 fg. geschlossen 50. 352. Verein zur Beförderung der Tonkunst das. 35. 351 fg.

Prager Organistenschule etc. (R) 48. 284.

Prange, Wilh., Seminarlehrer in Weissenfels. 37. 421.

Prat, Theaterdir. in Strassburg. 49. 278.

Prate, Nachrichten. 32. 764. 33. 299. 35. 346. 39. 458. 43. 466. 47. 443. 48. 343.

Pratte, Geschwister, Sänger aus Stockholm, in Bremen. 33. 390. Wien. 36. 399.

Praun, Sig. v., Violinist, in Berlin. 31. 367. 463. 512. 760. Leipzig. 31. 249. 262. München. 34. 436. Stuttgart. 31. 48. 135. — † in Krakau. 32. 100. (Zweifel daran. 32. 178.)
Prawit, Bassist in Königsberg. 34. 160. 37. 832. in Breslau. 40. 391. 43. 444. 45. 883. 47. 92. 476. 48. 411. 49. 26. sberg. 50. 42. — in Frankfurt a. M. 50. 963.
Predigam, Flötist in Strassburg. 34. 380. 36. 420. 37. 655. 48. 724.
Preindl, Jos., Melodieen deutscher Kirchenlieder etc. (R) 32. 417.
Preis, Klarinettist in Weimar. 34. 615.
Preis, Dir. der Liedertafel in Riga. 49. 499. 513 fg.
Preis, Tenorist in Prag. 48. 352.
Preisaufgaben, musikalische — über deren Nutzen, v. Schmidt. 38. 717. — Erwiderung darauf, von J. F. 38. 749. — Gedanken hierüber, von Fink. 38. 792.
Preisaufgaben — in Amsterdam, von der Akademie, für eine Schrift. 32. 383. in Berlin, von der Akademie das., für Männergesang. 48. 216. dgl. für ein Opernbuch. 38. 676. in Brügge, von der Sängergesellschaft, für Männergesang. 48. 431. in Brüssel, von der Regierung, jährl. Stipendium. 43. 788. 49. 526. von der Akademie das. für ein Gedicht zur Komposit. 49. 238. 50. 687. für eine musikliterar. Arbeit. 50. 688. 734. für ein Opernbuch. 50. 156. in Gent, für einen vlämischen Text. 44. 20. in Hamburg (Preisinstitut des norddeutschen Musikvereins), für eine Sonate. 44. 20. — für ein Duo für Pianof. und Viol. oder Violle. 44. 109. 342. 415. — für ein Lied (das Gedicht). 46. 632; für die Komposition desselben. 47. 599; — für ein Lied. 48. 13. — für eine deutsche Marseillaise. 50. 285. 343. in Hechingen, für eine Cantate. 47. 334. in Hennegau, für eine Ouverture. 42. 493. in Holland des holländ. Musikvereins; — s. Holländischer Verein zur Beförderung der Tonkunst. in Lille, von der Akademie das., für Ouverturen etc. 41. 489. in Mannheim, vom Musikverein das., für ein Lied. 39. 442. 40. 655 und Intelligenzblatt. S. 48. — mit dem Musikverein von Speier und Heidelberg, für ein Trio. 42. 646. 43. 375; — für ein Pianofortequartett. 46. 829. 47. 494. — für eine Ouverture. 48. 510. 49. 78. in Modena, von der Akademie der Wissenschaften, für zwei musikliterar. Schriften. 32. 93. des norddeutschen Preisinstituts, s. in Hamburg. in Paris, von Herrn Schlesinger, für ein Nationallied etc. 40. 631. von der Akademie, für eine Schrift über die musikal. Stimme. 47. 332; — für eine Kantate. 47. 384. 630; — für die Dichtung zu einer Kantate. 50. 366. von der Regierung, für eine dramat. Komposition. 47. 384; — für Militairmusik. 49. 554; — für Nationalgesänge und Kompositionen. 50. 270. 448. 527. in Petersburg, für eine Ballade. 42. 31. des thüring. Orgelvereins. 45. 777. in Toulouse, für eine Kantate. 42. 284. in Trachau, vom Verein das., für ein Lied auf die Mosel. 48. 390. 49. 677. in Wien, von d. Conc. spirit., für eine Symphonie. 37. 170. 38. 467. von einem Dilett., P., für eine Symphonie. 49. 508. des Zürcher Gesangvereins, für Männergesang. 44. 240.
Preisinger, Bassist in Wien. 34. 884 fg. 35. 382. 567 819. 36. 143. in Prag. 36. 463 fgc. 648 fg. 830 fg. 37. 32. 82. 38. 239. 714. 39. 90. 277. 412. 750. 823. 40. 224. 41. 150. 408. 741. 958 fg. 42. 85. 161. 43. 43. 385. 736. 44. 215 fg. 45. 30. 272. 888. 46. 262. 47. 458. 540. 48. 101. 232.
Preisinstitut, s. Preisaufgaben, in Hamburg.
Prenzlau, neue Orgel das. 49. 838.
Preis, des, s. Josquin.
Pressburg, Nachrichten. 42. 703. Kirchenmusikverein das. 38. 781. 44. 438.
Pressnitz, Ado., 12jähr. Pianofortespieler in Prag. 42. 1034.
Prestel, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 44. 518.
Prestinari, Gebr., Orgelbauer in Magenta bei Mailand. 34. 835.
Preto, Franc. del, Oper: Il maestro di cappella, in Venedig aufg. 39. 476.
—— Oper: Il ratto d'Ierne, in Venedig aufg. 40. 863.
Prettin, neue Orgel das. 45. 286.
Preumayr, Fagott., in Kempfenhausen. 34. 727. Stockholm. 49. 696.
Preussen — die von dem Kultusministerium beabsichtigte Reform der Musik. 50. 311; — Lobe's Aufforderung deshalb. 50. 325; — Schritte der berliner Tonkünstler deshalb. 50. 390. 639. 656. 670. — Theaterconsens das. aufgehoben. 50. 656.
Preussenlied etc. (R) 42. 862.
Preussisch-Minden, s. Minden.
Preussisches Gesangbuch, Melodieen dazu. (R) 44. 250.
Prevost, Oper: Cosime, in Strassburg aufg. 39. 782.
Prevost, Mad., Sängerin in Brüssel. 35. 807.
Prevot (Prevost), Hipp., erhält in Paris einen Preis für Komposit. 31. 691. 700. Erfinder einer Stenographie musik. 35. 321.
—— Musikal. Stenographie etc. (R) 36. 285. 750.
Prevot, Ferdin., Sänger in Paris. 43. 536. 820.
Prevot, Pianofortespieler in Paris, erhält an Konserv. das. einen Preis. 50. 611.
Preyer, Gottfr., Organist in Wien. 40. 369. zum Prof. am Konservat. ern. 42. 378. Dirig. der Konserv.-Concerte. 43. 461. zum Dir. des wiener Konserv. ern. 46. 463. erhält die griech. Medaille und den Erlöserorden. 47. 902.
—— Messe, in Wien aufg. 45. 386.
—— Oratorium Noah, in Wien aufg. 44. 598. 45. 176.
—— Symphonieen, in Wien aufg. 40. 369. 43. 461 fg. 45. 500. in Petersburg (theilw.) 42. 445. Prag. 42. 421.
—— Symphonie in D moll, 16. W. (R) 41. 481.
—— Der Schmied, für Singst. mit Pianof. 18. W. (R) 42. 697.
—— Siegfried's " " " " 18. " " " "
—— Streit zwischen Weg. und Fett etc., für Singst. mit Pianoforte. 20. W. (R) 42. 697.
Prieto, Tenorist in Granada. 46. 557.
Principi, Sga. Mar., Sängerin in Urbino. 38. 381.
Print, Ant., Klarinettist in Wien. 43. 462.
Prinz, Joh. Berth., Harfenvp. in Leipzig. 41. 214. — † 42. 686.
Prinz, Wolfg. Caesp., Physik Mitgl. — Fragm. daraus. 31. 363.
Pritzwalk, Musikfest das. 44. 598.
Privitali, Lud., in Mailand, Herausg. des Journ. Gemeine universale de Teatre. 31. 100. 566. 35. 135. Urtheil dess. über Mozart's Don Juan. 38. 566.
Prò, Stanisl., Bassist, in Livorno. 37. 571. Turin. 38. 381.
Probst, Concertmeist. und Violinist zu Ballenstädt, zu Bernburg. 35. 221.
Probst, Instrumentbauer, aus Leipzig, Dir. des Cäcilienvereins in Lyon. 50. 208.
Proch, Heinr., Violinist aus Laibach, in Wien. 33. 624. 35. 210. 37. 202. 379. 569. 38. 91. 464. 476. 39. 304. 593. als Kapellmeister am josephstädt. Theater. 39. 766; dgl. am Kärnthnerthortheater. 42. 379. 623. 46. 14. 47. 496.
—— Musik zu allerhand Possen, Schauspielen etc., in Wien aufg. 40. 14. 213. 380. 789. 41. 148. 387 fg. 631. 42. 403. 632 fg. 43. 200. 411. in Berlin. 43. 245.
—— Oper: Die Blutrache, in Wien aufg. 49. 10.
—— Oper: Der gefährl. Sprung, das. aufg. 50. 639.
—— Oper: Ring und Maske — 46. 686.
—— Ouverturen, in Wien aufg. 35. 214. 35. 210. 37. 379.
—— Variat. p. Pianof. Op. 20. (R) 38. 655.
—— Gr. Trio p. Pianof., Viol. et Vc. Op. 27. (R) 40. 40.
Prochaska, Lehrer des Kontrabasses in Prag. 44. 197.
—— Böhm, Kriegsrechor, das. aufg. 44. 331.
—— Ouverture, das. aufg. 43. 682.
Proch, Franz, Variat. für Pianof. 27. W. (R) 42. 948.
—— Brillantwalzer " " " " "
Profeti, Bassist, in Brescia. 47. 598. Cagliari. 47. 130. Chiari. 44. 341. Crema. 43. 641. 44. 883. 888. 47. 598. 600. Este. 42. 448. Florenz. 45. 668. Kopenhagen. 46. 102. Lodi. 42. 684. Mantua. 41. 694. 42. 948. 44. 888. Modena. 40. 286. Mondovi. 43. 1067. 47. 879. Monza. 43. 932. Pavia. 35. 688. Pontevico. 43. 223. Siena. 45. 914. Treviso. 40. 645. Turin. 41. 404. 44. 1035. Venedig. 42. 183. Vercelli. 43. 1077. Vicenza. 48. 598.
Profili, Ettr., Bass., in Empoli. 38. 466. Florenz. 40. 406. 41. 172.
Prokesch, Trompeter in Wien. 38. 549.
Prokesch (oder Proksch), Jos., blinder Komps. und Dir. einer Musikschule in Prag. 42. 1034. 43. 45. 755. 44. 681. 45. 678.
Prokesch (oder Proksch), Frl. Wilh., Sängerin in Prag. 37. 82. 465. 38. 171. 343. in Dresden. 38. 836. 39. 30.
Prokop, Vinc., Fagottist in Prag. 47. 366.
Prokap, Baritonist in Prag. 35. 183. — (aus Karlsruhe als Gast. 45. 343.) 45. 553. 734. 908. in Dresden. 49. 332.
Proksch, Aud., Organist in Reichenberg. 44. 741.
Pramberger, Jos., Pianofortebauer und Pianofortespiel. in Wien. 33. 435. 35. 581. 618. — † 36. 615.
—— Jubelouverture und and. Kompositi., in Wien aufg. 33. 435.

Promberger d. Jüng., Ouvert. und A., in Wien aufg. **35**. 581.
Promberger, Pianofortespieler in Petersburg. **49**. 434.
Prony, v., Kunstfreund in Paris. ÷ **41**. 728.
Prosch, Baritonist in Leipzig. **39**. 735.
Proske, Karl — dessen musikal. Untersuchungsreise in Italien. **38**. 333.
Prossnitz, 11jähr. Pianofortespieler in Prag. **44**. 684. in Frankfurt a. M. **48**. 302.
Protet, Bassist in Paris. **48**. 376.
Provaglio d'Iseo, Nachrichten. **33**. 812.
Provasi, Sza., blinde Harfenspielerin in Mailand. **48**. 868.
Provence, Theaterdir. in Strassburg. **45**. 77. 516. **46**. 631.
Provini, Bassist in Codix. **36**. 630.
Provolo, Abb., Taubstummenlehrer in Verona. **36**. 630.
Prudent, Em., Pianofortespieler in Paris. **36**. 41. — in Barcellona. **48**. 263. Berlin. **47**. 290. 377. Fontainebleau. **48**. 616. Frankfurt a. M. **47**. 314. Leipzig. **47**. 181. Madrid. **48**. 128. Nancy. **47**. 190. Strassburg. **47**. 764. Turin. **49**. 136. — zum meckleuburg. Hofpianisten ern. **47**. 400, zum parmesanischen. **49**. 238. erh. in Nancy einen gold. Pokal **47**. 190; von d. Königin von Spanien beschenkt. **48**. 243; von der Herzogin von Parma dgl. **49**. 238. erhält den preuss. Verdienstorden. **49**. 342.

—	L'hirondelle, Etude	p.	Pianof.	Op. 11.	(R)	**46**. 53.	**47**. 129.
—	Souvenir de Schubert	„	„	„ 14.	„	„ 734.	„ 130.
—	„ „ Beethoven	„	„	„ 9.	„	**47**. 129.	
—	Andante	„	„	„ 10.	„	„	
—	Fantaisie	„	„	„ 12.	„	„	
—	Ronde de nuit	„	„	„ 13.	„	„	
—	Fantaisie	„	„	„ 15.	„	„ 130.	
—	Gr. Trio	„	„	„	„	„	
—	Fantaisie	„	„	„	„	„	

Prume, Franç., Violinist (aus Lüttich), Biograph. **42**. 382. soll wahnsinnig geworden sein. **45**. 78. — in Berlin. **41**. 957. 1010. **42**. 73. **43**. 364. 406. 588. **46**. 823. Breslau. **47**. 91. Darmstadt. **41**. 178. Dresden. **47**. 679. 727. Erfurt. **41**. 314. **46**. 192. Frankfurt a. M. **41**. 204. 207. 307. **45**. 833. **46**. 154 fgg. **50**. 102. Hamburg. **47**. 312. Kassel. **46**. 228. Kopenhagen. **43**. Potsdam. **42**. 446. Prag. **41**. 938. **47**. 137. Weimar. **41**. 691 fg. — Seine Erklärung über Herausgabe der Melancolie. **42**. 73.
— La Melancolie p. Viol. (R) **42**. 173.
— 6 gr. Etudes „ „ Op. 2. (R) **43**. 727.
— Concertino „ „ „ 4. „ **47**. 546.
— Gr. Polonaise „ „ „ 5. „ **48**. 399.

Pruyrembel, Frl. Karol., Flötistin aus Warschau, in Leipzig. **34**. 298.
Ptalimelodicon, neues Instrument, von Weinrich. **32**. 740.
Ptschierel, Flötist in Breslau. **40**. 390.
Pucci, Sga., Sängerin in Florenz. **41**. 882.
Puccini, Mich., Komponist in Lucca. **46**. 368.
Puccini, Ces., Bassist, in Castel S. Pietro. **43**. 91. Florenz. **41**. 172. **47**. 146. **48**. 89. Pistoja. **46**. 523. Siena. **47**. 443.
Puccini, Sga. Elisa Ricci-, Sängerin in Castel S. Pietro. **43**. 91.
Puccitta, Oper: Adolfo e Chiara, in Mailand aufg. **35**. 731.
— Oper: I Prigionieri, in Venedig aufg. **33**. 156.
Puch, Frl., Sängerin in Wien. **33**. 595.
Püttner, Pianofortespieler in Wien. **40**. 371.
Puttlingen, Vesque v., s. Haven.
Puget, Dennis. Louis, Komp. in Paris — heiratet den Dichter Lemoine. **47**. 942.
— Oper: Le mauvais oeil (Der Zauberblick), aufg. in Genf. **41**. 356. Strassburg. **42**. 509.
Pugni, Ces., Ioan alla beneficenza, in Mailand aufg. **35**. 722.
— Musik zu Balletten, aufg. in Wien **34**. 385. **35**. 532. **38**. 108.
— Oper: Il contrabbandiere, in Mailand aufg. **35**. 589.
— „ Il disertore svizzero, in Mailand aufg. **35**. 813.
— „ Un' episodio di S. Michele, das. aufg. **36**. 857.
— „ L'imbescata (von Weigel, umgearb. von P.), aufg. das. **35**. 540.
— Oper: Ricciardo di Edimburgo, in Triest aufg. **34**. 822.
— „ La vendetta, in Mailand aufg. **34**. 412.
Puig (Spanier), Tenorist, in Madrid. **41**. 766. **47**. 500. 734. Paris. **45**. 102. unter dem Namen Lazaro Florio in Neapel. **48**. 85.
Puisi, Tenorist in Kassel. **47**. 305. **49**. 427.
Punschel, J. L. E. (Pastor in Livland), Melodieen- und Choralbuch etc. **41**. 242. — (R) **42**. 413.
Purkholzer, Frz., Strohfiedelspieler in Wien. **43**. 1132.
Pusterla, Sga., Sängerin, in Arezzo. **41**. 834. Brescia. **42**. 471. Cesena. **42**. 935. Chiavari. **46**. 141. Genua. **46**. 372. Mantua. **42**. 760. Padua. **43**. 568.
Pustkuchen, A. H., weil. Kantor zu Detmold. **38**. 486.
Putzer, pens. Oberst — dessen Leichenbegängniss. **33**. 748.
Puthus, Nachrichten. **34**. 710.
Putler, Pianofortespieler in Wien. **31**. 76.
Putten, J. Oudyk van, Komponist in Rotterdam. **41**. 900. **45**. 77.
Puy, du, Oper: Jugend und Leichtsinn (Une folie), in Kopenhagen aufg. **31**. 820. **32**. 194. 843.
Puzzi, Hornist in Bergamo. **36**. 822.
Puzzi-Tuso (Tosi), Sza., Sängerin in Alessandria. **38**. 230. Mailand. **38**. 311 fg. 563.
Puzzonai, Oper: L'Albergati, in Neapel aufg. **41**. 603.
— — Oper: Il figlio del schiavo, das. aufg. **48**. 85.
Pyne, Miss, Sängerin in Cork. **45**. 585.
Pyrenäensänger, s. Bergsänger.
Pyrmont, Gesangfest das. **49**. (94.) 470.

Q.

Quadri, Domen., Principi elementari di musica etc. (R) **44**. 760.
— — Lezioni d'armonia etc. (R) **44**. 760.
Quaisin, Musik zum Melodr. Salomon's Urtheil, in Stuttgart aufg. **31**. 131.
Quanter, Frl., Sängerin in Kassel. **42**. 601.
Quaranta, Cost., Oper: Ettore Fieramosca, aufgef. in Brescia. **44**. 988. Venedig. **41**. 696.
Quarantotti, Vinc., Tenorist in Lucca. **40**. 863.
Quattrini, Giov., als Musikdir. mit der ital. Oper in Berlin. **43**. 424. 633. **45**. 360. 472. in Warschau. **45**. 758.
— — 12 Vocalizzi etc. (R) **44**. 301.
Quattrini, Bassist in Turin. **41**. 404. **42**. 268.
Quattrocchi, Sga. Adel., Sängerin, in Catanzaro. **46**. 339. Malta. **43**. 574. 1079. Messina. **46**. 808. **47**. 75. 397.
Querck, Frl., Sängerin aus Gotha, in Erfurt. **33**. 561. Jena. **34**. 124. 452. **37**. 863.
Quedlinburg, Nachrichten. (**36**. 371.) **39**. 607. **48**. 816. Gesangfest das. **40**. (415.) 649. 678. 774. Musikfest daselbst. **43**. (576.) 682.
Queisser, Bassposaunist in Leipzig. **31**. 171. 352. 823. **32**. 145. 241. 733. **33**. 407. 796. **34**. 298 fgg. 869. **35**. 179. 495. **36**. 303. **37**. 837. **39**. 243 fgg. 836. **40**. 92. 165. 735. **41**. 373. **42**. 199 fg. 889. **43**. 905 fg. **44**. 801 fg. **45**. 767. **46**. 237, als Bratschist das. **33**. 148. **34**. 79. **35**. 523. 838. **36**. 133. 275. **39**. 13. 656. 752. **40**. 182. 819. Concertmeister der Euterpe das. **46**. 256. — in Altenburg. **39**. 591. Dessau. **37**. 414. Erfurt. **33**. 561. 665. Halberstadt. **35**. 496 fg. Halle. **32**. 429. 866. Lübeck. **41**. 585 fg. Magdeburg. **40**. 476. Merseburg. **35**. 150 fg. Nordhausen. **31**. 472. Weimar. **43**. 612. **44**. 160. Zeitz. **40**. 11. — ÷ **48**. 415. Biogr. **48**. 459.
Queisser, dessen Bruder, Posaunist in Leipzig. **32**. 374. **34**. 79. **35**. 113. 525.
Queisser, Frl. (des Bassposaun. Tochter), Sängerin das. **46**. 237.
Quelton, Demois., Sängerin in Paris. **41**. 178.
Quensdt, Frl. Karol., Sängerin, in Braunschweig. **41**. 797. in Bremen. **43**. 279.
Quenstädt, Frl. Mar., deren Schwester, Sängerin in Braunschweig. **41**. 796.
Querci, Gius., Tenorist, in Ancona. **39**. 420. Ascoli. **35**. 318. Corfu. **36**. 630. Rom. **38**. 177.
Querfurt, Musikfest das. **36**. 454. 572.
Querstand, der unharmonische — über dess. und Sarti's Schrift gegen Mozart. **35**. 625. 641. 657. 693.
Questa, Sza., Sängerin, in Amsterdam. **47**. 510. Lugano. **48**. 16. St. Pier d'Arena. **47**. 879.
Quien, Frau, Sängerin in Darmstadt. **39**. 733 fg.
Quien, Frl., Sängerin in Riga. **35**. 383.
Quilici, Mass., Kapellmeister und Lehrer am Konservatorium zu Lucca. **43**. 467.

Quilici, Mass., Festchor, in Lucca aufg. 42. 232.
—— Messe, in Lucca aufg. 45. 915.
—— Oper: Francesca da Rimini, aufg. in Florenz. 33. 779. Lucca. 32. 77.
Quinet, Edg., De la Grèce moderne etc. 34. 137.
Quint, Frl., Sängerin in Kassel. 42. 197. 600 fg. 43. 595 fg. 615. — in Frankfurt a. M. 49. 128.
Quiroga, Seb., Sängerin in Madrid. 41. 767.

R.

R., Dr., Winke für allerlei Leser. 44. 177. 603.
—— Winken aus des Gesanges gold. Früchte? 45. 361.
Raabe in Berlin, Erfinder des Notenumwenders. 47. 672.
Rabaudi, Bassist in Salerno. 48. 357.
Rabel, Pianofortespieler in Wien. 38. 676. 40. 371.
Rabitti, s. Sangiorgi.
Raboni, Flötist aus Mailand, in Como. 39. 777. Florenz. 40. 824.
Rachel, Demois., die Schauspielerin, als Sängerin der Marseillaise, in Paris. 50. 277.
Rachele, Orchesterdir. und Violinist in Como. 34. 834.
Radeberg, Gesangfest das. 44. 789.
Radicati, Fel., Violinist in Bologna (Gatte der Bertinotti), Biogr. 40. 350.
Radicchi, Giul., Sänger in Wien. 34. 326.
Radig, Frau, Sängerin in Jauer. 43. 657.
Radl, Baritonist in Wien. 43. 751 fg. 1132. 47. 790. 48. 384.
Radnitzki, Fürst Ant., Komp. u. Veerl. in Berlin. 33. 465. 35. 367. — Nekrolog. 35. 285. Todtenfeier. 35. 383.
—— Kompositionen zu Goethe's Faust. 37. 417. 478. — Partitur. (R) 38. 601. 617. — Klavierauszug. (R) 38. 260. — aufg. in Berlin (ganz oder theilw. mit Liszt'scher's Musik vermischt). 37. 800. 805. 38. 213. 443. 39. 734. 783. 40. 409. 543. 41. 418. 470. 42. 334. 568. 699. 43. 239. 44. 349. 45. 248. 46. 321. 47. 226. 378. Danzig. 39. 590. Halle. 40. 196. 388. Hannover. 39. 179. Jena. 44. 422. Koburg. 50. 90. Königsberg. 42. 112. 43. 378. 46. 186. Leipzig. 39. 243. Potsdam. 43. 1011. Prag. 43. 662. Weimar. 45. 264. — Stücke daraus, in Berlin aufg. 35. 384. 822. 36. 563.
Räder, Buffo in Dresden. 45. 615. 47. 243. 361. 48. 505 fg. 789. 49. 393. 408. — in Berlin. 47. 377. Gotha. 50. 345. 425. Hamburg. 49. 340. 436. Prag. 45. 377.
Räthsel-Ramos, von Bremo. 34. Beil. IV. Auflösung. Beil. III. — 35. Beil. III. IV. — von Fröhlich. 35. Beil. II. — Bemerkung dazu. 35. 516.
Räuschle, Karl, Organist zu Weimar, in Rostock. 40. 630.
—— 2 Präludien für Orgel. 2. W. (R) 37. 820.
—— Leichte Orgelvorspiele. 3. „ „ 38. 144.
Rafael, C. F., Quodlibet für die Dreikönigsgesellschaft aer. (R) 31. 472.
Rafael, Bassist von Bremen, in Hamburg. 49. 633. 748. in Bonn. 50. 816.
Raff, Joach., 3 pièces caractérist. p. Pianof. Op. 2.
—— Scherzo „ „ „ „ 3. } (R) 46. 560.
—— Fantaisie brill. „ „ „ 4. }
—— 6 Galops „ „ „ 5. }
—— Fantaisie et Variat. „ „ „ 6. }
—— 12 Romances „ „ „ 8. (R) 47. 673.
—— Gr. Capriccio „ „ „ „ „ 674.
—— Ronde brill. „ „ „ 7. „ „
—— 3 pièces caractérist. „ „ „ 23. „ „ 887.
—— Impromptu brill. „ „ „ 9. „ 48. 285.
Raffaelli Raffanelli, Bassist, in Florenz. 42. 668 fg. 43. 126. 46. 811. Livorno. 39. 458. Lucca. 46. 1037. Pisa. 43. 466.
Raffaelli, Sgr., Sängerin in Siena. 45. 914.
Ragazzoni, s. Rapazzoni.
Ragusa, Nachrichten. 42. 519.
Rahles, Ferdin., Musikdir. aus Düren, hält musikal. Vorlesungen in Köln. 46. 387. in Koblenz. 47. 191.
—— Lieder und Gesänge mit Pianof. 22. W. (R) 41. 363.
Raicatroph, Oper: L'astuzie d'oro, aufg. in Neapel. 41. 114. 47. 77.
—— Oper: La figlia del soldato, in Neapel aufg. 44. 1032.
—— „ 20 anni d'esilio, „ „ „ 39. 372. (580.)
—— „ Lo Zio Batista, „ „ „ 46. 809.
Raimbaux, Mad., Sängerin in Neapel. 34. 560. 35. 132. 591.
Raimondi, Pietro, Musikdirektor in Neapel. 34. 566. Lehrer am Konservatorium zu Palermo. 37. 737. 47. 843. Mehrere neue Kompositionen von ihm. 48. 84.
—— Oper: Gli artifizj d'amore, in Neapel aufg. 39. 579.
—— „ Il biglietto stornato, „ „ „ 35. 592. 47. 77. Palermo. 37. 47.
—— Oper: La caccia di Enrico IV, in Neapel aufg. 43. 76.
—— „ La Bilanzata, „ „ „ 35. 132.
—— „ Francesco Donato, aufg. in Palermo. 45. 327.
—— „ L'infanzia accusatrice, aufg. in Neapel. 42. 320.
—— „ Isabella degli Albenati, „ „ „ 39. 93. 371.
—— „ A mezza notte, „ „ „ 33. 779.
—— „ L'orfana russa, „ „ „ 38. 32.
—— „ I parenti ridicoli, „ „ „ 38. 32.
—— „ Il presidente disgraz., „ „ „ 44. 113.
—— „ Il tramonto del sole, „ „ „ 39. 579.
—— „ Il ventaglio, in Neapel aufg. 33. 298. 778. 38. 174. 40. 114. 43. 987. 44. 239. 45. 910. 46. 203. 330 fg. — in Caltagirone. 46. 338. Castellamare. 43. 988. Mailand. 36. 837. Malta. 42. 703. Palermo. 47. 639. 843. Rom. 41. 608.
—— Palmitello abitato (Fortsetzung des Ventaglio), in Neapel aufg. 40. 114.
—— Oper: Vinclinda, in Neapel aufg. 39. 579.
—— „ La Vita di un giuocatore (Chiocciatore), das. aufg. 34. 381. 36. 776.
—— Requiem, in Palermo aufgeführt. 38. 126. 48. 84.
Raimondi, Vinc, dessen Sohn, Tenorist, in Corfu. 44. 363. Palermo. 38. 126. Porta Mess. 35. 640.
Raimondi, Sgr. Mat., Sängerin, in Lugo. 48. 324. Perviceto. 46. 357.
Raimund, Komiker etc. in Wien. 34. 615. (Artist, Direktor am Leopoldst. Theater. 33. 40.) als Theaterdichter. 33. 176. als Gast im Theater an der Wien. 33. 404; desgl. am Leopoldst. 35. 38. 36. 365. 38. 437; desgl. am Leopoldst. 37. 353. — in Berlin. 34. 333. 364. 529. Todtenfeier dess. in Wien. 39. 748.
—— Drama: Der Verschwender — s. Krautner, Rose.
Rainer, Geschwister, Sänger aus Tirol, in Stuttgart. 31. 728.
Rainer, Mad., Tenor. aus Wien, in Leipzig. 49. 737. in Schwerin angestellt. 50. 46.
Rainieri, (Ranieri) Marini, Sgr. Ant. (Gattin des Bassisten Ignaz Marini), Sängerin, in Civitavecchia. 46. 509. Livorno. 47. 147. Lugo. 46. 810. 47. 94. Mailand. 37. 138. 849 fg. 41. 953. 47. 460. Neapel. 44. 239. Palermo. 45. 327. 391. Parma. 37. 636. Rom. 41. 607 fg. Turin. 41. 173. 42. 513. Verona. 37. 319.
Rainforth, Miss, Sängerin, in Birmingham. 45. 803. London. 48. 204. 50. 365. 457. Norwich. 44. 662.
Rainoldi, Int., Tenorist in Venedig. 44. 1006.
Rakemann, Louis, Pianofortespiel. in Bremen. 34. 434. 37. 196. in Berlin. 46. 823. 47. 11. Leipzig. 37. 852. 38. 273. 691.
Rakemann, dessen Bruder, Flötist in Bremen. 37. 194. 43. 279.
Rakemann, dessen Bruder, Klarinettist, in Bremen. 37. 194. in Leipzig. 38. 692.
Rakowski, A., Veerl. aus Warschau, in Jena. 34. 452. in Paris. 37. 676.
Ralf, Baron, Chef der Militärmusik an der italien. Oper zu Petersburg. 50. 683.
Ramacini, Sgr. Adel., Sängerin, in Bologna. 46. 195. Pesaro. 45. 653. Florenz. 48. 99. Perugia. 48. 324. Turin. 47. 147 fg. 445.
Rambaldi, Gaet., Buffo, in Arezzo. 42. 511. Livorno. 42. 669. Viareggio. 42. 950.
Rambur, Sgr., Sängerin in Neapel. 47. 78. 48. 831.
Rameau, J. B. — Rousseau's Urtheil über ihn. 31. 331. Erfinder der musikal. Systeme. 32. 817.
—— Oper: Dardanus — Chor daraus, in Paris aufg. 34. 598.
Rameseh, Fer., Oboist in Prag. 37. 604. 38. 342. 39. 166.
Ramlo, Bratschist in München, † 32. 576.
Rammelsberg, Harmlst aus München, in Bremen. 31. 63. 434.
Rammelsberg, Geigenfabrikant in Wien, Erfinder eines neuen Horninstruments. 44. 69. (405.)
Ramonda, Bassist, in Berlin. 46. 573. 47. 163. 387. Lissabon. 44. 363.
Ramoni, Tenorist, in Bologna. 45. 654. Faenza. 44. 653. Malta.

45. 574. Neapel. **44.** 1053. **45.** 328. Odessa. **46.** 576. 882. **47.** 937. Ravenna. **46.** 356.

Randel, A., Violinist und Komponist in Stockholm. **49.** 688 fg.

Randhartinger, Komponist und Pianofortespieler in Wien. **40.** 596. Kapellmeister am Kärnthnerthortheater. **42.** 623.

—— Messe, in Wien aufg. **45.** 586.

Ranfagna, Buffo, in Bologna. **32.** 302. Cagliari. **37.** 308. **38.** 176. 329. (auch als Theaterdirektor das. **39.** 146 fg.) Sassari. **40.** 143. Triest. **53.** 161.

Ranieri, s. Rainieri.

Ranzi, Sgr., Ersil., Sängerin, in Algier. **47.** 936. Berlin. **46.** 78. Biella. **43.** 1077. Bolzano. **43.** 645. Chiavari. **43.** 180. 516. Florenz. **40.** 406. Genua. **42.** 682. **43.** 516. Lissabon. **48.** 144. Neapel. **43.** 668. 987 fg. **44.** 1052. Novara. **47.** 683. Piacenza. **41.** 645. Pontevico. **42.** 182. Pordenone. **44.** 884. Ragusa. **42.** 519. Roveredo. **43.** 645. Spalato. **42.** 703. Treviso. **44.** 359. Triest. **44.** 1035. **45.** 801. Venedig. **44.** 359. **45.** 368. Venedig. **46.** 827. Zara. **44.** 1012.

Raoux, Hornfabrikant in Toulouse. **47.** 342.

Rapazzani (nicht Rag.), Sgn., Sängerin, in Algier. **47.** 730. 936. Como. **46.** 829. Cuneo. **47.** 446. Messina. **48.** 85. 704.

Rapetti, Mich., Violinist und Orchesterdirektor zu Newyork. **34.** 832. zu Havana. **33.** 748. geht als solcher von Bologna nach Paris. **40.** 824.

Rapetti, Sgn., Sängerin, in Asti. **47.** 148. Perugia. **45.** 396. Pisa. **46.** 827. **47.** 148. Salerno. **47.** 148.

Raphael, Kapellmeister und Komponist von Possen etc. in Wien. **42.** 175.

Rapmund, J. C. F., 60 Kirchenmelodieen, betimm. (R) **34.** 518.

Rapperswyl, Musikfest das. **44.** 597.

Rastrelli, Vinc., † in Dresden. **41.** 1055.

Rastrelli, Violinist in Viterbo. **39.** 148.

Rastrelli, Musikdirektor in Dresden. **37.** 69. 798. **41.** 634. **44.** 763. 923.

—— Oper: Bertha von Bretagne, aufg. in Dresden. **37.** 689. 797 fg.

—— „ Die Neuvermählten, **41.** 256. in Dresden aufg. **41.** 332.

—— „ Salvator Rosa, in Berlin aufg. **35.** 650.

—— Ouverture, aufg. in Dresden. **35.** 804. **37.** 798. **40.** 276.

Rath, Tenorist in Meiningen. **35.** 851.

Rathenow, märkisches Gesangfest das. **38.** 440. 458. 468.

Ratier-Hiller, Buffo in Vercelli. **46.** 827.

Ratti, Sgn. Franc., Sängerin, in Bergamo. **32.** 306. Brescia. **37.** 857. Chiari. **36.** 617. Cremona. **33.** 811. Novara. **39.** 496. Salerno. **37.** 715. Treviso. **39.** 669. Vicenza. **36.** 617.

Rauch, Sängerin in Bonn. **50.** 816.

Rauchschiedel, Kantor in Eilenburg. **47.** 247.

Rauscher, Tenorist, in Hannover. **31.** 48. Kassel. **32.** 441. Wien. **32.** 692. **36.** 746. Prag. **32.** 635. **36.** 830. Berlin. **35.** 510. 583. München. **39.** 162. in Mannheim engag. **39.** 424. in Stuttgart. **45.** 398. **49.** 324. Hamburg. **49.** 367 fg.

Ravaglia, Tenorist, in Lissabon. **31.** 199. in Newyork. **36.** 601. **37.** 12.

Ravaisson, Inspektor der königl. Bibliothek in Paris. **42.** 871.

Ravanecchi, Sgn., Sängerin in Neapel. **36.** 778.

Ravenna, Nachrichten. **35.** 331. **36.** 664. **37.** 540. **39.** 696. **40.** 575. **41.** 625. **42.** 492. 641. **43.** 431. **44.** 833. **45.** 933. **46.** 356. 510. **47.** 415. 644.

Ravina, H., 25 Etudes p. Pianof. (R) **45.** 129.

Ravina, Sgn. Luig., Sängerin, in Ancona. **38.** 383. in Brescia. **45.** 947.

Ravnkilde, Sänger in Kopenhagen. **49.** 279.

Ravoire, Luc., De la musique et de la peinture etc. (R) **35.** 744.

Ray, Piet., Musikhehrer in Mailand. **38.** 763. Biogr. desc. **40.** 227. zum Gesanglehrer am mailänd. Konservat. ernannt. **41.** 194.

Raymond, Edmé, Acteg. et Roudo p. Viol. Oe. 9. (R) **38.** 73.

—— Le Française, Rondol. p. Viol. Oe. 11. (R) **38.** 264.

—— Pet. Pièces amus. „ „ „ 20. „ **43.** 727.

—— Air varié „ „ „ 21. „ „ „

Raymond, Jos., Essai de simplific. musicograph. (R) **45.** 827.

Raymund, s. Raimund.

Re, Sgn. del, Sängerin in Fiesole. **47.** 862.

Reali, Sgn. Ermin., Sängerin, in Bra. **38.** 317. als R.-Bauer in Cuneo. **41.** 406.

Reali, Sgn. Virg., deren Schwester, Sängerin, in Mailand. **37.** 398. Bra. **38.** 317. heiratet den Sänger Buccomini. **38.** 518. — in Savona. **39.** 459. Modena. **45.** 331.

Reber, Henri (aus dem Elsass), Komponist in Paris, Oper: La nuit de noël, aufg. in Paris. **50.** 208.

—— Symphonie, aufg. in Paris. **41.** 338. **42.** 271. **43.** 504. in Strassburg. **42.** 869.

Rebling, G., Kantor in Borby. **43.** 496.

—— 5 Gesänge für 4 Männerstimm. 3. Wk. (R) **46.** 126.

Rebora, Sgn., Sängerin in Algier. **41.** 820 fg.

Rebristow, Verfl. in Moskau. **45.** 476.

Rebs, Dr. C. G. (Verf. verschiedener Rezensionen) — Aufsätze wegen Orgelbaues. **43.** 282. Antwort darauf. **43.** 417. 419. 583.

—— Erinnerungen aus meinem Leben. (R) **41.** 513.

Rebussini, Giov., Buffo, in Conedo. **42.** 955. Crema. **39.** 510. Feltre. **42.** 955. Görz. **42.** 201. Modena. **45.** 331. Padua. **41.** 693. 935. **43.** 568. Rom. **45.** 637. 912. Roveredo. **42.** 701. Treviso. **40.** 643. **42.** 184. Triest. **43.** 986. **44.** 360 fg. Venedig. **42.** 423. Wien. **39.** 543.

Rebussini, Sgn., Sängerin, in Lodi. **48.** 374. Neapel. **45.** 912. **46.** 205. 341. **47.** 77. 398. Palermo. **47.** 629. Rom. **45.** 912.

Recanati, Nachrichten. **42.** 490. **45.** 395. **47.** 414.

Recensenten — Zur Beherzigung für solche. **40.** 215.

Rechthaberei. **31.** 568.

Recia, Mad., Sängerin (in Begleitung von Berlioz), in Leipzig. **45.** 117. Berlin. **45.** 358.

Reck, Frdr., Messe, in Wien aufg. **42.** 404.

Reck, Pet., Sängerin in Darmstadt. **39.** 749.

Recorra, Nachrichten. **47.** 899.

Redakteur der Zeitung — G. W. Fink, bis Jahrg. 1841. — Abschied dess. **43.** 1135. — Redigirt von Verantwortlichkeit der Verlagshandlung (und Mitwirkung R. F. Becker's). **44.** — M. Hauptmann. **45.** — Redig. von Verantwortlichkeit der Verlagshandlung. **46.** 47. 48, Nr. 1—25. — J. C. Lobe. **48.** 632. — Abschied dess. **50.** 839.

Redaktion, Bekanntmachung derselben, die Einsendung von Aufsätzen betreffend. **31.** 505. Bemerk. u. Erklärungen derselben. **31.** 101. 505. 517. 811. **35.** 873. **36.** 453.

Redaktionsfreuden. **31.** 778. 807. **34.** 242.

Reder, J. Georg, Exercices p. Pianof. (R) **38.** 128. 468.

Redern, Graf von, Theaterintendant in Berlin. **31.** 73. 118. 324. 490. 586. zum Ehrenmitglied der römischen Cacciliensakademie ernannt. **41.** 856. gibt die Intendanz auf und wird Hofmusikintendant. **44.** 550.

—— Siegesmarsch in Berlin aufgeführt. **37.** 283.

Reer, Tenorist, in Berlin **40.** 783. **47.** 440. 491. in Koburg. **44.** 200. **50.** 72. 89 fg. Gotha. **49.** 399 fg. **50.** 472. Frankfurt a. M. **48.** 692.

Reeves, Tenorist, in London. **50.** 345. 457. 627. Manchester. **50.** 728.

Regeli, Tenorist in Lissabon. **43.** 516.

Regensberg, grosses Sängerfest daselbst. (**48.** 870.) **49.** (486.) 574. Theater das. **46.** 80. **50.** 648.

Reger, Jos., Bassist in Paris. **43.** 642.

Reger, Militär-Musikdirektor in Paris. **50.** 730.

Reggio (im Herzogthum Modena). Nachrichten. **34.** 408. **36.** 666. **37.** 635. 767. **38.** 491. 679. **39.** 417. 651. 747. **40.** 396. 615. **41.** 628. **42.** 512. 609. **43.** 317. 711. **44.** 834. 1007. **45.** 428. 669. **46.** 368. 523. **47.** 443. 666. **48.** 90. 355.

Reggio (im Königreich Neapel), Nachrichten. **42.** 203. **45.** 392. **46.** 196. 339. **48.** 350.

Reggiori, Sgn., Sängerin in Asti. **41.** 647.

Reggio, Bassist in Wien. **36.** 383. 601. **37.** 170. 202. **38.** 79. 664. — † **47.** 76.

Regini, Bassist, in Barcellona. **42.** 992. Bilbao. **43.** 747. Corella. **46.** 557. Mailand. **40.** 873. Pamplona. **43.** 10. 80. **44.** 1036. Tarragona. **48.** 143. Victoria. **43.** 1080.

Register zu den 10. Jahrgängen der Musikal. Zeitg. 1819 – 1828. (R) **34.** 560.

Regnier, Violinist in Paris, erhält am Konservator. einen Preis. **50.** 610.

Regoli, Tenorist, in Bergamo. **38.** 597. Florenz. **36.** 664. **44.** 834. **46.** 176. Lucca. **36.** 529. **45.** 414. Mailand. **36.** 857. Reggio. **44.** 1007. Rom. **32.** 523. **36.** 792. Rovigo. **36.** 572. Venedig. **37.** 200. 360. Verona. **37.** 672.

Regondi, Giul., Guitarrist und Melophonist, in Dresden. 48. 853. Leipzig. 33. 317. 333. Prag. 43. 276. 284. Wien. 43. 218. 420.

Regner, Bassist in Madrid. 46. 208.

Rehagen, Klarinettist (Dil.) in Königsberg. 31. 501. 32. 715. 33. 228. 34. 161.

Rehm, Samuel, Festchor, Musikchor — (R) 38. 166.

Rehor, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 45. 682.

Reiber (Reber?), Musikdirektor in Strassburg. 39. 815.

Reich, Kammermusiker in Weimar, † 36. 679.

Reicha, A., Professor am Konservatorium zu Paris, zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. 33. 696; zum Verdienstmitglied. 37. 827. — 38. 415.

— Seine Harmonielehre in's Italienische übersetzt. 44. 740.

— 30 Fugen für Pianof. (R) 35. 13.

Reichard, Tenorist, in Wien. 45. 724. 50. 219. Breslau. 48. 367.

Reichardt, Gust., 6 Tafellgesn. f. Männerst. 7. Wk. (K) 31. 187.

— 6 Tafellgesänge für Männerst. 14. Wk. (R) 37. 826.

— Preisarmlied für Bass u. Männerchor. 15. Wk. (R) 41. 102.

— Duett aus d. Cid. 2. Wk. (R) 43. 1091.

— 4stimm. Volkslieder. 9., 11., 13. u. 16. Wk. (R) 43. 1091.

— 6 Lieder für Männerst. 18. Wk. (R) 44. 333.

Reichardt, Joh. Fridr., 12 Briefe Goethe's an denn. 44. 25. 49.

— Ueber sein Verhältniss zu Goethe. 44. 129.

— Andeutungen über musikal. Kritik. 33. 2. 18.

— Morgengesang, in Köln aufgeführt. 37. 46. 277.

— Ouvertüre zu Brennus, in Berlin aufg. 43. 362. 49. 60.

Reichardt, Karl Aug., Dir. d. Esterpe zu Leipzig. 31. 676. zum Hoforgan. in Altenburg ern. 33. 367. Mitdir. des Musikfestes des. 39. 591. als Pianofortespieler das. 39. 591. zum Ehrenmitglied der leipziger Esterpe ern. 40. 116.

— 12 pieces méthod. p. Pianof. (R) 33. 667.

Reichardt, Conzertmeister, Musikdirektor und Violinist in Jena. 38. 866. 39. 835 fg. — Nekrolog. 40. 463.

Reichardt, Bassist, in Berlin. 32. 252. 926. Halle. 32. 476 fg. 831. 443 fg. Stettin. 32. 686.

Reiche, Musikdirektor in Brieg, Mitdirektor des dortigen Musikfestes. 41. 745.

Reichel, Ado., 7 Lieder f. Singst. m. Pianof. 1. Wk. (R) 38. 246.

— Wiedersehn, f. Singst. m. Pianof. (R) 39. 367.

— 4 Gesänge „ „ „ „ 5. Wk. (R) 45. 42.

— 3 „ „ „ „ 7. „ „ „ „

— Duett f. Sopr. u. Ten. „ „ 6. „ „ „ „

— 6 istimm. Lieder. 10. Wk. (R) 46. 256.

— 3 Gedichte f. Singst. m. Pianof. 11. Wk. (R) 47. 349.

Reichel, Organist und Pianofortespieler in Danzig. 34. 28. 39. 804. 47. 241.

Reichel, Tenorist in Wien. 45. 724.

Reichel, Bassist (von Karlsruhe), in Berlin. 31. 463. 510 fg. 561. 34. 817. in Stuttgart. 32. 537. Mannheim. 38. 358. Mailand. 40. 180. 626. Dresden. 41. 633. in Hamburg. 43. 385. 49. 519 fg. 566. 45. 193. 349. abgegangen von da, ebendas. in Ruhrort. 44. 260. Gest. 46. 526. Darmstadt. 48. 386. Strassburg. 48. 703.

Reichel, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Berlin. 34. 817. Strassburg. 37. 685 fg. Dresden. 41. 633.

Reichel, Sänger in Prag. 48. 494.

Reichenbach, Musikfest das. 35. 870.

Reichenberg, Musikfest das. 43. 716. 1017 | 44. 740.

Reichmann, Bassist, in Reichenberg. 44. 742. Wien. 47. 799. Petersburg. 50. 483.

Reichmann, Frl., Pianofortespielerin in Stuttgart. 39. 776.

Reichold, Frl. Emil., Pianofortespielerin in Leipzig. 36. 171. 205. 281. 337. 823. 32. 740 fg. geht nach Frankreich. 32. 845.

Reichstein, Instrumentmacher zu Gaudersheim, Erfinder des Neu-Tubiang. 31. 489. 32. 561. mit demselben in Berlin. 32. 837.

Reidinger, Stanisl., Komponist und Tenorist zu Bremenhäuser. 31. 462.

Reimann, Mitdirektor des breslauer Theaters. 50. 292.

Reimann, Frl. Aug., Sängerin in Prag. 41. 476.

Reimann, J. B., Sammlung alter und neuer evangel. Lieder, bearbeitet von Nitzsche. (R) 39. 36.

Reina, Domen., Tenorist, zum Mitglied der römischen philharmon. Akademie ern. 39. 419. — in Bergamo. 34. 830. 37. 99. 39. 803. Bologna. 41. 170. Florenz. 41. 637. Genua. 43. 732. Livorno. 41. 906. Mailand. 31. 246. 298 fg. 33. 815. 35. 159. 501. 36. 860. 37. 222. 831 fg. 38. 311 fg. Neapel. 35. 501. 40. 114. 197. 461 fg. 556. 42. 230. 474. 915. 43. 68 fg. 346. Parma. 31. 198. Reggio. 38. 679. Rom. 39. 287. 419. 41. 360. Venedig. 34. 410. 38. 282. Verona. 32. 103. Wien. 39. 343 fg.

Reindl, Dr. Georg, Hofkapellldirektor in München. 45. 738.

Reinecke, Karl, Pianofortesp. zu Altona. 40. 403. — in Bremen, Hannover etc. 48. 182. Halle. 50. 369. Königsberg. 48. 445. Kopenhagen. 49. 730. 50. 281. Leipzig. 45. 890. 46. 257. 708. 786. 47. 166. 428. 819. 50. 749. Weimar. 47. 121.

— 2 Charakterstücke und 1 Fuge f. Pianof. 6. Wk. (R) 42. 880.

— 6 Lieder für Singst. m. Pianof. 4. Wk. (R) 47. 85.

— Andante und Variat. for 2 Pianof. 6. Wk. (R) 48. 638.

— 5 Lieder f. 4 Singst. 14. Wk. (R) 50. 396.

— Fantasie in Form ein. Sonate f. Pianof. 15. Wk. (R) 50. 397.

Reinecke, J. P. R., Verbr.-Univ. in der Musik und im Pianofortespiel. (R) 36. 829.

Reinecke, Frl. Alex., Pianofortespielerin in Berlin. 31. 501.

Reiner, Organist u. Pianofortespieler in Wien. 31. 228. 37. 601.

Reinhold, Pianofortespieler in Petersburg. 45. 443.

Reinhart, Klarinettist in Stuttgart. 31. 134. 729. 32. 282. 33. 575. 34. 498. 35. 620. 36. 482 fg. 39. 437.

Reinhold, Guido, Allgem. deutsch. Liederbuch, nebst Melodienbuch. (R) 49. 592.

Reinhold, Sänger in Wien. 43. 664.

Reinhold, Tenorist zu Leipzig, in Halle. 43. 656. in Dresden engagirt. 44. 922. — † das. 45. 270.

Reisiger, Ergottist in Königsberg. 33. 724.

Reisthaler, Karl, Die heil. Passion etc. u. Sanctus. (R) 41. 163.

— Gesänge und Lieder zur Taufe etc. (R) 44. 163.

Reissenberger, Trompeter in Salzburg. 43. 85.

Reissiger, Bassist in Salzburg. 46. 783.

Reisse, R., Pianofortespieler in Frankfurt a. M. 46. 156. 47. 347.

Reissiger, Karl Gottlieb, Kapellmeister in Dresden. 35. 796 fg. 36. 316. 37. 69. 38. 607 fg. 39. 444. 40. 836. 41. 634. 42. 357. 43. 468. 923. 45. 134. 630. 46. 28. 207. 447. 638. 47. 360. 679. 726. 48. 279. 504. 810. 49. 238. 509. 707. 826. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. 35. 767; z. Verdienstmitgl. das. 37. 676. 827; z. Ehrenmitgl. d. intern. Musikgesellsch. 39. 349. dgl. d. Esterpe. 40. 540. erhält von König v. Sachsen eine gold. Dose. 41. 900. zum Mitgl. d. berliner Akademie der Künste ern. 43. 366. dgl. mehr. Akad. in Gesellschaften. 44. 907. 46. 559; zum Mitglied der römischen Cäcilienakademie. 45. 804. zum Gronsberrog von Weimar berufen. 50. 90. erhält das Conservatoriumkreuz. 50. 636. — die das Musikfest zu Aachen. 45. 516. dergl. beim Gesangfest zu Meissen. 46. 372. — Partien. seiner Handschrift. 42. Beil. 2.

— Ueber seine Naturanlage zu dem Künstler, welcher mit Weber's letztem Wirken gleichstand. 31. 439. 488. 508.

— Ueber Ventiltrompeten und Klappenhörner. 39. 608.

— Ueb. d. Schnelligkeitsmaass der Musikstücke in Berlin. 40. 657.

— Auch Verf. mehrerer Recensionen aus Dresden.)

— Festspiel, in Dresden aufgeführt. 35. 356.

— Hymnen, aufg. in Brieg. 41. 746. Chemnitz. 37. 676. Dresden. 45. 351. Meissen. 46. 372. Stolpe. 41. 615. Würzburg. 47. 577.

— Gesänge, die Zeit des Lebens, in Potsdam aufg. 37. 436.

— Messen, aufg. in Dresden. 31. 779. 35. 654. 38. 384. 43. 151. 44. 763. 45. 615. Erfurt. 44. 778. Wien. 42. 725.

— Motetten, aufg. in Dresden. 44. 219. Leipzig. 42. 580.

— Musik zum Melodr. Yelva, oder die Stumme, aufg. in Berlin. 36. 164 643. in Basel. 31. 861. Stuttgart. 32. 190. 34. 493. 35. 80. Weimar. 33. 513. 34. 193. 612. 36. 671. 38. 690. Wien. 32. 271. 39. 305. — Ouvertüre dersen. aufg. in Berlin. 33. 207. Breslau. 40. 389. Dresden. 35. 416. 41. 10 fg. Leipzig. 35. 116. Magdeburg. 33. 488.

— Oper: Adele de Foix, aufg. in Dresden. 43. 1107. 44. 163. 763. Prag. 45. 196.

— Oper: Die Felsenmühle von Etalières, aufgef. in Dresden. 33. 317. in Kopenhagen. 36. 27. Leipzig. 34. 79. — Ouvertüre dersen. aufg. in Dresden. 37. 763. Leipzig. 37. 236. Merseburg. 35. 136. Nordhausen. 36. 784. Prag. 34. 631. 35. 533. Salzburg. 46. 673. Wien. 40. 174. Würzburg. 34. 855. — Kl.-A. 71. W. (R) 34. 757. — Ouv. der., f. Orch. (R) 34. 877.

Reissiger, K. G., Oper: Libella, in Dresden aufg. 31. 726. — Ouvert. daraus, in Dresden aufg. 39. 764. — Klavierauszug. (R) 32. 849.
—— Oper: Der Schiffbruch der Medusa, aufg. in Dresden. 43. 648. 788. Weimar. 50. 95.
—— Oper: Turandot, in Dresden aufg. — über dies. 37. 241.
—— Ouvertüre zum Trauerspiel Nero, aufg. in Berlin. 33. 126. Dresden. 44. 143. Jena. 45. 432. 36. 376. 38. 863. Leipzig. 32. 241. 42. 187. Rostock. 40. 177. — Dies. für gr. Orch. (R) 33. 689. — für Pianof. zu 4 H. (R) 33. 689.
—— Ouvertüre über „Ich lass' euch eure Freude etc.", aufgef. in Leipzig. 37. 238.
—— Ouvertüre über „Was mir wohl übrig bliebe etc.", aufgef. in Leipzig. 41. 240.
—— Ouvertüren, aufg. in Berlin. 36. 666. 47. 320. Dresden. 36. 318. 42. 111. 49. 72. Jena. 35. 279. Kassel. 38. 140. 41. 607. 43. 614. Lemberg. 45. 134. London. 39. 720. Nürnberg. 37. 632. Prag. 41. 408.
—— Pianofortequartett aufg. in Berlin. 34. 76.
—— Pianofortequintett, „ „ „ 36. 502.
—— Pianofortetrio, „ „ „ 35. 128. 47. 182.
—— Psalmen, aufg. in Dresden. 40. 800. 47. 680. Erfurt. 37. 736. Halle. 32. 427. Leipzig. 33. 111.
—— Salve Regina, aufg. in Leipzig. 39. 227.
—— Streichquartette, aufg. in Dresden. 40. 277. 44. 142.
—— Streichquintett, aufg. in Berlin. 36. 502. Dresden. 36. 230. Leipzig. 36. 207.
—— Symphonie (Ecclair), für die nieder Preisausschreibung geschrieben. 39. 467. — aufg. in Berlin. 40. 132. Dresden. 36. 579. 607. Erfurt. 45. 254. Leipzig. 38. 874. 39. 11. Potsdam. 41. 799. Quedlinburg. 40. 653. Wien. 39. 146.
—— Vesper, aufg. in Dresden. 35. 673.
—— 3 pet. Rondeaux p. Pianof. Op. 51. (R) 31. 424.
—— Second Rond. mign. p. Pianof. Op. 57. (R) 32. 64.
—— Gesänge für Singst. mit Pianof. „ 61. „ „ 200.
—— Wiedersehn, f. „ „ „ „ „ 201.
—— Sonate p. Pianof. et Viol. Op. 65. „ „ 509.
—— Concertino p. Flöte. Op. 69. (R) 33. 172.
—— „ „ Clavie. „ 93. „ 33. 709.
—— Schlummerlied, Das Mädchen im Thale, für Singst. mit Pianof. (R) 34. 143.
—— Gesellschaftslieder für Männerstimmen. Op. 73. (R) 35. 15.
—— Der 66. Psalm. Op. 82. (R) 36. 236.
—— 1. Quint. p. 2 V., V. et 2 VC. Op. 99. (R) 35. 709.
—— 6. Trio p. Pianof. „ „ „ 77. „ „ 792.
—— Quatuor „ „ „ 8. et VC. Op. 70. (R) 35. 792.
—— Ruhe, für Singst. mit Pianof. „ „ 857.
—— Gesänge und Lieder für Singst. mit Pianof. 79. W. (R) 36. 185.
—— Lieder und Gesänge „ „ „ „ 16. Samml. „ „ 533.
—— „ „ „ „ „ „ „ 98. W. (R) 39. 66.
—— „ „ „ „ „ „ „ 116. „ „ „
—— Freude am Gesange, Männerchor. 129ᵉʳ. „ „ 40. 666.
—— Hymne nach dem 98. Psalm, für Männerchor. 129ᵉʳ. Wk. (R) 40. 666.
—— Rest, brill. p. Pianof. 99. W. (R) 41. 92.
—— 9. Trio p. Pianof., V. et VC. Op. 103. (R) 41. 701.
—— 10. „ „ „ „ „ „ 115. „ „ „
—— 11. „ „ „ „ „ „ 125. „ „ „
—— 12. „ „ „ „ „ „ 137. „ „ 923.
—— 4. grosse Messe (Es dur) für 4 Singst. und Chor. (R) 41. 1013.
—— Gr. Sonate p. Pianof. et VC. Op. 147. (R) 42. 196.
—— Gesänge und Lieder für Singst. mit Guit. Op. 148. (R) 42. 721.
—— Chorgesänge für Liedertafeln. Op. 157. (R) 42. 885. 43. 674.
—— Blücher am Rhein, für Männerst. Op. 157. (R) 43. 186.
—— Quatuor Nr. 4. Op. 155. (R) 43. 326.
—— Sonate für 4 Singst. „ „ „ 631.
—— Kinderlieder, 1- u. 2stimm. Op. 166. (R) 43. 1005.
—— 5. Quatuor p. Pianof., V., V. et VC. Op. 141. (R) 43. 1168.
—— 3. Trio „ „ „ „ „ 150. „ „ 1169.
—— 3 Gesänge für Singst. mit Pianof. 197. W. „ „ 1174.
—— 6 Lieder „ „ „ „ „ 198. „ „ „
—— Gesänge und Lieder für Singst. mit Pianoforte. 163. W. (R) 43. 1174.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 165. W. (R) 44. 417.
—— Allegro p. Pianof. 166. „ „ „ 462.
Reissiger, K. G., 4. Trio p. Pianof., V. et VC. 184. Wk. (R) 44. 526.
—— 3 komische Lieder mit Pianof. 172ᵗᵉ. W. (R) 46. 345.
—— Männerchorgesänge. 176. W. (R) 46. 361. 47. 841.
—— 5. gr. Quatuor p. 2 V., A. et VC. 179. W. (R) 47. 197.
—— 3. Trio p. Pianof., V. et VC. 181. „ „ „ 738.
—— Lied für Singst. mit Pianof. (R) 49. 765.
—— 6 morceaux caractér. p. V. et Pianof. Op. 184. (R) 49. 851.
—— Lieder, für das Pianof. übertr. von Schmidt. (R) 41. 936.
—— et Nummer, Intr. et Var. p. Pianof. et VC. Op. 131. (R) 43. 1169.
—— et Werk, Intr. et Var. p. Pianof. et VC. (R) 45. 104.
Reissiger, Fr. Aug., 5 Gesänge für Singst. mit Pianof. 8. Wk. (R) 38. 178.
—— 4 Rondeaux p. Pianof. 16. W. (R) 39. 285.
—— Der See, für Singst. mit Pianof. (R) 40. 251.
—— 6 vierstimm. Gesänge. 26. W. „ „ 525.
—— 3 Duette für Sopr. und Bariton. 30. W. (R) 42. 330.
—— Lieder für Sgst. mit Pianof. 33. „ „ „ 697.
—— Duett. für 2 Sopr. 36. „ „ „ 792.
—— Pieces detachées p. Pianof. à 4 m. 40. W. (R) 42. 947.
—— 3 launige Lieder für Singst. mit Pianof. 45. W. (R) 43. 167.
—— 5 Gedichte für Singst. mit Pianof. 47. „ „ „ 1125.
Reiter, Ernst, Violinist in Würzburg. 37. 481. Basel. 39. 550. 43. 647. Musikdir. in Strassburg. 41. 211. Musikdir. zu Basel — als Orchesterdir. in Lazern (beim Musikfeste). 43. 639. — in Frankfurt a. M. 47. 316. Leipzig. 47. 628. als Musikdir. in Basel. 50. 406. 776.
—— Oratorium: Das neue Paradies, in Basel aufg. 47. 647. Wien. 49. 48.
—— Sprache der Liebe, für Singst. mit Pianof. 7. W. (R) 44. 510.
—— Schwanke, Wo darf ich dich, für Sgst. mit Pianof., „ „ 560.
Reiter-Bildstein, Frau, unsere Gattin, Sängerin, in Frankfurt a. M. 47. 316. Leipzig. 47. 628. Basel. 50. 406. 776.
Reithmeier, Regellehrer in Köln. 46. 200.
Reitmaier, Frl., Sängerin in Hamburg. 38. 136.
Reitz, Klarinettist in Darmstadt. 39. 131. 749. 791.
Rekners, Tenorist in Strassburg. 46. 631.
Relstab, Ludw., in Berlin, gibt die Redakt. d. Iris auf. 44. 70.
—— Franz Liszt etc. (R) 44. 305.
Remde, Musiklehrer in Weimar, als Komponist. 42. 127.
—— Oper: Der Hirsch oder der Zauberer, 37. 904. in Weimar aufg. 38. 611.
Remde, Sänger in Kassel. 42. 608.
Remde, Frau, Sängerin aus Dresden, in Bremen. 33. 168.
Remde, Frl. Aug., Pianofortespielerin aus Weimar, Schülerin des Conservat. zu Leipzig. 49. 590.
Remi, Violinist aus Paris, in Petersburg. 42. 643.
Remie, Theaterdir. in Darmstadt. 39. 119. 691. in Weimar. 44. 870. 1041. 46. 776. in Gent mit einer deutschen Operngesellschaft. 46. 576.
Remiencencegesangverein — über dies. 49. 561.
Remmers, Violinist, in Berlin. 41. 145. 45. 930. Breslau. 42. 91. Danzig. 47. 200. Dresden. 44. 168. Hamburg. 46. 679. Leipzig. 44. 189. Lemberg. 46. 239. Oldenburg. 44. 146. Petersburg. 41. 373. — 6 im Haag. 49. 117. Biogr. 49. 361.
Remmert, Bassist in Bremen. 35. 76.
Remo, Sec., Nachrichten. 27. 656. 43. 731. 44. 627. 45. 247.
Remolini, Buffo in Lugano. 36. 679.
Remortini, Tenor, Tenorist, in Florenz. 46. 175. Neapel. 45. 911. Palermo. 43. 967.
Remortini, Gust., Bassist, in Palermo. 43. 967. Beggio. 46. 197.
Remortini (Remorino), Sgr. Carol., Sängerin, in Cremo. 44. 885. Novi. 44. 702. Turin. 43. 1076. Venedig. 43. 985. Verceelli. 43. 901. Vicenza. 43. 446.
Remortini, Sgr. Luig., Sängerin, in Asti. 45. 699. Berlin. 45. 735. Cuneo. 45. 443. Genua. 46. 372. 525. Neapel. 45. 591. Piacenza. 44. 1035. 45. 247.
Remusat, Pianist in Paris. 50. 263.
Remy, s. Remie.
Renaste, Bassist in Padua. 43. 569.
René, Tenorist in Strassburg. 36. 685.
Renier, Organist in Traunau. 46. 671.
Renneforth, Bassist in Neuruppin. 41. 765.
Renon, Bassist in Novara. 47. 439.

Renti, Sga., Sängerin in Odessa. 47. 512.
Repertorium für Kirchenmusik, s. Kirchenmusik.
Republikanische Gelegenheitskompositionen (1790 fg.) 50. 614.
Reschreiter, Frl., Sang. aus München, in Neufchatel. 39. 303.
Resler, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 45. 682.
Ressel, Franz, Violinist in Prag. 33. 347.
Rettich, Frl., Sängerin in Prag. 37. 11. 83. 38. 259. 396. 39. 670. 750. 801. 823. 40. 43. 41. 165. 46. 836.
Rettinger, Sänger in Wien. 46. 31.
Reutlinz, Kapellmeister in Wien. 42. 63.
—— Musik zu allerlei Possen, Schausp. u. s. w., aufg. in Wien. 31. 865 fg. 33. 607. 34. 837. 35. 149. 36. 144. 362. 37. 124. 360. 39. 346. 40. 338.
—— Oper: Alfred, in Wien aufg. 42. 930. — arbeitet dies. um. 47. 28.
—— Operette: Der Kadet, das. aufg. 37. 114.
—— „ Des Herzens Wahl, das. aufg. 34. 550.
—— Quintett (E. Harmonie), das. aufg. 37. 397.
—— Trio für Pianof., V. und VC. 76. W. (B.) 45. 733.
Reuss, Frl. Ag., Sängerin — Biogr. 50. 543. — in Paris. 41. 199. Metz. 45. 537. Dijon. 45. 804. Leipzig. 50. 543.
Reuter, Oboist in Hechingen. 39. 674. 840. in Winterthur. 39. 683. Basel. 36. 295. aus Karlsruhe (bad. Hofmus.) in Frankfurt a. M. 46. 136.
Reuter, Orgelbauer in Kopenhagen. 40. 547.
Reuther, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. 45. 819. 46. 138. 263. 411. 47. 139. 312. 535. geht als Pr. 47. 766. heir. den Bass. Gaudy. 48. 70. als R.-Gaudy in Frankfurt a. M. 48. 548. Hamburg. 48. 521. Wien. 48. 626. 656. Mannheim. 49. 13.
Re-ott, Ign. v., Violinist in Königsberg. 35. 603.
Reval, neue Orgel das. 44. 598. — Theater das. aufgelöst. 48. 392.
Revial, Alph., Tenorist in Varese. 42. 137.
Revie, Demois., Sängerin und Violinistin in Wien. 34. 249.
Revilly, Demois., Sängerin in Paris. 44. 366.
Revue des deux mondes — Aufsatz darous über Mozart's Figaro. 42. 889.
Revue musicale de Paris, redigirt von Fétis. 36. (163.) 709. — vereinigt mit der Gazette mus. de P. 41. 60. 616. unter Specht's Redaktion. 42. 141. unter Schlesinger's Redakt. 46. 142. unter Hanneouan's Redakt. 48. 207. Concerte ders. 43. 205. 47. 236. Musikbeilagen ders. 47. 246. 50. 134.
Revue de la musique religieuse, Zeitschr. zu Paris. 47. 29.
Rey, Pianist in Leipzig. 42. 1031. 47. 109.
Rey, Sänger in Toulouse. 35. 513.
Reyberger, Ant., Prälat zu Melk — 31. 46.
Rhapsodieen eines musikal. Skeptikers. 50. 385. 417. 529. 577. 705.
Rhein, Pianofortespieler aus Bordeaux, in Strassburg. 45. 76.
Rheinhardt, Hofpianist und Lehrer an der Musikschule zu Moskau. 48. 577.
Rheinische Musikfeste, s. Musikfeste.
Rheinische Chronik. 40. 561.
Rheinlied, das Becker'sche, s. Becker, Niklas.
Rhe, Sga. Sängerin, in Kopenhagen. 48. 144. Mailand. 47. 881. Savona. 46. 372.
Rhode, s. Rahde.
Rhythmik, französische — ein Beispiel ders. 41. 714.
Riamali-Lied für Männerquartett. (B) 40. 136.
Ribbentrop, Frl. v., Sängerin aus Koblenz, in Köln. 40. 439.
Ribes, Baritou, in Paris, erh. am Konservat. einen Preis. 50. 609.
Ribuli, Tenorist in Pallanza. 45. 446.
Ricca, Sga. Tec., Sängerin, in Berlin. 46. 733. Carpi. 45. 428. Cremona. 46. 408.
Riccardi (Riccardo), Bassist, in Rom. 40. 441. Mantua. 48. 125.
Ricci, Lui., Kapellmeister zu Triest. 39. 720. 44. 360. komponirt gewöhnlich mit seinem Bruder Federico (s. den nächst. Art.) gemeinschaftlich. 36. 776.
—— Oper: Aladino, in Neapel aufg. 37. 502.
—— „ Annibale in Torino, aufg. in Turin. 33. 172. 299.
—— „ Un' avventura di Scaramuccia, aufgef. in Acqui. 43. 1077. Alba. 46. 117. Alessandria. 43. 501. Arona. 47. 879. Asti. 43. 156. 47. 148. Badia. 44. 341. Bellano. 45. 949. Bergamo. 37. 657. Bologna. 38. 215. Brescia. 37. 657. Cadix. 43. 747. Cagliari. 43. 1019. 44. 309. Chiari. 48. 124. Chiavari. 43. 516. Cittadella. 43. 644. Cordova. 44. 1054. Crema. 38. 598. Cremona. 40. 326. Florenz. 37. 287. 38. 228. 39. 196. 41. 172. 390.) 42. 252. 43. 711. 44. 1036. 47. 442. Genf. 48. 144. Genua. 37. 679. 47. 149. Görz. 46. 115. Konstantinopel. 48. 414. Livorno. 39. 458. Londou. 41. 802. Lucca. 37. 732. 38. 93. 41. 391. Mailand. 36. 776. 37. 222. 38. 844. 40. 864. 43. 532. 44. 987. Mantua. 41. 695. 47. 598. Marseille. 47. 731. Modena. 39. 477. 45. 332. Neapel. 37. 49 fg. 41. 114. 43. 987. 44. 239. 45. 327. Odessa. 42. 993. 43. 1080. Padua. 37. 673. 45. 800. Palermo. 42. 894. Parma. 39. 747. Pavia. 38. 815. 45. 461. Piacenza. 41. 900. S. Pier d'Arena. 44. 1035. Pisa. 42. 511. Pistoja. 42. 511. Ravenna. 39. 626. Reggio. 39. 457. Rom. 39. 420. 45. 617. Salnzzo. 47. 148. Sautander. 46. 883. Sevilla. 43. 142. Savona. 45. 446. Sinesina. 47. 187. Spalato. 43. 703. Treviso. 39. 689. 42. 824. Triest. 37. 674. 41. 424. Turin. 37. 268. 39. 669. 42. 314. 43. 1076. 45. 431. 46. 827. Valencia. 48. 143. 47. 736. Venedig. 36. 831. 38. 95. 39. 317. 40. 645. 42. 185. 48. 388. Vercelli. 46. 827. Verona. 37. 353. 42. 700. Vicenza. 46. 409. Vigevano. 43. 515. Voghera. 43. 731. Wien. 37. 533.
Ricci, L., Oper: Chi dura, vince, aufg. in Alexandria. 43. 501. Asti. 44. 299. 46. 117. Athen. 45. 482. Barcellona. 47. 935. Bavano. 46. 409. Belluno. 45. 949. Bergamo. 44. 904. Biella. 43. 1077. Bologna. 42. 918. 43. 693. 44. 1009. 46. 337. Bozzolo. 46. 541. Brescia. 44. 886. 46. 541. Cuneo. 45. 366. Carpi. 43. 1045. Casalmaggiore. 45. 366. Casalmonferrato. 44. 886. Chiari. 44. 340. Cologno. 47. 187. Comacchio. 44. 1032. Como. 43. 972. Conegliano. 47. 628. Corfu. 43. 202. Crema. 43. 641. 48. 374. Cremona. 44. 885. Cuneo. 44. 1035. Fano. 47. 413. Ferrara. 45. 329. 46. 337. Finale. 46. 142. Florenz. 41. 857. 44. 296. 45. 668. 46. 175. 522. Foggia. 48. 320. Forli. 47. 94. Gallarate. 47. 597. Genua. 41. 173. 43. 181. Gonstalla. 45. 331. Imola. 44. 1032. Isola della Scala. 47. 899. Ivrea. 44. 836. Legnano. 46. 409. Leodicea. 43. 933. Lissabon. 48. 414. Lodi. 43. 641. 45. 844. Lugo. 48. 324. Macerata. 45. 193. Mailand. 38. 94. 43. 533. 641. 930. 44. 987. 46. 333. Mantua. 44. 988. 46. 408. Modena. 44. 834. Mondovi. 43. 1077. Montagnana. 45. 366. Monza. 43. 932. Neapel. 45. 202. 45. 845. 48. 86. Nizza. 47. 460. Novara. 44. 299. Oneglia. 45. 805. Orzinuovi. 44. 340. Padua. 44. 884. Palermo. 45. 327. Parma. 44. 1007. Pavia. 44. 888. Perseeto. 46. 337. Peragia. 45. 396. Pesaro. 44. 832. Piacenza. 43. 1045. 44. 1036. S. Pier d'Arena. 44. 1035. Pistoja. 45. 946. 46. 117. Poggi e Cajana. 46. 193. Pontevico. 47. 187. Ravenna. 42. 641. Recanati. 47. 414. Reggio. 46. 408. Rimini. 46. 409. Rom. 37. 448. 514. 42. 477. 45. 638. 48. 322. Romano. 47. 187. Rovigo. 46. 541. Salerno. 44. 1035. S. Salvatore. 47. 885. Sassari. 45. 330. Savona. 43. 516. Schio. 45. 40. Siena. 45. 414. Spoleto. 45. 395. Treja. 46. 336. Treviso. 47. 187. Triest. 44. 360. 45. 950. Turin. 43. 730. 45. 698. 47. 878. Urbino. 43. 415. Valenza. 47. 685. Varese. 44. 320. Venedig. 38. 382. 44. 339. 45. 367. 46. 410. 48. 140. Vercelli. 43. 1077. Verona. 44. 341. Vicenza. 44. 885. Voghera. 46. 324. Zara. 44. 365.
—— Oper: Chiara di Rosenberg, aufg. in Acqui. 44. 1035. Alexandrien. 44. 906. Alchera. 43. 88. Arona. 36. 263. Arezzo. 37. 370. Athen. 42. 317. Bergamo. 35. 161. 349. 43. 548. Berlin. 45. 848. Bologna. 37. 752. 44. 1009. Bre. 38. 317. 44. 299. Brescia. 35. 161. 36. 832. 43. 548. Cadix. 36. 777. 37. 9. 43. 747. 44. 1041. Cachiari. 40. 143. Carpi. 37. 635. Castelpusterlengo. 45. 365. Catania. 43. 548. Chiari. 43. 933. Cologno. 39. 215. 45. 299. Corfu. 37. 392. 41. 857. Crema. 35. 161. Cremona. 36. 776. Crema. 37. 537. 38. 32. Ferrara. 37. 350. 40. 822. Finale. 45. 331. Florenz. 36. 328. 37. 372. 38. 228. 39. 196. 41. 390. 43. 126. 44. 1008. 47. 442. Forli. 43. 430. Foligno. 37. 537. Genua. 33. 639. 39. 198. S. Giovanni. 36. 328. Görz. 36. 370. 42. 201. Granada. 44. 1044. 45. 370. Havana. 38. 833. 44. 363. 906. 1041. Jesi. 40. 443. Ivrea. 41. 405. 46. 371. Konstantinopel. 46. 209. 375. Livorno. 40. 430. 43. 1024. Lodi. 46. 408. Lucca. 37. 572. 42. 511. Lugo. 38. 614. Macerata. 39. 623. Mailand. 32. 814. 34. 832. 35. 137. 37. 222. 40. 358. Mantua. 41. 694. 44. 988. Matelica. 43. 90. Modicina. 39. 628. Mestre. 42. 980. 43. 224. Modena. 35. 347. 36. 665. 37. 636. Muccativo. 43. 156. Mondovi. 42. 951. Monza. 43. 547. Neapel. 35. 784. 36.

Indessen was haben wir nicht für Subtilitäten durch neu erfundene Werkzeuge zu beobachten gelernt? Wir messen die Stärke des Lichtes, des Feuers, die Kräfte der unsichtbaren Dünste, der vielen Luftarten, des Magnetismus, der Elektricität u. s. w. Messungen, die noch wunderbarer scheinen, als die Messung der Stärke eines Tones. Wir können also wohl hoffen, auch hierzu ein Werkzeug zu erhalten, und vielleicht sind wir gar nicht weit davon entfernt. Wir wissen ja schon langst, dass tönende Körper andere gleichlautende tönende Körper mittelst der Luft in sichtbare Bewegung setzen; so darf man vielleicht nur noch auf ein Mittel denken, diese Bewegung sichtbar in messbaren Theilen darzustellen, oder vorzustellen, wie stark die Luft dadurch in Bewegung gesetzt werde, und der Tonstarkemesser wäre gebohren. An Erziehern wird es ihm dann gewiss nicht fehlen, und wir erhalten dann vielleicht so viele verschiedene Messinstrumente der Tonstärke, als wir galvanische Batterieen erhielten, nachdem Volta's Säule erst bekannt wurde. Mir wird es schon eine Ehre seyn, wenn ich der Erste gewesen bin, der die Veranlassung gegeben hat, dass man einen Werth auf diese Erfindung setzte; aber es wäre zu viel Ehre, die ich verbitten muss, wenn man glauben wollte, ich hatte dieses Instrument schon erfunden, und hoffe mit dem Preise durchzugehen. Aber auch von der Unmöglichkeit dieser Erfindung bin ich noch nicht überzeugt, und es wird eben so schwer seyn, diese zu beweisen, als es vielleicht ist, eine solche Maschine zu erfinden. Vielleicht konnen auch schon mir noch unbekannte Naturgesetze oder Geheimnisse aufgefunden seyn, wodurch dieses Instrument in kurzer Zeit dargestellt und dann zu grosser Vollkommenheit gebracht werden kann.

Joh. Christ. Jürgensen,
Instrumentmacher und Mechanikus in Schleswig.

An Danneker

von Haug

als er Zumsteegs Büste von ihm erhielt.

Er ist's! — So blickt mich der Biedermann,
Der Mozart Wirtemberga, mein trauter Z. an!
Du wusstest seinen Geist, sein hohes Streben,
Ein Phidias, der Büste zu verweben,
Und der Erinnerung mehr, als holden Wahn,
Der Sehnsucht mehr, als Trost zu geben.
Der Edle, den ich ehrt' und liebgewann,
Des Liedergenien mich oft umschweben,
Und bald mein Thränenopfer still empfahn,
Bald in der Wonne Mutterland mich heben,
Er, dess ich nie vergessen kann,
Der meinem Herzen lebt — Mein Z. wird fortan —
Dank deiner Kunst! — auch meinem Auge leben!

(Hierbey das Intelliger-blatt No. XXI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

631. 39. 96. 371. 579. 40. 557. 41. 114. 839. 42. 230. 45. 636. 912. 48. 321. Newyork. 47. 512. Oneglia. 44. 299. Orvieto. 43. 430. Ovada. 44. 1035. Padua. 42. 183. Palermo. 37. 495. Palmanuova. 42. 201. Parma. 35. 161. Pavia. 45. 799. Pesaro. 36. 662. Piacenza. 36. 713. 45. 913. S. Pier d'Arena. 43. 1077. Pisa. 36. 665. 40. 429. Ravenna. 36. 663. 39. 626. Reggio. 36. 666. 37. 635. 42. 203. S. Remo. 44. 837. Rimini. 37. 538. Rom. 36. 396. 37. 740. 43. 388. 47. 412. Rovigo. 36. 718. Saluzzo. 43. 500. 46. 371. Santander. 46. 883. Sassari. 37. 309. Savigliano. 43. 142. Savona. 42. 271. Schio. 38. 263. Siena. 37. 370. 43. 711. Smirna. 42. 994. 46. 576. Saressina. 44. 340. Terni. 38. 381. Treviso. 38. 354. Triest. 36. 715. 41. 936. 45. 930. Turin. 36. 849. 39. 669. 41. 173. 43. 1076. Varese. 36. 629. Venedig. 35. 639. 36. 851. 37. 830. 40. 645. 43. 225. 645. 45. 481. 46. 114. Vercelli. 42. 516. Verona. 37. 339. 40. 643. Vicenza. 35. 161. 38. 38. 535. 43. 568. Victoria. 43. 1080. Weimar. 44. 381. 509. Wien. 36. 745. 38. 51e. S. Yago. 43. 263.

Ricci, L., Oper: Colombe, in Parma aufg. 31. 598.

—— Oper: Il Colonello (La dama colonella), aufg. in Brescia. 41. 423. Cuneo. 41. 406. Lucciano. 47. 76. Lucca. 38. 836. Neapel. 37. 738. Venedig. 39. 228.

—— Oper: Il Diavolo condannato a prender moglie, aufg. in Mailand. 45. 461. Neapel. 33. 779. Rom. 43. 478. Venedig. 46. 410.

—— Oper: Erano due or son tre, oder Gli esposti, aufg. in Algier. 41. 830. Ancona. 41. 625. Asti. 44. 299. Bassano. 46. 409. Bergamo. 37. 637. Brella. 45. 945. Bologna. 43. 693. Brenna. 48. 373. Cagliari. 38. 329. Caste. 43. 223. Como. 37. 128. Ferrara. 46. 337. Florenz. 40. 113. 598. 42. 668. 43. 711. 46. 522. Genua. 37. 309. 41. 173. Imola. 45. 913. Livorno. 42. 669. 43. 711. Lovere. 48. 373. Lucca. 38. 480. Mailand. 37. 128. 43. 640. Mantua. 46. 115. Mancaliva. 43. 136. Neapel. 38. 32. 174. Novi. 42. 317. Oneglia. 43. 316. Padua. 37. 360. Palermo. 42. 202. Parma. 40. 616. Perugia. 45. 396. Piacenza. 40. 863. Pinerolo. 42. 681. Pisa. 43. 466. Prato. 43. 467. Reggio. 38. 482. Rom. 38. 110. 177. Rovigo. 37. 672. Sassari. 40. 143. Siena. 43. 138. Sondrio. 44. 904. Treviso. 38. 263. Triest. 41. 936. 44. 905. 46. 880. Turin. 36. 849. 39. 287. 42. 930. 43. 698. 47. 345. Venedig. 37. 739. 38. 831. 41. 695. 44. 884. 45. 481. Verona. 44. 341. Vicenza. 37. 672. Vigevano. 42. 516. Voghera. 41. 669. Zante. 42. 319.

—— Oper: L'Eroina del Messico, oss. Fern. Cortez, aufg. in Rom. 32. 300. umgearb., in Mailand aufg. 35. 159.

—— Oper: Le nozze di Figaro, oder Il nuovo Figaro, aufgef. in Alessandria. 44. 836. Ancona. 37. 538. Arezzo. 48. 382. Asti. 36. 830. Barcellona. 37. 153. Bassano. 46. 409. Bergamo. 40. 320. Berlin. 37. 65. Bra. 38. 317. Brescia. 35. 348. 43. 348. 47. 598. Cadix. 37. 10. Cagliari. 46. 373. Chiavari. 37. 637. Cremona. 35. 360. Este. 38. 261. Florenz. 44. 295. 47. 140. Genua. 44. 300. 45. 348. S. Giovanni. 40. 72. Heinsheim. 38. 871. Jesi. 42. 492. Lendinara. 46. 845. Livorno. 38. 868. Lodi. 47. 397. Lucca. 39. 476. 40. 429. Mailand. 35. 361. 37. 358. 850. 40. 337. 44. 325. Malta. 36. 629. Mantua. 42. 955. Modena. 37. 633. Neapel. 37. 270. 499 fg. 41. 833. 42. 230. 475. 913. 43. 912. Novara. 46. 371. Padua. 36. 571. 40. 644. 42. 183. Palermo. 42. 894. Parma. 34. 410. Pesaro. 37. 539. Pinerolo. 45. 347. Pontecino. 43. 223. Ravenna. 43. 431. Reggio. 37. 635. Rom. 35. 318. Savona. 39. 459. Siena. 39. 457. 45. 414. Treviso. 40. 643. Triest. 41. 424. Venedig. 35. 639. 37. 381. 48. 388. Verona. 36. 617. 47. 899. Vicenza. 36. 717. Wien. 40. 541.

—— Oper: La Gabbia de' matti, oder L'Abbate Taccarelli, aufgef. in Mailand. 35. 721. Rom. 41. 609.

—— Oper: Maria di Montalbano, aufg. in Mailand. 38. 109.

—— „ La Neve, in Mailand aufg. 33. 833.

—— „ L'Orfanella di Ginevra, aufg. in Rom. 32. 716. — umgearbeitet, aufg. in Ancona. 42. 490. Ascoli. 35. 318. Brescia. 38. 598. Cesena. 35. 330. Codogno. 46. 541. Florenz. 37. 180. Genua. 36. 367. 42. 270. Heiland. 38. 297. 41. 932. Mantua. 43. 643. Padua. 40. 644. Perugia. 36. 317. Pesaro. 39. 422. Piacenza. 40. 863. Ravenna. 46. 336. Turin. 37. 132. Vicenza. 43. 568. Wien. 36. 145.

—— Oper: Scaramuccia, s. Un' avventura di Scaramuccia.

—— „ I due Sergenti, aufg. in Como. 46. 390. Mailand. 35. 795. Neapel. 42. 913. Vercelli. 46. 827. Zara. 47. 230.

Ricci, L., Oper: La serva e l'ussaro, aufg. in Pavia. 38. 815.

—— Oper: La Solitaria delle Asturie, 47. 512. aufg. in Odessa. 47. 751.

—— Il Sonnambulo, aufg. in Rom. 32. 300.

Ricci, Feder., dessen Bruder (der Jüng.) — kompon. gewöhnlich mit seinem Bruder gemeinschaftlich. 36. 776.

—— Oper: Mr. de Chalumeaux, aufg. in Florenz. 38. 465. Genua. 39. 198. Triest. 38. 399. Turin. 41. 404. Venedig. 37. 830.

—— Oper: Corrado d'Altamura, aufgef. in Alessandria. 45. 332. Amsterdam. 47. 510. Barcellona. 46. 881. Bergamo. 44. 1034. Genua. 44. 1006. Lissabon. 48. 414. Madrid. 47. 734. Mailand. 44. 325. 45. 348. Modena. 46. 368. Padua. 48. 387. Palermo. 48. 319. Pavia. 46. 391. Piacenza. 46. 369. Rom. 45. 328. Triest. 45. 308. Turin. 44. 1006. Varese. 47. 186. Venedig. 44. 884. 45. 368. Verona. 48. 125. Wien. 45. 697.

—— Oper: Un Duello sotto Richelieu, aufg. in Mailand. 41. 932.

—— „ Estella di Marcea, aufg. in Mailand. 48. 373.

—— „ Isabella de' Medici. „ „ Triest. 47. 493.

—— „ Michelangelo e Rolla, aufg. in Florenz. 43. 710. Madrid. 47. 509. 48. 412. — in Dresden. 45. 702.

—— Oper: Le Prigioni di Edinburgo, aufg. in Alessandria. 42. 314. Ancona. 46. 336. Arezzo. 42. 243. Barcellona. 42. 991. Berlin. 46. 828. Bologna. 41. 626. Brescia. 42. 471. Cadix. 43. 1078. Cagliari. 42. 476. 48. 358. Carrara. 45. 428. Catania. 44. 812. Chiavari. 42. 271. 43. 316. Como. 46. 829. Crema. 42. 449. Cremona. 42. 449. Cuneo. 43. 300. Ferrara. 48. 88. Florenz. 41. 171. 627. 42. 253. 43. 126. Genua. 42. 270. 44. 300. 46. 141. 48. 819. Granada. 45. 370. Hamburg. 44. 365. 749. Lendinara. 43. 933. 44. 342. Lissabon. 43. 574. 44. 1034. Livorno. 41. 628. Lucca. 41. 391. Mailand. 41. 193. 44. 882. Malaga. 44. 1041. Mantua. 42. 700. Modena. 44. 834. Mondovi. 43. 1077. Montara. 48. 337. Neapel. 41. 839. 42. 77. Nizza. 43. 202. Novara. 46. 141. Odessa. 44. 364. Orvieto. 48. 374. Padua. 43. 568. 46. 409. Palermo. 42. 473. 46. 337. Pallanza. 45. 446. Parma. 41. 645. Pavia. 42. 472. 44. 904. Piacenza. 46. 369. Pisa. 42. 511. Prag. 45. 425. Reggio. 47. 443. Rom. 41. 370. 42. 640. 45. 394. Rovigo. 48. 387. Saluzzo. 43. 400. Santiago. 47. 935. Sassari. 45. 439. Savona. 43. 316. Siena. 42. 956. Tortona. 46. 116. Triest. 40. 360. 42. 980. 43. 370. Turin. 41. 646. 42. 269. 45. 945. Valladolid. 47. 229. Venedig. 41. 695. Vercelli. 43. 501. Verona. 42. 700. Vigevano. 43. 515. Warschau. 47. 230. Wien. 43. 621. Zara. 43. 264. 575.

—— Oper: Vallombra, in Mailand aufg. 45. 460.

Ricci, Lui. u. Fed., Oper: Il disertore per amore (svizzero), aufg. in Florenz. 39. 640. Genua. 46. 828. Mailand. 38. 703. 834. Neapel. 38. 314.

Ricci, Tenorist, in Bergamo. 47. 491. Bozzolo. 46. 641. 845. Mailand. 47. 185. Mantua. 46. 641. Parma. 48. 336. Pavia. 46. 391. Turin. 47. 684. Venedig. 47. 186.

Ricci, Bassist, in Padua. 36. 371. Rio Janeiro. 47. 230. 936. Triest. 43. 986.

Ricci, Sgn. Amal., Sängerin, in Florenz. 43. 1021. 46. 175. Kopenhagen. 49. 200. Mexiko. 43 (334.) 749. Rieti. 48. 323. Rio Janeiro. 47. 936. Rom. 47. 413. 50. 112.

Ricci-Lucio, s. Lucio.

Ricciardi, Tenorist, in Berlin. 44. 66. 165. Cagliari. 40. 143. Ferrara. 39. 422. Forli. 39. 620. Paris. 41. 714. Petersburg. 49. 447. Rom. 39. 48.

Riccio, del, Rolla, vom Ehrenmitglied der röm. Cäcilienakad. in Rom etc. 46. 195. — in Catania. 39. 93. Corfu. 44. 363. Ferrara. 46. 521. Livorno. 46. 338. Mailand. 47. 987. Malta. 42. 322. 518. 43. 574. 47. 229. Vercelli. 44. 1033.

Riccius, Aug. Ferd., Musikdir. des Orpheus zu Leipzig. 48. 680.

—— Caprice p. Pianof. a. m. Op. 1. (R) 48. 639.

Riccius, Heinr., aus Bernstadt, Violinist in Leipzig (Schüler des Konservat. das.) 47. 333. 917. 49. 278. 50. 326.

Riccius, dessen Bruder, ebenfalls Schüler des Konservatoriums zu Leipzig, Violinist. 47. 917.

Ricco, Sgn., Sängerin in Varese. 44. 326.

Riccovare — was man darunter versteht. 45. 446.

Richard-Mutee, Mad., Sängerin in Strassburg. 31. 44.

Richardson, in London, Erfinder der Feuerharmonika. 43. 670.

Richelme, Tenorist in Marseille. 35. 512. (Richel. 36. 55.

Richiardi, Buffo in Turin. 46. 324.

Richling, Bassist in Wien. **35.** 397. **40.** 596.

Richter, C., 18 Redoutenstücke für Pianof. (R) **32.** 291. **35.** 92.

Richter, Ernst, Seminarlehrer in Breslau, Dir. der Singakademie das. **33.** 90. — **47.** 92. zum Kantor und Musikdir. in Görlitz ernannt. **43.** 440. geht von Breslau nach Halberstadt als Musiklehrer am das. Seminar. **49.** 750. **50.** 43.

—— Motetten, aufg. in Breslau. **42.** 449. **47.** 92. Freiburg. **36.** 580. Jauer. **43.** 657.

—— Psalmen, aufg. in Breslau. **36.** 581.

—— Salvum fac, aufg. in Breslau. **44.** 528.

—— Symphonie, „ „ „ **46.** 191.

—— Relig. Ges. Der Herr ist ein grosser König, für Männerstimm. 7. Wk. (R) **36.** 782.

—— 6 Tafellieder für Männerst. 4. Wk. (R) **36.** 783.

—— 2 relig. Ges. für 4 Männerst. 12. W. (R) **40.** 797.

—— 5 Lieder „ „ 14. „ „ **42.** 760.

—— 8 Grablieder „ 4 Singst. 13. „ „ „ 761.

—— Samml. von 3—istimm. Sätzen etc. 1. Abth. (R) **42.** 763.

—— 6 Lieder für 4 Männerst. 15. Wk. „ „ **43.** 39.

—— Der 130. Psalm für 4 Sgst. u. Orgel. 18. W. „ „ 161.

—— 3 Lieder „ „ Männerst. 41. „ „ **48.** 419.

Richter, E. F., Musiklehrer in Leipzig. **38.** 106. Musikdir. der Singakad. das. **45.** 424. **47.** 271. Univers.-Musikdir. das. **46.** 209. **49.** 144. Lehrer am Konserv. das. **46.** 735.

—— Hymne, in Leipzig aufg. **46.** 735.

—— Ouverture, in Leipzig aufg. **38.** 108.

—— 116. Psalm, in Leipzig aufg. **48.** 287. — Op. 16. Klavierauszug. (R) **48.** 763.

—— 126. Psalm, in Eilenburg aufg. **45.** 371. — Op. 19. (R) **44.** 926.

—— Heilig u. Hehr, Hymne. 8. W. Kl.-Ausz. (R) **42.** 612.

—— 4 Lieder für Singst. mit Pianof. 9. W. „ **43.** 489.

—— 6 zweistimm. Lieder „ „ 13. „ „ **49.** 781.

Richter, J., Milit.-Musikdir. und Komp. in Nordhausen. **39.** 393. als Posaunist in Besançon. **40.** 161.

Richter, Lud., Pianofortespieler in Frankfurt a. M. **46.** 156.

Dir. der Tonhalle das. **50.** 573.

Richter, Pius, Pianofortespieler in Prag. **42.** 1055. **44.** 529. **45.** 683.

Richter, Wilh., Balletstück für Pianof. 13. W. (R) **36.** 339.

—— Duo conc. p. Pianof. et Fl. 14. „ „ **38.** 80.

—— 3 Rondinos „ „ 16. „ „ **39.** 480.

Richter, Barytonist in Leipzig. **38.** 769. **39.** 201. 509. 815. **40.** 92. 167 fg. 207 fg. 821. **41.** 90. 111. 130 fg. 177. 240. abgeg. von da. **42.** 101. heir. die Sing. Ender. **48.** 148.

Richter, Frau, geb. Kader, dessen Gattin, Sängerin, † in Köln. **50.** 389. (Vgl. Kader.)

Richter, Bratschist in Berlin. **36.** 157. 316. **37.** 845. **39.** 833. **40.** 132. 294. 337. **41.** 144. 335. 1030. **42.** 335. 1071. **43.** 428. **44.** 237. **45.** 137. **46.** 316. **47.** 11. **48.** 427. **49.** 517.

Richter, Kapellmus. in Dresden. **44.** 187 fg. als Pianofortespieler. **46.** 824.

Richter, Frl., Sängerin aus Berlin, in Quedlinburg. **39.** 697.

Richter, Frl. Bertha, Sängerin in Prag. **48.** 254. als Frl. Richter-Lissenn in Leipzig. **50.** 320.

Ricordi, Musikhändler in Mailand, vom Österreich. Kaiser beschenkt. **40.** 359.

Riedel, Bassist in Königsberg. **38.** 426.

Rieffel, W. H., Geistl. Lieder. (R) **43.** 480.

Rieffel, Frl. Amal., Pianofortespielerin aus Stockholm, in Leipzig. **42.** 1072. **43.** 122. 257.

Riefstahl, Violin. in Stralsund. **34.** 711. München. **35.** 493 fg. in Frankfurt a. M. sagest. **41.** 45. 309. Seine Quart. Unterhalt. das. **41.** 71. 207. 308. — in Stockholm. **45.** 115. Berlin. **45.** 928. Leipzig. **45.** 932 Hamburg. **47.** 59. — † in Greifswald. **47.** 614.

—— Introd. et Variat. p. le Violon. Op. 5. (R) **47.** 430.

Riefstahl, H., und **Weidner**, 6 deutsche Wechsellieder für 4 Männerst. (R) **50.** 730.

Rieger, Gottfr., Theor.-prakt. Anleitung zum Generalbass etc. (R) **41.** 810.

Rieger, Bassist, in Stuttgart. **37.** 66. Strassburg. **37.** 845. **39.** 815. **41.** 211. Breslau. **45.** 883. **47.** 92. 476. **48.** 411. **49.** 28.

Rieger, Violinist in Reichenberg. **43.** 717.

Riehle, Jul., 6 Lieder f. Singst. m. Pianof. (R) **34.** 617.

—— Hephästossat, 6 Rutscher f. Pianof. (R) **36.** 784.

—— Variat. sur un air russe p. Pianof. 10. Wk. (R) **42.** 879.

Riehm, Baritonist aus Petersburg, in Kassel. **32.** 440. in Königsberg. **40.** 79.

Riel, Musikdirektor zu Königsberg. **31.** 560. **32.** 715 fg. **33.** 225. **34.** 161. 179. 514. 665 fg. **35.** 385. 602 fg. 618. **37.** 393 fg. **38.** 446. 462. **40.** 80. **42.** 112. **46.** 184.

Rielländer, Frl., Sängerin in München. **31.** 183.

Rield, Tenorist in London. **41.** 1012.

Riem, W. F., Musikdirektor und Direktor der Singakademie in Bremen. **31.** 435. **32.** 700. 739. **33.** 57. 389. **34.** 634. **35.** 76. 319. 785. **36.** 161. 243 fg. **37.** 116. 313. **38.** 695. **43.** 278.

—— Kompositionen, in Bremen aufg. **33.** 388 fg. **35.** 618. **36.** 244.

—— 7 Lieder f. 4 Singst. 4. Wk. (R) **34.** 321.

—— 6 thüring. Lieder. (R) **34.** 586.

Ries, Franz, in Bonn — sein 90. Geburtstag. **47.** 860.

Ries, Ferdin., dessen Sohn, — in Berlin. **33.** 55. 127. dirig. das rhein. Musikfest. **34.** 552. **36.** 440. **39.** 409. in Rom. **35.** 592. in Aachen als Orchesterdir. angest. **36.** 503. als Musikdirektor in Düsseldorf. **37.** 755. in Paris. **39.** 346. 684. Direktor des Cäcilienvereins in Frankfurt a. M. **39.** 548. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. **43.** 696; zum Verdienstmitglied dess. **37.** 627; zum Ehrenmitglied der österreich. Musikgesellschaft. **35.** 699. — † **40.** 68.

—— Oper: Die Nacht auf dem Libanon, Stücke dar., in Paris aufgeführt. **39.** 348.

—— Oper: Die Räuberbraut, aufgeführt in Berlin. **33.** (127.) 207. 261. Kassel. **40.** 613. Leipzig. **31.** 537. 650. Lüttich. **42.** 189. Mainz. **40.** 503. — Ouverture, dar., aufg. in Berlin. **31.** 940. **45.** 314. Bremen. **33.** 56. Frankfurt a. M. **41.** 206. Königsberg. **33.** 224. Leipzig. **33.** 793. Lemberg. **44.** 97. Mannheim. **33.** 106. Prag. **33.** 142. Stuttgart. **35.** 81. 620.

—— Oratorium: Die Könige Israels, in Aachen aufg. **39.** 410. — Stücke daraus, in Berlin aufg. **43.** 244. in Paris. **39.** 346.

—— Oratorium: Der Sieg (Triumph) des Glaubens — Stücke dar., in Berlin aufg. **33.** 262. Paris. **41.** 125.

—— Ouverture zur Braut von Messina, aufg. in Berlin. **33.** 262. Wien. **36.** 158. — Dies. f. grosses Orch. 16. Wk. (R) **33.** 707.

—— Ouvertüre zu Don Karlos, aufg. in Aachen. **36.** 440. Berlin. **33.** 41. 210. Leipzig. **33.** 245. Wien. **35.** 209. **36.** 762. — Dies. f. gross. Orch. 24. Wk. (auch für Pianof.) (R) **33.** 55.

—— Jubel-Fest-Ouvertüre, aufg. in Berlin. **39.** 1055 fg. Dresden. **38.** 116. Köln. **34.** 552. Leipzig. **35.** 837. Mühlhausen. **35.** 786. Nürnberg. **37.** 652. Potsdam. **43.** 879. Strassburg. **38.** 711. **41.** 726. **48.** 725. — Dieselbe f. gross. Orch. 172. Wk. (R) **35.** 665. **36.** 132. (auch für Pianof.) — Ausz. Arrang. dess. **35.** 686. **36.** 132.

—— Ouvertüren, aufg. in Breslau. **40.** 120. Poitiers. **42.** 562. Wien. **36.** 400.

—— Septett für Pianof. und Streichinstr., aufgeführt in Darmstadt. **39.** 749.

—— Streichquartett, in Berlin aufgeführt. **36.** 157.

—— Symphonieen, aufg. in Dessau. **38.** 61. **40.** 18. **42.** 388. Erfurt. **37.** 759. Frankfurt a. M. **40.** 200. Hildburghausen. **43.** 1127. Jena. **37.** 864. Kassel. **32.** 375. **40.** 194. **48.** 287. **50.** 393. Köln. **40.** 438. **46.** 278. Königsberg. **37.** 433. Leipzig. **33.** 108. **34.** 77. **36.** 209. Paris. **39.** 249. Wien. **39.** 372.

—— Variat. p. Pianof. à 4 m. Op. 135. (R) **32.** 273.

—— 6 deutsche Lieder f. Singst. m. Pianof. 134. Wk. (R) **32.** 624.

—— Intr. et Variat. p. Pianof. à 4 m. Op. 135. (R) **33.** 16.

—— Rondo p. Pianof. Op. 137. (R) **33.** 31.

—— Fantaisie p. Pianof. Op. 163. (R) **33.** 160.

—— Intr. et Variat. p. Pianof. 170. Wk. (R) **35.** 745.

—— Gr. Quintuor p. 2 V., 2 A. et Vc. Op. 167. (R) **35.** 287.

—— Die Lebensfahrt, f. Singst. m. Chor. „ „ 837.

—— 2. Concert p. Pianof. Oc. 177. „ „ **37.** 207.

—— und **Wegeler**, Biogr. Notizen über Beethoven. (R) **49.** 465. — Im Französischen erschienen. **41.** 218.

Ries, Heb., des Vorigen Bruder, Violinist in Berlin. **31.** 819. **33.** 125. 262 fg. 278 fg. 863. **34.** 73. 319. 362. **35.** 193. 821. **36.** 844. **37.** 281. 844. **38.** 46. 193. zum Concertmeister ernannt. **38.** 582. **39.** 194. 248. 388. 611. 783. **40.** 274. 292. 336. 787. 837. **41.** 57. 146. 366. 1070. **42.** 74. **43.** 175. 606. 879. **44.** 436. **45.** 138. 250. 926 fg. **46.** 177. 313 fg. **47.** 290 fg. 742. Seine Quartettunterhaltungen das. **35.** 820. 867. **36.** 69. 112 fg. 137. 241. 381. **37.** 31. 64 fg. 197. 229. 280. 703. 945. **38.** 43.

120. 193. 847. **39.** 77. 373. Direktor des philharmonischen Vereins das. **45.** 249. **46.** 319. zum Mitglied der Kunstakademie das. ernannt. **41.** 333. — in Breslau. **33.** 94. Leipzig. **40.** 111. 128 fg. Potsdam. **41.** 798. Zürlichau. **40.** 676.

Ries, Hub., Symphonie, in Berlin aufg. **34.** 218. 319.

—— 12 Solos p. Viol. Op. 9. (R) **33.** 231. **34.** 503.

—— 6 Gesänge f. Singst. m. Pianof. Op. 11. (R) **36.** 230.

—— 2. Concert p. Viol. av. orch. Op. 16. (R) **41.** 970.

—— Violinschule für den ersten Unterricht. (R) **44.** 689.

Ries, Frl., Pianofortespielerin in Stuttgart. **36.** 482.

Rieschi (Riesk), Oper: Bianca di Belmonte, in Mailand aufgeführt. **32.** 91.

—— Oper: La Sdanzata di Lammermoor, in Triest aufg. **34.** 201.

Riese, Bassist in Berlin. **33.** 762. 865. **34.** 74. 156. 216 fg.

Riese, Frl. v., Sängerin, in Prag. **45.** 284. 440. **46.** 331. Dresden. **49.** 352.

Riesk, s. Rieschi.

Rietl, Nachrichten. **42.** 490. **43.** 430. **45.** 395. **48.** 323.

Rietz, Jul., Musikdirektor in Düsseldorf. **40.** 328. **41.** 463. **49.** 323. Dir. daselbst beim Musikfest. **47.** 395. 430. Musikdirektor am leipziger Theater. **49.** 368. 768. — **50.** 110. 231. 279. 378. 716. 800. 858. erhält einen Ruf nach Frankfurt (des er ablehnt). **50.** 528. Musikdir. am Gewandhauscone. das. **50.** 649. 666. 684. als Vcell. in Düsseldorf. **40.** 342. **47.** 430. in Leipzig. **46.** 133. zum Mitglied. des holländ. Musikvereins ern. **47.** 28.

—— Altdeutscher Schlachtgesang, aufgeführt in Hamburg. **49.** 79. 177. in Leipzig. **47.** 61. **50.** 227. — Derselbe. 12. Wk. (R) **45.** 676.

—— Dithyrambe f. Männerchor, in Leipzig aufg. **48.** 798. 804.

—— Ouvertüren, aufgef. in Berlin. **49.** 517. Bremen. **43.** 276. Dresden. **47.** 875. Düsseldorf. **41.** 464. **47.** 430. Frankfurt a. M. **48.** 304. Halle. **50.** 704. Kassel **43.** 397. Leipzig. **42.** 164. 973. **43.** 122. 934. **46.** 131. 867. **48.** 860. **50.** 19. Riga. **49.** 536.

—— Streichquartett, in Berlin aufg. **37.** 846.

—— Symphonie (G moll), aufgeführt in Leipzig. **46.** 130. **49.** 37. **50.** 51.

—— Ouvert. z. Ges. aus Lorbeerbaum und Bettelstab. (R) **35.** 674. für Pianof. **35.** 771.

—— Gr. Quatuor p. 2 V., V. et VC. (R) **35.** 724.

—— 13 Gesänge. 6. Wk. (R) **43.** 689.

—— Jery und Bätely, Singspiel. Klavier-Auszug. Op. 40. (?) (R) **43.** 649.

—— Concertouvertüre f. Orch. 7. Wk. (R) **43.** 677. — für Pianof. zu 4 H. (R) **43.** 808.

—— Ouvert. f. Militärmusik. 3. Wk. (R) **43.** 807. (au-h f. Pianof. zu 4 H.)

—— Ouvert. zu Herr und Leander. 11. Wk. für Pianof. zu 4 H. (R) **44.** 339.

—— Scherzo cappric. p. Pianof. 5. Wk. (R) **44.** 392.

—— Concert p. Vcelle. 16. Wk. (R) **47.** 522.

—— Fantaisie p. Vcelle. 2. Wk. (R) **47.** 523.

—— 6 Psalmen f. Singst. m. Pianof. 23. Wk. (R) **48.** 251.

—— Deutsche Liederschule, Volkslieder f. 4 Männerst. (R) **48.** 604.

—— 2 Lieder f. 4 Männerst. (aus Fröbel's Republik.) (R) **50.** 717.

Rieux, Sgn. Aug. de, Sängerin, in Alessandria. **45.** 332. Imola. **43.** 1020. Mailand. **43.** 531 fg. Montagnana. **44.** 341. Rom. **44.** 1008.

Riga, Nachrichten. **36.** 56. (455.) **41.** 274. **49.** 498. 511. 536. Gesangsverein das. **47.** 28. und allgem. Musikverein. **50.** 832. Liedertafel das. (von Dorn gegr.) **36.** 56. Musikfest das. **38.** (468.) 642. Theater daselbst geschlossen (wegen der Cholera). **50.** 543.

Rigaer Liedertafel. 4. Hft. (R) **45.** 604.

Rigamonti, Bassist, in Bergamo. **40.** 527. Cagliari. **37.** 306. Cremona **39.** 510. Saronno. **44.** 340. **47.** 187. **48.** 124. Venedig. **45.** 481. Verona. **47.** 492. Wien. **38.** 514 fg. 549. **39.** 343 fg.

Rigel, Rondo brill. p. Pianof. Op. 45. (R) **33.** 129.

Righetti, Bassist in Nizza. **47.** 460.

Righi, Piet., Sängerin in München. **31.** 583.

Righi, Bassist, in Finale. **47.** 682. **48.** 90. Florenz. **48.** 342. Macerata. **45.** 395. Reggio. **46.** 368. Saluzzo. **47.** 648. Sarzani. **46.** 142.

Righini, Vinc., sein Portrait zu verkaufen. **38.** 584.

—— Krönungsmesse, aufg. in Leipzig. **31.** 352.

—— Messen, aufgeführt in Leipzig. **44.** 803. Magdeburg. **49.** 140. — Sätze daraus, aufg. in Leipzig. **33.** 683. **36.** 98. Weimar. **32.** 507.

—— Ouverture zur Armida, in Magdeburg aufg. **33.** 486.

—— „ „ Tigranes, aufgef. in Berlin. **49.** 80. Breslau. **42.** 439. Wien. **39.** 371.

—— Requiem, in Berlin aufg. **36.** 818.

—— Tedeum, das. aufg. **45.** 138. Wien. **39.** 371.

Righini, Giamb., Bassist, in Algier. **46.** 881. Asti. **45.** 699. Brescia. **46.** 541. Cagliari. **45.** 330. 459. Chiavari. **46.** 141. Crema. **44.** 988. Cuneo. **44.** 836. Lodi. **46.** 407. Mailand. **44.** 671. Novi. **42.** 317. Pontevico. **43.** 223.

Righini, Sgn. Luig., Sängerin, in Asti. **39.** 669. Bellano. **43.** 644. Carpi. **45.** 428. Guastalla. **45.** 366. Modena. **44.** 284. Savona. **42.** 271. Turin. **42.** 950. Zara. **43.** 264. 373.

Righini, Sgn. Margh., Sängerin in Asti. **39.** 669.

Rignano, Cav. ds, Artiste m. Pianof. (R) **40.** 231.

Rignault, Vcell. in Paris. **36.** 44.

Rigo, Bassist in Arona. **47.** 879. Novara. **48.** 357. Parma. **47.** 686. Turin. **46.** 116. Vercee. **47.** 180.

Rigola, Bassist, in Wien. **37.** 539. Romanö. **47.** 187.

Rimbault, Bibliotheca madrigalesca. **49.** 661.

Rimini, Nachrichten. **32.** 302. **35.** 167. 230. **36.** 665. **37.** 538. 644. **39.** 422. **46.** 309. **47.** 94. **48.** 324.

Rinaldini, Mor., Tenorist, in Cagliari. **40.** 143. Fabriano. **45.** 395. Forli. **43.** 430 fg. Fuligno. **39.** 421. **47.** 414. Lugo. **43.** 916. Palermo. **39.** 376. **42.** 202. Terni. **38.** 381. Treviso. **40.** 645.

Rinaldini, Lui., Bassist, in Ancona. **38.** 664. Bologna. **41.** 656. **44.** 1009. Brescia. **44.** 1051. Chieti. **45.** 459. Cremona. **43.** 933. Fabriano. **45.** 395. Ferrara. **47.** 644. Florenz. **46.** 811. **47.** 143 fg. Forli. **43.** 669. Livorno. **48.** 347. Lucca. **46.** 368. Lugo. **43.** 99. Mailand. **43.** 533. Padua. **43.** 956. Palermo. **39.** 368. Parma. **44.** 1007. Perugia. **45.** 913. Rimini. **37.** 538. 586. 614. Rom. **40.** 142. **44.** 812. Siena. **46.** 812. Spoleto. **37.** 388. Treviso. **44.** 339. Venedig. **48.** 126.

Rinck, s. Rink.

Rinconetti (Rouconati), Sgn. Ang., Sänger, in Florenz. **39.** 48. 126.

Ringelhardt, F. S., Thorist-odirektor in Leipzig. **34.** 450. **35.** 176. 386. 852. **39.** 720. **46.** 9. übernimmt die Bühne in Riga. **48.** 70. daselbst **49.** 496. 511.

Ringelhardt, Frl., desc. Tochter, Sängerin in Leipzig. **37.** 616 fg. 649. **38.** 327.

Ringier, Rudv., Bassist aus Lenzburg, in Basel. **43.** 447. Luzern. **43.** 636. Winterthur. **32.** 682.

Rink, Ch. H., Hoforganist zu Darmstadt. **39.** 143 fg. Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins. **33.** 696; Vorsitzenmitgl. desc. **37.** 827; erhält den Ludwigsorden. **40.** 779; feiert sein Dienstjubiläum. **42.** 735. Sein Portrait erschienen. **34.** 719. — **48.** 566.

—— Ueber seine Präludien, von Notary. **36.** 575.

—— Kantate, aufg. in Ingensdorf. **40.** 366.

—— Messe, aufg. in Löwen. **47.** 126.

—— Motetten, aufg. in Beelzebubstel. **45.** 473. Soran. **48.** 836.

—— Vaterunser, aufg. in Darmstadt. **39.** 771. Wien. **39.** 594.

—— 30 Lehre u. leichte Orgelpräludien etc. 23. Wk. (R) **32.** 194.

—— Notary v. Resslers Choralbuch, 4st. ges. u. mit Zwischenspielen. (R) **33.** 197. — 2. Aufl. **38.** 606.

—— Messe zu Sopr., A., T. et B. c. acc. Op. 91. (R) **33.** 281.

—— Andante mit 6 Var. p. Pianof. f. Org. 82. Wk. } (R) **33.** 745.

—— 9 Variat. v. Finale f. die Orgel. 90. „ }

—— Prakt. Kennzeichnenschule in 2-, 3-, 4stimm. Beisp. 99. Wk. (R) **34.** 559.

—— 12 Orgelstücke v. gottesdienstl. Gebr. 97. Wk. }

—— „ „ „ „ „ 96. „ } (R) **35.** 184.

—— „ „ „ „ „ 95. u. 100. }

—— Der Choralfreund oder Studien für die Choralspielen. H. 1—5. (R) **35.** 279. — H. 6 **35.** 823. — Desgl. 2. Jahrg. **36.** 551. — 3. Jahrg. H. 1 u. 2. **36.** 835. — H. 3 u. 4. **37.** 52. — H. 5 - 6. 110. Wk. **37.** 332. — 4. Jhg. 113. Wk. **38.** 323. — 5. u. 6. Jahrg. (R) **39.** 122. — 7. Jahrg. (R) **41.** 247.

—— 24 leichte Orgelpräludien. 93. Wk. (R) **36.** 724.

—— Vorspiele zu den gebräuchl. Chorälen. 105. Wk. (R) **36.** 16.

Rink, Ch. H., Mot.: Gott sei uns gnädig, latinum. a. Org. 109. W. (R.) 37. 288.
— Introd. mit 6 leichten Variat. a. Finale f. die Orgel. 128. W. (R.) 37. 352.
— 30 Chorale mit Prälud. u. Zwischensp. Nachtr. zu d. Choralbuch. (R.) 39. 121.
— 24 fug. Orgelstücke etc. 120. Wk. (R.) 41. 747.
— Theoret. prakt. Anleitung z. Orgelspielen. I. Thl. L.—8. Lief. 124. Wk. (R.) 41. 248.
— 73. Psalm f. 4 Singst. etc. 127. Wk. (R.) 44. 695.
— Deutsche Messe f. 4 Singst. 128. Wk. (R.) 47. 812.
— und Becker, Orgelschule. (R.) 36. 833. 37. 25.
— und Mainzer, 12 Kinderliederlein f. Schul. (R.) 35. 401.
— und G. Rink, Musik.-liturg. Blätter. (R.) 43. 118.

Rink-Album, etc. (R.) 39. 686.

Rinsler, Violinist aus Donaueschingen, in Lausanne. 35. 479. Morges. 36. 589. Neufchatel. 37. 820. Rotweil. 38. 377. Strassburg. 38. 711.

Rinuccini, Ott., Il Narciso, favola in musica. 31. 681.

Riotte, Musikdirektor in Wien, Musik zu Possen, Schauspielen u. s. w., aufg. in Wien. 32. 110 fg. 603. 33. 794. 35. 192. 503. 566. 818. 36. 304. 747. 37. 377. 469. 533. 42. 633. — in Prag. 40. 631.
— Operette: Die Lieb' auf der Alm, in Wien aufgeführt. 35. 181. 39. 93.
— Operette: Die Lieb' in der Stadt. 36. 582.

Ripfel, Violinist in Mannheim. 32. 15. 33. 106 fg.

Ripoldi, Tenorist in Aarau. 38. 483. Feruar. 37. 537. Terni. 36. 665.

Riechamy, Pauline, Pianistin. Pianoforterequiem. in Prag. 42. 1055. — 45. 443. (664.) 682.

Rieck, Bassist in Dresden. 35. 257. 306. 324. 654. 39. 233. 764. 40. 708. 41. 300. 42. 1026. 44. 469. 922. 47. 361. 48. 816. 49. 238. in Radeberg. 44. 700.

Rieckher, Tenorist in Paris. 45. 856.

Ritter, Sng. G., Organist und Pianoforterspieler in Erfurt. 43. 566. 44. 109. 420 fg. 944. 45. 633. 697. — in Berlin. 45. 361. Gotha. 44. 748. Jena. 40. 375. Leipzig. 44. 326. 46. 736. Weimar. 36. 679. Weissenfels. 44. 484 fg. nach Merseburg (an Schneider's Stelle) berufen. 46. 544. zum kurresp. Mitgl. der halländ. Musikvereins ern. 48. 832.
— Ueber ihn und seine Kompositionen. 41. 712.
— Symphonieen, in Erfurt aufg. 41. 421. 944. 45. 234. 697.
— Sinfonieen f. Orchester. 45. 112.
— Variat. f. Orgel etc. (R.) 36. 704.
— Symphonie in C-moll. (R.) 42. 349.
— Impromptu p. Pianof. Op. 3. (R.) 44. 446.
— 12 Vorspiele für Orgel. Op. 4. (R.) 45. 373.
— Die Kunst des Orgelspiels etc. 47. 82. 49. 266.
— s. Bürner; Ursula, Recitirt z. Orgelfreunde etc. (R.) 47. 81.
— und Kiesner, Der Orgelfreund etc. 5. Bänd. (R.) 47. 82.
— und Becker, Orgelzeichen etc. (R.) 36. 866. 37. 746.

Ritter, Musikdirektor in Magdeburg. 40. 828.

Ritter, Heinr., Pianist, in Breslau. 41. 430. Kassel. 41. 1003. Sondershausen. 49. 584.
— Concertino p. Flöte av. orch. (R.) 43. 746.

Ritter, Ouverture zu Wilh. Tell, in Strassburg aufg. 31. 588.

Ritter, Harfenist in Coburg. 43. 85.

Ritter, Frau, Sängerin, s. Zawrzel.

Ritter von Ritterberg, 4 Gesänge mit Pianof. (R.) 40. 813. — Op. 41. 1072.
— Prager musikal. Album etc. (R.) 41. 719.

Rittmeister, Frl., Sängerin aus Hamburg, in Bremen. 44. 466.

Rittmüller, Wilh., Pianofortefabrikant in Göttingen. 46. 703.

Ritz, Edm., Violinist in Berlin. 32. 176. (Mitgl. der philharmon. Gesellschaft.) — Nekrolog. 34. 158. Gedächtnisfeier. 34. 218.

Ritzelbittel, Kopf's Musikinstitut das. 44. 684.

Rive, Sgn. Mar., s. Giusti.

Riverola, Ach., Bassist, in Bergamo. 48. 374. Cagliari. 45. 230. 459. 46. 142. 372 fg. Castel S. Pietro. 39. 730. Cologne. 45. 739. Cuneo. 47. 188. Feltre. 42. 955. Forno. 42. 756. Genua. 48. 108. Lodi. 46. 540. Mailand. 41. 932. Modena. 47. 147. Parma. 40. 616. Pisa. 40. 428 fg. Pordenone. 42. 955. Saluzzo. 36. 567. Sassari. 42. 248. 476. Siena. 39. 497. Treviso. 38. 534. Triest. 38. 103. 44. 360. Turin. 47. 684. Venedig. 43. 644.

Riviere, Domna. de, Sängerin in London. 41. 306.

Rivista musicale di Firenze. 42. 484. — eingeg. 42. 669.

Rivoire, Sgn., Sängerin in Ivrea. 46. 371.

Rivola, Frl., Sängerin in Hamburg. 48. 490.

Rivolta, Sgn., Sängerin, in Ajaccio. 43. 262. 573. Como. 42. 955. Dezenzano. 43. 933.

Rizzoli, Sgn. Sängerin in Palermo. 42. 202. 473.

Rizzo, Sgn., Sängerin, in Conegliano. 47. 628. Treviso. 47. 627.

Robandi (Robandi?), Bassist, in Pontevico. 47. 187. Casalmaggiorano. 47. 446. (Vgl. Rabandi.)

Robecco, Nachrichten. 42. 684.

Robert, Demois., Sängerin in Mailand. 31. 298.

Robson, Sohn, Orgelbauer in London (Apollosaal). 38. 810.

Rocca, Carlo Giorg., Komponist in Venedig, Mitgl. der römischen Cäcilienakademie. 41. 834.

Rocca, Benvid., in Hamburg. 45. 617. Lodi. 43. 641. Nizza. 43. 252. 43. 317. Nov. 44. 299. Palma. 42. 319. Saluzzo. 43. 316. Turin. 43. 1076. Valenza. 43. 730.

Rocca, Sgn. Felic., Sänz., in Barcellona. 43. 747. 1076. Cadix. 46. 557. Cordova. 44. 1034. Granada. 45. 807. Madrid. 46. 556. Malaga. 45. 932. Sevilla. 46. 208. Zaragoza. 45. 371. 483. als B. — Alessandri in Oporto. 47. 937. 48. 146.

Rocca, Sgr., Sängerin in Turin. 43. 499. als B. — Tagliete, in Alessandria. 46. 924. 47. 148. 446. Casalmaggiorano. 46. 371.

Roche (Rocher?), Mad., Sängerin in Strassburg. 38. 290. 42. 11.

Roche, in, s. Lacroche.

Rochelle, in, Musikfest das. 47. 647.

Rochlitz, Frdr., als Variist. 4. Quart.-Conc. in Leipzig. 33. 601. hält in Weimer Vorlesungen. 35. 561; fgd. mit Ausführungen. 37. 603. 38. 632. erhält den weimerischen Falkenorden. 39. 103. — † 44. 1047. — Nachruf an ihn. 44. 1037. Biographie. 45. 121. — Selbstbiographie. 45. 122. 145. 161. 185. 201. 225. Sein Portrait. Tischbeinsche z. Leipz. 44. Briefe von ihm an Frdr. Schneider. 49. 630. 646.
— Schluss. Chor: Heitet Ihre Musica etc., in Leipzig aufgeführt. 33. 801.
— Der Komponist und der Gelehrte, Gespräch. 31. 5.
— Zur Erinnerung an Naumann. 31. 225. 257.
— Ueber Sebast. Bach's Passionsmusik, nach Johannes. 33. 265. 289. 301.
— Der Geschmack etc. 33. 457. 505.
— Schreiben an d. Hrn. Redact., die Gesch. d. Viol. betr. 34. 137.
— Ludw. Spohr's Biographie. 34. 209.
— Für Neugierden, als der's trifft (mit Bezug. aus dem Goethe-Zelter'schen Briefwechsel). 37. 105.
— Sekretär Michaelis. 37. 340.
— Ueber Cherubini's Requiemsätze und Lobrische etc. 37. 349. 605. — Berichtig. dazu von Fétis Sohn. 37. 709. — Erwid. hierauf. 37. 787.
— Für Freunde der Tonkunst. 3. Thl. (R.) 33. 213. Beachtenswerthe Aeusse. 34. 8. — 4. Thl. 34. 273.
— Sämmt. vermögl. Gesangsstücke etc. (R.) 40. 825. 42. 489. 964.

Rochow, Tenorist in Gotha. 34. 334.

Rocke, Tenorist von Leipzig, in Darmstadt. 48. 743.

Rockstro, Komponist in London. 50. 921.

Rode, von, Musiklehrer in Hamburg, Pianofortespieler und Komponist. 46. 474. 49. 79.

Rode, von, Verf., in Rudolstadt. 48. 666. in Jena. 38. 666.

Rodel, Agost., Bassist, in Cividale. 48. 146. Mailand. 45. 365. 48. 372. Parma. 45. 949. 46. 541. 47. 900. Pavia. 44. 904. Turin. 49. 41. Venedig. 47. 937. 48. 13. Verona. 47. 492. Vicenza. 44. 1034. Wien. 49. 522.
— Nekrolog. 49. 245.

Rodatz, Organist in Bautzen. — Nekrolog. 39. 245.

Rodda, Fort., Bassist, in Cadix. 46. 557. 47. 516. Cagliari. 48. 176. Cordova. 44. 1034. Granada. 48. 836. Cuneo. 41. 606. Feltre. 46. 115. Mantua. 40. 645. Novara. 46. 719. Palmanova. 46. 115. Sevilla. 47. 516. Valencia. 42. 371. 509. 996. 43. 790. 1060. Venedig. 46. 114. Zaragoza. 45. 371. 48. 617.

Rode, P. — Nekrolog. 33. 63.
— Seine Violinvorstellungen, für die Stadt. aufg. 32. 747.
— Violinquart., in Berlin aufg. 35. 197.
— 12. Concert p. Viol. Op. 27. (R.) 32. 560. 34. 561.
— Air carié, arr. p. VCelle. (R.) 38. 720.

Rodriguez, Jos., Buffo in Cadix. **43.** 747.

Rodwell, Oper: Die bessere Studentin, in London aufg. **44.** 187.

Röckel, Eis., Pianofortespieler (Hummel's Neffe) von Wien, in Weimar. **36.** 679. **38.** 631. **41.** 691. **43.** 612. **44.** 160. Erfurt. **44.** 421 fg.

—— 2 Caprices p. Pianof. Op. 3. ♩

—— Réveries " " " " 8. (B) **46.** 619.

—— 2 Romances, " " " " 7. ♪

—— 2 Serenades p. Pianof. Op. 11. (B) **46.** 734.

—— Gr. Mazourka " " " " 18. " **48.** 614.

Röckel, Aug., dessen Bruder, Pianofortespieler, in Weimar. **44.** 160. Erfurt. **44.** 421. als Musikdirektor in Dresden. **49.** 468. 560. 670.

Rödelheim, Gesangfest das. **46.** 726. **47.** 766.

Röder, J. V., Kapellmeister in München. **45.** 9.

—— Kantate: Caecilie, in München aufgeführt. **41.** 320.

—— Oper: Die Schweden in Prag, das. aufg. **43.** 9.

—— Oratorium: Messiade, das. aufg. **33.** 343 fg. **41.** 689. Stuttgart. **35.** 620.

—— Symphonie, in München aufg. **41.** 320.

Röder, Theaterdirektor in Bogenschang. **46.** 80. — dgl. in Nürnberg. **46.** 836. erhält das ersten silbernen Pokal. **47.** 945. mit einer deutschen Oper in Amsterdam. **50.** 274.

Röhner, Ouverture, in Strassburg aufg. **34.** 369.

Röhr, Frl., Sängerin in Dresden. **48.** 824.

Röhrich, Orgelspieler aus Grünberg, in Zullichau. **46.** 779.

Röhrig, Klavierlehrer, in Mannheim. **37.** 151. (von Wiesbaden) in Frankfurt a. M. **44.** 187.

Römer, Frl. Anna, Sängerin aus Wien, in Berlin. **46.** 107.

Roenisz, Kapellmeister in Strassburg. **34.** 46. 61.

Röres, J. M., Choralbuch etc. (B) **48.** 239.

Roeri, Tenorist in Paris. **42.** 323.

Röserke, Kapellmeister in Königsberg. **35.** 166.

Roesle, Direktor des Gesangvereins in Augsburg. **48.** 239.

Roeser, Musikdirektor aus Oldenburg, dirigirt das Gesangfest zu Osnabrück. **45.** 607.

Roeser, Pianofortespieler in Wien. **39.** 145.

Roeser, Violl. in Coburg. **43.** 85. **50.** 96.

Roeser, Frl., Sängerin aus Grünwerth, in Stockerau. **45.** 743.

Roeser, Professor in Wien, erhält den Preis für den Bau des neuen Josephstädter Theaters. **49.** 916.

Rösesl, Fagottist in Prag. **45.** 246.

Rösener, Harfenspieler aus Darmstadt, in Jena. **34.** 197. Weimar. **35.** 862.

Rösch, Balletkomponist in München. **31.** 396.

Rösch, Orchestermitglied in Mainz. **40.** 564.

Rösche, Gesangfest das. **41.** 615.

Rösner, Wilh., 4 Lieder mit Pianof. (B) **43.** 496.

Rösch, Operette: Die Entführung, in Weimar aufg. **41.** 665.

—— Singspiel: Des Blumenfest, in Weimar aufg. **43.** 903.

Roger, Operadirektor in Paris, † **44.** 456.

Roger, Alex. Andr., erhält den Kompositionspreis an der pariser Akademie. **44.** 636. 966.

Roger, Tenorist, in Paris. **43.** 922. **44.** 366. **49.** 276. **50.** 61. 178. 199. 680. — in Manchester. **50.** 718.

Roger, Baritonist in Strassburg. **39.** 742.

Rohde (Rhode), Komiker in Stuttgart. **32.** 135. **33.** 446 fg. **34.** 107. **35.** 604. **36.** 60. **37.** 47.

Rohde, Harfenist in Dresden. **49.** 55.

Rohlfing, Fr. Aug., Die musikal. Liturgie etc. (B) **33.** 456.

—— Vollständige Aufsätze zur Beförderung wahrer Kirchenmusik. (B) **36.** 839.

Rohloff, Tenorist in Königsberg. **31.** 696.

Rohmann, Bassist in Wien. **33.** 623.

Rohrbeck, Frau, Sängerin in Wien. **35.** 619. **43.** 713.

Rohrbeck, Frl., Sängerin aus Wien. **35.** 619. **43.** 713.

Rohrbeck, Frl. Emilie, Sängerin aus Wien. **35.** 619. **43.** 713.

Rohrbeckmesser mit Verschwörung, Zwingen — deren Erfinder. **49.** 100.

Rohrich, Pianofortespieler in Danzig. **34.** 28. **39.** 573. **47.** 270.

Rois, Sgr., Sängerin, in Cadegna, Posterior. **47.** 187.

Roland, Frl., Sängerin in Kassel. **34.** 317. **37.** 247 fg. **43.** 745 fg. **45.** 58 fg. **46.** 100 fg. — in Bremen. **44.** 470 fg. Nordhausen. **50.** 470 fg. geht mit der sächsischen Gesellschaft nach Paris. **32.** 376.

Roland, Concr., † Bordeaux p. Pianof. (B) **32.** 615.

Roland, s. auch Rolland.

Rolle, Alexis, Violinist, in Bergamo. **29.** 703. **Roland.** **41.** 314. **43.** 641. — † **43.** 922.

Rolle, Alex., Introd., Adag. e Variaz. p. Viol. con orch. (B) **31.** 633.

Rolle, Aug., Concertmeister in Dresden. **35.** 238. **37.** 69. 109 fg. in Leipzig auch als Instrukteur. **35.** 605. **36.** 429. in Weimar. **39.** 612. — † **39.** 806. Einige Gruppen aus ihm und seiner Bibliothek zu verkaufen. **39.** 635. **40.** 96.

Rolle, Sgr., Sängerin in Cremona. **45.** 799.

Rolland, Ger., Opernkomp. in Rom. **45.** 636.

Rolland, Tenorist in Strassburg. **31.** 47. **42.** 37. **37.** 392. 670. 686.

Rolle, Waterlo, aufgef. in Bremen. **33.** 189. Kassel. **42.** 180. Wesbaden. **49.** 276. Norwegen. **46.** 743.

Rolle, Gesellschaftsreisen mit Pianof. (B) **48.** 286.

Roller, Pianof.-Fabrik. in Paris, erhält das Kreuz der Ehrenlegion. **46.** 720.

Roller, Frau (geb. Schweitzer), Sängerin, in Kassel. **31.** 743 fg. 808. **32.** 441. Nürnberg. **36.** 336.

Rom, Nachrichten **34.** 109. 316. **37.** 76. 300. 351. 790. **38.** 294. **39.** 285. 347. 809. **45.** 160. 394. 572. 799. **46.** 317. 646. **47.** 179. 784. 847. 913. 749. **48.** 32. 110. 577. 729. 661. 669. **49.** 48. 147. 232. 785. 419. 585. 729. 849. 943. 997. 445. 557. 803. **41.** 168. 369. 697. 804. 933. **42.** 248. 476. 639. 913. **43.** 88. 387. **44.** 375. 813. 1008. **45.** 181. 398. 593. 637. 993. **46.** 193. 318. 567. **47.** 92. 497. 645. 843. **48.** 66. 222. 780. **49.** 174 636. 698. — Conservatorium das. **43.** 268. **49.** 690. Vorsteheramt d. Maestri compositori das. **49.** 106. Statuten und Dekrete das. **43.** 133. Einrichtungsmusik das., Verbesserung das. **46.** 747. Instrumentalmusik in das. verboten. **46.** 638. Kastratenchor das. gerettet das. **47.** 608. Verbot das. — Verordnung der zu dirigirenden Kapellmeister. **36.** 261. Zeitschrift, Katholische musikalische das. **46.** 509.

Rom's (Roland's) Klänge — dem Endlaus auf die menschl. Stimme. **32.** 333.

Romagnoli, Lui., Oper: Olimpia in Isottia, in Jesi aufgeführt. **36.** 263.

Romeo, Geschichtliches — Dramatische Lyrismen. **48.** 236. 565.

Romeo's Grausen, Chöre dr. (B) **42.** 746. 1005. **43.** 166. 1019.

Romanelli (Tanzschriftsteller), Lehrer der moderne italien. Musik. **36.** 636.

Romanelli, Buffo in Florenz. **47.** 146. **48.** 69.

Romani, Piet., Musikdirektor in Livorno. **38.** 656.

Romani, **Giov.**, Topografia etc. di Castelnuovo. **33.** 437.

Romani, Operndirektor in Turin. **39.** 197. als Sänger. **39.** 713 fg. erhält den ordin. Verbrennungstod. **39.** 949.

Romanini, Mich., Musiklehr. in Neapolis. **29.** 495.

Romano, Narkotikus. **46.** 240. **47.** 197. **48.** 514.

Romani, Geo., Notenlinirmaschinen aus. — (B) **45.** 617.

Romantische und historische Musik — über dies. von Kiesewetter. **50.** 289.

Romanowsky an der Seine. (B) **45.** 1018.

Romberg, Andr., Komponist, aufgef. in Berlin. **32.** 709. Erfurt. **37.** 756.

—— Lied von der Glocke, aufg. in Berlin. **32.** 617. Dresden. **44.** 316. Erfurt. **37.** 756. **44.** 776. Gotha. **43.** 709. Halle. **37.** 502. Hamburg. **39.** 605. Rotterg. **40.** 543. Lübeck. **44.** 776. Minden. **34.** 643. Münster. **40.** 574. Prag. **43.** 276. Wien. **37.** 668.

—— Messe, in Berlin aufg. **43.** 82.

—— Motetten, aufg. in Bremen. **36.** 199. Leipzig. **42.** 146.

—— Oper: Die Grossmuth des Scipio — über dies., von Bärmann. **49.** 203.

—— Ouverturen, aufg. in Bremen. **43.** 280. Hildburghausen. **40.** 684. Leipzig. **39.** 605. **40.** 167.

—— Psalmen, aufg. in Berlin. **34.** 454. **40.** 767. **41.** 1004. Göttlitz. **37.** 746. Leipzig. **34.** 77.

—— Psalmodie, in Berlin aufg. **29.** 472. **41.** 929. 1036. **42.** 1005.

—— Symphonien, aufg. in Bremen. **40.** 16. Frankfurt a. M. **46.** 698. Magdeburg. **33.** 496.

—— Tedeum, in Neustrelitz aufg. **38.** 686.

Romberg, Cajetan, der Vat. Subs. Verll., in Dresden. **37.** 171. 205. Leipzig. **37.** 207. Bremen. **37.** 316. Prag. **37.** 430. Petersburg. **39.** 727. **40.** 463. **42.** 486. 729.

Romberg, B. (ehemaliger Subs. des Andreas), Violinist in Petersburg. **39.** 727. **40.** 463. Musiklehr. das. **49.** 110. 631. geht ab. **50.** 8.

Romberg, Bernh., Violl. — in Königsberg **31**. 501. Danzig. **34**. 28. in Hamburg s. Schuhaft. **34**. 30. **38**. 138. **40**. 20. — in Stralsund. **34**. 711. Wien. **35**. 394. Prag. **35**. 417. 429. München. **36**. 345. Mannheim. **37**. 480. Frankfurt a. M. **38**. 225. — † in Hamburg. **43**. 670. — Sein Portrait, Titelkupfer zu Jahrg. **37**. Facsim. seiner Handschrift **42**. Beil. 5.

—— Ouvertüren, aufg. in Bremen. **32**. 738. Kassel. **42**. 598. **50**. 394. Leipzig. **33**. 796. **36**. 293. Nürnberg. **36**. 333. Wien. **36**. 400. Würzburg. **34**. 834.

—— Ouvertüre zur Oper: Alma, in Königsberg aufg. **31**. 502.

—— „ „ „ Mendoza, in York aufg. **50**. 553.

—— „ „ „ Ulysses, in Dessau aufg. **40**. 18. Leipzig. **34**. 749.

—— Streichquart., aufg. in Berlin. **34**. 361. **35**. 128.

—— Symphonieen, aufgef. in Jena. **34**. 432. **35**. 383. **38**. 863. Leipzig. **33**. 108. **34**. 868. Magdeburg. **33**. 488. Morges. **36**. 417. Prag. **33**. 346. Strassburg. **31**. 387. **34**. 366. Wien. **37**. 396.

—— 3 gr. Duos p. Pianof. à 4 m. (R) **32**. 54.

—— Capriccio „ VC. av. orch. Op. 47. (R) **32**. 576.

—— Gr. Concert „ „ „ „ 48.

—— Erinnerung an Wien, Rondo f. Pianof. Op. 49.

—— Cantab. et Thème varié p. VC., av. acc. Or. 50. (R) **34**. 236.

—— 3. Sinfonie p. orch. Op. 53. (R) **34**. 285.

—— Divertim. f. VC. mit Begl. Or. 46. (R) **34**. 603.

—— Concert p. „ „ „ „ 51. „ **35**. 749.

—— 4. Collect. d'airs russ. p. VC. „ 52. „ „ „

—— Concertino p. VC. „ 57. „ **39**. 386.

—— Fantaisie „ „ „ 58. „ „ „

—— Pièce facile p. VC. „ 65. „ **40**. 376.

—— Violoncellschule „ „ **42**. 385.

—— Rondo capriccio p. VC. Op. 69. Wk. „ **44**. 334.

Romer, Oper: Fridolin, in London aufg. **43**. 158.

Romer, Miss, Sängerin in London. **40**. 347. **46**. 405 fg. **48**. 204.

Romig, J. M., Ueber Gambale's Tonschrift. **45**. 273.

Romy, Jean Bapt., Bassist, in Florenz. **43**. 711. Genf. **42**. 980. Montagnana. **43**. 724. Padua. **43**. 568. Venedig. **42**. 701. Vicenza. **42**. 516.

Roncaglia, Franc., zum Maestro composit. der bologneser Akademie ern. **37**. 339.

Roncaglii, Bassist, in Arezzo. **48**. 89. Forli. **47**. 94. Mirandola. **47**. 147. Pesaro. **48**. 323. Urbino. **47**. 415.

Ronchetti, Buffo in Bahia. **47**. 920.

Ronconi, Domen., früher Tenorist, Gesanglehrer in Mailand. **31**. 247. — † **44**. 434. 871. Biogr. **39**. 631.

Ronconi, Georg., dessen Neice, Barytonist, in Ancona. **43**. 669. **44**. 1008. Bareilles. **47**. 935. Bologna. **39**. 168. **40**. 178. Brescia. **43**. 933. Como. **45**. 947. Faenza. **43**. 669. **44**. 1009. Florenz. **39**. 287. 456. 640. **40**. 824. **42**. 252. **43**. 126. Frankfurt a. M. **44**. 828. Livorno. **38**. 868. **40**. 862. London. **44**. 382. Lucca. **39**. 743. **42**. 232. 832. 930. Madrid. **47**. (62.) 734. **48**. 838. Mailand. **36**. 858 fgg. **41**. 670. **44**. 362. 838. Modena. **44**. 294. Neapel. **37**. 747 fgg. **38**. 31. 313. 648. Padua. **34**. 823. **42**. 936. Paris. **48**. 70. **50**. 735. Parma. **41**. 391. Pavia. **33**. 314. Rom. **34**. 820. **35**. 160. 318. 799. **36**. 317. 847. **40**. 557. Senigaglia. **39**. 720. **41**. 835. **43**. 1019. Triest. **43**. 223. Turin. **37**. 188 fg. 309. 638. **41**. 173. Venedig. **39**. 512. **40**. 181. 198. 357. **41**. 424. **43**. 369 fg. Verona. **40**. 443. **42**. 448. **43**. 568. Wien. **42**. 629 fg. **45**. 683. 686. 696 fg. 722.

—— 8 Vocalises p. Barit. ou Contr. (R) **47**. 910.

Ronconi, Sgn., dessen Gattin, s. **Bertuzzi**.

Ronconi, Sebast. (Bruder des Giorgio), Bassist, in Ancona. **43**. 669. **46**. 509. Bassano. **41**. 935. **42**. 183. Berlin. **49**. 655. Este. **42**. 184. Florenz. **42**. 493 fg. 668. **43**. 710. **44**. 295. 833. **45**. 330. 413. **46**. 357. **48**. 88. Forli. **45**. 653. **46**. 310. Genua. **48**. 358. Jesi. **47**. 846. Livorno. **45**. 914. **46**. 812. **47**. 147. Lucca. **43**. 1023. **44**. 1037. Mailand. **39**. 719. Pisa. **45**. 414. Reggio. **47**. 686. Rom. **46**. 193 fg. Siena. **44**. 1037. Senigaglia. **42**. 916. Udine. **41**. 936. Venedig. **41**. 696. **43**. 569. **47**. 493.

Ronconi, Gesanglehrer in Frankfurt a. M. **43**. 878.

Roncorati, s. **Rincorati**.

Rondelet, Violinist in Strassburg. **48**. 703.

Rondini, Sgn., Sängerin in Catania. **46**. 838.

Rondoneau, Elise, Romanzen. (R) **43**. 1086.

—— 4 Romanzen. (R) **43**. 1123.

Ronetti, Tenorist, ? in Leipzig. **48**. 96.

Rongenz, malatische Sängerinnen. **42**. 1058.

Rongsted, Pianofortespieler in Kopenhagen. **50**. 281. Leipzig. **49**. 139.

Ronjeck, Trompeter in Prag. **40**. 341.

Ronninger, Bassist, in Magdeburg. **31**. 102. Wien. **39**. 606.

Ronnesberger, Violinist, in Berlin. **36**. 137. 314. **37**. 845. **39**. 833. **40**. 132. 792. **41**. 141. 1030. **42**. 343. 1071. **44**. 237. 455. 137. **47**. 11. **48**. 428. **49**. 317. Potsdam. **42**. 446. Rathenow. **38**. 442.

Ronniger, Baritonist in Königsberg. **35**. 602. **48**. 38. 402.

Ronzi — über diese Familie. **37**. 513.

Ronzi, Oper: Luisa Strozzi, aufg. in Padua. **47**. 188. Venedig. **46**. 879.

—— Oper: I Rossinisti a Parigi, aufg. in Mailand. **40**. 338.

Ronzi, Ant., Tenorist, in Livorno. **37**. 97 fg. Neapel. **38**. 870. **39**. 14. 93. Paris. **43**. 886. Rom. **37**. 344. Triest. **37**. 381. Valencia. **42**. 703. 994. **43**. 364. 574.

Ronzi, Stanisl., Violinist in Rom. **37**. 513.

Ronzi, Stanisl., Tenorist, in Bologna. **48**. 88. Turin. **47**. 148.

Ronzi, Bassist in Padua. **42**. 701.

Ronzi de Begnis, s. **Begnis**.

Roppa, Giac., Tenorist, in Ancona. **43**. 669. **43**. 653. Bergamo. **42**. 477. Bologna. **45**. 329 fg. 88. Faenza. **43**. 669. Florenz. **43**. 445. 1021. **44**. 295. 1007. **46**. 358. **48**. 89. Forli. **45**. 653. **47**. 846. Fossano. **40**. 613. Genua. **45**. 446. **46**. 525. **47**. 459. Leipzig. **42**. 863. Livorno. **44**. 834. **45**. 914. Lucca. **46**. 812. Lugo. **47**. 846. Mailand. **40**. 875. **41**. 271. Padua. **43**. 724. Parma. **48**. 356. Reggio. **47**. 686. Rom. **46**. 193. **47**. 92 647. Schio. **42**. 184. Siena. **44**. 1037. Turin. **39**. 197. Venedig. **47**. 493. Wien. **41**. 610 fg. **42**. 620 fg.

Roquelpio, Mitdirektor der grossen Oper in Paris. **49**. 487. 876. tritt von der Direktion zurück. **50**. 270. 277.

Rosa, Luc., Tenorist in Sassari. **42**. 248. 476.

Rosa, Gg. Bassist in Neapel. **46**. 506.

Rosa, Sgn. de, Sängerin in Neapel. **44**. 1035. **46**. 506. **47**. 398. 845.

Rosachiori, Tenorist, in Berlin. **47**. 781. **48**. 238. Piacenza. **48**. 336.

Rosalien — Ueber sie. **40**. 147.

Rosaler, Sänger in Wien. **39**. 558.

Rosati, Frl., Sängerin in Prag. **34**. 329. geht ab. **36**. 463.

Rose, Oboist aus Hannover, in Bremen. **31**. 436. Kassel. **41**. 602. Leipzig. **46**. 868.

Rose, Musikdir. und Stadtmusikus in Quedlinburg. **39**. 607.

Rose, Frl., Sängerin in Quedlinburg. **39**. 607. in Halle. **37**. 751.

Roselen, Henri, Pianofortespieler und Komp. in Paris — 2 Rondeaux p. Pianof. Op. 2. (R) **36**. 232.

—— Thème varié p. Pianof. Op. 8. (R) **42**. 10.

—— Fantaisie „ „ „ 35. „ **43**. 1064.

—— „ „ „ „ 36. „ „

—— Diverties. milit. p. Pianof. Op. 38. (R) **44**. 503.

—— Fantaisie „ „ „ 34. „ „ 880.

—— „ „ „ „ 53. „ **45**. 729.

—— 12 Etudes „ „ „ 60. „ **46**. 453.

—— Fantaisie „ „ „ 75. „ **48**. 316.

—— „ „ „ „ 75. (R) **48**. 628.

—— 2 Fantaisies „ „ „ 79. „

Roselleri, Ippol., I Monumenti dell' Egitto etc. (R) **43**. 1122.

Rosen, Dirig. beim Gesangfest in Quedlinburg. **40**. 632.

Rosen, Frau, Sängerin in Prag. **42**. 472.

Rosenberg, Sgfr., Sängerin in Prag. **40**. 238.

Rosenberg, Frl., Sängerin in Wien, eigentl. **Recades**, s. d.

Rosenberg, Frau, Sängerin in Wien. **33**. 595.

Rosenfeld, Tenorist in Dresden. **35**. 324.

Rosenfeld, Frl., Sängerin aus Danzig, in Königsberg. **37**. 832. in Dessau. **38**. 61. Riesel. **38**. 396. Wien. **39**. 114.

Rosenhain, Pianofortespieler in Weimar. **42**. 709.

—— Operette: List und Phlegma, das. aufg. **41**. 665.

Rosenhain, J., Pianofortespieler u. Komp. in Frankfurt a. M. **38**. 228. — **44**. 745. **45**. 232. **46**. 159. 724. **47**. 144. **48**. 165. 359. **49**. 160. — Seine Soireen das. **46**. 155. 429. — in Hanau. **39**. 473. London. **39**. 720. **40**. 518. Leipzig. **41**. 822. wieder nach Paris gereist. **42**. 34. 1076. **47**. 329. führt in der grossen Oper das. mehrere Kompositionen von sich auf. **43**. 818. Zeugniss von Auber etc. über diese Kompositionen. **43**. 870. Schenkt

der Mozartstiftung eine Komposition. **41.** 858. erhält in Weimar eine gold. Dose. **41.** 902. dgl. einen Ring. **43.** 448. errichtet mit Cramer in Paris einen Pianof.-Kursus. **45.** 12. 699.

Rosenhain, Oper: Der Besuch im Irrenhause, in Frankfurt a. M. aufg. **37.** 149. — Ouvertüre daraus, in Leipzig aufg. **39.** 243. **41.** 822.

—— Symphonieen, aufg. in Frankfurt a. M. **49.** 631. **50.** 103. in Leipzig. **48.** 91.

—— Der Geistertanz, für Pianof. (B) **35.** 656.

—— Lieder mit Pianof. Op. 4. (B) **37.** 765.

—— 4 Romances p. Pianof. Op. 14. } (B) **41.** 705.
—— Morceau de Salon p. Pianof. etc. }

—— 12 Etudes caract. „ „ Op. 17. }
—— 24 „ mélod. „ „ „ 20. „ **42.** 526.
—— 4 Lieder mit Pianof. „ 23. „ „ 697.
—— Morceau de Concert p. Pianof. Op. 18. „ „ 861.
—— Wasserfahrt für 2 Sopr. mit Pianof. „ **43.** 187.
—— 1. Concertino p. Pianof. „ „ 896.
—— 3 Romances p. voix av. Pianof. „ „ 1125.
—— 2 Réveries p. Pianof. Op. 26. „ **44.** 288.
—— Gr. Valse p. Pianof. Oe. 36. „ „ 717.
—— 2. gr. Trio p. Pianof., Viol. et VC. Op. 38. (B) **45.** 585.
—— Das öde Haus, Ballade für Singst. mit Pianof. „ **46.** 35.
—— Scène dramat. p. Pianof. Op. 27. „ **47.** 634.
—— Divertiss. p. Pianof. (B) **47.** 923.

Rosenkilde, Tenorist in Kopenhagen. **32.** 193.

Rosenkranz, Klarinettist in Leipzig **34.** 298. 869. **36.** 126. 781.

Rosenkranz, Pianofortespieler in Kassel. **49.** 436. als Organist dat. **48.** 288.

Rosenkranz, Pianofortefabrik. in Dresden, erhält die gold. Medaille. **42.** 1076. — **48.** 808. 862.

Rosenmüller, Joh., Hymnen und Motetten, aufg. in Berlin. **36.** 817 fg. **44.** 963. Kompos. eg. **46.** 493.

Rossetti, Sängerin in Prag. **41.** 1035.

Rosser, Kapellmeister in Wien, Musik zu allerhand Possen, Dramen etc., in Wien aufg. **31.** 76. 295. 758. 847. **36.** 532.

Rosser, ..., Lina, dessen Tochter, Sängerin. **33.** 812. Mailand. **33.** 171 fg. 324. Parma. **34.** 201. 410. als Sgn. Rosser-Ralfe (Gattin des Kompon. Balfe), in Mailand. **35.** 159. 362 fg. **36.** 857. Triest. **36.** 570. Mantua. **36.** 717. Turin. **37.** 198 fg. 309. **41.** 173. London. **43.** 449.

Rossetti, Oratorium: Der sterbende Jesus, in Magdeburg aufgef. **39.** 325.

Rossetti, Fel., Sängerin in Wien. **41.** 345. **43.** 367. 664. 1128. **44.** 901. Vgl. Rossetto (Rossetti).

Rossi, Sängerin in Bologna. **44.** 277.

Rossino, Vcell. in Moskau. **45.** 476.

Rossoor, Tenorist (von Amsterdam), in Berlin. **31.** 831. **33.** 13. (von Darmstadt) in Stuttgart. **36.** 60 fg. das. engag. **36.** 481. **39.** 623. 636. **40.** 821. in Darmstadt. **39.** 119. **44.** 101.

Rosser, Frau, Sängerin, in Magdeburg. **31.** 382. Hamburg. **35.** 100. **36.** 373. Prag. **38.** 803. Wien. **39.** 733. **43.** 781. Leipzig. **44.** 474.

Rossetto oder Rossetti, Sgn., Sängerin, in Bozzano. **37.** 200. 360. Cuneda. **42.** 935. Feltre. **42.** 955. Hamburg. **46.** 262. 476. Ferno. **38.** 518. Leipzig. **46.** 43. Padua. **43.** 568. Pordenone. **42.** 955. Prag. **46.** 91. Roveredo. **42.** 701. Sassari. **36.** 568. Triest. **44.** 360. Verona. **41.** 694.

Rossetti-Rebussini, Sgn., Sängerin, in Messina. **45.** 392. Rom. **45.** 637 fg.

Rossi, Ces., 13jähr. Maestro der Akad. zu Bologna. **42.** 493.

Rossi, Giov. Batt., Gesanglehrer in Bergamo. **40.** 3.

Rossi, Laura, als Mezzikie. und Kompon. nach Mexiko engag. **38.** 298. daselbst. **38.** 832. 870. geht nach Havana. **42.** 684. das. **43.** 748. **44.** 363. heir. das. die Sänger. Ober(meyer). **43.** 1079. **44.** 363. in Neworleans. **44.** 1011. nach Mailand zurückgekehrt. **46.** 526.

—— Oper: Amelia, in Neapel aufg. **37.** 447.

—— „ Arema di Granada, aufg. in Mailand. **48.** 373. Wien. **48.** 456.

—— Oper: Benvenuto Cellini, aufg. in Turin. **47.** 684.

—— „ Bianca Cantarini, aufg. in Mailand. **49.** 636.

—— „ Il Borgomastro di Schiedam, aufg. in Alessandria. **47.** 446. Cagliari. **48.** 108. Florenz. **47.** 146. Genua. **47.** 150. Mailand. **46.** 526. Modena. **47.** 147. Neapel. **47.** 397. Novara. **47.** 685. Salerno. **48.** 357. Turin. **47.** 445. Venedig. **47.** 188.

Rossi, Laura, Oper: La casa disabitata, aufg. in Mailand. **37.** 222. Neapel. **39.** 729. **43.** 887. **44.** 239. Umgearbeitet unt. d. Titel: I falsi monetari, s. d.

—— Oper: Costanza ed Orisgaldo, aufg. in Neapel. **32.** 320.

—— „ Il discorso svizzero, aufg. in Palermo. **38.** 126. Rom. **34.** 820. Turin. **37.** 198.

—— Oper: Dottor Bobolo, aufg. in Neapel. **47.** 398. Turin. **48.** 356.

—— „ I falsi monetari (die umgetaufte Casa disabitata), aufgef. in Arqui. **47.** 878. Barcellona. **48.** 413. Bologna. **47.** 644. Brescia. **47.** 598. Cagliari. **47.** 110. Cuneo. **47.** 445. Florenz. **46.** 811. Genf. **48.** 146. Genua. **47.** 149. Lodi. **47.** 597. Lucca. **47.** 443. Mailand. **46.** 526. Mantua. **47.** 598. Modena. **47.** 147. Nizza. **47.** 150. Novara. **48.** 357. Paris. **48.** 373. Pisa-Livorno. **47.** 878. Siena. **47.** 443. Triest. **47.** 901. Venedig. **48.** 388. Vercelli. **47.** 878.

—— Oper: La figlia del Figaro, in Turin aufg. **49.** 673.

—— „ Le Furine di Bergen, in Rom aufg. **36.** 917.

—— „ Leucadia, in Mailand aufg. **37.** 631.

—— „ Semenza e matrimonio, in Neapel aufg. **34.** 196.

—— „ La sposa al lotto, in Neapel aufg. **34.** 507.

—— „ La villana contrasa, in Como aufg. **37.** 128. Neapel. **41.** 853. **42.** 475. Turin. **48.** 356. Venedig. **38.** 834.

Rossi, Luigi (Lauro), Oper: Gli avventurieri, in Mailand aufg. **39.** 714. Turin. **37.** 766.

Rossi, Carlo und Fel., Orgelbauer in Aosta. **33.** 812.

Rossi, Felice, Tenorist, in Bologna. **36.** 663. Ferrara. **40.** 823. Florenz. **40.** 144. Rovereto. **37.** 520. Verona. **36.** 717. Viterbo. **36.** 518.

Rossi, Franc., Tenorist, in Bra. **44.** 299. Genua. **45.** 348. Modena. **45.** 331. Oneglia. **44.** 299. Stradella. **46.** 845.

Rossi, Gaet., Tenorist, in Algier. **47.** 750. Mailand. **44.** 987.

Rossi, Piet., Tenorist, in Berlin. **43.** 424 fg. 497. 562. 1012. (nach Kopenhagen, ebendas. in Neapel. **42.** 913. Rom. **40.** 447.

Rossi (ohne angegeb. Vornamen), Tenorist, in Bukarest. **49.** 143. Kopenhagen. **46.** 102.

Rossi, Fedor, Bassist, in Cremona. **42.** 479. Ferrara. **40.** 823. Lucca. **45.** 414.

Rossi, Gael., Bassist, in Bergamo. **46.** 409. Mailand. **45.** 797. Messina. **46.** 196.

Rossi, Napol., Bassist, in Arona. **46.** 828. Berlin. **46.** 671. 782. Bologna. **42.** 653. **47.** 419. Bozzolo. **46.** 561. 845. Ferrara. **43.** 431. Florenz. **39.** 649. **41.** 857 fg. Genua. **42.** 279. **45.** 348. Lodi. **38.** 480. Mailand. **42.** 473. **43.** 641. 930. **44.** 987. **45.** 797. Mantua. **39.** 707 fg. **46.** 408. 841. Modena. **46.** 143. Padua. **39.** 689. Petersburg. **49.** 110. 631. Piacenza. **40.** 616. **45.** 915. Rom. **42.** 477. Rovigo. **43.** 774. Triest. **39.** 512. 640. **41.** 424. **42.** 472. **43.** 986. Turin. **42.** 268. **47.** 684. Venedig. **38.** 833. **39.** 228. (das. zum Mitgl. der philharmon. Gesellschaft ern., ebendas.) **41.** 693. Verona. **40.** 388. **44.** 341. **47.** 187. Vicenza. **44.** 885. vorherr. mit der Sängerin Corry. **40.** 144.

Rossi-Corry, Sgn., aus Vorigen Gattin (Schwester der Corry-Patteri), Sängerin, in Cesena. **42.** 916. Florenz. **38.** 448 fg. **40.** 144. Livorno. **37.** 753. Mailand. **43.** 641. Rovigo. **43.** 224.

Rossi, Bassist (ohne angegeb. Vornamen), Buffo, in Algier. **47.** 936. Berlin. **47.** 616. **48.** 238. Cesena. **42.** 916. Mantua. **47.** 492. Neapel. **42.** 913. Parma. **47.** 686. Petersburg. **50.** 8. Vercelli. **48.** 357.

Rossi, Mad. Giov., Sängerin aus Paris, in Mailand. **43.** 203. in Paris. **45.** 102.

Rossi, Sgn. Giul., Sängerin in Havana. **38.** 567. **39.** 303. Guayaquil. **45.** 607.

Rossi, Sgn. Gios., Sängerin in Mailand. **38.** 298.

Rossi, Sgn. Ter., Sängerin in Venedig. **36.** 650. Havana. **38.** 871. Lima. **44.** 1054. **46.** 861. Valparaiso. **47.** 937.

Rossi, Gräfin (Henr. Sontag), als Kompon. **44.** 102. — in Petersburg als Sängerin. **42.** 132.

Rossi, de, Tenorist, in Foggia. **46.** 310. Reggio. **47.** 76.

Rossi, Sgn. de, Sängerin in Florenz. **37.** 873.

Rossi-Caccia, Sgn., Sängerin, in Amsterdam. **49.** 143. Lissabon. **46.** 208. 578. **47.** 511. 751. London. **47.** 208.

Rossi-Ciccrchia, Tenorist, in Kopenhagen. **48.** 414. Neapel. **43.** 69. Novara. **41.** 647. Palermo. **42.** 202. **47.** 629. 842. Vicenza. **44.** 1034. Voghera. **41.** 660.

Rossi-Corry, s. oben nach: Rossi, Napol.

Rossi-Corsi, Rezitat, in Alba. 47 149. Mosca. 48. 373. Turin. 47. 878.

Rossi-Galliena (genes. Buffa, Saggio di economia teatr. (R) 42. 278.

Rossi-Galliena, Nea, Sängerin, in Cefalonia. 43. 573. Genua. 35. 639. Nizza. 38. 519. 44. 360. 837. Paris. 35. 688.

Rossi-Guerra, Tenorist, in Cremona. 46. 540. Lodi. 46. 406. Parma. 45. 669. S. Pier d'Arena. 47. 879. Salerno. 47. 438. Sassari. 48. 109. 338. Treviso. 46. 114.

Rossini, Gaet., Sänger in Florenz. 31. 278.

Rossini, Gios., Vater des Folgenden, ehemal. Hornist, † zu Bologna. 41. 627.

Rossini, Giosch. (dessen Sohn) — hinge. Nachrichten über ihn. 34. 835. Seine Büste. 34. 368. 40. 864. Seine Bildsäule in Paris. 48. 391. 478. 546. — in Bologna. 32. 92. 301. (765.) 36. 848. 39. 184. 423. 40. 443. 824. 41. 544. 857. 42. 437. 1020. 45. 397. 634. — Inschrift zu seinem Hause das. 35. 238. — stiftet das. ein Hospital. 43. 503. — Denkmal das. für ihn beabsichtigt. 45. 397. — Hauptmann in der dasigen Bürgergarde. 49. 662. — R. in Castel S. Pietro. 32. 765. in Mailand. 40. 180. 874. Zusammenkunft mit Bellini das. 32. 97. — in Mantua. 39. 216. in Turin. 39. 197. — erhält den brasilian. Sklavenorden. 32. 307; zum Ehrenmitglied der ostreich. Musikergesellschaft ernannt. 38. 696; zum Consulente des Liceo in Bologna 41. 627; zum Mitglied der dasigen Akademie. 44. 276; erhält den preuss. Orden pour le mérite. 44. 343. 1032; zum Mitglied der berliner Akademie ern. 45. 300; erhält den griechischen Erlöserorden. 45. 634. — in Florenz eine Gesellschaft und ein Journal nach ihm benannt. 40. 461. in Lucca das neue Theater nach ihm benannt. 44. 1008; in Paris eine Strasse dgl. 50. 389. — von einer Krankheit genesen. 42. 436. heirat. Hem. Pelissier. 48. 616. Seine Musik bei den Kolmackes. 44. 730. Verzeichniss seiner Opern. 45. 593.

— Drei Frauenchöre, in Paris aufg. 47. 30.

— Kantate: Trost und Erhebung (nach einem Miserere von R.) Part. (R) 34. 313. aufg. in Jena. 35. 297.

— Kantate zu Tasso's Geburtstagsfeier, in Turin aufgeführt. 46. 294. 370.

— Oper: Andromeda in Parigi, neue Umarbeitung des in den Comte Ory eingearbeiteten Viaggio a Rheims, aufg. in Paris. 50. 730.

— Oper: Armida, aufg. in Berlin. 35. 27. Mailand. 39. 216. Stuttgart. 32. 736.

— Oper: Assedio di Corinto, s. Siège de Corinthe.

— — Aureliano in Palmira, aufg. in Florenz. 31. 350. Mailand. 32. 533. Prato. 32. 764.

— Oper: Il Barbiere di Siviglia, aufg. in Ajaccio. 42. 547. 43. 573. Alexandrien. 40. 388. 45. 645. Alghero. 46. 568. Algier. 42. 547. 49. 665. Amelia. 46. 810. Ancona. 37. 538. 752. Asti. 46. 117. Athen. 42. 517. Bahia. 47. 936. Barcellona. 41. 852. 47. 510. Bari. 46. 197. Bastia. 36. 569. Bergamo. 40. 326. Berlin. 32. 46. 231. 343. 621. 818. 33. 13. 43. 362. 551. 34. 333. 364. 701. 35. 27. 213. 384. 650. 36. 367. 644. 696. 816. 37. 315. 430. 477 fg. 38. 44. 429. 513. 775. 39. 36. 363. 553. 708. 40. 451. 786. 41. 726. 925. 42. 176. 271. 897. 43. 475. 502. 1012. 44. 67. 451. 549. 764. 45. 43. 314. 360. 849. 46. 239. 444. 824. 49. 422. 540. 598. 623. Bilbao. 48. 143. Bologna. 38. 215. 41. 626. Bra. 38. 517. Brags. 44. 1034. Bremen. 33. 56. 388. Brescia. 41. 423. 42. 933. 43. 642. 47. 598. Breslau. 34. 554. Cadix. 43. 747. Cagliari. 36. 504. 38. 176. 43. 88. 45. 459. 46. 143. 48. 338. Caltagirone. 46. 398. Cavaillonsgrave. 46. 192. Casalmaggiore. 44. 1006. 48. 317. Chiavari. 46. 141. 47. 149. Cittadella. 44. 342. Codogno. 39. 215. 42. 138. Comacchio. 46. 811. Como. 45. 461. Corfu. 36. 630. 41. 85. 48. 414. Cordova. 46. 207. Cremona. 38. 599. Crescentino. 39. 608. Cuneo. 39. 496. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 36. 199. 38. 61. 1030. 43. 280. Dresden. 32. 745. 33. 353. 37. 567. 38. 878. 47. 235. 48. 487. 748. Este. 42. 448. Fermo. 38. 32. Ferrara. 39. 148. 43. 693. Florenz. 39. 746. 40. 398. 43. 126. 44. 293. 45. 413. 46. 322. 47. 146. 667. Foggia. 48. 320. Frankfurt a. M. 44. 117. 940. 45. 252. 410. 820. 46. 412. 47. 857. 48. 300. 547. 49. 464. 50. 199. 663. Gallarate. 46. 540. Genf. 47. 791. Genua. 35. 639. 47. 150. Gotha. 34. 366. Granada. 44. 1034. Guayaquil. 45. 802. Hamburg. 46. 476. 47. 663. 49. 567. 806. 849. 53. 503. 567. 634. 647. Havana. 43. 748. 47. 736. Jesi. 42. 492. Ivrea. 38. 518. 42. 518. Kassel. 31. 744. 838. 34. 441. 36. 765. 37. 496. 38. 123. 396. 729. 39. 666. 41. 606. 49. 401. 50. 360. 716. Koburg. 44. 344. Königsberg. 31. 483. 32. 714. 34. 139. 177. 682. 35. 618. 37. 833. 40. 79. 107. Konstantinopel. 44. 906. 47. 910. Kopenhagen. 31. 820. 32. 194. 33. 726. 49. 129 fg. Lagunas. 38. 333. Leipzig. 38. 412. 42. 863. 47. 410. Lerida. 46. 558. Livorno. 37. 98. Lissabon. 37. 10. 44. 1035. Lodi. 39. 510. London. 50. 932. Lucca. 44. 1037. Lüneburg. 45. 794. Lyon. 35. 418. Madrid. 45. 803. Mailand. 31. 612. 33. 314. 35. 362. 37. 128. 151. 38. 282. 39. 291. 40. 199. 41. 671. 43. 333. 44. 987. 45. 798. 946. 47. 186. 48. 109. Mancheim. 37. 481. Mantua. 42. 182. 43. 643. 45. 800. Masse Carrara. 48. 335. Meiningen. 34. 347. Modena. 38. 481. 44. 836. Monza. 43. 547. 46. 390. 829. 48. 373. Moskau. 45. 455. 47. 229. München. 31. 582. 32. 328. 784. 800. 33. 343. 34. 53. 336. 730. 35. 491. 36. 513. 39. 162. Neapel. 32. 300. 320. 34. 198. 36. 631. 38. 314. 40. 857. 41. 606. 43. 668. 44. 239. 1009. 46. 197. 205. 341. 47. 844. 48. 85. 321. Neustrelitz. 36. 596. Neworleans. 47. 937. Newyork. 36. 601. Nizza. 43. 317. Novara. 43. 156. Novi. 46. 372. Odessa. 41. 855. 46. 882. Oleggio. 43. 981. Orsa. 44. 907. 45. 463. 805. Orvieto. 43. 436. Osimo. 45. 329. Padua. 36. 561. 45. 367. 46. 541. Palermo. 32. 519. 40. 460. 44. 812. 46. 338. 47. 842. 48. 319. Pallanza. 45. 446. Palma. 43. 374. 47. 278. Pamplona. 44. 765. Paris. 31. 791. 35. 226. 442. 688. 854. 39. 60. Parma. 31. 298. 37. 638. Pavia. 46. 102. Perugia. 36. 518. 37. 63. Pesaro. 38. 173. Pesth. 38. 696. Petersburg. 48. 143. Piacenza. 38. 487. 40. 863. 45. 915. 48. 356. Pinerolo. 45. 946. 46. 117. Pisa. 35. 779. 40. 429. Pontevico. 42. 182. Porto Maurizio. 43. 731. Posen. 46. 445. Prag. 32. 633. 833. 33. 849. 34. 464. 35. 61. 333. 586 fg. 637. 36. 463. 601. 831. 38. 27. 40. 738. 45. 772. 47. 438. Pressburg. 42. 793. Ravenna. 47. 415. Reggio. 38. 482. 39. 659. 40. 387. 45. 302. 8. Remo. 46. 731. 47. 231. 48. 330. 41. 370. 608. 42. 478. 46. 195. Romanö. 47. 187. 48. 174. Rovigo. 36. 577. Rudolstadt. 48. 680. Santander. 47. 218. Santiago. 47. 935. Sassari. 46. 142. Savigliano. 41. 405. 46. 370. Savona. 46. 323. Seville. 41. 852. 44. 360. Siena. 46. 308. Singapore. 37. 67. Sorezina. 47. 187. Spoleto. 42. 496. Strassburg. 31. 48. 32. 471. 37. 399. 38. 54. 339. 711. 47. 763. Stuttgart. 31. 131. 32. 236. 337. 33. 186. 584. 34. 107. 497. 35. 80. 36. 60. 481. 40. 821. Turin. 45. 395. Todi. 37. 315. Tolentino. 42. 915. Tortona. 43. 501. Treviso. 38. 832. Triest. 35. 361. 40. 182. 41. 936. 47. 900. 48. 386. Trinitatisinsel. 47. 218. Turin. 38. 483. 39. 196. 40. 179. 599. 41. 646. 44. 836. 45. 945. 46. 192. 47. 2. Verona. 43. 204. Valencia. 47. 756. Venedig. 37. 829. 38. 333. 831. 39. 512. 667. 42. 185. 43. 937. 45. 368. 481. 801. 46. 410. 47. 188. 493. Vercelli. 44. 299. 45. 776. 46. 827. Verona. 32. 305. 36. 616. 38. 515. 39. 690. 45. 800. 46. 113. 47. 899. Vicenza. 36. 517. 40. 156. 46. 115. Victoria. 43. 1060. 48. 143. Voghera. 48. 338. Warschau. 45. 736. Weimar. 31. 534 fg. 32. 106. 304. 33. 375. 34. 192. 36. 675. 37. 500. 38. 610. 39. 691. 41. 667. 42. 750. 44. 147. 500. 45. 263. 943. Wien. 31. 31. 214. 295. 689. 758. 33. 20. 150. 612. 760. 35. 382. 798. 36. 531. 746. 37. 126 fg. 317. 556. 816. 38. 516. 532. 39. 114. 303. 560. 40. 541. 580. 41. 614. 45. 686. S. Vega. 45. 263. 749. Zante. 43. 379. Zara. 43. 379. Zarzuela. 47. 228. 446. 613.

Rossini-Goisch., Oper: Die Belagerung von Korinth, s. Siège de Corinthe.

— Oper: Bianca e Falliero, aufgeführt in Passomboneo. 35. 329. Ivrea. 38. 357. Mailand. 33. 315. Neapel. 32. 320. Palermo. 32. 75. Rom. 32. 736.

— Oper: Bruno, Robert (die aufgestutzte Bonne del lago), aufgeführt in Paris. 48. 266. 49. 30.

— Oper: Il cambiale di matrimonio, unter dem Titel: „Der Brüutigam aus Canada" in Wien aufg. 37. 114.

— Oper: Concerotatels (Le bont's in triumfo), aufgeführt in Ajaccio. 38. 177. Alexandrien. 47. 750. Algier. 41. 851. Ancona. 40. 447. S. Angelo. 42. 492. Asti. 44. 799. Bergamo. 36. 776. Berlin. 31. 511. 32. 360. 406. 34. 217. 44. 166. Bologna. 35. 136. 38. 447. 45. 495. Brescia. 36. 718. 46. 541. Carpi. 36. 502. Cefalonia. 44. 363. Chieri. 43. 323. Citta-

della. 44. 342. Como. 39. 777. 45. 461. Corfu. 46. 208. 575. Crema. 44. 988. Cremona. 39. 510. Este. 42. 448. Ferrara. 47. 413. Florenz. 34. 201. 39. 267. 426. 41. 390. 45. 356. Foligno. 39. 148. Genua. 36. 567. 48. 108. Görz. 36. 370. Jesi. 42. 692. Kassel. 42. 601. Königsberg. 38. 473. Konstantinopel. 45. 482. Leipzig. 32. 374. 33. 408. Livorno. 46. 522. London. 35. 484. 50. 365. Lucca. 35. 346. 39. 476. Macerata. 44. 432. Madrid. 43. 574. Mailand. 31. 126. 37. 830. 39. 214. 291. 40. 199. 41. 671. 45. 798. 47. 186. Mantua. 47. 751. Mantua. 39. 703. Mentone. 37. 268. Meschke. 34. 594. 38. 870. 44. 1026. Modena. 38. 481. Monchen. 32. 566. 34. 230. Neapel. 34. 791. 40. 114. 43. 668. 45. 910. 46. 197. 205. 48. 85. Newyork. 35. 102. Nizza. 46. 141. Palermo. 36. 343. Paris. 35. 688. 50. 201. Parma. 38. 482. Prag. 33. 849. 44. 347. Ravenna. 35. 331. Reggio. 40. 367. Rom. 32. 751. 40. 441. 42. 477. Salzburg. 31. 631. Savona. 35. 347. S. Sepolcro. 39. 196. Strassburg. 39. 813. Toulouse. 35. 513. Treviso. 38. 534. Triest. 40. 539. 47. 493. Turin. 38. 483. 42. 680. 45. 945. 46. 526. 49. 673. Venedig. 37. 380. 829. 39. 512. 40. 645. 44. 330. 47. 493. Verona. 33. 303. 36. 617. Vigevano. 45. 445. Weimar. 31. 149. 536. Wien. 31. 326. 737. Zaragoza. 45. 371. — Ouvertüre daraus, in Morges aufg. 36. 387.

Rossini, G., Oper: Le comte Ory, s. unter O.

—— Oper: Corradino, s. Matilde di Shabran.

—— —— Demetrio e Polibio, in Mailand aufg. 31. 566. Neapel. 40. 536.

—— Oper: Die diebische Elster, s. La Gazza ladra.

—— —— La Donna del lago, aufgeführt in Ajaccio. 43. 262. Arezzo. 39. 437. Berlin. 33. 760. Bologna. 33. 154. Camerino. 35. 319. Dresden. 37. 867. Hamburg. 34. 248. Havelin. 42. 702. Königsberg. 31. 498. Kopenhagen. 32. 196. 844. 33. 726. 36. 27. London. 33. 248. 50. 872. Neapel. 34. 198. 37. 50. 178. Newyork. 36. 601. Nizza. 42. 515. Paris. 35. 442. 688. Peragia. 36. 548. Prag. 35. 40. 333. 807. 37. 782. Rimini. 32. 302. Rom. 37. 284. Strassburg. 32. 673. Turin. 39. 669. Wien. 33. 672.

—— Oper: Edoardo e Cristina, aufg. in Forli. 31. 566. Fassenbrone. 35. 329. Udine. 42. 990. Venedig. 32. 533.

—— Oper: Elisabetta, aufg. in Ancona. 35. 592. Florenz. 41. 171. Neapel. 34. 198. 35. 751. Paris. 31. 790. Stuttgart. 36. 472.

—— Oper: Das Fräulein vom See, s. La donna del lago.

—— Oper: La gazza ladra, aufgeführt in Asti. 47. 148. Barcellona. 45. 607. Bergamo. 45. 462. Berlin. 32. 492. 33. 210. 34. 701. 36. 381. 49. 516. Bologna. 34. 822. Ferrara. 40. 673. Florenz. 37. 448. 572. 48. 82. Ivrea. 43. 501. Legnano. 42. 448. Leipzig. 33. 408. Livorno. 43. 446. Mailand. 32. 77. 91. 33. 171. 39. 720. 43. 616. Malaga. 35. 103. Malta. 42. 323. München. 34. 55. 35. 54. 491. Neapel. 34. 791. 36. 516. 38. 174. Newarkvan. 47. 937. Newyork. 36. 601. Paris. 35. 688. 854. Pavia. 48. 373. Petersburg. 49. 330. Piacenza. 32. 764. Pisa-rolo. 47. 148. Prag. 33. 849. Rimini. 37. 538. Salzburg. 47. 148. Strassburg. 32. 474. 38. 296. 40. 565. Stuttgart. 31. 727. 32. 537. 33. 548. 34. 107. 493. Terni. 37. 844. Turin. 44. 173. Venedig. 35. 345. 38. 816. Wien. 31. 295. 33. 195. 780. — Ouvertüre daraus, in Kassel aufgeführt. 43. 599. 49. 437.

—— Oper: L'inganno felice, aufg. in Ancona. 35. 328. 39. 670. Cremona. 39. 510. Ferrara. 37. 539. Florenz. 39. 766. 43. 645. 47. 667. Genua. 38. 230. Lissabon. 37. 154. Mailand. 40. 316. Neapel. 34. 198. 35. 137. Prag. 35. 333. 588. Rom. 42. 640. Siena. 35. 347. Turin. 37. 638. Wien. 38. 517.

—— Oper: L'Italiana in Algeri, aufgeführt in Barcellona. 36. 631. Bergamo. 42. 471. Berlin. 32. 406. 33. 210. 551. 44. 68. Brescia. 47. 599. Cadix. 43. 1078. Crema. 47. 497. Florenz. 31. 390. 38. 465. 39. 840. 42. 669. 47. 146. Genua. 41. 173. 48. 106. Havelin. 38. 671. Ivrea. 43. 501. Leipzig. 33. 408. Lissabon. 37. 154. Lucca. 40. 439. Madrid. 36. 776. Mailand. 35. 721. 41. 932. 44. 882. Mantua. 43. 700. Marseille. 35. 512. Meschke. 34. 594. Modena. 48. 99. Monkau. 47. 229. München. 37. 217. Neapel. 34. 198. Neustrelitz. 36. 590. Newyork. 35. 102. Nizza. 42. 320. Odessa. 41. 853. Oran. 45. 483. Petersburg. 50. 9. Prag. 34. 92. 46. 857. Prato. 35. 346. Salerno. 36. 567. S. Sepolcro. 46. 193. Siena. 35. 331. Sorrento. 48. 174. Strassburg. 32. 474. 36. 422. Stuttgart. 31. 727. 32. 256. 33. 186. 548. 34. 493. 35. 90. 37. 80. Terni. 39. 420. Triest. 43. 366. Turin. 39. 495. 44. 1035. 47. 684. Venedig. 39. 547. 44. 884. Wien. 31. 616. 35. 382. 38. 537. 39. 544. 49. 546.

Rossini, G., Oper: Maometto, neu bearbeitet, aufgef. in Neapel. 31. 599. in Meschke. 38. 870.

—— Oper: Matilde di Shabran (Corradino), aufgeführt in Rom. 46. 373. Brescia. 37. 657. Cagliari. 38. 176. Castel S. Pietro (Anekdote bei dieser Aufführung). 32. 765. Catalonia. 43. 573. Corfu. 36. 630. Crema. 43. 548. Dresden. 35. 107. Genf. 47. 751. Jesi. 35. 328. Ivrea. 43. 501. Leipzig. 32. 374. 33. 302. 408. Lissabon. 37. 340. 43. 262. London. 35. 484. Mailand. 33. 324. 40. 626. Mentone. 43. 224. Neapel. 34. 198. Nizza. 44. 980. O-zinowo. 45. 362. Osimo. 37. 538. Paris. 32. 162. Pavia. 41. 933. Piacenza. 32. 766. Rom. 32. 751. 36. 796. 42. 477. Turin. 37. 511. Triest. 37. 674. Turin. 31. 199. 39. 669. 47. 876. Venedig. 35. 161. Verona. 41. 212.

—— Oper (ursprünglich Oratorium): Mose, aufg. in Algier. 42. 517. Barcellona. 44. 1003. Bergamo. 40. 326. 42. 934. Berlin. 37. 800. 44. 432. Breslau. 35. 872. Cadix. 43. 747. Cagliari. 38. 176. Como. 46. 829. Crema. 37. 657. Florenz. 41. 627. 44. 633. Genua. 38. 570. Hamburg. 34. 29. 248. Helmer. 41. 728. Konstantinopel. 45. 572. Leipzig. 33. 408 fg. Livorno. 45. 331. Madrid. 46. 201. 48. 147. Mailand. 37. 831 fg. 39. 94. 287. 43. 683. Marseille. 43. 937. Meschke. 38. 870. Modena. 35. 347. Moschke. 34. 593. 38. 58. 866. 39. 167. Neapel. 34. 599. 37. 739. Newyork. 35. 102. Palermo. 39. 578. Paris. 35. 441. 666. 851. Parma. 31. 398. Paris. 46. 240. Peragia. 31. 566. Pesaro. 43. 491. Piacenza. 41. 645. Prag. 47. 46. Rom. 38. 329. 43. 388. Sevilla. 41. 837. 46. 208. Siena. 43. 1021. Sinigaglia. 35. 780. Strassburg. 36. 422. 39. 815. 41. 211. Stuttgart. 34. 680. 37. 79. Toulouse. 35. 514. Triest. 33. 313. 43. 213. Turin. 38. 346. 41. 686. 45. 1032. Venedig. 38. 93. 282. Verona. 38. 335. Weimar. 31. 149. Wien. 33. 304. 780. 38. 514. 40. 347. 43. 1130. — Stücke daraus, aufg. in Leipzig. 35. 242. Strassburg. 31. 326. 34. 379.

—— Oper: L'occasione fa il ladro, aufgef. in Lugano. 36. 629. Wien. 36. 748.

—— Oper: Le comte d'Ory (eigentlich der angebeitete Vizgio e Abrian, später wieder angeschrieben als Adelaide in Paris —), aufg. in Berlin. 31. 210. 760. 33. 484. Bologna. 32. 524. Florenz. 35. 346. Frankfurt a. M. 32. 57. Lyon. 35. 689. Mailand. 32. 533. 35. 349. Neapel. 33. 155. Prag. 31. 856. 41. 163. Strassburg. 39. 782. Turin. 32. 920. 47. 443. Verona. 43. 137. Venedig. 31. 631. Verona. 32. 303. Wien. 39. 845. 35. 367. — Stücke daraus, in Leipzig aufgeführt. 32. 241. 34. 299. 41. 89. — Le comte Ory, Op. in 2 A., Klav.-Ausz. (8) 31. 683.

—— Oper: Otello, aufgeführt in Ajaccio. 43. 517. Alessandria. 38. 230. Amsterdam. 47. 229. Ancona. 33. 523. Arezzo. 37. 870. Barcellona. 43. 992. 46. 857. Bergamo. 41. 623. 42. 934. Berlin. 32. 342. 33. 671. 677. 33. 302. 35. 371. 502. 35. 99. 376. 672. 804. 883. 37. 282. 677. 867. 38. 243. 429. 39. 389. 471. 40. 348. 408. 42. 669. 772. 43. 513. 687. 1017. 44. 67. 166. 266. 763. 46. 189. 286. 47. 671. 782. 48. 560. 49. 422. 50. 195. Bologna. 32. 93. 36. 867. 45. 654. Bremen. 31. 67. 240. 33. 288. Cadix. 36. 777. Crema. 43. 649. Cremona. 39. 803. Cuneo. 45. 515. Dessau. 38. 61. Ferrara. 42. 667. Florenz. 36. 846. 41. 391. 627. 44. 295. 48. 89. Forli. 42. 661. Fossano. 40. 613. Frankfurt a. M. 41. 485. 44. 337. 464. 743 fg. 828. 45. 94. 46. 557. Genua. 39. 499. 42. 516. Hamburg. 46. 98. 705. 47. 663 fg. 49. 567. Kassel. 31. 549. 643. 744. 32. 441. 38. 173. 306. 39. 666. 40. 512. 49. 406. 761. 50. 279. Königsberg. 31. 486. 34. 128. 37. 815 fg. 38. 423. 40. 79. 46. 167. Kopenhagen. 43. 816. Leipzig. 33. 146. 35. 243. 669. 36. 211. 41. 243. 46. 609. Lemberg. 45. 154. Livorno. 34. 872. 37. 98. 41. 905. Lucca. 43. 1023. Madrid. 48. 413. Magdeburg. 31. 360. Mailand. 31. 613. 34. 412. 36. 629. 37. 727. 758. 38. 110. 282. 313. 563. 48. 377. Mannheim. 39. 641. Mantua. 32. 305. Marseille. 47. 937. Mentone. 37. 734. Meschke. 45. 655. Mexiko. 33. 784. 34. 55. 336. 731. 35. 492. 37. 218. 39. 162. Neapel. 33. 155. 34. 791. 35. 591. 36. 515. 641. 41. 638. 42. 942. 43. 69. 987. 44. 1027. 45. 392. 47. 77. Neustrelitz.

36. 956. Odessa. **37.** 349. **41.** 383. **47.** 312. Padua. **41.** 934. Palermo. **39.** 308. **42.** 168. 785. **43.** 68. 757. **45.** 127. Paris. **35.** 226. 668. **41.** 845. **45.** 570. Parma. **40.** 371. Pavia. **40.** 627. Perugia. **44.** 832. Petersburg. **47.** 230. Pisa. **37.** 745. Prag. **32.** 835. 837. **33.** 121. **35.** 41. (332.) 387. 636. 802. **36.** 29. 831. **42.** 160. 795. **43.** 745. Reggio. **45.** 429. Riet. **42.** 490. Rom. **29.** 512. Rom. **34.** 363. **39.** 479. 485. **41.** 607. Senigaglia. **38.** 62. Strassburg. **41.** 37. **46.** 427. **47.** 686. **39.** 815. **41.** 447. **49.** 778. Stuttgart. **31.** 727. **32.** 236. 537. **34.** 107. 493. **35.** 50. 605. **36.** 60. 181. **37.** 80. **40.** 821. Tortona. **40.** 615. Triest. **38.** 260 ff. Trostlatorium. **47.** 228. Turin. **39.** 61. Valencia. **42.** 994. Venedig. **35.** 348. **37.** 674. 829. **43.** 225. Verona. **32.** 93. Vicenza. **32.** 766. **42.** 488. Warschau. **45.** 748. Weimar **36.** 676. **38.** 616. **41.** 667. **42.** 750. **44.** 147. **45.** 71. **46.** 291. Wien. **31.** (279.) 289 ff. 685. 689. **32.** 387. 607. **33.** 157. 760. **34.** 837. **35.** 798. **36.** 143. **37.** 818. **38.** 811. **39.** 93. **41.** 108. 666. **43.** 664. — Stücke daraus, aufgeführt in Fulda. **37.** 164. Nizet. **49.** 243. Prag. **35.** 50. **43.** 662.

Rossini, G., Oper: La Pietra di paragone, aufg. in Cagliari **38.** 329. Mailand. **31.** 672.

— Oper: Ricciardo e Zoraide, aufgeführt in Bergamo. **35.** 765. Venedig. **34.** 346. Wiesbaden. **31.** 585.

— Oper: Robert Bruce, s. Bruce.

— s. Semiramide, aufgeführt in Algier. **41.** 851. **49.** 665. Amsterdam. **48.** 145. Ancona. **36.** 856. Bergamo. **32.** 396. Berlin. **32.** 403 ff. 672. **35.** 745. 839. 869. **36.** 281. **37.** 482. 915. 456. **40.** 410. **43.** 689. **44.** 563. Bologna. **32.** 92. **42.** 667. Bre. **42.** 314. Cagliari. **35.** 132. **46.** 373. Carpi. **33.** 155. Catania. **35.** 131. **42.** 474. Cesena. **35.** 130. Cöln. **41.** 852. Dresden. **32.** 746. **37.** 867. Fabriano. **35.** 329. Florenz. **46.** 328. 848. **40.** 824. Genua. **35.** 544. **47.** 669. Hersfeld. **48.** 871. Imola. **42.** 916. Ivrea. **38.** 464. Kunstrichterstuhl. **48.** 64. 146. Leipzig. **32.** 374. Livorno. **32.** 134. **43.** 573. Livorno. **34.** 827. **38.** 678. Lod. **39.** 310. London. **49.** 549. Lucca. **38.** 93. Mailand. **31.** 613. **33.** 324. **40.** 357. **41.** 671. **47.** 468. Mecklenburg. **38.** 870. Münster. **34.** 147. Neapel. **32.** Turin. **36.** 631. **38.** 31. **39.** 729. **40.** 114. **41.** 113. **44.** 502. Novellette. **36.** 596. Nizza. **42.** 329. Novara. **42.** 315. Odessa. **41.** 853. Padua. **43.** 936. Paris. **31.** 190. **35.** 668. **44.** 936. Parma. **31.** 598. Perugia. **31.** 999. **37.** 63. Pesaro. **38.** 454. Pesth. **38.** 696. Petersburg. **48.** 145. Piacenza. **37.** 657. Pisa. **35.** 779. Prag. **34.** 572. **36.** 859. Reggio. **37.** 788. Rom. **32.** 76. 577. **37.** 513. **38.** 32. **41.** 933. **42.** 749. **44.** 275. Sassari. **40.** 143. Savona. **35.** 347. **37.** 637. Schio. **42.** 184. Siena. **44.** 856. Sinigaglia. **44.** 1031. Turin. **36.** 566. Venedig. **33.** 146. **35.** 639. **36.** 576. 851. **42.** 705. Verona. **35.** 148. Wien. **31.** 297. **32.** 59. 690. 816. **32.** 568. **33.** 193. 743. **35.** 193. **36.** 361. 367. 531. **38.** 811. **40.** 340. — Ouverture daraus, in Strassburg aufg. **32.** 476. — Stücke daraus, aufgeführt in Coburg. **44.** 260. Leipzig. **34.** 308. 869. **35.** 106. 346. 396. Strassburg. **38.** 711. **40.** 566. — Der Anfang des Finale's daraus aus Meyer's Idalia abgedruckt. **31.** 249.

— Oper: Le Siège de Corinthe (L'Assedio di Corinto, Die Belagerung von Korinth) — ist der angeblichste Manuskript- aufg. in Berlin. **32.** 113. 137. 169. 251. 345. 401. **33.** 631. **34.** 142. 333. **35.** 653. **36.** 644. **37.** 202. **40.** 211. **42.** 649. 699. Bremen. **31.** 62. 432. 449. **33.** 388. Cöln. **36.** 630. Cassel. **48.** 357. Dresden. **42.** 68. **43.** 280. Ferrara. **38.** 447. Frankfurt a. M. **49.** 377. 560. 91. Genua. **37.** 637. Hamburg. **50.** 363. Hannover. **45.** 298. Kassel. **31.** 644. **38.** 728. Livorno. **38.** 679. Lucca. **48.** 344. Mailand. **31.** 746. **45.** 666. Mantua. **37.** 672. **46.** 408. Neapel. **32.** 370. **37.** 499. **39.** 14. Piacenza. **40.** 374. Pisa. **35.** 639. (670.) Prag. **35.** 238. **35.** 587. **46.** 92. Rom. **32.** 521. **36.** 177. **42.** 877. **46.** 193. Rudolstadt. **48.** 669. Strassburg. **31.** 46. **37.** 300. Stuttgart. **32.** 256. **33.** 705. **34.** 497. **35.** 605. **37.** 80. Triest. **44.** 904. Turin. **43.** 138. Venedig. **31.** 354. **36.** 571. **38.** 533. Venedig. **46.** 371. Vicenza. **44.** 1034. Viterbo. **36.** 518. Weimar. **34.** 197. Wien. **34.** 642. 781. **36.** 143. **38.** 837. **39.** 293. — Ouverture daraus, aufgeführt in Bonn. **40.** 14. Hamburg. **45.** 317. Innsbruck. **41.** 672. Koblenz. **43.** 464. Strassburg. **31.** 587. **45.** 516. Wien. **32.** 606. — Stücke daraus, aufgeführt in Berlin. **40.** 209. Leipzig. **34.** 78. **35.** 179. 242. **36.** 780. **43.** 122. **45.** 932. — Der griech. Marsch darin aus Meyer's Idalia abgedruckt. **31.** 248. 300.

Rossini, G. Oper: Tancredi, aufg. in Berlin. **32.** 624. **34.** 27. **35.** 737. **43.** 580. — Bologna. **32.** 92. **35.** 133. Bremen. **32.** 763. **33.** 48. 63. 388. 433. Bonn. **36.** 190. **37.** 169. **43.** 280. Dresden. **38.** 194. **40.** 798. Hamburg. **48.** 777. Kassel. **32.** 375. **41.** 116. Königsberg. **32.** 716. **40.** 78. Kolmar. **41.** 728. Kopenhagen. **32.** 845. Leipzig. **41.** 942. London. **33.** 832. **50.** 256. Mailand. **31.** 613. **45.** 461. München. **31.** 193. **32.** 786. Neapel. **36.** 631. **37.** 269. **43.** 987. Neustrelitz. **36.** 396. Paris. **35.** 688. Parma. **32.** 302. Pesth. **38.** 696. Prag. **32.** 113. 832 ff. **33.** 121. **34.** 92. **36.** 830. Sassari. **36.** 368. Strassburg. **31.** 41. **32.** 674. **35.** 222. **37.** 279. 671. Stuttgart. **32.** 237. **33.** 348. **35.** 80. 605. **36.** 60. **37.** 80. Venedig. **35.** 348. Verona. **32.** 203. Wien. **31.** 293 fg. 327. **32.** 108. 188. **35.** 567. **38.** 107. **41.** 106. — Stücke daraus, aufg. in Strassburg. **33.** 643. **37.** 654. **48.** 225.

— Oper: Tell, aufgeführt in Berlin. **49.** 499. **41.** 829. **42.** 1068. **44.** 831. **45.** 15. 316. 470. **46.** 366. 444. 489. **47.** 376. 440. **48.** 605. Bordeaux. **35.** 514. Bremen. **33.** 58. Breslau. **50.** 297. Danzig. **39.** 500. Dessau. **43.** 280. Dresden. **33.** 107. **38.** 636. 845. **48.** 487. Florenz. **35.** 346. **36.** 848. **42.** 660. Frankfurt a. M. **32.** 329. **45.** 870. **46.** 413. 799. **47.** 116. **48.** 500. 697. **50.** 373. Hamburg. **34.** 29. 248. **45.** 616. **47.** 57. **48.** 490. 701. **50.** 70. 146. 473. 799. 825. Kassel. **39.** 113. **49.** 762. Koburg. **43.** 84. **44.** 268. Köln. **34.** 64. Königsberg. **34.** 160. Kolmar. **41.** 728. Kopenhagen. **43.** 856. Leipzig. **32.** 671. 707. 734. **33.** 406. **47.** 450. Livorno. **37.** 98. Lucca. **33.** 776. **44.** 1037. Mainz. **43.** 283. Mailand. **48.** 109. Mecklenburg. **32.** 460. **38.** 598. Marseille. **36.** 55. München. **35.** 497. **36.** 783. 799. 802. Neapel. **35.** 591. Nizza. **47.** 40. Paris. **31.** 588. 691. **32.** 162. Prag. **33.** 327. 850. **35.** 636. 804. **36.** 646. 661. **41.** 577. 743. **43.** 661. **44.** 699. **46.** 417. Sevilla. **44.** 363. Siena. **37.** 359. **39.** 746. Strassburg. **32.** 673. **35.** 777. **36.** 427. **37.** 666. **39.** 782. 815. **40.** 43. **44.** 210 fg. **47.** 67. 763. **49.** 778. Stuttgart. **32.** 33. **36.** 146. **44.** 497. **45.** 80. **46.** 68. Triest. **38.** 599. **46.** 410. Turin. **42.** 41. Weimar. **35.** 317. **36.** 442. **45.** 326. **46.** 673. **48.** 610. **49.** 691. **41.** 662. Wien. **32.** 569. **33.** 21. **36.** 143. **39.** 732. **40.** 98. 836. 772. **41.** 108. 826. **42.** 173. 376. Unter dem Namen Andreas Hofer, in Berlin aufg. **32.** (678.) 689. 879. Und d. Nam.: Carlo il Temerario, in Mailand aufg. **45.** 633. in Strassburg. **49.** 431. Und d. Nam.: Rodolfo di Erlenlinger, aufg. in Ancona. **40.** 641. Bologna. **43.** 91. Rom. **42.** 640. **47.** 643. Und d. Nam. Vellaro, in Mailand aufg. **39.** 288 fg. — Ouvert. daraus, aufg. in Basel. **50.** 726. Berlin. **32.** 138. **39.** 76. **40.** 209. **42.** 566. Bremen. **32.** 793. **33.** 389. **43.** 276. Breslau. **42.** 449. Brüssel. **47.** 193. Frankfurt a. M. **41.** 309. **46.** 776. Fulda. **37.** 364. Hamburg. **43.** 576. **45.** 616. Heidingsfeld. **39.** 161. Innsbruck. **41.** 672. Kassel. **41.** 601. Lausanne. **35.** 480. Leipzig. **32.** 98. **36.** 305. **37.** 238. **39.** 243. **46.** 44. **47.** 261. **48.** 798. Magdeburg. **42.** 499. Mainz. **35.** 773. Mannheim. **33.** 106. **37.** 480. Neapel. **48.** 321. Paris. **41.** 178. **50.** 270. 316. Pirmont. **36.** 614. Prag. **32.** 138. **35.** 337. **38.** 193. **39.** 789. **42.** 267. **44.** 407. **47.** 660. **48.** 170. Rom. **39.** 148. Wien. **32.** 296. — Stücke daraus, aufg. in Bremen. **33.** 389. **36.** 245. Leipzig. **36.** 290. **37.** 307. **39.** 227. **40.** 208. **42.** 29. 1072. Strassburg. **37.** 654. **41.** 726. Wien. **35.** 396. — Das darin vorkommende Tirolerlied ist von Käv. Hofein in Boulogne. **32.** 98. — Guill. Tell, Op. en 4 a. fr. Kassel. (R.) **32.** 1. **47.** 33. — Abgekürzt **48.** Kassel. (R.) **32.** 708. — C. Pianof. e. Viol. arrang. (R.) **32.** 247. — Ouverture daraus, f. pr. Orch. (R.) **32.** 543. — Andr. Hofer, auch Tell, deutsch v. Lichtenstein. (R.) **33.** 845.

— Oper: Torvaldo e Dorliska, aufgeführt in Spanien. **43.** 762. Berlin. **36.** 129. Cremona. **36.** 648. Genua. **32.** 132. 309. Mailand. **40.** 873. Monza. **36.** 384. Odessa. **41.** 853. Orsa. **45.** 483. Piacenza. **36.** 713. Saverni. **42.** 678. Turin. **36.** 566. —

— Oper: Il Turco in Italia, aufgeführt in Alexandrien. **44.** 816. Ancona. **39.** 670. S. Angelo. **40.** 643. Arezzo. **42.** 511. Berlin. **43.** 674. 1012. Bologna. **32.** 526. Brescia. **42.** 471. Cremona. **36.** 540. Florenz. **42.** 753. Ivrea. **38.** 546. Leipzig. **34.** 609. Livorno. **39.** 458. Lucca. **42.** 351. Mailand. **39.** 718. **40.** 884. Mantua. **40.** 643. Modena. **40.** 386. Mosteri. **36.** 467. Neapel. **37.** 270. **40.** 357. Nizza. **44.** 637. Padua. **38.** 534. Parma.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. XXI.* 1803.

Bey Breitkopf und Härtel sind nachfolgende neue Musikalien erschienen.

Pränumerations-Werke.

Clementi, M., Oeuvres complettes pour le Pianof. Cah. I. cont. 12 Sonates p. le Pianof. seul. Prän. Preis 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Haydn, Jos., Oeuvres compl. pour le Pianoforte. Cah. VII. cont. 6 Sonates p. le Pianof. av. l'acc. de Violon et Vlle.

— — detto Cah. VIII. enthält 13 Gesänge und eine Scene: Ariadne auf Naxos, mit Klavierbegl.

— — Cah. IX. enthält 23 Gesänge mit Klavierbegl.

Jeder Heft im Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

— — Messe No. 3. Partitur D Moll. Prän. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Mozart, Oeuv. compl. Concerto's p. le Pianoforte, No. 11 et 12. Prän. Pr. 1 Thlr. Ladenpr. 2 Thlr.

Ferner folgende neue Werke.

Alexander, J., Pot-pourri pour Violoncelle av. acc. de Violon et Basse. Op. 6. 16 Gr.

Bach, J. S., Achtstimmige Motetten in Partitur 2s Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Choralvorspiele 18 Heft. 16 Gr.

Bachmann, G., Quartetto pour 2 Viol. Alto et Basse. Op. 32. 18 Gr.

— — Ballade: Lenardo und Blandine von Bürger mit Klavierbegleitung. Op. 37. 1 Thlr. 8. Gr.

Backofen, H., Quintetto pour Cor de Bassette, 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 9. 1 Thlr.

— — Concertante pour 2 Clarinettes av. acc. d'Orchester. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Recueil de petites Pièces pour la Harpe. Op. 10. 8 Gr.

Baer, 3 Duos p. 2 Violons. 1 Thlr.

Beethoven, L. von, Variations pour le Pianoforte. Op. 34. 12 Gr.

Böck, Fr., 10 Pièces pour 2 Cors et Basse. 12 Gr.

Campagnoli, 30 Preludes pour le Violon seul. Op. 12. 16 Gr.

Cherubini, Ouverture de l'Opéra Elisa, arr. en Quatuor. 16 Gr.

Fischer, M. G., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 5. 1 Thlr. 8 Gr.

Hässler, 3 Sonates p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 18. 2 Thlr.

— — Fantaisie et Sonate pour le Pianoforte. Op. 17. 12 Gr.

Haydn, J., 2 Sonates pour le Pianoforte av. Flûte. Op. 30. No. 1. 12 Gr.

— — detto — av. acc. de Violon. Op. 30. No. 2. 12 Gr.

Himmel, 3 Sonates pour Pianof. av. Violon et Vlle. Liv. II. 2 Thlr. 12 Gr.

La Croix, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 18. 1 Thlr.

Maxscheel, Cantate f. eine Singstimme m. Klavierbegl. 20 Gr.

— — deutsche Texte f. Pianof. No. 1. 8 Gr.

— — detto — — No. 2. 8 Gr.

— — Landerische Texte — — 8 Gr.

Mozarts, La Clemenza di Tito, deutsch und ital. Neuer Klavierauszug von Müller. 2 Thlr.

Pettoletti, 6 Duos p. 2 Violons. Op. 3. Liv. I. 2 Thlr.

— — detto — — — Liv. II. 2 Thlr.

Romberg, A. B., 3 Quintetti pour Flûte, Violon, 2 Altos et Vlle. Op. 1. No. 2. 18 Gr.

— — detto — No. 3. 18 Gr.

Rüttinger, 6 Sonaten für das Pianoforte. 16 Gr.

Schneider, G. A., 3 Sonates pour l'Alto av. acc. d'un Violon. Op. 18. No. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Titz, A., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Basse. 2 Thlr. 16 Gr.

Viotti, 3 Trios pour 2 Violons et Vlle. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.

38. 302. Rom. **39.** 523. Sassari. **48.** 358. Spoleto. **45.** 395. Triest. **44.** 360. Turin. **46.** 524. Vicdana. **42.** 449.

Rossini, G., D. Viaggio a Rheims — zuerst umgearbeitet in den Comte Ory — neu umgearbeitet als Andreas a Parigi, in Paris aufgeführt. **49.** 750.

— Oper: Zelmira, aufgeführt in Berlin. **36.** 229. Dresden. **33.** 315. Leipzig. **33.** 408 fg. Mailand. **31.** 246. 297. **40.** 625.

— Requiem (ungedr.) **45.** 118.

— Stabat mater, in Madrid aufgeführt. **35.** 640. neu bearbeitet. **43.** 911. in Paris aufgeführt. **44.** 749. — **47.** 238. **48.** 546. Streit über das Eigenthum daran. **44.** 7. — aufg. in Amsterdam. **48.** 413. Berlin. **44.** 378 fg. 430. Birmingham. **45.** 803 f. **48.** 648. Bologna. **44.** 883 (auch sonst in Italien). — **47.** 413. Bremen. **48.** 412. Danzig. **47.** 221. Dresden. **45.** 372. 630. Frankfurt a. M. **44.** 355. **45.** 91. 408. Hamburg. **45.** 617. **48.** 859. Hannover. **45.** 299. Havella. **47.** 726. Jesi. **45.** 329. Köln. **46.** 277. Lausanne. **44.** 725. Lille. **46.** 430. London. **44.** 632. Moskau. **45.** 457. Neuschâtel. **44.** 923. Pesaro. **45.** 396. Prag. **45.** 443. Rom. **45.** 329. Strassburg. **45.** 76. 317. Turin. **45.** 699. — Gebet daraus, in Leipzig aufg. **44.** 83. — Stabat mater etc. (B) **44.** 281. — Italien. Recension. **45.** 856.

— Quatuors arr. en Sonatines p. Pianof. (B) **31.** 23.

— Serenade p. orch. arr. p. Pianof. „ „ 218.

— Duettos amoureux. (B) **38.** 273. — Trost. p. Pianof. p. Liszt. (B) **40.** 796.

— Le Boutez-vous de la Chasse, p. 4 Trompett. en Pianof. (B) **38.** 552.

— Abschied von Italien. 2 Duette. (B) **38.** 599. **39.** 253.

— 3 Märchen mit. p. Pianof. à 2 ou 4 m. (B) **39.** 714.

— 3 charges religieux, arr. Pianof. (B) **47.** 775.

Rossini-Colbran, Sgr. Ital., dessen Gattin, Sängerin, in Bologna. **32.** 301. — ♀ **47.** 807 **48.** 88.

Rossini, Sgr. Anat., Sängerin, in Alessandria. **44.** 836. Verelli. **45.** 775.

Rossiniana, fg., Zeitschrift in Palermo. **40.** 661.

Rost, Frl., Sängerin in Erfurt. **41.** 151.

Rostad, Violinist in Kassel. **43.** 614.

Rostock, Nachr. **39.** 478. **40.** 177. 630. **41.** 133. — 4. nord-deutsches Musikfest das. **45.** 619.

Rostorzsky, Mark., ungar. Komponist. **44.** 366. — ♀ in Pesth. **50.** 192.

Rota, Piet., Bass. in Alexandrien. **44.** 363. Athen. **42.** 372. 991. Bra. **38.** 517. Genua. **36.** 567. Ivrea. **39.** 496. Pavia. **41.** 223. Savona. **35.** 347. Smirna. **42.** 794.

Rota, Sgr., Sängerin in Salerno. **48.** 357.

Roth, Barytonist in Frankfurt a. M. **47.** 317. **48.** 559. abgegangen. **50.** 662.

Roth, Waldhornist in Wien. **43.** 461.

Roth, Komponist von Balletmusiken in München. **32.** 358.

Roth, Frl., Sängerin aus Berlin, in Hannover. **48.** 815.

Rothe, Musikdirektor zu Oldenburg (sendet ein Musikfest). **46.** 460.

Rothe, (sene) Ouvertüre, in Leipzig aufg. **35.** 179.

Rothe, W., 12 dreistimm. Lieder etc. (B) **36.** 156.

Rothkehlchen — dessen Gesang. **33.** 750.

Rothmeier, Sänger in Nordhausen. **36.** 704.

Rothmeyer, s. Rottmeyer.

Rotini (Rottini), Tenorist in Dresezano. **45.** 933. S. Salvatore. **47.** 665. Valenza. **47.** 665.

Rotoa, Ehemalige Sängerin und Pianofortespielerin in Strassburg. **31.** 646.

Rott, Bass. in Wien. **36.** 748. in Berlin. **39.** 363. 389.

Rotter, Ldd., Kapellmeister und Professor in Wien. **48.** 16. Komponist von Musik zu Possen etc. **39.** 560.

— Ouvertüre, das. aufg. **43.** 462.

Rotterdam, Nachrichten. **32.** 476. **33.** 695. **35.** 115. **36.** 712. **37.** 674. **38.** 837. Deutsche Oper das. **40.** 808. Musikfest das. **42.** 237. Winterconcerte das. **39.** 31. (Vgl. Hollandischer Verein zur Beförderung der Tonkunst.)

Rottini, s. Rotini.

Rottmeier, Frau, geb. Lampmann (s. d.), Sängerin in Kassel. **36.** 765 fg. **37.** 496. 847. — ♀ das. **37.** 496.

Rottmeyer, d. Aelt., Violinist in Bremen. **36.** 744.

Rottmeyer, d. Jüng., Klarinettist das. **36.** 744.

Rottmeyer, Ed., Komponist, Organist und Musikdirigent in München. **38.** 570. **39.** 79.

Rottmeyer, Ed., Messe, in München aufg. **32.** 570.

— Freudenlied f. Sologes. mit Pianof. (B) **32.** 581.

Rottweil, Musikfest das. **37.** 754. **38.** 416. 575.

Rouaux, Dem., Sängerin in Paris, erhält ein Kouservatorium einen Preis. **49.** 881.

Roucde, Baritonist in Strassburg. **42.** 31.

Roucde, Mad., Sängerin in Strassburg. **42.** 31.

Rouen, Nachrichten. **49.** 280. Konservatorium das. (**41.** 1042.) **46.** 688.

Rouget de Lisle — beabsichtigtes Denkmal für ihn. **41.** 195. (Vgl. Marseillaise.)

Rouiet, Victor., Sänger in Neuchâtel. **49.** 306.

Rouveau — dessen Urtheil über Bauera. **31.** 331. Fest zu dessen Ansdenken in Genf. **48.** 662.

Rousseau, Direktor der Musikschule zu Poitiers. **44.** 150.

Rousseau, Mad., geb. Gouge, Flötistin, in Berlin. **31.** 131. Rüdigsberg. **34.** 666. **40.** 88. Weimar. **31.** 357.

Rousseau, Demois., der Jüngere, Sänger in Bürgsberg. **34.** 666.

Rousselot, Henriet in Paris. **36.** 45. **39.** 881.

Rousselot, Vrell. und Direktor der Beethoven-Gesellschaft in London. **40.** 554.

— 4. gr. Quintette p. 2 V., 2 A. et VC. Op. 23. (B) **36.** 276.

Rous, Theaterdirektor in Strassburg. **41.** 449. **42.** 31. 509.

Rouse, Mad., Sängerin das. **29.** 767.

Rouvroy, Mad., Sängerin in Paris. **44.** 288. 669.

Rovay, Sgr., Sängerin in Madrid. **44.** 1035.

Rovelli, Piet., Violinist und Orchesterdir. in Bergamo. **36.** 892. — Nekrolog. **40.** 870.

Rovelli, Bass. in Padua. **48.** 587.

Rovelli, Sgr., Pianofortespielerin in Bergamo. **32.** 572.

Rovere, Agost., Bass. in Brescia. **41.** 473. **46.** 408. Este. **38.** 261. Lucca. **42.** 511. Mailand. **37.** 849 fg. **39.** 216 fg. **40.** 199 fg. 626. 875. **46.** 932. **48.** 203. 332. **50.** 324. **45.** 349. **46.** 309. **49.** 653. Pesth. **38.** 815. Pesaro. **47.** 230. 317. **48.** 145. 454. Rom. **37.** 446. 514. Rovigo. **36.** 716. Triest. **41.** 474. **45.** 485. Turin. **42.** 680 fg. **43.** 730. Venedig. **36.** 651. Verona. **37.** 339. **46.** 112 fg. Vicenza. **38.** 135. Wien. **39.** 543 fg. 577. **41.** 650 fg. **48.** 98. 496.

Rovereda, Nachrichten. 40. 644. **42.** 709. **43.** 645. **46.** 256.

Roveretto, Satire Regine, in Breslau aufg. 40. 407. **43.** 443.

Rovetta, Ant., Instrumentenmacher zu Mailand, Erfinder eines Contrasto an der Guitarre. **33.** 320.

Rovigo, Nachrichten. 35. 572. 716. **36.** 360. 672. **38.** 96. **39.** 216. **44.** 242. 423. **45.** 194. **48.** 276. 644. **44.** 336. **45.** 366. 480. **46.** 115. 340. **47.** 188. **48.** 120. 287.

Rowland Standish, s. Standish.

Roy, Bassist in Strassburg. **36.** 485. **37.** 299. 653. **38.** 295. 311. — ♀ in Marseille. **42.** 142.

Roy, Mad., geb. Ferrand, Sängerin zu Strassburg. **38.** 296.

Royko, Frl., Sängerin in Mannheim. **37.** 167.

Rozet, Oper. Der Jugend Karls XII., in Lyon aufg. **47.** 923.

Rozsavölgyi, s. Rozsavölgy.

Rubensfest, in Antwerpen. **42.** 736. 790.

Rubini, „Gesangsprofessor" in Petersburg. **40.** 495. **42.** 737.

Rubini, Ger., Tenorist aus Dresden, in Leipzig. **32.** 410. **33.** 49. 421. Paris. **35.** 248. 688. von der Bühne zurückgezogen. **37.** 13. — ♀ **39.** 60.

Rubini, Giac., Tenorist in Paris. **35.** 248. 688. **36.** 45.

Rubini, Giov. Batt., der berühmte Tenorist — Anekdote von ihm und Liszt. **50.** 621. Sein Portrait in Madrid aufgestellt. **44.** 69. In Bergamo soll ihm ein Denkmal errichtet werden. **50.** 357. will sich von der Bühne zurückziehen. **43.** 670 f. — **48.** 192. erhält in Bologna eine gold. Medaille. **33.** 134; zum Ehrenprof. der römischen Cäcilienakad. ernannt. **41.** 856; zum Oberaufseher des Gesanges in Frankreich. **42.** 736; Ritter der Ehrenlegion. **43.** 670; erhält den Ludwigsorden Hessischen. **44.** 1053; zum Chef der zum Hofkapelle ernannt. **46.** 376; in Petersburg beschenkt. **47.** 552. — in Bayonne. **44.** 149. Bergamo. **32.** 532. Berlin. **45.** 136 fg. 579 fg. Birmingham. **45.** 803. Bologna. **33.** 134. 811. Como. **48.** 124. Erfurt. **45.** 253. Frankfurt a. M. **43.** 1071 fg. **45.** 90. Koburg. **44.** 1053. London. **33.** 651. **37.** 483. **39.** 721. **41.** 290. 500. **42.** 645. **43.** 230. **44.** (440.) 502. 740. Madrid. **43.** 1104. **44.** 69. 364. Mailand. **31.** 349. 612. **32.** 92. **35.** 171 fg. 316. 324. Moskau. **45.** 456. 476. **46.** 376. Paris. **34.** 508. **35.** 228. 248. 442. 688. 856. **37.** 828.

39. 60. 41. 841. 42. 190. 896. 43. 94. Petersburg. 46. 176. 47. 30. 230. 512. Smigaglia. 35. 779. Venedig. 35. 639. Vienna. 32. 766. 34. 367. Weimar. 44. 1013. Wien. 32. 587 fg. 617. York. 37. 720.

Rubini, G. B., 12 leçons de chant. (R) 42. 537.

Rubini-Comelli (Chaumel), Sgn., dessen Gattin, Sängerin, in Bergamo. 32. 532. London. 33. 852. Mailand. 31. 612. Venedig. 35. 639.

Rubini, Sgn. Margh., Sängerin, in Chioggia. 40. 644. Istrs. 38. 730.

Rubini de Sanctis, Sgn., in Ancona. 39. 420. Pesaro. 38. 414. Reggio. 39. 652.

Rubinstein, Ant., Pianofortespieler aus Moskau, in Frankfurt a. M. 43. 1072. Leipzig. 44. 880. Berlin. 44. 965. 45. 44. 47. 226. 746. Weimar. 45. 72. Breslau. 45. 151. Prag. 45. 235. Moskau. 45. 477. in Ungarn. 49. 662. reist nach Amerika. 49. 662.

Rucierka, Terpodionspieler in Prag. 38. 661.

Ruckgaber, Jean, Dom. Pianof. et Viol. Or. 44. (R) 44. 649.

Rudenkolb, Vcell. aus Schwerin, in München. 31. 436.

Rudersdorf, Violinist, in Hamburg. 34. 244. Kopenhagen. 35. 256. Manchester. 41. 195. aus London, in Frankfurt a. M. 43. 1072. 44. 245. als Concertmeister des. 44. 466. geht ab. 46. 413. in Strassburg angest. 47. 763.

Rudersdorf, Frl. Hermine, dessen Tochter, Sängerin „aus Mailand", in Frankfurt a. M. 43. 1072. 44. 119. 241. 357. das. engag. 44. 465. 746. 940. 46. 137. geht ab. 46. 414. in Weimar. 45. 71. heiratet den Dr. Kuchenmeister. 45. 116. (S. Kuchenmeister.)

Rudolph, Tenorist in Frankfurt a. M. 50. 863.

Rudolstadt, Nachrichten. 37. 200. 44. 666. 45. 479. 46. 663. 48. 688. Musikal. Topographie. 40. 526.

Rückmann, Herm. v., 4 Lieder mit Pianof. (R) 47. 390.

Rücker, Bratschist in London. 49. 412.

Rückner, Oboist in Leipzig. 31. 171. 32. 98. 33. 243. 796. 35. 119 fgg. 36. 99. 207.

Rügen, Nachrichten. 34. 710.

Rühe, Bassist, in Dessau. 37. 169. Altenburg. 42. 320.

Rühl, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. 50. 199.

Rühlemann, Posaunist in Dresden. 47. 727.

Rümpler, Chordir. in Dessau. 37. 168.

—— Motetten, das. aufg. 36. 189.

Rupplin, Frl. v., Sängerin aus Konstanz, in Freiburg. 45. 717 fg. Paris. 46. 574. 48. 222. 49. 224. 355.

Rüttinger, Vcellist in Coburg. 43. 85.

Rütemann, Andr. Mor., 6 Lieder für 4 Männerst. 4. Wk. (R) 47. 422.

Ruff, Heinr., Tenorist in Lemberg. 44. 97. als Pianofortespieler das. 46. 240.

Ruffatscha, Symphonie, in Wien aufg. 48. 712.

Ruggeri, Pietro, Oper: L'appuntamento notturno, in Crema aufgeführt. 38. 815.

Ruggero, Ruffo, in Alghero. 36. 568. Neapel. 42. 638. 43. 71. 44. 1053.

Ruggieri (Ruggiero), Sgn., Sängerin, in Amsterdam. 47. 229. 510. Catania. 38. 126. 39. 95. 41. 112. Cesena. 47. 899. Mailand. 43. 617. 47. 889 fg. 46. 238. 48. 109. Malta. 42. 918. 703. Neapel. 32. 521. Sicile. 47. 900. Turin. 41. 953. Zante. 48. 145.

Ruhland, Flötist aus Elberfeld, in Köln. 40. 439.

Ruiz, Sgn. Joseph. Garcia (Schwester der Malibran), Sängerin, in Bologna. 35. 133. 36. 847. Florenz. 36. 848. Havalla. 38. 868. 870. Livorno. 37. 571. Lucca. 37. 98. Mailand. 36. 860. 37. 272. Malaga. 35. 103. Neapel. 35. 591. 36. 317. Smigaglia. 37. 61. S. Yago. 42. 703.

Rulach (Rutach?), Frl., Sängerin in Bremen. 37. 8 fg.

Rulf, Klarinettist in Koburg. 43. 85.

Rummel, Chr., Concertino p. Clario. av. acc. (R) 31. 401.

—— Gr. Valse etc. p. Pianof. Oe. 73. (R) 33. 284.

—— Fantaisie „ „ „ 69. „ „ 705.

Rummel, nassau. Hofkapellmeister zu Wiesbaden. 44. 704.

Rummel, Frl., dessen Tochter, Sängerin, in Frankfurt a. M. 45. 819. 47. 314 fgg. Berlin. 49. 436. Hamburg. 49. 204. 340. 436. Kassel. 50. 710.

Rung, Singmeister in Kopenhagen. 49. 229.

—— Oper: Federigo, in Kopenhagen aufg. 50. 281.

—— „ Der Sturm auf Kopenhagen, ebendas. aufg. 49. 199.

Rung, Franz, Sängerin in Kopenhagen. 49. 199.

Rungenhagen, C. F., Biographisches. 42. 42. Seine Geburtstagsfeier in Berlin. 43. 875. Musikdir. in Berlin. 33. 427. 34. 450. 35. 24 fg. 60. 768. 36. 93. 38. 792. 39. 81. 275. 611. 43. 173. 363. 44. 65. 830. 47. 225. Direktor der Singakademie das. 35. 84. 212. 384. 739. 868. 36. 93. 40. 514. 41. 470. 42. 333. 43. 484 fg. 44. 596. Lehrer der Komposition an der Akad. der Künste das. 36. 693. zum Mitglied des holländ. Musikvereins ern. 46. 886. 47. 28; erhält den rothen Adlerorden. 48. 95; zum Professor an der Akademie ernannt. 45. 599.

—— Agnus Dei, in Berlin aufg. 33. 428. 34. 438. 45. 928.

—— Chöre und dgl., in Berlin aufg. 34. 686. 36. 209 fg. 37. 65. 39. 621. 40. 544.

—— Hymnen und Kantaten, das. aufg. 31. 18. 33. 123. 41. 1010. 42. 1069. 43. 1017. 44. 63. 45. 44. 361. 46. 445. 48. 750.

—— Motetten, das. aufg. 36. 818. 40. 514. 41. 725. 42. 619. 43. 1010. 44. 566. 47. 10.

—— Oratorium: Cäcilia, die Heilige, aufgef. in Berlin. 44. 378. Königsberg. 46. 187. Stettin. 45. 75. Beurtheilung dess. 44. 478.

—— Oratorium: Der Sieg in Jerusalem, in Berlin aufg. 36. 299.

—— „ La morte d'Abel, in Berlin aufg. 43. 875.

—— Psalm für Männerst., aufgef. in Düben. 41. 634. Potsdam. 37. 434.

—— Salvum fac regem, aufg. in Berlin. 36. 565. 42. 998.

—— Motette: Aus der Tiefe etc. für 4 Singst. mit Begl. 25. Wk. (R) 31. 253.

—— Motette: Gott rüstet mich etc., für 4 Singst. mit Begl. 26. W. (R) 32. 677.

—— Motette: Gross ist der Herr etc., für 4 Singst. mit Begleit. 28. Wk. (R) 32. 677.

—— Motette: Kommt, lasst uns etc., für 4 Singst. mit Begl. 30. W. (R) 33. 230.

—— Motette: Wie gross ist etc., für 4 Singst. mit Begl. 32. Wk. (R) 34. 586.

—— Motette: Der Herr ist etc., für 4 Singst. mit Begl. 35. Wk. (R) 36. 653.

—— Des Sängers Klage, für Tenor mit Pianof. 29. W. (R) 33. 196.

—— 3 Gesänge für 2 Altstimmen. 34. „ „ 35. 857.

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 38. „ „ 38. 304.

—— Volkslied der Deutschen für 4 Singst. 39. „ „ „ 305.

—— Stabat mater etc. 24. „ „ 42. 339.

—— Tafellieder für 4 Männerst. 40. „ „ „ 504.

—— Die letzte Loge, für Singst. mit Pianof. „ „ „ 698.

—— Gesang der Engel etc., für 4 Singst. mit Begl. 37. Wk. (R) 42. 991.

—— Neue Ausg. der Singübungen. Op. 10, 11, 14, 15. (R) 42. 905.

—— Die beiden Sterne, für 4 Männerst. (R) 43. 423.

—— Motette: Lobe den Herrn, für 4 Singst. (R) 47. 909.

Runge, Oper: La Vendetta, in Paris aufg. 41. 802. Ueber dies. 41. 835.

Ruppetta, Bariton in Nizza. 48. 108.

Ruppe, Christ. Fridr., Kompon. in Meiningen, Nekrol. 37. 244.

Rupplin, s. Rupplin.

Ruprecht, Pianofortespieler in Magdeburg. 39. 325.

Ruprecht, Chordir. in Wien. 43. 463. 45. 587. 49. 502.

Ruprecht, Marie, 12jähr. Pianofortespielerin in Wien. 39. 304.

Rusconi-Solera, Sgn., Sängerin, in Barcellona. 47. 733. 933. 48. 413. Bassano. 47. 187. Bergerin. 45. 462. Fiume. 46. 575. Gorz. 46. 880. Legnano. 46. 402. Modena. 45. 331. Padua. 45. 949. S. Pier d'Arena. 44. 1035. Rovigo. 46. 113. Udine. 46. 880. Venedig. 47. 188.

Russland, verbietet die Einfuhr von Kompositionen über polnische Melodieen. 43. 504. Gesetz über musikal. Eigenthum in dems. 47. 281. Die Musik in R., namentlich in Petersburg — Briefe von Adam. 42. 724. 747.

Russo, Mich. Ang., Biogr. 45. 420. als 13jähr. Pianofortespieler in Berlin. 45. 248. 314. 472. — 46. 358. Breslau. 46. 416. Hamburg. 47. 60. Leipzig. 45. 398. Neapel. 48. 321.

Russwurm, J. W. B., Nachtrag zur musikal. Alterageode. (R) 33. 458.

Rust, Violinist in Bremen. 43. 279.

Rust, Frl., Sängerin, in Dessau. 40. 19. 41. 305. 42. 69. 1028.

43. 240. 44. 606. 45. 736. Halle. 43. 656. Leipzig. 41. 174. 215. Wittenberg. 40. 384. Zerbst. 42. 867.
Rustici, Gius., Lehrer am Konservat. zu Lucca. 43. 467.
—— Oper: Maria di Provenza, in Mailand aufg. 39. 718.
Rustschuck, italien. Oper das. 48. 782.
Rutach (Rulach), Frl., Sängerin in Bremen. 36. 246.
Ruth, Frl. Kathar., Sängerin in Wien. 34. 416. 38. 831. 39. 114. 898. in Prag. 39. 166. 42. 420 fg. als Frau Ruth-Bürcnstein in Venedig. 43. 937.
Ruthard, Oboist in Stuttgart. 31. 729. 32. 282. 340. 35. 620. 36. 63. in Hechingen. 39. 674.
Ruthardt, F., 12 Choralmelodieen des württ. Gesangbuchs. (R) 43. 309 fg.
—— 13 Choralmelodieen des württ. Gesangbuchs. (R) 43. 309 fg.
Rutschmann, Frl. Lukr., Sängerin, in Cremona. 47. 492. Cuneo. 47. 685. Roburg. 49. 614. Saluzzo. 47. 685. Sassari. 48. 109. 358.
Ruzek, Sänger in Prag. 44. 403.
Ruzzolla, Ant., Oper: Ferramondo, in Venedig aufg. 39. 228.
Ryssländer, Frl., Sängerin in Kopenhagen. 33. 726.
Rywacka, Frau, Sängerin in Warschau. 44. 102.
Rzehor, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 46. 604.
Rzepka, Ado., Oboist in Prag. 45. 346.
Rziha, Franz, Violinist in Prag. 46. 351.

S.

Saalbach, Bassist in Leipzig. 42. 101. 46. 554.
Sabattini, Bassist, in Florenz. 46. 811. 47. 146. 442. 667. Pisa. 48. 343.
Sabes, Tenorist in Madrid. 36. 777.
Sabon, Klarin. aus Genf, in Freiburg. 45. 718. Luzern. 43. 638.
Sacca, Sänger in Mantua. 37. 598.
Sacchi, Sga. Mar., Sängerin, in Chiavari. 43. 516. Florenz. 36. 328. 42. 494. Lugano. 43. 574. Mantua. 48. 125. Nizza. 46. 372.
Sacchini, Chöre und Psalmen in Berlin aufg. 44. 65. in Wien. 40. 371.
Sacchioli, Sga., Sängerin in Rom. 47. 642.
Sacci, Sga., Sängerin in Livorno. 41. 628.
Saccoui, Sga., Sängerin in Montagnana. 46. 113.
Sachs, Konstrukteur in Frankfurt a. M. 47. 315.
Sachs, Frdr., Organist in Frankfurt a. M. 45. 837. als Pianofortespieler. 47. 317. 48. 304.
Sachs, Frl. Marie (aus Halle), Sängerin in Leipzig. 44. 86. 376. 45. 767. 888. 46. 132. 257. 309. in Bonn 47. 591 fg. Köln. 48. 403. 49. 849.
Sachse, Christin., Stadtmusikus in Weissenfels. 37. 423. dgl. in Eisenberg. † 49. 486.
Sachse, Rudo., Violinist in Leipzig. 42. 1030. 44. 322 fg. 46. 227. 47. 166. 48. 30. 121. 50. 144. — † 50. 302.
—— 3 Elégies p. Viol. av. Pianof. Oc. 4. (R) 44. 449.
—— Introd. et Variat. p. Violon. „ 5. „ 48. 417.
Sachs, Trompeter aus Hannover, in Berlin. 45. 43. Erfurt. 44. 421. Frankfurt a. M. 50. 200. Leipzig. 44. 950. Riga. 49. 537. Weimar. 38. 631. 44. 160.
Sachse, Frl. Aug. (aus Weissenfels), Pianofortespielerin in Leipzig (Schülerin des Konservat.) 49. 280. — † 49. 694.
Sachsen — Fabrikation von Musikinstrumenten in dems. 49. 62. Verordnung über Concertmusik. 50. 730. (Vgl. übrigens Eigenthum, musikal.)
Sacile, Nachrichten. 47. 900.
Sack, Theod., Violl. aus Hamburg, in Leipzig. 39. 800. geht nach Stockholm. 47. 78. daselbst. 49. 690. 809.
Sack, Frl. Karol., Sängerin in Wien. 35. 696. 40. 801. 42. 132. 635. in Koburg. 43. 84. Königsberg. 46. 186. Prag. 46. 857.
Sadebeck, Psalm. in Breslau aufg. 40. 399.
Sähr, Frl., Sängerin aus Frankfurt a. M. — Empfehlung ders. 41. 350. in Frankfurt a. M. 46. 426. 724. 48. 357.
Sämann, Karl Heinr., Musikdir. in Königsberg. 31. 500. 34. 161. 179. 515. 667. 35. 385. 603. 36. 750. 37. 394. 431. 40. 80. 373. 42. 112. 43. 41 fg. 378 fg. 46. 186. 493. 47. 297. 48. 94. Dirig. des Singvereins das. 34. 515. 48. 135. Dirig. des Musikfestes zu Königsberg. 38. 460 fg.; erhält dafür einen silb. Pokal. 38. 462. Dirig. des Musikfestes zu Marienburg und erhält deshalb die gold. Medaille. 45. 534. 555. 570. zum Mitglied der berliner Akademie ernannt. 45. 590.
Sämann, Karl Heinr., Domine salv. fac regem, in Marienburg aufg. 45. 570.
—— Kantate: Ino, in Berlin aufgef. 39. 611. in Königsberg. 40. 80. — Erklärung S.'s über Sobolewski's Kritik dieser Kantate. 40. 149.
—— Kantaten, in Königsberg aufg. 46. 712. 47. 297.
—— verschiedene Kompositionen, dss. aufg. 38. 461. 46. 493.
—— Motette, in Königsberg aufg. 34. 162.
—— Oratorium: Die Auferstehung, dss. aufg. 32. 718.
—— Ouverture, dss. aufg. 31. 500.
—— Requiem für Männerstimmen, dss. aufg. 48. 94.
—— Symphonie (Preissymphonie), dss. aufg. 40. 80.
—— Erklärung gegen Truhn. 43. 181.
—— Lieder für Singst. mit Pianof. 5. W. (R) 32. 847.
—— Königsberger Liedertafel, 6 Gesänge für Männerst. 6. Wk. (R) 36. 195.
—— Der Kirchengesang unserer Zeit. (R) 37. 857.
—— Die sterbend. Helden, für 4 Sgst. mit Orch. 7. W. (R) 41. 104.
—— Freie Kunst. „ „ „ „ 8. „ „ „ „
Saens (Druckfehler), s. Jaens.
Sänger, Sidonie, 9jähr. Pianofortespielerin in Berlin. 39. 341.
Sängerbund, österreichischer. 50. 62.
Sängersünden. 44. 513.
Saguer, Franc. (Spanier), Tenorist, in Crema. 47. 492. Este, Padua, Treviso. 48. 125.
Sahlertz, Tenorist in Kopenhagen. 49. 199.
Sahlgreen, Musiker in Kopenhagen. 50. 281.
Sailer, Tenorist in Wien. 43. 1128 fg.
Saini, Sga., Sängerin, in Leguano. 38. 533.
Saintard, in Paris, Miterfinder des elektr. singenden Telegraphen. 47. 499.
Sainton, Prosp., Violinist aus Paris, in Wien. 39. 767. Petersburg. 40. 483. London. 50. 262.
Saiten für Harfen und Violin., Verbess. ders. 41. 842.
Salaman, Pianofortespieler aus England, in München. 41. 503.
Salamanca, Bankier in Madrid, als Theaterunternehmer. 46. 556. 812. 46. 882. 47. 734.
Salamon, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 31. 213. 281. 32. 286. 33. 611. 34. 416. 35. 396. 37. 202 fg. 38. 446. 41. 389. 494.
Salandri, Lui., Bassist, in Chieti. 36. 795. Corfu. 42. 322. 43. 262. Verona. 37. 537. Ferrara. 41. 623 fg. Florenz. 46. 173. 811. 47. 145. 667. Jesi. 45. 329. Lissabon. 48. 144. 416. Livorno. 38. 479. 46. 193. 811. Pisa. 46. 367. Rimini. 39. 422. Rom. 45. 638. Siena. 45. 914. 47. 862. Spoleto. 45. 395.
Salandri, Sga., Sänger, in S. Severino. 47. 643. Pisa. 48. 343.
Salari, Franc., Gesanglehrer in Bergamo. 40. 4.
Salaroli, Ant., Tenorist, in Comachio. 42. 916. Pieve. 47. 94.
Salas, Bello, in Granada. 44. 1054. Madrid. 47. 309. 734.
Saldoni oder Saldoni, Balt., Operekomp. in Madrid. 41. 768.
—— Oper: Cleonice, das. aufg. 42. 518.
Salerno, Nachrichten. 47. 76.
Salieri, Ant., Oper: Axur, aufgef. in Frankfurt a. M. 46. 138. Leipzig. 48. 262. Stuttgart. 31. 131. Weimar. 38. 612. 44. 381. — Stücke aus der Oper Palmira, in Leipzig aufg. 40. 167.
—— Messe, in Leipzig aufg. 42. 186.
—— Benedictus, Agnus und Dona. (R) 42. 42.
Salieri, Girol., Klarin. zu Venedig. 37. 381. in Wien. 35. 209.
Saillard, Mad., Sängerin in Strassburg. 39. 782.
Sallenoeve, in Berlin, stiftet einen „Sängerbund“. 49. 838.
—— Die Löwenbraut, für Singst. mit Pianof. (R) 39. 862.
—— Variationen für Pianof. 27. W. (R) 42. 947.
Salomon, Siegfr., Komponist zu Kopenhagen — Biogr. 50. 766.
—— Oper: Das Diamantkreuz, in Kopenhagen aufg. 49. 296. in Berlin. 50. 656.
—— Oper: Die Herzensprobe — 49. 837.
—— „ Tordenskiold — 44. 952. 45. 194. — in Kopenhagen aufg. 46. 494. — Ouvert. daraus, in Dresden aufg. 44. 217.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 9. W. (R) 47. 21.
Salomé, Theaterdir. in Bordeaux. 41. 376.
Salomon, Joh. Peter — Einiges über ihn. 32. 217.

Salomon, Bassist in Leipzig. 46. 864. 47. 411. 48. 804. 49. 264. 363. geht durch. 49. 304. — in Dresden engag. 49. 558. wieder in Leipzig engag. 50. 390. 812.

Salvese, Nachrichten. 31. 431. 36. 567. 715. 42. 515. 43. 500. 44. 1025. 45. 432. 46. 371. 47. 148. 408. 685. 48. 327.

Salvadori, Sgn. Smeralda, Sängerin, in Florenz. 36. 528. Terni. 37. 514.

Salvandi, französ. Unterrichtsminister — sein Wirken für Musik. 48. 524.

Salvatore, San., Nachrichten. 47. 685.

Salvatori, Cel., Bassist, in Bergamo. 40. 871. Bologna. 37. 179. 41. 170. Genua. 37. 637. Havaña. 43. 573. 748. 44. 363. 906. 1011. Madrid. 45. 556. 803. 46. 208. 558. 47. 914. 48. 142. 413. Mailand. 37. 831. 38. 109. 282. 39. 62. 214. 42. 380. Mailand. 43. 1080. Neuyork. 44. 1011. Newyork. 43. 264. Parma. 41. 398. Perugia. 37. 63. Rom. 41. 607 fg. Siena. 42. 511. Triest. 35. 161. 36. 715. 47. 493. Turin. 36. 565 fg. 49. 42. Venedig. 38. 533. 47. 627.

Salve mi Jesule, Weihnachtsgesang für 4 Singst. (R) 42. 761.

Salvetti, Bassist in Neapel. 36. 795. 37. 302. 40. 556. 41. 839. 42. 232. 913. 43. 987 fg. 45. 392. 911. 46. 506. 47. 398. 845. 48. 321.

Salvetti, Sgn., Sängerin in Neapel. 47. 77.

Salvi, Mat., Komponist in Bergamo. 43. 642.

—— Oper: I Bargravi, in Mailand aufg. 47. 462.

—— „ Lara, „ „ „ „ 46. 100.

—— „ La Primatessa, in Wien aufg. 45. 695.

—— Premieres pensées music. etc. (R) 47. 35.

Salvi, Lor., Tenorist, in Bergamo. 43. 932. 44. 1034. Breslau. 47. 455. 478. Florenz. 40. 614. Genua. 38. 750. 40. 387. 42. 682. Livorno. 37. 571. London. 50. 410. 552. Mailand. 41. 932 fg. 43. 203. 618. 44. 838. Moskau. 46. 813.) 47. 229. 512. Neapel. 36. 727. 795. 37. 747 fg. 39. 14. 572. 40. 114. 41. 113. Padua. 44. 1034. 45. 949. Petersburg. 47. 847. 48. 145. 384. 414. 50. 439 fg. Pisa. 36. 665. Riga. 49. 513. Rom. 34. 820. 35. 160. 43. 387 fg. Triest. 44. 360. 45. 368. Turin. 42. 815. 44. 1006. 45. 430. Venedig. 43. 570. Wien. 41. 610. 45. 683. 686. 696 fg. 722. verbietet mit der Sängerin Speck. 39. 95. zum Turin. Kammer- und Kapellsänger ernannt. 44. 1006. lässt sich in Bologna nieder. 45. 934.

Salvini, Oper: Leonida, in Neapel aufg. 33. 153. 238.

Salvini, Sgn., Sängerin, in Cremona. 42. 449. (das. zum Mitglied der philharmon. Gesellschaft ernannt, ebendas.) — in Nizza. 44. 299. Varese. 44. 326. Venedig. 42. 764 fg. Wien. 45. 694. als Salvini-Lucchi in Triest. 45. 481. Verona. 44. 885. 47. 182.

Salvini, Sgn. Fanny, Sängerin in Berlin. 47. 671. 780 fg. 816. als Salvini-Donatelli in Cremona. 47. 598.

Salvini, Carlo (Gatte der Sang. Pedrotti), † in Havaña. 37. 134.

Salvoni, s. Salvini.

Salvotti (Salvetti), Buffo in Neapel. 40. 116.

Salzburg, Mozarteum und Dommusikverein das. 44. 788. Verein zur Errichtung eines Denkmals für Mozart. 38. 872. 39. 109. 508. 44. 669. Feier bei dessen Enthüllung. 44. 780. 806. Wiederholung dieses Festes. 46. 973. (Vgl. auch Mozart.)

Salzmann, Lehrer am Konservatorium zu Wien, Musik zu Passion etc., in Wien aufgeführt. 31. 852.

—— Ouvertüre und Stücke aus der Oper: Richard Markwill, nebst and. Komposition. das. aufg. 41. 648.

Salzwedel, Nachrichten. 31. 193. Neue Orgel das. 40. 332. (Berichtigung hierzu. 40. 630.)

Sambet, Tenorist in Strassburg. 38. 293. 46. 631.

Samachini, S., Fantasie p. Viol. Op. 2. (R) 50. 398.

Samel, Bariton in Strassburg. 40. 846.

Sammlung vierstimm. Gesänge, s. Gesänge.

Sampieri (Zampieri), Graf Lui. Gasp. zu Imola, zum Mitglied der philharm. Akademie ernannt. 32. 97. — Sein Namenstag in Bologna gefeiert. 32. 524.

Sampieri, March. Franc. (derselbe mit dem Vorigen?), Musikdirektor zu Bologna. 35. 134. 40. 178. 41. 170. zum Ehrenmitglied der philharm. Gesellschaft in Florenz ernannt. 41. 626.

—— Ouvertüre, in Bologna aufg. 39. 423.

Samson, Frl. Sara (aus dem Haag), Pianofortespielerin in Leipzig (Schülerin des Konservat.) 49. 279.

Samuel, Abr. (aus Lüttich), erhält am brüsseler Konservat. einen Preis. 48. 34.

Sanchez, Vent., Oper: Ignaz d'Asti, aufg. in Cadix und Sevilla. 44. 1056.

—— Oper: Die Verschwörung zu Venedig, in Madrid aufgeführt. 42. 1078.

Sanchioli, Sgn. (eigentlich de Filippi), Sängerin, in Cremona. 47. 898. in London. 49. 166. Neapel. 47. 844. Rom. 47. 92. das. zum Mitglied der Cäcilienakademie ernannt. 47. 94.

Sanctis, s. Santis.

Sandelbeck, Hornist aus Hechingen, in München. 35. 43.

Sandmann, J., Musiklehrer in Warschau. 38. 346. — † 43. 207.

Sandrini, Sgn., Sängerin in Modena. 45. 332.

Sandrini, Sgn. (von der dresdener italien. Gesellsch.), in Leipzig. 32. 410. 33. 420.

Sandrini-Caravoglia, s. Caravoglia.

Sanelli, Gualt. (aus Parma), als Musikdirektor nach Mexiko engag. 43. 534.

—— Oper: La cantante, in Mailand aufg. 43. 534.

—— „ Ermengarde, das. aufg. 47. 185.

—— „ I due sergenti, in Turin aufg. 44. 836.

—— „ Luisa Strozzi, in Livorno aufg. 49. 74.

Sangalli, Franc., Oper: Alboino, in Mailand aufg. 48. 373. Varese. 48. 110.

Sangiorgi, Ant. Giamb. Rubiti, Komponist in Parma, † 47. 147.

—— Oper: Colombo, 44. 1007.

—— „ Il contestabile di Chester, in Reggio aufg. 42. 511.

Sangiorgi, Ces., Tenorist, in Ancona. 45. 396. Cesena. 42. 916. Conegliano. 47. 628. Ferrara. 46. 357. S. Giovanni. 40. 179. Imola. 45. 913. Padua. 42. 701. Palmanuova. 47. 188. Pisa. 43. 166. Rom. 44. 1008. Siena. 39. 457. Treviso. 47. 637. Triest. 47. 908. Venedig. 44. 884. 47. 493. 48. 140.

Sangiorgi, (-Perletti), s. Perletti.

Sangiuliano, Bassist, in Mailand. 37. 830. Messina. 38. 127. Mexiko. 44. 1056. Neapel. 38. 870. 39. 96. Newyork. 47. 512. Wien. 39. 548.

Sannini, Ric., Tenorist, † zu Mailand. 47. 462.

San Pol, Fil., Bassist, in Ancona. 42. 923. Fermo. 44. 832. fest. 42. 492. Konstantinopel. 46. 573. Ostiglia. 42. 182. Pesaro. 47. 415. Pistoja. 45. 414. Rom. 43. 387. Tolentino. 46. 810.

Santa, della, Bassist, in Cefalonia. 44. 363. Livorno. 48. 89. Venedig. 48. 387.

Santander, Nachrichten. 46. 882. 47. 228.

Santandri, Bassist in Pisa. 47. 443.

Santange, Sgn. Gius., Sängerin in Catania. 35. 131.

Santarelli, Ant., Bassist, in Cadix. 42. 992. Chieti. 36. 795. Fermo. 37. 61. Madrid. 45. 803. 951. 46. 358. Oporto. 43. 749. 1080. Perugia. 37. 557. Sevilla. 43. 365. Valencia. 47. 510. 736. 916. 48. 143. 413. Xeres. 42. 994

Santas, Manuel Ignac. das, Oper: L'Assedio di Diu, in Lissabon aufgeführt. 43. 748.

Santerre, Ces., Kantate, in Bologna aufg. 38. 447.

Santerre, Musiklehrer und Tenorist in Hamburg. 49. 176.

Santerre, Baritonist, in Bologna. 43. 693. Livorno. 42. 669. Macerata. 41. 609. Viareggio. 42. 950.

Santi, Tenorist, in Alessandria. 42. 156. Bassano. 47. 187. Brescia. 37. 127. 44. 1034. Castiglione delle Stiviere. 48. 125. Görz. 46. 580. Mailand. 36. 628. Messina. 48. 704. Novara. 36. 715. Padua. 46. 409. Palermo. 38. 313. Piacenza. 39. 494. 45. 429. Ravenna. 43. 669 fg. Turin. 36. 849. 44. 1035. Udine. 46. 880. Valencia. 42. 519. 43. 264. 749. 1080. Varese. 46. 101. Verona. 36. 717. Wien. 37. 331 fg. zum Ehrenprofessor der röm. Cäcilienakademie ernannt. 41. 936.

Santi, Enr., Bassist, in London. 44. 382. Malta. 36. 679.

Santi, Eug., Bassist, in Bergamo. 42. 471. Bukarest. 46. 209. 48. 143. Cagliari. 47. 150. Lissabon. 47. 511. 751. Mantua. 43. 567. Messina. 36. 317. Mexiko. 38. (298.) 833. 870. Palermo. 38. 125 fg. Piacenza. 45. 429. Trento. 46. 536. Treviso. 46. 113 fg. Valencia. 48. 413. Vercelli. 46. 371.

Santi, Piet., Bassist, in Bra. 42. 514. Florenz. 44. 834. Konstantinopel. 45. 370.

Santi, Sgn. Emil., Sängerin, in Siena. 35. 331. Todi. 37. 515.

Santi-Silva, Bassist in Paris. 47. 880.

Santiago, Nachrichten. 47. 935. 48. 413. (Vgl. Yago, Sao.)

Santini, Tenorist, in Chiari. 46. 115.
Santini, Rocco, Bassist, in Spoleto. 35. 228. Fedi. 37. 515.
Santini, Vinc., Buffo, in Paris. 31. Sei. 32. 161. 35. 688. in München. 34. 729 fg. 36. 413. 37. 217. — † das. 38. 873.
Santini Zadoli, Sgra., Sängerin in Comachio. 46. 810. (Vgl. Zadoli.)
Santis, Aug. Aut. de, Bassist in Amelia. 46. 810. Terni. 46. 355.
Santolini, Sgr. Domilla, Sängerin, in Bologna. 44. 276. Città di Castello. 44. 1022. Cremona. 42. 954. Ferrara. 44. 1051. Ferrara. 45. 344. Florenz. 47. 447. Genua. 48. 108. Jesi. 46. 810. Imola. 46. 810. Livorno. 47. 147. Macerata. 45. 913. Mailand. 38. Sei. 39. 718 fg. Mantua. 45. 462. Neapel. 42. 730. 44. 366. Padua. 42. 955. Palermo. 38. 129. Palma. 41. 857. Parma. 48. 336. Pesaro. 46. 356. Piacenza. 48. 847. Ravenna. 43. 670. Rom. 36. 795. 44. 812. Venedig. 39. 341. Viterbo. 37. 63.
Santolini, Sgr. Emil., Sängerin in Crema. 48. 374.
Santorelli, Marco, Dirigirtar. sulla melodia, sull armonia, e sul metro. 31. 880.
Santos Pereira, in Lissabon. 48. 143. Santander. 46. 882. Victoria. 48. 143.
Saphir, Sam., Violinist in Wien. 40. 801.
Sapienza, Kapellmeister in Petersburg. 33. 675.
Sara, Sgr., Sängerin, in Cremona. 48. 374. Mailand. 47. 462. Paris. 50. 733.
Saragossa, s. Zaragoza.
Sarazin (Sarazin, Sarrasin), Sgr. Giul., Sängerin, in Asti. 44. 209. Mondovi. 45. 945. 46. 117. Sassari. 42. 248. 476. Sacigliano. 46. 117. Savona. 46. 372. 525. Stratella. 46. 845. Triest. 47. 300. Venedig. 48. 125. Zara. 47. 230. 512.
Sardi, Cav., Bassist in Neapel. 35. 592.
Sardisco, Musik in demselben. 42. 752.
Sardy, Sra. Luisa, (Sgnorina), Sängerin in Novara. 47. 637.
Sarmiento, Sales., Oper: Alfonso d'Aragonia, in Neapel aufg. 40. 556. 774.
—— Oper: Costanza d'Aragona, in Neapel aufg. 46. 197.
—— „ Rolla, das. aufg. 43. 608.
—— „ Il trionfo del sole, ebendas. aufg. 44. 1040.
—— „ Valeria, ebendas. aufg. 40. 556. 774.
Sarti's Manuskript über Mozart — Auszug daraus. 34. 373. Gelegentliches hierüber. 35. 693. Beil. dazu. 35. Beil. IV.
—— Miserere, in Breslau aufg. 41. 433.
Sarti, Bassist, in Aarau. 47. 643. Lugo. 43. 1019. Modena. 45. 429.
Sarti, Sgr., Sängerin aus Mailand, in Berlin. 45. 359. Hildburghausen. 44. 308.
Sartori, Sgr., Alt., Sängerin, in Corfu. 37. 392. Roveredo. 40. 644. Caneto und Vicdana. 41. 217.
Sartorio, Bassist in Algier. 41. 851.
Sartorio, Pianofortespieler in Triest. 45. 930.
Sartory, Jos., Schauspieler und Sänger in Wien — 50jähr. Jubiläum. 34. 965.
Sarzana, Nachrichten. 38. 730. 42. 952.
Sassari, Nachrichten. 36. 568. 37. 308. 40. 143. 42. 248. 476. 45. 330. 46. 372. 48. 109. 348.
Sassaroli, Vinc., Oper: Luigie Strozzi, in Chieti aufg. 47. 843.
Sassi, Ant., Tenorist, in Athen. 42. 702. Nizza. 38. 549. Parma. 41. 633. Reggio. 45. 302. Rom. 41. 608. Turin. 43. 575.
Sasse, Sgr. Ter. Luig., Sängerin, in Asti. 42. 681. Bassano. 46. 408. Florenz. 46. 117. Lodi. 40. 325. Navi. 44. 299. Pesaro. 43. 430. Verceili. 42. 516.
Sattler, F., Instrumentenfabrikant in Leipzig. 35. 671. dessen Verbesserung der Posaune. 41. 237.
Sattler, H., 6 Gesänge f. 4 Singst. (B) 43. 1006.
—— 7 mehrstimm. Lieder. „ „ 1089. — 44. 695.
Sattori, Pianofortespieler in Dresden, † 46. 246.
Sauberet, Vcell. in Wien. 34. 416. 35. 820.
Sauerbrey, J. W. C., 136 Choralmelod., astimm. (B) 33. 160.
—— 20 leichte Orgelpraiud. 7. Wk. (B) 35. 117.
—— 12 Orgelstücke. 8. „ „ „
—— kantate: Auf Gott getraut, f. 4stimm. Männerch. 23. Wk. (B) 43. 275.
—— 8 leichte Orgelstücke. 16. Wk. (B) 43. 302.
—— Choralbuch etc. 21. Wk. „ „ 308.
—— Manikal. Fibel f. das Pianof. 18. Wk. (B) 43. 401.
Sauerteig, Pianist in Koburg. 43. 85.
Saukop, Fel. Cäc., Sängerin in Prag. 46. 816. 48. 256. 352 fg. 370. 493.
Saunier, Bassist, in Alessandrus. 42. 344. Gibraltar. 45. 951. Oneglia. 45. 348. Oran. 45. 803. S. Pier d'Arena. 43. 1077. S. Remo. 45. 348.
Sauphar, Tenorist in Strassburg. 42. 33.
Saupe, Kantor in Naumburg. 38. 696.
Sautel Lacombe, Mad., Sängerin in Wien. 48. 673.
Savart, Lud., Triomphe national etc., Fant. p. Pianof. Op. 8. 40. 31.
Savart, Ed., Prof. der Physik und akust. Schriftsteller zu Paris, † 44. 448.
—— Ueber den Bau der Geige etc. (B) 46. 123.
Savi-Sarji, Lui., Operukomponist, † in Florenz. 44. 194.
—— Oper: Adelson e Salvina, aufgef. in Florenz. 41. 390. Rom. 43. 89.
—— Oper: L'Avaro, in Brescia aufg. 44. 886. Neapel. 44. 1040.
—— „ Catterina di Cleves, aufgef. in Alessandrie. 45. 332. Florenz. 40. 460. Lissabon. 42. 702. Mailand. 44. 324. Nizza. 44. 300. Rom. 42. 249. 45. 328.
—— Oper: Cid, in Parma aufg. 36. 713.
—— „ Un episodio di S. Michele, aufg. in Genua. 43. 182. 45. 348.
Saviglione, Nachrichten. 38. 729. 41. 492. 43. 142. 509. 45. 111. 46. 117. 370.
Savio, Tenorist, in Florenz. 42. 669. Lissabon. 37. 153 fg. 349. 39. 302. Turin. 43. 139. 1076.
Savio, Gios., Buffo, in Berlin. 43. 425. 778 fg. 1012. von da nach Kopenhagen. 43. 1012. — † daselbst. 44. 901.
Savinonelli, Fagottist und Musikdirektor zu Mailand, leite die Sängerin Palazzesi. 37. 13. 155.
Savoja, Buffo, in Neapel. 46. 367. Palermo. 43. 987. Rom. 41. 608. 42. 478.
Savona, Nachrichten. 35. 347. 37. 637. 39. 459. 42. 271. 43. 316. 44. 837. 45. 110. 46. 372. 525. 48. 258.
Sawade, Organist in Züllichau. 42. 866. 46. 634.
Sawade, Tenorist, s. Sawade.
Sawerthal, Trompeter in Prag. 38. 342. 39. 236. als Klarinettist das. 40. 341. 45. 734.
Sax, Ado., Instrumentenmacher in Brüssel. Erfinder d. Cor omnitonique. 35. 490. in Paris — verbess. Cornet- und Basshornette. 43. 206. Neues Instrument Saxophone. 45. 801. Ueber ihn und seine Arbeiten. 47. 208. 331. 48. 222. erhält den niederländ. Orden der Eichenkrone. 47. 807. schreibt einen Wettstreit für Militärmusik aus. 48. 128. wird eine Schule seines Horns herausgeben. 48. 599. Sendschreiben an Weyprecht in Berlin. 48. 617. 643. 651. 670. — W.'s Erwiderung. 49. 67. Prozess über seine Privilegien. 50. 607.
Saxe, Graf Aug., Komponist zu Brüssel — in Wien. 37. 380.
—— Quintett, in Wien aufg. 37. 380.
—— Variat. p. Pianof. Op. 8. „ „ „
—— Trio p. Pianof., V. et VC. „ 9. „ „ „
—— Duo „ „ „ „ „ „ „ 10. „ „ „ (B) 34. 928.
—— Variat. conc. p. Pianof., V. et VC. „ 11. „ „ „
—— 12. Trio „ „ „ „ „ „ „ 12. „ „ „
—— Quartett „ „ 2 V., V. et VC. „ 13. „ „ „
—— Quintuor „ „ „ „ 2 VC. „ 14. (B) 34. 629.
Sbolci, Bassist in Prato. 48. 343.
Sborgi, Oper: Ippolita degli Azzi, in Arezzo aufg. 48. 89.
Sborgi, Sgr., Sängerin in Arezzo. 48. 342.
Sbriscia, Sgr. Zelinda, Sängerin, in Odessa. 47. 937. Rom. 45. 394. 46. 193. 47. 415.
Sbriscia-Micciarelli, s. Micciarelli.
Scacchabarozzi, Sgr. Carol., Sängerin, in Ancona. 39. 625. 730. Cefalonia. 43. 573. Fermo. 39. 729. Nizza. 42. 320. Oran. 44. 907. Neapel. 38. 867.
Scala, Daili dalla, Bassist, in Arezzo. 48. 342. in Ortignano. 44. 340.
Scalcri, Dom., Tenorist, in Alessandria. 44. 836. Carpi. 45. 428. 46. 368. Cento. 45. 913. Forli. 47. 94. Mirandola. 47. 147. Rimini. 46. 509. Urbino. 47. 415.
Scalese, Bassist, in Bergamo. 37. 637. 42. 471. 44. 903. Bologna. 44. 1009. Brescia. 41. 423. Cremona. 38. 598. Florenz. 36. 228. 38. 677. 40. 143. Genua. 37. 199. 302. 709.

Laverne. 38. 868. Lucca. 40. 430. Mailand. 39. 62. 40. 873. 42. 852. 43. 202. 847. Mantua. 45. 800. Navara. 44. 299. Odessa. 46. 576. 882. Parma. 42. 670. 44. 1007. Rom. 46. 194 fg. 334. Triest. 36. 715. 43. 370. Turin. 36. 849. 41. 640. 953. 42. 268 fg. 45. 232. Varese. 44. 326. Venedig. 38. 93. 45. 480. Wien. 40. 539 fg. 597.

Scalese, Sgn. Amal., dessen Tochter, Sängerin, in Mailand. 45. 365. Mantua. 45. 800. Odessa. 46. 576. 882. Rom. 46. 334. Turin. 42. 268.

Scalese, Sgn., die zweite Tochter, Pianofortespielerin in Mantua. 45. 800.

Scamacine, Tenorist in Turin. 48. 356.

Scamacine, Sgn., Sängerin, in Barcellona. 44. 363. Palma. 42. 319. Valencia. 47. 736. 48. 143.

Scappin oder Scappini, Buffo, in Como. 46. 829. 47. 186. Cremona. 45. 799. Mantua. 46. 196. 338. Triest. 47. 493. Turin. 47. 684. Venedig. 47. 188. Verona. 48. 486.

Scaramelli, Violinist aus Triest, in Wien. 38. 350.

Scard, Oper: La tête de Medusa, in Paris aufg. 50. 166.

Scardavelli, Aug., Gesangslehrer in Rom. 46. 334.

Scarlatti, Aless., Ueber sein Geburtsjahr — seine Grabschrift. 41. 39. — Seine Pianofortewerke erscheinen in Wien. 40. 802.

—— Antiphone, in Dresden aufg. 50. 663.

—— Sonate und Katzenfuge f. Pianof., in Prag gespielt. 42. 1056.

—— Missa 8 voc., herausgegeben von Proske. (R) 44. 89.

Scaroli, Sgn., Sängerin in Neapel. 39. 14.

Scarvarda, Tenorist, in Alessandria. 42. 514. Ferrara. 39. 422. Florenz. 37. 571 fg. Parma. 38. 598.

Sceitz, Flötist in Neuerlaubn. 48. 477.

Schachner, Rudo., Pianofortespieler und Komponist in Wien, erhält eine goldene Medaille. 39. 694. stiftet mit Sulzer eine Nationalliederstaf. 40. 462. in Leipzig. 46. 884.

—— Concertstück f. Pianof. m. Wk. (R) 48. 356.

—— La chasse, Capr. p. Pianof. 12. Wk. (R) 46. 644.

Schad, Jos., Pianofortespieler aus Würzburg, Organist und Orchesterdirektor in Worms. 36. 267. 383 fg. 417 fg. Biographie. 43. 576. — auf einer Kunstreise begriffen. 43. 576. 89. 160. in Frankfurt a. M. 44. 941. Leipzig. 49. 263.

—— 12 Stud. für et progr. p. Pianof. (R) 48. 627. 49. 45.

—— La pensée p. Pianof. „ 32. „ „ „

—— Souvenirs de Munich, Valse p. Pianof. Op. 33. (R) 48. 627.

—— et Kufferath, Manuel des jeunes Pianistes. Cah. 3 u. 4. (R) 40. 452.

Schade, Karl (Lehrer in Halberstadt), Method. Leitfaden für den ersten Gesangsunterricht (in Grafe's Archiv). (R) 31. 153.

—— und E. Bauer, Singebuch f. Schulen etc. (R) 32. 756.

Schabe (Kantor zu Bitterfeld), Kantate für Männerst., in Düben aufg. 41. 634.

Schäfel, Bernh., 6 Lieder m. Pianof. (R) 38. 742.

—— Deutsche Kriegslieder f. Männerchor. (R) 47. 423.

Schädl, Pianofortelehrer in Frankfurt a. M., Symphonie das. aufg. 44. 243.

Schäfer, Kitarioettist in Petersburg. 42. 445.

Schäfer, Gebr. Nikol. u. Edm. Dimitrieff, Violinisten aus Petersburg, in Dessau. 40. 17. Dresden. 39. 273. Leipzig. 39. 702. 735. Mailand. 41. 953. München. 41. 504. Neapel. 42. 232. Wien. 41. 404. 473. (Beide sind Deutsche, keine Russen. 42. 773.).

Schäfer, Tenorist in Hamburg. 49. 178.

Schäfer, Bassist, in Berlin. 31. 260. Weimar. 39. 703.

Schäfer, Frl., Sängerin in Kassel. 32. 441. 48. 275.

Schäfer, Frau Ant., Pianofortespielerin aus Wien, in Frankfurt a. M. 50. 663.

Schäffer, Aug. (aus Beinsberg), Komponist zu Berlin — in Dresden. 49. 750.

—— Oper: Eher recht, in Berlin aufg. 49. 182. 515.

—— „ Emma von Falkenstein, das. aufg. 41. 351. 419.

—— „ Die Hirten von Piemont, das. aufg. 43. 873. 44. 194. 45. 136.

—— 6 Gesänge für Singst. m. Pianof. 1. Wk. (R) 42. 656.

—— 6 Gesänge „ „ „ „ 2. „ „ „ „

—— Heitere Lieder f. Männergesang. 8. „ „ „ 46. 580. 704.

Schäffer, Heinr., Tenor., in Magdeburg. 31. 362. 33. 487. geht ab, ebendas. in München. 33. 340. Leipzig. 34. 648. Kassel. 34. 140. Berlin. 34. 362. Wien. 34. 837. 35. 148. 532. 37. 114 fg. 38. 531. in Hamburg. 38. 138. 40. 29. 43. 657. in Lübeck. 41. 383 fg. in Kassel (bleibend). 39. 666. 40. 593. 41. 1003. 48. 275.

Schäffer, Heinr., Kantate: Lob der Eintracht, in Kassel aufgeführt. 40. 595.

—— Musik zum Schauspiel: Matterseegen, in Bremen aufg. 44. 69.

Schäffer, Jul., 3 Lieder ohne Worte f. Pianof. (R) 43. 696.

Schärttich, Kantor in Potsdam. 35. 718. 36. 433 fg. 469. 41. 322. 42. 447. 43. 410. Dirig. der Gesangfeste das. 36. 338. 37. 451. 38. 441. 458. 41. 926. 44. 396. Dirig. der Liedertafel das. 43. 410. dirig. das Gesangfest in Bitterfeld. 42. 863. desgl. in Düben. 41. 634.

—— Hymnen etc., in Potsdam aufg. 36. 435 fg.

—— Leitfaden beim ersten Unterrichte im Gesange. (R) 32. 740.

—— Umfassende Gesangschule etc. 2. Thl. (R) 36. 373.

—— Sammlung von 100 Uebungsstücken beim Gesangunterrichte. (R) 36. 373.

—— Suum cuique, f. Singst. m. Pianof. (R) 40. 244.

—— Gesänge d. potsdam. Liedertaf. f. 4 Männerst. (R) 41. 41. 972.

Schätzel, Frl. von, Sängerin, in Berlin. 31. 18. 129 fg. 167. 235. 238 fg. 312. 380. 454 fg. 509 fg. 708. 760. 828. 839. fg. 32. 46. 137 fg. 170 fg. 232. 345. 356 fg. 407. 585. 620 fg. 672 fg. 684. 827 fg. 836. 33. 11. 43. 54. 122 fg. 210 fg. 277 fg. 286 fg. 309 fg. 377 fg. 483 fg. 550 fg. 632. 760 fg. 867. 34. 73 fg. 141. 176 fg. 215 fg. 318 fg. 333 fg. 362 fg. 447 fg. 482. 529 fg. geht, als Frau Decker, von der Bühne ab. 34. 699. — 35. 59. — in Halle. 34. 629 fg. Hamburg. 34. 245. Kassel. 32. 441 fg. Nürnberg. 32. 714 fg. (S. Decker.).

Schaffhausen, eidgenössisches Sängerfest das. 48. (399.) 495. Musikgesellsch. das. 42. 142.

Schaffner, N.A., La Folie, 30 capr. p. Viol. Oe. 26. (R) 35. 340.

Schaffner, Frl. Hulda, Sängerin in Königsberg. 34. 139. 666. 35. 356. 603. 37. 832.

Schaffner, Frl. Ida, Sang. in Königsberg. 35. 603. 37. 832 fg.

Schaffraneck, Bratschist in Frankfurt a. M. 41. 309.

Schafhäutel, Professor in München. 47. 191. Musikal. Vorlesungen dess. das. 46. 80. 359.

Schalk, Bassethornist aus Parma, in Berlin. 32. 818. 36. 819. 37. 31. Königsberg. 37. 204. Lausanne. 34. 183. Magdeburg. 33. 511. München. 32. 72. Weimar. 33. 515.

Schalk, Concertmeister, Musikdirektor u. Profess. in Kopenhagen. 33. 742. 36. 26. — ÷ 38. 496.

—— Festkantate, das. aufg. 31. 806.

Schaller, Harfenspieler in Hamburg. 34. 29. 244. 48. 856. 49. 177. 889. als Organist das. 50. 512. in Berlin. 36. 313.

Schallmündungen der menschlichen Stimme — über sie, von Nhg. 31. 657. Bemerkungen und Berichtig. hierzu. 32. 433. — Replik darauf. 33. 533. Antwort hierauf, von Dzondi. 33. 577. — Erwiderung N.'s und Aufforderung. 33. 666.

Schanz, Pianonist in Bremen. 43. 279.

Schapler, Jul., Concertmeister in Wiesbaden, Preisquartett für Streichinstrumente. (R) 42. 691. — 43. 1081.

—— An den Frühling, Lied m. Pianof. und VC. (R) 43. 496.

—— An Mainli, „ „ „ „ (R) 43. 1125.

—— Tarantelle f. Pianof. (R) 44. 287.

Schappler, Vcell. aus Daoriz, in Berlin. 32. 490. — in Magdeburg. 39. 323 fg. 41. 236. in Leipzig. 40. 81.

Scharfenberg, 12jähriger Hornist in Kassel. 31. 379.

Scharfenberg d. Jüng., Pianofortespieler in Kassel. 40. 593. geht nach Amerika, ebendas.

Scharfenstein, Frl., Sang. aus Karlsruhe, in Kassel. 31. 858 fg.

Scharff, Baritonist, in Prag. 39. 690. 779. 825. 857. in Frankfurt a. M. 50. 663.

Scharpf, Sängerin in Frankfurt a. M. 47. 857. 48. 162. 305. 348.

Scharpf, Frau, Sängerin aus Frankfurt a. M., in Berlin. 42. 465. 672.

Scharmüller, Bassist in Mannheim. 33. 107.

Schatz, Heinr. Aug., Darmsaitenfabrik. in Dresden, erhält die silb. Medaille. 42. 1076.

Schaub, Frau, Sängerin von Bremen, in Kassel. 41. 604. 1002. 42. 197. 43. 596. 46. 336. 800 fg.

Schauer, Prof. Dr., Beitrag zur Hymnologie. 50. 659.

Schaul, Hofmusiker zu Stuttgart, 50jähr. Jubiläum. 32. 541.

Schaum, J. O. H., Uebersetzer Händel'scher Oratorien, in Quedlinburg. ÷ 37. 29.

Schauroth, Frl. Delph. von, Pianofortespielerin in München. **31**. 451 fg. als verheirathete v. Hill-Handly das. **41**. 488.

Schawski (Schiawski), Tenorist in Neapel. **41**. 838. ward Jesuit. **44**. 636.

Scheberl, Frl. Agnese, Sängerin — Biogr. **39**. 816. — in Berlin. **34**. 450. **42**. 620. 698 fg. 771. Dresden. **35**. 237. Königsberg. **43**. 181. Mailand. **41**. 935. geht nach Pesth. **35**. 796. in Schwerin. **42**. 204. Weimar. **42**. 126. 768. Wien. **36**. 367. 383. verheirathet mit Daniel Strauss. **44**. 398. 799.

—— in Karlsruhe. Eine Kunstakademie. (B) **39**. 381.

Scheberl, Frl. Anna Nina, der Schwester, Sängerin, in Strassburg. **39**. 816 fg. **40**. 365. in Wien. **36**. 383.

Schechner, Frl. Nanette, Sängerin, in München. **31**. 183 fg. 392 fg. 451. 383. **32**. 58. 366 fg. 800. **34**. 731. — in Berlin. **31**. 309 fg. 366. 707. Hamburg. **34**. 243. als Frau Wagner, in München. **34**. 109. 332. 731 fg. **35**. 43 fg. 54 fg. — **36**. 247. geht nach London. **35**. 136. in Berlin. **35**. (445.) 508 fg. 570 fg. 585. 648. in München quescirt. **37**. 233.

Schechner, Frl. Rosal., der Vor. Schwester, Sängerin in München. **32**. 59. 340. 800. in Berlin engag. **35**. 129. 213.

Scheele, Bernat in Bre-au. **38**. 61.

Schefer, Leop. (der Dichter, schreibt eine Oper: Hekuba **42**. 54.

—— 6 Volkslieder zum Pianof. (R) **44**. 872.

Scheffer, J., Operuregisseur in Hamburg. **49**. 294.

Scheggi, Sofie, in Cagliari. **48**. 358. Florenz. **41**. 171. 627 fg. **42**. 126. **46**. 572. **47**. 447. Genua. **46**. 141. **48**. 108. Lucca. **41**. 391. **46**. 368. Mailand. **47**. 582. 879. Mantua. **47**. 398. Pisa. **42**. 511. Rom. **42**. 640. **45**. 329. 396. 638. Sorrento. **47**. 187. Turin. **39**. 669. Venedig. **39**. 228. **40**. 645. **44**. 100. **47**. 188. zum Mitglied d. venediger Soc. Apollinea ern. **39**. 228.

Scheggi, Sig. Enrich., Sängerin, in Florenz. **41**. 881. **42**. 255. **44**. 295. **46**. 572. Livorno. **43**. 711. Lucca. **43**. 407. Mailand. **35**. 720 fg. Piacenza. **38**. 483. Rom. **45**. 394. 638. Siena. **43**. 711. Venedig. **40**. 645. Verona. **39**. 600.

Scheibel, Luise, Sängerin, in Frankfurt a. Strassburg. **46**. 632. in Pavia. **48**. 858.

Scheibler, Heinr., Nekrol. u. Verzeichniss sein. Schriften. **40**. 32.

—— Anleitung, die Orgel zu stimmen. **37**. 485.

—— Ueber seine Stimmangart, von Wortmann. **39**. 241.

—— Der physikal. und musikal. Tonmesser etc. (R) **36**. 758.

—— Anleitung, die Orgel vermittels der Sirene zu stimmen etc. (R) **36**. 856. **38**. 152.

—— Mittheil. über d. Wesentliche des Tonmessers etc. (R) **38**. 152.

—— Tabelle zu Ermittelung des Tones A auf der Orgel etc. (R) **38**. 703.

—— Ueber mathemat. Stimmung, Temperatur etc. (R) **39**. 240.

—— Dr. Lüde: Ueber Scheibler's Erfindung etc. (R) **39**. 265.

Scheibner, fr. G., Ge. Sonate p. Pianof. Op. 5. (R) **41**. 1017.

Schein, Joh. Herm., Tonsetzer des 17. Jahrhund. **32**. 750.

—— Chorale, in Breslau aufg. **40**. 407.

Scheiner, Dr., Unternehmer des josephstädt. Theaters in Wien. **37**. 785.

Scheiner, Frl. Marie, Sängerin in Prag. **45**. 282.

Scheinhütz, Joh. Nepom. — Biogr. **41**. 53. Musikdir. in Frankfurt a. M. **36**. 450. **38**. 416. 696. Dir. des Cäcilienvereins. **34**. 864. — Joh. N. Scheinhütz, Worte der Erinnerung, v. Weismann. (R) **41**. 53.

Schell, Violinist in Koburg. **43**. 85.

Schellenberg, Herm., Organist in Leipzig. **46**. 584. **47**. 695. **48**. 680.

—— Erwiderung auf Griepenkerl's Erklärung über Bach's Orgelwerke. **48**. 291.

(Auch Verf. verschiedener Recensionen.)

—— Psalm und andere Kompositionen, in Leipzig aufg. **48**. 680.

—— 5 Lieder für Alt mit Pianof. Op. 6. (R) **50**. 733.

Scheller, Gust., 12 Lieder mit Pianof. f. Wk. (R) **47**. 391.

Schemmel, Aug., 11jähr. Violinist aus Berlin, in Königsberg. **38**. 443.

Schenk, Jos., Nekrolog. **39**. 165. — Nachtrag dazu. **39**. 345.

—— Oper: Der Dorfbarbier, aufg. in Frankfurt a. M. **45**. 599. in Königsberg. **38**. 426. Leipzig. **35**. 699. **47**. 427. Strassburg **35**. 222. **37**. 686. Stuttgart. **33**. 567. Weimar. **33**. 513. **34**. 192. 612. **35**. 526. **38**. 610. **39**. 99. **42**. 750. **43**. 591.

Schenin, Violinist in Moskau. **45**. 670.

Scherf (Scharf?), Barit., in Braunschweig. **46**. 737.

Schenrich, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. **41**. 307.

Schianski, s. **Schenski**.

Schiassetti, Sgn. Adel., Sängerin in Dresden (bei der ital. Oper). **31**. 79 fg. **34**. 436. in Leipzig. **32**. 410. **33**. 411. **34**. 479. London. **35**. 248. von da nach Madrid, ebendas. in Mailand. **36**. 837. München. **34**. 729 fg. **35**. 56. Turin. **39**. 196. Venedig. **37**. 13. 672.

Schiavi, Fil., Del temperamento del gravicembalo e dell' organo etc. **35**. 366.

Schievetti, Bassist in Triest. **43**. 980.

Schicht, J. G. — weiland Musikdir. der Abonnementconcerte in Leipzig. **33**. 803. Seine musikal. Bibliothek versteigert. **32**. 180. Seine Werke erscheinen bei Breitkopf und Härtel. **33**. 319.

—— Hymnen, aufg. in Jena. **36**. 383. Nürnberg. **37**. 631. Prag. **45**. 909.

—— Messe, in Leipzig aufg. **39**. 769.

—— Motetten, aufg. in Dresden. **48**. 595. Jena. **40**. 574. Leipzig. **33**. 240. **42**. 188. Zeitz. **36**. 403.

—— Motetten, Passt. a.—7. Heft. (R) **34**. 625. — 9.—11. Heft. (R) **41**. 289.

—— ungedruckte Motetten — über sie, von Thierfelder. **40**. 656.

—— Oratorium: Das Ende des Gerichten, aufg. in Frankfurt a. M. **42**. 267. Guben. **43**. 709. Leipzig. **33**. 243. **37**. 413. Naumburg. **38**. 600. Potsdam. **42**. 447. Zwickau. **47**. 278.

—— Psalm 100 f., in Dresden aufg. **44**. 219.

—— Tedeum für Männerstimmen, aufg. in Altona. **43**. 822. Chemnitz. **37**. 676. Freiburg. **36**. 580. Greiz. **39**. 832. Jena. **35**. 704. Pegau. **39**. 361. Rudo. **41**. 685. — Erklärung über dass., von Brenner. **39**. 425.

—— Hymne oder etc., Hymne für 4 Männerstimm. Part. (R) **40**. 632.

—— Vokalchöre, aufg. in Prag. **46**. 93. Wien. **36**. 159.

—— Chorgloriedie: Auferstehn, für 4 Männerst. (R) **44**. 720.

Schicht, Komp. der Musik zu Possenette., in Wien aufg. **36**. 143.

Schicht, Ritter v., Pianofortespieler aus Wien, in Frankfurt a. M. **48**. 302.

Schidlick, Franz, Oboist in Prag. **36**. 351.

Schieber, Trompeter in Koburg. **43**. 85.

Schiedermayer, J. B. (Romanzenist in Linz), Primizmesse, für 4 Singst. mit Begl. 101. Wk. (R) **36**. 268.

Schiele, Tenorist in Dresden. **49**. 336.

Schierer, Sgn. Luig., Sängerin, in Bozzano. **41**. 935. **42**. 182 fg. Como. **39**. 577. Cremona. **42**. 449. — zum Mitglied der philharmon. Gesellschaft das. ern., ebendas. — in Messina **43**. 68. 347. Trento. **41**. 694. Udine. **41**. 936. Verona. **41**. 694. — als Schierani-Nelli, Gattin des Bassisten Nelli, in Bergamo. **48**. 376. Berlin. **46**. 738. **47**. 10. 163. 387. Ferrara. **46**. 521. Genua. **45**. 446. Lissabon. **43**. 749. 1079. **44**. 363. 1011. Rom. **45**. 328 fg. **46**. 192. 353 fg. Udine. **46**. 680.

Schiesser, Lehrer des Horns an Mozarteum in Salzburg. **44**. 789.

Schiff, Seymour, Pianofortespieler in Warschau. **45**. 102.

Schiffmacher, Pianofortespieler in Strassburg. **48**. 724.

Schiffner, Alb., Noch ein Wort über die Kindheit der deutschen Oper. **45**. 577. Erwiderung darauf von Aloys Fuchs. **45**. 838.

—— Ueber die Lebensdauer der berühmten Tonsetzer. **45**. 673.

Schik, Bläser zu Berlin. **32**. 255.

Schikaneder, Bassist in Prag. **32**. 635.

Schikaneder, Frl., Sängerin in Prag. **33**. 455 fg. **34**. 89. 352. 332. **36**. 831. **37**. 250. 388. 760. 780. 851. **43**. 383.

Schildbach (Schildbach), Kontrabassist in Koburg. **43**. 85. **50**. 50.

Schiller — Das Reiterlied in dessen Wallenstein's Lager, komponirt von Zahn. **47**. 446.

Schiller, Pianofortespieler in Petersburg. **42**. 445.

Schilling, Alb., 12jähr. Pianofortespieler in München. **31**. 183. 583. **32**. 72. Stuttgart. **32**. 270.

Schilling, Dr., aus Gottingen, übernimmt die Stüpel'sche Musikschule in Stuttgart. **32**. 341. **33**. 191. gibt das Universallexikon der Tonkunst heraus. **36**. 702. **37**. 317. erhält dafür die gr. ital. gold. Medaille. **38**. 412. zum korrespond. Mitglied der holland. Musikvereins ern. **40**. 881. gibt ein Beethoven-Album heraus. **47**. 596. — Erklärung gegen Robert Schumann. **43**. 349.

—— Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder Aesthetik der Tonkunst. (R) **41**. 793. Warnung vor dies. Werke, von Hand. **40**. 807. Erklärung der Redaktion über S.'s Erwiderung hierauf. **41**. 34. S.'s Erwiderung. **41**. 132.

Schilling, Dr., Allgem. Generalbassschule. 1. Heft. (B) 41. 633.
—— Andeweiter Beitrag zu Schilling's Plagiaten. 43. 726.
Schiltz, Instrumentmacher in Paris. 42. 1077.
Schimek, Bassist in Prag. 33. 850. 35. 189.
Schimon, Tenorist in München. 34. 138. 36. 281.
Schimon, dessen Sohn, Pianofortespieler das. 39, 182.
Schimon, Oper: Alessandro Stradella, in Florenz aufg. 48. 342.
Schinardi, Sgr., Sängerin, in Neapel. 43. 636. Saterno. 47. 76.
Schindelmeisser, Louis, Klarinettist in Leipzig. 33. 796. 34. 298. Prag. 35. 388. zum Kapellmeister in Salzburg ernannt. 36. 48. Musikdir. in Pesth. 44. 926. Musikdir. in Hamburg (am Theater). 49. 223. 294. 435. 889. 50. (48.) 133. (148.) wird abgehen. 50. 148. Kapellmeister in Frankfurt a. M. (an Guhr's Stelle). 50. 782.
—— Concert für 4 Klarinetten, in Leipzig aufgef. 34. 298 fgg. in Fulda. 37. 364. — Düsseldf. 2. W. (B) 36. 704.
—— Musik zu Schauspielen etc., in Wien aufg. 39. 115.
—— Oper: Malvina, in Pesth aufg. 44. 102.
—— „ Der Rächer, in Pesth aufgef. 48. 325. — Ouvert. und andere Stücke dar., in Hamburg aufg. 50. 317.
—— Ouverture zu Uriel Akosta, in Hamburg aufg. 50. 230.
Schindelmeisser, Fanny (Mutter des Vorigen), Inhaberin einer Musikschule zu Berlin. — Reissiger's und Fink's Urtheil über dies. 40. 637. — † 48. 200. Ihre Tochter setzt die Schule fort. 48. 360.
Schindler, Ant., Dommusikdir. in Münster. 34. 14. 35. 829. (Attestat der Redaktion über ihn. 36. 47.) Beethoven's Manuskripte. 36. 367. Ueber eine angebl. Bebauptung Beethoven's rücksichtlich der kontrapunkt. Studien. 37. 13. Ueber Beethoven's ähnlichstes Bildniss. 37. 117. (12m.) Ueber Beethoven's Jahrgehalt, Vermögen etc. 39. 435. — wird Beethoven's Biographie herausgeben. 42. 271. verkauft B.'s Nachlass an d. König von Preussen. 47. 399. 806.
—— Biograph. Beethoven's etc. (R) 42. 553. 573. (Die selbe erscheint in englischer Uebersetzung. 42. 1076.)
—— Beethoven in Paris etc. (R) 44. 135.
Schindler, C. H., Organist in Dresden. 37. 71.
Schindler, Engotist in Breslau. 40. 396. Petersburg. 50. 671.
Schindler, Frl., Sängerin in Berlin. 34. 52.
Schinn, Ge., Komponist in München. — Nekrolog. 35. 505.
—— Die Nonne in Himmelspforten, Lied mit Pianof. (R) 32. 582.
Schinn, dessen Sohn, Bassist aus Pesth, in München. 35. 491.
Schinn, Frl., Sängerin in München. 35. 507.
Schio, Nachrichten. 38. 763. 42. 183. 45. 880.
Schippel, Orchestermitglied in Mainz. 40. 564.
Schira, Dir. des Musikinstituts zu Lissabon. 39. 302. als Musikdirektor in Cadix. 43. 747.
—— Oper: I cavalieri di Valenza, in Lissabon aufg. 39. 302.
—— „ Elena e Malvina, in Mailand aufg. 35. 157.
—— „ Il fenatico per la musica, in Lissabon aufg. 38. 110.
—— Musik zum Ballet: Der Frauenaufruhr im Serail, in Wien aufgeführt. 41. 850.
Schirmer, Alb., Musikdir. in Köln. † 44. 302.
Schiavelli-Bourgeois, s. Bourgeois.
Schitz, Wilhelmine, Pianofortespielerin in Prag. 42. 1055.
Schizzi, Conte, Della vita etc. di Pasiello. (R) 35. 745.
Schladebach, Jul., Brief an die Redakt. 33. 632. (Antwort. 33. 633.) gibt mit Otto die Zeitschrift Teutonia heraus. 48. 70. (Unter dem Namen Wise — vgl. d. — Verf. verschiedener Kritiken und Berichte aus Dresden.)
—— Messe, in Dresden aufg. 48. 397.
—— Psalm für Männerst., in Meissen aufg. 46. 572 fg.
—— Die Chöre der Liturgie für Preussen etc. Op. 2. (R) 34. 237.
—— Der Dorfpfarrer, für Singst. mit Pianof. „ 1. „ „ 388.
—— 10 Gesänge für 4 Männerst. „ 7. „ 44. 823.
—— 3 einfache Gesänge. „ 8. „ „ 918.
—— 7 Lieder und Gesänge mit Pianof. „ 12. „ 46. 203.
—— 3 Gesänge „ „ „ 13. „ 47. 20.
—— Teutonia etc. 1. Jahrg. (R) 48. 330. 49. 148.
—— 2 Notturn. für chrom. Horn oder VC. Op. 20. (R) 49. 693.
—— Sängerhalle, istimm. Gesänge, herausgeg. von S. 1. 84. (R) 50. 268.
Schlangen — angebl. Wirkung der Musik auf sie. 36. 488.
Schlanzovsky, Frl., Sängerin in Wien. 34. 385.
Schlatter, Sgr., Sängerin in Chioggia. 42. 701.
Schlegel, Verfl. in Strassburg. 34. 367. 379.
Schlegel, Frl. Luise, Sängerin, in Leipzig. 39. 508. 688 fg. 674. 732. 735. 768. 807. 40. 142. 472. am Theater das. engag. 40. 643. 709. 41. 14. 177. 256. 287. 343. 821 fg. 1006. 1031. 42. 26. 101. 187. 200. 300. 318. 371. gehrt von da ab. 42. 973. — als Gast das. 44. 802 fg. — in Berlin. 41. 468 fgg. 580. 42. 366 fg. in Dresden. 41. 884. Magdeburg. 40. 476. Rostock. 45. 619. Wien. 43. 1132. verabsl. Küstner, s. d.
Schleinitz, Adv., Tenorist in Leipzig. 37. 415. 50. 278. — in Halle. 42. 431. 443 fg. Die von dem. begründete Mendelssohnstiftung in Leipzig und deren Statuten. 50. 845 fgg.
Schleir, Nachrichten. 49. 233. Gestorben das. 47. 558.
Schlesinstädt, Hofmus. in Schleiz, Hymne das. aufg. 49. 235.
Schlesseck, Frl., Sängerin in Neuruppin. 41. 745.
Schlesien — Folgen der Aufhebung der Stadtmusikcorps. 40. 783.
Schlesinger, B., Pianofortesp. aus London, in Leipzig. 34. 731.
—— 6 Exercices en forme de valses p. Pianof. Op. 13. (R) 35. 264.
—— Sonatine p. Pianof. Op. 12. R. 36. 116.
—— Quatuor p. Pianof., V., A. et VC. Op. 14. (R) 36. 122.
Schlesinger, Kapellmeister in Braunschweig, Oper: Zenobia Cara Dunoa, das. aufg. 43. 518.
Schlesinger, Verfl. in Wien. 49. 9.
Schlesinger, Mor., Gerant der Gazette music. de Paris. 39. 164. 197. dessen Duell mit Hrn. Billard. 46. 248. 265. setzt einen Preis für ein Nationallied und eine Abhandlung aus. 40. 631. Concerte für die Abonnenten seiner Revue music. 43. 205. zum Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins ern. 45. 78.
Schlesische Musikfeste, s. Musikfeste.
Schlesische Tonkunstler, herausg. von C. Jul. Hoffmann in Breslau. 33. 93. 317.
Schleswig, Gesangfeste das. 46. 388. 47. 342.
Schleswig-Holsteiner — Concerte für dies., in Oldenburg. 50. 288. Wiesbaden. 50. 318.
Schletti, Prof. Jos., Organist in München. 36. 79. Nekrolog. 39. 227.
Schlick, Andr., Organist des Pfalzgrafen im 16. Jahrh. 32. 731.
Schlick, Arn., Fassist aus dessen Tractatus de Mus. poet. 33. Beil. 6.
Schlick, Rektor und Violinist in Königsberg. 31. 301. Marienburg. 35. 427.
Schlick, Stadtkantor in Weimar. 38. 632.
Schlick, Verfl., in Dresden. 37. 111. 41. 983. 44. 143. Halle. 41. 374. Leipzig. 41. 213. Weimar. 41. 695. Ueber dessen Geigen. 41. 1043. erhält die silberne gold. Medaille. 42. 1076.
Schlichter, A., Sonate p. Pianof. Op. 1. (R) 46. 462.
Schlier, Musikdir. in Salzburg, geht als solcher nach Regensburg. 44. 366.
Schlitterlau, Harfenist in Dresden. 48. 825.
Schlingel, Bassist in Strassburg. 37. 671.
Schlosser, Louis, Violinist und Concertmeister in Darmstadt. 39. 120. 144. 760. 781. in Stuttgart. 35. 223.
—— Musik zum Ballet: Das wandernde Spiegelbild, in Darmstadt aufg. 49. 234. Frankfurt a. M. 49. 377.
—— Oper: Die Braut des Herzogs, in Darmstadt aufg. 49. 117.
—— „ Das Leben ein Traum, in Darmstadt aufg. 44. 342.
—— Streichquartett, in Darmstadt aufg. 49. 749.
—— Fantasie für Flöte und Pianof. 24. W. (B) 43. 1111.
Schloss (Chorist in Stuttgart) und Steinhardt, Oper: Soldatenleben, in Stuttgart aufg. 50. 448.
Schloss, Tenorist in Dresden. 48. 686. in Breslau. 49. 26. in Kassel. 50. 709 fg.
Schloss, Frl. Sophie, Sängerin aus Köln, Bingr. 50. 13. Ueber sie. 48. 318. — in Düsseldorf. 41. 463. — in Leipzig. 41. 859. 938. 957. 1032. 42. 94 fg. 117 fg. 164. 228. 242. 300. 316 fgg. 375 fg. 804. 910 fg. 973 fg. 1030 fg. 1073. 43. 123. 137. 178. 195. 239. 303. 315 fgg. 331. 44. 804. 943 fgg. 45. 23 fgg. 40. 415. 48. 721. 748. 751. 768. 804 fgg. 821 fg. 847. 49. 7. 25. 37. 53. 74. 89. 103. 123. 143 fgg. 158. 193. 264. 745. 757. 827. 847. 862. 882. 50. 5. 19. 31. 69. 87. 101. 128. 143. 162. 193. 227. 230. 278. — in Aachen. 45. 518. Berlin. 42. 324. Bonn. 47. 598. Dresden. 49. 668. Halle. 43. 147. Köln. 49. 380. 50. 339. Meiningen. 44. 886. Rostock. 45. 619. Weimar. 43. 394. von der Fürstin von Schwarzburg beschenkt. 49. 204.
Schloss, Frl. Friedr., der Vor. Schwester, Sängerin in Düsseldorf. 49. 323.

Schlosser, Vater und Sohn, Klarinettisten in Petersburg. 40. 483. 42. 443.
Schlosser, Gebr., Bassisten in Strassburg. 46. 633.
Schlotter (Schletter?), Flöt. in Dessau. 38. 61. 40. 18. 43. 280.
Schlottmann, Hornist, erhält an pariser Konservat. ein Accessit. 50. 611.
Schlüssel, s. Notenschlüssel.
Schmale, Frl., Sängerin in Kassel. 36. 766.
Schmalholz, Dir. eines Gesangvereines zu Schaffhausen. 48. 495.
—— Trauergesang für 4 Männerst. (B) 49. 371.
Schmerer, Orchestermitglied in Mainz. 49. 304.
Schmetzer, Flötist in Halle. 36. 431.
Schmelka, Basso in Berlin. 31. 385. — ? 39. 303.
Schmelwitz, Kontrabassist in Dresden. 44. 927.
Schmelz, Tenorist in Kassel. 31. 861. 32. 192. 441. 37. 518. 38. 140. 393 fg. 39. 132. 40. 613.
Schmerbitz, Bläser in Dresden. 37. 765.
Schmetzer, Tenorist, in Frankfurt a. M. 34. 327. Kassel. 36. 766. — 49. 424 fg. Düsseldorf. 38. 410 fg. München. 39. 162. Hanau. 39. 473. Prag. 40. 44. 439. 44. 628. 45. 31. Wien. 40. 88. Leipzig. 40. 184. Strassburg. 41. 448. Berlin. 41. 593. 45. 399. Braunschweig. 41. 792 fg. 46. 737 fg. 49. 374. 730. London. 42. (478.) 735. Bremen. 43. 279. Dresden. 43. 615. Neustrelitz. 45. 720. Hamburg. 48. 490.
Schmid(?), Ant., Kantor in Wien. — Ueber Gluck's Geburtsjahr. 45. 97. Ueber Haydn's Volkslied: Gott erhalte etc. 45. 521. Monographie desselben. 49. 204. 303.
—— Jos. Haydn und Nic. Zingarelli etc. (B) 50. 235.
Schmid, Joh. Bapt., Chorist. in München. 34. 468. 36. 75. 344. 724 fg. — ; 46. 846.
Schmid, Pianofortefabrikant in Wien. 42. 127.
Schmidbauer, Tenorist in Wien. 41. 734. 43. 771.
Schmiedekampf, Violinist in Petersburg. 39. 727.
Schmidt, Aug., in Wien, Redakt. der durt. Musikzeitung. 43. 220. — tritt von der Redakt. zurück. 49. 480. erhält eine gold. Medaille. 43. 1104. zum korrespond. Mitglied des holländ. Musikvereins ern. 48. 832. schreibt ein hongr. Werk üb. Gesang. Tonsetzer. 49. 48.
—— Orpheus, musik. Taschenbuch für 1840. 8. 41. 815. — für 1841. 8. 42. 937.
Schmidt, C. F., Fagottist aus Oldenburg, in Kassel. 46. 334. Leipzig. 47. 182. Berlin. 47. 280. Dresden. 47. 728.
Schmidt (oder Schmitt), E. A., Obonist im Haag. 42. 136. in Görlitz. 47. 847.
—— 12 Etudes p. l'Hautbois. (B) 36. 576.
Schmidt, E. L., in Heiligenstadt, Erfinder der Apollolyra. 35. 81. (Abbild. ders. 35. 8. Beil. L.) macht Kunstreisen mit ders. 37. 255. 38. 842. 39. 460.
Schmidt, Franz Ign., Fagottist in Dresden. ? 44. 638.
Schmidt, Friedr., Baritonist in Stuttgart. 31. 712. 32. 537. als Korrepetitor etc. 39. 778.
—— 4 Lieder für Singst. mit Pianof. (B) 38. 742.
—— 12 „ „ „ „ „ „ „ 48. 833.
Schmidt, Georg, Violinist und Musikdir. in Münster. 32. 188. — in Berlin. 35. 197. 260. Dessau. 35. 264. Leipzig. 35. 437. 37. 312. 381 fg. 397. Mühlhausen. 35. 737. Weimar. 36. 678. in Halle angestellt. 36. 93 fg. 612 fg. 833. 38. 89. 135. 39. 492. 40. 112. 194. 388. 41. 374. 537 fg. 42. 844 fg. 43. 142. 923. Dir. der Singakademie das. 40. 112. Musikal. und Quartettunterhaltungen das. 40. 112. 42. 846. geht als Concertmstr. nach Bremen. 43. 636. daselbst. 49. 470.
—— Kantate: Weihe an die heil. Cäcilie, in Halle aufg. 40. 389.
—— Festouverture, ebendas. aufg. 40. 389.
Schmidt, Frau Johanne, deutsche Gattin, Sängerin (aus Amsterdam) in Hamburg. 34. 30. 248. — in Berlin. 35. 129. 197. 260. 383. Bremen. 49. 470. Dessau. 35. 264. Halberstadt. 35. 676. Halle. 36. 93 fg. 431. 613 833. 37. 381 fg. 397. 410 fge. 38. 135 fg. 39. 492. 40. 112. 388 fg. 41. 88. 374. 537 fg. 42. 843 fg. 43. 929. Leipzig. 35. 432. 36. 279 fg. 37. 301 fg. 476. 39. 686. 702. 40. 129. 196 fg. Magdeburg. 40. 475. Mühlhausen. 35. 736 fg. Nordhausen. 41. 572. Oldenburg. 47. 613. Paderborn. 38. 552. Weimar. 36. 678.

*) Vgl. Schmidt, Schmitt.

Schmidt, Gust., Komponist aus Weimar, in Leipzig Dirigent des philharmonischen Vereins. 43. 717. erhält einen Ruf als Musikdirektor nach Bonn. 43. 822. als Komp. in Weimar. 47. 122.
—— Oper: Prinz Eugen, aufg. in Frankfurt a. M. 49. 356. 739. — in Dresden. 50. 335. Hamburg. 50. 761. Aachen. 50. 86. Kassel. 50. 711. Coburg. 50. 853. Leipzig. 50. 15. 96. Lübeck. 50. 492. Mannheim. 49. 694. Mühlhausen. 50. 81. München. 50. 96. Weimar. 49. 807. Würzburg. 49. 918. in mehr. and. Städten. 50. 240. — Beurtheilung dieser Oper. 49. 701. 719. 737. — Klav.-Ausz. (B) 50. 236.
—— 6 Lieder f. Singst. m. Pianof. Op. 2. (B) 50. 224.
Schmidt, Herm., Flötist zu Berlin, später Hoftrompetist das. — ? 47. 847.
—— Musik zu verschiedenen Balletten, in Berlin aufgef. 37. 198. 388. 213. 277. 783. 846. 39. 131. 756. 40. 408. 42. 176. 446. 43. 172. 44. 239. 279. 47. 190. 576. 48. 606. in Potsdam 42. 446. Wien. 42. 627.
—— Oper: Meerkönig und sein Liebchen. 39. 64. — Klav.-Ausz. (B) 39. 480.
—— Singspiel: Ein Stündchen in Baden, in Berlin aufg. 38. 674.
—— Symphonieen, ebendas. aufg. 34. 332. 35. 127. 36. 240. 39. 238.
—— Tänze aus dem Ballet: Liebeshandel. (B) 42. 794.
Schmidt, J. G., Hofrath und Komponist in Berlin. — Zu seiner Biographie. 46. 725.
—— Ueber musikal. Preisaufgaben. 38. 717. — Erweiterung derselben. 38. 749. — Sendschen darüber, von Fink. 38. 752.
—— Ueber die Verbesserung der Kirchenmusik in Italien. 41. 921.
—— Ueber die Bestuhlung des Gasseethaus. 42. 1045.
—— Ueber Palestrina's Missa Papae Marcelli. 45. 937.
—— Nekrolog der Mitter Hauptmann. 40. 449. Hellwig's 41. 28. (Anwerben Nerf. vieler Beerdigungen, und jahrelanger Berichte aus Berlin.)
—— Beethoven's Sonate pathetique als Symphonie bearbeitet. 39. 232. (Vgl. Beethoven.)
—— Hymnen, aufg. in Berlin. 39. 472. Potsdam. 36. 456. 37. 453. Rathenow. 38. 241.
—— Kantate: Rinaldo, aufg. in Dresden. 39. 28. — (B) 39. 64. — Die betrog. dazu umgearbeitet. 39. 232.
—— Liederspiel: Der blinde Gartner, oder die blühende Aloe. 37. 315.
—— Messe, aufg. in Berlin. 35. 870. 36. 467. in Dresden. 38. 609. 44. 763.
—— Oper: Alfred der Grosse, aufg. in Berlin. 33. 13. 54. — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 32. 171. 358. 586. 35. 259. 36. 884. 39. 76. 46. 316. in Leipzig. 32. 144. Gedanken darüber, abgedruckt als Beil. 2 zu 32. — Klav.-Ausz. dieser Oper. (B) 33. 825. — Ouvert. f. Pianof. allein. (B) 34. 736.
—— Oper: Die Alpenhütte, in Berlin aufg. 37. 197.
—— „ Das Fischermädchen, Ouverture daraus, in Berlin aufgeführt. 42. 1070.
—— Preusseulieder etc., aufgeführt in Berlin. 42. 890. 998. 43. 237. 406.
—— Trauerkantate, in Berlin aufg. 42. 618.
—— Symphonie Mozart's Andenken geweiht), aufg. in Berlin. 38. 279. — (B) 38. 420.
—— Fugue tirée d'une feut. de Mozart, arr. p. Pianof. à 4 m. (B) 38. 94.
—— Bardenlied, mit Pianof. (B) 34. 236.
—— Hymne: Der Herr ist etc., f. 4 Singst. m. Begl. (B) 34. 571.
—— Volkslied: Das Vaterland Preussen etc.
—— Gott ist meine Zuversicht, f. Singst. m. Pianof. (B) 34. 688.
—— Opferlied für 4 Männerst. m. Pianof. „ 925.
—— Preusseulied f. Singst. oder Männerch. „ 38. 306.
—— Sternenhelle Nacht, für 4 Männerst. „ 40. 34.
—— Preusseulied f. Bass u. 4 Männerst. „ „ 737.
—— Der Einsiedler, f. Singst. m. Pianof. „ „ 923.
—— In der Ferne, Lied m. Pianof. „ 41. 304.
—— Preuss. Bardiengesang f. 4 Männerst. „ 42. 1066.
—— Ausgewählte Gesänge aus Gluck's Opern etc. „ 44. 577.
Schmidt, Konstant. Nagel, Allgem. Klavierschule. „ 49. 657.
Schmidt, L., 7 Lieder f. Singst. m. Pianof. f. Wk. „ 41. 1024.
Schmidt, M., Posaunist, in Basel. 34. 46. Berlin. 32. 173. 35. 128. Regensburg. 32. 847. Lausanne. 34. 383. Mailand. 34. 413. 831. München. 35. 483 fg. Petersburg. 34. 678. Prag.

42. 234. 35. 333. Weimar. 35. 562. Wien. 32. 111. 287. 35. 394. (Vgl. Schmit, Pianomus.)
Schmidt, Jos. Sohn, Pianomus, mit s. Vater in Basel. 34. 46. Berlin. 35. 127. München. 35. 493. Prag. 35. 333. Weimar. 35. 562. Wien. 35. 394.
Schmidt, Maria Heinr., Tenor. (früh. in Breslau), in Leipzig. 40. 584. 641 fg. 821. 876 fg. 41. 14 fg. 90. 111. 131. 177. 240. 287. 542. 822 fg. 1032. 42. 26. 101. 300. 317 fg. 372. 912. 1009. 1032. 1072. 43. 241. 246. 303. 316 fg. 335. 1015. 1070. — 45. 46. 931. 934. 46. 302. in Düsseldorf. 41. 463. Halle. 41. 539. 43. 929. 45. 110. Naumburg. 43. 885. Hamburg. 46. 476. Bremen. 47. 26. in Detmold angest. 47. 941. in Dresden angest., zugleich als Opernregisseur. 49. 384. 486. 50. 302. 335.
— Oper: Heinrich und Flocrette, aufg. in Detmold. 48. 430. — Stärke daraus, in Leipzig aufg. 43. 316.
— Oper: Der versiegelte Bürgermeister, 49. 234. — aufg. in Dresden. 50. 14.
— 12 Lieder im Volkston, m. Pianof. 1. Wk. } (R) 44. 414.
— 12 Lieder m. Pianof. 2. „ }
Schmidt, Frau, geb. Möllinger, dessen Gattin, Sänz. in Leipzig. 40. 641 fg. 673. 696. 712. 821. 876 fg. 41. 90. 110. 288. 372. 1008. 42. 94 fg. 300. 44. 234. 323. 802.
Schmidt, Vinc., Organist zu Kremsmünster etc. 31. 462.
Schmidt, Bassist in Weimar. 32. 560. 38. 613.
Schmidt, Bassist in Wien. 42. 620. 43. 731.
Schmidt, Bassist in Lucca. 43. 638.
Schmidt, Tenorist aus Magdeburg, in Königsberg. 31. 498. geht ab. 32. 716. in Bresselberg. 33. 712. 37. 671. in Berlin. 35. 509 fg. wieder in Königsberg. 38. 427.
Schmidt, Frau, dessen Gattin, Sänz. in Königsberg. 38. 427.
Schmidt, Tenorist (Dilett.), in Leipzig. 35. 834. 36. 206. 780. 37. 301 fg.
Schmidt, Tenorist in München. 36. 281. 312.
Schmidt, Tenorist aus Braunschweig, in Kassel angest. 36. 765. 37. 496 fg. 516 fg. 38. 122. 123. 130 fg. 423. 726 fg. — geht durch. 39. 113.
Schmidt, Sänger in Breslau. 40. 390.
Schmidt, Chordirektor in Reichenberg. 43. 716. Gründer und Direktor der böhmischen Musikfeste. 44. 740. — 47. 766.
Schmidt, Direktor des Gesangvereins zu Oldenburg. 49. 664.
Schmidt, Flötist in Erfurt. 44. 100.
Schmidt, Hofmusiker und Direktor des Musikvereins in Bückeburg. 41. 1031.
Schmidt, Hornist aus Rudolstadt, in Jena. 39. 534.
Schmidt, Klarinettist in Wiesbaden, zum Concertmeister ernannt. 49. 868.
Schmidt, Kontrabassist, in Magdeburg. 42. 488 fg. Braunschweig. 44. 116.
Schmidt, Oboist in Erfurt. 44. 421.
Schmidt, Pianofortespieler in Jena. 38. 865. 39. 834.
Schmidt, Dr., Theaterdirektor in Leipzig. 45. 484. 46. 553. wird die Direktion abgeben. 50. 110. bleibt. 50. 176. legt die Direktion definitiv nieder (sein Nachfolger Hr. Wirsing aus Magdeburg). 50. 831.
Schmidt, Violinist in Moskau. 40. 531.
Schmidt, Violl. in Moskau. 45. 476.
Schmidt, Frl. Auguste, Sängerin in Zerbst. 42. 867.
Schmidt, Frl. Fanny, Pianofortespiel. in Wien. 37. 601. 38. 483.
Schmidt, Frl. Mar., Sängerin und Harfenspielerin in Weimar. 31. 151. 535. 655. 32. 108 fg. 306 fg. 33. 315. 34. 196. 853. 35. 279. 363. 36. 678 fg. 862 fg. — in Dessau. 36. 190. Jena. 35. 279. 36. 382.
Schmidt, Frl. Mat., Sängerin in Kassel. 40. 162. 612. — abgegangen. 41. 109.
Schmidt, Frl. Therese, Sängerin in München. 31. 283.
Schmidt, Frl., Pianofortespielerin in Weimar. 34. 853. Jena. 35. 281.
Schmidt, Frl., Sänz. in Berlin. 31. 74. 157. 218. 303. 332. 362.
Schmidt, Frl., Sängerin von Gratz, in Berlin. 40. 786.
Schmidt, Frl., Sänz. aus Düsseldorf, in Frankfurt a. M. 50. 279.
Schmidt, Frau, geb. Natt. Reitel, Sängerin in Bremen. 32. 703.
Schmidt, Frau, Sängerin aus Hannover, in Berlin. 31. 561.
Schmidt, Frau, Sängerin in Stuttgart. 34. 107.
Schmidt-Friesen, Frau, Sängerin aus Aachen, in Stuttgart. 33. 548. 34. 107. Prag. 37. 812. Darmstadt. 39. 119.
Schmidtgen, Frau, Sängerin (aus Schwerin), in Leipzig. 43. 122. 44. 99. in Frankfurt a. M. 46. 415. 49. 830. Amsterdam. 48. 231. Gotha. 50. 130.
Schmiedel, Musikdirigent in Wien. 36. 601. 38. 79. 39. 760. 40. 838. 41. 234. 883. 42. 1016. 45. 173. 46. 30 fg. 49. 831.
Schmiedel, Frau v., Sängerin in Wien. 31. 224.
Schmiedel, Frl., Pianofortespielerin aus Dresden, in Leipzig. 37. 208.
Schmit, Schmidt, M. ?), Posaunist, ? zu Brüssel. 45. 13.
Schmitt, Aloys, in Frankfurt a. M. — Dirigent des Instrumental-Vereins das. 37. 148. 38. 727. 42. 1074. 45. 92. Sein musikalisches Institut das. 31. 432. als Pianofortespiel. das. 41. 71. 380. in Fulda. 43. 414. Kassel. 46. 335. Mainz. 41. 836. Wien. 33. 434. zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ernannt. 35. 767; zum Vorstandsmitgl. dess. 37. 827. Herausgeber einer musikal. Volksbibliothek. 44. 278.
— Concertsymphonie, in Wien aufg. 33. 434.
— Messe, in Fulda aufg. 43. 222.
— Oper: Valerie, in Mannheim aufg. 35. 28.
— — Die Tochter der Wüste, 47. 62. — aufg. in Frankfurt a. M. 47. 260. 320. 555.
— Orchesterfantasie, in Frankfurt a. M. aufg. 47. 146. Hamburg. 49. 179.
— Ouvertüren, aufg. in Berlin. 39. 193. Fulda. 43. 414. Neustadt. 44. 439. 670. Prag. 35. 190. 43. 334. 680. Wien. 33. 434.
— Pianofortequint., aufg. in Frankfurt a. M. 41. 71. 207.
— Symphonieen, aufgeführt in Frankfurt a. M. 41. 46. 46. 156. Fulda. 43. 414. Mainz. 41. 535.
— — Tongemälde für Orchester, aufgeführt in Mainz. 41. 535. Leipzig. 44. 253.
— Die Bitte, f. Singst. mit Pianof. (R) 31. 167.
— Trio p. 2 V. et VC. Oe. 83. „ „ 283. — 620
— Sonate di Bravr. p. Pianof. Op. 26. (R) 31. 667.
— Sonate f. Pianof. u. Viol. Op. 27. „ „ 667.
— Adelheit, Fantasie f. d. Pianof. Op. 29. „ „ 764.
— Neue Studien f. Pianof. 67. Wk. „ 32. 35. — 44. 302.
— 8 Etudes p. Pianof. „ „ 37.
— Allegro brill. p. Pianof. (R) 33. 284.
— Freie Fantasie f. Pianof. (R) 34. 89.
— Concerto Nr. 6. p. Pianof. Op. 76. (R) 37. 283.
— Sons. à Field, Rondo p. Pianof. Oe. 101. (R) 41. 327.
— 2 Quatuors p. 2 V., A. et VC. „ 86. „ „ 326.
— 2 „ „ „ „ „ „ „ 91. „ „ „
— 2 Messe f. 4 Singst. u. Orch. „ 103. „ 42. 169.
— Gr. Sextuor p. Pianof., 2 V., V., VC. et CB. Oe. 104. (R) 43. 1107.
— 18 Etudes p. Pianof. 67. Wk. (R) 44. 302.
Schmitt, Georg Aloys, des Vorigen Sohn, Pianofortespieler und Komponist in Frankfurt a. M. 45. 92. 46. 196. 47. 317. in Leipzig. 50. 335.
— Oper: Teufby, in Frankfurt a. M. aufg. 48. 70. 162.
— 4 Gedichte f. Sgst. m. Pianof. Op. 2. (R) 48. 834. — 49. 450.
Schmitt, Friedr., des Aloys 2. Sohn, Tenorist, in Leipzig. 37. 416. in Dresden. 38. 696. Königsberg. 40. 80.
Schmitt, E. A., der Oboist, s. Schmidt, E. A.
Schmitt, Jakob, Bruder des Aloys, Pianofortespieler in Hamburg. 34. 433.
— Bagatelles en forme de Mazourkes p. Pianof. Oe. 255. (R) 49. 286. — 50. 102.
— Amusement de Salon. Oe. 259. (R) 46. 61.
Schmitt, Bariton. in Hamburg. 50. 318.
Schmitt, Concertmeister in Darmstadt, † 39. 118.
Schmitt, Frl., Sängerin in Wien. 34. 551.
Schmitthorb, Fagottist in Leipzig. 32. 28. 33. 110. 796. 34. 238. nach Hannover engag. 34. 535. in Bückeburg. 41. 744.
— Ueber die Fagotte von Joh. Stehle in Wien. 32. 825.
Schmitz, J. E., Komponist in Haarlem. 41. 900. 45. 77.
Schmölln, osterländ. Gesangfest des. 40. (344.) 615.
Schmuckert, Tenorist, in Neustrelitz. 41. 251. 32. 14. — in Berlin. 32. 834. 33. 43. Danzig. 35. 477. Dessau. 37. 102. Magdeburg. 43. 510. 46. 120.
Schneebel, Jos. Ign., Musikdirektor und Komponist zu Breslau. 33. 76. 90. 597. 35. 598. Musiklehrer an der Universität das. 33. 94. 35. 237. — Nekrolog. 33. 465. 585. — Gedächtnisse-

Wilmansons Quatuors p. 2. Violons, Alto et Basse. 2 Thlr. 12 Gr.

Winter, Sestetto p. 2 Viol., 2 Cors, Alto et Basso. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Ogni, im Klavierauszuge von Bierey. ital. und deutsch. 3 Thlr.

Wölfl, J., 3 Trios p. le Pianof. av. Violon et Vlle. Op. 23. 2 Thlr. 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Haydn, J., Harmonie pour 2 Ob. ou Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. No. 1. 1 Thlr. 14 Gr.

Kreutzer, C. A., 3 Quatuors pour Flûte, Violon, Alte et Basse. Op. 8. Liv. 1 et 2. 3 Thlr. 16 Gr.

Müller, J. C., 6 Walzer fürs Pianoforte, 1 — 3r Heft. 1 Thlr.

— — 6 Anglaises pour le Pianof. 8 Gr.

Stumpf, J., Concerto pour le Basson. 1 Thlr. 20 Gr.

Albrechtsberger, G., Quintuor pour 2 Violons, Alto et Basse. 12 Gr.

Poessinger, F. A., Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 3. No. 2. 1 Thlr. 2 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors pour 2 Viol., 2 Altos et Vlle. Op. 25. No. 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Spoch, J., 3 Quatuors pour 2 V., A. et B. Op. 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Krommer, Fr., Quintuor pour la Flûte, le Viol. 2 Altos et Vlle. Op. 23. No. 1. 1 Thlr. 2 Gr.

Hirsch, L., 3 Duos pour 2 Violons Op. 3. 1 Thlr. 6 Gr.

Mozart, W. A., 12 Pièces pour 2 Cors, Op. posth. 10 Gr.

Weiss, Fr., 3 Quatuors pour 2 Violons, A. et Vlle. Op. 1. 2 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Duos pour 2 Violons. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Förster, E. A., 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 21. No. 2. 2 Thlr. 12 Gr.

Clement, Fr., Trio pour le Violon, A. et Vlle, Op. 2. 20 Gr.

Förster, E. A., Fantaisie suivie d'une grande Sonate pour le Pianoforte. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 40. No. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Kleinheinz, F. X., Sonate p. le Pianof. av. Viol. obl. Op. 9. 1 Thlr. 2 Gr.

Wranitzky, A., Musique exécutée à l'occasion du Carroussel etc. arr. pour le Pianoforte. 16. Gr.

Wachsjensky, Ph., 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 5. 12 Gr.

Albrechtsberger, G., 6 Präludien für die Orgel oder das Pianoforte. Op. 11. No. 2. 12 Gr.

Förster, E. A., Sonate p. le Pianof. Op. 22. No. 2. 20 Gr.

Weiss, Fr., grande Sonate pour le Pianof. Op. 4. 22 Gr.

Lipowsky, J., 12 Menuettes für das Fortepiano. Op. 13. 12 Gr.

— — Minne, ein Gedicht mit Begl. des Pianoforte. Op. 15. 8 Gr.

Berl, A., Sonate pour le Pianoforte av. Viol. obl. Op. 20. 1 Thlr. 4 Gr.

Kleinheinz, Fr. X., Sonate pour le Pianof. av. Viol. obl. Op. 8. 1 Thlr. 2 Gr.

v. Beethoven, L., 3 Sonates pour le Pianof. av. Viol. Op. 30. No. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Kleinheinz, gr. Sonate pour le Pianoforte à 4 mains. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Trio pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon ou Clarinette et Vlle. Op. 13. 1 Thlr. 4 Gr.

Eder, Ph., Sonate très facile p. le Pianof. Op. 7. 10 Gr.

Bachmann, G., 6 Gesänge beym Klavier zu singen. 16 Gr.

— — Elysium von Matthisson mit Begl. des Klav. Op. 31. 16 Gr.

— — 6 Oden beym Klavier zu singen. Op. 33. 12 Gr.

— — Sonatine pour le Pianoforte. Op. 36. 10 Gr.

Krumpholz, Jos. Leop., Variations pour la Harpe à crochets. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

feier zu Oppeln. 34. 256. — Biographie dess., von Mehwald. (B) 33. 535.

Schnabel, Jos. Ign., Hymnen und Motetten, aufg. in Düben. 41. 636. Görlitz. 37. 741. Jena. 36. 385. Leipzig. 42. 186.

—— Messe, aufg. in Stuttgart. 31. 745.

—— Psalmen, aufg. in Bennungen. 40. 161. Berlin. 44. 830. Potsdam. 35. 718. Wien. 39. 504.

—— Missa quadragesima, fstimm. (B) 32. 187.

—— Missa solemnis, „ „ „ 212.

—— Trauerode für 4 Singst. „ „ 43. 713.

—— Stationes in unum Templor. etc. (B) 43. 810.

Schnabel, A., des Vorigen Sohn, Direktor des Concertvereins zu Breslau. 34. 314. 35. 328. 36. 782. 40. 189. 408. 41. 430 fg. 42. 419. 470. 43. 412. 443. als Violinist das. 40. 391. 42. 440. dirig. bei dem schlesischen Musikfeste in Freiburg. 36. 579 fg.

Schnabel, Karl, Musiklehrer und Pianofortespieler in Breslau. 40. 389. 43. 413.

—— 4 Gesänge mit Pianof. 15. Wk. (B. 39. 223.

—— Neueste breslauer Tänze. „ „ 655.

—— Erinnerung an die Schröder-Devrient. Fantas. f. Pianof. (B) 39. 469.

—— Fontaisie brill. p. Pianof. Op. 19. (B) 43. 807.

Schnabel, Leop., VCell. in Wien. 43. 461 fg.

Schnaderhüpfeln, 50, in verschiedenen Mundarten und Melodien mit Pianof. (B. 32. 512.

Schneider, Franz, Chordirektor zu Melk. 31. 446.

Schneider, Fedr., Kapellmeister zu Dessau. 35. 763. 36. 190. 37. 168 fg. 40. 775. 41. 378. feiert als solcher sein Jubiläum. 48. 184. Sein Musikinstitut in Dessau. 31. 190. 32. 576. 33. 112. 559. 856. 34. 56. 35. 446. 36. 189. 37. 169. 38. 61 fg. 39. 824. 40. 19. 42. 68. 520. — Reglement dess. 42. 662. — — dirig. bei Musik- und Gesangfesten zu Nordhausen. 31. 419. dgl. in Halle. 32. 425 fg. 457. — 37. 741. — 41. 464. in Halberstadt. 35. 496. 47. 432. in Magdeburg. 36. 338. 681. 48. 847; Potsdam. 36. 435. Dessau. 37. 169 fg. Trauf hierbei auf ihn. 37. 414); Rathhaus. 38. 458. 468; Wittenberg. 40. 583. 48. 150; Bonn. 42. 866; Koblenz. 42. 1029; Hamburg. 43. 656; Meissen. 46. 372; Zerbst. 49. 438; Lübeck. 49. 482. — erhält von der Universität Halle das Doktordiplom. 32. 430; dgl. von der Universität Leipzig. 32. 573, von der Stadt Nürnberg einen Pokal, vom König v. Sachsen eine Dose. 33. 77. vom elsasser Musikverein eine silberne Denkmünze. 33. 645; von der Grossherzogin von Weimar einen Ring. 35. 248; von der obersten Gesellsch. der Wissensch. z. Mügl. ern. 35. 736; zum Ehrenmitglied des ballard. Musikvereins. 35. 767; zum Verdienstmitgl. dess. 37. 927; erhält von der Kaiserin von Russland einen Ring. 37. 234; zum Ehrenmitgl. der österreich. Musikgesellsch. ern. 38. 875; zum Ehrenmitgl. der berliner Akademie. 39. 708; dgl. d. leipziger Euterpe. 40. 130; erhält vom Kronprinz. v. Preuss. eine gold. Münze. 41. 374; z. Ehrenmitgl. des preussburger Kirchenmusikvereins ern. 41. 905, erh. d. Ord. vom Danebrog. 42. 623; den rothen Adlerorden. 47. 807; den heburg. Hausorden. 46. 80. 49. 166. zum Mitgl. des pariser Konservat. ern. 46. 464; erh. vom König von Schweden eine goldene Medaille. 49. 166.

—— Ueber ihn als Oratorienkomponisten. 37. 276.

—— Berichtigung zu einem Aufsatze von Buchitz (über Cherubini's Ludoska). 37. 709. — (Erwiderung hierauf von B. 37. 787.)

—— Briefe von Buchlitz an ihn. 49. 630. 646.

(Verschied. Recensionen und Berichte in der Zeitung von ihm.)

—— 4stimmiger Gesang zu Mendelssohn's Andenken. 49. Beilage zu Nr. 48.

—— Ave Maria, aufg. in Berlin. 41. 1030.

—— Festgesang oder Festkantate, aufg. in Leipzig. 49. 662. Neuruppin. 41. 749. Zerbst. 42. 867.

—— Hymnen, aufg. in Altona. 43. 672. Breslau. 43. 413. Dresden. 45. 551. Düben. 41. 634. Görlitz. 37. 744. Köln. 48. 476. Nürnberg. 37. 932. Potsdam. 36. 435. Rathe. 41. 615. Rotwell. 38. 576. Schmalle. 40. 415. Weissenfels. 38. 376. Wurzburg. 47. 377.

—— Hymne: Jetzund, die fröhlich, f. 8 Männerst. u. Blasinstrum. 9 u. Wk. (B. 37. 230.

—— Messen, aufgef. in Dessau. 36. 189. 38. 62. Koblenz. 42. 1029. Köln. 42. 1030. Königsberg. 31. 500. Leipzig. 39. 632. 42. 186. Zerbst. 42. 867. — Stücke aus solchen, aufgeführt in Berlin. 37. 479. Dessau. 34. 59. Potsdam. 37. 435.

Schneider, Fedr., Motetten, aufg. in Leipzig. 42. 186.

—— Oratorium: Absalon, „ „ „ 720. — aufg. in Berlin. 41. 668. Dessau. 37. 490. Halle. 37. 731. Koblenz. 42. 1029. 43. 463. Rüthen. 39. 438. Weimar. 36. 676. Wittenberg. 40. 583. — Chöre daraus, in Wien aufg. 40. 474. — Die Partitur erscheint auf Subskript. 38. 748. — ist erschienen. 39. 532. (B. 39. 677.

—— Oratorium: Christus der Erlöser, aufg. in Gera. 42. 707.

—— „ „ Christus des Kind, aufg. in Breslau (theilw.) 34. 315. Nürnberg. (32. 100.) — Rezensionen. (B. 32. 704.

—— Oratorium: Christus der Meister, aufgef. in Berlin. 31. 559. Erfurt. 37. 738. Kassel. 31. 464. Leipzig. 31. 572. — Hosiannah daraus, in Halle aufg. 32. 430. — Duett das., 31. Beil. II.

—— Oratorium: Gethsemane und Golgotha, aufg. in Danzig. 47. 221. Dessau. 41. 304. Dresden. 48. 596. Eilenburg. 47. 743. Gehen. 43. 709. Leipzig. 42. 370. — Beurtheil. dess., v. Fink. 40. 777. — Partit. (B. 41. 305.

—— Oratorium: Gideon, aufgef. in Erfurt. 37. 738. Halberstadt. 35. 498. Leipzig. 36. 211. 261. Magdeburg. 39. 327. — Stücke daraus, in Breslau aufg. 34. 766. — Klavierauszug. (B. 32. 717.

—— Oratorium: Das befreite Jerusalem, aufg. in Berlin. 39. 129. Dessau. 38. 62.

—— Oratorium: Das verlorene Paradies, aufg. in Dessau. 38. 62. Erfurt. 37. 738. Herrnhut. 50. 569. — Rl.-Auss. (B. 34. 720.

—— Oratorium: Pharao, aufg. in Berlin. 32. 816. 33. 14. Dessau. 38. 62. 45. 736. Elbing. 32. 376. Erfurt. 37. 738. Halle. 33. 396. Leipzig. 31. 282. 32. 12. Magdeburg. 33. 511. Nordhausen. 31. 420. 41. 572. Wien. 39. 163. Winterthur. 32. 682. — Klavierauszug. 74. W. (B. 34. 121. 137.

—— Oratorium: Salomonis Tempelbau, 42. 66.

—— „ „ Die Sündfluth (?), aufg. in (Worcester) Liverpool. 35. (709.) 840.

—— Oratorium: Das Weltgericht, aufgef. in Ballenstedt. 49. 836. Berlin. 33. 762. 36. 817. 40. 604. 43. 1010. 46. 567. 48. 8. Bremen. 33. 389. Breslau. 35. 870. Dessau. 44. 805. Dresden. 49. 46. Elbing. 35. 476. Erfurt. 37. 738. 49. 836. Frankfurt a. O. 42. 267. Freiberg. 38. 190. Halle. 36. 440. 45. 43. 636. Hamburg. 46. 56. Henze. 39. 473. Jena. 43. 684. Kassel. 49. 437. Koburg. 37. 44. Königsberg. 37. 393. 38. 440. Koppelsgrün. 35. 78. Leipzig. 38. 691. 39. 657. 47. 611. Weimar. 48. 396. Paris. 35. 835. Pesth. 38. 783. Petersburg. 40. 483. Potsdam. 41. 522. Prag. 36. 83. Rathenow. 38. 458. Reichenberg. 44. 741. Riga. 38. 643. Rostock. 39. 478. Stralsund. 36. 711. Strassburg. (32. 168.) 33. 644. — Stücke dar., aufg. in Aachen. 36. 440. Brüssel. 44. 726. Görlitz. 47. 847. Paris. 41. 338. Prag. 42. 421. 43. 276. Strassburg. 31. 596. Wien. 39. 304. 373.

—— Ouvertüren, aufg. in Dessau. 40. 18. 42. 69. 43. 280. Freiburg. 36. 380. Fulda. 41. 747. Leipzig. 41. 176. Zürich. 36. 348.

—— Festouvertüre (über akademische Lieder), aufg. in Berlin. 33. 213. Breslau. 33. 92. Halle. 32. 432. 37. 731. Leipzig. 32. 752. Magdeburg. 33. 510. — Part. und Klavierauss. 84. Wk. (B.) 32. 638.

—— Festouvertüre, neue, aufgeführt in Erfurt. 45. 796. Leipzig. 45. 891.

—— Jagdouvertüre, aufg. in Berlin. 31. 454. Kassel. 31. 316. 42. 180. Magdeburg. 31. 362.

—— Ouvertüre über den Dessauer Marsch, aufg. in Bernburg. 36. 353. Leipzig. 35. 837. Stuttgart. 34. 497. Wittenberg. 40. 584.

—— Ouvertüre zur Braut von Messina, aufgef. in Dessau. 40. 18. Halberstadt. 35. 496. Leipzig. 35. 261. 36. 261.

—— Jubelouvertüre, in Stuttgart aufg. 35. 650.

—— Pastoral, aufg. in Arnstadt. 44. 631. Berlin. 41. 929. Braunschweig. 41. 796. Dessau. 35. 765. Leipzig. 39. 227. 40. 641. 41. 281. 47. 88. Magdeburg. 36. 655. Meissen. 46. 372. Stuttgart. 33. 190. Zellerfeld. 46. 654.

—— Symphonieen, aufg. in Berlin. 32. 753. Birmingham. 48. 648. Dessau. 38. 61. 40. 18. 43. 280. Koblenz. 43. 464. Leipzig. 34. 78. 868. (die 2te.) 37. 236. 38. 105. 42. 199. 540. 41.

—— Tedeum, aufg. in Halberstadt. 35. 497. Leipzig. 33. 111. 41. 429. 44. 805.

—— Vater Unser, in Eisenach aufg. 49. 633.

—— Der 24. Psalm. Part., Singst., Kl.-Auss. 72. W. (B.) 34. 21.

Schneider, Fridr., Violinvirt. Ges. für 4 Männerst. (B) **31**. 156.
—— 7 4stimm. Kinderlieder m. Pianof. (B) **31**. 604.
—— Trinkchöre für Männerst. 87. W. (B) **31**. 830.
—— Beyr. evangl. p. Pianof. Cah. 1. — **32**. 47.
—— Handbuch der Organistenk., 1. und 3. Thl. (B) **32**. 349. — 2. Theil (auch als „Orgelschule"). **33**. 97.
—— 6 W. weltlicher für 4 Männerst. 87. W. (B) **32**. 760.
—— Quatuor p. 2 V., V. et VC. Op. 50. — — **33**. 493.
—— 6 Lieder für 4 Männerst. 92. W. — — —
—— Das deutsche Lied etc. (B) **35**. 129.
—— 6 altdeutsche Lieder für Männerst. 97. W. (B) **42**. 756.
—— Messe für 4 Singst. m. Orch. 53. — — **43**. 218.
—— — in B. dgl. in F, Handschrift. — — — 237.
—— Tedeum zur Reform.-Jubelfeier 1830. Handschr. (B) **43**. 237.
—— 6 Lieder für resonirenden Männerchor. 100. Wk. — **46**. 270.
Schneider, Georg., des Vorigen Sohn, Verfl. in Dessau. **38**. 61. **40**. 18. **43**. 280. Erfurt. **45**. 796. Halle. **47**. 540. Wittenberg. **49**. 364.
—— 3 Gesänge für Singst. mit Pianof. und VC. Op. 2. (B) **41**. 653.
Schneider, Hrm., Lehrer Sohn Friedrich S.'s), Violinvirt. zu Dessau. **40**. 18. **43**. 280.
Schneider, schwäbische von Sohn Friedrich S.'s), Tenorist, in Danzig. **49**. 13.
Schneider, Frl. Elise (Tochter Friedrich S.'s), Pianofortespiel. in Dessau. **40**. 18. als Sängerin das. **41**. 305.
Schneider, G. Alex., Kapellmstr. in Berlin. **31**. 73. 109. 828. **33**. 13. **34**. 497. **35**. 65. 184. **37**. 185. **38**. 443. erhält den großen Adlerorden. **39**. 213. Lehrer der Komposition an der Akad. das. **46**. 693. pensionirt. **49**. 208. Nekrolog. **51**. 124.
—— Hermine, Christi Geburt, in Berlin aufg. **36**. 180.
Schneider, Frl. Mathilde, dessen Tochter, Sängerin, in Berlin. **45**. 20. 62 fg. 124. 128. 196. — **47**. 477. Dresden. **48**. 261. 790. 835 fg. 883. 971 fg. 974. 984. **49**. 206 fgg. 193. 318 fg. 443. 614 f. **47**. 263 fgg. **48**. 244. 836. 939. 940. 1126. 1212. 1214 fg. Prag. **46**. 660. Wien. **46**. 431. — Versuch. Schubert, u. d.
Schneider, Joh. (Friedr.'s Bruder), Hoforganist in Dresden. **37**. 70. **45**. 615. Prog. der Singakad. das. **37**. — **38**. 844. **45**. 3ye. **44**. 219. **47**. 729. **48**. 810. als Pianof. — das. **37**. 861.
—— Beförderung entschieden der Schullehrerorganisten. **46**. 632.
—— Religiöse Chorgesänge für 3 Sopr. mit obl. Orgel. 3. Wk. (B) **31**. 675.
—— 12 leichte Orgelstücke zum Gebrauch beim Gottesdienst. 4. Wk. (B) **33**. 469.
—— Schulung von 100 Choralen für 4 Stimmen. (B) **44**. 879.
Schneider, Joh. Gottlob (ehemaliger zu Bruder von Friedrich S.), Organist zu Hirschberg, in Leipzig. **37**. 417.
Schneider, Jul., Musikdirekt. Komp. und Dirig. eines Gesangvereins in Berlin. **43**. 173. **48**. 241. 491. 979. 987 fg. 1072 fg. — zum Musikdir. ernannt. **49**. 795. **50**. 274. 694. **51**. 334. 468. 501. 859. 923. 1030. **53**. 92. 173. 245. 259. 365. 493. 1010. **54**. 83 fgg. 126. 378. 545. **55**. 13. 138. 248. 335. 397. 751. 851. **56**. 76. 374. 806. 733. **57**. 290. 449. **59**. 132. 813. **60**. 318. errichtet ein Institut für Gesangsunterr. **56**. 886. erhält den rothen Adlerorden. **57**. 887.
—— Ave Maria, in Berlin aufg. **51**. 85.
—— Kantaten und Motetten, aufg. in Berlin. **51**. 761. **57**. 479. **61**. 591. **62**. 127. 398. 1008. **63**. 173. 505. 1010. **64**. 63. 293.
—— Oper: Orlando, in Schwerin aufg. **59**. 30.
—— Psalmen, aufg. in Berlin. **59**. 472. Baden. **61**. 852. Potsdam. **57**. 635.
—— Des Barden letztes Lied, mit Pianof. 7. W. (B) **32**. 675.
—— 3 Gesänge für 4 Männerst. — — — **35**. 816.
—— Heimkehr ist. Klos, für Sopr. mit Pianof. — **36**. 620.
—— 4 Lieder für Singst. mit Pianof. — — — **37**. W. — —
—— 3 Duette für Sopr. und Alt. — — — **37**. — — 103.
—— 4 Gesänge für 4 Männerst. 54. W. (B) **37**. 518. **38**. 141.
—— — — — — — — — — — — **38**. 273.
—— 23. Psalm: Der Herr ist mein Hirt, für 4 Männerst. 25. Wk. (B) **38**. 274.
—— Des Elfenvolk Sehnsucht, für Singst. mit Pianof. (B) **47**. 27.
Schneider, Elise, des Vorigen Gattin, Sängerin in Berlin. **35**. 367. **39**. 108. **47**. 553.
Schneider, Jul., Pianofortespieler, in Halle. **42**. 543. **43**. 142. Wesmar. **44**. 204.
—— Fantasie dramat. p. Pianof. Op. 2. (B) **43**. 795.
Schneider, Lorenz, Kapellmeister in Isburg. **37**. 492 fg. in Reichstadt ernannt. **39**. 374.
—— Motette für Männerst. (B) **37**. 925.
Schneider, Friedr., dessen Tochter, Gsthr. Pianofortespielerin in Jena. **45**. 703.
Schneider, Louis, Komponist in Berlin. **37**. 197. **41**. 724. **43**. 876. **46**. 443. 490. 823. **47**. 376. **48**. 441. Regisseur des Königsstädt. Oper. **47**. 376. Verfasser einer Geschichte der deutschen Oper. **47**. 600. dgl. einer neuen Bearbeitung des Bärbier Cosa fan tutte. **49**. 632.
—— Hrmn., Schnell komischer Lieder etc. (B) **42**. 696. **43**. 468.
Schneider, Math., Pianoforte- und Orgelkunst in Bern — Sekretär. **40**. 883.
Schneider, Pet. Jos., Die Musik und Poesie. Nach ihren Wirkungen hist. krit. dargestellt etc. (B) **37**. 779.
Schneider, Wilh., Musikdir. und Domorganist zu Merseburg. **37**. 93. — † **45**. 276.
—— Danksagung für die Befreiung von der Cholera, in Merseburg aufg. **51**. 604.
—— Bemerkenswerthe Erfindung im Orgelbau — siehe Beilage 6. **34**. 189. Lassie herren von Friedr. Mehrdt. **34**. 341.
—— Verbesserung im Orgelbau. **39**. 88.
—— Ist es nothwendig, bei der Wahl der gottesdienstl. Lieder auf die Melodie Rücksicht zu nehmen. **42**. 917.
—— Antwort auf eine Anfrage in Betreff des Orgelbaues. **43**. 417.
—— Die liturg. Chöre in der preuss. Agende. **43**. 1026.
—— Incipient. Wegweiser zur Praktikerkunst (B) **46**. 476.
—— Kurz fassbare Beschreibung d. musik. Instrumente. (B) **47**. 711.
—— Das Musikleben etc. für Orgel- und Pianofortesp. — — **47**. 747.
Schneider, Tenorist, in Leipzig. **48**. 70. 96. 109. 731 fgg. **49**. 156. 264. 365. in Gotha. **50**. 345. Weimar. **50**. 761 fg.
Schneider, Verfl. aus Prag, in Breslau. **44**. 743.
Schneider, Frl., Sängerin in Berlin. **40**. 136. **41**. 364. 424. **42**. 377. 466. 565. **48**. 523. Potsdam. **42**. 446.
Schneider, Frl., Sing., in Isburg. **49**. 72. **50**. Gotha. **50**. 230.
Schneiterhöffer, Komp. in Paris — Ouvert., das. aufg. **47**. 856.
—— Sonate aus einer Symphonie, ebendas. aufg. **48**. 218.
Schnepf, Dr. Ehr., Ueber den Zusammenhang zwischen Poesie und Musik etc. **50**. 536.
Schnepf, Prof. des Gesanges am prager Konservatorium. **52**. 640. **53**. 349. **54**. 283. **59**. 775. **60**. 78.
Schnidt, Joh., Sängerin in Berlin. **41**. 70.
Schnyder, Tenorist aus Sursee, in Luzern. **43**. 638.
Schnyder von Wartensee, s. Wartensee.
Schobacher, C. P., Der Tod Jesu, Oratorium etc. 7. Wk. (B) **32**. 197.
Schoberlechner, Franz, Pianofortespieler aus Wien — Engr. **41**. 437. Kapellmeister des Gesellschafts- von Theaters und des Burg- zu Lemb. **43**. 92. als Pianofortespieler in Bologna. **44**. 367. 821. **45**. 92. Dresden. **44**. 28. Königsberg. **45**. 617. Mailand. **47**. 856 fg. **49**. 180. **53**. 294. Modena. **46**. 349.
—— Oper: Rosette, in Mailand aufg. **44**. 422.
Schoberlechner, Franz Seraf., geb. Gatt. Oberg., dessen Gattin, Sängerin — Engr. Neapel. **35**. 735. — in Berlin. **44**. 765 fg. **45**. 63. 136. Bologna. **45**. 133. **53**. 92. Prag. **44**. 28. Florenz. **46**. 317. Florenz. **48**. 657. **47**. 647. Genua. **46**. 816. Königsberg. **45**. 618. Mailand. **47**. 831 fg. **48**. 109. 311 fg. 564. **49**. 804 fg. **50**. 357. 873 fg. **51**. 422. **53**. 294. Modena. **46**. 867. Parma. **46**. 743. Pisa. **44**. 629. Reggio. **44**. 1067. Rom. **45**. 378. Triest. **42**. 672. Venedig. **44**. 277. Wien. **40**. 339 fg. 496. **43**. 604 fg.
Schoberlechner, Jos. (nennt sich auch Schober), Bassist aus Wien — in Berlin. **40**. 496 **49**. Darb. **39**. 623 fg. Genua. **39**. 276. Livorno. **36**. 863. Mailand. **35**. 366. 751. **38**. 288 fg. **40**. 776. Mantua. **38**. 856. Messina. **34**. 381. Palermo. **35**. 131. Prag. **40**. 431. **41**. 373. Reggio. **42**. 782 fg. Rom. **37**. 679. **38**. 148. 344. Turin. **37**. 618. **38**. 111. 230. Venedig. **35**. 276. **38**. 806. Wien. **31**. 73. 281. **32**. 111. 606. **38**. 812. **39**. 92. 192. 201. 232. **40**. 97 fg. 272. **41**. 106 fg. 365. 836. **42**. 74. 116 fg. 932. **43**. 116. **45**. 133 fg. **46**. 16. — Regisseur am Hofoperntheater zu Wien. **48**. 608.
Schoch, J. Jak., 72 Handwerkslieder. (B) **39**. 570.
Schodel, Frau, Sängerin in Wien. **34**. 395. 615. **36**. 276. 516. **37**. 115. 279. **38**. 628. **42**. 956. **43**. 307. 662. 771. — in Berlin. **35**. 371. 462. 564 fg. 632. 716. 839. 868. **36**. 151. 166 fg.

645. 691. in England mit der deutschen Oper. 43. 766. London. 44. 610 fg. — in Frankfurt a. M. 44. 746. in Prag. 45. 267. 345. Hamburg. 45. 318. erhält vom König von Preussen einen Ausweg. 44. 886.

Schütze, Kantor in Bitterfeld, Kantate, doc. aufg. 42. 865.

Schüler, Flötist in Weimar. 42. 198. 768.

Schütz, Frl. Joh., Sängerin aus Schweden, in Kopenhagen. 32. 846. (Vgl. Schoutz.)

Schütz, Mor., Violon- und Orchesterdir. in Breslau. 41. 430 fgg. 42. 439 fg. 670. 43. 413. Musikdir. am Theater. 45. 885. dessen Violinschule. 44. 308. 47. 456. — Biogr. 37. 289.

—— 52 Uebungen für die Viol.-B. 42. 51.

—— 2 Duett. für 2 Viol. o. Vlc. (B.) 43. 727.

—— L'impatience, Caprice p. Viol. m. " "

Schönberger-Marconi, Mariette, An die ferne Geliebte, für Singst. mit Pianof. (B.) 35. 119.

Schönburg, Orgelbauer in Schnaditzt — dessen Verkauf. in Orgelbau. 39. 88.

Schönche, Hofmusiker in München. 30. 231. 45. 608. (Vgl. Schörche.)

Schöne, C. G., 6 Vaterlandslieder für Männerst. (B.) 47. 799.

Schönfeld, Karl, Flötist in Neustrelitz. 36. 509. als Musikdir. mit der deutschen Oper in Kopenhagen. 43. 816.

—— Oper: Fridolin, oder der Gang nach dem Eisenhammer, in Neustrelitz aufg. 34. 673. — Romanze daraus. 34. Beil. III.

—— Operette: König und Bürger — 36. 399.

—— Thème et Variat. p. Pianof. et Flute. Op. 19. (B.) 34. 47.

—— Thema mit Variat. für Pianof. zu 4 H. Op. 23. (B.) 36. 455.

Schönfeld, Harfenist in Faide. 31. 862.

Schönstein, v., Tenorist in Wien. 32. 606.

Schörche (Schönche?), Stifter des philharmon. Vereins in Manchen. 36. 79 fg.

Schönwälder, Regens chori in Freib. 38. 784.

Schoell, Karl, 100 Uebungen od. Unterhaltungsstücke für 4. Flöte. 42. W. (B.) 34. 479.

Schoell, Frl., Sängerin, in Dresden. 47. 720. Chemnitz. 48. 870. Leipzig. 49. 293.

Schollmeyer, Klarinettist in Mühlhausen. 35. 737.

Scholten, C. F., in Batavia, zum korresp. Mitglied der holländ. Musikvereins ern. 39. 837.

Scholten, W., Violl. in Haag. 42. 136.

Scholz, E. W., Regalmeister in Schlawe(tschütz, Ouverture, in Breslau aufg. 40. 390. Wien. 40. 427.

—— Symphonie, in Breslau aufg. 42. 472.

—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. (B.) 37. 924.

—— Wintermarsch etc. " " "

—— 6 Lieder mit Pianof. 19. Wk. " " 41. 361.

Scholz, Musikdir. in Moskau, † 33. 395.

Scholz, Orgelspieler zum Charlottenburg, in Brieg. 41. 745.

Scholz, Sänger in Quedlinburg. 39. 607.

Scholz, Komponist in Wien. 33. 608. 34. 249. 271. 35. 149. 39. 93. 40. 109. 780. 41. 127. 368. 42. 937. 43. 1132.

Schormüller, Bassist in Weimar. 34. 195. 35. 163. 36. 679. 38. 613. in Jena. 36. 382.

Schorndorf, Liederfest das. 36. 484.

Schorsteig, E. A., Musikdir. in Elberfeld, zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ern. 39. 770.

—— 1. Concert für Pianof. Op. 1. (B.) 38. 142.

Schorsch, D., Violinist in Wien. 31. 757. 32. 602.

Schott, Bassist in Hamburg. 49. 234. 340. 435. geht ab. 49. 468. — in Breslau. 50. 47.

Schott, Klarinettist in London. 49. 417.

Schotti, Bass., Regalmeister in Como. 32. 92.

Schottische Musik, alte — Ueber diese, und das Skene Manuskript. 42. 261. 277. Nebst Beil. 2.

Schottische Nationallieder, 6, mit Pianof. (B.) 43. 1116.

Schuberg, Jul Max, Paganini's Leben u. Treiben etc. (B.) 32. 397.

Schottland, Sammlung beliebter Gesänge in S. 46. 853.

Schoultz, Frl. Joh. v., Sängerin aus Stockholm, in Kopenhagen. 31. 821. Berlin. 33. 14. 42. 449. 857.

Schrader, Tenorist in Leipzig. 32. 671. 33. 796 fg. 34. 79 fg. 300. 429. in Berlin. 40. 604. 41. 351. Prag. 40. 757.

Schram, Fritz, Violinist in Kopenhagen. 35. 755. 36. 79.

Schrameck, Regalmeister in Riga. 49. 478.

—— Oper: Das Brautfest auf Oiwa, doc. aufg. 49. 79.

Schrameck, Oper: Die Hütte bei Moskwa, in Riga aufgef. 49. 492. in Augsburg. 49. 814.

—— Oper: Der Verbannte, in Riga aufg. 49. 477.

Schramm, Christ. Glob., Alte u. neue Choralmelodieen d. evang. Kirche. (B.) 36. 783.

Schramm, Wilh. (Lehrer in Freiberg), 100 leichte 1—2stimm. Lieder etc. (B.) 40. 504.

—— Westerexamslag für Choralspiel. (B.) 40. 105.

Schramm, Barytonist in Kopenhagen. 49. 199.

Schramm, Oboist, in Altenburg. 32. 591. in Berlin. 43. ehr. als Klarinettist in Leipzig. 40. 167.

Schramm, Frl., Sängerin in Halle. 36. 455.

Schramm, v., Violonist aus Frankfurt, in Breslau. 45. 532.

Schreck, Fred., Dessen [soll. p. Pianof. Op. 1. (B.) 37. 920.

Schreck, Frl. Franz., Sängerin, aus Sondershausen, in Leipzig. 40. 246. 41. 72. in Erfurt. 46. 192. in Dresden. 47. 681. 48. 600. 49. 46.

Schreiber, Christ., Kantor, Orgelwerke. 35. Beil. III.

Schreiber, Belgischer Dichterger. (B.) 41. 61.

Schreiber, Fagottist in Halle. 37. 302. 40. 389.

Schreiber, Pianofortespieler und Lehrer (aus Gotha), in Prag. 42. 561. 773. 798. 43. 216. 660. 965. 47. 48.

Schreiber, Tenorist in Leipzig. 32. 145. 240.

Schreiber, Violinist in Wien. 31. 656. 680.

Schreiner, Pianofortespieler und Violin. in Lübeck. 50. 16.

Schreiner, Frl. F. M., Sängerin in Danzig. 29. 600.

—— 6 Kadenzen p. Pianof. Op. 7. (B.) 46. 309.

—— 2 Gesänge für Singst. mit Pianof. Op. 10. (B.) 48. 46.

Schrickel, Orgelbauer in Eckernförg. 49. 894.

Schrickel, Frl. Minna, Sängerin aus Sachsenhe in Vesedig. 53. 644 fg. 44. 883. in Lüneburg. 45. 794. als Frau Schrickel-Steinmüller, aus Hannover, in Leipzig. 47. 732. 748. in Frankfurt a. M. 47. 857.

Schrivenoch, Violl. aus Holland, in Bergen. 35. 868.

Schröder, Schulrog. und Vorst. des Gesangvereins zu Eisenach. 33. 629.

Schröder, Orgelbauer in Pirna. 50. 166.

Schröder, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. 40. 127 fg.

Schröder, Violinist in Wien. 31. 696.

Schröder, Frl., Sängerin aus Dessau, in Halle. 32. 431. 443 fg. Magdeburg. 39. 324. 475.

Schröder-Devrient, Frau v., Bevorzugt.

Schrötl, Joh. Bapt., Musikdir. in Munchen. 34. 469. — Denkschrift über das. 36. 844.

—— Herbstlied für die Heilbronn, für Sgst. mit Pianof. (B.) 32. 881.

Schroll, dess. Sohn, Chorregent in Munchen. 36. 844. † 37. 233.

Schroter, F., Fantasie für Pianof. Op. 5. (B.) 45. 729.

Schröter, Barytonist in Oldenburg. 44. 147.

Schubert, Aug., Klarinettist in Berlin. 41. 134. 42. 813. 44. 162. 165. 237. 45. 240. 350. in Potsdam. 44. 798. 49. 681. Leipzig und Dresden. 41. 961. Weimar. 42. 768.

Schubert, F. L., alte Musikalien, in Erfurt. 36. 64.

—— Oper: Der Corsar. 36. 126.

—— Symphonieen, in Leipzig aufg. 35. 113. 36. 276. 39. 746.

—— Variat. über die Wasserlilien für Pianof. 14. W. (B.) 32. 636.

—— 6 Contredanses Liv. 3. (B.) 33. 636.

—— La belle Polonaise. Rond. p. Pianof. 16. W. (B.) 35. 237.

—— 6 Contredanses. (B.) 39. 596.

—— Variat. p. Pianof. 24. W. (B.) 41. 186.

—— Potpourris über Opern, für Pianof. (B.) 42. 139. 781. 43. 705.

—— Marsch zum Leipziger Barbier-Ball. (B.) 42. 617.

—— Contredanse etc. für Pianof. (B.) 42. 783.

—— Souvenir de la Jeux., Variat. p. Pianof. 37. W. (B.) 42. 880. 43. 706.

—— Intr., Romance et Bolero " " "

Schubert, Ferdin., Prof. und Regalmusic. in Wien. 47. 902.

Schubert, Franz — Seine Todtenfeier zu Wien. 31. 78. Denkmal. Berger dess. (von Neumann). 44. 240. Sein Bild als Titelkupfer. 36. Concert in Wien, zur Errichtung eines Grabsteins für ihn. 31. 280. Sein Trauerzug in Wien. Ueberblick auf Beethoven's Schwarzkünstler. 31. 439. Derselbe als Lied. Synopse der Biogr. singer. v. C. Schulz. (B.) 33. 817. — Seine Lieder in Paris. 41. 394. Ueber seinen Erlkönig. 48. 228.

—— Mehrere noch unbekannte Kompositionen, in Wien aufg. 38. 340. 40. 369.

—— Erlkönig, für Orch. bearb., in Weimar aufg. 39. 744.

Schubert, Franz, Gesänge, verschiedene, aufg. in Leipzig 43. 244. 315. Prag 43. 270. Wien 40. 427.
—— Hallelujah, aufg. in Wien 41. 168.
—— Hymne: Veni sancte, in Wien aufg. 31. 294.
—— Messe, in Wien aufg. 31. 849.
—— Mirjam's Siegesgesang, instrumentirt, aufgeführt in Wien. 32. 297.
—— Oper: Fierabras, Ouvert. dar., in Wien aufg. 37. 601. 38. 500. — Stücke daraus, ebendas. aufg. 46. 803.
—— Ouverturen, aufg. in Wien. 35. 395. 36. 159. 37. 380. 38. 500. 40. 174.
—— Pianoforteterzin, aufg. in Berlin. 38. 279. 847. 42. 243. 48. 429. Erfurt. 45. 633. Leipzig. 40. 167. 50. 315. Petersburg. 50. 23.
—— Psalm (für Frauenstimmen), aufg. in Leipzig. 50. 726.
—— Stabat mater und andere Kompositionen, aufgeführt in Wien. 43. 426.
—— Streichquartette, aufgef. in Berlin. 35. 238 fg. 38. 193. 39. 833. 40. 48. 292. 42. 355. 43. 238. 362. 44. 294. 45. 137. 46. 258. 47. 102. Dresden. 40. 853. Rathenau. 38. 442.
—— Streichquintett, aufg. in Berlin. 39. 131. 48. 429.
—— Symphonie, C dur, aufg. in Berlin. 45. 137. 49. 317. Bremen. 43. 278. Breslau. 43. 428. Dresden. 47. 931. Halle. 43. 142. Hamburg. 50. 316. Hechingen. 49. 92. Hildburghausen. 43. 1127. Leipzig. 41. 256. 1033. 42. 243. 317. 973. 43. 122. 955. 44. 881. 46. 12. 708. 47. 818. 48. 684. 49. 737. 50. 666. Potsdam. 43. 409. Rom. 49. 536. Weimar. 43. 913. Wien. 31. 75. 296. 38. 350. 42. 94.
—— Winterreise, für Singst. mit Pianof. 98. W. $\frac{1}{4}$ (R) 31. 933.
—— Schwanengesang „ „ „ „ Lezt. „ „ $\frac{1}{4}$ (R) 31. 933.
—— Der Hirt auf dem Felsen, für Singst. mit Pianof. etc. 129. W. (R) 33. 196.
—— Lieder, für Pianof. bearb. von Liszt. (R) 40. 795. dgl. von Czerny. (R) 41. 949. dgl. von Heller. (R) 48. 441.
—— Symphonie in C dur, Part. (R) 42. 737. — für Pianof. zu 4 H. 42. 749.
—— Gr. Trio, arr. p. Pianof. a 4 m. Vc. 100. (R) 44. 338.
—— Heliopolis, Sehnsucht. 37. H. f. nachgelass. W. (R) 44. 936.
—— 5 Klavierstücke. (R) 46. 108.
—— Gr. Sonate p. Pianof. Op. 147. (R) 48. 541.
Schubert, Franz, Violonist in Dresden. 31. 79. 36. 320. 431 fg. (Pillnitz. 614.) 38. 116 fg. 278. 39. 116. 123 fg. 40. 331. 875. 41. 12. 310. 893. 44. 922. 47. 727. zum Virtuosentitel ern. 39. 747. — in Haag (beschenkt). 48. 148. Leipzig. 34. 429. 36. 781. 40. 372. 50. 69. Badelstadt. 37. 201. Weimar. 38. 631. Wien. 37. 379.
—— Fantasie p. Viol. av. acc. (R) 37. 708.
—— Duo p. Pianof. et Viol. Op. 8. (R) 47. 906.
—— et Kummer, 2 Duos conc. p. Viol. et Vc. (R) 38. 225.
Schubert, Frau Maschinka, geb. Schneider (s. d.), Gattin des Vorigen, Sängerin in Dresden. 39. 764. 40. 208. 331. 41. 10. 310 fg. 633. 931. 42. 111. 44. 187. 922. 48. 486. — in Berlin. 44. 238. Florenz. 43. 445. Leipzig. 40. 372.
Schubert, Friedr., des Vorigen Bruder, Violl. in Dresden. 36. 433. 42. 126. 44. 922. in Haag (beschenkt). 48. 148. Leipzig. 40. 372.
Schubert, Ignaz, Bruder des wiener Franz Sch., † in Wien. 47. 95.
Schubert, Pet., Musik für Pianoforte etc. (R) 43. 888. dgl. (R) 44. 1064.
Schubert, Concertmstr. in Chemnitz. 50. 30.
Schubert, Violinl. in Weimar. 34. 432. 35. 263. 36. 679. 38. 631. in Jena. 34. 432. 36. 320. 37. 884.
Schubert, Musikdirektor in Magdeburg, Musik zum Melodram Yelva, dss. aufg. 33. 488.
Schubert, Organist in Dresden. 37. 70.
Schuberth, Karl, der Violoncellist. — Biogr. 49. 357. — Sein Portrait erschienen. 50. 800. — in Bremen. 31. 431. 36. 161. 243. Kopenhagen. 31. 821. Magdeburg. 33. 510. Petersburg. 39. 720. 42. 111. daselbst angestellt. 47. 152. 50. 471. Moskau. 49. 327 fg. in Leipzig. 49. 193. 293. Hamburg. 49. 306. 338. 649. Weimar. 39. 311. 340. Stockholm. 49. 449. 809. Kopenhagen (dss. beschenkt). 49. 503.
—— Streichoktett, in Kassel aufg. 50. 437
Schuberth, Karl, Nocturne p. 2 VC. Oe. 6. (R) 44. 318.
—— Scene champêtre p. VC. Oe. 8. (R) 44. 318.
Schuberth, Louis, Bruder des Vorigen, Musikdirektor in Königsberg. 38. 423. 40. 79 fg. 43. 380. später in Riga. 49. 498. erhält von der Grossherz. von Oldenburg eine Nadel. 45. 256. zum Hofkapellmeister in Petersburg ern. 47. 152. — ; 47. 807.
—— Symphonieen, aufg. in Königsberg. 38. 462. 40. 79 fg.
—— Gr. Quatuor p. Pianof., V., A. et VC. Oe. 23. (R) 38. 11.
—— Souv. à Beethoven, gr. Fant. p. Pianof. „ 30. „ „ 100.
—— Gr. Quatuor p. Pianof., V., A. et VC. „ 37. „ 46. 287.
—— 4 Duettino's für Pianof. und Violine. „ 37. „ 47. 909.
Schuberth u. Comp. (Julius Sch.), Musikhandlung in Hamburg, Preisausschreiben ders. 44. 70. 100. 342. 415. 46. 632. 47. 599. 48. 13. 50. 285. 543. (Vgl. Preisausgaben. — erhält vom König von Würtemberg eine Medaille, vom König von Dänemark eine Uhr. 49. 206.
Schuchanck, F., 2 Rondinos p. Pianof. (R) 35. 402.
Schuchard, Frl., Sang. in Kassel. 31. 379. 743. 861. 32. 199.
Schucht, J., Der überwundene Standpunkt in der Tonkunst. 50. 330. 753.
Schüler, F., Stadtmusiker in Naumburg. 38. 374. 45. 552.
Schüler, Franz, dessen Sohn, Violl. das. 38. 606.
Schüler, Posaunist in Fulda. 37. 364.
Schüler, Sänger in Rudolstadt. 40. 327.
Schutky, Bassist in Prag. 40. 341. 44. 346. 347. 698. 45. 30. 266 fg. 284. 344. 773. 909. 46. 533. 638 fg. 818 fg.
Schütz, Heinr., Kapellmeister in Dresden, Komponist der ersten deutschen Oper (Daphne, von Opitz). 36. 837.
—— Biograph. Notizen über dens., von Becker. 44. 1041.
—— 3 Charfreitagsgesänge, Beilage 9 zu Jahrg. 44.
Schütz, Tenorist in Wien. 35. 520.
Schütz (geweserer Hofschauspieler in Wien), als Impresar in Mailand. 38. 854.
Schütz, Frau, geb. Holdhaus (nennt sich daher Schütz-Oldoini, des Vorigen Gattin, Sängerin, in Aurora. 38. 664. Bergamo. 38. 93. Bologna. 41. 170. Brescia. 40. 872. Este. 38. 261. Ferrara. 43. 697. Florenz. 36. 328. 40. 198 fg. Paris. 39. 625 fg. Genua. 34. 474. 509. 35. 160. 346. 36. 810. Lucca. 36. 529. Mailand. 33. 170. 314. 34. 199 fg. 412. 42. 682. Mantua. 43. 568. Modena. 38. 229. Padua. 37. 830. 38. 832. Parma. 37. 448. 630. 41. 643. Pisa. 40. 429. Ravenna. 44. 833. Rom. 38. 329. 40. 197. 41. Strassburg. 32. 475. Triest. 32. 303. 34. 201. Turin. 36. 714. 39. 287. 485. Venedig. 42. 423 fg. Wien. 37. 529. 532. lässt sich in Parma nieder. 47. 805. 48. 89.
Schutz, Frau, Sängerin in Leipzig. 31. 648.
Schutz, Frl., Sängerin in Prag. 48. 371.
Schütze, Frdr. Wilh., Prakt.-theor. Anweisung für den Unterricht in der Harmonielehre, nebst Beispielbuch. (R) 38. 236.
—— Hand- und Wiederholungsbüchlein etc. (R) 38. 392.
—— Generalbass f. Dilettanten etc. „ 39. 829.
—— Prakt. Orgelschule und Handbuch dazu. (R) 1. Thl. 40. 634. 2. Thl. 41. 202. 3. Aufl. 41. 761.
—— Prakt.-theor. Lehrbuch für musikal. Kompos. 2. Aufl. (R) 43. 10. 899. — 44. 56.
—— Kleine Kompositionslehre (Auszug aus d. vorigen). (R) 43. 902.
Schütze, Dr. Stephan, der Schriftsteller, † zu Weimar. 41. 490. 1055.
Schuffenhauer, Bassist in Dessau. 38. 61.
Schug, Kour., Elementarmusikschule etc. (R) 50. 357.
Schugt, J. G. (Gesanglehrer zu Köln), Hilfsbuch beim Gesangunterrichte. (R) 42. 1067.
Schulerkoff v., Pianofortespieler in Warschau. 50. 472.
Schuler, Musikdirektor in Innsbruck. 38. 407.
Schullehrergesangsfeste in Deutschland — über sie. 36. 573. Gedenken über dies, von Wilh. Schneider. 36. 632.
Schulhof, Jul., Pianofortespieler in Prag. 40. 885. 44. 530. 45. 68. in Paris. 45. 116. 49. 60. in Spanien. 49. 882.
—— Allegro brill. p. Pianof. Op. 1. „ „ „ „ $\frac{1}{4}$ (R) 48. 609.
—— 3 Nocturnes „ „ „ „ 2. $\frac{1}{4}$ (R) 48. 609.
Schultheis, Klarinettist in Kassel. 41. 140. 1003.
Schulthes, Pianofortespieler in Frankfurt a. M. 46. 428.
Schultz*), Musiklehrer in Danzig. 39. 536.

*) Vergl. Schulz und Schultze.

Schultz, A. E., Kapellmeister in Kopenhagen. 36, 26.
—— Oper: Das Erntefest, das. aufg. 31, 820. 32, 845.
Schultze, Frau Jos., Sängerin, in Berlin. 31, 17. 129. 249 fg. 708. 760. 828. 32, 138. 176 fg. 344. 622. 672. 818. 33, 54. 124. 377 fg. in Halle. 31, 625 fg.
Schultze, Frl. Hedw., der Tochter, Sängerin, in Berlin. 41, 68. 143 fg. 334 fg. 470. 724. 819. 928. 957. 42, 71 fg. 243 fg. 355. 466. 565 fg. 699. 771. 892. 935 fg. 1068 fg. 43, 248. 362. 493 fg. 513. 586 fg. 778. 873. 1011. 44, 67. 964. 45, 137. geht von da ab. 45, 43. in Lübeck. 41, 585 fg. in Potsdam. 42, 446. 43, 880. Hamburg. 43, 657. in Breslau angest. 45, 132. 883.
Schultz, Adv., Access. der Kapelle zu Berlin, Komp. und Pianofortespieler das. 45, 339.
—— Ouverture, das. aufg. 42, 246.
—— Symphonie, das. aufg. 41, 335. 43, 362. 44, 293.
Schulz, A. F., Ein paar Worte zu ihrer Zeit. (Ueber eine Preisaufgabe in Berlin.) 38, 785. Wider das Deklamiren in Concerten. 39, 40. (Zusatz. 39, 43.)
Schulz, C., Die Sprache der Blumen, Lied m. Begleit. des Schuschwalzers. (B) 33, 817.
Schulz, F. A. (Musikdirekter in Wolfenbüttel, dann in Rotterd.), Der gute Geist, f. Singst. mit Pianof. (B) 34, 672.
—— 6 Tänze f. Pianof. (B) 34, 672.
—— Abschiedswalzer f. Pianof. (B) 34, 672.
—— Lieder der Liebe m. Pianof. 6. Wk. (B) 34, 672.
—— Der Liebesrausch, f. Singst. m. Pianof. (B) 34, 672.
—— 1- 4stimm. Schulmeder etc. (B) 42, 314.
—— Vorueber, für Singst. m. Pianof. 50. Wk. (B) 44, 417.
Schulz, Herm., Zur älteren musikal. Literatur. 45, 698. 705.
Schulz, J. A. P., Chöre zur Athalia, aufg. in Berlin. 43, 172. in Wien. 34, 563.
—— Hymne, in Berlin aufg. 39, 610. in Prag. 43, 45.
—— Oratorium: Maria und Johannes, aufg. in Berlin. 42, 166.
Schulz, Karl, ehemal. Musikdirektor der Abonnement-Concerte in Leipzig. 33, 803.
—— Ouverture zu Faust, in Magdeburg aufg. 33, 488.
Schulz, S., Guitarren- u. Harmonikaspieler, in Strassburg. 31, 396. London. 49, 385.
Schulz, Leon. u. Edu., dessen Söhne, Pianoforte- und Guitarrenspieler in Strassburg. 31, 396.
Schulz, Bratschist in Leipzig. 43, 122. 194.
Schulz und Boss, steier. Sänger, in Wien. 31, 841. Königsberg. 33, 221. 34, 161.
Schulz, Frl., Sängerin, in Weimar. 33, 413. 44, 724. — in Berlin. 46, 242. Leipzig. 34, 615. 45, 813.
Schulz, Demois., Sängerin, in Paris. 35, 688. 854. — in Neapel. 38, 314. 618. in Ferrara. 39, 172. Siena. 39, 747.
Schulz, Frl. von, Sängerin, s. Schoultz.
Schulz-Wieck, Frl. (Pflegetochter v. Fede. Wieck), als Säng. in Leipzig. 48, 785. (Vgl. Wieck, Frl. Marie.)
Schulze, H. B., Musikdirektor in Zwickau. 38, 689. 39, 509. 43, 659. 47, 278.
—— Berichtigung eines Berichtes aus Zwickau. 40, 821.
—— Verschlag zu einer Sammlung alter Kirchenmusik. 45, 289.
—— 140 Choralmelodieen, in Part. etc. (B) 40, 138.
Schulze, Frl. Rosal., dess. Tochter, Sänz. in Zwickau. 47, 278.
Schulze, Joh. Fried., Orgelbauer in Paulinzelle. 40, 178. dessen Verbesserungen im Orgelbaue. 31, 189. 38, 701. 704. — Orgel von ihm in Gotha. 44, 581; in Halberstadt. 40, 660; Halle. 44, 1049; Mühlhausen. 35, 736; Neukirchen. 50, 328, Prettin. 45, 286; Riga. 49, 539; Sorau. 48, 831; Wismar. 44, 1049.
Schultze, O. K. F. W., Kantor und Organist zu Prenzlow, Orat.: Das grosse Passah, das. aufg. 47, 280.
Schultze, Fagottist in Rüssel. 31, 379.
Schultze, Violinist in Rostock. 40, 177.
Schultze, Frau u. Frl., s. Schultze.
Schultze, Frl., Sängerin in Halle. 43, 656.
Schumacher, O. A. v., Komponist aus Kopenhagen, in Halle. 42, 845.
—— Erlkönig, Wechselgesang m. Chor. (B) 42, 660.
Schumann, Aug., Theaterunternehmer zu Mainz, geht mit seiner Gesellschaft nach London. 42, 478. zurückgekehrt. 42, 735. wieder in London. 43, 304. das. und in Manchester und Liverpool. 43, 760. dessen Prozess mit dem strassburger Theaterdir. Dupont. 43, 880. aus Paris nach Deutschland zurückgekehrt. 45, 14. übernimmt mit Lichhorn die aachener Bühne. 47, 383.
— mit dieser Gesellschaft in Amsterdam. 48, 231.
Schumann, Frau, dessen Gattin, Sang. in Amsterdam. 48, 231.
Schumann, Gustav, Pianofortespieler, in Berlin. 40, 232. 41, 66. 42, 563. 43, 388. 45, 925 fg. 46, 76. 48, 6. 211. 242. in Breslau. 47, 91. Danzig. 47, 209. Hamburg. 46, 478. Lemberg. 46, 239. Potsdam. 42, 446.
Schumann, Robert — in Königsberg. 46, 185. legt die Redakt. der neuen Zeitschrift f. Musik nieder. 46, 475. Lehrer am Leipziger Konservat. 46, 584. in Dresden. 46, 593. zum Korresp. Mitglied der holländ. Musikvereins ern. 39, 817. zum Ehrenmitglied der Euterpe in Leipzig. 40, 116. zum Doktor d. Musik (von der Univ. Jena). 42, 244; zum Verdienstmitgl. des holländ. Musikvereins. 45, 793.
—— Rezension v. Chopin's Variationen ub. La ci darem. 33, 805.
—— Schilling's Erklärung gegen denselben. 43, 349.
—— Ueber seine Gesangkompositionen. 44, 30.
—— Ueber seine Pianofortekompositionen, von Rosenzweig. (Specielle über Op. 8. 13. 14. 15. 17. 18. 19. 23. 26.) 46, 1. 17. 33.
—— Mehrere Kompositionen in Leipzig aufgeführt. 43, 317. 333. 45, 46. 868.
—— Oper: Genoveva, 49, 604. 50, 398.
—— Ouverture, Scherzo und Finale f. Orch., in Leipzig aufg. 43, 1100. 48, 121. in Dresden. 47, 928.
—— Das Paradies und die Peri, aufg. in Leipzig. 45, 932 fg. 49, 143. — in Amsterdam. 48, 832. Berlin. 49, 185. 316. Dresden. 46, 28. Riga. 48, 856. Hamburg. 47, 663. 49, 243. Kassel. 50, 438. Köln. 48, 727. Königsberg. 48, 445. Lübeck. 50, 16. Riga. 49, 345. — (B) 47, 561. 585. 606. 617.
—— Pianofortequartett, in Leipzig aufg. 50, 315.
—— Pianofortequintett, aufg. in Petersburg. 50, 23.
—— Streichquartett, in Leipzig aufg. 46, 868. 50, 144. Petersburg. 46, 332.
—— Streichquintett, aufg. in Berlin. 49, 345. Kopenhagen. 49, 230. Petersburg. 46, 332.
—— Symphonie, No. 1, aufg. in Leipzig. 43, 317. 330. 44, 918. 46, 771. 47, 783. 50, 128. — in Berlin. 43, 748. Breslau. 44, 338. Frankfurt a. M. 43, 251. Wien. 44, 109. — Op. 38. (B) 44, 265. — f. Pianof. zu 4 H. (B) 44, 1047.
—— Symphonie, No. 2, in Leipzig aufg. 43, 1100. in Zwickau. 49, 342. — Op. 61. (B) 50, 353. 369.
—— Symphonie, No. 3, in Leipzig aufg. 48, 733. 786.
—— Etudes p. Pianof. (B) 35, 613.
—— Thema v. le nom d'Abegg, var. p. Pianof. (B) 35, 615.
—— Papillons p. Pianof. (B) 35, 616.
—— Impromptu p. Pianof. dis. 5. (B) 35, 616.
—— Liederkreis (v. Heine) f. Singst. m. Pianof. 24. W. (B) 41, 33.
—— Myrthen, f. Singst. u. Pianof. 4 Hefte. 27. „ „ „ 38.
—— 3 Gedichte f. mehrst. Gesang mit Pianof. 29. „ „ „ 60.
—— 3 „ „ Singst. „ „ 30. „ „ „ „
—— 4 Duette f. Sopr. und Tenor „ „ 34. „ „ „ „
—— 12 Gedichte für Singst. mit Pianof. 35. „ „ „ „
—— 6 Lieder f. 4 Männerst. 33. „ „ „ 825.
—— Quintett f. Pianof. u. Streichinstrumente. 44. „ „ 46. 148.
—— Andante u. Variat. f. 2 Pianof. 46. „ „ „ 303.
—— 3 Quartette f. Streichinste. 41. „ „ 47. 38.
—— 3 2stimm. Lieder m. Pianof. 42. „ „ „ 68.
—— Studien für den Pedalflügel. 56. „ „ 48. 315.
—— Quartett f. Pianof. u. Streichinstrum. 47. „ „ „ 672.
—— Skizzen für den Pedalflügel. 58. „ „ „ 49. 674.
—— 5 Lieder f. Singst. m. Pianof. 55. „ „ 50. 310.
—— 4 Lieder f. Singst. m. Pianof. 59. „ „ „ „
—— und Klara Schumann, 12 Gesänge für Singst. und Pianof. 37. 12. Wk. (B) 44, 61.
Schumann, Frau Klara, dess. Gattin, geb. Wieck (s. d.), Pianofortespiel., in Leipzig. 42, 969. 43, 1070. 1098 fg. 44, 17. 81. 802. 804. 946. 45, 24. 45 fg. 815. 46, 843. 869. 46, 732. 48, 278. 722. 783. 50, 230. — in Berlin. 49, 332. Dresden. 47, 727. 873. 927. 48, 895. Königsberg. 46, 183. Kopenhagen. 44, 342. Mainz. 46, 230. Petersburg. 46, 278. 332. Riga. 46, 230. Weimar. 45, 912. 44, 160. Wien. 48, 870. 49, 9. 131. Zwickau. 49, 342.
—— 6 Lieder m. Pianof. 13. Wk. (B) 46, 234.
—— 2. Scherzo p. Pianof. (B) 47, 676.

Schumann, Frau Klara, 4 pieces fugitives p. Pianof. (B) **47**. 676. — 3 Präludien u. Fug. f. Pianof. Op. 16. (B) **48**. 73. — Trio f. Pianof., Viol. u. Violle. (B) **50**. 232. — und Rob. **Schumann**, 12 Gesänge für Singst. und Pianof. Op. 37. 12. (B) **44**. 61.

Schumann, Bassist, in Strassburg. **33**. 711. München. **39**. 162. in Prag. **39**. 731. **40**. 43. 361. Frankfurt a. M. **41**. 462. 483. Pyrmont. **49**. 526.

Schumann, Frau, geb. **Burghardt** (s. d.), Sängerin aus Berlin, in Prag. **39**. 343. 750 fg. **40**. 43 fg. 244. 258. Frankfurt a. M. **41**. 462. 485.

Schumann, Frau Antonie (die Vorige?), von Wiesbaden, in Dresden. **48**. 886. 750.

Schunk, Tenorist, in Prag. **35**. 638. in Wien. **38**. 812. **40**. 772. **41**. 363. 849 fg. **42**. 131 fg. **43**. 156. 197. — aus Mannheim in Strassburg. **48**. 703. — erhält eine Buse. **44**. 886.

Schunke, Aude., Harmonist in Stuttgart. **32**. 282. **35**. 81. **36**. 482. in Berlin. **32**. 492.

Schunke, Chr., Harmonist aus Karlsruhe, in Stuttgart. **39**. 639. Hamburg. **39**. 674. 840. München. **41**. 349. — dessen 13jähr. Sohn, als Harmonist in München. **41**. 349.

Schunke, Ernst, Harmonist in Stuttgart. **35**. 620.

Schunke, Gottfr., Horn, in Stuttgart. **31**. 135. 729. **34**. 408. **35**. 81. 619 fg. **36**. 481.

Schunke, Louise, des Vorig. Sohn, Pianofortespieler in Stuttgart. **33**. 191. **34**. 121. 429. in Wien. **35**. 381. Leipzig. **35**. 844. 860. **36**. 16. 99. 130. 281. — † in Leipzig. **36**. 860.

—— Scherzo capp. p. Pianof. Oe. 1. } (B) **36**. 689.
—— Variations „ „ „ 2. }
—— Fantasie, brill. p. Pianof. „ 3. }
—— Allegro passion. „ „ „ 6. } (B) **36**. 690.
—— Rondo brill. p. „ „ „ 11. }
—— Divertiss. „ „ „ 12. }

Schunke, Karl, Pianist d. Kön. d. Franzosen, † in Paris. **42**. 34.

—— La petite coquette, Rondo p. Pianof. Oe. 15. }
—— Air suisse varié p. Pianof. „ „ 17 } (B) **38**. 299.
—— Rondo mignon „ „ „ 20. }
—— Gr. Variat. brill. „ „ „ 23. }
—— Gr. caprice „ „ „ 45. (B) **38**. 642.
—— 3 Divertissem. p. „ „ „ 46. „ „ 724.
—— Rondo espagnol p. „ „ „ 47. „ **39**. 364.
—— Fantaisies „ „ „ 48. „ **40**. 128.
—— Le Pensionat „ „ à 4 m. „ 57. „ **41**. 374.

Schunke, Karl, Harmonist in Stuttgart. **32**. 282. **34**. 408. **36**. 482. — in Berlin. **33**. 213. 362. **38**. 121. **39**. 238. 274. 347. **40**. 132. 272. 811. **41**. 143. 417. **42**. 1011. **43**. 238. 364 (mit sein. Vater und 2 Brüd., ebenfalls Harmonisten). — **44**. 143. **45**. 663. in Bremen. **40**. 17. Dresden. **39**. 704. Leipzig. **39**. 815 fg. Magdeburg. **41**. 1004. Potsdam. **41**. 798.

Schunke, Vater u. Sohn (ohne Angabe der Vornamen), Harmonisten in Stuttgart. **39**. 637.

Schuppanzigh, Violinist u. Orchesterdirektor in Wien. **31**. 30. — dessen Quartettunterhaltungen, ebendas. — † **32**. 297.

Schuppert (oder Schauppert?), Violl. in Kassel. **50**. 438.

—— Kantate, das. aufg. **50**. 438.

Schurig, Kantor in Radeberg. **44**. 700.

Schuster, Aug., Bass., in Leipzig. **32**. 243 fg. 671 fg. 686. 706 fg. **33**. 111. 243 fg. 683. 796. 802. **34**. 77 fg. 300 fg. 429. Erfurt. **33**. 562. — in Zürich als Gesanglehrer. **35**. 103. **36**. 347 fg.

—— 6 Lieder f. Bass m. Pianof. (B) **31**. 631.
—— 6 „ „ „ „ „ 2. Heft. (B) **32**. 688.
—— 6 „ „ Sgst. „ 6 Wk. „ **33**. 835.
—— 6 Trinklieder f. Männerst. 9. „ „ **34**. 96.
—— Der Trompeter an der Katzbach, f. Singst. m. Pianof. 14. Wk. (B) **34**. 287.
—— 4 Gesänge mit Pianof. 10. Wk. (B) **34**. 322.
—— 6 Lieder „ „ „ 18. „ „ **38**. 528.

Schuster, Jgn., Komik. in Wien. **31**. 792. **34**. 405. — † **38**. 108.

Schuster, Jos. (weil. Kapellmeister in Dresden), Messe, das. aufgeführt. **38**. 578.

Schuster, Wilh., Violinist in Prag. **44**. 491. **45**. 441. 754.

Schuster, Instrumentenmacher in Neukirchen, erhält eine goldene Medaille. **48**. 94.

Schuster, Tenorist, in Wien. **31**. 280. 297. 615. 736 fg. 778. **32**. 109. — in Berlin. **32**. 360. 406. 684. **33**. 127. Dresden. **35**. 257. **36**. 319. **37**. 46. 76. 799. **38**. 116. 394. 578. 609. 836. **39**. 126. 272. 704. **40**. 208. **41**. 341. 633. **42**. 1036. **44**. 922. **46**. 632. — in Radeberg. **44**. 700. entlassen. **49**. 334.

Schuster-Placci, s. **Placci**.

Schutt, O. H., Harmonist in Riga. **42**. 136.

Schuzert (oder Schappert?), Violl. in Kassel. **50**. 22.

—— Kantate, das. aufg. **50**. 438.

Schwab, Wilh., Pianofortebauer aus Pesth, in Wien, Verbesse. am Pianof. **41**. 667. dessen Federsaiten-Pianof. **42**. 977. **43**. 201.

Schwabe, L., Kantor in Giessen, Ueber mathemat. Stimmung etc. **50**. 641.

Schwabl, Flötist in München. **31**. 464.

Schwäbische oder Schwarzwälder Gesangfeste, s. **Gesangfeste**.

Schwabefeste, Violinist in Strassburg. **44**. 274. **45**. 76. 316 fg. **46**. 632 fg. **47**. 763. **48**. 703. 724 fg. **49**. 778. 798. **50**. 716. Dir. der städt. Violinschule das. **47**. 765. — in Paris. **43**. 366.

Schwaderle, Mad., dessen Gattin, Pianoforte-spielerin in Strassburg. **48**. 724.

Schwaderle d. Jüng., Violinist in Strassburg. **47**. 765.

Schwanhäuser, Herr Bildhauer, † **50**. 767.

Schwartz, Dem. Judith, gen. Ozy, Sängerin in Strassburg. **44**. 274.

Schwartzen, Sänger in Kopenhagen. **33**. 234.

Schwartzen, Frl., Sängerin das. **33**. 743.

Schwarz, Andr., Komp. des 16. Jahrh. **32**. 731.

Schwarz, Frdr. Ferdin., Kantor zu Dresden. **37**. 73.

Schwarz, F. K., d deutsche Lied. m. Pianof. 1. Wk. (B) **36**. 196.

Schwarz, Ottheil über Kunst. **39**. 426.

Schwarz, Sänger, in Wien. **38**. 812. in Kassel. **39**. 666.

Schwarz, Violl. in Weimar. **44**. 106.

Schwarz, Frl. Ther., Sang. in Wien. **45**. 173. 500. — **48**. 672. **49**. 831. in Prag. **46**. 92. 93. 272. 348. 512 fg. 528. 548. 808. **47**. 136 fg. 275 fg. 438 fg. 434. 540. 639. **48**. 24 fg. 172 fg. 243. 271. 370. in Dresden. **48**. 111. Leipzig. **48**. 96. — aufon. **50**. 552.

Schwarzbach, Frl., Sang. in Leipzig (Schül. d. Konserv.) **47**. 44. 672. 842. 917. 933. **48**. 66. 106. 136. 166. 176 fg. 213. 228 fg. 662. am Theater das. sagest. **48**. 712. — **49**. 144. 294. 362. 662. **50**. 87. 250. 276. 379. — verlässt d. leipz. Bühne. **50**. 276. in Dresden sagest. **50**. 462. 856.

Schwarzbach, Bassist in Wien. **34**. 74. 669. **37**. 814.

Schwarzbeck, Frl., s. **Fischer-Schwarzbeck**, Frau.

Schwarzeneck, Gesanglest das. **46**. 289. —

Schwarzenberg, ehemaliger Sängerfest das. **47**. 358.

Schweden — über die musikal. Zustände das. **49**. 686.

Schwedenlieder, Frl., Sängerin in Riga. **38**. 643.

Schwedischer Gesangbuch — **41**. 746.

Schwegler, Harmonist in Stuttgart. **31**. 729.

Schweighofer, Pianoforte-fabrikant in Wien, erhält eine goldene Medaille. **47**. 384.

Schweinfurt, Gesangfest das. **45**. 620.

Schweitzer, Dr., übernimmt die breslauer Bühne. **47**. 400.

Schweitzer, Posaunist in Berlin. **35**. 260.

Schweitzer, Frl., Sang. in Kassel. **31**. 316. 380. **34**. 547 fg. 643 fg. verehel. Rattler, s. d.

Schweitzer, Frl., Sängerin in Hamburg. **34**. 245.

Schweiz, Gesangbildungswesen in ders., von Nägeli. **36**. 341. 441. 509. 521. 605. 753. **37**. 49. 225. Musik in ders. **40**. 363. Französische, Nachrichten aus ders. (Morges) **33**. 643.

Schweizer Männergesangverein. **45**. 158. 558.

Schweizer Musikfest, s. **Musikfeste**.

Schweizer Musikgesellschaft — Versamml. ders. in Basel. **43**. 446.

Schweizer, P. (aus Steiermark), d Alpenlied m. Pfte. (B) **38**. 231.

Schweizer, Akkord- und Tonleiterübelle. **43**. 904.

Schweizer, Bassist (Jäger), in Strassburg. **45**. 316.

Schweizer, Frl., Sängerin in Königsberg. **49**. 80.

Schwemer, Sänger in Regensburg. **47**. 16.

Schwencke, Ch., Symphonie, in Hamburg aufg. **47**. 310.

—— Les Bijoux, 6 mél. fav. p. Pianof. Oe. 28. (B) **36**. 590.
—— Bouquets, melod. „ „ „ 36. „ „ „
—— 3 Divertiss. „ „ „ 53. „ **41**. 25.
—— Amusemens „ „ „ „ „ „
—— 6 Gedichte f. Singst. m. Pianof. 61. Wk. (B) **46**. 25.
—— 3 „ „ „ „ 27. „ „ „
—— 6 Divertiss. p. Pianof. à 4 m. 60. „ „ **39**.

Schwencke, Ch., 3 Gedichte für Singst. mit Pianof. 38. Wk. (B) 46. 69.
— Rondo brill. p. Pianof. Op. 16. (B: 47. 132.
— 3 Rondinos p. Pianof. „ „ 22. „ „ „
— Variationen „ „ „ 24. „ „ „
Schwencke, J. F., dess. Bruder, Organist in Hamburg. 40. 20. 47. 309.
— Serenade für Mannerst., 5 Violinen, Kontrabass u. Pauken, in Berlin aufg. 37. 28. in Hamburg. 47. 340.
— Choralbuch z. hamburg. Gesangbuch. (B: 35. 275. — 47. 633.
— Kirchen- und Orgelcompositionen. 7. Hft. „ 44. 744.
— Chorsingerin etc. (B: 47. 581.
— Adagio für Vcl. m. Wk. (B: 47. 449.
— Lob- und Dankkantate mit Begl. m. Wk. (B: 47. 760.
— Chorsolfeggien. (B: 48. 48.
Schwencke, des Vorigen Sohn, Pianofortespieler in Hamburg. 47. 309.
Schwerin, Nachr. 42. 70. 201. Musikfest das. 42. (324.) 788.
Schwers, Bassist in Danzig. 34. 27.
Scielio, Tenorist in Mantua. 41. 624.
Sciorati, Farsa. Usbaro. in Genua aufg. 38. 93.
Scola, Tenorist in Oporto. 48. 143.
Scalari-Merizzi, Carlo, Tenorist in Ancona. 47. 414.
Scarra, Instrumentenmacher in Berlin, Mitarbeiter d. Bathyphon. 42. 1041.
Scatt, Frl., Sängerin (von Detmold), in Kassel. 39. 667. Wien. 41. 880.
Scatti, Harfenspieler in Neapel. 49. 94.
Scatti (Scotti), Sgr. Emil., Sängerin, in Mailand. 47. 580 fg. 48. 372. in Bergamo. 47. 892.
Scotta, Musik zu Possen und Ballet., in Wien aufg. 34. 847. 35. 192. 818. 36. 364. 747. 37. 125. 783. 38. 108. 478. 531. 850. 39. 91. 502. 40. 141. 339. 580. 41. 147. 42. 175. 43. 199 fg. 1132.
Sebastiani, Ferd., Klarinettist aus Neapel, in Wien. 34. 74.
Secci, Sgr. Irene, nachher als Secci-Carri, Sängerin, in Florenz. 41. 861. 42. 172. 43. 126. 780. 44. 293. Bergamo. 46. 176. Livorno. 38. 678. 43. 741. Lucca. 43. 467. Modena. 44. 834. Odessa. 46. 576. 882. 47. 937. 48. 144. Padua. 43. 569. Palermo. 40. 100. 460. Pisa. 42. 541. Rom. 42. 640. Siena. 43. 741. Senegallia. 43. 775.
Secchi, A., Gesangslehrer in Mailand (?). — Biogr. 40. 227.
Secchier, Sgr., Heldensänger in Wien. 48. 496.
— 79. Psalm f. Mannerst. 69. Wk. 47. 798.
— und Assmayer, Pastoralmesse etc. f. die Orgel. (B) 31. 401.
Secino, Tenorist in Messina. 46. 196.
Secori, Tenorist in Neapel. 47. 398. (Vgl. Sicure.)
Sedelmayer, Kontrabassist in Neapel. 38. 632.
Sedelmeyer, Sgr. Gius., Sängerin, in Alessandria. 47. 340. 750. Foggia. 46. 319. Malta. 44. 364.
Sedlaczek, Frl. Karol., Sängerin, in Bressria. 35. 783. Mailand. 42. 208. Neapel. 41. 198. 309. 42. 320. Palermo. 37. 48. Triest. 35. 161. — als Sedlaczek-Bassi in Palermo. 37. 178.
Sedlak, Frl. Nina, Pianofortespielerin in Wien. 33. 39. 160. 435. 611. 44. 403.
Sedlmeyer, Bassist aus Salzwedel, in Lübeck. 44. 326.
See, Dir. des hochschulischen Gesangvereins. 45. 856.
Seebach, Bassist von Danzig, in Königsberg. 31. 483. 34. 683. geht nach Riga. 34. 486.
Seebach, Frau (geb. Blumauer), Sängerin in Königsberg. 31. 483. geht nach Riga. 34. 486.
Seebacher'scher Gesangverein in Magdeburg. 33. 511. 39. 784.
Seeburg, Frau, Sängerin in Wien. 35. 567.
Seegner, Franz (Moritz), Guitarrist in Wien. 42. 616.
Seegner, Gr., Posaunist in Wien. 34. 583. 36. 601.
Seekirch, Frl. s., Sängerin in Halle. 45. 112.
Seeland, Frl., Sängerin von Wiesbaden, in Koblenz. 42. 1029.
Seelmann, Sängerin in Bremen. 43. 280.
Seemann, Hornist in Petersburg. 40. 471.
Seemann, Klarinettist aus Hannover, in Berlin. 35. 867. 40. 509. Leipzig. 35. 734. 814. Magdeburg. 36. 631. Neustrelitz. 36. 597. Worms. 39. 704.
Seendorf, Aug. Hedr. — über ihn. 32. 365. Sein Salve Regina. 32. Beil. III.
Segatta, Frl., Sängerin in Wien. 33. 455. 34. 846. 35. 193. 567 fg. 819. 36. 146. 37. 378. 536. als Frau Marquard-Segatta, s. Marquard.
Seghierelli, Violinist aus Modena, in Bologna. 45. 397. (Vgl. Sighieretti.)
Segnin, Dominic., erhält aus pariser Konservatorium ein Accessit. 50. 610.
Sehr, Frl., Sängerin aus Stuttgart, in Leipzig. 40. 13.
Seib, Violinist in Wien. 35. 887.
Seibert, Dir. eines Gesangvereines in Barmen. 50. 677.
Seidel, C. F., 6 Lieder mit Pianof. f. W. (B: 46. 1023.
Seidel, Frau Luise, geb. Rappoltsweiler in Oberkirchberg und Ulm. 31. 130. — Nekrolog. 33. 411.
Seidel, Joh. Jul. (Org. zu Breslau), Die Orgel und ihre Bau. (B: 45. 291. — 46. 21.
Seidel, Rose, in Weimar. 32. 506. 38. 412. in Bremen. 39. 108.
Seidel, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Bremen. 39. 108.
Seidel, Pianofortespieler in Prag. 44. 884.
Seidelmann, Theaterunternehmer, in Breslau. 35. 89. 590. 44. 433. 42. 470. 47. 92. 48. 412.
— Über Beethoven's Des Fest zu B., 45. 132. 46. 686. aufg. in Breslau. 46. 191.
— Ouvertüren, aufg. in Breslau. 43. 413. 1102. (zu Virginia) in Brüg. 46. 742.
Seidelmann, Bassist in Breslau. 47. 476.
Seidelmann, Frau, geb. Dickmann (s. d.), Sängerin in Breslau. 47. 92. zieht sich von der Bühne zurück. 47. 476.
Seidler, Violin. v. Concertmstr. in Berlin. 31. 456. — 2. 42. 744.
Seidler, Frau, geb. Wranitzky, Sängerin in Berlin. 31. 239. 444 fg. 707. 759 fg. 848. 32. 112. 138. 345. 368. 470 fg. 785. 831. 33. 12. 34. 710. 759 fg. 777. 804. 850 fg. 871. 742. 35. 449. 482. 551. 817. 845. 36. 94. 128. 276. 717. 36. 90. 692. 816 fg. 37. 476. 550 fg. 38. 212. 674. 846. 39. 513. — pensionirt 40. 409. — in Hamburg. 34. 239.
Seiferth, Chr. Fridr. Traug., Hofkantor in Gera. 37. 574.
Seiffert, Solo. Sonate f. Pianof. et Clarin. Op. 6. (B) 33. 687. — 34. 371.
Seiffert, F. C., Organist zu Naumburg. 38. 47 fg. 475. 607 als Pianofortespieler das. 38. 475. Dirig. des Musikvereins das. 39. 346. als Orgelspieler in Weissenfels. 45. 481. 49. 816.
— Charakteristik der beethoven'schen Sonaten und Symphonieen. 45. 417 433. 449. 465.
— Die Lieder, Gesänge u. Balladen des 19. Jahrh. 45. 641. 657.
— 6 Lieder mit Pianof. (B: 34. 333.
— 6 geistl. Lieder mit Pianof. (B: 38. 59.
— Lieder und Gesänge mit Pianof. Op. 2. 3. 38. 747.
— Choral: Ein' feste etc., mit Veränderung, für die Orgel. 3. W. (B: 38. 243.
— Choral: Straf mich nicht etc., mit Veränderung, für die Orgel. (B: 38. 810.
— Lieder und Gesänge mit Pianof. 3. W. (B: 39. 272.
— Das Gute Herz und Treue, für Singst. mit Pianof. 8. Wk. (B) 42. 695.
— Meer- und Alpenlieder. 11. Wk. (B: 43. 491.
Seiffert, Wilh., Kaufmann zu Leipzig — Nekrolog. 34. 609.
Seifrits, Violinist in Hechingen. 49. 799.
Seigenos, Frau s., Sängerin in Lausanne. 32. 720.
Seiler, Tenorist in Breslau. 40. 240. (aus Prag) in Kassel. 49. 762. in Riga (Seyler). 50. 816.
Seipelt, Bassist in Wien. 34. 76. 235. 35. 595. 36. 139. 37. 446. 776. 38. 531. Regisseur und Chordirektor am Leopoldstädt. Theater. 38. 531. 39. 93.
Seis, Violinlehrer am Musikverein zu Salzburg. 44. 789.
Seiss, Violinist aus Dresden, in Leipzig. Schüler des Konservatoriums. 49. 279. 50. 346.
Sejan, Organist in Paris. 35. 687.
Selignann, Violl. in Paris. 43. 203. 49. 357. in La Rochelle. 43. 798. 47. 647. Mailand. 45. 798. durchreist Spanien. 49. 892. 50. 1.
Sellenick, Violinist in Strassburg. 47. 765.
Selli, Prosp., Komp. in Bologna. 38. 448. Viterbo. 45. 90.
— Kantate, in Viterbo aufg. 39. 148.
— Oper: Elisa di Frassal, aufgeführt in Rom. 42. 945. Turin. 43. 986.
— Oper: Medea, aufg. in Rom. 41. 368.
Sellmann, Bratschist in Isenberg. 43. 9.

Sellner, Obmst u. Prof. am Konserv. zu Wien. 36. 158. 37. 602. — 11 kl. m. Harmoniemusik, &c. aufg. 36. 761.

Selva, Bassist, in Barcellona. 47. 155. Mailand. 47. 466. Padua. 46. 547. Rom. 47. 92. Bologn. 47. 188. Neapel. 46. 335.

Selvi, Sgr. Chiara, Sängerin in Cagliari. 35. 137.

Selvini, s. Salvini.

Semeladis, Orchesterdir. in Riga. 32. 68.

Semenoff, Sängerin zu Moskau. 47. 342.

Semmler, Fel., Violin. in Wien. 43. 407. Hauptsängerin. 49. 229.

Sendelbeck, Hermann Heinrichgen. 39. 161. — in Leipzig. 40. 31. Rotwell. 38. 576. Salzburg. 44. 807. — in München engag. 41. 446.

Senfel, Ludw., Tonsetzer des 16. Jahrh. — über ihn. 44. 641. — — Salomo. Motette. 44. Beil. 7.

Senft, Tenorist in Prag. 45. 267.

Sengel, Sidonie, Hofpr. Pianofortespielerin in Berlin. 40. 132.

Senger, Frl., Sängerin in Prag. 45. 68 fg. 269. 887. 46. 261 fg.

Sengengel, aus Kiel, in Weimar. 33. 519.

Senn, Arnold, Hornist in Weimar. 39. 701. in Sens. 41. 599.

Sensini (Correspondenti teatrali) — ihre Bedeutung in Italien. 32. 749.

Sentati, Paolo, Tenorist, in Ivrea. 37. 638. Venedig. 38. 334.

Sentiel (Sentiel), Tenor., in Alicante. 47. 228. Santiago. 47. 935.

Sentis, Mich. dr., Pianofortefrg. aus Warschau, in Leipzig (Schüler des Konservat.). 37. 137. 39. 278 fg. 569. 827.

Sepolcro, Sgr., Violoncellist. 39. 176. 43. 138. 46. 193.

Seppelmann (Sesselmann?), Baritonist in Wien. 39. 731.

Sequenzen, Lais und Leiche — über dies., von Ferdin. Wolf. (R) 43. 1116.

Serafini, Sgr. Clot., zum Mitglied der philharmon. Akademie in Rom ern. 39. 296.

Serassi, Gebr., Orgelbauer in Bergamo, Orgel ders. in Genua (Chiesa del Gesù). Werk. 32. 565. dgl. in Turin. 33. 817. in Pisa. 34. 297. in Carrara. 43. 932.

Serati (Serrati), Sgr. Luig., Sängerin, in Florenz. 42. 493 fg. Genua. 46. 300. Reggio. 48. 741 fg.

Serda, Emil, Bassist, in Mailand. 34. 568. Marseille. 35. 513. Paris. 38. 216.

Sere, Sgr. Anna del, Sängerin, in Corfu. 43. 262. 48. 573. Ferrara. 40. 444. Florenz. 35. 779. 36. 328. 564. Forli. 42. 641. Lucca. 36. 328. Venedig. 39. 269 fg. 576. Neapel. 36. 727 fg. 799. 37. 49 fg. 176. 1007. 1237 fg. 38. 31. Rom. 34. 829. Rovigo. 41. 217. Siena. 38. 807.

Sermattei, Valent., Bassist, in Cadix. 47. 935. 48. 143. Chiogia. 42. 701. Crema. 42. 449. Genua. 45. 348. Lissabon. 47. 511. Modena. 45. 429. Nizza. 42. 932. 43. 202. 516. Turin. 44. 296.

Serrati, s. Serati.

Serstevens, Orchesterdir. am Konserv. zu Brüssel. 50. 556.

Serszeniski, Stan., Violinist aus Warschau, in Wien. 33. 623. 34. 846. 35. 196. 200. (von Posth, Orchesterdir. das. 40. 801. in Lemberg. 46. 240.

— Introd. et Variat. p. Violon av. orch. Op. 6. (B) 34. 669.

— „ „ „ „ „ „ „ 9. „ „ 752.

Sernaix, Violl. aus Belgien, in London. 37. 587. Petersburg. 41. 373. 42. 29. — 48. 385. nach Brüssel zurückgekehrt. 42. 734. in Antwerpen. 42. 799. Warschau. 44. 102. Prag. 44. 533. Berlin. 46. 173. 241. Leipzig. 46. 309. Hamburg. 46. 417. Paris. 49. 166. 334. 337. — Lehrer des Violls am brüsseler Konserv. 50. 557. erhält den luxemburg. Orden der Eichenkrone. 50. 752.

Servieres, Bassist in Strassburg. 42. 31.

Servoli, Sgr. Ester., Sängerin in Fagnia. 46. 197. 339.

Sesselmann, Bassist aus Darmstadt, in Stuttgart. 35. 606. in Kassel. 38. 336. Berlin. 38. 513. Leipzig. 39. 10 fg. Prag. 40. 56. — mit der deutschen Oper in England. 44. 760. in Detmold. 45. 484. Prag. 47. 648. — Sein Prozess mit Theaterdir. Lowe in Mainz. 49. 224. 306.

Sessi, Sgr. Mar., verheir. Natorp, lässt sich als Gesangslehrerin in Berlin nieder. 38. 676. 793. als Sängerin das. 39. 274 fg. (S. Natorp.)

Setti (Setty), Giov., auch Cavezali-Setti, Bassist, in Alessandria. 45. 332. Berlin. 45. 874. 1015. 46. 68. 452. Bresaria. 45. 946. Breslau. 47. 478. Faenza. 35. 929. Genua. 46. 141. Leipzig. 43. 235. Messina. 41. 112 fg. Mailand. 47. 229. 512. Neapel. 42. 68. Petersburg. 48. 125. Piacenza. 39. 747. Prag. 43. 346. 46. 97. Rovereto. 40. 661. Triest. 46. 1035. Turin. 45. 698. Valencia. 44. 756.

Seuffert, Sohn u. Seidler, Pianofortefabr. in Wien, erhalten die gold. Medaille. 47. 284.

Severe (Severi), Tenorist, in Brescia. 45. 947. Lissabon. 46. 141. 611. Mailand. 45. 348. 400. Mantua. 45. 108. Marseille. 47. 748. Messina. 47. 297. Triest. 43. 371. Turin. 44. 296 fg. Wien. 45. 697.

Severini, Dir. des italien. Theaters in Paris. 49. 105.

Severino, San, Nachrichten 45. 913. 47. 643.

Sevilly, Nachrichten. 46. 892. 46. 365. 45. 952. 46. 208. 47. 510. Orgel in der Kathedrale das. 34. 769.

Sevin, Tenorist in Strassburg. 38. 292.

Sextenakkord auf der Sekunde — Auflösung desselb. 34. 766. — Antwort, von Ebhardt. 35. 265.

Sextolen und Triolen — Ueber sie, von Michaelis. 31. 812.

Seyffert, s. Seiffert, F. C.

Seyfried, Ign. von, Kapellmstr. in Wien — sein Portrait erscheint. 33. 396. — als Musikdirigent. 37. 666. 38. 678. 39. 708. 772. 40. 173. 676. 42. 383. zum Ehrenmitgl. des steierischen Musikvereins ern. 31. 329; zum Mitgl. der schwedischen Akademie. 35. 982; erhält einen Brillantring. 38. 736; zum korrespond. Mitgl. der pariser Akademie ern. 38. 736; zum Ehrenmitglied der holländ. Musikvereine. 38. 270; erhält die prouss. gold. Medaille. 42. 430. — 43. 717.

— Chöre, verschiedene, aufgef. in Wien. 31. 293. 35. 581. 36. 158. 38. 350. 40. 370, in Leipzig. 36. 98. 780. Prag. 39. 256. 43. 387. 679.

— Hallelujah, in Wien aufg. 31. 293. 617. 37. 601. 38. 476.

— Hymnen, in Wien aufg. 31. 328. 34. 383. 36. 160. in Leipzig. 37. 733.

— Melodram: Abraham, in Hamburg aufg. 48. 83.

— Messen, aufg. in Wien. 31. 683. 756. 781. 33. 676. 36. 160. in Mail. 38. 92. — Stücke aus solchen, in Wien aufg. 33. 676. 40. 176. 41. 168. in Mail. 38. 92.

— Musik zu Moses, aufg. in Berlin. 33. 210. — Ouvert. daraus, in Wien aufg. 31. 644. 39. 606.

— Musik zu: Die Weise und der Mieder, in Wien aufg. 38. 108. in Frankfurt a. M. 44. 745.

— Ouverture zu Faust, in Wien aufg. 34. 562. 39. 577. Prag. 40. 578.

— Ouverture zu Noah, in Wien aufg. 36. 160.

— „ „ Fidelio, in Leipzig aufg. 36. 126.

— Psalmen, aufg. in Wien. 32. 617. 39. 140. in Berlin. 44. 65.

— Regina coeli, in Wien aufg. 31. 617.

— Requiem, in Wien aufg. 34. 384. 35. 211. 36. 613. (Dies irae, in Gorlitz. 37. 746.)

— Requiem, dem Manen Beethoven's gewidmet, in Wien aufg. 37. 446. in Prag. 37. 447.

— Singspiel: Das österreich. Feldlager. 48. 853.

— Tedeum, in Wien aufg. 31. 617. 683. 33. 626. in Mail. 38. 92.

— Der bittere Kelch, Operette von Mozart's Werken arrang., aufg. in Wien. 33. 23. 36. 143.

— Die Ochsenmenuett, Operette aus Haydn's Werken arr., aufg. in Prag. 33. 858.

— Mozart's C moll-Fantasie, für Orch. bearb., in Leipzig aufgef. 33. 242.

— Beethoven's Mareia sulla morte d'un Eroe, für Minnerst. und Orch. bearb., in Stuttgart aufg. 33. 691. Wien. 37. 445.

— Libera, zum Gebrauch für das Mozart'sche Requiem. Part. (R) 34. 604.

— 4. Messe. Part. (R) 34. 756.

— Festchor: Domine judicium etc., für 4 Singst. mit Orch. (R) 35. 121.

— Festchor: Salvum fac etc., f. 4 Sgst.

— 4. Offertor. Stringor vinculis etc. für 4 Singst. (R) 35. 121.

— 4. Grad. Hora, dies fugit etc. „ „ „

— Schlusschor für Singst. mit Pianof. (R) 35. 856.

— Requiem für Minnerst. mit Begl. (R) 36. 357.

— Salve regina, a 4 voci etc. 38. 343.

— 5. Offertor. für 4 Sgst. mit Orch. „ 39. 812.

— 5. Graduale „ „ „ „ „ 40. 185.

— 3 Hymnen und Libera für 4 Singst. mit Orch. (R) 40. 294.

— 3. Sammlung v. Gesängen während d. Messe etc. (R) 41. 347.

Seyfried, Ign. v., Missa solemnis etc. (B) 42. 453.
—— Melodie (Gerd.), Pieces f. (B) 42. 457.
—— „ „ (Offert.) „ „ „ „ „
—— 3 Trauermatetten für 4 Singst. mit Begl. (B) 42. 785.
—— Beethoven's Studien im Generalbasse etc. (B) 34. 657. — Notice hierüber. 35. 109.
Seyfert, Prof. der Musik zu Graz. 44. 479.
Seyler, Tenorist, c. Weimar.
Sghirelli, Ant., Violin- und Orchesterstücke in Ferrara. 37. 510.
Shaw, Pianofortespieler in York. 39. 356.
Shaw, Mistr. Alfred, Singerin, in London. 39. 721. — 40. 405. 616 fg. in Leipzig. 42. 716. 749 fg. 794 fg. 822. 876 fgg. 44. 34. 50. 72. 89 fg. 110 fg. 303. 44. 121 fg. 189 fgg. Dresden. 44. 839. Dresden. 45. 12. 119. 44. 247. Berlin. 44. 237. 44. 237. Prag. 44. 408. 44. 409. Potsdam. 44. 527. Weimar. 44. 693. Mailand. 42. 109 fg. 44. 532. Nizza. 42. 545. Venedig. 42. 561. Udine. 42. 589. Turin. 42. 599. 44. 1005. Wien. 43. 60 fg. 772. Triest. 44. 209. Birmingham. 45. 603.
Sheldon-Maggioni, Spr., Singerin, in Mailand. 36. 816. Porträt. 36. 828.
Sheppard, Singer in Newyork. 39. 720.
Shiff, Charl. Seym., Pianofortespieler aus London, in Breslau. 42. 460. in Leobnitz. 47. 438.
Sibori, Dir. der Singschule zu Regensburg und Ritter etc. 36. 871. 37. 305. mit zwei Schülerinnen in Bremen. 36. 745. — † 44. 43. 45. 600.
Sicard, Frl. Paul., Singerin in Berlin. 34. 699. 35. 61.
Sicilien, s. Sizilien.
Sick, Frau (geb. Maier), Pianofortelehrerin in Stuttgart. 39. 778.
Sicora, Tenorist in Palermo. 47. 629. 843. Cremona. 48. 374. (Vgl. Secora.)
Sieber, Dir. der Singschule zu Regensburg und Ritter etc. 36. 871. 37. 305. mit zwei Schülerinnen in Bremen. 36. 745. — † 44. 43. 45. 600.
Sieber

47. 664. Boulogne. **48.** 600. will nach Amerika. **48.** 648. in Nowawk **49.** 13.

Sivori, Camille. La Gennoise, Capr. p. Violon et Pianof. Op. 1. (R) **47.** 34.

—— Variat. p. Violon et Pianof. Op. 2. (R) **47.** 54.

—— Fantaisie Etude p. Violon. „ 10. „ „ 345.

Sizilien (im Allgem.), Nachrichten. **34.** 380.

Skandorberg, Fürst Kostrioti, als Komponist. **47.** 368.

Skene-Manuskript — über dass. **41.** 261. 277. Dazu Beil. 2.

Skizze, von Luise H. **50.** 737. 753.

Skraup, J., Kapellmeister in Prag. **36.** 30. **40.** 628 fg. **42.** 361. 546. **43.** 262. **45.** 345. 908. **46.** 858. **47.** 454. 701.

—— Festspiel, in Prag aufg. **48.** 326.

—— Musik zu Zauberspielen etc., in Prag aufg. **32.** 141. 832.

—— Oper: Die Geisterbraut, „ „ „ **38.** 850.

—— „ Nachtschatten, „ „ „ **32.** 141.

—— „ Udalrich und Bozena, „ „ „ **35.** 232. **40.** 165.

—— Ouvert., in Prag aufg. **40.** 228. **42.** 421. **44.** 331. **45.** 237.

—— Streichquartette, in Prag aufg. **44.** 403. **45.** 285. **47.** 454.

—— Symphonie, in Prag aufg. **43.** 681.

—— Liebesthal, Lied mit Pianof. und Horn. 15. W. (R) **42.** 721.

Skraup, J. N., dessen Bruder, Pianofortespieler und Kompon. zu Prag. **32.** 640. **45.** 362. als Bassist das. **42.** 421. **45.** 443.

—— Ave Maria und Pianof.-Trio, das. aufg. **46.** 94. 95.

Skraup, Frau, Pianofortespielerin in Prag. **34.** 284. **35.** 351.

Skrodzky, Bassist in Strassburg. **31.** 60.

Slabihaudek, Bassist in Prag **47.** 454.

Slama, Kontrabassist (?) in Wien. **40.** 324.

Slauka, Karl, Trompeter in Prag. **31.** 604.

Slawik, Jos., Violin- et Wien. **31.** 618. **32.** 616. **34.** 580. **35.** 580. in Prag **32.** 639. — + in Pesth. **35.** 580. — **39.** 743.

Smart, George, Dir. des Musikfestes zu Manchester. **38.** 807. Mitdir. der philharmon. Concerte zu London. **39.** 720.

Smila, Wenz., Posaun. in Prag **42.** 547. als Hosv. das. **42.** 814.

Smirna, Nachrichten. **42.** 99. **44.** 1056. **45.** 483. **46.** 209. 576.

Smith, Franc., Bassist, in Fassonbrenne. **35.** 329. Nizza. **46.** 141. 372.

Smits, Gesanglehrer an der Normalsingschule zu Utrecht. **49.** 93.

Smitson-Berlioz, Mad., s. Berlioz.

Smitter, Bassist in Ivrea. **48.** 357.

Smolenski, Sgn., Sängerin, in Este. **38.** 261. Genua. **37.** 309. Lodi. **38.** 598. Mailand. **35.** 741. **39.** 777. Treviso. **38.** 832.

Smolian, Tenorist in Königsberg. **38.** 426. — + **40.** 79.

Smutny, Fagottist in Prag. **36.** 350.

Smyenka, Sgn., s. Zmyenki.

Snell, Kapellmeister zu Brüssel. **46.** 670. erhält im Haag den Orden der Eichenkrone. **45.** 116.

Soarez, Bassist, in Bologna. **46.** 357. Ressein. **47.** 899. Ivrea. **43.** 501. Mailand. **46.** 526. **47.** 581. **48.** 109. **49.** 655. Mantaivo. **43.** 156. Moskau. **47.** 229. 342. Nizza. **44.** 857. Pavia. **45.** 709. Turin. **44.** 1035. Venedig. **46.** 114. Vicenza. **48.** 386. Vigevano. **45.** 445.

Soberoheim, Guitarrist, in Königsberg. **31.** 509. in Berlin **31.** 512. **35.** 62.

Sobotschek, Joh., Violl. in Prag (Schül. d. Konserv.) **48.** 256.

Sobolewski, Ed., Violinist in Königsberg. **31.** 509. **32.** 715 fg. Musikdir. im Theater (an Bote's Stelle). **32.** 716. **34.** 461. 684. **37.** 393. 833. gibt diese Stelle auf. **38.** 423. als Musikdir. **42.** 113. **46.** 186 fg. dortig. das dortige Musikfest. **38.** 461. — in Marienburg, als Violinist. **35.** 477.

—— Kantate, in Königsberg aufg. **40.** 80.

—— Musik zum Irrschuss zu Dijon, aufg. das. **34.** 684.

—— „ „ Schaup. Der braune Wilm, das. aufg. **34.** 684.

—— Misterium: Himmel und Erde, aufg. in Leipzig. **47.** 813.

—— Oper: Imogen, in Königsberg aufg. **35.** 387.

—— „ Salvator Rosa, das. aufg. **50.** 238.

—— „ Velleda, das. aufg. **38.** 424. — Ouvert. daraus, ebend. aufg **37.** 393.

—— Oratorium: Johannes der Täufer, in Königsberg aufgef. **42.** 113. in Berlin (als: „Die Enthauptung Johannis"). **46.** 77. — Klavierauszug. (R) **42.** 826.

—— Oratorium: Der Erlöser. — Klav.-Ausz. (R) **43.** 527.

—— Symphonie, aufg. in Königsberg. **31.** 509. **32.** 716. **38.** 461.

—— Symphon. Tongemälde „Süden und Norden", in Leipzig aufg **47.** 819.

(Erklärung Saxmann's gegen S.'s Kritik der Kantate Joh. **40.** 149.)

Sobolewski, Ed. Hymne: Herr ich weiss etc., für Männerst. (R) **37.** 746. **42.** 787.

—— 3 estimm. Gesänge mit Pianof. 6. W. (R) **44.** 662.

Sobotka, Violinist in Prag. **35.** 338. **36.** 341.

Soce, Sga., Sängerin, in Lucca. **39.** 476. in Florenz. **42.** 918.

Socolow, Vcell. (?) in Moskau. **45.** 476.

Sodesi (Sodese), Sgn. Cam., Sängerin, in Mailand. **39.** 718. **41.** 670. Neapel. **45.** 393. Pistoja. **47.** 413. Siena. **40.** 479. Verona. **47.** 899.

Söllner und Genossen, steier. Alpensänger, in Wien. **31.** 841. Königsberg. **34.** 224. **34.** 461.

Sörensen, Musikdir. in Nordhausen. **31.** 419.

Sörgel, F. W., Musikdir. in Nordhausen. **35.** 791 fg. **41.** 572. dirig. beim Elbmusikfeste das. **31.** 419. — dgl. beim Gesangfeste. **46.** 461.

—— Messe, in Leipzig aufg. **42.** 186.

—— Symphonie, in Leipzig aufg. **39.** 856.

—— 2? pet. pièces p. Pianof. Liv. 4. (R) **31.** 67.

—— Thème varié „ „ Op. 30. „ „ 172.

—— Quartett für Streichinstrumente. 35. W. (R) **41.** 453.

Sogner, Pasqu., Oper: La cena alle montagne russe — **35.** 132.

—— Oper: 4 prigionieri ed un ciarlatano, in Neapel aufg. **35.** 132.

Soistmann, Hornist in Darmstadt. **39.** 121. 749.

Sokoll, Jos., Violinist in Prag. **37.** 82. **38.** 344. **39.** 756. 763. **40.** 354.

—— Ouvertüre, das. aufg. **39.** 166.

Solari, Bassist, in Cagliari. **47.** 150. 460. Lodi. **46.** 540. Mezzana. **37.** 234. Oneglia. **43.** 516. Savona. **40.** 143.

Solari, Sgn., Sängerin in Lodi. **46.** 408.

Soldi, Sänger in Paris. **50.** 753.

Soldini, Tenorist, in Ancona. **46.** 336. Florenz. **48.** 89. Siena. **48.** 342. Terni. **45.** 393.

Solera, Tenorist, Kamp. in Fiume. **46.** 575. — als Bassist in Mailand. **45.** 931. — Erklärung über Ricordi. **42.** 683.

—— Oper: Il contadino d'Agliate, in Mailand aufg. **44.** 325. unter dem Titel: La fanciulla di castel Gandolfo, in Brescia aufg. **45.** 462. in Modena. **45.** 331.

—— Oper: Genio e sventura, in Padua aufg. **45.** 949.

—— „ „ Ildegonda (auch das Buch von S.), aufgef. in Mailand. **42.** 491.

Soletti-Marosi, Sgn. Carol., Sängerin in Cefalonia. **43.** 373. Novara. **36.** 715. Venedig. **36.** 830. Zante. **42.** 319.

Solfeggierkunst, die italien., von G. Nanenburg. **45.** 609. 625.

Solfié, s. Soffié.

Solieri, Giov., Tenorist, in Barcellona. **47.** 736. 935. **48.** 142. 413. Fermo. **46.** 809. Florenz. **47.** 442. Livorno. **46.** 522. Reggio. **46.** 368. Rovigo. **47.** 188.

Soliska, Fel., Sängerin in Wien. **43.** 664.

Soliva, Gesanglehrer zu Petersburg. **39.** 744. **42.** 732.

Solivani, Musikfest das. **46.** 294. **47.** 320.

Solovieva (eigentl. Vvetuetl aus Pesth), Sängerin in Petersburg. **42.** 729. — in Paris (Solowieff). **47.** 351.

Soltyk, Cte Charl., Rondo p. Viol. av. orch. Op. 2. (R) **35.** 748.

Solustri, Raff., Oper: Il matrimonio in villeggiatura, in Spoleto aufg. **35.** 327.

Solvay, Pianofortespieler aus Belgien, in Paris. **43.** 535.

Somère, Professor am Konservatorium zu Gent. **45.** 537. — + **48.** 431.

Sonnet, Hipp., Musik zum Ballet Oberon, in Wien aufg. **40.** 108.

Sonnis, Luc., Kantate, in Catania aufg. **34.** 396.

—— Oper: Adriano in Scozia, aufg. in Palermo. **36.** 516.

—— „ „ Ildegonda e Bizzardo, aufg. in Mailand. **47.** 831.

Sonnet, Dr. André, Ueber den Streit zwischen Mannstein und Nehrlich etc. **43.** 933.

Sonnet, 6 Gesänge für 4 Männerst. 3. Wk. (R) **44.** 827.

Sonnet, Bassist, in Wien. **33.** 595. in Prag. **34.** 464.

Sonnet, Concertmeist. in Weimar, Erfind. d. Euphonion. **46.** 32. mit demselben in Frankfurt a. M. **46.** 429. Breslau. **47.** 91. Prag. **47.** 277.

Sonnet, Waldhornist in Rudolstadt, feiert sein 50jähr. Jubiläum. **46.** 663.

Sonnet, Violinist in Mannheim. **33.** 107. Berlin. **44.** 437.

Sommerfeld, Frl. Hild., Pianofortespielerin aus Christiania, in Leipzig (Schülerin des Konservatoriums). **49.** 279.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten July. Nº. 43. 1803.

MISCELLEN.

(Fortsetzung.)

No. 3.

Es ist schon längst bemerkt worden, dass unsre musikalischen Kunstausdrücke, welche das Tempo eines Tonstücks betreffen, sehr unsicher und schwankend seyen, und man fühlte das Bedürfniss eines Zeitmessers, wodurch man in den Stand gesetzt würde, ein jedes Tonstück in der gehörigen Bewegung vorzutragen. Der Herr Professor Bürja und Herr Weiske, Dom- und Stadt-Kantor zu Meissen, erfanden zu gleicher Zeit sehr einfache Instrumente, wodurch jenem Bedürfnisse hinlänglich abgeholfen werden konnte. In der Folge erschien auch eine Ankündigung einer zu diesem Behufe eingerichteten Uhr. Wie es aber den Anschein hat, dürften diese Erfindungen keinen Eingang finden. Wie sonderbar! Die letztere Erfindung war vielleicht zu kostspielig; dann waren es aber die erstern nicht. Die erstern waren vielleicht zu unbequem; nun dann konnte man sie ja noch mehr simplifiziren. Vielleicht schien es aber zu mechanisch, statt: Largo, andantino, tempo giusto $\frac{1}{8} = 8$, $\frac{1}{4} = 9$ u. s. w. hinzuschreiben? Nun dann hätte es ja dem Komponisten immer noch freygestanden, beydes anzugeben. Sollte etwa der Argwohn, dass mancher Komponist in Verlegenheit kommen könnte, das Tempo seines Stücks bestimmt anzugeben, ein wenig boshaft seyn? Nun dann haben wir ja das ehrliche Bekenntniss grosser Meisler vor uns, welche offenherzig gestanden, dass ein andrer ihre Tonstücke im richtigern Tempo vorgetragen habe, als sie selbst.

Welch ein gebildetes Gefühl gehört dazu, ein jedes Tonstück in seinem gehörigen Tempo vorzutragen? Wie oft wird das Tempo in ältern und neuern Kompositionen ganz verfehlt? Manches sonst brauchbare Tonstück wurde bey Seite gelegt, weil der angehende Spieler dasselbe entweder zu langsam oder zu geschwind vortrug. Der junge Tonkünstler findet nicht immer einen Lehrer, der ihn ganz richtig leiten könnte. Noch sehr viele Gründe bleiben übrig, (die jedoch der Kürze wegen und weil sie zu bekannt sind, nicht aufgezählt werden dürfen) woraus erhellet, dass es höchst nützlich und nöthig sey, das Tempo nach einem allgemein einzuführenden Taktmesser bey jedem Tonstücke zu bestimmen.

Auf der andern Seite ist aber auch ein gar zu mikrologisches Verfahren dabey der guten Sache mehr hinderlich, wie die Erfahrung bereits gelehrt hat. Sehr wenige Kompositionen bedürften einer Taktuhr. Ueberdies findet auch eine subjektive Verschiedenheit hierbey statt. Der Sanguinische spielt rascher, als der Phlegmatische. Je mehr Fertigkeit man im Spielen erlangt, je öfter man Ein Stück spielt, je leichter gewöhnt man sich, unvermerkt das Tempo zu beschleunigen. Es ist genug gewonnen, wenn nur das Tempo nicht ganz verfehlt wird, wenn nur der angehende Musiker und Dilettant ein ziemlich genau bestimmtes Tempo kennt. Zu dem Ende dürfte ja nur der Pendul gebraucht werden.

Sommerlatt, B., Marsch für Pianof. (R) 43. 707.
Sonate als Kompositionsform; ½ 42. 290.
Sonator
Sonate, que me veux-tu? — über diesen Spruch Fontenelle's. 31. 332.
Sonderegger, Sga. Gertr., Sängerin, in Biella. 45. 945. Cagliari. 42. 247 fg. 476. Messina. 43. 668. Pavia. 44. 988. Rom. 44. 274. Savoyen. 45. 330. 459. Todi. 44. 832. Viareg. 42. 935.
Sondershausen, Nachrichten. 49. 582. — Hoftheater das. aufgehoben. 48. 264.
Sondre, s. Sudre.
Sonnemann, Domorganist in Braunschweig. 50. 462.
Sonnenberg, Klarinettist in London. 49. 583.
Sonnleithner, Jos., Regierungsrath in Wien, Stifter der Gesellschaft der österreichischen Musikfreunde, ½ 38. 109.
Sonnleitner, Frl., Sängerin in Wien. 40. 773.
Sonntag, Flötist in Berlin. 41. 134.
Sontza (eigentl. Boustan), Sga., Sängerin, in Verona. 47. 187. Mailand. 48. 109.
Sontag, Frl. Henr., Sängerin, in Paris. 31. 790. 864. 32. 68. 161 fg. in Kassel — Gedicht auf sie. 32. 208. in Berlin. 32. 237 fg. 342 fg. 358 fg. 403 fg. ihr Abschied. 32. 404. reist nach Warschau. 32. 402. in Königsberg. (32. 719.) 33. 272 fg. Danzig. 34. 28. Breslau. 35. 94. Hamburg. 34. 245. — verehel. Gräfin Rossi, s. d.
Sontag, Frl. Nina, deren Schwester, Sängerin, in Berlin. 32. 240. 359. 403. 586. 33. 42. 54. 210. 377 fg. Stuttgart. 33. 186. Breslau. 34. 315. Leipzig. 35. 177. reist nach England, ebendaselbst. in Kassel. 36. 765. Prag. 38. 595. Coburg. 41. 344. — soll Nonne geworden sein. 46. 830.
Sontheim, Tenorist, aus Karlsruhe, in Berlin. 44. 66. 49. 425 fg. 761. Coburg. 44. 260.
Sor, Guitarrist, ? in Paris. 41. 793
—— Methode p. la Guit. Guitarrenschule etc. (R) 34. 557.
Sorau, neue Orgel in der Hauptkirche das. 48. 833.
Sordelli, Sga., Sängerin, in Castiglione. 47. 187. Novara. 47. 685. Pavia. 48. 371. Reggio. 47. 443.
Soresina, Nachrichten. 43. 204. 44. 340. 45. 366. 47. 187. 48. 124.
Soret oder Soretti, Sga., Sängerin, in Fabriano. 38. 382. Florenz. 41. 172. Spoleto. 37. 345. Tuleutine. 44. 276. Venedig. 36. 570.
Sori, Sga. Carm., Sängerin in Chiets. 36. 795.
Sori, Sga. Gius., Sängerin, in Berlin. 44. 68. Montagnana. 42. 183. Udine. 43. 958.
Soriano, Sga., Sängerin, in Bilbao. 48. 143. Lerida. 46. 558. Victoria. 48. 143.
Sormani, Violinist und Orchesterdirektor in Athen. 42. 322. Alexandrien. 44. 363.
Sorrentino, Sga. Ter., Sängerin in Novara. 38. 518.
Soubre, Jos., aus Lüttich, erhält den belgischen Kompositionspreis. 43. 798.
Soudre, s. Sudre.
Soutié, Oper: Das Geheimniss, aufg. in Meiningen. 34. 348. Prag. 46. 349. Weimar. 31. 149. 334. 32. 304. 34. 193. Wien. 33. 26.
Souppé, s. Suppé.
Sousmann, S. H., Flötist aus Petersburg, in Berlin. 39. 389. als Musikdirektor in Petersburg. 39. 362. 727. 42. 443. — ½ das. 50. 383.
—— 6 deutsche Gesänge aus dem Russ., m. Pianof. 40. Wk. (R) 44. 652.
Sowade, Tenorist, in Koblenz. 42. 1028. Amsterdam. 48. 231.
Sowinsky, Alb., Komponist in Paris, durchreist Frankreich mit seinen Kompositionen. 36. 163. in Strassburg. 42. 31.
—— Verzeichniss seiner Kompositionen. 42. 32.
—— Grand. Etudes ou concert p. Pianof. Op. 60. (R) 46. 23.
Spada, Fil., Bassist in Bergamo. 36. 776. Bologna. 37. 752. Ferrara. 39. 148. Florenz. 38. 465. Mailand. 34. 831. Modena. 37. 656. Padua. 37. 360. Pesaro. 39. 422. Rom. 32. 523. Sebio. 38. 264. Treviso. 39. 689. Varese. 36. 628 fg. Venedig. 35. 639. Zara. 44. 365. — ? in Ancona. 40. 443.
Spada, Sgn., Sängerin in Asti. 43. 156.
Spadacini, Sga., Sängerin in Rom. 41. 608.
Spadina, Ant., 11jähr. Klarinettist in Como. 35. 639.
Spath, Andr., Organist u. Musikdirektor in Murges. 32. 462. 34. 383 fg. 36. 589. als Klarinettist das. 34. 384. in Lausanne. 34. 383. geht nach Neufchâtel. 36. 267. 385. 39. 305. — Concertmeister in Koburg. 41. 543. 43. 84 fg. 44. 260. erhält für die Oper: Der Wunderring, von der Grossherzogin von Baden einen Brillantring. 35. 289; vom König der Franzosen eine Nadel. 44. 646.
—— Messe (und 2 Kantaten), in Murges aufg. 32. 462. in Neufchâtel. 37. 820. Koburg. 44. 260.
—— Oper: Omar und Sultana — 44. 260.
—— Tedeum, in Koburg aufg. 44. 260.
—— Fantaisie p. Pianof. et Clarin. Oe. 119. (R) 42. 462.
—— Scène chant. p. Clarin. av. acc. „ 113. „ 33. 855.
—— Symphonie conc. p. 2 Clarin. av. orch. „ „ 870.
—— Sérénade p. 4 voix d'hommes. Op. 120. „ 35. 335.
Spagliardi, Gius., Tenorist in Pavia. 38. 373. Pesaro. 46. 350. Turin. 47. 147. 443.
Spagni, Aud., Theaterunternehmer u. Bassist in Messina. 35. 417.
Spalatea, Nachrichten. 42. 703. 43. 368.
Spatinger, Flötist aus Zürich, in Basel. 43. 447.
Spazier, Musiklehrer und Komponist in Darmstadt. 39. 143 fg.
—— Trio p. Pianof., Viol. et VC. Oe. 22. (R) 44. 809.
Spanien — Musikzustand das. 41. 410. Die königl. Familie musikalisch. 48. 14. 376.
Spanische Maulthiertreiber als Sänger. 35. 103.
Spanner, Jos., Flötist in Prag. 35. 334. 43. 387. 680. 46. 352.
—— Rondo alla Pol. p. la Flute av. Pianof. (R) 34. 824.
—— Amusement p. la Flute av. Pianof. Oe. 4. (R) 38. 347.
Sparatico, Buffo in Rom. 41. 608.
Sparry, Franz, Komp. in Kremsmünster — Binge. 31. 459.
Spatzier, Frl. Antonie, Sängerin, in Wien. 39. 732. (von Hannover) in Berlin. 42. 772. 804. 43. 387 fg. 687. Breslau. 44. 79. 527. 45. 132. als Frau Pelm-Spatzier, s. Pelm.
Spech, Joh., Die Ideale, f. Sgst. m. Pianof. 36. Wk. (R) 34. 319.
Speck, Bassist, in Cadix. 44. 1011. 1034. 46. 357. Lissabon. 42. 518. Madrid. 46. 558. 882. 47. 227. Malaga. 45. 932. Sevilla. 46. 208.
Speck, Eduard, Tenorist, in Modena. 37. 310. Padua. 36. 716. Rom. 37. 740. 38. 32. Venedig. 35. 639.
Speck, Sga. Adel., dessen Schwester, Sängerin, in Cadix. 43. 747 fg. Florenz. 38. 111. 228. Genua. 38. 730. Lucca. 38. 836. Mailand. 37. 849 fg. 41. 952. Mantua. 35. 162. Modena. 36. 848 fg. 37. 636. Neapel. 39. 372. 41. 113. 368. 42. 474. Palermo. 39. 368. 478. Rom. 35. 799. 36. 547. 37. 179. 284. 448. 514. Sevilla. 44. 365. Siena. 37. 97. Triest. 36. 713. Venedig. 35. 639. Wien. 41. 610 fg. verheir. mit dem Tenor. Salvini, d.). 39. 95.
Specht, A., Redakt. der Revue et Gaz. mus. de Paris. 42. 141.
Specht, Hartknist in Kassel. 37. 497. 38. 127. 41. 109.
Specht, Jos. Pet., Musikhändler in Braunschweig, ½ 48. 552.
Speier, Musikfest das. 42. 496.
Speier, Wilh., Gesänge für 4 Männerst. 27 Wk. (R) 41. 559.
—— 2 Gesänge m. Pianof. 39. Wk. (R) 44. 539. 629.
—— Die Perlen im Champagner etc. 29. Wk. (R) 44. 626.
—— Lied eines Armen, des Harfn. 30. „ „ „ „
—— Der Trompeter, 31. „ „ „ „
—— Der Soldat, 32. „ „ „ „
—— Die 3 Liebchen, 33. „ „ „ 627.
—— Katzennatur, Schlimme Geschichte. 34. und 35. Wk. (R) 44. 628.
—— Die Retraite, 37. Wk. (R) 44. 628.
—— Die Staffette, 38. „ „ „ 627.
—— Die Schwesteren, Winterfantas. 39. „ „ „ 629.
—— Soldatenabschied, 40. „ „ „ 626.
—— Mehreres Andere. „ „ „ 627 fg.
—— Die Stille, 46. „ „ „ 46. 37.
—— Die Einsame, 47. „ „ „ „
—— Liebesfrühling, f. Sopr. u. Ten. 48. „ „ „ 440.
—— Gesänge f. Männerchor 44. „ „ „ 764.
—— 6 Gesellschaftslieder f. Singst. m. Chor. 59. W. (R) 48. 298.
—— 3 Gesänge f. 4 Männerst. 55. Wk. (R) 48. 423. 549. 270.
—— Protest f. 4 Männerst. 58. „ „ „ „
—— Die 4. Stimme, f. Singst. m. Chor etc. 63. Wk. (R) 49. 292.
—— 3 Zigeunerlieder f. Singst. m. Pianof. 65. „ „ „ 308.

Spangel, Ritter v., Theaterintendanzrath zu München, Rendu's Ariadne neu bearbeitet, in München aufg. 35. 293. Berlin. 35. 328. — desgl. dessen Medea, in München aufg. 31. 382. — Melodram. Hero und Leander, in München aufg. 37. 232. 39. 183.
— Symphonie, das. aufg. 33. 340.
Spezzaferri, Franc., Oper: Amor è vano di tamburo, in Neapel aufgeführt. 47. 398.
— Oper: L'Arcifanfano, in Turin aufg. 43. 139.
— — Il due Figaro, aufg. in Barcellona. 46. 357. Bologna. 48. 431. Cagliari. 44. 300. Como. 46. 391. Cremona. 45. 367. Florenz. 42. 669. Lucca. 42. 341. 45. 414. Mailand. 42. 685. Mantua. 45. 809. Novi. 44. 299. Odessa. 46. 376. Parma. 42. 670. Sinigaglia. 45. 432. Triest. 45. 370. Turin. 42. 268. Venedig. 43. 644.
— Oper: Gianni di Parigi, aufgeführt in Genua. 39. 198. Neapel. 39. 96.
— — Il mantello, aufg. in Turin. 48. 336.
— — Il pentaglione di Lonjumeau, in Lucca aufg. 44. 834. Turin. 47. 684.
— Oper: Saul, in Florenz aufg. 46. 321.
Spiegel, Bassist in Wien. 38. 315 fg. Barcellona (nicht Spiegel). 44. 852. Valencia. 43. 736.
Spiegel, v., Theaterintendant in Weimar. 31. 148. 34. 614. — geht ab. 49. 187.
Spielberger, Theaterdirektor in Köln. 46. 366.
Spiess, Tenorist, in Prag. 41. 1035. in Basel. 43. 447. (aus Bargdorf) in Luzern. 43. 638.
Spiker, Lieder f. Singst. m. Pianof. (B) 39. 87.
Spilimbergo (Spielberg), Nachrichten. 41. 916.
Spinach, Sdle. Mar., Sängerin aus Spanien, in Mailand. 42. 423. Genua. 42. 687.
Spindler, Fritz, Frischer Grün, Klavierstück. 3. W. (B) 50. 478.
Spindler, Otto, Oboist aus Oldenburg, in Bremen. 36. 243. 37. 314. in Köln. 46. 277. Frankfurt a. M. 47. 317.
Spingel, s. Spiegel.
Spira, Komiker in Prag. 33. 329. 455. 35. 332. geht von da ab. 36. 163.
Spirano, Sga. Cater., Sängerin in Spoleto. 37. 315. — als Spirano-Zucchini in Modena. 42. 253.
Spitzeder, Bassist, in Berlin. 31. 211. 381. 32. 171. 252. 406. 621. 33. 12. 123 fg. 361. 484. 806. 34. 393. 433. 450. in München. 42. 58. geht ab von Berlin, nach München. 34. 329. 733. 35. 36. in Breslau. 35. 334. — † 35. 732.
Spitzeder, Frau, geb. Vio, Sängerin in Berlin. 33. 760. 806. 34. 216. — 37. 430. 477. nach München engag. 34. 329. 35. 36. 491. 505. 36. 247. 330. Breslau. 34. 554. Nürnberg. 37. 653. von der Bühne abgeg. 39. 161. — als Gast in Wien. 39. 303.
Spitzeder, Frl., Sängerin in Strassburg. 31. 45 fg. 46 fg. 646.
Spittgerber, E. sc. 6 Gesänge m. Pianof. Op. 8. (B) 32. 80.
— 6 Märsche f. Pianof. Op. 10. (B) 34. 603.
Spohn, Karl, Direktor des Liederkranzes zu Karlsruhe, dirigirt das Gesangfest in Hasbad. 48. 447.
— 4 Lieder m. Pianof. 3. Wk. (B) 43. 491.
Spohr, Ferdinand, Violinist und Arrangeur der Werke seines Bruders Ludwig, † in Kassel. 34. 689.
Spohr, Karl, junger Komponist in Prag, Ouverture das. aufgeführt. 48. 255.
Spohr, Ludw., Kapellmeister, in Kassel, als Dirigent. 30. 163. 46. 356. 663. 48. 287. 49. 427. 50. 438. — als Violinspieler das. 31. 316. 380. 32. 317. 38. 140. 424. 39. 113. 40. 594. 41. 602. 1003. 43. 397. 46. 333. 47. 505. 48. 287. 50. 22. — Direktor d. Cäcilienvereins das. 31. 861. 47. 260. — in Aachen, beim Musikfeste. 42. 643. Berlin. 47. 541. Bonn (b. Beethovenfeste). 47. 500 fg. Braunschweig. 46. 757. Frankfurt a. M. 49. 465. Gent. 49. 485. Halberstadt (beim Musikfeste). 35. 496. Leipzig. 48. 457. London. 49. 502. Luzern (beim Musikfeste). 43. 637. nach Manchester eingeladen. 47. 918. Nordhausen (beim Musikfeste). 31. 419 fg. Norwich (dgl.). 44. 802. 1002. Oldenburg. 47. 913. Paris. 46. 586. Prag. 39. 670. Radolstadt. 44. 666. Wien. 39. 606. nach Wien zur Aufführung des „Falles Babylons“ eingeladen, erhält er dazu keinen Urlaub. 48. 647. — Sein Portrait. 34. Titelkupfer. — Seine Achtsichkeit mit Dessicette. 35. 800. — Facsimile seiner Handschrift. (Nachgefühl, Lied m. Pianof.) 41. Beil. 6. — zum Ehrenmitglied des holländ. Musikvereins ern. 33. 696, zum Verdienstmitgl. dess. 37. 827. — zum Ehrenmitgl. der leipziger Universität. 40. 130. dgl. der Cäcilienakademie in Rom. 41. 854. zum Dir. des prager Konservat. berufen, lehnt es dies ab. 45. 372. erhält den kurhessischen Hausorden. 47. 258. zum Ehrenmitgl. der brasilier Akademie ern. 49. 79. feiert sein 25jähr. Jubil. — berührt vom Generalmusikdirektor ernannt, u. sod. Ehren. 49. 93. erhält den grossh. Orden pour le mérite. 50. 284. erhält vom Cäcilienverein eine Nadel. 50. 438.
Spohr, Ludw., Brief an ihn aus dem innern Russlands. 49. 131.
— Hymnen, aufgef. in Birmingham. 48. 648. Kassel. 39. 131. 42. 699. 43. 399. 50. 438. Leipzig. 41. 916.
— Kantate: Das befreite Deutschland. — Stücke daraus, in Nordhausen aufg. 34. 470. in Wien. 39. 373.
— Messen, aufg. in Berlin. 33. 762. Petersburg. 33. 691. Wien. 42. 404. — theilweise in Berlin. 31. 829. Prag. 46. 229. 46. 345. 459.
— Nonett, aufg. in Berlin. 34. 337. 45. 248. Breslau. 42. 440. Darmstadt. 39. 749. Dresden. 40. 809. Halle. 31. 374. Kassel. 37. 516. Leipzig. 35. 837. 42. 163. Prag. 42. 422. Rostock. 40. 177.
— Gr. Nonette, Op. 31, arr. p. Pianof. à 4 m. (B) 32. 100.
— Notturno, aufgef. in Leipzig (theilweise). 37. 836. Dresden. 40. 810.
— Oktett für Streich- und Blasinstrumente, aufg. in Kassel. 48. 287. Stuttgart. 35. 619. Wien. 40. 175.
— Oper: Der Alchymist, aufg. in Prag. 40. 881. 41. 165. — Ouverture daraus, in Berlin aufg. 35. 217. Kassel. 46. 333. — Klav.-Ausz. (B) 34. 688.
— Oper: Alruna — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 46. 316. Kassel. 40. 147. 41. 605.
— Oper: Der Berggeist, aufg. in Prag. 39. 670. — Ouvert. das., aufg. in Berlin. 38. 279. Jena. 34. 432. 36. 370. Kassel. 46. 804. Leipzig. 42. 187. 916.
— Oper: Faust, aufg. in Berlin. 31. 837. 32. 46. 137. 44. 238. 45. 397. Breslau (im Conc.). 33. 597. (auf der Bühne. 34. 317. Danzig (im Pianof.) 39. 589. Frankfurt a. M. 45. 232. 820. 47. 513. Hamburg. 36. 572. 44. 749. Kassel. 42. 442. 37. 496. 38. 123. 396. 39. 114. 42. 197. Königsberg. 31. 509. 32. 717 fg. 42. 117. London. 42. 670. 756. Magdeburg. 34. 360. Petersburg. 42. 30. Prag. 38. 593. 837. 45. 333. 46. 319. 855. Strassburg. 34. 713. Stuttgart. 32. 756. 33. 185. 349. 34. 497. 35. 80. 306. 485. Weimar. 46. 291. Wien. 48. 826. — Ouverture das., aufg. in Berlin. 34. 129. 40. 210. 41. 333. 42. 74. 44. 378. 45. 44. 46. 316. Birmingham. 48. 648. Dresden. 48. 89. 49. 467. Hamburg. 46. 477. Kassel. 30. 457. Leipzig. 34. 309. 44. 223. 45. 702. 48. 457. Mannheim. 38. 325. Prag. 46. 94. — Stücke das., aufg. in Leipzig. 39. 12. 41. 926. 45. 702. Prag. 36. 31.
— Oper: Jessonda, aufg. in Amsterdam. 48. 231. Berlin. 33. 484. 550. 766. 34. 333. 364. 35. 371. 510. 583. 36. 643. 883. 37. 313. 848. 39. 362. 580. 42. 246. 272. 891. 43. 687. 44. 763. 45. 247. Bremen. 45. 833. Breslau. 33. 99. 396. Danzig (im Pianof.) 39. 589. Dresden. 40. 874. 47. 253. 748. 48. 487. Frankfurt a. M. 41. 266. Hamburg. 44. 748. 980. 45. 193. 48. 489. Jena. 35. 298. Kassel. 31. 644. 34. 140. 36. 706. 37. 496. 38. 122. 422. 41. 604. 49. 404. 767. Leipzig. 32. 754. 33. 140. 797. 35. 245. 669. Lemberg. 44. 20. London. 42. 756. München. 39. 163. Prag. 33. 121. 36. 452. 37. 819. 39. 641. 671. 779. 857. 40. 46. 431. 559. 787. 41. 742. 1035. 44. 698. 45. 534. 46. 92. 858. Riga. 49. 512. Weimar. 33. 346. 35. 370. 36. 675. 41. 662. Wien. 48. 830. 39. 91. 732. 40. 88. 721. 42. 267. 48. 608. — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 41. 1030. 46. 319. 47. 102. 48. 307. Göttingen. 46. 703. Hamburg. 45. 317. Kassel. 50. 742. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 31. 201. 35. 837. 39. 236. 42. 388. 44. 88. 47. 42. 261. Lucka. 42. 430. Naumburg. 38. 475. Prag. 35. 333. 38. 344. 45. 444. Stettgart. 32. 340. 33. 109. — Stücke daraus, aufg. in Leipzig. 31. 201. 39. 227. 42. 242. 43. 255. 44. 86. 47. 42. Magdeburg. 39. 785. 40. 140. Würzburg. 34. 345.
— Oper: Die Kreuzfahrer, aufg. in Kassel. 47. 48. 218. 50. 379. in Berlin. 47. 338. 623. — 3. Aufzug daraus, in Leipzig aufgeführt. 48. 225.

Spohr, Ludw., Oper: Pietro von Abano, aufg. in Jena (im Conc.). 36. 285. — in Kassel. 38. 423. — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 31. 232. 34. 73. Leipzig. 31. 170. Wien. 36. 400. 37. 203. 38. 91. 40. 370. Würzburg. 34. 835. — Klav.-Ausz. (B) 31. 849.

— Oper: Zemire und Azor, aufg. in Frankfurt a. M. 48. 161. Jena (im Conc.). 35. 398. 36. 285. Kassel. 32. 191. Königsberg (im Conc.). 31. 300. Weimar. 39. 672. 41. 662. — Ouverture, aufg. in Frankfurt a. M. 34. 245. — Stücke daraus, aufg. in Kassel. 37. 516. Leipzig. 33. 111. 34. 710. 36. 37. 301. 838. 46. 742. 48. 176. 360. 608. Wien. 38. 91.

— Oper: Der Zweikampf mit der Geliebten. — 31. 348. aufg. in Kassel. 32. 198.

— Oratorium: Die letzten Dinge, aufgef. in Bremen. 49. 476. Breslau (2. Theil). 35. 871. Danzig. 47. 221. Eisenach. 48. 598. Erfurt. 37. 758. 44. 472. Gerstenbüttel. 48. 812. Grünewald. 34. 712. Halle. 36. 833. 37. 381. Hamburg. 49. 29. Homm. 32. 186. Helmstedt. 37. 580. Jena. 36. 285. Hannover. 41. 663. Königsberg. 34. 225. Kopenhagen. 31. 821. Leipzig. 49. 832. Liverpool (Worcester). 35. 709. 849. Manchester. 38. 808. Münster. 32. 186. Neuruch. 41. 802. Prag. 33. 121. Sondershausen. 49. 583. Utrecht. 40. 483. — Stücke daraus, in Wien aufg. 31. 294. 32. 111. 35. 209. 43. 439. in York. 37. 721.

— Oratorium: Der Fall Babylons, aufg. in Kassel. 42. 478. — Berichtigung dieser Nachricht. 600. — wirklich aufg. 43. 615. 49. 427. — in Berlin. 47. 225. Braunschweig. 46. 735. Leipzig. 46. 768. London. 49. 502. Norwich. 44. 860 fg. Prag. 47. 45. Quedlinburg. 49. 810. Weimar. 47. 78. — Part.-, Klav.-Ausz., Singst. (B) 44. 1013. — Klav.-Ausz. (B) 46. 543. 579.

— Oratorium: Des Heilands letzte Stunden, aufg. in Kassel. 37. 545. 548. 49. 665. 42. 600. 47. 503. — in Berlin. 45. 748. Dresden. 38. 844. Lucca. 44. 637. Paderborn. 38. 831. Prag. 38. 48. 272. — Chor daraus, in Wien aufg. 38. 478. — Rcnt. und Chor daraus. 37. Beil. III.

— Ouverture zu mod. Musikstücke zu einem Schauspiel, in Kassel aufg. 41. 140.

— Ouverture zu Macbeth, aufg. in Magdeburg. 31. 302.

— Ouverture zu Raupach's Tochter der Luft, aufgef. in Kassel. 39. 113. Leipzig. 39. 243.

— Ouverturen, aufgef. in Breslau. 43. 412. Fulda. 37. 364. Kassel. 46. 321. 540. 625. Kopenhagen. 49. 228. Leipzig. 48. 677. Oldenburg. 47. 613. Prag. 43. 335. 680. 884. Wien. 41. 447.

— Psalmen, aufgef. in Berlin. 44. 963. 45. 831. Erfurt. 46. 192. Jena. 36. 285. Kassel. 39. 131. 47. 366. 50. 438. Prag. 40. 558. 45. 307. 46. 94. 520.

— Quartette (und Doppelquartette) für Streichinstrumente, aufg. in Berlin. 32. 234. 34. 137. 219. 301. 35. 197. 325. 827. 36. 137. 37. 844. 38. 847. 39. 194. 41. 217. 44. 237. Bremen. 35. 785. Breslau. 40. 301. Dresden. 40. 277. Halberstadt. 35. 497. Kassel. 42. 600. 47. 506. 50. 22. Leipzig. 38. 134. 40. 129. 42. 241. Petersburg. 47. 331. Prag. 37. 83. 39. 573. 40. 340. 41. 151. 1054. 43. 65. 45. 284. 47. 454. 48. 209. Quedlinburg. 43. 684. Strassburg. 44. 275. 45. 76. Wien. 36. 139. 40. 370. 49. 9.

— 3 Quatuors p. 2 V., A. et VC. Op. 82. (B) 32. 593.

— Adagio aus 6. Quart. Op. 4. Nr. 2. f. Pianof. (B) 37. 820.

— Quatuor arr. p. Pianof. à 4 m. (B) 41. 504.

— Quartett-Concert m. Orch., in Kassel aufg. 48. 275. Leipzig. 48. 723.

— Quintett für Streichinstrumente (und Doppelquintett), aufg. in Berlin. 33. 867. 35. 128. Breslau. 40. 301. 41. 431. Brieg. 41. 746. Prag. 39. 91. 40. 60.

— 5. Quint. f. Streichinstrum. 106. Wk. (B) 43. 326.

— Quintett, m. Pianof., in Berlin aufg. 38. 48. Prag. 43. 367.

— Symphonieen, aufg. in Kassel. 32. 189. Paris. 46. 386. Prag. 33. 628. 42. 421. Stuttgart. 36. 482.

— Symphonie Nr. 1 (Es-dur), aufg. in Berlin. 32. 234. 33. 310. Breslau. 33. 92. 40. 389. 43. 412. Dessau. 43. 280. Erfurt. 37. 749. Fulda. 45. 410. Kassel. 48. 275.

— Symphonie Nr. 2 (D-moll), aufg. in Berlin. 38. 119. 45. 137. 47. 11. Breslau. 33. 92. 42. 440. Erfurt. 37. 749. Kassel. 31. 379. 46. 325. Leipzig. 34. 297.

Spohr, Symphonie Nr. 3 (C-moll), aufg. in Berlin. 31. 18. 32. 137. Breslau. 33. 92. 40. 389. 43. 428. Dessau. 40. 18. Erfurt. 37. 749. 44. 778. Hechingen. 49. 92. Kassel. 32. 113. 37. 505. 48. 289. 49. 425. Königsberg. 37. 492. Kopenhagen. 50. 281. Leipzig. 31. 170. 32. 93. 36. 97. 38. 273. 39. 686. 44. 45. 46. 588. 49. 193. 50. 193. Norrköping. 34. 864. Prag. 33. 121. 43. 45. 48. 217. Wien. 40. 378. 46. 648. — 3. Sonf. a gr. orch. Op. 78. (B) 31. 721.

— Symphonie Nr. 4, Die Weihe der Töne — 35. 13. aufg. in Berlin. 32. 106. 39. 58. Mainz (Erklärung darüber, ebendas.). 37. Bremen. 44. 276. Breslau. 42. 439. 470. Dessau. 40. 18. Dresden. 38. 119. 49. 467. Erfurt. 45. 236. Frankfurt a. M. 34. 865. 45. 92. Halle. 37. 382. 43. 142. Hamburg. 49. 29. Hechingen. 49. 165. Hildburghausen. 43. 11. 27. Kassel. 37. 516. 38. 141. 44. 662. 47. 505. 48. 213. 49. 473. Koblenz. 42. 1029. Köln. 46. 276. Königsberg. 38. 467. Leipzig. 37. 257. 837. 39. 723. 859. 40. 880. 41. 902. 43. 895. 44. 934. 46. 73. 257. 47. 261. 916. 48. 457. 800. 50. 502. London. 37. 285. Magdeburg. 43. 1076. München. 39. 185. Oldenburg. 41. 340. Paris. 42. 1074. 1. und 2. Satz. 48. 200. 49. 204. Petersburg. 50. 488. Prag. 37. 401. Rudolstadt. 48. 682. Strassburg. 38. 741. 48. 724. Wien. 36. 418. 38. 478. 43. 447. — Die Weihe der Töne etc. 86. Wk. Part.- und Klav.-Ausz. (B) 37. 261.

— Symphonie Nr. 5 (für das Conc. spirit. in Wien geschrieben), C-moll, aufg. in Braunschweig. 46. 741. Breslau. 43. 412. Erfurt. 44. 422. Kassel. 40. 324. 42. 679. Koblenz. 43. 464. Leipzig. 40. 755. Oldenburg. 44. 147. 47. 613. Wien. 40. 370.

— Symphonie Nr. 6, „Historische." 44. 828. aufg. in Dresden. 45. 660. Frankfurt a. M. 45. 251. 48. 301. Kassel. 50. 593. Leipzig. 43. 872 fg. Prag. 46. 93.

— Symphonie Nr. 7, „Irdisches und Göttliches im Menschenleben," für 2 Orch. aufg. in Breslau. 48. 417. Frankfurt a. M. 45. 406. 49. 161. Kassel. 47. 220. Leipzig. 44. 82. 45. 846. Prag. 45. 346. 441. Wien. 45. 488. — Part. Op. 121. (B) 44. 1019.

— Symphonie Nr. 8, aufg. in Kassel. 50. 393. Leipzig. 50. 826.

— Vater Unser, von Mahlmann, für Männerst., aufg. in Frankfurt a. M. 40. 345. 41. 485.

— Vater Unser, von Mahlmann, aufg. in Aachen. 42. 640. Berlin. 42. 477. Breslau. 34. 314. 37. 844. Erfurt. 38. 361. 44. 327. 758. 46. 708. 47. 840. Halberstadt. 35. 497. Jena. 36. 285. Kassel. 31. 845. Leipzig. 35. 933. Mannheim. 38. 807. Neumburg. 38. 696. Oldenburg. 47. 613. Prag. 34. 284. Rotterdam. 39. 423. Utrecht. 45. 660. Wien. 36. 418. 41. 421. — Part. u. Klav.-Ausz. (B) 33. 521.

— Violinconcerte, aufg. in Berlin. 35. 195. 37. 181. Breslau. 43. 413. 428. Erfurt. 44. 778. Halberstadt. 35. 497. Jena. 35. 279. Kassel. 31. 346. 38. 424. 40. 142. 47. 229. 549. 594. Leipzig. 35. 113. 37. 688. 39. 242. 43. 314. 47. 108. 50. 162. Stuttgart. 33. 190. Wien. 39. 145. 321. 49. 10.

— Concerto in modo di scena cantante p. Viol. etc. (B) 31. 716.

— Concertino p. Viol. av. orch. 79. Wk. (B) 32. 772. 44. 666.

— Violinschule. (34. 384.) (B) 35. 293.

— Ernst. au Marienlied, Walzer f. Pianof. 69. Wk. (B) 37. 304.

— Second Concertino p. Viol. av. acc. 92. Wk. (B) 39. 403.

— 6 deutsche Lieder mit Pianof. (2- und 4hand.). Nr. 1. Wk. (B) 39. 697.

— Duo conc. p. Pianof. et Viol. Op. 92. (B) 40. 37. — 6. Pianof. 4hand. 41. 997.

— 6 deutsche Lied. m. Pianof. u. Klarin. 103. Wk. (B) 40. 865.

— Jeanette, Duett f. Sopr. u. Ten. (B) 41. 337.

— Concert p. Viol. av. orch. Op. 1. (Neue Ausg.) (B) 41. 970.

— Duett für Pianof. und Viol. (Nachklänge einer Reise nach Dresden etc.) 42. 97.

— 3. Duett f. Pianof. u. Viol. 112. Wk. (B) 43. 327. 44. 606.

— 6 Lieder m. Pianof. 105. „ „ „ 44. 606.

— Trio conc. p. Viol. et VC. 119. „ „ „ 44. 606.

— Sonate conc. p. Harpe ou Pianof. et Viol. ou VC. Op. 113. (B) 44. 899. 45. 20.

— Sonate conc. p. Harpe ou Pianof. et Viol. ou VC. Op. 114. (B) 44. 899. 45. 20.

— Sonate conc. p. Harpe ou Pianof. et Viol. ou VC. Op. 115. (B) 44. 900.

Spohr, Ludw., Sonate conc. p. Harpe ou Pianof. et Viol. ou VC. Op. 115. (B) 45. 29.

— Trio conc. p. Pianof., Viol. et VC. Op. 123. (B) 45. 585.

— 6 teutsche Lieder „ „ 120. „ „ 709.

— Trio conc. p. Pianof., Viol. et VC. „ 124. „ 46. 150.

— Sonate p. Pianof. „ „ 125. „ „ 151.

Spohr, Frau Dorette, geb. Scheidler, des Vorigen erste Gattin, Harfenspielerin — Nekrolog. 37. 45.

Spohr, Frau, die zweite Gattin, als Pianofortespielerin in Berlin. 47. 742. Frankfurt a. M. 49. 465. Rudolstadt. 44. 666.

Spoleta, Nachrichten. 35. 327. 37. 514. 42. 492. 43. 393. 45. 398. 48. 323.

Sposhalle, s. H., erhält in Hamburg den Preis für ein Lied. 47. 599.

— Etudes caractérist., Nuttercos romant. p. Pianof. Op. 9. (B) 40. 868.

— Preisgedicht: Es entwirbt das rothe Laub, f. Singst. u. Pianof. 17. Wk. (B) 47. 908.

— Gr. Sonate p. Pianof. 20. Wk. (B) 49. 292.

Spontini, Gasp., Generalmusikdirektor in Berlin. 31. 28. 73. 169. 33. 729. 34. 321. 36. 379. 38. 847. 39. 127 fg. 40. 411. 41. 722. 42. 619. 699. 997. 1071. daselbst ausgepfiffen. 43. 403. wegen Beleidigung gegen den König zu Gnadenlicher Festung verurtheilt, jedoch begnadigt. 43. 609. geht nach Paris. 43. 782. nach Berlin zurückgekehrt. 44. 68. verlässt Berlin für immer. 44. 393. — Ueber sein Wirken in Berlin. 32. 465. 35. 677. 41. 928. Seine Stiftung für bedürftige Theatermitglieder das. und Concerte für dies. 31. 454. 32. 361. 407. 33. 378. 35. 443. 36. 379. 37. 429. 38. 163. 39. 343. 40. 411. 41. 417. 43. 514. 44. 440. — in Paris. 32. 405. 33. 247 fg. 49. 916. in Rom. 41. 169. Neapel. 41. 369. Köln. 49. 383. — stiftet in Jesi eine Lehrbank. 41. 169. — Mit Verbesserung der römischen Kirchenmusik beauftragt. 41. 242. 378. 931. Bericht hierüber. 41. 781. — Sein Adelsdiplom. 35. 246. Seine Lithographie. 33. 247. Seine Büste. 41. 674. Sein Testament. 47. 131. 236. wird seine Denkwürdigkeiten herausgeben. 49. 117. — Königl. das Musikfest in Halle soll erhält vom thüring. sächs. Verein eine Medaille. 31. 637; von der Universität Halle das Doktordiplom. 31. 636. 32. 97; zum Ehrenmitglied der holländ. Musikvereins etc. 37. 817; zum Mitglied der ersten Akademie. 41. 508; erhält den päpstlichen Orden des heil. Gregor. 41. 393; den neapol. Orden Franz I. 41. 607; zum Mitgl. der letzter. Musikgesellsch. etc. 43. 368. 718; erhält den preuss. Orden pour le mérite. 45. 269. den Dannebrogorden. 46. 886; zum Grafen von Andrea etc. 47. 30. 414; z. Officier der französ. Ehrenlegion. 49. 600.

— Ueber seine Kompositionen, von S. Bonelli. 31. 367. 399. — Ueber das, von Nikolai (in dem Roman: Die Geweihten etc.). 32. 177.

— Nachtr. in Halle aufg. 31. 623.

— Krönungskantate, aufg. in Berlin. 32. 407.

— Motette, in Berlin aufg. 32. 407.

— Oper: Agnes von Hohenstaufen. 31. 367. aufg. in Berlin. 31. 509. 32. 140. — umgearbeitet, aufg. das. 40. 131. 241. 272. 408. 42. 246. 354. — Stücke daraus, aufg. in Berlin. 32. 138. 407. 40. 406. 42. 565. in Halle. 31. 627. — Beurtheilung derselben. 40. 23.

— Oper: Alcidor, aufg. in Berlin. 31. 260. 451. 35. 260. 443. 38. 431.

— Oper: Ferdinand Cortez, aufgeführt in Amsterdam. 48. 231. Berlin. 31. 20. 210. 32. 169. 673. 34. 215. 333. 699. 803. 35. 20. 129. 443. 36. 153. 240. 314. 407. 37. 198. 239. 283. 38. 44. 279. 39. 58. 128. 193. 273. 40. 272. 41. 70. 42. 71. 246. 263. 1008. 45. 181. 597. 48. 736. Bremen. 31. 62. 434. 33. 388. Breslau. 47. 476. Darmstadt. 39. 735. 46. 646. Frankfurt a. M. 47. 158. Kassel. 31. 860. 42. 197. Königsberg. 32. 673. Leipzig. 37. 269. Magdeburg. 31. 360. Paris — vom Komponisten verboten. 42. 496. Prozess deshalb. 42. 582. 646. in Prag. 35. 41. 39. 89. Strassburg. 37. 671. Stuttgart. 32. 236. Weimar. 36. 676. 41. 662. — Ouverture und einz. Stücke das., aufgef. in Berlin. 36. 884. Bremen. 40. 18. Dresden. 41. 984. Coburg. 44. 260. Köln. 48. 402. Leipzig. 33. 146. 243. 35. 833. 47. 877. München. 32. 341. Prag. 35. 334. 633. 39. 246. 45. 361. Stuttgart. 33. 191. 34. 121. 35. 97. Wien. 31. 231. 296. 32. 296. 625. 36. 418. 39. 606. 40. 174. 42. 378.

Spontini, Gasp., Oper: Milton, aufgeführt in Weimar. 38. 612. Wien. 41. 366.

— „ Nermahal, aufg. in Berlin. 31. 27. 193. 32. 137. 251. 33. 54. 123. 35. 64. 129. 213. 36. 413. 37. 41. 38. 213. 279. 39. 389. — Ouvert. dar., aufg. in Berlin. 40. 413. Prag. 32. 235. Stuttgart. 33. 376.

— Oper: Olympia, aufg. in Berlin. 32. 169. 251. 35. 467. 500. Frankfurt a. M. 35. 669. — Ouvert. u. and. Stücke das., aufg. in Berlin. 33. 277. 40. 48. 411. 42. 565. 44. 792. Dresden. 39. 29. 43. 171. 49. 407. Fulda. 37. 364. Hamburg. 45. 317. 616. Kassel. 37. 517. 42. 178. 49. 425. Köln. 49. 383. Königsberg. 37. 432. 38. 401. Leipzig. 33. 243. 34. 76. 35. 179. 41. 373. 981. 45. 566. Magdeburg. 39. 782. München. 41. 645. Potsdam. 37. 436. Prag. 35. 337. 47. 634. Stuttgart. 35. 121. 36. 487. — Scarlis's Lobpreisung, dies. Oper. 31. 532.

— Oper: Die Vestalin — über dies., von Bonelli. 31. 399. 524. — aufg. in Berlin. 31. 510. 560. 33. 122. 762. 863. 34. 76. 35. 443. 36. 313. 377. 885. 37. 550. 647 fg. 38. 136. 840. 40. 48. 414. 499. 41. 336. 503. zum 100. Male das. aufg. 41. 927. — 42. 176. 43. 172. 48. 341. 605. in Bremen. 31. 62. 434. Danzig (im Pianof.) 39. 566. Darmstadt. 39. 120. 735. Dresden. 31. 720. 47. 254. Frankfurt a. M. 48. 143. 300. 49. 127. Hamburg. 48. 469 fg. Kassel. 37. 496. 38. 121. 41. 110. Königsberg. 31. 483. Leipzig. 31. 821. 35. 609. 37. 130. 40. 373. London. 44. 610. Magdeburg. 31. 360. Mannheim. 33. 105. Moskau. 45. 453. München. 31. 392. 32. 58. 566. 34. 54. 731. 37. 197. 39. 201. Prag. 35. 41. 637. 38. 305. 40. 559. Strassburg. 31. 45. 39. 783. Stuttgart. 33. 189. 349. 35. 605. Weimar. 34. 194. 36. 675. 38. 610. 39. 691. 41. 662. 44. 724. Wien. 32. 273. 682. 33. 76. 159. 34. 551. 36. 746. 37. 770. 42. 929. — Ouvert. dar., aufgef. in Berlin. 31. 435. 32. 407. 38. 847. 40. 273. 46. 199. 47. 289. Bremen. 40. 200. Breslau. 40. 18. Hamburg. 46. 479. Jena. 38. 865. 44. 673. Leipzig. 37. 238. 38. 104. 39. 733. 40. 92. 41. 958. 44. 349. 46. 170. 257. Magdeburg. 33. 488. Paris. 46. 567. 48. 397. Prag. 35. 634. 36. 30. Rathenow. 38. 447. Strassburg. 31. 367. 32. 476. Weimar. 32. 109. 44. 505. Wien. 31. 720. 40. 601. — Andere Stücke das., aufg. in Leipzig. 31. 176. 33. 243. 37. 301. 41. 958. Paris. 48. 397. Pastiere. 42. 582.

— Ouvertüren, aufg. in Dresden. 39. 221. Halle. 31. 623. Potsdam. 41. 798. Wien. 41. 446.

— Das verlorene Paradies, nach Milton. 49. 367.

— Siegesgesang, preussischer, und Marsch, aufgef. in Berlin. 32. 620. 35. 646. 36. 564. 40. 674. 41. 722. 42. 565. Brieg. 41. 756. Halle. 31. 627. Magdeburg. 39. 324. Potsdam. 36. 436. 41. 798. 43. 410.

— 4 Romanzen à 1 et 2 v. av. Pianof. (B) 32. 698.

— Wagner's Lied, Kennst du das Land, mit Pianof. (B) 36. 504.

— Preuss. Kriegergesang. (B) 40. 232.

— 6 Oeuvres nouv. Nr. 1, 2, f. Singst. mit Pianof. (B) 41. 1018.

— Liebeswahl an seine Freunde. (B) 45. 42.

Spontini in Deutschland, eine neuere Würdigung etc. (B) 34. 434.

Spontini und Rellstab von C. F. Weller. (B) 35. 769.

Spontini, Le, Dassier von Mailand, nach Mexiko engag. 34. 594. das. 39. 778. 43. 749.

Sprache, musikalische, s. Sudre.

Spreer, Tenorist in Königsberg. 37. 832.

Sprenger, Dir. der Privatconcerte in Minden. 34. 646.

Springer, Musik zum Drama: Die Bergknappen, in Heilbronn aufg. 49. 517.

Springer, Klarinettist aus Stuttgart, in Mannheim. 37. 491. Frankfurt a. M. 41. 207. 309. Hamburg. 45. 317. Weimar. 45. 632.

Sprint, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 31. 31. 34. 226. in Stuttgart. 32. 287.

Sprüngli, Pfarrer in Zürich, Sammlung von Männergesängen. 45. 558.

Sprüngli, Oboist in Zürich. 36. 348.

Squarcia, Dav., Bassist in Perugia. 42. 414.

St., Dr. R., Winke für allerlei Leser. 44. 474. (Vgl. Stein und Reforstein.)

Staat, der musikalische, ein Scherz. 37. 761.

Stabat mater — über dessen Verfasser. 33. 753 fg. — Inscription der wirkl. Verfasser 35. 757.

Stabile, Frane., Oper: Palmira, in Neapel aufg. 38. 313.

Stade, H. B., Organ. in Arnstadt. 45. 174. Weimersfels. 48. 591. — Der wohlunterrichtete Organist etc. (B) 50. 297.
Stade, Wilh., Kantor und Vorst. des Singvereins in Arnstadt. 35. 629. zum akadem. Musikdir. in Iena ern. 41. 209. 352. 412. 542. 45. 83. 566. 684. 46. 472. 887. — als Pianofortespieler das. 44. 423. — dirig. das Musikfest in Arnstadt. 44. 633. — Dir. des Musikvereins-Concertes in Iena. 47. 172.
— Frankenstein, in Iena aufg. { 42. 226.
— Ouverture zur Braut von Messina, das. aufg. {
— — — und Symphonie, ebendas. aufg. 48. 688.
— Feier deutscher Jugend. Cant. 49. 586.
— Lieder mit Pianof. I. W. (B) 44. 560.
Stade, Frau, deren Gattin, Sängerin in Iena. 42. 226.
Stade, Pianoforte-spieler in Dessau. 38. 61.
Stadler, Abt Maxim., Bibliothekar in Melk. 31. 417. Einige Notizen über ihn und seine Compositionen. 31. 445. Sein 83. Geburtstag, in Wien gefeiert. 34. 851. — s 35. 624. — Neuerdings 36. 531. — Angriff auf dess. in Mailler's artist.-hist. Lexicon, zurückgewiesen von J. L. 33. 314. — Antwort Mailler's hierauf. 33. 356.
— Chöre aus Collin's Polyxena. — 31. 445.
— Oratorium: Die Befreiung von Jerusalem. 31. 445. aufg. in Dresden. 48. 591. Hamburg. 31. 500. Wien. 36. 499. — Stücke das., in Nürnberg aufg. 37. 651.
— Requiem, in Wesmar aufg. 31. 150.
— Originalthüre der Bernardscapelle etc. (B) 41. 417.
Stadtfeld, Symphonist, in Brussel aufg. 50. 289.
— Ouverture z. le Pirate etc. (B) 35. 497.
Stadtmusiker-Institut. — Ueber dess. von Mailler. 39. 825. — Folgen von dessen Auflösung in Schlesien. 40. 783.
Staegich, Heinrich, in Leipzig. 33. 110. 705. 35. 241. 36. 206 fg. 39. 753. (Vgl. Stieglich.)
Staegich, Herm., dessen Sohn, Violin. Humorist in Leipzig. 44. 85. 49. 882.
Stahr, Hugo, Komp. u. Musikdir. in Kassel. 50. 22. — s 50. 307.
— Hymne an Spohr, in Kassel aufg. 50. 458.
— Oper: Astrea. " " " " 49. 480. 762.
— Ouvertüre, " " " " 46. 331. 500. 437.
— Symphonie, " " " " 47. 717.
Stai, Fanny, Pianoforte-spielerin aus Stockholm, in Hamburg. 44. 480. 48. 83. in Berlin. 48. 441.
Staffa, Gius., Oper: La battaglia di Navarino, in Neapel aufgef. 40. 463.
— Oper: Un matrimonio per ragione, in Neapel aufg. 38. 31.
— " Il matrimonio in imbroglio, " " " " 48. 335.
— " Primo alle tende d'Achille, " " " " 34. 197.
Staffolini, Bassist in Rom. 46. 508. Terni. 48. 324.
Staffurth, Felix, Geschichte der musik. Nationen. (B) 37. 811.
Stage, Frau, Sängerin in Regensburg. 49. 199.
Stahl, Bassist in Hamburg. 49. 635. Leipzig. 49. 882.
Stahl, Violinist in München. 33. 341.
Stahl, Frl., Sängerin aus Karlsruhe, in Stuttgart. 32. 537. in Kassel. 41. 604. 1002. 42. 179. 198. 603. abgeg. (42. 602.) 43. 616.
Stahl, Frl., Pianoforte-spielerin aus Dresden, in Leipzig. 33. 110.
Stahlknecht, A. H. (früher Musikdir. in Bremen), Musikdirektor in Chemnitz. 36. 668. 793. 37. 676. Musikdir. das. 48. 870.
— Festgesang zum Geburtstage d. Königs v. Preusse. (B) 33. 599.
— 6 Gesänge für Bass. (B) 33. 852.
— 7 " für Sopran oder Tenor. (B) 33. 852.
— 6 Geschwindmärsche für Männerst. Op. 4. (B) 35. 656.
— 6 Gesänge für 4 Männerst. Op. 6. (B) 35. 786.
— 6 " für Bariton. 11 Wk. " 40. 82.
Stahlknecht, Adm., erhält von der berliner Akademie einen Kompositionspreis. 39. 472.
— Stücke aus einer Messe u. A., in Berlin aufg. 41. 926.
— Ouverture, das. aufg. 43. 248.
— Pianofortetrio, das. aufg. 48. 429. 49. 551.
— Streichquartette, " " 44. 144.
— 85. und 3ol., Gebr., Violinvirtuosen in Berlin. 39. 275. 40. 861. 42. 177. 46. 824. 47. 11. 162. 378. 48. 428. 49. 551. Dessau. 40. 17. Dresden. 37. 482. Leipzig. 43. 1101. Magdeburg. 39. 784 fg. 40. 140. 43. 936. Prag. 44. 400.
Stamaty, Pianoforte-lehrer in Paris. 48. 29.
Standish, Rowland — dessen Privattheater in Florenz. 41. 391. — s 45. 605. 915.
Standt (Standt?) aus München, Orchesterdir. in Schaffhausen. 42. 142. als Violinist in Luzern. 43. 636.
Stange, Frl., Sängerin in Dresden. 44. 463. 45. 172.
Stanley, Miss, Sängerin in London. 50. 824.
Stannel, Theod., Tenorist in Reichenberg. 43. 716.
Stapfer, Kapellmeister zu Bergen am Zürichsee. 44. 590. 847.
Stark, Max., Bassist und Sopranist, aus Pesth, in Berlin. 41. 619. in Frankfurt a. M. 47. 140.
Stark und Genossen, steier. Alpensänger in Wien. 31. 845. Strassburg. 40. 563.
Stark, Frl. Minn., aus Weimar, Sängerin in Leipzig. 47. 917. 48. 100. 228. 860. 49. 144 fg. 270 fg. 398. 540. 5. 87. 177. 230. 278. 376. 698. 717. 726. 762. 837.
Stassny, Wenz., Trompeter in Prag. 36. 335.
Statuti, Annib., Bassist, in Arezzo. 42. 511. Bologna. 42. 667. Modena. 42. 253. Rom. 39. 148. 40. 447. — Neapels. 44. 264. Neuwiedens. 44. 1051. Havelle. 44. 806. — Graz. 44. 1034.
Staudacher, Bassist in München. 31. 593. 864. 33. 343. 34. 338. Regisseur der Oper. 35. 597.
Staudigel, Jos., Bassist in Wien. 33. 393. 595. 740 fg. 34. 520. 35. 596. 831 fg. 878 fg. 36. 206. 407. 37. 115. 267. 770. 38. 376. 860. 478. 531. 549. 811. 39. 92. 293. 373. 389. 471. 732. 768. 40. 90 fg. 176. 337. 426. 772. 41. 106 fg. 168. 263. 849 fg. 42. 94. 138. 635. 952. 1015. 43. 133 fg. 197. 229. 449. 1130 fg. 45. 134. 175. 46. 29 fg. 118. 633 fg. — Im d. Theater an der Wien eng. 47. 672. 48. 281. 443. 456. 826 fg. 49. 10. 180. 837.
— in Berlin. 39. 163. Bonn. 47. 573. 591 fg. Frankfurt a. M. 41. 485. Köln. 46. 348. 446. München. 39. 162. Prag. 39. 672 fg. Salzburg. 44. 783 fg. 807 fg. — London. 42. 735. 46. 631 fg. bei der deutschen Oper in England. 43. 768. 44. 616. Birmingham. 45. 803. 48. 648. London. 49. 361. Gloucester. 49. 736.
— Sängers Benefizeinnahme f. Sgnr. u. Pianof. 7. W. (B) 45. 632.
— 6 Lieder für Bass mit Pianof. 20. W. (B) 46. 71.
Staudl, Sänger in Wien. 45. 497.
Staudl(?), s. Staudi.
Staunitzky, Regisseur der Oper in Berlin. 47. 376.
Stazie, Tenorist in Wien. 48. 827.
Stecher, Frau, Sängerin (Dil.) aus Leipzig, in Altenburg. 39. 241.
Steeger, Frl., Sängerin in Hangsdorf. 34. 684. 35. 648.
Steele, Miss, Sängerin in London. 50. 363.
Stefanone, s. Steffanone.
Stefanoni, Mar., Buffo, in Bellune. 45. 949. Belcano. 43. 643. Chiavari. 43. 316. Gorz (englisch also Isonzo). 42. 291. Revenne. 42. 492. Ravenna. 40. 644. 43. 643. Venedig. 35. 161. 240.
Steffanone, Sgn. Bella., Sängerin, in Florenz. 43. 1022. London. 50. 553. Lucca. 47. 443. Macerata. 44. 1051. Mailand. 49. 655. Modena. 45. 429. Padua. 47. 188. Pesaro. 46. 336. Rom. 45. 917. 46. 308. Turin. 47. 684. Venedig. 46. 879. 47. 188. Verona. 46. 845. — zum Ehrenmitglied der Cäcilienakademie in Rom ern. 46. 195.
Steffens, Klarinettist in Detmold. 38. 487.
Steffens, Gebr., 11- und 13jähr. Violin. (aus Stargard) in Berlin. 41. 1029. Potsdam. 42. 447. — Der eine, C., in Berlin. 46. 248. Potsdam. 43. 409.
Stegemueller, Frl., Sängerin in Kassel. 42. 599. 43. 616.
Steglich (der Leipziger Steglich?), Humorist in Frankfurt a. M. 49. 709. 50. 168 fg.
Steglich, Orgelspiel. (Schüler d. Kossevic.) zu Leipzig. 47. 333.
Stegmann, Musikdir. in Berlin — geht von da ab. 32. (172.) 672. — (als Musikdir. am leipziger und bremer Theater.) in Paris. 44. 86.
— Ouverture, aufg. in Berlin. 34. 218.
Stegmayer, Ferdin., Musikdir. am königstädt. Theater zu Berlin. 32. 172. abgeg. 32. 492. — Musikdir. am Theater zu Leipzig. 35. 177. 36. 833. 40. 92. geht ab. 40. 680. — Musikdir. in Prag. 45. 236. 267. 427. — wieder als solcher in Leipzig. 48. 96. geht ab. 49. 368. 766. — in Wien. 50. 56. — Ueber denselben. 36. 646.
— Ouverture, in Berlin aufg. 34. 218. Leipzig. 40. 92.
— Chor und Lied, eingel. in Auber's Feuerbrunner. (B) 36. 423.
— Ruf zur Freude, Walzer. 12. W. (B) 36. 887.
— 4 Lieder mit Pianof. (B) 37. 275.

Stegmeyer, Math., Bauhus Pumpernickel, in Prag aufg. **34**. 92.
Stehle, Joh., Instrumentmacher in Wien — Empfehlung seiner Fagotte durch Schmittbach **39**. 823.
Steibelt, Ouvert. zu Romeo und Julie, in Wien aufg. **43**. 772.
Steinfeuand, W., Pianofortespieler in Berlin. **46**. 347. 823 fg. **47**. 11. 162. 378. **48**. 479. **49**. 536.
—— 4 Lieder mit Pianof. (R) **48**. 395.
Steiger, Sanger in Wien **39**. 606.
Stein, Dr. K. (Lieferstein), Leb. d. Fuge in d. Kirche. **33**. 749 fgg.
—— Mittheilungen aus den Papieren des Stud. Anselmus — die Ceder Sonate von Beethoven. **34**. 33. 49.
—— Ueber Accordund. Arrangements für das Pianof. **34**. 756.
—— Ueber Lobe's Oper: Die Fürstin von Granada. **35**. 709.
—— Comics. **37**. 129. 143.
—— Empfehlung des Frl. Stahr aus Frankfurt a. M. **41**. 350. (Ausserdem Verf. vieler Berichte und Recens. — Vgl. auch St. und Reiferstein.)
—— Konig Mys von Fiddlen etc. R) **40**. 42. 815.
Stein, Karl, Komp. in Berlin. **48**. 870. **50**. 30. erhält an d. Akademie das einen Preis. **50**. 607.
—— Operette: Der Wechsel. **47**. 62.
—— Die Nachtigall, für Singst. mit Pianof. etc. (R) **40**. 854.
Stein, Theod., Pianist. Pianofortespieler aus Altona, in Weimar. **31**. 537. Kopenhagen. **32**. 846. Bremen. **33**. 58. Berlin. **33**. 278. **36**. 466. Leipzig. **36**. 264. Jena. **36**. 383. Dessau. **37**. 168. Königsberg. **38**. 415.
Stein, Frl. Joseph., Sangerin in Leipzig. **40**. 696.
Stein, Frl., Sängerin in Basel **39**. 557.
Steinau, Frl. Klement., Sangerin in Berlin. **45**. 339. 672.
Steinbach, Frl., Sängerin in Frankfurt a. M. **48**. 557. Köln. **49**. 694. 849.
Steinecke, Baritonist in Strassburg. **48**. 703.
Steiner, Oboist in München. **31**. 451.
Steiner oder Steinert, Tenorist, in Bremen. **33**. 388. Berlin. **42**. 699. 996. Leipzig. **45**. 153.
Steiner, Bassist (Dil.) in Strassburg. **48**. 724. **50**. 713.
Steiner, Frau, dessen Gattin, geb. Beaser (s. d.), Sängerin in Strassburg. **50**. 713.
Steinert, Frau, geb Backofen, Sängerin in Leipzig. **35**. 177. Nürnberg. **41**. 804. Vereibet: Hahn, s. d.
Steinfeld, Musikleiter in Homburg. **49**. 28.
Steingrüber, Pianofortespieler und Musikleiter in Darmstadt. **39**. 121. 143.
Steinhardt, Violinist in Stuttgart, und Schüler, Oper: Soldatenleben, in Stuttgart aufg. **50**. 148.
Steinhardt, Wenz., Kontrabassist in Prag. **43**. 387. 680. **44**. 492. 701.
Steinecke, Alb., 50 Choralvorspiele etc. (R) **35**. 482.
Steinkühler, Emil, Komponist und Pianofortespieler in Frankfurt a. M., Symphonie, das. aufg. **45**. 408. **48**. 690. in Lille. **46**. 430.
—— Oper: Cäsaris, in Düsseldorf aufg. **50**. 238.
Steinmetz, Pianofortespieler in Kassel. **50**. 424. 437.
Steinmetz, Frl., Pianofortespielerin in Kassel. **41**. 603 fg. **42**. 179. **43**. 598.
Steinmüller, Christ. Glob. Orgelbaumstr. in Grünhain. **49**. 138.
Steinmüller, Bartbesitzer aus Hannover, in Prag. **41**. 743. Wien. **41**. 850. Lüneburg. **45**. 794. Leipzig. **47**. 748.
Steinmüller, Frau, s. Schrickel.
Stekau, Violinist in Paris. **31**. 864.
Stella, Sgr. Alb., Sangerin, in Mailand. **32**. 767. Newyork. **35**. 162. zurückgekehrt, in Bologna. **45**. 914. als Stella Lauri in Savoia. **46**. 375.
Stella, Ferrari, s. Ferrari.
Steller, Franc., Bassist in Aarau. **47**. 411. Foligno. **48**. 324.
Steller, Bassist in Kassel. **40**. 612. **42**. 692. **47**. 260. **50**. 424.
Stelzig, Tenorist in Dresden. **37**. 70.
Stelzig, Bassist in Dresden. **37**. 70.
Stemmler, Jos., Elementargesanglehre etc. (R) **39**. 396.
Stemmler, Sangerin aus Koburg in Frankfurt a. M. **44**. 744.
Stengel, Instrumentmacher zu Bayreuth, Verbess. der Klarinette. **35**. 663.
Stengel, s. — bei der Intendanz in München angest. **38**. 358.
Stenographische mus. Aufzeichnung von Duppel. Prevost in Paris. **35**. 321. — **36**. 285. 750. angebl. neue Erfindung von Gabrin in Paris. **42**. 349.
Stepan (Stephan), Bassist in Prag. **45**. 50. 234. 267. 553. 754.
Stepanek, Jos., Trompeter in Prag. **36**. 351.
Stepanek, Frl., Sangerin von Stuttgart, in Prag. **44**. 401. (Vgl. Stiepanek.)
Stephan, Tenorist in Bordeaux. **41**. 378.
Stephan, Frl., Sangerin in Berlin. **35**. 64. 126 fg. 446. 648. 716 fg. **36**. 813. 883 fg. **37**. 65. (181.) 315. 430. 849. **38**. 13 fg. 136. 243. 281. 431. — verheir. sich und geht von der Bühne ab. **38**. 431.
Stephanoff, Frl., Sängerin in Petersburg. **39**. 743. **42**. 729.
Stern, Dav., Violinist in Berlin. **31**. 840. Beethingen. **49**. 92. aus Karlsruhe in Frankfurt a. M. **48**. 164.
Stern, Jul., 11jähr. Violinist in Berlin. **35**. 61. 867. **36**. 313. als Komponist. **41**. 292. **43**. 1017. — erhält von der berliner Singakademie eine Medaille. **42**. 771. als Musikdirig. **43**. 875. — hohenzoll.-hech. Kammermus., erhält in München einen silb. Pokal. **45**. 94. (?) — Dir. des deutschen Männergesangvereins in Paris. **47**. 331. beschenkt von dems. **48**. 496. kehrt nach Berlin zurück, ebendas.
—— Ouvertüre, in Berlin aufg. **42**. 355.
—— Bilder des Orients, für Singst. m. Pianof. 3. W. (R) **41**. 1022.
—— 6 Lieder mit Pianof. 6. W. (R) **42**. 713.
—— Elfenfragen für 2 Sopr. und Alt. 7. W. (R) **43**. 1090.
—— 6 Gedichte für Sgst. mit Pianof. 8. „ „ „ 1126.
—— Gesell. Ouverture für Pianof. zu 4 H. „ **44**. 288.
—— Lieder für 4stimm. Männerchor. 12. W. „ „ 824.
—— 6 Lieder mit Pianof. 10. „ „ „ 877.
—— Deutsche Gesänge mit Pianof. 14. „ „ **45**. 365.
—— 4 Lieder für Sgst. „ „ 17. „ „ **46**. 109.
Stern, Frl., dessen Schwester, Pianofortespielerin in Berlin. **35**. 67. 822. 867. **36**. 313.
Stern, Theodh., Organist und Pianofortespieler in Strassburg. **34**. 367. **36**. 120. **38**. 613. **39**. 782. **45**. 817. Dirig. des Singvereins das. **46**. 633. **47**. 763.
—— Cantaten, das. aufg. **38**. 613 fg. **39**. 723.
—— Compositions p. Forgue. 2. recueil. (R) **50**. 685.
Stetter, Frl., Sangerin in Wien. **33**. 595. **37**. 363. in Leipzig. **35**. 670. in Berlin. **35**. 716. **39**. **36**. 645.
Stetter, Frl. Laura, Pianofortespielerin in Wien. **49**. 10.
Stettin, Nachrichten. **32**. 628. **45**. 73.
Stettiner Liedertafel — Gesange ders. von Hask, Löwe, Oelschlager. (R) **43**. 984.
Stettmayer, Ludw., Flötist zu Beckingen. **49**. 92 (nicht Rottmayer). 230. — in Wien. **43**. 201.
Steudel, Flötist in Dresden. **31**. 79.
Steuermes, Violonist aus Belgien, in Berlin. **45**. 314.
Steydler, Frl., Sangerin in Wien. **38**. 849. (aus Lemberg) in Prag. **46**. 518. in Leipzig. **46**. 555. 667 fg. **47**. 263. 411. 425 fg. Köln. **47**. 647. 941. — heir. den Chordir. Putz in Köln. **48**. 326.
Stever, Sgr. Carol., Sangerin, in Bologna. **42**. 917. Crema. **43**. 149. Genua. **43**. 270. Mailand. **44**. 932. Ravenna. **45**. 641. Rom. **43**. 688. Trento. **43**. 645. Triest. **44**. 360 fg.
Stiasny, L., Komponist in Prag. **46**. 92.
Stich, Frl. Klara, Sangerin in Berlin. **36**. 816. **38**. 499. 673. 816. **39**. 612. **40**. 240. 335. 408. Königsberg. **40**. 80.
Stiebritz (Stiebritz), Bassist in Weimar. **32**. 566. **38**. 613.
Stiegelitz, Tenorist, in Wien. **43**. 1131. Pesth. **44**. 926. Berlin. **46**. 366 fg. 444. — **48**. 341. 606. Prag. **45**. 755. Lüneburg. **45**. 795. Paris. **47**. 320. 350.
Stieglitz, Heinr., Das Dionysosfest, lyr. Tragödie. (R) **38**. 837.
Stiehl, Heinr., Pianofortespieler aus Lübeck (Schüler des Konservat.) **50**. 316.
Stiepanek, Frl., Sangerin in Prag. **41**. 426. 987 fg. 1035. **45**. 442. (Vgl. Stepanek.)
Stiepanek, Frl., Pianofortespielerin in Prag. **35**. 351.
Stigler, Prof. Jos. Karl, aus Wien, mit dem Aeolodikon in Prag. **48**. 370. in Nürnberg. **48**. 710.
Stika, Joh. (Chordir. in Prag), Promenade auf der prager Bastei, Tongemälde. **32**. 637. — Plagiat an einem Liede Beethoven's. **32**. 637. — errichtet eine Gesangschule in Prag. **33**. 348.
Stilke, Frl., Sangerin in Magdeburg. **40**. 140.
Stimme, menschliche — über die Schallmündungen derselben, von Nauenburg. **31**. 637. Bemerkungen dazu. **32**. 433. Erwiderung

darauf. **32**. 548. Replik hierauf. **33**. 533. Antwort, von Dzondi. **33**. 577. Erweiterung Nauenburg's u. Aufforderung. **33**. 666. — Ueber Pflege und Anwendung ders., von Dr. Grosheim. (R) **32**. 741. — Beiträge zur Theorie ders. (nach Galeo u. Aristoteles), von Nyenburg. **35**. 637. **36**. 357.

Stimmen der Instrumente — über den klimatischen Einfluss auf dasselbe. **32**. (323.) 551.

Stimmgabel — Verbess. ders. durch Wolfsohn in Paris. **47**. 15. — — Verordnung der preuss. Regierung über dies. **47**. 447. — — von Klein in Paris. **48**. 51.

Stimmhöhe — die Nothwendigkeit einer allgemeinen gleichmässigen. **49**. 801.

Stimmung — Ein Wort gegen zu hohe. **37**. 205.

Stimmung des Pianof. — Lepère's diesfalls. Erfindung. **41**. 697.

Stockhausen, Harfenspieler in Turin **31**. 593. in Strassburg. **31**. 593. **36**. 420 fg. **41**. 293. **46**. 633.

Stockhausen, Frau, Sangerin in Strassburg. **31**. 593. **36**. 421. **41**. 210. **42**. 869. in London. **37**. 618. **41**. 506. **42**. 450 fg. Basel. **43**. 447. Luzern. **43**. 637 fg.

Stockhausen, Jul., deren Sohn, Harfe. in Basel. **50**. 406.

Stockholm, Nachrichten. **33**. 453. **36**. 293. **39**. 492. — — und Schweden überhaupt. **49**. 686. — 809.

Stöber, Karl, Ilfahr. Pianofortespiel. in Wien. **31**. 846. **35**. 519. — Fantasie p. Pianof. Op. 12. (R) **36**. 751.

Stöber, Bassist in Strassburg. **41**. 726.

Stöckel, Violinist in Halle. **42**. 845. **43**. 142.

Stöckhardt, Rob., Gage d'amitié p. Pianof. (R) **42**. 949.

Stöckl, Frau Klara, geb. Heinefetter (s. d.), Sangerin in Wien. **39**. 731 fg. **40**. 98. 317. **41**. 366. **43**. 567. **46**. 14. **48**. 673. 826. **49**. 322. Prag. **41**. 742. **45**. 263 fg. 283. 534. 535. London. **42**. 746. Berlin. **42**. 891. 1068. mit der deutschen Oper in England. **43**. 760. **44**. 610. Hamburg. **44**. 749. 980. **45**. 193. Lemberg. **46**. 240. geht nach Hannover. **47**. 264. in Leipzig. **49**. 504. 526.

Stöger (aus Gratz), Dir. des josephstädt. Theaters in Wien. **34**. 847. **35**. 193. dgl. in Prag. **36**. 463. 660. geht von dieser Direktion ab. **47**. 646.

Stöger, Tenorist in Strassburg. **39**. 815.

Stölzel, Gottfr. Heinr., Messen, aufg. in Berlin. **31**. 455 **36**. 817. Leipzig. **35**. 242.

—— Motette, in Weimar aufg. **45**. 944.

—— Fughetten und Fugen. (1. Heft der Sions.) (R) **34**. 639. — Im Preise herabges. **34**. 733.

Stöpel, Dr. Franz — dessen Lehranstalt, nach Lugier, s. Stuttgart. **31**. 134. **32**. 284. gibt dies. an Dr. Schilling ab. **32**. 541. — errichtet eine solche in Paris. **31**. 867. **32**. 161. gibt eine Methode univers. de musique heraus. **36**. 702. — 7 und Nekrolog. **39**. 79.

—— Ueber die Musik in Frankreich. **37**. 541.

—— Franz Liszt und einige Kompositionen dess. **37**. 645.

—— Meyerbeer's Hugenotten. **38**. 249.

Stöppler, Karl, Kammercmus. in Braunschweig, Oper: Karl V. vor Tunis, in Braunschweig aufg. **50**. 16.

—— Deutsche Volkslieder für 4 Männerst. (R) **43**. 399.

Stör, Violinist in Weimar. **34**. 196. 616. **36**. 679. **38**. 631. **39**. 704. **41**. 692. **42**. 126. **43**. 613. **44**. 504. **46**. 293. — als Komponist. **42**. 127. — in Jena. **36**. 370. **37**. 865. **43**. 684. **44**. 423. Leipzig. **42**. 54. Berlin. **42**. 244.

—— Oper: Die Flucht, in Weimar aufg. **45**. 302. 631.

—— Ouverture zu Friedrich mit der gebissenen Wange, in Weimar aufg. **44**. 160.

Stössel (Regim.-Musikdir. in Ludwigsburg), Oper: Bodenstein, in Stuttgart aufg. **37**. 67.

—— Militairmusik für 6 chromat. Trompeten etc. (R) **32**. 787.

Stötzer, Musikdir. und Violin. in Koburg. **37**. 483. **43**. 85.

Stoffregen, Tenorist von Wiesbaden, in Prag. **46**. 879. Leipzig. **47**. 328.

Stolberg, Frl. Mar., Sangerin in Bremen. **31**. 62. 434. 549. — geht ab. **31**. 843. — in Berlin. **32**. 190.

Stoll, Tenorist aus Pesth, in Wien. **41**. 632. 897.

Stoll (Stolle), Franz, Guitarr. aus Wien, in Berlin. **34**. 701. **35**. 62. Frankfurt a. M. **48**. 304. Hamburg. **38**. 137. Königsberg. **34**. 685. Leipzig. **37**. 852. München. **41**. 519. Prag. **38**. 246. Wien. **38**. 661. 750. **39**. 143.

Stoll (Stolle), Frau, dessen Gattin, Sangerin, in Berlin. **34**. 701.

Stollberg, Flötist in Leipzig. **36**. 126.

Stollewerk, Nina, Komponistin in Wien. **48**. 654.

—— Messe, in Wien aufg. **48**. 654.

—— Geschenkfahrt etc. für Sangst. mit Pianof. R) **48**. 398.

Stolpe, Frl., Sangerin in Leipzig. **38**. 765.

Stolpen, Gesangfest des. **45**. 634.

Stoltz, Mad., Sangerin in Paris. **41**. 673. **42**. 21. **43**. 94. 780. **45**. 1. **47**. 239. **49**. 30. gastirt. **49**. 248. — in Italien. **48**. 246. — Gastrolle über dies. **45**. 102. — Ihr Gehalt. **45**. 702. — erhält eine gold. Medaille. **47**. 232.

Stolz, Frl. Franziska (Fanny), Sangerin in Prag. **44**. 544. **45**. 284. — in Kopenhagen. **50**. 281. Hamburg. **50**. 363.

Stolz, Frl. Lodo. (Lody), deren Schwester, Sangerin in Prag. **44**. 493. 544. **45**. 284. 428. — in Kopenhagen. **50**. 281. Hamburg. **50**. 363.

Stolze, H. W., Organist u. Musikdir. in Celle. **45**. 473. — Sein Portrait erschienen. **34**. 719. — in Jena. **40**. 555. — dirig. das Musikfest in Luchow. **44**. 226. dgl. in Bendenbostel. **44**. 510. **46**. 416. **47**. 366. — feiert sein 2jähr. Jubiläum. **49**. 893.

—— Hymne, in Luchow aufg. **44**. 326.

—— Motette, in Bendenbostel aufg. **46**. 416. **47**. 366.

—— Oratorium: Die Erlösung, fortgesetzt. (Op. 40.) **43**. 349.

—— Psalm, in Celle aufg. **45**. 473. in Luchow. **44**. 326.

—— **Ueber die Orgelbauer Hannovers. 44**. 657.

—— Fuge und Choral: Wachet auf etc. f. Orgel. 7. W. (R) **31**. 250.

—— Fuge und Choral: Ausführl. Lieder mit Pianof. I.—3. Theil. 9. Wk. (R) **32**. 649.

—— Motette: Dies ist der Tag, für 4 Sgst. 8. W. } (R) **32**. 291
—— 7 stimm. Gesänge für Tenor u. Bass. II. „ „ „ „ }
—— 2 Fugen für das Pianof. zu 4 H. 5. W. (R) **34**. 128.
—— 4 Gesänge für Sgst. m. Pianof. 10. „ „ „ „ „ 143.
—— 30 kleine u. leichte Orgelversp. 22. „ „ „ „ 436.
—— 8 Variat. für Pianof. und VC. 6. „ „ „ **35**. 247.
—— Motette: Es danken dir, Herr etc. 16. W. (R) **35**. 348.
—— Der Tempel des Herrn. Kantate. Part. u. kl. Ausz. 14. Wk. (R) **37**. 146.
—— 6 Orgelstücke, 21. Wk. (R) **37**. 399.
—— 6 Gesänge für 4 Männerst. 26. W. (R) **37**. 729.
—— Kantate f. 4 Solo- und 4 Chorst. mit Orgel od. Pianof. 30. W. (R) **38**. 244.
—— Allgem. Choralmelodieenbuch. 28. W. (R) **38**. 285.
—— Die Schule der Tonsetzers etc. 12. „ „ „ „ 732.
—— Des frohen Sängers Symbolum, für 4 Mst. 33. W. (R) **39**. 127.
—— Introd., Variat. et Fin. p. Pianof. à 4 m. Op. 27. } (R) **39**. 841.
—— „ et „ „ „ „ „ „ 28. }
—— Repertor. für Deutschlands Kirchenmusik, red. mit Orch. II. Nr. 2: Erstehungshymne etc. (R) **42**. 925.
—— 4stimm. Festchorale mit Blasinstr. (R) **43**. 926.
—— Wanderung durch den Thüringerwald, für 4 Männerst. Op. 47. (R) **46**. 237.

Storch, Orchesterstimtgl. und Kompon., von Musik zu Possen u. dgl. in Wien, aufgef. daselbst. **38**. 532. **39**. 115. 560. **43**. 713. — später Kapellmeister am Karnthnerthortheater. **47**. 62.

—— Liederkranz, Gesänge für Männerchor. (R) **47**. 811.

Storck, Musikhändler in Strassburg. **31**. 649.

Storr, Musiklehrer in Rottweil — veranstaltet ein Musikfest das. **37**. 754.

Storti, Gius., Tenorist, in Ascoli. **36**. 526. Bergamo. **40**. 326. Catania. **42**. 474. Pavia. **47**. 413. Florenz. **49**. 287. 456. Furin. **39**. 623 fg. Jesi. **35**. 328. **36**. 518. **43**. 436. Lissabon. **37**. 10. 153 fg. 340. Parma. **31**. 598. Pirzenza. **43**. 712. Reggio. **44**. 834. Turin. **40**. 599. Udine. **43**. 957 fg. Verona. **41**. 212. Venezia. **36**. 717.

Storti-Gaggi, Sgn. Elis., des Vorigen Gattin, Sang., in Ascoli. **36**. 526. Catania. **42**. 474. Jesi. **35**. 328. **36**. 518. **43**. 436. Lissabon. **37**. 10. 340. Venedig. **40**. 181 fg. Florenz. **49**. 287. Venezia. **36**. 717.

Storti, Sgn. Leon., Sang., in Codogne. **38**. 298. Cremona. **35**. 161.

Stotz, Bassist in Wien. **31**. 758. **33**. 25 fg.

Stowatschek, J. G., Potpourri für Klarinette mit Begleitung. 8. Wk. (R) **35**. 748.

Stradella, Nachrichten. **42**. 471. **45**. 916. **46**. 845.

Stradivari, Sgn., Sangerin, in Brescia. **48**. 373. Mailand. **48**. 109. — von Dresden nach Breslau engag. **50**. 649.

Stradivari, Ant., Eine Geige dess. zu verkaufen. **35**. 576.

Strakaty, Bassist in Prag. 31. 837. 32. 143. 635. 640. 33. 121. 221. 378. 834. 34. 30 fg. 282. 350. 632. 35. 40. 188. 332 fgg. 350. 802. 36. 14. 30 fg. 332. 453 fg. 648 fg. 830. 37. 32. 85. 243. 709. 38. 10. 164. 348. 596. 713. 806. 39. 99 fg. 276. 344. 374. 670. 740. mit. 822 fg. 837 fg. 40. 274. 278. 564. 577. 841. 41. 165. 232. 420. 571. 743. 939 fg. 1035. 42. 160 fg. 262 fg. 380 fg. 421. 543. 1034. 43. 14. 262. 270 fg. 383. 387. 661 fg. 681. 756. 1075. 44. 214 fgg. 393. 601 fg. 831. 846. 45. 196. 237. 267. 427. 553. 773. 887. 908 fg. 46. 94. 262. 353. 458 fg. 518 fg. 840. 857 fg. 878. 47. 46 fg. 276. 453. 539 fg. 761 fg. 831. 48. 10. 24. 103. 120 fg. 240. 242 fg. 272. 370.

Strakosch, Pianolortespieler in Neapel. 49. 94.

Stralsund, Nachrichten. 34. 710.

Strandberg, Tenorist in Stockholm. 49. 689.

Stransky, Violoncellist in Wien. 34. 416. 35. 820. 36. 762.

Strasburg, Nachrichten. 31. 43. 59. 286. 394. 648. 722. 32. 167. 473. 33. 644. 718. 34. 366. 378. 35. 222. 36. 419. 484. 37. 298. 653. 670. 685. 38. 244. 308. 618. 762. 39. 728. 782. 814. 40. 145. 212. 344. 565. 41. 209. 447. 735. 42. 31. 309. 807. 43. 880. 44. 274. 45. 78. 46. 631. 47. 702. 48. 702. 723. 49. 727. 791. 50. 712. — Apollo's Vermächtniss an das dasige Theater. 49. 236. 792. — Deutsche Oper das. 48. 360. 496. 49. 454. — Dilettantenverein das. 31. 586 fg. — Elsasser Musikverein das. 32. 167. 33. 644. — Emeritatverein für gebrechl. Musiker das. 49. 792. — Liebhabereoncert das. 31. 645. 34. 367. — Musikalische Topographie von St. 40. 702. (Meistersinger. 702. 747. Pfeifer. 753. — 43. 353. Münster das., dessen musikal. Topographie und Geschichte. 41. 845. 870. 892; das Glockenspiel in dems. 41. 893. Musikfest das. 32. 168.) 33. 644. 38. 708. Musikzeitungen das., neue: La Lyre d'Alsace, und Nouv. Gaz. mus. 40. 145. 344. Philharmonischer Verein das. 46. 633. Singakademie das. 31. 647. 45. 76. 48. 196. Theater das. 50. 592. Polizeiverordn. über die Annahme von Sängern in dems. 49. 778.

Strasser, Singerfamilie aus Tirol, in Leipzig. 34. 78. Berlin. 36. 466.

Strassmeyer, Frl. Mar., Pianofortesp. in Wien. 31. 246. 326.

Strauss, Joh., Musik-dir. und Tanzkompon. in Wien. 33. 205. 438. 34. 205. 35. 211. 413. 36. 178. 763. mit seinem Orchester in Berlin. 36. 882. 37. 28. 47. 824. 49. 759. Breslau. 49. 26. Dresden. 47. 824. Frankfurt a. M. 38. 226. Hamburg. 49. 809. Hanau. 39. 473. London. 40. 548. Magdeburg. 39. 324. Mannheim. 38. 14. Paris. 39. 685. 40. 428. Pest. 47. 860. Stuttgart. 40. 565. — Biographisches. 48. 13. — erhält von dem russ. Kaiser einen Brillantring. 35. 413. zum Professor der Cäcilienakad. in Rom ern. 47. 416. 845; zum Hofballmusikdir. 48. 148. erhält von dem preuss. König eine gold. Dose. 49. 824.

—— Potpourri für das Pianof. (B.) 33. 818.

—— Musikal. Ragout. 3. Potp. f. Pianof. 16. W. (B.) 34. 670.

—— Heiter auch in ernster Zeit. Walz. f. Pianof. 48. W. (B.) 34. 670.

—— Das Leben ein Tanz? Walz. f. Pianof. 49. W. (B.) 34. 670.

—— Ballfantasie für das Pianof. 51. „ „

—— Alexandrawalzer für das Pianof. 56. W. (B.) 35. 31.

—— Zampawalzer. „ „ 57. „ „

—— Mein schönster Tag in Baden. Walzer für d. Pianof. 58. Wk. (B.) 35. 31.

—— Die vier Temperamente, Walz. f. d. Pianof. (B.) 35. 211.

—— Elisabethwalzer für das Pianof. 71. Wk. „ 37. 301.

—— Gedankenstriche, Walzer f. d. Pianof. 79. W. „ 37. 111.

—— Huldigungswalzer für das Pianof. 80. W. (B.) 38. 111.

Strauss, Joh., dessen Sohn, ebenf. Tanzkompon. und Kapellmstr. in Wien. 48. 14.

Strauss, Jos., Hofkapellmstr. in Karlsruhe, dirig. das Gesangfest das. 46. 720; dgl. in Lahr. 49. 458.

—— Oper: Zelide — Ouvert. dar., in Mannheim aufg. 37. 480.

—— Singspiel: Der Wahrwolf, in Wien aufg. 39. 732.

—— Streichquartett, in Leipzig aufg. 40. 263.

—— Symphonie, Es dur, erhält in Wien den 3. Preis — das aufg. 48. 478. — in Leipzig. 39. 243. — neue Symphonie, in Frankfurt a. M. aufg. 41. 206.

—— Sehnsucht nach dem Zurücksee, für Singst. mit Begl. 10. Wk. (B.) 44. 415.

Strauss, Organ. aus Neustrelitz, in Bostock. 40. 176.

Strauss, Frl., Sängerin aus Karlsruhe, in Kassel. 49. 762.

Strazza, Giat., Tenorist, in Mondovi. 36. 567. Sassari. 37. 308. Turin. 36. 366. Venedig. 37. 830. — nach Mexiko engag. 38. 208. daselbst. 38. 870.

Strebelle, Organist zu Tournai. 46. 671.

Strecker, Ernst, Lieder mit Pianof. 4. Wk. (B.) 43. 491.

—— 6 Lieder mit Pianof. 5. Wk. (B.) 43. 1126.

—— Schlummerlied, fstimm. 7. Wk. (B.) 44. 537.

Strecker, Jos., Bassbratschist in Königsberg. † 31. 501.

Strehinger, Bratschist in Wien. 31. 326. 35. 210. 36. 159. 399. 37. 397.

Streit, Militairmusikmeister in München. 36. 77. 50. 624.

Streckfuss, K., 6 Lied. f. 1 St. m. Pianof. 36. Wk. (B.) 36. 355.

—— Trinklied für 1 St. m. Pianof. 37. Wk. (B.) 36. 355.

—— Der weisse Hirsch, f. 1 St. m. Pianof. 43. Wk. (B.) 36. 356.

Streicher, Johann — neu erfundener Patentflügel. 31. 596. dess. Unterschied von dem C. Graff'schen. 34. 330.

—— Dessen Leben und Wirken. 36. 101.

—— Ueb. dess. Leistungen bei d. wien. Aufenthalte 1833. 38. 129.

—— Dessen musikal. Unterhaltungen in Wien. 41. 447. 48. 444.

Streicher, Nanette, geb. Stein — Nekrolog. 35. 373.

Streit, Frau, Sängerin, in Weimar. 31. 333. 32. 109 fg. 306 fg. 33. 515. 34. 196. 852. 35. 563. 862 fg. 36. 678 fg. 38. 643. 41. 334. 692. 43. 613. 44. 509 fg. — in Erfurt (beim Musikfeste). 33. 561. 665. Jena. 34. 432. 37. 863.

Streitwolf, Joh. Heinr., Instrumentenmacher in Gottingen, Verbess. der Klarinette. 34. 871. — Nekrolog. 39. 202. — Dessen Bassclarinette. 36. 193.

Streller, Sänger in Kassel. 46. 229.

Strepponi, Felic., früher Kapellmeister in Monza, † zu Triest. 34. 410.

—— Oper: Amore e mistero, in Turin aufg. 32. 765.

—— „ Gli Ilinesi, in Triest aufg. 32. 77.

—— „ Ulik di Bassora, in Mailand aufg. 33. 813.

Strepponi, Sgn., Sängerin, in Alessandria. 48. 107. Ancona. 43. 669. Bergamo. 43. 932. Bologna. 39. 626 fg. 43. 913. 46. 193 fg. Brescia. 38. 398. Faenza. 43. 669. Florenz. 40. 824. 41. 172 fg. 390 fg. 42. 232. 668. 43. 145. 719. Genua. 44. 837. Livorno. 40. 862. Lucca. 42. 232. 832. 930. Mailand. 41. 670. 44. 828. Mantua. 38. 832. Modena. 48. 355. Palermo. 47. 75. 397. Parma. 45. 669. Rom. 40. 557. 43. 887 fg. Senigaglia. 41. 855. 42. 216. Triest. 37. 674. 39. 312. 44. 366. Turin. 39. 804. Udine. 38. 96. Venedig. 38. 282. 398. 816. 39. 228. 43. 225. Verona. 42. 448. 46. 409. Wien. 37. 530.

Strettin, Bassist in London. 48. 204.

Strick, v., Direktor der kaiserl. Musikschule zu Moskau. 48. 377.

Stricker, R., 2 Poloniasen f. Pianof. (B.) 34. 704.

Strigel, Orchestermitglied in Leipzig, Erfindung für Messing-Instrumente. 33. 552.

Strinasacchi, Sgn., Sängerin, in Alghero. 36. 508. Ivrea. 43. 500. Parma. 42. 512. Venedig. 39. 312. 42. 701. Vercelli. 46. 827.

Striozzi, Sgn. Eug., Sängerin in Fuligno. 39. 421.

Stritt, Tenorist von Wiesbaden, in Lüttich. 44. 1012. Hamburg. 46. 57. Breslau. 47. 92. 476. Leipzig. 49. 14. 50. 240. geht von da ab. 50. 274. — in Mainz engag. 50. 624.

Strobel, H., Violonist in Kassel. 42. 180.

Strohmayer, Violonist in Frankfurt a. M. 49. 357.

Strong, Bassist in Piacenza. 47. 878.

Strumeyer, Bassist, in Weimar. 32. 506. 34. 196. 35. 563. 38. 614. 46. 609. — in Berlin. 31. 708. 739. Halle. 31. 623 fg. Jena. 35. 280. — † 47. 864. — Nekrolog. 48. 24.

Strumeyer, Frau, dessen Gattin, Sängerin, in Jena. 35. 280.

Strumeyer, Hornist in Weimar. 35. 564.

Struzzi, Barb., angeblich Erfinderin der Kantate. 32. 666. Anm.

Strube, H. C., Lieder f. Bass m. Pianof. 21. Wk. (B.) 41. 993.

—— Lieder f. Tenor oder Sopr. 22. Wk. (B.) 41. 993.

—— Lieder ohne Worte f. Pianof. 16. Wk. (B.) 42. 723.

Strube, Bassbratschist in Braunschweig. 35. 103.

Strunsky, Oper: Parasche, in Petersburg aufg. 43. 518.

Strumpf, Fagottist in Amsterdam. 43. 624.

Strumpfwerker, J. P., Organist in Dresden. 37. 71.

Strutti, Fabrikbesitzer in Belgien — Musikunterricht seiner Arbeiter. 41. 290.

Stubbe, Violonist in Petersburg. 50. 471.

Stubenrauch, Frl., Sing. in Stuttgart. **31.** 711.

Stuck, Frl., Sängerin in Wien. **31.** 30. 77. 296. 327.

Stuckenschmidt, J. H., Kapellmeister der deutschen Oper in Triest. **46.** 672.

Stuckenschmidt, Musikdirektor in Meissen. **50.** 251.

Studnicka, Pianofortespieler in Prag. **43.** 262. 386. 680 fg. **44.** 397. 400. 531. 701. **45.** 237. 441.

Stübecke, Vcell. in Kassel. **43.** 614.

Stückrad, Pianofortespieler aus Berlin, in Breslau. **49.** 26.

Stümer, Heinr., Tenorist in Berlin. **31.** 17. 168. 234. 258 fg. 312. 455 fg. 707. 760. **32.** 116. 172. 343 fg. 368. pensionirt. **33.** 281. — **34.** 137. 218. 510. **35.** 212. 718. **37.** 281. — als Gesanglehrer. **37.** 845. — in Potsdam. **38.** 718. **39.** 435. **37.** 435.

Stürmer, Baritonist in Leipzig. **41.** 177. 937. **42.** 191. 374. **46.** 554. **50.** 250. 378.

Stumm, Orgelbauerfamilie in Rhaunen-Sulzbach. **47.** 230.

Stummer, Violinlehrer am Mozarteum zu Salzburg. **44.** 789.

Stunz, Jos. Martin., Kapellmeister zu München. **31.** 184. **35.** 56. **36.** 348. **41.** 443.

—— Verschiedene Chöre, aufg. in München. **39.** 184. Kassel. **40.** 595. Prag. **38.** 345. **39.** 166. **42.** 421. Wien. **39.** 304.

—— Kantate: Lobgesang an die Gottheit, in Wien aufg. **40.** 174.

—— Musik zum Ballet: Alarmon und Balsora, in München aufgef. **35.** 57.

—— Oper: Rosa — **47.** 28. aufg. in München. **47.** 231.

—— Ouvertüre zur Oper: Orgon und Dalmira, aufg. in München. **31.** 451.

—— Ouverturen, aufg. in Bologna. **42.** 668. Dresden. **37.** 189. Hechingen. **39.** 161. Leipzig. **32.** 685. Mannheim. **33.** 106. München. **32.** 569.

—— Psalm, in Wien aufg. **39.** 373.

—— Sonett an meine Frau, f. 4 Männerst. mit Begl. (R) **32.** 581.

—— Gesang, m. Pianof. (R) **32.** 563.

Sturm, F., in Suhl, Verfasser des Aeolodikons etc. **35.** 334 fg.

Sturm, Karl, Organist in Zittau. **35.** 666.

—— Auch etwas zu Wilhe's Aufsatz über Verbesserung des Orgelbaues. **38.** 839.

Sturm, Violinist in Halle. **37.** 382. **40.** 389. **42.** 845. **45.** 109.

Sturm, Frl. Carlowna, Sängerin aus Riga, in Leipzig. **39.** 10.

Stuttgart, Nachrichten. **31.** 48. 131. 760. 737. 745. **32.** 256. 269. 282. 535. **33.** 185. 529. 544. 574. **34.** 101. 119. 493. 509. **35.** 76. 97. 604. 619. **36.** 59. 479. 635. **37.** 66. 79. **39.** 622. 635. 778. **40.** 805. 821. **45.** 424. 49. 323. **50.** 811. — Gesangfest der Concordia das. **48.** 494. Liederkranz das. **31.** 747. **35.** 98. 621. Liedertafel das. **31.** 747. **35.** 98. 621. Musikschule Stöpel's das. **31.** 134. **32.** 284. Musikzustand das. **39.** 622. 635. Theater, neues das. **46.** 359. **47.** 231. eröffnet (mit Lindpaintner's Oper: Lichtenstein). **48.** 662. Gehaltszulagen an dems. **49.** 437. auf einige Zeit geschlossen. **50.** 448. 480. Auflösung desselben. **50.** 542. Dieselbe zurückgenommen. **50.** 559. das Theater wieder eröffnet. **50.** 718. — Verein für katholische Kirchenmusik das. **49.** 674.

Succo, F. A., Organist in Berlin. **47.** 378.

—— Sonate p. Pianof. f. Vl. } (R) **33.** 61.
—— Rondo „ „ „ „ }

Suchanek, Flötist in Dresden.

Suchetzki, Leop. v., Tenorist aus Mainz, in Leipzig. **48.** 447.

Sudetti, Sgn., Sängerin, in Bologna. **43.** 91. **44.** 1009. Faenza. **48.** 325. Florenz. **40.** 406. Livorno. **39.** 458. Perugia. **44.** 833. Siena. **37.** 570.

Sudre, in Paris, Erfinder der musikal. Sprache oder des musikal. Telegraphs. **43.** 94. 600. **44.** 564. **46.** 430. **47.** 14. **50.** 479.

Süssmaier, Ballet: Der Nussbaum zu Benevent, oder die Zauberschwestern, in Wien aufg. **33.** 160.

Süssmann, Franz Xav., Komponist zu Kremsmünster — Biogr. dess. **31.** 462.

—— Oper: La Clemenza di Tito — ebendas.

Suhr, Tenorist, in Bremen. **31.** 433 fg. 549. **32.** 704. in Leipzig. **32.** 671.

Suite, ehedem eine Kompositionsform. **42.** 289.

Sulz, Bassist in London. **41.** 1012.

Sulzer, Vorsänger etc. im israelitischen Bethause zu Wien. **32.** 618. **34.** 428. — üb. israelit. Gesangbuch. **43.** 221. — zum Professor der Männergesangschule am wiener Konservat. ern. **47.** 766. stiftet mit Schachner eine Nationalliedertafel. **50.** 462.

Sulzer, Frl., dessen Tochter, Sängerin in Wien. **48.** 436. in Mailand. **49.** 294.

Sundelin, A., einstweil. Theatermusikdirektor in Königsberg. **32.** 716. — Herausgeber der Zeitschrift: Der Deutsche und sein Vaterland. **35.** 768. — † als Kammermusik. in Berlin. **44.** 765.

—— Rondoletto f. Singst. m. Pianof. (R) **32.** 690.

—— Aerztlicher Rathgeber f. Musiktreibende. (R) **34.** 742.

—— Bilder des Orients, von verschiedenen Komponisten, herausgegeben von S. (R) **35.** 623. 724.

Sundorf, Die, der „Blaas- en Strykhuis" in Amsterdam. **43.** 624.

Superchi, Bassist, in Barcellona. **46.** 557. 881. **47.** 228. 310. 734. 935. **48.** 142. 413. Bassano. **44.** 341. Bellano. **43.** 957. Castiglione. **46.** 192. Cesena. **43.** 957. Feltre, ebend. Florenz. **39.** 640. **41.** 172. 627 fg. **42.** 252. 494. Livorno. **40.** 862. Montagnana. **44.** 341. Palermo. **45.** 327. 391. Reggio. **44.** 1007. Rom. **42.** 640. Sinigaglia. **41.** 855. Venedig. **39.** 287. **43.** 644. **46.** 409 fg. Verona. **44.** 885.

Suppé (Soupé), Kapellmeister am Josephst. Theater in Wien — Gloria, dss. aufg. **43.** 202.

—— Musik zu Schauspielen, Possen etc., dss. aufg. **43.** 412. 1133. **46.** 744.

—— Oper: Das Mädchen vom Lande, in Wien aufg. **49.** 638.

Suppus, Pianofortelehrer in Frankfurt a. M. **44.** 118.

Suter, Musik zu Macbeth, in Stuttgart aufg. **33.** 186.

Sutorius, Frl., Sängerin, in Breslau. **33.** 90. **34.** 315. Freiburg. **45.** 717. Wien. **35.** 566.

Sutton-Fantoni, Sgn., Sängerin in Palermo. **47.** 75.

Sutter, Flötist in Morges. **36.** 386.

Swoboda, Aug., Harmonielehre etc. (R) **32.** 773.

—— System der Tonsetzkunst. (R) **35.** 173.

—— Instrumentirungslehre. (R) **36.** 175.

—— Sammlung böhmischer Volkslieder. (R) **47.** 641.

Swoboda, Franz, Klarinettist in Prag. **36.** 351.

Swoboda, J., Harfenspieler in Magdeburg. **31.** 363.

Swoboda, Tenorist, in Wien. **36.** 748. **37.** 127. Prag. **38.** 714. Leipzig. **39.** 657. 859. **40.** 92. 373. — plötzlich unter dem Namen Nork wieder in Wien. **43.** 1130.

Sylphin, s. Silphin.

Sylvanus, Adr. (de Sylva), Komponist im 16. Jahrh. **32.** 731.

Sylvestertraum, von Fink. **33.** 1.

Symphonie — über dieselbe, geschichtlich und ästhetisch, von Fink. **37.** 505. 521. 557.

Symphonie — Preisausschreiben für eine solche von dem wiener Concert spirituel. **37.** 170. **38.** 109. — Lachner erhält den Preis. **38.** 467. — Ueber dieses Preisausschreiben. **38.** 579 fg.

Symphonieen und Ouverturen — Themat. Verzeichniss der vorzüglicheren. (R) **33.** 566.

Szabo und Genossen, ungar. Sänger, in Strassburg. **50.** 714.

Szczarowski, Bassist in Warschau. **36.** 560.

Szerdahelli, Sänger in Pest. **44.** 926.

Szczepanowsky (Szepanowsky), Guitarrist in Berlin. **45.** 472. Frankfurt a. M. **46.** 724.

Szpakowsky, Nic., Violinist in Leipzig. **40.** 590.

Szymanowska, Pianofortespielerin aus Russland, in Dresden. **31.** 82. — ? in Petersburg. **33.** 584.

T.

T., W. J., Des Hauses letzte Stunde, f. Sgst. m. Pianof. (R) **42.** 714.

Tabanelli, Sgn. Ciel., Pianofortespielerin in Bologna. **40.** 576.

Tabarié, Physiker in Paris, Apparat zu Wiedererlangung der Stimme. **41.** 196.

Tabellini, Lui., Bassist, in Ferrara. **46.** 521. Finale. **45.** 331. Florenz. **41.** 627. Forlì. **43.** 430 fg. Genua. **45.** 778. Livorno. **43.** 1021. Lugo. **46.** 810. Messina. **37.** 251. Pesaro. **42.** 491. Reggio. **38.** 482. Venedig. **44.** 884. Verona. **44.** 341.

Tabellini, Vinc., Bruder des Vorigen, Komponist in Bologna. **40.** 176.

Taborsky, Frl., Sängerin in Hannover. **48.** 814.

Tabulatur — ihre Bedeutung. **33.** 36. wie lange man sich ihrer bediente. **32.** 293.

Tabulaturen der älteren Praktiker etc., aus dem Gesichtspunkte der Kunstgeschichte betrachtet, von Kiesewetter. **33.** 33. — Die deutsche Tabulatur. **33.** 65. Die Lautentabulatur. **33.** 133. Die

Orgelsubsultor. **33.** 181. — Die italien. Tabulatur oder die bezifferten Basse. **33.** 249. Die Notentabulatur. **33.** 345. — Nebst Beil. I. III. IV.

Taccani, Sgr. El., Sängerin, in Bassano. **38.** 262. Codogno. **38.** 238. Cremona. **39.** 803. Florenz. **42.** 668. Mailand. **32.** 834. **33.** 371. 374 fg. **36.** 858. **40.** 626. Mantua. **40.** 199. 355. Padua. **36.** 571. Paris. **39.** 60. Perugia. **36.** 662. Rimini. **32.** 397. Rovigo. **37.** 360. Triest. **41.** 424. Venedig. **35.** 639. **37.** 380 fg. — verheirathet mit dem Dichter Tasca. **38.** 262.

Tacchinardi, Nic., Tenor, am Hofe Napoleon's. **39.** 708 fg. 741. — Theaterunternehmer in Mailand. **35.** 719. — Biographie. **39.** 632.

—— Dell' opera in musica sul teatro ital. (B) **39.** 787. 804.

Tacchinardi, Sgr., dessen Tochter, s. Persiani.

Tacchini, Sgr. Ignaz., Sängerin, in Algiers. **43.** 468. Palmanuova. **44.** 359. Salerno. **42.** 515. Siena. **44.** 834.

Taddei, Ant., Oper: Amazilia, in Levante aufg. **41.** 406.

—— Oper: Giovanna I di Napoli, in Genua aufg. **46.** 325.

Taddei, Benef., Bassist, in Ancona. **36.** 662. Camerino. **35.** 319. Matelica. **43.** 98. Recanati. **47.** 414. Rom. — **48.** 323. Rimini. **37.** 338. Rom. **37.** 740. Terni. **45.** 395. — **46.** 335.

Taddei, Sgr. Amal., Sängerin, in Acqui. **44.** 1037. Bra. **44.** 299. Chieri. **43.** 933. Passano. **43.** 731. Ovaglia. **44.** 299. Ovada. **44.** 1037. Pinerolo. **43.** 731. S. Remo. **44.** 837. Savigliano. **43.** 300.

Tadini, Sgr., Sängerin, in Turin. **45.** 332. Vercelli. **44.** 837.

Tadolini, Giov., Oberaufseher an der pariser italien. Bühne. **31.** 630. **40.** 824. — Seine Büste. **41.** 474.

Tadolini, Sgr. Eug., dessen Gattin, Sängerin — Bioge. **43.** 797. **46.** 370. — in Bergamo. **42.** 956. **45.** 947. Brescia. **40.** 872. Florenz. **38.** 465. **40.** 744. **41.** 627. 857. Genua. **41.** 405. **42.** 516. London. **50.** 474. Lucca. **39.** 745. Mailand. **35.** 788. **36.** 619. **37.** 128. 151. **38.** 565. **39.** 62. **40.** 873 fg. **43.** 331 fg. **49.** 655. Neapel. **44.** 1052. **45.** 327 fg. 392. **47.** 77. 397. 844. **48.** 85. 320. Padua. **37.** 360. Paris. **31.** 630. Reggio. **42.** 669 fg. Rom. **41.** 953. **42.** 248 fg. Siena. **41.** 906. Sinigaglia. **38.** 62. **39.** 729. Turin. **38.** 111. 230. **44.** 835. **49.** 369. Venedig. **36.** 716. **39.** 512. **40.** 198. 356 fg. Wien. **37.** 331 fg. **38.** 514 fg. **40.** 339 fg. **43.** 964 fg. 991. 772. **45.** 683. 696 fg. 732. **48.** 456. **49.** 321.

Täglichsbeck, Violinist u. Kapellmeister in Hechingen. **31.** 185. **49.** 92. — in Dresden. **39.** 765. Jena. **39.** 854. Kassel. **43.** 397. Leipzig. **36.** 780. München. **35.** 43. 53. Paris. (**37.** 754.) **37.** 858. — Ueber ihn u. die Aufnahme seiner Symphonieen. **38.** 417. 583. — **39.** 684. Prag. — **46.** 95. Rotweil. **38.** 577. Strassburg. **38.** 311. **39.** 782. Stuttgart. **36.** 483. Wien. **35.** 210. — leitet das Musikfest zu Rotweil. **38.** 577; dgl. zu Hechingen. **39.** 840. — erh. d. hohenzoller'sche Ehrenzeichen. **46.** 238. z. Verdienstmitgl. des holländ. Musikvereins ern. **47.** 806.

—— Festhymne, in Hechingen aufg. **37.** 840.

—— Oper: König Enzio, in Karlsruhe aufg. **45.** 589.

—— —, Kaiser Heinrich. — **46.** 844.

—— Symphonieen, aufg. in Berlin. **40.** 273. Hechingen. **39.** 161. Kassel. **43.** 397. Leipzig. **36.** 781. **39.** 753. Lemberg. **42.** 70. München. **41.** 446. Paris. **38.** 417. 583. **39.** 684. Poitiers. **42.** 582. Prag. **46.** 95.

—— 6 Walzer. 7. Wk. (R) **36.** 834.

—— Concert musik. p. Violine. Op. 8. (R) **38.** 654.

—— Divertissement p. Pianof. et Viol. Op. 9. (R) **38.** 764.

—— 3 Duos p. 2 Violons. „ 11. „ **40.** 160.

—— Variations p. Violon. „ 12. „ **41.** 925.

—— Concertino „ „ „ 14. „ „ 1044.

—— 6 Gesänge f. 4 Männerst. „ 18. „ **43.** 675.

—— Divertiss. p. Viol. „ 19. „ „ 744.

—— Deutsche Liederhalle etc. (R) **44.** 271. 341. 697.

—— Odeon. Mehrstimm. Lieder etc. (R) **44.** 343. 698.

—— und Laura Mahir, Variat. conc. p. Pianof. et Viol. Op. 5. (R) 31. 34.

Taffanelli, Baritonist, in Cremona. **47.** 898. Genua. **47.** 686.

Tag, Christ. Gotthilf, Kantor zu Hohenstein — über ihn. **32.** 217.

Tagliafico, Bassist, in Paris. **48.** 79. **49.** 224. London. **50.** 552. Manchester. **50.** 728.

Tagliano (Tagliasa), Sgr. Nat., Sängerin, in Bous. **46.** 373. Genua. **46.** 828.

Tagliata, s. Rocca-Tagliata.

Tagliani, Sgr. Ermin. } Töchter des Tänzers Tagliani, Sängerinnen.
Tagliani, Sgr. Marietta } in Neapel. **40.** 462. 556. **42.** 232. **43.** 71. **44.** 1052. **45.** 616. — Marietta, in Civitavecchia. **46.** 509. Neapel. **43.** 668. **45.** 392. **46.** 239. Rom. **44.** 275 fg. Turin. **41.** 404.

Tajo, Sänger in Catania. **46.** 338.

Talamo, Sgr. Clor., Sängerin, in Malta. **36.** 629. Campobasso. **38.** 32.

Talboni, Sänger in Frankfurt a. M. **47.** 144.

Talent und Genie — über Beides. **48.** 565.

Talestri, Tenorist in Pesaro. **46.** 336.

Talestri-Fontana, s. Fontana.

Tallis, Thom., The order of the daily service of the unit. church of Engl. etc. Neue Ausg. von Bishop. (R) **47.** 601.

Talliot, Mad., Pianofortespielerin aus Paris, in Berlin. **37.** 844.

Tamberlich oder Tamberlik, Tenorist, in Lissabon. **46.** 682. **47.** 351. Madrid. **47.** 734. 936. **48.** 142. 413. 838. Neapel. **44.** 1052. **45.** 392. 636. 911. **46.** 197.

Tamburini, Ant., Bassist, in Neapel. **31.** 198. 208 fg. **32.** 520. 720. **33.** 578. **34.** 198. in Mailand. **34.** 92. 246. 309. 566. 612. Paris. **35.** 220. 442. 688. 854. **37.** 828. **39.** 60. **41.** 847. **43.** 199. 234. 396. 896. **43.** 94. 936. London. **37.** 383. **39.** 730. **40.** 548. **41.** 396. 506. **49.** 360. **50.** 365. 552. Faenza. **44.** 1008. Lucca. **44.** 1037. Sinigaglia. **44.** 1031. Stuttgart. **45.** 516. Petersburg. **45.** 854. **47.** 30. (beschenkt das. **47.** 352.) 512. 558. **48.** 145. 414. **49.** 110. 431. **50.** 8 fg. 439 fg. Moskau. **46.** 576. **47.** 230. in Berlin. **48.** 360. 368. — zum Ehrenprofessor der Cavilienakademie in Rom ernannt. **41.** 854.

Tamburini, des Vor. Sohn, als Bassist in Petersburg. **47.** 230.

Tamburini, Sgn. Ann., des Antonio Tocht., heir. den Tenoristen Gardoni. **49.** 606.

Tamburini, Giuv., Oper: Gli schiavi in Palestina, o Adollo e Sofronia, aufg. in Pisa. **37.** 338. Rimini. **38.** 414.

Tamburini, Sgn. Giuja-, Sängerin, in Wien. **31.** 298. Mailand. **31.** 612.

Tamplini, Fagottist in Bologna. **47.** 95.

Tanari, Sgr. Giov., Sängerin in Rom. **32.** 301.

Tancioni, Eug., Komponist in Perugia. **41.** 857.

—— Oper: La Soffitta degli artisti, in Corfu aufg. **48.** 414.

Tandler, motivische Musikbande. **42.** 1057.

Tantalura, Sgr., Sängerin, in Bergamo. **45.** 461. **48.** 374. Cagliari. **44.** 300. Verona. **48.** 125. Zara. **44.** 1012.

Tantieme, eingeführt am Stadttheater zu Hamburg. **45.** 78. am 2. Theater das. **45.** 864. in Wien. **46.** 325. Berlin. **46.** 326. **49.** 142. — dieselbe in Paris. **49.** 64.

Tantum ergo, v. A. **32.** Beil. zu Nr. 9.

Tarantismus — Ueber seine Aehnlichkeit mit dem abyssin. Tigretier. **35.** 137.

—— Die bei seiner Heilung angewendete Musik (Tarantella). **35.** Beilage II*.

—— Das Neueste über dens. **37.** 741. **42.** 753. **43.** 339. 625.

Targa, Frl. (pseudonym), Sängerin in Leipzig. **46.** 555. 866. von da auf spätere auch von der Bühne abgeg. **47.** 880.

Tariot, Gesanglehrer u. Komp. in Paris. **46.** 587. **49.** 235. 522.

Tarolli, Sga. Bdeg., Sängerin in Florenz. **47.** 146.

Tarquinio, Mssc., Sopranist, in Wien. **32.** 112. in Dresden. **37.** 70. **38.** 378. 609.

Tarragona, Sgr. Nachten. **47.** 935. **48.** 143.

Tarriolt, Sänger in Catania. **46.** 338.

Tartaglini, Sänger in Athen. **44.** 363.

Tartt, Tenorist in London. **41.** 396.

Tartini's Traum, Ballade nach der Teufelssonate, kompon. von Passeron — **32.** 640.

Tasca, Gabr., Bassist, in Acqui. **46.** 828. Biella. **43.** 1077. **45.** 945. Crema. **43.** 348. Lodi. **42.** 471. Mantua. **46.** 829. **48.** 373. Pressburg. **42.** 703. Verona. **47.** 899. Zara. **46.** 209.

Tassarelli, Ign., Buffo, in Bologna. **47.** 644. Rom. **41.** 608. Siena. **45.** 614.

Tassini, Sgn., Sängerin, in Alexandrien. **45.** 370. Bassano. **41.** 953. **42.** 182 fg. **44.** 341. Belluno. **43.** 957. Cagliari. **45.** 330. 459. **46.** 142. 372 fg. Ceneda. **43.** 957. Feltre. **43.** 957. Genua. **47.** 149. Montagnana. **44.** 341. Palmanuova. **43.** 225. Spalato. **42.** 703. Turin. **44.** 1035. Udine. **43.** 225. Venedig. **43.** 570. Zara. **42.** 531. als Tassini-Magnani in Bahia. **47.** 936.

Ein kleines cylindrisches Gewicht, welches man an einem dünnen, weisseidenen Bande, worauf einige Grade gezeichnet sind, befestigt, kann zum Nothbedarf dienen. Bey dem bestimmten Grade hält man den Pendul genau mit zwey Fingern, so hat man entweder die Bewegung der Achtel, der Viertel oder der halben Taktnoten. Wenn diese drey Arten von Takttheilen oder Taktgliedern angegeben werden, dann bedarf man schwerlich mehr als 6 Grade. Das Band gebraucht übrigens die Länge von ¾ Elle nicht zu überschreiten.

In der musik. Zeit. wird sich am besten bestimmen lassen, wie schwer das Gewicht, die Länge des Bandes und die Intervallen der Grade seyn müssen, wenn diese hingeworfne Idee Beyfall finden sollte.

No. 4.

Einige Bemerkungen über die zweckmässige Einrichtung der Konzerte. *)

Ich will hier nur von der psychologisch zweckmässigen Einrichtung unserer Konzerte Einiges sagen; nämlich an einige Bedürfnisse derselben erinnern, ohne deren Befriedigung der wohlthätige Effekt der Musik auf Geist und Herz nur in sehr unvollkommenem Grade möglich ist. Für jezt muss ich mich aber blos mit hingeworfenen Gedanken, Zweifeln, Fragen, kurz mit Winken und Andeutungen begnügen, welche denkende und erfahrene Kenner und Freunde der Musik zu weiteren Nachforschungen und ausführlicheren Gedankenmittheilungen veranlassen mögen.

Gewiss ist es, dass wir in unsern Konzerten nicht selten die Ergötzung nicht erfahren, die wir erwarteten, oder hier und da Störung unsers Vergnügens empfinden, ohne uns den Grund so leicht angeben zu können. Die Einrichtung der Musikaufführungen, welche wir Konzerte nennen, ist freilich selten so den Gesetzen der Empfindungen angemessen, dass man sich über dergleichen Unvollkommenheiten in der ästhetischen Befriedigung wundern dürfte. Bekanntlich herrschen bey der Anordnung der aufzuführenden Musikstücke so gar viel zufällige Rücksichten auf die Mode, das Herkommen, die Bequemlichkeiten des Orchesters, den flüchtigen Geschmack eines gemischten Publikums, die Wünsche der Virtuosen oder Komponisten, u. s. Umstände mehr, welche aus den Gesetzen des Geschmacks und dem Gange der Gefühle und Ideen in gar keinem natürlichen Zusammenhange stehen. — Nach diesen allgemeinen Bemerkungen nun gleich zur Sache selbst!

Bekanntlich wird nach starken Eindrücken auf unser Gemüth das Schwächere noch weniger lebhaft empfunden; z. B. unmittelbar nach dem mächtigen Orgeltone vernehmen wir höchst schwach die ersten Reden des Predigers. So verhält es sich nicht blos mit dem physikalischen, sondern auch mit dem ästhetischen Effekt. Das Mittelmässige, Schlechte, Unkräftige, oder auch das was weniger von selbst in jedes Gemüth eingreift, und mehr relativen, als absoluten Werth hat, erscheint uns noch kleiner, schwächer, eingeschränkter, wenn es unmittelbar auf das Grosse, Reichhaltige, Imposante, Unwiderstehliche folgt. Durch

---

*) Wir wünschen, folgende zwey Aufsätze über Einen Gegenstand veranlassen einen dritten, der die Sache von noch mehrern Seiten betrachtete — ist es möglich, von allen, oder lieber von gar keiner, sondern von vorn und aus dem Ganzen. Ein solcher Aufsatz dürfte durch gegenwärtige in manchem Punkte erleichtert werden. Zugleich verweisen wir auf eine frühere Aeusserung eines andern Verfassers über denselben Gegenstand, im 6ten Stück des gegenwärtigen Jahrgangs dieser Zeitung.

d. Redakt.

Tassistro, Musiklehrer am Blindeninstitut zu Mailand. **47.** 879.
Tassistro, Sgn. Nat., Sänger, in Mailand. **33.** 170. 322. 813. Odessa. **37.** 540. Turin. **36.** 566.
Tastetuten, louisse — über den Unterricht auf denss., von Fl. Geyer. **49.** 577. 593.
Tati, Fil., Tenorist, in Cagliari. **48.** 108. 356. Casalmonferrato. **42.** 681. Codogno. **43.** 204. Como. **45.** 461. Cuneo. **44.** 836. Florenz. **43.** 711. Jesi. **37.** 62. Livorno. **43.** 1021. Mailand. **39.** 777. Modena. **47.** 444. Neapel. **36.** 777. Padua. **43.** 568. Pavia. **40.** 326. Pesaro. **42.** 491. Rom. **45.** 637 fg. Venedig. **37.** 380. 673 fg. 879. Verona. **38.** 535. **44.** 841.
Taube, Hornist aus München, in Salzburg. **44.** 807.
Taubenheim, v., Theaterintendant in Stuttgart. **43.** 840.
Taubert, Wilh., Pianofortespieler und Komponist in Berlin. **31.** 26. 367. **32.** 47. **33.** 127. 281. **34.** 74. 137 fg. 319. 332. 361. 365. 844. **35.** 60. 128. 209. 523. **36.** 113. 137. 242. 302. 466. 816. 880. **37.** 64. 196 fg. 280 fg. 333. 429. 565. 844. **38.** 45 fg. 119 fg. 281. **39.** 77. 193. 274. 342. **40.** 48. 132. 337. 841. **41.** 67 fg. 144. 333 fg. 417. **42.** 178. 245. 353. 467. 1070. **43.** 82. 364. 405. **44.** 144. **45.** 44. 929. **46.** 242. **47.** 291. 357. — dirigirt unternationisch der königl. Oper. **43.** 291. — zum Musikdirektor an der Oper ernannt. **44.** 550. **46.** 76. 172. 299. 319. zum Kapellmeister ern. **47.** 80. 162. 441. **48.** 193. 426. 523. **49.** 516. 654. 813. 886. **50.** 731. — zum ordentl. Mitgliede der Akademie der Künste zu Berlin ern. **41.** 333; erhielt den kurbrigischen Hausorden. **49.** 453; den rothen Adlerord. **50.** 112. — in Leipzig. **35.** 834 fg. **39.** 798. **48.** 214. Potsdam. **43.** 409. Wien, wo er mehrere seiner Kompositionen aufführt. **48.** 444.
—— Festkantate, in Berlin aufg. **44.** 964. **45.** 848. **46.** 445.
—— Festspiel (zum Jubiläum des Opernhauses), dass. aufg. **45.** 137.
—— Musik zu Bitzbart von Tieck. **47.** 224. — Ouvertüre dazu, in Berlin aufg. **39.** 238. **41.** 66. Dresden. **49.** 55. 467. Leipzig. **50.** 101.
—— Musik zu den Adelphi von Terenz, aufg. in Berlin. **50.** 224.
—— Musik zur Medea des Euripides, aufg. in Berlin. **45.** 640. 848. 936. **46.** 823. — Chöre zur Medea. Op. 37. Lf. 4. (R) **46.** 793.
—— Musik zum gestiefelten Kater von Tieck, aufg. in Berlin. **46.** 366. **47.** 161.
—— Oper: Die Kirmess, in Berlin aufg. **34.** 140. 213. **35.** 64. 129. — Dies., 7. Wk. Kler-Ausz. (R) **34.** 605.
—— Oper: Das graue Männchen, in Berlin aufg. **36.** 136. — Ouv. dazu, in Leipzig aufg. **35.** 833.
—— Oper: Der Zigeuner, in Berlin aufg. **36.** 692. — Ouvertüre dazu, in Berlin aufg. **36.** 242. in Leipzig. **35.** 833.
—— Orchesterpolonaise — **49.** 80.
—— Ouvertüre, in Berlin aufg. **37.** 816. — zu Shakespeare's Otello, in Berlin aufg. **33.** 319. in Leipzig. **35.** 833.
—— Pianofortequartett, in Berlin aufg. **37.** 333. Pianofortetrio, ebendas. aufg. **34.** 219. **41.** 144. **45.** 348. **47.** 162. in Leipzig, nebst mehreren anderen Kompositionen. **39.** 798.
—— Singspiel: Marquis und Dieb, in Berlin aufg. **44.** 294.
—— Symphonie, aufg. in Berlin. **48.** 427. in Leipzig. **48.** 215.
—— 6 deutsche Lieder m. Pianof. 6. Wk. (R) **34.** 670.
—— Zeitungskantate, Scherz f. 4 Männerst. (R) **36.** 231.
—— 12 Lieder mit Pianof. 9. Wk. (R) **36.** 498.
—— 6 Impromptus caracteristt. p. Pianof. Oc. 14. Nr. 1—4. (R) **38.** 73. — Nr. 5 u. 6. **38.** 139.
—— Tutti frutti p. Pianof. Livr. 1. Oc. 24. (R) **38.** 439. — Livr. 2. (R) **39.** 612.
—— Camera obscura. 10 Bagat. p. Pianof. Oc. 38. (R) **40.** 600.
—— Grazia et Bravoure p. Pianof. „ „ **41.** „ **42.** 967.
—— 2 Sauatines „ „ „ **45.** „ „ „
—— La Nayade p. Pianof. Oc. 49. (R) **43.** 203.
—— Suite „ „ „ **50.** „
—— 5 ästimm. Lieder f. Sopr., A., T. u. B. Oc. 48. (R) **43.** 314.
—— La Campanelle et la Najade p. Pianof. a 4 m. arr. (R) **43.** 808.
—— Der Knabe m. dem Wunderhorn, f. Singst. m. Pianof. 53. Wk. (R) **43.** 1126.
—— Bilder aus der Kinderwelt, 12 Lieder m. Pianof. 58. Wk. (R) **47.** 5. **49.** 795.
—— Schlaflied, m. Pianof. (R) **47.** 22.
—— Silvana, Solo p. Pianof. (R) **47.** 675.
—— Polonaise p. Pianof. Op. 63. (R) **47.** 891.
—— 6 Lieder m. „ „ „ 67. **48.** 336.
—— Der 23. u. 124. Psalm, f. Mezzosopr. m. Pianof. (R) **48.** 418.
Taucha, Gesangfest das. **40.** 556.
Taufkirchen, Theater das. **42.** 189.
Taunus-Sängerfest, s. Gesangfeste.
Taura, Oper: O che imbroglio, in Neapel aufg. **43.** 668.
Taure, Buffo in Neapel. **40.** 114. 457. **47.** 911. **48.** 321. 851.
Tausch, Klarinettist in Berlin. **33.** 213. — **47.** 379.
Tausch, Klarinettist, in Dessau. **38.** 61. **40.** 18. **43.** 280. Halle. **31.** 626. Wittenberg. **40.** 384.
Tausch, Pianofortespieler in Leipzig (Schüler des Konservator.). **46.** 755. **47.** 917. — als Komponist. **47.** 917.
Tauscher, Fel., Sängerin in Dessau. **43.** 280.
Tausig, Ysidorjer Pianofortespieler, in Prag. **31.** 604. — **35.** 802. — in Wien. **36.** 160. Berlin. **39.** 341. Dessau. **40.** 19. Petersburg. **40.** 493. Breslau. **41.** 437.
—— 2 Morceaux de Salon p. Pianof. Oc. 1. (R) **43.** 1095.
Tautmann, Violoncellist, in Leipzig. **47.** 262. 849. Stockholm. **49.** 449.
Tautmann, Frl., Pianofortespielerin in Moskau. **40.** 328.
Tauwitz, Edu., Direktor des akadem. Musikvorgesangvereins zu Breslau. **40.** 320. geht als Musikdirektor nach Wien. **41.** 430.
—— Oper: Brademante, in Riga aufgeführt. **46.** 176.
—— Psalm, in Breslau aufg. **40.** 320.
—— Das arme Kind, f. Bass m. Pianof. (R) **38.** 300.
—— Lebewohl an's Vaterland, f. Männerst. (R) **39.** 320.
—— 6 Lieder f. Männerst. 2. Heft. (R) **39.** 507.
—— Gesänge f. Singst. m. Pianof. 7. Wk. } (R) **40.** 524.
—— Worte der Liebe f. Singst. m. Pianof. 2. Aufl. }
—— 3 Lieder für 4 Männerst. 6. Wk. (R) **40.** 538. 797.
—— 3 „ „ „ „ 9. „ „ **41.** 103.
—— 4 „ „ Sgst. m. Pianof. 10. Wk. (R) **41.** 362.
—— 3 „ „ 4 Männerst. 11. „ „ „ 759.
—— Trost, f. Singst. m. Begl. 14. „ „ „ 1020.
—— Dragonerlied, f. 4 Männerst. 13. „ „ „ 1021.
—— Schlummerlied f. Singst. m. Pianof. 8. Wk. (R) **41.** 1022.
—— 4 Lieder „ „ „ „ 10. „ } **42.** 716.
—— 4 „ „ „ „ 13. „ }
—— Schmolke u. Rückel, dram. Opern. Klav.-Ausz. (R) **48.** 366.
Taux, Alo., Kapellmeister am Mozarteum und Dilettantenverein in Salzburg. **44.** 783. 788. **46.** 676. **49.** 918. — erhält die österr. goldene Medaille. **47.** 902.
Tavecchi, Buffo in Alghero. **43.** 408.
Tavola, Sgn. Luig., Sängerin in Kopenhagen. **48.** 144. Vicenza. **47.** 492.
Tavola, Sgn. Teo., Schwester der Vorigen, Sängerin, in Alessandria. **46.** 118. Barcellona. **42.** 702. 991. **43.** 262. 573. Berlin. **48.** 775. Este. **43.** 933. **44.** 341. **45.** 367. Ferrara. **38.** 32. Ferrara. **45.** 633 fg. Lissabon. **41.** 314. Lucca. **32.** 301. Mailand. **44.** 882. Neapel. **33.** 779. **34.** 791. **35.** 591 fg. **36.** 778. 795. **37.** 50. 503. 740. Padua. **38.** 832. **45.** 480. Palermo. **48.** 84. 319. Pisa. **42.** 369. Udine. **44.** 1034. Venedig. **38.** 534. **44.** 1003. Verona. **45.** 366. Vicenza. **47.** 492.
Taylor, dirig. das Musikfest zu Norwich. **44.** 860 fg.
Taylor, Baron, in Paris, Gründer der Associat. des artistes music. (s. d.) **46.** 214. zum Mitglied der Akademie ern. **49.** 238.
Tebaldi, Sgn. Eug., Sängerin in Pavia. **49.** 373.
Tedeschi, Basssist, in Bellano. **47.** 899. Rovigo. **45.** 480. Triest. **49.** 900. Weimar (achst Frau). **42.** 769.
Tedesco, Ign., Pianofortespieler, in Wien. **33.** 160. in Prag. **34.** 465. **35.** 191. 418. 634. **40.** 238. **43.** 276. **49.** 62. als Pianofortelehrer das. **41.** 1055. — in Leipzig. **39.** 46 fg. Odessa. **48.** 310.
—— Sérénade p. Pianof. Oc. 8. (R) **42.** 10.
Tedesco, Sgn. Fortun., Sängerin, in Brescia. **47.** 491. Genua. **48.** 318. Mailand. **48.** 109.
Teich, Komponist und Musiklehrer in Petersburg. **50.** 727.
Teich, Hornist in Petersburg. **39.** 728.
Teichmann, Aut., 3 Ariette p. Sopr. c. Pianof. (R) **38.** 527.
—— 3 Cantonette c. Pianof. (R) **39.** 764.
Teichmann, Sänger, in Berlin. **43.** 285. — als Gesanglehrer aus Pulowy, in Warschau als Sänger. **48.** 138.
Teissère, Mad., Sängerin in Strassburg. **43.** 884.
Telegraph, akustischer, s. Sudre.
Telegraph, elektrischer singender. **47.** 496.
Telemann, Ge. Mich., Organist in Riga — Nekrolog. **33.** 438.
Telephon, s. Sudre.

Tella (Telle'), Mme, in Wien aufg. 41. 168.
Telle, preussischer Ballettmeister in Berlin, † 48. 112.
Telle, des Vorigen Sohn, Kapellmeister in Wien. 37. 111. 771. 38. 108. (Vgl. Tella.)
—— Oper: Rafael, in Wien aufg. 37. 111. 770.
—— —— Sara, oder die Waise von Glencoe, aufg. in Kiel. 46. 691. Köln. 47. 152. Leipzig. 47. 478.
—— Operette: Das blaue Barett, aufg. in Wien. 37. 770.
Teltamanzi (Teltamenti?), Tenorist in Lugano. 44. 363.
Temeoni, Sgn., Sängerin in Salonik. 43. 500.
Temesvar, Theater des. 42. 189.
Temmler, Kontrabassist in Leipzig. 39. 656.
Temperatur, ungleich und gleichbleibende. 31. 113.
Tengnagel, C. Fabr. v., 4 Lieder mit Pianof. 12. W. (R) 42. 714.
Tenner, Frl., Sängerin in Prag. 45. 267.
Tennstedt, Ch. Aug., Univ.-Musikdir. in Jena. 33. 316. 34. 432. 35. 297. 36. 369. 37. 866. 38. 55. — geht als Prof. der Musik nach Löwen (in Belgien). 38. 695.
—— 6 Lieder mit Pianof. } (R) 37. 682.
—— 6 „ für Männerst. }
Teperino, Tenorist in Neapel. 40. 557.
Terame, Nachrichten. 40. 467. 46. 339. 47. 76.
Terenzi, Ant., Tenorist, in Rastia. 36. 569. Recensti. 47. 414. Reggio. 45. 392. Rieti. 48. 323.
Terenzi (Terenzio), Buffo, in Livorno. 37. 753. Palermo. 44. 220. 812.
Terni, Nachrichten. 36. 661. 37. 514. 38. 381. 39. 420. 42. 489. 43. 415. 45. 393. 48. 324.
Terpodion, neues Instrument, erfunden von Buschmann. 34. 634. 645. 856. 50. 631. — Hummel's und Rinck's Urtheil darüber. 34. 858.
Terziani, Eug., Oper: Giovanna I., in Rom aufg. 47. 643.
Terziani, Piet., Kapellmstr. in Rom. 31. 198.
Terziani, Gust., d. Vor. Sohn, Komp. in Rom, Nekrol. 40. 503.
Teschen, Theaterbrand das. 47. 126.
Teschner, G. W., Gesanglehrer in Berlin. 41. 468.
—— Sammlung italien. Volkslieder. (R) 35. 674. 676.
—— „ „ Kammerduette. „ „ 707. 837.
—— Canzon. ital. e. variaz. „ „ 37. 194.
—— Arietta „ „ „ „ 39. 640.
—— 18 Solfeggien. „ „ 43. 1066.
—— 24 „ „ 47. 910.
Tessari, Sgn. Luig., Sängerin, in Mahon. 48. 143. Montepulciano. 43. 711. Prato. 47. 443.
Testa, Enea, Tenorist, in Florenz. 45. 668. Livorno. 46. 358. Lucca. 45. 414. Neapel. 46. 506. 47. 398. 48. 321. Valencia. 43. 730.
Testa, Sgn. Carol. del, Sängerin in Florenz. 31. 378.
Testori, Aug., Sopranist in Turin, † 47. 148.
Tettamanzi (Teltamanti, s. d.), Tenorist in Ivrea. 48. 357.
Tettamanzi, Pium., Teoria e pratica del canto formo. (R) 34. 855. 35. 261.
Tetzeli, junge Pianofortespielerin in Prag. 44. 684. 45. 683.
Teule, J. C., in Paris, Schrift: Exposit. du syst. de l'écriture music. chiffrée. 44. 908.
Teutonia, Zeitschrift für Männergesang, herausgeg. von Otto und Schladebach. 48. 70. — (R) 48. 530. 49. 148.
Textwiederholungen im Liede — über sie. 50. 780.
Thalberg, Sigism., Pianofortespieler in Wien. 31. 297. 32. 111. 286. 605. 35. 396 fg. 411 fg. 36. 399. 418. 601. 37. 446. 569. 39. 115. 41. 167. 42. 753 fg. 772. 44. 765. — in Aachen. 42. 646. Baden. 41. 698. Baden-Baden. 42. 734. Berlin. 32. 190. 41. 141. 49. 553. Boulogne. 46. 622. Breslau. 43. 442. Brüssel. 44. 633. in Dänemark. 49. 453. Danzig. 41. 178. 47. 200. Dresden. 41. 10. 12. Ems. 42. 734. Frankfurt a. M. 45. 90 fg. in Griechenland. 47. 190. in Hannover. 49. 344. in Holland. 49. (80.) 168. Leipzig. 41. 13 fg. 43. 136. London. 39. 720 fg. 44. 632. 46. 455. 50. 822. Mailand (u. Oberital.) 44. 86. 362. Milan. 41. 178. 238. Neapel. 46. 206. Palermo. 46. 176. Paris. 37. 828. 38. 814. 39. 132. 42. 206. 48. 346. Petersburg. 41. 373. Potsdam. 41. 522. Prag. 48. 25. am Rhein (mit Bériot). 41. 762. in Rom. 41. 238. Stockholm. 49. 809. Triest. 44. 361. Turin. 44. 836. Weimar. 43. 612.
—— zum sechs. Kammervirtuosen ern. 41. 11; zum Ehrenprof. der römischen Cäcilienakad. 41. 854; erhält in London ein Schreibzeug. 42. 380. den Orden der Ehrenlegion. 44. 612; a. Mitgl. des Instituts zu Neapel ern. 47. 16; erh. den Orden der Eichenkrone. 49. 168; zum Mitglied der schwedischen Akademie ern. 49. 606; erhält den Danebrogorden. 49. 622; des Wasaordens. 49. 752. — heiratet L. Hasche's Tochter. 45. 608. — Biogr. und Titelkupfer. 41. 1037. — Facsim. seiner Handschrift. 44. Beil. 1. — Liszt's Urtheil über ihn. 39. 106. Ueber diese Rivalität, v. Fétis. 39. 329. — Ueber ihn. 43. 136.
Thalberg, Sigism., Gr. Fantaisie p. Pianof. (Mont. e Capul.) Op. 10. (R) 37. 469.
—— Gr. Fantaisie p. Pianof. (Norma.) Op. 12. (R) 37. 469.
—— 6 deutsche Lieder mit Pianof. „ 11. „ „ 471.
—— Caprice p. Pianof. „ 15. „ 38. 488.
—— Fantaisie p. Pianof. (Les Huguénots.) „ 20. „ „ 794.
— à 4 m. 40. 592.
—— 12 Etudes p. Pianof. Op. 26. (R) 39. 600.
—— 3 Nocturnes p. Pianof. Op. 21. (R) 40. 793. — arr. à 4 m. 42. 860.
—— Gr. Fantaisie p. Pianof. Op. 22. (R) 40. 793. — arr. à 4 m. 42. 573.
—— 2 Caprice p. Pianof. Op. 19. (R) 40. 794.
—— Divertiss. „ „ (Les soirées de Rom.) Op. 18. (R) 40. 794.
—— 12 Etudes „ „ Op. 26. (R) 40. 794.
—— Andante „ „ „ 32. „ 41. 403 — arr. à 4 m. 42. 573.
—— Fantaisie „ „ „ 33. (Moïse.) (R) 41. 497. — arr. à 4 m. 41. 997.
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 37. (Oberon.) (R) 42. 858. — arr. à 4 m. 42. 860.
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 39. (Souv. de Beethoven.) (R) 43. 12.
—— Fantaisie p. Pianof. Op. 40. (Donna del lago.) (R) 43. 13. — arr. à 4 m. 43. 1086.
—— Etudes de perfection p. Pianof. (R) 43. 559. 704.
—— Gr. Fantaisie (Don Juan.) Op. 42. (R) 44. 110.
—— Etrennes aux jeunes Pianistes. Op. 35. (R) 44. 110.
—— La Romanesca p. Pianof. „ 36. „ „ 607.
—— Thème orig. et Etude p. Pianof. „ 45. „ „ „
—— Andante de Lucia „ „ „ 44. „ „ 719.
—— Graciosa, Rom. sans parol. p. Pianof. „ 45. 357.
—— Gr. Caprice p. Pianof. (Charles VI.) „ „ 590.
—— Gr. Fantaisie p. Pianof. (Lucr. Borgia.) Op. 50. (R) 46. 369.
—— „ „ „ „ „ (Semiramide.) „ 51. „ „ „
—— „ „ „ „ „ (Muette de P.) „ 52. „ 47. 53.
—— Le départ, Rom. var. p. Pianof. „ 55. „ „ 436.
—— Nocturne „ „ Op. 56. (56?) „ „ „
—— Decaméron (Fant. s. Puritani, und Preischütz). Op. 57. (R) 47. 436. — Nr. 3. (Pré aux clercs.) 48. 282.
—— Marche funèbre p. Pianof. Op. 59. (R) 47. 891.
—— Gr. caprice. (Marche de Berlioz.) Op. 58. (R) 48. 282.
—— Barcarolle. „ 60. „ „ „
—— et Bériot, Gr. Duo p. Pianof. et Viol. (Les Huguén.) (R) 44. 694.
—— et Panofka, Gr. Duo p. Pianof. (Beatr. di Tenda.) Op. 49. (R) 46. 287.
—— — Mélodieux styriennes p. Pianof. et Viol. Op. 61. (R) 47. 906.
Thalheim, Harfenspieler aus Wien, in Berlin. 49. 13.
Theater, deutsche — Statistik ders. 46. 886.
—— italien. — Vergleich der grössten. 31. 278.
Theaterzensur, in Preussen aufgehoben. 50. 636.
Theaterzettel — Bibliothek. 41. 908.
Thebus, Sänger von Würzburg, in Kassel. 42. 601.
Theil, Bassist aus Hamburg, in Bremen. 33. 59.
Theile, Adam Glieb, Organist in Weissensee, † 50. 559.
Theile, s. Thiele.
Theodore, Tenorist in Strassburg. 40. 545.
Theremin, Anserlen. christl. Lieder mit Pianof. (R) 39. 67. 41. 813. 43. 238. 546.
Theorbe. 33. 139, Anm.
Thern, Kapellmstr. in Pesth, Oper: Die Erstürmung von Tihany, das. aufg. 47. 382.
Thesis, ihre Bedeutung. 32. 809.
Theuss, Ch. od. Theod., Kompon. in Weimar. 42. 127, pension. Militärmusikdir. 43. 613.
—— Oper: Die blühende Aloe, in Weimar aufg. 38. 611.
—— Diana, Liederbuch für Forstmänner etc. Op. 53. (R) 40. 797.

Thévenard, Mad. Luc., Sängerin, in Alessandria. 42. 269 fg. Brescia. 42. 933. Fiume. 43. 748. Konstantinopel. 44. 906. 1011. 1094. 45. 482. Oleggio. 42. 951 43. 136. Pirano. 43. 986. Strassburg. 36. 420. 485. Triest. 43. 986. Vicenza. 43. 368. Vigevano. 42. 316.

Thibaudeau, Mitinhaber des neuen Adam'schen Opernetheaters in Paris. 48. 693. 49. 118.

Thibaut, A. F. J., zu Heidelberg — Nekrolog. 42. 623. 44. 419. — Seine musikal. Bibliothek. 42. 815.

Thibaut, König von Navarra († 1214), 2 Lieder. 40. Beil. 1 (zu Nr. 10).

Thiel (Thiele), Mar., Minder Flötist in Berlin. 44. 379. Darmstadt. 46. 359. Dresden. 47. 728. Frankfurt a. M. 46. 428.

Thiele, Edm., Musikdir. in Altenburg. 35. 248. dgl. in Rudolstadt. 39. 439. 49. 777. — erhält vom Herzog das. eine gold. Uhr. 39. 439.

—— Messe, in Leipzig aufg. 42. 186. (Druckfehler: Theile.)

—— Sonate für Pianof. Op. 2. (R) 33. 800.

—— 3 Gesänge mit Pianof. Op. 5. (R) 43. 187.

—— Gesänge „ „ „ 6. „ „ 314.

Thiele, Edu. (Joseph), Horn ist in Prag. 44. 401. 45. 346.

Thiele, Ludw., Organist in Berlin, als Pianofortespieler. 47. 743. — † 50. 639.

Thiele, Frl., Sängerin in Dresden. 44. 766. 45. 615. 46. 308. 631. 47. 242. 347. 48. 486. 505. 786. 49. 57. 351. 610. 766.

Thieme, L., Sonate für Pianof. I. W. (R) 33. 650.

—— Introd. u. Variat. „ „ „ 2. „ „ „ „

Thierfelder, Alb., 3 Geschwindmärsche für Pianof. zu 4 H. (R) 38. 400.

Thierfelder (Musikdir. in Mühlhausen), Ueber Schicht'a ungedr. Motetten. 40. 636.

Thierens, s. Tiekens.

Thillon, Mad. Anna (geb. Miss Hunt), Sängerin in Paris. 43. 550. 44. 366. 45. 102. — in London. 46. 454 fg. 50. 365.

Thiolier, Baritun. in Aegau. 47. 878. Cremona. 47. 598.

Thomas, Hornist und Kapellmstr. in Darmstadt. 39. 119. 780. 46. 46. in München. 41. 349.

Thomas, Sohn des Vorigen, Bassist, in Darmstadt. 39. 780. in Frankfurt a. M. 43. 701. Hamburg. 50. 761.

Thomas, Hofmus., Hornist in Darmstadt. 39. 721. — seine 2 Söhne ebenf. Hornisten. 39. 781. — zum Generalmusikdir. der hessischen Militärmusik ern. 46. 772.

Thomas, Ambros., Kompos. in Paris, erhält den Orden der Ehrenlegion. 47. 448.

—— Oper: Angelica und Medor. 44. 788. in Paris aufg. 46. 158.

—— „ Der Blumenkorb, in Paris aufg. 41. 338. — Kl.-Ausz. (R) 42. 487. — Ouvert. und Potpourri daraus. (R) 42. 491.

—— Oper: Carmagnola, in Paris aufg. 43. 504.

—— „ Caroline, „ „ „ „ 42. 272.

—— „ Die Doppelleiter, in Berlin aufg. 40. 780. Weimar. 41. 662. Wien. 41. 108.

—— Oper: Le Guerrillero, in Paris aufg. 44. 636. 45. 117.

—— „ Mina oder die Doppelwirthschaft, aufgef. in Paris. 46. 158. in Lemberg. 49. 950.

—— Oper: 1717, oder der pariser Perruquier, in Berlin aufgeführt. 41. 70. Prag. 41. 370.

—— Oper: Der Thurm von Pisa. 43. 95.

—— Requiem, in Paris aufg. 41. 836.

Thomas von Celano, Verfasser des Dies irae. 33. 756.

Thomassin, Mad., Sängerin in Strassburg. 31. 43.

Thomé, Frau, Sängerin in Prag. 46. 957. 48. 252.

Thon, Abhandlung über Klavier-Saiten-Instrum. etc. 2. Aufl. (R) 39. 239.

Thonhausen, Leonh., Stiftsgeistlicher zu Melk. 31. 616.

Thorbecke, Musikdirektor in Osnabrück, dirigirt das Gesangfest das. 47. 766.

Thorschmidt, Frl., Sängerin in Berlin. 31. 17. 27. 709.

Thümmel, Frl. Pauline, aus Zwickau, Sang (Schülerin des Konservatoriums) in Leipzig. 50. 315.

Thüringisch-sächsisch. Musikverein und Musikfeste, s. Musikfeste und Gesangfeste.

Thüringischer Musikverein, neuer. 32. 99.

Thüringischer Sängerbund. 45. 182.

Thurschmidt, Frau, s. Tuerschmidt.

Thum, Bassist in Wien. 35. 379.

Thuru, Georg, Organist und Musiklehrer zu Darmstadt. 39. 143.

Thuro, Karl, Hofkapellmusikmeist. in Darmstadt. 39. 117 fg. als Seminarlehrer u. Gesangdirig. in Friedberg. 44. 380. dirig. das wetterauer Gesangfest das. 44. 670.

—— Krit. Uebersicht über die Musik zu Darmstadt. 39. 117. 143.

—— 7 Orgelstücke etc. (R) 42. 902.

—— Sammlung von Zwischenspielen f. die Orgel. (R) 42. 902.

—— 8 Gesänge für Männerchor. (R) 43. 1007.

Thuss, Sgn. Carl., Sängerin in Corinna. 48. 342.

Thygeson, Frl. Charl., aus Dänemark, Pianofortespielerin in Rom. 49. 31. 569. 112.

Thys, Oper: Die Amazone, in Paris aufg. 48. 54.

—— Oper: La sonnette, in Paris aufg. 50. 670.

Tibaldi, Carlo, Tenorist (pension. sächs. Hofsänger) — † zu Bologna. 36. 528.

Tibaldi, Sgn. Cont., dessen Tochter, Sängerin, in Berlin. 31. 16 fg. 549. Kassel. 31. 598.

Tibia (die alte), die Lauseda der heutigen Sardinier. 42. 752.

Ticci, Sin., Oper: Il Solitario, in Siena aufg. 40. 429.

Tichatschek, Tenor., in Wien. 35. 579. (vom Grätz.) 39. 731 fg. in Prag. 40. 64. — in Dresden engag. 40. 208. 799 fg. 875. 41. 310. 332. 633 fg. 778 fg. 899. 931 fg. 42. 111. 43. 1103. 44. 763. 922. 45. 28. 46. 308. 430. 47. 48. 243. 254 fg. 347 fg. 361. 683. 48. 504 fg. 750. 786. 865. 49. 40. 394. 409. 429. 766. 50. 836. — in Aachen. 45. 518. Berlin. 41. 418. 467. für die deutsche Oper in England engag. 43. 760. Hamburg. 46. 57. 589. 703. 48. 310. 490. 520. 49. 229. 304. 50. 363. 411. 423. Leipzig. 41. 427. 472. 42. 188. München. 41. 544. Radeberg. 44. 790. Wien. 48. 643. 656.

Tichsen, Otto, Komponist in Berlin. 39. 472. 41. 592. als Pianofortespieler das. 41. 926. 46. 490. geht nach Danzig. 42. 178.

—— 6stimm. Crucifixus, in Danzig aufg. 42. 178.

—— Weihnachtskantate, in Berlin aufg. 43. 92. 44. 63.

—— Oper: Annette, in Berlin aufg. 50. 14.

—— 5 Gesänge mit Pianof. „ 3 „ „ „ „ 2. Wk. } „ 6 „ „ „ „ 3. „ } (R) 41. 83.

—— 3 Balladen „ „ „ 4. „

—— 7 Gedichte m. Pianof. 6. Wk. (R) 43. 188.

—— Weihnachtsfeier, f. Sopr. u. Chor. 8. Wk. (R) 43. 423.

—— 6 Gedichte m. Pianof. 5. Wk. (R) 43. 492.

—— 6 „ „ „ „ 9. „ „ 1126.

—— Waldvöglein, f. Singst. m. Pianof. (R) 43. 1127.

—— 6 Lieder mit Pianof. 12. Wk. (R) 44. 539.

—— 4 pièces lyriques p. Pianof. 13. Wk. (R) 44. 606.

—— Vom Baumlein, f. Singst. m. Pianof. 14. Wk. (R) 44. 652.

—— 6 Gedichte, m. Pianof. 22. Wk. (R) 46. 347.

—— 3 „ „ „ „ 23. „ „ 47. 1.

Tiene, Nachrichten. 46. 845.

Tiets, Oboist in Dresden. 34. 867.

Tietz, Theaterdirektor in Königsberg. 46. 187.

Tietze, Kontrabassist in Dresden. 44. 922.

Tietze (Titze), Tenorist, in Wien. 31. 31. 77. 233. 281. 616. 33. 603 fg. 33. 434 fg. 625. 34. 309. 426. 582. 35. 397. 580. 36. 585. 601. 37. 569. 38. 484. 678. 816. 39. 115. 607. 40. 179. 420. 598. 45. 506.

Tiffin, Theater das. 49. 364.

Tigretier, abyssin. Krankheit, die mit Musik geheilt wird; ihre Aehnlichkeit mit dem Tarantismus (s. d.). 35. 137 fg.

Tilman (Tilmant?), Bratschist in Paris. 32. 69.

Tilmant, Violinist in Paris. 49. 881. Dirig. der Gesellsch. der heil. Cäcilie. 41. 450. Orchesterdirektor an der italien. Oper. 46. 587. — 48. 376. 562.

Till, Mich., und Genossen, tiroler Sänger, in Königsberg. 35. 385.

Tilly, Bassist in Lyon. 35. 418.

Timme, Fr., Rondoletto p. Pianof. (R) 33. 649.

Tinculist, Piet., Tenorist, in Aarau. 36. 383. Pass. 37. 538.

Tinelli, Sgra., Sängerin, in Bologna. 36. 527. Odessa. 37. 236. (vgl. Tirelli.)

Tingri, Cél., Violinist aus Paris, in Frankfurt a. M. 47. 315. Wien. 43. 426.

Tirenti, Sgn. Mar., Sängerin zu Reggio. 34. 408.

Tirelli (vgl. Tinelli), Sgn. Agenor., Sang., in Conc'naggiore. 48. 174. Cremona. 45. 799. Florenz. 43. 445. 711. Genua. 46. 141. Lucca. 48. 344. Madrid. 47. 509. 735. Mailand.

44. 1033. Padua. 45. 349. Venedig. 44. 884. 1006. Vercelli. 46. 371. Verona. 44. 341. 45. 462. Vicenza. 44. 885.
Tischendorf, Bassist und Regisseur in Königsberg. 38. 426.
Tischer, Stadtchirist in Prag. 43. 276.
Tischer, Bruder des Vorigen, Violl. in Prag. 43. 276. 45. 284. 46. 94.
Titelouze, Komponist des 17. Jahrh. u. Gerichtet auf ihn. 31. 568.
Titl, A. E., bisher Militär-Musikdirektor in Prag, in Wien als Kapellmeister an Josephstädt. Theater engagirt. 42. 404. 634. 49. 118.
—— Musik zu verschiedenen Possen, Schauspielen etc., in Wien aufg. 43. 280. 411. 1133. 44. 903. Prag. 45. 908.
—— Musik zum Zauberschleier, in Prag aufgeführt. 45. 227.
—— Oper: Die Burgfrau — 39. 392.
—— „ Das Wolkenkind, in Wien aufg. 47. 364.
—— Ouverture zum Kaufmann von Venedig, in Wien aufg. 43. 772.
—— Ouverture zum Leuchenzauber, in Prag aufg. 39. 217.
—— Ouverture-Walzer f. Pianof. (B) 39. 409.
—— Gesänge f. Singst. mit Pianof. (B) 40. 521.
—— Glockenstimmen, f. Singst. mit Pianof. u. Violl. 13. Wk. (B) 41. 936.
—— 4 Gesänge m. Pianof. 17. u. 18. Wk. (B) 42. 715.
—— Der Fischer, f. Singst. m. Pianof. 12. Wk. (B) 42. 715.
—— 6 Lieder „ „ „ „ 23. „ „ 44. 651.
—— Sehnsucht nach der Heimath, f. Singst. m. Pianof. 23. Wk. (B) 44. 651.
Titze, Rentor aus Trebschen, als Orgelspieler in Züllichau. 42. 865. 44. 779.
Titz (der wiener Tenorist), s. Titze.
Tivendell, H., Pianofortespieler aus London, in Kassel. 45. 885. 47. 259. 309. 48. 274 fg.
Tivendell, F., Bruder des Vorigen, in Kassel. 48. 273.
Tizzoni, Sgn. Mar., Sängerin, in Amsterdam. 48. 143. Asti. 43. 736. Cremona. 46. 340. Cremona. 43. 367. Palermo. 47. 75. Piacenza. 45. 668. Savona. 44. 837. Stockholm. 45. 946. Tortona. 46. 117. Triest. 45. 368. 481. Verona. 46. 409.
Toast f. 4 Männerst. 31. Bed. 1.
Toccagni, Sgn., Sängerin, in Casalmaggiore. 44. 340. Catania. 44. 812. Reggio. 45. 392. Savona. 43. 516.
Tocchini, Sgn. Seraf., Sängerin, in Catania. 42. 474. Corfu. 41. 314. 852. Livorno. 38. 479.
Tochtermann, P. H., Sänger in München — Nekrolog. 35. 507.
Toderi, Sgn., Sängerin in Ancona. 46. 336.
Todi, Nachrichten. 37. 353. 44. 832.
Tönniges, Gesangstud. des. 45. 756.
Töpfer, J. G., Organist u. Prof. in Weimar. 31. 536. 38. 631. 39. 574. 45. 944. 46. 272. 48. 225. in Mühlhausen. 35. 753 fg. — als Komponist. 42. 128. — wegen eines Orgelbaues nach Marseille eingeladen. 47. 29. zurückgekehrt. 47. 528. — legt seine Stelle nieder. 47. 880.
—— Beitrag zur Beurtheilung und Anwendung der Orgelmixturen. 33. 837.
—— Die Orgelbaukunst, nach einer neuen Theorie. (B) 36. 287. — Erster Nachtrag dazu. (B) 37. 333.
—— Die Orgel etc., Handbuch. (B) 45. 353.
—— Allgemeines Choralbuch etc. (B) 47. 81.
—— Theor.-prakt. Organistenschule etc. (B) 47. 756.
Töpler, Violl., in Berlin. 41. 1030. Potsdam. 42. 446. 43. 409. dirig. beim Gesangfeste in Rathenow. 38. 462. — ♀ zu Berlin. 46. 198.
Töpler, Violinist in Koburg. 43. 85. 360. 80.
Tofani oder Taffani, Gius., Bassist, in Arezzo. 43. 711. Florenz. 46. 338. 47. 442. Prato. 43. 466. Siena. 42. 930.
Tognelli, Tenorist in Mailand. 39. 678.
Tognetti, Bassist, in Comachio. 44. 102. Ferrara. 45. 329.
Tolbecque, J. B., Violinist in Paris. 42. 69.
—— Quadrille de contredanses p. Pianof. 2 Viol., Alte, Basse et Fl. (B) 34. 288.
—— Quadrille de contredanses p. Pianof. (B) 34. 772.
—— 3 Quadrilles, 2 Galops, 1 Valse p. Pianof. (B) 39. 670.
—— 2 „ „ p. Pianof. (B) 43. 1064.
Tolbecque, Violl. in Paris, erhält am Konservatorium einen Preis. 50. 811.
Toldi (d'Aquave), Sgn. Adel., Sängerin, in Genua. 38. 730. Neapel. 34. 566. 35. 132. 391. 733. 38. 32. 39. 14. 372. 579. 40. 114. Palermo. 37. 48. 177 fg. 252. Rom. 38. 177. 329 fg.
Toldi, Komp. von Musik zu Possen etc., in Wien. 31. 213.
Tolentino, Nachrichten. 42. 913. 44. 376. 46. 816.
Tolenzano, Tenorist, in Piacenza. 37. 630. Valentin. 37. 63.
Tolomei, Ces., Bassist und Impresar in Narnia. 43. 390.
Tomaschek, W. J., Komponist in Prag — seine Autobiographie. 47. 13. zum Vereinsmitglied. des holländ. Musikvereins ernannt. 38. 720.
—— Messen (ganz oder Stücke der.), aufg. in Prag. 38. 833. 43. 275. 385. 44. 396. 531. in Wien. 41. 447.
—— Verschiedene Kompositionen, aufg. in Prag. 43. 276. 498. Wien. 36. 418. 41. 447.
—— Ouverture aus der Oper Seraphine, in Prag aufg. 40. 225.
—— Ouvertüren, aufg. in Prag. 36. 241. 43. 681.
—— Requiem, aufg. in Innsbruck. 38. 406. in Wien. 31. 296. (Dies irae daraus. 32. 286.)
—— Symphonie, aufg. in Prag. 43. 385.
—— Tedeum, aufg. in Prag. 33. 628. 43. 681. Wien. 35. 412.
—— Hymni pro defunctis etc. Op. 78. et 72. (B) 33. 739. 35. 49.
—— 3 Dithyramb p. Pianof. Op. 65. (B) 35. 712.
—— Die Entstehung der Abtei Hohenfurt, für Singst. mit Pianof. 62. Wk. (B) 36. 632.
—— Ouvert. in Es, Op. 38, f. 2 Pianof., zu 2 u. 4H. (B) 37. 297 fg.
—— Gr. Rondo p. Pianof. Op. 11. (B) 38. 491.
—— 6 Gesänge aus Wilezka, m. Pianof. 74. Wk. (B) 39. 404.
—— 6 Eglogues p. Pianof. Op. 83. } (B) 42. 3.
—— 3 Allegri „ „ „ 84. }
—— Gedichte von Schiller, f. Sgst. m. Pianof. 5 Hfte. Op. 85—89. (B) 46. 111.
—— 3 Gesänge f. Singst. m. Pianof. Op. 92. (B) 46. 111.
—— 3 „ „ „ „ „ „ 77. „ „ „
Tomaselli, Frl., Sängerin in Wien. 34. 74.
Tomaselli-Andragna, s. Andragna.
Tomasini, Violinist und Concertmeister in Neustre... 36. 595. 46. 720. in Hesse. 37. 721. in Wzg. 42. 136. in Düsseldorf. 47. 430.
Tomassini, Frl., Sängerin, in München. 31. 583. Neustrelitz. 34. 876. dss. als Pianofortespielerin. 36. 598.
Tomati, Sgn., Sängerin in Salerno. 46. 371.
Tombelaine, Kaf., Sopranist, ♀ in Berlin. 41. 929.
Tomeoni (vgl. Tomeoni), Sgn. Ermin., Sängerin, in Asti. 43. 156. Florenz. 46. 811. Voghera. 44. 669.
Tommasi, Sng., Tenorist, in Arona. 46. 828. Asti. 43. 156. Athen. 42. 322. 518. Bassano. 40. 644. Biella. 43. 1077. Brescia. 43. 642. 46. 341. Cremona. 39. 400. Ivrea. 44. 301. Mondovi. 43. 946. 46. 117. Odessa. 43. 1080. Padua. 39. 803. Pavia. 41. 933. Reggio. 42. 512. Salerno. 36. 568. Sassari. 45. 330. Savigliano. 46. 117. Treviso. 39. 689. Venedig. 38. 282.
Tommasi, Bassist, nach Mexiko engag. 43. 534. daselbst. 44. 304. 1056. Newyork. 47. 352. Neuwiedaus. 47. 937.
Tommasi, Sgn. Carol., Sängerin, in Arona. 46. 828. 47. 879. Marseille. 47. 751. Padua. 40. 644.
Tommasi-Carosi, Sgn. Clem., Sängerin, in Bologna. 42. 667. Finale. 42. 253.
Tommasini, Tenorist in Turin. 43. 1076.
Tommasini, Lui., Tenorist, in Berlin. 48. 238. Gibraltar. 44. 1054. Londuzzo. 42. 955. Mailand. 43. 533. Nizza. 42. 370. Novara. 46. 141. Odessa. 41. 853. Palmanova. 43. 229. Reggio. 40. 286. 47. 443. Sevilla. 44. 1054. Sorrento. 47. 187. Udine. 43. 223. Venedig. 43. 644. Verrolli. 44. 229.
Tommasoni-Pastori, s. Pastori.
Tommasoni — dass es mit ihrer Charakteristik nichts ist. 50. 329. 577.
Tonassi, Pist., Beiche's Harmonielehre, in's Italienische übersetzt. (B) 44. 740.
—— s. Collasso, Oper: Il castello di Woodstock, aufg. in Venedig. 41. 695.
Tonelli, Sgn. Ant., Sängerin, ♀ in Odessa. 37. 340.
Tonelli, Sgn. Luig., Sängerin, in Modena. 39. 628. Castel S. Pietro. 47. 415.
Tonkünstler-Schirkel. 31. 368.
Tonkünstler-Versammlung zu Leipzig. 49. 297. 470. 670.
—— Erste Versammlung des. 49. 670. 725.
—— Ueber dieselbe, von F. Hinrichs. 50. 241. 497. 513.
—— Die Allgem. Musikal. Zeitung an die Neue Zeitschr. für Musik über diesen Gegenstand. 50. 436.

Tonkunst. Zur Geschichte ders. — Preisschrift von Kiesewetter (und Fétis) 32. 381. 384.
—— Ueber die Würde und den Nutzen ders. Aus dem Französ. (B.) 31. 668.
Tonlehre — 31. 69.
Tonleiter- u. Akkordtabelle von Schweitzer 43. 904.
Tonleiterübungen für Pianof. (B.) 41. 1028.
Tonner, Frl., Sängerin, in Prag 45. 427. 553. 46. 349. 858. Gotha. 49. 390.
Tonwerkzeugtechnikerfinger. 31. Beil. VI.
Topaz, Leop. Baumf., in Kassel b. Pleyel 47. 253. Comedie. 46. 811. Graf 47. 751. 48. 144. Orestes 46. 336. Pleyel. 47. 94.
Topographien, musikalische — s. die Orte, deren Topographie angegeben ist.
Torelli, Rudolf, der neapolit. Omnibus — üb. Donizetti's Saberin. 40. 113. Ueber Mercadante's Gewerbsneid. 41. 113.
Torelli, Scraf., Buffo, in Ancona (war er zugleich ein Bureau für Opernbücher errichtet) 37. 285. 358. 752. in Corfu. 36. 630. Jesi. 37. 62. Venedig. 37. 381. Verona. 38. 535.
Torelli, Sgn. Gius. u. Giul., Sänger, in Siena. 45. 914.
Torgau, Nachrichten. 43. 334.
Tori, Tenorist in Bologna. 41. 170.
Torre, vgl. überhaupt Torri.
Torre (Torri), Alb., Bassist, in Brescia. 46. 845. Como. 46. 301. Este. 42. 935. 45. 367. Florenz. 37. 372. S. Giovanni. 36. 328. Gorz. 43. 886. Havelle. 44. 1063. 906. Madrid. 47. 227. Mailand. 41. 671. 44. 1033. 47. 462. Mantua. 38. 831. 39. 705. 44. 1005. 45. 800. Modena. 36. 848. Montezanno. 46. 115. Newyork. 43. 263. Padua. 43. 224. 926. 45. 480. 800. 949. Palermo. 46. 190. 317. Piacenza. 46. 323. Pisa. 46. 827. Pirano. 43. 886. Pisa. 46. 665. Ravenna. 35. 331. Triest. 42. 981. 45. 368. 926. Turin. 38. 111. 239. 43. 139. 731. 44. 359. 645. 46. 827. Udine. 43. 957 fg. Venedig. 38. 816. 43. 369. Verona. 47. 492. Vicenza. 45. 467. Voghera. 47. 685.
Torre, Bened., dessen Bruder, Bassist, in Ancona. 35. 392. Bergamo. 35. 257.
Torre, Gius., Bassist, in Ant. 46. 324. Berlin. 43. 497. 561. 636. Hamburg. 45. 617. Kopenhagen. 46. 102. Mannheim. 45. 738.
Torre, Gebr. Nagel u. Vinc., Bass. in Kopenhagen. 47. 229. 730. 48. 144. 454. 49. 200.
Torre, Sgn., Sängerin in Kopenhagen. 49. 200.
Torres-Garcia, s. Garcia.
Torri, vgl. Torre.
Torri, Buffo, in Arona. 47. 870. Asti. 47. 148. Havelle. 43. 748. Paris. 46. 302. Pisarolo. 47. 148. Rom. 49. 322. Salazzo. 47. 148. Varese. 48. 110.
Torri, Sgn., Sängerin in Madrid. 48. 132.
Torrigiani, Piet., heirathet die Sängerin Hallez. 46. 142.
—— Oper: La Sibilla, aufg. in Bologna. 45. 329.
—— „ La Sirena di Normandia, in Neapel aufg. 46. 320.
—— „ Ulrico d'Oxford, aufg. in Neapel. 43. 988.
Torriglioni, Bassist, in Crema. 47. 462. Mantua. 47. 598.
Torsell, Vestl. in Stockholm. 39. 699.
Tortona, Nachr. 42. 681. 43. 101. 730. 45. 698. 45. 117. 524.
Tosca, Sgn., Sängerin, in Crema. 37. 657. Nizza. 39. 668 fg.
Toselli, Jos., Glockenspielkapellm. in Prag. 41. 1025. Leipzig. 42. 140. Berlin. 42. 334.
Tosi, Mat., Tenorist, in Cadix. 43. 747. Mailand. 40. 626. Neapel. 42. 994.
Tosi, Bassist in Odessa. 37. 256.
Tosi, Sgn. Adel., Sängerin, in Verona. 35. 592. Madrid. (32. 750.) 33. 172. 532. 47. 734. 48. 142. Mailand. 35. 158. 360 fg. Neapel. 31. 198. 349. 399. 32. 76. 520. Odessa. 37. 256. Padua. 45. 367. Parma. 45. 430. Pisa. 44. 628. Sevilla. 41. 852. Turin. 34. 201. 410. Venedig. 45. 368. Vicenza. 35. 781.
Tosi, Sgn. Giut., der Vor. Schwester, Sängerin in Neapel. 32. 520.
Tosi, Sgn. Emil., Sängerin, in Alexandria. 40. 368. Mailand. 43. 617. Paris. 41. 423. Pesaro. 42. 491. Venedig. 40. 645. 45. 800.
Tosa-Pozzi, s. Pozzi.
Toulmon (Toulemon), Beistd dr., Bibliothekar des Konservatoriums in Paris. 47. 330. — Biogr. ders. 43. 456. zum Mitglied der Gesellschaft der österreich. Musikfreunde ernannt. 43. 566.
Toulouse, Nachrichten. 35. 513. — Preisaufgabe das. 42. 384. — Konservatorium der Musik das. 42. 562. 849. 736.
Touroy, Tenorist von Frankfurt a. M., in Stuttgart engag. 32. 257. 333. 33. 189. 346 fg. 34. 107. 495 fg. 35. 78 fg. 97. 36. 62. 480. 37. 66.
Tourrasint, Bassist in Gotha. 34. 333.
Tourre, Bassist in Agnesse. 42. 557.
Tourselli, Bassist, in Casalmaggiorasa. 48. 557. Cremona. 46. 330. Ferrara. 46. 809. Mailand. 47. 382.
Tractätus und Prüfung von Mors. 36. 513.
Trag, Ant., Violin. in Wien. 43. 482. als Prof. des Violoncells in Prag. 43. 945. 48. 241.
Tragor, Musikdirektor in Herrnhut. 36. 370.
Trakhler, Pianofortelehrer in Prag. 42. 385. entlassen. 42. 773.
Tramontini, Sgn. Antonia, Sängerin, in Bologna. 44. 170. 370. Cento. 42. 956. Mailand. 43. 618. Mantua. 44. 220. 812. Messina. 45. 800. Pisarosa. 43. 517. Rovigo. 45. 480. Spoleto. 42. 489 fg.
Tranchant, A., in Paris. Musiklehrer etc. 47. 334.
Trani, Nachrichten. 43. 348.
Trani, Lac. Venturo de, Schrift: Sul Tarantismo. 46. 853.
Trapani, Nachrichten. 37. 253. 429.
Trarbach — das dasige Casino schreibt einen Preis für ein Lied auf die Mosel aus. 48. 390. — Jul. Otto erhält ihn. 49. 677. Das Gedicht dazu, ebendas.
Trasciati, Dec., Oper: La cabaneo savoyarde, in Foligno aufgeführt. 41. 959.
Traueroberorie für Pianof. und Orgel. } (B.) 42. 580.
Trauermärsche „ „ v. Handel u. Beethoven. }
Traut, Frl., Sängerin aus Mainz, in Kassel. 31. 861. 32. 187 fg. 376. in Leipzig. 33. 680. verheir. Pirscher s. d.
Trautmann, Frl., Sängerin, in Mannheim. 35. 853.
Trautweiler, s. eigentl. Steinhäuser, in Dresden aufg. 45. 372.
Traversari über Traversi, Tenorist, in Stockholm. 47. 446. Lugano. 48. 144. Mailand. 47. 381. Salazzo. 48. 337.
Travesta, Sängerin in London. 349. 523.
Travesari, Ant., Oper: Il Fanchiullo, in Neapel aufg. 42. 232.
Treffz, Bassist (Bd.) in Leipzig. 40. 647.
Treffz, Frl. v., Sängerin, in Dresden. 40. 873. 41. 332. Leipzig. 42. 118. Wien. 47. 766. 48. 456. 923. Frankfurt a. M. 49. 692.
Treichlinger, Violinist, in Wien. 31. 77. 213. 34. 228. Wiesbaden. 35. 504.
Treilhet-Neuhaus, Mad., Sängerin in Paris. 45. 709.
Treitschke, Operndichter und Regisseur in Wien. 32. 587. 36. 399. — † 44. 397.
Treja, Nachrichten. 46. 356.
Tremml, Pianofortelehrer am Mozarteum zu Salzburg. 44. 789.
Trémolophon, neues Instrument von Girard in Paris. 47. 902.
Trendelenburg, Th., 6 Lieder für Singst. mit Pianof. (6. 35. 675. — 2. Heft. 38. 528.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 3. W. (B.) 43. 493.
Trenkler, Pianofortelehrer in Prag. 41. 1055.
Trenkler, Frl. Nan., Pianofortespielerin in Prag. 35. 190.
Trento, Nachrichten. 41. 684. 43. 643. 46. 356. 47. 628.
Treitler, F., Klavierist in Leipzig. 31. 262. 822. — 32. 28. in Magdeburg. 31. 363. Bremen. 31. 434. in Braunschweig engag. 35. 163. 41. 797. Weimar. 36. 678. Dessau. 37. 413. Halle. 37. 751. Hamburg. 40. 12.
Treves, Giac., Bassist in Savigliano. 43. 366.
—— Oper: Mastrocuore, aufg. in Mailand. 47. 381.
Treviso, Nachrichten. 28. 263. 333. 837. 39. 216. 689. 40. 645. 42. 184. 424. 43. 224. 644. 44. 359. 45. 366. 46. 113. 341. 47. 188. 629. 48. 125.
Trezzini, Carlo, Tenorist, in Mailand. 37. 831. Parma. 34. 398. Rom. 37. 513. Valenza. 36. 631. — † in Bergamo. 37. 831. 38. 93.
Triebe — s. Briebe. (Triebe ist Druckfehler.)
Triebensee, Napellmeister in Prag. 33. 22 fg. 35. 189. 335. 367. 39. 91.
—— Oper: Die wilde Jagd, in Prag aufg. 35. 335.
Triebensee, Frl., Sängerin in Prag. 41. 1032. 42. 406. 546.
Triebert, Bassist in Darmstadt. 29. 781.
Trient, Nachrichten. 38. 96.

Triest, Nachrichten. 31. 195. 32. 57. 305. 33. 313. 34. 201. 450. 827. 35. 153. 161. 361. 781. 36. 378. 713. 810. 37. 381. 674. 38. 260. 399. 39. 277. 512. 720. 40. 182. 319. 41. 424. 936. 953. 42. 201. 472. 988. 43. 225. 570. 986. 44. 360. 904. 1033. 45. 368. 481. 801. 940. 46. 114. 410. 880. 47. 188. 493. 629. 900. 48. 388.

Triest, H., actrice. Gesänge. 8. W. (B.) 42. 614.

—— 4 Duetten für Sopr. u. Alt. 6. „ „ „ 792.

—— Lieder für Singst. mit Pianof. „ „ „ 44. 632.

Triesnecker, Frl., Sängerin in Hamburg. 49. 320. 760. 807. 50. 229. 423. 634. 876.

Trieste (Triest, Attaiuell), Nachrichten. 47. 228.

Trio für Pianof., Viol. und Violl. — Preisverzeichniss des Musikvereins zu Mannheim etc. für ein solches. 42. 646. 43. 375.

Triolen und Sextolen — über dies. von Michaelis. 31. 342.

—— Einfache Methode zur Erlernung ihres Vortrags. 35. 270.

Trioseli, March. Agost., Flötist in Sassari. 35. 592.

Tripp, Frl., Sängerin in Kassel. 41. 108.

Trippa, Tenorist in Ferrara. 40. 822.

Tristi oder Tristini, Sgr. Luig., Sängerin, in Bologna. 37. 752. Cons. 41. 194. Florenz. 41. 857 fg. 46. 358. 47. 146. Genua. 34. 410. 36. 715. (Tristi) — vgl. 37. 828.) Lodi. 42. 684. 43. 147. Lucca. 39. 287. 476. Mailand. 41. 671. Mantua. 39. 703. Padua. 36. 571. Reggio. 37. 633. Venedig. 37. 380. 40. 181 fg. 45. 481. Verona. 40. 643. — als Tristini-Graffigna (Gattin des Komponisten Graffigna), in Florenz. 46. 811. Siena. 47. 443.

Tristi (Frosi), Bassist in Florenz. 43. 1022.

Trobe, J. la, Dir. eines Singvereins zu Dorpat. 39. 132. 41. 274.

Trodet, Bratschist in Petersburg. 39. 727.

Troglong, J., Violinist aus Paris, in Dresden. 41. 311. Berlin. 44. 596. 47. 11.

Trost, Sgr. Ant., Sängerin, in Imola. 38. 446. Palermo. 39. 94. Saratoga. 38. 736.

Trost — Gedicht. 38. 356.

Trotta, Tenorist in Neapel. 48. 832.

Trotz, Pensionist in Berlin. 44. 787. Hoburg. 50. 90.

Trowbadour, Der, Sammlung von Liedern, Romanzen etc. (B.) 42. 744. 45. 856.

Trowe, Adv., Choralbuch nach Hiller. (B.) 41. 284.

Trumpert, J. G. (Kantor in Langefeld), actrice. Gesangsstücke. (B.) 38. 47.

Truffi, Sgr., Sängerin, in Arona. 46. 828. Cremona. 46. 408. Rovereto. 46. 256. — als Barili-Truffi, in Bergamo. 47. 491. Bern. 47. 647 fg. Triest. 47. 493. Turin. 47. 45.

Truhn, F. H., als Musiklehr. in Danzig. 39. 344. 405. als Komist in Leipzig. 40. 373. ggl. in Hamburg. 45. 318.

—— Erklärung über Gutzkow's Urtheil in Danzig. 39. 365. — Nemesis's Erklärung gegen ihn. 43. 181.

—— Mehrere Kompositionen von ihm, in Leipzig aufg. 41. 288. in Hamburg. 45. 318.

—— Dramat. Kompositt. „Der Gott und die Bajadere“, in Berlin aufg. 49. 14. 104. in Dresden. 49. 187.

—— Singspiel: Trilby, in Berlin aufg. 37. 430.

—— Vorlesungen üb. E. T. A. Hoffmann, in Leipzig gehalt. 41. 288. (Verfasser mehrerer Berichte aus Berlin.)

—— Der Fischer, für Singst. mit Pianof. (B.) 34. 503.

—— 4 Weiselieder „ „ „ „ 3. W. (B.) 35. 623.

—— Das arme Kind „ „ „ „ 4. „ „ „ 771.

—— Passionsblumen „ „ „ „ 5. „ „ „ 36. 598.

—— Der schöne Rellaerin, 6 Weiselieder mit Pianof. 13. Wk. (B.) 38. 59.

—— Gesänge für Singst. mit Pianof. 14. W. (B.) 38. 59.

—— Lieder „ „ „ „ 24. „ „ „ 39. 646.

—— Liederkost und Lied f. Sgst. m. Pianof. 18. W. (B.) 39. 812.

—— Deutsche Lieder „ „ „ „ 21. „ „ „ 40. 402.

—— Liebeswunsch u. Lied „ „ „ „ 23. „ „ „ „

—— Die Räuberknaben, für 4 Männerst. „ 30. „ „ „ 41. 561.

—— Champagnerlied für Tenor und 4 Männerst. „ „ „ „ 787.

—— Lord Gregory, für Singst. mit Pianof. 25. Wk. „ 42. 713.

—— Preisnerlied. „ „ „ „ „ „ „ „ 803.

—— Der Phönix, für Singst. mit Pianof. 24. Wk. „ 43. 186.

—— Romische Lieder für 4 Männerst. „ „ „ „ 44. 419.

—— 2 Lieder aus Nord und Süd mit Pianof. 40. W. „ „ „ 633.

—— Gesang der Nixen, für 4 weibl. Stimm. 44. „ „ „ „ 917.

Truhn, F. H., Das Blumenmädchen, f. Sgst. m. Pianof. 43. Wk. (B.) 46. 88.

—— Ah che mi mena, Duett mit Pianof. 12. W. (B.) 46. 88.

—— Die Hoffnungslose (Liedersgrell etc.) „ „ „ 47. 72.

—— Einzelne Poesieen, f. Sgst. mit Pianof. 47. W. „ 48. 41.

—— Kindheit, 4 Lieder „ „ „ „ 64. „ „ „ 393.

—— Album eingesagt, 12 sgst. Lieder „ „ „ „ 41. „ „ „ 814.

—— Der Traum der ersten Liebe, für Singst. mit Pianof. 93. Wk. (B.) 50. 377.

Trutschel, A. L. E., Vorspiele für die Orgel. 9. u. 10. W. (B.) 40. 680. — 14. W. 349. 518.

Tschaieg, Nep., neues Blasinstrument von Reichstein erfunden. 34. 409. 35. 561. — in Berlin von Erfinder probirt. 36. 827.

Tschiedel, Flötist in Dresden. 42. 479. 43. 611.

Tschirch, Musiklehr. in Langsdte. 47. 664. 48. 478. 50. 546. dirig. des Gesangfest auf dem Geisingberge. 49. 410. ggl. an Rauch. 50. 704.

—— Ueber das Ein- und Nebeneinander in Kompositionen. 49. 609.

—— Hymne, in Liegnitz aufg. 49. 236.

Tschirschky, Wilhelmine v., 6 Lieder mit Pianof. 6 Wk. (B.) 42. 715.

Tschoffen, Frau v., Sängerin (Dil.) in Wien. 32. 606.

Tscherr, G. v., Pauk und dessen ungeder. Kompositt. 33. 450.

—— Schrift des evangel. Kirchengesanges etc. (B.) 43. 73.

Tuczek, Frl., Sängerin in Wien. 38. 847. 39. 543. 40. 539. 41. 244. 849. 42. 132. 136. 333. 620. 43. 193. 197. 427. 493. 1128 fg. 47. 399. — in Berlin. 43. 497. 544 fg. 586. engag. das. 672. 1051 fg. 44. 63 fg. 146. 162. 193. 234. 237 fg. 293. 437. 640 fg. 648 fg. 763 fg. 831. 903 fg. 45. 45. 136 fg. 196. 314 fg. 339. 471. 665. 848. 927. 46. 77 fg. 189. 245 fg. 249. 317 fg. 366 fg. 443. 489. 853 fg. 47. 51. 107. 161 fg. 225 fg. 290 fg. 376 fg. 440 fg. 491. 549. 784. 48. 6. 193 fg. 426. 525. 623. 49. 288. 636. 887. — in Gera. 47. 374. 491 fg. Hanau. 46. 310. Dresden. 47. 836. 48. 397. Frankfurt a. M. 49. 504. 546. Gotha. 30. 329. Hamburg. 47. 349. 444. Leipzig. 47. 476. 48. 677. Potsdam. 43. 880. Prag. 45. 478. 532. 734. — zur ehrenden Kammersängerin ern. 47. 706. — Biogr. 30. 30.

Tübingen, Gesangfest das. 45. 607.

Tumnier, Flötist in Petersburg. 39. 727.

Turck, D. G., Anleitung zu Temperaturbeobachtungen etc. (B.) 38. 324.

—— Anweisung zum Generalbassspielen. 3. Aufl. (B.) 44. 55.

Turrschmidt, Frau, geb. Braun, Sängerin, in Berlin. 34. 235. 456. 839. 35. 170. 252. 598. 684. 826. 33. 702. 804. 34. 76. 156. 319. 363. 446. 520. 35. 19. 212. 284. 804. 38. 131. 39. 273. 706. Halle. 32. 426. 443 fg. Rostbrunn. 38. 456.

Tulou, Flötist in Paris. 32. 47.

—— 3. Concert p. la Flûte, acc. av. Pianof. (B.) 35. 46.

—— 2 Solos „ „ „ av. acc. Or. 68 u. 70. (B.) 38. 456.

—— Fantaisie „ „ „ „ 78. „ „ 44. 1042.

—— 1 gr. Duos p. 2 Fl. „ „ „ „ 72. „ „ 42. 1047.

—— 3 Bagatelles p. Fl. av. Pianof. „ 76. „ „ 43. 606.

Tunis — der Bey das. gründet eine Musikschule. 49. 79.

Turnagi, C. v., Jubelouvertüre, in Kassel aufg. 47. 240.

Turba, Schmin, junge Sängerin in Wien. 43. 461 fg.

Turcan, Komponist in Paris, † 44. 101.

Turchi, Sgr., Sängerin in Ferrara. 48. 337.

Turchini, Sgr., Sängerin in Mailand. 43. 347.

Turin, Nachrichten. 31. 199. 631. 32. 323. 765. 33. 153. 299. 813. 34. 201. 410. 812. 35. 160. 346. 36. 163. 714. 849. 37. 152. 185. 309. 448. 634. 748. 38. 93. 229. 483. 714. 856. 39. 61. 196. 287. 495. 665. 804. 863. 879. 895. 897. 999. 40. 575. 646. 953. 42. 208. 313. 682. 940. 43. 138. 499. 730. 1076. 44. 296. 801. 1006. 1033. 45. 337. 430. 698. 945. 46. 116. 369. 524. 827. 47. 147. 444. 483. 878. 48. 106. 336. 868. 49. 61. 873. — königl. Singerhalle das. 36. 714.

Turner, 3 Schwestern, Violin- und Harfensp. in London. 48. 696.

Turley, Joh. Tob., Orgelbauer zu Trossenbrietzen. — Nekrolog. 31. 351.

Turley, Friede., des Vor. Sohn, Orgelbauer in Trossenbrietzen. 38. 700. 40. 332.

Turnowsky, Frl., Sängerin aus Warschau, in Berlin. 44. 64.

Turnini, Sgr. Emil., Sänger in, in Padua. 46. 402. Piacenza. 48. 681.

Torri, Sgn. Ital., Sängerin, in Castelfranco. 42. 955. Reggio. 43. 387. — als Torri-Neumann in S. Vaga. 44. 365. 906. Gazzoguoli. 45. 602.

Toya, Tenorist in Amsterdam. 43. 656. Leipzig. 43. 856. 905 fg. 956 fg. 1014. 1016. 1060. 1102. 44. 46. 61 fg. 123 fg. 191. Dresden. 44. 187. 218. Prag. 44. 299. 45. 67. Berlin. 44. 866. 45. 41. Weimar. 45. 74.

Tvaedtke, Frl., Sängerin aus Lübeck, in Königsberg. 31. 498. geht ab. 32. 716.

Tydschrift voor gemd. Musik. Kritiek etc. (R. 41. 231. 303.

U.

Ubrich, Frdr., Dirig. des Orch.- und Gesangvereins in Celle. 42. 368.

Ubrich, Tenorist in Leipzig. 31. 649. 923.

Ubrich, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Leipzig. 31. 496. 32. 671. Hamburg. 34. 245. Rassel. 40. 613.

Ubrig, Frl., Soubrette in Breslau. 49. 24.

Uccelli, Sgr. Caroli., Komponistin, mit ihrer Tochter, Sängerin, in Strassburg. 47. 763.

—— Oper: Emma di Resburgo, 34. 201. — in Neapel aufgeführt. 38. 174.

—— Oper: Eufemio. 34. 201.

—— —— Saul, in Florenz aufg. 38. 524. 751. — Rossini's Urtheil über dies. 32. 751.

—— Ouverture und Andr., in Mailand aufg. 35. 722.

Uchard, Tenorist in Cobourg. 47. 187.

Uddmann, Barytonist in Stockholm. 49. 640.

Udine, Nachrichten. 28. 96. 41. 936. 42. 988. 43. 225. 917. 44. 360. 1034. 46. 480. 47. 900. 49. 865.

Ueta, Bassist in Hamburg. 38. 136. 643. 39. Wien. 41. 365.

Ugglas, Frl. v., Sängerin aus Stockholm, in Petersburg. 42. 443.

Uhlig, C. F., in Chemnitz — dess. Verbess. d. Physharmonika. 47. 352.

Uhlmann, Oboist in Wien. 33. 611. 35. 396. 569. 40. 324.

Uhrich — vergl. überhaupt Ulrich.

Uhrich, Wilh., Violinist in Leipzig. 33. 243. 34. 77 fg. 309. 730. 35. 113. 179. 242. 634. 36. 99. 126. 209. 786. 37. 767. 835. 38. 133. 274 fg. 612. 835. 39. 149 fg. 722. 732. 799. 847 fg. 40. 92. 165 fg. 182 fg. 263. 642. 701. 819. 877 fg. 41. 256. 42. 94. 187. 200. 864. 974. 989 fg. 43. 122. — in Bremen. 35. 220. 413 fg. Halle. 41. 539. Jena. 38. 660. Merseburg. 35. 156. Zeitz. 40. 631. — als Concertmstr. in Magdeburg. angest. 33. 1076. — in Weimar. 44. 160. in Sondershausen als Concertmstr. angest. 49. 584.

Uhlrich, Rdr., dessen Bruder, Violinist in Leipzig. 41. 256.

Uhlrich, Bernh., junger Violinist in Leipzig. 47. 262.

Uhrmacher, Dav., Oper: Il Mascalzone, in Triest aufg. 39. 96.

Ullmann, Hornist in Prag. 42. 814.

Ullram, Bassist aus Lemberg, in Wien. 41. 656. 42. 132. (aus Dresden) in Prag. 42. 796. 813 (Tomaschek's Urtheil über ihn). — in Leipzig. 46. 554. 666. 681. 864 fg. 47. 420. Gratz. 47. 880.

Ulm — über die Musikalien der Meistersänger dies. 43. 429.

Ulrich, Rdr., Violinist in Weimar. 35. 564. 36. 679. 862. 38. 631. 39. 704. — als Komponist. 42. 127.

—— Oper: Der Eremit, in Weimar aufg. 43. 593.

—— Ouvert. zu harmonie. (R) 37. 319. arr. p. Pianof. à 4 m. (R) 38. 455.

—— Concertino p. Cor av. orch. (R) 37. 854.

Ulrich, Frau, Sängerin in Weimar. 38. 612.

Ulrich, K., Begräbnisslieder für Chor. (R) 36. 153.

—— Vermächt für 4 Singst. „ 43. 300.

Umbreit, Karl Gfieb, genan. Organist, † zu Retzfeld. 31. 372.

—— Musikal. Nachlass, Vorsp. und Fugen. für Orgel etc. (R) 35. 842. 36. 767.

Umlauf, J. C., Brotschist in Mainz. 42. 136.

Umlauf, jüngster Kapellmstr. in Wien, tritt wieder ein (an Kärthnerthortheat.) 42. 622. geht wieder ab. 43. 691. — † 44. 638.

—— Grodnale, in Wien aufg. 42. 93.

—— Oper: Der Grenadier, in Stuttgart aufg. 31. 737.

Umlauf, Ouverturen, in Wien aufg. 31. 496. 38. 842.

—— 1., 2. Offertorium für 4 Singst. und Orch. „

—— 3. „ „ Tenor und Chor. } (R) 43. 1087.

—— 4., 5. Graduale für 4 Singst. mit Orch. „

—— 6. „ „ Alt mit Chor. „

Umlauf, Frl. Paul., Sängerin in Paris. 43. 705. Breslau. 44. 357. Hamburg. 44. 406.

Umonne, Tenorist, in Bergamo. 47. 892. Genua. 48. 1054. 45. 370. 483. 602. Madrid. 46. 596. Malaga. 45. 937. Petersburg. 47. 30. 230. 342. Sevilla. 46. 208. Triest. 48. 746 — † zu Triest. 48. 146. 386.

Ungarini, Bassist in Neapel. 41. 368. (Vgl. Ungerini.)

Ungarn — Musik das. 42. 189.

Ungarischer Liederkranz für Gesang und Pianof. (R) 34. 720.

Ungarische Nationaltanzlieder für Pianof. „ „ 723.

Ungarische Musik in Paris. 42. 140.

Ungarische Sänger in Berlin. 36. 402. — in Paris. 42. 140. in Berlin und Potsdam. 49. 684.

Unger, Frl. Charl., Sängerin — über sie (Urtheil der Zeitschrift Iris). 35. 237. Lobschrift auf sie von Giordani. 40. 864. — ihr Briefwechsel mit Lanzi etc. 42. 897. verheirathet mit dem Venetianer Sabatier, geht von der Bühne ab und lässt sich in Florenz nieder. 43. 716. — vom Virgil der philharm. Gesellschaft in Rom etc. 32. 523. zur tonkst. Kammersängerin. 39. 640. Gedicht auf sie. 41. 255. Medaille in Reggio auf sie geprägt etc. 39. 632. — als Sängerin in Ancona. 37. 735 fg. Berlin. 46. 238. 291. Bologna. 32. 301. 333. 811. 34. 367. 35. 136. Dresden. 41. 633. 43. 670. Florenz. 35. 132. 346. 36. 848. 38. 676. 39. 456. 41. 172 fg. 42. 494. 43. 126. 445. 45. 668. 47. 146. Genua. 35. 619. Leipzig. 44. 320 fg. Livorno. 37. 98. 39. 749 fg. Lucca. 34. 822. 40. 863. 42. 632. 956. Mailand. 31. 708 fg. 32. 288. Modena. 39. 632. 747. Neapel. 36. 777. 37. 49 fg. 269 fg. 736 fg. 38. 31 fg. Parma. 34. 567. 823. Perugia. 38. 125 fg. 276. 34. 94 fg. Pisa. 35. 668. 806. 856. 36. 45. Parma. 40. 454. Rovigo. 47. 899. Reggio. 39. 632. 747. 40. 616. Rom. 32. 323. 34. 381. 37. 447. 513. 39. 287. 459. 42. 476. Sinigaglia. 35. 779. Triest. 33. 913. 40. 182. 41. (698.) 953. Turin. 31. 681. 32. 765. 35. 346. Venedig. 38. 153. 40. 198. 356 fg. 41. 254 fg. 273. 42. 645. Verona. 43. 368. Wien. 41. 610 fg. 643. 42. 620 fg. 43. 773. 1132.

Ungherini, Sgn. Ter., Sängerin, in S. Angelo. 42. 492. Osimo. 38. 382.

Unia, Pianofortespielerin (aus Italien), in Weimar. 38. 631. in Jena. 37. 863.

Universallexikon der Tonkunst. 36. 702. 37. 317.

Unterberger, Generalbass das. 46. 726.

Untersuchungskommission, die gelehrte, in Griechenland. 34. 138.

Unverricht, Aug., 6 Lieder mit Pianof. u. W. (R) 41. 507.

Unzelmann, Bassist in Wesningen. 34. 367 fg.

Unzelmann, Frau, Sängerin in Weimar. 34. 195. 38. 643. — † 42. 760.

Unzelmann, Frl., Sängerin in Strassburg. 31. 46. 60. 32. 676. 33. 711 fg.

Urban, Komponist in Danzig. 34. 28. Stadtmusikus in Elbing, Veranstalter des marienburger Musikfestes. 35. 676 fg.

Urban, Violin. in Paris. 31. 664. 32. 69. 41. 424. (Vgl. Urbain.)

Urban, Frl., Sängerin in Wiesbaden. 39. 167.

Urbanczik, Violinist in Berlin. 41. 135. Concertmeister am königstädt. Theater. 49. 655. — als Violin. in Halle. 37. 734.

Urbani, Musikleiter in Posth. 44. 926.

Urbino, Nachrichten. 35. 330. 38. 381. 39. 431. 45. 393. 47. 455. 48. 324.

Urcle, F. A., Methode du mécanisme de la main. 49. 63.

Urban, Violinist in Paris. 41. 176. — † 47. 941. Nekrolog. 48. 32. (Vgl. Urbain.)

Urenges, Gesangsfest das. 44. 725. 47. 447.

Ursow, Frau Ida, geb. Winkelmann, Sängr. in Königsberg. 38. 427

Urbel, Erzählung. 49. 81.

Utrecht. Nachrichten. 35. 324. 766. 38. 840. 40. 100. 483. 660. 41. 466. Musikfest das. 43. 608. Normalstimmgabeln das. 42. 922.

Uwaroff, russ. Unterrichtsminister — über musikal. Nachdruck. 43. 413.

V.

Vaccai, Nic., Kompon. (in Paris. **32.** 69.), zum Lehrer der Komposition am mailander Kosserv. ern. **39.** 292. zum Censor an dems. **40.** 359. nimmt seine Entlassung und zieht sich nach seiner Vaterstadt Pesaro zurück. **46.** 339.

—— Krönungskantate, in Mailand aufg. **40.** 359.

—— Oper: Giovanni Grey, in Mailand aufg. **38.** 363.

—— ,, Marco Visconti, in Turin aufg. **40.** 367.

—— ,, La pastorella feudataria, in Cingoli aufg. **36.** 661. Mailand. **31.** 196. Turin. **36.** 366.

—— Oper: Romeo e Giulietta, aufg. in Ancona. **31.** 630. Bologna. **31.** 551. Imola. **35.** 331. Mailand. **38.** 283. Mantua. **32.** 306. Modena. **31.** 631. Rimini. **36.** 663. Venedig. **35.** 348. Verona. **32.** 305. Wien. **37.** 363. (Ausserdem der 3. Aufzug in Italien häufig zu Bellini's Montecchi e Capuleti gegeben — s. d.)

—— Oper: La sposa di Messina, in Venedig aufg. **41.** 424.

—— ,, Virginia, aufg. in Pesaro. **48.** 325. Rom. **47.** 412.

—— ,, Zadig ed Astartea, aufg. in Ancona. **35.** 328. Chiavari. **37.** 637. Cremona. **37.** 638. Florenz. **37.** 572. Mailand. **33.** 152. Neapel. **32.** 300. Rimini. **36.** 663. Turin. **34.** 822. Udine. **47.** 900.

—— Oratorium: Saul, aufg. in Mailand. **32.** 77. Neapel. **31.** 599.

Vaccani, Tenorist in Pistoja. **46.** 523. Rimini. **48.** 324.

Vaccani, Buffo, in Bologna. **38.** 447. Camerino. **42.** 490. Ferrara. **40.** 823. Finale. **45.** 331. Imola. **39.** 730. Padua. **40.** 643. Pisa. **39.** 458. Siena. **37.** 570.

Vadala, Impresar in Messina. **43.** 68.

Vailati, Gesv., blinder Violin. aus Crema, in Cremona. **48.** 374.

Vairo, Bassist, in Cagliari. **47.** 150. Crema. **46.** 408. Kopenhagen. **48.** 144. Mailand. **48.** 109.

Valdemosa, span. Komponist in Paris. **41.** 1035.

Valeix, Bassist in Siena. **42.** 949.

Valencia, Nachrichten. **41.** 832. **42.** 323. 519. 703. 994. **43.** 574. 749. 1080. **46.** 207. 558. **47.** 736. 936. **48.** 143. 413.

Valencia, Leon., Tenorist, in Mailand. **33.** 171. 324. zum Ehrenmitglied der Società Apoll. in Venedig ern. **34.** 594.

Valencia, Sga., Sängerin in Granada. **45.** 370.

Valente, Gesv., Oper: L'avvitato ad una festa di maschera, in Neapel aufg. **46.** 307.

—— Oper: Il sarto da donna, in Neapel aufg. **48.** 831.

Valenti, Ang., Bassist, in S. Angelo. **42.** 492. Fossombrone. **45.** 396.

Valentin, Orchestermitgl. an der grossen Oper in Paris. **32.** 67.

Valentini, Carlo (aus Lucca), Musikdir. in Messina. **37.** 234.

—— Oper: Amina, in Neapel aufg. **32.** 321.

—— ,, Gli Arragonesi in Napoli, in Rom aufg. **32.** 750.

—— ,, Gli avventurieri, in Lucca aufg. **39.** 287. 476.

—— ,, Il figlio di mio padre, in Neapel aufg. **33.** 135.

—— ,, Ildegonda, in Palermo aufg. **31.** 598.

—— ,, Il Sonnambulo, in Lucca aufg. **36.** 665.

—— ,, Lo spettro parlante, in Neapel aufg. **32.** 300.

Valentini (nachmals Valentini-Caruti oder Canuti genannt), Bassist, in Bologna. **45.** 634. Florenz. **41.** 838. **42.** 253. 494. **43.** 711. **46.** 558. Imola. **45.** 913. Livorno. **43.** 1021. Lucca. **44.** 834. Pistoja. **47.** 443. Rom. **42.** 249. **43.** 387. **44.** 1008. **46.** 193. Sarzana. **42.** 952. Venedig. **43.** 570.

Valentini, Frau, Sängerin in Berlin. **32.** 620. **42.** 71. **43.** 1012. **45.** 850.

Valentini, Sga. Eug., Sängerin, in Catania. **44.** 812. Malta. **42.** 322. Messina. **41.** 112. Palermo. **47.** 629. Salerno. **47.** 76.

Valentino, Concerte dess. in Paris. **41.** 1011. **42.** 234. 598. 1078.

Valeora, Nachrichten. **36.** 631. **37.** 9. 153. **43.** 264. **47.** 229. 510. 685. 878.

Valeri, Ant., Buffo, in Ascoli. **39.** 430. Norcia. **43.** 390.

Valerio (Valrio), Bassist, in Alessandria. **45.** 445. **47.** 685. Cuneo. **48.** 337. Lugano. **43.** 374. Mailand. **46.** 539. Nizza. **42.** 517.

Valesi, Bassist, in Urbino. **48.** 324.

Valesi, Frl., Sängerin in Wien. **37.** 126.

Valgalier, Sängerin in Lille. **49.** 28.

Valgy, Tenorist in Corfu. **48.** 144. 414. Nizza. **47.** 150. 459.

Valiani, Sga., Sängerin in Florenz. **44.** 1036.

Valier, Oper: Lucrezia degli Obizzi, in Cremona aufg. **45.** 461.

Valladolid, Nachrichten. **46.** 558. **47.** 229. 936.

Vallarda, Sga., Sängerin in Valladolid. **47.** 229.

Vallese, Sign., Buffo in Spoleto. **35.** 328.

Vallet, Klarinettist in Strassburg. **36.** 420.

Valletto, Bassist aus Lausanne, in Freiburg. **45.** 718.

Valli, Luc., Bassist, in Athen. **44.** 163. Bergamo. **43.** 932. Casalmaggiore. **42.** 681. Genua. **43.** 731 fg. Novara. **37.** 637. **43.** 513. **44.** 299. Palermo. **46.** 196. 337. **48.** 319. Parma. **45.** 636. Piacenza. **44.** 1007. Rom. **49.** 114. Triest. **48.** 140. Turin. **47.** 684. Varese. **44.** 326. Vicenza. **39.** 511. **46.** 845.

— zum Mitglied der Accad. Filarmon. in Turin ern. **47.** 445.

Valmont, Mad., Sängerin in Lyon. **35.** 419.

Valnegro, Sga., Sängerin, in Caneto. **48.** 125. Orzinuovo. **48.** 124. Pavia. **47.** 880.

Valparaiso, Nachrichten. **47.** 937.

Valrio, s. Valerio.

Valtellina, Bassist, in Havana. **38.** 871. Newyork. **47.** 512. Wien. **37.** 331 fg.

Valtorta, Bassist, in Pistoja. **48.** 343. Turin. **47.** 445.

Valtorta, Sga., Sängerin, in Florenz. **48.** 89. Pistoja. **48.** 343.

Vanderhagen, A., Klarinettschule. (R.) **38.** 633.

Vanelli, Ferd., Bassist, in Mondovi. **36.** 567. Savigliano. **41.** 495. Tortona. **43.** 501. Turin. **36.** 566.

Vaniacetti, Vinc., Tenorist, in Barletta. **48.** 320. Bra. **38.** 517. Iesi. **44.** 836. Rigaud. **42.** 319. Voghera. **41.** 669.

Vanka, Amed., Don brill. p. Pianof. et Viol. Oe. 3. (R) **43.** 1110.

Vannini, Sgr., Sängerin in Florenz. **47.** 442.

Varallo, Nachrichten. **32.** 307.

Varese, Nachrichten. **36.** 628. **38.** 298. **42.** 136. **43.** 204. **44.** 325. **46.** 101. **47.** 186. **48.** 110.

Varese, Baritonist, in Bergamo. **47.** 899. Bologna. **39.** 676. **47.** 94. Florenz. **40.** 144. 406. **41.** 399. 627. 881. Genua. **42.** 516. Lissabon. **42.** 703. 993. **43.** 261. 748. Mailand. **44.** 324. 838. Modena. **40.** 615. Padua. **46.** 846. Parma. **38.** 482. **39.** 494. **47.** 441. Perugia. **41.** 836. Ravenna. **40.** 573. Rom. **41.** 933. **42.** 248 fg. **45.** 328 fg. 393 fg. Rovigo. **48.** 125. Triest. **46.** 114. Turin. **46.** 369. Venedig. **37.** 673. Vicenza. **48.** 386. Wien. **45.** 683. 697 fg. **72.** 423. **49.** 322.

Varese, Sgr., s. Pedretti.

Varia, Bassist, in Strassburg. **31.** 43. **45.** 77. **46.** 632.

Variola, Sgr. Luc., Sängerin, in Alghero. **43.** 88. 408. als Variola-Bergamaschi, in Genua. **47.** 439.

Variole (Variale? s. d.), Tenorist in Messina. **46.** 808.

Vartanoff, russ. Komponist. **50.** 7.

Varnecek, Franz, Sängerin in Kassel. **40.** 162.

Varoi (Varoi), Sgr. Olimp. de, Sängerin, in Messina. **43.** 668. Neapel. **44.** 1010.

Varonine, Sängerin (Dil.) in Petersburg. **33.** 692.

Varriale, Tenorist, in Castellamare. **43.** 988. Catania. **46.** 338. Reggio. **42.** 293. (Vgl. Variole.)

Varvaro, Bassist, in Catania. **46.** 338. Messina. **46.** 808.

Vaschetti, Sga. Luig., Sängerin, in Biella. **44.** 1035. **46.** 828. Brescia. **46.** 408. Chiavari. **45.** 363. Gadino. **46.** 408. Istra. **45.** 178. Voghera. **44.** 1006. Zaragoza. **48.** 143.

Vasoli, Buffo, in Cuneo. **38.** 318. Mailand. **37.** 849 fg. Savigliano. **38.** 729.

Vatel, Dir. der italien. Oper in Paris. **47.** 446. geht ab. **50.** 286.

Vatikan — Reihe der an demselben angestellten Kapellmeister. Nach Baini. **36.** 261.

Vauchelet, Hornist, erhält einen Preis am paris. Kons. **50.** 611.

Vauth, Klarinettist in Kassel. **39.** 666. **41.** 1004. **47.** 257. (Vgl. Bauth.)

Vautier, Frau v., Sängerin aus Pesth, in Leipzig. **50.** 512. 520.

Vecchi, Orazio, und Vecchio, Orfeo — Noch Einiges über sie. **32.** 661. **35.** 453.

—— — nicht der Erste, der dramat. Handlung mit Musik verband. **32.** 665.

—— Anßpruchsvolle — über dens. **32.** 661.

—— über seine Verwechselung mit Orfeo Vecchio. **32.** 667.

—— Verzeichniss der Werke des Orfeo V. **35.** 455. dgl. des Orazio V. **35.** 461.

Vecchi, Sga. Mar. Luig., Sängerin, in Ancona. **43.** 414. Bagnacavallo. **32.** 382. Bologna. **44.** 1009. Carpi. **46.** 368. Finale. **45.** 331. Florenz. **43.** 1021. **44.** 295. Livorno. **45.** 413. Macerata. **44.** 832. Mirandola. **48.** 90. Neapel. **32.** 520. S. Sepolcro. **46.** 193. Zante. **42.** 323. 519.

Vecchi, Sga. Giov., der Vor. Schwester, Sing. in Carpi. 46. 368.
Vecchiotti, Lui., Oper: Adelasia e Aleramo, in Rom aufgeführt. 33. 299.
Vega, Sñe., Sängerin in Madrid. 44. 69.
Veggetta, Sgs. Ang., Sängerin in Venedig. 40. 181.
Veglia rdi, s. Vigliardi.
Veit, W. H., Rechtsgel. in Prag, als Musikdir. nach Aachen berufen. 43. 504. 688. lehnt diesen Ruf ab. 43. 840.
—— Kantaten, aufg. in Prag. 43. 276. 47. 761.
—— Ouverturen, aufg. in Köln. 46. 276. Leipzig. 43. 305. Prag. 38. 344. 43. 46. 44. 401. 531.
—— Quartette für Streichinstrumente, aufgef. in Berlin. 41. 469. Leipzig. 41. 393. Prag. 40. 65. 41. 151. 1054. 42. 422. 43. 68. 48. 332.
—— Quintette für Streichinstrumente, aufg. in Prag. 38. 29. 39. 91. 40. 340. 41. 151. 45. 285. Wien. 40. 370.
—— Schlachtgesang für 16 Stimmen, mit Blasinstrumenten, in Prag aufg. 39. 276.
—— Violinconcertino, mit Begl. von Kinderinstrumenten, aufg. in Prag. 47. 641.
—— 1. Quintette p. 2 VV., A. et 2 VC. (R) 37. 715.
—— 3. Quartette „ „ „ „ VC. Oe. 7. (R) 41. 970.
—— 6 Lieder mit Pianof. 8. Wk. „ 42. 716.
—— Der Todtentanz, für Singst. mit Pianof. 14. W. (R) 42. 716.
—— Notturno p. Pianof. 7. „ „ „ 879.
—— Introd. et Polonaise p. Pianof. 11. „ „ „ „
—— 4. Quartett für Streichinstrumente. 16. „ „ 43. 1084.
—— 3 Nocturnen p. Pianof. 18. „ „ 44. 288.
—— Concertouvert. für Orch. 17. „ „ 45. 5.
—— 6 Gesänge mit Pianoforte. 21. „ „ 46. 598.
Veldé, J. L. van der, Hornist im Haag. 42. 136.
Velleri, Nachrichten. 35. 394.
Velli, Sga., Sängerin in Rom. 46. 508.
Velluti, Giov. Batt., Kastrat, in Brescia. 32. 92. 306. Florenz. 35. 779. Venedig. 33. 172. 313.
Velluti, Sga. (Französin, eigentl. Capeville), Sängerin in Oporto. 48. 144.
Velo, Sga. Clelia de, Sängerin, in Ajaccio. 43. 262. 573. Sassari. 46. 142. 373.
Velosé (wohl Druckfehler statt: Klosé, s. d.), Klarinettist in Paris. 49. 881.
Velsecker, Frz. Jos. (Kantor zu Passau), Lehre vom röm. Choralgesang. (R) 43. 739.
—— Officium defunctorum. Ein Handbuch etc. (R) 43. 978.
—— Ad matutinum in nativitate etc. „ „ „
Veltheim, Frl. Charl., Sängerin in Dresden. 35. 383. 805. 36. 148. 37. 263. 799. 38. 277. 41. 634. 48. 505. — in Berlin. 43. 81. Leipzig. 32. 410. 33. 406. 420. 35. 804. Prag. 36. 14 fg. 31. 35. 804. Wien. 31. 757 fg.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) 33. 854.
Venanzi, Franc., Impresar u. Orchesterdir. in Macerata. 40. 804.
Venedig, Nachrichten. 31. 198. 247. 351. 365. 631. 32. 92. 302. 333. 33. 156. 313. 34. 410. 822. 35. 160. 347. 639. 781. 36. 570. 716. 850. 37. 200. 380. 463. 673. 829. 38. 95. 282. 533. 816. 831. 39. 228. 287. 511. 687. 40. 181. 198. 336. 645. 872. 41. 234. 273. 424. 693. 42. 184. 423. 701. 980. 43. 225. 569. 644. 957. 44. 339. 883. 1005. 45. 367. 480. 800. 46. 114. 409. 555. 879. 47. 188. 433. 627. 900. 48. 387. — Kinderasperugesellschaft das. 33. 156. Legat für die Akademie das. 42. 54. Theater Fenice das. abgebrannt (Geschichtl. dess.) 39. 228. Statuten der Cäcilienvereinsgesellschaft das. 43. 339. Verzeichniss von Kapellmeistern und Organisten das. 34. 279 fg. 36. 749.
Venier, Sga. Raf., Sängerin, in Ancona. 36. 664. Bologna. 34. 821. Mailand. 37. 831. 38. 109. Modena. 42. 233 fg. Padua. 37. 360. Siena. 41. 905. Triest. 43. 986. Verona. 42. 700.
Ventilfagotthorn, erfund. von Zetsche in Hannover. 44. 405.
Ventiltrompeten und Klappenhörner — über sie. 39. 608.
Ventura (Venturi), Bassist, in Cagliari. 46. 372. Lucca. 47. 443. Modena. 47. 147.
Venturi, Lor., Tenorist in Urbino. 39. 421.
Venturi, Sga. Margh., Sängerin in Cesena. 32. 750.
Venturini, Sänger in Rom. 42. 249.
Venturoli, Sänger in Bologna. 41. 170.
Vera, Ed., Oper: Aurelia di Messina, in Mailand aufg. 46. 100.
Vera, Dem., Sängerin in Paris. 47. 237.
Verardi, Carlo, 12jähriger Violinist in Mailand. 48. 110.
Veränderung. 33. 701.
Vercelli, Nachrichten. 42. 316. 43. 501. 1077. 44. 293. 837. 1035. 45. 347. 445. 775. 46. 371. 827. 47. 420. 878. 48. 107. 357.
Verdi, Giov., Operukomponist — Schilderung seiner Persönlichkeit. 47. 668. falschlich todt gesagt. 48. 149.
—— Oper: Alzira, aufgeführt in Mailand. 49. 655. Neapel. 47. 851. 48. 85. Parma. 48. 356. Rom. 48. 87.
—— Oper: Attila, aufgeführt in Livorno. 49. 74. London. 50. 270. Mailand. 49. 655. Udine. 49. 865. Venedig. 48. 387.
—— Oper: Ernani, aufgeführt in Alessandria. 47. 148. Algier. 47. 750. 49. 865. Amsterdam. 48. 143. Ancona. 48. 323. Arezzo. 48. 89. Bagnacavallo. 48. 87. Barcellona. 47. 734. 48. 838. Bellinzona. 47. 899. 48. 125. Bergamo. 46. 843. Berlin. 48. 238. Bologna. 47. 94. 48. 88. Brescia. 46. 843. Cagliari. 48. 338. Casalmaggiore. 48. 124. Castelnuovo-Garfagnana. 48. 107. Catania (als Elvira d'Arragona). 48. 82. Chiavari. 48. 108. Como. 47. 880. Corneto. 48. 838. Cremona. 48. 374. Cremona. 46. 844. Este. 48. 123. Fermo. 47. 843. Florenz. 46. 322. 47. 143. 442. 667. 48. 342. Fossombrone. 48. 324. Foligno. 48. 324. Genua. 46. 325. 47. 439. Grazzalis. 48. 90. Hamburg. 49. 178. 233. Hannover. 49. 344. Jesi. 47. 846. Imola. 47. 846. Koburg. 50. 72. Konstantinopel. 48. 414. Kopenhagen. 49. 200. Lecce. 48. 124. Lissabon. 47. 311. Livorno. 46. 811. Lodi. 48. 373. London. 47. 311. Lucca. 46. 812. Macerata. 47. 845. Madrid. 47. 728. 734. 935. Mailand. 47. 185. 48. 372. Mantua. 47. 492. Modena. 47. 444. Neapel. 49. 780. Novara. 48. 357. Oporto. 47. 237. 48. 143. Padua. 46. 846. 48. 123. Palermo (als Elvira d'Arragona). 47. 396. Palma. 48. 143. Parma. 47. 444. Pavia. 47. 491. Pesaro. 48. 323. Petersburg. 49. 430. 50. 9. Piacenza. 47. 893. Pisa. 48. 343. Pistoja. 48. 343. Prato. 48. 343. Ravenna. 47. 644. Reggio. 48. 90. Riete. 48. 323. Rom. 46. 508. 47. 412. 48. 322. Rovigo. 47. 188. Salerno. 48. 357. Siena. 47. 862. Sinigaglia. 46. 810. Saressina. 48. 124. Spoleto. 48. 323. Teramo. 48. 324. Treviso. 47. 628. Treviso. 47. 188. 48. 123. Triest. 47. 188. 901. 48. 388. Turin. 47. 444. Udine. 47. 900. Valencia. 48. 143. 413. Varese. 48. 110. Venedig. 46. 410. 556. 47. 627. 48. 387. Vercelli. 47. 459. Verona. 47. 492. Vicenza. 46. 845. 47. 900. Wien. 47. 399. 48. 360. 49. 321. Xeres. 48. 413. Zara. 48. 145.
—— Oper: I due Foscari, aufgeführt in Ancona. 47. 613. Barcellona. 47. 935. Bariletta. 48. 320. Bergamo. 47. 899. Bologna. 48. 88. Cagliari. 49. 74. Catania. 48. 320. Cremona. 47. 898. Fermo. 47. 845. Florenz. 47. 442. 48. 342. Genua. 47. 686. Imola. 47. 846. Kopenhagen. 49. 200. Lissabon. 48. 414. Livorno. 47. 443. Lugo. 47. 846. Madrid. 47. 934. Mailand. 48. 109. Messina. 48. 82. 319. Neapel. 47. 397. 48. 63. 321. 49. 780. Parma. 47. 686. Petersburg. 49. 431. Piacenza. 48. 356. Reggio. 47. 686. Rom. 47. 92. 642. Triest. 47. 493. Turin. 48. 107. Udine. 49. 865. Venedig. 47. 627. Verona. 48. 386. Wien. 47. 399.
—— Oper: Un giorno di regno (auch: Il finto Stanislao), aufgeführt in Mailand. 43. 203. Rom. 48. 322. Venedig. 48. 126.
—— Oper: Giovanna d'Arco, aufgeführt in Florenz. 47. 666. Genua. 48. 358. Lucca. 47. 883. Mailand. 47. 660. Rom (als Orietta di Lesbo). 47. 643. 48. 87. Sinigaglia. 47. 846. Turin. 48. 356. Venedig. 48. 387.
—— Oper: Jerusalem (die aufgewärmten Lombardi), in Paris aufg. 49. 834. 50. 201.
—— Oper: Der Korsar — Honorar für dieselbe. 50. 319.
—— I Lombardi alla prima crociata, aufg. in Alessandria. 47. 148. Barcellona. 47. 735. Bergamo. 47. 491. Berlin. 47. 671. 778. Bilbao. 48. 143. Bologna. 48. 88. Bukarest. 48. 143. 414. Brescia. 47. 899. Cadix. 48. 143. Cagliari. 48. 108. Corfu. 48. 144. 414. Cremona. 47. 588. Ferrara. 47. 644. Florenz. 46. 322. 48. 89. Genua. 46. 372. 47. 686. Livorno. 46. 322. 48. 342. Lucca. 45. 915. Lugo. 47. 846. Mailand. 45. 460. 47. 460. Mantua. 48. 375. Modena. 48. 335. Newyork. 46. 376. Odessa. 47. 731. Padua. 47. 900. Palermo. 48. 84. Paris (als Jerusalem, s. d.). Parma. 46. 522. Pavia. 47. 597. Petersburg. 48. 414. 49. 431. 50. 9. Rom. 47. 643. Rovigo. 48. 125. Sinigaglia. 45. 913. Triest. 46. 115. Turin. 46. 369.

Urbino. 47. 415. Venedig. 46. 409. 555. Victoria. 48. 143. Voghera. 47. 645. Vicenza. 47. 900. Wien. 48. 436. 49. 121.
Verdi, G., Ob. Macbeth, aufg. in Florenz. 49. 236. Venedig. 50. 48.
—— Oper: I Masnadieri (nach Schiller's Räubern), aufg. in London. 49. 342.
—— Oper: Nabucodonosor, Klav.-Ausz. (R.) 46. 265. — aufgeführt in Alexandria. 48. 107. Algier. 47. 936. Barcellona. 46. 357. 881. 47. 228. Bergamo. 46. 408. Berlin. 46. 753. 824. 48. 774. Bologna. 46. 795. Brescia. 45. 947. Breslau. 50. 42. Cadix. 47. 935. Cagliari. 46. 141. Casalmonferrato. 48. 357. Castiglione delle Stiviere. 48. 125. Cividale. 48. 140. Como. 45. 947. Crema. 46. 408. Cremona. 47. 398. Cuneo. 47. 685. Faenza. 45. 653. Fermo. 46. 809. Ferrara. 46. 521. Finale. 47. 867. 48. 90. Florenz. 46. 175. 47. 146. 48. 342. Forli. 46. 510. Frankfurt a. M. 50. 14. 91. 104. Genua. 45. 776. Hamburg. 47. 663. 48. 82. 777. 49. 233. 746. 50. 148. 633. Köln. 50. 14. Konstantinopel. 48. 758. Kopenhagen. 48. 414. Livorno. 47. 147. 867. Lucca. 46. 812. Madrid. 47. 227. 48. 417. 830. Mailand. 44. 838. 45. 348. 460. 48. 372. Malta. 47. 229. Mantua. 46. 408. Modena. 46. 368. 48. 353. Marseille. 47. 937. Novara. 47. 459. Padua. 45. 949. 47. 900. Parma. 45. 668. Paris. 48. 47. Piacenza. 45. 668. Pisa. 47. 443. Reggio. 48. 353. Rom. 45. 394. 46. 334. Roveredo. 46. 556. Bowigo. 47. 188. Salerno. 47. 685. Siena. 46. 812. Sinigaglia. 46. 810. Tarragona. 47. 936. Tortona. 46. 524. Treviso. 46. 113. Triest. 45. 481. 46. 880. 48. 140. Turin. 46. 116. Udine. 47. 880. Valencia. 46. 510. Venedig. 45. 480. 46. 555. 47. 188. Vercelli. 48. 357. Verona. 46. 409. 48. 125. Vicenza. 47. 492. 48. 386. Wien. 45. 696. Zara. 47. 230.
—— Oper: Oberto, conte di S. Bonifacio — Proben dazu. 42. 103. — aufgeführt in Genua. 43. 516. Mailand. 42. 102 fg. 43. 203. Neapel. 43. 668. Turin. 42. 513.
—— Il Proscrito, Rom. m. Pianof. (R.) 49. 796.
Vereinigte Staaten Amerika's — italien. Oper das. 35. 800. — Fortschritt der Musik in denselben. 44. 736.
Vergani, Tenorist, in Asti. 46. 117. Cuneo. 47. 878. Lanciano. 47. 76. Padua. 47. 627. Pisarolo. 46. 117. Rom. 46. 334. Terni. 48. 324.
Vergani, Sgn., Sing., in Rom. 44. 275 fg. Sinigaglia. 46. 810.
Vergari, Arb., Tarantismo etc. (R.) 42. 753.
Vergor, G. B., Ten., in Ancona. 40. 558. Barcellona. 44. 1010. 1053. 45. 802. 951. 46. 557. 881. 47. 228. 510. 735. 48. 838. Ferrara. 42. 667. Mailand. 32. 533. Padua. 41. 695. 935. Palermo. 43. 68. 347. Piacenza. 41. 645. Rom. 41. 168 fg. Triest. 44. 904. Turin. 41. 933. 42. 268 fg. 44. 296. Venedig. 31. 351. — als Theaterdirektor in Barcellona. 48. 143.
Verhulst, J. J. H., Komponist aus Holland, in Leipzig, Musikdirektor der Euterpe. 40. 877. 41. 71. 936. 42. 187. 44. 191. Ehrenmitglied der römischen Cäcilienakademie. 43. 285. erhält den Leuvenorden. 45. 52. vom Dir. der holländ. Hofmusik ern. 45. 702. — Seine Hymne f. Doppelchor erh. vom holländ. Musikverein einen Preis. 45. 793. ein Streichquartett desgl. 47. 281. eine Symphonie desgl. 48. 832. — Biographie. 41. 250.
—— Hymne, aufg. in Leipzig. 44. 191.
—— Verschiedene Kompositionen, aufgeführt im Haag. 49. 311. in Leipzig. 41. 130. 42. 200. 1031.
—— Kyrie u. Gloria, in Leipzig aufg. 42. 200. 44. 191.
—— Ouverture zu Gysbrecht van Amstel, in Leipzig aufg. 40. 877. 42. 200.
—— Ouverturen, aufgeführt in Berlin. 42. 355. Breslau. 43. 412. Leipzig. 41. 213. 236. 42. 200. 43. 189.
—— Psalm 145, theilweise in Leipzig aufg. 44. 191. in 's Gravenhage. 49. 237.
—— Streichquartett, aufg. in Prag. 42. 422.
—— Symphonie, aufg. in Leipzig. 44. 191.
—— Tantum ergo, f. Singst. u. Orch. (R.) 39. 582.
—— Ouverture en Si min. p. Orch. (R.) 41. 249.
—— Ouverture en Ut p. Orch. „ „ 639.
—— Grosse aus der Ferne, Interm. f. Orch. 7. Wk. (R.) 42. 801.
—— 3. Ouvert. à gr. orch. 8. „ „ „ „
—— 2. Quart. f. Streichinstrumente. 6. „ „ „ 43. 1085.
—— Messe f. 4 Solost. u. Chor. kl. Ausz. 20. „ „ 48. 313.
Verkenius, Erich Heinr., Präsident in Köln — seine Verdienste um die dortige Musik. 37. 868. — † 43. 733. Nekrol. 43. 837.
Vermeien, Tenorist in Strassburg. 50. 712.
Vermeulen zu Rotterdam — seine Verdienste um die dortige Musik. 31. 823.
Verrazzitti, Dida, Mitglied der Accademia Harmon. zu Palermo. 32. 750.
Vernet, Tenorist in Strassburg. 35. 224.
Verneuil, Tenorist in Strassburg. 46. 631.
Vernhet, Sgn. Elis., Sängerin, in Brescia. 44. 886. Cremona. 45. 461. Este. 46. 846. 47. 188. Genua. 43. 181. Novara. 42. 269. Parma. 42. 670. Pavia. 41. 933. Piacenza. 43. 1045. Pinerolo. 44. 1035. 45. 347. Reggio. 42. 512. Udine. 44. 360. Varese. 42. 137.
Vernier, Mad., Sängerin in Fiume. 43. 748.
Verocozzi, Buffo in Florenz. 41. 892.
Verón, Dr., Direktor der grossen Oper in Paris. 35. 418.
Verona, Nachrichten. 31. 351. 32. 93 305. 33. 817. 35. 162. 348. 36. 616. 717. 37. 359. 672. 38. 535. 39. 511. 690. 40. 198. 355. 643. 41. 212. 694. 42. 182. 448. 700. 43. 223. 568. 645. 44. 341. 885. 45. 366. 462. 800. 46. 112. 409. 47. 187. 497. 809. 48. 386. Taubstummenschule das. 41. 213.
Verroust, Oboist in Paris. 44. 486. 48. 838. 49. 270. 881.
Verroust d. Jüng., Fagottist in Paris. 49. 881.
Versing, Bassist, in Mannheim. 37. 150. Berlin. 37. 239. 282. 315. Düsseldorf. 38. 410. 40. 328. Petersburg. 42. 729 fg. 44. 838. 49. 447 fg. Wesel. 45. 457.
Vertueil, Demois., Sängerin in Petersburg unter dem Namen Soluvieva, s. d.
Vervoite, Kapellmeister in Rouen. 49. 201.
Verzoni, Gius., Bassist, in Livorno. 37. 571. nach Cuba engag. 42. 251. S. Tage. 43. 264. — † das. 44. 906.
Vespermann, Frau, geb. Sgl. Sängerin in München. 31. 392 fg. 436. 585. 32. 38. 327. 340. 567 fg. 800. 33. 341. 34. 336. 35. 53 fg. 491. 36. 247. 515. 39. 183. 41. 503.
Vespermann, deren Tochter, Bühr. Pianofortespielerin in München. 35. 55. — 44. 453.
Vesque von Püttlingen, s. Hoven.
Vester-Sandor, Direktor einer ungar. Musikantengesellschaft in Paris. 42. 141.
Vestri, Giacob., Bassist, in Dresden. 34. 438. 37. 70. 863. 38. 172. 40. 208. 275. 44. 187. 922. 46. 441. in Leipzig. 32. 411. 583. 421. 34. 429.
Vet, K., Violinist in Haag. 42. 136.
Vetter, Tenorist in Wien. 31. 682. — in Stuttgart. 34. 101. 107. das. engag. 513. 555. 76 fg. 98. 604. 621. 36. 63. 480 fg. 37. 666. 39. 623. 40. 806. — in Berlin. 34. 333. 364. Hechingen. 39. 673. 840. Leipzig. 34. 430. Weimar. 34. 613. Wien. 35. 797. — † in Stuttgart. 47. 493.
Vevay, Nachrichten. 34. 383.
Vezdek, s. Bezdek.
Viadana, Nachrichten. 36. 617. 41. 212. 42. 449. 44. 341. 46. 116.
Viadana — fälschlich als Erfinder des Generalbasses betrachtet. 31. 679. 33. 249 fg. 272.
Vial, Frl. Ant., Sängerin, in München. 32. 328. 340 fg. 566 fg. 801. 33. 340. 34. 56 fg. 336. geht ab, ebendas. — in Alexandria. 36. 567. Bergamo. 36. 776. Berlin. 37. 283. 313. 430 fg. 476. 551. 702 fg. Genua. 37. 199. 309. Halle. 37. 377. Mailand. 34. 831. Mantua. 35. 162. München. 39. 162. Triest. 40. 182. Turin. 36. 849. Venedig. 38. 533. Wien. 38. 515. 549. 812.
Viale, Sgn. Adel., Sängerin in Rom. 41. 370.
Viale, Sgn. Cost., der Vorigen Schwester, Sängerin, in Barcellona. 46. 881. 47. 228. 510. Mailand. 37. 840. Piacenza. 39. 494. Rom. 40. 412. Trento. 46. 556. Venedig. 39. 687.
Viali, Sgn., Sängerin in Mantua. 38. 599.
Viardot, eine Familie operasingender Kinder, in Brescia. 45. 803. Como. 46. 829. Crema. 47. 187. Florenz. 47. 667. Mailand. 45. 798. 47. 186. Pavia. 46. 829. Rom. 44. 1098. Triest. 45. 950. Turin. 45. 945. Venedig. 45. 368. 46. 114.
Viardot, Nachrichten. 42. 955.
Viardot, Direktor des ital. Theaters in Paris. 40. 677. 41. 714. legt die Direktion nieder. 42. 234.
Viardot, Mad. Paul, geb. Garcia (s. d.), Gattin des Vorigen, Sängerin, in Paris. 43. 94. 285. 44. 424. 597. 966. das. engag. 50. 151. 209. 624. — in Berlin. 45. 666. 47. 783. 48. 727.

Vergleichung kann jeder Gegenstand gewinnen oder verlieren; der ächte Geschmack, die ächte Humanität weiss aber auch das, was in seiner Art und an sich selbst schon und gut ist, zu lieben und zu schätzen, ob es gleich immer höhere Stufen der Vollkommenheit darüber giebt. So wird manches naive, einfach-schöne Musikstück nach dem fast betäubenden Eindruck einer grossen Sinfonie zu wenig wirken. Auf der einen Seite ist es zu loben, dass unsere Konzerte mit starken Sinfonieen, mit feierlichen Ouverturen sich eröffnen, um mit einem Mal mächtig die Aufmerksamkeit eines noch nicht völlig gesammelten Publikums zu fesseln. Auf der andern Seite aber erschöpft oft eine so reichhaltige, unendlich schöne und erhabene Sinfonie, wie die meisten von Mozart oder Haydn sind, so sehr alle ästhetische Geistesempfänglichkeit, allen Kunstgenuss, dass ich wenigstens oft schon nach der ersten Sinfonie dieser Art vollkommen befriedigt den Saal hätte verlassen mögen. Und manche Personen hörte ich über einen solchen Genuss alles, was Sänger und Virtuosen sonst noch leisten mochten, beynahe vergessen. Es wäre daher immer die Frage, ob die Gewohnheit, mit Sinfonieen und Ouverturen das Konzert zu eröffnen, nicht bisweilen Ausnahmen leiden sollte. Manches Stück für den Gesang, manches Instrumentalkonzert, Solo, Duett, Trio, Quartett u. d. gl. würde zu Anfange unpartheiischer und mit mehr Zufriedenheit aufgenommen werden, als nachdem schon die grösste Aufmerksamkeit durch die umfassendsten Meisterwerke in der vollstimmigsten Musik erschöpft und für alles minder Grosse und Reiche, nach den natürlichen Gesetzen des Kontrastes, gleichsam vorwohnt ist. Wie bey der Tafel mit dem Wein, sollte man auch mit der Musik verfahren; nicht gleich Anfangs das Allerkraftigste und Beste geben.

So wahr, wie dieses scheint, so gegründet dünkt mir es doch auch, dass nach den erschütternden Wirkungen einer heroischen Sinfonie eine sanfte zärtliche Arie süss und beruhigend auf unser Gefühl wirkt. Nur muss die innere Güte der Musik sich hier gleich seyn, die Manier der Komposition, die Tonart mit dem Vorhergehenden in einiger Verwandtschaft stehen. Das Instrumentalkonzert lässt man gewöhnlich erst nach der Arie folgen; aber ich glaube, dass es sich besser an die Sinfonie anschliessen würde, vorausgesetzt, dass es entweder mit ihr in einem zweckmässigen Kontrast stünde, oder auch selbst, im Geiste der Sinfonie gesetzt, mit ihr nah verwandt wäre und die durch sie erregte Stimmung wohl unterhielte. Die Menschenstimme (ich setze virtuosenmässigen Gesang voraus) behält immer einen noch höhern Reiz, als das künstliche Instrument; wäre also auch dieses wieder allgemein beliebt, so wird man es doch günstiger vor als nach einem schon gehörten reizenden Gesange aufnehmen.

Vielleicht könnte nach dem Instrumentalkonzert und einer Arie schicklich ein Instrumental-Quartet oder Quintett folgen, dergleichen man leider in unsern gewöhnlichen öffentlichen Konzerten (ob aus Mangel an Virtuosen, wie kaum glaublich ist, oder aus Scheu vor der Langenweile der Nichtkenner?) gar nicht mehr hört. Den Schluss des ersten Theiles könnte ein kurzes Chor machen.

Den zweyten Theil des Konzerts könnte man nun, nach den angegebenen psychologischen Gesetzen, mit einer Sinfonie beginnen, von deren Erschütterung das Gemüth in einer sanften Art des ein- zwey- oder dreystimmigen Gesanges erhoben würde. Darauf könnte zu neuer Erhebung eine lebhaftere vollstimmigere Scene folgen, und ein starkes oder feyerliches Chor die Versammlung mit erhabenen und doch beruhigenden Eindrücken verlassen. Auch ein sanft authorendes Quartett oder Quintett für Instrumente würde angenehme, milde Gefühle zurücklassen. Wollte man aber das Zartere und Sanfte, damit es frei aufs Herz wirkte, diesem zuerst darbieten, so könnte das Starke, Wilde und Rauschende die zweyte

49. 14. 48. 80. 111. 420. 532. Dresden. **45**. 615. **49**. 383. Frankfurt a. M. **49**. 138 461. Granada. **44**. 1054. Hamburg. **49**. 918. **50**. 52. London. (**43**. 160.) **50**. 365. 527. Madrid. **44**. 597. Petersburg. (**45**. 916. **46**. 743.) **47**. 30. 230. (beschenkt das 332.) 512. **48**. 145. 384. 414. Prag. **45**. 772. Wien. **45**. 683. 686. 697.

Viareggio, Nachrichten. **39**. 476. 649. 745. **40**. 430. 863. **41**. 905. **42**. 930. Musikschule das. **36**. 668. **38**. 229. 481. nach Lucca verlegt. (**41**. 218.) **43**. 467.

Viarotti, Sgr. Carl de, Sängerin in Mailand. **31**. 613.

Viarotta, Nachrichten. **42**. 306. 766. **44**. 411. 567. **45**. 161. 348. 781. **46**. 716. **47**. 672. **48**. 533. 856. **49**. 591. **40**. 356. 934. **42**. 448. **43**. 368. 933. **44**. 883. 1034. **45**. 366. 462. 949. **46**. 113. 409. 845. **47**. 492. 588. 900. **48**. 386. **49**. 850.

Vica, Dirc. del (soll Druckfehler statt Viva, s. d.), Bassist in Florenz. **40**. 407.

Victor, Frl., Sängerin in Hamburg. **49**. 294. 435. 520. **50**. 145.

Victoria, Nachr. **43**. 1080. **48**. 145. (Vgl. Villoria.)

Vidal, Violinist in Berlin. **35**. 260. **42**. 366.

Vidal, Sgr. Est., Sängerin in Mantua. **42**. 472.

Videmann, Mad., s. Widemann.

Vierhelller, Pianofortefabrikant in Darmstadt. **39**. 144.

Vierling, Organist u. Pianofortespieler in Frankfurt a. M. **50**. 14.

Vietti, Tenorist, in Florenz. **46**. 522. **47**. 442. Genua. **48**. 108. Kopenhagen. **49**. 200. Pontedera. **47**. 146. Rom. **48**. 322 Siena. **46**. 368. Varrelli. **45**. 775.

Vietti, Sgr. Carol., Sängerin, in Brescia. **41**. 423. Fermo. **45**. 913. Genua. **40**. 387. **41**. 669. Hamburg. **47**. 493. Mailand. **40**. 670. 873. **45**. 365. Messina. **37**. 234. 492. Moskau. **47**. 229. 512. Petersburg. **48**. 145. 384. Rom. **41**. 933. **42**. 248 fg. Turin. **34**. 822. **39**. 495. Venedig. **36**. 851. **45**. 800. **46**. 403 fg.

Vieuxtemps, Violinist aus Verviers in Belgien — Biographie. **48**. 329. — in Antwerpen. **42**. 800. Berlin. **40**. 47. Breslau. **40**. 390 fg. Brüssel. **42**. 734. Dresden. **39**. 764. **48**. 302. Frankfurt a. M. **48**. 70. 161 fg. Hamburg. **48**. 320. Konstantinopel. **50**. 544. Leipzig. **36**. 303. **39**. 732 fg. 770. **48**. 194. Lemberg. **46**. 240. London. **43**. 550. in Oesterreich u. Ungarn. (**43**. 734.) Paris. **43**. 96. 157. **49**. 358. Petersburg. **40**. 483. **42**. 29. 444. 731. **48**. 384. **49**. 431. **50**. 23. 440 fg. 470. Prag. **45**. 444. 531 fg. Stargard. **36**. 61. Wien. **36**. 160. 388 fg. 418. **39**. 113 fg. 304. 504. **45**. 176. 603.
— erhält den belgischen Leopoldsorden. **42**. 813. tritt in Frankfurt a. M. zur protestant. Kirche über. **48**. 70. zum Mitglied der brüsseler Akademie ernannt. **48**. 94. zum k. Solospieler des Kaisers von Russland. **48**. 359. **49**. 110. erhält den türkischen Orden. **50**. 574.
— et Wolff, Gr. Duo pour Pianof. et Viol. Op. 76, 13. (R) **45**. 734.
— et Wolff, Gr. Fantaisie p. Pianof. et Viol. Op. 89, 14. (R) **46**. 287.

Vignali, Sgr. El., Gesanglehrerin zu Bologna. **45**. 916.

Vignani, Gräs., ehedem Gesanglehrer in Bergamo. **40**. 3.

Vigevano, Nache. **42**. 316. **43**. 157. 513. **45**. 445. **47**. 149.

Vigliardi (Vegliardi), Sgr., Sängerin in Mailand. **46**. 326. Neapel. **47**. 398. 642. 845. **48**. 321. 832.

Vigne, de la, Bassist in Verona. **45**. 462.

Vignola, Giov., Buffo und Impresar in Turin. **37**. 638.

Vigonzzi, Eg., Oper: Elena e Malvina, in Venedig aufgeführt. **38**. 282.

Vigoureux, Tenorist in Strassburg. **39**. 782.

Vitki, ostindische Sängerin. **31**. 264.

Viktoria, Königin von England, als Sängerin. **42**. 645. komponirt und spielt Harfe. **43**. 734. — Concert am Hofe derselben. **49**. 612.

Vilbach, Renaud oder Arnaud de, 13jähr. Komponist in Paris — Messe das. aufg. **44**. 928. erhält an der Akademie den ersten Preis. **46**. 622.

Villa, Buffo in Bom. **41**. 608 fg. **42**. 478.

Villa, Sgr. Angiol., Sängerin, in Bari. **46**. 197. Berlin. **43**. 635. Mantua. **42**. 935. Pavia. **43**. 941.

Villa-Bassi, Sängerin in Warschau. **45**. 758. **47**. 230.

Villa-Bieggi, s. Binggi.

Villa-Perron, s. Perron.

Villarosa, March., Lettere biograf. intorno a Pergolese etc. (R) **37**. 646.

Villard, Sgr. Clem. Simonich de, Sängerin, in Campobasso. **43**. 72. Neapel. **42**. 475.

Villeat-Bordegni, Mad., Sängerin, in Neapel. **39**. 96. Venedig. **39**. 687. (Vgl. Bordegni.)

Villa-Ramos, Sñr. Carl., Sänger in Alicante. **47**. 228. Cadix. **47**. 310. Madrid. **45**. 803. **46**. 208. Sevilla. **47**. 310. Valencia. **47**. 736. 936. **48**. 143. 413.

Villa-Ramos, Sñr. Crist., der vorigen Schwester, Sängerin in Granada. **47**. 935.

Villa-Ramos, Sñr. Mat., der vorigen Schwester, Sängerin, in Alicante. **47**. 228. Madrid. **45**. 803.

Villoing, Pianofortelehrer und Komponist in Moskau. **44**. 881.

Villoteau, Guill. And., in Paris, † **41**. 474. Nekrolog. **41**. 657.

Vilmar, Klarinettist in Fulda. **37**. 364.

Vilmot, Sgr., Sängerin, in Rom. **48**. 274. Neapel. **45**. 328. 393. 636. **46**. 203. 345. Rom. **46**. 308. **49**. 114.

Vimercati, Pietro, Orchesterdirektor in Mailand und Mandolinespieler. **33**. 814. **45**. 461. — in Berlin. **38**. 194. Bologna. **36**. 528. Weimar. **38**. 631. Wien. **31**. 30. 279. **42**. 957.

Vimercati, Sgr., geb. Bianchi, der vorigen Gattin, Sängerin, in Berlin. **38**. 281. Mantua. **36**. 852. Weimar. **38**. 612.

Vincent, Militärmusikdirektor in Paris. **50**. 736.

Vincent, Frau, geb. Ost (s. d.), Sängerin aus Stuttgart, in Berlin. **45**. 471. **46**. 242.

Vinci, Buffo in Palermo. **40**. 400.

Vink, J. C., Bassist in Haag. **42**. 136.

Vinning, Lister, ein musikal. Wunderkind in England. **43**. 337.

Vio, Frl., Sängerin in Wien. **31**. 31. 76. 213. 293. 616. — in Berlin. **31**. 461. 511. 561. **32**. 360. 400. 492. 584. 684. **33**. 12. 35. 123 fg. 127. 361. 484. 760. verehel. Spitzeder, s. d.

Via-Wanzer, Frau, Sängerin in Wien. **40**. 788. **41**. 128.

Viol, Bassbuffospieler in Breslau. **40**. 201.

Viola, Sgr. Vinc., Sängerin, in Brescia. **46**. 341. Mailand. **46**. 320. Marseille. **47**. 751. 947. Petersburg. **49**. 431. Triest. **47**. 493. Turin. **48**. 336.

Violine — zur Geschichte ders. **31**. 369. **34**. 337. — Verbesserung ders. durch Gallmayer. **34**. 833. durch Ole Bull. **50**. 522.
— Ueber dieselbe in Rafael's Schule von Athen. **35**. 852.

Violin- und Violoncellbogen, von Rakowski in Paris. **37**. 676.

Violinhalter — die Vorschlag. **48**. 382.

Violon, über den Wort'schen Fetis. **32**. 325.

Violoncellist — dessen Pflichten als Orchesterspieler. **43**. 129.

Viora, Ferd., Bassist in Chivasso. **47**. 459.

Viotta, Komponist in Leyden. **39**. 31. — in Amsterdam, zum Verdienstmitglied des holländ. Musikvereins ern. **48**. 832.

Viotti, Violoncellovirtuose, in Berlin gespielt. **31**. 463. Leipzig. **40**. 130. Paris. **43**. 536. Strassburg. **31**. 387.

Virgili-Albertini, s. Albertini.

Virly, Sgr. Olimp., Sängerin in Neapel. **48**. 86.

Virtuose, der junge. 1. Lieferung. (R) **32**. 851.

Visconetti, Gius., Bassist, in Ajaccio. **38**. 177. Cremona. **44**. 1034. Mailand. **41**. 932. Novara. **43**. 146. Salerno. **45**. 432. Strassburg. **40**. 566. Venedig. **46**. 114. Wien. **42**. 620 fg.

Vita, Lui. de, Bassist, in Catanzaro. **46**. 339. Neapel. **47**. 77. 398. Palermo. **47**. 842. **48**. 84. 310.

Vitalari, Bratschist in Petersburg. **39**. 724.

Vitali, Franz, Bassist, in Budrio. **43**. 431. Camachio. **42**. 916.

Vitali, Piet., Manuskript über Harmonie, (R) **45**. 423.

Vitali, Tenorist, in Berlin. **43**. 424. 490. 561 fg. 636. 778 fg. 1013. **44**. 166. Macerata. **41**. 609. Modena. **43**. 517. Odessa. **46**. 376. 882. **48**. 144. Spalato. **42**. 703. Verona. **46**. 402. Zara. **42**. 323. 331.

Vitali, Sgr., Sängerin, in Lanciano. **47**. 76.

Vitelli, Bassist in Castellamare. **43**. 388.

Viterbo, Nache. **36**. 518. **37**. 63. **39**. 148. **43**. 90. **44**. 276.

Vito, Bassist in Neapel. **46**. 806.

Vittadini, Sgr. (später V. Mazzarelli), Sängerin, in Barcellona. **44**. 1010. 1033. Bergamo. **46**. 347. Brescia. **42**. 471. Cremona. **38**. 598 fg. Florenz. **41**. 627 fg. Genua. **39**. 459. Mailand. **42**. 682 fg. Palermo. **43**. 68. 347. Piacenza. **47**. 986. Schio. **38**. 263. Turin. **39**. 669. Venedig. **39**. 228. Vicenza. **48**. 386. Wien. **38**. 316. **40**. 772. — zum Mitglied der Société Apoll. in Venedig ernannt. **39**. 228.

Vittoria, Nachrichten. 47. 836. (S. Victoria.)

Vittoria, Kirchengesang, in Dresden aufg. 40. 276. — Lese dahin in Paris aufg. 45. 372.

—— Barcarola di Metastasio etc. (S) 44. 78.

Vitzthum, Oboist, in München. 41. 444. 44. 456. Salzburg. 44. 807.

Vivani, Musikdir. in Florenz. 37. 189.

—— Oper: L'amor in guerra, in Florenz aufg. 31. 563. 629.

Vivier, Hornist in Paris. 47. 237. — in Berlin. 47. 846. 48. 305. 49. 353. Dresden. 48. 924. Frankfurt a. M. 46. 724. Hamburg. 48. 865. London. 50. 462. Petersburg. 48. 383. Strassburg. 49. 779. Tours. 47. 542. Wien. 49. 48. — bläst vierstimmig auf dem Horn. 46. 742. Ueber das angeblich von ihm entdeckte tetinon. Blasen. 49. 209. 223.

Vivo, Rive, del od. dal, Bassist, in Bukarest. 43. 643. Castelfranco. 42. 255. Chiozza. 43. 181. 340. Como. 45. 401. Ferrara. 47. 419. Florenz. 43. 1021. 44. 296. 46. 176. 811. 47. 146. Odessa. 41. 853. Padua. 48. 387. Poggi a Cajano. 46. 193. Ravenna. 43. 645. Salerno. 42. 316. S. Severino. 47. 643. Siena. 40. 429. 44. 834. Warschau. 47. 230. (Vgl. Vica.)

Vizzani, Gebr., Tenorist und Bassist in Bologna. 41. 169.

Vlämisch-deutscher Sängerbund, s. Deutsch-Vlämisch.

Vogel, Adv., heil. Drama. Das jüngste Gericht, in Paris aufgef. 41. 242.

—— Oper: Die Belagerung von Leyden, aufg. im Haag. 49. 254.

—— Der gefall. Engel, Romanze mit Pianof. (B) 43. 189.

Vogel, Ferdin., Orgelspieler aus Berlin, in Altenburg. 34. 878. Christiania. 45. 721. Dresden. 47. 228. Leipzig. 34. 764. Nürnberg. 37. 631. Weimar. 36. 679. — in Hamburg mit der Pedalharmonika. 48. 851.

Vogel, Franz, Bassist in Prag. 40. 341. 440. 44. 344. 45. 68 fg. 236. 284. 427. 773. 48. 493. Reichenberg. 47. 766.

Vogel, Joh. Christoph, Ouvert. aus Demophoon, aufg. in Rotwell. 38. 376. Stuttgart. 34. 172.

Vogel, Jos., Violinist in Modena. 36. 849.

Vogel, Sänger in Wien. 31. 281.

Vogel, Frau, geb. Jauch, Pianofortespiel. in Strassburg. 31. 396.

Vogel, Frl., Pianofortespielerin aus Wien, in Stuttgart. 31. 730.

Vogel, Frl., Sängerin in Darmstadt. 48. 386.

Vogel, Frl. Elise, Sängerin in Leipzig. 48. 68. 166. 223. 804. 847. 860. 49. 37. 53. 70. 103. 125. 144 fg. 159. 173. 193. 360. 144. — in Dresden. 49. 468. Frankfurt a. M. 49. 760. 829. — verheiratet. 50. 432.

Voghera, Nachrichten. 40. 615. 41. 669. 42. 681. 43. 731. 44. 1006. 46. 325. 47. 459. 683. 48. 358.

Vogl, Sängervetteran in Wien, † 42. 1076.

Vogl, Joh. Nep., in Wien, zum Ehrenmitglied mehrerer musikal. Gesellschaften ern. 49. 606.

Vogler, Abt — dessen Verbesserungen im Orgelbau. 38. 695. Gedenktafel an seinem Geburtshause in Würzburg. 47. 359.

—— Hymnus, in München aufg. 39. 184.

—— Kirchenarchen, verschied., aufg. in Wien. 35. 412 fg. 36. 159.

—— Messen, aufg. in Berlin. 36. 467. 39. 389. Darmstadt. 39. 119. Leipzig. 42. 186. 44. 803. Wien. 31. 78. — Stücke aus solchen, in Dessau aufg. 34. 59. Wien. 35. 412. 36. 159.

—— Miserere, aufg. in Breslau. 43. 643. München. 34. 469.

—— Oper: Castor und Pollux, Ouvert. dar., aufgef. in München. 41. 445. Prag. 40. 278. 44. 472. Wien. 35. 412. — Stücke daraus, in Wien aufg. 39. 606.

—— Oper: Samori, Ouvert. daraus, aufgef. in Berlin. 31. 212. Frankfurt a. M. 46. 136. Leipzig. 38. 106. 40. 166. 182. 49. 146. München. 34. 241. 35. 43. Wien. 31. 326. 35. 411. 38. 477. 39. 171. 42. 178. 43. 162. 45. 300.

—— Oper: Tamerlan, Chöre dar., in Wien aufg. 39. 606.

—— Ouverture, aufg. in Berlin. 38. 363.

—— Requiem, aufg. in Naumburg. 38. 606. — Stücke daraus, in Prag aufg. 32. 114.

—— Scala, Instrumentalsatz, in Wien aufg. 42. 93.

—— Symphonien, aufgef. in Breslau. 42. 439. Leipzig. 34. 170. 33. 242. 35. 852. 36. 126. 40. 82. 41. 1047. 47. 261. Magdeburg. 33. 480. Stuttgart. 33. 375. 36. 62.

—— Tedeum, aufg. in Würzburg. 34. 853.

—— Trichordium (neue Preis der Harmonie), aufg. in Leipzig. 37. 301. Stuttgart. 34. 497. Weimar. 34. 853. 35. 363.

Vogt, Edu., Tenorist, in Königsberg. 37. 394 fg. 432. Paris. 32. 67. — geht nach Petersburg. 37. 195.

Vogt, Klarinettist aus Danzig, in Marienburg. 35. 477.

Vogt (nach Voigt), Oboist in Paris, erhält von König von Preussen eine gold. Dose. 42. 734. — in St. Cloud. 42. 870. München. 32. 568. Strassburg. 33. 645 fg. Stuttgart. 32. 539.

Vogt, Organ. und Musikdir. in Freiburg. 45. 712. als Bassist dar. 45. 718.

Vogt, Sax., Sängerin, in Algier. 42. 321. 517. Palma. 42. 703.

Vogtel, Bernh., Klarinettist in Prag. 38. 343. 39. 236.

Voigt, Karl, Hymne, in Schmalle aufg. 40. 415.

—— 6 Präludien und Fugen für Orgel von Bach, zu 6 Hd. einger. (B) 36. 865. 37. 368.

Voigt, Musikdir. u. Dir. d. Cäcilienvereins in Hamburg. 49. 307.

Voigt, Frau Henr., Pianofortespiel. (Pdl.) in Leipzig, † 44. 842.

Voigtland — Erhebung der Tonkunst in dems. 32. 574.

Voizel, Tenorist in Havelis. 44. 1041.

Vokalsymphonie, ein Scherz für 4 Männerst. (B) 42. 341.

Volckmar, A. W., Choralbuch etc. (B) 43. 811. 980. 44. 371.

—— Orgelstücke, Heft 1—3. (B) 43. 811.

Volger, Dr. Fr., Galop für Pianof. (B) 43. 707.

Volk, Frl., Sängerin in Gotha. 49. 390.

Volkert, Franz, Kapellmstr. und Organist in Wien, † 47. 331.

—— alte Oper Hans Heiling. 48. 835.

—— Musik zu Zauberpiet. etc., in Wien aufg. 31. 326. 34. 250.

Volkmann, Rob., Gesangslehrer in Prag. 41. 1055. in Pesth. 44. 926.

Volkmann, Fagottist in Dessau. 43. 240.

Volksgesang aus dem 16. Jahrh. 44. 208.

Volkslied — über dass. 42. 205.

Volksvorlesungen, 4, für 6 Singst. (B) 39. 124.

Volt, Frl., Sängerin in Gotha. 49. 389.

Voltroth, Charl., Polonaise p. Pianof. Op. 4. (B) 41. 102.

Voltroth, F., Marche et Rondeau p. Pianof. à 4 m. (B) 33. 556.

—— Rondeau à la chasse. „ „ „ „ „ „

Volubilemigkeit — Ueber dies. von Militz. 49. 629.

Vollweiler, Lehr. d. Kompos. in Heidelberg — Nekrolog. 49. 836.

Vollweiler, Karl, des Vor. Sohn, Pianofortespieler und Kompos., in Hanau. 39. 473. Petersburg. 49. 448. — erhält in Hamburg den 1. Preis für eine Sonate. 44. 70. — † 50. 320. Nekrolog. 50. 488.

—— Symphonie und and. Kompos., in Petersburg aufg. 49. 448.

—— 6 Etudes mélod. p. Pianof. Oe. 4. (B) 48. 643.

—— Trio p. Pianof., V. et VC. „ 20. „ 50. 232.

Volterra, Nachrichten. 47. 862.

Voltiprestis, der neu aufgewärmte Notenwechsler. 41. 345.

Vondrefour, Marie, Nocturne p. Pianof. (B) 43. 795.

Vorobieff, Frl., Sängerin in Petersburg. 39. 743.

Vortrag und Ausdruck, Fragment aus Hummel's Anweisung zum Pianofortespiel. 31. 164.

Voss, Charl., Pianofortespieler und Komponist in Neustrelitz. 45. 720. siedelt nach Berlin über. 46. 772.

—— Fant., Variat. et Rond. p. Pianof. (B) 49. 600.

—— Ne m'oubliez pas, Rhaps. p. Pianof. Op. 36. (B) 44. 774.

—— Je ne pense qu'à toi, „ „ „ „ 43. „ „ „

—— Fantaisie et Variat. „ „ „ „ 39. „ 45. 724.

—— La Gondolier, Barcarolle „ „ „ „ 50. „ 46. 363.

—— Fantaisie elég. „ „ „ „ 39. „ „ 734.

—— Morceau burlesque de Salon „ „ „ „ 36. „ „ 735.

—— Concertstück für Pianof. „ „ 821.

—— Romance p. Pianof. Op. 37. „ 47. 433.

—— Tarantelle p. Pianof. „ „ 36. „ „ „

—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. Op. 53. „ „ 48. 42.

—— Gebet der Liebe, f. Sgst. m. Pianof. Op. 48. „ „ 44.

—— Fantaisie brill. p. Pianof. „ 53. „ „ 315.

Voss, Baritonist in Berlin. 39. 37. 50. 432.

Vought, W. P. de, Tenorist aus Amsterdam, in Berlin. 35. 195 fg. Bremen. 35. 75. Dresden. 35. 382. Hamburg. 35. 73 fg. Köln. 40. 439. Utrecht. 38. 850. Weimar. 35. 364.

Vulpius, Exultate, in Leipzig aufg. 35. 242.

W.

W., S. v., Sonett auf Beethoven's Sonate: Les adieux, l'absence et le retour. 34. 47.

Waadtland, Nachrichten. **34.** 382. **35.** 389.
Wach, Karl Gottlie. Wilh., Kontrabass. in Leipzig. **33.** 801. — † **35.** 114.
Wachmann, Frl., Sängerin in Wien. **36.** 748.
Wachsmann, J. L., Musikdir. am Seminar zu Magdeburg. **31.** 364. **39.** 335. **41.** 384. **50.** 827.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. (S) **38.** 305.
—— Elementarschule für Pianoforte. „ **40.** 633. — Neue Aufl. **43.** 1120.
—— (prim. Schulgesänge. (R) **42.** 767.
Wachter, Frl., Sing. aus Frankfurt, in Reichenberg. **43.** 716.
Wack, Bernh. aus Lemberg, in Leipzig. **19.** 527.
Wackenthaler, Kapellmstr. in Strassburg. **36.** 486. **39.** 615. Organist am Münster. **41.** 847. 892.
—— Messe, in Strassburg aufg. **38.** 615.
—— Ouverture, in Strassburg aufg. **46.** 633.
—— Tedeum, „ „ „ **38.** 615.
—— Tafelmusiker, in Strassburg aufg. **38.** 616.
Wackenthaler, Frl., Pianofortespiel. in Strassburg. **45.** 516.
Wackermann, Gesangslehrer in Quedlinburg. **49.** 816 fg. zum Musikdir. ern. **49.** 837.
Wackermann, Bassist in Braunschweig. **46.** 737.
Wächter, Bassist, in Berlin. **31.** 17 fg. in Dresden engagirt. **32.** 237. **35.** 257. 273. **37.** 46. 70. **38.** 116. 378. **39.** 232. 272. 764. **40.** 208. 264. 799 fg. 878. **41.** 654. 880. **43.** 1103. **44.** 469. 763. 922. **45.** 615. **46.** 307. 588. 630. **47.** 243. 260. 488. 597. **49.** 408. in Wien. **39.** 560. 580.
Wächter, Frau, des Vor. Gattin, Sängerin in Dresden. **35.** 324. **40.** 873. **47.** 364 fg. **48.** 307. 789.
Wächter, Frl., der Vor. Tochter, Sängerin in Dresden. **47.** 742. **48.** 486. 505. Weimar. **45.** 71.
Wagemann, Bassist in Aachen. **43.** 659.
Wages, Frau, s. Schechner.
Wagner, C. (neil. Kapellmeister in Darmstadt), Ouvert. zu Götz von Berlichingen, in Fulda aufg. **37.** 864.
Wagner, C. W. L., und Burk, Choralbuch für das protestant. Baiern. (R) **41.** 642. **42.** 235.
Wagner, Ernst (F.?) Dav., Komp. in Berlin. **39.** 477. — Musikdir. an der Matthäuskirche das., korrespond. Mitglied des holländ. Musikvereins. **48.** 393.
—— Motetten, aufg. in Berlin. **41.** 926. Essen. **47.** 848.
—— Gesänge und Lieder für Singst. mit Pianof. 3 W. (R) **41.** 863.
Wagner, Franz, 8 vierstimm. Gesänge. (R) **36.** 697. — dgl. **40.** 360.
—— Luther's Ein' feste Burg, als Motette für Männerst. bearb. (R) **47.** 797.
Wagner, Gottl. Traug., Organist und Dir. des Paulinervereins zu Leipzig. **33.** 758.
Wagner, Jakob (Lehrer in Aachen), Der Jugend Morgenlieder, 60 Chorallieder etc. (R) **36.** 701.
Wagner, Jakob, Violinist in Neuf-Brisach. **39.** 304.
Wagner, P. J. F., Andante et Variat. p. Hautbois av. orch. (R) **38.** 903.
Wagner, Rich., Musikdir. in Magdeburg. **36.** 651. dgl. in Königsberg. **40.** 80. Kapellmeister in Dresden. **45.** 192. **46.** 308. 632. **47.** 720. **48.** 280. 771. **49.** 238. 353. 618. **50.** 67. 302. erhält den rothen Adlerorden. **49.** 918.
—— Oper: Cola Rienzi, in Dresden aufg. (**44.** 923.) **47.** 253. in Berlin. **49.** 814. 883. Hamburg. **46.** 296. 676. 705.
—— Oper: Der fliegende Holländer, aufg. in Dresden. **45.** 30. 516. Berlin. **46.** 198. 387. 759.
—— Oper: Lohengrin. **49.** 918.
—— „ Der Tannhäuser, aufg. in Dresden. **47.** 790. **48.** 467. 748. — Ouverture dar., in Leipzig. **48.** 122. Weimar. **50.** 793.
—— Oratorium (?): Das Liebesmahl der Apostel, für Männerst., in Dresden. **45.** 551.
—— Ouverture, in Leipzig aufg. **34.** 287.
—— „ zu Columbus, aufg. in Paris. **43.** 205.
—— Symphonie, in Leipzig aufg. **35.** 109 fg. 113.
Wagner, Wilh., Klarinettist aus München, in Bologna. **35.** 780. Petersburg. **39.** 727. **42.** 445. **49.** 434.
Wagner, Tenorist in Strassburg. **34.** 380. **35.** 273. 726. **36.** 422. **42.** 869.
Wagner (Bruder von Rich. W.), Tenorist in Halle. **45.** 111.
Wagner, Bassist in Mühlhausen. **35.** 734 fg. **36.** 46.
Wagner, Bassist aus Arnstadt, in Rudolstadt. **45.** 479.
Wagner, Sänger in Erfurt. **45.** 796.
Wagner, Kammersänger in Dessau, † **47.** 166.
Wagner, Fagottist in Braunschweig. **45.** 143.
Wagner, Bässer in Koburg. **50.** 80.
Wagner, Violinist in Basel. **43.** 997.
Wagner, Franz, Pianofortelehrerin in Darmstadt. **39.** 143.
Wagner, Frl. Johanne (Schwester von Rich. W.), Sängerin in Dresden. **46.** 630. **47.** 747. 754 fg. 767 fg. in Paris zu dieser weiteren Ausbildung. **48.** 486. — wieder in Dresden. **48.** 779. 810. **49.** 48. 331. 394. 409. 479. 500. 592. 816. Leipzig. **48.** 664. **49.** 685.
Wagner, Frl., Sängerin in Mainz. **45.** 817.
Wahle, Violinist in Prag. **42.** 498.
Wahnsinn — Musik als Mittel dagegen. **32.** 609. **42.** 866. **43.** 548. **46.** 402.
Waidmüller, Violinist in Düsseldorf. **40.** 328.
Waldbrühl, Violinist aus Rudolstadt, in Bremen. **43.** 279. Konz. **48.** 1003.
Walch, J. H., Kammermus. (später Musikdir.) in Gotha. **34.** 361. mit dem Titel Kapellmstr. in Rudolstadt vorh. **48.** 230.
—— Pièces d'harmonie p. quatuor mêlé. — 24 Tänze für Pianof. und Viol. — 2 Cotill. und 2 Polon. für Pianof. (R) **34.** 253.
Walcker, Frau (geb. Gebert), Sängerin in Leipzig. **32.** 744. **33.** 111. 147. **35.** 669. in Berlin. **38.** 427. 484. **39.** 443. 1 **057.** 1081. in Hamburg. **34.** 29. 742 fg. **36.** 372. **44.** 748. **45.** 193. — **50.** 367. in Wien. **41.** 896. Paris. **44.** 316. Petersburg. (**45.** 270. 416.) **49.** 449. **50.** 273. 486.
Waldenfels, v., und **Baumstark**, Barbele, Samml. ausserles. Volksl. der, (R) **34.** 733. — Ueber eine Ausgabe dieser Bezeichnung. **32.** 178.
Walde, Sylvia vom, s. Silphia.
Waldhauser, Mus., Violinist in Frankfurt a. M. **46.** 196 fg. 450. 723. **47.** 145. **48.** 165.
Waldhäuser, Frl., Sängerin aus Stuttgart, in Frankfurt a. M. **49.** 347. 384. — ? in Stuttgart. **50.** 486.
Waldmüller, Ferdin., Pianofortespieler in Bremen. **43.** 278. — in Paris. **48.** 32. Dir. einer deutschen Liedertafel das. **47.** 804.
Waldmüller, Frau, Sängerin in Wien. **34.** 214. gebr. ab. **35.** 24. wieder das. **37.** 720.
Waldteufel, Sal., Violinist in Strassburg. **34.** 646. **38.** 457. **39.** 643. — † **43.** 660.
Waldteufel, Emil, des Vor. Bruder, Violinist in Strassburg. **39.** 474 fg. **43.** 643. **44.** 980. **48.** 311.
Waldteufel, Frau, dessen Gattin (geb. Neumann), Sängerin in Strassburg. **39.** 311. **43.** 31.
Walhalla-Genossen — der Tonkünstler unter dens. **44.** 633.
Walkiers, Barytonist in Stockholm. **49.** 699.
Walkowsky, Baritonist in Bartenst. **41.** 376.
Walker, Eberh. Frdr., Orgelbauer in Ludwigsburg. **35.** 666. **42.** 372. Beschreibung der von ihm erb. Orgel in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. **35.** 679.
Walker, Frau, s. Walcker.
Walkiers und Kalkbrenner, Duo et Variat. p. Pianof. et Flûte. (R) **35.** 38.
Wallace, Oper: Maritana, in London aufg. **46.** 127. **49.** 692. **50.** 735. Wien. **50.** 85.
—— Oper: Marbide von Legara, in London aufg. **49.** 254.
Wallace, Miss, des Vor. Schwester, Sängerin in London. **50.** 735.
Wallbach, Begleiter in Stuttgart. **32.** 141.
Wallbach, Frau, geb. Canzi, des Vor. Gattin, Sängerin in Stuttgart, **33.** 185 fg. **34.** 547 fg. **35.** 108 fg. 230. **35.** 76 fg. 97. **36.** 60 fg. 660. **39.** 623. — in Bologna. **34.** 567. München. **34.** 780 fg.
Wallbridge, The sequential system of musical notation etc. **46.** 602.
Wallbrühl, s. Waldbrühl.
Wallerstein, Aut., Pianofortespieler aus Dresden, in Prag. **33.** 220. in Hannover engag. **34.** 335.
—— Variat. p. Viol. av. orch. Oe. 2. — dgl. p. Pianof. Oe. 3. (R) **33.** 834.
—— 6 Valses p. Pianof. Oe. 4. (R) **33.** 834.
—— 6 Lieder für Singst. mit Pianof. 8. W. (R) **38.** 520.
—— Lieder aus meinem Tagebuche etc. 10. u. 11. W. (R) **43.** 747.
Walleton, Bassist aus Dresden, in Louisville. **32.** 720.

Wallkirch, Ferd. v., Vorst. der Musikgesellschaft zu Schaffhausen. 42. 142.

Wallner, Komiker in Wien. 39. 93. 766. 40. 141. 353. 520. 41. 148. 388. 42. 175.

Wallnöfer, Sänger in Wien. 32. 606.

Walter — vergl. überhaupt Walther.

Walter, Aug., aus Stuttgart, Komponist in Wien. 45. 514.

Walter, badenscher Sänger (und Schauspieler) in Königsberg. 31. 486. Prag. 36. 463 fg.

Walter, Frl., dessen Tochter, Säng. aus Petersburg (od. Riga), in Königsberg. 32. 717. 35. 618.

Walter, Frl. Emilie (die Vorige?), Sängerin aus Karlsruhe, in Wien. 37. 556. 38. 532. aus Brünn, in Dresden. 45. 630. Hamburg. 46. 37. Berlin. 48. 367. Frankfurt a. M. 49. 127. Coburg. 49. 615. Leipzig. 49. 766. — Kassel. 50. 20. daselbst engag. 50. 380. 424 fg. 711 fg. — zur würtemberg. Kammersängerin ern. 47. 496.

Walter, Sänger in Norwich. 44. 862.

Walter, Bassist, in Cuneo. 46. 371. Mailand. 46. 526. Novara. 47. 456. Petersburg. 48. 414. Turin. 47. 684. 49. 673.

Walter, Sgr. Fanny, Sängerin in Neapel. 42. 913. Palermo. 47. 630. Reggio. 42. 235.

Watteufel, s. Waldteufel.

Walther, Christo. Herm., Domorganist zu Naumburg. 38. 606.

Walther, Joh. Mich., Neue Taonisiensschaftslehre etc. (R) 38. 665.

Walther, Bassist in Wien. 33. 26. 39. 392. 34. 225. 35. 567. 36. 530. 38. 812. 830.

Walz, Frl. Bertha, Sängerin in Magdeburg. 41. 584. 43. 320. Berlin. 43. 258. Leipzig. 48. 214. Dresden. 48. 582.

Walzel, Frau, s. Franchetti-Walzel.

Wanczeck, Sänger in Prag. 43. 385.

Wanderer, Sänger in Wien. 31. 758.

Wanderer, Sgr. Aug., Sängerin, in Bra. 42. 514. Bukarest. 48. 414. Chiari. 36. 617. Codogno. 46. 540. Como. 46. 390. Crema. 35. 500. Mantua. 46. 115. Monza. 46. 829. Nizza. 38. 519. Pisa. 39. 805. Pamplona. 44. 1056. Turin. 42. 930. 43. 500. Valenza. 43. 749. 1000. Viadana. 36. 617.

Wanderslebn, Adv., Dir. der Liedertafel zu Gotha. 46. 604. Hofcantor und Musikdir. das. 49. 393. dir. das dasige Gesangfest. 47. 766.

— Oper: Die Bergknappen, in Gotha aufg. 48. 262.

— Opern: Graf Ernst von Gleichen — Laurel. 49. 392 fg.

Wangenheim, Flötist in Petersburg. 39. 728. 42. 445. Moskau. 40. 528 fg.

Wanick, Trompeter in Prag. 40. 341.

Wanner, Ch., Pianofortelehrer in München. 48. 814. am Konservatorium das. 50. 646.

— Nocturne p. Pianof. Op. 1. (R) 43. 794.

Wappens, Tenorist in Strassburg. 37. 670 fg. 685 fg. 41. 210. in Kolmar. 41. 728.

Warburg, Frl., Sängerin in Hamburg. 49. 176 fg.

Warendorf, Gesangfest das. 46. 46.

Warnery, Dem., Sängerin in Mainz. 36. 387. 417.

Warnier, Bassist in Strassburg. 35. 225.

Warschau, Nachrichten. 32. 687. 33. 172. 36. 560. 38. 346. 39. 149. 47. 230. 48. 137. — Kirchenmusik das. 36. 561. Konservatorium das., eingegangen. 36. 560. Orgel in der evangel. Kirche das., deren Disposition. 43. 785.

Wartel, Sänger aus Paris, in Berlin. 45. 472. Prag. 45. 640. Wien. 45. 177.

Wartel, Mad., Pianofortespielerin in Paris. 41. 154. 47. 192. 234. 49. 881. — in Berlin. 45. 477. Prag. 45. 640. Wien. 45. 177.

Wartensee, Xav. Schnyder von, zum Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins ern. 35. 767, zum Verdienstmitgl. dess. 37. 827. Dir. des Instrumentalvereins in Frankfurt a. M. 37. 148. in Luzern beim Musikfeste. 43. 638.

— Nonnenvers Nachtlied, für 4 Männerst. 31. Beil. IV 8.

— Gesucht zu Gabe's Geburtstag. 35. Beil. III.

— Oper: Fortunat mit dem Säckel und Wünschhütlein. 31. 518. Ueber dies. 34. 521. — in Frankfurt a. M. aufg. 34. 431. — Ouvert. dar., in Basel aufg. 43. 447. — Romanze und Lied dar. 34. Beil. 4. — Klav.-Ausz. (R) 37. 36.

— Oratorium: Zeit und Ewigkeit, für Männerst., aufg. in Frankfurt a. M. 40. 515. 41. 485.

Wartensee, X. S. v., Symphonien, aufgef. in Frankfurt a. M. 36. 450. 41. 308. 45. 251. 46. 156. 428.

— Symphonie „Erinnerung an Haydn" — Schlusssatz daraus, in Luzern aufg. 43. 638.

— Tafelgesänge für Männerst. (R) 35. 408.

— Ruheplatz, Lied für Singst. mit Pianof. (R) 35. 856.

— 12 Schweizerlieder für Männerchor. „ 37. 156.

— 8 Männerchöre. „ 47. 432.

Wasilewski, v., Violinist aus Danzig, in Leipzig. 46. 755. 47. 333. in Bremen, Hannover etc. 48. 182. in Königsberg. 48. 443.

Wassermann, Heinr. Jos., Violinist in Basel. 33. 645. 34. 46. 36. 295. als Musikdir. das. 34. 44. (Berichtig. hierzu. 34. 640. Erwid. darauf. 34. 838.) 36. 294. 39. 557. — in Strassburg. 33. 645. 38. 711. — Nekrolog. 41. 86.

— Deux Duos p. 2 Viol. — Dgl. Op. 20. (R) 34. 650.

— 1. Quatuor „ „ „ V. et VC. „ 14. „ „ „ 651.

Wasserorgeln der Alten — über dies., von Fisk. 38. 49. 65.

Wastel, Frl. Sophie (Emilie), Pianofortespielerin in Prag. 43. 736. 814. 43. 67. 985.

Wastel, Frl. Bertha, der Vor. Schwester, Pianofortespielerin in Prag. 43. 67.

Watson, Herausg. der Musikzeitung in Newyork. 49. 919.

Watzinger, Tenorist in Wien. 31. 778. 791. 32. 612. — in Darmstadt. 39. 733 fg. 749. 772. 780. Strassburg. 39. 817.

Wauer, Wilh., Ueber die Zukunft des Oratoriums. 50. 721.

Wauer, Bassist in Berlin. 31. 708. 33. 211. 35. 64. 882. 36. 379. 38. 871. — Zöjahr. Jubelfeier desselben in der Rolle des Leporello. 41. 336.

Wawra, Frl., Pianofortespielerin in Prag. 45. 682. 46. 601.

Wawruch, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 35. 581.

Weber, Bernh. Anr., Domine salvum fac, in Berlin aufg. 42. 1010.

— Musik zu Holtei's Lenore, in Wien aufg. 36. 364.

— Musik zu Schiller's Gang nach dem Eisenhammer, aufgef. in Breslau. 40. 390. 42. 439. Darmstadt. 39. 749. Erfurt. 44. 422. Frankfurt a. M. 41. 309. Hechingen. 39. 161. Hildburghausen. 43. 1127. Koburg. 43. 84. München. 41. 519. Stuttgart. 33. 190.

— Ouverture und übrige Musik zu Teil, in Berlin aufg. 43. 303.

Weber, C., Bassist, in Kassel. 32. 440. Strassburg. 32. 474. 36. 422.

Weber, Edv., Ouverture zu Schiller's Räubern, in Leipzig aufg. 39. 418.

— 4 Mazurkas p. Pianof. (R) 41. 102.

Weber, F. A., Variazioni p. Pianof. Op. 6. } (R) 40. 456.
— 2 Rondos mign. „ „ „ 7. }

Weber, F. Dion., Dir. des prager Konservat. 35. 333 fg. 38. 853. 39. 256. 741. 40. 77 fg. 191. 440. 577. — erhält die österreich. gold. Medaille. 35. 331. — † 45. 78.

— Ouverture zur Oper: Der Krieg um Liebe, in Prag aufgeführt. 44. 401 fg.

— Sextett für 6 chromat. Waldhörner, in Prag aufgef. 35. 338. 38. 344. 39. 256. 780.

— Sextett für 6 Posaunen, in Prag aufg. 41. 408.

— Allgem. theor.-prakt. Vorschule der Musik. (R) 32. 293.

— Theor.-prakt. Lehrbuch der Harmonie etc. „ 34. 624.

— 3 Quatuors p. 4 cors chromatiques. „ 35. 30.

— Variazioni di bravura p. Pianof. „ 44. 650.

Weber, Franz, Domorganist zu Köln. 40. 438. 42. 1030. als Violist (oder Bratschist?) das. 46. 276. 48. 423. in Gent. 46. 578. — zum Musikdir. ern. 46. 537. 50. 223. 559. als Tenorist in Bonn. 47. 191. dirig. beim Gesangfeste zu Gent. 49. 486. zum korresp. Mitgl. der dasigen Akademie ern. 50. 223.

— Rheinpreuss. Kriegerlied für Männerst. mit Begl. Op. 5. (R) 33. 744.

— Ein Satz aus dem 57. Psalm für 4 Singst. mit Pianof. Op. 6. (R) 34. 872.

— 4 Gedichte für Singst. u. Pianof. Op. 7. (R) 37. 51.

— Potpourri über Hans Heiling für Pianof. (R) 42. 539.

Weber, Franz, Virt. auf d. Lithokymbalion (Struhdfel), in Wien. 40. 174.

Weber, Gottfr., Staatsrath etc. in Darmstadt. 39. 144. — zum Ehrenmitgl. der holländ. Musikvereins ern. 33. 696; zum Verdienstmitgl. 37. 827; zum Ehrenmitgl. der Akademie zu Berlin. 41. 352. † 41. 780.

— Requiem, aufg. in Breslau. 44. 578. Detmold. 34. 487.

Weber, Gottfr., Tedeum, aufg. in Darmstadt. **39**. 771.
—— Mehrstimm. Gesänge etc. Op. 41. (R) **32**. 204.
—— Allgem. Musiklehre etc. 3. Aufl. „ **33**. 669.
—— Theorie der Tonsetzkunst. 3. Aufl. „ **34**. 537. **35**. 115.
—— Alexandrina, 1- und 2stimm. Lieder mit Begleit. Op. 43. (R) **34**. 543.
—— Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht. (R) **36**. 138.
Weber, Heinr., 3 Lieder für Singst. mit Pianof. (R) **48**. 814.
Weber, Karl Aug., Prof. der Musik und Komponist zu Rastatt. **34**. 599.
—— Ouvertüre, in Karlsruhe aufg. **34**. 599.
Weber, Karl Maria von — als Direktor. **31**. 273. Ueber ihn. **32**. 214. Fr. v. Uetheil über ihn. **48**. 361. Vergleichen mit Tieck. **50**. 565. — Sein „letzter Gedanke", identisch mit ein. Reissiger'schen Walzer. **31**. 349. R.'s Erklär. hierauf. **31**. 488. Antwort darauf. **31**. 566. — Seine hinterlass. Werke erscheinen in Berlin. **40**. 787. Sein „Leier und Schwert" erscheint in Paris mit französ. Uebers. Probe der letzt. **41**. 697. Probe franz. Rhythmik darin. **41**. 714. — Ueb. s. Grabstätte in London (inschrift ders.) **43**. 158. 286. 859. Seine Leiche soll nach Deutschland geschafft werden. **43**. 286. Aufruhr, hierzu in Dresden. **43**. 445. Fernere Nachrichten deshalb. **46**. 198. 463. 544. Ankunft in Hamburg. **46**. 813. in Dresden. **47**. 30. 96. — Beabsicht. Denkmal für ihn (in Entin. **43**. 392.) **47**. 80. 95. 496. 558. Aufführungen dazu, in Berlin. **47**. 168. 182. Breslau. **49**. 26. München. **47**. 351. — Sein Wohnhaus in Hosterwitz den Fremden geöffnet. **49**. 661. — Eine angeblich aufgefund. Oper von ihm. **47**. 351. — Verlänger. der Schutzfrist für seine Werke durch die sächs. Regierung. **50**. 526.
—— Ballade zu Mignone. **31**. Beil. V. Erklär. hierüber. **31**. 811.
—— Aufforderung zum Tanze, für Orchester bearb. von Berlioz. **44**. 300. in Berlin aufg. **45**. 138. 358. Frankfurt a. M. **45**. 231. Hamburg. **48**. 850. **49**. 176. Leipzig. **47**. 262. Paris. **47**. 351. Petersburg. **49**. 448. Prag. **48**. 354. Strassburg. **49**. 791. Versailles. **50**. 756.
—— Hymne, in Wien aufg. **38**. 91.
—— Jubelkantate (zum Regierungsjubiläum des Königs v. Sachsen), aufg. in Breslau. **49**. 26. Darmstadt. **39**. 771. Erfurt. **39**. 573. Köln. **34**. 552. Leipzig. **34**. 299. Prag. **46**. 878. Stuttgart, mit anderem Text. **31**. 743 fg. — Part. und Klav.-Ausz. Op. 58. (zugleich mit and. Text, als „Festkantate") (R) **33**. 598.
—— Jubelouverture, aufg. in Ballenstädt. **47**. 877. Basel. **36**. 295. **43**. 447. Berlin. **42**. 1069. **45**. 180. Braunschweig. **41**. 796. Bremen. **43**. 278. Breslau. **40**. 389. **42**. 670. Darmstadt. **39**. 771. Dessau. **37**. 412. **40**. 18. Dresden. **40**. 800. **44**. 186. Düsseldorf. **40**. 328. Erfurt. **39**. 573. **43**. 1018. Frankfurt a. M. **45**. 231. 599. **47**. 142 fg. **315**. 50. 280. Hamburg. **50**. 511. 568. Kassel. **32**. 375. **49**. 425. Leipzig. **34**. 77. **35**. 109. 705. **36**. 126. **37**. 238. **38**. 745. **40**. 81. 876. **41**. 89. **42**. 613. 1031. **44**. 18. 806. **47**. 60. Marienburg. **35**. 477. Meiningen. **34**. 346. Mühlhausen. **37**. 642. München. **35**. 54. Prag. **45**. 44. Stuttgart. **34**. 311. **36**. 65. Weimar. **44**. 161. **46**. 293. Wien. **35**. 412. 580. **39**. 321. **43**. 462. Wittenberg. **40**. 584. Würzburg. **34**. 345. Zeitz. **40**. 630. — Partitur. (R) **43**. 975.
—— Kantate: Kampf und Sieg, in Erfurt aufg. **44**. 943. — Chor daraus, in Wien aufg. **38**. 91.
—— Leier und Schwert — Chöre daraus, aufgef. in Leipzig. **43**. 243. **49**. 26. Marseille. **42**. 254.
—— Melodram: Der erste Ton, aufg. in Berlin. **47**. 320. Dresden. **36**. 192. Wien. **40**. 370.
—— Messen, bei Haslinger erschienen — Letzterer erhält dafür vom König von Sachsen eine Nadel. **37**. 68.
—— Messen, aufg. in Berlin. **44**. 164. Leipzig. **44**. 803. — Stücke daraus, aufg. in Wien. **46**. 638.
—— Messe Nr. 1, in Paris erschienen. **41**. 907.
—— „ „ „ in G. Part. (R) **37**. 775.
—— Oper: Der Beherrscher der Geister — Ouvert. daraus, aufg. in Basel. **36**. 295. Berlin. **35**. 25. **41**. 144. **44**. 378. **46**. 172. 241. Breslau. **43**. 428. Dresden. **41**. 310. **47**. 929. Kassel. **39**. 665. Leipzig. **35**. 180. **36**. 97. **37**. 835. **40**. 262. **41**. 72. **42**. 300. **44**. 253. **48**. 138. **50**. 176. München. **31**. 451. **33**. 341. **41**. 445. Paris. **41**. 178. **44**. 280.
—— Oper: Euryanthe — Tempobezeichnungen zu ders. **50**. 123. — aufgeführt in Berlin. **31**. 17. 27. **33**. 121. **36**. 500. **38**. 279. **40**. 47. **41**. 69. 145. 418. 468. 1031. **42**. 566. **43**. 364. 777. 873. **47**. 183. 224. Breslau. **33**. 596 (im Conc.) — **34**. 315. Danzig am Pianof. **39**. 589. Darmstadt. **39**. 734. Dresden. **31**. 726. (zur Einweihung des neuen Theaters) **43**. 346. — **44**. 142. **47**. 253. Frankfurt a. M. **47**. 138. Greifswalde (im Conc.) **34**. 712. Kassel. **40**. 142. **48**. 64. Köln. **46**. 386. Königsberg. **31**. 498. **37**. 393 (im Conc.) Leipzig. **37**. 329. 835. **40**. 50. 373. **41**. 427. 1007. 1031. London. **42**. 736. München. **31**. 395. Paris (übers. von Castilblaze). **33**. 396. Stressburg. **37**. 686. **41**. 210. Stuttgart. **35**. 604. Weimar. **31**. 149. **32**. 504. **33**. 517. **34**. 612. **42**. 749. — Ouvertüre daraus, aufgef. in Basel. **36**. 295. Berlin. **33**. 15. **39**. 832. **43**. 82. **44**. 236 451. **45**. 314. **46**. 76. **47**. 11. Dresden. **40**. 351. Frankfurt a. M. **46**. 724. Hamburg. **46**. 477. **47**. 308. Jena. **44**. 423. Kassel. **46**. 229. **50**. 425. Köln. **37**. 380. Königsberg. **37**. 432. Leipzig. **33**. 109. 797. **34**. 749. **36**. 281. **39**. 343. 346. **41**. 34. **42**. 78. 887. **43**. 243. 905. **45**. 749. **46**. 230. **47**. 90. 204. **48**. 90. 751. **49**. 685. **50**. 726. London. **50**. 262. Mannheim. **38**. 359. Moskau. **45**. 458. München. **41**. 443. Paris. **41**. 152. **42**. 495. **43**. 392. **48**. 263. 376. **49**. 166. Prag. **45**. 440. Rotterdam. **32**. 479. Strassburg. **31**. 388. Weimar. **31**. 534. Wien. **42**. 378. — Stücke daraus, aufg. in Berlin. **40**. 27. Frankfurt a. M. **41**. 309. Leipzig. **31**. 170. **33**. 111 **34**. 730. **36**. 98. 780. **37**. 835. **45**. 813. **47**. 90. 748. 896. **48**. 731. **50**. 162. Magdeburg. **39**. 324. Paris. **42**. 383. 520. **43**. 94. 318. **44**. 597. Riga. **49**. 536. Strassburg. **48**. 725. Weimar. **41**. 355. Wien. **43**. 318.
Weber, K. M. v., Oper: Der Freischütz, aufg. in Berlin. **31**. 260. 463. 510. 708. 840. **32**. 251. 469. 585. **33**. 121. 427. 551. 672 fg. 761. **34**. 364. 528. **35**. 129. 510. **36**. 379. 562. 643. **37**. 239. 430. 477. **38**. 430. 846. **39**. 127. 273. 471. 707. 832. **40**. 273. 543. 693. 857. **41**. 470. 890. 721. **43**. 81. 243. 873. **44**. 66. 451. 593. 764. 831. **45**. 316. 730. **46**. 239. 490. 732. **49**. 10. 440. **48**. 192. 605. Bordeaux. **42**. 142. Bremen. **31**. 63. 634. 549. **33**. 388. Chemnitz. **48**. 870. Danzig. **47**. 503. Darmstadt. **39**. 734. Dessau. **36**. 190. **37**. 168. **38**. 61. **41**. 1030. Dresden. **35**. 654. **40**. 874. **41**. 886. Hundertste Aufführung des. **44**. 766. — **45**. 630. **47**. 253. **48**. 487. 748. Düsseldorf. **40**. 328. Florenz. **45**. 412. Frankfurt a. M. **41**. 306. **44**. 243. 464. 466. **45**. 94. 252. 409. 819. **46**. 720. **47**. 138. **48**. 300. **49**. 128. Gotha. **34**. 366. Hamburg. **45**. 193. 618. **46**. 476. **47**. 58. 661 fg. **49**. 890. **50**. 148. 303. 567. Hannover. **48**. 815. Innsbruck (im Conc.) **36**. 624. Kassel. **31**. 743. **39**. **37**. 496. **39**. 113. **40**. 110. 604. **47**. 508. **48**. 62. **49**. 604. **50**. 387. Koburg. **41**. 344. **49**. 614. Königsberg. **31**. 483. **32**. 714. 717. **34**. 139. **35**. 386. 618. **37**. 832. **38**. 426. Kolmar. **41**. 728. Kopenhagen. **32**. 845. **33**. 726. **36**. 27. Leipzig. **31**. 620. **33**. 146. 679. **35**. 669. **37**. 417. **39**. 660. **41**. 822. 903. **47**. 411. **49**. 326. **50**. 586. London. **40**. 547. **42**. 478. 736. **44**. 610. **49**. 766. Meiningen. **34**. 348. Moskau. **45**. 455. München. **31**. 392. 582. **32**. 58. 568. **34**. 55. 731. **35**. 207. 491. **39**. 62. Neustrelitz. **36**. 596. Nürnberg. **47**. 95. Odessa. **45**. 916. Paris. **31**. 466. **32**. 289. mit Recitat. von Berlioz. **40**. 560. 760. — **44**. 310. **49**. 118. Petersburg. **49**. 449. Posen. **46**. 445. Prag. **32**. 832 fg. **33**. 627. 830. **34**. 464. 633. **35**. 42. 431. 638. **37**. 32. **39**. 345. 672. 731. **40**. 64. **41**. 987. **42**. 547. **45**. 222. 267. 907. **46**. 519 fg. **47**. 138. Rotterdam. **50**. 800. Strassburg. **31**. 46. **32**. 474. **33**. 711. **35**. 222. **36**. 422. **38**. 386. **37**. 683. **39**. 815. (40 566.) **41**. 211. **48**. 702. **49**. 778. Stuttgart. **31**. 131. 727. **32**. 256. 537. **33**. 185. **34**. 107. **35**. 605. **36**. 60. 481. Warschau. **38**. 346. Weimar. **31**. 148. **32**. 504. **33**. 512. **34**. 612. **35**. 526. **36**. 675. **39**. 691. **41**. 662. **43**. 591. **45**. 631. Wien. **31**. 280. 682. 689. 757. 791. **33**. 20. 393. 612. **34**. 526. **35**. 819. **36**. 716. **37**. 554. **38**. 397. 537. 830. **39**. 92. 114. 303. **40**. 98. **41**. 108. **42**. 173. **43**. 1129. **48**. 444. 626. — 25jähr. Jubelfeier der Aufführung dieser Oper in Berlin. **48**. 495; in Dresden. **49**. 94; in Leipzig. **49**. 13. — Ouvertüre daraus, aufg. in Basel. **36**. 295. Berlin. **45**. 181. **46**. 319. Bernburg. **36**. 353. Bremen. **42**. 278. Erfurt. **46**. 197. Hamburg. **47**. 150. Rechingen. **39**. 161. Jena. **38**. 665. Köln. **49**. 383. Leipzig. **38**. 274. **40**. 182 710. **41**. 72. **42**. 1034. **43**. 122. 137. 1102. **44**. 123. **46**. 60. 788. **47**. 262. 732. 896. **49**. 827. Madrid. **46**. 558. Marseille. **42**. 234. Nürnberg. **31**. 804. Paris. **46**. 587. **47**. 383. **49**. 118. Prag. **40**. 861. Strassburg. **31**. 586. 594. **32**. 477. Turin (zu einer Donizetti'schen Oper). **36**. 566. Würzburg. **47**. 579.

Weber, K. M. v., Oper: Oberon — in Paris ein neues Buch dazu gemacht. 42. 958. — aufg. in Berlin. 31. 17. 20. 260. 341. 510. 560. 708. 32. 169. 491. 545. 623. 33. 12. 54. 122. 339. 483. 631. 34. 313. 365. 35. 26. 373. 570. 583. 653. 869. 36. 467. 500. 31. 198. 353. 38. 213. 361. 429. 39. 533. 40. 624. 693. 41. 590. 928. 42. 71. 313. 564. 772. 43. 405. 513. Bremen. 31. 63. 434. 590. 845. Danzig (im Pianof.). 39. 589. Dessau. 36. 190. Dresden. 31. 726. 47. 253. 48. 487. 748. Frankfurt a. M. 45. 410. 49. 739. 50. 104. 290. 511. 663. Gotha. 50. 329. 423. Hamburg. 47. 59. 50. 148. 231. Kassel. 31. 643. 743. 32. 442. 37. 496. 38. 123. 729. 39. 667. 50. 21. Koburg. 50. 75. Königsberg. 32. 714. 716. 35. 618. 37. 832. 38. 425. 46. 187. Kolmar. 41. 728. Kopenhagen. 33. 725. Leipzig. 33. 680. 34. 89. 37. 238. 41. 823. 42. 989. 49. 457. 50. 606. Magdeburg. 31. 360. Mannheim. 37. 130. Meiningen. 35. 852. München. 31. 393. 584. 32. 73. 34. 729. Paris. 42. 520. Prag. 32. 636. 36. 14. 38. 712. 39. 671. Pulkau. 34. 710. Riga. 49. 512. Strassburg. 33. 713. 35. 222. 37. 670. 41. 210 fg. Stuttgart. 33. 543 fg. 34. 495. 35. 76. 36. 60. Weimar. 31. 534 fg. 32. 106. 504. 33. 512. 34. 612. 36. 675. 38. 610. 41. 662. 42. 749. 43. 591. 44. 508. 45. 71. 631. Wien. 31. 213. 232. 33. 612. 37. 770. 38. 107. 42. 957. Wiesbaden. 49. 47. — Ouverture daraus, aufgeführt in Aachen. 48. 403 fg. Amsterdam. 38. 375. Berlin. 33. 214. 40. 48. 198. 856. 41. 723. 44. 65. 291. 45. 181. 248 fg. 46. 77. 47. 162. Bernburg. 36. 353. Bologna. 42. 668. Breslau. 40. 389. 41. 433. 42. 439. Dessau. 40. 18. Dresden. 46. 28. Frankfurt a. M. 46. 724. Fulda. 41. 747. 45. 611. Hamburg. 33. 576. 48. 518. Hechingen. 39. 161. 674. 840. Hildburghausen. 40. 196. Kassel. 49. 427. Leipzig. 33. 109. 34. 868. 38. 276. 39. 18. 722. 737. 40. 756. 42. 316. 318. 1073. 43. 955. 44. 84. 802. 947. 45. 890. 46. 257. 683. 47. 262. 891. 48. 847. 50. 41 491. Magdeburg. 32. 488. Mannheim. 37. 151. München. 39. 183. Nurnberg. 31. 804. Paris. 41. 396. 47. 16. 238. 48. 392. 49. 234. Prag. 33. 346. 34. 466. 35. 633. 801. 36. 350. 39. 392. 46. 93. 352. 47. 869. Strassburg. 31. 646. 32. (168.) 476. 33. 615. 48. 723. Stuttgart. 31. 728. 33. 575. 34. 497. 35. 620. Veroas. 47. 899. Versailles. 49. 62. Weimar. 46. 243. 48. 224. Wien. 31. 77. 296. 32. 617. 39. 373 fg. 49. 426. 42. 462. 49. 9. York. 37. 721. — Stücke daraus, aufgeführt in Berlin. 49. 80. Erfurt. 44. 778. 45. 234. Leipzig. 31. 201. 33. 111. 902. 35. 833. 37. 301. 39. 110. 41. 90. 215. 44. 947. 45. 886. 50. 767. Magdeburg. 39. 324. Rom. 46. 307.

— Oper: Silvana, aufg. in Bremen. 31. 62. Königsberg. 32. 716. Weimar. 36. 676.

— Musik zum Schauspiel Preciosa, aufg. in Berlin. 31. 840. 40. 693. 41. 721. 44. 851. 47. 440. Bremen. 31. 843. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 36. 190. 38. 61. Frankfurt a. M. 44. 743. Kassel. 40. 613. Königsberg. 31. 483. 34. 160. Kopenhagen. 32. 194. 33. 726. 35. 253. 36. 27. Meiningen. 34. 348. Strassburg. 31. 60. (33. 645. 35. 222. 36. 686. Stuttgart. 31. 131. 32. 257. 537. Weimar. 31. 534. 32. 106. 34. 612. 38. 610. 39. 691. 43. 591. 45. 71. 46. 291. Wien. 34. 414. 36. 583. 38. 674. Warschau. 38. 346. — aufgeführt im Concert mit verbiedenem Dialog, in Leipzig. 45. 815. — Ouverture daraus, aufg. in Berlin. 47. 259. Hechingen. 39. 161. Leipzig. 43. 123. 48. 684. 49. 711. London. 42. 451.

— Liederspiel: Die Rückkehr in's Dörfchen, aus Weber's Liedern arrang. von Karl Blum — aufg. in Berlin. 31. 381. Gotha. 34. 366. Königsberg. 34. 139. Meiningen. 34. 347. Weimar. 34. 194. 38. 610. 39. 691. — Kurv. Anss. (R) 31. 714.

— Ouverture, aufg. in Wien. 45. 175.

— Pianofortequartett, aufg. in Berlin. 48. 429. Darmstadt. 39. 771. Erfurt. 45. 633. Leipzig. 39. 656.

— Symphonie, aufg. in Breslau. 42. 439. Erfurt. 37. 759. 36. 452. Leipzig. 41. 97. Paris. 41. 196. 42. 958. Wurzburg. 34. 853.

— Hinterlassene Schriften. 3. Bd. (R) 31. 273.

— Les adieux, fantaisie, p. le Pianof. Op. posth. (R) 38. 731.

— Rom. Sicil. p. Flauto. Op. ined. N. 2. (R) 41. 1042.

— 2. Sinf. en Ut, p. Pianof. à 4 m. p. Jahns.

— Gesangsduett, f. Pianof. arrang. } Nachgel. Werke. (R) 42. 319.

— Quint. für 4 Sopr. und 1 Bass aus Oper: Rubezahl, arrang. etc. }

Weber, K. M. v., Gottesm. Grablied etc. (R) 42. 580.

— Romanzen und Lieder m. Pianof. (R) 42. 903.

— Originalwalzer f. Pianof. (R) 48. 396.

Weber, v., des Vor. Alt. Bruder, Bratschist in Hamburg. 34. 29.

Weber, v., Karl Maria's jüngster Sohn, Maler, † in Dresden. 46. 813.

Weber, W., Flötist in Prag. 48. 254.

Weber, Baritonist (Dil.) in Leipzig. 39. 503. 40. 342.

Weber, Bassist aus Freiburg in Kassel. 42. 940.

Weber, Gesangdirigent in Jena. 36. 364.

Weber, Pianofortespieler in Bern. 40. 367.

Weber, Prof., Ouverture, in Mannheim aufg. 32. 459.

Weber, Sänger (Dil.) in Neuruppin. 41. 745.

Weber, Stadtmusikus in Rostock. 40. 177. 216.

Weber, Violinist in Strassburg. 33. 477. 36. 420. als Bratschist das. 44. 274. 45. 76.

Weber, Violinist in Darmstadt. 39. 120. 781.

Weber, Fel. v., Sängerin in Meiningen. 34. 346 fg.

Webseler, Adv., aus Wien, Kapellmeister in Siebenbürgen etc. 49. 639.

Weckert, C., Pianofortespieler in Breslau. 43. 413.

Wedel, Gottschalk, Die Vaharichtenouverture und ihre Bewunderer. 40. 7. — Ein Kranz auf Hummel's Grab. 40. 229. 240. 277. 293.

Wedel, Frau v., Sängerin in Königsberg. 31. 492. 37. 833.

Wedemann, Wilh., Hof kant. in Weimar. 38. 632. — † 47. 670.

— 100 ausserlesene deutsche Volkslieder. (R) 43. 546.

— 100 Gesänge der Unschuld. 7. Aufl. (R) 44. 751.

— Polyhymnia f. Männergesang. „ „ 317. 541.

— Prakt. Orgelmagazin. „ „ 858.

Wegeler und Ries, Biographische Notizen über Beethoven. (R) 40. 465. — Ein französischer Aussug dieses Werkes erscheinen. 41. 218.

Wegener, Violinist in Königsberg. 34. 178.

Wehle, Violinist in Pest. 43. 276. 682. als Violinlehrer das. 44. 397. 45. 363.

Weber, Anr., Pianofortespieler in Göttingen. 46. 701 fg. zum Universitäts-Musikdirektor ern. 48. 446. 49. 918. — in Kassel. 50. 424.

— Ave verum, in Göttingen aufg. 46. 703.

Weber, E. G., errichtet in Magdeburg eine Logier'sche Lehranstalt. 31. 304.

Webner, Rud., Pianofortespieler, in Dresden. 48. 394. Leipzig. 48. 800.

Webner, Flötist aus Würzburg, in Mannheim. 39. 441.

Weberig, Bassist (Dil.) in Magdeburg. 39. 324. 40. 675.

Weberli (Joh. Ulr.), in Zurich, 12 Stimm. Gesänge. 2. Aufl. (R) 39. 531. 41. 812.

— 3stimm. Cantus firmus-Chöre etc. (R) 41. 816.

Weichselbaum (Weixelbaum), Fel., Sängerin, in Basel. 34. 44. Darmstadt. 34. 554. Koburg. 37. 45. 40. 858. 41. 544. Kassel. 38. 122. Köln. 46. 386. Frankfurt a. M. 47. 856. Strassburg. 48. 703. — in Hamburg. 49. 436. das. engag. 49. 276. erhält von König von Preussen Namen Armring. 44. 886.

Weickert, Direktor eines Gesangvereins in Hanau. 39. 473.

Weidemann, Auguste, 11jährige Pianofortespielerin in Rostock. 40. 177.

Weidemüller, Violinist in Kassel. 41. 602 fg. 43. 179 fg. 43. 397. 46. 212. 48. 287. 49. 625 fg. 50. 22. 394.

Weidinger, blinder Flötist und Contrabassist aus Petersburg, in Berlin. 33. 280. 378. — in Magdeburg. 33. 488.

Weidner, Tenorist und Chordirektor in Neustrelitz. 36. 595 fg. — Kapellmeister das. feiert das. sein 25jähr. Jubiläum. 46. 814.

— und Kiefstahl, 6 Wanderlieder f. 4 Männerst. (R) 50. 730.

Weidner, Bassist in Dessau. 38. 61.

Weidner, Fel., Sängerin in Lemberg. 42. 70.

Weigl, Jos., Vicehofkapellmeister in Wien. 37. 170. — † 48. 148. — sein Nachlass. 48. 199.

— Messen, in Wien aufg. 32. 297.

— Oper: Adrian von Ostade, aufg. in Berlin. 47. 376. Dessau. 36. 190. Hamburg. 50. 568. Kassel. 38. 123. Stuttgart. 31. 727. 36. 60. 481. 37. 60. Weimar. 32. 107. 33. 512.

— Oper: L'amor marinaro — Ouverture daraus, in Wien aufgeführt. 31. 30.

Weigl, Jos., Oper: Das Dorf im Gebirge, aufg. in Königsberg. 35. 601. Strassburg. 32. 674.
—— Oper: L'Imboscata — Stellen daraus. 35. 562. — angearb. von Ces. Pugni, in Mailand aufg. 35. 560.
—— Oper: Der Kurser aus Liebe (L'amor marinaro?), in Wien aufgeführt. 35. 567.
—— Oper: Nachtigall und Rabe, in Prag aufg. 33. 849. — Börne's Urtheil über diese Oper. 49. 272.
—— Oper: Die Schweizerfamilie — Börne's Urtheil über dies. 49. 236. — aufgeführt in Berlin. 31. 27. 510. 33. 761. 865. 34. 217. 35. 310. 36. 815. Bremen. 31. 433. 499. 841. 33. 388. Darmstadt. 39. 734. Dessau. 36. 190. 38. 61. 43. 280. Dresden. 38. 845. Frankfurt a. M. 41. 206. 48. 547. Greifswald (im Pinsof.). 34. 712. Hamburg. 48. 701. Kassel. 38. 122. 49. 767. Königsberg. 32. 747. 35. 618. 37. 832. 38. 423. 46. 187. Leipzig. 31. 823. 39. 746. Meiningen. 34. 348. München. 32. 58. 39. 162. Prag. 33. 850. 34. 634. 43. 383. Rostock. 40. 187. Strassburg. 31. 47. 33. 474. 33. 712. 35. 223. 37. 686. Stuttgart. 31. 131. 32. 538. 83. 186. 37. 80. Weimar. 31. 534 fg. 32. 504 fg. 33. 512. 34. 192. 612. 35. 576. 38. 668. 39. 691. 41. 662. 42. 730. 44. 147. 724. Wien. 31. 776. 38. 397. 48. 636.
—— Oper: Das Waisenhaus, in Stuttgart aufg. 31. 713.
—— Oratorium: Saul's Sturz — Finale daraus, in Wien aufgeführt. 32. 286.
—— Oratorium: Das Leiden unsers Herrn — Finale daraus, in Wien aufg. 31. 297.
Weigl, des Vorigen Witwe, † in Wien. 49. 454.
Weigl, ein Enkel v. Jos. W., Kapellmeist. am josephstädt. Theat. in Wien. 49. 487.
Weigl, Sänger in Wien, geht von da ab. 33. 26.
Weihrauch, Frl., Sängerin in München. 45. 456.
Weilburg, Gesangfest das. 49. (488.) 500.
Weiler, Frl., Sängerin in Wien. 38. 831.
Weimar, Nachrichten. 31. 148. 534. 662. 32. 106. 504. 33. 511. 34. 192. 612. 831. 35. 27. 323. 561. 36. 670. 666. 673. 800. 37. 602. 808. 809. 831. 39. 306. 691. 41. 354. 662. 690. 42. 126. 43. 222. 591. 612. 44. 147. 160. 504. 45. 263. 631. 943. 46. 243. 290. 618. 47. 121. 48. 224. 49. 340. 50. 794. — Kirchenmusik das. 33. 516. Liedertafel und Singverein das. 35. 564. Musikleben das. 46. 161. Oper und Kapelle, Personal ders. 32. 506.
Weimar, Grossherzogin von, als Komponistin. 43. 139.
Weinberg, Fagottist in Fulda. 36. 451.
Weinbrenner, Ang., 4 Gesänge m. Pianof. f. Wk. (R) 35. 473.
—— Grotesken am Spinnrade, f. Sopr. m. Pianof. 3. W. (R) 44. 651.
Weindl, Joh., aus Amsterdam, 13jähr. Flötist, in Fulda. 42. 795.
Weinelt, Babette, dessen Schwester, 15jähr. Pianofortespielerin in Fulda. 42. 795.
Weinert, Bassist (Dil.) in Leipzig. 39. 106.
Weingärtner, Flor., Klarinettist in Wien. 43. 461.
Weingärtner, Karl, Trompeter in Wien. 49. 439.
Weingärtner, Bassist zu Neustrelitz. 36. 596. in Prag. 35. 638.
Weingart, Vcell. in Bremen. 32. 706. 33. 340.
Weingarten (Kloster), Orgel das. 34. 719. 43. 429. 503.
Weinhold, Frl., Sängerin aus Amsterdam, in Leipzig. 37. 706. 835 fg. 38. 105 fg. 273 fg.
Weinkauf, Bassist in Gotha. 34. 354.
Weinkopf, Tenorist (Buffonist), in Wien. 31. 207. 38. 397. 41. 365. 850. 42. 158. 930. 43. 197. 220. 664. 44. 901. in Mannheim. 39. 425. München. 41. 505.
Weinlig, K. Theod., Musikdirektor und Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. 31. 282. 32. 148. 246. 797. 34. 745. 35. 112. 242. 837. 493. 36. 854. 38. 411. 40. 641. 41. 287. 42. 186. 44. 936. — † 44. 210. (An seine Stelle: Hauptmann aus Kassel. 44. 660.)
—— Charfreitagsmusik, in Leipzig aufg. 32. 373.
—— Kantaten, " " " 31. 241. 41. 287. 42. 186.
—— Magnificat, " " " 42. 186.
—— Motetten, " " " "
—— Oratorium: Die Feier der Erlösung, in Leipzig aufg. 36. 303.
—— Tedeum, in Leipzig aufg. 35. 246. 44. 335.
—— 19 kurze Singübungen f. 2 Sopr. (R) 31. 763.
—— 23 " " " Bass. " 33. 700.
—— Deutsches Magnificat f. Chor u. Solost. m. Orch. (R) 35. 487.
Weinmüller, Kirchensänger (Bassist) in Wien, † 31. 229.
Weinmüller, Theaterdirektor (aus Augsburg) in Strassburg. 36. 422. 466. 37. 298.
Weinrich, Joh., aus Heiligenstadt, neu erfundenes Instrument Psallmelodikon, in Bremen. 32. 739.
Weinziel, errichtet in Fulda eine Musikbildungsanstalt. 31. 862.
Weippert, Kapellmeister in London, † 45. 803.
Weise, Karl, Vcell. (Dil.) in Leipzig, † 38. 874.
Weise, Bassist in Königsberg. 31. 483. geht nach Petersburg. 32. 716.
Weise, Frau, dessen Gattin, Sängerin in Königsberg. 31. 483. 499. geht nach Petersburg. 32. 716.
Weisheit, C. F., Ein Königswort, f. Mrst. 6. Wk. (R) 47. 798.
—— 4 Gesänge f. 4 Männerst. 4. Wk. (R) 50. 269.
Weiske, Bassist, in Leipzig. 37. 688. 706. 835. 38. 104. 692. 39. 702. 809. 818. 40. 31. 92. 167 fg. 342. 696. 821. 41. 111. 44. 86. in Tasche. 49. 516.
Weismann, J., Johann Nep. Schebler. Worte der Erinnerung. (R) 40. 55.
Weiss, Aloys, Pianofortespieler (dess. Prof.) in Wien. 33. 617. 34. 623. 38. 464.
—— Chöre, in Wien aufg. 32. 616. 35. 561. 43. 467.
—— Kantate: Grass an die Tonkunst, in Wien aufgeführt. 33. 625. 39. 606.
—— Messe, aufg. in Wien. 34. 272.
—— Ouvertüren, aufg. in Wien. 32. 618. 33. 625. 37. 601.
—— Requiem, aufg. in Wien. 34. 272.
Weiss, Edm., Barytonist (Bassist), in Wien. 34. 225 fg. 836. 35. 532. 36. 530. 39. 303. 42. 930.
Weiss, Frz., 3 Variat. heilt. p. Vinl. av. acc. Or. 13. (R) 31. 504.
Weiss, Jul., Komp. in Berlin. 39. 472. 41. 926.
—— Motette, aufg. in Berlin. 47. 10.
—— Requiem, " " " 41. 470.
—— Erklärung, f. Bass m. Pianof. (R) 40. 636.
—— 4stimm. Gesänge. 3. Wk.
—— Wanderlieder f. Sopr. m. Pianof. 9. Wk. (R) 46. 70.
—— 3 Gesänge m. Pianof. 14. Wk. (R) 48. 383.
—— 3 " " " " " "
Weiss, Karl, Ueber die Quartettenconcerte der Gebrüder Müller (in Regensburg). 41. 93.
Weiss, Bassist in Leipzig. 50. 778.
Weiss, Bratschist in Wien, † 32. 297.
Weiss, Organist u. Pianofortespieler in Melk (bei Wien). 31. 416.
Weiss, Sänger in London (nebst seiner Gattin, Sängerin). 49. 411 fg. 50. 457.
Weiss, Tenorist aus Petersburg, in Berlin. 47. 225.
Weiss, Frl. Paul., Sängerin in Wien. 31. 233. 326. 33. 436. 625.
Weisse, Karl, Pianofortespieler in Berlin. 41. 67.
Weisse, Kontrabassist in Oldenburg. 44. 147.
Weisse, Frau Bear., Tochter Schicht's, † in Leipzig — Nekrol. 33. 744.
Weissenborn, Fagottist in Leipzig. 39. 836. 40. 226. 41. 130. 43. 187. 43. 255. 44. 190. 46. 99. 50. 176.
Weissenborn, Violinist in Leipzig. 44. 322 fg. 950. 45. 840. 46. 257. 47. 262.
Weissenborn, Sänger (Dil.) in Nordhausen. 36. 794.
Weissenfels, Parker. 42. 830. 44. 494. 48. 551. 49. 810. — Musik. Topographie dess. 37. 421. Schullehrerseminar das. 37. 421. Schullehrergesangfest daselbst. 35. 433. 480. 38. 375.
Weissgärber, Klarinettist aus Köthen, in Prag. 35. 192.
Weissmüller (od. Weissmüller?), Fagott. in Freiburg. 45. 718.
Weissmüller, des Vorigen Sohn, Klarinettist, in Fulda. 31. 862. in Freiburg. 45. 718 fg.
Weitgass, Tenorist von Freiburg, in Frankfurt a. M. 46. 426. in Oldenburg. 44. 147.
Weitsmann, Karl, Violinist, in Riga. 36. 56. in Petersburg angestellt. 39. 726.
—— 3 Romanzen f. Alt mit Pianof. 3. Wk. (R) 33. 732.
Weitsmüller, s. Weissmüller.
Weixelbaum, s. Weichselbaum.
Weixelstorfer, Tenorist in Dresden. 50. 362. 335.
Weissäcker, Bittsteller für den Musikunterricht. (R) 41. 949.
Welch, Baritonist in Strassburg. 36. 494.
Welcker, Orgelbauer in Ludwigsburg. 44. 998.
Wellendorf, Bassist in Strassburg. 33. 711.

Weller, F., Militärmusikdirektor in Berlin. **31.** 454. **32.** 493. 586. 693. **42.** 774.
—— Marsch f. die Infanterie. (R) **39.** 508.
—— und Veithardt, 8 Märsche. (R) **34.** 127.
Weller, Concertmeister in Riga. **49.** 501.
Welly, Frl., Sängerin, in Köln. **40.** 439. Strassburg. **48.** 703. **49.** 366.
Wend, Breslau in Magdeburg. **43.** 1076. (Vgl. Wendt.)
Wenden, livländisches Musikfest das. **30.** 544.
Wenderoth, Klarinettist in Kassel. **43.** 615.
Wendisches Musikfest, s. Musikfeste.
Wendler, Pianofortespieler (Dil.) in Leipzig. **32.** 753. **34.** 78.
Wendt (Sommerlehrer in Neuwied), Evangel. Choralbuch. (R) **42.** 1002. **43.** 810.
Wendt, Amad., Professor in Göttingen, † **38.** 708.
—— Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst etc. (R) **34.** 169.
—— Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik etc. „ **38.** 733.
Wendt, Musikdirektor in Magdeburg. **50.** 828. (Vgl. Wend.)
Wenk, C. A., 24 leichte Orgelpräludien etc. Op. 1. (R) **33.** 194.
Wendt, Tenorist, in Stuttgart. **34.** 160. 666. 684 fg. **35.** 618. **40.** 79. in Dessau. **38.** 61.
Wendt, Trompeter, in Dessau. **38.** 61. aus Hannover, in Weimar. **44.** 160. in Breslau. **44.** 527.
Wenigmann, Violinist in Kassel. **43.** 598 fg. 614 fg.
Wenkel, Klarinettist in Sondershausen. **49.** 583.
Wenzel, Flötist in Kassel. **39.** 666. **41.** 603. **42.** 180.
Wenzel, Oboist aus Karlsruhe, in Brieg. **41.** 745.
Wenzel, 12jähr. Pianofortespieler aus Hannover, in München. **31.** 435. Stuttgart. **31.** 730.
Wenzel, Tenorist in Neapel. **46.** 506.
Wepfer, Frl., Sängerin von München, in Mannheim. **32.** 460. **33.** 107.
Weppen, F. A., 7 Lieder f. Singst. m. Pianof. (R) **33.** 78.
—— 4 Lieder f. Singst. m. Pianof. (R) **33.** 444.
Wepper, Tenorist in München. **32.** 72. 328. 340. — † **32.** 571.
Werkal, Violl. in Wien. **31.** 844.
Werle, Musik zu Possen u. dergl., in Wien aufg. **38.** 427. **39.** 303. **40.** 578 fg.
Wernau, Frau, Sängerin in Prag. **45.** 754.
Werner, F. A., Ueber die wechselseitigen Anforderungen beim Klavierunterricht etc. (R) **39.** 699.
Werner, F. W., Potpourri p. Pianof. de l'op. Le Vampyr. (R) **31.** 320.
Werner, G., Hofmusiker zu Bückeburg, feiert sein 50jähriges Jubiläum. **50.** 80.
Werner, Georg, blinder Künstler in Frankfurt a. M. **43.** 1072.
Werner, Georg. Jos., Kapellmeister zu Eisenstadt im vor. Jahrh., Herausgeber eines „musikal. Instrumentalkalenders". **45.** 474.
Werner, H., Trompeter in Hamburg. **34.** 244.
—— Romanzen und Lieder f. Singst. m. Pianof. (R) **31.** 336.
Werner, Joh. Gottlob, Theor.-prakt. Pianofortelehule, angezeigt von Knorr. (R) **32.** 819.
Werner, Musikdirektor in Strassburg. **35.** 224. **36.** 422.
Werner, Pianofortespieler in Kassel. **42.** 598.
Werner, Violinist in Kassel. **43.** 614 fg.
Werner, Tenorist in Strassburg. **34.** 260.
Werner, Frl. Aug., Sängerin in Leipzig. **39.** 226 fg. 657. **40.** 207 fg. 877. **41.** 13. 214. 373. 822. **42.** 187.
Werner, Frl. Emma, Sängerin in Leipzig. **42.** 318. **43.** 122.
Wernick, 15jähr. Pianofortespieler, in Warschau. **48.** 137. in Dresden. **48.** 594.
Wernthal (Kammermusiker in Braunschweig), Oper: Die Stellvertreter, das. aufg. **46.** 416.
Werrhall, Organist zu Lilienfeld. **31.** 377.
Werstowsky, russ. Oper: Das Grab des Askold, in Petersburg aufg. **44.** 838.
Wertheim, Gesangfest das. **46.** (670.) 726.
Wertmüller, Frl., Sängerin in Leipzig. **46.** 555. 669. 681.
Westen, Tenorist in Wien. **47.** 290.
Westenholz, F., Directius. p. Gesit. et Flûte etc. (R) **34.** 220.
Westmoreland, Graf, s. Burgherch.
Westfalen, Schullehrergesangfest das., s. Gesangfeste.
Westphal, Musikdirektor in Jena, geht nach Rudolstadt. **34.** 451.
Wetter, Gesangfest das. **44.** 726.
—— fränkischer Gesangfest, s. Gesangfeste.
Wetterhahn, Frl., Sängerin in Erfurt. **45.** 633.
Wettich, Concertmeister in Rudolstadt. **40.** 520. — † **40.** 564.
Wettich, Frl., Sängerin in Rudolstadt in Jena. **38.** 605. **39.** 634.
Wettkampf in Singen u. Instrumentalspielen zu Brüssel. **43.** 798. 824. 876. **46.** 526. 534. **47.** 766.
Wettlaufer, Frl., Sängerin in Kassel. **39.** 114. 667. **40.** 163. 612. **41.** 109. in Frankfurt a. M. **44.** 464. Mainz. **44.** 1014.
Wetzel, Mart., Orgelbauer zu Lößingen in Baden. **38.** 612.
Wetzel, Frl., Pianofortespielerin in Fulda. **37.** 364.
Wetzlar, Gesangfest das. **47.** 558.
Weuste, Frl., Sängerin in Köln. **49.** 848 fg.
Wewerk, Harfenist in Koburg. **43.** 85.
Wewetzer, Studien f. das Pianof. 3. Wk. (R) **41.** 1029.
Wex und Genossen, münchener Sänger in Strassburg. **33.** 647.
Wexschall, Violinist in Kopenhagen. **36.** 29.
Weyand, Musikdirektor in Weilburg. **49.** 590.
Weymann, Tenorist in Weimar. **42.** 767.
Weyse, C. E. F., Kompanist in Kopenhagen, Ritter des Danebrog. **31.** 29. — Seine Lithographie. **40.** 414. — feiert sein 50jähr. Jubiläum. **44.** 476. — † **44.** 838.
—— Hymne, in Kopenhagen aufg. **41.** 472.
—— Kantate, das. aufg. **31.** 806. **33.** 742 fg.
—— Lobgesang, ambrosian., in Kopenhagen aufg. **33.** 743. — Part. (R) **39.** 445.
—— Musik zum Schauspiel: Balder's Tod, in Kopenhagen aufgeführt. **35.** 234.
—— Oper: Ein Abenteuer im Rosenburger Garten, in Kopenhagen aufg. **35.** 234. **36.** 27.
—— Oper: Floribella, Klav.-Ausz. (R) **40.** 53.
—— „ „ Lustschlöße, in Kopenhagen aufg. **35.** 234. **49.** 229.
—— „ Der Schlafbruck, in Kopenhagen aufg. **31.** 820. **32.** 124. 845. **33.** 726. **41.** 241.
—— Ouverture zu Faruk, in Kopenhagen aufg. **49.** 228.
—— Pater noster. **31.** 82. Beil. I. — in Kopenhagen aufg. **33.** 742.
—— Dänisches Lied: Ni sange, m. Pianof. **40.** 415.
—— Choralbuch. (R) **44.** 470.
—— 3 dänische Lieder mit Pianof. (R) **42.** 719.
—— 8 Gesänge. } (R) **43.** 189.
—— Romance af Festen etc. }
Wezembeke, Léon de Barbare de, erhält für eine Ouverture den Preis der bezeuganer Gesellschaft für Wissenschaft und Kunst. **42.** 496.
Whetstone, Professor in London, neues Instrument Concertina. **48.** 853.
Whistling, Handbuch der musikal. Literatur. Neue Ausg. (R) **31.** 63. — Ergänzungsband dazu. **33.** 287. Fortsetzung dieses Werkes als: Musikal. Monatsbericht etc. **33.** 285. — Fortsetzung desz. von Hofmeister, s. d.
Whitworth, Bassist in London. **50.** 457.
Wiberg (in Finnland), neue Orgel das. von Ed. Meyer. **42.** 181.
Wich, A. (Organist zu Rotenburg), 7 Veränderungen f. die Orgel. 2. Wk. (R) **37.** 823.
Wichmann, Herm., Symphonieen, aufg. in Berlin. **45.** 249. in Kassel. **48.** 287. **50.** 393.
—— Sonate p. Pianof. Op. 1. (R) **46.** 767.
—— 6 Lieder m. Pianof. Op. 3. (R) **47.** 21.
—— 5 „ f. 2 Singst. „ 4. „ „ **48.** 47.
—— 6 „ „ f. Singst. m. Pianof. Op. 5. (R) **48.** 43.
—— 6 „ „ „ „ „ „ 11. „ „ 336.
—— Trio p. Pianof., V. et VC. „ 11. (?) (R) **48.** 347.
Wichtl, G., Violinist u. stellvertret. Kapellmeister in Hechingen. **38.** 449. **49.** 290. Direktor einer Gesangschule das. **39.** 63. **40.** 484.
—— Melodram: Schiller's Bürgschaft. **39.** 63. aufg. in Hechingen. **39.** 161. Frankfurt a. M. **50.** 199.
—— Ouverture, in Leipzig aufg. **37.** 537.
—— Quatuor p. 2 V., A. et VC. Op. 3. (R) **35.** 485.
—— 1. Concertino p. Violl. av. orch. Op. 5. (R) **43.** 36.
—— 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 7. (R) **46.** 224.
—— Schwanlit, f. Singst. m. Begl. Op. 6. (R) **46.** 235.
Wickbold, Kantor in Lüchow. **44.** 326.
Widemann, Tenorist, in Rostock. **45.** 613. Lüneburg. **45.** 794. aus Hannover in Hamburg. **46.** 37. in Leipzig. **46.** 556. 668 fg. 756. 805. 863. **47.** 26. 107. 202. 410 fg. 425 fg. 476. 612. 877. **48.** 30. 66. 106. 166. 177. 229. geht ab und nach Mannheim.

48. 447. in Hamburg. **48.** 701. — wieder in Leipzig. **49.** 466. 662. 745. 847. 862. **50.** 5. 87. 183. 378. 696. 717.

Widemann, Mad., Sängerin in Paris. **41.** 673. **42.** 520. **43.** 206. **44.** 280. 469.

Wieck, Frdr., Instrumentenhändler zu Leipzig, auf der Physharmonika das. **32.** 753. in Weimar. **34.** 196.

Wieck, Frl. Klara, d. Vor. Tochter, Pianofortespielerin in Leipzig. **32.** 737. 753. 807. **34.** 332. 750. 853. 109. 112. 179. 434. 705 fg. **36.** 651. 782. **37.** 852. **38.** 88. 412. **39.** 637. 649. 686. **40.** 641. 877. — in Berlin. **39.** 193 fg. 196. 257 fg. **41.** 927. 929 fg. 1029 fg. **42.** 177. 243. 353. 468. Dresden. **38.** 158. 577. **40.** 873. Jena. **38.** 866. **42.** 771. Königsberg. **37.** 397. Paris. **41.** 193. 407. Potsdam. **42.** 466. Prag. **39.** 873 fg. Weimar. **34.** 196. **42.** 771. Wien. **40.** 164. 175. 338. 369. 476 fg. — zur österreichischen Kammervirtuosin ernannt. **40.** 369. — Sonett auf sie, von Vesque von Püttlingen nach beethoven'schen Melodien komponirt. **40.** 369. — erhält von der Grossherzogin von Weimar ein Armband. **42.** 775. — verheirat. mit Robert **Schumann**, s. hinten unter **Schumann**.

Wieck, Frl. Marie, Adoptivtochter Fr. Wieck's, Pianofortespielerin in Leipzig. **47.** 164. **50.** 762.

Wiedebein, früher Kapellmeister in Braunschweig. **35.** 162.

Wiedemann, Tenorist, in Königsberg. **31.** 483 fg. **32.** 714. Leipzig. **31.** 648. **32.** 714.

Wiedemann, Tenorist in Moskau. **45.** 457.

Wiedemann, Kontrabassist in Prag. **47.** 366.

Wiedemann, Oboist in Kassel, † **43.** 616.

Wiedemann, Frl., Sängerin in Strassburg. **32.** 476.

Wiedemann, Frl., Sängerin in Prag. **48.** 232. Dresden. **49.** 332

Wiedermann, Baritonist in Breslau. **33.** 90. 597. **35.** 871.

Wiederhofer, Jos. (Reg. chori in Marienzell), Brandmesse für 4 Singst. m. Orch. (B) **39.** 763.

Wiegand, Gesanglehrer in Kassel. **42.** 601. von der Universität Marburg zum Doktor ernannt. **49.** 477. Dirigent des Choralgesangvereins in Kassel. **42.** 601. — dessen Singverein in Kassel. **32.** 192. 441. **34.** 139. **38.** 140. **39.** 131. **40.** 143. **41.** 140. **47.** 260. feiert sein 25jähr. Jubiläum. **47.** 506. — **48.** 63. 285.

—— Kantate, in Kassel aufg. **41.** 140.

—— Oratorium: Die Auferstehung Jesu, das, aufgeführt. **41.** 603. **47.** 507.

Wiegand, Osmar, 6 Tonstücke in Liedform. 3. W. (B) **43.** 1005.

Wiegand, Baritonist in Frankfurt a. M. **41.** 462. **44.** 465. **46.** 138. 413. **47.** 140. 554. in Berlin. **37.** 848.

Wiegelmeyer, Hornist in Kassel. **42.** 181.

Wiele, Adp., Violinist in Kassel. **31.** 316. 379. 860. **32.** 189. **37.** 516. **38.** 141. 395. 424. **39.** 113 fg. 666. **40.** 142. 163. 594. 613. **41.** 140. 602. 604. **42.** 179. **43.** 396. — Dirigent der Esterpe das. **40.** 593. — in Nordhausen. **31.** 421.

Wielhorski, Graf Math., Kompos. und Violl. in Petersburg. **33.** 692. **42.** 731. **47.** 334. **50.** 488. als Vorsteher des Musikvereins in Würzburg. **34.** 345. in Berlin. **37.** 28. **49.** 454. — zum Ehrenmitglied der Cäcilienakademie in Rom ern. **41.** 856. erhält das Grosskreuz des bairischen Michaelsord. **43.** 504.

Wielhorski, Graf Mich., dessen Bruder, Komponist in Petersburg. **42.** 731.

Wielhorski, Graf Jos., 2 Etuden p. Pianof. Op. 7. (B) **44.** 608.

—— Caprices en forme de Walses p. Pianof. „ 8. „ „ „

—— Fantaisie „ „ „ 10. „ „ „

—— Ge. Valse mélancol. „ „ „ 6. „ **45.** 735.

—— Gr. Fantaisie „ „ „ 13. „ **46.** 637.

—— 3. Impromptu „ „ „ 14. „ „ „

Wien, Nachrichten. **31.** 28. 73. 141. 213. 231. 279. 294. 326. 615. 682. 688. 756. 776. 791. 843. **32.** 109. 271. 285. 298. 588. 602. 616. **33.** 21. 38. 136. 176. 205. 390. 403. 434. 593. 607. 623. 779. 793. **34.** 224. 249. 268. 284. 414. 420. 546. 562. 580. 835. 847. **35.** 147. 172. 209. 380. 394. 411. 529. 565. 579. 795. 818. **36.** 117. 143. 158. 177. 367. 398. 418. 529. 582. 599. 615. 745. 761. **37.** 111. 174. 189. 202. 360. 377. 396. 444. 529. 554. 570. 599. 749. 769. 782. **38.** 76. 89. 107. 378. 397. 427. 476. 514. 530. 549. 810. 829. 849. **39.** 91. 114. 145. 163. 292. 302. 321. 372. 439. 543. 558. 576. 593. 605. 731. 748. 766. 767. **40.** 96. 108. 132. 141. 164. 171. 319. 337. 352. 369. 426. 535. 567. 578. 595. 771. 787. 801. **41.** 106. 127. 146. 166. 230. 387. 403. 420. 446. 449. 629. 660. 848. 880. 896. 981. **42.** 91. 129. 157. 173. 374. 533. 620. 632. 662. 929. 936. 977. 1013. **43.** 151. 197. 217. 366. 381. 411. 426. 439. 461. 690. 712. 750. 778. 1128. **44.** 301. **45.** 132. 172. 495. 512. 586. 600. 605. 683. 695. 721. **46.** 14. 29. 634. **48.** 384. 443. 456. 560. 608. 626. 647. 654. 672. 825. **49.** 8. 129. 321. 831. — Concerte spirituels das., über sie. **39.** 321. schreiben einen Preis für eine Symphonie aus. **37.** 170. (Lachner erhält dens. **38.** 667. 678.) fordern zur Einsendung von Kompositionen auf **49.** 232. Erfolg hiervon. **50.** 61. — Gesellschaft der österr. Musikfreunde das. (verbunden mit dem Konservatorium.) **31.** 330. 335. 767. 36. 762. **38.** 477. 499. 767. **47.** 13. neu erbauter Concertsaal ders. **34.** 251. Eröffnung ders. **44.** 268. — erhält Beethoven's sämmtliche Werke geschenkt. **42.** 142. Denkschrift zur 25jährigen Jubelfeier ders. **42.** 662. Jahresbericht ders. **49.** 438. Portraitgalerie dieser Gesellschaft. **49.** 574. — Gewerbeausstellung das. **41.** 666. — Italien. Oper das. **37.** (363.) 529. **39.** 343. **40.** 539. **41.** 610. **42.** 620. **43.** 663. 690. **49.** 576. — Kirchenmusikverein d. Vorst. Altergasse und Breitenfeld. **36.** 158; dgl. an der Karlskirche. **49.** 502. — Konservatorium der Musik das., Concerte ders. **31.** 29. 690. **34.** 416. **35.** 819. **36.** 140. 600. 761. **37.** 170. 396. 815. **38.** 849. **39.** 373. 767. **40.** 370. 801. **42.** 957. **43.** 461. Prämienvertheil. in dems. **34.** 856. **35.** 819. **36.** 761. **37.** 170. **44.** 700. Prüfung in dems. **47.** 648. Das Konservatorium von Untergrange bedroht. **50.** 703. eingegangen (als Privatunternehmen). **50.** 816. — Logier'sche Musikschule das., von Mitternast. **47.** 352. — Musikfest das. **40.** 837. **42.** 1013. — Musikzeitung das., von Dr. Aug. Schmidt. **43.** 220. Die Redaktion derselben geht an Ferdin. Lach über. **49.** 486. — Nationalliederverein der akadem. Legion das. **50.** 467. — Opernaufführungen das., Uebersicht ders. **44.** 311. **45.** 270. 399. — Pianofortefabriken das. **47.** 559. — Theater das., und zwar: Hoftheater, Tantième zu demselb. **46.** 325. das Hoftheater geschlossen. **50.** 304. 719. 782. Josephstädter. **32.** 285. 604. geht ein. **33.** 40. 609. wieder eröffnet (unter Singer). **34.** 748. — **37.** 785. **38.** 108. unter Pokorny. **39.** 766. Leopoldstädter, von Marinelli gekauft. **33.** 405. von Carl. **41.** 147. Theater an der Wien, verlässt. **33.** 607. Zustand ders. **37.** 782. **38.** 530. — als Nationaltheater proklamirt. **50.** 328. Herabsetzung der Preise an dems., ebendas. — Verschiedene Veränderungen an den Theatern. **50.** 336. 512.

Wien's musikal. Kunstschätze — Rüge wegen des Plagiats dieser Aufsätze. **31.** 775. Anm. Erklärung d. Redakt. hierzu. **31.** 778.

Wiener Tivolimusik, f. Pianof. (B) **33.** 855.

Wiener, Eug. Al., Pianofortespieler aus Breslau, gibt in Hamburg Unterricht mittels Maschinen. **50.** 778.

Wieniawski, Henri, Sohn. Violinist aus Warschau, in Paris. **49.** 66. 882. **50.** 131. in Petersburg. **50.** 306. 436.

Wieniawski, dessen Bruder, Pianofortespieler in Paris. **49.** 882. **50.** 152. 346. erh. am Konserv. das. einen Preis. **50.** 611.

Wieninger, G., ausgezeichneter Dilettant in Wien. **39.** 439.

Wiepprecht, Direktor der Musikchöre der Garde in Berlin. **40.** 200. 411. **41.** 468. 1030. **42.** 890. 997. 1011. **43.** 403. 514. **44.** 163. 549. **45.** 928. **46.** 491. **47.** 376. **50.** 528. 560. — Dir. der Männergesang-Akademie das. **44.** 810. **46.** 318. — in Breslau. **50.** 42. Hannover. **45.** 795. Potsdam. **43.** 880. — Erfinder eines Ventils a. Blasinstrum. **32.** 718. Miterfinder des Basstuba u. des Bathyphon. **42.** 1041. — Sax' in Paris offenen Sendschreiben an ihn. **48.** 617. 643. 651. 670. W.'s Erwid. **49.** 67.

—— Hussarenmarsch, Lied. **24.** Wk. (B) **43.** 984.

Wiesbaden, Gesangfest das. **45.** 558. **49.** 680. — Statistik der Opernaufführungen das. **49.** 47. **50.** 136. — Das Hoftheater desselbst geschlossen. **50.** 416. als Nationaltheater fortgesetzt. **50.** 591.

Wieseneder, Komponist, s. **Wieneneder**.

Wieseneder, karoline, 4 Lieder mit Pianof. (B) **43.** 493.

—— 6 Lieder mit Pianof. 12. Wk. (B) **48.** 46.

—— 4 „ „ „ 13. „ „ „ **45.**

Wiesener, d. Aelt., Verfl. in Lübeck. **50.** 16.

Wieseneweski, Gebr., Pianofortefabrikanten in Danzig. **39.** 605.

Wieserle14, Ober-Landesgerichtsrath zu Breslau, dessen musikalische Bibliothek. **33.** 94.

Wiesicke, Frau, Sängerin aus Plauen, in Barmen. **38.** 458.

Wiesner, Karoline, 12jähr. Pianofortespielerin in Wien. **31.** 846.

Wiest, Dr., Schriftsteller, † in Wien. **49.** 456.

Wiest, Violinist in Wien. **38.** 92.
Wigand, s. Wiegand.
Wilberg, Pianof.-Fabrikant und Musikalienhandlung in Essen, Schüler des Konserv. **47.** 332.
Wilckens, Frl. Karol., [illegible] aus Duisburg, in Leipzig. **47.** 124.
Wilczek, mit dem Tr[illegible] in Wien. **42.**
Wild, Tenor, in Kassel. [illegible] 47 fg. 643 fg. 745. **32.** 188 fg. 376. [illegible] **31.** 683 fg. 689 fg. **32.** 602. **33.** 137 fg. [illegible] 611. 625. 780 fg. **34.** 225 fg. 549. 583. 837. [illegible] 380. 396. 531. **36.** 143. 746. **38.** 811. **39.** 92. 146. 293. 732. 768. **40.** 96 fg. 175. 337. 773. **41.** 106 fg. 168. 366. **43.** 1131. — Prag. **35.** 41. **37.** 816 fg. **43.** 736. Berlin. **35.** 870. 36. 89 fg. 155 fg. **37.** 362. 770. **42.** 1012. 1068 fg. **43.** 81. 172. 605 fg. Leipzig. **37.** 687. 707. 833 fg. Königsberg. **37.** 833. Dresden. **37.** 867. Mannheim. **39.** 441. Darmstadt. **39.** 735. 819. Petersburg. **42.** 30. London. **42.** 735. Lemberg. **45.** 154.
Wild, Frl., Sängerin aus Wien, in Breslau. **45.** 152.
Wildauer, Frl., Schauspielerin in Wien, als Sänz. **48.** 361. 626.
Wildt, J. C. D., Letzte Vergleichung unserer Oktave mit dem *avarma tellsior* der Griechen. (R) **41.** 232.
—— Theorie der griech. Musik. (R) **42.** 238.
Wildschauer, Flötist in Halle. **40.** 389. **41.** 374. **42.** 845. **45.** 110.
Wilhem, Gesanglehrer und Direktor d. Orphéon (Volkssingschule) in Paris. **41.** 474. **43.** 349. — † **44.** 564. — dessen Methode. **48.** 150. in Petersburg eingeführt. **49.** 256.
Wilke, Christ. Fedr. Glob., Organist und Musikdir. in Neuruppin. **41.** 234. errichtet einen Gesangverein, ebendas. — als Orgeldispenent und Orgelrevisor. **38.** 701. **39.** 32. **40.** 332. feiert sein 50jähr. Amtsjubil. **43.** 639. erhält den preuss. rothen Adlerorden. **47.** 400. — † **50.** 639. Nekrolog. **50.** 769. (832.)
—— Abhandlungen; Vorschlag zu Begründung einer Orgelkasse in den Gemeinden. **31.** 557. Ueber Orgelmixturen. **33.** 553. (Ein Wort der Redakt. hierzu. **33.** 660.) Berichtigung eines Artikels im Gathy'schen Konvers.-Lex. **38.** 338. Geschichtl. Ueberblick des Orgelbaus seit 50 Jahren. **38.** 697. (Zusatz dazu von Succo. **38.** 839.) Zum Besten des Orgelbaues. **39.** 645. 661. Ueber die Wichtigkeit der Orgelmixturen. **41.** 736. Bemerkungen über das Doubletten-system. **46.** 81.
—— Disposition der neuen Orgel zu Witmar. **39.** 140. 232. Beschreibung der neuen Orgel zu Salzwedel. **41.** 735. Ueber die neue Orgel zu Zerbst. **42.** 1017.
(Auch Verf. verschied. Rezensionen und Berichte.)
—— Beschreibung einer zu Perleberg 1831 aufgestellten Orgel. (R) **34.** 741.
Wilkens, Frl., Sänz. aus Hamburg, in Frankfurt a. M. **49.** 128.
Wilkoszewski (Wilkoszewski), Violinist in München. **31.** 583. in Basel (züricher Concertmstr.) **43.** 447. zu Hechingen. **39.** 161. in Ratwyll. **38.** 377. — errichtet in Posth eine Violinschule. **47.** 542.
Will, C. Ch., Introd. et Variat. p. Pianof. (R) **41.** 1001.
Willaert, Hadr., der niederländ. Komponist. **31.** 388. Stifter der Musikschule in Venedig. **32.** 389.
—— 16stimm. Madrigal (aus d. J. 1545), aufg. in Brüssel. **42.** 120.
Willaut, Fagottist in Paris. **43.** 392.
Willent-Bordogni, Prof. am brüsseler Konserv., Oper: Der Mönch, in Brüssel aufg. **46.** 494.
—— Oper: Van Dyk, in Brüssel aufg. **48.** 127.
Williams, Miss Rosa, Sängerin in Florenz. **31.** 278. 350.
Williams, Miss, Sängerin in London. **49.** 585. **50.** 262. (selbst ihre Schwester. 457.) 822. in Gloucester. **49.** 730.
Willkommen zur 2. Provinz.-Liedertaf. (von Mahling), und das deutsche Lied, zur 3. Prov.-Liedertafel (von Schneider). (R) **35.** 120.
Willmann, T., Klarinettist in London. † **42.** 1078.
Willmers, Rudv., Pianofortevirtuos aus Kopenhagen, in Berlin. **38.** 291. **46.** 317. Dessau. **40.** 15. Dresden. **40.** 838. 875. **47.** 727. Florenz. **49.** 118. Hamburg. **45.** 193. **46.** 59. Kassel. **46.** 802. Leipzig. **40.** 712. 876. **46.** 152. 170. **48.** 68 fg. **49.** 862. Paris. **45.** 116. 398. **49.** 356. Prag. **48.** 238. 253. — erhält in Paris eine silb. Medaille. **45.** 398. schreibt eine Oper. **47.** 584.
—— Ouverture, aufg. in Dresden. **40.** 839. Leipzig. **47.** 788.
Willmers, Rudv., Sérénade erst. p. la main gauche. Op. 6. (R) **43.** 895.
—— Gr. Variat. de concert p. Pianof. (R) **45.** 734.
—— Nordische Nationallieder für Pianof. „ **47.** 56.
—— 10 Lieder für Singst. mit Pianof. Op. 31. „ „ 392.
—— Un jour d'été en Norvége p. „ „ 27. „ „ 433.
—— Les Hirondelles „ „ 34. „ „ „
—— Tarantella giocosa „ „ 35. „ „ „
—— Romanza elegica „ „ 36. „ „ „
—— Ode à l'amour p. Viol. av. orch. „ 30. „ „ 552.
—— Le Papillon, Impr. p. Pianof. „ 37. „ „ 890.
—— La Sirène, Scherzo „ „ 38. „ „ „
—— Il trobadore inspirato, Nott. p. Pianof. Op. 41. (R) **47.** 890.
—— Gr. Fantaisie-Caprice „ „ „ 15. „ **48.** 317.
—— Concertstücke für Pianof. „ 16. „ „ 629.
Willmont, Dem. Joseph., Sängerin in Neapel. **44.** 811.
Willschauer, s. Wildschauer.
Willy, Orchesterdir. in London. **50.** 821.
Wilmann, Baritonist, in Paris. **50.** 420.
Wilms, J. W., Kompos. in Amsterdam. **49.** 47. Ehrenmitgl. des holländ. Musikvereins. **33.** 696. Verdienstmitgl. dess. **37.** 837.
—— Symphonie, theilw. in Amsterdam aufg. **38.** 375.
—— 5. air varié de Bériot, p. Pianof. (R) **35.** 404.
Wilsing, Fr. Edv., 3 gr. Sonates p. Pianoforte. Oc. 1. (R) **41.** 181. 1001.
—— 3 Lieder mit Pianof. 5. W. (R) **43.** 493.
—— Caprice p. Pianof. 6. „ „ „ 896.
—— Fantasie p. Pianof. 7. „ „ „ **44.** 685.
Wimmer, Komponist in Wien. **39.** 115.
Wimmer, Frl. Bab., Pianofortespielerin in Prag. **46.** 352.
Winckel, Therese v., Harfenspielerin in Dresden. **37.** 122.
—— Einige Worte über die Harfe mit doppelter Bewegung. **36.** 65.
—— Ueber Parish-Alvars. **45.** 167.
Windham, Miss, Sängerin in London. **41.** 506.
Windheim, Gesangfest das. **44.** 726.
Windsäulen oder Cylinder statt der Blasebälge bei den Orgeln. **31.** 189.
Winke für allerlei Leser. **44.** 178. 230. 345. 473. 793. 993.
Winkelmeyer, H., Musikdir. in Heidelberg. **50.** 831.
Winkler, Karl Aug. v., Pianofortespieler und Komponist in Pesth, † **48.** 54.
Winkler, Hofr. K. G. Th. (Theod. Hell), in Dresden, Vizedir. des Hoftheaters und der Kapelle. **43.** 718.
Winkler und Haupt, Pianofortefabrikanten in Leipzig, erhalten die sächs. silb. Medaille. **48.** 94.
Winkler, Frl., Pianofortespielerin in Wien. **32.** 616.
Winter, Bern. (Calvesi-Winter), Tenorist, in Alessandria. **44.** 298. Cremona. **39.** 803. Este. **38.** 261. Genua. **39.** 459. Mailand. **31.** 246. **33.** 813. **35.** 798. **36.** 619. 775. **40.** 873 fg. Neapel. **31.** 599. **32.** 76. 520. **33.** 153. **35.** 591. 734. **36.** 777. 795. **37.** 50. **41.** 838. **43.** 69. Padua. **37.** 830. Palermo. **45.** 327. Parma. **40.** 374. Rom. **44.** 813. Treviso. **43.** 645. Turin. **35.** 346. **39.** 197. Varese. **43.** 643.
Winter, Gius., dessen Sohn, Tenorist, in Algier. **47.** 750. Foggia. **48.** 85. 320.
—— Oper: Clara Visconti, aufgef. in Mailand. **46.** 526. Cuneo. **47.** 446.
Winter, Vinc., ebenf. ein Sohn Bernardo's, Bassist, in Bologna. **40.** 576. Faenza. **40.** 576. Lodi. **42.** 470 fg. Neapel. **41.** 853. **42.** 913. Turin. **39.** 62.
Winter, Dom., Tenorist, in Lodi. **39.** 510. Venedig. **39.** 228.
Winter, Edv., Violinist in Leipzig. **31.** 171. **32.** 98. **34.** 77 fg. 300. **35.** 113. 837. **36.** 99. 126. **37.** 268. 302. **38.** 275. 39. 12. 243. 817 fg. — † **41.** 1036.
Winter, dessen Bruder, Violl. in Leipzig. **39.** 13. **46.** 257.
Winter, Karl Ludw., Organist in Berlin. **31.** 456. **34.** 702.
Winter, Peter v., Die Festfeier der heil. Cäcilie, Chöre daraus, in Leipzig aufg. **32.** 732. **36.** 98.
—— Kantate: Timotheus (Die Macht der Töne), aufgef. in Kassel. **32.** 641. Wien. **37.** 203. — Stücke dar., in Stuttgart aufgeführt. **32.** 540.
—— Die Musik, 4stimm. Gesang mit Chor und Orch., in Leipzig aufg. **31.** 170.
—— Oper: Katypso, Ouvert. dar., in Jena aufg. **38.** 865.
—— „ Kastor und Pollux, Stücke dar., in Wien aufg. **40.** 428.

oder dritte Stelle erhalten. Allein billigen kann ich es gar nicht, dass man Sinfonieen zerreisst, und etwa den ersten Satz derselben zu Anfange zu hören giebt, dann andere Musiken dazwischen einschaltet, und nun wohl den Mittelsatz ganz vorenthält, und noch zuletzt den abgerissenen Schluss-Satz zum Besten giebt. Vollständig sollte man uns immer Sinfonieen geben; denn jede macht mit allen ihren Theilen von Rechts wegen ein (organisches) Ganzes: jeder Theil ist auf den andern berechnet. Wie würde es uns gefallen, wenn uns Jemand die Einleitung und den Schluss eines Gedichtes in grossen Absätzen mit Einschiebung andrer Gedichte vorlesen, den Kern des Gedichtes aber ganz zurückbehalten wollte?

Bisweilen haben mir auch unsre Konzerte zu lang, zu reichhaltig geschienen. Der Grund lag vermuthlich oft darinn, dass man, wie bey einer grossen Schmauserei, für den verschiedenen Geschmack der mancherlei Liebhaber und Kenner möglichst sorgen wollte, und so für die, welche sich an das Ganze zu halten berechtigt glaubten, und vom Anfang bis zum Ende zuhörten, leicht am Ende Ermüdung und Uebersättigung zu bewirken in Gefahr kam. Die schöne Einheit wird in unsern Konzerten zu sehr der Mannigfaltigkeit aufgeopfert. So wie durch zahlreiche Gesellschaft die wahre Geselligkeit, durch eine zu reiche Besetzung der Tafel die achte Freude des Mahles leidet, so geht es hier mit der Musik. Man reisst uns von einer Empfindungsart zur andern, zerstreut uns durch verschiedene Setzarten, so dass der an sich schon zu flüchtige Genuss der Musik nur noch mehr verflüchtigt wird, weil die falsche, den Gesetzen unsrer Empfindungen widerstrebende Anordnung und zu grosse Mannigfaltigkeit der Musikstücke unsre Phantasie, unser Gefühl nirgends einen Ruhepunkt fassen lasst. Besser wäre es daher wohl, wenn jeder Akt des Konzerts nur höchstens aus drey mit einander durch Tonart, Setzart oder poetischen Gehalt verwandten, oder schicklich (nicht schneidend) kontrastirenden Tonstücken bestände. Zum Mittelsatz könnte man das in Ansehung der Volltönigkeit, des Tempo, des Nachdrucks, der Mannichfaltigkeit, des Umfangs u. s. w. gemässigtere Stück wählen. Nur trenne man so wenig als möglich, was zusammen gehört, und gebe immer Etwas, das ein Ganzes ausmacht, sollte man auch die achterlei Musikstücke unsrer gewöhnlichen musikalischen Akademien und Konzerte auf sechs oder gar auf vier zurückführen müssen.* Der ästhetische Effekt würde gewiss gewinnen. —

Noch vergönne man mir einige den behandelten Gegenstand betreffende Fragen.

Warum schliesst man die schönen Instrumentalquartette oder Quintette von Haydn, Mozart, Pleyel, Hoffmeister u. a. so ganz aus den öffentlichen Konzerten aus? Weil sie mehr Kennergeschmack und seltene Virtuosen erfordern? Allein (ungeachtet, dass dieses auch von schweren Sinfonieen, Arien und Konzerten gilt) in beyden Fällen dürfte man doch fast ungerecht gegen unser Publikum und manches Talent werden. Unter jenen Kompositionen giebt es wohl wenig genug, die auf den Beyfall des allergrössten und vorzüglichsten Theils des musikalischen Publikums zählen, und wenigstens so mancher künstlichen Singkomposition (die man häufiger hört) an die Seite gesetzt werden dürfen. Dass jene Musikgattung auch für Künstler und Musikfreunde sehr bildend sey, darf ich nicht erst erinnern. — Eine andre Frage ist die: Warum hört man lauter Diskant-Arien, fast gar keine der andern Stimmen? Mangel an geschickten Sängern (den freilich seltneren Alt ausgenommen) ist wohl eben so wenig Schuld, als der Mangel an trefflichen Kompositionen, sondern vielleicht mehr Gewohnheit und Herkommen, und eine schmeichelnde Begünstigung des schönen Geschlechts. Ohne gegen dieses ungerecht zu werden, darf ich doch wohl den Wunsch äussern, dass die weibliche Anmuth im Gesange

Winter, Peter v., Oper: Mahomet, Ouvert. dar., in Strassburg aufg. 31. 396.
—— Oper: Montalban, Ouvert. dar., in Strassburg aufg. 31. 646.
—— „ Proserpina, „ „ „ Jena aufg. 36. 363.
—— „ Der reisende Student, in Weimar aufg. 38. 611.
—— „ Tamerlan, Ouvert. dar., in Prag aufgef. 43. 680. — Stücke daraus, in Wien aufg. 39. 606.
—— Oper: Das unterbrochene Opferfest, aufg. in Berlin. 31. 463. 561. 707. 840. 36. 91. 155. 643. 37. 66. Bremen. 33. 56. Breslau. 34. 554. Danzig (am Pianof.) 39. 589. Darmstadt. 39. 734. Dresden. 37. 360. 38. 187. 748. Frankfurt a. M. 46. 720. 47. 138. Hamburg. 48. 490. Kassel. 31. 859. 32. 440. 36. 766. 43. 595. Königsberg. 31. 483. 32. 714. 37. 832. Leipzig. 33. 148. 47. 410. 49. 606. Meiningen. 34. 348. München. 32. 73. 35. 36. Potsdam. 41. 522. Prag. 33. 121. 627. 35. 636. 41. 1051. 46. 91. Riga. 41. 274. Strassburg. 31. 60. 32. 474. 33. 721. 41. 211. 49. 778. Stuttgart. 31. 131. 727. 32. 537. 33. 186. Weimar. 33. 513. 34. 612. 36. 675. — Stücke daraus, aufg. in Köln. 46. 277. Leipzig. 34. 869. 35. 109.
—— Oper: Zaire, Ouvert. dar., in Prag aufg. 40. 578.
—— Ouverturen, aufg. in Dessau. 43. 280. Prag. 43. 387.
—— Schlachtsymphonie, aufg. in Eilenburg. 45. 371. Prag. 32. 235.
—— Stabat mater, aufg. in München. 34. 469.
Winter und Bücheler, Pianofortefabrik. in Bremen. 36. 101.
Winter-Pateri, s. Pateri.
Winterfeld, C. v. (früher Ob.LGRath in Breslau, dann Geh. Ob.Tr.Rath in Berlin. 37. 237.) zum Ehrenmitgl. der berliner Akademie ern. 41. 352. zum Mitgl. des holländ. Musikvereins. 47. 28.
—— Joh. Pierluigi von Palestrina etc. (R) 34. 323.
—— Joh. Gabrieli und sein Zeitalter. 35. 839. — Einiges daraus, 36. 669.
—— Luther's deutsche geistl. Lieder etc. (R) 43. 3.
—— Der evangel. Kirchengesang etc. 1. Thl. (R) 47. 249. 265. 284. 300. 321. — 2. Thl. (R) 47. 825. 849. 868. 881. — 3. Thl. (R) 49. 697. 713. 729.
—— Ueber Herstellung des Gemeine- und Chorgesanges in der evangel. Kirche. (R) 50. 833.
Winterhalter, Helene, Sängerin in Wien. 43. 462.
Winterle, Klarinettist in Wien. 31. 29. 682.
Winterle, Edm., Gr. Sonate für Pianof. 25. W. (R) 48. 130.
Winterstein, R., Violinist in Dresden. 37. 110. 863. 38. 278. 39. 737. 41. 935. 984. 44. 143 in Kassel. 39. 132.
Winterstein, S., Die Tage der Woche, für Singst. mit Pianof. (R) 35. 402.
—— Wiegenlied für Singst. mit Pianof. (R) 35. 402.
—— Die Laudung Noah. Postillon d'amour, für Singst. mit Pianof. (R) 35. 436.
Winterthur, Nachrichten. 42. 540. Musikfest das. 32. 682. Neue Orgel das. 42. 542.
Wintzingerode, v., Der Cäcilienverein zu Göttingen. 41. 567. Erklärung hierüber. 41. 729.
Winzer, Pianofortespieler in Berlin. 39. 833. 40. 702.
Wirsing, Fräl., Sängerin in Weimar. 32. 506. — in Meiningen. 35. 851.
Wirsing, Frau, Sängerin in Pesth. 44. 926.
Wirsing, Sänger in Wien. 38. 812.
Wirsing, bisher. Theaterdir. in Magdeburg, übernimmt die Direktion der leipziger Bühne. 50. 831.
Wirth, Franz, Violinist in Prag. 37. 465. 38. 342. 39. 256. 45. 284. 362. 364. 46. 95. 48. 272.
Wirth, Karl, Der Pianist. Hilfsbuch etc. (R) 48. 131.
Wise (Musikdir. Schladebach). Ueber musikal. Kritik. 47. 49. — (Verf. vieler Kritiken u. Berichte aus Dresden.) Vgl. Schladebach.
Wiesneder, s. Wieseneder.
Wieseneder, O., Komponist in Braunschweig: Oper: Die Palastdame. 50. 813.
Wismar, neue Orgel das. 39. 32. Disposition ders. 39. 140. 232. — Die neue Orgel in der Marienkirche das. 44. 1049.
Wismer, Frl., Pianofortespielerin in Wien. 31. 296.
Wisthaler, Frl., Sängerin in Hamburg. 49. 520.
Wisniewsky, Instrumentmacher in Danzig. 47. 200.
Witek, Hornist in Prag. 37. 464. 39. 166. 40. 353. 42. 814. in London. 49. 585.
Withun, s. Witthun.
Witt, Kapellmstr. zu Würzburg — seine hinterlass. Kompositionen. 39. 319.
—— Symphonie, in Strassburg aufg. 34. 367.
Witt, L. F., Kapellmstr. in Wien. 43. 751. in Pesth. 50. 717.
—— Pesther Album für Ges. und Pianof. (R) 50. 717.
Witt, Harfenspieler in London, † 46. 430.
Wittasek, Domkapellmstr. in Prag. 40. 191. 478 — † 41. 1057.
—— Symphonie, in Prag aufg. 48. 240.
Witteck, s. Witeck.
Wittenau, v., Sängerin in Strassburg. 49. 366.
Wittenberg, musikal. Topographie dess. 37. 700. Musikfest das. 40. 583.
Wittenberger Gesangbuch von 1583. 50. 659.
Witthun, Frl., Sängerin in Berlin. 41. 67. 341. 43. 285. verheir. Fehringer, s. d.
Wittich, Edm., Violin. in Prag. 38. 342. 39. 166. 40. 65. 334. 45. 363.
Wittmann, Karl, 12jähr. Violl. in Wien. 31. 215. 233. 39. 304. — in Leipzig. 39. 11. 736. 818. 40. 167. 207. 41 89. 42. 116 fg. 138. 160. 199. 227. 241. 990. 1072 fg. 43. 120 fg. 194. 255. 44. 801. 46. 869. 47. 166. 48. 121. 804. 50. 144.
Wittmann, Karl, Pianofortespieler in Wien. 40. 174.
Wittmann, Frl., Sängerin aus Wien, in Leipzig. 48. 849.
Witzka, Bassv., Domkapellmstr. in Augsburg, † 50. 750.
Wöhler, A., Variationen p. Pianof. } (R) 31. 503.
—— Fantaisie p. Pianof.
Wöhler, Gotth., Romanzen f. Sgst. m. Pianof. Op. 10. } (R) 50. 311.
—— Dichterliebe „ „ „ „ „ 11. }
Wöhler, Hellm., 2 Liederlieder mit Pianof. (R) 47. 883.
Wöhler, J. W., 6 vierstimm. Motetten für Männerch. (R) 38. 57.
—— Die Dartonleitern, mit Veränderungen. Dgl. die Mollonleitern. (R) 50. 398.
Wölfl, Bassist in Berlin. 34. 448. aus München, in Weimar. 39. 704. 41. 690.
Wölfje, C. L. H., Versuch einer rationel. Konstruktion des modernen Tonsystems — angekünd., und Vorw. der Redakt. 33. 472. Rezens. dieses Werkes. 34. 544.
Wörlitzer, Frdr., Pianofortespieler, von Paris nach Berlin zurückgekehrt. 31. 366. — 32. 827. 34. 362.
Wohlbrück, Heinr., Schausp., Dichter des Vampyr, Templer und Jüdin etc., † zu Riga. 50. 640.
Wohlers, Heinr., Violl. in Berlin. 48. 441. in Leipzig. 50. 812.
Wohlfahrt, Heinr., Kinderklavierschule. (R) 38. 553. 4. Aufl. 47. 793.
—— 8 Wandtafeln zum Singunterricht. (R) 41. 847.
—— Der Klavierfreund. (R) 44. 445. 47. 793.
—— Klavierübungen. „ 47. 793.
Wohlfahrt, Frl. Ulr., Pianofortesp. in Leipzig. 46. 257. 47. 262.
Wohllebe, blinder Klarinettist aus Dresden, in Leipzig. 35. 836.
Wohlmuth, Lehrer der Harmonie am Konservatorium zu München. 48. 814. 50. 646.
Woiwoda, Musikdir. in Halle. 45. 111.
Wolf — vgl. im Allgemeinen Wolff.
Wolf, Ferdin., Ueber d. Lais, Sequenzen u. Leiche. (R) 43. 1116.
Wolf, H., 3 Lieder mit Pianof. 15. W. (R) 49. 811.
Wolf, Orgelbauer in Plauen. 50. 719.
Wolff, Christian Frdr., Kantor in Chemnitz. 37. 96.
Wolff, Edm., Pianofortespieler aus Warschau, in Breslau. 35. 872. Wien. 37. 750.
—— 4 Mazourkas p. Pianof. Oe. 5. (R) 40. 600.
—— Impromptu „ „ „ 23. „ „ 42. 64.
—— 4 Rhapsodien „ „ „ 29. „ „ 43. 895.
—— Fantaisie „ „ „ 41. „ „ 44. 289.
—— Nocturno „ „ „ 46. „ „ 290.
—— Divertissem. „ „ „ 52. „ „ 580.
—— Boleros „ „ „ 53. „ „ „
—— 3 Lieder ohne Worte für Pianof. 11. W. (R) 44. 720.
—— 6 Mélodies caract. p. Pianof. Oe. 60. „ 45. 323.
—— Euryanthe et Preciosa, 2 Fant. p. Pianof. Op. 70. (R) 45. 734.
—— Gr. Duo brill. p. Pianof. à 4 m. Op. 86. (R) 46. 53.
—— Gr. Valse „ „ „ 88. „ „ „
—— L'art de l'expression, 24 Etudes p. Pianof. Op. 90. (R) 46. 313. — 4e Op. 100. (R) 47. 173. 193.
—— Bolero p. Pianof. Op. 93. (R) 46. 569.

Wolff, Eda, Duo brill. p. Pianof. a 4 m. Op. 96. (R) 46. 569.
—— fer. Valse origin. „ „ „ „ „ „ „ „
—— Fantasie p. Pianof. a 4 m. Op. 98. (R) 46. 370.
—— Gr. Caprice p. Pianof. „ 99. „ „ „
—— 8 nouv. Polkes p. Pianof. „ „ „ „
—— et Bériot, Gr. Fant. p. Pianof. et Viol. Op. 36. (R) 44. 524.
—— —— Duo p. Pianof. et Violon. „ „ „ „ 545.
—— et Vieuxtemps, Gr. Duo p. Pianof. et Viol. Op. 76. (R) 45. 734.
Wolff, Heinr., Violinist in Wien. 32. 287. Frankfurt a. M. 32. 329. 41. 486. 44. 117 fg. 942. 45. 232. 408. 46. 412. 47. 315. 48. 164. 304. 559. 49. 159. 50. 103. 129. 280. 328. — in Hamburg 34. 30. 248. München. 39. 182. Berlin. 41. 67.
Wolff, Herm., des Vor. Bruder, als Virtuos auf der Strohfidel in Frankfurt a. M. 41. 486.
Wolff, Herm., Violinist in Halle, geht nach Arensberg als Musikdir. 40. 389. Musikdir. zu Halberstadt — als Tenorist, in Nordhausen. 46. 461. Leipzig. 48. 661. Quedlinburg. 49. 811. zum königl. Musikdir. ern. 49. 542.
Wolff, Jos. Franz, Musikdir. und Pianofortespieler zu Breslau. 33. 91 fg. 34. 315. 765. 35. 329. Orgellehrer am akadem. Institut das. 37. 257. Domorganist das. 37. 260. Univers.-Musikdir. das. 40. 402. 42. 440. Dirig. des Künstlervereins das. 43. 427. 44. 80. Seine Quartettunterhaltungen das. 34. 315. 35. 399. — † 45. 132.
—— Kantate, in Herrnhut aufg. 50. 369.
—— Messe, in Breslau aufg. 33. 76. in Berlin. 39. 389.
—— Polonaise für Pianof. zu 4 H. (R) 31. 764.
—— Te Deum laudamus. Part. „ 40. 533.
—— Offertorium für 4 Singst. m. Orgel. (R) 41. 944.
Wolff, J. C. Louis, Komponist in Wien, erhält in Mannheim den Preis für ein Trio. 43. 575.
—— Trio, in Wien aufg. 42. 377.
—— Preistrio für Pianof., Viol. und VC. (R) 43. 1106. 45. 585.
Wolff, Louis, Almanach für Freunde der Schauspielkunst. 49. 62.
Wolff, Kasp. in Rathenow. 38. 442 fg. 458. in Potsdam. 36. 470.
Wolff, Kapellmeister in Berlin, als Flöge-det- und Czakenbläser. 32. 491.
Wolff, Klarinettist in Breslau. 40. 390 fg. 41. 430. 42. 439. 43. 413.
Wolff, Sänger in Rostock. 45. 619.
Wolff, Tenorist aus Halle, in Leipzig. 40. 342. Weimar. 44. 160. 500. Köln. 46. 486.
Wolfram, Jos., Komponist in Teplitz, † 41. 826. (Zum Besten seiner Hinterlassenen Oberon in Berlin aufg. 42. 564.)
—— Oper: Beatrice, in Dre-den aufg. 40. 276.
—— „ Der Bergmönch, aufg. in Berlin. 34. 700. Breslau. 34. 14. Dresden. 32. 235. Hamburg. 36. 372. Leipzig. 33. 146. Prag. 33. 833. — Klav. Ausz. (R) 33. 585. 601.
—— Oper: Drakkan, in Berlin aufg. 36. 813.
—— „ Prinz Liescben, in Leipzig aufg. 32. 147. — Kl.-Ausz. (R) 31. 623.
—— Oper: Schloss Candra, in Berlin aufg. 35. 370. 443. 653. 37. 283. Dresden (zugleich Beurtheilung der Oper). 35. 85. — Kl.-Ausz. (R) 36. 688.
—— Ouvertüre, in Wien aufg. 41. 446.
—— Erinnerung an Teplitz. 4 Lieder mit Pianof. (R) 37. 279.
—— Erstekantate etc. (R) 39. 702.
Wolfram, Baritonist in Nürnberg. 36. 336. 37. 653. Danzig. 39. 604.
Wolfsohn, in Paris, Verbess. der Stimmgabel. 47. 15.
Wolkonski, Fürst Greg., Bassist (Dil.) in Petersburg. 42. 731.
Wolkow, Dem., Sängerin in Warschau. 36. 560.
Wollank, Frdr., Kompon. in Berlin, † 33. 632. Nekrolog und Verzeichniss seiner Kompositionen. 33. 727. Todtenfeier das. und Denkmal. 34. 685.
—— Quintett für Streichinstrumente, in Berlin aufg. 34. 365.
—— Requiem, in Berlin aufg. 34. 686.
—— Deutsche Gesänge mit Pianof. 16. W. (R) 31. 120.
—— 2 Bagat. p. Pianof. et VC. „ „ „ 34. 128.
—— Auswahl aus seinem musikal. Nachlasse. (R.) 1. Lief. (Gesang). 2. Lief. (Streichquint.) 35. 723. 3. Lief. (R) 36. 114.
—— 4 Lieder für Singst. mit Pianof. 20. W. (R) 35. 837.
Wollrabe, Aug. Heinr., Mitgl. des hamburger Orch., † 49. 183.
Wollteteck, Bassist in Hamburg. 34. 29. 247. 36. 372. 40. 20.
—— in Paris. 32. 289.
Worack, Lehrer des Pianof. in München. 48. 814. im Konservat. das. 50. 646.
Worcester, Musikfest das. 35. 769. 38. 807. 50. 670.
Worczischek (Worzischek), Symphonie, in Wien aufg. 32. 111. — Aud. Komposit., das. aufg. 31. 297. 37. 444. 38. 478. 39. 146. 42. 93.
Woringen, Ferd. v., Lieder mit Pianof. (R) 33. 763.
Wortmann (in London), Ueb. Scheibler's Stimmmethode. 39. 241.
Wranitzky, Oper: Oberon — wird von Einigen dem Weber'schen vorgezogen. 31. 643. — aufgef. in Hamburg. 49. 270. — Stücke daraus, in Stuttgart aufg. 34. 120. 497.
Wranitzky, Viell. in Berlin. 33. 214.
Wrede, Bassist, in Berlin. 42. 71. 176. Breslau. 44. 327. Frankfurt a. M. 45. 618. Neustrelitz. 36. 597. Potsdam. 42. 446. Riga. 41. 32.
Wrochem, Frau v., Sängerin in Berlin. 41. 724. — † 41. 1031.
Würfel, Prof. aus Warschau, als Pianofortespieler in Wien. 32. 288. 602.
—— Ouvertüre zur Oper: Der Rathmantel, in Wien aufgef. 32. 288. 602.
—— Ouvertüre u. Entrects zu König Enzio, in Wien auf. 34. 380.
—— Der 29. Psalm, in Prag aufg. 40. 238.
—— Zauberspiel: Finette, in Wien aufg. 32. 603.
Würffel, Organist in Freiburg. 36. 580.
Würst, Rich., Violin. und Kompon. in Berlin. 46. 242. 492. von Paris nach Berlin zurückgekehrt. 49. 117.
—— Oper: Der Rathmantel, in Berlin aufg. 50. 858.
—— Trio für Pianof., V. und VC. Op. 5. (R) 47. 636.
—— 3 dreistimm. Lieder f. 2 Sopr. u. Alt. Op. 7. (R) 47. 884.
—— 6 deutsche Lieder für Sgst. m. Pianof. „ 9. „ 48. 703.
Wüst, Bratschist in Düsseldorf. 47. 430.
Wüst, Frl., Sängerin in Prag. 48. 371. in Leipzig. 50. 590. 608. 749.
Würtemberg — Verein zur Verbess. der kathol. Kirchenmusik das. 45. 334.
Würtemberg, Herzog Eug. v., Oper: Die Geisterbraut, in Breslau aufg. 44. 261. 357.
Würzburg, Nachrichten. 34. 345. 853. 856. — Gesangunterricht der Soldaten das. 44. 310. Gesangfest das. 47. (110. 326. 360.) 576. 599. Musikverein das. 34. 345.
Wüst, Frl., Sängerin in Leipzig. 34. 80. 299. in Dresden. 35. 336. 524 fg. 38. 609. 39. 232. in Breslau. 35. 398. geht von da ab. 35. 400. in Dresden engag. 39. 272. 40. 799 fg. 41. 310. 42. 1036. 43. 151. 1103. 44. 143. 469. 922. 45. 372. 615. 46. 28. als Frau Krieete das. 46. 307. 441. 651 fg. 47. 242. 681. 726. 48. 730. 810. 865. 49. 46. 238. 50. 302.
Wüstenhagen, Klarinettist in Berburg. 35. 221. 36. 353.
Wüstrow, s. Wustrow.
Wunderlich, A. J. (Musiker in Leipzig, dann Theatermusikdir. in Erfurt), Oper: Die Hexenbraut — 35. 113.
—— Ouverture, aufg. in Erfurt. 45. 234. in Leipzig. 35. 837.
—— Leipziger Ballpolonaisen für Pianof. (R) 37. 420.
—— 4 Lieder mit Pianof. 19. W. (R) 42. 717.
—— 3 Lieder „ „ 24. „ „ 50. 813.
Wunderlich, Th. (der Vorige?), Theatermusikdir. in Magdeburg. 39. 323. 40. 141. (als Violinist das. 39. 324.)
—— Oper, das. aufg. 39. 325.
Wunderlich, Frau, Sängerin, des Vor. Gattin, in Dessau. 38. 61. Magdeburg. 39. 325.
Wunderlich, Joh. Ge., Flötist in Paris, † 49. 343.
Wurmser, Harmon. in Berlin. 41. 333.
Wurda, Tenorist in Neustrelitz. 36. 595. in Berlin. 34. 650. 36. 883. in Wien. 35. 788. in Hamburg engag. 38. 138. 40. 20. 43. 285. 44. 749. 45. 193. 616. 46. 39. 475. 47. 57 fg. 293. 48. 519. 49. 232. — in München. 39. 862. Prag. 44. 700. Frankfurt a. M. 45. 818. geht von Hamburg ab nach Strelitz. 49. 307. tritt in die Direktion des hamburger Stadttheaters ein. 49. 807. das. als Sänger. 50. 132. 423. 811.
Wurm, Cornet à pistos-Bläser in Petersburg. 50. 472.
Wurm, Frl., Sängerin in Wien. 43. 461.
Wurst, Stadtmus. in Königsberg. 38. 446. als Komponist und Pauker das. 42. 134.
—— Musik zur Posse: Das Gespenst etc., das. aufg. 32. 714.

Wurst, Frau (Franz Lachner's Schwester), Organistin in Augsburg. 47. 132.
Wustemann, Flötist in London. 49. 885.
Wustrow (Wustraw), A. F., Sonate p. Pianof. Oc. 8. (B) 31. 798.
—— 12 Bagatelles p. Pianof. Oc. 9. (B) 32. 307. 395.
—— 2 Rondos brill. p. Pianof. Oc. 10. (B. 32. 560.
—— 12 Divertiss. „ „ „ „ 11. „ 33. 644.
—— 8 Gesänge mit Pianof. „ „ „ 14. „ 37. 796.
Wuyard-Servais, Bassist aus Brüssel, in Dresden. 48. 595.
Wyczech, Pianofortespieler aus Krakau, in Berlin. 41. 468. 592. Dresden. 44. 311 fg. Leipzig. 46. 673.
—— 4 Krakowiaks p. Pianof. Oc. 1. (B) 41. 641.
—— 2 Rhapsodies „ „ „ 2. 5

X.

Xanorthika, Instrument von Rollig erfunden. 50. 435.
Xeres de la Frontera, Nachrichten. 42. 994. 48. 413.

Y.

Yago, San, Nachrichten. 42. 703. 43. 263. 749. 1080. 44. 365. 906. (S. auch Santiago.)
York, Nachrichten. 50. 553. — Musikfest daselbst. 37. 716. 731. (Ueber die ersten drei Musikfeste das. s. 37. 717.) — Orgel im Munster das. 38. 508.
Young, Sänger in Norwich. 44. 862.
Yriarte, spanisches Gedicht an Glück und Haydn. 32. 96.
Yrsch, v., Intendant in München. 44. 220.

Z.

Zabrodzky, Adn., 6 Präludien für die Orgel. (B) 48. 285.
Zacchi, Bassist in Lucca. 48. 324.
Zacchini, Bassist in Perugia. 45. 396.
Zacchini, Sgn., Sängerin in Pisa. 47. 94.
Zacconi, Bassist in Palermo. 48. 318.
Zacconi, Sgn. Amal., Sängerin, in Ancona. 42. 490. Assisi. 43. 138. Civitavecchia. 42. 640. Terni. 43. 415. — als Z.-Brutti in Jesi. 45. 129. Spoleto. 45. 395. (Vgl. Zanoni-Brutti.)
Zacharda, Theaterdirektor in Regensburg. 47. 16.
Zadacky, Hofmusiker von München, in Nürnberg 37. 652.
Zadnick, Flötist in München. 37. 167.
Zach, Bratschist in Wien. 34. 426. 42. 377.
Zangl, Frau, Sängerin in Prag. 42. 301.
Zanker (Zenker), Trompeter, in Sondershausen. 49. 583. Erfurt. 33. 392. Mühlhausen. 35. 733 fg. Halle. 41. 374.
Zaperoli, Sgn., Sängerin, in Bozzolo. 46. 541. 845. Finale. 46. 142. Florenz. 44. 1008. Forli. 46. 356. Genua. 47. 149. Mantua. 46. 408. 541. Neapel. 47. 845.
Zahn, Dr. C. J., in Hirsau, Komponist von Schiller's Reiterlied. 47. 446.
Zahn, Hugo, 16jähr. Violin. in Halle. 41. 374. — 42. 845. 43. 142. in Leipzig (Druckfehler: Jahn). 44. 323. 46. 755. 47. 333. 50. 101.
Zai-Masina, Sgn., Sängerin in Pergola. 48. 325.
Zalenka (Zeleuka), Tenebrae, in Leipzig aufg. 37. 415.
—— Motette. Quamodo moritur, in Berlin aufg. 38. 675.
Zambiati, Tenorist, in Cadore. 39. 215. Neapel. 46. 777. Vercelli. 43. 501. Grayaquil. 45. 802. Lima. 46. 881. Valparaiso. 47. 937. S. Iago. 44. 365. 906.
Zambelli (Zambelli), Sgn. Mar., Sängerin, in Barcellona. 44. 363. 1010. Fabriano. 38. 382. Pisa. 40. 429.
Zambelli, Tenorist, in Battaglia. 43. 956.
Zambelli, Piet., Buffo, in Alessandria. 44. 836. 47. 685. Bagnacavallo. 36. 528. Casalmonferrato. 47. 149. Crema. 42. 449. 47. 492. 48. 374. Genua. 46. 828. Imola. 39. 446. Lodi. 47. 597. Mondovi. 45. 946. 46. 117. Pinerolo. 47. 878. Savigliano. 46. 117. Savona. 46. 524. Todi. 37. 542. Turin. 46. 370. 47. 878. Vigevano. 47. 149.
Zamboni, Leop., Oper: Il castello di Montenero, in Crema aufg. 34. 411.
Zamboni, Lui., Bassist, † in Florenz. 39. 456.
Zamboni, Lui., Tenorist, in Bologna. 38. 447. 47. 413. Florenz. 37. 746. 44. 1007. 46. 358. Lucca. 37. 287. Pisa. 38. 678. Pistoja. 45. 414. Ravenna. 42. 641. Siena. 43. 466.
Zamboni, Nic. Petrini, Violinist und Orchesterdirektor in Fossombrone. 35. 329. dgl. in Urbino. 35. 330. dgl. in Paris. 35. 688. 709. dgl. in Siena. 37. 97. 38. 867. Forli. 39. 626. Ferrara. 39. 731.
—— Oper: Pia de Tolomei — Introd. dav., in Siena aufg. 39. 97.
—— Oper (Farsa): La vendetta del conte di Castermore. 43. 1029.
Zamboni, Sgn. Aut., des Vor. Gattin, Sängerin, in Macerata. 35. 328. Forme. 38. 580 fg.
Zampettini, Gios., Bassist, in Fuligno. 39. 148. Jesi. 40. 144. 445. 43. 139. Loreto. 38. 479. Macerata. 44. 832. S. Severino. 39. 186. Siena. 39. 457. Senigaglia. 37. 61. 40. 558. Spoleto. 37. 314.
Zampieri, s. Sampieri.
Zanchi, Aut., Bassist, in Parma. 43. 517. Turin. 47. 148. Venedig. 47. 900.
Zanchi, Luc., Bassist in Perugia. 42. 491 fg.
Zander, Instrumentist in Halle. 42. 845.
Zander, blinder Kammermusiker in Tilsit. 34. 666.
Zanetti, Franc., Oper: Il figlio del sig. Padre, in Neapel aufg. 41. 607.
—— La sposa di un militare, in Pisa aufg. 39. 458.
Zanetti, Lui., Bassist, in Görz. 42. 980. Montagnana. 43. 224. Venedig. 42. 701. 980.
Zanetti, Verfl. in Bergamo. 40. 181.
Zani, Sgn. Enrich., Sängerin, in Budrio. 46. 357. Forli. 47. 94. Mirandola. 47. 147. Rimini. 46. 509. Trento. 47. 628. Urbino. 47. 413.
Zani de Ferranti, Collect. d. oeuv. p. la Guit. (B) 44. 141.
Zanini, Giov., Tenorist, in Athen. 42. 322. Mexiko. 43. 749.
Zanoni, Sgn., Sängerin in Zara. 48. 414. (Vgl. Zenoni.)
Zanoni-Brutti, Sgn., Sängerin, in Macerata. 42. 915. Modena. 47. 147. Treviso. 44. 320. (Vgl. Zacconi-Brutti.)
Zanoni (Zanoni?, Sgn. Lug., Sängerin in Cremona. 44. 885.
Zanotti, Aud., Komponist in Rom, Ehrenmitglied der Cacilienakademie das. 41. 884.
Zante, Nachrichten. 42. 323. 519. 43. 574. 750. 48. 145.
Zappi, Marchesin Cost., in Sängerin in Genua. 41. 113.
Zapucci, Sgn., Sängerin in Neapel. 37. 50.
Zara, Nachrichten. 42. 323. 551. 43. 264. 575. 44. 365. 1012. 46. 209. 576. 47. 230. 512. 48. 145. 414.
Zaragoza, Nachrichten. 42. 994. 43. 264. 45. 351. 483. 47. 238. 238. 48. 142. 413.
Zarlino — Lebensbeschreibung dess. von Cafi. 39. 688.
Zauner, Sgn. Giov., Sängerin, in Pavia. 40. 869. Piacenza. 41. 906. Trento. 41. 691. Turin. 44. 296 fg. Zara. 43. 264. 575.
Zawrtel, Kapellmeister in Temesvar, Oper: Die Bergknöpfer, das. aufg. 49. 782.
Zawrzel-Ritter, Frau Gabriele, Sängerin aus Amsterdam, in Berlin. 36. 241. 37. 31.
Zayas, Bassist in Madrid. 41. 768.
Zecchini, Sgn. Amal., Sängerin, in Messina. 45. 392. Neapel. 46. 506. Venedig. 44. 359. Verona. 46. 112. Vicenza. 47. 598.
Zech, Direktor eines amerikanischen Militair-Musikcorps, mit demselben in Hamburg. 48. 867.
Zechtel, Frau, Sängerin in Prag. 43. 44.
Zeh, contrabassiger Musikdirektor in Königsberg. 32. 716.
Zehetmeyer, Frl., Sänz. aus München, in Salzburg. 44. 781. 787.
Zehner, Sänger in Frankfurt a. M. 47. 144.
Zeichel, J. A., Rektor in Lausigk, Herausgeber eines Choralbuchs. 48. 726.
Zeichenunterschriften — Bemerk. darüber. 36. 47.
Zeidler, Frl., Pianofortespielerin in Berlin. 33. 213. 34. 74. 35. 197.
Zeiger, Aug., Orgelbauer zu Lyon. 43. 472.
Zeiler, Fagottist im Haag. 42. 136.
Zeischke, Ign., Flötist in Prag. 44. 401.
Zeitschrift — was man in einer solchen sucht. 49. 33.
Zeitschriften, musikalische:
Allgemeine musikalische Zeitung — G. W. Fink geht von der Redaktion derselben ab. 43. 1135. — Redigirt unter Verantwortlichkeit der Verlagshandl. (unterzeichnet v. C. F. Becker.) 44. —

Redigirt von M. Hauptmann. 45. — wieder unter Verantwortlichkeit der Verlagshandl. 46. 47. 48. Nr. 1—25. — Redigirt von J. C. Lobe. 48. Nr. 26 fg. 49. 50. — Sie hört zu erscheinen auf. 50. 859. — Register über dieselbe, Jahrgang 11—20. (R) 34. 500.
Album de Ste Cécile, Paris. 48. 32.
Außus madrileense, Madrid. 46. 508.
Antologia musicale, Rom. 46. 508.
Anzeiger, allgemeiner musikalischer, Wien. 31. 264.
Apollo, Bergen. 42. 896.
Belgique musicale, Brüssel. 44. 301. Später unter dem Titel: La Belgique artistique et littéraire. 48. 432.
Berliner musikalische Zeitung. 33. 15.
„ „ „ neue (von Gaillard). 46. 242. verschmolzen mit der von Bote u. Bock. 49. 639.
Cäcilia, Zeitschrift für die musikal. Welt. 36. 438. 774. 37. 216. 43. 1136. 50. 447.
Censore universale de' teatri, Mailand. 31. 300.
(Deutsche, der, und sein Vaterland, Königsberg. 35. 676.)
Dilettante, Le, Paris. 35. 806.
Eco, Mailand. 35. 353.
Eutonia, Breslau. 33. 93.
Filarmonia, Madrid. 46. 45.
France musicale, Paris. 40. 52. eingegangen. 50. 366.
Gaceta musical y literaria de Espagne, Madrid. 46. 208.
Gazette musicale de Paris. 36. 161. 197 u. s. w. (S. Gazette.) Vereinigt mit der Revue music. de Paris. 41. 40. 616.
Gazette musicale nouvelle, Paris und Strassburg. 40. 145. 544.
Gazetta musicale, Neapel. 41. 37.
„ „ di Milano, Mailand. 44. 220. 45. 269.
Hamburger Blätter für Musik. 44. 279.
„ musikal. Zeitung. 39. 692. eingegangen. 41. 41.
Handbuch der musikal. Literatur, v. Whistling. 31. 63. 33. 282. (Fortsetzung davon die musikal. Monatsberichte.)
Iberia musical, Madrid. 44. 302. 46. 45.
Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin, hört auf. 44. 70.
Italia musicale, Mailand. 49. 780.
Kobold, Hamburg. 44. 310.
Londoner musikal. Zeitung. 46. 806.
Lorgnon alsacien, Strassburg. 42. 31.
Lyre d'Alsace, Strassburg. 40. 145. 544.
Lyre, the, London. 43. 598.
Melodie, la, Paris. 44. 636.
Magazin, musikalisches. 31. 301.
Monatsanzeiger, musikal., Leipzig. 43. 1136.
Monatsbericht „ „ 33. 283. fortgesetzt von Hofmeister, s. d.
Mundo musical, el, Barcellona. 47. 510.
Neue Zeitschrift für Musik (die Schumann'sche, dann Brendel'sche), Leipzig. 46. 473. 846.
Newyorker musikal. Zeitung. 49. 919.
Oesterreichisches Theater- und Musik-Album, Prag. 49. 182.
Omnibus, Neapel. 40. 113. 41. 113.
Orgelfreund (Beiblatt dazu: Urania), s. Körner.
Pianiste, le, Paris. 36. 164. 203.
Revue de la musique religieuse, Paris. 47. 29.
Revue musicale de Paris. 36. 1u3. 700. vereinigt mit der Gazette musicale de Paris. 41. 40. 616 u. s. w. (S. Gazette.)
Rivista musicale, Florenz. 42. 494. 669. 43. 138.
Rossinienne, la, Palermo. 40. 461.
Teutonia, Zeitschrift für Männergesang. 48. 70. 530. 49. 148.
Tydschrift voor grond. Musik, Holland. 41. 231. 305.
Volksblatt, musikalisches, herausg. von Aloys Schmitt. 44. 278.
Wiener musikal. Zeitung. 43. 220. 49. 486.
Zeitz, Nachrichten. 50. 663. — Gesangfest das. 36. 338. Musikfest das. 40. 631.
Zelenka, s. Zalenka.
Zelter, Professor u. Direktor der Singakademie. 33. 280 fg. 359. 34. 321. 363. — Sein Portrait. 32. Titelkupfer (zu S. 832). — Sein 70. Geburtstag. 31. 18. erhält den rothen Adlerorden. 31. 130. von der Universität Berlin zum Doktor ern. 32. 491. — † 34. 334. 450. Leichenfeier 34. 370. 35. 448. 739. Gedächtnissfeier. 34. 431. — Biographie, v. Rochlitz. 34. 385. Ehrendenkmal, ihm von der Singakademie gesetzt. 35. 738. — Seine Kompositionen für die Singakademie etc. 35. 740. Sein Briefwechsel mit Goethe. 36. 194. Ueber denselben, von Miltitz. 36. 457. Bruchstücke daraus etc. 37. 101. — Seine Meinung über Harmoniemusik. 39. 278. 294.
Zeltner, C. F., Chorsänger, Hymnen, Motetten, in Berlin aufgeführt. 31. 829. 32. 139. 33. 428. 34. 431. 35. 446. 599. 739. 36. 818. 37. 65. 38. 675. 39. 390. 41. 470. 42. 998. 44. 965.
—— Requiem, in Berlin aufg. 41. 725. 43. 1010.
—— Tedeum, „ „ „ 44. 830. 46. 824. 47. 10.
—— Tenebrae, „ „ „ 31. 455. 34. 431. 35. 446.
—— 6 Gesänge f. 4 Männerst. (R) 31. 103.
—— Mignon's Lied, m. Pianof. „ „ 319.
—— Das Gastmahl, v. Goethe. „ 35. 770. (Druckfehler: Haller — 35. 808.)
Zenker, s. Zünker.
Zenoni, Sgn., Sängerin, in Alessandria. 45. 445. Bergamo. 46. 408. Codogno. 45. 800. Zara. 48. 145. (Vgl. Zanoni.)
Zerbst, neue Orgel das. 42. 520. deren Einweihung. 42. 866. üb. diese, v. Wilke. 42. 1017. Provinzialliedertafel das. 49. 438.
Zerk, Musiklehrer in Rostock. 40. 177.
Zerr, Frl. Anna, Sängerin — Biogr. decrs. 50. 461. — in Paris. 41. 190. Strassburg. 42. 869. in Frankfurt a. M. 45. 407 fg. 599. Wien. 48. 608. 673. 50. 219. Hamburg. 49. 519. 564. — zur österreich. Kammersängerin ern. 50. 240.
Zerri, Bassist in Macerata. 44. 832.
Zerrenhoff, Frl., Violinistin in Petersburg. 42. 445.
Zetsche, Joh. Heinr., in Hannover, Erfinder des chromat. Ventilfagotthorns. 44. 405.
Zettel, Klarinettist in Preuss.-Minden. 34. 644.
Zeuner, Pianofortespieler und Komponist zu Paris, † 43. 207. — Sein Testament. 50. 479.
Zezi, Bassist in Dresden. 31. 80. 34. 438. 35. 257 fg. 356. 415. 36. 146 fg. 192. 319. 433. (Pilliste. 614.) 37. 70. 110. 863. 38. 394. 578. 609. 761. 836. 39. 126. 232. 272. 40. 208. 264. 276. 331. 41. 10. 311. 633. 44. 922. 45. 615. — in Leipzig. 32. 411. 33. 427. 34. 429.
Zichertky, Musiklehrer in Warschau. 38. 346.
Zick, Frl., Pianofortespielerin in Koblenz. 43. 465.
Zick, Henriette, 11jähr. Pianofortespielerin aus Zeitz, in Weimar. 45. 944. — Erfurt. 46. 192. Hamburg. 47. 62.
Ziegelhauser, Mus und Kapl. Flötistes in Wien. 31. 76.
Ziegler, Lebewohl f. Singst. m. Pianof. u. Vlc. (R) 47. 393.
Ziegesar, v., Intendant in Weimar. 49. 487.
Ziegler, H. J., in Wien, Verbess. der Klarinette. 34. 360. Berichtigung hierzu. 46. 685.
Ziegler, Theod., Kant. u. Musiklehr. in Weissenfels. 37. 423 fg. dirigirt beim dasigen Gesangfeste. 45. 480.
Ziegler, Dr., Tenorist (Dil.), in Winterthur. 32. 683. in Basel. 43. 447. Luzern. 43. 637 fg.
Ziegler, Bassist aus Riga, in Prag. 47. 439. Bonn. 50. 816.
Ziegler, Pianofortefabrikant in Leipzig, erhält die sächs. silberne Medaille. 48. 94.
Zieglerin, Frl. El., Sängerin aus Winterthur, in Luzern. 43. 637.
Ziegler-Brost, Frau, Pianofortespielerin aus Winterthur, in Basel. 43. 447.
Zieerer, Franz, Flötist aus Wien, in Mailand. 31. 197. in Wien. 34. 226. 583. 35. 349. 36. 608. 649. Mannheim. 37. 167. 354. wieder nach Wien engag. 39. 441. 40. 324. 43. 772.
Zietea (Zietben), v., Regisseur in Magdeburg. 31. 362.
Zietea, Frau v., dessen Gattin, Sängerin, in Magdeburg. 31. 362. Stuttgart. 31. 727. Berlin. 32. 46. Königsberg. 40. 79.
Zieten, Frl., Sängerin in Berlin. 37. 334.
Zieganer in Paris. 42. 384.
Zilioli, Tenorist in Ravico. 46. 541.
Zilioli, Paolo, Tenorist, in Athen. 45. 482. Bassano. 44. 341. Belluno. 43. 957. Bologna. 36. 327. 43. 993. Brescia. 37. 657. Cenedа. 43. 937. Cesena. 39. 730. Corfu. 42. 322. Feltre. 43. 957. Ferno. 48. 324. Ferrara. 46. 521. Jesi. 41. 169. Konstantinopel. 47. 510. 937. Livorno. 45. 664. Macerata. 40. 804. 41. 855. Mantua. 43. 567. Montagnana. 44. 341. Neapel. 46. 205. Perugia. 39. 421. Pisa. 40. 428 fg. Reggio. 37. 767. 44. 834. Venedig. 35. 161. 38. 282.
Zilioli, Sgn. Enrich., des Vor. Gattin, Sängerin, in Fermo. 48. 324. Finale. 46. 812. S. Severino. 47. 643.
Zillmann, Stadtmusiker in Dresden. 37. 74.
Zimmer, Frau, Sängerin in Wien. 44. 848. 35. 193. 567 fg.

Zimmermann, Karl Frdr. Aug., Musikdirektor und Stadtmusiker in Zittau, † **49**. 798.
Zimmermann, S. A., Komp. in Mannheim. **33**. 107.
—— Ouverture, aufg. in Mannheim. **33**. 106.
—— 3 Lieder m. Pianof. 6. Wk. (R) **34**. 671.
—— 4 „ „ „ „ 18. „ „ **40**. 813.
—— In die Ferne, Lied. 19. „ „ „ **42**. 718.
—— Lieder m. Pianof. u. VC. 20. Wk. (R) **43**. 191.
Zimmermann, Bassist in Leipzig. **50**. 87.
Zimmermann, Hornist in Kassel. **42**. 181. **47**. 257. **48**. 286 fg. **49**. 628. **50**. 474.
Zimmermann, Prof. am Konservatorium zu Paris. **41**. 154. legt die Stelle nieder. **50**. 624. dessen Abendunterhaltungen das. **35**. 887.
—— Sanctus u. Bened., in Paris aufg. **48**. 326.
—— Encyclop. du Pianiste etc. (R) **43**. 87.
Zimmermann, Violinist zu Berlin. **33**. 378. 867. **35**. 369. 821. **36**. 157. 314. 381. 816. **37**. 182. 703. 845. **38**. 43. 119 fg. 193 fg. 279. **39**. 342. 832. **40**. 48. 337. **41**. 930. **42**. 177. 243. 566. **43**. 407. **45**. 47. 290 fg. 378. **48**. 211. — dessen musikalische Soireen das. **40**. 132. 211. 292. 787. 857 fg. **41**. 144. 218. 1030. **42**. 74. 178. 245. 355. 1071. **43**. 83. 173. 258. 362. **44**. 237. 293. **45**. 137. 181. 248. 929. **46**. 76. 173. 258. 319. **47**. 11 fg. 162. 226. **48**. 428. **49**. 517 fg. — in Braunschweig. **46**. 737. Dessau. **37**. 413. Magdeburg. **41**. 1005. Potsdam. **42**. 446. Rathenow. **38**. 442. Weimar. **33**. 515.
Zimmermann, Frl., Pianofortespielerin in Weimar. **38**. 506. **34**. 616.
Zinck, Ludw., Hoforganist in Kopenhagen. **33**. 742. **35**. 256. **36**. 26.
Zindel, Verll. in Wien. **34**. 416.
Zingarelli, Direktor des Konservatoriums zu Neapel. **38**. 314. **39**. 97. — Sein wahres Alter. **35**. 853. Fälschlich todt gesagt. **37**. 12. 52. — Seine Büste im dasigen Konservatorium aufgest. **38**. 32. — † **39**. 478. 580. **40**. 115. Nekrolog. **39**. 809. Sein Testament, ebendas. Zu seiner Lebensbeschreibung. **41**. 98. Seine Büste. **41**. 474. Seine Todtenfeier in Rom. **41**. 474.
—— Ueber ihn. **44**. 739.
—— Seine angebl. Aeusserung über Bellini's Sonnambula. **35**. 753.
—— Ist nicht der Verfasser der Melodie zu Gott erhalte Franz etc. **45**. 521. (Vgl. Schmid, Ant.)
—— Inno, in Neapel aufg. **37**. 512.
—— Oper: Giulietta e Romeo, in Mailand aufg. **31**. 613. **33**. 324.
—— Oratorium: Saul. **35**. 591.
—— Requiem, in Neapel aufg. **38**. 174. **40**. 115.
—— 4stimm. Christus factus est. (R) **39**. 504. 812.
—— „ Miserere „ „ „ „
Zinggeler, Anna, blinde Sängerin aus Zürich, in Frankfurt a. M. **49**. 557. Leipzig. **50**. 838.
Zinghi, Tenorist, in Este. **42**. 955. Fiume. **43**. 748. Genf. **47**. 751. **47**. 146. Mailand. **46**. 526. Padua. **43**. 224. Rom. **47**. 92. Triest. **42**. 960. **43**. 986.
Zinkeisen, d. Aelt., Komponist in Braunschweig. **35**. 163.
Zinkeisen, d. Jüng., Violinist „ „ „ „
Zinkgräf, in Darmstadt, Oper: Der schwarzwälder Ehrenhändler. **49**. 892.
Zinn, Frl., Sängerin in Kassel — geht von der Bühne ab. **40**. 613.
Zinn, Frl. Hort., Violinistin zu Leipzig. **46**. 237. — in Frankfurt a. M. **47**. 143. Hamburg. **45**. 725. Paris. **47**. 320.
Zitt, Frl., Sängerin in Strassburg. **33**. 711.
Zittau, Gesangfest (auf dem Oybin). **47**. 542.
Zitterland, Frl., Sängerin in Aachen. **43**. 638.
Zitterrauch, Oboist aus Weimar, in Jena. **38**. 865.
Zitold, A. H., Flötist, in Braunschweig. **35**. 163. — in Dresden engag. **47**. 728. — in Leipzig. **38**. 413. in Weimar. **32**. 506. **38**. 631. **43**. 612. mit seinem 9jährigen Sohne, Flötisten, das. **49**. 481.
Zmyrski, Sgr., Sängerin, in Berlin. **47**. 781 fg. Este. **45**. 367. Florenz. **43**. 711. Livorno. **43**. 1021. Padua. **44**. 359. **45**. 480. 809. Verona. **45**. 366. **47**. 187.
Zoberbier, s. Zuberbier.
Zoboli, Tenorist, in Alessandria. **46**. 118. Bergamo. **44**. 903. Cadix. **47**. 935. **48**. 143. Cremona. **42**. 954. Florenz. **40**. 406. 598. Genua. **41**. 669. Lissabon. **47**. 751. Livorno. **45**. 414. Lodi. **43**. 547. Mailand. **44**. 987. Mantua. **38**. 599. Modena. **35**. 347. **45**. 332. Neapel. **44**. 811. 1053. **45**. 636. 905. 941. Novara. **39**. 496. Padua. **42**. 955 fg. Parma. **42**. 1. Pavia. **38**. 815. Ravenna. **43**. 669. Siena. **48**. 863. (Vgl. Zocoli.)
Zocher, F. B., Organist in Dresden. **37**. 71.
Zocoli (Zoboli?), Tenorist in Neapel. **45**. 393.
Zöhrer, Tenorist in Berlin. **47**. 784.
Zöhrer, Frl., weibl. Tenor, in Wien. **36**. 760. **37**. 115. **38**. 831. Strassburg. **40**. 565.
Zöllner, A., 6 Gesänge f. 4 Männerst. (R) **39**. 319.
—— Der deutsche Männerchor. (R) **43**. 372. **44**. 540.
—— Liebe, religiöser Chorgesang f. Männerchor. (R) **46**. 763.
Zöllner, Karl, Komponist zu Leipzig — Gesangslehrer des dasigen Gesellenvereins. **50**. 415.
—— Liebesfrühling, 9 Lieder m. Pianof. (R) **43**. 1127.
—— 10 Lieder für 4 Männerst. 2 Hefte. (R) **44**. 828. **45**. 492.
—— Nachtklänge der Liebe, 5 Gesänge für Männerst. (R) **46**. 762.
Zöllner, Karl Heinr., Komp., Organist und Pianofortespieler aus Oels, in Stuttgart. **32**. 283. **33**. 192. in Kopenhagen. **35**. 256. — Nekrolog. **38**. 493.
—— Ouvertüre, in Stuttgart aufg. **33**. 192.
—— Vaterunser, das. aufg. **32**. 540.
—— Missa a 4 voci. Op. 25. (R) **33**. 686.
—— 6 Gesänge f. 4 Männerst. Op. 24. (R) **34**. 16.
—— 12 Orgelstücke. Op. 36. (R) **37**. 548.
—— 6 Volces p. Pianof. à 4 m. (R) **39**. 453.
Zöllner, Sänger aus Pest, in Wien. **31**. 688. **33**. 608. **35**. 140. **40**. 141. 333. 380.
Zöllner, Frau, Sängerin in Wien. **35**. 851.
Zöllner, Frl., „ „ „ „ **34**. 637.
Zöllner, „ „ „ „ Prag. **45**. 228.
Zoja, Sgn. Aug., Sängerin, in Arona. **45**. 946. Berlin. **44**. 962 **45**. 137. 360. **47**. 162. 223. 388. Como. **46**. 399. Mailand. **45**. 946. **47**. 580 fg. Rom. **48**. 322. Turin. **47**. 168. Venedig. **46**. 114. **48**. 140.
Zolfec, Direktor der Liedertafel zu Niederrad. **46**. 838.
Zomb, Frau, geb. Teyber, Gesangslehrerin, † in Prag. **34**. 282.
Zoni, Violoncellist, in Nizza. **47**. 149. Algier. **41**. 671. 851. **42**. 331. 517. **43**. 1078. Casalmonferrato. **46**. 171. Klagenfurt. **48**. 144. Mailand. **45**. 946. Monza. **46**. 929. Orsa. **44**. 907. Palma. **42**. 703. 993. **43**. 576. Tortona. **46**. 117. Venedig. **48**. 389. Vercelli. **46**. 827.
Zoon, A. ter Cate J. A., in Amsterdam, korrespond. Mitglied des holländ. Musikvereins. **39**. 837.
Zoppoli, Sgn. Madd., Sängerin, in Ancoli. **38**. 178. Carpi. **41**. 906. Rieti. **42**. 490. — nach S. Vigo engag. **43**. 90. daselbst. **43**. 749. † das. nebst Vater und Schwester. **43**. 1086.
Zorn, aus Zweibrücken, Violinist in Leipzig (Schüler des Konserv.). **47**. 333.
Zrna, Frl., Sängerin in Rosenburg. **31**. 806. **35**. 254.
Zschiesche, H. A. (zu Neustelle), Choralbuch. **38**. 583.
—— 100 Chorale 4stimm. gesetzt. (R) **50**. 74.
Zschiesche, Bassist, in Berlin. **31**. 179. 211. 708. 759. 827. **840**. **32**. 116. 172. 253. 343 fg. 403. 409. 623. 684. **33**. 122 fg. 312. 379. 484. 760 fg. **34**. 141. 157. 216. 321. 363. 448. **35**. 127. 367. 370. 384. 509 fg. 523. 582 fg. 718. 960 fg. **36**. 91. 95. 156 fg. 227. 379 fg. 433. 467. 501. 694. 814. **37**. 30. 183. 197. 281 fg. 533. 702. 847. 896. 920 fg. 212. 291. 360 fg. 363. 436. 444. 499. 792. 795. 78. 83. 128 fg. 256. 275. 386 fg. 471 fg. 553. 755. 783. 822. 40. 29. 47. 131. 211. 272. 273. 292. 411 fg. 500. 514. 694. 786. 957. 41. 68 fg. 145. 234. 334. 337. 416 fg. 724. 42. 72. 243. 355. 466. 565. 619. 699. 890 fg. 995 fg. 1012. 1068 fg. 43. 173. 362. 403 fg. 777 fg. 44. 65 fg. 145. 239. 293. 379. 450. 544. 963 fg. 45. 180. 248 fg. 315 fg. 471 fg. 509. 750 fg. 766. 929. 46. 78. 188. 212. 319 fg. 443. 823. 841. 47. 14. 225. 290. 378. 627. 747. 48. 193. 441. 522. 625. 49. 288. 634. 813. 847. — in Dessau. **37**. 413. Halle. **31**. 625. Kassel. **31**. 397. 547 fg. Königsberg. **42**. 112 fg. Magdeburg. **40**. 476. Potsdam. **35**. 583. 718. **36**. 433. **42**. 246. **43**. 409 fg. 890. Rostock. **43**. 619.
Zschocher, Joh., dessen Institut für Pianofortespiel in Leipzig. **49**. 892. **50**. 630.
Zschopau, ostergesang. Sängerbund das. gegründet. **50**. 62.
Zuay, Baritonist in Neapel. **48**. 831.
Zuberbier, Orgelbauer in Dessau. **42**. 526. 1021. (Nicht, wie 520, Zoberbier.)

Zuccalmaglio und Baumstark, Auserlesene echte Volksgesänge. (R.) 37. 547. 796.
Zuccato, de, Tenorist, in Alexandrien. 44. 363. Athen. 42. 322. 517 fg. 702. 43. 573. Mantua. 41. 694.
Zucchelli, Bassist, in Bologna. 41. 170. Livorno. 46. 522. Mailand. 35. 138. Paris. 32. 161.
Zucchelli, Sgr., dessen Gattin, Sängerin in Bologna. 41. 170.
Zucchi-Giorgi, Sgn. Maddl., Sängerin, in Fano. 37. 538. Ravenna. 35. 331. (Vgl. Giorgi.)
Zucchi, Bassist (Gatte der Sängerin Spiridna), in Athen. 46. 209. Bagnacavallo. 48. 87. Bologna. 47. 415. 48. 325. Corfu. 37. 392. 540. Fermo. 44. 1051. Ferrara. 43. 693. Florenz. 38. 465 fg. Genua. 43. 181. Jesi. 46. 518. Imola. 39. 730. Livorno. 46. 522. 47. 147. Mailand. 44. 882. Modena. 35. 347. 42. 253. Padua. 41. 693. Ravenna. 42. 641. Rom. 43. 288.
Zuccoli, Bassist, in Barcellona. 36. 631. Parma. 34. 419. Turin. 38. 715. Wien. 32. 587 fg. 617.
Zucconi, Agost., Bassist, in Berlin. 43. 424. 561 fg. 44. 379. 452. 831. 962. 45. 361. Dresden. 45. 630. Neustrelitz. 45. 720. Padua. 36. 716. Palermo. 48. 84. Pavia. 38. 598. 813. Reggio. 37. 635. 39. 477. Rovigo. 36. 716. 39. 216.
Zuboli, Sgn., Sängerin, in Chiavari. 48. 108. Volterra. 47. 862.
Züllichau, Nachrichten. 40. 676. — Gesangfest das. 42. 866. 44. 778. 46. 653. 49. 622.
Zürich, Nachrichten. 36. 347. 43. 124. 50. 725. — Blindenanstalt das. 44. 907. — Gesangfest das. 42. 609. 43. 713. — Sängerfest, eidgenössisches, das. 43. (348.) 573.
Zürichsee, der Sängerverein desselben setzt Preise für Männerquartette aus. 44. 550. — Musikfest desselben zu Rapperswyl. 44. 597. zu Meilen. 47. 478. Horgen. 48. 416.
Zuliani, Tenorist, in Legnano. 46. 409. Sarile. 47. 900. Venedig. 46. 114. Vicenza. 47. 278.
Zuliani, Bassist, in Bassano. 47. 187. Venedig. 43. 569.
Zumsteeg, J. R., Trauerkantate, in Stuttgart aufg. 31. 134.
—— Ouvertüre zur Geisterinsel, in Stuttgart aufg. 35. 629.
Zumsteeg, Frl. Emil. des Vor. Tocht.), Musikdirektor und Komponistin in Stuttgart — als Dirigentin. 36. 484.
—— Kantate zum Schillerfeste, in Stuttgart aufg. 31. 747.
—— 6 Lieder mit Pianof. 6. Wk. (R) 44. 933.
Zundel, J., 6 Lieder m. Pianof. 3. Wk. (R) 43. 493.
—— 2 Orgelfugen. 4. Wk. (R) 46. 658.
Zweibrücken, Musikfest das. 41. 434. 46. (214. 462.) 590.
Zwickau, Nachrichten. 39. 509. 43. 648. (Berichtigung. 43. 824.) 47. 278. — Musikfest das. 38. 689. 50. 336. — Verzeichniss der auf der dasigen Bibliothek befindlichen Musikalien. 45. 689. 705.
Zwicker, Klarinettist in Naumburg. 38. 606.
Zwierzina, Frl., Sängerin in Prag. 32. 143.
Zwinger, Marian, Abt zu Melk. 41. 414. 418. — dessen 50jähr. Jubiläum. 38. 92.
Zwonarzek, Kapellmeister in Brünn, Nekrolog. 50. 166.
Zylinski, Tenorist in Warschau. 46. 566.

Für

Freunde der Tonkunſt,

von

Friedrich Rochlitz.

Erſter Band.

Leipzig, bei Carl Cnobloch.
1824.

6907248-5

Seiner

Königlichen Hoheit,

Ludwig,

Großherzog von Heſſen
und bei Rhein ꝛc.

dem

großen Kenner, unwandelbaren Beſchützer,
huldvollen Beförderer der Tonkunſt

in ihren edelſten Leiſtungen,

mit tiefſter Ehrfurcht

gewidmet

vom

Verfaſſer.

mehr, als bisher, mit der männlichen Würde der Tenor- oder Bass-Stimme in unsern Konzerten abwechseln, und der süsse Alt nicht so sehr zurückgelassen werden möchte.

Warum nützt man in unserm deutschen Vaterlande so wenig die deutschen Singkompositionen so vieler trefflichen Meister, und giebt beynahe immer nur das Italienische zu hören, statt dessen ja auch das Französische und Englische, (wenn es einmal auslandisch seyn soll) nebst andern Sprachen die Einformigkeit angenehm unterbrechen würde?

Warum wählt man nicht statt der verschiedenartigsten Gesangsachen in Einem Konzert lieber grössere, zusammengehörende Parthieen, worin ja auch oft verschiedene Singende und Instrumentalvirtuosen glanzen konnten?

Sollte man nicht in der Wahl der verschiedenen Stücke mehr, als gewöhnlich, auf wechselseitige Angemessenheit der Tonarten und vorzüglich der Kompositionsmanier sehen? Zum Anfange das Feierliche vorziehen, mit etwas Sanftem, Frohlichem, Beruhigendem jeden Theil des Konzerts zu schliessen suchen?

Ein zu einförmig beobachteter Zuschnitt unsrer Konzerte ermüdet. Würde nicht einige Abwechslung, nach den angegebenen Winken, den Eindruck scharfen und angenehmer überraschen?

Auch ware die Frage, ob nicht die Musik mehr wirken würde, wenn das Orchester den Augen mehr entzogen, wenigstens so gestellt ware, dass man die Wahrnehmung der sichtbaren Bewirkung der unsichtbaren Musik leicht vermeiden könnte? Andre Bemerkungen über manche andere Hindernisse des reinern asthetischen Effektes der Musik kann man leicht selbst machen, und ich will sie wenigstens jetzt nicht zur Sprache bringen.

Leipzig, im Januar 1803.

C. F. Michaelis.

No. 5.

Ueber Konzerte.

Sie wollen meine Meinung wissen, lieber F., wie mir das Konzert im ** gefallen hat; ich muss Ihnen aber gerade heraus gestehen, so sehr es Ihnen auch auffallen mag, dass ich nichts weniger als aufgeheitert und zufrieden weggegangen bin. Wie in aller Welt ist dies möglich? fragen Sie; das Orchester spielt vortrefflich, die Sänger sind gut, und der geschickte Direktor trifft gewiss eine sehr gute Auswahl der Stücke — ich begreife es nicht. — Ja, Freund, und doch ist es möglich. Es liesse sich leicht annehmen, dass mir die Empfanglichkeit oder die Fahigkeit Musik zu hören und zu empfinden fehlte, oder dass ich vielleicht mit verstimmter Seele in das Konzert gegangen ware. Aber nein! Nichts von diesem allen war der Fall. Ich ging sehr heiter hin, und hatte den festen Vorsatz wo möglich nicht einen Ton unempfunden verfliegen zu lassen; auch wissen Sie, dass ich wohl so viel Sinn und Empfanglichkeit für Musik habe, um mich vor dem Vorwurfe der Gefühllosigkeit zu sichern. Auch spielte das Orchester wirklich gut und der Direktor that wirklich sein Möglichstes. Aber ich will Ihnen das Rathsel ganz kurz lösen. Das Konzert dauerte zu lange. Denken Sie sich, von 6 bis gegen halb 9 Uhr auf einer Stelle zu stehen, und den Zwischenraum, wo pausirt wurde, abgerechnet, doch zwey kleine Stunden hintereinander Musik zu hören; nein Freund, das ermüdet, und hat die unausbleibliche Folge, dass die letzten Stücke ganz ungenossen und ungefühlt, zum Theil mit offenbarer Erschlaffung angehört werden; und dass man sehnlich das Ende erwartet. Sie wissen, wie es einem geht, wenn man z. B. zwey Stunden hinter einander in Dichtern gelesen hat. Fühlen Sie da nicht eine Ermattung und Abspannung Ihrer Seelenkrafte, wenn Sie aufhören? Sie sehen auch den Augenblick ein, dass Sie zu viel genossen haben. Eben so ist es mit der Musik. Wir

Inhalt.

I. Bildnisse.

Johann Adam Hiller, Seite 3.

Gertrud Elisabeth Mara, S. 49.

Andreas Romberg, S. 118.

II. Betrachtungen.

Die Fuge, S. 141.

Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst, S. 178.

Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker, S. 196.

Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels, S. 211.

Händels Messias, S. 227.

Entstehung der Oper, S. 281.

III. Vermischtes.

Der Componist und der Liebhaber, S. 333.

Erster Ausflug eines Virtuosen, S. 367.

Blinde Musiker, S. 398.

Schreiben an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung, S. 421.

Jede Abtheilung dieses Bandes wird fortgesetzt; und zum Schlusse des Ganzen eine allgemeine, wissenschaftlich, auch chronologisch geordnete Uebersicht geliefert — welche letztere hinsichtlich mehrerer Aufsätze zu beachten seyn möchte; sind anders sie selbst es.

I.

Bildnisse.

Johann Adam Hiller.

Einige sind berühmt, Andere verdienen es zu seyn, schrieb Lessing irgendwo. Er macht die Bemerkung nicht ohne Bitterkeit; sie sollte aber mehr zum Scherz, als zur Erbitterung reizen; sie hat nicht nur im gemeinen Weltlauf, sondern oft auch in der Natur der Sache ihren Grund. Letzteres z. B. in folgenden Fällen. Der Himmel theilt dem Einen jene wundervolle Gabe mit, die sich so wenig verkennen, als beschreiben läßt, und die wir, weil sie aus andrer Welt, Genie nennen: der Empfänger hat kein Verdienst dabei; er bildet, was er empfangen, vielleicht nicht einmal aus, sondern folgt in seinen Werken dem Triebe, ohne sich um das Woher und Wohin zu bekümmern, liefert nie et-

was Tadelfreies; der Andere gelangt, ohne jene Gabe, durch Talent, Einsicht und unermüdlichen Fleiß zu großen Vorzügen, seine Werke sind immer, wie sie seyn müssen, sind verdienstlich für den Autor, denn sie sind *sein*, verdienstlich für Andere, denn sie sind Bildungsmittel: aber jener wird berühmt, dieser schwerlich; und er verdient es zu seyn. Ferner: Wie die Natur [illegible] Arten die Gattungen vermittelt und in allmähligen Uebergängen verbindet, so waltet sie auch über die Stufen der Bildung der Nationen; jede Epoche scheint nur plötzlich einzutreten, und ist im Stillen vorbereitet: der Ruhm, so wie die spätere Geschichte, hält aber nur diejenigen fest, welche, wie man spricht, Epoche machten, schwerlich die, welche sie vorbereiteten: jene werden berühmt, diese verdienten es zu seyn, denn sie mußten sich durch und über ihre Zeit emporarbeiten, ohne sie wäre das Zeitalter für jene nicht empfänglich gewesen, jene und ihre Werke wären untergegangen, die Epoche wäre nicht eingetreten, die höhere Stufe nicht erreicht worden; statt daß jene meist nur eigenthümlich zusammen zu fassen, dreist auszusprechen brauchten,

was schon zerstückt, im Dunkel vorhanden war.

Diese Sätze mußten sich mir um so klärer darstellen, als ich daran ging, etwas zum Andenken meines vormaligen Lehrers und nachherigen Freundes, Johann Adam Hillers, zu sagen. Bei ihm traten, irr' ich mich nicht, beide angegebene Fälle ein; er ist allerdings von jedem Freunde der Tonkunst gekannt und hochgeschätzt, — jetzt noch: aber berühmt ist er nicht, und kaum wird die spätere Geschichte seiner gedenken. Nun wünschen wir aber alle, daß Jedem sein Recht geschehe: und so darf der Versuch, dies Hiller'n zu verschaffen, auf einigen Antheil hoffen. Ich fühle mich zu diesem Versuche aufgefordert, durch jene persönlichen Verhältnisse, was die Stimmung, und durch langen und vertrauten Umgang mit Hiller und seinen Werken, was den Stoff anlangt. Doch werde ich, so lange ich schreibe, jene persönlichen Verhältnisse zwischen mir und ihm zu vergessen suchen. Aufrichtigkeit ist man nicht blos den Lebenden schuldig.

Ueber die Geschichte des Lebens Hillers könnte ich sehr ausführlich seyn. Ich will es aber nicht. Er selbst, und Gerber*), haben diese Geschichte, bis in die mittlern männlichen Jahre geführt, dem Publikum schon vorgelegt, und sie ist überdies, den Hauptsachen nach, die Geschichte der meisten deutschen Gelehrten und Künstler: erst harter Kampf mit drückenden Verhältnissen aller Art, dann Anerkennung und Benutzung des Verdienstes von Andern, ohne merkliche Verbesserung jener Verhältnisse, endlich, will es das Glück, diese Verbesserung, aber zu einer Zeit, wo man nicht mehr im Stande ist, ihrer zu genießen.

Hiller war am Weihnachtstage 1728 zu Wendischossig, einem Dorfe der Oberlausitz, geboren**). Sein Vater war Schulmeister, lebte

*) S. den Anhang zu den Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler von J. A. Hiller, (Leipzig, b. Dyk, 1784) und Gerbers Tonkünstlerlexikon, Artikel Hiller.

**) Es ist sonderbar: immer, und immer von neuem, rühmt man den Böhmen ihre ausgezeichneten Talente zur Tonkunst nach, die sich doch (die Geschichte lehrt es) von jeher zumeist, und in neuer

in großer Armuth, und ſtarb auch ſo, da der Knabe ſechs Jahr' alt war. Bei dem Nachfolger ſeines Vaters lernte er die Elemente des Klavier- und Violinſpiels; ſeine einzige Freude war aber Singen, und zwar aus dem Kirchengeſangbuche — etwas anderes kannte er nicht. Paſſions- und Sterbelieder waren dem armen, niedergedrückten Jungen die liebſten. Bei ſeiner Neigung zum Studiren ſchickte man ihn hernach auf das Gymnaſium nach Görlitz, und er fand da bei guten Menſchen einige Unterſtützung, beſonders ſeiner guten Sopranſtimme wegen. —

Hatten Sie nicht ſchon damals einige Empfänglichkeit für den Geiſt Ihrer Kunſt? fragte ich ihn einesmals, da er mir Anekdoten aus jener Zeit erzählte.

Zeit faſt ausſchließlich, nur im Praktiſchen hervorgethan; indeß auch nicht Einer bisher der wenigſtens gleichen Talente, und ihrer nicht ſeltenen höhern Richtung zum Dichtenden oder Wiſſenſchaftlichen, bei den ſtammverwandten Lauſitzern, öffentlich gedacht hat. Es gehet den Böhmen in dieſer, wie den Schweizern in anderer Hinſicht: es iſt einmal wahr geweſen, nun ſoll es immer wahr ſeyn.

„Daß ich nicht wüßte; ich trieb meine Musik handwerksmäßig — wie Dekliniren und Rechnen; welches letztere ich sehr liebte" —

Oder zeigten sich nicht wenigstens Spuren einer höhern Erregbarkeit überhaupt?

„Gar nicht; ich hatte Mancherlei gelernt, und tüchtig, war aber übrigens ein recht einfältiger Junge" —

Nur Einer Anekdote erinnerte er sich, die doch für diese höhere Erregbarkeit, welche nur noch gleichsam verlarvt in ihm lag, sprechen konnte. In einer Nacht nämlich hörte Hiller in Görlitz Lärmen im Hause. Er fragte, was es gäbe. Es ist Feuer in einem Dorfe dort hinaus. „Vielleicht in meinem väterlichen!" Er springt auf, ist in zwei Minuten angezogen; entwischt, der Mutter zu helfen; läuft, ohne nur zur Besinnung zu kommen, die ganze Meile Weges, und kömmt erst zu sich, als er in das Dorf tritt, und alles wohlbehalten beisammen findet. Das Feuer war gar nicht dort gewesen. Er wird ausgelacht, kehrt gelassen zurück, und ist zur Schulstunde wieder zu Hause. —

Hiller sollte nun die Universität beziehen: aber, aller Mittel entblößt, mußte er sich be-

müssen sie müssig geniessen, wenn sie Reiz behalten soll. Unsere Phantasie wird bey derselben, eben so wie bey der Dichtkunst, aufgeregt: und es ist eine sehr bekannte Sache, dass diese bey einem längern Fortdauern des Reizes sehr leicht erschlafft. Wären auch die Stücken, welche im Konzerte gegeben werden, von noch so verschiedener Art, wäre auch noch so sehr für Abwechselung gesorgt: — ein Konzert von zwey Stunden ist doch viel zu lang. Es geht einem, als wenn man in eine zahlreiche Gemälde-Gallerie kömmt. Man irrt von dem einen zum andern, ohne recht zu geniessen und zu bemerken, und Gleichgültigkeit folgt bey längerem Verweilen ohne Ausnahme. Ein anderes ist es dagegen, wenn ich z. B. zwey einzelne Gemälde für sich betrachte. Hier bin ich weit weniger durch die Menge zerstreuet. Ich weide meine Augen ungestört an ihren Schönheiten, und werde diese in der Hauptsache gewiss bemerkt haben, wenn der Zeitpunkt nahe kommt, wo die Phantasie erschlaffen will. So auch bey der Musik. Man sollte jedes Konzert höchstens nur eine Stunde währen lassen, und in dieser Stunde eine ausgezeichnet schöne Sinfonie u. s. w. zweymal spielen, um sie recht zu geniessen. Dazwischen könnte ein schönes Chor, eine Arie u. s. w. eingeschaltet werden. — Dies wäre für ein Konzert genug, wenn man das Gehör anders nicht überladen wollte. Bey dieser Kürze würde es dem Zuhörer möglich seyn, seine Aufmerksamkeit zu erhalten, jede Schönheit zu bemerken und zu geniessen. Das Wiederholen der Sinfonie halte ich für sehr nützlich. Oefters geht ein schöner Gedanke, den wir uns gerne recht tief einprägen möchten, flügelschnell vor unsern Ohren vorüber; wie angenehm muss es da nicht seyn, ihn noch einmal wiederholt zu hören, und das Fehlende in unserm Gedächtniss zu ergänzen. Nur bey wiederholtem Hören prägt sich unserer Seele der Zusammenhang des Ganzen recht ein, nur da werden wir die schönen Verknüpfungen der musikalischen Gedanken recht gewahr, nur da ist bleibender Eindruck. Aber eben dieser muss nicht durch ein zweytes unmittelbar darauf folgendes Stück von ganz entgegengesetztem Charakter gestört werden. (Der Mediziner würde sagen, dass dies den Magen verderbe!) Man könnte vielleicht einwenden, dass in einem Konzerte auch nicht immer neue, sondern öfters schon bekannte Sachen gegeben würden, die weniger anstrengende Aufmerksamkeit erfordersten. Recht gut! Zu viel ist aber niemals gut. Selbst das schon bekannte Schöne verliert desto mehr, wenn wir uns ihm mit einiger Schlaffheit nähern. Ich glaube daher, dass dies gerade der Weg zur Gleichgültigkeit gegen Werke der Künste sey, wenn man sie auf diese Art gebrauchte.

Hier, Freund, haben sie also meine Gedanken, hier die Ursachen, warum ich nicht so heiter aus jenem Konzerte wegging, als ich es vermuthet und gewünscht hatte. Es sollten daher, meiner Meinung nach, öftere aber kürzere Konzerte gegeben werden. Der Aufwand würde zwar grösser seyn, aber der Nutzen wäre auch betrachtlicher. —

F. Gn.

Recensionen.

1) *Sonate pour le Pianoforte, composée par Em. Al. Foerster.* Oeuv. XXII. No. 2. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

2) *Fantaisie, suivie d'une grande Sonate pour le Pianoforte, composée par Em. Al. Foerster.* Op. XXV. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 2 Fl. 15 Xr.)

Hr. F. gehört unter diejenigen Komponisten, die zwar nicht durch glänzende Originalität imponiren, deren Arbeiten aber, durch Anstand, Ordnung, gute Ausführung, und

quemen, in Schreiberdienste zu treten. Er wurde sehr schlecht gehalten, und die Liebe zu Kunst und Wissenschaft machte ihm, nach einem Jahre, seine Lage noch unerträglicher: er wendete sich nach Dresden. In der letzten Zeit seines Aufenthalts auf dem Gymnasium hatte er aber von einem freundlichen Stadtmusikus die meisten gangbaren Instrumente leidlich behandeln gelernt, und auch im Geheim dem nun allmählich sich regenden Triebe, selbst etwas zu schaffen, so weit nachgegeben, daß er mancherlei Musikstücke, so gut oder so übel es eben gehen wollen, geschrieben. Im Beifall seiner, gleich unwissenden Mitschüler war er sehr glücklich: nun aber verschaffte er sich durch die erworbenen Geschicklichkeiten eine Stelle auf der Kreuzschule in Dresden.

Hier war er nun an einem Platze, wo er seiner Liebe zu den Wissenschaften, so wie zur Tonkunst, bessere Nahrung verschaffen konnte: Homilius gab ihm gründlichen Unterricht im Klavier und Generalbaß; Hasse's Kirchenstücke und große Opern, damals durch die trefflichsten Künstler ausgeführt, erweckten seinen Sinn für das Geistige und den höhern

Zweck der Tonkunst. Da alle diese Herrlichkeiten ihn gleichsam bestürmten, hielt er im Genießen und Arbeiten weder Maß noch Ziel. So schrieb er z. B. in den Abenden und Nächten Eines Vierteljahrs sieben Hassesche Opernpartituren ab. Durch solchen ungezügelten Fleiß legte er zwar den Grund zu alle dem, was er in der Folge leistete, aber auch zu der Kränklichkeit und Verdüsterung des Sinnes, die ihn einen Theil seines früheren männlichen Lebens so beklagenswürdig quälten, und in späterm Alter mit aufreibender Kraft zu ihm zurückkehrten. Um dieselbe Zeit, wo er sich so fähig, kräftig und glücklich fühlte, wie vielleicht später nie — lernte er auch Graun's Werke kennen und studirte sie mit gleichem Eifer und gleicher Vergötterung, wie Hasse's: und hieraus läßt sich leicht seine immerwährende Vorliebe für diese Meister, und eine gewisse Abneigung des Gefühls, selbst im Widerstreit mit der Einsicht, gegen manche spätere Künstler, die doch mehrere Hauptheile der Tonkunst weit höher hoben, erklären. Wahrscheinlich aus demselben Grunde konnte er auch frühere große Künstler, die aber nicht auf dem Wege Hasse's und Graun's zum

So vorbereitet, aber auch schon nicht ohne trübe, hypochondrische Stimmung, bezog Hiller 1751 die Universität Leipzig, und hielt sich da unter ihren Lehrern vorzüglich an Gellert, Jöcher, und auch an Gottsched, dessen — wenn gleich eitele, Gefälligkeit ihm sehr nützlich wurde. Die Musik wurde zur Freundin in Erholungsstunden aufgespart und zum Broterwerb benutzt; denn Lektionen und Theilnahme am Concert waren fast seine einzigen Hülfsquellen. Virtuos auf einem Instrumente wurde er nie, aber ein Baßsänger und Accompagnist, den man gern hörte. Seine Anhänglichkeit an das Singen, und in der Compositien an das Singbare, hat darin, und in jenem Aufenthalt in Dresden, wahrscheinlich ihren Grund. Er schrieb jetzt fast nur Lieder und einige Kirchencantaten; er schrieb aber nichts, ohne sich von alle dem, was er machte, und warum er es so machte, strenge Rechenschaft zu geben. Daraus entwickelte sich seine Kunst-Wissenschaft, und sein Talent, diese auch Andere zu lehren, von welchem er schon jetzt in periodischen Blättern Beweise gab.

Nach vier Jahren erhielt er durch Gellert die Stelle eines der Führer der jüngern Grafen

Brühl, der Söhne des damals in Sachsen alles vermögenden Ministers; und lebte nun wieder in dem ihm überaus lieben Dresden. Begünstigung der Künste und Ausübung der Musik waren in jenem Hause einheimisch: auch Hiller durfte darum sich dieser wieder mehr ergeben. Aber der siebenjährige Krieg brachte nicht lange darauf dem Lande, dem Fürsten, und sonach dem Brühlschen Hause, großes Unheil; alles wurde darniedergebeugt und traurig — auch um und in Hiller: und jetzt nahm seine unglückliche Stimmung sehr überhand. Fünf Jahre lang schwebte er — wenigstens in seiner Einbildung — jede Stunde am Rande des Grabes; er hatte an nichts mehr Freude, selbst an seiner Kunst nicht, und betrachtete sich gänzlich wie einen Absterbenden. So ging er mit den jungen Grafen nach Leipzig. Gellerten zu Gefallen schrieb er Choralmelodien zu dessen geistlichen Liedern; Müllern (dem nachmaligen höchstverdienten Bürgermeister von Leipzig, seinem bis zum Tode getreuen Freunde,) Müllern zu Liebe verfertigte er andere größere oder kleinere Stücke und führte sie auf: aber alles das erhob ihn nur Stunden lang über seine Leiden.

Diese kränkliche Aengstlichkeit veranlaßte ihn, seine Stelle, und seine Gewissenhaftigkeit, sogar die Pension aufzugeben, die man ihm für die treue Führung seiner Zöglinge versichert hatte, und auch bei den sehr veränderten Glücksumständen der Familie richtig zukommen ließ. Noch immer sich nur als Absterbenden betrachtend, verschloß er sich in sein Studirzimmer und lebte vom Uebersetzen, wo er für den gedruckten Bogen gewöhnlich einen Thaler bekam.

Nach dem Kriege brachten die Freunde der Tonkunst in Leipzig durch Unterzeichnung ein feststehendes, wöchentliches Concert zu Stande; dasselbe, aus welchem sich später, und zwar wieder durch Hillers entschiedene Mitwirkung, das rühmenswürdige Institut gebildet hat, das noch jetzt, fast funfzig Jahre, bestehet. Hillern wurde die Direktion aufgetragen. Er übernahm sie, schrieb mehrere Cantaten und dergl. für diese Anstalt, freuete sich aber besonders und machte auch zu seinem vorzüglichsten Zweck, den Gesang empor zu bringen und die Werke der oben genannten großen Männer hier bekannt zu machen. Beides verursachte ihm, bei so wenig Vorbereitung und so beschränkten Mitteln,

unbeschreibliche Mühe: er wendete sie mit Freuden auf. Seine Sängerinnen und Sänger bildete er sich meistens selbst, und mit welchem Erfolg, bedarf keiner Auseinandersetzung, wenn man gesagt hat, daß Corona Schröter und Gertrud Schmähling, jetzige Mara*), seine Schülerinnen waren. Das Publicum wußte dieses aber auch zu schätzen, und man wohnete diesen Concerten mit größtem Anstand, ja mit Feierlichkeit und wahrer Andacht bei. Unterstand sich doch z. B. selbst Niemand — und ohne daß darüber irgend eine Vorschrift gegeben war — bei den öfters aufgeführten Oratorien anders zu erscheinen, als in schwarzer Feierkleidung, wie zu den solennesten Versammlungen vor Fürsten oder vor Gott; und ein

*) Die Mara kam als ein ganz armes Mädchen mit ihrem Vater nach Leipzig. Hiller, der selbst wenig mehr als nichts besaß, nahm die Sängerin, deren großes Talent er sogleich entdeckte, in sein Haus, wo sie bis ins fünfte Jahr gelebt und ihre erste eigentliche Kunst-Schule erhalten, in welcher sie sich dann in Berlin, in London und auf ihren Reisen so bewunderungswürdig vervollkommnet hat. Mehreres hierüber in dem folgenden Aufsatz über Gertrud Mara.

Plaudern, selbst das leiseste und kürzeste, während der Musik, erregte augenblicklich allgemeine beschämende Aufmerksamkeit.

Um dieselbe Zeit brachten die zahlreichen Freunde der Künste in Leipzig — das damals den Ehrennamen einer Pflanzschule für Poesie, Ton- und Schauspielkunst nicht mit Unrecht führte, — auch das Theater durch Einsicht, Liebe, Einigkeit und Eifer empor. Koch, gleichverdient als Schauspieler und Director, unter dessen Gesellschaft auch Eckhof war, wünschte zu jenem Behuf unter anderm die damals in Paris so beliebten kleinen, ländlichen Operetten auf sein Theater zu verpflanzen. Er wendete sich an Felix Weisse, (den Dichter der Amazonen-Lieder, den Verfasser des Kinderfreundes u.) um Dichtungen, und an Hiller, um Musik. Beide waren Freunde, beide waren willfährig. Aber Kochs Gesellschaft hatte auch nicht Ein Mitglied, das für höhern, kunstvollern Gesang gebildet war: hierin ist der Grund, warum Hiller in seinen Operetten sich fast nur auf Lieder und Liedermäßiges noch mehr einschränkte, als es die Gattung selbst erfordert. Man fing mit dem damals schon bekannten Volksstück:

die verwandelten Weiber, an; Weiße dichtete Gesänge, Hiller Musik dazu; Koch, den selbst Lessing für den ersten Komiker seiner Zeit erklärte, spielte den Schuster: der Beifall war der lebendigste. Das allerliebste Liedchen: Ohne Lieb' und ohne Wein, z. B., wurde bald von der ganzen deutschen Nation nicht nur, sondern auch in Frankreich und Italien, bis nach Neapel hinunter, nachgesungen. Alles freuete sich; nur der kranke, ängstliche Componist nicht. — Und wie hätte der Beifall für diese, wie für andere gute theatralische Leistungen, anders, als der lebendigste seyn sollen? Das Publicum war damals ein neuer, eben urbar gemachter Boden; zwar noch nicht durch künstliche Düngung erhitzt, aber auch noch nicht ausgesogen. Wer in's Theater kam, brachte Achtung mit gegen das Institut, gegen den Dichter, gegen alle Mitwirkenden; Achtung, mithin Aufmerksamkeit, und die Hoffnung, etwas Gutes und Angenehmes zu empfangen. Weiter brachte man nichts mit, und am wenigsten die Gier, zu kritisiren, oder den Dünkel, alles besser zu verstehn, als die Dichter und Künstler: da wirkte denn auch, was überhaupt

wirken konnte, und wirkte eben so, wie es sollte. Man genoß das Kunstwerk, wie ein Naturwerk; man lebte es, die Stunden seiner Dauer, mit durch; und hatte es nun angesprochen, so war man stets geneigt, seine Bewunderung, seine Freude, seinen Dank, auf die herzlichste Weise zu erkennen zu geben.

Nach einigen andern Versuchen dieser Art folgte die Jagd. Dies Stück (und Koch als Martin) entzückte, wie kaum vorher ein Schauspiel entzückt hatte; es mußte eine Zeitlang immer ausgesetzt gespielt werden; es hätte sich Niemand zu Schulden kommen lassen, die Jagd nicht gesehen zu haben. Nur der gute Hiller, der sie gegeben, hatte sie nicht gesehen. Die rastlose Arbeit hatte ihn dahin gebracht, daß er in drei Vierteljahren nicht über seine Thürschwelle geschritten war. Mehr als mein Vermächtniß an, sagte er den dringenden Freunden, und seyd zufrieden damit, da ich nichts weiter habe. Ich bin ein todter Mann. — Koch wollte es endlich mit Gewalt durchsetzen, daß Hiller sich seines Werks freuen müßte, und entwarf folgenden Plan. Die Jagd wurde zum achtzehntenmale aufgeführt. Nicht lange vor

durch die löbliche Eigenschaft, den Instrumenten, für welche sie geschrieben sind, wohl angemessen zu seyn — Achtung verdienen. Es mag seyn, dass die frühern Förstersehen Kompositionen einander am Werthe ungleich sind; um desto angenehmer ist es nun, hier zwey der neuesten erhalten zu haben, denen man viel Gutes nachrühmen muss.

Die zuerst angeführte Sonate ist zwar nach dem gewöhnlichen Zuschnitt, hat aber, (besonders im ersten und letzten Satze,) ausser den schon angeführten Eigenschaften der guten Ordnung und Angemessenheit, weit mehr bestimmten Charakter, als man gewöhnlich in solchen Sonaten findet. Der letzte Satz ist der schönste, und zeichnet sich durch festgehaltene Einheit und Kraft aus, wodurch ein sehr guter Effekt bewirkt wird. Liebhabern, die massige Schwierigkeiten besiegen können, wird sich die Sonate noch besonders empfehlen durch Fasslichkeit, durch das Bravourmassige mancher Parthieen, und dadurch, dass alles sehr gut in den Fingern liegt, wenn sie an eine verständige Applikatur gewöhnt sind. Um der letztern Eigenschaft willen scheint das Stück dem Zuhörer weit schwerer, als es dem Spieler ist.

Die Fantasie und gewissermassen auch die an sie angeschlossene Sonate treten aus der gewöhnlichen Form heraus, und sind schon darum noch anziehender. Jene ist mit Ueberlegung entworfen und gruppirt sich sehr gut. Das erste Grave ist ganz eins mit sich selber, und der Hauptgedanke geschickt durchgeführt. Neu und glücklich ist es auch, dass dieser Gedanke in das sich anschliessende Allegro unmittelbar übergehet und auch hier noch zum Theil, nur mit ganz anders gewendetem Accompagnement, zum Grunde liegt. Nur ist es zu bedauern, dass eben diese vom Verf. vielbenutzte Hauptidee durch die durchgehende Note (das zweyte Viertel) zuweilen zu allzugrellen Harmonieen Anlass giebt. Das Allegro ist übrigens frey behandelt, und das, ihm folgende Andante ist ganz an seinem Platze. — (Hr. F. braucht aber doch zu seinen Andante's und Adagio's zuweilen allzuviel Noten!) So schliesst sich auch das Allegro S. 11 folg. sehr gut, vermittelst der angenehmen, einfachen Melodie dieses neuen Satzes, an die kurzen und vollen Noten des Schlusses jenes vorhergegangenen langsamen Satzes. Dieses Allegro ist sehr zu loben, besonders die allmählige Leitung des Zuhörers von jener einfachen Melodie und Harmonie in immer mehr Fülle und Tiefe, welches aber noch mehr wohlgefallen müsste, wenn der Komponist nicht einigemal allzulange über einer und ebenderselben Figur, die doch nicht sehr bedeutend ist, verweilete, und allzuanhaltend in scharfe Dissonanzen griffe. Man sehe z. B. S. 13, bis zum $\frac{1}{4}$ Takt S. 14. Nun kehrt der Verf. zum Thema des ersten Grave zurück, das, sehr geschickt versetzt, auch hier eine gute Wirkung thut, (bis auf die oben angeführte zweyte Viertelnote und ihre Relationen,) wonach sich der Schluss ruhiger verläuft. Die angehängte Sonate hat ebenfalls viel Lobenswürdiges, welchem aber zum Theil durch die gar zu weite Ausspinnung des ersten und letzten Satzes einigermassen geschadet wird. (Man vergleiche besonders den zweyten Theil des ersten Allegro.) Dieses Allegro ist übrigens kraftig und sorgfältig ausgeführt. Das Adagio ist einfach und schön. Die Menuett ist ein sehr künstlicher Kanon; es sollte aber ein Musikstück, ausserdem, dass es so etwas wäre, doch auch noch etwas Anderes seyn, das nicht allein den Verstand beschäftigte. Ist der Kanon nur künstlich berechnet, so kann man ihm auch nicht den Vorzug zugestehen, nach welchem der Verf. damit strebt; denn es scheint nicht schwer, dergleichen Kanons zu machen, wenn man seinen Kontrapunkt gut innen und einige Erfahrung hat. Das Presto, der vierte Satz, ist wirklich schön und kraftig ausgeführt und macht, wenn es präcis und sehr lebhaft vorgetragen wird, eine vorzüglich gute Wirkung.

Anfang der Vorſtellung trat einer der angeſehenſten Freunde Hillers und ſein Arzt, vor dem er, wie ein echter Hypochondriſt, große Scheu hatte, in ſein Zimmer. Freund, begann jener, Koch hat die heutige Wiederholung nur Deinetwegen angeſetzt: Du muſt kommen! — Laſſe mich, ſeufzte Hiller; ihr ſehet, ich kann kaum in der Stube umherwanken, und morgen findet ihr mich vielleicht todt. — Zum Henker mit Ihren Grillen! fuhr der Arzt auf. Herr, Sie ſollen, Sie müſſen in's Theater! und das gleich! wie Sie ſind, im Flauſrock! Wir wollen allein bei Ihnen in der Loge bleiben und kein Menſch ſoll Sie ſehen! Und mit Ihrem Sterben — Herr, das muß ich verſtehen. Ich garantire Ihnen ein langes Leben! Und drum fort! unten ſtehet der Wagen! — Hiller war ſchon zuſammengefahren: ehe er ſich beſinnen konnte, hatten die Herren ihn unter die Arme gefaßt, in den Wagen geſchoben, aus dieſem in die Loge gebracht: der Vorhang rauſchte auf, Koch ſtand da — gleich in ſo ächtkomiſcher Poſitur, daß alles, ehe er noch ſprach, lachen mußte — und Hiller mit. Nun war alles gut; und von dieſer Zeit an wurde es wirklich

allmählig besser mit dem armen Hypochondristen.

Er schrieb nun noch viele ähnliche, und andere kleinere Werke, unter denen sich vornehmlich seine zahlreichen Lieder auszeichnen; dieselben, die hernach — und das mit Recht — sich Schulz und Reichardt zu Mustern nahmen, die auch von den trefflichsten Meistern dieses Fachs in unsern Tagen hoffentlich noch heute nicht ganz vergessen sind. — Ein neues Verdienst erwarb er sich aber um den Gesang dadurch, daß er, nach dem Vorbild der italienischen Conservatorien, wie diese bis zur Revolution bestanden, eine kleine Singanstalt errichtete, in welcher er Knaben und Mädchen von den ersten Elementen bis dahin unterrichtete, daß sie in seinem wöchentlichen Privatconcerte auftreten konnten; und er, der hinterme Mann, that das alles unentgeldlich, so wie ihm auch seine Operetten, die alle deutsche Theaterkassen bereicherten, fast gar nichts einbrachten. (Der Klavierauszug seiner Jagd wurde in 6000 Exemplaren gedruckt, und diese wurden sämmtlich aufgekauft, so daß schon längst keine mehr zu haben ist. Hiller bekam für das ganze Ma-

inſcript funfzig Thaler, Weiße nichts.) Doch konnte das, bei ſo beträchtlichem Aufwand, nicht lange dauern; vornehmlich da überdies jetzt Hillers Haus der Sammelplatz der fremden und einheimiſchen Künſtler wurde, und ihm höhern Orts zwar Unterſtützung zugeſagt, dieſe Zuſage aber noch nicht erfüllet worden war. Hiller benutzte für das neu und zu ſeiner gegenwärtigen Geſtalt eingerichtete Concert, was ſich von ſeiner kleinen Sing-Anſtalt benutzen ließ, und erhielt nun zuerſt in ſeinem Leben einen beſtimmten kleinen, jährlichen Gehalt als Concertdirector, den er immer wieder mit den Kunſtverwandten und Freunden theilte, die noch weniger, als er, hatten — zuweilen auch wohl mit Andern! Doch wurden ſeine äußern Verhältniſſe einigermaßen dadurch verbeſſert, daß ihm der Magiſtrat auch das kleine Amt eines Muſikdirectors an der neuen Kirche gab.

Bald darauf erhielt Hiller von dem damals noch regierenden Herzog von Kurland, dem Grafen Dorotheum, den Auftrag, zu ihm nach Mitau zu kommen und ſeine Kapelle neu zu organiſiren. Hiller führte dieſen Auftrag mit Freuden aus. Er reiſete — und wie glücklich,

er, der nie eine größere Reise gemacht, außer von Dresden nach Leipzig, und doch auch einmal eine Erfahrung von dem Freien und Weiten der Welt machen wollte! Er fand in Mitau die ehrenvollste Aufnahme, brachte zu Stande, was man verlangt, kehrte reich belohnt zurück, und erhielt nach einiger Zeit den Ruf als Kurländischer Kapellmeister, mit ansehnlichem Gehalt und Versorgung seiner Kinder, deren er vier besaß. Wer war froher als Hiller! Er gab seine Geschäfte in Leipzig auf, richtete sich zur Abreise ein: da brachen die Mißhelligkeiten zwischen dem Herzog und seinen Ständen aus; diese wendeten sich an die Kaiserin Catharina von Rußland, und so ward die bekannte Katastrophe herbeigeführt, die Kurland zu einer russischen Provinz machte. Der Herzog verließ Kurland; Hiller erhielt zwar auf einige Zeit von ihm Unterstützung, war aber übrigens wieder ganz verlassen. Er hielt sich mehrere Jahre mit seiner Familie abwechselnd in Breslau, Berlin, Hamburg und Leipzig auf, gab an diesen Orten geistliche Concerte, und diesen verdankt das deutsche Publicum vornehmlich auch die Bekanntschaft mit Händel, der bis dahin nur von Kennern, wie

aus der Ferne, verehrt war, und dessen Messias Hiller an den genannten Orten mehrmals sehr feierlich und mit größtem Beifall aufführte *).

1789 legte der schätzbare Doles sein Amt, als Cantor an der Leipziger Thomasschule und Musikdirektor der beiden Hauptkirchen, nieder, und

*) Nie werde ich dieser Aufführungen vergessen, die mich, im Jünglingsalter, zuerst das Heilige der Tonkunst empfinden ließen; nie der Scenen, von welchen ich, um Hillers willen, da man ihn, seiner Aussenseite wegen, oft rauh und grämlich gescholten hat, nur Eine zum Besten gebe. Ehe es zu jenen großen Aufführungen kam, hielt er öfters kleine Quartett- und Flügelproben zum Messias in seinem Hause vor kleinen Gesellschaften, die er eben dadurch für diese ganze Gattung erst empfänglich machen wollte. Als ich in einer derselben die Arie: Er weidet seine Heerde, der gute Hirt — sang, und die ganze Musik zum erstenmal hörte, wurde ich so ergriffen, daß ich, plötzlich von Thränen überrascht, innehalten mußte. Nun, was machen Sie denn? fuhr Hiller in seinem polternden Ton auf, und indem dies heraus war, sah er mich finster an. Ich konnte eben so wenig antworten, als singen; er bemerkte die Ursach sogleich, und mit Eins feuchteten sich auch seine Augen. Na, sagte er freundlich und faßte mich an der Hand — wir wollen ein Bischen warten!

der Magistrat, auf Müllers Betrieb, wählte Hillern zu dessen Nachfolger. Nun hätte er, gesichert von Außem, zufrieden im Innern, im schönsten Wirkungskreise und in großer Achtung aller seiner Mitbürger, glückliche Tage verleben können: aber die Beschwerden und Sorgen seines frühern Lebens hatten ihm die Fähigkeit dazu nicht mehr gelassen. Freilich würde sich Hillers lebhafter, leicht erregbarer, leicht erweichter, und darum oft inconsequenter Philanthropismus, hinsichtlich der Erziehung aus Basedows Schule, mit dem pedantischen Sinn und der überharten Weise Fischers, des Rectors — dieses als Philologen und Lehrers der alten Sprachen aller Ehren werthen, aber als Erziehers eisernen Mannes und abgesagten Feindes aller Tonkunst — nimmermehr zu einer guten Harmonie verschmolzen haben: aber es würden dann doch auch nicht die schneidenden Dissonanzen hervorgebracht worden seyn, wodurch beide Männer einander das Leben verbitterten, und wobei auch das Institut, bei dem sie angestellt waren, keineswegs gewann. Das Beste, was Hiller in diesem seinen Wirkungskreise für die Tonkunst that, war, daß er seine

Schüler immerfort mit den vorzüglichſten Muſikwerken aus alter und neuer Zeit, und mit deren zweckmäßiger Ausführung bekannt machte; auch ſich keinem von ihnen — ſo wie auch keinem Andern — jemals entzog, der tiefer in das eigentliche Studium dieſer Kunſt eindringen wollte. Er ſelbſt ſchrieb, außer ſeinem, in die churſächſiſchen Kirchen eingeführten Choralbuche, wenig mehr in dieſer Zeit; ſeinen würdevollen 100ſten Pſalm, und einige vortreffliche Motetten, hat er früher verfertiget: er arbeitete aber unabläſſig, die vorzüglichſten Werke anderer Meiſter, durch Unterlegung deutſcher Texte u. dergl., für ſein Inſtitut und unſere Kirchen brauchbarer zu machen. Seine alte Vorliebe für Haſſe und Graun blieb ihm zwar; doch wurde ſie kräftig erſchüttert, als ihm Joſeph und Michael Haydns groſſe Kirchenwerke zukamen; und noch mehr, als Mozarts Wittwe, bald nach ihres Gatten Tode, mit deſſen Handſchrift des Requiem nach Leipzig kam. Hier ſtaunte Vater Hiller, bewunderte, und faltete ſeine Hände. Dann ging er mit jugendlichem Eifer an's Werk, legte eine deutſche Ueberſetzung unter, veranſtaltete eine feierliche Aufführung zu Gun-

sten der Wittwe, und wiederholte dies Wunderwerk neuerer Tonkunst hernach in den Kirchen von Zeit zu Zeit. Seine Verehrung und Liebe gegen dasselbe ging so weit, daß er sogar eine Abschrift der Partitur von fremder Hand, und auch den bald erscheinenden Druck, nicht mochte, sondern — jetzt, der Greis, wie ehemals mit Hasse, in Dresden der Jüngling — das Ganze sich eigenhändig abschrieb. Dasselbe that er auch mit Joseph Haydns herrlicher Messe, die hernach als No. 4. gedruckt worden ist; und auf die Titel schrieb er mit zollhohen Buchstaben: Opus summum viri summi, W. A. Mozart; Opus summum viri summi, J. Haydn. — Bei seinen Beschäftigungen, nicht mit diesen, wohl aber mit andern Arbeiten Verschiedener, verfiel er jedoch in denselben Fehler, worein manche andere Künstler in späten Lebensjahren verfallen sind; z. B. Tizian: er konnte es nicht lassen, hier ein wenig dazu, dort ein wenig davon zu thun; wobei er freilich eben den Besten den schlechtesten Dienst leistete.

Kränklichkeit, plötzlich zunehmende Altersschwäche und zurückkehrende drückende Hypochon-

drie veranlaßten ihn, fünf Jahre vor seinem Tode, sein Amt niederzulegen. Für seine Bedürfnisse wurde rühmlich gesorgt. Man könnte sagen: er hörte schon einige Jahre früher, als er starb, zu leben auf, besonders seit sein letzter vertrauter und das ganze Leben hindurch treuester Freund, eben jener ehrwürdige Bürgermeister Müller, starb. „Wissen Sie's denn schon?" polterte er eines Morgens in mein Zimmer — „Was denn, lieber Vater Hiller?" — „Daß Müller todt ist? Müller, Müller — todt! Warum hab' ich nicht an seiner Stelle sterben können!" Ich redete ihm zu — Lassen Sie mich ausweinen, sagte er; ich weiß es, es ist das Letzte, was mich zum Weinen bringt! — Die letzten Jahre vegetirte er fast nur. Er wollte ganz im Stillen begraben seyn: aber eine Menge seiner vormaligen Schüler, und Anderer, die ihn hochschätzten und liebten, schloß sich freiwillig zu einer sehr feierlichen Bestattung an. Der Chor sang am Grabe seine vortreffliche Motette: Alles Fleisch ist wie Gras. — Sie ist wohl nie, weder vor- noch nachher, so schön und mit solcher Wirkung vorgetragen worden.

Was wir bisher über Hiller gesagt, kann

nicht sein Denkmal seyn, sondern nur die, allenfalls überflüssige Aufschrift auf demselben: sein, wie jedes verdienten Mannes Denkmal ist, was er geleistet. Aber jedes Denkmal will vom rechten Standpunkte aus gesehen seyn, und der Kunstfreund, der uns auf diesen stellt, thut nichts Ueberflüssiges. Man erlaube mir, daß ich, hinsichtlich auf Hillers Denkmal, dies angenehme Geschäft übernehme. Wo ich mehr thue und urtheile, da wünsche ich, die Urtheile Anderer nicht zu ersticken, sondern sie zu wecken.

Als Componist lieferte Hiller:

Arbeiten für das Clavier und Orchester. Sie waren aus früherer Zeit, und erheben sich nicht über den Geist und die gewöhnliche Manier dieser Zeit. Sie können für unsre Tage, wo die Instrumentalmusik auf neuen Wegen zu so bewundernswerther Höhe geführt worden ist, nur allenfalls ein historisches Interesse gewähren, und sind auch bei ihrer Erscheinung nicht von bemerkbarem Einfluß auf die Kunst selbst oder auf den Gang ihrer Ausbildung gewesen. Ein Gleiches muß man

von Hillers Cantaten und ähnlichen Gesangstücken für die Kammer zugestehn. Die meisten

Zwölf Menuetten für das Pianoforte von Anton Fischer. Op. 1. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 45 Xr.)

Man kann den meisten dieser Menuetten das Gute nachsagen, dass sie wahre Menuetten sind; eine Eigenschaft, die gar viele, unter diesem Titel erscheinende Musikstücke, (die in Sinfonieen und Quartetten, die eine eigene Gattung ausmachen, nicht hierher bezogen,) seit der Tanz der Menuett in Deutschland so selten und unbeliebt geworden, keineswegs besitzen. Als Musikstücke für sich angesehen, sind sie ebenfalls gar nicht übel, und wenn einige etwas zu gemeines haben, (wie No. IV., und zu No. XII. das Trio —) so sind andere auch wieder recht sehr gut, (wie No. I. und Trio, No. V. und Trio, No. IX. das Trio, No. VII., wo im Trio der Uebergang aus Moll in Dur, an sich und zur Rückleitung in die Menuet, sich angenehm ausnimmt). Menuetten, die, wie etwa die zuletzt angeführte, pathetischen Charakter und starkmarkirte Rhythmen, und im Trio graziöse Melodie haben, werden immer der Natur dieses Tanzes am angemessensten bleiben, und auch für sich, selbst beym Klavier, am besten gefallen. Was bey manchen andern Komponisten von Künstlichem oder Süsslichem hinzukömmt, ist vom Uebel. S. 7, Z. 2, T. 2, muss statt des ♯ ein ♮ stehen; leste S., Z. 6, T. 5, muss das zweyte Viertel fis heissen.

VI Gesänge beym Klavier zu singen, in Musik gesetzt, und Ihro Majestät, der regierenden Königin von Preussen unterthänigst zugeeignet von G. Bachmann. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl.)

Hr. B. ist schon durch frühere Kompositionen bekannt. Eine anständige Rechtlichkeit und verständige Ueberlegung hat man an den meisten, so wie auch an diesen Liedern, zu loben. Die ausgeführte Scene, No. 2, ist wohlgerathen; sollte aber nicht S. 6 anstatt „selbst den Blitz," „selbst den Blitz," accentuirt seyn? Die Trennung Seite 5, „Epheu rankt — der Hirtin, die" etc. ist unrichtig. Der eingeschobene Vers: „um welche" etc. sollte nur schnell hingesprochen, und dann erst, durch dieselbe Bewegung, das folgende an „Höhle" — dem Sinne nach, und wie dieser es verlangt, angeschlossen seyn. Göthe's Zauberlehrling, No. 3, ist sehr gut und der seltsamen Situation, die das Gedicht darstellt, angemessen behandelt. Vielleicht hätte, eben jenes Seltsamen wegen, das Allegro etwas fremdartiger gehalten werden können; aber das Allegretto, und besonders der Schluss, sind sehr befriedigend. No. IV. hält es mit Schulze's bekannter Melodie schwerlich aus. Dass der Verf. No. V. nicht weinerlich, wie andere Komponisten gethan haben, sondern nur zärtlich genommen hat, macht seiner Einsicht Ehre; nur sollte seine Musik neuer seyn. No. VI., ein schönes Bruchstück aus Wielands Oberon, ist einfach, anständig, ausdrucksvoll behandelt, und, bis etwa auf die verbrauchte Figur

zu rühmen. Das Aeussere der Sammlung ist sehr schön, aber der Stich nicht fehlerfrey. So müssen Seite 8, Zeile 2, Takt 8, die letzten vier Zweyunddreyssigtheile

heissen; S. 12, Z. 1, T. 2, muss statt g, gis; Z. 2, T. 6, im zweyten Viertel statt e, d stehen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XXII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

wurden zu besondern Gelegenheiten verfertigt, erreichten ihren nächsten, besondern Zweck, und Hiller begnügte sich damit. Doch veranlaßten sie wenigstens durch ihren guten Gesang, daß die wahre Singkunst, zu der man in Deutschland immer der besondern Veranlassungen und Anreizungen bedarf, sich neue Freunde erwarb und die alten behielt.

Weit höher stehen an Eigenthümlichkeit, innerm Werth, und auch an Verdienst um die Bildung für die Kunst, Hillers Lieder. Er war der Erste, der deutsche Lieder am Klavier — ich meine nicht: Musik zu deutschen lyrischen Gedichten: sondern Musik zu ihnen in deutschem Sinn, ganz nach deutscher Art und Kunst schrieb. Wenigstens hat, was Einzelnes in ähnlicher Weise früher erschienen war, nicht in das Ganze eingegriffen und ist bald untergegangen. Hillers Lieder sind sattsam bezeichnet, und zugleich ihr Werth und Einfluß hinlänglich bestimmt, wenn wir sagen: sie gleichen im Wesentlichen den spätern Liedern Schulzens und Reichardts, die Jedermann kennt; sind eben so eng anschließende und verschönernde Gewänder um die Dichtungen; sind eben so gründlich durch-

dacht, als herzlich empfunden: gleich frei von Künstelei, wie von gemeinem Klingklang; treu und wahr; nicht glänzend und geschmückt, aber auch nicht ungefällig und reizlos; nicht reich an Phantasie, aber auch nicht blos verständig; für den, der ausschliessend das Poetische in der Kunst liebt, weniger, als für den Freund der gesunden, kräftigen Natur; für den Kunstjünger unsrer Tage nicht die vollkommensten Muster, aber würdige, nie veraltende Studien. Was späterhin Schulz, Reichardt, Zelter, und einige Andere Vorzüglicheres geliefert, wurde doch auf diesem, von Hiller ausgemittelten und geebneten Wege erreicht; jetzt ist dieser Weg, besonders im Volksmäßigen, der gewöhnliche geworden, und was treffliche Meister dieses Fachs, wie Maria von Weber, von Mosel und Andere in unsern Tagen Vorzügliches an Liedern dieser Gattung geliefert haben, ist auf ihm gefunden, vielleicht ohne daß sie selbst gewußt, wer ihnen und Allen diese Bahn gebrochen hat.

Da der Deutsche, wiewohl er in Dichtung und Musik die schönsten Lieder unter allen neueren Nationen besitzt, eben diese doch am wenigsten singt: so wurden weit beliebter und

viel mehr verbreitet, als Hillers Lieder, seine Operetten; auch sind diese eben darum von weit mehr Einfluß auf die Leitung und Bildung des gemischten Publicums für Musik, und auf die Erweckung der Liebe zum Gesange bei demselben gewesen. Als Hiller mit den ersten Versuchen dieser Gattung auftrat, waren die berühmten Institute für das Große der damaligen italienischen Tonkunst, vorzüglich der Oper, die einige glänzende Fürstenhöfe gestiftet und unterhalten hatten, fast ganz untergegangen. Nur die Vornehmen und Gebildetsten hatten an ihnen Theil genommen: die Nation hatte für sie noch wenig Sinn, das Volk nur scheue Blicke, oder blöde, auch wohl scheele Resignation. Daß diese Institute, die in Deutschland zu jener Zeit besonders Jomelli's, Hasse's, Graun's und ähnliche Werke verherrlichten und von ihnen verherrlicht wurden, sich erhalten möchten, daß aber auch die Masse des Volks ferner von ihnen entfernt gehalten würde: das durfte der Freund der Kunst wünschen. Aber die Lage der Dinge, vornehmlich auch jener Fürstenhäuser, ließ dies nicht zu; und so geschah es nicht. Daß aber auch das

Volk etwas erhielt, wodurch sein Geist für Gegenstände dieser Art geweckt, wodurch es, auch von dieser Seite, für nicht blos sinnliche Vergnügungen empfänglicher würde, das mußte der Freund der Menschen wünschen. Dies geschahe nun, und, vielleicht am zweckmäßigsten, gewiß am wirksamsten, durch Weiße und Hiller in ihren Operetten. Das Volk will durch das Natürliche ergriffen seyn, und das Natürliche, ausgewählt und gesäubert, erhebt sich zum Idyllischen. Idyllisch war nun Hillers Musik, wie Weiße's Poesie; und dabei keineswegs empfindelnd, sondern heiter, meist kräftig, was das Volk gleichfalls wünscht, das waren sie auch; und so darf man wohl sagen: sie waren, wie sie für ihren Zweck und ihre Zeit seyn mußten. Beide befreundete Männer gingen immer treulich Hand in Hand, wußten sich ziemlich zwischen dem Gemeinen und Idealen zu halten, und neigten sich beide zu jenem wenigstens nicht näher, als die, oben angegebenen, besondern Verhältnisse nöthig machen mochten. Wären jene wahrhaft vornehmen Institute für die Gebildeten, und neben ihnen, diese populären für das Volk geblieben, die Folgen würden für

Kunſt und Humanität gleich vortheilhaft gewe-
ſen ſeyn. Aber jene ginzen unter, dieſe allein
hielten ſich: das war nicht gut. Die Freude,
die dem Volke verſchafft wurde, mußte die
Kunſt — die ja ohne einen gewiſſen idealen
Standpunkt und ein idealeſ Streben weder
Schwung, noch ſich in Würden erhalten kann
— und mußte ſie etwas theuer bezahlen. Das
Volk bekam die entſcheidende Stimme, auch
über Theatermuſik; Dichter, Componiſten,
Schauſpieler und Sänger fingen an, ihm zu
fröhnen, um zu gefallen: ſo wurde dieſer Zweig
der Tonkunſt immer tiefer nach der Erde gezo-
gen, bis endlich nach ungefähr zwanzigjährigem
Wanken und Schwanken, vorzüglich durch Mo-
zarts alles beſiegenden Geiſt, etwas Neue-
res und Höheres nicht nur, ſondern auch etwas
Feſtſtehendes und den Deutſchen Eigenthümli-
ches geſchaffen, dies überall verbreitet, überall
nach Würden anerkannt, und ſo in gleichem
Maſe das Vorbild wurde, nach dem die Mei-
ſter unſrer Tage ihr Beſtes zu Stande gebracht,
wie das Hülfsmittel, wodurch ſich, wenn nicht
die Geſammtmaſſe des Volks, doch die nun ent-

scheidenden Mittelstände desselben, rühmlich herangebildet haben. Weiße's und Hillers Verdienst wird durch diese Betrachtung nicht verkleinert, unsre Verpflichtung zum Dank für ihre rastlosen, uneigennützigen Bemühungen nicht aufgehoben, ja nicht verringert: ihre Operetten geben nur einen neuen zu den tausend alten Beweisen, daß von Menschen nichts so gut und zweckmäßig geschaffen werden kann, daß es dies für immer und unter allen Umständen bliebe. Und hätten sie damit nichts bewirkt, als daß sie Tausende erfreuet, die Liebe zum gebildeten Gesange geweckt, dem Volke einigen Sinn für die ganze Gattung beigebracht, und dem spätern Höhern und Edlern Grund und Boden vorgerichtet hätten: wäre das kein Verdienst? wäre es nicht des Dankes, nicht nur der Mit-, sondern auch der Nachwelt werth?

Für die Kirche schrieb Hiller, wie schon erwähnt, verschiedene Cantaten und dergl. Die frühern nähern sich im Styl dem Homilius, die spätern Hasse'n; ausgezeichnet in jedem Betracht, und auch keinem Vorbilde zu sichtbar nachgeformt, sondern mehr in eigener Kraft und Weise hervorgehend, ist aber nur der oben

angeführte 100ste Psalm. Und eben dieser ist wenig bekannt.

In spätern Jahren, um dieselbe Zeit, als in Leipzig ein neues Kirchengesangbuch herausgekommen und eingeführt war, gab Hiller sein bekanntes Choralbuch heraus. Er ging bei der Bearbeitung der Chorale von demselben Gesichtspunkte aus, von welchem jene Sammler und Bearbeiter der besten damaligen Kirchenlieder ausgingen, und wandelte mit ihnen Hand in Hand. Wie jene alles dran setzten, nur überall verständig und Jedermann verständlich zu seyn: so verfuhr auch Hiller mit der Wahl seiner Harmonien; wie jene zu diesem Zweck lieber alle Poesie aus den Gedichten austrieben, so beseitigte dieser in seiner Musik alle Kunst, in wie weit sie den alten, feststehenden, schon in sich schwunghaften Melodien entzogen werden konnte: und so ist es gekommen, daß beide in ihren Leistungen oftmals verzichtender als die Demuth, ruhiger, als die Gelassenheit und Andacht, und meistens populärer als das Volk geworden sind. Es lag das eben im Geiste jener Periode, hinsichtlich

auf solche Gegenstände: diesem Geiste unterwarfen sich jene Sammler und Bearbeiter; diesem Geiste unterwarf sich auch Hiller. Sie ist vorüber, und so wollen wir blos noch des Vorzugs von Hillers Arbeit gedenken, daß er gewisse Melodien, die zur Zeit der Reformation, oder bald nachher, von keineswegs geistlichen Volksliedern in die Kirche aufgenommen worden waren, von den Spuren ihres profanen Ursprungs säuberte, und von andern die etwas trivial gewordenen Dehnungen, Wiederholungen und Schnörkel abschnitt, so daß denn auch seitdem diese verunzierenden Zierrathen aus den Kirchen, wenigstens in Sachsen, gänzlich verschwunden sind.

Daß endlich Hiller die Kirchenmusik und die Veredlung des Geschmacks in derselben dadurch förderte, daß er nicht wenige der vortrefflichsten Werke großer Meister für den Kirchengebrauch einrichtete — deutsche Texte dichtete und unterlegte, und zwar beides mit vielem Glück; daß er jene Werke durch dieses Verfahren, und auch durch öffentliche Herausgabe der Partituren oder Clavierauszüge so vieler, als

die Verleger drucken wollten*), in Deutſchland zuerſt allgemein verbreitete und einheimiſch machte: das iſt Jedermann bekannt, und ſein entſchiedener, in jeder Hinſicht wohlthätiger Einfluß gar nicht zu verkennen.

Vielen Dankes und großer Ehren werth war aber auch Hiller als Lehrer der Tonkunſt; ja, man dürfte vielleicht ſein Verdienſt gerade hier am höchſten anſchlagen, ſowohl in Abſicht auf das, was er leiſtete, als auch in Abſicht auf die Zeit und die Verhältniſſe, in welchen er es leiſtete.

So ſchätzbar nämlich viele deutſche Lehrbücher der Muſik, vor Hiller, was den mathema-

*) In Partitur: Händels Te Deum laudamus, zur Feier des Utrechter Friedens; deſſen Jubilate Deo, mit deutſchem Texte des Pſalms; Grauns Te Deum laudamus, und andere; im Klavierauszuge: Pergoleſi's Stabat mater, mit Klopſtocks; Joſeph Haydn's Stabat mater, mit Hillers eigenem deutſchem Texte; Ramlers und Grauns Tod Jeſu; ausgewählte Stücke aus Händels Meſſias und Judas Maccabäus; jene mit Eschinas, dieſe mit ſeiner eigenen deutſchen Unterlegung; Herder's und Wolf's Oſter-Cantate — und viele andere.

tischen und mechanischen Theil dieser Kunst anlangt, waren: so war doch in Ansehung des ästhetischen Theils derselben fast noch gar nichts wissenschaftlich gethan, sondern alles eines Jeden eigenem, oft dunkelm, und darum meist schwankendem, leicht zu irrendem Gefühl überlassen; und auch die Kritik erstreckte sich höchstselten weiter, als auf das Mathematische und Mechanische. Hiller hatte von jeher den Trieb und die Gewohnheit, über alles, was er empfunden, ruhig zu reflectiren, auch wohl zu grübeln; er mochte sich gar zu gern, nicht nur von seinen Empfindungen, sondern auch von dem, was sie erregt, und warum sie denn eigentlich eben so erregt worden, Rechenschaft ablegen, so gut es eben gehen wollte. Diesen Trieb brachte er nun auch zur Musik. Schon 1753 ließ er das Publikum an so manchem Fund, der ihm auf diesem Wege zugekommen war, Theil nehmen: seine Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik zeigt schon manchen hellen Blick, machte Aufsehen, und regte manchen Aufmerksamen auf, weiter zu gehen, obgleich hier nur noch

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. XXII.* 1803.

Ankündigung.

Durch den Wunsch meiner musikalischen Freunde aufgemuntert, bin ich entschlossen, eine Sammlung von zwölf Liedern mit Begleitung des Pianoforts auf Pränumeration herauszugeben. Der Preis der Pränumeration ist 1 Rthlr., den Friedrichsd'or zu 5 Rthlr. gerechnet, und bleibt bis Ende Oktobers offen. Jeder Pränumerant erhält auf 6 Exemplare das 7te frey. Der Ladenpreis wird nach verflossener Pränumeration auf 2 Rthlr. gesetzt werden. Musikliebhaber haben die Güte sich entweder an die Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig, Herrn Göbbels und Unser in Königsberg, Herrn Bohm in Hamburg, Herrn Spehr in Braunschweig, oder geradezu an mich mit postfreien Briefen zu wenden. Da die Namen der respektiven Pränumeranten dem Werke vorgedruckt werden sollen, so werden sie ersucht, ihre Namen mit beyzuschicken.

Königsberg, den 28. Juny 1803.

Fr. Ad. Hiller,
Musikdirektor.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

v. Kraft, N., Gesänge für 4 Mannsstimmen mit Begl. des Klav. 16 Gr.

Kreutzer, Introduction et Marche de l'Op. Lodoiska arr. p. le Pianof. 8 Gr.

Contredanses et Anglaises p. le Clav. par differ. maitres. 11 Gr.

Rösler, J., Sonate p. le Clav. ou Pianof. Op. 1. No. 1. 16 Gr.

Beliebte länderische Tänze f. Klav. von verschiedenen Meistern. 22 Heft. 16 Gr.

v. Jacquin, E. G., 6 Lieder beym Klavier zu singen. 12 Gr.

Steibelt, Fantaisie avec Variations sur l'air: Der Vogelfänger bin ich ja etc. p. le Pianof. Op. 44. 1 Thlr.

— — Amusement pour les Dames ou Pièces favorites p. le Pianof. Op. 45. 1 Thlr.

Cramer, J. B., 3 Marches et 3 Andantes p. le Pianof. 8 Gr.

— — Walses p. le Pianof. 12 Gr.

Ferrari, J. G., Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur l'air russe: Kalinuska. Op. 29. 11 Gr.

Steibelt, 3 Sonatines faciles et agr. p. le Pianof. Op. 42. No. 1. 1 Thlr.

— — 3 do No. 2. 1 Thlr.

Mayr, G. S., Ariette e Duettini per Cembalo e Canto. No. 2. 1 Thlr. 3 Gr.

Cimarosa, 6 Canzonetti ital. coll' acc. di Chitarra. 16 Gr.

Doisy, Rondos, pet. Airs var., Allemandes, Marches p. la Guitarre. 10 Gr.

de Zucconi, F., 6 Canzonette italiane coll' acc. di Chitarra. Op. 13. 16 Gr.

— — 6 Allemandes pour 2 Guitarres. Op. 12. 8 Gr.

— — 12 pet. pièces faciles p. la Guitarre seule. Op. 7. 11 Gr.

— — Fantasia per Chitarra. Op. 11. 11 Gr.

Festits, Julie, 6 Variations pour le Pianof. sur un Marche. 8 Gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op. Medée arr. en Quint. p. 2 V., 2 A. et B. 1 Thlr.

Facius, J. H., Concerto per il Violoncello princ. Op. 3. 1 Thlr. 16. Gr.

Rolla, A., 2 Quartetti per Flauto, Violino, Viola et Violoncello. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreith, K., kurzgefasste Anweisung die Flöte zu spielen. 1 Thlr.

— — 12 Allemandes pour une Flûte. Op. 99. 8 Gr.

Batteux Hillers, so wie fast jedes damaligen Kunstrichters, Führer war. Bald darauf versuchte er aber, und mit mehrerem Glück, auf eigenen Füßen zu stehen; und durch seine, zum Theil nur kleinen und zerstreueten, aber sehr gründlichen, faßlich, und auch angenehm geschriebenen Abhandlungen*), durch Manches in seinen Lehrbüchern, und vornehmlich durch seinen Privatunterricht, den er vielen, nachher berühmten Männern, theils mündlich, theils in Briefen gab — ist er mit Ehren der Vater der deutschen Kritik, in wiefern sie den ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden.

Nicht genug zu rühmen ist Hillers Bereitwilligkeit, mit welcher er Jedem, der seine Kunst studiren, oder auch nur Belehrung über einzelne Fälle haben wollte, entgegenkam; schwerlich gab es auch irgend eine beträchtliche Aufgabe in dieser Kunst, über die man bei ihm nicht wenigstens so viel erfuhr, daß man —

*) Die meisten sind von Gerber im Tonkünstler-Lexikon, Art. Hiller, verzeichnet.

wenn nur übrigens alles wär, wie es seyn sollte — sich dann nicht selbst hätte helfen können. Nicht nur seine gründliche Kenntniß der Theorie, Geschichte und Literatur der Musik, so wie der vorzüglichsten Compositionen aller Zeiten, sondern auch sein ernsthaftes Studium der Hülfswissenschaften, seine allgemeine Bildung*), und sein gerader, gesunder Sinn — machten Hillern fähig, dies zu leisten; seine Gutmüthigkeit aber, seine Dienstfertigkeit, und sein Eifer für das Beste seiner Kunst, machten, daß er es auch wirklich leistete. Mehrere junge, talentvolle Musiker, die diesen seinen Unterricht benutzen wollten, nahm er, ohne

*) Hiller war z. B. ein tüchtiger Mathematiker, verstand den mechanischen Theil der Poesie sehr gut, las die Dichter der alten Römer, so wie, neben denen der Deutschen, die besten der Franzosen, Italiener und Engländer in ihren Sprachen, mit Sinn und Liebe, und kannte alles Vortreffliche, was über Musik, deren Geschichte, so wie zur Bildung für die Künste überhaupt, von den Schriftstellern aller der genannten Nationen, bis etwa gegen 1760, in das Publikum gekommen war.

weiteres, auf kürzere oder längere Zeit gleich in sein Haus auf, und theilte mit ihnen nicht nur seine Wissenschaft, sondern nöthigenfalls auch sein spärliches Brot und seine kleinen Freuden. Ich will von diesen nur Einen nennen: Neefe, den er Jahre lang bei sich behielt, blos um ihn zu bilden, und ohne je an die geringste Vergeltung zu denken, außer der, die ihm die Freude über das Gelingen seiner Bemühungen gewährte. Nicht Wenige, selbst Männer, die ihn als Künstler weit übertrafen, sandten ihm ihre Arbeiten zu, sein Urtheil und seine Verbesserungen zu erhalten; und Hiller verwendete einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Kräfte, ihren Wünschen Genüge zu leisten. Ich will auch hier nur Einen nennen: Naumann, der selbst in spätern männlichen Jahren, da er von mehrern Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, „Vater Hillern" (unter welcher Benennung er bei den jüngern Meistern überall cursirte) seine Arbeiten zuschickte und dessen oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön, und wäre noch schöner, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die

Cora zurück gab — wenn der Componist auch überall gut declamirt hätte, keine Noten lesen wollte, und in manchen Sätzen den Sinn finden könnte — Und nun wurden mehrere Data, Belege, und Vorschläge zu Verbesserungen beigebracht. Vater Hiller hat mich etwas stark mitgenommen — sagt sich Naumanns nächster Brief an: „Dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe" — war Hillers Antwort.

Mit gleichem Eifer, mit gleicher Aufopferung, wie Hiller den Componisten entgegenkam, diente er auch, wenigstens in früherer Zeit, den Virtuosen, vornehmlich den Sängern und Sängerinnen. Fast immer hatte er deren einige um sich, unterrichtete sie in besserer Methode, figurirte mit ihnen ein, was sie öffentlich vortragen wollten und dergl. So voll sie oft sein Haus machten, so leer machten sie seinen Beutel, und die Undankbarkeit nicht Weniger, so wie zuweilen einreissender eigener Mangel, bestimmten ihn nicht weiter, als daß er der warnenden Gattin, oder den besorgten Freunden zuredete: Ja doch, ja! Ihr habt Recht! Aber

wartet nur: es wird stets besser werden! Und in diesem Vertrauen blieb er beim Alten.

Außer diesem mündlichen Unterricht, nützte er den Sängern, in der Kunst des Gesanges Fortschritte machen, durch seine Anweisungen „zum musikalisch-richtigen," und „zum musikalisch-zierlichen Gesange," welche die ersten, ausführlichsten gedruckten Lehrbücher über diese Gegenstände waren, und auch gewissermaßen die besten blieben. Vor ihm kannte man in Deutschland nur Tosi's Singschule, die weit weniger ist, als ihr Ruf, mit Agricola's Compendium dazu, der allerdings viele treffliche Bemerkungen, aber darunter doch einander gewebt, enthält. Hillers Lehrbücher sind, in Hinsicht auf den Text, vollständiger, in Hinsicht auf die Form, weit bestimmter, deutlicher, ordentlicher; seine Beispiele gewählter und geschmackvoller.

Was überhaupt Hiller, als Lehrer der Tonkunst, in allen den mannigfaltigen Beziehungen geleistet hat, das läßt sich schwer — wie überhaupt, was ein guter Lehrer, durch Wort oder Schrift, leistet — nicht einmahl überschlagen,

da es unmittelbar in das Leben und in das Ganze der behandelten Gegenstände übergeht: es ist aber viel, sehr viel, und darf nie vergessen werden. Es würde ihm jedoch damit bei weitem nicht in solchem Maße gelungen sein, wenn er blos der gelehrte Theoretiker, der fahrne Kunstkenner, gründliche Cenyonist und gewandte Lehrer — nicht aber zugleich als Mensch so lieber und hochachtungswerth gewesen wäre. Mehrere rühmliche Züge seines Charakters gehen schon aus dem bisher Gesagten hervor: ich erlaube mir nur noch Einiges kürzlich zusammenzustellen und hinzuzufügen.

Hüller war ein honneter Mann, im vollgültigsten Sinne des Worts: redlich, zuverlässig, treu, über kleinliche Angelegenheiten des Lebens frei hinwegschreitend, gastfrei, freigebig — letzteres nicht nur mit dem, was er hatte, auch mit dem, was er war; wohlthätig, bis zum eignen Darben; dienstfertig, bis zur Aufopferung seiner selbst; überhaupt ein Menschenfreund in der That, nicht in jener Art des Vergnügens, die man gefällig zu nennen pflegt, weil sie freilich den Menschen gefällt, auch nicht in

stolzen Worten, welche vielmehr aus Hypochondrie und dann aus Gewohnheit, oft rauh und polternd waren. Er war aufrichtig, freimüthig — wo es galt, bis zur Verwegenheit und mit Vernachlässigung aller Rücksichten der Weltklugheit; war seinen Freunden ergeben bis zur Unbesonnenheit und Heftigkeit; hegte gegen Niemand Haß, auch wenn er noch so kränkend hintergangen und im ersten Moment noch so aufgebracht war. Aus Temperament, noch mehr aus kindlicher Reizbarkeit und Schwäche, übereilte er sich oft, kehrte aber immer wieder von selbst zurück, und zwar nicht zu muthloser Reue, sondern zu eifrigem Bereuten, wo dies nur irgend möglich war. Er hielt immer und überall auf Ehre; auf wahre Ehre, nicht auf die Puppe, welcher die spielende Convenienz diesen Namen giebt; war fromm und religiös gesinnet, selbst (in mittlern Jahren) bei dem Anschein damals modischer Zweifelsucht. Seine Uneermüdlichkeit im Arbeiten würden seine zahlreichen Werke und Schüler schon beweisen, wenn man auch nicht daran dächte, daß er fast immer in Unruhen, Sorgen und Beschwerden

vieler Art leite. Von dem Egoismus, der Eitelkeit, den Anmaßungen, dem Neid, der Unterdrückungs- und Parteisucht so vieler Menschen war auch nicht die kleinste Spur in ihm: er ehrte und pries laut jedes Verdienst, das ihm einleuchtete, auch wenn es dem seinigen noch so sehr im Wege stand. — Als Gesellschafter war er, wenn Krankheit ihn nur nicht ganz darniederdrückte, äußerst unterhaltend, und in guten Stunden auch belustigend, durch trocknen Witz, drollige Einfälle und eine ganz eigene Possierlichkeit, in welcher er seinem Freunde in jüngern Jahren — Engeln — ähnlich war, und die, wie eben bei diesem auch, durch das etwas Unförmliche seiner Gestalt und das somit Finstere seiner Außenseite, nur um so wirksamer ward.

So war Hiller, bis ihn das Alter mit seiner ganzen Last überfiel, ihm, schon vom Anfange des letzten Decenniums seines Lebens an, einen von diesen Vorzügen nach dem andern zu entwenden suchte, und ihn endlich dahin brachte, daß er in den letzten Jahren trübe resignirend unterlag. — Das bekannte Portrait Hil-

sers von Bause nach Graff ist gut getroffen: doch sollte (wie auch bei dem, das als Titelvignette dem Jahrgange der Leipziger musikalischen Zeitung von 1804 beigegeben worden ist) das Feinere und Geistvollere seines Auges, das, bis etwa in den letzten Jahren, unter der schwerfälligen materiellen Masse unverkennbar hervorschimmerte, glücklicher aufgefaßt und bemerklicher wiedergegeben seyn.

Und bedarf, daß ich mir herausgenommen, über Hiller zu schreiben, noch einer besondern Rechtfertigung: so möge Folgendes dazu dienen. Im Jahr 1800 lag ich krank und glaubte zu sterben. Hiller kam zu mir: ich gestand ihm das. Die Leipziger musikalische Zeitung, die ich einige Jahre vorher gestiftet, und die nun anfing, offenbar in den Gang der Tonkunst und die Schicksale ihrer besten Meister einzugreifen, dauerte mich; denn ich wußte wirklich Niemand vorzuschlagen, der sie, wenn ich nun todt, in gleichem Sinne fortsetzen möchte. Ich gestand Hiller'n auch das, und setzte hinzu: Wenn sie mich hinausgetragen haben, so sagen Sie das dort, und was ich mit diesem Unternehmen et-

gentlich gewollt habe: vielleicht findet ſich dann doch ein Anderer, den wir noch gar nicht kennen. — Hier iſt meine Hand darauf, ſagte Hiller. Aber, fuhr er noch ruhiger fort: Sie ſind jung, Sie werden ſich erholen: ich aber bin alt und muß nächſtens abtreten; thun Sie dann ein Gleiches an mir, und geben Sie mir die Hand darauf. — Ich gab ſie. —

Hänsel, P., 3 Quatuors p. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 10. 2 Thlr. 8 Gr.

Kirmair, Sonate avec un Toccato p. le Pianoforte. Op. 17. 16 Gr.

Zelter, C. Fr., Der Taucher, ein Gedicht von Schiller, f. Klav. 14 Gr.

Köhler, H., 3 Sonates pour la Flûte et Violon. Op. 22. 20 Gr.

Danzi, Fr., Concerto pour Violoncelle. No. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 3 Sonates pour Vlle. Op. 1. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 do Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Duos pour Alto et Vlle. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Millico, G., 6 Canzoncino coll' acc. di Chitarra. 12 Gr.

Leroy, Recueil de Marches, Allemandes, Walses et Rondeaux p. 2 Clarin. 2 Thlr.

Michel, 3 Trios p. Flûte, Violon et Vlle. Liv. 1. 2 Thlr.

Paris, F., 3 Duos d' une difficulté graduelle p. Clarinette et Violon. 1 Thlr.

Dietter, 6 Duos progressives pour 2 Bassons. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Mariolin, L. A., 9 pet. Duos méthodiques pour 2 Flûtes. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 1. Liv. 3 et 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Winter, Ouverture de Marie de Montalban arrangée pour le Fortépiano av. Viol. ad lib. 18 Gr.

— — la même arr. p. 2 Viol. 12 Gr.

— — la même arr. p. 2 Flûtes. 12 Gr.

Gasse, Pot-Pourri composé des Airs de Michel-Ange arr. p. 2 Viol. 1 Thlr. 12 Gr.

Woldemar, 6 Rêves d' un Viol. seul. 18 Gr.

— — Concerto à Violon princ. 2 Thlr. 5 Gr.

— — L'Ombre de Lolli, Sonate fantômagique p. le Violon. 18 Gr.

— — — de Tartini. do. 18 Gr.

— — — de Mestrino. do. 18 Gr.

— — — de Pugnani. do. 18 Gr.

Isouard, Nic., Pot-Pourri d' Airs anglois arr. p. Harpe ou Fortep. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Canzoncines ou 6 pet. Airs ital. av. acc. de Fortep. ou Harpe. 1 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, R., Pot-Pourri d' Airs anglois arr p. le Fortep. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Asioli, B., Capriccio per il Pianoforte. Op. 3. 18 Gr.

Viguerie, B., 40 recueil d' Airs connus des Opéras et Ballets arr. p. le Pianof. 22 Gr.

Paer, F., Ouverture und Gesänge aus der Oper: Der lustige Schuster, für 2 Flöten eingerichtet. 8 Gr.

Müller, W., Die Teufelsmühle, eine komische Oper. Klav. Auszug von Bierey. 1 Thlr. 6 Gr.

Martin, V., 3 Canzonetten m. Begleit. des Pianof. 8 Gr.

Mombelli, D., 3 Duos mit Begleitung des Pianof. 16 Gr.

Neueste Prager Tänze für das Klav. 14 Gr.

Martin, V., 3 Duetts für 2 Guitarren mit Gesang. 10 Gr.

— — 3 Duetts mit Begl. des Pianof. 10 Gr.

Dallairac, Alexis, Oper im Klavierauszug. deutsch und franz. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Ouverture daraus für das Pianof. mit Flöte und Viol. ad lib. 12 Gr.

Müller, F. A., Duetto pour 2 Flûtes. No. 2 et 3. 15 Gr.

Winter, Ouverture und Favoritgesang aus der Oper: Das Labyrinth, für 2 Fl. oder Viol. eingerichtet. 20 Gr.

Krommer, F., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 40. 2 Thlr. 16 Gr.

Devienne, Fr., 10e Concerto pour Flûte principal. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3e Sinfonie conc. p. 2 Viol. princ. 2 Viol., A. et B. 2 Fl., 2 Hth. et 2 Cors. ad lib. 2 Thlr.

— — 1er Conc. pour Hautbois. 1 Thlr. 8 Gr.

Viotti, J. B., 3 Trios p. Viol. et Vlle. Op. 52. 1 Thlr. 20 Gr.

— — do do Op. 53. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Viol. Op. 54. 1 Thlr 8 Gr.

Gatayes, P. 9 Walzes p. la Harpe. 12 Gr.

Gyrowetz, A., la Chasse, Sonate pour le Pianof. av. Viol. et Vlle. 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Gertrud Eliſabeth Mara.

Die Lebensgeſchichte ſolcher Frauen, die, nicht aus Eitelkeit oder andern gemeinen Urſachen, ſondern aus innerm Beruf, begründet auf ganz beſondere Gaben, beſtätigt durch unwiderſtehliche Neigung, erwieſen durch ganz eigenthümliche Leiſtungen und deren ganz ungewöhnliche Wirkungen, wohl auch durch beſondere Wendungen des Schickſals, aus dem ihrem Geſchlechte beſtimmten Kreiſe heraustreten und ſich irgend einem Oeffentlichen hingeben — die Lebensgeſchichte ſolcher Frauen hat immer etwas Anziehendes, und nicht blos für die Betrachtung, ſondern auch für die Empfindung; ſey letztes nun zur Freude oder zur Trauer, oder, wie gewöhnlich,

zu einer Mischung von beidem. Dies Anziehende beruht allerdings zuvörderst auf ihnen selbst, und nicht geringen Antheil hat daran, daß, indem sie in jenem Oeffentlichen so glanzvoll hervortreten, sie meist in ihrem Uebrigen den auffallendsten Gegensatz bilden; daß sie dort als die Begabtesten der Männer erscheinen, und mehr: hier, als die schwächsten der Frauen, und weniger. — Aber auch ihr Geschick und äußeres Leben, mit seinen Ereignissen, ist anziehend, weil es meist ganz ungewöhnlich ist. Denn da sich dies der Mensch am Ende doch selber macht — nach dem Sprichwort: Jeder seines Glückes Schmied ist: so kann es, bei Besonderm im Innern, auch selten an Besonderm im Aeußern, bei wunderlichen Mischungen dort, selten an wunderlichen Mischungen hier fehlen. Eben darum bleiben solche Frauen auch Lieblings-Gegenstände, wie der Unterhaltung im täglichen Leben, so der Biographen, der Dichter, der Erzähler; auch die Psychologen und Anthropologen, und was sonst noch für Autoren, die über Menschliches gern nachdenken, und was sie gedacht, gern darstellen, versuchen sich immer von neuem an ihnen. Was nun so häufig ge-

schicht, wird kaum einer Entschuldigung bedürfen, geschieht es einmal wieder. So hoffe denn auch ich Nachsicht zu finden, versuche ich hier den Abriß des Wesens, und Leistens, und Lebens einer Frau zu entwerfen, die fast alle gebildete Nationen Europa's zu denen gezählt haben, von welchen wir oben gesprochen. Aufgefordert finde ich mich hierzu noch besonders dadurch, daß ich durch Hiller, von dem sie, mehrere Jahre seine Hausgenossin, zuerst eine höhere Ausbildung erhielt und in die größere Welt eingeführt ward, über ihre frühere Zeit, und von Friedrich Nikolai über ihren Aufenthalt in Berlin, genau unterrichtet bin: in spätern Jahren aber sie persönlich kennen lernte. Ihr selbst, die in hohen Matronenjahren noch jetzt (1823) unter uns lebt, glaube ich damit nicht zu nahe zu treten: wer einmal, wie sie, nach dem Ausdruck der Engländer, ein öffentlicher Charakter geworden ist, über den steht auch die Rede frei; und nimmt Einer diese auf, so ist nichts von ihm zu verlangen, als daß er der Wahrheit treu bleibe, und die allgemeinen Rücksichten der Humanität und Bildung nicht aus den Augen setze: dessen aber bin

ich mir bewußt. — Einen frühern Aufsatz, den ich über die Mara drucken lassen, bitte ich zu vergessen: die Bitte wird aber wohl längst schon erfüllt seyn.

Gertrud Elisabeth Schmähling, nachherige Mara, wurde im Jahre 1749 zu Kassel geboren. Ihre frühe Kindheit war höchst beschränkt und kümmerlich. Die Mutter war bald nach ihrer Geburt gestorben. Geschwister hatte sie nicht. Der Vater, ein armer Stadtmusikus, konnte keine Wärterin bezahlen, und mußte den größten Theil des Tags in Unterrichtsstunden außer dem Hause zubringen. Er setzte also das schwächliche Kind auf einen kleinen Lehnstuhl, der auch vorn eine Krampe hatte, so daß es darauf aushalten mußte; und überließ es so, in Einsamkeit, bei verschloßnen Thüren, sich selbst und seiner Langweile. Das Kind wurde zweiwüchsig (rhachitisch): es konnte dennoch nichts für dasselbe gethan werden.

So ward Gertrud vier Jahr alt. Der Vater verschaffte sich einen kleinen Nebenerwerb durch Ausbessern musikalischer Instrumente.

Einesmals, von einer Unterrichtsstunde abgerufen, hatte er eine Geige, die eben in Arbeit war, liegen gelassen. Diese suchte die Kleine, gepeinigt von Langweile, zu erreichen. Es gelang: Gertrud gab Töne an; sie hatte einen Zeitvertreib. Der Vater ertappte sie dabei; sie ward bestraft: aber der Genuß war zu süß gewesen, und die Geige ward immer wieder vorgenommen. Der Vater überraschte sie nach einiger Zeit wieder: da hörte er mit Erstaunen, daß sie die Töne der Scala, rein intonirt und wie sichs gehört, angab. Jetzt ertheilte er ihr einigen Unterricht, und bald brachte sie es dahin, daß sie kleine Duette mit ihm spielte. Das Wunder ward ruchtbar. Mehrere wollten sich davon überzeugen: da trug denn der Vater das Kind, das, jener Krankheit wegen, noch nicht gehen konnte, in die Häuser der Musikliebhaber, und spielte da mit ihm seine Duette. Das außerordentliche Talent war nicht zu verkennen: einige Wohlhabende erbarmten sich seiner und unterstützten das Kind; Einer, den sein Geschäft zur Messe nach Frankfurt am Main führte, nahm Vater und Tochter mit dahin. Sie ließen hier in kleinen Zirkeln sich

hören, erregten Erstaunen, fanden Belohnung, und einige wohlwollende Familien brachten durch Unterzeichnung so viel zusammen, daß der Vater bestehen und die Tochter bessern Unterricht bekommen konnte. Sie machte die schnellsten Fortschritte, auch ihre Gesundheit verbesserte sich, und so beschloß der Vater, nach fast zweijährigem Aufenthalte, die Wanderung fortzusetzen.

Gertrud war im sechsten Lebensjahre nach Frankfurt gekommen; im neunten gab sie Concert in Wien. Hier rieth der englische Gesandte dem Vater, mit ihr nach London zu gehen; und als dieser, dem von englischen Guineen etwas zu Ohren gekommen war, sich hierzu bereitwillig zeigte, unterstützte er ihn mit Empfehlungen. Gertrud stand im zehnten Jahre, als sie in London ankamen. Sie spielte in den Häusern, denen sie empfohlen war, erregte Aufsehen, selbst am Hofe wurde von ihr gesprochen, und so wurde sie der Königin vorgestellt. Sie spielte in den königlichen Kammer-Concerten; ihre, wenn auch an sich nicht glänzende, doch für ein Kind dieser Jahre erstaunliche Virtuosität zog an: aber die gewaltsame

Handhabung ihres, selbst für diese Jahre noch sehr kleinen Körpers bei der Beherrschung des Instruments, erregte theils Lachen, theils Mitleid oder Anstoß. Künstlerin müsse sie werden, sagte man dem Vater; nicht aber Violinspielerin bleiben. Was denn? „Singt sie nicht?“ Sie hatte das längst gethan, und mit wohllautender Stimme, aber ohne alle Anweisung, selbst ohne alle Gesangstücke: ihre Violin-Solos hatte sie gesungen, so weit und so gut sich das wollte thun lassen. Man gab ihr nun gute Gesänge; sie ging sie durch und trug sie nun vor, nicht nur mit ausgezeichneter Stimme, sondern auch nicht ohne Sinn für das, was sie vortrug. Mehrere Vornehme unterstützten den Vater, unter der Bedingung, daß er ihr gründlichen Unterricht im Gesange geben ließ. Der Vater übergab sie einem italienischen Singmeister von Ruf: Paradisi; und dieser nützte ihr vornehmlich durch geregelte Ausbildung ihrer Töne, in Solfeggien u. dergl. Nach einiger Zeit zeigten sich aber an dem alten Kastraten gewisse unübliche Gewohnheiten, die den Vater bewogen, Gertrud zurück zu nehmen. Und so blieb sie wieder sich selbst und ihrem Fleiß

überlassen. Endlich verlangte die Königin sie wieder zu hören. Aber das Kind hatte gereizt, seine Unbeholfenheit, sein wunderliches Wesen lachen gemacht: die Leistungen der angehenden Jungfrau gefielen zwar, doch ließen sie ruhig; und so blieb ihr Auftreten am Hofe, wie bei andern Veranlassungen, ohne namhaften Erfolg für ihre Zukunft.

So viel, mehr nicht, und kaum das, wußte Gertrud später von diesem Abschnitt ihres Lebens, bis ohngefähr in ihr sechszehntes Jahr, zu erzählen. Natürlich! Reisen, geigen, und nachher singen: das war das Einzige, was sie vom Leben wahrhaft interessirte: wie hätte sie da auf Anderes so genau achten sollen, daß es ihr im Andenken geblieben wäre? Jetzt nun, da sie in London die Neugier nicht mehr reizte und die Guineen außenblieben, kehrte der Vater mit ihr nach Deutschland, und zunächst in ihre Vaterstadt, zurück. Er hoffte, sie am Hofe angestellt zu sehen. Aber der Landgraf wollte nur Italiener hören. Das Publicum nahm sie mit Aufmerksamkeit und Antheil auf: aber das konnte ihre Existenz nicht sichern, zumal da der eben

erst beendigte siebenjährige Krieg die Stadt erschöpft hatte.

Jetzt wendete sich nun der Vater an Hiller in Leipzig. Dieser hatte eben die feststehende Anstalt eines wöchentlichen Winter-Concerts errichtet, und stand ihr als Director vor. Gertruds Vater ersuchte ihn, ihr, wenn sie dorthin käme, zu erleichtern, daß sie bekannt würde und öffentlich zu Gehör käme. Hiller, willfährig zu jeder billigen Dienstleistung, ließ Vater und Tochter kommen, und mit der Ostermesse 1766 trafen sie ein. Hiller hörte, prüfte, hörte wieder: das ausgezeichnete Talent ward von ihm freudig anerkannt, und auch die drückende Lage, die der Tochter aus der Abhängigkeit von dem ehrlichen, aber an Geist beschränkten und murrsinnigen Vater entstand, blieb ihm nicht lange verborgen. Er schaffte für beides Rath. Er führte die Sängerin erst bei den Freunden seines Hauses und der Tonkunst, dann beim größern Publicum ein: sie fand einstimmigen Beifall. Er trug ihr nun die Stelle einer Sängerin beim Concert mit ansehnlichen Vortheilen an, nahm sie, als sie diese mit Freuden ergriff, in sein Haus, und

traf mit dem Vater ein anständiges Abkommen, nach welchem Gertrud diesem lebenslang einen Theil ihrer Einnahme zusicherte.

Hatte Vater Hiller so für ihr Aeußeres gesorgt, so sorgte er nun viel mehr noch für ihr Inneres. Er zuerst verständigte sie über sich selbst. Du bist eine Sängerin von vortrefflicher Stimme und viel Geschicklichkeit — stellte er ihr vor; auch meldet sich in deinen Vorträgen, ohne daß du es weißt und beabsichtigst, etwas von Seele und Charakter. Bleibst du dabei stehen: so wird es dir überall einigermaßen glücken, so lange du jung bist. Aber was dann? Nun sieh': es liegt in dir, du kannst eine große Sängerin, eine wahre Künstlerin werden, wenn du beharrlich willst und die rechten Wege einschlägst. Bist du aber das: dann steht die ganze Welt dir offen, und auch überall die Kasse der Reichen und Vornehmen; das aber nicht blos auf die wenigen Jugendjahre. Zwar ist dir der Ort, wo die große Sängerin am glänzendsten wirkt, das Theater — wenn auch nicht verschlossen; doch wirst du da schwerlich jemals deinen eigentlichen Platz finden. Du bist nicht hübsch; von alle dem auch, was sonst auf der

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten July. Nº. 44. 1803.

Gedanken und Wünsche.

Manche unsrer Dichter und Musiker würden sicher, ihren Talenten nach, auf eine ungleich höhere Stufe von künstlerischer Bildung gelangen, wenn nicht ein gewisses unglückseliges Etwas, das nicht zu ihrer besseren Natur gehört, unaufhörlich dagegen andränge. Ich meine das ängstliche Umherschauen nach Beyfall, je rauschender, je allgemeiner, desto besser. Diese fremdartige Empfindung, die sich nur zu leicht im Gemüthe fixiren kann — und wehe dem Künstler, bey dem eine Idee fix geworden ist! — wird nothwendig seine Selbstständigkeit gefangen halten, und zuletzt gar zerstören müssen. Er wird es bald nicht mehr vermögen, etwas aus sich heraus darzustellen, sondern er wird sich damit begnügen müssen, etwas aus dem Aeussern in das Aeussere hinzustellen, ein an sich schon kunstwidriges, und recht eigentlich unnützes Bemühen. — Das heftige Ringen nach Beyfall ist die schneidendste Selbstverletzung, die der, der sie begeht, nur nicht immer gewahr wird, aber das nothwendige Resultat derselben, innere Armuth und Zerrissenheit, wird sich ihm doch endlich einmal aufdringen müssen, und dann ist es wohl nicht selten der Fall, dass er in trauriger Verzagtheit und frevelndem Unglauben an die heilige Kunst jene Armuth und Zerrissenheit, die in ihm ist, auch ausser sich zu sanctioniren strebt. Beyspiele aufzuführen, halte ich für unnöthig, denn sie sind so wenig selten, dass sie ein Jeder ohne Mühe wird suppliren können. — Auf den Beyfall des Publikums gar nichts geben zu wollen, wäre eine thörige, sich selbst bestrafende Arroganz, aber der Musiker soll, so lange er dichtet, nur seine Kunst vor Augen haben, und weiter keinen Nebenblick thun. Er soll nur für die Quintessenz des Publikums arbeiten, nur diesen gefallen wollen, und die Hoffnung nicht so leicht aufgeben, den Rest noch nach und nach zu sich heraufzuziehen. Allein wie wenig geschichet das, da jene poetische und musikalische Koketterie, die eigentlich so sehr unpoetisch und unmusikalisch ist, immer weiter um sich zu greifen droht. In ihr glaube ich die wahre Excentricität zu finden, von der jetzt so oft, und gewöhnlich am unrechten Orte die Rede ist. Wo die Richtungen auseinander fahren, wie diss bey jener Gefallsucht nothwendig ist, wo das Centrum nicht bewahrt wird, da ist natürlich, wie es schon die Anatomie des Wortes darthut: Excentricität.

Wer die höchste Belohnung des sittlichen Betragens, der ästhetischen Darstellung ausser sich sucht, der hat weder die Sittlichkeit noch die Schönheit gesehen. Ihm ist die Göttin verschwunden, und nur die geputzte Dienerin steht vor ihm.

Man hat an Shakespeare gerühmt, und man kann es eben so wohl an Mozart rühmen, dass ihre Kunstschöpfungen auch auf das Volk Eindruck machen, dass sie nicht blos dem Gebildeten, sondern auch dem Ungebildeten Freude und Ergötzung gewähren. Dies Lob der Popula-

Bühne wirkt, vermagst du nichts, und kennst es nicht einmal; selbst dein Körper und seine Haltung ist nicht im Geringsten ausgebildet. Nun würden wir zwar in alle dem gern nachhelfen, aber es ist bei einem fast siebenzehnjährigen Mädchen damit zu spät, als daß etwas Sonderliches herauskommen könnte. Du mußt eine Concert- und Kammersängerin werden, und, so weit es von dir abhängt, auch bleiben; das heißt aber eine solche, an die man, und das mit Recht, die allergrößten Ansprüche macht, und die besonders alles, was sie vorträgt — da die Zuhörer durch gar nichts Anderes zerstreuet sind, sondern jede Kleinigkeit bemerken, aufs Allervollkommenste ausführt. Dazu gehört nun zwar erstaunlich viel und es ist ein weiter Weg: aber du kannst es erreichen und ich will dich diesen Weg führen. Du kannst es, denn du zeigst auch Festigkeit und Beharrlichkeit; der Vater sagt, du habest einen Trotzkopf. Hab' ihn; aber wend' ihn auf das, was dir frommt — — Gertrud begriff, entschloß sich, versprach und hielt.

Hillers Unterricht, den sie von nun an genoß, war, wie der einfachste und natürlichste,

so der zweckmäßigste. Im Singen selbst erstreckte er sich auf Folgendes. Sie mußte, ohne Ausnahme täglich, am frühen Morgen Scala singen, aus voller Brust, durch den ganzen Umfang ihrer Töne, vollkommen rein intonirt und mit allen Modificationen vom Stärksten bis zum Schwächsten. Dadurch erweiterten und befestigten sich nicht nur ihre Organe, sondern auch ihre Töne selbst erweiterten und befestigten sich dadurch, so daß jeder, vom tiefsten bis zum höchsten, dem andern vollkommen gleich, und jeder auch so rein ward, daß ihr ein wankender, oder ungleicher, oder unrein intonirter Ton unmöglich schien. Dann lehrte er sie deutlich und wohllautend aussprechen; erst blos Vocale, hernach die Worte. In der Lehre der Harmonie brachte er sie so weit, daß sie jede Unregelmäßigkeit augenblicklich empfand, und darum später sich den Eingebungen des Augenblicks überlassen konnte, ohne Verstöße besorgen zu müssen. Durch einen jungen Musiker ließ er sie im Klavierspiel bis dahin bringen, daß sie sich selbst begleiten konnte. Studirte nun Hiller mit ihr größere Gesangstücke ein, mit denen sie öffentlich hervortreten sollte: so erklärte er ihr erst

den Sinn des Textes und der Musik; hielt nun darüber, daß sie zuvörderst alles pünktlich so, wie es hingeschrieben war, vortrug; dann aber überließ er sie, was Ausdruck und was Auszierung anlangt, sich selbst, und gab dabei nur Rath, wenn er gefragt wurde. War jedoch das Stück öffentlich vorgetragen, so unterließ er nicht, bei der kleinen, ärmlichen Abendmahlzeit bemerklich zu machen und auszulegen, sowohl was vorzüglich gelungen, als was nicht ganz nach Wunsch herausgekommen war. — Alles das hatte nun, bei Gertruds Geist, Talent und wahrhaft erstaunlichem Fleiß, die schönsten Erfolge. Was diesen Fleiß anlangt, so sang sie, unaufgefordert, den Tag fünf, sechs Stunden; und was bei diesen Uebungen ihr sonderlich auffiel, war es auch nur ein einzelner Gang, das wurde nicht eher verlassen, bis es vollkommen gelang. Mit allem Andern aber, was Hiller und seine Freunde an Gertrud versuchten, wissenschaftlich oder unmittelbar praktisch, zur Bildung im Allgemeinen oder auch für die Welt: damit — das Nothwendigste in einigen neuern Sprachen allenfalls abgerechnet — wollte es nicht vorwärts. Plagt mich nicht,

sagte sie; ich will eine Sängerin werden, und weiter nichts. Was brauch' ich da Andres? Und wenn ich je was brauche, so wird sich's ja wohl finden.

So ward für Gertrud ihr Aufenthalt in Leipzig, in Hillers Hause, (von 1766 bis 1771) entscheidend. Sie hatte Gelegenheit genug, viele der vorzüglichsten Werke, welche die Tonkunst damals aufzuweisen hatte, besonders in Hinsicht auf Kirchen- und Concertmusik, unter ihres Meisters Leitung zu hören, zu studiren, selbst darin zu glänzen: das hob, bereicherte, bildete ihren Geist und veredelte ihren Geschmack; es mangelte ihr auch nicht an Veranlassung fremde Virtuosen kennen zu lernen, und von heimischen, auf einige Jahre mit einer liebenswürdigen und höchst anmuthigen Nebenbuhlerin — mit Corona Schröter *) —

*) Corona Schröter, nachherige Hof- und Kammersängerin in Weimar, ward gleichfalls von Hiller ausgebildet, und war einige Zeit seine Hausgenossin und Sängerin des Concerts. Es ist dieselbe, die Göthe hernach auf dem Privattheater des Herzogs von Weimar seine Mariane, seine Iphigenia u. A. zuerst darstellen ließ, denn „jede Muse war ihr hold" — und die er, als Corona, in mehrern seiner Gedichte verewigte. (Es ist wohl nie eine Sängerin schöner,

oder, worauf sie sich wunderlich genug capricirte, mit trefflichen Instrumentisten zu wetteifern: dies reizte ihr Bemühen und mehrete ihre Geschicklichkeit. Vorzüglich waren es Hasse's, Graun's, Benda's, Jomelli's und Pergolesi's Werke, die sie hier genau kennen lernte und in denen sie auftrat; doch auch Durante, Sacchini, Porpora, Caldara u. A. blieben ihr nicht fremd. Den Pergolesi, wegen seines Hanges zur Sentimentalität, wofür ihr der Sinn noch nicht aufgegangen und wozu sie auch weniger geeignet war, liebte sie nicht sonderlich: Hasse'n aber (wie Hiller) am meisten. Letztes wohl, weil er — Hasse's bekannte große Vorzüge als Künstler unerwähnt, seine Arien, Duette und

bezeichnender und wahrhaft ehrenvoller besungen worden, als sie, z. B. in dem Gedicht: auf Miedings Tod.) — In späten Jahren, wo sie sich längst in ein stilles, häusliches Leben zurückgezogen hatte, dort unbekümmert des, ihr selbst, wie jedem Beobachter, wohlthuenden Antheils von ganz Weimar genoß, habe auch ich sie persönlich kennen gelernt und konnte noch jetzt, nach einem Viertel-Jahrhundert, mit Hochachtung gegen sie und mit Freude der in ihrer geistvollen, zart-sittigen Unterhaltung verlebten Stunden. Es ist mein Wunsch, mich auch an einem Bilde von ihr zu versuchen.

dergl. edel und großartig, aber sehr einfach entworfen und noch einfacher begleiten ließ, mithin fähigen Sängern hier ein weites, freies Feld zu eigener Bearbeitung geöffnet blieb. Dies benutzte nun Gertrud, seit der Geist eigener Erfindung sich in ihr zu entwickeln anfing, unter ihres Meisters Leitung, aufs Trefflichste. So hat man sie Hauptarien Hasse's nach und nach sechs- bis achtmal öffentlich vortragen hören, mithin, da diese Arien, nach damaliger Sitte, zwei Hauptabschnitte hatten, deren erster stets wiederholt wurde, diese ersten Abschnitte zwölf- bis sechszehnmal, und nie hat sie sich dabei blos wiederholt; nie auch bei ihren Ausschmückungen vom Ausdruck und Styl des Stücks sich entfernt — als über welches letztere, wenn es von Andern geschahe, Vater Hiller noch in hohen Lebensjahren aus der Haut fahren wollte. Auf diese Weise machte Gertrud, und machten früher alle große Sänger, ihre hohe Schule; und so traten sie aus ihr heraus in die, mit Achtung aufmerkende Welt. Verweilen wir bei dieser Betrachtung der Vergangenheit und vergleichen damit die Gegenwart: so entgeht uns schwerlich die Bemerkung,

daß der Gesang damals wahrhaftig eine Kunst war, jetzt nur, (kaum mit einigen Ausnahmen) eine, wenn auch erstaunliche Geschicklichkeit ist; daß durch ihn damals das Publicum innerlichst befriedigt seyn wollte, jetzt nur möglichst aufgereizt und ergötzt seyn will. —

In der vorhin angedeuteten Art trug nun Gertrud erhabene und lebhafte Stücke vor: sanftere und innige damals noch weniger gern und weniger vorzüglich. Diese waren der Antheil der seelenvollen, anmuthigen Corona. — Um jenes zu vermögen, bedurfte sie, außer dem schon Angeführten, auch noch des ausgezeichnetsten Organs, und der größten Beugsamkeit und Geläufigkeit der Stimme. Das erste besaß sie; die zweite machte sie sich zu eigen. Organe, wie das ihrige, werden vom Schicksal höchstselten verliehen, und wir haben nur erst in unsern Tagen wieder ein ähnliches, obschon in weit geringerem Umfang der Töne, an Madame Catalani kennen gelernt. Ohne im Geringsten scharf oder schreyend zu seyn, war Gertruds Stimme so kraftvoll und volltönend, daß man sie unter dem stärksten Chore mit Trompeten und Pauken noch unterscheiden konnte.

Von dieser Stelle vermochte sie bis zu einem so hellen und doch deutlichen Tone durch alle Applikaturen herabzudringen, daß z. B. in Clavizymbeln mit einem einfachen Instrumente, der Spieler kaum wußte, welchen Ton nehmen, der den übrigen nicht überstimmte und doch deutlich schien wäre. Und mit dieser Fähigkeit beherrschte sie damals die weite Region der Töne (wie der Musiker sich ausdrückt) vom ungestrichenen G bis zum dreigestrichenen E. — Jene Bequemlichkeit und Geläufigkeit sich zu erwerben, setzte sie nun ganz vorzüglich den oben erwähnten Treffuß auf. Was sie sich an Schwierigkeiten zu ersinnen wußte, das übte sie in Einsamkeit unablässig, bis Brust und Kehle es mit größter Sicherheit und Leichtigkeit hervorgehen ließen, als wär' es ein bequemes Spiel; und was sie sich nicht selbst zu ersinnen vermochte, das merkte sie sich aus den Concerten und andern Stücken der besten Instrumentalisten, die damals Leipzig hörte, vorzüglich Tromlitzens und der beiden Benzet. So haben diese drei adelnen Männer durch ihr lehrreiches, ausgezeichnet schönes und zierliches Spiel, ohne ihr Wissen und Wollen, vielen Einfluß auf die Ausbil-

dung der Sängerin zur Virtuosin gehabt: denn was ihnen auf ihren Instrumenten am schwersten gelungen war, das sangen sie nach, bis es ihr gleichfalls zum Spiele ward. — —

Also zeigte sich Gertrud in ihren letzten Jahren in Leipzig (1770 und 1771); und es ist Zeit, daß wir endlich wieder zu den Ereignissen ihres Lebens zurückkehren. Eine kleine Episode, die in das nächste Jahr fiel, mag uns beschäftigen.

Der Kurfürst von Sachsen und sein Hof hatten damals den alten Gebrauch, während der Messen Leipzig zu besuchen, noch nicht ganz aufgegeben. Da Concerte zu den Seltenheiten gehörten, womit die Stadt ihre hohen Gäste zu unterhalten suchte, so war auch Gertrud dem Hofe bekannt und von ihnen nach Verdienst ausgezeichnet worden. Das neu eingeführte, dem Publikum, wie dem ganzen Lande, nur allgemeinwerdende System möglichster Oekonomie hatte auch die Kunstfreunde der höhern, glänzenden polnischen Zeit, namentlich das Theater, und an seinen die höhere italienische Oper, sehr beschränkt; Hasse selbst war

seine damals weltberühmte Faustina*) hatten sich nach Venedig zurückgezogen: es war sehr still am Hofe geworden, und die ihn früher in hellem Schimmer und Herrlichkeit gekannt hatten, fanden ihn kühl einsam. Lebte vielleicht Niemand mehr, als die verwittwete Kurfürstin, Maria Antonia, die nicht nur der Mittelpunkt der ehemaligen Feste gewesen, sondern auch eine eifrige Freundin jener Künste war, durch welche diese verherrlicht worden. (Die über Malerei und Tonkunst mit bedeutender Gelehrsamkeit sogar Licht aus.) Diese suchte nun von vorzüglichen Künstlern wenigstens die zu erhalten oder zu gewinnen, die sich den jetzigen Verhältnissen bequemen wollten. Man fühlte es namentlich bei der Oper an einer ausgezeichneten ersten Sängerin: Maria Antonia dachte an Gertrud, und ließ sie veranlassen, nach Dresden zu kommen, um sich in der Hauptrolle einer Hasseschen Oper zu versuchen. Gertrud war

*) Das Leben und Wirken dieser großen, einzigen Frau hat in deutschen im 16ten Bande der Annalen meiner Schriften, Zelle bei Dieterich.

rität, über welches Wort ohnehin einige Sprachverwirrung zu herrschen scheint, ist in der That ein wenig zweydeutig; versteht man es aber recht, so ist es allerdings ein wirkliches. Wenn der Künstler in der ganzen Fülle seiner Kraft auftritt, wenn seine schöpferische Phantasie die verschiedenartigsten und doch immer durch ein unsichtbares Band verschlungenen Bildungen vor dem äussern und innern Sinn der Zuschauer hervorruft, so ist es sehr begreiflich, dass auch Manches in diesen Darstellungen dem Volke zusagen müsse, vielleicht gerade deshalb schon, weil es für dasselbe gewöhnlich nur Manches und Vieles giebt, ohne dass es das Eine und Alles, wodurch allein das Kunstwerk — Kunstwerk ist, zu ahnden vermag. Indessen dürfte es sich doch wohl zutragen, dass es zuweilen nicht blos Einzelnheiten sind, wodurch das Volk, bey den Erzeugnissen der ausgezeichnetsten Genies, ergriffen wird. Die Rohheit des grossen Haufens ist denn doch wohl nicht so gross, die Receptivität desselben nicht so ganz abgestumpft, um für den süssen Pfeil des Künstlers schlechthin unzugänglich zu machen. Wenn ihn der Dichter und Musiker mit der ihm eigenthümlichen ganzen göttlichen Kraft ergreift, so wird er nicht immer im Stande seyn, zu widerstehen; er wird wenigstens — (wenn ich mich so ausdrücken darf) — einige Akkorde aus der Melodie der andern Welt, die hier in die seinige tritt, vernehmen müssen, und durch diese Harmonieen wenigstens für den Moment eine Ahndung erschwingen, dass es überhaupt eine Kunst giebt, wodurch schon viel gewonnen ist. — Er schliesst von dem Besondern auf das Allgemeine, er zweifelt nicht länger an der Kunst, wenn er sie gleich nicht deduciren kann, er glaubt an sie wie an eine unbekannte Gottheit, zu deren Verehrung er sich wohl gar in den ästhetischen Sonntagsaugenblicken erheben wird. — Nur der Halbgebildete, der Verbildete, (von dem man eigentlich nicht sagen sollte, dass er auf dem Reflexionspunkte steht, *) sondern dass der Reflexionspunkt auf ihm steht, oder eigentlich nur der Räsonnirstandpunkt) vermag die Kunst niemals zu ahnden, und sie kann ihm nicht zusagen, gerade weil sie ihm keine Reflexionen, keine Allerley-Räsonnements zu sagen hat. —

Freilich ist der Gefühls-Standpunkt der höchste, auf den sich der Ungebildete wird schwingen können: aber er erhalte sich nur rein und kräftig darauf, ohne die Amalgamirung mit etwas Fremdartigen, so wird er sicher von hieraus einen, wenn gleich einseitigen, doch reinen Genuss von den Werken der Kunst, besonders der Musik, erringen. Es sind nicht eigentlich mehr Einzelnheiten, die er geniesst, es ist wirklich eine ganze Seite derselben, die er überschauen kann, er steht an der blumigen, duftenden Küste eines Landes, dessen Mittel- und Endpunkt er nicht erreichen, nicht überschauen kann. Ihn wird die Musik weniger beruhigen, als angenehm oder tief erregen, aber gerade einer solchen Erregung bedarf er. Er hört nur, um mich eines Gleichnisses zu bedienen, das Rollen des Donners, und tief ergreifen ihn die majestätischen Töne; aber den sanften farbigen Regenbogen, der den Himmel mild umspannt, und auch die erschreckte Erde besänftigt, den — sieht er nicht. Doch jener einseitige Reflexionist wird auch nicht einmal von jener erhabenen Erscheinung ergriffen werden können, weil er sich vielleicht in demselben Moment schon des Paragraphen

*) Auch der reinste und kräftigste Reflexionsphilosoph und Aesthetiker steht doch immer mit dem eigentlichen Transscendental-Ideellen nur in dem Verhältniss, wie etwa Claude Lorrain mit Raphael, in dessen Darstellungen das Musikalische, Pittoreske und Plastische zu einem Ganze verschmolzen worden ist.

ein und zwanzig Jahr alt, hatte nie eine Bühne betreten, nie etwas in und an sich ausgebildet, was auf diese alt, ja selbst die Haltung und Bewegung, wie vielmehr die Anordnung ihrer Person, in hohem Grade vernachlässigt, so daß sie, nach Hillers Ausdruck, weder gehen noch stehen konnte. Das wird gut werden, sagte Vater Hiller. Man muß alles versuchen! meinte Gertrud. — Sie reichte ab, kam an, wurde der verwitweten Lucken vorgestellt, und diese sahe sogleich, woran es fehlte. Sie erbarmte sich ihrer, half ihr nachhelfen, wie weit das in so kurzer Zeit möglich war — das heißt freilich: gar nicht weit — und verschaffte ihr, daß sie Hausstücken und entscheidende Situationen auf ihren Zimmern vor ihren Augen probirte. Gertrud trat nun auf und kehrte dann endlich beliebt nach Leipzig zurück. Neugierig empfingen sie die Freunde: „Nun, wie ist es gegangen in Dresden?“

Ach, was weiß ich! antwortete Gertrud.

„Du hast doch gespielt?“

„Sie sagten, Sie haben an mir gezerrt und gezupft; hernach haben sie mich angepaßt, wie einen Harlekinsrock; und endlich haben sie

mich hinausgeschoben. Da bin ich denn hinausgetreten und habe gesungen. Ich mag mich wohl auch wie ein Hankenstock aufgenommen haben als Königin Semiramis!"

„Nun, man hatte dir ja eingelernt, was du thun und wie du dich benehmen solltest" —

„Freilich! ich wußte auch allemal, wie es hätte sein sollen, wenn ich abgegangen war" —

Gertruds Ruf fing nun an sich weiter zu verbreiten. Man sagte auch dem Könige Friedrich dem Zweiten von Preußen von ihr. Dieser Monarch begann nach dem siebenjährigen Kriege, sich nicht mehr selbst Flöte spielte, seinen Musik überhaupt, und auch gegen seine Musiker, gleichgültiger zu werden. Da er an dieser Kunst früher seine liebste Aufheiterung gefunden, und die Lücke mit nichts ersetzt ward, so hörten gewiß mißmuthige, Andern oft schwierige Stunden bei ihm öfter wieder, als ehedem. Man glaubte, diesem abzuhelfen, wenn man die alte Musikliebe in ihm wieder erwecken könnte. Man rannte dem Gesange Gertruds zu, er werde hierzu förderlich sein: darum sagte man dem Könige von ihr, wie

ſuchte ihn zu bewegen, ſie in ſeine Dienſte zu nehmen. König Friedrich verachtete die deutſchen Sänger, wie die deutſchen Dichter, obgleich er ſo wenig jene gehört, als dieſe geleſen hatte; ja, er verglich die erſten mit ſeinem Leibroß, wenn es wieherte. Er verwarf den Vorſchlag. Endlich aber bewog man ihn doch, Gertrud einmal zu hören. So ward ſie denn nach Berlin berufen. Sie kam an: nach einigen Tagen holte man ſie nach Potsdam ab, um in einem jener berühmten Kammer-Concerte des Königs, wo er früher ſelbſt Flöte geſpielt, zu ſingen.

Gertrud wurde in den Concertſaal geführt und an das kleine Sängerpult neben dem Flügel geſtellt. Sie ſah den König ſitzen, dem Flügel gegenüber. In ſich geduckt heftete er das durchdringende Falkenauge auf ſie: ſie ſtand ruhig da. Sich ihm zu nähern, wagte ſie nicht; da er aber fortwährend den Blick auf ihr haften ließ, führte ſie der Concertmeiſter, Franz Benda, der ſeine Art kannte, ihm etwas näher. „Sie will mir 'was vorſingen?“ ſagte der König in ſeinem hohlen, trocknen Ton. „Wenn Ew. Majeſtät befehlen.“ „Na, ſing' ſie!“ —

Gertrud, ihrer Sache gewiß, ſang ohne alle Furcht. Auf den Rath einiger dabei intereſſirter Männer hatte ſie eine der gröſten Arien Grauns gewählt, den der König geachtet, ja geliebt hatte. Er kannte die Arie und hörte aufmerkſam zu. Als ſie geendet, ſagte er freundlicher: „Sie hat das gut gemacht. Kann ſie auch von Noten ſingen?“ Er meinte, vom Blatt: a prima vista; und Gertrud verſtand es auch ſo. Sie antwortete getroſt: Ja. Hierauf holte der König ſelbſt eine der ſchwierigſten Bravour-Arien, gleichfalls von Graun, die der Sängerin nicht bekannt ſeyn konnte. Er ſchlug die Partitur auf, indem er ſagte: „Die Arie iſt gut. Das da — er wies auf einige lange, künſtliche Rouladen — „das iſt dummes Zeug: aber wenn's gut geſungen wird, ſo klingt's doch hübſch. Da! ſing' ſie!“ — Er gab die Noten hin; die Stimmen wurden aufgelegt, das Ritornell begann. Gertrud ſang, und, wie ſie ſpäter ſagte, wenigſtens ohne Fehler. Als ſie geendigt, ſagte der König: „Ja, ſie kann ſingen.“ Dann erkundigte er ſich mit einigen Worten nach ihren Verhältniſſen, wor-

auf Gertrud einfach und furchtlos Antwort gab, und nun entließ er ſie.

Gertrud wurde in den nächſten Wochen öfters nach Potsdam geholt und ſang vor dem Könige. Dann wurde ihr angetragen, in ſeine Dienſte zu treten, und, als ſie dies mit Freuden ergriff, ihr ein Jahrgehalt von dreitauſend Thalern auf Lebenszeit beſtimmt. Sie behielt ſich eine Reiſe nach Italien vor, ihre Ausbildung zu vollenden: König Friedrich entſchied aber: Sie ſoll hier bleiben; dort wird ſie jetzt auch nichts mehr lernen.

So war nun ihre Exiſtenz geſichert; ihre Lage ehrenvoll, gar nicht beſchwerlich, und, nach damaligen Verhältniſſen, auch ſehr vortheilhaft. In ihrer Kunſt fand ſie fortwährend Freude und Genuß, auch Beſchäftigung und Nahrung, indem ſie neben den groſſen Sängern, Concialini und Porporino, aufzutreten und ihnen im Adagio — bis dahin nicht ihre Stärke — nachzueifern hatte; der groſſe König ſchenkte ihr beharrlich Beifall und zeichnete ſie aus; das Publicum ging ihr mit Achtung und Huldigung entgegen, und ihr Gehalt wurde nach einiger Zeit verdoppelt. So würde ſie ein höchſter-

wünschtes, würdiges und zufriedenes Leben geführt haben, hätte nicht ihre Stunde als Weib, zwar ziemlich spät, aber darum nur desto entscheidender, geschlagen. Sie hatte bis dahin an Männern gar kein, oder doch nur ein flüchtiges Interesse genommen; sie mochte sich in näherm Verhältniß zu ihnen nicht einmal denken, spottete über Verbindungen hinreißender Neigung, nahm scherzende Neckereien älterer Freunde mit Unmuth und als Beleidigung auf; daß sie ein Herz besitze, das heiß lieben könne, dessen ward sie sich nur in ihrer Kunst bewußt. Jetzt nun, in ihrer glänzenden, sehr vortheilhaften Lage, ward sie ein Gegenstand der Speculation für Mehrere, die ihr Glück durch sie machen wollten: kurz und gleichgültig wies sie aber jeden Antrag zurück, bis sich ihr, in gleicher Absicht, Herr Mara, aus der Privatkapelle des Prinzen Heinrich von Preußen, näherte: nun war sie, wie mit Eins, verzaubert und umgewandelt.

Mara war nicht älter, als Gertrud: ein schöner Mann und ein ausgezeichneter Violoncellist; was er aber sonst noch war, das lag im Argen. — Wild, übermüthig, verschwenderisch, ausschweifend, in Leidenschaftlichkeit aus einer

Unordnung in die andre versinkend — so kann-
ten ihn Alle, die ihn überhaupt kannten: und
er hat später vor aller Welt dies Urtheil so
vollgültig bestätigt, daß wir keine Umstände zu
machen brauchen, es hier zu wiederholen. Ma-
ra, des vertrauten Umgangs mit Weibern nur
allzukundig, wie Gertrud solchen Umgangs mit
Männern gar nicht, bemerkte bald den Ein-
druck, den er auf sie gemacht hatte; bestürmte
sie nun, wechselnd mit leidenschaftlichen Auf-
reizungen und herrischer Uebergewalt, und riß
so ihre, sonst starke, feste Seele gänzlich an
sich. Das Verhältniß blieb nicht unbemerkt, die
Absicht war nicht zu verkennen; man warnte
Gertrud: sie achtete es nicht: man sagte ihr
von Mara's bisherigem Leben: sie glaubte es
nicht; man brachte ihr unwiderrechtliche Be-
weise: „Er wird besser werden!" Selbst Kö-
nig Friedrich, der den Mann kannte und ihr
wirklich wohlwollte, ließ sie warnen: es war
vergebens; ja, das Entgegentreten Aller schien
nur ihren Widersetzungsgeist mehr aufzuregen
und sie im Widerstreben zu befestigen. So kam
sie denn (1773, in ihrem vierundzwanzigsten
Lebensjahre) beim Könige mit der Bitte ein,

ſich mit Mara vermählen zu dürfen. König Friedrich nahm das Geſuch mit lautem Unwillen auf. „Sag ihr," befahl er Benda'n, „ſie mag mit dem Kerl machen, was ſie will, nur nicht ihn heirathen." Aber Herrn Mara war's eben um's Heirathen zu thun: jene Bitte ward wiederholt. Der König, der ſonſt überall ſchnell entſchied, verzögerte dieſe Entſcheidung, aus leicht begreiflichen Urſachen ſeines gnädigen Wohlwollens: das Geſuch ward zum drittenmal eingereicht und nun zugeſtanden; Gertrud ward Mara's Frau.

Nun ging alles ſchlecht, wie Jedermann vorhergeſehen; nur ſie nicht. Mara hatte nun Geld die Fülle: er überließ ſich ſeinen frühern Gewohnheiten. Er ſtand nun feſt durch die unbegränzte Hingebung und Liebe ſeiner Gattin zu ihm: ſo trotzte er und beleidigte Alle, die neben ihm ſtanden, und zog die Frau mit in ſeine Händel. Beſchwerden über Beſchwerden wurden eingereicht: man ſuchte zu ſchlichten, man verwies zur Ruhe; aber Ein beigelegter Zwiſt erzeugte nur mehrere neue.

Gertrud fühlte endlich ſelbſt, ſo könne es nicht beſtehen. Aber was thun? Den Mann

umzuändern oder auch nur zu zügeln, das vermochte sie nicht; von ihm zu lassen, gleichfalls nicht: und da sie, gegen Aller Warnung, das Unheil sich selbst bereitet, wollte ihr Stolz auch, daß sie überall öffentlich des Gatten Partei nahm und durch jedes Mittel, das einer hinreißenden Sängerin zu Gebote steht, für ihn kämpfte. Selbst Mara schien zu bemerken, so könne es nicht bestehen: aber es kam ihm dabei, scheint es, keineswegs ernstlich bei, daß er nur sich zu ändern brauche, so bestünde alles; vielmehr, daß seiner Frau in der weiten Welt die Kassen überall offenstehen würden. In letzterm bestärkte ihn noch ein geheimer Antrag von London aus, wo ihr drei Concerte mit 16000 Thalern garantirt und 2000 Thaler Reisegeld angewiesen wurden. So überredete, so nöthigte er denn die Frau, um ihre Entlassung einzukommen. Sie that es, wie sie alles that, worauf er bestand. Der König schlug das Gesuch in harten Ausdrücken ab, und jener lockende Antrag mußte abgelehnt werden. Verdruß und Sorge, immer erneuete, brennende Leidenschaft für den, nicht einmal getreuen Mann, und endlich eine unglückliche Nieder-

kunft mit einem todten Kinde*), warfen Gertrud aufs Krankenlager. Sie erholte ſich nur langſam; der Arzt rieth ihr, die böhmiſchen Bäder zu gebrauchen. Sie ſuchte an um Erlaubniß: der König entſchied: „Freyenwalde iſt auch gut!“ Er wußte wohl: war ſie über die Gränze, ſo kam ſie nicht wieder. Sie berief ſich auf ihren Vorbehalt, als ſie in des Königs Dienſte getreten, nach Italien zu gehen: er entſchied: „Die Mara mag gehen; Er aber bleibt.“ Es war leicht vorauszuſehen, daß ſie ohne ihn nicht ging. Wiederhergeſtellt, ſang ſie, und nur um ſo rührender; das geſammte Publicum nahm Theil an ihrer unſeligen Lage; der König auch, und bewies ſich gnädig: aber bei ſeiner Entſcheidung blieb es. Erbittert, voll nagenden Grolls, verſuchte ſie es nun auf andere Weiſe.

Der Großfürſt, nachherige Kaiſer, Paul von Rußland, kam an den Hof; eine große Oper gehörte unter die glänzenden Feſte, die ihm der König gab; Gertrud hatte die erſte Rolle und ſollte vor Allen hervorſtechen: am

*) Sie hatte hernach noch einmal denſelben Unfall: dann iſt ſie nicht wieder Mutter geworden.

aus seinen Heften über die Physik erinnert, wo Donner und Blitz erklärt werden.

Kehren wir wieder zu unsern alten Beyspielen Shakespeare und Mozart zurück. Ich weiss nicht mit Bestimmtheit anzugeben, welche Stücke des erstern Dichters dem Englischen Volke — (vom eigentlichen Pöbel, dem das Prädikat der Gemeinheit zukommt, wodurch er für jedes Schöne unzugänglich wird, ist hier nie die Rede gewesen) — besonders zugesagt haben, aber es wird sich wohl nicht anders damit verhalten, als in Deutschland. Romeo und Julie, Hamlet, Makbeth haben es zu lautem Beyfall hingerissen; weniger die Heinriche, (bis auf den herrlichen Fallstaff, für dessen unendlichen Witz die Engländer im Allgemeinen wohl mehr Sinn haben, als die Deutschen) Viel Lärmens um Nichts, Wie es euch gefällt, und die andern herrlichen Lustspiele, die man wohl gar (horresco referens) bizarr und fade gefunden hat. Freilich verstand man die ersten drey Dramen gewiss eben so wenig, als die letzten, aber es wurde ihnen doch leichter zu glauben, dass sie sie verständen. Von Mozarts grössern Werken hat wohl nur die Zauberflöte, wegen ihrer durch die meisten Parthieen verstreuten Anmuth, die die höchste Kraft gleichsam schonend verschweigt, allgemein gefallen; den Don Juan ganz zu geniessen, ist schon mehr vonnöthen, aber man geniesst ihn, wie man den Hamlet, Makbeth und Romeo genossen, man ahndet dunkel die lebendige Grösse, die göttliche Kraft, mit der hier die Geisterwelt in die irrdische tritt, um sie zu zerstören. Eben dies Schicksal hat auch Bürgers Lenore gehabt, ein Gedicht, das freilich mehr werth ist, als die schreyende Bewunderung, die man — einigen kleinen unbedeutenden Auswüchsen hat zu Theil werden lassen.

Mozarts Idomeneo, das, so alt es auch ist, doch nur erst seit Kurzem, und äusserst selten aufgeführet worden, Così fan tutte, Figaro, haben, meines Wissens, dem Volke nie ganz behagen können, ein Schicksal, das sie mit Göthes Tasso, Iphigenie, Egmont und Claudine von Villabella theilen.

Entscheiden kann daher die Stimme des Volks über ein Kunstwerk nicht; aber sie kann dem Kritiker manche bemerkenswerthe Data an die Hand geben, besonders wenn die Frage über die Universalität eines Künstlers aufgeworfen wird.

Ueberhaupt scheint es mir höchst seltsam und ungerecht, dass man noch so häufig von der Nüchternheit, und gänzlichen Abgestumpftheit des Deutschen Volks unter den niedern Ständen, zu reden wagt. Dem ist nicht also; im Gegentheil ist eine Receptivität desselben nach allen Seiten hin gar sehr bemerkbar; und daher kommt es denn auch, dass bey dem Mangel an höherer Bildung das Schlechte wie das Schöne in der Musik und den andern Künsten so leichten Eingang findet. Ist nicht die Menuet aus dem Don Juan beynahe eben so sehr im Munde des Volks, als das Lied aus dem Sonntagskinde von dem Friseur, dem man, in Parenthese sey es gesagt, das Bonheur, welches er vor andern Künstlern hat, weit eher gönnen könnte, als dem Komponisten? werden nicht manche gefällige Arien aus der Zauberflöte und Cosa rara von Einigen unter den niedern Klassen eben so oft gesungen, als die Gesänge aus dem Donauweibchen von Larifari und der Jungfer Salome, die uns mit ihrer Lustigkeit beynahe traurig machen könnte? —

Oder sollte etwa dies alles nur so durch einander goutirt werden? das Schlechte wie das Gute? Wäre das wirklich der Fall, so wüsste man freilich nicht, woher man noch Hoffnung schöpfen sollte für die Bildung des Volks. Zum Glücke spricht indess die Erfahrung mehr dagegen, als dafür; und man soll sich nicht so leicht die Erwartung aufgeben, dass es mit der Zeit noch immer besser werden müsse.

Morgen des Tages, wo die Vorstellung angesetzt war, meldete sie sich krank. Der König ließ sie warnen: sie blieb krank; die Vorstellung hätte unterbleiben müssen, und eine andre Unterhaltung für den Abend anzustellen, war nicht mehr Zeit. Zwei Stunden vor Anfang der Oper erschien ein Wagen vor Gertruds Wohnung, umgeben von acht Dragonern. Ein schnurrbärtiger Hauptmann trat in ihr Zimmer: „Madame, ich muß Sie lebendig oder todt in's Opernhaus liefern." — „Sie sehen: ich liege im Bett." — „Wenn's nicht anders ist, so nehm' ich Sie mit sammt dem Bette." — Da half kein Bitten, kein Widerstreben. Gertrud mußte aufstehen und sich ankleiden. Nun bot ihr der Hauptmann höflichst den Arm, führte sie zum Wagen, setzte sich zu ihr, und lieferte sie in der Operngarderobe ab. Unter heißen Thränen ließ sie sich schmücken. Ihre erste Scene kam: sie trat heraus, sang matt und schwach, alles nur, wie's eben in der Partie vorgeschrieben war. Eben so die folgenden. Aber der fremde Fürst, meinte sie, müsse auch erfahren, was sie vermöchte; und so bot sie, eben in ihrer letzten Arie vor dem Finale der Oper,

ja eben in den letzten Takten derselben, bei der Haupt-Fermate, alle ihre Kunst und Kraft auf zu einer weitausgeführten Cadenza, deraleichen Niemand noch gehört haben wollte. Gertrud schloß diese Cadenza mit einem so lang ausdauernden, vom leisen bis zum stärksten, vom langsamen bis zum schnellsten Wechsel der beiden Töne gesteigerten, in gleichem Verhältniß wieder abnehmenden und endlich ersterbenden Triller, daß der Zuhörer, neben dem Entzücken, zugleich die Angst fühlte, er möchte ihr die Brust zersprengen. Der Großfürst selbst stand auf und applaudirte, zur Loge herausgebeugt; das gedrängt angefüllte Haus folgte mit donnerndem Jubel. —

Aber so, bittern Groll im Herzen, Unfrieden und Leidenschaftlichkeit im Hause, gezwungen, Andere erfreuen zu müssen — und mit dem Könige, der vor nicht langer Zeit zweimalhunderttausend Oestreicher Herr geworden und nun von der ganzen Welt geschenet zu werden gewohnt war — mit diesem in offener Opposition: so konnte es vollends gar nicht bestehen. Da man die Verhältnisse zu ändern schlechterdings nicht vermochte, hätte man freilich ihnen

gemäß sich ändern müssen; das wollte man aber nicht: so suchte man sich ihnen zu entziehen. Mit Gewalt war das nicht möglich: so hoffte man, es mit List zu erreichen. Man beschloß eine heimliche Flucht: in einem Staate, wo die Verhinderung der Desertion, wenigstens von Seiten des Militärs, systematisch organisirt und aufs pünktlichste eingeübt war, ein abenteuerlicher Plan. Gleichwohl führte ihn das Paar aus. Es ward aber auch, wie leicht abzusehn, gar bald eingefangen und zurückgebracht.

König Friedrich, das unglückliche Weib nicht härter strafen zu müssen, ließ nicht untersuchen, in wie weit sie selbst am Entwurf Theil gehabt, und betrachtete sie wie eine Entführte: den Mann als Entführer aber behandelte er auf gut soldatisch: der Herr Kapellmeistres ward avancirt zum Trommelschläger eines Füsilier-Regiments in einer Festung. Es läßt sich wohl annehmen, daß der König auch durch dies Mittel Gertrud den wohl- und aufhelfen wollte; sie sollte sich des Mannes entwöhnen, sollte, frei von seiner verderblichen Einwirkung, zu sich selber kommen; durch seine Entfernung vor ihr und dem Pu-

blicum sollte sich ihr Selbstgefühl heben, so daß sie die Hand böte, von ihm abzukommen.

Diese Absichten des Königs, wenn er sie hatte, blieben an Gertrud unerfüllt; sie hatte sich nun einmal um diesen Mann geschlungen mit allen Ranken und Fasern ihrer Empfindung. Sie war in Verzweiflung; sie kam ein mit den rührendsten Bitten, dem demüthigsten Flehen um die Befreiung ihres Gatten; sie versprach mit ihm fürder ganz ruhig, blos dem Dienste des Königs zu leben: sie bekam keine Antwort, und Mara blieb Trommelschläger. Endlich versprach sie um jenen Preis auf die Verdoppelung ihres Gehalts Verzicht zu leisten und mithin um das ihr gleich Anfangs freiwillig Ausgesetzte zu dienen. Dies — nahm der König an und so kehrte Mara zurück. Diese Aufopferung aber für den, der doch nun einmal ihr Mann war, gewann ihr den lebhaftesten Antheil des Publicums, nun auch als Weib. Man gab ihr diesen Antheil auf jede Weise zu erkennen; man überreichte ihr sogar einen Kupferstich, worauf aus der damals beliebten französischen Operette, der Galeerensklave, die Scene

dargeſtellt war, wo die Liebende dem Geliebten die Ketten abnimmt, mit der Unterſchrift:

Ame tendre et généreuse,
Tu brisas mes fers. . . .

Auf Mara hatte dieſe Erfahrung wenigſtens den Eindruck gemacht, daß er ſeinen Uebermuth zurückhielt und öffentliche Händel vermied.

So vergingen einige Jahre: wie traurig für Gertrud! Wie es auch in ihrem Hauſe nun ſtehen mochte: welch eine Qual für ſie, mit ihren Talenten dem Könige die Zeit vertreiben zu müſſen, gegen den ſich ihre Verehrung und Liebe nun in Furcht und Zittern verwandelt hatte! vor der Menge aufzutreten — „ſchön in Kleidern," wie dort Mignon ſingt — um ſie zu erfreuen, indeß ihr das Herz von Unmuth und Schmerzen brach! Ihr ganzes Weſen ſchien verändert. Sie ward kränklich, oft unwohl; ſie flohe die Menſchen, und nichts machte ihr Freude, auch ihre Kunſt nicht; die leichte Sorgloſigkeit, womit ſie vorher, einzig um ihre Leiſtungen als Künſtlerin bekümmert, ihre Tage hingebracht hatte, war verſchwunden; in ihrem Innern ſtieß eine gewiſſe Schärfe und Bitterkeit an, die Andere zurückſtieß und allmählich ſie ganz

entfernte. Gertrud fand nun alles unausſtehlich, und ſich ſelbſt dazu: da iſt es denn nicht zu verwundern, daß ſie endlich dem Mara beiſtimmte, als er zum zweitenmal auf eine Flucht ſann.

Diesmal fing man's klüger an. Gertrud mit einer Begleiterin ſollte allein reiſen; Mara wollte in ganz anderer Richtung über die Gränze ſchlüpfen: in Sachſen erſt wollten ſie zuſammentreffen. So geſchah' es, und es gelang. Zwar wurden ſie in Dresden vom preußiſchen Geſandten angehalten, bis er über ſie an den König berichtet und deſſen Befehle empfangen hatte: aber dieſer, der jenes Widerſtrebens ſatt ſeyn mochte, und überhaupt ſich nun von der Freundin ſeines langen Lebens, der Tonkunſt, faſt gänzlich zurückzog, befahl Gertruden den Abſchied nachzuſenden. Er ſoll dabei, hinſichtlich ihres Verhältniſſes zu Mara, geäußert haben: Ein Weib, das ſich einem Manne ganz hingegeben hat, (des Königs Ausdruck war härter,) iſt nun einmal wie ein Jagdhund: je öfter mit Füßen getreten, deſto anhänglicher — —

Gertrud, nun im Gefühl der Freiheit, ward bald wieder heiter, getroſt und geſund. So

reiſete ſie mit ihrem Manne durch die meiſten gröſſern Städte Deutſchlands. Ueberall ſtrömte ihr der lauteſte Beifall und ein reicher Gewinn zu. Sie hielt ſich an den erſten: Mara an den zweiten. Sie hatte geringe Bedürfniſſe und brauchte für ſich ſelbſt gar wenig: ſo überließ ſie alles ihrem Manne, und war zufrieden, wenn nur Er es war. Aber er war es ſelten; je mehr er einnahm, je mehr gab er aus, und in der Kaſſe war gemeiniglich nichts. Dann wurde er mürriſch und hart gegen die Frau, in der Folge bis zu Mißhandlungen; und ſie ertrug alles. Die Fülle des Geldes ſtürzte ihn in alte üble Gewohnheiten: ſie ertrug auch dies.

Im Jahr 1780 kamen ſie nach Wien, wo ſie einige Zeit verweilten. Kaiſer Joſeph beſchäftigte ſich damals in freien Stunden mit ſeiner Lieblingspuppe, dem Theater der italieniſchen komiſchen Oper; und dieſe Puppe (Signora Storace ihr Haupt) war eben damals höchſtreizend. Für dieſe Oper eignete ſich aber Gertrud in keiner Hinſicht; und ſo fand ſie bei Joſeph wenig Unterſtützung. Maria Thereſia aber, wiewohl in hohen Jahren, und zurückgezogen von der Welt und faſt allem Welt-

lichen, nahm gnädigern Antheil an ihr; und gab ihr sogar, da sie nun nach Frankreich wollte, einen Empfehlungsbrief dahin an ihre königliche Tochter.

1782 kam Gertrud nach Paris. Mit jenem Briefe ward sie sogleich der Königin vorgestellt; und Marie Antoinette, huldvoll und immer anhänglich an deutsche Musik, nahm sie mit freundlichster Herablassung auf, ungeachtet ihr, außer ihrer Kunst, alles mangelte, wodurch Frauen an solch einem hochgebildeten Hofe gelten. Nachdem sie in Versailles vor der Königin gesungen, den größten Beifall und reiche Belohnung empfangen hatte, kündigte sie ein öffentliches Concert in Paris an. Der ihr vorausgeeilte große Ruf, die gnadenvolle Auszeichnung der damals noch vergötterten Königin, und die Anwesenheit der Todi, versetzte Alles in Spannung. Die Todi galt allgemein, wenigstens in Frankreich, für die erste Sängerin des Zeitalters; und daß sie ihre, in gewissen Fächern wahrhaft bezaubernde Kunst durch Schönheit, Anmuth und die feinste gesellschaftliche Ausbildung unterstützen konnte, was alles der deutschen Sängerin abging, machte sie für

diese, zumal in Paris, zu einer nur desto gefährlichern Nebenbuhlerin. Selbst Gertrud, nachdem sie die Todi gesehen und gehört, war, und vielleicht zum ersten Male, voller Besorgniß. Indeß: der Tag kam, sie faßte sich zusammen, bot alle Kräfte auf, sang, und Alles war entzückt. Gertrud wurde die Mähr der Stadt und ihrer Journale; Paris theilte sich in zwei Parteien, die Todisten und Maratisten. Nun, fragte die Königin zu Versailles zwei Herren des Hofes, die, wie sie wußte, dem Concerte beigewohnt hatten; welche von beiden ist die größte Sängerin? Ohne Zweifel, die Mara, antwortete der Erste. C'est bientôt dit, (c'est bien Todi) sagte der Zweite, witzig genug. Könnten Parteien unterscheiden, so würden sie leicht gefunden haben, daß beide Künstlerinnen — gleich tausend Dingen, in den Künsten, wie im Leben — gar nicht unter, sondern neben einander zu stellen seyen; und daß da beide vollkommen, ja ohne sich gegenseitig Eintrag zu thun, bestünden. Im großartig-einfachen, und im glänzenden Bravour-Gesange, übertraf Gertrud die Todi eben so weit,

als sie von dieser im innigen, zarten, liebreizenden, übertroffen wurde.

Gertrud blieb dies und das folgende Jahr in Paris. Da aber die Franzosen von jeher nicht sonderliche Freunde von Concerten, und am wenigsten von ernstem Gesange in denselben gewesen — wie sie das auch heute noch nicht sind: und da auf dem Theater, wie schon Hiller sagte, Gertruds eigentlicher Platz nie ward: so beschloß sie, weiter zu wandern, und zwar nach England. Hier war jenes, wie alles, ganz anders; hier stand namentlich das große Oratorium und ähnliche Concertmusik — zum Theil durch die entschiedene Vorsorge des Königs und seines Hauses dafür, seit Händels Zeit im höchsten Ansehn und wurde aufs reichste unterstützt: Gertrud aber, nun ruhiger über sich und ihre Fähigkeiten urtheilend, fand, eben für diese Gattung sey sie geeignet, wie keine außer ihr. —

Ehe wir sie aber nach London begleiten, dürfte es gerathen seyn, den Blick noch einmal auf ihre häuslichen und Herzens-Verhältnisse zu richten, und dann dies leidige Kapitel so kurz als möglich für ihr ganzes Leben abzuthun, obschon wir damit dem Gange desselben allerdings vorgreifen.

Unter den sonderbaren Vorwürfen, die eine allzubeschränkte Ansicht der Musik von jeher gemacht, ist auch der, dass sie die vergänglichsten und am wenigsten reellen Vergnügungen gewähre. Was bleibt Einem, hört man wohl sagen, nach dem schönsten Konzert übrig? Weilt der Ton noch in unserm Ohr? Bey aller Aufmerksamkeit behalten wir kaum noch eine schwache Rückerinnerung davon! — Wenn man das Gemälde einer schönen Landschaft, oder einer medizeischen Venus gesehen hat, so schwebt meiner Einbildungskraft die Vorstellung davon noch immer vor. Wir sehen noch das schlafende Mädchen auf seinem Lager von Wiesenblumen hingegossen, ich denke mir das Ganze der idyllischen Landschaft noch so deutlich, dass ich es zeichnen wollte; aber von dem Konzert selbst ist nichts zurückgeblieben. Nun giebt man zwar nach solchen Opprobrationen, die man in mehrern Büchern verzeichnet finden kann, ganz gerne zu, dass die Musik denn doch auch einen grossen Eindruck auf unser Herz mache, welches dadurch erweicht und besänftigt werde — (die Erhebung desselben übergeht man gewöhnlich mit Stillschweigen) — dass durch sie Kummer und Zorn aus unserer Brust weiche, ja dass wir sogar durch sie zu Entschlüssen bewogen werden, die nachher in Handlungen übergehen — (Mich dünkt, das haben die ächten Entschlüsse ein für alle Mal so an sich, ohne dass man es erst weitläufig hinzuzufügen brauchte). — Auf diese Art räumt man der Musik denn doch einen bleibenden Eindruck ein; indess ist ihr dadurch bey weitem noch nicht ihr Recht widerfahren.

Der hat überhaupt gar keinen Genuss von der Musik, dessen Ohrnerven sie nur kitzelt; und wenn man der Maler- und Bildhauerkunst dadurch etwas Schmeichelhaftes zu sagen und ihr ein Uebergewicht über die Tonkunst einzuraümen glaubt, dass man die Statuen und Gemälde mit in das Studirzimmer nehmen kann, welches mit den Tönen nicht wohl zu machen ist, so irrt man sich und hat keine Ahndung von dem Geist der Kunst, der denn natürlich ein wahrhaft geistiger Geist ist, und sich auch nur im Geist und in der Wahrheit will anbeten lassen.

Einer weitläufigern Auseinandersetzung bedarf es nicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

MISCELLEN.

(Fortsetzung.)

No. 6.

Bitte einiger musikalischer Layen.

Der Zweck dieses Aufsatzes ist: Bitte um Belehrung über den wahren innern Werth der vorzüglichsten neuesten und älterer musikalischen Werke. Wir haben nicht das Glück und die Gelegenheit mit erfahrenen Männern in diesem Kunstfach in Verbindung zu stehen; und können uns daher nicht persönlich direkte an solche wenden. Dieses hat uns denn Veranlassung gegeben, unsere Gedanken schriftlich abzufassen, und an die respekt. Herren Redacteurs der musikalischen Zeitung einzusenden, in Hoffnung dass dieselben die Güte haben werden, diesen wenigen Zeilen in ihren, in der musikalischen Welt, allgemein bekannten Blättern einen Platz zu gönnen. Findet sich alsdann irgend jemand aufgeregt, Unerfahrene zu belehren, und diesen Aufsatz einiger Antwort zu würdigen, so ist unser Zweck erreicht, wir sind befriedigt, und wissen es dem Herrn Verfasser Dank.

An unserm Orte befindet sich eine kleine Anzahl Musikfreunde, meistens aus Professionisten bestehend, deren einziges und grösstes Vergnügen es ist, sich in den Freystunden dieser herzerhebenden Kunst zu widmen. Es ist damit so weit gekommen, dass seit ver-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05440/101

Mara hatte es in Paris, und dann in London, mit seinen übeln Gewohnheiten, und auch im Hause mit der Frau, so arg gemacht, daß sich endlich wohl ihre Neigung von ihm abwenden mußte. Sie trennte sich von ihm, und da sie ihm eine nicht unbeträchtliche Unterstützung auf Lebenszeit zusicherte, ohne Streit. Er zog aus, und, mit seinem Violoncell, wie mit seinen Unarten, in Deutschland umher; wo er denn auch, ziemlich spät, unter traurigen Umständen, sich zu Grunde gerichtet hat. So hatte Gertrud endlich einsehen gelernt, daß dieser Mann nichts werth und der großen Opfer, die sie ihm gebracht, ganz unwürdig war; sie war gewitzigt: doch aber nur für diesen Fall. Ein Anderer, meinte sie, wird besser seyn u. s. w. Selbst noch als ich sie persönlich sahe, im Jahr 1802, mithin in ihrem 53sten Lebensjahre, hatte sie einen wohlansehnlichen Freund und Begleiter von etwa vier und zwanzig Jahren, der sich Signore Florio nannte, und von dessen Verdiensten andern Leuten durchaus nichts bemerkbar ward, ausser, daß er kaum mittelmäßig Flöte spielte. Wir lassen dies Ver-

hältniß mit allen den wunderlichen Geschichten, die bald darauf die Berliner zu erzählen wußten; wir lassen auch früheres hiermit Verwandte auf sich selbst beruhen, und ziehen nur zwei kurze Bemerkungen daraus ab, die zur Vollendung des Bildes der merkwürdigen Frau nothwendig scheinen.

Gertrud, wenn sie einmal von einem Manne gewonnen war, gab ihm unbedingt und unbesorgt ihr Alles hin: mithin auch ihre Kasse. So kam es denn, daß in dieser, unerachtet der Summen über Summen, die hineinflossen — wenn sie ja einmal nachsahe, nichts war; daß ihr auch noch von den Hunderttausenden, die ihr allein England dargebracht, ganz und gar nichts übrig war, als sie den deutschen Boden wieder betrat; daß sie selbst da, z. B. in Berlin, wo ihr zwei Concerte an reinem Gewinn zwischen drei- und viertausend Thalern eingebracht, bei der Abreise noch weniger, als nichts, besaß; daß sie nun, im hohen Alter, zumal da ihr ein Unglück begegnete, das wir zu seiner Zeit erwähnen werden, ungefähr nichts besitzt. — Der tägliche vertraute Umgang mit Männern dieser Art, und was sich an solche schließt;

so wie die Entfernung besserer Personen von beiden Geschlechtern, die mit solchen Männern kein Verhältniß haben können, noch mögen — war Schuld, daß Gertrud in alle dem, was die gute Gesellschaft lehrt, wozu sie nöthiget, was man aus ihr, selbst ohne es zu wissen, annimmt, gänzlich und in einem Grade zurückblieb, daß es die, welche hierüber nicht im voraus unterrichtet waren, höchstbefremdlich finden mußten. Außer ihrer Kunst, konnte schlechterdings nichts an ihr interessiren, als eine gewisse Treuherzigkeit und Gutmüthigkeit; wenn Einem nämlich nicht eben die Vereinigung dieser großen Beschränktheit mit dem hohen Geiste und tiefen Sinn für ihre Kunst in einer und derselben Person interessant war.

Damit sey dies ganze Kapitel aus Gertruds Leben abgeschlossen; und wir fassen nun den Faden seines Verlaufs wieder auf, da, wo wir ihn vorhin fallen gelassen.

1784 ging sie nach London. Ihr Ruf war ihr längst vorausgeeilt: sie wurde aufs ehrenvollste empfangen. Sie besaß den, in Europa nirgends mehr als in England, nöthigen Vortheil, die Landessprache ziemlich fertig zu spre-

chen; was sie schon als Kind erlernt hatte und nun fleißig übte. Der Prinz von Wallis, jetziger König, ward ihr Beschützer; und Jedermann weiß, was solch ein Schutz eben in England bewirkt. Da der König keine Privat-Musik von einiger Bedeutung hielt, sondern nur die öffentliche, besonders die ihm lebenslang so werthen Oratorien, unterstützte: so trat Gertrud zuerst im Pantheon auf, und gewann, außer dem glänzendsten Beifall, in zwei Wochen funfzehntausend Thaler. Nun wollte kein Concert mehr Glück machen, worin Gertrud nicht sang; auch in den großen Gesellschaften der Vornehmen mußte ihr Gesang schimmern; und da der Engländer gewöhnlich nichts umsonst verlangt, wie nichts umsonst leistet, hatte sie den Rath ihrer Freunde befolgt, und für jedes Musikstück, das sie sang, dreihundert Thaler festgesetzt; die man denn auch gern zahlte, und oftmals mehr. Weit größern Ruhm aber, und auch nähern Antheil des Volks, erlangte sie durch ihren Beitritt zu den, durch Salomon und Cramer (beides Deutsche) gestifteten und geraume Zeit jährlich veranstalteten, kolossalen Concerten zu Gedächtniß-

feier Händels, im ungeheuern Locale der Westminster-Abtei. Hier wurden nur geistliche Oratorien des genannten, in dieser Gattung nie und nirgends übertroffenen Meisters, unter offenkundiger Begünstigung des Monarchen und seines ganzen Hauses, durch eine Vereinigung gleich Anfangs von mehr als zweihundert Sängern und vierthalbhundert Instrumentisten — die aber in der Folge bis an tausend heranwuchs — mit einer Wirkung aufgeführt, wovon einen vollständigen Begriff nur der haben kann, der sie, diese Wirkung, an sich selbst erfahren hat. Wie Händel, obschon ein Deutscher, doch als National-Componist betrachtet ward, so wurde dieß ganze Unternehmen als ein nationales, und, da sein Ertrag ganz den Wittwen und Waisen verstorbener Musiker bestimmt war, zugleich als ein verpflichtendes Werk der Wohlthätigkeit angesehen; lauter, nicht nur würdige, sondern auch echt-altenglische Ansichten; und sie erzeugten, wie die glänzendste Theilnahme, so eine allgemeine Achtung gegen die Mitglieder, die sich dabei besonders hervorthaten. Unter diesen Mitgliedern war nun Gertrud allerdings — ja, an der Spitze der Sänger, und die Haupt-

partien, die Händel gewöhnlich dem ersten Sopran gab, vortragend, war sie, neben den Unternehmern, das hervorstrahlendste Mitglied von allen. Denn hier erst, hier, wie nirgends, weder vor- noch nachher, fand sie den Platz, ihr Vorzüglichstes und Eigenthümlichstes in aller Kraft, Fülle und Wirksamkeit darzulegen: in dem ungeheuern Raume, ihr erstaunungswürdiges Organ; in der Einfachheit und dem Großartigen der Composition, ihre einfache, großartige Singweise; in dem Ausdrucksvollen, Höchstwahren der Erfindungen des Meisters, ihr Auffassen, ihr Durchdringen seines Geistes, seiner Intentionen und seines Styls; hier konnte sie auch an den Tausenden der Zuhörer ihre Fähigkeit erproben, die stets bedeutenden Worte nicht nur in jeder Sylbe Jedem verständlich vorzutragen, sondern auch ihm jedes derselben, und jeden Accent, belebt und eindringend an's Herz zu legen. Noch heute erinnern sich Männer vom vollgültigsten Urtheil mit Erstaunen und freudiger Begeisterung — z. B. mit welcher Kraft und mit welcher, das festeste, unbedingteste Vertrauen ausdrückenden Gebärde, sie, in jener berühmten Arie des Händelschen Mes-

siak, das oft wiederkehrende: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" — sang, und singend sprach, und sprechend accentuirte, alle Zuhörer zu gleichem Gefühle stimmend, und ihre Gemüther mit sich emporschwingend. — Das, eben das, hat, außer der Mara, nie eine Sängerin vermocht, nie eine geleistet: und hier war der Culminationspunkt ihrer Kunst, so wie hier deren glänzendster Triumph war.

Durch diese Productionen — wie gesagt — entzündete sie den Enthusiasmus auch der Menge für sich; und da sich diese Feste jährlich wiederholten, und sie jederzeit mit gleicher Uebergewalt an die Spitze der Sänger trat: so frischte sie diesen Enthusiasmus auch immer wieder auf. Es kam dahin, daß kein öffentliches musikalisches Unternehmen mehr begünstigt ward, wenn Gertrud nicht dazutrat; so mußten die Unternehmer diesen Beitritt suchen; und sie, oder vielmehr ihr Kassenführer, schlug ihn zu den höchsten Preisen an. Selbst das italienische Theater mußte sich, wie in jenes Verlangen des Publicums, so in dies der Sängerin fügen.

Indessen bekam sie doch auch, neben wirklich

ungeheuern Belohnungen und andern Auszeichnungen, gewisse alte, wohlbekannte Anglicismen ganz anderer Art zu kosten, und mußte sich im Guten oder Bösen drein finden. Jedermann kennet in England die, zum Verwundern consequent durchgeführte, ganz verschiedene Ansicht, Beurtheilung und gesammte Behandlung der Dinge im Abstracten, oder im Concreten. Der Hof, oder die Personen, die ihn ausmachen, selbst die höchsten — welch ein Unterschied in jener Hinsicht! die Regierung, die Verwaltung, oder die Personen, aus denen sie bestehen — welch ein Unterschied! So nun auch, und noch viel mehr, bei weniger hochgestellten Gegenständen; hier — es kurz zu sagen — in der Meinung der Menge, Alles — Waare; für alle Waare — Geld; für gute Waare — viel Geld: der Inhaber, gleichsam der Lieferant — gar nichts. So nun auch die Sängerin, als personificirte Singstimme, verdient sie's, hochgehalten und reich bezahlt: übrigens, und als Person, nichts. — Wir führen nur Ein Beispiel an. Gertruds Ruhm hatte sich aus der Hauptstadt in die übrigen großen Städte Englands verbreitet; auch diese wollten sie

nun für reiche Belohnung hören. Auch Oxford. Sie kam dahin. In dem ihr bereiteten, möglichst glänzenden Concerte, trat sie mit einem ihrer größten, aber auch anstrengendsten Gesangstücke auf: ein langes Recitativ; die Arie — erst Adagio, in langgehaltenen Noten, dann großes Allegro, im schwierigsten Bravour-Gesange. Die Zuhörer waren entzückt, Gertrud hatte geendet: Da Capo, rief man. Das ging nun über menschliche Kräfte: thut nichts! Gertrud tritt vor, sich zu entschuldigen: wird nicht gehört! Sie verbeugt sich, giebt durch Gesten die Bitte zu erkennen, ihr nur ein Wort zu verstatten: wird nicht geduldet! Du bekömmst Geld — viel Geld: nun mußt du thun, was wir wollen. Sie thut es nicht: man zischt, man pocht, man schreiet: da kehrt sie sich um und geht. Wie? sie zeigt dem Publicum den Rücken, was selbst, und in keinem Falle, der Schauspieler auf der Bühne darf, sondern sich beim Abgange rückwärts hinausschieben muß, wie er eben kann? Der Lärm wird ungeheuer: sie wartet es ab. Nun muß sie aber mit der zweiten Arie auftreten. So wie sie erscheint, beginnt der Tumult von neuem, und will nicht

schiedenen Jahren Sinfonieen und Harmonieen, auch Violoncell- Floten- und Fagott-Konzerte, ferner Duetten, sowohl für Saiten- als auch für verschiedene Blasinstrumente, zum Vergnügen vieler Liebhaber, exekutirt werden können. Doch dürfen wir uns, bey und von dem allem, auch nicht des geringsten Grades der Vollkommenheit rühmen, es dient blos zur Unterhaltung und Erholung für unsern Zirkel, und das um so mehr, da man hier keine Gelegenheiten zu andern gewöhnlichen Ergötzungen hat. — Wir können eben nicht sagen, dass wir einen grossen Vorrath von Musikalien haben, unsere Sinfonieen bestehen grösstentheils aus den Meisterwerken Mozarts und Haydns, daneben benutzen wir verschiedene von Pleyel, Rosetti, Gyrowetz, Wranitzky, Neubauer, Winter und andern. Bis daher haben wir diesen kleinen Vorrath jährlich mit einigen neuen vermehrt und unser Hauptzweck bey Anschaffung derselben, war dann immer dieser, wo möglich so die rechten Kernwerke zu bekommen, welche einen dauerhaften Genuss verschaffen, und die man von Zeit zu Zeit immer wiederholen kann, ohne ermüdet zu werden. Dieser Zweck ist vollkommen erreicht mit den Mozartschen und Haydnschen Werken. Wie manche frohe Stunde haben wir ihnen nicht zu danken, wie oft wiederholen wir sie, und entdecken, so gut wir es vermögen, immer neue Schönheiten darinnen. Wie herrlich belohnt wird man nicht für das bey einigen Mozartschen vorzüglich schwere Einstudiren, wenn man endlich die Schwierigkeiten glücklich überwunden hat, und dann aus diesem die einzelnen Schönheiten hervortreten und bemerkbar werden. Nicht so wurden wir jedoch befriedigt durch andere zum Theil noch neuere Produkte, von den u wir, der Kürze wegen, nur die eines Winter, Gyrowetz und Wranitzky nennen wollen, auch Rosetti's neueste Kompositionen gehören hierher, ja wir müssen selbst sagen, dass uns die neuesten Sinfonieen des grossen Haydn in dieser Hinsicht bey weitem nicht das sind, was uns seine älteren Werke immer waren und noch jetzt sind — man erlaube uns hier zum Beyspiel anzuführen: die Sinfonieen Op. 33 und 55 bey Hummel, (die er während seinem Aufenthalt in England oder doch bald nachher geschrieben) und dagegen die neuesten, die wir bis jetzt besitzen: Op. 95, Liv. 1 und 2, Paris. — Hier kommen wir denn endlich auf unsere Frage und Bitte um Zurechtweisung.

Sind in der That diese neuesten Werke den älteren an innerem Gehalt gleich? ist dies der Fall, so liegt die Schuld an uns, wenn wir uns einbilden, dass die älteren hierin den Vorzug behalten. Wenn wir es wagen, dieses zu sagen, so geschieht es aus der Ursache, weil wir finden, dass wir die älteren z. E. von Op. 28 bis 55 und mehr folgende immerfort von Zeit zu Zeit mit innigem Vergnügen wiederholen können, wie oben bereits angeführt, und uns die neuesten dagegen bey öfterem Durchspielen weit eher gewöhnlich und alltäglich werden; dieses glauben wir einer gewissen Mannigfaltigkeit und Fülle, die bey den ersteren in grösserem Grade wie bey den letzteren vorhanden ist, zuschreiben zu müssen. So können wir hier nicht unberührt lassen, die ausgearbeiteten, hinreissenden Adagios in Haydns älteren Sinfonieen; wie in Op 15 bis 22 und mehreren, die jeden Liebhaber der ächten ausdrucksvollen Musik gewiss so ganz befriedigen: wovon man aber in den allerneusten Werken dieses Meisters nur sehr wenig ähnliches findet. — Man verzeihe es uns als musikalischen Layen, wenn nicht alles kunstmässig gegeben ist, wir hoffen aber, dass uns jeder fühlende Künstler verstehen wird. —

Sind wir nun in unserm Begriffe irre gegangen, so bitten wir uns Zurechtweisung aus; wir werden gewiss nicht ermangeln, uns dieselbige zu Nutze zu machen, da uns selbst höchst viel daran gelegen ist, auch an den neuesten Werken Genuss finden zu lernen, und mit dem Geschmack der Zeit fortzuschreiten, welches uns freilich bis jetzt nicht hat gelingen

enden. Jetzt wird sie nur mit großer Anstrengung ihrer Empfindlichkeit Herr: indeß läßt sie doch das Orchester das Ritornell der Arie vortragen. So wie sie selbst beginnt, ist Alles still: so wie sie geendet, bricht's von neuem los. Jetzt, von verhaltener Alteration und von Erschöpfung, kann sie sich nicht mehr auf den Füßen halten; sich wieder umzukehren und zu gehen, darf sie nicht wagen: ein Stuhl steht eben da; sie setzt sich. Das war aber eine neue Beleidigung — was dient, muß stehen. So wird sie denn ganz solenniter ausgepocht. Nicht genug; sondern Tags darauf bekömmt sie vom Kanzler der Universität, Herrn Doctor Chapman, die förmliche Weisung, die Universität Oxford nie wieder mit ihrem Gesange zu behelligen; und die Zeitung enthält folgenden Artikel: „Die Ungezogenheit der Mad. Mara hat schon hin und wieder Klagen erregt: da aber die Oxforder ihre Lehrer geworden sind, so ist sie jetzt auf dem Punkte, an ihre Erziehung die letzte Hand zu legen." Gertrud ließ zur Antwort einrücken; (denn die Zeitung — ja, diese muß frei seyn!) „Ein Anfall von Pleuresie, der mich bereits in Berlin betroffen, verbietet mir, wie anhal-

tendes Singen, so langes Stehen. Und da mir noch nirgend eine positive Verordnung über das Stehen oder Sitzen zu Gesicht gekommen: so glaub' ich eine eben so rücksichtlose, als ungerechte Behandlung, wie ich sie hier erfahren, nicht verdient zu haben. Dem Herrn Doctor Chapman bleibt mein Mitleid *) — —

*) Selbst Joseph Haydn, obgleich damals schon überall berühmt, überall verehrt, und in England gleichfalls, mußte hier Aehnliches schmecken. Bekanntlich hatte ihn Salomon zu den großen Concerten nach London unter der Bedingung berufen, für jedes derselben etwas Neues zu schreiben, und dies selbst aufzuführen. Wir verdanken diesem Verhältniß sechs seiner schönsten Symphonien. Als der große Meister im ersten dieser Concerte in's Orchester trat, die Direction zu beginnen, standen die Mitglieder, ohne sich zuvor besprochen zu haben, im Gefühle der Hochachtung und Liebe auf. Das geschahe sonst nur, wenn der König oder die Seinigen in die Loge traten; wie wäre es hier zu dulden gewesen? Das Publicum pochte, lärmte, und schrie sogar: „Fiedler! Fiedler!" bis jene Männer erschrocken sich wieder gesetzt hatten und Haydn den ersten Accord ertönen ließ. — Eine der allerhöchsten Personen sandte Salomon zu Haydn mit dem Verlangen, ihr Klavierstunde zu geben. Haydn sahe den Freund groß an: „Ich? Ich bin ja gar kein Klavierspieler. Und Stunden geben?" — Ich beschwöre Sie, versetzte Salomon, der ertlichen

So verflossen Gertruden vier Jahre in England: jetzt wünschte sie, endlich auch Italien zu sehen. Auf erlangten Ruf reisete sie 1788 zum Carneval nach Turin, und sang hier mit dem größten Erfolg vor dem Hofe, und, in der Oper, vor dem Publicum. Im folgenden Jahre trat sie in Venedig auf, und hier bereitete man ihr einen so festlichen Triumph, wie kaum jemals einer Königin. Gleichwohl fühlte sie, die italienische Oper (und andere, als Opern-Musik,

---

Dinge vollkommen kundig — lehnen Sie es nicht ab; sonst wird's ruchbar, und dann ist's mit unserm ganzen Unternehmen, ja mit Ihrer gesammten hiesigen Existenz am Ende. Verlangen Sie zur Entschädigung, was Sie irgend wollen; stecken Sie das Geld in die Tasche; fahren Sie zur gesetzten Stunde hin, und seyn Sie ganz gewiß, es wird ohnehin nichts draus und soll nur so heißen. — Haydn folgte. Das erstemal befahl man, ihn einzuführen, sprach eine Viertelstunde mit ihm aufs Gnädigste, und entließ ihn. Die sämmtlichen übrigen Stunden ließ man ihn im Vorzimmer zubringen, wo sich Haydn gar nicht übel befand, indem jeder der Anwesenden sich beeiferte, ihn zu unterhalten. Bei seiner Abreise erhielt er, außer der ausbedungenen reichen Entschädigung, noch ein schönes Geschenk für die, als Klaviermeister treu geleisteten Dienste.

liebte schon damals der Italiener nicht mehr) sey doch nicht eigentlich ihr Feld; Neckereien der feinen und neidischen italienischen Rivalinnen kamen dazu; und, was vielleicht, wenn nicht für sie, doch für den Gefährten, das Entscheidendste war — wie reich auch die Belohnungen ausfielen, so gab es hier doch nur Scudi, statt der englischen Guineen: da kehrte sie denn 1790 wieder nach London zurück, von wo sie nur, eingegangenen Verträgen gemäß, zum folgenden Carneval nochmals nach Venedig ging.

Sie reisete diesmal durch Frankreich zurück. Wunderbar traf sich's, daß, als sie durch eine der Hauptstraßen von Paris fuhr, (im Herbst des Unglücksjahres 1792) sie in einen Volksauflauf gerieth. Geängstet ließ sie den Begleiter durch das Wagenfenster fragen, was es gäbe? Mit frechem Jubel, als verkündigte er ein Volksfest, rief ein Kerl die Antwort: „Wir bringen die Königin in den Tempel!" (das Criminalgefängniß) — die Königin — sie, die Gertrud zuletzt im herzenbesiegenden Glanze der Schönheit, Huld und Anmuth, umschimmert von aller Herrlichkeit, die die Welt giebt, gesehen hatte! Von Schrecken und Schmerz über-

wältigt, stieß sie einen lauten, damals fast gefährlichen Schrei aus, und ein Grauen überfiel sie, von dem sie sich lange nicht erholen konnte.

Ihr nunmehriger Aufenthalt in London war eine Fortsetzung des vorherigen. Der Antheil des Publicums; die Anerkennung, die Belohnung ihrer Vorzüge als Sängerin blieben sich, kaum die letzten Jahre abgerechnet, gleich: und das wäre, bei einem Aufenthalte von zehn Jahren an einem und demselben Orte — denn so lange blieb sie nun ohne alle Entfernung daselbst — ein neuer Beweis für die Größe dieser Vorzüge, wenn es dessen erst noch bedürfte. Ohngefähr mit ihrem funfzigsten Lebensjahre, mithin so spät, als höchstselten bei einer Sängerin, begann die Natur ihre Uebergewalt über die Fähigkeiten, welche sie verliehen, geltend zu machen; Gertruds Stimme ward beträchtlich schwächer: aber da sie es in gleichem Verhältniß aller Töne ihrer vielumfassenden Scala wurde, und an Klang, mit der Vollkraft und dem Silberlaut nicht auch das Wohlgefällige verlor; da alle übrigen Vorzüge der Sängerin ihr blieben und von ihrer Erfahrenheit nur anders

und auf Anderes angewendet zu werden brauchten: so blieb sie auch jetzt noch eine bewundernswürdige, und, war das Locale nicht größer, als der jetzige Grad ihrer Kraft verlangte, eine hinreißende Künstlerin. Nun waren aber die Locale, wo sie bisher in London geglänzt, nicht solche beschränktere; die Uebermacht, die sie eben dort in ihrem Gesange über die Gemüther ausgeübt, war großentheils auf die imponirende Kraft und Fülle der Stimme gegründet; zurücksteigen wollte sie wohl, da sie es mußte: aber sie wollte das nicht an dem Orte, der sie auf ihrer höchsten Höhe zu sehen gewohnt war. Und so beschloß sie 1802 London zu verlassen und sich über Frankreich in das deutsche Vaterland zurück zu begeben. Noch beim Abschiede gaben ihr die Londoner Musikfreunde einen Beweis ihrer beharrlichen Achtung und Theilnahme: ihr letztes Concert war so besucht, daß es ihr gegen siebentausend Thaler eintrug.

In Paris ging man, in Hinsicht auf ihren Ruf, vom Gewöhnlichen ab und überließ ihr das große Operntheater zu einem Concerte. Das Haus war gedrängt voll; aber hier war man

die schreienden Stimmen einer Maillard und anderer Sänger dieser Bühne gewohnt; da schrieb denn der damals berüchtigte und gefürchtete Geoffroy in seinem Journale: „Madame Mara hat vortrefflich gesungen; kein Zweifel: nur hat kein Mensch 'was gehört."

Auf ihrer Reise durch Deutschland fand sie überall das ehrenvollste Entgegenkommen, und eine, für dieß Land, ganz ungewöhnlich reiche Belohnung. Frankfurt, Gotha, Weimar, waren Stationen, wo sie verweilete und sich hören ließ. Von da kam sie (im Februar 1803) zu uns nach Leipzig, und hier lernte auch ich sie kennen. Da wird es mir erlaubt seyn, hab' ich auch nichts eben Wichtige zu berichten, etwas umständlicher zu Werke zu gehen.

Gertrud kam den Abend an: schon am Morgen füllten sich ihre Zimmer, zunächst mit jenen der ausgezeichnetsten Männer der Stadt, die sie vor fast vierzig Jahren gekannt, geachtet, lieb gehabt, und durch ihre Kunst frohe Jugendstunden verlebt hatten. Ich ging zu Hiller'n: er nahm mich mit. Ich, der eifrig gelesen, was zu Gertruds Ruhme geschrieben war, sonst aber wenig von ihr wußte; der ich übrigens um

zwanzig Jahre jünger und unerfahrner war, als jetzt — ich begleitete Hiller'n mit hochklopfendem Herzen und in der gewissen Zuversicht, hier alles weit anders und herrlicher zu finden, als in der gewöhnlichen Welt. Was würde ich da zu hören bekommen! was für hohe Kunstgespräche würden da geführt werden! und welche zarte Wiedererkennungs-Scenen würde ich da erblicken! — Hiller ließ seinen Namen nicht melden, sondern trat gleich ein; ich hinter ihm, erwartungsvoll an der Thür verweilend. Wir fanden die verehrten Männer: Platner, Müller, Felix Weiße und noch einige. Hiller winkte diesen, und stellte sich vor Gertrud hin mit seinem schon vom Alter gesenkten Haupte, sie in einer Mischung von Ernst und Scherz fixirend. „Kennen Sie mich?" fragte er endlich. — „Nein!" — „Was?" rief Hiller. „Du willst mich nicht mehr kennen, Trudel?" — Diese volksmäßige Verstümmelung ihres Vornamens war ihr nämlich in Mädchenjahren höchstfatal gewesen, und man hatte sie damals mit ihr gepeinigt, wenn sie das bewußte Köpfchen aufsetzen wollte. Jene Zeit stand nun bei diesem Worte mit Eins wieder vor ihr. „Hiller! Vater Hiller!"

rief sie freudig. „Das will ich mir ausbitten!“ brummte der Alte. Nun sahen Beide einander wieder eine Weile an. „Hilf Gott,“ begann endlich Hiller wieder; „was sind wir alt geworden!“ — „Und garstig dazu!“ versetzte Gertrud. „Gewiß!“ rief Hiller. — Und in diesem Tone ging's fort. Von Empfindsamem passirte gar nichts; gesungen wurde auch nichts; und von den erwarteten hohen Kunstgesprächen kein Wort, weder jetzt, noch in der Folge. Frau Gertrud mochte das alles nicht; so daß ich auch ihren ersten Ton nicht früher als in der Probe zum öffentlichen Concert zu hören bekam. Das hätte noch alles hingehen mögen; aber, was sie sprach, das brachte sie — (wie hätte sie, nach so langer Abwesenheit von dem, erst zeither in dieser Hinsicht verfeinerten Deutschland, anders gekonnt?) — sie brachte es in den gemeinsten Redensarten und im breitesten Dialekte vor: dieß vornehmlich übergoß mich mit eiskaltem Wasser, und, eingeweichten Fittigs, konnte ich lange nicht wieder empor. — Wie ich sie übrigens fand? Als Frau —: ich kann es nicht bestimmter andeuten, als — da nämlich, wo sie sich nicht

zusammennahm, um einigermaßen zu repräsentiren —: der Gestalt, der Haltung, der Gesichtsbildung, der Richtung und Art der Rede, der Auffassung und Behandlung der Menschen und Dinge, so wie dem gesammten Benehmen nach, wie eine treuherzige, rührige, doch gemächliche, getrost auf sich selbst beruhende, um Andere und um Anderes vollkommen unbekümmerte Pachtersfrau aus Thüringen, oder sonst einer wohlhabenden, doch keineswegs feinen Provinz. Nun aber: als Sängerin —! Sie schien den einfach-grandiosen, unverzierten Gesang, der alles will durch Ton, Nachdruck und Ausdruck; den Gesang, mit welchem sie besonders Händels Werke vorgetragen hatte, aufgegeben zu haben*): es ist ihr zuzutrauen — nicht, um der Mode zu huldigen, die schon damals anfing, dem höchstgeläufigen, reichverzierten, im Detail und in's Feinste vollkommen ausgebildeten Vortrage allen Preis zuzugestehen,

*) An andern Orten, und in Privatzimmern, soll sie, selbst später noch, auch hiervon herrliche Proben abgelegt haben: ich will es nicht zweifelhaft machen, aber bei uns that sie es nicht, obgleich sie darum gebeten wurde.

wollen; wozu wir aber, durch gütige Belehrung zu gelangen, Hoffnung haben. —

Man vergönne es uns, noch ein Beyspiel anzuführen, welches sehr viel beygetragen hat, uns weniger vortheilhafte Begriffe von der allerneusten, als von der nicht ganz neuen Komposition zu machen; dieses ist, der uns sehr auffallend scheinende Unterschied in den Violin-Duos von Viotti, nämlich in dem 1er Livr., Paris, und den ganz neuen Op. 5, Liv. 2, Hamburg. Wir kennen für dieses Instrument nichts herrlichers, als das erstgenannte Werk dieses grossen Mannes, und es gewährt ein wahres Vergnügen, diese Duetten von zwey geübten Spielern in dem wahren Geiste vortragen zu hören. Die Leztern sind uns zwar von allen neueren Werken dieser Art immer noch die schätzenswerthesten, scheinen uns jedoch den ältern weit nachzustehen. — Die Ursache zu ergründen, ist ausser unserm Vermögen, indem wir blos schlichte Liebhaber und keineswegs Kenner sind, (wie man aus diesem Aufsatze bald gewahr werden wird). Aber wir befinden uns mit unsern Vorurtheilen, oder wie man es sonst nennen will, denn doch in einer unangenehmen Lage; indem wir uns fast scheuen neue Werke, besonders von uns unbekannten Komponisten, anzuschaffen, ungeachtet den oft sehr vortheilhaften Recensionen, da sie uns, wenn sie einigemal durchgespielt sind, gar nicht mehr schmecken wollen; mithin unser Zweck um einen anhaltenden Genuss bey öfterer Wiederholung zu haben, ganz verfehlt wird, welches, da unsere Gesellschaft keinen grossen Fond zu Anschaffung ansehnlicher Quantitäten neuer Musikalien hat, äusserst einschränkend ist. —

Es könnte uns daher kein grösseres Vergnügen gemacht werden, als wenn sich irgend jemand, dem diese unsere angelegentliche Bitte zu Gesichte kommt, dazu hergeben wollte, uns zu belehren, wo wir irren, uns einige Winke zu geben, aus welchem Gesichtspunkt wir das verschiedene der älteren und neuesten Musikwerke zu betrachten haben, (denn dass eine Verschiedenheit wirklich da ist, wird man uns wohl zugeben,) und uns dadurch in den Stand zu setzen, den reinen Geschmack an den neuesten Werken zu bekommen, den wir, vor noch nicht gar langen Jahren, an den damals herauskommenden, hatten.

Wir sind sehr geneigt jeder Belehrung, und gutem Rath zu folgen; indem wir zu sehr von unserer Beschränktheit in Beurtheilung des wahren Werthes musikalischer Werke überzeugt sind, und uns daher gerne von Sachverständigen und Kennern wollen leiten lassen. Denn dass wirklich die neueren Werke unserer Komponisten den älteren an Werth sollten nachstehen, wie man aus dem Vorbesagten schliessen könnte, wollen wir uns gar nicht lassen einfallen; vielmehr suchen wir alle Schuld bey uns selbst, sind aber nicht im Stande auszufinden, wo der Schaden eigentlich sitzt; dies hat uns denn bewogen, diesen Schritt zu thun und unsere Lage schriftlich mitzutheilen, in der Hoffnung, gütige Zurechtweisung, vermittelst dieses Weges, welchen wir eingeschlagen sind, zu erhalten. — Ob wir nun zuviel hoffen, oder nicht, wollen wir geduldig abwarten. *) —

*) Allen Scherz, und auch so manches Ernstliche unter der Maske des Scherzes einen Augenblick bey Seite —: sollten nicht die Verff., zuweilen wenigstens, dadurch getäuscht worden seyn, dass gar manche, der Nummer nach neue Sinfonie, Quartettensammlung u. dgl. alt ist, und nur jetzt erst gestochen worden? manche andere früher erschienen, aber damals weit weniger bekannt worden, als in einem neueren Nachstich, der, wie gewöhnlich, nicht als Nachstich angegeben ist?

Ein Theilnehmer.

sondern, weil sie sich bewußt war, daß, jenen befriedigend auszuführen, ihre Stimme an Kraft und Klang nicht mehr ausreichte. Sie war denn auch wirklich ziemlich schwach, diese Stimme: doch für unsern Saal, der höchstens achthundert Menschen faßt, noch stark genug; und da sie der feinsten und zartesten Abstufungen bis in das Leiseste fähig war, und selbst bei diesem überall deutlich und vernehmbar blieb; da sie in vollkommen gleichem Verhältniß, dem Klange und der Stärke nach, den noch immer weiten Umfang der Töne, vom ungestrichenen B bis zum dreigestrichenen D, angab: so ward ihre Schwäche nur von denen mit Bedauern bemerkt, die sie ehedem in ihrer Stärke und Vollkraft gekannt hatten. Auch das Bedeckte derselben (wie der Musiker sich ausdrückt), das an die Stelle des ehemaligen hellen Silberklanges getreten war, schadete ihr bei Andern nicht, und gab sogar den sanftern Gängen einen eigenen, mildern Reiz. Mit dieser Stimme nun, und in jener, vorhin angedeuteten, höchstgeläufigen und für alle Feinheiten des Ausdrucks sowohl, als des Schmuckes, auf das Vollendetste ausgebildeten Weise, sang sie, wie wir nichts Aehnli-

ches, bis auf Madame Catalani — von dieser aber zugleich mit grosser Kraft, obschon in weit geringerem Umfang der Töne — gehört haben. Klüglich hatte Frau Gertrud, um alles, was ihr jetzt noch zu Gebote stand, nach eigener Phantasie, eigenem Geschmack und reicher Erfahrung, aufs Beste darzulegen, Compositionen gewählt von ziemlich unbestimmtem Charakter und ganz einfacher Begleitung. Sie trug nämlich vor: eine lange, figurenreiche Arie von Andreozzi, und eine kleinere, die ihr Begleiter, Herr Florio, in der etymologischen Bedeutung des Worts, componirt hatte — wo er denn auch mit dem matten Tone seiner Flöte obligat auftrat, und Gertrud, mit eben so großer Geschicklichkeit, als Gefälligkeit, ihre Stimme wunderbar mit diesem Tone verschmolz. Zuletzt gab sie noch die Haupt-Scene und Arie der Zenobia, aus Anfossi's Oper gleiches Namens. Bei dieser bekamen wir auch ihren höchstedlen und vollendeten Vortrag des Recitativs zu vernehmen: in der Arie aber wollten, gegen das Ende, die körperlichen Kräfte nicht mehr ausreichen. —

Von uns ging sie nach Berlin. Auch hier

fand sie, neben der allgemeinen Theilnahme, noch mehrere Freunde von ehedem. Vornehmlich beschäftigte sich, zu ihrem großen Vortheile, der alte Friedrich Nicolai, von jeher ein eifriger Musikfreund, gar vielfach um und für sie. Er verjüngte sich ganz in langwierigen Reden von der guten, alten Zeit, wo die Mara und die allgemeine deutsche Bibliothek gleich viele Freunde und Verehrer gefunden hatten. Gertruds Concerte wurden überzählig besucht und reichlich vergolten. Eines aber hätten die Freunde ihr nicht zumuthen, oder sie hätte ihnen darin nicht nachgeben sollen: aber Nicolai, wie er nun war — hatte er sich einmal etwas in den Kopf gesetzt, so ließ er nicht ab; durch unaufhörliches Wiederkommen, immer auf denselben Fleck, drang er endlich durch, wie Regentropfen durch gleiches Verfahren endlich selbst durch den Stein. Sie sollte nämlich, bei einer feierlichen Aufführung des Todes Jesu von Ramler und Graun, die erste Sopran-Partie übernehmen, und da vor allem „den göttlichen Propheten" singen, wie vor mehr, als dreißig Jahren. Sie gab endlich nach und sang. Aber das fiel nicht sonderlich aus, und konnte ja

nicht sonderlich ausfallen. Abgerechnet, daß die Arien dieses Werks, Erzeugnisse des Zeitgeschmacks um 1750, (die Chöre, und selbst im Wesentlichen die Recitative, stehen über jedem Zeitgeschmack) bei so ganz veränderter Richtung in neuerer Zeit, selbst die nicht mehr befriedigen können, die ehedem ein volles Genüge darin fanden, und sich nun einbilden, das werde auch jetzt noch so seyn, wenn sie nur recht vorgetragen würden — dieß abgerechnet, so besaß ja die Mara jetzt gerade das am wenigsten, wodurch sie in ihrer Jugend eben auch in diesen Gesängen hingerissen hatte, und von dem, was sie jetzt noch besaß, konnte und durfte sie eben hier nicht Gebrauch machen, wollte sie das Fromme und Ehrwürdige nicht profaniren; überdies sprach sie das Deutsche jetzt so aus, wie man vor mehr als dreißig Jahren es sprach, und wie es jetzt sehr gemein geworden war. Da kamen denn die Zuhörer, die bei solchen Gegenständen niemals fragen: woher und warum? sondern sich dem Eindruck im Ganzen hingeben, in Verwirrung; die Freunde in Verlegenheit, die Zeitungsschreiber in Sorge, Redensarten zu finden, welche die augenblickliche

Stimmung mit der stehend gewordenen Meinung möglichst ausgleichen könnten. — In Wien, wo das Publicum Gertruds Ehemaliges nicht konnte, und schon damals, wie noch heute, den Vorzügen, welche man in das Wort Virtuosität zusammen zu fassen pflegt, einen überaus hohen Preis, selbst bis auf Unkosten des Höhern, Geistigern, zuzugestehen gewohnt ist — hier fand sie glänzenden Beifall, und, wie überall, reiche Belohnung.

Jetzt (1804) kam sie nach St. Petersburg, und im folgenden Jahre nach Moskau. In beiden Hauptstädten ward ihr dieselbe Gunst, dasselbe Glück, wie bisher überall. Hierzu kam noch das besondere Wohlwollen einiger der grösten Häuser, in denen Musik zum geistigen Leben, nicht nur als erwünscht und förderlich, sondern als unentbehrlich erachtet wird; und selbst manches Eigenthümliche der dortigen Lebensweise gefiel Gertruden ungemein. Da beschloß sie denn, den Rest ihrer Tage in dem alten, ungeheuern Czaarensitze zuzubringen. Besonnen, klar und fest, wie sie in dem, was ihre Kunst betraf, immer gewesen, bestimmte sie sich, nun nicht mehr öffentlich aufzutreten, sondern blos,

eingeladen, in hohen Privathäusern zu singen — nichts Großartiges, Hochgestelltes, sondern wohin ihre jetzigen Kräfte reichten, und wo sie, durch eine, diesen wohl angepaßte Vortragsart und vollendete Ausbildung, noch immer sich als eine vortreffliche Künstlerin zeigen konnte. Dabei gab sie jungen Damen Unterricht im Gesange.

Jetzt, den sechziger Lebensjahren sich nähernd, und befreiet von gewissen Schwächen der Leidenschaftlichkeit und rücksichtloser Dahingebung, fing sie endlich auch an, über ihre übrigen Angelegenheiten besonnener und fester zu werden. Kein Florio schaltete mehr mit ihrem noch immer großen Einkommen; sie sorgte für Sicherung des so lange gewohnten gemächlichen Wohlstandes, auch wenn ein spätes Alter und Unfähigkeit ihrer warteten. In etwa sechs bis sieben Jahren hatte sie so viel gewonnen, daß sie sich ein Haus in Moskau, bald darauf auch einen angenehmen Landsitz bei der Stadt kaufte, und noch ein artiges Capital einem angesehenen Handlungshause anvertraute. Sie lebte sehr zufrieden, und glaubte so, ihr Daseyn für immer gesichert zu haben. Aber das Glück be-

wies an ihr, wie fast an Jedem, dem es, ungeschädt, sich lange Zeit an die Fersen geklammert hat, seine Tücke: die Tücke, ihn unerwartet, und eben dann zu verlassen, wenn er seiner am nöthigsten zu bedürfen, seine Geschenke am besten zu würdigen, deren Mangel am schmerzlichsten zu empfinden anfängt. Napoleon mit seinen Heeren nahete sich Moskau. Wer es irgend vermochte, mußte entfliehn, und alle Anstalten, die Flucht so vieler Tausende einigermaßen zu erleichtern, waren, um zu überraschen und Gegenanstalten unmöglich zu machen, so kurz vor Ausbruch des allgemeinen Unglücks getroffen, daß die Meisten der Fliehenden in betäubender Verwirrung fast gar nichts, als das Leben retteten. Unter diesen war auch Gertrud. — Napoleon und seine Heere zogen ab; sie kam zurück: ihr Haus war niedergebrannt, ihr Landgut verwüstet, der Kaufmann kündigte seine Insolvenz an, die Großen und Reichen kehrten nicht zurück zu den wüsten Trümmern der Stadt, Niemand brauchte eine Sängerin oder Gesanglehrerin; es blieb ihr nichts, als fort zu wandern, und kein Mensch fragte darnach, daß es mit blutendem Herzen geschahe.

So war sie denn, wie nach zurückgelegtem Kreislaufe, fast wieder auf dem Punkte, wo sie vor einem halben Jahrhunderte gestanden hatte: unberathen, unbeholfen, arm und heimathlos. Doch, wie damals das Kind, so fand jetzt die bejahrte Frau theilnehmende Freunde, und Hülfe wenigstens für das Nothwendige. Sie ging in die deutsch-russischen Provinzen: vorzüglich in dem gastfreien, musikliebenden Liefland fand sie gute Aufnahme. Sie lebte, theils zu Reval, theils auf dem Lande, als Hausgenossin in mehrern angesehenen Familien, die ihr eine Theilnahme an dem verstatteten, was das Glück ihnen zugewandt, und was mit Wohlwollen und Freundschaftlichkeit dargeboten wurde. Sie unterrichtete dafür die Töchter im Gesang, und unterhielt die geselligen Kreise durch eigenen Vortrag von, ihren jetzigen Kräften angemessenen Musikstücken. So verlebte sie vier Jahre, ihrem eigenen Geständniß nach, sehr angenehm, und meistens zufriedener, als früher, überhäuft von Ruhm und Geld. Aber das Alter sehnt sich nach Unabhängigkeit, und bedarf einer gesicherten Ruhe. Sie versuchte, sich diese zu bereiten an den beiden Orten, wo

sie früher allgemein gekannt und geraume Zeit heimisch gewesen war — sie reisete (1819) nach Berlin und London: sie erreichte aber ihre Absicht nicht. Zurückgekehrt nach Deutschland, versuchte sie dasselbe in ihrer Vaterstadt, Kassel. Sie fand hier die auszeichnetste Aufnahme, sowohl von Seiten der Kurfürstin, als des gesammten Publicums: aber jene Absicht zu erreichen, glückte ihr auch hier nicht. Da entschloß sie sich zur Rückkehr nach Liefland und in die vor ihrer letzten Reise verlassenen Verhältnisse, deren Fortsetzung ihr mehrere angesehene, ihr werthe Häuser zugesagt hatten; und dort lebt sie, so viel ich erfahren können, noch jetzt, nur in ihrem vierundsiebenzigsten Lebensjahre — —

Und so versickert denn das reiche Leben der größten deutschen Sängerin, gleich dem reichen Gewässer des größten deutschen Stroms; und da nun eine Beschreibung desselben, wie eben eine des Rheins auch, sich nicht eigentlich abschließen kann: so setzen wir, statt eines Abschlusses, das Wort her, das Ernst Platner, ihr berühmter alter Freund in Leipzig, sagte, als sie im Jahr 1803 eben von uns geschieden

war. Es hat mir viel Freude gemacht, sie wieder zu sehn, sagte Platner: aber gern hätte ich diese Freude entbehrt, und ihr gegönnt, daß sie vor zehn Jahren nach dem vollendetsten Vortrag eines Händelschen Oratoriums plötzlich gestorben wäre; denn ich kenne nichts Niederschlagenderes und Unheimlicheres, als einen wahrhaft bedeutenden Menschen, der sich überlebt. — Und eben Er mußte dies Schicksal, und in überfülletem Maße, an sich selbst erfahren! —

Nachrichten.

Wien den 11ten Julii. Das fleissige Theater an der Wien gab am 9ten dieses schon wieder eine neue Oper. Das Bestreben dieser Direktion, dem Publikum immer neu zu seyn, sticht gegen die Schlafrigkeit anderer Theater sehr hervor. Nur wäre bey dem Erstern zu wünschen, dass der Dichter oder Uebersetzer, wie auch die Sänger, bey dieser Eile etwas bedächtlicher zu Werke gehen möchten. Nach Angabe des Komödienzettels, hat Herr Seyfried diese Oper nach dem Französischen unter dem Titel: Die Temperamente (l'Irato) frey bearbeitet. Nun heisst bey uns, nach vorliegender Waare zu urtheilen, eine freye Bearbeitung so viel, als: eine dem Originale unähnlich gemachte — und in diesem Verstande hat auch Hr. S. sehr strenge seine Pflicht erfüllt. Es wäre zu wünschen, dass Hr. S. die Grundsätze der Kunst zu übersetzen, die in der Weygandischen Buchhandlung in Leipzig herauskamen, beherzigte; wie gewaltig würde er nicht über seine Arbeit sich wundern. So einen Spass sollte sich Herr S. wirklich von Zeit zu Zeit machen. — Was die Sänger und Schauspieler dieses Singspieles betrifft, so wäre ihnen Zückerts Abhandlung von den Leidenschaften, Berlin bey Mylius, zu empfehlen. Sie würden zu ihrem Erstaunen erfahren, dass der Colericus eben nicht rasen, und der Phlegmaticus nicht von Bley seyn dürfe. De la Chambre Anweisung zur Menschenkenntniss, Le Brun über den Ausdruck der Affekte, und Campers Versuch über den Ausdruck der verschiedenen Leidenschaften u. s. w. wären eine ganz artige Lektüre. NB. NB. Auch hat ein gewisser Engel eine Mimik geschrieben. — Die Musik ist von Mehül, und gefiel allgemein, auch ist sie gut vom Orchester vorgetragen worden. Das Stück aber gefiel durch die Schuld des Uebersetzers, und der spielenden Personen — nur ein wenig mehr, als gar nicht.

Von Seite des Nationaltheaters leben wir der besten Hoffnung. Es ist erst seit acht Wochen, dass man schon ein neues Ballet hat geben wollen, und höchst wahrscheinlich kömmt es noch vor Ablauf des Jahres zu Stande. Winters letzte Arbeit in Paris: Maria von Montalban, wird über Hals und Kopf einstudirt, und die Recitative werden, wie man vernimmt, von einem prosaischen Mann prosaisch übersetzt. Herr Treitschke hat eine Menge neuer Mitglieder für die deutsche Oper engagirt. Zur Steuer der Wahrheit muss ich einer Nachricht der musikalischen Zeitung widersprechen, nämlich: Beethovens Kantate hat — nicht gefallen.

Abt Vogler wird nun bald mit seiner Arbeit hervortreten.

London, den 1ten Junii. Die gestrige Oper bot uns ein Schauspiel dar, wie wir es selten oder nie hier gesehen haben; ich spreche von Winters neuem, für unser Operntheater hier verfassten Werke, Kalypso. Wir hörten schon vorher verschiedene Stücke von seiner Komposition, die den lebhaftesten Beyfall der Kenner fanden. Aber noch mehr Ruhm erwarb sich dieser ehrenwerthe deutsche Künstler bey allen durch diese seine Kalypso. Ich wiederhole es: sie übertrifft an Kunst, Schönheit und Geschmack alles, was wir hier jemals gehört haben. Der Zufluss von Seiten des Publikums war so gross, dass nur ein kleiner Theil der Herbeyströmenden in dem weiten Hause Platz finden konnte. Die ungeheure Menge Kutschen, die Erwartung, das Gedränge —: alles hatte den Anschein eines Festes, woran eine ganze Nation Theil nimmt. Winter führte die Musik selbst an; einige kleine, kaum vermeidliche Zufälle abgerechnet, ging alles sehr gut und auch zur Zufriedenheit des Komponisten,

Andreas Romberg.

In einem Hause, wo Unruhe und heftige Bewegung nach allen Seiten hin unter den, für den Augenblick entscheidenden Mitgliedern herrschend, und ein verschwenderisches, luxuriöses Ausgeben bei ihnen Sitte geworden ist: da bekömmt der ruhigthätige Haushalter, der beharrlich den wohlgewählten Platz behauptet, Zufließendes zusammenhält, Gesichertes besonnen und fruchtbringend anlegt, einen um so größern Werth, wenn ihm auch die raschen Machthaber seinen Einfluß möglichst beschneiden, die jüngern unter ihnen glauben, wie von oben herab auf ihn sehen zu dürfen, und die Menge, die Augen auf sie gerichtet, den Mund für sie geöff-

net, ihn nur von der Seite anblickt, nur mit halbem Antheil ihn gewähren läßt.

Dieß, was man von jeher im täglichen Lebensverkehr erfahren hat, erfährt man jetzt auch in der Musik-Welt: und Andreas Romberg war einer dieser treuen Haushalter; ja, geistig, ist er's noch, obgleich er seit dem November 1821 in der Erde ruht. Darum begeben wir uns gern daran, ihn in seiner verdienstlichen Thätigkeit zu betrachten, und versuchen; sein Bild wenigstens in einem kleinen Federumriß zu zeichnen, damit sich, wenn auch nicht die, welche bloß auffallende Prachtstücke lieben, doch aber jene damit befreunden, welche alles kennen und nach Verdienst würdigen wollen, was gekannt und gewürdigt zu werden, wirklich werth ist, theils um sein selbst, theils um des Zusammenhangs der Kunstgeschichte willen. —

Die Lebensgeschichte Andreas Rombergs bietet nur Weniges oder gar nichts dar, was, nacherzählt, an und für sich reizen und fesseln könnte. Obschon er einen beträchtlichen Theil seines Lebens an Haupt-Versammlungsplätzen der großen Welt zubrachte;

von dieser nicht wenig beachtet und ausgezeichnet wurde, auch durch seine Leistungen beträchtlich auf sie einwirkte: so begegnete ihm in ihr doch eben nichts, was das Maß gewöhnlicher Erfahrungen ausgezeichneter Männer seines Fachs überschritte: wie das bei Personen, die selbst das Maß lieben und halten, meistens zu geschehen pflegt. Wir lassen daher diese Geschichte bloß kurz übersehen, zumal, da wir von ihr (durch ihn selbst) nur wenig mehr wissen, als die Leser aus öffentlichen Schriften gleichfalls wissen können *).

Andreas Romberg war den 27sten April 1767 zu Vechte im Hochstift Münster geboren. Das musikalische Talent war, so wie das auch bei Andern nicht selten der Fall gewesen, in dieser Familie erblich, und ist dieß noch jetzt. Unsers Rombergs Vater, Gerhard Heinrich, war als Kammermusicus, dann als Musikdirector, in der Kapelle zu Münster angestellt. An dieser

*) Man vergleiche Gerber im alten und neuen Tonkünstlerlexikon, Art. Romberg; R. Z. Becker in der Nationalzeitung der Deutschen, vom 28sten Nov. 1821; frühere Blätter der musikalischen Zeitung ꝛc.

stand auch Anton, sein Bruder. Jener war zugleich Virtuos auf der Klarinette, dieser, auf dem Fagot. Die Väter waren und blieben lebenslang vertraute Herzensfreunde: ihre Söhne wurden und blieben es. Gerhards Sohn, Andreas, widmete sich von früher Kindheit an vorzüglich dem Violin-, Antons Sohn, Bernhard (jetzt der berühmteste aller Virtuosen seines Fachs) dem Violoncell-Spiel. Schon im siebenten Lebensjahre unsers Andreas ließen sich diese beiden mit Beifall öffentlich hören; im achten traten sie, unter Leitung des Vaters, in Amsterdam auf und erregten allgemeine Bewunderung. 1784 erfuhren die Väter und die Söhne dasselbe in Paris. 1790 nahm der Kurfürst Maximilian Franz von Cölln, in dem und seinem Bruder, dem Kaiser Joseph, sich das gleichfalls familienmäßig innwohnende musikalische Talent am meisten ausgebildet hatte, beide Jünglinge nach Bonn, und sorgte selbst für ihre, so wie für Beethovens und manches Andern, höhere Ausbildung, sowohl als Virtuosen, als auch in Hinsicht auf Theorie ihrer Kunst und auf Composition. Dieß schöne Institut des wohlwollenden, heitern, wohlthätigen Fürsten wurde, wie

so viele anderer Art, durch den Einfluß der französischen Revolution auf Deutschland zerstört. Der Kurfürst Maximilian wurde vertrieben; Beethoven ging nach Wien, beide Romberge wendeten sich nach Hamburg, wo sie im Concert- und Opern-Orchester angestellt wurden. Sie genossen da allgemeine Achtung, ausgezeichneten Beifall, und legten von dort aus ihre ersten Compositionen der Welt vor. 1795 reiseten sie, brüderlich vereint (man hielt sie [illegible] gewöhnlich für Brüder), nach Italien, und

Univ.-Bibl. München

hörten in allen seinen Hauptstädten dasselbe Glück, wie im Vaterlande; am lautesten priesen die Italiener den schönen Ton, den beide aus ihren Instrumenten zu ziehen wußten und das Gesangmäßige ihres Vortrags. Auf der Rückreise lernten sie in Wien Vater Haydn kennen und flogen ihm mit jugendlichem Enthusiasmus entgegen. Haydn empfing sie, seinem einfachen, liebevollen Charakter gemäß, aufs allerfreundlichste, und half ihnen die günstigste Aufnahme in den ersten Häusern bereiten; nannte auch den Andreas, besonders nachdem er seine Quartette gehört, gern seinen Sohn, der er, als Componist, denn auch damals war. Vater

Haydn, der, bei aller Einfachheit seines Wesens, nicht ohne Kenntniß der Welt, und der Mittel, sie zu behandeln, war, verfuhr dabei, wie er auch sonst that — für Andere nämlich, weniger für sich — seinen und der Welt Eigenheiten gemäß. Zum Beispiel: In einem der ersten musikliebenden Häuser Wiens, wo er die jungen Männer als treffliche Spieler einführte, legte er selbst die Stimmen zu einem Quartett auf. Vater Haydn hat 'was neues! lief das freudige Gezischel durch die Versammelten. Das Quartett wurde in schönster Vollendung ausgeführt, mit größter Aufmerksamkeit angehört, und als es nun beendigt, eilte Alles zu Haydn, ihm Beifall und Dank zu bezeigen. Er stand schweigend immitten, mit dem freundlichen Nicken des Hauptes und dem eigenen, einnehmenden, unschuldig schalkhaften Blick, wie man an ihm gewohnt war, und wie wohl Alle, die ihn jemals beobachtet, ihn noch vor sich sehen. Hat es Ihnen wirklich gefallen? sagte er endlich. Das ist mir sehr lieb; denn es ist von dem jungen Manne da! — Von unserm Andreas nämlich. —

Im Jahr 1797 kamen beide brüderlich ver-

einte Vettern nach Hamburg zurück, wo Andreas seine Stelle als erster Violinist wieder übernahm: nach einiger Zeit aber sie aufgab, um ungestörter sich eigenen Arbeiten zu widmen. 1799 zog der muntere Bernhard mit seinem Violoncell von neuem aus, und zwar nach England, von da nach Portugall, Spanien und Frankreich: der stillere Andreas blieb bei seinem Componiren; bis er, im Herbste 1800, der Einladung Bernhards nach Paris nachgab und diesen dort aufsuchte. Von seinen Arbeiten aus dieser Zeit führen wir nur den trefflichen, erst vor drei Jahren gedruckten Psalm: *Dixit Dominus* — an, indem dieser nicht wenig beitrug, seinen Ruf, auch als Kirchencomponist, zu verbreiten; denn er errang damit bei einer öffentlich ausgestellten und damals in Zeitschriften vielbesprochenen Aufgabe den ersten Preis. — In Paris schrieben beide Romberge gemeinschaftlich die Oper, Don Mendoza, für's Theater Feydeau, und Andreas gab dort mehrere seiner Compositionen heraus: weshalb er auch, nachdem er sich 1801 mit Magdalene Ramcke aus Hamburg verheirathet hatte, bis im Sommer 1802 daselbst blieb. Dann rich-

tete er sich bürgerlich in Hamburg ein. Glücklich in seinem Hause, arbeitete er überaus fleißig eine sehr beträchtliche Anzahl Werke verschiedener Gattungen aus, und gab Unterricht, besonders solchen, die sich einer höhern Ausbildung für die Tonkunst befleißigten; wo es ihm denn auch gelang, manchen wahrhaft ausgezeichneten Schüler, wie z. B. Hartmann, hernach in St. Petersburg, zu erziehen. — 1809 ertheilte ihm die Universität Kiel ungesucht das Diplom als Doctor der freien Künste und besonders der Musik. — 1815 wurde er als herzogl. sächsischer Kapellmeister nach Gotha, an Spohrs Stelle, berufen; wo er denn auch, weniger mit praktischer Musik, als mit Composition beschäftigt, den Rest seiner Tage vollbrachte. Mehre kleinere Reisen in diesem und dem vorhergehenden Abschnitt seines Lebens übergehen wir; sie überführten ihn aufs neue von allgemeiner Achtung, die man überall gegen ihn und seine Compositionen hegte. So wohl ihm dieses that, so verlor er doch allmählich an Heiterkeit und Lebenslust: und zu dem ihn oft benagenden Gefühl, das sey so, gesellten sich in den letzten Jahren auch mancherlei körperliche

Beschwerden. Nur schreibend, angestrengt schreibend, genoß er noch einiges Genüge. So nahete sich sein Ende, Andern wahrscheinlich unerwarteter, als ihm selbst. „Sein Tod erregte die innigste Theilnahme unserer Durchl. Landesherrschaft und der ganzen Stadt," schreibt sein Mitbürger, Becker, am angeführten Orte; „und das um so viel mehr, da er eine trostlose Wittwe mit zehn unversorgten Kindern, ohne Vermögen, hinterläßt." Zu deren Besten wurde in Gotha ein Concert veranstaltet, das man aufs reichlichste unterstützt sahe. Nach Beckers und anderer Freunde des Entschlafenen Aufforderung geschahe Aehnliches auch in einigen andern musikliebenden Städten Deutschlands: weit mehr Verdienst um die Hinterlassenen erwarben sich aber, neben dem, auch nach des Freundes Tode getreuen Bernhard, einige angesehene und wohlhabende Familien in Hamburg.

Nach dieser kurzen Uebersicht seines Lebens, kehren wir zu Betrachtungen über den Entschlafenen selbst zurück.

Als Musiklehrer haben wir Andreas Romberg nicht selbst, und näher auch nicht durch Andere, kennen gelernt. Die Neigung trieb

ihn nicht eben zu diesem Geschäft, am wenigsten in spätern Jahren. Gleichwohl erfüllte er es, wo er's einmal übernommen, mit Treue und Sorgfalt; das versichern alle seine Bekannten, die wir darüber gesprochen, und Verschiedene, die seinen Unterricht genossen und sich hernach in ihrer Kunst ausgezeichnet haben, bestätigen diese Versicherung durch den Erfolg.

Als Virtuos hat Andreas seinen Ruhm früher durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien verbreitet; überall war man voll seines Lobes, und die öffentlichen Blätter sind Zeugen davon. Auch wir haben ihn mehrmals gehört, doch erst in spätern männlichen Jahren, wo er, fast ausschließlich der Composition hingegeben, und beim Gefühle, in mancher Hinsicht von einzelnen jüngern Meistern überflügelt zu seyn, sich schwerlich die beharrliche, anstrengende Uebung zumuthete, welche die zum Erstaunen hochgetriebene Kunst der Ausführung in unsern Tagen jedem Virtuosen nöthig macht, der mit den Ersten Schritt halten will. Gleichwohl zeigte er uns noch den trefflichen, bewundernswerthen Praktiker. Sein Ton war (um uns der Kunstsprache zu bedienen) groß, voll und

der dem Orchester, das mehrentheils mit Deutschen besetzt ist, seinen Beyfall nicht versagte. Herr Schmidt zeichnete sich auch diesmal wieder auf der Trompete zur Freude der Kenner aus; eben so Hr. Kramer auf der Flöte, Hr. Griesbach auf der Hoboe; nicht weniger die Hrn. Homes, Mahon, Linley und einige andere. Die berühmte erste Sängerin, Mad. Billington, sang zum Entzücken. Sie und alle erstgenannte sind Deutsche, (Schmidt aus Sachsen, Kramer und Griesbach aus Hannover, alle drey Musiker des Prinzen von Wales,) aber die Hrn. Homes, Mahon und Linley sind gebohrne Engländer.

Recensionen.

Lieder der Liebe und des Frohsinns, mit Melodieen und Klavierbegleitung von H. G. Tuch. Op. XVI. Dessau, im Musik-Comptoir. (Pr. 12 Gr.)

Sechs kleine Lieder, keines schlecht und einige sehr hübsch, die vielen Liebhabern manche angenehme Stunde verschaffen können. Den Sinn der Gedichte hat der Komponist nirgends vergriffen. Das erste cis im Basse S. 6, Z. 8, T. 3, würde besser A heissen, und das Lied S. 8, hat zu lange Ritornelle. Das Lied S. 10, hat eine sehr hübsche Melodie, und das letzte ist in jeder Hinsicht ungemein artig.

Mina, ein Gedicht mit Begleitung des Pianoforte von Joseph Lipavsky. Op. 15. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 30 Xr.)

Das Gedicht enthält nicht sowohl Empfindungen einer Braut, die sich dem Ziel ihrer Wünsche nahet, als vielmehr — Betrachtungen über diese ihre Empfindungen. Die Poesie konnte also hier nur Gelegenheitsmacherin seyn. Und dieses Geschäft hat sie treulich vollbracht, indem sie dem Liebhaber eine recht gute Scene (nicht ein eigentliches Lied) zuführt; eine Gesellschaft, in der er sich zwar anfänglich — wie es gehet — nicht sehr, in der Folge aber recht angenehm unterhalten findet. Das Werkchen ist auf Stein wirklich schön gedruckt.

Gesänge für Sopran, Tenor und Baß, mit Begleitung des Klaviers, von Leonard de Call. Werk VII. N. 1. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 36 Xr.)

Es ist nur Ein Gesang — ein leichtes, angenehmes und gefälliges Terzett, ohne glänzende Vorzüge, aber auch ohne offenbare Missgriffe. Bey der Ausführung, die recht wohl unterhält, ist besonders ein guter Bassist an seinem Platze.

In den Nummern 39 bis 42 sind mehrere Fehler stehen geblieben, von denen wir die bedeutendsten hier anzeigen und sie zu entschuldigen bitten:

Seite 649, Zeile 8, lies: Tons die Oeffnung des etc. S. 657, Z. 5 von unten, lies: für Andere Noten etc. S. 660, Z. 20, lies: Die Mutter war dreist etc. S. 662, Z. 29, lies: diesem Bande etc. S. 664, Z. 29, lies: bisher empfohlen etc. S. 665, Z. 33, lies: C. b. S. 669, Z. 10, lies: Spiel in Soubretten-Rollen etc. S. 676, Z. 11, lies: temperirten Stimmung etc. S. 687, Z. 6, lies: Welchen die etc. Z. 24, lies: schönere Fluren etc. S. 688, Z. 10 von unten, lies: begleitenden Geigen etc. S. 689. Z. 3 von unten, lies: Niemtschecks bekannter etc. S. 692, Z. 24, lies: Akt beginnt etc. S. 697, Z. 6, lies: für die Harmonika etc. S. 699, Z. 10 von unten, lies: mehr als vier Saiten etc. S. 700, Z. 13 u. 39, lies: timbre; ebendas. Z. 17, lies: auf einer Violin etc. S. 704, Z. 9, lies: So blickte mich etc.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

vielfältig nüancirt; seine Passagen, auch sehr schwierige, waren bestimmt, deutlich, klangvoll, obgleich ihm zuweilen das und jenes nicht mehr vollkommen glückte; seine Vortragsart schien uns im Ganzen näher der, der ehemaligen Franz Benda'schen, als der spätern französischen Schule verwandt; sein Ausdruck, im Allegro, mehr kräftig, als feurig, mehr körnig eingreifend, als glänzend auffallend oder affectvoll fortreißend — im Adagio, edel, gehalten, männlich sanft, mehr das Gefühl bewegend, als es aufregend oder ihm schmeichelnd. So zeigte er sich uns als Concertspieler, mehr aber noch, und wohl auch lieber, im Quartett. Von Quartetten haben wir ihn, außer seinen eigenen, einige von Mozart, im Geist und Ausdruck, wie in der Spiel- und Vortragsart, ganz vortrefflich; aber auch einige von Haydn, in ihrer Art, bewundernswürdig vortragen hören.

Als Componisten kennet ihn Jedermann, der überhaupt neuere Musik kennt. Seine Werke, deren er über 150 verfaßt hat, und fast aus allen Gattungen*), sind in der ganzen

*) Von sicherer Hand ist uns folgendes Verzeichniß seiner gedruckten oder ungedruckten Werke, die er

musikliebenden Welt verbreitet, haben auf Tausende erhebend, bildend, erfreuend gewirkt, und werden es hoffentlich noch lange. So wäre es unnütz, wollten wir uns über sie im Einzelnen umständlich erklären; zumal da sich über ihren Werth auch schon, wenigstens unter Sachver-

---

von 1782 bis 1821 verfaßt hat, mitgetheilt worden. 23 Violinconcerte; 33 Violinquartette; 10 Symphonieen; 30 Gesangstücke mit Orchesterbegleitung, worunter das Lied von der Glocke, die Kindesmörderin, die Macht des Gesanges, von Schiller, die Harmonie der Sphären, von Kosegarten ꝛc.; 8 Opern, wovon nur Scipio und die Ruinen von Paluzzo bekannt sind; 12 Rondos und Capriccios für die Violine; mehrere Maurercantaten; ein Te Deum; ein Preispsalm; mehrere lateinische Kirchenstücke; eine Missa mit großem Orchester; 8 Quintette mit Flöte; 3 Sonaten für Pianoforte und Violine; 4 Zwischenakte, für Schröder in Hamburg geschrieben; 3 Flötenduette; ein Klavierquartett; 5 Harmoniestücke; 3 italienische Terzette für Sopran, Tenor und Baß, mit Orchesterbegleitung; 2 Doppelconcerte für 2 Violinen; ein Quintett mit Klarinette; mehrere Canons; 6 Lieder für vier Männerstimmen, mehrere dreistimmige, mehrere einstimmige Lieder mit Klavierbegleitung; mehrere Maurerlieder unter dem Titel: Psalmodie; eine Sammlung Psalmen für Chöre; und von einem Doppelquartett das erste Allegro, und die Menuet, mit Trio.

ständigen, ein im Ganzen übereinstimmendes Urtheil gebildet hat. Es wird genug seyn, daß wir sie summarisch und ihren Gattungen nach noch einmal übersehen lassen, und aus ihrem Wesentlichen und Eigenthümlichen herauszuziehn versuchen, was in Romberg selbst das Wesentliche und Eigenthümliche war.

Andreas Romberg schrieb 1. für den Gesang: Kirchenstücke, Opern, Cantaten und andere Concertstücke, Lieder, und Gesänge, diesen verwandter Art. Von sämmtlichen Gesangstücken ist nur ein mäßiger Theil durch den Druck bekannt worden; unter den bekannt gewordenen halten wir für die ausgezeichnetesten: jenen Psalm: *Dixit Dominus*, die Cantate: Was bleibet und was schwindet, die sehr einfache, aber geist- und seelenvolle Composition der Ballade: Rudolph von Habsburg, und einige Oden oder Lieder Klopstocks und Herders mit Klavierbegleitung. Er schrieb für Instrumente: Symphonieen, Overturen, Violinconcerte, Quartette, (Quintette,) Duette, und mancherlei Solostücke mit mehr oder weniger Begleitung. Von den ersten sind nur drei, von den Concerten auch nur wenige durch den

Stich bekannt. Was die Symphonie anlangt, so war er in eine, für ihn, und alle Meister seiner Art, ja für alle insgesammt, höchstschwierige Zeit gekommen. Nicht nur, daß die Symphonie in unsern Tagen überhaupt zu einer Höhe gehoben worden, die man vordem nicht ahnete, und wo sie nun den Gipfel aller Instrumentalmusik ausmacht, ist sie nach allen für sie bis jetzt entdeckten Regionen hin, von Haydn, Mozart, Beethoven, und einigen Wenigen, die diesen mit Glück gefolgt sind, in solcher Vollkommenheit ausgeführt worden, daß, bis etwa ein wahrhaft schöpferischer Genius eine neue Region entdeckt, Andern kaum etwas bleibt, als sich mehr oder weniger dem einen oder dem andern jener Meister anzuschließen, oder gewisse Eigenheiten derselben möglichst zu verschmelzen — was aber bisher nicht sonderlich gelungen ist, und, der Sache selbst nach, nicht sonderlich gelingen kann. Solch ein bisher unbekanntes Land zu entdecken, war unserm Romberg nicht beschieden; besonnen aber und kenntnißreich, wie er war, vermied er jede Mischung und entschied sich ohne Hehl und eitle Selbsttäuschung zur Nachfolge, in der ersten sei-

ner Symphonieen, Haydns, in der zweiten und dritten, Mozarts. Und es ist ihm auf diesem Wege rühmenswürdig gelungen; am vollkommensten, unserer Meinung nach, in der zweiten seiner Symphonieen, aus D dur, wo er, nicht nur in der Schreib- und Ausführungs-Art, sondern auch in Erfindung, Kraft und Wirksamkeit, den Mozart so glücklich nachgeahmt hat, daß selbst Kenner getäuscht werden, und das Werk für eines aus dieses Meisters mittler Zeit nehmen könnten. In seinen Overturen tritt er auf, manchfaltig, belebt, kräftig und gründlich. Daß er sich hier bestimmte Vorbilder gewählt, ist nicht zu behaupten: doch auch nicht, daß er, ihm ganz eigenthümliche Wege eingeschlagen, oder einen, ihm ganz eigenthümlichen Styl sich gebildet habe. Dieß abgerechnet, gehören verschiedene zu den besten, die vorhanden sind. Dasselbe scheint uns von seinen Concerten zu behaupten; unter welchen wir das zuletzt gestochene, (erinnern wir uns recht, aus C und G dur) als vorzüglich gelungen auszeichnen. — Von seinen Quartetten, wo sich sein Geist freier und selbstständiger bewegt; die er auch meistens mit ganz besonderer Liebe ausgeführt zu haben

scheint, wollen wir keine ausheben: sie sind uns alle werth; die frühern noch besonders durch mehr heitere Belebtheit, die spätern noch besonders durch eine, oft wahrhaft bewundernswürdige Kunst der Ausarbeitung; und seine Violinduette halten wir, neben den Spohrschen, für die vollkommensten, die es nur giebt. Erst in letzter Zeit, einige Jahre vor seinem Tode, wo überhaupt sein Geist sehr ernst geworden war, ergriff er, gleichsam mit den End-Resultaten seiner Kunst und seines Lebens, die geistliche Musik in ihren einfachern, großartigern Formen. Vieles entwarf er da (ob nur im Geiste, oder auch auf dem Blatt, ist uns unbekannt) und freuete sich, es auszuführen: hieran hinderte ihn aber, erst die Krankheit, dann der Tod. Ein Werk dieser Gattung jedoch, und in mehrern seiner Hauptstücke ein kunst- und seelenvolles Werk, hat er dennoch vollendet: die Sammlung seiner Psalmen für den vier-, acht-, ja sechszehnstimmigen Chor, ohne Instrumente. (Unter dem Titel: Psalmodie, Offenbach bei Andre.) Die gelungensten Stücke darin zeigen offenbar ein Gemüth, das sich in Ehrfurcht und Liebe dem Heiligen zugewendet

hat, und das nun alle Kräfte aufbietet, davon in seiner Kunst würdig und innig zu sprechen. —

Fassen wir nun zusammen, was aller dieser Werke Wesentlichstes und Eigenthümlichstes zu seyn scheint, und schließen wir daraus auf des Verfassers Wesen und Eigenthümlichkeit: so ergiebt sich, unsrer Ansicht nach, Folgendes. Andreas Rombergs Talent, und darum seine Neigung, zog ihn, nur jene letzten zwei bis drei Jahre abgerechnet, wie fast alle Componisten, die zugleich Virtuosen auf Instrumenten sind, mehr zur Instrumental-, als zur Gesangs-Musik; und auch in seinen Gesangstücken rechnete er, wo es irgend thunlich war, in Hinsicht der Wirkung vorzüglich mit auf das Orchester, dem er daher gern reichliche Fülle und Ausarbeitung zukommen ließ. In den Gattungen, wo Phantasie, was Erfindung, und Affect, was Ausdruck anlangt, vorherrschen sollen, mithin vorzüglich in der Oper, war er nicht eben glücklich; in denen, wo zwar der Phantasie und dem Affect jetzt gleichfalls die Herrschaft zugestanden wird, doch zugleich dem gründlichen und erfahrenen Meister ein Reichthum von Mitteln zu Gebote steht, gewissermaßen Ersatz zu geben-

wenn sich die erste nicht immer frisch und neu gestaltet emporschwingt, der zweite zu gemäßigtern, wenn nur würdigen und nicht oberflächlichen Empfindungen zurückgekehrt scheint, mithin vornehmlich in der Symphonie, der Overtura und im Concert, war er glücklicher, wenn auch nicht unter den Glücklichsten. In den Gattungen hingegen, wo sich am passendsten die gleichförmig belebten, gleichförmig in Thätigkeit gesetzten Seelenvermögen innerhalb eines bestimmteren, wohlgemessenen Raumes, der jedes Aeußerste abschneidet, bewegen; wo auch Gelegenheit und Ruhe bleibt, dem Meister, die verborgenen Schätze seiner Kunststudien darzulegen, dem Zuhörer, sie leicht zu erkennen, und bei Beschäftigung des äußern und innern Sinnes sich alles zugleich klar zu denken — mithin im Quartett und den ihm verwandten Instrumentalstücken: da scheint uns Andreas Romberg bei weitem am glücklichsten, und auch am meisten in seiner Heimath zu seyn. Möge es nicht ganz ohne Grund geschehen, daß man auch diesen Werken, besonders dem ersten, und wohl auch dem letzten Satze mehrer, einen eigenthümlicheren Schwung der Begeisterung, mehr Origi-

nalität der Erfindung und öftere Entfernung von dem einigermaßen Feststehenden gewisser Lieblingsformen wünscht: es fehlt doch nur selten an Schwung und Originalität überhaupt, besonders in der Ausführung, und jene oft wiederkehrenden Lieblingsformen (z. B. das Fugiren, das Variiren nur durch Figuren) werden mit Geist und vieler Kunst benutzt; höchstselten aber findet man Grund zu dieser Beschränkung des Beifalls in den Andante's und Scherzando's dieser Stücke, die meistens vortrefflich sind. Was aber außerdem musikalische Compositionen zu wahren Kunstwerken macht, und was, bei Talent, durch Einsicht, Fleiß, große Gebübtheit und Erfahrung erworben werden kann: das mangelt hier nirgends, und findet sich oftmals in einem Grade und in einer Vollendung, wie bei Wenigen. Was aber die Schreibart betrifft, so bemerkt man zwar, daß Haydn, und noch mehr Mozart, in ihren Quartetten auf Andreas Romberg entschiedenen Einfluß gehabt haben: aber er hat sich dennoch die seinige selbst geschaffen und sie immer vollkommener ausgebildet, so daß er auch von dieser Seite einen sichern und ehrenvollen Platz in der Geschichte

musikalischer Kunst behauptet und immer behaupten wird. So wenig wir daher eine Zeit lang lauter Quartette von ihm hören möchten: so wenig möchten wir eine Zeit lang sie gänzlich entbehren. Und so, meinen wir, wird es andern, nicht einseitigen Freunden der Tonkunst gleichfalls gehen. — Mit diesen seinen Instrumentalwerken in ihren verschiedenen Gattungen, laufen nun seine Compositionen für den Gesang in den ihnen analogen — bis auf jene, aus letzter Zeit, die wir schon oben besonders bezeichnet haben — parallel hin; und bedarf es darüber keiner weitern Erörterung. —

Als Menschen mögen den werthen Entschlafenen diejenigen weiter schildern, die ihn genauer, als wir, gekannt haben. Das aber wissen wir, und alle, die mit ihm in Berührung gewesen: er war ein durchaus achtungswürdiger, zuverlässiger, stiller, aber keineswegs innerlich unbelebter Mann, ein liebevoller Gatte, ein treuer Vater und Versorger seiner zahlreichen Familie, ein redlicher Freund, gerecht gegen fremdes Verdienst, auch wenn es dem seinigen entgegenstand, frei von aller Ueberschätzung dieses seines eigenen, und daher

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. Nº. 45. 1803.

Gedanken und Wünsche.

(Fortsetzung.)

Ueber Mozart und Shakespeare hört man nicht selten das tiefgeschärfte Urtheil, es seyen allerdings gar treffliche Künstler, das müsse man einräumen, und räume es auch ganz gern ein; indessen liessen sie sich denn doch zuweilen gar zu sehr von ihrem Genie fortreissen, und ihre Phantasie sey wirklich allzu überschwenglich. — Mich dünkt, man brauche nur, statt aller andern Antwort, diesen Kritikern zu Gemüthe zu führen, dass das Gegentheil von überschwenglich: — „unterkriechlich" sey.

Als kleiner Beytrag zu der Geschichte des musikalischen Geschmacks eines nicht geringen Theils des Pariser Publikums stehe hier auch noch die Nachricht, dass das gewöhnliche Urtheil über Haydn's Schöpfung in folgender wahrhaftig sehr charakteristischen Expektoration bestand: „Oui, c'est excellent, c'est divin; mais — bien ennuyant.*)" Diese kurzen ausdrucksvollen Worte, über die sich ein weitläufiger Kommentar schreiben liesse, wenn sie ihn nicht glücklicherweise schon in sich trügen, sagen auch in der That bey weitem mehr, als einige lange nicht eben spashafte Recensionen des Haydnschen Werks, mit denen man uns von Paris aus heimgesucht hat. Wer übrigens in dem Umstande, dass man denn doch auch von dort aus unserm ehrwürdigen musikalischen — Thomson, eine Denk- oder Dankmünze übersandt habe; wer darin etwa einen Widerspruch mit jenen angeführten Worten zu finden glauben sollte, der erinnere sich nur auch an die bekannte Parodie des Haydnschen Werks: La création du sommeil, eine Parodie, in der sich eine halb erschöpfte Frivolität nur zu wohl gefallen hat, und er wird hier einen eben so grossen anscheinenden Widerspruch finden, der aber eigentlich eben so leicht zu losen ist, als jener.

Ich habe bereits in diesen Blättern davon geredet, dass die nothwendige Beruhigung, worauf jedes reingebildete Trauerspiel hinzweckt, durch Hülfe der Musik sehr oft schon glücklich ist erreicht worden — (ob ich gleich keineswegs behaupten möchte, dass sie nicht auch durch die Poesie allein hervorgebracht werden konnte) — wobey ich auf Egmont hindeutete, in welchem Drama der entscheidende Moment, den das Schicksal hervorgeführt hat, durch die Musik gleichsam verhüllt, oder sonst gemildert wird. Zugleich ist gezeigt worden, dass Shakespeare seine Geister meistens nur mit Musik auftreten, oder sie da-

*) Diese Nachricht gehört nicht zu den gewöhnlichen Anekdoten, deren man in Zeitungen und Journalen eine Menge habhaft werden kann; ich verdanke sie einem sehr glaubwürdigen Manne, der sich im Winter und Frühling 1801 zu Paris aufhielt, und daselbst an dem musikalischen Geschmack der Einwohner verzweifeln lernte, worin wir ihm indess nicht so ganz unbedingt beystimmen wollen.

nicht im geringsten anmaßend, noch eitel oder eingebildet. Den Beifall Anderer, auch der Menge, wußte er zu schätzen, ohne ihm ängstlich nachzulaufen; Gegenbemerkungen nahm er achtsam, und, verdienten sie es, dankbar auf. Er drängte sich nirgends hervor und zog sich in den letztern Jahren vom Oeffentlichen eher gar zu sehr zurück in sein einsames Arbeitszimmer. Hier war er immer, vornehmlich aber in spätern Lebensjahren, am glücklichsten. Verloren in die Welt der Töne, vergaß er hier so mancherlei Lasten, die sich in letzter Zeit auf seine Schultern senkten. Von hier schritt er dann meistens heiter heraus in den Kreis der geliebten Gattin und blühenden, von der Natur begünstigten Kinder, und trat dann etwa ein Freund mit freundlichem Worte hinzu, oder empfing er von Abwesenden ein solches über seine Leistungen, so war er vollkommen zufrieden. — — So wird denn sein Andenken auch in dieser Hinsicht bei Vielen, wie bei uns, in Ehren bleiben; sie werden, wenn sie seine Compositionen hören, sich gern und theilnehmend auch seiner selbst erinnern, und ihm, wie wir hier thun, eine sanfte Ruhe in der Erde, und eine lange Wirksamkeit durch seine Werke wünschen.

II.

Betrachtungen.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Laien.

Unsere Zeit läßt sich in Hinsicht auf Tonkunst mit dem dreizehnten Jahrhundert in Hinsicht auf Poesie (in Deutschland) vergleichen. Nicht nur die weite Verbreitung einer gewissen Bildung und Geschicklichkeit in der Musik unter Allen, die auf Bildung überhaupt Anspruch machen, sondern auch die eigene Gestaltung der meisten Werke dieser Kunst, wie beides in unsern Tagen zu bemerken und in gleichem Grade nie dagewesen ist, scheint zunächst Folge des, sehr eben auf sie fast ausschließlich gerichteten Kunstvermögens im Allgemeinen; und die Dilettanten sind es vornehmlich, die dem Strome seine fast unübersehbare Breite und dies Bett

bereitet haben, worin er nun mehr flämisch vorüberwallt, als ruhig und würdevoll dahinzieht.

Ob eine grose Breite, welche ohne einigen Nachtheil der Tiefe nicht möglich ist, gut, und der Kunst selbst förderlich sey, oder nicht: dies und Verwandtes sind Fragen, die, bleibt man im Wirklichen, Niemand ganz überschauen kann, und Niemand daher geradehin entscheiden sollte, so schnell man auch mit der Entscheidung zu seyn pflegt. Wissen wir doch überall nur, was damals und dort aus dem Vergangenen herausgekommen sey; nirgends aber mit Sicherheit, was aus dem Gegenwärtigen herauskommen werde: denn, wiewohl zwischen gewissen Momenten der Gegenwart und der Vergangenheit mehr oder weniger Analogie Statt hat: so gebören doch die Schlüsse aus dieser Analogie oft unter die täuschendsten — wie alle Welt, auch an ganz andern, als harmonischen Angelegenheiten, vielleicht nie auffallender, als im letzten Jahrzehend, erfahren hat. Ja, wiederholte sich sogar die Geschichte, es würde uns hierzu wenig helfen, indem sie uns selbst nicht mehr als die vorigen träfe, und wir dasselbe nicht zum zweiten Mal als solches wiedererkennten.

Darum nehmen wir an, was jede Zeit entscheidend mit sich bringt, sey es was es wolle, ist gut, wo nicht an sich, doch in Beziehung auf etwas noch unbekanntes Höheres; gut, nicht blos nothwendig.

Aus dieser Voraussetzung folgt aber keineswegs, daß wir nun, die Hände im Schooße, die Zeit allein schalten lassen; vielmehr, daß wir unsere Thätigkeit ihr, und dem, was sie schafft, gemäß ordnen — daß wir, wie man sich ausdrückt, handelnd in sie eingreifen sollen. Die Zeit ist eine gemeiniglich schwer gebärende Mutter; sie bringt ihr Kind, sie bringt es sicher und auch zur gehörigen Stunde: doch meist unter Krämpfen, anstrengenden, anfangs vergeblichen Versuchen, und starkem Blutverlust. Dagegen giebt's oft Rath und Mittel: diese sind denn treulich anzuwenden. —

Nachdem wir dies, auf so kleine Veranlassung, erwähnt haben, bemerken wir erst, daß damit von uns selbst ihr, der Zeit, unser gewisses Opfer dargebracht ist, indem wir uns viel zu sehr ins Allgemeine verstiegen haben. Wir kehren zurück, wiederholend: die Tonkunst, was, und großentheils auch wie sie jetzt ist,

ward vornehmlich durch den Dilettantismus. Diesen bekämpfen wollen, wäre zweckwidrig, wenn es auch nicht vergebens wäre; ihn allein, ihn nach Willkühr schalten zu lassen, unverständig oder lässig: hingegen, ihn weiter zu bilden, auf das Höhere und Bessere zu leiten, im Sinne der Zeit für diese Kunst wirksam seyn.

Der Verfasser dieses Aufsatzes hat sich daher aufgegeben, dies, nach Vermögen, in Ansehung mehrerer wichtiger Punkte nach und nach zu thun. Womit er sich diesmal versucht, zeigt die Ueberschrift. Er wird, seinem Zwecke gemäß, überall nur das Nöthigste und Wesentlichste erwähnen: wer mehr braucht und mehr will, findet es in gründlichen Lehrbüchern. Der Verf. wird auch überall so zu schreiben bemühet seyn, wie es die Bestimmung dieser Aufsätze verlangt: wer das anders will, findet es auch in gründlichen Lehrbüchern. Zuvor sey aber noch angegeben, was er sich bei Dilettanten, und was bei Layen denkt.

Der Dilettant ist ihm der Freund der Tonkunst, welcher bei seinen Beschäftigungen mit ihr und ihren Erzeugnissen, thätig oder geniessend, blos oder doch ganz vorzüglich seinem

individuellen Geschmacke folgt — jenem ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wohl auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne daß man recht weiß, woher. So hat denn der Dilettant bei seinen Beschäftigungen mit der Tonkunst und ihren Erzeugnissen nur ihre Beziehung auf ihn selbst vor Augen: er sucht nur eine angenehme Unterhaltung, ein anständiges Vergnügen. Hierauf giebt er seinem Denkvermögen, blos oder doch ganz vorzüglich, die Richtung, überhaupt aber eine, im Verhältniß zur Empfindung und Neigung, sehr untergeordnete Rolle; und einen Zweck außer der Beziehung auf ihn selbst kennet er nicht, oder läßt ihn doch ziemlich gleichgültig auf sich beruhen. Ob dann ein solcher Freund der Musik von ihr Profession mache oder nicht; ob er in der Ausführung viel oder wenig, Vorzügliches oder Alltägliches leiste: darauf kömmt es hier nicht an. Aus dem Begriffe selbst scheint aber Folgendes zu fließen: Da der Dilettant nur die Eine Seite der Sache sucht und will, liebt und übt, gemeiniglich auch sie allein kennt und schätzt, so nennet man ihn mit Recht einseitig — denn er ist es ja!

Ihn zu fördern, hat man zunächst die andere Seite hervorzuheben, diese ihm anschaunlich, und, gelingt es, werth zu machen.

Der Laye verhält sich zur Kunst, wie der gemeine Mann z. B. zur Religionswissenschaft. Er forscht nicht über sie, er übt sich nicht an ihr, er macht keinen Anspruch auf Entscheidungen, sie betreffend: aber er schätzt sie im Allgemeinen, nimmt gern auf, was ihm davon im Leben nahe gebracht wird, läßt dies, ohne viel darüber zu sinnen, auf sein Gemüth wirken, wie es eben kann und will: haftet es und läßt etwas zurück, so ists ihm lieb; geht's unwirksam vorüber, so läßt er's ruhig dahingleiten. Aus diesem Begriffe selbst scheint Folgendes zu fließen: Das allgemein Menschliche in der Kunst trifft ihn und trifft er nicht selten, und dann meist leichter, richtiger, und auch stärker, als das vom Dilettanten zu rühmen ist: was aber jenes nicht bezweckt, oder auch, was als äußeres Mittel zu diesem Zwecke verwendet wird, interessirt ihn nicht. Ihn zu fördern, hat man zunächst diesen seinen höchstachtbaren Naturſinn möglichst zu erweitern und von Zeit zu Zeit neu zu beleben: mit allem andern aber soll man

ihn verschonen; man würde ihn damit nur stören, über sich selbst irre machen und ihn von seinem, keineswegs unwürdigen Standpunkte hinweg, in nutzloses Hin- und Herschwanken vertreiben.

Diesen, wie uns scheint, eben so natürlichen, als wohlbegründeten Regeln wollen denn auch wir folgen; die breite Einleitung zum engen Vorhaben aber damit entschuldigen, daß sie nicht dem jetzigen allein, sondern auch dem gelten soll, was wir in der Folge daran zu schließen gedenken.

Vor einem zahlreichen und nicht ungebildeten Publicum wird heute Mozarts Requiem, morgen Grauns Tod Jesu, aufgeführt. Beide Werke gehören, unter denen, welche für unsern Gegenstand anzuführen wären, unter die berühmtesten und trefflichsten; beide finden auch gewiß allgemeine Theilnahme. Wird nun diese Theilnahme bei allen Sätzen dieser Werke gleich groß seyn? Nein! Oder wird doch die Aufmerksamkeit bei allen Sätzen gleich fest gehalten werden? Auch nicht! Bei einigen wird man vielleicht an drei Viertheilen der Zuhörer, ein

durch ankündigen lässt. Aber nicht blos Geister, sondern auch das Geisterähnliche, besonders das Furchtbare, das, als solches, nicht gemildert werden soll, weil es sich erst durch den Zusammenhang des Ganzen zur Harmonie bilden kann, das Schreckliche, (das indess nie in das Gebiet des Peinlichen und Grässlichen überschreiten darf) wird sehr schicklich durch musikalische Töne vorbereitet, gleichsam um den Zuschauer mit Muth für die grosse Scene zu erfüllen, die ihm bis in das innerste ergreifen wird. Schiller hat in seinen Räubern die Musik auf das Trefflichste in die kolossalische Handlung eingeflochten. So ist es wohl bedacht, dass Amalie bey den tiefen Leiden des alten Grafen das herrliche Lied von dem Abschied Hektors singt; (S. 59 folg.) trefflich, dass es in der Scene zwischen Karl und Amalie im Garten zum Theil wiederholt wird: (S. 155) aber noch bedeutungsvoller ist die Musik, welche dem grossen Monolog und dem ungeheuren Auftritt am Thurm vorhergeht (S. 162 folg.) *). Es ist Etwas in ihr, das an den Chor der Alten erinnert, eine retardirende und doch spannende Kraft. Von gleicher Wirkung ist auch die Musik, die den bekannten Monolog der Jungfrau von Orleans (zu Anfang des vierten Akts) begleitet. Mit ihr scheint der grelle Effekt der Kriegesscenen in einem fast zu harten Kontraste zu stehen, aber man vergisst ihrer nun auch bald, und in diesen Tönen liegt gleichsam die Enthüllung des jungfräulichen Geheimnisses, das sie keinem Menschen, selbst nicht der sehr weichen Agnes Sorel vertrauen kann. Nur die Musik vermag es ihn zu lösen, und ihr allein wagt sie, die Sehnsucht zu gestehen, von der so wunderbar ihr Herz erfüllt wurde. Aber ihr musste sie es auch gestehen, das Gefühl, das sie selbst nicht begreift und nicht begreifen durfte; ihr musste sie das Sehnen vertrauen, das im larmenden Gewühl der Schlacht nur in sich selbst zurückgedrängt wurde, und, weil es keine Sprache hatte, und keine befreundete Töne finden konnte, wie eine feindliche Flamme, ihr eignes Herz zu zerstören drohte. Hier nun, im einsamen Saal des Schlosses, nehmen sich die süssen Töne ihrer freundlich an; sie geben Nahrung ihrem Schmerz; aber sie vergönnen ihr auch, ihn auszusprechen in harmonischen Worten, und, indem sie ihn erheben, lindern sie ihn. Wenn wir der Musik gegenüber stehen, ist kein Geheimniss mehr in uns; da lösst sich alles auf, was verworren da lag, und selbst das Widersprechende gewinnt den reinsten Einklang, die dumpfe Trauer wird sich klar, und hofft die schöne Stunde der Erlösung, und auch der bitterste, konvulsivische Schmerz wird allgemach und leise zur stilleren Beschauung hingeführt, und vermag die Seligkeit der religiösen Resignation zu ahnden. Wir fühlen nun mehr in uns, als jenen Schmerz, den uns das Endliche in seinem Widerstreben gab, wir fühlen es mit süssem Stolz, dass er nur Einzelnes berühren konnte, doch jenen Kern in unsrer tiefsten Tiefe wohl unangetastet, unversehrt lassen musste; wir ahnden es, wie jene Siegessinfonie den kindlich-hohen Egmont zum finstern Tode leiten konnte wie zu einem glänzenden Triumphwagen, ahnden es, dass wir das Höchste des Menschen errungen haben, wenn uns das Leben Gesang ist, und dass nur so der Tod Melodie seyn konne.

Doch nicht blos der Trauer und dem Schmerze ist der Genius der Tonkunst hold;

*) Ich citire die Seitenzahlen nach dem neuen Abdruck der Originalausgabe (Mannheim 1793) dieses Werks, über das, beyläufig sey es gesagt, trotz des vielen Hin- und Hersprechens, das erste erschöpfende Wort wohl noch zu erwarten seyn möchte. Dass übrigens von den so üblichen Verstümmelungen durch andre Autoren, denen man das Manum de tabula nur vergeblich zugerufen hat, gar nicht die Rede seyn konne, versteht sich von selbst.

gewisses kaltes Dreinsehen bemerken, wird Leere oder Zerstreuung von den Gesichtern lesen. Und das wird ohne Widerspruch vornehmlich der Fall seyn beim Kyrie des Requiem, und bei: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — der Passion. Ganz natürlich! Bei weitem der größte Theil unserer jetzigen Auditorien für Musik besteht aus Dilettanten: was diese für Uebung oder Genuß suchen, das finden sie hier nicht, wenn auch die Bescheidenern unter ihnen aus einer gewissen Scheu nicht gestehen, diese gelehrtern Sätze, wie sie sich ausdrücken, widerstehen ihnen im Grunde wohl gar. Ein kleiner Theil der Anwesenden bestehet aus Layen: was diese suchen, will sich ihnen hier auch nicht recht ergeben. In das letzte Viertel ungefähr theilen sich Richtige und Kenner: zu diesen beiden sprechen wir jetzt nicht.

Natürlich, sagten wir, sey jene Erscheinung: aber unerfreulich ist sie auch; unerfreulich, was die Zuhörer, unerfreulich, was deren Einfluß auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst betrifft. Wer die Fuge bei seinen Uebungen und Genüssen ganz fallen läßt und aufgiebt, der giebt eben damit

nicht nur überhaupt eines der trefflichsten Bildungsmittel seines Geistes und seiner Geschicklichkeit für Musik auf: sondern ein Bildungsmittel, das in eben dem, wozu es führt, schlechterdings durch kein anderes ersetzt werden kann*). Er giebt aber auch eine Gattung auf, die ihm, näher und recht betrachtet, einen würdigen, wahrhaft edlen Genuß gewähren könnte; ja, die ihn erst fähig macht, (und das möchte eben für den Dilettanten die Hauptsache seyn) das innere Wesen, den eigentlichen Gang, den wahren Gehalt bedeutender Werke auch des freien Styls zu erkennen, zu würdigen und recht vollgültig zu genießen.

Unerfreulich nannten wir jene Erscheinung aber auch rücksichtlich ihres Einflusses auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst. Der Künstler und das Publicum stehen stets in Wechselwirkung: was dies beharrlich nicht will, wird jener beharrlich nicht

*) Wer dies und das unmittelbar Folgende nicht auf Treu' und Glauben annehmen will, der befrage irgend einen gründlichen Musiker, da es hier nicht ausgeführt, aber sehr leicht, und über allen Zweifel hinaus, dargethan werden kann.

liefern; er müßte sich denn seiner Idee von Kunst als ein Held aufopfern wollen, wie Mozart, der einem seiner Verleger (Hoffmeister'n) auf dessen Eindringen: Schreib' mehr, wie sie's wollen, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen! zur Antwort gab: Nun, so verdien' ich nichts mehr, und hungere, und schere mich den Teufel drum! Wie Wenige Sache dies aber sey, und seyn könne, braucht nicht erst gesagt zu werden. — Daraus muß nun nicht blos der Nachtheil erwachsen, daß wir in dieser Gattung — die doch, in gewisser Hinsicht, der Gipfel und das Vollkommenste der ganzen Kunst bleibt, immer weniger erhalten, sondern auch, daß, wenn sich die Künstler weniger daran üben, selbst ihre andern, freiern Werke nothwendig nach und nach flacher und lauer werden, immer weniger wahren Kunstgehalt und Charakter bekommen, auch immer weniger von Dauer bleiben, so daß sie, nach Sättigung der Neugierde und nach Genuß ihrer etwanigen Reize in Außerwesentlichem vergessen, ja zum Ekel werden*). Es kann nun

*) Auch von diesem gilt, was in der vorigen Anmerkung gesagt worden, und wer zum Ueberfluß einen

einmal kein Tonkünstler ein größeres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Werk — nicht etwa nur für die Kirche, sondern von welcher Gattung es sey, liefern, wenn er nicht, wenigstens regelmäßige und technisch vollständige Fugen zu schreiben vermag: er kann es so wenig, als der Maler irgend ein größeres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Gemälde liefern kann, wenn er nichts von dem versteht, was in seiner Kunst Composition heißt. Ja, so wenig dieser selbst einfache, vereinzelte, untergeordnete Gegenstände, z. B. Portraits, Blumen, einzelne Baumgruppen, außer etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig behandeln kann ohne Kenntniß jenes Theils seiner Kunst und ohne Geschicklichkeit darin, so wenig kann jener selbst einfache, vereinzelte, untergeordnete Gegenstände, z. B. Lieder, Variationen, kleinere Sonaten, außer etwa einmal durch ein glück-

handgreiflichen Beweis aus seiner eigenen Erfahrung haben will, der erinnere sich z. B. der frühern Quartetten von Pleyel und deren von Mozart, die zu gleicher Zeit erschienen, so wie der Schicksale beider, und ihrer Wirkung auf ihn selbst.

liches Ungefähr, geistreich und gehörig zu behandeln im Stande seyn ohne Kenntniß und Geschicklichkeit in dem Theile seiner Kunst, von welchem hier die Rede ist.

So verlieren also die Producte, es verlieren die Künstler, es verlieren die höher ausgebildeten Kunstfreunde, ja, es verlieren selbst die Dilettanten und Layen, und zwar direct und indirect, wenn die Fuge vernachlässigt wird: sie wird aber bei dem jetzt so entscheidenden Einfluß der Dilettanten vernachlässigt werden, wenn wir nicht diese selbst dafür gewinnen. Lasset uns dies versuchen! —

Ich rede einen Dilettanten im Namen aller derer an, die überhaupt verständig mit sich reden lassen.

Giebst du mir wohl zu, Freund, daß das Denken beim Genießen möglich sey? Du wirst es zugeben müssen; du hast ja schon unzählige Mal die Erfahrung davon gemacht. Wenn du ein bedeutendes Gedicht auch nur so weit verstehen wolltest, daß du wirklich einigen Genuß davon hättest, so *mußtest* du dabei denken, und wenn du Genuß davon gehabt; so *hattest* du dabei gedacht. Desgleichen wenn bedeutende,

charakteristische Darstellungen eines vorzüglichen Schauspielers dich erfreuet hatten; oder wenn du ein bedeutendes Gemälde mit Vergnügen angesehen hattest. Das Gemälde wäre dir fast nur als eine Tafel mit allerlei Farben neben einander gestellt, vorgekommen, hättest du nicht wenigstens erforscht: was stellt es vor? und wie ist nun durch diese Gestalten, durch diese ihre Bewegungen, Mienen u. s. w. das, was es vorstellen soll, ausgedrückt? Eben so mit der Musik. Ein Musikstück müßte dir fast blos als eine Menge von allerlei Tönen, zu und nach einander angegeben, vorgekommen seyn, wenn du auf ihre Verbindung, Folge, Absicht u. s. w. gar nicht geachtet hättest; und den Reiz, den dort die Farben, hier die Töne, an und für sich, ohne daß du irgend, und an irgend etwas gedacht, bloß auf deine Sinne gemacht hätten, würdest du wenigstens kein wahrhaft menschliches Vergnügen, keinen eigentlich menschlichen Genuß nennen wollen. So hast du also tausendmal selbst erfahren: das Denken ist beim Genießen nöthig.

Hast du aber diese Erfahrung gemacht, so ist dir nothwendig auch die zweite zu Theil wor-

den: das Denken ſtört und mindert den Genuß nicht, ſondern mehrt und erhöhet ihn — das Einzige vorausgeſetzt: es wird nicht auf ganz untergeordnete Nebendinge gerichtet. Saheſt du z. B. Schröder als Lear auftreten, und ſeine Geſtalt, die Haltung ſeines Körpers, ſein Schritt u. ſ. w. fielen dir gleich im erſten Augenblick auf; du fandeſt dich ſchon dadurch gereizt, zu erfahren, was das alles wolle, und bald geleitet, zu finden, es ſolle dir eben dieſe ganz eigenthümliche Miſchung von Kraft und Schwäche, von Härte und Liebe, von mächtigem König und gedrücktem Greis, andeuten: ſo faßteſt du gewiß nun dieſen Gedanken feſter, fandeſt ihn im Laufe des Stücks immer mehr entwickelt, immer klärer und beſtimmter im Bilde dir vorgehalten: du folgteſt alſo dem Dichter und dem Schauſpieler zugleich denkend und empfindend durch das Ganze; und da konnte es gar nicht fehlen, dein Genuß wurde durch dieſes dein Denken nicht nur nicht geſtört und gemindert, ſondern gefördert und ungemein erhöhet. Nur in dem Falle wäre dein Denken dir hinderlich geweſen, wenn du gleich beim Auftreten Schröders blos hätteſt achten und dann

vornehmlich ſinnen wollen über z. B. ſeine her-abhangenden, gelbbraunen — Stiefeln: ob ſie vielleicht in Lears Zeit üblich geweſen u. dergl. Ganz daſſelbe iſt es nun mit der Muſik. Ziehe die Parallele ſelbſt, da ſie hier auszuführen ganz unnöthig und obendrein weitläufig wäre. Um ſie dir Anfangs zu erleichtern, denke an Werke, wo Dichtung und Auge dir nachhelfen — alſo zunächſt an die Oper, denke an einzelne ganz vorzügliche Opern, z. B. an Glucks Iphigenia in Tauris und Mozarts Don Juan, an deren Abſicht und Charakter im Ganzen, an Abſicht und Charakter ihrer Hauptperſonen im Einzelnen — beides in Anwendung auf die Muſik. Haſt du dies zu Betrachtende auch nur einigermaßen im Klaren und folgſt damit dem Stücke: ſo wird ganz unbezweifelt dein Genuß daran ungemein erhöhet und vermehrt werden.

Nun wirſt du aber keinen Augenblick in Abrede ſeyn, daß der beſſere Menſch überall, mithin auch bei ſeinen Genüſſen, das Höhere, wo es eins giebt, ſuchen und es dem Niedern vorziehen ſoll; daß dies Suchen, dies Vorziehen ihn ja erſt zum beſſern Menſchen mache:

daß es ihn von Andern allein wesentlich aus-
zeichnet, und er sichs deshalb als Pflicht vorsetzt.
Das darf nun in der Kunst, darf mithin auch
in der Musik, nicht anders seyn; und, was
Genüsse anlangt, in der Kunst um so weniger,
da es ja deren Bestimmung und Zweck ist, hö-
hern und reinern, als blos sinnlichen Genuß
zu gewähren, eben dadurch aber zur Veredlung
des Menschen von Seiten seiner Empfindungen
und Neigungen vorzüglich zu wirken. Indem
nun, wie du gesehen, auch zugegeben hast, der
höhere und lebendigere Genuß (auch an bedeu-
tenden Werken der Tonkunst) sey ohne Denken
beim Genießen nicht möglich: so folgt unab-
wendbar: willst du, auch in Absicht auf Musik,
unter die Bessern gehören, so mußt du beim Ge-
nießen zugleich denken wollen. Du gehörst un-
ter die Schlechten und Gemeinen, wenn du
von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für
das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst; du
stehest auch nicht viel höher, wenn du dich
(mehr männlich) blos an die Instrumente und
ihre Handhabung, blos an Ueberraschendes und
auf andere Weise ohne alles dein Zuthun Wir-
kendes hältst, oder auch, wenn du (mehr weib-

lich) nichts beim Anhören und Ueben der Musik willst, als, mit Verzichtleistung auf alle freie, selbstbewußte Geistesthätigkeit, in eine Art gelinder, sinnlicher Behaglichkeit, oder doch in eine ganz unbestimmte Träumerei und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie, versetzt zu werden. Denn wiewohl du hier nicht ganz ohne Gedanken bist, so hat doch deine Denkkraft einen äußerst untergeordneten Antheil, und ist auch nur auf Untergeordnetes im Kunstwerke, ist auf die Mittel, nicht auf den Zweck, und zwar auf sehr untergeordnete Mittel zu diesem — sie ist auf di braunen Stiefeln Lears gerichtet.

Wünschest du nun aber jenen höhern und lebendigern Genuß, willst du mithin, da dieser ohne Denken beim Genießen nicht möglich ist, dich des erstern nicht entschlagen: so dürfen dir auch die Werke, die — wie manche das Empfinden mehr als das Denken, so das Denken mehr als das Empfinden in Anspruch nehmen, nicht gleichgültig seyn: du mußt wenigstens beim Anhören derselben ernstlich auf sie merken, beim Ueben sie nicht ganz abweisen; mußt bei beidem wenigstens versuchen, ihnen ihre rechte Seite

auch die Freude erhebt sich kühn und leicht, wenn seine Zauber walten. Dann erst scheint sie die eigentliche Gewissheit und Entschiedenheit über sich selbst zu gewinnen; sie flattert nicht mehr unbestimmt und üppig umher, sondern in sich selbst vertieft, und hier allein in Sicherheit, erfreut sie sich an ihrer eignen Freude. — Und was ist denn auch die Freude anders, als jene innere Musik, die nur zuweilen in uns schlummert, doch nie zerrissen werden kann? Dringen dann die Töne einer süssen Melodie in uns ein, so schwindet jene unfreye Stimmung, bey der jene innere Harmonie schlummerte.

Darf ich es frey gestehen? — Oft scheint es mir, als sey die Musik milder gesinnt gegen den Menschen, als selbst die göttliche Poesie — zu jener dürfen wir auch im Gefühl der Körperschmerzen emporblicken, und sie werden sanft gelindert; den Anblick dieser ertragen wir dann kaum; es ist, als scheuche uns ihr glanzerfülltes Auge zurück, und wir fühlen uns dann nur noch kränklicher, als zuvor — Oder ist dies kleine Fragment selbst nur Resultat eines temporären Gefühls von Kränklichkeit?

Franz Horn.

Nachrichten.

Paris, d. 6ten July. Ich habe einige Monate vorübergehen lassen, ohne mein musikal. Tagebuch fortzusetzen, theils weil der Sommer hier, wie überall, weniger Stoff bietet, theils weil das, worüber sich etwas hätte sagen lassen, für deutsche Leser mir nicht genug Interesse zu haben schien. Ich will jedoch, was seit meinem lesten Bericht Vorzügliches vorgefallen, ganz kurz erwähnen, und mich bey dem Neuesten länger aufhalten.

Die grosse Oper hat nichts Neues von Belang gegeben. Paesiello's Proserpine hat, wegen Krankheit eines Mitgliedes, eine Zeit lang ausgesetzt werden müssen; jetzt haben die Wiederholungen wieder ihren Anfang genommen, und das Publikum nimmt noch immer lebhaften Antheil an ihnen. Während jener Pause gab man Racine's fromme Esther, mit neuer Musik von Plantade, der als Musiklehrer und Liederkomponist bekannt und mit Recht beliebt ist. Seine Musik ist gut und macht ihm Ehre; doch haben die Hauptchöre nicht die Kraft, die man ihnen wünscht. Uebrigens bin ich weder kalt, noch fromm genug, um dem Stück viel Geschmack abgewinnen zu können, und dem Publikum schien es wie mir zu gehen. Man lobte und pries — selbst der Moniteur that es — und gähnte.

Es gehört jetzt zum guten Ton, die italienische Oper auf alle Weise zu begünstigen. Wenn auch der ausgezeichnete Schutz, den dies Institut von Bonaparte und den Seinigen erhält, Einiges dazu beyträgt, so thut dieser doch nicht alles, sondern die Sache hat ihren guten Grund in sich selbst. Oft Neues zu hören, ist Bedürfniss aller Pariser — die andern Theater geben dessen aber wirklich allzuwenig; an wahrem Gesang sich zu ergötzen, ist Bedürfniss der Musikfreunde — die französischen Sänger im Ganzen werden sich aber nie daran gewöhnen. Hiezu kömmt noch, dass die Italiener wirklich vieles Gute geben, und, was sie geben, besonders von Seiten des Gesanges, ganz vortrefflich; und dass sie, seit kurzem wenigstens, auch das Aeussere ihrer Opern — ich meyne Dekorationen, Kleidung u. dgl., was sonst immer ärmlich war — sehr schön eingerichtet haben. Eine Prima Donna, im vollesten Sinne des Worts, fehlt jedoch noch immer. Unter den Komponisten ist Paer jetzt hier der Held des Tages. Ich übergehe kleinere Werke von ihm und Andern, und führe nur an, dass wir seit fast zwey Wochen seine Griselda gehört,

abzugewinnen, dich für diese interessiren, und anfänglich, bis du mit ihnen etwas näher umzugehen dich gewöhnt, und dich auch für sie mehr ausgebildet hast, es darauf ankommen lassen, ob und wie sie auf deine Empfindung wirken, oder nicht. Von jener Art ist nun die Fuge: von dieser Art muß also dein Benehmen gegen sie seyn.

Willst du aber dies zu dem deinigen machen, so brauchst du weiter nichts — denn Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen besitzest du ja — als eine Handleitung, wie du eben bei diesen Werken (bei Fugen und fugirten Stükken) deine Denkkraft zunächst beschäftigen — mit andern Worten: worauf du eben bei ihnen zuvörderst achten, und in welcher Ordnung, und Methode du es sollst. Zu dieser Handleitung erbiete ich mich dir, nicht, als ob ich dir etwas zu sagen hätte, das unerhört wäre, und weder von gründlichen Musikern, noch aus guten Lehrbüchern gelernet werden könnte, sondern weil ich hoffe, es dir mehr in deiner Weise, mehr bei dir ansprechend, sagen — weil ich überhaupt auf diesem meinem Wege eben dir glaube näher treten zu können. Nur zum

Ersten und Wesentlichsten führe ich dich: hast du dich an diesem geübt, so findet sich's mit dem andern theils von selbst, theils wird dir die ganze Sache dann so lieb geworden seyn, daß du es schon nicht lassen kannst, auch das Fernere und Zufälligere dir bekannt zu machen; ja, wäre das selbst nicht der Fall, und du bliebest bei dem Ersten und Wesentlichsten stehen: du hättest doch gewonnen, und ein Namhaftes.—

Daß eine Fuge ein von allen andern verschiedenes, mehrstimmiges Musikstück sey, weißt du schon; du weißt auch, daß es sich von den andern zunächst durch Folgendes unterscheidet. Ein einzelner, gleich Anfangs von einer Stimme ganz bestimmt und einfach ausgesprochener Hauptgedanke (Hauptsatz) herrscht durch das ganze Stück. Dieser Gedanke wird von den übrigen Stimmen, wie sie nach und nach eintreten, aufgefaßt, und, stets wiederkehrend, vorgetragen: was ihm aber beigesellet wird, bleibt ebenfalls durch das Ganze, vielleicht mit kleinen außerwesentlichen Abänderungen, festgehalten und wechselt nur durch Vertheilung an die verschiedenen Stimmen. Jede von diesen ist mithin, und in gleichem Maße, Hauptstim-

me, jede in gleichem Verhältniß obligat und hervorstechend. Wird ja noch ein Zwischensatz hin und wieder angebracht, so muß er aus einem dieser Hauptgedanken genommen, oder doch ihnen analog seyn. Das Ganze des Stücks hat, in der Regel, keine weitern Einschnitte und Ruhepunkte, sondern strömt in einem Gusse fort, bis es, in seiner Folge immer enger, kräftiger und lebendiger zusammengedrängt, alles ausgesagt hat, was der Meister in dieser Form über die gewählten Gedanken zu sagen vermochte.

Jener erste Hauptgedanke ist und heißt das Thema — wohl auch das Subject oder der Führer (Dux); der zweite, welcher die feststehende Begleitung desselben bildet, das Gegenthema — wohl auch das Contrasubject, oder die Gegenharmonie; jene angeführten, aus den Hauptgedanken genommenen oder doch ihnen analogen Nebensätze heißen die Zwischenharmonie; und soll der erste der Hauptgedanken (das Thema) da, wo er in einer andern Stimme und auf einer andern Stufe der Tonleiter eintritt, einen besondern Namen erhalten, so nennet man ihn den Gefährten (Comes),

auch wohl die Antwort. Ist die Fuge blos aus dem Thema, dem Gegenthema, und einer Zwischenharmonie gewebt, welche aus jenen genommen ist: so heißt sie eine strenge Fuge; ist die Zwischenharmonie nicht aus jenen genommen, sondern ihnen nur analog, vielleicht ihnen nur in der Empfindung oder in der gewählten Figur ähnlich: so heißt sie eine freie Fuge. Wird ein Stück als eine strenge Fuge begonnen und ihr Haupt- und Gegenthema durch die vier Stimmen, aber nicht viel weiter geführt; oder, werden sie zwar etwas weiter, aber auch mit noch mehr Nebengedanken, als die freie Fuge, behandelt: so heißt der Satz nicht Fuge, sondern nur fugirt (fugenmäßig bearbeitet)*).

Damit dir dies ganz anschaulich und geläufig werde, laß es mich dir in Stücken, die dir gewiß bekannt und gleich zur Hand sind, nachweisen. Das Kyrie in Mozarts Requiem ist eine strenge, das Allegro der Ouvertüre zur Zauberflöte eine freie Fuge: und beide sind,

*) Die Doppelfuge wird, als selten vorkommend, und, für diejenigen, welchen obiger Aufsatz bestimmt ist, zu übersehen noch zu schwer, absichtlich hier übergangen.

was sie seyn wollen, in größter Vollkommenheit. Fugirte Sätze der ersten angeführten Art sind die trefflichen: Seine Tage sind abgekürzet — und: Seine Seele ist voll Jammer — im ersten Chor der Graun'schen Passion; fugirte Sätze der zweiten Art findest du jetzt öfters in größern Instrumentalwerken, namentlich von J. Haydn, z. B. im Finale seiner Symphonie aus D dur, Part. b. Breitkopf und Härtel No. 4. Betrachte nun eines oder das andere dieser Stücke genauer, um erst daran zu entdekken, was hier als das Wesentliche der ganzen Gattung, und was von den Bestandtheilen dieser gesagt worden ist: du wirst das nicht verfehlen können; dann vergleiche die angeführten Stücke unter einander, und du wirst auch leicht bemerken, wie sie alle zwar unter diese Gattung gehören, aber jedes eine besondere Art bezeichnet. Sie weiter zu studiren, kann man dir, dem Dilettanten, der nur einen würdigen Genuß sucht, nicht eigentlich zumuthen: diesen nun aber beim Anhören oder Durchspielen von Fugen und fugirten Sätzen zu finden, lenke deine Aufmerksamkeit auf folgenden Weg —

vorausgesetzt, du habst dir Objecs deutlich und geläufig gemacht.

Achte erst auf nichts, als auf das Hauptthema in allen seinen Eintritten, Gängen und Wendungen durch alle Stimmen, vom Anfang bis zu Ende des Stücks, so daß du ihm überall mit deinen Gedanken ganz bestimmt nachgehest, und es überall klar und deutlich heraushörest. Damit hast du vom ganzen Gebäude nicht etwa nur den Grundriß, sondern auch schon die architektonische Zeichnung der Hauptansicht. Es wird dir dieß beim bloßen Hören anfänglich vielleicht nicht überall so leicht werden, als du glaubst: aber es ist unumgänglich nöthig, ist nicht ohne Reiz, und wird dir, nach einiger Uebung, sehr leicht und geläufig; denn die Schwierigkeit im Anfang liegt nicht in der Sache, sondern in deiner frühern Gewöhnung, alle Musikstücke nur im Ganzen, gleichsam in Bausch und Bogen, auf dich, und zwar blos auf deine Empfindung, wirken zu lassen. Kleine Abweichungen, die dir im Thema, wenn es als Gefährte erscheint, hin und wieder aufstoßen werden — z. B. in jenem Kyrie, statt

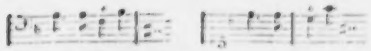

— diese laß dich nicht irren: sie sind nicht willkührlich und gegen die Regel, sondern nothwendig und auf die Natur unserer Tonleiter begründet; du wirst auch darüber, hast du nur erst einige Schritte weiter gethan, vollkommen in's Klare kommen. —

Ist dir dieß Erste geläufig, so achte nun, und achte allein, auf das Gegenthema, das Contrasubject. Ich brauche dir nicht erst zu sagen, daß du es, z. B. in dem angeführten Kyrie, schon im zweiten Takte in der Altstimme eintretend findest. Mit diesem verfahre nun eben so, wie vorher mit dem Hauptthema, und mache dir dies Verfahren hier so geläufig, wie du dort gethan hast. — Für beide Uebungen wirst du wohl thun, nur ganz strenge Fugen, wie z. B. die angeführte, zu wählen — schon darum, weil du eben hier durch kein Beiwerk gestöret wirst und überall die größte Folgerichtigkeit entdeckst.

Sie, diese strengen Fugen, behalte nun auch bei der dritten Uebung: bei der nämlich, beiden Hauptgedanken: dem Thema und Gegenthema,

wie sie im Ganze des Stücks neben einander hinlaufen, zugleich zu folgen, und zwar in allen ihren Eintritten, Wendungen und Verkettungen. Dies wird dir, auch bei aller Geläufigkeit im Auffassen der (in Gedanken) getrennten Sätze, anfänglich schwer werden: aber ich bin gewiß, nahmst du es nur mit jenen beiden ersten Uebungen ernstlich, so lässest du hier nicht ab, denn es hat diese dritte so vielen Reiz, und so viel Aufregendes, so viel Belebendes, schon in sich selbst, daß du dein Vorhaben durchsetzen mußt. Hast du es aber durchgesetzt, und so weit, daß es dir nicht mehr eben schwer fällt, so hast du auch alle Hauptsachen, worauf es bei dir in dieser Gattung ankömmt, in der Gewalt, und das Uebrige fällt dir so leicht, wird auch von anderer Seite (durch Gefühl und Geschmack) bei dir so unterstützt, daß es kaum noch einiger Worte darüber bedarf.

Nimm also jetzt eine freie Fuge vor dich, z. B. die Ouverture zur Zauberflöte. Leicht wird es dir nun schon, auch hier das Haupt- und Gegen-Thema zu finden und zu verfolgen; und eben so leicht wird dir ein Gleiches mit

der Zwischenharmonie — mit den, in jenem Stück so reichen, so anmuthigen, so passenden, und so reizend vertheilten Nebengedanken, wie sie den Hauptsätzen theils in der Erfindung und Construction, theils in der Benutzung und im Ausdruck, analog sind. Hier waltet mehr das Genie, als die Regel, wiewohl es diese, wenn's recht ist, (wie allerdings in jener Ouverture,) nirgends verletzt: und darum ist auch hier über das Einzelne, wenn man nicht ein bestimmtes Stück kritisch durchgehen will, nichts weiter zu sagen, zumal da sich, was allenfalls zu sagen wäre — hat man nur jenen kleinen Cursus ernstlich gemacht — von selbst ergiebt, und schon durch die Empfindung gewürdigt und genossen wird. Ueber die fugirten Sätze aber bedarf es, nach Obigem, gar keiner Erörterung, da die, der ersten Art, ja nichts sind, als kürzere, unvollendete, strenge; die, der zweiten Art, kürzere, unvollendete, freie Fugen, und also, was von diesen beiden gilt, auch von jenen beiden gelten muß.

Hast du nun aber so über die Fuge, während des Hörens oder Spielens, zu denken dich

gewöhnt, so wird nun auch der Geist jedes guten Stücks dieser Gattung, oder vielmehr der Geist seines Verfassers, wie dieser ihn darin ausgeprägt hat, deinem Geiste; es wird ferner der Ausdruck des Stücks, wenn es nämlich Ausdruck hat und nicht blos ein Werk des Verstandes ist, deinem Sinn und deiner Empfindung, nicht mehr fremd bleiben; endlich wirst du auch das Nähere in der kunstreichern Construction und das Eigenthümliche in einzelnen Combinationen, wenigstens ahnen, und daran, auch schon in dieser Ahnung, wahren Genuß finden. Ueber die ersten beiden Punkte (den Geist und Ausdruck des Werks) läßt sich auch hier, wie allerwärts, im Allgemeinen nichts, obschon bei Betrachtung einzelner vorzüglicher Stücke eben das Beste sagen, der Natur der Sache nach; über das Letzte (die Kunst, im engern Sinne des Worts,) will ich nichts erwähnen, um dich nicht zu überhäufen, und damit mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Ein Einziges, was unter die künstlichern Combinationen im Lauf der Fuge gehört, laß mich nur anführen, da eben dies dir nicht schwer, und, ist es wohl angebracht, besonders erfreulich seyn wird,

und mit dem glanzendsten, ausgezeichnetsten Beyfall aufgenommen haben. Ich weiss nicht, ob dies schöne Produkt auf deutschen Bühnen bekannt genug ist; *) und da, dem Rufe nach, die Deutschen nicht selten erst dann anfangen, sich für etwas, das sie haben, lebhafter zu interessiren, wenn sie vom Auslande darauf aufmerksam gemacht werden: so erlaube ich mir, über diese Oper ausführlicher zu seyn. Man erzählt hier, Paer habe die Oper in einigen Wochen für das Karneval vom Jahr 1795 zu Parma, in seinem sieben und zwanzigsten Jahre geschrieben. Dann hätte er einen herrlichen Beweis seiner Kunst zu einer Zeit gegeben, wo Andere kaum ihre Studien vollendet haben. Ich glaube in dem, was ich anführen werde, Spuren von Jugend, aber von sehr bedeutender, zu finden. Das Gedicht ist wohl nur zusammengemacht, um dem Komponisten eine Reihe interessanter Situationen zu bieten, worin sich nicht nur seine Kunst, sondern auch seine Individualität in derselben recht gut zeigen könnte. So konnte es in Italien gefallen, wo man wenig wissenschaftliche, aber viel musikalische Kenntnisse hat; bey uns gilt es nichts, denn wir haben, in Masse genommen, von beydem — ein Bischen. Was bey der Musik zuerst auffällt, (und worin ich etwas Jugendliches finde,) ist, der grosse Reichthum der Instrumentalparthieen, die nicht nur weit mehr Mannichfaltigkeit, sondern sogar mehr Annehmlichkeit und Melodiöses haben, als die Gesangparthieen selbst. Jene haben so viele und meistens so schöne Musik, dass man vielleicht zehn Opern damit ausstatten könnte. Paer entfernet sich darum von seinen Landsleuten — nicht nur von denen, die für den Gesang ganz allein sorgen, sondern auch von jenen bessern, die, wie Cimarosa und Paesiello, Gesang und Instrumentalmusik in gleicher Höhe zu halten suchen. Bey ihm ist die letztere offenbar im Vortheil, und so tritt er zu mehrern der vorzüglichern Deutschen über. Die Arien sind zum Theil übertrieben und schwierig, bis zur Ueberladung mit ausgeführten Passagen und Verzierungen versehen, welche wohl besser dem Sinne und den Fähigkeiten wahrhaft gebildeter Sänger überlassen werden. Auch hierin finde ich etwas Jugendliches. Eine Eigenheit, deren sich P., wenn auch nicht zuerst, doch in reicherem Maasse als andere neueste Komponisten bedient, ist, dass er öfters während des einfachen Gesanges mehrerer Stimmen, auch wohl eines Chors, einer Solostimme glänzende Figuren giebt. Bey uns wird nun, wie Sie wissen, über alles nicht ganz Gewöhnliche raisonnirt, und im voraus: ich hörte in einer frühern Probe: eh bien! ein Chor mit obligater Hoboe, für die Singstimme! Comment? eine Bravourarie mit akkompagnirenden Menschenstimmen? u. dgl. Da nun aber das Ganze bey der Aufführung so gut herauskam, schwiegen die Tadler, von ihrem bessern Gefühl überführt, und die aufrichtigern gestanden, es sey doch wohl gut, obschon die d'Alemberts u. dgl. nichts davon gesagt hatten. Ohngeachtet obiger Ausstellungen bleibt Griselda eine

*) Paers schätzbare Griselda, die allerdings seine frühern Arbeiten überflügelt und mit Ehren neben seinen neuesten Stand hält, ist in Wien und Dresden bekannt und beliebt: die meisten deutschen Theater geben, und die meisten Auditorien nehmen lieber auf — nun, man weiss je, was! In Leipzig kennen wir sie nur aus Konzerten. Wir geben, was der Verf. von dieser Oper sagt, ohngeachtet sie nicht unbekannt ist; aber wir geben es abgekürzet, weil sein Zweck — kann er durch Empfehlung erreicht werden, auch so erreicht werden wird, wir aber den Raum sehr zu schonen haben. Uebrigens wird es, hoffen wir, auch denen, die die Oper kennen, nicht unangenehm seyn zu lesen, wie einer der verdientesten französischen Komponisten und Kunstkenner über jenes Werk urtheilt; nur bitten wir, nicht zu vergessen, dass der Verf. nur von der Griselda spricht, und dass Hr. P. von manchem hier Getadelten später zurückgekommen ist.

d. Redakt.

zu bemerken; und das sind die Stellen, wo der Componist das Hauptthema ihm selbst, und das Gegenthema wieder ihm selbst, zur Begleitung giebt, beide zwar in eigenthümlicher Gestaltung, doch nicht umgeändert; die Sache technisch ausgedrückt: wo die Zwischenharmonie ganz eigentlich das Thema und Gegenthema selbst ist, und zwar anders, doch nicht verändert. Du wirst das am ersten, und wahrscheinlich am liebsten da finden, wo der Hauptgedanke, verkürzt, zu demselben, in seiner eigenen Gestalt, auftritt, oder wo er, verlängert, bei demselben, in seiner ersten Form, sich zeigt; und zwar verkürzt, intensiv, durch Verminderung der Größe und Geltung seiner Noten, oder extensiv, indem nur ein Stück davon ein anderes in dessen ganzer Folge begleitet; und eben so verlängert intensiv, durch verdoppelte Größe und Geltung der Noten, oder extensiv, durch weitere Fortführung der Figur. Das Erste wird mehr deinen Verstand beschäftigen; denn es führt zu den kunstreichsten, wunderbarsten Zusammenstellungen; das Zweite aber zugleich deine Empfindung kräftig ansprechen, denn es geht pathetisch und prächtig hervor. Ueber das Erste ver-

gleiche z. B. das oft angeführte Kyrie Mozarts, über das Zweite etwa die bekannte Graun'sche Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen, — in der Passion. In folgender Stelle derselben findest du sogar das Meiste von allem diesem vereinigt, auf Einen Punct zusammengedrängt, und das um so trefflicher, da es, bei aller Tiefe der Combination, doch so natürlich, plan, anspruchlos, und auch wahrhaft singbar erscheint. Du erinnerst dich: das Hauptthema des ganzen Satzes ist:

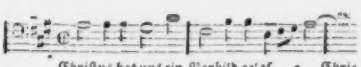

und das Gegenthema:

nun jene Stelle:

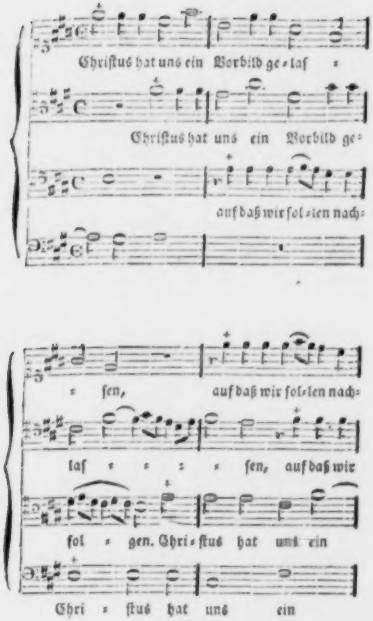
Christus hat uns ein Vorbild ge-laf
Christus hat uns ein Vorbild ge-
auf daß wir fol-len nach-
-fen, auf daß wir fol-len nach-
laf - - - - fen, auf daß wir
fol - gen. Chri-ſtus hat uns ein
Chri - ſtus hat uns ein

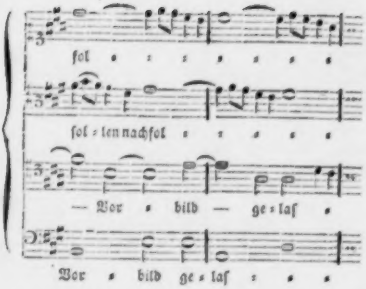

Aber unſern wackern Laien — verlaſſen wir den nicht ganz? Gewiß nicht: nur wird Er uns verlaſſen haben, und längſt; denn in der That, was ſoll ihm, der über das dargebotene Kunſtwerk nicht reflectirt, ſondern nur mit Achtung und gutem Willen ſich ſeinem Totaleindrucke hingiebt — was ſoll ihm alles das oben Erwähnte? Wir können ihm nicht zumuthen, uns in dieſer oder anderer Hinſicht in's Einzelne zu folgen; und thäten wir's, es würde vergebens ſeyn: vielmehr haben wir ihm zuzugeſtehn, daß er bei den meiſten Fugen, wie ſie nun ſind, ziemlich leer ausgehe. An ihn daher

nur das Wort: Widerstrebe der ganzen Gattung nicht; wende nicht deine Aufmerksamkeit ab, wenn solch ein Stück anhebt; sieh es nicht, als für dich gar nicht gehörend, schon im voraus auf. Bei weitem nicht jede Fuge ist blos ein Werk des Verstandes, und der Kunst, im engern Sinne des Worts. Nicht selten werden dir Fugen oder fugirte Sätze geboten werden, welche nicht bloß als Fugen angesehen, sondern auch als Kunstwerke im Allgemeinen empfunden seyn wollen; ja, die sogar, wie du es eigentlich doch überall willst, als schöne Naturwerke, einen gewissen bestimmten Eindruck auf dich machen, einen sichern Genuß dir verschaffen werden. Dieß wird nun vornehmlich bei den Fugen oder fugirten Sätzen geschehen, die wir so eben in anderm Bezug näher bezeichnen wollen, und derentwegen du wohl die folgenden kurzen Sätze durchlaufen magst, um dir etwa daraus abzunehmen, was dich mit angeht.

Wir wenden uns nämlich an die Componisten, denen daran gelegen ist, daß diese ganze Gattung nicht vernachlässigt, sondern vielmehr wieder zu dem Ansehen und der Theilnahme beim Publicum gebracht werde, die sie in alten

Zeiten genossen — das heißt, an alle, die es mit ihrer Kunst und sich selber ernstlich meinen.

Schreibt ihr Werke, woran ihr nur euren Geist oder eure Kunst üben wollt, oder solche, welche nur für Künstler, für Virtuosen, für, diesen gleichmäßig ausgebildete Kunstfreunde bestimmt sind: so darf euch Niemand drein reden, als eben diese selbst; macht es, auch in Hinsicht auf die Fuge, wie ihr wollt und wie ihr könnt; aber ihr dürft auch nicht Beschwerde führen, wenn das Publicum, wenn namentlich Dilettanten und Laien, davon weiter keine Notiz nehmen, sondern die Sache auf sich beruhen lassen. Schreibt ihr aber Werke, die für das Publicum bestimmt sind, die mithin dem Künstler und Kenner, dem Virtuosen, wenn er zugleich zu diesen gehört, aber auch dem aufmerksamen Dilettanten und dem wohlwollenden Laien Etwas seyn sollen, und etwas Bedeutendes: so achtet auf folgende Vorstellungen, und nehmt sie, wenn ihr nichts Gegründetes dagegen einwenden könnt, mit gutem Willen auf!

Gebt in Werken für das große Publicum nicht Fugen, die, in den Hauptgedanken wie

in der Ausführung, blos als Werke des Verstandes Bedeutung haben, sondern solche, die gleich im Thema, und dann freilich auch in der Behandlung desselben, einen bestimmten Charakter besitzen, wirklich etwas ausdrücken, und, werden sie gesungen, eben das, was die Worte sagen. Daß dieß möglich und zu erreichen sey, versteht sich zwar von selbst: wollt ihr aber den Beweis auch aus der Erfahrung, und zugleich schöne Muster dafür haben, so betrachtet z. B. folgende bekannte Stücke. Händels Fuge: Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus ꝛc. im Messias. Außerdem, daß hier die Worte rhetorisch so bestimmt und treu declamirt sind, als wär' es in einem Recitative: wie unverkennbar liegt in diesem Thema der Ausdruck bittern Spottes und frechen Hohns; und wie wohlbedächtig entfernet sich eben hier der große Meister auch im Verfolg des Satzes von diesem Thema und diesem Ausdruck gar nicht, weder in's Unbestimmtere, noch in's Fremdartige! Mit welcher Energie, Pracht und Feierlichkeit spricht Emanuel Bach schon im Thema, und dann in der ganzen Ausführung, aus, was die Worte sagen: Alle Lande sind sei-

ner Ehre voll! (Im Heilig.) Wie wahr und treu drückt Graun den festen Glauben und getrosten Muth, doch nicht kühn, hellstrahlend, sondern, wie es hier vollkommen recht war, innerhalb der Gränzen christlicher Demuth, und bei der Erinnerung an die Leiden des Unschuldigen — aus, in der kurzen, aber schönen Fuge des Chors: Freuet euch, alle ihr Frommen: „Und was er zusaget, das hält er gewiß"; (in der Passion) wie einfach-groß, fest und würdevoll die Huldigung, dem verherrlichten Erlöser dargebracht, in der, überhaupt meister- und musterhaften Fuge: Tu, rex gloriae, Jesu Christe! (Im *Te Deum.*)

Um auch einige blos fugirte Sätze anzuführen: wie bestimmten Ausdrucks, wie entschiedenen Charakters sind nicht, gleich die Themata Graunś, die wir oben schon angeführt haben: Seine Tage sind abgekürzet — Seine Seele ist voll Jammer! — oder Händels: Und Er regiert von nun an und ewig, im Halleluja des Messias! oder Mozarts: Quam (vitam) olim Abrahae promisisti — im Offertorium des Requiem! —

Ferner: Schreibt diese eure Fugen und fu-

girten Sätze, so viel diese Gattung selbst zuläßt, leichtfaßlich und plan, wenigstens überall klar, rein, folgerecht und nicht überladen durch Schwierigkeiten für die Ausführung, welche fast höchstselten so herauskömmt, daß nicht der Sinn und der Gang des Stücks dem Zuhörer verdunkelt würde. Wenn irgendwo in eurer Kunst, so zeigt sich eben hier wahrer Reichthum, nicht im verschwenderischen Austheilen blinkender Scheidemünze nach allen Seiten hin, sondern im großartigen Anlegen gediegenen Goldes zu sicherm Zweck; nicht als Freigebigkeit des leichtgesinnten Weltmanns, sondern als Liberalität des ernsten Königs. Alle vorhin angeführten Fugen sind, wie wir sie hier wünschen; und die besten J. Haydns, namentlich in der Schöpfung, sind es auch. (Im Popularisiren der Fuge und des Fugirens, ohne Eintrag der Sache, liegt überhaupt einer der Hauptvorzüge dieses Meisters.)

Endlich: Gebt diesen euren Fugen, vornehmlich den freien, und am allermeisten denen, die nur für Instrumente geschrieben sind — wo mithin der Zuhörer des Eindrucks der Worte und der Erleichterung des Auffassens durch die-

selben besonders bei den Eintritten der Singstimmen entbehrt — gebt diesen so viel Nebenreize und Anregungen für Phantasie und Empfindung, als tunlich, der Gattung nicht zuwider, und eurer Hauptsache nicht hinderlich ist. Wie das gemeinet sey, und zugleich, wie es zu machen, bedarf keines Wortes, außer der Hindeutung auf Mozarts Ouverture zur Zauberflöte und auf dessen Finale zur Symphonie aus C dur, oder auch auf mehrere der Fugen und fugirten Sätze in J. Haydns Schöpfung und Jahreszeiten.

Solchen Fugen, die doch wahrlich auch den Künstler und Kunstkenner vollkommen befriedigen, wird der Dilettant, wenn er erst das will, was wir ihm hier riethen und wozu wir ihn anleiteten — gern folgen, und der Laie wird ihnen gern sich hingeben: mehr kann ihr aber von diesen beiden nicht verlangen und mehr braucht's auch eben hier nicht.

der schönsten Produktionen der Kunst neuerer Italiener. Man wird, man muss sie recht oft hören, um immer neue Schönheiten an ihr zu entdecken. Einige einzelne, ganz vorzügliche Stücke muss ich noch anführen. Die Ouverture kann sich mit den besten deutschen oder französischen nicht messen: ist aber doch weit besser, als die meisten italienischen. Die Ensembles und Chöre sind fast alle eben so meisterhaft gearbeitet, als sie meisterhaft ausgeführt wurden; auf ihnen, auf der ganzen Orchesterparthie, und auf der Rolle der Griselda beruhet der eigentliche Werth der Oper u. s. w.

Wenn das glanzende Emporkommen dieses Theaters dem Theatre Feydeau einigermassen nachtheilig ist, so ist die Langsamkeit desselben, mit der man seit einiger Zeit die Sache ruhig abzuwarten scheint, ihm noch weit mehr nachtheilig. Ich kann Ihnen aus beträchtlicher Zeit nur Ein neues Produkt anführen, und ein sehr seltsames. Le Baiser et la Quittance heisst das wunderliche Werkchen, das von drey Dichtern und vier Komponisten verfasst worden ist. Die Wirkung des Ganzen war ohngefähr, wie die Wirkung eines Gemäldes seyn würde, an welchem Albano, Rubens, Michel Angelo und Teniers einen Plan von Poussin gemeinschaftlich, und so ausgeführt hatten, dass jeder sich seiner eigenen Weise ganz, und ohne Rücksicht auf die Mitarbeiter, überlassen hatte. Denn das letztere haben diese Musiker wirklich gethan: jeder stehet für sich, und so stehet denn auch jedes Gesangstück für sich — das Ganze ist kein Ganzes. Die Verfasser haben sich zwar genannt, aber nicht angegeben, was von ihnen ist: ich glaube jedoch meine Leute gut genug zu kennen, und sie haben selbst so sehr für die Durchsichtigkeit der Maske gesorgt, dass ich sie bey Erwähnung der Hauptstücke mir zu nennen getraue. Das Stück fängt mit Soldatenlärmen an; die Ouverture beziehet sich hierauf und hat — obligate Tambours. Gewisse Lieblingsgedanken und eine gewisse Unordnung überzeugen mich, dass sie von Kreutzer ist. Hieran schliesst sich die Introduktion, wo Soldaten exerzieren, spielen, Musik machen u. dgl. — eine verwünschte Konfusion, die mit schrecklicher Wahrheit in Musik gesetzt ist von Nicolo. Dieser Komponist hat aber auch eine Terzette und ein Duett gesetzt, die sehr hübsch sind und den erhaltenen Beyfall verdienen. Das Finale des ersten Akts ist wahrscheinlich, und das Finale des zweyten, ganz gewiss von Mehul. Das erste hat schöne Stellen, ist aber nicht gut zusammengehalten; das zweyte ist wirklich kraftig und schön. Besonders ist in diesem ausgeführten Stück die Orchesterparthie reich, zu den Situationen passend, und ausdrucksvoll. Hin und wieder wünschte ich mehr Klarheit — hier, wie in fast allen Mehulschen Kompositionen. Eine allerliebste Romanze im zweyten Akt und ein ganz originelles Soldatenlied im dritten glaube ich mit Sicherheit dem wackern Boieldieu zuschreiben zu können. Die angeführten sind die vorzüglichsten Stücke. Das Ganze kann nur gefallen, wenn man es, wie gesagt, nicht als Ganzes, sondern als eine Kollektion zum Theil interessanter Einzelnheiten betrachtet. Das erstemal gefiel es dem Publikum nicht, aber hernach fand es mehr Beyfall. Es wurde gut gegeben, und vor allen zeichnete sich Ellevion aus.

Recensionen.

Elbendokani, ein Singspiel, nach dem Französischen bearbeitet von Haug, mit Musik von Zumsteeg. Klavierauszug. Zu haben bey der Wittwe des Komponisten in Stuttgardt. (Pr. 5 Thlr., auf besserm Papier 6 Thlr.)

Des ehrenwerthen Zumsteegs heiterer Schwanengesang; unter seinen Arbeiten für die Bühne, so weit sich das nach dem Auszuge

Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Tonkunst.

Ueber die Erzeugnisse keiner Kunst wird von so Vielen und so verschieden geurtheilt, als über die der Ton- und Schauspielkunst. Das ist natürlich. Ihre Erzeugnisse selbst sind so höchstverschieden, daß Jeder etwas für sich findet; sie werden überall öffentlich ausgestellt, und alle Welt geht hin, sich mit ihnen bekannt zu machen; mit der Zahl der Theilnehmenden an jedem Ding, da sehr Wenige sich alles Urtheilens entschlagen, wächst die Zahl der Urtheilenden; mit ihrer und ihrer Wünsche Verschiedenheit, die Verschiedenheit ihrer Urtheile. Bei

der Musik — denn bei ihr allein verweilen wir hier — kömmt nun noch der Umstand hinzu, daß sie kein Ur- und Vorbild in der Außenwelt hat, das einigermaßen als Anhalt- und Vereinigungspunct der Urtheilenden dienen könnte. Wie verschieden auch die Urtheile z. B. über einen gemalten Rosenzweig ausfallen mögen: in Einem Hauptpuncte treffen sie alle zusammen; denn Jedermann hat natürliche Rosen gesehen, vergleicht die gemalten mit den natürlichen; und sagt er nun sein Urtheil aus, so kann dies sehr unkünstlerisch, doch unmöglich ganz falsch herauskommen. Nun lieset man zwar oft genug: „Die Musik hat ihr Ur- und Vorbild in der innern Welt der empfindenden Menschenbrust"; aber, haben wir dies auch vorläufig — bis zu einer fast abschreckenden Fülle von nöthigen nähern Bestimmungen — einzuräumen: so muß der Mensch doch die Veränderungen seines jedesmaligen Zustandes, die wir Empfindungen nennen, schon kennen, muß gewohnt sein, sie auch jetzt im Momente des Urtheilens, zum klaren Bewußtsein zu bringen, muß die schwierige Fertigkeit besitzen, sie in Worte zu fassen und auszusagen, will er über das urtheilen,

was sie hervorbrachte; daß dies aber nicht eines Jeden Sache sey, und seyn könne: das braucht kaum erwähnt zu werden. „Wer das nicht kann, der soll nicht urtheilen." Wohl wahr; aber er thut's doch. Ja, bei weitem die Meisten, nach der nur allzubekannten Menschenschwäche, urtheilen über nichts lieber, über nichts schneller, als was sie nicht verstehen; denn bei dem, was sie verstehen, kennen sie das Schwierige, sowohl der Leistungen, als des Urtheilens. — „Nun, so thue Jeder nur, dreist, frischweg, wohin es ihn zieht und wie es ihm beliebt, verachtend jedes Urtheil leidiger Gesammtheit!" So, mein Freund, sagst du, der du zwanzig Jahr alt bist, oder etwas drüber: wenn du vierzig seyn wirst, sprichst du anders; und bist du sechzig, so belächelst oder bereuest du, jemals so gesprochen zu haben. — Indessen ist es jetzt nicht unsre Absicht, bei den Urtheilen unbegränzter Gesammtheit zu verweilen. Wir lassen diese auf sich selbst beruhen; und um nicht ohne Abschiedswort aus so großer Gesellschaft zu scheiden, wiederholen wir das nicht unbekannte: Ein Kunstwerk, das auf die Gesammtheit blos Empfindungsfähiger, wie es auch um ihr Verhältniß zur Kunst stehe, gar

nicht wirkt, ist gewiß nicht gut, obschon darum nicht schlecht; eins, das auf sie wirkt, gewiß nicht schlecht, obschon darum nicht gut; eins, das sie sogleich vollkommen zufriedenstellt, wenigstens nicht vortrefflich.

Wir wenden uns zu den Urtheilen derer, welche man unter den Namen der Tonkünstler und Musiker, Kenner und Liebhaber der Tonkunst, befaßt, mithin derer, die empfindungsfähig, nicht blos im Allgemeinen, sondern besonders auch für Musik sind, die über ihre Wirkungen an sich selbst mehr oder weniger Erfahrungen gemacht haben, auch über die Mittel, wodurch diese Kunst ihre Wirkungen hervorbringt, mehr oder weniger Kenntnisse besitzen. Von diesen sollte man wohl einige Uebereinstimmung der Urtheile über Werke der Tonkunst wenigstens über das Wesentliche derselben, erwarten? Die Erfahrung lehrt das Gegentheil; und wo sie sich über wenige der vortrefflichsten Werke dennoch findet, sie, diese Uebereinstimmung der Urtheile über ihr Wesentliches: da ist sie erst nach Verlauf geraumer Zeit von dieser selbst gleichsam aufgezwungen worden. Diese Erscheinung ist so allgemein

und offenkundig, daß es nicht einmal der Beispiele zu deren Erweise bedarf. Und wer diese dennoch verlangt, der denke nur an Gluck und Mozart. Woher nun diese Verschiedenheit der Urtheile selbst in jenen Kreisen? Woher anders, als wieder aus der Verschiedenheit derer, die sie ausfüllen?

Sterne (in seiner Reise) theilt die Reisenden, und, nach ihm, Jean Paul (in seiner unsichtbaren Loge) die Spaziergänger, in vier Klassen. In der ersten laufen, nach ihnen, die jämmerlichsten, die es aus Eitelkeit und Mode thun; in der zweiten, die Gelehrten, um sich eine Motion zu machen, und weniger, um zu genießen, als, um zu verdauen, was sie schon genossen haben. In der dritten sehen wir, die mit Augen der Landschaftmaler wandeln; in der vierten, die nicht blos ein künstlerisches, sondern ein geheiligtes Auge auf die Schöpfung fallen lassen, die in diese blühende Welt die zweite verpflanzen und unter die Geschöpfe den Schöpfer. Wir können die Musik-Hörenden und Beurtheilenden ähnlicher Weise in diese vier Klassen ordnen. Daß manches von ihnen Anzuführende auch auf die Be-

schauer der Werke anderer Künste, ja des Lebens selbst, sich anwenden läßt, das wird unsern Betrachtungen keinen Schaden thun.

Um die erste Klasse, die nur aus Eitelkeit und Mode Musik hört, Musik beurtheilt, auch wohl Musik macht, wollen wir uns nicht viel bekümmern; bekümmert sie sich doch um uns ganz und gar nicht. Ihr ist Opernhaus und Concertsaal nichts, als ein geräumiger Platz, wo hübsche Leute sich wohlgekleidet und unbeschwert versammeln, um dann dagewesen zu seyn und darüber mitsprechen zu können. Wie die Sängerin „geht", d. h. wie sie gekleidet ist, beschäftigt sie mehr, als was und wie sie singt; sie hätten einem Concerte Mozarts beiwohnen können, ohne etwas interessanter zu finden, als, daß er, der so große, gewaltige Werke geliefert, ein so kleines, schwächliches Männchen war. Ihnen ist in der Musik alles recht oder alles unrecht, was, eben an diesem Tage, eben in dieser Gesellschaft, vom feinen Tone für recht oder unrecht erklärt wird; und der feine Ton, der, welchen die beliebteste Frau, der angesehenste Herr, eben an diesem Tage, in dieser Gesellschaft angiebt. Es ist dies bei den Men-

sten nicht Beschränktheit, sondern freiwillige Beschränkung. Sie wollen nichts weiter seyn und haben, obgleich sie weit mehr seyn und haben könnten. Sie meinen's nicht übel; sie meinen's gar nicht: sie meinen blos. Uebrigens findet man diese Musikliebhaber meistens unter Reichen und Vornehmen beider Geschlechter in grossen Städten.

In die zweite Klasse gehören, die aufmerksam, aber (darf man so sagen) blos mit dem Verstande hören. Sie wünschen, Kunstkenner genannt zu werden, und erreichen nicht selten ihren Wunsch. Manche von ihnen ziehen sich von allem zurück, was heutiges Tages geschrieben und vorgetragen wird. Es mißfällt ihnen dies alles; warum? Weil es nicht so ist, wie vor vierzig, funfzig Jahren, oder sonst aus vergangener Zeit. Sie haben, wie gewisse Gelehrte mit dem Examen, ihren Cursus mit den Jünglingsjahren für die ganze Lebenszeit vollendet. Was sie damals entzückte, und vielleicht mit vollem Recht, das ist nun nicht blos gut, sondern allein gut. Bei dieser einseitigen Vorzunft kann die jetzige Musik, die so weit anders geworden, sie wenig rühren; und so Weniges

kann man leicht sich selbst ableugnen. Die letzteres nicht thun, sondern aufrichtiger verfahren, beziehen sich auf die geringe Wirkung jetziger, mit der ohne Vergleich stärkern und innigern, vormaliger Musik: bedenken aber nicht, daß ihr Urtheil blos von der Wirkung **auf sie** abgezogen ist; daß der Grund **in ihnen** liege. Ihre Reizbarkeit ist vermindert, ihre Empfindung erkaltet: nun soll es der Musik an Reiz und Ausdruck fehlen. „Aber die Musik meiner Jugend entzückt mich ja noch immer, wenn ich sie höre!" Ist es aber auch wirklich die Musik, die dich da entzückt, und nicht vielmehr die Jugend, in die sie dich zurückversetzt; die Jugend, mit ihren tausend süßen Erinnerungen, die, wenn auch ohne klares Bewußtseyn, ja, in ihrem unbestimmten Dunkel nur um so mächtiger, mit hinein spielt? Oder, wenn Phillis schön ist, ist Doris darum garstig, weil sie anders ist? — Aber so ist der Mensch, wenn er sich blos gehen läßt, wie er eben ist! — Andere, und Geringere (auch Fatalere) aus dieser Klasse, sind die erstorbenen, einbildischen Grammatiker der Tonkunst, die nichts weiter sind, als eben solche Grammatiker. Sie versäumen nicht

leicht die Aufführung eines neuen Musikstücks, aber allein, oder doch zunächst, um irgend einen Verstoß gegen die Regel, wäre es auch nur eine herkömmliche, auszuspüren. Eine kleine Reminiscenz, eine falsche Quinte, eine verbotene Octave, ist ihnen ein wahrer Fund, besonders an einem berühmten Meister; und sie zucken die Achseln über Mozarts ganzes, wunderherrliches Finale des ersten Acts des Titus, weil allerdings, in der Umkehrung einer der begleitenden Figuren, eine solche vorkommt. Sie gleichen jenen Recensenten, die von einem schönen Gedicht nichts zu verkündigen haben, als einen falschen Reim; oder jenem Kritiker in Wilhelm Meisters Lehrjahren, der an Wilhelms Darstellung des Hamlet nichts bemerkenswerth fand, als das weiße Bändchen, das, beim Fechten mit Laertes, unter der schwarzen Kleidung hervorguckte. „Aber, wär' es denn nicht besser, der falsche Reim, das weiße Bändchen, wäre nicht da?" O ja; es wäre besser: und Ihr habt Recht. — Uebrigens findet man diese beiden Arten Männer (Weiber dieser Art giebt's wohl nicht,) der Natur der Sache nach, fast allein unter etwas bejahrten Künstlern und

verschollenen Kunstrichtern. — — Aber es gehören auch in diese Klasse die Virtuosen, die nichts sind, als Virtuosen: geschickte Söhne Tubalkains, „von dem herkommen die Geiger und Pfeifer.“ Für sie hat blos, oder doch bei weitem zumeist, das Schwierige und Halsbrechende, und dessen gelungene oder mißlungene Ausführung, Interesse; wie für den Seiltänzer von Profession der Gang auf Draht. Was leicht auszuführen, ist ihnen gleichgültig; was einfach und natürlich, alltäglich und fade. Schwieriges und dessen gute Ausführung gehört freilich mit zur Sache, besonders bei Virtuosen: aber als Mittel zum Zweck. Von diesem wissen sie selten oder nehmen doch wenig Kunde davon. Sie halten sich an jene: mit diesem wird sich's schon finden. Und in der That — (in so vielerlei Gestaltungen wirkt des Menschen geistige Natur, und von so verschiedenen Seiten zugänglich ist das Gebiet der Tonkunst!) wollen wir aufrichtig seyn, so müssen wir ihnen zugestehn: Besitzen sie, neben großer Geschicklichkeit, Genie, oder doch Geist überhaupt und Talent, so findet sich's mit dem Zwecke wirklich — gewissermaßen und in glücklicher Stunde, unter

beurtheilen lässt, die theatralischste; zum Besten seiner Hinterlassenen gedruckt —: das werden Empfehlungen des Werks bey so Manchen seyn, denen der beliebte Künstler angenehme Stunden verschafft hat, und die sich deren auch durch diese Oper zu verschaffen wünschen — ein Wunsch, der ganz gewiss in Erfüllung gehen wird. Zur Ehre Zumsteegs und dieses seines letzten Werks soll auf diese Nebenumstände hier keine Rücksicht genommen, sondern die Oper nur, wie sie hier erscheint, betrachtet werden.

Dass Hr. Haug, dem bekanntlich eine unversiegbare Quelle epigrammatischen Witzes fliesset und der auch so manches schöne Lied geliefert hat, ein besseres Gedicht, als vielleicht sieben Achttheile der gewöhnlichen deutschen Opern sind, geliefert habe, erwartet Jedermann. Und so ist es auch — so weit man, ohne den Dialog zu kennen, zu urtheilen vermag. Nur auf einzelne Uebereilungen oder Misgriffe stösst man; wie z. B. in dem pathetischen Sostenuto, S. 79, wo durch den Klang der Reime, meinem Gefühl, und auch der Bemerkung nach, dass Namen fast immer komische Reime geben, folgende Zeilen durchaus komisch werden:

O Mahomet! o Allah!
Es ist Kalif Abdallah!

Sollte es der Dichter ironisch gemeynt haben, was nur der Zusammenhang der Scene erweisen kann: so wäre Er gerechtfertigt, aber Z. hätte in der Musik dies bestimmter ausdrükken müssen. Eine ähnliche Wirkung machen in demselben Satze, freylich nur durch Nebenideen, deren sich aber gerade jetzt gewiss nicht leicht Jemand enthalten kann, und allem Ansehen nach, ohne dass sie es sollen, die Zeilen:

Richter. Wie nennst du dich?
Abdallah. Wer? ich?
Richter. Ja, du!
Abdallah. Ich bin — —
Richter. Nur zu! nur zu!
Abdallah. Nun ich — bin ich.

Doch das sind Kleinigkeiten. Wir kommen auf die Musik und wollen sie Satz für Satz kurz durchgehen.

Die Overtura ist kein durchgeführter, und, wie der Musiker spricht, gearbeiteter Sinfoniensatz; Z. war, auch wissenschaftlich gebildet genug, um seine Sphäre richtig aufzufinden: hier ist ein phantasiereiches Gemisch mannichfaltiger und zum Theil seltsamer Anklänge und Anregungen, das an sich, aus seiner Stelle gerissen, keinen hohen Werth hat, aber wenigstens sich sehr gut aus der Affaire ziehet, und, besonders mit vollem Orchester, die beabsichtigte Wirkung sicher erreichen wird. Etwas mehr Festgehaltenes, Gearbeitetes, und sorgfältiger Geordnetes (besonders auch in Ansehung der Ausweichungen und des kürzern oder längern Verweilens in fremden Tonarten,) möchte man ihr wünschen, wodurch sie an Gehalt gewönne, und darum an Phantastischem nicht verlöre. Das erste Duett (S. 9 folg.) ist einfach, hat ganz den angemessenen Ausdruck, und die verschiedenen Charaktere der beyden Mädchen sind sehr gut durch die Musik angegeben. Einzelnes Auszuzeichnende finde ich nicht; wohl aber, dass es zu loben sey, wenn Z., besonders zu einem so einfachen Werkchen, eine so einfache und gar nicht imponirende Introduktion giebt, wodurch er sich von, bey weitem den meisten jetzigen Operakomponisten unterscheidet, die die Introduktion, und durch sie die Erwartung, nicht hoch genug glauben treiben zu können, womit sie dem Folgenden, auch wenn es gut ist, oft so sehr schaden. So wie Mozart's bekannte Introduktion zur Zauberflöte musterhaft ist für jene grössere, romantische Gattung, so kann man die vorliegende als muster-

günstigen Verhältnissen; sonst aber auch gar nicht. Da nun die Geschicklichkeit ausgezeichneter Virtuosen großen Fleiß gekostet, und das, worauf der Mensch diesen verwandt, ihm eben darum sehr werth wird; da sie überall Personen die Fülle erblicken, die, was sie vermögen, nicht vermögen, doch aber es gern möchten; da sie überall Verwunderung und Preis, wenn auch nicht Antheil und Wohlgefallen finden, Verwunderung und Preis aber plötzlicher und lauter hervorbrechen, als Antheil und Wohlgefallen, und des Menschen Eigenliebe oder Eitelkeit vom Plötzlichen und Lauten nur allzuleicht dahingerissen wird, besonders in Momenten, wo er durch angestrengte Leistungen ohnehin gereizt und zum Vollgefühl, wo nicht zur Ueberschätzung, seiner Fähigkeiten aufgeregt ist: so ist auch ihr gewöhnliches Entscheiden gegen Anderes, was nicht in ihren Kram taugt, ihr Enthusiasmus allein für das, womit sie handeln, ihr Absprechen auf eigne Autorität, und was dergleichen mehr ist, leicht genug zu erklären. — Uebrigens schimmern unter diesen Virtuosen jetzt fast eben so viele Frauen, als Männer.

Die dritte Klasse nehmen Hörer und Beurtheiler musikalischer Werke ein, welche, belebt, empfänglich, vielleicht enthusiastisch, aber doch nur mit dem Ohre hören und dem gemäß entscheiden. Sie lieben Musik, weil durch sie ihr Blut in eine leichtere Wallung versetzt, ihre Stimmung behaglicher wird; weil sie, in Einsamkeit oder Gesellschaft, als ein stets zur Hand liegendes Hülfsmittel dient,

„auszufüllen die Leere der Stunden,
und die lange, unendliche Zeit."

Je nachdem nun Compositionen diesen ihren Zweck befördern, schätzen und loben sie dieselben; je nachdem sie selbst mehr oder weniger für die Ausführung derselben gebildet sind, greifen sie nach Kleinem oder Großem, nach Geringem oder Bedeutendem, selbst nach Vortrefflichem, nur aber, daß es zugleich jenem Zweck diene, und wiefern es ihm dient. Wie groß, ja wie unabsehbar die Zahl dieser Klasse sey: das lasse man sich von den Verlegern hübscher Tänze und Variationen über beliebte Liedchen, von den Nachzüglern militärischer Musik, von den Käufern für alle Instrumente arrangirter oder ausgezogener Opern (jetzt auch ohne allen

Text), man lasse es sich im Concerte von der, dem Grade nach so ganz verschiedenen Aufmerksamkeit, z. B. bei einer Symphonie von Haydn, auf das Adagio oder auf das Scherzando, von erfahrnen Sängern, wodurch sie eigentlich die Hände in Bewegung bringen — von diesen lasse man sich das sagen. — Wir wollen uns aber sorgsam hüten, über sie zu spotten oder gar sie zu verachten; und das nicht blos aus Klugheit, wenn wir selbst Musiker sind, weil wir dann sie brauchen, weil zuvörderst die Jugend, die männliche und weibliche, zu ihnen gehört, und die Jugend überall die lauteste Stimme handhabt, die, wenn sie auch eben so schnell verhallt, als hervorbricht, doch dem Musiker (wie dem Schauspieler) unentbehrlich ist, da er zunächst für den Augenblick, und gemeinialich auch von ihm, lebt: nicht blos darum, sondern auch, weil die Inhaber dieser Klasse wirklich Empfänglichkeit, Lust und Liebe für die Sache haben, wirklich an etwas hängen, das zum Wesentlichen der Musik mit gehört, und selbst das, was dieses ganz erfüllt, fördern helfen, wenn es nur zugleich einigermaßen fer

ne ihre Wünsche erfüllt — was es ja doch, mit wenigen rechtlichen Ausnahmen, auch sollte. Zudem kann man der gesunden Menschennatur vertrauen: Wer mit Empfänglichkeit, Lust und Liebe im Allgemeinen, irgend einer Kunst und ihren würdigen Werken sich nahet, der bekömmt auch etwas von ihrem Edlern und Höhern mit hinweg, wenn auch nur in dunkler Empfindung, und selbst ohne Wissen und Wollen. Gebt ihnen nur das Gute; gebt es gut, gebt es beharrlich: das Dunkel hellt sich auf, Wissen und Wollen erwacht — bis auf einen gewissen Grad; hiermit müssen wir aber zufrieden seyn, überall, und bei jedem Werk; und warten lernen müssen wir auch überall. Wie viele von uns selbst sind denn in frühern Jahren anders gewesen? oder soll sich die Welt umgekehrt haben, weil wir uns umgekehrt? haben wirs anders! — Das alles liegt so nahe, daß man mich trivial schelten wird, weil ich's hersetze: und gleichwohl, wie oft wird darüber hinweggesehn; wie oft eben darum Unzweckmäßiges, Erfolgloses, ja Nachtheiliges gethan, oder auch, aus Unmuth darüber, ganz und gar nichts! —

In der vierten Klasse endlich sitzen, nicht allzuzahlreich, meistens still, und selten ausdrücklich befragt, doch auch nicht unerkannt, nicht unachtet, nicht ohne günstigen Einfluß, die mit ganzer Seele hören. Sie wollen beim sinnlichen Genuß auch den geistigen; beim Hören auch das Empfinden; und bei beiden auch das Denken: denn auch Denken schafft ihnen Genuß. Ihnen ist die Ton- wie die Dichtkunst, und jede, eines der Mittel zur reinen Freude, und durch reine Freude zur reinen Liebe, und durch reine Liebe zur Veredlung des Geschlechts. Was die Wissenschaft durch Ueberzeugung, das, meinen sie, bewirke die Kunst durch Gefühl. Weise jene den Menschen auf sein Höchstes hin, so mache diese ihn geneigter, es zu ergreifen. Lehre jene den Weg, so mache diese ihn ebener. Manche von ihnen erkennen in der Musik eine zweite Sprache, von Gott, wie die erste, dem Menschen gnadenweis verliehen, sein Geschlecht vor allen Erdenwesen auszuzeichnen, es höher zu heben, es seiner letzten Bestimmung näher zu bringen. So ahnen und empfinden diese in den Melodieen nicht blos

die Melodieen, sondern den unendlichen Geist der Liebe und des Friedens; in den Harmonieen nicht blos die Harmonieen, sondern den ursprünglichen Quell aller Einheit und Vereinigung des Verschiedenartigen, das letzte Ziel alles, getrennt, zu Einem Strebenden, die heilige Wiederaufnahme in die Fülle der Uebereinstimmung jedes Entfernten, Abgeschiedenen, disparat Erscheinenden. Und sagt man zu ihnen: Das ist Schwärmerei und pythagoräische Mystik! so sagen sie gar nichts, und denken höchstens auf den Plato in ihren Bibliotheken. — Wer nun gewohnt ist, zu denken, der weiß auch, zu unterscheiden: so unterscheiden die Hörer aus der vierten Klasse denn auch, Musik, wo sie als Kunst sich geltend machen, oder wo sie blos flüchtig unterhalten will. Nur Geist — Geist verlangen sie auch hier, in welcher Gattung, in welcher Form, er irgend sich hervorthun wolle; denn ohne Geist werde, meinen sie, das Spiel zur Spielerei, und diese gehöre nur für Kinder — für kleine Kinder. Ihnen ist daher selbst Rousseau's Lied von drei Noten werther, als manche ganze Oper, die nur lärmt,

und Händels Gebet um Frieden, von kaum einigen mehr, werther, als manche Fuge, die nur richtig ausgerechnet ist; so wie, wer jene gut vorträgt, ihnen lieber ist, als wer eine Reihe Bravourarien blos fertig herausbringt. Sie verachten das Auserwesentliche der Tonkunst nicht, wie sie selbst bloße Geschicklichkeit in ihr nicht verachten: aber Beides ist ihnen gleichgültig, wenn es nicht zum höhern Zweck verwendet wird; und von dem, was gleichgültig ist und doch Zeit wegnimmt, ziehen sie sich zurück. — Sie hängen weder am Neuen, noch am Alten, sondern am Guten, das den höhern Zweck beabsichtigt und sich ihm nähert; vielmehr aber am Vortrefflichen, das ihn erreicht. Sie verschmähen die Urtheile der zweiten Klasse nicht: sie stellen sie nur ruhig an ihren Ort; sie sind nicht unwillig bei denen der dritten: sie lassen sie nur freundlich gewähren. Ihr Beifall trifft mit dem, jener beiden, nicht selten zusammen: ihr Gesichtspunct, nie. Sie begreifen jene beiden leicht, werden aber schwer von ihnen begriffen. Doch, zeigen sie sich tolerant, so werden sie auch gern tolerirt. Das Sprüch-

lein übrigens: De gustibus non est disputandum —' halten sie eben so für eine leere Faselei, wie das Disputiren, außer unter ähnlich Gesinneten, für ein erfolgloses Bemühen — —

„Ach, wo sind sie denn, diese Hörer und Beurtheiler?"

Begreifst und liebst du sie? mein Freund: so achörst du selber darunter! oder bist doch auf dem Wege dazu, wenn du nur willst! —

Verschiedenheit der Wirkungen der Musik auf gebildete oder ungebildete Völker.

(Schreiben an einen Freund.)

...Uebrigens halte ich das Buch allerdings für werth, zum Hausgebrauch deutscher Liebhaber umgearbeitet (nicht übersetzt) zu werden; und wenn Sie das übernehmen, werden Sie Manchem nützen, Viele unterhalten. Nur bitte ich Sie dringend: Werfen Sie die ganzen Einleitungs-Kapitel weg, und wählen Sie irgend einen andern Gegenstand, Ihre Leser vorzubereiten, und zur Sache zu führen.

Was der Autor da, in all seiner Breite und pedantisch lächelnden Mühseligkeit, auskramt, ist nicht nur schon hundertmal, wenn auch nicht, zu den alten, mit so vielen neuen Beispielen aus Reisebeschreibungen und dergl. aufgestutzt, dagewesen: sondern es wird, so weit ich die Sache verstehe, mit alle dem, von ihm, wie von den vielen Andern, eigentlich wenig mehr, als gar nichts, gesagt. Ueberläuft mich's doch allemal unheimlich, wenn ich wieder Einen von der gewaltigen Wirkung der Tonkunst auf rohe Völker, alte oder neue, pathetisch anheben hö-re. Und Ihr ehrlicher Mann, mit seinem: „Was soll man sagen, daß eine so einfache Musik — daß hier eine Trommel mit scharfer Pfeife, dort ein wilder Kriegsgesang, von we-nigen, unwillkührlichen Naturtönen, begleitet vom rhythmischen Zusammenschlag der Waffen; daß dort eine Klapper und eine Pansflöte" — und was ihn weiter im Athem erhält — „so hinreißende Wirkungen hervorbringen? Ist das nicht zum Erstaunen?" —! Ach, lieber Freund: es ist ein verdutzendes, müßiges Ding, um's bloße Erstaunen! Selbst Ihres Autors, wie der meisten Andern, Nutzanwendung beweiset

haft für diese kleinere Gattung aufführen. Die komische Scene von S. 18 an kann man nicht misslungen nennen; aber es fehlt ihr denn doch der italienische Humor, in welchem sie der Dichter gemeynt hat, welcher aber dadurch nicht ganz frey von der Schuld ist, wenn sie nicht volle Wirkung thut, dass er sie zu lang gemacht hat. Auf dem Theater kann jedoch eine gutgelaunte und gewandte Schauspielerin hier leicht nachhelfen. Bey den Liebeserklärungen im Styl der meisten europäischen Nationen hat der Komponist mit Recht überall etwas Nationales anbringen wollen; dieses ist ihm bey einigen recht gut, bey der italienischen aber, ganz vortrefflich gelungen. Die Arie S. 28 folg. ist schon einzeln für sich betrachtet gut, aber noch besser aus dem Charakter des Abdallah aufgegriffen. Das langgehaltene Ensemble von S. 37 an ist ein leichtes, flüchtiges, aber sehr anmuthiges Stück, im Geiste der bessern neuern Italiener. Im Einzelnen finde ich auch hier nichts auszuheben — womit ich bey solcher Scene zu loben vermeyne. S. 52 und 53 folgt ein kleines Lied der Lemaide, dessen Worte ich mir herzusetzen erlaube, da ich oben einige Proben von nicht glücklichen Zeilen gegeben habe:

Seit mir ein Sohn der Götter —
Ach, mein Erretter —
In kühnem Streite
Sein Leben weihte,
Sind Lust und Frieden
Von mir geschieden,
Und meine Seele füllt
Nur des Erhabnen Bild.
Mit zarter Scheue,
Mit Ungestüm
Verlangt aufs neue
Mein Herz nach ihm.

Ich hänge mit Entzücken
An seinen Blicken,
An jeder Kunde
Aus seinem Munde;
Möcht' ihn umfassen
Und nimmer lassen,
Ja, du bist meine Welt,
Mein Himmel, junger Held!
Mit deinem Scheiden,
Mein andres Ich,
Flieht alle Freuden
Des Lebens mich.

Hier ist der liebenswürdige Z. in seiner Heimath. Das Lied ist ein kleines Meisterstück. Was liegt nicht Zartes und Inniges in den wenigen Zeilen dieser Musik! Sie ist der Winterschen, zu der bekannten Arie: Ich sah' wenn ich erwachte u. s. w., im Opferfest, an die Seite zu stellen; ist aber bey Z. die Instrumentirung so gut, wie bey W., so würde ich diese Z. noch vorziehen. Man singt das Lied und singt es wieder, und weiss es unvermerkt auswendig, und wiederholt es doch immer mit neuem Vergnügen. Das Chor S. 54 folg. ist an sich nicht sehr betrachtlich, aber, allem Anschein nach, sehr gut für die Handlung. Das Ensemble S. 62 folg. ist sehr verständig vertheilt und angeordnet. Vorzüglich interessant ist der Satz, wo S. 11. die neue, anziehende und festgehaltene Figur im Akkompagnement eintritt, bis zum neuen Tempo S. 75. Das sentiöse Herausheben des Namens Elbondokani, so oft er feyerlich vorkommt, durch Eine musikalische Phrase, ist wohl überlegt. Das Tempo S. 81, und, nach einigen unbedeutenden Zeilen, der ganze ausgeführte Schluss, sind vortrefflich in jedem Betracht, und zeigen weit mehr Gewandtheit in der Handhabung des vielstimmigen Gesanges, als einige ähnliche Stücke der Geisterinsel. So hat auch das Finale sehr schöne Partieen, unter denen die beyden Scenen S. 96 bis 104, und dann die ganze Suite mit dem, schon früher in dieser Zeitung gegebenen Kanon, S. 112 folg., vornehmlich auszeichnenswerth sind und die beabsichtigte Wirkung nirgends verfeh-

das: „Wie klein und schwach erscheinen wir auch in dieser Hinsicht! Leider sind wir Gebildeten eben so unfähig, dergleichen gewaltige Eindrücke zu empfangen, als unsere Musik, sie zu geben u. s. w.“ Und endlich der, gleichfalls gewöhnliche, hier vielen Raum wegnehmende Refrain: „die Griechen — die Griechen — o die Griechen!“ Ja ja; man hat gut viel reden, wovon man so wenig weiß! — Vielleicht greife ich mit diesen meinen Aeußerungen auch Ihnen gewissermaßen an's Herz: nun — der Morgen ist schön, meine Feder gut: lassen Sie uns einmal umständlich über die Sache sprechen!

Ich dächte, ehe man über den Unterschied der Wirkung der Musik auf Gebildete oder Ungebildete entscheiden, und an diese Entscheidung Fragen knüpfen dürfte, wie: Warum wirkt sie auf diese so mächtig, auf jene (vergleichungsweise) so schwach? Warum wirkt unsre Musik auf Ungebildete fast gar nicht, die ihrige auf uns widrig? und dergl. — ehe man das dürfte, sollte man wohl bestimmt haben: Ist denn das wirklich Musik, was auf Ungebildete so wirkt? und, wo sie es ist, wirkt sie da *als Musik*?

Darüber sind wir Alle einig: Den Künsten,

die wir als schöne bezeichnen, liegt ein Allgemeines in des Menschen Natur zum Grunde, das wir poetischen Sinn, poetische Stimmung, auch wohl Poesie, im allgemeinsten Sinne des Worts, nennen; und wir alle wissen, was wir damit meinen. Auch darüber sind wir einig — denk' ich: Alle diese Künste, wie sie in der Wirklichkeit unter mehr oder weniger gebildeten Völkern, die eine Geschichte besitzen, gefunden werden, haben diese Künste überkommen als zusammengesetzt aus gewissen Urkünsten, die wahrscheinlich noch gar nicht vom Leben überhaupt gesondert waren, oder deren Daseyn doch aller Geschichte vorausgeht. So kennen wir z. B. die Poesie (im engern Sinn) nur als zusammengesetzt aus Dicht- und Sprachkunst; und eben so die Musik, aus Rhythmik und eigentlicher Tonkunst. Letztere zerfällt dann wieder in die Kunst der Melodie, und in die der Harmonie: beide aber, vereint mit der ersten, und jenen allgemeinen poetischen Sinn vorausgesetzt, machen erst die Musik aus. Rohe Völker, so wie ganz unbildsame (giebt es deren) und ganz ungebildete Menschen unter uns, haben nun gar keine eigentliche Tonkunst und auch

keinen Sinn dafür, sondern nur Rhythmik, und nur Sinn für diese. Das, was vor ihren Ohren tönt, tönt eigentlich nicht, sondern hallt und schallt nur; es ist für sie nur da, als Bedingung, das Rhythmische zu bemerken. Die Nebenfragen: Warum wirkt unsere Musik auf sie fast nichts, die ihrige auf uns widerlich? und dergl., sind also keine Fragen mehr. Sie haben keine Musik, und auch keinen Sinn dafür. Was auf sie wirkt, ist etwas ganz Anderes, entweder überhaupt, oder doch für sie; obschon es unter die Bestandtheile der Musik mit aufgenommen ist.

Haben wir jene Fragen bei Seite gelegt, so drängt sich uns eine andere auf: Warum wirkt bloßer Rhythmus so mächtig auf rohe Völker, oder ungebildete Menschen überhaupt? Ich meine: Eben darum, warum er auf die Thiere, ja, warum er auf uns Gebildete gleichfalls — wenn auch nicht so viel, doch offenbar nicht wenig wirkt. Wir können es alle Tage bemerken: nicht nur Kameele und Elephanten — auch wir selbst schreiten z. B. munterer und anhaltender, wenn wir in sicherm Takte schreiten, und es wird uns dies erleichtert, wenn dieser

Takt uns gleichförmig und bestimmt von außem her gegeben wird. Bewegung interessirt alles, was sich bewegt; durch Abgemessenes (bestimmt Beschränktes) in der Bewegung wird uns diese selbst erst recht bemerkbar — wie durch Figur (gleichfalls bestimmt Beschränktes) das Räumliche; und wir haben vielleicht nicht einmal nöthig, erst an jenen Geist der Ordnung und Stetigkeit, der durch die ganze Natur verbreitet ist, und der auch hier sich äußert, zu erinnern. Es ist hierbei alles unwillkührlich, mechanisch, gegeben; und wissen wir's, und folgen mit Vorsatz: so ist das wenigstens gar nicht nothwendig. Unwillkührlich, sagte ich, mechanisch, gegeben: darum nun allgemein; ohne vorsätzliches Entgegenstreben, unwiderstehlich. „Aber darum doch nicht so heftig; so hinreißend!" fallen Sie ein. Es fällt nichts ein von diesem Einfallen. Ich gebe zu: Darum bei Ungebildeten nicht gerade so heftig, so hinreißend. — „Und warum denn sonst?"

Die Ursachen so heftiger Wirkung der Rhythmen liegt, dünkt mich, nicht in ihnen und des Menschen Natur, sondern in zufälligen, äußern Verhältnissen. Hier kann uns selbst Ihr Autor

mit seinen vielfältigen Beispielen Dienste leisten. Der wilde Nordamerikaner glühet und jauchzet, wenn seine Trommel in starkmarkirten Rhythmen rasselt, seine Pfeife gleichmäßig schwirrt: beide tönen ihm kriegerisch. Er, der Kampflustige, wird also an Kämpfen und Bändigen, an Rächen und Siegen erinnert, und darum glühet und jauchzet er. Interessanter schildert Ihr Mann den Bergschotten. Dieser hat eine zwiefache Weise, wie seine geliebte Bockpfeife dudelt: jetzt stark, überblasen, schnarrend, in marschmäßig scharf absetzenden Rhythmen: da wird denn er, der Starke, der Nationalstolze, in steter Erinnerung an die Thaten seiner Väter Lebende, geistig in das versetzt, was ihm sein eigenthümlichstes, sein herrlichstes Selbstgefühl gewährt: darum, und gewiß nicht um des Rhythmus des schnarrenden Bocks an sich willen, glühet und jauchzet auch Er; und die damit gewöhnlich verbundenen Lieder führen ihm jene Gegenstände seiner Liebe noch bestimmter vor. Jetzt summet die theure Bockpfeife leiser, doch auch in scharf abgesetztem, sich ewig gleichem, nur nicht so heftig markirtem Rhythmus: da

wird denn er, der Innige, der Treue, an die Freuden seiner Hütte und die Gegenstände seiner Zärtlichkeit erinnert; er sehnt sich, er klagt, wieder nicht um des rhythmischen Dudelns, sondern um der Erinnerungen willen, in die es ihn versetzt, und welche die, mit diesen Melodieen immer verbundenen Nationallieder um so bestimmter und lebendiger aufregen. — Wollen Sie die Sache näher haben: so beobachten Sie die Beschaffenheit und die Wirkung gewisser Tänze auf das Volk, eben in den, auch für Musik am wenigsten gebildeten Provinzen unsers Vaterlands: z. B. die ächtschwäbischen, tyrolischen, steyermärkischen Tänze; die Beschaffenheit und die Wirkung ganz gemeiner Märsche: und Sie sehen, der Hauptsache nach, dasselbe. Die Musik wirkt auf das Volk keineswegs so gewaltig; oft dürfte man auch hier sagen: sie haben keine, und für das wenige Melodische und Harmonische dabei keinen Sinn; (ist ja doch die Herrlichkeit und Wirkung viel gröser, wenn z. B. der Mann mit der Baßgeige diese herumdreht, und, statt die Saiten im bestimmten Rhythmus zu streichen, auf den Bauch des Instruments, in demselben Rhythmus, paukt)

nur das Rhythmische wirkt auf sie: aber auch dies bei weitem nicht so gewaltsam, als man sich immer wieder erzählt; sondern, wo so etwas Gewaltsames gewirkt wird, geschiehet dies durch andere, alle Musik nichts angehende Dinge. —

Nun aber zur Hauptsache. Die Präliminarien stehen, denk' ich, so: Von einer Wirkung der Musik, im genauern Sinne des Worts, auf ganz Ungebildete, kann eigentlich keine Rede seyn; auf sie wirkt entschieden nur Rhythmus: aber auch dieser nicht in dem Grade, als man gemeiniglich behauptet. Was man von so heftigen, großen Wirkungen dabei bemerkt, ist Folge von eigentlich nicht dazu gehörigen, andern, aber damit in der Idee oder im Gefühl verbundenen Dingen. Warum wirkt nun unsre Musik, bei welcher zum Rhythmus, statt dessen, was dort hinzutritt, noch die gesammte Kunst der Töne (Melodie und Harmonie) kömmt, mit welcher großentheils noch die besondere Kunst des Dichters (in der Gesangmusik) verbunden wird — warum wirkt sie auf uns um so viel weniger, als jene leere Rhythmik auf Ungebildete?

Da dies zwar die Sache, nicht aber Ihren Autor und Ihr Vorhaben mit ihm angeht: so will ich nicht ausführlich antworten, sondern nur einige, wenn auch vielleicht nicht befriedigende Gedanken, fragmentarisch noch hersetzen.

Darf denn überhaupt, wenn die Rede ist von irgend einer Kunst, im edlern Sinne des Worts, wo also Sinne, Herz und Verstand gleichmäßig beschäftigt, wo Schönes dargestellt wird; darf da überhaupt heftige, gewaltsame Wirkung erwartet, gewünscht — ja, wenn sie auch zu bewerkstelligen wäre, hervorgebracht werden? ist es denn nicht vielmehr die Bestimmung, der Preis der Kunst, alles Gewaltsame im und am Menschen zu mildern, das Leidenschaftliche zu bändigen, das Rohe zu besettigen? und werden nicht vielleicht jene Wünsche, Anforderungen und Anklagen, geschähe es auch von berühmten Philologen, wie es geschehen, oder von fleißigen Geschichtsforschern, wie von Ihrem Autor, aus- und nachgesprochen, ohne daß man recht weiß, was man damit will?

So liegt also das weniger Hinreißende, weniger Gewaltsame, in dem Wesen der Kunst, und als einer ihrer Vorzüge. Es liegt auch in

dem Wesen menschlicher Cultur überhaupt, und wieder als einer ihrer Vorzüge. Der Gebildete soll überhaupt weniger ganz hingerissen werden, und ist er wirklich ein solcher, so wird er's auch nicht — sogar schon aus physischen, von selbst einleuchtenden Ursachen: viel mehr aber aus geistigen und moralischen.

Oder, was ist denn am Ende alle Bildung? Sie erstreckt sich ja nicht blos auf gesellschaftliche Verhältnisse und Sitten; auch nicht blos auf Wissen und Meinen. Was ist sie, und was ist sie werth, wenn sie nicht auch in unsre Willens- und sittlichen Kräfte, und eben damit in unser inneres und äußeres Schaffen und Handeln entschieden eingreift? — Wir alle wissen und gestehen: Maaß halten in jedem, sey, wie die erste Frucht, so das erste Zeichen wahrer Bildung. Maaß halten ist nicht möglich, wo nur die Sinnlichkeit aufgereizt wird: es ist aber nicht nur möglich, sondern wird auch am leichtesten, wenn und wo alle Theile unsers Wesens gleichmäßig in Anspruch genommen, gleichmäßig aufgeregt und beschäftigt werden. Ich brauche nicht zu wiederholen, wo dies geschieht. Und wenn es nun geschieht, wo

wenigstens die Stimmung dafür in dieser Stunde wirklich erreicht — durch oft wiederholte solche Stimmung aber auch die Fähigkeit dafür überhaupt gemehrt, die Wirklichkeit erleichtert wird: da wollen wir klagen oder anschuldigen, daß es geschieht und wodurch es geschieht? da wollen wir als Schwäche verschreien, was wir sonst als herrlichste Blüthe der Kraft anerkennen?

Doch wie leicht schweift man hin ins Unnöthige, das sich ja von selbst verstehen sollte, wenn man Gegenstände berührt, die Einem am Herzen liegen! Ich wollte eigentlich nur sagen: Daß unsre Musik auf uns weniger heftig wirkt, als jene Rhythmik auf Ungebildete, liegt zunächst an uns, aber nach unsern Vorzügen; dann, an ihr, als Kunst, mithin wieder nach ihren Vorzügen. Aber, indem wir eingestehn, daß unsre Musik so heftig, so leidenschaftlich nicht wirke, gestehen wir keineswegs ein, daß sie nicht mächtig, groß und zum Großen wirken könne, und wirklich wirke. (Es versteht sich: die rechte, zu rechter Zeit, am rechten Ort!) Ich will mich nicht wieder in allgemeinen Erörterungen verlieren; aber sehen Sie, mein

len können. Das letzte Tempo sollte wohl etwas kräftiger und glänzender seyn.

Der Grammatiker hat an diesem, so wie an allen spätern Werken des sorgsamen Z., ausserst wenig auszusetzen. Gegen den reinen Satz findet er nirgends einen Verstoss, und nur bey sehr strengem Rigorismus wird er, in Ansehung der Deklamation, wenige Kleinigkeiten ändern wollen — wie etwa das „vielleicht" S. 19. Und so ist das kleine Werk eine wahre Bereicherung unserer bessern Operntheater, und auch im Auszuge ein Lieblingsstück unter den Neuigkeiten für Freunde des Gesanges.

Der Klavierauszug ist mit Geschicklichkeit und Sorgfalt gearbeitet. Der Druck ist schön. Eine nicht übel gerathene Vignette ziert den Titel. Sie erklärt sich selbst.

Trois Duos pour 2 Violons comp. par Weiss. Op. 2. A Vienne, au Bureau d' arts et d' industrie. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Wie mag der Verf. wohl auf den Gedanken gekommen seyn, diese seine Uebungen in der Komposition — denn für etwas anders können diese Duetten gar nicht genommen werden — dem Publikum vorzulegen? Er hatte doch ja daran denken sollen, dass, um gute Violinduetten zu schreiben, mehr erforderlich sey, als einige Kenntniss der Harmonie; dass dazu auch die Gabe der Erfindung leichter und gefälliger Melodieen; Geschmack in Auswählung und Anordnung derselben, und vornehmlich auch eine vertraute Bekanntschaft mit dem Instrumente gehöre. Von jenem allen ist hier schwerlich etwas, von letzterm gewiss nichts zu finden. Dagegen zeigt sich hier eine schwerfällige Harmonie, oft in sehr unpraktikabeln Doppelgriffen dargestellt, eine krausse, verworrene Modulation, die oft ganz ohne Noth in die fremdesten Tonarten übergeht, und wobey es einem vorkömmt, als habe der Komponist zuweilen seine ganze Gelehrsamkeit in drey Takte zusammen fassen wollen; veraltete Floten-Passagen, und ein ungeniessbarer Wirrwar, der oft beyde Geigen plötzlich ergreift, und der Schwierigkeit wegen den Geigern den Schweiss auspresst — und dazu am Ende — nicht einmal, ganz fehlerfreye Harmonie. Beweise dafür findet man überall, und sie sind eben darum nicht im Einzelnen aufzuführen. Es thut Rec. leid, dass er dies hart scheinende, aber nur gerechte Urtheil über die Arbeit eines jungen Komponisten hat aussprechen müssen; aber eben weil sie eine Arbeit eines jungen Mannes ist, der in andern Kompositionen mehr Talent bewiesen hat, war es Schuldigkeit, gegenwärtige nicht zu übergehen. Wäre Herr W. über die Jahre hinaus, wo sich Musiker etwas sagen lassen, oder schien er ganz ohne Talent; so wäre dies Werkchen, wie so manche ähnliche anderer Komponisten, mit Stillschweigen bey Seite gelegt worden.

Trois Sextuors pour deux Violons, deux Altos, Violoncelle et Basse, composées par George Albrechtsberger. Op. 13. No. 1. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.) II. Trois Sext. No. 2. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.) A Vienne, au Bureau d' arts et d' industrie.

Diese sechs Trios können vorzüglich denjenigen als Muster empfohlen werden, welche sich im Fugen-Satze und in der strengen Schreibart üben wollen. Jedes dieser sechs Trios bestehet aus einem Adagio und einer Fuge. Der Styl des Ganzen nahert sich dem Kirchen-Style, und die Liebhaber, die nur einen leichten und gefälligen Gesang wünschen, werden hier ihre Rechnung nicht finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Freund, z. B. den König, Friedrich den Zweiten von Preußen — eben ihn, und wie er sonst war — nach dem Hubertsburger Frieden, eingeschlossen in seine Garnisonkirche, ganz allein sitzen, Grauns Te Deum laudamus hören, beim: Salvum fac populum — das gesenkte Haupt vollends ganz niederdrucken und die Hände falten . . . Ist das wohl, bei einem Charakter, wie der seinige, eine flüchtige Anwandlung von Erweichung, und nicht vielleicht von dauerndem Erfolg für Tausende gewesen? Sehen Sie den König, Georg den Ersten von England, unmittelbar nach Anhörung von Händels Te Deum laudamus zur Feier des Utrechter Friedens, erschüttert in sein Kabinet treten, und die Ausfertigung allgemeiner Amnestie der vielen, in dem beendigten Streite Compromittirten, die er noch am Abende verweigert, unterzeichnen . . . Sehen Sie den König, Georg den Dritten, in der Westminsterabtei bei der Aufführung des Messias zu Händels Gedächtnißfeier, im „Halleluja", bei den Worten: „Er regiert von nun an und ewig, der Könige König, der Herren Herr," auf seine Knie fallen, mit ihm die Tausende

der Zuhörer, und Alle daliegen vor ihrem Gott, bis auch der letzte Ton dieses unvergänglichen Preisgesanges verhallet ist . . .: sehen Sie das — dessen, was ich selbst gesehen, in Leipzig, nach der Völkerschlacht, beim Jubiläum unsers Königs, in Wien, am Frohnleichnamsfeste, bei der Bischofsweihe und dergl., und was sich allerdings jenem an die Seite stellen ließe, nicht zu erwähnen, da ich hier von Mitlebenden sprechen müßte —: sehen Sie das, und sagen Sie: sind das nicht Wirkungen, mächtige, große, und zum Großen? freilich anderer Art, als jene, um derentwillen unsre Musik schwach gescholten wird: aber Gott sey Dank, daß sie anderer Art sind — —

Nun will ich aber auch nicht in Abrede seyn, daß viele, sonst wahrhaft bedeutende Werke unserer Musik, wie sie jetzt steht, weit schwächer wirken, als sie sollten, weil sie eben den rechten Mittelpunkt jeder schönen Kunst, alle Kräfte des innern Menschen gleichmäßig anzuregen und zu beschäftigen, nicht festhalten; vielmehr, bald durch verwickelte Künstlichkeit vorherrschend den Verstand, bald durch tumultuarisches Geräusch oder auflösende Weichlichkeit

vorherrschend die Sinnlichkeit, bald durch befremdende Abenteuerlichkeit und immer neue Ueberraschung vorherrschend die Einbildungskraft, in Anspruch nehmen. Nun: das sind Einzelnheiten und gehen bald vorüber; ja, was sie zurücklassen, dürfte sogar, wie jede, nur aber geistvolle und tüchtige Einseitigkeit, wenn es auch im Augenblick gestört hätte, dann weit mehr zum Vortheil, als zum Nachtheil des Ganzen beitragen — —

Der Morgen ist vorüber, die Feder stumpf, und schon Manches gesagt, was zur Sache nicht nothwendig: darum nur noch u. s. w.

Veranlassung zu genauerer Prüfung eines musikalischen Glaubensartikels.

Ein französischer Kunstrichter von Verdienst erklärt, bei Betrachtung des Strebens jetziger musikalischer Componisten gegen das, was bisher in ihrer Kunst als feststehend gegolten — ihrer revolutionären Tendenz, nennt er es scherzweise — gewisse Hauptsätze ihrer Opern für „große, vielleicht gründlich und feurig gearbeitete Symphoniensätze, beiher mit Gesang" — wirft beiläufig einen etwas scheelen Seitenblick auf das Nachahmen „großer deutscher musikalischer Genie's in ihren Verirrungen" (Mozart, in seinen Finalen und dergl., scheint besonders

ders gemeint zu seyn) und beschließt: Solch Verfahren der Componisten könne wohl Nachahmer, werde aber keinen Vertheidiger finden. Es soll ihn doch finden: wäre es auch nur an mir, und taugte meine Vertheidigung auch zu nichts, als zur Veranlassung der genauern Prüfung eines musikalischen* Glaubensartikels.

Ein feiner Kopf hat nicht selten das Schicksal, eine große Wahrheit zu sagen, ohne daß er es will und weiß. Musikstücke, wie Mozarts Finalen im Don Giovanni, Haydns „Jagd" und „Weinlese" in den Jahreszeiten, Webers zweites Finale des Freischützen, auch schon Glucks Einleitung der Iphigenia in Tauris, und viele, der Gattung nach, ihnen ähnliche, sind — will man's so nennen — allerdings Symphonie mit Gesang, aber eben darum lobenswürdig: das ist, däucht mich, die Wahrheit. Man wollte sie nicht sagen, denn man versucht ein neckendes Seitenlicht auf die Sache, selbst durch jene Benennung, fallen zu lassen. Man wußte nicht, daß es eine Wahrheit, und gerade dies Verfahren etwas Lobenswürdiges sey, denn man hängt noch an dem

unzulänglichen Nachahmungsprincip für alle Künste, folglich auch für die Musik*).

Ich gebe also zu, jene Compositionen, und die ihnen ähnlichen, sind Symphonien mit Gesang; aber, weit entfernt, hierin etwas Widersprechendes oder sonst Unstatthaftes zu finden, halte ich es für vollkommen recht und nachahmungswürdig. Denn

1) überhaupt — Was ist denn unbedingt Verwerfliches in dem Begriff einer Symphonie mit Gesang — d. h. eines frei gearbeiteten charakteristischen Instrumentalstücks, wobei gesungen wird, aber der Gesang nur als Mittel behandelt ist? Darf ich wohl einmal, nach alter Weise, vom Ey anfangen? Dann sag' ich so:

Die Freiheit, (d. h. die Fähigkeit eines endlichen Wesens, zu streben nach dem Un-

*) Doch ist dies, auch in Frankreich, nicht mehr allgemein. Endlich mußte ja das Seltsame auffallen — nähmlich, daß die größten Muster, auch dieses Landes, der Theorie vorauseilt sind, denn das ist immer, und in Allem, der Lauf der Dinge, sondern daß sie ihr fast geradezu entgegen arbeiten, die größten Wirkungen hervorbringen, den allgemeinsten, lebhaftesten Beifall finden, und man sie doch noch sperrt, das Unzulängliche der Theorie anzugreifen.

endlichen) ist des Menschen Höchstes und Eigenstes. Das Unendliche kann nicht erkannt werden, denn es ist unendlich: nur gedacht wird es. Dies Denken ist aber ein leeres. Gleichwohl will der Mensch das Gedachte — nicht nur erkennen, sondern auch anwenden: zu dem Ende sich Etwas dabei denken. Er setzt also das Unendliche in Beziehung auf sich selbst — nicht als gedächte er's zu theilen und dergl., sondern nur in der Idee, um besondere Ansichten davon zu gewinnen. Das Unendliche nun bezogen auf Verstand, ist das Wahre; das Unendliche bezogen auf den Willen, ist das Gute; das Unendliche bezogen auf den innern Sinn, (d. h. auf die Gesammtheit unsrer verschiednen Kräfte) ist das Schöne. Um das Schöne zu verfolgen, bildet der Mensch aus sich heraus die Kunst.

Um den Sinn für das Schöne (den ästhetischen Sinn) zu beleben, zu nähren, zu erhöhen u. s. w., somit sich selbst —; aber auch, um Andere für die Kunst zu erziehen, wünscht der ästhetische Mensch das Schöne zu erfassen und darzustellen (wie der denkende das Wahre). Das ist ihm aber (dort wie hier) unmög-

lich. Er bestrebt sich also das Schöne zu denken und zu empfinden, (wie das Wahre,) und begnügt sich mit dem Versuch, die Schönheit (wie die Wahrheit) zu erkennen, und Etwas Schönes (wie Etwas Wahres) darzustellen*). Er greift nun um sich nach Mitteln der Darstellung. Die Natur bietet sie ihm. Die Verschiedenheit der Mittel, die er wählt, giebt verschiedene Künste. Unter den Mitteln, wel-

*) Aber dies gelingt nur Wenigen, weil der, dem es gelingen soll, noch etwas Eigenes in sich haben muß, das man immer als ein unmittelbar Gottgegebenes, und selbst Göttliches, erkannt hat, und Genie (ästhetische Schöpferkraft) und ästhetische Vernunft (Regierungskunst) nennet. Sonst wird er nur seinen Sinn verfeinern und sein Urtheil berichtigen. Verfeinert er, ohne jenes Göttliche, seinen Sinn und berichtigt sein Urtheil gleichmäßig, so wird er ein Kunstkenner; verfeinert er seinen Sinn, ohne sein Urtheil zu berichtigen, so wird er ein Kunstliebhaber; verfeinert er seinen Sinn nicht, sondern berichtiget nur (durch historische und grammatische Wissenschaft) sein Urtheil, so wird er ein gewöhnlicher Kritiker; verfeinert er seinen Sinn mehr, als er sein Urtheil berichtiget, so wird er ein Mann von Geschmack; berichtigt er sein Urtheil mehr, als er seinen Sinn verfeinert, so wird er ein gewöhnlicher Kunstrichter.

che die Natur bietet, etwas Schönes darzustellen, sind auch die Töne (auf einander folgend und zusammenklingend) und der Rhythmus. Die Kunst, durch Töne und Rhythmus etwas Schönes darzustellen, heißt die Musik.

Jetzt allmählich zurück auf den Punkt, von welchem wir ausgingen! Unter den Tönen, welche die Natur als Mittel musikalischer Darstellung von etwas Schönem darbietet, sind nun auch die Töne der Menschenstimme. Der Musiker benutzt also auch diese. Da aber die Menschenstimme nicht angenehm laut werden kann, ohne daß sie zugleich Sylben ausspräche: so giebt der Musiker ihr auch Worte, bei welchen übrigens (es sey erlaubt, auch dies geradeaus zu sagen, und, wenn auch schwache, Versuche zu machen, nach und nach die Theorie mit unser Aller Gefühl und Erfahrung in Uebereinstimmung zu bringen*) —) bei welchen Worten, sag' ich, in

*) Läugne, wer es kann, daß er, ungeachtet der dichterischen Plattheiten, *Così fan tutte*, die Zauberflöte, Molinara ꝛc, mit wahrem Kunstgenuß: Quinault's und Rameau's starre, syllabische Richtigkeit, mit quälender Langweile höre! daß ihn eine Sängerin, die eine wirklich schöne Cou-

so fern gar nichts darauf ankömmt, ob sie poetischen Werth haben, oder nicht; wenn sie nur.

a) die Menschenstimme sich angenehm zu äußern nicht hindern, (an sich wohllauten — Vorzug der italienischen Sprache — allgemeines Wohlgefallen am italienischen Gesang, auch ohne daß man weiß, warum? u. s. w.)

b) dem Inhalte nach, dem besondern Charakter des Tonstücks entsprechen (um nicht durch den Verstand dem Sinne entgegen zu seyn und so die Wirkung aufzuheben);

c) überhaupt nicht über alle Gebühr geschmacklos, und gebildeten Menschen widerlich sind.

Ist nun ein Tonstück der Orchester-Musik in's Große (nach Geist und Materie) gearbeitet und hat — weniger freies Spiel der Ideen, als Versinnlichung der Gefühle eines Subjects, oder, wie wir's gewöhnlich nennen, einen bestimmten, durchgehaltenen Charakter: so heißt es eine Symphonie — mögen übrigens Menschenstimmen dabei tönen, oder nicht. Sind sie da-

---

vosition mit trefflicher Stimme trefflich vorträgt, begeistere, aus wenn sie z. B. italienisch singt, und er kein Wort italienisch versteht u. dgl. m

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. Nº. 46. 1803.

Herzenserleichterungen eines alten eifrigen Ascetен über Musik und Musiker.

Zwey Werke, die wie helle Sterne am Firmament unserer neuesten Literatur glänzen, erneuern das Andenken des witzigen Ascetен des Mittelalters, besonders des Paters a santa Clara, und des Paters Kochem. Kein Leser von Sinn wird Schillers höchstgelungene Nachbildung, in Wallensteins Lager, oder die raffinirte Revision der saubern Handbibliothek des frommen Klärchens zu Avignon, in Thümmels Reise, ohne lebhaftes Vergnügen gelesen haben. Vielleicht lässt man sich auch die Herzenserleichterungen jenes eifrigen Vaters, besonders in einer Zeitschrift gefallen, wo so vieles sehr ernstlich gemeynt ist. Es verstehet sich, dass ich die Betrachtungen wörtlich aus den bekannten Originalwerken abdrucken lasse, und nicht etwa modernisire, oder die ausgelassenen Sprünge des Witzes komme. Nur Unbeträchtliches, und einige wenige Stellen, wo sich der fromme Mann in dem gefällt, was wir heut zu Tage recht eigentlich und geradezu Zoten nennen, streiche ich weg, erwarte aber dafür, Ueberdelikate werden es mit andern, allerdings unfeinen Wendungen nicht zu genau nehmen, oder auch das Blatt, als für sie nicht tauglich, bey Seite legen.

Salve! meine schöne Grammattica und Rhetorica. Servitor! meine schöne Logica und Arithmetica. Basioleman! meine schöne Geometria und Astronomia. Aber sey du mir tausendmal willkommen, meine löbliche, liebliche, künstliche, köstliche, vornehme, und angenehme Musica! Andere seynd zwar freye Künsten, du aber bist eine freye und fröhliche Kunst; du bist ein Portion vom Himmel, du bist ein Pflaster für die Melancholey, du bist ein Versöhnung der Gemüther, du bist ein Sporn der Andacht, du bist ein Kleinod der Kirchen, du bist ein Arbeit der Engel, du bist ein Auffenthaltung der Alten, du bist ein Ergotzlichkeit der Jungen — —

Das Gesang und die Music ist absonderlich dem allmächtigen GOtt angenehm, dann wie die drey Knaben in dem feurigen Babylonischen Ofen seynd geworffen worden, da haben sie alsobald angefangen eine schöne liebliche Mutteten zu singen, dann ihnen nicht ein Haar verletzt worden, forderist ihnen der entzündete Ofen vorkommen, wie eine ansehnliche kühle Grotta, etc. Daniel c. 3.

Ob zwar singen und musiciren ein Englisches Ambt, so seynd doch unter den Musicanten wenig Engel, wol aber viel Bengel (et cætera) anzutreffen, viel aus ihnen haben eine Stimm, wie die Hirten, wann sie durch ein Küh-Horn blasen, ist aber kein Wunder, dann diese musicalische Narren durch das übermässige Trinken. und durch den öfftern Cantharum einen Catharrum bekommen, dann Cantharus und Canthus sich gar nicht können vergleichen, ja der mehriste Theil aus denen Narren wissen nicht weniger Pausen zu machen, als im Schlucken, darumen auch manche nicht so viel Noten haben in ihren Partibus als Nota bene bey dem Kellner, dann ihre Suspier immerdar mehrer trachtet nach den Cellarium, als nach den Cœlum.

Narren ejusdem Tenoris, und wann sie noch einen so guten Tenor singeten, seynd auch diejenige Musicanten, welche an ihrem Gesang und Music im Chor und Kirchen ein

bei angebracht, so sind sie, und sollen hier seyn, nichts als Mittel zum allgemeinen Zweck — Instrumente. So sind nun jene angeführten, und ihnen der Gattung nach ähnliche Musikstücke beschaffen. Was hat man dagegen?

Doch wohl nicht, daß damit vollends gar der geistlosen Gleichgültigkeit nicht weniger Gesangcomponisten gegen die zu wählenden Gedichte, oder deren widersinniger Behandlung, Thor und Thür geöffnet werde? Das geschieht ganz und gar nicht. Denn eine ganz andere Sache ist es, wenn der Künstler die Instrumental-Musik mit wirklicher Poesie (oder auch mit andern Künsten: mit Tanzkunst, Mimik u. s. w.) eigentlich verbindet; wo er sich einen ganz andern Zweck setzt, und gewissermaßen eine neue Kunst schafft. Davon ist hier keine Rede. Ja, er kann seine Musik auch nur zur Geleiterin und Untergeordneten anderer Künste machen; wo er sich wieder einen ganz andern Zweck setzt, und, wie bei bloßer Unterstützung der Dichtkunst durch Musik, die letztere ihrem historischen Ursprunge näher bringt. Davon ist hier auch keine Rede. Nach jenem Zwecke arbeiteten vornehmlich die Italiener der

mittlern Zeit und jene Deutschen, welche sich an ihnen bildeten, wie Hasse, Graun u. A.; nach diesem Zweck arbeiteten die Franzosen der vorletzten Periode, wie Gretry und einige wenige Deutsche, welche, wie großentheils Gluck, denselben Weg gingen. Keines ist zu verwerfen; keines thut dem andern Eintrag: nur will jedes vom andern unterschieden seyn und sein eigenes Recht haben.

Aber es giebt auch noch gewisse Fälle, wo sogar die recht eigentlich dramatische Musik, d. h. die Musik, welche sich mit den übrigen Künsten verbindet, ohne selbst, in der Regel, vorherrschen zu wollen, oder eine andere vorherrschen zu lassen — wo selbst diese, Symphonien mit Gesang aufstellen muß; diese Fälle anzugeben, ist, wozu ich

2) in's Besondere, um jene in Frage stehende und ihnen ähnliche Musikstücke zu rechtfertigen, verbunden bin. Damit Niemand durch etwas schon Vorhandenes und trefflich Gelungenes, (wie jene angeführten Stücke) das ihm bekannt, das ihm werth, von Seiten des Gefühls für die Sache selbst bestochen werde oder sich bestochen glaube: so will ich einen Fall er-

finden und beispielweise aufstellen. — Medea ist nach der gräßlichen Rache an Jasen triumphirend entflohen; aber das Gefühl des Triumphs weicht der Verzweiflung über ihre That. Diese Verzweiflung sucht sich Medea zu lindern in Verachtung der Menschen und in Erbitterung gegen das Schicksal. Darum flüchtet sie in die Wüsten des Kaukasus. Aber auch hier findet sie, wider Willen, Menschen. Sie verbirgt sich hassend vor ihnen: aber endlich dringt doch die Stimme der Brüder wieder in ihr, innerlichst nicht verhärtetes Herz. Sie nahet sich der Horde; sie kömmt zu einem Feste, das die Priester dem furchtbaren Gott feiern, der ihnen die Weiden überschwemmt, die Heerden ertränkt, der Mangel und Schrecken unter sie sendet. Ihn auszusöhnen soll das Loos geworfen, und der, den es trifft, dem Erzürnten geopfert werden. Das Loos fällt: den edelsten Jüngling der Horde trifft es, den Verlobten des schönsten Mädchens. Da liegt schon das Felsstück zum Altar hingewälzt; schon ist es geweiht durch der Priester Gesänge; schon ergreifen sie den Jüngling: da tritt Medea hinzu, und die verzweifelnde Braut umschlingt ihre Knie, um

bei der Unbekannten das Erbarmen zu finden, das Vater und Mutter ihr versagen. Du willst ihn retten — entschließt sich Medea, vom menschlich fühlenden Herzen übereilt. Sie versucht alle Beweggründe des helleren Geistes, alle Beredsamkeit des gerührten Herzens, der feurigen, kunstgeübten Sprache: leer verhallet es an den stumpfsinnigen, eingeschüchterten Seelen der Hörer. So bediene dich denn noch einmal deiner Zaubermacht! entschließt sie sich. (Hier tritt nun der Fall ein, von welchem wir sprechen: mit ihm das Finale der Oper.) Medea schafft einen fürchterlichen Sturm: Donnerwolken treiben herauf; die Priester wollen eilen mit dem Opfer; sie schwingen den Opferhammer, der dem Unglücklichen das Haupt zerschmettern soll: da strahlt ein Blitz herab durch Medeens Macht, schlägt den Opferpriester zu Boden, zertrümmert den Altar u. s. w. Aber das Schicksal hatte Medeen nur noch Einmal den Gebrauch höherer Macht verstattet: sie wußte es. Nun ist sie ein schwaches Weib: sie weiß es. Das Volk war entsetzt versloben: die Priester, rachsüchtig für ihre Götter, sammeln es wieder. Sie erklären Medeen für eine böse Zau-

berin, die man ergreifen, die man an jener Statt opfern müsse, um derentwillen der Gott gezürnt habe. Sie stürmen ein auf sie; und jetzt, ein ohnmächtiger Mensch, wie Andere, vermag sie nicht mehr sich zu retten. Unvermeidlich nahet ihr Ende. Sie gedenkt ihres frühern Lebens, ihrer unnatürlichen That; sie gedenkt, daß Verbrecherisches ihr gelang, Edles sie nun vernichtet; sie bricht aus in Worte der Verzweiflung gegen die Gerechtigkeit der Götter, gegen die Verworfenheit der Menschen, gegen sich selbst; sie durchstößt sich die Brust mit dem Dolch, der ihrer Kinder Leben zerschnitt, und wird der Eumeniden Beute — —

Was soll nun der Musiker — besonders mit den letzten Scenen thun, die ein engverbundenes Ganze ausmachen, wo eine Situation des innern und äußern Menschen sich aus der andern entwickelt? Auch Sturm und Unzewitter wollen den Sinnen angedeutet seyn, und müssen, näher oder entfernter, forthallen bis zum Ende. Wollt ihr nun, was da in Worten auszusprechen ist, blos recitiren lassen? Das wollt ihr nicht; und habt Recht. Wollt ihr diese Wesen, in diesen Lagen, Arien u. dergl. singen

lassen? Das wollt ihr auch nicht; und habt wieder Recht. Man könnte der Componist in seiner ununterbrochen fortgehenden Musik versuchen, die einzelnen Naturerscheinungen darzustellen: aber das gäbe jene Objectmalereien, die meistens abgeschmackt, und immer kleinlich und höchstunzulänglich herauskommen; daher auch nie für's Tragische, nur, parodistisch, für's Komische taugen. Er könnte aber auch versuchen, die einzelnen, augenblicklich wechselnden Empfindungen der handelnden Personen auszudrücken: aber (das fühlet ihr wenigstens sogleich, wenn ihr euch die Ausführung in ihren Theilen denkt) dies gäbe, andere Ungehörigkeiten unerwähnt, eine Menge Details, welche, bei aller Geschicklichkeit und allem darauf verwendeten Fleiß einander durchkreuzten, und sehr wenig oder gar nichts wirken würden. Da bleibt ihm, meines Erachtens, nur das Eine: seine ununterbrochen fortgehende Musik werde Ausdruck für die Empfindung der ganzen Natur, wie wir sie in der ästhetischen Idee auffassen, wie sie vor unsrer Phantasie auftritt; selbst handelnd, als ein hohes, gewal-

tiges Wesen, das von einem noch höhern und noch gewaltigern (hier von Medeens Zaubermacht) beunruhigt, getrieben, und in Affect gesetzt wird; das in diesem Treiben und Wogen die Menschheit (folglich die handelnden Personen des Drama gleichfalls) mit fortreißt, und eben deswegen von jedem Menschen (also auch von den Personen der Zuschauer) erkannt, oder empfunden wird. So wird dann ein solches Finale eine *Naturscene*; ein einziges, weit verbreitetes Gemälde, freilich mit einzelnen verschiedenartigen Gruppen, die aber alle auf Verbindung zur Einheit berechnet sind und in Summa wirklich Eins bilden; eine laut und frei ausströmende Stimme der ästhetisch dargestellten Natur, wobei der Mensch seinen Gesang mittönen läßt, und mittönen lassen muß, aber nur als selbst ein Theil der Natur. Das kann nun aber gar nicht anders gemacht werden, als daß man hier die gewöhnliche Ordnung der Dinge umkehrt, so, daß die eigentliche Musik in die Gesammtheit der Instrumente übertritt, und diese die einzelnen Partien des abgebrochenen Gesanges unter sich aufnehmen,

wie einen untergeordneten Theil des Ganzen; daß die freie Ideenreihe der Instrumentalmusik als das Ganze, über den Gesang, als untergeordneten Theil, bei weitem vorherrscht, und frei und übermächtig ihn mit sich dahinreißt.

Nun — dann habt ihr ja die spöttisch sogenannte Symphonie, beider mit Gesang! Dahinaus trieb der Genius Mozart und die andern Genannten oder Nichtgenannten! jenen, als große Natur, wie etwa Shakspeare; Gluck, als tiefsinniges Gemüth, wie etwa Klopstock. Steht davon nichts in euren Theorien: so merket auf eure innern Erfahrungen, und, geweckt und vorbereitet von ihnen, prüfet die Sache selbst genauer: vor allem aber lasset den Genius, wo ihr ihn als solchen anerkennen müßt, seine Bahn frei fortziehen; nehmt die Schätze an, die er für euch zu Tage fördert — wollt ihr nicht, mit Dank, wenigstens ohne Mucken und Grämeln; schämt euch nicht zu gestehen, was ihr fühlet, wozu er euch hinreißt, wofür euer gesammtes Innere spricht, sogar wenn es gegen alle Theorien geradezu anliefe. Die

Theorien gaben euch Menschen: das Herz gab euch Gott. Das System kann irren: das Gefühl nicht. Jenes kann ja auch nur unvollständig seyn: so behaltet, aber vervollständigt es, nach diesem.

Händels Messias.

Georg Friedrich Händel, schon im siebenten Lebensjahre ein ausgezeichneter Orgelspieler, vom zehnten an öffentlich auftretend mit Kirchen-, vom funfzehnten mit Opern-Compositionen und als Musikdirector der Oper in Hamburg, vom neunzehnten die Bewunderung des ganzen Italiens, als Componist und Virtuos, vom fünfundzwanzigsten Kapellmeister des Kurfürsten von Hannover, nachherigen Königs von England, Georgs I., und von nun an bis zu seinem Tode im fünfundsiebenzigsten Lebensjahre (1759), so wie von da bis heute, ein Fürst der Tonkunst, monarchisch regierend in Britannien, föderativ in Deutschland — Er,

eitle Ehr und Menschen-Lob verlangen. Es glauben etliche aus diesen Phantasten, sie singen und musiciren so lieblich, dass auch die Engel im Himmel die Fenster aufmachen, und ihnen zuhören, diese Narren bilden ihnen ein, dass sie auch mit der besten Nachtigall nicht möchten Zungen tauschen. So höre ich wol, so singet ihr in der Kirchen nicht Gloria Patri, & Filio, & Spiritui Sancto, &c. Ehr sey GOtt dem Vater, und dem Sohn, und dem Heiligen Geist, &c. diss singet ihr nicht, wohl aber, Ehre sey mir, meinem Gesang, und meiner Stimm. Ihr seyd halt Narren in principio, und bleibt Narren in secula, seculorum Amen. Und das ist wahr. Ja dergleichen Musicanten seynd nicht nur Narren, sondern die grösste Dieb, so einmal gefunden worden. Dieb seynd sie, weil sie GOtt die Ehr und Glory, so Ihme allein gehörig und zuständig, und keinen nichtigen Erden-Würmlein, vermeesentlich abzustehlen, zumahlen die Weibe-Bilder, die wegen ihrer Music so sie etwan begriffen haben, vor allen andern herauss zu streichen wissen.

Die Musicen seynd alle zu der Ehr und zu dem Lob GOttes erfunden, derowegen sollen wir auch als wie die Vögelein GOtt loben, das in allen unserm musiciren nichts als sein Lob erschalle, weilen wir alle darzu erschaffen seynd. GOtt der Allmächtige, laut H. Schrift, hat die Vögel erschaffen aus dem Wasser von Anbeginn der Welt, so kommen dann die Vögel vom Wasser her? Ja, aber die Ertz-Vögel und Galgen-Vögel von Wein: Kein Thier auf Erden pflegt zu singen, der Ochs röhret, und singet nicht, die Katz gmaucktzet, und singet nicht, der Esel kirret, und singet nicht. Kein Thier auf Erden pfleget zu singen, wol aber die Vögel, so der Allmächtige aus dem Wasser erschaffen. Wolan dann ihr fromme Christglaubige, weilen ihr auch das andermal gebohren durch die H. Tauff, und folgsam das Leben einer Seel von dem Wasser, so gebt auch gleichmassig Lobschallende Vogel ab, höret nicht auf an allen Orten GOtt den HErrn, seine gebenedeyte Mutter, alle liebe Heiligen mit geistlichen Liedern zu preysen und loben. Solche Vögelein sollen alle Musicantinnen seyn.

Eine Bauren-Dirn kam vom Dorff nach Strassburg in die Kirche, und als man eben auf der Orgel spielete, fiel sie für derselben auf die Knie nieder, schlagete die Händ zusammen, und sagte: O du süsse wohl-lautende himmlische Sack-Pfeiffen, sey mir armen Magd gnädig, und komm auch einmal zu mir in mein Hauss, ich bin von Jagenheim, und damit du nicht irr werdest, wann du in das Dorff kommest, so wisse, dass ich gegen der grossen Linden über, auf des rechten Seiten neben dem Schuldheissen wohne &c. (Es folgen hier mehr dergleichen Histörchen und fromme Spectacul.)

Das beste musiciren ist wann man mit und bey seiner Profession GOtt lobet: der Bauer bey dem Pflug, der Haffner bey dem Krug, der Gärtner bey dem Pflantzen, der Soldat bey dem Schantzen, der Schreiner bey dem Hobel, der Küraschner bey dem Zobel, der Zimmer-Mann bey der Hack, der Müller bey dem Sack, der Schneider bey der Nadl, die Spinnerin bey dem Radl, der Goldschmidt bey dem Letten, der Becker bey dem Knetten, der Bierbrauer bey dem Kessel, der Apotheker bey dem Stossel, der Sattler bey dem Sattel, der Koch bey dem Bratl, der Kaufman bey den Waaren, der Fuhrmann bey dem Fahren, der Zinngiesser bey der Scheiben, das Kuchel-Mensch beym Reiben, der Maurer auf dem Grüst, der Baur-Knecht auf dem Mist, der Schmidt bey den Funken, der Weber bey der Dunken, der Lederer bey den Häuten, der Postknecht bey dem Reiten, der Schlosser bey dem Feylen, der Holtzhacker bey den Keylen, der Schuster bey der Ahl, die Schildwacht auf dem Wall, der Papierer bey den Lumpen, der Wagner bey dem Krumpen, der Schleiffer bey dem Schleiffen, der Binder bey den Reifen, etc. In Summa, ein jeder fast kan bey seiner Arbeit, und unter seiner Arbeit, massen ohne das das Maul frieren thut einen Musicanten

von dem sein größter Zeitgenoß, Johann Sebastian Bach, sagte: Das ist der Einzige, den ich sehen möchte, ehe ich sterbe, und der ich seyn möchte, wenn ich nicht der Bach wäre; von dem sein größter Nachkömmling, Wolfgang Amadeus Mozart, als ihm dies erzählt wurde, ausrief: Wahrlich, so würd' ich auch von mir sagen, dürfte ich hier mitreden —: Georg Friedrich Händel steht in der gesammten Geschichte der Tonkunst, in jeder Hinsicht von Allen vor und nach ihm gesondert da, eine in ihrer Art wahrhaft einzige, heroische, ja colossale Erscheinung, (wie selbst sein Körper war,) dabei so ein- und durchgreifend mit seinen Werken bei allen Nationen, die das Edelste und Grandioseste in dieser Kunst nur kennen lernen und aufnehmen wollen: daß es jedem, der über Musik vergangener Zeit denkt, unmöglich fällt, ihm nicht oftmals zu begegnen, und jedem, der über sie schreibt, fast leichter, von ihm zu handeln, als von ihm zu schweigen.

Wir folgen diesem Zuge, und jetzt nicht zum ersten Male. Wir erzählen nicht Händels anziehendes, reiches, bis an das hohe Alter unruhvolles Leben: das ist von mehrern Andern,

und mit Geist und Kenntniß, geschehen *); wir versuchen auch nicht, eine beurtheilende Schilderung seines Geistes, seiner Kunst und seiner Werke überhaupt zu liefern: auch das ist von mehrern Andern, und mit gründlicher Einsicht und rühmlichem Fleiß, geschehen **): wir nehmen ein einziges dieser seiner Werke vor uns, es genau zu betrachten; aber auch eines, das, in gesammleter Fülle vollkräftigen Mannsalters entstanden, (1739 und 1740) bis zum Tode seines Meisters diesem das liebste gewesen, nachher von allen das berühmteste, einflußreichste geworden, und es noch heute — übrigens auch gleich im ersten Entwurf das ei-

*) Am gründlichsten und lehrreichsten von Hiller (Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler ꝛc.) und von Burney (Nachricht von Händels Lebensumständen und der ihm angestellten Gedächtnißfeier ꝛc., übersetzt von Eschenburg), wobei nur nicht außer Acht zu lassen ist, daß Hiller zunächst einer ganz andern Musikart huldigte, und Burney nie ganz vergessen konnte, daß Händel ein Deutscher, kein Britte war.

**) Vorzüglich von den beiden eben genannten Männern, in jenen und in andern ihrer Schriften.

genthümlichste und ohne allen Widerspruch unter dem Vortrefflichsten ist, was jemals von diesem gewaltigen Geiste ausgegangen: den Messias betrachten wir.

Händel war, ungeachtet seines höchstleidenschaftlichen Naturels, ein christlichfrommer Mann; er war auch in seinem Glauben ernst, fest und eifrig. Das alles war er auch frank und frei, selbst am Hofe. Nun hielt er zwar sich lebenslang streng an seine Kirche: aber, ganz unbekümmert um ihre damaligen Streitigkeiten, wie um die Ansichten und Darstellungsarten Einzelner in und außer ihr überhaupt, suchte er Unterweisung und Ueberzeugung, Regel und Leitung, Stärkung und Trost, nur in der heiligen Schrift. In dieser las er denn auch fleißig, seit mittlern männlichen Jahren täglich, und ward dadurch mit ihr innig vertraut: seine Künstlernatur ward aber in ihr am meisten angezogen durch die prophetischen und eben die schwierigern der pauliniſchen Schriften; so wie sich, besonders spähin, sein Geist am liebsten in die Lehre von der Erlösung — diese nicht blos auf Leiden und Tod des Heilands bezogen, sondern in ihrem ganzen, unermeßlichen Umfange — versenkte.

Diese nun durch seine Kunst, so weit das mög-
lich, vor den Menschen zu verherrlichen, diese
ihnen so nahe an's Herz zu legen, als sie ihm
selbst lag: das war eine seiner Lieblingsideen,
und ein Wunsch, mit dem er sich geraume Zeit
trug; dazu griff er dann, als er den ersten fe-
sten Punkt gefunden, eifrig, und wies so lange alle
andere Arbeit von sich, bis das Werk vollendet
war. Jener Punkt war aber: Nicht Menschen-
wort, auch nicht das ausgesuchteste und schönste,
darf da mein Text seyn, sondern blos Gottes
Wort, ohne Dazu- oder Davonthun, schlicht
und erhaben, wie wir es in den heiligen
Büchern finden; und auch da — das Ge-
schichtliche nur angedeutet: alles, in gediegenen
Kernsprüchen, der hinaufgeleiteten Phantasie,
dem ergriffenen und festgehaltenen Gefühle, zu
selbsteigener Thätigkeit dahingegeben — eine
Cantate des gesammten erlösten Menschenge-
schlechts, zum Preise seines Heils. — Er hatte
Freunden vertrauet, womit er umging: so er-
fuhr es einer der englischen Bischöfe, und ließ
ihm sagen, er möchte sich nur einige Zeit gedul-
den: er, der Bischof selbst, wolle ihm das Gedicht
schreiben; da brach Händel in edlem Zorn her-

aus: Wie? glaubt er 'was Besseres zu liefern, als Propheten und Apostel, voll heiligen Geistes? oder meint er, ich halte die Bibel nicht so hoch und kenne sie so gut, wie er? — Händel allein hatte den Plan entworfen: er allein führte ihn aus; Niemand fragte er um die Wahl der heiligen Worte. Und wie groß, wie herrlich hat er gewählt! welcher, wenn auch noch so gründliche Theolog, noch so beaeisterte Bibelfreund, könnte es besser machen? — Nun war das Werk da; er führte es auf: nachdem die erste Neugier gestillt war, fand es wenigen Beifall; es ist gar zu ernst, hieß es, und auch zu schwer: er kümmerte sich nicht drum, und wiederholte seinen Messias; er mußte seine Baarschaft zusetzen bei den leeren Concerten: er kümmerte sich nicht drum, und wiederholte seinen Messias*). Endlich drang der Geist und

*) Der berühmte, einflußreiche Lord Chesterfield kam aus solch einer Wiederholung. Ein Freund begegnete ihm. Schon zu Ende das Concert? fragte dieser. Bewahre! war die spottende Antwort. Ich mußte mich nur dem Könige zeigen; weiter wollte ich ihn nicht stören in seiner Einsamkeit. — Ein Freund beklagte Händeln: „Dein bestes Werk wird dich arm

die Vortrefflichkeit des Werks durch; die Einsichtsvollern erklärten sich laut dafür, Viele im Volk fielen ihnen bei, man fing selbst schon an, es als ein nationales zu betrachten: aber indeß war der edle Verfasser alt und blind geworden, legte sich hin und starb *) — —

machen!" Siehst du, entwortete er; da ist der Trost, daß es mein bestes ist. —

**) Weltlauf! der auch kaum anders seyn kann. Wie sollte es denn zugehen, daß irgend ein, ganz von Grund aus neues, tiefgefaßtes, hochgestelltes Geisteswerk, auch ohne von außem her gelegte, bestimmte Hindernisse, sogleich einem Jeden nach Würden zusagte? Noch ist die Kluft zwischen ihm und dem Werke zu groß; er muß an diesem selbst sich erst hinaufheben und heranbilden. Dazu gehört Zeit, dazu gehört Gelegenheit; und zu dieser wieder Zeit. Was sogleich einem Jeden nach Würden zusagen soll, muß nur das, was in ihm selbst lag, aber zerstoßen und dunkel, klarig treffen, scharf zusammenfassen, klar und gut, kann es seyn, auch schön, darstellen; es muß mithin höher stehen, als er selbst, aber nur um ein Mäßiges. Und da nun, besonders wenn die Rede ist von einem Werke der Poesie, oder irgend einer Kunst, ein Jeder glaubt mitsprechen zu können; (im Allgemeinen auch nicht ganz mit Unrecht;) und da unter Hunderten, die mitsprechen, kaum Einer, sagt das Werk ihm nicht recht zu, daran denkt, daß dies ja an ihm liegen könne: (nach Lichtenbergs

In Deutschland war das Werk lange Zeit nur wenigen Kennern bekannt. Erst die Zeitungsnachrichten von seinen glänzenden, höchst erfolgreichen Aufführungen in den großen Vereinen zur Gedächtnißfeier Händels in London, richteten die allgemeine Aufmerksamkeit darauf hin, und Vater Hiller war der Erste, der dieser entgegenkam. Die Wirkung war, und ist, und wird seyn, überall, bei nur einigermaßen würdiger Ausführung, entschieden, groß und herrlich: aber als ganz selbstständiges, feststehendes, darum immer von neuem verlangtes, musikalisches Nationalwerk — wie etwa Mozarts Don Giovanni und Requiem, Haydns Schöpfung, und einige andere — so hat es das große Publicum in Deutschland noch immer nicht auf- und angenommen: irre ich nicht, hauptsächlich darum, weil man in sein Ganzes — der Idee, dem aus ihr scharf umrisse-

---

Ausdruck: daß es, wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstoßen, und es hohl klinge, dies nicht allemal im Buche seyn müsse —) so legt nun das noch besondere, bestimmte Hindernisse. Auf einige Zeit! Aber freilich lebt der Mensch, und mithin der Autor, nur auf einige Zeit — auf Erden nämlich! —

nen Plane, und der gleichfalls aus ihr herausgebildeten Eigenthümlichkeit des Styls und der gesammten Behandlung nach — nicht eingegangen ist. Darum sind es auch eigentlich nur einzelne der mächtigsten, glanzvollsten Stücke — das: „Uns ist ein Kind geboren" — „Halleluja, der Allmächtige regieret" — „Würdig ist das Lamm, das erwüget ist" — um derentwillen man das Werk höret und preiset; die man deshalb auch oftmals, getrennt von dem Andern, aufführt. Aber damit bleibt doch gerade das Wesentlichste und Eigenthümlichste, das Tiefste und Höchste des Werks unerkannt, unbeachtet, zurückgesetzt, sein eigentlicher Zweck ganz unerreicht; und dem Meister wird eben die letzte, die weniger glänzende, dafür aber unverwelkliche Lorbeerkrone entzogen — nicht zu erwähnen, daß selbst jene hohen Lichtpartien des Ganzen erst in diesem, an ihrem Ort, in ihrer Stellung, ihre volle Wirkung thun können. — Wer nun, der das Werk kennt und dem es so viel geworden, möchte nicht nach Kräften beitragen, daß jenes beides nicht mehr geschähe? Laßt es denn auch mich, nach den meinigen, versuchen, indem ich das Werk, bevor

ihr es hört, oder wieder hört, in allen seinen Theilen, doch diese angesehen aus dem Ganzen, und jener ihm zu Grunde liegenden, oben angedeuteten Idee gemäß, eurer Betrachtung verführe. Folget mir gern: ich führe euch zu etwas wahrhaft Schönem und Gutem; und was euch hier, kurz, nur skizzenhaft, in Worte gefaßt (denn kurz muß ich seyn, sonst haltet ihr hierbei nicht aus:) — was euch da vielleicht leblos und kalt erscheint, das, seyd gewiß, wird sich beleben und euch erwärmen, wenn ihr, seiner eingedenk, dann das Werk höret.

Die Overtura des Messias beginnet mit einem trüben, matten, einförmigen Largo, in welchem die Menschheit unter schweren Lasten ächzt und seufzt und erliegen will; bis sie in der sich anschließenden Fuga die Kräfte noch einmal gewaltsam aufreißt, aber zum heftigen, unwilligen Kampfe, der Einen gegen die Andern, und Jedes gegen sich selbst. Thema, Eintreten der Haupt-, besonders der Baßstimmen, Bearbeitung überhaupt —: Alles treibt und drängt, arbeitet sich ab, ohne einen andern Erfolg, als,

ganz am Schluß, wieder einförmig zusammen zu sinken. Hülfe — es muß Hülfe kommen und Trost; aber nicht vom Menschen selber: da beginnet eine leise, höchst einfache, beruhigende, wahrhaft erquickende Melodie (in Edur, da die vorigen Sätze Emoll waren) und die Stimme ruft sanft und freundlich: „Tröstet mein Volk, spricht euer Gott! redet freundlich mit Jerusalem" — Und wie nun der himmlische Trost Eingang gefunden hat, spricht jene kräftiger und kürzer aus: „Es rufet die Stimme eines Predigers in der Wüsten: bereitet dem Herrn den Weg" — Nun ist Hoffnung zu fassen: Gott läßt sein Volk trösten! Ja, es ist bestimmte Hindeutung da auf den, durch welchen Alles wieder gut werden soll. Nun können wir auch die zu sanftem Feuer sich erhebende und mit kindlicher Freude an den lieben Bildern verweilende Arie: „Alle Thale erhöhet, alle Berge und Hügel erniedriget; was ungleich ist, macht eben" u. s. w.: nun können wir sie aufnehmen, und auch an ihren zarten Malereien Genuß und Freude finden; an ihnen, die vorzustellen versuchen — das „Ungleiche, wie es eben wird" und dergl. Jetzt treten die Hof-

abgeben, und GOtt den HErrn mit einem geistlichen Lied und Lob-Gesang verehren, zumal hierdurch die Arbeit weit geringer, die Zeit weit kürtzer, das Werck weit besser, das Verfertigen weit schleuniger, das Verkauffen weit glücklicher, und das Bezahlen weit gewisser wird. Was von Mannern, das wird auch von Weibern gesagt — (Dennoch bricht der Pater in einem ganzen Kapitel gegen die armen Sängerinnen folgendermassen los:)

Ein Fuchs hat auf eine Zeit einen Hahn auf einem hohen Zaun krähen gehört, ist demnach eylends hinzugelauffen, und den Hahn über alle massen gelobet, und hervorgestrichen, mich wundert, sagte der Fuchs, dass unser Gott Jupiter mag auf einem Adler reiten, wann er doch hat wollen einen Adler auserkiesen, so hatte er dich, werthester Hahn, sollen erwählen; du trägst ja einen solchen schönen vielfärbigen Schweiff, als wann derselbige von einem Regenbogen wäre abcopeyt; an statt des Barts, hat dir die Natur einen so edlen schönen Kamm spendiret, dass er auch Farb-halber mit dem Purpur trotzen konnte, deine scharfe Klauen seynd nicht anders als zwey Martialische Waffen, mit denen du dich, und dein geflügeltes Frauenzimmer gants Helden-müthig defendirest; wie soll ich erst rühmen deine hohe Vernunfft, indem du dich gar auf den Lauff der Himmels-Gestirn verstehest, den Tag mit grosser Wachtsamkeit andeutest, und also den Leuthen mahr Dienst, als die beste Uhr thust; deine so herrliche und heroische Stimme zieht männiglich in Verwunderung, und müssen dir billich alle Musicanten derenthalben das Præ lassen; die Lieb gegen den Nächsten ist dergestalten gross bey dir, dass du mehrmalen ein Waitzen-Körnlein an deinem eigenen Schnabel erspahrest, und solches denen Hennen überlassest. Ich armer Fuchs bin absonderlich hiermit glückselig, dass ich deine edle Gegenwart kann geniessen; verbergen muss sich fürwahr der Vogel Phönix, wenn man deine so grosse natürliche Gaben recht betrachtet.

Dem Hahn hat solche Fuchsische Lob-Predigt dergestalten wolgefallen, dass er sich derenthalben nicht ein wenig übernommen, ja vor lauter Hoffarth angefangen zu krähen, worüber sich der Fuchs noch mehr erfreut, O wohl sagte er, eine himmlische Stimme! O wann ich die Gnad haben könnte, diesem gebenedeyten Schnabel einen Kuss zu geben, so wäre ich der glückseeligste unter den Thieren: mein stoltzer Hahn lässt sich solcher Gestalten bethören, dass er seinen Kragen tieff herab gehebt, das Oskulum pacis zu empfangen, der Fuchs aber schnappt zugleich, und ziehet den Gesellen von Zaun herunter, rupfft diesen hoffärtigen Feder-Hansen dergestalten, dass kaum etliche Beinlein übergeblieben.

Mit dergleichen Lob-Predigen kommt der schlauhe höllische Fuchs auch an viel Frauenzimmer, als die des Lobs besonders allezeit begierig seyn, streichet ihnen ihre eingebildte Qualitäten vor, treibet sie an dem Gesang, worunter offt viel verliebte, unzüchtige, und Venerische Sachen verborgen ligen, und also fallen sie diesem listigen Fuchs, dem Teuffel, gar leicht in die Klauen.

Es gibt saubere Singerinnen, und diese seynd jene, die sich mit geistlichen Gesängern ergötzen, und das ist nichts übels, aber es gibt noch mehr saure Singerinnen, ja Sau-Singerinnen selbsten; deren ist ein grosse Anzahl an allen Orten.

Andächtig und geistlich singen ist ein Englisches Werck, und ist GOtt sehr angenehm, wie wir es in der Heil. Schrifft sehen. Angenehm war das Gesang Moysis, und des gesammten Israelitischen Volcks, nachdem es so wunderlich durch das rothe Meer passiret, und sollen dazumalen, wie die Rabbiner bezeugen, auch die etlich Tag und Wochen alte unmündige Kinder durch ein Miracul, das gantze Lied mit gesungen haben. Angenehm war das Gesang der dreyen Knaben in dem Babylonischen Ofen, worinn das Feuer einen Feyertag gehalten, diese aber einen fröhlichen Fest-Tag. Angenehm war das Gesang Davids,

fenden und Glaubenden zusammen in einen Chor: „Die Ehre des Herrn wird offenbaret" — und bald flammet das Feuer frommer Freude höher auf, und das Vertrauen wird fester, in dem Alle aussprechen in Einem langen, kräftigen Ton: (alles Fleisch wird sehen) „daß des Herrn Mund geredet hat." — Welch ein Reichthum an Erfindung und Ausführung bei größter Einfachheit, welch eine Tiefe ohne allen gelehrten Schein, in diesem Chore! Fast 1½0 Takte, und durchaus nur aus vier ganz kurzen Sätzen gewebt, und durch das ganze Stück nicht Eine bloße Wiederholung! In solchem Verfahren liegt eigentlich der Grund, warum Händel so unerschöpflich reich und immer ein Anderer in seinen vielen Werken erscheint. Er giebt nicht Vieles aus, aber viel; nur Gold: und dies legt er aufs sorgsamste und mannichfaltigste an. So hält man Haus, aber wie ein König, nicht wie ein klein gesinnter Sohn des Capitalisten; so hat man immer vollauf, und Jeder bekömmt doch zur Genüge. Händel fasset, besonders in den Chören, nie einen Gedanken auf, auch nicht im Accompagnement, der nicht von Bedeutung wäre; und da er aus

voller Seele schrieb, und nicht vielleicht nur Etwas machen wollte, das sich hören ließ: so konnten keine andern, als bedeutungsvolle Gedanken in ihm aufkommen; was er aber einmal fasset, das hält er unverrückt fest, und treibt die sorgsamste Oekonomie mit seinem Stoff, indeß er nur mit der, ewigen Wechsel verstattenden Form freigebig und splendid umgehet. Und wie fest behält er auch hier den Plan des Ganzen im Auge! Der Chor ist freudig, er hat auch erhabene Stellen; man kann das nicht verkennen: aber man ahnet auch, man werde zu weit höhern Freuden und weit feierlicherer Erhabenheit fortgerückt werden im Verfolge des Werks, wenn dieses erst noch bestimmter wird. Dazu hebt Händel auch alle glänzendern, auffallendern oder reizenden äußern Hülfsmittel seiner Kunst, alle solche Instrumente auf, und begnügt sich hier sogar mit dem bloßen Quartett. —

Die bisher angeführten Stücke machen die Vorrede und Einleitung zum Hauptwerke selbst; und wenn sie an sich schon vortrefflich sind, so sind sie es noch mehr als solche, indem sie zugleich, im Text und in der Musik, einen nicht

deutlichen, aber der Ahnung genügenden Abriß des Ganzen, das folgen soll, geben; Gefühl des Elends, Trost, Beruhigung, Ermunterung, Freude, Preis. — Der Künstler geht nun zurück und beginnt bestimmter, sein Ziel anzugeben und nach ihm vorzudringen. Ein feierliches Baßrecitativ sagt aus: „So spricht der Herr Zebaoth: Es ist noch um ein Kleines, so bewege ich Himmel, Erde, Meer u. s. w. Der Trost aller Heiden kömmt." Und nun der kräftige Schluß: „Steht auf! er kömmt! spricht der Herr Zebaoth!" — Noch aber fehlt es der Menschheit an Kraft, das Haupt zu erheben; ängstlich, scheuet sie selbst ihre Rettung, und nur mit Schauern sieht sie auf. Ganz so spricht die Musik zur folgenden Arie die Worte aus: „Wer wird den Tag seiner Zukunft erleiden? wer wird bestehen, wenn er nun erscheint?" Da beginnet (in G moll) Eine Stimme, anfänglich fast ohne alle Instrumente, zwar wehmüthig, doch nicht zaghaft, den Chor: „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi." Ich kenne kaum einen herzergreifendern, sogenannten lyrischen Sprung, als von jenem Satze zu diesem: „Wer kann bestehen?" Ohne ihn, Kei-

ner! Aber — „Er wird sie reinigen, die Kinder Levi!“ Und ist dieser Spruch einmal ausgesagt, so wiederholt ihn jedes sehnende Herz: eine Stimme tritt nach der andern (es versteht sich hier, wie überall, in der Musik ganz in derselben Melodie, da Worte und Musik hier überall Eins sind) hinzu; einige fahren sodann fort: „Dann werden sie dem Herrn Opfer darbringen, Opfer der Gerechtigkeit —“ Dazu vereinigen sie sich nun nach und nach muthiger, aber dazwischen halten sich einige immer an das: „Er wird sie reinigen“ — worauf ja Alles ankömmt. Wer genau Acht hat, wird in der Führung der Hauptstimmen gegen das Ende, und in einigen Wendungen des Accompagnements vorn, Anspielungen und Hindeutungen auf den spätern Chor: „Uns ist ein Kind geboren“ — wahrnehmen. Und wie sinnig und lieblich ist auch das! —

Nun kündigt ein kurzes Recitativ ganz einfach an: „Siehe, eine Jungfrau ist schwanger und gebiert einen Sohn, des Name heißt, Immanuel, Gott mit uns.“ Und eine Altstimme fällt in sanfter Freude ein: „O du, der Gutes predigt zu Zion, und Friede zu Jerusalem: erhebe deine Stimme

mit Macht; verkünd'ge den Städten Juda: Seht, da ist euer Gott! die Herrlichkeit des Herrn geht auf über dir!" aus welcher Arie dann Händel einen schönen Chor, ohne neue Beimischung, bildet. Bei den beiden letzten der angeführten Sätze: Seht, da ist euer Gott! und: die Herrlichkeit des Herrn u. s. w., senket sich einigemal, in der Arie wie im Chor, die Stimme anbetend in die Tiefe und verstummet, indeß nur die Instrumente in tiefem, leisem Rauschen fortgehen und den Sinn des Schweigens andeuten. — Sehr düster und trübe (H moll) beginnet und bewegt sich die Instrumentalmusik in folgendem Baßsolo: „Siehe, Finsterniß bedecket das Erdreich, und Dunkel die Völker:" doch rührend erhellet es sich allmählich bei den Worten: „Aber über dir gehet auf der Herr" —, woran sich die höchst seltsame, ganz in mystischem Dunkel gehaltene, und ängstlichtreibende Arie: „Das Volk, das da wandelt in Finsterniß" u. s. w. anschließt, wo in ganz kurzen Rhythmen und fremden, wunderbaren Ausbeugungen, alle Instrumente und die Singstimme obendrein, fast ganz im Einklange gehen, und wo Einem, bei gehöriger

Ausführung, zu Muthe ist, als ob man auch „im Schatten des Todes" wandelte, und kaum von fernher den ersehnten Morgen dämmern sähe. Sehr besonnen giebt Händel dieser Arie einige Takte Ritornell am Ende, wo er den Einklang aufhebt und einen Hauptgedanken des Satzes zweystimmig und klärer hervorgehen läßt, damit man fähig werde, den berühmten, und seinen Ruhm dennoch überstrahlenden Chor: „Uns ist ein Kind geboren" u. s. w. zu fassen und aufzunehmen.

Ueber diesen Chor ließen sich leichter einige Bogen, als einige Zeilen schreiben. Hier wird der Musiker besonders viel zu rühmen haben, und das mit größtem Recht, von der gleich kunstreichen Anlage und Ausarbeitung des grossen Satzes, bei allem Anschein von Natürlichkeit, Kunstlosigkeit und Durchsichtigkeit: wir wollen uns begnügen mit folgendem, einem Jeden sogleich verständlichem Grundriß desselben. Sechs — nicht mehr, als sechs Takte Ritornell enthalten im Voraus alle musikalische Ideen, aus denen dieser sehr lange Chor gewebt ist, eine einzige ausgenommen, welche Händel, wie wir sogleich hören werden, im

Voraus nicht verrathen durfte. Diese Ideen werden hier plan, aber kräftig hingesprochen. Sie sind so charakteristisch und darstellend, daß ich noch nie einer Aufführung beigewohnt habe, ohne zu bemerken, wie jedes, beim Vorhergegangenen ernst, wohl düster zusammengezogene Antlitz, sich bei ihrem Klange, noch ehe eine Singstimme begann, aufheiterte. Die Sopranstimme fängt allein im Hauptthema der Musik an die frohe Botschaft zu verkündigen: „Es ist uns ein Kind geboren und ein Sohn ist uns gegeben," indeß die Instrumente mit einem zweiten Lieblingsgedanken wechselnd und leise für sich dreinspielen. Dann nimmt die Tenorstimme dieselben Worte mit derselben Melodie auf: wenn diese aber die Botschaft nur halb verkündigt hat, fällt jene, als könne sie sich nicht halten, mit denselben Tönen wieder ein, und führet es nun muthiger, indeß jene vollends ausredet, in einer reichern Figur (die dritte musikalische Idee) aus, bei welchem freudigen Regen die Instrumente fast ganz verstummen. Nun nimmt der Alt jene Worte und jene erste Melodie; dem gehet es durch den Baß, wie dem Tenor durch den Sopran,

bis der Tenor, ohne alle Instrumente (den stets fortgehenden Baß abgerechnet) und feierlicher — nur hinsagt: „die Herrschaft ist auf seiner Schulter," was nun die Andern, wie furchtsam, blos nachsagen, wobei sich das Aufschreiten des singenden Basses aus der Tiefe, als sinne er und zweifle noch, gar stattlich ausnimmt — Da kömmt, wie durch Offenbarung, allen plötzlich bei: „Sein Name wird heißen: Wunderbar, Rath, Kraft, Held, der Ewigkeiten-Vater, der Friedefürst" — und mit diesem Wunderbar stürzt alle Fülle des zurückgehaltenen Orchesters und Chors, wie ein Gebirgsstrom, in Eine Fluth, zusammen, und alle Seelen beugen entzückt sich nieder vor der Kraft dieser einfachen Accorde, (die eben Händel im Eingange nicht verrathen durfte, um zu überraschen) worin alle Sing- und Instrumentalstimmen (nur nichts von Trompeten und Pauken, für die es noch nicht Zeit ist) jeden jener hohen Namen blos ausrufen, einige Augenblicke innen halten, damit er weit umher halle, nun den folgenden, in demselben Accord unbeweglich sich haltend, ausrufen, wieder innen halten, und so fort — indeß nur die Violinen

jene fröhliche Figur, die, nach der Berührung im Eingange, der Sopran zuerst allein ausführte, ergreifen, sich hoch in die Höhe schwingen und nun in schwirrenden Terzen jene einzelnen Ausrufungen unter einander verbinden. — Händel bearbeitet in diesem Chore, mit denselben Ideen, und im Allgemeinen auf dieselbe Weise, aber im Besondern in größester Mannichfaltigkeit, alles jetzt Beschriebene noch zweimal; bis dann alle Singstimmen und alle Instrumente und alle jene Ideen sich vereinigen, und so in höchster Begeisterung das ganze Evangelium noch einmal verkündigen. Ein Ritornell spielt noch einmal auf die Hauptpartien an, und läßt die Seele aus der immer mehr gesteigerten Spannung zu milder Beruhigung kommen. Diese wird unterhalten, und liebliche, höchst freundliche Töne bietet die kurze Hirtensymphonie, dreistimmig, im Zwölfachteltakt. Stände sie anderswo, vielleicht als Mittelsatz einer Orchestersymphonie, wenn auch aus ältrer Zeit: so würde man sie allzubescheiden und allzubeschränkt finden: aber gerade hier, wo sie auf das Gemüth dieselbe Wirkung hervorbringen soll, wie die Ausstellung des Bildes

einer Andeutung der Hirten von irgend einem der älteſten italieniſchen oder deutſchen Maler, iſt ſie ganz, wie ſie ſeyn ſoll. Und eben ſo ſchließt ſich an ſie der einfache Bericht des Lukas — wie die Hirten auf dem Felde waren, und der Engel erſchien, jene ſich fürchteten, und der Engel ſagte: fürchtet euch nicht, ich verkündige euch große Freude u. ſ. w., in welche Erzählung ſich Tenor und Sopran theilen und einander theilnehmend unterbrechen, und wo, wenn von den Engeln die Rede wird, die hohen Saiteninſtrumente, ohne Bäſſe, leiſe und zart dreinſpielen. — Und alsbald iſt nun bei dem Engel „die Menge der himmliſchen Heerſchaaren," und lobet Gott im Chor: „Ehre ſey Gott in der Höhe" u. ſ. w. Der Chor iſt ſchön; aber — ſey es nun, weil man glänzendere und doch höchſtwürdige Behandlung dieſer Worte in den beſten Meſſen großer Meiſter kennt, oder weil man nach jenem Jubel der Menſchheit: „Uns iſt ein Kind geboren," etwas noch Höheres von den Engeln erwartet: er befriedigt nicht ganz. Händel hätte dies Höhere geben können — kein Zweifel: aber ohnſtreitig wollte er dies für diejenig

welcher bey Tag und Nacht mit dem eyfrigen Psalliren GOtt den HErrn gepriesen, dahero diese lobwürdigsten Königs meistes Siegen vom singen hergeflossen und gesprossen. Angenehm ist auch der Göttlichen Majestät alles Gesang der eyferigen Geistlichen, welche nach Art und Weiss der Lob-schallenden Lerchen, ihre Stimm und Gemüth erheben, und durch Gesang und Klang den Allerhöchsten preisen. Angenehm ist auch das Gesang des andächtigen Volks in der Kirchen, und in den gewöhnlichen Processionen, und Creutz-Gängen, zumahlen solche nachfolgen denen Englischen Heerschaaren, deren fast einziges Thun ist, singen und musiciren. Aber es gibt viel Weibs-Bilder, die da singen, und sich selbst um ihre Seelen Seeligkeit bringen, und seynd jene (& cætera.) Der ehrwürdige Beda schreibt, wie es auslegt Lyranus, dass vor diesem unterschiedliche Thor und Pforten zu Jerusalem gewesen, wie es bey Estra zu lesen, unter andern ist ein Stadt-Thor gewesen, das hat geheissen Porta sterquilini, das Mist-Thor, weil man nemlich allen Mist und Unflat durch dieses Thor ausführet, in den Bach Cedron. Unverschambte Mäuler — & cætera — durch welche öffters Buhler-Gesanger ausgehen, sind nicht umb ein Haar besser, als dieses Mist-Thor. Pfuy der Schand! dass ein Christ so frevenlich ist, und darff seinen Mund, welchen er in der Communion an die Seiten Jesu hinzu setzet, und das göttliche Blut heraus saugt, mit solchem verdammten Wust anfüllen; mir kommen solche — — vor, wie die Koth-Käfer, deren einiger Lust und Gust ist, ihren Schnabel in Koth und Mist herumb zu waltzen.

Nicht ohne Verwunderung list man, was da schreibt Carolus Gregorius Rosignoli in Centuria tertia de mirabilibus DEI, dass nemblich in der neuen Welt, in der wilden und Barbarischen Landschafft Congo, gewisse Vögel in Wäldern anzutreffen, welche mit allem einer überaus schönen Gestalt seynd, sondern vorderist angenehm wegen ihrer lieblichen Stimm, absonderlich aber pflegen dieselbe bey anbrechender Morgen-Röth den allerheiligsten Namen Jesus gantz deutlich aussprechen und wiederholen, ja so gar pflegen sie Chorweiss ausgetheilter auf denen Bäumern diesen Heil. Namen preysen und loben. Antonius Cavatius, Capuciner-Ordens, und damahls der Missionarien Vorstehern in selbigen Abgötterischen Ländern, bekennet es, dass er öffters mit seinem Gespahn Ignatio di Vasolina, in der Wildnus diesen Vögeln etliche Brösel Brod vorgeworffen, welche sie gantz freundlich angenommen, und nachmals solches mit mehrmaliger Wiederholung des süssen Namen Jesu danckbarlich vergolten, da sihet man quam admirabile nomen domini in universa terra. Psal. 18. Cavatius in descript. 3. Regnorum lib. 1. num. 151.

Erschröcklich und zwar ohne Barmhertzigkeit werden in jener Welt dergleichen Musicantinnen gestrafft. Man liset von einem jungen Magdlein von 18. Jahren, welche die böse und lasterliche Gewonheit an sich gehabt, dass sie mehrmahlen beym Spielen und Tantzen Buhl- und Fatz-Possen gesungen: Nach ihrem Todt aber, so frühzeitig war, ist sie einem heiligen Mann mit einem unleydentlichen Gestanck, an feurigen Ketten gebunden, erschienen, dero zugleich auch Flammen und Funcken aus der Nasen und Ohren häuffig gestiegen, auch anbey vermeldet, dass sie ewig verdammt sey, weilen sie in liederlichen Liedersingen sich versündiget hatte, dergleichen will man eben auch sagen, dass es dem Vettern des heil. Cyrilli wiederfahren sey.

Gebt wohl acht darauf ihr singende Narrimen: das auf das Singen nicht ein Heulen und Klagen komme. Singet mit den Engeln das Gloria in excelsis: Singet mit der Kirchen Gloria Patri &c. alsdann soll euer Gesang ein guter Klang werden, und darbey nichts zu beförchten haben. — — —

Besondere Gefahren weissagt der fromme Pater den Damen, die Musik treiben, auch

gen Scenen aufsparen, wo Engel und Menschen in Preis und Anbetung zusammentreten. Das feierliche Verstummen der Singstimmen nach: „Friede auf Erden" — und das leise Fortspielen der Instrumente in der Tiefe; so wie der Schluß, wo Händel wieder durch das zarte, abgesetzte Spiel der hohen Saiteninstrumente allein, die Rückkehr der himmlischen Geister vor das Auge bringt, sind sehr anmuthig und haben etwas kindlich Naives.

Nun ist die erste Handlung des großen Erlösungswerks dargestellt. Der Totaleindruck muß in dem Zuhörer zwar erhalten, aber dieser muß auch fähig gemacht werden, zur zweiten Handlung fortgehen zu können. Dies zu bewirken wählte Händel die einfache Arie: „Erfreue dich innig, du Tochter Jerusalem: dein König kömmt zu dir" — welche Worte in sanfter Freudigkeit gehalten sind. Aber im zweiten Theile schließt sich ernster und vorwärts deutend die Stelle an: „Er ist der rechte Helfer u. s. w." Noch bestimmter leitet dahin, wohin wir sollen, das einfache Recitativ: „Dann öffnet der Blinde das Auge zum Sehen, der Taube das Ohr zum Hören u. s. w."

und die herzinnige Tenorarie: „Er weidet seine Heerde, der gute Hirt! Die Lämmer nimmt er auf in seinen Schoos, trägt sie in seinem Busen; führet ihre Mütter, die gebären sollen, mit sanfter Hand.“ — Und dann: „Kommt her zu ihm, ihr Mühseligen; kommt, ihr Beladenen: er erquicket euch! Nehmt auf euch sein Joch — so findet ihr Ruhe für eure Seelen.“ Schwerlich giebt es im ganzen Reich der Tonkunst irgend ein Musikstück, das sanfter und milder die Seelen bewegt, als eben dieses, hier, nach dem Vorhergegangnen. Jeder Gang, jeder Ton athmet Liebe und kindliches Vertrauen. Gebe Gott, steht irgendwo, daß dieser Gesang mir einmal vorschwebt, wenn ich auf dem Sterbebett ruhe. Gern müssen sich dann die Augen schließen vor allem, was dahinten bleibt und dem Herzen lieb war, ausser dem, was es hoffet. — Die Arie ist übrigens pastoralmäßig, aber ganz voll, in fließender vierstimmiger Harmonie, besonders mit köstlichem Baß gearbeitet. — Fast eben so mild, aber, (wie wohl bedacht!) mit einem hinzukommenden Anstrich von schwermüthigem Ernst, und weit kunstreicher in der Ausführung, ist der

sich anschließende, kurze Chor: „Sein Joch ist sanft, seine Lasten sind leicht."

Mit diesem Chore schließt sich der erste Theil des Oratoriums, und so volles Genüge Einem gegeben worden, so fühlt man sich doch auch durch die feierliche, ahnungsvolle Bedeutsamkeit der letzten Sätze zum Verfolg des Werks gedrängt, und in der Tiefe der Seele regt sich liebende Sorge um den Heiland, den Leiden und Tod erwarten. Alles ist auch offenbar auf eben diese Wirkung des Schlusses berechnet — oder vielmehr keineswegs berechnet, sondern vom richtigen Gefühl dem Meister eingegeben; alles, sag' ich, sogar die Tonarten, in deren wohlerwogenem Cyklus wir bis hierher geführt, und nun an der Schwelle der so ernsten verlassen werden: E moll — E dur — A dur — D moll — G moll — D dur — H moll — G dur u. s. w. endlich nochmals D dur im Chor: Ehre sey Gott; nun B dur, und hier, an der Gränze zum Es dur, länger verweilend. —

Gleich der erste, vortreffliche Chor des zweiten Theils führt uns vor das Heiligthum der Passion. Andächtig, feierlich und gleichsam

gebeugten Muthes empfangen wir den Zuruf: „Sieh', das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!" Hier stört auch nicht Eine Figur, nicht Ein Accord, die so innig ergreifende Simplicität. Doch ist der Satz keineswegs erweichend, blos wehmüthig: er ist vielmehr von hoher Würde, und einer, nur durch den Gegenstand abgedämpften Kraft: so behält auch der Zuhörer diese, das tiefere Leiden, worauf er hingewiesen wird, mitzufühlen. Dies kurze Stück halte ich, eben seiner Wahrheit, Tiefe, und auch seiner Zweckmäßigkeit wegen, sogar für eins der vorzüglichsten im ganzen Werke.

In der hierdurch bewirkten Stimmung nimmt uns die höchst wehmüthige Arie auf: „Er war verachtet und unwerth, ein Mann der Schmerzen und voll Krankheit; er hielt still seinen Peinigern, gab den Rücken denen, die ihn geißelten, die Wange denen, die ihn schlugen u. s. w." Sie ist der ohnehin rührenden tiefen Altstimme gegeben, und die Instrumente bilden, wo die Singstimme in kurzen Sätzen schmerzlich abbricht, nur den leisen Wiederhall. So lange wir nur einen unschuldig Gequälten betrachten, versinken wir in Weh-

muth und liebevollen Antheil, ohne daß sich ein vergebliches Widerstreben, ein aufwallender Unwille regte: wenden wir aber den Blick auf die, welche den Unschuldigen peinigen, dann wollen wir gegen sie, dann stehet der Zorn auf in uns. Wie richtig fühlte Händel, indem er die ersten Sätze der angeführten Worte von den andern trennte; aus ihnen die erste Abtheilung der Arie, sich selbst abschließend, bildete, und diese in der Musik gänzlich so hielt, wie wir vorhin gesagt haben: aber aus den folgenden: „Er hielt still seinen Peinigern u. s. w." einen zweiten, von jenem abweichenden Theil für sich machte, wo sich der Gesang in abgebrochenen Sätzen hebt; wo aber noch bestimmter alle Instrumente eine, bis dahin ganz fremde Figur ergreifen, und in sich drängenden (punktirten) Noten ganz unverkennbar, jene wahrhaft menschliche Wallung darstellen. Doch darf selbst diese, wie jedes Leidenschaftliche, hier nicht lange herrschen; der Meister leitet zu jenen ersten Empfindungen zurück, und läßt darum, was er sonst selten in diesem Werke thut, den ganzen ersten Theil der Arie wiederholen.

In Kraft und edler Entſchiedenheit mitleidend beginnet der folgende Chor (aus drei beſondern Chören zuſammengeſetzt): „Fürwahr, er trug unſre Krankheit" u. ſ. w. Es ergreift das Innerſte der Seele, dies wiederholte: fürwahr! fürwahr! Und wie ſich der Componiſt ſenkt bei den Worten: „Ward verwundet um unſre Sünde;" und ſtärker aufſteht: „Unſre Strafe liegt auf ihm;" bis alles einfach verſchmilzt in Wehmuth: „Zu unſerm Frieden" — wie oft auch dieſe Worte in Muſik geſetzt ſind: mit mehr Wahrheit ſind ſie es nirgends. Nun läßt Händel das hohe Muſter einer höchſteinfachen und doch kunſtreichen Fuge: „Durch ſeine Wunden ſind wir geheilet" — eintreten, die durch ihre Alterthümlichkeit und Strenge das Gemüth ſtärkt, und durch ihr gleichförmiges Wiederkehren befeſtiget, ohne den Ausdruck der Hauptſituation einen Augenblick zu verlaſſen. An der Conſtruction, Führung und Haltung dieſer, ſo wie einiger der folgenden Fugen, werden die Componiſten unſrer und jeder Zeit viel zu lernen haben; und Dilettanten, die geneigt ſind, die ganze Gattung nur als Erzeugniß und Erweis gelehrterer Kenntniß der

Technik, ohne namhafte Ausbeute für die Empfindung, anzusehn, kann man nicht besser widerlegen, als, indem man sie diese Fugen, würdig ausgeführt, hören läßt. —

Unmittelbar an diese Fuge schließt sich der seltsame, oft besprochene Chor: „Wir gingen alle in der Irre, wie Schafe; jeder sahe auf seinen Weg.“ Wir müssen bei ihm allerdings mit an die Zeit denken, worin Händel lebte. Daß er eine besondere Absicht mit ihm gehabt, bemerkt man leicht. Die Sache ist, dünkt mich, folgende: Er glaubte, nach den nicht wenigen, sämmtlich langsamen, und mehr oder weniger wehmüthigen Sätzen, die vorhergegangen waren, und deren noch einige folgen mußten, eines etwas lebhaftern und aufgeweckten Zwischensatzes zu bedürfen — wie denn in der That der Mensch, in Kunstdarstellungen, wie im Leben, zwar tiefen, nicht aber lang- und gleichmäßig- anhaltenden Schmerz gern mitträgt; er durfte aber den Hauptgegenstand nicht verrücken und den Zuhörer durch Fremdartiges nicht zerstreuen: da ergriff er denn — wover ihn sonst sein guter Genius meistens bewahrt — das Bild seiner

Textesworte, und nachdem er es einmal ergriffen hatte, malte er es bis zum lezten Strich in aller Vollständigkeit aus. Erst wechselt er die Tonart: F moll wird F dur. Sodann schreibt er einen ganz gleichförmig in Achteln sich bequem fortbewegenden Baß, der von Anfang bis Ende unverrückt sich gleich bleibt, das wunderliche Ganze zusammenhält und das einfältige Hinschreiten vor das Auge bringen soll. Nun sagen die Singstimmen, von den Instrumenten nur wiederholt, die Worte: Wir gingen alle, wie Schaafe; — sie sagen dies so trocken und kahl hin, wie man nun von Schaafen spricht. Mit einer neuen, interessantern Figur fängt dann, bald an diese, bald an jene Stimme zerstreuet, an: „Ganz zerstreuet;" wieder Andere schreiten, wieder anders: „Jeder seinen eignen Weg;" und nun wird kräftig dazwischen gerufen: „In der Irre! in der Irre!" Wie nun aber diese ganz verschiedenen musikalischen Tropen fast hundert Takte hindurch — jezt durch einander geworfen, dann gruppirt, jezt wieder aus einander gerissen, und dann wieder ganz anders zusammengestellt werden, bis das seltsame, go-

tonische Ganze dasteht: das läßt sich durch Worte nicht anschaulich machen. Man muß es hören, den Reichthum des Künstlers bewundern, und, gesteht man ihm die Sache zu — sey es, an sich, oder als Tribut, den er, wie Jeder, der Zeit dargebracht, worin er gelebt — auch zugestehn, daß, soll es gemacht werden, es sich nicht besser machen läßt. — Aber plötzlich und unerwartet greift Händel dann in das Spiel, und läßt den Baß (wieder in Moll) langsam und schauerlich einfallen. „Und der Herr warf unser aller Sünde auf ihn" — wo dann die andern Stimmen eben so folgen. Durch wenige Takte, und besonders durch das so glückliche Herausheben der ersten Worte: Der Herr — der Herr that es, ist sogleich alles wieder hergestellt und in den vorhin verlassenen, dunkeln Kreuzesweg eingeleitet.

In das folgende, sehr gut begleitete Recitativ: „Die ihn sehn, treiben nur Spott" u. s. w. — fällt, auf die Worte: „und sagen" — der Chor ein: „Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus, und der errette ihn, hat er Gefalln an ihm!" Dieser Chor ist wieder eine der Fugen, von denen gilt, was vorhin

gesagt worden. Es ist ein Ausdruck, eine Wahrheit, man dürfte sagen, eine Anschaulichkeit — darin, wie sie durch keine andere, als diese Form und Behandlung erreicht werden konnten. Bitterer Hohn, freche Verspottung, trotzige Verachtung, ist wohl schwerlich irgendwo durch Töne bestimmter dargestellt worden. Gleich das Thema! Die Worte sind darin so aufgestellt, wie wir etwa, zur Erleichterung des Lesenden, schreiben würden: „der errette ihn —: hat er Gefalln an ihm!" Und nun bei der weitern Ausführung —: man braucht keineswegs Musiker oder Musikverständiger zu seyn, um der hier so kunstreichen Verwebung der einzelnen Stimmen zu folgen; man braucht nur Sinn für Tonkunst überhaupt zu haben und ein gesammletes Gemüth mit zu bringen, und man wird solche Fugen hoch und hehr halten können.

Das einfach begleitete Recitativ: „Diese Schmach brach ihm sein Herz — Er sahe sich um, ob's Jemand jammerte: aber da war Niemand, und es fand sich Keiner, der ihn tröstete" —; die kurze, seelenvolle Arie: „Kommt her und seht; ist wohl ein Schmerz zu finden,

daraus, dass diese Kunst verliebt mache. Er ruft gleich Anfangs aus: Amor, Amor du loser Vogel! Dann fährt er fort: Ich sehe oft manche dergleichen an. Sie weiss selbsten nicht, wie ihr geschieht. Ja, sie wird oft zum Weinen bewogen, und hat rothe Augen, wie die Cyprianische Tauben, weilen ja die Venus aus Cypern gebürtig seyn solle. Manche vor lauter Sehnsucht scheinet ganz wurmstichig, weilen ja das Holz, so man unter dem Planeten Venus schlägt, nicht lang pflegt zu dauern. Manche siehet unverdrossen nach dem rauschenden Wasser an der Mühlen, weilen die Poeten die Göttin der Liebe nicht weit von den Wassern und Mühlen suchen, ja aus dem Schaum des Meeres dichten gebohren zu seyn. Manche sehen fast mehr einem Schatten als Menschen gleich, weilen sie fast immer mit Schattirung der geliebten Person umgehen. Deswegen ist kein Wunder, wenn dergleichen mehr mit Leffien als Koch-Löffien umbgehen, mehr auf das Nacht-Küss als auf das Nah-Küss, mehr vom Buhlen als vom Spuhlen halten. (Aecht ist der Witz, mit welchem der Pater die Virtuosenreise einer „dergleichen" skitzirt, sie von Danzig aus durch vieleOrte, endlich gen Mannheim führt; aber die Postcharte ist allzuschmutzig.) Heya, sagt er dann, Amor, der lose Schelmen ist Postillion: er sicht, er sucht, er wüt, er flucht, er mahlt, er schreibt, er jagt, er treibt, er liebt, er lobt, er greift, er tobt, er wacht, er sorgt, er wart, er borgt, er hilft, er springt, er pfeift, er singt, — Aber, mit Permission, du da! Amor protestirt in optima forma darwider, und sagt: er seye zwar ein Fuhrmann, aber wann sie sich liesse hinter das Licht führen, so wäre sie eine rechte Narrin. Er seye zwar ein Schlosser, der Schlosser und Ketten schmiedet, aber sie wäre nicht schuldig, ihre Hand demselben darzubieten. Er seye zwar ein Seiler und mache Fal'strick, aber sie könne solchen entgehen. Er seye zwar ein Schuster, aber sie dürfte nicht über seinen Laist geschlagen seyn &c. Um einer solchen liebenden Virtuosin zu helfen, empfiehlt der Pater — die Feigen, „die ihr auf keine Weiss zu einer Schand dienen soll."

Jenes Confect, in welches die erste Eltern, ja rechte Stieff-Eltern gebissen, und auff solches Beissen das Büssen gefolgt, ist nach etlicher Lehrer Aussag kein Apfel geweest, sondern eine Indianische Feigen, welche man noch heutiges Tages die Adams-Frucht nennet, ist aber im wenigsten gleich den Feigen unserer Landen, sondern gantz rund, und überauss schöner Gestalt, als hätten sie die Farben von einem Regenbogen entlehnet, und so man dieses Obst auffschneittet, findet man darinnen gantz natürlich lauter Marter- und Peynliche Instrumenten.

Wie offt mancher verliebten Närrin wird eine solche Indianische Feigen zu Theil, mancher Jungergesell wartet einer verliebten Narrin, wer weiss wie schön auff, und wann ers bekommbt, tractirt ers &c. Im Anfang scheinen die Masculini, als wann sie den Augenblick vom Zucker-Becker wären hergekommen. Es heist nur: mein Hertz! mein Kind! mein Trost! mein werthister Engel! biss sie zu Dreschern werden, und den Flegel mit sich herum führen. — — —

Recensionen.

Sérénade pour la Guitarre, la Flûte et l'Alto composée par Leonard de Call. Oeuvre 1. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.).

Diese Serenade hat theilweise recht angenehmen Gesang, besonders im zweyten Adagio, welches von den vier Piecen dem Komponisten am besten gerathen ist; in die [illegible] leuchtet mancher Funke von Talent hervor. Wenn die Parthie der Guitarre mit einem geübten Spieler besetzt ist, so wird die Seren. auch durch die Wahl der Instrumente, bey einer stil-

der seinem Schmerze gleicht?" wo Alles, in Wehmuth aufgelöst, mehr seufzt, als eigentlich fragt; und das sich anschließende, diese Scenen des Leidens mit sanfter Erhebung endende Recitativ: „Er ist aus dem Lande der Lebendigen weggenommen" —: das ist so höchsteinfach, höchstinnig, so ganz, was es seyn will, seyn soll; kein Wort, kein Ton mehr, noch minder, daß man besser es, ohne alle Erläuterung oder Nachweisung, dem eigenen Gefühl eines Jeden vertrauend überläßt. — Uebrigens sey nur noch, wie oben im ersten Abschnitte, so hier, bei den Stücken, welche das Leiden des Herrn feiern, auf den so bedachtsam gewählten Kreis der Tonarten aufmerksam gemacht. Händel beginnt („Siehe, das ist Gottes Lamm" —) mit G moll, fährt dann fort in Es dur, C moll, F moll, wo er am längsten verweilt; nun jener Zwischensatz: „Wir gingen alle in der Irre" — in F dur; hierauf die Rückkehr in F moll, dann wieder Es dur, wieder C moll; jetzt, durch ungewöhnliche, sehr wirksame Ausbeugungen im Recitativ: „Die Schmach," — das in As dur anfängt — am Schluß, H moll; E moll, worin nun verweilt wird. Und so

ſind wir in dieſem Kreiſe der Tonarten, wie in dem Kreiſe der Empfindungen, wieder da, wo das Werk durch den erſten Satz der Overtura ſchwermüthig begann. Von dieſem zweiten Ausgange aus dem erſten Punkte ſoll aber ein ganz anderer Lauf genommen werden, und Händel führt ihn, auch in Hinſicht auf die Tonarten, gleich vom erſten der folgenden Sätze anders.

Es bedarf aber zuvörderſt der Zuhörer, wie im erſten Theile nach Verkündigung der Geburt des Meſſias, eines Mittelſatzes, an ſich von wenig Bedeutung, damit er ſich ſammlen und den neuen Weg mit erfriſchten Kräften betreten könne. Wie Händel hierzu dort die blos zweckmäßige Arie: „Erfreue dich, du Tochter Zion" — hergab, ſo beſtimmt er hier dazu die kurze, gleichfalls blos zweckmäßige Arie: „Doch lieſeſt du ſeine Seele nicht in der Hölle" — Deſto herrlicher und wirkſamer iſt darauf ſeine Feier der Auferſtehung des Erlöſers. Er befaſſet ſich nicht mit geſchichtlichen Einzelnheiten; er ſpielt ſogar nicht einmal, wie bei der Paſſion, auf einzelne Momente der Geſchichte an; und das mit vollem Rechte, denn

hier giebt es eigentlich nur Einen Moment, nur Ein Factum, worauf alles ankömmt: der Getödtete lebt wieder; alles Andere ist Nebenumstand, jenen in der Darstellung eher verkleinernd — was bei der Passion gerade umgekehrt war, wo es weniger darauf ankömmt, daß der Erretter leidet, sondern, daß er dies leidet, darum leidet, so leidet. Händel feiert darum die Auferstehung nur mit Einem Chor, aber auch mit einem wahrhaft großen und erhabenen, zu den Worten: „Hoch thut euch auf, und öffnet euch weit, ihr Thore der Welt, daß der König der Ehren einziehe" u. s. w. Der Chor unterscheidet sich wieder von allen vorhergegangenen und folgenden; selbst in der ersten Anlage. Er ist für fünf Singstimmen geschrieben und diese sind zweichörig behandelt; das Ganze besteht aber nur aus fragenden und antwortenden gegenseitigen Anrufungen, wo zwischendurch kurze Pausen gehalten werden, bis sich endlich alles zu Einer begeisterten Freude vereinigt. Die zwei Soprane und der Alt mit ihrer Begleitung ohne tiefe Bässe rufen an, was ich eben angeführt habe, und zwar in kurzen Sätzen, mit kurzen Pausen,

da, wo meine Commata ſtehen. Tenor und Baß rufen an, mit Begleitung der Bäſſe, und der andern Saiteninſtrumente in der Tiefe, in anderer Melodie, aber nach gleichem Zuſchnitt: „Wer iſt der König der Ehren?“ „Der Herr ſtark und mächtig; der Herr mächtig im Streit!“ antworten jene. Nun verbreiten Tenor und Baß, zu welchen der Alt tritt, die Aufforderung weiter: „Hoch thut euch auf“ u. ſ. w. (Man ſiehet hier, wie in vielen andern Stellen, offenbar, Händel, ohne eigentliches Drama geben zu wollen, neigte ſich in den bedeutendſten Situationen zum Dramatiſchen durch die Muſik.) Er läßt hier neue Fragende hervortreten: „Wer iſt der König der Ehren?“ Und jene antworten mit einer neuen, ſtärkern Figur: „Der Herr Zebaoth.“ Die Inſtrumente allein wiederholen es. Mit ehrfurchtsvollem Staunen wiederholt alles: „Der Herr Zebaoth!“ Und dann in lichter Freude und feuriger Kraft treten alle Sänger, alle Inſtrumente zuſammen, und wiederholen immer, und können ſichs nicht oft genug ſagen: „Er iſt der König der Ehren! Herr Zebaoth! Er iſt! Er iſt der König der Ehren!“ Es iſt

dies einer der originellesten, geistvollesten und wirksamsten Chöre des ganzen Werks. —

Jetzt tritt unser Meister in die geheimste, dunkelste Region seines Gegenstandes; und wird — man muß es gestehen — dabei oft selbst dunkel und grüblerisch. Auch sieht man es dem, daß er eben hier so lange verweilte, — so wie manchem der nächstfolgenden Stücke noch im Einzelnen an, daß er hier jene, oben von uns berührte Eigenheit seiner Individualität ganz besonders vorwalten ließ*). Er

*) Ihm hier überall mit ganzer Seele, oder auch nur mit gleicher Aufmerksamkeit, wie bisher, zu folgen: das darf man, besonders jetzt, von einer gemischten Versammlung nicht verlangen, ja, einer jeden kaum zumuthen. Man muß daher bei öffentlichen Aufführungen, entweder es drauf ankommen lassen und diese Stücke gleichsam dransetzen, oder das Werk, zumal da es ohnehin die Dauer unsrer musikalischen Versammlungen beträchtlich überschreitet, eben hier (sonst nirgends) abkürzen. Zu letztem schlagen wir folgende Anordnung vor, von welcher, da sie mit Gründen zu rechtfertigen, sehr umständlich ausfallen müßte, die Versicherung erlaubt seyn möge, daß sie von allen Seiten erwogen sey. Man wähle von allen folgenden Sätzen bis zum Schluß des zweiten Theils blos dieses: Unbezeichnetes Recitativ: „Und

kömmt nehmlich zu dem Leben des Erlösers auf Erden nach seiner Auferstehung, dann zur Gründung und Befestigung seiner Kirche, zur Vertheidigung und geheimnißvollen Leitung derselben, bis sie in aller Welt verbreitet — Ein Reich Gottes durch alle Völker — und bis nun alle einmüthig zusammentreten (im „Hallelujah" —) zum Preise dessen, „der auf dem Stuhle thront und des erwürgten Lamms, von nun an und ewig." Bis zu dem letztern, weltberühmten Preisgesange, dem höchsten und gewaltigsten, wozu je ein Tonkünstler sich aufgeschwungen, bewundern wir zwar die, zuweilen seltsame Eigenthümlichkeit und die Tiefe des großen Man-

---

zu welchem von den Engeln" u. s. w., diesem aber legt man etwa folgende Worte unter: „Seine Boten gehen hin, in alle Welt, und ihr Wort erschallt an allen Enden der Erde." Hierauf Duett mit Chor: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße derer, die Frieden verkündigen" u. s. w. Unbegleitetes Recitativ: „Der da wohnet im Himmel" u. s. w., mit einem Schluß nach D und vielleicht den Worten: „Der Herr hat sein Reich gegründet: alle Völker werden kommen und anbeten: alle Völker ihm dienen." Und nun den Chor: „Hallelujah! denn der Herr, der Allmächtige, regieret" u. s. w.

nes: aber schwerlich kann selbst der Kenner seiner Musik hier überall folgen, außer, mit angestrengtem Denken. Da nun aber dem Kenner zu predigen, weder hier unser Zweck, noch irgendwo von Nöthen ist: so fassen wir uns eben über diese Stücke, bei denen man sonst am umständlichsten seyn müßte, um desto kürzer.

Ein kleines unbegleitetes Recitativ fragt blos: „Zu welchem von den Engeln hat Gott jemals gesagt: du bist mein Sohn, heute hab' ich dich gezeuget?" Daran schließt sich der Chor: „Du, Gottes englisches Heer, bet' ihn an." Dieser Chor ist eine seltsame, überkünstliche Fuge, deren Contrasubject das Hauptthema selbst, in noch einmal so kurzen Noten, ausmacht. Mit großer Gelehrsamkeit und Hartnäckigkeit ist diese wunderliche Idee bis ins Kleinste durchgeführt. — Die Arie: „Du bist aufgefahren in die Höhe und hast das Gefängniß gefangen geführt" u. s. w. ist einfach, aber seltsam. Der folgende Chor ruft folgende Worte erst langsam im Einklange aus: „Der Herr gab das Wort" —; dann gehen die Stimmen auseinander, und ein lebhaftes Treiben und Wo-

gen der künstlich verflochtenen Partieen beginnet, mit der Aufstellung der „großen Schaaren Evangelisten." — Es folgen die Worte: „Wie lieblich sind auf den Bergen die Füße der Boten, die Frieden verkündgen," u. s. w. Händel hatte sie erst als eine kleine, milde Arie bearbeitet: aber vielleicht dünkte ihm gerade dies einfache und Zarte hier nicht an seiner Stelle; in der zweiten Umarbeitung seines Werks nahm er noch einige Worte der Schrift dazu, („Erfreue dich, Zion, dein Gott ist König" u. s. w.) und bildete daraus einen größern, ganz vortrefflichen Satz, der erst als rührendes, canonisch verschlungenes Duett zweier Altstimmen anhebt, und dann zu einem mäßig lebhaften, bei aller Milde nachdrücklichen und kräftigen, fünfstimmigen Chore wird, der sich auch durch kunstreiche Verknüpfung der Ideen, ja selbst durch ein mehr als gewöhnlich freies und heiteres Accompagnement auszeichnet. — Der folgende Chor: „Es gehet ihr Schall durch alle Welt" u. s. w. kehrt, nicht der Erfindung, aber dem Ausdruck und gewissermaßen der Ausarbeitung nach, zu dem vorhin („Der Herr gab das Wort" —) zurück, stellt es aber

mehr in der Breite, mit mehr Kraft und Pracht dar. Es ist ein wunderbares, inneres Leben in diesem Satze. — Nun folgt, mit einem, sonst bei Händel gar nicht gewöhnlichen Sprunge in der Folge der Tonarten, ein bei ihm gleichfalls gar nicht gewöhnliches langes, rauschendes Ritornel: es kündigt sich eine neue Folge von Scenen, von jenen ganz verschieden, an. Die Baßstimme beginnt: „Warum toben die Heiden und die Leute reden so vergeblich? Die Könige im Lande lehnen sich auf" u. s. w. Es wird daraus eine überaus lange Arie der Art, die wir jetzt, nur freilich ganz anders geformt, Bravourarien zu nennen pflegen. Vermag man abzurechnen, was in diesen Dingen die Zeit verlangt und verändert: so kann man nicht ohne Bewunderung und Freude dies große Charakterstück vernehmen, das nicht nur den muthigen Herrschersinn, sondern selbst unverkennbar das höhnende Herabsehen auf die Machinationen „gegen den Herrn und seinen Gesalbten," mit Pomp und Pracht ausdrückt. Alles, besonders auch das immerfort rauschende Instrumentenspiel, die langen, etwas rauhen Coloraturen der

Singstimme — alles trägt hierzu bei und hilft das Bild vollenden. Händel, hiermit noch nicht befriedigt, setzt es fort in dem höchst seltsamen Chore der Empörer: „Auf! zerreisset ihre Bande, und werft hinweg von euch ihr Seil" — Hier ist alles so zerrissen, leidenschaftlich, drängend und stoßend, Eines unterbricht so allaugenblicklich das Andere, alles wird so drunter und drüber geworfen, und doch so höchst künstlich verschlungen, daß man nicht weiß, woher die Fähigkeit nehmen, es zu fassen und zu verfolgen; ja, beim bloßen Anhören dürfte dies selbst dem geübtesten Kenner oder Künstler unmöglich seyn. Aber eben darum darf man sich von diesem Chore keine große, und keine andere Wirkung versprechen, als die, eines schnell vorüber fliegenden Bildes allgemeinen Tumults. Hierauf spricht eine Tenorstimme, im unbegleiteten Recitativ, ganz ruhig und nackt blos aus: „Aber der im Himmel wohnet, lachet ihrer; und der Höchste spottet ihrer." Giebt man die ganze Art zu — die im Grunde dieselbe ist, wie die, der altdeutschen Maler in ihren reichern und bewegtern Darstellungen — so kann man

len Sommernacht im Freyen ihre Wirkung nicht verfehlen. Ohnstreitig hätte der Komponist besser gethan, noch einen Fagott dazu zu setzen, welcher den Grundbass kräftiger angeben könnte, als die Guitarre, zumal da durch die bunten Figuren dieser oftmals kaum bemerkbar wird, wenn nicht etwa aus besondern Gründen dieses Stück dreystimmig seyn sollte. Da der Komponist unter die talentvollern gehört, die eben jetzt sich hervorzuthun anfangen, so ist es besonders Pflicht ihn auf einige Unrichtigkeiten im Satze aufmerksam zu machen. So macht z. B. gleich zu Anfange im zweyten und dritten Takte der Alt mit der Guitarre Oktaven, welche bey einem dreystimmigen Satze sehr bemerkbar sind. Die Menuett ist im Rhythmus vernachlässigt; durch die kanonische Nachahmung werden die zwey fehlenden Takte im zweyten Theile nicht ersetzt. Im 2ten Takte des zweyten Adagio ist in dem Alt die Dissonanz nicht gehörig aufgelösst. Im 14ten Takte des Rondo macht der Alt gegen die übrigen Stimmen kein gutes harmonisches Verhältniss. Ferner liegt der Alt als Mittelstimme nur allzuoft unter der Guitarre, welche den Bass hat. Dieses ist vorzüglich zu vermeiden, und die daraus entstehenden Leeren sind unangenehm. Vielleicht wird Hr. de C. uns künftig noch manches Bedeutendere schenken. Der Stich ist nicht ganz sauber und die Noten sind oftmals zweydeutig; auch muss im 4ten Takte des ersten Adagio in der Flötenstimme e d statt d c gesetzt werden.

Sonate pour le Pianoforte avec l' accomp. d' un Violon obl. comp. et déd. à Mad. la Bar. d' Erdmann p. Antoine Eberl. Oeuvre. XX. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Der erste Satz dieser Sonate aus D dur besteht aus mannichfaltigen, an sich sehr hübschen, aber zu locker an einander gereiheten Gedanken. Viele Phrasen könnte man gegen andre vertauschen, ohne dem Ganzen Eintrag zu thun. Auch stört schon die zu grosse Freygebigkeit mit Ausweichungen in fremde Tonarten, unter andern, das zu lange Verweilen in Es dur, F moll, C moll, B dur, die Einheit. — Das Adagio aus h moll — übrigens am meisten von einem bestimmten Charakter — hat den so oft schon an manchem Adagio gerügten Fehler, dass es zu lang ist; überdies schweift es auch schon auf der zweyten Zeile in A moll aus, und wenige Takte weiter in F dur, worin es sich nur zu lange gefällt. In dem Rondo, das sich, freylich seiner Form nach nicht eben von den gewöhnlichen Rondos unterscheidet, ist wenigstens doch die herrschende Tonart mehr fest gehalten, als in den beyden ersten Sätzen. Die kurze Abschweifung in F dur, worin das Thema erscheint, und der plane Rückgang in die Haupttonart machen eine recht gute Wirkung. Schade dass sich Herr E. nicht überwinden konnte, einige an sich ganz gute, aber nicht hieher gehörende Gedanken wegzulassen. So z. B. S. 19 vom 4ten Takt an. Desgleichen ist die Bewegung in der Pianoforte-Stimme S. 21, Zeile 2 von unten, als Begleitung eines Gedankens aus dem Thema, den die Violine vortragt, hier ganz verfehlt. Schon auf der vorletzten Seite oben fangt Hr. E. an zu enden, aber wahrhaftig ohne zu steigern. Noch manchen Gedanken bringt er, die aber alle zu dem Ganzen wenig oder gar nicht passen, und schwacht so am Ende der letzten Seite durch ein etwas mattes und gedehntes Geklimper in D dur den angenehmen Eindruck, den das Rondo wohl hinterlassen hatte, hatte er ein wenig früher zu enden gewusst. Die Violin-Stimme könnte wohl auch etwas bequemer eingerichtet seyn. —

Was den reinen Satz anlangt, so liesse sich manches noch erinnern. Bey dem höchst fehlervollen Stich ist es aber nur zu leicht

sich das Ganze des sonderbaren Bildes schwerlich vollständiger ausgeführt denken: seine Art aber, wo sie geistvoll und angemessen ist, jedem Künstler zuzugeben, gehört ja mit zum Anfange aller bedachtsamen Kunstanschauung, und bedachtsame Anschauung zum Anfange alles würdigern Kunstgenusses. —

Es folgt die Arie: „Du zerschlägst sie mit eisernem Zepter" u. s. w. Sie ist wieder eines der untergeordneten Zwischenstücke, bei denen das Letztvergangene im Gemüth des Zuhörers verklingen und er ein neues Hauptstück gehörig aufzunehmen fähig werden soll. Dies Hauptstück, mit dem sich der zweite Theil schließt, ist nun das weltberühmte Halleluja. (Für dieses hat Händel den Jubel der Trompeten und Pauken aufgespart: in welchem Glanz und welcher Kraft wendet er ihn aber nun auch an!) Ueber diese Glorie des Oratoriums und seines Urhebers ist nicht nöthig, Worte zu machen. Händel gestand in späten Lebensjahren vertrauten Freunden selber, er habe sich während der Abfassung dieses Stücks in einem Zustande befunden, den er, dem Grade nach, niemals, weder vor- noch nachher, erfahren, von

dem er aber weiter keine Rechenschaft zu geben vermöchte — wobei er schön und rührend die Worte Pauli anführete: Ob ich in dem Leibe gewesen bin oder außer dem Leibe, weiß ich nicht; Gott weiß es! so daß er sein Hallelujah für ein Erzeugniß noch ganz besonderer göttlicher — prophetischer Begeisterung hielt. Und so hat es sich auch von jeher an den Herzen aller Hörer bewährt, und bedarf dabei Keiner einer erleichternden Handreichung. Der Chor besteht, außer einigen bedeutenden Verbindungssätzen, nur aus vier Hauptgedanken: dem jubilirenden, zum „Hallelujah;" dem prachtvollen, zu den Worten: „Der Herr, der Allmächtige, regieret;" dem feierlich-erhabenen, zu der Stelle: „Die Reiche dieser Welt sind nun des Herrn und seines Christ;" und endlich dem muthig-prangenden: „Und Er regiert von nun an und ewig!" Wie nun aber jeder von ihnen für sich geführt, wie bald dieser mit jenem, bald jener mit diesem zusammengestellt erscheint, wie am Ende Alles Eins wird, und die Trompeten und Pauken, erst unterstützend, dann in der Figur des „Hallelujah," und endlich gar frey dareinschmettern und darein don-

nern; das — das muß man hören, und wieder hören, und sich daran erheben, den Muth entflammen bis zur — Demuth, den Glauben stärken, bis zur unbedingten, aber freudigen Hingebung — —

Jetzt blieb unserm Meister nur noch übrig, was wir in der Benennung, die letzten Dinge, zusammenfassen: Tod, Auferstehung, Gericht und ewiges Leben. Dafür bestimmt er den dritten Theil seines Werks.

Eine schönere und zugleich angemessenere Hinleitung hierauf konnte er wohl nirgends finden, als in den Worten: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt; und er wird mich hernach aus der Erden auferwecken — Und obgleich mein Leib verwesel, werd' ich in meinem Fleische doch Gott sehn — Denn Christ ist erstanden von dem Tod; der Erstling derer, die da schlafen" — Händel läßt diese Worte durch eine Sopranstimme in einer höchsteinfachen Arie aussprechen.

Es ist nicht möglich, das ruhige Vertrauen, die genügende Gewißheit des frommen Glaubens mit mehr Wahrheit und doch so äußerst wenigen Mitteln auszudrücken. Man

spreche den ersten Satz derselben laut, dem Sinne gemäß, mit Festigkeit und Innigkeit aus; man merke dabei auf die Modulation seiner Stimme, indem man sie so spricht: und man hat — das Thema dieser Arie, ganz, wie es hier aufgezeichnet steht. Zwar ist Jedem, der Händeln kennt, auch wohl bekannt, daß er, weder hier, noch irgendwo, die Töne des Declamators nachkünsteln wollen, wie es einige Andere gethan, und das Grundwesen, die ursprüngliche Wahrheit der Musik fälschlich darauf gebauet haben; sondern er schrieb nur aus der Fülle einer, von ihrem Gegenstande durchdrungenen Seele: aber wo die Sache selbst so entschieden und bestimmt ist, da muß Gefühl und Verstand zusammentreffen, denn die Natur ist Eine, und die Wahrheit Eine, und die höchste Freiheit wird zur Nothwendigkeit. Alles ist übrigens in dieser Arie höchsteinfach, aber auch alles gediegen und zum Ganzen zusammenstimmend; selbst die Tonart: das helle, sanftheitere E dur, das bis dahin gar nicht vorgekommen, außer — wo? bei: „Tröstet mein Volk, spricht euer Gott" — und was sich unmittelbar daran schließt, in der Einleitung;

das stete Wiederkehren des höchsteinfachen Thema, ohne alle Verzierung durch Instrumente, nach jedem Zwischensatze: „Er wird mich am lezten Tage auferwecken!“ „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ „Obgleich mein Leib verweset!“ „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt!“ und zwar ohne ein matt verknüpfendes „denn,“ in Wort oder Ton. —— Ernst tritt nun der Chor an die Gräber und stellt die Betrachtung an über Tod und Auferstehung: „Durch Einen kam der Tod“ — ohne alle Instrumente, langsam, wie ein alter Choral; mit Instrumenten, lebhaft, in wechselnder Tonart: „Durch Einen kömmt auch der Todten Auferstehung!“ Jene, wie vorhin: „Durch Adam sterben sie alle“ — Diese, wie vorhin: „Durch Christum werden sie alle wieder leben!“

In A moll ist dieser kurze Chor geschrieben; in D dur fällt nun das Orchester ein zu dem gleichfalls kurzen, imponirenden Baß-Recitativ: „Merkt auf! ich sag' ein geheimes Wort! Wir entschlafen nicht alle, wir werden aber verwandelt, und das plözlich, im Augenblick, beim Hall der lezten Posaune!“ Und nun beginnet mit Pomp und Kraft die Solo-Trom-

ist dein Stachel? Hölle, wo ist dein Sieg?“ das fast aus lauter wechselnden Fragen und Antworten bestehet, ohne Begleitung der Instrumente, den gleichförmig und ernst fortgehenden Baß abgerechnet; dessen Musik dann vom Chore aufgenommen und mit Instrumenten noch weiter ausgeführet wird, zu den Worten: „Nun Dank, Dank sey Gott, der uns den Sieg gegeben hat durch Jesum Christum, unsern Herrn“: dies ist ein Meisterstück des gefühlvollen und zugleich tiefsinnigen musikalischen Künstlers. Man erstaunt über die Schätze, die Händels contrapunktische Wissenschaft und Gelehrtheit hier, ohne im geringsten Aufheben von sich zu machen, ohne sich hervorzudrängen, ohne den Verstand allein aufzufordern, mit vollen Händen ausgestreuet hat. Wer einmal dieses Stück durchdrungen hat, kann nimmermehr es wieder vergessen.

Dasselbe ist sicherlich der Fall mit der Arie: „Ist Gott für uns, wer kann uns schaden? wer führt Klage wider Gottes Auserwählte? Gott ist hier, der gerecht macht! Christus ist hier, der vertritt uns“ u. s. w. Hier aber ruhet das lebendige Interesse, die unwiderstehliche Anziehungskraft, nicht auf kunstreicher Verknüpfung, vielmehr läßt sich gar nicht einfacher

schreiben, als Händel hier gethan hat; sie bewegt sich gleichmäßig vom Anfang bis zu Ende in ihren Vierteln und Achteln, kömmt fast gar nicht aus G moll, die Figuren sind veraltet, die Harmonie edel, aber äußerst leer: es ist hier einzig und allein das unmittelbar Geistige, das unmittelbar der Tiefe einer großen, ihres Gegenstandes vollen Seele Entquollene, was uns ergreift, festhält und allernächsten Weges dahin leitet, wohin wir sollen. Als ich diese Arie zum erstenmal hörte, schrieb Jemand; da war mir, wie, als ich zum erstenmal communicirte. Darüber läßt sich denn nun weiter nichts sagen; und weiter wollte auch unser Meister nichts sagen, außer, zum Schluß des ganzen Werks, das hohe Wort des Preises der, nun mit den himmlischen Heerscharen vereinigten Geschlechter der Erde: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist" u. s. w. Es ist das ein würdiges Seitenstück zum „Hallelujah!" aber (wie besonnen!) weniger glänzend und jubilirend, sondern feierlicher, mit noch enger zusammengehaltener Kraft, und darum auch, theils in einfachern Massen, theils in strengern Kunstformen. Dies wahrhaft große und gewaltige Stück besteht aus zwei, unter einander

verbundenen Chören. Der erste enthält die Worte: „Würdig ist das Lamm, das erwürget ist, und hat uns Gott erkauft mit seinem Blut, zu nehmen Stärke und Reichthum, und Weisheit und Kraft, und Preis und Ehre.“ Sie werden erst in langsam-feierlichen Accorden, dann etwas lebhafter, dort, mit blos unterstützenden, hier, mit freier figurirten Instrumenten vorgetragen. Gar wunderbar fangen dann, wieder etwas langsamer, die tiefen Singstimmen und Instrumental-Bässe im Einklange die Worte an, mit größter Kraft — nur auszurufen; „Alle Gewalt, und Preis, und Macht, und Ruhm und Lob gebühret dem, der auf dem Stuhle thront und dem erwürgten Lamm;“ Sopran und Alt wiederholen dies eben so mit den Geigen: und zugleich ist in dieser einfachen Melodie das doppelte Thema angegeben, aus welchem nun der herrliche Chor in aller Breite und Manchfaltigkeit fortgeführt wird. Es ist ein erstaunlicher Reichthum in dem Wechsel und der kunstreichen Zusammenstellung der Stimmen und jener beiden Hauptideen; die Saiteninstrumente halten sich an die Singstimmen, und die andern schweigen, bis nun endlich alles Wechseln und Unterbrechen

aufhört, alles Ein Triumph wird, und nun urplötzlich die ganze verhaltene Masse des Orchesters in freiern, eigenen Figuren und Wendungen dazutritt, alles beisammen bleibt, der Sängerchor zwischendurch nur die einzelnen Ausrufungen erschallen läßt: „Ehre" — „Preis" — „Macht" — „auf ewig" — „ewig" — „ewig", und nun die Gesangfuge aller Gesangfugen „Amen" sich anschließt, und dem Werke die am wenigsten an Zeit und Zeitgeschmack gebundene Krone aufsezt. Den Effect, den auch dieser Satz machen soll, verfehlt er bei Keinem; die unermeßliche Kunst gelehrter Harmonie in diesem Stück, aus welchem man eine vollständige Theorie der Fuge entwickeln könnte — im Einzelnen nachzuweisen, wäre gegen unsern jetzigen Zweck. —

Wir haben bei dieser Betrachtung uns, was die Textesworte anlangt, an die Unterlegung von Klopstock und Ebeling; was die Musik betrifft, an Händels Original gehalten. Jene genannten, ehrwürdigen Männer, freundschaftlich verbundene Kenner und Verehrer, nicht nur der Bibel, sondern auch der, im Ganzen und Wesentlichsten nie übertroffenen Uebersetzung Luthers, haben mit großer Sorg-

möglich Herrn E. Unrecht zu thun, drum begnügt sich Rec. nur einige Stellen anzumerken, wo doch wohl Schreibefehler zum Grunde liegen mögen. Voran stehe eine Stelle, die just nicht fehlerhaft, doch aber auch nicht gut genannt werden kann; nämlich S. 6, T. 2. Wäre da

nicht besser für

da die A moll-Harmonie hier zum Grunde liegt? Für

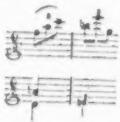

Takt 2 von unten auf der nämlichen Seite würde aber Rec. der linken Hand auf allen Fall

gegeben, mithin die Quinte und nicht die Septime des Nonenakkords verdoppelt haben. So muss nothwendig einige Takte früher statt

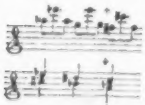

entweder eine andere Figur oder eine andere Fortschreitung gewählt werden, um die verdeckte Quinte und Oktave zu vermeiden. — Da sich, wie schon gesagt, so eine ansehnliche Menge Druckfehler eingeschlichen hat, so glaubt Rec., dass der Wunsch, die Komponisten möchten ihren Arbeiten doch in Zukunft selbst ein Verzeichnis der Druckfehler anhängen, — hier gar sehr am rechten Orte stehe. Herrn E. aber ersucht er insbesondere, mit den Restitutions-Zeichen nicht so sparsam zu seyn wie hier; vorzüglich an Stellen wo die vorhergehende Harmonie etwas anders, wie z. B. S. 4, T. 2 B, eine Kadenz in moll, erwarten lässt.

Schlüsslich muss Rec. Herrn E. gestehen, dass ihm keins seiner spätern Werke das Vergnügen gemacht hat, das ihm die unter Mozarts Namen geraume Zeit existirende Sonate aus C moll gewährte, welche Herr C. in der Beylage zu No. 122 des Hamb. unp. Corresp. 1798 für seine Arbeit erklärt. (Rec. glaubt sich die Nummer des Blattes richtig notirt zu haben; hat es aber selbst nicht bey der Hand, um nochmals nachzuschlagen.) Er hätte auf jenem Wege fortstreben sollen. Den er jetzt wandelt, führt so sicher nicht zum rechten. Doch kann es ihm bey seinem Talente, seinen Kenntnissen und seiner Fertigkeit auf dem Fortepiano wohl nicht schwer werden, jetzt wieder in jenen einzulenken, und ihn noch mit Glück zu verfolgen. —

Tre Grandi Duetti concertanti a Violino e Viola composti e dedicati a S. E. il Sigr. Conte Angelo Bianchi da Alessandro Rolla, primo Violino e Direttore del Concerto di S. A. R. il Sig. Infante Duca di Parma, Piacenza e Guastalla etc Prezzo 7 l. 10 s. In Zurigo, presso Giov. Giorgio Negheli.

Vorstehende drey grosse konzertirende Duetten sind in der That von seltener Güte. Besonders zeichnen sich die Adagios sehr vortheilhaft aus — was immer ein untrügliches Zeichen eines talentvollen Komponisten ist. In Ansehung der nicht leicht gesetzten Passagen, können diese Duetten angehenden Konzert-Spielern auf beyden Instrumenten als Vorübungsstücke dienen. Rec. kann daher dieses Werk, das auch noch überdies ein schönes Aeussere hat, aus voller Ueberzeugung empfehlen.

No. 1) Trois Duos pour deux Violons, par Ant. Lacroix. Oeuv. 15. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

falt aus dieſer öffentlich eingeführten Ueberſetzung alle hier vorkommende Stellen denen, aus der in England öffentlich eingeführten, die Händel gewählt, ſubſtituirt, faſt irgend ohne Abänderungen, und die wenigen in Kleinigkeiten, die ganz unvermeidlich waren, trefflich im Geiſte und in der Haltung, wie der Muſik, ſo der Lutherſchen Ueberſetzung, vorgenommen; was ihnen nur, bei der Verwandtſchaft der deutſchen mit der engliſchen Sprache, ſo vollkommen gelingen konnte. Hinſichtlich der Muſik, ſo iſt bekanntlich Händels Original, wie es iſt, in Deutſchland noch nicht, wohl aber die Bearbeitung Mozarts (Leipzig, b. Breitkopf und Härtel) vor etwa zwanzig Jahren gedruckt, weit verbreitet, und, ſo viel wir wiſſen, ſeitdem bei allen öffentlichen Aufführungen gebraucht worden. Mozart übernahm dieſe Bearbeitung auf Beſtellung des, vormals um Muſik in Wien manchfach verdienten, ſehr angeſehenen Barons, van Swieten; und der beſtimmte Auftrag war, das Werk unſern Zeiten, (d. h. jenen, vor etwa dreißig Jahren,) hauptſächlich in Hinſicht auf die großen Fortſchritte der Inſtrumentalmuſik, möglichſt nahe zu bringen. Mozart vollendete dieſe Arbeit, wie er jede vollendete:

mit reichem Geiſt, genauer Kenntniß aller Mittel, und vollkommener Geübtheit in der Handhabung derſelben. Auch ſchonete er das Original, das er lebenslang mit Begeiſterung verehrte und liebte, ſo weit er glaubte, es irgend mit jenem Zwecke vereinigen zu können. Er entzog ſeinen Haupttheilen, den Chören, gar nichts, änderte auch an ihnen nichts, außer, was durch Hinzufügung reicherer Inſtrumentation von ſelbſt anders ward, und in wie weit es dies ward. Die Arien kürzte er zum Theil ab; übrigens wurden ſie durch ſehr vermehrte und oft zum Erſtaunen kunſtvoll bearbeitete Inſtrumente, jede einzeln für ſich betrachtet, meiſtens viel anziehender und beträchtlich hervorgehoben. Aber — und das iſt das Uebel — eben dadurch wurden ſie ganz etwas Anderes, als was ſie, für ſich, und noch mehr, was ſie nach dem, blos auf das Ganze gerichteten Plane Händels, ſeyn ſollten. Letztes muß man ſogar von mehrern alſo bearbeiteten Chören ſagen *). Mit Einem Worte: Das

*) Wer ganz genau alles erfahren will, was Mozart an dem Werke gethan, und wie er es gethan hat, den verweiſe ich auf meine, nur allzuumſtändliche Recenſion dieſer Bearbeitung in der Jenaer Literatur-Zeitung vom Jahre 1804, No. 76 und 7

Einzelne, als Einzelnes, gewann, und gewann zum Theil sehr: das Ganze litt, und litt in seinem innersten Wesen, wie in seiner höchstconsequenten Folge, Steigerung, Verbindung. Wir bewundern, wir preisen die Kunst und den Fleiß des neuern Meisters: aber wir fühlen überall, daß jede Zeit ihr Eigenthümliches hat, daß man jeder ihr Eigenthümliches lassen sollte, und daß, wenn man dies Eigenthümliche von mehrern, ganz verschiedenen Zeiten vermischt, dies nie eine wahre Einheit geben werde, geben könne. Wo man daher Händels Messias nur, wie oftmals, in einzelnen Abtheilungen, von denen jede für sich eine Art Kirchencantate bilden soll, aufführt, da thut man vielleicht wohl und sicher nicht übel, wenn man die Bearbeitung Mozarts wählt: wo man aber das Ganze zur Darstellung bringt, da sollte man, unsers Erachtens, das Original beibehalten; und damit dies leichter geschehen könnte, wäre zu wünschen, daß ein deutscher Verleger es, mit jener Klopstock-Ebelingischen Uebersetzung, (an deren Stelle dort eine nicht selten schwächere gesetzt ist, da Mozart jene nicht kannte,) neu drucken ließe.

Entſtehung der Oper.

Schreiben an einen Freund.

Glauben Sie wirklich, Ihre, mit Luſt und Liebe begonnene, mit Fleiß und Beharrlichkeit fortgeführte Unterſuchung werde ohne Intereſſe für mich ſeyn? Das ſollte mir leid thun. Oder glauben Sie auch nur — weil kein zuverläſſiges, rund und entſchieden auszuſprechendes, fortan für immer gültiges Reſultat herausgekommen, ſo werde dies mein Intereſſe erſticken? Nicht einmal mindern, mein Freund! Denn, abgerechnet, daß zumeiſt, wo nicht überall, das Suchen, nicht das Geſuchte, das Finden, nicht das Gefundene, hebt und erfreut; abgerechnet auch, daß, wenn wir bei allem Hiſtoriſchen nur an dem Antheil nehmen wollten, was ſolch

ein Resultat bietet, uns wenig genug, und schwerlich das übrig bleiben würde, was den Geist am meisten belebt, erweitert, nährt und schmückt: so ist ja selbst das ein keineswegs zu verachtendes Resultat, wenn über einen vorliegenden Gegenstand gefunden wird, daß keines zu finden sey. Und wie viel Betrachtenswerthes und nicht unwürdig Beschäftigendes liegt bei solchen Untersuchungen seitab, und wird entdeckt, erwogen, erst vom Forscher, dann von denen, die ihm folgen? Nein, nein; Ihre Untersuchung über die Entstehung der Oper ist mir, ungeachtet sie sich in bloße Vermuthungen auflöst, und bei den von Ihnen benutzten Quellen auflösen muß, anziehend gewesen, und wird auch manchem Andern anziehend seyn, wenn Sie den Vorsatz ausführen sollten, sie drucken zu lassen.

Für letzteren Fall nun, wo nicht allein, doch zunächst, erfülle ich hiermit Ihr Verlangen, setze mich auf das kritische Dreibein, und gebe meine Orakel; doch nicht im Geringsten als Götterspräche, sondern als Ansichten und Urtheile eines Einzelnen, der nicht mehr und nicht besser ist, als eben ich.

Zuerst schlage ich, zur Erleichterung der Uebersicht, eine andere, und zwar folgende Anordnung der Gegenstände vor. Die Schilderung der Beschaffenheit und des Zustandes der Musik im funfzehnten und sechzehnten Jahrhundert, besonders in Italien, als Einleitung: diese müßte bleiben, wie sie ist; denn sie ist nicht nur gut, sondern auch verdienstlich. Oder wäre es kein Verdienst, die übergroße, fast erdrückende Anhäufung einzelner Notizen, bei Hawkins, Burney, Forkel u. A., mit Geist aufzufassen und in ein belebtes, leicht übersehbares Gesammtbild zusammen zu drängen? — Jetzt, angekommen auf Ihrer Area, dürfte es rathsam seyn, bevor Sie sie anbauen, in ihr aufzuräumen, indem Sie, damit der Leser nicht hernach durch die vielen literar-historischen Anmerkungen zerstreuet werde, nach Blankenburgs (bis auf seine Zeit, und was größere Werke anlangt) ziemlich erschöpfenden Zusätzen zu Sulzer,*) die ganze Literatur Ih-

*) von Blankenburg: Zusätze zu Sulzers Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, 3ter Band, S. 585 u. folgg., Artik. Oper.

res Gegenstandes sondernd und musternd durch-
achen; dann zu Ihrem Bau den Grund zu le-
gen, indem Sie, damit der Leser wisse, woran
er sich zunächst zu halten, die ganz sichern und
deutlichen Data der Geschichte — blos diese —
einfach und bündig aufstellen. Dies Letztere, ich
weiß es wohl, wird bald und mit wenigen Zei-
len abgethan seyn. Ja, daß ich's aufrichtig ge-
stehe: Ich, an meinem Theile, kann für sol-
che Data, aus allen von Ihnen aufgestellten,
nur etwa folgende Sätze anerkennen. (Ich sitze
auf dem Dreifuß!)

„Schon vor dem Jahre 1480, und wohl
seit langer Zeit, sang man in Italien, eben so,
wie etwas später in Deutschland, bei den mehr
oder weniger in Handlung gesetzten, öffentlich
ausgestellten, heiligen Geschichten (Mysterien)
oder Helden- und Staats-Actionen: von dem
angeführten Jahre an wird solcher Darstellun-
gen auch, als „gesungen" überhaupt, gedacht;
wobei es aber zweifelhaft bleibt, ob dies als
„ganz, durchgehends gesungen," oder so zu ver-
stehen ist, wie wir ja auch z. B. sagen: M.
hat den Sarastro *gesungen* — was das
Sprechen, das untergeordnete, nicht ausschließt.
Wie nun aber dieser Gesang im *Ganzen* be-

schaffen gewesen, das wissen wir nicht recht; die Fragmente einzelner, wahrscheinlich besonders beliebter Stücke lehren hierüber wenig, ausser, daß die ausgeführtern, nicht vom Volke mitzusingenden Stücke vielstimmig und überaus künstlich gesetzt waren, selbst wenn eine einzelne Person ihre Empfindungen auszusprechen hatte — wo denn die andern, contrapunktisch mit ihr verflochtenen Stimmen, hinter der Bühne versteckt gehalten wurden. Der recitativische Gesang war noch nicht erfunden; viel weniger die Arie — was wir nämlich so nennen. Ohne alles Gespräch nun aber und ohne Recitativ (der Form unsrer Finalen und Ensembles überhaupt, als einer ganz neuen, gar nicht zu gedenken) — ohne jenes eine fortlaufende, durch Handlung entwickelte Geschichte singend zur Anschauung zu bringen: das ist und war nicht möglich. Wir müssen daher annehmen — entweder, es ist jenes „gesungen" zu verstehen, wie so eben gesagt, oder — was sich auch mit den noch übrigen Stücken dieser Art belegen läßt — es war auf eine solche, durch Handlung entwickelte Geschichte gar nicht abgesehen, sondern eine Person trat nach der andern in bezeichnender Kleidung hervor, sang ihre Scene, ging ab, der

Chor machte seine Betrachtungen, meist moralischen Inhalts, darüber; dann folgte eine andere Person und wieder solch ein Chor, und so ferner, bis sich am Ende Alle in einen andächtigen, den Kirchengesängen ähnlichen Hymnus vereinigten. Die Geschichte ward in ihren Hauptmomenten blos vorgeführt, und da sie meist aus den heiligen Büchern oder aus allbekannten Volkssagen genommen war: so konnte man voraussetzen, daß sie auch bei solchem Verfahren verstanden würde. Diese Schauspiele gehörten dem Volke an, waren aber, da sich um jene Zeit die Geistvollern und Unterrichtetern, wie überhaupt, so auch hier, von diesem mehr abzusondern begannen, gesunken, und fast nur ein Eigenthum des Pöbels und seiner Führer geworden. Jene Geistvollern und Unterrichtetern hatten sich aber in Hinsicht auf dramatische Darstellungen abgesondert und zurückgezogen, vornehmlich wegen der wiedererweckten altklassischen Literatur und ihrer, im Geschmack über allen Vergleich edlern und kunstvollern Erzeugnisse auch dieses Fachs. Wie Lorenzo Medici in Florenz, mit Hülfe des trefflichen Ficinus und Anderer, seine platonische Akademie, und an seinem Hofe die Nachahmungen plato-

nischer Unterhaltungen zu Stande brachte: so wurden von ihm und Andern, vorzüglich in Florenz und Rom, Nachahmungen griechischer Tragödien versucht, und an den Höfen, oft durch vornehme Personen, nur aber unter sich, nicht vor dem Volke, dargestellt. Der Musik hierbei wird deutlich nur also gedacht, (in Ihren Quellen nehmlich,) daß man mit Sicherheit blos auf Zwischenspiele, höchstens auf ein freies (vielleicht arpeggirendes) Begleiten der Lauten und ähnlicher Instrumente bei vorzüglich herauszuhebenden Stellen, nicht aber auf eigentlichen Gesang schließen darf. — Gewissermaßen mitten innen zwischen diesen beiden Gattungen standen die kleinern Gelegenheitsstücke an Höfen, bei Vermählungen und andern Hoffesten, die meist allegorisch oder mythologisch waren, wenig Handlung hatten, (oft eigentlich gar keine,) und wobei, wenn gesungen ward, dies nur in jener, oben bezeichneten Weise geschahe. — So kommen wir gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts, wo es, nach langen vergeblichen Versuchen, einigen guten Köpfen zu Florenz und Rom gelang, eine Art des Gesanges auszufinden, die, von dem bisherigen gänzlich verschieden, und der wohlge-

No. 2) Trois Duos concertants pour deux Violons, composées par Alex. Rolla. Oeuv. 3me. A Bonn chez N. Simrok. (Pr. 5 Fr.)

Wer sich mit gefälligen, wohlklingenden, in ziemlich gleichen Rhythmen abgefassten konzertirenden Sachen, wobey die eine Stimme Solo spielt und die andre blos begleitet, erfreuen will und kann, und nicht nach sorgsam gewählten und kunstmässig ausgeführten Hauptgedanken, die sich leicht, fasslich und wohlklingend, ohne die reine Harmonie zu verletzen, in den doppelten Kontrapunkt versetzen lassen, den Sinn richtet: der findet hier an diesen zwey Werken vollen Genuss. Sie sind brillant, passagenreich und in einem Genre abgefasst, der sich den Violin-Konzerten nahert. In dieser Hinsicht sind sie vorzüglich schon wohl-geübten und fertig spielenden Schülern zur Uebung mit ihren Lehrern zu empfehlen. Der Kritiker kann übrigens eben so wenig, als der gebildete Künstler jene gewöhnliche Form der Violin-Duetten, wo eine Stimme unverändert wiederholt, was die andre schon einmal vorgetragen hat, uneingeschränkt loben. Die gegenwärtigen Duetten haben meistens diese Form. Auch liegt bald der Alt, bald der Tenor, statt des Basses zum Grunde. Die dadurch entstehenden Leeren sind dem für seine Kunst weiter Ausgebildeten schwer zu ertragen. Dieser Vorwurf trift No. 2 vorzüglich.

In No. 1, S. 13, Z. 16 ist der vierte Takt (Largo) durchaus fehlerhaft, unharmonisch, und zuletzt nicht orthographisch richtig. Es ist besser, auf dem geraden Wege, den man kennt, fortzugehen, als durch mühsam gemachte Künsteleyen auf Abwege zu gerathen und im Dunkel zu tappen. Der Stich, vorzüglich von No. 1, ist vortrefflich.

Pariser Zauberflöte.

Nehmt unsern Dank; ihr halft sankt Mozart aus den Nöthen!
Der Zauber ist nun weg, habt ihr doch noch die Flöten! —

An —, der selbst bekannt machte, wie ausserordentlich seine Oper in der Residenz gefallen habe:

Die Residenz empfangt mit freudgem Tosen
Das Kindelein, das du für sie gebohren?
Doch sage: sind nicht unter den Ohren der Grossen
Auch grosse Ohren?

Die musikalische Beylage No. VII enthalt ein kleines Duett aus der neuesten Oper des Hrn. Paer, Sargino, von welcher, bey ihrer ersten Erscheinung auf dem Dresdner ital. Operntheater, in diesen Blattern ausführlich und mit verdientem Lobe gesprochen worden ist. Selbst das hier abgedruckte Duett, das von einer Menge glanzenderer Schönheiten würde verdunkelt worden seyn, wenn es nicht von Mad. Paer und Hrn. Penelli so schön gesungen und mit so vortrefflicher Aktion begleitet worden wäre — welch einen zarten Geist und süssen Ausdruck hat es nicht! Mochte es uns doch gelingen mit diesem Abdruck auch die Nebenabsicht zu erreichen, dass die bessern deutschen Operntheater dem Publikum, statt so vieles verachtlichen, neben anderen vorzüglichen, auch Hrn. Paers neuere Werke gäben, und damit nicht so lange warteten, bis die Liebhaber von Frankreich aus damit bekannter gemacht würden! Sollen wir denn immer erst vom Auslande erfahren, was wir Gutes besitzen? und sollen unsre Künstler immer nur von Fremden Auszeichnung und Aufmunterung erhalten?

d. Redakt.

(Hierzu die musikal. Beylage No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

messenen, lebhaft empfundenen Rede des Declamators sich nähernd, doch aber auf musikalische Regeln zurückgebracht und mit Accorden der Instrumente begleitet, für Alles in den Dichtungen dienen konnte, was nicht lyrisch war; eine Art des Gesangs, die man, zweckmäßig genug, musica in stilo rappresentativo nannte, (seit 1599,) und die, wenn auch noch etwas unbeholfen, unser Recitativ — nicht sowohl ward, als war. Diese neue Gesangsart, die, neben ihrem Zweckmäßigen und Wohlgefälligen für sich, zugleich den Dichtern und mit Action Singenden so viele Freiheit verschaffte, mußte großen Beifall finden, und sie fand ihn auch. Und so begegnet uns, mit alle diesem ausgestattet, im Jahr 1600 zu Florenz eine Euridice, gedichtet von Rinuccini, in Musik gesetzt von Caccini und Peri, die allerdings, als ein Drama, in allen seinen Theilen mit Handlung gesungen, und zwar wechselnd mit Recitativ, Solo- und Chorgesang, als die erste Oper betrachtet werden kann.

Dies werden, unter den von Ihnen aufgestellten Sätzen, diejenigen seyn, welche als offenkundige, nicht weiter in Zweifel zu ziehende, historische Data anzunehmen sind. Wer es mit

der Sache nicht genau nimmt, und, daß ich so sage, sie nur in Bausch und Bogen behandelt, dem werden sie auch genügen: keineswegs aber Andern; diese werden ihr Lückenhaftes bald bemerken, und durch die übriggebliebenen Stücke aus jenen poetisch-musikalischen Werken, (bei Hawkins, Burney u. A.) bis sie einen festern Standpunkt der Uebersicht gefaßt haben, wohl eher verwirret, als in's Klare gesetzt werden. Nach diesem Standpunkte nun haben deshalb auch so Viele gesucht, und worin sie ihn gefunden, was sie aus jenem historisch Gegebenen gemacht haben, das ist von Ihnen, werther Freund, mit vieler Belesenheit und sorgsamem Fleiß aufgestellt worden. Sie würden aber, däucht mich, dem Leser den Ueberblick, und, nach diesem, das eigene Urtheil, sehr erleichtert haben, hätten Sie diese vielfältigen Muthmaßungen auf die zwei zurückgeführt, auf welche sie alle sich wirklich zurückführen lassen. Auf folgende nämlich. (Einer gewissen dritten, die Ihnen unbekannt geblieben, und die von allen jenen abweicht, werde ich hernach gedenken.)

1. Die Oper entstand aus den Volks-Schauspielen mit untermischten kleinen Gesängen. Unter den neuern Forschern scheint auch Blankenburg diese Meinung in Schutz zu nehmen. Wir haben schon erwähnt, und es ist nicht zu bezweifeln: man führte längst, ehe an eine Art Oper zu denken, geistliche und weltliche Geschichten dramatisch auf, und es wurde dabei gesungen. Nun fährt man fort: Dies gefiel, besonders der Gesang; so sang man Mehreres, immer Mehreres, endlich Alles. Das scheint natürlich. Aber, mancher, wenn auch nicht ganz entschiedener Widersprüche der Geschichte nicht zu erwähnen, welch ein Sprung, von diesem zum gar nicht viel spätern Gesange bei der Oper! welch ein Spring, von diesem Gesange beiher, zu diesem durchgehends fortlaufenden, in sich selbst zusammenhängenden! Man denke sich diese Schauspiele, wie wir deren in den Winkeln der Bibliotheken ja noch besitzen; z. B. das eine Zeit lang sehr beliebte, von den zwölf, zur Hälfte thörichten, zur Hälfte klugen Jungfrauen, und deren Aeußerungen, bald andächtig — wo sie gesungen werden, kirchenmäßig, bald in nicht eben feinen

Späßen — wo dieſe geſungen werden, nach Volkstänzen: man denke ſich dieſe; und daraus ſollen, in den Kreiſen der Fürſten und Gelehrten, in nicht langer Zeit und ohne allmählichen Uebergang — denn das „mehr und immer mehr" iſt keiner, da es ſich hier weit weniger davon, als von einer ganz andern Gattung, dem Stoff und der Form nach, fragt — daraus ſollen, und unter dieſen Verhältniſſen, die Opern entſtanden ſeyn? Glaube das, wer's kann!

2. Wir können's nicht! ſagten Viele, ſchon in alter Zeit. (Unter Neuern auch der achtbare Gerber, und Graf Algarotti.*) Die Sache iſt vielmehr: Unſre Oper entſtand aus Nachbildung der damals unter den wiſſenſchaftlich Gebildeten ſchon ſehr bekannten, an jenen Höfen, wo ſie entſtand, überaus geſchätzten, griechiſchen Tragödien und Komödien. Das, mein Freund, ſcheint annehmbarer, und die deutlichen Data der Geſchichte widerſprechen wenigſtens nicht. Halten wir uns aber, hier, wie vorhin, die Sache nahe vor's Auge, nicht ſo

*) Saggio sopra l' Opera etc.

im Allgemeinen, sondern im Besondern — so sagen Andere: dann finden wir Grund genug zu neuen Bedenklichkeiten. Vermögen wir denn in den Dichtungen der ersten Opern, die wir ja noch, ganz oder zum Theil, besitzen, eine wirkliche Nachahmung der Alten zu entdecken? Zwar treten darin (doch auch nicht in allen) Personen der griechischen Mythologie oder Geschichte auf: aber diese gehen um in allen Poesieen jener Zeit und jener Höfe; sie sind Wendungen und Ausdrucksmittel der damaligen feinen und Hof-Sprache überhaupt. Und wie sind nun jene Personen, jene Fabeln, behandelt? Weder im Charakter, noch in der Führung, noch in der Sprache und Haltung, dem ähnlich, wie wir es bei den Alten finden. Es bleibt nicht viel übrig, außer, daß Andromeda an den Felsen geschmiedet ist, verschlungen werden soll, und vom Perseus befreiet und geheirathet wird; Herkules ist eine Art Haudegen geworden; Zeus, eine Art Schach Lolo u. dgl. Und wenn die Dichter der ersten Opern die Tragödien und Komödien der Alten nachahmten: würden sie nicht gewisse Stücke derselben gewählt haben, wo ihnen für ihren Zweck

schon so viel vorgearbeitet war; wie besonders in einigen des Euripides und Aristophanes? Das haben sie aber, so viel wir irgend wissen, fast gar nicht gethan; und erst beträchtlich später thaten es, Apostolo Zeno in Italien, Quinault in Frankreich — —

Diese und ähnliche Betrachtungen haben denn, wie Sie, so auch Andere wieder zweifelhaft gemacht; namentlich auch einen gewissen neuern Autor, der Ihnen entgangen, und der in einer besondern Abhandlung, nachdem er jene beiden Meinungen zu beseitigen gesucht, eine dritte, ihm eigene, aufgestellt hat; eben die, auf welche ich oben deutete. Was er vorbringt, läuft auf Folgendes hinaus.

Im Mittelalter finden wir die Instrumentalmusik nur als Begleiterin; und zwar, des Tanzes, des Kirchengesanges und des Liedes. Das Erste, der Tanz, gehört nicht hieher. Im Zweiten, dem Kirchengesange, hatte, im funfzehnten Jahrhundert und im Anfange des sechzehnten, mithin gegen die Zeit, wo die ersten Versuche zu einer Oper gemacht wurden, die Instrumentalmusik die Vocalmusik überboten und letzter besonders eine überaus künstliche

Vollstimmigkeit und Gelahrtheit aufgedrungen. Dies hatte sie gesteigert bis zu einer bloßen, wirkungslosen Verstandes-Sache: als die entscheidende Revolution und gänzliche Umkehr der Dinge durch den großen Palestrina, wie mit Eins, gedacht, hergestellt und befestigt ward *). Von diesem eminenten Geiste war die Kirchenmusik, nicht verbessert, sondern von Grund aus neu geschaffen; war der größten, darum aber keineswegs kunstlosen Einfalt, der Erhabenheit, Würde und Andacht zurückgegeben; und alle Instrumente, außer der Orgel, waren von ihr entfernt, oder einzig ihr als Begleiter zugegeben: sie war das geworden, was sie, dem Wesen nach, noch heute in Rom bey den größern, heiligern Functionen, besonders zu St. Peter und in der sixtinischen Kapelle, ist. Bei den damals schon erfundenen, manchfaltigen Instrumenten und deren weitem Umfang an Tönen; bei der großen Geschicklichkeit der Spieler, und ihrer Neigung, diese gelten zu machen,

*) Unter dem Papste, Marcellus II., dessen Mitwirkung und Autorität, im Jahre 1555.; und da Marcellus noch in diesem Jahre starb, unter Paul IV., durch dessen Bestätigung.

brachte jene Einfalt und Strenge, nicht nur unter den meisten Musikern, sondern auch unter Vielen der Hörer, ein gewisses Mißverhältniß hervor, und es bildete sich eine Opposition, die aber auf jene Kirchenmusik selbst keinen Einfluß erlangen konnte, da diese, zufolge des Befehls des Kirchenoberhauptes, festgestellt war.

Anlangend nun das Dritte — die Instrumentalbegleitung der Lieder außer der Kirche: so finden wir diese freilich zu allen Zeiten in Uebung und Beliebtheit, vielleicht aber nirgends und niemals häufiger, auch mit mehr Enthusiasmus betrieben, als in Italien seit dem dreizehnten Jahrhunderte, beim Gesange der lieblichen Lieder sogenannter provenzalischer Dichter, unter welchen Liedern im folgenden Jahrhunderte die Romanzen (was wir so nennen) ganz besonders beliebt wurden. Diese hatten allmählich die ganze Nation durchdrungen, und so erhielten sie sich auch. Bei der allgemeinen Freude an Gesang und Instrumentenspiel, so wie bei der Künstlichkeit beider beim Gottesdienste, die sie für die Menge unfaßlich und ungenießbar machte, wendete sich die Neigung

vieler Musiker und ihrer Freunde besonders nach der ohnehin allbeliebten Romanze, um sie musikalisch immer mehr auszubilden. Man begann, sie nicht mehr blos für Ein Instrument, wie bisher meistens, in Musik zu setzen, sondern für mehrere; und zwar benutzte man die Instrumente, wie hier nicht unzweckmäßig, gefälliger und galanter, als in den Kirchen Rechtens und Sitte war. Hieraus bildete sich nun ein eigener, freierer Styl, der, wenn er auch noch ohne Regel und mehr der Willkühr und dem Geschmack des einzelnen Meisters hingegeben war, doch überall gefiel. Die Dichter wollten von seiner Beliebtheit Vortheil ziehen und kamen den Musikern entgegen, indem sie ihre Romanzen weiter, einer musikalischen Behandlung in jenem Styl bequemer ausführten, und zu dem Ende auch die auftretenden Personen — ohnehin ein Hauptmittel der Belebung, Kraft und Wirkung der Romanze — öfter selbstredend einführten. Zwar sank mit dem Geiste der alten Ritterschaft auch die ausschließende Liebhaberei an Gesängen dieser Art; es gesellete sich zu ihnen, besonders in Italien, eine Gattung idyllischer Gedichte, wo,

statt der Ritter und ihrer Damen, Schäfer und Schäferinnen auftraten, und in welchen freilich der ächte, ungeschminkte Dichtergeist der alten Provenzalen nicht mehr wehete: es waren aber doch auch diese Gedichte meist im Romanzenton abgefaßt; wenigstens gab es etwas Geschichtliches darin. Indessen hatte die Liebhaberei an Musik, auch an Instrumentalmusik, und die Geschicklichkeit in dieser, sich sehr verbreitet. Kein Fest der Höfe, keine bedeutende Feierlichkeit überhaupt, ohne Musik. Was von Vielen geliebt und geübt wird, wird immer auch von den Fähigern erweitert. Man wollte mehrere Sänger und Sängerinnen mit einander hören; die Darstellungen sollten mehr Mannichfaltigkeit und Umfang, mehr Leben und Anschaulichkeit gewinnen; die Musiker, verdrüßlich über ihre Beschränkung durch Palestrina und in Opposition gegen seine kirchliche Weise, waren bei der Hand, die Dichter gefällig: man richtete die Romanzen oder Schäfergedichte so ein, daß neben dem Chor, Jeder oder Jede die Worte einer redend eingeführten Person, und nur der Rhapsode die Rolle des Erzählers beibehielt — wie wenn Bürgers Lenore von

No. VII.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

DUETTINO dell' Opera: SARGINO.

di F. Pia.

Larghetto.

SOFFIA.

SARGINO.

Pianoforte.

Dol - ce dell'
O, - du mein

a - nima spe - me e di - let - to, u - nico og-
Ein - ziger, den ich er - wah - le, du, mei - ner

get - to di que - sto, di que - sto cor:
Ge - lie - bet - zu - lan - ge, zu - er - Lust!

Dol - ce dell'
Du, mei - ne

vier Personen, dem Erzähler, Lenoren, der Mutter und Wilhelm, und einem Chore:

„Geduld, Geduld, wenn's Herz auch bricht" ꝛc. gesungen würde.

Da man einstudirte Stücke, und auswendig, nicht vom Notenblatt, sang: so ist es nicht nur wahrscheinlich, sondern es konnte fast nicht anders seyn, als daß diese singenden Personen, zumal bei der Belebtheit und Reizbarkeit des, ohnehin alles, was ihn ergreift, sogleich körperlich darstellenden Italieners, nicht auch gar bald zu handelnden geworden wären. Abgesonderte, erhöhete Bühnen für sie zu errichten, war schon längst üblich und durch die Nothwendigkeit geboten, wenn sie von großen Versammlungen bemerkt und vernommen werden sollten: was war nun natürlicher, als daß man diese auftretenden Personen auch in einer, ihren Rollen angemessenen Kleidung und scenischen Umgebung sehen wollte? Und war man so weit, so bedurfte es weiter nichts, als daß die Dichter, nach dem Beispiele der jetzt bekannter gewordenen alten Tragöden oder auch der gewöhnlichen Volkstheater, den Fortgang der Fabel so einrichteten, daß er ganz in die

Handlung verwebt, sonach kein Erzähler mehr nöthig wurde: nun, da hatte man ja die erste Oper. Ihr Inhalt war, wie der, der erzählenden Gedichte: Heldenthaten aus oder mit Liebe, und Schäferliebschaften; zu denen sich, seit die altclassische Literatur weiter verbreitet wurde, mythologische und althistorische Vorstellungen gesellten. Und gerade so ist auch beschaffen, was von den ersten Opern der Lauf der Jahrhunderte uns übriggelassen. — —

Dies ist der Ideengang, den jener Autor aufgestellt hat. Der Autor nun — mit Verlaub — bin ich. Die Abhandlung, vor etwas mehr, als einem Vierteljahrhundert gedruckt, hat Ihnen leicht fremd bleiben können; war sie mir's doch selbst geworden! Eben darum darf ich mir jetzt wohl ein Urtheil über sie erlauben; und das lautet denn also! Der Hergang der Sache, wie er hier vorgestellt worden, nimmt sich nicht übel aus, und jene deutlichen historischen Data lassen sich allenfalls, wie mit den andern angeführten Meinungen, so auch mit dieser vereinigen. Dies ist aber auch alles Günstige, was ich ihr nachzusagen weiß. Allein ich bin noch nicht

am Ende, und das Beste, denk' ich, kömmt noch. Ich bitte um Geduld.

Jene Bogen waren kaum im Publicum verbreitet, als ich von einem der achtbarsten und belesensten Literatoren im Fache der Musik, vom alten Gerber, dem verdienten Verfasser des alten und neuen Tonkünstlerlexikons, eine freundliche Zuschrift erhielt, worin er, nach einigem Kopfschütteln, mir die vollkommen gegründete Erinnerung zu vernehmen gab: wenn man über reinhistorische Facta sinne und grüble, so sey das zwar löblich und gut, doch nicht eher an der Zeit, als bis man diese Facta selbst ganz vollständig und zuverlässig eruiret und constatiret; wenn man aber dieses für vorliegenden Fall wolle, so habe man zuvörderst, weder die fürnehmen Historiker, die dergleichen nur im Vorbeigehen mitnähmen, noch die philosophirenden Kunstliebhaber anzugehen, die über schon Herausgebrachtes gleichfalls nur sännen und grübelten, sondern die zerstreueten Briefe und ähnlichen Schriftchen unterrichteter Zeitgenossen, die blos klärlich berichteten, was da oder dort wirklich geschehen, und die kleinen, oft einfältigen Tractätlein der

Practiker jener und nächstfolgender Zeit, die desgleichen, oder Anweisungen enthielten, wie es fürder geschehen solle; welches alles wohl jenen Historikern zu klein und gemein, jenen Philosophirenden zu weitläufig, trocken und langweilig gewesen und darum von beiden unterlassen seyn möchte u. s. w.

Hum! dachte ich und rieb mir die Stirn; jam satis, Demea! Ich war zwar damals noch jung, doch nicht mehr so jung, daß es mir weniger um die Sache, als um's Rechthaben zu thun gewesen wäre; der Gegenstand war einmal mir wichtig geworden, und ich stand in der etwas wunderlichen Epoche literarischen Treibens, wo es ohnehin einen hohen Genuß gewährt, die bestäubtesten Winkel grosser Bibliotheken zu durchwühlen und zahllose Notizen für Kopf und Papier zu erobern: da ging ich denn muthig und emsig von neuem an's Werk, brachte, nicht ohne Gerbers und seiner musikalischen Bibliothek Beihülfe, manchen schönen Bogen voller Excerpte zu Stande, und setzt, von Ihnen, mein Freund, verführt, habe ich mehrere schöne, lange Frühlingstage mit Durchlesen, Ordnen, Ueberdenken dieser Bogen klug-

lich vergeudet. Mögen es mir die farbig-schimmernden Beete unter meinen Fenstern, die jugendlichgrünenden Wiesen und Birken dort um die Spiegelfläche des Teichs, der neubelaubte Wald mit seinen Sängern, der meine Aussicht in der Ferne umkreist, und der tiefblaue Himmel über alle dem, verzeihen; und mögen Sie, mein Freund, wohlwollend aufnehmen, was sich als letzte Resultate mir ergeben hat. Ich setze es her, nur in kurzen, trockenen Sätzen: die Ausführung und Begründung, wie vielmehr der Aufputz, würden Bogen füllen. Es weicht nicht weit ab von dem, was auch Andere gefunden; es ist nicht eben viel, doch sicher, und, zusammengehalten mit den Beispielen bei Hawkins und Burney*),

*) John Hawkins: A general History of the Science and Practice of Music etc. London, 1776.; in funf Großquartbänden. Charles Burney: General History of Music etc. London, 1776 bis 1788., in vier Quartbänden. Forkel, in seiner Geschichte der Musik, ist bekanntlich nur bis nahe an die Zeiten gekommen, von welchen oben gesprochen wird; in seiner Allgemeinen Literatur der Musik ist er zwar hülfreich, aber unvollständig. — Ein bedeutendes, doch nicht überall zuverlässiges Werk über

verdeutlicht und anschaunlich gemacht durch sie, ist es auch, wie mich dünkt, hinlänglich. Machen Sie damit, was Sie wollen; oder auch gar nichts.

Ich fange damit an, daß ich die früher von mir aufgestellte Meinung gänzlich verwerfe. Was, um sie gelten zu machen, eigentlich Hi-

die hier zu behandelnden Gegenstände ist: Stephan Arteaga: **Geschichte der italienischen Oper** u. s. w. a. d. Italien. mit Anmerk. von Forkel, Leipzig, 1789., in zwei Bänden; und die Hauptquelle, außer Briefen gleichzeitiger Gelehrten und Musikfreunde, in nicht unbekannten Sammlungen, z. B. des Bettinelli, (Risorgimento d'Italia etc.) **was Giovanni Battista Doni** fast gleichzeitig geschrieben hat, (er lebte von 1616 bis 1669) und was von Gori später gesammlet und neu herausgegeben worden ist, besonders der Discorso della Musica scenica e teatrale (spätstens um 1640. zu Florenz geschrieben): Joh. Bapt. Donii, patricii Fiorentini, Lyra Barberina etc. der 1ste Folio-Band, Florenz, 1763, der 2te, besorgt durch Passeri, Florenz, 1763. Doni war nicht nur ein gelehrter Mann und einer der größten Musikkenner seiner Zeit, sondern stand auch in naher Verbindung mit den höchsten Personen zu Florenz, zu Rom u. s. w. und ihren musikalischen Instituten, wo ihm denn auch zur Hand war, was bis dahin für diese geschehen, und seine Berichte sind sorgsam bis zur Pedanterei.

storisches beigebracht worden, mag im Allgemeinen zu jener Richtung des Geistes und Geschmacks, woraus hernach die Oper entsprungen, mitgewirkt haben: aber hervorgebracht hat es sie nicht, nicht einmal unmittelbar zu ihr geleitet; selbst indirecte, aber bestimmte Beziehungen davon auf diesen Ursprung lassen sich wenigstens nicht nachweisen. Nicht Weniges aber von dem, was sich allerdings nachweisen läßt, widerspricht dem, was dort aus jenem historisch Gegebenen gefolgert oder vermuthet worden ist. — Wir haben zurückzukehren zu der Meinung, die ich vorhin als die zweite näher bezeichnet habe. Was dort gegen sie eingewendet worden, ist nicht von großer Erheblichkeit; Sie werden das finden, wenn sie es einzeln, einen Satz nach dem andern, prüfen wollen — wie man doch, hier, und auf eigentlich historischem Gebiete überall, verfahren muß: wäre es aber auch erheblicher, so könnte dies doch nichts ändern, da, wo die Geschichte durch offenbar unterrichtete und sonst glaubwürdige Zeugen bestimmt und deutlich spricht; und wir hätten blos dabei zu gestehen: Es ist schwer, oder auch, es ist gar nicht zu begreifen, wie das

oder jenes so hat kommen, das aus jenem entstehen können; indeß — es ist nun einmal so! —

Bis um die Zeit, von welcher hier die Rede ist, das heißt, bis gegen das Jahr 1590, kannte man von Vocalmusik, außer der Kirche, nur die, von den Gebildeten verachteten Volkslieder, die durch Tradition fortgepflanzt wurden, und, in der feinen, wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Welt, die Madrigale, Canzonetten, und was ihnen ähnlich war. Diese waren sämmtlich fugirt, oder doch in immerwährenden Nachahmungen sehr künstlich verflochten, auch so vielstimmig ausgearbeitet, daß es ausdrücklich als eine Bequemung zum Leichtfaßlichen und Gefälligen angemerkt wird, wenn man sich auf vier oder fünf obligate Singstimmen beschränkte. Diese Madrigale und Canzonetten wendete man nun auch bei den scenisch auf den Bühnen dargestellten, geistlichen oder Staats-Actionen an; so daß, wie schon oben angeführt worden, wenn auch nur Eine Person auf der Scene ihre Empfindungen singend auszudrücken hatte, doch die andern drei oder vier, hinter derselben, mit einstimmten. (Auch

die Instrumentisten waren hinter der Bühne verborgen.) Das Wunderliche dieses Verfahrens mußte endlich auffallen. Die Dichter, die ihre Verse durch die überkünstlichen Fugen und Imitationen der Musiker arg gemißhandelt, und die Liebhaber, die eine so trockene, für sie unverständliche und ungenießbare Musik bekamen, benutzten jene Wunderlichkeit gegen die Musiker, erhoben ihre Stimmen und machten die ganze Sache lächerlich. Nun hatten die hochgebildeten Medici und ihre gelehrten Freunde vor geraumer Zeit den Vorsatz gefaßt, ihrer damals schon weltberühmten, vielfach wohlthätig einwirkenden, griechisch-philosophischen Akademie eine griechisch-dramatische an die Seite zu setzen, und bei ihren Leistungen in ihr und durch sie, wie dort den Plato, so hier die alten Tragiker zu Grunde zu legen: ihre Bemühungen waren aber an der Ungelehrigkeit und Unbeholfenheit der Musiker gescheitert. Diese hatten ihr contrapunktisches Herkommen; das verstanden sie tüchtig und übten es treulich: von ihm war aber bei jenem Vorhaben schlechterdings kein Gebrauch zu machen und in Anderes konnten sie sich nicht finden. Manche

mochten es wohl nur auch nicht: hatte doch das Gewohnte Jahrhunderte lang bestanden, und gab es ja noch Leute genug, die es lobten! — Jetzt nun jene Neckereien und Zwistigkeiten! Sie erinnerten von neuem an den fast aufgegebenen Gedanken einer griechisch-dramatischen Akademie, aber auch an die Hindernisse, die sie gefunden. Da kam denn ein Mann, wie Giovanni de Bardi, Graf von Vernio, dem gräcisirenden Hofe und seinen Gelehrten eben recht. Bardi war Gelehrter und eben in der jetzt vorzüglich geltenden Weise; war Kenner und Freund der alten und neuen Dichtkunst, übrigens ein geistreicher, sehr angesehener, beliebter, feiner Mann, (erblicken wir ihn doch sogar, unter dem Papste Clemens VIII., als Maestro di Camera, ja, als seinen Lieblinq,) und nun zu alle dem, ein genialer, wohlunterrichteter Musikliebhaber. Er ging in die Ideen des florentiner Hofes ein; legte sogleich Hand an, sie, wo möglich, auszuführen; und da der Hof, wahrscheinlich, um im Fall des Mißlingens sich nicht zu compromittiren, nicht öffentlich mit Errichtung solch einer Akademie auftreten wollte: so that er selbst es,

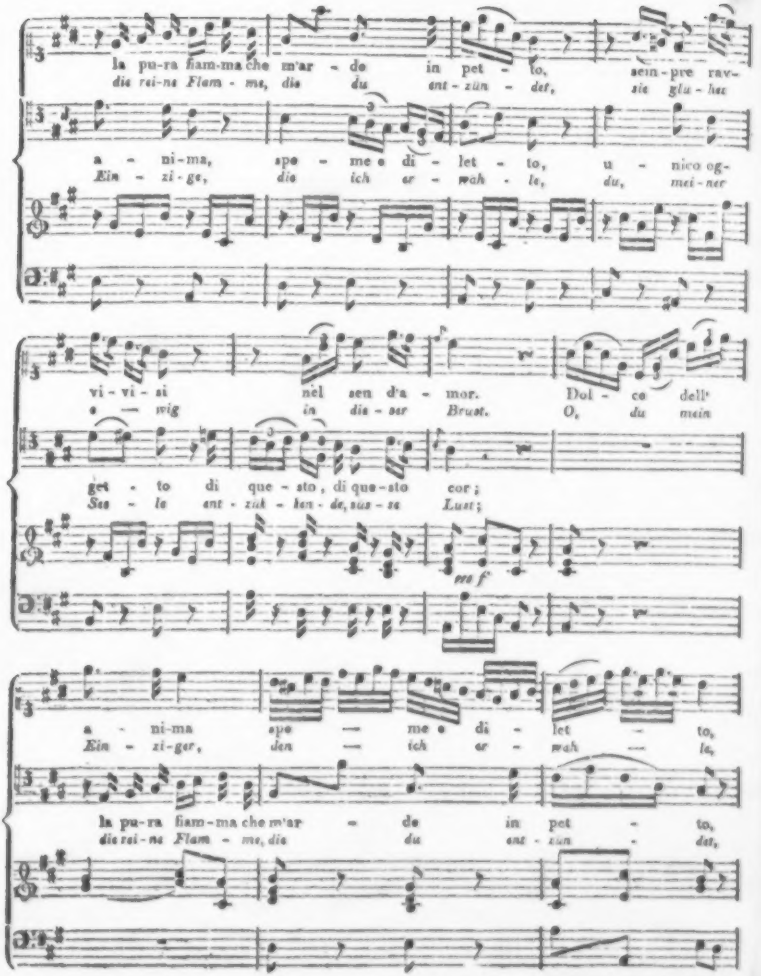
la pu-ra fiam-ma che m'ar - de in pet - to, sem-pre rav-
dis rei-ne Flam - me, dis du ant - zün - det, sie glu - het
a - ni-ma, spe - me e di - let - to, u - nico og-
Ein - zi - ge, dis ich er - wah - le, du, mei-ner
vi - vi - si nel sen d'a - mor. Dol - ce dell'
e — wig in dis - ser Brust. O, du main
get - to di que - sto, di que-sto cor;
Ses - le ant - zük - ken - de, süs - se Lust;
pra f
a - ni-ma spe — me e di - let — to,
Ein - zi-ger, den — ich er - wah — le,
la pu-ra fiam-ma che m'ar - de in pet - to,
dis rei-ne Flam - me, dis du ant - zün - det,

rief sie zusammen in seinem Palaste, und übernahm, als ihr Präsident, die Leitung ihrer Sitzungen.

Bardi ging darauf aus, theils jenes Geschrei der Poeten und Dilettanten zu beseitigen, theils zur Ausführung dramatischer Gedichte in der Form griechischer Schauspiele, von Seiten der Musik Versuche zu machen. Zu beidem war vor allem nöthig, den bisher ganz verachteten, ja in der Kunst-Musik gar nicht geduldeten, einstimmigen Gesang einzuführen und zu Ehren zu bringen, auch ihm eine ganz neue, vom Volksliede eben so, wie von der künstlichen Harmonik der Musiker verschiedene — eine solche Form zu geben, die sich der rednerischen Declamation der Gedichte möglichst näherte, alle unnöthige Wiederholung der Worte vermied, sich jeder der verschiedenartigen Formen der Poesie, ohne sie zu zerstören oder auch nur zu verdecken, ungezwungen anpassen ließ, und dem Sänger volle Freiheit verschaffte, den vom Dichter gewünschten Ausdruck, des Einzelnen sowohl, als des Ganzen, (den dramatischen Charakter) bei ihrem Vortrage hineinzulegen. Das war eine wahrhaft große, überaus

schwierige Aufgabe, deren Großes und Schwieriges wir gar nicht anschlagen können, da wir, was sie löste, tag-täglich hören und von Kindheit an gewohnt sind, wir müßten uns denn — wie ich Ihnen, mein Freund, anrathen möchte — in das, was bis dahin erfunden und üblich war, wenigstens nach den Proben bei Hawkins, Burney u. A., recht eigentlich einstudirt haben. Die Erfüllung jener Forderungen, wenn sie glückte, genügte aber nicht einmal; sondern es kam darauf an, dazukommen, daß diese von Grund aus neu zu schaffende Musik den allgemeinen, rechtlichen harmonischen Grundsätzen jeder, die eine geregelte Harmonie überhaupt besitzt, (nicht eine mehr zufällige und willkürliche, wie die der Alten,) und diese, ist sie einmal gefunden und eingeführt, so wenig entbehren kann, als die Poesie geregelte Rhythmen und Versmaße, sind diese erst gefunden und eingeführt — angemessen bleiben; daß sie nicht nur den Kundigen, sondern Jedermann verständlich werden, Jedermann ansprechen mußte, um sich geltend zu machen; daß sie auch neue, bisher nicht gekannte Reize an und für sich bekommen mußte, um beliebt zu werden. Bardi übersah und er-

wog das wirklich: die Idee einer solchen, gleichsam aus den Dichtungen und ihrer angemessenen, begeisterten Declamation herauszuhörenden Musik schwebte ihm vor: aber er konnte sie nicht herstellen, nicht aufzeichnen und nach jenen allgemeinen Grundsätzen harmonischer Kunst um- und ausbilden. Er wählte sich daher einige Vertraute, den Vincenzio Galilei und den Girolamo Mei, zu seiner Hülfe: dieser, (Hieronymus Mäus) ein gelehrter Kunstfreund, half mehr von Seiten der Wissenschaft; jener, ein gründlicher Componist und Virtuos, mehr von Seiten der Musik nach —

„Und was brachte dies Trifolium denn heraus?“ Sehen Sie sich's nur an, in den übrig gebliebenen Fragmenten: eine Art umgeschaffener, einstimmiger Psalmodie, oder, wie wir es nennen würden, eine Art declamatorischen Gesangs; kurz und gut: im Wesentlichen, das Recitativ, aber im Takt gemessen, (a tempo,) untermischt, bei eigentlich lyrischen Stellen, besonders an Ausgängen und Schlüssen, mit melodiösern Wendungen, alles gegründet und bezogen auf einen bedeutenden, in seiner Harmonie kunstgerechten Baß; welcher Baß

und welche Harmonie, je nachdem es dem Ausdrucke jeder Stelle des Gedichts und des Sängers angemessen war, bald in kurz anzuschlagenden Accorden, bald in fortgehenden, steigenden und fallenden Arpeggiaturen vorgetragen wurde. Letzteres geschahe, nach damaliger Sitte, entweder auf der Viola da Gamba, oder auf der Laute — der großen nehmlich, der Theorbe (Tiorba) — Instrumente, die in jener Zeit angewendet wurden, wie später (im Recitativ) der Flügel, an dessen Stelle zu jenem Zweck in unsern Tagen das Quartett der Bogeninstrumente getreten ist. Das war denn wirklich eine Gesangsform, die allen, oben angegebnen Forderungen — bis etwa auf Eine, zu welcher wir hernach zurückkehren werden — entsprach, sich auch für den Vortrag des Dialogischen eignete, selbst der Action des Schauspielers, wie wir alle wissen, keine Fesseln anlegte: das war die „musica nuova," die „musica in stilo rappresentativo;" es war die Grundbedingung und der Anfang der Oper.

Indessen ging es mit dieser selbst noch nicht so geschwind. Die erste Anwendung dieser neuen

Form fiel etwas unbeholfen aus, und man wagte sich damit noch nicht an eigentlich dramatische Gedichte, sondern nur an solche, die durch bestimmten Ausdruck Eines charaktervollen Individuums sich dem Scenischen annäherten. Und so waren es — die vortreffliche, episodische Scene des Ugolino im Hungerthurm, aus Dante, und mehrere der innigsten Stellen über den Verfall des gottbegnadigten Volks, aus den Klageliedern Jeremiä, was jene drei Freunde in der angegebnen Weise in Musik setzten und der Akademie in feyerlicher Sitzung, welcher auch der Herzog und sein Hof beiwohnten, vorlegten. Beide Stücke wurden mit der Gambe begleitet, und Mei sang sie selbst. Es konnte nicht anders seyn: das Aufsehen, der Beifall waren allgemein, und nun schlossen sich auch noch einige der geistvollern Musiker an die Akademie und ihre Bemühungen. Der Ausgezeichnetste, oder doch für den Augenblick der Wirksamste von diesen war Giulio Caccini, ein Römer von Geburt, aber in Florenz heimisch: einer der größten Sänger jener Zeit, durch ganz Italien gekannt und beliebt, dabei ein, wenn auch nicht gelehrter, doch talentvoller, an-

genehmer und allzeitfertiger Componist. Dieser faßte jene Schreib- und Singweise bald auf, verfertigte in ihr eine Menge kleinerer Stücke, zu denen er klüglich die beliebtesten Dichtungen zu wählen wußte, sang sie selbst vortrefflich, indem er sich mit der Laute begleitete, machte Aufsehn, erwarb sich Beifall, und regte so Musikfreunde genug, auch außer Florenz, für die neue Gattung auf.

Dieser Erfolg, und allerdings zugleich der Werth der Sache, bewog nun auch den Giacopo Peri von Florenz, zur Akademie zu treten. Dieser geistvolle Künstler, einer der geachtetsten und gründlichsten Componisten seiner Zeit, der berühmteste Gesanglehrer, selbst ein trefflicher Sänger, und überhaupt in großem Ansehn, leistete der guten Sache die wesentlichsten Dienste, theils durch jene seine Talente, Einsichten und Verhältnisse, theils schon dadurch, daß er sie der Herrschaft des unruhig beweglichen Dilettantismus und der vorlauten Virtuosität einigermaßen entzog; eine Herrschaft, die zwar vortrefflich dient, etwas Gutes, wofür sie entzündet, weit zu verbreiten, dafür aufzuregen, nicht aber, es in sich selbst

zu fördern und zu begründen; die wohl eher es verflacht, verreißt, durch übertreibenden Enthusiasmus ihm bald eine Gegenpartei erweckt, dem Spotte Blößen giebt, und so am Ende mehr schadet, als nützt — wovon ja auch in unsern Tagen die Musik, doch bei weitem sie nicht allein, ein langes Klagelied anstimmen könnte. Peri, obgleich in gewohnter Bescheidenheit sich zurückhaltend, fand sich doch durch innere Ueberlegenheit sogleich an der Spitze des Vereins; zumal da Bardi eben jetzt vom Papste in jenen hohen Posten nach Rom berufen ward — was jedoch um so weniger das Ganze störte, da das Haupt der gleichfalls vornehmen und geehrten Familie der Corsi an seine Stelle trat, und die Gesellschaft nun in seinem Palaste versammlete, wobei diese noch den Vortheil gewann, einen ausgezeichneten Dichter, Ottavio Rinuccini, der beim Corsi als Hausfreund lebte, unter ihren Mitgliedern zu sehn.

Diese beiden Männer nun, Rinuccini und Peri, freundschaftlich verbunden, führten bald das gemeinsame Vorhaben einen Schritt weiter, indem sie jene neue Musik (im Jahre 1596) zuerst für ein, im Zuschnitt einigerma-

sien der alten Tragödie verwandtes Drama anwendeten. Rinuccini dichtete, Peri setzte es in Musik. Zwar wagten sie sich noch nicht an einen erhabnen, tragischen Gegenstand, sondern nur an ein Schäferstück — Daphne mit Namen: *) doch war es ernst und edel gehalten, und hatte selbst einige dem Tragischen sich nähernde Situationen. Es wurde ganz in Musik gesetzt, ganz gesungen; nach unsrer Art zu reden, — in lauter Recitativen, a tempo, mit einigen Chören. Es hatte übrigens wenig Handlung, wenig Personen, war nicht lang, und glich mehr einer dramatisirten Cantate; der Styl der Musik war derselbe, wie in den Stücken des Bardi und Caccini, nur gründlicher, geordneter und würdiger; es wurde auch nicht öffentlich, sondern nur im Hause des Corsi vor dem Hofe und einem erwählten Kreise aufgeführet: und es beruhet nun auf einem Jeden selbst, ob er diese Daphne die erste Oper nennen will, oder nicht.

*) Martin Opitz lieferte davon in seiner Daphne eine deutsche Nachahmung, um das Jahr 1620.

Der Beifall war groß: und so liefen jene beiden verbundenen Freunde in den nächsten Jahren mehrere ähnliche kleine Stücke folgen, die gleichen Antheil fanden. Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß Beide, durch diese wiederholten Versuche und Uebungen, den Styl — der Eine, dieser Dichtungs-, der Andere, dieser Musik-Art, immer mehr in die Gewalt bekamen; daß sie die Wirkungen, auch der Einzelnheiten, genauer beobachten und zum Vortheil neuer Versuche benutzen konnten; daß sie eben dadurch fähiger und geneigter wurden, höher zu steigen und die bisher gewählten, engen Gränzen zu überschreiten. Der Dichter wünschte, sich an einem tragischen Gegenstande zu versuchen, diesen ausführlicher und großartiger zu behandeln, und dann, bei der Darstellung, alles mit Reichthum, Pracht und Geschmack ausgestattet, wohl auch öffentlich vor allem Volke ausgestellt zu sehn: der Musiker theilte diese Wünsche, wollte an seinem Theile nicht dahinten bleiben, und auch noch von einer besondern Bemerkung, die er während jener Aufführungen an den Zuhörern selbst gemacht, Vortheil ziehen. Es war ihm nehmlich nicht entgan-

gen — was freilich uns sogleich einleuchtet, da Columbus Ei nun steht — daß jene höchst-einfache Musik, wenn auch noch so würdig geschrieben, wenigstens sobald man die Dichtungen länger und breiter ausführte, einförmig erscheinen und ermüden, wo nicht gar frostig und langweilend empfunden werden würde. Es mußte mehr Manchfaltigkeit, mehr Kraft und auch mehr Reiz hinzukommen; und das ist es, was ich oben im Sinne hatte, wo ich schrieb, daß die gewisse Forderung durch das Frühere noch nicht erfüllt worden wäre. Peri glaubte dies vorzüglich durch dreierlei zu erreichen: er wollte den Chor verstärken und weit öfter anwenden; er wollte den ausdrucksvollesten Stellen seines Recitativs, öfter als bisher, eigentlich melodischen, nicht blos declamatorischen Schwung, mehr von gefälligen Wendungen und Beugungen geben, zu dem Ende auch am rechten Orte dergleichen poetische Sätze, besonders wenn ihr Sinn, wie eine Sentenz, in die Reime glücklich eingefangen wäre, wiederholen lassen, ihnen dadurch mehr Nachdruck an sich, und noch mehr durch den Vortrag des Sängers

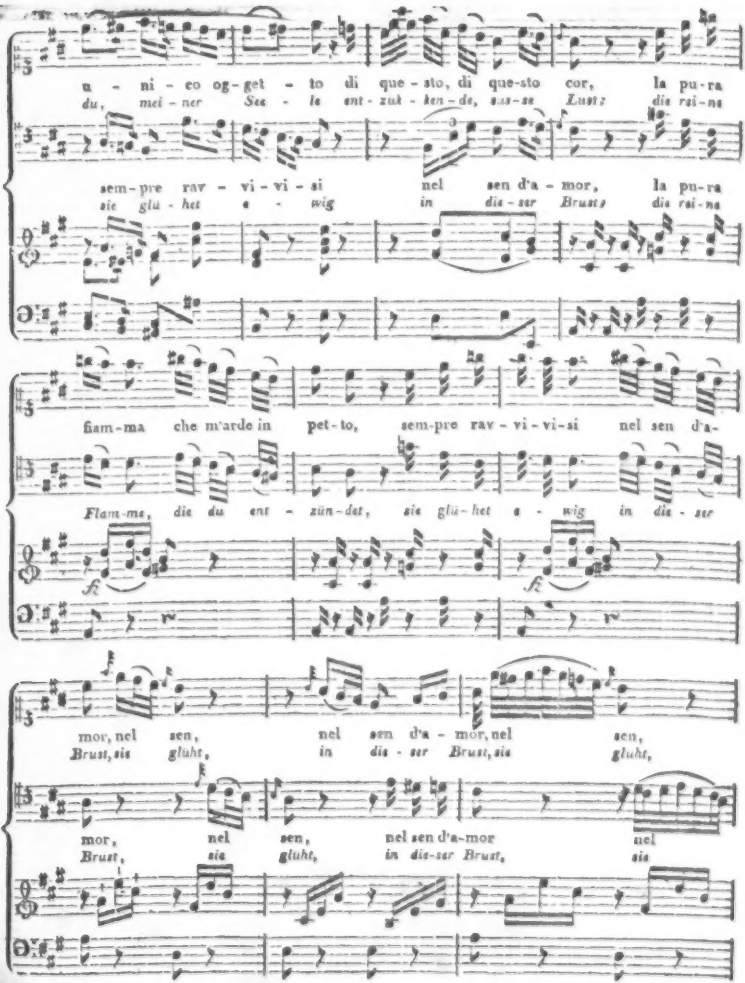
u - ni - co og - get - to di que - sto, di que-sto cor, la pu-ra
du, mei - ner Sea - le ent - zuk - ken - de, aus-ser Zuerst die rei-ne
sem-pre rav - vi - vi - si nel sen d'a - mor, la pu-ra
sie glü - het e - wig in die - ser Brust die rei-ne
fiam-ma che m'arde in pet-to, sem-pre rav - vi - vi - si nel sen d'a-
Flam-me, die du ent - zün-det, sie glü-het e - wig in die - ser
fz
fz
mor, nel sen, nel sen d'a - mor, nel sen,
Brust, sie gluht, in die - ser Brust, sie gluht,
mor, nel sen, nel sen d'a-mor nel
Brust, sie gluht, in die-ser Brust, sie

geben;*) er wollte, nicht blos zu Gunsten der Manchfaltigkeit und Anmuth, sondern auch der Unterscheidung, Haltung und Erkennbarkeit der Charaktere, jeder der auftretenden Personen, wahrscheinlich theils neben den alles fortlaufend begleitenden Instrumenten, theils an ihrer Statt, noch ein besonderes, das ihr, und ihr allein, durch das ganze Stück eigen blieb, zugesellen **) — ein überaus glücklicher Ge-

*) Aus diesen, bald vorzüglich beliebt werdenden, ariosen Stellen hat sich nach und nach die Form unserer Arie herausgebildet: aber, um ganz selbstständig, befestigt und überall eingeführt zu werden, einen Zeitraum von dreißig bis vierzig Jahren gebraucht. Aus der Arie entsprang das ausgeführtere Duett, Terzett u. s. w.; aus diesem, mit Aufnahme eines Fortschrittes der Handlung (der innern oder äußern) in das Gesangstück, das größere Ensemble; aus diesem, mit Aufnahme mehrerer dieser Fortschritte der Handlung und ihrer Steigerung bis zu einem der entscheidendsten Momente des Ganzen, das Finale — die neueste unsrer Formen des Opernstyls.

**) Daß Peri dies alles dachte und wollte: darüber finde ich zwar keine Stelle von ihm oder seinen Vertrauten, die es wörtlich aussprächte: aber er machte es, er machte es gleich in dem nächsten, dem er-

danke, von dem selbst Meister unsrer Tage, freilich den jetzigen Verhältnissen angepaßt, große Vortheile ziehen könnten, und auf den wir später nochmals zurückkommen werden.

Indem nun die Freunde mit jenen schönen und würdigen Gedanken umgingen, begab es sich, daß die Unterhandlungen über die Bewerbung des Königs, Heinrichs IV. von Frankreich, der damals schon die Aufmerksamkeit von ganz Europa auf sich gezogen, um die Tochter des Herzogs, Maria Medici, zu Florenz ihre Endschaft erreichten und die Vermählung bevorstand. Die Feste am florentiner Hofe zu dieser Vermählung sollten so glänzend seyn, als irgend thunlich: aber, was man den feinen Franzosen dabei bieten konnte, das besaßen sie selbst; nur Eins nicht, ja, diesem Einem gar nichts Aehnliches: ein, der Tragödie der alten Athenienser, in Dichtung, Musik und Ausführung nachgebildetes Schauspiel! (So

sten großen seiner Werke dieser Art; und so etwas, vereint, macht kein Mensch, ohne es zuvor bedacht und erwogen zu haben, nur wie aus Instinkt und durch einen gelungenen Wurf, am wenigsten ein so ruhiger, denkender, bedachtsamer Mann, wie Peri.

war es wenigstens damit gemeint, und Jeder auch der Meinung, im Wesentlichen sey es so.) Der Herzog ließ Rinuccini und Peri kommen, besprach sich mit ihnen: beide Theile waren höchstzufrieden, denn jeder fand, was er lebhaft gewünscht, selbst darin, daß die Vorstellung mit möglichster Pracht und öffentlich gegeben werden sollte. Dichter und Musiker gingen sogleich einmüthig ans Werk; jener hatte die Fabel von Orpheus und Euridice gewählt; Beide machten von alle dem Gebrauch, was sie, wie wir erwähnt, im Sinne trugen; Beamte waren beordert, Sänger, Instrumentisten, Maler, Decorateurs und andere Gehülfen herbeizuschaffen: alles ward aufgeboten, alles rührte sich; zur rechten Zeit war man zu Stande, und die Euridice (denn nur von dieser führte das Ganze den Namen) wurde nicht nur die glänzendste, sondern auch die ansprechendste aller jener Festlichkeiten, so daß man nah und fern sich nicht an ihr sattrühmen konnte. Diese Euridice nun also ist mit vollem Recht als die erste Oper zu betrachten.

Eines einzigen Nebenumstandes dabei will ich noch, weniger über sie, als zur nähern

Bezeichnung Peri's, gedenken; vielleicht daß dieser treffliche Mann Ihnen, wie mir, interessant genug geworden ist, um diesen Nachtrag mit in den Kauf zu nehmen. Die Zeit, in welcher das Werk zu Stande kommen mußte, war, wie bei solchen Gelegenheiten meistens, kärglich zugemessen: Peri konnte unmöglich allem vorstehn, was zu einer glücklichen Darstellung nöthig war. Er brauchte vorzüglich einen, der Sache ganz kundigen, thätigen und eingeübten Mann, um die Rollen mit den Sängern und Instrumentisten einzustudiren; mit den Malern und ihren Gehülfen am scenischen Apparat sich zu verständigen — wie wir es nennen: einen Correpetitor und einen Theatermeister brauchte er, und einen ganz ausgezeichneten, wo möglich, auch schon beliebten Sänger für die Hauptrolle obendrein. Alles das fand sich vollkommen vereinigt in jenem Caccini. Aber dieser litt an den Schwächen so vieler Virtuosen: er war eitel, er war hochfahrend und vom Qualme des Weihrauchs umnebelt; er that sich weniger auf das zu Gute, worin er zunächst durch schöne Naturgabe vortrefflich war, als auf das, was er, wenn auch

geschickt, doch nur mittelmäßig hervorbrachte — weniger auf sein Singen und Spielen, als auf sein Componiren: sollte er alles, was er vermochte, dran setzen, so wollte er auch mit obenauf schwimmen. Peri, dem es vor allem an der Sache lag, gestattete ihm das gern; und so prangte auf dem Titel des Werks: Musik von Peri und Caccini. Doch ist es wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß Peri, dem der Quell melodischer Erfindungen nicht allzureich floß, (seine Compositionen, auch anderer Gattung, zeigen es,) das schöne Talent des Sängers wirklich auch für diesen Theil seines Werks benutzte. —

Hier haben wir aber, um Jedem möglichst sein Recht anzuthun, und auch einer, in neuern Aufsätzen über unsern Gegenstand sehr gewöhnlichen Verwechselung oder Verwirrung entgegen zu kommen, eine Episode kurz nachzuholen. Sie erinnern sich, mein Freund, der schon früher begonnenen und noch jetzt fortdauernden, nicht feindlichen, und den Künsten und Wissenschaften sehr vortheilhaften Rivalität der Großen, Gelehrten und Künstler zu Rom mit denen zu Florenz. Diese Rivalität trat nun auch

hier ins Spiel, führte jedoch von Seiten Roms für unsern Gegenstand selbst keine neuen Resultate herbei, und war überhaupt nur von mäßigem Einfluß.

Zu der Zeit, als Bardi in Florenz nur noch die ersten Ideen zu jener neuen Musikart aufgefaßt hatte, und die ersten kleinen Versuche, sie auszuführen, machte, hielt sich der römische Nobile, Musikliebhaber und Componist, Emilio del Cavaliere, dort auf, ward mit jenen Ideen bekannt, versuchte gleichfalls ihre Ausführung, und wendete sie, gleichzeitig mit Peri, in dessen Daphne, ja sogar noch ein wenig früher, auf dramatische Darstellungen an: doch theils (wie es scheint) nur in einzelnen Scenen, theils (wie gewiß ist) mit wenig Geschicklichkeit und Erfolg; und durch jene Euridice wurden seine Versuche vollends ganz darniedergeschlagen. Angestochen durch den Ruhm, den die Verfasser dieses Werks als Erfinder der ganzen Gattung nun überall erlangten, trat er jetzt laut auf und forderte den Ruhm der Erfindung — nehmlich, der ersten Anwendung jener Ideen auf das Drama, mithin der eigentlichen Erfindung der

Oper — für sich. Es entstand ein lebhafter Streit deshalb zwischen den Römern und Florentinern, wobei jene, und das vielleicht nicht ganz ohne Grund, vorzüglich klagten, ihr Landsmann sey bei seinen Arbeiten nicht unterstützt, vielmehr unterdrückt worden, eben weil er ihr Landsmann sey und sich nicht zu jener Akademie gehalten habe: für die Sache selbst ward aber nichts gewonnen, und über den Ruhm und Einfluß der Autoren hatte die Euridice nun einmal entschieden. Auch stand es um das Recht des Cavaliere so bedenklich, daß selbst geistvolle und sachkundige Römer es ihm ab-, und nur den frühern Einfall jener Anwendung der neuen Ideen zusprachen.*) Und so lassen wir billig diese Angelegenheit auf sich selbst be-

*) Besonders auch der gleichzeitige, ausgezeichnete Kenner und Schriftsteller, de Rossi, (Giovanni Vittorio) der unter dem Namen, Janus Nicius Erythräus schrieb, in seiner Pinacotheca imaginum illustrium doctrinae vel ingenii laude virorum, qui se superstite obierunt; ein Werk, das von Neuern, in der Darstellung der Geschichte der Wissenschaften und Künste in jener, für sie so merkwürdigen Zeit, nicht genug gekannt, oder doch nicht genug benutzt scheint.

ruhen. Daß aber Bardi bei diesem Streite schwieg, ist aus seiner jetzigen Stellung in Rom, und bei jener Eifersucht zwischen dieser Stadt und Florenz, leicht zu erklären. —

Ich habe diese Angelegenheit vorhin eine Episode genannt: sie ist das aber nur für eine Geschichte der Oper überhaupt; für uns, mein Freund, die wir es nicht auf diese, sondern nur auf eine Untersuchung über die Entstehung derselben abgesehen haben, ist sie ein Nachtrag: wir sind zu Ende, denn die erste Oper ist da. Um indessen nicht mit jener alltäglichen, unfruchtbaren Streitigkeit beschließen zu müssen, habe ich die weitere Nachweisung jenes anziehenden, glücklichen Gedankens des Peri, jeder in der Oper auftretenden Person, anstatt der fortgehend begleitenden Instrumente, oder neben ihnen,*) noch ein ihr allein eigenes, aus den angeführten Ursachen zuzugesellen — mir

*) Ich muß es vorläufig bei diesem „entweder" — „oder" — bewenden lassen, weil die nähere Bestimmung, soll sie nicht ein bloßer Ausspruch seyn, der nicht mehr gelten kann, als ihn Jeder gelten lassen will, einer neuen, umständlichen Erörterung bedarf.

bis hieher aufgehoben. Leider iſt aber eben bei der Euridice und bei einigen der nächſtfolgenden Opern der genannten Meiſter und ihrer Nachahmer dieſe beſondere Inſtrumentation nicht, oder doch nicht vollſtändig aufgezeichnet. Wir müſſen, um ein anſchauliches Bild von ihr zu bekommen, uns einige Jahre weiter hinab, und zwar nach Venedig begeben.

Dieſe, damals ſo reiche und glänzende Stadt war es nehmlich, die, wie alles Köſtliche und Koſtbare, ſo auch eine große Oper, nach dem Muſter und Vorbilde der Euridice, beſitzen wollte — oder, wie ſich einer ihrer Schriftſteller ausdrückt: die Stadt der Könige verlangte auch das Schauſpiel der Könige. Claudio Monteverde, ein geiſtreicher, origineller, wenn auch nicht correcter Meiſter, gab es ihr. Er hatte eben (1606) ſeine Oper, Arianna, ganz in der Weiſe des Peri und ſeiner Freunde, nur effectvoller, und, was das Grammatiſche betraf, fehlerhafter in der Harmonie, vollendet, und in Mantua, wo er als Kapellmeiſter in Dienſten des Herzogs lebte, mit großem Erfolg auf die Bühne gebracht. Die Venediger beriefen ihn, dieſe Arianna bei

ihnen zu wiederholen. Dies geschahe und mit gleichem Erfolg: nun verlangten sie mehrere Werke dieser Art, eigens für sie gedichtet und componirt, und um den Meister dazu festzuhalten, machten sie ihn zum Kapellmeister an S. Marco, versicherten ihm — sie, die jetzt noch, wenn auch nicht mehr allein, die Kaufleute der Welt — einen solchen Gehalt und für seine Opern solche Summen, wie beides freilich sein Herzog hierzu nicht aufwenden konnte. Monteverde's erste für die Bühne in Venedig und gleichfalls ganz in jener Weise geschriebene Oper war Orfeo; sie wurde 1607 mit großer Pracht aufgeführt, sogar gedruckt, und so uns vollständig erhalten. Zu ihrer Vollständigkeit gehört nun auch die genaue Angabe jener Instrumentation, im Sinne und der Art Peri's; und so bekommen wir von dieser ein Bild, wenn wir es uns von jener verschaffen.

Denken Sie sich mithin (ich bitte, dies wiederholen zu dürfen) das Ganze durchgehends in Musik gesetzt, nach Art unsers Recitativs a tempo, untermischt, am rechten Orte, mit kurzen melodischern Stellen, ähnlich unserm Arioso, und mit weiter ausgeführten Chören

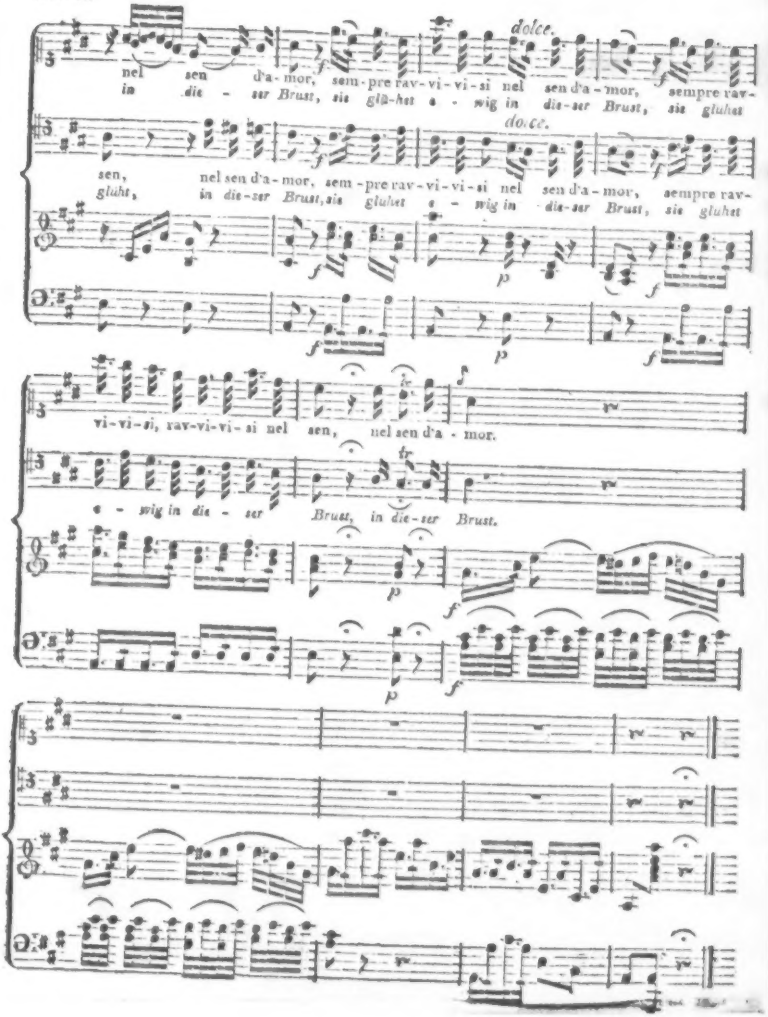
dolce.
nel sen d'a-mor, sem-pre rav-vi-vi-si nel sen d'a-mor, sempre rav-
in die - ser Brust, sie glü-het e - wig in die-ser Brust, sie gluhet
dolce.
sen, nel sen d'a-mor, sem-pre rav-vi-vi-si nel sen d'a-mor, sempre rav-
gluht, in die-ser Brust, sie gluhet e - wig in die-ser Brust, sie gluhet
vi-vi-si, rav-vi-vi-si nel sen, nel sen d'a - mor.
e - wig in die - ser Brust, in die-ser Brust.

und Tänzen; zur Begleitung — außer dem Grundbaß und dem gewöhnlichen Accompagnement (entweder mit diesem verbunden, oder an seiner Statt) jeder auftretenden Person ihr eignes Instrument zugetheilt. Es treten aber folgende Personen auf: die Musik, personificirt, als Prologus; Orpheus, Euridice, Apollo, Pluto, Proserpina, Charon, die Hoffnung, Chor der Geister des Orcus, Chor der Nymphen und Schäfer, Chor von Schäfern und Schäferinnen zum Schlußballet. Was ist diesen nun an Instrumenten zugegeben? Betrachten Sie es; vergleichen Sie damit die Charaktere, die jenen Personen in der allgemeinen Idee, auch hier vom Dichter, beigelegt werden; erinnern Sie sich, was damals von musikalischen Instrumenten überhaupt erfunden und üblich war, und sagen Sie: Ist das nicht passend und artig? Manches sogar allerliebst? Die vorbereitende und einleitende Musik hat zugetheilt bekommen zwei „Gravicembani," das heißt, Clavecins, die Vorgänger des spätern, sie verbessernden Kielenflügels, im Tone diesem ähnlich; Orpheus — zwei tiefe Vio-

len;*) Euridice — zwei hohe Violen; (die bei uns noch jetzt gebräuchlichen;) Apollo — „un Regale;“ das heißt: eine Art kleinen Positivs, aus einer einzigen, sanften Zungenstimme, 8-Fuß-Ton, bestehend, wie wir deren, von einer einzigen Flötenstimme, 8-Fuß-Ton, zuweilen mit dem Pianoforte verbunden, bauen lassen; Pluto — vier Posaunen; (er ist aber auch ein rauher, gewaltiger Recke!) Proserpina — drei Gamben; Charon — zwei Guitarren; (er ist etwas gemein, und darum kommen diese ihm zu;) die Hoffnung — zwei „Violini piccoli alla Francese;“ das heißt: zwei Violinen, wie die unsrigen; aber, weil man damals über die erste Lage der Hand nicht hinausging, für höhere Töne um eine Quarte höher gestimmt; Chor der Geister des Orcus — zwei Holz-Orgeln; das heißt: Orgeln mit hölzernen, tiefen Pfeifen, 16- und

*) So verstehe ich wenigstens das: „Contrabasso di Viola;“ und meine damit das Violoncello, das vor Ausbildung des Violoncells nicht war, dieselbe Stimmung, nur aber einen kleinern Körper hatte, und vorzüglich zum Solo cantabile gebraucht wurde.

süßia;*) Chor der Nymphen und Schäfer — eine Doppelharfe; Schlußchor mit Tänzen — eine kleine Flöte, zwei Zinken, (Cornetti,) eine melodisch (clarin:) zu blasende Trompete, und drei Principal-Trompeten mit Dämpfern. — Wie nun aber diese Instrumente behandelt und angewendet wurden: das verlangte, wie schon gesagt, eine eigene, praktisch-musikalische Erörterung, auf die ich mich hier um so weniger einlassen kann, da sie ohne ausführliche Beispiele in Noten nicht möglich wäre. —

Und so schneide ich denn den, ohnehin nur allzulang ausgezogenen Faden hier endlich ab; möchte aber nicht verreden, daß ich ihn nicht einmal wieder aufnähme u. s. w.

*) Das scheint mir von diesen „Organi de legno" wenigstens das Wahrscheinlichste. Die Pfeifen des Regale waren von Metall.

III.

Vermischtes.

Der Mensch besteht aus zwei Theilen: aus Ernst und Scherz.

Jean Paul.

Der Componist und der Liebhaber.

Ein Dialog.

1. Guten Abend! Hätt' ich doch kaum geglaubt, Sie zu finden. Aber noch immer unter Büchern? Haben Sie denn die Stunde verhört?

2. Welche Stunde?

1. Sechs.

2. Aha!

1. Oder gilt bei Ihnen die Regel nicht mehr: wenn Sie den ganzen Tag in Geschäften verbracht, von sechs Uhr an den Abend der Kunst oder der Gesellschaft darzubringen? Sie sind es sich selbst schuldig, und uns dazu!

2. Freund, die Regel gilt mir wohl noch: aber seit einiger Zeit verstatte ich mir öftere

Ausnahmen, und werde mir ihrer wahrscheinlich immer öfter verstatten müssen.

1. Wie so? Was hilft da die Regel?

2. Sie hilft dennoch. Sie verhält sich zu mir und ich verhalte mich zu ihr, wie sich die Regel der Harmonie zu euch, ihr Herren, verhält, und ihr euch zu ihr.

1. Ich verstehe Sie nicht.

2. Nun — euch gilt die Regel, euch gilt euer Bach und Kirnberger; aber ihr verstattet euch auch öftere und immer öftere Ausnahmen. Dennoch hilft euch die Regel.

1. Das ist wahr. Aber, wenn wir uns Ausnahmen verstatten, so haben wir unsere Gründe.

2. Und woher wissen Sie denn, daß ich keine habe?

1. Das weiß ich freilich nicht: ich kann vielmehr voraussetzen, Sie haben ihrer. Aber welche könnten das seyn?

2. Ich brauche sie nicht zu verhehlen. Also erstlich, was die Gesellschaft anlangt . . .

1. Lassen Sie das bis hernach: das geht mich weniger an.

2. Gut. Also: die Kunst —! Das heißt,

nach euerm Sprachgebrauch, ihr Herren Musiker, die Musik —

1. Lassen Sie unsern Sprachgebrauch ungehudelt. Wir nehmen damit nur Repressalien gegen die Herren Maler, die auch, wenn sie von Kunst reden, blos die Malerei verstehen,—

2. Meinetwegen.

1. Da sag' ich denn also: Sonst, wenn's sechs Uhr schlug, so gingen Sie in die Oper oder in's Concert, wenn nehmlich etwas Gutes, hoffentlich gut, aufgeführt wurde —

2. Nun, das thu' ich auch noch, wenn dieß der Fall ist —

1. Weit öfter aber setzten Sie sich an Ihr Pianoforte, und waren oder wurden da wie neubelebt. Wie oft hab' ich Sie da so innerlich zufrieden, erquickt, wohl auch hoch begeistert und recht eigentlich glücklich gesehen; auch haben Sie mir mehr als einmal gesagt, daß Sie zuweilen nur vor dem Instrumente diese herrliche Stimmung hätten wiederfinden können.

2. Wahrlich, dann hab' ich die Wahrheit gesagt. Aber — da liegt eben der Hund begraben.

1. Da? wo denn? Ich seh' ihn nicht.

Die Lust und Liebe zur Musikübung kann bei Ihnen, auch in vorgerückten Jahren, nicht abgenommen haben. Das glaub' ich nimmermehr. Was, in aller Welt: haben Sie etwa Klavier-Spielen gelernt, wie junge Mädchen oder junge Herren — weil's nun einmal Sitte ist, und weil's interessanter macht und unterhält, so lange man damit interessiren und unterhalten will; was denn gemeiniglich heißt: bis man den oder die erwischt hat, der oder die Einem gefällt; und wo hernach, hat man den Zweck erreicht, das Mittel bei Seite gelegt wird, und gerade, wenn Einem Verstand und Gefühl dafür erst aufgehen könnte? — Sie lachen?

2. Ueber Ihren Eifer.

1. Ich ärgere mich blos! ich will mich ärgern! ich muß mich ärgern! Wie viele Male hab' ich das erfahren müssen, und alle verlorne Mühe und Zeit vermaledeiet!

2. Nun so ärgern Sie sich denn; und wenn Sie fertig sind, wollen wir weiter sprechen.

1. Ich bin fertig. Ich wollte nur sagen: wer nicht nach jener Art — ich meine: nach jener Unart — Klavier-Spielen gelernt hat;

wer, wie Sie, versteht und gewohnt ist, in den Geist der Sache einzudringen; wer . . .

2. Schon gut: behalten Sie Ihr Lob, wenn ich dessen werth bin, bis nach meinem Tode: Sie kommen sonst wieder aus dem Contexte —

1. Nun: ein solcher, sag' ich, kann die Lust und Liebe zur Kunst, er kann auch die, zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, nimmermehr verlieren. Nimmermehr! Nein, nimmermehr: ausgenommen, es müßte alle Lust und Liebe in seinem Innern ersterben. Davor wird der liebe Gott Sie und mich in Gnaden bewahren und mich lieber zehntausendmal sterben lassen!

2. Nun ja doch, ja: nur ruhig! Wie Sie sich doch vergeblich erhitzen und abarbeiten können!

1. Ich bin nun so: was thut's? Nur fort! — Wo waren wir?

2. Sie behaupteten, und, wie ich glaube, mit Grund: unter gewissen Bedingungen könne man Lust und Liebe zur Musik, zu ihren Erzeugnissen und deren Uebung, niemals verlieren —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. Nº. 47. 1803.

Abhandlungen.

Ueber den mechanischen Bau der Violin.

Durch manche sinnreiche Erfindung und künstliche Ausführung ist die musikalische Welt seit einem halben Jahrhundert mit ganz neuen, zum Theil sehr schönen Instrumenten bereichert worden, und durch manche zweckmässige Aenderung sind die meisten von den gewöhnlichen Instrumenten verbessert; was man für Fehler ihrer Natur hielt, ist grösstentheils weggeschaft, und sie sind ihrer Vollkommenheit naher gebracht worden. Nur die Violin ist hinter dieser zurückgeblieben. Das Griffbret abgerechnet, welches seit einiger Zeit länger als vor diesem gemacht wird, hat sich dieses Instrument in seiner aussern und innern Form gänzlich erhalten, und alle Geigenmacher arbeiten in ihrer Werkstätte mechanisch fort wie ihre Vorfahren seit Jahrhunderten, ohne auf einen Versuch zu denken, wie dieses Instrument wohl verbessert werden konnte. Von Silber und von andern Metallen eine Geige in der gewöhnlichen Form zu machen, ist alles, was man in dieser Kunst versucht hat. Wie aber dieser Versuch ausfallen musste, wird jedem, der nur Einiges von der Theorie der Geige weiss, begreiflich seyn. Dass einerley Masse nichthinreichte, die ganze Violin daraus zu verfertigen, ist ganz klar, wenn auch die Saiten, welche mit dieser Masse in Verhältniss stünden und erst erfunden werden müssten, schon da wären.

Dadurch, dass man jetzt das Griffbret länger als sonst macht, ist zwar für die Bequemlichkeit der Violinisten, die sich nicht mehr mit dem Umfang von g bis d e begnügen wollen, gesorgt; auf der andern Seite aber hat das Instrument am Tone nicht nur nicht gewonnen, sondern sogar verloren. Das Griffbret ist ein nothwendiges Uebel; ohne dieses würde man gar nicht spielen können. Die Luft, welche durch die Schwingungen der Saiten in Bewegung gesetzt wird, kann durch das Daseyn des Griffbrets nicht so auf die Decke wirken, und das Instrument nicht in gehörige Vibration setzen. Je langer nun das Griffbret ist, desto weniger haben die Saiten Einfluss auf die Erschütterung der Decke, und das Instrument verliert folglich an Stärke des Tons.

Die Decke, als das Hauptstück des Instruments, ist der meisten Vibration unterworfen. Sie besteht meistens aus zwey Theilen, die in der Mitte zusammengefügt sind. Das aussere Ende einer Tanne, da wo es die Schale umschliesst und die Holzfasern immer dichter und enger zusammen laufen, eignet sich vorzüglich zum Bau der Decke. Durch die Wölbung wird die unglaubliche Last des Steges, die die Saiten verursachen, getragen. Der Boden bekommt zwar auch durch den Stimmstock und die Reife eine ziemliche Erschütterung; er dient aber mehr, die durch die Decke in Erzitterung gesetzte Luft, welche an ihn anprallt, wieder zurück zu werfen. Damit er dieses Experiment mit Kraft bewerkstelligen könne, macht man ihn von Ahornholz. Seine Wöl-

1. Ganz Recht: und so haben Sie sie nicht verloren; und so müssen Sie andere Ursachen haben; und so haben Sie mir diese Ursachen anzuführen.

2. Sie gedachten vorhin selbst meiner vorgerückten Jahre . . .

1. Jahre hin, Jahre her: der innere Mensch hängt nicht vom Kalender ab. Sie, mein Freund, gehören ganz und gar nicht unter die einseitigen Anbeter des Alten. Und wie Sie dies nicht lieben, weil es alt ist: so ziehen Sie sich auch nicht von dem Neuen zurück, weil es neu ist. Ich hab' es ja neulich selbst gehört, wie Sie sich äußerten gegen die Philister, die vom Versinken der Kunst lamentiren, weil wir andere Wege eingeschlagen. Sie sprachen gegen sie eben so laut, als gegen die Phantasten, die nur das Neueste kennen, schätzen und wollen. Sie haben damals sogar zugestanden, es werde des wahrhaft Guten jetzt nicht weniger, als irgend jemals, des wahrhaft Schlechten aber weniger, als in der vorletzten Zeit geschrieben. Nur des Mittelmäßigen gäb' es jetzt weit mehr, als sonst; und das Vortreffliche sey immer selten gewesen.

wie es jetzt selten ist, werde auch immer selten bleiben, in diesen, wie in allen andern Dingen. Und also . . .

2. Und also — haben Sie schon wieder nicht abgewartet, was man will; und also — haben Sie bekämpft, was man aufzustellen sich gar nicht hat einfallen lassen; und also . . .

1. Und also — bin ich einmal wieder wie ein Narr herausgeplatzt! Nun: nichts für ungut! Was wollten Sie aber eigentlich sagen?

2. Ich wollte sagen: Ich bin in Jahren vorgerückt: da ist es geradehin unmöglich, auch in allem Andern vorzurücken, wo man's etwa möchte. Dazu gehört Jugend. Es ist, was Musik anlangt, besonders unmöglich in Hinsicht auf mechanische Fertigkeit und auf alles das, wodurch man große Schwierigkeiten bei der Ausführung leicht, befriedigend und glücklich besiegt. Es ist unmöglich, sag' ich, wenn man auch Neigung und Zeit dazu hätte; wie ich aber wenigstens die letztere nicht habe, da ich noch ganz andere Dinge dem Berufe und der Welt leisten muß, ehe es an die Musik kömmt. Und unter funfzig Männern meiner Art gehet es vielleicht kaum Einem anders. Darauf nehmt

ihr Herren Componisten nun aber jetzt gar keine Rücksicht. Ihr schreibt, wie es euch beliebt. Wenn's klingt, und gut klingt, so ist's genug. Mögen Andere es herausbringen, oder nicht; möge Virtuosenkunst dazu gehören, und es darum nöthig seyn, daß man sein ganzes oder doch sein halbes Leben dransetze: das kümmert euch nicht, wenn nur ihr selbst es herausbringt; ja gar Mancher bringt's nicht einmal selbst heraus, so nehmlich, wie es seyn soll und wie er's von Andern haben will, oder es gelingt ihm doch nur, wenn er's eben einstudirt, oder, wie ihr sagt, in der Hand hat. Sehet, lieben Herrn, da bleibt denn unser Einem nichts, als zu verzichten; und das thue ich denn auch, und sehr Viele thun es, und noch Mehrere werden's thun. Und weil ich doch nicht immer und immer wieder zu ältern Stücken zurückkehren, und auch mit meinen eigenen Gedanken mich nicht immer befriedigen will: so — spiele ich jetzt selten, und werde wahrscheinlich genöthigt seyn, immer seltener zu spielen; was freilich mir, und Andern meiner Art, um so mehr leid thun muß, da in den spätern Jahren ohnehin so vieles, was uns sonst schön aufregte

oder erfreuete, von uns abfällt, und eine geist-reiche, ihrer Natur nach unerschöpfliche Lieb-haberei sich sonst eben für spätere Lebensjahre am allererwünschtesten, am allernöthigsten, am allerwohlthätigsten erweis't. Da haben Sie meinen Hauptgrund; und ich rede ernsthafter, als Sie vielleicht meynen.

1. Mein Freund, ich wär' ein arger Ha-senfuß, wenn ich, was Sie da sagen, nicht für ein ernstes, ein achtbares Wort erkennte.

2. Das ist mir lieb.

1. Aber eben, weil es ein achtbares Wort ist, lassen Sie es uns etwas näher untersuchen.

2. Das ist mir ganz recht.

1. Daß man jetzt für die Ausführung schwie-riger schreibt, als ehemals, ist freilich die Wahrheit. Aber, abgerechnet, was ausdrück-lich bestimmt ist für Virtuosen und die es wer-den wollen — so dächte ich doch nicht, daß es im Allgemeinen so weit getrieben würde, als Sie da behaupten.

2. So denkt ihr, liebe Herren; oder viel-mehr, so bildet ihr euch ein, weil ihr selbst nach und nach in alle die Hexereien mit hin-eingekommen seyd, und sie euch nun geläufig

geworden sind — euch, die ihr täglich dergleichen treibt, treiben könnt, und — mit Verlaub — um doch etwas zu treiben, treiben müßt. Ihr müßt es auch, um in eurer Kunst zu gelten, zumal, da ihr sonst und außer derselben gemeiniglich nicht eben viel gelter.

1. Nu, nu: Sie schenken uns eben nichts.

2. Ich will von euch auch nichts geschenkt haben. Wenn Sie mich aber beurtheilen, wenn Sie mich gewissermaßen zur Rechenschaft ziehen wollen: so muß ich wenigstens bitten: Setzen Sie sich an meine Stelle; an meine und vieler Liebhaber meiner Art. Wir sind alle, mehr oder weniger, durch die erste oder zweite, dritte Hand, was das Klavierspiel anlangt, in der Schule des Carl Philipp Emanuel Bach oder des Scarlatti (Clementi) gebildet. Diese herrlichen Meister und alle ihre Schüler duldeten nun kein anderes Spiel, als ein wohlgemessenes, vollkommen deutliches, höchstexactes, immer ausdrucksvolles; am allerwenigsten aber das heftig herumfahrende, sausende, ruschelige, das sich jetzt die meisten Liebhaber, ja auch nicht wenige Künstler erlauben, und das man ihnen hingehen läßt, wenn es nur nicht geistlos,

und, wie man sich ausdrückt, von Effect ist. Von jenem können wir nun nicht ab; und da es etwas Gutes ist, so sollen wir auch nicht davon ab. Nun frag' ich: Was gehört dazu, eure jetzigen größern Klavierstücke in dieser Vollendung vorzutragen? — Es kömmt aber noch mehr dazu. Ich will nur Eins anführen. Von jenen Meistern, so wie von der damaligen Zeit überhaupt, wurde noch das Klavier — das Clavichord sowohl, als das Pianoforte — als ein ganz eigentlich für sich bestehendes, ganz eigentlich selbstständiges Instrument angesehen; und dieser Ansicht gemäß behandelten sie es beim Spiel, dieser Ansicht gemäß schrieben sie für dasselbe. Etwas später erweiterte man aber die Ansicht von diesem Instrumente, und mithin die Art, es zu spielen, die Art, dafür zu schreiben. Man fing an, es zugleich als Stellvertreter des ganzen Orchesters zu betrachten, zu behandeln, dafür zu schreiben. Es geschah das wohl zunächst auf Veranlassung der großen Fortschritte, die man im Bau und in der Vervollkommnung der Pianoforte-Instrumente selbst gemacht hatte; und Mozart war es eigentlich, der jene Behandlungs- und Schreibart — wo

nicht erfand, doch am meisten geltend machte und einführte . . .

1. Nun? und das tadeln Sie?

2. Das sey ferne; von Lob und Tadel ist gar nicht die Rede, sondern blos davon, daß das etwas Neues, für uns bis dahin Ungewohntes war; daß uns anfänglich schwer ward, es uns zu eigen zu machen, und daß nun, wo jene zweite Ansicht und Behandlungs- und Schreibart die herrschende geworden, wo eben in dieser so schwierig gesetzt wird, uns die Ausführung — die nehmlich, welche uns selbst genügen soll — um so schwieriger, ja unmöglich fallen muß. Ihr Jüngern seyd dabei und darin aufgewachsen, ihr seyd es nie anders gewohnt gewesen: da fällt es euch nicht eben schwer, und da denkt ihr denn, es könne auch keinem Andern schwer fallen, außer dem Stümper, und für den möget ihr nicht schreiben — wie denn ganz recht. So denkt ihr, sag' ich? Nein; ohne Rückhalt gesprochen: ihr denkt gar nicht, sondern — ihr macht's! Nun ist es da; es wird gedruckt; ihr empfangt das Honorar: die Leute mögen sehen, wie sie damit zu Stande kommen. Oder sagen Sie selbst: haben Sie

denn daran gedacht? nur an das, was ich so eben gesagt habe, wozu sich aber noch gar vieles setzen ließe?

1. Nun — ich — nein, ich habe nicht daran gedacht. Aber, verwünscht: soll man denn auch sich selber Bärlatschen anlegen, wenn man tanzen; soll man sich selber die Flügel stutzen, wenn man fliegen will? Oder, findet man neuen Stoff, neue Gelegenheiten, neue Mittel und Wege — oder wie soll ichs nennen? findet man diese, im Mechanischen und Geistigen, schon vorhanden, schon zugearbeitet: soll man sich denn deren bei eigenen Arbeiten nicht frischweg bedienen, wie es Einem eben beikömmt und zweckmäßig scheint?

2. Das sage ich gar nicht. Was ihr sollt oder nicht sollt — im Allgemeinen nehmlich, ohne specielle Rücksichten: davon ist unter uns beiden jetzt noch gar nicht die Rede, sondern bloß von dem, was ist, und warum es so ist; nebenbei davon, was es für Folgen bringt für mich und Männer meiner Art und meiner Verhältnisse.

1. Gut; dagegen läßt sich nichts sagen.

2. So sind wir am Ende.

1. Das sey ferne. Ich, an meinem Theil, kann nichts weniger ausstehen, als, in diesen und auch ganz andern Dingen, das leidige: „Es ist nun so! und damit Punctum!“ das einmal jetzt wieder, leider, leider, so Mode wird. Es wär' ja Schade über Schade, wenn wir um jener Verhältnisse willen eben solche Freunde der Tonkunst gewissermaßen verlieren sollten —

2. Meynen Sie?

1. Wie könnten Sie daran zweifeln? Ich sage Ihnen vielmehr, daß ich von meinen Arbeiten eben die, auf welche ich etwas halte, in keinen Händen lieber sehen möchte, als in den Händen solcher Liebhaber, wie Sie sind.

2. Da spricht nun wohl die Freundschaft mit.

1. Gar nicht. Sagen Sie doch selbst: wem sollte man sie denn, hinge es von unser Einem ab, lieber anvertrauen wollen? Den Mitkünstlern? Allen Respect! aber in der Regel nimmt von diesen ein jeder lebendigen, fördernden Antheil nur — an sich selbst, und an denen, die sich an ihn schließen. Den Kennern — was man nun bei diesem Namen sich denkt, wenn man sie als eine besondere Klasse

bezeichnet? Da ist des leidigen Mäkelns und Kritelns kein Ende, so daß es davor gemeiniglich nicht einmal zu einer wahren Kritik kömmt, viel weniger zu einem wahren Genusse; wobei ich noch nicht einmal erwähnen will, daß fast jeder solche Kenner ex professo irgend einen einzelnen Abgott hat, ein abgeschlossenes System, eine festgefrorne Manier, eine gewisse Schreibart, einen gewissen Meister, und was weiß ich? und daß, wer diesem gleicht oder ähnelt, stets Vorgunst, wer davon abweicht, Abgunst, wenn nicht gar ungerechte Herabsetzung erfährt. Oder den Virtuosen, die, bei weitem zum größten Theile, nichts suchen, als Gelegenheit, ihre Künste zu zeigen, damit der Menge zu imponiren, und applaudirt zu werden? Oder der großen bunten Masse, der bald alles gefällt, bald alles mißfällt? oder heute das, morgen jenes? die an Namen hängt und an Klatschblättern? die . . .

2. Ereifern Sie sich nur nicht wieder!

1. Ei so lassen Sie mich doch wenigstens hinzusetzen: die niemals klar weiß, was sie will, und niemals etwas will, als was wieder recht viele Andere wollen —

bung hat er darum, damit diese in Bewegung gesetzte Lufttheilchen sich begegnen, zusammenstossen, und dadurch mit verdoppelter Kraft sich durch die Einschnitte der Decke oder f Löcher weiter verbreiten können. Die Reife (Sargen) tragen zwar auch das Ihrige zur Vibration bey, sie dienen aber vorzüglich die Decke und den Boden zusammenzuhalten. Zu diesem Behuf sind sie an den äussern Enden gefüttert, oder eingelegt, wie sich die Instrumentenmacher ausdrücken. Auch diese sind von Ahornholz. Durch das Aufpressen der Decke und des Bodens würde ein leichtes, weiches Holz nicht Stand halten. Man macht sie schwach und füttert sie lieber an beyden Enden, so dass die Fütterungen, da, wo sie sich begegnen, allmählig abfallen, und die Reife nicht hindern, ihre bestmöglichste Vibration zu leisten. Die Klötze in den Ecken und an der Stelle, wo der Hals steht und der Saitenhalter liegt, sind nothwendige Uebel; würde durch diese nicht bewirkt werden müssen, dass das ganze Instrument fest zusammenhielte: so würden die Decke und der Boden, an den Stellen, wo die Klötze liegen, frey und ungehindert vibriren, mehr Luft in Erzitterung setzen, und folglich den Ton verstärken. Man findet sie theils von hartem, theils auch von Tannenholze. Die letztern sind den erstern vorzuziehen. Das Instrument findet bey diesen nicht so viel Widerstand, als bey jenen, und kann leichter erschüttert werden. Dass die Geige dessen ungeachtet fest zusammen halt, lehrt die Erfahrung. Der Balken liegt unten an der Decke auf der linken Seite nicht weit vom f-Loche, und ist von Tannenholze. In der Mitte, ohngefähr in der Gegend, wo der Steg steht, ist er am stärksten, nach den Enden zu wird er immer schwächer. Dieser ist die Stütze der Decke. Der linke Fuss vom Stege würde ohne den Balken die Decke eindrücken. Nicht weit vom rechten Fusse des Steges steht der Stimmstock (Stimme.) Dieser ist das Hölzchen, welches zwischen der Decke und dem Boden steht, und beyde Theile von einander entfernt hält. Durch ihn erhält erst das Instrument seinen eigenthümlichen Ton, indem er die Vibration des Bodens grösstentheils bewirkt, weswegen man ihm auch wohl den Namen, Stimme, beygelegt hat. Der Lack äusserlich auf dem Instrumente ist ebenfalls ein nothwendiges Uebel. Er ist keinesweges zur Zierde da, sondern er ist bestimmt, die Feuchtigkeit zu verhindern in die Poren des Holzes einzudringen. Bekanntlich ziehen sich alle feuchte Dünste nach dem kaltern Theile. Wenn nun ein Instrument ohne Lack aus der Kälte in die Wärme käme, so würde es eine Menge Feuchtigkeiten einsaugen, die sich alsdann durch die Ausdünstung an die Saiten anhingen; diese würden nicht nur anfangen zu pfeifen *), sondern das Instrument würde auch nicht mehr so frey und ungehindert seine Schwingungen machen können, und die Nachtheile, die dadurch entstünden, würden von grosser Bedeutung seyn.

Der Steg, so unbedeutend dieser auch scheinen könnte, ist, nächst der Decke, der wichtigste Theil vom ganzen Gebäude. Durch diesen erhält die Decke ihre Vibration gleichsam aus der ersten Hand. Je grösser die Erschütterung des Steges durch die Saiten ist, je mehr kann die Decke erschüttert werden, und diese ihre Vibration weiter verbreiten.

Dieses wären die Hauptsätze der Theorie des mechanischen Baues der Violin.

Sind nun bey einem Instrumente alle angeführte Theile, so, wie sie seyn müssen: so

*) So sagt man, wenn die Saite nicht richtig anspricht, sondern bey einem kräftigen Striche einen weit höhern und schlechten Ton angiebt.

2. Nun, jetzt haben Sie es hinzugesetzt.

1. Und das mit Fug und Recht. Nun sagen Sie doch: was bleibt denn da, und auf wen kommen wir denn zurück? Nicht als ob wir die Andern mit dem Besen zur Welt hinauskehren möchten; auch nicht, daß es uns gleichgültig seyn könnte, ob diese unsere Arbeiten mögen oder nicht: aber welche bleiben uns, auf die wir zunächst rechnen möchten? deren Antheil uns wohlthun, uns ermuntern, uns stärken; deren verständiges und wohlwollendes Wort uns aufklären, uns Winke geben soll? Verwünscht — und eben diese, eben solche wahre und tüchtige Kunstfreunde zögen sich zurück? müßten sich, der Lage der Sache nach, zurückziehn? und das sollten wir nicht als einen Schaden empfinden? Nun, wenigstens ich denke so, ich empfinde so; und ich meyne, von meinen Herren Collegen werden bei weitem die meisten nicht anders denken, nicht anders empfinden; die abgerechnet, denen der Kopf in Notenköpfen und die Lebenslinie in Notenlinien aufgegangen ist.

1. Mein lieber Freund: das klingt für uns gar schön und dankenswerth. Das giebt denn

freilich auch unſerm Geſpräch eine andere Wendung.

2. Wie ſo? Nur heraus damit!

1. Bisher galt uns nur: was iſt? und wie mag's kommen, daß es ſo iſt? oder, wie wir Juriſten ſprechen: das Factum war zu eruiren, zu derviren und zu conſtatiren.

2. Gott bewahr' uns!

1. Iſt man nun darüber im Klaren, wie wir es ſind, und einig, wie wir es auch ſind, und findet man, was iſt, ſey von einigem Uebel, oder, wie Sie es ausdrückten, es ſey Schade: dann — ja dann ſchließt ſich natürlich die Frage an: wäre das Uebel nicht zu verbeſſern? der Schade nicht zu vermeiden?

2. Nun ja doch! freilich! Aber Sie ſagten ja, es ſey nothwendig, es ſey unvermeidlich, oder wie Sie ſonſt ſagten —

1. Ja: unvermeidlich, wie die Sachen eben ſind; aber jetzt entſteht die Frage: Könnten ſie nicht anders werden? Denn wenn ſie anders würden, ſo würden auch die Folgen wegfallen. Ceſſante cauſa, ceſſat effectus.

2. Nun ſo reden Sie: nur aber nicht

lateinisch! — Doch, ehe Sie anfangen, erst noch das! Es wäre bald gesagt: Schreibt, wie die Väter! Aber, Herr, das geht nicht. Vorwärts! ist die Losung. Nicht rückwärts!

1. Das versteht sich.

2. Erlauben Sie: ich meyne nicht bloß den Erfindungen, dem Geschmack, der Arbeit nach: ich meyne auch in Anwendung der jetzt vorhandenen Mittel und ganzen Manier, oder wie Sie es nennen wollen —

1. Das meyne ich alles auch. Wer wollte denn in der Zeit leben, und mit ihr, und — von ihr, ohne sich ihr zu fügen, wo sie etwas will, das an sich gut ist? Was aber in jener Hinsicht unsere Zeit will, das hab' ich ja schon selbst als an sich gut erklärt.

2. So stehen wir ja wieder auf dem alten Fleck, und es kommen wieder die bisherigen Geschichten heraus?

1. Das meyn' ich gar nicht: wenn man nur anders will.

2. Wenn man nur anders will? Da sitz' ich: ich will! Wie aber es machen? Bestellen Sie nur drauf los, wie ein Paar Schuhe: was hernach abfällt, fällt schon von selbst ab.

1. Sie machen mich lachen.

2. So lachen Sie; aber dann zur Sache.

1. Theoretisch und in allgemeinen Sätzen wär' es freilich am kürzesten; wenn nur zwischen der Theorie bis zur Praxis nicht ein so weiter, unsicherer Weg wäre —

2. So geben Sie es anders und sicherer. Die Theorieen und Abstractionen sind ohnehin jetzt überall in Verruf erklärt: was gelten soll, muß historisch nachgewiesen seyn.

1. So will ichs historisch nachweisen. Nur ein Einziges wiederhol' ich und setz' es voraus: man muß wollen; vernünftig muß man wollen; dazu gehört: man muß zuvor denken, nicht bloß drauf los wollen, drauf los machen, wie es eben kömmt.

2. O über die Umschweife der Gelehrten! das versteht sich ja von selbst. Wenn ich drauf losfahren wollte: warum frage' ich denn?

1. Sie —! Zu Ihnen rede ich zwar: aber es kann nicht von Ihnen allein die Rede seyn. Eine Schwalbe macht keinen Sommer. Ein einzelner, auch noch so braver Componist kann's nicht zwingen: es müssen, wo nicht alle, doch mehrere drauf ausgehen. — Nun also: historisch

nachweisen! Wissen Sie denn, daß ich noch — freilich als ein Knabe — den trefflichen Carl Philipp Emanuel Bach in Hamburg persönlich gekannt habe?

2. Ich denke, Sie haben mir davon gesagt.

1. Wissen Sie auch, daß der berühmte Hamburger, selbst außer seiner Kunst, ein sehr unterrichteter und gebildeter, dabei ein durchaus ehrenfester und im Handeln consequenter Mann war?

2. Das weiß ich zwar nicht: ich traue es ihm aber gern zu.

1. Als Beweis kann schon dienen: er war Klopstocks Freund — sein Hausfreund; und Klopstock war eigentlich gar kein Musikliebhaber.

2. Um desto mehr traue ich Bach'n jene Vorzüge zu.

1. So will ich Ihnen sagen, wie dieser hinsichtlich seiner Klaviercompositionen dachte, und wie er, diesen Gedanken gemäß, sein Lebenlang handelte.

2. Thun Sie das. Der Künstler mag ohnehin lieber vom Künstler lernen, als vom Professor. Und vollends von solch einem Künstler —!

1. Bach dachte sich bei jeder seiner Arbeiten, und zwar, gleich wenn er sie entwarf, so wie hernach, wenn er sie niederschrieb, mögl̈chst bestimmt: Für wen? Wer das nicht thäte, meynte er, sondern ohne weiteres aufs Gerathewohl schriebe, der würde höchst selten etwas Sonderliches zu Stande bringen; wenigstens nichts so Vorzügliches, und das so sicher einen gewissen — eben den rechten Punkt träfe, als wenn er jenes thäte. Das Gerathe-wohl schlösse schon seinem sprichwörtlichen Sinne nach auch ein Gerathe-nicht-wohl in sich.

2. Hm! Das fängt nicht übel an.

1. Um nun bei jedem seiner Werke das: „Für wen?" noch klärer und bestimmter im Auge zu behalten, hatte er sich vier Klassen seines Publicums gedacht; gleichsam vier Stände des musikalischen Staates, auf den er wirken könne und wirken wolle. Jedes Stück wurde Einer dieser Klassen bestimmt — nur Einer: für diese aber auch gänzlich geeignet, den Erfindungen, dem Ausdrucke, der Ausarbeitung, und auch den äußern Mitteln nach — ich meyne, was Leichtigkeit oder Schwierigkeit an-

langt, sowohl für die Fassungskraft, als für den Vortrag . . .

2. Ich verstehe schon. Nur weiter. Wie bestimmte er diese vier Klassen?

1. In der ersten saßen seine Schüler. Er hatte deren in der Composition und, besonders in frühern und mittlern Jahren, auch im Spiel, nicht wenige. Für beide schrieb er, und gar Mancherlei: aber nichts Allgemeines — man müßte denn die ausgeführten, trefflichen Uebungsstücke zu seinem berühmten Versuch über die wahre Art Klavier zu spielen hieher rechnen wollen —

2. Nichts Allgemeines: wie verstehen Sie das?

1. Nichts, das Allen taugen sollte, und für alles. Er schrieb für jeden Einzelnen, und meistens auf der Stelle, was eben dieser Einzelne brauchte, wo es diesem fehlte, wo diesem nachgeholfen werden mußte.

2. Wetter: das ist kein Spaß!

1. Ei, es war ihm auch keiner, mit seinen Schülern und seinen Arbeiten! War aber mit solchen Stücken der ganz specielle und temporäre Zweck erreicht: so warf er sie weg.

Darum hat sich auch schwerlich etwas hiervon erhalten. Er ließ auch nichts dieser Art drukken. Er mochte wohl dazu das Publicum und seinen Ruf zu hoch achten.

2. Wurmsaamen! ich verstehe! Aber gut! recht gut! — Das waren denn die Ersten: welche die Zweiten?

1. Die Virtuosen.

2. Die Virtuosen? hat er denn für diese auch geschrieben — nehmlich ausdrücklich für sie, als Virtuosen?

1. O ja; wenn auch nicht in spätern Lebensjahren. Er war ja selbst ein großer Virtuos; ja, in seiner ganz originellen Weise, der größte in der Welt. Jene Stücke schrieb er denn auch für sich selbst; nur Weniges für Andere. Gedruckt ist deswegen auch hiervon kaum Einiges. Die Concerte für den Kielenflügel kennen Sie und wissen, daß sie hieher nicht gehören, sondern zur dritten Klasse, wovon wir hernach sprechen werden. Er hatte sie, meist frühzeitig, auf Bestellung geschrieben; und machte später gar nichts draus. Wir meynen hier Solostücke. Einige kann ich Ihnen in Abschrift zeigen.

2. Und wie schrieb er für die Virtuosen?

1. Wie Sie denken können, und wie verständige Künstler zu allen Zeiten für sie geschrieben haben. Was Sie vorhin von den Virtuosen sagten und ihnen gewissermaßen zum Vorwurf machten: das ist ihnen doch einmal nothwendig und gehört zu ihrer Sache — zu ihrer! Ja, zu dieser nicht allein, sondern auch zur Sache der Kunst überhaupt.

2. Oho!

1. Ganz gewiß, lieber Freund! Virtuosen müssen die Masse der Ausdrucksmittel vermehren und damit den eigentlichen Künstlern vorarbeiten. Wie der Geist die Mittel hervorruft, so rufen auch die Mittel nicht selten den Geist hervor.

2. Das klingt sonderbar.

1. Es ist aber doch die Wahrheit. Die Geschichte aller Künste, die alte und neue, beweiset uns, daß nicht selten mechanische Vollkommenheit die geistige, wo nicht erzeugt, doch bewirkt hat; daß an ihr, wenigstens als an ihrem, wenn auch für sich unfruchtbaren Stützpfahl, die schwanke Rebe des Genie's sich emporgerankt hat, und nun erst, nicht blos festgehalten, sondern auch zu einem schönen, weit

verbreiteten und fruchttragenden Gewächs geworden ist.

2. Das will mir denn doch nicht recht zu Kopfe.

1. Es würd' es, wenn ich's Ihnen weiter auseinander setzte. Aber jetzt führte es uns zu weit ab: wir sprechen lieber ein andermal davon. Denken Sie indessen an das, was Sie wohl selbst gelegentlich geäußert haben: Ein vollkommneres Instrument macht einen vollkommneren Spieler.

2. Ja, das ist wahr. Das hab' ich sogar aus eigener Erfahrung.

1. Sehen Sie? — Jetzt aber wieder in unsern Zusammenhang! Sie hatten gefragt, wie Bach für die Virtuosen geschrieben habe; und ich hatte geantwortet: wie von Verständigen — das heißt, von solchen, die wissen und bedenken, was zum Zweck gehört — zu allen Zeiten geschrieben worden ist; mithin: Geist im Allgemeinen vorausgesetzt — ungewöhnlich, auffallend, bedeutend, kunstvoll, sehr schwierig — für jene Zeit nehmlich —

2. Das wäre denn der Sache selbst nach, wie wir auch für Virtuosen schreiben.

hat es gewiss einen vollen, schönen, runden, starken, kräftigen, weichen, hellklingenden, nachhallenden, auf allen Saiten gleichen, leicht ansprechenden Ton, der sich einer hellklingenden, sonoren Sopranstimme, oder einem schönen Klarinettentone nähert; und ein solches kann man mit Recht ein gutes Instrument nennen. Von guten Geigen kann man zwey Hauptgattungen annehmen. Die eine Gattung giebt einen Ton, den ich den grossen Ton nennen will, (man kann diese Art des Tones nicht voll, am wenigsten tief nennen). Dieser ist den Cremoneser und Rauchschen Geigen eigen, und unterscheidet sich von dem kleinen (den man eben so wenig einen dünnen oder hohen Ton nennen kann) dadurch, dass er in einem geraumigen, nicht zu sehr angefüllten, nach akustischen Regeln gebauten Konzertsaale, wo es stark klingt, und wo die Stimmung nicht zu hoch ist, mehr Wirkung thut, als der kleine, welcher sich mehr für das Orchester eines Theaters, oder für einen kleinen engen Konzertsaal eignet, wo es weniger klingt und die Stimmung hoch ist. Diese Art des Tones ist den Stainerschen Geigen in kleinem Format, wie auch den bessern Mittenwalder Geigen eigen, die nach den Stainerschen gebaut sind und die Inschrift haben: Jacobus Stainer in Absam prope Oenipontum Anno 16.. Beyde Gattungen können alle Eigenschaften eines guten Instruments haben, und an Güte einander vollkommen gleich seyn.

Jeder Virtuos sollte eigentlich Geigen von beyden Gattungen haben, damit er jederzeit diejenige, welche für das Lokale passt, zu seinem Gebrauch wählen könnte.

Dass aber nur Ein Instrument von obigen Eigenschaften oftmals um keinen Preis zu bekommen ist; dieses hat mancher Violinspieler erfahren, der bey aller angewandten Mühe viele Jahre und doch wohl vergebens nach einem guten Instrumente sich gesehnet hat. Und eine solche Violin, die allen Anforderungen Genüge leistet, ein feines, geübtes und gebildetes Ohr ganz befriedigt und keinen Wunsch übrig lasst, dürfte wohl schwerlich in der Welt seyn.

Dass bey mehrern Sätzen in Konzerten und andern Gattungen von Musikstücken der Effekt bloss auf die Schönheit, Starke oder Schwäche des Tones mit allen Schattirungen berechnet ist, und dass mancher Violinspieler fast allein durch sein gutes Instrument imponirt, werden gewiss viele unterschreiben. Mancher Violinist begnügt sich aber mit seinem äusserst mittelmässigen Instrumente. Seine Exercitien und die Solos, die er öffentlich vorträgt, werden ihm durch die Mängel seines Instruments nicht verleidet; er sucht blos durch sein Spiel auf die Zuhörer zu wirken. Er hat sich so an sein Instrument gewöhnt, dass es ihm gar nicht einfallt, durch ein besseres mehr Eindruck zu machen. Er glaubt auch wohl, dass sein Instrument alle Eigenschaften einer guten Geige besitze, und dass es gar keiner Verbesserung bedürfe. Denn, wie sehr man, selbst ein gebildetes Ohr an ein fehlerhaftes Instrument gewöhnen könne, ist unglaublich. Besitzt man zwey an Güte bekanntlich ungleiche Instrumente, und man will es versuchen, eine Zeitlang auf der schlechtern zu spielen: so fangt man wohl an, diese der bessern vorzuziehen, oder überredet sich, die schlechtere habe sich gebessert oder jene sey schlechter geworden.

Manche Violinisten hingegen sind auch mit einem guten Instrumente nicht zufrieden, übergeben es einem ungeschickten Instrumentenmacher zur Verbesserung, bestimmen auch wohl nach Gutdünken, was sie geandert haben wollen, oder künsteln selbst daran, und verderben es gänzlich. Sie vertauschen es gegen ein anderes, künsteln von neuem, vermeiden nun zwar wohlbedachtig, wodurch sie jenem geschadet haben und suchen die Fehler auf eine andere Art zu verbessern: bedenken aber nicht, dass vielleicht die Aenderungen, welche sie an jenem vorgenommen haben, auf dieses, und so umgekehrt, gepasst hatten.

1. Ganz recht; nur mit dem Unterschiede: Bach schrieb dieß blos für Virtuosen, die es wirklich waren; nicht für das gesammte Publicum, als bestünde es aus Virtuosen, und solchen, die gleichsam par force es werden müßten.

2. Ja, das ist freilich ein Unterschied; und, ich kann's nicht leugnen, ein vernünftiger.

1. Nicht wahr? Das wäre also wieder ein Punkt, auf den uns das bestimmte „Für wen?" geführt hätte!

2. Ich hätte noch etwas, zur Entschuldigung unsers jetzigen Verfahrens, auf dem Herzen; aber es widerlegt, es rechtfertigt nicht — das begreif' ich; es mildert blos: und da will ichs, bis auf Weiteres, lieber unterdrücken. Fahren Sie nur fort. Wir kommen nun zur dritten Klasse.

1. Bach hatte Fleisch und Blut, wie andere Leute; und so wollte er auch wie andere Leute leben; so bequem und angenehm leben, als er es mit Recht erlangen konnte. Dazu benutzte er nun, wie sichs von selbst versteht, sein Talent, seinen Ruhm und die Vortheile, die ihm um beider willen die Verleger boten. So entstand denn eine Menge Klaviercompositionen

für die gemischte, große Menge, wie diese eben in jenem Zeitpunkte war. Dem Moment waren sie bestimmt, der Moment ist vorübergegangen, und so sind sie es auch. Wir haben, wenn wir nicht Sammler sind, nicht weiter nach ihnen zu frazen, als um das allgemeinere Wie — wie schrieb er für die Menge — kennen zu lernen; denn auch hier folgte er nicht einem dunkeln Triebe, sondern behielt das „Für wen?" immer vor Augen.

2. Nun, wie war denn das Wie?

1. Dem Geschmacke nach — darf ich dieß Wort im Sinne der Musiker brauchen — dem Geschmacke nach schrieb Bach diese Stücke allerdings, wie man's eben damals liebte, und er diese Liebe überhaupt nicht tadeln und sich mit seiner Eigenthümlichkeit nach ihr bequemen konnte. Uebrigens aber nie flüchtig, nie leichtsinnig drauf los, und, was für unsere Untersuchung das Wichtigste seyn möchte, nach zwei Hauptmaximen, über die er sich selbst schriftlich erklärt hat —

2. Wo das?

1. Im Abriß seines Lebens bei Burney, im dritten Theile der „Reise", und auch anderwärts —

2. Ich erinnere mich nicht sogleich: wie hießen diese Maximen?

1. Ich schreibe, hieß die eine, für die Spieler so leicht, als mir nur möglich ist, um das auszudrücken, was ich auszudrücken habe, und lasse alles, was ich hinzusetzen könnte, wollte ich vollständig seyn und mich nach meinem Vergnügen auslassen, gänzlich bei Seite —

2. Bravo! das ist ein Wort! Aber ein Opfer ist es auch; ein oft gar schweres Opfer!

1. Gewiß, mein Freund! Aller kleinlichen Eitelkeit muß man dazu ein Ende gemacht haben; muß nicht blenden, nicht täuschen wollen durch Nebenwerk; nicht dafür angesehen seyn wollen, daß man mehr sage, als man wirklich gesagt hat, und eher weniger . . .

2. Ja doch, ja! die Moral ziehe ich mir schon selbst heraus. — Aber, Herr: wissen Sie, daß das verzweifelt schwer ist? Indessen — weiter: die zweite Maxime!

1. Sie heißt: Ich bemühe mich, sangbar für das Instrument zu setzen. Denn (so fährt er wörtlich fort) mich däucht, die Musik müsse vornehmlich das Herz rühren; und dahin bringt es ein Klavierspieler nie durch bloßes Poltern,

Trommeln und Arpeggiren . . . Was haben Sie denn? was ſpringen Sie denn auf?

2. Ich . . . laſſen Sie mich nur! Ich ergboſe mich — weiter nichts —

1. Wie ſo denn? worüber denn?

2. Ueber meine Zeit, über meine Collegen, über mich ſelbſt, auch darum, daß ſolch ein Mann, mit allem, was er war und leiſtete, für neun und neunzig von Hunderten ſo gut, als gar nicht dageweſen iſt . . .

1. Nur ruhig! Die Zeit iſt, was wir aus ihr machen. Und Sie ſelbſt oder die Collegen . . .

2. Ach, was kann denn Einer?

1. Fange nur jeder von ſich an: Alle ſind lauter Einer, zuſammengefaßt. — Aber Sie rennen, ſie ſummen, ſie fechten. Sie ſcheinen nicht geneigt, ſich auch noch an Bachs vierte Klaſſe erinnern zu laſſen. Und ich hatte mich gerade auf dieſe am meiſten geſpitzt.

2. Doch! doch! Wir wollen ein andermal auf jene Dinge einhauen. Jetzt zu Ende. Alſo die vierte Klaſſe! Aber dieſe kann ich mir ſelbſt denken: hat ſie doch Bach deutlich ſogar in Worten bezeichnet.

1. Ganz recht. Es ſind die, welchen er

jene, Ihnen bekannte Folge von Klavierco[m]positionen auf den Titeln ganz bestimmt zuschreibt: „Für Kenner und Liebhaber.“ Diese Zusammenstellung indessen, und noch mehr diese Werke selbst, zeigen an, daß er die Worte genauer genommen wissen will, als die gemeine Rede sie nimmt. Mit den Kennern meynt er offenbar so wenig die, welche Sie vorhin schilderten — die, ex professo, bei denen des Mäkelns kein Ende wäre u. s. w., als mit den Liebhabern die, welche in der Musik nichts, als einen artigen Zeitvertreib, eine nicht unangenehme Unterhaltung suchen. Er meynt Kenner, die zugleich wahre Liebhaber, oder, wie man in solchem Zusammenhange jetzt lieber spricht, wahre Kunstfreunde; und Liebhaber, die zugleich Kenner sind, oder das Wesen der Sache verstehen. Wie er nun für diese schrieb, das liegt in den Werken am Tage; vor allem in den großen Rondos und Phantasieen.

2. Durchgehends geistreich, neu und original —

1. Durchgehends auch kunstreich und höchst gründlich ausgearbeitet: und doch nirgends schwerfällig, nirgends überladen; die Harmonie an

sich überall edel, ausgesucht, oft höchst ungewöhnlich: und doch alles fließend, gefällig und melodiös, das Herz bewegend; jedes Thema, nicht nur ausdrucksvoll überhaupt, sondern ganz bestimmt das ausdrückend, was hernach das ganze Stück weiter und umfassender ausdrücken soll; die Treue gegen das Thema in der Ausarbeitung bis zur Hartnäckigkeit gesteigert: und doch nirgends bloße Wiederholung, oder sonst Monotonie, und auch nirgends Trockenheit und Künstelei —

2. Und der gute Gesang überall —

1. Und auch hier für die Spieler alles so leicht, als die Sache selbst irgend zuläßt; auch hier alle Virtuosenkünste bei Seite lassend . . .

2. Es ist genug! Ich weiß nun, was Sie meynen, nicht nur mit dem Bach, sondern auch mit uns, nach seinem Beispiel. Hören Sie mich an: Ich will's versuchen mit den „Kennern und Liebhabern" — und mithin, mit Männern, wie Sie. Freilich bin ich kein Bach; und freilich hatte er seine Schreibart neu aus sich selbst erschaffen, wir aber sind einer ganz andern gewohnt und müssen das Gewohnte erst von uns wegwerfen — was das ganze Verfahren

weit schwerer macht. Ob es mir daher gelingen werde, ist eine große Frage; ich muß es bezweifeln —

1. Was bezweifeln? Der Zweifel ist der Teufel: mit dem geräth nichts Gutes. Gewiß, es wird gelingen, wenn auch nicht mit dem ersten Wurf, und im Anfange nicht leicht. Nur frisch dran! Aufs Wort: es gelingt! auf jenem Wege gelingt's!

2. Und wenn es gelänge: wer würd' es mögen, jetzt, wo man an ganz Anderes gewöhnt ist und ganz Anderes will?

1. Larifari! Gutes und Schönes will man immer, und hat es immer gewollt.

2. Aber die Formen!

1. An die gewöhnt man sich. Liefern Sie nur wahrhaft eigenthümliche, wahrhaft etwas aussagende, möglichst schöne und ansprechende Melodieen; arbeiten Sie gründlich und beharrlich aus, wie das jetzt von euch vielleicht Mehrere, als jemals, vermögen; beschränken Sie sich in der Wahl der Mittel und in den Anforderungen an die Spieler blos auf das zur Sache Nothwendige und entschieden Dienliche; kurz, behalten Sie überall im Auge: „Für

wen?“ so will ich Hans heißen, wenn Ihre Arbeiten nicht Freunde, nach und nach immer mehr Freunde finden; und endlich — wer weiß? — endlich können sie Mode werden —

2. Ach, Possen —

1. Ganz und gar nicht. Des „Polterns, Trommelns und Arpeggirens,“ mit Bach zu reden, sind schon jetzt Viele von Herzen satt. Und sagen Sie doch selbst: wie ist es denn in den letzten Jahren mit dem Gesange geworden?

2. Wie denn? was meynen Sie?

1. Nun — überläßt man nicht immer mehr den überkünstlichen und üppigen Bravourgesang den Virtuosen, denen er gehört? und singen nicht jetzt viele, und eben die ausgezeichnetsten Liebhaber und Liebhaberinnen die einfachsten, wenn nur seelenvollen Compositionen am liebsten, und auch am schönsten? Ist nicht selbst der schmucklosgroße Händel, der einfachedle Durante, gewissermaßen sogar wieder Mode geworden? Warum könnte es denn mit der Instrumentalmusik nicht auch so werden? Ja ja; machen Sie nur große Schritte und reiben Sie die Hände —

2. Herr, ich sag' Ihnen: es wär' eine Lust!

1. Das will ich meynen! So helfen Sie denn beitragen.

2. Und dann wollen Sie auch wieder öfter ſpielen?

1. Ach, mit Freuden, und mit herzlichem Dank gegen alle, die mir ſo etwas darbringen. Ich ſehne mich ja nach jener Labung und Stärkung in der Einſamkeit; ich gebe ja jetzt nur auf, was ich muß.

2. Nun denn — hier iſt meine Hand! Ich ſage mit Ihnen: Friſch drauf los! Und wäre, was ich anfänglich zur Welt bringe, ein Mondkalb: es ſoll mich Zeit, Kraft und Fleiß nicht gereuen; und ablaſſen will ich darum auch nicht! Wir wollen einmal trotzen! Die Liebe trotzt auch! Und ertrotzt manchmal!

1. Amen, mein Freund! Amen! —

Erſter Ausflug eines Virtuoſen.

Von ihm ſelbſt erzählt.

Sechs Gulden Reichsgeld und eben ſo viel Empfehlungsbriefe in der Taſche, Muth, aus Bewußtſeyn, ich leiſte etwas, im Herzen, auch, wie ich glaubte, Menſchenkenntniß vollauf, aus Knigge's Umgang mit Menſchen, im Kopfe — wie hätte ich zweifeln können, ich werde mich mit beſtem Erfolg durch die Welt ſchlagen? Auf dem Luſtſchloß unſers Herzogs, wo ſich dieſer des Sommers aufhält, ſollte ich mein erſtes Probeſtück ablegen.

Ich trat in's Wirthshaus und kleidete mich nach Vermögen. So wanderte ich wohlgemuth in den herrlichen Park. Ein ſchöner, begei-

Der Raum verstattet mir nicht weitläuftiger zu werden. Durch ein Schriftchen: über die Theorie der Violin, worin jeder Artikel ausführlich und klar abgehandelt werden kann, werde ich die Mittel angeben, wodurch jeder Mu..ker sein Instrument, mit Beyhülfe eines Instrumentenmachers oder Violinreparateurs, von seinen Fehlern befreyen und in den bestmöglichsten Zustand versetzen kann. Vorläufig will ich nur bemerken, dass, wer sein Instrument repariren lässt, vorzüglich aufmerksam zu seyn Ursach hat, dass der Reparateur es durch Ausschachteln der Decke odes des Bodens, oder durch andere schädliche Mittel, nicht verderbe. Ist der Geige, besonders in der Gegend wo der Steg stehet, zu viel Holz genommen, so ist dieser Schaden unheilbar, und nur selten wird eine solche Geige ohne einen andern Nachtheil von dem bullrigen *) (dumpfen) Tone befreyet, der die Folge vom Ausschachteln ist.

Ich komme auf das zurück, wovon ich ausging: sollten nicht noch gar mancherley Verbesserungen mit der Violin vorgenommen werden können? Ich will meine Gedanken über eine veränderte, und, meiner Meynung nach, bessere Form der Geigen kurz angeben; Andere mögen sie prüfen. Bey einer Geige von der veränderten Form, wie ich mir sie denke, bleibt alles, wie bey den gewöhnlichen, ausgenommen der Boden und die Reife (Sargen), die anders werden.

Diese müssten (ebenfalls von Ahornholze) aus Einem Stück seyn und eine muffenformige Gestalt bekommen. Dadurch würden erstens, die in Bewegung gesetzten Lufttheilchen sich auf dem Boden mehr konzentriren; zweytens, würden die Winkel der Reife und des Bodens wegfallen. Durch die Rundung der neuen Form würden die Lufttheilchen ungehindert ihren Lauf schneller und regelmässiger nach den Oeffnungen der Decke zurückmachen, und sich weiter verbreiten können: folglich würde dadurch ein kräftigerer, stärkerer Ton entstehen.

Die ausserste Entfernung des Bodens durfte von der Decke nicht weiter seyn, als gewöhnlich, so dass keine höhere Stimme erforderlich wäre. Eine grössere Wölbung des Bodens ist der Mensur des Instruments nicht angemessen, und giebt einen hohlen, tiefen Ton, der dem guten Violinton nicht mehr gleich kommt. Der Boden müsste aber da, wo die Biegung angeht, bis an die Decke allmählich dünner fallen. Dadurch würde der Boden an seiner Vibration nicht gehindert werden, und eben so viel Luft in Bewegung setzen, als die gewöhnliche Form des Bodens nebst den Reifen. Das Ende rund herum, worauf die Decke zu liegen kommt, müsste, des Zusammenhaltens wegen, ebenfalls eine solche Futterung bekommen, wie die gewöhnlichen Reife.

Der Boden könnte einen, ein wenig grossern Umfang einnehmen, als die Decke, ohngefähr wie diese Figur (a) zeigt, damit die Luft-

*) So nennen die Instrumentenmacher den Ton, der zwar hohl und voll, aber nicht klingend ist, keine Kraft hat und sich nicht ausbreitet. Ein solcher Ton klingt ohngefähr, als wenn ein Singer eine Kouleur auf U. macht.

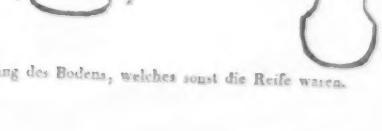

1 2 grösserer Umfang des Bodens, welches sonst die Reife waren.

sternder Junius-Vormittag! Das erste Lebendige, das ich entdeckte, war ein Herr, in etwas unscheinbarem blauem Oberrocke. Er saß auf der Bank unter einer blühenden Linde, und las.

Ich redete ihn an: Vergebung, mein Herr, daß ich Sie störe!

Er sahe flüchtig an mir hinauf und erwiederte nichts.

Können Sie mir nicht sagen, wo ich den Herrn Kammerherrn von U. finde?

Dort, im linken Flügel des Schlosses! antwortete er kurz, nicht eben höflich, und kaum von seinem Buche aufblickend.

Ist er jetzt zu sprechen?

Das weiß ich nicht. —

Das Benehmen des Mannes mißfiel mir; es verdroß mich. Ich fuhr daher nicht ohne Nachdruck fort: Ich habe einen Empfehlungsbrief an den Herrn Kammerherrn! er soll mich Seiner Durchlaucht, dem Herzog, vorstellen, und das, wo möglich, noch heute!

Meine Absicht schien erreicht: der Mann sahe mich nun etwas achtsamer an und fragte: Was wollen Sie bei'm Herzog?

Aha! dacht' ich, nun iſt die Reihe an mir, hohe Saiten aufzuziehn. Nichts weiter, verſetzte ich, als, ihm Vergnügen machen.

Wie das?

Mit meiner Kunſt und meines berühmten Lehrers Compoſitionen.

Sie ſind ein reiſender Muſicus?

Ich ſchmeichle mir, Tonkünſtler zu ſeyn.

Wie heißen Sie? wo ſind Sie her?

Ich ſagte beides, und ſetzte hinzu: Wenn Sie die Muſik lieben, mein Herr, ſo iſt Ihnen mein Name von Seiten meines Vaters gewiß nicht ganz unbekannt.

Ich hab' ihn nie gehört. —

Das war mir denn doch zu ſtark für ſolch einen Herrn im blauen Oberrock! Nun, hoffentlich kennen ihn Se. Durchlaucht, erwiederte ich; wenn es nehmlich wahr iſt, was man ſagt, daß dieſer Gönner der Künſte und Wiſſenſchaften auch die Tonkunſt ſeines Wohlwollens würdiget.

Eben ging ein Bedienter vorbei — zum Glück des Herrn; denn er würde ſonſt noch manches nachdrückliche Wort zu hören bekom-

men haben. Er winkte dem Bedienten, sagte ihm etwas beiseits, und schloß dann, gegen mich gewandt und das Buch wieder aufnehmend: Der wird Sie zum Kammerherrn bringen! —

Etwas verstimmt wanderte ich dem Burschen nach, und manche strafende Stelle aus meinem Knigge über „das Leben an Höfen und mit Höflingen" fiel mir ein. Darüber waren wir in's Schloß gekommen, dessen Pracht und Schmuck mich ein wenig verwirren wollte.

Wir stiegen die Treppe hinauf. Der Bediente trat in ein Zimmer, kam sogleich zurück, öffnete mir die Thür und ging seiner Wege.

Ich fand in dem großen, glänzenden Zimmer einen schön gekleideten Herrn, der mir entgegen kam. Nicht ohne Verlegenheit — es ging mir hier alles so Schlag auf Schlag — nicht ohne Verlegenheit begann ich, indem ich meinen Brief hervorzog: Hochzuverehrender Herr Kammerherr ...

Der bin ich nicht, fiel der Herr ein, und lächelte auf eine gewisse, mir jetzt noch unerklärliche Weise. Noch verlegner fuhr ich fort:

Ich sollte doch dem Herrn Kammerherrn hier aufzuwarten die Ehre haben —

Ganz recht; er ist nur spazieren gegangen. Lassen Sie sich's einen Augenblick mit mir gefallen.

Mit größtem Vergnügen, erwiederte ich, und kaum war das Wort über die Lippen, als mir das Blatt schoß, und mir beifiel, was ich bei Knigge über „das aushorchende, meistmenschenverachtende Incognito der Großen" gelesen hatte. Himmel, wenn es Se. Durchlaucht selbst wären! — Ja ja; dieses zu Hause seyn in so glänzender Umgebung, dieses nicht zu verkennende Selbstgefühl, diese Leichtigkeit in vornehm-gefälliger Bewegung, und dies Lächeln, dies eigene Lächeln ... Er ist es; und wahrhaftig, er soll seinen Mann an dir finden! Verborgen will er seyn? Gut! Er bilde sich ein, er sey es! Du hast dabei die schönste Gelegenheit, ihm Dinge von Gewicht zu sagen, wie du sonst kaum wagtest!

Ich komme mit den schönsten Erwartungen zu diesem berühmten Musensitz, begann ich, und raffte mich zusammen.

Spannen Sie sie nicht zu hoch, antwortete er; das System verlangt jetzt Oekonomie.

O Gott, rief ich aus; daran denk' ich nicht! Ich werde meinen verehrten Landesvater sehen; ich werde ihn durch meine Kunst erheitern; ich werde manch weises, vielleicht auch ein gnadenvolles Wort aus seinem Munde vernehmen, und dann, durch alles dies gehoben und innerlich erquickt, hinausziehen in die weite Welt, die mir fremd ist, der ich fremd bin, und die oft das Beste, das Einzige, was ich ihr seyn und leisten kann, kaum wird schätzen, ja kaum empfangen wollen — —

Hier stockte mein Mund, denn mein Gefühl stockte. Ich hatte diese Worte gewiß mit Innigkeit gesprochen — ich empfand sie ja so: aber das Auge meines Zuhörers, ungeachtet es unverrückt auf mich gerichtet war, verrieth doch auch so gar nichts von Theilnahme an dem, was ich sagte; es schien eher eine bewußtlose Zerstreuung, einige Geistesabwesenheit zu verrathen. Freilich mag ihm oft vorgelogen worden seyn, was dir jetzt aus tiefster Seele quillt! So dacht' ich traurig, und es entstand

eine kleine Pauſe. Dieſe brachte den Herrn wieder zu ſich.

Sie ... Sie ſind alſo ein Virtuos? begann er.

Ich hoffe, es zu werden! war meine Antwort.

Nun — ich ſpielte ſonſt auch ein ziemlich gutes Klavier ...

Dieſer höchſtunkünſtleriſche Ausdruck machte mich zwar ſtutzen: indeß — „an deutſchen Höfen ſpricht man ſchlecht," fiel mir aus Knigge ein, und ſo beruhigte ich mich, während der Herr, nachdem er langſam Tabak genommen, hinzuſetzte: Leider hab' ich's nur nicht fortgeſetzt. Ich kam zu früh in die Geſchäfte, und iſt man einmal auf ſeinem Poſten, ſo fehlt's an Zeit, wohl auch an Laune —

Nicht ohne Gewicht erwiederte ich: Gleichwohl ſcheint eben da die Kunſt, ja die eigene Kunſtübung, deſto wohlthätiger zu werden. Wo kann der ewig angeſtrengte Geiſt der Hochgeſtellten immer neuen Schwung, wo das endlich ermattende Herz immer neue Kraft hernehmen, wenn nicht eben jene Himmelstochter, die Kunſt, in's Mittel tritt?

Das ist sehr wahr — gewissermaßen! versetzte der Herr. Ich hatte nun aber nicht viel Lust zum Klavier. Den Generalbaß hätt' ich lernen mögen. Dazu fehlte Gelegenheit. Noch jetzt seh' ich mit Vergnügen zu, wenn diesen der ernsthafte Riese in unserm Orchester streicht. Schade, daß die Kapelle nicht hier ist. Der Mann würde auch Ihnen gefallen —

Ich traute meinen Ohren kaum: da setzte der Herr schnell hinzu: Aber da kommen der Herr Kammerherr, und im Gespräch mit Sr. Durchlaucht!

Wie? wo? wer? stammelte ich.

Nun dort! rief er und deutete hinab. Geben Sie mir den Brief.

Ich beschwöre Sie: da — der? der Herr im blauen Oberrocke —?

Nun ja: sind Serenissimus, Se. Durchlaucht, unser gnädigster Herr. Vielleicht geruhen Dieselben mit heraufzuspazieren. Dann nützen Sie den Augenblick, will ich gerathen haben.

Damit eilte er hinaus. Ich stand da, wie vernichtet: da wurde die Thür, eben von jenem meinem Gönner, aufgerissen, und der Kammer-

herr rauschte herein — zum Glück allein. Nur der Freund des Generalbasses folgte, und ward mit einem: „die Chocolade!“ wieder hinausgefördert.

Der Kammerherr hatte mein Empfehlungsschreiben in der Hand, warf einen Blick hinein, und dann einen zweiten auf meine Jammergestalt. Mit freundlichem Erbarmen begann er: Sie sind mir bestens empfohlen. Es soll mir angenehm seyn, mich Ihnen gefällig zu beweisen.

Bei dieser Miene, bei diesen Worten, bemächtigte sich meiner eine, nur aus dem Vorhergegangenen erklärliche, wahrhaft dumme Rührung, die mir das Wasser in die Augen trieb, aber kein Wort über die Lippen ließ. Ich bückte mich also nur einmal über das andere. Mit noch mehr erbarmender Güte fuhr der Kammerherr fort: Seine Durchlaucht haben blos Quartettmusik hier; lieben aber vorzüglich Gesang beim Klavier. Wenn Sie sie zu hören geruhen, so — genirt Sie das doch nicht?

Nein! war alles, was ich herausbrachte.

Sie besitzen auch einige noch ungedruckte

Musik von Mozart, schreibt mir mein Freund. Sind's Gesänge?

Ja!

Haben Sie sie bei sich?

Er meinte wol: auf der Reise; ich verstand's aber gar zu wörtlich, fuhr in die Tasche und langte mein Schreibtäfelchen heraus. (Mozart war nehmlich eben damals an die hohe Tagesordnung gekommen; denn seit einem halben Jahre lag er im Grabe.) Ich sagte: Hier sind z. B. zwei kleine, aber wunderschöne Lieder, die der göttliche Meister auf seiner letzten Durchreise für eine Freundin schrieb.

Ich reichte sie hin; es waren dieselben, die später in das fünfte Heft der Mozartschen Werke, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel, S. 8 u. flgg., aufgenommen worden sind. Der Kammerherr warf einen Blick darauf, reichte sie mir wieder — indem kam jener, mir nun unaussprechlich fatale Patron zurück und brachte zwei Tassen Chocolade. Eine freundliche Wendung des Kammerherrn gegen mich: Himmel, ich mußte wirklich die eine ergreifen! Aber, weit entfernt, vor innerer Bewegung trinken zu können, vermochte ich kaum mit zitternden

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05441/102

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05360/021

Händen sie festzuhalten, und dankte Gott, als ich, nahe an einem marmornen Pfeilertische stehend, sie mit Ehren los werden konnte. Der Kammerherr, hierauf nicht achtend, genoß seinen Theil; dann begann er: Wie wär' es, wenn Sie mich diese Lieder gleich jetzt hören ließen? Er öffnete das Pianoforte. „Ist's gefällig?"

Das war Balsam in meine Wunden. — Einige Griffe auf dem Instrumente: es war gut und auch rein in der Stimmung. Ich spielte denn, und die gewaltsame Bewegung meines Innern hatte ihren Ableiter: sie schien durch meine Fingerspitzen zu strömen. Ich fühlte, ich spiele nicht schlecht: das hob und stärkte mich; nun spielt' ich besser und feuriger. Endlich machte ich einen mildern Uebergang, wie ihn das erste jener Lieder verlangte, und begann jetzt mit befreieter Brust das, von Felix Weiße gedichtete kleine Stück: Zufriedenheit. Kaum hatte ich den Gesang begonnen, so wurde die zweite Thür des Zimmers halb eröffnet. Ich schielte über das Blatt in's zweite Gemach: da saß eine wunderschöne, junge Dame auf dem Sopha, und neben ihr Serenissimus leibhaftig. O jetzt, da ich durch meine Kunst

gehoben und in ihr glücklich war, jetzt störte mich das nicht im Geringsten! Ich sang nur noch inniger, und bemühete mich, noch deutlicher auszusprechen. So mißlang mir keineswegs die erste Strophe:

Wie sanft, wie ruhig fühl' ich hier
Des Lebens Freuden ohne Sorgen!
Und sonder Abndung leuchtet mir
Willkommen jeder Morgen —

die zweite Strophe:

Mein frohes, mein zufriednes Herz
Tanzt nach der Melodie der Haine;
Und angenehm ist selbst der Schmerz,
Wenn ich vor Liebe weine —

diese gelang mir noch besser; und so begann ich um so herzhafter die dritte: „Wie sehr"... Da fuhr es mit Eins, wie ein Donnerschlag, bei mir nieder; mein Blut stockte, meine Hände bebten, Todtenkälte überflog mich, die Stimme brach — Entsetzlich! die Strophe heißt ja:

„Wie sehr lach' ich die Großen aus" —

und, Gott! dort saß ja ein Großer! —

Ich war hin, und um allen meinen Verstand. Ich sprang auf, und sein letzter Rest

reichte gerade aus, daß ich die Thür fand, durch die ich hereingekommen war.

Draußen stürzte Himmel und Erde über mich herein. Ich raſete, wie aus einer Kanone geſchoſſen, den großen Kaſtaniengang hindurch, bis endlich der Fluß, der quervor rann, mir Einhalt that. Hier kam mir der erſte Gedanke wieder, und der war: Hinein! erſäufe dich und deine Dummheit! Aus iſt's doch mit dir! Der Herzog für Huld und Gnade von dir zur Rach' entflammt; der Kammerherr ſein Protectorat beſchämt, gekränkt, vielleicht ſelbſt bedroht; und ſie — ſie — Ach, das war das Entſetzlichſte!

Denn daß ich's nur geſtehe: die Dame im zweiten Zimmer, die Himmelsgöttin, gegen die ſelbſt der Erdengott ſichtbar in Huldigung ſich beugte; ſie hatte — unverſehens für mich, wie vielmehr für ſie — die gewaltſamſten Umtriebe in meinem Innern erregt. Mozarts Lied war der Marſeiller-Marſch dieſer meiner Revolution, und wirkte, obſchon im mindern Maaße, eben wie jener auf die Franzoſen: es ſprach nicht aus, was ich empfand, es regte mich auf, daß ich's empfand. Und nun — alles, alles

mit Einem Schlage — nicht einmal des grausamen Geschicks, sondern meiner eigenen Albernheit, dahin und vernichtet!

Dies wälzte sich mir wie ein Feuerrad im Kopfe herum und trieb mich dem Gewässer zu, bis an den grünenden Rand, von wo ich nur noch einen Schritt nöthig hatte. Bevor ich ihn aber that, diesen Schritt, wollte ich doch etwas von der Sache haben; und so mahlte ich mir aus, welch eine Erschütterung es hervorbringen würde, hörte man, der junge Sänger sey urplötzlich verschwunden. Alles wird ausgesandt, meinte ich, ihn aufzufinden: es ist umsonst; bis endlich die Fluth seinen blassen Leichnam dem Blumenufer zurückgiebt. Nun forscht man: was hat den blühenden Jüngling in den Tod gestürzt? und aus der Stelle, die er singend zuletzt im Zusammenhange ausgesprochen, wo „vom Weinen vor Liebe" die Rede ist, lernt man im Geheim ahnen, was er vergebens durch kühnen Trotz gegen Unabänderliches zu bezwingen gesucht. Das hat sein jugendlich frisches Herz nicht ertragen! das hat ihn dem Verderben entgegengedrängt!

Damit schmelzte ich meinen Muth zur Wehmuth; ja, ich fürchtete mich ordentlich vor meiner vorigen Furchtlosigkeit, und es begann schon, was in mir seit Anfang jenes unseligen Liedes vorgegangen, sich mir darzustellen als Stoff zu einer großen, freien Phantasie für's Pianoforte, mit schönen Contrasten und großer Manchfaltigkeit der Tempo's und des Ausdrucks: da hörte ich ein mehrmaliges überlautes: He! he! und als ich den Blick dahin warf, sahe ich jenen leidigen Kammerdiener an einem Nebengange der Allee stehen und mit geschwungenem Arme mir winken.

Der Mann, der mir erst so gnädig, dann so widerwärtig erschienen war, erschien mir nun, seit hohe Gefühle und große Gedanken in mir gearbeitet hatten, fast verächtlich. Kommen Sie doch her! rief er mir zu, indem ich schon kam; was, zum Henker, ist Ihnen denn begegnet? Daß Ihnen plötzlich übel ward, das sah' man wohl: aber — es ist doch nun vorbei? Die Herrschaften haben mich abgeschickt, nach Ihnen zu sehn. Können Sie die Chocolade nicht vertragen?

Diese mir ungeheuer dünkende Gemeinheit verblüffte mich bis zum Verstummen. Na, wenn's weiter nichts ist! fuhr der Mann fort. Kommen Sie nur! Sie werden bei mir wohnen, dort, in dem Eckzimmerchen des linken Flügels. Ich werde für Sie Sorge tragen. —

Einer Antwort würdigte ich ihn nicht, aber unterrichtet mußte ich seyn über den Stand der Dinge. Kennt man das Gedicht, und weiß man die Worte — die Worte, wo — wo ich abbrach? So fragte ich noch einer Weile, furchtsam und glühroth im Gesicht.

Wer? wie? warum? welche Worte? fragte der Mensch.

Mein Gott, Sie hören ja: die letzten —! antwortete ich äußerst verdrüßlich.

„Die Sie sangen? Ach, was da —! wer hört auf die Worte, wenn Eins singt und spielt? Und überdies: ich hatte zu thun; der Herr Kammerherr hatte etwas vor dem Opernglucker und schauete hinaus, und Serenissimus sprach mit der Frau Baronin: da hat eigentlich Niemand — so recht auf Ihr Singen und Spielen gehört, wie viel weniger auf Ihre Worte!"

Ach, war das Troſt oder neuer Jammer? — Ich war achtzehn Jahr' alt: da wird alles Troſt! Was weiß ſo ein Narr! dachte ich. Genug: man iſt nicht erzürnt; man weiß nicht, was du verſchluckt haſt! Und was deine letzten Worte und jenes Plaudern auf dem Sopha anlangt: haſt du nicht ſelbſt ſo viel vornehme Feinheit, daß du, eben wenn dich etwas recht tief rührte, beſonders in gewiſſer Art, deine Gefühle verſtecken würdeſt unter gleichgültiges Geſpräch? Und ſie hat ſolcher Feinheit gewiß noch mehr, als du. Wäreſt du unbeſcheiden und einbildiſch: du ſchlöſſeſt wohl eben aus dieſem Plaudern noch Manches, und wäreſt ſelig! —

Mit ſolchen Gedanken trug ich mich den ganzen Tag, und ſie wurden nur lebendiger in mir, als ich bei ſinkender Sonne die Frau Baronin mit Sr. Durchlaucht in offenem Wagen eine Spazierfahrt antreten ſah. Himmel, wie bezaubernd war ſie in der Leichtigkeit ihrer Bewegungen beim Einſteigen, in der Grazie ihrer Haltung beim Niederſitzen, in der Freundlichkeit ihrer Mienen bei unſern Grüßen, und in dem Reiz ihrer Kleidung, beſonders des königs-

lichen Kopfputzes mit dem hochaufwehenden Federbusch!

Dieses letztern muß ich absonderlich gedenken, denn er ward von bedeutendem Einfluß auf meine Lebensgeschichte. Schon an diesem Abend spielte er ein wenig hinein. Mit der Dämmerung waren nehmlich die Herrschaften zurückgekommen. Als es dunkler geworden war, litt es mich nicht mehr in meinem Zimmerchen. Ich hing die Guitarre um und schlich auf grosen Umwegen unter die Fenster jener Göttin. Kaum hatt' ich mich in die Laube, den Fenstern gegenüber, geschlichen, als Licht in das Mittelzimmer von drei Fenstern kam. Es war, wie ich leicht erkannte, die Kammerjungfer. Schon zitterte ich, daß diese Person die Rollen herablassen würde; aber nein, das that sie nicht, sondern setzte zwei Lichter auf ein Tischchen hart am letzten Fenster links, und dann zwei auf ein Tischchen hart am letzten Fenster rechts: und hier — hier, sah' ich nun, saß die Herrliche, ganz still in sich versenkt, vielleicht eben, bei lieblichem Dunkel, sich zarten Schwärmereien überlassend! Ich trat auf die Zehen, ich stieg auf den Sitz, ihr holdes

Antlitz zu sehn: aber das gelang mir nicht; sie saß zu tief: meine Blicke erreichten höchstens ihre Stirn, und nur der königliche Hauptschmuck strahlte unverkümmert in meine Augen. Du wirst sie wecken, tröstete ich mich; sie wird aufstehen, sie wird an's Fenster treten, sie wird vielleicht es öffnen, und hoffentlich nicht wenig es empfinden bei deinen auserlesenen Romanzen!

Ich begann denn also; ich präludirte, ich sang. Die Kammerjungfer, die sich indessen an jenes ihr Tischchen, zur Arbeit, wie es schien, gesetzt hatte, horchte, stand auf, öffnete das Fenster, gaffte hinaus — die Närrin, was ging das sie an? — Nun setzte sie sich wieder, ohne das Fenster zu schließen. Ich fing an, zu begreifen, es sey zu viel gewesen, was ich verhoffet, und schon genug, daß auf Befehl der Dame das Fenster geöffnet bleiben müßte; denn daß dies auf ihren Befehl geschähe, war wohl offenbar.

Die Romanze war geendigt: alles blieb nach wie vor. Schon recht! sagte ich; aber mein Gefühl widersprach. Ich modulirte auf dem Instrumente hin und her, durch alle Moll-

tonleitern; angeregt, wie ich war, modulirte ich gut: aber alles blieb nach wie vor. Die Eitelkeit besiegte nun den Verstand: ich fühlte mich gekränkt, ich fühlte mich verwundet. Ich schwieg und ließ auch meine Saiten schweigen. Die fatale Kammerjungfer stand wieder auf, tämperte im Zimmer dahin, dorthin; jetzt sah' ich, sie nahm Gewänder, die auf einem Stuhle hingebreitet hingen, auf den Arm, trug sie in das Nebenzimmer, kam zurück, und — wie? was? ist das Zauberei oder ein Blendwerk meines bösen Engels? — Nein, gewiß und wahrhaftig: sie nahm, die Unausstehliche, sie nahm ohne Umstände meine Huldgöttin mit dem wehenden Federschmuck, und trug sie in das Nebenzimmer, wohin sie die Kleider getragen hatte. Ach, es war nur ihr angemalter Haubenstock, dem man das abgelegte Kopfzeug aufgestülpt hatte! — Erbost riß ich in die Saiten, daß das mittlere D, die nothwendigste zu jedem Vortrag, zersprang: und in diesem Augenblick sahe ich unweit von mir die Angebetete im weissen Elfengewande die Linden herschweben, am Arme eines dunkelgekleideten Herrn, wahrscheinlich des Serenissimus.

theilchen mehr nach den f-Löchern geleitet würden. Die Luft, welche in der Gegend, wo die Reife sind, an die Decke stösst, hat auf den Ton nicht nur keinen Einfluss, sondern schadet ihm vielmehr, indem die Lufttheilchen durch das Zurückprallen von der Decke, denen, welche ihren Weg vom Boden nach der Oeffnung der Decke nehmen wollen, entgegen kommen, und sie dadurch in ihrem Laufe hemmen. — Die Decke brauchte nicht vorzustehen, wie gewöhnlich, sondern möchte da, wo sie aufliegt, gleich abfallen, wie bey der Guitarre. Der Rand (Kranz) an der Decke ist überflüssiges Holz, und jedes Stückchen, das nicht nothwendig ist, scheine es auch noch so unbedeutend, sollte entfernet werden, denn es hindert die Vibration.

Die Ecken mit ihren Klötzen könnten auch wegfallen, und dieses würde eine solche Figur (*b*) geben. Dadurch würde die Geige von vielem unnützen Holze und Leime (dieser hemmt vorzüglich die Vibration) befreyet. *) Bey den Klötzen aber, wo der Saitenhalter liegt und der Hals steht, müsste die Form des Bodens bleiben wie gewöhnlich; damit die Klötze, welche der Gewalt der Saiten widerstehen müssen, haltbar gemacht werden können. Vielleicht übersiehet man die Vortheile der von mir vorgeschlagenen Form der Geigen, vor der gewöhnlichen, am leichtesten, wenn ich diese — die gewöhnliche Form derselben — mit einem eckigen, winkligen Zimmer mit vielen unnützen Möblen vergleiche, und die meinige mit einem ovalrunden Zimmer, mit wenigen Möbeln. Wer weiss nicht, dass in dem leztern der Ton stärker, voller und schöner ist und sich weiter verbreitet, als in dem erstern? —

Schubert.

Nachrichten.

Berlin, den 24. Julius 1803. Am 18ten gab man hier zum Benefiz der Mad. Schick: „Das Labyrinth, oder der Kampf mit den Elementen," eine Fortsetzung der Zauberflöte. Von dem Stücke selbst kann man mit Fug und Recht anführen, dass es sich das traurige Privilegium der gewöhnlichen soidisant Oper, roh und unzusammenhängend zu seyn, gar zu sehr zu Nutze macht, wodurch es denn zu jener uninteressanten Verworrenheit gelangt, die bey dem blossen Zuschauer nothwendig ein peinliches Gefühl erregen muss. Was die Musik betrifft, so mögen mir nur einige wenige allgemeine Bemerkungen über dieselbe erlaubt seyn. In welcher Zeit seines Lebens sie auch von Winter geschrieben wurde, es war das goldene Zeitalter im Gemüthe dieses Künstlers, jene Periode, wo der tiefe Ernst des Greises mit der feurigen Kraft des Jünglings, die stille Besonnenheit mit der erhabenen Begeisterung sich vereinigen, wo die Blüthe nicht welkt, wenn die Frucht hervortritt, sondern wo beydes mit einander gleichmässig blühend und reifend dasteht. Nicht verstürmen, nicht verflattern liess W. seine Kraft in den Werken, die er in seiner Jugend schuf: keine wilde ungezähmte Flamme: ein geläutertes Feuer war es, die auch diese schon erwärmte, daher muss es ihm jetzt gelingen, die Konzentration zu erreichen, nach der wir ihn in einigen frühern Werken nur noch streben sahen. Winter hat nicht Mozarts Universalität, aber er ist weit entfernt, ihm nachzuahmen, (so wie denn überhaupt ein universeller Künstler nur beraubt, nicht nachgeahmt werden kann,) er ist ein würdiger Schüler M.s, und deshalb geht er denn auch seinen eignen Gang, denn der Meister wird nicht geehrt, wenn der Schüler, sei-

*) Müsste man nicht wegen des Bogenstriche das Gebäude lang und in der Mitte schmaler als übrigens machen, so könnte man am besten der Geige die Form eines Tellers geben.

Ich ſtand, wie todt; und eben darum ging ich nicht. Man kam nahe an mir vorbei, man erkannte mich, man hielt inne und ihre Silberſtimme lispelte: Der Abend iſt ſtill; Sie haben die Guitarre: ſingen Sie uns doch etwas Artiges, wenn's Ihnen gefällt. — Ohne Zweifel mit der miſerabelſten Figur hielt ich das Inſtrument hin und konnte nichts herausbringen, als: „Leider, mein D —!“ Ach, ſie dachte wohl gar an Thee; denn ſie ſah mich befremdet an. Aber den Augenblick ſoll's neu aufgezogen ſeyn! rief ich nun, riß mich von hinnen, ſchoß in mein Zimmer, zog auf, kam herab: aber — fort war fort. Ich wollte außer mir kommen; ich rannte durch alle Gänge des Parks, ich kündigte meine Anweſenheit und mein neues D durch die beſten Arpeggiaturen an: umſonſt — fort blieb fort.

Allgemach lernte ich mich doch in mich ſelbſt und was ich ſahe etwas beſſer finden. Jener Kammerdiener, nun mein Wirth, that mir gute Dienſte dabei, und ſtieg drum wieder in meiner Achtung. Er verſorgte mich auch auf's

beste, und stellte oft Gegenstände auf unsere Mittagstafel, womit ich schlechterdings nicht gewußt hätte, was anfangen, hätte er nicht lächelnd mir das Beispiel gegeben. So war alles gut, ja vortrefflich, bis auf Eins: aber eben dies Eine lag mir, wie ganz recht, vor allem am Herzen. Von Tag' zu Tage hieß es: Halten Sie sich fertig; Se. Durchlaucht dürften wohl heute einen musikalischen Abend verfügen. Ach, ich war stets fertig: aber es kam nie dazu. Wir hatten auch eben dies Jahr einen, zum Verzweifeln schönen Sommer! Ich beobachtete jeden Tag die Wölkchen, die am Horizonte sich zeigten: aber alle kamen nur, wie zur Decoration; und folglich — begannen die kühlern Nachmittagsstunden, so hieß es: Seine Durchlaucht fahren aus. Sie lieben die schöne Natur. Und die Frau Baronin fuhren stets mit aus, und liebten auch die schöne Natur.

So verging der Junius und der Anfang des Julius: da beliebte es der damals nicht unberühmten Sängerin, Signora P., bevor sie die böhmischen Bäder aufsuchte, auf dem Schlosse einzusprechen. Sie war schriftlich an-

gemeldet: sie ward ehrenvoll empfangen. Die Herren vom Hofe wurden durch sie erlöset von ihrer Langeweile, hier, wo nichts war, als Berge, Gärten, Wälder, Aussichten, blauer Himmel, balsamische Luft und anderes Alltägliche. Signora zog Alle an, beschäftigte Alle: eine bräunlich blasse Italienerin mit brandschwarzem Aug' und Haar, die immer 'was brauchte, immer 'was wollte, und so interessant brauchte, so pikant wollte, daß Keinem leicht das Versagen beifiel. Nun endlich gab es auch Musik. Ich spielte dabei zwar eine kümmerliche Rolle; denn Signora war gewohnt, von Italien und seiner Oper aus — wo bekanntlich der Accompagnist nicht der Compositeur, sondern irgend ein sehr untergeordneter, von Allen geschorner Musicus ist — den Klavierspieler wie einen brauchbaren Handlanger zu betrachten: indessen, ich wurde doch beschäftigt, hörte viel Schönes, und genoß auch manches erfreulichen Anblicks. Instrumentalmusik diente nur als Zwischenact, indeß sich Signora erholte; und bei Zwischenacten geschieht es in der ganzen Welt, daß die Leute plaudern. Da raste ich denn zuweilen auf den Saiten herum, daß sie hätten springen

mögen: es half aber gar nichts; vielmehr, wie bei Kanarienvögeln: je lauter man wird, je lauter werden sie.

Nach etwa zwei Wochen nahm mich der Kammerherr bei Seite: „Wohin denken Sie denn eigentlich nach vollendeter Sommer-Saison?“ Ich verstand ihn nicht sogleich und antwortete unbefangen: Ich denke den Herbst und Winter in Wien fortzustudiren. Vortrefflich, erwiederte er; so kann Signora Sie mitnehmen nach T., bis wohin sie von hier Pferde bekömmt. Sie brauchten zwei Tage: so aber machen Sie den Weg in Einem, bequem und in angenehmer Gesellschaft. Hm, dachte ich; so so! und begriff. Indem hatte mein Herr Patron schon die Signora herbeigezogen und sie um einen Platz für mich, wie um eine hohe Gnade, gebeten. Wohl! sagte sie: übermorgen, mit Aufgang der Sonne, reisen wir.

Mir war's recht; besonders, da mir der Kammerherr den folgenden Tag ein reiches und nur allzuunverdientes Geschenk von Sr. Durchlaucht einhändigte. Meine Effecten waren bald in ein Schnupftuch geschlagen: der Kutscher nahm sie in ein Behältniß, worauf er die

Füße stemmte; die Guitarre ward dahinter gebunden. — Nun hat die Sonne die Art, in der zweiten Hälfte des Julius alljährlich um vier Uhr aufzugehen. Mit ihr war ich da. Aber Signora mochte lange Jahre sie nicht kommen gesehn, und darüber ihre Stunde vergessen haben: nach sieben Uhr erst ward Anstalt gemacht. Entsetzlicher Zustand: im neunzehnten Jahre, reiselustig, reisefertig zu seyn, schlechterdings am Orte nichts mehr zu schaffen zu haben, nicht einmal mehr angesehen zu werden — denn selbst mein Wirth, nachdem er mir am Abend Lebewohl gesagt, nahm nicht die mindeste Notiz weiter von mir: ich war abgemacht: ein todter und auch begrabener Mann — und so über drei Stunden lang bloß wechselsweise nach den Wagenrädern und der Treppe zu blicken! Nun die Anstalten —! Wir hatten einen leichten, eleganten Reisewagen, eigentlich zu vier Personen. Der Koffer war schon am Abend hinten festgeschraubt. Jetzt aber brachte man Pakete und Schachteln, und was weiß ich, in solcher Menge, daß die größere Hälfte des Rücksitzes damit bis zur Wagendecke angefüllt ward, und wer nun dort neben dem Kunstbau

sitzen sollte, wie ein Keil eingetrieben werden mußte. Endlich kam noch ein ungeheurer Hutkasten von Pappe, überdeckt und umbunden mit schwarzem Wachstuch. Dies Monstrum mußte hinten der Koffer — eine leichte Last — auf sich nehmen; und als Signora nun selbst erschien, zeigte sie an gar nichts Antheil, als an diesem Hutkasten. Mais, mon carton! ah, mon carton! hieß es immerfort. Einen schweren Zweifel aber, der seit einer Stunde mich drückte — den nehmlich, ob ich mir als Künstler nichts vergäbe, wenn ich den Platz neben der Dame ihrer Jungfer überließe, oder nicht unhöflich wäre, wenn ich ihn behauptete; diesen Zweifel löfete Signora mit einem einzigen Fingerzeig an die Jungfer, welche denn sogleich sich neben jene Schachteln und Pakete einzwängte.

Nun ging's fort. Der Morgen war schon bänglich heiß, und am Horizonte thürmte sich manche Gewitterwolke auf. Unsre Unterhaltung war eigentlich keine. Signora verstand kein Wort Deutsch, blos Italienisch und Französisch. Nun glaubte ich zwar, als ich aus dem väterlichen Hause ging, dieser beiden Sprachen, aus Hilmar Curas und Peplier, gleichfalls

mächtig zu seyn: aber schon auf dem Schlosse hatte ich eine sonderbare Erfahrung gemacht. Wenn die Leute in diesen Sprachen redeten, mit ihrer fatalen Behendigkeit, so verstand ich fast kein Wort; und wenn ich, gewiß langsam genug, einige Worte in ihnen vorbrachte, so verstanden sie mich nur selten. Das hatte mich verschüchtert: und nun brachte ich gar nichts heraus. Demnach sprach jetzt ein Jedes im Wagen seine Klagen über die Hitze, und was dergleichen mehr war, nur vor sich hin aus: Signora italienisch, die Zofe französisch', ich deutsch.

Als wir Mittag hielten, beunruhigte uns der fürstliche Kutscher durch eine zwiefache, nachdrückliche Bemerkung. Da wir so spät fortgemacht haben, sagte er, so kommen wir erst Nachts ein oder zwei Uhr nach T. Signora empörte sich: „Ich fahre nie zu Nacht! ich fürchte mich im Finstern!" Das änderte nichts. Da bearbeitete sie mit freundlichsten Mienen und Worten, die die Jungfer dolmetschen mußte, den riesenhaften Mann, bis er sich den Schnauzbart strich und meinte: Na, so bleiben wir wo anders zu Nacht und fahren den

Morgen vollends hin. Aber, fuhr er fort, den Nachmittag kann's auch ein Donnerwetter geben. Neue Empörung, aber auch neue Begütigung — diesmal sogar des Himmels; denn dieser ließ es nur von ferne donnern, verwandelte jedoch das Gewitter in einen gewaltigen Schlagregen.

Da brach aber eine andere Noth herein. Nun hieß es erst recht: Mais, mon carton! ah, mon carton! Und wirklich wäre das Ding ohne Hülfe, trotz seiner schwarzen Decke, zu Brei zerschmolzen. Man mußte halten. Der Kasten wurde abgebunden: die Zofe mußte ihn herein, vor sich auf den Schooß nehmen. Nun war die Unglückliche aber klein von Person: und so stack sie dahinter, daß wir auch keine Spur von ihr erblicken konnten. Sie ächzete, sie stöhnete; endlich fing sie bitterlich an zu weinen. Da brach mir das Herz. „Du bist ja ein Riese gegen sie und darfst nicht befürchten, ganz hinter dem Bollwerk verschüttet zu werden." Ich drang in die Jungfer, sich herüber zu setzen, und mir jene enge Fuge mit sammt der Pappmaschine zu überlassen. Mein Auge hatte richtig gemessen: hielt ich den Kopf

zurück, so war ich blos bis an die Nase verdeckt und konnte ein Weniges sehen. Aber was sah' ich? daß Signora mich auslachte, und das Mädchen sich so einnistete, als verstände sich das von selbst und hätte von mir gleich Anfangs gethan werden müssen. Ob aber jemals ein Virtuos sich in beklemmterer Lage befunden habe, als ich diese Stunden: das möcht' ich bezweifeln. Und nun noch dies Bezeigen derer, um die ich litt —!

Doch wenn die Noth am größten ist, ist die Hülfe am nächsten. Und was brachte mir Hülfe? Was so vielen Andern das Gegentheil bringt: die Gränz-Mauth. Mein Kasten ward zuerst hinausgereicht: ich folgte, die Pässe unterzeichnen zu lassen. Indessen hatten die Unterbedienten des Mauthamts ihr Geschäft am Wagen, und zwar von vornen, begonnen: so war mein Paketchen und mein Guitarrenfutteral das Erste, was untersucht wurde. Beides ward probat erfunden, und ich trug's in's Haus. Die thätigen Männer mit ihren ausdrucksvollen, doch nicht eben vortheilhaften Gesichtern interessirten mich: aufmerksam sah' ich ihrem Verfahren zu. Darüber vergaß ich meine Habse-

ligkeiten, bis alles in Richtigkeit war und der Kutscher mich erinnerte. Ich sprang, sie zu holen. Ich kam zurück. Wie ich nun aber wieder an den Kutschenschlag trat, die Damen jenen Hutkasten, der mehr breit, als tief — damit mir das Einsteigen möglich würde, beide, in der Breite hart vor sich genommen hatten, so daß sie nun beide so wenig mich sehen konnten, als ich sie, das neubeginnende Elend mich frostig anwiderte, und sie beide doch wieder laut zu lachen anfingen: da schoß mir ein kühner Gedanke durch den Kopf und ein männliches Selbstbewußtseyn in das Herz. Ich drehete leise den Wirbel des Kutschenschlags zu, und rief überlaut: „Kutscher, fahr' zu! ich wünsche eine glückliche Reise!" Sie kreischten: ich hörte nicht, und fort ging's; ich aber stand da, ein freier, ein überglücklicher Mann. Indem fuhr wieder ein Wagen vor: Graf Sch. saß darin, und allein. Er sahe mich an, fragte heiter und freundlich, erfuhr — Er, der entschiedene Musikfreund — wer ich sey und daß ich ihm die Badezeit verkürzen könne. Er nahm mich mit, ich mußte bei ihm wohnen; er war in den ersten Cirkeln angesehn und beliebt, ja er

ner eignen Kraft vergessend, sich an seine Fersen hängt. Wie sich M. zu Shakespeare verhalt, so würde sich W. etwa zu Calderon verhalten. Besonders kommen diese beyden letztern Künstler in der Art, das Komische zu behandeln, überein, welches, wie mich dünkt, hier nicht als etwas für sich Bestehendes, sondern, (wenn ich mich so ausdrücken darf,) nur als etwas das Tragische Negirende behandelt wird. In solchen komischen Partheien ist nur ein weises Verhüllen der Kraft, eine sanfte Schonung, wodurch diese Scenen zur Einheit mit dem Ganzen hinüber gespielt werden. Es bedarf kaum des Zusatzes, dass diese Oper mit aller Anstrengung und Fleis gegeben wurde, worauf sie Anspruch machen darf. Madame Schick und Mad. Lanz, die Herren Gern, Eunicke, Ambrosch u. a. verdienten und ärndteten den lautesten Beyfall des dankbaren Publikums, das dieses treffliche Werk am 20. und 22. dieses, gern wiederholt sah. Die Dekorationen waren sehr prachtvoll und mit Geschmack angeordnet, so wie wir denn überhaupt an diese Vereinigung der Pracht und des Geschmacks auf unsrer Bühne gewöhnt sind. Die Direktion der Musik und das Orchester liessen keinen Wunsch zurück.

Wien, d. 27sten Julii. Das neue Ballet erschien doch noch früher, als man vermuthet hatte. Die Erfindung, das Einstudiren und die Dekorationen hatten eilf Monate Zeit erfordert; es dauert zwey Stunden, und gewähret etwa eine halbe, wirklich angenehme Unterhaltung. An der Wien brachte man Winters Labyrinth wieder auf die Bühne; da aber das Stück nicht neu ist, begnüge ich mich, dass es, ohngeachtet des grossen Aufwands an Dekorationen, ohngeachtet einiger Abkürzungen und neu eingelegter Stücke vom Abt Vogler, wenig Beyfall fand, besonders da jetzt der Geschmack an französischen Opern herrscht. Gestern gab man im Theater am Kärnthner Thor: Maria von Montalban; eine grosse Oper, mit Musik von Winter. Das Stück giebt die Fortsetzung der bekannten Lanassa. Es wurde mit grossem Aufwande und rühmenswerther Sorgfalt auf die Bühne gebracht. Die Musik ist voll Leben und männlicher Kraft, und gehört unverlässig zu des Komponisten gelungensten Werken. Ob sie etwas eigentlich-Indisches habe: darnach mögen Sie William Jones und einige nördliche, musikalische Rechenmeister fragen. Sie hat es nicht — desto besser für uns, und desto schlimmer für die Indier. Gesungen wird die Oper ganz vortrefflich, und die meisten männlichen Rollen werden auch gut gespielt. Der kurze, rasche Schluss des letzten Akts, wo plözlich alle Dissonanz in die froheste Harmonie aufgelöset wird, ist nicht nur ein äusserst frappanter, sondern auch ganz glücklich erfundener sogenannter Theater-Coup. Man kann nicht anders, als in glücklichster Stimmung, und mit festem Vorsatz, bald wiederzukommen, aus dem Hause gehen: und das ist ja recht, der Kunst und der Kasse. Das Kostume ist mit Kunst und Geschmack ausgeführt. Deli, Lanassens erster Gemahl, verdiente gezeichnet und als Muster gestochen zu werden. Ich weiss nur das auszustellen, dass einige Arien zu lang sind, und der Freund, der Montalbanen zu befreyen eilet, zu vielen Singsang hat. Dies Werk, das Wintern so viel Ehre macht, ist nicht, wie irgendwo stehet, seine letzte Arbeit in Paris, sondern ein deutsches Original, für München geschrieben.

Recensionen.

1) *Der Handschuh, ein Gedicht von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt von Franz Xav. Kleinheinz.* Werk XI. Wien im Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl.)

2) *Hektors Abschied, ein Gedicht von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt, und dem Herrn*

bildete selbst einen dieser ersten Cirkel: so ward ich bekannt, und dies der erste Grund zu alle dem Guten und Schönen, was ich bis zum heutigen Tage mit Hülfe meines guten Geschicks errungen habe. — Die Signora hab' ich nie wieder getroffen, wohl aber, nach Jahren, die Zofe, als Gastwirthin zum rothen Hahn in M. Sie befand sich wohl und hatte einen gewaltigen Umfang gewonnen. Wir erinnerten uns jener Schlußscene, und ich berichtete deren wichtige Folgen für mich. So bin ich eigentlich an all' Ihrem Glücke Schuld, sagte sie. Wir haben morgen Jahrmarkt: ich bin gewiß, Sie werden nicht abreisen, ohne mir ein angenehmes Andenken Ihrer Erkenntlichkeit zurückzulassen. Rechnen Sie darauf, versetzte ich. Und als ich meine Zeche bezahlt hatte und im Wagen saß, reichte ich ihr, mit bedeutungsvollem Händedruck, was ich für sie eingekauft und was sie gut brauchen konnte: einen Schnürsenkel. —

Ueber blinde Musiker.

Das Gebiet der Tonkunst ist von jeher der besuchteste und wohlthätigste Zufluchtsort für viele Blinden, wenn ihnen die Natur nur nicht alle Empfänglichkeit für Harmonie versagt hatte, gewesen.

Wie möchte es auch anders seyn? Wo könnte der Mensch, dem von dieser Erdenwelt der sichtbare Theil verschlossen ist, sich lieber ansiedeln, als in dem hörbaren, der mit jenem keine oder nur zufällige Verbindungen hat? Er, der durch ein ewiges Dunkel mehr, als jeder Andere, in sich selbst zurückgedrängt wird — wo könnte er sich besser befinden, wo leichter heimisch werden, als eben da, wo Phantasie und Gefühl allein entscheiden, und ihm immer Mit-

tel zu Gebote stehn, jede ihrer Regungen auszusprechen; sie mit Bewußtseyn, sie auch angenehm auszusprechen, und zugleich an ihnen, als an selbstgeschaffenen Objecten, sich zu ergötzen?

Man nehme dazu: Jeder gezwungen Entbehrende wünscht sich Theilnahme; der edlere aber nicht bloßes Mitleid um seines Mangels, sondern Aufmerksamkeit, Achtung, Zuneigung, um der Art willen, wie er diesen trägt, und um des Guten, Schönen, Erfreulichen willen, das er der gekränkten Natur gleichsam wider ihren Willen abnöthigt: wie könnte nun aber der Blinde dies sicherer, wie schmeichelhafter erreichen, als indem er, ein Tonkünstler, ganze Versammlungen um sich vereinigt, sie anziehend beschäftigt, sie erfreut, vielleicht entzückt?

Noch mehr: Dem Blinden bleibt — mehr oder weniger, in jedem Falle aber öfter, müßige Zeit, als dem Sehenden: da muß ihm ja vor allem eine Kunst willkommen seyn, deren Ausübung, bei den wenigen äußern, und stets bereit stehenden Hülfsmitteln, immer nur auf dem eigenen Willen beruht; eine Kunst, die

durch Erzeugniſſe aus ihren niedern Sphären ſelbſt nur geringe eigene Thätigkeit verlangt und auch in Stunden der Abſpannung mit ſolchen Erzeugniſſen wenigſtens nicht unangenehm hinhält. Daß Blinde, durch ungeſtörtere, ſchärfere Achtſamkeit und feinere Uebung ihrer übrigen Sinne, nach dem Taſtſinn aber beſonders das Gehör vollkommner ausbilden und von dieſer Seite zur Auffaſſung und Ausführung der Muſik ſogar fähiger werden, als Sehende, iſt bekannt. Und daß endlich Muſik dem Blinden, dem die meiſten andern Erwerbszweige abgeſchnitten ſind, ein nicht unſicheres, und anſtändiges — ja, iſt er nur ſonſt der Mann dazu, ſogar ein ehrendes und genußreiches Fortkommen gewähre, und dieſes um ſo viel mehr, da er die Menge überall eben ſo bereit finden wird, was er leiſtet, zu hoch anzuſchlagen, wie der Taube ſie meiſt zum Gegentheil bereit findet*): dies iſt ebenfalls nicht zu verkennen.

*) Dieſer Behauptung wird ſchwerlich Jemand widerſprechen, der Andere, (auch wohl ſich ſelbſt,) im Verhältniß mit Blinden und Tauben beobachtet, und ſich, wie dann kaum fehlen wird, wo nicht auf

Wenn also viele Blinde Musiker werden, so kann das schwerlich Jemand befremden; wohl

der Ungerechtigkeit, doch auf der Ungunst gegen die letzten — wenigstens in der unterdrückten Anwandlung übler Laune, ertappt hat. Zu erklären ist das leichter, als zu rechtfertigen. Der Blinde kündigt sein Unglück, sogleich, und nicht durch Worte dem Verstande, sondern durch den Anblick unmittelbar dem Gefühl an — was bei dem Tauben anders ist; der Blinde kann seinen Mangel gar nicht verbergen und will es darum auch nicht; er giebt sich, wie er ist: der Taube glaubt gemeiniglich seinen Mangel verbergen zu können, strengt sich an, lauert, begeht nun Fehlgriffe — so wird nicht nur die Schwäche, anders scheinen zu wollen, als man ist, bemerkbar — was immer herabsetzt, sondern es überraschen auch jene Mißgriffe durch Contraste mit dem Erwarteten, und werden lächerlich; der Blinde *muß* sich wohl Andern zutraulich übergeben, sie für sich sorgen lassen u. s. w., und ihre etwanigen leisen Andeutungen stören ihn in dieser Zutraulichkeit nicht, da er sie nicht bemerkt: der Taube zieht sich meistens zurück, ist mißtrauisch auf Mienen und Worte, die er nicht versteht — was denn entfernt, wie jenes einnimmt; die meisten Blinden sind sanft, freundlich, heiter, mittheilend: die meisten Tauben aufsahrisch, düster, grüblerisch, empfindlich, verschlossen; und endlich — was vielleicht mehr wirkt, als es Vielen scheinen

aber, wenn viele Musiker blind werden. Es ist dies nehmlich von Mehreren behauptet worden, und zwar, wie eine bekannte Sache, wobei sie nicht unterlassen haben, Homer, Ossian, Händel und Bach, und immer wieder Homer, Ossian, Händel und Bach anzuführen. Man erlaube mir, an dem Factum selbst zu zweifeln.

---

dürfte — der Blinde wird durch sein Geschick und dessen Wirkungen von dem gewöhnlichen Leben, den gewöhnlichen Beschäftigungen, dem gewöhnlichen Benehmen, so ganz abgeschnitten, wird dadurch gleichsam in eine so weite Ferne von uns selbst gerückt, daß er uns mehr zu einem Gegenstande der verschönernden Phantasie, als des gemeinen Verkehrs wird — was bei dem Tauben umgekehrt ist. (Der Blinde erscheint uns wie ein Mensch anderer Art: der Taube, wie einer von der unsrigen, aber mit einem beschwerlichen Mangel). Die Behauptung Bačzko's, in dem hernach anzuführenden Buche, daß der Blinde, wenn er sich über sein Unglück emporarbeitet, fast überall feindliche, gehässige Gesinnungen, wenigstens zurücksetzende Vernachlässigung finde, widerspricht allem, was der Verfasser selbst beobachtet oder auch von Blinden erfahren hat, und mag aus blos persönlichen Verhältnissen, oder aus einer, in spätern Lebensjahren überhandgenommenen Verstimmung geflossen seyn.

Ich will das Unstatthafte dieser Beispiele nicht erst erweisen, da es von selbst einleuchtet, daß Homer und Ossian kaum halb hieher gehören, Händel aber erst in späten Lebensjahren, und Bach ebenfalls dann erst, und zwar bei gleichmäßiger Abnahme aller seiner Kräfte, blind ward; anführen will ich jedoch, daß ein Ueberblick der Geschichte der Tonkünstler in den letzten zwei Jahrhunderten (weiter zurück haben wir bekanntlich nur Fragmente, die meistens schwanken,) jenem, als zuverläßig vorausgesetzten Factum widerspricht. Es sind unter den Musikern, deren Geschichte bekannt worden, offenbar nicht mehrere blind gewesen, als unter andern Männern, die irgend ein Geschäft treiben, wobei die Nerven beträchtlich gereizt und die Augen oft bei Licht angestrengt werden. Vielleicht ist es mit jener Behauptung gegangen, wie mit der, die vor etwa zwanzig Jahren zuerst *) aufgestellt worden: daß das sieben und dreißigste Lebensjahr für Genies, die ganz aus der bisherigen Bahn schritten, das gefährlichste Stufenjahr sey; wobei

*) Und zwar vom Verf. dieses Aufsazes selbst.

man nicht ermangelte hinzuzusetzen: Man denke an Brutus, an Raphael, an Mozart. Seitdem hat man jene Behauptung und diese Beispiele oft nachgeschrieben; aber nicht daran gedacht, daß sich schwerlich beträchtlich mehrere in diesen zwei Jahrtausenden aufweisen ließen, so *viele* aber wohl fast von jedem Lebensjahre zusammengebracht werden könnten. Der Umstand, daß man hier, wie dort, eben einige so *glänzende* Beispiele anführen konnte, und zwar Beispiele, die *ohne diese Beziehung* schon Jedermann bekannt waren; so wie die Eigenheit von Millionen, (wie Lichtenberg sagt) dem Kelleresel tausend Füße zuzutrauen, weil man bis vierzehn nicht zählen mag —: diese scheinen beide Behauptungen so in Credit gebracht zu haben. — —

Blinde Musiker, sollte man meinen, würden, im Vergleich mit sehenden, sich in ihren Productionen vornehmlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen; würden öfter, als jene, ganz eigene Wege einschlagen, und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen,

als die Compositionen Anderer mühsam einzustudiren und vorzutragen. Gleichwohl habe ich bei allen, die seit zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren in Deutschland sich bekannt gemacht haben, fast ohne irgend eine Ausnahme, das Gegentheil gefunden. An mehrern habe ich ein schnell auffassendes, und noch öfter, ein äußerst treu bewahrendes Gedächtniß, nicht selten außerordentliche Fertigkeit, Präcision, Nettigkeit des Spiels, wohl auch Sicherheit, Fülle, Schönheit des Tons — kurz, alles zu bewundern bekommen, was man von dem Virtuosen fordert: aber sehr wenig oder nichts von dem, was man zu diesem ihm noch wünscht; und selbst was manche extemporirten, zeigte eher alles, als was man, obiger Meinung nach, zunächst von ihnen erwarten durfte.

Ich weiß keinen Grund anzugeben, der diese Erfahrung bei allen blinden Musikern entscheidend erklärte. Vielleicht giebt es auch keinen, sondern die Sache ist Wirkung von besondern Umständen und individuellen Verhältnissen, die, wie verschieden sie auch im Zufälligen seyn mögen, doch im Wesentlichen, der gesammten Lage der Blinden nach, sich ähnlich

seyn müssen, und so auf denselben Punkt führen.

Man erwäge nur Folgendes. Unter den Blindgebornen oder früh Erblindeten wird das eigentliche, das schöpferische Kunstgenie ja wohl nicht öfter sich finden, als unter den andern Menschen, da diese ursprüngliche Vollkommenheit mit jenem Zustande in keinem Verhältniß steht: weiter aber, als bis zu hohem Grade dessen, was man gemeiniglich Virtuosität nennt, läßt es sich, auch bei trefflichem allgemeinem Talent, bei erhöhetem und verfeintem Gehörsinn, bei größtem Fleiß und ausgezeichnetem Geschick, ohne Genie überhaupt, nicht treiben. Wo nun aber selbst dieser Götterfunke eingeboren ruhet, da muß ihm — wenn auch nicht Bahn gemacht, die er sich gewöhnlich selbst bricht, doch nicht entgegengearbeitet, am allerwenigsten früh entgegengearbeitet werden, ehe er schon mehr oder weniger um sich gegriffen hat, wenn er nicht erstickt, oder doch zurückgedrängt, und damit allmählich bis zum Unmerklichen geschwächt werden soll. Durch nichts wird ihm aber mehr und entscheidender entgegengewirkt, als durch frühes, fast immerwährendes Beschäf-

Grafen Georg von Bérényi gewidmet, von Franz Xav. Kleinheinz. Werk X. Wien, im Bureau d'arts et d'industrie. (Preis 48 Xr.)

Es sind dieses, so viel mir bekannt, die ersten Kompositionen für Gesang von dem genannten Musiker, der früher verschiedene, nicht zu verachtende, doch auch nicht ausgezeichnete Instrumentalstücke geliefert hat. Schon darum glaube ich länger bey ihnen verweilen zu dürfen; noch mehr aber darum, weil sie mir zu beweisen scheinen, dass der Komponist hier sein Fach gefunden habe, und in diesem unter gewissen Voraussetzungen, gar manches Vorzügliche zu liefern im Stande sey, was ihm überall, besonders aber in Wien, wo so viele Komponisten den deutschen Gesang denn doch allzuweit hinter der Instrumentalmusik zurücklassen, verdankt werden würde. Mit jenen Voraussetzungen will ich sagen, dass sich Hr. Kl. noch genauer, so wohl mit dem Wesen der musikalischen Poesie und der Struktur der von ihm erwählten Gedichte, als auch mit den, einem Komponisten für den Gesang nun einmal ganz unumgänglichen Hülfswissenschaften, der Deklamation, Accentuation u. dgl., bekannt mache. Thut ein Komponist das nicht; so kann ihn ein gewisser Takt des Gefühls zwar instinktmässig vor groben Verstossen verwahren, er kann auch ein wirklich interessantes Musikstück liefern (und auch Hr. Kl. beweiset allerdings durch diese Werkchen, dass er das könne): aber etwas wahrhaft Schönes, in seiner Art Vollendetes; etwas, das der gebildete Freund der Tonkunst ohne alle Störung geniessen und wozu er gern oft zurückkehren könnte — das wird er nie geben, und besässe er das ausgezeichnetste Talent.

1) Schillers Handschuh ist allerdings ein Gedicht, das durch die Mannichfaltigkeit seiner Scenen, durch das Lebendige seiner Bewegung, durch die Gelegenheit zu, hier allerdings zweckmässigen musikalischen Malereyen u. s. w. für den Musiker sehr einladend ist. Hr. Kl. hat — wie früher Hr. Zelter, über dessen vortreffliche Komposition bey ihrer Erscheinung auch in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden — das Ganze ganz richtig aufgefasst, indem er durch malerische und sich dem Dramatischen nähernde Behandlung den Sänger und Zuhörer in die Scene selbst zu versetzen sucht; und es ist ihm dies meistens recht gut gelungen. Dass er, wo die Erzählung ruhig fortschreitet, immer, und zuweilen mit sehr angenehmer Ueberraschung (wie besonders beym Schluss S. 17) zu der einfachen Musik zurückkehrt, welche zuerst S. 3, „und wie er winkt mit dem Finger," vorkömmt, zeugt von einem wohlüberlegten Plan und verfehlt die beabsichtigte Wirkung gewiss nicht. Der Anfang ist allerdings mit Recht ganz einfach geschrieben worden, doch sollte er darum doch weniger gemein seyn. Aber die doppelte Wiederholung der Worte: „sass König Franz!" und die Trennung dieser Worte von den folgenden: „und um ihn die Grossen„ etc. nicht nur durch zwey Takte Pausen für den Sänger, sondern auch durch Moduliren des Accompagnements in die Dominante! der Accent auf „und" S. 3, Z. 7, und so manches Aehnliche in der Folge beweiset die Richtigkeit des oben Gesagten. So wie der Löwe eintritt, (S. 4,) hebt sich die Musik mit Recht, und die ganze Scene, besonders von der angegebnen Stelle bis zum C-Takt S. 5, und hernach von S. 6 bis 10, ist sehr gut gelungen, und wird jeden, wenn er wieder einige unzweckmässige Wiederholungen u. dgl. abrechnet, erfreuen. S. 11 folg., „und zu Ritter Delorges" etc. sollte das Spöttische noch mehr hervortreten, welches Hrn. Zelter so meisterhaft gelungen ist; dagegen hat Hr. Kl. die Worte des Ritters zum Schluss: „den Dank, Dame, begehr' ich nicht" — kräftiger und zornmüthiger, als Zelter, mit ganz charakteristischem Accompagnement des Basses, wiedergegeben. Und dass dies die Meynung des Dichters gewesen sey, und nicht die kalte Verachtung in diesen Worten liegen sollte, die

tigen blos mit dem Mechanischen und Technischen derselben Kunst, in welcher er sonst hervorgebrochen seyn würde, und durch frühes und vielfältiges Auswendiglernen von sehr verschiedenen Werken dieser Kunst, ohne sonderliche Auswahl, außer eben wieder in Absicht auf ihr Mechanisches und Technisches. Nun bemerke man, wie bei weitem die meisten blinden Kinder, wie auch die, welche für Musik mehr oder weniger bestimmt sind, behandelt — oft möchte man sagen, abgerichtet werden: und man wird schen hieraus sich jene Erscheinung an vielen blinden Virtuosen erklären können. Ja, daß überhaupt ein fast immerwährendes, meist angestrengtes, oft ausschließendes, in jedem Fall über das gleichmäßige Verhältniß zu den übrigen Geistes- und den Gemüthskräften gesteigertes Beschäftigen des Gedächtnisses dem Genie, doch diesem nicht allein, sondern selbst der Urtheilskraft, und somit auch dem Geschmack, im edlern Sinne, höchstnachtheilig, wo nicht verderblich werde: das weiß Jedermann, und hat es vielfältig bemerken können, bei weitem nicht an Blinden allein. Hat sich doch, in diesem Verstande und nach diesen Beobachtungen, selbst

das Volkssprichwort gebildet: Gelehrte — Verkehrte!

Wo nun aber auch diese nachtheiligen Verhältnisse nicht eintreten, oder der Genius stark genug ist, sich selbst durch sie hindurchzukämpfen: da bedarf er doch der Nahrung durch genaue Kenntniß und sorgfältiges Studium der trefflichsten, edelsten, größten Kunstwerke; sonst muß er ja alles von vorn an, gleichsam die gesammte Kunstgeschichte mit sich selbst durchmachen, oder er kann sich nicht aussprechen, oder wird es auf excentrische, ungehörige, unkenntliche Weise. Abgerechnet nun, daß der blinde Musiker, was seine Geistes-Nahrung betrifft, immer mehr oder weniger in der Hand des Zufalls und derer bleibt, die ihn umgeben und versorgen: so entbehret er, auch im letztern die allergünstigsten Verhältnisse angenommen, des trefflichsten, ja eben für gewisse Hauptgattungen einzig hinlänglichen Hülfsmittels — des eigenen L e s e n s *) weitläufiger Werke, als wo-

*) Die vor etwa zwanzig Jahren mit so großem Aufheben der Welt angekündigte und dann einige Zeit vielgepriesene Hauysche Methode, Blinden Noten vorzulegen, die (ungefähr wie die Einfassungen

durch man doch erst recht in den Stand gesetzt wird, alle Theile und das Ganze zugleich klar vor die geistige Anschauung zu ziehen, und die sonst vorüberrauschenden Töne so lange festzuhalten, bis man sie sich zu eigen gemacht hat. Was auch ausgebildeter Verstand, verfeinter Sinn, lange Uebung, fähigstes Gedächtniß, zu diesem Behuf vermögen: es wird, es kann bei weitem nicht dasselbe hervorbringen, was dies Le-

---

unserer Visitenkarten) durch-gedruckt, mithin auf der andern Seite erhoben sind, und deshalb vermittelst des Tastens gelesen werden können — diese Methode ist zwar zu billigen, bedeutet aber, im Vergleich mit dem Lesen der Sehenden, und hier, wo die Rede zunächst von weitläufigen Partituren ist, fast gar nichts. In den allerdings merkwürdigen pariser Blindenconcerten sind die aufzuführenden Stücke blos durch Vorspielen eingelernt, und die vielen abgezehrten Jammergestalten unter diesen blinden Musikern, da sonst bekanntlich Blinde in der Regel heiter und gesund aussehen, deuten überdies wohl auch — wenigstens auf Uebernehmen und Treibhauskünste. Wie könnte es auch anders seyn, z. B. bei einer Aufführung der ganzen Schöpfung Haydn's, aller Gesang und alle Instrumente einzig von Blinden besetzt und höchstpräcis ausgeführt — wie dies mehrmals in Paris zur Bewunderung öffentlich ausgestellt worden?

sen, im Wechsel mit dem Hören, hervorbringt. Selbst das noch so oft wiederholte Anhören großer, reicher und tiefer Compositionen, was doch auch nur höchstselten zu erreichen ist, wird dem Musiker noch nicht einmal das werden, was das bloße Sehen großer, ausgeführter Werke der Bildhauerkunst dem bildenden Künstler. So wie hier zum Sehen das Tasten kommen muß, so dort zum Hören das Sehen.

Man nehme endlich noch dazu, daß, wenn fast jeder öffentlich auftretende Künstler mehr oder weniger eitel, der öffentlich auftretende Virtuos (und Schauspieler) aber, an lauten Beifall eben im Moment der größten Spannung und Gereiztheit gewöhnt, dies gewiß nicht am wenigsten, und der blinde es (aus Ursachen, die ich gar nicht nöthig habe, erst anzuführen,) gewöhnlich doppelt so sehr ist und fast seyn muß; daß Freude, Glück, Lebensgenuß also bei ihm, mehr vielleicht, als bei irgend einem andern Menschen, von dem Eindruck abhängen, den seine Productionen augenblicklich auf die Menge hervorbringen, jede gemischte Menge aber durch glückliche Besiegung von großen Schwierigkeiten im Mechanischen, die sie an-

staunt, und nicht durch Geistiges und Sinnvolles, was zu erkennen man selbst Geist und Sinn haben muß, zu lautem Beifall gereizt wird: so wird man, denk' ich, auch hierin einen Grund mehr finden, warum blinde Musiker vornehmlich auf bewundernswürdige Handhabung der Mittel der Kunst hinzuarbeiten — sich die Mittel zum Zweck zu setzen pflegen.

Gedächtniß. — Der ausgezeichnete, blinde Flötenspieler, **Dülon**, war auf einer seiner frühern Reisen auch nach Magdeburg gekommen. Dort lebte damals August Eberhard Müller, als Organist und Musikdirector. Dülon lernte ihn kennen, genoß Gefälligkeiten von ihm, und reisete, nachdem er Concert gegeben, sogleich wieder ab. Sein Aufenthalt hatte etwa acht Tage, und sein Umgang mit Müller höchstens einige Stunden an verschiedenen dieser Tage gedauert. — Eine Reihe von Jahren — erinnere ich mich recht: von eilf — verging, wo Dülon fast unausgesetzt auf Reisen war. Hier, überall von Neugier oder sonstigem Antheil vielfältig umgeben: welch eine Anzahl von

Menschen mochte er kennen gelernt haben? Indeß war Müller nach Leipzig, als Organist zu St. Nicolai, berufen worden. Eines Tages begegnet er mir am Markte. Wir kannten einander. Er spricht mich an: „Wohin?" „Eine Stunde spazieren." „Nehmen Sie mich mit!" „Gern." „Aber ich habe erst den Brief auf die Post zu geben." „Gut; wir gehen nicht um." Er tritt in's Posthaus: ich warte an der Thür. Ein Postwagen ist eben angelangt: die Passagiere steigen ab; man bemühet sich, einem Blinden dabei behülflich zu seyn. Ich reiche denn auch die Hand hin. Indem kömmt Müller zurück: „Wo sind Sie denn?" „Hier!" und mit Zeichen bedeute ich ihn. „Ach, lieber Gott —!" sagt er halblaut, ohne den Blinden zu erkennen. Weiter war kein Wort gewechselt; da ruft plötzlich dieser aus: „Das war die Stimme des Herrn Musikdirectors Müller in Magdeburg! Ist der auch hier angekommen? Wie mich das freut! Wo sind Sie denn, Herr Müller?" —

Ich war oft um Dülon, aus Antheil an dem guten, heitern Menschen, und auch, um ihn zu beobachten. Heute trat ich ein, als er

sich eben mit seinem Schwager und Führer über die Musikstücke besprach, die er im hiesigen Concerte vortragen sollte. Beide waren verschiedener Meinung: ich sollte mein Wort dazugeben. Da Herr Müller hier ist, sagte Dülon, möchte ich gern sein Flötenconcert, Nummer 107, und dann das, von Hoffmeister, mit den schweren Variationen, Nummer 93, spielen. (Ich denke: es waren diese Nummern.) Er meint die Nummern von unserm Catalogus, setzte der Schwager hinzu, und legte mir nun diesen vor. Er enthielt, mit Bezeichnung des Anfangs jedes Stücks in Noten, und dessen Nummer, nach der Reihe, wie es war aufgenommen und einstudirt worden — nicht weniger, als 119 Concerte und andere große Solos. Da jedes von jenen drei, die Mehrzahl von diesen gleichfalls drei, manche aber — z. B. Suiten von Variationen — beträchtlich mehrere Sätze hatte: so gab das eine Summe von wenigstens gegen 400 Musikstücken. Diese konnte Dülon alle auswendig, und ganz sicher.*) Das war viel.

*) Später hat er noch viele hinzugelernt, ohne die frühern zu vergessen; und auch die übrigen hier

Er wußte aber auch ganz genau, welche Stücke zusammengehörten, ungeachtet viele, besonders der Hoffmeisterschen, einander nur allzuähnlich waren. Das war mehr. Allein: er kannte sie auch sämmtlich nach den Nummern des Catalogus und irrete darin niemals. Das war das Auffallendste. Ich habe ihn deshalb, die Bogen vor Augen, vielmals in Versuchung geführt: „Was ist Nummer . . .?" Sogleich war die Antwort da: z. B. „Devienne's Concert aus A dur," und nun mit der Flöte der Anfang angegeben — „mit dem Andante aus D" — desgleichen — „und dem Rondo" — desgleichen. „Was ist Nummer . . .?" „Ach, das ist das alte Schätzchen von Quanz, aus E moll" — und so fort, stets mit der Flöte angefangen. Ich suchte es ihm scherzweise durch Neckereien zu erschweren; ich warf Sätze durch einander, sang, bald aus dem, bald aus jenem Stücke, einzelne Phrasen: er war nicht zu irren, und citirte pünktlich, wie jenes seyn müß-

---

angegebnen Umstände blieben dieselben und dehneten sich auf die neuern aus.

te, woher dies wäre — immer nach der Nummer, immer mit der Flöte alles berichtigend. —

Ich werde auf diese Gedanken und Erinnerungen, die ich längst niedergeschrieben, jetzt zurückgeführt durch eine Schrift eines Blinden, die zwar schon vor Jahren gedruckt, zufällig aber nun erst mir zur Hand gekommen ist. Da sie Manches aufstellt, was auch Freunden der Tonkunst, als solchen, anziehend werden kann: so führe ich sie an und verweile noch einige Minuten bei ihr. Ich meine: Ueber mich selbst und meine Unglücksgefährten, die Blinden, von Ludwig von Baczko, Professor der Geschichte u. s. w. Leipzig bei Kummer. 1807. Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift in allen ihren Theilen zu sprechen; es sey genug, zu sagen, daß sie — wiewohl sie nicht mit eigentlich philosophischem, sondern nur mit einem Geiste geschrieben worden, der Einzelnes genau beobachtet und darüber im Einzelnen reflectirt; wiewohl sie auch (wie fast unvermeidlich alle Schriften der Blinden) manche Wiederholun-

gen, nicht die strengste Ordnung, und andere Mängel der Form zeigt — dennoch jedem Leser viel Beherzigenswerthes und wohl auch Lehrreiches biete; daß sie überdies durch eine Menge Anekdoten, feiner Nebenbemerkungen und dergleichen selbst Lesern, denen es mehr um Unterhaltung zu thun ist, eine interessante Lectüre gewähre.

Im Allgemeinen findet der Verfasser dieses Aufsatzes nur zweierlei an dem Buche auszustellen. Das Erste ist, daß auch hier, wie in den Werken und Bestrebungen eines Abbé de l'Epée, Sicard, Hauy, und anderer berühmter Franzosen, zunächst darauf hingearbeitet wird, den Blinden, in Absicht auf Wissenschaften, Künste, Fertigkeiten, Beschäftigungen überhaupt, und wohl auch in Absicht auf Privatleben, dem Sehenden so ähnlich als möglich zu bilden, statt daß man (wie dem Verfasser dieses Aufsatzes wenigstens scheint) davon ausgehen sollte, ihn immer als Blinden anzusehn, und nur für das zu bilden, was er, als solcher, wirklich vollkommen, sicher, ohne übermäßige Anstrengung erreichen und leisten könnte, womit er seine Sphäre genügend

Hr. Zelter hineingelegt hat — beweiset wohl das, dass er, der Dichter, statt der Worte: „der Ritter sich tief verbeugend spricht," in dem ersten Abdruck, in den zweyten gesetzt hat: „er wirft den Handschuh ihr ins Gesicht."

2) Hektors Abschied bietet dem Musiker weniger dar, und wenn es schon bey dem Dichter nicht ganz wohlthut, diesen Krieger der heroischen Urwelt in einem gereimten, wenn auch übrigens noch so schönen Liede von seiner Gattin Abschied nehmen zu hören: so will es dem Gefühl noch weniger zusagen, wenn die Scene ganz als moderner Wechselgesang musikalisch behandelt ist. Siehet man davon ab, und nimmt an einigen, doch wenigen Stellen, die den oben gerügten an die Seite zu setzen sind, keinen Anstoss, (wie S. 4 oben, wo, bey den Worten: „nach der Feldschlacht," der Ton nicht hätte sinken, sondern sich, etwa

heben müssen; oder S. 6 oben, wo das Hingehn (⏑ ⏑) leicht, wenigstens hätte maskirt werden können, wenn statt des Viertels mit dem Punkt und des Achtels zwey Viertel gesetzt worden wären; so auch auf der letzten Seite, wo das

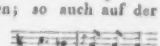

leicht hätte, etwa in

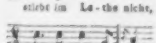

verändert werden können, und beym Vortrage auch leicht vom Sänger also verändert werden kann —) nimmt man, sag' ich, daran keinen Anstoss: so wird man auch an diesem Musikstück, das besonders so schöne Stellen im Ausdruck des Zarten hat, (wie von S. 6 bis zu Ende,) viel Vergnügen finden können.

Ich wiederhole, dass ich bey diesen beyden kleinen Werkchen so lange verweilt bin, weil sie selbst es mir zu verdienen schienen, und weil ich aus ihnen überzeugt bin, dass ihr Verf., wenn er selbst will, gerade in dieser Gattung vieles Vorzügliche werde leisten können. Stich und alles Aeussere der beyden Gesänge ist schön.

Anekdote.

Auf seiner Reise durch Italien besuchte Kaiser Joseph II. in Mayland einen Operisten, der als Sänger, Schauspieler und Mensch gleich schätzbar war. Der arme Mann hatte, wie so viele Künstler, das Unglück, irgendwo von einem ganz gemeinen, widerwärtigen Weibe gefangen worden zu seyn und sie in einer unglücklichen Stunde geheyrathet zu haben. Den Abend vor jenem Besuche hatte er in der Oper irgend einen alten römischen Kaiser — und sehr schön dargestellt. Joseph findet das Zimmer in der schrecklichsten Unordnung, Madame im schmutzigsten Negligée, den Herrn in der Nachtweste. Der Virtuos war in grösster Verlegenheit. Lassen Sie es gut seyn, sagte Joseph; wenn wir Kaiser unter einander sind, machen wir keine Cerimonieen. Das ergriff Madame und war unverschämt genug, den Scherz auch auf sich zu ziehen und ihn durch eine Plattitüde fortsetzen zu wollen — Madame, sagte Joseph, und kehrte ihr den Rücken zu: das deutsche, so wie das alte römische Reich, hat nur Kaiser.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XXIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ausfüllete, was zu seinem Glück ihm nöthig wäre; daß man an Anderes, und dessen Ausbildung, erst dann zu denken hätte, wenn ein ganz hervorstechendes Talent dazu, oder doch noch ein Uebermaas an Kräften überhaupt, vorhanden wäre — was sich aber schwerlich oft zeigen möchte und darum nicht als Regel aufzustellen, sondern nur als Ausnahme zuzulassen seyn würde. — Zweitens werden wohl die meisten Leser mit dem Verfasser dieses Aufsatzes wünschen, daß Hr. v. B. sich nicht so oft den Klagen und Beschwerden über die Sehenden, im Verhältniß zu den Blinden, überlassen haben möchte; was zwar jeder an diesem achtungswürdigen Manne, der, vom 21sten bis in die sechziger Lebensjahre, wo er nun starb, alles Lichts ermangelnd, so Vieles, und auch so Schätzenswerthes geleistet, gern entschuldigen wird, was aber doch den günstigen Eindruck des Buchs sehr mindert, ja den Verfasser desselben selbst zu manchen, noch mehr als strengen Urtheilen veranlaßt. Man merkt es dem Ganzen ab, daß der Verfasser, wahrscheinlich zunächst durch die Weise und den Gang seiner

frühern Leitung und Ausbildung, nie mit ganzer Seele zu dem gelangt ist, was am Ende Allen, wie vielmehr Blinden, allein Klarheit und Ruhe, Sicherheit und Haltung, Trost und Milde, Zufriedenheit und Vertrauen, bei anhaltenden Lasten des Lebens gewährt oder erhält.

Im Besondern ist Ein Hauptmangel des Buchs eben in einer Schrift für Freunde der Tonkunst zuvörderst zu bemerken: der Mangel eines Kapitels über die Bildung der Blinden (und zwar verschiedentlich, der Blindgebornen, und der früher oder später Blindgewordenen) zur Musik, als zu der Kunst, die am meisten für sie geeignet ist, sowohl als Kunst, als auch als Belebungs-, Unterhaltungs- und Aufheiterungs-Mittel. Was darüber bis jetzt in mancherlei Schriften mitgetheilt worden, bestehet doch nur aus einzelnen Beobachtungen, einzelnen Reflexionen, einzelnen Vorschlägen u. s. w., und dergleichen finden sich allerdings auch in der Schrift des Hrn. v. B. Mehr konnte dieser aber nicht geben, da er, seinem eigenen Geständniß nach, sehr wenig Musik verstand, dazu kein Talent besaß und seit seinen

Jünglingsjahren sich damit auch nur sehr wenig beschäftigt hatte. Was aber in den pariser Instituten für Blinde in Absicht auf Musik, und was dann mit den dafür gebildeten Blinden geleistet wird, scheint, wenigstens nach allem, was dem Verf., theils aus öffentlichen Berichten, Reisetagbüchern u. dgl., theils aus Beobachtungen einsichtsvoller Freunde, bekannt worden ist, ganz gewiß nicht das Rechte, oder doch nicht das Beste, und dürfte sogar dem blos empirischen, und eigentlich unmethodischen Verfahren manches Einzelnen mit dem Einzelnen, wenn er nur davon ausgeht und dabei beharrt, den Blinden stets als Blinden zu betrachten, weit nachstehen; mag man nun dabei die Kunst selbst, oder das wahre Wohl — ach, nicht blos das Fortkommen, wohl gar blos das Hervorstechen und Auffallen — des Blinden, oder, wie es seyn sollte, jenes beides vereint in's Auge fassen. Die Deutschen haben für Pädagogik so Vieles, so Vorzügliches, haben es mit solchem Ernst, mit solcher Liebe und solchem Eifer geleistet, daß sie neulich ein angesehener französischer Journalist im (ehrenden) Spott

eine pädagogische Nation nannte: möchte doch der Eine und Andere, freilich mit den hier nöthigen besondern Kenntnissen und Erfahrungen ausgerüstet, auch diesen Gegenstand einer genauern Untersuchung unterwerfen! Es leuchtet von selbst ein, daß, eben hier das Beste und die sichersten Wege zu ihm auszumitteln und bekannt zu machen, um so mehr eine Bürgerkrone verdiente, da es schwerlich durch Aufsehen, Ruhm, Gewinn belohnet werden, und so vielen Nutzen, fast unmittelbar, stiften würde. Hierauf vielleicht die Aufmerksamkeit zu leiten, ist der nächste Zweck dieses ganzen Aufsatzes, dessen Unbeträchtlichkeit schwerlich Jemand mehr erkennt, als der Verfasser selbst.

Schreiben
an die Redaction der Leipziger musikalischen Zeitung.

Ew. Wohlgeb. werden gütigst verzeihen, daß ich Niemand weiter bin, als der Endesunterschriebene. In unsrer Kreisstadt hält nehmlich der Lesecirkel ein Exemplar Dero Blatts, welches, wenn es unter den Mitgliedern umgelaufen, dann einen Monat auf dortiger Ressource gelegen, den Honoratioren der Umgegend für ein Billiges zum Lesen mitgetheilt wird, unter welchen denn auch der Rittergutsbesitzer, Herr von Borsten ist, der es wieder nebenbei freundschaftlich unserm Herrn Stadtschreiber zukommen läßt, durch welchen ich eben erfahren habe, daß Sie

und Ihr Institut von Einfluß auf Künstler und Publica sind. Da ich nun unter die Künstler gehöre und die Publica brauche: so gebe ich mir die Ehre, mich an Sie zu wenden, mit Bitte, von eben genanntem Einfluß etwas auf mich einfließen zu lassen. Die Sache ist nehmlich die!

Ich bin, wie Sie erfahren werden, wenn Sie mein Schreiben bis zur Unterzeichnung gelesen, Stadtmusicus hiesiger guten Stadt, und zwar seit drei und zwanzig Jahren; auch mit Erfolg, denk' ich. Jetzt aber drohet ein eben so unverhofftes, als kaum verschuldetes Donnerwetter, mit Weib und Kindern (worunter drei erwachsene Töchter, die mir wahrscheinlich auf dem Halse sitzen bleiben, weil sie zugleich verwachsen sind) mich armen Mann gänzlich darnieder zu schmettern. Die Sache ist nehmlich die!

Als Stadtmusicus genieße ich das Privilegium, bei allen Hochzeiten, Kindtaufen und officiellen Schmäußen innerhalb unsers Weichbildes, einzig und allein — das heißt: mit Gesellen und Jungen — aufzuspielen. Das er-

hält mich im Brote. Zugleich muß ich täglich früh um sechs Uhr und Abends zur selben Stunde mit benannten meinen Gehülfen einen Choral nebst etlichen Walzern zu den Schallöchern des Rathhausthurmes hinausblasen. Das erhält mich im Amte. Fällt aber ein Essen mit Musik in diese gesetzten Stunden, so erläßt man mir den Thurm: nur muß ich erst den regierenden Herrn Bürgermeister um Dispensation bitten.

Nun war am letzten 18ten October, zur Feyer der Völkerschlacht bei Leipzig, von der um uns her liegenden, zahlreichen Soldateska ein großer Ball in Nießlich, zwei Stunden von hier, veranstaltet, und ich mit den Meinen war das Orchester. Der Tanz sollte erst um acht Uhr Abends angehen: so bliesen wir denn zuvor unser Stadt-Deputat, und wanderten hernach heraus. — Es ging auch alles gut, bis am Morgen. Da konnten die Herrschaften das Tanzen nicht satt kriegen, wiewohl schon der helle, lichte Tag bald anzubrechen drohte; und als ich vorstellte, ich müßte ja Schlag sechs in der Stadt blasen und mithin fort, so woll-

ten mich verschiedene der Herren Officiere abprügeln, falls ich nicht noch einige Kehraus geigte. Ich blieb also, in Hoffnung, der Herr Bürgermeister würden diesmal ein Einsehen haben — wenn ich nur nicht gestünde, ich sey eben bei diesem Balle gewesen; denn allerdings liegt Mieskitsch über der Stadtmark, und den Herrn hatte es überdies sehr verschnupft, daß man ihn mit Frau Gemahlin und wohlansehnlicher Familie nicht dazu geladen, wie ich schon vorher vom Rathskellerwirth erfahren hatte.

Was wirst du denn aber vorwenden? fragte ich mich, schwer zweifelnd, auf dem Rückwege. Indem schreite ich durch's Dorf, Schweinigen mit Namen, das die Hälfte des Weges macht, wie Ew. Wohlgeb. aus der Geographie sich überzeugen können. Mein Gevatter, der Gasthalter, stand unter seiner Hausthüre. Im Vorübergehen ruf ich ihm blos zu: Wie geht's? „Hoho, bei uns" — (er meinte aber den Herrn Rittmeister, wie ich wohl wußte,) „bei uns geht's helleweg: die Nacht den Ball und heute Kindtaufe." — Da hast du ja die schönste Flause, sagt' ich zu mir. Schweinigen ge-

hört zu uns; der Herr giebt Kindtaufe; ein Dutzend Stunden später wird keinen Unterschied machen: so darfst du nur sagen, ihr wäret beym heiligen Werke gewesen.

Gesagt, gethan! Ich komme an, gehe zum Herrn Bürgermeister, bringe meine Worte vor, kriege eine bloße Nase, stecke sie ein, und denke: alles gut! Und doch war eben das, Ew. Wohlgeb., der Teufel! Die Sache ist nehmlich die!

Der Herr Rittmeister hatten das Gut zwar vor dem Jahre gekauft: waren aber jetzo erst hieher gezogen, und wir wußten noch so viel wie gar nichts von Dero Umständen. Der Herr Bürgermeister, in höflicher Stunde, will sich bei dem Herrn beliebt machen, und, weil er von mir die Kindtaufe erfährt, schickt er den Frohn hinaus, und läßt gratuliren zur Vermehrung der Familie. — Nun hat aber der Herr Officier — ich bitte Sie: wie kann unser Einer auf so einen Einfall kommen! — er hat, sag' ich, keine Gemahlin, sondern nur eine Art Hausmamsell, und der war eben etwas Menschliches begegnet. So wie also der Frohn

das Wort bei dem Herrn nur heraus hat, liegt er auch schon unten an der Treppe und sucht seine Gebeine, nebst Hut, Stock u. dgl. zusammen: der Herr Rittmeister aber kommen, kirschroth im Gesicht, zum Herrn Bürgermeister hereingeritten; wo es denn haarscharf hergegangen seyn soll. Was will der Herr Bürgermeister machen? Um sich zu reinigen, läßt er mich holen, und ich, der ich ja von alle dem nichts weiß, gehe auch guter Dinge hin.

Kaum bin ich aber in die Stube getreten, und noch begriffen im Complimente, so fahren die Herren von beiden Seiten auf mich los, nicht anders, wie — mit Respect zu sagen — zwei Bullenbeißer auf einen Knochen, dessen sie in Einem Augenblick ansichtig werden. Ich, zwischeninne, war steif und weiß und kalt und todt — nun ja, gerade wie ein Knochen. So laß' ich alles über mich ergehen, bis endlich der Herr Rittmeister donnerwettert: ich müßte durchaus freiwilliger Tambour unter seinem Corps werden. Da brach's durch bei mir. Dein Letztes ist's einmal, dacht' ich: so willst du dich auch wehren, bis auf den letzten Mann, dacht'

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. N°. XXIII. 1803.

Nachricht.

Von Herrn Mauser seel. sind vers Iedene Manuscripte in Partitur grösstentheils für Gesang vorhanden, welche man entweder zusammen oder theilweise zu verkaufen gedenkt. Weitere Auskunft hierüber giebt Herr Carl Cannabich, Musikdirektor in München.

Ankündigung.

Es erscheint in meinem Verlage ein neues periodisches Werk unter dem Titel:

Repertoire des Clavecinistes.

Es ist bekannt, dass sich eine neue, höchst merkwürdige und folgenreiche Epoche dieses Kunstfaches von Clementi an datirt. Meine nächste Absicht ist daher diese, aus den Werken des genannten Komponisten und derjenigen, die sich sowohl in ästhetischer als in kunsthistorischer Hinsicht an ihn anschliessen, eine Cramer, Dussek, Steibelt, Beethoven u. s. w. das Vorzüglichste auszuheben, wodurch die Klavier-Setzkunst und Klavier-Spielkunst wesentlich erweitert wird; sodann von ihren Nachfolgern alles zu sammlen, was zur Bereicherung und Erweiterung dieses Kunstfaches dient, und zu dem Ende für die fähigen und würdigen Künstler dieses nämlichen Faches eine Concurrenz zu eröffnen.

Schon bey der ersten Bekanntmachung dieses Unternehmens kann ich dem zahlreichen Klavierspieler-Publikum einen ungewöhnlich guten Erfolg versprechen. Denn ich habe seit geraumer Zeit mit vielen trefflichen Künstlern darüber korrespondirt und schon mannichfaltige Beweise des Beyfalls und der Theilnahme erhalten. Der mit Recht so berühmte Herr von Beethoven in Wien hat mir bereits wichtige Beyträge eingesandt, und Herr Abt Vogler lässt mich solche hoffen. Unter den zur Zeit noch minder berühmten, aber nicht minder rühmwürdigen — zum Theil noch jüngern — Komponisten, nenne ich hier die Herren Asioli in Mayland, Hook in Stettin, Reiche in Wien, Weyse in Kopenhagen — welche hier wichtige Rollen spielen dürften.

Alle andere Klavier-Komponisten, an die meine besondere Einladung bisher noch nicht gelangen konnte, lade ich hiermit ein, mit mir in Korrespondenz zu treten, und mir ihre Beyträge einzusenden, wenn sie sich getrauen, mit den genannten Künstlern zu concurriren. Ich werde nichts verwerfen ohne Anführung meiner Gründe, und was ich aufnehme, angemessen honoriren. Meine Hauptanforderungen setze ich hier kürzlich fest: Es ist mir zunächst um Klavier-Satz in grossem Styl, von grossem Umfang, in mannichfaltigen Abweichungen von der gewöhnlichen Sonaten-Form zu thun. Ausführlichkeit, Reichhaltigkeit, Vollstimmigkeit soll diese Produkte auszeichnen. Contrapunktische Sätze müssen mit künstlichen Klavierspieler-Touren verwebt seyn. Wer in den Künsten des Contrapunkts keine Gewandtheit besitzt, und nicht zugleich Klavier-Virtuos ist, wird hier kaum etwas annehmliches leisten können. Es könnte befremden, dass hier von Virtuosität als einem Haupterfordernis gesprochen wird. Allein man erwäge, dass von Clementi an alle in diesem Fache excellirende Komponisten zugleich auch als Virtuosen excelliren, und dass der Reitz und das Leben ihrer Produkte ohne Zweifel daher rührt, weil sie ihrer physischen und geistigen Kraft ebendieselbe Richtung gegeben haben, aus welchem Grunde auch solche vollendete Dichter-Individuen als Vorbilder und Muster mit Recht dastehen. Dass dabey die Gründlichkeit in der Komposition nicht vermisst werden darf, versteht sich von selbst. Von Komponisten, welche der Theorie (der Kunst des reinen Satzes) unkundig sind, wird nur Weniges und nur das aufgenommen, was ihre Individualität bezeichnet, und zugleich als Genieprodukt auch die schulgerechten Rigoristen für den Mangel an Reinheit des Satzes (zum

ich. Ich machte einen Satz rückwärts, um den Rücken frei zu haben, und: Meine hochzuverehrenden Herren, schrie ich; es ist wahr: ich habe gelogen, aber nur eine Nothlüge, und die ist erlaubt; ich glaube, das steht sogar im Katechismus! — Was? schrien sie noch viel ärger: im Katechismus? — Augenblicks fuhr ich verbessernd fort: Im alten — im alten: jetzt haben wir einen neuen, und der ist besser ... Es half mir aber doch nicht viel: inzwischen mußte der Herr Rittmeister lachen, ich weiß nicht, worüber? und da fiel denn das Ende so aus, daß ich ein paar Tage einkriechen mußte — was ich mir gern gefallen ließ — hernach aber die Herren mir zum Possen den Hoboisten vom Regimente Vollmacht gaben, überall aufzuspielen, wo man sie verlangte. Nun machen's diese Leute freilich besser, als meine, unter welchen ich faule Hundsvötter habe: und so nimmt sie jetzt Jedermann, mich aber keine Seele. Da ich nun, nach Obbesagtem, von solchem Aufspielen mir und den Meinigen das Leben friste: so ist's hier aus mit

mir, und ich muß fort. Das ist's nun, weswegen ich mich an Ew. Wohlgeb. und Dero Einfluß wende. Die Sache ist nehmlich die!

Ich habe mich entschlossen, eine musikalische Reise zu machen, und an allen namhaften Orten Deutschlands große Concerte zu geben. Nun werden aber Kenner, wie Sie, von selbst abnehmen, daß ein Mann, der seit dreiundzwanzig Jahren nichts gehört und nichts geübt hat, als eine mäßige Anzahl Chorale, und eine etwas größere, von Tänzen, es Männern, wie Hummel oder Romberg u. dergl., nicht gleichthun kann, auch beim besten Willen. Da weiß nun aber oben angezogener Herr Stadtschreiber, und vielleicht aus Ihren Blättern, es sey in manchen deutschen Städten jetzt Mode geworden, daß in den Concerten der Künstler vornehme und beliebte Damen und Herrn, als Liebhaber, singend und spielend aufträten, und, eben weil sie vornehm und beliebt wären, viele Menschen und vieles Geld zusammenbrächten, ohne daß der Concertgeber etwas zu geben brauchte, als etwa ein gutes Wort an jene Damen und

Herren — woran es bei mir wahrlich nicht im Geringsten fehlen sollte. Von dieser vortrefflichen, vaterländischen Einrichtung bin ich nun entschlossen Gebrauch zu machen, so daß ich, wohin ich auch komme, nach jenem guten Worte, mit meinen Concerten gar nichts zu thun haben will, ausser etwa, daß ich die Noten herumlege, und meine Frau an der Kasse sitzt, was sie gewiß sehr gut vollführt, weil sie gewohnt ist, jeden Groschen umzuwenden. Auch kann ich im voraus als ehrlicher Mann versichern: je hübscher die Damen und Herren ihre Sachen machen, und je mehr Menschen, sie zu hören, herbei kommen: desto angenehmer soll es mir seyn. — Damit ich nun aber beim Zusammenbringen dieser meiner Concerte nicht zu lange an einem Orte aufgehalten werde und Geld verzehren muß: so wende ich mich eben an Ew. Wohlgeb., bittend, alle grosse Städte schon im voraus auf mein Vorhaben aufmerksam zu machen, so daß ich, rücke ich nun ein mit meiner Familie, alles vorbereitet finde, die Sache gleich angehen, und ich, nach Danksa-

aung in der Zeitung jedes Orts, schnell wieder fort kann. Bey Ew. Wohlgeb. schöner Humanität und Kunstliebe glaube ich nicht in den Wind geredet zu haben; wofür ich dann lebenslang ersterben werde.

Ew. Wohlgeb.

dankbarpflichtschuldigster Diener

Barthel Manzer,

der Zeit annoch Stadtmusicus.

Für

Freunde der Tonkunst.

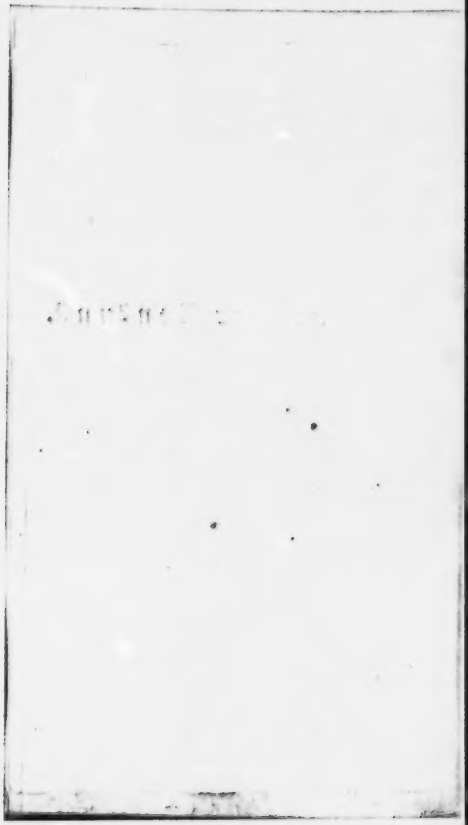

Für

Freunde der Tonkunſt,

von

Friedrich Rochlitz.

Zweiter Band.

Leipzig, bei Carl Cnobloch.

1825.

Univ. Bibl.
München

Der erſte Band dieſer Schrift iſt mit mehr Aufmerkſamkeit und Wohlwollen aufgenommen worden, als zu hoffen ich mir irgend erlaubt hatte; ja, es iſt Manches, was er vorträgt oder empfiehlt, ſchon in das Leben getreten, und man iſt ſogar ſo freundlich geweſen, mich zu unterrichten, daß und wie dies geſchehen ſey. Ich weiß dafür mich nicht anders dankbar zu bezeigen, als daß ich auf dieſen zweiten Band, und was ihm etwa folgen möchte, alle mir mögliche Sorgfalt verwende: vielleicht daß dann Aufmerkſamkeit und Wohlwollen ſich befeſtigen, jene Wirkſamkeit ſich ausbreitet, bis Andere aufſtehn, die, was ich verſucht, weit beſſer machen, auch

wohl gar meiner dabei gedenken; welches Letztere freilich, die meine Gedanken, Ansichten und Urtheile in ihren eigenen Abhandlungen, Recensionen u. dgl. mich und Jedermann von neuem gedruckt lesen lassen, bisher nicht gethan haben. Nun: es ist ihnen blos um die Sache zu thun gewesen! Auch gut.

Dir aber, geehrter Leser, reiche ich mein Buch mit den Worten beim Seneca: (De Beneficiis, I. 3.) Dono Tibi quod unum habeo: me ipsum; hoc munus rogo, qualecunque est, boni consulas.

dem Standpunkt der Methode betrachtet) entschädigt. Sollte aber hier ein Künstler den ersten Rang behaupten, so wird es unfehlbar nur ein solcher seyn, der Genialität mit Gründlichkeit in gleich hohem Grade vereinigt: nur ein solcher, der sein Genie mit kunstwissenschaftlicher Bildung, mit künstlerischer Weisheit zu lenken versteht.

Da es hier zugleich auf ein Repertorium der Klavierspieler abgesehen ist, das für die Geschichte unserer Kunst nicht unwichtig seyn dürfte, so lade ich hiermit alle Klavierliebhaber, besonders auch alle Klaviermeister, denen die Erweiterung und Bereicherung dieses Kunstfaches auch in Rücksicht auf ihre individuelle Bildung höchst wichtig seyn muss, zur Pränumeration ein. Es ist mir hier allerdings — wofür ich nicht alle Gründe anführen kann — um Namen zu thun. Um diese desto vollständiger zu bekommen, lasse ich die Pränumeration auf unbestimmte Zeit offen, und gebe zu, dass man — wem es zu kostspielig wäre — nicht alle Hefte, und nicht alle zugleich bey ihrer Erscheinung übernehme. Doch wünsche ich bald einstweilige Pränumeranten-Verzeichnisse zu erhalten, theils weil dadurch die schnellere oder langsamere Aufeinanderfolge der Hefte bestimmt werden soll, theils, um binnen wenigen Monaten das erste Pränumeranten-Verzeichniss drucken zu können, wovon dann von Zeit zu Zeit Nachträge geliefert werden sollen. Ihren Namen und Karakteren belieben die Klavierspieler und Klavierspielerinnen ein C. beyzusetzen; auch mögen sie, wenn sie Zöglinge von Klavier-Komponisten sind, den Namen des Lehrers beyfügen. Die so werden dann in dem Pränumeranten-Verzeichniss unter eine eigne Rubrik gebracht, die Handlungen aber, und die Beförderer der Kunst, welche sich nicht unter die Klavierspieler zählen, unter eine andre.

Endlich habe ich noch nöthig anzumerken, dass ich, um bey diesem Unternehmen (in Hinsicht auf die aufzunehmenden ältern Werke) niemanden an seinem Recht zu schmälern, von den Original-Verlegern solcher Werke, die wesentlich hierher gehören, das Verlagsrecht vertragsmässig an mich gebracht habe. Ich nenne unter den Deutschen Herrn Eder und das Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien, als Verleger Beethovenscher Werke und Herrn Kapellmeister Reichardt in Berlin, als Verlags-Eigenthümer von Weisse's Allegri di Bravura. Da es nebenher in meinem Plane liegt, von jedem namhaften, mehr als mittelmässigen Klavier-Komponisten, welcher seit der Clementischen Epoche auftrat, wenigstens ein einzelnes Stück — nicht immer eine ganze Sonate — auszuheben, so mache ich mich hiermit voraus jedem Verleger verantwortlich; wobey ich indessen auf die liberale Gesinnung der Meisten von ihnen einige Ansprüche machen darf.

Die Edition ist so beschaffen, wie bey den Werken der strengen Schreibart. Der Pränumerationspreis eines Heftes von 8 bis 10 Bogen ist auf 4 Livres de France oder 1 Reichsthaler sächsisch current festgesetzt. Dieser Preis wird für den Verkauf einzelner Hefte, wie es bey solchen periodischen Werken üblich ist, verdoppelt. Wer Pränumeranten sammlen will, erhält das 8te Exemplar frey. Die Pränumeration bleibt auf unbestimmte Zeit offen. Probe-Exemplare von den ersten 3 Heften werden zugleich mit dieser Ankündigung an alle Musikhandlungen abgesandt.

Zürich, im May 1805.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Krommer, F. A., grand Quatuor pour Fl., Viol., A. et Vlle Op. 23. 1 Thlr. 4 Gr.

André A., Quatuor arr. pour Flûte, Viol., A. et B. par C. Fürstenau. Op. 25. No. 3. 1 Thlr.

Fürstenau, C., Air varié pour 2 Flûtes. Op. 3. 8 Gr.

— — Marche varié pour la Flûte trav. Op. 2. 12 Gr.

van den Borgh, G., 12 Variations pour le Pianof. sur l'air: Ein Mädchen oder Weibchen. Op. 2. 11 Gr.

Tausch, Fr., 3 Duos pour Violon et Viola. Op. 3. 1 Thlr. 11 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Inhalt.

Bildnisse.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, Seite 3.

Ernst Ludwig Gerber, S. 35.

Häusliche Musik:
Emanuele d'Astorga, und
Johann Heinrich Rolle, S. 67.

Betrachtungen.

Vom zweckmäßigen Gebrauche der Mittel der Tonkunst, S. 139.

Vom Geschmack an Sebastian Bachs Compositionen, besonders für das Klavier, S. 205.

Der Frühlingstag. Veralten und nicht veralten, S. 250.

Ein guter Rath Mozarts, S. 281.

III. Vermischtes.

Der siebenzigste Geburtstag, S. 307.

Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst, S. 328.

Scheller, S. 356.

Das Verhältniß des Kritikers zum Künstler, S. 370.

Commentatiuncula in usum Delphini, S. 398.

I.

Bildnisse.

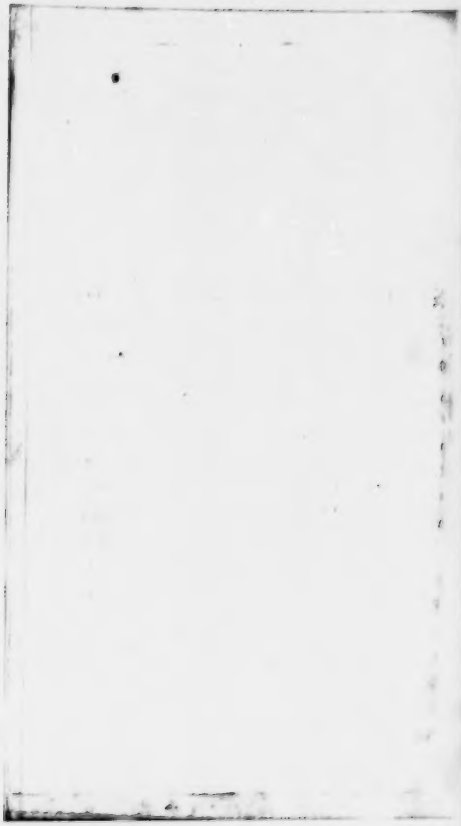

Ernſt Theodor Wilhelm Hoffmann.

Folgender Aufſatz iſt unmittelbar nach empfangener Nachricht von Hoffmanns Tode geſchrieben und einige Wochen darauf in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung abgedruckt worden (Nr. 41, v. J. 1822.). Ich habe Bedenken getragen, ihn hier wieder aufzunehmen. Wir haben ſeitdem eine ausführliche, mit Geiſt und Sorgfalt verfaßte Biographie H.'s erhalten (Berlin, 1823; in zwei Bänden). Sie iſt großentheils aus H.'s eigenen Briefen und andern nachgelaſſenen Papieren zuſammengeſtellt; der Verfaſſer und einige ſeiner Freunde haben dieſe mit treffenden Bemerkungen und umfaſſendern Betrachtungen begleitet; es iſt dazu — der Verfaſſer führt dies mehrmals an — auch dieſer mein Aufſatz benutzt worden: warum alſo ihn wiederholen; zumal da

ich genöthigt war, wie ich mich auch sträubte, in ihm nicht selten von mir selbst zu sprechen — was immer, wenn auch nicht gemißdeutet, doch mit einigem Anstoß aufgenommen zu werden pflegt? — Ich unterdrücke aber meine Bedenklichkeit, und es sey mir erlaubt, Einiges anzuführen, warum ich das thue.

Ich habe Hoffmann in einer der entscheidendsten, und vielleicht in der besten Periode seines Lebens genau kennen gelernt, und wie damals sein Inneres und Aeußeres war oder sich umgestaltete, das kann man schwerlich von Jemand genauer erfahren: auch von ihm selbst nicht — wie wunderlich das klinge. Da nehmlich schon damals seine brennende, brennend umherflackernde Phantaße Alles in ihr Gebiet riß; Alles, sogar was ihm selbst so eben begegnet oder von ihm gethan war; da sich ihm mithin, gewiß ohne sein Wißen und Wollen, Alles phantastisch um- und ausbildete: so war er wirklich, wenigstens über Momente, die eine anziehende Schilderung, eine schlagende Anekdote, eine feine Bemerkung, ein stechendes Witzwort abgaben — zwar stets die frischeste, aber nicht stets die lauterste Quelle, und irgend ein Anderer, der es miterlebte, oder

sich gewöhnt hatte, bei H.'s eigenen Berichten — daß ich so sage — die nackte Zeichnung in dem ausgeführten, hochcolorirten Gemälde festzuhalten, kann wirklich eher dafür gelten — —

Was mehr sagen will: Hoffmann war ganz eigentlich ein Erzeugniß, und auch ein nicht ganz unbeträchtlich eingreifendes Mittelglied, eines höchst merkwürdigen Zeitabschnitts der Geschichte unsrer Tage, wie diese vornehmlich in der nördlichen Hälfte Deutschlands hervortrat. So ist er auch dieses Zeitabschnitts Spiegel, der dessen Bild, wenigstens in einigen Hauptzügen, lebendiger, und darum eingänglicher, wohl auch lehrreicher, zurückwirft, als abgezogene Betrachtungen oder allgemeine Schilderungen. Diesen Zeitabschnitt haben wir eben jetzt, wenn auch nicht in all seinen Folgen, hinter uns — gerade, wollen wir uns betrachtend nach ihm umwenden, weder zu nahe, noch zu fern, um ihn im Zusammenhange zu erkennen und mit Ruhe zu beurtheilen. Das müssen wir aber wahrlich, sollen uns unsre schweren Erfahrungen nützen, und soll auch der jetzige Moment von uns richtig erkannt und heilsam gewürdigt werden. An Gegenstände nun aber, die uns hierzu auffordern und es uns

erleichtern, dürften wir schwerlich zu oft erinnert werden — —

Ferner: Hoffmanns Schriften stiegen, in wenigen Jahren, von sehr Vielen beachtet, rasch, glühroth, rauschend und sausend, gleich Raketen, empor, manche zu beträchtlicher Höhe, wo sie sich dann bald wild zerfahrender Schwärmer, bald erfreulicher Leuchtkugeln, entluden: nun aber, nach wenigen Jahren, scheint man sie auch in so fern wie Raketen zu betrachten, als an diese, haben sie ihren Weg durchschossen, Niemand mehr denkt, außer etwa spielende Kinder, die ihnen mit ihrem entzündeten Papiere nachgaukeln. Das verdienen sie nun nicht; die bessern ganz gewiß nicht. Vielleicht ist die erneuete Erinnerung an den Verfasser auch eine erneuete Erinnerung an sie — —

Endlich, und im Allgemeinen: Wie Jeder an einem gemalten Bilde, woran wirklich etwas Eigenes zu sehen, zwar im Ganzen dasselbe, doch im Einzelnen Anderes und anders sichet: so geschieht dies auch an lebenden Bildern — an Menschen von Eigenthümlichkeit, an ihrem Seyn und Wesen, Sinn und Thun. Freilich scheint damit des Aussprechens eigens Bemerkten

kein Ende zu werden: indeß hat's keine Gefahr; man hört überall zu sprechen auf, wenn Niemand mehr zuhört — —

Bedarf ich einer Rechtfertigung: hiermit hoff' ich sie zu erlangen.

Uebrigens, so leicht es gewesen wäre, aus jener ausführlichen Biographie Hoffmanns jetzt meinen Entwurf zu bereichern, besonders ihn über sein Jugendleben zu vervollständigen, und gewisse Richtungen seines vielseitigen Geistes in späterer Zeit, die hier kaum berührt sind, gleichmäßig hervorzuheben — gebe ich doch lieber das Meinige allein, und im Wesentlichen, wie es war. Hat es Gutes, so liegt dies gerade in dem, was sich wie von selbst macht, wenn man, seines Gegenstandes nicht unkundig, so eben von ihm im Ganzen ergriffen, erwärmt, durchdrungen ist; und das war ich damals durch Hoffmanns frühzeitigen Tod. Nur einige Nebenzüge, gleichfalls aus eigener Erfahrung, füge ich bei, mein Bild mehr zu verdeutlichen; Züge, womit ich die Art der Theilnahme, welche, löblicher Weise, einem kürzlich Entschlafenen dargebracht wird, damals nicht ist[illegible] wollte.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann war im Wohlstande und manchen andern günstigen Lebensverhältnissen zu Königsberg in Preußen im Jahr 1775 geboren. Für seine Belehrung wurde von frühesten Jahren an nicht wenig gethan: weit weniger, wie er selbst sagte, für seine Erziehung — „Und das war eben der Teufel!“ setzte er hinzu. Es traf ihn in früher Kindheit das größte Unglück, das irgend ein empfängliches Kind treffen kann: er bekam viel Uebels zu sehen, eh' er entgegengesetztes Gute kennen und würdigen gelernt, wie vielmehr, ehe der Glaube daran, die Liebe dazu, in ihm geweckt und einigermaßen befestigt war; er bekam solch Uebels zu sehn fortdauernd, und an Personen, zu denen sonst schon die Natur ihn in Achtung und Liebe geneigt, an welchen schon sie Achtung und Liebe überhaupt in seinem kindlichen Gemüthe geweckt, entwickelt, festgegründet haben würde: ein Unglück, oder vielmehr ein Unheil, dessen Folgen sich durch sein ganzes Leben hinzogen, und fast bei Jedem, mehr oder weniger, hinziehen werden, dem es widerfahren ist. *) Ein sehr fähiger, besonders auch

*) An einem Abende des Winters 1812 war ich mit ihm und einem Freunde in ein ernstes und aus-

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten August. N°. 48. 1803.

Ueber die sogenannten romanischen (römischen) Darmsaiten.

Venedig. Ich habe Ihren Auftrag nicht vergessen. So lange ich aber in diesem Paradiese Europa's umherzog, konnte ich mich nicht zum Schreiben bringen; und ich will den sehen — oder vielmehr, ich mag den in meinem Leben nicht sehen, der im Genusse des Frühlings, hier, wo vor der Fülle des üppigsten Lebens selbst die Folgen eines kaum beendigten verheerenden Krieges nur noch hin und wieder sichtbar werden, schreiben, und zwar über Saiten-Fabrikation schreiben kann!

(Es gehört nicht in eine musikalische Zeitung, was der Verf. über den gegenwärtigen Zustand des Volks in den ital. Hauptstädten sagt; wir erwähnen daher nur mit wenigen Worten, dass er sehr lebhaft und ausführlich den durch andere Reisende verbreiteten Gerüchten, als sey Italien vom letzten Kriege so heruntergebracht, dass sich dem Beobachter fast nur Scenen des Elends darstelleten, widerspricht. Italien hat in jedem Betracht allerdings verlohren, sagt er, aber denn doch in keinem mehr, als es etwa in Absicht auf seine Kunstwerke verlohren hat. Mehrere der schönsten Blüthenzweige sind abgerissen worden: aber in einem grossen Garten vermisst sie nur der Gärtner mit lebhaftem Schmerz. Die Musik, im Ganzen angesehen, findet derjenige, welcher mit deutschem Sinn in Italien reiset, allerdings im Argen liegend: aber das war auch schon vor den letzten Jahrzehnden. Der Verf. ist nicht Kenner der Tonkunst, und verlangt deswegen, wir sollen seine Bemerkungen über diesen Gegenstand nicht bekannt machen. Wir geben ihm hier nicht gern nach.

d. Redakt.)

Jetzt bin ich in meinen gewöhnlichen Geschäftskreis zurückgekehrt, und nun wird mir's eher möglich. Aber leider kann ich Ihnen gerade das Wesentlichste, und woran den deutschen Fabrikanten am meisten gelegen seyn würde, nicht verrathen, denn die Italiener kennen hier ihren Vortheil zu gut, als dass sie sich von Fremden in die Karte sehen liessen. Es kann sogar seyn, dass, was ich Ihnen schreibe, zum Theil schon von Andern bekannt gemacht worden ist; darüber kann ich nicht entscheiden, da ich wenig Bücher bey der Hand habe, und, was Literatur betrifft, besonders ausländische, sogar dieser Theil von Italien fast ausser aller auswärtigen Verbindung bleibt.

Der Handel mit italienischen Darmsaiten, besonders für die Violine, die Guitarre, und das Violoncell, ist noch immer sehr beträchtlich. Daran ist zwar grosstentheils die Güte dieses Artikels Schuld, aber auch das Vorurtheil hat seinen Antheil. Wahr ist es, die ital. Saiten, die sich schon dem Auge durch Gleichheit, Sauberkeit und klare Durchsichtigkeit empfehlen, halten besser und länger, geben einen reinern und hellern Ton, als alle andere — wenn sie gut sind; aber gut sind sie bey weitem nicht alle. Einige französische Fabriken sollen jetzt ebenfalls sehr schöne Saiten liefern und dem italienischen Handel be-

schneller Kopf machte, daß ihm Tausenderlei aus den verschiedensten Fächern der Wissenschaften

---

führliches Gespräch über Göthe's Iphigenia gekommen. Von ihr selbst gingen wir über auf den Eindruck, den sie auf uns gemacht, da wir sie zuerst kennen gelernt hatten. Ich versuchte, was mich betraf, diesen aus meinen Jünglingsjahren zu schildern, und zwar den des Ganzen, dann auch einzelner hervorstechender Stellen. Damals noch mit H.'s früher Geschichte ganz unbekannt, kam ich auch auf die köstliche Stelle, wo Iphigenia, im Innern erschüttert, spricht:

„Wohl dem, der seiner Väter gern gedenkt" ꝛc.

und wo ich die tiefe, süße Erschütterung meines Innersten, wie sie damals mich ergriffen hatte, ja wie sie noch immer, so oft ich sie lase oder hörte, mildrührend in mir nachklänge, mit dankbarem Genuß ausmalete. Hoffmann, ohne mich zu unterbrechen, was sonst nur allzusehr seine Art war, hatte — ich erfuhr das erst hernach von dem anwesenden Dritten: denn ich war viel zu voll meines Gegenstandes, um darauf zu merken — Hoffmann hatte mit stechendem Blick an mir gehangen; dann sprang er plötzlich auf und raunte in den entferntesten Fensterbogen. Das fiel mir auf; befremdet schwieg ich, und wir schwiegen Alle. Nach etwa zwei Minuten, kehrte H. sich rasch um und begann, hatte der Miene und dem Ton leichtsinniger Frivolität die Aufwallung eines ergrimmten und trotzigen Herzens verbergend: Heute Vormittags hab' ich auch Probe auf die Schwestern von Prag gehalten. Es ist doch ein göttlicher Unsinn in dem tollen Dinge ꝛc.

und Künste fast wie von selbst anflog; und nicht Weniges davon blieb auch für immer haften. So kam es, daß ihm, als Jüngling, von dem, was man zur Vorschule des Gelehrten zu rechnen pflegt, schwerlich etwas gänzlich fremd war; und von Mancherlei, was dahin nicht gehört, besaß er auch schon damals eine Vorahnung und Anwandlung. So zeigte er sich z. B. als guten Klavierspieler (der achtbare Componist, Podbielsky, Organist in Königsberg, war sein Lehrer); auch sang er angenehm, vorzüglich komische Stücke. Zugleich that er sich als fertigen Zeichner, am liebsten von Karrikaturen oder sonstigen Phantastereien, hervor; und selbst von einem ausgezeichneten mimischen Talente, für's Komische nehmlich und Burleske, gab er Beweise.

So stand es um ihn, als er in seiner Vaterstadt unter die akademischen Bürger aufgenommen ward und nun sich vorzüglich der Jurisprudenz widmete. Im väterlichen Hause war der Wohlstand gesunken; auch andere Veränderungen waren daselbst vorgegangen, die ihn aus dem sorglosen Leben für den Augenblick, der Thätigkeit und dem Genusse nach, aufrüttelten: da faßte er sich zusammen, beschloß, es mit jener Wissenschaft

ernſtlich zu nehmen, um ſich ſeine Zukunft zu ſichern; und hielt, wozu er ſich entſchloſſen hatte. Aber nicht nur viel fleißiger war er in der neuen, von mehrern Seiten ihm ungünſtigen Lage: ſondern auch ein weit geordneteres Leben führte er nun. Und ſo bewies er ſchon hier, wie ſpäter noch viel entſcheidender, er gehöre zu den gar nicht ſeltenen Menſchen, die Unglück viel beſſer vertragen, als Glück.

Mit rühmlichen Zeugniſſen von ſeinen akademiſchen Lehrern verſehen, begann er ſeine praktiſchen Uebungen als Juriſt bei der Oberamtsregierung zu Glogau, und wurde, da er ſich hier eben ſo thätig als geſchickt zeigte, nicht lange darauf beim Kammergericht zu Berlin als Referendarius angeſtellt. Bei ſeinen mannigfaltigen Vorkenntniſſen und Vorübungen, bei der außerordentlichen Regſamkeit, Gewandtheit und Unruhe ſeines Geiſtes (ſelbſt ſeines kleinen, leichten Körpers), und bei unwandelbarer Luſt und Liebe zur Sache, vergaß oder verſäumte er über den reichlichen Beſchäftigungen, die ihm ſein Beruf auflegte, auch jene früher erlernten Künſte und deren Uebung keineswegs: doch blieben ſie ihm blos Sache des Vergnügens und der Liebhaberei, ſo daß er auch

von den flüchtigen Produkten, die seinen Talenten zahlreich entquollen, keinen Gebrauch, außer für den Augenblick, machte. Waren sie da, hatten sie im Augenblick ihm und etwa einigen Bekannten Vergnügen gemacht: so war das gut, und er ließ sie eben so schnell untergehen, als sie entstanden waren. Dichten, ja schreiben überhaupt, außer, was er berufsmäßig mußte — das mochte er nicht; jetzt, und geraume Zeit noch, mochte er's nicht. Er hatte keine Zeit, und, wie er sich einbildete, auch kein Geschick dazu. Selbst lesend, brachte er sich schwer und selten zu Schriften — auch Dichtungen — die nicht gleichsam in Einem Athem genossen werden konnten, oder der Art waren, daß sie in jedem Satze etwas Eigenes, geistig Erregendes darboten, worüber die Unstetigkeit das Ganze, wenn auch nicht aus den Augen, doch gewissermaßen in den Hintergrund gestellt seyn lassen, und die Hast allenfalls anfangen und enden konnte, wo und wann sie wollte. So wurden Hippel, sein Landsmann, und Jean Paul, vor Allen seine Lieblinge — —

Bei der neuen Preußischen Organisation Polens, die das Land mit fremden Beamten und Verwaltern überschwemmte, wurde Hoffmann

(im Jahr 1800) als Regierungsassessor in Posen angestellt; nach Jahr und Tag von neuem versetzt, und endlich (1803) als Regierungsrath nach Warschau befördert. In Polen, und besonders in dieser höchstregsamen, immer neu bewegten und ganz eigens vom Verschiedenartigsten zusammengesetzten Hauptstadt, gab es nun viel Neues für ihn, zu beobachten, zu thun, zu erfahren, zu genießen. Das war ihm eben recht. Er warf sich in die Brust, richtete sich schön ein, arbeitete fleißig, wenn gleich weniger in Beharrlichkeit, als sprung- und stoßweise, setzte auch seine Liebhabereien fort, lebte vergnügt, und sahe, da seine Vorgesetzten mit ihm zufrieden waren, einer höchstvortheilhaften, ja glänzenden Laufbahn entgegen. Auch verheirathete er sich mit einer jungen Polin, und schloß einen Freundschaftsbund mit den geistvollen, dort gleichfalls angestellten Männern, Hitzig und Zacharias Werner; welchem letztern er jedoch in spätern Lebensjahren nichts weniger, als treu geblieben ist — wie vorzüglich seine „Serapions-Brüder“ nur allzuklar und kaum verzeihlich darthun.

Kaum hatte Hoffmann in diesen günstigen Verhältnissen sich fest- und zurechtgesetzt, als

(1806), mit der Umwälzung der Dinge in Preußen, auch die in Polen unplötzlich und höchst unerwartet hereinbrach. Er sah sich mit Eins in den allgemeinen Strudel hineingerissen. Alle Preußischen Beamten wurden, und nur allzuschnell, auch ohne irgend eine Unterstützung, entlassen, ja vertrieben: da verlor denn auch H., der an Zurücklegen einer Habe bis dahin noch gar nicht gedacht, auch bei so kurzer Zeit und mehrmaliger Versetzung nicht wohl hatte denken können, mit einemmale Amt, Versorgung, Wohnplatz, ja auch, bis vielleicht die Dinge von neuem einen großen Umschwung erführen, jede Aussicht auf eine neue Anstellung oder sonstige Sicherung seines Lebens. Aber Kopf, Lebensmuth und Lebenslust verlor er nicht. Er ging nach Berlin und war schnell entschlossen, vorläufig, was ihm bisher als Liebhaberei gedient, zum Broterwerb zu benutzen: er wollte Musikunterricht geben. Geachtete Männer vom Fach, denen er sich mittheilte, namentlich sein Landsmann Reichardt, suchten ihm dazu behülflich zu seyn; es gelang auch einigermaßen: aber bei der damaligen höchst beunruhigten und bedrängten Lage der meisten wohlhabenden Familien, und bei der

beträchtlichen Anzahl schon am Ort accreditirter Musiklehrer konnte daraus nicht viel, und kaum das tägliche Brot kommen. Das, wie jede Noth, minderte nicht H.'s Muth und Energie, sondern hob sie vielmehr. Da sich nicht absehen ließ, wie lange dieser Zustand dauern und H. auf solchem Wege sein Fortkommen zu suchen genöthigt seyn würde, wollte er sich in jener Kunst, der Nothhelferin, fester setzen, und in ihr zu Bedeutenderm, hoffentlich auch Vortheilhafterem, sich fähiger machen; und so begann er, fast in allen Freistunden, mit dem Eifer und der Beharrlichkeit, die in Bedrängniß immer sein Stolz und seine Freude waren, die ernstesten, strengsten Studien und Uebungen in der Composition, und zwar gleich in den schwierigsten Gattungen derselben. So schrieb er z. B., nachdem er Mozarts Requiem aufs genaueste sich zu eigen gemacht, blos zu seiner weitern Bildung, Uebung und Befestigung, gleichfalls ein Requiem, fast so lang, als jenes, in ähnlichem Sinne gedacht, und, so weit er's vermochte, in ähnlichem Style verfaßt. Er hat dies Werk nie zur Ausführung gebracht, nie zur Ausführung bringen wollen, aber später mir mitgetheilt; ich kann nicht anders,

als also darüber urtheilen: Wie nahe es auch an das Vorbild erinnert, nach dem es gearbeitet ist, so fehlt es ihm doch nicht an Originalität der Erfindung im Einzelnen, und noch weniger an Innigkeit und Kraft des Ausdrucks; die Ausführung des Technischen aber — bedenkt man, wie schwierig dies eben hier, und daß die Rede von eines Dilettanten erstem Probestück dieser Gattung und dieses Stils ist — wird man bewundern müssen.

So brachte Hoffmann fast zwei Jahre hin — blutarm, mit trockenem Stundengeben belastet; aber für sich selbst, nach freier Wahl höchstthätig, und darum auch frisch und fröhlich: da errichtete Graf Soden (1808) eine stehende Bühne in Bamberg und wählte ihn zum Musikdirector derselben. Das war eine Herrlichkeit! und was gab es da nicht alles zu thun, und mit einem meist jungen, flinken, unternehmenden Schauspielervölkchen! Auf H.'s Betrieb versuchte man sich mit Allem: dem Höchsten und Niedrigsten, dem Würdigsten und Frazenhaftesten; selbst Heiligengeschichten, und in denselben Himmel und Hölle nach alten Kirchenbildern wurden dargestellt, und von der Menge, so lange sie nicht durch secirende

Kritik oder verhöhnenden Vornehmheit irre gemacht war, vollkommen nach Wunsch aufgenommen. So rasselte der leichte Thespiskarren rasch auf neugebneter Straße dahin — aber, wie das nicht fehlen konnte, nur eine kurze Zeit. Dann holperte es, und holperte immer mehr, so daß H., um ihn nur noch vom Fleck zu bringen, den Musikdirector, Gelegenheits-Componisten, Regisseur und Arrangeur, sogar den Theatermaler, und was sonst noch, in seiner einzigen, kleinen, behenden Person vereinigen mußte. Da konnte er denn auch Stoff im Ueberfluß für sein späteres, anziehendes Werkchen, „die Leiden und Freuden eines Theaterdirectors," sammlen. Endlich ging's gar nicht mehr; das Fuhrwerk gerieth in tiefen Sand — durch wessen Schuld, lohnt nicht die Mühe, jetzt noch zu fragen; es zerbrach, die Passagiere wurden ausgeschüttet, jeder, mehr oder weniger zerschellt, hinkte da: hinkte dorthinaus, so gut oder schlecht er eben vermochte, und Hoffmann, immitten des durch einander geworfenen Gerülles, stand, sahe den Wirrwarr klazend und lachend an, und fragte: was nun? — Ich erinnere mich kaum, etwas Possierlicheres gehört zu haben — und gesehen, als wenn Hoffmann

den Verlauf dieser Theatergeschichte erzählte, und ihre Hauptscenen nicht nur in gefügelten, einander überbietenden Worten schilderte, sondern mit queckſilberner Beweglichkeit auch w in Handlung darstellte.

So spaßhaft diese Geschichte und auch die dadurch herbeigeführte Lage Hoffmanns in der Erinnerung war, so ernsthaft war sie in der Gegenwart. Er hatte nun wieder gar Nichts, und auch wieder nicht einmal eine Aussicht, oder auch nur ein Mittel, sich diese zu eröffnen. Er schlenderte einige Zeit hin mit jugendlichen Bekannten, die im Wohlstand lebten und ihn durchschleppten, wofür er sich durch seine immer aufregende und oft höchstbelustigende Gesellschaft abfand. Doch das konnte nicht lange ausdauern; und hätte es gekonnt, er würde selbst nicht lange ausgedauert haben: dazu besaß er zu viel Ehrgefühl und zu viel edleren Geistesfonds. Da schrieb er denn an den Redacteur der Leipziger musikalischen Zeitung, und ich war damals dieser Redacteur — wußte aber von H. noch gar nichts. Der Brief liegt vor mir; er ist so geistvoll und witzig, auch so heiter und blühend geschrieben, als irgend etwas, das jemals von H. ausgegangen ist. Er

trächtlichen Schaden thun. — Man nennet alle Saiten, die aus Italien kommen, romanische: aber gerade in Rom werden wenige verfertigt, und die meisten in Neapel. Auch ziehen die Virtuosen die letztern den erstern vor. Die Fabrikanten senden, wie die Papiermacher Lumpensammler, Gedärmesammler durch das ganze Reich umher — Leute, die dieser ihrer schmutzigen Handthierung wegen, nicht eben in guter Aufnahme stehen. Man liebt ganz besonders die Gedärme von Lämmern, die nicht unter sechs und nicht über acht Monate alt sind, weil diese die besten Saiten, besonders d- und a-Saiten und Quinten für Violinen, und die obern und mittlern Saiten für Guitarren — geben. Die von ältern Lämmern, Schaafen, Schöpsen, oder auch Kälbern schätzt man wenig, und verarbeitet sie nur zu stärkern und schlechtern Saiten. In Frankreich, Deutschland und den nördlichern Reichen würden schon aus jenem Grunde die Fabriken dieses Artikels nicht so beträchtlich werden können; denn dort speiset man, so viel ich weiss, das Fleisch junger Lämmer nicht so gern wie hier, und noch mehr hält die Wirthschaftlichkeit, nach welcher man die Thiere lieber gross werden lässt, um von ihrer Milch und ihrer Wolle Vortheile zu ziehen, davon ab, dass man sie so früh und in solcher ungeheuren Menge abschlachtete. Aber der sorglose, mit seinem Magen leicht abgefundene, und in seiner Armuth glückliche Italiener — besonders der Neapolitaner — nimmt davon wenig Notiz.

Bringt der Sammler die Gedärme, für die er den Schlächtern ein Geringes bezahlt, in die Fabrik: so werden sie vorerst sortirt. Ein sauberes Geschäft! Was zerreisst — und dessen ist viel — wird weggeworfen; das stärkere von dem, was hält, herausgeschnitten und zu dickern Saiten bestimmt, das reinste und feinste für die zartern ausgewählt. Bey diesem Geschäft des Sortirens ist der Italiener sehr genau. Nach dieser sorgfältigen Klassifikation legt man die Därme vier und zwanzig Stunden in ehr etwas länger, als kürzer — in frisches Wasser; und nun kann man sie bequemer von den gröbern Anhängseln des Fetts und der Unreinigkeiten säubern. Jetzt kommen sie in die Lauge. Man verfertigt diese aus Weinhefen und reinem Wasser. Sie wird anfänglich schwächer, dann immer stärker, durch Zusatz der Hefen, bereitet. Bey Einem der Aufseher erfuhr ich, dass das Verhältnis der Hefen zum Wasser — bey der ersten Lauge, ohngefähr wie 1 Pfund Hefen zu 50 Kannenmaas Wasser, bey der letzten und stärksten, wie 5 Pfund Hefen zu 50 Kannenmaas Wasser sey. Man lässt die Därme eine Woche lang in der Lauge und verstärkt diese von Tage zu Tage, bis zum angegebnen Verhältnis. Aber auch während dieser Zeit verlangen sie Aufmerksamkeit. Es werden nur ohngefähr 10 bis 12 Stück Därme in Eine Schaale gelegt, täglich drey- bis viermal herausgenommen, wohl durchgeschüttelt und ausgeschwengt, eine Stunde ohngefähr an die Luft gelegt, und dann wieder in frische Lauge gebracht. Nach dieser achttägigen Prozedur sind die Därme zart, weich, und von allem Unsaubern rein. Jetzt drehet man sie zusammen auf die gewöhnliche Weise. Zu den feinsten Harfensaiten u. dgl. (doch werden, verhältnissmässig, weit weniger Harfensaiten gemacht, als andere; die meisten Harfensaiten verfertigt man in Frankreich, wo auch, nebst England, dies Instrument jetzt am gangbarsten und beliebtesten ist,) nimmt man nur 2, zu den Quinten der Geigen 3, zum a 4 oder 5, zum d 6 oder 7 Därme. Zu einem D auf dem Contraviolon, das ich drehen sahe, habe ich hundert Därme gezählt. Jetzt werden sie in Rahmen eingespannt und an den Hakchen derselben so befestigt, dass sie nach mehreren Seiten hin ausgezogen werden. In den heissesten Monaten, wo auch die meisten Saiten verfertigt werden, theils, weil da die Lämmer das beste Alter haben, theils auch, weil sich die Därme in der Witterung dieser

erzählt darin, was er für nöthig hielt, den frühern Gang seines Lebens zu übersehen (das Vorhergehende ist meist aus ihm genommen), dann seine letzten Schicksale, und nun, auf sehr lustige Weise, seine gegenwärtige Lage, wie er eben gar nichts sey, gar nichts habe, aber alles wolle, er wisse nur nicht, was? Das hoffe er denn von jenem Redacteur zu erfahren: aber es müsse, wenn irgend möglich, sogleich geschehen; denn Hunger thue ihm weh, wenn gleich nicht seiner, doch der seiner Frau; und nur Eins, das etwa zu befahren, würde ihm noch weher thun: Geld ohne Arbeit. Arbeiten wolle er; müsse es seyn, selbst schreiben — entweder in dem Fache, was das Volk „dummes Zeug" nenne, oder auch in musikalischen Angelegenheiten, was am Ende auch wenigstens daran streife. Zum Beweise, er vermöge im Letztern etwas, legte er jenes Requiem bei. — Der Redacteur sprach in derselben Stunde mit dem Verleger. Dieser ging sogleich in seine Vorschläge ein und versprach für H. eine Entschädigung, wie sie irgend das Institut zulasse. Nun wurde sogleich geantwortet. Man drang in H., zu schreiben, und zwar, wäre es möglich, wie er seinen Brief geschrieben habe; man bot ihm zur

Bekanntmachung die musikalische Zeitung und vom Verleger die versprochene Entschädigung an; man that ihm, um sein Verlangen genauer zu erfüllen, und auch, aus redactorischer Gewissenhaftigkeit, um ihn selbst von verschiedenen Seiten näher kennen und umfassender beurtheilen zu lernen, folgende bestimmtere Vorschläge: eine Erzählung oder Charakterschilderung von einem Musiker auszuarbeiten, der in spätern Lebensjahren ohngefähr bis auf den Grad, wie der tiefsinnige Friedemann Bach, seit er umherzog, verrückt, dabei aber in seiner Kunst, wie eben jener auch, zwar verworren und launenhaft, aber kühn und groß, und nun durch irgend eine fixe Idee — etwa, wie jener durch die, der Geist seines Vaters, Sebastian, sey in seinen schlechten Leib verwiesen, dafür, daß er den Haufen seiner wilden Jungen so oft durchgegerbt; so durch die, er sey Mozart, oder Händel, oder solch ein Heros, theils näher individualisirt und glücklich in seiner Existenz, theils gewissermaßen komisch und überhaupt den Lesern interessanter würde. Zugleich sandte man ihm die, eben in den Händen der Notenstecher befindliche, große, herrliche Symphonie Beethovens aus C moll, in Partitur, mit dem

Gesuch, darüber sich auszubreiten, möchte es nun in einer eigentlichen Recension geschehen — deren es aber bei solch einem Werke und solch einem Meister kaum bedürfe, oder in einer Betrachtung, in einer Phantasie über diese Phantasie, in einem Kunstwerke über dies Kunstwerk, wie der Geist es ihm eingebe und es ihm selbst gefalle. In zehn Tagen schon ging beides ein. Rufen die Leser sich diese Betrachtungen über Beethovens Symphonie, und den Kapellmeister Johannes Kreisler — von nun an, wie in Jean Pauls meisten Schriften Leibgeber, Schoppe, und wie er sonst heißt, so in den meisten Schriften H.'s, eine feststehende Person — aus der musikalischen Zeitung oder den „Phantasiestücken in Callots Manier," zurück, und zugleich, daß diese Arbeiten erste Proben waren: so werden sie auf unsers Autors bewundernswürdige Fähigkeiten schließen können; als warum dieser ganze Vorfall zunächst erwähnt worden ist. Denn, indem ich ihn so treuherzig hinerzähle, will ich wahrlich nicht etwa einiges Verdienst noch einigen Antheil an diesen geistvollen Erzeugnissen mir beimessen. Nicht im geringsten. Die äußere Veranlassung, die überdies hier nicht einmal ganz

uneigennützig gegeben war: was ist denn diese, bei solchen Dingen überall, nach vernünftiger und gerechter Würdigung? — Uebrigens sey hierbei vorausgenommen, daß Hoffmannen jenes Institut noch manchen geistvollen, sehr schätzbaren Beitrag in der Folge zu verdanken gehabt; obgleich jene beiden wohl die vorzüglichsten seyn möchten. H. blieb überhaupt der musikalischen Zeitung so lange zugethan, bis andere Verleger, um des Beifalls willen, den seine Schriften gefunden, ihm weit beträchtlichere Vortheile boten, als ihm dort geboten werden konnten, er aber gewohnt worden war, viel Geld zu verbrauchen und darum nach vielem Gelde zu streben — —

Jetzt verblieb Hoffmann noch in dem minnitern, freundlichen Bamberg. Nicht lange darauf aber traf sichs, daß die Operngesellschaft, die des Sommers auf dem Bade bei Dresden, des Winters in Leipzig spielte, in Herrn Bierey ihren Musikdirector verlor. Es wurde an letzterm Orte eingeleitet, daß H. zu dieser Stelle berufen ward; man unterhandelte an seiner Statt einen beträchtlichern Gehalt, als er in seiner Sorglosigkeit selbst verlangt hatte, und so übernahm er diesen Posten mit großem Vergnügen (1812).

Die kriegerischen Vorfälle in und um Dresden, wohin er sich zu der Gesellschaft vorerst zu begeben hatte, machten auf seinen höchstregsamen, durch alles ihm Neue und wahrhaft Bedeutende angezogenen Geist eher einen beglückenden, als einen beunruhigenden oder gar niederschlagenden Eindruck. Er war überall, wo es was Rechts zu sehen oder zu hören gab; gerieth dabei einigemal in offenbare Lebensgefahr, was ihn aber nicht im geringsten störte; und behielt doch noch Zeit und Kraft genug, seinem neuen Amte nicht übel vorzustehen. Im Herbste dieses Jahres reisete er mit der Gesellschaft nach Leipzig, wo ich ihn dann zum erstenmale sahe, und mich von da an seiner geistvollen, höchstbelebten Unterhaltung und unverwüstlichen guten Laune oftmals erfreute. — Auf jener Reise traf ihn übrigens das Unglück, daß die schwere, unbehülfliche, mit Waaren belastete Postkutsche umwarf. Er selbst wurde zwar nur leicht, seine Frau aber lebensgefährlich verwundet, und da besonders ihr Kopf schwer verletzt war, konnte sie nur nach mehrern Monaten gänzlich wieder hergestellt werden.

Diesen Unfall abgerechnet lebte Hoffmann, jetzt unter uns und den nächsten Sommer in Dresden,

vollkommen zufrieden und glücklich; zog auch so mit dem Herbste wieder bei uns ein. Wie er nun aber einen ruhigen, gesicherten Zustand bisher sein ganzes Leben hindurch nicht lange ertragen hatte, so geschah' es auch hier. Er bekam Händel, erst mit manchen Mitgliedern der Operngesellschaft, dann mit dem Director, der zwar als solcher sehr unfähig, aber ein redlicher, zuverläßiger Mann war, dem, bei seinem Phlegma, hart an den Leib getreten werden mußte, wenn er losbrechen sollte. Bei einem heftigen Ausbruche des Verdrusses von beiden Seiten kündigte H. seine Stelle plötzlich auf und trat auch sogleich ab.

Hiervon hatte er sich keineswegs abhalten lassen, daß eben damals die ungeheuern Kriegsheere der Stadt nahten, die weltbewegende Völkerschlacht sich vorbereitete, Jeder sonst, in bänglichster Erwartung, was ihm noch eigen um so fester hielt, und er selbst von heftigen Anfällen fliegender Gicht zu leiden begann. Während der Tage der Schlacht und der harten Bedrängnisse, die unmittelbar auf sie folgten, hatte wohl Jeder vollauf zu denken und zu thun, um nur für das Allernächste zu sorgen; und so konnte auch ich nicht nach ihm fragen. Nach den ersten Wochen aber

suchte ich ihn auf. Ich fand ihn in einem der geringsten Theile der Stadt, einem der geringsten Gasthöfe, einem der geringsten Zimmer desselben. Da saß er, auf einem schlechten Bett, wenig gegen die Kälte verwahrt, die Füße von Gicht heraufs und zusammengezogen. Die Frau saß still und sehr niedergeschlagen an seinem Lager. Er hatte ein Bret vor sich liegen und darauf schien er beschäftigt. Mein Gott! rief ich, wie steht's denn um Sie? — „Es steht gar nicht: es liegt; und krumm genug.“ — „Was machen Sie denn da?“ — „Karrikaturen, auf Napoleon und seine verwünschten Franzosen. Ich erfinde, zeichne und colorire sie. Ich bekomme für jede von . . „ dem Knauser, einen Dukaten.“ Und wirklich sind die meist geistvollen, sehr possierlichen Blätter dieser Art, die damals gestochen erschienen, von Hoffmann. — Guten Muths, mit den tollsten Einfällen gespickt, gab er nun die Erzählung zum Besten, wie er sich in diesen Wochen durchgebracht; es war eine Geschichte, wie sie in dem Innern des Zuhörers Bewunderung und Mitleid, Schmerz und Freude, nicht sowohl wechselsweise, als mit einander erregen mußte. — Es wurde, so gut es damals möglich, das Dringendste für

ihn gethan: er ließ es geſchehen, ohne eben viel daraus zu machen; was denn auch in ſeiner Weiſe ganz folgerecht war.

Von dieſem ſeinem Lager aus, und zerriſſen durch Gichtſchmerz, den er verachtete, ſchrieb er an den königlich-preußiſchen Staatskanzler, Fürſten Hardenberg, nach Paris, wohin dieſer den ſiegenden Heeren gefolgt war; und, ohngeachtet der ungeheuern Summe höchſtwichtiger und höchſtdringender Geſchäfte, die dieſen Staatsmann damals belaſten mußten, erhielt H. doch ſchon nach einigen Wochen Antwort, Unterſtützung, und tröſtende Zuſage, ſobald als irgend möglich nun, bei veränderten Umſtänden, wieder angeſtellt zu werden. Als H. mir dies mittheilte, konnte ich mich nicht enthalten, in Bewunderung auszubrechen. Nun, ſagte er, mit Eins wie verwandelt: bin ich denn ein Hund, den man verkrümmen läßt, wenn man mehr zu thun hat? oder ſind uns die Herren nicht ſchuldig, das Möglichſte zu thun, da wir ihnen ihr Spiel machen helfen, ſtatt daß wir das unſrige gewinnen könnten? —.

Der Frühling war gekommen; er wirkte wohlthätig auf Hoffmanns Geſundheit, und jetzt erſchien auch wirklich ſchon die Erfüllung jener

Zusage: H. wurde als Kammergerichtsrath nach Berlin berufen und ging nach wenigen Tagen dahin ab. Bei seinem Abschiedsbesuche fuhr er noch mit Hast und scharfer Galle heraus über eine Recension seiner kürzlich erschienenen „Phantasiestücke“ ꝛc. in der musikalischen Zeitung, wo zwar mit frohem Antheil alles Rühmenswerthe des Buchs hervorgehoben, doch auch mit wenigen und keineswegs unbescheidenen Worten bemerkt war, was ja kein Mensch verkennen konnte — er ahme im Styl, und einigermaßen in der Form überhaupt, den Jean Paul nach, welcher aber nur in seiner Originalität erkannt und genossen, nicht nachgeahmt seyn wolle; und, er lasse den, wiewohl verzauberten Hund Berganza seine Natur zuweilen gar zu sehr vergessen und sprechen, als wäre er's selbst, der Autor. H. wußte recht gut, daß ich die Recension geschrieben: hatte er mich doch selbst darum ersucht! Er fuhr nichts desto weniger arg umher. Ich wollte ihm Einhalt thun: das reizte ihn nur noch mehr; nun schwieg ich gänzlich und sahe ihn nur unverwandt an: da schüttete er sich denn vollends aus, reichte aber dann die Hand hin, lachte und ging. — Ueberhaupt hatte man — alle seine Freunde

werden mir das bezeugen — mit dem Manne sein Kreuz; und doch mochte man, hatte man ihn einmal erkannt und liebgewonnen, nicht von ihm ab. —

Ueber den Rest seines Lebens kann ich nur kurz seyn. Jenes Werk, dem Jean Paul eine treffliche Vorrede vorgesetzt und damit viel zu seiner schnellen Verbreitung beigetragen hatte, fand ausgezeichneten Beifall; H.'s Ruf als Schriftsteller, so wie seine Fächer als solcher, waren damit bestimmt; sein Leben wurde in so fern ein öffentliches: und da nun seitdem nur wenig Zeit verflossen ist, so muß ich voraussetzen, es sey Denen, die überhaupt an H. theilnehmen, nicht unbekannt. Weil aber hier H.'s, des Musikers, besonders zu gedenken ist, so dürfen wir noch einen Moment aus jener Zwischenzeit, nachdem er vom Theater abgegangen und ehe er in seinen neuen Posten zu Berlin getreten war, nicht übergehen.

Er hatte den Dichter Fouqué gebeten, seine meisterhafte Undine für ihn zu einer großen, romantischen Oper einzurichten, und dieser, gefällig und rasch wie immer, hatte es gethan. Das Gedicht enthält auch in dieser Form ungemein

Monate am besten behandeln lassen — bringen einige Fabriken diese Rahmen an die frische Luft und Sonnenhitze; andere aber machen es das ganze Jahr, wie auch jene es in nicht so heisser Jahreszeit machen: sie bringen sie zum Trocknen in ein Zimmer, das geheitzt wird. Die Fabrikanten, die auf die letzte Weise verfahren, spotteten über die erste, und meinten, es könne bey dieser Oekonomie auch nicht Eine ganz vollkommene Saite zu Stande gebracht werden. Ich kann nicht entscheiden, ob nicht Rivalität und Anhänglichkeit an ihre eigene Weise, auf gut italienisch, das heisst, alles im Superlativ ausgesprochen — in dieser Behauptung lag; doch scheint mir allerdings die künstliche Wärme weit vorzuziehen, aus vielen Gründen, die anzuführen zu weitläufig würde, und auf die diejenigen, welche meine Nachricht zunächst angehet, schon von selbst kommen. Das Zimmer wird so erhitzt, dass die Saiten in 24 Stunden leidlich trocken sind. Wenn die Saiten halb trokken sind, (in jenen Zimmern ohngefähr nach 18 Stunden, in der Luft, nach Umständen,) so zündet man Schwefel in dem Zimmer an, dessen dicker Dampf die Saiten schneller trokken macht und sie zugleich bleichet — denn nur erst nach diesen 24 Stunden und diesem Durchrauchern sind sie fast ganz trocken und so weiss, als wir sie sehen. Doch bleibt ihnen noch eine geringe Feuchtigkeit und Geschmeidigkeit; und das soll auch so seyn, denn man muss sie noch einmal, und nun ganz fest, zusammendrehen. Jetzt werden sie mit einem Gewinde von Pferdehaaren scharf abgerieben, was sie denn so gut glättet, und, die dünnen wenigstens, ganz trocken macht. Die starken Saiten werden noch ein drittes Mal gedrehet und nun an der Luft vollends ausgetrocknet. Sobald sie fertig sind, wickelt man sie auch auf, nachdem man sie, um sie dazu geschmeidiger zu machen, mit feinem Oel leicht bestrichen hat; bekanntlich werden sie über hölzerne Stäbe gewunden und dann so versandt.

Gleiche, warme und trockene Witterung sind Haupterfordernisse, wenn alles ganz gut von Statten gehen soll. Weil aber nicht alle Saiten in den heissen und gleichen Monaten gefertigt werden können, auch freylich nicht alle Fabriken mit gleicher Sorgsamkeit und Geschicklichkeit zu Werke gehen: so sind nicht alle, auch ächt-italienische Saiten gut. Das Geheime bey dem ganzen Verfahren, worauf das meiste ankömmt, und wonach diejenigen Ihrer Leser, die mein Bericht angehet, zunächst fragen werden, ohne dass ich antworten kann — dies ist das Abmessen der Schwäche und Stärke der Lauge nach den Verhältnissen. Ich weiss zu dem, was ich oben hierüber gesagt habe, nichts hinzuzusetzen, als dass sie in kühlen und feuchten Monaten, oder auch in warmen, bey abwechselnder Witterung, stärker gemacht werden muss, als in trocknen und heissen. Die Herren benehmen sich, wenn man bestimmter darnach fragt, ohngefähr wie die Färber vor ihren Kiepen: sie probiren mit viel Bedeutung und Gewichtigkeit durch Gefühl, durch Gesicht, durch Geschmack sogar, und sagen: sehen Sie, so muss es seyn! dann wird's so! etc. und damit ists aus. Allerdings kann man es ihnen nicht verdenken. Aber allem Anscheine nach können sie auch, wie die meisten von jenen Fabrikanten, nichts Bestimmtes darüber sagen, weil ihre Geschicklichkeit nur auf einer Summe von beobachteten einzelnen Erscheinungen und deren gewöhnlichen Folgen, nicht auf Grundsätzen beruhet, mithin sie keine Kunstregeln, sondern nur Kunstgriffe haben. Deutsche Saiten-Fabrikanten, denen Sie durch Ihren Auftrag zunächst zu nützen gedachten, werden also, wenn sie auch in meinem Berichte einige Winke finden sollten, dennoch in jener Hauptsache eigene Versuche anstellen und sie sorgfältig beachten müssen, wenn sie mit den Italienern rivalisiren wollen; indess hab' ich schon oben Einiges angeführt — dass man in Deutschl. nicht genug so junge Därme bekömmt, das Klima etc. — aus welchem

ſchöne Scenen: aber niemals kann aus einem trefflichen Romane, und um ſo mehr als er das iſt, ein treffliches Schauſpiel werden, ſchon um der beiden Gattungen eigenen Grundprincipien willen, die einander entgegengeſetzt ſind, und wegen der großen Verſchiedenheit des Eindrucks, den die Gegenſtände auf uns machen, je nachdem ſie unmittelbar durch die äußern Sinne oder vermittelſt der Phantaſie in das Gemüth dringen. Hoffmann überſahe das oder beachtete es nicht; er ſetzte das Gedicht mit brennender Luſt und Liebe, aber auch, ſeinen Talenten alles zutrauend, mit Haſt und Eile, noch in Leipzig in Muſik, und brachte es ſodann in Berlin auf die Bühne. Ich habe die Oper nicht aufführen ſehen, aber die Partitur, ehe es hierzu kam, vom Componiſten mitgetheilt bekommen. Oeffentlichen Nachrichten zufolge machte das Stück zwar einiges, doch nicht das gehoffte Glück. Mehrere einzelne Geſangſtücke gefielen ungemein; man fand ſie originell und ausdrucksvoll; die Charakteriſtik, wenigſtens Undinens und Kühleborns, treffend und gehalten: aber das Ganze wollte ſich nicht als ein wahres Ganzes hervorheben, nicht als ein ſolches eingreifen; es verflatterte in der Wirkung,

wie ein Gemälde, das zwar gut und eigenthümlich, auch in einzelnen Partieen schön und reizend, aber von zu zerstreutem Licht und ohne erfahrne Gruppirung ist. Es ließ sich diesen Nachrichten um so eher Glauben beimessen, da sie fast durchgehends bestätigten, was, nach genauer Durchsicht des Gedichts und der Musik, indem man sich im Geiste vor die Bühne versetzt, erwartet, und auch H., auf sein drängendes Fragen, aufrichtig gesagt worden war. Er war aber dadurch nicht zur geringsten Abänderung, nicht einmal zur Verlegung einiger Stücke, die, wo sie nun standen, einander drückten und Eintrag thaten, die auch ohne allen Nachtheil des Verlaufs umgestellt werden konnten, zu bewegen. Nach stundenlanger Erörterung brach er vielmehr heraus mit Sarkasmen und burlesken Einfällen über die Kritik überhaupt, „das alte, blödsichtige Scheuerweib;“ er, der, wenn auch nicht in schulgerechten Recensionen, fast alles kritisirte, was im Himmel und auf Erden ist — und oft wie scharf, wie schneidend! O Gott! rief er und rannte umher; könnte ich doch nur einmal eine allmächtige Kritik über die Kritik schreiben, die diese mit Einem Happ auffräße, und — zerplatzte

vom fetten Fraß! — Alles mußte heraus; da es aber heraus war, wurde er wieder sehr freundlich, hunzte sich selbst aus, packte guter Dinge seine Partitur zusammen und ging. — Die Composition aber, wenn sie auch nach jenem ihrem ersten Geschick nicht weiter zur Vorstellung kommen sollte, bleibt doch, nicht nur theilweise von wahrhaft bedeutendem Kunstwerth, sondern auch eine Merkwürdigkeit, bedenkt man, daß sie von einem Manne herrührt, der für Musik nur in wie weit sie zu seinem Vergnügen dienen sollte erzogen war, und so vieles höchstverschiedene Andere, darunter auch nicht Weniges so vorzüglich leistete. —

Noch eine Eigenheit, die damals schon H.'s Bekannte mit Sorge bemerkten, muß, um der Folge willen, wenigstens berührt werden. Er konnte, und, wie es schien, ohne daß er sich irgend Gewalt anthat, wochenlang unverändert mit der einfachsten, ja geringsten Kost fürliebnehmen: dann kam aber mit Eins, und ohne alle gegebene Veranlassung, eine Begier zum Schlemmen über ihn, welcher er sich nun ohne Hehl überließ, so weit und so lange die Kasse es irgend verstatten wollte. —

Ueber seine Thätigkeit als Geschäftsmann in Berlin bin ich nicht weiter unterrichtet, als es durch den Ruf und öffentliche Blätter auch Andere sind. Er war als solcher reichlich beschäftigt, lieferte treffliche Arbeiten, und genoß dafür ausgezeichnete Achtung, auch nicht gewöhnliches Vertrauen. Beweise davon sind schon, daß man ihn sogar auf einige Zeit bei der Commission zur Untersuchung demagogischer Umtriebe anstellte, und daß der Fürst Staatskanzler ihm Zutritt zu seinem Hause, nicht selten auch zu seiner Tafel, verstattete. H. war in seinem Amte aber auch reichlich bezahlt. Dieser Vortheil nun, und noch mehr die für einen Deutschen sehr hohen Zahlungen, die ihm jetzt von den Verlegern seiner, einander schnell folgenden Schriften zukamen, reizten ihn und setzten ihn in den Stand, jener zuletzt angeführten, unglücklichen Eigenheit sich öfter zu ergeben. Dieses, was durch die Sucht vieler Gesellschaften, mit ihm und seinem Witze zu prunken, noch genährt wurde; mehr wohl aber noch der große Ruf, den seine Schriften erlangt hatten durch das Geistvolle in ihrem Inhalt, durch das Besondere in ihren Formen, und dadurch, daß sie mit Vorliebe Gegenstände

berührten, die eben damals Viele berührt haben wollten, daß sie dies in einer Weise thaten, die Viele gleichfalls wollten; und der Andrang der Buchhändler um immer Neues, vieles Neue, recht wunderliches Neue — dies, was vereinigt einstürmte auf sein höchstreizbares, im Grunde doch ohne ausdauernden, innern Widerhalt umhergerissenes Wesen, wurde, wenn nicht Schuld, doch nur allzumächtige Veranlassung, daß er den Beweis für unsere Behauptung, er habe Unglück weit besser getragen, als Glück, fortan immer auffallender lieferte. Er arbeitete, und oft mit gewaltsamer Ueberspannung, ja er wohnte fast gänzlich im Weinhause; so daß auch, wer ihn zu sprechen wünschte, selbst der Fremde, dorthin gewiesen werden mußte. —

So treibt es nun Keiner lange; und so geschah es denn, daß Hoffmann schon im achten Jahre seit seiner Anstellung in Berlin, im sieben und vierzigsten seines Lebens, am 25sten Junius 1822 verstarb. Die Krankheit, die ihm den Tod brachte, war kurz, aber furchbar; er ertrug ihre und mancher Rettungsversuche heftige Schmerzen mit Muth, ja mit Spott, und blieb sich fast bis zum letzten Au-

genblick ſeiner ſelbſt bewußt, faſt bis zum letzten Augenblick gleich — —

Es kann und wird Keinem ein Zweifel beikommen über das reiche Maß an geiſtigen Fähigkeiten der verſchiedenſten Art, das H. von der Natur zugetheilt war: aber Denen, die ihn näher gekannt, auch keiner, daß zugleich in ſeiner Willenskraft ein mächtiger Schwung und eine große Energie, beſonders aber eine Hartnäckigkeit und Zähe lagen, die Achtung erzwingen und bewunderndes Anerkenntniß verdienen. In der Ausbildung und Verwendung von all dieſen herrlichen Gaben war er, wir wiederholen es, ein Kind ſeiner Zeit, in wiefern dieſe liebte, nach den verſchiedenſten Seiten hin ein Aeußerſtes anzuſtreben. Dieſe leitete ihn, dieſer gab er ſich hin; dieſe hat dafür ihn gehoben, getragen und aufgerieben. —

Ernst Ludwig Gerber.

Spiegelt Hoffmanns Bild, selbst in diesem Umrisse, mehrere Hauptzüge der Eigenthümlichkeit letztverflossener Zeit zurück: so kann das Bild des Mannes, den hier die Ueberschrift nennt, uns dieselben Dienste für die ihr letztvorhergegangene leisten; und darum weise ich ihm diesen Platz an. Die Parallele zwischen beiden Männern und beiden Zeitabschnitten zu ziehen versage ich mir: es ist, hier und allerwärts, weit mehr mein Wunsch, eigene Urtheile zu veranlassen, als die meinigen geltend zu machen. Auch einer weitern Einleitung enthalte ich mich. Wo alles so einfach war, wird auch der Bericht so seyn sollen.

Indem ich nun aber meinen Stoff übersehe, dringt sich mir die alte Erfahrung von neuem auf: leicht ist es, über Personen von manchfach

gemischtem Charakter, hervorleuchtenden Eigenheiten, wechselnden Schicksalen und verschiedentlich ausgreifender Wirksamkeit, etwas zu sagen, das gemischte Leser anzieht, vielleicht auch festhält; schwer aber ist dies bei Männern von höchst schlichtem Wesen und Charakter, deren Geschick gleichsam mit Eins sich für immer entschieden, deren Leben, wenn auch noch so wohlgefällig, deren Thätigkeit, wenn auch noch so bedeutend, in stiller Gleichmäßigkeit sich fortbewegt, und eben so geendet hat. Unser Gerber aber gehörte in einem Maße, wie selten ein öffentlich mit so vielem Erfolg wirksamer Mann, unter die Personen der letztern Art. Da mögen denn seine Freunde und Bekannten, da mögen auch andere Leser mit dem fürlieb nehmen, was ich aus sichern, aber nicht reichen Quellen, hier über ihn mittheile; und ist das wenig, ist es auch keineswegs hervorstechend, dies lieber einer Unfähigkeit, die Aufgabe befriedigend zu lösen, als einem Mangel an lebendiger Theilnahme am Gegenstande, oder an sorgsamer Bemühung um dessen Darstellung zuschreiben.

Ernst Ludwig Gerber (geboren den 29. September 1746), war der Sohn eines ernsten,

wohlwollenden, christlichfrommen Mannes, der als tüchtiger Mechaniker und gründlicher Tonkünstler sich Achtung erworben hatte. Er hieß Heinrich Nikolaus Gerber, und starb 1775, als fürstlich-schwarzburgischer Hoforganist *). Der Vater ehrte und liebte seine Kunst; empfand aber auch — in frühern Jahren das Drückende, in spätern das Aermliche und Beschränkte der bürgerlichen Lage, in die sie, damals wenigstens, die meisten von Denen versetzte, welche ihr das ganze Leben darbrachten: so wollte er denn, daß sein Sohn zwar für sie gebildet würde, doch aber in ihr mehr seine Freude und ein Hülfsmittel seiner Subsistenz, als seinen bürgerlichen Beruf fände. Er bestimmte daher den

*) Heinr. Nicol. G. war, als Musiker, ein Schüler des großen Joh. Sebast. Bach, und Genosse mehrerer trefflicher Zöglinge desselben; Kirnbergers, Stölzels, Scheibe's u. A. Er hatte in Leipzig, neben der Musik, Jurisprudenz studiert; was ihn auch fähig machte, für seinen Fürsten nicht in jenem Amte allein thätig zu seyn: eben wie dernach der Sohn. Als Mechaniker hat er nicht wenige, damals bewunderte, musikalische und andere Instrumente verfertigt; als Componist sich vornehmlich durch Orgel- und Kirchenmusik in seines Meisters Manier gezeigt.

Sohn, da das Lebhafte seines Temperaments, und das Unbehutsame, das Derbe seines ganzen Wesens, ihn zur Theologie nicht sonderlich zu eignen schienen, für die Jurisprudenz und deren praktische Handhabung im Leben; obgleich er ihn lieber jener gewidmet hätte. Die Kinder hat man von Gott, und wie sie sind, sind sie: da muß man nicht hineinstören, sondern sich fügen. Das war des Vaters Grundsatz. Solchen Ansichten und Absichten gemäß legte er den ganzen Plan der Erziehung, Leitung und Fortbildung — schon des Knaben, und dann mehr noch des Jünglings, an: dieser aber, gewohnt seinen Vater zu ehren, und, was von diesem komme, schon darum weil es von diesem komme, zu befolgen, fügte sich willig in alle nöthig scheinende Vorkehrungen und Beschäftigungen, obschon ihn die Neigung immer vorzüglich zur Tonkunst hinlenkte *).

Und so finden wir ihn, von 1765 an, auf der Universität Leipzig als einen armen, aber

*) Gerber selbst spricht darüber umständlich im Neuen Lexikon der Tonkünstler, II., 293 folgg., weshalb ich es nur kurz und summarisch berühre. Ein Gleiches geschieht in der Folge mit seinen Compositionen und kleinen frühern oder spätern Schriften; und aus demselben Grunde.

mir hervorzugehen scheint, dass man es in diesem Geschäft nirgends so weit bringen kann, als in Italien — Spanien etwa ausgenommen, wenn man da Lust hätte, es in irgend einem Geschäft weit zu bringen.

Noch muss ich Ihnen sagen, dass man die besten italien. Saiten gewöhnlich nicht nach Deutschland sendet, sondern in Italien selbst oder nach Frankreich und England verkauft. Ich wurde blutroth, als mir ein Aufseher, der in mir keinen Deutschen vermuthete, ganz unbefangen sagte: diese zwey auserlesnen Sorten kommen nicht nach Deutschland; hier, diese dritte, ist dort die beste, und für die deutschen Musiker vollkommen gut. (Denn glauben Sie ja nicht, dass der Italiener, in Masse, von seinen elendesten Vorurtheilen gegen deutsche Musik und Musiker abgegangen sey, oder je abgehen werde!) Uebrigens verstehen die deutschen Handlungen ihr Geschäft, in wiefern es ihre Kasse betrifft! Der beste Bezug einer Violin kostet in Rom z. B., noch nicht ein Viertheil so viel, als ich den, „in Deutschland besten," vorlichten hiesigen Saiten, habe bezahlen müsten. Und in Neapel, besonders in beträchtlicher Quantität genommen, sind die Saiten noch um ein Beträchtliches wohlfeiler. Ein kleines Bündchen, (Mazzo) mithin denn doch im Einzelnen gekaufter Quinten, jede drey Ellen lang, von No. 3, die für mich allerdings gut genug seyn konnte, da sie, nach jenes Aufsehers Ausdruck, für Deutschland die beste ist — habe ich in Neapel mit, nach deutschem Gelde gerechnet, ohngefähr zwölf guten Groschen bezahlt.

Nachrichten.

Paris, d. 24sten Jul. Auf unserm Operntheater ist seit meinem letzten Briefe nichts Neues von Belang gegeben worden. Paers sehr oft wiederholte Griselda hat immerfort Beyfall gefunden, wie es auch bey dem Werthe der Musik und der sehr schönen Ausführung nicht anders seyn konnte. Jetzt führt man die bekannte Nina von Paesiello, bekanntlich eines seiner gelungensten Werke, auf das italienische Theater zurück, und zwar, wie sie, ausser Neapel, wo sie P. selbst schrieb und aufführte, nirgends gegeben worden ist; denn, wie man sie bisher im übrigen Italien, in Frankreich und Deutschland gekannt hat, ist sie sehr verstümmelt, weil sie, wie man sagt, dem Komponisten nur heimlich und stückweise abgeschrieben worden. Hier giebt er sie, wie er sie verfasst hat, und die Direktion thut alles Mögliche für die Ausführung. Das treffliche Produkt ihnen erst anzupreisen, ist nicht nöthig; mir ist es weit lieber, als P.s hochgepriessene Proserpine. Dann gedenkt man Paers Camilla, oder eine andere seiner neuern Opern auf dies Theater zu bringen. — Es ist eine Aufforderung zur Theilnahme an einem Institut erschienen, welches gepriesen und anderwärts nachgeahmt zu werden verdient. Dreyzehn nicht unbekannte und schätzbare hiesige Musiker sind die Unternehmer, und haben den Plan unterzeichnet; mit ihnen haben sich zur Ausführung viele ausgezeichnete Künstler vom Theater der grossen franz. Oper, vom Theater Feydeau, vom italienischen, vom Konzert Clery etc., vereiniget, und sie wollen eine wahre musikalische Akademie stiften. Wöchentlich jeden Mondtag und Donnerstag ist dreystündige Versammlung der Manner. Künstler und gebildete Liebhaber führen hier auserlesene Musik aller Art auf. Zum Muster und zur Aufmunterung der Liebhaber wird in jedem der zwey Theile von einem der vorzüglichsten Virtuosen ein Konzert gespielt. Der Dienstag und Freytag ist für die Damen, Virtuosinnen und Liebhaberinnen, wo man sie singen, Fortepiano, Harfe u. s. w. spielen hört, und wo nur ihre Familie Zutritt hat, um eben sowohl den Reiz der Eitelkeit, als die Beschämung zu vermeiden, weil zwar jeder Musiklehrer nur die Schülerinnen vorstellen wird, die wirklich beträchtliche Fortschritte gethan haben, aber auch solchen, bey Mangel an Gewohnheit vor

fröhlichen Studenten, der, emsig und pflichtgetreu, außer den allgemeinen, jeder höhern Bildung nöthigen Wissenschaften, sein Jus treibt, und dabei unter seinen Gefährten als stattlicher Jüngling und ausgezeichneter Musiker keines geringen Ansehens genießt; denn, was das letzte anlangt, so ist er schon damals gründlich belehrt über die Theorie und manche Haupttheile der Geschichte der Tonkunst; ist auch ein sehr geübter Klavier- und Orgelspieler, ein fähiger, allezeitfertiger Componist für's Haus, und wird, weil es eben bei ihren geselligen Uebungen an einem guten Bassisten fehlt, gar bald auch ein tüchtiger Violoncellist.

Als solcher wurde nun G. bald darauf auch im Orchester, der öffentlichen Concerte sowohl, als des Theaters, angestellt; und wenn das allerdings zunächst zu seiner Vervollkommnung auf diesem Instrumente gereichte, so diente es ihm doch auch zur Bereicherung seiner musikalischen Kenntnisse und zur Erweiterung seines Geschmacks, so wie es (er rühmte dies lebenslang ganz besonders) zu seiner großen Freude, zur Erhebung seines durch höchstbeschränkte Verhältnisse bedrängten Muthes und zu beginnender Aufrischung

seines gesammten innern und äußern Lebens entscheidend beitrug.

Und in der That: wenn man sich erinnert, daß damals Hiller die schon seit früherer Zeit bestehenden, wöchentlichen Concerte nun nach klaren, sichern, wahrhaft kunstgemäßen Zwecken anzuordnen und zu leiten anfing; daß er für dieselben die Schröder und die Schmehling (nachher weltberühmt als Mara) gebildet hatte, die nun beide, als schönste Zierden dieses Instituts, fast jeden Abend neben Virtuosen, wie Göpfert, auftraten; wenn man dazu nimmt, daß das Musterbild aller denkenden und das Beste ihrer Kunst beabsichtigenden Schauspieldirectoren — daß Koch (in spätern Lebensjahren) damals Schauspiel und Oper in Leipzig, nicht ohne Mitwirkung Lessings, Weiße's, Hillers, Ekhofs und anderer verdienstvoller Männer, zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht; daß namentlich, was Musik betrifft, eben die kleinen Opern Weiße's und Hiller's, die größern italienischer und französischer Meister, zum ersten Male hier auf deutscher Bühne erschienen, und daß alles dies damals ein Publicum fand, dem es nicht nur ganz neu, sondern das auch selbst dafür

ganz neu war, mithin vollkräftige Empfänglichkeit, lebendige Theilnahme und frischen Sinn, das Achtung dafür, Freude daran schon mitbrachte, das nicht am Einzelnen hing, nicht kalt beobachtete, um zu kritteln, nicht krittelte, um für kennerisch angesehen zu seyn, und von dem noch im Geringsten nicht zu sagen war:

„Auch haben sie gewaltig viel gelesen —“: wenn man sich dessen erinnert: so kann man sich jene Wirkungen auf junge Männer, wie Gerber, nicht nur leicht denken, sondern auch diesem mit Ueberzeugung beipflichten, wenn er irgendwo fragt: „Wie hätte ich denn nur, nach vollbrachter Tagesarbeit meine Abende zugleich unterrichtender und angenehmer zubringen können, als in solch einem Concert- oder Theatersaal?“ —

Auf diese Weise nun vollendete Gerber seinen dreijährigen akademischen Cursus, bestand die gewöhnlichen Prüfungen mit Ehren, und sollte nun bei einem vielbeschäftigten Advocaten die Anwendung seiner Wissenschaft erlernen. Da gab es aber Schwierigkeiten. Er bekam nicht Weniges vor Augen und unter die Hände, das ihm geradezu wider die Natur ging. Seine altthüringische Geradheit mochte zwar das Recht vertheidigen,

nicht aber immer die Rechte; seine Derbheit und Energie wollte durch die Formen fahren, und sein Selbstgefühl empörte sich, wenn man, ihn zu weisen, wieder nur Formen, wo nicht Ueble-res, aufzubringen hatte. Nach kurzem, vergeb-lichem Versuche wendete er sich daher lieber, ge-wissermaßen auf gut Glück, in seine Vaterstadt, vertrauend seiner Geschicklichkeit, seiner Arbeit-samkeit und seinem Gott.

Dieser sorgte denn auch. Man nahm G.'n, was seine Kunstfertigkeit betraf, bald wenigstens so weit in Anspruch, daß er als Musiklehrer der fürstlichen Kinder angestellt ward. Für seine Ar-beitsamkeit aber fand er, neben kleinen juristischen Geschäften, nicht lange darauf ein damals neues — und so früh schon eben das Feld, wo er sich nach und nach heimisch anbauen, viel Nützliches erzeugen, und zugleich sich selbst ein Denkmal errichten sollte, das, wie Vieles auch daran nach-zubessern der Folgezeit überlassen werden mußte, doch von großem Verdienst bleiben, und seinen Namen auf die späte Nachwelt bringen wird.

Gerber fand nemlich in seiner Vaterstadt, zu seinem großen Bedauern, für die Tonkunst wenig Empfänglichkeit, noch weniger Bildung und fast

gar keine Mittel. Er componierte Mancherlei, darunter, um sich Eingang zu verschaffen, besonders auch Gelegenheitsstücke: er vermochte sie kaum, und immer nur höchst unbefriedigend, zur Ausführung zu bringen. Er spielte, wo sich nur Veranlassung fand: kaum Einige verstanden ihn, die Andern hörten ihn nicht gern, weil er Ernstes und Gründliches vortrug, das schon einige Bildung dafür voraussetzte, die sie nicht besaßen. Da zog er sich endlich, nach vielfältigen vergeblichen Versuchen, mit seiner Kunst und mit seiner Liebe zurück; und weil er doch von der einen wie von der andern nicht lassen konnte, auch der wissenschaftlichen Beschäftigungen überhaupt, so wie besonders gewohnt war (seit Hillers Leitung und durch sie), auch mit seiner Kunstübung klares Denken im Allgemeinen und kritisches oder historisches Forschen insonderheit zu verbinden: so suchte er, und suchte nach Stoff und Hülfsmitteln, auf diese Weise sich selbst und seinem innern Bedürfniß einigermaßen genug zu thun.

Was Einem nun aber hierzu von außen kommen muß, das fehlte ihm gänzlich, und nichts mehr, als eine nur nothdürftig umfassende musikalische Bibliothek. Etwa zwei Dutzend theoreti-

scher oder historischer Schriften, und an Musikalien, was er in frühern Jahren gelegentlich auf der Universität in Nächten sich selbst abgeschrieben hatte: das war Alles, was er als Hülfsmittel besaß und Anfangs zum Gebrauch erlangen konnte. Sein Geist jedoch, durch solchen Mangel keineswegs erstickt oder entmuthiget, seine Neigung, dadurch keineswegs erkältet oder abwendig gemacht — wurde nur genöthigt, sich auf das Nächste und Kleinste zu beschränken; bis eben dies — wie bei beharrlicher Liebe ja immer — sich von selbst erweiterte, veredelte, und endlich zu etwas, für Jedermann und die Sache selbst Bedeutendem ward. Da nehmlich im Jahre 1775 Gerbers Vater gestorben, von seinem Fürsten ihm dessen Stelle übergeben *), und er so mit gesicherter Subsistenz an diesen Ort und dessen enge Verhältnisse gebunden war: so fing er an, in freien Stunden hervorzusuchen und ernstlicher zu behandeln, was ihm in Leipzig mehr als Spiel der Liebhaberei gedienet hatte: eine kleine Sammlung gut oder schlecht gezeichneter, gut

*) Später wählte ihn dieser zu seinem Hofsecretair; was G. bis an sein Ende, unter drei regierenden Fürsten, geblieben ist.

oder schlecht gestochener Bildnisse namhafter Musiker und Schriftsteller über Musik. Er hatte davon zusammengebracht, was eben um ein Billiges zu haben gewesen; vermehrte nun seine Sammlung mit Aufwand von Allem, was er, bei höchst-einfacher, kleinbürgerlicher Lebensweise, erübrigen konnte, und wollte sich darüber einen ausführlichen, wie man sich auszudrücken pflegt, raisonnirenden Catalogus verfertigen. Bei dieser zwar weitschichtigen und mühseligen, aber ihm, in seiner Einsamkeit, darum nur desto mehr zusagenden, auch lange widerhaltenden Arbeit legte er Walthers Tonkünstler-Lexicon, das sich in seinem kleinen Büchervorrath befand, zu Grunde; berichtigte, erweiterte, verbesserte und vermehrte diese, zwar nicht ohne Fleiß, wohl aber ohne Geist und Geschmack gemachte, wunderliche Compilation; und setzte zugleich ihre Artikel fort (das Buch ist jetzt fast hundert Jahr alt) bis auf seine Tage. — Je weiter er damit kam, desto werther ward ihm das Geschäft, und desto mehr wünschte er dafür zu thun. Er setzte sich deshalb mit Gelehrten, die Musik verstanden, und mit Musikern, die wissenschaftlich gebildet waren, in Briefwechsel, und die meisten, vor-

nehmlich Hiller in Leipzig, Forkel in Göttingen und Ebeling in Hamburg, unterstützten ihn, theils unmittelbar durch Notizen und Nachweisungen, theils mittelbar durch historische und kritische Schriften oder bedeutende Musikwerke. Jetzt, umgeben mit ziemlich reichen Hülfsmitteln, und ermuntert durch Männer, die er verehrte, fühlte er sich in seinem Elemente und bewegte sich darin so lebendig und fröhlich, wie der Vogel in der Luft. Seine Hefte erwuchsen ihm fast unvermerkt zu wohlbeleibten Quartanten; der Zusätze und Berichtigungen mußten, je mehr Schritte er selbst in der Kenntniß vorwärts that, je beträchtlicher und zahlreicher werden: da schrieb er die Bände gänzlich um und ab, wendete nun auch mehr Fleiß auf Sprache und Form überhaupt, und hatte so nach einiger Zeit etwas beisammen, das schon gewissermaßen für ein Werk gelten konnte.

Das wußte aber Niemand weniger, als der anspruchlose, höchstbescheidene Autor, oder wollte doch sichs selbst nicht im Geringsten zugestehen. Ihm war seine Quartantenreihe Manuscript nichts, als ein möglichst vollständiges, möglichst zuverlässiges Namen- und Sachregister über seine

Bildnisse, und über die, deren Bildnisse er noch zu erlangen hoffte; alles nur zu seiner Belehrung, zu seiner Beschäftigung und Freude. Hiller aber, dieser redliche Freund und uneigennützige Beförderer alles dessen, wovon er sich etwas für die Tonkunst versprach, verlangte endlich einige Bände dieses Manuscripts zu sehen. Gerber schickte sie ihm. Hiller zeigte sie seinem Vertrauten, dem älteren Breitkopf in Leipzig, diesem auch um die Tonkunst und ihre Literatur so hochverdienten Manne, und beide fanden leicht, daß aus jenen Gerberschen Heften etwas zu bilden sey, das nicht nur von bleibendem Nutzen, sondern wohl auch nur von eben diesem Manne, bei seinen Vorkenntnissen, den Eigenheiten seiner Neigung und Lage, und bei seinem bewundernswerthen Fleiß, geliefert werden könne. Sie thaten ihm daher den Vorschlag, sein Manuscript nochmals, nun, als zu öffentlichem Gebrauch, umzuarbeiten; was Walther Unnützes, für jetzige Zeit Unpassendes, oder sonst Unstatthaftes enthalte, ganz bei Seite zu lassen (wo denn, fände man's nöthig, besser späterhin eine neue, verbesserte Ausgabe dieses Buchs geliefert werden könnte), und ein zwar möglichst kurzes, doch

auch möglichst vollständiges, für sich bestehendes Werk — ein biographisches, lexikalisch geordnetes Handbuch vom Leben und den Werken der Tonkünstler, für jetzige Zeit zu liefern; ohngefähr etwas für Musik, was Füßli's (in der ersten Ausgabe) schon damals geschätztes Werk für Malerei und verwandte Künste war.

Gerber empfing diese Aufforderung zugleich mit Freude und mit Schrecken: denn das zu leisten hatte er sich nie zugetraut; viel weniger geglaubt, daß, was er hierin schon geleistet, solche Männer zu solchem Vertrauen berechtigen könne. Desto eifriger, und mit desto frohrem Fleiß, ging er nun aber an jene Arbeit, zumal da ihm von Leipzig aus jetzt alle nur vorhandene Hülfs- und Erleichterungsmittel verschafft wurden. Beträchtlichen Gewinn konnte ihm Breitkopf nicht bieten: aber darauf ging auch G. nicht aus; und von Allem, was er für sehr angestrengt verwendete Zeit und Kraft mehrere Jahre hindurch als Entschädigung erhielt, war ihm bei weitem das Wichtigste und Liebste der große Zuwachs an mehr oder weniger wichtigen, mehr oder weniger seltenen Schriften und Musikalien, den er für seine Sammlungen gewann, und der den Hauptgrund

einer zahlreichen Gesellschaft aufzutreten, Etwas missglücken kann. Das auserlesene Orchester ist in beyden Versammlungen dasselbe, und so dient die Akademie auch sehr gut den Komponisten, die ihre neuen Werke selbst erst gut ausgeführt hören wollen, ehe sie dieselben ins Publikum bringen. Das Abbonnement ist 12 Franken den Monat. Man siehet nun wohl, dass diese Akademie vornehmlich von Musiklehrern als Hebel für ihre Schüler benutzt werden soll, und auch das ist sehr gut; wollen sie aber ihren Plan in allen seinen Theilen ausführen, so möchte wohl vor allem nöthig seyn, dass sie einen Mann an die Spitze des Ganzen stelleten, der nicht Musiklehrer, dabey mit allen Erfordernissen zu einem guten Direktor versehen, und allgemein beliebt wäre. Die Ursachen aufzuführen ist hier nicht nöthig, und ich erwähne blos diesen Umstand zur Beherzigung für die, die etwa an andern Orten etwas Aehnliches zu Stande zu bringen versuchen wollen. — Ein zweytes, tiefer in das Ganze eingreifende und auf Emporbringung der bessern Musik abzweckende Unternehmen verdanken wir unserer Regierung. Es sind alle junge Komponisten aufgefordert worden, etwas von ihren besten Arbeiten der Klasse der schönen Künste am Nationalinstitute einzureichen. Die Kompositionen, welche von dieser Klasse für wahrhaft gut erklärt werden, werden dem Verfasser dadurch belohnt, dass man ihn, zu seiner Vervollkommnung, fünf Jahre in Italien reisen lässt und auf Kosten des Staats anständig unterhält. Die Bedingungen sind: Er muss Franzos oder naturalisirt und nicht über 30 Jahr alt seyn; muss sich einem Examen über kunstgerechte Harmonie unterwerfen — nur wenn er hier bestehet, wird er für fähig zur Konkurrenz erklärt; die Proben, die er zu arbeiten und einzureichen hat, bestehen aus folgenden — gewiss sehr gut gewählten: ein Stück, kontrapunktisch bearbeitet, eine eigentliche Fuge, eine ausgeführte dramatische Scene, bestehend aus einem begleiteten Recitativ, einem Cantabile, einem einfachen Recitativ, und einer ausgeführten, sogenannten Charakterarie. — Das Lehrbuch der Violin (Methode de Violon) von Baillot, Rode und Kreutzer, das ich vor einiger Zeit nur dem Rufe nach empfehlen konnte, darf ich jetzt, nach genauer Durchsicht, als bey weitem das gedrängteste und beste unter allen, die diesen Gegenstand behandeln, empfehlen. Die Regierung hatte den Verfassern die Ausarbeitung desselben anbefohlen, so wie es durch sie auch von andern am Konservatorium angestellten Lehrern verlangt worden ist, ähnliche Lehrbücher auszuarbeiten, und diese dann, wenn sie gerathen, in den Klassen einzuführen — was mit jenem ersten Lehrbuch, und nun auch mit folgendem zweyten, das vor kurzem erschienen, geschehen ist: Nouvelle Méthode de Basson, par Ozi, membre du Conservatoire etc. Man kann auch von diesem ganz vortrefflichen Fagottisten wohl etwas Vorzügliches über sein Instrument erwarten. Er giebt den Hauptinhalt seiner Schrift auf dem Titel selbst also an: Cette méthode contient les principes détaillés pour l'étude du Basson, des exercices dans tous les tons avec accompagnement de Basse; douze Sonates d'une difficulté progressive; trente gammes variées et quarante-deux caprices. Elle renferme aussi la manière de conserver l'instrument et les moyens de faire les anches. (Preis 24 Franken. Paris. In der Druckerey des musikalischen Conservatoriums.) —

Berlin den 4. August. Mein langes Stillschweigen haben Sie nicht einem Mangel an Aufmerksamkeit, sondern an Stoff zuzuschreiben. Die am 18ten Julii zuerst gegebene und seitdem jede Woche einigemal wiederholte Schikanedersche Oper, das Labyrinth oder der Kampf der Elemente, mit Musik von Winter, ist die einzige hiesige musikalische Neuigkeit seit meinem letzten Briefe. Die Mannigfaltigkeit, der Reichthum und der Geschmack der Dekorationen, die Präzision der Maschinerieen, die herrliche, mit Kraft und Gefällig-

zu einer musikalischen Bibliothek legte, wie sie, was die Literatur dieser Kunst anlangt, niemals und von Niemand so reichhaltig, ja, wie weit das überhaupt möglich, so vollständig zusammengebracht worden ist.

Auf diese Weise kam nun das erste größere Werk zu Stande, das G.'s Eigenthümlichkeit vollkommen angemessen war und seinen Namen überall in Deutschland — doch hier nicht allein — mit Ehren bekannt machte; nehmlich sein

„Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher enthält; zusammengetragen von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. Schwarzburg-Sondershausischem Kammermusicus und Hoforganisten:"

der erste Theil, A—M, Leipzig, bei Breitkopf, 1790; der zweite, N — Z, ebendaselbst 1792; wobei jedoch zu bemerken, daß der Druck langsam fortschritt und das Manuscript beträchtlich früher geschlossen war, ehe es öffentlich vorgelegt wurde.

Von diesem Werke selbst hier zu sprechen, scheint um so unnöthiger, da es längst in Aller Händen und das ehrende Urtheil darüber im Lauf der Jahre gleichsam feststehend geworden ist. Daß in ihm, und seinen, mehrere Tausende erfüllenden Artikeln, noch gar manche Unrichtigkeit stehen bleiben, und seine Vollständigkeit nur in beschränktem Sinne genommen werden mußte, sichet Jedermann ein, und entschuldiget es mit der ungeheuren Masse an Materialien, der Unzuverlässigkeit vieler Berichterstatter, den (damals noch) so spärlichen, meist geringfügigen Vorarbeiten; endlich auch überhaupt mit der Schwäche menschlichen Vermögens, im Verhältniß zu allen so weitschichtigen Unternehmungen. Niemand gestand die Vorzüge des Werks lieber ein, als wer es eine Zeit lang als Handbuch gebraucht, Niemand die Unvollkommenheiten desselben lieber, als B. selbst; so daß er später oft traurig darüber ward. Doch gereichte dann zu seiner Beruhigung, daß er mit gutem Gewissen hatte schreiben können*): „Kein Jota habe ich niedergeschrieben, was ich nicht, außer den schriftlichen Nachrichten von Walthern,

*) Siehe die Vorrede zum ersten Theile jenes Werks.

entweder durch gedruckte Belege, oder durch meine eigene unmittelbar sinnliche Ueberzeugung bekräftigen kann" u. s. w., und daß er von dem Tage an, wo das Werk an den Verleger abgeliefert war, mit immer zunehmender Umsicht, immer wachsenden Hülfsmitteln, gleichem Fleiß und gleicher Ausdauer, sich selbst Nachträge, Berichtigungen, Vervollständigungen, Verbesserungen aller Art niederschrieb, alles von Zeit zu Zeit neu ordnete, neu verarbeitete, und so das ganze, breite Convolut mühsam aber kräftiglich fortzuwälzen sich entschloß, bis zum selbsterwählten Zielpunkte — dem Ende des Jahrhunderts.

Diese letztere Arbeit, die man sich aber nicht blos, ich wiederhole es, als eine gelegentliche Nachhülfe, sondern als ein berufsmäßiges, höchstmühsames, Jahrzehende hindurch täglich angewandtes Bestreben denken muß; als ein Bestreben, das seine Hefte verdreis, vervierfachte: diese Arbeit führte S. vollkommen so, wie er sie angefangen, hindurch, eigentlich nur um der Sache, und, wenn man will, um seiner selbst willen: doch auch nicht ohne Hinsicht auf die vorläufig besprochene, in jedem Betracht zu vervollkommnende Ausgabe des Walthersichen Lexikons, zu

welchem hernach jenes, sein eigenes, als Supplement und Fortsetzung für neuere Zeit, anzusehen seyn sollte.

Aber dafür fanden sich unabwendbare Schwierigkeiten. Der ältere Breitkopf war gestorben, der jüngere ihm, in mittlern männlichen Jahren, gefolgt; die Liebe zur Musik und die Cultur dieser Kunst hatte sich ohne Vergleich mehr auf das Praktische, als auf das Wissenschaftliche, und am wenigsten auf das Historische gewendet; der veränderte Zustand der Dinge in Deutschland seit Ausbruch der französischen Revolution, der alle weitaussehende Verlagsunternehmungen bedenklicher machte, erschwerte jene, die freilich dem Geiste des Moments nicht eben entsprach, fast bis zum Unthunlichen; und was sonst noch der Ausführung jenes alten Breitkopfisch-Gerberschen Gedankens in den Weg trat: genug, G. mußte diesen aufgeben und wußte nun schlechterdings nicht, was mit den Ergebnissen vieljähriger Fleißes und großer Aufopferungen anfangen. Das war schwer und hart; war es um so mehr, je sicherer er in solchen Arbeiten seine Bestimmung erkannt hatte, je offenbarer die neuern, die nun verborgen bleiben sollten, besser waren, als die

ältern, die vor aller Welt Augen dalagen, und je weiter er darüber auch in Jahren vorgerückt war. Er fühlte es innig: aber er raffte sich doch bald zusammen, faßte neuen Muth, zog Erkundigungen, Rathschläge unterrichteter Männer ein, prüfte, erwog, und kam endlich zu der allerdings richtigen Ueberzeugung, jenes Vorhaben sey wirklich nicht mehr an der Zeit: aber auch zu der eben so richtigen, ein zweites, gleichfalls selbstständiges Werk jener Art, das sein erstes fortsetze, erweitere, vervollständige, berichtige, müsse für jede Zeit taugen, zu jeder Aufnahme finden und Nutzen stiften.

Zu einem solchen Werke, das die Geschichte der Tonkünstler bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts fortführete, arbeitete er nun nochmals alle seine vorhandenen, in den Augen Anderer abschreckend aufgehäuften Materialien um; und so entstand endlich, bei unwandelbarer Beharrlichkeit und eher vermehrtem, als vermindertem Fleiß sein

„Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten,

Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält; von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. Schwarzburg-Sondershausischem Hofsecretair.“

Aber nun fanden sich neue Schwierigkeiten, für den guten Alten neuer Kummer und neuer Verdruß: das Werk, das nun (wie weit ihm das möglich war) über die angegebnen Gegenstände Alles umfaßte, was nöthig schien, um neben dem ältern gebraucht zu werden, war unvermeidlich zu einer beträchtlichen Stärke angewachsen; die Zeit hatte sich für alle dergleichen kaufmännische Unternehmungen noch mehr verschlimmert; die Liebe zur Tonkunst war — zwar noch viel weiter verbreitet, aber auch noch viel mehr in Liebhaberei zerflossen, oder doch von Wissenschaftlichem abgewendet — und was der ungünstigen Momente mehrere waren: kurz, das Buch war fertig, der Verfasser wollte auf jeden nur einigermaßen angemessenen Vortheil Verzicht leisten; und dennoch wollte es Niemand drucken. G. unterhandelte da und dort, einige Jahre lang; Männer, ihm und der Sache befreundet, ver-

wendeten ſich nach Vermögen: es blieb vergebens; und ſchon war G. faſt entſchloſſen, ſein Werk nur als Manuſcript ſeiner Bibliothek einzuverleiben und es dem Schickſal derſelben nach ſeinem Tode zu überlaſſen; ja, er hatte ſchon mit großen Buchſtaben auf das letzte Blatt geſchrieben: „Vollendet zwei Jahre nach dem Schluß des Jahrhunderts; den Zeitgenoſſen dargeboten ſechs lange Jahre, aber von ihnen verſchmäht; den Nachkommen geweiht, und hoffentlich von ihnen geſchätzt und benutzt“; da gelang es einem Freunde Gerbers in Leipzig, den damaligen Beſitzer des dortigen Muſikbüreaus, Kühnel, dafür zu gewinnen, und nun erſchien das Ganze in deſſen Verlag unter obenangeführtem Titel in vier Bänden, der erſte, A—D, 1812, der zweite, E—J, 1812, der dritte, K—R, 1813, der vierte, S—Z, 1814. Zwar mußte Gerber auch hier ſich manches Drückende gefallen laſſen: ein kaum glaublich geringes, wahrhaft beſchämendes Honorarium — das war ihm das Leichteſte; ein nicht immer ſorgfältiges Beſchneiden und Zuſammenſtreichen ſeines Manuſcripts von fremder Hand — das war ihm das Schwerſte: aber der Ehrenmann erklärte, könne es nun einmal durchaus nicht anders ſeyn,

und bleibe nur das Hauptsächliche zum Nutzen Anderer, so füge er sich in Alles und danke seinem Gott, daß er ihn die Erfüllung dieses Lieblingswunsches noch erleben lassen.

Ueber Inhalt, Form und Bestimmung dieses Werks ist das Allgemeinere so eben berührt worden; über den Werth und das Verdienstliche desselben scheint nur Eine Stimme — sowohl im gemischten Publicum, obgleich dies eben jetzt Arbeiten des Sammlerfleißes schwerlich nach Gebühr zu schätzen pflegt, als auch unter den Prüfenden und Sachverständigen, obgleich diese von den Unvollkommenheiten desselben gar wohl unterrichtet sind. Das Ganze ist zweckmäßig und gut: nicht weniges Einzelne trefflich und im Wesentlichen unverbesserlich; Anderes bedarf allerdings — wie jedes Werk dieser Art, und besonders ein erstes — allmählicher Nachhülfe und Ausbesserung. Im Allgemeinen wird man, wenn ich mich selbst nicht täusche, Folgendes finden. Was, erstens, das blos Geschichtliche anlangt, so sind die Artikel über die Deutschen die gelungensten; die, über die Italiener, Engländer und Niederländer, (Letztere in alter Zeit von großer Bedeutung,) stehen ihnen um nicht Vieles nach; von denen

über die andern neuern Nationen, ſind die über die Franzoſen die unvollſtändigſten, oder auch ſonſt mangelhafteſten; und die antiquariſchen (deren aber vergleichungsweiſe nur ſehr wenige ſind) müſſen meiſtens als ſchwach oder verfehlt angeſehen werden. Gerber benutzte — einzig mit Ausſchluß der letztern Artikel, die ihm, als faſt ohne allen Einfluß auf unſere Muſik, zu wenig am Herzen lagen, um ſich darüber mit Gelehrten vom Fach zu berathen — was zu benutzen vorhanden oder herbeizuſchaffen war; und ſo mußte ſich wohl jenes Verhältniß bilden. Denn über die Deutſchen fand er, außer brauchbaren, wenn auch nicht zahlreichen und meiſt nicht ſonderlichen Vorarbeiten, Gelegenheit genug zu unmittelbaren, örtlichen und perſönlichen Nachfragen: für die neueſte Zeit auch periodiſche Blätter die Fülle; über Italiener, Engländer und Niederländer nicht wenige, zum Theil umfaſſende, gründliche, ſelbſt, beſonders über die Erſtern, einige treffliche Werke; bei den Franzoſen nun aber war weder dies, noch jenes der Fall — was nehmlich ſein eigentliches Fach betraf — und die Unzahl ihrer, einander widerſprechenden Journale mußte ihn mehr verwirren, als aufklären; über die andern neuern Nationen

aber flossen die Quellen sehr spärlich. — Was nun, zweitens, seine Urtheile betrifft, so scheint nicht zu verkennen: er kannte seine Zeit vollkommen; die ihr durch zwei Jahrhunderte vorausgegangene hinreichend: seine Zeit aber war die, bis er an den Lehnstuhl seiner einsamen Studierstube zu Sondershausen anwuchs, mithin die, bis Joseph Haydns treffliche Werke, aus dessen mittlern Jahren, überall sich zu verbreiten anfingen. Dieser große Mann war, auch seinem Geschmacke nach, unter seinen Helden eigentlich der letzte. Was später kam, blieb ihm zwar nicht fremd, er studierte es wohl auch: aber er bekam sehr selten etwas davon zu hören, ermangelte mithin des unmittelbaren, das Urtheil sichernden Eindrucks; und die Neigung, so wie der Geschmack, zog ihn um so weniger dahin, je größer die Abweichung dieses Spätern von dem Frühern, vornehmlich durch immer mehr hervordringende Uebermacht der Phantasie, ward. So blieb sein Urtheil über dies Spätere — nicht aus Aengstlichkeit, von der keine Spur in ihm war, sondern aus strenger Rechtschaffenheit, die sein ganzes Wesen erfüllete, oft schwankend und unübereinstimmend; und da es ihm unmöglich war, über etwas zu entscheiden,

keit stets abwechselnde Musik, und die gute Ausführung von Seiten des Gesanges, des Spiels und des Orchesters gewähren allerdings viel Vergnügen. Die Erscheinung der Königin der Nacht in dem Wolkenpalast, das Labyrinth mit den trefflich gedachten und kühn ausgeführten Katarakten, das Hinaufsteigen der Flotte in das Reich der Nacht, dem der junge Tag folgt, die schöne Landschaft im Zauberlicht, der Wolkengang, den Pamina wandelt, indem über ihr der Pallast der Königin in den Wolken erscheint, und über ihm die Morgenröthe anbricht, wenn unter den Wolken, die Pamina tragen, ein Feuermeer sich wälzt, die Explosion des Vulkans am Schluss — alles gehört zu dem Schönsten, was Verona uns je lieferte. Mad. Schick sang mit bezaubernder Gewalt und Sanftheit, besonders die zwey eingelegten Arien von Righini, die eine entzückend schön von Westenholz mit seiner konzertirenden Hoboe begleitet. Auch Hr. Eunike sang die von Weber im grossen, leidenschaftlichen Styl vortrefflich gesetzte Arie des ersten Finale mit dem grössten Feuer. Die Hrn. Ambrosch und Gern, so wie Demois. Eigensatz und Mobus machten sich ebenfalls um das Vergnügen des Publikums verdient.

Wien, den 11. Aug. Sowohl die italienische als auch die deutsche Oper des Nationaltheaters haben jetzt ihre Ferien. Das Publikum wird mehrere Wochen hindurch nur mit Schauspielen unterhalten, und es giebt darum nichts Neues für die musik. Z. Gegen die Erwartung trat aber gestern das Theater an der Wien mit einem allerliebsten Operettchen: Der Schatzgräber, nach dem Französischen, (le Trésor supposé) mit Musik von Méhül*), hervor. Die Musik hat alle Zuhörer bezaubert, und auch das Süjet ist so allerliebst und erheiternd, dass ihm selbst die matte Bearbeitung des Hrn. J. R. v. Seyfried in der Wirkung aufs Publikum nicht gar viel hatte schaden können. Das Orchester spielte wirklich gut, und Hr. Mayer und Dem. Müller vortrefflich. Der Inhalt ist allerdings verbraucht: ein alter Vormund, der betrogen wird, zwey Verliebte, die sich nicht zu helfen wissen, ein verschmitztes Kammermädchen und ein pfiffiger Bedienter, die ihnen unter die Arme greifen — das ist das Materiale, und zugleich das ganze singende und spielende Personale. Aber was der franz. Dichter damit angefangen hat, kann, wie gesagt, nicht ohne lebhaftes Vergnügen gesehen werden. Was die Méhülsche Musik vermochte, davon überzeugen Sie sich am besten, wenn ich Ihnen erzähle: Man hatte vorher ein Lustspiel, der weibliche Hagestolz, gegeben, das durch Hrn. Perinet, der aus dem verschlagenen und schlauen Bedienten, einen plumpen, dummen, sauflustigen Grobian machte, so verdorben wurde, dass das Publikum sehr verstimmt zu werden anfing; und doch war alles, schon vor der Hälfte der Méhülschen Ouvertüre wieder heiter und aufgeräumt. Der Vorhang flog unter lautem Beyfall in die Höhe, und jede Schönheit, sowohl der Melodieen, als der mannichfaltigen harmonischen Wendungen, wurde gehörig gefasst und beklatscht. Wenn die Direktion fortfährt, das Publikum mit Neuigkeiten dieser Art zu unterhalten, kann sie es sehr ruhig mit ansehen, wenn es wahr werden sollte, was man sagt — dass Hr. Schikaneder die Bühne von neuem verlassen wolle. Er hat ja ohnehin die von ihm bey seinem Antritte versprochenen „Schugerln und Pantoffeln," die er während seiner Abwesenheit verfertigt zu haben versicherte, noch nicht ans Tageslicht gebracht. Die Direktion hat bey sol-

*) Es ist so eben ein vollständiger Klavierauszug dieser Oper von A. E. Müller in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung erschienen.

was nicht als entſchieden in ihm ſtand: ſo folgte er da — ſelbſt ſchon einigermaßen bei Mozart — öffentlichen Stimmen, wie ſie eben da oder dort am lauteſten zu vernehmen waren; doch folgte er ihnen nicht ohne Wahl, führte überall an, woher er das Urtheil genommen, und neigte ſich im zweifelhaft bleibendem Falle gern auf die dem Künſtler günſtigſte Seite. — Näher ins Einzelne einzugehen, verſtatte ich mir hier um ſo weniger, da jeder Theil des Werks, gleich nach ſeinem Hervortreten, in der Leipziger muſikaliſchen Zeitung von mir beurtheilt worden iſt; und zwar ſo ausführlich, als der Raum erlaubte, ſo unparteiiſch, als man's bei Liebe zu einer guten Sache und ihrem Urheber vermag, und ſo eingänglich in die Gegenſtände, als es in meinen Kräften war — was denn auch vom Verfaſſer mit nur allzubeſcheidener Dankbarkeit anerkannt zu ſehen, ich die Befriedigung gehabt habe. Genug; bei dem jetzigen Stande der Tonkunſt und der allgemeinen Verbreitung ihrer Cultur, war ein Werk dieſer Art ſehr nöthig; es iſt (beide Lexika, wie man ſoll, als eins angewendet,) von großem Nutzen, wird dies auch immer ſeyn und bleiben; keine Nation beſitzt ein Werk dieſer Art, das dem Ge-

derſchen nur einigermaßen nahe käme; alle geſtehen dies ein, und benutzen G.'s Arbeiten; auch unter uns Deutſchen würde ſchwerlich irgend Einer es in dieſem Umfang auszuführen geneigt und im Stande geweſen ſeyn; ihm, wo es nöthig, nachzuhelfen, iſt nun leicht, und ſelbſt bequem: was braucht es mehr zum Ruhme des Verfaſſers; und was mehr, um bei allen Unterrichteten und Billigen ein dankbares Andenken an ihn zu begründen und für immer zu erhalten? —

Doch wie, wenn man eine bedeutende Gegend beſchreibt, den höchſten Gipfel ihres Berges erreicht, und, was ſich dort darbietet, zu ſchildern verſucht hat, man ſich hernach nicht aufhalten ſoll bei dem, was, obſchon erfreulich, doch weniger entſcheidend und eigenthümlich, ſich im Herunterſteigen noch darbietet: ſo wollen auch wir, nachdem wir jene hiſtoriſchlexikaliſchen Arbeiten unſeres Freundes als den Gipfel und die Reſultate ſeines ganzen langen Lebens betrachtet haben, nicht lange verweilen bei dem, was uns etwa noch von ihm zu melden übrig iſt.

Er hat, beſonders in früherer Zeit, mehrerlei Compoſitionen geliefert; er hat bis an ſein Ende von Zeit zu Zeit über Gegenſtände ſeiner

Kunst kleinere und größere Abhandlungen (meistens in Zeitschriften) geliefert; von dem Einen, wie von dem Andern, ist Mehreres vorzüglich, und nichts verwerflich: doch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er hat von jeher, und noch in Greisenjahren, mit jugendlicher Lebendigkeit — und konnte er's, auch thätig, mit der Feder oder seinem Violoncell — ohne allen Eigennutz an dem Theil genommen, was seine Kunst, ihre Vortheile, ausgezeichnete Künstler, würdige Productionen derselben oder auch lehrreiche und angenehme Schriften über sein Fach anging; dabei zugleich seine Aemter gewissenhaft und treu bis zur letzten Lebensstunde verwaltet; beides ist rühmlich, schön und gut: aber auch dies hat er mit noch Manchem gemein. Er war ein grundredlicher, frommer, freisinniger, unerschrockener Mann, aufrichtig bis zur Derbheit, zutraulich bis zur Hingebung, unbefangen bis zur Unbesonnenheit; war dabei bescheiden, genügsam, im höchsten Grade ordentlich und pünktlich; ein treuer Diener seines Fürsten, ein liebevoller, sorgsamer Verwandter, ein zuverlässiger Freund, und mit seinen Kenntnissen, wie mit seiner Bibliothek und andern Hülfsmitteln des Studiums

so gefällig, wie Sammler höchst selten sind; alles ist gleichfalls trefflich, lobens- und dankenswerth: doch auch das hat er mit Andern, wenn auch nur mit Wenigen, gemein. Der Unterschied aber bei dem Allen ist, daß er dies mit Andern war, und zugleich noch jener Besondere; und daß in ihm Keines durch das Andere verkümmert oder auch nur auf einige Zeit verrückt ward. Vollkommen wahr, und in Einfalt schön, konnte er daher im Jahre 1812 von sich selbst schreiben: *) „Auf meinem Wege, wo ich mich öfters durch Dornen winden müssen, aber auch manche Rosen gepflückt, bin ich nun dahin gekommen, wo mich meine Leser mit meinen Fehlern, und mit dem, was ihnen etwa an mir gefallen möchte, hier finden — — Meine Leidenschaften sind theils zur Ruhe verwiesen, theils sind sie freiwillig eingeschlummert, um nie wieder zu erwachen. Und obgleich der würdige Krause**) behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst: so

*) Siehe Neues Lexikon der Tonkünstler, II. S. 304.

**) Der wackere Lexikograph citiert auch hier umständlich und aufs pünktlichste.

ist dies doch, seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man lasse mir zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mir, jede Stunde, die mir von meinen Berufsgeschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, dächte ich, kein beschwerdevolles Leben ist." Und als er mir diesen Band zuschickte und in seinem Briefe über die angeführte Stelle männlichfrei scherzte, setzte er hinzu: „Und soll's dabei zuweilen vollends herrlich hergehen, so schaffe mir Gott, wie bisher, von Zeit zu Zeit eine Freude an den Meinen, und einen Beweis, ich habe noch treue Freunde! Das müßte dort noch dabeistehn: ich wollte aber öffentlich von meinen Privatsachen nicht zu viel Redens machen." — Ich wüßte kaum, was ein Greis Einnehmenderes von sich selbst, oder ein Anderer über ihn sagen könnte. —

Im Jahre 1815 ward ihm die Erfüllung seines zweiten Lieblingswunsches, den er, wie den ersten, schon aufgeben zu müssen geglaubt hatte. Seine durch ein halbes Jahrhundert seines Lebens mit Mühe und Fleiß, auch mancher Versagung oder sonstigen Aufopferung, zusammengebrachte musikalische Bibliothek und Portraitsammlung war

ihm an's Herz gewachsen, und er hätte gar zu gern gesehen, daß beide nach seinem Tode nicht zerstreut werden, sondern in eine Hand kommen möchten, wo sie, vereint und nach Würden geschätzt, noch lange nützen und erfreuen könnten. Er und seine Freunde gaben sich viele Mühe darum: aber es gelang nicht. „Lassen Sie es gut seyn," schrieb er mir darüber; „es muß Einer nicht alle Wünsche erfüllt sehen wollen, und vielleicht hab' ich mir darin in meinem Leben zu viel nachgesehn." Guter Alter! — Da meldete sich ganz unvermuthet die große „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaats in Wien," kaufte ihm das Ganze ab, und ließ ihn auch im vollständigen Besitz desselben bis nach seinem Tode.

So hatte denn der werthe Mann eigentlich gar keine Wünsche für dies Leben mehr, und verbrachte seine Tage gesund und bei Kräften, immer thätig und vollkommen zufrieden, bis zum dreißigsten Junius des Jahres 1819, des [illegible] und siebenzigsten seines Lebens. Auch an diesem Tage noch befand er sich wohl, verrichtete den Vormittag seine Berufsgeschäfte munter und sorgsam, begab sich dann zu seinem frugalen Mittagsmahl,

und ſetzte ſich nach demſelben, wie er gewohnt war, in ſeinen Lehnſtuhl zu einem kurzen Erquickungsſchlafe. Er entſchlief denn auch ruhig, er ward denn auch erquickt: aber für die Wallfahrt in ein anderes Leben; denn im irdiſchen erwachte er nicht wieder.

Von einer, in ihrer Art ganz eigenthümlichen Wirkung auf mich war es, als ich, dieſe Nachricht mit den angegebnen Umſtänden von dem Neffen des Entſchlafenen empfangend, mich an die Schilderung G.'s vom Tode ſeines geliebten Vaters erinnerte, die er (S. ältere Lexikon der Tonkünſtler, I. S. 495.) dreißig Jahre früher hatte drucken laſſen: „Es war am 6ten Auguſt 1775 an einem Sonntage (ſchreibt er da), wo ſich mein Vater, während ich die Kirche verſah, zu Hauſe am Klaviere unterhielt. Er hatte zuletzt den Choral variiert: Mach's mit mir, Gott, nach deiner Güt, — hatte ſich darauf, nach ſeinen Jahren munter und friſch, angezogen, und war in ſeine Expedition nach Hofe gegangen. In einer Viertelſtunde, nach geendigtem Gottesdienſte, kam ich zu ihm, und fand ihn vom Schlage gerührt. Er ſchlief darauf in wenig Minuten in meinen Armen ein. Alle Mittel wurden ange-

wendet: aber er ſchlief ſanft fort; bis Nachmittags um vier Uhr ſein faſt unmerkliches Athemholen gänzlich außenblieb.“ Mithin: wie im Innern ihres Weſens und im Aeußern ihres Geſchicks, glichen ſie einander auch im Sterben; nur, wie der Sohn dort raſcher vordrang, that er's auch hier.

Häusliche Muſik.

Thereſe an ihren Mann.

Erſter Brief.

Da bin ich denn! wohlbehalten und ſeelenfroh bin ich da! Die erſten freien Morgenſtunden gehören Dir, mein liebſter Mann! Ich habe mich ganz förmlich eingerichtet, Dir Alles — und würden's Bogen über Bogen — Alles, Alles zu erzählen. Du lieſeſt es ja doch gern von Deiner Thereſe; und ſie thut ſich dabei auch eine Güte. Nimm nur erſt nochmals den herzlichſten Dank, daß Du die Hausfrau von Dir gelaſſen, und ſie ſo lange entbehren willſt. Ich weiß, es wird Dir ſchwer. Soll ich hierüber mich freuen oder trauern? Beides, lieber Mann: bald das, bald jenes, bald auch beides unter einander. Sey nur und

bleibe gewiß, daß mein thörichtes Schwesterherz seine Sorgen und seine Sehnsucht anders nicht losgeworden wäre. Bin ich wieder bei Dir, so will ich Alles einbringen, mit Liebe und Sorgfalt, mit angefrischter Heiterkeit, und auch sonst mit Allerlei, was — o ich weiß — was Du gern hast, wenn Du auch nicht darnach aussehen willst. Dazu werde ich hier nicht Weniges lernen, worauf ich in unsern vier Wänden lebenslang nicht gekommen wäre; ja, ich habe schon Manches gelernt, ohngeachtet ich erst seit gestern Vormittag nach zehn Uhr hier bin. „Seit gestern Vormittags? nicht seit vorgestern Abends? wir hatten's doch so genau ausgerechnet!“ Ja, man rechnet manchmal, und wenn's zum Treffen kommt — —

Doch das wird nimmermehr eine ordentliche Erzählung, und Du höchstordentlicher Mann hast Dein Skandal. Still nur; ich will mich zusammennehmen und Alles nach und nach entstehen lassen, wie es vor mir und in mir entstanden ist. Hab' ich doch im Nebenstübchen oft erhorcht, daß Du es so machst in Deinen Vorträgen vom Katheder, (schreib' ich das Wort recht?) wo die akademischen Flücklinge um Dich her sitzen, und die Schnäbelchen öffnen, um mit Weisheit gefüttert

chen Opern noch den Vortheil, dass sie den ungeheuren Aufwand für Dekorationen ersparen, und zur Verbesserung der Hauptsachen anwenden kann. Gerade die besten der seit geraumer Zeit von ihr gegebnen Opern machen wenig Aufwand und erfreuen doch Kenner und Liebhaber sowohl, als auch — die Kasse. Man sagt, dass bald eine Oper von den beyden Edlen von Seyfried zur Reife kommen werde, worin ein und dreysig Dekorationen figuriren sollen. Der Himmel gebe zum Besten der guten Sache, dass das Gerücht eine Lüge seyn; denn wenn jede Veränderung nur zehn Minuten im Angesicht des Publikums bleibt, spielt das Stück seine fünf Stunden und zehen Minuten, richtig gezählt — woran sich nicht ohne Angst denken lässt. Aber gewiss ist, dass eine grosse Oper von Méhül einstudirt wird, worauf man sich allgemein freuet.

Hrn. Abts Vogler Arbeit kömmt erst künftigen Advent zur Vorstellung. Er will die, in jetziger Jahreszeit zerstreueten Einwohner Wiens vorher wieder alle vereinigt wissen, um sein Stück zwanzigmal hinter einander geben und dafür, vermöge Kontrakts, 2500 Gulden abfordern zu können. Es ist wirklich galant, dass der Hr. Abt dem Wiener Publikum so viele Anhänglichkeit an seine Verdienste zutrauet. Uebrigens gehet er hier durch gute und böse Gerüchte; dass er sich nun wohl hin und wieder ganz anders zu nehmen hätte, wenn die letztern vernichtet werden sollten, ist nicht zu läugnen. Ich könnte Ihnen Anekdoten genug erzählen und verbürgen, wenn ich allen Lesern soviel Bonhomie zutrauen dürfte, dass sie über einen Mann herzlich lachen könnten, ohne ihn darum in anderer Rücksicht in ihrem Urtheile herabzusetzen etc.

Auflösung des im 37sten Stück befindlichen Räthsel-Kanons.

(Hierzu die musikalische Beylage No. VIII.)

Unter den eingesandten Beantwortungen treffen den Sinn die, des Hochfürstl. Dessauischen Kammermus., Hrn. Koprasch des jüngern, und die, eines ungenannten Tonkünstlers aus Gotha mit der Devise: Arguet ambigue dictum; mutanda notabit.

Man sehe hier nochmals den Kanon,

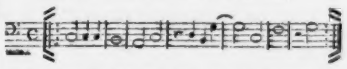

und in der musikal. Beylage, die Auflösung des Herrn Koprasch. No. 1.

und die, des Ungenannten No. 2. Da hier der Eintritt der Stimmen nur bezeichnet ist, und um den Theilnehmern das Auspunktiren zu ersparen, setze ich die Auflösung ganz her. S. No. 3.

Der Ungenannte sagt in einer Anmerkung, er fürchte den Eintritt der 5ten, 6ten und 7ten Stimme in der 5te, 6te und 7me, wo das Ohr, wegen der anticipirten Akkorde, nicht zu delikat seyn dürfe. Es ist wahr, der $\frac{6}{4}$ Akkord ist dem Ohr angenehmer, wenn er so

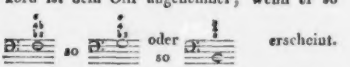

Indessen sey mir hier nur die Instanz erlaubt: Cherubini, der die Hochachtung eines jeden Tonkünstlers verdient, braucht Akkorde, wie

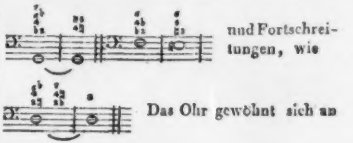

und Fortschreitungen, wie

Das Ohr gewöhnt sich an

zu werden — wodurch ich allemal einen neuen Respect vor Dir bekomme, und hernach, wenn Du hinüberkommst mit höherer Farbe und leuchtenden Augen, das große Buch unter'm Arme … Aber das wird ja wieder keine Erzählung! Nun, höre nur zu!

Die Reise wollen wir schnell abthun. Das Wetter war schön, der Wagen bequem, mancher Postillion flink, die Fürsorge des guten Oberamtmanns groß; so groß, als wär' ich sein Jettchen, sein Hätschelchen. So ging denn Alles nach Wunsch. „Und doch habt ihr mehr Zeit gebraucht?“ Ja, mein Herr; Sie haben mich nur nicht ausreden lassen. Ich wollte sagen: Es ging alles nach Wunsch bis den dritten Tag Nachmittags Schlag fünf Uhr. Da fuhren wir eben den stößigen Steinweg zu M. hinein, und da fingen wir an mehr Zeit zu brauchen. Denn die Zeit — ist's nicht so? — stehet auf einem Rade, das stets umläuft: bricht nun das Rad, so läuft's nicht mehr um, und Alles bleibt sitzen. Mein Bild paßt nicht recht, ich fühl' es: aber es steht nun da. Ich wollte nur sagen: unser Rad brach und wir blieben sitzen. Das gab nun eine verwünschte Historie. Zwar zeigte sich in der Nähe ein artiger

Gasthof, wo wir einkraten, und diesem schiefäber sogar ein Schmidt, der einige Räder an der Hausthür lehnen hatte. Da glaubte ich denn: so ein Ding wird bald angesteckt seyn. Aber falsch. Die Räder paßten nicht; sie mußten erst nachgeholfen bekommen, beschlagen werden, geschweißt — was weiß ich? und der hin- und hertrottende Meister, Gesell und Lehrjunge — sie hoben meines Seufzens und Sehnens halben auch nicht Einen Fuß schneller, als sie ohne dies gethan hätten. Denke Dir: so vergingen vier volle Stunden. In meinem Leben weiß ich keine so langen. Vater Amtmann wurde murrig; es war ihm um die Visiten zu thun, die er morgen Vormittags bei Ministern und Räthen, unabwendbarermaßen sagte er, machen müßte: ich aber wurde wirrig. Indessen hatten wir Zeit zu bedenken; und da bedachten wir denn heraus: Brecht ihr jetzt auf, so kommt ihr erst gegen Morgen an, und verderbt euch und Andern die Nacht: bleibt ihr aber hier bis Tagesanbruch, so vermeidet ihr jene Uebel und kommt doch noch zu rechter Zeit für die officiellen Visiten. Siehst Du, lieber Mann, so geschah es; und so hielten wir erst gestern Vormittags zehn Uhr unsern Einzug.

Kein Aufhalten zu machen, und auch, mich aus den staubigen Reisekleidern zu schälen — hatte man uns doch von des Schwagers Förmlichkeit so viel vorgeredet — stieg ich mit meinem alten Herrn im Gasthof ab. Jetzt war ich fertig. Wie mir da das Herz schlug bei dem Gedanken, in wenigen Minuten der geliebten Schwester an den Hals zu fallen! wie Liebe, und Freude, und Sorge, mir bis in den Fingerspitzen zuckten . . . A propos! ich hatte das niedliche Spitzenhäubchen aufgesetzt, das Du, gute Seele, mir noch beim Einpacken zum Andenken brachtest. Du kannst mir auf's Wort glauben: es stand mir viel artiger, als ich ihm —— Da der Oberamtmann, wie Du weißt, zwei Tage früher reisen mußte, als erst festgesetzt und hieher geschrieben war, so malete ich mir aus: wie wirst du sie finden? wie wird sich die Ueberraschung äußern, bei ihr, bei ihm, bei den Mädchen? und dergleichen mehr. Nun denke Dir: indem ich, dem Lohnbedienten folgend, aus dem Gasthof trete, ist eben der Gottesdienst in der Marktkirche, gleich schief über, geendigt und es umfaßt mich der herausquellende Strom der andächtigen Gemeinde. Das war doch eine gute Vorbedeutung? Ich fühlte im innersten

Herzen, daß es eine war, und mußte den Schleier überschlagen, denn ich empfand, daß Freudenthränen meine Augen füllten.

So ging ich meinem Führer nach, links um die Ecke, wo mich nur noch ein Arm jenes Stromes umgab. Es freuete mich, fast Alles so wohlhabend, und doch so sittig, so kirchenmäßig gekleidet zu sehn. Vornehmlich zogen meine Blicke drei junge Frauenzimmer an, die, etwa zehn bis zwölf Schritte vor mir, denselben Weg machten. Sie schienen Schwestern, ziemlich vornehmen Standes: in der Mitte, der Gestalt und dem Gange nach, die ältere, von mittler Größe und gesetzter, sehr milder Haltung; zu ihrer Rechten eine hochaufgeschossene bildschöne Gestalt, aufrecht wie eine Kerze, ernst, ruhig, mit schwarzbraunen Locken, dunkeln, etwas tief liegenden Augen, die von vollen, schön gebogenen Brauen beschattet wurden; jener zur Linken, ein kleines, niedliches, aber nicht spärliches Blondinchen, das immer in allen Gliedern beweglich, fast in Eins fort das Gesicht, voll Lilien und Rosen, plaudernd der Mittlern zuwendete, und so flink und zierlich daß hintrippelte, wie ein junges Rebhühnchen über die Saat. Ich hatte meines Herzens Freude an

alle Dem, und so war mir's ganz recht, daß sie immer noch auf meinem Wege blieben; auch noch, als wir die lange Straße hinunter waren und nochmals zur Linken uns wendeten. Da ich sie nun aber von der Ecke in's dritte Haus, und nur zwei Schritte nach ihnen, wahrhaftig mit einem Schreck, meinen Führer gleichfalls in dasselbe einlenken sah: da durchschoß mich ein Gedanke — nein, nicht ein Gedanke: ein Licht, ein Zug, ein Drang — was Du willst; ich flog herzu — sie standen unten an der Treppe — der Bediente fragte — lieber Gott — sie waren's ja, sie waren's ja selbst, Ottilie und ihre beiden Stieftöchter! —

Nein, lieber Mann, hier kann ich nicht so forterzählen. Zwar hab' ich Dein wunderliches Mittel, wenn mich etwas übernimmt, treulich angewendet: ich bin im Zimmer auf- und abgegangen und habe die Schritte laut gezählt; achtmal hin und achtmal her bin ich gegangen: aber ich kann doch nicht so forterzählen. Genug: wir lagen einander am Herzen, wir hielten einander fest, fest, wir küßten einander die Freudenthränen aus den Augen. Unsre dunkle Jungfrau — nein, nun muß ich die lieben Kinder nennen — unsere

Rosalie ſtand dabei, ohne einen Laut, ohne eine Bewegung, aus den ernſten Augen unverrückt uns anſchauend, die Hände über dem Kirchengeſangbuch gefaltet: Klärchen war vorausgeflogen zum Vater — — Jetzt führte Ottilie mich hinauf. O Schweſter, Schweſter! das war wohl Alles, was wir ſagten, bis wir in den zweiten Stock kamen, wo ſie wohnen. Hier ſtand Klärchen, uns ſo helle, liebliche Blicke entgegenwerfend, wie ein Vögelchen aus dem Neſt — und neben ihr der Vater. Mit einem ganz eigenen, milden, und doch — faſt möcht' ich ſagen, feierlichen Ernſt hieß er mich willkommen und führte mich hinein. — Jetzt möchte ich nun gleich Alles, Alles ausſchütten, was ich von dieſem Manne noch weiß. Was ſollte er nicht Alles ſeyn! Ein alter, ſteifer Herr, gänzlich zurückgezogen auf ſein Geſchäft und ſeine Lieblingskunſt, in dieſer aber ein Pedant! übrigens eintönig, ſtumm und freudenlos! ein kopfhängeriſcher Grübler, ein andächtelnder Alterthümler, ein Schwärmer, und was weiter! O ich bin ſo böſe! ſo böſe! über die Leute! über mich! Warum hören wir denn auf das Gepisper und Gepapper gewöhnlicher Menſchen über ungewöhnliche? wiſſen wir denn nicht Alle, wo es ihnen

ſitzt? auch den nicht ſchlimmen? Sind ſie Weiber, ſo wollen ſie nur etwas Intereſſierendes ſagen, und damit für den Augenblick ſelbſt intereſſieren: ſind ſie Männer, ſo wollen ſie ſich ſelbſt, in ihrer oder doch der Andern Meinung, jenen nachheben, dadurch, daß, da ſie ihre Vorzüge weder ableugnen, noch ſich zuſchreiben können, ſie ihre Fehler und Schwächen — was ſie nehmlich dafür halten, und wovon ſie ſich frei fühlen — hervorziehen und in ein auffallendes Licht ſtellen. Wiſſen wir das nicht Alle? und doch — und doch —! O, ſie ſchaffen lauter confuſes, albernes Zeug, dieſe Leute! Da haben ſie mich nun auch in den Zorn hinein und aus meiner Erzählung herausgeworfen! Es will nicht mehr fließen. Nun, huſch, huſch, darüber hinweg, und über die nächſten Stunden gleichfalls!

Wir ließen die erſten, ſtürmiſchen Gefühle, mehr ſchweigend, als geſprächig, ausklingen. Dann führte Ottilie mich in mein Zimmer und blieb bei mir, nachdem ſie Klärchen das hauswirthſchaftliche Schlüſſelbund überreicht hatte. Sie hat die Woche, ſagte ſie. — Mein Koffer war gekommen; wir packten aus, wir küßten uns dazwiſchen, wir plauderten: Alles war wie in voriger

Zeit. Ich erfuhr da schon Vieles, über sie, über die Ihrigen, über die Verhältnisse; viel näher und überzeugender erfuhr ich es, als durch alle ihre Briefe. Was sind denn Briefe! Und aus Allem klang heraus: Sie ist überaus glücklich; nicht sowohl in der Art, daß sie allzuviel von dem besäße, was Viele brauchen, um es zu seyn, wohl aber in der, daß sie das Allerbeste besitzt, was gute Menschen dazu bedürfen. Und eben dies, das Allerbeste, wie weiß sie das zu erkennen, zu würdigen, zu genießen! Kurz: sie ist höchstzufrieden, innerlichst gestillt, befestigt, heiter, dankbar; so bleibt sie in fast ungestörtem, innerm und äußerm Frieden, einen Tag wie den andern. — Unterbrochen wurden wir, ich weiß wahrhaftig nicht, nach wie langer Zeit, denn die Minuten flogen wie ein Lufthauch — wir wurden unterbrochen von Klärchen, die hereinguckte, das Schlüsselbund in der Hand, und der Mutter zublinkte. Sie meint, ob angerichtet werden darf, sagte diese. Kaum hatte sie das Ja vernommen, so war sie wieder hinaus, und nach kleiner Weile trat der Vater ein, mir den Arm zu bieten.

Wir fanden auf dem runden Speisetisch den schönsten Damast, das schönste Geschirr, selbst

Blumen. Mein Teller war mit einem Rosenkranz umgeben; und sobald ich in Klärchens Augen sah, brauchte ich kein Oedipus zu seyn — oder wie der Mann hieß, der so gut rathen konnte — um zu wissen, wer das liebliche Werk zu Stande gebracht. Und daß ich das gleich vorausnehme, da ich an einen Mann schreibe: der Schwager hält auf eine, zwar bürgerliche, doch sehr gute Tafel; er selbst aber genießt nur von dem Einfachsten, indeß er es gern sieht, wenn Andere sich Alles wohl schmecken lassen und besonders die Frauenzimmer auch etwas Feines naschen. — Wir saßen; der Hausvater blinkte seiner Rosalie zu. Sanft erröthend, gesenkten Auges, die Hände unter der Brust gefaltet — so sagte sie leise und langsam, ohngefähr: Himmlischer Vater, ohne den wir nichts sind und nichts haben, empfange unsern Dank auch für diese Gaben deiner Gnade; und dafür, daß wir sie als solche erkennen und in frohem Herzen empfinden. „Amen," sprachen sie Alle. Daß ich nochmals etwas vorausnehme! Nach der Mahlzeit behielt der Vater das Wort, etwa so: Wir preisen dich, himmlischer Vater, für die Freuden der Freundschaft und Geselligkeit; für alle Fähigkeiten und Mittel,

wodurch wir sie uns zu eigen machen. Je mehr sie uns beglücken, je mehr sie uns zu dir erheben, desto fester vertrauen wir, du werdest sie uns nie ganz entziehen; selbst dann nicht, wenn du uns aus dem Kreise rufst, in welchem wir jetzt sie genießen. „Amen!“ — Was sagst Du hierbei, guter Albert? Ich will nichts hinzusetzen, als daß mich jetzt, da ich dies schreibe, ein Trauergefühl anwandelt, darüber, wie wenig Menschen doch eigentlich zu leben, und den Genuß ihres Lebens und seiner Güter sich selbst zu erhöhen wissen, da doch die Mittel hierzu so einfach, so zur Hand sind. Auch Menschen, die sonst — Doch nein; ich wollte ja nichts weiter hinzusetzen. Ich gehe zurück zum Anfang unsers Mahls.

Nach einem kurzen Schweigen hatte der Hausvater freundlich das Wort genommen, und mit Wenigem, das aber zupaßte, hatte er uns unvermerkt in ein heiteres Gespräch geleitet, wobei er viel lieber zu haben schien, wenn wir, und namentlich auch die Mädchen, munter schwatzten, als wenn er selbst viel zu sprechen veranlaßt gewesen wäre. Dabei wußte er auf eine, theilnehmend sich Jedem aneignende Weise bald die, bald jene auf ein ihr besonders werthes Pferdchen zu heben,

ihr fremdartiges, und wir finden sie dann, an ihrem Platze, vortrefflich. Dies sey meine Entschuldigung.

Zum Ueberfluss sey es mir erlaubt, dieselbe Auflösung, nur anders dargestellt, hierher zu setzen: (Siehe die Beylage No. 4.)

Der Unterschied dieser Auflösung liegt blos, (wie jeder sogleich finden wird) in der Aehnlichkeit der Stimmen auf dem Papier. (Man vergleiche die eingeschlossenen Stimmen lit. a, b, c.)

G. B. Bierey.

Musikdirektor beym Theater des Herrn Joseph Seconda.

Recension.

Drey- und vierstimmige Gesänge mit Begleitung des Fortepiano, von Joseph Haydn. Leipzig, bey Breitkopf-Härtel.

(Sie sind auch, nebst vielen andern Gesängen, im 8ten und 9ten Hefte der Oeuvr. complett. p. le Pianoforte, bey Breitkopf-Härtel enthalten).

Durch diese angenehme und kunstreiche Sammlung von neuen Terzetten und Quartetten ist ein zeitiges Bedürfniss sehr reichlich und dankbar befriedigt und zugleich ein neues Fach in der Suite unseres vortrefflichen Meisters entstanden, das die grösste Aufmerksamkeit verdient.

Die Sammlung selbst besteht aus komischen, ernsthaften und religiosen Gesängen, die nicht allein schön und geistreich, sondern auch besonders vortreffliche Uebungsstücke für kleine Singgesellschaften sind. Sie sind alle fugirt und nöthigen daher jeden Sänger zu eigener Aufmerksamkeit. Die Anwendung dieses Fugirten auf das Komische, die Einfachheit der Begleitung und der lebhafte und ungezwungene Ausdruck, welcher in jeder Stimme liegt, ist in unsern Zeiten, wo alles auf eine ungeheure Mitwirkung der Instrumentalbegleitung kalkulirt wird, eben so neu als lehrreich für junge Komponisten. Man sieht hier, wie leicht, natürlich und fliessend eine gute Führung mehrerer gleichzeitiger Stimmen demjenigen wird, der in der höhern Praxis angesessen und Meister ist über die Töne. Möchte es doch dem edlen Haydn gefallen, die Welt mit mehrern Stücken solcher Art zu beschenken, die besonders über religiöse, lateinische oder deutsche Bibeltexte komponirt wären. Das Komische ist freylich auch nicht zu verachten; allein wir haben des Komischen doch auch viel und des Ernsthaften und Religiösen dagegen in neuerer Zeit, viel zu wenig.

In der 43sten Nummer dieser Zeitung bitten wir folgende Fehler zu verbessern. S. 707, Z. 2 der Anmerk. lies: betrachtet. S. 708 lies: welche mit den Gesetzen etc. S. 710 Z. 6 von unten, lies: entlassen. S. 712, Z. 26 lies: giebt es wohl genug. S. 718, Z. 7 von unten, lies: scheint nur schwer — Auch muss es in No. 34, S. 563, Z. 13 anstatt: der sechste Psalm, heissen: sechs Psalmen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XXIV, und die musikal. Beylage No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

wo sie eine Weile hintrottete und auch sich am vortheilhaftesten ausnahm; Jede nach ihrer Art. Bei Schreiberin dieses mußte er freilich erst fußen und veranlaßte sie darum zu allerlei Reisebemerkungen. So waren wir an's Desert gekommen; da wendete er sich an die Schwester mit der Frage, ob sie mir schon vom heut'gen Abend gesagt hätte. Ich habe Alles über sie selbst vergessen, antwortete die gute Seele. Ich meine, wir senden zu den Freunden, fuhr er fort: die Schwestern werden heute noch einander allein zu genießen wünschen. Ich merkte: ich bat, doch ja Alles in seinem Gange zu lassen. Höre wenigstens erst, was es ist, sagte Ottilie. Wir stehen mit zwei uns ganz vorzüglich lieben Familien in einer musikalischen Verbindung. Wir kommen im Winterhalbjahr jeden Sonntag, im Sommer seltener, wenn's Einem nun eben gefällt, wechselsweise bei einander zusammen, Gesangmusik auszuführen und dann bei einem mäßigen Mahle möglichst vergnügt zu seyn. Wir hatten sie für heute eingeladen: aber wir leben mit ihnen so vertraulich, daß wir ohne das geringste Bedenken ... Es versteht sich, daß ich jene Bitte wiederholte. Nun erfuhr ich nach

und nach mehr von dieser Verbindung: höre jetzt nur Folgendes, lieber Mann!

Alle Mitglieder sind für Musik gebildet; wie denn nun einmal, sagte der Schwager, Musik die herrschende Kunst unsers Zeitalters ist. Es ist damit, meinte er, wie früher, vorzüglich in Italien und den Niederlanden, mit der Malerei, und wieder früher mit der Poesie; und wie nun in jenen Jahrhunderten, wer zu den Gebildeten überhaupt gehören wollte, bis auf einen gewissen Grad, dort für Malerei, dort für Dichtkunst gebildet ward, so nun für Tonkunst. Es ist nun einmal so, und ganz in der Ordnung, daß es so ist. — Als Grundgesetze erkennt diese Gesellschaft folgende an. Jedes Mitglied, seinen Kräften gemäß aufgefordert, übernimmt zur Ausführung, wozu es eben aufgefordert wird. Keine fremden Zuhörer — damit uns die Kinder nicht verschlachtert werden, sagte der Hausvater. „Und eitel," sagte er nicht, dachte es aber gewiß — und was er mehr dabei denken mochte. Festbestimmte Zeit. Die Musik selbst, mit den kleinen Zwischenpausen, höchstens gegen zwei Stunden. Nur gute, ja nur die allerbesten Compositionen: alt oder neu, das ist gleichgültig. Mehr Manchfaltigkeit

hinein zu bringen, und auch dem individuellen Geschmacke sein Recht einzuräumen, wählt allemal der Wirth, was auszuführen ist, wobei ihm, wenn er's bedarf, des Schwagers reiche, und auch mit höchst seltenen Werken aller Zeiten und Nationen geschmückte Sammlung zu Diensten steht. — Alle eigentliche Theater- oder Virtuosen-Musik ist ausgeschlossen. Das befremdete mich. Der Mann antwortete: Was gute Theater- oder Virtuosen-Musik erst zu dieser macht, das fällt ja auf dem Zimmer, am Pianoforte, weg; und so ist es ohne Zweifel am besten, sie selbst auch wegfallen zu lassen. — Kein, wenn auch sonst noch so gutes Gesangstück, ohne zugleich guten Text. Wie ist es da möglich auszureichen? fragte — Du merkst schon an dem Albernen der Frage, wer? Was uns einmal vorzüglich werth geworden, antwortete er, das wiederholen wir von Zeit zu Zeit; und fast ohne Ausnahme wird es uns dadurch nur immer werther. Ueberdies, setzte er hinzu, ist der Reichthum an wahrhaft trefflichen Werken dieser Kunst so groß, wenn wir ihn nur aus den letzten zwei Jahrhunderten aufzusuchen und in alle Gattungen und Schreibarten einzugehen wissen, daß ich gar nicht hoffen darf so lange zu

leben, um jedes, selbst der vorzüglich schönen Stücke meiner Sammlung nur ein einziges Mal zu hören. — Die Anordnung ist, in der Regel, jedesmal diese: vom Ernsten und Schwierigen allmählich zum Heitern und Leichten; übrigens in der ersten, größern Hälfte (nach dem allgemeinen Ausdruck) geistliche Musik; in der zweiten, kürzern, Lieder, ein- oder mehrstimmige. Vor Anfang der Ausführung, beim Thee, theilt jedesmal der Wirth der Gesellschaft über die von ihm gewählten Hauptstücke und ihre Verfasser das mit, was er für nöthig hält, Allen die rechte Ansicht davon, das Verstehen, das Unterscheiden derselben, mithin die Eingänglichkeit in sie, zu erleichtern, die Gemüther dafür zu stimmen, die Erwartungen aus dem Unbegränzten auf den rechten Punkt zu leiten — Lieber Albert, Du glaubst nicht, wie viel eben damit, außerdem, daß es überhaupt lehrreich und unterhaltend ist, für die Sache selbst gewonnen wird, und vornehmlich bei uns Weibern, die wir, all' unsers Singens und Spielens ungeachtet, dennoch . . . Nun, Du weißt das ja von mir, Deinem „lieben Leiden!“ — Soll ein Stück beginnen, so lieset allemal Einer erst den Text laut vor, und ist dieser in

einer nicht Allen geläufigen Sprache, so überſetzt er ihn — —

Das mag für jetzt genug ſeyn, lieber Mann. Deine arme Thereſe, ohngeachtet ſie, wie alle ihre Geſchwiſter, von früh an Muſik über Muſik gemacht hat, hörte von dieſem Allen, wie ſie intereſſante Erzählungen von ſchönen, unbekannten Ländern und ihren Sitten anhört. Sag' aber: iſt es nicht Alles ſo verſtändig und einfach, ſo natürlich, ſo zweckmäßig, und auch ſo leicht in's Werk zu richten, daß man glauben ſollte, es müßte überall, wo ſich Leute zu ähnlicher Abſicht zuſammenthun, auch ſo ſeyn? Aber ſag: wo iſt es? und warum iſt es nicht? Ei nun, mein freundlicher Ehegeſpons: an einem gewiſſen Orte, hoff' ich, wird es auch ſo werden! O ja, ja; ich weiß: es wird ſo werden — oder ähnlich, und nicht minder gut, nicht minder ſchön! Sieh, ich gebe Dir in dieſem Augenblick (in Gedanken, leider, blos) den herzlichſten Kuß als Auf- und Werbegeld! — —

Hier öffnete Klärchen ganz leiſe die Thür ein wenig, und ſteckte das Roſenknöspchen ihres Antlitzes in der Lücke auf. Das liebe Mädchen wußte, ich wollte dieſen Morgen ungeſtört ſchreiben. Da

ich mich umwendete, und, die Feder weglegend, rief: Nur näher! legte sie den Zeigefinger auf die Lippen, trat auf den Zehen herzu, küßte schweigend mir Hand und Stirn, und schwebte eben so wieder hinaus. Dies, und daß ich hier den dritten Bogen anlegen muß, erinnert mich, ich habe schon viel geschrieben und müsse mich zu Ende treiben.

Als wir gestern Mittag aufgestanden waren, ging ich in mein Zimmer, und, angegriffen, wie ich war, nickte ich ein. Ich schlummerte so lange, daß ich's nicht sagen mag, und so sanft und erquikkend, daß ich's nicht sagen kann. Dann brachte ich meine kleine Einrichtung vollends zu Stande, that noch etwas für meine Toilette, (das Häubchen blieb — versteht sich!) und ging dann hinüber. Ich fand schon Alles vorgerichtet. Die Mutter mit Rosalien auf dem Sopha, Klärchen umherquirlend, erwarteten die Gesellschaft: denn es gehört zur Verfassung, daß man schon sechs Uhr sich versammle. Kaum hatte es ausgeschlagen, so kam diese auch: der Regierungsrath U. mit zwei Töchtern, von früh an Gespielinnen und nun Herzensfreundinnen unsrer Mädchen, auch mit ihnen in gleichen Jahren, das heißt, neunzehn und

ſechzehn. Zugleich trat der Hausvater ein durch die andere Thür. Während ich vorgeſtellt und die gewöhnliche Vorbereitung jedes Zuſammenſeyns abgethan wurde, hatten die vier Mädchen dort in der Ecke am Ofen ihr Feſt und die piſ-pernden Züngelchen rührten ſich wacker. Jetzt kam der Doctor F. (Er ſoll ein ſehr geachteter Schriftſteller in ſeiner Wiſſenſchaft ſeyn: Du wirſt's wohl wiſſen; ich wußte nichts.) Er brachte ſeine, gleich auf den erſten Anblick befremdlich auffallende und einnehmende, aber, wie es ſcheint, kränkliche Frau; und ſein Bruder, ein ſchöner, junger Mann, der angeſtellt iſt — ich weiß nicht mehr, als was? dieſer folgte. (Laß mich hier in Klammern lachen über uns Weiber und lache mit. Kaum hatte ich dieſen Herrn Bruder in's Auge gefaßt, ſo dacht' ich: Halt! da muß was ſtecken! und lauerte den ganzen Abend. Aber es ſteckt Nichts.) Endlich kam auch der Großpapa; nehmlich der geheime Rath S., der Vater von des Schwagers erſter Gattin. Alle dieſe ſchildere ich Dir ein ander Mal; nur vom letzten kann ich nicht laſſen, wenigſtens das zu ſagen: Etwas das innerſte Herz Erquickenderes kann es im geſelligen Beiſammenſeyn wohl nicht geben, als die innige-

ehrfurchtsvolle Liebe und Fürsorge unſrer Mädchen gegen den alten, etwas umſtändlichen Herrn, der in ſeinem Bezeigen — wie ſag' ich? mehr langſam-vorſichtig, als unbeholfen iſt, und ſeine milde Zärtlichkeit gegen ſie in ſanfte Würde einhüllet. Nun iſt es aber gar anmuthig, wie bald dies bald das in ſeinem Weſen dieſe Hülle lüftet, ja ſelbſt das herzliche Wohlgefallen an ihrer äußern Erſcheinung hindurchblicken läßt; was auch den Jüngferchen gar nicht entgeht, und worauf ſie ſich im Geheim wohl etwas zu Gute thun mögen. Ich aber — daß Du es nur weißt — ich bin in den Großpapa verliebt, rein verliebt. Damit Dich das weniger wundert und mehr zur Nachſicht geneigt macht: ſo gehe in mein Wohnzimmer, ſtelle Dich vor den großen Kupferſtich, den Du mir an meinem letzten Geburtstage aufgehangen haſt — Du weißt: es iſt der Maler Benjamin Weſt mit ſeiner Familie, von ihm ſelbſt gemalt und unter ſeiner Aufſicht geſtochen; faſſe Weſts Vater, der dem Schwiegervater zur Linken ſitzt, ſcharf in's Auge; nimm ihm in Gedanken den Quäkerhut ab und ziehe ihm, ſtatt des wollenen, ein ſchönes, ſchwarzſammtenes Kleid an: nun, dann haſt Du den herrlichen Mann, wie er leibt und lebt;

und kannſt verſichert ſeyn: wirſt Du, nach faſt einem halben Jahrhundert, auch ſo ein Großväterchen, ſo verliebe ich am Krückenſtocke mich auch noch einmal in Dich; und das tüchtig. —

Wir hatten etwa eine halbe Stunde beiſammengeſeſſen' und geplaudert, was Jedem eben einfiel, als der Hausvater das Wort nahm: Nun hab' ich Ihnen aber, ehe wir zum Inſtrumente gehen, Rechenſchaft von dem zu geben, was ich für dieſen Abend gewählt habe. — Da war's mit Eins ſtille; und auch die Mädchen ſetzten ſich zurecht, um mit Ohren und Augen zu hören. In der erſten Abtheilung wollen wir diesmal, fuhr der Schwager fort, ein eben ſo ſeltenes, als vortreffliches Werk zu Gehör bringen: das Stabat mater von Aſtorga. Aſtorga? fiel ich vorlaut ein; hab' ich doch ſelbſt den Namen noch nie gehört. Laſſen Sie ſich das nicht wundern, antwortete er. Es gehört zum Schickſal jeder Kunſt, die noch in der Periode größerer Erweiterung und Fortbildung ſteht, daß faſt Alle zunächſt nach dem Neuen fragen; es iſt immer ſo geweſen, und im Allgemeinen auch nicht zu tadeln. Nun iſt es aber lange her, daß dieſer treffliche und edle Mann gelebt hat; ſeine größern Werke, die überdies

nicht eben zahlreich gewesen zu seyn scheinen, sind, bis auf wenige, verloren gegangen, oder liegen in Bibliotheken Spaniens und Italiens, vielleicht auch im kaiserlichen Musikarchiv zu Wien und in Klosterbibliotheken zu Prag verborgen. Ueberdies ist von ihm selbst und seinem Leben bisher so wenig bekannt gemacht, daß auch der fleißige Gerber in seinem „Tonkünstlerlexikon," ohngeachtet er alle frühern Geschichtschreiber dieser Kunst benutzt, doch nur einige und nicht einmal ganz richtige Zeilen von ihm beizubringen gewußt hat. Um so mehr, und da das Leben Astorga's an sich anziehend ist, gereicht es mir zum Vergnügen, Ihnen mehr davon mittheilen zu können. Ich habe den Stoff dazu unvermutheter Weise in Werken gefunden, wo sonst ganz Anderes zu suchen ist, und wo, obgleich nur nebenbei, des Mannes gedacht wird. (Er nannte den Herrn einige ältere Werke über die Geschichte einzelner italienischer Staaten, und einige Sammlungen Flugschriften oder Briefe aus jener Zeit.) Wenn ich diese vereinzelten Notizen, so gut ich kann, verbinde und die Lücken nach Wahrscheinlichkeit ausfülle: so kommt etwa Folgendes heraus — —

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 1.

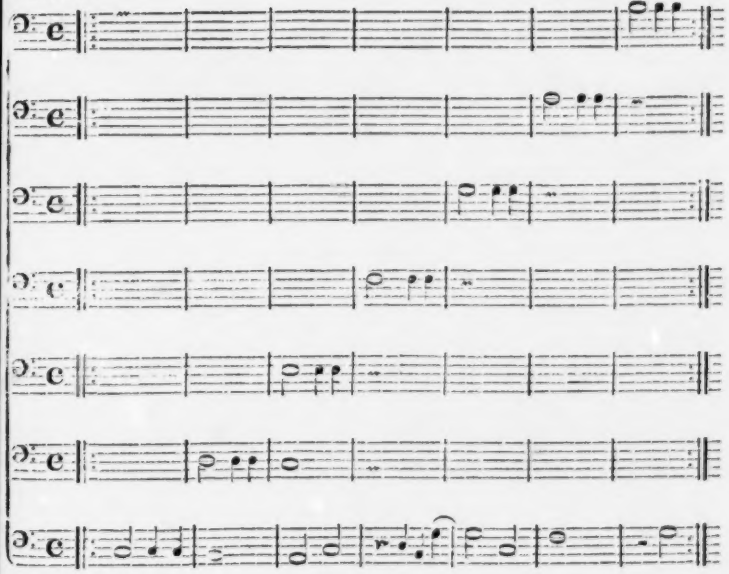

No. 2. *in Secunda. in Tertia. in Quarto.*

Du magst Dir denken, lieber Mann, wie wir aufhorchten, und wie, nach Art der Einen oder der Andern, vor Begier, alles aufzufassen, hier die Hände mit dem Strickstrumpf in den Schooß sanken, dort die Nadeln nur desto schneller fipperten. (Unter welche gehörte Deine Therese? Sag': unter welche?) Von dem aber, was wir erfuhren, erhältst Du auf beiliegendem, ach, dem vierten Blatte, nur einen Umriß, dem ich am Rande zuweilen ein Einschiebselchen anhänge.

Emanuele d'Astorga war der Sohn eines der angesehensten sicilianischen Reichsbarone, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel um das Jahr 1680 (wahrscheinlich ein Jahr später) geboren. Der Vater, ein kühner, rauher Mann, stand auf bedeutendem Posten in Kriegsdiensten. In den Verwirrungen, Streitigkeiten und Kriegen um die Unabhängigkeit Siciliens und des Adels in ihm, oder um des Landes Vereinigung mit Neapel, und Neapels mit Spanien, unter Ein königliches Scepter, trat er auf als Kämpfer gegen die verbindende Monarchie, und als Häuptling eines jener, in der ältern italienischen Geschichte nur allzubekannten, wüsten Sol-

datenhaufen, die den Krieg blos als Handwerk trieben und mit wilder Tapferkeit jedem Führer — gleichviel welchem, wofür und wogegen — sich hingaben, bis ein anderer mehr zahlte. — (An den Rand: Unser Erzähler schilderte, indem er sich mehr an uns Frauen wandte, dies Wesen oder Unwesen, so wie die Lage der Dinge überhaupt, auf eine graunliche, aber darum nur desto anziehendere Weise. Deiner unwissenden Frau kam das Ganze dem ähnlich vor, was uns Walter Scott vom Zustande Schottlands in früher Zeit und von seinen Häuptlingen erzählt; nur freilich alles mit italienischer Eigenthümlichkeit, wie dort mit schottischer.)

Der Knabe mag vornehmlich der Erziehung der Mutter überlassen gewesen, und daher zunächst es gekommen seyn, daß sich, bei feurigem Geist, ein ungemein zarter, inniger und frommer Sinn in ihm ausbildete, der ihm denn auch lebenslang eigen geblieben ist. Wir verlieren Emanuel aus dem Gesicht, ohne von seiner Erziehung etwas zu erfahren, außer, nach den Folgen, daß seine großen Naturgaben für die Tonkunst frühzeitig müssen bemerkt und sorgsam ausgebildet worden seyn; wir verlieren ihn aus dem Gesicht,

bis zu den furchtbaren Scenen in Neapel und Sicilien im Jahr 1701. Sein Vater war in die Verschwörung verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er mit dem Degen in der Faust fallen; ward aber von seinen eigenen Söldnern, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verrathen, ausgeliefert, und, um die Andern durch Schrecken niederzuhalten, mit noch Einem seines Gleichen zum Tode auf öffentlichem Blutgerüst bestimmt. Mutter und Sohn mußten seine Hinrichtung mit ansehn: jene starb unter Zuckungen des Entsezzens, dieser verfiel in einen Zustand dumpfer Bewußtlosigkeit. Die Güter der Familie wurden eingezogen, alle Theile derselben verwiesen. Der Jüngling flohe nicht; alles Zuredens ungeachtet war er von der Stelle nicht wegzubringen, wo er Vater und Mutter unter so gräßlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk, dessen Rache, nun gesättigt, dem Erbarmen gewichen war, beschützte und versorgte ihn; und so scheint er einige Zeit an diesem Orte gelebt zu haben. Das Gerücht davon kam zu den Ohren der Prinzessin Ursini, der Oberhofmeisterin der Königin, die auf diese von so entschiedenem

Einfluß war, als die Königin auf ihren Gemahl, Philipp den fünften. Die Prinzessin nahm sich des unglücklichen Jünglings an und ließ ihn zur Versorgung und Beruhigung seines irren Geistes in ein Kloster bringen; und zwar, damit er von den Gegenständen seines Schmerzes weit entfernet würde, vielleicht auch, damit er nicht wider Wissen und Wollen auf das Volk wirkte, in ein entlegenes Kloster — nach Astorga, einer Mittelstadt im spanischen Königreiche Leon. Hier hat er einige Jahre verlebt und von diesem Aufenthalte fortan, statt des geächteten, den Namen d'Astorga angenommen. — (An den Rand: Eine gewisse, hier schwerathmende Frau wagte, die Frage einzuschalten, wie er denn eigentlich geheißen habe. Wunderbar genug, war die Antwort: man weiß es nicht. Bis auf den Namen ist sein Haus vertilgt worden, und wo des Vaters gedacht wird, geschieht es nur, als des Barons oder des Jeronimo.) —

In dem Kloster war dem guten Jüngling beschieden, alles zu finden, was er wahrhaftig bedurfte: einen geistvollen, frommen Vertrauten, einen sorgsamen Arzt, und, in jenem Zeitalter

der Culmination italienischer Tonkunst *), einen gründlichen Meister derselben, der sich des neuen Schülers eben so sehr erfreuete, als dieser des liebevollen Lehrers. So trat denn Emanuel, nach etwa zwei Jahren, wieder in die Welt hinaus, geläutert, beruhigt, höher gestellt in seinem Charakter; von neuem erblühend in seltener Schönheit; als Künstler aber, in der Composition der Meisterschaft sich nähernd, im Gesange sie ergreifend. (Seine Stimme war ein überaus schöner, sanfter und herzrührender Tenor.) Genie, Talent, Neigung und gesammte Individualität, welche letztere durch die Verhältnisse seines Knabenlebens, durch die darauf folgenden Erfahrungen, nun durch die Einsamkeit des Klosterlebens nur noch mehr befestigt worden seyn mag, bewogen ihn, sich fortan vor Allem der Tonkunst zu widmen; und da sein ganzes Leben von jeher weit mehr nach Innen, als nach Außen gerichtet war: so scheint diese, einzelne Zwischenfälle abge-

*) Es lebten damals, und in ihren besten Jahren: Durante, Feo, Marcello, Scarlatti, der Vater, Lotti, Fago, Caldara, Perti u. A.; und sie wirkten um so ausgebreiteter, da die meisten von ihnen verbunden wirkten, und, durch ganz Europa geachtet, eigenen großen Musikschulen vorstanden.

rechnet, ihm auch lebenslang genügt zu haben. Also finden wir ihn wieder im Palaste des Herzogs Franz von Parma. Wie er dahin, und in so große Gnade bei diesem Fürsten gekommen: das wissen wir nicht. Das Einzige lehrt die Folge, daß er im zwei oder drei und zwanzigsten Lebensjahre in dessen Dienste getreten, mit liebreicher Auszeichnung, und auch seiner Geburt gemäß behandelt worden, und die Seele der ausgesuchtesten Kammermusik seines Gebieters gewesen ist. Seiner entschiedenen Vorliebe für den Solo-Gesang (doch auch in mehrern Stimmen,) und jener seiner Lage ist es wohl zunächst zuzuschreiben, daß fast alle seine Compositionen, auch aus spätrer Zeit, zu dieser, dem Stoff und der äußern Form, nicht aber dem Geiste und der Kunst nach, einfachen Gattungen gehören, auch blos vom Klavier oder dem Quartett begleitet sind: ein besonderes Verhältniß aber, das für ihn wieder zur schweren Prüfung ward, ist ohne Zweifel Ursache, daß er in dieser Gattung schon jetzt einen Grad der Meisterschaft erreichte, wie ihn nur sehr wenige der größten Künstler irgend einer Zeit und irgend einer Nation erreicht haben.

Dies besondere Verhältniß geben uns, die

seiner gedenken, aus leicht begreiflichen Ursachen mehr zu errathen, als daß sie es darlegten. Es ähnelt dem des Torquato Tasso am Hofe Alphonsens von Ferrara: aber — so verräth wenigstens der Ausgang — mehr, wie dies Göthe darstellt, als wie es, leider, war. Astorga's zahlreiche, kleine, rührende Cantaten für den Sopran und Tenor, seine köstlichen Duette für dieselben Stimmen aus dieser Zeit, waren alle für seine erlauchte Schülerin und ihn selbst geschrieben. (An den Rand: Du magst Dir denken, lieber Albert, wie wir Frauenzimmer vollends hier aufathmeten; wie wir dies zarte und doch ängstende Verhältniß bis aufs Pünktchen ausgemalt zu sehn brannten: aber der grausame Mann gab uns Nichts, als was hier steht, und ohngefähr mit denselben Worten.) Später, dieser Gattung und der ihr eigenthümlichen Schreibart einmal vorzüglich gewohnt, und, vielleicht nicht ohne Hineinspielen der Erinnerung an seine Jugendzeit, blieb er ihr fort und fort vorzüglich zugethan; selbst sein vortreffliches Stabat mater und Requiem, (von welchem letztern sich jedoch nur einzelne Sätze wollen vorfinden lassen, weshalb man zweifeln möchte, ob er es vollendet)

beide aus ſpäter Zeit, gehören größtentheils dieſer Gattung und Schreibart zu: nur daß Alles hier, in den Hauptſätzen, ſo hoch geſteigert und ſo vollendet ausgeführt wird, als dies ohne Ausgreifen in Fremdartiges, möglich ſcheint. *)

*) Aſtorga's Kunſtcharakter, ſo weit dieſer ſich aus den beſten der angeführten Werke beurtheilen läßt, (andere kennt der Verfaſſer nicht,) dürfte in der Kürze alſo zu beſtimmen, und durch Vergleiche anſchaulich zu machen ſeyn: In Erfindung, Geſchmack und Kunſt der Ausarbeitung: am nächſten dem Durante, außer, wo ſich dieſer zum Grandioſen und Breiten erhebt, wozu Aſtorga in ſeiner Sphäre keinen Raum fand; aber im Ausdruck noch inniger, viel zarter, auch in der Ausarbeitung der Einzelnheiten noch ſorgſamer, als jener, in ſeinen Werken derſelben Gattung. In Hinſicht auf Fluß und Singbarkeit dem (etwas ſpätern) Leo verwandt: aber eigenthümlicher; gewiſſermaßen auch dem (gleichfalls ſpätern) Pergoleſi: aber mit weit mehr Tiefe, feſter Haltung und Gründlichkeit. Im Styl, das Wort techniſch genommen, dem Marcello befreundet: aber ohne, wie dieſer meiſtens, ſeine Kunſt der Poeſie unterzuordnen, und im Mehrſtimmigen ihn bei weitem überflügelnd. Hieher gehört, und wäre ganz beſonders hervorzuheben, Aſtorga's bewundernswürdige, höchſtfeltene Kunſt, Fertigkeit und Sicherheit, einfachſchöne, ausdrucksvolle Melodieen in immer neuer Weiſe contrapunktiſch zu verflechten, und — was ihn abſonderlich unterſcheidet — dies zu thun, ohne daß dieſen Melodieen, hinſichtlich

Lage geändert haben. Wir sehen ihn bald nach jenem Regierungswechsel, doch unter ehrenvoller Belobung, scheiden; und Alles, was über den Rest seines Lebens — die größere Hälfte desselben — sich noch hat ausfinden lassen, kommt auf folgendes Wenige hinaus.

Seit die Dinge in Spanien, Neapel und Sicilien einige festere Haltung gewonnen hatten, erhielt Astorga durch Betrieb der Herzogin von Ursini und die Gunst der Königin eine jährliche Unterstützung, die ihn in den Stand setzte, frei, und einigermaßen seiner Abkunft und Erziehung gemäß, zu leben. Er benutzte diese Freiheit, nach und nach fast alle gebildete Länder Europa's und ihre Fürstenhäuser kennen zu lernen. Ueberall war er geachtet und willkommen. Mit seiner Kunst trat er nie und nirgends öffentlich auf *): sondern, wie er seine Compositionen nur handschriftlich mittheilte, so sang er sie auch, sich selbst auf dem Klaviere begleitend, nur ausgewählten

*) Woher Hawkins, und aus ihm Gerber, die Nachricht von dem einzigen Falle des Gegentheils genommen, daß er nehmlich 1726 sein dramatisches Idyll, Daphne, zu Breslau aufgeführt habe, und wie viel Glaube dieser Nachricht beizumessen, wäre erst zu untersuchen.

No. 3.

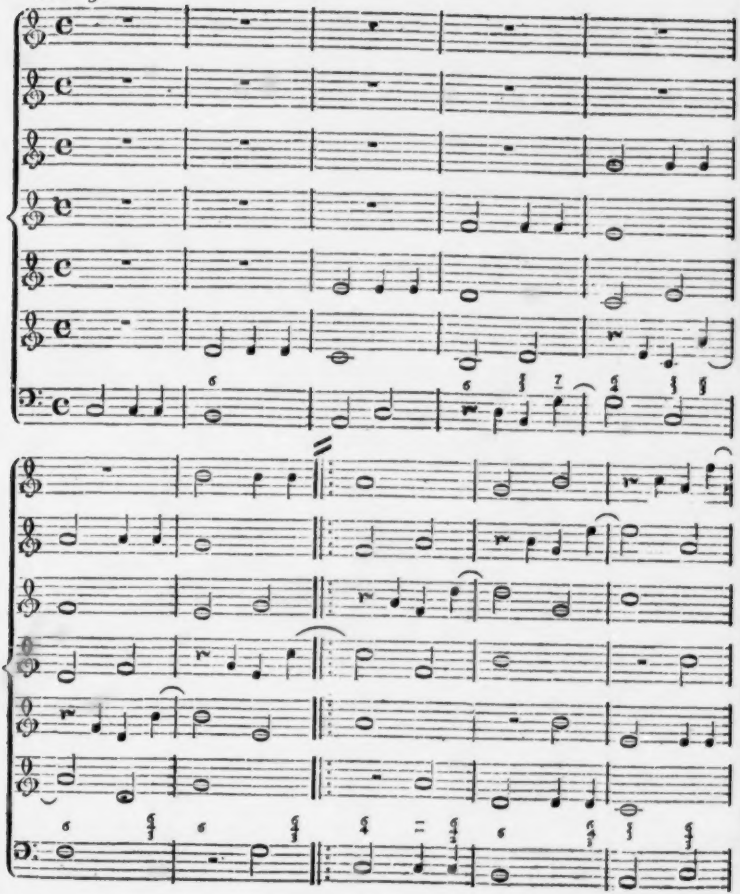

Cirkeln vor. Ueberhaupt wußte er und war geübt, in all seinem Thun und Bezeigen eine gewisse sanfte Würde und Zurückhaltung, die aber nur um so mehr für ihn einnahm, zu behaupten; und wie auf ihn anwendbar war, was dort vom Tasso gesagt wird:

Er kann
Unedlen Stoff, der nur den Knecht bezeichnet,
An seinem Leib nicht dulden; Alles soll
Ihm fein und gut und schön und edel stehn —

so will man auch nie ein unedles, unfeines Wort von seinen Lippen vernommen haben. So zeigte er sich im Laufe von zehn bis zwölf Jahren in Madrid, Lissabon, in mehrern Hauptstädten Italiens (nur sein Vaterland, für ihn den Schauplatz des Entsetzens, vermied er), in London, Paris, dann wieder auf kurze Zeit in Wien, nun in Prag; und jetzt verschwindet er unsern Augen gänzlich. Wahrscheinlich, daß er in Böhmen, außer der romantisch schönen Natur, damals das fand, was er zunächst bedurfte: friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen; und daß er darum hier, entweder in klösterlicher oder doch in einer, dieser ähnlichen Stille und Zurückgezogenheit, seine Tage beschloß — wann? das wissen wir nicht, sondern nur, daß

es in mittlern Mannesjahren geschahe. Sein Stabat mater scheint er in London geschrieben zu haben; wenigstens besaß dort von lange her die Academy of ancient Music die Abschrift desselben, von welcher die andern ausgegangen sind — —

Nun, mein lieber Mann, wunderst Du Dich nicht, daß ich das Alles so genau habe merken und so präcis hinschreiben können? Ja, ich würde mich auch wundern, wenn ich es mir von mir zugeschickt bekäme! Hernach würde ich den Kopf schütteln. Sie hat mir dem Nachbar gepflügt, würde ich sagen; und sieh', da hätt' ich eine — Unwahrheit gesagt. Nicht nur gepflügt nehmlich, sondern auch gedüngt, eingesäet, geschnitten, und was weiß ich! Die Mord-, die Liebesgeschichte, eine herzliche Zuneigung zu dem Künstler, und eine sanfte Begier, jenes sein Werk zu hören — das war mir von der Mittheilung des Schwagers geblieben: sonst nichts Rechts, das ich wüßte. Da ich Dir doch aber etwas Rechts senden wollte, ging ich den Schwager an, der mir denn einen Band seiner „Studien" gab: das heißt, einen Quartanten, worein er, eigentlich nur für sich selbst, aufzeichnet, was er gedacht, gefunden ꝛc.,

und was er nicht vergessen will. Aus diesem ist Alles abgeschrieben; und will ich wenigstens den Ruhm behaupten, ehrlich zu seyn. — Aber nun denke Dir, guter Albert, wie durch diese Vorbereitung Alle, gleich mir, brannten — die Einen, das Werk so genau und trefflich auszuführen, die Andern, es so vollständig, so liebevoll und so recht in seiner Art aufzunehmen, als irgend möglich. Und wie gelang nun Beides! wie ward es Beides uns Allen dadurch erleichtert, daß wir, wie ich schon gesagt, nach erhöhetem Interesse daran überhaupt, eben in die rechte Stimmung dafür versetzt waren, und unsre Erwartungen davon nicht in's Blaue hinausgingen, sondern sich genauer bestimmt, sich eben auf den rechten Punkt beschränkt hatten!

Von dem Werke selbst, und auch von seinem tiefen, theilweise frommentzückenden Eindrucke zu sprechen, bin ich nicht im Stande. Lebenslang werde ich Beides nicht vergessen, tausendmal mit gerührter Freude daran denken; namentlich an das köstliche Terzett:

O quam tristis et afflicta
Fuit mater benedicta —

Lieber Albert: Dies ist mir so in die Seele

gedrungen, hat mit dieser sich so vereinigt, daß ich es, wie es ist, in mir trage, von innen heraus höre, und (laß es mich gestehen) vor Schlafengehen gebetet habe: Gieb, daß ich es noch höre, wenn ich einst auf dem Sterbelager ruhe! — —

Hier hab' ich wirklich wieder eine Pause nach jener Deiner Anweisung machen müssen. Eh' ich nun ruhiger forterzähle —

„Mein lieber Herr und Ehewirth! magst Du
„Ein redlich Wort von Deinem Weib vernehmen?"

Sie hat ein dreifach Wort: Das erste heißt so: Ihr fähigen, uns theuren Männer! Wenn ihr wirklich wollt, daß wir Weiber euch etwas seyn und leisten sollen, das nicht gerade im Umkreis unsers natürlichen und nächsten Berufs liegt: so geliebet, euch unsrer hübsch anzunehmen; aber um's Himmels willen nicht so, daß ihr blos hinaufschraubt, zuschürt und erhitzt — bei welchem Erhitzen wir leicht verkalken, mürbe werden an Geist und Leib, und abbröckeln: sondern so, daß ihr uns ohne Vorfragen bestimmt zu etwas Würdigem hinführt, wo wir mitkönnen, auf Wegen, wo wir mitwollen; und daß ihr das thut, ohne Süßes und ohne Herbes, mit Ernst,

aber auch mit Neigung. So und dazu euch zu folgen — weiß Gott, sind wir Alle bereit; und wie verschieden auch die Anlagen und Kräfte, wie groß da und dort die Hindernisse des Leichtsinns, der Flüchtigkeit, der Eitelkeit, und so weiter: nennt mir Eine — eure Geduld vorausgesetzt, wofür wir euch aber allemal auf andere Weise entschädigen — nennt mir Eine, bei der Hopfen und Malz verloren ginge, außer, wenn sie schon früh durch und durch geistig vernichtet — ich meine: in Nichtigkeiten geistig aufgegangen ist! —

Mein zweites Wort heißt . . .

Ach, da kommt Ottilie. Wie? was? ruft sie. Weißt Du denn, daß es bald Mittag ist? Und Du sitzest noch auf derselben Stelle, und glühest über und über? „Ich muß nur erst noch . . .“ „Nichts mußt Du noch! gar nichts! Es kommen der Tage mehrere! Ich weiche nicht vom Fleck, bis Du geschlossen hast!“ — Ich bitte: es hilft nichts. Sie klingelt nach Licht. Nein, das ist zu arg: sie nimmt mir das Schreibzeug weg. „Ottilie, höre doch: nur noch einen vernünftigen Abschied!“ — „Wer einen vernünftigen Brief fünf Bogen lang erhält, der denkt sich den schon selbst dazu!“ —

„Ottilie: nur noch eine Feder voll! im Ernste!“ — „Nun da! aber nicht mehr!“ Was will ich machen? Für heute also nur das herzlichste Lebewohl, Du lieber, guter Albert! Tausend Grüße... O weh: aus ist's! Also nur mit Bleifeder: Deine getreue Therese.

Aus Thereſens zweitem Briefe.

Wie ſoll ich Dir danken, Du lieber, guter, freundlicher Mann, für Alles, Alles, was Du geſchrieben haſt — nicht, wie (vergieb!) der Herr Profeſſor, auch nicht, wie der Herr Gemahl; nein: wie der Mann der Frau, der liebende Mann der liebenden — ſeiner Frau? Wär' ich der Rede, der ſchriftlichen, ſo mächtig, wie Du: dann müßte ſie mir jetzt ſtrömen, wie ein warmer Frühlingsregen. Und wie der Georg im Götz von Berlichingen ſagt: „Ein braver Reiter und ein rechter Regen dringen überall durch“ — ſo müßte ſie auch bei Dir durchdringen. Nun, wir wollen ſehen! —

So! Das wäre denn also von der Gattin abgemacht und von der Hausfrau angeordnet: nun kann die Gesammt-Therese fortfahren, womit sie anfing. Womit fing sie denn an? Mit der Frage: „Wie soll ich Dir danken“ — Neulich saßest Du am Schreibtisch und unser alter Christian ging bedenklich um Deinen Stuhl herum, bis er endlich in die große Frage ausbrach: Soll ich Ihnen zum Ausgehn Schuh' oder Stiefeln hinsetzen? „Thu', und frag' nicht!“ riefst Du ihm zu. Das hab' ich mir gemerkt. Ich will auch thun und nicht fragen; was Dich freut, will ich thun. Nun hat Dich offenbar in meinem Briefe die, wiewohl abgebrochene Schilderung jenes musikalischen Abends am meisten gefreut: da hast Du denn die Schilderung des zweiten, des gestrigen.

Die Versammlung war diesmal beim Doctor F. Wie nun dieser selbst weit ein Anderer ist, als der Schwager, so war auch die Unterhaltung weit eine andere, und doch auch wieder dieselbe, da die Mitglieder, wie verschieden sonst, im Wesentlichen der Ansichten und des Sinnes und der Neigungen einander gleich sind — welches Verschiedene und Gleiche, vereint, erst recht hübsch ist, mehr Mannfaltigkeit in die Sache bringt, die

Erwartungen wechseln läßt und doch nicht abschweifen, und alles stets von neuem anfrischt, ohne daß man fremdartiger Hülfsmittel bedürfte. Nimm nur fürlieb, wie ich Dir's vorbringe; denn heute hilft mir kein solider Quartant, sondern blos, daß ich mit der Schwester und den Mädchen alles diesen Morgen durchgeredet, hilft mir ein wenig.

Als das Gespräch sich zum eigentlichen Zweck der Gesellschaft lenkte, nahm der Doctor ohngefähr also das Wort: Ich hoffe, die Freunde werden sich, wie sie schon öfter gethan, gefallen lassen, daß ich für den ganzen Abend nur Ein Werk ausgewählt habe, das wir, unter gewissen Einschränkungen, auch ganz zu Gehör bringen können. Dem praktischen Arzte, wie vielleicht jedem durchaus praktischen Manne, thut es wohl, wenn, womit er sich beschäftigt, in seiner innern Construction, wie eine Krankheit, einen historischen Verlauf hat. Den Frauenzimmern, irr' ich nicht, gehet's auch so. — Wir gaben ihm Recht, nachdem er uns erst deutlicher gemacht hatte, was er meinte. — Das Werk, fuhr der Doctor fort, gehört zu einer Gattung, die ehedem, und nicht mit Unrecht, überaus beliebt war, jetzt aber fast

gänzlich zurückgesetzt wird; es ist eine, in die Breite ausgeführte, dramatisierte Cantate.

Hier entspann sich eine Zwischen-Erörterung unter den Herren, woher es wohl komme, daß diese würdige und anziehende Gattung jetzt dies Schicksal erfahre. So viel ich mich erinnere, kamen ihre Meinungen darauf hinaus: Es ist den Componisten sehr erschweret worden, in ihr, dieser Gattung, sich auszuzeichnen. Und das darum. Die dramatisierte Cantate ist, zuerst und auch am herrlichsten durch Händel, bis zum Oratorium gesteigert worden; auch hat man Stoffe, welche sich zunächst für sie eigneten, und in der Musik einen Styl — eine Behandlungsweise überhaupt — wie beides ihr vorzüglich angemessen, in neuester Zeit in die Oper eingeführt. Was nun das letzte betrifft, meinte man: so wird die Menge immer und überall bei geistigen Erzeugnissen die vorziehen, die zugleich den meisten Sinnenreiz gewähren: sonach will sie jene Gattung lieber von der Bühne, durch Handlung belebt und vergegenwärtigt, durch Kleider, Decorationen und andern Apparat geschmückt, als einfach im Concerte haben. Hierzu kommt, fuhr man fort: Unsere Sänger und Sängerinnen sind in

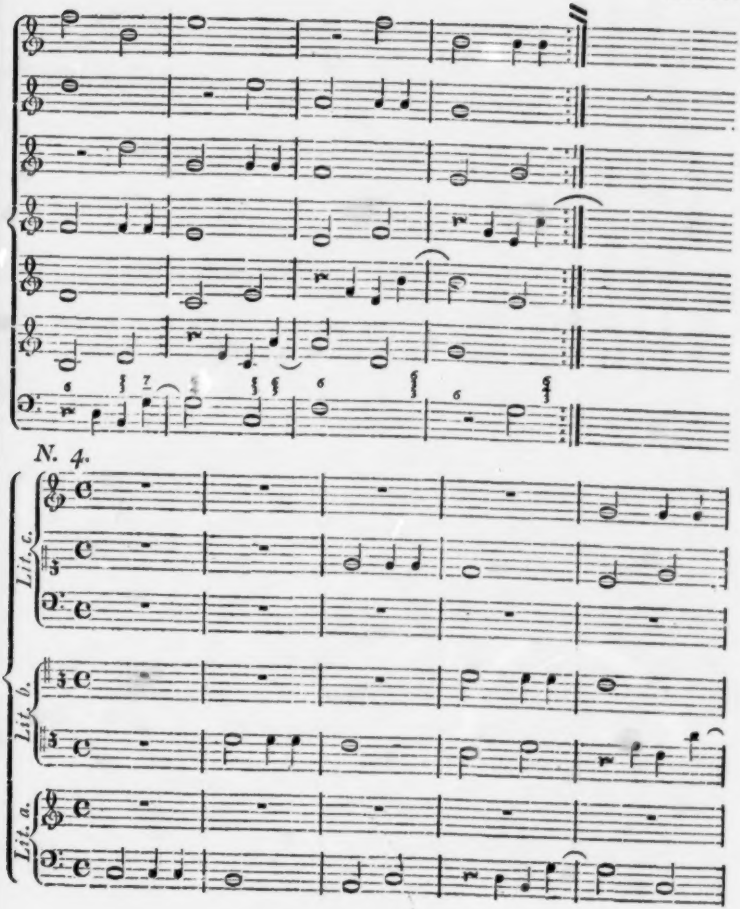
N. 4.
Lit. c.
Lit. b.
Lit. a.

neueſter Zeit, beſonders durch Nachahmung der jetzigen Italiener, in Fertigkeit und Geſchicklichkeit nicht ſelten zum Erſtaunen weiter, aber, weil die neueſten italieniſchen Compoſitionen gar keine eigentlichen Charaktere bieten, ſondern nur eine überall feſtſtehende, erſte, zweite und dritte Singſtimme, vom charakteriſtiſchen Ausdrucke gänzlich abgekommen; ohne dieſen aber wird die dramatiſierte Cantate immer etwas Laues und Mättliches, wo nicht gar Langweilendes, behalten. — Noch näher möchte das liegen, ſagte der Doctor: Man iſt, wenigſtens in den größten Städten Deutſchlands, wie früher in denen Italiens und Frankreichs, dahin gekommen, und nicht blos in der Muſik, ſondern auch im Schauſpiel, in der Lectüre ꝛc., daß bei weitem die Meiſten, und eben die Vornehmern, Einflußreichern, mit dem Ganzen einigermaßen ausführlicher Werke ſich gar nicht mehr befaſſen, viel weniger in ſie, als Ganze, eingehen, ſich ihnen, als Ganze, hingeben; ſie haben dazu, Anderes noch unerwähnt, nicht mehr die nöthige Ruhe und Beharrlichkeit, glauben ſogar nicht Zeit dazu zu haben, und wollen überall nur die glänzendſten oder ſonſt hervorſtechendſten Einzelheiten beachten und genießen:

damit muß aber jene Gattung, die ihren Werth im Ganzen hat, und wo es solcher Einzelheiten, ihrer Natur nach, nur wenige geben kann, nothwendig hinfallen. Da sitzt es, fiel der jugendliche Herr Bruder ein. Will man doch, um nur bei der Musik stehen zu bleiben — will man doch fast überall in großen Städten, selbst bei gränzenloser Vorliebe für Instrumentalmusik, und von den herrlichsten Werken eben dieser — ich meine, von den Symphonien — nicht mehr das Ganze, sondern aus der einen nur das Finale, aus der zweiten das Scherzando hören, und so fort. Deshalb befolgen denn auch die Componisten und Directoren sehr zweckmäßig, was dort steht:

Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen;
Ein Jeder sucht sich endlich selbst 'was aus.
Wer Vieles bringt, wird Manchem Etwas bringen,
Und Jeder geht zufrieden aus dem Haus.
Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken:
Solch ein Ragout, es muß euch glücken;
Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht:
Das Publikum wird es euch doch zerpflücken —

Der scharfe junge Herr schien noch Vieles hinzusetzen zu wollen: aber Großväterchen legte die Hand auf seine Schulter und sagte mild: Nun, lassen wir das, und einen Jeden für sich sorgen nach

ſeiner Art. Wir thun's ja auch. Was wollten Sie uns weiter von dem gewählten Werke ſagen, Herr Doctor? — Dieſer fuhr nun etwa alſo fort —

Daß das gewählte Werk ſeiner Gattung nach Ihre Zuſtimmung erhalten würde, konnte ich leicht vorausſehen: ob es ihm aber auch ſeiner Beſchaffenheit nach gelingen werde, iſt eine andere Frage. „Wie ſo?“ Es iſt weder aus der großen und frommen Periode unſrer Cantaten, die nach ihren Hauptführern, Händel und Bach, benannt werden könnte, noch aus der reichen, anmuthe und glanzvollen, an deren Spitze Haydn und Mozart ſtehen: es iſt aus der, die zwiſchen beiden liegt, der Zeit und dem Charakter nach — aus der, Grauns, Haſſe's und der Ihrigen. — An dieſen Worten ſchienen die ältern Herrn einigen Anſtoß zu nehmen. Wie denn? ſagte der Schwager; Werke, wie Grauns Tod Jeſu, wie Haſſe's heilige Helena oder Magdalena, glauben Sie entſchuldigen zu müſſen? Nun, antwortete der Doktor, ihre Chöre freilich nicht; auch nicht, im Weſentlichen, ihre Recitative: wohl aber ihre Arien, deren ſie doch ſo viele und ſo lange enthalten. Dieſe, in einem Style, aus der damaligen ernſthaften Oper here

übergenommen und nur weniger mit Paſſagen und dergleichen für den Sänger aufgeputzt, waren doch blos aus der Zeit und darum auch blos für die Zeit: dieſe aber iſt gänzlich vorüber. Wohl wahr, erwiederte Jener; indeß, ein jedes, das ſeine Zeit würdig ausfüllt, verdient auch von ſpäterer anerkannt, und damit das möglich ſey, zuweilen wieder vorgeführt zu werden — „Ich danke, Herr Sohn!“ ſagte der Großvater, ſanft das Haupt bewegend und freundlich hinüberblinzelnd. — Ganz recht, fuhr der Doktor fort; aber mein Werk iſt von keinem jener beiden trefflichen Männer, ſondern nur von einem Schüler des Erſtern, obwohl von einem der geiſtvollſten, und zu ſeiner Zeit dem beliebteſten von allen . . .

Hier wurden einer gewiſſen, unruhig-vorelligen Frau der allgemeinen Vorerinnerungen doch zu viele. Sie platzte heraus und ward abgeführt, wie folgt. Aber wie heißt denn Ihr Werk? und wie heißt Ihr Mann? fragte ſie. Ich bin ein Arzt, war des Doktors Antwort, indem er, wie dieſe Herren pflegen, die Pille verſilberte. Als Arzt hab' ich noch mehr mit Frauenzimmern, als mit Männern zu thun, und lerne ihre Weiſe kennen. Wenn ſie von einem Gemälde wiſſen: das

ſtellt es vor und von dem iſts; von einem Schauſpiele: das geſchieht und der hat's gedichtet: ſo ſinkt ihre Theilnahme. Nicht anders bei Muſik. Und da ich mich nun hier zur größern Hälfte an Frauenzimmer zu wenden das Vergnügen habe: ſo verzeihen Sie ... Und ſo weiter. Die Frau häkelte nun freilich wieder hinüber: dann zog ſie aber die Pfötchen ein und die breite Vorrede bewegte ſich langſam wieder vorwärts.

Das Werk iſt denn auch, fuhr der Doktor fort, wie alle die zahlreichen ähnlichen ſeines Verfaſſers, möglichſt in Grauns Weiſe geſchrieben: doch weit weniger in den Chören mit contrapunktiſcher Gelehrſamkeit bereichert, und in den Arien glücklicher über der Allgemeinheit der Form und des Ausdrucks gehalten; ich meine: dieſe ſind individueller und ſonach dramatiſcher charakteriſiert. Die Recitative gleichen ſich bei Beiden, den Vorzügen im Ganzen, wie den Schwächen im Einzelnen nach; auch, durch Schuld der Dichter und Gefälligkeit der Zeit, was ihre Länge betrifft. Die Erfindungen, beſonders in den Chören, ſind aber nicht ohne Eigenthümlichkeit und ſtets von ſchönem, auch eben dem paſſendſten Ausdruck; übrigens Alles ſehr leicht zu faſſen, ſehr leicht aus-

zuführen; Alles auch rein, natürlich und würdig in der Harmonie, wie in der Gesangführung. Wie hoch Sie nun diesemnach den eigentlichen Kunstgehalt meines Werks und der ähnlichen desselben Verfassers anschlagen wollen: das steht bei Ihnen. So viel scheint offenbar: Ehemals hat man sie überschätzt — denn man setzte um ihretwillen das Frühere, Großartigere, Tiefere zurück; man konnte sich nicht satt an ihnen hören; die Klavierauszüge wurden in ungeheurer Menge verbreitet und lagen auf allen Notenpulten der Liebhaber*): jetzt thut man ihnen von entgegengesetzter Seite Unrecht: man giebt sie nirgends; die jüngern Liebhaber wissen kaum von ihnen dem Namen nach; sie sind vergessen. Was nun noch ins Besondere das Werk unsers Autors, das wir heute durchgehen, anlangt: so ist es unter den größern sein frühestes, aber, obschon spätere mehr ausgeführte, mehr glänzende Stücke enthalten, doch vielleicht sein gelungenstes; wenigstens das, worin

*) Es ist vielleicht ohne Beispiel: der Klavierauszug des Werks, von dem oben zunächst geredet wird, wurde von einem und demselben Verleger (Breitkopf in Leipzig,) innerhalb funfzehn Jahren dreimal in Typen, und, nach jetzigem Maßstab, in ungeheuern Auflagen gedruckt und aufgekauft.

sich sein Geist und Sinn am kenntlichsten, innigsten und anspruchlosesten ausspricht. Auch ist das Gedicht, nach einem frühern, damals berühmten Originale bearbeitet, sehr gut, ja, wenn man die Länge der Recitative zugiebt und die später eingeführten, eigentlichen Finalen und ähnlichen Stücke nicht zu schwer vermisset, theilweise trefflich zu nennen. Daß dies Werk zu seiner Zeit das beliebteste, ja berühmteste, von allen andern unsers Meisters war, will ich noch nicht einmal in Anschlag bringen.

Ich athmete tief: der Doktor ließ sich nicht stören. Geruhig setzte er von neuem an: Von dem Meister selbst, seiner Geschichte, seinem Seyn und Leben überhaupt, weiß ich Ihnen gar nichts zu sagen, außer was Vater Gerber im Tonkünstler-Lexikon meldet. Doch hier muß ich wohl endlich den Autor und sein Werk nennen. ich spreche von Johann Heinrich Rolle, und seinem Tod Abels, nach Salomon Geßners Gedichte von Patzke zu einer großen Cantate eingerichtet. — Aha! erlauben Sie! fiel hier der Großvater ein, und alle Blicke richteten sich freundlich nach ihm. Erlauben Sie: da kann auch ich einmal etwas beitragen. Ich habe den

Ehrenmann noch persönlich gekannt, als ich einige Jahre in der Regierung zu Magdeburg angestellt war, wo er lebte; und er hat mir manchen Abend aus seiner Vergangenheit erzählt. Ei, was erwecken Sie, lieber Herr Doktor, hiermit mir für angenehme Erinnerungen! — O Großväterchen, Großväterchen, riefen unsre Mädchen; geschwind! gieb uns auch 'was von diesen Erinnerungen!

Nun ja, ja! erwiederte er; wenn man mit mir Geduld haben will. Hört denn zu. — (Ja, lieber Albert, könnt' ich nur seine wohlgeschweiften Redesätze nachahmen; was eigentlich dazu gehört! Aber das wird mir nicht gelingen. Er begann etwa folgendermaßen.) Ich muß von Rolle's Persönlichkeit anfangen; denn ist diese am Menschen auch nicht immer ein treuer Spiegel seines Innern, so ist sie doch ein sehr bedeutendes Mittel, dieses gelten zu machen, und, wofern sie günstig, in Rückwirkung hiervon auf ihn selbst, auch wieder ein Mittel, dieses sein Inneres zu fördern, höher zu steigern und auf seinem Höhenpunkte zu erhalten. Da sage ich denn: Rolle war ein großer, wohlgebaueter, ja ein schöner Mann; gesund, kräftig, fast jugendlich noch in hohen Mitteljahren; offenes, dunkles Auge, mehr sanft,

als feurig: aber leicht belebt, und dann von eindringendem, doch stets wohlthuendem Glanze; in seinen Bewegungen frisch, sicher, aber stets durch Sitte gemäßigt; in seiner Haltung und gesammten Darstellung bestimmt, fest, edel, mit Selbstbewußtseyn: aber das ohne eine Spur von Anmaßung oder auch nur von Abweisendem, Ablehnendem, ohne eine Spur von Neigung zu imponieren oder zu herrschen. Da er durch sein doppeltes Amt und durch den Ertrag seiner vielen, höchstbeifällig aufgenommenen Arbeiten sorgenfrei und, nach Verhältniß, in beträchtlichem Wohlstande lebte, auch keineswegs zum Sammlen geeignet war; da er, ein glücklicher Gatte und Vater mehrerer wohlbegabter Kinder, in seinem Hause sich höchstzufrieden fühlte; da ihn die Hochachtung und Liebe seiner Mitbürger, die sich auf ihn etwas zu Gute thaten, so wie der auffallende Erfolg seiner Leistungen, auf allen Tritten und Schritten begleitete: so gab ihm dies auch jenes Ansehn von Freiheit, Zutraulichkeit und Behaglichkeit, wobei dem Andern immer auch gewissermaßen frei, zutraulich und behaglich wird. Ein leiser Anflug von poetischer und künstlerischer Schwärmerei; ein noch leiserer von jener Zartheit

und Weichheit der Empfindung, die man später — erst in Ehren, dann in Spott — Empfindsamkeit nannte: diese, in Verbindung mit den vorher angeführten, bei weitem vorherrschenden Eigenschaften, machten seine Gegenwart nur noch anziehender, für Männer, und noch mehr für Frauen. — Aber: wie schwer doch ein alter Mann sich verleugnet! unterbrach Großväterchen sich lächelnd. Ich will mich mehr zusammenhalten. — Und wie wir Alle auch dagegen uns auflehneten: mit freundlichem Zunicken nahm er unsre Bitten auf, that aber, was er wollte. Den Hauptsachen nach fuhr er also fort:

Rolle war, was man ihm kaum glauben konnte, 1718 geboren. Sein Vater, ein gründlicher, geachteter Kirchenkomponist, lebte damals als Musikdirektor in Quedlinburg, wurde aber drei Jahre darauf zu gleichem Amte nach Magdeburg berufen. Im Wissenschaftlichen genoß unser Rolle dort den gewöhnlichen Schulunterricht: den in der Musik aber bei seinem Vater, und zwar diesen nach ernster, planmäßiger Methode. Da sich ein ausgezeichnetes Talent für die Tonkunst, und mithin Eifer, Fleiß und Liebe dafür, bei dem Knaben sehr frühzeitig zeigte — was

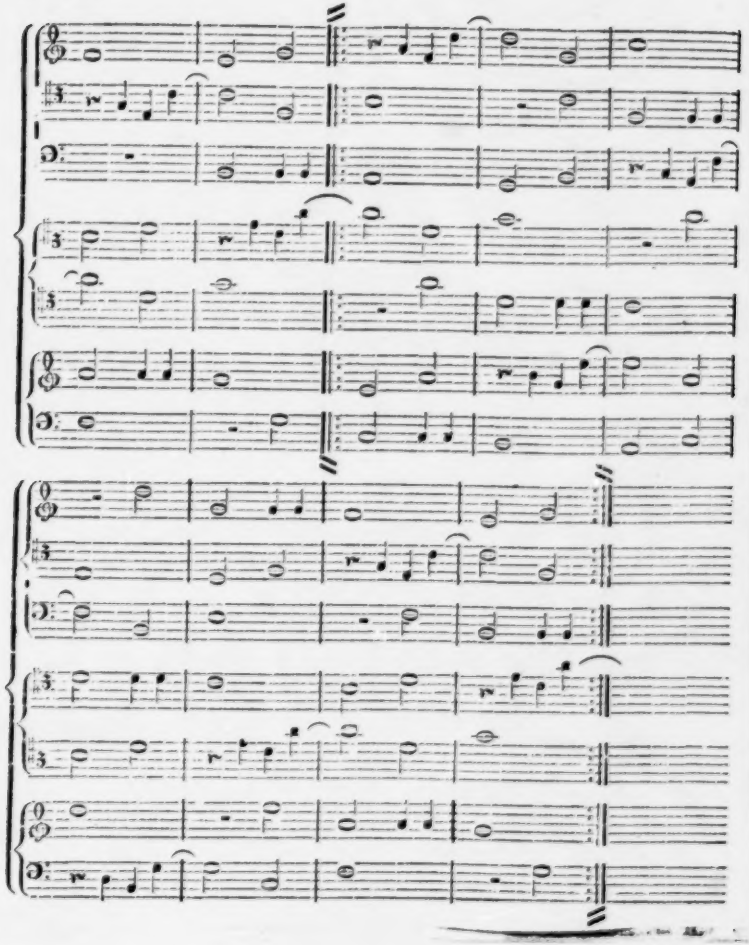

allerdings dem Vater erfreulich war: so that dieser für seine Entwickelung und Förderung, was er vermochte; wodurch es denn jener dahin brachte, daß er schon im dreizehnten Lebensjahre eine vollständige Kirchenkantate, von ihm in Musik gesetzt, dem lieben Vater zu seinem Geburtstage überreichen konnte, die dieser denn auch — man mag denken, mit welchem Gefühle — den nächsten Sonntag in der heil. Geist-Kirche öffentlich aufführte. — Der junge Rolle verstand schon damals, außer der allgemeinen Theorie, den Gesang und alle die gebräuchlichern Instrumente so weit, als nöthig ist, um zweckgemäß dafür zu schreiben; im Spiel liebte er die Violin, und noch mehr Klavier und Orgel, wie das einem angehenden guten Componisten natürlich ist und zukommt. Das bewog denn auch den Magistrat, ihn, schon im vierzehnten Lebensjahre, zum Organisten an der Peterskirche zu erwählen; eine Stelle, die er mit Liebe und einem, gleich seinen Kräften wachsenden Beifalle verwaltete, bis er, indeß zugleich in den Wissenschaften hinlänglich vorbereitet, 1736 die Universität Leipzig bezog. So sehr seine Aeltern, Lehrer und Freunde sich seiner Kunstleistungen erfreueten, so glaubten sie doch,

sein ausgezeichnet fähiger und gewandter Geist müsse viel weiter ausgreifen und ein weit Höheres erringen, als ein Tonkünstlerleben, wie sie sich das nehmlich in örtlicher Beschränktheit dachten. Da machte ihm denn, bei seinem Abzuge zur Universität, sein Beichtvater einen Studienplan, der auf vier Jahre angelegt war und als Mittelpunkt die Rechtsgelehrsamkeit enthielt, an welche sich, im wohlgemessenen Umkreise, vorzüglich historische und philosophische Wissenschaften anschlossen: Musik aber war nur als Erholung, als Genuß in freien Stunden, und für das dritte und vierte Jahr zugleich als Erwerb zur Erleichterung des Vaters angesetzt. Rolle war es zufrieden; versprach den Plan treulich zu erfüllen, versprach und hielt. Indessen hatten doch das vorherrschende Talent und die vorherrschende Neigung sich gleichfalls gelten gemacht; auch bot Leipzig dem jungen Manne nicht Weniges dar, beide zu nähren. Sebastian Bach lebte noch, wiewohl blind und in hohen Jahren; sein Thomas-Chor war offenkundig das erste in Deutschland. Auch fand sich Gelegenheit genug, die Werke Hasse's und Grauns, so wie sie jetzt berühmt zu werden und einzugreifen anfingen, kennen zu lernen. Rolle, seiner

gesammten Eigenthümlichkeit gemäß, wendete sich, wie damals die Jugend und das größere Publikum überhaupt, weit mehr den Letztern, als dem Erstern zu; und es ist auch nicht zu leugnen, daß Bach, der ohnehin niemals der Mann der Mehrzahl war, noch seyn oder jemals werden konnte, nun, in spätern Lebensjahren, düster und grüblerisch ward; wogegen jene beiden die damals neue Zeit vollkommen erkannten, faßten und befriedigten. — Rolle kämpfte lange mit sich selbst, da nun der Zeitpunkt herannahete, wo er über seine Zukunft entscheiden sollte: endlich siegte seine innere Natur, und er gestand ihr den Sieg zu in dem Glauben, er habe sie ja von Gott. Doch glaubte er dem Vater, den Gönnern, und seiner Ehre, zuvor noch etwas schuldig zu seyn. Er unterwarf sich daher dem gewöhnlichen Examen der Fakultät als Jurist, errang ein rühmliches Zeugniß, und sandte nun dies ein, zugleich mit seiner Erklärung, sich der Tonkunst zu widmen; in dieser Absicht, um seine hohe Schule zu machen, und auch als treuer Preuße, sich nach Berlin zu begeben; und um dem Vater seine mäßige Habe nicht weiter zu schmälern, sich um eine Stelle in der königlichen Kapelle zu bewerben. Die Seinigen

ließen ihm Gerechtigkeit widerfahren, und er führte sogleich aus, was er sich vorgenommen hatte.

Er kam nach Berlin. *) Hier war König Friedrich II. seiner alten Musikliebe damals noch getreu; seine Kammerconcerte, worin er selbst spielte, waren trefflich, seine große Oper glänzend und mit herrlichen Sängern ausgestattet; um ihren königlichen Herrn und Gönner, nicht nur von seiner Gnade, sondern selbst von manchem Strahl seines Ruhms vortheilhaft beleuchtet, bewegten sich mit frischen, immer neu aufgeregten Kräften geist- und kunstvolle Männer die Fülle.**) Rolle ward von diesen mit Achtung und Antheil aufgenommen. Er bewarb sich um eine Stelle als Violinist in des Königs Kapelle und Kammermusik; und wie sich nun das Glück einmal vorgenommen zu haben schien, unserm Freunde lebenslang seine billigen Wünsche zu erfüllen, so erlangte er auch hier sogleich, was Andern sonst nach langem Bemühen kaum gelang. Graun ward nun

*) Im Jahre 1740.

**) Außer des Königs Lehrer und Günstling, Quanz, Graun, Philipp Emanuel Bach, Fasch, Franz Benda, Agricola u. A.

ſein Vorbild, und in ſo fern auch ſein Lehrer, als er ſeine Arbeiten durchſahe, ſich darüber mit ihm beſprach und ihm mit manchem bewährten Rathe zur Hand ging — darunter auch mit dem, unabläſſig zu ſchreiben, aber ſeine jetzigen Arbeiten eben ſo wenig in die Welt zu ſenden, als ſie zu vernichten; vielmehr ſie, als Blüthen friſcher Jugend, für Zeiten hinzulegen, wo die Jugendfriſche verflogen, aber Geiſt und Kunſt gereift ſeyn würde, um nun erſt etwas Rechtes daraus zu bilden. Rolle befolgte auch dieſen Rath — wie ſchwer das jeder Jugend, die ſich fühlt, fallen muß; und ein höchſtvortheilhafter Erfolg hat in ſpäterer Folge dieſen Rath vollkommen bewährt, an Rolle, wie vielleicht an Jedem, der das Glück gehabt hat, ihn bei Zeiten zu empfangen, und Kraft und Mäßigung, ihn mit Treue zu befolgen. Nur ſeinem lieben Vater ſandte Rolle zuweilen eine Kirchenkantate, die denn dieſer nie ermangelte beim Gottesdienſte aufzuführen, aber, nach dem Verlangen des Sohnes, nicht weiter verbreitete.

Letztes erhielt nun ſein Andenken bei ſeinen ehemaligen Mitbürgern, und mehrte ihre Hochachtung, ihre Zuneigung gegen ihn, je bedeutender und würdiger ſeine Arbeiten wurden. Da nun

eine Gesellschaft wohlhabender Musikfreunde zusammentrat, um in Magdeburg, das als Festung und anderer Ursachen wegen rühmlicher Unterhaltungsmittel vorzüglich bedarf, ein feststehendes, während des Winterhalbjahrs wöchentlich zu haltendes Concert zu Stande zu bringen; und da, wieder durch eine Gunst des Geschicks gegen unsern Freund, zugleich die ziemlich einträgliche Organistenstelle an der Hauptkirche erledigt ward: so berief man ihn zu diesen beiden, bequem zu verbindenden Aemtern. Sechs Jahre hatte Rolle in Berlin hohe Schule gemacht: jetzt fühlte er sich, mit Zustimmung Grauns, fähig, den Erwartungen seiner Gönner zu genügen, und wozu sie ihn beriefen, war auch eben das, wohin ihn seine Liebe und seine Künstler-Eigenthümlichkeit am allermeisten neigte. Muthig, freudig und mit dem Vorsatz, alles ihm Mögliche in seinem Berufe zu leisten, trat er in diesen ein.*) Wieder nach sechs Jahren starb sein geliebter Vater, und man übertrug ihm nun auch dessen Amt als Musikdirektor an der Kirche — —

Jetzt hab' ich das Lebensschiff Rolle's, mit

*) Im Jahre 1746.

ihm selbst, dem Hauptmann, in den heimischen Hafen gelootset, begann der Großvater von neuem. Wie Vieles ihn auch von Zeit zu Zeit in die Fremde lockte: er hat diesen sichern Hafen nie wieder verlassen, sondern sich nur immer schöner in ihm eingerichtet, immer rühmlicher sich in seinem Berufe gerührt, immer reichlicher die Erfolge seiner Thätigkeit genossen; und so bleibt mir eigentlich Nichts mehr zu erzählen. Jene seine Thätigkeit aber war bewunderns- ja erstaunenswürdig. Seine Kirchenämter verwaltete er mit Freude und größter Pünktlichkeit; das Concert hob er, mit sehr mäßigen Mitteln, immer höher und erhielt es auf seiner Höhe, bis er starb: aber vor Allem, als Componist —! Er arbeitete leicht, doch niemals leichtsinnig, schnell, doch nicht übereilt. Wohlweislich beschränkte er sich, einige Kleinigkeiten aus früher Zeit abgerechnet, lebenslang auf die Fächer, wofür Talente, Bildung, Erfahrenheit und Neigung ihn zunächst eigneten: auf Gesangstücke für Kirche und Concert; und — eine neue, ja vielleicht die größte Vergünstigung des Geschicks — eben diese seine Fähigkeiten und Neigungen fielen mit den Forderungen seines äußern Berufs und seiner bürgerlichen Lage ganz in Eins zusammen.

Unſer fleißiger Gerber hat die große Anzahl ſeiner Oratorien und Cantaten, die durch Klavierauszüge bekannt worden ſind (auch dieſe verfaßte Rolle allezeit ſelbſt), ſorgſam verzeichnet: aber die noch größere ſeiner kleinern Kirchenſtücke, ſeiner Motetten **) und Arien für den Sän-

**) In dieſen Motetten, nehmlich aus dem Fache des Leichtfaßlichen, Leichtausführbaren, in Andacht und Anmuth Jedermann Anſprechenden, und damit recht eigentlich zur Anwendung beim öffentlichen Gottesdienſte der gemiſchten Gemeinde Geeigneten — iſt Rolle, unſerm Urtheile nach, übertroffen worden nur von Krebs (Sebaſtian Bachs Lieblingsſchüler), Hiller — die aber Beide ſehr Weniges in dieſer Gattung geliefert haben — und von Homilius, in den gelungenſten ſeiner Arbeiten derſelben Gattung. Rolle's: „Unſere Seele harret auf den Herrn" ꝛc. „Der Herr iſt König, deß freue ſich das Erdreich" ꝛc. und viele andere, ſind Meiſterſtücke und Muſter, gerade in dem, was ſie ſeyn wollen und ſollen. Seb. Bachs Motetten ſind erſtaunenswürdige, den Kenner entzückende Werke, und werden das immerdar bleiben: aber, das Höchſtſchwierige ihrer vollkommenen Ausführung noch unerwähnt — für die Gemeinde und ihre Erbauung ſind ſie nicht. Der große Mann geſtand das ſelbſt, und als ihm Krebs ſeine köſtliche achtſtimmige Motette: „Tröſte uns Gott, unſer Heiland" ꝛc. ſandte, ſchrieb er ihm: So würde ich's auch machen zur Ehre Gottes und zum Nutz der Gemeinde, wenn ich's könnte. — Doles, der, wie überhaupt, ſo hier, ſich Rolle'n anzuſchließen

gerchor ohne Begleitung der Inſtrumente, und verwandte, konnte er nicht verzeichnen, denn ſie ſind nicht öffentlich bekannt worden. Die vorzüglichſten ſind wohl — unter den bekannteſten: der Tod Abels, Abraham auf Moria, und Lazarus; unter den weniger bekannten: Mehala, die Tochter Jephta, und ſein letztes Paſſionsoratorium. Von der Aufnahme ſeiner Werke durch ganz Deutſchland, oder doch die nördlichere Hälfte deſſelben, hat unſer theurer Herr Wirth ſchon geſprochen: aber von der Aufnahme am Ort laſſen Sie mich reden. Dieſe muß man geſehen haben. Sobald es verlautete: Rolle hat wieder ein neues Werk vollendet und wird es aufführen — es verlautete aber allemal zuvor — ſo geriethen Alle, die an ſo etwas überhaupt Theil nahmen, in freudige Bewegung. Es ward der Gegenſtand allgemeinen Stadtgeſprächs; man ſuchte ſich vom Inhalte zu unterrichten, des

ſuchte, geht zu wenig in die Tiefe des Ausdrucks und der Kunſt. Schütz, in ſeinen, übrigens höchſtſchätzbaren Werken dieſer Gattung, hat, bald mehr, bald weniger, ihren eigenthümlichen Styl verlaſſen. Faſch ſoll treffliche Werke auch dieſer Gattung verfaßt haben, und allerdings war er ganz der Mann dazu: aber ſie ſind nicht bekannt worden.

Gedichts habhaft zu werden; man nahm Plätze für die Aufführung in Beschlag, so daß unser Einer sich dazuhalten mußte, um nur unterzukommen; man rüstete sich, wie zu einem Feste bürgerlicher Gesammtheit — wie nun damals die Gemüther für solche Gegenstände in Deutschland überall einem kraftvollen, neuaufgerissenem Boden glichen, wo jeder gute Same bekleibt und gesund aufschießt. Nun wurden Proben angesetzt. Rolle war da streng und höchstgenau; ließ auch die öffentliche Aufführung nie eher zu, bis er aller Sänger und Instrumentisten ganz sicher war: dann aber, bei der Aufführung, war er ruhig, sanft und freundlich. Diese gelang, bei der großen Achtung und Liebe zu ihm, und auch — darf ich dies hinzusetzen — bei dem Geiste willigen Gehorsams, der damals noch, zum großen Vortheil jedes Gemeinsamen — ja dessen nicht allein — im deutschen Volke lebte, jederzeit vortrefflich. An die Mitglieder des starken, wohlgeübten Sängerchors und Orchesters schlossen sich freiwillig die geschicktesten Musiker der garnisonierenden Regimenter und die gebildetsten Liebhaber an; unter Letztern Männer vom ersten Rang und Ansehn am Ort: hab' ich doch selbst gesehn, wie

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *№. XXIV.* 1803.

Anzeige.

In allen Buchhandlungen kann man nunmehro, mit den längst erwarteten Noten haben: „J. C. Angerstein's theoretisch-praktische Anweisung, Choralgesänge nicht nur richtig, sondern auch schön spielen zu lernen. gr. 8. Stendal, 1803. (Preis 1Rthlr. 8 Gr.)

B. D. T. L. M. N. R. danken wir für sein Versprechen, und bitten, es baldigst zu erfüllen. Nur wünschten wir, dass es ihm gefallen möchte, sich uns zu nennen. Erwägt er die Verhältnisse der Herausgeber öffentlicher Blätter, so wird er gewiss keine Pedanterey darin finden, wenn sie ihrem, dem Publikum vorgelegten Plane auch in solchen klein scheinenden Dingen immer getreu bleiben.

d. Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Steibelt, Trio pour le Clavecin av. Flûte et Vlle. 1 Thlr.

Gage, C., 3 Sonates pour le Clavecin ou Pianof. av. acc. d'un Viol. Op. 3. 1 Thlr. 12. Gr.

Dumoncheau, C., 3 Sonates progressives pour le Pianof. av. acc. de Viol. ou Fl. ad lib. Op. 4. Liv. 2. 18 Gr.

— — do do Liv. 2. 21 Gr.

Winter, Ouverture de l'Op. das Labyrinth, à gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Feckner, J. A., Anweisung zum Violinspielen. 1 Thlr.

Rohrmann, H. L., Sammlung zweckmässiger Choralvorspiele für geübte und ungeübte Orgelspieler. 1 Thlr. 8 Gr.

Wansleben, 2 Duos pour la Guitarre, Viol. ou Fl. 16 Gr.

Müller, W., Walzer aus der Oper: die zwey Schwestern aus Prag. für das Klavier. 8 Gr.

Lang, J. M., 3 Sonates pour le Pianoforte d'une execution facile. Op. 16. 20 Gr.

Hurka, F. F., Lieder mit Begleitung des Klaviers. 1ste und 2te Lieferung. à 1 Thlr. 8 Gr.

Willing, J. C., 12 Walzer à 4 mains pour le Fortepiano. Liv. 2. 12 Gr.

Almanach ou petites pieces p.r une Flûte. Cah. 1 et 2. 1 Thlr.

Willing, J. L., 24. Handstücke für 2 Violinen. 16 Gr.

— — 3 Duetten für 2 Violinen für Anfänger. 1ste Heft. 16 Gr.

Monatsfrüchte für Klavier und Gesang. 12 Heft. 1 Thlr.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Fortepiano von Beczwarzowsky, Himmel, Hurka und Righini, nebst besonderer Begleitung der Guitarre von Ambrosch. 16 Gr.

Righini, V., Pieces d'harmonie tir. de Minerve et Dedale, arr. p. 2 Clar., 2 Bass. et 2 Cors par F. Tausch. 1 Thlr. 8 Gr.

Reichardt, J. Fr., 12 Variat. pour le Pianoforte sur l'Air d'Ariel de l'Opéra: Die Geisterinsel. 10 Gr.

Hurka, F. F., Neujahrsgeschenk in 6 Liedern von J. G. Herder, mit Begl. des Klav. 16 Gr.

Himmel, 6 Romances des Oeuv. de Florian av. la traduction allem. accompagnées du Fortepiano ou de la Harpe. Cah. 1. 1 Thlr.

Brandl, J., Sinfonie pour plusieurs instruments. Op. 25. 2 Thlr. 16 Gr.

Eichhorn, J., gr. Quintetto p. 2 Viol., 2 A. et V. Op. 11. 1 Thlr. 14. Gr.

bei der ersten Aufführung jener letzten Passion Rolle's, deren ich vorhin gedachte — es wird im Jahr 1782 gewesen seyn — der allgemein verehrte Oberst und Commandant eines Regiments, in Staatsuniform, mit seinen Orden geschmückt, in der Kirche bei der zweiten Violin eintrat; auf ähnliche Weise verschiedene Herren der Regierung und des Magistrats. Aus der Umgegend drängte sich der Adel, die Geistlichkeit, und was sonst zu den Gebildetern gehörte, in die Stadt und füllete die Gasthäuser, daß kaum unterzukommen war. Da mögen Sie denn selber denken, wie sich die gewöhnlichen Mitglieder des Vereins geehrt und gehoben fühlten, ihr Bestes zu thun; welch ein Ansehn das Ganze auch bei der Menge gewann; wie diese eben darum ehrerbietig aufmerkte und so erst fähig ward, Alles so weit aufzunehmen, als es überhaupt für sie seyn konnte — —

Doch — da läßt sich der Alte wieder ertappen! unterbrach sich Großväterchen von neuem, indeß bei letzter Schilderung seine Augen leuchtend, seine Mienen und Bewegungen lebens- und freudenvoll geworden waren. Damit habe ich aber auch Alles angedeutet, fuhr er fort, was ich über die gesammte Reihe von fast vierzig Jahren in

Rolle's Leben zu sagen weiß. So war es nach und nach geworden, und so blieb es. Das Alter schwächte ihn wenig und für seine Kunst gar nicht; bis ihn gegen Ende des Jahres 1785 unvermuthet der Schlag rührte, in einigen Wochen wiederkehrte, und seinem rühmlichen, wirkungsreichen Leben schnell und leicht ein Ende machte. Die ganze Stadt, ja auch die Umgegend, empfand seinen Tod als einen schmerzlichen, unersetzlichen Verlust, und Tausende beeiferten sich, dieses ihr Empfinden bei seiner Beerdigung an den Tag zu legen. Er ruhe in Seegen! Hat er seine Zeit nicht überflügelt und in neue Bahnen emporgerissen, so hat er sie doch — wie vorhin mein lieber Herr Sohn bemerkte — würdig ausgefüllt und bei dem Besten erhalten, was sie hervorbrachte. Ist nun auch diese Zeit vorüber und vergißt man seine Werke: ihn selbst darf man nicht vergessen; und so danke ich unserm werthen Herrn Doctor noch ganz besonders, daß er uns heute Gelegenheit giebt, sein Andenken, wenn auch nur im kleinen, vertrauten Kreise, doch mit frohen, dankbaren Herzen, zu feiern. —

Damit schloß Großväterchen. Die Mädchen allesammt drängten sich an ihn, küßten ihm Hände

und Stirn: es gab ein liebliches Familienbild, und kaum jemals hab' ich Gelegenheit gehabt, so lebendig zu empfinden, welch ein natürlicher und schöner Beruf es für blühende, liebenswürdige Jugend sey, dem Alter in heiterer Zuneigung sich anzuschließen, gleichsam es mit dem Rosenlichte der Frühe zu umleuchten, zu erwärmen, und wie viel sie selbst, diese Jugend, dabei von allen Seiten gewinnt. Uebrigens, und selbst noch abgesehen von dem verehrten Erzähler, waren auch wir Andern alle durch diese Lebensgeschichte, wie höchst einfach sie war, nicht wenig erfreut; wir empfanden — nun, eben das, was wohl Jeder und überall empfindet, wo sich ihm ein Leben darstellt, das in würdigem, wohlgewähltem, weise beschränktem Kreise gleichmäßig sich fortbewegt, und in dem wir zugleich den unabwendbaren, wiewohl nicht oft erfüllten Wunsch unsers Innern vollgültig erfüllt sehen — den Wunsch, wie ihn der gute Gellert ausdrückt, daß „Glück der Tugend nachfolge." —

Als man zur Ruhe gekommen, nahm der Doctor das Wort wieder auf. Ich hatte mir vorgesetzt, sagte er, über den Tod Abels noch Mancherlei im Besondern anzumerken, um Sie

in die Stimmung für seine Ausführung und Aufnahme zu versetzen: nach dem, was wir nun aber vernommen, ist das nicht mehr nöthig; die Absicht ist schon erreicht. Wie Rolle selbst war, sind seine Werke; und auch dieses. Ton und Haltung des Ganzen ist vollkommen angemessen; im Einzelnen — wo der Dichter dem Musiker Gelegenheit gegeben, etwas Entscheidendes auszusprechen, da hat dieser es auf das Passendste, nicht selten auch auf das Eindringlichste gethan, der Erfindung sowohl, als der Bearbeitung nach: wo jenes der Fall nicht ist, da giebt er, was zu seiner Zeit gewöhnlich war; man kann dies nicht tadeln, aber, da jene Zeit vorüber, so wirkt es auf uns etwas schwächlich. Die Chorgesänge — leider sind ihrer nur wenige — sind trefflich für sich, und jeder auch gerade, was und wie es eben für dies Werk, eben für diese Situation, irgend zu wünschen. Die Charaktere der auftretenden Hauptpersonen, besonders Adams, Kains und der Thirza, nächst diesen der Mehala, sind bestimmt und befriedigend gezeichnet: weniger ist dies von den Andern zu rühmen, zum Theil aus Schuld des Dichters. Um nun die unter uns festgesetzte Zeit nicht zu überschreiten, und jene Stücke, die

uns jetzt gleichgültiger lassen würden, zu beseitigen, ohne jedoch, wie ich hoffe, dem Ganzen und seinem Zusammenhange für Verstand und Gefühl Eintrag zu thun, hab' ich mir ein eigenes, wenn auch etwas wunderliches Verfahren ausgesonnen. Es ist eine Probe; gefällt sie uns nicht, so machen wir sie nicht wieder: bewährt sie sich, so können wir auf diese Weise noch Manches derselben Gattung bequemer, als sonst möglich, zu Gehör bringen. Ich will nehmlich, darf ich's so vornehm ausdrücken, den Rhapsoden vorstellen, und, was wir ungesungen lassen, vorlesen. Daß wir die Gesangpartieen, wie sich's bei einem Drama gebührt, an Einzelne vertheilen; wo sich dann Jedes für den ihm zugefallenen Charakter um so besser einrichten und in ihm sich um so mehr festsetzen kann: das versteht sich von selbst — —

Und so ward es, mein lieber Mann! Die Wirkung aber kannst Du Dir kaum anmuthig und wohlthuend genug denken. Allerdings war sie eine ganz andere, als neulich; weder so feierlich und groß, noch so fremdartig und als etwas ganz Eigenes für immerdar im Innersten haftend: aber ich möchte sie darum nicht entbehrt oder auch hergestellt haben. Muß denn überhaupt in unsrer,

der Menschen-Welt, Alles unter einander geordnet werden, da in der seinigen der liebe Gott Alles neben einander geordnet hat? Ich denke: jedes in seiner Art! und das scheinen mir erst die rechten Leute, die jedes in dieser achten und fassen, lieben und genießen können. Hab' ich heute Göthe's Iphigenia auf der Bühne gesehn: so freue ich mich morgen dort seiner Geschwister oder der Iffländschen Jäger gleichfalls. Hier — ich weiß — schüttelt mein lieber Professor den Kopf: aber mein lieber Mann schüttelt mir die Hand. Was will er machen? Ich bin nun einmal eine Frau; und seine Frau. — Doch zurück zu unsrer Aufführung! Außer den tief ergreifenden Chören, gelangen eben die Partieen am vollkommensten, die auch, wie von den Herren vorhin bemerkt worden, dem Componisten am vollkommensten gelungen waren: Adam, dem Regierungsrath, mit seinem sanften, dem Bariton sich nähernden Baß; Kain, dem jungen Herrn Bruder, (Du weißt ja) mit seinen kräftigen, klangvollen Baßtönen; Mehala, unsrer Rosalie, mit ihrer bedeckten, rührenden Altstimme; und Thirza, unserm Klärchen, deren jugendlich lieblicher, ich möchte sagen, unschuldig jungfräulicher Sopran

wie für dieſe Partie geſchaffen war. Alle aber waren in Sorgfalt und Ausdruck Eine Seele; und eine eben auf die rechte Weiſe vorbereitete, für das Rechte geſtimmte Seele. Den guten Großvater aber, der ſich durch dieſe Geſänge, wie durch liebevolle Genien zugleich in ſeine ſchönſte Jugendzeit zurückgetragen fühlte: lieber Albert, den hätteſt Du ſehen müſſen!

Da der Klavierauszug der Cantate vor mir liegt, und ich gewiß hoffe, wir werden ſie auch einmal in unſerm Hauſe alſo vortragen: ſo bemerke ich, mehr für mich, als für Dich, die Stücke, welche recitiert und welche geſungen wurden.

Geſungen: Morgenlied der Kinder Adams. Geſungen: Recitativ und Arie Kains. Geſprochen: Recitativ Kains und Adams. Geſungen: Arie Adams. Geſungen: Recitativ und Arie Kains. Geſprochen: Recitativ Adams u. A., Arie Abels, Recitativ Eva's. Geſungen: Duett Mehala's und Thirza's. (Ohne Wiederholung.) Geſprochen: Recitativ Abels u. A., Arie Mehala's, Recitativ und Arie Abels. Geſungen: Recitativ Adams, Chor, Recitativ Eva's, Duett ihrer Töchter. (Hier: Abſchnitt des erſten Theils

und Pause.) Gesungen: Chor, Recitativ Adams u. A., Arie Mehala's, Recitativ Eva's u. A., Arie Kains, Recitativ Mehala's u. A., Arie Thirza's. Gesprochen: Recitativ Eva's. Gesungen: Arioso Adams und Eva's, bis zur Rückkehr Mehala's; das Uebrige gesprochen. Gesungen: Schlußchor. —

Bin ich Dir zu weitläufig über diesen Gegenstand gewesen, liebster Mann, so rechne es meinem guten Willen zu, Dir nichts zu unterschlagen, dessen wir vier Frauenzimmer in geheimer Rathssitzung uns erinnerten; und, daß ich ehrlich sey: auch mein eigenes Interesse an dem ganzen Vorgange wollte ich gern auslassen. Jetzt noch von einigen andern Angelegenheiten! ꝛc.

II.

Betrachtungen.

Mayer, J. P., 12 Lieder mit Begleitung des Klaviers. 1 Thlr. 12 Gr.

Brandl, J., 3 Gedichte von F. Schütt für Gesang und Klavier. Op. 22. 16 Gr.

— — 6 Gesänge do Op. 24. 1 Thlr. 4 Gr.

Eichhorn, J., Verzeichnis der Tonarten für Musiklernende. 8 Gr.

— — 3 Duos pour 2 Violons. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 Angloises pour le Pianoforte. Op. 10. 10 Gr.

v. Beethoven, 1 Sonate p. le Pianof. av. acc. de Viol. Op. 30, No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

— — do Op. 30, No. 30. 1 Thlr. 4 Gr.

Clement, Fr., Concerto p. le Pianoforte. Op. 5. 1 Thlr. 20 Gr.

Gyrowetz, Adalb., 1 Sonate p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 40. No. 1. 1 Thlr. 2 Gr.

— — 1 do Op. 40. No. 2. 1 Thlr. 2 Gr.

Gelinek, Sonate pour le Pianoforte. Op. 24. 16 Gr.

Krommer, Fr., 6 Marches p. le Pianoforte. 10 Gr.

Gaensbacher, J., Sonate p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. 22 Gr.

Matauscheck, Rondeau pour le Pianof. No. 1. 12 Gr.

Steibelt, 3 Sonatines p. le Pian. No. 1 bis 3 à 12 Gr. 1 Thlr. 12 Gr.

Wölfl, Jos., 3 Sonates pour le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 25. No. 2 et 3.

Lipawsky, J., Variations pour le Pianof. sur l'air: Gaide mes pas etc. de l'Op.: Les deux Journées. Op. 14. 12 Gr.

Pollini, Fr., Variations pour le Pianof. Cah. 1. 8 Gr.

— — do Cah. 2. 8 Gr.

Reichardt, F. K., Variations pour le Pianoforte. 8 Gr.

Kleinheinz, Fr. Xav., Der Handschuh, ein Gedicht von Fr. Schiller m. Begleitung des Klaviers. Op. 11. 16 Gr.

— — Hektors Abschied, von Fr. Schiller, mit Begl. des Klav. Op. 10. 12 Gr.

v. Call, L., Gesänge für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung des Klaviers. Op. 7. No. 1. 10 Gr.

Bianchi, J., 6 Ariettes italiennes av. acc. de Pianof. Op. 4. No. 1 et 2. 1 Thlr.

v. Krafft, N., Gesänge mit Begleitung des Klav. 16 Gr.

Bortolazzi, B., 6 Airs italiennes av. acc. de la Guitarre. Op. 5. No. 1. 12 Gr.

— — 6 do No. 2. 12 Gr.

Albrechtsberger, G., 6 Quatuors p. 2 Viol., A. et B. Op. 21. 2 Thlr.

— — 3 Sextuors pour 2 Violons, 2 Altos, Vlle et Basse. Op. 13. No. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

de Call, L., Trios pour 3 Flûtes. Op. 2. No. 2. 12 Gr.

— — 2 Duos pour 2 Flûtes. Op. 5. No. 2. 14 Gr.

Krommer, Fr., 6 Marches pour 2 Hbb., 2 Clarin, 2 Bass, gr. Basson, 2 Cors et une Trompette. 22 Gr.

— — Partita pour 2 Hbb., 2 Clarin., 2 Cors, 2 Bassons, gr. Basson et une Trompette ad lib. Op. 45. No. 1. 2 Thlr.

de Call, 3 Fantaisies pour une Flûte. Op. 6. 12 Gr.

Hauschka, V., 3 Sonates pour le Violone, av. acc. de Basse, Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Pössinger, Fr. A., Trio pour Flûte, Violon et Alto. Op. 7. 12 Gr.

— — Quintuors pour 2 Violons, 2 Altos et Vlle. Op. 3. No. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Op.: Ma Tante Aurore, à gr. Orch. 2 Thlr.

Cherubini, Ouv. de la Prisonnière à gr. Orchestre 2 Thlr.

— — la même arr.p. le Pianof. avec Viol. et B. ad lib. par V. Dourlen. 1 Thlr.

Viotti, Concerto arr. pour le Pianoforte, par Nic. Isouard. Lettre A. 2 Thlr. 6 Gr.

Dourlen, V., Trio pour le Pianof., Viol. et Vlle. Op. 4. 1 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, R., Concerto pour le Violon. Lett. A. 2 Thlr. 6 Gr.

Dietter, Concertino pour la Flûte av. acc. de 2 Viol. A. et B. 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Druckfehler. Im Intell. Bl. No. 20 dieser Zeitung S. 85, Z. 14 lese man Vignette statt Klarinette.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Vom zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.

Zunächst für junge Musiker, die mit ihrer Kunst es ernstlich meinen.

Seit Palästrina's musikalischer Reformation ist nie mehr über unzweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst — besonders über unverhältnißmäßige Anhäufung derselben (Ueberladung) — geklagt worden, als jetzt. Männer, die denken mögen, sind aber eher vor Verirrungen zu verwahren oder von ihnen zurückzuführen durch einfache Auseinandersetzung der Sache selbst, als durch Klagen und Beschwerden, die, indem sie die Wunde zeigen, sie zugleich beizen. Ich werde eine solche Auseinandersetzung versuchen; wenigstens was einige Hauptpunkte betrifft.

Ich will für Musiker, nicht für Philosophen schreiben; will meine Gedanken mittheilen, damit sie benutzt, nicht damit ich bemerkt werde: darum verberge ich nicht nur das Gerüst des Systems, sondern auch dies selber, und bemühe mich, eine Ansicht der Dinge zu gewinnen, nach welcher das Abstracte sich zu versinnlichen, die Idee als ein wirklich Vorhandenes darzustellen scheint. Vollkommen kann dies zwar nie gelingen, und darum wird der Philosoph es schwerlich billigen: es spricht aber die Phantasie, und mit dem äußern den innern Sinn an: hierdurch kann es zum Zweck leiten, und darum wird der Künstler damit nicht unzufrieden seyn, der Philosoph es hingehen lassen.

Ich wünsche, daß es mir gelinge, so zu schreiben, daß jeder Leser sich einbildet, das verstehe sich Alles von selbst, er habe das Alles längst gewußt, und in seinem Leben nicht daran gezweifelt.

Die Mittel einer Kunst sind das, wodurch es dem Künstler möglich wird, sich in seiner Kunst auszusprechen — d. h., was seiner Seele vorschwebt, in einem Kunstwerke auszuführen, es hinzustellen. Zweckmäßig ist der Gebrauch

der Mittel, wenn gerade das, und sicher, damit erreicht wird, was damit erreicht werden soll.

Was dem Dichter die Sprache ist, und ihr Gang und Klang, das sind dem Musiker Töne und Bewegung; und zwar Töne, die, wohllautend und geordnet, auf einander folgen oder zusammenklingen; (Melodie und Harmonie;) und Bewegung, die, faßlich und ebenfalls geordnet, nach bestimmter Wahl einherschreitet (Tempo, Taktart, Takt).

Durch diese Mittel spricht der Musiker sein Inneres aus; dichtend, als Componist, oder darstellend, als Virtuos; in wiefern nicht auch dieser, phantasirend oder die Compositionen eines Andern frei und eigenthümlich behandelnd, zum Dichter wird. Jener, wie dieser, will sein Inneres ausdrücken, und zwar vor Allem Ideen, denn er ist Künstler, und Gefühle, denn er ist Musiker; er wünscht damit dieselben Ideen und Gefühle in den Zuhörern zu erregen, denn er ist Mensch unter Menschen.

So verschieden die Ideen und Gefühle sind, so verschieden werden auch die Werke, die sie ausdrücken; so verschieden die Werke, so verschieden soll auch die Anwendung der Mittel seyn, damit

jene Absicht erreicht werde. Und so findet sichs auch in guten Musikstücken, die wirklich etwas ausdrücken oder darstellen, und nicht zu anderm Zweck abgefaßt sind — z. B. bloße Uebungsstücke für Schüler, bloße phantastische Spiele zum Zeitvertreib, oder auch Gesänge, wo auf Gedicht und Bedeutung (Sinn und Charakter) keine Rücksicht genommen worden ist.

Widmete sich Niemand der Kunst, und besonders der Composition, als wer wirklich Genie besitzt; bekäme ein solcher frühzeitig nur die Schule, die ihn alle Mittel seiner Kunst kennen lehrte und ihn fähig machte, sie alle frei, aber gesetzmäßig (nach Vorschriften, auf die Natur des Menschen und der Sache gegründet) zu gebrauchen; würde er nicht durch verfehlte Werke und deren öfteres Anhören verwöhnt, durch Forderungen der unverständigen Menge gemißleitet, durch falsche Ansichten und Beurtheilungen irre gemacht: so dürfte man ihn nur sich selbst überlassen, und müßte es auch; denn er würde dann — nach mancherlei, vielleicht zum Theil verfehlten Versuchen — die rechten Mittel wählen und sie zweckmäßig anwenden. Aber Niemand, auch das Genie nicht, kann frei bleiben vom nachtheiligen

Einfluß der Verhältnisse, wie wir deren angegeben: und so bedarf Jeder, auch der Genialische, der Zurückführung auf die rechte Bahn durch den Verstand. Es ist auch Jeder, der wirklich ein grosser Mann geworden, durch ihn darauf zurückgekommen. *) — Sodann giebt es Künstler, die nicht Genie, aber Talent und Fleiß besitzen, und

*) Man darf jetzt wieder von den Rechten des Verstandes sprechen; denn vorüber ist die sonderbare Periode, wo dieser als ein verdutzter, blödsichtigstörriger Pedant in enger Zelle mit verhangenen Fenstern, aufgestellt und gehänselt, auch derjenige zweideutig genug angesehen wurde, der den Andern einen verständigen Mann nannte. Diese Periode war nur die einer schroffen, etwas muthwilligen Reaction der äußersten Linken gegen die äußerste Rechte — der Kantianer nehmlich; nicht Kants: denn dieser war kein Kantianer. Wenn diese auf dem Wege des Verstandes, wohl gar selbst ohne ihn, alles zwingen wollten und nichts zwangen: so wollten jene auf dem Wege der Phantasie, auch nicht selten ohne sie, Wunder thun und thaten nur Wunderliches. — Es scheint ein- für allemal über die geistige Welt verhängt zu seyn, daß ihre Insassen von einem Ende aufs andere überspringen und dann erst im Centrum, dem rechten oder linken, leidlich zusammen kommen. Wenn nur aber nicht indessen so Viele gegen die Sachen selbst gleichgültig geworden wären und nun mit ihren Schreibtäfelchen blos dabeisäßen! —

durch diese ebenfalls sehr schätzbare, zum Ganzen der Kunst nothwendige, zur vielseitigen Bildung für dieselbe wohlthätige, ja auch selbst dem Genie sehr heilsame Werke liefern: diese bedürfen einer Anweisung und Nachhülfe ebenfalls durch den Verstand.

Die zweckmäßige Anwendung der Kunstmittel, die der Verstand, nach Begriffen oder Erfahrungssätzen, lehrt, macht ein Werk zwar nicht schön, sondern hilft nur es recht machen; macht nicht, daß man es rühmen muß, sondern nur, daß man's (von dieser Seite) nicht tadeln kann; macht nicht, daß es Freude und Wohlgefallen, sondern nur, daß es (in diesem Betracht) nicht Unlust und Mißfallen erregt — und schafft einige wissenschaftliche Befriedigung: der unzweckmäßige Gebrauch derselben macht aber ganz gewiß auch das geistreiche Werk weit geringer und auch weit weniger wirksam, als es sonst seyn würde; der zweckwidrige Gebrauch derselben macht es zu einem Widerspruch in sich selbst, zu einer Thorheit eines vielleicht geistreichen Menschen, zu einer Art Mißgeburt, die Staunen erregen kann, aber auch Bedauern erwecken wird.

Ist sonach einige Anweisung und Nachhülfe

in Hinsicht auf unsern Gegenstand möglich, so ist sie auch räthlich; nicht weniger ist zu hoffen, daß sie nütze — zunächst dem noch nicht feststehenden Componisten: aber auch dem Liebhaber, daß er — aus dem dumpfen Zustande, sich, hörend oder selbst ausführend, blos sinnlich hinzugeben, geweckt, daß er zu einem bessern Urtheile, als das sich daraus von selbst ergiebt, fähiger und geneigter, daß eben damit auch sein Genuß vermehrt und veredelt werde; ja, es könnte sie, sollten wir meinen, jeder Denkende sich gefallen lassen, wenn auch nur zur Beobachtung der Wirkungen musikalischer Werke auf Menschen überhaupt, und besonders gewisser Werke auf gewisse Menschen — dieses Zeitalters, dieses Standes der Cultur ꝛc., zur Vergleichung der Kunst mit der Natur, des leisern Ganges von jener mit dem unaufhaltbaren Schritt von dieser u. s. w. — Aber ist sie denn möglich? Sie muß doch wohl, da sie wirklich ist: nur aber recht verstanden!

Jedes menschliche Gefühl, von der zartesten Regung des innern Sinnes, bis zum heftigsten Affect, der selbst den äußern beherrscht — jedes Gefühl hat sein Charakteristisches: etwas, das es von andern unterscheidet. Was ist, muß etwas

seyn. Aber die Sprache reicht bei weitem nicht hin, alle Gefühle und ihr Unterscheidendes bemerklich zu machen. Töne und Bewegung reichen hin; daher das unermeßliche Feld, der immer neue Reiz und jeder Vorzug der Künste, die sie als Mittel gebrauchen, vor den andern Künsten. (Der Musik und der höhern Tanzkunst, die aber, wie man sagt, jetzt verloren gegangen seyn soll.) Töne und Bewegung drücken aber nichts so bestimmt und ganz unverkennbar aus, wie die Dichtkunst, die durch Worte den Gegenstand selbst bezeichnet, oder die Malerei, die ihn selbst hinstellt; daher das weniger Schwankende, weniger vom Empfänger Abhängige, weniger den Zufällen Unterworfene, und jeder Vorzug anderer Künste vor der Musik und höhern Tanzkunst.

Was nun der Musiker durch Töne und Bewegung schaffen, welches Ziel er sich bei seinen Arbeiten stecken soll: das muß ihm sein Inneres, als Mensch, sagen; wie er es in sich ausbilden, auf welchen Wegen er sich dem Ziele nähern soll: das muß ihm sein Inneres, als Künstler, sagen — der Genius, oder die Einsicht, oder am besten, beide; hier gilt keine Vorschrift eines Andern, ja auch der Rath, der wohlgemeinte, ist selten

von sonderlicher Wirkung; hier faßt Jeder selbst seinen Entschluß, vollführet ihn selbst, und muß, je nachdem er Edles oder Unedles wählt, weit vordringt oder ermattet zurückbleibt, durch sich selbst leben oder sterben. Wie nun aber der Künstler das in sich Gebildete auch außer sich klärer, bestimmter, wirksamer hinstellen; durch welche Hülfen er auf dem Wege zu seinem Ziele am leichtesten und sichersten fortkommen könne: dazu läßt sich allerdings Rath und Nachweisung ertheilen; ist auch in andern Künsten immer ertheilt worden. Und da nun der zweckmäßige Gebrauch der vorhandenen Mittel der Tonkunst gar sehr zu diesen Hülfen gehört: so muß auch zu ihm Rath und Nachweisung zu ertheilen möglich seyn.

(Der Musiker wird das ungefähr in seiner Sprache also ausdrücken: Ich kann mir nicht vorschreiben lassen, was ich componieren oder spielen soll; das findet sich von selbst in meinem Triebe. Ich kann mir auch nicht vorschreiben lassen, daß, wenn ich nun z. B. jetzt einen pathetischen Symphonieensatz zu componieren mich gedränge fühle, ich ihn gerade so machen — gerade solche Melodieen, gerade solche Harmonieen, gerade solche Führung beider hinschreiben soll; auch

das muß sich von selbst finden, und findet sich auch, wenn's recht ist. Aber wenn ich nun die Hauptgedanken fest und klar, und was ich damit anfangen will — wo es hinaus soll — dunkel, jedoch lebendig im Kopf und Herzen habe, und ich setze mich nun hin, zu schreiben, oder ich greife in die Tasten, zu phantasieren: da kommt mir zu statten, was ich gelernt habe, wodurch es herausgeht, und ordentlich, und wirksam, und überhaupt wie sichs gehört und seyn soll.)

Solche Anweisung und Nachhülfe kann man nun auf mancherlei Weise geben. Man bestimmt und entwickelt die Gefühle näher; erinnert den, mit welchem man spricht, daran, daß er sich selbst deren bei der und der Veranlassung bewußt worden; und sucht nun im Stoff und in den Mitteln der Tonkunst auf, was ihnen entspricht. Das muß aber immer unvollständig bleiben, schon wegen dessen, was oben davon gesagt ist; es wird auch schwerlich Eingang finden, da es bei nichts so fast bis zum Unmöglichen schwierig ist, leichtfaßlich und kurz zu seyn, als bei Entwickelung von Gefühlen, Niemand aber weniger geeignet und geneigt, auf etwas Wissenschaftliches sich einzulassen, das nicht leichtfaßlich und nicht kurz

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten August. Nº. 49. 1803.

MISCELLEN.

Ueber die Stellung einiger Tasten-Instrumente in Wohnzimmern.

Der volle, und zugleich reine Ton eines musikalischen Instruments war stets für mich ein leidenschaftliches Bedürfniss. Aus diesem versucht' und künstelte ich an allen meinen Geigen, Gamben, Bratschen und Violoncells u. s. w. immer so lange, bis ich sie entweder ganz verdarb (was nicht selten der Fall war) oder sie nach meiner Ueberzeugung zur grösseren Vollkommenheit umwandelte; welches jedoch sehr selten geschah. Vieles bey meinen Versuchen glaubt' ich gefunden zu haben — das Meiste war Zufall.

Ein ungemein gutes Klavier mit einem ganzen Resonanzboden von Straube aus Berlin, machte mir lange schon durch seinen schmelzenden Ton das gröste Vergnügen, als der herannahende Winter mich nöthigte, mein liebes Instrument aus seiner bisherigen Stelle zu rücken, und von der Nähe des Ofens zu entfernen. Kaum war dieses geschehen, so hört' ich auch bey'm ersten Anschlage etwas ganz anders, als vorher. Der schöne Ton war verlohren, die Saiten klangen dumpf, kurz, und holzartig; doch machte die erstere Stelle alles wieder gut, und angenehm. Ich fing an, das Instrument in kleinen Entfernungen durch das ganze Zimmer rücken zu lassen; allein nirgends traf ich einen brauchbaren Ort.

Nachdem ich überall die Standpunkte der Füsse des Klavicords bezeichnet hatte, liess ich einige Breter des Zimmerbodens aufheben, und fand, wie ich zum Theil vermuthete: dass auf der vorzüglichsten Stelle das Instrument ganz hohl, gleichsam wie auf einem Resonanzboden; weiterhin aber entweder mit allen Füssen zugleich, oder doch mit einigen derselben auf den Querbalken stand, die unter den Bretern wegliefen, und zu deren Befestigung dienten. Bey allen später vorkommenden Veränderungen untersuchte ich nun, mit dem Hammer in der Hand, zum Voraus die Standpunkte, wohin die Füsse des Klaviers treffen würden. Sobald sich unter dem Anschlage ein kurzer Wiederhall vernehmen liess: so war ich eines guten Erfolges gewiss; war aber der Anschlag auf dem Boden kurz und hart, so war auch der Ton des Instruments von gleicher Beschaffenheit.

Hieraus entsprang der Gedanke: den schweren Theil meiner Harmonika an seidene Schnüre zu hängen *). Der Erfolg war glücklich. Auch bey meinem Klaviere macht' ich denselben Versuch. Schöner war der Ton allerdings; aber um vieles schwächer. Bey der Harmonika habe ich diesen Umstand nicht anders als zu ihrem grossen Vortheil bemerkt.

*) Nicht der Elektricität wegen, wie ein sehr gelehrter Schriftsteller glaubte!

iſt, als der Muſiker. Darum verſucht man's anders. Man führt zu ſchon vorhandenen Kunſtwerken, die ihrem Zwecke ganz entſprechen, und weiſet auf die zur Erreichung dieſes Zwecks dienlich verwendeten Mittel hin. Das aber kann dem weniger Unterrichteten ſchwerlich genügen; denn will er ſeinen Fall dem vorgelegten anpaſſen, ſo wird er leicht Nachahmer: will er ihn fern und ſich ſelbſtſtändig erhalten, ſo findet er ſchwerlich den eigentlichen Kernpunkt der Verwandtſchaft; den Verwöhnten aber oder noch ganz Unſichern kann es ſogar auf Abwege leiten, die ihm ſonſt ſtets unbekannt geblieben wären. Darum verſucht man's wieder anders. Man verbindet beides mit einander, aber nicht in ausführlichen Erörterungen, ſondern in Andeutungen, doch in beſtimmten; und verläßt ſich, hat man dies gethan, auf die eigene Beſtimmung des innern Sinnes; was man auch mit Sicherheit kann, und am Ende bei Allem, was Poeſie und Kunſt iſt, thun muß.

So ſoll es hier verſucht werden mit einer Auseinanderſetzung des rechten Gebrauchs der Mittel der Tonkunſt zum Ausdruck des Erhabenen, des Großen (Starken, Erſchütternden), des Anmuthigen (Lieblichen), und des

Niedlichen und Zierlichen — als vier Gattungen der Empfindungen, die sich am leichtesten und deutlichsten durch Musik ausdrücken lassen, und worüber man sich auch am leichtesten faßlich und bestimmt in Worten äußern kann.

Erhaben nennt man*), was den Menschen erhebt — d. h. seine edelsten Kräfte stark aufregt, hoch spannet, und in ihm, bewußt oder unbewußt, das dunkle Gefühl erweckt, Er — sein inneres, eigentliches Wesen — sey außer, sey über der Macht des Irdischen und Zufälligen. Die Empfindung des Erhabenen ist mithin etwas, einem edlen Stolze Aehnliches; und sie äußert sich auch so.

Die Sprache hat die Bezeichnung dieser Em-

*) Es soll hier, wie in der Folge bei ähnlichen Stellen, keine schulgerechte Definition gegeben werden; und das aus leicht zu entdeckenden Ursachen. Wer solche Definitionen sucht, findet sie, unter Neuern, bekanntlich genügend bei Kant, und sehr scharfsinnig erläutert, auch ganz vortrefflich angewendet, bei Schiller. Auch Eberhard (Aesthetik) ist in dieser Hinsicht sehr sorgfältig, und, wenn weniger kurz, lebendig und schlagend, dafür leichter zu fassen.

pfindung von sichtbaren Gegenständen hergenommen. Sichtbare Gegenstände, die erhabene Empfindungen wecken, sind — z. B. gewisse Gebirge, die nicht blos sich hoch, sondern auch den Sinnen auffallend darstellen, daß sie in ihrer Höhe sich selbst nur durch eigene, wunderbare Kräfte halten; mithin große Stärke zeigen. (Wie: große Felsenmassen, die schroff aufsteigen, überhängen und herabzustürzen drohen.) Wenn die Natur durch solche Eigenschaften ihrer Werke jene Empfindung erregt: so müssen die Eigenschaften der Kunstwerke, wodurch dieselbe Empfindung erregt werden soll, etwas jenen Aehnliches haben und sich durch Vergleichung finden lassen.

Große Stärke, welche Theile — mehr durch Masse, als Zahl, groß — bindet und festhält — — Das führt den vergleichenden Musiker unstreitig sogleich zur Fülle der Harmonie in seiner Kunst, und führt ihn recht.

Er bemerkt aber, bei näherer Ansicht, daß nicht jede Fülle der Harmonie gemeinet seyn könne; denn nicht jede passet zum Vergleich mit dem, was er an Naturwerken der Gattung, von welcher hier geredet wird, findet. Mithin eine gewisse Art der Fülle der Harmonie Welche nun?

Eine Gebirgsgegend, die sich allmählich, gleichgemessen erhebt, und freundlich, gleichförmig angebaut ist, wird allerdings wohlgefallen, aber keine erhabenen Empfindungen erregen: so wird auch ein Musikstück, das keine großen, tiefen Gedanken (Themata, Motiven) enthält, sondern nur angenehme, wenn auch ausgezeichnete, oder worin tiefe Gedanken mild verflößt, bei Ausarbeitung der Harmonie in viele Details ausgesponnen sind, zwar wohlgefallen, aber keine erhabenen Empfindungen erregen. Die letztere Art harmonischer Fülle, wie man sie jetzt vorzüglich liebt, und worin auch verschiedene der neuesten Meister so Bewundernswürdiges geleistet haben, ist also die nicht, die wir hier suchen; weshalb denn auch das Erhabene eine höchstseltene Erscheinung in der neuesten Musik geworden ist.

(Will sich der Musiker dies aus Werken, die ihm sogleich zur Hand seyn können, versinnlichen: so vergleiche er z. B. hiehergehörige Sätze in den spätern, den gedruckten Messen J. Haydn's oder in Cherubini's Requiem; und ähnliche *).)

*) Die hier, und in der Folge, in ähnlichem Zusammenhange, angeführten, sämmtlich bedeutenden Werke, werden keineswegs überhaupt, auch die hie-

Ein einzelner, wenn auch sehr hoher und schroffer Fels, der aber, ohne alle Mannigfaltigkeit und Fortsetzung in der Gegend, dem Wanderer nur in den Weg geworfen scheint, wird imponiren, vielleicht Verwunderung, Staunen, wohl gar Schrecken erregen — aber nur auf den ersten Anblick und für den Moment, nach welchem man eine gewisse Leere und Kälte empfindet, die leicht in Gleichgültigkeit übergeht: und so wird auch ein Musikstück wirken, das einen großen, tiefen Gedanken aufstellt, ihn auch wohl in voller, kräftiger Harmonie aussagen läßt, aber nicht festhält, ihn nicht in gleichem Charakter aus- und durchführt. Auch diese Art harmonischer Fülle suchen wir hier nicht.

(Will der Musiker auch hier Belege aus bekannten neuern Werken, so vergleiche er Manches in Glucks und Vieles in Reichardts Opern.)

Nach diesem wird man sich bestimmter denken, was oben von der Stärke in sichtbaren Gegenständen, die erhaben wirken sollen, gesagt worden, und nun auch die Anwendung auf Musik

---

der zunächst gehörigen einzelnen Stücke nicht in anderm Betracht, ja eigentlich gar nicht getadelt, sondern nur in ihrer Art betrachtet.

leicht machen. Wir kommen auf eine Fülle der Harmonie groſser, tiefer Gedanken, (die darum doch sehr einfach seyn können,) vielſtimmig aufgefaßt und vielſtimmig in gleichem Charakter fortgeführt. Wollen wir aber den angegebenen Vergleich mit ſichtbar erhabenen Gegenſtänden noch weiter fortſetzen: ſo können wir viel Fingerzeige nach dem Rechten und Wahren auch im Einzelnen, beſonders in Anſehung der zweckmäßigen Verwendung der Kunſtmittel entdecken. Z. B. wir kommen, in Abſicht der Art der Führung jener Harmonie, auf Ausweichungen in fremde Tonarten — aber nicht bizarre, ſondern kühne, auf ſolche, die nicht allmählich, abgeglättet, ſondern ſchnell und feſt, nicht künſtlich gewunden, ſondern einfach hervortreten; wir kommen auf lang und voll gehaltene, nicht kurz und ſchnell vorbeirauſchende Noten; auf Begleitung, die nicht viel verziert, nicht reich figuriert iſt, am wenigſten mit den Figuren oft wechſelt, ſondern einfach — entweder nur unterſtützt und umgiebt, oder (figuriert) einen Gedanken auffaſſet, der mit der Grundidee ganz gleichen Charakter hat, wenn er auch im Zufälligen der Form ganz verſchieden iſt; auf eine

Begleitung, die nun diesen Gedanken nicht verläßt, sondern durchführt — für sich, und in stetem, wohlabgemessenem (d. h. mehr oder weniger untergeordnetem) Verhältniß zu dem Hauptgedanken und seiner Ausführung. Alles das, zeigt sich leicht, wird durch die kräftigern und edlern Instrumente unterstützt, gehalten, gestärkt; andere sind entweder hier zwecklos oder gar zweckwidrig.

(Belege zur Versinnlichung dieses Paragraphen findet der Musiker in den vortrefflichen Mustern, die am Ende dieses Abschnitts angeführt werden.)

Mit der oben geforderten großen Höhe der Naturproducte, die erhaben wirken sollen, läßt sich als verwandt in der Musik zusammenstellen die Weite der Intervallen, welche das Bild selbst und zugleich den Maßstab für dasselbe giebt — die Höhe bemerklich macht, indem sie sich von ihr in die Tiefe stürzt, und die Tiefe, indem sie sich aus ihr zur Höhe schwingt. Da nun hier nur von den Mitteln der Tonkunst gesprochen wird, und was davon hieher gehört, nothwendig, mithin nicht zu vergreifen ist; so können einige Warnungen vor hier leicht möglichen Verstößen in Nebendingen genug seyn.

Wer Instrumentalmusik schreibt, wird sich dieses Mittels — der Tutti-Sprünge, wie die Sprache des Musikers sie scherzend, aber gut, bezeichnet — jetzt selten mit so grosser Wirkung bedienen, als er vielleicht beim Schreiben erwartet: theils hat dies Hülfsmittel durch vielfältigen Mißbrauch verloren, theils ist es (besonders bei Symphonieen) nicht zu vermeiden, daß nicht die übrigen Stimmen die Zwischenräume jener weiten Intervallen mehr oder weniger ausfülleten und so das Bild, zum Nachtheil des Effects, einigermaßen verdunkelten. Er wird daher nur dann sich ein Namhaftes davon versprechen können, wenn zugleich der Gedanke an Gehalt sehr gewichtig und wenn er in großen Noten ausgesprochen ist, die mit andern verbunden werden, welche, in Absicht auf Charakter ähnlich, in Absicht auf äußere Form contrastirend sind, folglich den Gegensatz heben.

(Keinem deutschen Musiker sind Beispiele unbekannt, wo dies, was in Worten vielleicht nicht ganz anschaulich zu machen gelungen, aufs deutlichste und zugleich in jedem Betracht musterhaft, z. B. von Mozart, getroffen worden ist. Man denke etwa an dessen Quartett aus D moll,

im ersten Satze, oder an dessen Symphonie aus D dur, die mit Allegro anfängt, gleichfalls im ersten Satze; doch in beiden dieser ersten Sätze vornehmlich an den *ersten* Theil: denn in der gelehrten Ausführung und wechselnden Vertheilung des Hauptgedankens im zweiten Theile bei der zeigt sich schon jenes oben angeführte Unvermeidliche, was die Wirkung *auf das Gefühl* nicht mehr ganz so stark seyn läßt. In Gesangmusik denke man an Händels Themata und deren Behandlung: „Und Er regiert von nun an und ewig" — „König aller Könige, der Herren Herr" — im *Halleluja* des *Messias*.)

Wer für den Gesang schreibt, hat mit der Anwendung dieses Mittels noch behutsamer zu verfahren; und nicht blos wegen der engern Begrenzung der Menschenstimmen durch die Natur, sondern auch, weil dergleichen Sprünge (wie alles Aeußerste) in der Arie leicht lächerlich, im Chor leicht widerlich und zu einem rohen Geschrei werden können. Ueberdies ist dieses Mittel an sich ein blos mechanisches, wie, bloßes Anhäufen der Instrumente und Aehnliches, mithin auch nicht mehr, als dies, zu achten, selbst wenn es eine Art gemeinen Effects hervorbrächte: nur

durch geistvolle Anwendung nach Wahl der Zeit, des Orts, des Mehr oder Weniger, durch wahre Bedeutung und edle Verarbeitung, wird es selbst zu etwas Geistigem.

(Hier hat keiner der sonst achtbaren Meister sich so oft und so weit verirrt, als Reichardt, in seinen ernsthaften Opern und großen Cantaten — z. B. in der, nach Klopstock. Ohne Kenntniß der persönlichen Eigenheiten dieses sonst so einsichtsvollen Mannes können diese, oft sehr widerwärtigen Extravaganzen kaum erklärlich seyn.)

In Hinsicht auf Bewegung ist jenen beiden Eigenschaften erhabener Naturwerke an Werken der Tonkunst aus dieser Gattung als analog an die Seite zu setzen, das ausdauernd Gehaltene, nicht oft Wechselnde, das langsam und fest Fortschreitende, sich selbst Gleichbleibende im Tempo und in der Taktart; in welcher letztern hier die ungleichen Arten, wenigstens die kurzen, auszuschließen, oder doch nur im Nothfall und äußerst behutsam anzuwenden seyn werden.

Beim Vortrag verwerfen dergleichen Musikstücke, auch wenn Eine Gesang- oder Instrumentalstimme die entscheidende Melodie führt, alle zufälligen Verzierungen — d. h. nicht blos die

Nach diesen Erfahrungen wird es jedermann leicht errathen, warum meine Xänorphica auf einem Resonanzboden stehet. Aber zu erinnern ist gleichwohl hierbey, dass dieser Resonanzboden, wenn er vollkommen der Erwartung entsprechen soll, durch einen starken, violonartigen Stimmstock unterstützt werden müsse. Die Anwendung hiervon für das Pianoforte, Klavier, die Harmonika u. s. w. wird jeder Liebhaber, dem, wie mir, ein schöner Ton am Herzen liegt, von selbst zu machen wissen.

Wien.

Röllig.

Ueber Hervorbringung eines schönen Tons auf dem Klavier und Fortepiano durch einen guten Anschlag.

Woher kommts, dass ein Gedanke, eine Passage u. s. f. sich unter den Händen des einen Klavierspielers bey gleicher Fertigkeit und Geschwindigkeit ganz anders ausnimmt, als bey dem andern? Welches ist die Ursache, dass sich das Instrument ordentlich nach dem Spieler zu richten scheint, und bey der Behandlung des Einen seinen Ton so rund und voll, bey dem Andern hingegen rauh und hakkig hören lässt? Woher kommts, dass das Spiel des Einen so leicht, so fliessend und einschmeichelnd, ohne dass wir unsere Aufmerksamkeit zu sehr anstrengen müssen, zu unsrer Seele spricht, da wir bey einem Andern mühsam die Gedanken uns deutlich machen und sie mit einander kombiniren müssen? —Diese Fragen sind gewiss schon von Manchem insgeheim aufgeworfen, vielleicht aber nicht immer hinlänglich beantwortet worden. Der wahre Künstler weiss das Räthsel wohl zu lösen. Es giebt aber doch auch eine Menge Dilettanten, die nicht zu verachten sind, welchen eine Beantwortung der obigen Fragen nicht unangenehm seyn möchte. Um dieser willen mögen es mir daher jene verzeihen, wenn ich dieses hier thue. In allen bekannten Klavier- und Pianofortschulen habe ich nur sehr wenig über diesen Punkt gefunden, und ich freute mich nicht wenig, als ich in dem trefflichen Buche: Ueber Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, herausg. v. Forkel, Leipz. b. Hoffmeister und Kühnel 1802, eine Antwort auf obige Fragen fand, welche sich, so weit sich über diesen Gegenstand sprechen lässt, wohl schwerlich besser geben lassen wird. Seite 12 giebt uns Forkel eine vortreffliche Beschreibung, wie Seb. Bach durch einen zweckmässigen Anschlag der Tasten nebst richtiger Haltung der Hand seinem Instrumente einen schönen Ton abzugewinnen und seinem Spiel jene Feinheit zu geben wusste, die uns von ihm gerühmt wird. — Obschon Seb. Bach eigentlich Klavierspieler war, so glaube ich doch, dass sich alles hier gesagte sehr gut, wenn nicht ganz vorzüglich auf das Traktement unserer jetzigen bessern Fortepianos anwenden lässt.

Es heisst Seite 12:

„Nach der Seb. Bachischen Art, die Hand „auf dem Klavier zu halten, werden die fünf „Finger so gebogen, dass die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die sodann „auf die in einer Flache neben einander liegenden Tasten so passen, dass kein einziger Finger bey vorkommenden Fällen erst näher herbeygezogen werden muss, sondern dass jeder „über dem Tasten, den er etwa niederdrücken „soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der „Hand ist nun verbunden: 1) dass kein Finger „auf seinen Tasten fallen, oder (wie es ebenfalls oft geschieht) geworfen, sondern nur mit „einem gewissen Gefühle der innern Kraft und „Herrschaft über die Bewegung getragen „werden darf. 2) Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maas des Druckes „muss in gleicher Stärke unterhalten werden, „und zwar so, dass der Finger nicht gerade

ganz willkürlichen, sondern auch die, die nicht bestimmt zum Gange der Melodie und Harmonie gehören. Es ist löblich, daß die sorgsamern der jetzigen Componisten in den einzelnen Fällen, wo dennoch bei erhabenen Musikstücken einige Verzierungen anzuwenden sind, diese genau ausschreiben, und sollte nirgends von ihnen verabsäumt, aber dann auch von Directoren, Sängern und Spielern genau darüber gewacht werden. Solche Musikstücke lassen aber nicht blos zu, sondern gewinnen auch ungemein, durch ein weise angebrachtes, wohlgespartes, nicht oft und nicht schnell wechselndes Forte und Piano; so wie durch ein allmähliches, gutgemessen ausgeführtes Zu- und Abnehmen der Stärke. (Crescendo und Decrescendo.) Gerade in Musik dieser Gattung ist das Letztere von der größten Wirkung; nicht etwa nur, weil es Mannichfaltigkeit in das sonst einfachere Ganze bringt, ohne seine Bestandtheile zweckwidrig zu vermehren, sondern hauptsächlich, weil es den Geist des Hörers nach und nach (eben darum unwiderstehlich) zur beabsichtigten Höhe emportreibt, ihn zugleich zu Kräften kommen läßt, sich auf derselben zu erhalten, und

nur allmählich ihn wieder zur gewöhnlichen Fassung herabsenkt. *)

*) Es ist bekannt, daß Jomelli zuerst von einem solchen, ganz regelmäßig vorgeschriebenen, allmählichen Anwachsen und Verlaufen aller Sing- und Orchesterstimmen auf der Bühne Gebrauch machte. In der Kirche und bei choralmäßigem Gesange war es längst angewendet, wenn auch nicht so bestimmt vorgeschrieben, sondern durch Uebereinkunft aller Ausführenden mit dem Meister oder Director zu Stande gebracht. Es ist auch bekannt, daß Jomelli damit alle Anwesende sogar zwang, ohne daß sie sich dessen bewußt wurden, langsam aufzustehen und mit gestrecktem Körper tiefathmend vorzudrängen. Zu beklagen ist aber, daß spätere Componisten durch zu häufiges und oft zweckwidriges Anwenden dieses Kunstmittels seine Macht vermindert haben. Außer jenen oben angeführten Vortheilen giebt es noch ein leichtes und sicheres Mittel dem Componisten in die Hand, seine allerwichtigsten Stellen besonders hervorstechen zu lassen und mit wohlthuender Gewalt den Zuhörern ans Herz zu legen. Ein Beispiel, wo es, und zwar das Anwachsen, wirklich meisterhaft aufgespart und vom Componisten musterhaft angeordnet worden, findet der Musiker in dem Satze des Mozartschen Requiem: Lacrimosa dies illa — bei den Worten: qua resurget ex favilla u. s. w. und ein anderes, für das Verlaufen, im Schlusse des Chors: Ehre sey Gott in der Höhe — in Händels Messias; nur daß es hier, dem Gebrauche der Zeit nach, nicht durch Zeichen vorgeschrieben, sondern jener Uebereinkunft überlassen ist. In bei-

Am einfachsten, treuesten, nur auf das Wesentlichste und Nothwendigste, in der Sache, wie in den Mitteln beschränkt, findet man den Ausdruck erhabener Gefühle, und zwar ohne alle Nebenbestimmungen, (wovon hernach,) in vielen Werken der großen Kirchencomponisten Italiens aus dem sechszehnten und siebenzehnten Jahrhundert. Palästrina, Allegri und ihre Geistesverwandten haben Werke dieser Gattung geliefert, die, eben in ihrer Art, wie die Werke der größten italienischen Maler fast aus derselben Zeit, nie übertroffen worden sind. Nur darf man sie nicht blos lesen; man muß sie singen hören, und singen — wofür sie da sind — am rechten Orte, zur gottesdienstlichen Handlung, von starken, vollkommen eingeübten, vollkommen übereinstimmenden, die ihnen eigenthümliche und nothwendige Vortragsart aufs strengste beibehaltenden Chören. *)

den Stellen bringt es übrigens zugleich das Bild dessen, was der Text aussagt, vor die Phantasie des Zuhörers.

*) „Wo kann man sie denn aber also hören? Findet man doch jetzt, auch in Italien, selbst in Rom, seit der Revolution — die, mit so vielem Herrlichen, auch die Conservatorien, und in den wenigen übergebliebenen, aber sehr beschränkten, den

Diesen Werken stehen — nur in anderer Art, da jene zur Ausführung Künstlern, diese dem Volke anvertraut werden sollten — würdig zur Seite die ältesten Hymnen und die besten der Choräle in der lutherischen Kirche, *) oder wenigstens in den ältern ihrer Choralbücher. Jene Hymnen sind meistens unter den mährischen Brüdergemeinden — Ergüsse ihrer feurigen Begei-

Geist der Einigkeit, Beharrlichkeit und des Gehorsams (Anderes zu geschweigen) zerstörte — kaum noch schwache und oft entstellte Ueberreste!" Wo ihr sie also hören könnt? Freunde: bei euch, von euch, wenn ihr nur wollt, und in diesem Willen, mit jenem Geiste, euch zusammenthut. Muß doch so vieles Große, Gute, Schöne, was ehedem Zeit und Befehl hervorbrachten, jetzt, soll es geschehen, durch Einsicht, Wahl und freie Vereinigung hervorgebracht werden: warum nicht auch dies?

*) In der katholischen Kirche konnte sich diese ganze Gattung kaum einigermaßen ausbilden, da bekanntlich hier die Gemeinde nur wenigen Antheil am Gesange hat, und was dieser in neuerer Zeit in verschiedenen Provinzen Deutschlands gegeben worden, ist (selbst in Wien und Prag) gut zwar, aber an Hoheit und Tiefe jenen Gesängen nicht zu vergleichen. — Die Psalmen der reformirten Kirche sind, ihrer Musik nach, ernst, streng, zum Theil wohl auch feierlich, aber trocken und kalt; was den Geschichtskundigen nicht befremden wird.

sterung und frommen Demuth, bei schwerlastendem, äußerem Druck — entstanden und von Luther und seinen Freunden herübergenommen: diese Choräle sind bekanntlich von Luther selbst, seinen Freunden (vorzüglich Senfl und Walther) und mehrern ihrer Nachfolger, an Fähigkeiten und frommer Begeisterung ihnen ähnlich, theils gedichtet, theils in Musik gesetzt, und auch wohl beides. Die ganze Welt besitzt, in dieser Musikart und diesem Styl, nichts Erhabeneres und Schwunghafteres; und keine Folgezeit, kein Genie und keine Kunst, hat Gleiches, eben in dieser Art und diesem Styl, hervorbringen können; was auch gar nicht zu verwundern ist. *) — —

*) Es sey mir erlaubt, von diesen Hymnen und Chordlen mehrere anzuführen, die ich für die vortrefflichsten halte — zunächst zwar für Musik-Studierende, doch auch für Jeden der Vielen, die über das hinwegzusehen pflegen, was ihnen so ganz nahe liegt. Beide aber muß ich ausdrücklich warnen, keine modernisierten Choralbücher zu befragen, wo diese Kerngesänge mehr oder weniger umgegossen, namentlich auch, durch Reduction ihrer alten Tonarten auf unser Dur und Moll und die in ihm gewöhnlichen Fortschreitungen der Stimmen, um Vieles von ihrem eigenthümlichen Gepräge und ihrer, von jeder andern musikalischen sich absondernden Wirksamkeit gebracht worden sind. Unter den von Mar-

Jede Empfindung, folglich auch die Empfindung des Erhabenen, hat nicht nur ihre verschie-

---

tin Luther bis gegen das Jahr 1530 mit Hülfe der Musikmeister Conrad Rumpf und Hans Walther componierten: Ein' feste Burg ist unser Gott — Es woll' uns Gott genädig seyn — Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin — Unter den, von demselben, nach Hymnen aus uralter Zeit der Kirche bearbeiteten: Nun komm, der Heiden Heiland — Verleih' uns Frieden gnädiglich — Unter den, von demselben, aus Gesängen der Waldenser, Hussiten und mährischen Brüder aufgenommenen: Gelobet seyst du, Jesus Christ — Nun bitten wir den heilgen Geist — Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen — Heinrich Alberti (lebte um 1590 bis 1650 zu Königsberg): O wie selig seyd ihr doch, ihr Frommen — Joachim Burck oder Burg (geb. um 1550, lebte zu Mühlhausen): Herr, ich habe missgehandelt — Johannes Crüger (geb. um 1600, lebte zu Berlin): Jesu, meine Freude — Nicolaus Decius (lebte um 1530 zu Stettin): nach einem Hymnus der ältesten Kirche: O Lamm Gottes, unschuldig — Michael Gasterit (lebte um 1550 zu Amberg): Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr — Gastorius (lebte um 1650 zu Jena): Was Gott thut, das ist wohlgethan — Johann Herrmann (lebte um 1600 in Schlesien): Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen — Nicolaus Herrmann (lebte um 1540 zu Joachimsthal): Erschienen ist der herrlich' Tag — Jakob Prätorius (lebte um 1600 zu Hamburg): Wachet auf, ruft uns die Stimme — Johann Rosenmüller

denen Grade, ſondern duldet und empfängt auch, durch Verbindung mit verwandten Empfindungen, z. B. frommer Freude, edler Schwermuth — gewiſſe beſondere Modificationen. Wie aber die Neuern in allen Künſten das Zuſammengeſetztere vorgezogen und am glücklichſten behandelt haben: ſo auch in der Muſik, und namentlich in der, welche Erhabenes ausdrückt. Als Beiſpiele ſolcher Modificationen und zugleich als Muſter können dem Muſiker dienen — z. B. das freudigerhabene Chor Händels: Uns iſt ein Kind geboren, oder: Halleluja, denn der Herr, der Allmächtige, regieret, im Meſſias; in anderm Styl: das Sanctus in Voglers Requiem; das ſchwermüthigerhabene Chor Händels: Sieh, das iſt Gottes Lamm, oder: Der Herr warf unſer aller Sünde auf ihn, in demſelben Oratorium; in anderm Styl: das Agnus Dei in Mozarts Requiem; das düſtererhabene Chor: Confutatis maledictis, in demſelben Werke Mozarts;

(ſchrieb 1650 in Leipzig): Straf' mich nicht in deinem Zorn — Herrmann Schein (lebte um 1620 zu Leipzig): Befiehl du deine Wege — Wer Gott vertraut — Johann Schop (lebte um 1650 zu Hamburg): O Traurigkeit — Sollt ich meinem Gott nicht ſingen — —

in anderm Styl: der Schlußsatz des ersten Acts der Clemenza di Tito, gleichfalls von Mozart — und mehrere von diesen und andern vorzüglichen Meistern. — —

Das Große (Mächtige, Erschütternde,) regt das Gemüth auf zu einer vielumfassenden, starken Wirksamkeit aller seiner Kräfte — und zwar zu einer Wirksamkeit, wo man sich einer Menge mehr oder weniger klarer und in ein Ganzes verschmolzener Vorstellungen bewußt wird, und sich dadurch begeistert, gehoben fühlt. Beim Erhabenen wirkte zunächst die Größe der Massen: hier wirkt zunächst die Größe der Summen; dort das Eine in Vielem: hier das Viele in Einem.

(Wem das nicht deutlich ist, der denke daran, was er selbst einen großen Gedanken, einen großen Charakter, eine große malerische Composition nennt *); er wird finden, daß er, selbst ohne darüber genau zu reflectieren, dies bestimmt vom

*) Groß; nicht dasselbe, als: reich. Das Große ist reich, aber das Reiche nicht immer groß. — Der innere und letzte Grund der Verschiedenheit zwischen dem Großen und Erhabenen muß hier übergangen werden. Niemand hat darüber umfassender, überführender und schöner geschrieben, als Schiller.

erhabenen Gedanken, erhabenen Charakter ꝛc. unterscheidet. Z. B. Philipp der Zweite, und sein Großinquisitor, wie Schiller sie dargestellt hat: sie sind groß — groß und entsetzlich. Göthe's Alba im Egmont: er ist groß — groß und furchtbar. (Und zwar hiervon gewiß das vollkommenste Bild der gesammten neuern Poesie.) Dagegen, Brutus, wie ihn Shakspeare und die Alten zeichnen: er ist erhaben — erhaben und ehrwürdig, auch in seiner Verirrung.)

Bei nur mäßiger Aufmerksamkeit auf sich selbst unterscheidet man auch das Gefühl für das Große leicht von dem Gefühl für das Erhabene; von jedem andern ohnehin. Das Gefühl für das Große hat — ist es erlaubt, so zu sagen — mehr Irdisches, als das Gefühl für das Erhabene; es hat mehr Gewaltsames, Affectvolles, Dahinreißendes — weshalb das Große auch überall und immer mehr Glück macht, als das Erhabene. Das Gemüth muß sich beim Großen selbst beruhigen, wenn es beruhigt werden soll, statt daß es beim Erhabenen schon durch das Dargebotene, zwar an seine Gränzen erinnert und in so fern gedemüthigt, doch eben auf seinem eigentlich menschlichen Standpunkte zugleich festgestellt wird —

weshalb das Große von Schwachen, die sich nicht selbst zusammenhalten, mäßigen und beruhigen können, nicht ohne einigen Schmerz ertragen, und blos als ein pikantes Reizmittel gesucht wird; was sich besonders an Frauen darthut.

(Der Musiker, dichte er nun Musik, die Großes ausdrückt, oder führe er sie aus, empfindet das dunkel und will darauf hinaus, wenn er nach seiner Weise ohngefähr spricht: Man brennet; es wird Einem fast angst und bange dabei! man schreibt oder spielt drauf los, schreibt oder spielt gut, und weiß doch kaum noch, was und wie man schreibt oder spielt! man muß mit Gewalt an sich halten, um nicht, schreibend, in's Wilde und Undeutliche auszuschweifen, spielend, in's Instrument zu reißen oder im Tempo zu eilen und die Andern mit fortzutreiben! man wagt und es gelingt; man setzt das Letzte dran, und findet Kräfte in sich, die man sonst sich gar nicht zutraut: und doch ist's Einem dabei immer, als wär' es noch nicht genug; als sollt' es noch mächtiger, noch gewaltiger fortstürmen! und dgl.) —

Auch hier gilt jene, oben bemerkte Analogie zwischen dem Stoff sichtbar-großer und hörbar-großer Werke. Nach der beim Erhabenen gegebnen

„aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern „durch ein allmähliges Zurückziehen der Fin„gerspitzen nach der innern Fläche der Hand, „auf den vordern Theil des Tasten abgleitet. 3) Beym Uebergange von einem Tasten zum „andern wird durch dieses Abgleiten das Maas „von Kraft oder Druck, womit der erste Ton „unterhalten worden ist, in der grössten Ge„schwindigkeit auf den nächsten Finger ge„worfen, so dass nun die beyden Töne weder „von einander gerissen werden, noch in einan„der klingen können. Der Anschlag ist also, „wie C. Ph. Emanuel Bach sagt, weder zu „lang noch zu kurz, sondern genau so wie er „seyn muss.

„Die Vortheile einer solchen Haltung der „Hand und eines solchen Anschlags sind sehr „mannigfaltig, nicht blos auf dem Klavier, „sondern auch auf dem Pianoforte und auf der „Orgel. Ich will nur einige der wichtigsten „anführen. 1) Die gebogene Haltung der Fin„ger macht jede ihrer Bewegungen leicht. „Das Hacken, Poltern und Stolpern kann „also nicht entstehen, welches man so häufig „bey Personen findet, die mit ausgestreckten „oder nicht genug gebogenen Fingern spielen. „2) Das Einziehen der Fingerspitzen nach sich, „und das dadurch bewirkte geschwinde Ueber„tragen der Kraft des einen Fingers auf den zu„nächst darauf folgenden, bringt den höchsten „Grad von Deutlichkeit im Anschlage der ein„zelnen Töne hervor, so dass jede auf diese „Art vorgetragene Passage glänzend, rollend „und rund klingt, gleichsam als wenn jeder „Ton eine Perle wäre. Es kostet dem Zuhö„rer nicht die mindeste Aufmerksamkeit, eine „so vorgetragene Passage zu verstehen. 5) „Durch das Gleiten der Fingerspitze auf den „Tasten in einerley Maas von Druck wird der „Saite gehörige Zeit zum Vibriren gelassen, „der Ton wird also dadurch nicht nur verschö„nert, sondern auch verlängert, und wir wer„den dadurch in den Stand gesetzt, selbst auf „einem so tonarmen Instrument, wie das Kla„vicord ist, sangbar und zusammenhängend „spielen zu können. Alles dies zusammen ge„nommen, hat endlich noch den überaus gros„sen Vortheil, dass alle Verschwendung von „Kraft durch unnütze Anstrengung und durch „Zwang in den Bewegungen vermieden wird. „Auch soll Seb. Bach mit einer so leichten „und kleinen Bewegung der Finger gespielt „haben, dass man sie kaum bemerken konnte. „Nur die vordern Gelenke der Finger waren „in Bewegung, die Hand behielt auch bey den „schwersten Stellen ihre gerade Form, die „Finger hoben sich nur wenig von den Tasten „auf, fast nicht mehr als bey Trillerbewegun„gen, und wenn der eine zu thun hatte, blieb „der andere ruhig in seiner Lage."

Vielleicht dient diese treffliche Stelle auch darzu, dass mancher sich das eben angeführte Werk zum eigenen Studium selbst anschafft.

G—n.

Ueber die verschiedenen Temperamente, in Bezug auf die Erlernung der praktischen Musik.

Eine genaue Kenntniss der Gemüthsbeschaffenheit oder des eigenthümlichen Temperaments eines Menschen ist der sicherste Hebel, um auf ihn am meisten zu wirken. Dieser Satz ist wohl so allgemein zugestanden, dass ein Beweis hierzu überflüssig wäre. So viel mir aber bekannt ist, hat noch niemand über diesen Gegenstand in musikalisch-pädagogischer Hinsicht geschrieben. Vielleicht stünden deswegen einige Gedanken und Bemerkungen darüber in der Musikal. Zeit. nicht am unrechten Orte.

Ohne mich um die Eintheilungen der Philosophen und Mediziner zu bekümmern, nehme ich zu meinem Zwecke drey Temperamente an. a) Das feurige, b) das gemässigte, und c) das phlegmatische.

Was hat man von einem jeden dieser drey Temperamente, der allgemeinen Erfahrung zu-

Nachweisung kann sie jeder selbst und leicht finden; deshalb übergehen wir sie und geben nur ihre Resultate für die Tonkunst.

Musik im Charakter des Großen verlangt ein Gedräng von einer Menge, dem ersten Anschein nach unvereinbarer Melodieen und Wendungen der Harmonie, die aber doch zu einem melodischen und harmonischen Ganzen verknüpft werden; verlangt einen Reichthum, eine Fülle verschiedenartiger Instrumente, die aber für sich gearbeitet, nicht blos verstärkend benutzt sind; verlangt eine vielfältig gemischte Behandlung der Stimmen, und, bei der Ausführung, eine starke Besetzung derselben. Auch hier ist zwar das Unisono an seinem Platze: aber nicht das gehaltene oder langsam fortschreitende, wie beim Erhabenen, sondern das unerwartet und kühn hervorbrechende. Die Melodieen sind mehr rauh, als geglättet, haben weiten Umfang der Höhe und Tiefe, haben auffallendere, schärfere Intervallen; die Ausweichungen in fremde Tonarten sind nicht selten, nicht unvermerkt vermittelt, sondern frappant und rasch. (Wären sie jenes, so würden sie nur Einen Gedanken anders modificirt — so aber werden sie eine Vielheit der Gedanken in Eins zusammen-

gepreßt, darstellen; wobei die Klippe nahe liegt und leicht gefährlich wird, ganz willkürlich, planlos und regelwidrig zu verfahren, wo dann der Zuhörer über der Vielheit die Einheit verlieren würde, auch wenn sie wirklich noch vorhanden wäre, und wo die Musik nicht mehr als Musik, sondern nur als affectvolles Tongeräusch auf ihn wirken könnte.) Das Tempo ist rascher, als beim Erhabenen; soll es langsam, wie dort seyn, müssen es die vielen und kurzen Noten erst nöthig machen. Forte und Piano wechseln weit öfter, schneller, überraschender, als beim Erhabenen; die Nebenstimmen haben mehr Figurirtes als dort, und zwar nicht nur um überhaupt die Summe zu vermehren, sondern besonders um noch mehrere unvereinbar scheinende Theile in das Ganze zu verweben — —

Sollte man, was hier angedeutet worden, durch Worte ganz umfassen und anschaulich machen, so müßte man weit mehr Schwierigkeiten finden, als beim Erhabenen, oder auch beim Niedlichen; denn es ist weit zusammengesetzter. Man kann sich aber zum Glück diese Bemühung hier weit eher ersparen, als beim Erhabenen; denn Jeder ist fähig, das Große zu empfinden,

bei weitem nicht Jeder, das Erhabene. Ueberdies sind die Componisten der letztern Zeit in keiner Gattung so glücklich gewesen, als eben in dieser; auch ist die Liebhaberei, besonders in Deutschland, eben jetzt für keine Gattung so entschieden und allgemein, als für diese, und viele der gelungensten Werke im Charakter des Großen sind so verbreitet, daß man sie nur zu nennen braucht, um sie, und zugleich, was über die ganze Gattung sonst noch zu bemerken seyn möchte, Jedermann in's Bewußtseyn zu rufen.

Kein Componist der Welt, unter den Alten wie unter den Neuern bis auf ihn, hat das Große so mächtig und in jeder Hinsicht so glücklich musikalisch dargestellt, als Mozart. Was auch dieser strahlenwerfende Genius in seiner Kunst versuchte, gelang zwar: jedoch hier, im Gebiete des Großen, des Erschütternden, ist seine eigentliche Heimath; und so verweilte er auch hier, war es irgend zulässig, mit unverkennbarer Vorliebe. Hier gesellete zu ihm sich Beethoven, und erbauete sich, neben dem wohlgemessenen, zeittrotzenden Dom, den jener errichtet, kühn und gewaltig sein, ihm ganz eigenes, hoch auf Felsen gelegenes, romantisches Stammschloß, wie es nun

die Gegend weit umher beherrscht und mit Erstaunen von Jedermann gesehen wird. — Aus vorhin angeführten Ursachen wird es nur nöthig seyn, und das kaum, verschiedene vorzüglich hieher gehörende Musikstücke beider Meister zu nennen. Jedermann denkt ohnehin, was Mozart betrifft, an die neuern seiner Symphonieen, auch an verschiedene seiner Klavierconcerte (z. B. an das, aus D moll, von ihm selbst, an das, aus C dur, und das, aus C moll, nach seinem Tode herausgegeben); an mehrere Hauptstücke des Idomeneo (z. B. an das erste Finale und die große Scene: Volgi intorno —) an die Overtura und mehrere Ensemble-Stücke der Zauberflöte, an die Overtura, die Finalen und andere Hauptstücke des Don Giovanni; von Kirchenmusik: an seine Motetten (besonders die, aus D dur, und die, aus D moll), an die gewaltigen Chöre in Davide penitente und der Litanei, an das Wunderwerk des Requiem, in mehrern seiner Hauptsätze (vor allen: Dies irae — Rex tremendae majestatis —); und was Beethoven anlangt, außer mehrern Stükken seiner Kammermusik für Instrumente, an seine Klavierconcerte aus C moll, G dur und

Es dur, an verschiedene seiner Overturen (vorzüglich zu Coriolan und Egmont), und an seine Symphonieen (besonders an die Einleitung und das erste Allegro der zweiten, aus D dur, die zwei ersten Sätze der dritten, aus Es dur, und das riesenmäßige Finale der fünften, aus C moll.) — Wo des Ausgezeichneten so viel ist, wie eben hier in der neuern und neuesten Musik, kostet es Ueberwindung, sich, wie von uns geschieht, auf das zu beschränken, was zur Erläuterung der Sache nöthig scheint, und andere, gleichfalls hieher gehörende treffliche Stücke, wie mehrere von Cherubini, Maria von Weber u. A., ungenannt zu lassen.

Auf ganz anderm, ja auf entgegengesetztem Wege schritten mehrere herrliche Meister der vorigen Zeit zu demselben Ziel. Wenn die Neuern, z. B. die eben genannten, (darf man so sagen) die hier geltenden Summen zählen, so wogen jene sie; wenn diese sich reich bezeigen durch splendiden Aufwand, so thaten es jene durch scharfbedachtes Zusammenhalten und Ausgeben nur am gewähltesten Ort, dann aber mit vollen Händen; deutlicher: wenn die Neuern vor allem durch Erfindung, Zusammenstellung, Verflechtung, Anord-

nung überhaupt, den Ausdruck des Großen erreichen, so erreichten ihn die Aeltern vor allem durch die tiefe Entwickelung und unerschöpfliche Combination des einfach Erfundenen. Dort, ein entschiedenes Vorherrschen der Phantasie: hier, ein entschiedenes Vorherrschen des Denkvermögens; dort, hinreißende Wirkung auf Jeden, auch auf den nur im Allgemeinen Empfänglichen: hier, vollkommene Befriedigung des, an Denken auch beim Genießen Gewöhnten; das geistreichste Bemühen — dort, um das Subject (das eigene und fremde): hier, um das Object. *)

Hier nimmt nun, von aller Welt zugestanden, der Albrecht Dürer deutscher Tonkunst, Vater Sebastian Bach, den ersten Platz ein; ja, er wird allgemein als Repräsentant dieser ganzen Musikart betrachtet und sein Name fast sprichwörtlich zur Bezeichnung derselben gebraucht. Wer seine Werke zu fassen, in all ihrem, gleichsam geheimen Reichthum zu durchdringen vermag,

*) Es ist bekannt, daß Mozart in seiner letzten Zeit, und vor allem in seinem letzten Werke, dem Requiem, sich jenen Aelteren annäherte, ohne jedoch seine Eigenthümlichkeit im Geringsten aufzuopfern, und mit weiser Benutzung aller seitdem entdeckten Vortheile neuerer Tonkunst.

und sich an sie, in ihrer oft höchstsonderbaren Eigenthümlichkeit, gewöhnt hat, der hat in ihnen, für Einsicht und Empfindung, so ziemlich beisammen das Vollendetste, was in dieser Art überhaupt geleistet worden, und wohl auch das Entscheidendste, was in ihr irgend geleistet werden kann. Aber sich an sie gewöhnen — das muß man allerdings zuvor; das liegt an ihnen, wie an uns. Sie sind von neuer, vollends neuester Musik nicht nur ganz verschieden, sondern treten meist ihr schroff entgegen: wir aber sind, wo nicht allein, doch bei weitem vorzüglich, an neue und neueste Musik gewöhnt; und dermaßen, daß unsre gesammte Art, Musik aufzunehmen, eine andere geworden ist, so, daß ohne Vergleich die Meisten auch Werke alter Zeit in dieser Art empfangen. Manche dieser Werke, z. B. von Händel, von Durante, lassen dieses allenfalls auch zu, und geben dann für Ohr und Empfindung wenigstens ein nicht falsches Resultat: aber die meisten und eben die größesten von Bach, lassen jenes nicht zu, und ihr Resultat für Ohr und Empfindung, werden sie also vernommen, ist oftmals kaum mehr, als eines gährenden, verwirrenden, übertäubenden Chaos; „Finsterniß ruht auf der Tiefe.“ Um

nun aber den großen Mann kennen, würdigen und genießen zu lernen, dienen schon seine Compositionen für die Orgel, und die sehr zahlreichen, für das Klavier: *) weit mehr aber seine großen Gesangstücke für die Kirche — achtstimmige Motetten ohne Begleitung der Instrumente, Messen (Magnificat, Sanctus u. s. w.) und Kirchencantaten mit Begleitung der Instrumente. Die ersten sind nun sämmtlich, von den zweiten ist nur eine — gleichfalls zu acht realen Stimmen gearbeitet, von den dritten gleichfalls nur eine (über Luthers: Ein' feste Burg ist unser Gott) gedruckt. Die letztern, Ergebnisse des höchsten Aufschwungs seines reichen Geistes, frommen Herzens und kaum begreiflichen Fleißes, sind zum Theil, wie jene gedruckte Cantate, über Melodieen bekannter, vorzüglich geliebter Kirchenchoräle geschrieben, damit die Gemeinde, die freilich seiner Ausarbeitung nicht folgen konnte, an diesen überall hin-

*) Da dieser in einem besondern Aufsatze in der Folge weiter gedacht wird, verweisen wir hier zunächst nur auf die sechs großen, englischen (für den König Georg I. von England geschriebenen) Suiten, und auf den, vor Gewöhnung des Auges, oft dunkeln, aber überreichen Schacht des wohltemperierten Klaviers.

durchklingenden Melodieen doch etwas hätte. Bach hat ihrer über hundert geschrieben: sie sind aber, bis auf wenige, verloren oder doch in die Repositorien der Sammler von Seltenheiten verschleppt; und aus diesen ist selten Erlösung. Wenigstens habe ich, an dem Orte lebend, wo sie entsprungen, und nach mehr als dreißigjährigen Bemühungen um sie, nur vier entdecken können: jene gedruckte, eine über „Jesu, meine Freude," eine über „Mach's mit mir Gott nach deiner Güt'," und eine über „Warum sollt' ich mich denn grämen?" Groß — recht eigentlich in dem Sinne, wie wir es hier meinen, sind sie alle, bewundernswürdig auch: aber die letzte ist in mehrern Sätzen zugleich höchst rührend. —

Mehr dem Modernen sich nähernd, aber ebenfalls glänzend in Reichthum und eigenthümlicher Größe, ist das zweichörige Heilig des trefflichen Sohns dieses trefflichen Vaters — Karl Philipp Emanuel — bis auf die kurze Einleitung, die in ihrer fast gleichgültig lassenden Einfalt das Absichtliche und auf die Folge Berechnete allzusehr bemerklich werden läßt. — Fasch, dieser tiefe, stille Geist, diese edle, christlich fromme Seele, hat, in der sechszehnstimmigen Missa, im acht-

stimmigen Miserere und in seinen figurierten Chorälen, vortreffliche Stücke dieser Art und dieses Ausdrucks geliefert: man kann sie aber bis jetzt nur noch vernehmen, wenn man die Berliner Singakademie vernimmt; denn diese besitzt sie allein. — Benevoli, auf dessen Vollstimmigkeit, und Größe in derselben, ehedem Italien stolz war, ist doch mehr reich und kunsterfahren, als groß. Höher stehet und vollendeter in sich erscheint, was in Feo's und Scarlatti's Werken, dem Styl und dem Ausdruck nach, hieher gehört. *)

*) Anstatt meinen Fehler, hier über Verhältniß umständlich gewesen zu seyn, zu entschuldigen, will ich ihn, vertrauend der Nachsicht aller Leser zu Gunsten einiger wenigen aus ihnen, wenigstens in einer Note sogar vermehren, indem ich hier noch einen Mann nenne, der vollkommen ebenbürtig in jenen würdigen Kreis gehört, und der doch so unbekannt geblieben ist, daß kaum Einer oder der Andere meiner Leser, auch der unterrichteten, nur seinen Namen gehört haben mag. (Gerber hat diesen Namen, aber nur einige Zeilen über ihn.) Johannes Dismas Zelenka ist dieser Mann. Er war ein Zeitgenosse des Sebastian Bach, nur etwa zehn bis zwölf Jahre jünger, von Geburt ein Böhme, aber schon früh nach Dresden ausgewandert und daselbst in der Kapelle des Kurfürsten August, nachher ersten sächsischen Königs der Polen,

folge zu erwarten? Und wie muss jedes beym Unterrichte behandelt werden? — Ich werde mir Mühe geben, diese Fragen ganz kurz zu beantworten.

Ein Mensch von feurigem Temperament hat allemal mehr Anlagen zur Musik, als ein phlegmatischer. Er fasst alles weit schneller und deutlicher. Ihn afficirt alles, also auch die Musik weit stärker, als einen andern von kälterem Blute. Zur Erlernung eines Instruments wird aber, wie bekannt, nicht blos natürliche Anlage, sondern auch viel Fleiss, beständiges, anhaltendes Studium und Akkuratesse erfordert. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass bey weitem nicht immer mit jenem feurigen für Musik geschaffenen Temperamente dieser anhaltende und ausdauernde Fleiss verbunden war. Gerade dieses Feuer war wegen der zu grossen Lebhaftigkeit oftera Schuld daran, dass das praktische Studium sehr schlecht von Statten ging. Ueberwindet ein Schüler von so lebhaftem Temperamente die ersten Schwierigkeiten glücklich, und fährt er fort mit anhaltendem Eifer und Accuratesse sich zu üben, so ist das ein sicheres Zeichen, dass eine ungewöhnliche Lust vorhanden seyn muss, weil solchen Kindern die ersten Elemente durchaus verhasst sind, und sie lieber gleich auf einmal das Ganze umfassen möchten, ohne sich erst mühsam an Takt, Applikatur u. s. w. zu gewöhnen. Der Lehrer hat daher mit diesen sehr oft grosse Noth. Er darf das natürliche Feuer nicht unterdrücken, sondern nur leiten und einzuschränken suchen. Stücke von lebhaftem Charakter werden solche Schüler gewöhnlich interessiren. Sie erlernen eine Sache bald, lieben aber die Accuratesse in der Ausführung nicht immer. Diesem Fehler muss man entgegen zu arbeiten suchen. Sie müssen eine Passage zu wiederholtenmalen spielen, bis sie auch die Kleinigkeiten richtig beobachten. Sobald sie aber auch so geht, dass der Lehrer allenfalls zufrieden seyn kann, d. h. wenn sie ein Schüler taktmässig spielt und die Hauptfehler in der Applikatur und Accentuation u. s. w. vermeidet — so darf der Lehrer ihn durchaus nicht länger dabey aufhalten, weil eben diese Art von Temperament am ersten ungeduldig wird, und dann leicht die Lust zum ganzen Spiele verliert. Zur Erhaltung der Lust muss ihnen der Lehrer öfters theils ihre Handstücken, (vorausgesetzt dass dies entweder vor oder nach der Erlernung geschieht) theils andre Sachen vorspielen. Dieses feuert die Schüler ungemein an, und bildet auch zugleich ihren Geschmack und Vortrag. — Thut der Lehrer alles dieses: sucht er bey dem, von Natur feurigen Temperamente ernstes, anhaltendes Studium zu erwecken und zu erhalten, so wird er meistens von solchen Schülern Ehre haben.

Ein Schüler von gemässigtem Temperamente hat in der Regel nicht so viele Anlagen zur Musik, als jener. Er empfindet weit ruhiger, seine Seele ist keiner solchen gespannten und heftigen Begeisterung fähig. Alles geht bey ihm bedächtiger. Dessen ungeachtet ist er nicht ganz ohne Anlage. Ja ich glaube, dass er sogar in der Erlernung eines Instruments sehr oft bessere Fortschritte machen kann, (und, wie die Erfahrung mich gelehrt hat, wirklich gemacht hat) als jener mit allem seinem Feuer. Man findet bey ihm eine gewisse Bedachtsamkeit, einen mehr anhaltenden Fleiss, welcher hierzu sehr günstig ist. Bey diesem wird der Lehrer vorzüglich darauf zu sehen haben, dass das Spiel desselben nicht ins Schläfrige und Träge verfalle, und ihn daher eher antreiben müssen, das Tempo eines Satzes geschwinder zu nehmen, als es bey ihm gemeiniglich geschieht. Der Lehrer hüte sich ja, die folgende Passage spielen zu lassen, bevor die erste nicht ganz fertig und im gehörigen Tempo geht. Geschieht dieses nicht, so klebt dem Schüler sehr häufig eine gewisse Furchtsamkeit an, welche ihn in der Folge hindert, mit so vieler Geschwindigkeit

Mit Fasch scheinen die Meister dieser letzt-
angeführten Art musikalischer Darstellung des

als Violinist angestellt. Hier zeigten sich bald seine bewundernswürdigen Naturgaben und seine unwiderstehliche Neigung für Kirchencomposition in der grandiosen Weise und der gelehrten Vollstimmigkeit, wie sie damals in Deutschland herrschte. Zelenka wurde dem Könige bekannt. August I., bekanntlich, liebte die Künste, vorzüglich die Bau- und Tonkunst, und unterstützte sie bis zur Verschwendung; auch lag ihm, dem Convertiten, gar sehr daran, dem Gottesdienste in seiner neuen Hofkirche so viel Feierlichkeit und Glanz zu geben, als möglich. So nahm er sich Zelenka's an, zumal da dieser ein, in seinem Glauben eifrigfrommer, übrigens stiller, demüthigergebner Jüngling war; und sandte ihn, zu höherer Ausbildung, dem grundgelehrten und damals hochberühmten Fux, ersten kaiserlichen Kapellmeister in Wien, zu, und, nachdem dieser erklärt hatte, nun wisse er ihn nichts mehr zu lehren, nun müsse er Vieles und Verschiedenartiges hören, auf drei oder vier Jahre nach Italien, wo damals noch die Tonkunst auf der höchsten Stufe, die sie dort jemals erreicht hat, sich erhielt. Empfohlen durch einen Fürsten, der in ganz Europa viel von sich reden machte, in hohem Ansehn stand, und besonders in Italien ungemein gefeiert ward, fand Zelenka überall Eingang und benutzte alle große Meister dieses Landes: soll sich aber ganz vorzüglich an Francesco Feo in Neapel geschlossen haben: was auch bei der Verwandtschaft beider Geister leicht zu glauben ist und aus dem Styl

Grosen ausgestorben zu seyn. Und das ist nicht zu verwundern. Ohne gelassenes Zusammenfassen

---

Zelenka's in spätern Werken sich zu bestätigen scheint. Jezt rief ihn sein königlicher Gönner und Wohlthäter zurück, und ernannte ihn zu seinem ersten Kirchencomponisten; in welchem Amte, und für welches ausschließlich, er denn auch bis an sein Ende (1745) treulichst gelebt und gewirkt hat.

Aus jenem seinem Verhältnisse ist nun die nähere Beschaffenheit seiner Werke; aus diesem, daß er und sie für die übrige Welt wie nicht vorhanden, zu erklären. Anlangend seine Werke, so zeugen sie von einem Tiefsinn, von einer Kenntniß gelehrter Harmonie und einer Geübtheit in deren Handhabung, die ihm seinen Stuhl nahe an den Vater Sebastians rücken: aber er verwendete diese Vorzüge zurückhaltender und räthlicher; beg nicht so hartnäckig jedem an, was gut, aber auch andern Zeitgenossen gemein war; zeigte sich dagegen erfinderischer und sorgsamer für, an sich schon ausdrucksvolle, ansprechende Melodieen und für Faßlichkeit in deren Ausarbeitung. So blieb er an Adel, an Großartigkeit und auch an Frömmigkeit des Sinnes und Geschmacks, wie des Styls und der Darstellungsweise, unter den Herrlichsten, die, eben in dieser hier besprochenen Gattung, nur jemals die musikalische Welt gesehen hat. Was sodann seine Verborgenheit betrifft, so hatte sich damals noch, wenigstens in Italien und Deutschland, die Sitte erhalten, daß die Meister nicht, was sie Vorzügliches hervorgebracht, kosmopolitisch, Jedermann, sondern, patriotisch, allein dem Fürsten oder dem

aller, wiewohl hochgesteigerten Kräfte eines reich begabten Gemüths, und ohne lange, feste Aus-

---

Institute (der Kirche, dem Kloster ꝛc.) darboten, dem sie sich, oder doch dieses ihr Werk, geweihet hatten; und diese Fürsten, diese Institute, ihrerseits hielten solche Werke, als ihr alleiniges Eigenthum, hoch, brachten sie an Ort und Stelle von Zeit zu Zeit immer wieder zu Gehör, und waren, bei dem Allervorzüglichsten, wohl gar stolz auf sie und ihre Verfasser: Zelenka aber, der anspruchlose, lebenslang dankbare Mann, ging in dieser Verpflichtung gegen seinen König sogar so weit, daß er von seinen Werken nicht einmal eine Abschrift für sich selbst zu behalten sich erlaubte; weshalb denn auch jene von seiner eigenen Hand in der überaus reichen, köstlichen Musikalien-Sammlung der königlich-sächsischen katholischen Hofkirche vorgefunden werden.

Dort ruhen sie nun, zahlreich aufgeschichtet im wohlbefestigten Schranke, der des Meisters Namen trägt; und seit, unter dem thronfolgenden August, mit Hasse und zunächst durch ihn, eine ganz andere Gattung und ein ganz anderer Styl beliebt und herrschend wurden, ist wohl nie auch nur Ein Accord Zelenka's daselbst, und schwerlich auch anderswo, erklungen. Nur durch besondere, schwer zu erlangende Veranstaltung hoher Behörden ist es vor Jahren mir gelungen, auf Stunden mich mit einigen dieser Werke, wie sie aus dem Convolut eben der Zufall herausgriff, zu beschäftigen. Darunter war z. B. eine große Missa für fünf Singchor-Stimmen (zwei Bässe) und ein reich arbeitetes Orches-

dauer in solcher Fassung und Steigerung, können dergleichen Werke nicht ausgedacht und empfangen; ohne vollkommene Kenntniß der Harmonie auch in ihren dunklern Tiefen, und ohne große Gelübtheit, mit ihr auch da frei und unbehindert zu schalten, können sie nicht geboren; ohne die größte Sorgsamkeit auch für alle Einzelheiten

---

ster, das Gloria aus D dur, das Credo aus A moll, (aus der Erinnerung kann ich das Werk nicht näher bezeichnen,) von einer Vortrefflichkeit, und vorzüglich das Credo mit seinen Folgesätzen von einer Größe und wahrhaftheiligen Würde, dabei von (nach Verhältniß) einer Faßlichkeit und Klarheit, daß ich mir gar nicht anders denken kann, als, würdig und vollkräftig ausgeführt, müsse dadurch ein Jeder, der sich nur sammlen, zusammenhalten und hingeben will, ergriffen, erschüttert und dahin nachgezogen werden, wohin sich der Geist des trefflichen Meisters aufgeschwungen hatte. —

Jetzt, mein Leser, bitte ich für diese unverhältnißmäßige Ausführlichkeit dich um Nachsicht, nicht um meinet-, sondern um der Gerechtigkeit willen gegen den großen, verdienten und vergessenen Mann. Was ich übrigens von seinen Lebensumständen beigebracht, habe ich von Vater Hiller erfragt, der, bei seinem mehrjährigen Aufenthalte im Hause des ehemaligen Ministers Brühl, noch vertraute Freunde des früher verstorbenen Zelenka kennen gelernt hatte.

und ohne den beharrlichſten Fleiß können ſie nicht ausgebildet und vollendet werden. Man muß ſogar hinzuſetzen: Ohne beſondern, eben für dieſe Gattung und ihre höhern Zwecke geeigneten Sinn, ſchon von der Natur vorbereitet, und ohne Vorſchule, auch mancherlei Vorübungen, können ſie nicht ganz verſtanden und durchempfunden, mithin nicht wahrhaft gewürdigt und vollſtändig genoſſen werden; was dem nicht widerſpricht, was oben von der Wirkung ihrer Geſammtheit und von den Reſultaten ihres Ausdrucks für die Empfindung geſagt worden iſt. Iſt es doch mit reichen, großen Compoſitionen verwandter Geiſtes und verwandter Darſtellungsart der Dichter oder anderer Künſtler vergangener Jahrhunderte daſſelbe; und wer, blos ſeiner Natur, täglichen Erfahrung und jetziger Zeit gemäßen Bildung vertrauend, der Meinung iſt, er verſtehe, empfinde, würdige, genieße — z. B. Shakspeare, ganz wie er iſt, oder die Maler Italiens vor Raphael, die Maler Deutſchlands vor und mit Dürer — der bildet ſich's nur ein oder möchte es Andern einbilden, ſogar wenn er ſelbſt ein mit Recht geſchätzter und beliebter, aber blos zeitgemäßer Dichter oder Maler iſt. Was zur

Zeit des Entstehens jener Werke die Zeit selbst, den Verfassern wie den Theilnehmern, vorgearbeitet: das ist vorüber, und wir müssen es, so weit wir können, geistig, nicht ohne Ernst und Bemühung, in uns wiedergebären, sollen solche Werke in der That und Wahrheit uns nahe kommen und endlich vielleicht unser geistiges Eigenthum werden. — —

Die Empfindungen des Anmuthigen und Lieblichen beschreiben zu wollen, hieße (mit Polonius zu sprechen) ausführen, daß Tag Tag, Nacht Nacht, Zeit Zeit sey, und damit Tag, Nacht und Zeit verschwenden. Sie und ihre Gegenstände begegnen uns im Leben, dem geistigen und natürlichen, ohne Vergleich öfter, als die, des Erhabenen oder Großen, und deren Gegenstände; ein Jeder ist zu jeder Zeit für sie aufgelegt, und, stehet's sonst beim Gleichen, für sie auch fähig; ein Jeder hat sie, selbst in der Fülle ihrer Schönheit genossen, und ist sich ihrer so bestimmt und lebhaft bewußt worden, daß er sie von allen andern unterscheiden kann: wenigstens würde, wer hier ohne sonderliche Erfahrung geblieben, mit der Tonkunst, als welche in dieser Himmelsgegend einen Lieblingssitz und zum Anbau

ihr weiteſtes und ergiebigſtes Feld innen hat, ſchwerlich zu thun haben wollen. *)

*) Es iſt ſchon öfters mit Befremdung bemerkt worden, daß es gerade unter ganz vorzüglichen, hochgebildeten, und auch ſonſt höchſtempfänglichen Männern, zwar wenige, doch ſicher einzelne gegeben hat, für welche Muſik ohne allen innern Sinn, vielmehr nichts, als ein höchſtoberflächlicher und flüchtiger Reiz des äußern Sinnes und ſeiner Werkzeuge geweſen iſt. Voltaire, Leſſing, Kant, Napoleon waren in neuerer Zeit die berühmteſten dieſer Männer. Kennt man ſie und die Geſchichte ihres Lebens, vorzüglich auch in Beziehung auf das oben Geſagte: ſo ſollte jene ihre Eigenheit kaum noch befremden. Entbehrten ſie doch auch des innern Sinnes für das Anmuthige in der Natur; mochte das nun ſeyn aus eigenthümlicher Organiſation nach dieſer Seite hin, oder weil dieſer Sinn in ihnen nicht geweckt worden zu einer Zeit, wo alles, was im Leben wach und lebendig bleiben ſoll, geweckt werden muß, und weil dann die Keime dazu von weit Anderm allmählich erſtickt wurden. Leſſing geſtand das auch mit der ihm eigenen, großartigen Offenherzigkeit: Voltaire mit Spott über anders Empfindende. (Lieblich kommt her von Liebe.) Kant, wo er von den Künſten handelt, (gilt es das Allgemeine: wie trefflich!) und wo er die Tonkunſt nicht übergehen kann, windet ſich, eine vermittelnde Auskunft zwiſchen ſeiner und der allgemeinen Erfahrung zu finden, und entdeckt ſie endlich darin, daß die Muſik zwar eine Kunſt, aber keine ſchöne, ſondern blos eine angenehme — den äußern Sinn gefällig

Wer ſich der Mittel erinnert, wodurch die Natur, oder unter den Künſten z. B. die Malerei, das Anmuthige und Liebliche ausdrückt, und wodurch die eine wie die andere im Beobachter ihrer Werke die Empfindungen dafür erweckt, der findet analogiſch auch die Mittel, wodurch die Tonkunſt daſſelbe leiſtet, daſſelbe erreicht. Der ſanften Wellenlinie der Schönheit in anmuthigen Werken der Maler ſtehen hier zur Seite ſanftgeſchweifte Melodieen; das heißt, der äußern Geſtaltung nach, ſolche, wo die Töne in nahen Intervallen, in gezogenen, engverbundenen Noten auf einander folgen. Wenn dort ſich überall allmähliche, weiche und zarte Umriſſe und Uebergänge der Theile in einander finden: ſo finden ſich hier fließende Verbindungen der Melodieen unter einander, geebnete, geglättete Uebergänge der Harmonie und ihrer Ausweichungen nur in nahe Gelegenes oder ſonſt natürlich und leicht ſich Anſchließendes. Was Licht und Schatten in der

---

reizende — ſey, gleich der des Feuerwerkers, des Parfumeurs u. ſ. w. Seine belegenden und erläuternden Beiſpiele ſind vollkommen ſo, als wenn es gar keine andere Muſik gäbe, außer Tanz- und Tafelmuſik. So behält man Recht und wird mit Allem fertig.

Malerei, iſt Conſonanz und Diſſonanz in der Muſik; wie nun beim Anmuthigen der Maler ſeine Lichter dämpft, ſeine Schatten ſpart und ſehr behutſam vertheilt, auch beide durch ſanfte Halbtinten mild in einander überleitet, ſo bedient ſich hier der Muſiker ſeiner Conſonanzen und Diſſonanzen, die letztern gleichfalls ſparend, nur behutſam anwendend, ſorgſam ſie vorbereitend, gelind ſie auflöſend, beide ſanft in einander verſchmelzend u. ſ. w. Zu ſolchen Melodieen, zu ſolcher Harmonie, wählt er nun auch ein gemäßigtes, leicht hinfließendes, gefälliges Tempo und eine dieſem angemeſſene Taktart; folglich ein Tempo, eine Taktart, die eben ſo wenig in großen, vollwichtigen Noten ernſt, ſtreng und markig dahinſchreiten, als in kurzen, flüchtigen und tändelnden Figuren vorüberhüpfen. Auch die Tonart iſt hier (am Ende freilich allerwärts) von weſentlicher Bedeutung. Wer würde ohne Noth — z. B. ſtatt des freundlichen A dur das prächtige C dur, ſtatt des mild klagenden E moll, in ſeiner nahen Verwandtſchaft mit dem beruhigenden G dur, das ſcharfe Es dur, in ſeiner nahen Verwandtſchaft mit dem pathetiſchen C moll, zum Ausdruck des Anmuthigen wählen!

Je einfacher das Anmuthige selbst und das Gefühl dafür ist, je mehr wird sich der Musiker enthalten, viel Masse in sein Werk dieser Art zu bringen; je unmittelbarer, und ohne (wie beim Erhabenen oder Grossen) die Reflexion in mitentscheidenden Anspruch zu nehmen, hier auf die Empfindung gewirkt werden soll, je mehr wird er sich hüten, seine gemäßigte Masse zu reich, zu künstlich, zu schwierig zu verarbeiten und gleichsam aus einander zu treiben. Letzteres würde geschehen, wenn er z. B. seine Begleitung des Gesanges so reich figurierte und so, für sich selbstständig, diesem entgegensetzte, wie beim Ausdruck des Großen. Hier wird er vielmehr seine Begleitung dem Gesange, und in der Instrumentalmusik, den Hauptmelodieen, die dessen Stelle vertreten, so nahe als möglich bringen; durch die Harmonieenfolge, deren Wahl, Faßlichkeit und Einfachheit, jenen oder diese vor allem unterstützen, ihm oder ihnen freundlich aufhelfen, ihn oder sie den Zuhörern nahe an's Herz legen, und auf diesem Wege zugleich den Eindruck des Ganzen, theils bestimmter individualisieren, theils im rechten Verhältniß verstärken. (Die Abirrungen verschiedener, sonst talentvoller und wohl

und Leichtigkeit zu spielen, als es ihm möglich wäre, und ihm ein ängstliches Wesen giebt. Stücken von sanftem Charakter und gemässigter Geschwindigkeit wird er am besten exekutiren. Von Seiten des Lehrers ist beym Unterrichte solcher Subjekte vorzüglich Feuer und Lebhaftigkeit nöthig, wenn anders Fortschritte gemacht werden sollen.

Von einem ganz phlegmatischen Temperamente lässt sich, wie in jeder schönen Kunst, auch in der Musik wenig erwarten. Eindruck, Empfindung und Ausführung sind hier so eng mit einander verbunden und gehen so rasch in einander über, dass einige Lebhaftigkeit durchaus nothwendig ist. Soll eine solche phlegmatische Person doch Musik lernen, nun so muss der Lehrer alles dasjenige und zwar in verstärktem Maase thun, was ich von der Behandlung eines gemässigten Temperaments erwähnt habe. — Eine Schnecke wird nie geschwinde laufen lernen. Geduld und Nachsicht ist hier vorzüglich nöthig. Der Lehrer muss zufrieden seyn, wenn der Schüler nur etwas weniges lernt. Durch zu starkes Treiben kann er hier mehr schaden als nutzen. Er muss hier von seinem gewöhnlichen Maasstabe abstehen, und ihn durchaus nicht mit Schülern von mehrerem Talente vergleichen. Erweckung und Erhaltung der Lust durch Vorspielen ist der beste Sporn, welchen er gebrauchen muss.

G—n.

Ueber die in No. 42 der musik. Zeitung von 1803 vorgeschlagene Tenor-Viole.

Der ebengenannte Aufsatz erneuerte bey mir eine ähnliche Idee, welche ich schon vor langer Zeit einmal gehabt, aber bald wieder aufgegeben hatte. Ich will die Gründe anführen, weshalb ich die Einführung eines solchen Instruments würklich nicht mehr für so wichtig halte, als sie mir selbst im Anfange erschien. Ich theile die Musik zu gegenwärtigem Zwecke in die einfach besetzte, und vollstimmige ein: bey erster (nämlich bey Trios, Quartetten und Quintetten, deren Bass auf dem Violoncell gespielt wird) halte ich ein solches Instrument für vollkommen entbehrlich. Die Regeln der Harmonie, welche gerade hier die strengere Befolgung verlangen, verbieten jeder Mittelstimme, dem tiefsten Basstone näher als auf eine Oktave zu kommen: schon die Bratsche also darf ihr tiefstes C nur dann hören lassen, wann auch das Violoncell gerade seinen tiefsten Ton anschlägt. Was kann also zweckmässiger seyn, als dass das dem Basse nächste Instrument, die Bratsche, gerade um eine Oktave höher ist, als das V.cell? und würde hier nicht eine vermittelnde Stimme, wie alle unzeitige Vermittler, die Sache erst verderben, zumal wenn die dem tiefsten Basse etwa näher kommende Stimme gar ein noch tieferer Ton, als das leere Bratschen-C wäre, da kleinere Intervalle am allerwenigsten in so tiefen Regionen vorkommen dürfen? Und wozu nun bey einem Quartette ein tieferes Instrument, dessen tiefere Töne gar nicht anders, als unisono mit dem V.celle gebraucht werden dürften? Und soll bey einem Quartette durchaus jede Stimme ein andres Timbre haben, so nehme man statt der ersten Violin ein Blasinstrument, und versuche z. B. wie gut sich manches Mozartsche Violin-Quartett für die Flöte ausnimmt. Die neue Art von Timbre, welche durch die Tenorviole allenfalls gewonnen werden könnte, verdient wohl eben so wenig die Einführung eines neuen Instrumentes, als die dadurch vielleicht zu erhaltende grössere Symmetrie in der Grösse der Instrumenten-Körper; und welchem auch noch so musikalischen Auge thut es wohl wehe, wenn ein Klavierspieler mit der linken Hand Oktaven, mit der rechten aber Sekunden und Terzen greift?

Wichtiger möchte vielleicht ein solches Mittelinstrument in der vollstimmigen Kir-

auch berühmter Componiſten der allerneueſten Zeit ſind eben hier ſo bekannt, ſo auffallend und mitunter ſo geradehin abgeſchmackt, daß ſie anzuführen unnöthig ſcheint.)

Daß der Gebrauch der ſanfteren Blaſeinſtrumente hier zweckmäßig ſey, weiß Jedermann; vielleicht auch, daß ſie von nicht Wenigen jetzt zum Uebermaß angewendet werden und bei Anhäufung einander ſelbſt gewiſſermaßen neutraliſieren, mithin die beabſichtigte Wirkung, ſtatt ſie zu mehren, ſehr vermindern, wo nicht aufheben. Ueberall, aber nirgends mehr, als hier, ſollte das Quartett der Bogeninſtrumente, wenn nicht ganz beſondere Veranlaſſungen und Nöthigungen zu Anderm eintreten, entſchieden vorherrſchend bleiben; und das ſogar ſchon darum, weil kein Inſtrument, wie es auch Namen habe, (die Menſchenſtimme iſt keins) einer ſolchen, in's Unendliche ſich erſtreckenden Summe von Modificationen des Tons, auch hinſichtlich der Stärke und Schwäche, ſtets ganz ſicher und ſtets mit den andern übereinſtimmend, fähig iſt. Ueberall auch, aber nirgends mehr, als hier, iſt ferner der Ton ſelbſt, der Eigenthümlichkeit ſeines Klanges (timbre), dem Wohllaute, der Haltung und

Tragung (portamento), der Bildsamkeit und Biegsamkeit, der Abstufung zwischen Stark und Schwach, und aller der Vorzüge nach, um derentwillen man ihn, den Ton, ausgearbeitet zu nennen pflegt — von der wesentlichsten und entschiedensten Wirkung, und darum nirgends mehr, als hier, vom Componisten und vom Virtuosen (Sänger oder Instrumentist) auf ihn sorgfältig Bedacht zu nehmen. Desto mehr ist es zu verwundern, und scheint blos eines der Erzeugnisse der unruhigen Neigung, überall und Alles möglichst zu übertreiben, wenn Componisten die Sänger oder Virtuosen oft in hohe und nicht selten in die höchsten Töne, auch in Stücken, die Anmuthiges ausdrücken sollen, hinauftreiben, da doch dieses recht eigentlich seinen Sitz in der mittlern Region jeder Menschen- oder Instrumenten-Stimme hat; wenn mehrere, sonst sehr geschickte Orchester fast nur ein Fortissimo und Pianissimo haben, da doch das Anmuthige sich eben in dem bewegt, was zwischen beiden innen liegt, und da dies verlangt, daß die Uebergänge, sogar das Hervorheben einzelner Stellen und einzelner Noten (sforzando), in diesem mittlern Gebiete gemildert und keineswegs so behandelt werden,

wie in Stücken, die das Große ausdrücken — und was mehr von dergleichen, hier zweckwidriger Verwendung der Mittel der Tonkunst jetzt vorkommt.

Das Gebiet des Anmuthigen und Lieblichen ist sehr weitumfassend, so daß es sich unter mehrere Zonen und Klimata, bis hinauf an die Gränzen des Erhabenen und hinunter an die Gränzen des bloßen Sinnenreizes, ausdehnt, und diesemnach in seinen Erzeugnissen die verschiedensten Mischungen und Abstufungen annimmt. Dürfen wir auch hier zur Verdeutlichung die Malerei zu Hülfe nehmen, so erinnern wir an die Abstufung z. B. einer Madonna Raphaels, wo er sie nicht als Himmelskönigin, sondern nur als liebende Mutter darstellt, zu einer Carità Correggio's, dieser, zu einer Magdalena Guido's, dieser, zu einer Galatea Albano's, dieser, zu einer Magdalena Battoni's — und so weiter herab: sämmtlich Gegenstände des Anmuthigen und Lieblichen, sogar geschlechtsverwandt; und doch, welche Verschiedenheit! So nun auch in der Tonkunst, und überall. — In dem weitesten, ergiebigsten und zugleich freundlichsten Gebiete siedeln sich allerwärts die Meisten an; und so auch in diesem Gebiete

der Tonkunst. Für das, was, wenn auch im Grundcharakter dasselbe, so höchstverschieden modificiert ist, sind nun auch die Ausdrucksmittel, zwar nicht der Beschaffenheit, wohl aber der Anwendung nach, sehr verschieden. Und so finden wir es auch bei den vorzüglichsten Componisten jeder, am manchfaltigsten aber und gewähltesten, der neuern und neuesten Zeit; denn es ist wohl nicht zu verkennen, daß, wie die spätern Tonkünstler den frühern im Erhabenen und Großen, so jene diesen im Anmuthigen und Lieblichen den Vorrang einräumen müssen. Einzelner Beispiele, bei etwas, das Jeder vernimmt und zur Hand haben kann, bedarf es nicht: so möge hier nur auf wenige, nur im Allgemeinen und nur aus den allerbekanntesten Werken, hingedeutet werden. Was Instrumentalmusik anlangt, so denkt wohl der Leser, ohne uns, zunächst an nicht wenige der Mittelsätze in Joseph Haydns Quartetten und Symphonieen; in Mozarts Trios und Quartetten; in Beethovens Trios und Quartetten aus früherer Zeit, und aus späterer, an die hieher gehörenden Stücken seiner Musik zu Göthe's Egmont, *) an sein Andante der

*) Diese Musik, in ihrer Art geradehin ohne

Symphonie aus D dur, der Symphonie aus A dur. Giebt es doch nichts Schöneres, nichts, auch hinsichtlich auf die angewendeten Mittel, Vollendeteres in dieser Art und diesem Bezirk der Musik; innerhalb desselben aber zugleich, welch eine Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit! — Was aber den Gesang betrifft, so erinnert sich der Leser, mit uns, wohl am liebsten — an den Ausdruck heiliger Liebe in Mozarts Recordare und Benedictus des Requiem; feuriger Liebe, bei Cherubini (namentlich in den hieher gehörenden Stücken des Wasserträgers), schwärmerisch-zärtlicher, bei Mozart (namentlich in den hieher gehörenden Stücken des Figaro), inniger, doch milder, bei Salieri (namentlich in den hieher gehörenden Stücken des Axur), der frommen, zart sich hingebenden, bei Maria von Weber (namentlich in den Arien der Agathe des Freischütz), frischer, sinnlich belebter, bei Cimarosa (namentlich in den hieher gehörenden Stücken des Matrimonio segretto), u. s. w.

Gleichen, halten wir, mit Ausnahme der zwei Liedchen, überhaupt, dem Ausdrucke und der hier berührten Sphäre nach, für das Allervollkommenste, was dieser bewundernswürdige Geist geschaffen hat.

Aber, neben Andern, die hier gleichfalls mit Ruhm zu nennen wären, dürfen wir am wenigsten vergessen Eines Meisters, der eben hier, und zwar in der Region natürlich-einfacher, sanfter, andächtiger, demüthiger Anmuth und Liebe seine schöne Heimath hat: Naumanns nehmlich, in den hieher gehörenden Stücken seiner Messen und Oratorien, seines Vater-Unser (nach Klopstock) und anderer Werke. — —

Der älteste unsrer Kunstphilosophen, Baumgarten, *) sagt, wenn auch mit andern Worten,

*) Möchte ich doch durch Erwähnung dieses Namens manche Leser, besonders die, an welche mein Aufsatz zunächst gerichtet ist, veranlassen, sich mit diesem fast ganz vergessenen Autor zu befreunden! Es ist wohl nicht abzuleugnen: seit Kant hat die deutsche Kunstphilosophie, auf oftmals dunkeln und schwierigen Pfaden, sich so hoch in die, allerdings reinen, aber auch kalten und die Brust beengenden Lüfte verstiegen, daß der Künstler, kann er ihr auch wirklich hinauf folgen, nicht weiß, wie wieder herunter zu kommen, in die Praxis. An Baumgarten hätte er einen Führer von einfachem Naturſinn, gesundem Hausverstand, richtigem, nicht ungeübtem Blick und leichtfaßlichem Wort, der zwar bei weitem nicht so hoch, zuweilen auch in Bogengängen, wie lustwandelnd, aber immer nach sicherer Richtung bis dahin führt, wo zu verbleiben sich Keiner schämen darf, der nicht selbst wieder den Führer

vom Niedlichen, es sey das Kleine, das in schuldloser, unbewußter Schwäche das Große reizend nachahme. Wegen seiner Schuldlosigkeit (Naivetät) gefalle es; wegen des Contrastes seiner schwachen Natur mit dem nachgeahmten Großen bekomme es etwas vom Komischen, das Keinen gleichgültig lasse. So wenig man das als Definition gelten lassen mag: als treffend schildernde Erklärung wird man es gelten lassen, und so taugt es eben für unsern Zweck. Man beobachte Kinder, wenn sie sich für nicht beobachtet halten: an ihnen, ihrem Plaudern, Thun und Wesen, ist Alles niedlich. Sie ahmen die Erwachsenen in ihren Eigenschaften und Verhältnissen nach, unbewußt, daß sie diese in ihrem Wesen gar nicht

---

abgeben will, und von wo aus es ja auch Jedem unbenommen bleibt, Andern, kann und will er's, weiter und steiler aufwärts zu folgen. Selbst der Gelehrte vom Fach dürfte bei Baumgarten, wie in Verwandtem bei dem gleichfalls vergessenen Tschirnhausen, durch tiefdringende, nur am Mittelpunkte haftende Geistesblicke freudig überrascht werden. — Wer Aehnliches, in verwandter Weise, aber (bei weit umständlicherer Erörterung) zugleich mit Berücksichtigung des Spätern und Anwendung auf Neueres sich wünscht, den verweisen wir zunächst an Eberhardts Aesthetik.

faſſen; ſie glauben die Erwachſenen zu ſeyn, unbewußt, daß ſie ſie nur ſpielen. Niemand kann dies ohne Vergnügen bemerken: aber dies Vergnügen iſt nicht ſowohl eine beſtimmte, durchgreifende Freude, als vielmehr eine unbeſtimmte, leichte Heiterkeit, eine angenehm tändelhafte gute Laune. Und ſo iſt es mit allem Niedlichen. Wer das Erhabene, wer auch das Starke und Große nicht in ſeiner Fülle aufnehmen, nicht mit ganzer Seele genießen kann, der freuet ſich doch des Niedlichen, und das gemeiniglich um ſo viel mehr, je weniger er für jenes geeignet iſt. Daher werden Erzeugniſſe der Poeſie oder der Kunſt, mithin auch muſikaliſche Compoſitionen, im Charakter des Niedlichen, ſind ſie gelungen, zwar überall ein geneigtes Publicum finden, das geneigteſte aber unter dem andern Geſchlechte. Und ſo wird, je entſcheidender in gewiſſen Zeitaltern und unter gewiſſen Nationen der Einfluß der Frauen auf die Männer, und vermittelſt deren auf die öffentliche Stimme iſt, auch der Beifall, den dergleichen Erzeugniſſe finden, um ſo lebhafter und allgemeiner ſeyn. Doch ſelbſt, wer für das Erhabenſte und Größeſte, nur nicht einſeitig, geeignet iſt, kann nicht anders, als auch dem

Niedlichen wohlwollen, da es, wie gesagt, in jene eigenthümliche, heitere Stimmung versetzt, da in dieser zugleich das Herz leicht angesprochen wird, und wohl auch eben der tiefere Geist schwerlich unterlassen kann, in dasselbe, das Niedliche, eine Bedeutung zu legen, die in ihm selber, nicht eigentlich in diesem ist. Auch hier möchte man an Kinder erinnern.

Zum Ausdruck des Niedlichen in der Tonkunst dürften am zweckmäßigsten folgende Mittel verwendet werden. Leichte, schmeichelnde, tändelnde Melodieen, schnell, gewandt und artig vorzutragen; ein munteres, flüchtiges, oder doch in kurzen Rhythmen forteilendes Tempo; eine diesem gemäße (besonders ungleiche) Taktart; eine, mehr scherzweise, kurz und neckisch angewendete, mehr angedeutete, als durchgeführte contrapunktische Behandlung des sehr Leichten, oder auch umgekehrt, die launige, bald wieder vertändelte Behandlung des ernsthaftern Thema; befremdliche Anläufe auf Großes (durch Fülle der Harmonie u. dgl.), von denen aber bald wieder abgesprungen wird; gleichmäßiges Anlaufen und Abspringen, mithin schneller Wechsel des Forte und Piano; plötzliches Ergreifen und Fah-

renlassen fremder Tonarten; seltsame, pikante Benutzung der Eigenthümlichkeiten der Instrumente und ein wunderliches Gegeneinanderstellen derselben, so wie der Melodieen selbst; wenige, oder schnell herbeigezogene, schnell aufgegebene, Dissonanzen, so daß der Zuhörer es für ernstlich gemeint hält und nun durch Täuschung angenehm gereizt wird; öfteres, möglichst überraschendes Wiederkehren des Thema oder sonstiger hervorstechender Melodieen, immer anders, aber immer leicht, u. s. w. *)

Beispiele vorzüglich gelungener Darstellung

*) Da dieses Alles auf vielen kleinen und feinen Nüanzen beruht, so ist es sehr schwer, und wird daher mir um so weniger gelungen seyn, Liebhabern, die Musik nur ihrem Totaleindrucke nach aufzunehmen pflegen, und Musikern, die wörtliche Andeutungen sich nicht gleichsam in Töne und musikalische Verhältnisse zu übersetzen vermögen, durch Worte deutlich und anschaulich zu machen. Dies wird aber Beiden selbst gelingen, wenn sie mit Genauigkeit auf die Wirkung achten wollen, und auf die Mittel zu dieser Wirkung, in den vollkommensten Meisterstücken dieser Gattung, die wir Joseph Haydn in den Scherzandos, variirten Andantes und Finalen der meisten seiner Quartette und Symphonieen verdanken.

chen-, Opern- oder Sinfonieen-Musik seyn. Schon in frühern Jahrhunderten hatten wir ähnliche Instrumente, unter welchen hier die Viola di Spala, und Seb. Bachs Viola pomposa vorzügliche Erwähnung verdienen *). Ihr Hauptzweck war die leichtere Ausführbarkeit solcher Passagen, welche auf dem V.celle, theils ihrer Höhe, theils der dabey nothwendigen gewaltsamen Ausstreckung der Finger oder allzuhäufigen Rückens der Hand, unvollkommen und kraftlos ausgeben mussten. Alle dergleichen Instrumente wurden aber nachher, durch Vervollkommnung des V.cellspieles, wieder verdrängt und entbehrlich gemacht.

Indessen ist doch nicht zu leugnen, dass bey unsern Sinfonien und dergleichen nur zu oft kräftig gedachte Gänge und Passagen der Basse durch das Schwirren der Violinen gedeckt und ganz überhört werden.

Die Contre-Bässe können geschwinde und schwierige Passagen oft gar nicht, die V.celle viele derselben doch nur kaum und nicht kräftig und durchgreifend ausführen; zumal da ihr ebenfalls schwirrender Ton gegen die schwirrenden Violinen nicht genug absticht, und mancher Spieler eher in den höchsten Applikaturen spielen, als sein Instrument in der Tiefe kraftig angreifen lernt. Auch selbst, wenn die Bratschen mit den Bässen unisono gehen, (zumal wenn sie so sparsam und schlecht wie gewöhnlich besetzt sind), ersetzen sie diese Dumpfheit nicht. Wie? wenn man blos zu diesem letzten Zwecke (zur Verstärkung und Erleichterung der Basse) ein kleineres, aber schärfer und schneidender klingendes Bass-Instrument anbrächte, welches mit dem, dem Contre-Violon analogen Timbre die Leichtigkeit der Bratsche verbände?

Die in der Musikal. Zeit. vorgeschlagene Stimmung G. d. a. e. würde entweder viel grössere Ausdehnung der Hand, als die Bratsche, oder oben so viele Rückungen der Hand fordern, wie das V.cell. Sollte also, da der Umfang eines solchen Füll-Instrumentes nicht beträchtlich zu seyn brauchte, nicht eine dem Contre-Violon ähnliche Stimmung, oder etwa G. c. e. a. vorzuziehen seyn? Sie würde beyde Schwierigkeiten heben.

Bey dem Baue des Instrumentes müsste blos auf Schärfe und Stärke des Tones hingearbeitet und vielleicht würden am besten dicke, aber nicht übersponnene Darm-Saiten gebraucht werden. Vielleicht bedürfte aber auch nur die Viola di Spala einiger Verbesserung, um den vorliegenden Zweck zu erreichen.

Indessen glaube ich wirklich, dass durch Vereinigung gut besetzter Bratschen im Einklange mit den Bässen auch ohne Tenor-Viole vieles erreicht werden könnte: zumal da die Bratsche auch Tiefe genug besizt, um die vermittelnden Intervalle gegen die tiefsten Basstöne anzugeben, wenn nur (wie immer) auch V.celle mit den Contre-Bassen vereinigt sind.

Wenn übrigens, wie in der Musik. Zeit. bemerkt wird, mehrere Musiker ihre Meynung über die vorliegende Idee schon gesagt haben, so wäre allerdings eine öffentliche Anzeige jener Schriften zu wünschen, wo schon Materialien zu allenfalsiger Vervollkommnung gegenwärtiger Idee zu finden sind **).

*) Man hatte selbst ehemals schon eine tiefere oder doch grössere Bratsche, welche unter dem Namen Tenor-Viole die Stelle unserer jetzigen Secondbratsche vertrat, und deren Stimme im Tenorschlüssel geschrieben wurde.

**) Was davon in öffentlichen Blättern gesagt worden, gehet nicht tief in die Sache selbst ein, sondern gestehet nur dem Verf. jenes Aufsatzes die meisten seiner Gründe im Allgemeinen zu, und lobt und empfiehlt auch nur im Allgemeinen.
d. Redakt.

des Niedlichen in der Tonkunst wird man nicht bei den Alten suchen, und am wenigsten bei unsern deutschen Vorfahren; so wenig, als Vorbilder zu den, ihm zu vergleichenden Feinheiten des geselligen Lebens, wie sie den Scharfsinn reizen und wach erhalten, Phantasie und Empfindung leicht und gefällig berühren, das Ernste, wo sie es nicht umgehen, gleichsam im Fluge und zierlich aufgeschmückt vorüberführen, übrigens, außer sich selbst und der sich von selbst ergebenden — geistvollen — Ergötzung, keinen Zweck haben. Unsre Vorfahren gingen, wie zu ihren geselligen Verbindungen so zu ihrer Kunst, mit ganz anderm Sinn, ganz andern Absichten, ganz andern Schritten. Selbst jetzt dürften sich, außer bei Haydn, Beispiele, die in ihrer Art ganz als Muster dienen könnten, unter uns Deutschen nicht zahlreich auffinden lassen; denn selbst ausgezeichnete Meister, die sich nahe an Haydn schlossen, haben entweder — wie Hummel, in seinen hieher gehörenden Arbeiten, bald seine Frischheit und Jugendblüthe nicht erreicht, bald von Ernst und Kunst zu viel beigemischt, oder sie sind — wie Pleyel und Rösler (der sich Rosetti nannte), in Schäkerhaftigkeit und schnell veraltete Späße verfallen. Uebrigens ist unter

den gangbaren Musikformen durch Sinn und Ausbildung für das Niedliche vorzüglich das Rondo geschaffen, gehegt und gepflegt worden; so wie es jetzt, mit jenem Sinn und jener Ausbildung selbst — wir wollen nicht bestimmen, in wie weit mit Recht oder Unrecht — an Werthachtung in Deutschland einigermaßen gesunken ist. — Im Gesange wüßten wir als wahrhaft musterhafte Beispiele deutscher Stücke nur Lieder, und diese in nicht geringer Zahl, anzuführen: wie wir aber in diesem ganzen Aufsatze diese herrliche, den Deutschen bei weitem vorzüglich angehörende Gattung absichtlich umgangen haben *), so thun wir es auch hier. In ausgeführtern Stücken jener Art werden wir Deutschen, wie in der verwandten Art gesellschaftlicher Vorzüge, den Franzosen und Italienern den Preis unbedingt zugestehen müssen. Die Opern, besonders die komischen, Méhüls, Boyeldieu's, Grétry's, Plantade's u. A. unter Jenen, Cimarosa's, Paisiello's, Martins, Nicolo's von Malta, Mosca's, Blan-

*) Nehmlich, weil wir im Sinne haben, später einmal uns, nach Vermögen, über die gesammte deutsche Liederkunst ausführlich auszusprechen.

gini's, Rossini's u. A. unter Diesen, stellen, mit großer Verschiedenheit, das Originellste und Reizendste auf, was in dieser Art vorhanden ist.

„Aber sag': was soll ich denn am Ende im Schulmeister-Seminarium deiner Erörterungen und unter dem Volke deiner Beispiele und Muster? Jene, fürcht' ich sehr, machen mich kritlich und ängstlich: diese zerstreuen, verwirren mich, drücken mich wohl auch nieder. Geschieht aber dies: dann gute Nacht, freies Schaffen! Ich werde ein Nachahmer; oder ich brüte und brüte: und was kriecht aus? statt blühender, belebender Werke, dann und wann eine matte, grillenhafte, langweilende Recension!" So sagt vielleicht mancher junge Musiker. Ich will es kurz machen mit der Antwort: er hat nicht viel Geduld.

Erstlich, mein Freund, ist hier geschrieben worden, für dich zwar zunächst, doch nicht allein, sondern auch für Freunde der Tonkunst, die ihren Genuß an ausgezeichneten Werken derselben durch Denken vervollständigen und adeln wollen; durch Denken über das, was sie eigentlich empfangen,

und wodurch es ihnen zu dem wird, was es wird. Sodann, was dich betrifft: Bist du der rechte Mann, so wandelt dich jene Furcht höchstens in schwacher, hypochondrischer Stunde an. Nun: die Stunde entflieht, und du thust wieder frisch und fröhlich, was du nicht lassen kannst. Aber — und das ist die Hauptsache: die allerdings schöne Zeit, wo man in den Künsten, doch in diesen bei weitem nicht allein, blos instinctmäßig dem innern Naturtriebe folgen konnte, und doch, weil man unzerstreut und ungeirrt durch die Aussenwelt dahin ging, meist das Rechte traf: diese Zeit ist nun einmal vorüber. Du kannst sie nicht zurückführen, auch für dich nicht; denn du kannst nicht mehr leben, wie die Vorfahren, und nicht unter Menschen und Verhältnissen, wie sie. Schaltest du hier ein klagendes „leider“ ein: so wird der Billige dir's nicht verübeln: aber dein „leider“ ändert nichts, und dein Klagen verhallt im Leeren; wie, wenn du, gleich Vielen, über deine, gleichfalls schöne, gleichfalls verflogene Kinderzeit seufztest. Jetzt, wie die Dinge stehn, und wie du stehst, wirst du das Rechte schwerlich treffen, ohne es klar zu erkennen und dir des Erkannten bewußt zu seyn; noch weniger wirst

du es vollkommen ausführen, ohne die Mittel nach allen Seiten hin zu überschauen und dir auch deren bewußt zu seyn. Wie willst du aber dies sicherer, wie, ohne das halbe Leben dran zu setzen, und auch bequemer erlangen, als vermittelst solcher Erörterungen und in Bekanntschaft mit dem Vortrefflichsten, was in jeder Gattung schon vorhanden ist? Hellest du aber deinen Geist damit auf; erweiterst, nährst ihn damit; trägst dich mit dem, was du daraus gewonnen, wie die Mutter die empfangene Frucht liebend im Schooße trägt; hast du dich geübt, anwendend es in die Gewalt zu bekommen — und nun kömmt die Stunde der Begeisterung über dich, die freudenvoll ängstende Geburtsstunde: dann wirst, dann sollst und kannst du an alle dies in seiner Vereinzelung nicht denken, aber du hast es in dir in seiner Gesammtheit; es leitet dich, ohne daß du es fühlst; es bietet dir die rechten Mittel, ohne daß du sie suchst: du machst, nur was du willst, nur wie du es willst, und was du, wie du es machst, wird gut, wird vielleicht vortrefflich. — Wärest du aber nicht der rechte Mann: so würdest du, dächte ich, unter solchen Erörterun-

gen und neben ſolchen Vormännern dies innen werden; und auch das wäre Gewinn, vielleicht ein über dein ganzes Leben entſcheidender: es läßt ſich nur aber über Letzteres beſſer unter vier Augen, als in einem Buche ſprechen.

Geſchmack an Sebaſtian Bachs Compoſitionen, beſonders für das Klavier.

Brief an einen Freund.

Die letzte Periode der Geſchichte Europa's ſtellt uns, alles Einzelne in ein Allgemeines zuſammengefaßt, folgende Erſcheinungen auf: Was zu Anfang derſelben beſtand, ſchien Vielen nicht mehr ausreichen und fortdauern zu können; es wurde, ſo weit die Macht der Wort- oder Fauſtführenden reichte, umgeſtürzt; man ſuchte und verſuchte Anderes — wie man glaubte, Beſſeres und Haltbareres; man ſuchte dies auch in dem Vorzüglichern längſt vergangener Zeit, und verſuchte ſich auch mit dieſem; noch jetzt ſucht und verſucht man, auch dies Letzte. — Das allgemeine Streben irgend einer Zeit theilt ſich nothwendig, mehr

oder weniger, auch jedem Besondern mit und spiegelt sich ab in ihm. Mithin auch den Künsten, und in ihnen. Z. B. Malerei. Wer ihren Stand vor ohngefähr vierzig Jahren und den jetzigen kennt, wird leicht alle obigen Sätze auf sie anwenden und bestätigt finden. Nicht anders mit der Musik. Auch hier, um nur beim Letzten stehen zu bleiben, suchen wir und versuchen; auch das Vorzüglichere längst vergangener Zeit. So hatte denn das rollende Rad des Geschicks auch die Speiche des ehrwürdigen Vaters, Sebastian Bach, die eine Weile weit unten gewesen, wieder hinauf, ja, wiewohl nur einen kurzen Moment, auf den höchsten Punkt gebracht. Dieser Moment trat um das Jahr 1800 ein. Wie, um ein weniges später, die Meisten von denen, die zur Malerei einigen Ernst brachten, das Heil von den ältesten Italienern und Deutschen erwarteten, so damals die Meisten von denen, die ein Gleiches hinsichtlich der Tonkunst thaten, von Denselben; und unter Letztern vorzüglich auch von Sebastian Bach. Der Moment ist vorüber und Vater Sebastian nicht mehr obenauf: aber noch weniger, wie vorher, höchstungerechter Weise tief unten, sondern vielleicht eben da, wo, für unsre Zeit,

ſein angemeſſenſter Punkt iſt. Dieſen ihm, ſofern und ſo lange man's vermag, zu erhalten, iſt wohl der Wunſch eines Jeden. Dazu auch mein Scherflein beizutragen, nehme ich folgendes Schreiben auf, das von mir in jener Zeit der erneueten Culmination des Meiſters abgefaßt wurde. Ich ändere wenig Weſentliches darin, damit, wenn man es nicht ſeines Gegenſtandes wegen hinnehmen möchte, es zur Bezeichnung jenes Zeitpunkts dienen könne.

Ich würde Dich verlachen, daß Du, ohngeachtet Deines guten Willens, den Bachſchen Klaviercompoſitionen keinen Geſchmack abgewinnen kannſt? Glaube das nicht, lieber A. Gut Ding will Weile haben. Kein Baum fällt auf den erſten Hieb. Erinnere Dich: wir haben ja auch eine Zeit gehabt, wo wir gar Vieles im Homer langweilig fanden, die Vermiſchung des Komiſchen und Tragiſchen im Shakſpeare nur mit größtem Verdruß ertrugen, und Göthe's Taſſo nur leſen mochten, um ſchöne Sentenzen daraus abzuſchreiben. Und wir hatten hier ſo viel guten Willen, als Du dort; und Eifer wohl noch

mehr. Ist doch überhaupt mit dem, was man leichthin guten Willen zu nennen pflegt, so wenig gethan, als mit dem, was man ebenfalls leichthin gesunden Menschenverstand nennt. Es muß zu diesem guten Willen, dem Resultate manchfacher Einflüsse des Moments auf die Stimmung, ein ernsthaftes, anhaltendes und wohlgeordnetes Bemühen kommen. Darüber will ich nun schreiben. Ich gebe Deinem Willen meine Geduld an die Seite, und wenn wir das ehrsame, doch etwas mattherzige Paar vereinigt haben, so rufe ich, statt jenes, Deinen Sinn für die Kunst hervor und führe ihm, wenn Du es erlaubst, meine Erfahrung zu. Ein lebenskräftigeres Paar! Da giebt es hoffentlich eine stattlichere Vermählung, welcher, gelieb's Gott, der Ehesegen nicht entstehen wird.

Vorerst laß mich Dir einige Sätze, als Ehepacten, wiederholen, die wir alle freilich kennen und zugestehn, die sich aber doch, wenn's zur Anwendung kommt, leicht vergessen lassen; wie wohl andere Ehepacten auch.

Die Kunst ist allerdings ein Spiel, aber keine Spielerei. Sie soll allerdings erfreuen, aber nicht Spaß machen; soll wohlgefallen, aber den Bessern.

Leicht möchte die Verstärkung der schwierigen Basspassagen auch durch ein verbessertes Blaseinstrument erhalten werden, da bey diesem die Grösse des Körpers die Geschwindigkeit nicht erschwert, und so dieselbe selbst in der Contre- und vielleicht 16-füssigen Oktave erhalten werden könnte. Das gewaltige Serpent ist freylich zu unvollkommen **) und der Fagott nicht schneidend und durchgreifend genug.

Ein Wort über Zwischenspiele beym Choral.

Giebt es irgend etwas Grosses und Feierliches in der Musik, so ist es gewiss ein schöner Choral, wenn er mit der gehörigen Würde vorgetragen wird. Seine Schonheit reisst den gebildeten und ungebildeten Menschen unwillkührlich hin, und zwingt ihm, so zu sagen, das Gefühl ab. Die Erfindung der Choralmelodieen in unsern Kirchen ist daher etwas äusserst wohlthätiges. Jammer und Schade ist es aber, dass gerade dieser edle, einfache, herzerhebende Gesang in die Hände so vieler ganz unwissender und geschmackloser Musiker geräth und von ihnen nicht selten auf die erbärmlichste Weise verhunzt wird. Ohne mich in eine förmliche Untersuchung aller der hier Statt findenden Misbräuche einzulassen, bemerke ich blos etwas über die gewöhnlichen Zwischenspiele. Ich kenne und verehre die Bemühungen, welche sich Türk, Vierling und Hiller um die Verbesserung derselben gegeben haben, noch aber haben sie meiner Erfahrung gemäss bey weitem nicht so viel gefruchtet, als es möglich gewesen wäre. Selbst sonst in jedem Betracht schätzenswerthe Organisten vergessen sich bey den Zwischenspielen gar sehr, und sehen diese als einen Tummelplatz an, um ihre Fertigkeit und, Gott weiss was, zu zeigen. Gewohnheit und Beyspiel haben unser Ohr verwöhnt, und unser Urtheil hat sich noch nicht über die gewöhnliche Meynung hinwegzusetzen getraut. Eine Einleitung zur folgenden Zeile oder Strophe würde in sehr vielen Fällen gar nicht oder doch nur sehr kurz nöthig seyn, da die Harmonie und Melodie selten so fremdartig eintritt, dass dazu eine lange Einleitung nöthig wäre. Auch kann man annehmen, dass die meisten Melodieen der Gemeinde schon bekannt sind. — Die meisten Organisten bedienen sich zu diesen Einleitungen einer Menge musikalischer, sehr oft laufender, Passagen und Figuren, die, wenn sie auch dem Hauptinhalte des Textes nicht gerade entgegen wären, doch zu der feyerlichen Akkordfolge des Chorals, gar sonderbar kontrastiren. Die Gewohnheit hat uns, wie schon bemerkt, für diesen oft so grellen Kontrast abgestumpft. — Die Einleitungen müssen durchaus einfach, kurz und langsam eingerichtet werden. Ein geschwindes, laufendes Zwischenspiel kann in meinen Augen nicht geduldet werden, wäre es auch bey einem Lob- und Danklied. Ein solches scheint mir immer ein plötzliches Allegro in einem Adagio molto zu seyn. — Die Freude, welche wir bey der Anbetung des Schöpfers empfinden, ist von ganz anderer Art, als jene gemeine Freude; sie muss nämlich immer von der grössten Ehrfurcht und tiefsten Rührung begleitet werden. Hierzu schicken sich aber laufende Zwischenspiele gar nicht. Wenn sie nun sogar bey Lob- und Dankliedern wegbleiben müssen, um so viel mehr bey andern ernstern Gesängen. Und so glaube ich

---

*) Das Serpent verdiente in Absicht auf den angegebenen Zweck gewiss mehr Aufmerksamkeit, als ihm bisher gegönnet worden. Wir werden in einem der nächsten Stücke einen ausführlichen Aufsatz von einem achtsamen in England für denselben Zweck durch das neuerfundene Bass-Horn gethan worden.

d. Redakt.

Die Diamanten liegen nicht auf den Landstraßen; auch nicht unter dünner Erdschicht, wie Kartoffeln: sondern in tiefen Gruben. Man hat nicht spazierend sie aufzulesen, auch nicht mit dem ersten Spatenstich sie herauszuheben, sondern beharrlich nach ihnen zu graben. Und sind sie zu Tage gefördert, selbst auch geschliffen: so muß man doch sie genau ansehen, will man sie von böhmischen Steinen oder englischem Stahl sicher unterscheiden.

Lessing sagt: Kein Maler kann einen edlern Kopf zeichnen, als seinen eigenen; und, richtig verstanden, ist nichts einzuwenden; vielmehr hinzuzufügen: es kann auch Niemand einen edlern ganz verstehen und genießen. Eben darum setzt es nicht wenig voraus, wenn man Werke, die, wie Bachs, so einzig in ihrer Art dastehen, soll wirklich verstehen und genießen können. Es gehört noch mehr dazu, wenn man einem Zeitalter angehört, wo man fast nur mit Werken genährt worden, die gerade auf entgegengesetztem Pfade nach dem Ziele streben. Es kann demnach nichts helfen: man muß gestehen, ich bin für diesen Zweig des Schönen nicht und mag nicht dafür seyn — womit man zugleich seiner Kunstliebe ein

ſchweres Urtheil ſpricht — oder man muß ſich dafür bilden; ich meine: man muß das, was in uns auch für jenen Zweck liegt, ſorgſam wecken, treulich aufnähren, und gewandt gebrauchen lernen.

Wie das? fragſt Du. Es giebt auch hier jene zwei Wege: einer führt von oben herunter zum Mittelpunkte, der andere von unten zu ihm hinauf. Jener iſt der theoretiſche, dieſer der practiſche. Willſt Du den erſten wählen? — Nein, ſagſt Du; der iſt mir zu weit und zu trocken. Wenn ich auf dem zweiten ebenfalls dahin gelangen kann, ſo ſchlag' ich dieſen ein. — Ich habe nichts dagegen. Wir bleiben alſo auf dem practiſchen Wege, als dem ebenfalls richtigen und zugleich angenehmern. Nur verlange auch hier nicht ſtets durch Roſengärten bequem zu luſtwandeln.

Du lachſt, und merkſt es meinen Vorerinnerungen an, daß ſie meine Verlegenheit, Dir dieſen Weg vorzuzeichnen, verbergen ſollen? Er theilt ſich nehmlich in viele Fußſteige; und wer darf behaupten, der meinige iſt der ſicherſte? Oder muß dieſer Dir eben ſo zuſagen, wie mir? Man thut, was man kann. Ich will Dir beſchreiben, wie ich zum Verſtändniß und zur Verehrung der

Bachschen Werke gekommen, und nun gewiß geworden bin, ich werde ihnen mein Lebelang nicht minder treu bleiben, als den, wenn auch ganz heterogenen Werken anderer wahrhaft großer Künstler vergangener oder unsrer Zeit. Magst Du mir dann folgen, oder von meinem Pfade hin und wieder ausbeugen: nur fange nicht an, was Du nicht wirklich enden willst.

Ich hatte zwar schon als Knabe auf der Schule die Bachschen achtstimmigen Motetten ausführen helfen müssen: dies nahm mich aber mehr gegen den Meister ein; ich war verschüchtert gegen ihn und seine Werke. Der Himmel weiß, daß ich nur aus Furcht vor harter Strafe diese fest vortragen lernte; darum an nichts dachte, als richtig herauszubringen, was dastand; nichts Wohlthuendes empfand, als Freude, wenn es richtig heraus war, und oft nach einem neuen Liede, oder zum Geiste seufzte, mir aufzuhelfen in meiner Schwachheit. Nur als ich in die Jahre kam, wo sich mir eine andere Welt allmählich auf-, und mein Organ für den Sopran zuschloß: da riß mich das, Wie sich ein Vater erbarmet, und das, Sey Lob und Preis mit Ehren, zuweilen hin, jenes,

zu frommer Rührung, dieſes zu lebhafter Begeiſterung *). Aber genauer anſehen, was dies vermochte, oder wohl gar nachdenken, wodurch es dies vermochte — dazu trieb es mich nicht. Mir genügte, wie faſt Allen in den Jugendjahren, (und den Meiſten ihr Lebelang) der Totaleindruck; Veranlaſſung von außem, Bach'n näher zu treten, hatte ich nicht: ich ließ es bei einer ſcheuen Ehrfurcht gegen ihn bewenden.

Da kam Mozart nach Leipzig. Ich war oft um ihn, und Augenzeuge von ſeinem Benehmen gegen Bachs Werke, wie ich dies Dir und hernach auch öffentlich erzählt habe **) — — Das

*) „Singet dem Herrn ein neues Lied," und, „der Geiſt hilft unſrer Schwachheit auf," ſind zwei der ſchwerſten Bachſchen Motetten. „Wie ſich ein Vater erbarmet," iſt einer der demüthig-frömmſten, und, „Sey Lob und Preis mit Ehren," einer der erhabenſten Sätze in Bachs Werken dieſer Gattung.

**) Im erſten Jahrgange der Leipziger muſikal. Zeitung: Anekdoten aus Mozarts Leben. Folgende ſind die zunächſt hieher gehörenden Worte. Auf Veranſtaltung des damaligen Cantors an der Thomasſchule zu Leipzig, des nun verſtorbenen Doles, überraſchte Mozarten das Singchor mit der Ausführung der achtſtimmigen Motette, Singet dem Herrn ein neues Lied, von Sebaſtian Bach. Mozart

entzündete mich. Ich trug von Bachs Compoſitionen zuſammen, was ſich auftreiben ließ. Mit Eifer fiel ich drüber her. Es ſollte Alles ſogleich gehen — wie man denn im neunzehnten Jahre denkt; es ging aber Nichts — wie man denn im neunzehnten Jahre erfährt. Ich nahm Bachs Motetten, auch einige ſeiner Cantaten vor mich:

---

kannte dieſen Meiſter mehr vom Hörenſagen, als aus ſeinen Werken; wenigſtens waren ſeine Motetten, da ſie nie gedruckt waren, ihm noch ganz unbekannt. Kaum hatte das Chor einige Takte geſungen, ſo ſtutzte Mozart; noch einige Takte — da rief er: Was iſt das? Und nun ſchien ſeine ganze Seele in ſeinen Ohren zu ſeyn. Als der Geſang zu Ende war, rief er voll Freude: Das iſt wieder einmal etwas, woraus ſich 'was lernen läßt! Man erzählte ihm, daß dieſe Schule, an der Seb. Bach Cantor geweſen, die vollſtändige Sammlung ſeiner Motetten beſitze, und als Heiligthum aufbewahre. Das iſt recht! das iſt brav! rief er. Zeigen Sie her! — Man beſaß aber keine Partitur dieſer Geſänge: er ließ ſich daher die ausgeſchriebenen Stimmen reichen; und nun war es für den ſtillen Beobachter eine Freude, zu ſehen, wie eifrig Mozart ſich ſetzte, die Stimmen um ſich herum, in beide Hände, auf die Kniee, auf die nächſten Stühle vertheilte, und, alles Andere vergeſſend, nicht eher aufſtand, bis er Alles, was von Seb. Bach da war, ſorgſam durchgeſehen hatte. Er erbat ſich eine Copie, hielt dieſe ſehr hoch ꝛc.

bei weitem das Meiſte darin erſchien mir wie ein gährendes Chaos, und ich ſahe, in meiner Eil, Nichts daran, als was man im Guckkaſten des Leiermanns zu Plundersweilen ſieht:

Wie ſie durch einander gehn,
Die Element' alle vier —

Das war verdrüßlich. Ich wollte dem Verſtande durch das Ohr aufhelfen, und nahm die Klaviersachen her: ich war nicht glücklicher. Moderne Klavierconzerte konnt' ich vortragen, und ſolche Handſtücke nicht: das war noch verdrüßlicher; und was ich leidlich herausbrachte, wollte mir durchaus nicht klingen: das war das allerverdrüßlichſte. Ich warf die ganze Sammlung hin, und rief, wie der heilige Hieronymus, da es ihm mit Lykophrons Kaſſandra erging, wie mir mit Bach: Si non vis intelligi, non debes legi! — Nur erſt als ich mehrere Jahre hernach aufgefordert wurde, für die Tonkunſt durch Verwaltung einer ihr eigens gewidmeten Zeitung öffentlich mitzuwirken, kehrte ich zu meiner Sammlung zurück, weniger aus Neigung, als weil ich es für Pflicht hielt, das Vorzüglichſte jeder Gattung zu kennen, ehe ich mitſprechen dürfe. Um aber nicht wieder vergebliche Anläufe zu nehmen, ſann ich mir einen

Plan aus, sowohl für mein Studieren, als für mein Ausführen der Werke jenes Meisters.

Was war Bachs Hauptzweck bei seinen Arbeiten? Darüber glaubte ich vor Allem einig werden zu müssen. Sein Hauptzweck ist nicht schwer zu entdecken, da kaum je ein Tonkünstler den seinigen so streng und mit Beseitigung alles Andern verfolgt hat. Ich fand Folgendes:

1) Betrachtet man Bachs Werke an sich und nach ihrer innern Structur, so zeigt sich: der Künstler will nicht nur die größte Einheit mit der möglichsten Manchfaltigkeit verbinden, was jeder sollte; sondern Er will lieber der letztern, als der ersten etwas aufopfern. Siehe die besten seiner Werke an, liebster A.: denn nur nach dem Besten, was Einer geleistet; nur nach dem, worin sich sein Wollen am deutlichsten ausspricht, und worin er dem, was er gewollt, am nächsten kommt, dürfen wir urtheilen — siehe diese Werke Bachs an: er wählt zu jedem seiner Stücke nur Einen Hauptgedanken, dem er dann eine oder einige Nebenideen zugesellet, die aber jenem in irgend einem Betracht so vollkommen correspondieren und sich an ihn so natürlich anschmiegen, daß jener erst mit diesen ganz hervorzutreten

und vollständig ausgesprochen scheint. Diese Ideen bringt er nun mit unerschöpflicher Tiefe in immer neue und äußerst manchfaltige Beziehungen gegen einander; trennet, verbindet, dreht und wendet sie auf alle ersinnliche Weise und bis zu ihrer Erschöpfung; so daß man von gar vielen seiner Werke, wie von denen altdeutscher Kirchenbaumeister, behaupten kann, es sey auch dem geübtesten Auge des Kunstgenossen unmöglich, Alles zu bemerken, bis er jeden Theil forschend durchwandert und sich damit vertraut gemacht hat. Dadurch erscheint in Bachs vollendetsten Werken Alles nothwendig (als könne es nicht anders gemacht werden, ohne Nachtheil des Ganzen), und doch zugleich Alles frei (jeder Theil als nur durch sich selbst bedingt). *) Die hartnäckige Oeko-

*) Und dieses Beides — es ist zum Erstaunen — vermochte und leistete der Meister in den allerverschiedensten Gattungen seiner Kunst, von dem (real-) Vollstimmigsten, was je ein Tonkünstler ersonnen, bis herab zu den Stücken für eine einzige Violin, zu welchen auch nur einen Baß zu setzen, geradehin unmöglich ist; ja, er vermochte, er leistete es nicht nur mit selbsterfundenen, sondern auch mit den schwierigsten gegebenen Melodieen, wie mit denen der alten Kirchenchoräle in seinen Cantaten, mit

nomie und zähe, allerdings weit getriebene Sparsamkeit mit der Materie muß nun aber denen, die sich an die innere Form nicht zu halten vermögen, sondern durch viele Masse und manchfaltige äußere Formen und Ausdrucksarten interessiert seyn wollen, wie Armuth, Magerheit, Einförmigkeit und Trockenheit vorkommen.

2) Betrachtet man Bachs Werke in Hinsicht auf Die, welche sie hören und ihre Wirkung empfinden sollen, so zeigt sich: unser Künstler nimmt, wie jeder wahre, den ganzen Menschen in Anspruch, kehrt aber die Ordnung um, die sich die meisten vorzeichnen, oder, ihrer Individualität instinktartig folgend, unvorgezeichnet annehmen. Er ist sehr selten, was man gefällig zu nennen pflegt: dem äußern Sinne, und was aus diesem von selbst in die Empfindung übergeht, schmeichelnd. Er ist dies am wenigsten eben in seinen bekanntesten Compositionen, in denen für Klavier und Orgel, wie auch in denen, für den Gesang allein: in den Werken für Gesang und Orchester benutzt er jedoch zu jenem Zweck nicht

der ihm vom Könige Friedrich II. von Preußen vorgelegten, in den Variationen für Denselben u. dgl. m.

ſelten die eigenthümlichen Reize dieſes oder jenes Inſtruments, und wird darin zuweilen ſo zart, ſo eigen, ſo ſonderbar und pikant, wie er es, nach Hillers Zeugniß *), im Regiſterziehen zu ſeinem Oracelſpiel geweſen ſeyn ſoll. — Bach giebt alſo, die Sinnlichkeit zu reizen und zu ergötzen, wenig. Der Phantaſie bietet er zwar reichen, aber ſelten unmittelbar ſie ergreifenden, vielmehr erſt durch das Denken zu vermittelnden Stoff. Das Gefühl faßt er oft, aber meiſt von einer Seite, wo die Meiſten ſich nicht gern, noch weniger oft, faſſen laſſen, und auch die Fähigſten und Beſten nicht in jeder Stunde zu folgen vermögen: von Seiten des Erhabenen und Großen. Hat er es aber einmal erfaßt, ſo hält er es kräftig und unwandelbar auf ſeinem Höhenpunkte feſt. Am meiſten hingegen regt er an und beſchäftigt den Verſtand; nicht den kalten, trocknen, ſondern den lebendigen, entzündbaren, durchdrin-

*) Hiller: Lebensbeſchreibungen berühmter Tonkünſtler ꝛc. Man findet dies aber jetzt weiter aus einander geſetzt und anſchaulicher gemacht in Forkels lehrreicher und anziehender Schrift über Sebaſtian Bachs Leben ꝛc., welche ſpäter erſchien, als obiger Brief geſchrieben wurde.

ihnen mit Recht gar keine Stelle beym Choral verstatten zu müssen. Die Einleitungen müssen deswegen ohne Ausnahme langsam gemacht werden. Der Organist kann die Empfindungen weit besser und zweckmässiger durch gutes Registriren, durch gedrängtere oder einfachere Harmonieen, durch ein kräftiges Pedal, als durch lange und verwickelte Zwischenspiele ausdrücken. Er darf blos eine aus ein paar Noten bestehende kurze und langsame, aber gedachte und empfundene Einleitung am rechten Orte anbringen.

— n.

Nachrichten.

München, d. 24sten Aug. Die Leute machen Mozarts und Cherubini's Opern den Vorwurf, dass ihre Aufführung mit beträchtlichen, die Einnahme übersteigenden Unkosten verbunden sey! Dieser für die Theaterkasse bedeutende Umstand verdient eine billige Rücksicht, und wir bitten die Theaterkommission deshalb dringend, statt jener Opern, monatlich wenigstens zweymal die so eben uns geschenkte Oper: Palmer und Amalia, mit Musik von Cannabich, dem nachsichtsvollen Publikum aufzutischen, da man ohnehin in diesem Werke die Quintessenz Mozartischer und Cherubinischer Ideen zur Gnüge antrifft. Für das seltene Vergnügen aber, ohngefähr ein Dutzend Opern mit einem male zu hören, wird hiermit dem Verfasser des Werkes gebührender Dank abgestattet.

In Leipzig gab am 25sten Aug. der berühmte Berliner Violinist, Hr. Möser, aus der königl. Preuss. Kapelle, im Konzert, und denen, die ihn hörten, Gelegenheit, seine ganz ausgezeichnete Fertigkeit, seine Mannichfaltigkeit im Gebrauch des Bogens, sein vortreffliches Stoccato u. dgl. zu bewundern. Wenn ihm in den ausserordentlichen Schwierigkeiten, die zu besiegen er unternahm, nicht alles, ganz vollkommen glückte: so sind wir geneigt, es einer Verstimmung über die, seinen Verdiensten nicht im geringsten angemessene Unterstützung des Publikums zuzuschreiben. — Den 29sten wurde in der Nikolaikirche Händels grosses Te Deum laudamus, (ursprünglich zur Feyer des Utrechter Friedens komponirt und zuerst 1713 in London gestochen,) nach einer guten deutschen Unterlegung, mit einem sehr ansehnlichen Orchester vom Hrn. Musikd. Müller, vor einer grossen Menge Zuhörer aufgeführt, nachdem vor einiger Zeit auch Händels vortreffliches Jubilate daselbst von ihm aufgeführt worden war. Ueber jenes Meisterwerk, das so ganz verschieden ist vom Messias, Judas Makkabäus, und von ähnlichen Händelschen Werken, und nur an Erhabenheit, Kraft, Andacht und Neuheit in allen Hauptsachen ihnen ähnelt — wird gesprochen werden, wenn der bald zu hoffende neue Abdruck der Partitur erscheint: hier nur das Wenige über die Wirkung auf das gemischte Publikum — denn über die Wirkung auf das gebildete, kann gar nicht erst zu fragen seyn. Schon die kurze, feyerliche Overtura imponirte, schaffte Achtung und gespannte Erwartung: das allgewaltige Heilig erschütterte Alle, und die leisen, andächtigen Soli (A moll, mit obligater Hoboe, G moll, mit obligat. Flöte etc.) so wie die schönen Chöre, an den Erlöser gerichtet, (Tu rex gloriae, und einige andere,) bewegten jedes Herz. Es war nur Eine Stimme darüber, solche sey wahre Kirchenmusik, oder es gebe gar keine. Können wir oft solche Musik, und so gut ausgeführt hören, so dürfen wir keine grössern Städte um ihre Opern und Virtuosen beneiden, und wenn diese die unsrigen noch so sehr in Schatten stellelen.

Paris den 20sten Aug. Nur das italienische Operntheater hat eine Zeit lang sein Publikum gut unterhalten; die andern rüsteten sich mehr für die Zukunft, wenn die Jahres-

genden. Wer daher bei seinem Kunstgenusse nicht denken mag, für den sind seine Werke sehr wenig, und nie wird er ihr Wesentliches und Vorzüglichstes sich zu eigen machen, ja auch nur es auffinden können.

3) Betrachtet man Bachs Werke in Hinsicht auf die Mittel, womit er seinen Zweck erreichte — die abgerechnet, die er mit Andern gemein hat — so zeigt sich: der Künstler leistet das Angegebene zuvörderst dadurch, daß bei ihm (selbst Händel stehet in diesem Betracht ihm nach) jede Stimme frei (wie man sich ausdrückt: real) und melodisch behandelt ist, jede gleichsam ihr eigenes Lied singt, und doch alle nur Ein engverschlungenes Ganze bilden. Darum muß man bei ihnen, äußerst aufmerksam, nicht das Ganze allein, sondern alle Theile in dem Ganzen, und dieses als solches zugleich mit, hören; ich meine: darum muß man sich selbst so zusammenhalten, daß man den Theilen (dem Gange der einzelnen Stimmen u. s. w.) für sich folgt, und doch das Ganze nie aus dem Ohre, und auch nicht aus dem Geiste und Herzen läßt — —

Das waren die beträchtlichsten der Folgerun-

zen, die ich mir aus jenen Sätzen, auf Bach'n angewendet, abzog. Du magst nun die Sätze und die Folgerungen selbst prüfen. — Mit weniger Eifern, aber mit mehr Ernst, als vormals, ging ich nun von neuem an Bachs Werke. Jetzt weißt du, was du zu erwarten hast, dachte ich; nun liegt es an dir nicht, wenn deine Erwartung nicht befriedigt werden sollte. Meine Erwartung wurde wirklich nicht befriedigt, und es lag doch an mir, daß dies nicht geschahe. Ich sahe und hörte nun freilich vielfaches Große und Schöne, von dem mir bei meinen Jünglingsversuchen keine Ahnung beigekommen war; aber ich sahe und hörte zu Vieles — ich konnte es im Ganzen nicht übersehen und überhören, nicht beherrschen und zusammengefaßt mir zu eigen machen: Die Werke entfalteten nicht nur ihre Theile vor mir, sondern legten sie ganz auseinander; und ich hatte eine recht nützliche und lehrreiche Verstandesübung: weiter aber auch nichts. Doch war von mir hier schon zu Vieles erkannt, und noch mehr dunkel geahnet worden, als daß ich nun hätte ablassen sollen. Auf diesem Wege durfte ich aber nicht bleiben, wenn nicht am Ende einige Fähigkeit zu gelehrt scheinender Kritik

meine ganze Ausbeute ſeyn ſollte. Du mußt weiter, ſagte ich: aber zurück!

Ich nahm nun zuerſt Bachs, auch Dir bekannte Choräle vor. Auch hier iſt Bach Er ſelbſt; aber die gegebene Kirchenmelodie hält ihn zurück. Hier konnt' ich den Gang ſeiner Stimmen, jeder für ſich und zugleich aller zuſammen, leicht überſehen; was dadurch noch bequemer wurde, daß mir die Hauptmelodieen aus der Kirche bekannt genug waren. Indem ich dem Meiſter hier folgte, mir von dem, was auf den erſten Anblick nur ſeltſam, wo nicht fehlerhaft ſchien, Rechenſchaft geben lernte — (wie z. B. von ſeinem öftern Ueberſchreiten der Stimmen gegen einander, von ſeinen vielen durchgehenden und Wechſel-Noten u. ſ. w.) aber Alles nur auf das Ganze bezog und als ſolches im Geiſte geſungen hörte: ſo bekam ich als Ein Bild in die Phantaſie, als Eine Beſtimmung meines Zuſtandes in das Gefühl, was vorher nur als Reflexion in mir geweſen war. Um dieſes feſter zu halten und es mir tiefer einzuprägen, bemühete ich mich, die Choräle ganz gut, d. h. ſo auf dem Inſtrumente vorzutragen, daß alles ihnen Eigene und Schöne ausgedrückt würde. Da zeigte ſich's denn auch, wie

der Vortrag der andern Bachschen Werke beschaffen seyn müsse, warum er schwer sey und mir nicht habe gelingen wollen. Ich gewöhnte mich nach und nach mehr an diesen Vortrag. Darüber muß ich Dir nun allerdings etwas sagen. Um nicht in der Folge darauf zurückkommen zu müssen, nehme ich voraus, was ich erst später, beim Vortrage der freiern Werke Bachs, mir abstrahieren lernte. *)

Der durchaus melodische Gang aller Stimmen ist, wie wir sahen, ein Hauptzug des Charakters der Bachschen Werke. Er muß demnach auch beim Vortrage deutlich vor das Ohr und eindringlich vor das Gemüth gebracht werden. Besonders muß, wie es sich von selbst verstehet, das Hauptthema, wo es auch liege, immer hervorstechen und sein jedesmaliger Eintritt scharf bezeichnet werden — indeß man die andern Stimmen in ihrem fließendem Gange auch nicht stört. Um das

*) Ich streiche diese Stelle aus, da der Leser, was ich schrieb, jetzt vollständiger und sehr deutlich von Forkel in der angeführten Schrift angegeben finden kann. Nur was einige Einzelnheiten betrift, mit welchen dieser Schriftsteller sich wenig oder nicht befaßt hat, lasse ich oben stehen.

Letztere zu Stande zu bringen, hat man besonders auch die vielen Bindungen genau zu beobachten; und da die Mittelstimmen oft in Einem Flusse der Melodie von einer Hand zur andern übergehen, müssen besonders die Daumen in sehr engem und zartem Freundschaftsbündniß stehen. Das alles ist nun doppelt nothwendig bei den Fugen, oder doch fugierten Stücken Bachs. Die ungebundnern, die er Phantasieen, Präludien u. s. w. nennet, erleichtern jenes, verlangen aber noch besonders, daß man auf die Grundharmonie die strengste Aufmerksamkeit richte; denn was läßt Bach nicht öfters zu Einem und demselben Grundtone anschlagen, und wohin fliegen nicht seine Figuren, die sich auf ihn beziehen! Nun muß der Vortrag der Figuren so, durch Zu- und Abnehmen der Stärke u. dgl. gerundet werden, daß der Zuhörer jene Grundharmonie nicht nur nie verliert, sondern daß er auch den Gang der allmählichen Entfernung, so wie hernach den Gang der allmählichen Annäherung zum Hauptaccord deutlich, ohne rechnen zu müssen, vernimmt.

Das Alles ist nun freilich sehr schwer auszuführen, theils der Natur der Sache nach,

theils weil wir, besonders was die Mittelstimmen betrifft, jetzt gar nicht daran gewöhnt sind: aber gebiete Du nur Dir selbst und beharre bei deinem Gebot, so gelingt es zuverlässig. — Jetzt zurück zu meinem Cursus.

Ich ging von den Chorälen zum „Wohltemperierten Klavier“ über. Ich konnte mir hier, auch nun, noch lange nicht genügen; und daran war wohl zum Theil, aber nicht allein das Schuld, daß es mir mit dem eben bezeichneten Vortrag noch bei weitem nicht ganz gelingen wollte. Liege es in der Sache selbst, oder in der Gewöhnung an Musik ganz andrer Art, oder in der Beschränktheit meiner Fähigkeiten: ich verlor noch oft den Faden, und ehe ich's mir versahe, saß ich da und rechnete. Du bedarfst noch einer Vorbereitung, sagte ich. Ich fiel auf Händel. *) Er schreibt ja ebenfalls streng, war

*) Die kleinen Uebungen, die Bach für seine Schüler schrieb, und die jetzt in der Leipziger Sammlung neu gedruckt sind, kannte ich nicht. Sie können jenen Dienst leisten, wenn man dessen bedarf, werden aber zum Theil etwas trocken erscheinen. Mehr glaube ich daher zu jenem Behufe die kurzen Handstücke empfehlen zu dürfen, die unter dem Titel Symphonieen (es sind deren 15)

meine Meinung; aber weniger künſtlich und ſchwierig. Wenn manche von Bachs Klaviersachen mehr Tiefe des Geiſtes haben, ſo haben die ſeinigen mehr Fülle der Seele. Da er ſich mehr dem Populairen (im beſten Sinne des Worts) nähert, ſo kann man ihm leichter folgen; und auch der Vortrag ſeiner Werke iſt weit leichter. Ich ſuchte

in derſelben Sammlung zu finden ſind. Dieſe ſind leicht und haben doch ſehr ſchöne Sätze. Die Händelſchen Compoſitionen für das Klavier waren lange in Deutſchland faſt gar nicht bekannt. Es iſt ein Verdienſt, daß Hr. Nägeli in Zurich einen ſchönen Abdruck verſchiedener derſelben veranſtaltet hat. Der zweite Heft der in ſeinem Verlage herausgekommenen „Werke im ſtrengen Styl“ enthält ſo ſchöne Händelſche Klaviersuiten, daß man dem Muſiker durchaus nichts zu ſagen haben kann, der ſie, als veralteten Plunder, wegwirft. Auch wer es mit der Tonkunſt nicht gar ernſtlich meint, nur aber Sinn für ihr Beſſeres in verſchiedenen Gattungen und Schreibarten hat, geht hier nicht leer aus. Ich habe öfters verſucht, Stücke daraus — wie die Variationen in E dur oder D moll, das Largo mit der ſich anſchließenden Fuge in Fis moll, die Fuge in F moll — Perſonen vorzuſpielen, die, ohne eigentliche Schule, nur innere Muſik in ihrer Seele und ein nicht ungeübtes Ohr beſaßen; habe abſichtlich verborgen, daß die Stücke von einem großen Meiſter wären: und noch hat ſie Niemand ohne Wohlgefallen gehört.

deshalb die bestäubten sogenannten Orgelconcerte und Klaviersuiten Händels hervor; und ich vermag Dir's nicht zu sagen, mit welcher, bei jeder Wiederholung verstärkten Freude ich die meisten von ihnen durchging. Auch gewöhnte sich, fast unvermerkt, meine Hand an ihren sichern und genauen Vortrag.

Nun kehrte ich zum „Wohltemperierten Klavier“ zurück. Da ich durchaus an Bachs Werken nicht blos den Verstand und die Hände üben wollte, strich ich mir die Stücke an, die mir, ohne besondere Rücksichten (auf ihre Belehrsamkeit, Künstlichkeit u. dgl.) zusagten, mit dem Vorsatz, mich nur an sie zu halten. Sie gewährten mir nun sehr viel Freude, wenn ich, aber immer mit gesammletem Gemüth, nicht um in leerer Stunde die Langweile zu vertreiben — zu ihnen zurückkehrte. Aufrichtig gestanden: es waren unter der beträchtlichen Menge nicht viele Stücke, die ich mir aushob. Ich ließ mich das nicht anfechten, da es mir nicht um das Scheinen, auch vor mir selbst, zu thun war. Bei einer Wiederholung des ganzen Werks nach einiger Zeit mußte ich aber die Zahl der ausgezeichneten ansehnlich vermehren. Ich war weiter

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05442/103

gekommen und in der Gattung heimischer geworden. In der Folge habe ich mich nicht enthalten können immer mehrere auszuheben, so daß jetzt im ersten Theile ohngefähr die Hälfte, im zweiten vielleicht zwei Drittheile ihre Striche am Rande haben. Zu Deinem Nutz und Frommen will ich Dir die Stücke angeben, mit denen ich mich gleich beim ersten und zweiten Cursus befreunden konnte, besonders da ich sie auch jetzt noch unter die vorzüglichern zähle, ohne jedoch mehrere der andern ihnen nachzusetzen. Ich benenne sie nach den Tonarten, damit Du Dich zurechtfindest, welche Ausgabe Du auch besitzen magst.

Erster Theil. Präludium C dur (auf dem Pianoforte größtentheils mit aufgehobenen Dämpfern vorzutragen), Fuge Cis moll, Fuge D dur, Präludium D moll (wieder zum Theil ohne Dämpfer), Präludium Es moll, Präludium und Fuge Fis moll, Fuge A dur, Präludium und Fuge B moll, Fuge H dur, Präludium H moll.

Zweiter Theil. Fuge C dur, Fuge C moll, Fuge Cis moll, Fuge D dur, Fuge D moll, Fuge Es dur, Präludium und Fuge Fis moll, Fuge

zeit mehrere ins Schauspielhaus treibt. Doch ist die grosse Oper vor einigen Tagen mit einem neuen Produkt hervorgetreten: Mahomet der zweyte, in drey Akten, mit Musik von Jadin. Da man auf deutschen Theatern unsre grossen ernsthaften Opern nicht giebt, schreibe ich Ihnen immer nur kurz über sie; diesmal kann ich aber noch kürzer seyn, und darf nur das berühren, was etwa in die allgemeine Geschichte unsrer Musik gehört — denn die Oper gefiel nicht, und das Ganze verdiente auch nicht zu gefallen. Einzelne gelungene Scenen will ich dem Komponisten nicht absprechen: aber bey weitem das Meiste ist nur ein wildes, ungeheures Getöse, das Einem die Ohren zerreisst, die schon bey der grellen Ouverture nicht ohne Verwundung wegkommen. Die Posaunisten sind in Gefahr, sich die Lungensucht an den Hals zu blasen. Posaunen, Posaunen — diese sind für unsre neuesten Komponisten das Herrlichste, gerade wie die Trommeln für die Kinder. Dass Mahomet in der Musik tüchtig seufzet, und wie ein Sultan: das mag hingehen; dass er aber seufzet, wie ein ferner Donner: das ist doch wohl zu arg. Wenn nun nächstens etwa Jupiter in der Oper den Erdball im Zorne zertrümmern will — wohinaus will man da mit der Musik? man wird dann wohl zum Andeuten greifen müssen, und etwa Flauto solo den Zickzack des zu fürchtenden Blitzes machen lassen. Die Sängerinnen und Sänger (den einzigen, immer angenehmen Lays ausgenommen,) schrieen wahrlich aus Leibeskräften, aber nur selten konnten sie durch den Instrumentenlarm dringen; denn das Orchester, das gewohnt ist, das erste in der Welt genannt zu werden, und, wo es will, diesen Ruhm auch verdienen kann, wollte seiner Uebermacht hier nirgends etwas vergeben, und schlug nur drauf los, um Massen zu liefern. Etwas Tröstliches kann ich Ihnen aber doch auch schreiben: Man verstattet endlich unserm Cherubini wieder Eingang in dies Theater, da man, wie bekannt, seit langer Zeit nur im Theater Feydeau sich seiner Werke erfreuen konnte. Nächstens giebt man von ihm eine grosse Oper: Anacréon chez lui, wozu man grosse Zurüstungen macht.

Wien, den 26sten Aug. Wenn es in diesem Gange fortgehet; so hat die deutsche Oper durch Lipperts Tod neues Leben gewonnen. Es herrschet seitdem mehr Aufwand, Richtigkeit und bessere Anordnung, als vorher. Seit zwanzig Jahren, wo Gretry, Monsigny, Philidor u. a. auf unsern Bühnen glänzten und endlich verloschen, beginnt für die französische Musik nun die zweyte Epoche durch Cherubini, Méhül, Dalayrac u. a. welche der Herr Kapellmeister und Intendant W. mit einem Eifer und einer Theilnahme unterstützt, welche seinen Charakter, in Ansehung der Unpartheylichkeit gegen andere Künstler, so wie seine Achtung für den herrschenden Geschmack und das Vergnügen des Publikums, in das vortheilhafteste Licht setzen.

Kaum waren die Ferien des Opernpersonals zu Ende; so gab man schon am 22. dieses, im Theater am Kärnthnerthore: Helene, ein neues Schauspiel mit Gesang, frey nach Bouilly von Treitschke, mit Musik von Méhül. Die Handlung fällt ins dreyzehende Jahrhundert, und ist ein getreues Seitenstück zu den beyden gefahrvollen Tagen, worin sich Cherubini und Méhül, als ein Paar nahe Bekannte, freundschaftlich neben einander stellen. Dies, und den — vielleicht durch Hrn. Treitschke, zu schnell abgerissenen Faden — — im dritten Aufzuge abgerechnet, verdient das Ganze alles mögliche Lob. Von allen bisher aufgeführten französischen Singspielen blieb keines noch, vom Anfang bis zum Schluss, dem wahren, unveränderlichen Charakter französischer Nationalmusik so getreu, wie dieses. Um so grösser war aber auch die Verlegenheit des guten Grafen Constantin von Arles. Der liebe unglückliche

G moll, Fuge Ak dur, Fuge B moll, Fuge H dur, Präludium und Fuge H moll.

Nun durfte ich auch mit Zutrauen zu den vollstimmigen Compositionen Bachs für Gesang und Orchester fortschreiten. Ich ging mit Ernst und Neigung, nicht ohne Fleiß daran, und da ich in Leipzig Gelegenheit hatte, hörte ich mehrere wiederholt aufführen; aber nie nahete ich mich ihnen ohne Sammlung des Gemüths. Ich bemerkte bald, daß es nun keiner umständlichen Zurüstungen mehr bedürfe, um die meisten von diesen Werken zu verstehen und zu genießen: aber ohne diese Sammlung des Gemüths, mein lieber A., ist man für sie dahin — wie man ja auch im Grunde für alle edlere Kunstwerke dahin ist. Ich rathe Dir sogar: wenn Dich auf Deinem Wege eine gewisse Ermattung oder auch Ungeduld anwandeln will, so laß Dir aus beiliegenden Bachschen Motetten *) Sätze, wie die schon oben genannten: Wie sich ein Vater u. s. w. Sey Lob und Preiß u. s. w. Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn — vor-

*) Sie sind nun gedruckt herausgekommen; Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel.

singen. Euer Chor wird das können, da sie nicht schwer auszuführen sind. Dann fühlst Du Dich gestärkt — deß bin ich gewiß, und kannst es nun nicht lassen, mit Eifer und Beharrlichkeit weiter zu wandern. Daß mir aber Bachs Werke jetzt einen hohen Genuß gewähren, magst Du schon daraus abnehmen, daß ich einen so langen Brief schreibe, um auch Dir dazu zu verhelfen.

„Ja, das ist alles recht gut," sagst Du ein wenig verlegen und der Zeigefinger Deiner linken Hand schleicht sich hinter das linke Ohr — „aber denkt denn der Mensch, der hier Wege absteckt, wie ein Landbaumeister, nicht daran, daß seine Straße nicht eben kurz ist, auch nicht eben anmuthig, besonders im Anfange, wo die Hecken an den Seiten nur Dornen tragen und allenfalls Hagebutten, aber keine Rosen?" Doch nein; das sagst Du nicht. Du weißt zu gut, daß wir Sterblichen ohne Ernst und Ausdauer nun einmal nichts von Bedeutung zu Stande bringen; nicht einmal außer uns, wie viel weniger in uns.

Der Frühlingstag.

Ein Gespräch.

A. hatte sich kaum niedergelassen unter der schönen Linde auf dem Hügel, von wo man die Aussicht hatte auf die Blüthenbäume in den Bauergärten und auf die hochgrünen Saaten drüber hinaus — als auch die jugendlichen Freunde, B. und C., zufällig dahin kamen. Sie freueten sich des Zufalls, und nahmen Platz, der Eine zur Rechten, der Andere zur Linken des alten Herrn. Nachdem sie über diesen und die Seinigen Erkundigungen eingezogen, und das jetzt um so theilnehmender, da eben in der Jahreszeit, wo die Natur sich mit ihren heitersten Farben schmückt, der Mensch am öftersten Ursach' empfängt, Schwarz anzulegen — wendete sich

das Gespräch auf mancherlei Vorfälle in der Stadt und in Familien, die alle Drei unter ihre Bekannten zählten; auch Einiges, die größern Weltbegebenheiten betreffend, blieb nicht unberührt: ohne daß man jedoch bei dem Einen oder dem Andern ernstlich verweilet wäre; wie es meist zu geschehen pflegt, wenn man eigentlich blos die Freie genießen will, und das Gespräch nur mit in den Kauf nimmt, gleich dem Kaffee des Gastwirths. Endlich begann B.: Ist denn Eins von Euch gestern in der Oper gewesen? — Ich nicht, antwortete A. — Aber ich, sagte C.

B. Nun: wie lief's denn ab?

C. Etwas schlecht. Der Unternehmer mag sehr verdrießlich seyn. Und das mit Grund. Er hat Zeit und Geld aufgewendet, blos, um einmal den ältern Herrn nachzugeben, die sich und ihm so viel von dem Werke versprochen hatten: nun ist beides verloren. Es ist mir lieb, daß ich nicht drüllen geholfen habe. Uebrigens wurde ich gut unterhalten; auch durch's Publicum.

B. Durch's Publicum? wie so?

C. Es ist immer interessant, zu bemerken, wie ein Stück, das ehedem vorzüglich beliebt und dann geraume Zeit bei Seite gelegt gewesen ist,

nun, von neuem hervorgelangt, wirkt und empfangen wird.

B. Das ist wahr.

C. Man erfährt da selten, was man erwartet hat. So hatt' auch ich mir mehr von unsrer Oper versprochen. Besonders aber zog's mich an, einige jener ältern Herren zu beobachten. Ehe der Vorhang aufging: wie belebt waren sie! Eine Weile hielt's wider. Dann kniffen sie sich, noch einigermaßen entzückt zu scheinen. Bald wollte auch das nicht mehr gelingen. Nun wurden sie immer stiller, und fanden sichtbar nur noch an einigen, besonders ausgezeichneten Stücken Vergnügen. Und doch war die Aufführung gut; auch das Haus gedrängt voll.

B. Aber das große Publicum: wie nahm sich das?

C. Es schien aufmerksam, wenigstens von vorn herein: aber — ich gestehe, daß mich das verdroß — man war Eis und blieb Eis.

B. Das ließ sich vorhersehen.

C. Ich dächte doch nicht. Die Oper hat, und nicht so gar lange her, überall ein glänzendes Glück gemacht. Sie steht auch noch in vortheil-

haftem Ruf. Und sie ist doch wahrhaftig ein schätzbares, antheilswürdiges Werk.

B. Ganz gewiß. Aber sie ist veraltet.

C. Veraltet? in kaum dreißig Jahren? Denn länger ist's nicht her, daß sie geschrieben ist; und wir am Ort kennen sie noch nicht einmal so lange —

B. Doch! doch! In einer Kunst, die eben in solcher Gährung brau[illegible]t; wo Neueres immer dem Neuen, und Neuestes dem Neuern nachdrängt; besonders in einer Gattung dieser Kunst, die seit kurzem so gewaltige Umwandlungen erfahren hat: da muß, was einmal veralten kann, auch schnell veralten.

C. Wär' das so unbedingt wahr: so wollt. ich lieber Schuh; machen, als Opern!

B. Sie werden's darum doch nicht unterlassen.

C. So? Warum nicht? Ich muß mich doch selbst bestimmen, es zu thun oder nicht!

B. Sie werden sich eben bestimmen, es zu thun: dafür sind Sie ein Tonkünstler.

C. Man will aber doch wirken; und mit Etwas, das so viele Zeit, Kraft und Anstrengung kostet, wie jetzt eine Oper — glückt's ja einmal damit, in einigem Verhältniß zum Aufwande

von alle dem wirken! mithin auch nicht sein Werk nach einigen Mondswechseln verfliegen, wie Weizenspreu, und veraltet sehn, wie man eine Hand umwendet!

B. Nunu: eifern Sie nur nicht! Ihr Uebertreiben abgerechnet gehet's andern Leuten auch so.

C. Ist das ein Trost?

B. Nein; aber etwas, woraus man sich einen machen kann. Uebrigens hab' ich ja behauptet: Was einmal veralten kann —

C. Ach, was ist damit gesagt? Veralten kann! kann! Veralten kann Alles, wird Alles; wir mit; und am Ende Himmel und Erde!

B. Wenn das so ist: wo wollen Sie denn da hinaus? Ich verstehe Sie nicht.

C. Das ist kein Wunder: ich spreche aus warmem Herzen, Sie sprechen aus kaltem Verstande.

B. Nun: Beides ist nicht übel, und jeder von uns da an seinem Platze. Jeder geht von dem Andern, so weit er kann, entgegen; am Ende kommen wir zusammen.

C. Ich zweifle. Indessen . . . Meinetwegen! So will ich denn nur sagen: Was einmal allge-

meines Loos menschlicher Leistungen ist — ich bin kein Narr, das für die meinigen anders zu wollen. Aber ich behaupte: uns Musiker trifft nicht blos dies allgemeine Loos.

B. Wie so?

C. Ihr Gähren, und Umwandeln, und Nachdrängen — nun ja, das ist wahr; aber ich frage: In welchem Fache geistiger Thätigkeit ist das nicht so, jetzt, in dieser aufgeregten, gewaltsam ringenden, wechselsüchtigen Zeit?

B. Das ist ja, was ich sage.

C. Lassen Sie mich ausreden. Wenn's auch überall jetzt so hergeht: gleichwohl veraltet nicht Jedes; viel weniger veraltet Jedes schnell, oder gar so schnell. In Manchem kehrt man sogar zum Frühern zurück und befindet sich besser dabei.

B. Das ist ja auch mit dem wahrhaft Vorzüglichsten in den Werken der Tonkunst der Fall.

C. Quod nego!

B. Lieber Freund, wie können Sie das verneinen? Ist nicht z. B. der alte Händel — fast dürfte man sagen: wieder Mode geworden? Fragen Sie die Geschichte Ihrer Kunst; sie wird Ihnen sagen, daß dieser große Mann, wenigstens in seinem deutschen Vaterlande, nie so gekannt,

gehrt, geliebt worden ist, als eben jetzt; viel weniger, daß er veraltet wäre. Seine Hauptwerke, ohngeachtet sie oft weitläufig sind, werden in allen Gestalten, selbst in Klavierauszügen, gedruckt und wieder gedruckt, überall verbreitet, überall benutzt; manche der berühmtesten kommen auch zuweilen da und dort zur öffentlichen, meist glanzvollen Aufführung, und finden da lebendigen Antheil —

C. „Manche?“ Ein Paar! „Zuweilen?“ Selten genug! „Da und dort?“ An drei, vier Orten! Geht mir doch, geht, mit euren Katzfüßen gegen euer eigenes Bild im Spiegel!

B. Ei, Herr, gehn Sie, mit Ihrem Alles übertreibenden und knurrigen Wesen! Sie versäuern sich und Andern am Ende Alles damit. Sie sitzen daheim unabläßig unter Ihren Sammlungen, oder am Pianoforte, die Feder in der Hand. Machen Sie sich auf die Socken; schließen Sie die rauchige Stube ab und durchziehen Sie Deutschland mit offenen Augen und erfrischtem Sinn; dann werden Sie anders reden.

C. Nun, Sie haben's durchzogen: so reden Sie anders; aber Facta, nicht Raisennements!

B. Wo soll ich da anfangen? wann enden? Lassen Sie uns nur bei unserm letzten Punkte stehen bleiben. Ueberall, besonders in der nördlichern Hälfte Deutschlands, finden Sie in allen großen, selbst in vielen mittlern, ja hin und wieder sogar in kleinen Städten, geregelte, feststehende Vereinigungen oft zahlreicher, und meist der gebildetsten Familien zu möglichst guter Ausführung der trefflichsten Gesangwerke, gleichviel, ob aus alter oder neuer Zeit; und unser Händel ist Einer der Meister, die da vorzüglich hervorgehoben, und, selbst von der Jugend, mit Freuden vorgetragen werden. Könnte der herrliche Mann aus der Westminsterabtei erstehen: er feierte jetzt unter uns seinen Triumph; und eben einen solchen, wie ihn sich der wahre Künstler vor Allem wünschen muß: einen Triumph bei Denkenden, Gebildeten, Sinn- und Liebevollen. — Und nun: wie Vieles gehet nicht, so weit es anwendbar ist, aus diesen Kreisen über in den Sinn für Musik überhaupt? auch in die häuslichen Beschäftigungen mit ihr? Ist es doch schon dahin gekommen, daß man sich gewaltig irren würde, glaubte man, die öffentliche Musik, z. B. in Wien, in Berlin, in Hamburg

Herr konnte auch nicht von ferne ahnden, was er mit dem ihm wunderlich dünkenden Singsang des durchgängig beklatschten Franzmannes anfangen sollte; er verschnörkelte und verbrämte, mit einer sehr unreinen Stimme, so viel und so lange, dass man kaum mehr verstand, was denn eigentlich Méhül habe singen lassen wollen. Da auch die Gräfin Helene nicht ganz vom Schnörkelfieber frey geblieben ist, und ausserdem noch manches Mitglied der hiesigen Theater mit dieser schlimmen Krankheit, für Andere schmerzhaft, behaftet ist: so scheint es nicht ganz unnütz, aus einem unserer besten Klassiker Folgendes über die Eigenheiten französischer Musik, in Erinnerung zu bringen, um diejenigen unserer Sänger und Sängerinnen, welche nicht ganz unheilbar sind, auf ihr Bestes aufmerksam zu machen. Ich schreibe die Stellen wörtlich ab, obschon sich Manches genauer ausdrücken liess; man verstehet doch, was der Autor will.

1) „Die Stücke im französischen Geschmack sind meistens charakterisirt, auch mit Trillern und Vorschlägen so gesetzt, dass fast nichts mehr, als was der Komponist geschrieben hat, angebracht werden kann. Daher ist auch die französische Musik, wie sie mit ihrem simpeln Gesange mit Manieren geschrieben ist, schwerer auszuführen, als nach jetziger Schreibart die italienische."

2) „Die französische Singart ist mehr simpel als künstlich, mehr sprechend (deklamatorisch) als singend; sie ist mehr für Liebhaber, als für Musikverständige.

3) „Eingeschränkt in ihrem melodischen Gange, ist die Komposition herrschend, der Vortrag untergeordnet; also gerade das Gegentheil vom italienischen Gesange." — Wird nun ein unwissender Singer, wie z. B. Graf Constantin in das Jahr 1217 versetzt, und er singt wie ein mittelmässiger Sänger aus Italien vom Jahr 1803; so wird es noch schlimmer: denn Méhül hat seiner Musik einen nicht zu verkennenden Anstrich von Alterthümlichkeit gegeben, und das Publikum hat durch einen allgemeinen und anhaltenden Beyfall zu erkennen gegeben, dass es den Komponisten zu verstehen und zu würdigen vermag. Warum erkennen unsere Sänger und Sängerinnen nicht aus einem einzigen Zuge dieser Art, welchen Weg sie einzuschlagen haben, um die Achtung des Publikums zu gewinnen? — Helene! Helene!!! Herr Hunnius, ein neues Mitglied, trat in der Rolle des Moritz in diesem Stücke zum erstenmal auf. Er gefiel, und ward am Ende heraus gerufen.

N. S.

Man sagt: Herr Baron Braun entferne sich vom Theater, und es wird zu seinem Nachfolger der Name eines Kavaliers genannt, welcher selbst Kenner und ein Unterstützer der Talente seyn soll. Ueberhaupt stehen unserm singenden Theater in der Stadt, wie auch dem Ballethor, grosse Veränderungen bevor.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XXV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

sey die beste, oder auch am besten ausgeführte, die man dort hören könne —

C. Damit sagen Sie ja selbst: das Beste neuer oder alter Zeit gelte nur bei Einzelnen! der lebende Künstler bedarf aber der Menge —

B. Ach was da —! Jede Menge besteht aus Einzelnen; und sind deren nun schon so viele, wie jener wahrhaftig sind: so machen sie auch schon eine Menge aus. Ich frage Ihr Selbstgefühl, nicht Ihre Rechthaberei: Was kann der besonnene und tüchtige Meister hinsichtlich auf seine Kunst sich Besseres wünschen, als daß eben sein Vorzüglichstes in das Leben selbst — in die Häuser und Gemüther der Achtungswürdigern übergehe und da wirke zur Belebung, zur Erhebung, zur Freude? auch zur Richtung des Geschmacks und der Genußliebe auf das Geist- und Seelenvolle? auf das, was sogar die Herzen reinigen, die Seelen schmücken und sie beglücken hilft? auf das, was in sich Würde und Halt hat, Würde und Halt giebt? Geschieht das: ei, so mag, was Sie die Menge nennen, nachfolgen oder nicht! so mag auch des Meisters Seckel etwas mehr oder etwas weniger sich füllen! Und ist es denn nicht hochfahrender Unbedacht, geradezu

bei Allen gelten, viel, wo nicht Alles, gelten zu wollen? oder auch: iſt es nicht Uebertreibung und Unbilligkeit, vielleicht auch — verzeihen Sie — Eitelkeit und Anmaßung, von Ihrer Menge zu verlangen, ja auch nur ihr anzumuthen, ſie ſolle in jeder Art gerade das Beſte faſſen, anerkennen, und ſich daran halten; mithin jenen, den Auserwähleren, gleichſeyn? Ein treffliches Kunſtwerk — wie jedes Treffliche, im Denken, Dichten, Leben, und worin es ſey — iſt ja das Höchſte, iſt die ſchönſte Blüthe der am reichſten begabten Geiſter in ihren glücklichſten Stunden: wie ſollte es denn da — ich bitte Sie — wie ſollte es nur möglich ſeyn, daß es, und ſogleich, für Hans und Kunz — für Jedermann wäre; von Jedermann nach Verdienſt erkannt und hingenommen werden könnte, wie etwa ein tüchtiger Spaß, oder ein gut Glas Wein, oder, in Ihrer Kunſt, ein hübſcher, flink hebender Walzer? von Jedermann, auch von dem, der, wo nicht Widerſtrebendes, doch gar nichts mitbringt, und, ſeiner Natur, wie ſeiner ganzen Lage nach, nichts mitbringen kann, außer höchſtens einige Empfänglichkeit im Allgemeinſten, wie ſie zu jenen gemeinern Genüſſen ausreicht? von Jedermann: auch

von dem unruhigen, stets zerstreueten, von dem sinnlich überreizten oder abgestumpften Weltmenschen, der, eben weil er das ist, nur die schärfsten, die pikantesten Reize sucht? von dem, der alles Denken scheuet, weil es ihm etwas ganz Ungewohntes oder sonst Beschwerliches ist? wie sollte es möglich seyn, daß alle diese, und die Zahlreichen, die ihnen gleich zu stellen, bei dem, was sie denn doch als eine Neuigkeit und ein Gegenstand allgemeiner Unterhaltung wirklich einigermaßen interessiert hat, ausharren sollten, wenn es den Reiz der Neuheit verloren und ein Gegenstand solcher Unterhaltung zu seyn aufgehört hat? — Nun: alle diese laufen aber jetzt mit einander zu den öffentlichen Ausstellungen eurer Kunst und machen bei weitem zum größern Theile Ihre Menge aus! Sie sagten vorhin: Ich verlange kein anderes Loos, als das aller menschlichen Leistungen. Wohl; was aus jenem Allem folgt, gehört auch dazu, hat immer dazu gehört, wird immer dazu gehören: es kann nicht anders seyn. Wer nun doch dagegen anrennt oder ein Halloh darüber macht, der — ich will nicht wiederholen, wie Sie selbst den vorhin nannten.

C. Na, das klingt doch ziemlich auch, wie

ein Halloh! Indeſſen: es iſt mir nicht, wie Sie vorhin vermeinten, um's Recht haben, ſondern um's Rechte zu thun: und ſo geb' ich denn zu, was Sie da anführen — wie mich dünkt, ohne Noth für uns und unſern eigentlichen Gegenſtand. Aber wohl zu merken: ich gebe es zu von dem, wovon Sie es anführen. Das iſt nun Kirchenmuſik, und ähnliche; allenfalls noch, woran Sie nicht gedacht haben, höhere Kammermuſik, für die es auch, hör' ich, an nicht wenigen Orten jetzt ähnliche Vereinigungen giebt. Für dieſe Gattungen — nun ja, für dieſe braucht man nach „meiner Menge" wirklich nicht zu fragen; weil man da ihrer ganz und gar nicht bedarf. Doch anders, mein Herr, iſt's mit Gattungen, wo man ſie, wie ich ſchon geſagt habe, nicht entbehren kann; alſo: mit vollſtändiger Orcheſtermuſik, und noch mehr mit dem, wovon wir eigentlich ſprachen und wobei wir genauer hätten bleiben ſollen — mit der Oper. Von jenen mögen Sie mit vielem, doch gewiß nicht ſo unbedingtem Rechte behaupten: das Treffliche bleibt und dauert aus! aber von dieſen, wohin ſich doch jetzt die höchſte Geiſteskraft der Meiſter faſt aller Nationen richtet ... Unterbrechen Sie mich nicht; ich weiß recht gut,

daß Sie einwerfen werden: Warum thun sie das? und setze darum gleich selbst hinzu: Es geschieht, weil es dem jetzigen Stande der Tonkunst und dem Sinne fast aller Nationen nach nicht anders seyn kann! Von diesen Gattungen also gilt, was dort von den Lilien des Feldes steht: Heute blühen sie und morgen werden sie in den Ofen geworfen! Und davon war die Rede; das behaupteten Sie noch schärfer, wie ich; das beklagte ich, das empört mich, wenn es in dem Maße wahr ist, wie Sie es behaupten, und wie ich freilich, leider, nicht leugnen kann.

B. Die Lilien des Feldes —: nun, die Natur bringt neue, immer neue; was ist da zu lamentieren über die in den Ofen geworfenen? oder was zu zanken, daß man sie dahin wirft? Fahren Sie nicht auf: ich will Sie wahrlich nicht mit einem Bilde necken. Bedenken Sie ruhig: Warum soll die Naturkraft im Menschen nicht eben so wirken, wie außer ihm? Und wenn sie das thut, wie sie es thut; und wenn das und jenes, obgleich unerwünscht, in dem Thun und Benehmen der Leute folgerecht daraus entspringt: soll man sich da vergeblichen Klagen oder Anschuldigungen überlassen? Es ist nun so; es kann

nicht anders ſeyn; mithin wirſt Du's nicht ändern: ſo ändere Dich! Uebe Dich, es gelaſſen mit anzuſehn; Dich dadurch in Deinen achtbaren Unternehmungen nicht ſtören zu laſſen; guten, und, will's irgend gelingen, fröhlichen Muth zu behalten! Sehen Sie, Freund, das iſt und bleibt, wie in unzähligen, ſo in dieſen Dingen, immerdar das Weiſeſte, das Beſte; und das Klügſte obendrein. — Doch das könnte mich weit in den Text führen und Sie wieder zu der Bemerkung veranlaſſen, es ſey angebracht ohne Noth für uns und unſern Gegenſtand. So mache ich denn, wie die Tigerkatze, einen weiten Satz gerade dieſem Gegenſtande in den Nacken. Wir gingen von dem geſtrigen Schickſal jener Oper aus. Sie iſt gut, aber nicht vortrefflich: darüber waren wir eins. Sie hat jenes Schickſal erfahren, weil ſie veraltet iſt, ſagte ich: darüber wurden wir uneins. Sie wendeten, was ich von ihr behauptet, auf die ganze Gattung an; hab' ich Sie recht verſtanden, ſo empörte es Sie, daß Alles in dieſer Gattung ſo ſchnell, ſo außer Verhältniß zu der aufgewendeten Geiſteskraft und zu dem innern Gehalt der Werke, veralte: ich ſuchte das vorerſt im Allgemeinen zu erklären und damit

Ihre Empörung zu dämpfen; dabei aber kamen wir von der geraden, trockenen Chaussee ein wenig ab, auf unterhaltendere Nebenwege. War's nicht so?

C. Nun ja; es wird wohl ungefähr so gewesen seyn.

B. Gut. Ich hatte über die Thatsache, über die Erfahrung, blos im Allgemeinen, wo sie wirklich statt hat, gesprochen; nun aber sage ich: im Besondern hat sie fast gar nicht statt.

C. Wie? da möcht' ich Ihre Beweise hören!

B. Es wird keines andern bedürfen, als dessen, den jener alte Philosoph für die Bewegung führte: er ging.

C. Was wollen Sie damit sagen?

B. Das! Mozarts Figaro und Salieri's Axur sind gerade so alt, als jene Oper, die uns in's Gespräch verwickelt hat; Cimarosa's Matrimonio segreto ist nur zwei oder drei Jahre jünger. Ich könnte mehrere anführen: aber es mag bei diesen bleiben. Sind diese Opern veraltet? In Deutschland halten fast Alle sie noch so hoch, als da sie neu waren; in Frankreich und England sind sie jetzt erst recht emporgekommen. Lassen Sie mich mit der Thür in's Haus fallen:

Es kommt hier, wie bei allen Kunst-, ja bei allen menschlichen Erzeugnissen, darauf hinaus: Der Geist — aber das Wort im umfassenden, vollerhaltigen Sinne genommen — mithin, der wahrhaft ursprüngliche, darum auch stets originelle Geist; der Geist, wie er z. B. in jenen Werken lebt, nicht aber in dem, das man gestern im Theater hervorgezogen hat: der ist, was nicht veraltet. Fehlt Geist überhaupt, wenn auch nicht Geschicklichkeit, Routine, und was weiß ich: da kann man nicht einmal sagen: das Werk veraltet, denn es ist schon alt geboren; und so lebt es auch nur ein Weilchen; eigentlich sogar nur ein Scheinleben — das Zucken des Frosches von der Wirkung des Galvanismus. Fehlt es nicht an Geist überhaupt, wohl aber an jenem höhern, ursprünglichen: da wird das Werk veralten, und ist es ein musikalisches, bei der großen Concurrenz und den andern Umständen, die wir vorhin angeführt haben, schnell veralten. Ist es aus jenem Geiste entsprungen und von ihm erfüllt: da veraltet es nicht, oder doch nur, wie Sie selbst sagten, wie Alles veraltet, und am Ende Himmel und Erde. Dieser Geist bleibt, bleibt sicher; selbst wenn die Formen veralten sollten,

und früher noch, ihr Schmuck, ihre Verzierungen, die freilich überall, mehr oder weniger, dem Momente angehören.

C. Wie das klingt! wie rund und bündig! Sagen Sie aber doch, mein gelehrter Herr — sagen Sie doch: Hat man denn diesen Geist, den ursprünglichen, nimmer veraltenden, nicht, wie in jenen trefflichen Werken, wo er ist, so auch in gar vielen andern, wo er nicht ist, zu finden geglaubt, als sie neu waren? namentlich auch in dem, wovon wir ausgingen? Nun — werden Sie sagen — man hat sich geirrt; es hat blos an uns, an unserm Mangel an hinlänglicher Einsicht gelegen. Diese Einsicht besitzen wir erst! wir stehen erst hoch, und sind die wahren Kenner und Geisterseher!

B. Das werde ich ganz und gar nicht sagen! sondern: Man hat sich geirrt — nun ja; man kann sich auch wieder irren: aber, wie dort, darin, daß man jenen Geist zu finden glaubte, wo er doch nicht war; nicht aber umgekehrt, daß man ihn nicht fände, wo er wirklich ist, selbst wenn das Werk übrigens, wegen seiner Form und übrigen Eigenheiten, oder wegen des herrschenden Zeitgeschmacks und mitwirkender Zufälligkeiten,

gleich Anfangs nicht eben sonderliches Glück machte. So war's gerade mit Mozarts Figaro. Er machte erst wenig Glück, um solcher Nebendinge willen; besonders sagte man: die Musik ist für eine komische Oper zu schwer und zu weit ausgesponnen. Nicht anders war's mit seinem Don Giovanni. Da sagte man: die Musik ist für eine romantische Oper zu gelehrt, zu vollgestopft von künstlich gearbeiteter Harmonie. Aber jener Geist, aus dem beide gequollen, der sie beide erfüllet, mit dem sie beide vollendet sind — der ist vom ersten Augenblick ihres Erscheinens an erkannt worden, selbst von des Meisters Feinden. Ist nun dieser Geist da, und treffen Dichter und Componist sogar zugleich das Pünktchen in Hinsicht auf jene mitwirkenden Dinge: so macht das Werk auch sogleich Glück, und zwar um beider willen; erhält sich aber in seinem Glück um des ersten willen. So war's mit Mozarts Zauberflöte; so ist's mit Webers Freischütz in unsern Tagen. Das, mein lieber Hypochondrist, sind Thatsachen; und die lassen sich nicht wegdisputieren.

C. Nun gut! gut! Ich will auch ehrlich bekennen: was ich da hinwarf, war nur — wie

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. Nº. XXV. 1803.

Musikalische Anzeigen.

Das 9te Heft der Monatsfrüchte für Klavier und Gesang ist erschienen und an sämmtliche Abonnenten versandt worden. Es enthält 8 Lieder von Gross, Himmel, Hurka, Reichardt und Righini, und 4 Klavierstücke von Bach, Gürrlich, Himmel und Righini. Die Pränumeration bleibt immer offen, und wer 3 Rthlr. pr. Crt. auf den 1ten Jahrgang von 6 Heften vorausbezahlt, erhält auch die bereits erschienenen Hefte für den Präu. Preis.

Bureau de Musique von Rudolph Werkmeister in Oranienburg.

Pränumerationsanzeige für Freunde der Musik.

Der Herr Kapellmeister Himmel in Berlin hat die in Liedge's Urania enthaltenen lyrischen und elegischen Gedichte, welche unstreitig zu dem Vollendetsten gehören, was jenes Kunstwerk und überhaupt die deutsche Poesie aufzuweisen hat, in Musik gesetzt, und wird sie im Verlage der unterzeichneten Musikhandlung herausgeben, welche alles aufbieten wird, um diesem interessanten Werke die möglichst erreichbare Eleganz in Stich, Papier, Titelvignette und Umschlag zu geben. — Man pränumerirt hierauf bis zu Ende dieses Jahres mit 2 Rthlr. pr. Crt. in der Verlagshandlung wie auch in jeder soliden Buch- und Musikhandlung Deutschlands, und erhält die Exemplare den 1ten Januar 1805. Die Pränumerantensammler erhalten das 7te Exemplar frey, und senden Briefe und Geld, wie jeder einzelne Abonnent, postfrey ein. — Wenn die Zahl der Pränumeranten es gestattet: so wird dies musikalische Kunstwerk mit den, vom Kupferstecher Bolt gestochenen Bildnissen des Dichters der Urania und des Komponisten derselben, geziert seyn.

Bureau de Musique von Rudolph Werkmeister in Oranienburg.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Dietter, Concerto conc. pour 2 Bassons principaux. 1 Thlr. 21 Gr.

Lefevre, X., Etudes et exercices pour la Clarinette. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Sonates p. la Clar. à l'usage des commenç. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 6 gr. Sonates pour la Clarinette. 2 Thlr. 12 Gr.

Ozi, 6 Sonates p. le Basson à l'usage des commençans. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 6 gr. Sonates pour le Basson. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Duos pour 2 Bassons. Lettre A. 1 Thlr. 21 Gr.

Doisy, 3 gr. Duos conc. p. 2 Guitarres. 1 Thlr. 21 Gr.

Woldemar, Concerto à Violon principal. 2 Thlr. 6 Gr.

Duvernoy, Fr., 1ere Suite d'Airs arr. p. 2 Cors. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

Michel, 3e et 4e Suite de Duos non difficiles pour 2 Flûtes. 2 Thlr. 12 Gr.

— — les mêmes p. 2 Clarinettes. 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A., Sinfonie dell' Op.: Der Schauspieldirektor, ridotta à 4 mains per il Clavicembalo. No. 1. 12 Gr.

— — do dell' Op.: Die Entführung a. d. Serail. do No. 2. 12 Gr.

— — do dell' Op.: Die Hochzeit des Figaro. do No. 3. 12 Gr.

— — do dell' Op.: Idomeneo. do No. 4. 12. Gr.

nennen Sie's? — eine Instanz. Doch ernstlicher frag' ich Sie nun: Jener Geist — erscheint er denn ohne Fleisch und Bein, wie ein Phantom? ich meine: erscheint er anders, als in den Werken? mithin in gewissen Formen und selbst mit gewissem Schmuck? Nein! Nun sagen Sie selbst: diese wechseln immer. Richtig! An diesen, wie sie im Augenblick beliebt, wie sie Mode sind, hängt ja nun aber das große Publicum. Sind diese veraltet: so ist es mit ihnen das Werk. Man legt es bei Seite, und also den Geist, der darin steckt, mit. Das große Publicum — ich muß das immer wiederbringen — brauchen nun aber die Werke dieser Gattung, weil sie sonst gar nicht zu Gehör gebracht werden können; und so — ich seh' es nicht anders — so haben wir uns im Kreise herumgedreht und stehen wieder auf dem alten Fleck.

B. Das Gehen genügt Ihnen also nicht, um die Bewegung zu beweisen; denn was Sie da sagen, ist ja offenbar mit jenen drei erstgenannten, fast vierzigjährigen Werken und verschiedenen andern nicht der Fall: man legt sie nicht bei Seite; man stößt sich nicht daran, daß Manches — wer wollte das leugnen — in ihren Formen, und noch

mehr in ihrem Schmuck, besonders in Cimarosa's Oper — ich will nicht sagen, veraltet, aber doch nicht so ist, wie man es jetzt vorzüglich liebt und wie es die Mode will. Das genügt Ihnen also nicht. Ja freilich; dann müßte ich viel weiter ausholen und zurückgehen auf das Wesentliche oder Außerwesentliche in der Tonkunst überhaupt, auch in ihren äußern Formen und im Schmuck; auf das Nothwendige und darum Bleibende, oder das Zufällige und darum Wechselnde in ihren Wirkungen auf die Gemüther — was sogar auf die allgemeinen Grundanlagen und Bestimmungen dieser selbst führen müßte, weil aus der Uebereinstimmung zwischen dem, was gegeben wird, und dem, was empfangen soll, erst die gute Wirkung entsteht und modificiert wird: aber wann käm' ich damit zu Ende, wollte ich der Sache ihr Recht thun, den Seitensprüngen, woran Sie es nicht fehlen lassen würden, begegnen, und auch überall von Ihnen . . .

C. Stocken Sie nicht; sagen Sie's nur heraus: „von Ihnen verstanden werden," wollten Sie sagen.

B. Nun ja: von Ihnen verstanden werden; was Sie so wenig empfindlich berühren darf, als

mich, wenn Sie von rechtmäßigen oder bedenklichen Fortschreitungen in der Harmonie, oder von so 'was, sprächen. — Zu solch einer Erörterung aber traue ich so wenig mir Fähigkeit, als Ihnen Geduld zu.

C. Und so hätten wir denn über Veralten und Nichtveralten hin und her gesprochen: aber ohne es zu irgend einem klaren, festen — wo nicht, ohne es zu irgend einem Resultate gebracht zu haben.

B. Nun — das wäre am Ende weder ein Unglück, noch eine Schande. Wollten wir nicht sprechen, und über Nichts, außer wo sich voraussehen ließe, wir würden feste Resultate erreichen: so dürften wir über gar viele wichtige Dinge nicht eher laut werden, als die Schwäne — wenn wir stürben. — Aber Sie haben mich unterbrochen; ich wollte hinzusetzen: Da das so ist, wie ich gesagt habe, so lege ich unser Beider Sache in Deine Hand, mein lieber Vater A.

C. Bravo! Das thut ich auch. Du hast ohnehin, lieber Alter, wie mein Pudel, stumm dabei gesessen und nur zuweilen Den oder Jenen so oder so angesehn. Willst Du unsre Weisheit umsonst haben? Nein; Du sollst auch herausrücken. Im

Ernst: was hältst Du davon? Dich hören wir Beide gern.

A. Ach, Kinder, laßt mich aus dem Spiele. Um über einen Gegenstand umfassend zu urtheilen, muß man außerhalb demselben stehn; und ich stehe dem eurigen nur allzusehr immitten: ich bin selbst veraltet, mit sammt meinen Ansichten und Meinungen.

C. Das sind Ausflüchte. Wir wollen wissen, was Du davon denkst, umfassend oder nicht.

A. Auch habt ihr — und zwar Beide — so manch verständiges und treffendes Wort darüber gesagt, daß ich kaum noch etwas hinzuzusetzen hätte: ihr brauchr's nur weiter zu bedenken und zurecht zu rücken.

C. Rücke Du; wir wollen hernach bedenken.

A. Nun, wenn's nicht anders seyn soll —! Aber da möchr' ich wenigstens bitten: Erlaßt mir, von dem im Besondern zu sprechen, wovon ihr doch eigentlich allein handeltet: von der Oper nehmlich. Einiges von dem, was ich etwa im Allgemeinen sagen möchte, geht in der Anwendung schon von selbst auch auf diese über.

C. Warum wolltest Du nicht von der Oper sprechen?

A. Ich würde Dir Anstoß geben.

C. Gewiß nicht! Du nicht! Nur zu!

A. Alle Achtung, und ein fröhlicher Dank obendrein, für das wahrhaft Ausgezeichnete, ja mitunter Treffliche, was in dieser Gattung seit Jahren geleistet worden ist: aber man macht doch, kommt es mir vor, nicht sowohl von diesen Leistungen im Einzelnen, als von dem ganzen Institute, mit seinen Virtuosen und vielen Zugehörigen, bei weitem zu viel Aufheben. Behandelt man es doch mit einer Ernsthaftigkeit und Gewichtigkeit, als ob das Steigen der gesammten Geistescultur, wo nicht der Welt, doch des Vaterlands, und in so fern sein Wohl und seine Würde, großentheils davon abhinge. Ich will das nicht weiter ausmalen, es könnte die Sache selbst lächerlich machen: und das verdient sie doch auch nicht. Der Deutsche zerarbeitet sich, um mit seinem Bezeigen gegen Oper und Opernwesen, daß ich so sage, nach dem Extreme rechts zu segeln, und der Italiener reizt sich auf, nach dem Extreme links zu gelangen. Wunderlich! Was ist's denn am Ende mit unsrer ganzen Oper — jetzt? und damit meine ich nicht, seit heute und gestern. Die Zeit hat allmählich mit sich gebracht, und

durch Manches, was sie sonst noch mitgebracht hat, finden wir überall eingeführt, daß der Herr, der sonst am Spieltische, in der feinern Conversation, im Verkehr mit Frauen u. s. w., und daß auch der Mann, der sonst beim Bierkruge, oder auf der Kegelbahn, seinen Zeitvertreib in müßigen Abendstunden suchte, diesen jetzt in der Oper sucht; die Dame, so wie die Hausfrau, geht mit und sucht dasselbe; nicht anders der Jüngling und die Jungfrau, ja wohl gar auch der Knabe und das Mädchen. Was sie suchen, das finden sie nun auch. Man unterhält, man vergnügt sich, je nachdem man auf dieser oder jener Stufe steht und das oder jenes mitbringt — die Einen, am Werke selbst, die Andern, an der Ausführung, wieder Andere an hübschen Weibern, die auftreten, an guten Späßen, die mitunterlaufen, wohl auch nur an schönen Kleidern und Decorationen; wo dann die Musik nur wirkt, als bewußtlos mit hingenommenes Reizmittel, um im Allgemeinen mehr zu beleben, damit einen behaglichern Zustand herbeizuführen und so die Empfänglichkeit überhaupt zu steigern. Der Vorhang fällt; man ist befriedigt oder nicht; man schwatzt über das Eine oder das Andere, ein Jedes nach seinen

Kräften und in seiner Art: und die Sache ist aus. Darin seh' ich nichts Uebles, aber doch wahrhaftig auch nichts eben Bedeutendes. Es ist besser, als gar Manches, was man sonst in leeren Stunden vornehmen könnte, vielleicht auch würde: aber was ist davon für Aufheben zu machen? Wir Andern, die wir was von der Sache verstehen, gehen auch hin, wenn ein geist- und gehaltvolles Werk an die Reihe kommt; oder, daß wir in der Zeit bleiben, wenn eine Neuigkeit erscheint, die, wodurch es sey, Aufsehen macht; wir nehmen auch Theil, am Werke, am Vortrage, am Publicum; wir schwatzen wohl auch davon, wie Figura zeigt: und damit ist's wieder aus. Auch das ist gar nicht übel: aber auch nicht von Bedeutung. Die ganze Sache, wie sie jetzt steht, ist der allergemischtesten Versammlung hingegeben, wobei auf Jeden sein Theilchen kommt. Sie ist es, diese Versammlung, die möglichst befriedigt werden soll — vom Dichter, vom Componisten, vom Virtuosen, vom Orchester, vom Decorateur, vom Schneider, vom — was weiß ich? Darauf wird denn auch wirklich Alles angelegt. Das ist gleichfalls in der Ordnung. So ein Werk kommt dann, bleibt länger

oder kürzer, geht, kehrt zurück oder wird vergessen — nach Befinden; Alles in der Ordnung nur aber die Bedeutung — was nehmlich Männern so heißen kann — das entschiedene Eingreifen in das eigentliche, das innere, geistige, und von da heraus sich gestaltende Leben, das darin Nachhallende, darin Widerhaltende: das, wie sehr ich auch die Augen anstrenge — das seh' ich nicht. Jedes Zeitalter will sein Spielzeug: Opern- und gewöhnliche Dilettanten-Musik ist das Spielzeug des unsrigen, vornehmlich in Deutschland. Nun gut; es ist gewiß eines der unschuldigsten und angenehmsten, und so muß man auch nicht rauh oder roh drüber herfahren oder die Leute darin stören wollen: nur aber es mit solcher Gewichtigkeit und Feierlichkeit zu behandeln, wie jetzt von sehr Vielen, gewissermaßen auch von Euch, geschieht: das scheint mir etwas wunderlich — wenigstens bei Denen, die einmal darüber reflectieren; denn freilich wissen wir Alle, daß es Kindern mit ihren Spielen gar kein Spiel, sondern ein wahrer Ernst ist, so weit sie dessen fähig sind. Man spiele mit in freier Stunde, wenn man kann und Lust hat; kann oder will man nicht, so lasse man's ruhig hingehen: denkt

man aber einmal darüber nach, so mache man auch sich und Andern nichts weiß. — Du bist verdrüßlich, lieber C. Sag' ich's doch vorher! Aber, höre: sey es nicht. Es versteht sich ja von selbst, daß es immer etwas Achtbares bleibt, auf große Massen zu wirken, weil dazu tüchtige Kräfte erfordert werden, die man ja auch eine schlummern lassen oder gar auf Gefährliches, wo nicht Schlimmes, hinwenden könnte. Auch das versteht sich von selbst: Wenn wir Tausendfältiges, was im Leben, und gleichfalls mit Darbringung schöner Zeit und schöner Kräfte, gethan wird, was auch — wohl zu merken — gethan werden muß, sollen wir Alle bestehen; wenn wir das, sag' ich, eben so durchprüfen wollten: so würde das Nehmliche herauskommen und oft noch viel weniger. Endlich, so ist ja mein ganzer Sermon gar nichts weiter, und soll gar nichts weiter seyn, als die abgenöthigte Darlegung der Meinung eines einzelnen Mannes; und noch dazu eines alten und veralteten: die wirft kein Haus mehr um und verpufft matt, wie ein Knallfidibus. Also: gieb mir deine Hand und sey nicht verdrüßlich!

C. Da! und von Herzen! Auch bin ich nicht verdrüßlich: traurig bin ich nur.

A. Wie so, guter Junge? Möchtst vielleicht gern ein Apostel seyn, der nur für das Allerhöchste weltbewegend wirkt? oder, da Du nun einmal ein Tonkünstler bist, wenigstens in Deiner Kunst ein Mozart? dessen gewaltiges Wirken jedoch auch erst dann durchgriff, als er selbst im Grabe lag, und den man übrigens bei seinen Lebzeiten auch fast verhungern ließ. *) Ja, lieber Gott . . .

*) Es sey mir erlaubt, daß ich, nicht eben am passenden Orte, übrigens keineswegs um Mozarts Zeitgenossen anzuschuldigen, sondern um den Antheil an ihm, auch Mensch am Menschen und Landsmann am Landsmann, immer von neuem anzufrischen — hier anführe, was ihm für ein Ehrensold ward für seine Opern; mithin für eben die Werke, die auf die Allermeisten am Entschiedensten und Herrlichsten gewirkt haben und noch wirken, in der ganzen, für Musik gebildeten oder doch geweckten Welt — was keine Redensart ist, sondern buchstäbliche Wahrheit, da man die Opern Mozarts jetzt kennt und mit Freude und Liebe genießt, nicht nur im gesammten cultivierten Europa, sondern auch in Indien, in Nord- und Süd-Amerika. (Latrobe fand sogar beim letzten Colonisten, niederländischer Abkunft, im Tiefinnersten des Landes der Hottentotten und Kaffern Mozartsche Hefte auf dem No-

Knittelmayr, L., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 4. Gr.

Dalayrac, Ouv. und Gesänge aus Lehmann oder der Neustädter Thurm, Oper im Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Müller, W., Die Teufelsmühle, eine Oper für 2 Flöten arr. 10 Gr.

— — Ballo für 2 Viol., 2 Flöten, 2 Hör. er und Bass aus obiger Oper. 16 Gr.

Kleinigkeiten für Anfänger auf der Flöte. 8 Gr.

Crarer, J. B., Collection de Sonates brillantes p. le Pianof. No. 1. 16 Gr.

— — Collection de Rondos favorites pour le Pianoforte. No. 1—4 à 5 Gr. 20 Gr.

Legrand, G., 12 Allemandes pour le Pianoforte. 12 Gr.

Stecher, M., 3 Sonates p. le Pianof. et Flûte obl. Op. 8. 2 Thlr.

Zelter, C. F., Sammlung kleiner Balladen und Lieder, mit Begleitung des Fortepianos. 1r Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Hoffmeister, F. A., 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 51. 1 Thlr. 8 Gr.

Poieldieu, Ouverture du Calife de Bagdad, p. le Pianof. av. acc. d'une Fl. 12 G.

Bierey, Ouverture aus d. Donauweibchen, 3ter Theil fürs Pianof. mit Flöte oder Viol. 8 Gr.

Righini, V., 12 deutsche Lieder m. Begl. d. Pianof. Op. 9. 1 Thlr. 4 Gr.

Schmidt, J. D., Monolog der Jungfrau von Orleans mit Begl. d. Pianof. 16. Gr.

Reichardt, J. F., 6 Romances av. acc. de Pianof. ou Harpe. 14 Gr.

Journal auserlesener Musikstücke für mittelmässige Klavierspieler. 2s Heft. 1 Thlr.

Sammlung von vorzüglichen Ecossaisen f. Fortep. No. 1—4. à 5 Gr. 12 Gr.

Blatscheck, 2 Märsche, 2 Polonoisen u. mehrere Tänze f. 2 Flöten. 10 Gr.

Neubauer, F., Air varié p. le Pianof. et Violon. 10 Gr.

Heckel, J., Musique du Carousel donné à l'Academie Thérésienne arr. p. le Pianof. 16 Gr.

— — Fantaisie p. le Pianof. 11 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 34. 2 Thlr.

Mozart, W. A., Variazioni per il Fortepiano sopra l'Aria: Come un angelo etc. No. 21. 11 Gr.

Zingarelli, N., Ero, Cantata osia Monologo con acc. di Comb. 1 Thlr. 8 Gr.

Eybler, J., Das Zauberschwerdt, eine komische Oper. Klavierauszz. 2 Thlr. 8 Gr.

Gelinek, 12 Variations pour le Clav. ou Pianof. sur un Walse fav. de Mozart. No. 25. 12 Gr.

Mozart, Il Don Giovanni, gr. Opera ridotta à Quartetti p. 2 Viol., A. et B. 2 Thlr. 12 Gr.

— — do do p. Flauto, Violino, A. et Basso. 2 Thlr. 12 Gr.

Tracy, Andr., Sammlung verschiedener Variationen für die Guitarre. No. 1—5 à 30 Xr. No. 6 36 Xr. 1 Thlr. 18 Gr.

— — Sammlung verschiedener Stücke mit u. ohne Begl. für die Guitarre. No. 1 36 Xr, 2 24 und 3 54 Xr. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Sammlung verschiedener Lieder und Arien für d. Guitarre No. 1 u. 2 24, No. 3 45 u. 4 12 Xr. 1 Thlr. 4 Gr.

Wiesner, N., Andantino pour l'Harpe av. 8 Var. 10 Gr.

Händel, G. F., Chaconne av. 62 Var. p. le Pianof. 19 Gr.

Holzer, J., 3 Sonatines faciles pour le Pianof. et Vlle ou Viola. Op. 9. 1 Thlr.

Romberg, B., Pôt-pourri pour le Violoncelle av. acc. de 2 Viol. A., B. et Flûte ad lib. Op. 4. 1 Thlr.

Foerster, E. A., Quintuor pour 2 Viol., 2 A. et Violonc. Op. 26. 1 Thlr. 8 Gr.

Rolla, A., Etude en 10 Leçons p. 2 Viol. Op. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

— — gr. Quatuor p. 2 Viol., A. et Vlle. Op 5. 1 Thlr.

Steibelt, 3 Sonates pour le Pianof. à l'usage des Commençans. 1 Thlr.

v. Beethoven, L., 2 Lieder mit Begl. des Pianof. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

C. Nein, das ist's nicht. Die Hörner hab' ich mir abgelaufen. Doch darauf will ich hernach

---

tenpulte des Pianoforte.) Mozarts frühe Versuche dieses Fachs, in Italien, Salzburg ꝛc. und die wenigen spätern Gelegenheitsstücke, übergehe ich. Was er für Idomeneo erhielt (auf die Bühne gebracht im Jahre 1780, zu München, im vier und zwanzigsten Lebensjahre des Meisters), und was für die Entführung aus dem Serail (auf die Bühne gebracht 1782, zu Wien), das weiß ich nicht. Für Le Nozze di Figaro (geschrieben für Kaiser Joseph II., der ihm das Gedicht gab, 1785, und im folgenden Jahre auf dessen italienisches Hoftheater gebracht), erhielt er, wie damals in Wien der rühmliche Gebrauch war, den Ertrag der dritten Vorstellung. Wie viel dieser abwarf, hab' ich vergessen: es war aber ein Geringes; denn die Oper gefiel damals nur Wenigen. Hierdurch gekränkt, blieb Mozart bis kurz vor seinem Tode entschlossen, für Wien keine Opern mehr zu schreiben, sondern trat in Verbindung mit Guardasoni, dem sehr unterrichteten, aber auch, nach italienischer Weise, kärglich steuernden Unternehmer einer zwar kleinen, doch vortrefflichen italienischen Operngesellschaft, die abwechselnd zu Prag, Warschau und Leipzig spielte. Dieser Verbindung gemäß sorgte Guardasoni für die Gedichte und zahlte für die Composition eines jeden — einhundert Ducaten, doch unter der Bedingung, daß die Partitur sein Eigenthum verblieb und Mozart keine Abschrift, weder des Ganzen, noch einzelner Stücke, weder Direc-

kommen. Jetzt sag' mir nur: Wenn Dir unsre Musik so ohne wahre Bedeutung vorkommt . . .

---

tionen, noch Liebhabern, überlassen durfte; was der umsichtige Mann sich selbst vorbehielt. So, und für diesen Ehrensold, sind nun entstanden: Don Giovanni (zuerst aufgeführt 1787), Così fan tutte (1790), und La Clemenza di Tito (1791). Von jenem Entschlusse machte unsern Meister jedoch abwendig (1791) Ehrn Schikaneder, Unternehmer, Director, Dichter und erster Komiker des Vorstadttheaters an der Wieden in Wien; übrigens ein kecker, possierlicher, lockerer Zeisig, und eine ehrliche Haut — eben damals, wie öfters, in den preßhaftesten Umständen, woraus ihm eben Mozart helfen sollte, und dermaßen half — bekanntlich durch die Zauberflöte — daß der Mann Hunderttausende gewann, das jetzt bestehende Theater, eines der größten und schönsten in Europa, erbauete, und wie ein Fürst lebte — so lang' es dauerte. Dies ungeheuere Glück des Werks ließ sich nicht voraussehen; und so verlangte und erhielt Mozart auch hier nur die einmal üblich gewordenen einhundert Ducaten: doch gestand ihm Schikaneder zu, „wenn's anschlagt," Abschriften an andere Theater zu verkaufen. Aber kaum hatten einige Vorstellungen der Zauberflöte in Wien statt gefunden, als sie auch auf mehrern andern Bühnen angekündigt wurde. Man hatte hinter des arglosen Meisters oder des confusen Unternehmers Rücken Abschriften genommen und verbreitet; und bei der zehnten Vorstellung in Wien sank Mozart in sein Grab. — Das Erstere weiß ich von Mozart selbst, das Andere von seiner Wittwe. Wie von

B. Unsre Opern- und gewöhnliche Dilettanten-Musik, sagte Vater A.

C. Nun gut! Also, diese unsre Musik — wenn sie Dir so vorkommt: dann muß Dir doch, außer jenem Deinem Tausendfältigen im Alltagsleben, auch bei weitem das Meiste in den übrigen Künsten so vorkommen; auch in der Poesie; und vor Allem in dem Fache derselben, das neben der Oper herläuft — in der dramatischen — wenigstens in wiefern ihre Werke, ihrer eigentlichen Bestimmung nach, nicht blos gelesen, sondern gleichfalls derselben höchstvermischten Menge von der Bühne herab vorgeführt werden?

---

auch nicht Einer Bühne, außer denen, für die jede Oper zunächst geschrieben war, so kam ihm auch von nicht Einem Verleger dieser Werke irgend ein Vortheil zu: denn das Ganze aller, in Partitur oder in Klavierauszügen, wurde erst nach seinem Tode herausgegeben, und einzelne Lieblingsstücke, die früher erschienen, waren von den Unternehmern oder von unredlichen Abschreibern zum Druck gefördert. — Uebrigens bestand der gesammte sichere Gehalt, den Mozart bezog, in jährlichen 800 Gulden (600 zahlte er Haus-Miethe), bis ihn sein Kaiser zum Kapellmeister an St. Stephan ernannte: aber das geschahe wenig Monate ehe Mozart starb.

A. Mit Deiner Erlaubniß: nein; das iſt doch ein Anderes.

C. Wie ſo? Das wär' ich doch begierig, zu vernehmen.

A. Ich könnte Dir es aus dem innern Weſen, dem Zweck, dem Stoff, den Mitteln, und der Verſchiedenheit von alle dem in der Dicht- und Tonkunſt, mithin auch aus der Verſchiedenheit ihres Verhältniſſes zum menſchlichen Gemüth und ihrer daraus entſpringenden Wirkung auf daſſelbe, erweiſen: aber das wäre Dir zu weitläufig und auch ſonſt nicht für Dich. Du biſt ein Künſtler; was anſchaulich und lebendig in Dir werden ſoll, das mußt Du vor die Sinne, in die Empfindung, und vermittelſt beider in die Phantaſie bekommen. Wie ſtelle ich denn das hier an? — Willſt Du zuhören, ſo erzähle ich Dir eine Erinnerung aus meiner Vergangenheit, als ich nur ein Paar Jahre älter war, als Du jetzt biſt.

C. Thu' das, lieber Vater; Dich hör' ich immer gern.

A. Ich war eben in Weimar, als Schillers Wallenſtein, damals noch ungedruckt, zuerſt auf die Bühne kam; und ich acht' es für ein beneidenswerthes Glük, eben damals dort geweſen

zu seyn. Es war, erinnere ich mich recht, im Jahre 1799. Zu Anfang des Frühlings und zur zweiten Vorstellung der drei verbundenen Stücke kam ich dahin. Mein Gott: ist es mir doch, als säh' ich in diesem Augenblicke das ernste, bleiche Gesicht des edlen Dichters mit den durchdringenden, zündenden Augen hervorleuchten aus seiner ganz kleinen, engen Loge, die aber links unmittelbar neben der seines huldvollen Fürsten war! Doch ich muß mich zwingen, zu verschweigen, was nicht zu unsrer Sache gehört; wie gern ich auch stundenlang davon schwatzte. Und so sage ich denn auch nichts von dem feierlichen Ernst der ganzen überzähligen Versammlung, nicht nur während der langen Vorstellungen, sondern auch schon vor ihrem Beginnen; nichts davon, wie namentlich einige hundert studierende Jünglinge aus Jena, wo damals Fichte, Hufeland, Griesbach, Schütz und andere Männer dieses Ansehens lehrten, vereinigt, mit wohlgewählten Preisgesängen, und, wie zu einem Nationalfeste, geschmückt mit grünen Reisern, einzogen, im Parterre Platz nahmen, dort in größter Ordnung, Stille und mit wahrhaft würdigem Anstand unter einander selbst und gegen andere Anwesende eine

Art Privatpolizei etablierten und zu Aller Zufriedenheit handhabten; nichts von dem Laufen, Drängen und Senden so vieler Personen aller Stände und beider Geschlechte die Tage vorher, nach Werken über die Geschichte des dreißigjährigen Krieges in den Bibliotheken der Gelehrten und vornehmlich in der großherzoglichen, die zu Jedermanns Gebrauch täglich eröffnet ist; viel weniger von der Aufführung selbst, ohngeachtet sie den allervollkommensten Max, der je eine Bühne betreten, in dem früh verstorbenen Vohs darbot, und bei sehr mäßigem Apparat, durch Sicherstellung, Individualisierung, Ton und Haltung des Ganzen, eine Uebereinstimmung, Anschaulichkeit, Würde und Kraft bewies, wie ich das hernach nie und nirgends, auch in Berlin nicht, weder unter dem ersten aller Wallensteine, Fleck, noch später, unter den glanz- und prachtvollen Darstellungen des Werks, gefunden habe: von alle dem — ach, es wird mir sauer — von alle dem nichts, gar nichts; denn es gehört zwar mit zu unsrer Sache, doch entscheidet es nicht über sie, und würde Dich, lieber C., mehr zerstreuen, als für ihre Hauptpunkte sammlen. Für einen dieser Hauptpunkte halte ich aber Folgendes,

wie unscheinbar es auch Manchem vorkommen könnte. Du weißt: es ist von jeher mein Bemühn, und, daß ich so sage, meine Liebhaberei gewesen, mit offenem Auge und theilnehmendem Herzen unter meinen Brüdern, und zwar von allen Ständen, Culturstufen und Weltverhältnissen, beobachtend umher zu schreiten. Wie ich nun Abends nach zehn Uhr aus dem Theater ging, gerieth ich zufällig unter Jenaische Studenten und Weimarische Männer von mittlerm Bürgerstande; Personen, die unmöglich das Ganze, von denen wenigstens die zweiten wohl nicht einmal den innern Zusammenhang seiner Geschichte, ganz gefaßt haben konnten. Dennoch sah und hörte ich da einen Ernst, und in diesem Ernste ein Feuer, ein Eifern, ein Streiten . . . Ich stutzte, ich horchte: was vernahm ich? vor Allem: Kernsprüche, vom Dichter gewissermaßen epigrammatisch in Verse eingefangen, und gewisse andere hervorstechende Kraftstellen, die Allen angeflogen und sogleich, wenn auch nicht überall wörtlich, haften geblieben waren:

„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" —
„Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme" —
„O, der ist aus dem Himmel schon gefallen,

„Der an der Stunden Wechsel denken muß!
„Die Uhr schlägt keinem Glücklichen" —

„Das eben ist der Fluch der bösen That,
„Daß sie, fortzeugend, immer Böses muß gebären" —

„Wofür mich Einer kauft, das muß ich seyn" —

„Eng ist die Welt, und das Gehirn ist weit:
„Leicht bei einander wohnen die Gedanken;
„Doch hart im Raume stoßen sich die Sachen" —

„Stets ist die Sprache kecker, als die That,
„Und Mancher, der in blindem Eifer jetzt
„Zu jedem Aeußersten entschlossen scheint,
„Find't unerwartet in der Brust ein Herz,
„Spricht man des Frevels wahren Namen aus" —

„Das Spiel des Lebens sieht sich heiter an,
„Wenn man den sichern Schatz im Herzen trägt" —

„Der Weg der Ordnung, ging' er auch durch Krümmen:
„Er ist kein Umweg" — —

Und dergleichen mehr. Solche Sprüche nun, solche Stellen; dann, dem Inhalte nach, des Kürassiers Betrachtung des kriegerischen, Marens Schilderung des friedlichen Lebens, und vieles, vieles Aehnliche: dies wiederholten sie sich, so weit es dem Einen oder dem Andern geblieben war; sie tauschten es gegenseitig aus, sie berichtigten es sich gegenseitig; und nun frisch, aber immer ernst drüber her: „Was heißt das? was will das?

Schön ist's; aber ist's auch wahr? ist's nur aus der Seele dessen, der es dort spricht, oder gilt's überhaupt? gilt's auch für mich? was lehrt es mich? wohin drängt es mich? was kann ich, was soll ich damit machen?" Daran geknüpft, was der Eine aus eigener Lebenserfahrung dafür oder dagegen hatte: der Andere anders zu sehen glaubte . . . Ja — nein; hinüber — herüber; unter Einschränkung — unter keiner: und so fort, die Einen, bis an die Wohnung, und da noch lange stehen geblieben, und fortbedacht und fort-erwogen; die Andern in Gasthäusern, und desgleichen. Und, so wahr ich ehrlich bin, am frühen Morgen, der erste Mensch, der in mein Zimmer tritt, der Barbier — fängt er doch wieder vom Wallenstein an, und zwar mit nichts Geringerm, als mit der, sehr bescheiden und ernstlich vorgebrachten Bitte, ich möchte ihm seine Zweifel lösen über einen Punkt, worüber er viel gehört und sich mit Andern besprochen habe, ohne in's Klare kommen zu können — über den nehmlich, ob der Octavio eigentlich ein schlimmer Mensch zu nennen sey oder nicht; wo denn der junge Mann so vieles ganz Specielle und meist Verständige mit so vielem Antheil für und wider

vorbringt, daß gar nicht zu verkennen ist, der Gegenstand war von ihm und seinen Genossen nach bestem Vermögen discutiert worden — — Du lachst? Ich auch; aber sage: kannst Du Dir's anders denken, als daß jeder von diesen aus den Vorstellungen, neben der allgemeinen innern Belebung und Erhebung, und was sich daraus für ihn auch an Genuß im Besondern ergeben haben mochte, noch etwas ganz Bestimmtes hinwegnahm, womit erkennbar sein Inneres bereichert, was, vorher ihm fremd, nun wirklich sein Eigenthum ward, wirklich — ob viel, ob wenig: das messe, der den Maßstab für Geister hat — ich sage: was wirklich ihn geistig förderte, ihn weiter brachte in Einsicht, im Urtheil, in seinen Maximen zum Handeln, und das, wie am Ende Alles, was sich der Geist einmal wahrhaft zu eigen gemacht, nie gänzlich wieder in Nichts versinken konnte? Ich frage Dich: Kannst Du Dir's anders denken?

C. Laß mich schweigen — —

B. Wie Dir die Augen funkeln, lieber Alter! wie dein ganzes Wesen die Fülle der Freude verräth, die Dir dies, selbst noch in der Erinnerung, gewährt! Ja ja: Du hast eine schöne

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. Nº. 50. 1803.

MISCELLEN.

Ueber das Voglerische Simplifications-System.

Ich bin von mehrern schon gefragt worden, was ich von dem neuen Simplificationssysteme des Orgelbaues halte, welches der Abt Vogler erfunden und bey vielen Dänischen, auch schon bey einigen deutschen Orgeln in Anwendung gebracht hat. Bey dem grossen Widerspruche, den das System nicht sowohl, als seine Anwendbarkeit erfahren hat, und dem auch ich bey dem vorhabenden Bau der grossen Orgel zu Bückeburg mich ausgesetzt finde, muss ich es für rathsam halten, meine Meinung hierüber so klar und deutlich zu eröffnen, dass auch diejenigen, welche auf besondre musikalische Einsichten gern Verzicht thun, die Sache aus dem rechten Gesichtspunkte betrachten mögen.

Um das Voglerische Simplificationssystem des Orgelbaus gehörig würdigen zu können, müsste ich noch weit mehr vom Orgelbaue verstehen, als ich wirklich verstehe. Aber ich glaube doch soviel zu verstehen, dass ich vollkommen einsehe:

1) dass alle kleine Pfeifen in unsern gewöhnlichen Orgeln, besonders die von Zinn geformten, zwar ein grosses Gequicke, aber keinen schönen, grossen und reinen Ton erzeugen, vielmehr denselben schwächen und zerstören; dass folglich die Reduktionslinie des Abts Vogler ihren sehr vernünftigen Grund habe. Mit den ganz tiefen Pfeifen verhält es sich eben so.

2) dass 2, 3, 4 Pfeifen von gleicher Beschaffenheit und Stärke des Tons nicht halb so viel Effekt machen, als 2 Pfeifen vom Gegentheile; dass daher eine Orgel an Stärke und Grösse unendlich gewinnen müsse, wo man keine allzunah übereinkommende Pfeifen duldet. Ich begreife daher sehr wohl, wie der Abt Vogler sagen kann, dass durch Vermeidung aller unnützen Verdoppelungen der Töne, der Wind an Kraft, das harmonische Verhältniss an Unterstützung, der Ton an Würde, die Manuale und das Pedal an Stimmenmischung, das Ganze an Mannichfaltigkeit gewinne; und stimme also auch hierinn dem Abt Vogler vollkommen bey.

3) Dass die Orgel das non plus ultra aller menschlichen mechanischen Kunst seyn müsste, wenn man ihr eine Seele einhauchen könnte, das heisst, wenn der Ton, wie bey einem jeden Instrumente, nach Willkühr geschwächt und verstärkt, an- und abschwellend gemacht werden könnte. So wie die Orgeln jetzt beschaffen sind, erschüttern und betäuben sie die Sinne: aber sie sprechen noch lange nicht genug zum Herzen. Wäre es möglich, dass durch die Voglerische Einrichtung der Thüren und Windschweller, die den Pfeifen selbst weiter nichts angehen, der Ton ohne das mindeste Geräusch des Mechanismus, wie ein Licht ausgeblasen werden könnte; so würde wohl Niemand daran zweifeln dürfen, dass solche

Zeit gehabt und mit durchgemacht. Diese ist, leider, vorbei.

A. Freund, jede Zeit ist schön und ist garstig. Nur anders ist jede, und in Beidem. Es kommt blos darauf an, daß man jede recht erkennt, und aus jeder für sich das Rechte macht. — Aber bringe mich nicht aus dem Contert: ich hab' es mit unserm Musiker zu thun. Ich wollte Dich ersuchen, lieber C.: Nimm das, was ich vom Wallenstein und von seiner Wirkung sagte; setze dagegen, welche unsrer Opern Du willst, meinetwegen die allerschönste; denke sie Dir, trefflich ausgeführt, und, Deiner Erfahrung nach, in ihrer Wirkung und Nachwirkung — ich will noch nicht sagen: wie dort, auf den Mittel-Mann, sogar nicht, auf den Gebildeten — auch für Musik Gebildeten, sondern auf Dich selbst, den höchst-empfänglichen Zuschauer, den Kenner, den Künstler: und Du wirst, so weit es Dir für's Haus nöthig und brauchbar ist — erst empfinden, dann, wenn Du willst, Dir klar machen können, was ich mit der Frage nach Bedeutung, nach Eingreifendem in's Leben und nach Ausdauerndem wollte. Damit hast Du nun auch, was zunächst den Unterschied machen möchte, den Du vorhin

überſaheſt. Du kannſt Dir daraus, wenn Dir's gefällt, auch leicht Mancherlei erklären, was Dir ſonſt vielleicht nur verwunderlich auffällt; z. B., daß und warum unter gewiſſen Nationen und in gewiſſen Zeitaltern, oder unter gewiſſen Ständen und auf gewiſſen Bildungsſtufen, von allen dramatiſchen Darſtellungen die Oper faſt Alles, das Schauſpiel ſehr wenig; oder umgekehrt, das Schauſpiel faſt Alles, die Oper ſehr wenig — iſt oder war; und dergleichen mehr. Die Sache im Allgemeinen genommen, wie wir jetzt thun, muß ich Dir geſtehen: mir kömmt's vor — ſchlecht gegen ſchlecht, mittelmäßig gegen mittelmäßig, gut gegen gut gerechnet —: die Oper ſteht im Verhältniß zum Schauſpiel, wie das Ballet zur Oper; auch, in wiefern das dritte für die zweite, die zweite für's erſte verderbt; und ich glaube, daß das gar nicht anders ſeyn kann, der Natur dieſer Werke und der Natur des Menſchen, oder doch beider Beſchaffenheit nach. — Du ſchweigſt noch immer?

C. Du weißt: ich bin, wo es klar zu denken gilt, ein langſamer Kopf; ich muß mir Jedes erſt nach meiner Art zurechtlegen, und Stück für Stück es verarbeiten, ehe ich mit dem Ganzen

und mit mir selbst fertig werden kann. Unsre Sache ist mir aber nun zu ernsthaft und zu wichtig geworden, als daß ich vorbringen möchte, was mir im Augenblick nur etwa einfällt. Wir sprechen hoffentlich ein andermal weiter darüber.

A. Brav, mein redlicher Junge!

B. Bis dahin möchte aber ich etwas an Mann bringen —

A. Sag' an.

B. Du sprichst von der Oper und ihrem Publicum, wie wir beides eben jetzt, in Bausch und Bogen genommen, besitzen. Gut! Da weiß ich, wenigstens im Augenblick, nichts Wesentliches einzuwenden. Aber ich kann mir doch auch eine Oper — wenn gleich nur denken, die, ohne die ihr eigenen Reize und Vortheile aufzugeben, bis auf einen gewissen Grad der Vorzüge des Schauspiels sich bemächtigte; und dafür, daß sie sich freilich auf engere Gränzen hinsichtlich des Stoffes, und dessen, was zunächst das Denkvermögen anlangt, beschränken muß, was sie nun innerhalb dieser Gränzen darbietet, noch lebendiger, noch eindringlicher, für das Gefühl noch vertiefter, wenn ich so sagen darf, und mithin wohl auch noch widerhaltiger aufstellt, als das Schau-

ſpiel. Und was ich mir beſtimmt denken kann, was keinen Widerſpruch in ſich ſelbſt enthält, und nicht gegen Natur der Dinge oder des Menſchen iſt: warum ſollte das nicht auch ausgeführt werden können?

A. „Bis auf einen gewiſſen Grad“ — „Auf engere Gränzen beſchränkt“ — dann geb' ich's nicht nur zu, ſondern ſage Dir, daß es ſogar ſchon dageweſen iſt —

C. Wie? was? ſchon dageweſen?

A. Es verſteht ſich: auf weit niedrerer Stufe, in weit niedrerer Potenz, hinſichtlich der Dichtkunſt und noch weit mehr der Muſik, als, wo wir jetzt ſtehen und welchem gemäß es uns neu geſchaffen werden müßte, ſollten wir's wirklich bekommen —

C. Sag' nur erſt: wo dageweſen? und wann?

A. In Italien, als die ganze Gattung noch nicht lange erfunden war; dann auf einige Zeit, obſchon mit weit ſchwächerer Muſik, auch in Frankreich: damals, als verſchiedene der größten dramatiſchen Dichter dieſer Länder, zugleich mit der Tonkunſt vertraut und ihrer Formen bis zur Geläufigkeit kundig, ſich beeiferten, der Oper

edle, treffliche Dichtungen zu liefern, und die Componisten, so wie die Gesangvirtuosen, gar nichts wollten, als diese Dichtungen auf's Lebendigste, Bedeutsamste, Herzandringendste darlegen. Es kann das freilich wieder so werden, und nun allerdings auf weit höherer Stufe und zu weit mächtigerer Wirkung: aber was Alles würde dazu nöthig seyn! Zuerst: ein wahrhaft großer Dichter, mit der Tonkunst unsrer Tage eben so vertraut, wie es die Dichter jener Zeit mit der Tonkunst ihrer Tage waren; und ein wahrhaft großer Tonkünstler, eben so mit unsrer Dichtkunst vertraut, wie die Componisten jener Zeit mit der Dichtkunst ihrer Tage. Beide müßten nun, nicht nur gänzlich vereint über das Werk selbst und alles drum und dran arbeiten, sondern auch in Verhältnissen leben, wo sie, ohne alle Nebenrücksichten und beharrlich durchführen könnten, was Anfangs, ja vielleicht geraume Zeit, bei allen Virtuosen Widerstand finden, und beim großen Publicum wenig oder gar kein Glück machen würde; denn beides könnte gar nicht anders seyn bei etwas so von Grund aus Neuem, und das, sogar schon dadurch, daß es aus dem Ganzen für das Ganze gearbeitet wäre, dem, woran

jetzt Alle gewöhnt sind, geradezu entgegenträte. Solch ein unverrückt festgestelltes und festgehaltenes Ganze müßte es aber werden, möchte es nun heroisch, oder romantisch, oder — als Gegensatz und Parodie von beidem — komisch seyn; es müßte werden — daß ich so sage: die ganze Oper ein einziges, engverbunden fortlaufendes, wie in einer, bald sich hebenden, bald sich senkenden Bogenlinie sich steigerndes Finale, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, aber nur unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, aufnähme ...

C. Was? die ganze Oper Ein Finale?

A. Recht verstanden: nicht anders.

C. Keine ausgeführten Arien, Duette und dergleichen?

A. Ich sage ja: ein Finale, nehmlich im Styl und der Behandlungsart überhaupt, das von den jetzt üblichen Musikformen jede gute, mithin auch diese, nur aber unter den dann nothwendigen Bedingnissen und Beschränkungen, als nothwendige, engverbundene Theile des fortlaufenden Ganzen, in sich aufnähme.

C. Nein; das ist mir doch zu wunderlich.

A. Da sieh', wie schwer es halten würde,

sich jetzt wieder drein zu finden oder gar ihm Hochachtung und Eingang zu gönnen. Will doch selbst Du, Du, ein Künstler, ein denkender Künstler, nicht dran! nicht einmal an den bloßen Gedanken! Und gleichwohl kann erst so die Oper wieder ein, in sich selbst festgegründetes, in allen seinen Theilen übereinstimmendes, rund, folgerecht und vollständig ausgesprochenes Kunstwerk werden; ein Werk, das uns, ohne Widerspruch der Vernunft und des innern Sinnes, in eine ideale Welt hebt, in einer idealen Welt hält; in eine Welt, wo dann auch die eigenthümliche, einzige Sprache aller Handelnden Gesang ist; ein Werk, wie es in Glucks Geist und Sinne liegen mochte, wie er's aber, auch in seinen besten Opern, nur einigermaßen andeuten, nicht ausführen konnte, da er noch viel zu sehr auf Einzelnes und auf Eigenheiten, obgleich achtbare, des französischen Theatersinnes und Theaterwesens rechnete; auch, gerade herausgesagt, als eigentlicher Musiker zu wenig Reichthum und Fülle besaß, am allerwenigsten aber der Mittel tiefer und beharrlicher Ausarbeitung der Harmonie mächtig war.

E. Sag' das nicht laut; sie würden schreien —

die Gluckisten Ach und Wehe, die Picciniſten — das heißt ietzt, die Roſſinianer: Nun, da habt ihr's ja!

A. Was gehet das mich an?

C. Na, mich auch nichts! — Doch nun laß uns auch einen Blick rückwärts in unſer Geſpräch werfen! Unſre ſchönen Mozartſchen Opern, und was ihnen aus jetziger oder letztvergangener Zeit nahe ſteht: die würden dann doch veraltet ſeyn und bei Seite gelegt werden —

A. Sie haben eure Kunſt und euch ſelbſt erſt dahin gehoben, daß vollkommene Opern, wie wir ſie uns denken, wieder möglich; und uns, daß wir, wären ſie nur erſt da, allmählich wieder dafür empfänglich würden: ſo lebten ſie, ſo lebte wenigſtens, was B. ihren Geiſt nannte, in dieſen und in uns fort; und iſt das nicht ein ſchönes, ein wohlthätiges Leben? Ueberdies, mein Freund: je höher Einer geſtellt iſt, deſto weniger ſiehet er blos nach einer einzelnen, für den niedern Standpunkt eben offenen Seite hin; deſto weiter blickt er umher — oder, wie wir's bezüglicher ausdrükken können: je weniger einſeitig, je mehr umſichtig iſt er. Und da kann ich keinen Augenblick

zweifeln, daß man jene trefflichen Werke, auch wenn man ihre Gattungen nicht mehr für die besten erkennete, doch nicht würde entbehren wollen; und was sie in der Ausführung und Auszierung vom Moment ihres Entstehens für diesen Moment, der dann vorüber, an sich haben, gern und ohne Störung mit hinnehmen würde, sich an jenen Geist, an die Fülle der in ihnen ausgebreiteten, herrlichen Kunst und zündenden Lebendigkeit, so wie an ihre vielfältigen, ganz eigenthümlichen Reize haltend. So würden sie — sey darum ganz außer Sorgen — gewiß nicht veralten; nur, willst Du es so nennen, nicht gerade mehr in der Mode seyn: und das — wirst Du mir zugeben — wäre nichts weiter, als was Du vorhin selbst das Schicksal aller menschlichen Leistungen nanntest, gegen das gewaltsam sich zu stemmen oder worüber sich grämelnd zu empören, Thorheit sey — —

Doch genug, und nur schon allzuviel, für heute! unterbrach sich der alte Mann und stand auf. Die Luft wird kühl; die Sonne ist im Untergehen. — Ei, mein Gott: wie schön ist sie, die Königin des Tags, eben im Scheiden! Sieh hin! sieh hin! wie groß und hehr blickt ihr Ant-

litz über den fernen, schwarzgrünen Eichenwald herüber, indeß ihr Gewand, weit und reich und zauberisch gefärbt, sich über den ganzen Abendhimmel verbreitet! Das nenn' ich mir ein Abtreten vom Schauplatz! — Aber sie hat auch das Schönste und Beste geleistet, was sie vermocht: mit ihren erwärmenden, erfreulichen Strahlen hat sie Jedes, wohin sie reichen können, durchdrungen, belebt, erquickt, und Alles, was wachsen kann und soll, weiter gefördert. Auch auf uns hat sie wohlthätig gewirkt; auf alle — wie es dort heißt: die Guten und die Bösen, die Gerechten und die Ungerechten, die auf sie haben achten mögen, oder nicht. Sie hat's gethan, mit allen Kräften gethan: nun ist's vollbracht, es werde daraus, und damit, was da wolle; und wahrlich, es wird Gutes daraus und damit werden. Jetzt freilich — jetzt geht sie schlafen ...

Ich verstehe Dich recht wohl, mein lieber Vater, sagte C.; und alle Drei standen eine Weile still. Dann, wie aufgeschreckt aus milder, wohlthuender Stimmung, nahm C. nochmals das Wort:

Vergieb mir, wenn ich's nicht lassen kann,

Orgeln in Ansehung des musikalischen Vortrags den Vorzug vor allen übrigen verdienten.

4) Von dem Schwirren der Mixturen und aller ähnlichen Register, die alle Reinigkeit und Anmuth des Tons zerstören, ist man in unsern Tagen schon längst zurückgekommen. Was Vogler darüber sagt, wird also niemanden mehr befremden.

5) Die Voglerische Relation der Töne bey Vertheilung der Stimmen gründet sich auf sehr richtige mathematische Verhältnisse, die bey einem jeden, der der Mathematik kundig ist, ein günstiges Vorurtheil für die gründlichen Einsichten des Abts Vogler in die Natur und das Wesen der Töne erwekken werden; worin ich vor zwölf Jahren schon meine Uebereinstimmung in einem Aufsatze der Reichardtschen Musikalischen Zeitung bewiesen habe.

Ueberhaupt kann man beym Orgelbaue nicht leicht von einem richtigern Grundsatze ausgehen, als wenn man, wie Vogler, an jede Pfeife die gewissenhafte Frage ergehen läßt:

Was leistest du allein?

Was trägst du zum Ganzen bey?

Diese hier angeführten Voglerischen Ideen, die ihre Anwendung bey einer jeden Orgel finden, sie mag nun beschaffen seyn, wie sie will, scheinen mir übrigens den Vorwurf: als wenn sie keiner weitern Aufmerksamkeit würdig wären, so wenig zu verdienen, dass ich im Gegentheil glaube, man würde sich an dem Genius der Tonkunst schwer versündigen, wenn man das Bessere zwar gewusst, aber keinen Gebrauch davon hätte machen wollen.

Bückeburg.

Horstig.

Einige Erinnerungen bey Chladni's Akustik.

Der verdienstvolle Chladni hat bisher zu viel für die Klang- und Tonlehre *) gethan, als dass man nicht seine Beobachtungen und die Aussage seiner Resultate der grössten Aufmerksamkeit werth halten sollte. Folgende Erinnerungen mögen zum Beweise der meinigen dienen

Chladni sagt: die Konsonanz und Dissonanz der Töne werde durch Berechnung bemerkt. Wir rechnen dabey nicht selbst, sagt dagegen sehr richtig der Recensent in der Jenaer Allg. Literaturzeitung, sondern die Natur rechnet für uns, d. h. die Verhältnisse der in einen gleichen Zeitraum fallenden Schwingungen werden von uns mit Wohlgefallen wahrgenommen oder nicht. Er bemerkt aber nicht dabey, dass die unmittelbar angenehme oder unangenehme Berührung unsrer Nerven der Grund von unserm Wohlgefallen an Konsonanzen, so wie von unserm Missfallen an Dissonanzen sey; dass folglich die Wahrnehmung des Unterschiedes zwischen Konsoniren und Dissoniren mehr Sache des Gefühls, als des Verstandes, und dass der Ausdruck wahrnehmen selbst nicht viel besser, als berechnen sey **).

*) Sollte sich kein treffender Ausdruck für Ton- und Klanglehre finden lassen? Akustik ist viel zu allgemein. Der ganze Wohllaut der Rede (nicht blos die Musik) gehört in das Gebiet der Akustik.

d. Verf.

**) Der Verf. erlaube mir hier die Bemerkung, dass jener Rec., nach der jetzt fast allgemein angenommenen Sprache, unter Wahrnehmung nur Empfindung mit Bewusstseyn verstanden haben will — wie Kant, Kritik der reinen Vernunft S. 207, und an andern Orten.

Ein Theilnehmer.

noch ein einziges Wort hinzuzusehen, und ein widerwärtiges! Was Du da sagtest, und was uns plötzlich ernst machte und warm zum Herzen drang — das dient sicher und reicht vielleicht auch aus zur Beruhigung in trüber Stunde. Aber, aber — soll unser Einer, wie sie, die herrliche Sonne, das Schönste und Beste, was er überhaupt vermag, auch wirklich hervorbringen: so bedarf es wahrlich nicht blos eines beruhigten Gemüths; es bedarf auch der Begeisterung, des Muths, der Freudigkeit. Woher nun diese nehmen, wenn man voraussieht, was man hervorgebracht, werde zerflattern, nicht nur nach und nach, wie Alles, sondern schnell, wie die Abendwolke dort, die noch vor fünf Minuten schön röthlich und goldbesäumt vor uns schwebte, und nun in einen graulichen Dunst zerfließt?

A. Dreh' Dich um! sieh' dorthin! sieh' den köstlichen Flor tausend- und wieder tausendfältiger Baumblüthen! Ich frage Dich, so albern es klingt: Wenn es von Dir abhinge, diesen Blüthenflor im Frühling hervorzurufen, oder es zu unterlassen: wolltest Du es unterlassen, da er so doch in vierzehn Tagen sicher dahin ist, und, kommt Sturm oder Schlagregen, wohl schon in

acht? Die Welt würde bestehn auch ohne ihn; und die Früchte zur Nothdurft könnten sich auch ohne ihn erzeugen! Wolltest Du? Nein, Junge, Du wolltest nicht! wahrlich, Du wolltest nicht! selbst wenn Du blind würdest und selbst gar nichts davon genössest, wolltest Du nicht! Warum nicht? Weil Du das Schöne liebst, und Deine Brüder liebst! weil Du deshalb, ohne alles Weitere, das Schöne herstellen willst, so weit Du kannst; und Deine Brüder es haben und genießen sollen, wiefern das von Dir abhängt. Daure es lang oder nicht; bring' es Frucht oder keine; achten sie darauf oder nicht: es soll daseyn — Du kannst nicht anders, Du willst nicht anders; es soll daseyn, es soll Frucht bringen können, sie sollen darüber sich freuen können! Nun, lieber Zweifler: Halte Dir das vor; durchdringe Dich davon: gewiß, so kommt auch Begeisterung, Muth und Freudigkeit wieder über Dich, und alle Rücksichten auf Dauer, Aufnahme, Einfluß, und so weiter, sind fort, oder vielmehr, sie kommen gar nicht; es wird Dich wundern, daß sie jemals dagewesen; daß sie eine Weile Dich gestört, Dich verwirrt haben, und Du wirst rufen . . .

C. Ich bin ein Thor! werd' ich rufen, ein unſteter, wetterwendiſcher Thor! — Hab Geduld!

Ich? mit Dir? ſagte A., in ernſter Rührung. Hab' ſie mit Dir ſelbſt, mein Freund; und — höre — mit der Welt auch!

Ein guter Rath Mozarts.

„Ein guter Rath Mozarts?“ — Ja. — „Erst jetzt aufgefunden?“ — Ja. — „Mozart war sonst nicht eben lehrhaftig und rathgeberisch.“ — Gar nicht. — „Er machte vor, was zu machen war: mach' es nun nach, wer's kann!“ — Er hat es auch hier vorgemacht; und damit es Andere nachmachen, übersetze ich es blos in Worte. — „Wird man es so vernehmen wollen?“ — Ich hoffe; wenn es mir gelingt, in voraus Aufmerksamkeit dafür zu gewinnen. — „Wodurch das?“ — Indem ich erst Einiges von dem herrlichen Meister erzähle. —

So lange Mozart lebte, wurde ihm oft, mehr aus unverständigem Preis, als aus neckendem Uebelwollen nachgesagt, er werfe seine Werke, auch die vortrefflichsten, schnell hin; nach dem

Sprichwort: er schüttle sie aus dem Aermel. Auch in die frühern Notizen von seinem Leben, nachdem er gestorben war, ist dies Wort übergegangen; und Bekannte, die nur seines äußern Thuns geachtet, bestätigten es. Ich habe mich bemüht, dies Wort, schon vor mehr als einem Viertelsjahrhundert, aus eigener Beobachtung des Meisters und den sichersten Quellen zu berichtigen, zu widerlegen; und man hat meine Berichtigung gelten lassen. *) Die Sache kommt, wie

*) Vergl. Anekdoten aus Mozarts Leben, in mehrern der ersten Nummern des ersten Jahrgangs der Leipziger musikalischen Zeitung. Sie betreffen zum Theil zwar nur kleine, doch scheint mir, charakteristische Vorfälle in dem Leben, oder gelegentliche Aeußerungen des Meisters, von mir in den Wochen, wo (im dritten Jahre vor seinem Tode) mir das Glück ward, um ihn zu seyn, aufgefaßt und sogleich niedergeschrieben, blos um meiner jugendlichen Begeisterung für ihn Luft und Halt zu geben; zum Theil Bedeutenderes, bald nach seinem Tode von seiner Wittwe gleichfalls persönlich mir mitgetheilt. Etwas später konnte ich noch Einiges, und endlich den vortrefflichen Brief Mozarts an den Baron v. P., in denselben Blättern nachtragen. Jene Anekdoten hat hernach ein Ungenannter nachgedruckt; Cramer hat sie französisirt, ein Anderer holländisch herausgegeben. Die mei-

dort auch bemerkt worden ist, auf Folgendes hinaus.

Mozart schrieb allerdings nicht gern: nehmlich das Wort im buchstäblichen Sinne, blos vom Stillsitzen und Federführen, verstanden. Dazu mußte er oftmals erst veranlaßt, wohl auch gedrängt werden. Ward er das aber, und war er nur erst warm dabei: so ging's schnell, oft sehr schnell; und doch zugleich, wenigstens in spätern Jahren, mit so beharrlichem Zusammenfassen aller geistigen Vermögen, daß er selten Etwas, und kaum etwas Wesentliches nachher zu verbessern fand. Aber darum arbeitete Mozart nicht so schnell; nicht, wie es den Anschein hatte, leichthin und gleichsam spielend. Was er schrieb, wenn es in's Große oder doch in's Bedeutende gehen sollte, kam ihm selten erst in dieser Stunde zu, und nicht, als fiele es von ohngefähr vom Himmel herab; viel weniger war dies mit der Anordnung und Gestaltung des Erfundenen der Fall. Es war so: Mozart, war er allein, oder mit seiner Frau, oder mit Andern, die ihm keinen

---

sten sind auch italienisch und englisch übersetzt erschienen.

Zwang auflegten, vor Allem aber auf seinen vielen Reisen im Wagen — hatte die Gewohnheit, fast unausgesetzt, nicht nur seine Phantasie auf neue melodische Erfindungen (Themata, wenn man will) ausgehen zu lassen, sondern auch seinen Verstand und sein Gefühl gleich mit der Anordnung und Bearbeitung solch eines Fundes zu beschäftigen; wobei er, ohne es zu wissen, oft summete, ja laut sang, glühend heiß ward, und keine Störung duldete. So machte er ganze Musikstücke im Kopfe fertig und trug sie nachher mit sich herum, bis er zum Niederschreiben veranlaßt ward, oder auch in eigenem Drange sich ihrer entledigen wollte. *) Daher, und da jenes vor-

*) Sein Gedächtniß für Musik war bewenderungswürdig. Einige kleine Vorfälle, die mir genau bekannt geworden, mögen, statt vieler, die erzählt werden könnten, den Beweis liefern. Als vierzehnjähriger Knabe (1770) war er mit seinem Vater in Rom. Clemens XIV. (Ganganelli) war ihm gewogen und ließ ihn mehrmals auf seinen Zimmern spielen. Es war gegen die Osterzeit. Vater und Sohn hatten viel von der Feier der stillen Woche, auch in Hinsicht auf Kirchenmusik, namentlich von dem unsterblichen Meisterwerke des Antonio Allegri, dem zweichörigen Miserere, das jedes Jahr dann vorgetragen wird, erzählen gehört, und der Knabe

hergegangen, konnte seine Arbeit hernach leicht und schnell von statten gehn; ja, er hatte es sogar

---

in seiner Unbefangenheit bat den Papst um eine Abschrift. Das kann nicht seyn, mein Sohn; war die freundliche Antwort: diese Werke sind nicht mein Eigenthum, sondern der Kirche. Der Knabe ging in die einzige Probe, die gehalten ward, hörte mit größter Aufmerksamkeit, eilte nach Hause, und schrieb das Werk nieder. Zur öffentlichen Aufführung nahm er sein Manuscript mit, füllte, gleichfalls blos nach dem Gehör, die Lücken aus, verbesserte manchen Gang der Mittelstimmen, besaß nun das Werk, ganz wie es ist, auf dem Papiere, und war keck genug, es dem Papste in Abschrift zu zeigen. Nun, sagte dieser lächelnd, was Du selbst davonträgst, kann ich Dir nicht nehmen. Es ist wahr, daß die Strophen einander sehr ähnlich sind, wodurch das Auffassen im Gedächtniß erleichtert wird: es ist aber auch wahr, daß dies Auffassen durch den eigenthümlichen, von neuerer Musik ganz abweichenden Gang der Mittelstimmen erschwert wird. Mozart ließ später mehrere Bekannte Abschrift nehmen. Auch an Doles in Leipzig war durch dritte Hand solch eine Abschrift gekommen; und dieser ließ nun uns Schüler den Psalm gewöhnlich am grünen Donnerstage in der Kirche aufführen. Als hernach Burney das Werk nach einer Copie des Originals — wie er nun dazu gelangt seyn mochte — öffentlich bekannt machte: da fand sich's, daß auch nicht Eine Note anders als bei Mozart sey. — Die ausgezeichnete, italienische Violin-

gern, wenn beim Niederschreiben um ihn her Gleichgültiges geplaudert wurde, wozu er dann

---

spielerin, die hernach als Madame Schlick in Deutschland sehr bekannt geworden und in herzoglichen Diensten zu Gotha gestorben ist, kam nach Wien, spielte mit vielem Beifall bei Hofe und kündigte nun ein öffentliches Concert an, wozu ihr Kaiser Joseph sein italienisches Hoftheater gab. Sie wollte gern auch mit einem noch unbekannten, vorzüglichen Solostück, und, wo möglich, neben Mozart auftreten. Sie ging den Meister bittend an um Composition und Spiel. Gefällig und schnell zur Hand, wie immer, versprach er Beides. Er sann sich eine große Sonate für Pianoforte und Violin aus. (Es ist die treffliche, aus B dur, von einem feierlichen Adagio eingeleitet.) Nun aber das Aufschreiben — das leidige Aufschreiben! Der Tag nahet sich, die geängstete Frau drängt mit Bitten: endlich den Abend vor dem Concerttage erhält sie ihre Stimme, um sie den Vormittag noch einstudieren zu können. Die Versammlung ist zahlreich, die musikalische Unterhaltung schreitet vorwärts: jetzt beginnt jene Sonate und entzückt durch Composition und Vortrag jener Beiden. Da korgniert der Kaiser aus seiner Loge herunter und siehet, daß Mozart, statt der Noten, ein leeres Blatt vor sich liegen hat. Hast Du es wieder einmal drauf ankommen lassen? sagt ihm der Kaiser hernach. „Em. Majestät — ja." Hätte Mozart das Stück — ich will noch nicht sagen, eingelernt, sondern nur, mehrmals gespielt gehabt: so wollte das nichts sagen. Aber er

wohl auch sein Wort, meist scherzend und neckend gab.

---

hatte es mit der Virtuosin auch nicht einmal probiert; er hatte es mit der Violin gar nicht gehört! — In seiner Akademie zu Leipzig, drei Jahre vor seinem Tode, spielte er zwei Concerte: das sanftheitere, reizende aus B dur, mit den Variationen aus G moll, das bald darauf gestochen ward, und das glänzende, prachtvolle, aus C dur, das nach seinem Tode herauskam. Was machten wir Anwesenden für Augen, als er, in der Probe wie dann am Concertabende, statt der Solostimme für sich, einen bloßen Baß, hin und wieder mit Bezifferung, Andeutung der Eintritte und Anfang einiger Hauptfiguren, auf's Notenpult legte. Die Solostimmen, sagte er, sind wohlverschlossen in Wien. Auf Reisen muß ich's so machen: sie stehlen mir sonst Abschriften und drucken sie frischweg. Hätte er auf dieser großen Reise, wie sonst Virtuosen pflegen, überall nur dieselben Compositionen vorgetragen: so wäre auch davon kein Aufheben zu machen, selbst wenn er noch jene Baßstimme weggeworfen hätte. Aber er spielte von seinen vielen Compositionen dieser Gattung an jedem Orte die, welche er eben für dies Auditorium am geeignetsten hielt; und dann, welch ein Unterschied, auch für das Festhalten im Gedächniß. Concerte, wo, wie gewöhnlich, die Solostimme, beginnet sie einmal, durch einen Abschnitt hindurch die Haupt-Melodieen und Figuren allein fortführt, und Concerte, wo, wie bei Mozart, die Solostimme, auf's engste verschlungen mit allen andern, nur die Erste unter Gleichen bildet!

Wenn es aufs leichtere oder schwierigere Wahrnehmen der Verhältnisse verschiedener Schwingungen in gleichem Zeitraume beym Konsoniren und Dissoniren ankäme; und beydes nicht vielmehr eine unwillkührliche Folge von der Wirkung wäre, welche die Töne auf unser Gefühl hervorbringen: so müsste der geübte Musiker, der durch anhaltende Uebung das verschiedene Verhältniss der Töne immer leichter und schneller wahrnehmen lernt, die Dissonanz weit weniger empfinden, als der ungeübte Musikfreund; da doch die Erfahrung lehrt, dass dieser manche Dissonanzen gar nicht fühlt, während jener auch die leiseste Dissonanz empfindet.

Chladni zieht die gleichschwebende Temperatur der Töne allen andern vor, weil kein Grund vorhanden sey, eine Tonart reiner als die andern auszuüben. Auf der Harmonika, und zwar auf einer solchen, die keine Goldränder zur Bezeichnung der sogenannten halben Töne hat, möchte dies vielleicht von guter Wirkung seyn; aber nach der einmal hervorgebrachten Einrichtung unsrer Klaviere, wo die unbequeme Behandlung der obenliegenden Tasten dem Tonsetzer den Gebrauch der Tonarten Fis, Cis u. s. w. wo nicht ganz untersagt, doch wenigstens sehr bedenklich macht, wird es immer noch eine Frage bleiben: ob wir diesen so selten vorkommenden Tonarten nicht lieber eine fühlbarere Unreinigkeit verzeihen müssen, wenn wir dadurch den gebräuchlichern Tonarten eine grössere Reinigkeit verschaffen können?

Durch feste Körper wird der Schall sehr stark verbreitet, besonders wenn sie stabförmig sind und an feste Theile des Kopfs angestemmt werden. Dies geschieht vorzüglich bey harthörigen Personen, wenn sie z. B. eine thönerne Tabakspfeife mit dem feinen Ende auf den Resonanzboden eines Instruments, mit dem andern ans Ohr, oder an die Zähne halten. Sollte diese Erscheinung nicht einer besondern Untersuchung würdig seyn? Nicht, als ob man zweifeln könnte, dass feste Körper, deren nächstliegende Theile sich leichter einander berühren, als flüssige, den Ton bequemer fortpflanzen: sondern weil es auffallend ist, dass die Töne sich zugleich in aller Reinigkeit fortpflanzen; da dies doch wohl nicht anders, als durch die den harten Körpern mitgetheilten Schwingungen geschehen kann. Die Luft, welche unser Ohr berührt, ist vielleicht flüssig und fein genug, verschiedene Schwingungen tönender Körper anzunehmen und fortzupflanzen. Aber harte Körper, die vielleicht noch eine Menge verschiedener und für gleichartige Vibrationen minder empfängliche Theile haben, sollten, dächte man, eher ein undeutliches Geschnarre, das Resultat ihrer eignen Schwingungen, hervorbringen, aber nicht die Fähigkeit haben, die Töne eines klingenden Körpers unzerstört und unverdorben fortzupflanzen, welche ihre ganze Existenz der gleichartigen Beschaffenheit der Bestandtheile angesprochener Körper zu verdanken haben.

Was ist es doch, das mich so unwiderstehlich bey dem Gesange der H. hinreisst? Ich habe oft hellere, stärkere und höhere Stimmen gehört, aber hier sind es nicht blos Töne, sondern laute Seufzerrückhalte, und alles, was zum unbegränzten Gebiet der Kunst gehört, das uns überrascht und ergreift. Gewiss ahndete der Komponist nicht einmal, was alles in seine Werke gelegt werden konnte. Bey ihrem Gesange lerne ich den Ausspruch des französischen Dichters verstehen: „Tel son est faux pour l'oreille, et vrai pour le coeur." Dass es an guten Singmeistern fehle, und dass viele unserer deutschen Nachtigallen aus Mangel der gehörigen Tonleitung, ihr schönes Talent unbenützt lassen, ist mir längst bekannt; doch nur die Verbesserung der Fehler in der Stimme, und die Kunst sie zu gebrauchen zu wissen, die Worte deutlich zu sagen, Triller und Manieren gehörig zu machen, wird dadurch verhindert; auch bey dem grössten

Um nun aber dergleichen Vorarbeiten nicht zu vergessen oder zu vermischen, bedurfte seine leicht zu entzündende Phantasie, seine vollkommene Beherrschung aller Kunstmittel der Ausarbeitung, und jenes sein (für Musik) ausgezeichnetes Gedächtniß, nichts weiter, als kurzer Andeutungen, Schwarz auf Weiß; und zu diesen mußte er stets, vorzüglich aber auf Reisen in einer Seitentasche des Wagens, Blättchen Notenpapier zur Hand haben, welchen nun jene Notizen, jene fragmentarischen Grundrisse, anvertraut wurden; und welche Blättchen, in einer Kapsel wohl aufbewahrt, sein Reisetagebuch eigener Art ausmachten. Dieses ganze Verfahren war ihm, wie es mußte, höchst wichtig; er entzog sich ihm ohne Noth niemals; und wo es von ihm abhing, litt er durchaus nicht, daß Andere ihn demselben entzogen: die Sache war ihm, wie man jetzt sich ausdrückt, heilig. *)

*) Dieser Aufsatz stehet, dem Wesentlichen nach, schon in No. 18. der Leipziger musikal. Zeitung vom Jahre 1820. Dort sind ihm mehrere solcher geistvollen Notizenblättchen aus Mozarts musikalischem Reisetagebuche beigelegt, und zwar aus dem Fache der contrapunktischen Studien und Vorübungen.

Jetzt zur Nutzanwendung! Gehen wir bei weitem die meisten der besseren Compositionen deutscher Tonkünstler ohngefähr aus den letzten fünfzehn bis zwanzig Jahren durch: so müßten wir, scheint es, mißwollend oder sehr verstimmt seyn, wenn wir nicht anerkenneten, daß die Kunst reicher und gründlicher Ausführung, oft bis zu bewundernswerther Beharrlichkeit; die Kunst geschickter Handhabung der Formen, auch der seltenen und schwierigen, der angemessensten, sorgfältigsten Instrumentirung, und alles dessen, was, nach dem Vorgange großer Muster, durch treulich angewendetes Talent, viele Uebung und ausdauernden Fleiß errungen und geleistet werden kann — daß diese Kunst jetzt unter Vielen so rühmenswürdig herrschend geworden ist, wie sie es vordem, und seit langer Zeit, nur unter den ersten Meistern und wenigen ihrer vorzüglichsten

Wir verdanken die Mittheilung Mozarts zweitem Sohne. Es wäre zu wünschen, daß man uns auch dergleichen aus dem Fache der melodischen mittheilte, wären auch die Melodieen schon in ausgeführten Stücken benutzt. Sie würden eben so anziehend und lehrreich seyn, wie die skizzierten ersten Entwürfe großer Maler, die sie hernach in Gemälden weiter ausgeführt haben.

Schüler oder Nachfolger gewesen; so daß auch, wer sich in dieser Hinsicht schwach oder nachlässig zeigt, nicht mehr geachtet wird, und keinen Eingang findet, wo, ihn zu finden, dem Künstler am Herzen liegen, und wird er gefunden, erfreulich seyn kann. Hat man sich doch verirrt bis zu Hohn und Spott gegen Ausländer von glänzenden Talenten, weil sie, ohne jene vorgenannten Vorzüge errungen zu haben, mit diesen naturalistisch, doch zu lebendigster Wirkung walteten! — Dagegen: an Erfindung, vornehmlich an melodischer; an dem, was man zu nennen pflegt die Ideen oder Gedanken an sich, abgesehen von deren Bearbeitung — sind bei weitem die meisten unsrer Componisten, auch der sonst wahrhaft ausgezeichneten, gegen die frühere Zeit gehalten, eher ärmer als reicher, ganz zuverlässig aber weniger originell und selbstständig, weniger bezeichnend und ausdrucksvoll, daher auch viel weniger manchfaltig und ansprechend geworden; und so ist denn zwar eine gewisse Untadelhaftigkeit der Werke, aber auch, bei aller Verschiedenheit der Bearbeitung des Einzelnen, eine gewisse Monotonie im Ganzen bemerkbar; eine gewisse Monotonie, von welcher man bis zur Trockenheit nicht eben gar weit

hat. Das fühlt man wohl auch im Geheim, obgleich man's übel nimmt, wenn Andere es bemerken; man fühlt es, und um ihm abzuhelfen, oder doch es zu verdecken, greift man zu auffallenden, gewaltſamen, aber entweder nur mechaniſchen, oder künſtlichen und überkünſtlichen — mithin in beiden Fällen wieder zu erlernbaren Hülfsmitteln: zu unſtetem, den Nichtmuſiker verwirrendem Modulieren, zu lärmenden Effecten des Einzelnen und wieder des Einzelnen, wobei ein eigentliches Ganze gar nicht ſtatt finden kann, zu Anhäufung der Inſtrumente und deren nicht ſelten übertäubendem Geräuſch, zu höchſtſchwierigen, durch Schwierigkeit ſpannenden Figuren — kurz, zu Aeußerſtem in Aeußerem. Aber jedes Aeußerſte, gewöhnlich angewendet, wirkt nicht als ein Aeußerſtes, ſondern nur als ein Gewöhnliches; jedes Aeußere ſättigt bald die Sinne, und geſättigte Sinne verlangen immer noch ſchärfere Reize: dieſe aber herbeizuſchaffen, wehrt endlich die Natur; denn nur der Geiſt iſt unendlich und das Gefühl. So kommt es denn, was wir nicht ſelten erfahren, daß den Zuhörern für ein Werk oder ſeine Ausführung durch jene Hülfsmittel, ſind ſie nicht ohne Geiſt angewendet, zwar ein

Interesse beigebracht wird, aber daß ihnen Alles dünkt, als hätten sie es schon gehört; daß ihnen zwar nicht kalt, aber auch nicht warm dabei wird; daß ihnen die ganze Musik, bald blos in's Ohr, bald blos in den Kopf geht, und mit dem letzten Tone verhallt, ohne daß Phantasie oder Gefühl etwas Namhaftes, ohne daß selbst die Erinnerungskraft etwas bekommen hätte, das festsäße, dessen man gern wieder gedächte, das man deshalb öfter zu vernehmen und noch besser zu fassen sich sehnete.

Woher kommt nun dies Verarmen an Erfindung — darf man es der Kürze wegen so hart benennen? Der Italiener ist schnell mit der Antwort zur Hand. Er sagt: Erfindung, wahrhaft eigenthümliche Erfindung, ist blos Gabe des Genie's. Die Deutschen sind überhaupt (einzelne, glänzende Ausnahmen bei ihnen, wie überall, zugestanden) ein Volk ohne Kunstgenie, aber mit tüchtigem Talent, vielen Kenntnissen und großem Fleiß. Diese Antwort wird um so lieber gegeben, weil man flott fortfahren oder doch zu verstehen geben kann: Wir aber besitzen überaus viel Genie, und eben so viel, nur anders gewendetes Talent — wenn wir auch nicht so viele Kennt-

niſſe und nicht ſo beharrlichen Fleiß beſitzen; worauf wir aber auch keinen Anſpruch machen, weil wir's nicht brauchen. Wir Deutſche an unſerm Theile werden wohlthun, auch hier gerecht und bedachtſam zu bleiben; mithin den Italienern in dem ihnen Günſtigen, das ſie ſich nachrühmen, Recht zu geben, ſo weit es Recht, und es dahin zu ſtellen, wo es am Platze iſt: dagegen aber das uns Mißgünſtige immer mehr und immer überführender zu widerlegen, ſo nehmlich, wie dergleichen widerlegt werden kann — durch die That.

„Wunderlich! das hieße doch durch, nicht ſeltene, offenbar genialiſche Werke?“ — Ja. — „Durch Werke, deren Erfindungen an ſich, abgeſehen von allem Ausführen und Verarbeiten, Genialität beurkundeten, und ſomit auch an ſich, neu, bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch manchfaltig und anſprechend wären?“ — Ja. — „Heißt denn das nicht im Ernſt ausrufen, was Jean Paul im Scherz: Lieben Herrn, laßt uns nur recht viel Genie haben, dann findet ſich's mit dem Andern? kann das, und kann ſolche Werke der eine Theil beſtellen, wie Stücke Fabrikwaare, ſo oder ſo gewebt und gemuſtert:

der andere sie also auf Bestellung anfertigen und sich abzwingen?“ — Gewiß nicht. — „Was nennen wir denn an einem Werke genialisch? Doch wohl, was wir, durch uns selbst genöthigt, anerkennen müssen als etwas, das unmittelbar durch Genie, durch den Genius gegeben worden; was am Ende freilich nur ein hübsches Wort und Bild ist für ein Unbekanntes und Unbildliches, aber für etwas, das uns darum doch leicht kenntlich wird als eine fremdartige, höhere Kraft; als eine Kraft, welche frei wirkt, wo sie will, und nur, wo sie will.“ — Ganz recht. — „Nun? und dann —?“ — Dann sind wird am Punkte, wo wir diesmal zu verweilen gedachten.

Herbeizaubern, sich selbst abzwingen, erarbeiten läßt sich jene Himmelskraft freilich nicht; sie wird gegeben oder versagt; sie ist da oder nicht da: aber, wo sie ist, wo sie — wie eben bei den Deutschen oftmals — ähnlich dem Felsenquell, in dunkler Tiefe ruht: da läßt sie sich aufgraben, da läßt sich ihr Bahn machen, da läßt sie sich dann fassen, säubern und leiten; so wie sie sich im Gegentheil vernachlässigen, verschlemmen läßt, bis sie versickert, endlich versinkt, oder auch,

gemiſcht mit wildem Gewäſſer, eher nachtheilig, als nützend dahinſtrömt.

Einfach und einfältig: Jene oben beſchriebene Verarmung an Erfindung, oder Unvollkommenheit des Erfundenen — vorzüglich des melodiſchen — in vielen jetzigen muſikaliſchen Compoſitionen, rührt weit ſeltener her von Mangel an Genialität, als, eines Theils, von ſorgloſer Behandlung derſelben durch eben die, welchen ſie verliehen; von läſſigem oder träumeriſchem ſich Hingeben an den Augenblick und was er nun eben bringt: andern Theils von Ueberſchätzung deſſen, was Geſchicklichkeit, Fleiß und Geübtheit zu Stande bringen; das Eine aber, wie das Andere, möchte wohl zunächſt genährt werden von der Art, wie jetzt die meiſten Componiſten Muſik erlernet haben, Muſik treiben, und vielleicht noch mehr von der Weiſe, wie ſie beim Schreiben zu verfahren pflegen.

Laßt uns diesmal bei den beiden letztern Punkten verweilen, doch vornehmlich beim zweiten, denn um dieſen iſt es uns hier eigentlich zu thun.—

Die Scholaren lernen jetzt gemeiniglich, und beſonders lernen die, bei welchen frühzeitiges Talent ſich zeigt und welche man deswegen für die

Tonkunst bestimmt — in frühester Zeit, und eine feine Weile hin, nur Stücke kennen, auch mit größtem Fleiß unaufhörlich einüben, welche einzig und allein für richtigen, sichern, geläufigen Mechanismus im Spiele bestimmt sind. Das ist für die Praxis, vornehmlich des künftigen Ripienisten, sehr gut, ja für diesen, bei den großen Forderungen, die jetzt auch an ihn gemacht werden, vielleicht selbst nothwendig und unerläßlich: aber es richtet doch auch gleich von vorn herein allen Sinn entschieden auf das Mechanische und gewöhnet blos daran; und wenn das schon dem eigentlichen Solospiel, was Geist und Seele betrifft, in der Folge nachtheilig werden kann, auch oftmals wirklich wird: *) so muß es der

*) Einer der berühmtesten, und, was Reinheit, Festigkeit, Fülle des Tons, Fertigkeit, Nettigkeit, Sicherheit des Spiels anlangt, der ausgezeichnetsten unter allen Virtuosen, welche jetzt leben, beschrieb mir seine Thätigkeit selbst folgendermaßen. (Er rechnete sich's zum Ruhme; und in gewissem Sinne konnte er's auch.) Ich bin von früher Kindheit an gewöhnt worden, ohne Ausnahme täglich, vier bis sechs Stunden nichts, als Aufgaben — Passagen und andere schwierige Sätze — bis zur größten Vollendung einzuüben. Und so halte ich's noch jetzt; nur daß ich es auf bestimmtere Zwecke ver-

Composition, besonders von Seiten der Erfindung, noch viel nachtheiliger werden.

Sodann: das unendlich viele Notenlesen, hat man schon beträchtliche Fortschritte gemacht; der gar zu hohe Werth, den man auf schnelles, nur richtiges, wenn auch sonst nicht vorzügliches

---

wende. Jeden Winter gebe ich am Ort (er lebte in Paris) ein öffentliches Concert, das meinen Credit anfrischt und mir guten Vortheil bringt; dann reise ich. Jeden Sommer schreibe ich mir für jenen Abend und diese Reisen ein Concert und eine Folge Variationen. Diese neuen Stücke sind es nun, die ich täglich übe; sie fast allein trage ich auch dies Jahr überall vor, wo ich vor Andern auftrete, öffentlich oder in Privatcirkeln. Dadurch wird mir's möglich, das Schwierigste, wie man jetzt es will, zu erreichen, und auch, um der mäkelnden Kritik auszuweichen, es vollendet auszuführen. — Auf meine Bemerkung, daß er in den trefflichen Musikanstalten zu Paris täglich etwas als geistigen Gegenhalt empfangen könne, antwortete er: Diese besuche ich selten; man wird das gewohnt und da reizt es nicht mehr. Aber alle fremde Virtuosen meines Instruments höre ich, um in der Zeit zu bleiben und wohl auch neue Auswege für mein eignes Spiel zu entdecken. — Dieses sein Spiel ist nun auch, wie vorhin gesagt, aber weiter nichts: seine Composition nicht zu tadeln, aber wie oben beschrieben worden.

Ueberfluss an den besten Singmeistern, würden wir das, was ich in dem Gesang der H. bewundere, nicht erlangen. Dies kann wohl nur durch inneres Gefühl, durch vieles Hören grosser Künstler, und durch einen feinen Takt von dem, was eine malerische Verzierung des Gegenstandes bewirkt, den die Musik ausdrükken soll, ohne sie zur Karrikatur zu machen — erreicht werden. Sobald der Sänger durch gehörige Vorübungen in Passagen aller Art so weit gekommen ist, dass er die Veränderungen, die seinen Gesang zur Kunst erheben sollen, dem Augenblicke der Ausführung überlassen kann, so wird gewiss unendlich mehr gewonnen, als wenn er durch ängstlich, regelmässig gelernte Manieren sich bindet und dem Augenblicke der begeisterten Darstellung gar nichts übrig lässt.

Freilich muss er — was man nennt, die Stimme in seiner Gewalt hierzu haben; dies ist aber auch jedem Sänger nothig. Dann wird er auch bey Katharren, oder andern Gelegenheiten, wo seine Stimme weniger hell als gewohnlich ist, gefallen können. Er wird auch länger singen, und die erste Blüthe der Stimme wird nicht die einzige Periode seyn, in welcher er gefallt.

Jede Stimme hat ihre Eigenheiten, und der Eine würde eine Manier für leicht erklären, die ein Anderer sehr schwer fände. Es wird uns auch oft etwas in einem Augenblicke nicht gerathen, was ein andermal wohl gelingt. Das Gefühl des Augenblicks wird hierin unser bester Lehrer seyn.

J. H.

Recensionen.

Concerto de Violon, avec accompagnement de deux Violons, deux Hautbois, une Flûte, deux Cors, deux Bassons, deux Altos et Basse, par J. B. Viotti. Lettre A, à Paris, au Magasin de Musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 9 Liv.)

Der Violinkonzerte, die sich durch Neuheit und Originalität der Passagen, durch kraftige und auch melodiose Sätze, durch bedeutende, dem Ganzen angemessene Tuttis, durch zweckmässige Begleitung und festgehaltenen Charakter auszeichnen, und womit sich zugleich der Spieler in seiner ganzen Virtuosität zeigen kann, giebt es wenige. Die meisten strotzen von gewöhnlichen, oft gehörten Koloraturen und Laufern, die nichts als leerer Klingklang sind; oder die Soli bestehen grösstentheils aus Kritteleyen, wie Decimen, schwierige Sprünge u. dgl., die allenfalls auf dem Papiere nach etwas aussehen und doch nichts sind, auch keinen Effekt machen. Auf Ausführung des Thema's und Einheit des Ganzen nehmen die mehresten Komponisten bey Violinkonzerten gar nicht Rücksicht, und doch sollte schon jeder Anfänger der Setzkunst wissen, dass das Konzert ebensowohl seinen bestimmten Charakter habe, als jedes andere Musikstück, das nicht blos Uebung oder Tandeley seyn soll.

Am meisten findet man bey Violin- (auch vielen andern, ausser den Klavier-) Konzerten die Begleitung vernachlässigt. Die Blasinstrumente z. B. haben 100, 120, 130 Takte Pausen, und werden nur beym Tutti gehört. Und doch sollte jedem, der für dies Fach schreiben will, aus der Schule bekannt seyn, dass z. B. bey springenden Passagen, Arpeggiaturen, (die jetzt ziemlich aus der Mode zu kommen scheinen) bey gewissen Stellen auf der G-Saite; ferner: bey Passagen, wo der Effekt auf eine kraftige, oder plötzlich eintretende, fremde Modulation berechnet ist, bey Wiederholung der Passagen u. s. w. die Blasinstrumente trefflich wirken, und der Hauptstimme keineswegs schaden, wenn sie mit Ueberlegung und Klugheit angebracht werden. Obgleich vorliegendes Konzert nicht unter die besten des Herrn V. gerechnet werden kann, so hat es Rec. doch sehr gefallen. Es hat einen feurigen und zugleich zarten Charakter; die Begleitung und Harmonie ist reich und hebt die

Spielen sogleich vom Blatt legt; gleichsam das Durchrennen aufgehäufter, immer erneueter Massen von Arbeiten Anderer — darum, das Vernachlässigen oder doch Zurücksetzen des freien Phantasierens und Improvisierens, des eigenen Denkens und Empfindens vor dem Instrumente — das trägt auch Vieles bei, die eigene Erfindungsquelle zu verschütten, oder doch, sie nicht reich und frisch aufkommen zu lassen; Anderes, was dieselben Folgen herbeiführt, nicht zu erwähnen.

Alles das ist nun bei keiner Nation so häufig, als bei der deutschen; jetzt nehmlich, nicht ehemals, wo sie aber auch zu der angeführten Klage weit weniger, zum Lobe des Gegentheils weit mehr Stoff gab. Freilich bricht hohe, überaus kräftige und ganz eigentlich eminente Genialität auch durch diese hemmenden und dämmenden Massen, wie wir das an Jos. Haydn, an Mozart, an Beethoven und einigen Andern gesehen haben, die sämmtlich gleichfalls in frühester Zeit so ziemlich auf jenen Wegen geführt worden sind; ja, solchen Künstlern kann, was Andere drückt oder gar erstickt, sogar vortheilhaft werden, als Stoff, wohl auch als Spiel, für ihren, später

befreieten, nun herrschenden Geist: aber sie machen auch nur eine höchstseltene Ausnahme von der Regel, und über die Regel kann nur die Rede seyn, wo überhaupt von Regeln gesprochen wird; zu geschweigen, daß wir doch nicht wissen können (und jene Geister selbst nicht), ob sie nicht später, besonders durch Opposition gegen das Frühere, doch mehr oder weniger, länger oder kürzer, nach irgend Etwas, vielleicht nach einem Extrem verlocket werden sind, das sie besser vermieden hätten — wie Haydn zuweilen zu schäkerhaftem Tändeln, Beethoven zuweilen zu launenhaften Wunderlichkeiten.

So kommen wir denn wieder dahin, von wo wir vorläufig ausgegangen und wohin wir, wenn auch in Bogen, zurück wollten. Eine Hauptursache jenes unerwünschten Mangels vieler der neuesten, deutschen Compositionen, vornehmlich jüngerer, übrigens sehr achtbarer Künstler liege, sagten wir, in der Art, wie sie gemeiniglich beim Schreiben zu verfahren pflegten.

Wie verschieden auch die Veranlassung oder sonstige Anregung sey: ihr Verfahren kommt auf Folgendes hinaus. Sie tragen mit Vorliebe für jede Gattung ein gewisses allgemeines Vor-

bild in sich, das aus Bekanntschaft mit einer Menge einzelner Vorbilder derselben Gattung sich von selbst gestaltet hat. Gewiß der äußern Kunstmittel (der reinen Schreibart, der Symmetrie der Theile, der Instrumentenkenntniß u. dgl.), und geübt in deren Anwendung, setzen sie, in unzerstreueter Stunde, oftmals kaum nur die innerliche Erhebung und entschiedene Richtung ihrer Kräfte nach einem gewissen Zweck abwartend, sich hin, legen Notenpapier zurecht, und fangen getrost an, frühern Erfahrungen vertrauend, sie werden schon über dem Schreiben lebhafter ergriffen werden und etwas Gehöriges und Taugliches, etwas Achtbares und nicht Mißfallendes, zu Stande bringen. Dies gelingt nun auch sicherlich, stehet es mit ihnen nur sonst, wie es soll: aber immer wird das Product auch nur etwas Gehöriges und Taugliches, Achtbares und nicht Mißfallendes seyn, oder, wird es dennoch mehr, wird es bedeutender und lebendiger: so erreicht es dies — entweder durch Gründlichkeit der Ausarbeitung, oder durch überraschende Effectstellen, durch Reize der Instrumentation u. dgl., zuverlässig aber, und fast ohne Ausnahme, nicht, durch die Erfindung, durch die Ideen an sich, ab-

gesehen von ihrer Bearbeitung; denn diese, wie untadelhaft, anständig, wohl auch zum Zweck passend sie seyn mögen, werden doch nicht wahrhaft neu, wahrhaft bezeichnend und ausdrucksvoll, eben darum auch nur sehr selten mannichfaltig und für sich schon ansprechend seyn.

Und das ist auch gar nicht anders möglich; den einzigen Fall ausgenommen, daß in solcher — Schreibstunde, wie durch ein Wunder, der Geist unmittelbar zum allerhöchsten Aufschwung emporgerissen würde, von ihm alles jene Hindernde der Gewöhnung u. s. w. plötzlich abfiele, das Allerbeste und Allerschönste plötzlich herbeikäme, ja Stand hielte und treu bliebe bis zur Vollendung wenigstens der Hauptsachen der Darstellung: ein Fall, der unter Tausenden kaum Einigen, eben den eminentesten Genies, und auch diesen bei weitem nicht immer, ja nicht einmal oft begegnen kann: ein Wunder, ein wahres Wunder — mithin, ein Ereigniß, worauf nie irgend ein Mensch rechnen kann, worauf drum auch kein Besonnener sich jemals verläßt.

Eben darum haben selbst die größesten, gerade auch in der Erfindung größesten Genies, wenn sie nicht zugleich leichtsinnige, lässige, oder

durch Eitelkeit verblendete, ſondern beſonnene und klare Männer waren, darauf nicht gerechnet, ſondern der Momente erſter, reingeiſtiger, unmittelbarer Erfindung, als einer Gabe Gottes, achtſam, freudig und dankbar wahrgenommen, von den Stunden des Ausarbeitens und Vollendens ganz unterſchieden; und weil jene Momente ſo ſchnell verfliegen, weil, was ſie gebracht, ſo leicht verdampft: ſo haben ſie Hülfsmittel angewendet, es ſogleich im Augenblick zu fixiren, um es hernach in den Stunden der Arbeit zu benutzen; ſie haben es gemacht, mit kleinen zufälligen Abweichungen in der Art und Weiſe, wie wir oben von Mozart berichtet haben, wie es von Joſeph Haydn und Gluck *) gleichfalls bekannt iſt,

*) Joſeph Haydn — eben an Erfindung vielleicht der reichſte Geiſt, deſſen je die Muſik ſich zu erfreuen gehabt — als er nach London ging, um in jedem von Salomons Concerten contractmäßig mit irgend einem neuen Stück aufzutreten, nahm ſolcher Stücke ſchon verſchiedene, fertig gearbeitet, mehrere in vollſtändigen Entwürfen, und außerdem in einem Taſchenbuche eine Menge Themata und Andeutungen mit: gleichwohl fehlte es ihm einmal, und, alles Ringens und Abmühens ungeachtet, konnte er, da jene Hülfsmittel an eben hier Paſſendem erſchöpft waren, auf keine Erfindung

und wie es Beethoven und andere hier zunächst zu nennende Meister gewißlich nicht anders machen werden. Aber, wie schon oft gesagt, bei weitem die meisten, vornehmlich unsrer jüngern Componisten, bei weitem in den meisten Fällen, machen's anders: sie beachten nicht, oder doch nur selten, „die Gunst des Augenblicks;“

---

zum Andante einer Symphonie kommen; so daß er endlich genöthigt war, das schöne Andante eines seiner Trios für Pianoforte, Violin und Violoncell hervorzulangen, und es mit wenigen, nicht eben beträchtlichen Abänderungen für das Orchester zu instrumentiren. Man findet es in seiner Londner Symphonie aus B dur. Keine Frage, daß er, aller Kunst- und Darstellungsmittel wie irgend Einer mächtig, hundert Andantes hätte schreiben können, wenn er hätte verfahren wollen, wie eben die meisten unsrer jüngern Componisten, und nichts damit leisten, als was sie dann leisten. — Gluck, dem der Quell der Erfindung bei weitem nicht so ergiebig floß, trug sich mit einem Operngedicht zuweilen länger, als ein halbes Jahr, in allen Stunden seiner Einsamkeit, auf Spaziergängen u. s. w. bis er für jeden Satz den Hauptgedanken, melodisch und harmonisch, in seinem Tagebuche hatte. Dann sagte er zu seinen Freunden: Meine Oper ist fertig! obgleich noch keine Zeile in Partitur stand; dann erst machte er sich gegen die Theaterdirection verbindlich, und dann schrieb er so ziemlich in Einem Zuge. Auch bei ihm: keine Frage — u. s. w.

vergessen, daß er „der mächtigste von allen Göttern“ ist; vertrauen der selbstgewählten Stunde und sich; verschmähen jene Hülfsmittel, oder vernachlässigen doch ihre Anwendung.

Daß sie nun dies nicht thun möchten: dafür sie zu gewinnen, nicht durch meine Worte, sondern, was ihnen viel wichtiger seyn wird und seyn muß, durch Vorgang und Vorbild der größesten, der von ihnen selbst verehretesten Meister: das ist mein Wunsch mit diesem Aufsatze. Einige der achtbarsten unter den jüngern Componisten, denen ich, was er enthält, in zutraulichem Gespräch mitgetheilt hatte, und die, früher auch auf dem jetzt gewöhnlichen Wege, hernach jene Vorbilder nachgeahmt haben, sind der überaus günstigen Wirkungen dieses Verfahrens eben so innen geworden, als wir an ihren spätern Werken: warum sollte das nicht auch bei Andern der Fall werden können? Zu bemerken, daß er es geworden, würde ein reicher Lohn für mich seyn.

III.

Vermischtes.

Der Mensch besteht aus zwei Theilen: aus Ernst und Scherz.

Jean Paul.

Der siebenzigste Geburtstag.

Es stürmt und tobt draußen; der Schnee liegt eine halbe Elle hoch, und immer mehr wirft's herunter; im Schlot heult's, im Windöfchen lacht's, am Fenster schrillt's: ich, Erdmann Gotthilf Schneusler, wohlemeritierter und zur Ruhe gesetzter Domorganist allhie — so weit nehmlich Chira- und Gonagra, benebenst laufender Gicht, mir Ruhe lassen — ich kann, leider, eben heute nicht zum Früh-Gottesdienst gehen und muß meinen siebenzigsten Geburtstag zu Hause feiern, allein, nur im Beiseyn dessen, der ihn mich gnädiglich erleben lassen. Mein Morgengebet hab' ich vollendet; die heut' angemessenen Capitel, XI., XII., XIII., aus der Epistel an die Hebräer sind gelesen: nun möcht' ich meine

Hauptstimme ungemein; die Tuttisätze sind kräftig und die Soli glänzend; die Passagen haben, ohngeachtet einer gewissen Einförmigkeit und öftern Wiederholung, viel Bravour — und deshalb wird es mehrern Violinspielern mit Recht empfohlen werden können und willkommen seyn. Eine ausgezeichnet schöne und melodiöse Stelle befindet sich S. 4, Z. 11 und 12. Diese erscheint im Rondo unter veränderter Gestalt wieder und imponirt hier noch stärker, als im ersten Satze. Ob Herr V. den zweyten Satz wegen Mangel an guten Adagio-Spielern, oder aus andern Ursachen mit einem kurzen unbedeutenden Andante abgefertigt hat, vermag Rec. nicht zu ergründen. (Es kann keinesweges die Absicht des Hrn. V. gewesen seyn, folgende Stelle in der Hauptstimme:

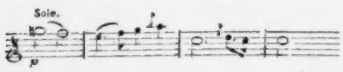

mit der Oboe im unisono gehen zu lassen. Obgleich übrigens die Oboe nirgends eines Solo sich zu erfreuen hat, so schliesst Rec. doch aus dem übrigen Accompagnement, und weil sich dieses Sätzchen vorzüglich für die Oboe eignet, dass diese nur allein Anspruch darauf machen kann.) Der letzte Satz hat vorzüglich viele brillante und effektvolle Stellen. Eine allzugrosse Aehnlichkeit findet Rec. in diesem auf S. 10, Z. 7, Takt 3 und folg., mit einer Stelle aus einem Konzert in D moll von Aldai.

Da Hr. V. durch Ausdruckszeichen den Vortrag genau bestimmt hat, so werden angehende Konzertspieler nicht leicht auf Abwege gerathen, und haben nur noch zu bemerken, dass sie sich bey dem letzten Satze in $\frac{3}{4}$ Takt, welchem Hr. V. die Ueberschrift, Allegretto piu tosto vivo, gegeben hat, statt der zwey ätel vier Schläge, im Verhältnis etwas geschwinder, als die vier ätel im ersten Satze, denken, und

die Hauptpassage 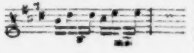

mit etwas langen und kräftigen Bogenstrichen vortragen, damit jeder Ton rund, präcis und kurz wird. An den Orten, wo es gebräuchlich ist, dass der Contrebass bey den Soli eines Konzerts pausirt, und blos das Cello die Bassstimme spielt, müssen die Spieler in der Bassstimme bezeichnen, wo der Contrebass eintreten soll. Ohne diesen thun aber hier mehrere Stellen nicht die erzielte Wirkung. Zu loben ist noch — obgleich dieses Konzert zum Theil sehr lange Passagen hat, so ist es doch durchaus spielbar und nur bey S. 2, Z. 10, Takt 4 dürften Manche mit einigen Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

Denjenigen, welche gern trillern, gewähren vorzüglich die Schlüsse der Soli einen bezaubernden Anblick. Hier kann Mancher durch sechs Takte lange Triller und zuletzt noch bey der Cadenz mit einfachen, doppelten, Bogen- und Accompagnements-Trillern seine Geschicklichkeit zeigen, und seinen Ruf als wohlgeübter Trillermeister begründen.

Stich und Papier sind schön; die Farbe zu den Noten aber zu schmierig, und man hat sich sehr in Acht zu nehmen, dass die Stimmen beym Gebrauch nicht schmutzig werden.

Pentatrie et Sonate pour le Pianoforte, composées et dediées à Mademoiselle la Comtesse Elisabeth Tolstoy, par J. G. Haessler, à Leipsic chez Breitkopf et Haertel Oeuvr. 17. (Pr. 12 Groschen.)

Nach K. Ph. Em. Bach hat fast keiner von den Komponisten für das Pianoforte die Gattung bearbeitet, welche man freye Phantasie nennet, durch welches Beywort man sie von der mehr gebundenen, die sich der Sonate nähert, und wo wir sehr schöne Stücke von Mozart, Beethoven und Andern haben, unterscheidet. Sie erfordert aber auch einen Künstler, der die nicht oft vereinigten Eigenschaften,

eigentlichen Geburtstags-Betrachtungen beginnen. Aber da regt sich der alte Adam in mir und reißt meine Gedanken bald da, bald dorthin, zu den disparatesten Dingen; und je mehr ich mich darüber ärgere, je schlimmer wird's. Ich will ihn zwingen, ich will ihn bändigen, den alten Satan: schreiben will ich, schreiben. Das Schreiben, außer der Noten, ist mir mein Lebelang sauer geworden: so wird's von dem Umherflackern mich sammlen; und bin ich nur einmal im Zuge, so will ich auch bei der Stange bleiben, und allenfalls mich cujonieren dazu. Vielleicht — wer kann's wissen? — vielleicht kommt sogar was von rechtschaffenen, vernünftigen Gedanken auf's Papier. Wo nicht, so sieht wenigstens der liebe Gott, daß ich mein Möglichstes gethan habe.

Woran knüpf' ich denn aber meine Betrachtungen? wovon geh' ich aus? Nun: wenn man seinen siebenzigsten Geburtstag feiert, doch wohl am natürlichsten von der 70! und das heißt: von der 7 und von der 0. Ist man aber zugleich ein gewesener Domorganist: so denkt man an diese Zahlen vorzüglich in Hinsicht auf die edle Tonkunst.

So laß dich denn näher betrachten, du höchstmusikalische 7! Hast du doch obendrein mit

mir selbst große Aehnlichkeit, indem du ungerade bist, und fast so eckigt und schief gezogen erscheinst, wie ich von der leidigen Gicht. Was denn? Aehnlichkeit — nur darin? Aehnlichkeit — nur mit mir? Das war blödsichtig; das war engbrüstig. Weg damit! höher hinauf! Du bist ja, musikalische Sieben, wie sich nun mit Eins mir darstellt, ein Bild des armen Menschen überhaupt. Und welch ein treffendes, welch ein umfassendes, und auch, welch ein erbauliches Bild! Wie trittst du denn auf in der Welt harmonischer Tonkunst? Jeder meiner Generalbaß-Schüler erfährt schon in den ersten vierzehn Tagen: jetzt groß, jetzt klein, und das beides durch deine Natur; jetzt vermindert, und das durch verfeinerte Kunst. O Mensch, Mensch: ist es denn im Geringsten anders mit dir? Heute, wie groß, in deinen Gedanken und Gefühlen, in deinen Hoffnungen und Entwürfen, in deinem Glauben, in deiner Liebe, in deinem Aufwärtsdringen! Da möchtest du die ganze Welt umkehren in's Bessere, oder wenigstens, was du davon erreichen kannst; und dich selbst auch, mit Einem Ruck. Alles soll anders, viel lichter und schöner, ja unvergleichlich werden; und du begreifst kaum,

wie man so dumm und faul habe seyn können, die unscheinbare, morsche Rummelei bisher noch auf dem alten Fleck zu lassen; und dich dazu. So heute; aber wie morgen? Da siehest du überall Hindernisse und Schwierigkeiten, Humpelei und Flickerei; nur Mangel und Erbärmlichkeit, in dir, außer dir; da fühlst du dich wie ein einzelnes der Millionen dürrer Sandkörnchen am Ufer des Meeres, oder auch wie eine der Millionen Wellen in ihm, deren keine, wenn sie nicht früher zerschellt, sich öfter zu heben vermag, als zu vier Ansätzen (das sind die vier Alter deines Lebens), und dann ganz sicherlich sich auflöst in die allgemeine Masse; da nimmt der Zweifel überhand, wo nicht die Verzweiflung; da willst du Jedes aufgeben, dich von Jedem zurückziehn; es fällt aller Lebensmuth, alle Lebenslust dahin, und glücklich genug, wenn du dabei nicht selber hinfällst mit der Nase in den Schmutz! Wie klein! wie klein! Dort: laut, scharf, hinaufdringend — C, h; hier: schwach, gedämpft, herab sich senkend — C, b.

Nun: es ist einmal so; das Menschenherz, sagt die Schrift, ist nun einmal ein trotzig (C — h) und verzagt Ding (C — b): aber du brauchst

darum nicht zu verzweifeln oder dich zu schmähen; denn es ist so, eben wie bei der Septime, nach deiner Natur, der zweigestaltigen. Diese hast du nicht von dir selbst, sondern von Dem, der Alles kann; und der deshalb, hätte er sie anders gewollt, sie auch anders gemacht haben würde.

Aber, aber — dabei bleibt's nicht: die 7 wird ja auch noch **vermindert**; das heißt: kleiner als klein; und das durch verfeinerte Kunst, auch wohl Künstelei und Genuß an schreiender Schärfe. Da liegt der Hund begraben; und da wird's noch ganz anders, mit dir, wie mit der Septime. Cis — b: höre nur, wie das einschneidet, wie grell es ist, wie es abstoßen und schmerzen müßte, wäre man's nicht gewohnt worden! Gewohnt worden — ja ja! Ist dies doch jetzt das Lieblingsintervall, das alle Augenblicke vorkommt und in den verschiedensten Lagen (ich schreibe doppeldeutig, ohne es zu wollen), besonders bei der heftigen Jugend (dito). Das sind denn die scharfen, die nach innen und außen ätzenden, nagenden, fressenden Begierden, und ihre Folgen — Eigensucht, Geiz, Neid, Erbitterung, Verkleinerung, Hohn, Tücke, et caetera, et caetera.

Und doch ist das noch nicht Alles; es fährt vielmehr erst zur Hauptsache vernünftiger Betrachtung und ächter Musik-Schule. In dir, Septime, in allen diesen deinen Verhältnissen: wie du dich auch zeigest, wie du gestellt oder gewendet werdest — in dir ist nirgends und niemals Ruhe, nirgends und niemals Friede, nicht einmal ein fester Stand, viel weniger ein glücklicher Schluß. So ich, so wir Alle; und unausweichlich. Nirgends und niemals Ruhe: mithin überall und immer Unruhe; nirgends und niemals Friede: mithin überall und immer Unfriede; nicht einmal ein fester Stand: mithin Unbestand; viel weniger ein glücklicher Schluß: mithin ein unglücklicher! Und zu einem Schlusse muß es ja doch! zu ihm müssen wir Alle; vollends ein Domorganist, der seinen siebenzigsten Geburtstag feiert! Was soll denn nun werden — daraus und damit? Du lehrst es klärlich, ehrliche 7, und selbst die schlechteste Generalbaß-Schule lehrt es klärlich: früher oder später, aufgehalten oder nicht (schon wieder: ut supra), mußt du unvermeidlich in ein Anderes hinüber; und zwar: wie geschieht das? Das ist der Punkt! Wo du groß bist, sollst du hinauf, in das reinste, in das

allein vollkommen reine Intervall — in die Octav, die ja nichts anders iſt, als die Wiederholung des Grundtons und Grundes, von wo Alles ausgegangen und wohin Alles zurückgeht: wo du klein biſt oder gar vermindert, ſollſt du herunter, in einen mildern, ſanftern, gleichſam in einen demüthigen Accord. Dann gleicht ſich Alles aus; es kehrt Beruhigung, es kehrt Friede ein; ein feſter Stand iſt eben in jener Erhöhung oder Erniedrigung ſchon ſelbſt gegeben; und es kann ſogleich ein glücklicher Schlußfall folgen, wenn nehmlich der Meiſter es will. — Nun frag' ich: Iſt es denn nicht ſo auch mit uns Menſchen? oder vielmehr: ſoll es nicht mit uns ſo ſeyn? Es iſt — es ſoll; und ſo offenbar, auch läuft die durchgängige Anwendung ſo von ſelbſt in die Hände, daß es eines Zuſatzes gar nicht bedarf.

Eben darum verlaſſ' ich die 7 und komme zur 0. Von ihr wird wenig zu ſagen ſeyn. Null, an ſich, iſt Nichts; auch in der Muſik brauchen wir ſie nur bei Bezeichnung der Fingerſetzung auf Geigen-Inſtrumenten, um anzudeuten, daß die leere Saite und gar kein Finger genommen, daß gar nicht gegriffen werden ſoll: ſie bedeutet alſo auch hier ein Nichts. Wahrlich, wie der Menſch,

und all sein irdisches Seyn und Wesen, an sich, gleichfalls Nichts ist und Nichts bedeutet. Es kommt darauf an, wohin er sie, die Null, und wohin er sich stellt: freilich, dann kann sie und kann er von großer Bedeutung werden. Z. B. meine 7:0! Die 7 ist immer (das hab' ich eben vergessen) für eine Zahl gehalten worden, die, so wie die 3, Heiliges andeutet. Setze ich nun die 0, und setze ich mich 0, der 7, dem Heiligen, vor: so bleibt sie Nichts, und ich bleibe auch Nichts. Setze ich aber sie der 7, und mich dem Heiligen, nach: dann, dann steigen wir alle Beide; und nicht einmal als Einer, sondern gleich als Zehner. Wie natürlich! wie einfach! wie offenbar und gar nicht zu leugnen! Und gleichwohl... Was ist dir denn, alter Gotthilf, daß du bei diesem deinem Gedanken lächeln mußt und doch zugleich das Wasser dir in die Augen tritt? denn der Fleck, von dem die Worte da gelaufen sind, ist ein dicker Thränentropfen, der dir unvermuthet über die dürren Backen auf's Papier entfallen ist. Was mir ist? O Gott! hab' ich denn mich 0, mich Nichts, der 7, dem Heiligen, wirklich nachgesetzt? und nicht vielmehr vor — in der halbverträumten, halbvertändelten Kna-

benzeit? in der eiteln, trotzigen, sündhaften Jugend? im hoch- und zornmüthigen, harten und lieblosen, selbstvertrauenden, pochenden Mannsalter? Und halt' ich denn selbst jetzt einen festen Stand hinter der 7? auch wenn die Sorge oder der Zweifel über mich kommt, oder auch der Gichtschmerz? wenn ich mich vergessen fühle von Denen, die ich liebe, gemäkelt und gehöhnet von Denen, die von mir gelernt, aufgereizt von Denen, die jetzt eben so sind, wie ich ehemals selber war? ja sogar — o pfui! pfui! — wenn ich nur einmal hinter die Flasche gerathe, oder „sitze, wo die Spötter sitzen?" — Gotthilf! Gotthilf! wie wird dir? was hockst du noch hier, und brütest, in dem bequemlichen Lehnstuhl? Nieder mit euch, ihr alten, steifen Knochen! Nieder! „Gott — hilf!" — —

Nach etwa zwei Stunden kam die alte Lene, des Organisten Haushälterin, Dienerin und Alles in Allem, wie gewöhnlich, mit dem Speisezettel aus dem Gasthause, um Erkundigung einzuziehen, was für den Mittag belieben möchte. Sie fand den alten Herrn im Lehnstuhl, ruhig, heiter vor sich hin lächelnd, und ungemein freundlich. Das Beste, sagte er, hab' ich eigentlich

alleweile schon genossen; mit dem Andern ist mir's eins: nimm einmal, was Dir beliebt. — Ihr beliebte stets das Wohlfeilste: so auch heute; und Vater Gotthilf war's zufrieden. Aber sie lachte dabei wunderlich in sich hinein; was ihm auffallen mußte, da sie sonst nie lachte. Im Gegentheil! Was lachst Du denn? fragte er. „Ich lache nicht: ich meine nur so!“ — „Nun, was meinst Du denn?“ — „Ich meine nicht: ich bin nur so!“ — Damit ging sie, und der Alte, der sonst ihr wohl eine Apostrophe nachgesandt haben würde, schüttelte heute blos das Haupt. Dann legte er sich einige Bogen seines feinsten Papiers zurecht, heftete sie zusammen, siegelte das Ende des Fadens an, und — machte sein Testament.

Es war eine wundersame Schrift, gemischt aus Beweisen tiefernsten, großartigen Sinnes und heiter sich auslassender Laune. Man las, zum Beispiel:

Meine nächste Erbin ist, wie billig, meine Mutter — die Erde. Sie kommt am schlechtsten weg; denn was ich ihr hinterlasse, meinen Leib nehmlich — der ist ein arg verwittertes, sehr abgebrauchtes Stück, das ihr kaum tauzen wird, auch nur dem Pflaumenbäumchen, oder was sonst

der Meister Todtengräber daneben sehen mag, einige Nahrung zufließen zu lassen. — Meine zweiten Erben sind meine Brüder; das heißt: die Menschen allzusammen. Ihnen lasse ich, wie ich ja muß, was ich im ganzen, langen Leben vollbracht habe: das Gute, (wäre dessen nur mehr!) daß es bestehe und fortwirke zu ihrem Heil und ihrer Freude; das Böse, (wollte Gott, dessen wäre wenig oder gar nichts!) daß seine Folgen versinken in Nacht, und sie, wenn ich bitten darf, seiner nicht weiter gedenken, als nöthig, um sich selbst davor zu hüten. — Meine auserlesene Musikaliensammlung, worin die Hauptwerke aller großen Meister Deutschlands und des ältern Italiens, meistentheils von meiner Hand reinlich geschrieben, und von allem Besitzthum das Einzige, was mir lebenslang theuer gewesen, bekommt der hiesige Dom, den ich vierzig Jahre mit Orgeltönen der Andacht und heiligen Freude erfüllet habe: doch bekommt er sie unter der Bedingung, daß jedes dieser Werke Jedem, der es verlangt, zum Studium oder zum Genuß geliehen werde; wobei ich jedoch anrathe, sich immer ein Scheinchen ausstellen zu lassen, maßen viele Musiker und Musikliebhaber es mit den Noten

eines tiefen Sinnes und der gewandesten und festesten Handhabung der Mittel seiner Kunst, in sich vereinigt. Herr Hässler hat durch einige seiner Werke bewiesen, dass er der Mann dazu sey; und je mehr jeder, der Empfänglichkeit besitzt für die männliche Erhebung und Freude, die diese Gattung der Musik gewähren kann, wünschen muss, dass mehrere vorzügliche Künstler sich in dieser weiten und romantischen Gegend niederlassen möchten, je mehr muss er sich freuen, dass es doch wenigstens dieser Eine thut. Thäte er es nur öfter! Das hier bekanntgemachte Stück hat sehr kühne Parthieen, ist aber gleichwohl äusserst besonnen entworfen und ausgeführt. Es stellt den Gang der wechselnden Gefühle eines lebhaft ergriffenen Gemüths so bestimmt dar, dass man allenfalls, wie bey den Bachischen, Text unterlegen könnte — freylich nicht zum nachsingen, sondern zur Anwendung des Allgemeinen auf das Besondere (der Form der Empfindungen auf ihre Materie). Eben darum wäre auch eine erläuternde Nachweisung einzelner Stellen ganz überflüssig. Wer für die Hauptsache Sinn hat, der bedarf ihrer nicht; wer jenen Sinn nicht hat, dem würde sie nicht helfen.

Gerade weil man aber durch dies Stück so hoch gespannet ist, will Einem die folgende Sonate nicht ganz zusagen. Sie ist freylich, wie sichs bey diesem Musiker von selbst verstehet, nicht übel; aber, ausserdem, dass auf diese gewöhnlichere Gattung die Zeit denn doch mehr Einfluss hat, lässt sich Hr. H., besonders im ersten und noch mehr im dritten Satz, denn doch zu weit hernieder, giebt manche veraltete Figur u. dgl., und lässt diese Stücke auch frühern von seiner Komposition zu ähnlich werden. Das Andante ist hingegen wieder tiefer aufgegriffen, und dieserwegen, so wie um der gründlichen Bearbeitung, lässt man sich hier den nicht neuen Zuschnitt recht gern gefallen.

Ich glaube aus der Seele jedes Klavierspielers, der vor seinem Instrumente mehr sucht, als ein flüchtiges Amüsement, die Bitte an Hrn. H. wiederholen zu dürfen, dass er uns öfter mit Werken der **ersten** Art beschenken möge. Es mag seyn, dass die, aus so heterogenen Theilen zusammengesetzte Masse, die man das grosse Publikum nennet, nicht allzueifrig darnach greift: aber die Anzahl der gebildetern Freunde der Tonkunst ist ja jetzt gewiss so gross, als nöthig ist, um solche Produkte aufkommen zu lassen. Und es ist ein so edler Beruf für den tiefern Künstler, auch von den Andern diejenigen, welche höher gebracht werden **können**, allmählig zu sich zu erheben und sie an das Bessere gewöhnen zu helfen; da es hingegen ein so übles Versplittern seiner Kraft ist, sich nur nach den Launen der Flüchtigen oder Gemeinen zu bequemen. —

Der Stich ist schön und korrekt.

Deux Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'une Flûte, par J. Haydn. Oeuv. 90. No. 1. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Deux Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon, par J. Haydn. Oeuv. 90. No. 2. (ebendaselbst, um denselben Preis.)

Der Titel ist nicht bestimmt genug: es sind zwey Sonaten für das Pianof., die erste mit Begleitung der Flöte, die zweyte mit Begleitung der Violin, beyde aus den neuesten zwey Violinquartetten für die hier angegebenen Instrumente eingerichtet. Letzter Ursache wegen können diese Stücke hier nicht ausführlich beurtheilt werden, und man kann auch voraussetzen, dass jeder Liebhaber der Instrumentalmusik das Original schon kennet, wo er denn weiss, dass Haydn hier weniger das einfacher-Edle bezweckt hat, als er es in den Quartetten aus seiner mittlern Zeit gethan, aber mit grösstem Fleiss und unerschöpflicher

Anderer meinen, wie der Bauer mit den Aepfeln auf des Nachbars Baume: was man zu eignem Verbrauch wegbringen kann, ist nicht gestohlen. — Die goldene Dose, die ich von unserm gnädigsten Landesvater für mein Te Deum zu seinem Regierungsantritt erhalten habe — mein einziges Pretiosum — erhält mit sammt dem huldreichen Handschreiben, so darin befindlich, mein jetziger Substitut und muthmaßlicher Nachfolger im Amte, und zwar dafür, daß er mich bei seiner Anherokunft durch seine große Geschicklichkeit, scharfe Kritik und sein Fortgehen mit der Zeit, das ich aus Stolz vernachlässigt, so ungeheuer geärgert, damit aber, unbewußter Weise, mich allmählich zur Selbsterkenntniß und Demuth angeleitet hat. Gott gebe ihm ein frohes Leben und segne seine Andacht auf der Orgelbank. — Meine übrige, fahrende oder sonstige Habe bleibt meiner treuen Lene, die bis jetzt acht und dreißig Jahre mit eben so viel Liebe, als Keifen (und das heißt: mit sehr viel), bei mir ausgehalten hat. Man soll Alles versilbern, aber den Erlös nicht ihr auszahlen — denn sonst hungert sie, trotz allem Gelde — sondern sie in das hiesige, treffliche Versorgungshaus einkaufen, und von

dem, was übrig bleibt, ihr wöchentlich etwas zur freiwilligen Recreation reichen; doch unter der ausdrücklichen Bedingung, daß, so oft Klage einläuft, sie habe sich mit andern Spitalweibern u. dgl. gezankt, diese Recreation für die laufende Woche ihr entzogen und der Aeltesten in der Anstalt zugewendet werde — —

Als diese Schrift zierlichst überschrieben und sorglichst untersiegelt war, fühlte (wie irgendwo steht) der alte Junggesell sich wie ein junger Altgesell und faßte demnach den Entschluß, ein gewisses Billet an den Herrn Superintendenten abzufassen und sogleich durch die ehrliche Lene, ihres Kopfschüttelns ungeachtet, abzusenden. Du warte st; Seine Hochwürden werden Dir Antwort herausfagen lassen — befahl er ihr. — Es wäre gut; brachte Lene zur Antwort. Es ist auch gut, versetzte der Alte. —

Indeß war die Mittagsstunde herangekommen und es befremdete ihn, daß Lene, die sonst Nichts erwarten konnte und, oft zu seinem großen Aerger, Alles zu früh machte, diesmal nicht kam, das Tischchen zu decken. Eben wollte er sie erinnern, als sie im Sonntagsstaate hereintrat und

begann: Na, hab' ich's nicht gesagt? — „Was hast Du gesagt?“ — „Nichts hab' ich gesagt: aber gelacht hab' ich!“ Und damit schritt sie unaufhaltsam quer durch die Stube hin und öffnete angelweit die Thür, die zu dem Prunk- und ehemaligen Musikzimmer führete. Was sahe hier der erstaunte Siebenziger? Immitten eine reich besetzte, schön geschmückte Tafel; darumstehend eine Gesellschaft von vierzehn der angesehensten Personen der Stadt, sämmtlich in Feierkleidern, und sämmtlich ehemals seine Schüler oder Schülerinnen. Ein lautes: Lebe hoch! empfing ihn. Dann trat die blühende Tochter des Bürgermeisters, ohnehin sein Liebling, herzu, umwand seinen fahlen Pelzschlafrock mit Blumenketten, und sprach dazu ein artiges Gedichtchen; ihr Vater überreichte ein Prachtexemplar der Composition unsers Alten, die dieser selbst für seine beste zu erklären pflegte, auf Kosten der Gesellschaft schön lithographiert, die ganze Auflage in der Mitte des Tisches aufgethürmt, mit einem Lorbeerkranze geschmückt; und indem Vater Gotthilf die Gabe empfing, sangen die besten Stimmen den sanftheitern Lieblingssatz daraus: Auditui meo dabis gaudium et laetitiam, et exultabunt ossa

humiliata. *) — — Der alte Mann breitete die Arme gen Himmel und Freudenthränen sickerten langsam über die Furchen seiner verfallenen Wangen herab. Sprechen konnte er nicht. Man hatte das vorausgesehen, und damit es ihm nicht zu viel würde, kam man liebevoll ihm entgegen, zog ihn in den Ehrensessel am Tisch, und wendete das Gespräch in's Heitere — —

Wir überlassen die wohlwollenden, liebevollen, in ihrem Wohlwollen, in ihrer Liebe überaus glücklichen Menschen sich selbst, und führen nur an, daß, als gegen das Ende der Tafel der Bürgermeister seinen köstlichen Familienpokal reichen ließ, ihn mit dem edelsten Rheinwein füllete, den Anfang machte, bei einem vollen Zuge auf unsers Alten Wohl einen guten Spruch auszubringen, Jedes nun diesem Beispiele gefolgt war, Vater Gotthilf mit dem Ausdruck hoher, aber ernster Begeisterung, den man wohl Verklärung nennen dürfte, sich von seinem Sitz erhob

*) Nach Luther: Laß mich hören Freud und Wonne, daß die Gebeine fröhlich werden, die du geschlagen hast. Aus dem Psalm: Miserere mei, Domine.

und mit ungewöhnlich kräftiger Stimme ausrief: Preis und Dank dem Herrn des Lebens, daß er mich Unwürdigen diesen Tag hat sehen lassen! Preis und Dank den hier Versammleten, daß sie mir Einsamen diesen Tag so haben verherrlichen wollen! Preis und Dank unser aller Freundin, der Tonkunst, daß sie mein ganzes Leben mir treu geblieben, es nicht umsonst hat hinfließen lassen und auch mir solche Freunde geworben hat! Preis und Dank aber auch dem Herrn des Todes, hat er mir eine nicht allzuschwere Abschiedsstunde vorbehalten! Doch nein (setzte er noch feierlicher hinzu): auch wenn er es schwerer über mich beschlossen haben sollte, ihm Preis und Dank! —

Kaum hatte man sich von der Tafel erhoben, so begann, an dem kurzen December-Tage, der Abend hereinzudämmern. Da trat der Alte kräftig und fröhlich mit folgenden Worten auf: Meine verehrten Gönner und Freunde! Ich konnte nicht wissen, daß Sie zum heut'gen Tage mir solch eine schöne Festlichkeit bereiten würden; und so hatte ich mir selbst eine einfachere auf eigene Hand bereitet. Ich hätt' es aber wohl auch gethan, wenn ich jenes gewußt hätte. Ich wollte mich diesen Nachmittag noch einmal — bei ver-

schlossenen Thüren, versteht sich — auf der gro-
ßen Domorgel satt spielen; wogegen auch der
Herr Superintendent nichts einzuwenden gehabt
hat. Das soll nun alleweile geschehen; und
wenn's Ihnen beliebt, so sind Sie, Sie allein,
meine Zuhörer. — Alle bemüheten sich besorgt,
ihm dies Vorhaben auszureden; er ließ sich aber
nicht wankend machen. Es wird Sie sehr angrei-
fen, sagte man; ja, erwiederte er, aber noch
mehr erheben; und ist man erhoben, so ist man
auch stark. „Die kalte Kirche! die kalten Tasten!“
„Ich will mich schon warm spielen.“ Und so fort.
Man vermochte nichts, als ihn möglichst zu ver-
wahren und ihn im Wagen zum Dom zu brin-
gen. Sein ganzes Wesen war Begeisterung und
Freude, als er die harte Orgelbank bestieg und
die vertrauten Register anzog. Er verlangte, daß
die Gesellschaft sich untenhin, in das Schiff der
Kirche, begeben sollte: das that sie denn auch,
bis auf den Bürgermeister und einen andern
Freund, einen Arzt, die durchaus nicht von ihm
gingen.

Unten saßen nun die Uebrigen in den finstern
Hallen des erhabenen, alterthümlichen Doms,
von dem nur die eine Seite der, dem Orgelchor

nächsten Säulen durch die wenigen Lichter oben spärlich erhellet war, indeß die andere tiefschwarze Schatten in die dunkelnde Nacht hin warf. Todtenstill saßen sie und mit bänglich klopfenden Herzen. Da rief oben der Alte überlaut: Im Namen Gottes! und gleich darauf brausete der erste gewaltige Accord des vollen Werks daher und griff in die Seelen bis zum Schmerz.

Vater Gotthilf begann mit einer freien Phantasie. Wunderlich waren die Melodieen erst durch einander geworfen, zerstückt, scheinbar ohne Ordnung und Folge: noch wunderlicher, oft kühn und überraschend, die Wendungen der Harmonie. Nach und nach ward aber Alles geordneter, folgerechter, übersehbarer. Nun hielt er nur die besten und edelsten Gedanken fest; nun von diesen wieder nur die besten und edelsten: endlich nur zwei einander correspondierende, den einen in großen, vollwichtigen, den andern in kürzern, gehenden Noten; und so führte er diese beiden zu einer stetigen, mächtigen Fuge fort. Jetzt, nach langem, unbeweglichem Orgelpunkt, der einfache, vollgriffige Kirchenschluß in Händels Weise. Ha! rief er den Freunden an seiner Seite zu, athmete tief, richtete das Antlitz

empor und streckte den Körper — hab' ich's nicht gesagt? Warm durch und durch, wie vor vierzig Jahren! — Ja ja, lieber Alter, sagte besorgt der Arzt; nun aber Ruhe und Maß! — Ganz recht, erwiederte er; nun Ruhe und Maß: aber für die Knochen, nicht für den Geist! Und bei diesen Worten stieß er die Menge der Register hastig ab, so daß er nur einige Flötenstimmen für das eine, einige sanfte Rohrwerke für das zweite Manual, und einen Sub- und Violon-Baß für's Pedal behielt. Mit diesen begann er nun, mild und lieblich in der Erfindung, aber sehr ernst und kunstreich in der Ausführung, den Triumph und Stolz seiner selbst und aller großen Orgelspieler seiner Jugendzeit: ein in allen Stimmen durchaus obligates, enggebundenes Trio. Die Hauptmelodieen schienen den Zuhörern auf einen alten Kirchenchoral anzuspielen: sie konnten sich aber dieses Chorals nicht entsinnen, bis der Meister ihnen selbst darauf half, indem er, nach Vollendung des köstlichen Satzes, die Stimmen mit einigen ernsten, blos acht- und sechzehnfüßigen Registern verstärkt, in Luthers düstererhabene Melodie überging: „Mitten wir im Leben sind" — Seine Augen leuchteten, seine Hände zitter-

ten; der Arzt wollte ihn mit Gewalt aufhalten: er blickte ihn heftig an, griff in die Tasten, rief vor jeder Zeile die Worte laut aus:

Mitten wir im Leben sind
Mit dem Tod umfangen —
Wen suchen wir, der Hülfe thut,
Daß wir Gnad' erlangen —
Das thust Du, Herr, alleine — —
Heiliger Herre Gott —
Heiliger starker Gott —
Heiliger barmherziger Heiland —
Du ewiger Gott —
Laß uns nicht versinken
In der letzten Todesnoth . . .

hier ein Kreisch unharmonischer Töne, von krampfhaft zuckenden Händen gegriffen, und zurück sank der Alte in die Arme der beiden Freunde — —

Man that, was man konnte: er war starr und todt. Man trug ihn hinab, brachte ihn zum Kirchner nebenan, that auch hier alles Mögliche: er blieb starr und todt.

Weinend und im Tiefsten erschüttert stand die ganze Gesellschaft um sein Lager, bis der Bürgermeister das Wort nahm. Hinweg mit Trauern und Wehklagen! sagte er. Sterben muß, was lebt: und kann man leichter und schöner sterben,

als unser Freund? Laßt uns wiederholen, was er selbst diesen Mittag rief: Preis und Dank dem Herrn des Lebens und des Todes: er hat den leichtesten, ja den seligsten Abschied über ihn beschlossen gehabt! — Da fielen die Versammleten einander in die Arme und sprachen leise: Preis und Dank!

Nach drei Tagen begleiteten sie den Entschlafenen zu seiner Ruhestätte. Sie hatten im Sarge ihn mit jener Geburtstags-Blumenkette umwunden, und jenes Prachtexemplar seines Miserere mei, Domine, ihm als Hauptkissen untergelegt. —

Kunst die kleinern und oft heterogen scheinenden Theile ausgearbeitet und zu einem humoristischen Ganzen verwebt hat. Der erste Satz der ersten Sonate (g dur) und das ganz vortreffliche Adagio (es dur) sind, jeder in seiner Art, ganz meisterhaft. Der erste und dritte Satz der zweyten Sonate hat sehr viel Künstlichkeit. Die Einrichtung für die angegebnen Instrumente ist mit so grosser Sorgfalt gemacht, dass man die Quartetten hier wirklich ganz hat, und doch sind die Sonaten wirklich spielbar, aber — vornehmlich, wegen des Wechsels der Hauptstimmen, die oft auch in die Mitte oder in die linke Hand fallen — keineswegs so leicht, als sie aussehen Der Vortrag will deswegen auch selbst von geübten Spielern erwogen seyn; aber der herrliche Haydn entschädigt auch reich für die angewandte Sorgfalt! —

No. 1) *Trois Duos pour deux Violons par Ant. Lacroix.* Oeuv. 18. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

No. 2) *Trois Duos concertans pour deux Violons, composés par Alex. Rolla.* Oeuv. 3. A Bonn chez N. Simrok. (Pr. 5 Fr.)

Wer sich mit gefälligen, wohlklingenden, in ziemlich gleichen Rhythmen abgefassten konzertirenden Satzen, wobey die eine Stimme Solo spielt und die andre blos begleitet, erfreuen will und kann, und nicht nach sorgsam gewählten und kunstmässig ausgeführten Hauptgedanken, die sich leicht, fasslich und wohlklingend, ohne die reine Harmonie zu verletzen, in den doppelten Kontrapunkt versetzen lassen, den Sinn richtet: der findet hier an diesen zwey Werken vollen Genuss. Sie sind brillant, passagenreich und in einem Genre abgefasst, der sich den Violinkonzerten nähert. In dieser Hinsicht sind sie vorzüglich schon wohlgeübten und fertigspielenden Schülern zur Uebung mit ihren Lehrern zu empfehlen. Der Kritiker kann übrigens eben so wenig, als der gebildete Künstler jene gewöhnliche Form der Violinduetten, wo eine Stimme unverändert wiederholt, was die andre schon einmal vorgetragen hat, keineswegs loben. Die gegenwärtigen Duetten haben meistens diese Form. Auch liegt bald der Alt, bald der Tenor, statt des Basses zum Grunde. Die dadurch entstehenden Leeren sind dem für seine Kunst weiter Ausgebildeten schwer zu ertragen. Dieser Vorwurf trifft No. 2. vorzüglich.

In No. 1, S. 15, Z. 16 ist der vierte Takt (Largo) durchaus fehlerhaft, unharmonisch, und zuletzt nicht orthographisch richtig. Es ist besser, auf dem geraden Wege, den man kennt, fortzugehen, als durch mühsam gesuchte Künsteleyen auf Abwege zu gerathen und im Dunkel zu tappen. Der Stich, vorzüglich von No. 1, ist vortrefflich.

Anekdoten.

Es ist ein lehrreicher Aufsatz über die Wirkung der Musik auf Kranke vom Hrn. D. Weber in Ihren Blättern abgedruckt worden; ich vermehre die angeführten Beyspiele mit einem zuverlässigen, das mir bekannt worden ist. Ein junges Mädchen von guter Erziehung, mit lebhafter Phantasie und viel Gefühl, war, durch eine unglückliche Liebe, anfangs in tiefe Träumerey und öftere Bewusstlosigkeit und hernach in ein hitziges Fieber verfallen. Vom letztern blieb ihr eine gänzliche Geistesabwesenheit zurück. Sie war körperlich gesund, schien aber ganz für diese Welt verstorben, und in einer andern lebend. Alle Mittel waren vergebens. Sie hatte einige Kenntnis der Musik und viel Liebe zu ihr. Zufällig bemerket man an ihr, dass sie einmal bey einem im Nebenzimmer zum Pianoforte gesungenen Liede, sanft lächelt. Man sagt es dem Arzte und

Die Unzufriedenheit des Künstlers mit sich selbst.

Der alte Pfarrer an seinen jungen Neffen.

... Und so wären denn diese ökonomischen und Familien-Angelegenheiten, Deinem Wunsche und meiner Neigung gemäß, geordnet. Aber auch ich habe etwas auf dem Herzen, das ich, wenn nicht nach Deinem Wunsche, doch nach meiner Neigung, geordnet sehen möchte. Der ernstheitere Herbstmorgen ist ganz geeignet zu dergleichen Mittheilungen: so wende ich mich denn weiter an Dich — lehrhaftig, denn ich bin nun einmal ein Lehrer, und umständlich, denn ich bin nun einmal ein alter Mann.

Deine beiden letzten Briefe nehmlich verrathen — wie nenne ich's nun, ohne Dich zu verletzen? — einen gewissen unbestimmten Groll und Mißmuth, ein gewisses Eifern und Kämpfen ohne einen erkennbaren Gegenstand; und dies im Wechsel mit Mißtrauen gegen Dich selbst, mit Muthlosigkeit, wo nicht Verzichtleistung, ohne eine klar ausgesprochene Ursache. Wie kommst Du dazu, mein Julius? Du, der ein und zwanzigjährige Jüngling, gesund, in freigewähltem Berufe, umgeben von wohlwollenden Menschen, und auch sonst vom Geschick auf manchfaltige Weise begünstigt? wie kommst Du dazu, ohne daß sich irgend etwas mit Dir oder um Dich geändert hat — wie Du ausdrücklich versicherst? Hüte Dich, mein Sohn, daß nicht das Grundübel der Zeit — Selbstsucht, nicht mehr, wie sonst, bewußtlos, aus Naturtrieb, sondern mit Bewußtseyn und Selbstrechtfertigung — Dich, wie so Viele, ergreife und Deiner um so leichter mächtig werde, je edlern Charakters die Maske Dir erscheinen mag, hinter welcher es Dir vielleicht nahet. Hüte Dich; Dein gesammter innerer Mensch würde sonst schwer gefährdet, und mit Deiner Kunst, was nehmlich mit Ehren also

genannt werden darf, würde es bald am Ende seyn. Zwar giebt es — wie sollte ich das nicht wissen, auch aus täglicher Erfahrung an mir selbst? — zwar giebt es allerdings eine Unzufriedenheit eben des bessern Menschen mit sich selbst; wie es dort heißt: „eine göttliche Traurigkeit," welche „keine Reue wirkt, die Niemand gereuet;" und der Künstler, der es wirklich ist, so wie der Dichter, mag wohl, seiner Natur und gewohnten Thätigkeit nach, von ihr zuweilen noch heftiger ergriffen werden, als wir Andern: aber diese Unzufriedenheit äußert sich, auch bei ihm, keineswegs, wie die Deinige; es müßte denn einmal in besonders aufgereizter, schwacher Stunde seyn. Nun fehlt ja Dir aber, wie Du das selbst gestehst, die besondere Aufreizung; und die schwache Stunde hat sich bei Dir in fünf Wochen ausgedehnt: denn so viel Zeit liegt zwischen Deinen beiden Briefen; ja, vielleicht ist sie noch heute nicht vorüber. Das, mein Julius, darf nicht seyn; und noch weniger, so bleiben. Höre darum geduldig, wenn ich mich hierüber gegen Dich ausspreche, so gut ich's vermag, und in der Art, wie ich's einmal gewohnt bin. Ist diese Art nicht die anziehendste, indem sie die

Sache überhaupt, nicht in unmittelbar-persönlicher Richtung betrachtet: so ist sie doch die angemessenste; denn es wäre wenigstens möglich, daß ich Dich falsch verstünde; und geschähe dies auch nicht, so schont sie Deine Empfindlichkeit. Ich aber traue Dir zu, Du werdest schon selbst auf Dich beziehen, was Dich angeht, und ruhig vorüberlassen, was Dich nicht trifft. —

Ich fange an mit dem, womit Du schließest, und gebe Dir Recht. Nachdem Du Dich in Heftigkeit da- und dorthinaus ergossen, sagst Du: „Wer ist am Ende mit sich zufrieden? Wer es am wenigsten seyn sollte! Und je weniger er's seyn sollte, desto mehr ist er's!“ Darin ist allerdings etwas Wahres; und es trifft zu in jeder Beziehung, worin wir den Menschen betrachten. Der Unwissende tritt in Selbstgefälligkeit dreist und absprechend hervor; der Thor, der hinter seinem Rücken belacht wird, hat nichts an sich auszusetzen; der Rohe und Gemeine findet sich auf löbliche Weise natürlich, zwanglos, freimüthig und kräftig — u. s. w. In Beziehung auf die Kunst ist es nicht anders. Keiner gefällt sich in seinem Wesen und Treiben so sehr, als der Stümper. Steht dieser so tief, daß er das Vor-

treffliche nicht einmal erkennen oder empfinden kann, so ist er hoch- und übermüthig; vermag er es einigermaßen zu fassen, glaubt aber sich ihm ziemlich nahe, so ist er eitel und abgeschmackt; kann er solch eine Annäherung sich nicht zugestehen, hält aber die Welt für so einfältig, den Abstand nicht zu unterscheiden, so ist er keck und dünkelhaft. Im ersten Falle tritt er platt und grob; im zweiten, fad' und scherwenzend; im dritten, leichtsinnig und dummdreist auf. — Hiervon ist nun freilich ganz verschieden der wahre Künstler und sein innerer Zustand; um so verschiedener er selbst, um so seltener und bedingter seine Zufriedenheit mit sich, je näher er der Meisterschaft steht. Lautes Lob macht ihm wohl Freude, aber als Beweis, er habe gewirkt und Andern Freude gemacht: in seiner Einsamkeit fühlt er sich mehr beschämt davon, denn da gesteht er sich: ich bin noch lange nicht, was ich seyn soll, seyn will, und was Andere aus mir machen. Nicht nur sein allgemeines Ideal schwebt ihm da vor und läßt ihn seinen Abstand davon bemerken, sondern auch, was er im Einzelnen bestimmt gewollt und nicht erreicht hat, so wie, was Andere vor ihm geleistet haben, neben ihm

leiſten, thut und wirkt in ihm daſſelbe. Willſt Du das Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt nennen, lieber Julius? Wohl! es mag ſo heißen. Nun ſieh: dieſe Unzufriedenheit äußert ſich ſanft und mild, erhält in Beſcheidenheit, führt zur Demuth, und treibt zu reger Fortſetzung des bisherigen Strebens, doch mit edlerer Stimmung, als vorher. Ganz anders jene unruhig-ſelbſtquälerische, affectvoll-bittere Unzufriedenheit mit ſich ſelbſt, die weit weniger aus jener innern Anſchauung oder Erkenntniß, als aus einer eigenſinnig aufgereizten Stimmung und Verſtimmung entſpringt, deren Hauptgrund verhaltener Stolz und verlarvter Neid, im beſten Falle jugendliche Anmaßung iſt. Da möchte der Menſch, auch als Künſtler, das Vortrefflichſte, ja Alles, gleich haben, nicht erſt erringen, der Vortrefflichſte, ja Jeder in Einem, gleich ſeyn, nicht erſt werden; und da das freilich nicht angeht, ſo verſetzt er ſich eben in jenen Zuſtand, nährt und unterhält ihn. Dieſe Unzufriedenheit, wie ſie iſt, ſo äußert ſie ſich auch: höhniſch, düſter und heftig; ſie erbittert ſich gegen die eigenen, gegebenen und erworbenen Fähigkeiten, gegen die eigenen Leiſtungen und deren Wirkung: am Ende wohl gar

gegen die gesammte Bestimmung und Stellung des Menschen im Leben — gegen Welt und Gott. Von ihr beherrscht, trennt man murrsinnig von Andern sich ab; ergiebt sich, was den Beruf anlangt, erst der Lässigkeit, dann unthätigem Träumen und Brüten: und ist man einmal so weit gekommen, so setzt die gährende Masse entweder sich zusammen und verharscht in entschiedenem Hochmuth und Trotz, oder sie zerfließt und löset sich auf in ein weichliches Hinschlendern und Hinschlottern; wo sich dann in beiden Fällen kaum absehen läßt, wie zu helfen, ja, wie nur beizukommen — weshalb denn auch gewöhnlich nicht geholfen wird, sondern der Mensch in seinem gesammten bessern Theile zu Grunde geht.

Du sagst vielleicht, ich übertreibe. Du irrst, mein lieber Julius. Ich selbst habe verschiedene, den Anlagen und den schon errungenen Vorzügen nach sehr ausgezeichnete, selbst bewundernswürdige Künstler (auch Dichter) allein auf diesem Wege unrettbar zu Grunde gehen sehen. Und solltest Du einwenden: Das waren Einzelne; für und wider was fände man die nicht! so gebe ich Dir das zu: aber Einzelne sind doch *etwas*; und ein Jeder, auch der, zu dem ich spreche, ist ein

Einzelner: woher will er wiſſen, daß er nicht die Zahl Jener zu vermehren im Begriff ſey? Zwar behaupte ich nicht, daß Jeder, der auf jenen Weg gerathen, ihn auch bis zu ſeinem unſeligen Schluſſe vollführe: aber was ſtehet irgend einem Solchen dafür, daß gerade Er dies nicht werde? und ſage doch — ich frage Dich: mußt Du nicht jede Station auf dieſem Wege ſchon als verderblich anerkennen, wenn man auch nur auf ihr verharrete und nicht weiter ſchritte — zu geſchweigen, daß in der geiſtigen Welt ja nirgends ein Stillſtand iſt, ſondern man unausweichbar weiter, auf- oder abwärts, muß?

Doch genug! Ich wende mich lieber von dieſem ängſtlich bewegenden Anblick weg: gewährt ihn doch mein Julius nicht und wird ihn niemals gewähren. Das hoff ich zu Gott und zu ihm ſelbſt. Vielleicht von ferner berühren, anwandeln konnte ihn ſo was — ihn, wie jeden Unberathenen: jetzt iſt er aber nicht mehr unberathen; und darum, wie geſagt: hinweg davon! Wir kehren lieber zurück zu näherer Betrachtung jener edlen Unzufriedenheit des Künſtlers mit ſich ſelbſt: da, mein Sohn, ſoll es uns Beiden

wohl werden, denk' ich; und lernen können wir auch noch dies und das dabei.

Diese Unzufriedenheit entstehet aus Kenntniß der Mängel und Unvollkommenheiten, die man an sich und seinen Leistungen noch antrifft, und ist Gefühl für sie. Man wird sich dabei seiner Vorzüge, der natürlichen wie der erworbenen, bewußt; läßt sich über sie und seine Bemühungen Gerechtigkeit widerfahren: aber man ist sich auch bewußt und fühlt, wie man noch bei weitem nicht Alles weiß, was man wissen sollte; wie man noch bei weitem nicht Alles vermag, was man weiß; noch nicht Alles leistet, was man vermag; noch nicht, was man leistet, so vollendet und fleckenlos ausführt, als es eigentlich geschehen müßte. Je weiter man kommt, desto deutlicher wird diese Erkenntniß, desto bestimmter dies Gefühl; denn man lernt da auch das Treffliche aller Art, was theils von uns selbst nur gedacht und empfunden, theils von Andern wirklich ausgeführt worden ist, genauer kennen und höher achten; darüber steigern sich die bestimmten, auf Einzelnes gerichteten Anforderungen an uns, über diesen die allgemeinern, das Ganze umfassenden, und so das Ideal selbst. Da tritt nun der Abstand

zwischen diesem und uns klärlich hervor, und mischet dem billigenden Urtheil und dem Gefühl der Freude etwas Demüthigendes, wohl auch etwas Wehmüthiges bei; und dies ist eben, wovon wir sprechen.

Das, mein Freund, ist, wie schon der erste Anblick lehrt, eine vernünftige, eine edle, eine heilsame Unzufriedenheit mit sich selbst. Diese hat man in seiner Seele zu wecken; oder, erwacht sie von selbst, zu unterhalten und zu nähren. Wer das will, der halte nur, was hier kurz berührt worden, sich umständlicher und in unmittelbarer Anwendung auf sich selbst vor. Da findet sich reicher Stoff zu vielfältigen, weit ausgreifenden, immer würdigen und auch nützenden Betrachtungen. Zum Beispiel, gerade was Dir nahe liegt: Unser Wissen, ist es irgendwo Stückwerk, so ist es in der Kunst überhaupt, und in jeder der einzelnen Künste im Besondern. Was namentlich die Tonkunst betrifft, so ist unser Wissen in einiger Hinsicht zwar weniger, als in andern Künsten, Stückwerk: in anderer aber weit mehr. Ist doch selbst ihre physikalische und mathematische Unterlage; ist doch das bloße Mauerwerk dessen, was man gewohnt ist, ihren mechanischen

dieser trägt der Mutter auf, wenn sie einmal wieder ganz still und in sich selbst versunken wäre, einige von den Liedern zu singen, die die Unglückliche in ihrer Kindheit oft und gern gesungen hatte. Es geschiehet. Die Tochter wird aufmerksam, wird erweicht: endlich bricht ein Thränenstrom aus ihren Augen, sie erwacht wie aus einem tiefen Schlafe, und fragt: Wo bin ich denn gewesen? Sie wusste durchaus nichts von ihrem Zustande während der ganzen Krankheit. Es traten noch einige Rückfälle ein, man wendet dasselbe Mittel an, es zeigt sich der nehmliche Erfolg, und so wird das Mädchen gerettet.

Ein bekannter und in aller Rücksicht vorzüglich braver Kapellmeister eines grossen Hofes, hatte das Unglück, eine etwas leichtfertige Frau zu haben, und leider war die Sache nichts weniger, als ein Geheimnis. Einst, in einer Generalprobe, hatte er vorzüglich Ursache mit den Waldhornisten unzufrieden zu seyn. Sanft, wie er war, begnügte er sich indess blos mit dem wiederholten Ausruf: Ach, die Hörner, die Hörner! Der eben anwesende Musik-Intendant, der entweder die Hornbläser besonders protegirte, oder vielleicht gerade den guten Kapellmeister leise anzapfen wollte, erwiederte endlich ganz ernsthaft: Lieber Herr Kapellmeister, Geduld! sie werden sich finden, die Hörner. Die allgemeine Achtung und Liebe, die der brave Mann bey seinem Orchester besass, verhinderte wenigstens, dass das allgemeine Lächeln nicht in lautes Gelächter ausbrach.

Nachrichten.

Hr. Kammermusik. Heine in Ludwigslust hat von Sr. Majestät dem Kaiser von Russland für einige übersandte Kompositionen eine sehr schöne goldene Dose erhalten.

Dresden, den 9ten Septbr. Möser hat auch hier gespielt und gefallen, ohngeachtet er fast alles mit kurzem Bogen spielt, sein Ton keineswegs ausgezeichnet, sein Adagio kalt und äusserst verschnörkelt ist u. s. w. Doch ist es wahr — sein Allegro ist feurig, brillant, und ungeheure Schwierigkeiten weiss er zu besiegen. Rode stehet doch viel, viel höher. Unser äusserst braver Geiger, Matthäi, wird jetzt wahrscheinlich in die Kapelle kommen. Von Bartolozzi, dem Mandolinenspieler, sage ich nichts, als, er macht sehr viel. Aber welch ein ärmliches Werkzeug, das nur Gezirp, keinen gehaltenen Ton, nichts von Gesang geben kann! Eine neue Oper von Paer ist in Pillnitz gegeben worden. Sie soll sehr komisch seyn. Ich kenne sie noch nicht. Man arbeitet jetzt an Garderobbe und Dekorationen zu Paers Achilles. Der Komponist ist für uns verlohren, seine Gattin aber bleibt. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

und technischen Theil zu nennen, noch bei weitem nicht ganz, viel weniger aber das ergründet, wie und wodurch sie denn eigentlich wirkt, eben das und eben also wirkt: was aber von alle dem einigermaßen ergründet ist — wie vieles fehlt, daß dies umfassend und übereinstimmend durchgeführt und dargestellt wäre! und selbst das also Durchgeführte und Dargestellte — wie sehr wenige Künstler kennen es in seinem Zusammenhange, und kennen es so, daß sie beim Anwenden nicht mehr fehlten? Gleichwohl: was sind denn am Ende alle diese Theile Deiner Kunst gegen das eigentliche und reine Geistige in derselben? Tappet ihr da nicht meistens, auch wo ihr's wirklich trefft, nur allzusehr im Dunkeln? täuscht ihr euch nicht selber, wenn ihr das nicht zugesteht, indem ihr glaubt die innere Anschauung davon zu haben, wenn ihr nur ein instinktmäßiges Gefühl dafür habt; oder den Begriff davon, wenn ihr nur ein Kunstwort, eine Phrase, ein Exempel dafür habt? Ihr tappet um so unsicherer, da euch keine Vorbilder in der äußern Natur zu Dienste stehen, wie dem Maler, der von diesen immer, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, geführt und gehalten werden kann. Ja, ihr seid durch die

Wendung, welche die Tonkunſt in den letzten Jahren genommen hat, und wodurch der Phantaſie ſo überwiegende Vorrechte eingeräumt, die gleichfalls vollkommen begründeten Rechte des Verſtandes aber oft hart bedrängt worden ſind, noch weiter hinausgerathen in's Unabſehbare, wo ſich eigentlich kaum noch etwas deutlich wiſſen, lehren und lernen läßt, ſondern wo Einem, daß ich ſo ſage, der Glaube von ſelbſt in die Hand kommen muß. — Nun das wirkliche Leiſten: wie ſind wir doch da Alle, ein Jeder in ſeiner Sphäre, ein Jeder ſich ſelbſt höchſt ungleich! wie thun wir bald zu viel, bald zu wenig; bald in dieſem, bald in jenem zu viel oder zu wenig! Müſſen wir uns nicht heimlich ſchämen ſelbſt manches Erzeugniſſes, das der große Haufe beklatſcht und lobpreiſet? Gehet es mit unſerm Vorwärtskommen, und mit unſrer Feſtigkeit in dem Errungenen, nicht überall ſo langſam, zuweilen auch ſo zweideutig, daß wir ſelbſt kaum wiſſen, ob wir weiter fort oder zurückgeſchritten ſind? Wie erſcheint uns gar Manches, worauf wir uns wohl etwas zu Gute thaten, weit anders, wenn wir es von Durchdringenden geprüft bekommen, oder auch es ihnen nur mittheilen? Ja, wenn wir ſelbſt es nach

einiger Zeit prüfen? Und wird das mit dem, was wir jetzt liefern und billigen, nach einiger Zeit nicht eben so werden?

Diese und ähnliche Fragen, siehst Du leicht, mein Julius, ließen sich viel weiter fortführen. Sollen sie verwirren und muthlos machen? Das sey ferne. Eben so wenig sollen sie das, auf die Kunst angewendet, bei dem Künstler, als sie es, auf die Tugend gerichtet, bei uns Allen, als moralischen Wesen sollen. Aber, dort wie hier, zu jener vernünftigen, edlen Unzufriedenheit mit uns selbst führen: das sollen sie, und das können sie auch.

Setze nun den Fall, irgend ein wackerer Kunstjünger richtete hier das Wort an mich und spräche: „Wohl! ich erkenne und fühle nun, was es mit dieser Unzufriedenheit zu sagen hat, und auch, daß sie zu einem würdigen Vorwärtskommen heilsam ist. Sie ist es wohl auch, die sich im tiefern, bessern Grunde meiner Brust geregt und hervor an's Licht gewollt hat, wenn ich mich in leidenschaftlichem Eifern oder mürrischem Klagen auf's Unbestimmte hin ergoß: ich habe nur mich selbst falsch verstanden und so das gemeinen Würdige nach gemeiner Unruhe herabgezogen.

Was ich als gut und heilsam erkenne, das muß ich auch wollen! und ich will es nun. Aber ich bin noch jung und unsicher auf der Bahn des Rechten, Guten und Schönen. Was dieser Bahn zur Seite liegt und mir in's Auge fällt, möchte leicht mich reizen zum Abirren da oder dorthin, zumal da ich noch nicht reich seyn kann an Erfahrungen über mich und die Welt. Da bedarf ich, neben den allgemeinen Hülfsmitteln der Erweckung und Leitung, wie sie aus der Natur der Sache hervorgehen, auch noch mancher besondern von innen und außen, wie längeres Nachdenken, reifere Erfahrung und Wohlwollen vielleicht sie mir bieten könnten. Kennst Du nun dergleichen, so gieb sie mir an: ich will sie in Ueberlegung ziehen, und, finde ich sie bewährt, mich ihrer bedienen." — Spräche ein solcher Kunstjünger also zu mir: ei, da würde ich mit großer Achtung und wahrer Vaterliebe ihn an der Hand fassen und auf meinen stillen, dichtbeschatteten Lieblingssitz in der Geißblattlaube ziehen — Du kennst sie ja; und säßen wir da, und hätten einander freundlich in die redlichen Augen geblickt: so würde ich ohngefähr also das Wort nehmen:

Mein theurer Freund; wer, so wie Du, das Rechte, Gute, Schöne, und seine Verpflichtung dafür, wie überhaupt, so auch in jener Anwendung, erkennet und will; wer dabei, wie Du gleichfalls, das Bewußtseyn seiner Schwäche wach in sich erhält: der wird, neben jenen allgemeinen Hülfsmitteln, die, wie Du ganz recht sagst, aus der Natur der Sache hervorgehen, wohl auch solche besondere, und eben die ihm rathsamsten, am besten selber entdecken. Indessen, willst Du mit dem fürliebnehmen, was sich einem alten, einfachen Manne davon darstellt: so theile ich Dir das gern mit, als bescheidenen Rath, und um mich — wie man's ja überall soll — einer wohlgemeinten Anforderung nicht zu entziehen. Mein Rath liegt freilich schon in dem Vorhergesagten: aber da Du es willst, spreche ich ihn hier bestimmter und leichter anzuwenden aus.

Verbinde zuvörderst in Deinem Kunstleben dies beides mit einander: ein oft erneuertes Andenken an das Vollkommenste jeder Gattung und jedes Fachs Deiner Kunst, theils wie es Dir als das Vollkommenste überhaupt innerlich vorschwebt, theils wie es in den vortrefflichsten Werken gro-

ser Meister äußerlich vor den Augen liegt; und zweitens: ein fortgesetztes Aufmerken auf Dich selbst, Deine Eigenheiten und Kräfte, Deine Leistungen und deren Wirkungen. Was das Erste anlangt; so ist ja eines Jeden erste und letzte Aufgabe, sich jenem Vorbilde des Vollkommenen, wie er es in sich trägt, zu nähern; es diesen Vorgängern gleich zu thun, ohne dabei seine Individualität zu verleugnen. Welch eine Aufgabe; selbst die ausgezeichnetsten Fähigkeiten vorausgesetzt! Was schließt sie nicht alles in sich! Ich führe nur an, was die Gesinnung anlangt: eine Liebe zum Höchsten und Schönsten, die keine Nebenrücksichten und Nebenabsichten duldet; eine Anerkennung und Werthachtung alles dessen, was würdig und trefflich ist, im Vergessen jedes Persönlichen oder Eigennützigen; ein wohlwollendes, dankbares Aufnehmen jedes Vorzugs, wo er sich nur finde, und auch, wenn er sich in uns gar nicht findet, vielmehr unsrer Eigenthümlichkeit und unsern Vorzügen entgegentritt; ein treues, unverbrüchliches Trachten nach einem Ziele, das wir — was uns nicht unbekannt seyn kann — doch nie vollkommen erreichen. Noch einmal: welch eine Aufgabe! Sie im Auge: sollte es

wohl möglich seyn, in Selbstzufriedenheit zu versinken? An sich ist sie wohl eher geschickt, den Muth niederzuschlagen. Eben darum meinte ich, daß man damit jenes Zweite, das Aufmerken auf sich, seine Eigenheiten und Kräfte, seine Leistungen und deren Wirkungen, zu verbinden habe. Dabei lernt man deutlicher erkennen, lebendiger fühlen, daß man doch Etwas ist, und was? daß man vorwärts komme, und wohin? Es wird damit eben so sicher, wie der kindischen Selbstzufriedenheit, so dem jugendlichen Unbestand, nach welchem man Alles will, vorgebeugt; in welchem Unbestand man im Ganzen wenig, im Einzelnen nichts vollkommen erreicht. Ich sagte: Man lernt sein eigenthümliches Wesen kennen; nun, damit zugleich, was daraus hervorgeht: seinen eigenthümlichen Beruf, und seine Stellung gegen das allgemeine Ziel, wie gegen die Welt; die Stellung, worauf man sich, als Einzelner und gerade ein Solcher, zu behaupten, wozu man sich zu vervollkommnen hat. Und so legt dies Zweite, wenn das Erste in die eine Wagschaale ein Gewicht geworfen hatte, das sie zu Boden senkte, der andern eines ein, das jene wieder hebt, so daß nun beide einander gleich

schweben, und oben das Zünglein allmählig ruhig wird und endlich ganz fest steht. Diese innere Ruhe bei getroster Thätigkeit nach außen; diese Festigkeit auf seinem Standpunkte bei gerechter Würdigung dessen, des Andern; die wohlerwogene Selbstbeschränkung auf das, was Ich soll und Ich vermag, bei frohem Anerkenntniß dessen, was der Andere soll und vermag — beides gleich weit entfernt von kleinlicher Selbstgefälligkeit, wie von ängstlichem Zagen oder schwankendem Umhergreifen: es kann wohl für den Künstler, wie am Ende für jeden bedeutenden Menschen, keine schönere, keine erfolgreichere, und auch keine einnehmendere Verfassung des Gemüths und Stellung gegen die Welt geben, als eben diese. Sie ist nicht ohne jene edlere Unzufriedenheit mit sich selbst, wollen wir der Sache diesen Namen lassen: aber diese irret und stört nicht mehr; sie macht auch nicht mehr unglücklich, nicht einmal auf kurze Zeit. Und so finden wir denn auch wirklich die größten Künstler, wenn sie zugleich, nicht blos in sich todte, nur in der Anlegung höchst wirksame Hebel der Natur — personificierte Instincte — sondern selbstständige, hochachtungswürdige Menschen waren. Komm, mein Sohn, sagte

Vater Sebastian Bach zu Friedemann, seinem Erstgebornen, der ihm dem Geiste nach damals am nächsten stand; komm, wir wollen einmal wieder zum Feste zu den Dresdnern wandern, und uns an ihren feinen Liedern (er meinte Hasse's Compositionen, die Ihm allerdings so erscheinen mußten) das Herz erfreuen. Hernach gehen wir fröhlich wieder nach Hause und machen's — anders. Und nach der Aufführung von Händels Te Deum Laudamus zum Utrechter Frieden, sagte er innigst bewegt: Ja, der Mann möchte ich seyn, wenn ich nicht — der Bach wäre. —

Halt' es mir altem Predigtbuche zu Gute, würd' ich zu meinem lieben und geduldigen Frager fortfahren — halt' es mir zu Gute, wenn ich, eh' ich weiter gehe, noch einige Cautelen einschiebe. Ich glaub' es nicht dringend genug empfehlen zu können: meine Eins nicht ohne die Zwei, die Zwei nicht ohne die Eins, sondern, wie gesagt, beide verbunden! Wer blos auf Andere siehet — außerdem, daß er leicht irre an sich und zaghaft in seinen Erzeugnissen wird, verliert auch nach und nach seine Eigenthümlichkeit, und wird entweder ein bloßer Nachahmer oder ein

kalter, trockener Rechenmeister. In beiden Fällen sind seine Leistungen ohne Erfolg oder von übelm. Das kann ihm nicht entgehen: und so verläßt er gewöhnlich ganz die fröhlichen Fahnen des Selbsterschaffens und geht unter die Kritiker oder kritisierenden Correspondenten; und zwar, da er mit geheimen Verdruß, wohl gar mit Ingrimm geht, unter jene Cohorte derselben, die nur von den Mängeln und Unvollkommenheiten Anderer lebt, und darum fast allein darauf ausgeht, diese aufzuspüren, hervorzuheben, und über die Beute ihre Feste zu halten. Widerwärtig! so daß man nicht begriffe, wie diese Brüderschaft sich jetzt so zahlreich fortpflanzen und über Alles, was verlautet, verbreiten könnte, wüßte man nicht, daß dem freilich die Nahrung nie ausgeht, der von allem, was Andere erzeugen, zehrt, und daß ein keckes, dreistes Zugreifen in angenehm schmeichelnder Selbsttäuschung von Geistesüberlegenheit erhält, auch wohl eine Art von Ansehn giebt, besonders seit es in der Gesellschaft für ein Merkmal eigener, innerer Kraft und Sicherheit gilt, und man glaubt, wer etwas mit mehr oder weniger Grund tadle, müsse es doch auch besser machen können: was aber öffentlich vorliege,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten September. Nro. 51. 1803.

Recensionen.

Briefe an Natalie über den Gesang, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens. Ein Handbuch für Freunde des Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten. Von Nina d' Aubigny von Engelbrunner. Leipzig, bey Voss und Compagn. 1803. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der Titel des Buchs giebt seinen Zweck bestimmt genug an, und man hat es mit ihm genau zu nehmen, wenn man nicht ungerecht gegen dies Buch und seine schätzbare Verfasserin seyn will. Die Hauptsache ist: sie verspricht Briefe über den Gesang — mithin keinen vollständigen, systematischen Kursus; sie betrachtet den Gesang als Mittel, häusliche Glückseligkeit und geselliges Vergnügen zu befördern — mithin, wenigstens nicht zunächst, als Kunst im höhern Sinne des Worts; sie richtet die Briefe an ein Frauenzimmer — mithin überlässt sie sich dem leichten und freyern Konversationston, wenn auch zuweilen auf Kosten der Bestimmtheit und Kürze, die sich Männer wünschen möchten. Die Briefform ist nicht übel benutzt, und nur wenige dieser Briefe sind nichts, als kleine Abhandlungen mit einigen eingeschobenen: liebe Natalie. Wo übrigens auch die Verf., selbst für ihren Zweck, hätte weniger abschweifen sollen, wird sie doch nicht langweilig, da sie ihren lebhaften Styl mit manchen artigen Bemerkungen, Anekdoten u. dgl. zu würzen verstanden hat. Das Buch hat übrigens sehr vieles Gute; enthält so vieles, das recht eigentlich Wort zu seiner Zeit genannt werden kann; ist so sehr geeignet, seinen nächsten, wichtigen Zweck zu erreichen — dass wir ihm die Aufnahme in die Handbibliothek jedes gebildeten Frauenzimmers wünschen müssen. Für jenen Zweck und dies Publikum ist schlechterdings noch kein so passendes Buch vorhanden, weder in der deutschen, noch in der französischen, noch in der italienischen Literatur.

Das Buch ist von andern Journalen schon mit gebührendem Lobe ins Publikum gebracht worden. Damit auch wir das Unsrige beytragen, ihm Eingang zu verschaffen, enthalten wir uns aller allgemeinen Empfehlungen, und sagen lieber unsern Lesern so ausführlich, bestimmt, und möglichst zusammenhangend, als es die gewiss wichtige Sache verdient — was sie im Buche zu suchen haben, und schalten dieser Darlegung seines Inhalts unsre Bemerkungen ein über die Sachen selbst und deren Behandlung von der Verf.

Von S. 5. erklärt sie sich selbst näher über ihren Zweck, und lässt den frühern Werken von Tosi (mit Agrikola's Bemerkungen) und Hiller, ihr Recht widerfahren, findet sie aber zu ihrem Zwecke nicht dienlich genug — und man wird ihr beystimmen. Dass sie diese Werke, dass sie auch die Arbeiten Anderer sorgfältig benutzt habe, bemerkt man, bey der Vergleichung, leicht. Sie gehet von dem Grundsatz aus: So wie die Natur jedem Men-

wie ein bekannt gemachtes Geisteswerk, habe keine Rechte. Nichts mehr davon; denn zu helfen ist Keinem, der einmal den Spruch von Macbeths Zauberschwestern: „Lust an Unlust, das ist Lust," zu dem seinigen gemacht hat; wie überhaupt Keinem, der, worin es auch sey, mit Verstand, Vorsatz und aus Geschmack abirret. Er muß seines Thuns selbst satt und überdrüßig werden, sonst kommt er nie davon. Du aber, meine ich, bleibst mir lieber bei der fröhlichflatternden Fahne. — Nun umgekehrt: Wer blos auf sich steht — abgerechnet, daß er bei mäßigen Fähigkeiten nur allzuleicht ein Narr wird, kann, auch bei ausgezeichneten, fast gar nicht vermeiden, sich irrig und meistens zu hoch anzuschlagen, und das um so mehr, da er, wenigstens unter Leichtsinnigen und Ununterrichteten, immer Freunde genug finden wird, denen er's recht macht, wie er's auch mache, und denen er nur um so besser gefällt, je näher er in seinen Erzeugnissen ihnen selbst steht. So bildet sich denn nach und nach jene frivole oder erbärmliche Selbstgenügsamkeit aus, in welcher, wie man sagt, besonders viele Musiker durch das Leben hintrollen. Ich will sie nicht weiter schildern: in großen Städten kannst Du sie all-

Tage in natura erblicken. Trifft einen solchen ein Tadel, so ruft er: Kabale! oder: Pedanterei! und hat der Tadler gar zu offenbar Recht, so heißt es: Na, Fehler haben wir Alle! Jeder nach seiner Art! Kommt man über den Hund, so kommt man auch über den Schwanz! u. dgl. Der Klaviercomponist, ... er ist todt: ich will's ihm aber doch nicht zu Leide thun, ihn zu nennen — überlief und plagte Mozarten unablässig mit seinen Werklein, die damals wirklich ein zahlreiches Dilettantenheer fanden, und worüber der Meister urtheilen sollte. Der Verfasser wollte aber, wie Solche immer, blos gelobt seyn. Da nun einmal Mozart ernstliche Einwendungen machte, trat der Mann auch mit solchen Sprüchlein hervor. Höre, sagte Mozart endlich ungeduldig; wenn Du Dich mit Sprichwörtern trösten willst, so halte Dich lieber an das: Hans kommt durch seine Dummheit fort! —

Ich erwähnte aber auch und empfahl zur Erhaltung jener edlern Unzufriedenheit mit sich selbst das fleißige Aufmerken auf die Wirkungen unsrer Leistungen. Das ist ein schwieriger Punkt, wie überall, so besonders in dem, was, wie jetzt die Musik, der größesten und allerge-

mischtesten Menge zu irgend einem Antheil hingegeben wird; und gewiß ist es nichts weniger, als leicht — ich sage auch hier: wie überall, in ähnlichen Verhältnissen zum großen Publicum — sich auf der richtigen Mittellinie zu erhalten zwischen Trotz und Verachtung der Wirkungen auf dies Publikum und zwischen einem gänzlichen Hingeben an dasselbe und seine, eben zur Zeit herrschenden Launen. Ich weiß da nur Folgendes zu rathen. Was Du machst, um es öffentlich auszustellen, sey es Großes oder Kleines, das mache so gut, als Du es jetzt irgend vermagst. Dies scheint mir die Grundlage und Grundbedingung, das Vorauszusetzende, soll man in jener Hinsicht zu Sicherstellung und Haltung gelangen. Sich bewußt zu seyn, Du hast es wirklich so gut gemacht, als Du jetzt irgend vermochtest: das ist, bezogen auf künstlerische, auf literarische und ähnliche Leistungen, ganz dasselbe, was die alten Asceten, bezogen auf moralische, eben so treffend, als mild, die „gute Meinung" nannten. Mit diesem Bewußtseyn, unterstützt und zur Ueberzeugung erhoben durch klare Ansicht, bedarf es vielleicht nur noch folgender Maxime, die wir fast bei jedem der größten und erfahrensten Mei-

ſter aller Zeiten und aller Orten der Wirkſamkeit nach außen antreffen; der Maxime: Nur das Mittelmäßige wird verkannt, und zu hoch oder zu gering angeſchlagen; das Treffliche wird es nie auf die Dauer: die Beſſern erkennen es bald, und ziehen — nur nicht ſogleich — auch die Menge, oder doch einen großen Theil derſelben, nach ſich. Dieſemnach ſollte Keiner ſich kurzhin vorſprechen, wie oft es auch geſchieht: So hab' ich's gemacht, und ſo ſteht's nun; das muß es wirken: geſchieht's nicht, ſo liegt's am Publicum! Vielmehr: So hab' ich's gemacht, und ſo ſteht's nun; das hoff' ich damit zu wirken; geſchieht's nicht, wirkt es nichts, oder anders, als ich gehofft: ſo mag irgendwo, wenn auch kein eigentlicher Fehler, doch ein Mangel oder ein Mißgriff ſtecken. Der muß ſich finden laſſen, muß weg, und das Ganze dadurch beſſer werden. Vielleicht geht, was ich gewollt, nur nicht beſtimmt und deutlich genug hervor; vielleicht iſt, was ich gemacht, nur gut auf dem Papiere für den Verſtand, nicht in der Darſtellung für den Sinn und das Gefühl; vielleicht ſteht's nur nicht am rechten Orte, im rechten Verhältniß; vielleicht verſprach ich mir davon ein Entſcheidendes, nur weil es

mir Mühe gemacht — u. s. w. Glaube mir: wir finden dann fast immer, die Schuld lag an uns. Ein solches Verfahren nun läßt uns nicht in Trotz oder Muthlosigkeit verfallen; und in Selbstgenügsamkeit auch nicht.

Endlich: gelingt es uns nun auch mit dem oder jenem vollkommen; erreichen wir die gewünschte Wirkung, müssen unserm Werke, im Vergleiche mit ähnlichen, wesentliche Vorzüge zugestehen: dann laß uns, um jener edlen Unzufriedenheit mit uns selbst treu zu bleiben, das abziehen, was unser Verdienst nicht ist, sondern Folge besonderer Begünstigungen des Moments, fremdartigen Einflusses, zufälliger Umstände. Das ist bei dem Künstler, und dem Musiker ganz besonders, ein weites Feld. Ich will nicht so weit gehen, darauf zu dringen, wie ja selbst Genialität und jedes ursprüngliche Talent nicht unser Verdienst, sondern ein freies Geschenk der Natur ist: wir uns deshalb seiner zwar dankbar erfreuen, aber nicht es uns selbst anrechnen dürfen; auch darauf will ich nicht dringen, daß, erst frühe und gute Schule, dann nicht zu sehr verkümmerte und nicht zu sehr erleichterte Jugend — diese beiden Haupthebel, uns später zu wahren Vorzügen zu verhelfen —

ebenfalls nicht von uns abhingen, meistens nicht einmal von uns gewählt und geschätzt, viel weniger von uns erworben wurden; denn, weltlich angesehen, bleibt es allerdings wahr, was dort hierüber dem Lieblinge Göthe's und aller Welt geantwortet wird:

„Du hast es doch, und bist's am Ende doch" — ich frage nur: von allem Beifall, den Du erhältst, wie viel gehört nicht zu — den Unwissenden, den gedankenlos Mit- und Nachsprechenden, den Parteisüchtigen, die damit weniger Dir wohl, als Andern übelwollen? eben das lauteste Lob — gründet sich's nicht oftmals darauf, daß Einer nicht weit, sondern nur um ein Mäßiges, oder nur in gewissem Betracht, höher stehe, als der am gellendsten posaunet? ist der Beifall, den wir erreichen, nicht oft Folge eines blos momentanen, einseitigen Geschmacks, so daß wir in vertrauter Zwiesprache mit uns selbst darüber mehr beschämt, als freudig erröthen? wie Viele rühmen und preisen nicht, ist einmal der Ton angegeben, blos um ihrer eigenen Eitelkeit zu fröhnen und für kennerisch angesehen zu werden? ja, selbst der glänzendste, höchste Ruhm — der, anerkannter Genialität und Originalität — entspringt er nicht,

der Sache nach oft, dem Grade nach noch viel öfter, nur daher, daß die Beurtheiler (so zu sagen) die Originale unsrer Originalität, die Genien unsrer Genialität nicht kennen? Alle Welt preiset z. B. Joseph Haydn als genial und originell fast vor Allen: gewiß nicht mit Unrecht; aber der grundredliche Mann gestand kurz vor seinem Tode, *) er habe sich in der Instrumentalmusik nach C. Phil. Eman. Bach gebildet; und er hätte hinzusetzen können: in der Kirchenmusik nach dem vergessenen, trefflichen Gaßmann. Jedermann rühmt Gluck ein Gleiches nach: gewiß auch mit Grund; aber er selbst leugnete in spätern Lebensjahren nicht, er verdanke seine Art, das Recitativ und das Chor zu behandeln — mithin, was ihn eben am meisten auszeichnet — jene, den ältern Italienern, diese, den deutsch-protestantischen Kirchengesängen. Und nun wieder: waren denn auch diese Originale ohne Originale? Summa: es hat ein Jeder von Andern empfangen, viel empfangen, nicht selten sein Bestes empfangen; ein Jeder nimmt von Andern an, wenn er auch seiner Wohlthäter und Vorbilder sich nicht

*) Vergl. Griesinger, in Haydns Leben.

im Einzelnen und bestimmt bewußt wird. Was wir aber empfangen haben, dessen dürfen wir uns zwar nicht schämen, vielmehr dankbar erfreuen, wenn wir es uns wirklich zu eigen gemacht und nach unserer Weise neu gestaltet haben: nur aber unbescheiden, hochfahrend, selbstgenügsam darf es uns nicht machen, noch werden lassen; so wie, von entgegengesetzter Seite, wer mit innerm Verdruß und Ingrimm annimmt, eigentlich ganz und gar Nichts bekommen sollte — —

Sieh, mein Julius, das ohngefähr würde ich dem werthen Kunstjünger, der mich über jenen Gegenstand befragte, antworten. Was, meinst Du, würde er erwiedern? und was thun? Schreib' mir doch gelegentlich darüber; aber aufrichtig!

Schiller.

Eine Scene.

An einem Vormittage des Spatherbſtes — erinnere ich mich recht, im Jahre 1803, meldete mir mein Diener: Es iſt ein fremder Mann draußen, der Sie ſprechen will. Seinen Namen will er mir nicht ſagen: aber Sie kennten ihn. — „Haſt Du ihm nicht geſagt, daß ich täglich in dieſen Stunden arbeite?“ — „Ja; und daß er den Nachmittag um drei Uhr kommen ſollte. Er gab aber zur Antwort: ich ſollte Ihnen nur ſagen, Sie möchten einmal die Feder weglegen; er wollt' es verantworten und wieder gut machen.“ — Wenn's denn ſeyn muß — erwiederte ich ſeufzend — ſo führ' ihn herein. Ich meinte, es ſey auf einen, wenn auch etwas unbequemen Scherz irgend eines reiſenden Bekannten abgeſehn.

Sobald der Mann eintrat, ſahe ich, ich hatte mich geirrt: Er war mir nie vorgekommen. Eine Geſtalt, dem Anſehn nach hoch in den funfziger Jahren, etwas niedergeduckt, aber, wie es ſchien, weniger vom Alter, als von einer gewiſſen Scheu oder Selbſtbeugung von innen heraus; gewickelt in einen abgetragenen, graulichen Rockelor; ſehr ſchmuzige Wäſche, ſchlotternde Stiefeln; ein verbogener, verſchabter Hut in ſeiner Hand; ungeordnetes, ſtruppiges Haupthaar, vielleicht in einigen Wochen nicht geſchorner Bart; dazu ein Geſicht von der gelbgrauen Farbe, die auf geringe Nahrung, mit dem bräunlichroth-gefleckten Anfluge auf den hohen Backenknochen, über der Naſe und an der Stirn, der auf Gewöhnung an ſchlechte Reizmittel deutet; Augen von vieler Lebhaftigkeit, die unſtät nach den Seiten hin flackern und bei Anreden des Gegenüberſtehenden nur augenblicklich und wie von unten herauf auf ihn gerichtet werden —: eine von den Geſtalten, wie ſie wohl Jedem zuweilen in den Weg getreten ſind, und zugleich Widerwillen und Mitleid erregt haben. So ſtand der Mann vor mir, und ſo begann er, dumpf und heiſer: Ich bin Scheller — der berühmte Scheller — Sie müſſen von

schen eine Stimme zum Sprechen gab, gab sie ihm auch eine zum Singen, und es ist nur Verwöhnung der Organe, wenn man die letzte nicht hat. (Man kann der Verf. diesen Satz im Allgemeinen wohl zugeben, wofür sie aber nicht seltene Ausnahmen zuzugeben haben wird. Denn wollen wir nicht über das Wort streiten, so gehört zur Singstimme — zu glücklicher Anwendung der Stimmorgane auf Gesang — auch ein feines Ohr: und dass dieses Vielen abgehe, ist bekannt genug.) Durch die Natur (und die Verhältnisse) ist aber Eine Nation vor der Andern begünstigt; der Italiener schon durch seine Sprache, welcher die deutsche weit nach-, so wie diese der französischen, englischen und holländischen vorsteht. Noch mehr wird der Italiener begünstigt durch öfteres Anhören guter Musik in den Kirchen, (und, was uns ein Hauptmoment scheint, gerade in den Stunden der höhern Belebung und zartern Empfänglichkeit;) durch die (jetzt aber nur allzusehr gesunkenen) Conservatorien, ja auch durch seine heitere Gemüthsart, die zum öftern Singen aufgelegt macht. Wir Deutsche haben nun wohl auch Anstalten, wo junge Leute im Singen unterrichtet werden: aber wie? und wozu? Fast alle werden gebildet von Kantoren, voller alberner Angewohnheiten im Vortrage, die nun die Schüler annehmen; fast alle werden erzogen, nur takt- und allenfalls ton-fest zu werden, um zu dem, die Organe, an deren Verbesserung man ohnehin nicht denkt, noch mehr verderbenden Strassensingen tauglich zu seyn, und in der Folge wieder ähnliche Kantoren, Schulmeister — kurz, wieder solche Singlehrer zu werden. Von dem, was eigentlich den Sänger macht, erhalten die Knaben gar keinen Begriff. (Ausnahmen, freylich leider seltene, wird die Verf. wohl stillschweigend zugeben.) Doch auch dies Wenige geschiehet nur für das männliche Geschlecht; an Bildung der Mädchen zum Gesange — in Pensionen u. dgl — wird gar nicht gedacht. Vom Theater kann für die erste Bildung, vornehmlich auch der Organe, wenig Gutes ausgehen, weil gut gebildete hier selber selten sind, und die wenigen Guten noch seltener zum Unterricht taugen, (ausser den von der Verf. angeführten Ursachen, noch aus so manchen andern, leicht zu entdeckenden.)

Nach dieser Einleitung wendet sich die Verf. im 5ten Briefe mit der Empfehlung der Musik vornehmlich an ihr Geschlecht, und sagt da das Bekannte, über die Wirkung der Tonkunst etc, recht eindringlich, obschon etwas weitläufig. Soll diese Empfehlung überall Eingang finden, so muss man erst die gewöhnlichen Einwendungen heben: (6ter Br.) 1) Singen kann der Gesundheit, besonders in frühern Jahren der Brust der Kinder schädlich werden; 2) späterhin werden durch das Singen Eitelkeit und andere Fehler des Charakters genährt; 3) die Erlernung und Uebung macht zu vielen Aufwand an Zeit und Kosten: beyde braucht aber die Hausfrau zu ganz andern Dingen nöthiger, und gemeiniglich lässt sie auch die ganze Musik in reifern Jahren liegen; 4) Es ist nicht allzugut für das häusliche Glück der Gattin, wenn sie sich als Mädchen an zu viel — Harmonie gewöhnt hat. Auf diese Einwendungen antwortet die Verf. sehr gut und gewiss befriedigend. 1) Vom fünften Jahre an, wo die Brust denn doch schon einige Festigkeit hat, aber sich auch noch leicht ausdehnt u. s. w. da stärkt das Ueben derselben, verhindert das Anwachsen der Lungenflügel, Engbrüstigkeit und viele Uebel, die die Lungensucht herbeyführen könnten. Es versteht sich, dass das Singen den Organen angemessen und ihnen nicht abgezwungen seyn müsse. (Aerzte haben beobachtet, dass es in Italien der Schwindsüchtigen weit weniger gebe, als z. B. in Deutschland, und, ausser dem Klima und der seltnern sitzenden Lebensart, vornehmlich auch die frühe Gewöhnung der Kinder zum Singen in Anschlag gebracht.) Auf den zweyten Einwand giebt die Verf. eine sehr anständige Vertheidigung ihres Geschlechts und

Erden: sie machen die Menschen weinen oder lachen, wie sie wollen —

Der Unglückliche: er ist wahnsinnig — dachte ich. Und konnte ich anders denken? Ich vermochte kaum, mich zu fassen. Lieber Mann, sagte ich; kommen Sie, setzen Sie sich zu mir —

Er nahms nicht an, bückte sich und fuhr fort, wie vorhin: Weinen oder lachen; lachen aus vollem Halse. Gestern Abend bin ich angekommen, im Gasthof zur goldenen Säge. Da hat man mir von Ihnen gesagt. Nun — hier bin ich. Sie sollen's gleich sehn: weinen oder lachen. Dazu bin ich da —

Bei den letzten Worten ließ er den Hut aus der Hand und den Rockelor von der Schulter fallen: da sah' ich denn, daß er eine Geige unter dem Arme hatte. Jetzt ging mir das Licht auf. Sie sind also nicht der Rector Scheller aus Brieg? sagte ich —

Wie? was? fiel er ein und sahe mich dumm an.

Sie sind ein Musicus, fuhr ich fort. Gut, gut! Da muß ich Ihnen aber sagen, daß ich jetzt zu arbeiten habe und schlechterdings nicht gestimmt bin, Musik zu hören. — Damit ging

ich an das Büreau, einen gewiſſen Schubkaſten herausziehend.

Was wollen Sie da machen? ſagte er, faſt grob. Ich bettle nicht. Ich bettle in meinem Leben nicht. Wollen Sie mir 'was geben: gut; ich kann's brauchen. Aber erſt müſſen Sie 'was von mir haben —

Und damit ſtrich er ohne weiteres die elende Geige an, ſtimmte ſie kaum leidlich rein, und fing an zu ſpielen. Ja; könnte ich ſein Spiel ſchildern, wie ihn ſelbſt! Erſt einzelne vollgriffige Accorde, zwiſchen denen er den Saiten vollends nachhalf. Dann wohlverbundene Arpeggiaturen, originell moduliert, keck und dreiſt, rein und ſicher, auch im Schwierigſten. Hierdurch erhitzte er ſich und ging nun in ein mehr zuſammenhängendes Allegro über, voll Leben, Kraft und bewundernswürdiger Virtuoſenkünſte aller Art. Hieran ſchloß er die alte, ſchöne Volksmelodie, welcher Göthe ſein rührendes: „Da droben auf jenem Berge“ — untergelegt hat, ſpielte ſie vollſtimmig mit innigem Ausdruck und wahrhaft vollendet, auch in den ſchwierigſten Lagen durch den Fluß der Harmonie in allen Stimmen. Davon wurden ſeine geſchwächten Nerven ſo ange-

griffen, daß ihm die Thränen über die Runzeln seines Gesichts rannen. Jene Melodie variirte er nun vier- oder fünfmal trefflich; dann ergriff er, nach einer frei auslaufenden, langen, überaus kunstreichen Cadenza auf der Fermate, ein wildes, zerrissenes — ich möchte sagen, wüthiges Presto, bis er, erschöpft, mit einigen heftig hervorgerissenen, vollen Accorden beschloß, die Arme mit Geige und Bogen sinken ließ, zusammengebückt dastand, und die noch immer fließenden Thränen mit der zuckenden Bewegung des Hauptes, wie ein aufgereiztes, trotzendes Kind, hinunterschluckte und besiegte.

Noch einmal: Leser meiner Art, jene erwähnte, erste Ueberraschung vorausgesetzt, mögen sich denken, wie mir auch jetzt zu Muthe war. Was ich dem Manne zu seinem Lobe oder sonst sagte, das nahm er nur mit wiederholtem Bücken auf: er war zu sehr angegriffen; es war nichts mit ihm zu machen. Ich klingelte nach einer Flasche Wein und einiger Zukost. Beides kam. Ich schenkte ihm ein und wies ihn an den Teller. Ich esse wenig, sagte er. Und das (er deutete auf den Wein) bin ich nicht gewohnt und mache mir nicht viel draus. Ich konnte mich aber nicht dazu

verstehen, ihm reichen zu lassen, was er gewohnter war und woraus er sich mehr machen mochte. Ich that, als verstünde ich ihn nicht, wiederholte mein Anerbieten, und er fand sich nach und nach recht gut in die Sache. So erholete er sich, ward dann muthiger und muntrer: aber damit auch widriger. Ich fragte ihn um seine Schicksale und Verhältnisse: es kam aber, außer argen Gemeinheiten, die durch den Genuß, womit er sie verkündigte, nur um so ekelhafter wurden, blos etwa Folgendes heraus. Er war ein Böhme von Geburt; hatte von frühester Kindheit an entschiedenes Talent und unbezwingliche Neigung zur Musik verrathen; hatte schon als Knabe, so oft er gekonnt, sich an herumziehende Musikanten geschlossen, mit ihnen aufgespielt, wo man sie hören wollen, dadurch beträchtliche Fertigkeit und Sicherheit auf seinem Instrumente erlangt und an ein herumschweifendes Leben sich gewöhnt. Bei einem Zuge nach Prag war er von einigen Jesuiten des Collegiums bemerkt worden. Die Väter hatten seine Talente erkannt, seine Lage bemitleidet, und ihn zu sich genommen, jene weiter auszubilden, ihm die nöthigsten wissenschaftlichen Kenntnisse beizubringen, und auch, ihn zum Guten in

einem geordneten Leben anzuhalten: aber er hatte sich nicht darein finden mögen und war ihnen nach Wien entlaufen, wo er sich wieder an herumziehende Musikanten angeschlossen hatte. Hier hatte er aber auch ausgezeichnete Virtuosen gehört, und was er von ihnen vernommen, durch größten Eifer und beharrlichsten Fleiß sich zu eigen zu machen gesucht. Und so war es im Wesentlichen mit ihm geblieben, bis die Jahre und seine Lebensweise seinen Sinn für Höheres allmählich erschlafft, dann ertödtet hatten, und er nun sich begnügte, was ihm früher zu eigen geworden, an den Tag zu legen. Er war nach und nach ganz Deutschland, die Schweiz, Italien und Frankreich durchstreift; hatte (in früherer Zeit) überall die größesten Geiger gehört, war von mehrern aufs und angenommen worden, hatte es aber nirgends lange ausgehalten. Einige Fürsten hatten ihn in Dienste genommen: er hatte es ihnen nicht anders gemacht. Ich fragte ihn, ob er bei uns Concert zu geben denke: das wollte er aber nicht. „Ich kann mich vor feinen Herrn und Damen (sein Ausdruck war ungezogener) nicht mehr darstellen. Unter guten Freunden möchte ich spielen, und sie möchten mir geben, was sie

wollten.“ — Ich versprach ihm, an einem der nächsten Abende eine kleine Gesellschaft Musikfreunde bei mir zu versammlen — —

Ueber dem Sprechen und Trinken hatte sich, was er seine gute Laune nannte, hervorgearbeitet; und da kamen denn auch die saubern Sprüche: Ein Gott, Ein Scheller — Weinen oder Lachen — immer wieder. Ich suchte ihn los zu werden: das war aber, wollte ich nicht hart seyn, vergebens. Das Weinen haben wir gehabt, sagte er; (Er hatte es gehabt); nun kommt das Lachen. — Meines Widerstrebens ungeachtet, nahm er die Geige und gab mir — musikalische Schauspiele, möchte ich's nennen, wie ich dergleichen mit so bewundernswürdiger Darstellungsgabe und Vollendung in der Ausführung niemals, weder vorher noch nachher, gesehen (im Geiste nehmlich) und gehört habe. Das erste war: der Abend in einer alten Mittelstadt in Schwaben. So kündigte er es an und bei jedem Auftritt gab er mit einigen Worten den Commentar dazu, dessen seine tönenden Malereien allerdings bedurften, mit dem sie aber sprechend wurden. Dem Tone des Instruments zu gewissen Zwecken etwas näher Bezeichnendes und Nachahmendes zu geben, wendete er,

außer dem vollkommensten Flageolet, wunderliche, aber höchstdienliche Hülfsmittel an: er zog eine alte, hölzerne Tabaksdose hervor, die er bei gewissen Stellen auf das Instrument legte; ich mußte ihm einen Schlüssel geben, den er als näselnden Dämpfer zuweilen aufsetzte, und einen zweiten Violinbogen, von dem er die Haare locker schraubte, dann, bei besonderer Stelle, das Holz des Bogens unter die Geige, die lockern Haare desselben auf die Saiten brachte — was einen leisen, und, wie er's behandelte, nehmlich in langsamen, gebundenen Accorden, choralmäßig vorgetragen, einen überaus zarten, wirklich rührenden Ton giebt; und was dergleichen mehr war. Folgender war der Verlauf jenes Abends. (Niedrige Nebenzüge übergehe ich hier und in der Folge). Die Sonne ging unter: das Thor sollte geschlossen werden. Was draußen war, drängte und trappelte herbei, um noch herein zu kommen. Jetzt der gräuliche Schrei der Schildwache, daß geschlossen werde. Das Thor heult, es klappt zu, der Schlüssel schnappt und wird abgezogen. Nun das gellende Commandowort des abgelebten Stadtoffiziers an seine Garde: man hat den Schlüssel dem Magistrate zu bringen.

Abmarsch mit einer Trommel in abgesetzten Rhythmen. Der Klang der Tritte und der Trommel entfernt sich; jetzt kommt man um eine Straßenecke: er verschwindet, und nur einzelne, ganz leise Laute davon trägt der Abendwind herüber. Es wird still auf den Straßen und immer stiller: jetzt bläset der Thürmer den Choral vom Thurme herab. (Hierzu der losgeschraubte Bogen, den zu fassen jene Stille Raum gegeben hatte.) Der Thürmer macht das Fensterchen zu: Alles entschläft.

Es schien den Mann zu befremden, daß ich nicht laut auflachte: mir war aber ganz anders dabei. Drum wollte er's höher treiben und kündigte an: Die Spazierfahrt auf dem Rhein mit heraufziehendem Ungewitter. Das Schiffchen gleitete ruhig dahin unter den geregelten Schlägen der Ruderer. Die fröhliche Gesellschaft sang ein Volkslied. Nun verdunkelte sich der Himmel und ein scharfer Wind strich in einzelnen Zügen vorüber. Man ward besorgt; die Ruderer beeilten die Schläge; die Frauen trippelten unruhig umher, die Männer schmälten. Alles dies steigerte sich mehr und mehr: jetzt grollete der erste, lange Donner, der Wind ward anhaltend, die

Aengstlichkeit allgemein. Nun kam das Unwetter mit Macht herauf: der Regen rauschte, der Donner kam näher, die Blitze zuckten. (Ich weiß nicht, ob mit Vorsatz oder fortgerissen von seinem eigenen Gebilde, malete Scheller auch auf seinem Gesicht das Finstere der Wolken, das Murren des fernen Donners, die zackige Figur der Blitze — bei welchem letzten seine Gesichtsmuskeln augenblickliche, heftige, für einen alten Mann widerlichentstellende, aber auch treffend bezeichnende Zuckungen machten.) Jetzt krachten nahe Donnerschläge, der Sturm heulete, die Weiber kreischten, die Wellen rauschten und schlugen heftig an das Schiff; endlich ward ein wildes Durcheinander und Widereinander: da hörte man den Ruf des Steuermanns: Land! Land, Land! rief Alles fröhlich nach. Man erreichte die Anfurth, sprang aus: ein Wirthshaus war da, man flüchtete hinein; Bauermusik war auch da: man tanzte, man jubelte, und das arg.

Unmuthig und unartig, daß ich auch hier nicht aus vollem Halse gelacht hatte; dessen, was ich zum Lobe seiner Geschicklichkeit sagte, nicht achtend — wollte der Mann nun sich selbst

eine nur allzugerechte Klage über die meisten jungen Mänder, die es ja darauf anlegen, die Mädchen eitel zu machen — mögen sie singen oder nicht. Was die Eitelkeit nähren kann, wird man nie ganz wegschaffen, wenn man nicht das Mädchen ins Kloster sperret — und selbst hier wird ihr die Quelle im Klostergarten zurufen: Du bist schön! Vernünftige Erziehung überhaupt, Gewöhnung an richtige Würdigung der Dinge, (und Vermeidung einer gewissen ascetischen Pedanterey, die gerade das Entgegengesetzte von dem wirkt, was sie wirken soll,) sind die einzigen, aber auch hinlänglichen Hülfsmittel gegen thörigte Eitelkeit überhaupt und folglich auch gegen die Nahrung, die sie aus übertriebenen Beyfallsbezeugungen beym Singen ziehen könnte. (Indess ist doch das in Anschlag zu bringen: weil Musik sogleich und so stark wirkt, sogleich und so stark belohnt wird, meistens in Momenten belohnt wird, wo man durch sie selbst schon gereizt ist — so ist das öftere öffentliche Auftreten, wenn auch nicht in eigentlichen Konzerten, doch in sehr gemischten Gesellschaften, auch in jener Hinsicht, nicht uneingeschränkt zu empfehlen. Wenigstens wird hier die Erzieherin immer offene Augen behalten, und das sehr gute Hülfsmittel: allmählich daran zu gewöhnen — anwenden müssen.) Dagegen wirkt die Tonkunst von anderer Seite zur Veredlung des Charakters, durch Reinigung des Sinnes, Besänftigung der Affekten u. s. w. (ja selbst schon in der allerniedrigsten Absicht der Kunst, als Mittel zur Vertreibung der Langweile, wird sie wohlthätig; denn wahrlich die Meisten machen sich nur gegen die Langweile — Kurzweile, und schlimme! Ueberhaupt hätte dies Kapitel einer tiefer greifenden Ausführung bedurft, als ihm die Verf. durch mancherley Citate aus alten und neuen Schriftstellern u. dgl. hat zukommen lassen.)" Gegen den dritten Einwand giebt sie die Erfahrung, dass die meisten Mädchen ihre Musik, wenn sie Gattinnen und Mütter werden, bey Seite legen — zwar zu; behauptet aber mit Recht, man lege der Wirkung eine falsche Ursach unter. Alle Mädchen sollen jetzt — so etwas von Musik treiben; d. h. einige Dutzend Liedchen und Opernarien bey einem meistens schlechten und wohlfeilen Lehrer gelernt haben. Die Elemente werden ihnen von diesen lästig gemacht, sie schlupfen darüber hinweg: feste Schule ist nicht da, eben so wenig wahre Liebe zur Kunst. Das Mädchen erwächst, wird junge Frau — Zerstreuungen aller Art, und interessante, bringen sie von jenem oft lästigen Spiel der frühern Zeit weg. Doch mit der Zeit verliert sich das Befriedigende jener Zerstreuungen; in einsamen Stunden fällt man nun wohl zuweilen wieder auf die hintangesetzte Tonkunst; man versucht: aber, was man nicht gründlich gelernt hat, behält man nicht lange — es fehlt an Takt, die Stimme ist verwöhnt, man kömmt nicht fort nach Wunsch, man wird verdrüsslich und lässt es liegen. Räumt man jene Ursachen weg, wird auch diese Wirkung aussenbleiben. „Das Mädchen hat nicht Zeit!" So? gehet sie denn nicht zu vielerley Erholungen, die ihr weit wenigern und weit flüchtigern Genuss gewähren? „Es kostet zu viel!" Nun ja, wenn sie Virtuosin auf einem Instrumente werden, mithin immer neue Musikalien, und viele, haben muss, auch ein ausgezeichnet gutes Instrument: aber das Singen — was kostet das? Das Nothwendigste, gar nichts; denn wie die Mutter die Kleinen Buchstaben lehrt, kann sie sie auch Noten u. dgl. lehren; und wie sie ihre Organe übt zur richtigen Aussprache, kann sie sie auch üben zum Singen. Ueber den vierten Einwand erklärt sich die Verf.: Niemand kann zu viel Harmonisches — in Tönen, wie in Gefühlen — empfunden haben, und es ist eine sichere Grundlage, der Güte sowohl als des Glücks, alle Gegenstände aus einem harmonischen Gesichts- oder Gehörspunkte zu betrachten. (Hier hätte die Verf. wohl gerader mit der Sprache heraus gehen sollen; wer jenen nicht wenig albernen Einwand machen kann, wird ihren Sinn aus solcher Bildersprache

überbieten in der Darstellung einer böhmischen Bauernhochzeit mit Prügelei u. s. w. Womit er aber vorhin geschlossen hatte, und vollends was er jetzt näher ankündigte, als ich's wiederholen darf: das machte es mir unmöglich, länger zuzuhören und zuzusehn; unmöglich, das wahrhaft eminente Talent und die bewundernswürdige Geschicklichkeit zu erblicken, wie sie sich im Schlamme der Erniedrigung ihrer selbst mit Genuß herumtummelten. Ich that also Einhalt und entlud mich dieser Gesellschaft.

Da ich allein war, fühlte ich mich angegriffen und bewegt, als hätte ich — wer weiß was, bestanden. Ich ging lange im Zimmer umher und stellte Betrachtungen an: Betrachtungen, die herzusetzen, ganz unnütz wäre; denn, wer überhaupt dergleichen anzustellen geneigt ist, bedarf meiner nicht, und wer dazu nicht geneigt ist, würde der meinigen spotten. — Meine musikalischen Freunde, wie ich versprochen, zu vereinigen, fanden sich die zwei nächsten Tage Hindernisse: als ich den dritten in den Gasthof sandte, ließ der Wirth mir sagen, Scheller wäre schon vorgestern früh, trotz Regen und Schlackerwetter, fortgewandert. Bezahlt hatte er ehrlich. —

Später hab' ich erfahren, daß er ganz auf dieselbe Art, wie bei mir — meinen Mißverstand bei seinem Eintritt abgerechnet — ja mit denselben Worten, überall aufgetreten sey, wo man ihm Zugang verstattet. Ich habe ihn nicht wieder gesehn, und weiß auch nicht, wo er geblieben ist.

Das Verhältniß des Kritikers zum Künstler. *)

Im Hause eines meiner Bekannten pflegte sich an festgesetztem Abende jeder Woche beliebig zu versammlen, was am Orte dem Hausvater mehr geistig, als geschäftsmäßig verwandt, oder durch Neigung zugethan, oder auch sonst durch Talente und sittiges Wesen anempfohlen war. Der Zweck der Gesellschaft war gesprächsweise Mittheilung über Gegenstände, die Allen werth seyn mußten, und die zu erforschen und näher kennen zu lernen, doch nur dem Einen oder dem Andern, durch Beruf, Vorliebe und sonstige Verhältnisse, verliehen war. Unter den Theilnehmenden befanden

*) Zum Theil nach Andern.

sich nicht nur in sich schon bestätigte, sondern auch junge Männer in den Jahren der vollen Blüthe oder der ansetzenden, noch unvollkommenen Frucht; weil der Hausvater, obgleich ihm eben solche oft wehegethan, doch von einer gewissen Vorgunst gegen sie nicht lassen konnte und er daher sie immer von neuem herbeizuziehen suchte. Es ging in dieser Gesellschaft sehr einfach her; und wie sie dem Stifter, nachdem sie einmal geordnet und im Gange war, wenig Zurüstung nöthig machte, so machte es ihm auch wenig Bemühung, sie fortzuführen und die Unterhaltung in ihr zu leiten. Alles erhielt sich von selbst, wie fast jede zu einem sichern Zweck wohlgeordnete Verbindung frei zusammentretender, einsichtiger, gebildeter Männer, wo Jeder giebt, was er eben hat, und Jeder aufnimmt, was der Andere eben bietet — wenn nur der Stifter das Störende ab- oder niederzuhalten weiß; und wenn er, was die Leitung betrifft, nur immer den einen oder den andern Gegenstand interessanter Besprechung bereit hält, um ihn, im Fall der Ermangelung, den erregbarern und rüstigern Sprechern durch eine Nachfrage, oder Andeutung, oder auch eine freundliche Neckerei, zuzuschieben. Das that denn der

Mann, und dann ging's schon von selbst weiter, und oftmals in raschem, sich wohlausnehmendem Trott. — Da Alle, die sich hier zu versammlen pflegten, auch mehr oder weniger den Künsten huldigten: so verweilte das Gespräch oftmals in den heitern, aufgeschmückten Kreisen derselben; wo ja auch die Bewegung meist frei und lebendig, wo auch Persönliches oder sonst Störendes gemeiniglich am leichtesten abzuhalten ist.

Auch heute hatte das Gespräch diese Wendung genommen; und zwar, da man einen der geistvollesten und unterrichtetsten Componisten und Virtuosen unsrer Tage, der durchreisete, unter sich sahe, so hielt man sich zunächst an seine Kunst, und war eben daran, etwas tiefer in die Sache einzudringen, als ein Freund des Hauses, der eine Reise durch Deutschland gemacht und dessen Rückkehr man noch nicht erfahren hatte, unvermuthet und Allen erfreulich eintrat. Nach der ersten Bewillkommnung bat dieser, in dem Unterbrochenen fortzufahren und fand gar bald Gelegenheit, selber darauf einzugehen. Er kam nehmlich von Stuttgart und hatte den zehn Vorlesungen beigewohnt, die daselbst, wie anderswo, der rühmlich bekannte philosophische Musiklehrer

und erfahrne Gesangmeister, Herr Nägeli aus Zürich, im Junius 1824 vor einem ansehnlichen Auditorium gehalten hatte. Mehrere hatten davon schon in öffentlichen Blättern und zwar sehr Verschiedenartiges gelesen: nichts natürlicher, als daß nun der Freund, gedrängt von den Meisten, Bericht, und möglichst genauen, umständlichen Bericht erstatten sollte. Er that es, und zu Aller Zufriedenheit, auch des Künstlers, obgleich dieser bald etwas finster, bald etwas skoptisch aussahe, und der unruhige A., seit kurzem zum extraordinairen Professor der Aesthetik designiert, einigemal gebeten werden mußte, seine „Wenn“ und „Aber“ bis nach Beendigung des Berichts aufzusparen. Als nun aber der Freund auf die scharfe Abtrennung der Instrumental- von der Vocal-Musik kam, nach welcher einer jeden eine ihr ganz eigene, besondere Bestimmung und Region angewiesen ward — jener blos die der Erzeugung einer freien Stimmung durch freies Tonspiel, und dieser allein die des Ausdrucks der Affecte und der Situationen: *) da wollte

*) Wir müssen voraussetzen, daß der Freund treu und genau genug berichtet habe; was wir nicht

die Gegenregung überhandnehmen; und endlich, als, dieser Ansicht gemäß, das Singbare in der Instrumentalmusik (unter näherer Bestimmung) getadelt und von den Meistern derselben vor allen Mozart, als Instrumentalcomponist, von Herrn Nägeli, wegen der Anwendung jenes Singbaren, namentlich in seinen Quartetten, scharf angegriffen, auch als Urheber des Unheils der Singbarkeit und des Erregens von Affecten durch Contraste u. dgl., statt bloßer Herbeiführung eines freien Tonspiels zu freier Gemüthsstimmung, angeschuldigt und bezüchtigt ward; da ließ die Gegenregung sich nicht mehr dämpfen. Der Virtuos sprang auf, schritt mit zusammengekniffenen Händen umher und sagte nichts: der Professor eilte ihm nach, blieb an seiner Seite und sagte viel; von den Uebrigen fing jeder zu sprechen an und hörte jeder sogleich wieder zu sprechen auf, weil er den Andern hören wollte. In dieser augenblicklichen Pause vernahm man vom Ende des Zimmers her die ernst und derb ausgesprochenen

beweisen, allerdings aber ihm, wie er ist, zutrauen können. Herr Nägeli, wie verlautet, wird — was sehr zu wünschen — seine Vorlesungen drucken lassen; dann wird sich's entscheiden.

Worte des Künſtlers: „So iſt's! ſo behandelt die Kritik das Genie, auch das gröſseſte der Welt!“ Eiligſt, und ſchwächer an Ton, als an Betonung, verſetzte der Profeſſor: „Und wie iſt's denn? wie behandelt denn die Kritik das Genie? Sie ſtellt ein jedes an ſeinen Platz; würdigt es nach dem, was es ſoll. Hat ſie ſich dabei um die Meinung zu bekümmern? Ja: um ſie niederzuſchlagen, und berichtigt neu aufzuſtellen! Soll ſie nach Namen fragen? Ja: um ſich an den berühmteſten zu bewähren! Nur ſo erregt ſie Aufmerkſamkeit, imponiert der Menge, reizt die Denkenden, hält die Nachahmer ab, rächet das Recht!“ und was dergleichen mehr war. Der Künſtler, ohne darauf ſich einzulaſſen, fuhr im vorigen Tone fort: „Da machen ſie ſich ein Schema; wohlgezimmert, ſymmetriſch eingefugt, ſtehet — das Holz! was nicht als Füllſtein hineinpaſst — weggeworfen! Himmel! es iſt ja gar kein Stein; es iſt ein lebendiges Weſen! Thut nichts! es ſoll einer ſeyn — ein Füllſtein! Die ganze Welt iſt begeiſtert von ſeinem Geiſte, iſt entzückt von ſeiner Schönheit — oder wäre ſie's nicht von Mozarts Quartetten und Symphonieen? und

zunächst durch die innige Verbindung seelenvollen Gesanges mit geistreichster Ausführung zu tief eingehendem Ausdruck? also gerade durch das, was verworfen wird? Thut nichts!

„Der Jude wird verbrannt!“ —

Hier glaubte der Hausvater das Wort nehmen zu müssen: den Professor kannte er zwar genug, nicht aber den Fremden, und noch weniger kannte dieser jenen. Er lud zuvörderst beide Herren ein, wieder unter den Andern Platz zu nehmen. Er meinte: sitzend spricht Jedermann behutsamer und gemäßigter, als stehend oder gar laufend. Sie folgten der Einladung und sogleich bewährte sich diese Meinung. Der Professor, zurückgeworfenen Hauptes, begann mit Fassung: Auf diesem Wege gelangen wir zu keinem Resultate. Lassen Sie uns erst über das Allgemeine der Ansichten von der Kunst einig werden: das wird uns zur richtigen Bestimmung des Verhältnisses der Kritik zu ihr überhaupt leiten; hernach können wir bei näherer Anwendung auf die Tonkunst verweilen, und endlich, bei nächster, auf ihre Gattungen — wo es dann an der Zeit seyn wird, auch auf gewisse Werke derselben, wie jene Mozartschen Instrumentalcompositionen, zu

kommen. „Wohl,“ sagte der Künstler. Jener begann nun, nachdem er verschiedene „menschliche nothwendige Denk- und Sprech-Formen“ einleitungsweise erörtert und festgestellt — vom Wesen der Welt, wie es sich zuletzt auflöse in die Idee von Kraft, welche der theilende Verstand sich denke als Kräfte, und die einigende Vernunft anschaue als harmonisch verbundene, in harmonischer Verbindung wirksame Kräfte; wie, was im Makrokosmus statt finde, im Mikrokosmus, dem Menschen, nicht minder gelten, mithin, was er schaffe, eben so das Abbild derselben Wesenheit aufstellen müsse, wie, was das Universum aus sich selbst gebäre; wie darum und dazu in ihm wohne die Einbildungskraft, das heiße, die Kraft, das Endliche in das Unendliche ein-zu-bilden; wie nun das Unendliche zwar wieder die Kraft sey, und das Endliche auch, nur aber mit Unterschied — — Er sprach darüber ausführlich und gut, wie ein Buch, oder vielmehr, wie hundert Bücher aus dem letzten Jahrzehend des vorigen und dem ersten des jetzigen Jahrhunderts. Der Hausvater, beachtend das Unbewegte der Gesichter und das Vielbewegte eines gewissen andern Theils aller Zuhörer, nahm von neuem das Wort:

schwerlich zu errathen wissen, und wer ihn errathen kann, macht sicher jenen Einwand nicht.) Ueberdies sichert die Musik dem Mädchen, das ja nicht weiss, ob es Gattin und Mutter werden wird, einen schönen Fond zur Freude, zur Belebung, zur Erhebung; einen Fond, der unabhängig ist von äussern Verhältnissen. (Dieser Punkt wird zwar von der Verf. berührt; aber eben hier, eben jetzt, wie nun die Verhältnisse des weiblichen Geschlechts besonders in den Klassen sind, für welche die Verf. zunächst schrieb — hätte dieses weit stärker in Anregung gebracht werden müssen. Je mehr Mädchen in der Erfüllung jenes Berufs ihres Geschlechts zurückbleiben und die Freuden desselben entbehren müssen, desto mehr sollte man sie auf den Genuss anderer, nicht vom Geschlecht abhängiger, hinweisen und sie dafür bilden; auch selbst was Virtuosität anlangt — je mehr Aufregung, je mehr gerechtes Streben nach mehr Unabhängigkeit unter den Weibern ist, je öfter diese aber auf verkehrten Wegen gesucht wird, je sorgsamer sollte man sie auf richtigere Wege zu jenem Ziele aufmerksam machen. Die Verf. beweiset an vielen Orten ihres Buchs, dass ihr die Weiber der feinern, auch der höchsten Stände gar nicht unbekannt geblieben sind: wir wünschten darum sehr, gerade sie hätte ihren Schwestern über den angegebnen Punkt viel Anziehendes und Lehrreiches gesagt, oder thäte es noch. Auf Männer hören sie in solchen Angelegenheiten nicht gern, und auf Gelehrte am allerwenigsten — besonders seit es sich mehrere von den Autoren, die sie am eifrigsten lesen, zum angelegentlichsten Geschäft zu machen scheinen, die Gelehrten in Masse den vornehmen Mannern und feinen Frauen entweder als trübe Pedanten oder als rohe Klopffechter darzustellen.)

Was ich mit dieser Empfehlung nun eigentlich will? fragt die Verf. im 10ten Briefe — und es mag mit ihren Worten hier stehen, was sie eigentlich will: Ich will, dass künftig jede Mutter eine natürlich-gute Sängerin sey; dass sie mit dem Unterricht schon bey dem Säuglinge anfange; dass sie wisse, was zur Bildung des Ohrs und der Kehle gehöre, um sich in der Möglichkeit zu befinden, Ohr und Kehle bey ihren Kindern zu bilden. Ich will, dass sie noch ein neues Band an ihre Lieben kette, dass die Bande der Harmonie den traulichen Zirkel noch enger vereinigen. Ich will, dass das Mädchen, wie das Weib, den Talisman nicht mehr verschleudern soll, der ihnen von der Natur zugedacht war, um mit Wohllaut über die Gemüther zu herrschen. Ich will, mit Einem Worte, dass in einigen Decennien Stadt und Land, Wald und Wiesengründe unsers Vaterlandes, so wie in Italien, von frohem, melodischen Gesange wiederhallen; denn ich bin überzeugt, dass, sobald nur einmal der Geschmack dafür Allgemeinheit gewinnen kann, der gute Gesang von den Aeltern auf die Kinder forterben, und leichter, als die kleinen Füsschen der Chineser, forterben werde. Wenn eine Sache gut und möglich seyn kann, so muss man sie auch möglich machen u. s. w. Wie geschiehet nun das? Davon handelt die Verf. nach diesen mancherley Prolegomenen vom 11ten Briefe an.

Vorerst — dringende Empfehlung einer guten Grundlage. Das Erste, was für die Stimme in den ersten Lebensjahren zu thun ist, ist, (wie bey der Erziehung in jener Periode überhaupt) dass man verhüte, was die Natur verderben würde: man lasse kleine Kinder viele gute, und keine schlechten Töne hören, dadurch bekömmt das Ohr unvermerkt Empfänglichkeit für die ersten. Haben sie Lust, zu ihrer eigenen Unterhaltung, was sie hören, nachahmend auch zu versuchen, (und das ist gemeiniglich der Fall,) so lasse man es geschehen, um das Wachsthum der Organe zu befördern und diese zu stärken. Wird das Kind 5, 6 Jahr, so kann ihm die Mutter spielend, wie die Buchstaben, so auch die ersten Kenntnisse der Noten, der Takteintheilung u. s. w.

„Das, lieber Herr Professor, ist zwar Alles gelehrt und gut: aber auf diesem Gange können Sie bei Mozart und seinen Quartetten, ja wohl auch nur bei der Bestimmung des Verhältnisses der Kritik zum Genie überhaupt, unmöglich eher, als mit der Morgensonne angelangen. Meinen Sie nicht, es wäre billig, die Sache der Kritik den Freund verfechten zu lassen, der durch seinen Bericht jenen ihrer Repräsentanten unter uns eingeführt hat?“ Diesem stimmten Alle bei, obschon sie nichts eigentlich Neues und Außerordentliches von dem Freunde erwarten konnten, der weder Künstler, noch Gelehrter der Facultät nach war, sondern blos den Facultäten; und der Professor, geschah es nun, weil er um das Angelangen selbst ein wenig besorgt ward, oder aus Ursachen, die mehr in seiner Gesinnung lagen — ließ es sich gefallen. Und so entspann sich ohngefähr folgende Unterhaltung.

Es sey fern von mir, begann der Künstler, die Kritik im Allgemeinen zu verwerfen, oder auch ihr streitig machen zu wollen, was ihr gebührt; und das nicht blos, weil es wahr ist, was dort gesagt wird:

„Lob und Tadel muß ja seyn.“

Sind doch Ernſt und Gedanke die erſten Merkmale des beſſern Menſchen überhaupt. — Aber den rechten Platz ihr anweiſen, und, daß ſie auf dieſem bleibe, ſie nöthigen: das möcht' ich, wenn ich könnte; wenigſtens in Hinſicht auf den Künſtler. Und das iſt kein gar hoher Platz.

Welchen halten Sie für den rechten? fragte der Freund.

Der rechte Platz, erwiederte Jener, wird ſich von ſelbſt zeigen, wenn wir erſt die Perſon genau kennen, die darauf ſitzen ſoll. Ich bitte Sie alſo, mir zuvörderſt zu ſagen: Was iſt dem Künſtler eigentlich die Kritik?

„Das dürfte uns wenigſtens nicht ohne Umwege zum Ziele führen; denn, was uns oder irgend Einem die Kritik, ja überhaupt ein Gegenſtand iſt, das hängt eben ſo wohl von uns, als von ihm ab.

„Das iſt wahr. So ſagen Sie: Was will die Kritik eigentlich — hinſichtlich auf Kunſt nehmlich?“

„Dieſe Frage läßt ſich eher hören. Da antworte ich denn: Das Allgemeinſte, was die Kunſt will, iſt: Wohlgefallen bei den Menſchen erregen; das Allgemeinſte, was die Kritik

will: zeigen, wie dies Wohlgefallen am sichersten erreicht oder bewahrt werde. Zu dem Ende will sie über die nähere Beschaffenheit künstlerischer Gegenstände belehren, und über die Art, den Styl, die Mittel, diese am besten darzustellen; sie will nachweisen, wo und wie das gelungen oder wo und wie es verfehlt worden, wohl auch mit Bemerkung, wie es besser zu machen gewesen wäre —

Das also will die Kritik? unterbrach ihn der Andere. Nun: dann hat sie wenigstens einen guten Willen. Aber um diesen in's Werk zu richten, muß sie einen ungeheuern Schatz von Kenntnissen besitzen —

„Den besitzt sie auch, und nicht nur in ihrem Begriffe, sondern auch in den Vorzüglichsten ihrer Repräsentanten.“

„Wenn das wirklich so ist: so werden diese Herrn Repräsentanten wohlthun, wenn sie das Publicum belehren, vorbereiten, empfänglicher machen; sie mögen auch dem Künstler, dem echten und wahren, manche Notiz, manche Bemerkung über Nebendinge, die ihm einigermaßen nützen können, zuführen: aber eigentlich und im Ernste ihn belehren über Wesentliches in seiner

Kunſt und in ſeinen Werken —: verzeihen Sie, wenn ich das gar wunderlich und etwas anmaßend finde.“

„Wie ſo?“

„Ich ſehe beim Künſtler Genie voraus.“

„Ich auch.“

„Genie iſt in der Kunſt das A. und das O., der Anfang und das Ende —“

„Gewiß; nur aber nicht, was dazwiſchen liegt: und deſſen iſt verzweifelt viel im Alphabete“ —

„Genie, an Regeln gefeſſelt, iſt der Vogel am Faden: er fliegt wohl, aber nicht weiter, als der Faden reicht; und das iſt gar nicht weit“ —

„Gerade der Edelfalke ſteigt, fängt und kehrt willig auf die Fauſt des Falkeniers zurück; er läßt ſich ſogar die Augen mit der Haube verhüllen. — Aber laſſen Sie uns nicht mit Bildern ſpielen: es kommt da wenig oder nichts heraus.“

„Wohl! Alſo einfach und deutlich: Der Künſtler beſitzt — er iſt Genie; iſt Genius! Nun gilt doch hoffentlich vom Genius, worauf er ſich auch richte, was Schiller vom poetiſchen ſagt:

„Er hat alles geſehn, was auf Erden geſchieht?“

„Und gleichwohl hat Keiner mehr von der Kritik gelernt, als Schiller; und Keiner auch als Kritiker schöner gelehrt“ —

„Wohl gut; nur war seine Kritik, wie jede überhaupt, nicht Lehrerin, sondern Schülerin des Genie's.“

„Das Wahre möchte wohl seyn: Seine, so wie die Kritik überhaupt, ist beides, Lehrerin und Schülerin.“

„O wenigstens das Letzte ganz gewiß“ — fiel der Künstler frischer athmend ein. „Was sie weiß, und was sie Andern nun lehrhaftig vorhält: das hat sie einzig und allein aus den Werken des Genie's gut oder schlecht, richtig oder unrichtig, abgezogen.“

„Das möchte wohl so ziemlich der Fall seyn. Nicht als ob ihr verschlossen wäre, woraus auch das Genie bei seinen Erzeugnissen schöpft, oder, wenn Sie lieber wollen, sich ihm bequemt“ ...

„Erlauben Sie: was ist das?“

„Der innerste Kern der Menschenbrust, die Natur der Sache und die Welt.“

„Schön!“

„Also: nicht als ob ihr dies verschlossen wäre; aber da sie auf Erweisliches und Nachzuweisendes

ausgehen muß: so hat sie es von jeher rathsamer befunden, sich an die vorhandenen Werke des Genie's selbst zu wenden und in so fern seine Schülerin zu werden. Dort tönen der Stimmen zu viele und zu verschiedene durch einander, so daß jede einzelne zu verstehen und zu unterscheiden unendlich schwierig ist. Das Genie, erfüllt von einem Abbild des Schönen — woher dies ihm auch gekommen — hat an diesem Abbilde gleichsam die Grundstimme in sich; es hat mit seinem feinen, glücklich organisierten Sinne die einzelnen Stimmen aus dieser, als aus dem Wesentlichsten des Ganzen, herausgehört: nun giebt es, was es von beidem besitzt, in seinen Werken in der vernehmbarsten, und obendrein auch in der anziehendsten Sprache: wie wär' es da zu verwundern, wenn die Kritik lieber diese eingeschränktere Schule, als jene unermeßliche wählt?"

„Und so die Lehrerin ihres Lehrers wird? und ihn unterrichtet mit seiner eigenen Weisheit?"

„Wenn er schlummert oder fehlt: warum nicht? Hat sie denn nur in der Schule irgend eines einzelnen Genie's gesessen? hat sie nicht vielmehr ihrer viele besucht? besucht sie deren nicht täglich neue, merkt in allen auf, lernt in

allen, vergleicht das Erlernte, nimmt sich das Wahreste, Fruchtbarste, Vollkommenste heraus? Da, dächt' ich, könnte doch sie, die Schülerin, mit allen Ehren auch Lehrerin werden. — Und, sagen Sie: ist denn das Genie in jedem Augenblicke seines Wirkens Genie? ganz, blos Genie? kann es die Stimme des Schönsten und Besten, in ihm und außer ihm, niemals verhören, niemals mißverstehn, sondern, weil es so Vieles faßt, gleich Alles und Jedes fassen?"

„Das behaupt' ich keineswegs. Gleichwohl: Genie zu seyn — Genius — und Unterricht zu nehmen —! von Frau Kritik —!"

„So sagen Sie: von andern und höhern Genie's; denn nach Ihrem eigenen Ausspruche weiß ja die Kritik Alles, was sie weiß, nur von diesen."

„Da wendet sich das Genie lieber unmittelbar an diese; wozu an jene? Daß das Studium guter Muster, wenn auch nicht schlechterdings unentbehrlich, doch rathsam und sehr nützlich sey: das räum' ich ein. Aber welch ein Unterschied: das lebensvolle Muster und die davon abgezogene, todtstarre Regel! diese sich aufdringen zu lassen, diese folgsam resignierend hinzunehmen — sagen

Sie selbst: ist das von dem herrschmuthigen, herrschkräftigen, dem überall in der Welt siegreichen Genius auch nur zu verlangen? wär' es nicht klein und erniedrigend für ihn ihn? Wenn ich mir einen Geist denke, wie Haydns, Mozarts, Beethovens; und nun kommt Einer über die Berge herüber mit seinem Regel- und Fachwerk, tritt vor ihn hin mit wedelndem Zeigefinger: „Du! Du —!"

„Sollten Sie hier nicht in einen Widerspruch mit sich selbst verfallen?"

„Wie das?"

„Sie billigen das Studium der Muster. Was sucht denn das Genie bei den Mustern? Doch nicht zu plündern oder blos nachzumachen?"

„Das thun nur Stümper."

„Ganz recht. Das eine Genie wird also dem andern gewisse Vortheile abmerken, wird sich gewisse Beobachtungen abziehn wollen, die es künftig bei eigenen Werken anwenden und nützen könne. Meinen Sie nicht?"

„So ungefähr."

„Und wenn es nun diese Vortheile oder diese Beobachtungen klar genug denkt, um sie in Sätze

zu fassen: werden sie ihm nicht da, gleichsam unter den Händen, zu Regeln? Sie führen Haydn an: ich will bei Ihrem Beispiele bleiben. Haydn schrieb in frühern Jahren Opern. Sie enthalten treffliche Stücke: aber die Personen sind wenig charakterisiert und unterschieden; die Arien sind weit ausgesponnen, haben lange Ritornelle — kurz, sie sind Concertstücke, wirken nur als solche und gar nicht theatralisch. Nun gewannen Glucks Opern, nachdem sie in Paris großes Glück gemacht, auch in Wien Ansehen und Eingang. Haydn lernte sie kennen; bemerkte ihre Wirkung vom Theater auf Jeden, auf sich selbst; fand, daß sie diese Wirkung zunächst erreichten durch feste Charakterzeichnung der Personen und möglichste Beschneidung alles dessen, was den Fortschritt der Handlung über Gebühr aufhalten würde. Meinen Sie nun nicht, diese seine Beobachtung würde ihm fortan zur Regel geworden seyn, wenn er später Opern geschrieben hätte? Hat er sich doch sogar bei seinen Cantaten, der Schöpfung und den Jahreszeiten, darnach so weit gerichtet, als es hier anwendbar und rathsam war! Wenn also das Studieren und Benutzen der Muster dem Genie

nicht zu klein ist: so kann ihm auch das Regeln-Annehmen nicht zu klein seyn.“

„Ja, mein Herr: solche Regeln — wenn sie ja so heißen sollen! Diese findet aber das Genie schon selbst und schreibt sie selbst sich vor. Was bedarf es dazu der Kritik?“

„Nun: sie werden ja doch nichts Uebleres dadurch, daß sie ein Anderer ausspricht! Unsere Sache ist hoffentlich keine persönliche.“ —

Hier schien der Künstler ein wenig beunruhigt: der Freund war aber zu wohlwollend und zu sittig, dies laut bemerken zu wollen. Doch fuhr er also fort:

„Wenn daher das Genie nur nicht, wie Sie mich fast befürchten lassen, für allen Umgang mit der Kritik zu vornehm ist — was doch sonst die Großen nicht sind, wo es auf ihren Vortheil ankommt: so könnte es hier von der Willfährigkeit der Kritik guten Nutzen ziehen. Auf das Unterscheiden, das Absondern, das Hinaufsteigen zum Allgemeinen, was alles zum Regeln-Bilden nothwendig gehört, versteht sich diese Tochter der Philosophie unstreitig ein wenig besser. Wenn also das Studium der Muster zum Erkennen der Regeln der Kunst seinen Nutzen hat: so

beybringen. (Die Verf. giebt, um andere Hülfsmittel entbehrlich zu machen, die jetzt vorzutragenden Vorkenntnisse auf den ersten IV Tafeln, und auch da noch manchen guten, erleichternden Wink dem Lehrenden und Lernenden.) In Italien bildet das Sprechen selbst die Organe zugleich für den Gesang und das Ohr für den Wohllaut: nicht so bey uns, die wir nicht wenige unangenehme und erkünstelte Laute in die Sprache aufgenommen haben. Nun werden früh Kehle und Stimmorgane zur Besiegung dieser Schwierigkeiten gelenkt, (das Ohr gewöhnt sich ohnehin an sie): wird deshalb nicht auch für frühe Bildung der Kehle zum Gesange Sorge getragen, so ist es in der Folge sehr schwer, den Einfluss jener Gewöhnung zum künstlichern Sprechen zu beseitigen. (Wie konnte auch das Gaumendrücken der Deutschen, das Näseln der Franzosen, das Zischen und Tonverschlukken der Engländer zwanglosen Gebrauch der Stimmorgane und schöne Töne befördern? Darauf beruhet das, was man gewöhnlich geringe Anlage zum Gesange bey dieser oder jener Nation nennet. Und so hat es wohl auch die Verf. S. 65 gemeynt? — Sie versucht Rath, wie den Schwierigkeiten am leichtesten zu begegnen sey. Sie setzt voraus: ein sicheres Merkmal von dem, was die Organe in der Sprache zwinge und folglich den guten Gesang erschwere, sey, wenn es die Ausländer bey aller Uebung nicht gut herausbrächten. Das scheint nicht ganz richtig. Es wird z. B. dem Franzosen, etwa im Deutschen, gar manches äusserst schwer, was ganz in der Natur der Organe, nur nicht in seinen verwöhnten liegt. Wird doch ihm, und besonders dem Engländer, auch so schwer, das Italienische gut auszusprechen! Selbst der weltberühmte Garat spricht, ohngeachtet alles Fleisses, das Italienische recht schlecht aus. Nicht nur tröstlich ist aber für den Deutschen, sondern auch gegründet, was ihm die Verf. sagt: Er werde durch den Reichthum seiner Sprache in allen Theilen geübt; seine Organe werden dadurch, lässt sich hinzu setzen, bildsamer, als die Organe der meisten andern Nationen — weshalb er auch ausländische Sprachen leichter und leidlicher sprechen lernt — mithin ist auch das Verderbnis für den guten Gesang entweder nicht so gross, oder doch das Zurückkommen davon nicht allzuschwierig. Nachdem aber hier die Verf. den Eingang zu dieser wichtigen Materie so anständig eröffnet hat, hätte sie sich nicht wieder abwenden, sondern den Leser auch in das Innere bringen und ihn da zurechtweisen sollen. Es wäre sehr zu wünschen, dass Männer, die zugleich Sprachforscher und praktische Musiker wären, dies wichtige Kapitel gründlich bearbeiten möchten, und ausführlicher, als es der Verf. zu ihrem Zweck zugemuthet werden kann. Was bisher hierüber gesagt worden, ist nur in sehr geringen Anschlag zu bringen. Doch wir dürfen unsere Verf. nicht so oft und so lange unterbrechen!)

19ter Brief. Die Hauptsache und das Erste zum guten Gesange ist, dass man einen in jedem Betracht schönen Ton, der wohlthuend auf jedes fremde Ohr wirkt, hervorbringen lerne. Haben wir früh nur schöne Töne gehört und nachzuahmen versucht, so ist das eben so leicht, und macht sich meistens so von selbst, wie das grammatisch-richtige Sprechen, wenn man nur richtig Sprechende um sich gehabt hat. Gehör und Gewöhnung thun hier alles. (Eben darum hatte die Verf. die mancherley Reflexionen über das, was ein schöner Ton sey, so wie das ausführliche Lob desselben übergehen können. Mit Worten lässt sich jenes doch nicht anschaulich machen. Wem es nicht an Sinn fehlt und wessen Ohr nicht verwöhnt ist, der wird keiner Schilderung bedürfen; und dem Andern hilft keine. Aber nützlich werden kann das Verzeichniss der gewöhnlichsten Fehler der Stimmen, das die Verf. sehr gründlich bearbeitet hat.) Ist der Ton an sich gut, so muss ihn der Sänger vorerst festhalten und in den feinsten Abstufungen

wird, sollt' ich meinen, ein gründlicher Kritiker selbst neben dem ersten Meister ziemlich brauchbar seyn. — Sie sind, so viel ich weiß, schon einige Tage hier: da haben Sie wohl auch unserm gestrigen Concerte beigewohnt?"

„Allerdings; und mit großem Vergnügen."

„Haben Sie da auch die neue Symphonie gehört?"

„Ja freilich."

„Und gleichfalls mit großem Vergnügen?"

„Nun . . . Ach ja. Sie hat wirklich viel Schönes."

„Das will ich meinen! Der Componist besitzt, sieht man, Geist und Leben; auch Beharrlichkeit und Ausdauer. Und seinen Mozart hat er fleißig angesehn."

„Er scheint ihn auswendig zu wissen."

„Und doch hat er sich ihn, meines Bedünkens, noch lange nicht genug zu eigen gemacht."

„Ich möchte eher sagen: zu sehr."

„In gewissem Sinne glaub' ich das auch. Ich meine so: Er hat sich ihn zu sehr zu eigen gemacht, nicht eben um mancher Reminiscenzen willen, obschon er besser auch diese vermieden haben würde: sondern weil er es so sehr auf

Fülle und Ueberfülle, auf ſtürmende, wohl auch ſcharf einſchneidende, leidenſchaftlich fortreißende Kraft, hartnäckig kunſtvolle Verwebung und Ausführung anlegt: er hat ſich ihn zu wenig zu eigen gemacht, weil ihm entgangen zu ſeyn ſcheint, daß Mozart bei aller Fülle klar und folgerecht bleibt, daß er ſeine leidenſchaftlich geſteigerte Kraft ſtets durch edle, würdige Mittel, nie durch blos Rauſchendes und Lärmendes, ausübt und gelten macht; daß er ſeinen kunſtvollen Ausführungen ſtets eigenthümliche, faßliche und ausdrucksvolle Melodieen zu Grunde legt, bei denen lange zu verweilen der Mühe werth iſt — Melodieen, die das Gemüth des Zuhörers ſogleich anſprechen und damit dieſem es auch erleichtern, dem Meiſter durch alle ſeine Details zu folgen. Wie wünſchte ich, unſer Componiſt hätte eben dieſe Vorzüge Mozarts recht deutlich erkannt; oder, kannte er ſie, ſich ihrer erinnert! und es würde, denk' ich, weder der Sache im Allgemeinen, noch ihm, noch dieſem ſeinem Werke zum Nachtheil geweſen ſeyn, hätte er ſie, dieſe Vorzüge, durch tüchtige Kritiken Mozarts, wie wir ſie ja haben, kennen gelernt oder in Erinnerung bekommen."

„So glauben Sie alſo, dieſe da und dort

zerstreuten Kritiken würden ihn gelehrt haben, wie er es besser machte?“

„Gewiß! nur müssen wir uns über dies „Wie“ recht verstehn. Die Kritik kann dem Genie keine Arbeit abnehmen, auch nicht die kleinste; sie kann ihm eben so wenig den Geist der Erfindung, die Wärme des Gefühls, die Gewalt über die Ausdrucksmittel, in höherm Grade mittheilen, als es sie schon hat. Alles, was sie vermag — aber, zum Glück, auch Alles, was das Genie bedarf — sind Winke, Warnungen, Fingerzeige. Unserm Symphonisten zum Beispiel, ist er anders für guten Rath empfänglich, würde die Kritik weiter nichts gesagt haben, als etwa: Freund, deine Erfindungen an sich und vor ihrer Ausarbeitung sagen zu wenig aus und sprechen das Gemüth nicht an, oder auch, sie sind nicht eigentlich dein: sey um sie künftig sorgsamer und übereile dich nicht. Deine gründliche, in ihren Combinationen nicht selten bewundernswerthe Ausführung hast du durch immerfort angehäufte Instrumente verdunkelt, so daß man dir nur mit angestrengtem Verstande, mithin einseitig, folgen kann; dadurch, daß du von einer ergriffenen Figur gar nicht abläßest, so lange du dir nur etwas

über sie aussinnen kannst, dehnst du deine Stücke zu lang aus und ermüdest den Zuhörer, auch den aufmerksamsten. Das Alles ist, meines Wissens, nicht gut, und die Wirkung bestätigt es. So hat es auch dein Vorbild, Mozart, nicht gemacht. Seine Erfindungen sind schon an sich bedeutend, ansprechend und ganz sein eigen; seine reiche Instrumentierung ist so gestellt und gearbeitet, daß sie die Hauptideen nicht aus einander treibt, sondern um so enger zusammenhält, durch den Wechsel der Instrumente sie auch um so angenehmer und klärer hervortreten läßt; endlich, so weiß er auch überall, mit der Ausführung einzelner Theile, wie mit dem Ganzen seiner Sätze, zu rechter Zeit aufzuhören. Prüfe nur und vergleiche. — Hätte die Kritik dies gesagt: so würde sie bescheiden zurückgetreten seyn und es dem Künstler überlassen haben, ob er das Wahre ihrer Aussprüche finden und davon bei neuen Arbeiten Gebrauch machen wolle oder nicht."

„Ja, mein Herr: wie Sie sich jetzt erklären" . . .

„Hatt' ich mich denn schon anders erklärt? Erfinden, eingeben, in die Feder dictieren, wird

die Kritik Nichts. Und wenn sie das auch könnte und wollte: so“ . . .

„So würde sich's das Genie verbitten.“

„Wie natürlich. Was man selbst hat, läßt man sich nicht gern von Andern schenken; und wer von dem Seinigen austheilen will, ist verdrüßlich, wenn es ihm ein Anderer zusteckt.“

„Nun gut! gut! Gegen diesen Zweck und dies Verfahren der Kritik bin ich weit entfernt, etwas einzuwenden. Aber, aber — Sie sprechen nur immer von „der Kritik;“ nun muß ich bitten: Weisen Sie mir sie doch nach, diese Kritik, in der Wirklichkeit. Ich sehe nichts als Kritiker, und zwar da und dort einen guten, öfter geradezu schlechte, und bei weitem am häufigsten solche, die weder das Eine noch das Andere sind, sondern in ihrer Mittelmäßigkeit zwischen jenen Beiden sich flach und mattherzig durchwinden.“

„Mein werther Freund: Weisen Sie mir doch „das Gute“ in der Wirklichkeit nach. Ich sehe nichts, als da und dort einen Menschen, der nach diesem redlich und beharrlich ringt und den wir deshalb einen guten nennen, öfter schlechte, und bei weitem am häufigsten solche, die zwischen

jenen Beiden unſtetig und mittelmäßig dahinwanken. Oder auch: weiſen Sie mir „die Kunſt“ in der Wirklichkeit nach. Ich ſehe nichts, als Künſtler, und zwar da und dort einen guten, öfter ſchlechte, und bei weitem am häufigſten mittelmäßige.“

Dies hatte der Freund, zwar mit Ernſt, aber zugleich mit unverkennbar liebreichem Herzen geſprochen, und der Fremde ſchwieg, wie jeder Anweſende, eine feine Weile. Dann ſagte der wackere Künſtler:

„Ich glaube Sie zu verſtehen; und Sie greifen damit tiefer in mein Inneres, zugleich auch nach ganz Anderm hin, als Sie wohl wiſſen oder beabſichtigen mögen. Darum“ ...

Hier reichte er dem Andern die Hand und dieſer drückte ſie ihm mit Wärme. Hernach nahm Jener noch einmal das Wort:

„Gleichwohl, ſagen Sie ſelbſt: empfinden Sie es denn nicht widerwärtig, und, wo es gegen das Treffliche geht, empörend, daß es um unſre Sache ſteht, wie es ſteht?“

„Ich berufe mich auf meine Beiſpiele. Die Welt iſt nun einmal — die Welt. Sie kann ich nicht ändern: nur mich. Und da ſie doch auch

des Guten und Schönen so unendlich viel in sich hat, und auch mir bietet, wenn ich's nur erkennen, aufnehmen und mich immer empfänglicher dafür bilden will: so bin ich auch mit ihr im Ganzen, wie sie nun ist, nicht unzufrieden."

„Daß, wer eine Sache nicht versteht, oder sich nicht bemühen mag, in sie einzugehen, schlecht oder nur in Redensarten davon sprechen kann, ist natürlich; wenn er darum doch spricht, und öffentlich: so mag das meinetwegen auch drum seyn: aber der Ton — der Ton, mit welchem so viele, auch der bessern Kritiker hervortreten, und der ein so ganz andrer ist, als Sie ihn vorhin angaben" . . .

„Ich könnte auch hier mit meinem Sprüchlein ausreichen: die Welt ist nun einmal die Welt; aber ich will noch hinzusetzen: Wenn die Kritiker von jenem rechtlichen Grundtone zu weit ab modulieren oder ihn ganz vergessen, so werd' ich das freilich nicht loben, nicht einmal im Allgemeinen entschuldigen. Indessen gilt doch vom Tone dasselbe, was wir vorhin von den Personen bemerkten: die Sache selbst wird dadurch keine andere. Männer halten an der Sache, und lassen, wenn sie gut ist, die Nebendinge hingehn. Uebri-

gens werden Sie mir zugeben, daß Manches für hart abgesprochen genommen wird, was nur kurz ausgesprochen ist; und auch, daß es unter Ihren Collegen nicht wenige giebt, zu denen wirklich mit starker Sprache geredet werden muß, wenn sie es sollen vernehmen können —"

„O, lassen Sie den gemeinen Schlag Musiker —"

„Lassen Sie dafür den gemeinen Schlag Kritiker. Sie mögen mit Einander aufheben und fertig werden."

„Das thun sie wohl auch. Ich sage nur: es empört, wenn — um nichts Gemeineres anzuführen — Ihr Schweizer gegen Mozarts Quartette, das Vollkommenste, was man irgend in dieser Gattung besitzt, auftritt, und in der ganzen Welt allein, gegen die ganze Welt allein, auftritt — warum? weil er nun einmal aus eigener Machtvollkommenheit, und wieder gegen die ganze Welt, behauptet hat, die Instrumentalmusik solle blos durch freies Tonspiel eine freie Stimmung herbeiführen: jene Quartette thäten aber mehr, drückten Affecte aus, und das gebührte ihnen nicht, sondern blos der Gesangsmusik; sie

sängen zugleich und spielten nicht blos: das aber wäre falsch und verwerflich.“ —

„Wie Sie's nun nehmen! Es ist gar nicht in meinem Sinne und auch nicht meine Sache, die des Herrn Nägeli zu führen; das möge er selbst, so gut sie sich führen läßt; ich habe sie, auf einmaliges Anhören, wohl auch nur nothdürftig gefaßt und bin keineswegs im Stande, sie in ihrem ganzen Zusammenhange darzustellen. Indessen: wenn er um jener von ihm gemißbilligten Eigenschaften willen diese Werke im Allgemeinen herabwürdigte, ihnen Geist und Kunst absprüche oder sonst sie geringschätzig behandelte — was er durchaus nicht thut: dann hörte er auf ein Kritiker zu seyn und würde ein lächerlicher Pedant; über Lächerliches aber lacht man und läßt es laufen. Dagegen — bedenken Sie doch: wenn er nun einmal gegen diese Werke sich aufmachen will, und nichts gegen sie einzuwenden hat, als daß sie des an sich Guten, ja Vortrefflichen, zu viel und auch aus andern Gattungen musikalischer Werke enthielten, übrigens aber beweiset, wie er allerdings schon sonst und auch in seinen Vorlesungen gethan hat, daß er ein Mann von vielem Scharfsinn und manchfaltigen Kennt-

nissen sey: sagen Sie, wie wär' es möglich, unsern Meister, nach Ihren eigenen Ansichten, und den meinigen gleichfalls, besser zu preisen, als eben dadurch?" — —

Die Stunde, wo die Gesellschaft sich zu trennen pflegte, hatte längst geschlagen. Einige Mitglieder erhoben sich; der Professor unter ihnen. Dieser hatte bisher gar nichts gesagt und nur aus seinem Gesichte sprach es immerfort: „Hausbakken! Alltäglich! Aufgewärmter Kinderbrei!" Jetzt, indem er sich dem Freunde empfahl, sagte er ihm lächelnd: Leichter Krieg: leichter Sieg! — Desto besser! erwiederte Jener ruhig. Meinen Sie? sagte der Andere, und auf sein Gesicht trat wieder: „Hausbacken! Alltäglich!" —

zu- und abnehmen lassen lernen. Hierzu gehört langer und freyer Athem, und diesen, so wie jene Geschicklichkeit, giebt die anhaltende Uebung. Beym frühen Unterrichte wird man allerdings das Kind hier nicht übernehmen, aber es auch nicht verabsäumen: denn ausserdem, dass das rechte Athemholen für die Gesundheit sehr wohlthätig ist, so ist es ein Hauptpensum in der Schule des Gesanges. Die Erleichterungsmittel, so wie die gewöhnlichen üblen Angewohnheiten der Sänger, in Absicht auf Athemschöpfen, sind sehr gut angegeben. Nun, nicht eher, nimmt die Verf. ihre Schülerin ans Pianoforte, (13ter Br.) theils, damit diese das Gefasste richtig ausüben lerne, theils, damit sie, die Lehrerin, mit Sicherheit erfahre, ob Anlage zum kunstmässigen Gesange da sey. Diese ganze Prozedur ist mit Recht sehr ausführlich geschildert, durch Notentafeln verständlich gemacht, und mit eben so vielem Rechte vornehmlich hier vor Uebereilung gewarnet — denn die Schülerin soll, wie man siehet, hier besonders zur reinen Intonation gewöhnt werden. (Wer diese nicht erlernen kann, der ist für Musik nicht gebohren, und nach meiner Erfahrung kann ich der Verf. nicht zugeben, dass durch eisernen Fleiss hier die Hindernisse glücklich bekämpft werden konnten: denn es sind hier nicht blos Hindernisse, sondern geradezu Mangel an dem, was doch die Grundlage von allem machen muss. Gehet der Stimme von Natur vieles ab, an Annehmlichkeit des Tons, an Umfang, an Kraft u. s. w.; ja, da kann man sehr viel thun: wo es aber an Gehör fehlt, da ist aller Fleiss des Lehrenden und Lernenden am Ende vergeblich. Wenigstens habe ich dies zu bemerken vielfältig Gelegenheit gehabt.) Im 14ten bis 16ten Br. unterscheidet die Verf. die vier Haupt- und zwey Mittelstimmen durch deren Umfang und Charakter; bezeichnet Brust- und Kopf-Stimme u. s. w. sehr gut. (Wie Sie aber, selbst praktische Sängerin, S. 97 behaupten könne, die Kopfstimme sey mehrern Krankheiten ausgesezt, und vergehe früher, als die Brustst imme, leuchtet mir nicht ein. Bey den meisten Sängern, und besonders bey den Sängerinnen ist es umgekehrt, weshalb es auch in Italien ein Sprüchwort ist: sie hat eine Kopfstimme, sie verträgt 'was — und dies 'was, umfasst gar vielerley. Auch heisst Mutation nicht „die Verbindung der Brust- und Kopfstimme," wie es die Verf. durch das ganze Buch braucht, sondern das sich Umsetzen der Stimme in den Jahren der Mannbarkeit. Man sagt: der junge Mensch hat die Stimme mutirt: d. h. er ist z. B. vom Sopran zum Tenor übergegangen. Sehr lobenswerth ist es dagegen, dass die Verf. so ausführlich darüber gewesen ist, und sogar durch Tafeln vor das Auge zu bringen gesucht hat, wie man früh erforschen könne, für welche Stimme man von der Natur bestimmt sey, indem gerade hier Viele nicht nur ihre Stimmen — wie durch das erzwungene Hochsingen den schönsten Alt — sondern auch Gesundheit und wohl gar Leben zusetzen. Und für die besondere Empfehlung des rührenden und jetzt fast ganz vernachlässigten Contr'alts, von dem man in Deutschland, kaum Kirchenmusiken abgerechnet, jetzt so wenig, in Frankreich fast gar nichts mehr hört — müssen wir der Verf. danken, und ihrer Empfehlung den besten Eingang wünschen. Aber so lange das Ziel der meisten Sängerinnen von Profession, wie der meisten Liebhaberinnen, ist, bey Ungebildeten Verwunderung und Handeklatschen zu erregen, nicht das Herz zu bewegen, wird es damit schwerlich anders werden: denn wodurch erreichen sie jenen Zweck leichter, als durch Wetteifer mit Violin und Flöte in der Höhe, und durch kecke Passagen, in welchen ja die zarte Altstimme auch zurückbleibt?) 17ter Br. Oeffnung und Haltung des Mundes, Antheil der Nase, fehlerhafte Anhängsel von benachbarten Tönen an die Haupttöne u. s. w.

(Der Beschluss folgt.)

Commentatiuncula

in usum Delphini.

Wir lesen hier auch die Leipziger musikalische Zeitung; wir, in Hinterpommern. Nur bekommen wir sie etwas spät: dafür aber auch bündelweise. So ist das letzte Bündel, das mir, Hornung laufenden Jahres, zu Handen gekommen, von Anno 1806, und die letzten Nummern die 29ste und 30ste, worin ein langes Gedicht von August Apel steht. Dieß Gedicht ist mir sehr merkwürdig; mehr noch der Idee, als der Ausführung nach; und jene vornehmlich ihrer Fruchtbarkeit halben. Ich erzähle die Sache, zwar auszüglich, doch ausführlich; denn da sie nicht von heut' und gestern ist, so haben sie doch wohl Viele schon vergessen.

Der ehemals berühmte, für immer verdiente Grétry hatte seine Versuche über die Musik herausgegeben, und Hr. Karl Spazier die schweren Quartanten zu einem leichten Octavbande verarbeitet. Dieser Octavband enthält aber weit mehr, als was man für die Quintessenz des Werkes nahm; nehmlich noch die zahlreichen Anmerkungen des Verarbeiters: und diese haben das Eigene, daß sie fast Satz für Satz widerlegen, was oben im Texte gesagt ist, so daß der Mensch zugleich das Ja und das Nein empfängt, und ohngefähr so weit ist, als zuvor. Ich brauche nicht zu bemerken, wie dadurch die Denk-, Sprech- und Schreibfreiheit ungemeinen Vorschub erhält: so wie ich nicht zu versichern habe, daß man deßungeachtet aus dem Ja und dem Nein, wo nicht viel, doch Vielerlei, erlernen kann.

So hatte nun Grétry, da, wo er vom bestimmten Ausdruck guter Instrumentalmusik spricht, behauptet, man könne, was man durch sie, wenigstens durch die beste, für die Empfindung bekomme, selbst auf Begriffe zurückführen und sonach in deutlichen Worten aussprechen. Nun gehöreten z. B. Haydn's Symphonieen zu dieser besten Instrumentalmusik; und so würde

es auch ihm nicht schwer fallen, ihnen Worte unterzulegen. Etwas setzt da sein Verarbeiter darunter: das soll Hr. Grétry wohl bleiben lassen. Er hatte Recht; wenigstens in so fern, als Hr. Grétry im Grabe lag. Aber Hr. Apel war noch am Leben; und der sagte, das heiße, seinen Autor nicht verstehen, oder vielmehr, ihn nicht verstehen wollen: denn diesem sey ja gar nicht eingefallen, Haydn Note für Note Worte unterzulegen, so daß seine Symphonieen mit diesen abgesungen werden könnten, sondern, er habe sich anheischig gemacht, wie oben gesagt, was die Sätze durch Ausdruck für Eindruck machten, auf die Empfindung nehmlich, auf Begriffe zurück zu führen und damit es aus dem Allgemeinen in's Besondere herüberkäme, auch dem ganzen Entwickelungsgange des Künstlers im Einzelnen näher sich anschlösse, dem im Begriffe Aufgefaßten, Deutungen und Beziehungen auf das Leben selbst und seine innern und äußern Erfahrungen zu geben. Das aber brauche man keineswegs bleiben zu lassen; namentlich wolle er es nicht: vielmehr gleich auf der Stelle sich mit einer Symphonie versuchen, nicht sowohl, Hrn. Spazier etwas am Zeuge zu flicken, als vielmehr des

verstummten Grétry's Ehre und Sache zu retten; indem, was wirklich, doch wohl auch müsste möglich seyn. So schrieb denn nun Herr Apel jenes Gedicht, aus, nach und zu einer Symphonie: zwar nicht einer Haydn'schen, als die ihm weniger geläufig, aber zu einer Mozart'schen — zu der aus Es dur; und in diesem Gedichte leistete er, was Er versprochen, Grétry gewollt, Spazier verspottet.

Ich hab' es schon gesagt, daß mich diese Idee lebendig ansprach. Ich gehöre nun einmal unter die Menschen, die, wenn sie empfinden sollen, wissen müssen, was? ja, (einem alten Gerichtsschreiber, im realsten Realen ergraut, wird man das schon zu Gute halten,) auch um was? für was? zu was? so daß ich den allgemeinen Empfindungen einen bestimmten Gegenstand unterlegen muß, oder es wird nichts Rechts mit meinem Empfinden, wie ich mich auch zu schmelzen bemühe.

Es kam aber Eins zum Andern. Nur Geduld; ich verhalte nichts. In demselben musikalischen Zeitungs-Bündel befand sich auch — der Leser lese — die solide Recension einer noch viel solidern Klaviersonate von Beethoven; der nehmlich aus As dur, Opus 26, die mit einem

variirten Thema anhebt. Der Recensent verbreitet sich über sie nach verschiedenen Seiten hin, bleibt aber am Ende bei ihrem so bestimmten und innigen Ausdruck stehen, den er gar nicht genug anpreisen kann. Nun hab' ich, seit mir dieses mein Amt und einige Ordnung zu Theil geworden, die financielle Einrichtung gemacht, daß von der Gesammteinnahme, dem Fiso nebst den Sportuln, jährlich fünf pro Cent zur Nahrung meiner Musikliebe und Musikfreude aufgewendet werden; wobei es weder an meiner Neigung, noch an meinem Bemühen liegt, wenn das jährliche Quantum selten über zwölf Thaler, zwölf Groschen steigt. Desto besser wollen diese aber angewendet seyn. Da nun jenes Werk als durchaus vortrefflich, zunächst aber in obbemeldeter Hinsicht preiswürdigst befunden ward, und mir eben dieser Punkt, durch Gretry's, Spaziers und Apels Zuthun, wie festgenagelt im Kopfe saß: was Wunder, daß ich mir durch die Buchhandlung Mauritius zu Greifswalde, vor allem diese Sonate aus Leipzig verschreiben ließ?

Sie kam, sauber gestochen und wohlconservirt. Der Rügen-Inculpat, den ich eben in der Mache hatte, kam vielleicht besser weg, als sonst

geschehen wäre, nur, damit ich den Handel und die Gerichtsstube schließen konnte, um mit dem Werk an's Pianoforte zu gelangen. Ich begann, ich fuhr fort, ich endigte — Himmel, mit welchem Genuß! Ich fing von vorn wieder an, ich beschloß die Variationen: o Leser, da stand's vor mir; Alles, Alles stand vor mir, vollständig, deutlich, unverkennbar! Ich selbst nehmlich stand vor mir, in den entscheidendsten Momenten meines Lebens, abgeschildert wie aus dem Spiegel, in diesem Thema mit Variationen: sechs Hauptmomente, das Thema mit fünf Variationen, die letzte mit einer kurzen, in's Freie führenden Coda, an welcher ich jetzt im Leben stehe, und die, wie diese musikalische, eben so gewiß nur noch kurz seyn, als mich in's Freie führen wird. Nun versteht sich's zwar von selbst, daß Hr. Ludwig van Beethoven in Wien, als er diese Variationen geschrieben, nicht an mich Hinterpommerinken und mein bischen Leben gedacht hat: aber das ist ja eben der lebendige Springpunkt der ganzen Sache, daß Jeder, der nur beim Vortrag ausdrucksvoller Instrumentalmusik an irgend etwas denken will, gerade an das denken kann, was ihm zunächst am Herzen liegt, in wiefern

es nehmlich für die Empfindung denselben Ausschlag giebt, wie die Musik; wäre das ihm zunächst am Herzen Liegende auch er selbst, und dieser Er-Selbst nichts weiter, als ein körperlich verfallender, neun und sechszigjähriger Junggesell in einer finstern, angeschmauchten Gerichtsstube. Ich dachte also an mich, wie ich war und ward und bin; und je mehr ich dachte, je öfter ich die Variationen spielte, desto heller ging mir das Licht auf, desto mehrere, desto nähere Beziehungen fand ich, desto enger traten diese zusammen und vollendeten mein leibhaftiges Conterfei.

Dieß hat nun nicht etwa nur mir großes Vergnügen gemacht und macht's immer von neuem: sondern es hat mich auch, und auf recht freundlichem Wege, zu so manchen Betrachtungen geführt, die, darf ich's gestehen, vor Gott in christlicher Demuth und gerührtem Preis, so wie vor Menschen, in bescheidenem Zutraun und lächelndem Ernst, sich wohl aussprechen ließen, getrauete ich mir die zweite Aussprache, wie ich mir die erste getraue. Bedenke ich nun aber, wie auch vielen Andern ein solches Vergnügen und solcher Nutzen auf gleichem Wege zukommen könnte,

ſähen ſie nur an einem Beiſpiele, nicht blos an einem poetiſchen, wie Apels, das ſehr in Bildern und Abſtractionen, die nicht Jedermanns Sache ſind, herumwebelt, ſondern an einem ungemein proſaiſchen und einfältigen, wie jeder Erdenſohn es aufſtellen kann, da er ein ähnliches erlebt, er mag wollen oder nicht — ſähen ſie, ſag' ich, an ſolch einem Beiſpiele, die Sache geht, und wollten ſie mit ſich ſelbſt verſuchen: ſo wird es, glaub' ich, mir zur Verpflichtung, dieſes mein Beiſpiel, mit jenem Zutraun und jenem Ernſt, hier preis zu geben. Und ſo faſſe ich mir denn ein Herz und liefere, wiewohl nur in kurzen Andeutungen, meine Commentatiunculam — des Beethoven'ſchen Thema mit Variationen nehmlich — in usum Delphini, wie folget; wobei ich blos noch das vorauszuſchicken habe, daß eigentlich der Text, das iſt, das Beethoven'ſche Stück ſelbſt, daneben gedruckt ſtehen ſollte, der Herr Verleger aber meinte, es beſäße dies ohnehin jeder Klavierſpieler, dem einiges Denken vorausſetzungsweiſe zugemuthet werden könnte, oder der es ja nicht beſäße, würde ſich's gern anſchaffen für die Paar Groſchen; was denn auch ſein Schade nicht wäre. Zur Sache!

Thema; das Gegebene, die Grundlage, die hernach weiter entwickelt werden soll: Andante, As dur, Dreiachteltakt, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft, und vielversprechend, in aller Bescheidenheit. Sieh, Bernhard, sagte ich zu mir, gerade so war dein Gegebenes — die Grundlage von Gott dem Herrn, die hernach weiter entwickelt werden sollte; gerade so, nach dem Wenigen, dessen du dich aus frühester Kinder- und Knabenzeit erinnerst, und dem Vielen, was Andere dir davon gesagt haben. Wie traurig es dich auch mache: nimm es noch einmal zusammen: ein Junge, mehr ernst, als munter, doch sanft, freundlich und gefällig; dabei gar nicht ohne Kraft und vielversprechend, in aller Bescheidenheit! Ja ja; so hatte dich dein Schöpfer ausgerüstet; und wie gnädig! so hatte auch dein strenger Vater dich erhalten, deine fromme Mutter dich aufgenährt, körperlich und geistig; und wie liebreich! Du thatest das Deine stillweg, weil's geschehen sollte; deine Wünsche erstreckten sich nicht weiter, als auf ein paar Pflaumen zum Vesperbrod, ein mäßiges Pensum in der Schule am Wochentage und einen Gang in's

Grüne des Sonntags nach der Kirche; du konntest des Mittags keinen Löffel berühren und des Abends nicht einschlafen ohne Gebet; du vermochtest keinen Fehltritt auf dem Herzen zu behalten über Nacht und flehetest lieber auf's demüthigste zu Gott und Menschen um Sühne — — Nun: das war nicht viel, aber es war gut, und dein Grundthema; sieh, Bernhard, das, gerade das sollte hernach weiter entwickelt werden. Nun frage einmal: was ist denn daraus geworden? Erinnerung, Gewissen, und Beethovens Variationen antworten klärlich.

Variatio I. Das Thema ist wohl da, aber aufgelöset in Figuren, die immerfort wechseln mit abgespannter Tiefe und aufgereizter Höhe. Ja doch, ja! Ich war in's Jünglingsalter getreten, war auf's Gymnasium geschickt. Hier hatte ich Niemand, der sich um mich bekümmerte, außer, daß ich 'was lernte. Eingepfercht war ich mit einer Anzahl jungen Volks, aus den verschiedensten Gegenden und Verhältnissen zusammengestoben, meist roh und gemein, Wenige besser, Manche aber auch schlechter. Versuchte ich's, dem, wie alles nun einmal war, mich nicht zu fügen: so ward ich von den Aufsehern gestraft,

Trois Sonates pour l'Alto avec accompagnement d'un Violon, composées par G. A. Schneider. Oeuv. 18. No. 1. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Trois Sonates etc. No. 2.

Dass Hr. S. seinen musikalischen Ruf auch bey kleinern Sachen zu erhalten sucht, sieht man an diesen Sonaten. Wahrscheinlich schrieb er sie zur Unterhaltung für einen geübten Altspieler, und er verdient dafür, dass er sie bekannt machte, Dank. Obgleich die Anzahl guter Altspieler klein ist, so ist der Mangel an guten Sachen für dieses Instrument doch noch weit grösser. Um so eher müssen diese Sonaten jedem Bratschisten willkommen seyn, da sie sich noch durch reichhaltige Ideen, sanfte Melodieen, durch eine reine, volle und ungekünstelte Harmonie, und durch brillante und doch leichte, gefällige, dem Instrumente angemessene Passagen über die gewöhnlichen Kompositionen für dieses Instrument erheben.

Dass Hr. S. die Begleitung einer Violine wählte, und dadurch den Bass öfters über die Hauptstimme legen musste, geschahe wohl darum, weil man einen Violinisten mit seinem Instrumente eher zur Seite haben kann, als einen Violoncellisten.

Von diesen sechs Piecen verdient vorzüglich das Adagio von No. 3 und das erste Allegro von No. 5 ausgehoben zu werden. Bey ersterm wird der Hauptgedanke ganz unvermuthet und überraschend in mehrern Tonarten sehr schön durchgeführt, und dem leztern giebt die Gegenbewegung in beyden Stimmen einen besondern Reiz. Jeder Satz von diesen 6 Sonaten hat seinen entschiedenen Werth: nur bey dem ersten Allegro von No. 6 findet Rec. in der Anlegung des Plans und des Vortrags zu viel Aehnlichkeit mit No. 5. Auch würde in dem Finale von No. 6. der 4te Takt:

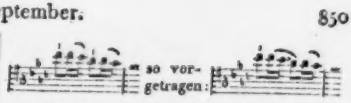

den Rhythmus deutlicher und fühlbarer machen.

Der Stich ist schön und ziemlich korrekt, bis auf folgende Stelle:

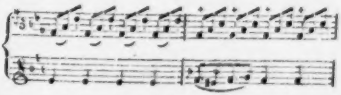

Dieser Satz kommt zweymal vor, und dieser Fehler kommt wohl dem Abschreiber zu Schulden. In der Hauptstimme S. 7, Z. 9, Takt 1, und Zeile 10, Takt 1, kann der Fehler auf diese Art 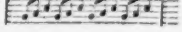 verbessert werden.

Nachricht.

Berlin, den 6. Sept. Die Rückkehr der Madame Mara und ihre Freundschaft für „ihren alten Kameraden" Concialini gab uns am 1ten d. Gelegenheit, in einem Konzerte im Theatersaal ihre volle, schöne und runde Stimme wieder zu bewundern. So unangenehm auch vielen ein Duett von Paesiello, gesungen von den beyden Veteranen, so ungleich in Kraft und Gehalt, war, so sehr bezauberte Mad. Mara doch in dieser Partie, und noch mehr in einer Scene und Arie, so wie in einer von Florio geschriebenen Arie, welche dieser auf dem Fortepiano akkompagnirte. Unter den Instrumentalpartieen gefiel ein Flötenkonzert von Schröck; weniger ein Violinkonzert von Rode, gespielt von Henning. Im künftigen Karneval, werden die beyden Opern

von den Mitschülern verspottet oder verfolgt; da gab ich mich denn hin, und ward, wie die Mehrzahl war. Das Thema blieb zwar, aber aufgelöset in Figuren, die ganz anders aussahen; und zwar in was für Figuren? Man sehe nur das Werk, S. 2 und 3! Die gute Grundlage war zerstückt, zerstreut, nach oben und unten gerissen. Die innere Uebereinstimmung und Einigkeit mit mir selbst war dahin; und somit der innere Friede. Kam ich in einsamen Stunden zu mir selbst: so versank ich entweder abgespannt in trübe, dunkle Tiefe, mich selbst schmähend und herabwürdigend, oder reizte mich gewaltsam auf zu dem, was ich für Höhe hielt, zu Leichtsinn und keckem, wohl gar frevlem Muthe; wahrhaft Hohes kam nicht zur Ansprache; und fragte auch Niemand, ob es zur Ansprache käme. Vielmehr war man mit mir recht wohl zufrieden, wie es Jedermann mit jener Variation seyn wird; nahm ich mich doch, wie eben sie auch, nicht übel aus, verstieß nicht gegen die Regeln und ging plausibel meinen Gang.

Variatio II. Siehe da: das Thema wieder! und stolz und prächtig im Baß! alles Andere, wiewohl in reicher Fülle, doch nur in kurzen,

abgeſtoßenen Noten drumherſpielend! Nun ja; ich, wie aus dem Spiegel geſtohlen! Ich war ein gereifter Jüngling geworden; ich fing einen neuen und von jenem gänzlich verſchiedenen Abſchnitt meines Lebens an: ich bezog die Univerſität. Der Eindruck dieſer äußern Veränderung auf das Innere war groß. Ich raffte mich zuſammen; ich fühlte, wie ich abgekommen vom guten Grundthema, wie dieß wieder zu ergreifen ſey, aber mit mehr Energie und Selbſtſtändigkeit. Die mir neue Freiheit und Unabhängigkeit erhob und kräftigte mich: aber ein ungeheurer Dünkel, Hochmuth und Trotz bemächtigte ſich meiner. Ich ſahe Viele meines Gleichen, die weniger wußten, als ich: nun glaubte ich Alles zu wiſſen; ich ſahe nicht Wenige, die wüſt und zügellos lebten: nun glaubte ich ein edler Menſch zu ſeyn. In Alles, was ich dachte, wollte und that, drang der verteufelte Hochmuth; am Ende rundete er Alles in mir zu einem ſtarren Ganzen ab, das ich wohl gar mein Syſtem nannte. Meine Lehrer waren mir nun Pedanten oder beſchränkte Köpfe; meine Bücher, kaum einige alte Claſſiker und den Shakſpeare ausgenommen, einſeitig, mangelhaft. Die Theologie erſchien mir als ein Luftgebäude

entweder gutmüthig schwärmender oder listig berechnender Volksführer; die Jurisprudenz als eine Anweisung, das Recht ungestraft zu verletzen; die Medicin als ein Aggregat zusammengestoppelter, einander aufhebender Erfahrungen und Schlüsse; die Philosophie als eine leere Spiegelfechterei, die Jeder sich selbst vormache; die Geschichte als eine Sammlung ganz- oder halberlogener Vorfälle und Raisonnements; die Mathematik als eine brauchbare Sache blos für Ingenieure, Bauherren u. dgl. die alte Welt war todt, die neue nichtig. So gelangte ich allmählig dahin, im Grunde des Herzens nichts von allem, was war, hochzuschätzen, das Zeitalter aber, als versunken, gemein, erbärmlich, ganz eigentlich zu verachten. Und weil ich abgeschmackter Narr dunkel annahm, die Entdeckung eines Fehlers, einer Schwäche, eines Mangels sehe beim Entdecker das Gegentheil und das Gute daneben obendrein voraus; man könne Alles, was man wisse, sobald man nur wolle: so fühlte ich mich im geheim, wenn ich's auch mir laut zuzusprechen nicht toll genug war, weiser, stärker, edler, höher, als Alles, was mich umgab; brütete über der Tiefe meines innersten Wesens, wenn sich's im äußern Leben doch nicht

immer so finden wollte, führte aber meine erwähnte Melodie im starren Basse immer derb fort, indeß ich alles Andere, in seiner Fülle und Schönheit, nur — gerade wie in der Variation — an mich heranspielen ließ, es mehr von mir abstoßend, als mich mit ihm vereinigend. Dachte ich an die Zukunft, so wußte ich kaum, wo ich in dieser niedern Welt mich nur hinthun sollte mit all meinen Vortrefflichkeiten. Da ich indessen gelten wollte, und viel und was Großes; da ich begriff, ich müsse, um dahin zu gelangen, diese armselige Welt denn doch bei einem Zipfel anfassen, wiewohl sie's kaum würdig: so entschied ich mich für's Regieren; das heißt, im Concreten genommen, für die königliche Landesregierung, von wo aus der Weg selbst bis in's Ministerium offen stehe. — Freunde übrigens, herzliche, hatt' ich nicht: über mir wollte ich keine aus Trotz, unter mir keine aus Hochmuth, neben mich stellte ich Niemand. Mächtig ergriff mich aber von Zeit zu Zeit das Bedürfniß, zu lieben und geliebt zu werden: doch, Fernes war nicht für mich, für Nahes glaubte ich nicht zu seyn: da zerschmolz ich denn heute in Sehnsucht nach einem himmlischen Phantom, und unversehens morgen opferte ich

irgend einer sehr irdischen Göttin. . . Hör' auf, Bernhard! hör' auf! Es ist genug, um bemerklich zu machen, du wärest ein Narr und schon auf dem Wege zu etwas weit Schlimmern; ja, du hättest mit Leib und Seele zu Grunde gehen müssen, wenn sich nicht ein höheres Erbarmen darein gemischt und gesandt hätte, worauf ganz unverkennbar anspielt

Variatio III. Schwer und schwermüthig, trübe und trübsinnig, gleichsam darniedergebeugt und nur mühsam, bewegt sich diese Variation fort; seufzet dazwischen auf in einzelnen Accorden durchschneidender Harmonie; verhallet am Ende dumpf unter der Last von Erniedrigungszeichen: As moll, jeder Ton solch ein Zeichen und bei mäßigem Ausgreifen mancher wohl gar zwei. So ich, durch die Zuchtruthe meines himmlischen Führers! Mein Vater und alleiniger Versorger starb; die geliebte Mutter, entkräftet durch seine Pflege während zweijähriger Krankheit, folgte ihm bald. Sein Geschäft war durch die lange Krankheit zerrüttet: ich empfand zum erstenmal unabweislich, ich sey arm. Das erste B und Erniedrigungszeichen! Ich grollte dem Geschick, ich grollte den Reichen: es half nichts; ich mußte

Anſtalt machen, mein Brod zu verdienen. In keckem Selbſtvertraun meldete ich mich zum Examen. An Antworten ließ ich's nicht fehlen und ſprachgewandt war ich ſchon vom Gymnaſium her: die Herren Facultiſten ließen mich eine Weile gewähren, dann ſchüttelten ſie die Häupter, endlich ſagte der Eine: Hier fragt ſich's nicht, was in einer möglichen Welt nach dem Ermeſſen des zwei und zwanzigjährigen Herrn Candidaten ſeyn könnte, ſondern, was in der wirklichen iſt, beſteht, beſtehen ſoll; und nach den Fähigkeiten dafür. Von dieſem wußte ich aber wenig — den Bocksbeutel hatte ich ja verachtet! von letztern beſaß ich noch weniger — ich hatte ſie ja nicht geübt, da ich mir alle zutrauete, wenn ich nur wollte. So bekam ich denn — ich, der die erſte Cenſur ſchon ſo gut als in der Taſche hatte, die dritte; nicht viel beſſer, als Abweiſung: die Commilitonen aber, über die ich mich erhoben, ließen mich, und gar nicht auf ſchonende Weiſe, bemerken, wie herzlich ſie mein Geſchick mir gönneten. Das biß tiefer ein, als Armuth und ſelbſt Hunger: das zweite B! — Du willſt es ihnen anders ſagen! dachte ich, und arbeitete mit Feuereifer und gröſter Anſtrengung ein

Werkchen aus, wozu mir, was ich jetzt erfahren, die Stimmung, was ich brockenweise gedacht oder gelernet, den Gegenstand zur Hand gab. Der Titel war: Vom Recht und den Rechten. Das klang nach 'was; und da ich überdies eine hochbeinige Vorrede voller Anmaßung vorgesetzt hatte: so fand sich wirklich ein ehrsamer Buchhändler, der, um ein Billiges, das Werk übernahm und druckte. Mit Entzücken empfing ich die Freiexemplare, — lief eins durch, und ward in meiner Wonne blos durch die Druckfehler gestört, über die ich mit allen Gliedern zappelte, doch nur auf Augenblicke. Jetzt aber die Recensenten —! Alle, ach alle ohne Ausnahme, waren einig über mein Werk. Was sie sagten, lief darauf hinaus: der Verf. ist wahrscheinlich ein junger Mensch, vielleicht nicht ohne Talent, aber gewiß ohne Kenntnisse; und — das Letztere bewiesen sie, indeß sie das Erstere nur als eine Möglichkeit hinwarfen! Siehe das dritte, noch viel mehr beugende Erniedrigungszeichen! — Jenen Beweisen konnte ich nicht widerstehen, wenn ich ihnen auch widersprach: so wollte ich der Welt und ihrem Glück von anderer Seite beikommen. Wir hatten auf dem

Gymnasium lateinische Verse zimmern gelernt und heimlich wohl auch deutsche von uns gegeben. Einige meiner Lieder: Sehnsucht, Sie an Ihn, die künftige Geliebte u. dgl., hatten den Beifall der Gymnasiasten nicht ganz verfehlt; hernach, auf der Universität, hatt' ich, außer zahllosen Fragmenten für mich, verschiedene Gelegenheitsgedichte für die Familie des Herrn Oberbürgermeisters, wo ich Zutritt hatte, verfaßt, die eines gleichen Geschicks, besonders bei der angenehmen Frau desselben, sich zu erfreuen gehabt; eines, das ich ihr in's Wochenbette gesandt, und das in acht und zwanzig Strophen den Neugebornen, den ich freilich noch nicht gesehen, als einen leibhaftigen Engel, auf den (wie billig bei einem Engel) alles Große und Herrliche der Welt nur warte, herausgestrichen — dies Gedicht war sogar von der mir sehr werthen Frau und den Gevatterinnen am Tauftage für ein wahrhaftiges Meisterwerk der Poesie erklärt worden. Bei solchen Gaben und Erfolgen läßt sich 'was wagen! Ich wagte drum — ein großes Trauerspiel. Wilhelm der Eroberer war mein Held, die voluminöse englische Welthistorie nach Baumgartens Uebersetzung meine Quelle. Ich glaubte den

abenteuerlichen Prinzen mit seinen wilden, verwegenen Recken, und all sein gewaltiges Wesen und Thun, füglich und gnüglich in die fünfthalb Stunden der Handlung zusammengepreßt zu haben. Der Effect mußte hinreißend, und dem der Räuber Schillers, die eben damals arg rumorten, nicht unähnlich seyn. Ich schrieb für alle Theater Copieen, sämmtlich mit eigener Hand und sauber: kein einziges wollte meinen Wilhelm aufführen; ich schickte ihn postfrei auf die Leipziger Buchhändler-Messe: kein einziger wollte ihn drucken. In Verzweiflung sandte ich die vorzüglichsten meiner lyrischen Gedichte nach Göttingen an Boje, der den geschätzten Musenalmanach herausgab: ich erhielt sie zurück und mit einem Schreiben, das, so höflich es sonst war, doch künftige Zusendungen abzulehnen schien. Das war denn das vierte Erniedrigungszeichen, vielleicht das schmerzlichste von allen; und ich saß mithin in As dur, dieser ernsten und strengen Tonart. Sie erwies endlich auch ihre Wirkung: nachdem ich ausgetobt, fühlte ich mich wirklich sehr ernst und machte die ersten Versuche, mit Strenge in mich selbst zurück zu blicken. In diesem nur allzunöthigen Geschäft störte mich

aber etwas; und zwar die gemeinſte Noth. Ich hatte ſchon längſt mich bei ehrlichen Krämersleuten in Wohnung und Koſt, halbjährig zahlbar, verdungen; ich ſtand in Anſehn und guter Pflege bei ihnen, weil ich pünktlich zahlte. Jetzt zum erſten Male konnt' ich das nicht. Die Leute brauchten das Ihrige: ich wußte das, und las aus jedem ihrer Blicke, aß mit jedem ihrer Biſſen, eine Mahnung. Nie hatte ich Unterſtützung geſucht; es war mein Stolz und Trotz, ſie nirgends zu ſuchen: jetzt mußte ich dran, und that's mit einem Herzen, in welchem Hohn der Welt und erbittertes Nachgeben gegen Zwang, dieſe böſen Furien, ſich rauften. Ich beſaß einen Onkel von mütterlicher Seite, einen reichen, angeſehenen Domainenpachter im Hannöverſchen, dem ich aus alter Gewohnheit zuweilen geſchrieben, und der mich erſt kürzlich in einer Antwort von neuem verſichert hatte, er werde, zeige ſich Gelegenheit, für mich gewißlich thun, was irgend in ſeinen Kräften ſey. An dieſen wendete ich mich, zeigte ihm die Gelegenheit und erinnerte ihn an ſein Verſprechen. Mit umkehrender Poſt erhielt ich in einem drei Folioſeiten langen Briefe die umſtändlichſte Nachricht von ſeinem Magenhuſten,

gegeben: Alceste von Gluck, und Lodoiska von Mayer, also nicht Cherubini's genialische Komposition! Vielleicht wird auch Righini, dessen völlige Wiederherstellung gewiss alle Verehrer der Tonkunst mit hoher Freude vernommen haben, zur Vermählung des Prinzen Wilhelm, Bruders des Königs, mit der Hessen-Homburgischen Prinzessin Mariane, eine Vermählungs-Kantate oder Oper schreiben. Doch ist dies noch nicht gewiss. Desto mehr freuen sich alle Verehrer der Orchestrik, die im vorigen Winter so viel Genuss hier hatten, auf die beyden grossen Balletts bey jenen Opern: Das Urtheil des Paris, und Amor und Psyche.

Anekdoten.

Demoiselle A. war, bis zu ihrer Verheirathung, allerdings eine Zierde der französischen Oper; sie war aber ausserdem noch eins der leichtsinnigsten und witzigsten Geschopfe von der Welt. Es kursirt noch jetzt eine Menge lustiger Einfalle und Anekdoten von ihr; sie lassen sich aber nicht gut im Publikum erzahlen, denn das lockere Madchen gefiel sich am besten in Zweydeutigkeiten, die kaum noch zweydeutig waren. Hier einige bescheidnere. Graf L. lebte eine Zeit lang mit ihr. Eine neue Liebschaft zog ihn an. Sie wusste es und schwieg. Erkenntlich, gestand ihr der Graf seine neue Neigung: Ich will dir's nur gestehen, die Kleine interessirt mich; aber da ist ein verwünschter Maltheserritter, der verfolgt sie unablässig — Ja, Karl, den hast du zu fürchten. — Wie so? — Maltheser! Er hat ja den Eid gethan, allen Ungetreuen die Gurgeln abzuschneiden! — (Wir haben kein Wort, das den Doppelsinn des infidelle, Ungläubiger und Treuloser, genug ausdrückte.)

Endlich fallts ihr ein, zu heirathen. Der arme Architekt — — sollte der Glückliche seyn. Wie? dringen ihre Freundinnen in sie — Du, die einen — und — und — zu ihren Füssen gesehen hat, die Frau dieses Mannes? — Kinder, antwortete sie mit schmerzlicher Resignation — was will ich machen? alle Welt reisst meinen guten Ruf darnieder: ich muss doch wirklich an Einen denken, der sich aufs Aufbauen versteht! —

Ein sehr gescheidter Klavierspieler und Compositeur wollte vor mehrern Jahren auf einer musikalischen Reise in einer bedeutenden deutschen Stadt einige seiner Kompositionen öffentlich aufführen. In der dazu veranstalteten Probe exekutirte jedoch das Orchester sehr schlecht, woran vorzüglich die dortigen Stadtmusici Schuld waren. Nach wiederholten fruchtlosen Versuchen verlor der reisende Künstler die Geduld, und sagte, indem er auf die Stümper hinzeigte, zu einem seiner Freunde: Das wollen gelernte Musici seyn! Was? fuhr der eine unter ihnen auf; wir waren nicht gelernte Musici? Ausgelernt haben wir — hat der Herr auch ausgelernt? — Ausgelernt? erwiederte der Künstler lachelnd; ausgelernt habe ich nun freilich wohl nicht. Da hören Sie es, rief triumphirend der Stadtmusikus, nicht einmal ausgelernt hat er, und will uns hier chikaniren!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XXVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

der ihn fast bedenklich mache, von seinen fünf Kindern, die heranwüchsen und immer mehr Kosten verursachten, von den niedrigen Preisen des Getreides und der Schaafwolle — und unten in der Ecke stand mit kleinen Buchstaben das Postscript: „Anlangend Dein Gesuch, so kann einstweilige Verwunderung nicht bergen, solches zu vernehmen, zumalen in einer Zeit, so schlecht für mich, so gut für Dich, geliebtester Bernhard, maßen Du ja ausstudieret und, will's Gott, zu vielen schönen Aemtern geschickt biſt; als wozu Dir hiermit alle erklecklichen Wünsche streue von Herzen; mag auch nochmalen nicht verhalten, für Dich zu thun, was in meinen Kräften: was aber, leider, mit Geld und Geldeswerth hiebevor mit nichten der Fall iſt." Ich krüllte das Papier zusammen, knirschte mit den Zähnen, und versuchte, grimmig aufzulachen: das half mir aber alles nichts, und ich mußte es als das fünfte, tief einschneidende B hinnehmen. — Nach manchen durchkämpften Tagen und Nächten war ich, erschöpft an Kraft und Hochmuth, bis dahin gediehen, daß ich ausrief: Fahret denn hin, ihr schönen Plane für die Welt und für mich! beuge dich, Nacken, ganz Anderes zu tragen

bestimmt, unter das Joch erbärmlicher Verhältnisse! vermiethe dich, Mann, wie das blinde Pferd im ewig gleichmäßig umlaufenden Schöpfrad, auf Einem Fleck von früh bis Nacht die Knochen zu regen, um nur nicht niederzustürzen! Drauf und dran; gleich auf der Stelle! — Einer der untersten Actuarien des Magistrats war gestorben und noch unersetzt: ich ging zum Oberbürgermeister, meinem Patron, und hielt an. Lieber junger Mann, erwiederte er; alles in der Welt, nur das nicht. Sie sind nicht für so einen Posten. Ueberdieß hab' ich mein Wort schon für einen Andern gegeben; und zwar meiner Frau, die mich für den Bewerber dringend angegangen hat. Das — eben von ihm — eben durch sie: ein neues, schweres Erniedrigungszeichen; das sechste. — Ich ging fort, hinaus in's Freie; mein Herz war zerknirscht, mein Muth dahin, ich fühlte mich wie an Leib und Seele wund. Auf den Rain zwischen zwei Kornfeldern warf ich mich nieder, ließ gedankenlos den Schmerz an mir nagen, und, ohne daß ich's wußte, tropften meine Thränen — seit Kinderjahren die ersten — in das Gras hernieder. Endlich wende ich mich, und sehe einen Mann

bei mir stehen, der aufmerksam auf mich her-unterblickt. Es war unser alter, ehrwürdiger Hauptpastor; wir kannten einander von weitem. Ich springe auf; er redet mich an, theilnehmend und freundlich; er ladet mich ein, mit ihm zu gehen; sanft dringt er in mich, mich ihm zu eröffnen. Betäubt im Kopfe, erweicht im Her-zen, bedenke ich mich nicht und erzähle, was mir zunächst im Sinne lag; die beiden letzten Erfahrungen nehmlich. Er hört mir still und aufmerksam zu; dann sagt er blos: Jaja; ver-lasset euch nicht auf Menschen, spricht der Herr. Wohl! rufe ich aus, und meine Heftigkeit kehrt zurück; wohl! es sey beschlossen: wie es mir auch ergehe, ich verlasse mich nie wieder auf Menschen, und allein auf mich! „Sind Sie keiner?“ sagt er ernst und feierlich, indem er stehen bleibt und mich scharf in's Auge faßt. Dieß einfache Wort durchzuckte mich, wie ein elektrischer Schlag: aber ich stemmte mich da-gegen und goß eine strudelnde Fluth Klagen und Anschuldigungen vor mich hin. Er sagte kein Wort. Ich war eines tröstlichen Zuspruchs — ach so bedürftig; ich sehnte mich darnach so dür-stiglich: kein Wort! Und Sie sagen mir gar

nichts, da ich doch mein Herz vor Ihnen ausschütte? begann ich endlich. Was ich Ihnen sagen könnte, antwortete er gelassen, das aufzunehmen scheinen Sie nicht geneigt. Wären Sie es doch, oder würden Sie es: so kommen Sie zu mir. Ein theilnehmender Empfang ist Ihnen gewiß. — Wir waren am Thor: er schied von mir. Das siebente erniedrigende B! —

Welch ein langer Commentar über diese Variation! Aber es ist auch eine capitale; und den will ich sehen, der über As moll schnell hinweghüpfen kann! Ich komme zu

Variatio IV. Man sieht, sie ist wieder in Dur und bestehet durchgehends aus einer kurzen, sanften und zwischen Tiefe und Höhe immer wechselnden, schwermüthig gezogenen Figur in der rechten Hand, wozu, oder vielmehr, wogegen, die Linke abstoßend (sempre staccato steht ausdrücklich dabei) rauhere Töne, doch pianissimo, wie angemerkt ist, hervorbringt. Da haben wir's ja: mein Zustand, volle drei Wochen; so daß ich kaum noch etwas hinzuzusetzen finde! Ich war in gänzlicher Apathie nach außen hin: desto bewegter arbeiteten meine Kräfte sich ab nach innen. Von mir selbst konnte

ich nicht ab; ich brütete über meinem Wesen, seinem Vermögen, seinem Werth; ich sann über mein Leben, seine Ereignisse, seine Bestimmung, seine Aussichten. Das alte Grundthema, wie es erst in ruhiger Einfalt, hernach in prunkendem Stolz sich gelten gemacht, schien nun verloren; eine dunkle Schwermuth umpfing mich, bald in tiefen Zweifelstönen, bald in einzelnen fernen Hoffnungslauten sich auslassend: aber immerfort noch, wiewohl ganz leise, erklangen dazu, rauh und abstoßend, die Töne des Trotzes und der Erbitterung. Zu einem klaren Resultate kam's nicht; nicht einmal für meinen Verstand, wie viel weniger für meinen Willen. In der ersten jener Wochen sagten meine gutmüthigen Wirthsleute: Fehlt Ihnen etwas? Sie sehen nicht wohl aus. Mir fehlt nichts; antwortete ich kurz und patzig. In der zweiten sagten sie: Sie sind gewiß nicht wohl; Sie sollten sich abwarten. Es wird vorübergehen; antwortete ich freundlicher. In der dritten sagten sie: Wahrhaftig, Sie sind krank; Sie sollten Jemand zu Rathe ziehen, der's versteht. Dieß Wort. . . Wie oft liegt etwas schon fertig in uns, aber wir wollen's nicht an's Licht ziehen, und das Gleichgültigste,

das wir als ominös exaeriſen, ſchlägt's heraus mit einem Male. . . Dieß Wort machte plötzlich es klar und licht um mich. Die Thränen traten mir in die Augen: Ja, guten Leute, ſagte ich, ich bin krank und will mir Rath holen bei Jemand, der's verſteht. Und nun vermochte ich kaum die Stunde zu erwarten, wo ich ſchicklicher Weiſe den Gang machen konnte. — Nun ja! Ich war in dieſen Leidenstagen allmählich — zwar am Körper wohl auch, aber vielmehr am Geiſte, mürbe geworden; der harte, ausgedürrete Boden war vom Eiſen zerpflügt und durchgraben: nun bedurfte er eines befruchtenden, warmen Regens. Ich ging zum Herrn Hauptpaſtor, und kam erſt nach dritthalb Stunden von ihm — wie? das würde ich dem Leſer kaum leiſe andeuten können; und wodurch? auch das nicht einmal — ſelbſt wenn ich mir die Beſorgniß nicht verſtatten darf, die neulich den alten Herrn gegen mich verſtummen machte: „Was ich Ihnen ſagen könnte, das aufzunehmen ſcheinen Sie nicht geneigt!“ Zum Glück ſteht's, für Aufmerkſame nehmlich und Empfängliche, mit innenbegriffen in

Variatio V. Man ſehe ſie nur an. Sie

hat nicht etwa einen trüben, schwermüthigen, vielmehr einen getrosten, rührigen Charakter. Man bekommt alle Hände voll zu thun; und was man zu thun bekommt, hängt innig zusammen; es macht ein engbegränztes, festgeschlossenes, aber in seiner Begränzung sattsam bewegtes Ganze. Und was ist die Hauptsache? Noch einmal: man sehe nur hin! Nach kurzem, anregendem Vorspiel wird das erste, das Grund- und Hauptthema, wie wir es Anfangs kennen gelernt, Note für Note wieder über alles inzwischen Vorgegangene herübergelangt; wird gar anmuthig und nachdrücklich in die Mitte (in den Alt) genommen: kommt aber jetzt ganz anders heraus, als zu Anfang, indem nun die andern Stimmen sich zugleich, drüber und drunter, mit reichem Spiel und vollem Klang vernehmen lassen, auch eben durch diese Stellung das klare Denken mehr, als dort, in Anspruch genommen, und eine sichere, wohlgeübte Hand vorausgesetzt wird. Ich beschreibe mit alle dem, Zug für Zug, weiter nichts, als was die Variation enthält und Jeder in ihr finden kann: und, wunderbar! gleichfalls Zug für Zug wird doch damit zugleich der Zustand beschrieben, der mit jenem Besuche für

mich anfing, der fast ein halbes Jahrhundert herrschend der meinige gewesen ist, in dem ich noch heute beharre, und bei dem mir nichts bleibt, als, mit Gottes Hülfe, was den Spielern an den Variationen — die kurze Coda, der mildabsterbende Ausgang. — Mein ehrwürdiger Alter hatte mir, nach jener ersten und einer zweiten und dritten Unterhaltung, vorgeschlagen, bis sich bessere Beschäftigung fände, seine zahlreiche Bibliothek in Ordnung zu bringen, und über sie und seine alten, vergilbten Predigtmanuscripte, die er nie ansah, einen Catalogus zu verfertigen, wofür er mir Wohnung und Tisch gab. Ich merkte es wohl: er wollte mir nur kein neues Erniedrigungszeichen durch Unterstützung ohne Leistung vorsetzen und mich an regelmäßige Beschäftigung gewöhnen. — Ich wohnte nun im Pfarrhofe. Hier lernte ich endlich wieder eine Familie kennen, und in und mit ihr leben — eine Familie, wo Jedes zufrieden auf dem ihm angewiesenen Platze stand, ruhig und beharrlich das Seinige that, die freien Stunden mit den Andern genoß, heiter und erquicklich; wo Alles geschahe, was innerhalb des engen Kreises geschehen sollte: von dem, was außerhalb,

wenig Notiz genommen ward; wo jedes Unternehmen, das gelang, von den Andern erkenntlich beachtet, jedes, das mißlang, von den Andern durch Zusprache bei Seite geschoben wurde; eine Familie, wo Alles von Einem ausging — von Liebe — und zu Einem hinführete — zu Gott, als in dessen Willen und Dienst man Jegliches und sich selbst dazu, zu betrachten gewohnt war. Hier ging mir meine unschuldigfrohe, beschiedene Kindheit wieder auf, erst in der Phantasie, dann im Gefühl, endlich im Seyn und Handeln; das erste Grundthema, sahe ich nun, war doch mir nicht verloren: Note für Note kam es wieder; und doch, wie anders! Es wurde jetzt (Alles, wie bei Beethoven) in den Kern harmonischer Kunst, in die Mitte, genommen, mit klarem Bewußtseyn, mit Wahl und Vorsatz ausgeführt, indeß drüber und drunter ein reiches, gar nicht leichtes Nebenspiel gleichmäßig mitfortlief, Alles aber zusammen doch ein eng geschlossenes Ganze ausmachte, wodurch alle Kräfte des Innern und Aeußern angeregt, beschäftigt, vereinigt wurden: bis sie endlich (Seite 9) sich allmählich erschöpfen, (hier spiele ich jetzt,) der Rest in der Coda theils nur in reinen Accorden

fortoscilliert, theils in kleinen, ruhigen Anſpielungen auf das Vergangene ſich ergötzt, und endlich Alles in den einfachſten Verhältniſſen ſanft einſchlummert, um, nach umgewendetem Blatte, (Seite 10) einen neuen Satz, viel kräftiger und in freiem Styl, wieder anzufangen — —

Dazu verhelfe der große, allgemeine Helfer Allen, die es mit Ernſt, auf rechtem Wege ſuchen; und mir auch, dem hinterpommerſchen Gerichtsſchreiber, Bernhard.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Septembre. *N*ᵒ. *XXVI.* 1803.

Pränumerationsanzeige.

Der allgemeine Mangel an guten nicht blos arrangirten Sachen für die Guitarre, und die häufigen Aufforderungen mehrerer Liebhaber dieses Instruments, sind die Veranlassung eines neuen

Journal pour la Guitarre,

welches der bereits für dieses Instrument als Komponist und als fertiger Spieler rühmlichst bekannte Herr Friedrich August Kanne, in unserm Verlag herauszugeben sich entschlossen hat. Es wird dieses Journal enthalten: Canzonetten, Arien mit Variationen für Gesang und Spiel mit deutschem und italienischem Text, Notturnos, Duetten und Cantaten mit Recitativen und Arien. Vorzüglich wird das Bestreben des Komponisten dahin gehen, für eine angenehme Abwechselung zu sorgen, und zum Vortheil noch nicht ganz fertiger Spieler, von dem Leichten nach und nach zum Schwerern überzugehen. Es erscheinen von diesem Journal in ungebundenen Zeiträumen Hefte von 4 bis 6 Bogen in Querfolio auf gutes Schweizer Papier. Der Pränumerationspreis für jedes Heft ist 16 Gr. sächs. oder 1 Fl. 12 Kr. Reichsgeld. Wer sich mit Pränumerantensammlen befassen will und die Exemplare für baare Zahlung von uns selbst verschreibt, erhält das 4te Exemplar frey. Uebrigens kann man in allen guten Musik- und Buchhandlungen pränumeriren.

Die ersten 2 Hefte erscheinen gleich nach der Michaelis-Messe dieses Jahres.

Penig, im September 1803.

F. Dienemann und Comp.

Lieder der Religion, Freundschaft und Liebe, von F. B. Beneken, Prediger zu Wulfinghausen. 8. Hannover, bey den Gebrüdern Hahn. 2 Rthl.

Auch dieses Werk eines gefühlvollen Meisters der Harmonie ist ganz des Beyfalls würdig, der seine vorigen Kompositionen in allen geselligen Zirkeln ertönen lässt. Bestimmt ächter Ausdruck der Empfindung den Preiss der Musik, so kann der Verfasser des allgemeinen Danks versichert seyn, und man wird Freundinnen des Gesanges kein angenehmeres Geschenk machen, als diese Sammlung.

An das musikalische Publikum.

Vor kurzem ist im Hendelschen Verlage in Halle eine 16 Bogen starke Sammlung von brauchbaren Orgelstücken (Ladenpr. 1 Rthlr. 8 Ggr.) unter dem Titel:

„Sammlung zweckmässiger Choralvorspiele, für geübte und ungeübte Orgelspieler, mit einem Anhange von Orgelstücken“ etc.

herausgekommen, welcher der Herr Verleger meinen Namen — dessen Vorsetzung ich weder gewünscht noch verlangt, sondern vielmehr ernstlich verboten habe, wie ich nöthigenfalls beweisen kann — vordrucken zu lassen die Ehre angethan hat. Weil es aber meine Sache nie gewesen ist, die Geisteprodukte verdienstvoller Musiker für meine Arbeit ausgegeben: so erkläre ich hiermit, dass ich an jenem trefflichen, meines Wissens, vorher wenig bekannten Orgelsachen — (der Name des oder der verstorbenen oder vielleicht noch lebenden Verfasser der mit einbegriffenen Choralvorspiele, welchen letztern ich den Vorzug einräume, ist mir bis jetzt unbekannt

Leipzig,
gedruckt bei W. Haack.

gebliebenen.) — nur den sehr geringen Antheil habe, dass ich sie sammlete und zum Druck beförderte. Auch der Ausdruck: Sammlung deutet, wie ich glaube, schon hinlänglich an, dass ich mich für den Verfasser nicht ausgeben wollte. —

Der Anhang derselben, welcher aus Postludien besteht, ist grösstentheils von einem bereits verstorbenen Komponisten, der ein fertiger Orgelspieler und mein Freund war, und dem ich dadurch, dass ich seine Arbeit zum Druck beförderte, ein Denkmal der Achtung stiften wollte. Eine gleiche Absicht lag auch bey den schönen Orgelvorspielen (die ich wegen ihrer unleugbaren Zweckmässigkeit u. s. w. unter die Presse besorgte, um sie bekannter und gemeinnützig zu machen) zum Grunde. Diese Bewegungsgründe waren allein die Veranlassung zu der Herausgabe jener von mir gesammleten Vor- und Nachspiele für die Orgel. Dass dadurch meine Kasse weder reicher noch ärmer geworden ist, kann ich nöthigenfalls beweisen, und das Zeugniss derer, die mich kennen, wird mir die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass ich eben so wenig habsüchtig als eitel bin.

Clausthal auf dem Harz, im Jun. 1803.

Rohrmann.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Recueil de Pièces favorites tirées de plusieurs Opéras et Ballets, arr. très faciles pour le Clav. seul. No. 1 et 2. 1 Thlr.

Bach, C. Ph. E., Menuet de Locatelli ar. 21 Var. p. le Pianof. 12 Gr.

— — Les Folies d'Espagne av. 12 Variations p. le Pianof. 10 Gr.

Wachejansky, Ph., 3 Sonatines faciles p. le Pianof. Op. 2. Liv. 1 et 2. à 16 Gr. 1 Thlr. 8 Gr.

Méhul, Terzett aus den beyden Füchsen, 8 Gr.

Eyhler, J., 2 Sonates pour 2 Violoncelles. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

Schmittbaur, 5 Preludes et un Rondo p. l'Armonica ou Pianof. 16 Gr.

Wanhall, J., 3 Sonatines p. le Pianof. av. Viol. obl. 20 Gr.

— — 3 Sonates pour le Pianoforte av. Viol. obl. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 10 Variationen über ein Kohlhauerlied, für d. Pianof. 10 Gr.

Kauer, A., neuverfasste Klavierschule mit 12 Bruchstücken und Cadenzen. 2 Thlr. 12 Gr.

Wiesner, Norb., 12 Balli tedeschi col Trio per il Clavicembalo. Op. 9. 14 Gr.

— — 12 do do Op. 10. 14 Gr.

Kreith, C., Quartetto per Flauto trav., Viol., Alto e Vlc. Op. 41. 1 Thlr.

— — 6 Variationen über die Arie: O Jesum, die Gräfin etc. für eine Flöte. Op. 72. 8 Gr.

— — 12 Variationen über das Thema: Wenn wird der Augenblick etc. für eine Flöte mit Viol. ad lib. Op. 92. 10 Gr.

— — 3 Quartetten für 1 Flageolet, 2 Violen und Violoncell. Op. 93. 1 Thlr. 20 Gr.

Quintetto dell' Opera: Il Re Theodoro, p. 2 Fl., 2 Corni, 1 Fagotto acc. da C. Kreith. 1 Thlr.

Wanhall, J., 6 Variazioni con una Marcia per il Fortep. 14 Gr.

Zapf, J. N., Die Galopade mit 10 Variationen für das Pianof. 12 Gr.

Stadler de Wolfersgrün, 6 Menuetti per il Clavicembalo. 11 Gr.

— — — 13 Balli Tedeschi con Coda per il Clavicembalo. 11 Gr.

Ganster, F. X., 6 Allemandes pour le Pianoforte. 8 Gr.

Schweitzer, W., 3 Trios pour 2 Viol. et Vcelle. Op. 2. 2 Thlr.

— — Sonate in B. pour le Pianof. av. Viol. obl. Op. 3. 1 Thlr. 3 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten September. Nº. 52. 1803.

Recensionen.

Briefe an Natalie etc. Beschluss.

Bisher ist die Zöglingin durch die Schule der Natur geführt worden: nun (18ter Br.) tritt die Verf. mit ihr in die eigentliche Kunstschule. Es ist eine goldene Regel: jeder Sänger muss, wenn er seine Stimme rein, gut und lange erhalten will, täglich, und besonders in den Frühstunden, die Skala des ganzen Umfangs derselben durchsingen. (Auch dies sagt der Italiener als Axiom sprüchwörtlich aus: Ohne Leiter — Scala — bleibt man unten.) Ideal eines Sängers. (Hier hätte nicht nur im Vorbeygehen berührt, sondern sehr ernstlich darauf gedrungen werden sollen, dass keine Sängerin, von der Zeit an, wo sie bemerkt, sie habe Anlage zum kunstmässigen Gesang, unterlassen dürfe, Schule in der kunstgerechten Harmonie zu machen. Man kann anders durchaus nicht sicher, wie viel weniger vollkommen werden.) 19ter Br. Erleichternder Unterricht im Tontreffen, wodurch das langweilige Solmisiren überflüssig gemacht wird. Desto ernstlichere und gerechte Empfehlung des Solfeggirens. (Es wäre wohl Zeit, dass gründliche, erfahrene und geschmackvolle Meister neue und dem gegenwärtigen Stande der Musik angemessenere Solfeggien schrieben und bekannt machten, als die bekannten und von der Verf. gelobten eines Leo, Durante u. a. denn doch zum Theil sind. Die grosse neue Sammlung von alten und neuen Solfeggien, die vor einigen Jahren in Paris bey Pleyl erschienen ist, hat mehr Masse, als sorgfaltige Auswahl. Die Verf. vermisst Solfeggien für jüngere Schüler, und macht Hoffnung, sie selbst zu liefern.) 20ter Br. Hülfsmittel, Mannichfaltigkeit dem Singunterricht zu verschaffen, dadurch die Lust des Lehrlings zu erhalten, und ihn doch zugleich immer weiter zu bringen, mit guten Beyspielen für Lehrer und Lehrerinnen. Dies Kapitel ist eines von denen, welche die genaue Beobachtung und eigene Erfahrung der Verf. am deutlichsten beweisen. 21ter Br. Verbindung der Töne mit Worten. Hier muss erst die Sprache selbst gebildet werden; man muss Provinzialismen u. dgl. ablegen, muss deutlich, richtig und angenehm aussprechen, richtig accentuiren und deklamiren lernen. Jedes Gesangstück muss der Lehrling erst so lesen können, ehe er es zu singen versucht. Hier gehet die Verf. die gewöhnlichen Fehler und Unarten der Sänger, in Absicht auf Behandlung der Worte, durch, giebt Mittel an, sie abzulegen, und stimmt ein in die gerechten Klagen Anderer, über Mangel guter, heiterer und frohbelebender Oedichte in Deutschland.

Da sie hier wieder an einen Gränzstein kömmt, lässt sie ihre Schülerin (22ster Br.) auf den bisher verfolgten Weg zurückblicken. Die Schülerin singt nun richtig, aber kalt und gehaltlos, ohne Ausdruck. Diesen, abgerechnet den Ausdruck der Fröhlichkeit, der jungen Gemüthern natürlich ist, muss man abwarten; ja nicht früh erkünsteln wollen. In den Jahren, wo der innere Mensch erwacht, wenn das Mädchen zur Jungfrau, der Knabe

zum Jüngling erwächst, meldet sich der Ausdruck von selbst. Heiserkeit der Stimme, Unbequemlichkeit der Organe u. s. w. verrathen jenen Zeitpunkt auch dem Lehrer. Der Entwickelung einer fast neuen Stimme (dem Mutiren) muss man Zeit lassen, sie ja nicht übereilen, worüber Stimme und Gesundheit zu Grunde gehen könnten. (Man vergleiche über diesen wichtigen Punkt, was Hr. D. Weber in seinen Abhandlungen in dieser Zeitung ausführlicher, zugleich als Arzt und Musiker, gesagt hat.) Den Ausdruck kann man in den künstlichen und natürlichen abtheilen. (23ster Br.) Jener entstehet durch die wohlbedachte Anwendung der Kunst, um der Stimme die möglichste Biegsamkeit zu geben, um am gehörigen Orte durch Fülle der Stimme die stärkere, durch leises Berühren die zarte Wirkung zu unterstützen u. s. w. Dies lässt sich nicht in Noten hinstellen; und wäre dies auch möglich, so würde es dann der Zögling nur nachmachen lernen, wo es denn seinen Reiz und sein Wesen verlöre. Er muss gute Sänger oft hören: ist nun Seele in ihm, so wird er jenes empfinden und nachahmen. Selbst die Fehler der Virtuosen werden ihm dann lehrreich. Durch diesen künstlichen Ausdruck allein kann man zwar gefallen, aber nicht rühren. Nur was vom Herzen kommt, gehet zum Herzen, und dies giebt den natürlichen Ausdruck — die Aeusserung des wahren innigen Gefühls, das in dem Sänger vom Dichter und Komponisten, während des Vortrags ihrer Werke, erregt wird, so dass es scheint, als entquelle das Stück so eben seiner eigenen Seele. Dieser Ausdruck, das eigentlich Hinreissende und Bezaubernde, findet man öfter in dem einsamen Dilettantenleben, (oder wo Künstler in kleinern Zirkeln und in der rechten Stimmung auftreten,) als in Konzerten und auf dem Theater. Doch ist den Sängern (besonders denen, die öffentlich auftreten,) auch sehr zu rathen, der allzuweichen Reizbarkeit zu widerstehen, welche für den Moment zwar sehr interessiren, aber die Haltung des Ganzen zerreissen und auch andere Nachtheile herbeyführen würde. Das kokettirende Vorgeben jenes Ausdrucks aber, diese nur allzugewöhnliche Grimasse, ist das Widerlichste, das sich Sängerinnen oder Sänger zu Schulden kommen lassen können.

Besitzt nun aber auch der Sänger, was hier gewünscht worden, so gehet ihm doch noch die anziehende Grazie und Anmuth, die feinere Ausbildung ab, die ihn eigentlich erst zum Künstler erhebt, und die man mit dem weitumfassenden Worte, Methode, (höhere Schule,) bezeichnen will. Hier (24ster Br.) kommen nun vornehmlich die Verzierungen, die nicht niedergeschrieben werden, und nicht niedergeschrieben werden können, in Betrachtung. Aber hier lässt sich wenig sagen, ausser: höre oft und mit gesammletem Gemüth gute Sänger, hüte dich davor, gegen den Charakter des Stücks und gegen die Harmonie zu sündigen, zu überladen u. s. w. (Was die Verf. hier berührt, sagt sie sehr gut und auch so deutlich aus, als es durch Worte gesagt werden kann: doch liesse sich hier eine reiche Nachlese halten.) 25ster Br. Das Recitativ will ganz anders vorgetragen seyn, als die Arie, und jenes ist das Schwerere. (Dass die Verf. den Vortrag des Chors, wo denn das Chor in freyerm und das im gebundenern Styl zu unterscheiden gewesen wäre — übergehet, ist nicht zu billigen: denn auch hier lässt sich vieles Lehrreiche sagen, und auch hier wird viel und schwer gesündigt.) Im Vortrage des Recitativs ist die Hauptschwäche der deutschen Sänger, (so wie ein Hauptvorzug der Italiener, die nicht, wie jetzt die meisten, den hochgefeyerten und in anderer Rücksicht allerdings ehrenwerthen Marchesi nachahmen). Die Schwierigkeit, aber auch das Rechte ist: das Recitativ so viel als möglich der wirklichen Rede — höhern Deklamation — zu nahern, und doch nicht aufzuhören, zu singen. Gerade die Freyheit, die dem Sänger hier gelas-

gen werden muss, ist die gefährlichste Klippe. Nur das Unbedeutendste kann ihm hier auf das Blatt geschrieben werden; die grosse Anzahl der feinen Accente, Adspirationen, Anklange, Vor- und Nachschläge u. s. w. muss Er hinzuthun. Er findet sie nur in seinem Gefühl, und in seinem, durch öfteres Hören vorzüglicher Sänger geläutertem Geschmack. —

Vortrefflich bearbeitet ist der 26ste Br. Jedes Stück soll in dem ihm eigenen Geiste vorgetragen werden. Es ist sehr nöthig, die Hauptgattungen des Vortrags, (was man in der gewöhnlichen, aber nicht genauen Virtuosensprache die verschiedenen Manieren des Singens, auch wohl den verschiedenen Geschmack nennet,) kennen zu lernen. Man unterscheide den italienischen, deutschen und französischen Vortrag, so wie der herrschende Charakter in der Weise dieser verschiedenen Komponisten abzusondern ist. Der italienische und deutsche Vortrag sind einander verwandt: ganz entfernet von beyden ist der französische. Ueber letztern herrscht noch viel falsches Vorurtheil, zum Theil durch Rousseau's Schuld, der jedoch nur von seiner Zeit sprach, seit welcher sich hier so vieles geändert hat. Die immer wiederkehrende Romanzen- und Liedermusik der Franzosen, scheint dem Deutschen oft kleinlich und läppisch, weil der deutsche Sänger sehr selten den lebhaften und feinen Geist hineinlegt, der doch darinn ist; die grosse Opernmusik mit durchgeführten Recitativen scheint ihm langweilig, weil er die deklamatorische, auf lebhaften Gang des Gefühls und der Aktion des Schauspielers berechnete Komposition vergreift und ihr den eigenthümlichen Charakter raubt. Die Einfachheit, besonders der Recitative, scheint ihm Leere: er will durch Ausierungen u. dgl. helfen, und verdirbt alles, weil hier gerade gar kein Schmuck, nur Charakter und Energie gilt u. s. w. Das Resultat des ganzen, wahren und gründlichen Raisonnements ist: der Vortrag italienischer Musik verlangt am meisten die Kunst, die sich durch Fertigkeit der Kehle, Galanterie und Fülle eigener Erfindung hervorthut, weil die meistens flüchtig gearbeitete Harmonie der Italiener dies zulässt, ihre Sprache leicht zu handhaben ist, und ihre oft matt-weichen Melodieen, wie sie vorgezeichnet sind, selten genügen. Der Vortrag deutscher Musik verträgt weniger Schmuck, es bleibt dem Sänger bey der reichen Begleitung und kunstreichern Bearbeitung der Harmonie, so wie bey der beschwerlichern Sprache, weniger Willkühr, weniger schickliche Gelegenheit, die Fertigkeit seiner Kehle zu zeigen. (Doch lassen es die deutschen Komponisten auch an dieser Gelegenheit gewiss nicht fehlen; sie schreiben nur hin, was sie gemacht haben wollen und was der Italiener dem Sänger überlässt.) Der französische Vortrag leidet durchaus keine Verzierungen. Wer Glucks, Cherubini's, Gretry's Musik durch italienischen Vortrag verbrämt, verunstaltet die Komposition.

27ster. Br. Erhaltung einer guten Stimme. Im Allgemeinen hat alles, was auf Gesundheit Einfluss hat, auch Einfluss auf die Stimme. Ein schnelles, doch oft nur vorübergehendes Verschlechtern der Stimme bewirken fette Speisen, heisse oder scharfe Getränke u. s. w. (Auch hier dürfen wir auf die ausführlichere Auseinandersetzung des Hrn. D. Weber in diesen Blättern verweisen.) Nach Tische oder nach genossenem Thee zu singen, ist zwar gewöhnlich, aber nachtheilig, wenigstens für den Moment, und wenn man etwas Bedeutendes singen soll. Einfluss der Kleidung, der Luft, der Stellung am Pianoforte, der Furcht u. s. w. Auf längere Zeit verderben die Stimme: (28ster Br.) Schwächung der Brust durch Verzärtelung, zu sehr verhüllende Tracht, und daher entstehende öftere Erkältung, Husten, Schnupfen u. s. w. Ist man davon befallen, so darf man nicht singen, weil man durch Zwang der Stimme und der Gesundheit schadet. Oefteres Einsaugen des Rauches, des

Staubes, heftiges Tanzen, schnelles Abkühlen nach Tanz oder Singen, Zugluft u. dgl. schaden den Organen der Stimme ebenfalls, wenn man auch so dagegen abgehärtet wäre, dass sie der Gesundheit keine Nachtheile brächten. Für den Nothfall, dass man singen muss bey Schnupfen u. dgl. und für den Moment, dienen: Sardellen, Zitronensaft auf Zucker, vielleicht schon ein Glas Wasser. Obgleich unmerklicher, aber unwiederbringlich verderben die Stimme: heftige Krankheiten, anhaltendes Sitzen mit gedrückter Brust und in gebückter Richtung, (es ist ein Druckfehler, wenn S. 209 stehet: anhaltendes Singen,) anhaltendes lautes Vorlesen, lange Trauer und tiefer Gram. (Der Verf. ist es wohl zuständig, aber nicht uns, die Ausschweifungen der Geschlechtsneigung, und besonders die unnatürliche Stillung derselben zu übergehen. Durch letztere wird so vielen schönen Stimmen, und zwar bey beyden Geschlechtern, der Untergang unwiederbringlich bereitet.)

Im 3osten und 31sten Br. findet man mancherley sehr gute und von vieler Erfahrung zeugende Bemerkungen für schon gebildete Sänger. Der Sänger übe sich vorzüglich in frühen Tagesstunden vor dem Genuss des Frühstücks, singe aber nicht mit Passagen u. dgl. an, sondern mit langem Aushalten der Töne u. dgl. Er singe nicht bey vollem Magen, in grosser Hitze u. s. w. um seinet- und der Zuhörer willen; er singe, wo möglich, nur in grossen Zimmern und nur vor stiller und empfänglicher Gesellschaft u. s. w. Zuhörer, wie — sie seyn sollten: auch zum rechten Zuhörer muss man sich bilden. Der Sänger muss des Accompagnements sicher seyn: dazu ist das vortheilhafteste, dass er selber des Pianoforte's mächtig ist und sich begleiten kann. Wo das Orchester ihn begleiten soll, suche er es vor allem dahin zu bringen, dass man beym Spiel auch ihn hören will, so wird er schon vielen Uebeln entgehen. Um anderer überhoben zu seyn, singe er nie, ohne seine Stücke mit dem Orchester probirt zu haben. Vieles auf den ersten Anblick vom Blatt singen zu können, ist wohl ein Vorzug, aber für den Solo-Sänger nur ein untergeordneter; denn es liegt in der Natur der Dinge, dass er, auch bey aller Fertigkeit, den Geist, einzelner Partieen wenigstens, vergreifen müsse. (Auch führt das allzuviele a prima vista-Spielen und Singen gewöhnlich nur zum wilden oder kecken drauflos-Wagen — zum Rascheln sagt die gemeine Kunstsprache.) — Das Modeinstrument, die Guitarre, wird von der Verf. sehr richtig gewürdiget, und das Verkehrte in dem Verfahren so Vieler gezeigt, die, ohne alle andere musikalische Kenntnisse, Guitarre lernen, da dieses doch nur ein bequemes und angenehmes Spielzeug in der Hand des schon gebildeten Musikers und Sängers seyn kann. Anfänger verwöhnen sich durch sie nur allzuleicht, lernen nie ganz rein intoniren, genau Takt halten u. s. w. In der Wahl der Musikalien sehe der Sänger nicht nur auf innern Gehalt, auf Charakter, auf Styl*), sondern auch auf das, was er eben jetzt ganz glücklich auszuführen vermag, wage nichts aufs Gerathewohl. Er stimme auch nicht dem wahrhaft-verderblichen und in verschiedenen Hauptstädten Deutschlands einreissenden Gebrauche bey, kleine Romanzen, Kanzonetten und Guitarrenliedchen in die Konzerte zu bringen, damit nach dem nichtigen Beyfall der Lästernen und Unverständigen zu angeln, und das Grosse, Edle, Ernste, immer mehr zu verdrängen. Jene Kleinigkeiten mögen recht gut seyn — aber im Freund-

*) Recht witzig ist die Anekdote: Ein Musikkenner wohnte der Aufführung von Peisiello's bekanntem Passionoratorium bey, und bemerkte, eben so wahr als witzig: Il y trouve toutes les passions, excepté celle, de Jesus Christ.

schaftskreise, in Mädchenzirkeln, neben der Theemaschine u. dgl. Mit einer Warnung vor Ueberschätzung des musikalischen Talents nimmt die schätzbare Verf. von ihren Lesern und Leserinnen, die ihr gewiss, wie wir, fast überall mit Vergnügen gefolgt sind, Abschied. Wir glaubten ihr und ihrem Buche unsre Achtung durch eine so vollständige Anzeige, welche von selbst zur Empfehlung wurde, und, der Güte des Buchs wegen, werden musste, besser zu bezeigen, als durch wortreiche Lobpreisungen, zumal da sich die Verf. selbst für eine Feindin allgemeiner Schmeichelreden erklärt hat. Darum wird sie auch, was wir hin und wieder ausgestellt haben, gewiss nicht ungern aufnehmen, in nähere Erwägung ziehen, und, was sie gegründet findet, bey einer zweyten Ausgabe des Buchs, zu welcher es leicht und bald kommen dürfte, benutzen.

Länderische Tänze für das Pianoforte von Vincenz Mascheck. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Deutsche Tänze für das Pianoforte von Vincenz Mascheck. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. Mascheck ist bey denen, die gern Tänze spielen, längst beliebt, und er fährt auch in diesem Werkchen fort, sich in ihrer Gunst zu erhalten — besonders durch das zweyte. Sie gleichen den bekannten frühern; im ersten gleichen manche Stücke demselben, oder auch andern bekannten (wie No. 10 dem bewussten Tyroler,) wohl allzusehr. Auch könnte man mit Grund fragen, warum Hr. M. alle zwölf, sammt der Coda, in D dur geschrieben habe und sie auch fast nicht ein einziges mal weiter, als in die Dominante, gehen lasse? Bey den deutschen Tänzen ist es aber nicht so; sie haben mehr Mannichfaltigkeit und auch bedeutendere Stücke. Der Verf. sollte aber Stellen, die nur für Blasinstrumente gemacht sind, für das Pianoforte umschreiben, wenn er sie für dies Instrument herausgiebt. Man vergleiche z. B. S. 8, wo beyde Hände das blose D fünf Takte lang auszuhalten haben. Eine gute Eigenschaft dieser Tänze ist, dass sie äusserst leicht, auch von Anfängern, die nur über die ersten Elemente hinaus sind, ausgeführt werden können. Für diese ist es auch recht gut, dass Hr. M. bey den Länderern hinzugesetzt hat, sie müssen langsamer genommen werden, als deutsche Tänze: denn gewöhnlich vermischt man beyde Arten mit einander.

Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung, von M. Carl Gottlieb Hering, Conrector an der lateinischen Schule und Organist zu Oschatz. Zweytes Heft. Oschatz, auf Kosten des Verfassers und in Commission in der von Kleefeldschen Buchhandlung in Leipzig. (Pränumerationspreis 8 Gr., Ladenpr. 12 Gr.)

Der Verf. setzt mit rühmlichem Eifer und aller Genauigkeit diese seine schätzbare Arbeit fort. Zu dem, was über den 1sten Heft in diesen Blättern gesagt worden, haben wir nicht nöthig etwas hinzuzusetzen, (zumal da alle öffentliche Blätter, wie Alle, die sich des ersten Heftes bedienet haben, über das dem Verf. dort ertheilte Lob einstimmig sind,) als dass auch diese Fortsetzung wirklich instruktiv, progressiv, nach guter Methode, und mit Sinn und Geschmack ausgearbeitet ist. Manches möchten wir hier als noch unterhaltender und für den Lehrling anschaulicher rühmen. Ihm und dem Lehrer hilft der Verf. in diesem Hefte durch Ueberschriften, die angeben, was in jedem Satze vornehmlich liege, und überdies durch eine noch ausführlichere Auseinandersetzung im Vorbericht nach. Leichter lässt sichs nun wohl schwerlich machen! — Der Verf. verspricht, ausser der

Fortsetzung dieses Werkchens, noch eine praktische Generalbass-Schule für junge Musiker, nach einer so erleichterten Methode, dass jeder nicht nur selbst die Regeln des Generalbasses daraus kennen und ausüben lernen, sondern auch Andere sehr bequem darnach unterrichten kann. Das Werkchen soll durchgängig Aufgaben enthalten, um alles mechanische Erlernen zu vermeiden, und den Anfänger zum Selbstdenken und zur eigenen Thätigkeit anzuführen. Kinder von 8 bis 10 Jahren sollen alles Vorgetragene zu fassen und anzuwenden im Stande seyn. Jedermann siehet ein, dass der Gedanke eben so glücklich, als der Verf. der Mann dazu ist, ihn gut auszuführen. Wir sehen der Fortsetzung dieser Variationen, wie dem angekündigten grössern Werke mit Vergnügen entgegen, und zweifeln nicht, das Publikum werde beydes so günstig aufnehmen, wie jenen ersten Heft, und davon vielen Nutzen haben.

Nachrichten.

Paris, d. 3ten Septbr. Unser treffliches und fleissiges Theater Feydeau hat vor einigen Tagen wieder eine von den angenehmen kleinen Neuigkeiten uns hören lassen, die, wie ich aus Ihren Blattern sehe, auch in Deutschland immer festern Fuss fassen. Diese kleine Oper in einem Akt, ohngefahr von dem Umfang des Schatzgrabers, heisst: Henriette et Verseuil, und ist so lustig, als jene. Der Dichter hat sich nicht genannt, die Musik ist von Solié. Das Stück hat belustiget, doch die Musik nicht ausgezeichneten Beyfall gefunden. Sie ist aber artig und interessant, nur dass man, wie auch in andern Werken dieses Komponisten, wenig Neues findet. Vornehmlich wird man hier an Cimarosa, Mehül und Paisiello erinnert. Ich zweifle jedoch nicht, dass man, besonders wenn ein munteres Spiel der Akteurs das Ganze gehörig belebt, auch auf deutschen Theatern Vergnügen daran finden werde. — Die musikal. Akademie, von welcher ich neulich schrieb, hat ihren Anfang, und einen sehr bedeutenden Anfang genommen. Das auserlesene Orchester spielte unübertrefflich, und auch der Gesang war zu loben. Man gab in diesem ersten Konzert: die Ouverture von Paers Griselda, eine schöne Haydnsche, und eine konzertirende Sinfonie von Widerkehr, Lafond spielte ein Violinkonzert trefflich, und die Gesangstücke waren von Paer und Nasolini. Es ist ein schätzenswerthes Institut, und ganz geeignet, seinen Zweck zu erreichen — den nämlich gebildeten Liebhabern in ihrer Kunst weiter fortzuhelfen, theils dadurch, dass sie schöne Kompositionen und ausgezeichnete Virtuosen hören, theils dadurch, dass sie sich selbst und nur vor einem ebenfalls für Musik gebildeten Publikum hören lassen. — Ozy's Anweisung zum Fagott findet vielen Beyfall und verdienet ihn. Man hat noch gar nichts über dies schöne Instrument, was dieser Schrift an die Seite gesetzt werden könnte. Je mehr es sich, nach der gegenwärtigen Behandlung, einem schönen Tenor nähert, und eben dadurch so anziehend wird, je besser ist es, dass der Verf. überall die Erreichung dieses Ziels vor Auge behalten hat. Darum ist z. B. sein Kapitel über das Adagio, wie über den Vortrag überhaupt, so trefflich ausgefallen. Seine Applikatur ist neu und sehr gut. Seiner Anweisung nach kann der Fagott die Höhe von $\bar{d}$ erreichen, da man sich sonst allenfalls mit $\bar{g}$ begnügte. Und die angehangten Uebungsstücke, die alles im Text Gelehrte vor das Auge bringen, sind um so mehr zu loben, da sie auch musikalischen Werth haben. — Eine neue Anweisung zur Guitarre von Doisy *), der Mad. Bonaparte gewidmet, übertrifft auch die bishe-

*) Eine deutsche Ausgabe davon ist bereits in der Verlagshandlung dieser Zeitung erschienen.

rigen sämmtlich — vornehmlich darin, dass der Verf. so gute Anweisung giebt zur freyen Begleitung des Gesanges, was ja doch hier die Hauptsache ist. — Von Ihnen bekannten Deutschen leben noch Wolfl und Eimenreich unter uns, und scheinen sich hier wohl zu gefallen. Letzterer schreibt kleine Romanzen u. dgl., die Beyfall finden; und die Kompositionen für das Pianoforte von Ersterm finden immer mehr Eingang, wie sie es verdienen. Ich höre, wir haben von Wölfl eine neue Oper auf dem Theater Feydeau zu erwarten, und freue mich darauf; denn die Veranlassungen Opern zu schreiben, die er früher in Deutschland gefunden hat, waren offenbar zu unbedeutend, als dass er das hätte leisten sollen, was er leisten kann, und hoffentlich hier leisten wird.

Salzburg. Den 12ten August hatten wir das Vergnügen Hrn. Siegmund Neukomm, einen Schüler von beyden Haydn, aus Salzburg gebürtig, in einer grossen musikalischen Akademie auf dem Rathhaussaale zu hören. Sie war ausgezeichnet, sowohl in der Wahl der Musikstücke, als auch in deren Ausführung. Hr. Neukomm spielte ein Klavierkonzert von Mozart (D moll) vortrefflich; sein Vortrag des Andante war hinreissend. Dann eine freye Fantasie von eigner Komposition. Seine Schwester Elise N., 11 Jahr alt, eine Schülerin des Churfürstl. Hofconcertisten, Hrn. Tomaselli, sang die Arie aus Camilla von Paer: Ma oh cielo, a qual prezzo — wirklich meisterhaft, und erregte allgemeine Bewunderung. Hr. Gerl, Churfürstl. Hofbassist, sang eine Arie von Mozart; Hr. Tomaselli eine grosse Arie mit Chor vom Kapellmeister Mayer, dann ein Duett mit Elise Neukomm von Simon Mayr. Ein Terzett von Cimarosa wurde vorgetragen von Hrn. Tomaselli, Hrn. Gerl und Mademois. Neukomm. Hr. Simoni Churfürstl. Kammer-Virtuos spielte ein Konzert auf der Oboe von Ant. André. Ich führe Ihnen das so im Einzelnen an, weil es mir Gelegenheit giebt, Sie mit einigen unserer braven Musiker bekannt zu machen. Das Publikum, das sonst so selten lebhaften Antheil an Musik nahm, thut es jetzt, und vielleicht darf man überhaupt für die Beförderung der Musik in Salzburg jetzt neue Hoffnungen schöpfen. Gewiss wird die aufrichtige Liebe unsers Churfürsten gegen die Tonkunst — diese treue, immer holde Freundin auf dem Wege durch das Leben — den Sinn für sie, der hier seit langer Zeit bey Vielen eingeschlummert war, wieder wecken und ihm Nahrung geben.

Anekdote.

Man will bemerken, dass eins der vorzüglichsten Instrumente, das noch vor wenigen Decennien so sehr kultivirt wurde, jetzt im Ganzen zurückgesetzt werde. Ich meine das Violoncell. Diese Zurücksetzung macht, dass wir es jetzt so selten wirklich vorzüglich behandeln hören — wo es so ungemeinen Reiz hat; und dass wir es selten so behandeln hören, bestärkt wieder in jener Geringschätzung. Und das ist gar nicht gut. Um unsere jungen Virtuosen zu erinnern, was man auf diesem Instrumente vermöge und wohin sie zu steuern haben, erzähle ich ihnen folgende zuverlässige Anekdote.

Die letzte Königin von Frankreich wünschte Viotti in ihren Zimmern zu hören. Das Konzert wird angestellt, und soll vornehmlich durch ein ausserordentlich schwieriges Duo glänzen, das Viotti geschrieben, aber noch nicht herausgegeben hat, und das er auf der Geige, und der berühmte englische Violoncellist Grosdell (m. vergl. S. 109 des 5ten Jahrg. d. Z.) auf dem Violoncell ausführen wollten. Die Königin erscheint, Viotti ist nicht da. Man ist verlegen, giebt einige andere Stücke: Viotti ist noch nicht da. Ein französischer

Violoncellist lässt sich die Violinstimme zeigen, fliegt sie durch, sagt Grosdell, er solle getrost anfangen, und führt Viotti's Violinstimme auf dem Violoncell a prima vista, und so vortrefflich aus, dass alle Anwesende zweifeln, ob sie Viotti selber auf der Geige besser ausgeführt haben würde. Und wer war dieser Tausendkünstler? „Düport!“

Ueber die Beylagen.

Die erste enthält die Abbildung der Dittanklassis, oder des aufrechtstehenden Pianoforte. Von dieser schönen Erfindung des Hrn. Müller in Wien, ist schon an andern Orten d. Z. gesprochen worden, auch ist sie, obschon noch so neu, durch sich selbst schon zu Vielen empfohlen, als dass es einer in das Einzelne gehenden Beschreibung oder Empfehlung hier bedürfte. An Schönheit des Tons, besonders in wiefern er sich dem Gesange oder den besten Blasinstrumenten nähert, übertrifft dies Instrument selbst die vorzüglichsten Flügel-Pianofortes, wenn es auch zu Bravourstücken nicht ganz so tauglich ist. Dieser Vorzug ist durch die Eigenheit erreicht, (die zugleich den wesentlichsten Unterschied dieses Instrs von andern Pianof. ausmacht,) dass die perpendikulär laufenden Saiten mehr in der Mitte, folglich nicht so entfernt von dem Punkte, wo sie ihre Hauptschwingung machen, angeschlagen werden. Figur 1. zeigt das Aeussere, Fig. 3. das Innere des Instr., und Fig. 2. giebt die Ansicht eines doppelten, mit zwey Klaviaturen nach beyden Seiten, so dass Doppelsonaten für zwey Klaviere u. dgl. darauf ausgeführt werden können. Vielen, die durch den Raum in ihren Zimmern zu beschränkt sind, ein grosses Flügelpianof. bequem zu stellen, wird diese Erfindung auch darum willkommen seyn, weil ein solches Instr. kaum etwas mehr Raum einnimmt, als ein moderner Theetisch. Das Aeussere ist verschieden, doch immer schön ins Auge fallend gearbeitet. Es sind stets dergleichen Instrumente in der Verlagshandlung dieser Zeitung zu verkaufen. Im Preise stehen sie den bessern flügelförmigen Pianofortes gleich.

Wir haben die sehr voluminöse Partitur der weltberühmten Proserpine von Paisiello erhalten. Die Leser haben von unserm Pariser Korrespondenten, gleich nach den ersten Vorstellungen dieser Oper, ein Urtheil erhalten, dem man abmerkt, es sey dem Verf. daran gelegen gewesen, die Wahrheit nicht zu verletzen, aber sie auf die schonendste Weise zu sagen; ja auch Manches lieber zu umgehen und aus dem Spiele zu lassen u. s. w. Gar sehr kontrastirten damit die Lobpreisungen mehrerer französischen, und, wahrscheinlich aus diesen, einiger deutschen Journale. Wir an unserm Theil konnten nicht zu dem Glauben gelangen, dass der feine, zarte, naive, lachende Paisiello nun mit Eins so gross, erhaben, tragisch geworden sey. Die Erscheinung des Werks selbst wird unserm Unglauben rechtfertigen. Es fehlt keineswegs an melodischen Satzen, an gut verflochtenen Ensembles, an interessanter Instrumentirung u. dgl., aber auch nicht Ein Stück ist uns vorgekommen, wo den hier mit allem Pomp aufgeführten Bewohnern des Olymps und des Orkus, oder auch nur der Gattung der heroischen Oper überhaupt, ihr Recht wiederfuhre. Wir geben als musikal. Beylage No. IX. eine Arie im Auszuge, und versichern, dass sie unter den weniger in die Länge gedehnten bey weitem eine der besten ist. Man wird sie recht hübsch finden. Das ist aber auch alles. d. Redakt.

(Hierbey die Abbildung des Müllerschen aufrechtstehenden Pianofortes, die musikal. Beylage No. IX., und das Titelblatt dieses Jahrgangs mit Glucks Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

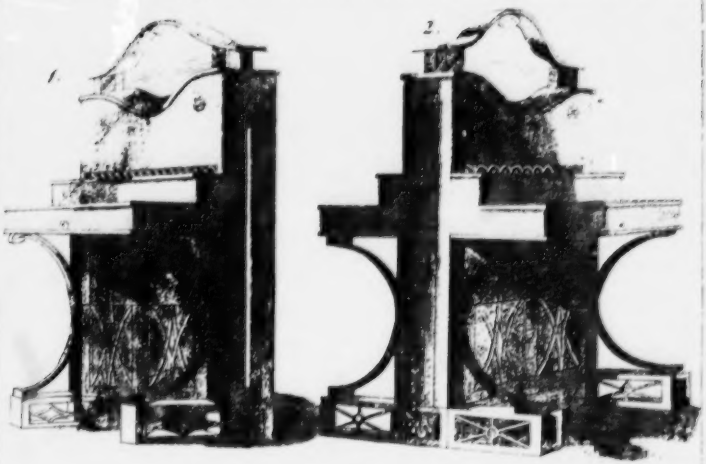

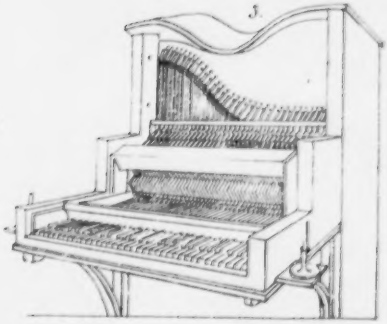

Pianoforte

Leipz. Allg.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

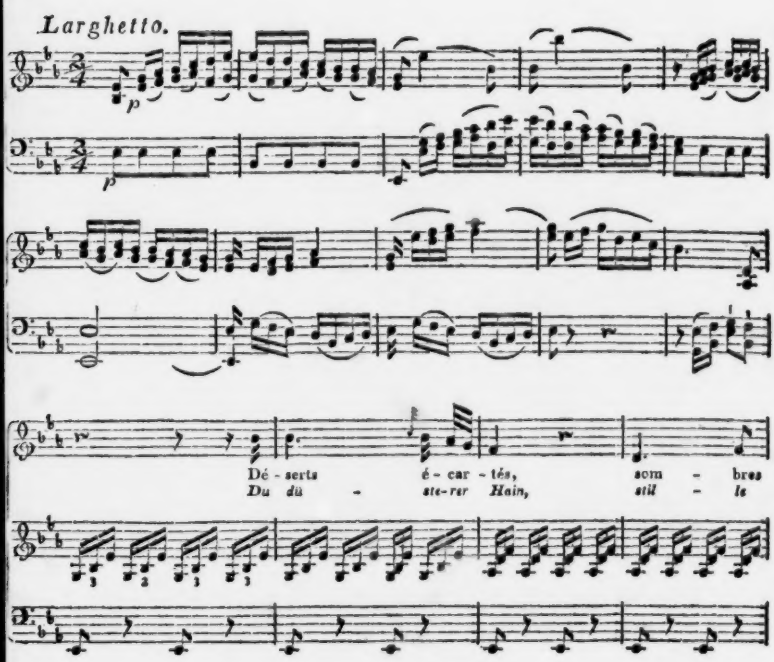

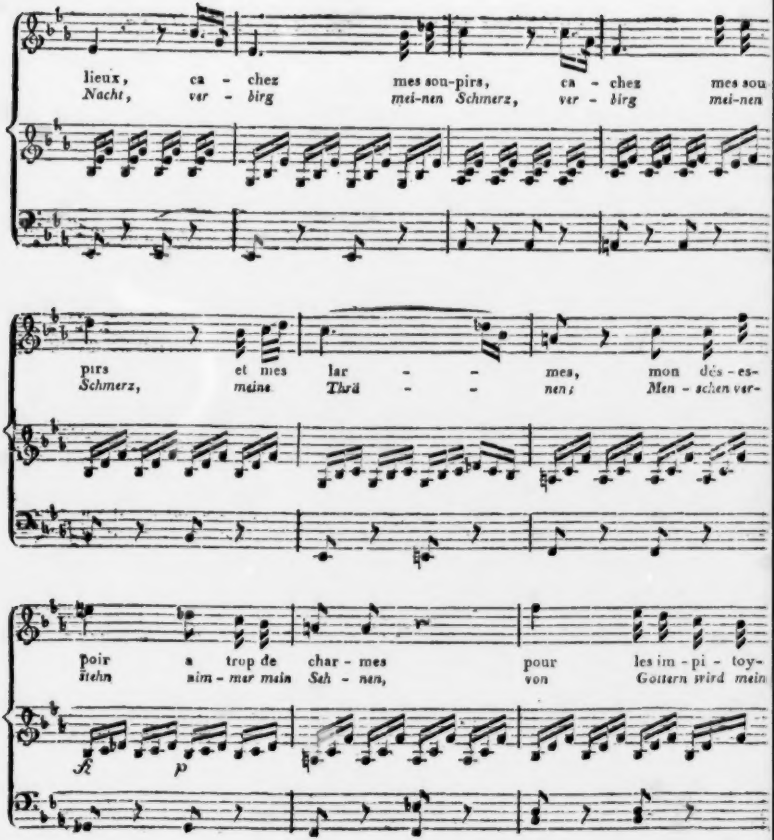
lieux, ca - chez mes sou-pirs, ca - chez mes sou
Nacht, var - birg mei-nen Schmerz, var - birg mei-nen
pirs et mes lar - - mes, mon dés - es-
Schmerz, meine Thrä - - nen; Men - schen ver-
poir a trop de char - mes pour les im - pi - toy-
ziehn nim - mer mein Seh - nen, von Gottern wird mein
fz
p

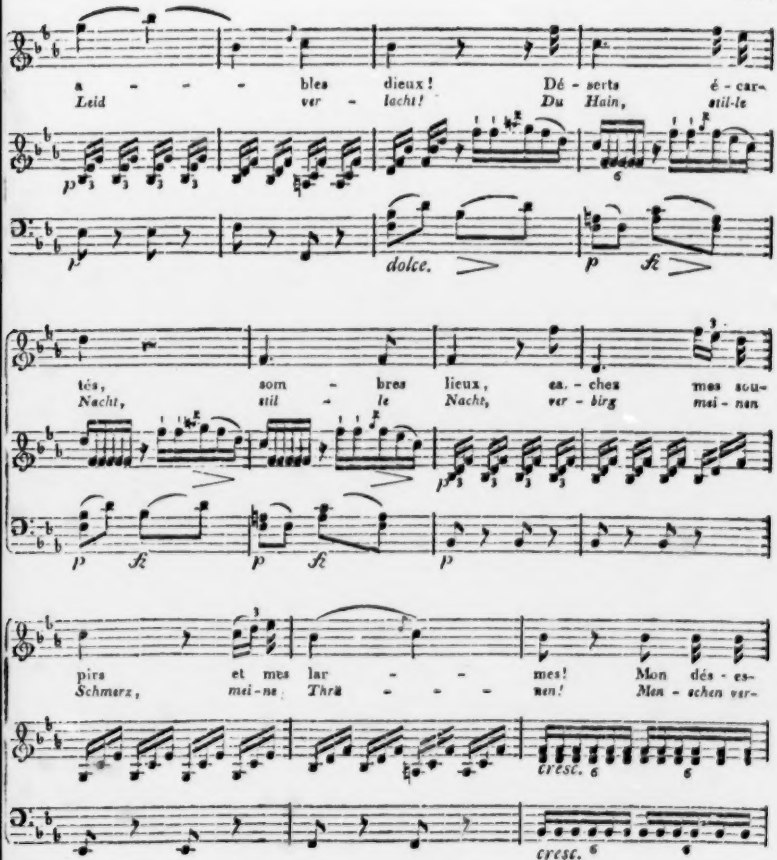
a - - - bles dieux! Dé - serts é - car-
Leid ver - lacht! Du Hain, still-le
dolce.
tés, som - bres lieux, ca. - chez mes sou-
Nacht, still - le Nacht, ver - birg mei - nen
pirs et mes lar - - - mes! Mon dés - es-
Schmerz, mei-ne Thrä - - - nen! Men - schen ver-
cresc.
cresc.

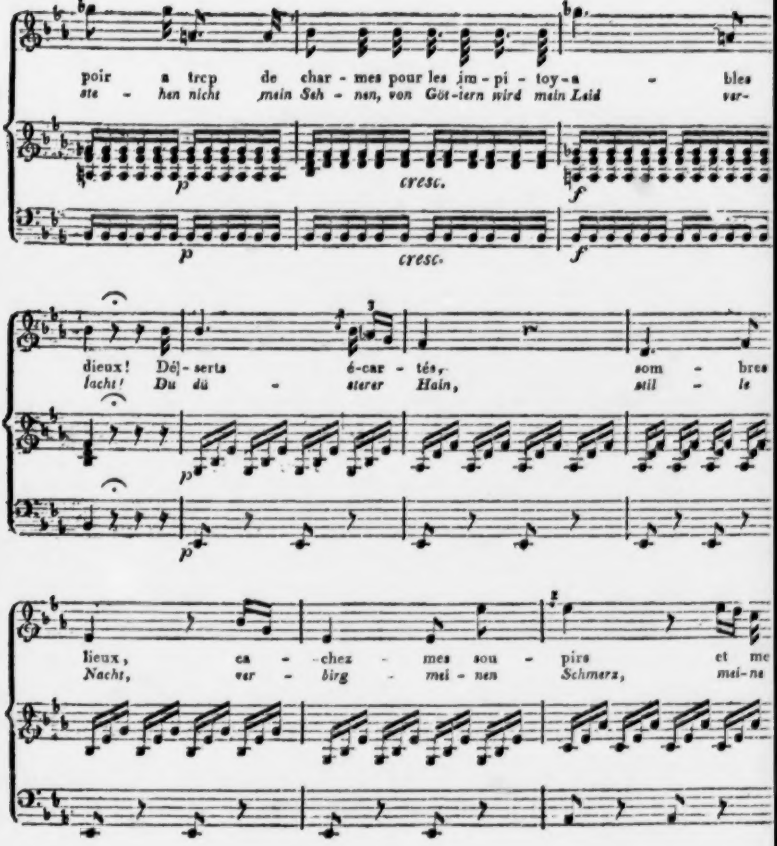
poir a trop de char - mes pour les im - pi - toy - a - bles
ste - han nicht main Seh - nen, von Göt - tern wird mein Leid ver -
cresc.
cresc.
dieux! Dé - serts é - car - tés, som - bres
lacht! Du dü - sterer Hain, stil - le
lieux, ca - chez mes sou - pirs et me
Nacht, ver - birg mei - nen Schmerz, mei - ne

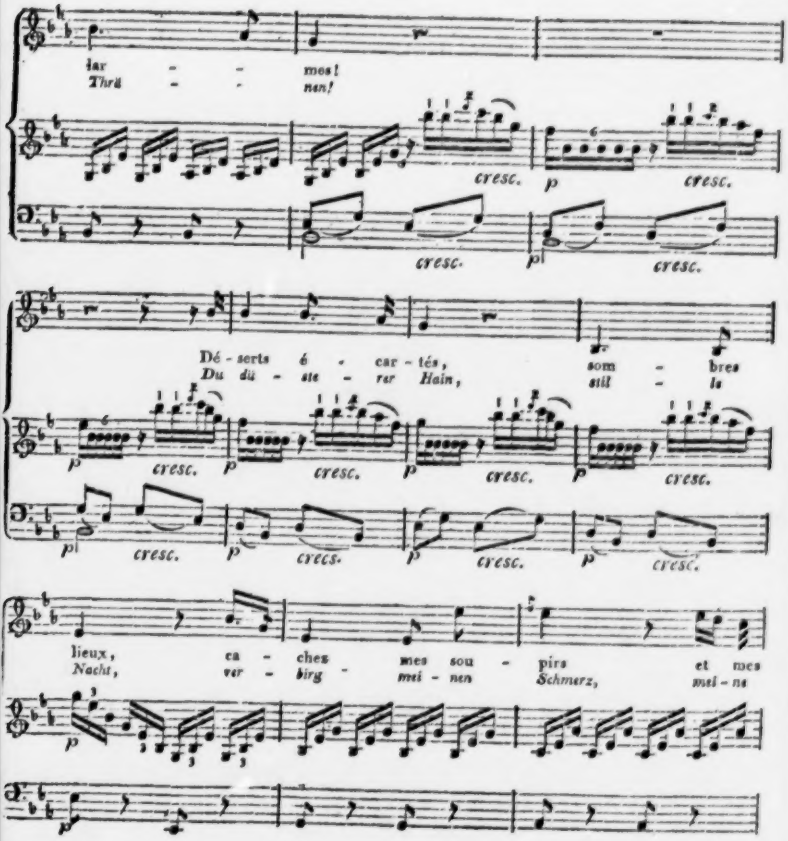
Jar - - mes!
Thrä - - nen!
cresc. p cresc.
cresc. p cresc.
Dé - serts é - car - tés,
Du dü - ste - rer Hain,
som - bres
still - le
cresc. cresc. cresc. cresc.
cresc. cresc. cresc. cresc.
lieux, ca - ches mes sou - pirs et mes
Nacht, ver - birg mei - nen Schmerz, mei - ne

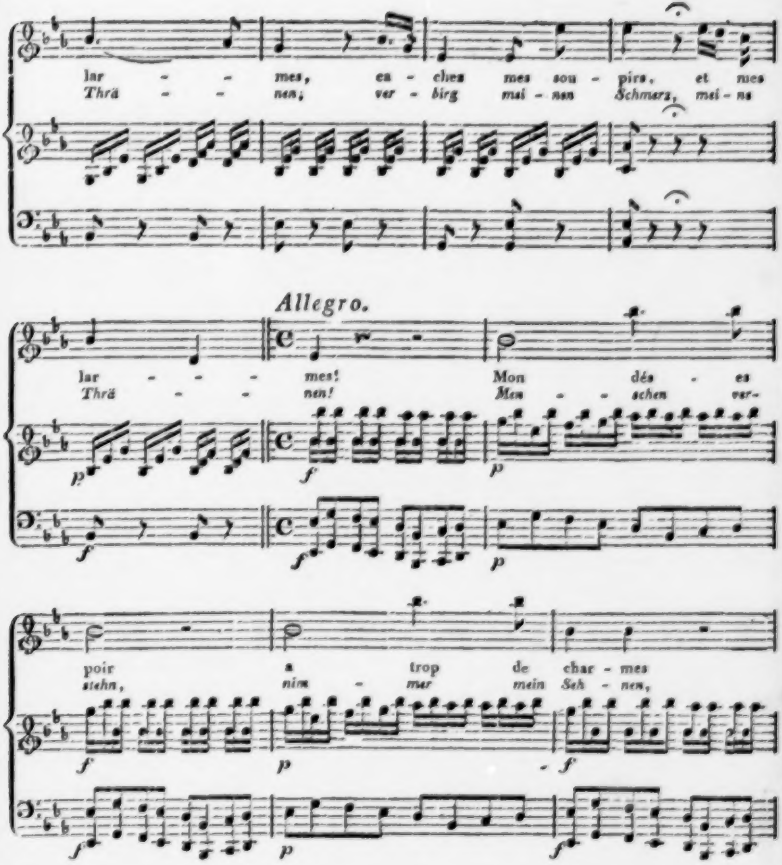
lar - - mes, en - chez mes sou - pirs, et mes
Thrä - - nen, ver - birg mir - nen Schmerz, mei - ne
Allegro.
lar - - - mes! Mon dés - es
Thrä - - nen! Mein - - schen ver-
poir a trop de char - mes
stehn, nim - mer mein Seh - nen,

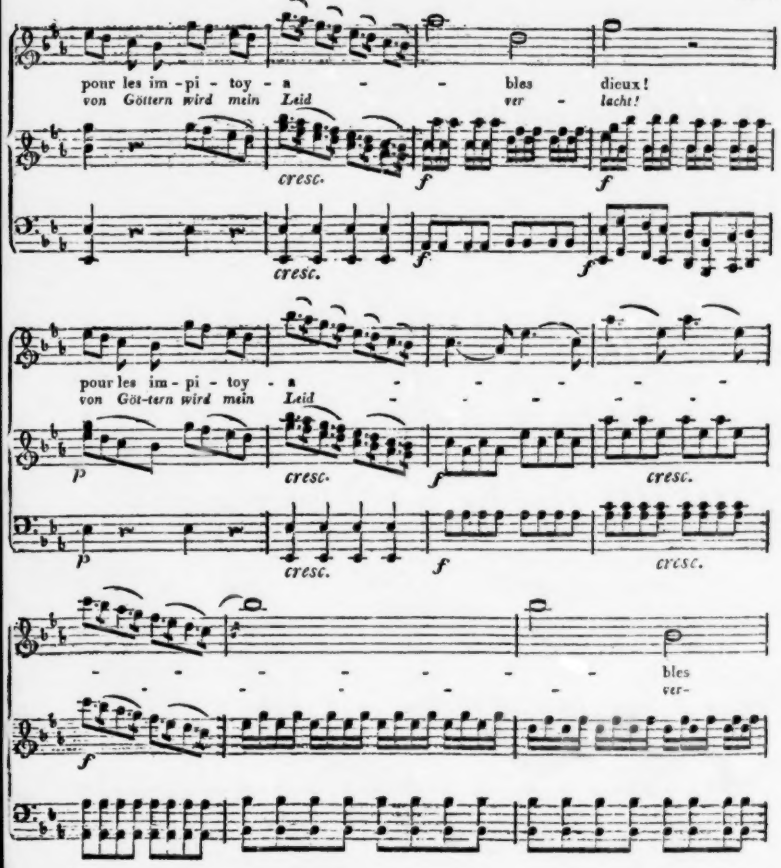
pour les im - pi - toy - a - - bles dieux!
von Göttern wird mein Leid ver - lacht!
cresc.
f
f
cresc.
f
f
pour les im - pi - toy - a - - - - - - -
von Göt-tern wird mein Leid - - - - - - -
p
cresc.
f
cresc.
p
cresc.
f
cresc.
- - - - - - - - bles
- - - - - - - - ver-
f

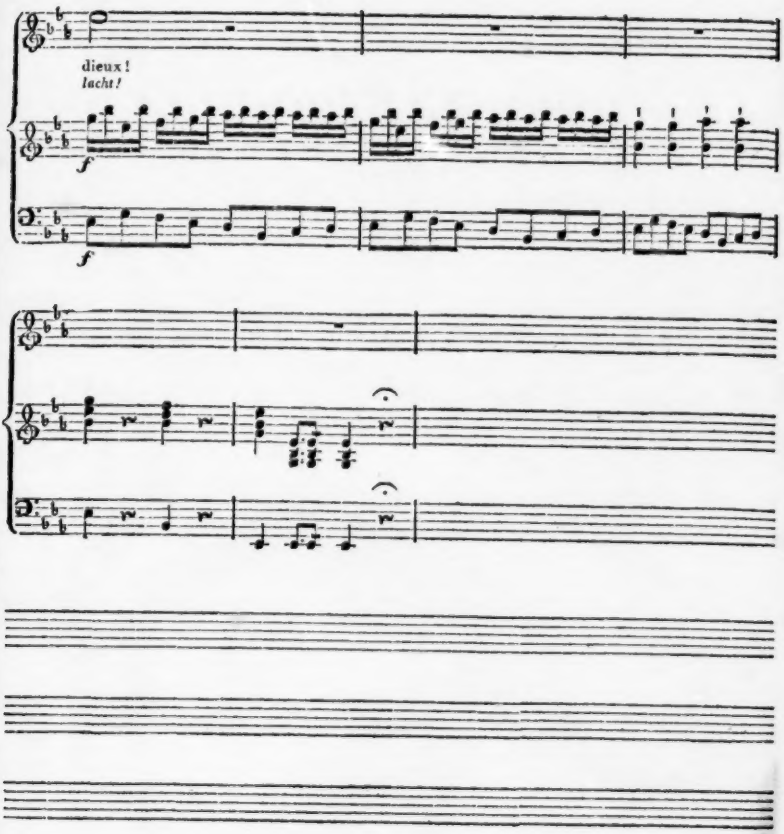
dieux!
lacht!
f
f

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SECHSTER JAHRGANG

vom 5. Oct. 1803 bis 26. Sept. 1804.

Joh. Adam Hiller.

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 7 musikalische Beylagen, 4 Kupfertafeln und 21 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

Cherubini

Louis van Beethoven.

Joh. Rud. Lumsteeg.

INHALT

des

sechsten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Gerber, Bemerkungen über eine Stelle der Jen. L. Z. Seite 549.

Derselbe, Versuch einer nähern Beleuchtung des Serpent. 17.

Guthmann, Vertheidigung der Tänze. 406.

Ders., Methodik des Klavierspiels. 407.

Ders., über Orgelspiel. 437.

Kühnau, über Orgelspiel. 441.

Luther, über Tonkunst. 497. 629.

Michaelis, über die musik. Wiederholung und Veränderung. 197.

Ders., über die Analogie zwischen Gesichts- und Gehörsvorstellungen. 533.

Ders., über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten. 765.

Ders., über den Geist der Tonkunst. 829.

Rochlitz, Friedr., Feyer des Andenkens der heil. Cäcilia. 113.

Schreiber, Gedanken über Musik alter und neuer Zeit. 549.

Schubert, Vorschläge zur Verbesserung des Contraviolons. 187.

Stöckel, über den musikalischen Zeitmesser. 49.

Tartini, über die erste Schule im Violinspiel. 133.

Ungen., über Simplificirung der Orgeln. 138.

Ungen., Was soll man von einem Musikdirektor der Oper verlangen. 165. 281.

Ungen., Vorschlag zur Emporbringung d. deutschen Oper. 365.

Ungen., Verhältnis der Mozartschen Opern zu einander. 421.

Ungen., üb. d. ersten Unterricht im Klavierspiel. 599.

Ungen., über die jetzige verworrene Strichbezeichnung. 729.

Weber, über den Einfluss des Singens auf die Gesundheit. 813

II. Historische Aufsätze.

Redakt., über Karl Leopold Röllig. S. 450.

Ders., über die neuesten Erfindungen und Verbesserungen im Musikdruck. 748.

Rochlitz, Friedr., Cäcilia. 96.

Ders., der Besuch im Irrenhause. 645, 661, 677, 693.

Schubert, Proben einer Geschichte der Tonkunst. 250, 265, 269.

Ungen., Einführung neuer Choräle in Biberach. 285.

Ungen., zum Andenken Johann Adam Hillers. 845, 861.

III. Recensionen und kurze Anzeigen.

1) Theoretische Schriften:

Eberhard, Handbuch der Aesthetik, 2ter Theil. Seite 61.

Koch, musikal. Lexikon. 33.

Ungen., Versuch einer erleichterten Anweisung zum Generalbass. 625.

2) Historische Schriften:

Reichardts Briefe aus Paris. S. 317.

3) Musik.

a) Gesang.

c) Kirchenmusik:

Danzi, Preis Gottes, Kantate, Partitur. S. 594.

Grünberger, deutsche Messe. No. 2. 193.

Haydn, Joseph, Messe, No. 2 und 3. Partitur. Seite. 1.
Derr., Te Deum, Partitur. 191.

β) Kantaten

Haydn, Joseph, die Jahreszeiten, Partitur. S. 513.
Marcheck, Klage und Trost an Freundes Grabe, v. Meissner, Klavierauszug. 27.

γ) Vierstimmige Gesänge:

Wallace, Nocturnes italiens. Cah. 1, S. 625.

δ) Opern, im Klavierauszuge:

Berton, die tiefe Treuer. 2. 218.
Bierey, Klara, Herzogin v. Bretannien. 805.
Eulenstein, Die Wanderschaft. 745.
Méhul, der Schutzgeist. 25.
Mozart, La clemenza di Tito. 60.
Winter, Ogur. 176.

ε) Lieder und andere Gesänge mit Begleitung des Klaviers und der Guitarre.

Asioli, III Ariette, Op. 2 u. 4. Seite 142.
Ders., III Duetti, Op. 6. 142.
v. Beethoven, 6 Lieder v. Gellert. 628.
Ders., das Glück der Freundschaft. 626.
Ders., der Wachtelschlag. 622.
Borchard, 12 Lieder. 742.
Bortolazzi, 6 Ariette (mit Guit.) 765
v. Dalberg, Romanzen. 387.
Eisrich, 24 Lieder. 63.
Gürrlich, neue deutsche Lieder. 844.
Harder, Gesänge (mit Guit.) 720.
Häusler, 6 Lieder, Op. 18, und
Ders., Sehnsucht und Trost, Op. 20. 656.
Haydn, Jos., Des Geistes Gesang. 592.
Himmel, 12 Lieder, (mit Guit.) 741.
v. Krufft, Gesänge, Op. 2. No. 2. und
Ders., Hoffnung v. Schiller, Op. 3. 624.
Liverati, 6 Ariette. 794.
Millico, 6 Canzonine. 142.
Methfessel, Kleine Romanzen und Lieder, (mit Guit.) Op. 6. 712.
Reichardt, Elegieen und Romanzen. 873.
Righini, Lieder, Op. 11 und 12. 487.
Schulz, 6 Canzonetten. 686.
Ungen., Musikal. Arabesken. 447.
Ungen., Monatsfrüchte f. Klavier und Gesang. 1—3. Heft. 654.

Ungen., Collection des meilleures Romances, 1. u. 2. Heft. S. 629.
Weber, Gesänge, Marsch und Chor zu Schillers Tell. 823.
Zingarelli, Preghiera. 142.

b) Instrumentalmusik.

α) Sinfonieen:

Weyse, grande Sinfonie. S. 726.

β) Konzerte.

Arnold, premier Concerto p. Violone, und
Ders., troisième Concerto p. Violone. Seite 739.
Fränzl, cinquième Concerto p. Viol., Op. 6. 829.
Ders., sixième Conc. p. Viol., Op. 7. 722.
Ders., septième Conc. p. Viol., Op. 8. 837.
Fürstenau, Conc. p. la Flûte. 617.
Kreutzer, grand Conc. p. Viol., Op. 12. 615.
Krommer, troisième Conc. p. Viol., Op. 42.
Ders., quatrième Conc. p. Viol., Op. 43, und
Ders., cinquième Conc. p. Viol., Op. 44. 728.
Lebrun, 6 Conc. p. Hautbois. 779.
Pfeiffer, Concerto pour le Basson, Op. 7 und 8. 696.

γ) Septetten, Sextetten, Quintetten, Quartetten, Trios, Duos:

Alexander, Potpourri pour le Violone, Viol. et Basse, Op. 6. 8.
Backofen, Quint. p. Cor de Basse, 2 Viol., Alto et B., Op. 3. S. 30.
v. Beethoven, 3 Sonat. p. le Pianof. av. Viol. Op. 30., No. 1. 57.
Böck, 12 Pièces p. 2 Cors et B., Op. 6. 55.
Ders., Sextetto p. 2 Viol., Alto, 2 Cors, et Basse, Op. 7 und 8. 562.
Bruni, 6 Duos p. 2 Viol. 672.
Förster, 3 Quat. p. 2 Viol., Alto et Violoncelle, Op. 21. No. 2, 56.
Ders., Quint. pour 2 Viol., 2 Altos et Violoncelle, Op. 26. 384.
Fränzl, 3 Quat. p. 2 Viol., Alto et 2 Violonc., Op. 9, No. 1—3. 793.
Häusler, 6 Notturni pour 2 Cors et 2 Bassons. 595.
Koschuch, 3 Sonat. p. le Pianof. avec Viol. et Violonc., Op. 48. 160.

Kreutzer, Trio p. Hautb., Basson et Alto. S. 673.
Krommer, Quat. p. Flauto, Viol., Alto et Violonc. Op. 13. 362.
Ders., 3 Duos p. 2 Viol., Op. 6. 616.
Lacroix, 3 Duos p. 2 Violons, Op. 20, 433.
Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Quint. p. Pianof., 2 Viol. et B. 457.
Rode, Air varié p. Viol., av. Viol., Alto et B. Op. 10. 79.
Rolla, 3 Trios p. Violon, Alto et B., Liv. 2. 685.
Ders., grand Quat. p. 2 Viol., Alto et Violoncelle, Op. 5. 502.
Romberg, 3 Quint. p. Flûte, Violon, 2 Alt. et Violonc., No. 1 — 3. 155.
Schweizer, 3 Sonates pour le Pianof. avec Flûte Op. 3. 290.
Steibelt, 3 Son. p. Pianof. av. Viol. et Violonc. Op. 37. 148.
Ders., Combat Naval p. Pianof. ac. Viol., Violonc. et Tamb., Op. 36. 178.
Tomasini, 3 Duos p. 2 Viol. 88.
Viotti 3 Trios p. 2 Violons et Violonc., Op. 16 und 17. 72.
Ders., 3 Trios p. 2 Viol. et Violonc., Op. 20. 794.
Winter, Septuor p. 2 Cors, Clar., 2 Viol., Alto et B., Op. 10. 443.

β) Sonaten für das Pianoforte, ohne Begleitung:

v. Dalberg, Grand. Sonat., Op. 20. S. 561.
Ferrari, 3 Sonatin., Op. 30. 419.
Kanne, grand. Sonat., Op. 18. 775.
Körner, Sonat., 815.
Müller, Charl., Sonat., Op. 13. 284.
Riem, Sonat., Op. 1. 637.
Steibelt, 3 Sonat. facil. 227.
Weiske, 6 Sonat. 434.
Wachojansky, 3 Sonat. fac., Op. 2. 228.
Zapf, grande Sonate. 867.

ε) Andere Musik f. d. Pianoforte:

Bach, Eman., Variat. S. 212.
v. Beethoven, Var., Op. 35. 338.
Ders., 3 grand. Marches à 4 mains, Op. 45, und
Ders., Var., No. 25. 645.
Bock, Menuets, Allemand., Anglais., Walzes. 594.
Eberl, Caprice et Rondeau, Op. 21. 808.
Eder, Var., Op. 1 u. 2.,
Ders., Rondeau, Op. 4., und
Ders., 6 Pièces, 757.

Freund, Var., Op. 22. S. 626.
Gabler, 10 Var., Op. 24. 844.
Gelineck, Var. 177.
Ders., Var., Op. 27. 874.
Ders., Var., Op. 22. 763.
Händel, Var. 242.
Hörmann, 12 Men. und Trios, und
Ders., 12 deutsche Tänze. 531.
Hummel, Joh., Nep., Rondeau, und
Ders., Var. 625.
Ders., Var. 860.
Kirmair, Var. 780.
Ders., Var. 812.
Ders., Var. 860.
Körner, Parademärsche der franzöz. Truppen. 743.
Latour, Air favori varié. 164.
Lipavsky, Var. 315.
Ders., Var., Op. 20. 842.
Mozart, Var. 112.
Müller, Charl., 9 Var., Op. 11. 285.
Nözel, Tänze mit Begleit., 5te Liefer. 348.
Pfeiffer, Var. 760.
Eugen., Ouvertures arrang. 174.
v. Weber, Petites Pièces à 4 mains, Op. 3. 252.
Weisse, Allegri di Bravura. 571.
Zapf, die Galoppade mit 10 Var. 742.

ζ) Orgel.

Albrechtsberger, 6 Prälud., Op. 12., und
Ders., 6 Fugen, Op. 10. S. 603.
Kittel, 4stimmige Choräle mit Vorapielen. 797.
Umbreit, Orgelstücke 4 — 6. Samml. 872.
Vogler, 112 petites Préludes. 604.

η) Guitarre.

Kanne, Journal p. la Guit., Op. 13., Cah. 1. S. 658.
Trag. Samml. verschiedn. Stücke, No. 1 — 3. 316.
Ders., Samml. Verschiedn. Var., No. 1 u. 2. 316.

ϑ) Violin:

Campagnoli, 30 Préludes p. Viol. seul. Op. 12. S. 169.
Kreutzer, Etudes. 711.

ι) Mandoline:

Bortolazzi, 6 Var., Op. 8. S. 403.

κ) Harmonika:

Schmittbaur, Préludes et Rondeau. S. 244.

λ) Violoncell:

Romberg, Bernh., potpourri, Op. 4. S. 405.

IV. Nachrichten.

Aus Berlin, S. 47, 129, 178, 247, 281, 336, 393, 431, 480, 546, 588, 689, 810.
Aus Braunschweig: 158, 261, 529, 556, 706.
Aus Breslau: 301, 506, 573.
Aus Chemnitz: 471.
Aus Dresden: 130, 335, 471, 586.
Aus Frankfurt am Mayn: 279, 398, 414, 424, 533, 622, 777.
Aus Hannover: 358.
Aus Leipzig: 45, 200, 265, 409, 463, 541, 792.
Aus London: 384.
Aus Mannheim: 81, 221.
Aus München: 483, 711, 793.
Aus Paris: 15, 28, 93, 109, 290, 312, 377, 388, 473, 583, 674, 785, 834.
Aus Petersburg: 450.
Aus Prag: 530.
Aus Salzburg: 147, 449.
Aus Stettin: 589.
Aus Wien: 31, 74, 110, 180, 224, 226, 250, 293, 361, 467, 503, 543, 581, 618, 759, 776, 822.
Aus Würzburg: 627.

V. Miscellen.

Anekdoten: S. 32, 48, 79, 195, 332, 363, 404, 420, 436, 452, 495, 512, 531, 547, 564, 579, 612, 627, 644, 690, 728, 744, 764, 795, 811, 841.
Cambini, Ausführung d. Instrumentalquartetten. 781.
Chladni, akustisch-literar. Bemerkungen. 719.
Guthmann, Wunsch und Bitte, 783.
Horatig, über die Gebrüder Pixis. 565.
Ders., über D. Chladni. 569.
Ders., über die Singanstalt in Braunschweig. 597.
Kühnau, üb. d. blinden Virtuosen Wend. 721.
Meineke, Texte zu Kirchenkantaten. 463.

Richter, Jean Paul, einige Stellen aus den Flegeljahren. S. 635.
Rochlitz, Friedr., Musikal. Spiel. 213.
Schreiber, Töne der Ahnung u. Erinnerung, Gedicht. 399.
Ders., die Aeolische Harfe, Gedicht. 634.
Ders., über Volkslieder. 715.
Sch., üb. d. neue Ausg. d. Werke des Marcello. 391.
Ungen., Die Künste, eine musikal. Vorstellung. 65.
Ungen., üb. Einführung d. Volkslieder. 601.

VI. Intelligenzblatt.

XXI. Nummern.

VII. Beylagen.

Musik:

No. 1. Danzi, zwey Lieder, mit Pianof.
No. 2. v. Lehmann, Mary's dream, engl. und deutsch, mit Pianof.
No. 3. Danzi, Salve regina, vierstimmig mit Orgel.
No. 4. Schicht, Lina trauert, mit Pianof.
No. 5. Bierey, Terzett aus d. Oper Klara, Klavierauszug.
No. 6. Wölfl, Arie aus d. Oper l'Amour romanesque, Klavierauszug.
No. 7. Wendt, Lied mit Guit., und Schreiber, Lied mit Pianof.

2) Portraits:

Cherubini,
v. Beethoven,
Zumsteeg, und
Hiller, letzteres als Titelvignette.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. Nº. I. 1803.

Recensionen.

Messe à 4 Voix avec accompagnement de 2 Violons, Viola et Basse, une Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Trompettes, Timbales et Orgue, composée par Joseph Haydn. No. 2. Partition. Au Magasin de Musique de Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Subscriptionspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.)

Messe — wie oben — No. 3.

Bey denen, die einige Zeit in einem katholischen Lande gelebet, und die so vielen Kirchenmusiken, als da sind: Messen, Litaneyen, Vespern etc. mit angehöret haben, geschiehet es oft, dass sie, bey einem für Musik gebildeten Geschmack, ihre Aufmerksamkeit nach und nach Kompositionen entziehen, die meistens so mittelmässig, so gedankenlos dastehen. Nur dann, wenn ein berühmter Mann es unternimmt, diese schon so unzählige mal in Musik gesetzten Worte von neuem zu komponiren, gehen sie hin mit Neugierde und Erwartung: finden aber auch dann sich noch oft getäuscht. — Auch Haydn, der Unerschöpfliche, schrieb Messen, und zwar, wie man versichert, viele, sowohl in frühern, als spätern Jahren: hat er, der in den verschiedensten Musikarten Meisterstücke geliefert hat, auch in diesem sogenannten Kirchenstyl Muster aufgestellet? oder giebt es so einen Styl gar nicht mehr? und darf der Opern-, der Sinfonieenkomponist sich an diese Arbeiten wagen, ohne aus seinem Gewöhnlichen weit herauszugehen? ohne besonderes, neues Studium? — Letzteres ist schwer zu glauben, und ersteres von einem so grossen Manne, als Haydn ist, der, durch so viele Meisterarbeiten ganz Europa bekannt, nichts vor das Publikum wird bringen wollen, was dem Werth seiner übrigen Arbeiten im geringsten nachstehen könnte — schon vor weiterer Untersuchung zu vermuthen. Die zwey Messen, die hier die Breitkopf-Härtelsche Musikhandlung dem Publikum im schönen Druck vor Augen legt, lassen aber, nach genauer Untersuchung, die Vermuthung zur Ueberzeugung werden.

Sie hiermit dem Musikkenner anzuzeigen, ihre Schönheiten, und die Art, wie Haydn diesen Text behandelt hat, etwas näher aus einander zu setzen, ist die Absicht dieses Aufsatzes; denn diese Werke sind ohne Zweifel das Produkt der reifern Jahre des Meisters; und da, wo so vieles zu lernen ist, kleine Flecken aufsuchen, oder gar mit krittlicher Hypochondrie oder kecker Süffisance sich das Ansehen der Ueberlegenheit geben wollen, dünkt mir hier lächerlich, überall aber wenigstens kleinlich.

Also ohne weiteres zur Sache. Haydn's Messen No. 2 und 3 sind mit Begleitung von Hörnern, Hoboen, Fagotten, Trompeten und Pauken geschrieben, gehören also unter die grösseren, oder wie man sie nennt, solemnen Messen.

Die erstere in Cdur unterscheidet sich dadurch, dass ihr Charakter sanfter, inniger — ich

möchte sagen, süsser ist; dass sie mehr zum Herzen spricht, als No. 3, welche in einem höhern, feurigern Styl entworfen worden.

Das Kyrie, Anfangs ein Largo von 10 Takten, in stillem, allgemeinen Gesang anfangend, macht beym 8ten und 10ten Takt eine Fermate, die eben so unerwartet, als ausdrucksvoll ist. Dann wird in einem sanften Kantabile dieses: Herr, erbarme dich, fortgeführet, wobey eine Stimme den Hauptgedanken vorträgt, der sodann von dem ganzen Chor wiederholet, in verschiedenen Wendungen und harmonischen Veränderungen weiter geführet und in schön vorbereiteten Kadenzen zu Ende gebracht wird. Korrektheit des Styls, eine schöne Ineinanderkettung der Mittelharmonieen, rhythmische Ordnung, nicht ängstlich und geziert, die aber gerade die Aufmerksamkeit des Zuhörers fesselt — herrschen durchaus in diesem Stücke, und bereiten das Herz des Zuhörers zu noch Höherem vor.

Das Gloria, ein feuriges Allegro in $\frac{4}{4}$ Takt, trägt auf eine originelle Art die Worte Gloria in excelsis vor: es jauchzt sie gleichsam heraus, mit welchen sogleich im sanften Piano, die Worte: et in terra pax, verbunden sind. Die weitere Durchführung ist musterhaft und voll harmonischer Kraft. Besonders merkwürdig aber ist die majestätische Art, wie H. die Worte: Pater omnipotens, ohne den Gang der Harmonie im mindesten zu stören, ausgedrückt hat. Doch wir eilen zum Qui tollis, als der zweyten Abtheilung dieses Musikstückes. Ein so rührendes, für stille, andachtsvolle Herzensempfindung berechnetes Adagio ist wohl lange nicht mehr in einer Messe gehört worden. Es ist in A dur mit obligater Begleitung eines Violoncells.

Schon Händel gebrauchte bey ausdrucksvollen Stellen in seinen Oratorien — im Judas Makkabäus in der Arie: Oh wretched Israel, und im Alexanderfest bey: softly sweet in Lydian measures — auf diese Art das Violoncell. Voll tiefer, inniger Empfindung ist dieses Solo, so ganz aus dem Herzen genommen! Die so schönen Zwischensätze des Chors, so einfach auch die Harmonie ist, machen die Worte: miserere nobis, ausnehmend rührend. Besonders ausdrucksvoll aber in der Ausführung (ich habe diese Messe wiederholt in einer katholischen Kirche ziemlich gut ausführen hören) ist der grosse Zwischensatz: suscipe deprecationem nostram, wo die steigende Harmonie, und Seite 34, die dreymal wiederholten, bis zum Fortissimo sich erhebenden Harmonieen die innigste Empfindung; — die darauf folgende Pause aber, und die in tiefer Stille sanft schwebenden Tuttisätze eine wahrhaft von Andacht und heiligem Gefühl durchdrungene Seele schildert. Dies ist gross, erhaben, bey dem wenigen Aufwand von neuen, studirten Harmonieen! Dies ist wahres Pathos! Hätten wir mehr solche Stücke, suchten junge Komponisten mehr in dieser Art sich auszuzeichnen: was könnte man nicht von der Musik noch alles erwarten! wie sehr würde sie durch Erregung der edelsten Gefühle den Menschen erheben!

Auf dieses schmelzende Adagio folgt dann wieder ein munteres Allegro, aus C dur im $\frac{4}{4}$ Takte, welches mit verschiedenen Nachahmungen und schön vorbereiteten Kadenzen das Stück schliesset. Wir kommen nun zum Credo. Wer einmal das Mönchslatein dieses Glaubensbekenntnisses durchgelesen hat, wird gestehen müssen, dass es wohl keinen trockneren Musiktext geben kann. Perioden von übermässiger Länge; Worte wie: et vivificantem — consubstantialem — sanctam catholicam apostolicam u. dgl. sind in einer musikalischen Komposition freylich wohl schwer auszudrücken! Doch ein denkender Kopf weiss sich überall zu helfen. Haydn wählt zur ersten Abtheilung das sehr einfache Thema:

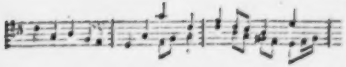

welches er 33 Takte hindurch, mit fugirten Nachahmungen, in den verwandten Tonarten herumführet, und zwar so richtig, und, wie man sich bey uns ausdrückt, so real, dass die vier Stimmen mit der Orgel allein schon ein vollständiges Ganzes ausmachen und auch völlig ohne Instrumente könnten ausgeführet werden. Mit welcher Kunst und Einsicht die Violin und andern Instrumente darüber gesezt sind, darf man Niemanden sagen, der Haydn's Verdienst um die Instrumentalmusik kennt.

Die Worte: Et Incarnatus — bis: et resurrexit — sind fast von allen Komponisten als Adagio behandelt worden. Man will nämlich die Empfindungen, die sich dem Menschen bey Anhörung der Leiden des Menschenfreundes Christus aufdrängen, ausdrükken. Auch Haydn macht ein klagendes Adagio in C minor, wo eine Stimme nach der andern einen kurzen Satz, mit sehr einfacher Begleitung, welches mit dem vorhergehenden glänzenden Chor so schön absticht, vorträgt. Sehr rührend ist der zweystimmige Satz: passus, passus — und dann das überraschende, erschutternde Tutti, S. 56, das sich in ein pianissimo verlieret! — Haydn hat hier zwey harmonische Dreyklänge in gleicher Bewegung, vom 5ten zum 6ten Takt der Seite 56 gesezt, welches eine schöne Wirkung macht. Wir erinnern uns eines ähnlichen Satzes aus der Alceste von Schweitzer. Es ist folgender:

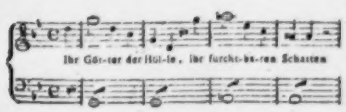

Doch hat Haydn den Violinen eine kleine Wendung gegeben, die, ohne die Wirkung zu schwächen, dem Satz die Härte, die man sonst finden möchte, benimmt. Das Et resurrexit ist ein grosses, feuriges Tutti mit allen Instrumenten durchgeführt. Das unisono bey: et exspecto, die darauf folgenden zwey allgemeinen Pausen, dann der Uebergang in die halbe Kadenz von E dur bey dem Worte: mortuorum, macht in der Ausführung eine schöne und erhabene Wirkung, welches man beym blossen Anblick dieser einfachen Harmonieen nicht vermuthen würde. Das Et vitam fangt als Fuge an, wird aber auf eine sehr originelle Art durchgeführt. Das Thema kömmt in schönen Solosätzen mit Nachahmungen einigemal vor, dann folgen wieder grosse Harmonieen, unerwartete Versetzungen, wie der 6te und 8te Takt Seite 58 — und eine ganz seltene Schlusskadenz, alles in so schönem Ebenmasse, in so richtigem Verhältniss, dass ein Lehrer aus so einem Stücke allein unfehlbare Regeln der Tonkunst abstrahiren könnte.

So trocken die Worte des Credo für eine musikalische Komposition sind, so interessant und reichhaltig sind jene des Sanctus. Hier hat der Komponist ein freyes Feld, allen Reichthum und alle Grösse seiner Kunst zu zeigen, welches aber unser denkender Meister diesmal nicht gethan hat, wahrscheinlich weil nach den grossen harmonischen Chören des Gloria und Credo ein grosses Tutti jezt von keiner besondern Wirkung mehr seyn könnte. Ein schöner Gesang der Violine, ohne alle Blasinstrumente, fangt das Stück an, in welches zuerst die Altstimme, und dann die übrigen Singstimmen, in einfachen Harmonieen, eintreten und bis zur Fermate in dem fünften Tone fortschreiten. Das einfallende Pleni hat zwar einige grosse Sätze, schliesst sich aber bald, um gleichsam nur das folgende Benedictus, eine Art von gefälligem Pastorale, vorzubereiten. Dieses Stück, ein Andantino $\frac{3}{4}$ aus C minor ist, in einem ungemein sanften, fliessenden Styl gearbeitet, es enthält so viele

feine Wendungen, die singenden Stimmen sind so schön in einander verwebt, und doch so natürlich gesetzt und in den eigentlichen Umfang jeder Stimme eingeschränkt — ! Besonders merkwürdig ist die Bearbeitung der vier Stimmen da, wo die Tonart in C dur übergehet, von S. 95 bis 98. Man hat schon oft bemerkt, dass H. in ausgezeichnetem Maasse die Kunst besitze, auch gewöhnliche musikalische Gedanken sehr interessant zu machen; dass er dazu besonders die Instrumente auf neue und überraschende Art anzuwenden wisse: ein Beyspiel haben wir an dem Agnus Dei. Wie oft ist nicht der Anfangsgedanke schon gebraucht worden, und wie neu wird er nicht durch die zwey aufeinanderfolgenden Fermaten? Doch die Pauke, die bey dem 10ten Takt mit einem Solo eintritt — wer hatte sich wohl dessen in einem Adagio cantabile, das ohne Trompeten und Hörner geschrieben ist, vermuthet? Dessen ungeachtet wird die Empfindung nicht im geringsten gestört, sie wird ohngeachtet dieser wiederholten Schläge, die freylich nur im Piano müssen gespielt werden, bis ans Ende gleich andachtig und feyerlich erhalten. Besonders schön ist die Kadenz in C minor bey dem 2ten und 3ten Takt der Seite 102. Dies sind jedoch Züge eines Genius, welche nicht jedem gelingen, und die man auch selten nachahmen soll. — Ein Allegro spiritoso, das in voriges Adagio einfallt, schliesst auf eine feyerliche Art das Ganze. —

Dies sind die Bemerkungen, die sich dem Verfasser dieses Aufsatzes bey Anhörung und Durchsehung dieser Messe aufdrangen. Sie kann als ein Muster gelten, wie man im neuern Geschmack diese Art Kirchenmusik komponiren soll: denn um nichts zu sagen von dem schönen reinen Satz, den man an diesem Meister genugsam kennt, so ist der Gesang, die durchaus stille, ruhige Empfindung, die sie einflosst, dem Ort und der Feyerlichkeit, für die sie bestimmt ist, angemessen, und alles, was nur spielend, witzelnd und erkünstelt, folglich des Gottesdienstes unwürdig oder sonst zweckwidrig ware, weggelassen. Möge sie also in den Händen aller jener seyn, die aus Beruf oder Neigung dieser Art Kirchenkomposition sich widmen! möge sie fleissig und oft von ihnen durchstudirt werden! —

Wir kommen zur zweyten Messe, No. 3. Sie ist aus D dur für ein grosses vollständiges Orchester doch ohne Waldhörner geschrieben. Ein Clarino principale ist neben den zwey gewöhnlichen Trompeten noch insbesondere gesetzt. Abtheilung und Behandlung des Textes ist wie in vorhergehender Messe, nämlich das Qui tollis, Et Incarnatus, Agnus Dei grosse Adagiostücke für die Solostimmen mit eingeflochtenen Tuttisatzen, das übrige grosse Chore.

Sie ist, wie schon vorläufig bemerkt worden, in einem feurigen, kühnen Styl geschrieben, ein Werk, das dem hohen Kunstsinn des Komponisten neue Ehre bringt. Man sehe nur, mit welcher Einsicht das Gloria bearbeitet ist, mit welcher Kunst die Solos und Tuttisatze vertheilet sind, welche Ordnung, welche Warme, wie sich der Künstler immer so gleich bleibt, und nie in seinem erhabenen Flug ermattet! — Die Fuge: in Gloria Dei ist ein Meisterstück der Kunst, obwohl er sie nur einige 40 Takte durchführet, und mit andern Nachahmungen und Gedanken schliesset. Der wahre Verehrer der Tonkunst wird es dem braven Haydn gewiss Dank wissen, dass er fast allein es noch unternimmt, grosse Fugen für das Publikum zu schreiben. Wie wenig ist seit geraumer Zeit hierin gethan worden, wie kahl und mager sehen nicht die Oratorien, Kirchenstücke u. dgl. selbst deutscher Meister aus, die sonst so sehr in diesem Fache sich auszeichneten. Freilich ist es so leicht nicht, eine gute Fuge zu schreiben. Ein Thema schulermässig ein paar verwandte Tonarter durchschleppen, ärmliche Nachahmungen zusammen kleben, heisst man auch eine Fuge schreiben. Davor behüte uns aber der Himmel!

denn eben diese geistlosen Machwerke sind es, welche die Fuge, die Krone der Harmonie, bey Vielen in Mis'credit setzen. Fugen, wie sie einst Händel schrieb, und wie sie izt Haydn schreibt, so gründlich und doch so klar, und zugleich ausdrucksvoll, werden von jedem Publikum mit Beyfall aufgenommen werden. Man studire seine Kunst aber auch so, wie beyde genannte grosse Manner sie studiret haben, und lasse sich nicht von einem gewissen frivolen Zeitgeist dahinreissen.

Die erste Abtheilung des Credo ist ein zweystimmiger Kanon in der Quinte, die eine Stimme (Diskant und Tenor, so wie Alt und Bass sind im Einklang gesetzt,) fängt ein Thema an, welches die zweyte einen Takt später und eine Quinte tiefer genau Note für Note nachsingt, und dies dauert hier volle 70 Takte hindurch. Wie schwer dergleichen Arbeiten sind, und wie wenig sie oft die angewandte Mühe verlohnen, braucht man nicht erst zu sagen. Zwar findet man in einigen neuern theatralischen Arbeiten, z. B. in Lilla von Martini, dreystimmige Kanons, die eine schöne Wirkung machen. Doch ein so grosser, langer Chor, als dieser Kanon, ist uns aus neuern Zeiten nicht zu Gesicht gekommen. Er ist in allem Betracht merkwürdig und verdient studirt zu werden, besonders wegen der originellen Art, wie das Orchester behandelt ist.

Aber das studirteste Stück in der ganzen Messe scheinet uns das: Et resurrexit, zu seyn. Mit welcher Einsicht ist es nicht durchgeführt; ohne einen Hauptgedanken streng zum Grunde zu legen, sind es nur harmonische Wendungen, seltene Modulationen, und richtig überwogener Rhythmus, die dieses Stück zu einem schönen musikalischen Ganzen machen. Wie schwer ist es nicht, ohne Mittelsätze, ohne eingemischte Solos, blos durch Harmonie ein so langes Stück hindurch nicht zu erkalten. Gewiss, an sanften melodischen Sätzen mag es Mancher unserm Haydn gleich gethan, ihn wohl übertroffen haben: aber in das eigentliche Heiligthum der Kunst ist noch keiner unter den Zeitgenossen tiefer eingedrungen, als er.

Gerne möchten wir noch von dem schönen Tutti des Benedictus, wo besonders die unerwarteten Sätze mit Trompeten und Pauken Seite 96 von einer erhabenen Wirkung seyn müssen, und von jenem des Dona nobis, voll fugirter Nachahmungen und schöner harmonischer Wendungen und Umkehrungen sprechen, wenn wir nicht glaubten, dem Leser genug gesagt zu haben, um aus dem bisherigen richtig auf den Charakter dieser musikalischen Arbeit schliessen zu können. Zwar glauben wir, dass diese Messe mehrern Schwierigkeiten in der Ausführung unterworfen ist, als die vorhergehende. Die obwohl nur kurzen Soli des 1. Soprans im Kyrie Seite 5 bis 7 S. 12, 15 bis 17; sodann die Passage S. 74 u. dgl. sind schwer, gut herauszubringen. Die Violinen, immer in glänzenden Sätzen geschrieben, erfordern geübte und erfahrne Spieler. Auch wäre es wohl möglich, dass eben deswegen in einem grossen Tempel die Wirkung dieser Musik jener erstern aus C nicht immer gleich käme, welches man doch aus blosser Ansicht sich nicht zu behaupten getrauet. Wer aber Fülle der Harmonie und der Fuge, eine kunstvolle Ausarbeitung, ein richtiges Ebenmaas und die schönste rhythmische Ordnung zu schätzen weiss, wird diesem Werke den ersten Platz unter den Meisterwerken z. B. eines Handels oder Durante einräumen.

Erklärung.

Mit dieser Nummer unsrer Blätter beginnt der sechste Jahrgang derselben. Wir fahren mit der bisherigen Aufmerksamkeit fort, zu der Belehrung und Unterhaltung unsrer Leser nach Möglichkeit beyzutragen. Unsre

Leser sind sehr verschieden: so müssen auch Inhalt und Form der Aufsätze sehr verschieden seyn. Da jeder Einzelne denn doch auf Einem Punkte stehet, können nicht alle Aufsätze für ihn gleiches Interesse haben. Auch für uns haben sie es nicht. Doch sind wir im Stande, Jedem versprechen zu können, er werde von Zeit zu Zeit etwas erhalten, das, zunächst ihm, nicht gleichgültig seyn kann. Wollten wir für eine einzelne Klasse Leser, auf Einer bestimmten Stufe der Bildung, arbeiten; wir könnten diesen mehr liefern, aber unser Institut würde in sich selbst zerfallen. Noch hat sich in Deutschland kein Journal halten können, das, Einer Kunst gewidmet, nur Einer Klasse von Freunden derselben Genüge zu leisten strebte, selbst wenn das beabsichtigte Publikum das beste und die Verfasser die vortrefflichsten waren. Deshalb bleiben wir dem bisher befolgten Plane getreu, und suchen ihn nur immer genauer zu erfüllen. Jeder wirklich gute Rath wird von uns in der Stille benutzt, wie jeder gegründete Tadel, ungegründeten lassen wir gleichgültig verhallen. Wir dürfen es sagen, da wir es beweisen können: unser Institut ist bisher nicht ohne Erfolg für das Beste der Tonkunst geblieben. Wir haben beygetragen, dass mehr Einsicht in ihr Wesen, mehr Liebe zu ihr und zu den vorzüglichsten ihrer Produkte unter Vielen verbreitet worden; mancher verdiente Komponist oder Virtuos, der, seiner Verhältnisse oder der Willkühr wegen, womit das Glück über den Ruf schaltet, wenig oder gar nicht bekannt worden wäre, ist nun in den Stand gesetzt, mit Freuden für seine Kunst zu leben und durch sie viele Andere zu erheben und zu erfreuen; nicht wenige bekannte theoretische und praktische Werke sind durch unsere Vermittelung in das Publikum gekommen, zum Theil auch erst durch unsre Vorschläge und unsern Betrieb ausgearbeitet worden; vielem Schlechten wird der Eingang wenigstens erschwert und seine Wirkung gemindert; wir glauben uns wenigstens einigen Antheil an der seit kurzem erfolgten Umstimmung vieler Zeitgenossen in Absicht auf Tonkunst, und an der Richtung ihrer Neigung nach dem Geistreichern, Gedachten, Grundlichern, Vollendetern, beymessen zu dürfen; Männer, die sich durch anerkannte Verdienste das Recht erworben, ein entscheidendes Wort zu sagen, haben sich, zum Theil auch öffentlich, lebhaft für unser Institut erklärt —: das muss uns genug seyn, und ist uns auch genug, um es mit Eifer und Sorgfalt fortzuführen. So lange wir überzeugt seyn dürfen, dass wir unsern guten Zweck nicht ganz verfehlen, so lange werden wir diese Zeitung fortsetzen, und wenn sich sogar das Publikum, das sie jetzt so anständig unterstützt, mit der Zeit so sehr davon abwenden sollte, dass wir einen Theil der Kosten aus eigenen Mitteln bestreiten müssten; sobald wir jene Ueberzeugung aufzugeben hätten, würden wir abbrechen, und wenn wir die beträchtlichsten Vortheile von der Fortsetzung ziehen könnten. Nicht Eigennutz — treue Anhänglichkeit an die Kunst hat allein unser Institut errichtet: treue Anhänglichkeit an die Kunst allein soll es erhalten.

Die anständige Unterstützung des Publikums setzt uns in den Stand, in Zukunft noch Manches zu thun, was den Abnehmern unsre Zeitung, auch in Nebensachen, angenehmer machen kann. Wir werden öfter, als bisher, musikalische, und auch solche Beylagen geben, die zur Zierde gereichen. So werden wir z. B. zuweilen Portraits von den verdientesten Kunstgelehrten oder Tonkünstlern vorliger oder gegenwärtiger Zeit beylegen u. dgl. m.

Einige besondere Vorfälle, deren Erzählung unsern Lesern zu unbedeutend scheinen mochte, veranlassen uns, hier nochmals bestimmt zu wiederholen, was wir zu anderer Zeit schon erklärt haben, und was sich eigentlich von selbst verstehen sollte:

1) Die in den Recensionen sowohl, als in den Nachrichten gefälleten Urtheile, sind

Urtheile derer, die sie ablegen, und wir haben bey ihrer Bekanntmachung eben so wenig darnach zu fragen, als Andere, ob wir sie überall unterschreiben können, wenn sie nur den von Allen anerkannten und zuzugestehenden allgemeinen Grundsatzen nicht widersprechen. Um ganz unpartheyische und gründliche Recensionen zu erhalten, thun wir, was sich thun lässt, und was nur von den besten der bestehenden andern — etwa literarischen, Instituten gethan wird. Mehr kann von einer Redaktion nicht gefordert werden. Und was die Nachrichten betrifft — so wird, ohne Ausnahme, keine aufgenommen, die nicht vom Verfasser unterzeichnet, oder von einem Andern verbürgt ist. Ueberdies haben wir an den für Musik wichtigsten Orten — in Paris, Wien, Berlin u. a. — bestimmte Korrespondenten, die, was man von einem Beobachter nur immer erwarten kann, leisten können, und die für das stehen, was sie berichten. Andere Journalisten schreiben wir niemals aus; und muss ja zuweilen, was jedoch sehr selten geschiehet, eine Notiz aus einem andern öffentlichen Blatte entlehnet werden, so geben wir es allezeit an. Hiermit glauben wir, auch in Ansehung der Nachrichten, unsrer Pflicht Genüge zu leisten, und Niemand, der mit einem gefälleten Urtheil glaubt unzufrieden seyn zu müssen, kann uns Vorwürfe darüber machen.

2) Die Beylagen sollen nicht immer Musikstücke von grosser Bedeutung enthalten, und können das nicht, da sie nur Bogen, nicht Hefte füllen, und den verhältnissmässig so wohlfeilen Preis nicht erhöhen dürfen. Sie sind bestimmt, theils Beyspiele aufzunehmen, die zu lang sind, um in den Text der Recensionen u. dgl. eingerückt zu werden; theils Proben aus grössern, noch nicht im Publikum erschienenen Werken mitzutheilen, Aufmerksamkeit auf das Ganze zu erregen und einen Vorschmack von diesem zu geben; theils dem Liebhaber zuweilen eine interessante Kleinigkeit zu seiner Unterhaltung darzubieten. Mehr zu geben haben wir nirgends versprochen; mehr gedenken wir zwar bey fortgehender Unterstützung des Publikums zu leisten, aber man kann es nicht von uns fordern.

Wer sich um die nähern Angelegenheiten unsers Instituts auch nicht bekümmert, wird aus diesem allen wenigstens so viel sehen, dass wir nicht leichtsinnig und nicht eigennützig an die Fortsetzung desselben gehen.

Leipzig, d. 1sten Oktober 1803.

Die Theilnehmer an der Redaktion der musikalischen Zeitung.

Ueber die musikalische Beylage No. I.

Sie enthält Gesänge aus einigen Sammlungen, die innerhalb zweyer Monate im Verlage dieser Zeitung erscheinen, und allen Freunden eines zarten, ausdrucksvollen, wohlausgearbeiteten und doch einfachen Gesanges sehr willkommen seyn werden. Wir enthalten uns alles weitern Anpreisens; der Name des Hrn. Kapellm. Danzi in München, seine frühern Kompositionen, die keinem, der das Bessere aufzusuchen und auszuwählen verstehet, unbekannt seyn können, und auch schon die hier gegebenen Proben sind Empfehlung genug — besonders wenn wir, wie wir dem Verf. schuldig sind, hinzugesetzt haben, dass wir die hier abgedruckten Stücke nicht als die vorzüglichsten, sondern nur als die kürzesten geben. Gut sind sie, gut sind alle, aber manche weiter ausgeführte stehen höher. Die erste dieser kleinen Sammlungen enthält Gesänge für Eine Stimme mit Begleitung des Pianoforte, von dem Komponisten auch selbst gedichtet, und zwar in dem angenehmen Geiste der italienischen Arietten und Kanzonetten. Die zweyte und dritte Sammlung enthält dreystimmige, die vierte, vierstimmige Gesänge, sämmt-

lich mit Begleitung des Pianoforte, und mit so einfacher, dass die meisten auch ohne alle Begleitung vorgetragen werden können.

d. Redakt.

Nachrichten.

Paris, d. 14ten Septbr. Diesmal nur eine Nachricht von einer Neuigkeit des Theaters Feydeau — denn andere Neuigkeiten sind nicht vorgefallen. Aline, Königin von Golkonda, heisst das Werkchen; Vial und Favières haben den Text, Leberton hat die Musik geschrieben. Das Sujet ist schon vor etwa vierzig Jahren von Sédaine bearbeitet und von Monsigny in Musik gesetzt worden. Es verdiente aber gewiss neu bearbeitet zu werden. Man kennet es wohl auch aus dem reizenden Märchen des Grafen Bouffleur. Die Schäferin Aline kommt, per discrimina rerum, in jenes Königreich und findet in dem Beherrscher desselben ihren ehemaligen Geliebten wieder, der sich die Nation unterworfen hat: das ist die Hauptsache. Dieser Inhalt würde nur ein Konversationsstück und dem Musiker nur Gelegenheit zum Ausdruck angenehmer und sanfter Gefühle gegeben haben — wie das auch in der ältern Bearbeitung der Fall ist: hier hatte man aber einen Auflauf des Volks und andres dergleichen eingeschoben, damit es denn doch prächtiger hergehen konnte. Die Musik macht dem Verfasser Ehre und hat vielen Beyfall gefunden. Die Ouverture ist ein wenig bunt, aber kräftig und eindringlich. Ein neuer und effektvoller Kunstgriff des Komponisten ist, dass er (die Situation erlaubt es) zu dem Monologen, der der ersten Arie vorher gehet und gesprochen wird, eine fortgehende Musik geschrieben hat, die zugleich eine ausgeführte Introduktion zur schönen Arie selber macht. Das folgende Chor der Eunuchen, die Aline, wie billig, reformirt, ist an sich schon interessant, hat aber noch einen seltsamen, eigenen und diesen Halbmenschen possierlich angepassten Charakter. Auch sind die fröhlichen Nationalgesänge im zweyten Akt, die Couplets daselbst, und die Musik zu der ganzen Handlung der Verschwornen im dritten Akt, mit Lob auszuheben, so wie auch die andern vielen Ensembles sehr schätzbare Stücke haben. Besonders die Weiber hat die Oper eingenommen, und man weiss ja, dass dann die Männer auch mitklatschen. Doch, wie gesagt, auch der ernsthaftere Kenner wird manchen Theilen des Stücks denselben Beyfall nicht versagen können. — Die italienische Oper hat sehr schöne Wiederholungen von Matrimonio segretto, Pazza d' amore und andern bekannten Opern gegeben. Die öffentliche von mir erwähnte musikalische Akademie hält sich nicht nur, sondern ihre Versammlungen werden immer interessanter und ihr Beyfall nimmt in gleichem Maasse zu

Männer, die allerdings das Recht zu urtheilen haben, erklären die vor kurzem in einem Briefe aus München gegebne ungünstige Entscheidung über die neue Oper des Herrn Musikdir. Cannabich, Palmer und Amalia, für überstreng und einseitig, und behaupten, dass diese Musik zum grossen Theil viel Lob verdiene. Verhält es sich so, so wünschen wir sehr, dass jene frühere Nachricht dem Eingange, den diese Oper auch ausser München finden möchte, nicht nachtheilig sey, zumal da sie, unsers Wissens, die erste grössere Arbeit dieser Art von einem Komponisten ist, der durch manche kleinere sich schon früher gerechten Beyfall zu erwerben gewusst hat.

d. Redakt.

(Hiezu das Intelligenzblatt No. I. und die musikal. Beylage No. I.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLICENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *N*^{o}. *I.* 1803.

Anzeigen.

Es haben einige deutsche Musikhandlungen, ohne mein Wissen, lächerlich Sammlungen französischer Romanzen drucken und stechen lassen, die ich für Madame Bonaparte komponirt haben soll. Von allen diesen Sammlungen, die mir gedruckt und gestochen zu Gesichte gekommen sind, ist keine einzige für Madame Bonaparte gemacht worden; ich habe sie nämlich alle, schon vor einigen Jahren, für eine preussische Prinzessin komponirt. Für Madame Louis Bonaparte hab' ich indess während meinem letzten Pariser Aufenthalte mehrere französische Romanzen und Elegieen komponirt, von diesen ist aber bis jetzt noch nichts öffentlich erschienen. Hat das deutsche Publikum Lust sie zu besitzen, so kann man darauf bey Herrn Wittich in der Buchhandlung des Herrn Professor Unger in Berlin, und in allen guten Musik- und Buchhandlungen mit einem Thaler subscribiren oder pränumeriren, sich auch mit Einsendung des Geldes an mich selbst wenden. Jene ersuch' ich, mir bis zu Ende der Leipziger Michaelismesse Nachricht darüber zu ertheilen und gesteh' ihnen, wie jedem, der Subscribenten sammlen will, Ein Drittheil Rabat zu. Findet sich bis Mitte Novembers dieses Jahrs eine hinlängliche Anzahl Subscribenten, so sollen die Romanzen und Elegieen sauber gestochen zu Neujahr erscheinen.

Giebichenstein bey Halle, den 15. Sept. 1803.

Joh. Friedrich Reichardt.

Bis zu Ende Novembers 1803 kann man bey mir und in der Breitkopf-Härtelschen Musikhandlung zu Leipzig auf folgende von mir für das Klavier gesetzte Tänze, als: 3 Polon., 3 Menu., 3 Angl., 3 Ecoss., 3 Quadrill. und 3 Walzer mit 12 Gr. Sächs. pränumeriren. Auf 4 Exemplare wird das fünfte frey gegeben und die Ablieferung soll pünktlich Anfang Decembers geschehen. Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey. Nach dem Pränumerationstermin ist der Ladenpreis 18 Gr.

Schloss Hartenstein im Schönburgischen, am 23. Septbr. 1803.

A. H. Weller.

Mit innigem Bedauern melden wir dem ganzen musikliebenden Publikum, dass in diesem Jahr der 2te Jahrgang des

Musikalischen Taschenbuchs

der Herren Werden und Schneider auf 1804 nicht erscheinen kann.

Einige unvorhergesehende Hindernisse, die jedoch auf die Reichhaltigkeit und die Güte des Buchs selbst nur von wohlthätigem Einfluss seyn konnten, hinderten den Druck, der bereits angegangen war, und bestimmten uns es für dieses Jahr liegen zu lassen. Es erscheint daher im Sommer 1804 als das erste Taschenbuch für 1805. — Sowohl Verfasser als Verleger haben bey diesem 2ten Jahrgang alle Kräfte aufgewendet, um wo möglich etwas allen Forderungen der Kunst entsprechendes zu liefern. Es ist aber ein Alphabet stark, enthält auf 16 bis 18 Bogen die vollständigste Uebersicht des jetzigen Zustandes der Musik, die nur je geliefert seyn mag, die im ersten Jahrgang abgebrochene Charakteristik Reichardts, eine Biographie der berühmten Sängerin Mara, Volkslieder, Poesien, Miscellen, Notizen u. s. w. 4 Bogen Kompositionen vorzüglich schöner Gedichte von Goethe, Tieck, Novalis, S. Mereau, Mahlmann von W. Schneider und ausser diesen noch 3 kleine leichte Melodieen zu Volksliedern und einen Marsch. Das Aeussere ist ganz wie beym ersten Jahrgang, derselbe Druck auf demselben schönen Velinpapier, zwey illuminirte Umschlagskupfer, ein Titelkupfer und das Portrait der Mara von Arndt, zu dem man bey diesem verminderten grossen Kostenaufwand den Preis von 1 Rthlr. 16 Gr. für einen Pappenband, und von

9 Rthlr. in Atlass gebunden äusserst billig finden wird.

So werden es Verfasser und Verleger dem Publiko darbringen und nicht darauf achten, wenn es wie der erste Jahrgang von Verläumdern beklatscht, von Neidern und Feinden heruntergerissen und von grau gewordnen Musikköpfen verketzert wird.

Penig, im September 1803.

F. Diezmann und Comp.

Nachricht.

In den Monaten Juni und Juli machte ich eine ähnliche kleine musikalische Reise durch Holstein, wie die, vor drey Jahren. In Husum hatte ich in meinem Orgelkonzert die grösste Anzahl von Zuhörern; dann in Kiel, Plön und Uetersen; weniger Zuhörer waren in Tönning, Schleswig und Itzehoe; am wenigsten in Rendsburg, Eckernförde und Krempe. An allen Orten fand ich die freundschaftlichste Aufnahme, und machte mir sehr angenehme Bekanntschaften. Nehmen Sie alle nochmals den herzlichsten Dank von mir! —

In Altona war alles zu einem Orgelkonzert bereit. Ich hatte die Erlaubniss dazu von den Herren Etatsrath und Bürgermeister Gähler, Probsten Adler, Kirchen-Juraten und Organisten Sabelon. — Durch den Herrn Advok. Rathgen wurde ich freundschaftlich in das schöne Altonaer Museum eingeführet, da, und ausserdem durch Verwendung des Hrn. Doktor Gutfeld wurde zu meinem Konzert subscribirt. Nun fehlte mir noch die Bewilligung Sr. Excell. des Herrn Präsidenten von Steemann, welche mir aber verweigert wurde. — Eine Ursache wurde mir nicht bekannt gemacht. — Meine Befremdung dass Ausländer (Abt Vogler, Kittel u. a.) die Bewilligung erhielten, und mir, als Königl. Dänischem Unterthan und einheimischem Künstler, dieselbe verweigert wurde — blieb unerwiedert. — — Muss nicht Aufmunterung den minder grossen Künstler zum grösseren Künstler hinführen? benimmt das grössere Talent dem nicht so grossen alle Achtung? —

Wenige Tage nach meiner Zurückkunft in meiner Vaterstadt Flensburg, gab ich daselbst das Eilfte Konzert, und zwar zum Erstenmal auf der hiesigen Nikolai-Orgel. Ich hatte das grosse Vergnügen, dass dieses Konzert alle andern in der Menge der Zuhörer übertraf. Wie sehr mich dies freute — vermag ich mit Worten nicht auszudrücken. —

Wie froh und glücklich bin ich, dass die Musik, diese himmlische Kunst, meine erste Begleiterin durch dies schöne Erdenleben ist! —

Flensburg, im August 1803.

Carl Fried. Ferd. Pe.lsen,
Organist an der Marien-Kirche.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Bachmann, G., 1 Sonate pour le Pianoforte avec Viol. ou Fl. obl. Op. 23. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 do av. Viol. obl. Op. 24. 1 Thlr. 6 Gr.

Adamer, Gius, La Guerre musicale in Quartetto p. 2 Viol., Viola e Vlle. 1 Thlr. 14 Gr.

Schweitzer, W., Sonate per il Clavicembalo con Viol. obl. Op. 4. 1 Thlr. 3 Gr.

Stadler de Wolfersgrün, 6 Menuetti originali a 2 Viol. e Basso obl., 2 Clarin., 2 Fag., 2 Corni, 2 Ob., 2 Clarini et Timp. ad lib. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 13 Tedeschi originali a 2 Viol. e Basso obl. 2 Clarin., 2 Fag., 2 Corni, 2 Ob., 2 Clarini e Timp. ad lib. 1 Thlr. 11 Gr.

Haydn, J., 2 Märche für zwey Clarinetten, 2 Fagotts, 2 Hörner und 1 Trompete. 11 Gr.

— — Dieselben fürs Klavier. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. I.
Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

LIED, vom Herrn Kapellmeister FRANZ DANZI.

Larghetto.

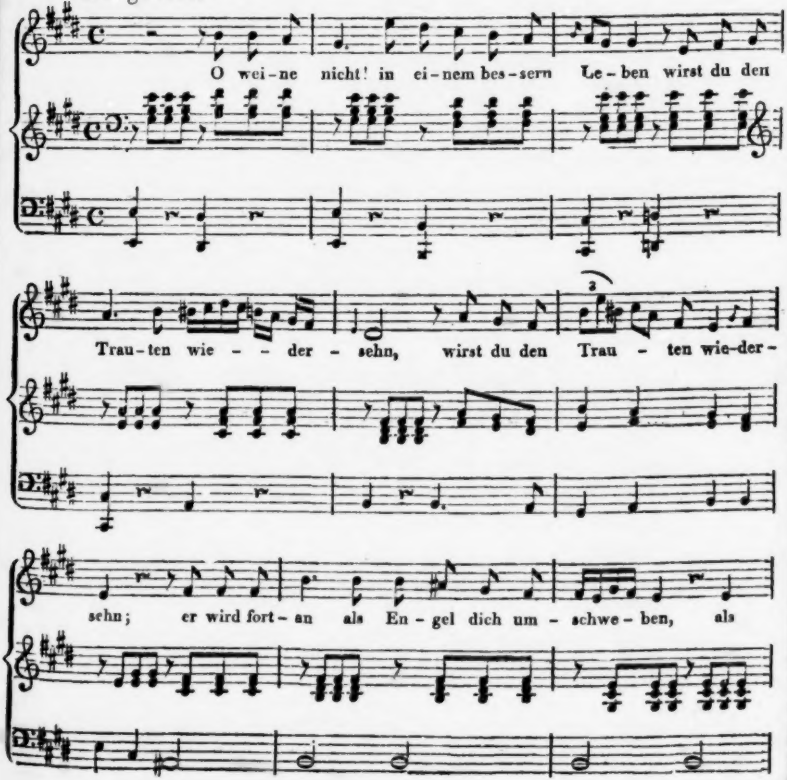

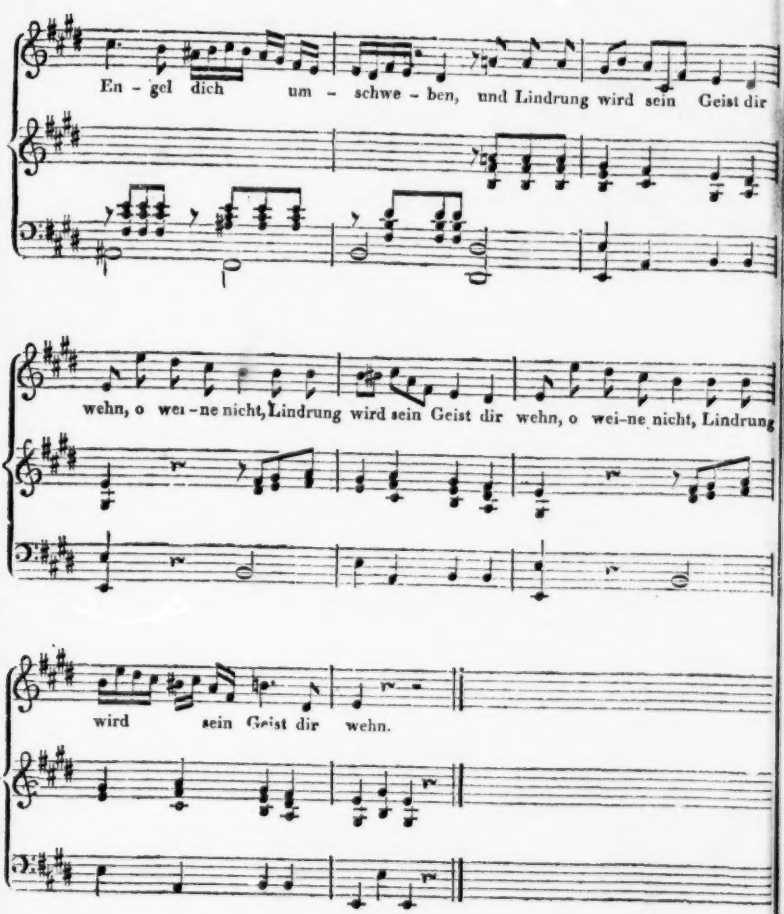
En - gel dich um - schwe - ben, und Lindrung wird sein Geist dir
wehn, o wei - ne nicht, Lindrung wird sein Geist dir wehn, o wei-ne nicht, Lindrung
wird sein Geist dir wehn.

LIED, von Ebendemselben.

Andante.

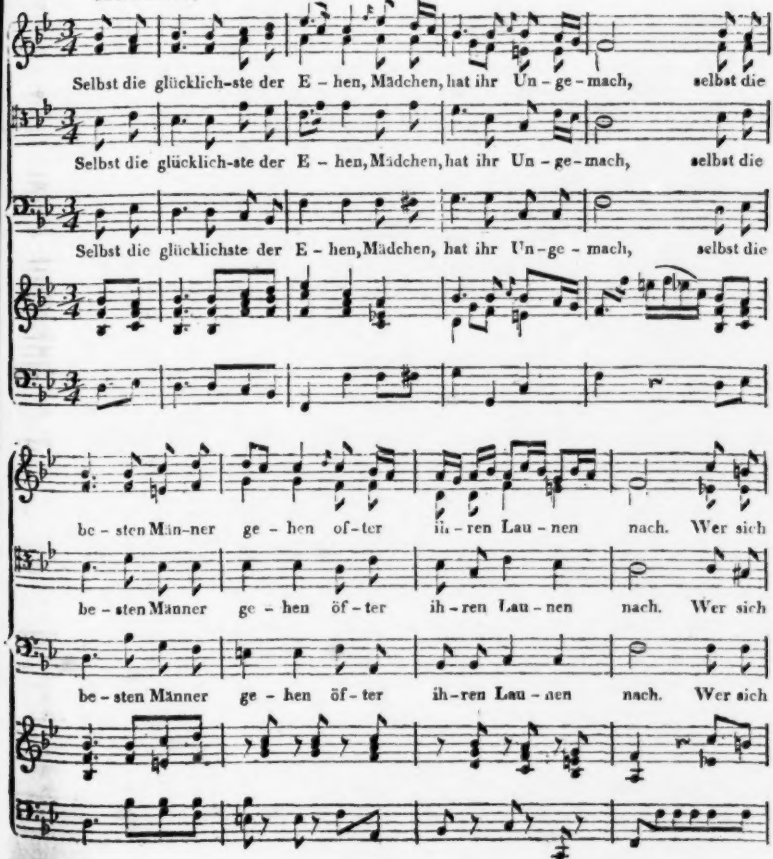

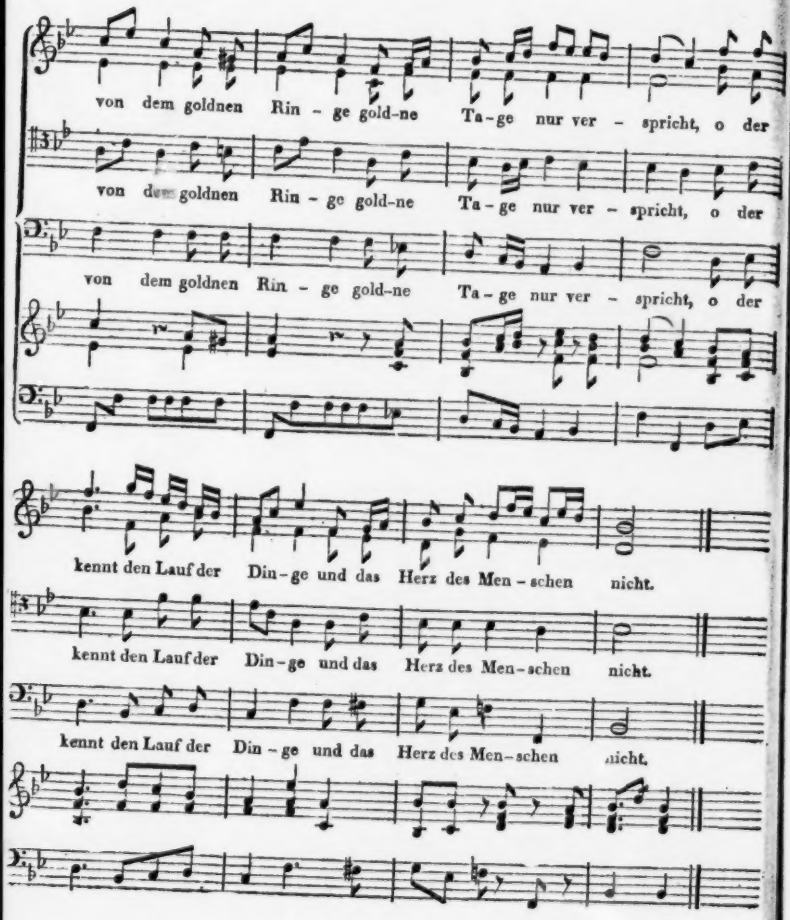
von dem goldnen Rin - ge gold-ne Ta - ge nur ver - spricht, o der
von dem goldnen Rin - ge gold-ne Ta - ge nur ver - spricht, o der
von dem goldnen Rin - ge gold-ne Ta - ge nur ver - spricht, o der
kennt den Lauf der Din - ge und das Herz des Men - schen nicht.
kennt den Lauf der Din - ge und das Herz des Men - schen nicht.
kennt den Lauf der Din - ge und das Herz des Men - schen nicht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. N°. 2. 1803.

Abhandlung.

Versuch einer nähern Beleuchtung des Serpent, von L. L. Gerber.

Der Serpent wirkt bey einem vollständigen Chore von Blasinstrumenten nicht nur das, was der Contraviolon beym Orchester wirkt; er thut noch ungleich mehr. Durch seine ausserordentliche kraft- und nachdrucksvolle Tiefe, so wie durch seine Scharfe in den höhern Tönen, unterstützt er nicht nur alles, selbst die schmetternden Trompeten, mit einem deutlichen und vernehmlichen Bass, sondern er giebt auch dem Ganzen noch insbesondere Leben, Bestimmtheit und Nachdruck. Man wird dies um so weniger bezweifeln, da uns schon Mersenne versichert, dass ein Jüngling, der dieses Instrument blase, zureichend sey, bis zwanzig Stimmen rüstiger Monche im Tone zu erhalten. Von den Fagotten lasst sich diese Wirkung um so weniger erwarten, da sie, den Tenorsangern gleich, die Basstone gleichsam nur lallen, welche dann unter freyem Himmel selten bis zu den Ohren des Zuhorers gelangen. Eher noch könnte man das sonore Horn als Basis bey einer dergleichen Harmonie annehmen, wenn es nur die zum Basse gehorige Gewandheit hätte: besonders wie es gewöhnlich bey Hoboistenchören traktirt wird und traktirt werden kann. Ueberdies werden die Hörner, und das mit Recht, von den Komponisten mehr zu Füllstimmen, oder, wenn ich so sagen darf, zu Schattierungen, bey der Harmonie gebraucht, und also fehlt immer noch der Grundbass. Selbst der von den Englandern so gerühmte Doppelfagott ist nur ein Schnarrwerk oder vielmehr Knarrwerk, ohne Kraft und bestimmten Ton. Wie weit der Serpent diesen Fagott hinter sich lasst, davon hat mich unser Serpentist sehr nachdrucksvoll überzeugt, als er bey Aufführung der Schöpfung in Nordhausen, die zu diesem Werke ausgesetzte Doppelfagottstimme auf seinem Instrumente ausführte.

Befande man sich in der Nothwendigkeit, einem der Musik Unkundigen die Wirkung der verschiedenen zu einer vollständigen Harmonie gehorigen Instrumente begreiflich zu machen: so könnte man ihm die Trompeten mit den glanzendsten und grellsten Lichtern auf einer Malerey vergleichen, womit der Maler nicht sowohl die ganzen Formen, sondern nur die Hauptpunkte und vorragenden Stellen der Gegenstände auf seinem Gemalde erleuchtet. Die Klarinetten wären dann die hellen lebendigen Farben, welche allen Gegenstanden ihre Form und Schönheit geben. Die Hoboen möchten etwa die sanftern Farben vorstellen, womit der Maler die tiefer im Hintergrunde befindlichen Gegenstände, darzustellen sucht. Oder sie möchten sich zu den Klarinetten verhalten, wie das mildere Licht des Mondes gegen die Sonne. Hörner und Fagotte könnte man als die Mitteltinten annehmen, deren sich der Maler bedient, um durch die Schatten seine Gegenstände nur um so mehr heraus zu heben, wobey aber die Fagotte die dunklern Schatten geben möchten. Nur mit den Wirkungen des Serpent möchte es schwer halten, in dieses

Vergleichung fortzufahren. Vielleicht ist er das, was dem ganzen Gemälde Haltung giebt.

Je grösser nun die Vorliebe unsers Zeitalters für Harmonie-Musik und Blasinstrumente ist, und je ausgemachter die Vorzüge und die Nothwendigkeit des Serpent dabey sind; desto mehr muss man sich über die Gleichgültigkeit verwundern, mit der die Menschen, die doch jezt so sehr auf die Vervollkommnung ihrer Vergnügungen raffiniren, dies Instrument angesehen und behandelt haben: verwundern, dass man bey dem Heere von Blasinstrumenten in unsern jetzigen Orchestern, ausser dem ohnmächtigen Contraviolon, höchstens die eingeschränkten Pauken noch entgegen sezt; da doch der Serpent an der Seite des Violons es mit Kraft und Nachdruck gegen alle diese Schreyhalse von Trompeten, Floten, Klarinetten, Hoboen, Hornern und Fagotten aufnehmen könnte. Statt dieses weisen Gebrauches bleibt er gleichsam in das Dunkel der französischen Kirchen gehüllt, wo er seit dreyhundert Jahren beym Chorgesange statt der Orgel hat dienen müssen. Und kaum würde man ihn in Deutschland dem Namen nach kennen, ware er nicht seit ohngefahr dreyssig Jahren bey Hoboistenchoren eingeführt. Ich will also versuchen, die wenigen Nachrichten, die sich in der musikalischen Literatur von dessen Beschaffenheit und Geschichte finden, hier aufzusammeln, und, so gut ein Laye, der nie ein Blasinstrument traktirt hat, im Stande ist, meine eigenen Erfahrungen hinzusetzen.

Von der Entstehung dieses Instruments sagt das Lexikon der Tonkünstler, dass es ein gewisser Canonikus von Auxerre, Namens Edm. Guillaume, 1590 erfunden habe. In jenem Zeitalter war es Sitte, wie bey den Menschenstimmen, so auch von jeder Art von Instrumenten, in Rücksicht der Höhe und Tiefe, drey bis viererley Sorten, für Diskant, Alt, Tenor und Bass zu haben. So bediente man sich nicht nur zu der von Natur hohen Flote, noch einer vergrosserten Art von Tenor- und Bassfloten, sondern es war dies auch umgekehrt der Fall, indem aus den Bassinstrumenten und Dulcianen wieder kleinere und höhere Arten von Fagotten entstanden: wie deren noch in dem hiesigen Fürstlichen Musik-Archive zu finden sind. Keins aber von allen Blasinstrumenten war den Alten, bey dem Mangel an Querfloten, Hoboen und Klarinetten, wichtiger, als der Zinke. Es war dies ausser der Orgel, fast das einzige Instrument, worauf sie Virtuosen und zwar von der ersten Grösse aufweisen konnten: wie man davon in dem Tonkünstlerlexikon und den dazu gehörigen Nachtragen, mehrere Beyspiele auffinden kann. Der Zinke war ihnen aber auch ganz unentbehrlich, indem sie in manchen Landern, wo es zur Bestellung der Kirchenmotetten an Sopranisten fehlte, z. B. in England, sogar den Zinkenbläser des Sopranisten Stelle versehen liessen, indess die Alt- Tenor- und Basspartieen von wirklichen Sangern vorgetragen wurden. Es konnte also bey diesem Lieblingsinstrumente gar nicht die Frage seyn, ob man auch einen Zinkentenor und Zinkenbass haben müsste; wohl aber scheint es lange Zeit die Frage gewesen zu seyn, wie an einem Zinken von mehr als 3 Fuss Länge die Löcher von Menschenhänden zu erreichen und zu bedekken waren? Eben diese Schwierigkeit zu heben, gelang diesem Guillaume, indem er dem Zinken durch sechs Beugungen die Form einer Schlange gab, wodurch es ihm möglich wurde, in seinem Hauskonzerte nun auch vierstimmige Motetten von lauter Zinken vortragen zu hören. Die Schlangenform, welche der Erfinder diesem Instrumente gab, war also nicht sowohl Laune, als Bedürfniss und Nothwendigkeit; denn ohnerachtet es blos von seiner Figur den Namen erhielt, so blieb es doch seiner Natur nach ein Zinken, wie auch das dazu gehörige Mundstück beweist. So hatte auch der nun längst vergessene Tenorzinken einen merklichen Bug nach der äussern Oeffnung zu. Uebrigens wurde er damals, wie alle gewöhnlichen Zinken, von hartem Holze, etwa von

der Stärke einer Linie gearbeitet und mit Leder überzogen. Um aber dieser Schlangenfigur von so zartem Holze mehrere Festigkeit zu geben, wurden die Beugungen mit Ochsenadern umwunden und verleimet, worauf dann erst der Lederüberzug kam. Doch erklärt Mersenne diese Fürsorge für unnöthig, wenn das Instrument von Messing oder Silber gemacht würde, wie das gewöhnlich der Fall wäre. Er schrieb dies im Jahr 1636 in seiner Harmonie universelle. Ein Zeichen, dass der Serpent schon damals in Frankreich allgemein gebraucht wurde; da hingegen in Deutschland dessen Existenz noch gar nicht bekannt gewesen zu seyn scheint: indem sonst der wackere und erfahrne Praetorius gewiss nicht ein so tiefes Stillschweigen in seiner Organographia davon beobachtet hätte.

Ich will nun versuchen, dem Leser einen deutlichen Begriff von der Struktur und Bauart des Serp. zu machen, wozu freilich eine Abbildung in Kupfer vieles beytragen könnte. Seine Länge, so wie jezt Herr Grenser in Dresden den Serpent bauet, ist mit dem Mundstück etwa 8 Fuss 3 Zoll. Und wenn Mersenne nur 6 Fuss rechnet, so kann dieser Unterschied seinen Grund auch in der damaligen Stimmung dieses Instruments oder dem Fussmaase haben. Zwey Fuss sechs Zoll vom Mundstücke an, ist das èrste Loch für die linke Hand angebracht, deren noch zwey folgen, jedes um 2 Zolle von einander. Von dem dritten und lezten dieser Löcher, bis zum vierten zählt man 1 Fuss 2 Zoll, und sonderbar: — diese Weite von 34 Zollen macht im Tone keinen grössern Unterschied, als obige von 2 Zollen. Eine Entfernung wie die andere bewirkt einen ganzen Ton. Das darauf folgende 5te und 6te Loch, stehen, wie die obigen für die linke Hand, in der gleichen Entfernung von 2 Zollen wieder von einander. Und nun folgt noch 5 Zolle vom 6ten Loche weiter unten, das Loch, welches von der Cisklappe bedeckt wird. Das Instrument, welches am Mundstücke nur etwa die Weite einer Basspossaune hatte, aber bis zur Cisklappe immer zunimmt, erweitert sich nun bis zum Ausgange so merklich, dass dieser 4¼ Zoll im Durchmesser weit ist. Das Mundstück, von Messing, vergoldetem Kupfer oder von Silber, kommt dem Innern und Aeussern nach einem Trompetenmundstücke am nächsten, nur dass dessen Vertiefung beynahe einen Zoll beträgt und 1¼ Zoll im Durchschnitte weit ist. Die Materie, woraus das Instrument selbst vor 200 Jahren verfertigt worden ist, habe ich schon oben bekannt gemacht. Gegenwärtig verfertigt dies Instrument Herr Grenser zu Dresden gewöhnlich von Holze, wie eine Schlange angemalt und lackirt, doch ist der obere Theil, worauf das Mundstück gesetzt wird, durchaus von Messing und der untere Theil, nach dem Ausgange zu, ebenfalls mit Messing gefüttert. Indessen hat er für das hiesige Hoboistenchor auch einen Serpent durchaus von Messing, nach vieler Mühe, wie er versicherte, zu Stande gebracht, der sich übrigens im Aeussern, wegen der daran befindlichen Malerey, von einem hölzernen nicht unterscheidet. Dies Jahr ist es auch dem hiesigen Zinngieser, Neidhardt, gelungen, mehrere dergleichen sehr nette und wohlklingende Instrumente, theils von englischem Zinn und theils von einer durch Zuthat etwas gehärteten Zinnart zu verfertigen. Durch eine zweyte Klappe, die er oben unter dem 5ten Loche anbringt, sollen seine Instrumente ungemein an Leichtigkeit und Reinheit ihrer Intonation gewinnen: weswegen sie hier auch am liebsten gebraucht werden. Der Preis davon ist, wo ich nicht irre, 4 Carolin.

Ich komme nun auf den mächtigen Umfang von Tönen dieses Instruments. Diese betragen aber, so wie es hier mit gesunder und starker Brust geblasen wird, nicht weniger als vier volle Oktaven, nämlich vom contra CC, was auf keinem Pianoforte mehr, wohl aber in dem Orgelpedale 16 Fuss vorkommt, bis zum zweygestrichenen C, oder dem zwey-

ten von oben auf dem Pianoforte. Die tiefste oder Contraoktave dieser Reihe von Tönen, wird ganz ohne allen Fingersatz, blos durch den Ansatz hervorgebracht. Unter diesen gelingt aber das CC nur dann und wann, bey ausserordentlich gutem Ansatze. Auch sind diese Töne unter freyem Himmel und in der Entfernung nur bis zur Tiefe des GG deutlich zu vernehmen; die tiefern hingegen, FF, EE etc. sind nur noch im Zimmer zu unterscheiden. Die Reihe der übrigen Töne nach der Höhe zu, werden nun zwar vermittelst der Oeffnung und Bedeckung der Löcher hervorgebracht, erfordern aber nichts destoweniger einen geübten Bläser, indem darunter nicht nur mancher stumpf, mancher grell, wieder ein anderer nasenartig intonirt, so dass die Kunst des Ansatzes vollauf zu thun findet, um die nöthige Gleichheit der Töne zu erhalten. Bey alle dem gehört noch eine sehr gute Lunge darzu, wenn der Zuhörer bey den höhern Tönen nicht an die alten Männer denken soll, welche hie und da in den Thüringischen Dorfkirchen den Diskant zu singen pflegen. Ein Beweis, dass die Stärke und Schönheit dieses Instruments bey seiner dermaligen Beschaffenheit, einzig in seinen tiefern Oktaven liegt und dass jene höhern erzwungenen Töne von dem Komponisten noch vermieden werden müssen.

Aber nicht nur die Schönheit und Gleichheit der Intonation ist es, womit der Bläser zu kämpfen hat, auch an der Reinheit der Skala ist noch manches auszusetzen; indem bald ein Ton zu hoch und ein anderer wieder zu tief ausfallt. Dies scheint aber ganz natürlich aus dem zu folgen, was oben von der sonderbaren Mensur und Entfernung der Löcher gemeldet worden ist: da die Entfernung der Löcher, davon doch jedes nur um einen Ton abweichen soll, bald um 2 Zolle, bald um 5 Zolle und bald gar um 14 Zolle von einander stehen. Ein Beweis, wie sehr dies Instrument noch der Verbesserung bedarf. Zu seiner bisherigen Bestimmung, den Mönchsgesang zu begleiten, mag es noch immer gut genug gewesen seyn. Auch scheint man es bey den Sachs. Hoboistenchören eben so genau damit nicht zu nehmen, wo man es gewöhnlich dem ersten dem besten rüstigen Pfeifer, ohne grosse Rücksicht auf dessen musikalische Kenntnisse, zu blasen überlässt. Sollte aber Vater Haydn dies Instrument, das es so sehr verdient; in einem seiner grossen Orchester, oder sollte man es in dem pariser grossen Opernorchester, an die Seite des Contraviolon stellen; so stünde auch zu erwarten, dass Männer von Einsicht und Erfahrung auf die Verbesserung desselben bedacht wären. Von einem gewissen Regibo sagt schon das Lexikon der Tonkünstler, er habe es so weit verbessert, dass es sich viel leichter als bisher spielen lasse und dennoch an Stärke viel gewonnen habe und dass er sein Instrument in drey Theile aus einander legen könne. So willkommen aber diese Verbesserungen immer wären, so ist es dennoch bis jetzt bey dieser blossen Nachricht geblieben. Was übrigens ein gewisser Imbert Sens in seiner Nouvelle Méthode du plein Chant et de Serpent etc. Paris, 1780, neues zum Besten des Gebrauchs dieses Instruments beygebracht hat, ist mir unbekannt, da alle meine Bemühungen, dieses Traktats von Paris aus habhaft zu werden, bisher vergeblich gewesen sind.

Nachschrift.

Seitdem obiger Aufsatz an die Redaktion der musikal. Zeitung abgeschickt war, hat sich Gelegenheit zur Kenntniss einer ganz neuen Art von Serpent gefunden. Es ist dies das sogenannte Basshorn, ein nach der gedruckten englischen Anzeige und Applikatur, von Mr. Frichot neuerfundenes Instrument, welches bey G. Astor zu London verfertigt und verkauft wird. Dies Instrument kommt der Figur und seinem Gebrauche nach, dem Fagotte am nächsten, ist aber durchaus von Messing; hat

neun Löcher, davon zwey mit Klappen zu fis und cis für die kleinen Finger belegt sind, und eins vom linken Daumen bedeckt wird. Da es sich weder durch seinen Umfang und Ton, noch durch seine Applikatur vom Serpent unterscheidet, auch ein dem Zinken eigenthümliches Mundstück von Horn hat; so ist es wahrscheinlich eine Nachahmung der Idee des Regibo, von dessen neu eingerichteten Serpent vielleicht ein Exemplar aus Italien nach England in die Hände des Herrn Frichot gekommen seyn mag. Nur kann es nicht auseinander genommen werden, wie es in der Nachricht von dieser italienischen Erfindung hiess. Die contra-Töne dieses Basshorns erreichen zwar nicht ganz den Nachdruck und die Fülle der tiefen Serpenttöne; dagegen hat es in der Höhe der eingestrichenen Oktave einen schönen runden, vollen Flötenton, der auf dem Serpent schwerlich hervorgebracht werden möchte. Uebrigens fehlt es diesem Horne auch nicht an unreinen Tönen, so wie eine nicht minder gute Lunge und starke Brust dazu gehört, um es blasen zu können.

G

Recensionen.

Der Schatzgräber (Le Trésor supposé) ein Singspiel in Einem Akt, mit Musik von Mehul. Im Klavierauszuge, von A. E. Müller. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Ein französischer Kunstrichter bemerkte vor kurzem, die Romanendichter seiner Nation hätten jetzt die Sitte angenommen, dass sie die ersten Bogen ihrer Werkchen mit möglichster Sorgfalt ausarbeiteten, hernach aber sich bequemer gehen liessen, in der Ueberzeugung, wenn sie den Leser nur erst in vortheilhafte Stimmung versetzt hätten, werde er das Uebrige, wenn es nur nicht übel wäre, schon als gut hinnehmen. Sie arbeiten demnach nach dem Spruche: Jedermann giebt zum ersten guten Wein etc. Die Verfasser deutscher Romane und Schauspiele machen es bekanntlich meistens umgekehrt. Méhul ist hier jener Sitte seiner Landsleute treu geblieben: bey weitem das Vorzüglichere seines Werkchens, stehet in der ersten Hälfte desselben.

Das Ganze ist ein kleines, einfaches, angenehmes und sehr fröhliches Stück, das vor vielen auf deutschen Theatern einheimisch zu werden verdient, zumal da es in keiner Rücksicht beträchtlichen Aufwand verlangt. Die Ouverture ist eine der schönsten unter den kleinern von diesem Komponisten, und meynt es wirklich ernstlich, ohne darum im geringsten tragirend und mithin unzweckmässig zu werden. Gut ausgeführt macht sie eine treffliche Wirkung, auch schon beym Pianoforte. Die Arie der Lisette, No. 1, S. 7 folgg., ist allerliebst, und ganz, wie sie seyn muss. Auszuzeichnen ist, dass bey der sehr hübschen Stelle, S. 7, Z. 2, die Singstimme:

oui, vous serés aimés de nous,
wir lieben euch so viel, so viel —

und wo sie in der Folge wiederholt wird — der deutsche Uebersetzer der Musik etwas Treffenderes gegeben hat, als das Original selber — so wie die Uebersetzung überhaupt im Ganzen recht gut gerathen ist. Das Quartett, No. 2, S. 12 folgg., ist sehr possierlich, von dem angemessensten Ausdruck, und zeigt von Méhuls Gewandheit, guten Schauspielern in die Hände zu arbeiten. (S. 15, Z. 6, muss die erste Bassnote und S. 19, Z. 4, Takt 2, die erste Bassnote heissen). In der Romanze S. 23 folgg., tändelt der Komponist, nicht mit Unrecht, mit dem

n'avoir jamais qu'une pensée,
Eine und Eine immerdar denken.

und bringt wirklich fast nichts in seine Musik — qu'une pensée: aber es wird einer französischen, oder einer Sängerin, wie Madam Eunike in Berlin, bedürfen, um die Schalkeley fein herauszuheben und sie den Zuhörern mit Effekt ans Herz zu legen. Das heitere Duett, S. 24 folg., im äussern Zuschnitt einer modernen Polonaise, ist wieder sehr anziehend, und muss, von gutem Spiel unterstützt, überall gefallen. Dies macht ohngefähr die Hälfte des Ganzen, und wenn das Folgende auch keineswegs gering zu schätzen ist, so stehet es doch dem Angezeigten nach. Die Arie des alten Geizhalses, S. 51, mit ihrem lächerlichen Pathos, ist ganz im Styl der bessern Italiener, aber denn doch zu gross angelegt, und für diese Anlage zu wenig ausgeführt. Auch hat sie allzuviele Wiederholungen. Unter den folgenden Stücken hat das Terzett, S. 59 folgg., die besten Stellen. Ein ausgeführtes Finale hat die Oper nicht, sondern nur ein kurzes, rasches Schlusschor.

Der Klavierauszug ist sehr gut gemacht — vollständig und doch leicht spielbar, wie man das an den Auszügen des Hrn. Müller gewohnt ist.

Klage und Trost am Freundes Grabe, Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von A. G. Meissner, in Musik gesetzt von Vincenz Maschek. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Der nicht ohne Sorgfalt abgefasste, meistens sehr gut gesagte, aber denn doch etwas kalte und monotone Text, hat dem Musiker nicht viel Veranlassung und Hindeutung, seine Kunst mit Mannichfaltigkeit und Grösse wirken zu lassen, geboten, obgleich es bey dem ersten Anblick der bedeutenden Bilder, Seufzern u. dgl. anders scheinen könnte. Herr M. hat gethan, was sich mit Talent und Geschmack thun liess; hat jede Gelegenheit, etwas Ausdrucksvolles zu sagen; nicht unbenutzt gelassen, hat nicht auf Kosten des Dichters und des gesunden Urtheils glänzen wollen: hat aber auch eben darum nicht ganz verhindern können, dass nicht einiges Eintönige auch in seine Musik gekommen wäre. Sie behält dennoch ihren Werth, und wird auch schon als zu einer sehr interessanten Gattung von Musikstücken gehörig, die bey weitem nicht so oft bearbeitet wird, als sie es verdiente, ihre Liebhaber finden. Einige Kleinigkeiten, die dem Komponisten entgangen sind, wollen wir anzeigen: S. 5, Z. 3 ist das „erquickenden" Schlummers — nicht genau skandirt; so ist auch die öftere Wiederholung der Worte: ist der Anfang — S. 16 an sich schon nicht gut, und hebt auch diese zwey prosaischen Zeilen zu sehr heraus. Sollte Hr. M. den Akkord As dur, S. 9, Syst. 2, T. 3, absichtlich übergangen, und S. 18, letzte Zeile der Singst., das „dass" absichtlich so gehoben haben? Rec. möchte es nicht vertheidigen. Von sehr gelungenen Stellen sey dagegen die schwierige S. 20, wo es der Dichter dem Musiker nicht leicht gemacht hat, ausgehoben: „dieser Funke seiner Gotterklarheit, Nie verlöscht er — nie! nie! nie!" — Der Stich ist sehr schön.

Nachrichten.

Paris, d. 30sten Septbr. Wir haben seit kurzem zwey Männer verlohren, die dem Liebhaber der Musik, ihren Familien und ihren Freunden gleich schätzbar und lieb waren. Der erste ist Devienne. Er starb den fünften September zu Charenton, nach einer langwierigen Krankheit, die mit Wahnsinn endigte — im 43sten Lebensjahre.

Devienne war zum Musiker gebohren. Sein älterer Bruder, ein geschickter Tonkünstler, hatte ihn erzogen. Schon als Knabe spielte er nicht nur Flote, Klavier etc. recht

hübsch, sondern versuchte sich auch in der Komposition. So hat man von ihm eine Messe, die er im zehnten Lebensjahre geschrieben, und die doch wenigstens so gut war, dass sie zur öffentlichen Aufführung gebracht werden konnte. Fleissig und immer mit seiner Kunst beschäftigt, wie ein Mann, verschmähete er die Spiele seiner Kameraden. Wenn man andere Knaben belohnt, damit sie arbeiten, musste man ihn belohnen, wenn er zuweilen an einem Vergnügen der Familie Theil nehmen sollte. Vielleicht liegt in dieser frühen und so anhaltenden Anstrengung der Grund zu der Verwirrung eines so fähigen Kopfs, in einem Alter, wo er erst zu schalten anfing mit den vielerley Materialien, die er sich, auch ausser seiner Kunst, eingesammlet hatte. Da Devienne fast immer mit der Feder in der Hand lebte, hat er jene Menge Kompositionen zu Stande gebracht, die, wenn auch nicht im erhabenen und grossen Styl gearbeitet, doch immer sehr angenehm, graziös, zart, und nicht oberflächlich sind. Da die Flöte sein Lieblingsinstrument war und auch seinem Charakter, als Musiker, so wohl zusagte, schrieb er vieles für Flöte, und auch andere Blasinstrumente; wodurch er sich noch das Verdienst erwarb, in Frankreich als Reformator dieser Gattung von Musik aufzutreten und seinen Zweck nicht zu verfehlen. Er hat auch verschiedene Opern geschrieben, die sämmtlich mit Beyfall aufgenommen worden sind, z. B. les Visitandines, les Comédiens ambulans, le valet de deux maitres. Sie sind im Ganzen im Charakter seiner grössern Instrumentalkompositionen, zeichnen sich aber auch durch eine sehr sorgfältige und ausdrucksvolle Behandlung der Gedichte aus — denn D. war kein Empiriker, der nur dem Triebe seiner Natur folgt, sondern ein für Wissenschaften, und besonders auch für Poesie gebildeter Mann, der sich Rechenschaft zu geben verstand, von allem, was er arbeiten wollte oder gearbeitet hatte. Unter seine vorzüglichsten Arbeiten gehört seine Anweisung zum Flötenspiel, (méthode de flûte) die er, als erster Lehrer dieses Instruments am Konservatorium, nach dem Willen der Regierung, ausarbeitete, die als Lehrbuch in den Klassen eingeführt, und wahrscheinlich bald im Druck erscheinen wird. Ein früheres ähnliches Werkchen von ihm liegt diesem zwar zum Grunde, ist aber hier ganz umgearbeitet, vermehrt und berichtiget. Seine Quartetten sind überall bekannt und beliebt. Auch in ihnen herrscht Anmuth und Gefälligkeit, nicht Tiefsinn und Gelehrsamkeit. Seine Lieder und Romanzen sind vortrefflich.

D. hatte einen grossen Ruf als Virtuos auf der Flöte, und verdiente, nicht nur diesen Ruf, sondern auch mehr Belohnung, als ihm, bey seiner Uneigennützigkeit, früher zu Theil wurde. Nur wenig Jahre seines Lebens genoss er auch dieser Belohnung, als Lehrer am Konservatorium. Eben da er der Vortheile seiner nunmehrigen äussern Lage froh werden, und sie grösstentheils zur Erziehung seiner fünf Kinder verwenden wollte, riss ihn der Tod hin. Sein Platz, als Lehrer, wird nicht leicht so gut zu ersetzen seyn, dass man den Verlust nicht noch lange fühlte.

Der Zweyte, den der Tod acht Tage nach Devienne erreichte, war sein Kollege, Hügot, ebenfalls Lehrer der Flöte am Konservatorium. Als Komponist und Virtuos war er weniger, als D., aber als Lehrer und Mensch ebenfalls sehr schätzbar. Sein Tod war noch schrecklicher. Er war schon seit einiger Zeit von einem Fieber befallen, das zuweilen mit dem heftigsten Paroxismus eintrat. In solcher unglücklichen Stunde, da eben nur eine alte Warterin im Zimmer war, springt er auf, ergreift ein Messer, giebt sich damit mehrere Stiche, und da auf das Geschrey der Warterin seine Frau und Kinder herbeyeilen, hat er im Augenblick das Fenster aufgerissen und stürzt sich, vier Etagen hoch, hinab. Wenig Minuten darauf verschied er. Die Geschichte seines Lebens soll sehr sonderbar und inter-

essant seyn. Ich bin noch nicht genau genug darüber unterrichtet. Werde ichs und finde sie so, so theile ich sie Ihnen zu anderer Zeit mit.

Wien, den 21sten Septbr. Vorgestern wurde zum erstenmale auf dem Theater am Kärnthnerthore der portugisische Gasthof, (l'hotellerie portugaise) Oper in einem Akt, nach Hrn. Treitsche's Uebersetzung und Cherubini's Musik, gegeben. Das Haus war voll. Das Stück soll in Paris Glück gemacht haben.*) Cherubini hatte eine neue Ouverture dazu geschrieben — es wurde dennoch ausgezischt. Die Handlung hat freylich wenig Interesse, keine Verwickelung, überhaupt keinen Gehalt: dass man das Ganze aber auszischte, war gegen meine Erwartung. Gestern nahm man es etwas günstiger auf, aber die Logen waren leer. Ich bin weit entfernt, den Vertheidiger dieser kleinen Oper machen zu wollen, aber, meiner Ueberzeugung nach, ist ihr doch zu viel geschehen, und ich glaube, dass mancherley zufällige Inkonvenienzen (worunter schon der höchst moderne von den Zuschauern persifflirte Anzug der Liebhaberin, in einem Stücke, dessen Handlung in das Jahr 1640 fällt, das Seine beytrug,) ihm zum Theil dies Schicksal bereitet haben. Denn die Musik verdient wirklich Theilnahme, und vom Orchester wurde sie meisterhaft vorgetragen. — Da der zweyte Theil der Zauberflote, das Labyrinth, in Berlin so ungemeines Glück gemacht hat, so hat sich der unerschöpfliche Dichter, Schikaneder, hierdurch gestärkt, vorgenommen, die Welt auch mit einem dritten Theile zu versorgen. Da wird es erst Dekorationen geben! —

*) Es ist jedoch sehr bald durch den Komponisten in Paris vom Theater zurückgenommen worden.

d. Redakt.

Anekdote.

Viel wissen soll zwar Kopfweh verursachen. Aber dass Einer gesunde Begriffe von dem habe, worüber er urtheilen und schreiben muss, ist doch eine sehr verzeihliche Forderung.

Bey der neuen Acquisition der deutschen Provinzen wollte der Landesherr auch die Hof-Musiker des bisherigen Herrn eines erworbenen Landcheus mit seiner Kapelle vereinigen. Er liess sich ein Referat über die brauchbarsten Subjekte geben. Das überschickte Referat enthielt nebst mehrern Inkonsequenzen, wörtlich auch diese Stelle: „N. N. verheirathet, mit einem Kinde, ein ganz besonders guter Orchester- und Konzert-Geiger, ist auch sehr musikalisch.“ —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. Nº. 3. 1803.

Recension.

Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst encyclopädisch etc. enthält, von H. Ch. Koch. 2 Bände. Frankfurt a. M. bey Hermann jun. (Preis 6 Thlr.)

Der Verfasser dieses Werks hat sich durch dasselbe kein geringes Verdienst um die Literatur der Tonkunst erworben. Walthers Lexikon ist theils vergriffen, theils für unsre Zeiten nicht mehr brauchbar; Rousseaus Worterbuch — wenigstens für Deutsche — nicht weitumfassend und gründlich genug, dabey voll, zwar origineller, aber auch oft schiefer Ansichten, und Sulzers Werk nicht der Musik allein gewidmet, eben deshalb also für die, welche eines musikal. Lexikons am meisten bedürfen, für angehende praktische Tonkünstler, weniger brauchbar, als für Aesthetiker. — Auch noch aus einem andern Grunde war eine Arbeit, wie sie Hr. Koch liefert, Bedürfniss unsrer Zeit. Ein förmlicher Kursus der Tonkunst kommt immer mehr aus der Mode. Kaum hat man die Anfangsgründe so schnell als möglich überwunden, kaum fühlt man seine mechanische Kraft, womit man sich Beyfall erwirbt, so hält man sich lediglich an die Routine, um das Ziel zu erreichen. Dieses Ziel ist — als Virtuos zu glänzen oder in einer Kapelle angestellt zu werden, und dazu bedarf es freilich selten eines muhsamen, gründlichen Studiums der Tonkunst. Hieran werden viele auch durch den Mangel an Schulkenntnissen verhindert, der ihnen die Lust benimmt, ernste Werke über die Musik zu lesen, wenn sie auch nicht über alle Belehrung weg zu seyn glauben. Kurz, Naturalisterey und rohe Empirie sind in der Musik (wie in der Schauspielkunst) allgemeiner, als man von einem Zeitalter glauben möchte, worin die Liebhaberey dafür so ausserordentlich gross ist. Ob, wie wohl mancher wähnt, gerade in diesem leztern Umstande der Grund von jener Erscheinung liegt, oder nicht — muss hier unerörtert bleiben; genug, die Wissenschaft (oder eigentliche Kunst) rächt sich, früher oder später, immer an ihren Verächtern, wie die nicht kleine Zahl seichter Virtuosen und Kompositionen beweist. — Um nun manchem Musiker, der die Kunst nicht tief genug studirt hat, zur Berichtigung seiner Begriffe über diesen oder jenen Punkt zu verhelfen, oder auch dem wirklichen Kenner ein Hülfsmittel zu Reminiscenzen zu geben, womit er jede Lücke seines Wissens ausfüllen kann, dazu bedarf es allerdings einer Sammlung von Erklärungen der Kunstausdrücke, deren wichtigste Eigenschaften Vollständigkeit, Genauigkeit und Klarheit sind, mit einem Worte, eines Lexikons, wie das des Herrn Kochs. Dies ist auch, nach der Angabe des Verf. in der mit musterhafter Bescheidenheit geschriebenen Vorrede, sein Zweck, und er hat ihn auf eine Art erreicht, die seinem Fleisse und seinen Kenntnissen Ehre macht. Jene angeführten Eigenschaften finden sich bey diesem Werke so ganz, wie vielleicht in keinem ähnlichen Buche, und die Mängel desselben sind so beschaffen, dass sie der Verf. bey einer

neuen Auflage, (die ihm recht bald zu wünschen ist) leicht verbessern kann.

Um indessen dieses Lexikon möglichst genau zu würdigen, ist die Bemerkung nöthig: dass fast alle Artikel desselben in vier Hauptklassen eingetheilt werden können. Sie sind entweder aus dem Gebiete der musikalischen Grammatik, oder Technik, oder Geschichte, oder Aesthetik. — (Beyläufig: Hr. K. hat sehr wohl gethan, dass er den in der Vorrede erwähnten schlimmen Rath im Liter. Anzeiger — die Technik wegzulassen — nicht befolgte; sein Werk hätte sonst an Brauchbarkeit ungemein verloren.) — Bey Bearbeitung aller dieser Gegenstände giebt es für den Lexikographen einen doppelten Standpunkt: den des Referenten und den des Kritikers. Der Verfasser eines gewöhnlichen Sprachwörterbuchs erfüllt schon seine Pflicht, wenn er den erstern wählt. Man fordert von ihm nichts als vollständige Angabe und Uebersetzung aller gebräuchlichen Wörter und Phrasen. Er reicht also mit dem blossen deutlichen Wissen und Referiren schon entschiedener Dinge vollkommen aus. — Anders ist es mit dem Worterbuche einer schönen Kunst, besonders solcher, deren Prinzipien bey weitem noch nicht so aufgehellt sind, wie man es wünscht. Hier darf man mit Recht von jedem, der die Kunst encyklopädisch bearbeitet, wenigstens Versuche zur fernern Bestimmung aller noch schwankenden Grundsatze erwarten, wonach der eifrige Freund und Kenner dieser Kunst bey jeder neuen Erscheinung in ihrer Literatur sich sehnt. Dazu gehört aber nicht blos Belesenheit und gründliche Einsicht in das Materiale der Kunst, sondern auch ein philosophischer, kritischer Scharfblick, der das Wichtige und Genugthuende von dem Unwichtigen und Unbefriedigenden zu unterscheiden weiss.

Wendet man diese Bemerkungen auf Hrn. Kochs Werk an, so ergiebt sich: dass darin die grammatischen und hiernächst die technischen Artikel vorzüglich gut gerathen, die historischen, zwar unvollständig, doch, so weit Hrn. Kochs Hülfsmittel reichten, zweckmässig, die ästhetischen aber nicht so durchaus befriedigend sind. Das erstere bedarf keines weitern Beweises; das leztere hat der Verf. selbst gefühlt, indem er sich in der Vorrede mit der jetzigen Gährung in der Aesthetik entschuldigt. Allerdings ist dies nicht ohne Grund, und es gereicht Hrn. Koch um destomehr zum Ruhm, dass er von den meisten ästhetischen Ausdrücken eine Erläuterung gegeben hat, die dem blossen Tonkünstler, der mit der Philosophie nicht vertraut ist, und sich also auf scharfe Sichtung der Begriffe nicht einlassen kann oder will, genügen können. Auch macht es seiner Bescheidenheit Ehre, dass er in den meisten dieser Falle noch bedeutende Gewahrsmänner für sich reden lässt. Nur scheint es, als wenn der Verf. sich manchmal zu sehr von diesen Autoritäten hatte leiten lassen, z. B. von Sulzer. Bey allen unleugbaren Verdiensten dieses Mannes um die Aesthetik zu seiner Zeit, war er doch über viele Punkte, selbst über Grundbegriffe, keineswegs aufs Reine, und suchte sich dann mit einer Menge von Worten zu helfen, die nur an der Oberflache streifen. Man sehe z. B. in diesem Lexikon den Artikel — Geschmack — Wie schwankend und nichtssagend! — Dagegen möchte, was bey dem Worte — Aesthetik — aus Kant und Heidenreich angeführt ist, den in die spekulative Philosophie nicht eingeweihten Tonkünstler wohl mehr verwirren, als belehren. — Eine nochmalige Revision und schärfere Bestimmung erfordern auch unter andern die Artikel — Empfindung — (denn hier, wie bey andern Wortern, wo von Empfindung geredet wird, ist der wichtige Unterschied nicht erwogen: dass die Musik, als solche, nicht die Empfindung an sich — das Materiale der Empfindung, — sondern nur ihre Form darstellen kann und soll,) ferner: — Genie — (sehr oberflachlich und

dabey ohne Unterscheidung von Talent, (welches leztere Wort ganz übergangen ist) Gefühl, Styl u. s. m. — Gänzlich verfehlt ist, nach Rec. Ueberzeugung, der Artikel: Leidenschaft. Sowohl Herr Koch, als seine Gewährsmänner halten Affekt und Leidenschaft für synonym. Genau genommen ist nur der erstere, aber keineswegs die leztere, Gegenstand der Tonkunst. Aus Kant und Platner würde der Verf. sich eine bessere Theorie der Affekten (ob man gleich auch damit noch nicht ganz aufs Reine ist) abstrahirt haben, als jene — wunderliche Eintheilung derselben von Engel, die hier angeführt wird, und womit, wenn sie auch richtig wäre, doch der Musiker nichts anfangen kann. Wie soll er z. B. Affekten für den Verstand, Genussbegierde, Rettungsbegierde, und was der seltsamen Bestimmungen mehr sind, ausdrücken? — Endlich fehlen auch noch mehrere Wörter ganz, z. B. schön (denn was davon beyläufig unter dem Worte Geschmack vorkommt, ist zu unbedeutend) ferner: edel, Kunst, Künstler, Originalität u. s. m. — Dies mag genug seyn, um zu zeigen, dass der ästhetische Theil dieses Lexikons noch einer Prüfung und Nachhülfe vom Verfasser bedarf.

Was Rec. nun noch bey einzelnen Wörtern zu erinnern hat, mag hier nach alphabetischer Ordnung derselben, möglichst gedrängt, folgen.

Abkürzung — hier hätten, was noch an mehrern Orten der Fall ist, die Notenbeyspiele füglich kürzer seyn können, ohne der Deutlichkeit zu schaden.

all' ottava, hiebey ist vergessen anzumerken: dass dieser Ausdruck oder die Zahl 8 mit fortgesezten Strichen, auch oft Doppelgriffe in Oktaven auf Klavierinstrumenten bedeutet.

Anschlag, es hätte auch einer andern Bedeutung dieses Worts, nämlich, der mechanischen Beschaffenheit und Behandlung der Tastatur, erwähnt werden sollen.

Arie, gegen das Ende dieses Artikels ist Sulzers Forderung: „der Sänger solle nicht seine Geschicklichkeit, sondern nur sein Herz bewundern lassen" übertrieben, wenigstens für den Vortrag in einem Konzert.

Artistisch, fehlt, wie Artist, u. dgl. ganz.

Concert, hier findet sich, von S. 351 bis 354 eine Herzenserleichterung, die für ein Lexikon wie dieses, zu lang und zu lebhaft kolorirt ist, ob sie gleich Wahrheiten enthält, welche viele Virtuosen beherzigen sollten, aber nicht werden, weil theils Unwissenheit und Eitelkeit sie daran hindern, theils in der That Falle in Menge vorkommen, wo das Producieren der Geschicklichkeit Hauptzweck des Hörenlassens seyn muss, und der Virtuos dann weder geschmackvolle Kompositionen genug für sein Instrument, noch überall ein Orchester antrifft, bey dem er der guten Ausführung eines Konzerts, etwa von Mozart, sicher wäre. Herr Koch hat hier also der Sache wohl zu viel gethan.

Consonanz, die Erklärung dieses Worts ist nicht ganz genau. So schliesst z. B. die Dissonanz ja nicht die Annehmlichkeit aus, sondern nur die leichtere Fasslichkeit des Verhältnisses. — Als Ursache des Consonirens hätte wohl noch die geringere Entfernung des Intervalls vom Grundton in der allgemeinen harmonischen Tonleiter (8, 5, 4, 3 u. s. w.) angeführt werden sollen. Dieser Tonleiter ist zwar in dem Art. Verhältniss, S. 1662 unten, gedacht, aber nicht mit der fruchtbaren Anwendung, welcher sie, besonders zur Erklärung des Consonirens, fähig ist, und wozu man mit: „Aehnlichkeit der Schwingungen" nicht ganz ausreicht. — Der Raum verbietet, hiervon mehr als einen Fingerzeig zu geben.

Diaschisma, wäre es nicht besser gewesen, statt der vielen Rechnungsexempel,

sowohl bey diesem als andern kanonischen Artikeln, z. B. Diesis, Limma, Komma u. a. m., die da oft ganz wiederholt werden, diese Berechnungen lieber in Einen Artikel zusammen zu drängen, d. h. nur die Regeln des Verfahrens dabey und die kurzen Resultate mit höchstens ein paar Exempeln anzugeben, bey jenen Artikeln aber ein blosses siehe etc. anzumerken? — Viel Raum wäre dadurch erspart.

Dissonanz, die Definition davon ist nicht nach logischen Regeln gerathen. Auch giebt der Ausdruck unangenehm (wie schon bey dem Art., Consonanz, erinnert worden) zu unrichtigen Vorstellungen Anlass. „Vereinigung eines Tons mit einem andern, der unserm Gehöre fremdklingend, d. h. nicht zu demselben Grundakkorde gehörend, erscheint," wäre wohl bestimmter ausgedruckt und führte unter andern auch zur deutlichern Erklärung und Unterscheidung des zwiefachen ♮ Akkordes, des consonironden und dissonirenden.

Gegenharmonie, hätte nicht noch einmal besonders erklärt, sondern dabey nur auf den Artikel, Fuge, hingewiesen werden dürfen.

Gemein, bey diesem Worte steht eine lebhafte, durch Uebereilung ungerechte Invektive gegen die Mode. Immer werden solche Deklamationen, die ohnehin nicht in ein Lexikon gehören, ihren Zweck verfehlen, weil sie gegen ein Bedürfnis unsrer sinnlichen Natur gerichtet sind, nämlich gegen das Verlangen nach Neuheit und Abwechselung, dessen grosser Nutzen, auch in den schönen Künsten, von dem Nachtheil, welchen es hie und da stiftet, bey weitem nicht überwogen wird. Besser wäre es überhaupt, zur Veredlung neuer Formen und ihrer Vereinigung mit den von der Mode unabhängigen Regeln des Geschmacks Anleitung oder Winke zu geben, als gegen neue Formen fruchtlos warnen zu wollen, oder wohl gar das nicht gelehrte, (d. h. oft mehr, gekünstelte, als kunstvolle) und von hergebrachten Formen abweichende gleich mit den Ausdrücken: gemein, trivial, fade u. s. w. abzufertigen. — Hoffentlich wird Hr. K. diese ganze Stelle bey einer neuen Auflage umändern oder wegstreichen, weil sie ihn dem Verdachte, ein partheyischer laudator temporis acti, zu seyn, aussetzt.

Gesang, die hier angeordnete Hypothese über den Ursprung des Gesanges ist, bey aller Weitläuftigkeit, doch nur oberflächlich, wie jeder, der über die erste Kultur der Menschen nachgedacht hat, und sie mit Hülfe der Physiologie und Anthropologie zu würdigen weiss, leicht finden wird. Hätte der Verf. statt dieser nichts aufhellenden Erläuterung ganz kurz bemerkt: dass Gesang und Sprache sich gegen einander verhalten wie Empfindung und Begriff, und in Hinsicht des Uebergangs aus jenem in diese und der Vereinigung beyder sich allenfalls nur auf das Beyspiel wilder Nationen berufen, so könnte sich jeder, dem es darum zu thun wäre, das übrige selbst erklären, ohne sich auf Geschichte, die uns hier nicht sicher leiten kann, einzulassen. — Ferner beweisst (S. 665) die Mangelhaftigkeit der alten Tonschrift, so wenig wie der Mangel der Harmonie in unserm Sinne, dass die Alten — wie man gemeinhin glaubt, — immer im Unisono gesungen hätten. Höchstens lässt sich dieses von dem wirklichen Gesange seit der Bildung des christlichen Ritus behaupten, aber nicht von dem der Griechen. — Dass endlich auch die Dauer der Töne bey den Griechen eben so bestimmt als mannichfaltig war, und sie keiner besondern Tonschrift, wie wir, dazu bedurften, zeigt uns das Studium ihrer Metrik; auch hat es Herr Koch S. 1071 selbst angemerkt.

Grammatik, nachdem Hr. K. S. 681 unten sehr wahr bemerkt hat: dass grammatische Richtigkeit und ästhetischer Werth zwey ganz verschiedene Dinge sind, führt er eine Stelle aus Herrn Forkels Einl. in die Gesch. d. M. an, die entweder zu diesem Artikel (wegen Ver-

wechselung des Worts Kritik mit Grammatik) nicht ganz passt, oder jener Behauptung widerspricht. Denn diese Stelle sagt im Grunde nichts anders, als: dass Schönheit und Befolgung der Grammatik (Kritik) unzertrennlich sind; wogegen übrigens Gluck, Mozart u. a. m. mit Recht protestiren würden, weil deren Werke manche Schönheiten enthalten, in denen, um eines höheren ästhetischen Zwecks willen, irgend eine — wirkliche oder nur angenommene — Regel der Grammatik verletzt ward und werden musste. — Doch will Rec. hiermit keinesweges die Warnungen gegen Vernachlässigung der Grammatik für überflüssig erklären; sondern nur, dass man sich dabey nicht auf Vorstellungen stütze, die leicht falsch zu verstehen sind, oder gar zur Pedanterie führen könnten.

Harmonie, in dem Argument für den Werth der Harmonie S. 751 ist nichts, was nicht eben so gut auf die Melodie passte, besonders in der Vergleichung der Musik mit der Sprache. Dies rührt von dem vergeblichen Bemühen des Verf. her, die Analogie zwischen Tonkunst und Sprache möglichst weit auszudehnen. Aber schon die Erfahrung: dass wir verschiedene zugleich gesprochene Worte nur in der Vorstellung getrennt (successiv) also nicht so zusammen (simultan) vernehmen können, wie uns das bey verschiedenen gleichzeitigen Tonreihen möglich ist, hätte Hrn. K. zeigen müssen, dass der Werth der Harmonie auf ganz andern Gründen, als auf dieser Aehnlichkeit mit der Sprache, beruhe.

Musica ficta, ist gar nicht angeführt. — Man verstand darunter im Mittelalter einen Gang der Melodie, der von dem, nach dem System vorgeschriebenen, verschieden war, besonders in Hinsicht der Leittöne. Es verdiente diese Materie — worüber auch Hr. Forkel im zweyten Theil seiner M. G. so kurz ist — eine genauere Untersuchung, um daraus abzunehmen, ob das Gehör unsrer Vorfahren nicht feiner war, als ihr Musik-System.

Notendruck und Stich, fehlt ganz, und verdiente doch gewiss eine historisch-technische Erläuterung.

Notenfressers in einem ernsthaften Buche hätte ein so gemeiner, platter Ausdruck höchstens beyläufig (etwa bey prima vista) erwähnt, aber ihm kein besondrer Artikel gewidmet werden sollen. Eben das ist der Fall mit Vettermicheln u. a.

Oboe piccolo, die Erklärung davon ist zwar im Artikel Oboe versprochen, aber hernach vergessen.

Oper, was darüber neuerdings (unter a. in der mus. Zeit.) zur genaueren Würdigung dieser Art von Kunstwerken bemerkt ist, hat Hr. K. nicht benutzt, sondern sich mit Anführung eines Urtheils von Sulzer begnügt, das von dem einseitigen Gesichtspunkte: die Musik sey nur Vehikel der Poesie, ausgeht. — Auch ist die sogenannte komische Oper, die jetzt im Gebiet der Tonkunst eine so grosse Rolle spielt, viel zu kurz und oberflächlich abgefertigt.

Quinte, Hr. K. nimmt sich hier der verbotenen Quintenfortschreitung in etwas an; und es ist allerdings nicht zu leugnen, dass sie in manchen Fällen, besonders in Mittelstimmen, eine weniger widrige Wirkung thue. — Aber den Grund dieses Verbots weiss sich Hr. K. nicht zu erklären. Ihm ist also Türks scharfsinnige Bemerkung: dass es von dem Harmonieensprunge herrühre, der durch solche Quinten angedeutet wird, entgangen. In der That machen diese Quinten den Gang der Harmonie holpricht (und nur, wo sie das thun, sind sie tadelhaft) wie selbst das S. 1319 oben angegebene Beyspiel deutlich zeigt. Denn das Gehör des Musikliebhabers, (vom Kenner ist gar nicht einmal die Rede) muss schlecht beschaffen seyn, der das Unzusammenhängende dieser Akkorde nicht fühlt, wenn er gleich den Grund des Uebelklingens

nicht deutlich anzugeben weiss; nämlich den schlechten Bass des zweyten Akk. (der natürlicherweise dem etwas geübten Ohre, sobald dieses den dritten Akk. vernommen hat, vorkommen muss, als habe der Spieler e statt d gegriffen,) und das zweckwidrige Verlassen des c im Tenor beym dritten Akk. (als dessen wesentliche 7) um — nakte Quinten herbeyzuholen, die statt einen Schlussakkord der Kadenz auszudrücken, in der Geschwindigkeit aus C dur nach D dur und dann sogleich in G dur springen. — Das Beyspiel ist also nicht sonderlich gewählt.

rinforzando, die Bedeutung dieses Worts ist nicht ganz richtig angegeben. rf. (NB. rinforzando, nicht rinforsato) unterscheidet sich vom sforsato dadurch, dass jenes nur ein allmähliges Anwachsen (cresc.) eines und desselben Tons, dieses aber ein plötzliches Heraushebeu desselben vor den übrigen Tönen bedeutet. Der Unterschied beyder besteht also nicht in den Graden der Stärke, welche von andern Rücksichten bestimmt werden.

Saiten, dieser Artikel ist nur historisch, aber nicht technisch behandelt, welches letztere doch nöthig gewesen wäre.

Tabulatur, hierbey ist J. A. P. Schulzens merkwürdiger Versuch einer Partitur in Ziffern, wovon er in seiner Kantate: Maria und Joh. eine Probe geliefert hat, übergangen.

Tonkunst, hätte wenigstens besonders angeführt werden sollen, und das um so mehr, weil es manche Musik giebt, womit die Tonkunst wenig zu schaffen hat. — Auch ist die neuerdings gebrauchte Eintheilung der Musik in reine und angewandte, nicht erklärt, obgleich ihrer in einer Note S. 650 erwähnt wird.

Troubadours, ist zu kurz behandelt.

Vaudeville, ist nicht so deutlich charakterisirt, wie es in einem Lexikon nöthig wäre; denn auch in dem bezogenen Artikel: Liederspiel, wird der Begriff des Vaudeville mehr voraus- als auseinander gesetzt, welches letztere freilich auch Hrn. K. Reichardts Zweck nicht war.

Vorschlag, ungeachtet wir über den Gebrauch dieser Manier sehr viel treffliche Anweisungen von Bach, Türk u. a. haben, so herrscht doch in der Theorie desselben, noch einige Verwirrung. Wäre es z. B. nicht besser, die sogenannten Vorschläge von bestimmter Dauer (da auch die andern eine durch den Ausdruck bestimmte, wenn gleich äusserst kurze, Dauer haben,) lieber accentuirte Vorschläge oder melodische Vorhalte (zum Unterschiede von denen, die zur Harmonie mitgerechnet werden) zu nennen, und die kürzern, entweder Vorschläge schlechtweg oder accentuirende Vorschläge? — Die Unterscheidung beyder in Noten geschieht wohl am besten, wenn die letztern noch zweymal so klein, z. B. vor einem ♩ ein 𝅘𝅥𝅯 u. s. w. geschrieben werden.

Um diese Anzeige nicht über die Gebühr auszudehnen, mag es bey diesen Erinnerungen sein Bewenden haben, da ohnehin der sorgfältige und bescheidene Verfasser bey der nochmaligen Prüfung seines schätzbaren Werks von selbst auf manches gerathen wird, was bey einer neuen Auflage abzuändern ist. In Hinsicht auf diese kann Rec. jedoch noch zwey Bemerkungen nicht unterdrücken. 1) giebt es zu viele Wiederholungen, wo der Verf. mit einem blossen „siehe“ hatte abkommen, oder sich doch kürzer fassen können. Man vergleiche z. B. folgende Artikel unter einander: Abstossen — staccato; Lami — Halbcadenz; Hand — Mano harmonica; Fuga — Gefahrte; Triole — Metrum; Taktglieder — Takt; Limma — grosser Ton; u. viele a. Das Buch wäre dadurch vielleicht um den vierten Theil kürzer, also auch wohlfeiler geworden. 2) würde es, zur Vermeidung des bunten Gemisches der fremden Wörter mit den deut-

schen, (und auch aus andern Gründen,) vielleicht besser seyn, wenn das Hauptwerk nichts als deutsche Artikel, mit Einschluss derjenigen fremden Wörter, die schon (wie auch aus ihren Endungen erhellt) das Bürgerrecht in unsrer Sprache gewonnen haben, enthielte; die französischen, italienischen, lateinisch-griechischen Wörter aber — etwa jede Sprache besonders — in einem Anhange aufgeführt würden, wo sodann die blossen Uebersetzungen durch ein kurzes Hinweisen auf das Hauptwerk abgefertigt werden könnten.

Die Schreibart des Verf. ist fliessend und im Ganzen auch rein. Einige Sprachfehler, z. B. „bey diejenigen" (S. 165. o.), „bey eine Stimme" (S. 259), „mir dünkt" (ibid.), „für starker Ausarbeitung huten" (S. 185), u. e. a. sind vielleicht nur Versehen des Setzers oder Korrektors.

Nachrichten.

Leipzig. In den während der Michaelmesse gehaltenen Konzerten haben sich folgende Fremde hören lassen.

Herr Crälius, Tenorist aus Berlin, erwarb sich neuen Beyfall. Es ist von ihm schon öfters gesprochen worden.

Herr Bortolazzi, Virtuos auf der Mandoline. Auf der Mandoline? wiederholen viele Leser kopfschüttelnd und lächelnd. Es sey drum! Wahr ist es allerdings, dass dies kleine, beschränkte, in weniger geschickter Hand nur zirpende Instrument nicht ohne Grund wenig Kredit in Deutschland hat: aber Hr. B. giebt einen vollgültigen Beweis, wie Geist, Gefühl, Geschmack und unermüdlicher Fleiss auch durch ein unbedeutendes Organ zu sprechen vermögen. Seine Konzerte mit voller Orchesterbegleitung können, der Natur der Sache nach, weniger interessiren: aber seine Variationen und ähnliche kleinere Stücke, (meistens von seinem siebenjährigen Sohne auf der Guitarre, und gut begleitet,) so wie sein Improvisiren, sind sehr hörenswerth und ausserst erfreulich. Schwerlich möchte irgend Jemand, als ein Italiener, durch Kleines so interessant werden können. Hr. B. hat auch artige Kompositionen für sein Instrument herausgegeben; andere werden bald erscheinen.

Herr Schubert, Violinist. Das hiesige Publikum hat seit kurzem Rode, Möser und andere treffliche Violinisten gehört, und ist daher gegen Violinisten ein wenig difficil. Dennoch erhielt auch Hr. Sch. lauten Beyfall, und mit Recht. Er imponirt nicht sowohl durch glänzende Virtuosität, als dass er, wie ein für seine Kunst überhaupt, nicht für Konzertspielen allein, verständig ausgebildeter Mann wohlgefällt. Er trug ein ernsthaftes Konzert (E moll)und dann galantere Variationen (g dur) beyde von seiner Komposition, vor, und beyde einander fast entgegengesetzte Stücke ganz in ihrem Charakter, mithin frey von herrschender Manier. Die Adagios gelangen ihm am vorzüglichsten. Die Komposition macht Hrn. Sch. Ehre, und man erkennet in ihnen leicht den gründlichen Theoretiker, als welchen er sich auch sonst erwiesen hat. Er ist im Begriff eine Reise durch das südliche Deutschland zu machen.

Von dem, was Einheimische in diesen Konzerten vortrugen, so wie von der zum Theil trefflichen, neuen Musik, die gegeben wurde, wird bey der gewöhnlichen vierteljährigen Uebersicht die Rede seyn.

Uebrigens liess Hr. Siegmayer, Uhrmacher aus Eisleben, seine Flötenspieler sehen und hören. Es ist von diesem Automaten schon von Andern in diesen Blättern sehr vortheilhaft gesprochen worden, und wir können das Gesagte bestätigen.

d. Redakt.

Berlin, den 13. Okt. Allmählig erwacht wieder die öffentliche Musik; die Stadt füllt sich, und die Konzertsale öffnen sich. Den 30ten Sept. gab der Domorganist Willmann ein Konzert in der Stadt Paris. Zuerst führte er eine recht artig von ihm komponirte Kantate, die Aerntefeyer, von Herklots, auf, in der die Hrn. Franz und Heise, und Dem. Willmann die Soloparthieen hatten. Dann folgte ein Flötenkonzert von Hrn. Gradolff geblasen, und eine Sinfonie (beyde von Willmanns Komposition) machte den Beschluss.

Auf dem Theater sahen wir kürzlich zwey kleine Opern, die allgemein gefielen. Die erste war: das Geheimniss, nach dem Französ. von Herklots, Musik von Solié. Die Oper hat einen leichten, gefälligen Gang. Die Musik ist lieblich, und ohne nach Bizarrerie zu streben, neu und melodiereich. Die zweyte war: der Schatzgraber, nach dem Franz. von Jäger, Musik von Méhul. Die Musik ist äusserst lieblich: doch sollen gerade die besten Sachen eingelegt seyn. Das Publikum forderte und erhielt die Wiederholung eines sehr schönen Duetts, das Mad. Unzelmann und Dem. Eichensatz sangen.

Auch sahen wir kürzlich einigemal den alten lieben Kapellmeister von Cimarosa. So sehr sich auch Herr Unzelmann bemühte, den komischen Theil angenehm vorzutragen, so sehr vermissten wir doch, was den Gesang betrifft, unsern Bianchi.

Ueber die musikalische Beylage No. II.

Sie enthält ein Lied, vom Herrn Legationsrath von Lehmann in Dessau, der sich schon durch mehrere Kompositionen, und eben jetzt auch durch eine neue kleine Sammlung Lieder, in welcher vortreffliche Stücke stehen, dem Publikum sattsam empfohlen hat. Das von uns aus dem Manuscript des Komponisten hier bekannt gemachte Lied kann seine Wirkung eben so wenig verfehlen, als der Verfasser den Dank der Liebhaber. Hr. v. L. hat, wie man sogleich bemerkt, seinen schönen Text nicht volksmässig, sondern mehr als Scene behandeln wollen, und damit ist es ihm auch sehr wohl gelungen. Die deutsche Uebersetzung, die wir beyfügen, haben wir sowohl der Musik, als auch den Worten des Originals so nahe zu bringen gesucht, als es uns, ohne der Sprache Gewalt anzuthun, möglich war. Hr. v. Lehmann gedenkt eine kleine Sammlung ähnlicher englischer Lieder und anderer Gesänge mit der Zeit herauszugeben; wahrscheinlich empfindet auch Er, wie selten deutsche Dichter den Musikern etwas bieten, das sie vorzüglich gut und ganz brauchen können. Doch möchten wir ihn dann bitten, für gute Uebersetzungen zu sorgen: denn wie Wenige können englische Texte singen? und wenn man es auch kann — wer thäte es gern? und auch, wer hörte es gern?

d. Redakt.

Anekdote.

Eine höchst mittelmässige, aber sehr stolze Sängerin sagte in der Probe zu dem ersten Violinisten: Mein Herr! Sie accompagniren mir aber auch so stark, dass mich kein Mensch hört. Verzeihen Sie, Madame, antwortete dieser ganz trocken, es geschahe wirklich zu Ihrem Besten.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II. und die musikal. Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *N:. II.* 1803.

Anzeige für Violinspieler.

Dass die Anwendung der sogenannten Schraube ohne Ende zum Stimmen der Contrabässe und Violoncelle einen entschiedenen Werth habe, weiss das musikalische Publikum in Deutschland aus täglich wiederholter Erfahrung.

Dem Unterzeichneten ist es durch vielen angewandten Fleiss gelungen, eine Stimmmaschine für die Violin, bis zu einem Grade der Vollkommenheit zu Stande zu bringen, die jedem Sachkundigen genügen wird.

Er beruft sich zum Beweise seiner Behauptung auf die Zeugnisse der besten Violinspieler seiner Vaterstadt, die diese Stimmmaschine schon Jahre lang mit dem besten Erfolg benutzen, und macht durch diesen Aufsatz bekannt, dass er solche um die nachstehenden Preise verfertiget. Wer eine solche Maschine zu besitzen wünscht, schickt ihm entweder sein Instrument, oder einen Abdruck des Kopfes in Wachs oder schon gebrauchte hölzerne Wirbel des Instruments, Porto frey zu, und bestimmt zugleich, von welchem Preis er dieselbe haben will. Die geringste Sorte kostet 6 Laubthaler, die erste, mit Eleganz bearbeitete stark vergoldete 12 Laubthaler. Dann verfertiget er sie aber auch noch zu 8 und 10 Laubthalern. Uebrigens merkt derselbe, um den Werth seiner Maschine für Violinspieler nur einigermassen zu bezeichnen, an, dass durch das allmählige Anziehen der Saiten, welches die Maschine möglich macht, man schneller richtig stimmen könne, weil man den Augenblick, wo die reine Quinte eintritt, nicht verfehlen kann; dass man unter dem Spielen mit der grössten Schnelligkeit nachstimmen kann; dass die Witterung auf die Maschine nicht zum Nachtheil des Stimmens wirkt, wie dies bey den Holzwirbeln der Fall ist. Auch möchte noch diese Bemerkung nöthig seyn, dass, weil bey der Violin die e-Saite zum öftern abspringt, dieselbe eben so schnell als bey den gewöhnlichen Wirbeln nachgelassen und wieder aufgezogen werden kann. Auch sind bey Unterzeichnetem unterschiedliche Arten Saitenmesser von 1 Fl. bis 5 Fl. Rhein. zu haben.

Nürnberg, am 28ten September 1803.

Christoph Stöckel,
wohnhaft L. L. 481.

Aus einem Schreiben aus Giessen.

Die hiesigen Musikfreunde haben kürzlich durch den Tod der Frau Professorin Caemmerer geb. Bender einen schmerzlichen Verlust erlitten. Sie wohnte mit ihrem Gemahl, — ehemaligem Ch. Mayns. Artillerie-Hauptmann, jetzt hier Professor der Kriegswissenschaften, — erst seit einem halben Jahre hier. Und kaum hatte sich ein kleiner Zirkel von hiesigen Liebhabern und Musikfreunden zu einem kleinen Vokalkonzert, das gewöhnlich in der Woche einmal bey ihr, als der Hauptperson, vorzüglich in Rücksicht Ihres ganz besonders schönen und ausgebildeten Gesangs, im Hause, unter der Leitung unsers sehr geschickten Organisten Rink, mit vielem Vergnügen und mit angenehmen Erwartungen für die Zukunft gehalten wurde, gebildet, so entriss sie uns der Tod in Ihrem zweyten Wochenbette, in der Blüthe Ihrer Jahre, und leider! viel zu früh für Ihren Gatten, dessen einziges und höchstes Glück sie war, Ihre zwey Kinder und für Ihre vielen Freunde.

Wir haben alle sehr viel verlohren, denn sie vereinigte mit dem schönsten Herzen, seltene Talente, und alle Tugenden des häuslichen und geselligen Lebens.

Von einem Freunde der Verewigten.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Schütz, W., 9 Variations pour le Pianof. Op. 1. 10 Gr.

— — 12 do. Op. 2. 14. Gr.

— — 11 do. Op. 3. 10 Gr.

— — 12 do Op. 4. 6 Gr.

— — 8 do Op. 5. 6 Gr.

— — 8 do Op. 6. 6 Gr.

— — 12 do. Op. 7. 8 Gr.

Rotondi d'Araiza, Gius., 6 Variazioni per la Guitarra. 6 Gr.

— — Duetti per 2 Guit. 6 Gr.

— — 6 Balli Tedeschi p. 2 Guit. 6 Gr.

— — 6 Variationen über das Thema: Nel cor più non mi sento, für eine Guitarre. 8 Gr.

Musique executée à l'occ. du Carousel etc. arr. pour 2 Flûtes trav. par F. Kauer. 16 Gr.

Kauer, Ferd., Ouverture aus der Nymphe der Donau, 1ter Theil, als Fortsetzung des Donauweibchens, fürs Pianof. 6 Gr.

Einzelne Arien daraus:

— — Romanze: In blaulichten Fluthen etc. No. 2. 4 Gr.

— — Cavatina: Ein Herz, worin die Falschheit wohnt. No. 3. 4 Gr.

— — Ariette: Wer sagt mir doch, wo Wahlau liegt. No. 4 3 Gr.

— — Ariette: Man ist oft mehr etc. No. 5. 2 Gr.

— — Trinklied: Es lebe, wer der Freundschaft hold etc. No. 6. 4 Gr.

— — Ariette: Wann ich ein Mannchen sehe etc. No. 7. 3 Gr.

Kummer, Conc. pour le Basso. Op. 5. 1 Thlr. 18 Gr.

Winter, Duos à 2 Flûtes arr. de la Flûte magique seconde Partie ou le Labyrinth. 21 Gr.

Viotti, J. B., 3 Sonates pour le Pianoforte avec acc. d'un Violon et Vlle, Op. 8. 2 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, J., favorit Concertant arr. pour le Pianof. accomp. de Violon. 18 Gr.

Müller, C., Allegro pour le Violon principal avec 8 Variations à gr. Orch. avec la Musique turque. 1 Thlr. 11 Gr.

Fodor, J., 3 Duos p. 2 Viol. 16e Liv. de Duos. 2 Thlr.

Steibelt, Sonate pour le Pianof. Op. 63. 1 Thlr.

v. Beethoven, L., Bagatelles p. le Pianof. Op. 33. 1 Thlr. 12 Gr.

Wölfl, J., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. Op. 25. 3 Thlr.

— — 12 Walses p. le Pianof. 1 Thlr. 6 Gr.

Paisiello, Proserpine, Tragédie lyrique en 3 Actes, Partition. 15 Thlr.

— — Ouv. et Airs de Proserpine arr. p. le Pianof. 6 Thlr.

— — Duo de Proserpine avec Orch. No. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

— — do do do No. 10. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Airs et Duos de Proserpine avec acc. de Guitarre, par le Moine. 2 Thlr.

— — Ouverture de Proserpine en Harmonie, par G. Fuchs. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Airs de Proserpine en Harmonie, par G. Fuchs. 1e Suite. 2 Thlr.

— — Ouverture de Proserpine à grand Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Cimarosa, Ouverture de l'Opera: les Horaces, gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Eberl, Ant., grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Alto et Vlle obl. Op. 18. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Polonoise pour le Pianof. à 4 mains. Op. 19. 10 Gr.

Eder, Ph., Variations très faciles pour le Pianof. Op. 1. 6 Gr.

Gyrowetz, Ad., 1 Sonate pour le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 20. No. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. II.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Mary's dream.

Maria's Traum.

Andante.

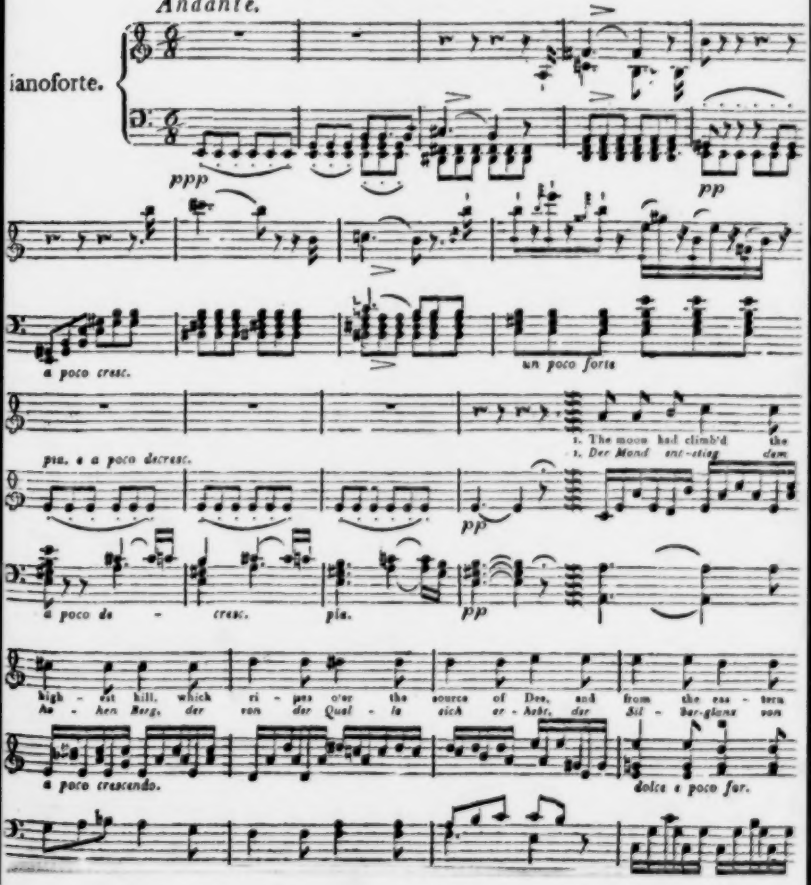

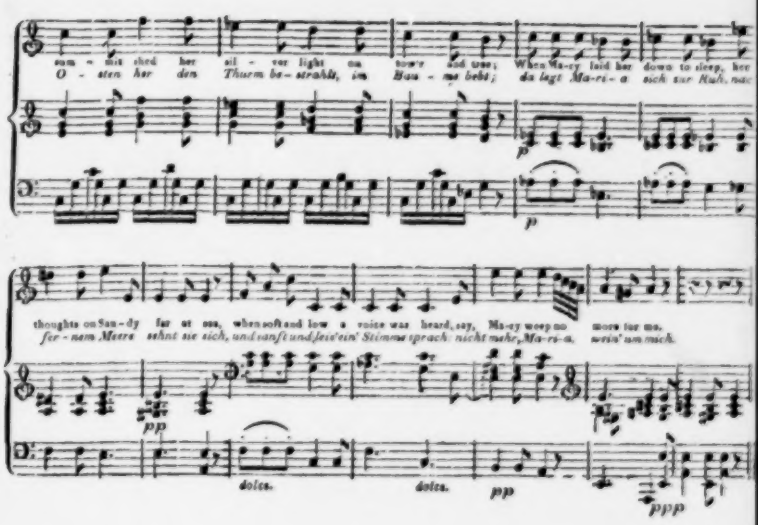

2.

She from her pillow gently rais'd
Her head, to ask who there might be?
She saw young Sandy shiv'ring stand,
With visage pale, and hollow eye:
„O Mary, dear! cold is my clay;
It lies beneath a stormy sea.
Far, far from thee, I sleep in death;
So, Mary, weep no more for me!"

3.

„Three stormy nights and stormy days
We tow'd upon the raging main;
And long we strove our bark to save,
But all our striving was in vain.
E'en then, when horror chill'd my blood,
My heart was fill'd with love for thee:
The storm is past, and I at rest,
So, Mary, weep no more for me."

4.

„O maiden dear, thyself prepare,
We soon shall meet upon that shore,
Where love is free from doubt and care
And thou and I shall part no more.
Loud crow'd the cock, the shadow fled,
No more of Sandy could she see.
But soft the passing spirit said,
Sweet Mary, weep no more for me."

2.

Vom Kissen hebt sich auf ihr Haupt,
Sie forschet, wer ihr rief so mild;
Da sieht sie Sandy zitternd stehn,
Bleich sein Gesicht, sein Auge hohl.
„Maria lieb, kalt ist mein Leib,
In stürm'scher See tief birgt er sich;
Fern, fern lieg ich im Todesschlaf:
Nicht mehr, Maria, wein um mich.

3.

Drey Nächte und drey Tag' im Sturm
Durchsegelt wir das wilde Meer;
Das Schiff zu retten müh'n wir uns,
Doch keine Müh kann helfen mehr.
Entsetzen stürmt in meinem Blut,
Jedoch mein Herz denkt nur an dich.
Sturm ist verhallt, ich bin zur Ruh,
Nicht mehr, Maria, weine um mich.

4.

O Mädchen lieb, bereite dich,
Bald landen wir im Hafen an,
Wo Liebe frey von Sorg und Gram,
Wo dich und mich nicht trennen kann.
Laut rief der Hahn, der Schatten wankt,
Doch scheidend sprach er noch einmal:
Vor ihren Augen er entwich.
Süss Liebchen, nicht mehr weine um mich.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten October. N°. 4. 1803.

Abhandlung.

Noch ein Wort über den musikalischen Zeitmesser.

Es ist in diesen und andern Blättern das Bedürfnis eines solchen Instruments und das Unzulängliche der bisher zu diesem Behuf vorgeschlagenen, öfters zur Sprache gekommen. Am gründlichsten hatte der Erfinder des hier anzuzeigenden Chronometers an dem von ihm selbst angeführten Orte darüber gesprochen, und wir wünschen, dass diejenigen, denen jener Jahrgang unsrer Zeitung zur Hand ist, seinen Aufsatz nochmals mit Aufmerksamkeit durchlesen. Von allen Vortheilen, die dies Instrument gewährt, wollen wir nur den einen, den allgemeinsten, angeben, dass durch dasselbe, wenn es nur erst eingeführt ist, über alles, was unter die Rubrik Zeit in der Musik gebracht werden kann, eine Allen verständliche, feststehende, und untrügliche Sprache möglich wird, so dass z. B. jeder Komponist durch eine Chiffre, seinem Werke vorgesetzt, gewiss seyn kann, es werde in der ganzen musikalischen Welt in dem Tempo vorgetragen, in welchem er es vorgetragen haben will. Ueber die Anwendung im Einzelnen, so wie über die Einrichtung seines Instruments mag nun der Erfinder selbst sprechen. Wir setzen nichts hinzu, als den Wunsch, dass der wackere Mann den wohlverdienten, und, seinen eigenen Forderungen nach, sehr mässigen Ersatz für aufgewendete Zeit, Mühe und Kosten recht bald finden möge.

d. Redakt.

Wenn ich im Jahre 1800, in der allgemeinen musikalischen Zeitung, No. 38 und 39 für die Wahrheit: dass die richtige Zeitbewegung eines Tonstücks ungemein viel zu der beabsichtigten Wirkung beytrage, und dass durch den Missgriff der Zeit diese Wirkung allemal, und aus welchem Grunde, verfehlt werden müsse, Beweise aufstellte; wegen dieser allgemein anerkannten Wahrheit, das Bedürfnis eines fest anzunehmenden Maases für die musikalische Zeit darthat; die grosse Unbequemlichkeit und Unsicherheit des blosen Pendels, als Zeitmesser, zeigte, — weil es unter andern schwer ist, seine beschreibende Zeit mit dem Auge sogleich aufzufassen, so dass er, unter so manchen Umständen, wenig oder gar nicht anwendbar ist, — mithin doch nur, wie alle bisher vorgeschlagene Hülfsmittel, zum Nothbedarf dienen könne; dass daher allein ein hörbarer Zeitmesser sich als der brauchbarste und zweckmässigste eigne, und zu diesem Behufe ein von mir erfundenes Werkzeug beschrieb, auch die Herausgabe desselben ankündigte: so fand ich dennoch abermal Veranlassung das Werk zurück zu halten. Jedoch nicht Abneigung des Publikums zu seiner Annahme war der Grund dieser meiner freywilligen Zurückhaltung des Werkes, vielmehr liessen häufige Anfragen darnach, und Aufforderungen zu dessen endlicher Herausgabe, den guten Eingang nicht bezweifeln — besonders nach einiger Zeit, nachdem man sich in dieser Idee mehr orientirt zu haben schien. Da ich aber einmal den festen Vorsatz hatte: dem Publikum ein dem Zwecke ganz entsprechendes, in seiner Art so

viel nur möglich vollkommenes Werk zu liefern; so benuzte ich nicht nur die Urtheile solcher Kenner, die — wie ich zuvor — mehr das Brauchbare und Nützliche im Auge hatten, sondern auch derjenigen, die zugleich auf das angenehmere Aeussere und auf solche Nebendinge hinsahen, welche in diesem Betracht freylich einiger Verbesserungen bedurften; die ich jedoch, aus mehrern Gründen, keinem andern zu überlassen, sondern selbst zu übernehmen für Pflicht hielt. Allein bey der so einfachen Einrichtung des Werks waren die Forderungen dieser Verbesserung in manchen Stücken so schwierig, dass ich mich genöthigt sahe, nebst der äussern Form auch den ganzen Mechanismus umzuändern, und so zu sagen, von vorne wieder anzufangen. Sollte z. B. die äussere etwas unansehnliche Form — es war die, einer grossen hölzernen Wanduhr — umgeschaffen und der Körper kleiner werden, so musste die grosse Scheibe, welche einen mehr als zwey Fuss langen Pendul aufrollte, verkleinert; aber auch dieserhalb der Pendul gar sehr verkürzt werden, und somit fielen die durch seine bestimmte Länge bewirkten langsamsten Bewegungen weg. Indessen, diese Hindernisse sowohl, als mehrere andere der Art, wurden durch Nachdenken und Versuche überwunden, und ich sehe mich daher jetzt im Stande zu folgender kurzen Beschreibung meines verbesserten musikalischen Chronometers und dessen Anwendung.

Das Aeussere desselben, von abgeschliffenen Birnbaumholz gearbeitet, ist eine durchschnittene halbe Saule, deren Höhe von sechs Zollen, man nach Gefallen bey andern Exemplaren vergrössern oder verkleinern kann, da der vornehmste Theil des Werks selbst sich in dem Postamente, worauf die Saule ruht und welches 4¼ Zoll tief, 5 Zoll breit und 6 Zoll hoch ist, befindet. An dem Postamente sind zwey kleine Blätter mit Zeigern, nebst den Buchstaben O, A, B, C, und D, E, und ein grösseres Blatt, mit einem Zeiger auf die Ziffern von 0, 1, 2 bis 60. Unter dem Postamente hängt ein Pendul, mit Seide umwirkt, welcher sich nicht dehnt, von 7½ Zollen, und eine Schnur mit einer Rolle, woran ein Gewicht von ½ Pfunde, welches etwa alle 2 Stunden aufgezogen wird. Hinten am Postamente ist eine kleine Oeffnung, durch welche man die Maschine an einem in die Wand befestigten Nagel lothrecht aufhängt. Sollte man am Klaviere Gebrauch davon machen, so ist die beste Stelle zum Anhängen dem Gesichte gegen über, etwa auf 4½ Fuss hoch, so dass man sitzend die Zeiten mit der Hand bequem richten kann; indessen muss das Klavier um so viel von der Wand abstehen, dass das Gewicht ohne Anstoss herabsinken kann. Hätte das Instrument Flügelform, so hängt man die Maschine, in angemessener Höhe, zur linken Hand, oder stellt sie, nach Gefallen, etwa auf ein Postament. Das Innere ist so einfach, dass jeder Uhrmacher oder verständige Schlösser es erforderlichenfalls reinigen kann. Setzt man den Pendul in Bewegung und führt den kleinen Zeiger auf A, den grössern auf die Ziffer 0, so hört man die langsamste Zeit, welche zwey Sekunden enthält, beschreiben. Durch das Fortrücken des Zeigers aus 0, 1, 2, u. s. w. bis 60, wird die Geschwindigkeit, um 60 mal, bis zu einer Sekunde hin vermehrt. Will man diese Zeiten noch einmal so geschwind hören, so führt man den kleinen Zeiger auf B, den grössern zurück in 0, und man hört die Zeit einer Sekunde, welche durch das Fortrücken des Zeigers in 60 bis zu einer halben Sekunde geschwinder wird; will man auch diese Zeiten noch einmal so geschwind hören, so führt man den kleinen Zeiger auf C, den grössern zurück in 0, und man hört halbe Sekunden, die dann durch das Fortrücken des Zeigers bis zu 60 hin, die kleinsten, oder geschwindesten Zeiten beschreiben. Zwischen den beyden Endpunkten von A 0 bis C 60 sind daher alle, zur Beschreibung der Bewegung eines Tonstücks erforderliche Zeiten überflüs-

sig vorhanden, und die Stufen ihrer Entfernung von einander so gering, dass auch die eigenste Anforderung des Gehörs, bey dem Gebrauch irgend einer Zeit, befriedigt werden muss. Sollte der Anschlag gelegentlich zu laut seyn, so kann man ihn durch das Fortrücken des zweyten kleinen Zeigers, aus D in E, nach Gefallen stark und schwach dämpfen. Will man den Anschlag noch stärker haben, so nimmt man die Saule von dem Postamente. Soll die Bewegung des Penduls fortdauern, ohne dass die Zeit hörbar wird, so führt man den ersten kleinen Zeiger in O, und so wie die Zeit wieder hörbar werden soll, auf den, der angenommenen Zeit gemäss, vorhin bestimmten Buchstaben. Die leichte Anwendung dieses Chronometers mögen einige Beyspiele zeigen. Angenommen: man wollte das Tempo eines Tonstücks beschreiben und fände hierzu die Achtel der Taktart des Tonst. am bequemsten, so setzt man den Pendul in Bewegung, führt den kleinen Zeiger auf eines von den 3 Zeitmaasen, in A, B, oder C, wie es das Tempo erfordert, und sucht nun durch das Fortrücken des grösseren Zeigers aus o, über 1, 2, u. s. w. diese erforderliche Zeit der Achtel auf. Gesetzt, man hätte diese Zeit bey der Ziffer 12 in dem Zeitmaase C gefunden, und wollte diese Zeit, entweder für sich, oder einen andern zu beschreiben, bemerken: so setzt man nur den Buchstaben nebst der Ziffer, und wäre der Charakter des Tonstücks angezeigt, neben demselben, über das Tonstück. Z. B. Adagio C. 12, Achtel; Andante B. o, Viertel; Allegro A, 25, halbe Takte u. s. w. Jeder, der nun einen Chronometer dieser Art besitzt und ihn nach der Bezeichnung richtet, wird finden, dass hiernach aller Irrthum in der richtigen Zeit des Tonstücks unmöglich ist, da er die bezeichneten Viertel oder Achtel desselben, aufs deutlichste anschlagen hört. Hat man das Tempo hinlänglich genug aufgefasst und will es nicht mehr hören, so darf man nur den kleinen Zeiger auf den Buchstaben O hinführen, indem man den Pendul fortgehen lassen kann; sobald das Tempo aber wieder hörbar werden soll, den Zeiger aus O wieder auf den bestimmten Buchstaben hinführen. Will man den Anschlag — etwa bey einer Probe, oder sonst irgend einer Uebung wegen — forthören, ohne dass er so laut hörbar ist — welches alsdann allerdings unangenehm fallen würde; so führt man den andern kleinen Zeiger aus D nach E, so wird der Anschlag, nach Gefallen, fast bis zum Unhörbaren, gedämpft. Noch will ich hier, in aller Kürze, auf die Nebenvortheile aufmerksam machen, die man bey Proben, bey Uebungen im taktrichtigen Singen, oder Spielen, vorzüglich bey Anfangern, dadurch erzielt; dass man das Tempo sogleich abstellen und es auch sogleich wieder hörbar machen, zu eben diesem Behufe auch den Anschlag nach Gefallen dämpfen kann; dass man einen Anfanger, durch so mannichfaltige Anwendung dieses Chronometers, alle Lehren vom Takte, die richtige Zeit der Noten, und ihr Verhältniss unter einander aufs deutlichste versinnlichen, dessen Taktgefühl wecken und üben, und sonst einen — für Manchen — oft langen, nicht minder beschwerlichen Weg, der öfters — aus Mangel eines bequemen Hülfsmittels lebenslang beschwerlich und unsicher bleibt, besser ebenen, ihn sicherer und schneller zum Ziele führen könne, da dies, nicht blos dem Denker, sondern gewiss Jedem, bey richtiger Ansicht und Gebrauch desselben, sehr bald von selbst einleuchten muss.

Diesen von mir nun vollendeten sicheren und bequemen Maasstab der musikalischen Zeit biete ich dem Publikum zur geneigten Aufnahme hiermit an, und lade zugleich einen jeden, der hiervon Gebrauch zu machen beliebt, ein: sich mit postfreyer Bestellung und Vorausbezahlung von zwey Louisd'or auf ein Exemplar gefälligst an mich selbst zu wenden, damit ich die Versendung der Exemplare sogleich nach der Reihe, wie diese Bestellungen an mich eingehen, zu besorgen in den Stand

gesezt werde. Finde ich zwischen hier und Ostern 100 Pränumeranten, die ich als Beförderer und Unterstützer zur Verbreitung dieses nützlichen Instruments öffentlich nennen kann, so werde ich gleich in den ersten Monaten nach Ostern auch im Stande seyn, alles der Reihe nach, unter erforderlicher genauer Vorsicht in Absicht der Emballage, versenden zu können. Fänden sich diese aber nicht, so würde ich, unter Zurücksendung des Pränumerationspreises bedauern, eine gute Absicht, die durch so manche Bemühung, Geld- und Zeitaufwand von mir erreicht werden sollte, verfehlt zu sehen, da einzelne Anfertigungen dieser Exemplare obenbenannten Preis, ohne meinen Schaden, nicht verstatten, wenn ich bemüht bin allen Exemplaren, nebst vollkommener Richtigkeit und Gleichheit in der Wirkung, zugleich auch das gefälligste Aeussere zu geben.

Burg, bey Magdeburg, am 3ten October 1803.

J. G. E. Stockel.

Wir Unterzeichnete haben den Zeitmesser des Hrn. Stöckel genau geprüft, und empfehlen dies Instrument um so lieber, je mehr wir überzeugt worden sind, dass es alles, was man seiner Bestimmung nach von ihm erwarten kann, vollkommen leiste.

Kapellmeister Reichardt.

Musikdirektor Türk.

Hofrath Spazier.

Kantor und Musikdirekior A. E. Müller.

Friedrich Rochlitz.

Recensionen.

10 *Pieces pour deux Cors et Basse composées par les Frères Bok.* Oeuv. 6 Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Diese 10 Pieces sind melodiös, angenehm, kurz und ziemlich leicht. In dieser Hinsicht können sie Liebhabern dieser Instrumente Vergnügen gewähren. Unter dem Basse ist aber wohl ein Fagott verstanden. Diese Stimme hat zuweilen einige Soli; auch ist sie nicht immer als Grundbass, sondern stellenweisse auch als Mittelstimme behandelt. Aus diesen Gründen, und weil der Fagott-Ton dem Horn-Tone am nächsten kömmt, ist die Besetzung der Bass-Stimme mit einem Fagott die zweckmässigste.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle composes par Em. Al. Förster. Oeuvre. 21. No. 2. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 3 Fl. 45 Xr.)

Ausführung des Hauptgedankens, Feuer, kräftige, oft kühne Modulation und Einheit des Ganzen, sind Eigenschaften dieser drey Quartetten. Dass Hr. F. sich dem Schopfer des eigentlichen wahren Instrumentalquartetts, der ewig auch eines der vorzüglichsten Muster in der Ausbildung seines eigenen Kindes bleiben wird — nachzueifern bemüht, sieht man vorzüglich an den Menuetten, und gewiss wird Hr. F. in dieser Gattung von Musik nicht nur viel Gutes, sondern auch Vortreffliches liefern, wenn er seine Arbeiten mehr der Feile und seiner eigenen Kritik unterwirft, und vorzüglich auf seiner Hut ist, dass ihn sein Feuer nicht zu Modulationen und Harten hinreisst, die seine Werke unverständlich, barock und finster machen. Dass er diesen Abweg nicht leicht vermeiden könne; davon wird man sich schon überzeugen, wenn man die Stelle im zweyten Theile des ersten Satzes des vierten Quartetts vergleicht, wo die enharmonische Rückung angehet, und wo folgende Zeile sich findet:

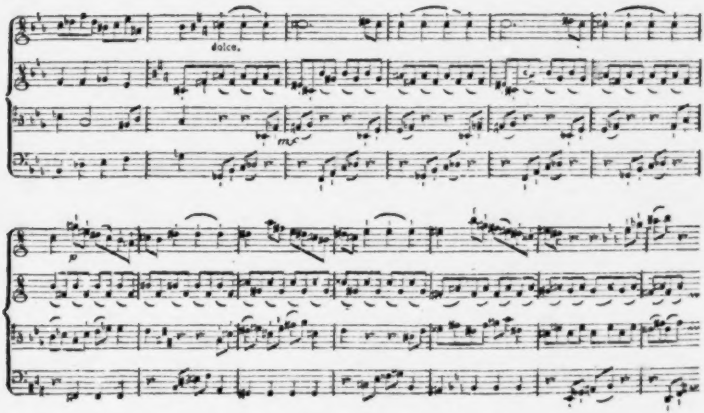

Da auch mehrere schätzbare Komponisten dem Guten in dieser Art eben jetzt gern zu viel thun, seyen uns einige Anmerkungen erlaubt.

Bey jeder enharmonischen Rückung oder Tonveränderung muss denn doch eine vollgültige Ursache zum Grunde liegen. In Kompositionen für den Gesang, wo der Inhalt des Textes den Komponisten darauf hinleitet, oder auch bey Instrumentalkompositionen, die einen leidenschaftlichen Charakter haben, oder allenfalls, wo durch eine plötzliche Veränderung des Charakters der Zuhörer überrascht werden soll: da werden dergleichen harmonische Künste ihren Platz mit Recht finden können. Dass hier nicht eine solche Veranlassung dazu vorhanden ist, wird Hr. F. gewiss selbst eingestehen, wenn er die Stelle S. 5, Z. 6, Takt 4 und folg. noch einmal kritisch und mit ruhiger Besonnenheit beleuchtet.

Dass Hr. F. die Tonverwandlung nicht zu gleicher Zeit in alle Stimmen verlegt hat, kann ihm an sich nicht zum Vorwurf gemacht werden, denn, dass alles rein und gut vorgetragen werde, ist Sache der Spieler. Doch sollte er auch darauf Rücksicht nehmen, es diesen nicht ohne Noth so sehr zu erschweren, und dadurch der Wirkung seines eignen Werkes zu schaden, was hier um so mehr der Fall seyn wird, da die Stelle wirklich Harten hat, welche nun gerade durch jene Anordnung um so schärfer einschneiden: denn mag man auch über die gleichschwebende Temperatur noch so sehr theoretisch im Reinen seyn, die Geigeninstrumentisten lassen sich nicht nehmen, ihr des, es, ges etc. um ein sogenanntes enharmonisches Komma, oder um ein Intervall von $\frac{1}{11}\frac{2}{11}$ höher zu greifen, als cis, dis, fis etc. und will man sie davon zurückbringen, so kann das wohl nur behutsam geschehen, und wird mit solcher rauhen Strenge schwerlich glücken. Man findet überhaupt nicht wenige — dem gemeinen Ausdruck nach, kaum praktikable Sätze in diesen Quartetten, wohin besonders

auch mehrere Stellen der ersten Violin, vornehmlich im Rondo des vierten Quartetts gehören. Durch Springen und künstliche Applikaturen lassen sie sich, wie auch das schwierigste überhaupt, am Ende wohl herausbringen: aber ausser dem, dass denn doch im Vortrage etwas Steifes, Holperiges, Erzwungenes bleibt — giebt Hr. F. überall vollgültigen Ersatz für den Aufwand von Zeit und Kräften? Er entscheide selber; ich will es nicht.

Der erste Satz des fünften Quartetts ist fast ganz aus folgendem Gedanken gewebt:

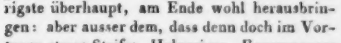

Dieser Gedanke wird nun allerdings mit vieler Geschicklichkeit und Einsicht gewendet, verändert, in alle Stimmen verlegt und in andre Tonarten versetzt: ein solches Verfahren bringt aber nicht die kunstmässige Einheit, sondern Einförmigkeit, in das Stück. Einige unbedeutende, episodisch behandelte Nebenideen können kaum in Anschlag gebracht werden. Aus solchem übertriebenen Bestreben nach Einheit, entstehen nun auch Stellen, wie diese:

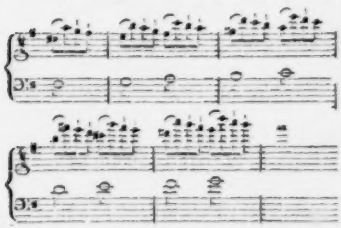

Sollte Hrn. F.s Einsicht und Geschmack nicht selbst diese verwerflich finden? Wenigstens ist es ein Leichtes, und gewiss nicht poetisch, auf diese Art, wie bey dem leidigen Quintenzirkel, drey bis vier Oktaven mechanisch zu durchlaufen, wenn es das Instrument verstattet.

Hr. F. wird sich hoffentlich durch diese Bemerkungen nicht abschrecken lassen, mehr Proben seines Talents und seiner Kenntnisse dem Publikum vorzulegen. Rec. kann bey der Mittheilung dieser Bemerkungen keine Absicht haben, als Hrn. F. zu veranlassen, dass diese Proben immer mehr zu seinem eigenen Ruhme gereichen mögen; und dass er auch an diesem Werke nicht weniges Gute gefunden, beweise dem Verf. die Aufmerksamkeit, mit welcher er es durchgegangen ist.

Der 3tich ist nicht sauber und nicht korrekt genug.

La Clemenza di Tito, Opera seria composta di W. A. Mozart. Titus, ernsthafte Oper in zwey Akten, von W. A. Mozart, aufs neue für das Klavier ausgezogen von A. E. Müller. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

Von den vielen Klavierauszügen dieses bekannten Werks hat der Müllersche frühere (bey Böhme in Hamburg) immer unter den besten seinen Platz gefunden, da er zugleich reich, spielbar, und möglichst dem Instrumente angemessen ist. Gegenwärtiger ist kein bloser Abdruck: sondern eine noch genauere Ausarbeitung, die sich durch den sehr wohlfeilen Preis leicht verbreiten wird. Hätte Hr. M. die unrichtige Harmoniefolge, die dem sonst so genauen Mozart durch die kontrapunktische Umkehrung (S. 35, letztes System, 1ter Takt) entschlüpfte, nicht verbessern sollen? Sie stehet allerdings in der Partitur, doch wird sie da mehr verdeckt, als im Auszuge; und einer so seltenen Uebereilung eines solchen Meisters sollte man ja wohl überall abhelfen. Die wenigen Druckfehler sind leicht verbessert, z. B. S. 46, Z. 3, T. 2, die 7te Bassnote in fis, S. 53, Z. 3, T. 6, die erste Note der zweyten Stimme in b.

Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Standen, in Briefen, herausgegeben von Johann August Eberhard. Zweyter Theil. Halle, bey Hemmerde und Schwetschke. 1803. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Der Zweck dieses schätzbaren Buchs, so wie die Art, auf welche ihn der Herr Verf. zu erreichen strebt, sind S. 169 des vorigen Jahrgangs d. Z. angegeben, auch ist diese Schrift dort Musikern, die sich (was keiner verabsäumen sollte) Einsicht in die Kunst überhaupt verschaffen wollen, empfohlen worden. Der Verf. bleibt im gegenwärtigen Bande, der das Ganze beschliesst, seinem Wege getreu, und wir können darum jene Empfehlung wiederholen. Unsern dort geäusserten Wunsch, öfter auf Musik specielle Rücksicht zu nehmen, hat Hr. Prof. E. nicht erfüllet: doch kann es denkenden Musikern keineswegs schwer fallen, besonders von den Kapiteln, die ihnen die wichtigsten seyn müssen, diese specielle Anwendung selbst zu machen. Dahin gehört gleich das erste: über ästhetische Dunkelheit, das in jeder Rücksicht vorzüglich gut gearbeitet ist. Ueber die Tropen scheint uns der Verf. zu weitläufig, so wie über die Allegorie schwerlich befriedigend — (dem Musiker liegen diese Dinge nicht nahe —) obschon die genaue Sonderung der gemeinen Allegorie, als Sache des Nothbedarfs, um zu lehren, und der künstlichen, als Sache der Schönheit, um zu vergnügen, sehr zu loben ist. Die Lehre von dem Kontrast, diesem in der modernen Musik so oft gemissbrauchten Mittel, ist vortrefflich behandelt, und die Anwendung auf die Tonkunst hier wieder sehr leicht. Ueber das Lächerliche sagt der Verf. ebenfalls vieles Gute; hier hätten wir aber vorzüglich gewünscht, dass er dem Musiker zuweilen einen Wink, zur Anwendung des Allgemeinen auf seine Kunst, gegeben hätte, da es hier, wie nun die Tonkunst eben jetzt stehet, Noth thut, und jene Anwendung in diesem Hauptkapitel nicht sogleich ins Auge fällt. Der Verf. giebt einen besondern Aufsatz darüber, dass es keine lächerliche Musik gebe und geben könne, sondern man, z. B. in der komischen Oper, nur über den Antheil des Dichters, über die Charaktere, die Worte u. dgl. lache, und deren Wirkung, getäuscht, der Musik zuschreibe. Darüber sind wir ganz anderer Meynung, und glauben unsre Meynung wohl begründen und rechtfertigen zu können. Es verlangt dies aber eine weiter ausgreifende und von vorn anfangende Auseinandersetzung, die wir zu andern Zeiten zu geben gedenken, da sie hier einen zu unbequemen Platz fände. Indessen möchten wir dem Hrn. V., so wie denen, die seiner Meynung sind, den Versuch vorschlagen, aufmerksam und ohne vorgefasste Meynung sich hingebend, Musikstücke anzuhören, die in der Gattung, von welcher hier die Rede ist, vollendet sind, wie z. B. Mozarts Finale des ersten Akts von Così fan tutte, oder Cimarosa's Duett zu Anfange des zweyten Akts von Matrimonio segretto — ganz ohne an den Dichter zu denken, mit andern gar nichts sagenden Worten, ja, um das Aeusserste anzunehmen, allenfalls ganz ohne Gesang, sondern die Singstimmen nur auf passenden oder hervortretenden Instrumenten vorgetragen — doch nicht etwa beym Klavier allein, sondern mit ganzer Orchesterbegleitung, wie sie die Komponisten geschrieben haben. Wir wollen verlohren haben und unsre Theorie, ohne weiteres, bey Seite legen, wenn solche Hörer nicht selbst diese Musik — vorausgesetzt, dass sie gut vorgetragen werde — komisch finden.

Ueber das Sentimentale im engern Sinn handelt der Verf. ebenalls sehr schön. Wir sind überzeugt, nicht Einer von den Lesern, welchen er sein Buch bestimmt, werde es aus der Hand legen, ohne sich ihm für manche schätzbare Belehrung und angenehme Unterhaltung verpflichtet zu fühlen.

Vier und zwanzig Lieder für das Klavier oder Fortepiano in Musik gesetzt und — der Fraulein Thereze von Gersdorf in Bernauth unterthänigst gewidmet von Carl Traugott Elsrich. Meissen, aus der Klinkichtschen Notendruckerey.

Der Verf. tritt, so viel wir wissen, hier zum erstenmale öffentlich auf, und auf eine Weise, die ihn gewiss empfiehlt, und manches Angenehme von ihm erwarten lässt. Seine Lieder zeigen, wenn auch keine hervorstechende Originalität und überwaltigende Tiefe, doch einen feinen Sinn, Sorgsamkeit und Kenntnis, sowohl einen Text richtig zu behandeln, als auch fliessend und korrekt zu schreiben. (Einige Kleinigkeiten, wie, in Ansehung des Textes, S. 1, in Ansehung der Harmoniefolge, S. 40 letzte Zeile, wird der Verf. bey fortgesetzter Aufmerksamkeit leicht vermeiden können.) Wenn er sich in Zukunft Texte wählet, die theils einen weitergreifenden Inhalt und lebendigern Geist, theils einen freyern Zuschnitt haben, als die meisten hier gewählten: so wird er sich selbst erheben und veranlassen, auch noch mehr Kraft und Eigenheit in seine Musik zu legen — denn, wir glauben, nicht zweifeln zu durfen, er finde, was dazu gehört, in sich.

Alle einzelne Stücke einer so zahlreichen Sammlung, auch nur kurz durchzugehen, erlaubt der Raum nicht: es sey deswegen genug, den Verf. auf diejenigen aufmerksam zu machen, die uns am besten, und die uns am wenigsten gefallen haben. Gilt ihm unser Urtheil etwas, so wird er die Ursachen leicht finden. Wohlgefallen haben uns vornehmlich: Letzter Wunsch, S. 2, das sehr sangbare, einfache Rondo, S. 4 folgg., das populaire Trinklied, S. 12, (die Romanze, S. 14 folgg. und: An Emma, S. 19 folgg., haben wohl gute einzelne Partheen, aber das Ganze hat zu wenig Bedeutung, und besonders das zweyte dieser Stücke ist zu lang und zu eintönig —) das muntre tändelnde Lied S. 36 folg., Heinrich an Lida, S. 45 folgg., Lust am Liebchen, S. 50, der Schlummer, S. 38, Aufmunterung zur Freude, S. 60, und auch die Blumen, S. 64. Nichtgefallen haben uns vornehmlich: das Heimchen, S. 1, Grablied, S. 44, Kinderlied, S. 54 folgg.

Das Aeussere des Werkchens ist sehr schön.

Potpourri pour le Violoncelle avec accompagnement d'un Violon et d'une Basse, par J. Alexander. Oeuv. 6. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Dieses musikalische Allerley besteht aus einem Recitative, mehrern Variationen auf verschiedene bekannte und unbekannte Themas, aus kurz abgebrochenen Adagiosätzen, und aus ausgeschriebenen verzierten Kadenzen und Fermaten.

Da Hr. A. in diesem Werkchen die Strichart, Applikatur und den Vortrag genau bezeichnet hat, so kann es als ein brauchbares Uebungsstück den Liebhabern des Violoncells empfohlen werden. Der gute Geschmack dürfte aber leicht gegen einen andern Gebrauch etwas einzuwenden haben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. Nº. 5. 1803.

Die Künste.

Eine musikalische Vorstellung.

Die Aufforderung eines meiner Freunde, den Polyhymnia und ihre Schwestern in ihre Zauberey eingeweiht haben, veranlasste das nur ausschliessend für ihn bestimmte, — da er sich aber dessen musikalischer Bearbeitung aus verschiedenen Gründen begeben — hier nun öffentlich erscheinende Produkt. Das Ganze trägt gewissermassen eine neue Form, und ich habe ihm den Namen einer musikalischen Vorstellung gegeben; dieses möchte mir wohl die Verbindlichkeit auflegen, mich näher darüber zu erklären.

Mein Plan war, für die Tonkunst, nicht für den Gesang allein, sondern für sie in ihrem ganzen Umfange, ein Ganzes zu liefern. Dies war der Hauptgedanke. Der Liebe zum Schönen danke ich viele, sehr viele glückliche Stunden meines Lebens. Die Dankbarkeit gab mir daher hier die Liebe zum Stoff, und die schönen Künste zur Form der Darstellung. Die Liebe, in ihren verschiedenen Modifikationen, sollte also in den Produkten der Bildhauerey und Malerey durch die Dicht- und Tonkunst und in letzterer, durch den Gesang wenigstens, noch unmittelbarer dargestellt werden. Dies ist der Charakter des Ganzen.

Das Erwachen der reinen Liebe in einem Produkte der einfachsten unter den bildenden Künsten, durch das Einfachste in der Dicht- und Tonkunst darzustellen, war die erste Aufgabe. Was konnte ich hierzu zweckmässiger wählen, als die Anschauung der unerreichten Antike: Amor und Psyche im Melodrama. Die Beschreibung derselben ist nach der Wahrheit, und wenn auch der Zweck des Bildners bey der Darstellung vielleicht ein anderer gewesen seyn sollte, so konnte ich ihm doch füglich den meinigen unterlegen.

Das Recitativ hat Sylbenmaas und Gesang. Es ist also schon reicher; daher bestimmte ich es der mit der Arie der Malerey, welche letztere, dem Zwecke des Ganzen gemäss, nur eine einfache Begleitung wird erhalten dürfen. Ich sah das schöne Gemälde am Ziel, den Abschied Hektors, welches als Preisaufgabe in den Propyläen, den Preis erhalten hat. In der Erinnerung fand ich es völlig geschickt für den Ausdruck der ehelichen, älterlichen und freundschaftlichen Liebe.

Mein dritter Objekt in Ansehung der Darstellung der Künste, war nun aber noch die Tonkunst selbst. Diese konnte nicht nur, sondern musste auch sich selbst darstellen, da ihr weiter keine Anschauung gegeben werden kann; da jedoch auch der Gesang einen wesentlichen Theil der Musik ausmacht, so musste die Dichtkunst auch hier noch mitwirken, und ich glaube auch den Gang, welchen die Musik nehmen soll, anordnen, wenigstens meinen Vorschlag darüber eröfnen zu müssen.

Dass ich die Darstellung der Tonkunst mit einer Phantasie auf dem Fortepiano eröfnet habe, davon ergiebt sich wohl der Grund aus der Sache selbst; denn auch sie muss nun

für sich natürlich von dem Einzelnen zum Zusammengesetzten übergehen. Sollte statt des Fortepiano die Harfe gewählet werden, so würde ich diese noch zweckmässiger finden: sie hat einen bedeutenden Rang vom Alterthume her, und würde hier gewiss nicht ohne Effekt seyn. Die Arie war schon bey der Darstellung der Malerey, und ich glaube sie schon dorthin nehmen zu dürfen, weil sie noch zum Einfachen der Musik im Gesange gerechnet werden und hiermit, wenn man will, der erste Theil schliessen kann. Der Phantasie folgt also das Duett; wird zu jenem die Harfe gewählet, so wird sie bey diesem zur Begleitung bleiben können. In dem Duett bin ich der Idee des Ganzen noch völlig treu geblieben; es enthält den Ausdruck des erhabensten Gefühls der Liebe, das zum höchsten Wesen, das der Andacht.

Der Tonkunst musste aber noch ein mannichfaltigerer Stoff zur Darstellung ihrer selbst im Gesange, gegeben werden. In dem Terzett bin ich daher genöthiget gewesen, weiter abzuweichen. Der Basstimme habe ich die Liebe zum kriegerischen Ruhme, — da dieser durch die Musik eigentlich nur darzustellen ist — der Tenorstimme aber ein ihr verwandtes männliches Gefühl, die Liebe zur Jagd, untergelegt; in der Diskantstimme aber bin ich zur weiblich stärksten Empfindung, zur bräutlichen Liebe, zurückgegangen; welche eigentlich auch noch nicht dargestellt war, und hier, wie ich glaube, der Ausführung durch die Musik wegen, nicht unpassend ihre Stelle findet.

In dem kurzen Recitativ für die drey Stimmen ist die Kraft der Tonkunst noch ihrer eigegen Ausführung übergeben; in den sich anschliessenden dreystimmigen Gesang aber ihr eigenes Lob gelegt. In dem Concerto grosso hat der Tonsetzer die Darstellung seiner eigenen Kunst noch weiter in seiner Gewalt; das Schlusschor aber musste ich, dem Zwecke des Ganzen gemäss, dem Lobe der Künste überhaupt bestimmen.

Ueber die Benennung des Ganzen — ich glaube es nicht unschicklich eine musikalische Vorstellung nennen zu dürfen, da in einem Ganzen der Musik nicht allein, sondern auch in den Künsten, Ein Objekt wirklich vorgestellet worden ist. Einen Namen muss das Kind führen, wenn es in die Welt gehen soll, und so erreiche es nun unter diesem seine weitere eigentliche Bestimmung.

H.

Die Künste.

Eine musikalische Vorstellung.

1. Der Beleuchtung.

Weibliche Stimme zur Deklamation. Die Begleitung vom Fortepiano. Gegenstand: Amor und Psyche, eine Antike. Ausdruck: Das Erwachen der reinen Liebe.

Wie rein gedacht; wie herrlich dargestellt! — Die Kunst so arm. Ein Marmorblock, vom Felsen form os abgesprengt, ein Eisen und ein Hammer. — Welch eine Schöpferkraft im Künstler! — In der Weihestunde empfing aus himmlischen Regionen er die Idee so zart und licht in seine Seele, und bildet' aus dem rohen Stoffe nun das Meisterwerk. — So stand es da. So steht es noch. Jahrtausende vergingen und so steht es noch. — O Gotter, schüzt das Werk! dass reine, heilige Begeisterung auch nach Jahrtausenden noch dem Betrachter werde, der reinen Sinn für Kunst, und rein Gefühl von der Natur empfing, und diese heilge Flamme der Vestalin gleich, mit keuscher Treue pfleget.

Welch eine Kunst! — Kein Ton, kein Wort; keine Farben, die Kunst des Lichts und Schattens nicht: und doch der Ausdruck allverständlich; für jedes Auge unverkennbar und jedem Herzen fühlbar. — Hier steht der Liebe sel'ge Ewigkeit. — Das Schönste, was

in jungfräulicher Phantasie noch je gedacht worden; — hier steht es dargestellt im kalten Stein. — Welch eine Kunst! — Entzücket weilet die Betrachtung, sieht und wird entzückt; und trennt sich und kehrt wieder, und fühlt den seligsten Moment der reinen Menschheit. —

Amor und Psyche. — Hier steht sie, Lieb' und Unschuld; rein und innigliebend sich. Umschlungen nicht — o nein, zu unrein wäre der Gedanke. Nicht um den zarten Leib schlingt Amor seinen Arm; hier ruht nur Psyche's schönes Haupt in Amors linker Hand. Sie drängt es nicht zum seinigen, zum Kusse nicht, auch nah zu dem nicht hin. Nur dass ihr Aug' dem seinen nicht durch eine Wendung mög' entgehen, so hält er es. Nur dass sein nicht geschlossner Mund den Athem Psyche's nicht verlöhre; so öffnet mit dem rechten Zeigefinger er den Mund, der Lieb' ihm lächelt. In dieser Atmosphäre nun lebt Amor jetzt. Er stürbe hin, wenn nicht ihr Athem ihn beseelte; sein Aug' war ohne Licht, wenn aus dem ihrigen es ihm nicht strahlte. — So kindlich und so liebevoll. — Es erwacht die schöne Seele nun erst zum Gefühle ihrer selbst, und findet in der Liebe himmlischen Begeistrung sich. — Lieb' und Unschuld. Welch süsse Harmonie! Welch eine Welt, in der sie ihres Seyns sich freun. Welch ein Gefühl in jeder zarten Nerve! — Befriediget ist jeder Sinn, und ohne Sinnlichkeit ist die Befriedigung der Sinne. Nur Instrument sind sie, aus dem die vollste, schönste Harmonie ins Innerste der zarten Seelen tönt. — Da war die Liebe, und sie ahnden nicht, dass durch die Sinne sie in ihre Herzen drang. Die reinen Seelen wissen in dem Momente nicht, dass sie in Körpern hier sich fanden. Das Körperliche wird im Augenblick verwandelt in ätherisch reinen Stoff; umgiebt sie nun, damit sie ihre Seligkeit auch fühlen, die sonst nur — nur ein Gedanke wäre. — —

Die Flügel eines Schmetterlings tragen Psyche's Schultern? — O flieht die sel'ge Stunde in den ird'schen Regionen so leicht auf zarten bunten Schwingen uns dahin? — Ist sie zu rein, die Seligkeit, zu hoch für Geister in der Menschenhülle? — Führt wie der West vom Fittige des Schmetterlinges die entzükkend schönen Farben, auch reiner Liebe Seligkeit die schnelle Jugendfreude mit sich fort? — Doch — 'stellte mir dies Bild der Künstler dar? — O nein. Was wusste er von der Vergänglichkeit in dem Moment, in welchem er vor mir Amorn und Psychen stellte. So wie sie vor mir stehn, so fühlten Amor und Psyche sich in der Unendlichkeit. — Ich halt' ihn feste den Moment, und ist ein Gott, der sel'ger wäre, als sie beyde sind? wenn so unendlich beyde sind. — Unendlich sind sie vor mir dargestellt. So dachte sie der Künstler, und so stehn sie hier. — Unendlich ist durch Amors Liebe Psyche schon, unendlich ist er selbst der Liebe Gott. — Was war Vergängliches denn hier? —

Nur Zeiten wandeln, Welten gehen unter,
Die Lieb' ist Ewigkeit.

Der reinen Liebe Ewigkeit — sie stellte hier der Künstler dar; und wer es sieht, sein Werk, er sieht, er fühlt der Liebe sel'ge Ewigkeit.

---

2. Die Hasenjagd.

Recitativ. Tenorstimme. Gegenstand: Hektors Abschied von Andromachen. Ein Pendant von Nehl. Ausdruck: eheliche, älterliche und freundschaftliche Liebe.

Der Trennung Stunde tönt. — Das Schlachtgetümmel
Ruft aus den Armen seiner Gattin ihn.
Ich seh die Rosse vor dem Feldherrnwagen
Durche offne Thor; sie hält der Wagner kaum. —
Auf, Hektor, auf! Was zögerst du? es wartet
Das stolze Heer auf dich mit Ungeduld. —

Der Held in voller Rüstung — sich er scheidet;
Sein Arm umschlingt der Gattin zarten Leib,
Der andre trägt den Sohn der kecken Liebe.

Die Wittwin, die innig Liebende.
Dort liegt die Fromme betend auf den Knieen.

Welch ein Moment! — Welch eine heilge Gruppe!
Der Abschied Hektors von Andromachen. —
Wie kraftvoll steht er da. Sein Heldenauge —
Wie sanft verschmilzt die Zärtlichkeit den Muth,
Ihn ruft die Pflicht; des Ruhmes hehre Stimme
Vernimmt sein Ohr, es schlägt die Heldenbrust.
Ein Halbgott steht er da.
Doch seinem Herzen nah steht sie die Liebe,
Die treue kummervolle Gattin hier
In weiblich schöner Majestät.
Ihr Aug' blickt wehmuthsvoll ins Feuerauge,
Und weich wirds ganz in jener Heldenbrust. —
Ach Trennung nun, von Kind und Gattin Trennung! —
Vielleicht ruht sie an seinem treuen Herzen,
Das Kind zum letztenmal in seinem Arm! —
In diesem Augenblick — Er trennet von der Liebe,
Sie trennt von jeder Freude Quelle sich. —
Andromache, dein Stolz, dein Glück, dein Alles —
O Hektor, deine stille Seligkeit. — —

Wie trefflich dargestellt in dem Momente,
Welch eine Kraft, welch eine Schönheit hier!

Des Mannes hohe Stärke,
Des Weibes hohe Schönheit,
Des Knaben süsse Unschuld,
Der Freundin Frömmigkeit. —

Jeder Körper stehn vor mir, das innerste
Gefühl der Seelen haucht mit Zauberkraft
Der Maler in die anscheinbare Farbe
Und weckt das Mitgefühl in jeder Seele auf.

Er sieht die Gattin nur, sieht nur den Knaben
An seiner Brust, auf seinem Veteranen,
Sie sieht den Gatten nur; in ihn versenket
Spricht jetzt nur eine Zaubersprache hier,
Der stille liebende, der fromme Freundin,
Ihr wird kein Trostesblick, es ist ihr Lust,
Und doch so voll Gefühl der treue Busen,
Für Hektor, dich, für dich, Andromache,
Und für das Kind, das zartestraut vor Pflege,
Wen bleibt sie hier — ihr edles treues Herz,
Es stammet still die frommen Mitgefühle
Den Göttern kniend im Gebete hin.
Die Freundschaft betet; sie, die Liebe zeiget
In dieser grossen wehmuthsvollen Stunde sich,
Sie ist, die Gottheit, selbst in ihrem Tempel,
In diesem Herzen Liebe selbst Gebet, —

So hat der Künstler hier die heiligsten Gefühle
Der Gatten, Eltern, Freundschaft, dargestellt;
So rein, so zart, in dem Moment der Trennung,
Und ihnen neue Kraft dadurch verliehn. —

Arie.

Wenn im reinen Ideale
Deine Seele sich verklärt,
Wenn dein Genius die Schaale
Der Begeistrung dir gewährt:
Künstler, dann sey reine Liebe
Im elysischen Gewand,
Künstler, dann sey Hochgefühle
Deiner Schöpfung Gegenstand.

---

9. Die Tonwerk.

Einleitung: Phantasie auf dem Fortepiano oder der Harfe. Ihr folgt die Tenor- und Diskantstimme.

Duett.

Diskantstimme. Wenn die Flur em lauen Frühlingsodem
Matt erleuchtet von dem Monde, ruht,
O dann singt mir Philomele
stille Andacht in die Brust.

Tenorstimme. Wenn über mir im hohen Laubgewölbe
Die Sterne ihre weiten Bahnen gehn;
Dann schwingt, entrückt von Sphärenharmonien
Anbetend sich mein Geist zum Schöpfer hin.

Diskantstimme. Wenn der holde Blick der Morgenröthe
Mich mit dir, Natur, vom Schlummer weckt;
Dann singt mir die frohe Lerche
Lob und Andacht in die Brust.

Tenorstimme. Wenn bey dem ersten Strahl der Frühlingssonne
Ein neues Eden hier der Erd' entblüht,
Dann ändert mir der Auferstehung Morgen,
Es tönt in mir verklärter Geister Chor.

Beyde Stimmen. Alles wirkt im Schöpfungskreise
Mit der Tonkunst Harmonie,
Seligkeit tönt jedem Wesen
In der Liebe Melodie.

Es folgt ein Instrumentalquartett.

Terzett.

Bassstimme. Der Tag erwacht. Zum Kampf und Streite
Weckt der Pauken Wirbel,
Rufen die Trompeten,
Muth erregt der Schlachtgesang.
Und der Muth des Helden tönet
In dem Lied der Barden
Später Nachwelt noch.

Tenorstimme. Der Tag erwacht.
Es ruft zur Jagd
Muntrer Hörner Ton
Und das Jagdlied schon.
Ist die Jagd geschlossen
Tönt beym vollen Becher,
Auch der Schönen Lob.

Diskantstimme. Der Tag erwacht. Welch Liespeln sanfter Flöten
Weckt vom leisen Morgenschlummer mich?
Es ist der treuen Liebe Zaubersstimme
An dem festlich schönen Bundestag.

Recitativ.

Bassstimme. Tonkunst, gleich des Sturmes Brausen
Ist deine unsichtbare Kraft.

Tenorstimme. Tonkunst, gleich des Blitzes Schnelle
Wirkt deine unsichtbare Kraft.

Diskantstimme. Tonkunst, gleich der Gottheit Odem
Ist deine unsichtbare Kraft.

Die drey Stimmen. Alles giebt sich deinem Zauber,
Wundervolle Tonkunst, hin;
Du erweckst, versöhnst, erhöhest
Jedes menschliche Gefühl.

Concerto grosso.

Schlusschor.

Begeisterung, du führst auf Seraphschwingen
Uns über alles Irrdische empor.
Doch die Künste, deine holden Kinder,
Fesseln uns mit Blumenketten
An die Wirklichkeit.
Kunst der Töne, dein Hochgesang
Juble den schönen Schwestern Dank.

Nachrichten.

Wien, den 22sten Oct. Es gab bisher auf unsern Theatern nichts, was einer Anzeige werth war; daher mein Schweigen. In der Oper Helena, die an der Wien etwas später als im Kärnthnerthortheater gegeben wurde, sang und spielte Mad. Willmann die Gräfin, wie Hr. Schmidtmann den Grafen, zwar ungleich besser als in der Stadt: da dieser Fall aber gewöhnlich ist, wollt' ich nicht viel Aufhebens davon machen. Die Haarlocke, ebenfalls an der Wien, mit Musik von Dalayrac, hat nicht sonderlich gefallen; sie fordert französisches Kunstspiel, und damit fallen wir sammt und sonders hier durch.

Seit dem 19ten giebt eben dieses Theater den Pachter Robert des Bernard-Valville, mit Musik von Lebrun. Da das Spiel dieses Stückchens etwas hogartisirt werden kann, so ist alles in seinem Elemente und der Besuch des Publikums anhaltend sehr stark. In wenig Wochen wird diesem Robert eine abermals neue französische Oper folgen, wovon jedoch zur Zeit der Titel noch verschwiegen wird. Die Gerüchte über die Veränderung der Theaterdirektion in der Stadt sind sehr schwankend. Es heisst, zur allgemeinen Freude des Publikums: Baron Braun behalte die Direktion lebenslänglich; andere machen diese Sage unsicher. Dass aber daran gearbeitet wird, dem neuen Plan gemäss, die Schauspieler nicht mehr für pensionsfähig zu erklären, erzählt man allgemein. Herr Caché kömmt vom Theater an der Wien in die Stadt und es ist zu wünschen, dass er nicht das Schicksal seiner Vorgänger erfahren möge. — — Herr Kling-

mann hingegen kömmt als Schauspieler und Direktor der recitirenden Stücke an die Wien, wodurch Herr Zitterbarth, der mit unermüdetem Eifer auch das Schauspiel und die Komodie empor zu heben strebet, einen herrlichen Zuwachs erhält.

Recensionen.

Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle composées par J. B. Viotti. Oeuv. 16. A Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Trois Trios pour deux Violons et Basse par J. B. Viotti. Oeuv. 17. A Paris au Magasin de Musique dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 9 Fr.)

Ausser den Forderungen, die man an den Geist jedes Musikstücks, das mehr als Uebungsstück seyn soll, mit Recht machen kann, verlangt man von einem eigentlichen Trio, unsers Erachtens, folgende Eigenschaften: Erstlich muss jede von den drey Stimmen ihren guten Gesang haben; zweytens, müssen die Hauptgedanken, der Mannichfaltigkeit wegen, von den verschiedenen Stimmen abwechselnd vorgetragen werden; während aber eine Stimme praedominirt, müssen die beyden andern doch immer auch eine zusammenhängende Melodie haben, welche das Ganze an einander schliesst, enger verbindet, die herrschende Stimme hebt, ohne sie zu verdunkeln, und zugleich zur Begleitung oder Unterstützung dient. Drittens sind Nachahmungen, Versetzungen und Umkehrungen hier um so mehr nothwendig, weil sonst die wenigen Stimmen Leeren empfinden lassen; nur ist bey den harmonischen Künsten zu bemerken, dass die Gleichheit der Instrumente Verschiedenheit bekomme, so dass z. B. bey kanonischen Nachahmungen, das Ohr des Zuhörers im Stande sey, ein Instrument von dem andern abzusondern. Viertens muss der Hauptgedanke wohlklingend und von der Eigenschaft seyn, dass mit demselben noch ein Nebensatz melodisch, geschickt und wohlklingend verbunden werden könne. Der Nebensatz kann auch wohl mit dem Hauptthema im Charakter kontrastiren, und beyde Sätze können gewissermassen mit einander zu streiten scheinen: nur muss der Plan vom Tonsetzer reiflich überdacht und die einzelnen Theile der verschiedenen Sätze, mit Klugheit und Ueberlegung geordnet werden. In diesem Falle ist es von Wirkung, wenn der Eintritt einer oder der andern Stimme, nach Pausen unerwartet, fremd und prätensiös geschieht. Fünftens dürfen die Passagen und Verzierungen hier um so weniger wider den Charakter des Ganzen streiten, je leichter dies hier zu übersehen ist, und müssen so gewählt werden, dass sich etwas dem Hauptgedanken oder Nebensatze Aehnliche als Begleitung anbringen lässt. Sechstens müssen die drey oder vier Sätze eines ganzen Trio im Tempo und Charakter zwar verschieden seyn, es kann auch wohl ein Satz gegen den andern kontrastiren; nur müssen die verschiedenen Sätze, woraus ein Trio besteht, ein wohlgeordnetes Ganze ausmachen — hier um so mehr, aus demselben Grunde, wie bey der 5ten Nummer. Dass ein reiner Satz durchaus beybehalten werden müsse, versteht sich von selbst, und ist hier, aus eben dem Grunde, weil man nicht durch viele Instrumente übertäubt wird, sondern allem Einzelnen genauer folgen kann, doppelt nothwendig.

Dieses wären die Haupterfordernisse eines Trio im eigentlichen Sinne. Die zweyte Gattung oder die — uneigentlichen Trios, welche aus einer oder zwey Solostimmen mit Begleitung des Basses bestehen, sollten wohl schicklicher Sonaten mit Begleitung heissen. Von dieser Art sind oben angezeigte Trios.

Obgleich diese Arbeit durch schöne, einfache, und nicht gemeine Melodieen, durch eine reine Harmonie, durch Passagen, welche

dem Instrumente angemessen sind, schwer klingen und mit Leichtigkeit vorgetragen werden können, sich vor den gewöhnlichen Trios dieser Art vortheilhaft auszeichnet: so scheint es doch, als wenn Hr. V. in einem vollstimmigern Tonstücke, wo seine feurige Phantasie mehr Spielraum hat und einen freyern Lauf beginnen darf, mehr Geisteskraft und Energie zeigen könnte, als in einem Satze von wenigen Stimmen. Der Zwang, welchen Hr. V. erleiden musste, um sich nicht vom Feuer hinreissen und aus dem Gleisse drängen zu lassen, ist in gegenwärtigen Werken unverkennbar, und dem ruhigen Beobachter entgeht keineswegs, wie die Rücksicht auf das hier Schickliche seinem Genie Dämme entgegen setzt, in welchen sich seine leidenschaftliche Individualität nur ungern fortbewegt. Dennoch können wir mit voller Ueberzeugung beyde Werke dem musikalischen Publikum empfehlen, und fügen zum Schluss noch hinzu, dass noch nicht völlig ausgebildete Violinspieler ihre Kenntnisse in der Mannichfaltigkeit des Bogenstrichs und des Vortrags hier sehr erweitern können, indem Hr. V. sowohl die Stricharten, als auch die Ausdruckszeichen, sehr genau bemerkt und angegeben hat.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec l'accompagnement d'un Violon, comp. et ded. à S. M. Alexandre Ier Empereur de toutes les Russies p. Louis van Beethoven. Oeuv. XXX. No. 1. A Vienne, au Bureau d'(es) Arts et d'Industrie. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Wenn Männern von Geist, von denen man gewohnt ist immer etwas Witziges zu hören, einmal etwas Alltägliches entwischt, so ist man leichtlich geneigt zu glauben, man habe sie nicht ganz verstanden, es müsse irgendwo noch in ihren Worten eine fein verborgene Pointe liegen. So ohngefähr ging es Rec. mit dieser Sonate. Denn ob er gleich dem Komponisten so vieles Originellen, Trefflichen nur selten in ihr wiederfand, so misstrauete er doch lange seinem Urtheile, bis nach mehrmaligem Durchspielen derselben endlich seine Erwartung dennoch unbefriedigt blieb. Keineswegs folgt nun hieraus, dass diese Sonate alltäglich sey. So etwas kann wohl aus Hrn. v. B. Feder nicht fliessen. Aber dass sie seiner nicht ganz werth ist, getraut Rec. sich zu behaupten und beruft sich deshalb auf Hrn. v. B. eignes Gefühl. So hat der erste Satz nicht den schönen Fluss von Gedanken, den man so vorzüglich in seinen spätern Arbeiten antrifft. Es fehlt ihm daher ganz natürlich ein bestimmter Charakter, wodurch sich doch sonst eben alle B.sche Werke so ausserst vortheilhaft auszeichnen. Der dritte Satz, ein Allegretto, mit Variazionen, ist auch nicht ganz gelungen. Wenigstens müsste es Hrn. v. B. leicht geworden seyn, aus dem Thema noch manches Gehaltvollere zu schaffen. Die 5te Var. beweist dies hinreichend, obgleich sie durch ihren kontrapunktischen Ernst ein wenig zu sehr mit ihren Schwestern kontrastirt. Am wenigsten ist Rec. mit der Herrn Beethovens unwürdigen, auf der letzten Seite 15 Takte hindurch dauernden Spielerey mit der kleinen oder verminderten Septime und der übermässigen Sexte zufrieden. So etwas, meynte Rec., konnte Hrn. B. nur bey grosser Eilfertigkeit im Schreiben begegnen, oder höchstens in einer freyen Phantasie aus Gefälligkeit, bey nicht ganz glücklicher Laune. Sehr leid würde es Rec. thun, als aufrichtigem Verehrer von Hrn. B.s Arbeiten, deren weitüberwiegende Mehrzahl vortrefflich ist — konnte er diesen Bemerkungen nicht noch die Versicherung hinzufügen, dass ohngeachtet der hier gerügten Mängel sich die Sonate doch immer noch vor einer, leider, grossen Menge neuer Klaviersonaten sehr vortheilhaft auszeichnet, und dass sie besonders um ihres zweyten Satzes willen — eines sehr schönen, im melancholischen Charakter fest durchgehaltnen Adagio, ganz den besten Beethovenschen würdig, — näher gekannt zu werden verdient. Sie ist überdies

auch bey weitem nicht so schwer auszuführen, als die meisten sein. r Arbeiten.

Der Stich wäre gut, wenn die ♯, ♭, und ♮ nicht so verschieden gestellt wären, und überhaupt durch ein schicklicheres Verhältnis zu ihren Notenköpfen besser in die Augen fielen.

Air varié pour le Violon, avec accompagnement d'un second Violon, Alto et Basse, dédié à Monsieur Henri Simons par P. Rode, premier Violon de la Musique particulière du Premier Consul. Oeuvre 70. A Paris chez Cherubini, Mehul, Kreutzer etc. (Prix 4 Fr. 10 S.)

Vier allerliebste Variationen, äusserst einfach, geschmack - und ausdrucksvoll, sangbar ohne alles Passagengeräusch, nicht schwer, und mit dem trefflichsten Effekt auszuführen — diese folgen auf ein eben so allerliebstes Thema, welches die Ueberschrift Andante hat, und mit allem Rechte un Air heissen kann. Einer weiteren Zergliederung bedarf es nicht, denn welcher Violinist von Seele und Geschicklichkeit schaffte sich nicht das Werkchen selbst an? und bey welchem könnte seine Absicht unerkannt und unerreicht bleiben?

Anekdote.

Die Anekdote von Lulli, der Gott um Verzeihung bat, weil man eine seiner Opernarien, mit untergelegtem geistlichen Text in der Kirche aufführte, ist bekannt; einer meiner Freunde hat einen Pendant dazu erlebt, der wohl noch stärker ist. Vor einigen Jahren musste mein Freund auf einer Reise nach Karlsbad in einer S — n Gebirgsstadt übernachten. Nicht weit von seiner Wohnung reihete sich ein Leichenzug und das Schülerchor schickte sich an, ihn mit Gesang zu geleiten. Mein Freund liebt diesen Gesang, wenn er nur erträglich ist, vorzüglich; eine schöne sternhelle Sommernacht spannte seine Erwartung noch höher; nun denke man sich seine Empfindung, als der Gesang anhob mit einem bekannten Stück aus Wenzel Müllers Zauberzitter, worin folgende Zeilen vorkommen, denen ich den Text, der untergelegt war, nicht einmal ganz beysetzen will:

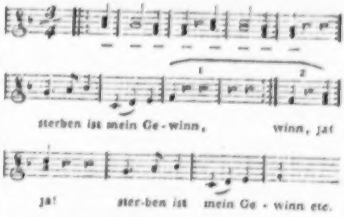

Zum Ueberfluss erinnere man sich des ursprünglichen (Textes: O Pizzichi, hilf mir aus der Noth — blase statt meiner Fagott. —

Druckfehler in der musikal. Beylage No. 2. Vor dem ersten G im 2ten Takte im Basse muss ein ♯ stehen, und in der letzten Strophe der Uebersetzung muss die 5te Zeile von unten die 2te von unten seyn, und so umgekehrt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. Nº. 6. 1803.

Auszug aus dem Briefe eines Reisenden über den Zustand der Musik in dem jetzigen Mannheim, geschrieben bey Anwesenheit der königl. Familie von Schweden, im Sept. 1803.

Der Name Mannheim scheint, wenn auch nicht in der musikalischen, doch in der musikalisch-literarischen und Journal-Welt beynahe ganz verstoben zu seyn. So berühmt dieser Lieblingssitz der Musen, vormals unter Karl Theodor, in und ausserhalb Deutschland war, so dürfte man es jezt dem Auslande doch nicht verargen, wenn es nach und nach den Namen Mannheim gänzlich vergässe. Auch die A. M. Z. hat, so weit ich sie kenne, noch keine vollständige Uebersicht des Zustandes der Musik in Mannheim geliefert, und da die Welt in unserm papiernen Zeitalter so gewohnt ist, sich durch Druckpapier an alles Wissenswerthe recht zeitlich erinnern zu lassen, so müsste der Pfälzer jene Vergessenheit von Seiten des Auslandes einzig dem ihm, wie es scheint, angebohrnen Fehler selbst beymessen, dass er, wie ihm schon längst nachgesagt wurde, „wenn der Genius winkt, nicht nach der Presse gleich schielt.“

Seit etwa 25 Jahren hatte ich Mannheim nicht mehr besucht. Jezt, wo der Regierungswechsel mich wieder auf einige Zeit in hiesige Gegend geworfen hat, bin ich im Stande, Ihnen einige Notizen mitautheilen.

Die ehemalige so berühmte Hofkapelle zog sich, zugleich mit dem Hofe des Kurfürsten, schon 1778 grösstentheils nach München; auch das äusserst prächtige, grosse Opernhaus wurde während des lezten Krieges ein Opfer des Clairfaitschen Bombardements. So unendlich die Stadt durch diese Schläge, vereint mit dem unabsehbaren Drucke des Krieges, leiden musste, so hat doch der Geist der Kultur, des Talents und ächten Geschmacks für schöne Künste und vorzüglich für Musik, noch nicht aufgehört, über deren Einwohnern zu wehen. So sehr M. an Menge und Pracht der Anstalten verloren hat, und an vaterländischen Künstlern, mit welchen sich das reichere Ausland so gerne schmückt, noch täglich verliert: so bleiben ihm doch nicht wenige eben so vorzügliche Künstler übrig, welche das Land, in dessen Schoose sie sich bildeten, nicht verlassen. Vielleicht dürfte Mannheim die stolzen Trostesworte Klopstocks auf sich anwenden:

Oft nahm deiner jungen Bäume das Land an der Rhone,
Oft das Land an der Theme' in die dünneren Wälder.
Warum sollten sie nicht? Es schössen ja bald
Andre Stämme Dir auf! —*)

*) Anm. d. Eins. So sind z. B. der Musikdirektor Canabich in München, der Violinist Cramer in London, der Musikdirektor Danner in Carlsruhe, die Violinisten Eck in München, der jüngere Fränzel jezt in Petersburg, der Bassist Garn in Berlin, die Obeisten Lebrun und Ramm, der Fagottist Ritter in Berlin, der Musikdirektor Weber in Berlin, die Gebrüder Pixis u. s. m. in Mannheim gebohren und gebildet: und diesen jezt

Uebrigens hat man gegründete Hoffnung, durch die grossmüthige Unterstützung des jetzigen Kurfürsten, die Künste mehrere Stufen ihrer ehemaligen Höhe bald wieder hinaufsteigen zu sehen, und wirklich ist schon eine jährliche Zulage von 20,000 Fl. für die Oper bewilligt, und man verspricht sich mit einiger Zuversicht, der Hof werde die hiesige Residenz seinem bisherigen Aufenthalte in Carlsruhe doch wohl vorziehen.

In dem hiesigen recht schönen National-Schauspielhause giebt man wöchentlich drey *Vorstellungen, und darunter gewöhnlich eine bis zwey Operetten.* Auch dieses Theater, wo noch vor sechs bis sieben Jahren Iffland, Beil, Mad. Ritter und Mlle Wildhoft, M. Bok und Bek, im Schauspiele; Mlle Keilholz, jetzige Hassloch, Mad. Bek, Mad. Müller, Mlle Jagemann, Herr Epp und Gern in der Oper, auftraten, hat seitdem viele dieser trefflichen Künstler verloren.

Die Intendanz über dieses Theater führte bisher der jetzige Obristhofmeister Freyherr von Dalberg, und erwarb sich den Dank des Publikums: statt seiner übernahm dies Geschäft der Freyherr von Venningen, Verfasser von sechs schätzbaren Sinfonieen, voll Eifer und thätigen, guten Willens für die Kunst. Ihm verdankt man schon einige Verbesserung der Kirchenmusik, und verspricht sich von ihm die Einrichtung guter, öffentlicher Singeschulen und Erhöhung der gar zu mässigen Besoldungen des Orchesterpersonals.

Auch der bisherige Musikdirektor, der berühmte Franzl, ist von der personlichen Direktion der Oper jetzt dispensirt, genau seit der Zeit, wo man ihn, ich weiss nicht durch welche Veranlassung, bey Hofe für taub und zum ferneren Dirigiren unfähig, ausgab. An seine Stelle trat P. Ritter, ein trefflicher Violoncellist, welcher auch einige kleine Operetten und mehrere Konzerte für sein Instrument verfasst hat. Die Oper wird also jetzt durch das Violoncell dirigirt. —

Das jetzige hohere Operupersonale besteht in folgenden: Sopran, Mad. Bek und Müller, Tenor, Hr. Epp, Bass, Hr. Gerl, und Hr. Bernhard als *Basso Buffo.* An Instrumentisten für die Violinen: die Herren Dollmann, Ehmann, Eisenmenger, Gervais, H. Ritter und Wendling.; Violoncell P. Ritter, Contrabass Marconi, für die Flote Appold, und Nicola für die Oboe. Die meisten Blasinstrumente ausgenommen, verdient das Ganze noch *sehr gut* genannt zu werden; ich war Zeuge von mehrern Operetten, welche vorzüglich gut ausgeführt wurden; und auch im Einzelnen befinden sich unter den eben genannten Künstlern mehrere vortreffliche Subjekte.

Auch der jetzige Regisseur, Herr Brandt, dessen Werth als Schauspieler noch zwischen dem Freymüthigen und der Rheinland. Zeitung in einem Processe befangen ist, welchen ich hier durch keine Intervention vermehren will — auch er hatte eigentlich schon oben bey der Operndirektion Erwähnung verdient, indem er, zwar keine Musik versteht, aber doch bey den Proben durch Taktschlagen das Tempo anzugeben, und, selbst bey den Vorstellungen, aus den Coulissen heraus, durch ähnliche Ermahnungen nachzuhelfen sucht.

---

so fern von ihrem Vaterlande zerstreuten Künstlern wird vielleicht eine kurze Nachricht über den jetzigen Zustand ihrer Vaterstadt willkommen seyn.

Um übrigens sie und das ganze Publikum ausser Gefahr zu setzen, Privatmeynungen sich als Wahrheiten vorgelegt zu sehen — oder mein Urtheil für einseitig zu halten, werde ich mich jeder Aeusserung eines Urtheils enthalten, und mir bey meiner ganzen Relation die strengste Pflicht auflegen, nichts zu erzählen, als blosse trockne Thatsachen, welche ich und die ganze Stadt als notorisch bezeugen kann.

Ein Beyspiel von seinem Diensteifer sah ich bey einer Probe von Marie von Montalban, wo ein Sänger eine Arie, welche er vermuthlich schon hinreichend memorirt hatte, übergehen wollte. Zwar war der Musikdirektor, damit zufrieden, schon zum folgenden Stücke übergegangen, aber plötzlich unterbrach ihn der hervortretende Regisseur, welcher dem Sänger diese Eigenmacht, in so kraftigen Ausdrücken im Angesichte des mit Zuhörern angefüllten Parterre, verwies, dass dieser sich beschamt hinter die Coulisse zurückziehen musste: allein Herr Prandt übersah dieses, und fuhr, ohne sich nach ihm umzusehen, noch einige Minuten lang fort, über den angefangnen Text von dem Proscenium herab gegen das mit Zuhörern angefüllte Parterre, in theatralischen Stellungen zu deklamiren, und sah sich dann erst wieder nach seinem Sänger um, liess ihn wieder heraus treten, und seine Arie singen.

In Ansehung der neuern Produkte von Opern, ist man hier noch ziemlich zurück. So giebt man z. B. von Reichardt, Zumsteeg, Vogler noch gar keine Opern, von Paer nur Camilla und den Scheintodten, von Cherubini nur Graf Armand etc.

Bey der Ankunft der königlichen Familie von Schweden gab man zum erstenmal Maria von Montalban, Opera seria, in dem beleuchteten Schauspielhause. Die Aufführung machte diesmal dem Theater und Orchester wahrhaft Ehre. Diess ist übrigens alles, was ich Ihnen hiervon zu sagen weiss: über den Werth des Stückes an sich, würde meine Meinung hier am unrechten Platze stehen.

Das beste musikalische Institut, welches Mannheim noch besitzt, sind die sogenannten Liebhaberkonzerte, deren, jeden Winter hindurch, gewöhnlich zwölf in dem sehr schönen, grossen Konzertsaale gegeben werden. Hier dirigirt noch Fränzl, und das Orchester verstärkt sich auf 50 bis 60 Personen, und zwar grösstentheils durch die häufigen Liebhaber, unter welchen sehr viele zu Verstärkung eines Orchesters vollkommen taugliche Subjekte sind, von welchen aber gewöhnlich nur Herr Hofgerichtsrath von Weiler und Herr Licentiat Weber als Konzertspieler aufzutreten pflegen.

Unter der Rubrik von Dilettanten muss ich Ihnen auch noch den ehemaligen sehr beliebten Tenoristen des hiesigen Theaters, Herrn Walter, nennen, welcher jezt hier privatisirt; dann auch Frau Hofrathin Güthe, welche, grösstentheils aus Gefälligkeit für mehrere hiesige Frauenzimmer, eine Singschule errichtet hat, woraus gründlich und geschmackvoll gebildete Schülerinnen hervorgehen und in Konzerten und auf dem Theater alle mit Beyfall auftreten. Eine derselben, Mlle Dollmann, wird vielleicht bald mit ihrem oben schon genannten Bruder, einem Zöglinge Fränzels, eine Reise durch einen Theil des nördlichen und östlichen Deutschlands vornehmen.

Auch ein solches Liebhaberkonzert wurde dem Könige von Schweden gegeben: die merkwürdigsten Stücke, woraus es bestund, waren: Eine neue Eröffnungssinfonie vom Freyherrn von Venningen; ein Flötenkonzert, gespielt von Herrn Appold, über dessen Verdienst ich mich hier gar zu gerne frey herauslassen möchte, hätte ich mir nicht so strenge zur Pflicht gemacht, mich auf blosses Referiren von Thatsachen zu beschränken. Aber Thatsache ist es auch, dass er durch seinen hinreissenden Vortrag im Adagio schon längst der Augapfel des hiesigen Publikums geworden ist.

Die Herren Fränzl und Dollmann spielten ein Konzert für zwey Violinen von Eck, und jeder Kunstfreund freute sich über die Energie, mit welcher jener sechzigjährige Künstler mit dem kraftvollen jungen Violinisten wetteiferte. Herr Konzertmeister Ritter spielte ein Violoncellkonzert von seiner Komposition: die Leich-

tigkeit, mit welcher er sein Instrument auch in schwierigen Passagen behandelt, sein geschmackvolles und glänzendes Allegro, seine Sicherheit in Doppelgriffen und sein kraftvoller Bass erhielten den lautesten Beyfall. Beym Adagio fiel mir auf, dass er sein Instrument durch Aufsetzen eines starken Sordines massigte, welches er, wie man mir versicherte, gewöhnlich zu thun pflege. Einige Kenner unter dem Publikum hörte ich mitten unterm Zuklatschen die Bemerkung machen: wenn Hr. Ritter Adagio spiele, so meinte man, er hätte einen ganz andern Ton, als im Allegro.

Einige Tage darauf gab man dem Könige Haydns Oratorium, die Jahreszeiten, in dem Konzertsaale. Jederman bedauerte, dass gerade an diesem Tage die Aufführung so unvollkommen gerieth, und von allen Seiten so mancher sehr fühlbare Fehler vorging, und mir selbst that der Gedanke wehe, dass so mancher Fremde seine Meynung von dem Zustande der hiesigen Musik nach der Aufführung jenes Abends bestimmen möchte.

Einige Umstände fielen mir jedoch bey dieser Gelegenheit zu sehr auf, als dass ich sie hier übergehen könnte: Herr Ritter, welcher hier seinen Platz am Violoncelle einem Dilettanten überlässt, und das ganze Orchester durch unausgesetztes Angeben des Taktes dirigirt, schlägt beynahe eben so unausgesetzt, doppelten Takt: so z. B. vier Achtel im zwey viertel, vier Viertel im Alla breve Takte: da dies jedoch nicht immer der Fall ist, so muss nothwendig der Spieler, welcher sichs beym Anfange eines Stückes nicht vermuthet, das Tempo gerade noch einmal so geschwinde nehmen, als der, welcher errath, dass diesmal die Taktschläge doppelt gezahlt werden müssen — und umgekehrt — auch schlägt Hr. Ritter den Takt zu den Recitativen, selbst zu denen ohne Akkompagnement und während der Sänger recitirt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Duos concertants pour deux Violons, composés et dédiés à Monsieur Joseph Haydn par Louis Tomasini. A Vienne chez T. Mollo et Comp. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Diese drey Duos zeichnen sich vor den gewöhnlichen Arbeiten dieser Art sehr vortheilhaft aus. Man wird durch nicht gemeine Gedanken, durch Annehmlichkeit mancher Melodie, durch Passagen, die sich über das Gewöhnliche erheben, durch manche glücklich gelungene Umwendung und Verwechselung beyder Stimmen, zu dieser Arbeit hingezogen; und die Beweise von der Gabe der Erfindung, so wie von gründlicher Kenntnis der Kunst, sind unverkennbar. Für den flüchtigen Liebhaber haben diese Duetten, besonders wegen der ungewöhnlichen Schwierigkeit, sie gut zu exekutiren, etwas abschreckendes. Und in der That — Duetten werden doch nicht eben, wenigstens nicht zunächst, für Meister geschrieben! Die vorliegenden aber sind z. B. so voller Dezimen und schwieriger Sprünge, dass auch wohl ein Paar Meister nicht im Stande seyn möchten, manche von ihnen mit Leichtigkeit zu besiegen. Zum Beleg führt Rec. folgende Stellen an:

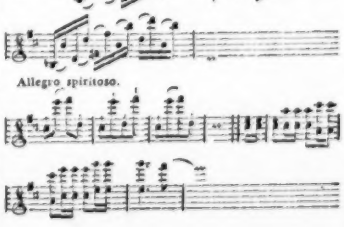

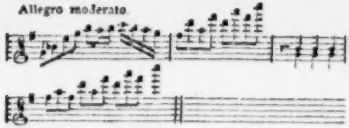

Es kömmt noch dazu, dass, wenn auch dergleichen Sätze auf dem Papiere nach etwas Bedeutendem aussehen, sie doch bey der Ausführung wenig oder gar keine Wirkung thun. Da diese Art von Passagen nur durch viele Uebung und selbst von einem geschickten Virtuosen nur mit Anstrengung und dennoch nicht immer ganz sicher und rein heraus gebracht werden können: so sind sie nur in besondern Uebungsstücken an ihrem Platze. Will ein oder der andere Violinspieler seine Geschicklichkeit mit dergleichen gefährlichen Wagestücken besonders zeigen, so können sie auch wohl in Konzerten angebracht werden. In Tonstücken aber, welche für das gemischte Publikum geschrieben werden, müssen die Schwierigkeiten nicht so übertrieben seyn. Eine solche kann überdies oftmals durch eine Kleinigkeit leicht und spielbar gemacht werden: warum sollte man es nicht thun? Durch nachstehende Umänderung würden z. B. die angeführten Sätze nichts von ihrem Eigenthümlichen verlieren, und mit weit weniger Mühe exekutirt werden können:

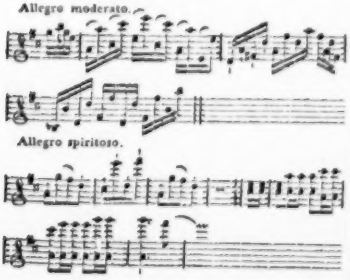

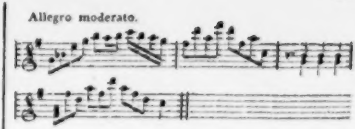

Eben so verhält es sich mit den Fortschreitungen der Harmonie, welche im Ganzen wohl richtig, zuweilen aber etwas finster und barock sind. Rec. wiederholt, dass er dergleichen Ausstellungen nur im mechanischen Antheil zu machen, gegen den Geist und Sinn dieses interessanten Werks aber nur sehr Weniges einzuwenden habe. Doch eben weil dies Werk so interessant ist und ein längeres Verweilen verdient, sey auch dies Wenige nicht übergangen. Er findet z. B. folgende Stelle:

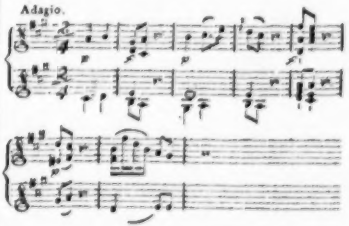

Ist das Duett, und ist es nicht Sinfonie — im Geist, wie in der dieser zukommenden Ausführung?

Wenn im zweyten und fünften Takt ein ganzes Orchester mit voller Kraft eintritt und die Blasinstrumente den sechsten Takt als einen Nachhall ganz piano vortragen: so ist dieser Satz, was er seyn, und hat die Wirkung, die er haben soll, obgleich er freylich nichts Originelle, sondern etwas schon oft Gehörte enthält. Von zwey Geigen allein vorgetragen, wird er aber noch weniger interessiren, und man empfindet zugleich sein Un-

zweckmässiges an diesem Orte. Ueberall mussten deswegen in einem Duette Stellen, die nur mit einer vollen Orchesterbegleitung wirken können, sehr sorgfältig vermieden werden; hingegen sind kontrapunktische Versetzungen, kanonische Nachahmungen u. dergl. hier, der leichten Uebersehbarkeit des Ganzen wegen, fast mehr, als in jedem andern Tonstücke an ihrem Platze. Es ist freylich für einen Komponisten eine schwere Aufgabe, zwey schöne Melodieen zu erfinden, wovon jede ihren eignen Gang, ihre eigne Verzierungen und ihren eignen Ausdruck hat; diese beyden Stimmen so zu verbinden, dass ein künstliches harmonisches Gewebe sich mit einem schönen Wechselgesange vereinige, und aus zweyen, vielleicht sehr heterogenen Theilen Ein schönes Ganze entstehe: aber doch wird das geistreiche Duett erst dadurch zu einem Werke der Kunst, und beweiset dann erst, dass der Komponist seine glückliche Natur auch herangezogen und ausgebildet habe — mit andern Worten: dass er nicht nur ein glücklicher Naturalist, sondern ein wahrer Künstler sey.

Hr. Tomasini scheint uns in diesem Werke zu verrathen, dass er keineswegs nur jenes, sondern auch auf dem Wege zu diesem sey. Dann wird er auch dergleichen Bemerkungen gern aufnehmen, da sie die Achtung beweisen, womit man ihn und sein Werk betrachtet hat. Der Stich ist nicht vortheilhaft und nicht ganz korrekt.

Quintetto pour Cor de Bassette, 2 Violons, Alto et Violoncelle composé par H. Backofen. Oeuv. 9. A Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Ursache, dass das Basetthorn, dieses äusserst angenehme und liebliche Instrument, dessen Ton einer Menschenstimme so nahe kommt, nicht allgemeiner ist, liegt wohl grösstentheils darin, dass die Komponisten nicht viel für dieses Instrument schreiben. Welches Publikum verweilt nicht mit Vergnügen bey der Aufführung eines Konzerts oder irgend eines andern Instrumentalstücks, wobey dieses Instrument die Hauptstimme hat? Wer hat nicht den Reiz und die Anmuth empfunden, welche z. B. über die vortreffliche Arie in Mozarts Clemenza di Tito: „Non più di fiori" vornehmlich auch durch dieses Instrument (ohngeachtet einiger schwieriger und nicht wohl praktikabler Stellen) verbreitet werden? Gleichwohl wird so wenig Gutes für dieses Instrument geschrieben; und Hr. B. verdient durch die Herausgabe dieses Quintetts allen Dank, denn es hat zugleich einen wahren, innern Werth, als Musikstück an sich, und ohne jene Rücksicht. Es besteht aus einem Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt, einem Adagio mit der Beyschrift: ma non troppo, und einem Andante mit Variationen.

Gleich in den ersten Takten des Allegro hat der Blaser Gelegenheit, den Zauber, den Umfang und das Eigenthümliche dieses Instruments, wodurch es sich von der Klarinette unterscheidet, zu zeigen. In dem Adagio ist es besonders auf einen schönen Ton und guten Vortrag abgesehen. Und mit dem letzten Satze kann sich der Ausüber den Ruf eines fertigen und im Vortrage der Passagen geschickten Künstlers erwerben. Zum Beweise, dass Hr. B. mit diesem Instrumente eine genaue Bekanntschaft hat und den Effekt der Passagen wohl zu berechnen weiss, schreiben wir folgende Stelle aus:

Dieses ist der Schluss der 5ten Variation und zugleich des ganzen Quintetts. Aus dieser ausgehobenen Stelle erhellet schon, dass der Bläser, wenn er seinem Instrumente einigermassen gewachsen ist, eine gute Meynung von sich zurück lassen wird, und dass dieses Quintett die Stelle eines Konzerts vertreten kann.

Denjenigen, welche sich in öffentlichen Konzerten damit wollen hören lassen, ist aber zu rathen, nebst dem Violoncelle noch einen Contrabass anzustellen, damit dieses Tonstück als Quintett betrachtet, auf ein mehrstimmiges Instrumentalstück keinen Abfall fühlen lasse und der Eindruck, den es machen soll, nicht geschwächt werde. Hiebey aber ist zu merken, dass die Contrabassstimme mit wenigen Abänderungen aus der Violoncellstimme besonders ausgezogen werden muss. Die kleinen Aenderungen, die etwa folgende seyn würden, setzen wir her, da sich mehrere Virtuosen bey solchen Fällen nicht gut selbst zu helfen wissen: anstatt der Noten müssten Pausen gesetzt werden: S. 1, Z. 1, T. 2 3 4, und 6, Z. 2, T. 1 und 2, Z. 3, T. 3 9 10 11 und 12, Z. 7, T. 1 2 3 4 und 5. S. 2, Z. 4, T. 10. Z. 5, T. 1 2 4 5 und 6, und S. 4 müssten die wenigen Noten im Violinzeichen kurz vor dem Schlusse, ebenfalls in Pausen verwandelt werden.

Nachrichten.

Paris, d. 18ten Octbr. Wenn Sie nicht schon aus öffentlichen Blättern einige Nachrichten von dem Schicksal der neuen Oper Cherubini's: Anacréon, ou l'amour fugitif, erhalten haben, wird es Sie nicht wenig überraschen, wenn ich Ihnen sage: sie ist total und unmässig ausgepfiffen und ausgetrommelt worden. Damit Sie und Ihre Leser den Zusammenhang übersehen, und auch zu deuten wissen, was unsre hiesigen, und aus diesen wahrscheinlich die deutschen Journale, enthalten oder — übergehen: will ich die ganze Historie erzählen, zumal da Cherubini jetzt in Deutschland zu bekannt und zu beliebt ist, als dass man nicht gern etwas über sein neuestes Produkt, wovon schon fast seit Jahr und Tag in Journalen (die nichts davon wussten) gesprochen worden war, lesen wollte.

Man weiss es schon aus meinen frühern Berichten, dass es jetzt Ton der ganzen hiesigen eleganten Welt ist, die italienische Oper fast in alleinigen Schutz zu nehmen, und vornehmlich ihr zartes Cantabile (wovon sehr Wenige etwas verstehen) unaufhörlich zu preisen; man weiss auch, wer die Pariser zuerst so gestimmt hat, wem man durch dergleichen Lobpreisungen in Journalen etc. gefallen will; man kennet diejenigen, welche die besten Vortheile von der Erhaltung dieser Stimmung ziehen etc. Nun hat sich jetzt, als Gegensatz dieser italienischen, in die feinere Unterhaltung der Ausdruck: deutsche Musik, eingeführt, gerade in dem Sinn, wie man von deutscher Tragödie spricht. Wenn ich nun auch nur das Einzige hinzusetzte: Cherubini's Musik heisst jetzt in allen entscheidenden Zirkeln, auch schon in Journalen, deutsche Musik; so würden Sie sich über das Schicksal seiner Oper schon nicht mehr allzusehr wundern. Gäbe man Schillers Jungfrau von Orleans auf dem grossen Theater: es erginge ihr eben so, und vielleicht liess man Johannen noch nicht einmal ruhig von ihrer Flur Abschied nehmen. Doch zu meiner Erzählung! Bey der ersten Vorstellung, ehe noch die Ouverture begann, erstaunte ich, überall, wo ich Platz suchte, von der Oper sprechen zu hören, als habe man sie wenigstens zehnmal gehört: „Gerausch, Instrumentalmusik, Künsteley, deutsche Musik — o, kein Funken von der grace, mollesse, amabilité, douceur, nichts von dem Singenden, dem Klaren, dem Heitern der Italiener, vornehmlich eines Paisiello, oder auch wie man es eben jetzt in der Opéra buffa, in des göttlichen Anfossi Meisterwerk: gli Artigiani, (!) hören kann" etc. Dies, zusammengehalten mit den Erwartungen, die man früher in öffentlichen Blättern erregt hatte,

und die so gross waren, dass sie Apollo selbst schwerlich hatte erfüllen können — machte mir bange, und da ich auch von Uneingenommenen erfuhr, dass das Gedicht, sowohl das Sujet, als die Ausführung, wirklich nichts taugt: so sahe ich voraus, was kommen würde und wirklich kam. Jene Urtheile, vor der ersten Aufführung, nahmen mich aber weniger Wunder, da ich sie hernach fast wörtlich in unsern öffentlichen Blättern fand, wohin sie durch die jungen Leutchen nicht kommen, wodurch es denn auch sehr wahrscheinlich wird, dass sie ihren Ursprung nicht in diesen Köpfen genommen haben, sondern von Mannern, die mehr Einfluss haben und — den Proben beygewohnt hatten. Von dem Toben aber, das die Sänger und Sängerinnen, fast vom Anfange des Stücks an, verfolgte und übertäubte — hier, im Theater der grossen Nationaloper, die sonst feyerlich, wie ein Tempel, besucht wurde — haben Sie keinen Begriff; und mehrere Stücke hat man darum durchaus nicht vernehmen können. Cherubini wollte seine Arbeit ruhig zurücknehmen: aber die Direktion hat ihn ersucht, die Aufführung derselben nur auszusetzen; man will dem Gedicht aufhelfen, und dann die Vorstellung von neuem versuchen. Das will ich denn abwarten; hoffentlich wird sich der Eifer der Opposition bis dahin so weit gekühlt haben, dass man uns denn doch zuhören lässt: und dann werde ich auch mehr über dies Werk sagen können, als ich jetzt zu sagen im Stande bin.

Das Gedicht ist wirklich kraft- und saftlos; von ihm, wie es jetzt ist, kann weiter keine Rede seyn. Die Ouverture ist ein Meisterstück, ganz werth den vorzüglichsten frühern Cherubinischen an die Seite gesetzt zu werden; voll grosser, kühner, neuer Ideen, in schönem Wechsel mit den angenehmsten Melodieen, und von vortrefflicher Ausarbeitung, in Ansehung der Harmonie und Instrumentirung. Lernt man sie in Deutschland kennen, so wird man gewiss nicht unzufrieden damit seyn, dass man sie hier deutsche Musik schilt. Dasselbe muss ich von dem grossen Hauptfinale sagen. Ausser diesem hebe ich noch aus ein ganz vortreffliches Terzett im ersten Akte, eine wirklich bezaubernde Arie: Qu'elle est heureuse la jeunesse, eben daselbst, eine ähnliche kleinere Arie: Tout mon cœur est à toi, im zweyten Akte, und ein meisterhaftes Quartett in ebendemselben. Das aber will ich eben so wenig laugnen, dass einige der grössern Arien, hier, wie in frühern Werken Ch.s, mit Instrumenten und ausgearbeiteter Orchestermusik überladen sind. Mehr ins Einzelne zu gehen, enthalte ich mich jetzt noch; denn wer könnte bey solchem Benehmen eines Publikums, das sich selbst das gebildetste in Europa nennt, so gesammlet bleiben, als es nöthig ist, um ein gründliches Urtheil zu fassen — wenn es Einem auch nicht durch Lärmen unmöglich gemacht worden wäre, alles ganz zu hören? —

Die musikal. Akademie, von welcher ich öfters gesprochen habe, gewinnt von Woche zu Woche an Werth und an Zufauf. Es ist wirklich ein rühmens- und nachahmenswerthes Institut. Eine Haydnsche Sinfonie in jeder Versammlung zu geben, und zwar vortrefflich, ist zur Regel gemacht.

Der ältere Janson, dieser wackere Violoncellist, der vormals als Lehrer am Konservat. angestellt war, und als solcher, so wie auch als Mensch, allgemeine Achtung verdiente, hernach aber in die bekannten Streitigkeiten verwickelt wurde und darüber seinen Posten verlohr — ist im 39sten Jahre gestorben, grösstentheils aus Gram über sein Unglück und über seine dadurch entstandne Dürftigkeit. Man beklagt den Tod dieses geschickten und redlichen Mannes um so mehr, da es eben von der Regierung beschlossen worden war, ihm sein Amt wiederzugeben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. III. und Cherubini's Portrait als Beylage.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N*. *III*. 1803.

Ankündigung.

Unter den Werken des für die musikalische Welt viel zu früh verstorbenen Mozart, haben seine sechs Quartetten, Op. 10, nach dem Urtheile der Kenner gründlicher Musik, einen der ersten Plätze unter den vorzüglichsten Werken dieses Meisters erhalten.

Die unterzeichnete Handlung schmeichelt sich daher des Beyfalls und der Unterstützung der Männer von Profession eben so wohl, als aller Musikfreunde, wenn sie Ihnen diese 6 Quartetten auf eine Art, wie sie noch nicht im Publikum erschienen sind, anbietet.

Die unterzeichnete Handlung ist entschlossen, diese

6 Mozartschen Quartetten in Partitur

in 2 Abtheilungen herauszugeben. Die Gründe, welche sie zu diesem Unternehmen bestimmt haben, sind folgende: Da über den Werth derselben bey Kennern und Liebhabern der Mozartschen Musik nur eine Stimme ist, nämlich dass sie einzig sind, dass sie alle Forderungen der Kritik, welche sie von einem Quartett verlangt, vollkommen erfüllen; so eignen sie sich ganz dazu, dem Anfänger in der Setzkunst zum Muster zu dienen. Selbst dem Meister in der Komposition werden sie, als ein Denkmal des Mozartschen Geistes und Ideenganges, immer wichtig und daher willkommen seyn.

Die unterzeichnete Handlung wird alles anwenden, diese 6 Quartetten sowohl von Seite des Stiches, Drucks und Papiers, hauptsächlich aber von Seite der Korrektheit so vollkommen als möglich zu liefern. Dazu verbindet sie die Achtung, die sie einem der vorzüglichsten Werke Mozarts schuldig ist, und vorzüglich diejenige, welche sie gegen ein die Kunst so sehr unterstützendes Publikum zu beobachten sich schuldig fühlt.

Diese 6 Quartetten so viel als möglich gemeinnütziger zu machen, und ihren Kauf zu erleichtern, schlägt die unterzeichnete Handlung den Weg der Pränumeration ein. Nach derselben kosten diese 6 Quartetten 5 Fl. 30 Xr. oder 3 Thlr. 16 Gr. Dieses wird man sehr billig finden, wenn sie zu bemerken giebt, dass dieselben 40 Bogen im Stiche haben werden. Von jetzt an bis zu Ende Dezembers 1803 wird auf die erste Abtheilung 2 Fl. 45 Xr. oder 1 Thlr. 20 Gr. voraus bezahlt. Beym Empfang der ersten Abtheilung wird mit 2 Fl. 45 Xr. oder 1 Thlr. 20 Gr. auf die zweyte Abtheilung pränumerirt. Die Herausgabe der ersten Abtheilung oder der 3 ersten Quartetten geschieht den 15ten Januar 1804 gewiss. Die zweyte Abtheilung oder die 3 letzten Quartetten folgen zu Ende März 1804.

Wer die Mühe über sich nehmen will Pränumeranten zu sammlen, bekommt das fünfte Exemplar umsonst. Nach dieser verflossenen Pränumerationszeit kosten die 6 Quartetten im Ladenpreis 8 Fl. oder 5 Thlr. 8 Gr. In Leipzig nehmen die Herren Breitkopf und Härtel Pränumeration hierauf an.

Wien, den 30ten October 1803.

Kunst und Musikhandlung von Johann Trag und Sohn, in der Kurrentgasse No. 441.

Warnung.

Herr Carl Zulehner, ein Nachstecher in Mayuz, hat eine Ausgabe meiner sämmtlichen Werke für das Pianoforte und Geigeinstrumente angekündigt. Ich halte es für meine Pflicht, allen Musikfreunden hiermit öffentlich bekannt zu machen, dass ich an dieser Ausgabe nicht den geringsten Antheil habe. Ich hätte nie an einer Sammlung meiner Werke, welche Unternehmung ich schon an sich voreilig finde, die Hand gebothen, ohne zuvor mit den Verlegern der einzelnen Werke Rücksprache genommen, und für die Korrektheit, welche den Ausgaben verschiedener einzelner Werke mangelt, gesorgt zu haben. Ueberdies muss ich bemerken, dass jene widerrechtlich unternommene Ausgabe meiner Werke nie vollständig werden kann, da in kurzem verschiedene neue Werke in Paris erscheinen werden, welche Herr Zulehner, als

französischer Unterthan, nicht nachstechen darf. Ueber eine unter meiner eigenen Aufsicht, und nach vorhergegangener strenger Revision meiner Werke, zu unternehmende Sammlung derselben, werde ich mich bey einer andern Gelegenheit umständlich erklären.

Ludwig van Beethoven.

Aufruf an den Tonkünstler Burgmüller.

Nach vieljährigem fruchtlosen Forschen schreite ich zu dem letzten Mittel, Kunde von Ihnen zu erhalten. Mann, der Sie sich des Knaben vielleicht nicht mehr erinnern, den Sie einst, wie sein Genius, in die unsichtbare Welt der Töne führten, und dann verliessen! Dieser Knabe bittet sie jetzt, nachdem das Rad des Schicksals alle seine Zähne der Reihe nach ihm in die Brust geschlagen, nachdem alle die Millionen Eindrücke seines Lebens ihm aus der Seele verweht sind, und seine Phantasie jetzt täglich nur noch den einen auffrischt, den Sie auf ihn machten, — dieser — Mann, bittet Sie jetzt, bey allem was Ihnen heilig ist oder war, vielleicht bey dem Worte: Combanala —: lassen Sie sich von ihm finden! O Ihr Bild steht noch so klar vor meiner Seele, als den Tag nach unserer Trennung; aber ich lebe des festen Glaubens, dass ich nicht sterben werde, so nahe mein Tod auch ist, bevor ich Sie noch einmal gesehen habe. Lassen Sie mich Ihre Addresse durch diese Blätter wissen, oder senden Sie dieselbe, dafern Ihnen Rücksichten jenes nicht erlauben, versiegelt unter der Signatur: An U. V. W. an die Redaktion dieser Zeitung, durch deren Güte ich sie dann sicher erhalten werde.

Zugleich ersuche ich jeden Andern, dem die Ruhe auch eines fremden Herzens nicht gleichgültig ist, und der von meinem B. bestimmte Nachricht zu geben vermag, solches auf eine der oben angegebenen Arten gütig zu bewerkstelligen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Krommer, Fr., 3 Quintuors pour 2 Violons, 2 Altos et Vlle. Op. 26. No. 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Weiss, Fr., Caprices et Variations pour une Flûte. Op. 3. 8 Gr.

de Call, L., Séréade pour la Guitarre, la Flûte et Alto. Op. 5. 22 Gr.

Kleinheinz, Fr. X., Der Kampf, ein Ged. von Fr. Schiller mit Begleitung des Klaviers. Op. 14. 12 Gr.

Lipavsky, Jos., 3 Romances ou Andante pour le Pianoforte. Op. 19. 14 Gr.

Weiss, Fr., grande Sonate pour le Pianof. Op. 6. 20 Gr.

Wranitzky, Ant., grand Quintuor pour Violon, 2 Altos et 2 Vlles conc. Op. 10. 1 Thlr. 4 Gr.

Binder, J. G., 12 Ländler fürs Pianof. Op. 1. 8 Gr.

Gelinek, Variations pour le Pianof. sur l'air de Mehul: J'ai de la raison. Op. 27. 12 Gr.

Beneken, Fr. H., Lieder der Religion, Freundschaft und Liebe, mit Klavierbegl. 2 Thlr.

Schneider, G. A., 3 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 16. 2 Thlr.

— — Quintuor pour Flûte, Viol., 2 A. et Vlle. Op. 17. 2 Thlr. 8 Gr.

Glaz, J., 2 Cantaten f. Klavier und Gesang. Op. 4. 16 Gr.

Weiss, F. X., 6 Lieder fürs Klavier und eine Singstimme, und zugleich zu 4 Singstimmen mit Begl. von 4 Saiteninstrumenten. 4r Theil. 1 Thlr. 8 Gr.

Glaz, 16 Allemandes pour le Pianof. 12 Gr.

Walter, F. 3 Sonates d'une difficulté progressive pour le Pianof. av. Viol. obl. Op. 3. 1 Thlr. 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. Nº. 7. 1803.

Cäcilia.

Den Freunden der Musik ist in künftiger Woche ein Fest bestimmt — das Fest ihrer Schutzheiligen, der christlichen Muse der Tonkunst. Ich will nicht davon sprechen, wie man in Italien den 22sten November feyerte; aber selbst in dem Lande, wo man immer nur an den rauhen Tonen seiner frühern Zeit vergötternd hängt, und wenig mehr thut, als duldet, was das fortgehende Walten Cäciliens gewährt — selbst in England, beging man jenes Fest aufs feyerlichste, und die grössten Dichter und Musiker verbanden sich dazu. In Deutschland begnügte man sich bisher damit, diesen Tag in einigen Volkskalendern roth zu bezeichnen. Der Deutsche will erinnert seyn, und oft erinnert, ehe er sich zu gehen entschliesst: folgt er aber dann einmal, so folgt er treuherzig und lässt sich nicht leicht wieder abwendig machen. Darum will ich an die Polyhymnia der Neuern erinnern — und zwar heute an ihre Legende. Es ist nicht zu verwundern, wenn diese fast unbekannt geworden ist; das gegenwärtige Zeitalter ist, bis auf unsre Tage, allem Fabelhaften gar zu abhold gewesen, und die netten Taschenbücher Haben die Kolonnen bestaubter, unbeholfner Folianten verdrängt, wie unsre niedlichen Landhäuschen die mächtigen, aber düstern Burgen der Vorfahren. Aber wie viel haben wir verlohren, seit wir der Fackel der Verständigkeit allein folgten? ohngefähr so viel, als diejenigen Vorfahren, welche sich von der Flamme der Phantasie allein leiten liessen.

Bey der Betrachtung der Geschichte Cäciliens fällt einem Jeden das zuerst und am befremdlichsten auf, dass man sie als Beschützerin der Tonkunst und Erfinderin der Orgel verehrt siehet, und von beydem in allen Dokumenten ihrer Geschichte, so ausführlich sie sind, kein einziges bestimmtes Wort lieset. Nun schaltet zwar das Geschick mit dem Ruhm der Sterblichen noch willkührlicher und launenhafter, als selbst mit ihrem Golde: aber aus gar nichts Etwas zu machen, und so viel — das dürfte doch wohl auch ihm nicht gelingen. Herder, meines Wissens, der Einzige, der hier Grund gesucht hat, findet ihn darin *), dass man bey dem Ausdruck: „organis" an die weit neuere Orgel gedacht, und die Jungfrau zur Beschützerin der Musik gemacht habe, weil sie nicht auf sie achtete, sondern die Gedanken von ihr abwandte —

*) S. Herders zerstreute Blätter, 5ter Band. Ich setze die Stelle, über welche oben gesprochen wird, wörtlich her. Sie muss uralt seyn, denn alle Legenden, auch die ältesten noch jetzt vorhandenen, haben sie fast Wort für Wort aufgenommen. Cäcilia soll vermählt werden, der Hochzeittag ist da: et cantantibus organis, illa in corde suo soli Domino decantabat, dicens etc. (während des Klanges der Instrumente, sang sie in ihrem Herzen nur zum Herrn also etc.) Surius sagt: cum esset symphonia instrumentorum, illa in corde suo soli Deo psallebat, dicens etc. Das ist alles.

mithin, dass man ohngefähr mit ihr verfuhr, wie die Alten — den Grammatikern nach — bey Benennung der Parzen a non parcendo. Ich sehe das anders. Zu einer Zeit, wo man alles, was man liebte, in Verbindung mit Religion brachte und ihm dann seinen Schutzheiligen vorsetzte, musste man dies auch bey der nun, (schon bald nach Constantin) verherrlichten Musik wünschen. Die frühern Heiligen der Zeit, wo an solche Verherrlichung der Tonkunst nicht zu denken war, waren aber alle ein sehr unmusikalischer Chor. Nur bey der Martyrin Cäcilia fand man jenes „decantabat" (sie sang.) Nun scheint dies zwar allerdings nur ein, in jener Schreibart gewöhnliches Wortspiel (cantantibus organis — decantabat) zu seyn, und nichts zu heissen, als: sie betete: aber was findet man nicht, wenn man recht emsig und anhaltend sucht, durchaus finden will, und das Gefundene ausschmückt mit lebendiger Phantasie, die ihre schönen Gebilde allenfalls an Spinnweben knüpft? Cäcilia sang also, sang zum Herrn, sang in solchen Verhältnissen; genug, sie zur Göttin der Musik, die damals fast nur aus Gesang bestand, zu erheben. Aber zur Erfinderin der Orgel, im Widerspruch mit aller Geschichte? Was hat die dichtende Einbildungskraft mit der Geschichte zu schaffen! Jene Scene wurde ein Lieblingsgegenstand der ältesten Maler. (Es ist bekannt, dass später auch Raphael sie durch seinen himmlischen Geist und wundervollen Pinsel verherrlichte.) Wie konnten aber jene Alten, die sich auf Anordnung der Situationen wenig verstanden, bestimmter aussagen, dass Cäcilia zum Herrn singe, als wenn sie sie vor eine Orgel setzten? Nach dieser Darstellung ging Cäcilia vor der Orgel auch in die spätere Legende über, (in der frühern ist keine Spur davon:) und dass man nun ihrer Göttlichkeit angemessner fand, sie sich als Erfinderin, nicht als Benutzerin des heiligsten aller Instrumente zu denken, leuchtet von selbst ein, so wie, dass man sie als solche zu einer Zeit wohl proklamiren durfte, wo man keine widersprechenden Geschichtsforscher zu fürchten hatte.

So ist denn Cäcilia die christliche Muse der Tonkunst, vornehmlich in deren Anwendung auf Religion. Ich erzähle nun, was sie sonst noch war, und zwar, dem Inhalt nach, ganz aus den Quellen. Möchte es mir nur auch gelingen, in der Form jene alte, fromme Einfalt nicht zu verkünzeln! *)

Cäcilia war gegen das Ende des zweyten Jahrhunderts von edlen römischen Aeltern gebohren. Von ihrer Kindheit weiss man nichts, ausser dass sie sie in Stille und Eingezogenheit verlebte. Ihre heidnischen Aeltern verachteten Christum und sein Wort, und schmäheten seine Bekenner. Dies schmerzte die heranwachsende Jungfrau, ohne dass sie jedoch im Evangelio näher unterrichtet war. Diese Wohlthat erzeigte ihr heimlich der heilige Bischof Urban, durch welchen sie auch die Taufe empfing. Da vernahm sie die Stimme Gottes in ihrer reinen, jungfraulichen Brust, und weihete sich und ihre Liebe allein Christo dem Herrn auf ewige Zeiten. Sie musste aber ihren Glauben, ihr Hoffen und ihre Freuden vor den Aeltern sorgfältig verschliessen, und oft in den Nächten ihr Herz im Gebet oder beym Lesen der Reden unsers Herrn zum Himmel erheben.

---

*) Da die Gesellschaft der Herausgeber der bekannten grossen Actorum sanctorum bis jetzt nur 27 dicke Folianten haben liefern können, ist es ihnen freylich noch nicht möglich gewesen auf die heil. Cäcilia zu kommen. Die Werke, die ich, ausser den Actis Sctae Caeciliae, benutzt habe, sind folgende: Petri de Natalibus Catalogi Sanctorum, (Vincent. 1493.) Sigeberti Chronic. beym Baronius, Matyrologium romanum, und vornehmlich das höchstumständlichen Surii Vitae Sanctorum, (1ster Band, Fol. Ausgabe.)

So viel Schönheit und Tugend konnte nicht unbemerkt bleiben. Valerian, ein schöner Jüngling, von edlem Hause, entbrennt in heftigster Liebe zur Jungfrau. Die Aeltern preisen sie glücklich, sie darf sich nicht weigern, sie wird dem Jüngling verlobt. Die traurende Braut wird mit goldnen Gewandern geschmückt: aber diese verdecken nur das härene Kleid, das ihren Leib umschliesst. Der Vermählungstag erscheint, das hochzeitliche Bett stehet geschmückt, die Instrumente tönen: sie singt in ihrem Herzen nur zum Herrn: Erhalte mein Herz und meinen Leib rein, damit ich nicht beschamet werde vor dir.] Sie fastet zwey bis drey Tage unter Gebeten und Thränen. Endlich muss sie dem Bräutigam in die hochzeitliche Kammer folgen. Es ist Nacht. Er blickt sie schweigend und sehnsüchtig an: Süsser, lieber Jüngling, beginnet sie, in meiner Brust ruht ein Geheimnis. Ich will es dir eröffnen, wenn du mir zuschwörst, es zu verschweigen. Er schwört. Ich habe einen Geliebten, fährt sie fort — Gottes Engel: er bewahret meine Unschuld. Wolltest du dich erkühnen mich anzutasten: gewiss so würde er die schöne Blume deines jugendlichen Lebens zerreissen. Willst du mir aber deine reine, keusche Liebe zuwenden, so wird er dich, wie mich, lieben, und dir seine Huld beweisen. Da wirkte Gott eine heilige Scheu in dem Herzen des Jünglings, und er sagte: Beweise mir, was du sagest: lass mich deinen Geliebten sehen. Ist er ein Engel Gottes, so will ich thun, was du verlangst: ist er ein Mann, so sollt ihr beyde durch mein Schwerdt fallen. Cäcilia antwortete: Schöner Jüngling, glaube an den einigen Gott, der im Himmel ist, und lass dich entsündigen durch das Bad der heiligen Taufe, so wirst du meinen Freund erblicken. „Wer aber wird mich entsündigen durch jenes Wasserbad?“ — „Es lebt irgendwo ein frommer Greis: der wird es thun. Gehe auf die Appische Strasse, da wirst du Arme finden, die die Vorübergehenden ansprechen. Sie kennen mich. Gieb ihnen meinen Segen, und sage: Cäcilia sendet mich zu euch; bringt mich zum heiligen Urban: ich habe geheime Aufträge von ihr an ihn. Kömmst du zu diesem, so erzähle ihm alles. Er wird dich taufen und dir ein neues, weisses Gewand reichen. Mit diesem komm' zu mir in die Kammer: dann wirst du den Engel sehen, er wird dich lieben und dir gewähren, was du bittest.

Valerian ging; fand alles, wie Cäcilia gesagt hatte, und wurde zum Bischof Urban gebracht, der sich in den Grabmälern der heiligen Martyrer aufhielt. Da Urban alles vernommen hatte, warf er sich voll verklarter Freude auf die Kniee, und rief weinend, mit gen Himmel gebreiteten Armen aus: Du treuer und guter Hirt! Cäcilia, dein zartes und schuldloses Lamm folget dir und vermehret deine Heerde mit Lowen, die sie wie Schaafe sanftiget. Denn glaubte dieser nicht: er wäre nicht zu mir gekommen. So öffne nun sein Herz deinem Wort; und wenn er dich kennet, wird er den Dämonen gern entsagen, und allen ihren Werken und Tauschereyen. Da erschien plozlich die Gestalt eines edlen Alten. Sein weisses Kleid glänzte wie der Schnee; in seiner Hand hielt er eine Tafel mit goldener Schrift. Valerian, entsetzt, sank zu Boden. Der Alte richtete ihn auf und sagte: Lies, mein Sohn, und dein Gebet wird erhöret seyn. Und Valerian las. Es standen aber auf der Tafel die Worte: Ein Gott, Ein Glaube, Eine Taufe. Ein Gott und Vater, der da ist über euch alle, und in euch allen, und durch euch alle. Amen. Da fragte der Bischof: Glaubest du auch, was du liesest? Und der Jüngling rief mit fester, männlicher Stimme: Ja, ich glaube. Da verschwand jener Alte, aber der Bischof unterrichtete den Jüngling im Evangelio, taufte ihn, und sandte ihn zu Cäcilien zurück.

Da er zu dieser eintrat, in dem neuen weissen Gewandte, fand er sie betend, und der Engel des Herrn stand neben ihr, blinkend seine schöne Gestalt, sein Gefieder wie Flam-

men; in der Hand hielt er zwey Kränze von Rosen und Lilien. Den einen reichte er Cäcilien, den andern dem Jüngling. Bewahret, sagte er, diese Kronen durch unbefleckte Reinheit eurer Herzen; ich wand sie für euch in Gottes Paradiese. Und das sey euch zum Zeugniss: sie werden nie verwelken, nie ihren süssen Geruch verlieren, und keiner wird sie bemerken, in dessen Herz nicht auch der Funken himmlischer Liebe ruhet. Da betete Valerian und entsagte nochmals dem Götzendienst. Nur Eins lass mich erbitten, fuhr er dann zum Engel fort: dass mein treuer Bruder, Tiburtius, zu demselben Heil gelange, dessen ich mich nun erfreue. Du bittest als ein Christ, erwiederte der Engel; kein solches Gebet bleibet unerhört. Du selbst wirst deinen Bruder dem Herrn zugesellen, und endlich mit ihm zugleich der Glorie des Martyrerthums gewürdiget werden. Hier hob sich der himmlische Bote langsam, schwebete durch die Luft, und jene beyden sahen ihm nach mit frommer Freudigkeit und redeten dann von allen diesen Geschichten.

Da trat Tiburtius herein und küsste Cäciliens Stirn, wie man Neuvermählten zu thun pflegt. Wie? sagte er; ein so süsser Duft von frischen Rosen und Lilien in jetziger Jahreszeit? Ich weiss nicht, welch ein neues, seltsames Gefühl mein Innerstes bewegt, indem ich mich dir, holde Schwester, nahe. — Ja, Herr, du erhorst mein Flehen! rief Valerian. In deiner Brust, mein geliebter Bruder, keimt der Glaube: o möchtest du ihn tiefe Wurzel fassen und grünen und herrlich hervorgehen lassen! dann würdest auch du, wie wir, die unvergängliche Krone empfangen, und dich bey der Rose nicht nur ihres Dufts erfreuen, sondern auch des Blutes, das in ihr blühet, bey der Lilie, des Leibes, der in ihr verblasset. — Du redest in Verzückung glücklicher Liebe, sagte Tiburtius. Ja, ich rede in Verzückung glücklicher Liebe — aber zum Herrn des Himmels und der Erde! erwiderte Valerian, und erzählte nun alles, was sich begeben hatte. Aber Tiburtius blieb zweifelhaft, so fest lag er in den Banden längst gewohnter Abgötterey: bis endlich Cäcilia das Wort nahm und mit hoher Begeisterung vom einigen wahren Gott, von der Nichtigkeit der Götzen, von Auferstehung und himmlischem Leben, sprach. Da wendete sich das Herz des heldenmüthigen Jünglings, und er rief laut: Ja, es ist kein Gott, ausser den ihr verehret: nehmet mich auf in eure Gebete. Da weinete Cäcilia vor Freuden, küsste seine Brust und sagte: Jetzt bist du erst mein wahrer Bruder! Und auch er wollte nun zu dem frommen Greise, damit er getauft und von seinen Sünden abgewaschen würde. Da er aber hörte, dass dieser Wohlthäter Urban sey, so rief er: Das ist derselbe, der schon seines Glaubens wegen zweymal zum Tode verurtheilt war, und der doch nicht ablässt heimlich den Namen des Herrn zu verkündigen? Wahrlich, wenn man ihn auffindet, wird er dem Feuer nicht entgehen, und wir, seine Freunde, werden nicht mit ihm leben, nur mit ihm sterben. Da sagte Cäcilia: Wäre unser Leben von der Erde: wir würden mit Recht zu verlieren fürchten, was unser Einziges wäre. Aber unser Wandel ist im Himmel, den nichts uns rauben kann, und der alle Herrlichkeit der Erde weit übertrifft: sollten wir nicht nach ihm streben? Und nun schilderte sie die Sorgen und Beschwerden dieses Lebens, und die Freuden der Ewigkeit; da aber Tiburtius, erstaunt über den Geist, der aus ihr sprach, fragte: woher ihr dies alles käme? trat sie noch mehr mit Hoheit hervor, ihre Augen leuchteten wie Sterne, ihre Stimme erklang siegreich, und so verkündigte sie das Evangelium von Jesu Christo und losete alle Zweifel des Bruders. Dieser sank anbetend und gläubig nieder, erkannte die Herrlichkeit des Herrn und seines Christ, und drang selbst in den Bruder, dass er ihn zum heiligen Urban führete. Dieser behielt ihn sieben Tage bey sich, befestigte sein Gemüth im Glauben, und weihete ihn durch die Taufe

zum Streiter Gottes. Von diesem Tage an sahe er Gottes Engel, und der Herr wirkte viele Zeichen und Wunder durch seine Hand.

Turcius, der auch Almachius heisst, war damals Präfekt von Rom, ein wütender Ungläubiger, der nicht nur täglich die Bekenner den Martyrertod erdulden, sondern auch ihre Leiber unbegraben verwesen liess. Tiburtius aber und Valerian gingen heimlich aus, bestatteten die Leichname und theilten über ihren Hügeln Almosen aus. Das hinterbrachte man dem Präfekt. Er liess daher die Junglinge durch die Wache zu sich führen und redete sie also an: Wie? ihr schändet eure edle Geburt durch einen entehrenden Glauben und durch Thaten, die euer Unglück bereiten? Und sie bekannten laut, was Gott in ihr Herz gab. Almachius aber hielt sie für unsinnig, denn seine Augen waren geblendet durch den irrdischen Sinn in seiner Brust. Und er befahl ihnen: Tretet herzu, zündet den Göttern Weihrauch an, und gehet dann frey und ledig von hinnen: oder empfanget den Tod, wo ihr es verweigert. Sie antworteten: Nicht zu den Göttern, zum einigen wahren Gott steigt täglich das Opfer unsrer Gebete auf: er ist Herr unsers Lebens und Herr unsers Todes. Da liess Turcius sie vor allem Volk geisseln; sie aber empfingen die Striemen freudig und ermahneten die Umstehenden bey ihrem herabträufelnden Blute der Stimme Gottes nicht zu widerstreben. Hierauf liess sie der Wütherich zur Bildsäule Jupiters führen, und befahl, wenn sie nicht opferten, ihnen den Tod zu geben. Und selbst der Hauptmann, der sie wegführete, beklagte laut ihre Jugendblüthe und brüderliche Eintracht. Sie aber gingen, wie zu einem Feste, und zwar um so freudiger, da es ihnen gelang, des Hauptmanns (Maximus war sein Name) Herz zu rühren, so dass er ihnen mit einem Eide versicherte, auch er werde fortan den wahren Glauben ergreifen. Er liess sie in sein Haus führen, sie ertheilten ihm Unterricht, und er glaubete mit seinem ganzen Hause. Da trat die fromme Cäcilia zu ihnen mit einigen Priestern in der Nacht, und jene wurden getauft und empfingen den Segen. Da aber die Morgenröthe anbrach und die Geliebten zum Tode geführet werden sollten, versank Cäcilia in ein wehmüthiges Schweigen. Doch bald sammlete sie sich und ermahnete sie zur Standhaftigkeit und Treue, indem sie zu jedem sagte:

— sey ohne Zagen;
Reich ist der Lohn, den Gott dem Guten beut.
Du stirbst für ihn: kann noch ein Schmerz dich nagen?
Sieh freudig auf zu seiner Herrlichkeit!
O sieh den schönen Himmel! sieh die Sonne,
Sie tröstet uns, sie winkt zu höherer Wonne —

Gehet hin, beschliesst sie, ihr habt Glauben gehalten, forthin wird euch gereicht die Krone der Gerechtigkeit: nicht allein aber euch, sondern auch mir und allen, die auf den Herrn harren. Das sagte sie aber in prophetischem Geist, und deutete, mit welchem Tode sie Gott preisen würde. Jene aber wurden vor die Stadt geführet auf den grossen Platz, der Pagus heisst; knieeten nieder, die Schwerdter wurden gezückt, die Frommen opferten diesen hinfälligen Leib, und empfingen die unverwelkliche Martyrerkrone. Und Maximus sagte aus, er habe ihre Seelen aus den sinkenden Leichnamen steigen sehen, sich umschlingend, wie Liebende vom hochzeitlichen Lager, und Gottes Engel, glänzend wie die Sonne, haben sie empfangen. Da Almachius dies erfuhr, liess er auch den Hauptmann hinrichten. Cäcilia aber sammlete ihre Leiber in einen Sarg, liess einen Phönix, das Bild ihres Glaubens, darauf eingraben, und bestattete sie zur Erde.

Auch das erfuhr der tyrannische Präfekt, liess die Jungfrau vor sich führen, und befahl auch ihr, zu opfern, oder in den Tod zu gehen. Da wendete sie sich zu den Umstehenden: Meine Brüder, ich sehe, es macht euch Schmerz und erregt euren Unwillen, wie euer

Gebieter an mir handelt: mir aber giebt es Freude, würdig befunden zu werden, alles um meinen Erlöser zu erdulden. Ich habe ja keinen Freund und keine Hoffnung mehr für diese Erde. Beklaget nicht meine Jugend: thut was euch befohlen ist. Da fingen alle an zu klagen und zu weinen, und drangen in sie, ihr schönes Leben zu retten. Sie aber fuhr fort: Nein, meine Brüder, das hiesse nicht mein Leben retten! Ich verliere es ja nicht, sondern vertausche es nur mit einem schönern, ewigen, — eine enge, dumpfe Wohnung mit einer freyen, glänzenden, die Finsterniss mit dem Lichte, die Traurigkeit mit der Freude. Würdet ihr nicht selbst gern einen solchen Tausch eingehen? würdet ihr dem folgen, der euch abriethe? — Und da sie die Rührung aller Anwesenden bemerkte, stieg sie auf das Felsenstück, das vor ihr lag, erhob die Stimme, und rief: Glaubet ihr, was ich sage? Ja, ja! riefen alle, wir glauben dir, als einer Dienerin des Allerhöchsten. So gehet zum unglücklichen Almachius, fuhr sie fort, und erbittet mir die einzige Gnade, dass er meinen Tod nicht allzusehr beschleunige, damit ich euch in mein Haus versammlen könne, und ihr theilhaftig werden möget des ewigen Lebens. Und es geschahe also; es wurden aber an diesem Tage vom heiligen Urban in Cäciliens Hause mehr denn vierhundert getauft.

Da liess Almachius Cäcilien noch einmal vor sich rufen, um sie wankend zu machen: aber seine Drohungen, wie seine Verheissungen und verfänglichen Fragen, waren vergebens. Ergrimmt, befahl der Präfekt die Jungfrau in ihre Wohnung zurückzuführen, ein siedendes Bad zu bereiten, und sie hineinzubringen. Es geschahe, und man unterhielt überdies ein schreckliches Feuer in dem Badezimmer den Tag und die ganze Nacht hindurch. Und dennoch befand sie sich am Morgen unverletzt, wie in einer kühlen Grotte, ja man bemerkte auch an ihrem Gewande keine Spur von Schweiss. Das erbitterte den Tyrannen nur noch mehr, und er sandte den Scharfrichter, dass er, selbst im Badezimmer, das Haupt von ihrem Körper trennete. Dreymal hieb der Unglückliche in den jungfräulichen Hals, dreymal verwundete er sie: aber trennen konnte er das Haupt eben so wenig, als er noch einen Versuch zu wagen vermochte. Schen verliess er sie in ihrem Blute. Die Frommen, die durch sie zum Glauben gebracht worden waren, eilten herzu, und tauchten ihre Tücher in das fliessende Blut der Heiligen mit tausend Thränen. Sie lebte noch drey Tage, und liess nicht ab, die sich ihr naheten, im Glauben und in der Gottesfurcht zu befestigen. Auch vertheilte sie alles, was sie hatte, an die Armen, und dem Bischof Urban empfahl sie, dass ihr Wohnhaus ein Eigenthum der Kirche werden möchte. Der 22ste November war der dritte dieser Tage; und als sie eben ihre Seele in die Hände des himmlischen Vaters befahl, nahm sie dieser auf in sein Ehrenreich. In der Nacht darauf begrub Urban den heiligen Leichnam an der Seite mehrerer Martyrer; ihr Haus weihete er der Kirche, und es wird in ihm die Gnade des Herrn verkündiget bis auf den heutgen Tag.

Im Jahr 821 an einem Sonntagsmorgen schlummerte Pabst Paschalis *). Da hörte er eine sanfte Musik, und eine schone und holde Jungfrau in köstlichem Schmuck trat zu ihm. Wer bist du? fragte er. „Ich bin Cäcilia, die Dienerin Christi." — „Wie kann ich das glauben, da Astolph, der König der Longobarden, vor langer Zeit deinen Leichnam entwendet hat?" (So ging nämlich eine alte Sage.) „Gesucht hat er mich: aber meine Beschützerin, die ewige Jungfrau, hat mein Grab verdeckt, so dass er mich nicht finden konnte.

*) Nach Sigebert, Baronius, Surius und Andern: ist neuer.

Dir hat Gott verliehen, neben vielen andern heiligen Leibern, auch den meinigen zu entdecken. Suche ihn auf, und bringe ihn an den von dir geweiheten Ort zu seiner Ruhe.“ Da verschwand sie. Paschalis folgte der Offenbahrung, und fand den Leichnam Caciliens, so wie ihres Brautigams an ihrer Seite. Sie war mit köstlichen Gewandern angethan. Diese und die Tücher, die ihr Blut eingesogen hatten, waren unverletzt. Der Pabst hob sie selbst auf und brachte sie innerhalb der Mauern Roms, wo nun ihr Leichnam neben denen, des Valerians, Tiburtius, Maximus, Urbans und Lucius, unter dem Altar des Apostels Andreas beygesetzt, ruhet.

Friedrich Rochlitz.

(Der Beschluss folgt)

Nachrichten.

Paris, d. 18ten Oct. Paisiello'n sind, mit Hinsicht auf seine Jahre, (er ist den siebenzigen nahe) die Geschäfte eines Kapellmeisters beym ersten Konsul erlassen, und zu deren Führung ist der Musikdirektor der grossen Oper, Rey, ebenfalls als Kapellmeister, angestellt worden. Bekanntlich ist er ein an Kenntnissen reicher Mann, und ein Direktor, wie man deren wenige finden wird. Auch sind die vortheilhaft bekannten Sängerinnen, Dem. Armand und Mad. Branchü in die Kapelle des ersten Konsuls aufgenommen worden.

Bonnet ist Direktor der grossen Oper geworden. Man hat Ursache auch mit dieser Wahl zufrieden zu seyn. Man spricht von bedeutenden Verbesserungen verjährter Misbräuche in diesem Theater, und fangt schon an, sie auszuführen. Noth that es! —

Die Klasse der schönen Künste am Nationalinstitut hielt neulich ihre jährliche öffentliche Versammlung, und vertheilte die Preise der Mahlerey, Kupferstecherey und Musik. Den Preis der musikal. Komposition erhielt ein Zogling Gossecs am Konservator., Androt. Die gekrönte grosse Opernscene, die er geschrieben hatte, wurde zum Schluss der Sitzung aufgeführt, und der junge talentvolle Mann, wird nun auf fünf Jahre nach Italien, zur Vervollkommnung in seiner Kunst, gesandt, und auf Kosten der Republik erhalten.

Wien, den 5ten November. Vergangene Mittwoche gab das k. k. Hoftheater am Kärntnerthore: Den Onkel in Livree, eine Oper in einem Aufzuge, aus dem Französischen des Düval, die Musik von Domenico della Maria. Sie ward total ausgezischt. Am folgenden Donnerstage als den 3ten dieses, führte das Theater an der Wien eben diese Oper mit allgemeinem Beyfall auf. Von einer so auffallenden Aeusserung eines und desselben Publikums, das in der Stadt ein Stück verwirft, und vor dem Thore begünstiget — könnte man wohl die Wirkung in der merklichen Verschiedenheit der Vorstellung suchen. Dann würde man aber irren. Das kleine Stück wird auf beyden Theatern gleich gut, und mit aller, deutschen Operisten möglichen Genauigkeit vorgestellt. Es liegen hier, wie bey ähnlichen Fallen, ganz andere Dinge zum Grunde, die ich ein- für allemal angeben will, um die Leser der musikalischen Zeitung mit der Gerechtigkeitsliebe des hiesigen Theaterpublikums naher bekannt zu machen. Hier ist der Fall ohne Schminke. Die k. k. Hoftheaterdirektion hat seit mehrern Jahren die ihr allein eigene Gewohnheit, jedem neuen Stücke, welches die erforderliche Theaterzeit nicht ausfüllet, noch etwas sehr Gemeines, als z. B. den 2ten Akt einer höchst erbärmlichen Oper, eine schon zum Ekel gesehene Posse, oder ein gedankenloses Divertissement beyzufügen. Wenn nun das Hinzugefügte jedesmal dem neuen Stücke folgte, so stünde wenigstens

dem Zuschauer frey, den Schauplatz zu verlassen, und mit halber Mahlzeit vorlieb zu nehmen: allein grösstentheils wird man genöthiget das Schlechte voraus zu geniessen, welches ja geschehen muss, wenn man zum zweyten Stück im Theater Platz finden will. Da nun das Publikum an der angeführten Gewohnheit der Hoftheaterdirektion keine Aenderung hervorzubringen vermag, so verlangt dasselbe auf einem andern Wege Entschädigung, und diese ist: dass es lauter vortreffliche, einem so grossen Theater würdige Stücke zu sehen erwartet. Nun war zwar eben das zu dieser Oper gegebene Divertissement in Wahrheit nicht schlecht; aber das Sprüchwort sagt: Eine Schwalbe macht keinen Sommer. Anders sorgt Herr Zitterbart für sein Publikum. Er giebt zu jeder neuen Oper, nach Erfordernis der Zeit, wenigstens etwas nicht ungern Gesehenes; zu jedesmaliger Wiederholung eines Singspiels aber, grösstentheils ein neues kleines Stück. Das Publikum erkennt dieses Bestreben mit vollem Danke, und belohnt daher weit leichter mit Beyfall als in der Stadt. Würden der Direktion an der Wien durch Herrn Schikaneder und Franz Tauber, wie man erzählt, nicht alle mögliche Hindernisse gegen die Aufführung französischer Opern in den Weg gelegt, so hätte noch weit mehr als bisher geschehen können. Hierzu kömmt noch folgendes. Das Theater an der Wien giebt Stücke dieser Art für nichts mehr, als was sie sind: nämlich für Kleinigkeiten, deren sie in wenig Monaten mehrere schon nach einander folgen liess. In der Stadt erscheinen diese Bagatellen, die eigentlich nur Zugabe neben einem andern guten Stücke seyn sollten, mit dem Schein von Wichtigkeit. Das kann dann keine gute Wirkung hervorbringen. — —

Kurze Anzeige.

Variations p. le Pianf. tirées de l'Op. 108 de Mozart. A Offenbach chez J. André. 2 Bogen. Quersol. (Pr. 30 Xr.)

Der unbekannte Variantenmacher giebt dem Klavierspieler genug zu thun. Ob dieser aber am Ende es der Mühe werth halten wird, sich so exerzirt zu haben, das ist noch die Frage.

Ueber die musikalische Beylage No. III.

Mit wahrem Vergnügen lassen wir für unsre Leser die einfache, schöne und innige Komposition des Hrn. Kapellm. Danzi in München, zu den bekannten kindlichen Worten der alten Kirche drucken. Diese Komposition ist so gut, und entspricht so ganz den Forderungen, die oft, und auch in diesen Blattern, an Musiker, welche dergleichen Gesänge bearbeiten wollen, gemacht worden sind: dass wir nichts glauben hinzusetzen zu müssen, als die Bitte an diejenigen, die diesen Gesang vierstimmig ausführen, dass sie dies in dem Geiste thun, der unverkennbar darin wehet; und unsern Dank an den Komponisten, dass er uns dies kleine interessante Stück zu solchem Gebrauche mitgetheilt hat. d. Redakt.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV und die musikal. Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *№ IV.* 1803.

Bey Breitkopf und Härtel sind seit Johannis d. J. folgende neue Werke erschienen:

Schreiber, Harmonia, oder das Reich der Töne, ein musikalisches Gedicht. 16 Gr.

Pränumerationswerke.

Clementi, M., Oeuvres complettes p. le Pianoforte, Cah. II. cont. 9 Sonates p. le Pianof. seul.

— — detto Cah. III. cont. 9 Sonates p. le Pianof. seul. Jeder Heft im Präu. Preis 2 t. Thlr. 12 Gr. im Ladenpreis 3 Thlr.

(Der 4te u. 5te Heft ist unter der Presse.)

Mozart, W. A., Oeuvres compl. Concertos p. le Pianoforte No. 13 et 14. Präu. Preis 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

(Der 15te Heft ist unter der Presse.)

— — — Messe No. 1. Partitur. C Dur.

— — — — No. 2. Partitur. C Dur.

Jede im Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr. im Ladenpreis 3 Thlr.

Ferner:

Bach, J. S., Choralvorspiele. 2ter Heft. 16 Gr.

Backofen, H., Anweisung zur Klarinette und zu dem Bassethorn. 1 Thlr. 8 Gr.

v. **Beethoven**, L., Variations pour le Pianoforte. Op. 35. 1 Thlr.

Berton, H., Die tiefe Trauer (le grand Deuil) Operette. Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Böck, Fr., Sestetto p. 2 Violons, Alto, 2 Cors et Violoncelle. Op. 7. 1 Thlr.

— — detto Op. 8. 1 Thlr.

— — O Waldnacht grün, etc. f. 4 Singstimmen u. 2 Waldhörner. 4 Gr.

Bortolazzi, Variations pour la Mandoline ou Violon avec accomp. de Guitarre. 8 Gr.

— — Sonate p. le Pianof. avec acc. d'une Mandoline ou Violon. Op. 9. 16 Gr.

Campagnoli, B., 6 Fugues pour le Violon seul. Op. 10. Liv. 2. 8 Gr.

Cherubini, Medea, Oper mit franz. und deutsch. Texte. Klavierauszug. 1 Thlr.

— — Ouverture dieser Oper f. Klavier. 8 Gr.

Cramer, 3 Sonates p. le Pianof. Op. 29. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Quartetto p. le Pianof. av. 2 V., A. et Vlle. 1 Thlr.

Danzi, Fr., Preis Gottes, Kantate. Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 6 deutsche Lieder, von ihm selbst gedichtet, mit Klav. Begl. Op. 13. 12 Gr.

— — 6 dreystimmige Gesänge (ital. und deutsch) für 2 Soprane und Bass mit Begleitung des Pianof. Op. 16. No. I. 12 Gr.

— — 6 dreystimm. Gesänge (ital. u. deutsch) für Sope., Tenor u. Bass. Op. 16. No. II. 12 Gr.

— — 8 vierstimmige Lieder m. Klav. Begl. 8 Gr.

v. **Doppelmair**, C., Russische Volkslieder, für eine Singstimme mit Klavierbegl. aus dem Russischen übersetzt. 1 Thlr. 8 Gr.

Dussek, J. L., gr. Quintetto p. le Pianoforte avec accomp. d'un Violon, Alto, Violoncelle obl. et Contrebasse ad lib. Op. 41. 1 Thlr.

— — Concerto pour le Pianoforte. Op. 50. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Pianoforte-Schule. Nach der englischen Originalausgabe (Dussek's Instructions) übersetzt und von dem Verfasser selbst verbessert und mit vielen praktischen Beyspielen vermehrt, herausgegeben. 1 Thlr.

Ferrari, 3 Sonatines pour le Pianoforte. Op. 30. 12 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. Op. 31. 1 Thlr.

Fischer, M. G., Quartetto pour le Pianoforte avec acc. de Violon, Alto et Vlle. Op. 6. 1 Thlr. 4 Gr.

Fürstenau, C., Concerto pour la Flûte principale avec acc. de 2 Violons, 2 Altos, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, Timballes et Basse. 1 Thlr. 12 Gr.

Händel, G. F., der 100ste Psalm: Jauchze dem Herrn alle Welt. Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

Harder, A., Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Hauschka, 6 Notturni pour 2 Cors et 2 Bassons. 12 Gr.

Haydn, J., Stabat mater. Partitur. Mit untergelegtem deutschen Texte. 2 Thlr.

— — Allerdeutsche Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung nach den alten teutschen Melodieen eingerichtet, mit deutscher Nachbildung von A. G. Wagner. 12 Gr.

— — dito 2te Sammlung. 12 Gr.

— — Schöpfung, mit engl. und deutsch. Texte. Partitur. Originalausg. Neue Auflage. 10 Thlr.

Heine, Lieder m. Begl. d. Pianof. 2te Samml. 16 Gr.

Hugot, A., vingt-cinq grandes Etudes ou Exercices pour la Flûte. Op. 15. 1 Thlr 8 Gr.

Klose, F., 35 petites Pièces pour 2 et 3 Cors, d'une difficulté progressive. 16 Gr.

Kreutzer, K., grand Concerto pour Violon. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Laurain, A., Air, Ah vous dirai-je Maman! Varié pour 2 Violons. Op. 19. 8 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 20. 1 Thlr. 8 Gr.

Mehul, die Schutzgeister (le Trésor supposé). Ein Singsp. in 1 Abtr. Franz. und deutsch. Im Klavierauszug von A. E. Müller. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Ouverture dieser Oper, für das Pianof. 6 Gr.

— — Scene und Romanze aus der Oper: Le soldat je besser, (une Folie) Welchen Weg schlug ich ein. 8 Gr.

— — Arie aus derselben Oper: Kehre mir wieder. 6 Gr.

Mozart, W. A., petites Pièces pour 2 Cors de Basset. Liv. I. 12 Gr.

— — Te Deum Laudamus, Partitur. Latein. und deutsch. 16 Gr.

— — Don Juan, Oper in 2 Akten, mit ital. und deutschem Text, nebst einem Anhange von später untergelegten Stücken. Im Klavierauszug von A. E. Müller. 3 Thlr.

Müller, A. E., Concert p. la Flûte, avec accomp. de l'Orch. Op. 22. 2 Thlr.

Nicolai Isouard, 6 Canzonettes (ital. und deutsch) f. eine Singstimme und Pianof. oder Harfe. 12 Gr.

Paisiello, Arie aus der Oper: Proserpine. Du dustrer Hain. Mit Begl. des Pianof. 6 Gr.

Paer, F., Romanze aus der Oper: Die Wegelagerer (a Fuorusciti) Seine Hirtin ohne Erbarmen. Mit Begl. des Pianof. 3 Gr.

— — Duettino dell' Opera: Sargino. O du mein Einziger. Mit Begl. des Pianof. 3 Gr.

— — Duett aus der Oper Sargino: Was kann ihr das Entzücken. 8 Gr.

Reiche, A., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 42. 1 Thlr. 12 Gr.

— — do do Op. 44. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Ce. Sonate pour le Pianof. Op. 40. 16 Gr.

Riem, W. F., Sonate p. le Pianof. Op. 1. 16 Gr.

Rode, Air varié p. Violon av. V., A. et B. 8 Gr.

Romer, J. J., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 6. 2 Thlr.

— — 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 2te Samml. 16 Gr.

Romberg, B., premier Concerto pour Violoncelle. Op. 2. 2 Thlr. 6 Gr.

Schedek, J., 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 3. 2 Thlr.

Schneider, C. A., 6 Solos pour l'Alto. Op. 10. 16 Gr.

Schreiber, der Harfner und die Harfnerin, von Gotha. Mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

Schubert, 3 Duos p. 2 Violons. 1 Thlr.

Spohr, Concerto p. le Violon. Op. 11. 1 Thlr. 16 Gr.

Steibelt, Sonate p. le Pianoforte. Op. 65. 8 Gr.

Stolzebach, Adagio p. l'Harmonica. 8 Gr.

Verzeichniss von Musikalien (eigenen und fremden Verlage, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.) No. 2. 4 Gr.

Winter, P., Septuor pour 2 Cors, Clarinette in B, 2 Violons, Alto et B. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour le Pianoforte avec acc. de Violon et Violoncelle. Op. 20. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 12 Walzes pour le Pianof. 8 Gr.

Zumsteeg, J. R., Lied von Tonne. Ballade von Bürger, mit Klavierbegl. 2 Thlr.

Portraits:

Cherubini. 8 Gr.
Righini. 12 Gr.

Nächstens werden herauskommen:

Apel, Fernando's Lied f. d. Guitarre.
Bachmann, Sonate p. le Pianof. Op. 34.
Backofen, 3 Duos p. 2 Clarinetten.
— — 2 Thèmes variés p. la Harpe.
Ferraci, Sonate av. acc. de la Flûte. Op. 32.
— — do do Op. 33.
Förstemann, 3 Duos p. 2 Flûtes.
Gebler, Variations p. le Pianof.
Händel, Te Deum, mit latein. und deutschem Text. Partitur.
Hardorf Lieder, mit Begl. der Guitarre.
Stolterz Thema für das Pianof.
Jomelli, (Niccolo) Psalm Pietà etc. Partit.
Kanka, Concerto p. le Pianoforte av. Orch.

Méhul, Helene, Klav. Ausz. von A. E. Müller.
Mozarts Motette m. Begl. d. Orch. Partitur. No. 1.
Mozart, Concerto p. la Flûte avec l'Orch.
— — Pièces d'Harmonie. Op. 5. No. 6.
Reicha, A., Sonate p. le Pianf.
— — 3 Duos p. 2 Violons.
Schubert, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 2.
Zumsteeg, An Fanni, oder der Abschied, Abschieds-Kantate, für eine Singstimme, mit Begl. des Pfh. Partitur.
— — Kantaten für 4 Singst. m. Begl. d. Orch. No. 1 bis 4.
— — Johannen's Lebewohl, (aus Schillers Jungfrau) mit Klavierbegl.

Ankündigung der Werke des Domenico Scarlatti für das Klavier.

Der ausgezeichnete Werth der Kompositionen dieses originellen Tonsetzers, den Händel und Hasse bewunderten, ist längst entschieden. Obschon aber seine Werke hoch geschätzt werden, sind sie doch in Deutschland nur selten zu finden. Die Originalausgaben sind vergriffen, und die Abschriften sind grösstentheils fehlerhaft. Selbst in Wien, wo Domenico's Neffe, Giuseppe, ein Enkel des grossen Alexandro Scarlatti, den grössten Theil seines Lebens im Klavier Unterricht gab, und um 1776 starb, sind seine Werke nur äusserst selten zu haben. Der unterzeichneten Handlung ist es nach vieler Bemühung gelungen, selbige in einer gewiss seltenen Vollständigkeit zu sammlen, und sie hofft der musikalischen Welt keinen unbedeutenden Dienst zu leisten, wenn sie eine neue, korrekte, und geschmackvolle Ausgabe derselben veranstaltet. Diese Sammlung wird in mässigen Heften, deren jedes sechs Sonaten enthalten wird, auf Subscription erscheinen. Das erste Heft ist bereits gestochen; ungefähr in jedem Monate wird ein neues Heft erscheinen. Die Zahl der Hefte kann noch nicht ganz bestimmt angegeben werden. Der Subscriptionspreis eines Heftes ist 36 Xr. W. W. Ausser der Subscription kostet jedes Heft 1 Fl. In Rücksicht der Schönheit und Korrektheit des Stiches darf sich die unterzeichnete Handlung auf die in ihrem Verlage erschienene beträchtliche Anzahl musikalischer Werke berufen. Von heute an wird Subscription angenommen. Die Erscheinung eines neuen Heftes wird jedesmal in der Wiener Zeitung bekannt gemacht werden.

Wien, den 25. October 1803.

Das Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien am Kohlmarkt No. 269.

Neue Musikalien.

Il Ciclope, Duodrama di Metastasio, composto da Fred. Aug. Kanne. Oeuvre VI, mit untergelegtem deutschen Text. Quartformat. Pr. 1 Thlr. 16 Gr. ou 3 Fl.

Wir zeigen die Erscheinung dieses neuen Werks des Herrn Kanne, auf welches das Publikum schon längst gewartet, um so lieber an, da wir uns mit der angenehmen Hoffnung schmeicheln dürfen, durch ein schönes äusseres, der Schönheit des Inhalts vollkommen entsprechendes Gewand, auch die strengsten Erwartungen befriediget zu haben. Der Preis ist für 11 Bogen, gestochenen Umschlag und Titel gewiss sehr billig.

Ferner ist bey uns erschienen:

Gesang der Engel am Weihnachtsmorgen, komponirt von W. Schneider. Pr. 4 Gr.

Der Taucher, Ballade von Schiller, komponirt von F. A. Kanne. Pr. 1 Thlr.

Zwölf Lieder aus dem Musik. Taschenbuch f. 1803. komponirt von W. Schneider. Pr. 16 Gr.

F. Dienemann und Comp.
in Penig.

Neue Musikalien, so im Joachimschen literar. Magazin zu haben sind:

Arie: Ich küsse dich o Schleyer etc., aus der Geisterinsel mit Begleitung des Fortepiano und Guitarre, in Musik gesetzet von J. F. Reichardt. 4. 3 Gr.

Six Romances avec accompagnement de Pianoforte ou Harpe, composées par J. F. Reichardt. 4. 14 Gr.

Trois Sonates pour la Flûte et Violon, composées par H. Koehler. 4. 20 Gr.

Eilf ländler Tänze nebst Coda für das Pianoforte, von Anton Beyer, 4. 12 Gr.

Eben ist fertig geworden: 25 deutsche Tänze samt Coda für das Fortepiano, von V. C. Kozeluch. 4. Da Herr Kozeluch durch seine Kompositionen rühmlichst bekannt ist, so werden die hier angezeigten Tänze allen Fortepianospielern und Liebhabern der

Tanzmusik äusserst willkommen seyn und ihren Beyfall gewinnen. Preis, 12 Gr.

Neue Chorarien. Eben sind 6 vierstimmige Arien für Singechöre und andere Liebhaber des Gesanges vom F. A. Prater in gr. 4. erschienen, welche verdienen empfohlen zu werden. Der Preis ist 12 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Caralli, F., div. Sonate progress. per Chitarra. Libro 1. 12 Gr.

— — do do Liv. 2. 19 Gr.

— — do do Liv. 3. 16 Gr.

— — do do Liv. 4. 12 Gr.

Gitter, J., 3 Duos conc. pour 2 Violons. Op. 8. 1 Thlr. 20 Gr.

de Weber, Ch. M., 6 pet. Pièces faciles pour le Pianof. à 4 mains. Op. 3. 1 Thlr. 2 Gr.

Khym, gr. Duo p. Viol. et Alto. Op. 10. 16 Gr.

Gyrowetz, A., 3 Sonates pour le Pianof. av. Viol. ou Fl. et Vlle. Op. 40. 2 Thlr.

— — 9me Notturno pour le Pianof. avec Violon ou Fl. et Vlle. Op. 41. 1 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, nouv. Sinfonie à gr. Orch. Op. 66. 2 Thlr.

Kreutzer, R., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 2. Liv. 1. 2 Thlr.

Viotti, 22me Concert p. Violon. 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., Recueil de Marches d. gr. Orch. Op. 92. Liv. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Gatayes, 9 Walzes p. la Harpe. Op. 12. 12 Gr.

Kozeluch, L., Concert fav. p. le Pianof. Op. 45. 2 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, D., 3 Rondeaux p. le Pianof. avec Fl. ou Viol. Op. 41. 1 Thlr.

Duvernoy, Fr., 6e Concerto p. le Cor. 2 Thlr.

Eler, 2me Concerto p. le Cor. 2 Thlr.

Kreutzer, nouv. Sinf. conc. arr. p. 2 Pianof. par Jadin. Lett. A. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, D., 6 Sonatines d'une difficulté progressive p. le Pianof. Op. 49. 1 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., Sonatine pour le Pianof. et Viol. Op. 110 8 Gr.

André, A., 12 pet. Pièces p. le Pianof. Op. 23. 11 Gr.

— — 6 Divertissements à 4 mains d'une difficulté progr. p. le Pianof. Op. 18 1 Thlr.

— — 3 Divert. do Op. 19. 1 Thlr.

— — 3 Divert. do Op. 20. 1 Thlr.

Kreutzer, R., 12me Conc. pour Viol. 2 Thlr.

— — Trio pour Hautbois ou Clarinette, Basson et Alto. 20 Gr.

Dussek, Rondeau militaire p. le Pianof. 12 Gr.

Eckhardt, C. F., 3 Trios pour Pianof., Viol. et Vlle. Op. 3. 2 Thlr. 16 Gr.

Amon, J., 3 Sonates pour Pianof. acc. de Violon. Op. 19. 2 Thlr.

Winter, P., Ouverture de l'Opéra Tamerlan, à gr. Orch. 1 Thlr. 14 Gr.

Krommer, Concert p. Hautbois. Op. 37. 2 Thlr.

Pleyel, 4me Sinfonie conc. p. 2 Viol., A. Vlle, Fl., Hb. et Basson obl. av. l'Orch. 2 Thlr. 16 Gr.

Lintant, 10 Airs var. Guitarre ou Lyre. 18 Gr.

Woldemar, 2me Concerto à Violon. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 1er arr. p. la Fl. 1 Thlr. 12 Gr.

Méthode de Violon p. Baillot, Rode et Kreutzer. 6 Thlr.

Viotti, J. B., 3 Trios p. 2 Viol. et Basse. Op. 18. 2 Thlr. 16 Gr.

Kreutzer, R., 3 Trios brillans p. 2 Viol. et Basse. Lettre A. 2 Thlr. 6 Gr.

Viotti, Concerto de V. Lettre B. 2 Thlr. 12 Gr.

Gasse, P., 3 Duos pour 2 Viol. d'une execution facile 1 Thlr. 6 Gr.

Duvernoy, Fr., 12 pet. Duos pour 2 Cors 1 Thlr. 4 Gr.

Boieldieu, Ad., Air avec 9 Variat. pour Piano et Harpe ou 2 Pianos. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. III.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

SALVE REGINA.

Andante moderato.

FRANCESCO DANZI.

Soprano. *Sotto voce.* Sal-ve, sal-ve Re - gi - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

Alto. *So to voce.* Sal-ve, sal-ve Re - gi - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

Tenore. *Sotto voce.* Sal-ve, sal-ve Re - gi - na ma-ter mi - se - ri - cor - di - ae,

Basso. *Sotto voce.* Sal-ve, sal-ve Re - gi - na ma - ter mi - se - ri - cor - di - ae,

Bassi. *pp*

vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve, sal - ve, ad te cla -

vi - ta, dul - ce - do et spes no-stra, sal - ve, sal - ve, ad te cla -

vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve, sal - ve, ad te cla -

vi - ta, dul - ce - do et spes no - stra, sal - ve, sal - ve, cla -

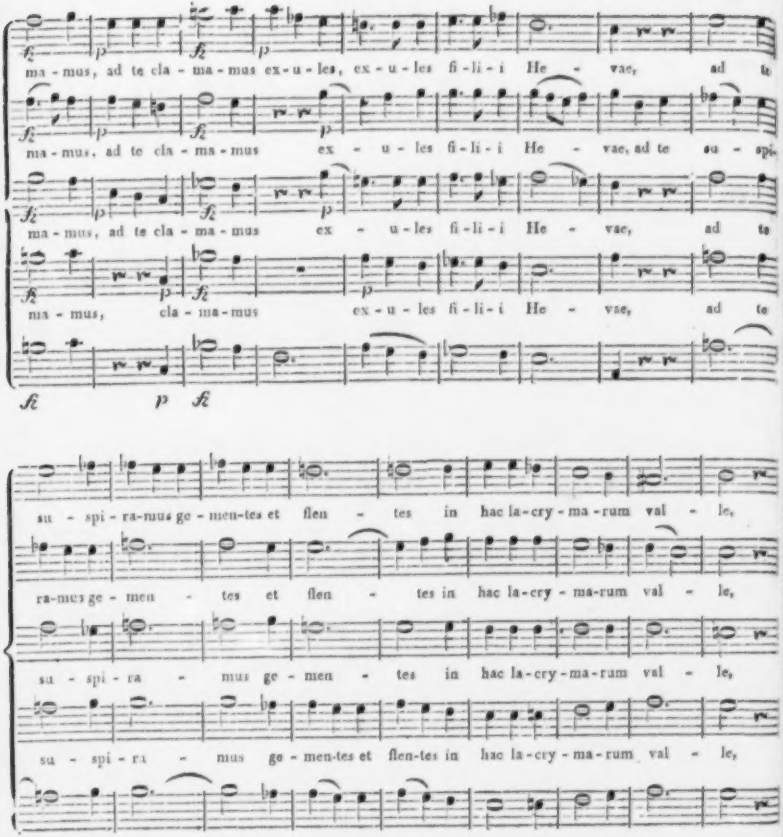
ma - mus, ad te cla - ma - mus ex - u - les, ex - u - les fi - li - i He - vae, ad te
ma - mus, ad te cla - ma - mus ex - u - les fi - li - i He - vae, ad te su - spi-
ma - mus, ad te cla - ma - mus ex - u - les fi - li - i He - vae, ad te
ma - mus, cla - ma - mus ex - u - les fi - li - i He - vae, ad te
su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - cry - ma - rum val - le,
ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - cry - ma - rum val - le,
su - spi - ra - mus ge - men - tes in hac la - cry - ma - rum val - le,
su - spi - ra - mus ge - men - tes et flen - tes in hac la - cry - ma - rum val - le,

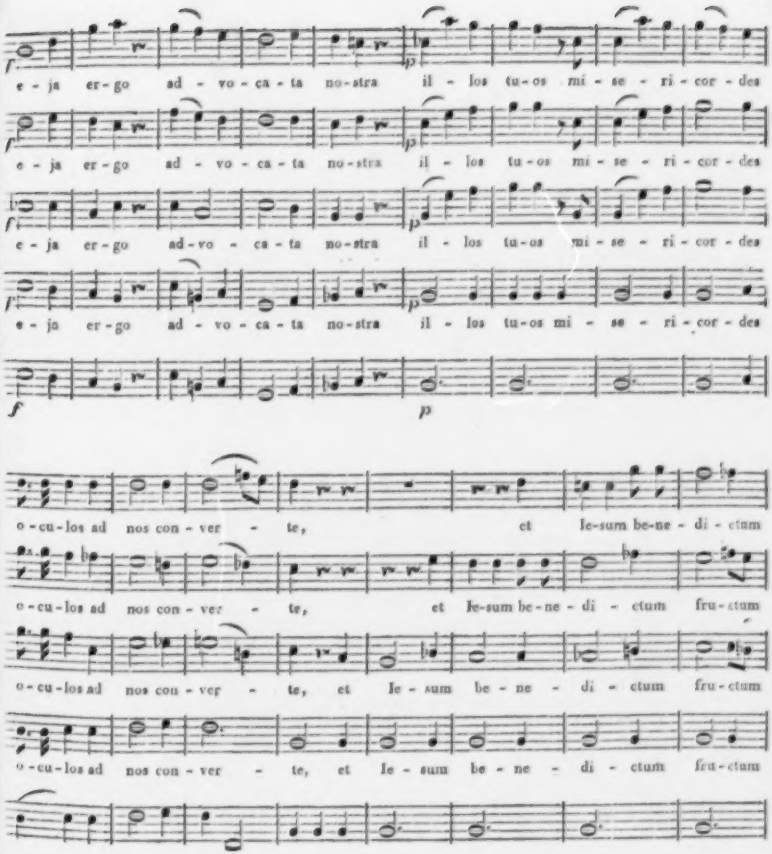
e - ja er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des
e - ja er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des
e - ja er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des
e - ja er - go ad - vo - ca - ta no - stra il - los tu - os mi - se - ri - cor - des
f
p
o - cu - los ad nos con - ver - te, et Je - sum be - ne - di - ctum
o - cu - los ad nos con - ver - te, et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum
o - cu - los ad nos con - ver - te, et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum
o - cu - los ad nos con - ver - te, et Je - sum be - ne - di - ctum fru - ctum

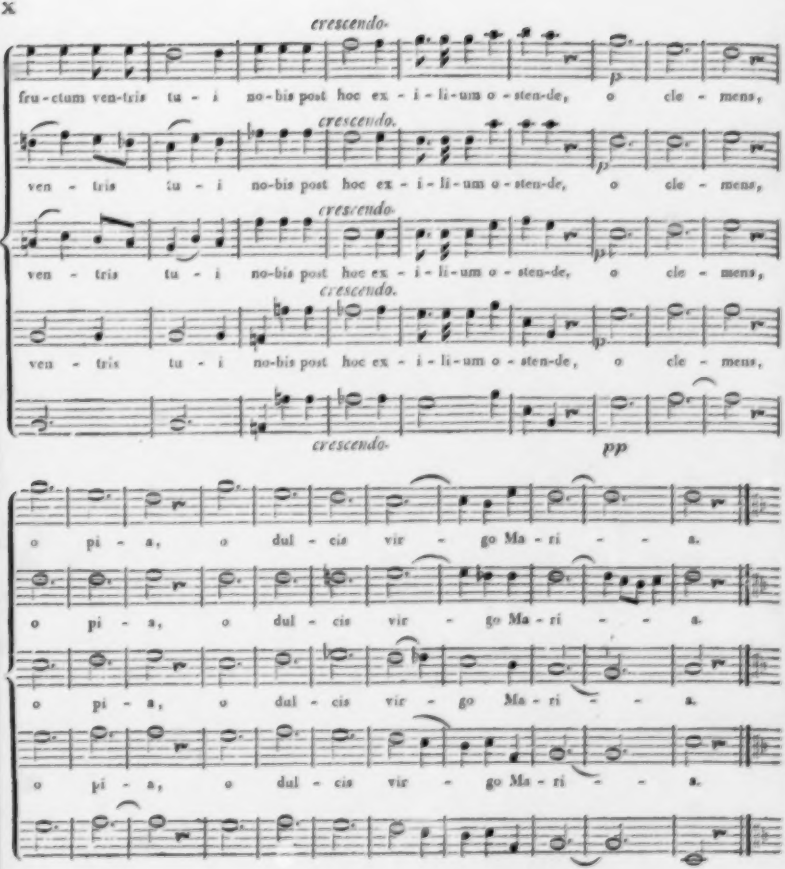
crescendo.
fru - ctum ven-tris tu - i no-bis post hoc ex - i - li - um o - sten-de, o cle - mens,
crescendo.
ven - tris tu - i no-bis post hoc ex - i - li - um o - sten-de, o cle - mens,
crescendo.
ven - tris tu - i no-bis post hoc ex - i - li - um o - sten-de, o cle - mens,
crescendo.
ven - tris tu - i no-bis post hoc ex - i - li - um o - sten-de, o cle - mens,
crescendo.
pp
o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - a.
o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - a.
o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - a.
o pi - a, o dul - cis vir - go Ma - ri - - - a.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten November. N°. 8. 1803.

Feyer des Andenkens der heiligen Cäcilia *).

(Fortsetzung aus dem 7. Stück.)

Lasset uns nun absehen von der Cäcilia, die uns die Legende darstellt, und nur den Totaleindruck, nur die Theilnahme an der christlichen Heldin mit herübernehmen zur Betrachtung der Cäcilia, die uns gegeben ist. Wie würden wir, frage ich heute, ihr Andenken am besten ehren? Ich will nach meiner Einsicht in die Sache selbst und in den gegenwärtigen Stand der Musik, antworten, wenn man mir auch zuruft: was soll's? fromme Wünsche! Zu wissen, was gethan werden sollte, ist ja der erste Schritt zum Thun selbst; und zu wünschen, dass es gethan werden möchte, ist der zweyte. So weit nun auch die Kluft zwischen diesem und dem wirklichen Ausführen seyn mag: so kömmt man doch nie an, wenn man nicht die ersten Schritte thut.

1) Den Todestag Cäciliens durch ein anständiges Musikfest zu feyern, wäre wohl gut, wäre das Leichteste, aber auch das Unbeträchtlichste. Die Heiligen wollen nicht durch Einen Akt, sondern durch herrschende Stimmung für sie, durch einen dem ihrigen ähnlichen Sinn verehret seyn. Doch wäre jenes schon Etwas — wenn man nämlich sorgte, wie in England, dass für ein solches Fest etwas Gutes gedichtet und gut in Musik gesetzt würde. In England dichteten Congreve, Addison, Pope, Dryden Oden und Kantaten für diesen Tag, und auch unter uns ist Alexanders Fest, von dem letztern gedichtet und von Händel in Musik gesetzt, bekannt und hochgeschätzt — obgleich dies Gedicht an sich, als musikalische Poesie, keinen beträchtlichen, und als Verherrlichung der heiligen Cäcilia einen geringen Werth hat. Mir ist nur ein einziges deutsches Werk bekannt, das sich zu diesem Gebrauch allenfalls eignete — Meissners und Schusters Lob der Musik, dessen Poesie, wenigen in der Hauptidee, aber allerdings in der Ausführung meistens schön ist, und dessen Musik sich durch interessante Popularität empfiehlt. Diese Armuth an Kantaten u. dgl., durch welche die Tonkunst selbst und mithin ihre Vorsteherin gepriesen würde, ist befremdend. Setzte man aber nur erst in den Hauptstädten Deutschlands fest: alljährlich soll dieser Tag durch die anständige Aufführung des besten neuen Werks solcher Art gefeyert werden: ich glaube, es würde in Zeiten, wo man so gern schreibt und seine Arbeiten so gern mit einigem Pomp in die grosse Welt führen lässt, weder an Dichtern, noch an Musikern fehlen, die ihre Talente zu solchem Behuf anwendeten. Doch, wie gesagt, diese Feyer wäre die unbeträchtlichste und flüchtigste.

2) Cäcilia ist die neuere Muse des Gesanges: diesem aufzuhelfen, und eben jetzt, wo

*) Herder hat am angeführten Orte vortreffliche Bemerkungen auch über diesen Gegenstand. Ich übergehe, was von ihm ausgeführt worden.

er der Hülfe in Deutschland (und Frankreich) so sehr bedarf und wo sich doch unter den Bessern der Sinn dafür mit neuer Lebendigkeit regt, wäre wichtiger und bleibend. Die Instrumentalmusik hat sich, seit Haydn und Mozart, in Deutschland, (und Frankreich,) sowohl in Absicht auf Komposition, als auch in Absicht auf Ausführung, zu einer bewundernswürdigen Höhe geschwungen: im Gesange sind wir nicht nur zurückgeblieben, sondern rückwärts gegangen. Wir Deutsche können keine Stimmen mehr aufweisen, wie die der Mara, da sie auftrat, der Hellmuth und nicht weniger Anderer aus jener Zeit; eine wahrhaft schöne Tenorstimme ist kaum noch zu finden, vollkommene Bassstimmen werden ebenfalls immer seltener, und vorzügliche Altstimmen sind so unerhört, dass man fast gar nicht mehr für sie schreibt. Eben so selten ist vollkommene Methode des Vortrags unter den Sängern und Sängerinnen: selbst die Bessern (sehr seltene Ausnahmen zugestanden) erfreuen den Gebildeten nur durch ein graziöses Andante und ein glückliches Wetteifern mit den Instrumenten in Passagen. Die Komponisten, fast ohne Ausnahme, geben den Verhältnissen, wie sie nun einmal sind, nach, und müssen es wohl, so lange die Verhältnisse so sind: sie bemänteln die Mangel der Stimmen, indem sie ein sehr volles Accompagnement schreiben und die schönsten Instrumente häufig gebrauchen; sie verdecken den Mangel an Schule und eigentlicher Kunstbildung der Sänger, indem sie sie durch Begleiten der Stimme, bald von diesem, bald von jenem Instrumente, im Einklange — enge nur an das binden, was vorgeschrieben ist — wenn nämlich die Sänger nicht ganz unsinnig verfahren wollen; sie suchen den Zuhörern, die an solchem Gesange kein Genüge finden könnten, dies durch sehr gründliche und durchgeführte Orchesterparthieen zu gewähren; der gewaltige Cherubini (besonders in der Lodoiska und Medea) nimmt von dem Dichter gar nur die Situationen und Grundzüge der Charaktere, macht sich nun die Opern eigentlich selbst, und behandelt den Gesang so, dass man das Ganze nicht ohne Erfolg, so wunderlich das scheinen mag, als Pantomime geben und die Singstimmen auf hervorstechenden Instrumenten spielen lassen könnte *).

Ich wiederhole, dass das recht gut und mit Dank anzunehmen ist, da es mit dem Gesang nun einmal stehet, wie es stehet: aber es ist Nothhülfe, und besser ist ja, man hat die Noth nicht, und bedarf folglich keiner solchen Hülfe. Oder will man diese Gattung nicht entbehren — und in der That, so vieles Treffliche, was darin geleistet worden, muss dazu sehr geneigt machen: so lasse man sie neben der reinern stehen. In der Welt der Kunst ist Raum, und das Verdrängen nicht so unvermeidlich, wie in der bürgerlichen.

„Das ist wohl gut: wollte man aber den Gesang wieder in seine Rechte einsetzen, und damit er dies verdiente, ihn zu wahrhaft vorzüglichem erheben: so gäbe es so viel — so sehr viel zu thun! wo sollte man anfangen?“ Beym Anfange, mein Freund! Schöne Stimme ist das erste Erfordernis zum Sänger, wie deutliche Sprache das erste Erfordernis zum Redner ist. Die Natur giebt die Anlage: der

*) Dadurch hat auch das Publikum, in Masse genommen, den Sinn für das Vorzüglichste im Gesange fast ganz verloren. In allen deutschen Städten, die mir bekannt worden sind, belohnt man mit lautem Beyfall, fast ohne Ausnahme, nur Bravourstücke, und was der gemeine Komödiant Abgänge heisst; ja, in nicht wenigen Parterren, die, den öffentlichen Blättern nach, für Musik gar sehr gebildet sind, fragt man nicht einmal darnach, ob diese Wagstücke gelingen oder nicht. Wien und München habe ich nicht kennen gelernt, und kann über sie weder für noch wider entscheiden.

Mensch muss, was sie giebt, bilden — hier, wie überall. Ueber die Methode, nach welcher dies am besten geschehen wird, hat die schätzbare Nina, in ihren Briefen über den Gesang, die in Jedermanns Hand sind, so gut gehandelt, dass ich wenig hinzuzusetzen*) oder zu verbessern wüsste; weshalb ich auf jenes Buch verweise. Aus den auf solche Weise zum Hausbedarf gebildeten Stimmen, nehme man nur die vorzüglichsten in die eigentliche Kunstschule — vorerst nur zum gesellschaftlichen Bedarf. Hier wird sichs von selbst zeigen, ob Genie, Talent und Sinn für die tiefern Geheimnisse der Kunst da sind. Sind sie nicht da: so hat man bey den bisherigen Bemühungen dennoch nicht verloren, sondern viel gewonnen; sind sie da: so entwickele man sie weiter, helfe ihnen auf, in wie weit hier geholfen werden kann, gebe Gelegenheit, das Beste zu hören, und schaffe Raum, dass die Zöglinge, was sie vermögen, erst nur vor einem auserlesenen Publikum zeigen können. Da wird sich alles weitere von selbst finden.

Ist denn das so schwierig? Gewiss nicht! Hat man grosse Hindernisse zu bekämpfen? Auch nicht! Fehlt es an Anlagen, an Neigung? Noch weniger! Was bedarf es denn also? Dass man will; recht bestimmt weiss, was man will; Einsicht hat, die Wege zu entdekken, auf welchen die Absicht erreicht werden kann; Energie, seine Absicht durchzusetzen, und Klugheit, es auf die, an jedem Orte, unter jeden Verhältnissen, zweckmässigste Weise zu thun.

Man lasse mir die Hoffnung, dass man wolle, und die Freude, als vorhanden zu sehen, was dann geschehen würde. In allen Schulen und Erziehungsanstalten, vornehmlich der mittlern Stände, siehet man darauf, dass, was gesungen wird, (Choral u. dergl.) richtig und rein gesungen werde, und achtet auf diejenigen, die sich durch vorzügliche Stimme, feineres Ohr und lebendigern Sinn für die Musik besonders auszeichnen. Nun hat jede beträchtliche Stadt wenigstens Einen wirklich guten Lehrer der Singkunst. Diesem werden jene, für Musik besser organisirte Zöglinge zugeführt, und er giebt ihnen Unterricht, gut und wohllautend zu singen. Bey diesem Geschäft wird es ihm leicht, diejenigen zu bemerken, die einer eigentlichen Kunst-Bildung fähig sind: diese sammlet er in eine eigene Klasse, und leitet sie höher. Sie bekommen das Beste, was man von Kompositionen und Virtuosen aufstellen kann, zu hören: aber der Lehrer bereitet sie auf jedes solche Konzert vor, und wiederholt, nach dessen Anhörung. Zur Erleichterung der weniger gewandten Lehrer lässt man dergleichen dialogisirte Zergliederungen und Erörterungen drucken, wie man es jetzt mit Katechisationen über moralische Gegenstände thut — denn man siehet ein, dass Erziehung des ganzen Menschen die einzige gute sey; ästhetischer Sinn aber ebenfalls einen wesentlichen Theil seines Wesens ausmache, wie moralischer. Der Lehrer errichtet einen Zirkel, wo nur gebildete und vornehmlich der Tonkunst nicht unkundige Menschen Zutritt haben: in diesem lassen sich seine Schüler und Schülerinnen hören, und hier muss ein lautes Beyfallsbezeigen statt haben und in Achtung erhalten werden. Die allervorzüglichsten Zöglinge

*) Besonders ein Kapitel über das Gleichmachen der Stimme — wie der Musiker sich ausdrückt. Jede Menschenstimme hat nämlich, wie jedes Blasinstrument, mehr oder weniger Töne, die im Verhältnis zum Ganzen, von Natur zu schwach oder zu stark sind. Diese ins Gleiche zu bringen, ist eine schwere, jetzt fast überall vernachlässigte, und viel Fleiss erfordernde Kunst, die man durch Regeln, aus der Sache selbst und vielfältiger Erfahrung abgeleitet, dem, der seine Stimme wirklich dem Vollkommenen nähern will, erleichtern sollte.

werden, wenn ihre Verhältnisse zulassen, dass sie sich ganz der Kunst widmen, nun dem gemischten Publikum vorgeführt, damit sie einige Erfahrungen machen, wie auch dies zu behandeln sey; und wenn sie auch hier glücklich sind, werden sie öffentlich, mit Namensunterschrift, empfohlen, damit die Musikdirektionen sie kennen lernen und sich um sie bewerben können. Die Andern aber, die sich der Kunst nicht ganz widmen wollen und können, bilden den Fond eines wohlunterrichteten, gesunden und urtheilsfähigen Publikums, und tragen durch den Einfluss ihres Urtheils auf die Direktionen, auf die Künstler und auf die Kunstwerke, ebenfalls zur Emporbringung des Bessern sehr viel bey.

Noch einmal: wenn man übersiehet, was auf diesem Wege erreicht werden konnte, wie wenig dazu gehört, dass es erreicht werde, welche grosse Summen jährlich für Sänger, Sängerinnen, Opernwesen etc. aufgewendet werden, und wie ausserst wenig Vorzügliches damit zu Stande kommt: so weiss man nicht, was man dazu sagen soll, bis dann endlich die Erfahrung spricht: Jene Sache kann nicht mit einer Summe Geldes sogleich abgemacht werden; sie verlangt, dass man sie von der rechten Seite und ernsthaft ansehe, dass man Achtung für die Kunst und Liebe zu ihr nicht blos vorgebe, weil es Ton ist, sondern besitze; dass man solchen Anstalten eine vernünftige Einrichtung gebe, und wenigstens vom Anfange, (das ist das Schlimmste) thätig für sie sey — thätig, für etwas, wozu man nicht in seinem Amte verpflichtet ist, thätig, für etwas, wofür man nicht besoldet wird, ja, was wohl gar einigen, wenn auch geringen Aufwand erforderte! Siehe, fährt die Erfahrung fort, darum werden Vorschläge zu solcher Feyer des Andenkens Cäciliens noch lange nur fromme Wünsche bleiben. — Wirklich noch lange? Ich kann es nicht glauben. Und wenn auch: doch nicht immer! —

5) Cäcilia ist aber ins besondere die Vorsteherin des religiösen Gesanges — und auch als solcher sollte ihr gehuldiget werden. Hier zeigen sich bedeutende Schwierigkeiten, denn hier widerspricht der Geist der Zeit. Von der einen Seite hat die Kultur der letzten Jahrzehnde, die, einseitig, nur nach Verstandigkeit strebte, von der andern Seite hat die Sucht nach immer neuen, flüchtigen Reizungen der verfeinerten Sinnlichkeit, allen tiefern, folglich auch den religiosen Gefühlen entgegengearbeitet, hat die Meisten in den Stunden, von welchen hier etwas zu hoffen wäre, solcher Gefühle ganz unfähig gemacht — woraus denn nicht nur Gleichgültigkeit, sondern kaum verheelte Abneigung gegen alles, was sie aufregen könnte, mithin auch gegen religiose Musik, entstanden ist. Jetzt endlich fangen Einzelne an zu bemerken und es laut auszusagen, dass man so sich einem ewig wogenden, und immer nur sich selbst neugebährenden Strudel hingebe, ohne irgend einen festen Halt, dass man darbe im Ueberfluss, freudenlos sey bey allem Apparat zum Glück. Eben darum, weil man denn doch anfangt hierauf zu achten, wäre es jetzt auch Zeit, der religiösen Musik aufzuhelfen — selbst wenn man sie nur als Weltbürger oder wohl gar als Politiker ansähe.

Wie würde dies am sichersten und auch am leichtesten geschehen? wie würde Cäcilia auch als Muse des religiosen Gesanges am besten verehrt werden? darüber will ich noch einige Anmerkungen niederschreiben, unbesorgt, ob sie hier und da bekleiben, oder, wie Millionen jeden Herbst und Frühling von der Natur ausgestreute Saamenkorner, fruchtlos bleiben.

Der Choral ist das Erste, wovon hier gesprochen werden muss. Die Gewalt, die seine himmelansteigenden Wogen über das menschliche Gemüth haben können — wer hatte sie nicht, zuweilen wenigstens, empfunden? Andere mögen sie preisen und haben es oft gethan. Soll der Choral wirken, was er wirken kann: so muss er selbst gut seyn, muss gut gesungen, und schön begleitet werden.

Er muss selbst gut seyn — An innerer Güte fehlt es den meisten eingeführten Chorälen nicht, denn sie stammen aus Zeiten, wo man nichts machte, oder etwas rechtes. Aber sie wurden auf bestimmte Lieder verfertiget, und machten mit diesen erst ein Ganzes aus. Wir haben neue Gesangbücher gemacht — das ist an sich recht gut: aber wir haben dabey selten bedacht, dass aus dem Gesangbuch — gesungen werden soll. Zwey Hauptfehler entdeckt man an den meisten neuen Liedersammlungen in diesem Betracht, und, damit man sie sogleich vor Augen haben könne, führe ich ohne Bedenken unser leipziger Gesangbuch an, weil ich jene Fehler an keinem andern, mir bekannten, so hervorstechend finde: *) man dichtet Lieder nur nach den Sylben älterer, und legt sie nun Melodieen unter, die im Geist und Sinn ganz etwas Anders, wohl gar das Gegentheil ausdrücken — wo denn die Wirkung des Gedichts durch die Musik, die Wirkung der Musik durch das Gedicht aufgehoben werden müssen; man denkt nicht daran, die ältesten, schönsten, seltnern, aber doch dem Volke schon bekannten Melodieen durch neue Gedichte, wenn es deren bedurfte, zu erhalten. — **) Der Choral **muss gut gesungen werden** — d. h. nicht durch Zusätze und andere willkührliche Abänderungen verdorben, rein, langsam, und mit gemässigter Stimme. Damit dies geschehe, muss in den Schulen darüber gehalten werden, und ein beliebter und gewandter Prediger kann den Erwachsenen zuweilen selbst von der Kanzel ein behutsames Wort, gewiss mit guter Wirkung, darüber sagen. — Der Choral **muss gut begleitet werden** — von der Orgel nämlich. — Hier höre man eben so wenig nichtssagende Dudeleyen, als überkünstliche Kritteleyen in Praludien, sondern einfache Stücke im edlen Styl und Charakter des Liedes, das gesungen werden, und wozu ja eben das Praludium die Einleitung seyn, für welches das Praludium die Gemüther der Gemeinde stimmen soll! hier höre man keine laufenden Zwischenspiele, sondern einfache Uebergänge, keine künstliche Harmonieen, da die Gemeinde auch ihre Harmonieen, und dann mit jenen kontrastirend singt, oder verwirret wird! ***) hier sehe man keine Organi-

*) Damit nichts ohne Belege getadelt werde, gebe ich von vielen, die angegeben werden könnten, nur folgende Nummern an: 169, wird Christi glorreicht Auferstehung gepriesen nach der Melodie: Ach was soll ich Sünder machen, ein reumüthiger Gesang eines Lasterhaften, in dem das Gewissen furchtbar erwacht, findet sich 363, nach der Melodie: Wie gross ist des Allmächtgen Güte; für glücklichen Jahreswechsel wird Gott gepriesen 669, nach der Melodie: Christus, der uns selig macht; die Pracht des Sommers wird 682 besungen, nach der Melodie: Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn; für fruchtbare Witterung wird 704 gedankt, nach der Melodie: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen; in Feuersnoth wird 780 gesungen, nach der Melodie: Gottes Sohn ist kommen; für bürgerlichen Wohlstand wird 382 gedankt, nach der Melodie: Erbarm dich mein, o Herre Gott. Ich will nicht anführen, was das letzte Beyspiel dem Spötter in den Mund legt.

**) Auch in dieser Hinsicht vergleiche man z. B. das alte (in vielem andern Betracht allerdings sehr mangelhafte) leipziger Gesangbuch mit dem neuen.

***) Ich kenne eine Dorfgemeinde, wo der vernünftige Schulmeister, der aber gar nicht mehr gebildet ist, als es jeder seyn muss — dadurch, dass er die angegebnen Pflichten, so gut es in seinen Kräften stehet, erfüllet, seine Gemeinde in wenigen Jahren dahin gebracht hat, dass sie, ohne zu wissen, dass sie es thut, ihren Choral fast ganz regelmässig zu drey Stimmen singt. Die Melodie war bekannt, da seine Bässe, da er immer dieselben beybehielt, gewöhnten sich die Männer, und durch den eigenen Reiz, den das Ausfüllen der Harmonie, vornehmlich durch Terzen, Quinten und Sexten, auch für das Volk hat, hat sich eine meistens recht gut geführte Mittelstimme von selbst bey denen gefunden, die weder Höhe

ten, die zu vornehm oder zu bequem sind, den einfachen Choral selbst zu spielen, sondern dies dem ersten dem besten Stümper überlassen! Sind die Organisten Virtuosen und wollen ihre Kunst und Fertigkeit zeigen — schön! so mögen sie dies in ausgeführten Ausgängen zum Schluss der Gottesverehrung thun, wo es Niemand stört und die Kenner und Liebhaber gern verweilen werden.

Die Kirchenmusik ist das zweyte, wovon hier zu reden ist. Soll sie zur Erhebung der Herzen, zur Belebung der Andacht, zur Erbauung beytragen — (und soll sie das nicht: wozu ist sie da?) so muss der Dichter, wie der Komponist, bey dem Schreiben immer die Gemeinde, die sich vor Gott versammlet, als integrirenden Theil — als den, durch welchen sein Werk erst Zweck bekommt, erst wirklich das wird, was es werden soll, vor Augen behalten — eben so, wie Keiner ein Schauspiel dichten sollte, ohne es vor einem Publikum im Geiste aufgeführt zu sehen, welches Publikum zur Sache selbst gehört. Wie deshalb Kirchenmusik geschrieben werden müsse, ist an anderm Orte weiter ausgeführt worden, und der Musiker nimmt das lieber an Mustern ab; diese findet er bey den ältern Italienern, bey ältern Deutschen, wie Seb. Bach, Händel und Andern, und auch bey neuern Deutschen, wie bey Joseph und Michel Haydn, Mozart, und Andern — denn warum sollte die Kirchenmusik der Vortheile einer glänzendern, effektvollern Instrumentirung entbehren, wenn sie nur zu dem hier beabsichtigten Zweck gut benutzt wird? Dass überall mit grösster Sorgfalt vermieden werden müsse, was an die Oper oder an den Tanzsaal erinnert, versteht sich von selbst. Aber auch das: dass nur künstliche Stücke, ohne Effekt, d. h. ohne Wirkung auf das Gefühl, nur von Interesse für den Verstand des Musikers — hier nicht an ihrem Platze sind. Jenes ertödet das religiöse Gefühl durch Anregung der Sinnlichkeit allein: diese schläfern es ein durch Trockenheit bey dem Nichtmusiker, und ersticken es durch alleinige Beschäftigung des Verstandes bey dem Musiker.

Aber die Texte —! Unsere Kirchenmusik besteht aus deutschen Kantaten und aus Kompositionen der lateinischen Worte der Messe, des Te Deum u. dgl. Die Kantaten wird man füglich in Fest- und in gewöhnliche Sonntags-Kantaten abtheilen. Was sollen die ersten enthalten in Bezug auf die Gemeine? Das Recitativ erinnert an die Begebenheit, deren Andenken durch das Fest feyerlich erneuert werden soll; die Arie drückt Gefühle aus, die durch diese Begebenheit erweckt werden sollen; der Chor sammlet diese Gefühle, fasset sie in einen kernigen Spruch, macht sie dadurch kräftiger und dauerhafter, und sagt sie so aus, als wenn sie von der Gemeine selbst ausgesprochen würden — denn diese, wie sie seyn sollte, wird durch den Chor repräsentirt *). Auch die gewöhnlichen Sonntagskantaten nach diesem Zuschnitt zu bearbeiten, würde nicht immer gut ausführbar seyn, auch zu grosse Einförmigkeit erzeugen. Hier traf, meines Erachtens, keiner das Rechte besser, als Händel und Seb. Bach, durch ihren unbefangenen, geraden Sinn: der Erste nahm wohlgewählte Worte der Bibel, wie sie sind, der Zweyte schrieb seine Kantaten über die bekanntesten und kräftigsten Lieder des Gesangbuchs,

genug haben, der Melodie überall zu folgen, noch Tiefe genug, in den Bass einzustimmen. Es ist eine Freude, diese Gemeinde singen zu hören. Und was kostet es, dass jede so singt? Nichts, als Menschenverstand und beharrlichen guten Willen.

*) Im Vorbeygehen: war dies nicht auch die erste und vorzüglichste Bestimmung des Chors der alten Tragödie — dass er nämlich das Publikum darstellte, wie es seyn sollte?

über die, die man zu seiner Zeit, und mit Recht, Kernlieder nannte; Handel blieb bey der musikalischen Behandlung populair, so weit es der Künstler werden darf — d. h. ohne dass er jemals gemein wurde; Bach, der seine tiefe Gelehrsamkeit weder verleugnen mochte, noch verleugnen konnte, und doch zugleich die Wirkung auf die Gemeine im Auge behielt, legte seinen Kompositionen auch die Melodieen der Kirchenlieder als durchgängig hervorstechende Themata zu Grunde, und bearbeitete diese für den, der es zu fassen wusste, kunstreich. Beyde aber behandelten durchgängig den Chor, wie es seyn muss — als Hauptsache, liessen ihn abwechseln mit kurzen Solos, nicht mit weitausgeführten Arien, die den Nichtmusiker entweder kalt lassen oder an die Oper erinnern, und gaben selten und nur kurze Recitative, damit nicht etwa der Gemeine unschicklich eine Predigt von einem Knaben gehalten würde. Kann man bessere Wege einschlagen?

Man führt aber auch in protestantischen Kirchen Kompositionen der Messe und anderer lateinischer Gesänge auf — bekanntlich in katholischen Kirchen diese allein: ist dies zu billigen? oder sollen wir die Schätze musikalischer Kunst, die von den grössten Meistern alter und neuer Zeit auf diese Worte verwendet worden sind, die Gemeinen entbehren lassen? Keineswegs; nicht nur um der Musik, sondern auch um der Worte selbst willen: denn wer kann etwas schöneres und zugleich zweckmässigeres für die Kirche dichten, als z. B. das Requiem, Miserere, Te Deum, Sanctus mit seinen Folgesätzen *). „Aber das Volk verstehet nicht Lateinisch, und diese Werke müssten nothwendig auch in der besten Uebersetzung verlieren?“ So ist es! Aber wie leicht ists auch, sie dem Volke verständlich zu machen! Sie bleiben ja immer dieselben, kehren tausendmal wieder; und warum sollte denn nicht zuweilen ein Prediger, vielleicht im Eingange zu seiner Rede, über einen solchen Text der Musik sprechen können? Ueberdies muss, bey diesen Musikstücken, wie bey jenen Kantaten, der gemeine Mann seinen Text haben und nachlesen können: nun, so setzt zum Original eine Uebersetzung: Diese Texte aber sollten den Kirchengängern unentgeldlich ausgetheilt werden: denn die meisten von ihnen können oder wollen doch nichts dafür ausgeben — wollen nicht, weil sie jetzt noch viel zu wenig für die Sache selbst interessirt sind und die ganze Musik nur für einen allenfalls zierlichen, aber überflüssigen Schmuck, wie die goldnen Trotteln am Altartuch, ansehen. Ist

*) Man hat es oft als widersinnig erklärt, dass in der Messe das Credo (nicänische Glaubensbekenntnis) in Musik gesetzt und unter Trompeten- und Paukenschall abgesungen werde; man hat Spass gemacht und gefragt, wie sich wohl z. B. das „credo — unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam, confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum“ etc. durch Musik ausdrücken lasse, und dabey an jenen Musiker erinnert, der den Thorzettel komponiren wollte. — Wie leicht sich doch Spass machen lässt über etwas, das man nicht versteht! Der Theolog, der das Symbolum vor sich nimmt und seine Dogmen untersucht — nun ja, wenn der singen, oder wenn man sie für den in Musik setzen wollte, so wäre es albern. Aber der Musiker nimmt das Bekenntnis als Bekenntnis des Glaubens einer Gemeine, laut, vor Gott und Menschen, abgelegt: nun kann doch wohl Niemand dies thun, ohne Theilnahme des Herzens, ohne Empfindung; und zwar ohne verschiedene Empfindungen, je nachdem man etwas Tröstliches oder Niederschlagendes, Frohes oder Trauriges zu bekennen hat. Diese Empfindungen nun sucht der Komponist in seine Musik zu legen und bey den Zuhörern zu erwecken; gelingt dies ihm, so stimmt der Zuhörer im Geiste ein in das Bekenntnis, und empfindet, bey dieser öffentlichen Ablegung desselben, was er empfinden soll. Werden dann nicht selbst die angeführten Worte mit Recht musikalisch behandelt? Oder ist die Verbrüderung von Millionen zum Glauben an Einen Gott etwas dem Gefühl Gleichgültiges? Ich dächte, wem sie das ist, mit dem und von dem wäre hier weiter nicht zu reden.

es nicht wunderlich: wer in das Konzert, in die Komödie gehet, bekömmt seinen Zettel umsonst; wer in die Kirche gehet, soll ihn bezahlen, da doch dort weit mehr auf Wohlhabende zu rechnen ist, als hier? Sollten es sich nicht die Verwalter der, oft sehr reichen Kirchenararien zur Pflicht machen, die dadurch entstehende, denn doch sehr unbedeutende Ausgabe zu übernehmen, und, was aus dem Kirchenschatz vielleicht auf ein neues Crucifix oder Kanzeltuch gewendet wird, lieber zu diesem Behuf verwenden, wodurch denn doch wohl mehr zur Erreichung des Zwecks der gottesdienstlichen Versammlungen beygetragen wird, als durch jene Verwendung?

Wer soll aber für alles dieses thätig seyn, und, ist es zu Stande, darüber halten? Wer anders, als die, denen die oberste Leitung der öffentlichen religiösen Anstalten anvertrauet ist? Sie sehen jetzt alle mit Bedauern, wie Wenige überhaupt, und wie fast gar Niemand aus den gebildetern Ständen an der öffentlichen Gottesverehrung Antheil nimmt; sie wünschen diesem abzuhelfen: sie werden es, wenn sie vernehmlich auch mehr auf das immer lebhafter erwachende ästhetische Bedürfnis der Zeitgenossen Rücksicht nehmen. Man hat in protestantischen Ländern fast überall aus den Kirchen das Abergläubische glücklich entfernet, das den Menschen nur sinnlich erhitzen konnte; aber man hat ihm nichts besseres dafür gegeben, sondern nur das übrig gelassen, was seinen Verstand beschäftigen soll, was aber sein übriges ganzes Wesen erstarren lässt, und wodurch für die Religion, als solche, (man stosse sich nicht an den hart scheinenden Ausdruck: die Sache ist offenbar so —) gar nichts gethan wird. Und giebt es ein anderes, giebt es wenigstens ein sichreres Mittel, die öffentliche Gottesverehrung wieder jedem werth zu machen, als wenn man bey deren Anordnung vornehmlich auch auf jenes Bedürfnis Rücksicht nimmt? Ich scheue mich nicht, mich auf jene Vorsteher religiöser Anstalten selbst, auf ihr eignes Gefühl und eignes Verfahren zu berufen: was ist es, das grossentheils sie in dieser oder jener Kirche versammlet und mit wahrem, herzlichem Interesse am Gottesdienste Theil nehmen lässt? Wenn ich auch die Kirchenmusik übergehe: sind es nicht die schönen Gesänge, die der gebildete Prediger zu wählen weiss? die schönen Predigten, die er hält — mithin doch das Aesthetische? Ist es so bey ihnen, die daran gewöhnt sind, den Verstand oft allein und gern zu beschäftigen: wie vielmehr muss es bey der, nicht dazu gewöhnten, sinnlichern Menge derselbe Fall seyn? Mit einzelnen Verbesserungen in der Liturgie — wenn sie dies auch wirklich, und nicht nur Veränderungen sind — ist wenig gethan; wenn dies nicht die Natur der Sache und des Menschen lehrete, so würde es schon die Erfahrung lehren: man hat solche Verbesserungen fast überall gemacht, und fast überall ohne nur einigermassen bedeutenden Erfolg. Die Kirchen bleiben leer, und die Theater voll — weil man hier Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses, oder wenigstens nothdürftige Abhelfung desselben findet. Man wird tiefer greifen müssen, wenn der öffentlichen Gottesverehrung aufgeholfen werden soll; man wird Einrichtungen des Ganzen treffen müssen, die, wie die vorhandenen für ihre Zeiten und deren Geist genügend waren, es für die gegenwärtigen sind; man wird dabey ganz besonders auch auf das Gefühl für Kunst und auf Geschmack, mithin auch auf guten Gesang und gute Musik, die wahrlich unter die Hauptsachen zu zählen sind, Rücksicht nehmen müssen.

Ueber Oratorien wäre hier auch noch zu sprechen. Da es aber nicht in der Kürze geschehen kann, und sie unter die seltenen Erscheinungen gehören, wird füglicher an einem andern Orte von ihnen geredet werden.

Und du, Leser, sey nicht unwillig, wenn du hier Manches gefunden hast, das allerdings nicht zum erstenmale gesagt wird: denke an das Evangelium von der armen Wittwe und

dem Richter; sey nicht unwillig, wenn Manches ohne ausführliche Erörterung schlechthin postulirt, und alles so plan und einfaltig gesagt ist: da dieser Aufsatz für Alle seyn sollte, musste das wohl so seyn. Ueberlege vielmehr, was gesagt worden; und was du wahr und gut und ausführbar findest, suche weiter zu verbreiten, damit es auch vor die Ohren derer komme, die es ausführen können — vielleicht, dass sie endlich es auch wollen! Du aber, fromme Cäcilia, bitte für uns — nicht sowohl im Himmel, denn da ist für uns gebeten, sondern auf Erden, eben bey denen, welchen es in die Hände gegeben ist, dass sie zu Stande bringen können, wodurch dein Andenken heilig gehalten und immer würdiger gefeyert werde.

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Berlin, den 5. Nov. Am 30. Oct. gab der königl. Kapellmusikus, Louis Maurer, im Theatersaal ein sehr angenehmes Konzert, das alle Zuhörer befriedigte. Er selbst spielte ein Violinkonzert von Kreutzer und eine Polonoise von Haack. Auch Demois. Böheim machte uns das Vergnügen, eine Arie von Winter mit obligater Flöte, Klarinette, Bassetthorn und Fagott, und mit Herrn Hurka ein Duett von Righini zu singen. Der junge Meyer Beer spielte mit gewohnter Fertigkeit ein Klavierkonzert von Mozart, und Herr Barmann d. j. ein braves Fagottkonzert von Ritter.

Die Geburtstagsfeyer des Kronprinzen und der Königin Mutter am 15ten und 16ten Oct. schenkte uns zwey musikalische Neuigkeiten im Nationaltheater. Am 15. gab man zuerst: Das Singspiel, Operette in 1 Akt, nach dem Franz. von Treitschke, Musik von Domenico della Maria. Der Inhalt des Stücks selbst ist verbraucht und schleppend, und ward auch nicht durch glänzendes Spiel gehoben. Die Musik des zu früh verstorbenen Komponisten hat nur einzelne schöne Stellen. Den 16ten gab man: Angiolina oder die Heyrath durch Getöse, Oper in 2 Akten aus dem Italienischen, Musik von Salieri. Der Verfasser dieses sehr unterhaltenden Stücks, das zu den Lieblingen des Publikums gehört, wo es italienische Bühnen giebt, hat jede Veranlassung zu komischen Scenen, die das Sujet darbot, sehr gut benutzt. Salieri's treffliche Musik giebt dem Künstler volle Gelegenheit, sich rühmlich zu zeigen, und sie ward von allen mit Geschmack und Glanz benutzt. Die Musik gleicht freylich nicht einer eigentlichen Opernmusik, und daher entstand wohl auch das Missvergnügen mehrerer Zuschauer bey der ersten Vorstellung; das Ganze ist vielmehr im Geiste des Künstlers eine musikalische Akademie, worin der Dialog nur für die nöthigen Ruhepunkte gelten soll. Der Gesang war durchaus vortrefflich: besonders gefielen ein Terzett, das Mad. Eunike (Angiolina), Demois. Mebus (die eine Muhme) und Herr Eunike (Leander) ohne Begleitung sangen, (da alle drey Stimmen wie ausgesucht dazu sind) und zwey eingelegte Arien der Demois. Böheim und Hrn. Eunike's.

Dresden, den 16ten Nov. In der, in keinem Betracht ausgezeichneten Oper, La musicomania, von Mayer, trat zum erstenmale Dem. Fantozzi (Tochter der berühmten Sängerin, Marchetti-Fantozzi in Berlin) auf. Sie zeigt gute Methode, aber kein vorzügliches Organ, weder in Ansehung des Tons, noch der Beugsamkeit und Kunstfertigkeit. Vielleicht zeigt sie sich in der Folge vortheilhafter, wenn sie nicht mehr so ausserst furchtsam seyn wird; vielleicht wird dann auch von ihrem Spiel zu sprechen seyn, was jetzt der Fall noch gar nicht ist. —

Wir haben in den letzten Wochen Paers Sargino mit neuem Vergnügen mehrmals wiederholen gehört. Dem. Häser trat darin

zum erstenmal auf, und zwar in der artigen, muntern Rolle des Landmädchens. Da sie bis vor kurzem in den leipziger Konzerten sang, ist diese schätzbare Sängerin Ihnen, und durch Sie, Ihren Lesern schon bekannt. Sie genoss am Hofe, wo sie früher mit vielem Beyfall gesungen hatte, und nun auch beym Publikum die beste Aufnahme. Und in der That, ihre schöne, biegsame, sanfte Stimme, ihre Festigkeit und ihr Fleiss verdienten eine solche Aufnahme, die Jedermann ihr um so lieber gönnet, da ihre aufrichtige Sittsamkeit und Bescheidenheit unverkennbar sind, und da man von ihr, unter der Leitung unsers Gestewitz, bey welchem sie ihre Schule fortsetzt, das beste erwarten darf. Als Schauspielerin ist sie freylich noch fremd und Anfängerin, doch wird sich hoffentlich wenigstens so viel finden, als für die Oper unerlässlich ist. Die Italiener stehen sonst eben nicht in dem Rufe, dass sie Deutsche gern unter sich aufnahmen und ihnen aufhalfen: desto mehr gereicht es, besonders unserm Buonaveri zum Lobe, dass er dies bisher gethan hat und hoffentlich ferner thun wird. — Vor einem Monat ohngefähr hatten wir die Freude, die verehrungswürdige verwittwete Frau Herzogin von Weimar, Amalia, hier zu sehen. Mir ist nie eine Dame vorgekommen, die, in späten Lebensjahren, so alle Herzen an sich zöge. Das churfürstliche Haus, so wie andere der ersten Familien, thaten, was sie vermochten, um dieser verehrten Frau ihren Aufenthalt angenehm zu machen; und da sie nicht blos Liebhaberin, sondern wahre Kennerin der Musik ist, (sie hat in jungen Jahren selbst viele Gesänge komponirt) so suchte man ihr auch durch diese Kunst manchen Genuss zu verschaffen. Bey einem Feste, das ihr der Freyherr von Racknitz gab, wurde, unter anderm, folgendes zu ihrem Preis gesungen: Nella partenza da Dresda di sua Altezza Serenissima, Anna Amalia, Duchessa vedova di Weimar, alcuni giorni prima del 24. Ottobre anniversario della sua nascità.

Recitativo.

A. Taci, taci, ascoltiamo
Qual d'Ilm in sulle sponde è quel ch'io sento
Di liete voci insolito concento!
B. Non sai che d'Anna Amalia ivi dimora
Il Popolo fedele a lei soggetto?
A. Ah intendo: Si avvicina
Del suo Natale il giorno.
B. Appunto. E a lei lontana,
Ciascun suoi voti invia.

a. 2.

Ecco di quelli il labbro nostro sia.
Nacquero con Amalia
La gioja, ed il piacer.
B. Par che la terra altera
Vada d'un tale onor;
Parla del suo valor
Il Mondo intero.

a. 2.

Nacquero con Amalia
La gioja, ed il piacer.
A. Nascendo la congiunse
Il sangue ad un gran Re;
D'un tanto Eroe non è
Infido Immago.

a. 2.

Vidde per pochi istanti
Albi si bel Tesor;
Per appagar bastanti
Non sono il nostro amor.
Mà se sorte si felice
Prolungar a noi non lice,
Resta eterna in mezzo al petto
La memoria del diletto
Che ci fece un dì provar.

Möchte sie sich an uns Dresdner so gern erinnern, wie wir uns an sie! —

Ein Herr Germiani, angeblich ein Italiener, in der Wirklichkeit aber ein Franzos, hat sich als Tenorist produzirt und vielen Beyfall gefunden. Er singt wirklich sehr angenehm, besonders kleinere, artige Sachen; kann aber weder Benelli, noch Alberghi Schaden thun.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten November. Nº. 9. 1803.

MISCELLEN.

1.

Ein Künstler, vorzüglich wenn er mit Geist und Sinn, Kunsterfahrung verbindet, sagt zuweilen, ohne selbst zu erwagen, was alles in seinen Worten liege — in Unschuld und Naivetät, etwas über seine Kunst, woran, besonders dem Praktiker, mehr gelegen ist, als an tiefsinnigen Untersuchungen des Theoretikers und Kunstgelehrten. Tartini, als Komponist für sein Instrument achtungswerth, als Virtuos einer der vorzüglichsten aller Zeiten, als Lehrer vielleicht der vortrefflichste von allen — schrieb, ohngefahr im siebenzigsten Lebensjahre, einer Dame, die ihrer Neigung zum Violinspiel nicht widerstehen und keinen guten Lehrer haben konnte, folgenden Brief, den wir von Frankreich aus erhalten, und um so lieber für unsre Leser übersetzen, da er wirklich als eine treffliche Violinschule in nuce, allen denen sehr nützlich werden kann, die sich in den Verhältnissen jener Dame befinden. Nach Gerber (Tonkünstlerlexikon, Art. Tartini) ist ein solcher Brief nach Tartini's Tode gedruckt und auch übersetzt worden; sollte er auch der hier mitgetheilte seyn, so darf uns doch dies schon darum nicht abhalten, weil er sich dann in Sammlungen befindet, die sich so selten gemacht haben, dass wir sie nicht zur Hand bekommen können, was ohnstreitig auch der Fall bey weitem der meisten unsrer Leser seyn möchte.

d. Redakt.

Tartini's Brief an Madame B** seine Schülerin.

Padua, den 6. März 1760.

Madame!

Ich bin jetzt, Gott sey Dank, von den ernsthaften Geschäften frey, die mich bisher verhindert haben, Ihnen mein Versprechen zu erfüllen. Die Sache lag mir sehr am Herzen und ich wusste mich nicht zu beruhigen, da ich dazu keinen Augenblick finden konnte. Ich fange also an, und wenn sich in dem, was ich Ihnen vorzutragen habe, etwas finden sollte, was Sie nicht verstünden, so schreiben Sie es mir und befragen Sie mich über alles, wobey Sie ungewiss sind.

Ueberhaupt muss der vorzüglichste Gegenstand Ihrer Uebungen der Bogen seyn, den Sie völlig in Ihre Gewalt bekommen müssen, sowohl um richtig, als um geschmackvoll zu spielen. Bemühen Sie sich, anfanglich mit dem Bogen die Saiten so leise zu berühren, dass der Anfang des Tons, den Sie herausziehn, leise wie ein Hauch ist und die Saite gar nicht zu schwingen scheint. Dies beruht ganz auf der Leichtigkeit des Daumes (der rechten Hand am Bogenstock). Dann führen Sie Ihren Strich fort, indem Sie ihn, soviel Sie wollen, verstärken. Hat man mit einer ganz leisen Bogenführung angefangen, so darf man keinen unreinen oder rauhen Ton mehr besorgen. Versichern Sie sich auf diese Art ihrer Bogenführung in allen Lagen, sowohl wenn Sie ihn in der Mitte, als an dem Ende gebrauchen, sowohl bey dem Herunter- als bey dem Aufstreichen.

Fangen Sie dabey, einmal wie immer, Ihre gehaltenen Töne auf einer blossen Saite an, zum Beyspiel auf der A-Saite in der Tonleiter A dur. Fangen Sie ganz sanft an und lassen Sie Ihren Ton bis zur Stärke allmählig wachsen. Machen Sie diese Uebungen abwechselnd mit dem Herunter- und mit dem Aufstrich. Widmen Sie dieser Uebung täglich eine Stunde, aber nicht hinter einander, etwa zum Theil des Morgens, zum Theil des Abends, und vergessen Sie nie, dass dies die wichtigste und auch die schwierigste von allen Uebungen ist. Haben Sie sich dabey keine Mühe verdriessen lassen, so werden Ihnen jene langen gehaltenen Noten auf Einem Bogenstrich sehr leicht werden, die schwach anfangen, gegen die Mitte an Stärke wachsen und gegen das Ende wieder abnehmen. Sie werden Sicherheit und Leichtigkeit erlangen, in der besten Art den Bogen an die Saite anzudrücken; Sie werden mit Ihrem Bogen machen können, was Sie nur wollen. Um jene Fertigkeit im Daumen der rechten Hand zu erhalten, die zu raschen Bogenstrichen erforderlich ist, empfehle ich Ihnen alle Tage eine Fuge von Corelli, die alle aus Sechzehntheilnoten geschrieben sind, zu spielen. Drey solcher Fugen für eine Violin allein, findet man in seinem 5ten Werke. Die erste ist in seiner ersten Sonate aus D dur. Spielen Sie davon wenig auf einmal, aber dieses immer rascher und rascher, bis Sie im Stande sind, sie in der schnellsten Bewegung vorzutragen. Ich muss Ihnen dabey eine doppelte Lehre geben: die erste ist, alles mit einem kurzen Bogenstrich zu spielen, d. h. jeden Ton so kurz abzustossen, dass zwischen ihm und dem folgenden eine kleine Pause zu seyn scheint. Sie sind auf folgende Art geschrieben:

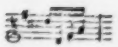

Man muss sie spielen, als stünde es so da:

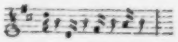

Anfänglich gebrauchen Sie dabey nur die Spitze des Bogens. — Ferner, wenn Sie überzeugt sind, es auf diese Art gut zu machen, fangen Sie an, dasselbe mit dem Theil des Bogens, der zwischen der Spitze und der Mitte ist, zu üben; sind Sie dieser neuen Lage des Bogens Meister, so üben Sie nun dasselbe mit der Mitte des Bogens. Auch müssen Sie bey jeder dieser Uebungen darauf merken, dass Sie Ihr Stück bald mit dem Herunterstrich, bald mit dem Aufstrich anfangen. Hüten Sie sich ja vor der Gewohnheit, sie immer blos mit dem Herunterstrich anzufangen.

Um diese Leichtigkeit im Bogen zu bekommen, ist es sehr gut, sich im Springen über eine Saite weg zu üben, und Sechzehntheilpassagen von folgender Art fleissig zu spielen:

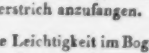

Sie können das nach Belieben durch alle Töne fortsetzen. Dies ist wahrhaft nützlich und nothwendig.

Was die linke Hand und das Griffbret betrifft, so habe ich Ihnen nur eine einzige Sache zur Uebung zu empfehlen; sie schliesst alles Uebrige in sich *). Sie heisst: Nehmen Sie die erste die beste Violinstimme vor sich — meinetwegen eine erste oder eine zweyte Violin — gleich viel, ob aus einem Konzert,

*) Liebhaber, die in der Kunst die Violin zu spielen ein wenig weiter gekommen sind, werden den Werth dieses Raths empfinden. Folgt man ihm, so muss man nothwendigerweise eine viel grössere Festigkeit erlangen, als wenn man alle Striche macht, wie sie geschrieben stehn, weil in dem letztern Fall die Komponisten immer auf die verschiedenen Lagen der Hand auf dem Griffbret Rücksicht nehmen.

Der Einsender.

oder einer Messe, oder einer Kantate. Setzen Sie Ihre Finger nicht in die gewöhnliche Lage, sondern gleich in die zweyte Position (die halbe Applikatur) nämlich den ersten Finger in g auf der Quinte; lassen Sie die Hand unverrückt in dieser Lage und spielen Sie so Ihr Stück bis zu Ende. Müssen Sie das tiefe a auf der g-Saite, oder das hohe d auf der Quinte nehmen, so kehren Sie sogleich wieder in ihre vorige Lage zurück. Ueben Sie das so lange, bis Sie gewiss sind, alles, was man Ihnen vorlegt (Solos ausgenommen) a vista spielen zu können. Gehn Sie dann zur folgenden, der dritten Lage fort, indem Sie den ersten Finger in a auf der Quinte einsetzen. Machen Sie hier genau dieselbe Uebung wie in der vorigen. Sind Sie hier zur Fertigkeit gelangt, so gehn Sie abermals zur folgenden Lage, indem Sie h auf der Quinte mit dem ersten Finger nehmen, und suchen Sie dieselbe Fertigkeit auch hier zu erreichen. Dann zur weiter folgenden, wo Sie den ersten Finger in c einsetzen und immer weiter bis zur äussersten Lage. Sind Sie so mit allen Lagen von unten bis oben vertraut, so können Sie sagen, dass Sie Ihr Griffbrett in Ihrer Gewalt haben. Diese Uebung ist sehr nothwendig; ich empfehle sie Ihnen.

Das dritte, was nöthwendig zu üben ist, ist der Triller. Man muss ihn langsam, mässig geschwind, und sehr rasch machen können: d. h., man fängt ihn ganz langsam an, man macht ihn rascher und rascher, und endigt ihn mit der grösstmöglichsten Schnelligkeit. Man hat in der Praxis diese verschiedenen Gattungen von Trillern nöthig; denn man muss sich nicht einbilden, dass derselbe Triller für ein langsames und für ein geschwindes Musikstück passe. Um beyde Uebungen mit einander zu verbinden, fangen Sie auf einer blossen Saite, etwa auf der A-Saite oder der Quinte mit einem langen Bogen, wie bey gehaltenen Noten an, und schlagen Sie Ihren Triller erst langsam, dann nach und nach durch ganz unmerkliche Grade immer rascher und rascher, bis zur grössten Schnelligkeit, etwa so:

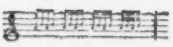

Sie müssen es mit diesem Beyspiele nicht so genau nehmen, in welchem Achtel, Sechzehntheile, Zweyunddreyssigtheile und Vierundsechzigtheile auf einander folgen: denken Sie sich zwischen allen diesen noch Noten von einem mittlern Taktwerth, die die Uebergänge ausmachen. Machen Sie diese Uebung fleissig und mit Aufmerksamkeit, und zwar schlechterdings auf einer blossen Saite. Denn wenn Sie sie da gut machen, so werden Sie sie auch mit dem zweyten, dem dritten, und selbst mit dem vierten Finger gut machen, der als der kleinste unter seinen Brüdern eine ganz besondere Uebung erfordert. Da haben Sie alles, was ich Ihnen für jetzt zu Ihrem Studium empfehle. Ich denke, es wird genug seyn, wenn Sie ihm die Aufmerksamkeit schenken, die es verdient. Ich bin mit Hochachtung etc.

2.

Fortgesetzte Unterhaltungen über einige im 50 Stücke des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung zur Sprache gekommene Gegenstände.

In unserm Zeitalter, wo uns für jede Bedürfnisse Simplifikationssysteme, die unsern Genuss nicht geradezu verminderten, willkommen seyn sollten, scheint dies dem ersten Ansehen nach vor allem andern der Fall mit den grossen Orgeln in den leeren Kirchen zu seyn. Indessen haben wir nun einmal die grossen Kirchen. Und wenn die Baumeister der Peterskirche zu Rom die darin befindlichen kolossalischen Engel, aus Oekonomie, in das Format unsrer Kanzelengelein hätten bringen wollen; so würden sie an ihrem Orte eine schlechte Figur machen. Oder noch näher zu unserm Zwecke: wenn man das zur Musik in einer grossen Kirche gehörige Orchester, das bisher aus zwanzig Geigen bestanden hätte, auf

zwey reduciren wollte; so müsste diese Musik einen sehr kläglichen Effekt machen.

Aber dieser Fall lässt sich nicht einmal auf unsere Orgeln anwenden, indem so leicht in keinem Manuale einer deutschen Orgel zwey gleichartige achtfüssige Stimmen, z. B. Principal und Octave acht Fuss, gefunden werden, bloss um den Ton zu verstärken, und alle übrigen achtfüssigen Stimmen ihre andern guten Gründe haben, weswegen sie da sind, wobey die Verstärkung ein blosser Nebenzweck ist. Wenn z. B. das Principal zum Vorspiele eines Buss- oder Trauerliedes viel zu helltönend erklingt, so ist zu diesem Behufe das Gedakt 8 Fuss da. Wenn ferner bey der Musik das Principal den Sänger übertäubet, und das dumpfe Gedakte zu geschwindern Noten, besonders aber bey Begleitung des Recitativs, zu unbehülflich ist, so findet man zu diesem Gebrauche die leicht und dabey sanft intonirenden achtfüssigen Gemshörner, Spitzflöten u. dergl. Dies sind nun schon drey achtfüssige Stimmen, davon der Organist keine entrathen kann. Ja bey starken Gemeinden darf selbst eine achtfüssige Trompete oder eine andere dergleichen sonore Rohrstimme zur Verstärkung nicht fehlen, wenn sie auch, wie sie wirklich thut, mehrern Wind als alle jene Stimmen rauben sollte: denn ihr durchdringender Ton kann durch keine Simplificirungskunst ersetzt werden, und anlangend den Verlust des Windes, so ist es Sache des Orgelmachers, den zu den Stimmen seines Werks nöthigen Wind herbey zu schaffen, und was dann davon verloren geht, ist ja doch nur Wind. So viel zur zweyten Nummer, als zur Hauptsache.

Da nach dem Simplificationssysteme auch Oktaven zulassig sind, die übrigens nicht wenig kleine zinnerne Pfeifen nothwendig machen; so ware dabey nichts weiter zu erinnern. Wohl aber wegen des Weglassens der ganz tiefen Pfeifen, womit doch wohl die sechzehnfüssigen Manualstimmen gemeynt seyn sollen? Wenn unsere Vorfahren in ihre grossen Orgeln drey sechzehnfüssige Stimmen, einen Principal, einen Bordun und noch eine Trompete setzten; so war dies offenbar Missbrauch, geschmacklose Prahlerey und die Disposition blos auf den Chorgesang der Mönche berechnet. Aber alle sechzehnfüssige Stimmen aus einer Orgel auszumerzen, wo mehrere hundert Mannerstimmen den Choral mitsingen, wäre noch unschicklicher, weil dadurch das Werk zu jung und kleinlich gegen den Gesang der Gemeinde ertönt. Um diesen Uebelstand zu heben und überhaupt dem Werke die nöthige Gravität und einen gewissen Ernst zu geben, ist eine leicht ansprechende 16füssige Stimme, etwa ein Bordun oder eine Quintatone, hinlänglich. Indessen wäre seit der Erfindung des von selbst ertönenden 16füssigen Tons auch diese Stimme zu entrathen. Allein noch bin ich nicht so glücklich gewesen diesen tiefern Ton vernehmen zu können, ob ich mir gleich die dazu nöthigen Intervalle mehrmals habe anhalten lassen. Gesetzt aber, ein geschickter Orgelbauer bringt es so weit, dass sein neues Werk bey der Uebergabe wirklich durchs ganze Manual als 16füssig ertönt: wie viele Wochen, oder vielleicht nur wie viele Tage werden diese 16füssigen Töne hörbar bleiben, da sie blos der Effekt einer äusserst reinen Stimmung seyn können, und diese sich doch nicht länger erwarten lässt, bis sich die während dem Stimmen herrschende Wärme oder Kalte, Trokkenheit oder Feuchtigkeit der Luft wieder umändert? — Also eine eigene 16füssige Pfeife, wenn sie auch nur einen bestimmten Hauch giebt, ist durchaus nöthig, auch schon wegen der Begleitung zur Musik.

Was übrigens von schwirrenden und die Reinigkeit zerstörenden Mixturen in No. 4. gesagt wird, hat seine vollkommene Richtigkeit. Deswegen sind aber gute und eingestimmte Mixturen so wenig zu verwerfen, dass ein Werk mit den oben genannten Stimmen, ohne Mixtur, allenfalls beym Choralgesange, oder langsamen Spiele sich horen lassen möchte;

aber beym lebhaften Vortrage, in einer grossen Kirche, eine sehr konfuse Wirkung hervorbringen müsste. Denn eben die Mixtur ist es, welche beym vollen Werke die Töne, welche sonst in einander fliessen würden, abrundet, belebt, und ihre wahre Dauer bestimmt. Hierzu bedarf es aber keiner zehn- und zwölffachen Mixturen. Wo dergleichen sind, da mache man von dem Simplificationssysteme so lange Gebrauch, bis nur noch vier Pfeifen für jeden Ton übrig sind, welche das vollkommen leisten, was die Mixtur leisten soll, und dabey reiner erhalten werden können.

Was endlich No. 3, die Modifikation der Orgeltöne anlangt: so möchte dies wohl noch lange Zeit ein frommer Wunsch bleiben. Zwar ist im vergangenen Jahrhunderte verschiedenes zu diesem Zwecke geschehen; allein die Hindernisse und Schwierigkeiten, die sich bey der Anwendung dieser Erfindungen einstellen, machen sie nur höchstens an kleinen Haus-Orgeln anwendbar. Eine der einzigen zu diesem Zwecke war wohl das Manualkoppel, welches der ehemalige Rotterdamer Orgelmacher Moreau 1736 in der Orgel der Johanniskirche zu Gouda angebracht hatte. Vermittelst dieses brauchte man die Tasten des Hauptmanuals nur um die Dicke eines Laubthalers tief zu drücken, um sie zur Ansprache zu bringen. Drückte man aber etwas tiefer, so liess sich das Obermanual mit hören, und drückte man auf den Grund, so ertönten alle drey Manuale. Aber welche Akkuratesse muss nicht zur Bearbeitung eines solchen Koppels gehören? Und wenn die Mechanik von Holz ist: wie lange möchte es wohl brauchbar bleiben? Gesetzt aber, es fände sich ein solches Crescendokoppel, an dem nichts zu wünschen übrig wäre, in einer Orgel: welche Besonnenheit und Vorsicht des Spielers gehörte dazu, um davon Gebrauch zu machen?

Bey den Bemerkungen über die Unzweckmässigkeit der gleichschwebenden Temperatur, S. 825 desselben Stücks d. Z., hat der würdige Herr Verfasser wohl nicht an die jetzt gebräuchlichen verwegenen Modulationen gedacht, wo der Mangel an Kreutzen und B's am Anfange des Stücks den Spieler in der Folge keineswegs für cis dur sicher stellt. Auch scheint ihm nicht der freye Gang der Recitative beygefallen zu seyn, wo der Begleiter, der schweren, wie der leichten Tonarten in gleichem Maase bedarf.

Recension.

1) *Tre Ariette coll' Accompagnamento di Pianoforte obligato, composte da Bonifacio Asioli.* Opera 2. (Pr. 4 Livr.)

2) *Tre Ariette — — Opera 4.* (Pr. 4 Livr.)

3) *Tre Duetti per due Voci di Soprano coll' accompagnamento di Pianoforte, composti da Bonifacio Asioli.* Opera 6. (Pr. 3 Livr.)

4) *Preghiera, coll' accompagnamento di Pianof. composta dal Sig. Zingarelli.* (Pr. 9 Gr.)

5) *Sei Canzoncins coll' accompagnamento di Pianoforte, da Giuseppe Millico.* (Pr. 3 Livr.)

(sämmtlich im Verlag von Hans Georg Nägeli in Zürich, sehr schön gestochen; alles Aeussere, wie bey den besten französischen Musikalien.)

Wenn man von den Unternehmungen der bedeutendsten und erfahrensten Verleger auf den Geist des Zeitalters und die Neigung des grössten Theils des Publikums schliessen darf — und das darf man ja wohl, da der Verleger kein Macenas seyn kann, sondern sich nach jenem Geist richtet, und, will er brav seyn, von dem, was dieser verlangt, nur das Beste auswählt — : so bekommt das Durchsehen der Anzeigen von Novitäten ein nicht geringes Interesse; so kann man auch, wovon hier besonders zu sprechen ist, nicht ohne Vergnügen und gute Hoffnungen von der Zukunft, die,

verhältnismässig, grosse Anzahl ächt-italienischer, besonders kleiner und zarter Gesänge betrachten, die jetzt in Deutschland sich verbreitet und die geist- und sinnlosen gesungenen Tänze aus schlechten Opern, auch von den Notenpulten der weniger Gebildeten verdrängt. Denn, sage man auch, was man wolle: singen müssen wir alle von der Nation lernen, die die Natur zur singenden schuf, und die ohne Gesang so wenig leben kann, als ohne Makkaroni. Freylich geziemt es dem deutschen Künstler, dass er bey dem nicht stehen bleibe, was er hier lernen kann, und es nicht so einseitig weiter fortbilde, wie so viele Italiener thun: aber den Grund zur Kunstbildung für den Gesang muss der Dilettant und auch der künftige Virtuos durch sie legen. Und darum verdient es Dank, wenn man gute kleinere, leicht auszuführende, und sich zu solchen Vorübungen und Studien eignende italienische Gesänge verbreitet, und macht Freude, wenn man die Freunde der Tonkunst begierig darnach greifen siehet.

Um dergleichen, um auch die angezeigten Werkchen gehörig würdigen und benutzen zu können, muss man nur keine Forderungen an sie machen, die sie nicht erfüllen wollen und sollen. In der Regel ist bey ihnen mit Recht von gar nichts die Rede, als von fliessenden und wohllautenden, wenn auch, dem Inhalte nach, unbedeutenden Gedichten, von einem Accompagnement, das die Singstimme nur trägt und hält, höchstens zuweilen das Ganze hin und wieder verzieren hilft — aber von einem Gesange, als der Hauptsache, der den Ansprüchen, die man an ihn, sowohl in Hinsicht auf Geist und Sinn, als auch in Hinsicht auf die Organe und alles, was zum Mechanischen des Singens gehört — Genüge zu leisten versuche. Giebt mancher Italiener (wie, unter den oben genannten, besonders Assioli) mehr: wohl gut — wenn es ihm gelingt: aber wir fordern es nicht, und verdanken es ihm keineswegs, wenn er darüber das zurücksetzt, was ihm Hauptsache seyn sollte — denn alles, was er übrigens thun kann, machen Deutsche ja doch besser.

Ich komme auf die angezeigten Werkchen selbst. Sie sind sämmtlich von Werth, obschon von sehr verschiedenem; jedes hat, mehr oder weniger, Stücke, welche den angeführten Forderungen ganz entsprechen, und keins, das sie ganz verletzte. Das ist nicht wenig!

Assioli ist einer von den wenigen Komponisten, die in Italien jetzt auftreten, bedeutendes Glück machen, und dies Glück verdienen. (Es ist bekannt, dass die vorzüglichsten jetztlebenden italienischen Komponisten, wie Salieri, Righini, Paisiello, Pär etc. nicht in ihrem Vaterlande leben, und wenigstens etwas, der eine mehr, der andere weniger vom Styl der Ausländer angenommen haben —) Entweder sein eigener Genius, oder, was aus seinen Werken selbst wahrscheinlicher wird, die Nachbarschaft von Deutschland — er lebt in Mayland — und die Bekanntschaft mit unsrer Musik haben ihn auf einen Weg geleitet, der nicht der in seinem Vaterlande gewöhnliche ist, auf welchem er aber jetzt schon so treffliches erreicht, und, wenn er manches, sogleich anzuführende, abgelegt haben wird, noch mehreres und noch glücklicher erreichen wird. Ohne nämlich dem Gesange Eintrag zu thun, giebt er zugleich ein sehr volles und in guter Verbindung — wenn auch nicht in sehr künstlicher und tiefsinniger Verwebung — frey ausgearbeitetes Accompagnement, so dass mehrere seiner grössern Stücke in diesem Betracht sich den grössern in Cimarosa's letzten Werken nähern. Aber er lässt sich hin und wieder zwey Fehler zu Schulden kommen, die Cimarosa fast überall vermied: seine Begleitung ist zuweilen wirklich überfüllt und überladen, vornehmlich durch fruchtlose Verdoppelungen, und sein Satz ist nicht immer rein. Legt er dieses ab, so kenne ich nicht Einen unter allen jetzt in Italien lebenden Komponi-

sten, der so sichere Hoffnung giebt gross zu werden: denn A.s Erfindungsgabe ist reich, sein Gefühl warm, kräftig und zart, seine Phantasie viel umfassend, seine Kenntnisse und sein Fleiss sind unverkennbar.

In das Einzelne der angezeigten Werkchen dieses Komponisten, nach dem Gesagten, einzugehen, ist unnöthig. Welch einen Zauber manche seiner Melodieen haben; wo er sie nicht durch Accompagnement drückt: das wird dem Kenner schon Eine solche Zeile, wie ich sie, aus vielen, hieher setze, einleuchten. Jedes Stück hat seine Einleitung, aus welcher sich hernach das Ganze fast allein entwickelt. Gleich im ersten Stück des ersten Werkes stehet in dieser Einleitung, S. 3.

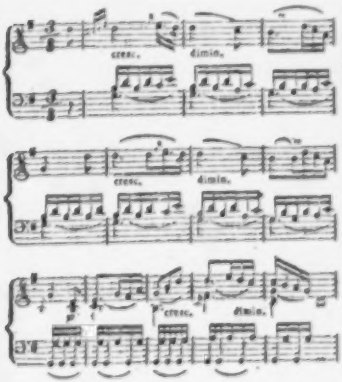

Wer glaubte nicht, so etwas gleich selbst machen zu können, bis — er es versucht hat? Es verstehet sich, dass auch diese Gedanken, wenn sie hernach von der Singstimme weiter benutzt werden, noch reizender hervortreten. Uebrigens verlangt das Accompagnement, wenn alles die beabsichtigte Wirkung thun soll, nicht nur einen geübten, sondern auch gebildeten Spieler, damit er die unreinen Stellen zu verbessern, wenigstens zu verdecken, und die überladenen sehr zu mässigen, auch wohl manche Verdoppelung u. dgl. lieber zu übergehen wisse.

So zeigt sich Asioli in den ersten zweyen Werken, (deren schönste Nummern mir I. 1 u. 3, II. 3 zu seyn scheinen,) aber in dem dritten, in den Duetten, schreibt er ein weit einfacheres, und doch auch zierliches Accompagnement, die ausdrucksvollen und oft schön verwebten Singstimmen bleiben Hauptsache, er hebt sich im Ganzen nicht sehr hoch, stehet aber, wo er stehet, fest und freundlich da. Man kann, in dieser Gattung, kaum etwas Anziehenderes hören, als Stellen, wie S. 9 ganz, S. 12 bis zu Ende des Stücks — wenn sie von dem Singenden, wie vom Accompagnirenden wirklich gut vorgetragen werden.

4) Zingarelli ist der Komponist, der in seinem Vaterlande den ausgebreitetsten Ruhm unter den jetzt, und in Italien lebenden, mit Nasolini theilt. Viele seiner grössern Opernarien, Finalen u. dgl. sind auch in Deutschland bekannt, weil man sie in Konserten giebt. Zingarelli's Verdienst ist aber, gross zu seyn im Kleinen: ich glaube durch ganz Deutschland keinen Widerspruch erfahren zu müssen, wenn ich sage, gerade jene gesuchten grössern Stücke Z.s sind von unbeträchtlichem, oder gar keinem Werth; da hingegen seine kleinen Kantaten, Kanzonetten u. s. w. in jeder Hinsicht vortrefflich sind. Unter diesen kleinen Kantaten ist die, schon vor dieser Ausgabe nicht unbekannte, gewiss eine der vorzüglichsten. Hier ist Gesang alles — aber es ist auch alles im Gesange. Der Sänger, der Kenntnisse mit Geschmack verbindet, kann hier frey schalten, und der Komponist leitet ihn durch offene Fermaten, Stellen, ganz ohne Accompagnement und ad libitum, so wie auch durch das guitarrenmässige der Begleitung und die seltenen Ausweichungen, selbst in nahe verwandte

Tonarten — selbst darauf. — Man hat wohl weniges, wo mit einem ärmlich scheinenden Paar Noten etwas so innige, wie der Schluss dieses Gebets, erreicht worden ist! —

5) Millico ist als ein artiger Kanzonetten- und Arietten-Schreiber bekannt. Die hier gelieferten sind den frühern weder vorzuziehen, noch nachzusetzen. Es bleibt sich gleich — kinderleicht, zuweilen anziehend, aber nicht tief eindringend. Einige Stücke dieser kleinen Sammlung sind gar zu unbetrachtlich. Als Uebungsstücke für Anfänger eines guten Gesanges und als Grundlage zu etwas Bedeutenderm möchten No. 1, 2 und 6 am meisten zu empfehlen seyn.

Nachricht

Salzburg. Den 3ten October gaben die Hrn. Mikseh und Calmus eine musikalische Akademie auf dem Rathhaussaale. Hr. Miksch spielte ein Konzert von seiner eigenen Komposition auf dem Waldhorn. Sein schöner, voller und biegsamer Ton, verbunden mit Feuer und Akkuratesse im Vortrag, machen ihn zu einem sehr schätzenswerthen Virtuosen auf dem Waldhorn. Hr. Calmus gab ein Konzert von Danzi auf dem Violoncelle. Er ist von seinen Reisen schon bekannt, hat sein Instrument vollkommen in seiner Gewalt und giebt das Adagio mit Würde und Studium. Das Flageolet spielt er ausserst zart und rein. Der Ton verliert sich ins Unhörbare: nur gefällt er sich selbst hier zu sehr, und giebt diese Lockspeise zu oft. Beyde Konzerte zeichneten sich übrigens auch durch innern Gehalt aus, und ermüdeten nicht mit faler Passagenjägerey. Sehr nachahmungswürdig wäre es auch, dass ähnliche musikalische Unterhaltungen nicht länger wie diese, höchstens zwey Stunden dauerten. Der hier ungewöhnlich hohe Entréepreis war wohl Ursache, dass das Auditorium nicht stärker war.

Kurze Anzeige.

III Sonates d'une difficulté progressive, fürs Pianof. mit V. et Viol. von D. Steibelt. Op. 57. 11 Bogen lang Fol. 2 Fl. Offenbach bey J. André.

Für Anfänger zu setzen, ist keine leichte Sache. Clementi und Pleyl verstehen sich darauf. Es wäre indess noch zu erörtern, ob es angehenden Klavierspielern nicht vortheilhafter wäre, sich erst in einzelnen Passagen zu versuchen, ehe sie es mit einer ganzen Sonate aufnehmen. Vorliegende Sonaten sind federleicht, und können eben sowohl den Anfängern im Spielen überhaupt, als denen, die vom Blatte spielen lernen wollen, zur Uebung anempfohlen werden.

Ueber die musikalische Beylage No. IV.

Dieser mit Gefühl, Einsicht und Sorgfalt gearbeitete Gesang, von der Komposition unsers Konzertdirektors, des Herrn Schicht, bedarf unsrer Empfehlung nicht, um unsern Lesern lieb und werth zu seyn.

(Hierzu die musikal. Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Trost.

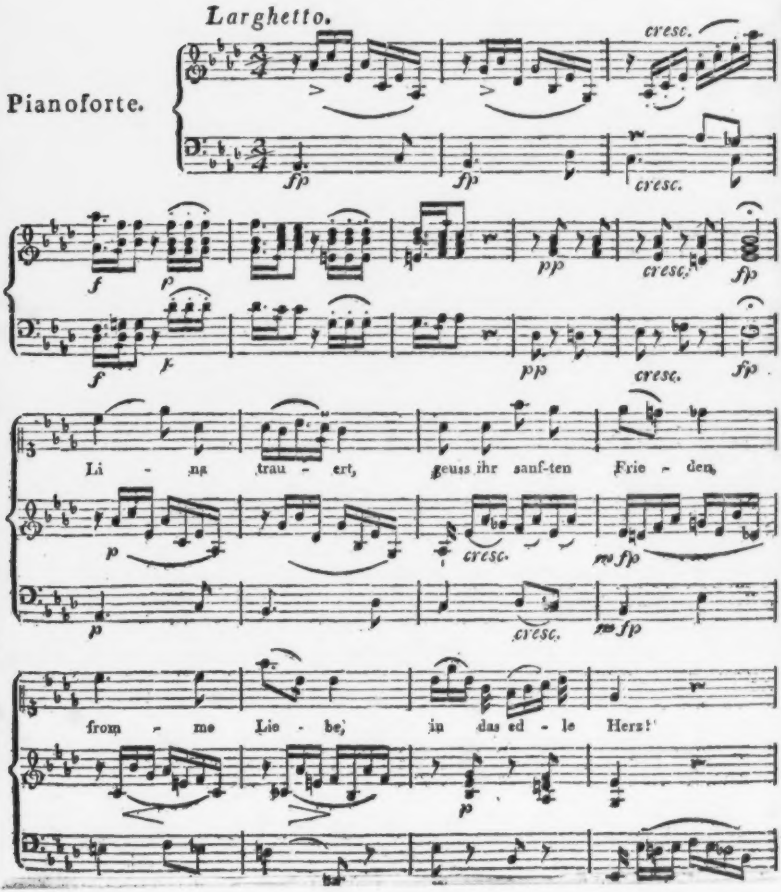

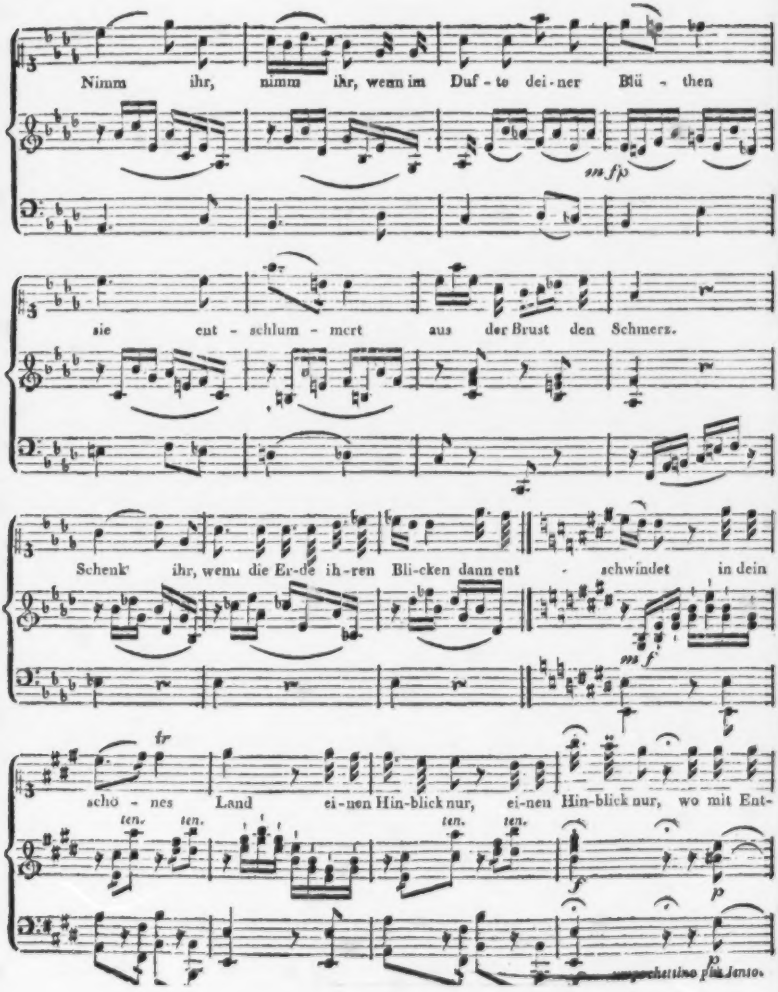
Nimm ihr, nimm ihr, wenn im Duf - te dei - ner Blü - then
sie ent - schlum - mert aus der Brust den Schmerz.
Schenk' ihr, wenn die Er-de ih-ren Bli-cken dann ent - schwindet in dein
scho - nes Land ei-nen Hin-blick nur, ei-nen Hin-blick nur, wo mit Ent-
ten. ten. ten. ten.
ms f p
ms f
fz
f p
p
unpochettino più lento.

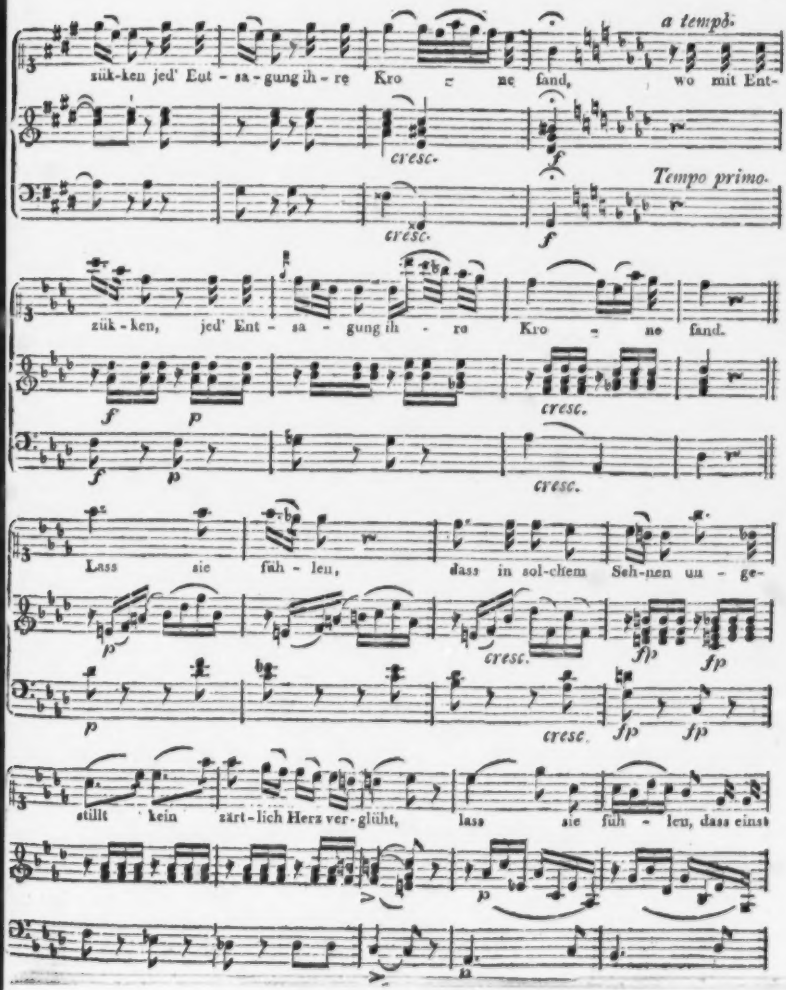
a tempo.
zük-ken jed' Ent - sa - gung ih - re Kro - ne fand, wo mit Ent-
cresc.
f
Tempo primo.
cresc.
f
zük - ken, jed' Ent - sa - gung ih - re Kro - ne fand.
f
p
cresc.
f
p
cresc.
Lass sie fuh - len, dass in sol-chem Seh-nen un - ge-
p
cresc.
fp
fp
p
cresc.
fp
fp
stillt kein zärt - lich Herz ver - glüht, lass sie fuh - len, dass einst
p

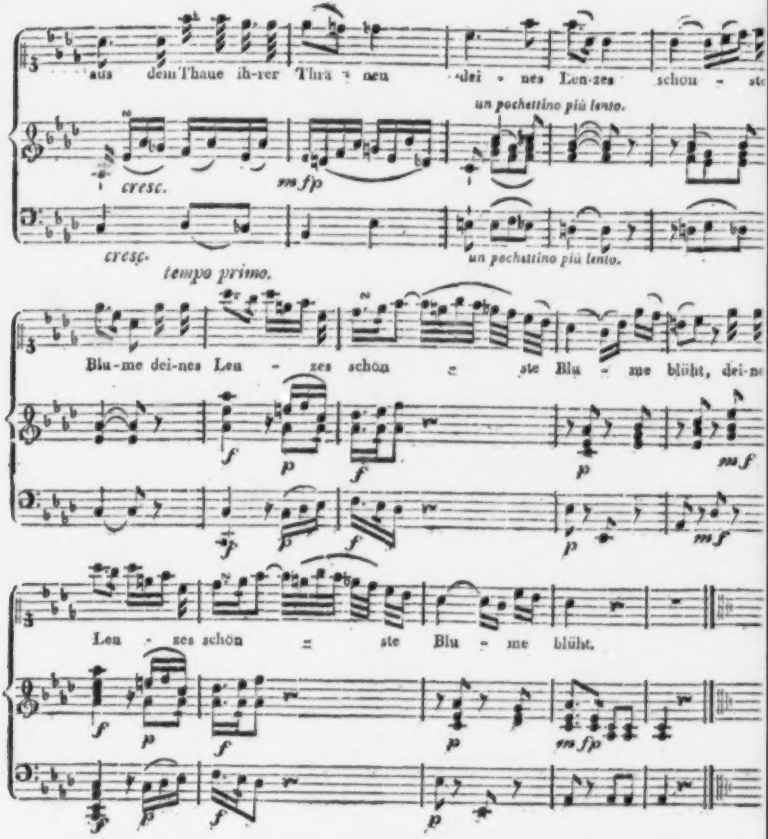
aus dem Thaue ih-rer Thrä - nen dei - nes Len-zes schön - ste
un pochettino più lento.
cresc.
ms fp
cresc.
tempo primo.
un pochettino più lento.
Blu-me dei-nes Len - zes schön - ste Blu - me blüht, dei-ne
f
p
f
p
ms f
Len - zes schön - ste Blu - me blüht.
ms fp

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten December. Nº. 10. 1803.

Recensionen.

So *Préludes pour le Violon seul dans tous les différens Tons, majeurs et mineurs, servant d'Etude pour perfectionner l'Intonation, composés et dédiés à Monsieur le Baron de Schönberg, seigneur de Pfaffenrode, Durenthal etc. par B. Campagnoli, membre de l'Academie Royale de Suede.* Oeuv. 12. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Fl.)

Es ist nicht zu leugnen, dass der Gebrauch zweckmässiger Uebungsstücke auch den in seiner Bildung schon beträchtlich vorgeschrittenen Musiker in dem praktischen Theile der Kunst um Vieles weiter bringen könne, als das öftere Durchlaufen von allerley Kompositionen, die ohne jenen Zweck geschrieben sind; und es wäre zu wünschen, dass öfter dergleichen Werkchen herauskämen, aber auch, dass solche Musiker öfter nach ihnen griffen und sie übten, als gewöhnlich geschiehet. Sind die Etudes von der Art, dass durch sie ein Lernender mit allen Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, und mit der eigenthümlichen, und zweckmässigsten Behandlungsart des Instruments genau bekannt und in der Ausübung vertraut wird: so sammlet er hier Materialien, womit er im Stande ist, wenn es ihm nicht an Geist gebricht, seine eigenen Solos zu bereichern, und die Kompositionen Anderer werden ihm selten etwas bieten, das er nicht mit Glück und ohne viele Schwierigkeit besiegen könnte.

Es ist vor mehrern Jahren in der Hummelschen Officin ein dem angezeigten ähnliches Werk von Fiorillo erschienen, welches sich seines entschiedenen Nutzens halben allgemein verbreitet hat. Gegenwärtiges kann in mancher Hinsicht jenem wohl an die Seite gesetzt werden. Jenes ist reichhaltig und überaus belehrend in der Mannichfaltigkeit und Verschiedenheit des Bogenstrichs und in allen Arten der Staccatopassagen, welche auf der Violin zulässig sind. In gegenwärtigem hat Hr. C. vornehmlich die Absicht gehabt, die Finger eines Violinspielers in der Applikatur, welche die mancherley Lagen der Hand und die verschiedenen Tonarten nothwendig machen, zu üben, und Gleichheit und Präcision in gebundenen Figuren zu bewirken.

Ob sich gleich wider den öftern Gebrauch der vollstimmigen Harmonie auf einer Violin Manches einwenden liess, so sind doch bekanntlich häufig, sowohl in obligaten, als auch in Ripiensachen, vollstimmige Griffe anzutreffen, und ein Violinspieler muss sich eine genaue Bekanntschaft mit allen brauchbaren zwey- und mehrstimmigen Gängen auf diesem Instrumente zu verschaffen suchen. Durch den Gebrauch des gegenwärtigen Werkes erhält er eine sehr weite und reiche Uebersicht der mehrstimmigen Griffe und der damit verbundenen künstlichen Applikaturen, und es ist deshalb allen Violinisten ohne Unterschied zu empfehlen. Nur wäre zu wünschen, dass Hr. C. alle ungewöhnliche Griffe und vollstimmige Gänge, als z. B. S. 2, Z. 15, T. 7, 8, S. 3, Z. 14, T. 4 und mehr dergleichen, nicht nur theilweise, sondern auch durchgängig mit der bestmöglichen Applikatur versehen hätte. Der

Musiker wird zwar durch eigenes Nachdenken gereift und sein Urtheil geschärft: bey mehrern Stellen aber dürfte der in der praktischen Kunst noch nicht völlig Ausgebildete die Applikatur schwerlich durch eigenes Nachdenken herausfinden. Hr. C. hatte ferner wohlgethan, Stellen folgender Art:

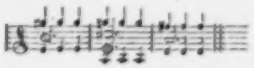

so vorzuschreiben, wie sie exekutirt werden können; nämlich:

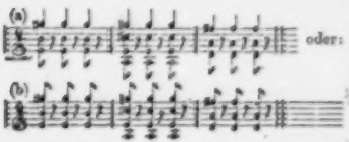

Es wäre leicht möglich, dass Einer oder der Andere, welcher dieses Werk betrachtet und gebraucht, wie es betrachtet und gebraucht werden soll, (nämlich als ein mechanisches Produkt, wobey Alles genau exekutirt werden muss, wie es vorgeschrieben ist,) sich einbildete, dass der Bogen bey vollstimmigen Griffen die Saiten nicht eher verlassen müsse, bis jede Note mit ihrer völligen Dauer zu Ende gebracht worden sey.

Angehenden Violinspielern wird folgende Bemerkung über die mehrstimmigen Griffe vielleicht nicht unwillkommen seyn. In langsamer Bewegung und in obligaten Sätzen werden in der Regel bey vollstimmigen Griffen nur die obersten Noten ausgehalten und die darunterliegenden kurz angeschlagen, wie bey (a). Jede von den obersten Noten oder jeder vollstimmige Griff bekommt einen besondern, etwas langen Bogenstrich, wenn nicht etwa ein sangbarer Vortrag oder ein zärtlicher Charakter des Tonstücks, oder ein Bindungszeichen eine Ausnahme machen. In diesem Falle werden drey oder mehrere Taktglieder auf einen Strich genommen, und jedes Taktglied oder jede obenliegende Note wird mit einem sanften oder gelinden Drucke des Bogens von der andern abgesondert. In Ripiensachen werden aber die mehrstimmigen Griffe wie bey (b) exekutirt, und müssen, da sie gemeiniglich mit forte bezeichnet sind, kraftvoll und mit kurzem, abgestutztem Bogen vorgetragen werden. (Am besten geschieht dies nahe am Frosche.) Nur muss die Stärke nicht übertrieben werden, damit die Saite nicht auf das Griffbret aufschlägt, und der Ton nicht unrein, (in Hinsicht auf die Beymischung eines Geräusches oder Nebentons) matt, kraftlos und unangenehm wird — ein Fehler, der eben jetzt in mehrern berühmten Orchestern angenommen worden ist. Einige Komponisten bedienen sich auch der vollstimmigen Griffe beym Piano. Das sollten sie nicht, oder doch nur sehr selten, einzig in Stücken für vollkommene Virtuosen. Es sind der Spieler allzuwenige, die den Bogen so ganz in der Gewalt haben, und deren Arm zugleich so geschickt ist, jenem jeden Grad des Forte und Piano unter allen Umständen so zu geben, dass man nicht das Zwängende unangenehm empfände.

Nach dieser Abschweifung, welche uns die bey der Behandlungsart der Violin nicht interessirten Leser zu Gute halten mögen, kehren wir wieder zu vorliegendem Werke zurück, und bemerken nur noch, dass eine reine und fliessende Harmonie bey vollstimmigen Griffen auf der Violin in allen Stimmen durchaus zu beobachten, die Natur des Instruments nicht zulässt. Indessen hätten doch Fehler wider den reinen Satz dieser Art:

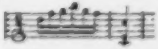

leicht und eben so spielbar vermieden werden können: nämlich:

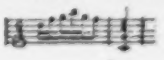

Zum Schlusse müssen wir nur noch die angenehme Bemerkung machen, dass die äussere Eleganz, der nette, korrekte Stich, und die Bogenzahl dieses Werkes mit dem äusserst wohlfeilen Preise in gar keinem Verhältnisse stehen — wenn man die gewöhnlichen Preise der Verlagshandlungen zum Maasstabe nimmt.

Trois Quintetti pour Flûte, Violon, deux Altos et Violoncelle, composés et dédiés à Monsieur Ernest Joachins Biesterfeld par les Frères Andreas et Bernhard Romberg. 1er Oeuvre de Quintetti. No. 1, 2 et 3. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jede No. 15 Gr.)

Ist, was die Ausarbeitung eines Tonstücks verlangt, sein Charakter festgehalten, sind die Schwierigkeiten der Passagen nur scheinbar, so dass alles von dem Geschickten rein, gut und mit Freude vorgetragen werden kann; ist ferner der Gesang und die Melodie ausdrucksvoll und enthält keine Stimme etwas, was der Natur des Instruments zuwider ist: so ist ein solches Stück schon unter die guten zu zählen; kommt nun noch hinzu, dass eine gewählte Harmonie das Ganze hebt und belebt, den Ausdruck verstärkt, das Künstliche darin natürlich und das Natürliche künstlich ist, so dass das Ohr eines Nichtkenners angenehm unterhalten und befriedigt wird, aber auch der Kenner vollen Genuss findet: so ist ein solches Tonstück, poetischen Werth in beyden Fällen vorausgesetzt, mit Recht unter die besten zu rechnen.

Von dieser Art sind oben angeführte drey Quintetten. Jedes von ihnen besteht in einem Allegrosatze, einer Menuet, einem Andante oder Adagio und einem Rondo. No. 1 fängt mit dem Tempo poco Adagio an. Die in diesem Tempo nicht ganz ungewöhnliche, ja ziemlich oft gebrauchte Ausweichung vermittelst des kleinen Septimenakkords von A♯ nach B♯ zu moduliren, ist hier so gut gestellet, so ungekünstelt und ungesucht, dass die Stelle besonders verdiente ausgehoben und den Augen angehender Komponisten vorgelegt zu werden, wenn der beschränkte Raum es verstattete. Das Allegro, welches sich an eben erwähntes poco Adagio anschliesst, besteht nur aus zwey Hauptgedanken. Der erste ist das Thema, und fängt mit Ausschliessung der Flötenstimme im Unisono an; die Haupt- oder Flötenstimme tritt etwas später ein, und scheint mit den übrigen Stimmen in keiner genauen Verbindung zu stehen. So scheint auch der zweyte Hauptgedanke sich wie von ohngefähr hieher zu finden, und Rec. kann nicht umhin, das Hauptthema und den Nebensatz mit der Einleitung in diesen, auszuschreiben, und sie neben einander zu stellen.

(Hauptgedanke.)

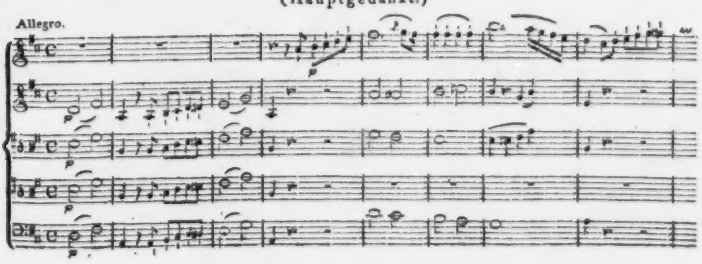

(Nebensatz.)

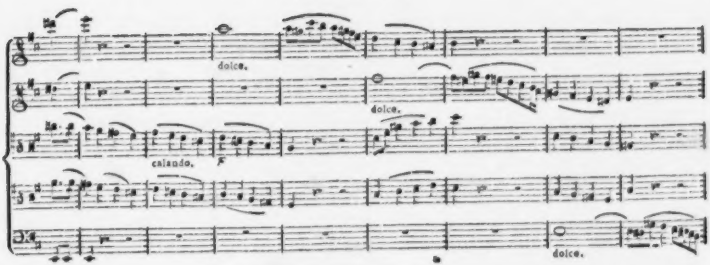

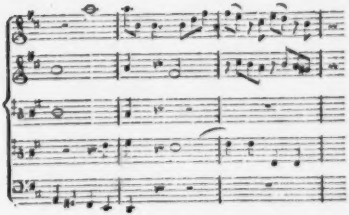

Diese beyden Sätze sind nun so schön bearbeitet, in einander verwebt und ausgeführt, dass nichts mehr zu wünschen übrig bleibt. Das Trio zu der Menuett besteht nur in einer einzigen Figur; nämlich:

Durch die Repetition erscheint diese Figur nicht weniger als 42 mal hinter einander, und doch keineswegs monotonisch. In dieser Hinsicht ist das Trio ganz originell. Zur Nachahmung kann es aber nicht ohne Behutsamkeit empfohlen werden, indem nicht viele Komponisten so glücklich wie der Verfasser gegenwärtigen Quintetten seyn dürften, in solche Einheit Mannichfaltigkeit genug zu bringen, so, dass der Zuhörer, wie hier, wünscht, der Schluss möchte noch weit entfernt seyn. Das Andante hat einen schönen, einfachen, melodischen Fluss; der Charakter dieses Satzes ist mit Cantabile noch besonders angemerkt. Das in demselben befindliche Minore erfordert viel Genauigkeit im Vortrage. Die gebundenen Figuren müssen genau zusammenhängend, schwer und angehalten, die Stokkatostellen hingegen, des Kontrastes wegen, sehr kurz, leicht und präcis vorgetragen werden, welches die Absicht des Komponisten ist. Das Rondo im Zweyvierteltakt hat ein allerliebstes, munteres Thema; es ist fugenartig behandelt und hat viel Bindungen und Aufhaltungen. Die Violinstimme alternirt mit der Flötenstimme in Figuren und Passagen zwischen den fugirten Sätzen; dadurch wird die Lebhaftigkeit und der Reiz vom Anfange bis zu Ende unterhalten, der kunstreichen Bearbeitung nichts benommen, und auch der Charakter verliert nichts von seinem Eigenthümlichen. In No. 2. fangt die Violinstimme mit einer zweckmässigen Begleitung das Thema folgendermassen an:

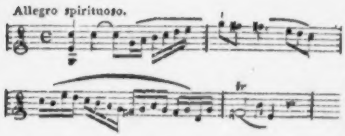

Die Ueberschrift Allegro spirit, findet Rec. aber nicht ganz passend, und glaubt, dass Allo moderato oder non tanto dem Charakter dieses Tonstücks angemessener sey. Der zweyte Theil des ersten Allegro fängt unmittelbar in E♯ an. Im 16ten Takte nimmt die Modulation eine überraschende, kühne und imposante Wendung nach F♯. Das Andante ist für die Flöte variirt, und die Violine und das Violoncell gehen nicht leer dabey aus. Ein Rondo im $\frac{6}{8}$ Takte macht den Schluss dieses Quintetts. Obgleich dieses passagenreicher ist, und, dem gemeinen Ausdruck nach, mehr Bravour hat, als das erste: so steht es doch in ästhetischer Hinsicht jenem nach. Doch machen auch diese vier Piecen ein interessantes Ganze, worin Geschmack, natürliche Führung der Harmonieen und leicht fliessende Melodieen vereinigt sind. No. 5 ist in jeder Rücksicht No. 1 an die Seite zu setzen. Das Thema ist folgendes:

Man sieht, dass der Verfasser ein Thema gewählt hat, welches melodiös und wohlklingend ist, und sich auch sehr gut, ohne ängstlich und mühsam gesuchte Künsteley, kanonisch und kontrapunktisch behandeln lässt. Dies ist auch hier geschehen, und zwar mit einer Leichtigkeit und Unbefangenheit, wie es nur von einem Meister in der Kunst geschehen kann. Das Andante poco Adagio will genau, ohne alle Manieren und Zusätze, so vorgetragen werden, wie es vorgeschrieben ist. Ein schöner Ton des Flötenspielers kann dieses äusserst singbare Stück im Effekt einem wirklichen Gesangstück nahe bringen. Das Rondo ist, wie das erste Allegro, mit leichten und ungekünstelten Passagen ausgeschmückt, welche nur wie von ohngefähr einzutreten scheinen, und doch bey genauerer Ansicht sehr zweckmässig befunden werden. Durch sie erhält das Ganze ungemeine Mannigfaltigkeit, Lebhaftigkeit und wohlthuendem Glanz.

Diese drey Quintetten gehören ohnstreitig zu den besten Musikstücken von dieser Gattung, und können mit allem Recht ohne Einschränkung empfohlen werden. Rec. ist überzeugt, dass sie nicht nur den Kenner und Virtuosen befriedigen, sondern auch den Liebhaber von mindern Fähigkeiten hinlänglich vergnügen werden. Der Stich ist schön und bis auf einige Kleinigkeiten korrekt.

Nachrichten.

Braunschweig. Seitdem mein Vorgänger, der Verfasser der Nachrichten aus Braunschweig, zu erzählen aufhörte — der Tod unterbrach ihn — befinden wir uns alle hübsch wohl und gemächlich. Ein Jedes geht seinen Alltagsweg, unbekümmert was das Ausland davon denkt; unbekümmert ob die Kunst vorwärts oder rückwärts schreitet. — Es ist wahrlich nicht gut, wenn das, was wir Verdienstliches thun, ganz unbemerkt bleibt. Nach Beyfall geizen wir alle, und dieser ist uns ein starker Sporn, auf der Bahn des Wirkens fortzuschreiten. Kommunikation trägt am meisten zur Vervollkommnung der Künstler bey. Wie würde es mit der lieben Tonkunst stehn, wenn ein Jeder seine Erfahrungen und Bemerkungen für sich behalten hätte? Wie sehr diese Kommunikation durch die M. Z.

befördert wird, bedarf keiner Auseinandersetzung. Sie giebt Jedem, der seine Göttin herzlich ehrt, Mittel, ihr zu dienen. Hier lege Jeder seine Bemerkungen nieder, und fällt nur Eine auf fruchtbaren Boden, dann hat er sich um die Kunst verdient gemacht. — Indem ich die Feder meines Vorgängers aufnehmen, und das, was sich hier seitdem zutrug, gedrängt erzählen will, verspreche ich Wahrheit und Unpartheylichkeit. Wo ich Gutes höre, will ich es rühmen; das Lächerliche schonend aufdecken; Mängel nicht bemänteln, denn das hiesse die Kunst verrathen. Ich ehre sie, und wer sie mit Füssen tritt, der ist ein Feind der Menschheit: ihn schonen ist Verbrechen. Mein Vorgänger war streng, aber unpartheyisch, er traf freilich Manchen in's Auge — in seine Fusstapfen will ich treten, und der warme Freund der Kunst wird mir aus seinen seligen Gefilden Beyfall zuwinken, wenn sich unsre beyspiellosen Erdensöhne über mich ärgern. —

Dem. Zelencka gab am 14. Okt. ihr grosses Vokalkonzert in der Aegidienkirche. Das Orchester bestand aus einigen 30 Personen und war so versteckt, dass man, 4 Trompeten ausgenommen, wenig davon hörte: daher also grosses Vokalkonzert. Reichardts Te Deum und eine Ouverture von Righini gefielen ungemein, Schulze's Hymne schien etwas zu fromm. In Hinsicht der Einnahme wurde D. Z. mächtig getäuscht; nur ein Drittheil des Auditoriums soll den Eintritt bezahlt haben, den Uebrigen hatte sich ein heimliches Pförtchen geöffnet. Ein Musiker hatte die Berechnung gemacht, dass die Kirche 6000 Zuhörer fassen könnte, aber zu berechnen vergessen, wie viele von diesen 6000 ausbleiben würden.

Vor mehrern Jahren führte ein bekannter Musikdirektor in derselben Kirche ein grosses Oratorium auf, wozu er die Sänger und Spieler des ganzen Herzogthums aufbot. Er wusste die Neugier des Publikums nicht nur durch pralende Ankündigungen, sondern vorzüglich dadurch, dass er die Tonkünstler zu den Proben in Wagen holen liess; so sehr zu spannen, dass er zu der Aufführung kaum so viele Eintrittsmarken siegeln konnte, als der Ungestüm der Neugierigen forderte. Dies war sicher das einträglichste Konzert, das hier je gegeben wurde. Dafür hatte aber der arme Musikdirektor Mühe, der Wuth des getäuschten Publikums zu entrinnen: es verfolgte den Flüchtenden mit Steinen, und mancher brave Künstler trug noch Jahre lang nachher Spuren dieses Konzerts in Narben an der Stirn.

Den 16. Okt. eröffneten die Liebhaber ihre Konzerte; der Musikdirektor le Gaye die seinigen einige Zeit nachher. Jene gaben am 23. Okt. die ersten Theile der Jahreszeiten, worin Dem. Zel. die Sopranparthie recht brav sang. Die Aufführung liess sich übrigens anhören; ausgezeichnet war sie nicht. Die Direktion nahm für diesmal mehr Rücksicht auf Vokalmusik; schade nur, dass wir hier so wenig gute Sänger haben, und dass das Orchester, welches freilich grösstentheils aus dem Opernorchester besteht, den Gesang so wenig zu begleiten weiss. Glaubt es sich zurückgesetzt, dass das Publikum den Gesang vorzüglich begünstigt, und will es nur dadurch, dass es Vokalmusik zu Instrumentalmusik macht, oben bl iben? Fast scheint es so, denn man hört oft vor dem ungeheuren Accompagnement nichts von der Arie. Dieser Vorwurf trifft die Blasinstrumente vorzüglich. Es steht Forte da — ist es aber dasselbe, was bey Chören statt finden darf? So geht es ebenfalls mit dem sforzato, das immer dasselbe ist, es sey im Chor oder im Liede. — In den folgenden Konzerten zeichneten sich an Instrumentalsachen mehrere Sinfonieen von Haydn, Mozart, Winter und Beethoven durch ihre prompte Exekution aus; eben so mehrere Konzerte für Violin, Klarinette, Flöte und Fagott. Ein Pianofortekonzert wurde dadurch noch interessanter, dass es der Komponist, einer unsrer Virtuosen, selbst spielte. Von Vokalsachen zeichneten sich mehrere Chöre aus der Schö-

pfung, den Jahreszeiten u. s. w.; einige Arien vortheilhaft aus, da hingegen die Aufführung vom Lob der Musik, theils durch die Unaufmerksamkeit des Orchesters, theils durch den geschmacklosen Gesang einiger Theilnehmer fast unerträglich wurde. Eine Dem. Jarosch trat zuweilen mit Arien auf. Sie ist Dilettantin und verdient eine ehrenvolle Auszeichnung, dass sie sich über das Vorurtheil der Menge wegsetzt.

Der Musikd. le Gaye, gab in dem Saale des Gewandhauses 12 Konzerte, die sich fast alle durch ihre Präcision auszeichneten. Er dirigirte alles, Instrumentalsachen mit dem baton, Vokalsachen mit dem Flügel. Unmöglich kann der erste Geiger, wenn ihn seine Stimme beschäftigt, so genau auf's Ganze achten, daher man ihm für die Direktion der Instrumentalsachen recht sehr dankt. Mad. le Gaye besorgte in Verbindung mit einigen Sängern der franz. Oper den Gesang, der auch hier bey weitem hinter der Instrumentalmusik zurück blieb. Ihre Stimme scheint seit einiger Zeit etwas gelitten zu haben. Grössere Vokalsachen, als Quartetts und Quintetts, meistentheils aus Opern entlehnt, wurden nicht gehört, und dadurch scheint Hr. Le Gaye das Publikum in etwas getäuscht zu haben, welches sich bey der Subscription für den nächsten Winter ausweisen wird. Der Verfasser ist lebhaft überzeugt, dass Hr. Le Gaye sein Möglichstes that, um seine Konzerte emporzubringen; er weiss auch, dass ein Konzert im ersten halben Jahre nicht dahin gelangen kann, alle Wünsche zu befriedigen. Der Schwierigkeiten giebt es, zumal hier, zu viel, daher wünscht d. V. nichts herzlicher, als dass Hr. Le G. im nächsten Winter im Stande seyn möge, sie zu beseitigen, dann würden sich die Kunstfreunde viel Schönes versprechen dürfen. Herr Dussek, der mehrere Wochen bey uns verweilte, erfreuete uns durch mehrere Konzerte und Fantasieen. Unsre jungen Organisten wollen die Letztern nicht loben! —

Zwey schöne Geister, ein Italiener und ein Franzos, haben eine Erfindung gemacht, die denen angelegentlich zu empfehlen ist, welchen das Publikum keine Aufmerksamkeit schenkt. Der Erste dichtete eine Farçe in gereimten Versen, und der Andre setzte sie in Musik. Alles lief hin, um die Abgeschmacktheit zu hören, und so — ward das Haus ungeheuer voll.

Noch muss ich meinen Lesern eine Gesellschaft vorführen, die sämmtlich auf den Namen Theoretiker Anspruch macht. Ihr Prinzip ist, alles niederzuwerfen um allein zu strahlen. In den Konzerten dominiren sie das Publikum und bekritteln alles so laut, dass sie oft zu allgemeinen Störungen Anlass geben. Selbst unsere Patriarchen lassen sie nicht ungeschoren. Sie halten sich für Komponisten, haben auch hin und wieder ganz artig komponirt, aber nur für höhere Regionen. Einer z. B. setzte eine Ode an den Frieden in Musik, und stellte hier herrliche Beyspiele von Malerey auf. Zur Vollendung des Gemäldes von den Gräueln des Krieges fehlt nichts als der Pulverdampf. Dieser Mangel ist freilich von der Seite, wie einige es genommen haben, weniger auffallend; sie behaupten nämlich, der Verfasser habe eine der Unterarten des Krieges, vielleicht eine Scene in der Dorfschenke, schildern wollen. Ein Anderer beschenkte den Fagott mit einem Originalkonzert, welches kein Fagottist zu spielen im Stande seyn soll. Ein Dritter begnügt sich damit, andern Komponisten das Ihrige zu verunstalten. Man macht wohl Auszüge aus Partituren — dieser aber Partituren aus Auszügen, und weise, da wir hier bekanntlich wenige Sänger haben, den Gesang so geschickt in die Blaseinstrumente zu stecken, dass er füglich zu entbehren ist. Ein Vierter schüttelt blos den Kopf. Und diese Herren ziehn die Kunst auf's Trockne.

(Die Oper in der Fortsetzung.)

In Wien ist eine neue grosse Oper, Cyrus, auf das Hoftheater gebracht worden. Die Musik ist vom Hrn. v. Seyfried. Man hatte auf eine glänzende Vorstellung viel Kosten und Fleiss verwendet. Das Gedicht ist elend, die Musik hat interessante Parthieen, aber das Ganze erhält sich nicht hoch; Dekorationen und Kleider waren reich und schön.

Herr Schubert, (derselbe, von welchem einige, mit seinem Namen bezeichnete Aufsätze in dieser Zeitung stehen, dessen, als eines guten Violinspielers gedacht worden, und, der vor kurzem ganz vorzüglich gute Violinduetten herausgegeben hat,) ist als Musikdirektor bey der Oper in Ballenstädt angestellt worden, wo bekanntlich der Musik liebende und unterstützende Fürst ein, wenn auch nicht überzähliges, doch desto auserleseneres Orchester und ein kleines, aber gutes Theater gestiftet hat und erhält.

Dem. Böheim aus Berlin, von welcher, als einer sehr schätzbaren Schülerin Righini's, ebenfalls schon von uns gesprochen worden ist — ist, mit einem ansehnlichen Gehalt, auf sechs Monate nach Stuttgard berufen, um in den Konzerten am Hofe zu singen, und in der Oper erste Rollen zu übernehmen. Kurz vor ihrer Abreise hatte man ihr in Berlin endlich einmal eine bedeutende Rolle — die Konstanze in Mozarts Entführung — gegeben, und sie erwarb sich in derselben allgemeinen und ausgezeichneten Beyfall.

Dass der geschickte Komponist nicht weniger gut aufgenommener Opern, Hr. Süssmayer in Wien, gestorben ist, ist schon aus andern öffentlichen Blattern bekannt. Etwas mehreres über ihn hoffen wir in der Folge geben zu können.

Der berühmte Operncompositeur, Herr Paer, der bisher nur auf bestimmte Zeit für das dresdner italienische Operntheater engagirt war, ist nun, unter sehr anständigen Bedingungen, auf immer in churfürstliche Dienste getreten, und auch seine Gattin bleibt als erste Sängerin bey dieser Oper.

Kurze Anzeigen.

III Sonaten von Kozeluch mit Viol. und Vlle. Op. 48. 14 Bogen. Querfol. Offenbach bey J. André. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Kozeluchs Manier ist bekannt. Sie ist leicht, gefällig, singbar und hat etwas inniges. Alle Passagen mit und ohne Trioleñ fallen dem nur einigermassen geübten Klavierspieler wie von selbst in die Hand. Aber eben darum wird der gute Spieler die Musik zu nüchtern finden und lieber nach einem andern Meister sich umsehen, der etwas Neues zu denken und etwas Schweres zu überwinden giebt.

Air favori, varié pour le Pianof., par T. Latour. 2 Bogen. Querfol. Offenbach bey J. André. (Pr. 24 Xr.)

Weder Thema, noch Veränderung desselben hat etwas anziehendes. Der Verfasser ist eben so wenig Meister im Satz, als in der Manier. Er ist ein recht gemeiner Klimperer.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. V.* 1803.

Anfrage.

Ein Musikus, der Leser der musikalischen Zeitung ist, wirft die Frage auf, welche er von einem sachverständigen Musikus, je eher je lieber, beantwortet zu wissen wünscht: ob es nämlich rathsam sey, einen Violinisten, der übrigens sein Konzert recht brav spielt, weiter aber gar keine Kenntnisse der Harmonie, nicht einmal der Akkorde, vielweniger des reinen Satzes in der Musik hat, als Konzertmeister an der Spitze eines Orchesters zu stellen, worunter Leute sind, die nicht sowohl das Praktische, sondern auch das Theoretische der Kunst studirt haben.

Anzeige.

Da einige meiner auswärtigen musikal. Freunde den Wunsch geäussert haben, dass ich den Termin der Pränumeration auf meine, am 29sten September in der musikal. Zeitung angekündigten, Tänze etwas weiter, als geschehen ist, hinaussetzen möchte: so mag solcher bis zu Ende dieses Jahr's verlängert seyn. Doch bitte ich, dass man mir die Namen und Titel der Pränumeranten bey Zeiten, deutlich und bestimmt angebe, damit sie den Exemplaren vorgedruckt werden können.

Schloss Hartenstein im Schönburgischen, am 18. November 1803.

A. H. Weller,
Gräflich Schönb. Sekretär.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Cherubini, Ouverture de la Prisonnière, arr. en Harmonie. 1 Thlr. 12 Gr.

Cherubini, Ouverture de la Prisonnière arr. pour 2 Viol. 12 Gr.

— — Ouvert. de l'Hotellerie portugaise arr. p. 2 Viol. 12 Gr.

Méhul, Ouverture du Trésor supposé arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 Thlr. 6 Gr.

— — la même arr. p. 2 Viol. 12 Gr.

— — — — p. 2 Flûtes. 12 Gr.

— — — — p. 2 Clarinettes. 12 Gr.

Nicolo, Duos conc. p. 2 Fl. extr. de l'Op. Michel-Ange. 1 Thlr. 6 Gr.

— — les mêmes p. 2 Clar. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Airs de Michel-Ange arr. pour 2 Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

Vanderhagen, A., Pot-Pourri p. 2 Clar. extr. de l'Op. Michel-Ange. 12 Gr.

— — la même p. 2 Fl. 12 Gr.

Gasse, Potpourri comp. des Airs de Michel-Ange, arr. p. 2 Viol. 18 Gr.

Boieldieu, A., Ma Tante Aurore ou le roman impromptu, Opéra Bouffon in 2 Actes. Partition. 10 Thlr.

— — Ouverture de Ma tante Aurore, arr. en Harmonie. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. p. le Pianof. av. Viol. ad lib. 18 Gr.

— — Airs de Ma Taute Aurore arr. en Harmonie. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Ouv. de la même Op. arr. p. 2 Viol. 12 Gr.

— — do p. 2 Clarin. 12 Gr.

— — do p. 2 Fl. 12 Gr.

— — Duos conc. extr. de la même Op. arr. p. 2 Viol. 2 Thlr.

— — do p. 2 Fl. 1 Thlr. 12 Gr.

— — do p. 2 Clarin. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Pot-Pourri des Airs de Ma Tante Aurore, arr. p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Boieldieu, A., Pot-Pourri des Airs de Ma Tante Aurore, arr. p. le Violon. 18 Gr.

Méhul, Héléna, Op. en 3 Actes. Partition. 10 Thlr.

— — Ouverture d'Héléna, à grand Orch. 2 Thlr.

— — la même arr. p. 2 Viol. 12 Gr.

— — do p. 2 Fl. 12 Gr.

— — do p. 2 Clarin. 12 Gr.

— — Ouvert. et Entre-Acte d'Héléna arr. p. le Pianop., av. Viol. ad lib. 1 Thlr.

Pradere, Fils, Romance de Troubadour dans Héléna, var. p. le Pianof. 18 Gr.

Méhul, Duos conc. p. 2 Viol. extr. de l'Op. d'Héléna. 1 Thlr. 6 Gr.

Nicolo Isouard, Les Confidences, Op. en 2 Actes. 10 Thlr.

— — Ouverture des Confidences, à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. en Harmonie. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arr. p. le Pianof. av. Viol. et B. ad lib. 1 Thlr.

— — la même p. 2 Viol. 12 Gr.

— — — p. 2 Fl. 12 Gr.

— — — p. 2 Clarin. 12 Gr.

Monats-Früchte für Klavier und Gesang. 2e u. 3e Heft. 2 Thlr.

Hoffmeister, 3 Duos faciles p. 2 Flûtes. Op. 57. 14 Gr.

Alefsasser, C. H., Walses, Quadrilles et Ecossoises p. le Clav. acc. d'une Fl. 12 Gr.

Ebers, Ch. Fr., Variations sur l'air: Der Geliebten Hand berühren etc. p. le Pianof. 12 Gr.

Willing, J. L., 15 Variations p. le Pianof. sur l'air: Ei, mein lieber Augustin etc. Op. 20. 12 Gr.

— — 3 Duetten für 2 Violinen, für Anfänger der 2ten Klasse. 2e Heft. 16 Gr.

Hurka, F. F., 6 Canons für 3 Stimmen, mit Begl. des Pianof. 18 Gr.

Sippel, 12 Lieder mit einer leichten Begleitung der Guitarre. 12 Gr.

Journal auserlesener Klavierstücke für mittelmässige Klavierspieler. 3e u. 4e Heft. 2 Thlr.

Pleyel, J., Sammlung kleiner und leichter Klavierstücke. 1e Heft. 20 Gr.

Müller, W., Die Teufelsmühle, eine kom. Oper, Klavierauss. 1 Thlr.

— — Dieselbe Oper, für eine Flöte arr. 6 Gr.

Almanac p. une Flûte. Cah. 3 et 4. 1 Thlr.

Damenalmanach am Klavier. 2e Heft. 1 Thlr.

Bornhardt, J. H. C., Die Laute und das Mädchen, ein Wechselgesang mit Begl. des Pianof. und der Guitarre. 8 Gr.

Aurnhammer, Mad., 6 Var. p. le Pianof. sur la marche des deux Journées. 12 Gr.

Ferrari, J. G., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 5e. 1 Thlr. 16 Gr.

Hummel, J., 9 Variat. p. le Pianof. sur l'air fav. Wenn's immer so wär etc. 12 Gr.

Lipavsky, J., Sonate non difficile p. le Pianof. Op. 31. No. 1. 16 Gr.

Gelinecк, 3 Variations p. le Pianof. sur une Romance de l'Op. Une Folie. No. 20. 12 Gr.

Tersiani, P., 12 Variat. p. le Pianof. su l'air: La Bioudina in Gondoletta. 16 Gr.

Matouschecк, A., 8 Var. p. le Pianof. sur l'air: O Himmel, schütze meine Schritte etc. 12 Gr.

Cherubini, L., Medée, gr. Opéra arr. en Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle, par J. F. Mosel. 4 Thlr. 20 Gr.

Pleyel, J., 6 Duos faciles et progress. d. 2 Viol. Op. 53. 1 Thlr. 8 Gr.

Viotti, J. B., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 8. 1 Thlr. 16 Gr.

Cramer, J. B., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 34. 1 Thlr. 16 Gr.

Kreith, C., 9 Variations p. une Flûte sur une Romance de l'Op. Une Folie. No. III. 8 Gr.

— — 12 Allemandes p. 2 Clarin. Op. 105. 12 Gr.

— —12 Var. p. une Fl. sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. No. 110. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. Nº. II. 1803.

Abhandlung.

Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen? *)

An Musikdirektoren ist kein Mangel, und es giebt deren mehr, als die musikalische Welt eigentlich bedarf; ob aber unter diesen der grössere oder kleinere Theil seinen Posten ganz ausfüllt, ist eine andere Frage.

Eben jetzt haben mehrere nicht unbedeutende Theater Musikdir., von denen zwar Einer dem Andern nachsagt, er sey ein gar geschickter Mann und dirigire seine Oper, wie es nur seyn müsse, und gleichwohl leisten sie nicht einmal den ersten Anforderungen wirklich Genüge. Ich will nicht denunciren, auch kein Geschrey derer erregen, die keine glatte Haut haben und gerieben würden; sonst führte ich deren eine feine Zahl an, die ich auf meinen Reisen kennen gelernt habe. Ich will lieber versuchen, die Theaterdirektionen und Andere, welche Musikdirektoren anstellen, in den Stand zu setzen, dass sie ihre Leute und was diese zu leisten haben, selbst kennen und beurtheilen. Denn es ist allerdings keine leichte Sache, einen Musikdirektor richtig zu beurtheilen, und die Theaterunternehmer sind zu beklagen, denen es an genugsamen musikalischen Kenntnissen gebricht, und die sich bey der Wahl des Musikdirektors auf das Urtheil Anderer verlassen müssen. Damit nun der für Musik Gebildete (denn für Ungebildete möchte es ein fruchtloses Unternehmen seyn) einen schlechten Musikdirektor von einem guten unterscheiden lerne, versuche ich die Anforderungen näher zu bestimmen, die man an den Musikdirektor eines Operntheaters zu machen berechtigt ist.

Erstens: muss er strenges Taktgefühl haben.

Das Taktgefühl kann in frühen Jahren und im Anfange des Unterrichts durch eine falsche Lehrmethode gänzlich verdorben werden; es ist deshalb jedem Musiklernenden zu rathen, diesen Theil der praktischen Kunst, nicht, wie doch gewöhnlich geschieht, nur obenhin zu betrachten. Viele gemeine Musiklehrer haben den Grundsatz, dass man es bey einem Anfänger in der Musik mit dem Takte nicht so genau nehmen müsse, und dass bey einem Lernenden, mit zunehmender Fertigkeit auf dem Instrumente, das richtige Gefühl für die abgemes-

*) Von einem achtungswürdigen Manne, der gewohnt ist, weit mehr zu leisten, als was er hier verlangt. Dass der Verf., um nicht zu weitläuftig zu werden und sich von seinem nächsten Zweck nicht zu entfernen, unerwähnt voraussetzt, was sich mit Sicherheit voraussetzen lässt, ist gut, und wird ihm von urtheilsfähigen nicht zum Vorwurf gemacht werden.

d. Redakt.

sene Mensur sich von selbst einfinde. Es ist ausser Zweifel, dass bey dem noch nicht völlig ausgebildeten Instrumentisten die Schwierigkeiten der Musikstücke, die über seine Kräfte gehen, oft die einzigen Ursachen sind, dass bey der Ausübung Fehler wider den Takt entstehen; dass aber mehrere Musiklehrer die Lernenden Stücke ausführen lassen, die ihren Fähigkeiten nicht angemessen sind, ist eben zu tadeln und zweckwidrig, und das Taktgefühl wird unter solchen Umständen bey fortgehender Bildung nicht geschärft, sondern geschwächt, und endlich gar verdorben.

Nun sind dem Zuhörer keine Fehler bey der Ausführung unangenehmer, als, (unreine Intonation etwa abgerechnet,) Fehler wider den Takt. Der Musikdirektor — vorausgesetzt, dass er selbst das strengste Taktgefühl hat — kann dergleichen Fehlern im Entstehen vorbeugen; und er allein ist im Stande, sie den Zuhörern weniger bemerkbar zu machen. Durch Stampfen mit dem Fusse oder hörbare Schläge mit dem Taktirstocke oder Violinbogen, kann zwar Fehlern wider den Takt Einhalt gethan werden: diese ganz gewöhnliche Art, ein Opernpersonale in der Taktbewegung zu erhalten, ist aber nicht die beste, und dem Publikum oft so lästig, als der Fehler selbst. Fehlt irgend ein Subjekt gegen den Takt: so muss der Musikdirektor im Augenblick sich erinnern, ob der Fehlende ihm nahe oder entfernt sey. Im ersten Falle kann durch eine Bewegung mit dem Kopfe oder mit der Hand *), wodurch der Fehlende aufmerksam gemacht wird, oder auch mit einem etwas kräftigen Anschlage der Harmonie auf dem Instrumente, die Ordnung des Taktes leicht und unvermerkt wieder hergestellt werden; im zweyten Falle aber ist kein anderer Rath, als dass man aus der Noth eine Tugend mache, und dem Fehlenden (zumal wenn von Seiten der Sänger gefehlt wird, welche etwa, der Situation wegen, eben weit im Hintergrunde der Bühne, oder an ein hohes Fenster versetzt sind, wodurch sie oftmals verhindert werden, den Musikdirektor zu sehen,) das richtige Zeitmaas durch hörbare Taktschläge bemerklich mache. Mit dem Taktgeben zu Anfange der Takte, ist aber hier gemeiniglich, besonders wenn das Stück in langer Taktart geschrieben ist, wenig oder nichts gethan: sondern es müssen einige einzelne Taktglieder markirt werden, wenn bald und leicht geholfen werden soll. Das auf den meisten Theatern eben jetzt nur allzugewöhnliche und allzugefügige Nachgeben der Musikdirektoren (vornehmlich gegen Sänger und — Sängerinnen) in Ansehung der Fehler gegen den Takt, taugt gar nicht; denn nicht nur, dass es — wenigstens einige Störung auch des geschicktesten und gutwilligsten Orchesters bewirkt und das eben vorzutragende Musikstück verdirbt —: es macht das Orchester nach und nach überhaupt schwankend und unsicher, und — noch gewisser — macht die ohnehin oft eiteln, anmassenden, eigensinnigen, nachlässigen Theater-Helden und Heldinnen noch eitler, anmassender, eigensinniger, nachlässiger.

Soll aber der Direktor solchen Widerstand leisten und solche Fehler verbessern: so verstehet es sich von selbst, dass er selber das richtigste und sicherste Taktgefühl haben müsse, damit die ihm Untergebenen seine Ueberlegenheit anerkennen müssen, damit er nicht selber irre werde und der Verführung folge, damit er immer Fassung behalte, den geringsten Fehler nicht nur zu bemerken, sondern auch von wem er begangen werde. Ein Direktor aber, der Bildung und Geschmack hat, der das Publikum genug achtet, um es in seinem Vergnügen nicht stören, und der sein Personale lieb genug hat, um es nicht

*) Schon in dieser Hinsicht, andere zu geschweigen, ist es erforderlich, dass jedes Mitglied des Orchesters den Musikdirektor im Gesicht haben muss.

vorsätzlich beschämen zu wollen, wird die hörbaren Taktschläge nicht länger fortsetzen, als es die Noth erfordert. Viele Direktoren wollen durch heftige Bewegungen, Grimassen und Taktiren dem lieben Publikum hübsch anschaulich und hörbar machen, dass sie auch eine wichtige Rolle bey der Oper spielen. Diese Herren, fast ohne Ausnahme, verstehen nur Takt zu schlagen. Der sicherste Beweis eines trefflichen Anführers — in der Oper, wie im Staate — ist, wenn unter seinem Regimente alles so trefflich von statten gehet, dass es keines Regiments zu bedürfen scheint, und der Unverständige ihn selbst ganz vergisst. Der Verständige wird mit desto mehr Hochachtung an ihn denken. —

Der Musikdirektor muss im Stande seyn, die richtige Bewegung des aufzuführenden Musikstücks jederzeit genau zu treffen.

Es ist ausser allem Zweifel, dass auch die beste Komposition durch eine falsche Bewegung wenig Effekt macht. Wider diesen Punkt wird am häufigsten gefehlt, und es ist nicht selten, dass ein Tonstück von mehrern an Geschicklichkeit und Einsicht vielleicht ganz gleichen Musikdirektoren in der Bewegung ganz verschieden genommen wird, da doch nur Eine Bewegung die richtige und beste seyn kann. Die Bewegung jederzeit richtig zu treffen, ist allerdings eine schwierige Aufgabe für den Musikdirektor. Die Ueberschriften Allegro, Adagio etc. dienen nur, damit nicht die gröbsten Fehler begangen werden, und die dem Tonstücke angemessene Bewegung ist vielmehr aus dem Innern der Musik und aus dem Inhalte des Textes zu ersehen. Um dieses aber zu vermögen, ist es nöthig, dass der Musikdirektor den Dichter und Komponisten sorgfältig und genau studire, und fähig sey, beyde aus dem Grunde zu verstehen, wozu unumgänglich nothwendig ist, dass er sich in ihren Geist und Sinn überhaupt, und in den Geist und Sinn jedes einzelnen Stückes, und zwar wie es auf dem Theater selbst darzustellen ist, versetzen könne. Hat der Komponist den Instrumentisten vielleicht eine Bewegung zugemuthet, die der Natur eines oder des andern Instruments und der Ausübung ihrer Parthie nicht gemäss ist, so hat der Musikdirektor zu beobachten, ob der Effekt auf das Ganze des Stücks berechnet ist. In diesem Falle ist es das Beste, das Tonstück in der Bewegung, ohne alle Nebenrücksichten, genau so zu nehmen, wie es sich der Komponist gedacht hat.

Ich habe erwähnt, dass mehrere Musikdirektoren von gleichen Fähigkeiten oft ein und dasselbe Tonstück in der Bewegung ganz verschieden nehmen. Hier liegt keine andre Ursache zum Grunde, als dass die Direktoren ihrer Individualität, ihrem Temperamente auf die geschwindere oder langsamere Bewegung Einfluss verstatten. Ein Musikdirektor sollte deshalb seine Eigenthümlichkeiten, sollte sein Temperament genau untersuchen, und nach Befinden, (je nachdem sich das Temperament mehr dem Cholerischen oder Phlegmatischen nähert) die Tempos etwas langsamer oder geschwinder nehmen, als wozu ihn seine Neigung antreibt.

Es würde in der That von grossem Nutzen seyn, wenn der in diesen Blättern neuerdings wieder angezeigte musikalische Zeitmesser des Herrn Stöckel sich allgemein verbreitete und gebraucht würde. Nur durch ein solches Instrument könnten die Komponisten und die Musikdirektoren versichert seyn, dass die richtige Bewegung niemals verfehlt würde.

Der Musikdirektor muss das Instrument, welches er zum Dirigiren gebraucht, fertig spielen.

Es ist keineswegs nöthig, dass der Musikdirektor Virtuos auf seinem Instrumente sey: eine beträchtliche Fertigkeit, Festigkeit und Zuverlässigkeit muss er aber besitzen, schon damit er im Stande sey, dem ganzen Orchester mit Kraft das Tempo anzugeben und es in demselben bis ans Ende zu erhalten.

Bey den unvollständigen Zimmerproben, welche für das Einstudiren der Sänger bestimmt sind, und gemeiniglich nur mit zwey Violinen, Bratsche und Bass gehalten werden, ist der Musikdir. genöthigt, die Soli der Blasinstrumente auf seinem Instrumente zu spielen. Es trifft sich auch zuweilen, dass die Blasinstrumentisten und Sänger nicht richtig pausiren: der Direktor muss ihnen deswegen auf seinem Instrumente nachhelfen, und zu dem Ende mit diesem, ohne Schwierigkeit und Bedenken, in allen Schlüsseln u. dgl. gewandt zu verfahren wissen — den Fall zu geschweigen, dass in schlechten Orchestern wohl gar zuweilen ein kleines, einzelnes Solo eines Blasinstruments aussenbleibt, das er dann auf seinem Instrumente zu suppliren hat *).

Der Musikdirektor muss nicht nur theoretische, sondern auch praktische Kenntnisse von den menschlichen Singstimmen und dem Eigenthümlichen jedes gangbaren Instruments besitzen.

Er muss im Stande seyn, sowohl die Sänger als auch die Instrumentisten in Absicht des Vortrags ihrer Parthieen nöthigenfalls zurecht zu weisen. Bey allen übrigen Kenntnissen wird er doch immer unsicher bleiben, wenn er die menschlichen Stimmen mit ihren Verschiedenheiten und die Natur der Instrumente nicht genau kennt. Der Vortrag der Musikstücke ist ja bekanntlich eine überaus wichtige Sache, ohne welchen die Stücke nur als Skelette und ohne Seele hervorgehen. Der Musikdirektor hat hierbey mit vielen Schwierigkeiten zu kämpfen. Es ist schlechterdings unmöglich, dass alles vom ganzen Orchesterpersonale völlig gleich vorgetragen werde, wenn man auch das Höchstunwahrscheinliche annehmen wollte, dass jedes einzelne Individuum den Dichter und Komponisten genau verstünde. Die wichtigste Regel für jeden Ripienisten ist freylich diese: Alles genau, und ohne den geringsten Zusatz so vorzutragen, wie es der Komponist hingeschrieben hat. Ueber diesen Punkt ist jedes gute Orchester im Reinen: welcher Sachverständige weiss aber nicht, dass z. B. durch zweckmässiges Eilen (accelerando) und Zögern (ritartando), durch gleichmässiges piano und forte mit allen Schattirungen, durch gleichmässiges Anschwellen (crescendo) und Abnehmen (diminuendo) der Töne, durch Herausheben und in den Schatten stellen einiger Töne, Takte oder Phrasen, und durch dergleichen feinere Nüanzen mehr, ein Musikstück erst zu einer lebenden und belebenden, allgemein verständlichen und reizenden Sprache wird, die so erst auf den Zuhörer mächtig wirkt und ihn mit unwiderstehlicher Gewalt fortreisst? Alle Nüanzen und Feinheiten im Vortrage, die sich nicht mit Beyschriften und Zeichen genau andeuten lassen, am rechten Orte zu gebrauchen, ist wahrhaftig nur die Sache eines für die Kunst ganz ausgebildeten Musikers. Dass ein Orchester, zumal wenn die Zahl der Subjekte beträchtlich ist, nicht lauter solche Musiker aufzuweisen haben kann, verstehet sich von selbst; ja, wäre dieses auch wirklich der Fall, so würde doch der Musikdirektor noch viele Mühe haben, eine völlige Gleichheit bey seinem Orchesterper-

*) Welches Instrument zur Direktion der Oper am tauglichsten sey, ist von einem andern Verf. früher in diesen Blättern untersucht worden. Es kann, nach diesem, als ausgemacht angenommen werden: in guten Orchestern ist das Pianoforte oder die Geige das beste; in weniger guten wird man aber den Flügel, seines hervorstechenden Tons wegen, nicht leicht entbehren können. Ohne alles Instrument zu dirigiren, setzt ein vorzüglich gutes Orchester und die genaueste Uebereinstimmung mit dem Cembalisten voraus; auch diesen dann wegzulassen, macht die Recitative schaal und matt, wenn auch die Sänger so fest wären, ganz genau im Ton zu bleiben. Ueberdies verspricht der Verf. den obigen Aufsatzen eine weitere Prüfung dieser Sache in der Folge.

sonale zu bewirken. Man denke nur daran: wie verschieden ist die Strichart der Saiteninstrumente und der Zungenstoss der Blasinstrumente, auch bey Virtuosen! und muss man sich beym bestmöglichen Vortrag dieser oder jener bedeutenden Stelle nicht zu Einem darin verbinden? Oder: wie viele Grade liegen zwischen dem *pp* und *ff*! und wo ist dieser oder jener Grad anwendbar? Wie verschieden ist der Nationalgeschmack und die Schreibart (Manier) der Komponisten? und wodurch erhält dieses oder jenes Tonstück seinen ihm eigenthümlichen Vortrag und Ausdruck? Alle diese und dergleichen Fragen mehr, sind zunächst für den Musikdirektor von der äussersten Wichtigkeit, weil Er sie zu beantworten und das Personale über das Resultat zu vereinigen hat. Alles das vermag er aber nicht gründlich und sicher, wenn er nicht — allgemeine Kenntnisse der Tonkunst, Sinn und Geschmack vorausgesetzt — auch genauere Kenntnis und Erfahrung von den menschlichen Stimmen und den gangbarsten Instrumenten hat

Der Musikdirektor muss gründliche Kenntnisse vom Generalbass besitzen.

Kenntnisse vom Generalbass sind ihm nöthig — schon damit er die Unrichtigkeiten der Partituren, ehe sie in Stimmen ausgeschrieben werden, verbessern könne. Es ist unglaublich, wie oftmals die Partitur einer Oper von Schreibfehlern wimmelt; wie diese fast durch jede Abschrift (besonders bey der bekannten Art, nach welcher viele Direktionen sich Abschriften zu verschaffen wissen) noch vermehrt, und dann doch auf gar manchem Theater ohne weiteres ausgeschrieben und abgespielt werden. Die Notenschreiber wollen nur fertig seyn und die Bogen füllen; sie bekümmern sich keineswegs um die nachherige Durchsicht, auch dürften wohl die wenigsten bey allem guten Willen im Stande seyn, ihre Arbeiten korrekt zu liefern, weil es ihnen an den erforderlichen musikalischen Kenntnissen gebricht. Diese äusserst genaue Durchsicht und Berichtigung ist Sache des Direktors; dazu muss er Generalbass verstehen. Aber auch darum: weil nur ein geübter Generalbassist im Stande ist, die Akkorde aus der vielstimmigen Partitur zu ziehen, und sie auf seinem Instrumente nach der Kunst des reinen Satzes anzugeben — und das muss er doch, obgleich es keineswegs nöthig ist, dass er immer mit spiele. Im Gegentheile ist es von grösserm Nutzen, wenn er nur — z. B. bey Abweichungen im Takte, bey Begleitung des Recitativs, bey Zurechthelfung der Sänger oder Instrumentisten u. s. w. sich seines Instruments bedient.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Ouvertures arrangées pour le Pianof. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Preis 1 Fl. 24 Xr.)

Es sind drey Ouverturen, und zwar sämmtlich von dem rühmlich bekannten Domenico della Maria, aus dessen Prisonnier, Opéra comique, und le vieux château. Die ersten beyden Opern sind auch in Deutschland bekannt, da sie fast auf allen Theatern mit vielem Beyfall gegeben worden sind, und, von der ersten wenigstens, haben wir auch einen vollständigen Klavierauszug. Bekanntlich sind diese Ouverturen sämmtlich im leichten, italienischen Styl verfasst, und feurig, brillant und angenehm zugleich. Die dritte ist die unbedeutendste. Der hier gegebene Auszug ist gut gemacht. S. 1 letzte Zeile, letzter Takt, muss in der linken Hand der Violinschlüssel stehen.

Ogni o sia il Trionfo del bel sesso (der Triumph der Frauen). Komische Oper in 2 Aufzügen mit Musik von Winter. Klavierauszug. Leipzig bey Breitkopf un Härtel. (Pr. 3 Thlr.)

Unter den vielen musikalischen Werken, die aus der reichhaltigen Feder des Herrn Kapellmeisters Winter geflossen sind, ist dieser Triumph der Frauen eben nicht sein Triumph, aber doch immer merkwürdig genug, um dem musikliebenden Publikum vorgelegt zu werden.

Winter schrieb diese Oper während seines Aufenthalts in Italien, der in die Jahre 1791 und 92 fällt. Wer die Schwierigkeiten kennt, die ein deutscher Komponist für seinen Geschmack in Italien findet, wird sich eben nicht wundern, wenn er besonders in Arbeiten für das komische Theater nicht immer furor, wie man's da nennet, erreget. Harmonische Kraft, grosse studirte Deklamation, eine glanzende Begleitung, helfen hier nur wenig; es kömmt auf Kleinigkeiten, auf lokale, manchmal schielende Schönheiten an, nicht unähnlich dem Sonnettengeklingel ihrer jetzigen Dichter, welches manches italienische Ohr dem majestätischen Geläute einer deutschen Cathedralkirche weit vorzieht. — Kapellmeister Winter, der sich in so viele Sättel zu schikken weiss, fand sich in seine Lage, so gut er konnte. Er schrieb, wie billig, der prima Donna so viele Rouladen, als sie herausbringen konnte, so viele Bravourarien, als sie schicklicherweise singen durfte; dem primo Uomo, (diesmal ein roher Tartarnfürst) gab er grosse Heldenarien mit einem obligaten Recitativ, in welchem das Echo zärtlich sein „Brama" mit „Ama" erwiedert; auch Hanswurst und Hofgärtner Tiziano, mit Barberina die Hauptperson im Stück bringt seine Späße: sentite ch'io tre-tre-tremo, et le-bu-bu-budella sento farmi in corpo blò, blò etc. häufig genug an. So zog sich der Kluge aus der Schlinge. Wir bedauern, dass ein deutsches Talent zu solchen Dingen seine Zuflucht nehmen muss, wenn es in Italien fortkommen will. Eilen wir darüber hinweg, und heben aus, was überhaupt an diesem Werke der Kunst angehöret.

Zuerst muss man dem Komponisten die Gerechtigkeit widerfahren lassen, dass er den kalten, uninteressanten Stoff so gut als nur möglich bearbeitet habe. Er suchte die Charaktere der Personen durch seine Musik zu bezeichnen. Der Tartar Ogus, Tizian und Barberina, die Principessa Egle, andere Soldaten die singen, haben jedes eine besondere Haltung in ihren Gesängen. Dieses ist wohl das Schwerste in der Musik, und trifft man hier eben auf nichts Neues, so darf man sich nicht wundern. Darüber muss man sich aber wundern, wie ein Komponist so viele kalte Reime, so viel baaren Unsinn in Musik bringen kann. Reminiscenzen und gewisse Modegänge, die immer wieder vorkommen, verzeiht man auch gerne. Wie soll man sich helfen können, da, wo Einen der Dichter immer verlässt? Dies im Vorbeygehen gesagt. Uebrigens findet man in diesem Werke alle jene Vorzüge, die Winters Arbeiten auszeichnen. Einen sehr klaren, deutlichen Styl, elegante, fleissige Durchführung, modernen Geschmack, richtige Deklamation. Von der Begleitung und Haltung der Instrumente ist aus einem Auszug nicht zu urtheilen, aber Hrn. Winters Geschicklichkeit und lange Erfahrung lassen immer das Beste vermuthen. Es finden sich in dieser Oper keine Finalen*), die sonst dergleichen Stücken vorzüglichen Werth geben. Die In-

*) Die Oper hat allerdings zwey grosse Finalen und auch noch einige andere ausgeführte Ensembles, die im Auszuge nicht befindlich, und nach dem Wunsche des Verlegers weggelassen worden sind, weil sie, wegen der vielen Singstimmen, nur Wenigen am Klavier brauchbar seyn konnten und den Preis der Oper sehr erhöhet haben würden.

d. Redakt.

troduzione und das darauf folgende No. 2 sind grössere mit Choren vermischte Stücke: der Dichter gab also das Beste gleich vom Anfang. Alles Uebrige, ein hübsches Terzett im ersten, ein Duo und gutgearbeitetes Quartett im zweyten Akt ausgenommen, bestehet aus einfachen Arien, — gewiss keine geringe Schwierigkeit für den Komponisten. — Sollte nun diese Oper auf dem Theater wirklich nicht so vielen Beyfall, wie die übrigen theatralischen Werke dieses Tonkünstlers erhalten haben, so muss sie doch wegen der vielen und schönen Arien am Klavier, in diesem gutgearbeiteten Auszug, gewiss jedem Liebhaber willkommen seyn. Sie gleichet einer zierlich gearbeiteten Mosaik, oder einem niedlichen, reizenden Blumenstück des van Huysum, von dem Niemand ohne stilles Vergnügen hinweg gehen wird. —

Variations aus einem Quatuor von Haydn (Op. 97) für's Klavier eingerichtet vom Abbé Gelineck. 2 Bogen. Querfol. Offenbach bey J. André. (Pr. 30 Xr.)

Ein Quatuor auf dem Klavier nachahmen, giebt neue Ideen; denn es zeigt, was auf dem Instrumente möglich oder unmöglich ist, und übet das Ohr in der süssen Empfindung eines vielstimmigen Gesanges. Aber wage sich keiner daran, wer nicht die Natur des Instruments hinlänglich kennt und gewohnt ist, sich nur an den Geist und nicht an den Buchstaben zu halten. Der Name Gelineck wird der vorliegenden Musik schon zur Empfehlung dienen, Liebhaber werden in den Variationen ein angenehmes Klavierstück finden, welches hauptsächlich zur Uebung im singbaren Vortrage dienen kann. Kenner aber werden die Simplicität bewundern, womit der Uebersetzer Haydn's vielstimmigen Satz in ein leichtes Spiel auf dem Pianoforte übergetragen hat.

Combat Naval pour le Pianof. av. Viol., Vlle et gr. Tambour ad lib., par D. Steibelt. Op. 36. laug Fol. 5 Bogen. Offenbach bey J. André. (Pr. 1 Fl. 30. Xr.)

Wer ein Freund von Bataillenstücken ist, dem können wir diese neue Seeschlacht empfehlen. Meeresstille, Meereswogen, Schlachtgetümmel, Kanonendonner, Zusammenkrachen der Mastbäume, Wehklagen der Verwundeten, erneuerte Schlacht, Siegsgeschrey, jubelnde Bootsknechte etc., dass man dieses alles hier zu hören bekommt, ist ganz in der Ordnung. Aber wenn der musikalische Dichter auch den Anzug der Flotte, das Entzücken der Truppen beym Anblick des Feindes, Vorrücken gegen den Feind, Rückkunft in den Hafen etc. vorstellen will, dann geht es ihm, wie jenem Mahler, der unter sein Gemählde zu setzen nöthig fand: das ist ein Ochse. Neubauer wusste sich in seiner grossen Bataille noch besser zu helfen. Wenn er den Rapport abstatten lassen wollte, so liess er das Fagott wie einen Unterofficier sprechen.

Nachrichten.

Berlin, den dritten Dec. Seit meinem letzten Briefe haben wir wieder mehrere neue musikalische Genüsse, obgleich, wie natürlich, von verschiedenem Gehalt gehabt. Erlauben Sie mir in chronologischer Ordnung sie Ihnen zu nennen.

Den 15ten Nov. gab der junge Violinist Urbany, Schüler unsers Möser, ein Konzert, im Saale der Stadt Paris. Er selbst spielte ein Violinkonzert von Kreutzer und eine Polonoise mit ziemlicher Fertigkeit, und erregte nicht geringe Hoffnungen. Von dem Uebrigen nenne ich nur ein sehr gutes Flötenkonzert des Herrn Gradolf. Am 20sten gab

der königl. Kammermusikus, Herr Seidler, im Theatersaal ein lang erwartetes und alle Erwartungen befriedigendes Konzert. Er selbst spielte mit gewohnter Kraft und Schönheit ein Violinkonzert und eine variirte Arie von Rode. Ein Doppelkonzert von Dupui exekutirte er und Möser so trefflich, dass man einige Tage nachher, bey Gelegenheit des folgenden Konzerts in den öffentlichen Blättern die Wiederholung desselben, obgleich vergebens, wünschte. Eben so gefiel das Konzert für drey Waldhörner von Schneider, geblasen von den Herren Böttcher, Marquardt, und Schneider. Dem. Böheim sang eine Arie von Righini und mit Herrn Eunike ein Mozartsches Duett, eben so vortrefflich, wie am 17ten im Theater, als sie zum erstenmal die Konstanze gab. Da nun auch das Theaterpublikum so laut, und wahrhaftig mit vollem Recht, zu ihrem Gunsten entschieden hat, ist zu erwarten, dass wir sie, wenn sie von Stuttgard zurückkehrt, in mehreren bedeutenden Opern zu hören bekommen. Gestern gab der königl. Kammermusikus Möser im Theatersaal ein Konzert, dessen Theile durch die prächtigen Ouverturen aus Beethovens grossem Ballet, Prometheus, und aus Kreutzers Lodoiska eröffnet wurden. Herr Möser selbst spielte ein von ihm komponirtes Konzert und mit Herrn Seidler ein Doppelkonzert von Kreutzer. Herr Lauska spielte mit der ihm eigenen Gewandheit und mit trefflichem Ausdruck ein Solo auf dem Fortepiano. Mad. Müller sang eine Arie und mit Herrn Eunike ein Duett von Righini.

Auch das Nationaltheater bot uns einige Neuigkeiten dar. Den 11ten Nov. gab man: Helene, Schauspiel mit Gesang in 3 Akten, frey nach Bouilly von Treitschke bearbeitet. Musik von Méhul. Helene enthält, was fast alle französische Opern der neuern Zeit enthalten, die Lebensgefahr bedeutender Menschen in mehrern interessanten Momenten dargestellt. Méhuls Musik und der Zauber der darstellenden Künstler (Mad. Unzelmann und Eunike, Hrn. Gern, Eunike und Weizmann) gaben einen herzlichen Genuss. Auch die eingelegte Paersche Arie, die Hr. Holzbecher als Graf Edmund mit Ausdruck und Ve[illegible]at sang, unterdrückte das Misvergnügen über die seit einiger Zeit auf unsrer Bühne eingerissene Unart, fremdartige Stücke in die Werke der Komponisten einzuschieben. Den 19ten gab man zum erstenmal: „Kindliche Liebe," Singspiel in einem Akt, aus dem Franz., von Demoustier, mit Musik von Gaveaux. Eine angenehme aus Gesner entlehnte Idylle, und durch eine sehr gefällige Musik verschönert. So schön auch Mad. Eunike sang, so war es doch gut, die letzte, ohnehin eingelegte Arie wegzulassen; denn anspruchlose Tändeleyen, wie dies kleine Stück, erlauben keine Ueberladung. Den 23sten gab man Muttertreue, Singspiel in einem Akt, nach dem Franz. von Herklots, Musik von d'Alayrac. Die Fabel dieses Stücks, das im Original den Namen Mariane führt, ist fade, die Details sind matt, die Musik ist mittelmässig. Das Stück verdiente und erhielt — den Tod.

Wien, den 7. Dec. Seit 14 Tagen ist die neue heroische Oper von Seyfried: Cyrus, wohl schon 10 mal im Theater an der Wien gegeben worden. Die prächtigen Aufzüge und schönen Dekorationen locken das Publikum an. Die Musik gehört zu den Arbeiten, an denen zwar nicht viel zu tadeln ist, die sich aber auch durch keine auffallenden Schönheiten auszeichnen. Nie wurde die Wiederholung auch nur einer Arie verlangt, obgleich die Exekution öfters beklatscht wurde. Demois. Milder machte den Cambyses, ihre Stimme tönt, was so selten der Fall ist, wie das reinste Metall, und sie giebt, da ihr Lehrer Neukomm aus der Haydnschen Schule ist, lange, kräftige Noten ohne Schnörkel und überladene Verzierungen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten December. Nº. 12. 1803.

Abhandlungen.

Was soll man von dem Musikdirektor eines Operntheaters verlangen?

(Beschluss.)

Der Musikdirektor muss Kenntnisse von der Setzkunst und der Theorie der Musik überhaupt besitzen. Es ereignet sich öfters der Fall, dass manche Stücke für andere Instrumente arrangirt werden müssen, indem zuweilen ein Stück, für dies oder jenes Instrument gesetzt, aus Mangel an einem genügenden Spieler, nicht gut besetzt werden kann. Dergleichen Sachen für andre Instrumente zu arrangiren, und mehrere Stellen, die den Kehlen der vorhandenen Sänger nicht angemessen sind oder überhaupt die Fähigkeiten eines Mitglieds vom Personale übersteigen, zu verändern, ist blos die Sache des Musikdirektors, und kann, ohne jene Kenntnisse, nicht ohne Verderbung der Stücke geleistet werden.

So ist auch für den Musikdirektor die verhältnissmässige Besetzung der Stimmen und zweckmässige Stellung der Instrumente von Wichtigkeit. Ich habe noch vor kurzem an mehrern Orten die sonderbare Bemerkung gemacht, dass z. B. die beyden Violinstimmen mit sechzehn Personen und die Bassstimme mit zwey Kontraviolons und wohl gar nur Einem Violoncell besetzt waren. Der Effekt dieser Besetzung war natürlich der, dass der Bass kaum hörbar, nicht kräftig und vorzüglich nicht deutlich genug, und die Violinen zu einschneidend und hervorstechend gehört wurden, welches den Effekt des Ganzen ungemein schwächte. Die mitklingenden Töne, welche die Schwingungen der Saiten von selbst erzeugen, sind bekanntermassen bey den tiefern Tönen bemerkbarer, als bey den höhern. Hieraus folgt, dass wenn neben den Kontraviolons nicht eine verhältnissmässige Anzahl Violoncells angestellt ist, die Basse verworren klingen, und besonders bey einer geschwinden Bewegung oder bey kurzen Noten undeutlich vernommen werden. Meines Erachtens würden neben zwey Kontraviolons besser drey, wohl gar vier gute Violoncells von der allerbesten Wirkung seyn.

Ich kann nicht unterlassen, von der gewöhnlichen Besetzung der Altstimme (Bratsche) hier etwas zu sagen. Es ist mir unerklärbar, dass fast überall und selbst in den meisten, übrigens guten Orchestern die Altstimme am schlechtesten und schwächsten besetzt ist. Dass der sanfte, oft näselnde Ton der Bratsche, von dem körnigen, schneidenden Tone der Geigen gar sehr erdrückt werde, ist ohnehin ausser allem Zweifel; dazu kommt noch, dass dieses Instrument von den Spielern bey weitem nicht gehörig geschätzt wird und sich meistens in den Händen solcher Männer befindet, die wenig oder wohl gar nicht an seine Erhaltung und Verbesserung denken. Wir haben überdies sehr wenig gute Instrumente dieser Art und noch weniger gute Spieler; was Wunder also, wenn Ein Violinist vom Orchester mit dem Tone seines Instru-

ments mehr wirkt, als zwey Bratschisten. Und gleichwohl ist meistens die Besetzung eines Orchesters so, dass zu acht Violinen höchstens zwey Bratschen angestellt sind. Ich würde demnach den Vorschlag thun, die Altstimme so vielmal als eine von den Violinstimmen zu besetzen. Mangel an Altspielern kann nicht zum Einwurf gemacht werden, denn es bequemt sich mancher Violinist unter gewissen ihm günstigen Umständen sehr gern, seinen Platz mit einem geringer scheinenden zu vertauschen.

Am häufigsten wird in Chören wider die verhältnissmässige Besetzung der Stimmen gefehlt. Es ist bey den meisten Theatern unmöglich, von dem singenden Personale, das nach Abzug der Hauptpersonen der Oper übrig bleibt, ein Chor zusammen zu bringen, das dem Sinne des Komponisten und der Wirkung des Ganzen entspräche, wenn nicht ein besonderes Chor von Sängern dazu eigens bestimmt ist. Es mögen aber die Umstände seyn, welche sie wollen, so sollte man denn doch Rücksicht nehmen, dass jede Stimme verhältnismässig besetzt würde, so dass man bey der Aufführung nicht, wie so oft, fast nur Basse und Baritons zu hören bekäme, und andere, besonders die Altstimmen, gar vermisste.

Die gute Stellung der Instrumente ist wichtiger, als vielleicht Mancher glaubt. Zuerst muss der Musikdirektor seinen Platz so nehmen, dass ihn das ganze übrige Orchesterpersonale im Gesicht haben kann, damit jedes Subjekt das Tempo sogleich von ihm auffassen könne. Der Standpunkt des Vorgeigers und des besten Kontrabassisten muss ihm am nächsten seyn. Bey lezterm hat der Musikdirektor zu untersuchen, ob der Platz, worauf das Instrument des Kontrabassisten zu stehen kömmt, hohl oder mit Balken, Klotzen u. s. w. ausgefüllt ist. In dem letzten Falle muss der Musikdirektor dem Kontrabassisten entweder eine andre, zum Verstärken des Tones bessere Stelle anweisen, oder den Platz, welcher ihm am zweckmässigsten dünkt, aufreissen und eine Hohlung machen lassen. Man kann immer in der Regel annehmen, dass der Ton des Kontraviolons durch die untre Hohlung um ein Drittheil voller und stärker wird. Auch würde ich rathen, die Kontrabasse so zu stellen, dass das Gesicht des Spielers und die F-Löcher (Schallöcher) des Instruments nach dem Parterre zu gerichtet sind; dadurch wird der Ton für die Zuhörer ebenfalls stärker, als bey einer entgegengesetzten Richtung, indem sich der Schall, welcher vom Boden des Instruments zurückprallt und sich durch die F-Löcher bewegt, seinen geraden Weg nach den Zuhörern nimmt.

Mehrere Instrumente, z. B. Trompeten, Pauken, Posaunen u. s. w. sind öfters von Spielern besetzt, die mit dem besten Willen, durch üble Angewohnheit oder aus Mangel an Geschicklichkeit nicht im Stande sind, sich in der Ausübung ihrer Parthie zu mässigen. Diesem übeln Umstande kann nur dadurch einigermassen abgeholfen werden, wenn man diese Subjekte mit ihren Instrumenten so viel als möglich in einen Winkel zu verstecken sucht.

Vorzüglich muss der Musikdirektor dem Spielern der Stücke, welche auf dem Theater hinter der Bühne exekutirt werden sollen, einen schicklichen Platz anweisen, damit der beabsichtigte Zweck des Komponisten erreicht werde. Auch muss der Musikdirektor sorgen, dass der Theatermeister die Dekorationen so stelle, dass, wenn der Dichter die Sänger an irgend einen entfernten, versteckten, oder erhöheten Platz versetzt, den Sängern das Zusammentreffen mit dem Orchester nicht gar zu sehr erschwert werde.

Dem Musikdirektor dürfen ferner auch nicht Kenntnisse von der Schauspielkunst abgehen. Er muss die Fähigkeiten, welche die Sänger als Schauspieler besitzen, gehörig würdigen, die Stücke und einzelnen Rollen

auch in Hinsicht auf Schauspielkunst beurtheilen können, damit er die Partieen richtig vertheile, und nicht, wie oft auch auf berühmten Theatern geschiehet, bey dieser Vertheilung nur auf den Gesang, ganz mit Uebergehung des Spiels gesehen werde — wo sodann das Eine die Wirkung des Andern verdirbt, und nicht nur die vergriffene Rolle, sondern gemeiniglich das ganze Stück verlohren gehet. Hierbey ist vornehmlich auf die Gattungen der Opern selbst zu achten. So ist z. B. bey den meisten französischen Opern noch mehr auf das Spiel, als auf den Gesang zu sehen etc. Eben so ist es mit den Rollen: manche, wie z. B. die Königin der Nacht in der Zauberflöte, verlangt vorzüglichen Gesang, aber im Spiel nur edlen Anstand und Präsentation; bey andern ist es umgekehrt; manche ist dem ersten Anblick, und der Quantität des zu Singenden oder zu Sagenden nach, ganz unbedeutend, und verlangt doch eine Person von viel Aufmerksamkeit, gutem Gesang und gutem Spiel — wie das Bauernmädchen im Wasserträger, u. s. w. Alles das zu beherzigen und diesem gemäss zu besetzen ist Sache des Musikdirektors: wie könnte er das aber, ohne beträchtliche Kenntnisse in der Schauspielkunst? Eben so nöthig wird er diese haben und eben so sorgsam verfahren müssen, wenn, was oft, selbst bey einem grossen Personale, geschiehet — manche Rolle entweder von Seiten des Gesangs oder von Seiten des Spiels nicht gut besetzt werden kann; indem es dem oder jenem Subjekte entweder an einer starken, oder schwachen Stimme, an Höhe oder an Tiefe, an einer zum Charakter passenden Figur oder an kunstmässigem Gesange u. s. w. fehlt; und wo er aus mehrern Uebeln das kleinste zu wählen hat.

Das letzte, was ich als dem guten Musikdirektor unumgänglich nöthig anführen will, ist: Routine, und Selbstständigkeit und Gewissheit in sich selbst, die zum Theil auf jener beruhen.

Eine Partitur a prima vista zu lesen, oder nach vorhergegangener Durchsicht sechzehn, zwanzig, und mehr Stimmen mit einem Blicke zu übersehen und sich diese so zu denken, wie sie zusammen klingen, darf ihm nicht mehr schwer seyn. Alle Gelehrsamkeit ist hier unzureichend, wenn der Musikdirektor ohne viele Uebung, Erfahrung und Routine ist.

Ein scharfer Ueberblick, (selbst, ohne Metapher, ein gutes Auge,) ein gutes Gedächtnis, Besonnenheit und Entschlossenheit, die eben ohne jene Gewissheit in sich selbst fehlen — erleichtern dem Musikdirektor sein Geschäft ungemein. Durch ein scharfes Auge und gutes Gedächtnis wird er in den Stand gesetzt, schnell vieles zu übersehen und das Uebersehene sogleich zu behalten. Durch Gewissheit in sich selbst, Besonnenheit und Entschlossenheit wird er, ohne sich irre führen zu lassen, jeden Fehler bey der Ausübung sogleich entdecken und die zweckmässigsten Mittel anwenden, ihm im Entstehen vorzubeugen, oder ihn zu verbessern und zu verdecken. Diese Gewissheit, so wie die Geistesüberlegenheit sind es auch vornehmlich, wodurch er sich die zur guten Ausführung seines Geschäfts unentbehrliche Autorität verschafft. Diese sich durch Schmeicheln und Komplimentiren mit den Untergebenen, oder auch durch Auffahren und Grobheit erwerben zu wollen, ist gleich verkehrt und vergeblich. Autorität muss, wie Liebe, von selbst kommen; ist sie da: dann wird sie am sichersten (das Obige vorausgesetzt) durch freundlichen Charakter und schonendes Benehmen — doch so, dass man fühlen lässt, dass man schone — erhalten. Ungesittetheit empört nicht nur überhaupt, sondern macht auch die, die darunter leiden, störrig und widersetzlich. Ohne Sänger und Orchester ist ja eben der Direktor eine Null ohne Ziffer: mithin muss er alles thun, was er kann, das Personale von beyden durch Achtung und Liebe an sich zu ketten. Aber nicht nur an sich, sondern — wenigstens die Bessern, die dann

die Schlechtern schon mit fortziehen — auch an die Kunst selbst, und an die Ehre, die sie darin suchen müssen — nicht Einer für sich zu glänzen, sondern ein schönes Ganze geliefert zu haben.

Dieses scheinen mir die nöthigsten Anforderungen zu seyn, die man an den Musikdirektor eines Operntheaters zu machen berechtigt ist, und es wäre zu wünschen, dass die Theaterunternehmer bey der Wahl des Direktors nach solchen Bestimmungen verführen, damit nicht die Oper, wie jetzt in mehrern bedeutenden deutschen Städten, so sehr in Verfall geriethe und sich ihrer allmähligen Auflösung näherte — wenn anders nicht das Publikum mitsinkt und an Miserabilitäten Geschmack finden lernt. Als ich vor zwölf Jahren die Reise durch Deutschland machte, fand ich, in Ansehung der Oper, im Publikum fast in allen beträchtlichen Städten den Wunsch: gebet uns wenig Opern, aber, an Poesie und Musik, gute, und spielt und singt sie recht gut — mit Kleidung und Dekorationen wollen wir es nicht so gar genau nehmen, und was uns dann einmal wohlgefallt, wollen wir oft hören; jetzt finde ich fast überall den Wunsch im Publikum: gebt uns viel Opern, um die Poesie bekümmern wir uns gar nicht, mit der Musik nehmen wir's auch nicht allzugenau, aber mit Kleidung und Dekorationen — nur kommt uns nicht mit oftern Wiederholungen! wir wollen euch dafür vergeben, wenn ihr, aus Mangel an Zeit, wegen der immer neuen Stücke, nur allenfalls erträglich spielt und singt. — Heisst das nicht schon heruntergekommen? Von selbst hilft sich's nicht hinauf: von oben muss man helfen! Das unterste „von oben" ist der Musik- und Theaterdirektor! — — r —

Vorschläge zur Verbesserung des Kontraviolons.

Der Kontraviolon ist bey der Musik, was die Grundpfeiler einem Gebäude sind: und gleichwohl bekümmert man sich um die gute Erhaltung und Verbesserung aller andern Geigeninstrumente mehr, als um die seinige.

Die meisten Kontraviolons werden fabrikmässig verfertigt; das schlechteste Holz wird dazu genommen und auf dieses der gemeinste Lack gelegt. Mehrere in Ruf stehende Instrumentenmacher verschreiben sich die Kontraviolons zu Dutzenden aus Neukirchen, Klingenthal und Mittenwalde, und bezahlen das Stück mit sechs bis sieben Thaler; sie wissen ihre Namen einzuschwärzen, lassen an die Wirbel eiserne Schrauben machen, u. dergl., geben nun diese Instrumente für ihre Arbeit aus und lassen sich vom Publikum für Eins dieser Produkte funfzig bis sechzig Thaler bezahlen.

Die neuen Violinen sind bekanntlich dem Ton nach weit schlechter, als die alten: bey den Kontraviolons ist aber der Fall umgekehrt. Ich konnte mir lange nicht befriedigend erklären, was hiervon die Ursache sey; endlich entschloss ich mich einen alten, schlechter gewordenen Kontraviolon aus einander zu nehmen und Untersuchungen anzustellen. Bey dieser Operation entdeckte ich, dass der Boden, aber noch mehr die Decke des Instruments viel zu dünn gehobelt war: jetzt war der Grund von jener Erscheinung leicht einzusehen. Jedes Geigeninstrument, wenn es zu dünne gearbeitet ist, hat einen weit stärkern und vollern Ton, als ein im Holze stärkeres. Dieser starke und vorzüglich volle Ton dauert aber nur so lange, bis die fremdartigen Theilchen vertrocknet und verflogen sind: je alter das Instrument wird und je mehr man es braucht, desto schlechter wird der Ton. Es giebt wohl auch Kontraviolons, die nach der Grösse des Instruments eine verhältnissmässige Dicke im Holze haben, und mit der Zeit immer besser werden: diese sind aber selten und machen nur eine Ausnahme von der Regel. Die gewöhnlichen zu dünne gehobelten Kontraviolons können zwar, wenn sie eine beträcht-

liche Zeit gebraucht und merklich schlechter geworden sind, durch Zurücksetzen des Halses, durch Reinigen und Säubern vom Staube, durch einen höhern Steg, guten Bezug u. s. w. etwas verbessert werden: den Ton, den dieses Instrument aber eigentlich haben sollte, kann es unter vorigen Umständen nie bekommen.

Ich weiss aus Erfahrung, dass die gewöhnlichen Verfertiger der Kontraviolons nicht ein Haar breit von ihrer herkömmlichen Bauart abgehen: deshalb ist gegenwärtiger Aufsatz nicht an die Verfertiger, sondern an die Spieler dieser Instrumente gerichtet; diesen werde ich ein Mittel vorschlagen, wodurch sie den Ton ihres schlecht gearbeiteten Instruments mit geringer Mühe verstärken und verbessern können *).

Jeder Spieler eines Geigeninstruments wird die Erfahrung gemacht haben, dass, wenn ihm eine Saite reisst und er genöthigt ist, auf drey Saiten zu spielen, das Instrument alsdann einen weit stärkern und vollern Ton hat, als vorher. Der Grund liegt darin: das Instrument und vorzüglich seine Decke, wird durch Entledigung der vierten Saite bey weitem nicht so gepresst und zusammengedrückt, als mit dem gewöhnlichen Bezuge von vier Saiten, und kann demnach geschwinder und freyer vibriren: das aber muss den Ton merklich verstärken. Ich thue demnach den Vorschlag, den Kontraviolon nur mit drey Saiten zu beziehen, und die höchste Saite in A, die mittelste in D und die tiefste in G zu stimmen. Es fragt sich nur jetzt, ob die Vortheile dieser Veränderung die Nachtheile überwiegen? oder was das Instrument verliert und gewinnt, wenn es nur mit drey Saiten nach oben erwähnter Stimmung bezogen ist?

Das Instrument verliert nichts mehr und nichts weniger, als einen ganzen und einen halben Ton in der äussersten Tiefe. — Der Kontrabassist kann, wie Jedermann weiss, auch auf seinem Instrumente mit vier Saiten ohnehin nicht alles so spielen, wie es der Komponist gesetzt hat, und muss sich bey Satzen dieser Art:

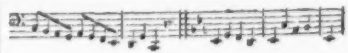

mit Transpositionen in die höhere Oktave helfen. Den Kontrabassisten, der an die Transposition in die höhere Oktave gewöhnt ist, werden die fehlenden Töne: contra-E, F, Fis, in der Spielart und Behandlung des Instruments im geringsten nicht geniren. Zudem sind diese Töne, vermöge der Schwäche der Decke und des Bodens, (ich spreche von gewöhnlichen Kontraviolons, wie sie sind beschrieben worden,) matt, dumpf, undeutlich — nach dem gemeinen Ausdruck des Musikers: bullerig: ein guter Spieler vermeidet diese Töne sorgfaltig, wo es sich nur thun lassen will und er nicht besondere Veranlassung zum Gegentheil findet — weil ihn sein Instrument jene Töne nicht zu Danke liefert. Von dieser Seite ginge demnach fast gar nichts verloren, und das Instrument gewönne durch

*) Der Kontraviolon ist bekanntlich gestimmt wie die Violine, nur mit dem Unterschiede, dass bey letzterer die höchste Saite E und die tiefste G, bey ersterm aber der Fall umgekehrt ist; deshalb hat auch wohl dieses Instrument die Benennung Kontraviolon bekommen. Durch diese umgekehrte Stimmung macht das Intervall von einer Saite zur andern eine Quarte aus. Andere Kontrabassisten stimmen auch die drey höchsten Saiten ihres Instruments nach dem Violoncell, d. h. eine Oktave tiefer — in A, D, G, die tiefste Saite aber in F, oder auch in E. Ob das Instrument auf diese oder jene Art gestimmt ist, ist gleichviel, wenn nur der Spieler darauf zu leisten vermag, was von ihm gefordert werden kann.

Der Verf.

Befreyung von der vierten Saite gewiss um ein Drittheil an Stärke und Fülle.

Von jeder andern Seite betrachtet, bieten sich durch diese Veränderung lauter Vortheile dar: das Instrument kann mit einem geringern Kostenaufwande bezogen werden, der Spieler gewinnt den wichtigen Vortheil, dass er sein Instrument (mit drey Saiten bezogen) mehr angreifen und forciren kann, ohne zu wagen, dass er nebst der bestimmten Saite nicht eine der angränzenden noch mit berühre, indem durch diese Veränderung die Saiten von einander entfernter gelegt werden können. Diese Veränderung ist mit geringer Mühe, ohne Kostenaufwand ins Werk zu setzen; der Spieler darf nur, nachdem die tiefste Saite den Abschied bekommen hat, die folgende an die Stelle der verabschiedeten legen, die höchste Saite behält ihren Platz und die D-Saite nimmt, nachdem oben im Sattel und unten auf der Oberfläche des Steges in der Mitte Einschnitte gemacht worden sind, genau in der Mitte des Sattels und Steges ihre Stelle.

Ich wiederhole: es ist das nur eine Nothhülfe, aber eine hinlängliche. Die wenigen Kontrabassisten, die wahrhaft gut gebauete, und mithin im Tone voll, kräftig, deutlich bleibende Instrumente besitzen, brauchen jene Vorkehrung nicht: da aber so Wenige dergleichen Instrumente haben, verdient mein Vorschlag, wie es mir scheint, Beherzigung.

Schubert.

Recensionen.

Te Deum a 4 voci coll' accompagnamento dell' Orchestra composta da J. Haydn; mit untergelegtem deutschen Texte vom Prof. C. A. H. Clodius. Partitur. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man kennet die schönen, für musikalische Kompositionen so vorzüglich geeigneten Worte dieses Lobgesangs. Auch weiss man, was grosse Meister, wie Händel, Hasse u. a. m. daraus gemacht haben. Diese Komposition des Herrn Haydn ist wahrscheinlich nur ein Gelegenheitsstück, wo der Komponist sich nicht weit ausbreiten durfte. Das ganze Te Deum ist nur ein fortlaufendes Tutti von 185 Takten im Viervierteltakt aus C dur mit ganzem Orchester, dem nur 9 Takte Adagio aus C minor eingeschaltet sind, und was übrigens in einem Stück dieser Art zu machen war, ist alles gemacht worden. Der Gang der Harmonie, und die in einem so langen Tutti nöthigen vielen Modulationen hängen sehr natürlich und richtig an einander. Die Worte des Textes sind gut ausgedrückt und nichts davon weggelassen. Sehr schön sind die Nachahmungen bey Tibi omnes angeli, mit dem darauf folgenden Sanctus und dem Unisono: Majestatis etc. Seite 6 bis 9. Die eingestreuten Pianosätze bey: aine peccato S. 27, besonders aber der schöne Satz: miserere nostri S. 29, verbreiten über das Ganze die gehörige Abwechselung von Licht und Schatten. Bey den Worten: In te Domine speravi, tritt eine Art von Fuge mit zwey Subjekten ein, die 50 Takte hindurch von S. 31 bis 37 geführet wird. Die mit so viel Ueberlegung angebrachten Rückungen und verzögerten Harmonieen bey den Worten: non confundar S. 39 und 40 mit der folgenden Fermate bereiten sehr kunstvoll die erhabene, in langen Noten ausgedrückte Cadenza: in aeternum, vor, womit das Stück schliesst. —

Ein so guter untergelegter deutscher Text, wie der, vom Herrn Professor Clodius, ist auch eine seltene Sache; er ist auch der Musik sehr gut angepasst, so dass sie eben sowohl in deutscher, als in lateinischer Sprache kann gesungen werden. Deswegen darf man diese Arbeit Haydns jedem Kirchen- und Chorvorsteher als ein brauchbares und seiner Kirche vortheilhaftes Werk empfehlen; denn es kann wegen seiner verhältnissmässigen Kürze fast bey jeder Kirchenfeyerlichkeit gebraucht, und wegen dem leichten Styl, in dem es durchaus geschrieben ist, von jedem Chor leicht ausge-

führt werden. Ausserdem fehlt es ihm auch nicht an Ausdruck und einer prächtigen Begleitung, auf welche das grosse Publikum, besonders in katholischen Kirchen, noch sehr hält. —

Deutsche Messe für die Orgel, Diskant, Alt und Bass ad libitum. No. 1. von Grünberger. München bey Falter. (Pr. 10 Gr.)

Also eine Messe für die Orgel, mit willkührlicher Begleitung einer Diskant- Alt- und Basstimme? das wäre neu! — Nein! der unbestimmte Titel wird ausdrücken wollen, dass die Basstimme kann weggelassen werden? — Diese Messe ist der ganzen Einrichtung nach für Dorfkirchen bestimmt. Hoher kann Rec. nicht glauben, dass der Komponist hinaus wollte. — Es sind 8 Stücke mit zweystimmigem Gesang und Begleitung einer Orgel, wovon das längste 47 Takte im ¾ Takt, das kürzeste 16 Takte im 𝄴 enthält; guter Wille und Leichtigkeit im Gesang sind dem Komponisten nicht abzusprechen. Damit hat es aber auch sein Ende, denn es erhebt sich diese Arbeit nur wenig über die vorhergehenden öffentlich in Bayern erschienenen Kompositionen dieser Art. Alles ist in derselbigen so ärmlich, mager, springend und hüpfend, dass man gar nicht absehen kann, wie so etwas von einer ganzen versammleten Gemeinde sollte gesungen werden. —

Bis also ein grösserer Kopf deutsche Messen schreibt, und durch aufgestellte Muster dem so tändelnden Geschmack eine andere Richtung giebt — aber welcher grössere Komponist wird so etwas machen wollen — muss man sich wohl mit dem Mittelmässigen begnügen. Kirchengesänge, wie man sie in protestantischen Gemeinden höret, — diese schätzbaren Ueberreste des Alterthums, oder auch, wie jene des Bambergischen Gesangbuches von 1707 — Kirchengesänge in dieser Art, wären sie auch noch so sehr nach heutigem Geschmack zugeschnitten, wird man in Bayern aus Ursachen, welche anzuführen hier der Ort nicht ist, heut zu Tage nie hören.

Man kann erwarten, dass Hr. Grünberger bey den künftigen Nummern, die er will folgen lassen, denn doch etwas mehr Fleiss, Ernst und Korrektheit zeige, sich nicht gar so matt vor das Publikum hinstelle. Auch muss man ihm rathen, auf die deutsche Prosodie mehr Rücksicht zu nehmen.

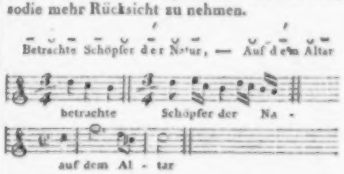

so sollte man doch nicht sprechen, folglich auch nicht singen.

Durch Vermeidung solcher Fehler, und wenn er seinem Gesang etwas mehr Würde zu geben sucht, können immerhin seine künftigen Arbeiten brauchbar und interessant werden.

Jedem Gesang ist ein Präludium für die Orgel vorgesetzt. Zur Fingerübung für ungelehrte Landorganisten mögen sie wohl hingehen: sollte man sie aber in der Messe wirklich spielen, so gäbe man wohl das armseligste Ding, das jemals da gehört worden. Rec. meynt, es sey allenfalls zweckmässiger, wenn der Organist blos das C auf seiner Orgel so lange fortbrummen liesse, bis es Zeit wäre, mit einigen kurzen Akkorden, die doch jeder wird zu machen wissen, in den Gesang einzufallen.

Die Orgelsoli, die der Komponist in der Mitte und am Ende einiger Gesänge angebracht hat, sind der Sache angemessener, und können bey besserer Ausarbeitung von Wirkung seyn. Auch das Interludium und das Fugetto kann für Organisten, denen es an Uebung mangelt, nützlich werden. Nur nicht so tändelnd sollten dergleichen Stücke seyn! mehr Verbindung, mehr haltende, gebundne, harmonische Sätze sollten sie haben! —

Anekdote.

Die mehrere oder mindere Abhängigkeit der Künstler, und vorzüglich der Tonkünstler, von Menschen, die nichts weiter sind, als reich, ist ein Haupttheil der schwarzen Rückseite der Karte, worauf das — frey, schön, romantisch genannte Künstlerleben verzeichnet ist, und deren Kehrseite sogar viele, viele Scenen hat, die in der Darstellung des Dichters so erfreulich, aber in der gemeinen Wirklichkeit, wie sie nun eben ist, so niederdrükend sind! Abhängigkeit des wahrhaft verdienten Künstlers von einem rohen, ungebildeten Publikum ist drückend — jedoch schwerlich ist irgend ein Publikum, mit welchem sich ein solcher Künstler in Beziehung setzt, so verwahrloset, dass es nicht wenigstens einige Einzelne hätte, die das Gute zu erkennen, die es aufzunehmen wüssten, und dadurch dem Künstler Ersatz gäben: aber mit seinen unentbehrlichsten Bedürfnissen an Menschen, die das Vorzüglichere und den, der es schafft, offenbar verhöhnen, angewiesen, ohne sie dem Mangel Preis gegeben, ohne sie selbst nicht fähig zu seyn, seiner Kunst, seinem Beruf von Gott, leben zu können — das ist weit drückender, und bringt den Geist, der nicht fast übermenschliche Kraft in sich selbst besitzt, allmählig ganz herab, weil es ihn nicht nur beugt, sondern zugleich Erbitterung und Verachtung erzeugt. Gleichwohl, wie oft ist dies das Loos gerade der vorzüglichsten Tonkünstler, da schlechte Musiker, wie schlechte Menschen, besser unterzukriechen und sich durchzubringen verstehen! Trefflicher Mozart! wie oft traf auch dich dies Geschick? Mehrere Anekdoten deines Lebens, wo du unter dieser Last geseufzet haben würdest, wenn es dir nicht (wenigstens in frühern Jahren) gegeben gewesen wäre, darüber zu lachen — sind bekannt gemacht worden: Eine, die mir bekannt wurde, ist es, so viel ich weiss, noch nicht — ich will sie erzählen.

Mozart gab in Prag Konzert. Ein polnischer Graf, der unter den Zuhörern war, war, wie alle Anwesende, vorzüglich entzückt von einem Quintett, das Mozart hier zum erstenmale produzirte. — (Es war das jetzt bekannte, vortreffliche, aus Es dur, für das Pianoforte mit Begleitung von Blasinstrumenten.) Der Graf sprach mit Mozart in den verbindlichsten Wendungen, und wünschte ein Trio, mit obligater Flöte, in demselben genre zu besitzen. Mozart versprach, es zu schreiben. Da er nach Hause kam, erhielt er ein Billet vom Grafen, worin ihm dieser nochmals für das ihm gemachte Vergnügen dankte, und bey dem Billet war die Summe von 50 Louisd'ors. Mozart war ausser sich vor Freuden, und um sich sogleich wenigstens einigermassen dankbar zu erweisen, sandte er dem Grafen die Partitur jenes Quintetts, und rühmte seine Freygebigkeit und Kunstliebe überall, wohin er kam. Nach einiger Zeit kam der Graf zu Mozart und fragte nach dem gewünschten Trio. Mozart antwortete, er habe sich bisher durchaus nicht in der Stimmung befunden, etwas, einem solchen Kunstfreunde würdige zu schreiben. Pah! so werden Sie wenigstens in der Stimmung seyn, mir meine 50 Louisd'ors wieder zu geben? erwiederte der Graf. Mozart, dem es, nach jenem Billet, gar nicht anders hatte beykommen können, als dass das Geld ein Geschenk für das dem Grafen gemachte Vergnügen seyn sollte, erschrack, brachte aber die Summe zusammen, übergab sie, ohne an jenes Quintett zu denken, und der Graf nahm das Geld wirklich an. Kurze Zeit darauf erschien dies Quintett in einer bekannten Wiener Musikhandlung, für Pianoforte und Saiteninstrumente eingerichtet, ohne Mozarts Wissen und Willen! — (Aus dem Französischen und von Paris mitgetheilt, wahrscheinlich nicht ohne besondere, gute Ursachen.)

Leipzig, bey Gaertner und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten December. Nº. 13. 1803.

Ueber die musikalische Wiederholung und Veränderung.

Im deutschen Museum (August 1776 Leipzig bey Weygand) steht ein schätzbarer Aufsatz über die musikalische Wiederholung, von dem zu früh für die Kunst verstorbenen C. G. Neefe. Ehe ich einige meiner eigenen Gedanken über diesen und einen verwandten Gegenstand mittheile, will ich kürzlich die Ideen dieses kunstverständigen Mannes hier angeben.

Er theilt die musikalische Wiederholung in die Wiederholung in Ansehung der Erfindung, und in die, in Absicht auf die Ausführung.

Ein Komponist kann, was die erste Art betrifft, 1. seine eigenen Gedanken wiederholen, aus Armuth an Erfindung, oder aus Schwäche der Erinnerung (die nämlichen Gedanken schon gehabt zu haben), oder aus der Nothwendigkeit, viel und geschwind zu arbeiten, (da sich leicht die vorigen Gedanken, wenn auch unter andrer Form, wieder einschleichen können), oder auch, wenn einerley Empfindungen wieder auf den vormaligen, vielleicht einzig richtigen, musikalischen Ausdruck zurückführen, da denn auch bey den besten Komponisten grosse Aehnlichkeit in der Erfindung entstehen muss.

Ein Komponist kann 2. die Gedanken Anderer wiederholen: a) aus Mangel an Erfindungskraft, b) aus Uebereilung, c) aus einem schwachen Erinnerungsvermögen.

Aber sollten nicht auch in den Seelen verschiedener Komponisten, ohne wechselseitiges Vermischen, einerley musikalische Gedanken entstehen können, wie bey Rednern und Dichtern, zumal wenn Menschen mit gleicher Kraft und Naturanlage über einerley Objekt denken?

Wiederholung in der Ausführung macht die Regel der Musik, die Periodologie des Gesanges, der wahre Ausdruck der Leidenschaft, die Situation des Charakters, kurz Einheit und Ordnung nothwendig, der eigenen Manier jedes Meisters unbeschadet. Der beste getroffene Gedanke muss oft, nur verstärkt oder transponirt, wiederholt werden, wenn der Affekt richtig geschildert werden soll.

Uebrigens muss der Komponist durch Wiederholung oft das Interessante, Schmeichelhafte, bey der schnell vorübergehenden Musik, für den Zuhörer recht eindringend machen, weil sonst die Seele des Interessanten der Musik sich nicht ganz bemächtigen kann.

Dies sind kürzlich Neefe's Gedanken, welche man gewiss wahr finden, und zum Maasstaabe nehmen wird, über Wiederholungen gerecht zu urtheilen.

Meine, durch die Lektüre dieses Aufsatzes veranlassten Ideen sind folgende.

Die Wiederholung in der Musik hat, nach psychologischen Gesetzen, vorzüglich die Absicht, den Eindruck einer Melodie oder har-

monischen Wendung u. dgl. zu schärfen und gleichsam zu befestigen, die Gemüthsstimmung, welche durch die Musik erregt werden soll, dauerhaft zu machen, gewissen Empfindungen ein Uebergewicht zu geben; oft auch, das Gefällige und Interessante der Seele länger gegenwärtig zu erhalten.

Allein dieser Zweck wird nur erreicht, wenn die Wiederholung recht angebracht ist und in ihren Gränzen bleibt. Zu häufige, zu einförmige Wiederholung, Wiederholung des Uninteressanten, erregt leicht Ekel, macht die Aufmerksamkeit ermatten, erweckt Ueberdruss, schläfert ein.

Die Wiederholung ist, abgesehen von dem verstärkten Affekt, von der wiederkehrenden Leidenschaft, welche sie nothwendig machen können, besonders dann zweckmässig, wenn das Gemüth vermittelst derselben erst mit seinem zu reichhaltigen Gegenstande recht vertraut worden, seinen tiefen Inhalt, seine versteckteren Schönheiten recht kennen, durchdringen und bewundern lernen kann. Daher wird man ein Sebastian- oder Emanuel-Bachisches, ein Mozartsches, Haydnsches, Beethovensches Tonstück mit weit mehr Befriedigung wiederholen hören, als einen einfachen Satz von Pleyel.

Gar zu einfache Melodieen vertragen keine öftere unveränderte Wiederholung. Denn sie befestigen sich schon von selbst im Gedächtniss; kommen sie zu oft wieder, so erscheinen sie mit einer widrigen Zudringlichkeit.

Angenehme Wiederholung darf nicht allen Reiz der Neuheit verdrängen. Das Angenehme, Schöne, Gefällige sieht man zwar gern verweilen, süsse Melodieen hört man gern wiederholen: allein das Vergnügen wird durch den Beytrag eigener Thatigkeit immer erhöht und veredelt. Daher die Zweckmässigkeit der musikalischen Veränderung oder Variation.

Die Variation kommt der Einförmigkeit, der Trivialität, kurz derjenigen Leere zuvor, durch welche eine Melodie leicht, wie man sagt, abgedroschen, abgenutzt oder zum Gassenhauer wird. Erscheint aber das Grundthema, die Hauptmelodie, auf eine neue Art eingekleidet, gleichsam unter einer zarten durchsichtigen Hülle, so gewinnt die Seele des Zuhörers an Vergnügen, indem sie selbstthätig durch den Schleier hindurchblickt, das Bekannte in dem Unbekannten auffindet, und aus demselben ohne Anstrengung entwickelt.

Die Variation beweist Freiheit der Phantasie in Behandlung des Gegenstandes, erregt angenehme Verwunderung, in neuen Formen die schon bekannte Schönheit, Anmuth oder Erhabenheit wieder zu erkennen, das Neue mit dem Alten reizend verschmolzen zu treffen, ohne dass jedoch hier eine abentheuerliche Vermischung heterogener Manieren Statt findet. Auch beschäftigt sie die Freiheit der Reflexion bey dem Zuhörer, der nun des Hauptgegenstandes sich erst recht bemächtigt zu haben weiss, wenn er denselben unter mancherley Umgebungen festzuhalten Anlass bekommt. Bewunderung erregt die Variation, in wiefern sie Alles, was in einem Grundthema verborgen liegt, allmählich hervorruft und zur reizendsten Mannichfaltigkeit entfaltet.

Leipzig, 1803.

C. F. Michaelis.

Nachricht.

Musik in Leipzig. Michael bis Neujahr.

Von den hiesigen Instituten für Musik wird auch dieses Jahr ganz vorzüglich das wöchentliche Konzert im Saale des Gewandhauses unterstützt; doch erhielten sich auch die andern Konzerte in Achtung und Beyfall.

Die Direktion jenes ersten Konzerts thut, was sie vermag, es immer höher zu heben. Es fehlt nicht an vortrefflichen Kompositionen: alles Neueste von Bedeutung, das öffentlich erscheinet — nicht weniges auch vor der öffentlichen Bekanntmachung — wird mit Geschicklichkeit und Fleiss ausgeführt; man engagirt, neben den hiesigen, fremde Sänger und Virtuosen; das Orchester gewinnet durch Aufnahme junger, geschickter Männer und häufiges Zusammenspielen immer mehr, so dass es z. B., ohne sichtbare oder hörbare Andeutungen des Direktors, selbst in Sinfonieen oder andern vollstimmigen Stücken, Stellen, wo der Ausdruck durch zweckmässiges Aufhalten oder Beschleunigen des Tempo, (ritartando oder accelerando) gewinnt, dies ganz gleich, ohne Wanken des Ganzen und untadelhaft ausführen kann; die Direkt. bemühet sich auch, obschon bisher nicht mit genugsamen Erfolg, dem seit einigen Jahren eingeschlichenen, oft unangenehmen und störenden Benehmen gewisser Mitglieder des Publikums entgegen zu arbeiten etc. Auswärtige Direktionen verlangen öfters von uns, dass wir sie in diesen Berichten mit der neuen, für ähnliche Institute vorzüglich brauchbaren Musik bekannt machen sollen: wollten wir diese aber einzeln durchgehen, so könnte es nicht ohne unverhältnissmässige Weitläufigkeit geschehen. Folgendes möge ihnen genügen. Im Gesang prädominirten Righini und Par. Da die grössern Kompositionen des Ersten, ausser ihrem bekannten Werthe in Ansehung des Geistes, so viel Ausführung, auch so reiche Instrumentirung besitzen, und grossentheils weniger auf Theatereffekt — wenigstens nicht auf das flüchtige, eilfertige Theater der komischen Oper, berechnet sind: so eignen sie sich vorzuglich auch zur Benutzung in Konzerten. Dass Righ. für die Singstimmen so schreibe, dass seine Werke sie genug beschäftigen, aber, wenn jene stark und biegsam genug sind, ihnen nicht allzuschwer auszuführen werden — ist bekannt. Wir hörten von diesem Meister bisher noch unbekannte ein- und mehrstimmige Stücke aus frühern und spätern Werken; die aus seinen letzten Opern, wie Tigranes und das befreyte Jerusalem, gefielen mit Recht am meisten. In Paers frühern Opern eignet sich mehreres für das Konzert, als in den neuesten, wo er, was an sich sehr zu loben ist, mehr auf die Handlung siehet: aber jene frühern stehen diesen spätern an innerm Gehalt nach. Seine Weglauerer und Sargino z. B., sind nicht genug zu loben, wenn sie auch für Konzerte weniger Ausbeute geben, als Griselda, Achilles etc. Die Parthieen für die erste Sopranstimme verlangen eine sehr gewandte Stimme, mit beträchtlicher Höhe. Das Ganze will von Sängern und Orchester vorzüglich mit Feinheit und Delikatesse behandelt seyn. — Von den neuen Werken anderer Komponisten für den Gesang, führen wir nur an: einige reiche und gut ausgearbeitete Scenen von Gürrlich, die mit Vergnügen gehört wurden, wenn sie auch nicht durch glänzende Originalität imponiren; und ein sehr anziehendes Terzett von Bergt (Fremer mi sento in seno etc.). Auch gab Hr. Musikd. Schicht einige Chöre von seiner Komposition, die mit Recht gut aufgenommen wurden. Von grössern Werken für den Gesang, die ganz gegeben wurden, führen wir an: die mächtige, erschütternde Motette von Mozart: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. (D moll, mit Posaunen; — im Original: Nos pulvis et cinis etc., der deutsche Text von unserm Vater Hiller) zwey vortreffliche, grosse Messen von Jos. Haydn, deren eine, (in Kriegszeit, C dur) vorzüglich im zweyten Theile so meisterhafte, wie es gar nicht anders seyn kann, mit grösster Theilnahme gehört wurde, und wo besonders die Sätze: Qui tollis peccata mundi, mit obligatem Violoncell, Et incarnatus est, Et resurrexit, Benedictus, und endlich das Agnus Dei mit der tief erschütternden, wahrhaft genialischen Benutzung der Pauken, auch die Herzen der für Musik nicht Gebildeten dahinrissen; das vor kurzem ebenfalls gedruckte Te

Deum von demselben Meister, allem Ansehen nach aus frühern Jahren, doch noch immer sehr hörenswerth; den hundertsten Psalm von Händel, mit dem vortrefflichen Chor: Dienet dem Herrn mit Freuden, und dem so ungemein zarten Terzett: denn der Herr ist freundlich — und endlich eine gelungene Wiederholung der Schöpfung. Die Ausführung des Händelschen Psalms ging nicht nach Wunsch. Im Konzert des Beygangschen Museums hörten wir zuerst jene zweyte, noch nicht gedruckte Messe, ebenfalls von Jos. Haydn, die auch ganz vortreffliche Sätze enthält, aber zuweilen fast theatralisch wird, auch an andere Werke Haydns mehr erinnert, als sie sollte. Im Konzert auf der Thomasschule gab man, unter vielem andern, früher wenig oder gar nicht bekannten, eine, nun auch gedruckte Kantate von Danzi, die sehr brillant gehalten ist, und wo besonders die Chöre, und der schön ausgeführte Choral von angenehmer Wirkung waren.

Von Instrumentalmusik heben wir folgende neue aus. Eine Sinfonie von Reicha gab Proben von Feuer, Talent und musikalischer Gelehrsamkeit, hat aber zu ungleiche Haltung, zu viele Details, und giebt mehr, Materialien zu Sinfonieen, als eine Sinfonie. Eine Sinfonie von Brandl ist sehr zu loben, als glücklich erfunden, schön ausgeführt, trefflich instrumentirt: kurz, als ein Werk, das in allem Betracht bestens empfohlen werden kann, und dies um so mehr, da dieser schätzbare Künstler bey weitem nicht so bekannt ist, als er es zu seyn vor Vielen verdient. Eine Sinfonie von Fischer, in Erfurt, gab einen neuen Beweis, dass man von diesem Komponisten vieles Vortreffliche zu erwarten habe. Sie gehört bey weitem unter die bessern der, seit einigen Jahren erschienenen Sinfonieen, und besonders ist der erste Satz sehr zu rühmen. Die reiche, prachtvolle, und doch leicht übersehbare Ouverture zu Righini's Tigranes; eine andere, körnige und anziehende von Winter, (zu einer seiner neuesten, in Deutschland fast unbekannten Opern) die, zu Cherubini's Medea — wild und herzzerschneidend, wie das Sujet der Oper, (sehr schwer, gut auszuführen,) und die, zur l'hotellerie portugaise von demselben Komponisten, die an Gehalt seinen übrigen allerdings nachstehet, aber dennoch gern gehört werden wird — wurden sämmtlich mit verdientem Beyfall aufgenommen. Von neuen Konzerten zeichneten sich vornehmlich aus: eins für die Flöte (D moll) von Hrn. Musikd. Müller schön gesetzt und gespielt; und das an Passagen zum Theil überladene, aber originelle und glänzende Konzert (G moll) von Dussek, das so eben gestochen erscheint, und von Madame Müller vortrefflich ausgeführt wurde.

Von fremden Virtuosen liessen sich, ausser den schon früher genannten, folgende hören. Hr. Alberghi, Tenorist aus der Dresdner Kapelle, gab einige interessante Scenen von seiner eignen, und auch einige Stücke von fremder Komposition, und sang sie in jedem Betracht vortrefflich. Er besitzt eine schöne, weiche, sehr biegsame Stimme; seine gründliche und äusserst zierliche Methode, die ihn nie in halbgelingende Wagstücke, nie in unrichtiges oder doch unzeitiges Vorschnörkeln, aber auch nie in Trockenheit verfallen lässt, ist den Studirenden als Muster vorzustellen. Er ist ein Meister. Dem. Alberghi, seine Tochter, war auf zwey Monate engagirt. Man bemerkt an ihr die gute Schule ihres Vaters; und wenn es ihr auch noch an der Festigkeit und Freyheit der eigentlichen Virtuosin gebricht, wenn auch Manches (vielleicht aus Schüchternheit) ihr noch nicht ganz vollkommen gelingt: so wird doch ihre sehr angenehme, jugendliche, man möchte sagen, unschuldige Stimme, und ihr meistens sehr angemessener Vortrag überall gefallen müssen. Hr. Kummer aus Dresden gab ein von ihm selbst gesetztes Fagottkonzert recht sehr gut. Er besitzt ungemeine Fertigkeit, einen schö-

nen Ton, und guten Ausdruck auf seinem Instrument. Hr. Matthäi, ebenfalls aus Dresden, erwies sich als einen vortrefflichen Violinisten. In Ansehung des Mechanischen seiner Kunst, besitzt er, was man von einem Virtuosen zu verlangen hat: — kraftigen und mannichfaltigen Bogenstrich, reinen und ausgearbeiteten Ton, ausgezeichnete Fertigkeit, sichere Ueberwindung der Schwierigkeiten aller Art etc. Als Künstler zeigte er sich, durch die Seele, die er seiner Musik mitzutheilen wusste, und durch den seltenen Vorzug, den einen Komponisten von dem andern zu sondern, und jeden in seinem Geiste zu behandeln. So that er z. B. dem neuesten Rodeschen Konzert, (A moll) in Kraft und Nachdruck eben sowohl sein Recht an, als galantern Kompositionen in Zierlichkeit. Den einzigen Wunsch wollen wir nicht unterdrücken, dass Hr. M. die scharfe Würze des Vortrags, bey weitern Intervallen nach bekannter Weise zum folgenden Ton seufzend hinüberzuziehen, (es lässt sich das mit Worten nicht deutlicher machen, aber der Musiker versteht es —) nicht so oft anwendete — eben weil sie Würze, und scharf, ist. Hr. Germani, ein französischer Sänger — (es ist seltsam, wenn er sich für einen Italiener giebt, da er das Italienische nicht einmal gut ausspricht —) sang, mit einem gewandten, nicht unangenehmen Baritono einige französische Romanzen sehr hübsch; einige italienische Kanzonetten auch gar nicht übel; einige grössere, italienische Stücke — mit Hulfe des Falsets, dessen Eintreten er nicht einmal zu verbergen verstand — kaum mittelmässig. Dabey agirt er dem auch, so viel sichs thun lassen will, mit viel Lebendigkeit. Zu diesen Sachelchen liess er sich auf dem Pianoforte akompagniren, versuchte dies auch wohl selbst, obwohl mit dem schlechtesten Erfolg, und nannte dies zusammengenommen, das wohl eine hübsche Unterhaltung beym Thee gewähren kann, ein Konzert. Jene artigen Talente, eine gewisse Klugheit im Benehmen, und auch wohl die Selbstgenügsamkeit, mit welcher er sich unverholen, Künstlern, wie Rode, Mad. Mara etc. an die Seite stellete — liessen ihn Eingang in die elegante Welt finden, die sich hier, wie anderwärts, für ihn weit mehr interessirte, als für viele sehr verdiente Künstler; und so kann es ihm, wie nun einmal die Lage der Kunst und der Künstler gegenwärtig ist, nirgends fehlen. Er ist nach Berlin abgegangen und reise glücklich. Von daher erwarten wir mit Vergnügen Dem. Fischer, die Schülerin Righini's, und Tochter des bekannten Basssängers. Sie wird von Neujahr bis Ostern in unsern Konzerten auftreten.

Die in der Oper aufgeführten neuen Stükke sind, Eins ausgenommen, schon auf andern Theatern gegeben und von Andern auch in diesen Blattern bekannt gemacht worden, weshalb wir kürzer darüber seyn dürfen. Das Geheimnis, nach dem Französischen von Herklots, mit Musik von Solié. Ein nicht uninteressantes Stück, mit passender und angenehmer Musik, wurde recht gut gegeben. Weit bedeutender ist Bonilly's Gedicht und Mehüls Musik: Wagen gewinnt, (une Folie, auf andern Theatern unter dem Titel: Je toller je besser). Es ist über diese Oper ausführlich von unserm Korrespondenten aus Paris geschrieben worden, als sie dort auf das Theater gebracht wurde, und unsre Leser haben damals auch die angenehme Romanze daraus erhalten, die der Komponist sehr glücklich in mehrere Sätze des Stücks verwebt hat. Ausser dieser Arie sind die Ensembles beyder Akte vornehmlich zu loben. Auch dies Stück wurde recht gut gegeben, was um so mehr anzuführen ist, da dieses vom Publikum keineswegs erkannt wurde. Die zwölf schlafenden Jungfrauen, (Musen und Grazien?) nach Spiess, und die schöne Marketenderin, beyde mit Musik von Wenzel Müller, sind nur zu nennen. Die letzte wurde hübsch gegeben und gefiel darum. Helene mit Musik von Mehül, ist eine keineswegs zu verachtende Oper, die auch gewiss noch mehr gefallen

würde, wenn das Gedicht nicht ein schwächeres Seitenstück zum Wasserträger wäre, und an diesen zu oft erinnerte. Klara, Herzogin von Bretannien, in drey Akten, nach Gozzi, von Bretzner, mit Musik von Bierey. Da diese Oper hier zum erstenmale auf das Theater gebracht wurde, und vorauszusehen ist, dass sie bald auf andern erscheinen werde, wo man eine ernsthaft gearbeitete, und nicht überall leichte Musik noch geben kann und geben mag: so erlauben wir uns, sie ausführlicher durchzugehen. Da aber der Komponist unter uns lebt, glauben wir ihm und unserm Institut schuldig zu seyn, es mit diesem schatzbaren Werke genauer zu nehmen, als es vielleicht andere Beurtheiler damit nehmen würden. Im Allgemeinen scheinen uns an der Musik dieser Oper vorzüglich zu rühmen, der Ernst und die gründliche Ausarbeitung aller Hauptparthieen, die grosse Mannichfaltigkeit der einzelnen Theile, und die vortreffliche Instrumentirung; zu tadeln, dass der Komponist, besonders im ersten Akt, Cherubini näher im Auge behalten hat, als ihm selbst bewusst worden, und dass er (woran meistens der Dichter Schuld ist,) die Oekonomie — man dürfte sagen, den grossen Rhythmus der Oper, von welchem die einzelnen Sätze nur Einschnitte sind, hin und wieder verletzt. Im Einzelnen heben wir alle Stücke aus, bey welchen wir etwas besonders zu loben, oder auszustellen haben. Das Allegro der Ouvertüre ist kraftig und gut, sollte aber mehr Eigenes haben; das Andante ist vortrefflich. Die Introduktion ist von gutem Effekt, ohngeachtet man die sehr künstlichen Details nur nach oftern und sehr aufmerksamen Hören auffassen kann. Das Duett: Deinem heiligen Gefühle etc., ohngeachtet es der Dichter nicht vortheilhaft geordnet hat, ist mit so viel Einsicht behandelt, dass es wohlgefallen muss. In der Scene der Klara: Vergebens etc. ist das Recitativ sehr schön: aber die Arie zu lang und überkünstlich. Das Finale des ersten Akts ist durchaus zu rühmen, und macht dem Komponisten Ehre; es will aber genau studirt und mit einem starken und ton- und taktfesten Chor besetzt seyn. Der Schluss: Es toben die Fluthen etc. ist von ungemeiner Kraft, und wer auch die zuweilen schneidenden Harmonieen nicht liebt, wird doch wenigstens gestehen müssen, dass wenn sie daseyn sollen, sie in solchen Situationen an ihrem Platze sind. Und zu loben ist, dass Hr. B. mit vieler Sorgsamkeit auch in solchen Stellen die Gesetze der Harmoniefolge nirgends verletzt hat. Man sehe z. B. die durch Erniedrigung und Erhohung der Intervallen am meisten auffallende Stelle dieses Chors:

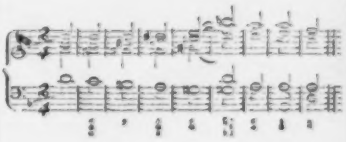

Es ist dies allerdings nur das Skelet, das durch die Vertheilung der einzelnen Stimmen gut überkleidet wird. Das auffallende b in der Oberstimme ist ein neuer Eintritt der ersten Violin. Der zweyte Akt hat mehr Komisches: wir halten dies für die schwächste Parthie des Ganzen. Das Chor: Zu Hulfe, wir sinken etc. ist wild, aber zweckmässig. Die Arie der Johanna: Zagend zwischen Furcht und Hoffnung etc. ist vortrefflich in jedem Betracht — sie wurde auch von Dem. Matiegek sehr gut gesungen, und fand bey jeder Wiederholung lebhaften Beyfall aller Zuhörer. Das Finale dieses zweyten Akts hat ebenfalls sehr schone Stücke; einige, von vorn herein, verlieren, weil zu viele langsame Satze auf einander folgen, und die allerdings vom Komponisten hineingebrachte Mannichfaltigkeit doch nur vom Musikverstandigen aufgefasst und genossen

werden kann *). (Die Stellen: Sanft flüstern die Bäume etc. und: da flattert der Holde etc. sind ungemein zart.) Aus der Folge sind besonders auszuzeichnen die Stücke: Der Sturm ist vorüber etc. aus der Ouvertüre genommen, und der ganze Schluss, von dem Chor an: Sie kommen, die Feinde, gleich stürmenden Wettern etc. Der dritte Akt hat vielen Theaterpomp; in der Musik stehet das weitausgeführte, sehr gründlich bearbeitete Sextett für die Wirkung nicht am vortheilhaften Platze. Die Schlachtsinfonie ist kornig und brav gearbeitet. Man hat vor einiger Zeit Hrn. Bierey, weil er der Direktion nachgab und einen dritten Theil des Donauweibchens, wie er absichtlich auf dem Titel anmerkte: in Kauers Manier, komponirte — als flach dem Publikum denuncirt: — der geschickte, fleissige und bescheidne Mann schwieg und schrieb diese Oper. Das ist ja auch die beste Antwort. — Die Direktion, das Personale der Sänger und das Orchester leisteten mit Vergnügen und Fleiss, was sie vermochten, um diese Oper mit Anstand ins Publikum zu bringen. — Von Wiederholungen schon früher gegebner Stücke gelangen die Aufführungen der Elisa und Lodoiska von Cherubini, und des unterbrochnen Opferfestes von Winter, am besten.

Uebrigens ist die Lage der Oper in Leipzig keineswegs zu preisen. Die Wohlhabendsten, sehr wenige Familien ausgenommen, nehmen keinen Antheil, ausser am Verkehrtesten — zum Spass, sagt man dann. Die ganz ungebildete Klasse, die für die Einnahme der Direktion nicht unbedeutend ist, will nur albernes Zeug sehen und hören. Die Gesellschaft, die ohngefähr mitten innen liegt und als die gebildetere angenommen werden darf, kann, schon wegen der mittlern Grösse der Stadt, nicht zahlreich genug seyn, um das Bessere sattsam zu unterstützen und aufrecht zu erhalten; es sucht überdies auch in diesem Zirkel jetzt eine Verbrüderung von Leuten, und nicht ohne Erfolg, immer weiter um sich zu greifen — eine Verbrüderung von der Art, über welche schon von andern betrachtlichen Orten in diesen Blättern geklagt worden, die alles gemein und schlecht findet, alles niederreissen möchte, und nichts besseres an die Stelle zu setzen im Stande ist — gemeiniglich gar nichts giebt **). Uebrdies wird in den öffentlichen Blättern nur des Tadelnswerthen, und im ganz darniederschlagenden Ton, erwähnt — Nimmt man dies zusammen, so muss man gestehen, es liesse sich nicht zweckmässiger verfahren, wenn man alles muthlos machen, verschlechtern, und seiner Auflösung zuführen wollte.

---

*) Einen dieser Sätze geben wir als musikal. Beylage No. V, und bedauern, dass uns der Raum nicht verstattet, ein grösseres, bedeutenderes Stück beyzulegen. Doch wird man auch das hier abgedruckte gewiss interessant finden.

**) Die Gespräche solcher Herrn über Musik geben folgende, von ihnen, wie von oben herab ausgesprochene Resultate: Haydn — nicht uninteressant, wo er nicht kindert; Gluck — geschickter Raisonneur; die Bache und Fasch — erfahrne Rechenmeister; Salieri — erschöpft mit dem Tode ringend; Cherubini — krampfhaft in französischem Pathos; Winter — einseitig, manirirt; Beethoven — es bewegen sich wirklich zuweilen die rohen Massen seiner Musik; Clementi — er giebt brauchbare, ergliche Fabrikarbeit; Righini — nicht ganz ungeschickter Nachahmer; Paer — Spielmann; Mehül — Nachtreter schlechter Muster etc. Die wahre, ächte Musik ist noch gar nicht vorhanden. Nur Mozart und Cimarosa haben einiges Gefühl dafür gehabt. Wenn sie erschiene, würde sie von diesem verächtlichen Zeitalter gar nicht gefasst werden können. Wir müssten erst nicht ohne Glück versucht haben, Menschen zu werden.

Kurze Anzeigen.

III Rondos favoris p. Pianof. par D. Steibelt. Op. 40. 3 Bogen. Querfol. Offenbach bey J. André. (Pr. 48 Xr.)

Steibelts Musik fällt angenehm ins Ohr und leicht in die Hand. Sie hat aber auch viel Gemeines und Alltägliches. Ausser dem Uebergange auf der 5. Seite, der con espress. vorgetragen werden soll, wird man in diesen Rondos wenig Bemerkenswerthes finden. Von gleicher Art sind:

Eine Favorit-Polonaise, von Mad. Billington in London gesungen, als Rondo für's Pianof. gesetzt von demselben Verfasser. 2 Bogen. Querfol. (Pr. 30 Xr.)

Ouverturen im Klav. Auszuge der neuesten und beliebtesten Opern.

No. 8 aus Marie Montalban v. P. Winter.

No. 9 aus dem Scheintodten v. F. Baer. Jede Nummer 2 Bogen. Querfol. (Pr. 30 Xr.)

Sinfonieen und Ouverturen in Klavierauszug zu bringen, ist fast eben so schwer, als ein Quartett für's Klavier zu setzen. Vorlieger de Ouverturen lassen sich wohl spielen, es gehört aber immer ein Klavierspieler dazu, der sich beym Vortrage das volle Orchester dabey denken kann.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von A. Harder. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Zehn Lieder, und ein mehr ausgeführter Gesang. Nicht nur der Name des Komponisten, sondern auch seine zu treue Nachfolge Anderer, und der Mangel an Dreistigkeit in Behandlung der Harmonie u. dgl. beweisen, dass das Werkchen ein Debüt ist. Die Wahl der Gedichte wäre gut, wenn nicht manche schon so oft und gut in Musik gesetzte aufgenommen worden wären. Der weiter ausgeführte Gesang, (Ergebung von Salis) obgleich er einzelne gute Stellen hat, ist im Ganzen schwach, und hat auch unrichtig deklamirte Stellen, wie S. 4, „Die andre, die" etc.

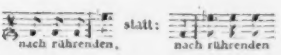

Dagegen sind einige der kleinen Lieder recht wohl gelungen, z. B. S. 6, das, bey aller Simplizität, etwas Herzliches und auch eine gute Führung der Stimmen hat. So ist auch S. 14 das Landmädchen, recht gut in der Musik wiedergegeben. (Die letzten Noten des 7ten

Takts der zweyten Zeile sollen

heissen.) Das innige Lied von Tieck, S. 15, ist von den Worten: Hier im kühlen, abgelegnen Thal etc. zu loben; im vorhergehenden ist der Komponist, um einfach zu seyn, gemein geworden. Kleine, dem Volkston sich nähernde und treuherzige Lieder scheinen ihm, nach den hier gegebenen Proben, am besten zu gerathen, und da sich jetzt Wenige in diesem Felde gefallen, ist er wohl zu dessen sorgfältiger Anbauung aufzumuntern.

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

№. V.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus der Oper: Clara, Herzogin von Bretannien.

TERZETT. *Larghetto.* von Bierey.

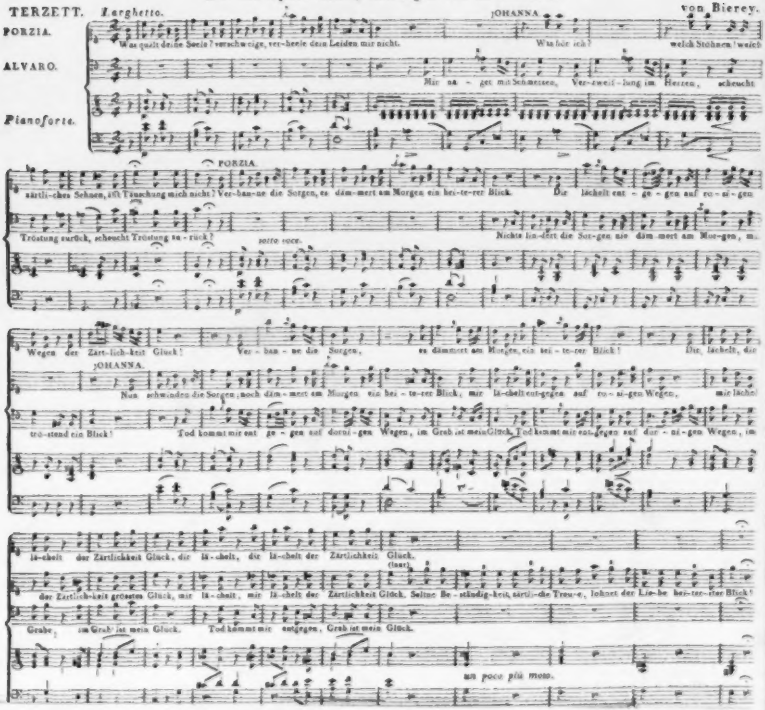

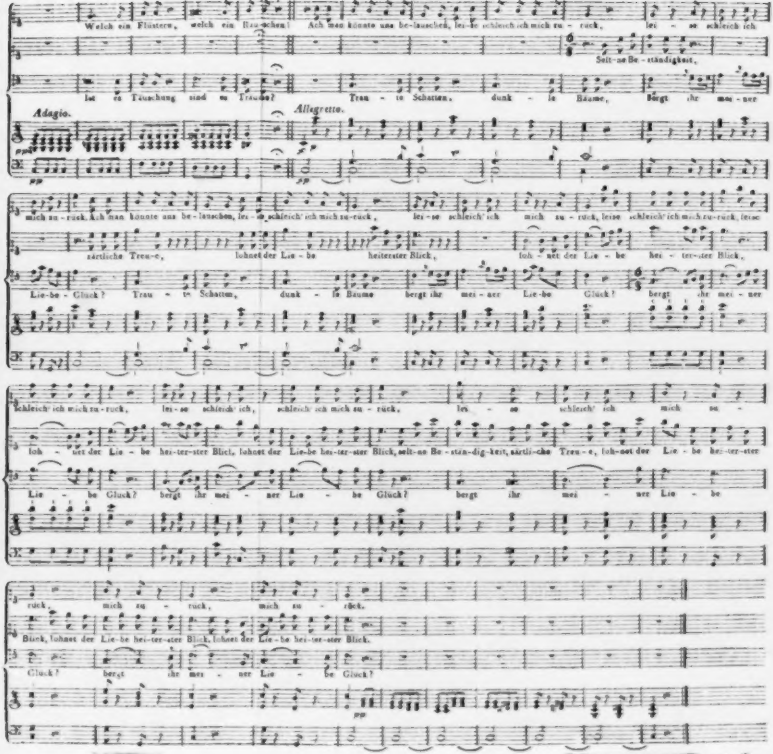
Welch ein Flüstern, welch ein Rau-schen! Ach man könnte uns be-lauschen, lei-se schleich ich mich zu - rück, lei - se schleich ich
Seit-ne Be - ständigkeit,
Lie be Täuschung sind zu Träume? Trau - te Schatten, dunk - le Bäume, Bergt ihr mei - ner
Adagio.
Allegretto.
mich zu - rück. Ach man könnte uns be - lauschen, lei - se schleich' ich mich zu-rück, lei - se schleich' ich mich zu - rück, leise schleich' ich mich zu-rück, leise
zärtliche Treu-e, lohnet der Lie - be heiterster Blick, loh - net der Lie - be hei - ter-ster Blick,
Lie-be - Glück? Trau - te Schatten, dunk - le Bäume bergt ihr mei - ner Lie-be Glück! bergt ihr mei - ner
schleich' ich mich zu-rück, lei-se schleich ich, schleich' ich mich zu - rück, lei - se schleich' ich mich zu -
loh - net der Lie - be hei-ter-ster Blick, lohnet der Lie-be hei-ter-ster Blick, seit-ne Be - stän-dig-keit, zärtli-che Treu - e, loh-net der Lie - be hei-ter-ster
Lie - be Glück? bergt ihr mei - ner Lie - be Glück? bergt ihr mei - ner Lie - be
rück, mich zu - rück, mich zu - rück.
Blick, lohnet der Lie-be hei-ter-ster Blick, lohnet der Lie - be hei-ter-ster Blick.
Glück? bergt ihr mei - ner Lie - be Glück?
pp

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. Nº. 14. 1804.

Musikalisches Spiel.

Das neue Jahr richtet sich darauf ein, uns ein eben so grämliches Antlitz zuzuwenden, als das alte eben jetzt, kurz vor seinem Abscheiden uns zukehrt. Jupiter pluvius sendet das jüngste Kind seiner Laune mit seinem Segen herniedr: der Frost hüllt es in den bereiften Mantel, die Langweile streuet ihm Mohnblumen auf den Weg, und beyde, sagt man, schicken sich an, während der Minderjährigkeit des Neugebohrnen, als Reichsverweser sich geltend zu machen. Wir, die wir uns auf die Adspekten verstehen, wollen den Einflüssen jener abholden Administratoren entgehen und flüchten uns in die feinen Zirkel —: ja doch! als ob sie da nicht auch zu befehlen hätten, besonders seit man sich vor der „gemeinen Lustigkeit" so ängstlich, wie vor einem Brandmal, scheuet, und so sorglich nach dem todten und kalten Stein der Weisen — nach vornehmer Gelassenheit und immer gleichschwebender Temperatur der Seele trachtet! —

Gegen das, was draussen bewirthschaftet wird, kann man sich allenfalls schützen: die Engländer lassen von Deutschen treffliche, zugleich erwärmende und wasserdichte Mantel fertigen, und wir kaufen sie jenen als englische Patentwaare ab — wodurch die Verbrüderung der Nationen recht löblich befördert wird: aber gegen die Einmischung jener Abgötter in das, was im Innern, innerhalb unsrer vier Wände, besonders wo diese mit französischen Tapeten verziert sind, geschiehet: Himmel! wer schützt uns da, und erfindet zugleich erwärmende und wasserdichte Gewandter für den Geist? Aus Scherz müssten sie gewebt seyn, das verstehet sich; aber um der eleganten Jugend zu gefallen, müssten sie sich auch recht hübsch ausnehmen, und um von dem soliden Alter geduldet zu werden, müssten sie recht wohlfeil und nebenbey auch sehr nützlich seyn — das verstehet sich ebenfalls.

Da es nun manchmal in der Welt so wunderlich hergehet, dass auch ein schlichter, ehrlicher Mann einen Schlag macht — so hebe ich ebenfalls (wenigstens hoff' ich's) einen Schlag gemacht, aus welchem ich nun hier einen patriotischen Vorschlag mache. Ich bin nämlich auf folgendes Arkanum gekommen: Geneigter Leser der musikalischen Zeitung — setze dich hin und wähle — oder da wir Deutschen hier nicht viel zu wählen haben: ersinne dir kleine Gedichte aller leichten, gefälligen, scherzhaften Gattungen — Romanzen, Kanzonetten, eigentlich-komische, in Karikatur geschriebene tragische Scenen u. dgl., setze dich an das Pianoforte, und extemporire eine Musik zu deinen Gesängen.

So weit mein Recipe! Dass die Anwendung desselben eine erheiternde, äusserst mannichfaltige, unerschöpfliche Unterhaltung gewähren könne, beweiset die Natur der Sache und meine eigene Erfahrung: ich darf es nur hier nicht ausführen, weil es sonst schiene, als wolle ich meinen Wein anpreisen. Schwierig kann es nur dem vorkommen, der es nicht versucht hat, oder dem es gänzlich an

Phantasie, Empfindung guter Laune, und an der Uebung gebricht, sein Inneres in regelmässig angewendeten Tönen laut werden zu lassen. Wem dieses nicht abgeht, dem muss es gelingen, zu seiner und seiner Zuhörer Freude.

Die soliden Leute wollen aber — ein wenig wunderlich — dass selbst dergleichen Spiele zugleich auch nützlich seyn sollen. Ihnen ist das noch nicht Nutzens genug, wenn dadurch eine sich sonst leicht verdickende und träge niederfallende, gemeiniglich aus heterogenen Theilen zusammengesetzte und mithin leicht in unangenehme Gährung übergehende Masse — in angenehmer Bewegung und klar erhalten wird. Solchen Realisten vertraue ich noch folgendes: Unser ewiges Noten und nur immer Noten spielen hat uns zwar zu vielen geschickten Ausführern auch schwerer Musikstücke verholfen: es ist aber zugleich Schuld, wenn eben jetzt in so vielen Komponisten, Virtuosen und gebildeten Liebhabern der Geist der Erfindung entschlummert und der muntere, erfrischende Quell der Phantasie versiegt ist, so dass es Einem bey den meisten neuen Produkten vorkömmt, als habe man sie ganz gewiss schon oft gehört, man wisse nur nicht wann und wo? Durch Veranlassungen aber, wie sie die Ausführung meines Vorschlags giebt, wird gar manches Schlummernde erweckt, gar manches Verborgene angeregt u. s. w.

Nun weiss ich aber wohl, dass nicht jeder, der eine Musik nach der angegebnen Weise extemporiren kann, auch im Stande oder geneigt ist, in gleicher Leichtigkeit mit Versen und Reimen zu spielen. Ich weiss auch, dass das wenige zu solchem Gebrauch Geeignete, was wir einigen vorzüglichen deutschen Dichtern verdanken, schon so oft gebraucht, dadurch eines Theiles seines Reizes beraubt, und von unsern zahllosen Liederkomponisten gleichsam darniedergesungen ist. Darum biete ich denen, die es nöthig haben, Einiges aus dem Vorrathe an, den ich zu eigenem Hausbedarf mir angelegt habe, und zwar aus mehrern der Gattungen, von denen hier die Rede seyn kann, Etwas. Wenn der Musiker, der in Tönen zu dichten gewohnt ist, beym Durchlesen nicht zugleich eine passende Musik hört: so ist es mir mit diesen Tändeleyen nicht gelungen.

1.

Leiser, leiser, kleine Laute,
Flüstre, was ich dir vertraute,
Dort zu jenem Fenster hin:
Wie, auf Wellen sanfter Lüfte,
Mondenglanz und Blumendüfte,
Sende meine Klagen hin.
Neidisch sind den Nachbarn Söhne,
Und im Fenster jener Schöne
Blinket noch ein einsam Licht,
Drum noch leiser, kleine Laute:
Dich vernehme die Vertraute,
Nachbarn aber und Mutter nicht.

2.

Du hast mich verspottet, dich will ich verlachen:
Glaubst du, man lebe nicht ohne dich?
Jetzt will ich erst heller zum Leben erwachen,
Da sonst mein Leben dem Träumen nur glich.
Ich will im Kriege mir Ruhm erringen,
Ich will im Frieden mir Preise ersingen:
Und kehr' ich mit doppeltem Lorbeer nach Haus, —
Wie, Nettchen, sühnen wir dann uns aus?

3.

Frage.

Wie des Bächleins leises Stöhnen,
Wie Zaubersaiten von Luft beschwingt,
Wie des sterbenden Schwanes Sehnen,
Wie Lieb' aus Nachtigallkehlen singt:
So, Laura, hallt dein lieblich Singen,
Und alle Nachbarn seufzen ein Ach.
Nur mir allein soll's nicht erklingen?
In meinem Herzen nicht hallen nach?

Antwort.

Nicht umsonst tönt meine Zitter,
Sing' umsonst nicht Nächte mich wach;
Hinter dem Vorhang meiner Gitter
Lausch' ich umsonst den Hörern nicht nach.
Du, Lieber, sollst in meinen Klagen
Still ahnden, dass Liebe für dich spricht:
Doch, kühner Liebling, laut es sagen —
Nein, laut es sagen sollst du nicht! —

4.

Röschens Geheimnisse *).

Wenn in seiner düstern Klause
Unser Freund sein Schicksal beweint:
Ach, wie mir im weiten Hause
Alles dann eng und leer erscheint!
Niemand kömmt, der ihn erlöse:
Welches Herz wär' da nicht weich?
Ach Mütterchen, sey mir nicht böse:
Wem man gut ist, liebt man den gleich?

Hör' ich ihn verschüchtert klagen,
Wie's an Freuden ihm gebricht:
Ach, dann kann ich's kaum ertragen —
Mütterchen, still, das verstehst du nicht!
Gern beschrieb's die arme Röse,
Doch dann sprächst du: Närrin, schweig!
Drum Mütterchen, sey mir nicht böse:
Wem man gut ist, liebt man den gleich?

Und wie traurig sang er heute —
Ja, fürwahr, ich hör' ihn noch.
Nie klagt' er von solchem Leide:
Doch ich glaub', ich verstand ihn doch;
Trage mit des Leides Grösse,
Weine mit, seh' mit ihm bleich.
Ach Mütterchen, sey nur nicht böse:
Wem man gut ist, liebt man den gleich?

5.

Grosse Bravourscene für die Prima Donna **).

Recitativ.

Weh mir! welch neuer, unerhörter Schmerz
Fasst mit der Adlersklau mein armes Herz? —
Wie wird mir? hör' ich nicht den Erdball krachen,
Die Höllengeister meines Jammers lachen? —
Ihr Felsen, thürmt euch auf! stürzt auf mich her!
Reisst mich mit Wettersturm in's tiefste Meer. . .

(a tempo)

Mein Licida . . er floh . . . sieht nicht mein Sehnen . .
Und einsam — einsam fliessen meine Thränen! —

(risoluto)

Herauf! herauf, der Rachegeister Schwarm!
Ihr Furien — herauf! rächt meinen Harm!
An sein Herz eilt die Nattern all' zu legen!
Gefoltert treibt ihn meiner Brust entgegen!
Zerfleischt . . . O haltet ein! Noch lieb' ich ihn — — —

(Flauto solo)

Wie ist mir? . . Geister winken . . Schatten ziehn. .
Sie suchen mich . . Ich bebe . . ach, schon sterben? . .
O Pein . . o Licida . . du, mein Verderben? . .
Ich sinke . . ach . . und lasse keinen Erben! —

*) Veranlasst durch eine französische Romanze.

**) In der Musik nach der Weise der neuesten italienischen, aber in Karikatur zu halten.

Rondo.

Kaum geliebt und schon verlassen:
Liebende, ach klagt um mich!
Kaum erblüht und schon erblassen
Wer verging so jammerlich?

Schwestern, kommt an meinen Hügel,
Blumen bringt und Thränen mit;
Blickt ins Grab, nicht in den Spiegel,
Weicht den Männern keinen Schritt.

Ach sie können lieblich kosen,
Ach das schmeichelt unserm Sinn:
Doch kaum pflückten sie die Rosen,
Werfen sie die Blätter hin;

Fliehen hin, wo andre blühen,
Sehn wohl gar nach niederm Gras;
Wie wir uns um Thränen mühen —
Thränen machen uns nur nass.

(presto) So gehe denn alles verlohren,
Was zarteren Sinnen gefällt!
Hier sind wir ein Spielwerk der Thoren:
Drum fort, in die bessere Welt!

6.

Duett.

Er.

Nun, zum Lohne meiner Treue,
Einen einzgen, einzgen Kuss!

Sie.

Geh, und mache nicht auf's neue
Dir und mir so viel Verdruss.

Er, bey Seite:

Ewig spröde!

Sie, bey Seite:

Ewig blöde!

Beyde, bey Seite:

Ach, was man nicht dulden muss!

Er.

Lebe wohl —

Sie.

So willst du gehen?

Er.

Du befahlst mir —

Sie.

Nun, es sey!

Er

Ob wir je uns wiedersehen?
Doch die ist das einerley!

Sie.

Hoffentlich wird's bald geschehen:
Nur sey künftig nicht so frey!

Er.

Deine Hand — dürft' ich es wagen —
Ach wie glücklich —! doch — Allein — —

Sie, bey Seite:

Unausstehlich ist sein Fragen.
Muss man da nicht sagen Nein?

Er, bey Seite:

Wart', ich will dir's näher tragen:
Trotz, der will gebeuget seyn!

Sie, bey Seite:

Wie kann solches Huldgen plagen!
Ach, man hat recht seine Pein!
Sich bey einer Hand bedenken:
Nun wenn das zu weit nicht geht!

Er, bey Seite:

Schenken sollst du, Liebchen, schenken!
Zum Erobern ists zu spät!

Sie.

Dir genügt mein zartes Lieben.
Drum so lass den andern Tand. —
So? du gehst? Nein, dich betrüben
Wollt' ich nicht: hier ist die Hand! —

Dich welch ein geheimes Lachen
Zeigt verrätherisch dein Blick?
Da muss ich wohl strenger wachen —
Meine Hand — gieb sie zurück!

Er.

Zieht nur —

Sie.

Wirst mich böse machen!

Er.

Hand und mich — { Ha, welch ein Glück!
Sie { Ha, welch ein Tück!

Beyde, in der Umarmung:

So lass uns, Lippen auf Lippen,
Versiegeln den schönen Verein;
Am Becher der Freude bald nippen,
Bald durstige Zecher seyn! —

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Beschluss des Auszugs aus dem Briefe eines Reisenden über den jetzigen Zustand der Musik in Mannheim, geschrieben bey Anwesenheit der königl. Familie v. Schweden.

Ueberhaupt wurden die Recitative (ich meyne die eigentlichen, im Gegensatze vom sogenannten Accompagnement,) auf eine mir bisher unbekannte Art aufgeführt. Wer kennt nicht die vortreffliche Wirkung eines solchen Recitativs mit blos beziffertem Basse, wo die Grundtöne auf dem Violon angeschlagen, und die vorgeschriebnen Intervalle in Doppelgriffen auf dem Violoncell dazu angegeben werden! Diesem letztern Geschäft ist nun, ausser Hrn. P. Ritter, keiner der hiesigen Violoncellisten gewachsen: und dieser einzige war mit Taktschlagen beschäftigt. Das Resultat davon war also, dass nur die Grundtöne von dem Kontrabasse allein angegeben, die Intervalle aber hinweg gelassen werden: und so wurde denn eine Art Duett, zwischen Singstimme und Kontraviolon, allenfalls mit Verstärkung eines Violoncells im Unisono, daraus. Man denke sich nun z. B. das schöne Recitativ im zweyten Theil der Jahreszeiten, S. 54 des Breitkopfischen Klavierauszugs, auf folgende Art vorgetragen.

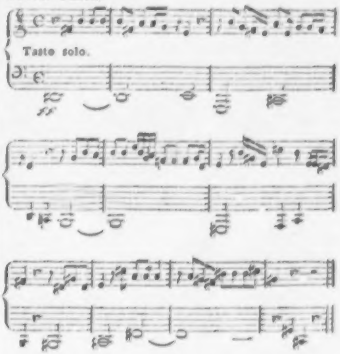

Hätte sich der Mangel eines Violoncellisten nicht wenigstens durch einen geschickten Violinisten, etwa auf der Bratsche, oder, da das Taktschlagen, bey Recitativen wenigstens, entbehrlich scheint, von Herrn Ritter selbst, welcher ohnehin vor dem Klavier steht, den Sängern den Ton und vielleicht die Akkorde, jedoch für das Ohr des Zuhörers nicht vernehmlich, anzugeben, und der selbst ein sehr fertiger Klavierspieler seyn soll, auf einem guten Fortepiano, immer mit mehr Erfolge ersetzen lassen, als von dem gänzlichen Auslassen der Intervalle erwartet werden kann?

Noch eine zu Ehren seiner Majestät veranstaltete Feyerlichkeit war ein musikalisches

Schäferspiel, welches in dem Schwezinger Hofgarten, bey dem beleuchteten Apollotempel, gegeben wurde; das Gedicht, betitelt: der Fürst in Apollons Haine, von Herrn Römer, die Musik vom Kapellmeister Ritter. Arkadische Schäfer und Schäferinnen aus Apollo's Heiligthume, sangen viel zum Lobe Gustav Adolphs und Seiner hohen Ahnen, und empfehlen ihm endlich die Menschen am Rheine zu geneigtem Andenken.

Zuletzt erschienen einige Opferknaben, Genien oder Hirtenknaben, (ich weiss es nicht mehr genau) traten bis zu einem kleinen Abhange auf sechs Schritte von der Herrschaft hervor, und liessen von da, aus kleinen niedlichen Körbchen, viele Exemplare des Gedichtes bis vor die Füsse der königlichen Hoheiten herabrollen, welche die Pagen sogleich emsig auflasen und an gehörigen Ort brachten. —

Ueber den Werth der musikalischen Komposition habe ich mich hier nicht zu äussern: die Art der Ausführung aber war, in Absicht auf den Ort, gewiss eine der schwersten Aufgaben für die geübtesten Sänger und auch das beste Orchester. In ziemlicher Entfernung von den Chören war ein Quartett von Flöte, Bratschen und Violoncelle im Gebüsche versteckt, und gar hinter dem Gebäude des Apollotempels war erst das volle Orchester. Wie von einer magischen Kraft zusammengehalten ging aber alles mit so strenger Genauigkeit auf einen Schlag zusammen, dass ich mich der Bewunderung nicht enthalten konnte. Die Beleuchtung selbst, des Apollotempels sowohl als der Moschee und einer orientalischen Ruine, alles mit verdeckten Lichtern, nach der Angabe des Herrn Hofgärtners Skeel — machte auf mich, und, so viel ich weiss, auf jeden Zuschauer den angenehmsten Eindruck. Was auch ein Journalist darüber sagen mag, gestehe ich frey, durch die erhabne mahlerische Wirkung dieser Parthieen so gut wie das ganze Publikum entzückt gewesen zu seyn.

Hier haben Sie nun das Merkwürdigste, was ich Ihnen, in musikalischer Hinsicht, von diesen Feyerlichkeiten zu erzählen weiss; und da Sie und Ihre Leser bey Gelegenheit dieser blos historischen Skizze zugleich eine allgemeine Uebersicht des jetzigen Manheimer Musikzustandes erhalten haben, so kann ich Ihnen, bey etwa längerem oder wiederholtem Aufenthalte hier, vielleicht zuweilen nähere speziellere Notizen mittheilen.

In einigen Tagen wird der Hof von hier nach Karlsruhe abgehen, und ich zweifle nicht, Ihnen von dort aus eben so viel Merkwürdiges von den Festlichkeiten berichten zu können, mit welchen man dort Ihre königl. Majestäten unterhalten wird.

Berichtigungen zur ersten Hälfte dieses Aufsatzes im 6ten Stücke der A. M. Z.

Der Basso Buffo des Theaters heisst nicht Bernhard sondern Leonhard.

Die theatralischen Kompositionen des Herrn Kapellm. Ritter sind nicht blosse Nachspiele, sondern ganze Opern.

S. 86, Z. 1, lies: „hiesigen" Liebhaber.

Der Eins.

Wien, den 17ten Decemb. 1803. Unsere theatralischen Neuigkeiten haben sich seit einem Monat etwas gehäuft; nur lässt sich von der grössern Hälfte nicht viel Gutes sagen.

Propertia di Rossi, Bildhauerin von Bologna, eine Geschichte aus dem sechzehnten Jahrhundert, als Duodrama in einem Aufzuge, vom Verfasser der „minderjährigen Verlobung": hat sehr missfallen. Die grosse Oper Cyrus machte, nachdem die Neugierde befriedigt war, herzliche Langweile, und die Pfändung, ein komisches Original-Singspiel von Em. Schikaneder, mit Musik von Fr.

Tayber, welches, wie man sagt, zur Absicht hatte, die allzusehr beliebten französischen Operetten von der Bühne an der Wien zu verdrängen — hatte sich bey der vierten Vorstellung dem Falle schon so genähert, dass selbst der (sich sonst immer gleichbleibende) Spassvogel Tadeti, über die Leere des Hauses, einigemale seine Bestimmung zu verlieren schien. Mit Recht würden sich die Theaterliebhaber über diese, Schlag auf Schlag folgenden Fehlgriffe zu beklagen haben, hätte nicht das Theater am Karnthner Thore: Bachus und Ariadne, ein grosses heroisches Ballet, gegeben, das die vorhergegangenen Trauerfalle vergessen machte. Der Schöpfer hiervon ist der berühmte, aus Paris zu uns berufene Balletmeister Gallet. Schon vor ungefähr 27 Jahren war Gallet als erster Tänzer unter Noverre, der Liebling Wiens. Er betritt selbst die Schaubühne nicht mehr, und sucht nun durch seine Komposition, die auch in ihren kleinsten Theilen den denkenden Künstler zeiget, dafür zu entschädigen. Materie, Form und Figur, als die Theile der Qualität und Quantität, sind hier in Grösse und Umfang aufs genaueste berechnet. Alles ist so mannichfaltig, so glücklich geordnet, dass man nicht einen Augenblick müde wird, dem Zauber zu folgen, der mit wahrhaft magischer Allgewalt dieses bewegliche, lebenvolle Gemälde vor unsern Augen vorüberführt. Der hierbey vorkommende Aufzug von Bachanten ist einzig in dieser Art. Amor, durch ein Kind von sechs, höchstens sieben Jahren vorgestellt, ist wohl nie geschickter und mit mehr Glück auf unserm Schauplatz erschienen. Die Musik ist von Herrn Weigl dem jüngern, und mehrere Theile befriedigten. Den folgenden Abend, als den 14ten d. M. gab auch das Theater an der Wien ein neues Schauspiel mit Gesang: Johanna, nach dem Französischen des Marsollier, mit Musik von Méhül. Die Sage gehet: dieses Stück habe in Paris kein Glück gemacht; bey uns hingegen gefällt es ausserordentlich. Herr Mayer als Springle spielte vortrefflich, und Mlle Milder, mit ihrer schönen Stimme, hatte so richtig den Geist und Vortrag der französischen Musik getroffen, dass sie nach dem Stücke heraus gerufen wurde. Auch ihr Spiel war gut, und hätte sie nicht einigemal in der Deklamation den gehörigen Accent verfehlt, so wäre, der Billigkeit gemäss, keine Forderung mehr an sie übrig geblieben. Die Dekorationen von Herrn Gail dem jüngern, waren sehr gut und wirksam.

Wien, den 20sten Dec. (von einem andern Korrespondenten) Die Hauptsache auf unsern Theatern, ist das vortreffliche, neue, grosse Ballet, Ariadne und Bacchus, von Gallet aus Paris, mit Musik von Weigl dem jüngern. (Der ältere scheint leider schon seit mehrern Jahren für das Publikum nur allzuwenig thätig zu seyn, was gewiss jeder Freund der Musik bedauert). Das Ganze war wirklich bezaubernd, und bezaubert auch alles, wie, seit Noverre, meines Wissens, hier nie ein Ballet. Es kann in Ihrer Zeitung nur von der Musik die Rede seyn. Diese Musik macht Hrn. Weigl gewiss Ehre; sie ist offenbar mit Verstand und Geschmack entworfen, mit Talent und Sinn ausgeführt. Besondere Auszeichnung verdienen die Overtura, der Marsch und die übrigen Scenen der Bachanten, wo der feurige und wilde Drang der reichen Instrumentirung doch die Cantilena nicht verdrängt hat. Sehr gelungen waren dem Komponisten auch die pantomimischen Stellen der Dem. Cassentini, als Ariadne, und des Hrn. Gioja, als Bachus. Die Hrn. Zerwenka und Grohmann, (Oboisten) und die Hrn. Jos. Weigl und Schindlecker, (Violoncellisten) die Solos auf ihren Instrumenten hatten, erfreueten das Publikum durch ein angenehmes und meisterhaftes Spiel, das durch den gegenseitigen Wetteifer noch interessanter wurde. Seit acht Tagen ist das Ballet erst erschienen, und schon fünfmal gegeben. Auch auf die nachstfolgenden Vorstellungen sind schon alle Plätze vergeben.

Ludwigslust, d. 25sten Dec. Am 22sten vorigen Monats wurde in den Zimmern der regierenden Herzogin eine Trauermusik auf den Tod der allgemein verehrten Erbprinzessin Helena Paulowna von der herzoglichen Kapelle aufgeführt. Hr. Kapellm. Reichardt hatte zu dieser Feyerlichkeit Klopstocks Ode, die todte Klarisse, mit einigen geringen Veränderungen der Worte, komponiet, und der Hr. Kammermus. Heine hatte Klopstocks Auferstehungslied ebenfalls neu in Musik gesetzt. Die Rührung war allgemein, und besonders tief für die, welche diese zu früh verblühete, verehrungswürdige Fürstin näher gekannt hatten. Unter so vielen Vorzügen, die ihr eigen waren, war auch der, dass sie viel Kenntnis der Tonkunst und einen zarten Geschmack für die Werke derselben besass, auch Klavier und vorzüglich schön Harfe spielte.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates pour le Pianoforte d'une difficulté progressive à l'usage des commençans, composées par D. Steibelt. Vienne, chez Traeg. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Dass Steibelt für Anfänger zu schreiben verstehet, weiss Jedermann. Seine, den Anfängern bestimmten Sachen liegen gut in der Hand, haben einen guten Fluss, (nur zuweilen wie Wasser,) angenehme (nur oft allzuverbrauchte und süssliche) Melodieen, und eine leichte, durchsichtige Harmonie. Die vorliegenden Sonaten gehören unter die bessern aus dieser Klasse von diesem Autor. Die Anfänger thaten aber weit besser, sich an kleine Handstücke, zur Erwerbung einzelner Erfordernisse zweckmässig abgefasst — z. B. zur Uebung dieser oder jener Art von Passagen, sogar zur Uebung dieses oder jenes Fingers, oder doch zur Gewöhnung desselben zu diese oder jene schwierigere Wendung — zu halten, und das Spielen der Sonaten für spätere Zeiten aufzuheben. Dieser Weg ist zwar der weniger angenehme, aber er führet auch sicher zum Ziel, was bey jenem nie, oder doch höchst selten der Fall ist. Man lernt auf jenem vielleicht recht vieles, aber auch gemeiniglich nichts ganz gut spielen.

In demselben Verlag und zunächst zu demselben Zweck sind auch folgende Werkchen herausgekommen:

III Sonates faciles pour le Pianoforte, composées par Philippe Wschijansky. Oeuvre 2. Liv. 1 et 2. (Pr., jed. Liv. 1 Fl.)

Sie haben, in Ansehung der Erfindung eher einigen Werth, und in Ansehung der Zweckmässigkeit den beträchtlichen Vorzug, dass sie ein sehr gutes Hülfsmittel zur Schärfung des Taktgefühls abgeben können, indem der Verf. mehrere Stücke in der Form von Menschen und ausgeführtern Tänzen, die scharfe Einschnitte und sehr bestimmte Rhythmen haben, (wie das Hanakische, Ungarische,) geschrieben hat. Denjenigen Schülern, welchen es am Taktgefühl gebricht, sind sie derwegen besonders zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *№. VI.* 1804.

Subscriptions-Anzeige

der besten und neuesten

Opern und Ballete

wie auch

Originalparthieen

für

achtstimmige Harmonie gesetzt

von

Joseph Trübensee,

Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Durchl. des regierenden Fürsten Aloys v. Lichtenstein.

Da seit einiger Zeit mehrere Meisterstücke der berühmtesten Kompositeurs auf Harmonie gesetzt erschienen, bey welchen oft der Geist des Autors ganz verstümmelt, oft gar unkenntbar war — ohne Rücksicht auf Instrumente — ihre Lage — ihre Anwendbarkeit — und dadurch die Freude der Künstler zur Produktion sich verlieren muss, von welchem allen die natürliche Folge ist, dass das erwartete Vergnügen des Zuhörers, wo nicht ganz vernichtet, doch wenigstens sehr geschmälert wird, so giebt sich Joseph Trübensee, der bereits, ohne ruhmredig zu seyn, schon lange das Glück genoss, dass die hohen Herrschaften sowohl, als übrigen (P. T.) Kenner und Freunde der Harmonie seine Arbeiten mit ungetheiltem Beyfall belohnten, die Ehre, die Anzeige zu machen, er sey gesonnen eine Sammlung der besten und neuesten Opern und Ballete, wie auch Originalparthieen für achtstimmige Harmonie in ununterbrochenen Jahrgängen mittelst Subscription herauszugeben.

Der Weg der Subscription wird eingeschlagen, um bestimmt die Anzahl der Herren Abnehmer zu wissen, und um so gewisser für ächte und korrekte Abschriften zu sorgen, auch wird jedes Exemplar durch ein eigenes Zeichen des Verfassers kenntbar gemacht, und die Freunde der Tonkunst werden im voraus erinnert, und gebeten — keine auf Harmonie gesetzte Oper, Ballet oder Parthie ohne dieses Kennzeichen für den Unternehmers Arbeit zu halten, wenn auch gleich der Name darauf stünde, weil man heutiges Tages im Musikfache nur zu häufige Beyspiele von Namensverfälschung, und andern dergleichen Nebenwegen hat.

Das ganze Jahr hindurch erscheinen sechs Opern, oder Ballete, und sechs Originalparthieen — nämlich alle zwey Monat eine Oper oder Ballet, und eine Parthie — als den 20ten Hornung — den 20ten April — den 20ten Juny — den 20ten August — den 20ten Oktober — den 20ten December. —

Subscribirt wird stets halbjährig, das heisst: auf drey Lieferungen, und zwar so, dass bey der Abholung des dritten Werkes wieder auf den nächsten halben Jahrgang subscribiret, oder der Austritt aus der Subscription angezeigt werden muss.

Der Subscriptionspreis für jede Lieferung ist 18 Fl. Wiener Courant — ausser derselben kostet unabänderlich jede Oper oder Ballet 27 Fl. — jede Parthie 9 Fl. — Die (P. T.) Freunde der Harmonie werden aus diesem gewiss sehr billigen Preise ersehen, wie sehr es des Unternehmers Wunsch ist, Meisterwerke berühmter Kompositeurs auch in dieser Gestalt allgemein bekannt zu machen. —

Den ersten halben Jahrgang werden erscheinen:

1. Das Labyrinth oder der zweyte Theil der Zauberflöte, Oper in 2 Aufzügen, Musik von Winter, nebst einer Originalparthie.

2. Elise oder der Bernhardsberg, Oper in 2 Aufzügen, Musik von Cherubini, und eine Originalparthie.

3. Castor und Pollux, Oper in 3 Aufzügen, Musik vom Abbé Vogler, und wieder eine Originalparthie.

Doch behält sich der Unternehmer vor, wenn während dieser Zeit eine neue grosse Oper oder Ballet, auf irgend einer Schaubühne in Wien mit ungetheiltem Beyfalle gegeben wird, hierin eine Abänderung zu treffen, um die Herren Subscribenten mit einem eben so vortrefflichen, doch noch neuerem Werke bedienen zu können — auch werden die Hrn. Subscribenten gefälligst ersucht, sogleich bey der Subscription anzuzeigen, welche Opern oder Ballete sie allenfalls in Zukunft auch von ältern Werken auf Harmonie übersetzt wünschen — wo der Unternehmer nicht ermangeln wird, dem Wunsche der Meisten jederzeit Genüge zu leisten.

Jede Oper oder Ballet soll wenigstens 12 oder auch mehrere komplete Nummern enthalten, je nachdem der Unternehmer mehr oder weniger Stücke im ganzen gewählten Werke für die Harmonie geeignet findet. — Die Anzahl der Stücke einer Parthie sind beyläufig ohnehin bekannt.

Der Ort der Subscription ist, weil der Unternehmer auf einige Zeit verreisen muss, bey Herrn Matthäus Stegmayer k. k. National-Hofschauspieler in der Stadt, in der Singerstrasse im Fälndrichhofe rechts die zweyte Stiege im Hofe No. 937, wohin auch die (P. T.) auswärtigen Freunde der Harmonie ihre Subscriptionsbriefe, und zur bestimmten Zeit ihre Gelder postfrey zu addressiren ersucht werden, und woher sie stets die pünktlichste Ordnung in Rücksicht der Versendungen zu erwarten haben.

Die Zeit der Subscription ist für das Innland bis zum 15ten, für das Ausland inclusive bis zum 31. Januar 1804 festgesetzt. Sollten einige in- oder ausländische Herrn Musik- und Kunsthändler, oder andere bewährte Particuliers Belieben tragen, sich für diese Subscription zu verwenden, so wird ihnen bey fünf Subscribenten das sechste Exemplar als Honorar zugesichert.

Wien, den 29ten November 1803.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Krommer, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 6 1 Thlr. 8 Gr.
— — 1 Quart. p. Fl. Viol. A. et Vlle. Op. 13. 1 Thlr.

Krommer, Fr., 1 Quartetto p. Fl., Viol., A. et Vlle. Op. 23. 1 Thlr.

Haensel, P., Menuette et Trio Polonoise pour le Pianof. 4 Gr.

Dallairac, Ouvert. für das Klavier aus der Oper, der Thurm von Gothenburg. 10 Gr.

Méhul, Ouvert. für das Klavier aus der Op. die Temperamente (l'Irate). 8 Gr.

— — Do aus der Op. die beyden Füchse (une Folie). 10 Gr.

Hennig, 13 Marches arrang. p. 2 Flutes. Liv 1. 12 Gr.

Viotti, 6 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 1. Liv. 1 et 2. à 1 Thlr. 8 Gr.

Clasing, J. H., Var. p. le Pianof. et Fl. 10 Gr.

Bierey, G. B., Ouverture und Favoritgesänge aus dem 3. Theil des Donauweibchens. Klavierauszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Auswahl der vorzüglichsten Arien, Romanzen etc. aus den beliebtesten Opern für 1 Flöte. 1te Lief. 16 Gr.

Koszeluch, 3 Sonates à 4 mains pour le Pianof. Op. 12. No. 1. à 10 Gr.

Krommer, G. F., Rundgesänge mit Begleitung des Pianof. 8 Gr.

— — 12 Var. p. le Pianof. 6 Gr.

Méhul, beliebteste Gesänge aus der Oper: Je toller je besser (une Folie) im Klavierauss. 32 Gr.

Romberg, B., 3 gr. Sonates p. la Harpe av. acc. de Vlle (ou Violon). Op. 5. No. 1 — 3. à 2 Thlr. 6 Thlr.

Catel, Air des Africains tiré de l'Op. Semiramis, arr. p. le Pianof. av. Viol ad lib. 12 Gr.

— — Ouverture de Sémiramis à gr. Orch. 2 Thlr.

— — la même arr. p. le Pianof. av. Viol. ad lib. 1 Thlr.

Dalmivare, P., 3 Sonates du Harpe. Op. 14. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. Nº. 15. 1804.

Schubart über Tonkunst.

Der verstorbene Schubart, (Direktor der Herzogl. Wirtembergischen Hofmusik und des Theaters) der als Schriftsteller, Tonkünstler und Mensch bey allen, die ihn gekannt haben, im rühmlichen Andenken lebt und immer leben wird; der sich durch seine Gedichte und mancherley andere literarische Arbeiten ein sehr bedeutendes Verdienst um sein Vaterland erwarb; der auch durch seine letzten Schicksale ein lebhaftes Interesse von ganz Deutschland auf sich zog, (wo hätte man nicht z. B. das von ihm in der Gefangenschaft gedichtete und in Musik gesetzte herzliche Lied: Ich habe viel gelitten — mit Theilnahme gesungen!) Schubart hatte in den letzten Jahren seines Lebens den Entschluss gefasst, eine Aesthetik der Tonkunst zu schreiben. So viel aus seinen nachgelassenen Papieren erhellet, war sein Plan, folgende zwey Hauptfragen gründlich und ausführlich zu beantworten: Was ist in der Musik gethan worden und wird jetzt gethan? Und dann: Was ist nun noch zu thun übrig? Den ersten Abschnitt hat er ganz ausgearbeitet hinterlassen. Er zeigt in demselben ausgebreitete historische Kenntnisse, hat die grosse Menge der sorgsam gesammleten Materialien gut geordnet und unter höhere Gesichtspunkte gebracht, überall treffliche praktische Bemerkungen und Hindeutungen eingestreuet, und das Ganze durch seinen bekannten feurigen Geist, freyen Muth, und körnigen Styl so belebt, dass es, so wie es ist, als ein sehr anziehendes Gemälde der Kultur der Tonkunst bey allen Nationen von den frühesten bis auf unsere Zeiten, dem Dilettanten und nicht wissenschaftlich gebildeten Künstler genügen, und auch dem gelehrten Musiker nicht gleichgültig seyn kann.

Es ist noch zweifelhaft, ob das Ganze (vom Hrn. Prof. Schubart in Stuttgard, dem Sohne des Verfassers, revidirt,) im Druck herausgegeben werden wird. Hr. Prof. Sch. hat uns das Manuscript mitgetheilt, und auch diesem müssen wir aufrichtig wünschen, dass es bekannt gemacht — aber auch, dass es vorher, vielleicht bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts, da das Werk nur ohngefähr bis gegen 1780 reicht, von einem, der Sache gewachsenen Manne fortgesetzt werde. Was Schubart für den zweyten Theil schon ausgearbeitet hat — wie die Abhandlungen: über die verschiedenen Style in der Tonkunst, über die verschiedenen Charaktere aller vorhandenen musikalischen Instrumente und deren besten Gebrauch, vom Ausdruck etc. würde etwa als Anhang beygefügt werden können, und das Ganze dennoch nur ohngefähr ein und ein halb Alphabet füllen, und mithin kein kostspieliges Buch werden.

Wir wünschen unsere Leser auf diese Schrift aufmerksam zu machen, (empfehlen wird sich der wackere Schubart schon selbst,) und geben deshalb einige Fragmente aus derselben. Aus der ältesten Geschichte der Tonkunst lässt sich nicht wohl etwas ausheben, da es zu eng verbunden ist; wir wählen deshalb Stücke, woraus sich des Verf. Weise, die mittlere und neuere Geschichte der Musik zu

behandeln, abnehmen lässt. Wir hoffen, dass auch diejenigen, welche sich für das Ganze nicht interessiren mögen, diese Bruchstücke gern lesen werden. Damit man die Ordnung übersehen könne, setzen wir noch hinzu, dass Schubart die neuern Musiker mit Recht, nach Art der Maler, in gewisse Schulen eintheilt, und die mittlere Geschichte gewöhnlich als Einleitung zu jedem, einer Schule gewidmeten Abschnitt beybringt; diejenigen Meister aber, die (wie Gluck) ganz allein stehen, ohne einer Schule anzugehören und ohne eigentlich eine Schule gebildet zu haben, auch einzeln für sich behandelt.

d. Redakt.

1.

Aus der Geschichte der italienischen Musik bis auf Jomelli.

(Der Verf. hat vom Untergang der Reste griechischer Musik mit dem Untergange des griechischen Kaiserthums und der griechischen Kirche gesprochen, und fährt fort:)

Das griechische Kaiserthum beweisst den Satz, dass der Verfall eines Staats eben nicht immer mit dem Verfall der Künste und Wissenschaften verbunden seyn müsse: denn aus Konstantinopels Trümmern traten die Lehrmeister des ganzen menschlichen Geschlechts hervor. Die Musen flüchteten nach Italien, und mit ihnen auch Polyhymnia, Uranias trauliche Schwester.

Die Italiener haben also sehr frühzeitig Epoche in der Musik gemacht; und diese ihre glanzende, die finstersten Jahrhunderte erleuchtende Epoche, ist noch immer nicht verschwunden. Ganz Europa hat sich nach den Welschen gebildet, und sie verdienten vor allen Volkern der Welt diese Ehre. Denn was war, und ist die Tonkunst der Italiener? — Ihr Gesang ist schmelzend, ihre Instrumentalbegleitung war — sonderlich in der ersten Periode ihrer Tonkunst, nicht rauschend und übertäubend, sondern eine stille krystallene See, die den Kahn des Gesanges trug und hob. Es ist also der Mühe werth, die Ursachen aufzusuchen, wodurch Italien sich in der Tonkunst so weit über alle andre Nationen hinweg schwang.

Fürs erste, mag der günstige Himmelsstrich, der die Menschen so sehr zu Sang und Spiel auffordert, wohl einigen Antheil an diesem Fluge der Phantasie haben: ob ich gleich nicht mit dem grossen Winkelmann behaupten möchte, dass die Griechen blos durch die Wohlthat ihres Himmelsstrichs Griechen geworden sind, — und dass also Italiens Pomeranzendüfte einen so grossen Antheil an ihrer blühenden Tonkunst haben müssten. Man hat zwar die Bemerkung gemacht, dass ein günstiges Klima grössere Musiker zeuge, als ein ungünstiges; doch hat unser nordliches Deutschland diesen Satz sehr eingeschränkt; denn wir haben Musiker hervorgebracht, die nicht blos mit den Welschen wetteifern, sondern sie an Genie und Reichthum der Erfindung überflogen. Ein Feuerländer singt nicht; da hingegen der Otaheiter in den Wollüsten der Musik schwimmt. Aber zwey Gränzlinien des Aeussersten entscheiden hier nicht. Doch bleibt soviel gewiss, dass ein mildes Land und fröhliche Musse fast immer den Gesang hervorbringen.

Die zweyte Ursache des Aufflugs der welschen Musik, ist entscheidender, und besteht in ausserordentlicher Aufmunterung derselben durch die Grossen, und in den fürstlichen Belohnungen, die sie ausgezeichneten Musikern geben. Das Haus Medicis hat sich unsterbliche Verdienste um die Tonkunst erworben. Die grossen Fürsten dieses Hauses ehrten die Musiker, als wären sie die ersten Säulen des Staats. Ein Kapellmeister, Namens Crysolidas, ein gebohrner Grieche, hatte 2000 Zechinen Besoldung; den Rang gleich nach dem

Oberhofmarschall; und speiste gewöhnlich alle Tage an der Tafel des Herzogs. Unter diesen grossen Pflegern der Musen, blühte eigentlich die Musik in Italien zuerst auf. Man hat noch Kirchenstücke aus jenen Zeiten, welche voll Einfalt und Majestät sind. Auch fing man damals an, zuerst die Theorie der Musik zu untersuchen, und zwar mit solchem Tiefsinn, dass unsre neuern Musiker noch sehr viel daraus lernen können. Die Republik Venedig eiferte den Mediceern in der Unterstützung der Tonkunst rühmlichst nach. Einer ihrer Bürger, Namens Joseph Zarlino, schrieb ein Werk in vier Foliobänden über die Harmonie, welches noch heute das Handbuch der grössten Tonsetzer ist. Der deutsche Orpheus, Bach, sagte einst zu einem Engländer, der ihn fragte, was er für Lehrer gehabt habe? Meinen Vater, antwortete er, und Zarlino. — Die Venetianer erfanden mehrere Register in der Orgel; sie verbanden die Instrumentalmusik mit dem Gesang in der Kirche; und wurden endlich im vorigen Jahrhundert die Schöpfer der Oper.

Die erste Oper, welche 1624 zu Venedig aufgeführt wurde, ist zwar gedruckt erschienen; aber durch ihre Seltenheit so kostbar, dass man jetzt hundert und mehrere Louisd'ors dafür bezahlt. Sie ist gross im Style, voll Einfalt und Majestät; der Gesang durchgängig herrschend, und die Instrumente sind ihm ganz und gar unterworfen. Die Karnevalslustbarkeiten haben Anlass zur Erfindung der Oper gegeben. Was aber die Venetianer über alles erhebt, ist, dass man ihnen die grosse Erfindung der Noten zu danken hat. Vorher war es äusserst mühsam, ein musikalisches Stück aufzusetzen. Man behalf sich allenthalben mit der sogenannten deutschen Tabulatur, wo man vier Linien zog, und durch Buchstaben und Striche, die Höhe und Tiefe und den Werth der Töne anzeigte. Guido von Aretino aber sah die Gebrechen dieser Setzart zuerst ein, und erfand unsre heutigen Noten, eine Erfindung, die eben so gross und wichtig, als die Erfindung der Zahlen ist. Durch sie hat man es endlich dahin gebracht, dass nicht nur die trägsten und die blitzschnellsten Töne fixirt, sondern die musikalischen Erfindungen aller Nationen, auf die späteste Nachwelt gebracht werden können. Die Pause, Taktstriche, Vermehrung der Takte, Bestimmtheit und Natur der Schlüssel, alles dies verdanken wir dem grossen Guido. Er belauschte gleichsam die Pulsschläge der Musik, und machte sie durch Karaktere anschaulich. Nach seinem Tode gab man den Noten immer mehr Vollkommenheit: man zerschnitt die ganzen Schläge in halbe, Viertel, Achtel, Sechszehntel, Zweyunddreyssigstel und Vierundsechszigstel; man erfand die Fermaten, Mordenten, und die Zeichen des ganzen musikalischen Kolorits — so, dass jetzt die musikalische Sprache die bestimmteste und vollkommenste in der Welt ist. Die Noten haben auch dem grossen Leibnitz den Riesengedanken eingegeben, eine allgemeine Sprache zu erfinden. Denn — schloss er, so wie ein jedes kultivirte Volk die Noten gar leicht lernen kann, ohne die Sprache des andern zu verstehen; so wären auch Zeichen gleich den Noten möglich, welche unsre Ideen fremden Nationen verständlich machen könnten. Er starb auch mit der vollen Ueberzeugung von der Möglichkeit dieser Erfindung. —

Der päbstliche Hof hat endlich die Musik in Italien auf den höchsten Gipfel gebracht. Pius IV. und Sixtus V. haben sogar einige Musiker kanonisirt. Sie gaben eigene Schriften und Befehle heraus, wodurch die Musik nicht nur allen Geistlichen aufs schärfste anbefohlen, sondern auch ihre Vortrefflichkeit und Gottlichkeit so erwiesen wurde, dass man beynahe alles darüber vergass, und nur Musik studirte. Die Pabste selbst besoldeten die Tonkünstler ausserordentlich. Die päbstliche Kapelle zu den Zeiten des erwähnten Sixtus, kostete jährlich 150,000 Fl. zu unterhalten. Auch

nach Neapel und Genua drang dieser musikalische Enthusiasmus; und ganz Italien ward bald Ein lautschallender Konzertsaal, der alle Europäer herbeylockte, um daselbst wahre Tonkunst zu hören, und zu lernen! —

Der stärkste und entscheidendste Grund von der Blüthe der Musik in Italien ist sicher: ihre engste Verbindung mit der Religion. In mehr als einem päbstlichen Breve liest man noch in unsern Tagen den Ausdruck: „Sancta Musica." Ja, Pabst Honorius schrieb sogar: „Beatus est, qui ad honorem Dei et beatae Virginis Mariae, coluit Musicam." Bey Bestimmung der guten Werke stellten sie ausdrücklich den Satz auf: Es sey vor Gott verdienstlich, die Leute mit der Musik zu ergötzen. Noch im vorigen Jahrhundert schrieb ein Kardinal: „Qui Musicam non callet, seu nullo oblectamento animi illam audit; ex Diabolo est, — nam solus ille omnem harmoniam respuit." Man nehme diese bis zur Schwärmerey getriebene Vorliebe für Musik, und stelle sich Rom einige Jahrhunderte hindurch vor: wie all seine prachtigen Tempel von Menschenstimmen, Saitenklang, Orgelton, Pauken, Trompeten und allen Blase-Instrumenten, Jahr aus Jahr ein wiederhallen; wie diese Eindrücke in der frühesten Jugend schon in die Seele des Welschen schneiden; wie kein Welscher betet, beichtet, kommunizirt, seine Andacht verrichtet, ohne dass ihn Töne der Musik umschwimmen: und wenn man will, so setze man noch die besondere Reizbarkeit der italienischen Nerven hinzu: so kann ein Blinder die Frage beantworten, wodurch ist Italien in der Musik so gross geworden? In allen Arten des musikalischen Styls hat dies beneidenswürdige Land Meister aufzuweisen. Sie haben sehr frühzeitig den Kirchenstyl bestimmt; Allegri hat schon vor einigen Jahrhunderten so vortreffliche Chöre und Wechselgesänge gesetzt, dass man sie nicht ohne Entzücken hören kann. Sein Miserere, welches noch heutiges Tags am Charfreytage fast in allen katholischen Kirchen gesungen wird, ist mit himmlischem Gefühl gesetzt, und wird nie aufhören zu wirken, so lang es noch Herzen giebt, die für die Andacht glühen. —

Die Psalmen von Orlando de Lasso aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts haben so viel Einfalt, Hoheit, Majestät des Ausdrucks, dass ich es kaum begreife, wie man noch jetzt die Psalmen besser in Musik übertragen könnte. Die Meisterstücke dieses grossen Tonsetzers liegen zu München in der Bibliothek begraben, und nur manchmal giebt es einen Forscher, welcher den Staub hinwegbläst und die Partituren des grossen Künstlers studirt. — Vielleicht macht uns noch ein Vogler mit den Satzen dieses Musikers bekannt.

Die zweyte Periode der italienischen Musik dauert ungefähr vom Jahr 1600, bis 1730. Sie ging von der äussersten Einfalt in einige Pracht über, und vereinigte die weltliche Miene des Dramas, mit dem Glutanthitz des Kirchenstyls: und dies legte den ersten Grund zum Verfall der Musik! Da nichts schwerer ist, als die Granzlinien des musikalischen Styls zu bestimmen; so ist auch nichts leichter, als an dieser Klippe zu scheitern. Noch ist es zwar nicht ganz geschehen: aber der Verfall der religiösen Tonkunst ist nahe. An dieser Profanisirung ist Niemand Schuld, als die Grossen; denn diese thaten an die Genies die unsinnige Forderung, die Kirche aufs Theater, und das Theater in die Kirche zu pflanzen. Dieser Zwang veranlasste die Meister, eine gewisse Ueppigkeit in den Kirchenstyl zu bringen, die die Glut der Andacht beynahe ganz ertödtet. Anton Caldara schrieb ums J. 1722 zuerst in diesem Style; doch behielt er noch das Fugenartige bey. Er war ein grosser Kenner des Kontrapunkts, und verstand auch die Kraft des Sanges; aber sein Geist beugte sich unter den Geschmack des kaiserlichen Hofs: daher haben seine Messen schon einen Anstrich von Theaterchören. Doch wäre sehr zu wünschen, man hätte seine Manier beybehalten. Caldara

gab den Instrumenten nicht mehr, als sie haben sollen; er hob den Gesang — und wusste den Generalbass zu bearbeiten. Auch schlingen sich seine Fugen noch ziemlich richtig, und hüten sich vor dem leichtfertigen Tempo, das unsre heutigen Tonsetzer angenommen, die nicht selten aus einem ernsten Halleluja und Amen, einen Contretanz gemacht haben.

Unstreitig sind in diesen beyden musikalischen Epochen, die grossten Geister aufgetreten: Fuchs, Caldara, Buscianello, Tonini, Marotti, waren Köpfe vom ersten Rang; sonderlich arbeiteten die grossen deutschen Meister dem verderblichen Strome mit Glück entgegen; und erst spat trat der Strom aus seinem Ufer, und verwüstete die Gefilde.

Vom Jahr 1740 bis 1750 blühte die welsche Tonkunst, besonders die dramatische, in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade. Kenner behaupten nicht ohne Grund, dass dies die glänzendste Epoche der Tonkunst gewesen. Auch der König von Portugall hatte um diese Zeit ein Orchester, welches das Erstaunen der Welt war. Aber der schreckliche 1. Nov. 1755 verschlang Lissabon im Erdbeben, und 78 der ersten Musiker der Welt wurden unter dem Schutte begraben. In diesem goldenen Zeitraume galt der Gesang alles: Er herrschte — und die Instrumente dienten ihm als Vasallen. Die Würde der Orgel wurde durch ganz Deutschland anerkannt, und von Sebastian Bach, Handel, Marchand, und Martinelli mit ausserordentlichem Nachdruck gespielt. Man gab, sonderlich in Italien und Frankreich, die vortrefflichsten Schriften über die Musik heraus. Es gab Tonsetzer vom ersten Range, und die Virtuosen wurden bis zur Verschwendung belohnt. Nur Schade, dass um diese Zeit die Anzahl der Kastraten so merklich zunahm. Die Welschen kamen zuerst auf den schändlichen Gedanken, die Menschenstimme durch Entmannung fortzupflanzen. Selbst durch ein päbstliches Breve wurden die Kastrationen autorisirt; und dieses Breve hat noch dazu die abscheuliche Klausel: „Ad hónorem Dei.“ Wenn Gott zu seiner Verherrlichung Kastrationen verlangte, so würden wir wohl ausdrückliche Befehle in seinem Wort dazu finden; allein Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelung. Nichts beweist dies mehr, als die Kastraten selber, die bey aller Kunst, zu welcher sie sich unlaugbar aufschwangen, dennoch heulen und krahen. Gott und die Natur geboten, dass man mit Frauenzimmern Diskant und Alt; mit Mannern aber Tenor und Bass besetzen soll. Uebertritt man dies grosse Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Missklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, dass wir zwar Kastraten belohnen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehorig zu bilden, bedarf der Evnuchen nicht. — Da in dieser musikalischen Epoche der Gesang so eifrig ausgebildet wurde, so litt die Instrumentalmusik darunter. Wir haben daher von diesen Zeiten, ausser einigen grossen Organisten, keine sonderlichen Meister aufzuweisen. Dies war der dritten Epoche vorbehalten, welche vom Jahr 1750 bis auf unsre Zeiten reicht.

Auch in diesem Zeitpunkte zählen die Welschen noch grosse und ausserordentliche Meister. Traetta, Galuppi und Jomelli gaben den Ton an. Traetta behauptet noch immer die Würde des Gesangs; giebt aber den Instrumenten mehr Arbeit. Seine Opern sind mit tiefem Verstandnisse der Dichtkunst und Musik gesetzt; sein Recitativ ist ziemlich korrekt; seine Arien haben Anmuth und oft schmelzende Zartlichkeit; und auch seinen Chören fehlt es nicht an Würde. Nur ist er kein sonderlicher Kontrapunktist gewesen; denn seine Kirchenstücke strömen wie Schneewasser am nakten Fels hinab. Sein Haschen nach neuen Einfallen, seine langweiligen Koloraturen, seine haufigen Ruhepunkte, und andere Künsteleyen, zerstören die Einfalt des Satzes und versprechen seinen Kompositionen keine lange Dauer.

Galuppi, weit grösser als seine Vorgänger, hat äusserst simpeln und lieblichen Gesang, reiche Erfindung, ungekünstelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Instrumentalbegleitung ist nicht tosend, nicht die Menschenstimme übertäubend, auch nicht einschläfernd für die Instrumentisten; sondern so vortrefflich gewählt, so der Natur der Instrumente angemessen, dass, so einfach die Noten sind, sie doch nur ein Meister ganz heraus bringen kann. Galuppi hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meist ein treuer Dollmetscher des poetischen Textes. Den Sturm der Inversion, der den Hauptgedanken wie in einem Feuerregen auf die Seele des Hörers träuft, — liebte er gar nicht. Was der Dichter sprach, das sprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher sehen seine Partituren so leicht aus; daher findet man so oft bey ihm, wie er mit einer einzigen Note, oder doch mit wenigen Noten eine Hauptempfindung auszudrücken sucht. Man sehe zum Beweis, wie er die vortreffliche Arie des Metastasio setzte:

Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi — morì.

Auch im Kirchenstyl besitzen wir Meisterstücke von ihm; doch gelingt ihm ein Kyrie eleison, ein Miserere, immer besser, als ein Te Deum laudamus, und ein Gloria in excelsis: denn lautes Aufjauchzen, starkes anhaltendes Feuer, himmelanstrebendes Pathos, — war nie der Welschen Sache. Doch muss man es dem grossen Galuppi nachsagen, dass er den Kontrapunkt sorgfältig studirt, und seine Fugen mit Fleiss bearbeitet hat. Ein Credo, welches er in Venedig 1752 komponirte, ist mit so viel Würde und Einfalt gesetzt, dass er sich dadurch allein unsterblich gemacht hätte, wenn nicht seine Opern noch lauter um den Kranz der Unsterblichkeit ruften. Mit einem Wort, Galuppi ist ein durch ganz Europa gefeyerter Mann — und er verdient diese Feyer um so mehr, weil er mit seinen grossen Gaben das göttlichste Herz verband. Er starb als Arion seines Volks, und vermachte 50000 Thlr. den Armen. Auf seinem Grabmahl steht die Inschrift:

Monumentum. Galuppi.
Angeli, cantare.
Sciunt.
Quae. cecinit.

Jomelli.

Der Schöpfer eines ganz neuen Geschmacks, und sicher eines der ersten musikalischen Genies, die jemals gelebt haben. Dieser unsterbliche Mann brach sich, wie alle Geister ersten Rangs, eine ganz eigne Bahn. Sein höchst feuriger Geist blickt aus allen seinen Sätzen hervor. Brennende Imagination, glühende Phantasie, grosses harmonisches Verständnis, Reichthum melodischer Gänge, kühne, starkwirkende Modulationen, eine unnachahmliche Instrumentalbegleitung, — sind der hervorstechende Charakter seiner Opern. Auch erhob sich Jomelli zum Rang eines musikalischen Erfinders. Das Stoccato der Bässe, wodurch sie fast den Nachdruck des Orgelpedals erhielten; die genauere Bestimmung des musikalischen Kolorits; und sonderlich das allwirkende Crescendo und Decrescendo, sind sein! Als er diese Figur in einer Oper zu Neapel zum erstenmal anbrachte, richteten sich alle Menschen im Parterre und den Logen auf, und aus weiten Augen blickte das Erstaunen. Man fühlte die Zauberkraft dieses neuen Orpheus, und von der Zeit an hielt man ihn für den ersten Tonsetzer der Welt.

Man hat es an ihm getadelt, dass seine Instrumentalbegleitung zu betäubend sey. Seine Violine, besonders die andre, ist beständig in flüchtiger Bewegung, und es gehört ein sehr

starker Sänger dazu, wenn er durch diesen Instrumentensturm durchdringen will. Jomelli selbst pflegte sich gegen diese Vorwürfe also zu rechtfertigen: Wer ein gutes Orchester haben will, der muss ihm was zu thun geben, und es durch starke Stellen in Arbeit setzen. Eine frostige oder allzueinfache Begleitung macht die Instrumente faul; — denn — pflegte er oft zu sagen, jeder Musiker, dem man nichts zutraut, spielt schlecht. Sein zweyter Grund war, die grosse Seltenheit guter Sänger und Sängerinnen. Ein Genie im Singen dringt doch durch, weil jedes Orchester so viel Diskretion hat, sich vor seinem Gesange zu beugen; und für schlechte Sänger ists wahre Wohlthat, wenn man sie im Strome der Begleitung mit fortwirbelt, und ihre Fehler ersäuft. Niemand verstand die Kunst besser, seinen Satz nach den Wirkungen des Schalls einzurichten, als Jomelli. In kleinen Zimmern und Salen thun seine meisten Sätze eine sehr schlechte Wirkung; hingegen in grossen Schauspielhäusern, wie z. B. in Wien, Neapel, Stuttgart, ist ihr Effekt desto erstaunenswürdiger. Das ganze Opernhaus scheint eine Tonsee zu seyn, wo jede Woge, jede Welle, oft das Plätschern jeder einzelnen Note bemerkt werden kann. In Kirchenstükken war er nicht so glücklich; doch gehört sein Requiem, und sonderlich sein 59. Psalm, (welcher sein Schwanengesang war), unter die ersten Meisterstücke dieser Art. Im Kammerstyl arbeitete Jomelli viel zu nachlässig, als dass seine Stücke in dieser Art vielen Beyfall verdienten; doch hat er in einigen Arbeiten, sonderlich in seiner herrlichen Grafeneker Sinfonie, gezeigt, dass dem grossen Manne kein Styl zu schwer sey. — Er starb zu Neapel am Schlagfluss — aus Schrecken oder aus Aerger über den unglücklichen Erfolg, den seine letzte Oper hatte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

1. *Chaconne avec 62 Variations pour le Pianoforte, composées par le célebre G. F. Haendel.* (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

2. *Menuet de Locatelli avec 21 Variations pour le Pianoforte, composées par C. P. E. Bach.* (Pr. 45 Xr.)

3. *Les Folies d'Espagne avec 12 Variations pour le Pianoforte, composées par C. P. E. Bach.* (Pr. 36 Xr.)

(Sämmtlich gut gestochen, im Verlag bey Johann Trag in Wien.)

Es ist in der musikalischen Welt jetzt die Zeit der Auferstehung der Todten; und glücklicherweise erstreckt sich diese Auferstehung, wie, nach einigen Kirchenvätern, die allgemeine — nur auf die Gerechten. Seb. Bach, Handel, E. Bach, Jomelli und andere grosse Männer der vergangenen Zeit — sie waren vor zehn Jahren als Entschlafene zu betrachten, von denen man nur noch mit Ehren sprach, deren Umgang man aber nicht mehr genoss. Jetzt ist es zum Glück anders, und jeder Freund des Vollendetern in den Werken der Tonkünstler, muss wünschen, dass man mit der Herausgabe des Erwähltesten von jenen Meistern fortfährt, da dies nicht ohne wohlthatigen Einfluss auf die Richtung und Bildung des Zeitalters zum Bessern bleiben kann, und die gegenwärtige Liebhaberey diesen Einfluss, so wie die Unternehmungen selbst, sehr begünstiget.

1. Händels Variationen stehen hier nicht durch Zufall, sondern ihrem Werthe nach, oben an. Ich weiss nicht, wenn und wo sie zuerst erschienen seyn mögen, und finde sie in den bekanntesten Sammlungen nicht. Desto besser! Sie sind freylich nur eine Kleinigkeit: aber eine Kleinigkeit vom grossen Händel, dessen Geist und eigene Weise sich auch im

solchen Eingebungen des Moments abspiegelt. Diese Variationen enthalten einen Reichthum an angenehmen, leicht fasslichen Melodieen und schön gewendeten Figuren, sind gar nicht schwer auszuführen, und geben auch besonders ein treffliches Uebungsstück für einigermassen vorwärts geschrittene Schüler ab, da sie, ausser jenen Vorzügen, und ausser dem, dass sie den Geist der Lernenden von den einschläfernden Liedeleyen der gewöhnlichen Variationsfabrikanten entwöhnen und ihrer Liebe eine bessere Richtung und gesunde Nahrung gewähren können — auch eine unverbesserliche mechanische Einrichtung haben, beyde Hände gleichmässig, beyde ganz angemessen beschäftigen u. s. f.

2 und 3 gehören nicht unter die besten der E. Bachischen Variationen; doch versteht es sich von selbst, dass ein solcher Meister nichts schlechtes bekannt macht. Sie tragen, und zwar vornehmlich die hier zuletzt angeführten, ganz den Stempel der Em. Bachischen Manier, die man zu seiner Zeit eine zerhackte nannte, und nicht mit Unrecht. Sonst war man mehr daran gewöhnt, und sie beleidigte weniger; jetzt, wo man fliessendere Melodieen liebt, muss man mehr Anstoss daran nehmen. Möchten doch die Verleger, die dieses vortrefflichen Mannes Werke zurückrufen wollen, solche Kleinigkeiten, in welche er sich nicht wohl schmiegen konnte — ja auch nicht wenige seiner Sonaten, (diejenigen nämlich, welche auch nur nach jener Manier gemacht sind,) ruhen lassen; dafür aber seine Phantasieen und Rondos, wie man sie Theils einzeln, Theils in den Sammlungen „für Kenner und Liebhaber" hat, in welchen sich sein eigener, tiefer Geist freyer und schöner bewegt, und welchen das Unvergängliche gleich angeboren ist — von neuem herausgeben! Dass E. Bach in diesen Gattungen, besonders wenn man sie auf dem Klavichord ausführt, wie man eigentlich sollte — nie übertroffen worden, wird hoffentlich von allen Kennern zugestanden: ich kenne aber sogar keinen neuern Komponisten, den ich ihm, in diesen Gattungen, an die Seite stellen könnte. Dem aber, der E. Bachs grössere Kompositionen spielen lernen will, wie sie gespielt werden müssen, können die kleinern, wie die angezeigten Variationen, als gute Vorübung dienen.

Cinq Préludes et un Rondo pour l'Armonica ou Pianoforte, composés par Schmittbaur, Maître de chapelle de son Altesse Electorale de Baden-Dourlach. Vienne, chez Jean Traeg. (Pr. 1 Fl.)

Hr. Kapellm. Schmittb., ist einer der ersten, die sich in Deutschland um das reizendste aller Instrumente, das wohl nur seiner Kostbarkeit und eines gewissen, wunderlichen Vorurtheils wegen, so wenig im Gebrauch ist — verdient gemacht hat, und zwar durch Kompositionen, durch eigenes Spiel, und durch Verfertigung vorzüglich guter Harmonikas. Je seltener etwas für dies Instrument Geschriebene erscheint; je unentbehrlicher dem Spieler, der seine eigenen Ideen und Gefühle nicht in Tönen auszusprechen weiss, eigends nur für dies Instrument gesetzte Stücke sind; je gewöhnlicher und tadelnswerther sich die meisten Spieler mit allerhand arrangirten Stücken behelfen: je mehr ist dieses kleine Werkchen anzuführen. Man erkennet in ihm gar leicht den guten Harmonikaspieler. Die Stücke sind nicht ohne poetischen Werth, und doch — einige einzelne Stellen ausgenommen, die man sich bald handgerecht machen kann — leicht auszuführen; sind sogar mit Rücksicht auf den mässigen Umfang der meisten Harmonikas geschrieben. (Nur einigemal kömmt C vor, aber gehalten; doch dürfen die Instr. nicht allzuweitgriffig seyn, und gleich, auch in der Höhe leicht ansprechen — was freylich jede Harmonika sollte, und jede leistet, wenn das Glas der Glocken weder zu stark,

noch zu schwach ist — wo man sonst, im ersten Fall, den Ton nicht leicht und schnell genug, im letzten allzuleicht den falschen Ton erhält.) Bekanntlich sind, ausser Choralen, vornehmlich zwey Gattungen von Musikstükken für die Eigenheiten und schönste Wirkung der Harmonika passend: Stücke in gebundenem Styl, und freyere, die, mehr angedeutet als in allen kleinen Theilen ausgeführt, eine Behandlung zulassen, die sich der freyen Phantasie nähert — oder vielmehr, die eine solche Behandlung veranlassen, fordern, und vorzeichnen. Man findet hier zwar einige andere, sonatenmässige Stücke, die auch auf dem Pianoforte nicht übel klingen, die ich aber für die schwächsten in der kleinen Sammlung erklären muss; man darf wohl auch wünschen, dass Hr. S. die erste der angeführten Gattungen nicht übergangen haben möchte: aber in der zweyten hat er einige treffliche Stücke geliefert. Sie sind (wie S. 6 und S. 8) in jeder Hinsicht die gelungensten, und Niemand, der sie gehörig auszuführen im Stande ist, wird sie ohne Freude durchgehen.

Der Stich des Werkchens ist deutlich und schön.

Le 'grand Deuil, Opéra en un Acte, Musique de H. Berton. Die tiefe Trauer, Operette in einem Aufzuge. Klavierauszug. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Diese lustige Operette ist zwar keine der vorzüglichsten von denen, die man jetzt vom französischen auf das deutsche Theater verpflanzt; aber auch keine der unbeträchtlichsten. Das Gedicht wird, mit Gewandheit und guter Laune vorgetragen, gewiss gefallen, und die Musik hat auch vieles Anziehende. In Paris hat das kleine Stück kein geringes Glück gemacht. Die Ouverture ist, wie nicht wenige französische, nur seltsam und wunderlich; es stehen sehr gemeine Ideen zwischen pomphaften und bizarren, man findet keine festgehaltene Ausführung etc. In dem (für ein solches Süjet wohl zu langen) Andante derselben bringt der Komponist den in der Folge vorkommenden Trauergesang der beyden possierlichen Alten, die beyde einander für tod halten, und so viel jammern, indess sie einander so von Herzen gern los sind, an, und das ist recht gut, wenn man nur nicht erst jenen Gesang aus der Folge kennen musste, um es interessant zu finden. Die bekannte Melodie irgend eines gangbaren Sterbeliedes würde deshalb in Deutschland noch bessere Dienste leisten, wenn man sie an dieser Stelle anbringen wollte. Die Couplets S. 7 sind nicht vorzüglich gelungen, und müssen erst durch das Spiel der Sängerin Leben und Interesse bekommen. Dagegen ist die Scene der Finette S. 8 folgg. sehr hübsch, wie ihre ganze Parthie in der Musik, und dies verschmitzte Kammermädchen ist auch im Grunde die Hauptperson des Stücks, die über den Effekt des Ganzen auf dem Theater entscheiden muss. S. 15 ist ein angenehmes Lied: aber wie verkünstelt durch das Accompagnement! Die folgenden Ensembles sind desto gelungener — z. B. S. 17 folgg. die wahrhaft drollige Scene, aus welcher, wie oben gesagt worden, der Komponist das schwerfällige Trauerlied in die Ouverture aufgenommen hat; S. 32 das mit licht-komischen Stellen gehobene Stück, das sehr belustigen kann, ausser wo der Komponist kühn werden will, und wo man gemeiniglich nur das Ansetzen und Zurückfallen bemerkt; und endlich die ausgeführte Scene, S. 42 folgg., wo die beyden schmerzbeladenen Eheleute sich anderwärts versorgt haben, und nun auf einmal zu beyder Entsetzen wieder lebendig vor einander stehen. — Sehr lobenswerth ist die Einrichtung des Werkchens, dass man auch den Dialog der nicht übel gerathenen Uebersetzung beygedruckt hat, wie es die Franzosen bey ihren gestochenen Partituren zu machen pflegen. So ist man ja erst im Stande, das Ganze zu verstehen, und denen

die es beym Pianoforte singen wollen, wird das Lesen des Dialogs an sich schon Vergnügen machen, und ihr Vergnügen an der Musik vermehren.

Nachrichten.

Berlin, den 19ten Dec. Am 4ten d. gab Demois. Luisa Gerbini, Schülerin von Regnani, ein Konzert, in dem sie auf der Violin zwey Konzerte von Rode spielte, und einige Arien etc. von Paisiello, Righini und Federici, zum Theil mit Herrn Gasperini, sang. Ihr Gesang gefiel weniger als ihr Violinspiel, bey dem man Feuer und Präzision lobte. An demselben Tage liess sich der bekannte Franz Koch aus Breslau auf der doppelten Mundharmonika (auf deutsch Brummeisen genannt) hören. Er unterhielt seine zahlreichen Zuhörer mit Allegros, Adagios, Marschen etc. so gut, dass sie bey seinem zweyten Konzert am 14ten, wieder zahlreich zuströmten. Der — Raritat wegen setze ich Ihnen den Inhalt des Konzerts her. Im ersten Theil spielte er den Marsch aus Reichardts Brennus, die Menuet aus Mozarts Don Juan, das Engl. Volkslied God save the King, einen Walzer, worin man den Kukuk hörte, eine achttourige Anglaise, Mozarts Arie: Der Vogelfänger bin ich ja, und, bey Männern welche Liebe fühlen; und das Alpenlied eines Schweizer Senners oder das Kuhmelken. Eben so im zweyten Theil: Duett aus Lilla: Lasse Frieden uns stiften etc. eine freye Phantasie, Himmels Arie: Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke etc. das Echo mit Variationen, ein italienisches Begrabnislied mit gedampfter Trommel, die Arien: Willkommen o seliger Abend, Ich habe viel gelitten, Stiller Kirchhof, Ziel der Leiden, In diesen heilgen Hallen etc., und zum Beschluss: Wie sie so sanft ruhn etc.

Den 11ten gab die königliche Kapelle ihr erstes, sehr interessantes Konzert, im Opernhause, zum Besten der Witwen und Waisen verstorbener Kapellmusiker. Die prächtige Ouverture aus Righinis Tigranes eröffnete die treffliche musikalische Unterhaltung. Demoiselle Fischer sang zwey Scenen von Righini mit der ihr eigenen Zartheit und mit ziemlichem Ausdruck. Herr Paolo Mandini, der neue Opernsänger an Fantozzi Stelle, sang zwey Scenen von Zingarelli und Andreozzi mit vieler Sicherheit und Kraft, was ihm, mit seinem Heldenansehn, schon im Vorgenuss der nächsten Opern, die Herzen der Schönen gewann. Herr Westenholz blies, wie gewöhnlich, sehr brav ein Hautboiskonzert von Winter, eben so wie die Herren Bettcher, Schneider und Marquardt ein Waldhornkonzertante von Schneider. Herr Seidler endlich entzückte wie jüngst, alle Zuhörer durch ein schön gesetztes und schön gespieltes Kreutzersches Violinkonzert.

Den 16ten liess sich Herr D. Chladni aus Wittenberg auf dem Clavicylinder hören, dem schon aus Ihrer Zeitung hinlänglich bekannten Tasteninstrument, worauf man jeden Ton so lange man will, halten, und durch mehr oder weniger Druck anwachsen und abnehmen lassen kann. Zum Schluss zeigte er einige von seinen Versuchen um die Sichtbarmachung des Klanges vor, die er in seinem Werk über die Akustik (Leipzig 1802. 4.) dem grössern Publikum beschrieben hat.

Berlin, den 27sten Dec. Noch habe ich Ihnen kein Wort von den Abonnementskonzerten gesagt, welche von den Herren Schick und Bohrer auch für diesen Winter, und zwar im Theatersaal, arrangirt waren: die einzige hier bestehende öffentliche Anstalt der Art, die uns freylich die seit 8 bis 9 Jahren unterbrochenen Concerts spirituels der königl. Kapelle nicht ersetzt, aber schon jetzt ziemlich bedeutend ist, und es noch mehr werden könnte, wenn mehrere unserer ersten Künstler dem Publikum das Vergnügen machen wollten, ihre Talente in diesem schönen Lokal bewundern zu lassen. Der Konzerts sind

eigentlich 12; doch sind sie so vertheilt, dass 6 vor und 6 nach dem Karneval gegeben werden. Die ersten 6 sind seit dem 17ten November jeden Dienstag gegeben, und wegen der immer zunehmenden Güte immer mehr besucht worden. Erlauben Sie mir, den Inhalt derselben nur im Allgemeinen zu berühren.

Die Sinfonieen und Ouverturen waren von Beethoven, Cherubini, (Lodoiska, Elise) Haydn, Méhul, Mozart (Titus, Don Juan, Figaro), Reichardt (Brennus), Righini (Arianne), und Winter (Tamerlan, Montalban).

Die Konzerte auf einzelnen Instrumenten wurden zum Theil sehr gut gegeben. Nach und nach hörte man Konzerte auf der Hautbois von Braun und Winter, geblasen von Westenholz; auf der Violin von Kreutzer und Viotti, gespielt von Maurer; auch Hr. Urbani spielte ein Violinkonzert; auf dem Klavier von Fodor, gespielt von Wustrow, von Lauska, gespielt vom jungen Bär, und von Mozart, gespielt von Demois. Ambrosch, der Tochter unsers braven Schauspielers; auf der Flöte von Altai und Müller, geblasen von Schreck; auf dem Fagott von Winter, geblasen von Bärmann; endlich ein Concert concertante für zwey Klarinetten von Tausch, geblasen von dessen beyden Schülern, Blisener und Reinert.

In der Vokalmusik interessirte besonders Madame Eunike, die eine Scene von Cannabich, eine Arie aus Righinis Armida, und mit ihrem Mann ein Duett von Paesiello sang; Madame Müller, die eine Arie aus Righinis Aeneas und ein Rondeau von demselben Meister sang; Demois. Fischer, die Scenen und Rondos von Righini, eine Arie aus Righinis Tigranes, und eine Cavatine von Sarti sang. Herr Eunike trug eine Scene von Nasolini, Hr. Fischer eine Arie von Righini und Hr. Gern eine Arie vom Musikdirektor Weber vor.

Wien, den 28. Dec. 1803. Unlängst feyerte der berühmte Abt Vogler in der Kirche zum heil. Petrus sein 30jähriges Priesterthum. Er hielt das Hochamt selbst, und hatte bereits vor 20 Jahren, wahrscheinlich zu einem andern Behufe, die dabey aufzuführende Musik verfertiget. Einer unserer Fürsten, der die Tonkunst leidenschaftlich liebt, und ausübt, bezahlte die erforderlichen Kosten, und Herr Preindl, Kapellmeister an obiger Kirche, trug mit allem Eifer das Seinige bey, um das Ganze in den gehörigen Gang zu bringen. Der Zulauf war sehr stark; der Beyfall aber getheilt. Da ich sowohl der Hauptprobe als auch der Aufführung beywohnte, so war natürlich für mich vieles fasslicher, als für die Menge, welche nur die Neuheit herbeyführte, und ich kann mit aller Aufrichtigkeit versichern, dass diese Komposition zu den bessern dieses Komponisten gehört. Vorzüglich gut war das Gloria, wie auch das Graduale, die übrigen Sätze waren nicht genügend; am allerwenigsten das Offertorium, welches entweder ganz neu gemacht, oder — stark umgearbeitet werden sollte. Hierauf mag sich das zum Theil aber auch nur flüchtig ausgesprochene Urtheil der Zuhörer gründen. Am 18. dieses Monats hörten wir Hrn. Calmus in einem öffentlichen Konzerte auf dem Violoncell. Es war nur eine Stimme, nämlich: dass Hr. Calmus einer der grössten Meister auf diesem Instrumente sey, dergleichen man hier seit langer Zeit nicht gehört habe.

Den 22ten und 25ten gab die musikalische Societät zum besten ihrer Wittwen: Castor und Pollux, eine grosse heroische Oper in 3 Abtheilungen, in „welscher (italienischer) Sprache, in Musik gesetzt von dem rühmlichst bekannten Tonsetzer, Herrn Abt Vogler etc.“ Das Orchester bestand zu Folge des Anschlagzettels aus mehr denn 200 Tonkünstlern. Es war ein sonderbarer Einfall, eine Oper, deren volle Wirkung nur durch die handelnden Personen und allen Aufwand

von Pracht in theatralischen Aufzügen und damit verflochtenen Balleten etc. erreicht werden kann, hier in einem sehr zusammengedrängten und gewaltsam abgerissenen Auszuge, als Oratorium zu geben, und dabey das gutherzige Publikum durch verdoppelte Eintrittspreise in Kontribution zu setzen. Da der Herr Abt verschiedene Stücke erst hier zu diesem Opern-Oratorium verfertigte, so konnt' es nicht fehlen, dass sowohl von Seite der Geschmacksformen, als auch der Instrumentalbegleitung der Abstand beyder Zeiträume, worin der Komponist sie hervorbrachte, sehr merklich seyn musste; wie dem aber auch sey, so ist dieser Musik ihre grosse Wirkung nicht abzusprechen, nur mit dem einzigen Umstande, dass sie an ihren gehörigen Ort verwiesen werden muss. Da die harmonische Folge der Tonstücke (ohne Zweifel durch die Abkürzung) allen Zusammenhang verlohren hatte, so glaubten einige Zuhörer, das Orchester habe gefehlt; allein dies war irrig, denn gespielt wurde das Ganze so vortrefflich, dass nichts mehr zu wünschen übrig blieb. Der glänzende Stern dieses Abends unter den singenden Personen war Dem. Schmalz. Herr Abt Vogler hatte ihre Arien neu komponirt; er zeigte darin, dass sein Geschmack mit der Zeit gleichen Schritt zu halten wisse, und Dem. Schmalz sang diese Meisterstücke musikalischer Deklamation mit der höchsten Reinheit, und einem bezaubernden Wechsel ihrer schönen, an Schattirung sehr reichen Stimme. Ein Chor musste wiederholt werden, und das Publikum schien im Allgemeinen ganz befriedigt. Den 26sten gab man zum Besten der Spitalbürger, die sieben Worte von Haydn; die Einnahme betrug 4000 Gulden. — Unsere Theater haben, seit meinen letzten Nachrichten, nichts Neues geliefert.

Kurze Anzeigen.

Six petites Pièces faciles pour le Pianoforte à quatre mains, composées et dédiées en marque d'estime à M. B. Schultesius par Ch. Maria de Weber. Oeuv. 5. Augsbourg, chez Gombart. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Guter Gesang und fliessende und korrekte Ausführung empfehlen diese vierhändigen Klavierstücke. Sie sind zur angenehmen Unterhaltung für Ungeübtere um so dienlicher, da die erste, leichte und gefällige Stimme, durch die etwas schwierigere zweyte sehr herausgehoben wird. Rec. kennt grössere Arbeiten des Hrn. Weber, welche viel von diesem jungen, talentvollen Künstler versprechen. Er soll sich jetzt in Wien unter Abt Vogler ausbilden.

Pièces favorites aus der Schöpfung. 15 Bogen. Querfol. (Pr. 2 Fl.)

— — *aus d. Jahrszeiten, v. Riotte.* (Mit einer willkührl. Geige.) 1. Samml. 11 Bogen. Offenbach bey J. André. (Preis 1 Fl. 30 Xr.)

Schöne Erinnerungen! — Die ausgezogenen Arietten sind für's Klavier recht gut gesetzt. Auch die Wahl ist gut getroffen. Der Freund von Haydn's Meisterwerken wird seine Lieblinge hier bald erkennen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *№. VII.* 1804.

Ankündigung.

Bey Unterzeichnetem ist bereits unter der Presse: Neue Sammlung auserlesener Klavierstücke mit Bemerkung des Fingersatzes von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyl, Vogler, Knecht und andern, für Anfänger und etwas Geübtere, in anderthalb Monaten erscheint der erste Heft; wer auf alle 6 Hefte subscribirt, erhält den Heft von 24 Seiten in gross Querquart auf Velinpapier, um 8 Gr. Ausserdem wird der Ladenpreis um ein Drittheil erhöhet. Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig nimmt Bestellungen darauf bis zur künftigen Ostermesse an.

Gebrüder Knecht in Biberach.

Erinnerung.

Diejenigen, welche von meinen literarischen Arbeiten Notiz nehmen, ersuche ich, sich meines Vornamens zu erinnern, den ich überall, wie hier, unterzeichne — worn ich allerdings Ursach habe.

Friedrich Rochlitz.

Im Verlage des Musik-Comtoirs zu Braunschweig sind folgende Musikalien herausgekommen:

Müller, C. G., Sonate p. le Pianof. 16 Ggr.

— — 12 Variations sur l'air: „Dem Teufel verschreib ich mich nicht," 12 Ggr.

— — Douze Ecossoises. 6 Ggr.

— — Favoritarie aus der Oper: „Das Dorf im Gebirge. 4 Ggr.

Franta, K. K., Sonate f. Klavier. 12 Ggr.

Maucourt, C., Sonate p. le Violon avec acc. d'un Basse. 12 Ggr.

Wiedebein, G., Sechs Gesänge mit Begl. des Pianoforte. 10 Ggr.

Görges, P., Neue Lieder mit Begl. der Guitarre und Flöte. 14 Gr.

— — 3 Gesänge m. Begl. des Klaviers. 8 Gr.

— — Favoritlied — — 4 Gr.

Naumann, Rondgesang, als Konzertparthie bearbeitet. 4 Gr.

Wessely, J., Marsch f. d. Pianof. 2 Ggr.

Grosheim, Buonaparte's Siegesmarsch. 3 Ggr.

Moreau's Marsch bey Hohenlinden. 3 Ggr.

Lacroix, A., Marche p. 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et 1 Flûte ad lib. 4 Ggr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind

Dalmivare, P., Fantaisie suivie de 12 Variat. sur un Air Piemontais pour la Harpe. 1 Thlr. 12 Gr

Demar, Sch., gr. Sinfonie conc. pour Viol. et Alto, tir. de l'oeuvre 14 de A. Rasetti. 2 Thlr. 6 Gr.

Blasius, Fr., 3 Duos pour 2 Bassons. Op. 50. 1 Thlr. 6 Gr.

— — 3 do Op. 51. 1 Thlr. 6 Gr.

Dumonchau, C., 3 Duos conc. pour Pianoforte et Viol. av. acc. de Basse ad lib. Op. 20. No. 1 — 3. à 1 Thlr. 12 Gr. 3 Thlr. 12 Gr.

Blasius, Fr., 1er Concerto p. Clarinette principale. 2 Thlr.

Olivier-Aubert, P. F., Méthode ou nouvelles études p. le Violoncelle. Op. 2. 3 Thlr.

Widerkehr, Sinf. concertante p. Harpe et Cor obl. 2 Thlr.

Widerkehr, la même Sinfonie p. Pianof. et Clarin. 2 Thlr.

Viotti, P. B., 3 Duos pour 3 Violons. Op. 18. 2 Thlr. 6 Gr.

Rolla, A., 3 Duettini per Chitarra e Violino. 18 Gr.

Vogel, J. M., 3 Sonates p. la Flûte av. acc. de Basse. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Münta-Berger, le jeune, 6 Sonates faciles p. le Violonc. et Basse. Op. 35. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 6 Gr.

Romberg, B., 3e Concerto p. Violoncelle. Op. 6. 2 Thlr. 6 Gr.

Ferrari, J. G., 8 Duos faciles pour 2 Flûtes. 1 Thlr. 12 Gr.

Reichardt, J. F., 6 Canzonetti con acc. di Pianof. o Arpa. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, D., 3 Sonates p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. Op. 61. 2 Thlr. 6 Gr.

Cramer, J. B., 3 gr. Sonates p. le Pianof. Op. 29. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Quartetto p. le Pianof. av. acc. de V., A. et Vlle. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 Sonates arr. p. la Flûte av. acc. de Basse par F. Devienne. 2e Liv. 1 Thlr. 12 Gr.

Himmel, F. H., Air des Matelots varié p. le Pianof. av. acc. de Vlle. 1 Thlr. 12 Gr.

Doisy, Recueil d'Airs d'Opéras et autres av. acc. de Guitarre. Cah. 1 — 7. à 1 Thlr. 12 Gr. 10 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Romances av. acc. de Guitarre. 8e Recueil. 1 Thlr. 12 Gr.

Mouchy, Espiègleries de l'Amour, 6 Airs nouveaux av. acc. de Guitarre. 1 Thlr. 6 Gr.

Lintant, 3 Duos concertants pour 2 Guitarres. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 Romances av. acc. de Pianof. ou Harpe. Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

Widerkehr, 9e Sinf. conc. p. Flûte, Oboe et Basson av. acc. de l'Orch. 2 Thlr. 6 Gr.

Herold, Jos., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. Oeuvre posthume. 2 Thlr. 6 Gr.

Dietter, Concerto conc. pour 2 Bassons princ. No. 2. 2 Thlr.

Jadin, H., 3 Quatuors arr. p. le Pianof. av. acc. de Viol. 2 Thlr. 6 Gr.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Quintetto p. le Pianof. av. acc. de 2 Viol. Alto et Vlle. 3 Thlr.

Gebauer, F., 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 7. 2 Thlr. 6 Gr.

Assioli, B., 3 Ariette coll' acc. di Pianof. obl. Op 4. 1 Thlr.

— — 3 Duetti per 2 Voci di Soprano coll' acc. di Pianof. Op. 6. 18 Gr.

Gelinek, Duo de Mr. J. Conti arr. p. le Pianof. av. Variat. 12 Gr.

Eppinger, H., 6 pet. Airs tir. des Oeuv. de Florian av. acc. de Guitarre. Op. 7. 16 Gr.

Adamer, J., 12 Menuetten f. d. Klavier. 16 Gr.

Fuchs, J., 12 deutsche Tänze f. d. Klav. 22 Gr.

Hörmann, 12 Menuetten und Trio f. das Klavier. 16 Gr.

— — 12 deutsche Tänze f. d. Klav. 22 Gr.

Teyber, Fr., 12 deutsche Tänze mit Trios f. das Pianof. 22 Gr.

Rolla, A., 3 Trios conc. p. Viol., A. et Basse. 2 Liv. 2 Thlr.

Reichardt, J. F., 6 Romances p. le Chant av. acc. de la Guitarre. 12 Gr.

Pleyel, J., 12 sehr leichte Fortepianostücke mit Fingersetzung. 9 Gr.

Müller, A. F., Concert facile pour le Pianoforte. 1 Thlr. 4 Gr.

Gradolf, Aug., 1 gr. Sonate p. le Pianof. av. Fl. obl. 1 Thlr.

Frohe und gesellige Lieder f. 2 Soprane, Tenor und Bass, von Hurka, Mozart, Reichardt, J. A. P. Schulz etc. 2e Heft 1 Thlr. 16 Gr. 3e Heft 2 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. Nº. 16. 1804.

SCHUBART ÜBER TONKUNST.

(Fortsetzung aus dem 15. Stück.)

2.

Aus der Geschichte der deutschen Musik, von Luther bis auf Kaiser Karl den sechsten.

Als Luther auftrat, da war die Kirchenmusik der Deutschen bereits in leere, strotzende Pracht ausgeartet. Man maass die Musik nicht mehr nach ihrer einfaltigen Wirkung, sondern nach dem Aufwande. Der Gesang wurde gar zuweilen petulant, so, dass ein Würzburger Bischof, als er eine neue Kirchenmusik aufführen hörte, überlaut schrie: „Madels, tanzt naus, 's Stückel ist lustig!“ Auch diesem Uebelstand steuerte der unsterbliche Luther so viel er konnte. Er behielt Anfangs die Antiphonen und Motetten bey; nach diesem opferte er sie dem deutschen Choralgesang auf. Luther selbst war ein vortrefflicher Musiker. Er sang mit Gefühl, und spielte die Laute. Der grosse Komponist Handel besass viele Stücke eigenhändig von Luthern aufgesetzt. Er machte sich seine Schönheiten ganz eigen, und würzte mit diesem herrlichen Salze seine eignen Kompositionen. Einige geistliche Lieder, die wir diesem Einzigen Manne zu danken haben, sind ein wahrer Schatz in der deutschen Kunstgeschichte. Er pflegte die Choräle meist vierstimmig aufzusetzen, und gar keine Begleitung beyzufügen. Die Peripherie seiner Töne ist so natürlich gewählt, dass sie selten aus dem Gebiete einer Oktave schweifen. Von Luthern schreiben sich noch zum Behufe der Tonkunst her: die musikalischen Anstalten auf deutschen Gymnasien und Schulen; und die Stadtzinkenisten, die seit dieser Zeit eine Art von Gewerk auszumachen pflegen. Die ersten haben sich fast auf allen deutschen Schulen erhalten: über ein Chor Schüler ist ein Kantor oder Choragus gesetzt, der den jungen Leuten im Singen Unterricht giebt; wie dies der Zinkenist mit den Instrumenten so macht. Mit diesen Sängern wird der Gesang und die Kirchenmusik bestritten; und die Schulmeister- und Kantorstellen im Lande werden aus ihnen besetzt. Auch der Leichengesang wird von diesen Chorschülern aufgeführt. Die Zinkenisten aber haben das Geschäft, alle Tage zweymal auf dem Thurme einen Choral zu blasen, und bey Kirchenmusiken zu dienen. — Man sieht auch aus dieser Veranstaltung wie sehr unser Luther die Gewalt der Tonkunst anerkannte. Wären nicht bey den Protestanten die Kirchengüter meist eingezogen worden: so würde die Kirchenmusik unter ihnen gewiss eben so im Ansehn seyn, wie bey den Katholiken. Schon zu Luthers Zeiten, kam ein Choralbuch heraus, wozu Luther eine Vorrede schrieb, die wahre Begeisterung für die Tonkunst athmet. Dies interessante Buch, das so viel Licht über den damaligen Satz verbreitet, ist jetzt höchst selten mehr anzutreffen.

Man sieht aus dieser skizzirten Beschreibung, dass unser Vaterland damals mehr auf Kirchenmusik, als auf die profane drang. Selbst die Konzerte, welche am kaiserlichen

und andern angesehenen Fürstenhöfen gegeben wurden, hatten den Gang der Kirchenmusik. Die Instrumentisten wussten noch nichts vom Forte und Piano; daher musste ihr Vortrag ausserst rasch seyn. Indessen hat man doch noch einige Volkslieder aus den damaligen Zeiten, die voll Wahrheit und Natur sind. In diesen Volksliedern allein, und in unsern Schleifern und Walzern, zeigt sich der musikalische Nationalcharakter unsers Volks. Höchste Einfalt, kunstlose und herzerhebende Melodie — empfehlen das damalige Volkslied; so wie geflügelter Gang und tanzeinladende Melodie den Schleifer empfehlen. Es ist sehr zu bewundern, wie bey einem so ernsthaften Volke, als das deutsche von jeher war, der muthwillige Dreyachteltakt so grossen Fortgang gewinnen konnte, dass er noch bis diese Stunde in allen Provinzen Deutschlands zum Nationaltanze gebraucht wird. Allein eine schwere Masse kann nur durch rasche und starke Bewegung aus ihrem Gleichgewicht gebracht werden

Die Melodieen der Meistersänger, die sich ebenfalls viele Jahrhunderte hindurch erhalten haben, sind auch ganz original. So bieder unser Charakter ist, so bieder sind auch diese Melodieen. Die deutschen Volkslieder, so wie die Meistergesänge, wählen höchst selten den Mollton: dadurch geben sie sich ein ungemein liebliches, natürliches und helles Ansehn. Unsre Landleute und Handwerksbursche haben diese Melodieen beynah unverändert beybehalten. Nur hört man die Melodie jetzt oft in andern Tonarten und verziert singen. Vor Zeiten sang man:

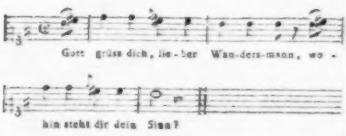

Jetzt singt der gemeine Haufe dieses Volkslied schon so:

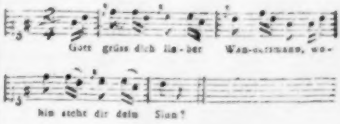

Man sieht aus dieser kleinen Probe, dass nur die alte Grundmelodie beybehalten wurde, aber die Tonart geändert worden; (wiewohl die Schwarzwalder Bauern, und überhaupt die schwäbischen Landleute bis auf diesen Tag meist bey der ersten geblieben sind). Auch ist die Bewegung viel schneller, und mit Verzierungen verbramt. Doch haben die Meistersänger, welche noch zu Nürnberg, Ulm und Strassburg übrig sind, den kunstlosen Gesang der alten Melodieen unverändert beybehalten; und jeder Kenner wird sie gewiss mit Nutzen und Vergnügen studiren.

Vor den Zeiten des 30jährigen Kriegs, blühte die Musik unter uns sonderlich am kaiserlichen Hofe und bey den Bischöffen in Deutschland. Die Kaiser Karl V., Maximilian und Ferdinand, unterhielten grosse Chöre von Sängern und Instrumentisten, zu geistlichem und weltlichem Gebrauch. Es wurde niemals ohne Tafelmusik gespeist, wobey man Lieder sang, die oft sehr ins Plumpe und Massive fielen, und mit der Reinigkeit und Einfalt der alten Skolien, und der edlen Materienwahl, die die alten Tischsänger nach dem Zeugnisse Homer's beobachteten, nichts gemein hatten. Der Kurfürst von Bayern hatte damals ein ganz vortreffliches Orchester, und an Orlando di Lasso einen Kapellmeister, von dem man noch heutiges Tags viel lernen kann. Ueberhaupt waren die Herzoge von Bayern in den ältesten Zeiten, wie in den neuesten, immer die grössten Beschützer der Musik, und der Künste überhaupt. In der Münchner Biblio-

thek findet man ein ganzes Repertorium von musikalischen Kompositionen aus jenen grauen Zeiten, woraus man den damaligen Geschmack im Kirchen- wie im Profanstyle sehr gut beurtheilen kann. Aber auch hier trifft die Bemerkung zu, dass, so wie jetzt der profane den Kirchenstyl beynahe überwältiget hat, damals das kirchliche Pathos den freyen weltlichen Styl verschlang.

Diese Erscheinung lässt sich sehr leicht aus dem Karakter jener Zeiten erklären. Der Eifer für den Gottesdienst war damals so gross, dass der Nachhall der Antiphonen und Kirchengesänge, auch bey brausenden Gastmalen mit Entzücken gehört wurde. Es war sonderlich in Klöstern etwas ganz gewöhnliches, sich unter Absingung eines Psalms zu besaufen, — worüber uns die Ausländer sehr streng, und zwar mit vollem Recht mitgenommen haben. Der traurige 30jährige Krieg machte fast aus unserm ganzen Vaterlande eine Brandstelle. Vor dem Donnerwagen Wodans flohen alle Künste und Wissenschaften, und die himmlische Polyhymnia zuerst. Wo viel Klagens und Weinens ist, wo Jammer und Elend mit bleichen Wangen und zerstreutem Haar über die Gefilde taumeln; wo Wittwen und Waisen, Greise und Krüppel an den Wasserströmen sitzen und heulen: da hängt man die Harfen an den Weidenast. Dies war damals der Zustand von ganz Deutschland. Viel hundert Klöster wurden geplündert, die kostbarsten Partituren verbrannt und zerstreut, die besten Instrumentisten dienten aus Verzweiflung unter den Heeren als Pfeifer und Trompeter; die Tempel hallten von nichts als dem kläglichen Miserere wieder; der Tanz und die Freude flohen aus Deutschlands Hainen, und selbst bey Trinkgelagen verstummte der deutsche Gesang. Und doch wurde damals, so eingewurzelt war die Tonkunst den Deutschen, die kriegerische Musik bis zur höchsten Kraft ausgebildet. Unsre Tonkünstler erfanden damals den Marsch, eine Art von Musik, welche das Herz und den Muth eines Kriegsheers so erhebt, dass dadurch fast der Verlust der Bardengesänge ersetzt werden kann.

Diese grosse Erfindung hat auch einen taktischen Grund: denn da damals von den grossen Kriegern der gemessene Schritt eingeführt wurde, so war es nothwendig, durch ein musikalisches Tempo diesen Schritt auszudrücken. Man wandte sogar den Marsch auf die Kavallerie an, nur mit dem Unterschiede, dass hier das Tempo rascher war.

Der alte deutsche Marsch übertrifft die meisten neuern Märsche weit an hohem kriegerischem Sinn; denn nichts ist lächerlicher, als das welsche Girren und Seufzen in einen Marsch aufzunehmen, wie man jetzt so häufig zu thun pflegt. Nach dem 30jährigen Kriege erholten sich mit langsamen Odemzügen die schönen Künste und der Wissenschaften wieder; am schnellsten aber die Tonkunst. Am Hofe des Kaisers Maximilian wurde sie mit dem grössten Eifer getrieben. Der Kaiser selbst spielte die Violin nach damaligen Zeiten sehr gut, und übernahm auch manchmal in den Messen eine Singparthie. Von dieser Zeit an war es gleichsam unter der kaiserlichen Familie erblich, sich durch Tonkunst hervorzuthun. Unter Prinzen sowohl, als unter Prinzessinnen des östreichischen Hauses gab es grosse Kenner, Schätzer und Beförderer der Musik. Leopold hatte zwar keinen grossen Geschmack, er hielt aber doch ein Orchester über 100 Personen stark. Joseph I. regierte leider in vielem Betracht — auch in Hinsicht auf Musik, viel zu kurz. Er spielte nicht nur selbst verschiedene Instrumente meisterhaft, sondern verschrieb auch grosse Musiker aus Italien, oder schickte deutsche dahin, um sich zu bilden. Keine seiner Provinzen, vielleicht keine in ganz Deutschland, that es Böhmen in der Musik zuvor. Man legte daselbst sogar in den Dörfern Singschulen an, und betrieb sonderlich die Blase-Instrumente mit solchem Eifer, dass die Böhmen hierin bis auf diese Stunde, nicht

nur Welschland, sondern sogar das übrige Deutschland übertrafen. Was aber das wichtigste ist — so bildeten sich die Böhmen einen ganz eignen Geschmack in der Musik, der voller Anmuth und Eigenthümlichkeit ist; nur nahert er sich in etwas dem Komischen. Der böhmische Kammerstyl ist unstreitig der schönste in der Welt. Man höre einen Zug Prager Studenten Sinfonieen, Sonaten, kleine Parthieen, Märsche, Menuets und Schleifer vortragen; — welche Harmonie, welche Rundung des Vortrags, welche Einheit, welcher Tonflug! — Im Gesang aber haben es die Böhmen noch nicht so weit gebracht, wie z. B. die Sachsen und Bayern, wo es von vielen Jahren her Singschulen, und unter den Leuten eine ganz natürliche Anlage zum Singen giebt. In Bayern lallt und singt alles. Wer kann was schöneres hören, als ein bayerisches Landliedel? so original und holdselig zugleich, so melodisch, so unterhaltend, und sonderlich so launig, ja oft pudelnärrisch, hat kein Volk der Welt Landlieder aufzuweisen. —

Unter Kaiser Karl VI. stieg die Musik zu einer Höhe empor, auf der man sie in Deutschland noch nicht sah. Er unterhielt hundert Sänger und Sängerinnen, und über 300 Instrumentisten. Seine beyden Kapellmeister, Fuchs und Caldara, waren die gründlichsten Tonsetzer der Welt. Sonderlich war Fuchs ein grosser Kontrapunktist: seine Messen sind noch bis auf den heutigen Tag Meisterstücke voll kirchlichen Pathos, worin man so herrlich bearbeitete Fugen findet, als wohl jetzt schwerlich mehr ein Komponist setzen wird. Ja, er wurde auch musikalischer Schriftsteller, und schrieb in lateinischer Sprache einen Gradus ad Parnassum, worinnen die Grundsätze der Musik mit grossem Scharfsinn abgehandelt sind. Dieses herrliche Buch ist zum Nutzen der Tonkünstler auch ins Deutsche übersetzt worden, und verdient noch heute allgemeine Empfehlung. Nur handelt es ganz von der mathematischen Musik, und berührt ihren ästhetischen Theil beynahe gar nicht.

Im Jahr 1724 wurde zu Prag unter freyem Himmel eine Oper aufgeführt, dergleichen bisher keine in der Welt noch gesehen worden. Der Sänger und Instrumentisten waren über 1000 Menschen. Vier Kapellmeister ständen auf Anhöhen, und leukten den Musikssturm. Ueber 50 grosse Flügel akkompagnirten, und Virtuosen liessen sich da hören von allen Orten und Enden Europa's. Die grosse Idee wurde auch, trotz ihres gigantischen Entwurfs, vollkommen gut ausgeführt: allein, von der Kostbarkeit zu geschweigen, (denn die Aufführung dieser Oper kostete dem Kaiser 300,000 Fl.) so konnte der Erfolg nicht gross seyn, weil die musikalischen Maschinen zu sehr zusammengesetzt waren, und welscher, deutscher und böhmischer Vortrag einander durchkreuzten. Diese ungeheure Oper fand auch nachher, gewiss aus erstgedachten Gründen, keinen Nachfolger unter den Europäischen Höfen. —

Besonders blühte zu den Zeiten Karls die Kirchenmusik in den Kaiserlichen Staaten, vornehmlich zu Wien, in einem sehr hohen Grade. In allen Kirchen wurden die vortrefflichsten Messen aufgeführt, und man hörte auch da und dort einen ausgezeichneten Organisten. Franzberger und Buxtehude waren damals die Zauberer auf diesem Instrumente. Auch hatte Kaiser Karl einige Geiger von grossem Geschmack. Der Choralgesang war vortrefflich besetzt, — mit einem Wort, die deutsche Musik machte zuerst unter Karl VI. Epoche. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

(Fortsetzung a. d. 10ten St. d. Jahrg.)

Braunschweig. Niemand hätte sich's träumen lassen, dass sich eine französische Bühne so lange bey uns würde halten können. Die Direktion weiss aber Interesse zu erregen und zu erhalten. Vergleiche ich ihren jetzigen Bestand mit ihrer Entstehung, so habe ich die klarsten Beweise von Thätigkeit vor mir. Die vorzüglichsten Glieder der Gesellschaft erhalten ausser ihrem Gehalt ein Benefiz, und hier wird jedesmal, wofern nicht eine neue, doch wenigstens eine unbekannte Oper gegeben: so hören wir alle Monat etwas Neues, und hören es meistentheils mit der grössten Pünktlichkeit aufführen. Unser Geschmack hat sich durch die lieblichen franz. Theaterstücke merklich verfeinert, da wir im Durchschnitt nichts schlechtes hören; wir sind einmal daran gewohnt und machen durch die Uebung Fortschritte, auch in der franz. Sprache. Die Direktion lässt ferner unter der Leitung des Hrn. Landais Ballete geben, wodurch das Publikum für sie eingenommen wird und das Schauspiel häufig besucht. Ziehe ich endlich eine Parallele zwischen dieser und den deutschen Gesellschaften, die wir seitdem hier gehabt haben, so behält jene den Vorzug. Die Direktion ist freylich behutsam genug, nur eine solche herzunehmen, die ihr nicht gefährlich werden kann; niemand verargt ihr das. Abgegangen sind, Claparede, Alexandre und le Roux, Bassisten, erstere nach Petersburg und letzterer nach Hannover; und die Familien Déligny und Pierson. Personal der Oper: Bass: la Villette, Reindre und Bursay; Tenor: Colin, Denys und André; und die Damen Duquenoy, Hautregard, Bursay, Sérigny und Zelencka.

Es heisst, die Bühne soll neu organisirt werden, und wirklich ist Bursay seit mehrern Wochen in Paris, um noch einige Sänger zu engagiren. Dann dürfen wir uns vielleicht mit einer Aufführung von Cherubini's Lodoiska und Winters Tamerlan schmeicheln. Seit Januar sind folgende neue Opern aufgeführt: Benjovsky mit Musik von Boieldieu. Die Musik ist sehr anziehend und das Sujet wesentlich verbessert. Lehman von d'Alayrac, La Trente et quarante v. Tarchi, Le Calif de Bagdad von Boieldieu, L'Irato von Méhul, D'auberge en auberge v. Dupaty, La caravane de Caire v. Grétry, Une folie v. Méhul, Tarare v. Salieri nach Beaumarchais, Ma tante Aurore v. Boieldieu, (So eben erfahre ich, dass Herr August Klingemann dies liebliche Stück für die vaterländische Bühne bearbeitet.*) Zoraime et Zulnar v. Boieldieu. Wiederholt wurden unter andern: Leo, Camilla, le Prisonnier, Iphigénie, les deux Journées u. s. w. Um die Rollenfächer der Schauspieler anzuzeigen, erlaube ich mir, das Personal von les deux Journées, welches sicher in Deutschland hinlänglich bekannt seyn wird, aufzuführen. Armand — Colin. Constance sonst, und unstreitig besser, Sérigny, jetzt Duquenoy. Mikéli — Bursay, Daniel — Reindre. Antonio — Denys. Marcélina — Hautregard. Augélina — Zelencka.

In den beyden letzten Messen besuchte uns die Hannöverische Gesellschaft statt der Magdeburgischen — ein Tausch, worüber keiner von uns unzufrieden war. Sie gab freylich nur einige Opern, Oberon z. B., berechtigte aber durch diese zu angenehmen Erwartungen. Die Bedingungen, unter denen sie hier war, sollen für sie etwas drückend gewesen seyn, man sagt, von jeder Vorstellung eine Gratifikation von 100 Thlr. an die franz. Gesellschaft,

*) Aus der Zeitung für die elegante Welt.

die sich indess nach Hannover begeben hatte. Am 23. Jun führte le Gaye zu seinem Benefiz Haydn's Schöpfung auf. Mad. le Gaye sang die Sopranparthieen. Die Aufführung selbst war eine der besten, die wir von diesem Oratorium gehört haben.

Am 14ten Jul. erfreute uns Herr Rode mit einem Konzerte, in welchem Hr. le Gaye ein Konzert von Steibelt spielte, das eine Art Ungewitter enthielt, in jeder Rücksicht aber eben so unbedeutend als langweilig war. Mad. le Gaye sang eine Arie mit obligater Violin von Mozart, gespielt von Rode, die wir von unserm Maucourt besser gehört haben.

Am 17. Aug. führte der Stadtmusikus Fischer, ein Greis von 80 Jahren, ein grosses, nie gehörtes Instrumentalkonzert von seiner Komposition auf. Ich theile den Inhalt aus dem Anschlagzettel mit, und überlasse Jedem, davon zu halten, was ihm gefallt. Bestehend aus einer, durch keine einzige Generalpause unterbrochenen Folge von Konzerten, Sinfonieen, einem Trio, einer Suite von lauter Blasinstrumenten, einer Janitscharenmusik, einer Bataille, einem variirten Choral mit 16 verschiedenen Rhythmen und einer Intrade von Trompeten und Pauken." Sechs und zwanzig Jahr hat der gute Mann auf diese Komposition verwandt. — Vor einiger Zeit hatte er vom Kaiser Paul für seine überschickte Musik eine Tabatiere erhalten: einige unserer jüngern Tonsetzer, die dieser Lockung nicht widerstehen konnten, warten schon geraume Zeit auf Antwort.

Am 8ten Sept. gab der Kammermusikus Spohr, welcher kurz vorher aus Ecks Schule zurückgekehrt war, in einem Konzerte Rechenschaft von seinen Studien, und entschädigte das Publikum hinlänglich für seine Abwesenheit. Auch als Komponist verdient er Achtung. Warum dessen erster Lehrer; unser Maucourt, so ganz verstummt, weiss sich niemand zu erklären. Dass er durch weises Schweigen seinen alten Ruhm zu erhalten suchte — eine solche Vermuthung darf man sich doch wohl nicht erlauben, da man weiss, dass er sich den grössten Virtuosen kühn zur Seite stellen kann? Wir hören ihn nirgends, als in der Oper, und bemerken immer, dass, wenn er abwesend ist, die Seele des Ganzen fehlt. Möchte er sich doch durch diese Aufforderung bewegen lassen, uns einmal zu zeigen, wen wir an ihm haben. Als Komponisten *) ehren wir ihn, möchte er uns doch auch veranlassen, ihm als Virtuosen auch noch unsre Hochachtung zu bezeigen.

Am 20sten Oct. gab uns die Virtuosin Luigia Gerbini ein Konzert, worin sie sich als Violinistin sehr gross, als Sängerin etwas weniger gross zeigte.

Am 20sten Nov. führte Dem. Zelencka zu ihrem Benefiz Haydn's Jahreszeiten auf. Das Orchester war schwach und hatte, auf dem Theater von drey Seiten mit Leinwand umgeben, eine so unvortheilhafte Stellung, dass der Effekt bey mehrern Stellen, z. B. im Gewitter, höchst lächerlich ward. Auf bessere Pauken sollte das Orchester bedacht seyn! — Dem. Zelencka leistete was sie konnte; übrigens vermisste man Lust und Liebe zur Aufführung. „Die Zeit zum Einstudieren war zu beschränkt." — Ey, man führe so etwas nicht in Hast und Eile auf! Ferner sagt man, das Orchester habe höhern Orts Befehl erhalten, zu spielen, und freylich! gezwungen, oder mit Lust spielen, wird immer zweyerley seyn. Das Auditorium war sehr klein, indem Viele im Publikum eben eine andre, festlichere Jahrszeit, die des St. Martin, feyerten.

*) Noch neulich sind einige Violinsonaten von ihm herausgekommen.

Am 15ten Nov. gewährte uns der Mandolinspieler Bortolazzi ein einfaches, aber desto schöneres Vergnügen. Seine bewundernswürdige Fertigkeit ist schon aus diesen Blättern bekannt, und auch hier wird Jeder das Gesagte gern unterschreiben.

Am 22sten Nov. führten die Sänger der franz. Oper, ihrer Schutzgöttin Cäcilia zu Ehren, in der katholischen Kapelle eine Haydn'sche Messe auf — eine Erscheinung, die uns eben so neu als angenehm überraschend war. Der Musikdir. le Gaye führte an: die Solopartieen hatten Mad. le Gaye und die Hrn. Colin, Denys, la Villette und Reindre übernommen. Das Orchester bestand aus mehrern Gliedern der Kapelle unter der Anführung unsers braven Stadtmusikus Markmann. Unbeschreiblich ist der schöne Eindruck, den das Ganze, das zugleich mit dem Gottesdienste verwebt war, machte. Mehrere Sinfonieen, die sehr zweckmässig gewählt waren, und ein Terzett ohne Begleitung, (es schien eingelegt zu seyn) gaben eine schöne Abwechselung. Das letzte überraschte um so mehr, da es sehr einfach war und eben dadurch unglaublich hinriss. Möchte doch diese würdige Gesellschaft fortfahren, uns von Zeit zu Zeit solche vortreffliche Musiken zu geben! Könnte unser Cultus verbessert werden, so möchte es lediglich durch Musiken seyn, wie diese war, die zum Herzen reden und dadurch Andacht wecken. Aber da hört man solche „Lasset uns gehen gen Bethlehem" und bleibt lieber zu Hause.

Leipzig. In den letzten Wochen liessen sich hier von fremden Virtuosen hören: die Brüder Pixis und der blinde Flötenspieler Dülon. Beyde Konzerte waren sehr interessant. Das erste würde es schon durch die vortrefflichen, fast ohne Ausnahme noch nicht ins grössere Publikum gebrachten Kompositionen gewesen seyn, wenn auch jene beyden trefflichen Jünglinge nicht so viel Verdienst bewiesen hätten, als sie bewiesen. Vor allen gegebenen Stücken müssen wir, in Absicht auf die Komposition, wenigstens nennen: Kunzens grosses Finale — das man eine weit ausgeführte Phantasie für ein ganzes Orchester nennen könnte, wenn ein so vortreffliches Werk erst eines auffallenden Namens bedürfte, um Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen: und Righini's Overtura zur Ariadne, die wir für eine seiner schönsten halten. Gut geschrieben, und den Mann von Talent, wie den erfahrnen Virtuosen bezeichnend, war ein neues Violinkonzert von Schall in Kopenhagen, (eins der schwierigsten, die jemals geschrieben worden sind:) ein neues Steibeltsches Konzert für das Pianoforte (E dur) war ein tüchtiges Bravourstück, anderer kleinerer, wenn auch an Werth keineswegs unbeträchtlicher Stücke zu geschweigen. Das Spiel der beyden jungen Virtuosen hat sich, seit den wenigen Jahren, da sie die grosse Reise begannen, von welcher sie nun zurückkehren, beträchtlich geändert, und man kann sagen, dass, wie sie sich als Knaben wie Jünglinge zeigten, so zeigen sie sich als Jünglinge wie Männer. Beyden scheint auf ihrem Instrumente fast nichts mehr zu schwer; aber, (was wir nach jener frühern Bekanntschaft am wenigsten erwartet hatten,) gerade der älteste scheint in Gefahr, sich nur in ungemeine Schwierigkeiten zu verlieben, wo diese nicht sind, sie durch allzuschnelles Tempo u. dgl. sich selbst zu bereiten, (worüber ihm dann nicht alles bey der Ausführung glückt,) und weniger den Ton und Sinn, als das, wodurch ein schon ausgezeichnet schöner Ton und tiefer Sinn geltender gemacht werden darf, zu kultiviren. So wie er hier spielte, wird ihn nirgends ein Mensch ohne lebhaftes Interesse hören: aber Er könnte eine edlere Freude, ein innigeres Wohlgefallen, und jenes lebhafte Interesse obendrein erringen, wenn er es nur auf jenes, nicht auf dieses anlegen wollte. Dem Jüngern hatten wir, nach der frühern Bekanntschaft, zugetraut, er werde ein Virtuos werden, so weit man dies durch unermüdlichen Fleiss werden kann, aber auch nur

ein solcher, und er überraschte uns äusserst angenehm, mit einem Spiel, das von dieser Virtù, aber unverkennbar auch von eigenem Geiste, innerem Leben und eigenthümlicher, frey gehandhabter Kraft zeigte. Nimmt er noch einige Jahre zu, wie er seit einigen Jahren zugenommen hat: so kann er getrost neben die berühmtesten der jetztlebenden Klavierspieler treten. In dem genannten Steibeltschen Konzert übertrieb auch er die Schnelligkeit der Tempos, und so gelang ihm nicht alles vollkommen; aber die Variationen, die er allein vortrug, liessen nichts mehr zu wünschen übrig. Beyde junge Virtuosen kehren mit ihren Aeltern aus Petersburg nach Mannheim, ihrer Vaterstadt, zurück, wo man ihnen wohl die beste Aufnahme versprechen darf. Vielleicht wäre es gut, wenn sie in den Stand gesetzt würden, nun, nachdem sie einen so betrachtlichen Theil der für Musik gebildeten Welt kennen gelernet und so vieles vorzüglich Gute von Andern angenommen haben, wenigstens einige Jahre in Eingezogenheit dieses nicht nur ganz zu verarbeiten, sondern sich auch, durch noch tiefer eingehendes Studium ihrer Kunst, so wie durch fortgehende Belebung und Bildung ihres eigenen Innern, zu dem zu erheben, wozu sie alle Fähigkeiten und einen, für ihre Jahre so ausserordentlichen Vorsprung haben — zu Künstlern im höchsten Sinne des Worts. Lebhaften Beyfall und lautes Lob, beydes von Herzen, finden sie überall: sie sind uns aber zu lieb geworden, als dass wir ihnen nicht, ausser jenem, auch noch einiges Andere hatten sagen sollen, das, wie wir glauben, ihnen vortheilhaft werden kann und jungen Virtuosen gewöhnlich verschwiegen wird.

Hr. Dülon ist durch ganz Deutschland und die angränzenden Länder als einer der berühmtesten Flötenspieler bekannt und beliebt; ihn loben oder sein Spiel charakterisiren wollen, wäre beydes überflüssig. Unter den hier gegebnen Stücken gefielen mit Recht vorzüglich: Hoffmeisters Konzert aus Es dur, (Adagio As dur, vortrefflich von Hrn. D. gespielt,) und die von Hrn. D. selbst extemporirten Variationen über ein angenehmes Thema. Mit der Beschreibung seines Lebens ist er weit vorgerückt. Nach den uns mitgetheilten Proben dürfen wir nicht nur den Musikern ein unterhaltendes und zugleich lehrreiches, sondern auch dem Psychologen, und jedem, der die seltenen Erscheinungen im Menschengeschlecht beobachten mag, interessantes Buch versprechen, denn der Verf giebt nicht nur die Geschichte seines äussern, sondern auch seines innern Lebens; erklärt sich bey passender Gelegenheit über vielerley Dinge in der Welt, wie Er sie sich denkt und beurtheilt, welchen Eindruck sie auf Ihn machen etc., kurz, er bemühet sich, sein ganzes Wesen dem Leser darzulegen.

Der vorzügliche Violinist, Hr. Matthäi aus Dresden, von welchem No. 13 von uns, und früher von andern Korrespondenten so rühmlich gesprochen worden, ist auf immer als Mitglied unsers Orchesters engagirt. Wir freuen uns dieses Gewinnes und danken denen, die uns denselben verschafft haben.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Januar. Nº. 17. 1804.

Schubart über Tonkunst.

(Beschluss a. d. 16ten Stücke.)

3.

Aus der Geschichte der pfalzbayerschen Schule: bis auf Vogler.

Schon in den ältesten Zeiten waren die Pfalzgrafen am Rhein, grosse Verehrer der Tonkunst. Wenn nicht die berühmte Heidelberger Bibliothek durch das klaglichste Schicksal nach Rom gekommen wäre; so würden wir Dokumente genug finden, welche die älteste Geschichte der Tonkunst in diesem Hause erläuterten. So viel weiss man indess doch gewiss, dass gleich nach den Zeiten der Reformation, als die Pfalzgrafen zur protestantischen Kirche übertraten, sehr schöne Anstalten zur Aufnahme dieser Kunst gemacht wurden. Man stellte in Städten und Dörfern Kantoren und Vorsänger an, welche die Jugend im Choralgesang unterrichten, und die deutschen Lieder im Lande allgemein machen mussten. Als die Fürsten dieses Hauses noch in Heidelberg residirten, hatten sie immer ein Musikchor um sich. Man liest es in der altdeutschen Geschichte mit Vergnügen, wie die alten Pfalzgrafen mit ihren Prinzen und Prinzessinnen, auch vielen stattlichen Rittern und weidlichen Mannern, um die Tafel sassen, jeden Bissen gleichsam mit Musik würzten, und den Geist des duftenden Rheinweins unter Gesängen schlürften.

Als die Fürsten dieses Hauses zur Kurfürstlichen Würde erhoben wurden; da erhielt auch die Tonkunst in der Pfalz einen neuen Glanz, und nur durch das traurige Schicksal Friedrichs, den die Pfälzer mit dem Unnamen des Winterkönigs entweihen, wurde dieser Glanz verdämmert. Dieser unglückliche Friedrich spielte die Harfe vortrefflich, und hatte auch in seinem Unglück immer musikalische Bediente um sich, die ihm die Wolke des Grams durch schmelzende Akkorde von der Stirne scheuchten. Als die Pfalz nach dem schrecklichen 30jährigen Kriege wieder beruhigt wurde, suchte Polyhymnia auch wieder ihr Haupt daselbst zu erheben. Allein die bald darauf erfolgten Einfälle der Franzosen in dies blühende Land verscheuchten sie wieder. Die Pfalz ward eine Einöde, und jeder Ton der Freude wandelte sich in Jammergeschrey. So langsam als sich nach dieser wüthenden Zerstörung die Pfalz erholte, eben so langsam erholten sich auch die Künste, und mit diesen die Musik. Die Kurfürsten traten zur katholischen Religion über, aber die Tonkunst verlor dabey nichts — sie gewann vielmehr: denn von jeher haben die Katholischen die Musik weit mehr begünstigt, als die Protestanten. Wie die Kirchengüter bey diesen ein Raub der Fürsten wurden, da fehlten die Fonds, Musikchöre zu unterhalten. Alles was sie thun konnten, bestand in der sorgfältigen Unterhaltung ihres herzerhebenden Kirchengesangs. Allein unter der katholischen Regierung der Pfälzischen Kurfürsten, wurde mit der Choral- auch die Figuralmusik in den Kirchen verbessert; ja gleich bey Anfang dieses Jahrhunderts wurde allein zur Unterhaltung der fürstlichen Musik ein Vermächtnis von

30,000 Fl. jährlich gestiftet. Dies Vermächtnis ist so fest gegründet, dass es kein Kurfürst mehr umstossen kann. Daher darf es niemand wundern, wenn die Musik in der Pfalz in kurzem zu einer so bewundernswürdigen Höhe aufstieg. Doch hat sie erst dem jetzigen (jetzt vorigen) Kurfürsten den Glanz zu verdanken, der sogar den Neid des stolzen Auslands erregt, und seinen Hof zu einer Schule des wahrhaftig guten Geschmacks in der Tonkunst gemacht hat. Dieser Kurfürst spielte die Flöte, und war ein enthusiastischer Verehrer der Tonkunst. Er zog nicht nur die ersten Virtuosen der Welt an seinen Hof, errichtete musikalische Schulen, liess Landeskinder von Genie reisen; sondern verschrieb auch noch mit vielen Kosten die trefflichsten Stücke aller Art aus ganz Europa, und liess sie durch seine Tonmeister aufführen. Dadurch unterschied sich gar bald die Mannheimer Schule von allen andern: in Neapel, Berlin, Wien, Dresden war der Geschmack bisher immer einseitig geblieben. So wie ein grosser Meister den Ton angab, so hallte er fort — bis wieder ein anderer auftrat, der Geisteskraft genug besass, den vorigen zu verdrängen. Wenn sich Neapel durch Pracht, Berlin durch kritische Genauigkeit, Dresden durch Grazie, Wien durch das Komisch-tragische auszeichneten, so erregte Mannheim die Bewunderung der Welt durch Mannichfaltigkeit. Das Theater des Kurfürsten und sein Konzertsaal waren gleichsam ein Odeum, wo man die Meisterwerke aller Künstler karakterisirte. Die abwechselnde Laune des Fürsten trug sehr viel zu diesem Geschmacke bey. Jomelli, Hasse, Graun, Traetta, Georg Benda, Sales, Agrikola, der Londoner Bach, Gluck, Schweitzer — wechselten da Jahr aus Jahr ein mit den Kompositionen seiner eignen Meister ab, so dass es keinen Ort in der Welt gab, wo man seinen musikalischen Geschmack in einer Schnelle so sicher bilden konnte, als Mannheim. Wenn der Kurfürst in Schwezingen war, und ihm sein vortreffliches Orchester dahin folgte; so glaubte man in eine Zauberinsel versetzt zu seyn, wo alles klang und sang. Aus dem Badehause seines Hesperidengartens ertönte Abends die wollüstigste Musik; ja aus allen Winkeln und Hütten des kleinen Dorfs hörte man die magischen Töne seiner Virtuosen, die sich in allen Arten von Instrumenten übten.

Kein Orchester der Welt hat es je in der Ausführung dem Mannheimer zuvorgethan. Sein Forte ist (jetzt war) ein Donner, sein Crescendo — ein Katarakt; sein Diminuendo — ein in die Ferne hin plätschernder Kristallfluss; sein Piano ein Frühlingshauch. Die Blase-Instrumente sind alle so angebracht, wie sie angebracht seyn sollen. Sie heben und tragen, oder füllen und beseelen den Sturm der Geigen. Auch in der Singkunst hat sich diese Schule rühmlichst ausgezeichnet, obgleich das Chor der Sänger und Sängerinnen hier nie so glänzend war, als in Berlin und Wien. Deutsche und welsche Sänger haben sich in dieser grossen Schule gebildet, — und sind hernach der Stolz anderer Musikchöre geworden. Doch sind noch weit mehr vortreffliche Instrumentisten aus dieser Schule hervorgegangen. Lord Fordyce pflegte, als er Deutschland durchreiste, zu sagen: Preussische Taktik und Mannheimer Musik setzen die Deutschen über alle Völker hinweg. Und als Klopstok das dasige Orchester hörte, rief der grosse, selten bewundernde Mann exstatisch aus: Hier schwimmt man in den Wollüsten der Musik! — Alle Arten der Tonkunst werden daselbst mit äusserster Genauigkeit kultivirt. Die Kirchenstücke — sind tief und gründlich gesetzt; der Opernstyl ist reich und mannichfaltig; die Pantomime des Tänzers wird durch die passendste Melodie belebt; die Kammermusik hat Feuer, Grösse, Stärke, Abwechslung von vielen der besten Virtuosen, auch Abwechslung des musikalischen Styls — und in der Sinfonie strömt alles in ein unaus-

sprechlich schönes Ganze zusammen. Die berühmtesten Männer dieser Schule sind folgende:

Holzbauer.

Er war erst Kapellmeister am Wirtembergischen Hofe, dann kam er in dieser Würde in die Pfalz, und trug das meiste zur Vollkommenheit dieses grossen Orchesters bey. Er war nicht nur ein ungemein gründlicher und fleissiger Künstler, der die Tonkunst tief und gründlich studirt hatte; sondern ein trefflicher Kopf, dessen Musik einen eignen Stempel hatte, wenn er gleich darin nicht eigensinnig war, auch Gold aus fremden Ländern zu holen. Deutschheit mit welscher Anmuth kolorirt — war ungefähr sein musikalischer Hauptkarakter. Durch jene wirkte er auf den Verstand, durch diese auf das Herz — und so traf er den ganzen Menschen. Was er in welscher Sprache sezte, ist zwar gut, doch sieht man ihm an, dass er hier nicht recht zu Hause war. Erst als der Geschmack am Deutschen über den Pfälzer Hof siegte, fühlte er sich ganz, und sezte die deutsche Oper Günther von Schwarzburg. Die Poesie ist vom Professor Klein, einem sonst um unsre Literatur wohlverdienten Manne — nur war sie ihm für diesmal nicht eben zum besten gerathen, und sein Tonsetzer Holzbauer flog weit über ihn weg. Die Sinfonie dieser deutschen Oper, ist mit vieler Kunst und Einsicht geschrieben: in ihr liegt der Karakter der ganzen Oper eingewickelt, so dass die folgenden Scenen gleichsam nur die Sinfonie ausspinnen.

Die meisten Arien haben neue und schöne Motive, und sind sehr gut ausgeführt. Die Duette sind meisterhaft bearbeitet, und die Chöre heben sich durch Feyerlichkeit und Grösse. Sonderlich weiss Holzbauer die Instrumente mit grossem Nachdruck zu gebrauchen, ob es gleich scheint, dass er da und dort zu viel pinsle. Die begleiteten und nicht begleiteten Recitative, sind nicht nur grammatisch richtig und den Gesetzen der Deklamation aufs strengste angemessen; sondern sie werden auch durch die eingestreuten Verzierungen, durch Uebergänge ins Arioso u. s. w. ungemein anziehend. Mit diesen Eigenschaften ausgerüstet, wagte sich Holzbauer auch an den Kirchenstyl, der ihm aber, meiner Empfindung nach, nicht so gelang, wie der dramatische. Seine Fugen und Allabreves jagen so furchtsam durch einander, und die Harmonie in denselben ist so dünne, dass man wohl sieht, Holzbauer habe den Kontrapunkt nicht tief genug studirt. Die Kammerstücke dieses Komponisten wollen nicht viel sagen: sie sind meist steif und altväterisch; auch vettermichelt er zu viel. Noch hat dieser Meister den auffallenden Fehler, dass die von ihm gesezten Kadenzen viel zu lang sind, — nicht abgeschöpft vom herrschenden Motiv, sondern Kaprisen, welche die Einheit des Ganzen zerrütten. Eine lange Kadenz ist ein Staat im Staate, und schadet immer dem Eindruck des Ganzen. Holzbauer gehört mithin unter unsre guten, aber nicht unter unsre vortrefflichen Meister. Hätte er nicht seinen Günther von Schwarzburg verfertigt; so würde man ihn kaum noch dem Namen nach kennen.

Vogler.

Ein Epochenmacher in der Musik! Unstreitig einer der ersten Orgel- und Flügelspieler in Europa. Seine Faust ist rund und glänzend. Er bringt die ungeheuersten Passagen, die halsbrechendsten Sprünge, mit bewunderungswürdiger Leichtigkeit heraus. Seine Variationen sind zauberisch, und seine Fugen mit tiefem Verstande bearbeitet. Er phantasirt ganz vortrefflich — ja ich behaupte, dass er besser phantasirt, als sezt. Seine Faust hat er durch beständiges Spielen ungewöhnlich stark gemacht. Vogler besizt unläugbar Feuer und Genie; und doch verräth er in seinen Sätzen sowohl, als in seiner Spielart Pedantismus. Dies Phänomen in der Geistergeschichte wäre

mir unerklärlich, wenn man nicht dadurch Licht bekäme, dass Vogler sich selbst ein System machte — dem er sich sklavisch unterwirft. Er erfand ein Heptachord, woraus er die Natur und den Fortschritt aller Töne berechnen will. Sicher hat sein System viel tiefes, und selbst gedachtes: allein keine Kunst kann weniger das Sklavenjoch des Systems ertragen, als die Musik. Vogler will z. B. alle gleichstimmige und fortschreitende Harmonieen in der Tonkunst berechnen. Diesen Progressionen und arithmetischen Verhältnissen bleibt er so getreu, dass sie in allen seinen Sätzen durchschimmern. Ein Vogel am Faden fliegt zwar auch, aber nur so weit der Faden reicht. Genie fleugt Adlerflug, trinkt Sonnenstrahlen! Jedes System in allen Wissenschaften und Künsten, zwängt den Geist, und hemmt den Fortschritt der menschlichen Kenntnisse. Ein anderes ist Ordnung und richtige Gedankenreihe, ein anderes, diese Ordnung und Gedankenreihe so zu stellen, und durch selbstgemachte Regeln zu verpallisadiren, dass kein Blitzstrahl einer neuen Wahrheit mehr durchdringen kann. Das beständige Zurückdenken an todtkalte Regeln — macht den Lavastrom des Genies stocken, und statt Feuer strömt Schneewasser. — In diesem Fall ist unstreitig Vogler, daher haben seine Stücke viel steifes, eigensinniges und kaltes. Die Armuth seiner Erfindungen ist eine Folge der Furchtsamkeit, womit er schreibt. Wer zufrieden ist mit dem was er hat, wird niemals ein Krösus werden. Vogler hat Sinfonieen nach einem ganz neuen Schlage gesetzt, die ihm grosse Ehre machen: so ist z. B. die Sinfonie zum Hamlet, ein wahres Meisterstück. Er studirte dies grosse Trauerspiel vorerst; dann setzte er die Sinfonie, und drückte alle Hauptscenen mit Tönen aus. Nicht leicht wird der Zuhörer zu einem grossen Stücke durch eine musikalische Eröffnung so ganz vorbereitet, wie durch diese Voglersche. Seine Klavierstücke sind vortrefflich zur Bildung der Faust, aber eben nicht immer schön zum Anhören, nicht zur Bewunderung hinreissend, nicht herzstärkend. Mit einem Wort, Vogler ist ein harmonischer, aber kein melodischer Kopf. Die Passagen in seinen Konzerten, Sonaten und Variationen, sind oft ausserst schwer und stark, aber mehr Resultate des Studiums, als Züge des Genies: daher kann man so wenig daraus behalten. Seine Kirchenstücke sind alle mit arithmetischer Gewissenhaftigkeit abgewogen; aber auch diesen fehlt Geistesaufflug, Sphärenklang, Engeljubel. Seine Fugen sind trefflich gesetzt, und doch vermisst man auch an diesen harmonische Fülle. Kurz, Vogler ist mehr vortrefflicher Spieler, als Tonsetzer. Seine Flügelbegleitung ist unverbesserlich. Er spielt meisterhaft vom Blatt, und weiss ein Stück aus dem Stegreif in alle Töne überzusetzen. Sein Unterricht im Singen wird gleichfalls sehr gerühmt. Er unterscheidet die Töne der Kehle, der Nase, des Hirns, (?) der Brust, des Magens, sorgfältig von einander. Er war der erste, der dem ekelhaften Schluchzen und Gnicksen der italienischen Schule steuerte, und dem Herzen des Sängers Freiheit gab zu seufzen, wo ihm eignes Gefühl das Seufzen auspresst. Die vortreffliche Sängerin Lang (damals) in Wien, ist sein Gebild. Sie hat Höhe und Tiefe, und markirt die Töne mit ausserster Genauigkeit. Sie singt mit ganzer und halber Stimme — gleich vollkommen. Ihr Portamento — ihr Schweben und Tragen des Tons, ihre ausnehmende Richtigkeit im Lesen; ihre Feinheit im Vortrag, ihr Mezzotinto — das leichte, geflügelte Fortrollen der Töne; ihre unvergleichlichen Fermaten und Kadenzen — auch ihren aussern majestätischen Anstand, hat sie grösstentheils diesem ihrem grossen Lehrer zu danken. Vogler ist auch ein reichhaltiger musikalischer Schriftsteller geworden. Er gab eine Tonschule, ein musikalisches Tagebuch, und andere Schriften heraus, worin der Beweis von seinen tiefen Einsichten in die Geschichte und den Geist der Tonkunst, zu sehr ins Auge

springt, als dass es selbst sein Gegner verkennen könnte. Seine Bemerkungen sind oft neu, und mit wahrem philosophischen Geiste durchdacht; nur ist sein Styl oft kostbar und pedantisch — wie seine musikalischen Kompositionen selbst: das Haschen nach Witzeleyen, nach modischen Phraseologieen, und nach Grazie des Styls, giebt ihm oft ein widerliches Ansehn. Statt seine natürliche Physionomie zu zeigen, grimassirt er. Seine besten Ausarbeitungen stehen in der deutschen Encyclopädie, und verrathen den reifen Forscher und Denker. Auch ist der Styl hier weit besser, als in seinen andern Schriften; vielleicht weil ihn Jemand abgeschliffen hat. Die musikalischen Artikel in diesem Werke sind daher weit reichhaltiger, weit tiefer gedacht, als die im Sulzerschen Wörterbuche. (Man wird auch hier die Zeit nicht vergessen, in welcher Sch. schrieb, und wie er in der Folge mit dem Zeitalter fortzugehen bemühet gewesen ist.)

4.

Aus der Geschichte derjenigen Meister, welche keiner Schule angehörten und auch keine stifteten.

Gluck.

Ein von allen drey grossen Schulen in Europa bewunderter Mann, der in der Geschichte der Musik immer Epoche machen wird. Er setzte anfangs simple Klavierstücke, die nur wenig Sensation machten: mit einmal aber wagte er sich an eine Oper, und ganz Italien staunte. Seine Alceste wurde zuerst in Florenz, dann zu Venedig und Neapel mit einem Beyfalle aufgeführt, der an Manie gränzte. Immer gleiches, durch die ganze Oper fortloderndes Feuer; kühne und ungewohnliche Sätze, dithyrambische Phantasieflüge, starke Modulationen, schone, nur nicht immer richtige Harmonieen, tiefes Verständnis der Blasinstrumente, die er weit häufiger und wirksamer als irgend ein Tonsetzer anzubringen weiss; — dies sind Glucks Karaktersüge in der ersten Periode seines Lebens. — Auf einmal warf er sein bisheriges System über den Haufen, und walzte den grossen Gedanken in seiner Seele: die ganze Musik zu reformiren. Er fand, dass die heutige Tonkunst mit vielen unnöthigen Verzierungen überladen sey: er wollte ihr also ihren Flitterstaat nehmen, und sie wieder ins Gewand der Natur kleiden. Die Musik so sehr zu vereinfachen, als es irgend möglich ist — war der Hauptgedanke des neuen Gluckischen Systems. In diesem neuen Geschmacke schrieb er die berühmte Oper Iphigenie. — Noch nie hat eine Oper so viel Aufsehen erregt als diese. Die Kunstrichter Frankreichs und Deutschlands lobten und tadelten sich heisser; und Lob und Tadel war übertrieben. Ganz Paris spaltete sich damals in zwey grosse Partheyen: in die Gluckische und Piccinische. Glucks Oper wurde zwölf mal hintereinander mit unbeschreiblichem Beyfall gegeben. Die Chöre gränzen ganz nahe an unsern Choral. Die Arien sind ohne alle Verzierung, ohne Koloraturen, ohne Fermaten und ohne Kadenzen: es ist gleichsam mehr Deklamation als Musik. — Es macht den Franzosen viel Ehre, dass sie eine so simplificirte Musik in wenig Jahren achtzigmal hören konnten. Doch fragt sich: Ist Gluck in seinem Systeme nicht zu weit gegangen? hat er nicht Deklamation mit dem Arioso verwechselt? nicht die Musik ihres nöthigen Schmuckes beraubt? — Polyhymnia soll nun freylich nicht im Flitterstaate einher stolziren; aber mutternakt soll sie auch nicht gehen. — Forkel in seiner Musikalischen Bibliothek, hat diesen für die Tonkunst äusserst wichtigen Streit mit Gründen und Gegengründen so stattlich beleuchtet, dass ich den Leser auf diese Recension der Gluckischen Iphigenie hinweise, nur mit der Warnung, Forkel'n als einen zu ängstlichen Anhänger an die Berliner Schule zu betrachten: denn diese Aengstlichkeit verleitet ihn, dem grossen Gluck zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. — Gluck ist

unstreitig einer der grössten Musiker, welche je die Welt hervorgebracht hat. Seine Ideen reichen alle ins Grosse, ins Weitumfassende. Klopstock ist so ganz der Dichter für seinen erhabenen Geist. Seine Hermanns-Schlacht ist von Gluck so herrlich in Musik gesetzt worden, dass die Deutschen schwerlich ein erhabneres Theaterstück besitzen, als dies. Wer es Gluck selbst spielen und singen hörte, gerieth in entzücktes Staunen. Zugleich besass dieser Meister ein ganz eignes Geschick, Sänger und Sängerinnen abzurichten. Seine Nichte, würde jezt die erste Sängerin in Europa seyn, wenn sie nicht ein Engel abgepflückt, und auf seinen Armen in den Himmel getragen hätte. — So gross der Geist Glucks im Tragischen ist; so arbeitete er doch zuweilen auch mit Gluck im komischen Styl: nur hält seine Riesenseele nicht lange in der Harlekinsjacke aus. Dieser seltene Mann hat auch verschiedene Abhandlungen in französischer, welscher und deutscher Sprache über die Tonkunst geschrieben, die von seinem Feuergeiste, und seiner tiefen musikalischen Kenntniss zeugen. . . Mit dem hier Gesagten vergleiche man, was Riedel über den Charakter Glucks geschrieben hat.

Nachrichten.

Frankfurt, Ende des Jahrs 1803. Ehe ich Ihren Lesern eine unpartheyische und möglichst vollständige Schilderung des hiesigen Zustandes der Musik gebe, will ich einiges über das, mehr an die Zeit gebundene Erscheinen der fremden Virtuosen während dieses Winters bey uns, vorausschicken. Dass übrigens es mir an Materie zu einer nicht uninteressanten Schilderung nicht gebrechen könne, wird schon das beweisen, dass wir hier nicht etwa nur die Oper, (deren auch in andern Blättern zuweilen Erwähnung gethan wird,) sondern eine Menge und zum Theil sehr gebildete, vortreffliche Liebhaber, zwey Liebhaberkonzerte, oft durch Künstler von Profession veranstaltete Konzerte, und noch so Manches besitzen, was in Annalen der Tonkunst wohl erwähnt zu werden verdient.

Herr Apel, Kammersänger des Herzogs von Meiningen und seit einigen Jahren Mitglied des Hamburger Nationaltheaters, das er aber wieder verlassen hat — gab hier ein Konzert und spielte den Oberpriester im Opferfeste. Dieser Künstler ist dem Publikum schon aus Ihrer Zeitung bekannt. Hier fand er wenig Beyfall. Er hat eine vortreffliche Stimme, und es ist zu bedauern, dass sie so wenig ausgebildet ist; er singt — halt grade hinaus. — Er reiste von hier nach Stuttgard, und sucht Engagement.

Herrn Gebrüder Gugel, Kammermusici aus Hildburghausen, machten, vermöge ihres guten Rufs, und vortheilhafter Empfehlungen, ein gutes Konzert, und erndteten den Beyfall, der von ihrem Ruf und ihren Empfehlungen zu erwarten war. Diese zwey jungen Manner spielen vortrefflich, und doch mochte ich dem Urtheil Ihrer Zeitung nicht ganz beystimmen. Der Primarius hat wenig Ton, aber schönen Vortrag und viel Fertigkeit; der Secundarius muss seinem Bruder bey weitem nachstehen, ausgenommen dass er mehr Ton hat; besonders unangenehmen Eindruck macht sein übler Anstand, und die Mühe, die ihm sein Spiel macht — affektirt oder nicht. — Möchte er sich an unserm Franzl, Bruder des berühmten Violinspielers, ein Exempel genommen haben, oder seinem Bekannten, Hrn. Domnich in Meiningen, nachahmen.

Die Geschwister Dollmann aus Mannheim, gaben zwey Konzerte, das letzte vielleicht zum Nachtheil ihrer Kasse. Ich habe sie nur im ersten gehört. Der älteste Bruder, Violinspieler, dürfte als reisender Virtuos, nicht überall befriedigen. Er spielte ein Konzert von Rode, das aber auch nur von einem Rode

gut gespielt werden kann. Ohngeachtet er beträchtliche Schwierigkeiten besiegt, und sich alle Mühe gab, dieses Konzert gut zu spielen, so hörte man doch oft Fehlgriffe, und es war genau zu bemerken, dass dieses Konzert für seine Art zu spielen, nicht passte, auch viele Passagen seine Kräfte überstiegen. Seine Schwester, ein Mädchen von 15 Jahren, singt und spielt Violin. Als Sängerin lässt sie viel erwarten; sie sang einige schwere Arien recht hübsch, und spielte eine Konzertante mit ihren Brüdern, recht nett. Sie ist als Künstlerin noch wenig gebildet, und in ihren Sitten die wahrhafte Naivität. Der jüngere Bruder, ein Knabe von 10 Jahren, spielt sehr artig Violin, und verspricht viel. Sie reisen nach Dresden. Möchten sie überall, besonders um der zwey jüngern Geschwister willen, eine gute Aufnahme finden.

Hr. Elmenreich hat auf seiner Reise von Paris hier einige Gastrollen gespielt, aber nicht den erwarteten Beyfall gefunden. Ich will nicht entscheiden, ob dieses dem hiesigen Publikum, oder dem Herrn Elmenreich zur Ehre gereicht Er gab die bekannten Intermezzos: der Schuster und der Kapellmeister. Sie kennen diesen Künstler; er hat eine Stimme von grossem Umfang — von contra B bis ins g sang er ohne sonderlichen Zwang — die ich übrigens nicht sehr schön finden konnte. Er reiste von hier nach München.

Berlin, den 6ten Jan. Den 2ten Jan. gab der königl. Kammermusikus Gross ein, im Ganzen sehr angenehmes Konzert, im Theatersaal. Er selbst spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert, und begleitete auch mit Hrn. Möser ein Trio von Himmel fürs Fortepiano, das der junge Meier Beer mit gewohnter Fertigkeit und Eleganz spielte; so wie er auch in dem Tripelkonzert von Kreutzer mit den Herren Möser und Seidler wetteiferte, und diesen Abend den Preis davon trug, da die Violintöne ungewöhnlich hart waren. Herr Eunike sang eine Arie von Righini, und Hr. Gern eine Wintersche.

In demselben Lokal gaben die Hrn. Böttcher, Schneider und Marquardt, aus der königlichen Kapelle, gestern ebenfalls ein Konzert. Sie selbst unterhielten mit einem Schneiderschen Konzert für 3 Waldhorner und einem Quartett für 4 Waldhörner. Herr Seidler spielte mit gewohnter Schönheit ein Violinkonzert von Kreutzer, und nicht weniger gefiel das Klarinettkonzert von Rosetti, geblasen von Hrn. Barmann, Schüler des Hrn. Bär. Demois. Willich sang nicht ohne Beyfall eine sehr angenehme Scene von Gürrlich.

Gestern liess auch Hr. D. Chladni aus Wittenberg in der Stadt Paris wieder sein Clavicylinder hören, und zeigte hierauf wieder einige der von ihm entdeckten Experimente über die Sichtbarmachung des Klanges vor, die zum Theil noch auffallender waren, als die im ersten Konzert vorgezeigten.

Derselbe verdienstvolle Gelehrte hat auch einige Vorlesungen über die Akustik angekündigt, in denen er alle hierher gehörigen Materien kurz, und auch für solche, die wenig physikalische und mathematische Vorkenntnisse haben, fasslich darstellen und durch Experimente erläutern will. Es wäre zu wünschen, dass der brave Mann seine Absichten erreichte; denn unter den zahlreichen Vorlesungen, die Jahr aus Jahr ein angekündigt werden, vermisst der Liebhaber doch Vorlesungen über die Theorie der Musik, die so viele schiefe Vorstellungen und Begriffe vieler sogenannten Kenner berichtigen könnten — eine auffallende Erscheinung in einer Stadt, die der Künstler die Menge hat, welche genaue Theorie mit der elegantesten Praxis vereinigen. —

Das diesjährige Karneval wird den 18ten d. seinen Anfang nehmen. Von den aufzuführenden Opern: Alceste nach Glucks Kom-

position mit dem Ballet: Das Urtheil des Paris, und Ginevra di Scozia mit dem Ballet: Amor und Psyche, wird jede viermal vorgestellt, und nachher, wie sonst, zum Besten der hiesigen Armenanstalten, jede noch zweymal, wiederholt werden.

Recensionen.

IX Variations sur l'air: Dem Teufel verschreib' ich mich nicht — composées et dédiées à Mad. Caspari née Koennecke, par Charles Guillaume Müller. Oeuvre XI. Brunswick, au Comptoir de Musique. (Pr. 12 Gr.)

Hr. M. in Halberstadt hat sich schon durch mehrere ähnliche Werkchen allen einigermassen fertigen Klavierspielern, die bey brillanten Figuren eine bedeutende Harmonie und gründliche Führung der einzelnen Stimmen lieben, bekannt gemacht und empfohlen. Es lässt sich an diesen Variat. alles loben, was an frühern gelobt worden, und wenn einige (Var. 2, 4 u. 6,) wenig mehr geben, als gut angebrachte, aber nicht neue Figuren, so entschadigen andere (vornehmlich Var. 7 u. 8.) desto reichlicher durch innern Gehalt. Nach diesen zwey wahrhaft schönen Stücken durfte man wohl einen bedeutendern Schluss des Ganzen erwarten, als welcher ihm Var. 9 zu Theil worden ist. Uebrigens mochte wohl jeder, der Hrn. Müllers Variationen kennet, wünschen, dass er uns auch etwas Grösseres, worin er nicht durch ein gegebenes Thema beschränkt wird, sondern sich freyer gehen lassen kann, geben möchte.

Diese Anzeige war eben abgesandt, als Rec. folgende Komposition zugeschickt wurde, durch welche der zuletzt geäusserte Wunsch schon erfüllet ist:

Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à sa Majesté La Reine de Prusse par Guillaume Muller. Oeuv. XIII. Brunswick, au Comptoir de Musique. (Pr. 16 Gr.)

Der Komponist hat sich hier allerdings freyer gehen lassen und seine Individualität bestimmter dargelegt, wo denn eine kräftige und sehr schätzbare Sonate zu Stande gekommen ist. Doch kann der Rec. nicht läugnen, dass er nach dieser Einen Probe (durch welche nicht mehr entschieden werden soll, als durch Eine entschieden werden kann,) in Hrn. M. weit mehr das Talent der kunstmässigen Ausführung, als der selbsteigenen Erfindung entdeckt — woraus sich wohl auch seine Neigung zur Bearbeitung von Werkchen, wie jene frühern, entwickelt haben mag. Die Ideen, aus welchen diese Sonate gebildet ist, sind allerdings hörenswerth, aber die meisten weder durch tiefen Sinn, noch durch bestimmten Ausdruck, noch durch Neuheit anziehend; sie werden dies aber durch die brave Ausführung, die man in allen drey Sätzen findet, und in Absicht auf Strenge, in den zwey ersten besonders. Der erste scheint mir jedoch zu lang — nicht nur nach meinem subjektiven Gefühl, sondern erweislich, indem manche Stelle, ohne Nachtheil des Ganzen, abgekürzt werden kann — wie der Schluss in die Dominante, S. 8 u. dgl. Was aber kürzer seyn kann, soll es auch seyn. Der zweyte Satz ist ein interessantes, gedrängteres und mehr gerundetes Adagio, in der Schreibart sich den Hasslerschen nähernd. Der dritte Satz ist rasch und nachdrücklich. Der Stich und alles Aeussere beyder Werkchen ist ausgezeichnet schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Februar. Nº. 18. 1804.

Authentischer Bericht über die Einführungsart neuer und sonst unbekannter Choralmelodieen bey der evangelischen Gemeine in Biberach.

Wer den Werth der zwar einfachsten, aber herzerhebendsten Musikgattung, woran jedes Mitglied einer grossen Volksversammlung den innigsten und thatigsten Antheil nimmt, und ihren wichtigen Einfluss auf die Erregung religioser und sittlicher Gefühle zu schatzen weiss, wird diesen Bericht, dessen Aechtheit der Einsender desselben mit seiner Ehre verbürget, nicht nur mit besonderer Aufmerksamkeit lesen, sondern auch die darinn angegebenen und durch die Erfahrung selbst bewährten Mittel, wie neue und sonst unbekannte Choralmelodieen in einer Kirchengemeine am sichersten einzuführen sind, zu würdigen, und, in so fern es sein Beruf mit sich bringt, zu benutzen wissen.

Bekanntlich hielt man die Einführung neuer Melodieen bisher für sehr schwer, ja, bey manchen Gemeinen für unmöglich. Daher liess man meistentheils solche neue Lieder, welche eine besondere Versart haben, und aus dieser Ursache eine neue Melodie erfordern, entweder aus neuen Gesangbüchern gar weg, oder änderte sie, um eine neue Melodie zu vermeiden, in ein bekanntes und zu einer schon eingeführten Melodie passendes Metrum um, unbekümmert, ob dadurch auf der einen Seite mehr verloren, als auf der andern gewonnen würde.

Ueber solche Bedenklichkeiten ging man in Biberach bey der Veranstaltung eines neuen Kirchengesangbuchs, dessen Einrichtung in öffentlichen gelehrten Blattern so ungetheilten Beyfall erhalten hat, ganz hinweg, als der dasige Musikdirektor Knecht, der hiezu verordneten Deputation die Vorstellung machte, dass dieselbe bey dem Sammeln neuer Lieder sowohl auf die Erhaltung alter beliebter Melodieen Rücksicht nehmen, als vor neuen Melodieen, wenn aufnehmenswerthe Lieder solche erheischten oder wenigstens verdienten, keinen Abscheu tragen möchte, indem er für ihre Einführung gut stünde, weil er dabey solche Mittel anwenden werde, welche nicht wohl fehlschlagen könnten; dass es aber auch nöthig sey, die richtige Bestimmung des Charakters der Lieder und Melodieen, wie überhaupt die ganze Bearbeitung des musikalischen Theils davon schon während dem Sammeln, und also noch vor dem Drucke der Lieder durch ihn besorgen zu lassen, wenn, so viel möglich, etwas Vollkommenes hervorgehen sollte.

Dieses ganze Geschaft, welches beynahe drey Jahre lang dauerte, und also nicht übereilt wurde — wurde ihm hierauf ohne irgend eine Einschränkung überlassen. Die Grundsätze, nach welchen er dabey zu Werke ging, sind in seiner Vorrede zum Gesangbuche zu lesen. Er traf nun gleich vor und während dem Drucke desselben folgende vorläufige nöthige Singanstalten:

Sobald ein Lied mit einer neuen Melodie aufgenommen war, wurden der sämmtlichen singfähigen Schuljugend zuerst einige oder

mehrere Verse davon diktirt; die Melodie aber brachte man den Chor- und andern ausserlesenen Singknaben vorher in Privatstunden richtig bey, welche dieselbe hernach der übrigen zahlreichen Schuljugend in einer geräumigen und mit einer hinlänglich starken Orgel versehenen Nebenkirche unter dem Beystande aller Vorsänger und unter Orgelbegleitung öffentlich vorsingen mussten. Die Schuljugend aber liess man anfanglich eine solche Melodie nur ordnungs- und wechselsweise nachsingen; erst am Ende durften Alle, doch meistens ohne Orgelbegleitung, um die reine Melodie desto genauer vernehmen zu können, zusammensingen. Solche Singübungen, welche unter der Leitung des Musikdirektors Knecht selbst vor sich gingen, werden noch jetzt und auch in Zukunft immer fortgesetzt, und in allen Schulen täglich wiederholt.

Auf diese Weise fasste die Jugend, auf deren willige Annahme man bey einer solchen Neuerung sicher rechnen durfte, und mit welcher man diese Sache, falls sie anfangs bey den Erwachsenen einigermaassen würde fehlgeschlagen haben, doch mit der Zeit durchgesetzet hatte, den grössten Theil der neuen und alten unbekannten Melodieen sehr leicht und richtig noch vor der öffentlichen Erscheinung des Gesangbuchs. Man wird es kaum glauben wollen, wenn man versichert, dass dieselbe in dem engen Raum einer nicht ganz vollen Stunde wenigstens zwey bis drey neue Melodieen begriffen, und treffend wegsingen gelernet hat.

Es wurde auch nicht ermangelt, die neuen Melodieen nebenher dem Volke theils durch das wöchentliche vierstimmige Chorsingen auf den Strassen, theils durch das Abblasen vom Thurme, und theils durch den Singechor von der Orgel herunter, nicht selten mit Begleitung verschiedener Blasinstrumente, vorläufig bekannt, und bey demselben beliebt zu machen.

Nachdem das Gesangbuch am ersten Adventsonntage 1803 wirklich eingeführt war, mussten in Absicht der allmähligen Einführung der neuen Melodieen bey der Gemeine sichere Maasregeln getroffen werden. Zuvorderst wurde die Gemeine durch ein obrigkeitliches, von der Kanzel verlesenes Dekret ermahnet, auf jede neue vom Singchor, der sich auf der Orgel befindet, der Vernehmlichkeit wegen meist von Diskantstimmen allein, jedoch mit schwacher Orgelbegleitung vorgesungene Melodie genaue Acht zu haben, das auf Tafeln angezeigte Lied aber aufzuschlagen und nachzulesen, mit dem Beysatze, dass, wer nach oftmaliger Anhörung einer solchen Melodie nun mitsingen zu können sich getrauete, dieses anfänglich mit leiser und gemässigter Stimme thun mochte. Zugleich wurde verordnet, dass der Prediger an jedem Sonn- und Feyertage ein zwar auf seine Materie taugliches Lied, aber nur mit einer bekannten Melodie, der Musikdirektor hingegen, eins mit einer neuen oder unbekannten, nach seinem Gutbefinden wählen sollte.

Solche mit einer neuen oder unbekannten Melodie versehene Lieder werden seit einem Jahre und auch noch in die Zukunft so lange, bis alle Melodieen ganz eingeführet sind, als Wechselgesänge behandelt, da nämlich der Chor den ersten Vers, die Gemeine hernach den zweyten, sodann der Chor wieder den dritten Vers u. s. f. wechselsweise absingt. Die Absicht und der Nutzen dieser Einrichtung, welche jedem Fremden sehr frappant vorkommt, ist, dass jedesmal, so oft der Chor wieder eintritt, die Gemeine Acht geben, und die allenfalls vorher begangenen Fehltöne im nächsten Verse verbessern kann.

Anfänglich wurde die sehr empfehlenswerthe Vorsichtigkeitsregel beobachtet, dass man der Gemeine nur die kürzesten, leichtesten und angenehmsten Melodieen gab, und nachher allmählich zu längern und schwerern überging. Denn, wenn der erste Versuch mis-

lungen wäre, würde ihr die Lust zur Erlernung neuer Melodieen auf immer benommen worden seyn, da im Gegentheile der Muth und die Freude bey ihr immer mehr zunahm, und es verwunderungswürdig anzusehen und anzuhören ist, mit welchem sichtbaren Vergnügen und mit welcher Behutsamkeit die Alten mit den Jüngen erst seit dem Verlauf eines Jahrs schon über ein halbes Hundert theils ganz neuer, theils anderer bisher unbekannter Melodieen hersingen.

Ferner machte man sichs zum Gesetze, eine und ebendieselbe Melodie so oft zu bringen, bis wahrgenommen wurde, dass die Gemeine sie ganz begriffen hatte.

Es darf hier auch nicht unbemerkt übergangen werden, dass, obgleich die neuen und zum Theil die alten unbekannten Melodieen von verschiedener und mannichfaltiger Art, der verschiedenen Dichtart der Lieder gemäss, nämlich einige ganz plan, einige etwas figurirt, und wieder einige von besonderm rhythmischen Zuschnitte sind, die Gemeine die Melodieen von beyder letztern Art doch richtig, auch in Absicht des langsamern oder geschwindern Zeitmaasses gehörig vorträgt.

Die Erfahrung hat also in Biberach ganz bestätigt, dass, wenn man mit der Jugend häufige und zweckmässig eingerichtete Singübungen anstelle, der Gemeine hingegen die neuen Gesänge auf verschiedene Weise vorher bekannt mache, und hernach dieselben zwischen dem Chor und ihr, Strophe für Strophe abwechselnd singen lasse, überhaupt aber von Seiten sowohl geistlicher und weltlicher Obrigkeit, als aller andern dabey interessirten Personen mit gemeinschaftlicher Thätigkeit und anhaltendem Eifer zu Werke gehe, der gewünschte Endzweck gewiss erreichet werde.

Demnach scheinet sich der Recensent in der neuen allgemeinen deutschen Bibliothek (man sehe des 78sten Bandes 1stes Stück 5tes Heft S. 302) in seiner Ahnung nicht getäuschet zu haben, wenn er am Ende seiner Recension sagt: „Wir müssten von dem religiösen und musikalischen Sinne der Biberachischen Gemeine eine sehr hohe Meinung hegen, wenn wir erwarten dürften, dass sie zu 150 alten (bekannten) noch 140 neue (zum Theil alte unbekannte) Melodieen erlernen werde; doch lässt sich mit Fortsetzung des Eifers, der sich bey dieser religiösen Angelegenheit bisher so thätig erwiesen hat, vieles erwarten.“

Nachrichten.

Paris, den letzten Dec. 1803. Man soll keine Schuld in das neue Jahr hinüber nehmen, darum schreibe ich heute noch; man soll aber auch keiner Schuld Anderer im neuen Jahre gedenken, darum übergehe ich, was, seit meinem letzten Briefe, Neues hier vorgefallen, aber unter (Sünden-) Schuld zu rechnen ist. Bey dem Fest der heiligen Cäcilia in der Kirche des heiligen Rochus bin ich zweifelhaft: die Absicht war wohl gut, aber die Ausführung desto schlimmer. Ich gehe deswegen kurz darüber hin. Cäcilia ist die Schutzheilige der Mad. Bonaparte. Es sollte ein feyerliches Amt gehalten und glänzende Musik gegeben werden. Einlassbillets wurden — verkauft. Man erschien im vollen Glanze, wie zu einem Konzert der Strasse Cléry. Die Damen legten die Shawls ab, die Herrn lorgnirten, alles war in Bewegung, und oft konnte man vor dem Geräusch der lebhaften Konversation etc. kaum die Musik hören. Diese bestand aus Hauptsätzen der Haydn'schen Schöpfung, welchen man — die Worte der Messe untergelegt hatte! Kreutzer führte das Orchester an, das äusserst reich mit den Orchestern der grossen Oper, und der Oper des Theaters Feydeau besetzt war. Dass mithin die Musik vortrefflich ging, brauche ich nicht erst zu sagen. Das Ganze konnte aber keinen angenehmen

Effekt machen; und wer vollends gar, durch den Namen der heil. Cäcilia und des heil. Rochus bestimmt, etwas Religiöses erwartet hatte, der konnte kaum aus seiner widerlichen Verstimmung kommen. — Cherubini's Anakreon hält sich jetzt leidlicher — vornehmlich durch die reizenden Tänze und unbeschreiblich schönen Dekorationen. Was es denn eigentlich mit dem Anakreon für ein Bewenden habe? Ey nun, das natürlichste! Der alte Sänger ist im Ernste der Held des Stücks, und feyert ein Fest in seinem Hause, wobey denn seine Korinna präsidirt, wo er singt, sie auch, wo Tänzerinnen erscheinen, und grâcisirende Fabeln tanzen, (und wo Madame Gardel als Venus und Bachantin zwar, wie immer, sehr anziehend, aber als Dienerin Dianens wahrhaft bezaubernd ist,) wo sodann der franz. Dichter, eingedenk jenes bekannten Anakreontischen Liedchens, ein Donnerwetter kommen, einen schönen Knaben (Demois. Himm, ein schönes, doch als Sängerin und Schauspielerin noch nicht genug gebildetes Mädchen,) Zuflucht suchen und ihn sich dann durch seine gewohnten Streiche als Amor legitimiren lässt etc. Sie sehen schon daraus, dass das Stück schwerlich auf ein deutsches Theater kommen wird, weshalb ich, da ich über die Musik früher gesprochen habe, nichts hinzusetze, als dass seine noch mehr als locker'n Zweydeutigkeiten aller Art selbst mich, der ich gewiss das Theater nicht als Tugendspiegel ansehe, nicht selten beleidigten. Wenn der Zuschauer durch das Werk auf einen höhern und freyern Standpunkt gestellet wird, so kann er alles dies als Mittel zu einem hohern Zweck aufnehmen, und sollte das wohl auch; wenn aber offenbar, wie hier, der üppigste und raffinirteste Reiz der einzige Zweck ist, so kann er es nicht gut heissen. „Es war bey den Griechen so" — sagt man hier. So nun wohl nicht — aber wäre es auch, so war es so in ihren Privathäusern, nicht in öffentlichen Vorstellungen, wo sie sich zwar, in der Komödie, manche witzige und kräftige Unartigkeit erlaubten, aber nicht solche saugende und heimlich aufschreyende Reizungen. Die köstliche Musik zu jenem Donnerwetter- und Amor-Finale kann ich nicht unterlassen noch einmal als unübertroffen zu rühmen, da ich jetzt, nach öfterm Hören, näher mit ihr befreundet worden bin. — Das italienische Theater bleibt der Sammelplatz aller, die den ächten Gesang und die zartern Reize italienischer Kunst lieben; so wie es auch fortwährend und vorzugsweise die Unterstützung Bonaparte's geniesst. Einige Wiederholungen älterer Opern, namentlich von Cimarosa's Matrimonio segretto, sind das Vollendetste, was ich hier gehört habe. Dem. Strinasacchi als Carolina ist unübertrefflich. — Unter den Neuigkeiten anderer Theater ist Le Médecin Turc die ausgezeichnetste, und würde, gut gespielt und mit der dazu gehörigen orientalischen Pracht und Sitte, wie hier, aufgeschmückt, auch auf deutschen Theatern viel Glück machen; denn das Gedicht ist, wie die Musik, allerliebst. Die letztere ist von Isouard, der schon manches Interessante gegeben hat. Das Zarte und Feine gelingt ihm überall, so auch hier, am besten; aber ein diese Oper zierendes Quartett beweiset, dass er auch tiefer eingreifen kann. Die Oper, ob sie schon seit ohngefähr einem Monat wiederholt wird, macht noch immerfort ausgezeichnetes Glück, und ich empfehle sie den besten deutschen Direktionen aus voller Ueberzeugung. — —

(Die Fortsetzung folgt.)

Wien, den 11ten Jan. Im Theater an der Wien, ward der Schluss des alten Jahres mit zwey neuen Stücken gefeyert. No. 1. Das Narrenhaus, ein Lustspiel in einem Aufzuge aus dem Französischen des Chatillon, von Schildbach übersetzt; und No. 2. Die Gefangene, eine komische Oper von Hrn. v. Seyfried verdeutscht, mit Musik von Cherubini. Die Erwähnung des ersten Stükkes gehört nur in so fern hieher, als die Stellung desselben neben der Operette, ein ge-

waltiger Fehlgriff war. Beyde Stücke hatten Aehnlichkeit in ihren Scenen, ja selbst im Stoffe. Ueberall Einkerkerung und verfolgte Liebe. Es war daher sehr natürlich, dass die Wirkung nicht so lebendig sich äusserte, als beyde Stücke es verdienten. Dessen ungeachtet gefielen sie. Nach der Musik des Singspiels zu urtheilen, würd' ich ohne den Anschlagzettel Cherubini als den Komponisten nie errathen haben. Die Einleitung erhob sich erst gegen das Ende aus der Mittelmässigkeit, und Polly, die Taufpathe des Emerik, Gefangenwärters zu Ecklinburg, sang eine formliche Bravourarie, die zwar von Dem. Müller allerliebst vorgetragen wurde, aber gewiss nicht für diese Rolle passte. Am sonderbarsten war, dass man dem bekannten Taddetl eine Rolle zugetheilt hatte, deren Sinn er ganz verfehlte, auch — nach Recht und Billigkeit gesprochen — wohl verfehlen musste. Der Charakter eines wahren Taddetls (wie z. B. der Unsrige) ist ein erzdummer Oesterreicher aus der niedrigsten Volksklasse. Seine Singstimme gleichet den hohen Tönen der Trompete marin; schlägt über, wie der Ruf des Gukguks, und schwebet vor allem beständig in der Fistel. Auf tiefes Studium des Aechtkomischen kömmt es dabey nicht an; der Dichter sorget nur für höchst lächerliche Situationen; Taddetl befindet sich dann in seiner Sphäre, und — wirkt. Sein Sprachorgan hat die Verhältnisse eines Knaben von 12 bis 15 Jahren: aber der Ton kömmt nur aus der Hohlung des Gaumens — nie durch den Hals, noch viel weniger aus der Brust. All' diese hohen Eigenschaften hat unser Taddetl im Superlativo — folglich war er von der Natur für das ehemals Marionettische Possenspiel ausgerüstet; wirket auch, seit seiner Wanderschaft nach der Wien, nicht mehr so unumschränkt, obgleich noch immer stark genug. Will man nun diesen abwärts idealisirten Charakter in einen Charakter aus der Wirklichkeit umwandeln, so kommt so viel als Nichts heraus, und der ehrliche Taddetl verliert sich selbst mit seinen Eigenheiten gänzlich. Wie wenig ein solcher in seine Nichtigkeit aufgelöster Taddetl in die französische komische Oper übersetzt werden kann, wäre höchst überflüssig zu erklären. Indessen, wenn man ihn ja in Stücken dieser Art anwenden will, so sollte er nur vollkommen wie sonst, auch hier Taddetl bleiben, nichts besseres zeigen wollen — und alles wird sich dann gehörig finden. Gefallen hat das Operettchen durch sich selbst, denn es ist gut intrigiret, und hatten beyde oben gerügte Fehler nicht obgewaltet, es wäre mit rauschendem Beyfall aufgenommen worden. Das Duett zwischen Gustav und Emma (den beyden sich liebenden Hauptpersonen) musste wiederholt werden. Die übrigen Singstücke sind von keiner Bedeutung. Empfehlung für andere Theater verdienet diese Operette allerdings; sie ist ohne Aufwand, erfordert nur fünf Personen, und gewähret, nur erträglich gespielt, Unterhaltung — mit einer guten Ausführung aber, wirkliches Vergnügen.

Freytags, den 6ten Jan., gab der, wegen der in Petersburg aufgeführten Haydnschen Schöpfung, so oft im Hamburger Korrespondenten genannte Hr. Eberl, ein grosses Konzert zu seinem Vortheil, worin derselbe sich und mehrere Stücke von seiner Komposition auf dem Pianoforte hören liess. Hr. Eberl gehört unstreitig zu den Starkspielern, (wie man sich hier ausdrückt) unter den hiesigen Virtuosen auf diesem Instrumente, und stehet mit Mad. Auerhammer, Beethoven und Wölfl in gleicher Höhe; nur mit der Einschränkung, dass er seinem Spiele nicht, wie letztere, genug Schatten und Licht zu geben weiss. Hr. Eberl gefiel, wie er es verdiente, und machte eine gute Einnahme. Verflossenen Sonnabend, den 7ten erschien, nach einer 9 Jahre langen Abwesenheit vom Theater, Mad. Marianna Sessi in der Rolle der Astasia (des Salierischen Axur) wieder auf dem Schauplatz am Kärnthner Thore.

Die unerwartete Veränderung ihres bisher glänzenden Schicksals, machte sie seit einigen Tagen zum allgemeinen Gegenstand des Stadtgesprächs. Die Stimmung des Publikums war getheilt. Um 3 Uhr war das Haus zum Einlass geöffnet, und nach 5 Uhr war es beynahe schon nicht mehr möglich ins Theater zu kommen. Obgleich in ähnlichen Fällen der Erfolg sich ziemlich voraus bestimmen lässt, so war doch diesmal die Erwartung auf eine sonderbare Höhe getrieben. Endlich — endlich erschien, dem Laufe der Scenen gemäs, Mad. Sessi. Ihre Schritte wankten, ihre Augen waren mit Thränen gefüllet, und ihr Herz war in sichtbar heftiger Bewegung. Das ganze Publikum empfing sie mit derjenigen innigen Theilnahme, die demselben immer eigen ist, und welche die Bewohner der Kaiserstadt als so menschenfreundlich und wahrhaft ehrenwerth charakterisirt. Erst im dritten Akt erholte sich Mad. Sessi von der grossen Erschütterung, welche dieser Abend auf sie hervorbrachte; aber auch zugleich mit ihrer Erholung fing sie an so vortrefflich zu singen, dass sie jede Erwartung übertraf. Man verspricht sich in kurzem von ihr die Stimme einer Mara in ihrem besten Zeitraume zu hören. Schon vor 12 Jahren, noch in ihrer ersten Blüthe, war sie durch ihren natürlichen reizenden Gesang allgemein geliebt. Ihre Stimme hat zwar während der langen Entfernung vom Theater etwas an Biegsamkeit verloren, aber dagegen an Fülle, Reinheit, richtigem Vortrag etc. unendlich gewonnen. Mad. Sessi gehört überhaupt zu den Lieblingen einer freygebigen Natur, denen es wenig Mühe kostet auf jener Höhe zu glänzen, welche durch Kunst allein nie erreicht werden kann.

Recension.

Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec une Flûte obligée, composées par W. Schweizar. Oeuvre 5. Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Es ist das erste Werk dieses Komponisten, das Rec. bekannt wird, und es möchte wahrscheinlich bey weitem den meisten Lesern dieser Zeitung ebenfalls noch nichts von ihm vorgekommen seyn. Gleichwohl verdient dieser Musiker, wie er sich in vorliegendem Werke zeigt, und verdient dies Werk selbst, alle Aufmerksamkeit. Wessen Oeuvre 5 (da man nun einmal jetzt auch das Früheste nicht zurückbehalt, wenn man es loswerden kann) schon das leistet, was der Verf. hier geleistet hat — von dem darf man sich wohl etwas Vorzügliches versprechen. Ich halte es darum für Pflicht, bey diesen Sonaten länger, als bey manchen andern, zu verweilen, sie selbst, und damit, soweit es mir gelingt, die Eigenthümlichkeit des Verf. zu charakterisiren, und zugleich das Publikum zu nennen, für welches er hier zunächst gearbeitet hat und welches hier erwünschten Genuss finden wird.

Die gemeine Kunstsprache aller Meister, wenn sie von ihrer Kunst oder ihrem Handwerk sprechen, ist, wenn auch oft nicht logisch richtig, doch gemeiniglich die Sache kurz und gut bezeichnend. Die Musiker haben den Ausdruck: Passagensonaten, unter sich eingeführt, und wollen damit in der Instrumentalmusik diejenigen Stücke bezeichnen, denen in der Musik für den Gesang die Bravourarien entgegenstehen. Dergleichen Sonaten sind mehrere, besonders frühere von Clementi, die besten grössern von Steibelt etc. und auch diese Schweitzerschen sind Passagensonaten, und zwar recht brillante, überhaupt recht gute. Das Gute solcher Stücke beruhet aber, wie das der Bravourarien, nicht auf der zweckmässigen Einrichtung des Mechanischen allein — dass nämlich die Figuren gut ausführbar, dem Instrument angemessen sind u. dgl., sondern dass auch die Ideen und der Charakter der Stücke, (die denselben zu Grunde liegende

seyn muss, fast immer mit dem Pianoforte, durch Alterniren, nicht blosses Wiederholen — enge und gut verbunden. Einige Fertigkeit muss auch der Flötist besitzen; doch ist alles ausführbar und dem Instrumente angemessen. Eben darum wird Manches auf der Violin weit schwieriger und nimmt sich auch nicht so gut aus. Ueberhaupt sollten wohl jetzt, da es der Flötenspieler so sehr viele giebt und der Ton unsrer guten Pianofortes sich so vortrefflich mit dem Tone der Flöte verbindet, mehr Sachen mit Begleitung der letztern geschrieben werden. Von Hrn. Schw. erwartet übrigens der Rec. noch manches Vorzügliche, und freuet sich dieser neuen Bekanntschaft.

Töne der Ahnung und Erinnerung.

In des Melos zarten Tönen
Weht der Liebe süssen Sehnen,
Spricht der Geist des Ewig-Schönen,
Athmet der bildende Hauch der Natur!
Ihre Kraft ist überschwänglich,
Ihre Sprache nieverklänglich,
Ewig ihres Daseyns Spur!

Auf dem Zauber holder Saiten
Wiegt sich der Entzükkung Spiel;
Und ein höheres Bedeuten
Spricht dich an, und wird Gefühl;
In der Zukunft fernste Räume
Trägt dich der Akkorde Schwung.
Rosig blühn die Jugendträume
Seliger Erinnerung!

Sie ist vergangen, die goldne Zeit!
Wer bannt sie der träumenden Seele wieder?
Umsonst in die Nacht der Vergangenheit
Senkst du das forschende Auge nieder!
Die Gräber schweigen,
Die Todten verstummen,
An der Urne der Zeit
Trauert sinnend der Genius!

Und, säuselnd aus dunklen Zypressen,
Ergreift dich der Töne Gewalt;
Da tritt aus düsterm Vergessen
Der rosigen Liebe Gestalt;
Und flüstert dir zärtliche Worte
Ins einsam trauernde Herz;
Dem Einklang süsser Akkorde
Entschwindet der klagende Schmerz. —

— Verschlossen liegt der Zukunft Dunkel
Des Sterblichen thränendem Blick!
Da strahlt kein Sonnenfunkel
Des Wiedersehens Trost zurück!
Keine Hoffnung!
Keine Tröstung!
Im Schauer der Wehmuth
Versinkt der Geist!

Hörst du der Sonnen melodischen Klang?
Und den ewigdonnernden Sfärengesang?
Wie die Akkorde bald wechselnd verschweben,
Bald wieder in schönerem Einklang leben,
Und ein heilig-harmonischer Mund
Sie alle vereinigt zum himmlischen Bund?
O so verzage nicht,
Wenn in der Todesnacht
Die sterbend einst das Auge bricht!

Voll majestätisch hoher Pracht
Eröffnet sich das Weltall deinem Blikken;
Es zieht dich an mit ewger Sympathie,
Du wirst ein Ton der Weltenharmonie,
Und dein Gesang ist ewiges Entzücken.

C. Schreiber.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. Nº. 19. 1804.

Briefe über Breslau.

Sie schreiben mir, dass Sie von nun an die Briefe bekannt machen wollen, die Sie von mir über Breslauer Musik und Musiker erhalten werden? Immerhin! Sie sollen eben den Grad der Freymüthigkeit, Unbefangenheit und Wahrheit enthalten, der schon seit Jahren in unserm freundschaftlichen Briefwechsel, in Absicht auf Würdigung der Mängel wie der Vorzüge, sowohl der aufgeführten Musiken, als der Künstler selbst herrscht. Unverzeihlich bleibt es immer, dass, da so manche wissenswerthe Notiz, so manche nützliche Anzeige, und viele scharfsinnige und gründliche Abhandlungen über Gegenstände der Kunst durch die musikalische Zeitung verbreitet worden sind, von Schlesiens Hauptstadt, die eine Menge guter Musiker, und mehrere brave Dilettanten besitzt, nichts über den Zustand ihres Musikwesens bekannt gemacht wurde. Woran liegt es? Ist es Bescheidenheit, welche fürchtet durch übertriebenes Lob der guten Sache zu schaden? oder stolzes Selbstgefühl? oder vielleicht gar Glaube, die durchreisenden Virtuosen, welche fast immer, wenn sie nur an die rechte Thüre klopften, mit dem Accompagnement hiesigen Orts zufrieden waren, werden es der Welt schon ausposaunen, ohne dass wir Hand ans Werk legen? — Ich glaube, keins von allem. Dem fürs tägliche Brod arbeitenden Musiker fehlt Zeit, und fehlen auch meistens Kenntnisse, sich über eine Sache auszudrücken, die er zwar täglich mitmacht, aber nie prüft. Der wahre Dilettant begnügt sich mit seinem Gefühl, und findet Gefallen oder Missfallen an einer Sache, ohne sich in Zergliederungen einzulassen. Der Afterkenner wird im Theater und im Konzertsaal vorlaut, und bestimmt Gränzen des Guten und Schlechten, wozu er keine Richtschnur als seinen Egoismus hat. Er brüstet sich mit seinem feinen Gefühl, mit seiner Bildung; allein dieses vermeinte Gefühl wird gewöhnlich nur durch einen die Ohren kitzelnden Gedanken, der in einem Walzer eben sowohl wie in Haydn's Schöpfung vorkommen kann, erregt, und kann immer nur berechtigen zu sagen: mir scheint's! nicht: es ist! Mit solchen Leuten mögen Sie aber nichts zu thun haben. Den wirklichen Kenner und rechtlichen Mann halten entweder Amtsgeschäfte ab, viel über Musik zu schreiben, oder er fürchtet Kollision, in die er sich durch ein Wagstück wider den Strom zu schwimmen unausbleiblich verwickelt, und die sich nur in allgemeinen Unwillen gegen ihn, der nicht der Meynung der Menge ist, auflösen! Zum Beweise der Wahrheit dessen was ich sage, darf ich nur das hiesige Publikum an einen gewissen verdienstvollen Mann erinnern. Er zergliederte ein allgemein geschätztes grosses Werk; er erlaubte sich nur Bemerkungen des Schicklichen und Unschicklichen im Anwendbaren der Musik auf Worte; und man schrie laut über Ungerechtigkeit. Erwarten Sie daher nur historische Nachrichten über den vergangenen und gegenwärtigen Zustand der hiesigen Musik; allgemeine Bemerkungen über Bildung, Geschmack, Virtuosität einheimischer und fremder Tonkünstler. Tiefsinniges Spähen, wel-

chen Ideengang der Komponist bey Verfertigung seines Werks verfolgt habe; Erforschung seiner Absicht, warum er diesem oder jenem Gedanken diese Wendung, Form oder Abweichung in seine entfernte Tonart u. dgl. gab, ist nicht Sache des Beobachters, sondern des Kritikers. Da es dem Leser zwar gleichgültig seyn kann, wer ein solcher Beobachter, aber nicht, wie er ist — welchen Grundsätzen er folgt, welchen Standpunkt er nimmt: so werde ich, wo sich Gelegenheit bietet, die meinigen nicht verhehlen — z. B. über das so eben Berührte! Ich bin der Meynung: das wahre Genie nach der Definition des Worts, die ich für richtig halte *), umfasse seinen Plan ohne langwierige Anstrengung. Es schreibt, und was es thut, ist wohlgethan. Die Gesetze, nach welchen es handelt, liegen in ihm, und bieten sich ihm ohne vieles Nachdenken selbst dar. Seine Produkte sind Muster für angehende Komponisten — Muster, zum Studium, nicht zur blinden Nachahmung. Das Studium dieser Produkte ist ohne Widerrede sehr vortheilhaft; nur die Bildung nach diesem Muster muss mit Behutsamkeit, und ohne resignirende Dahingebung geschehen, sonst entstehen, wie man zu sagen pflegt, Geniestreiche, statt Werke des Genie's. Es würde mancher seinen eigenen glücklichen Weg gegangen seyn, wenn er sich nicht Haydn und Mozart zum Muster gewählt hatte.

Ich komme nach dieser Digression zur Sache zurück. Ich sagte Ihnen, dass Breslau eine Menge guter Musiker besitze. Vor dreyssig und mehrern Jahren bildeten sie sich durch Kirchenmusiken, die in katholischen Kirchen häufiger als jetzt vorkamen. Es gab in Klostern für musikalische Studenten Stiftungen, die ihnen Wohnung, Kost, und auch noch einiges Geld zusicherten. Da hierdurch ihre nothigsten Bedürfnisse gedeckt wurden, entsagten hernach viele dem lästigen Studiren, und blieben bey der Kirche mit denselben Vortheilen angestellt. Die häufig vorkommenden Feyertage, oder auch nur Kirchenfesttage, wurden jedesmal mit einer solennen Messe celebrirt. Dies gab dem Musiker Gelegenheit sein Talent noch mehr auszubilden. Man hörte auch oft ein gut vorgetragenes Konzert während der Messe. Das eifrige Bestreben, seiner Kirche den Ruhm der besten Musik zu geben, war allgemein. Gegenwärtig werden zwar bey St. Vinzenz und auf dem Sande die neuesten Haydnschen Messen recht gut vorgetragen; allein, da diese Stiftungen sehr beschränkt worden sind, so herrscht jener Gemeingeist nicht mehr. Gute Kirchenmusik ist in bessere Konzertmusik übergegangen. Wundern Sie sich keinesweges, dass ich der Musik in der mächtigen, hohen Domstiftskirche gar nicht erwähne. Sie ist, und war seit vielen Jahren, nicht der Erwähnung werth. Traurig ists, dass Männer, im kirchlichen Range fast die Ersten, deren Gefühl durch bessere Erziehung, folglich durch mehrere Kenntnisse gelautert, und durch ihre Reisen nach Rom, dem ehemaligen Sitz der Künste, für das Schöne und Erhabene gereizt und empfänglich geworden seyn muss, so unbesorgt um bessre Kirchenmusik sind. Sie sollten billig die Muse ins Heiligthum einführen, und dort nähren und pflegen. Leider, ist es nicht so, und war auch bey der blühendsten Epoche für Kirchenmusik nicht. Nachdem der verstorbene Fürstbischof seine Residenz nach Johannisberg

*) Genie ist mir blos ein anderes Wort für Erfindungsgabe. Etwas Neues schaffen, dies ist Werk des Genie's, und die einzige hierzu nothwendige Eigenschaft, ist Einbildungskraft. Um aber etwas Geschmackvolles, Grosses und der Kunst selbst nützliches hervorzubringen, muss diese durch Urtheilskraft geleitet werden. Das Genie in diesem edlern Sinne, besteht demnach in der Verbindung einer gesunder Beurtheilungskraft mit einer hoheren Einbildungskraft. Sein untrügliches Kennzeichen ist Originalität.

verlegte, und die aus eigenem, nicht aus dem Kirchenfond besoldete Kapelle mit sich nahm, schmachtet sie in dem elendesten Zustande. Ich schäme mich, Ihnen die Summe zu nennen, die in der wirklich schönen Kathedralkirche auf Musik verwendet wird. Sie hatte lange Zeit ihren Kapellmeister. Dieser war für seine eigenen Kinder so eingenommen, obschon sie nicht die schönsten im Lande waren, dass er selten ein anderes aufnahm. Ich höre, dass von Seiten einiger jüngeren Domkapitularen neuerdings sehr ernsthafte Anschickung gewesen sey, eine Reform zu bewirken. Allein auch ohne Erfolg. Die einzige Hoffnung beruht nun noch auf dem bald geendigten Bau der neuen Orgel. Vielleicht, dass die Ankündigung ihrer Einweihungsfeyer zu gleicher Zeit die Annahme mehrerer geschickter Subjekte für Kirchenmusik verkündige. Ein froh zu erwartender Tag, dieser Tag der Weihe! Der Himmel verhüte, dass dies nicht pium desiderium bleibe.

So rein und edel nun die Quelle war, woraus der Musiker vormals seine Bildung schöpfte, so unrein und schmutzig, — ob zwar ergiebig, ist sie jetzt. Man kann sie geradezu Bierfiedeley nennen. Sie führt aber doch zum Zweck. Um Ihnen begreiflich zu machen, wie das zugehe, muss ich das Alte mit dem Neuen vergleichen. Es wurden sonst in der Fastenzeit und bey ausserordentlichen Feyerlichkeiten öffentliche Konzerte gegeben, die aber das ausschliessende Recht eines Einzigen waren, der zugleich einige aus kleinen Familienzirkeln bestehende Liebhaberkonzerte dirigirte. Dieser starb. Das Musikfeld blieb einige Jahre brach liegen. Es kündigten einige angesehene Kaffeehäuser im Winter, und des Sommers in Gärten Konzerte an; wo aber immer ein bestimmtes Legegeld entrichtet wurde. Die kleinen Familienkonzerte gingen ein. Nur Eins, von dem Namen seines Stifters das Richtersche genannt, vergrösserte sich von Jahr zu Jahr, und steht heut im vollen Glanze. Als Direktoren öffentlicher Konzerte traten nach dem Tode Beinlich's der Reihe nach folgende auf: Hoffstätter*), Berner senior, Clemens*), Birnbach. Selbst Herr Hiller aus Leipzig schenkte uns nach der Aufführung des Messias seine Gegenwart noch zwey Jahre, und gab im Winter Konzerte. Nach ihm Förster, den eine merkliche Verschlimmerung seines Gehörs vom Schauplatz abzutreten zwang. Während dieser letztern Epoche vermehrten sich nun in Kaffeehäusern und Garten, deren Zahl nicht geringe ist, die sogenannten Konzerte. Man kann sie ohne Umstände und ohne die Theilnehmer damit beleidigen zu wollen, Bettelmusiken nennen. Die Verfahrungsart rechtfertigt diese Benennung. Da kein bestimmtes Legegeld vorgeschrieben ist, so nimmt der Anführer einen Teller, legt ein Blatt Noten darauf, tritt die Wanderung an, und sammelt sodann von jeder Mannsperson (das weibliche Geschlecht ist frey) einen Silbergroschen. Weniger wird nicht angenommen, und mehr — dazu verstehn sich Wenige. Es gehört bey dem immerwährenden Ab- und Zuströmen der Menschen in dergleichen Oertern für den Sammler ein routinirter Scharfblick dazu, die Personen zu bemerken, bey welchen er schon gesammelt hat, oder die noch zu brandschatzen sind. Dergleichen Konzerte (stossen Sie sich nicht an das Wort: ein von vier Personen gespielter Walzer heisst hier auch Konzert) bestehen gewöhnlich aus sechs bis zwölf Personen. Die beliebtesten

*) Ein sehr verdienstvoller noch jetzt lebender Greis, vormals Kammermusiker des verstorbenen Fürsten von Hatzfeld.

**) Gegenwärtig Kapellmeister in Karlsruh.

Opernarien, Duetten, Quartetten werden oft sehr gut vorgetragen, und wechseln mit Ecossaisen und Landerern ab. Wirkliche Konzerte hört man selten, obwohl es einigen Mitgliedern dazu nicht an Geschicklichkeit fehlt. Die Zahl der offentlichen Garten und Kaffeehäuser vervielfaltigt sich nach und nach. Die Inhaber kündigten in der Regel wöchentlich zweymal Konzerte an, und lockten durch die Gelegenheit, für so wohlfeilen Preis Musik zu hören, Gäste an sich. Jetzt hat fast jedes Bierhaus seine bestimmten Konzerttage. Damit ist man noch nicht zufrieden. In einigen Garten werden des Sommers früh um fünf Uhr sogar Konzerte gegeben. Die leichte und die damit verbundene lustige Art Geld zu verdienen, reitzt junge Studierende, in der Meynung, sie konnten dabey ihre Studien noch fortsetzen, sich einer oder der andern Truppe anzureihen. Sie finden aber gar bald, dass das Nachtwachen, die Gelegenheit zum Trunk etc. kurz, dass eine unordentliche Lebensart das ernsthafte Nachdenken hemme; oder ihre Professoren, deren wiederholte Ermahnungen fruchtlos blieben, finden, dass sich das Herumtreiben auf Bierbänken nicht mit den guten Sitten vertrage, und so erhalten sie entweder das Consilium abeundi, oder entsagen dem Studiren freywillig. Diese ernahren sich nun alle durch Musik; anfänglich dürftig, in der Folge, durch unablässliche Uebung, und die dadurch erlangte Fertigkeit, in gleichen Antheil der Ausbeute versetzt, besser, wenn auch nicht anständiger. Hierzu rechnen Sie noch eine unbestimmte Anzahl fremder, oft gebildeter Musiker, die aus aufgelossten kleinen Kapellen ihre Zuflucht zu uns nehmen; drey Chöre Hautboisten der hier in Garnison liegenden Regimenter; ein zahlloses Heer Musiklehrer, besonders Klaviermeister, die, mit Ausnahme einiger sehr geschickten Manner, auf grundlosen Boden pflanzen, und das Gedeihn einzig der lieben Natur überlassen, wobey es ein Glück ist, wenn sie durch ihre Unwissenheit dem Talent keine falsche Richtung geben.

Aus dieser Legion werden nun unsre grossen Konzerte, (zu deren Veranstaltung jeder, der eine Leere im Beutel fühlt, Gelegenheit hat,) und, ausser dem schon seit dreyssig Jahren mit Ruhm bestehenden Richterschen Liebhaberkonzert, und dem Gesellschaftskonzert des Fürsten von Hohenlohe, noch zwey stehende Liebhaberkonzerte formirt, die zum Theil siebzig bis achtzig Mitglieder zahlen. Die Sinfonieen werden da, wo Herr Schnabel Anführer ist, mit Bestimmtheit, Genauigkeit und Feuer, (nur oft zu rasch, auf Kosten der Deutlichkeit) executirt. Es ist wahr, dass wir diesen guten Vortrag zum Theil den vielen, sehr gebildeten mitspielenden Dilettanten zu verdanken haben, die durch bessere Instrumente, wenn auch nicht durch mildere Kraft den Bogen aufzudrücken, dem Tone die dem Ohr so wohlbehagliche Geschmeidigkeit geben. Es ist ein erfreulicher Anblick bey einigen dieser von Schnabel angeführten Liebhaberkonzerte, die erste Stimme fast mit lauter Dilettanten besetzt zu sehen. Ihr Anstand und ihre leidenschaftliche Mittheilung bey vorzüglich schönen Stellen, sagen auch dem blos gaffenden Zuhörer, dass das, was er höre, gut sey. Die ewigen Klagen über schlechte Behandlung der Blasinstrumente sind übertrieben, ungegründet, und treffen auch nur die Oboen, deren Ton, wenn sie nicht meisterhaft geblasen werden, immer dem Schalmeyenton nahe ist. Flöten, Horn, Fagotte und Klarinetten sind sehr gut besetzt. Ich bedaure nur, dass die Gebrüder Herren Krause, wahre Virtuosen auf der Klarinette, uns so selten mit ihren Doppelkonzerten ergötzen. Des Aeltern Ton ist sanft, wie sein Charakter. Des Jüngern Ton ist schneidend ohne Rauheit. Sie schmelzen ein so anmuthiges Ganze zusammen, dass der lebhafte Zuhörer ganz hingerissen wird. Das Tempo rubato des Aeltern ist unübertrefflich schön.

An Lehrern für den Gesang sind wir blutarm. Vielleicht, dass durch die Bemühung

des Herrn Professors Etzler, eines eifrigen Beförderers des Gesanges, der Trieb, in Familienzirkeln Chöre einzustudiren, benutzt wird, und sich mehrere anhängen, so dass in der Folge ein dem Berliner ähnliches Institut entstehe. Es versteht sich von selbst, dass wir dann einen einsichtsvollen, erfahrnen Mann von Metier an der Spitze haben müssten. Welche Hindernisse den Fortgang des vor einigen Jahren gemachten Versuches, eine Singschule zu bilden, gehemmt haben, weiss ich nicht. Ich vermuthe, die Beyträge zur Unterstützung waren zu sparsam oder der Eifer des Unternehmers erkaltete.

Unsre Theatermusik hat sich seit dem Tode der Frau Waser um vieles verbessert. Unsre besten Musiker sind dabey mit zehn, zwölf, funfzehn Thaler Gage monatlich angestellt. Allein sie ist noch lange nicht zu dem Grade der Vollkommenheit gediehen, welchen sie doch erreichen kann, und welcher auch erreicht werden würde, wenn die zur Verstärkung bey der Oper angestellten Subjecte, festgesetzte monatliche Gage erhielten, es möchte Oper gegeben werden, oder nicht. Wer kann sie zur Rede stellen, wenn sie bey vorkommenden Accidentien (so nennen sie zufällige Bestellungen zu Konzert- oder Tanzmusik) acht Groschen (!) fahren lassen, sich dafür ein paar Gulden verdienen, und sodann den ersten Besten, der keine Probe mitgemacht, und oft die Stimme noch nicht gesehen hat, die er spielen soll, an ihre Stelle ins Theater schikken? Wie kann dieser das ohnedem oft inkonsequent genommene Tempo auf den ersten Anblick errathen? Kein Wunder, wenn dem Fremden durch hörbare Stockung und Verwirrung, vorzüglich bey Blasinstrumenten, ein nachtheiliges Urtheil abgenöthigt wird, welches nicht statt finden könnte, wenn auch die bey der Oper angestellten Musiker bestimmten und bessern Gehalt hätten. Der üble Umstand, dass eine einmal einstudirte Oper, wenn sie auch einige Monate nicht gegeben worden, bey neuer Aufführung keine Probe mehr hat, steht der Vervollkommnung der Theatermusik noch mehr im Wege. Man lege es dem Musikdirektor nicht zur Last, wenn es dann in den Chören auf der Bühne bunt über Eck zugeht. Sie irren wie die Schafe. Die Hauptstimme verliert sich oft ganz. Dem Uebel könnte durch mehrere Proben abgeholfen werden. Ohne bessere Bezahlung geht das aber nicht an. Nun, so bleibts beym Alten. Uebrigens können wir mit unsern Sängern und Sängerinnen sehr zufrieden seyn. Madame Schüler, (gewesene Bonasegla, und als solche in Leipzig, Dessau etc. gewiss in gutem Andenken), Madame Fleischer, Tochter Ihres verdienten Hiller, und Mad. Veltheim, sind sehr schätzbare Sängerinnen. Erstere erfreut durch ihre reitzende, biegsame Stimme jedesmal, wenn sie auftritt. Ich kenne keine Sängerin, die so aus freyer Brust dem Ohr so einschmeichelnde, und dem Gefühl so bleibende Eindrücke gäbe, als Mad. Schüler. Ich würde es keiner Sängerin rathen, ausser dem vorgeschriebenen eine Note, oder auch nur einen Vorschlag, ohne Zuziehung eines den Satz verstehenden Mannes zu wagen, aus dem natürlichen Grunde, weil diese sogenannten Manieren nicht ihre Kunst, sondern ihr Talent darbietet, und daher das Accompagnement zu den, ihrer Meynung nach, zwar kunstreichen, allein von ihrer natürlichen Anlage blos dargebotenen Tiraten nicht nur nicht passt, sondern auch oft etwas ganz anders sagt. Am wenigsten würde ich dies Mad. Schüler rathen, die auch ohne diese Verzierungen den Beyfall der Menge hat, und der Kenner würde sie desto mehr schätzen. Der Fleiss der Mad. Veltheim ist unverkennbar. Sie hat sich Mad. Schick mit Vortheil zu Ihrem Muster gewählt; nur singt sie mit zu sichtbarer Anstrengung, welche man auch bey Mad. Schick hiesigen Orts misbilligte. Mad. Fleischer hat gute Schule gehabt. Sie erreicht mit ihrer kraftvollen Stimme eine ungewöhnliche, und doch reine Höhe. Wird sie den ihr schon gegebenen

freundschaftlichen Wink, die Töne ausser den laufenden Passagen enger zusammen zu ketten, benutzen, sie wird ungemein gefallen. Herr Müller, Tenorist, hat das seinige gethan, und überlässt die ersten Singrollen dem Herrn Röder dem jüngern, dessen Stimme angenehm und dessen Gesang richtig ist. Hr. Neugebaur, Bassist, verdient durch seine immer rege Aufmerksamkeit, sich keiner Nachlässigkeit schuldig zu machen, und durch richtigen, angemessenen Vortrag, vieles Lob.

Ich komme nun auf unsern Geschmack. Wir haben keinen, wenigstens keinen bestimmten. So lange nicht etwas Gleichmässige und Bestimmte in die Bildung der Nation, wenigstens der gesitteten Stände, gebracht werden kann: so lange werden wir über verdorbenen Geschmack schreyen müssen, und nur Donnauweibchens und Teufelssteine werden die Subsistenz der zum öffentlichen Vergnügen veranstalteten Unternehmungen sichern. Geschmack setzt unverdorbenes Gefühl oder berichtigende Kenntnisse voraus. Das gemeine Leben verdirbt aber das Gefühl, und Kenntnisse der Kunst sind das Antheil nur weniger Menschen. Diese wenigen sind zum Aufrechterhalten eines Theaters oder öffentlicher Konzerte, und eben deshalb zur Bildung eines allgemeinen bessern, feinern Geschmacks, nicht hinlänglich. Der Einwurf: der nur im allgemeinen gebildete Mann, der Gelehrte, der Kaufmann u. dgl., wenn er auch von Regeln der Kunst und ihrem Zwecke nichts weiss, kann doch durch ein, überhaupt verfeinertes Gefühl die Schönheiten der Kunst empfinden und beurtheilen — stösst meine Behauptung nicht um, und kann leicht widerlegt werden, vornehmlich wenn er die Musik trifft. Dieses Gefühl ist wohl etwas, aber sehr wenig, denn es ist oberflächlich, sinnlich, nicht intellectuel und bleibend. Es giebt freylich wenig Menschen, die ganz ohne alles Gefühl für das Schöne gebohren werden. Der grösste Theil ist also auch einigen Gefühls fähig. Da aber ohne geübte Urtheilskraft kein Verständnis wahrer Kunstwerke, ja auch kein Genuss derselben, als Kunstwerke, meiner Einsicht nach, statt hat; die Uebung der Urtheilskraft aber Kenntnisse voraussetzt, und diese nicht ohne Zeit und Mühe erworben werden können; so ist auf jene sogenannten Geschmacksleute wenig oder nichts zu geben, obschon sie sich gern als wahre Kenner selber proklamiren. Die glänzende Suada Verschiedener, die die Kunstausdrücke inne haben, wird den Künstler, ungeachtet ihrer auswendig gelernten Phraseologie, nicht verführen, ihrem Urtheil zu trauen. — Wir fangen allmählich an, uns den guten (vielseitigen) Geschmack durch zu köstliche Genüsse zu verderben. Die Sinfonieen von Mozart, Haydn, und die einzige von Beethoven sind an der Tagsordnung. Das Auditorium wundert sich sogar, eine andere, ausser jenen, als Ouverture im Konzert zu hören. Wohin soll das führen? Mozart, der Einzige, Unvergessliche, ist nicht mehr. Der unerschöpfliche Haydn arbeitet zwar noch als Greis mit jugendlicher Kraft; allein der wehmüthige Gedanke: wir können ihn verlieren, mischt sich doch oft in unsern herzlichen Wunsch, ihn über die gewöhnlichen Lebensjahre hinaus zu besitzen. Eine sparsamere Haushaltung mit diesen Meisterwerken wäre daher wohl sehr anzurathen. —

Nachrichten.

(Fortsetzung aus dem vorhergehenden Stück.)

Paris. Der ungeheure Luxus mit grossen Festen aller Art, der auch denen Wohlhabenden und Reichen, welche Sinn für die Sache haben, selten Zeit lässt, Konserten beyzuwohnen, ist eine Hauptursache, warum es mit diesen, selbst unter den besten Auspizien, nicht recht fort will. Die Akademie, (rue de Grenelle-St.-Honoré,) von welcher ich oft ge-

sprochen habe, hält sich zwar noch sehr gut; aber das vieljährige, berühmte Konzert de la rue Cléry, bekanntlich in der Instrumentalmusik das erste in der Welt und im Gesange das beste wenigstens in Frankreich, ist aus Mangel an Subscribenten diesen Winter noch nicht zu Stande gekommen. Vormals, als der Reichthum in den Händen derer war, die die „gute Gesellschaft" ausmachten, gehörten solche Genüsse zu den unentbehrlichsten: jetzt, da der Reichthum in den Händen derer ist, die die „gute Gesellschaft" heissen, kann man sie, über den grobern sinnlichen Genüssen, nach denen alles jagt, unvermisst entbehren. In jenen Konzerten, so wie in allen bedeutenden, sind es noch immer Haydnsche Sinfonieen, auf die man die grösste Sorgfalt wendet, und die denn auch mit einer Vollendung ausgeführt werden, wie nirgends. Verschiedene Haydnsche Sinfonieen, die man zu Lieblingen erwählt hat, (wie z. B. von den neuesten die, mit türkischer Musik, die mit dem Paukenwirbel zu Anfange, und noch eine aus Es dur,) werden immer wiederholt, sind nun den Liebhabern ganz bekannt, und werden eben darum immer wieder verlangt. Für das Orchester ist dies auch von der Seite desto mehr anreizend, weil man nun voraus setzen kann, es bleibe die geringste Nachlässigkeit, und wäre es die Verfehlung des Marquirens einer, vielleicht in den Mittelstimmen versteckten Hauptmelodie — nicht unbemerkt, und, was hier Eins ist, nicht ungetadelt. Mozart wird nur häufig und mit Respekt genannt, selten benutzt, noch seltener wirklich goutirt. Haydn hält seine Laune bey der selbst launigen Nation obenauf; Mozarts Ernst wird ihm in seinem selbst ernsten Vaterlande unsterblich erhalten. Seine Quartette bekömmt man hier in Familien zuweilen, doch selten, zu hören, seine Sinfonieen nie. Jene aber auch von Rode, Kreutzer, Romberg und irgend einem vorzüglichen Bratschisten zu hören, wie man sie voriges Jahr, vor Rode's Reise, zu hören bekam — gehet denn doch in der Kammermusik über alles! — Von einzelnen Virtuosen, Sängern und Sängerinnen, die sich in jenen öffentlichen Konzerten hören lassen, sage ich nichts, da es ihren Lesern gleichgültig seyn würde. Man thut auch im Gesange, was man kann: Sie wissen aber, dass man nicht gar zu viel kann. Es treten nun wohl von Zeit zu Zeit jetzt auszeichnenswerthe junge Talente hervor: aber — war ist das unter so viele?

Eine treffliche Anstalt, die nach dem Vorschlag des verdienten Staatsraths Fourcroy zu Stande kommt, und ähnliche Institute in Deutschland nachahmt, will ich nicht übergehen. Die sämmtlichen Lehrer des Konservatoriums vereinigen sich mit ihren Schülern zu einem jährlichen feyerlichen Konzerte, wo nur die ausgezeichnetsten Werke grosser Meister alter oder neuer Zeit ausgeführt werden, und wovon der Ertrag einen Fond zur Unterstützung der hinterlassenen Wittwen und Kinder der verstorbenen Lehrer am Konservat. bilden soll — eine Anstalt, die um so nöthiger wird, je weniger die Regierung jetzt für dies Institut und die Künste überhaupt thut. Die erste dieser grossen Akademieen wird in kurzem gehalten, und zwar das Ganze mit Mozarts Schwanengesang, dem Requiem, das sich so ganz hierzu eignet, eröffnet werden. — Eine neue Verbindung mehrerer braver Musiker und gebildeter Liebhaber zu einem Konzert, in welchem nichts als Quartetten, Trios, Duos und Solos für Instrumente aller Art, vom Gesange aber nur, was sich mit dem Pianoforte oder der (hier so beliebten) Harfe genügend begleiten lässt, gegeben werden soll — verdient genannt, und zu vielen, besonders solchen Orten nachgeahmt zu werden, wo man grosse Orchestermusik, so gut, wie sie seyn muss, nicht haben kann. — Gossec, Grétry und Méhül sind zu Mitgliedern der Ehrenlegion ernannt. — Der sehr schätzbare Komponist, besonders im graziösen, heitern, zarten genre, Boieldieu, der vor einigen Monaten nach Petersburg reisete, ist dort kaiserl.

Kapellmeister geworden — für unsere Theater, besonders für unser Lieblingstheater Feydeau, kein geringer Verlust! Dagegen ist Cimarosa's Schüler, Spontini, ausser Italien bisher noch nicht bekannt, hieher gekommen, und arbeitet an einigen Opern, die bald gegeben werden sollen. — Das grosse Operntheater, das nun endlich des wüsten Geschreyes allzumüde, und auch immer leerer wird, errichtet, was längst hätte dasyn sollen — eine Singschule zur Bildung talentvoller Zöglinge für die grosse Oper. Mehrere der vorzüglichsten Sänger, Singmeister etc. geben Unterricht im Gesange, in Deklamation und allem, was zur Sache nothwendig gehört. Sie haben, wie man mich versichert, schon ohngefähr vierzig männliche und weibliche Zöglinge, und man darf wohl etwas Gutes von ihren Bemühungen erwarten — wenn man nur auch das jetzt entscheidende Publikum der „jungen Leute" wenigstens so weit erziehen könnte, dass sie nicht offenbar verderbten, was in der Schule gut gemacht war! — Auf dem Theater Feydeau hat man schon verschiedne mal die alte Marmontelsche Oper Le Sigisbé mit neuer Musik von einem Sohne des berühmten, verstorbenen Piccini, gegeben. Noch habe ich sie nicht selbst hören können; es ist mir aber viel Gutes davon gesagt worden.

Kurze Anzeigen.

IX Variations sur une Polonoise tirée de l'Opera Lodoiska, de Cherubini, pour le Pianoforte, par Joseph Lipavsky. Vienne, chez Jean Traeg. (Fr. 45 Xr.)

Die Variat. sind weder an Ideen noch Figuren neu und ausgezeichnet; da sie aber meist eine angenehme Cantilene, hin und wieder (wie Var. IX.) eine gute Führung der Stimmen, und eine leicht ausführbare Einrichtung haben, können sie mässiggeschickten Spielern zur Unterhaltung und Uebung wohl empfohlen werden.

Sammlung verschiedener Stücke, mit und ohne Begleitung, für die Guitarre eingerichtet von Andreas Traeg. No. 1, 2, 3. (Die erste No., 36, die zweyte 24, die dritte 54 Xr.) Wien, bey Johann Traeg.

Die Stücke sind nicht von Hrn. Tr. komponirt, sondern, wie auch der Titel sagt, schon bekannte Kompositionen anderer Musiker, von ihm für die Guitarre eingerichtet: sie sind also, wenn man gesagt hat, dass diese Einrichtung gut gemacht ist — nur zu nennen. No. 1 enthält Tänze von Hollmayr und Mozart, mit Flote oder Violin; No. 2 einen kleinen Sonatensatz und Variationen von Pleyl; No. 3 eine bekannte Mozartsche Klaviersonate, beyde letztere Nummern ebenfalls für Guitarre und Flote oder Violin. Der Zusatz, ohne Accompagnement, auf dem Titel, besiehet sich wahrscheinlich auf eine noch zu erwartende Fortsetzung, oder auf die

Sammlung verschiedener Variationen für die Guitarre, in Musik gesetzt von Andreas Traeg. No. 1 u. 2. (Jede 30 Xr.) Ebendas.

Die erste No. enthält Variationen über ein artiges Thema von Paisiello, die zweyte dergleichen über eins von Süssmayr und eins von Mozart. Sie sind sämmtlich denen zu empfehlen, die die Guit. nun einmal nicht, wie sie gebraucht werden sollte, (zur Begleitung nämlich) gebrauchen mögen: denn sie haben manche hübsche Figuren und sind dem Instrumente angemessen — mehr ist ja von solchen Kleinigkeiten nicht zu verlangen. Etwas unbequem liegt denn doch einiges für den Spieler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. Nº. 20. 1804.

Johann Friedrich Reichardts vertraute Briefe aus Paris geschrieben in den Jahren 1802 und 1803. Zwey Theile. Hamburg, bey B. G. Hoffmann. 1804.

Die Schilderung dessen, was Hr. Kapellmeister R. vorigen Winter in Paris erfuhr, und worauf wahrscheinlich auch unsre Leser durch andre Blätter schon vor dem Erscheinen des Buchs selbst aufmerksam gemacht worden sind: diese Schilderung ist unter dem angeführten Titel, nun heraus gekommen. Ueber alles, was die grosse und feine Welt eben damals beschäftigte, spricht Hr. R. Die Mannichfaltigkeit der Materien; das Anziehende, das viele derselben für einen jeden haben müssen, der nur einigen Antheil an der Geschichte des Tages nimmt; die mancherley Kenntnisse, die der Verf., auch ausser seinem Kunstfache, verräth; seine kecke Offenherzigkeit, und die Lebhaftigkeit seiner Darstellung — machen diese Schrift gewiss zu einem nicht unbedeutenden Produkt, und zugleich den Leser geneigt, das an dem Buche zu entschuldigen, was allerdings einer Entschuldigung bedarf, obschon dessen nicht wenig seyn möchte.

In unsern Blättern kann nur die Rede von dem seyn, was Hr. R. über Musik spricht. Das ist aber, nicht nur der Quantität, sondern auch der Qualität nach, ein Hauptstück der ganzen Schrift. Man erwartet von Hrn. R., dass er hier als wahrer Kunstkenner, als talentvoller und erfahrner Künstler, und als freymüthiger Mann sprechen werde; und man wird in seiner Erwartung nicht getäuscht. Alles, wonach etwa der deutsche Leser aus der pariser musikalischen Welt fragen könnte — und mehr — wird berührt, auch, wo es die Mühe lohnte, ausführlich durchgegangen und beurtheilt. Aber eben darum ist ein Auszug unmöglich, ein nachweisendes Inhaltsverzeichnis unnöthig. Dass Hr. R., was er z. B. über die Theater und andere musikal. Institute bemerkt, nicht in allgemeine Uebersichten gefasst hat, sondern den Leser in die vorfallenden Produktionen jener Institute selbst hinführt, so dass sich am Ende in dem, der ihm folgt, aus den einzelnen Erfahrungen und Bemerkungen ein allgemeines Resultat von selbst bildet, auch wo Hr. R. dies nicht selber ausgesprochen hat —: dies vermehrt die Lebendigkeit und Beweglichkeit der Darstellung, und mithin auch das Interesse des Lesers. — Um aber doch unserm Publikum mehr, als diese trockene Anzeige zu geben, wollen wir mit Hrn. Reichardts eigenen Worten aus mehrern Stellen des Buchs das Betrachtlichste zusammenstellen, was er über einige von denen Gegenständen sagt, nach welchen eben jetzt von deutschen Musikern und Freunden der Tonkunst zunächst gefragt werden möchte.

Ueber die grosse französische Oper sagt Hr. R. I. S. 177 folg. In dieser Woche ist das Repertoire der Oper für mich recht reich und gross gewesen. Hätte nur auch die Ausführung den Stücken entsprochen! Ich habe an einem Abende Iphigénie en Aulide von Gluck, und das grosse pantomimische Ballet Psyche gesehen; und den andern Glucks Alce-

ste und das Ballet La Dansomanie. Wie innig hab' ich mich der herrlichen Musik Glucks wieder erfreuet! So ganz hinreissen und bezaubern, wie ehemals, konnte sie mich bey dieser Ausführung freylich nicht. Damals, vor sechzehn, siebzehn Jahren, ward diese Oper, besonders von Seiten der Deklamation und Aktion, so gross ausgeführt, dass ich in den ersten Vorstellungen, die ich davon sah, gar nicht zu der Ruhe und Besonnenheit gelangen konnte, zu beobachten, worin denn eigentlich die ungeheure Wirkung des ersten Akts lage. Eine junge, ganz frische Stimme, (die Sängerin hiess, dünkt mich, Cholet,) sang zwar die Iphigenie mit Ausdruck, doch ohne in das hohe genre einzugehen. Dafür sprengte Lainez auch alle Schranken, um die höchste Höhe des Hochsten zu erstürmen: und ich kann von Glück sagen, dass er mir nicht das Trommelfell gesprengt hat. Mlle Maillard schonte sich anfanglich, und ich war fast auf gutem Wege, mich mit ihr auszusöhnen: aber gegen das Ende kam sie wieder ganz in ihre heillose Weise; und leider wurde sie dann nur mit aller Macht beklatscht. Einige gute Landsleute neben mir, die die französische grosse Oper zum erstenmal sahen, und die, gewohnt an den guten Gesang unsrer Opern und Operetten, hier noch etwas besseres und schoneres erwarteten, erstaunten über die unerhörte Insolenz des Vortrags. — Das Ganze wurde aber noch mit der alten Würde und dem grossen malerischen Ensemble gegeben. Die Chore wurden besser, als ehedem, und die ganze Orchesterparthie eben so gut und gross ausgeübt. Die herrliche Ouverture wurde mit ganz hinreissender Kraft gespielt. Ich habe mich aber des alten Wunsches wieder nicht erwehren können, dass man doch die kleine, künstliche, zweystimmige Einleitung in der weichen Tonart weglassen, und gleich mit dem imposanten Satz in der harten Tonart anfangen möchte. Es liegt dabey freylich, wie überall in Glucks Werken, eine feine Idee zum Grunde, die aber in der Ausführung nicht von der mindesten Wirkung ist — — (S. 180) In Glucks Alceste hat mir Mlle Armand, als Alceste, wieder recht wohl gefallen, wenn sie gleich in Aktion und Deklamation weit hinter der ehemaligen meisterhaften Darstellung der St. Huberty zurückblieb. Lainez hat die herrlich komponirte Rolle des Admet rein getödtet — und nun nenn' ich auch seinen Namen nie wieder. Das Chor hat heute mehr noch, als letzt bey der Iphigenie, bewiesen, dass es sich sehr gebessert hat; es hat mit Kraft und Nachdruck, ohn' alles Geschrey, und rein gesungen. Und wie wohl das in den grossen, tragischen Scenen thut, eine solche Masse in schicklicher und bedeutender Aktion zu sehen; und wie da alles zu grossem, malerischen Effekt gruppirt ist, und alles, von dem Prachtgewande des ersten Helden, bis zur Beleuchtung des Hintergrundes, zu Einem grossen Ensemble, zu Einem bestimmten, ganzen Eindruck berechnet ist! etc. Fein beobachtet und vollkommen gegründet scheint uns, was Hr. R. S. 183 folgg. über die grosse Seltenheit vorzüglicher Singstimmen in Frankreich sagt. Wir führen aus dieser Stelle nur an, was, mit gehörigen Einschränkungen, auch in Deutschland sehr zu beherzigen wäre. * Man könnte vielleicht aus dem feuchten und schnell veränderlichen Klima des westlichen und nördlichen Theils von Frankreich und aus der Nahrungsweise — wobey der scharfe, junge Wein, den das Volk dort trinkt, gar sehr in Anschlag kommen würde — manchen Grund für das schlechte Stimmorgan der Franzosen finden sollte aber nicht ein Hauptgrund in der, seit Jahrhunderten fast allgemeinen Verbreitung des venerischen Uebels liegen? Man kennt die sehr genaue Verbindung der Zeugungsorgane mit den Stimmorganen; man weiss, wie leicht das venerische Uebel Halskrankheiten hervorbringt etc. — Ein französischer Arzt, dem ich diese Gedanken mittheilte, und der viel in Italien gelebt hat, machte mir den Einwurf, dass das venerische Uebel in Italien eben so sehr verbreitet sey, und darum in Italien doch die

besten Stimmen wären. Dagegen konnt' ich aber zwey nicht unwichtige Gründe vorbringen. Zuerst werfen sich dort die innern Uebel gewöhnlich auf die äussere Haut, die bey Italienern sehr selten rein ist — (bey den Deutschen nehmen jene Uebel vielleicht noch seltner, als bey Franzosen, diesen Weg —) dann leben auch die Italiener weit mässiger, als die Franzosen (und Deutschen) etc. dessen ungeachtet kann jenes Uebel doch der Stimme der Italiener mehr schaden, als man glaubt. Die schönen Tenorstimmen — die eigentliche Vollkommenheit der Stimme — findet sich auch in Italien sehr selten und wird immer seltner; am häufigsten hörte ich sie noch am Altar von jungen Geistlichen, die von früh an unter strenger Zucht und Aufsicht lebten, und noch nicht zum vollkommnen Genuss aller Vorrechte ihrer hohen Obern gelangt waren. Schöne, volle Basstimmen sind in Italien auch viel seltner, als in Deutschland, (wo sie jedoch ebenfalls seit einigen Decennien immer seltner werden) — — Auffallend bleibt es allemal, dass ein solches Theater, wie die pariser grosse Oper, das von jeher ganz unglaubliche Summen gekostet hat und noch kostet, seit zwanzig Jahren nur Eine wirklich schöne Stimme hatte; und dieser Eine Mann mit der schönen Stimme ist aus dem südlichen Frankreich, und sah' von jeher, und siehet noch jetzt wie die Gesundheit selbst aus; so ausgezeichnet gesund, dass man ihn, den einzigen Lais, auf den ersten Blick schwerlich für einen Franzosen halten sollte, und dass er hier deshalb allgemein für gar zu massiv zu tragischen Rollen gilt. Chéron, die einzige schöne Basstimme — wiewohl auch keine tiefe — ist jetzt fast ganz ohne Stimme, und erscheint äusserst selten auf dem Theater, obwohl sein Name öfters in dem Textbuche stehet. Ich kann zu dieser Bemerkung noch hinzufügen, dass auch die einzige schöne Stimme, die man ausser dem Theater in Paris hört, Garat, eben so wenig, und fast noch weniger, Franzose dem Blute und der Lebensweise nach ist. Er ist ein Basque, und wenigstens eben so viel Spanier, als Franzose. (Auch was Hr. R. S. 189 u. folgg. über diese und einige verwandten Materien sagt, leidet, mit gehöriger Einschränkung, eine Anwendung auf Deutschland, und verdienet sehr wohl erwogen zu werden).

Ueber das treffliche Theater Feydeau, dem wir Deutsche seit einigen Jahren die meisten unsrer guten neuen Opern verdanken, sagt Hr. R. unter anderm folgendes: (I. S. 158 folgg.) Wie soll ich dir aber das Vergnügen beschreiben, welches ich im Theater Feydeau an der vollkommenen Darstellung einiger kleinen Operetten gehabt habe? Vor allen wurde Maison à vendre mit einer ganz unbeschränkten Vollkommenheit gegeben. Elleviou und Martin singen ganz allerliebst in dem Stücke, und haben allerliebste Sachen zu singen; besonders haben sie ein sehr angenehmes Duett, welches sie mit lieblicher Uebereinstimmung vortragen, und Martin singt auch ein sehr pikantes, charakteristisches, kleines Rondo: Toujours courant après ma belle etc. Die ganze Musik ist eine der angenehmsten von d'Allayrac. Aber all die einzelnen Annehmlichkeiten sind noch nichts, gegen das unbeschreibliche Ensemble, mit dem das kleine Stück gegeben wurde, Martin und Elleviou spielten so vortrefflich, als sie sangen; Mad. Dugazon spielte die Mutter mit einer Natur, wie man sie nur von den vollendeten Künstlern darstellen sieht; die ältere Mlle Pingenet spielte auch die Tochter sehr gut, und Dozainville den kargen, angeführten Nachbar überaus komisch. Alles griff so unbeschreiblich rein und schnell in einander, dass man keinen Augenblick mit einer Person allein beschäftigt war. Es ist keine Uebertreibung, wenn ich dir versichere, dass mir oft, selbst in komischen Scenen, vor Freuden über die Vollkommenheit der Darstellung die Thränen in den Augen standen. Vorher gab man noch ein anderes, ganz hübsches, kleines Stück: Le Concert, in welchem die Schauspieler selbst

eine recht angenehme Konzertmusik auf dem Theater machten. Martin spielte so brav die Violin, und Chénard, der vortreffliche Bassist, ein Schüler unsers jüngern Düport, so sehr brav das Violoncell, dass sie sich damit in jedem Konzert hätten hören lassen können. Die ältere Mlle Pingenet akkompagnirte sich auch zu ihrem Gesang eine Scene mit dem obligaten Fortepiano recht artig. Den Abend war auch einmal das Theater, nach alter pariser Sitte, recht voll. Dieses Theater wird auch überhaupt am meisten besucht, und verdienet es auch sicher: denn es ist in seiner Art das vollkommenste, und so viel ich bis jetzt noch urtheilen kann, das einzige, welches in den letzten zehn Jahren gewonnen hat. Und doch hab' ich bis jetzt die vollkommenste Künstlerin dieses Theaters, Mad. St. Aubin, noch in keiner ihrer Hauptrollen gesehen. — (S. 266 folgg.) Nun aber auch zu der vollendetsten Vorstellung, die ich im graziösen genre je gesehen habe: und das ist die von Adolph et Clara, ou les deux prisonniers, im Theater Feydeau. Mad. St. Aubin und Elleviou in diesem Stück zu sehen, ist der schönste und höchste Genuss, den sich ein Freund des Schönen und Angenehmen nur je wünschen mag. Die Grazie, der feine Weltton, das durchaus soutenirte, und immer eben so wahre, als natürliche Spiel jener Schauspielerin, ist ganz unbeschreiblich; es ist nicht möglich die Rolle von ihr zu sehen, ohne sich in sie zu verlieben, obgleich sie eine Frau von einigen viersig Jahren ist. Und Elleviou! Wenn ich Dir sage, dass er der schönste Mann in Paris, und der vollkommenste Liebhaber ist, den ich je auf dem französischen Theater sah; so wirst Du Dir ohngefähr ein Bild von ihm machen können. Dabey ein so angenehmer und geschmackvoller Tenorsänger, wie man ihn für dies genre nur wünschen kann. Auch Mad. St. Aubin hat eine zwar kleine, aber recht angenehme Stimme, und singt mit Gefühl und Geschmack, wie der liebliche Komponist (d' Allayrac) sichs für seine angenehme Musik nur eben wünschen kann. Und diese beyden vortrefflichen Menschen spielen nun nicht allein, (— sie haben die Rollen der jungen, verliebten Eheleutchen, so viel uns bekannt ist —) sondern werden von dem sehr braven Bassisten Chenard und von dem äusserst komischen Dozainville vollkommen gut unterstützt. Es ist durchaus nicht möglich, eine Scene dieses sehr angenehmen Stücks besser spielen zu sehen, und das Ganze gehet so rund und glatt weg, dass es eine Lust ist — — Mit grossem Vergnügen sah' ich denselben Abend auch wieder une Folie (Wagen gewinnet, oder Je toller, je besser, auf unsern Theatern). Die angenehme Musik, voll Leben und Bewegung, ward mir den Abend noch lieber, und das lustige Stück schien noch rascher und in einander greifender gespielt zu werden. Martin war in der komischen Bedientenrolle, und besonders in der Verkleidung des einfältigen, picarder Bauern, ganz vollkommen. In einer Nationalmelodie, welche Méhul sehr glücklich angebracht und in seine Musik verwebt hat, entwickelte er in langen, haltenden Tönen, wo ein Anderer geschrieen hätte, die ganze Schönheit seiner Stimme — —

Konzert der Eleven des Konservatoriums. (I. S. 157 folgg.) Das Konzert war um so interessanter, da das Orchester so ganz aus Eleven bestand, dass selbst der Anführer ein Eleve war. Keiner der Lehrer nahm thätigen Antheil daran, und dennoch spielten sie eine Hayduesche Sinfonie und eine sehr schwere Ouverture von Cherubini über alle Erwartung gut und brav. Dabey fehlten ihnen noch mehrere ihrer besten Kameraden, die die Messe des ersten Konsuls in St. Cloud verstärken helfen mussten — — Eine schöne Tenorstimme sang mit recht gutem Vortrage eine Arie, und zwey Waldhornisten und ein Violinist liessen sich mit Konzerten hören, wie man sie von Eleven, so erwachsen sie auch meistens sind, schwerlich erwarten sollte. Ich bewunderte den jungen Sänger besonders darin, dass er den

Muth hatte, hier in Paris so einfach zu singen; hatte aber hernach in allen Gesellschaften das Herzeleid, hören zu müssen, er habe wie ein Schüler (comme un écolier) gesungen, weil er keine bunten Verzierungen in einer sehr einfachen, gefühlvollen Arie von Sacchini machte. So wird jeder gute Keim für wahren, einfachen Gesang hier anjetzt im Entstehen erstickt. Eine weibliche Eleve, die heute auch sang, war das unbedeutendste bey dem ganzen Konzert, aus dem ich übrigens äusserst befriedigt wegging, und das ich sicher mit Vergnügen öfter besuchen werde. Es waren auch ziemlich viel abbonnirte Zuhörer da, doch eben nicht aus der grossen Welt.

Cherubini. (I. S. 96 folgg.) Des liebenswürdigen Cherubini gedenkest Du wohl noch, wie er vor siebzehn Jahren als ein junger, lieber Mann, mit Babini nach Paris kam, und da im Concert spirituel und in dem vortrefflichen Concert d'amateurs etc. zum erstenmal Haydnsche Sinfonieen hörte? wie er ganz erstaunt und entzückt, zuletzt blass und fast versteinert dastand? Der schöne Augenblick hat gewiss für seinen nachherigen Geschmack und Kunststyl entschieden. Und wenn er auch dadurch der erste italienische Sinfkomponist wurde, welcher der Instrumentalbegleitung oft die Singparthieen aufopfert; so ist er auch wieder der erste und einzige unter seinen Landsleuten, der solche Orchestereffekte hervorzubringen im Stande war, und ein so eigenes und kunstreiches genre geschaffen hat. Welche Anstrengung es ihm aber gekostet, so gegen sein natürliches, angenehmes Talent für gefälligen Gesang anzugehen, und auf einem verschiedenen Wege mit unserm Haydn Schritt zu halten, das sieht man leider seiner Gestalt nur zu sehr an. In seinem Gesichte und ganzen Wesen ist nichts mehr von der lieblichen, heitern Jugendfrische, die uns damals so an ihm auffiel; er sieht schwach, kränklich und melancholisch aus. Doch entstellt ihn dieses gar nicht; es macht ihn vielmehr sehr interessant. Er sagte mir, dass er ganz abgezogen von der Gesellschaft, mit einer lieben Frau und zwey lieben Kindern eingekehrt häuslich lebe. Hieran hat auch wohl die Ungerechtigkeit und Undankbarkeit ihr Theil, mit der man hier diesen seltenen Künstler behandelt. Seit seines ganzen, zehnjährigen Aufenthalts in Paris hat er noch keine Oper auf das grosse Operntheater bringen können. Schon vor mehrern Jahren hat er für solches eine kleine Oper gemacht, die man aber seitdem immer für andere Opern favorisirter Komponisten, wie jetzt wieder für Paisiello's Proserpina, zurückgesetzt hat. (Unsre Leser erinnern sich aus diesen Blättern, dass man endlich, da es mit dieser Proserpina nicht recht glücken wollte und man etwas zum Behuf neuer Ballets hervor suchte, diese Oper Cherubini's vor kurzem gegeben hat, und wie es dem trefflichen Manne auch damit ergangen ist). Alle die schönen Werke, die wir in Deutschland so allgemein bewundern, hat er für das kleine Theater Feydeau gemacht. Eben so gehet es auch Méhul; der doch, wie Cherubini, Inspektor und Lehrer beym Conservatoire de Musique ist, welches anfängt, der grossen Oper bessere Stimmen zu liefern. Wäre der Gewinn von einer grossen Oper, die Beyfall findet, nicht so ansehnlich; so würde es mich wundern, dass solche Männer nur den Gedanken fassen konnten, für jene Schreyhalse komponiren zu wollen: denn die ersten Rollen lassen sich die Alten nicht nehmen, wenn sie nicht durch einen Machtspruch, wie er von oben herab für Paisiello erschollen ist, dazu gezwungen werden. — (Wir geben diese, so wie die obige Stelle über das Theater Feydeau auch darum unsern Lesern so gern, weil sie daraus sehen, dass Hr. R. — was ihm gewiss zur Ehre gereicht — in diesem Buche jedem fremden Verdienst Gerechtigkeit wiederfahren lässt, auch wenn er es auf einem Wege trifft, der demjenigen, auf welchem er selbst wandelt, entgegengesetzt ist).

Garat und sein öffentliches Konzert. (II.

S. 402 folgg.) Endlich kam heute das seit Monaten angekündigte Konzert Garats im Theat. Feyd. zu Stande, und das Haus war gepfropft voll. Ehe ich Dir von diesem Konzert etwas sage, muss ich dir den alten Garat, wie Du ihn hier vor sechzehn, siebzehn Jahren gekannt hast, ins Gedächtnis rufen. Du weisst, damals übte er mit seiner von Natur sehr angenehmen und biegsamen Stimme, als Dilettant, das sonderbare Talent, allen Sängern und Sängerinnen, die er hörte, in Stimme und Manier nachzuahmen, und besass dieses Talent wirklich in hohem Grade. Er konnte manche Bravourtirade der Mara eben so glücklich nachahmen, als andere Geschmacks- und Empfindungswendungen der Todi. Vor allem aber wusste er das Manirirte und endlos Verzierte eines Davids und anderer italienischer Sänger so vollkommen nachzuahmen, dass man damals, da man wirklich auf gutem Wege war, den ächten Gesang zu kultiviren, allgemein gar grosse Lust an den parodirenden Spassen hatte. Die Königin gab ihm eine jährliche Pension von sechstausend Livres, um ihn in Paris zu fixiren und zuweilen ihren Spas an seinem ausserordentlichen Nachahmungstalente zu haben. Es gab ihm damals noch ein Interesse mehr, dass er behauptete: er habe nie den mindesten Unterricht in der Musik gehabt und kennete auch nicht einmal die Noten. Bey der haufigen Uebung seiner biegsamen Stimme, in Nachahmung all der zum Theil schwierigen Kunststücke und Ausschweifungen neumodischer Sänger, erhielt er nach und nach wirklich eine grosse Fertigkeit. Da es in der Revolution schwer wurde die Hofpension zu konserviren, wenigstens, wenn er auch auf seinen Onkel, den damaligen Justizminister, etwas rechnen konnte, doch nicht mit Sicherheit darauf zu bauen war; in der Revolutionszeit sich auch manches anderte, fremde Sänger, besonders seit dem Untergange des Hofes, von Paris entfernt blieben; ein Revolutionslied, kräftig vorgetragen, mehr galt als alles andere: so kam Garat nach und nach dahin, von dem Gesange wirklich Profession zu machen. Er benutzte nun alle die Fertigkeiten, mit denen er bisher Spass gemacht hatte, um damit im Ernste zu glänzen, und mochte am Ende wohl selbst glauben, dass er nicht nur die grössten italienischen Scenen im achtitalienischen Geschmack und Sinne singe; sondern auch wohl, dass er sich selbst eine ganz eigene Manier erfunden hatte, die eben darum allen andern vorzuziehen sey, weil sie das Pikante von allen andern in sich fasste. Als wenn überall das bizarreste Gemisch von dem Auffallendsten aller Manieren, auch der allermanierirtesten, wieder eine Manier zu nennen wäre? Dem pariser Publikum hat er dieses mit allen Virtuosenkunstgriffen, mit denen man ein solches Publikum blendet und gängelt, glauben zu machen gewusst, und der grösste Theil desselben schwört, oder schwor wenigstens bisher, bey seinem Namen und seiner Manier. (Dass unser Korrespondent in Paris zu diesem grössten Theile keineswegs gehöre; dass er vielmehr in seinen Urtheilen über diesen Gegenstand, so wie über die andern von Hrn. R. berührten, fast in allen Hauptsachen, zusammentreffe: das wissen unsre Leser). Das heutge Konzert scheint ihm aber Schaden zu thun; doch nur, weil man seine Stimme schwächer als bisher gefunden, und man mit seinem ängstlich angestrengten Vortrage und mit seinem närrisch-prätendirenden Wesen unzufrieden war. Er erschien nämlich vor der sehr glänzenden Versammlung ganz schwarz angekleidet, in einer so vornehm herablassenden Stellung, als wenn er durch den Verlust seiner Pension — die ihm wirklich vom Minister des Innern vor wenigen Monaten erst gestrichen worden ist — zu dieser Erniedrigung gezwungen wurde, aber wohl seine innere Erhabenheit kenne und fühle. Nachdem er so ganz nachlässig, wie von ohngefähr, an den Rand des Theaters, auf welchen das Orchester gestellt war, gekommen, und das allgemeine Klatschen und Jubeln der Versammlung mit halbem, gnädigen Nicken erwidert,

dann n i seinen grossen, blauen Augen nach den wenigen Personen im ersten Range umhergeblickt hatte, für die allein zu singen seiner würdig sey — stand er, bis der Orchester in Gang kam, eine Hand auf das Notenpult gestützt, die andere mit dem grossen Hute zur Erde herabgesenkt, wie ein Schlachtopfer da, das den Opferpriester erwartete. Sobald das Orchester aber zu spielen anfing, gerieth er in grossen Direktionseifer, und arbeitete sich auch während des Gesanges mit dem ganzen Leibe ab, um das Orchester in rechten Gang zu bringen und zusammen zu halten. Zu jeder etwas schweren Passage, die er sonst, da es Spass vorstellete, mit Lachen hervorbrachte, machte er jetzt die angestrengtesten Geberden und Krümmungen, und überzeugte dadurch die Menge von der grossen Kunst und Schwierigkeit seiner Exekution vollkommen. Erst sang er eine alte Scene von Nasolini, ganz in dem italienischen Karikaturvortrage neumodischer Sänger, über welche sich niemand mehr aufhalt, als selbst Italiener von Kunstgeschmack und Sinn. Dann sang er mit Mad. Scio-Messié (vom Theat. Feydeau,) das herrliche Duett aus Glucks Armida, und liess sichs recht angelegen seyn, die gänzliche Abspannung und Weichlichkeit des Rinaldo, mit Stimme, Vortrag und Gebehrde, in der vollkommensten Uebertreibung auszudrücken, so, wie sie selbst auf dem Theater von unausstehlicher Affektation seyn würde: und nun gar in einem Konzerte! Dazu entführte Mad. Scio, die im guten, achtitalienischen Geschmack singen kann und gerne singt, gar nicht in den deklamatorischen, französisch-theatralischen Ton der achtfranzösischen Opernscene, und es fehlte also selbst der Kontrast, auf den der Komponist das ganze Duett angelegt hat, und durch welchen jene Uebertreibung Garats wenigstens eine bestimmte Bedeutung erhalten hatte. Das ganze, engverkettete Duett ging darüber auch so auseinander, dass diejenigen, die es nicht auswendig wussten, keinen Begriff von der wahren Natur dieses Meisterstücks bekamen. Dazu kam auch noch, dass die enthusiastischen Anhanger Garats, angstlich besorgt für ihn, nach jeder kurzen Tirade, die er vorzutragen hatte, klatschten und Beyfall riefen, und damit jedesmal die Hallte der nachsten Tirade, welche Mad. Scio zu singen hatte, bedeckten. Ein Duett aus Mozarts Don Juan, welches Garat mit Mad. Strinasacchi (von der italienischen Opera buffa) sang, fiel nicht glücklicher aus. Diese Sangerin schien bey dem Duett kein anderes Interesse zu haben, als zu zeigen, wie viel starker ihre Stimme, als die der Mad. Scio, sey. Diese hatte wirklich, gegen den Charakter ihrer Rolle, ihre gar nicht schwache Stimme zu Garats wollüstig zartlichem Girren herabgestimmt. Neben der vollen, starken Stimme der Italienerin erschien nun Garats Stimme auffallend schwach. Beyde gingen auch durchaus gar nicht in Mozarts Geist ein; beyde trugen ihn neumodisch-italienisch vor. Zuletzt sang Garat eine zu recht sehr neumodischem Vortrage absichtlich gemachte Polonoise von Trento, mit unzahligen Verbramungen und Schnirkeln: diese trug er aber auch so vollkommen rein und vollendet vor, dass darüber alle Freunde des komischen, barocken Gesanges mit Recht hochst erfreut seyn mussten. Man rief ihm allgemein Da capo. Statt dessen erschien aber mit einemmal aus den Kulissen ein kleines Klavier-Fortepiano. Garat sank auf einen Stuhl davor halb ohnmachtig nieder, und sang, sich selbst mit einigen Fingern begleitend, eine sehr hübsche, empfindsame, tragische Romanze, mit sehr vieler Seele und mit pikantem Ausdruck. Hier war er ganz in seinem Elemente. Romanzen, besonders in der basquischen Sprache, tragt er mit einer Wahrheit und Eleganz vor, wie Keiner. Hört man diese von ihm, so kann man nicht genug bedauern, dass er sich, mit seiner schonen und biegsamen Stimme, mit seinem sehr feinen musikalischen Ohr und recht zartem Kunstgefühl, nicht früh der Kunst ernstlich gewidmet hat. Er hätte ein achter, grosser Sanger werden konnen. Dann

würd' er es auch sicher nicht für nöthig und nützlich erachtet haben, in seinem ganzen Betragen und Wesen einen auffallenden, närrischen Charakter anzunehmen, und würde sicher auf die Ehre, allen Fats zum Muster zu dienen, gern Verzicht geleistet haben. In der Instrumentalparthie dieses Konzerts war nur ein Violinkonzert hervorstechend; dies war aber auch von einer so seltenen Vollkommenheit, als man hier nur immer, nach Rode, zu hören erwarten konnte. Lafond heisst der junge, bescheidene Virtuos, der in seinem Aussehn und Wesen viel von Guerin hat, und der sein Konzert mit einer Reinheit, Eleganz und Sicherheit spielte, wie man diese seltnen Eigenschaften nur bey den grossten Virtuosen vereinigt findet — —

Doch genug zur Vorkost und zum Beleg unsers Urtheils, dass Musiker und Freunde der Tonkunst an diesen Briefen eine eben so angenehme, als lehrreiche Lektür haben können. Hr. Kapellm R. verspricht am Ende eine Fortsetzung dieses Buchs, und in der Vorrede ein mehr ausgearbeitetes Werk über die pariser Theater — wenn man sie wünsche. Sollte daran zu zweifeln seyn? —

Kurze Anzeigen.

1) *12 Menuetten und Trio für das Klavier, welche im Jahr 1800 in dem k. k. kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt worden, von J. Hörmann.* (Pr. 1 Fl.)

2) *12 Deutsche Tänze für das Klavier, welche im Jahr 1800 in dem k. k. kleinen Redouten-Saal in Wien aufgeführt worden, von J. Hörmann.* (Pr. 1 Fl. 20 Xr.) Beyde bey Mollo in Wien.

1) Wenig neue Menuetten sind so gut in dem Charakter dieses Tanzes, in welchem das Pathetische mit dem Graziosen wechseln soll, geschrieben worden, als die meisten der vorliegenden. In Ansehung der Musik an sich, läuft wohl zuweilen etwas zu Verbrauchte mitunter: doch öfter stösst man auf ungewohnliche und sehr gute Wendungen. Das letzte Trio soll doch nach der Arie der Zerlina im Don Juan, so wie No. IX. nach der Arie Don Juans seyn?

2) In den deutschen Tänzen hat Hr. H. zwar den Charakter des Tanzes selbst ebenfalls meistens gut getroffen, aber in seiner Musik denn doch zu viel gemeinen und leeren Klingklang angebracht. Die Coda ist nicht übel.

Anekdote.

Ein Israelit, der sich auf Noten verstand, aber auf solche, die in der Bank gelten, und viel vom Generalpacht, nichts vom Generalbass gehört haben mochte — besahe sich den schönen, neuen Konzertsaal in Berlin. Bekanntlich sind die Namen einiger der grössten Tonkünstler in der Dekoration angebracht. Handel und Gluck fielen unserm Mann zuerst in die Augen. Na, sagte er, haben sie doch, Gott weiss, mit Einsicht und Geschmack das beygeschrieben: Handel und Glück! —

(Hierbey als Beylage Beethovens Porträit.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Februar. Nº. 21. 1804.

Gedanken eines Franzosen über die Analogie zwischen Gesichts- und Gehörsvorstellungen, zwischen Malerey und Musik.

Diese Gedanken gebe ich im Auszuge aus folgendem Werke: Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calculs et hypotheses sur la poésie, la peinture et la musique. — Par R. S. C. A Paris, 1803. II Tomes. So gewagt Vieles in den Hypothesen des Verf. seyn mag, und so originell besonders die beygefügten Kupfertafeln auffallen, welche das Malerische in der Musik an Notensystemen recht sichtbar zu machen suchen, so wird man doch den Scharfsinn, mit dem die Grundidee durchgeführt ist, und manches Wahre in der Betrachtung der angegebenen Analogie nicht verkennen. Freylich vermisst man in den Erklärungen oft philosophische Bestimmtheit.

„Gesang (sagt der Verf.) ist eine Reihe Töne, geeignet, das Ohr zu rühren, und eine Sensation oder ein Bild dem Geiste zu malen. Aller angenehme oder eindringende Gesang, der nicht den Ausruf eines lebendigen Wesens oder die nachahmende Intonation der Empfindungssprache malen soll, enthält eine mehr oder weniger merkliche Figur, wovon sich aber die Imagination nicht immer Rechenschaft giebt, entweder wegen der schnellen Ausführung oder wegen der Verwicklung des Objekts. Kurz, aller wahre, rührende Gesang ist der wahre Accent der Natur, oder die wahre Schilderung eines ihrer Gemälde. Diese Schilderung existirt nicht blos für die Imagination, sondern zum Theil selbst fürs Auge, weil der Gedankensitz, das Hirn, auf die nämliche Art durch die Töne afficirt wird, als durch die Lichtstrahlen, um über Objekte zu urtheilen. Hierauf gründet sich ein mathematisches System für den Gesang. — Aller Gesang muss für die Imagination eine mehr oder weniger klare Malerey einer Sensation oder eines Bildes seyn. Beyspiele geben die für bedeutungslos gehaltenen Sinfonieen; eine nicht minder schöne, als malerische, von Haydn, nimmt in einer feurigen Einbildungskraft gradweise einen Charakter, eine Figur an: hier ertönt die Wehklage einer unglücklich Liebenden, dort erscheinen streitende Helden, erhebt sich Waffengeklirr und Siegesgesang, da vermischen sich Verzweiflung der Ueberwundenen, Triumph, Schmerz, Ruhm und Schaam. Bald belagern diese Eindrücke den entflammten Hörer; er glaubt die Wirkungen zu sehn, zu hören. Die Extase, worin er schwebt, ist Werk seiner Einbildungskraft, welche alle diese Gemälde durchläuft, so wie sie sich im Geiste genau mit den nämlichen Zügen abdrücken, als mit denen sie der schildernde Künstler in der Notenreihe auf dem Papier entwirft. Die Mittel hierzu sind stets einfach, und das Gehirn wird stets auf einerley Art von den, zwey Bilder übertragenden, Sinnen, dem Gesicht und Gehör, afficirt. Zum Beyspiel diene eine gerade Linie, in Vergleichung mit einem ausgehaltenen gleichen Tone, wobey gleiche Nervenerschütterung statt findet, und das Gehirn den Ton immer auf dieselbe gerade Linie idealisch setzt. —

Aus dem Satz: hohe und tiefe Töne können der Imagination eben so leicht Figuren zeichnen, als die spitzen oder stumpfen Winkel es für das Gesicht thun, folgt: 1) für jedes Bild lassen sich die Noten und Reflexionspunkte sichtbarer Winkel auf dem Papier einander substituiren, weil sie den nämlichen Eindruck dem Gehirn mittheilen, 2) die Noten zeichnen in der That den einfachen Zug der Figuren, welche sich die Einbildungskraft entwirft, wenn der Gesang wahr und nachahmend ist, weil die Töne dem Geiste die nämliche Wendung oder Richtung darbieten, als die Punkte in einer Zeichnung dem Auge. — Wenn unsre Musik zu dieser Analogie auch nicht immer ganz zureicht, so nähert sie sich doch ihr sehr, und lässt die Intention errathen. — Für jedes in der Musik vollkommen dargestellte Bild stimmt die sichtbare Richtung mit dem Zuge des Gesanges überein, und die Form des Objektes muss sich auf dem Papier in der Notenreihe finden. — Aller nachahmende Gesang kann streng kalkulirt oder gezeichnet werden, unbeschadet des Geschmacks in Ausschmükkung der Wendungen, und ohne sich vom Typus zu entfernen. Kurz, man kann die Umrisse des Körpers gleichsam singen, wie man sie zeichnet."

„Dieses System ist nur auf bewegliche Bilder streng anwendbar. Obgleich Gesicht und Gehör, zu Beurtheilung der Objekte durch Höhe und Tiefe in der Musik, wie durch das Scharfe und Stumpfe in der Malerey, zusammenstimmen: so ist doch zu bemerken, dass, bey der Schnelligkeit des Lichts, das Auge auf einmal alle Winkel einer Figur wahrnimmt, während das Gehör blos successiv die Töne einer nachahmenden Melodie vernimmt. Daher muss das Gehirn die Punkte der musikalischen Zeichnung, welche successiv von diesem Organ aufgenommen werden, den Körpern beylegen, welche es sich malt. Daher rufen die dem Gehör durch die Noten gezeichneten unbeweglichen Bilder im Gehirn nicht so schnell das Bild hervor, weil die Succession der Töne zu ausgedehnt ist. Ein Haus, einen Felsen malt sich der Geist durchs Gehör z. B. nicht so leicht, als die Krümmungen eines Flusses oder einen Wasserfall. Zu Beyspielen dient die Darstellung der Meeresfluthen, eines Sturms, eines Schiffbruchs. Man vergleiche die Ouverture der Iphigenie in Tauris. Eben solche Wahrheit in der Notendarstellung findet man im Sturme, in de la Rosiere von Gretry, oder im Tableau parlant und im Re Teodoro. Hieher gehört auch die malerische Schilderung des Laufs eines Flusses in der Armida von Gluck, und in Haydns Schöpfung der Flug der Vögel, die Unruhe der See, die Windung der ersten Schlange, die Schöpfung des Lichts. — Alle schildernde Melodie lässt sich also, vermöge der ihr entsprechenden Umrisse in den Noten, mathematisch und geometrisch berechnen."

1) „Der Warmestoff ist Agens des Gehörs, wie der Lichtstoff Agens des Gesichts. Der Ton wird durch den Warmestoff hervorgebracht, in wiefern sich dieser durch die Erschütterung aus den Körpern entwickelt und auf den Warmestoff der Luft zurückwirkt, welcher ihn ins Ohr fortpflanzt. Die Gegenwart der Luft ist immer nothwendig. 2) Der elastische Ressort des Warmestoffs, mehr oder weniger in Thätigkeit gesetzt, erzeugt die Empfindungen des Tiefen und Hohen im Gehör, oder die Töne, wie der elastische Ressort des Lichts auf den Sehnerven die Farben. 3) Die vollkommene Analogie beyder Agentien, des Warmestoffs und des Lichts, beweist je mehr und mehr, das Gehör sey gleichsam nur ein unvollkommneres Sehen. Die Basis des Lichts und Warmestoffs ist identisch. Aus dem Entgegenwirken zwischen Luft und Warmestoff entsteht der Donner. Der Elasticitätsgrad bestimmt den mehr oder weniger dumpfen Knall. Das Ohr beurtheilt das Tiefe und Hohe nach den aus dem Elasticitätsgrade des entwickelten

Wärmestoffs entspringenden Wirkungen, so wie das Gesicht die Gestalten und Farben nach dem Elasticitätsgrade des Lichts. Das Auge findet im gebrochnen prismatischen Licht die sieben Farben; das Ohr in einem akustischen Prisma die sieben Töne, die den sieben Farben entsprechen. Die sieben Farben und sieben Töne entsprechen einander einzeln und in der harmonischen Verbindung. Jeder Akkord der drey primitiven Töne bringt die Wirkung eines neuen mittlern Tons hervor. — Experimente sprechen für diese Theorie. Ein glühender Stahl zeigte nach und nach die sieben Farben, und gab, bey jeder Farbe, mit einem Stahl berührt, die einzelnen sieben Töne an. Schon der blinde Saunderson verglich die rothe Farbe dem Trompetenton; der taubstumme Massieu erklärte diesen als die rothe Farbe des Ohrs. — Der Wärmestoff, durch Expansion ausgehend, bringt die Wärme; durch Erschütterung mitgetheilt, den Ton hervor. Im erstern Fall wirkt die Elasticität wenig oder gar nicht; im andern wirkt sie auf den Wärmestoff der Luft, stets proportionirt der Erschütterung und dem Zustande der Härte oder Wärme des geschlagenen Körpers. — Die tiefen Töne entstehen von einem geringen Grade des elastischen Ressorts des innern Wärmestoffs, und die höhern von einem grössern. Die einen und die andern wachsen nach Verhältnis der Wirkung dieses Ressorts auf den Wärmestoff der Luft, so wie die Farben wechseln nach dem wachsenden Grade des elastischen Ressorts des Lichts. Je mehr Elasticität des Wärmestoffs eines Körpers sich durch die blose Ausdehnung verliert, und also Wärme sich um ihn verbreitet, um so weniger bleibt zur Entwicklung durch die Erschütterung übrig, und um so tiefer müssen die Töne werden. — Die Körper erhitzen sich durch Erschütterung oder Hervorbringung der Töne. Je mehr sie Wärmestoff von sich geben, und mit rother Farbe leuchten, um so weniger behalten sie für die Erschütterung und Ton-Erzeugung übrig. Die Töne steigen nach dem zunehmenden Grade der Erhitzung herunter. Ueberfluss des Wärmestoffs und Dichtheit der Substanzen sind die Bases des Tons. —

Leipzig, im Febr. 1804.

E. F. Michaelis.

Recension.

Variations pour le Pianoforte comp. et déd. à Mr. le Comte Maurice Lichnowsky par L. v. Beethoven. Oeuvre 35. A Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Unerschöpfliche Einbildungskraft, originelle Laune, tiefes inniges Gefühl bis zur Leidenschaftlichkeit, sind gleichsam die einzelnen Züge, aus denen die geniale Physiognomie entstehet, die fast alle Arbeiten des Hrn. v. B. auszeichnet, und ihm, da besonders in seinen spätern Arbeiten die Sorgfalt, den einmal gewählten Charakter festzuhalten, das Freyeste mit Reinheit im Satze, und ich möchte sagen, mit kontrapunktischer Eleganz zu verbinden, unverkennbar ist — unter den Instrumentalkomponisten des ersten Ranges einen der ersten Platze bestimmt.

Alles das eben angeführte Eigenthümliche dieses Künstlers findet man nun in einem ganz besondern Grade an dem oben genannten Werke. Schon die Form des Ganzen, die so sehr vom Gewöhnlichen abweicht, zeigt von unverkennbarer Genialität. Ehe das eigentliche Thema — ein Satz aus dem von ihm komponirten Ballet: „Gli uomini di Prometeo" das auch in einzelnen Bogen bey Hoffmeister und Kühnel im Klavierauszuge erschienen ist — anhebt, erscheint nach einem vollen Griffe der Es dur Harmonie, als Tonart des Ganzen, der einfache Bass des Thema in dreyfacher Verstärkung als Introduktion: gleich nachher als Bass mit einer Melodie, dann als Mittelstimme von zweyen umschlungen, und endlich als Oberstimme unterstützt von drey neuen — mithin nun als vierstimmiger Satz. Schön und natürlich geht hier Eins aus dem

Andern hervor; nur kann Rec. den Wunsch nicht unterdrücken, dass der Bass der zweyten Klausel des Thema, da, wo er zu Anfang ganz nackt erscheint, ein wenig bedeutender hätte seyn mögen, das aber freylich Hr. v. B., so leicht ihm auch hier, ohne Schaden für die angezeigte schöne Behandlung, eine kleine Abänderung gewesen seyn würde, wahrscheinlich verschmähte, um das Thema alsdann doch ganz so geben zu können, wie es einmal ein grosses Publikum im Ballet zu hören gewohnt war. Nach dieser Introduktion mit ihren allmählich immer voller angewachsenen Sätzen, tritt nun das Thema selbst kraftig hervor, und aus ihm entwickelt Hr. v. B. mit seiner bekannten Gewandheit 15 vortreffliche Veränderungen, an die sich ein fugirtes Finale mit noch zwey sehr schönen Variationen und einem Excursus anschliesst.

Um die Recension dieses sehr bedeutenden Werkchens — freylich nicht der Bogenzahl nach; allein wie manche Oper giebt es, über die sich überhaupt nicht halb so viel sagen lässt — nicht zu einem Buche anwachsen zu lassen, muss sich Rec. begnügen, nur das Wichtigste anzuführen, dem einige Erinnerungen folgen sollen. — Jeder, der mit Hr. v. B.s Arbeiten, und wäre es auch nur oberflächlich, bekannt ist, wird wohl auch ohne Rec. Versicherung zum voraus überzeugt seyn, dass ihm hier weder verbrauchte Figuren, noch viel weniger dürftige Harmonieen zu ihrer Begleitung geboten werden. Aber schwerlich dürfte es irgend einen seiner Verehrer — zu ihrer Ehre will ichs glauben, dass ihre Zahl recht gross ist — geben, der, auch bey sehr grosser Erwartung, nicht dennoch durch die höchst genialen Figuren, Brechungen, und den Rhythmus der dritten Var., durch den unerwarteten, anspruchslosen Rückgang nach Es dur in den letzten drey Takten der sechsten Var.; und vorzüglich durch den launigen Eigensinn der zehnten Var., höchst angenehm überrascht werden würde. Eben so ist die zwölfte Var. aus einer schönen, neuen, und wirklich bedeutenden Figur geschaffen. Aber ganz vorzüglich gelungen ist, nach Rec. Meynung, das Minore Var. 14, das Largo Var. 15, und das Finale fugato. Im Minore ist erst der Bass des Thomas die Oberstimme; dann, bey der Wiederholung die Unterstimme. Durch diese Umkehrung und mit Hinzufügung einer kleinen Bindung, erhalten, unter andern, die schon an sich schönen, neuen, harmonischen Fortschreitungen im 7ten Takte noch einen ganz eigenthümlichen Reiz, so wie überhaupt dieses Minore durch seinen so tief ergreifend traurigen und so durchgehaltnen Charakter selbst als ein für sich bestehendes kleines Tonstück der schönsten Wirkung gewiss seyn kann. Das Largo mit einem Schatze neuer, trefflicher Ideen wird sicher jeden, der seine ganz eignen Schwierigkeiten so zu besiegen vermag, dass man ihrer Ausführung keine Anstrengung mehr anmerkt, einen herrlichen Genuss gewähren. Denn freylich, um nur beyläufig Eins anzuführen, das Eckige, Ungleiche der Tonanschläge verträgt diese Variation durchaus nicht. Es muss alles so leicht und gleich dahin fliessen, als wenn es Spas wäre. Es versteht sich, dass hier nur vom Mechanismus der Finger die Rede ist: dem Ausdrucke selbst mag man den Ernst immerhin anmerken. — Spuren solider kontrapunktischer Kenntnisse, geläutert durch gebildeten Geschmack, trägt nun vorzugsweise das Finale fugato an sich; und hier ist es auch, wo sie dem Kenner, wie dem gebildeten Kunstliebhaber, die meiste Freude machen werden, weil er sie eben hier mit Recht erwarten darf. Das fugirte Bruchstück des Thema besteht nur aus den wenigen Bassnoten:

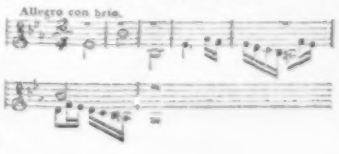

woraus aber des Komponisten unerschöpfliche Laune nicht wenig gemacht hat. Eine der vorzüglich glücklichen Ideen, nachdem sich das Thema bald als Mittelstimme, bald als Oberstimme, immer richtig von seinem Begleiter, oder doch wenigstens einer ihm sehr ähnlichen Figur unterstützt, gezeigt hat, dünkt Rec. (der interessanten Spiele durch Drehen und Wenden der Harmonieen, Umkehrungen und dergleichen nicht zu gedenken,) die Stelle, wo das Thema al rovescio erscheint. Es ist der letzte Takt des 5ten Systems auf der 17ten Seite. Auch die Folge der Gedanken bis zum Einschnitte in B, das Ende auf derselben Seite, verdient unter so vielem Auszeichnenswerthen eine Auszeichnung. Doch, hier mag es genug seyn, da das Gesagte hinreichen wird, die Neugierde aller Kenner und gebildeten Kunstliebhaber nach dem Werkchen selbst rege zu machen. Ich möchte diese Variationen unter den neuern Früchten dieser Gattung die Variationen par excellence nennen. —

Nun noch einige Bemerkungen an den Komponisten.

Statt der vier ersten Takte der 2ten Klausel der 5ten Var. hätte Rec. von der reichen Erfindungsgabe des Hrn. v. B. gern etwas anders gehört, da die drey Imitationen in der Oktave, wie sie hier erscheinen, auf einem und demselben Instrumente, sich ein wenig zu einförmig ablösen.

Der Canon in der Oktave Var. 7 ist zwar durchaus, — nur ein einziges mal, aber absichtlich, wird die canonische Form gegen den galanten Styl vertauscht — streng und richtig gearbeitet, aber auch ziemlich — steif. Hr. v. B. hatte verschmähen sollen diese Künsteley, (da sie nichts weiter ist als das,) hier, in diese Variationen, aufzunehmen. Was in einem Kunstwerke nur zum Verstande spricht, ist wenigstens ein hors d'oeuvre. Und dass bey diesem Canon das Gefühl leer ausgeht, wird Hr. v. B. durch sein eigenes bestätigen müssen. — Wenn dem verletzten Sechzehntheile im zweyten Takte des Largo in dieser langsamen Bewegung der F moll-Akkord zum Grunde lag, wäre es richtiger und zuverlässig besser. Die strenge Analogie zwischen diesem und dem vierten Takte, wo die Oberstimme mit jener ähnlich in Terzen fortschreitet, kann das Herbe unmöglich versüssen, was in dem angeführten Takttheile so fühlbar wird. Noch mehr fällt es da auf, wo die nämliche Stelle in einer andern Brechung wiederkommt. — Seite 20 ist Hrn. v. B. auch eine kleine Nachlässigkeit entgangen. Das letzte Achtel des zwölften Takts im Basse muss

und das nächstfolgende Viertel mit dem Punkt heissen. So ist die Fortschreitung S. 21 vom 5ten zum 6ten Takte im Basse ebenfalls unrichtig; wenigstens, gelinde gesprochen, minder gut, als wenn stünde:

Dasselbe gilt mit einer kleinen Abänderung, wo bald darauf eine ähnliche Stelle vorkommt, welcher gleiche Harmonie zum Grunde liegt.

Denen, die diese Variationen einstudiren wollen, kann Rec., um ihren Muth zur Beharrlichkeit anzufeuern, die Versicherung ertheilen, dass, gelingt es ihnen, alle die vielen Schwierigkeiten mit Leichtigkeit zu exekutiren, jeden vorgezeichneten Ausdruck genau der Ausführung einzuverleiben, so dass er wie eben erst empfunden klingt, so wird es sicher keine Klavierkomposition geben, die sie als unausführbar für ihre Kräfte bey Seite zu legen brauchten. Ich sage keine, denn selbst für das Spiel Seb. Bachischer Fugen die Finger zu üben, wird hier Anlass genug gegeben. Kurz, wer diese Variat. genau wie geschrieben steht, ohne sichtbare Anstrengung vorträgt, gehört zu den ersten Klavierspielern. Bleibt er nun nicht blos im Ausdruck dem Komponisten

treu, sondern vermag er obendrein noch von dem Seinen **quantum satis**, und zwar vom **Guten, Genialen** hinzu zu thun: so nimmt er mit allen Ehren einen Platz unter den wahren Klavier**virtuosen** ein. — Einige Winke, in sofern sie das Einstudiren dieser Var. selbst anlangen, dürften vielleicht Manchem von einigem Nutzen seyn können. Es versteht sich, dass ich hier weder zu dem Virtuosen, noch überhaupt zum Genie spreche. Das hervorragende Talent, so wie auch die, welche nicht Klavierspieler sind noch werden wollen, mögen das Folgende überschlagen.

Bey der 3ten Variat. ist ja darauf zu sehen, dass die Hand schon einen Augenblick vor dem Anschlage des vollen Griffs über den Tasten hangt. Sonst wird daraus ein eckiges, dem sonderbaren Rhythmus gar nicht zusagendes Spiel — ein hier am wenigsten zu ertragendes Rücken.

Das Gelingen der 10ten Variat. wird die Beobachtung derselben Erinnerung ebenfalls erleichtern; nur muss die linke Hand vorzüglich bestimmt einsetzen und den Finger der frühern Note dem der drauf folgenden, so zu sagen, zuwerfen. Z. B. mit dem fünften anfangen, und so abwechselnd zum 4ten 3ten 2ten überspringen. — Die 12te Var. verlangt beyde Hände vorzüglich ruhig, und ich mochte sagen, etwas schlaff: sonst mochte das Schleifen, je zwey Sechzehntheile zusammen, schwerlich gelingen. Jeder andere Ausdruck aber würde für diese Figur hier unpassend seyn. — Die 13te Var. ist eine treffliche Uebung im Treffen springender Passagen, und kann vorzüglich dazu dienen, dem 4ten Finger der rechten und dem 3ten der linken Hand Festigkeit und Kraft zu geben. Sie müssen beyde, der erste in die Vorschlagsnoten oben, der andere in die Stützungsnoten im Basse, mit rechter Energie einsetzen; dadurch erhalten auch die Hände selbst den nothwendigen Wurf in die Accorde in der Mitte. — Ueber das Minore, da es eigentlich keine Handschwierigkeiten enthält, sage ich nichts: gebundener, der Vorschrift treuer Vortrag ist der einzige rechte, und so wird man das weiter oben Gesagte bestätigt finden. Der 15ten Var. gehört die schon früher gemachte Bemerkung, dass die vielen Noten so locker und fliessend als nur immer möglich, und ohne alle sichtbare Mühe müssen ausgeführt werden. Noch besonders warnt Rec. hier vor dem leider jetzt überhaupt zu häufig angewendeten tempo rubato, das doch nur zu oft den Mangel des wahren Taktgefühls verhüllen soll, aber vergebens. Das geübte Auge lässt sich durch keine Draperie täuschen. Hier, in der 15ten Var., decken die langsame Taktart, die vielen vollgriffigen Figuren und Brechungen so schon ein wenig das Thema zu. Gleichwohl muss dieses doch immer, so viel es seyn kann, gehört werden. Also hier kein willkührliches Wanken im Takt: der gute Geschmack kann nicht anders, als es missbilligen. Vom fugirten Finale gilt, was überhaupt bey allen fugirten Sätzen beobachtet werden muss: nämlich den jedesmaligen Eintritt des Thema, besonders wenn es in der Mitte liegt, heraus zu heben, und das Charakteristische der es umschlingenden Figuren ja recht bemerkbar zu machen. Noch macht Rec. hierbey darauf aufmerksam, dass sich die Hände einander bisweilen da abzulösen haben, wo es nicht der Richtung der Notenschwänze anzusehen ist, sondern wo blos das Bequemste entscheidet, jedoch allemal ohne im Geringsten der Geltung der Noten selbst Eintrag zu thun. Was hier von den Händen gesagt ist, gilt von den Fingern Seite 19, System 2, Takt 2, wo der Triller, der vorher vom 2ten und 3ten Finger geschlagen wurde, nun ohne allen Absatz von dem Daumen und dem Zeigefinger fortgeführt werden muss. Doch, hiermit mag es genug seyn.

Papier und Stich sind sehr gut; indessen einige kleine Fehler haben sich doch eingeschlichen. Z. B. Seite 12, Takt 7, muss vor

dem 2ten Achtel Fes ein ♮ stehen. Seite 13, Takt 4, müssen die ersten beyden Noten der linken Hand B heissen. — S. 14, 2tes System von unten im ersten Takte, muss das erste Drittheil des 5ten Achtels B seyn. Seite 17. Takt 6 muss das 5te Achtel in der linken Hand statt g, ges — und das 4te Achtel des 10ten Taktes auf derselben Zeile statt es, d heissen. So muss ebenfalls auf der nehmlichen Seite, System 3, Takt 2, als 1tes Achtel der rechten Hand $\overset{c}{as}$, für $\overset{c}{b}$ stehen.

Nachrichten.

Dresden, den 11ten Febr. Was kann ich denn dafür, dass ich Ihnen seit so langer Zeit über nichts Neues von Bedeutung habe schreiben können? Man giebt ja nichts. Winters Opferfest ist mehrmals gegeben, und wieder mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden, weil man, über der schönen Musik und meistens sehr gut gelungenen Ausführung derselben, die Kostumirung u. dgl. übersahe, auch die Oper durch Besetzung der Rolle der Mira mit Dem. Haser ein neues Interesse gewonnen hatte. Diese brave Sängerin fährt in dem angestrengtesten Fleisse und Aufbieten aller ihrer Kräfte wahrhaft lobenswerth fort. Sie hatte sogar in jene Parthie noch zwey grosse Arien eingelegt, wodurch diese Rolle fast allzuerschöpfend geworden war. Sie sang recht schön, auch zeigte sich ihre Stimme, besonders in der Höhe, stark genug. Der wackere Bonaveri hatte sich auch in dieser Rolle, in Absicht auf das Spiel, viel Mühe mit ihr gegeben; und es schien ihn sehr zu freuen, dass seine Mühe von Erfolg gewesen war, Dem. Haser meistens gar nicht übel, Einiges recht gut spielte, und ausgezeichneten Beyfall des Hofes, so wie des Publikums davon trug. Zweyerley glaube ich dieser schätzbaren deutschen Sängerin vornehmlich wünschen zu müssen: dass sie über zu grosser Anstrengung ihrer Stimme in Absicht auf die Höhe, nicht der Tiefe schade; und dass so Manches, was sich, wie leicht vorauszusehen war, schon im Geheim gegen sie zu regen anfangt, nicht Wurzel fasse und aufkomme — was aber gewiss nicht geschehen wird, so lange sie den hohen Schutz geniesst, der ihr bisher zu Theil worden; und es stehet zu erwarten, dass sie diesen geniessen werde, so lange sie desselben, wie bisher, sich würdig zu machen bestrebt ist. Der zuweilen allzuheftig ausbrechende Enthusiasmus Einzelner im Publikum, auch wenn er noch so gut gemeint seyn sollte, möchte ihr gerade am meisten schaden. Dass doch so viele Leute gar kein Maas und Ziel kennen! — Jetzt haben wir die veraltete — vielleicht kleinste, Kleinigkeit von Sarti: Gli amanti consolati, und zwar — ich glaube mich nicht zu verzählen — heute zum sechstenmal zu hören. Hr. Benelli soll diese Oper sehr lieben: ich zweifle, ob irgend Jemand diese Liebe mit ihm theilt.

Berlin, den 11ten Febr. Am 25sten Jan. gab Herr Delamare, membre du conservatoire de musique de Paris, ein Konzert im Theatersaal. Er selbst spielte brav und ausdrucksvoll ein von ihm selbst gesetztes, ideenvolles Konzert fürs Violoncell, und Variationen auf demselben Instrument. Sein Freund, Doctor B. (sein Name ward nicht genau angegeben, und ich will daher auch sein Geheimnis nicht verrathen) sang mit allgemeinem Beyfall zwey Scenen von Paisiello, und Cimarosa. Auch Mad. Eunike sang eine Scene von Paisiello, und Herr Schneck blies ein Flötenkonzert mit gewohnter Schönheit. Den 29sten gab die rühmlich bekannte Mad. Westenholz, Kapellinn sterin des Herzogs von Meck enburg-Schwerin, ein Konzert in demselben Lokal. Sie selbst spielte einige von ihr selbst gesetzte Stücke auf der Harmonika und ein Fortepianokonzert von Mozart, mit gleicher Kraft und Zartheit. Mad. Schick

sang eine Arie von Winter mit obligatem Waldhorn, Klarinette, Fagott und Flöte, welche die Herren Le Brun, Bar, Barmann und König spielten. Herr Gern sang eine Arie von Righini. Endlich bliesen die Herren Barmann und Westenholz ein treffliches Doppelkonzert für Fagott und Hautbois von F. Heine mit vielem Ausdruck.

Noch habe ich Ihnen nichts weiter von unsern diesjährigen Opern, als blos den Namen gemeldet. Erlauben Sie mir darüber nur einige flüchtige Bemerkungen. Glucks Alceste, die Bewunderung der Pariser, und aller, die einstens in Paris waren, machte hier keinen, oder doch nur sehr geringen Eindruck. Aber leider, war es auch nicht Glucks für Paris geschriebene Alceste, die wir hier hörten, sondern die erstere des berühmten Komponisten, die er zwölf Jahr vor seiner Reise nach Paris zu dem Text des ital. Dichters Calsabigi in Wien schrieb. Da glaubte man denn wohl auch unserm neuen Tenoristen erlauben zu dürfen — da er nun einmal Passagen, und immer Passagen, aber sehr gut, macht — eine ganz gewöhnliche Bravourarie einzulegen. Ich mochte dies freylich nicht vertheidigen, und sein Spiel noch weniger. Mad. Marchetti sang ganz vortrefflich.

Die zweyte Karnevalsoper, Ginevra von Schottland, mit Musik von Mayr, gefiel. Man hatte hier noch keine seiner Kompositionen gehört. Es half der Oper auf, dass sie weit mehr Theaterpomp hat, als Alceste, und viele Singstücke, in denen gute Sänger und Sängerinnen ihre Talente glänzen lassen können. Zu sehen bekam man nämlich eilf Dekorationen von sehr verschiedener Art; und zu hören zwölf Chöre, zwey Duette, ein Terzett, ein Quartett, und zu Arien von Hrn Fischer drey, von Mad. Marchetti drey, von Hrn. Tombolino vier, von Hrn. Mandini drey, von Mad. Schick eine und von Hrn. Grell, einem neuen, durch Zelters Singakademie gebildeten sehr guten Tenoristen, zwey. Da kann man doch genug haben.

Kurze Anzeige.

Sammlung von 6 Monferinas, Quadrillen, Ecossaisen, Walzern und Mauriſchen Tanzen für das Klavier oder Pianoforte mit Begleitung einer Flöte und Violin, von Christ. Friedr. Nozel, Stadtmusikus in Schwarzenberg. Dritte Lieferung. Bey dem Verf. und in Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Eine frühere Lieferung ist vor einigen Jahren angezeigt, und bemerkt worden, dass der Verf. die Charaktere der Tänze, für die er Musik schreibt, nicht übel aufzufassen und auszudrücken verstehe, aber zuweilen sich in zu gemeine und verbrauchte Wendungen verliere. Man hat Grund von dieser Lieferung dasselbe Urtheil zu fällen. Einige Nummern sind aber besser, als jene in der frühern Sammlung. Die angegebnen Instrumente begleiten das Pianoforte nicht nur, sondern haben einzelne Solos, wodurch eine wohlgefällige Mannichfaltigkeit in die Musik kömmt. Manche Stellen in der Pianoforte-Stimme waren besser umgeschrieben, als nur aus der Partitur ausgezogen worden, da sie nicht ganz bequem in der Hand liegen, dergleichen Stücke aber doch gemeiniglich von Anfängern gespielt werden. Zum Gebrauch bey einer tanzlustigen kleinern Gesellschaft, die keine volle Musik, wohl aber Pianoforte, Violin und Flöte zusammen bringen kann, sind diese Tänze sehr brauchbar. Der Verf. sagt, dass die vollstimmige Musik bey ihm, korrekt und gut geschrieben, für 1 Thlr. 8 Gr. zu haben sey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Februar. Nº. 22. 1804.

Rhapsodische Gedanken über die Musik alter und neuer Zeit.

Nichts hat die Natur des Schönen inniger verbunden, als Musik und Poesie. Dann erst erreicht die Musik den höchsten Grad ihrer Vollendung, wenn ihr Geist poetisch, so wie die Poesie, wenn ihre Form musikalisch ist. Die Regeln des Versbaues gründen sich alle auf Harmonie, und alle musikalischen Fortschreitungen, Abwechselungen, Pausen u. s. w. sind auch in der Sprache der Poesie denkbar. —

Die ältesten Dichter sangen und deklamirten *) ihre Verse, und dadurch brachten sie die unendlichen Wirkungen hervor, wovon die Alten Wunder erzählen. Wenn es heisst, dass Orpheus Leyer den Marmor schmolz, und Ströme in ihrem Laufe hemmte; wenn dies ohne Bild dahin erklärt wird, dass er durch seine Töne die Empfindung der rohesten Völker aufregte, und schönere Sitten unter ihnen verbreitete, so waren diese Töne weder blose musikalische Laute, noch blose Poesie, sondern beydes zusammen! —

Die Musik der Alten war immer mit Poesie verbunden. Man hatte nur wenige musikalische Instrumente, die noch überdies sehr unvollkommen waren. Die bekanntesten sind: die Cither (Φορμιγξ). Sie war harfenartig, hatte jedoch nur sieben Saiten, die zwischen einer rund umher laufenden Einfassung eingespannt, und durch zwey Stege gedämpft waren. Man sang darauf den Helden und der Liebe. Die Saiten wurden entweder mit den Händen, oder mit dem Plektrum gerührt. Die Lyra. Sie glich unserer Laute, war mit Darmsaiten bezogen, und hatte einen gewölbten Bauch, in dem der Ton sich bildete. Die Tibia (Αυλος) diente zum Lobe der Götter, bey festlichen Gelegenheiten, auf dem Theater, bey Leichen, Hochzeiten etc. aber nicht zum Kriege. Sie war eine gerade aus gehende Pfeife, nach Art unserer Hohoën. Die Tuba hingegen glich unsrer Trompete, und wurde vorzüglich zum Kriege gebraucht. Die Fistula (Συριγξ) war eine Art Rohrpfeife, die höher und schneidender tönte, als die Tibia. Nach andern bestand sie aus einer Reihe zusammengefügter Rohrpfeifchen, deren eines immer um ein bestimmtes Maas kürzer war, als das andere. Der Sage nach hatte sie Pan erfunden. (Man vergleiche Ovid. Met. 1. B. und Harmonia von Schreiber 1ster Gesang).

Die Tonarten der Griechen waren bekanntlich verschieden. Die Dorische athmete Stärke und kriegerischen Enthusiasm. Die Ionische war von munterer Art, leichthin schwebend und zum Tanze geeignet. Die Phrygische war ernst, einfach, und feyerlich. Man wählte sie nur bey festlichen Gelegenheiten. Die

*) Auch die Deklamation ward bey den Griechen mit Instrumenten begleitet, ein Gebrauch, der bey unsern Opernbühnen statt des Dialogs überall eingeführt werden sollte.

Lydische, der Gesang der Liebe, bestand aus klagenden Molltönen. Die Aeolische war Odenflug. (Apulej. Flor. Luc. Harmonide).

Erst in spätern Zeiten, besonders unter Italiänern und Deutschen, welche leztern aber ihre Vorgänger bald zurückliessen, bildete sich die Musik zur eigenen darstellenden Kunst. Vorher war sie nur die Hülle und das Gewand der Poesie. Jezt riss sie sich, den eigenen Kräften vertrauend, plötzlich von ihr los, doch nicht, um sich ganz von ihr zu trennen, sondern vielmehr, sich ihr oft und schöner wiederzugeben. — Grosse Künstler studirten jezt die Natur der Harmonie, und begründeten die Gesetze der Musik. Man erfand passendere und vollständigere Instrumente, man setzte zu der diatonischen und chromatischen Skala noch die enharmonische hinzu, und nun wurde die, bisher so eingeschränkte Kunst mannichfaltiger, ihre Darstellung lebendiger, ihre Zusammenfügung edler, ihre Fortschreitung harmonischer, gewaltiger und kühner. —

Die Gesänge der Griechen waren blos — musikalische Fantasieen, so wie der Geist und die Empfindung dem Dichter sie eingab. Man dichtete und komponirte zugleich, oft aus dem Stegreife, besonders in den Odeen bey musikalischen Wettstreiten, und dieses willkührliche Accompagnement war ganz dazu geeignet, die Begeisterung des Dichters noch mehr zu entflammen. —

Die Alten erzählen Wunder von den Wirkungen ihrer Musik. Einige haben daraus schliessen wollen, dass diese Kunst damals eine weit grössere Ausbildung gehabt, als in unsern Zeiten. Ein gewisser Terpander, heisst es unter andern, stillte mit seiner Leyer einen Aufruhr in Sparta. „Wie konnte er durch den Klang einer Leyer den Zorn so vieler Gemüther besänftigen? Es muss eine sehr vollständige Musik darunter verstanden werden, deren Zauber auf die tobende Menge wirkte!“ Aber der Widerspruch verschwindet, sobald man bedenkt, dass er zu seiner Leyer sang, und dass die Griechen fühlbarer waren für die Schönheiten und die Suada der Dichtkunst.

Ferner, sagt man, wurde die Musik bey den Griechen als ein treffliches Erziehungsmittel gebraucht. Wie konnten dies die gebildeten Griechen, wenn diese Kunst noch in ihrer Wiege lag? Aber unter dem Namen Musik ward damals der sämmtliche Unterricht in Künsten und Wissenschaften begriffen, (Siehe Eschenburgs Handbuch der klassischen Literatur) und diesen vielumfassenden Begriff, der selbst den rhetorischen Unterricht miteinschloss, muss man allemal mit diesem Worte verbinden, wenn Plutarch und andere Schriftsteller der Alten die Musik als das vornehmste Stück der jugendlichen Erziehung empfehlen, und ihr so grosse Wirkungen auf Herz und Seele zuschreiben, die nicht der blossen Instrumentalmusik eigen waren, um so weniger, da diese bey den Griechen mit Poesie, Gesang, Mimik und Deklamation in unzertrennlicher Verbindung stand. Und aus diesem Gesichtspunkt sind auch die musikalischen Wettstreite der Griechen zu beurtheilen, die zu ihren vornehmsten öffentlichen Ermunterungsmitteln der Geistesfähigkeiten gehörten; so wie überhaupt der Trieb der Ehre durch alle ihre Anstalten dieser Art belebt und genährt, und eben dadurch die Triebfeder so ausserordentlicher Kräfte und Unternehmungen wurde. Jene Wettstreite waren dieser Absicht desto angemessener, da man sie bey öffentlichen und feyerlichen Gelegenheiten, vornehmlich bey den Olympischen und Isthmischen Spielen anzustellen pflegte. Auch wurden sie zu Athen mit dem grössten und von einer zahlreichen Menge besuchten Feste, den Panathenaen, verbunden, und hier wurden sie, auf Anordnung des Perikles, in einem besonders dazu errichteten Gebäude gehalten. Sie entstanden bald nach Solon's Zeitalter, hiessen ἀγῶνες μουσικοὶ (musikalische Wettstreite) und

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05361/022

wurden als geistige Uebungen den γυμνικοῖς den körperlichen, entgegengesetzt. Dichter, Schauspieler, Rhapsodisten, Mimen und Tonkünstler nahmen Theil daran. Die Richter hiessen Athlotheten, und waren Männer, die sich durch reife Einsichten, Kenntnisse und Geschmack zu diesem Amte würdig gemacht.

Nicht also blos Tonkünstler nahmen Antheil an diesem musikalischen Wettkampf, sondern selbst die Redner, Dichter, Schauspieler etc. Das Wort „musikalisch" hatte daher einen viel weitern Begriff, als jezt; und nach allem, was wir sonst von der Musik der Alten wissen, und daraus schliessen können, ist es mehr als wahrscheinlich, dass diese Kunst bey ihnen noch in der Wiege lag, und dass sie bey dem wenigen Studium, das man auf die Theorie derselben verwandte, und bey dem Mangel an guten, vollständigen, musikalischen Instrumenten, so wie bey den Vorurtheilen, die man gegen Musiker von Profession, (nicht gegen Dichter, die zugleich Musiker waren) hegte, sich auch schwerlich zu dem Grade von Ausbildung und Vollkommenheit erheben konnte, den sie in unsern Zeiten durch die vereinten Bemühungen geschickter Tonkünstler erreicht hat.

Die Alten sahen nur auf Melodieen, nicht auf regelmässige, vollständige Zusammenfügung und Bindung der Töne, auf künstliche Harmonie. Es fehlte ihnen auch an einzelnen Instrumenten, auf denen sie eine völlige Harmonie hätten hervorbringen können. Eine Vorbereitung zu der höhern Kultur der Musik war aber unstreitig die Erfindung der Klavichordien und Bogeninstrumente. Die Chöre der Alten wurden nach einer Melodie abgesungen oder deklamirt. Tonversetzungen und Fugen, in der Art, wie sie jezt sind, mussten ihnen ganz unbekannt seyn. Diese Abmessung, dieses Durcheinanderschreiten, Berühren und Verlassen der Töne auf verschiedenen Instrumenten, zu Einem harmonischen Ganzen geordnet, diese Auflösung der Dissonanzen in die vollkommenste Harmonie; kurz Werke, wie die eines Haydn oder Mozart u. s. w., die mehr als Fantasieen aus dem Stegreife, und Einfälle eines musikalischen Genie's, vielmehr durchdachte, auf Gesetze und Regeln der Harmonie gegründete und mit Kraft und Geschicklichkeit durchgeführte musikalische Kunstwerke sind — hatten die Alten nicht, sie hatten trotz ihrer Ausbildung in andern Künsten, gar keinen Begriff davon. —

Man hat oft die Frage aufgeworfen, ob die blose reine Instrumentalmusik, oder die mit Gesang und Text verbundene, die meiste Wirkung hervorbringen könne? Unstreitig die letztere. Sie beschäftigt zugleich den Verstand und das Nachdenken, indess die andere nur die Empfindung aufregt. Die reine Musik ohne Text, sagt Jean Paul, hat etwas Heiliges; sie kann, verschieden von andern Künsten, nichts als das Gute malen, und nichts Unmoralisches darstellen. Diese Behauptung möchte indess vielen Einschränkungen unterworfen seyn. Denn die Musik hat das Eigene, dass sie fast jede Empfindung des Menschen anspricht, sie aufregt und vergrössert. Sie ist ein magischer Reiz der Fantasie; sie, die neue Gefühle erweckt, alte Erinnerungen wieder aufblühen lässt, und sie zum harmonischen Einklang verwebt, oder die den Zustand, in dem wir uns befinden, exaltirt, und sich jeder Empfindung des Gemüths mit schmeichelnder Hingebung anschmiegt.

Dem Reinen ist alles rein, also auch die Musik. Wird sie aber auch in dem gereizten sinnlichen Gefühl des Menschen etwas heiliges hervorbringen, und alle unmoralischen Bilder und Vorstellungen der Fantasie unterdrücken können?

Dass die blose Instrumentalmusik selbst eine komische Wirkung verursachen, und zum Lachen reizen könne, ist weniger zu glauben, und doch ist es wahr. Einer meiner

Freunde versichert, mehrmals Zeuge von diesem Effekt in Paris gewesen zu seyn, wo eine komische Musik die Zuhörer vor Lachen ganz ausser sich brachte. Ueberhaupt, glaube ich, ist es der Musik ursprünglich und im Ganzen angemessener, Freude zu erwecken, als düstre und traurige Empfindungen. Es kommt freylich sehr viel auf den innern Zustand des Menschen an, der Musik hört, und auf den sie wirkt. Denn wieviel hat man Beyspiele, dass die schönste und erheiterndste Musik manche Gemüther, die sonst sehr für ihren Zauber empfänglich waren, in gewissen Stunden, die ich Stunden der innern Verhärtung nennen möchte, gar nicht angesprochen hat?

In unserm Zeitalter, wo sich alles mehr zum Mystischen neigt, und eine gewisse romantische Stimmung fast allen feinfühlenden Herzen eigen ist — musste auch die Musik eine andere Wendung nehmen, um auf diese Empfindungen mit neuem Zauber zu wirken.

So lange die Menschen sich blos auf das Irdische beschränkten, die Seele (nach ihrer Meynung) abhängig war vom Leibe, und nach der Trennung von diesem zwar ein Leben fristete, aber ein trübes, ärmliches, schattenähnliches Daseyn *), so lange die Religion blos von sinnlichen Bedürfnissen ausging, und auf sinnliche Zwecke hinleitete; so lange die Einbildungskraft (wie wir dies in den ältesten Dichtern finden, z. B. im Homer) nur auf äussere Erfahrung sich gründete, und nicht aus dem innern, mystischen Leben des Gemüths genommen war — so lange konnte auch die Musik, sie, die das Gefühl nur anspricht, entfaltet, und festhält, nicht mystisch seyn, aber auch nicht jene überirdische Kraft und Erhabenheit gewinnen, die den Geist über das Leben hinaushebt, und ihn in das Lichtmeer höherer Naturen versenkt. Als aber die Sage des Orients auch in den Abendländern sich verbreitete, dass die Seele ein Funke des göttlichen Wesens, ein ewiger Hauch des göttlichen Odems, und die Beschauung dieser unsichtbaren göttlichen Natur in uns — ein Mittel sey, dem Leibe, als dem Kerker der Seele zu entrinnen: da eröffnete sich nicht nur für die Poesie eine neue Laufbahn, sondern auch für die Musik!

Jene brachte eine neue, schöne, noch nie gekannte Frucht hervor, die romantische Dichtung; dieser entwehete das, was wir „das Heilige" in der Musik nennen, und was uns unwillkührlich zu den Lichtgefilden einer höhern unbekannten Welt erhebt.

Die Ideen von Grab und Tod, und Auferstehung, und dem Jenseits des irdischen Lebens, weben wir gern in unsre poetischen und musikalischen Dichtungen ein, was die Alten immer zu vermeiden suchten **). Der Zweck ihrer Poesie, und also auch der mit ihr verbundenen Schwester — der Musik — war zunächst, den Augenblick froher zu machen, alle trübe und traurige Gedanken zu verbannen, und die Zukunft zu vergessen.

Die unsrige wandelt gern mit uns in die Trümmer der Vergangenheit, und in die Nacht der Zukunft, und zeigt uns in den Bildern und Traumen dieses Lebens das Erwachen eines kommenden.

---

*) Siehe die Recension der Schriften von Novalis in der allgem. Lit. Zeitung.

**) Die alten Dichter hatten von empfindsamer Liebe, und von petrarchischen Hingebungen keinen Begriff. Auch hütete man sich, Todesgedanken und Fantasieen der Unterwelt in Gedichte zu verweben. Lieber hat man sie mit heitrem und reinem Lebenssinn ausgeschmückt.

Gerstings Reisen.

Damit soll aber nicht gesagt werden, als wenn blos und allein darin die Tendenz unsrer jetzigen Poesie und Musik bestehe; nein! auch jener, beyden sehr angemessene Zweck, die Gegenwart zu erheitern, und

„Blumen auf den Fittig der Stunde zu „streun"

ist beyden noch immer eigen, und wird es so lange seyn, als das Herz für ihren Zauber empfänglich ist.

Was ist nun aber das Eigenthümliche unsrer Musik? Darstellung und Zurückrufung des empfundenen (nicht des gedachten) Schönen und Erhabenen in der Natur, und — dunkle, mystische Andeutung höherer Freuden und künftiger Genüsse! Hemsterhuis sagt an irgend einem Orte: „die Schönheit löst sich auf in die Menge der Ideen, und in die Kürze der Zeit, deren es bedarf, sie an einander zu fügen. Die Fähigkeit, die Ideen am meisten und besten zu nähern, ist es, was das Schöne und Erhabene hervorbringt;" und diese Fähigkeit ist das Eigenthum des Dichters.

Die Schönheit löst sich aber auch auf in die Menge der Gefühle, und in die Kürze der Zeit, deren es bedarf, sie an einander zu reihen und anzudeuten. Dies ist das Eigenthümliche der Musik. — Die Musik soll die Natur nicht malen, nicht darstellen, wie der Maler, und Bildhauer, und Naturdichter; sondern theils das Schöne, was die Seele oft und langst empfunden, wieder anregen, theils für den Genuss des Schönen und Erhabenen empfänglich machen. Daher wirkt die Musik nie bestimmt, wie der Dichter, sondern immer unbestimmt, bey diesem anders, wie bey jenem, wenn auch beyde den nämlichen Sinn und die nämliche Fähigkeit besitzen. Daher artet die Bemühung, einzelne Begebenheiten und Erscheinungen der Natur in der Musik nachzumalen, z. B. das Klappern der Mühlen, das Schnurren der Rader, das Knirrachen der Zähne u. s. w. gewöhnlich in Spielereyen aus. Den Zustand der Seele, in dem sie sich befindet, wenn Begebenheiten und Erscheinungen der Natur auf sie wirken, den soll die Musik andeuten, oder wieder hervorbringen und anregen; Schmerz, Freude, Sanftmuth, Zartlichkeit, Erstaunen, Zorn u. s. w. diese, die Regungen des Gemüths, sind die Welt, in der Musik mit allem ihrem Zauber wirken kann und soll. Dazu bedarf sie nichts, als Ruhe und Kraft. Sie schmiegt sich jedem Gefühle gern und liebend an, und dieses begegnet ihr wieder auf des Liedes harmonischem Einklang. Sie fliegt mit den stolzen Entwürfen des Jünglings auf, trinkt mit dem Dichter die Glut des warmen Aethers, und kehrt mit dem Greis in den Hain der Erinnerung zurück. Sie ist dem dunkelwogenden Strom des Gefuhls, was Aurora der Bildsäule des Memnon ist, wenn sie dieser Leben und Sprache giebt.

Eisenach.

D. C. Schreiber.

Nachrichten.

Hannover. Das hiesige deutsche Theater ist neu organisirt; das eigentliche vorige ist in Bremen. Hier halt es sich nicht länger, obgleich es ziemlich gut ist. Die Hannoveraner wollen den Franzosen nicht zeigen, dass ihnen noch Geld bleibt, ins Schauspiel zu gehen, und die Franzosen verstehen es nicht. Obgleich die ächte, wahre Schule in unsern deutschen Theatern noch nicht zu Hause ist, so findet man hier doch viel süsse, angenehme Stimmen: Mad. Fischer, Mad. Langerhans, Mad. Mainzer und Mad. Stauregard von dem französischen Theater. Viel Gelaufigkeit haben einige in Passagen, aber es fehlt an den zu haltenden Tönen. Einzelne Arien thun daher oft eine, fürs Publikum berechnete, glänzende Wirkung; wenns aber nur darauf

ankommt; einen kleinen Kanon, wie den aus der Lilla oder Cosa rara auszuführen, so hört man den Mangel im Portamento der Stimme, und das Schwanken der nicht immer reinen Intonation. Drey Frauenstimmen müssen sehr rein intoniren, wenn sie in einem einfachen, wenig accompagnirten Gesange rein aushalten sollen. — Der deutsche Tenor ist nicht viel werth. Mad. Mainzer hat eine wahre Nymphengestalt, und viel von dem Anstand der Franzosen, die sie in Hamburg spielen sah, angenommen. Die neuesten deutschen Opern sind hier noch nicht einstudirt. Die Franzosen geben bald Aline, Reine de Golconde, eine Oper von Berton, einem Schüler von Monsigny. Die Musik ist dem Gegenstande recht angemessen. Ausser den Chören, die in ihren verschiedenen Charakteren gut gehalten sind, zeichnet sich noch ein Duett von einer Französin mit dem Golcondianer Usbeck aus, wo sie ihm ihre Liebe zusichert, wenn er durch französische Artigkeit sie zu verdienen weiss. Die Romanze der Aline im ersten Akt, ist recht im Geschmack der provenzalischen Lieder gesetzt. Adolphe et Clara, les Visitandines, le Segret sind neuere Opern, die wir ohne den Besuch der Franken in Hannover sobald nicht würden geschn haben. Paul et Virginie, Les pretendus, Raoul de Crequi, Blaise et Babet sind ältere, die doch noch viel Vergnügen machen. Konzerte sind hier jetzt wenig. Im Herbst gab der Konzertmeister L'Eveque eins. Er ist von der königl. Kapelle, und wird vielleicht seinen Kindern nach Russland folgen. Sein Sohn bekommt 1000 Rubel bey dem Grafen Deplow in Petersburg; seine Tochter und sein Schwiegersohn geben Konzert zu Kiew, im südlichen Russland, wo viel Musikliebhaberey seyn soll. Mad. Le Gaye, geb. Schafer, gab das zweyte Konzert im Winter hier. Die Anstalten der Hannoveraner zu öffentlichen Musiken sind alle aufgehoben, weil sie viel Abgaben haben, und durch solche öffentliche Anstalten befürchten, noch mehrere zu bekommen. — Spectacle ist fast der einzige Gegenstand des Geschmacks der Franzosen; sie nützen weder die Künstler, die sich hier befinden, noch das schöne Herrnhausen, das durch seine Sammlung exotischer Pflanzen denen, die den Jardin des plantes in Paris kennen, oder den in Kew gesehn haben, sehr merkwürdig scheinen muss. Rosen für die Frauen der Generale ist das einzige, das darin geschätzt oder verlangt wird.

Paul und Virginie von Kreutzer hat viel schöne musikalische Stellen, ist aber doch mit der Musik von Cherubini für dieselbe Oper nicht zu vergleichen. Die Musik der Oper Ma tante Aurore von Boieldieu ist sehr angenehm. Das Empfindsame der Tante, die in Romanen lebt, ist schon in der Sinfonie angedeutet. Vorzüglich ist das erste Duett des Herrn und des Bedienten. Es eignet sich, in Gesellschaften beym Klavier gesungen zu werden, oder auch ausgeschrieben in dem Konzert. Kleinigkeiten, wie der Nouveau débarqué, haben eigentlich gar keinen musikalischen Werth, da sie aus zusammengelesener Musik bestehn. — Die Musik der französischen Parade ist vortrefflich. Bey schönem Wetter (nur bey solchem wird sie gehalten) ist es ein wahres Vergnügen, für jeden, nur nicht für den Hannoveraner, dem diese Paraden zu theuer zu stehen kommen. Vier und zwanzig Hautboisten stimmen in einen schönen Marsch, sobald der Général en chef mit seinem Gefolge in den Paradeplatz kommt, und im Galopp, den ganzen Platz hinauf bis zum Tempel von Leibniz reitet.

Die deutschen Komödianten spielen während der Messe in Braunschweig. Man sagt, sie kämen nicht wieder hieher, weil zwey Theater nicht erhalten werden können. Die musikalischen Vereine in Privathäusern sind eingestellt. Die Guitarre ist in Hannover ein sehr beliebtes Instrument. Wegen des Drukkes, den die Finger erleiden, und seiner vorzüglichen Anwendbarkeit bey Nachtmusiken, scheint es sich noch mehr für das männliche,

als für das weibliche Geschlecht zu eignen. Eine Guitarre mit Begleitung einer Flöte ist sehr angenehm in Ermangelung des Gesanges, oder zur Begleitung beym Tanz. —

Wien, den 12ten Februar. Von meinem letzten bis zu dem gegenwartigen Schreiben ist eine etwas lange Pause. Allein da ich Ihnen über sehr mittelmassige Dinge, die sich seither auf unsern Theatern sehen liessen, nichts erbauliches sagen konnte: so hielt ich ganzliches Stillschweigen für das beste. Ein Fall, der sich seit gestern ereignete und der fast die ganze Stadt in Aufregung brachte, führt mich schnell zur Feder. Ueberall, wo man spricht, überall, wo man hort, betrifft es nur immer denselben Gegenstand. Das schöne Theater an der Wien (ehemalige Schikanedrische) ist wider aller Menschen Vermuthen mit Mann und Maus um Eine Million Gulden verkauft. Da dieses Theater keinen Plan, kein Ziel und keine Leitung hatte, so war sein Fall bereits auf drey Jahre tabellarisch berechnet. Um so vielmehr gerieth alles in Erstaunen, da die Sache eine so glückliche Wendung nahm. Herr Baron Braun, Direkteur der beyden Hoftheater, ist der Käufer. Hr. Zitterbart, der ausser dem deklamatorischen Theater von der Sache gar keinen Begriff hatte, befand sich in den Handen einer sehr löblichen Gesellschaft, die sich in drey Theile zerlegen lasst: der erste und grössere Theil arbeitete an dem gänzlichen Verfall, um vielleicht aus der Asche mit besserem Vortheil wieder aufzuleben; ein anderer Theil suchte die Selbstherrschaft wieder an sich zu bringen; der dritte bemühte sich, das Theater einem Andern, dessen Namen man schon laut nannte, in die Hande zu spielen. Hr. Zitterbart ist ein Sohn des Glückes, denn indem er sanft ruhete, hat diese launenvolle Göttin ihn all' den gefahrlichen Schlingen entzogen. Die Erwartung des Theaterpublikums ist nun aufs hochste gespannt. Kommenden Donnerstag fangt schon die neue Direktion an, und ich werde nicht unterlassen, Ihnen die wichtigsten Vorfalle davon zu berichten. — Hr. Sonnleitner ist Sekretar beyder Hoftheater geworden. —

Recensionen.

Quartetto per Flauto, Violino, Viola, e Violoncello, composto dal Sigr. Fra. Krommer. Op. 23. In Vienna, presso Gio. Cappi. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.) Ebendas. Op. 23.

Hr. K. hat sich auch in diesen, so wie in allen seinen Werken, als einen vorzüglichen, sinnvollen und erfindungsreichen Komponisten gezeigt. Diese beyden Quartetten sind ganz in der Manier geschrieben, die ihm eigen, und den Freunden guter Kammermusik bekannt ist. Sie enthalten manche neue Gedanken, frappante Uebergänge; sie sind voll, an Harmonie reich, und von sehr bedeutendem Charakter. Würde Hr. K. sich bemühen, nicht zuweilen ohne alle Veranlassung allzuwild zu moduliren, welches vorzüglich bey Op. 23 der Fall ist; wollte er die Mittelstimmen weniger holperig und das ganze Accomp. überhaupt milder setzen: so würde man ihn gewiss mit Recht unter die besten Instrumentalkomponisten zahlen können, seine Werke würden allgemeinern Beyfall finden, und nicht von mehrern mit dem Urtheil: sie sind zu barok, bey Seite gelegt werden.

In Op. 15 findet sich, in der Hauptstimme — der Flöte — keine Schwierigkeit, die nicht recht wohl bezwungen werden könnte, wohl aber in Op. 23. Wir wollen von mehrern nur ein paar Stellen anführen, die in einem geschwinden Tempo, wie hier, wohl der Violin und dem Klaviere, nicht aber der Flöte mit gleichem Rechte zuzumuthen sind:

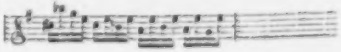

Dergleichen Schwierigkeiten sollte man, vorzüglich in dieser Gattung von Tonstücken, vermeiden, wenigstens aus dem Grunde, damit den Dilettanten nicht die Gelegenheit benommen würde, sich und andre in einem traulichen Zirkel zu ergötzen.

Anekdoten.

Johann Stamitz, der Vater einiger nun auch verstorbenen geschickten Musiker, war bekanntlich nicht nur ein vortrefflicher Direktor, sondern auch einer der vorzüglichsten Violinisten seiner Zeit. Er reisete oft, erwarb sich Ehre und Geld, begnügte sich aber gemeiniglich mit der ersten, und — verspielte das letzte wieder. Auf einer solchen Reise hatte er vor dem Kurfürsten von der Pfalz gespielt, und dieser schenkte ihm hundert Dukaten. Den Abend ist Maskerade. Stamitz gehet hin, spielt, und verliert seine hundert Dukaten an Eine Maske. Den andern Morgen kömmt der Kammerdiener des Kurfürsten und bringt ihm dies Geld zurück, mit der Warnung, sich nicht wieder so unbesonnen in Spiel einzulassen; denn es war der Kurfürst selbst gewesen, der ihm am Abend abgewonnen, was er ihm am Morgen geschenkt hatte. Stamitz nahm allerdings beydes, Geld und Warnung, mit aufrichtigem Dank an, hat aber wahrscheinlich auch beydes bald wieder aus der Acht gelassen.

In einem französischen Journal aus der frühern Zeit der Revolution stosse ich auf folgende Anekdote und daraus entstandene Streitigkeit. Der Organist an der St. Martinskirche in Tours war ein heftiger — damals sogenannter Volksfreund, und vermochte es selbst auf der Orgelbank nicht, seinen Enthusiasmus zu verbergen. Wes das Herz voll war, gingen — die Finger über. Einst sollte er zum Gloria in excelsis praludiren, der Canonicus stehet bereit es zu singen: der Organist fängt, als Praludium, das damals eben aufkommende Ça ira, ça ira zu spielen an. Er bemerkte bald, dass die Gemeinde Feuer fing, und Gefallen daran hatte: da er zu Ende war, fing er deswegen von vorn an, und so immer wiederholt. Die aristokratischen Canonici reissen die Klingel bald entzwey, zum Zeichen, dass er aufhören solle: er spielt ça ira, ça ira. Endlich laufen einige auf das Chor, und jagen ihn mit Gewalt von der Orgelbank. Das weckt nun aber erst den rechten Lärm. Das Volk erklärt sich laut für den Organisten, führt ihn im Triumphe zur Orgel zurück; er muss sein Liedchen noch einmal anfangen, und nun lässt man die Canonicos über Gotteslasterung und Entweihung des Heiligthums schreyen, wie sie wollen — man singt jenes berüchtigte Volkslied, und wer Raum finden kann, tanzt sogar dazu. — Die Sache wurde allerdings klagbar und nach Paris berichtet — es konnte damals so etwas allenfalls noch klagbar gemacht werden. Die feinen Canonici scheinen in diesem Berichte absichtlich von dem gewissermassen autorisirten ça ira weniger Aufheben gemacht zu haben, sondern das Hauptgewicht fällt da auf das Tanzen. Was wird erwidert? Da im alten Testamente das Volk Gottes, die Juden, vor der Bundeslade im Tempel zu Jerusalem so oft getanzt haben: so könne es ja wohl auch den Franzosen zu Tours nachgesehen werden, wenn sie in ihrem Tempel einmal einen Sprung vor dem Herrn gemacht hatten! —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *№. VIII.* 1804.

Woran fehlt es der musikalisch-theoretischen Literatur über Klavier- und Pianofortspiel noch?

Mehr als einmal hat sich schon öffentlich die Klage über Mangel an guten Klaviermeistern erhoben. Nicht etwa, als ob es gar keine gäbe, sie sind nur sehr zerstreut und nicht häufig. Mancher grosse Virtuos hat entweder selbst über das, was er spielt, nicht deutlich nachgedacht sondern er lässt sich, blos von seinem Gefühle leiten, oder ahmt unbedingt einem guten Muster nach, ist also nicht im Stande, andern von dem, was er spielt, Deutlich Rechenschaft geben zu können und es ihnen zu lehren: oder er will sich nicht mit dem freylich sehr mühsamen Geschäfte des Unterrichts — aus Arbeitscheue, durch anderes Verdienst für Nahrungssorgen geschützt, oder — weil er den ersten Unterricht unter seiner Würde hält! — abgeben. Daher kommt es denn, dass nur wenige das Glück geniessen, einen guten Lehrmeister zu bekommen. Wie manches musikalische Talent hier verhunzt oder vergraben werden muss, liegt am Tage. — Nur selten hat ein Individuum so viel Lust und Beharrlichkeit trotz alles äussern Widerstandes in das Wahre des Spiels einzudringen. Hier muss es manchen vergeblichen Weg thun, manche Bitte anwenden, jede Gelegenheit benutzen, um nur auf einige Augenblicke das Glück zu haben, einen guten Spieler zu hören; um nur einige Worte über die Kunst aus dem Munde eines Geweihten derselben zu vernehmen. Es muss das Gehörte mit Nachdenken verfolgen, und es sich nicht verdriessen lassen, einen lange betretenen und fälschlich für gut gehaltenen Weg ganz zu verlassen, um wieder von Neuem ganz von vorn anzufangen. Es gehört sehr grosse Aufmerksamkeit und Anstrengung dazu, sich selbst richtig zu leiten und Abwege zu vermeiden. Ein solcher sich selbst Lehrender muss die besten und bekanntesten theoretischen Werke studiren, sie mit einander vergleichen, und sich selbst durch Nachdenken das Resultat über das Brauchbareste ziehen. — Man sieht leicht ein, dass die Anzahl derjenigen, welche so viel Lust und Ausdauer beweist, nicht gross seyn wird. Der grösste Theil macht nur bey gutem mündlichen Unterrichte grosse Fortschritte. Ich glaube überhaupt, dass ganz ohne mündlichen Unterricht (wie wenigstens manche Lehrer auf den Titelblättern ihrer Werke sagen) ein regelmässiges Spiel nicht möglich ist. Einiger mündlicher Unterricht muss selbst bey jenen vorhin erwähnten sich selbst bildenden Spielern vorhergehen. — Was ist nun zu thun, um dem Mangel an guten Lehrern einigermassen abzuhelfen? Was könnte man thun, um Lehrer zu bilden? — Eine allumfassende Antwort dieser Fragen könnte und müsste sich sehr ins Weite ziehen. Ich beschränke mich in der Folge blos auf einen, vielleicht aber gerade den wichtigsten Gegenstand, welcher hierher gehört.

Man hat zwar eine grosse Menge Klavier- und Pianofortschulen, unter welchen einige treffliche Werke sind. Es ist hier der Ort nicht, das Eigenthümliche einer jeden aufzuführen, und neben einander zu stellen, aber ich möchte doch fast glauben, dass es noch an einem Werke fehlte, welches für das gemischte Publikum ganz brauchbar, das weder zu gelehrt, noch zu ungelehrt, nicht in dem einen Stücke zu weitschweifig und in dem andern zu kurz wäre, das mit einem Worte nur das Gute aller bisher erschienenen Klavierschulen in sich vereinigte. — Doch jeder kann sich aus der vorhandenen Menge wählen, und sich mehrere Werke ankaufen, und so wird jener Mangel zwar fühlbar aber nicht drückend seyn. In allen bekannten Anweisungen findet man zwar hie und da zerstreute Winke über Methode des Unterrichts. Diese Winke gleichen aber mehr durch Zufall hin und her sehr sparsam zerstreuten Saamenkörnern, die zwar sehr gut sind, aber von vielen nicht gesammelt und wegen ihrer geringen Anzahl zu einem Ganzen nicht gut verbunden werden können. An einem eigenen Werke

„über die Methode des Klavier- und Pianofortspiels"

fehlt es noch ganz. — Dieses Werk muss, meiner Meynung nach, alles Grammatikalische des Spiels, was in die Klavierschule gehört, ganz ausschliessen, und als bekannt voraus setzen. Nur mit einer, auf die Natur eines gedachten und empfundenen Spiels, auf einen richtigen lückenlosen Stufengang — gegründeten Methode hat es zu thun. Derjenige, welcher es ausarbeitet, muss selbst mehrjährige Erfahrungen im Unterrichten gemacht haben, er muss selbst gut, geschmackvoll, gedacht und empfunden, wenn auch nur mit mässiger Fertigkeit spielen; er muss nicht blos wissen, was er spielt, sondern auch so viel möglich, davon Rechenschaft zu geben wissen: wie, warum und auf welche Art er es am leichtesten macht und erlernt hat, was für Abwege zu vermeiden, welche kürzere einzuschlagen sind. Er muss an sich selbst die Schwierigkeit der Erlernung gefühlt und mit Nachdenken beobachtet haben. — Ein solches Werk darf nicht zu weitschweifig seyn, aber jeder Satz muss so zu sagen, besondere Veranlassung zum weitern Nachdenken geben, jede kleine Regel muss Beherzigung verdienen. Der Verfasser desselben muss alle bekannten und vorzüglichen theoretischen Werke über Klavier- und Pianofortspiel kennen, und in der Harmonie, wenn auch nicht Meister, doch kein Neuling seyn. Er muss — was freylich viel verlangt ist — sogar Pädagog und Kinderkenner seyn. Zu einem solchen Werke müssen mehrere Jahre die einzelnen Gedanken und Materialien gesammelt werden, es gehören zu diesen Beobachtungen ganz verschiedene, fähige und unfähige Schüler. Manche Regel möchte dann vielleicht in der Methodik als sehr leicht und natürlich dastehen, deren Abstraktion doch viele Beobachtungen voraussetzte. — Es muss in diesem Werke gezeigt werden, wie der Unterricht lückenlos mit verhältnismässiger Uebung aller Kräfte von Stufe zu Stufe — aber ja nicht zu schnell — fortschreiten, welche Abwege etc. er zu vermeiden, was für Vortheile und Hülfsmittel er anzuwenden habe. Die Stärke und die Kräfte unserer Finger unter einander und die Wirkungen, welche sie hervorbringen sollen und müssen, stehen in einem zu grossen Misverhältnis. Dieses so viel möglich zu heben, und nicht, wie gemeiniglich geschieht, noch zu vergrössern, — dies ist ein wichtiger Gegenstand des Unterrichts. Es muss dem Zöglinge der Weg gezeigt werden, auf dem er sich in Zukunft selbst forthelfen kann und auf dem er bey Fleiss, gutem Willen und einigem Genie nicht irre gehen kann. Richtiges Denken und Empfinden ist eine Kunst, die auch beym Klavierspiel stufenweis erlernt werden muss. — Es darf Eltern, Vorgesetzten und der Kunst Unerfahrenen durch eine frühzeitige, grund- und planlose Fertigkeit nicht Sand in die Augen gestreut werden. Dies ist Sache des Charlatans. — Wer nicht Lust und Muth genug hat, den wahren aber nicht übermässig geschwinden — eine grosse Strecke mechanischen Weg zu gehen, der wird nie (aus Mangel an Kraft) gut spielen lernen können; der läuft entweder voraus oder bleibt zurück, kann aber nur an ein eingebildetes Ziel kommen.

Doch man verzeihe mir, wenn ich das Ideal des Unterrichts, das Ideal einer Methodik zu weitläufig — angedeutet habe. — Kenner mögen entscheiden, ob ich mich ihm in der im Manuscript bereits fertig liegenden:

Methodik des Klavier- und Pianofortspiels

in etwas genähert, und den wahren Weg dazu einigermassen gezeigt habe. Mit möglichster Kürze — mit Beseitigung alles nicht unmittelbar hieher gehörigen Grammatikalischen, suchte ich ihn zu zeigen, oder hie und da auch wohl nur anzudeuten. Das Werk kann für Dilettanten und für solche Künstler, denen die Gabe des Unterrichts mangelt, ja selbst für Eltern und Erzieher, die ihren Kindern Unterricht geben lassen, vielleicht manchen Wink enthalten. — Es ist das Erste: was öffentlich als für sich bestehend über diesen Gegenstand im Publikum erscheint, daher hoffe ich um so mehr Nachsicht bey der Beurtheilung. Ich bin weit entfernt, den gezeigten Weg für das Non plus ultra aller Methoden zu halten, ob er schon in meinen Augen meist auf die Natur selbst gegründet ist. Vielleicht werden mehrere dadurch gereizt, ihre Bemerkungen über Unterricht ebenfalls dem Publiko mitzutheilen.

Würde dieses Werk nicht ganz ungünstig aufgenommen, so dürfte ich es vielleicht wagen, einst eine Klavierschule, die ich oben als einen Mangel angeführt habe, auszuarbeiten und herauszugeben.

Meine Lage verstattet mir keine grosse Bekanntschaft unter Buch- und Musikhandlungen. Ich wähle daher den öffentlichen Weg, um diejenigen, welche mit mir wegen des Verlags in Unterhandlung treten wollen, aufzufordern, sich in portofreyen Briefen an mich zu wenden.

Schandau bey Königstein d. 19. Jan. 1804.

Friedrich Gutmann
Rector.

Anzeige für Freunde der Musik.

Der Königlich Preuss. Kapellmeister Herr Reichardt hat mir das Verlagsrecht seiner 12 vortrefflichen Elegieen und Romanzen mit Begleitung des Fortepiano und der Harfe, welche er für Madame Louis Bonaparte während seines letzten Aufenthalts in Paris komponirt hat, und welche derselben bey der Herausgabe dedicirt werden, überlassen. Diejenigen Musikfreunde, welche bereits bey dem Herren Komponisten sich auf das Werk abonnirt haben, werden also von mir ihre Exemplare erhalten. Wer noch geneigt ist 1 Thlr. Preuss. Courant zu pränumeriren oder zu subscribiren, kann dies dem oben gedachten Herrn Kapellmeister oder mir, in frankirten Briefen bis in die Mitte des März dieses Jahres, zu welcher Zeit die Exemplare abgeliefert werden, anzeigen. Bey Bestellungen von sechs Exemplaren erhält man das siebente frey.

Rudolph Werkmeister,
Musik-Verlagshändler in Oranienburg
bey Berlin.

Erinnerung.

Herrn —th—, der sich selbst an diesem Zeichen besser erkennet, als wir ihn, und der uns einen historischen Aufsatz aus W. übersendet hat, müssen wir unsre so oft gegebene Erklärung wiederholen, dass wir die Verfasser solcher Aufsätze kennen müssen, um gewiss zu seyn, sie sind nicht von Partheysucht, für oder wider, eingegeben worden, und werden von den Verfassern verbürgt, und gegen etwannige Widersacher vertheidigt. Es sollte uns Leid thun, wenn jener Verfasser sich uns nicht näher bekannt machen, und uns dadurch ausser Stand setzen wollte, den gut geschriebenen Aufsatz, so wie die versprochenen, unbenutzt bey Seite zu legen.

die Redakt.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Schulz, J. A. P., Rundgesang u. Serenade für 2 Soprane, Tenor u. Bass 16 Gr.

Frantz, Kl. W., Sonate f. das Pianof. 12 Gr.

Maucourt, C., Sonate p. le Viol. av. acc. de Basse. No. 2. Op. 6. 12 Gr.

Goerges, Fr., 3 Gesänge mit Begl. d. Pianof. 8 Gr.

— — 5 Lieder mit Begl. der Guitarre und der Flöte. 14 Gr.

Wiedebein, G., 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. 10 Gr.

Müller, C. G., 9 Variat. p. le Pianof. sur l'air: Dem Teufel verschreib' ich etc. Op. 11. 12 Gr.

— — Sonate p. le Pianof. Op. 13. 16 Gr.

Krommer, Fr., Partita p. 2 Hrn., 2 Clar., 2 Cors, 2 Bassons, gr. B. et Tromp. ad lib. Op. 45. No. 2. 2 Thlr.

— — do No. 3. 2 Thlr.

Foerster, E. A., Sonate p. le Pianof. Op. 22. No. 3. 20 Gr.

Wolf, G., gründliche Singschule. 12 Gr.

Klingenbrunner, W., 12 Galaniericstücke in Ländlerform, für eine Flöte. No. 1 et 2. à 8 Gr. 16 Gr.

Gesänge aus Opern des Ritter Gluck mit deutschen Texten, fürs Klavier ausgezogen v. Mar. Lubi. 20 Gr.

Kreith, C., 12 Polonoises p. 2 Flötes. 22 Gr.

— — Duo f. 2 Flöten über die Arie der 3 Nymphen der Zauberflöte. 3 Gr.

— — 12 Originalländler für eine Flöte. Op. 100. 10 Gr.

Devienne, E., Neue theoret. pract. Flötenschule. 2 Thlr. 16 Gr.

Schweizer, W., 3 Sonates p. le Pianof. av. Fl. obl. Op. 5. 1 Thlr.

Bruni, 6 Duos p. 2 Viol. à l'usage des commençans. Op. 13. 20 Gr.

Kozeluch, 1 Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 12. No. 2. 10 Gr.

— — 1 do Op. 12. No. 3. 10 Gr.

Sammlung beliebter Walzer f. eine Flöte. 1. Heft. 8 Gr.

Kanne, F. A., Il Ciclope, Duodrama di Metastasio (Mit untergelegtem deutschem Text.) av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

Hoffmeister, 3 nouvelles Sonatines facil. et progress. p. le Pianof. Op. 27. Liv. 2. 16 Gr.

Pfeiffer, F. A., 1 Concert p. le Basson principal. Op. 7. 1 Thlr. 18 Gr.

— — 1 Do Op. 8. 1 Thlr. 18 Gr.

Haydn, J., Duo p. 2 Viol. Op. 52. 16 Gr.

Gyrowetz, A., La Chasse, Son. p. le Pianof. acc. de Viol. et Vlle. Op. 33. 21 Gr.

Himmel, F. H., gr. Sonate p. le Pianof. acc. de Viol. et Vlle. Liv. 1 et 2, à 1 Thlr. 3 Thlr.

Prater, F. A., 6 vierstimmige Arien f. Singechöre. 1ter Samml. 12 Gr.

Weber, J. F., Glückliche Stunden am Klavier u. der Harfe. 1 Thlr.

Auswahl der neuesten Opernge sänge im Klavierauss. 19 u. 20 Heft. 20 Gr.

Zulehner, C., gr. Sonate p. le Pianof. Op. 1. 19 Gr.

— — 2 Airs variés p. le Pianof. 1 Thlr. 2 Gr.

de Dalberg, F., Variations à 4 mains p. le Pianof. Op. 18. 16 Gr.

Dumont, Ph., 12 Walzes p. le Pianof. 16 Gr.

Joerg, N., Recueil de 12 pièces p. 2 Flûtes trav. tir. des Opéras nouv. No. 3. 1 Thlr.

Mozart, Sinfonies arr. p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle obl. No. 3 — 7. à 1 Thlr. 8 Gr. 6 Thlr. 16 Gr.

Allgem. deutsches, franz. und ital. Theaterjournal für das Fortep. No. 4 — 6. à 16 Gr. 2 Thlr.

Müller, C. G., Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 12. 16 Gr.

Kinderspiele am Klavier, 12 Heft. 18 Gr.

Himmel, F. H., gr. Sextette p. le Pianof., 2 Cors, 2 Alt, et Violonc. 1 Thlr. 16 Gr.

Hoffmeister, 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 27. 1 Thlr. 12 Gr.

Märche welche am Geburtsfest des ersten Consuls von den franz. Musikern in Hannover gespielt worden sind. Klavierauss. v. G. F. Koerner. 12 Gr.

Koerner, G. F., 2 Sonates p. le Pianof. 16 Gr.

Eibler, J., 2 Arietten a. d. Oper, das Zauberschwerd, mit Klavier- u. Guitarrebegleitung. 8 Gr.

Musikalisches Weyhnachtsgeschenk, bestehend in 6 Liedern mit Begleit. des Klav. von Himmel, Reichardt u. Righini. 16 Gr.

Himmel, F. H., Walzlied f. Klav. 4 Gr.

— — 12 deutsche Lieder. 1 Thlr. 8 Gr.

Himmel, F. H., 12 Variat. sur un Air connu p. le Pianof. 8 Gr.

Nisle, J., 12 Duettinos faciles et agréables p. 2 Cors. Op. 1. 12 Gr.

— — 6 Trios p. 2 Cors et Violonc. Op. 2. 18 Gr.

Gross, H., Variations p. le Violonc. av. acc. de Basse. Op. 2. 8 Gr.

Willmann, J. D., 6 Duetten für 2 Violinen f. Anfänger und Geübtere. 16 Gr.

Monats-Früchte für Klavier und Gesang. 4te Heft. 1 Thlr.

Tuch, H. G., Lieder der Liebe und des Frohsinns mit Begl. des Klav. Op. 16. 12 Gr.

Hoffmeister, F. A., 6 Duos p. 2 Fl. Op. 28. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, Ouvert. de l'Opéra: Lodoiska, arr. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Sammlung beliebter Ecossaisen für 1 Flöte. 10 Lief. 8 Gr.

Auswahl der vorzügl. Arien und Romanzen aus Opern, für 1 Flöte. 20 Lief. 16 Gr.

Woldemar, 20 Conc. à Viol. prine. 2 Thlr. 6 Gr.

Duvernoy, Fr., 20 Duos p. 2 Cors. 1 Thlr. 12 Gr.

Winter, P., Septuor p. 2 Viol., A. et Basse, Htb. et 2 Cors. 1 Thlr. 12 Gr.

Doyni, 3 Solos p. une Guitarre, av. acc. d'une seconde Guit. ad lib. 1 Thlr. 21 Gr.

— — Recueil d'Airs ital. av. acc. facile de la Guit. Liv. 10. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 Duos concert. et faciles p. Guit. et Viol. 1 Thlr. 21 Gr.

— — 3 pet. Duos extrêmement faciles p. Guit. et Viol. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Wiederkehr, 99 Sinf. conc. p. Clarin., Flûte et Basson av. acc. 2 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, R., 3 Trios brillans p. 2 Viol. et B. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. Nº. 23. 1804.

VORSCHLAG

zur eben so leichten, als zuverlässigen Emporbringung der deutschen Oper, in Absicht auf neue Kompositionen unsrer grössten Meister.

Ich bin Mitdirektor einer Operngesellschaft, und ich gebe der Redaktion dieser Zeitung meinen Namen an: vielleicht kann dies so viel günstiges Vorurtheil für das, was ich sage, bey denen, die es zunächst angehet, erwecken, dass sie diesem Aufsatz — wenigstens dem Inhalte desselben, alle Aufmerksamkeit schenken.

Von allen Seiten kommen Klagen über Klagen, dass wir, (eine Operndirektion mehr, die andere weniger, im Grunde aber wir alle,) so wenig wahrhaft vorzügliches Neue seit einigen Jahren auf die Bühne bringen. Die Klagenden haben Recht; aber wir haben auch nicht Unrecht — denn wir besitzen nichts! Die ältern vorzüglichsten Werke sind theils so oft da gewesen, dass man uns deren Wiederholung nicht hoch anrechnen kann; theils ist wahrlich die Musik seit einer kurzen Reihe von Jahren in Deutschland so sehr in die Höhe gegangen, dass wenig aus früherer Zeit jetzt noch beträchtliches Glück machen kann; Italien giebt fast gar nichts Neues, wie wir es brauchen; und die französischen Repertorien endlich, die uns seit einigen Jahren so gute Dienste gethan, sind nun fast ganz erschöpft. (Mit dem Neuen aber, worauf wir von Paris aus hoffen dürfen, reichen wir bey weitem nicht aus; denn die Werke der grossen Oper können wir nicht brauchen, die Vaudevilles auch nicht, die kleinen possierlichen Harlekinaden noch weniger: so bleibt uns nur das mittlere genre, wie es auf dem Theater Feydeau zu Hause ist. Das Schlechte übergehen wir allerdings mit Recht auch hier: das Gute aber, wenn es in Paris einmal dafür erkannt ist, hält sich dort so lange, dass wir, während derselben Zeit als man dort mit Einem solchen Produkt ausreicht, kaum mit sechs auskommen.)

Ich will mich nur an die Hauptsachen halten, und darum übergehen, was noch für Ursachen zur Austrocknung unsrer Operntheater seit einigen Jahren konkurriren; genug, es ist so! Wie helfen? Ohne äussere und neue Antriebe wird, wie nun eben die Sachen in Deutschland, und wie besonders die Sachen der Dichter und Komponisten stehen — wenig, sehr wenig Vorzügliches zu erwarten seyn. Man braucht die innern Verhältnisse der Haupttheater und die Lagen oder die Charaktere der beliebtesten Komponisten nur ein wenig näher zu kennen, als man sie aus öffentlichen Blättern kennen lernet: so wird man auch hier eingestehen — es ist so! Die Zeit, wo die Grossen den Dichter und Künstler für seine Werke genügend belohnen wollten und belohnen konnten, ist nicht mehr; was Einzelne an Einzelnen thun, verdient Dank und Ruhm: aber es entscheidet wenig, und über das Ganze gar nicht. Drum noch einmal: wie helfen?

England und Frankreich haben Hauptstädte, im weitumfassendsten Sinne des Worts. London und Paris sind Pflegerinnen der Dichter und Künstler — oder können es doch seyn; ihr Publikum ist diesen genug, ist ihre Welt: um die übrige Welt haben sie nicht nöthig sich zu bekümmern. In Deutschland ist das nicht so, und kann nicht so seyn. Soll demnach etwas auf die Weise, wie in jenen Hauptstädten zu Stande kommen: so kann dies gar nicht anders geschehen, als dass man sich, von mehrern beträchtlichen Städten aus, zu einem Zwecke, von welchem eben die Rede seyn soll, vereinige. Darauf baue ich meinen Vorschlag zur Emporbringung der deutschen Oper in Absicht auf neue Kompositionen unsrer grössten Meister — das heisst, in Deutschland, wo man in Absicht auf theatralische Darstellung der Opern, gegen Italien und Frankreich, immer zurückbleiben wird — in der Hauptabsicht. Dass mein Vorschlag leicht ausführbar und sicher zum Zweck führend sey, wird sich aus der Detaillirung desselben selbst zeigen.

Was kann den Dichter und Komponisten von aussen anreizen für unsre Theater, und zwar mit Aufbietung aller Kräfte, zu schreiben? Ehre und baarer Vortheil! Ihnen die erste zu verschaffen, bedarf es, wenn sie wirklich etwas Vorzügliches liefern, nur der wirklichen und anständigen Aufführung ihrer Werke; und dass wir um unsrer selbst willen diese zu Stande bringen werden, (man siehet, ich setze überall absichtlich nichts voraus, als — nur nicht ganz rohen Eigennutz.) das wird sich sogleich von selbst verstehen. Vortheile, baare Vortheile: das also scheint das schwierigste, und wird dennoch, bey nur einigermassen verständigem Kalkül, und bey Vereinigung, so sehr leicht!

Wir haben in Deutschland mehr als vierzig Theater, wo man Opern giebt. Fast die Hälfte wollen wir, als ganz unbeträchtlich in jeder Hinsicht, sogleich abrechnen. Nur die andere Hälfte — das heisst, nur die vorzüglichsten und die von mittlerer Güte, sollen sich verbinden, das Gedicht und die Partitur einer neuen Oper, von einem der besten Operndichter und einem der besten Komponisten — ja sogar von denen, welche sie selbst wählen, und aus den Gattungen, welche sie selbst bestimmen — zu kaufen, nicht sie auf Schleifwegen zu erlangen zu suchen, und für eine solche Abschrift nur wenige Thaler (etwa zehn, bis höchstens funfzehn) mehr zu geben, als sie für unrechtmässige Abschriften gewöhnlich zahlen müssen. Ist das nicht lächerlich-wenig, gegen so offenbare Vortheile? Doch, wie geschieht das? fragt Luther.

1) Wir wählen Jemand als Mittelpunkt der Verhandlung, von dem wir aber nichts verlangen — ja, dem wir, aus mancherley Ursachen, nichts zugestehen, als dass die nöthigen Briefe etc. an ihn gesandt werden dürfen, dass er die Resultate herausziehe und alles öffentlich — am schicklichsten, in dieser von uns allen geachteten und gelesenen Zeitung bekannt mache. Achtung und Vertrauen muss dieser Mittelsmann verdienen und besitzen. Bey Eröffnung der Briefe u. dergl. muss er einige angesehene Männer, die sich nennen, Zeugen seyn lassen — und er wird das gern, um sein selbst willen, da diese Forderung nicht misstrauisch ist, sondern ihn selbst gegen Jedermann sicher stellen soll. Da Leipzig den Mittelpunkt des deutschen Buch- und Musikhandels macht; da die meisten der hier konkurrirenden Personen ohnehin mit der Breitkopf-Härtelschen Handlung in Bekanntschaft stehen; da man endlich den Besitzern dieser Handlung zutrauen darf, sie werden sich lebhaft und uninteressirt für diese Sache verwenden: so schlage ich sie als Mittelpunkt, als Mittelspersonen der Verhandlung vor, und ersuche sie, beym Abdruck

dieses Aufsatzes ihre Entschliessung anzumerken *).

2) Die Theaterdirektionen, so wie die Freunde der Tonkunst, denen daran liegt, einige vorzügliche Neuigkeiten auf diesem rechtlichen Wege zu erhalten, senden nun sobald als möglich an diese Handlung (vorausgesetzt sie erfüllt unsre Bitte) einen Zettel ein, worauf sie angeben:

a) Zwey Opern (wir wollen nicht zu gross anfangen!) von verschiedenem genre, 1) eine grosse, romantische, wie die Zauberflöte von Seiten des Dichters werden sollte, und Don Juan geworden ist, oder eine, die sich mehr dem Drama nähert, ohngefähr wie Winters Opferfest oder der Wasserträger — und 2) eine eigentlich-komische, oder an deren Stelle ein Spektakelstück, wie — gerade heraus gesagt — das Donauweibchen und ähnliche, nur aber mit mehr Sinn und Geist vom Dichter und Komponisten ausgeführt. Andere Gattungen dürften dem Charakter der meisten deutschen Dichter und Künstler zu entfernet liegen, als dass wir sie geradehin bestellen könnten; auch brauchen wir diese eben jetzt am nöthigsten, können sie am besten geben, das Publikum ist für sie am meisten empfänglich, und was wir ja von andern Gattungen nöthig haben, können wir, vor der Hand und im Nothfalle, noch aus der vorigen Zeit und von Franzosen und Italienern aufnehmen.

b) Wird auf diesem Zettel angegeben, von welchen Dichtern und von welchen Komponisten man diese Opern am liebsten verfasst haben möchte. Die Mittelsperson zählt nun die Stimmen, macht die Verhältnisse bekannt, fordert die gewünschten Verfasser auf, und wendet sich, wenn sie die Sache ablehnten, an diejenigen, die, nach jenen, die meisten Stimmen haben. Jedoch lässt sich wohl voraussetzen, dass, unter solchen Verhältnissen, man diesen Antrag nicht ablehnen werde. Auch über die Gattungen von Opern entscheidet die Mehrheit der Stimmen. Dichter und Komponist, die den Antrag annehmen, werden, ausser auf die Gattung, nicht beschränkt, und haben nur darauf zu sehen, etwas zu liefern, wodurch sie sich selbst Ehre machen und die Erwartung des Publikums, so wie das Zutrauen der Abnehmer nicht täuschen; doch werden sie noch darauf Rücksicht nehmen, dass ihr Werk eine Ausschmückung von Dekorationen, schöner Kleidung etc., wie man dies auf grossen Theatern liebt, zulasse, aber, der kleinern Theater wegen, dies nicht gerade unentbehrlich mache.

c) Jeder Theilnehmer macht sich auf diesem Zettel verbindlich, die Partituren zu kaufen, und für sie, sobald die Abschriften in der Hand des Mittelsmannes sind, das Geld einzusenden, und zwar nach folgendem Verhältnis. Wer nicht mehr, als das Nothwendigste zur Unterstützung der Sache thun kann und thun will, der subscribirt, für eine Abschrift der grossen Oper dreysig Thaler sächsisch, für eine Abschrift der zweyten zwanzig Thaler sächsisch, portofrey an den Mittelsmann einzusenden. Wer ein Mehreres thun kann und thun will, der gebe es ebenfalls an, und

*) Wir finden uns durch das uns hier bewiesene Zutrauen geehrt, und werden die Vermittelung, wie man sie hier wünscht, sehr gern übernehmen. So wie wir aber dabey durchaus auf keinen eigenen Vortheil sehen, (man siehet, dass hier gar keiner möglich ist,) so erwarten wir auch von den Theilnehmern, dass sie uns keine Verbindlichkeiten zumuthen, ausser denen, die sich aus dem vorgezeichneten Plane des Verfassers von selbst ergeben — mithin auch z. B. keine ausführlichen Erörterungen von uns verlangen, die zu geben uns unmöglich, und, nach obigem, auch unnöthig seyn würde;

Breitkopf und Härtel.

was er zu thun gedenkt. Sobald die anzuberaumende Zeit verflossen, werden alle Namen der Theilnehmer, so wie, was sie subscribirt haben, und auch diejenigen bedeutenden Direktionen, die sich durch Stillschweigen oder Ignoriren der Sache ausgeschlossen haben, (wenn es ja deren geben sollte,) bekannt gemacht. Mein Kalkül ist folgender, und beschränkt sich nur auf das Nothwendigste.

Sollte auch (was doch gewiss nicht vorauszusetzen ist,) nicht ein einziger Grosse, auch nicht ein einziger vornehme, oder doch wohlhabende, der Tonkunst befreundete Privatmann das Unternehmen unterstützen; sollte auch nicht ein einziger Konzertdirektor von meinem Vorschlage Gebrauch machen; sollte mithin alles auf die Theaterdirektionen fallen; ja, sollte auch von diesen nicht eine einzige mehr bezahlen wollen, als das oben angegebne Nothwendige: so kömmt doch, bey solcher Verbindung, so viel heraus, dass Dichter und Komponist, wenn sie honette Männer sind und nicht blos um's Geld arbeiten, mit der Entschädigung allenfalls zufrieden seyn werden. Sie erhielten nämlich — für die grosse Oper, der Dichter 200, der Komponist 400; für die komische Oper oder das Spektakelstück, der Dichter 100, der Komponist 300 Thaler. Dies wird möglich seyn, wenn nur folgende Direktionen Theil nehmen. (Ich nenne sie, wie sie mir eben, nach dem Alphabet, beyfallen; setze aber dabey voraus, diejenigen, die ich nicht nenne, weil ich sie nicht kenne, oder sie mir doch eben jetzt nicht beyfallen — halten sich für nicht weniger aufgefordert, verzeihen es mir, dass ich sie nicht angebe, und nehmen das durchaus nicht für Zurücksetzung — da ich ja hier gar nicht entscheiden kann und darf und will, sondern nur das Ausführbare meines Vorschlags darzuthun habe.)

Altona	1	Exemplar.
Bamberg	1	—
Berlin	1	—
Braunschweig	1	—
Breslau	1	—
Dessau	1	—
Dresden*)	1	—
Frankfurt a. M.	1	—
Hamburg	1	—
Hannover	1	—
Kassel	1	—
Königsberg	1	—
Leipzig	1	—
Ludwigslust	1	—
Magdeburg	1	—
Manheim	1	—
München	1	—
Prag	1	—
Regensburg	1	—
Riga	1	—
Stuttgardt	1	—
Weimar	1	—
Wien	2**)	—
	24	Exemplare.

Diese betragen, für die grosse Oper 720; für die zweyte, 480 Thaler — wovon, von der ersten 120, von der zweyten 80 Thaler für

*) Das italienische Hoftheater meyne ich, das ja öfters schon gute deutsche Opern hat übersetzen und aufführen lassen.

**) Das Hoftheater und das ehemalige Schikanedrische, meyne ich. Ich wiederhole nochmals, dass ich den genannten Direktionen andere, vielleicht sehr gute, aber mir nicht bekannte — wie Salzburg, Linz, Nürnberg, Koburg, Ballenstädt, Lemberg, etc. durchaus nicht nachsetzen will — was mir ja auch eben so wenig zukommen, als hoffentlich sie selbst gegen die Sache einnehmen würde.

Abschreibegebühren, Porto und andere Nebendinge bestimmt würden. Was über dies Nothwendige, so wie, was, von hier nicht genannten Direktionen, oder von Gönnern und Beförderern der Sache ausser dem Theater unterzeichnet würde, (und es müsste mit böser Zauberey zugehen, wenn dessen nicht auch etwas, wenigstens einigermassen namhafte werden sollte, womit auch zuvörderst die Lücken gedeckt werden müssten, die sich ergeben würden, wenn wider Vermuthen manche der genannten Direktionen austräte,) dieses würde unter Dichter und Komponisten zu gleichen Theilen vertheilet, und, wie gesagt, über alles öffentlich Rechnung abgelegt.

Es würde mithin ein solcher einzusendender Subscriptionszettel ohngefähr also abzufassen seyn:

„Ich Unterzeichneter N. N. (oder: die unterzeichnete Direktion —) mache mich hierdurch verbindlich, an dem, in No. 23 der musik. Zeitung vom Jahr 1804 gethanen Vorschlage Theil zu nehmen, und die beyden, nach der dort angegebnen Weise zu Stande zu bringenden Opern zu kaufen; und zwar für die erste — —, für die zweyte — — Thaler sächsisch einzusenden, sobald die — — Handlung bekannt macht, dass die Abschriften in ihren Händen sind. Ich wünsche: eine — — und eine — — Oper, und zwar die erste gedichtet von — —, in Musik gesetzt von — —, die zweyte gedichtet von — —, in Musik gesetzt von — — *). Zugleich verspreche ich mit meiner Ehre, dass ich von meinem Exemplar keine Abschriften nehmen, nichts drucken lassen, noch irgend etwas vornehmen will, was der Gesellschaft, deren Mitglied ich hierdurch werde, Nachtheil bringen müsste."

(Unterzeichnung.)

Dieses letztere wird nothwendig seyn: denn allerdings muss dieser Gesellschaft auch der Vortheil allein bleiben, der von den Aufführungen sich ziehen lässt. Dass dieser wenigstens nicht unbedeutend seyn könne, zeigt schon dies:

1) Wir erhalten zwey Werke von vorzüglichen Männern, und auch von Männern von Ruf — andere werden wir ja nicht wählen!

2) Diese Männer liefern nichts übereiltes und unbeträchtliches — denn sie müssten sich ja, nach solchen Vorbereitungen, vor aller Welt schämen und ihrem Rufe einen nicht leicht zu vergütenden Stoss beybringen!

3) Das Publikum ist im Voraus auf diese Werke aufmerksam gemacht, und schon die Neugierde schafft uns mehrmals ein volles Haus.

4) Die Stücke, wenn sie nur gut sind, halten sich länger, als gewöhnlich, schon dadurch, dass sie nach obigen, und den sogleich noch anzugebenden Vorkehrungen, nicht zu weit verbreitet, durch Arrangirungen, Klavierauszüge u. dgl., und durch den Mund des Volks und der Stümper nicht herabgebracht werden.

Um dies letztere zu erhalten, machen sich aber auch Dichter und Komponisten verbindlich, von ihrem Werke, wenigstens innerhalb fünf Jahren von der Zeit der Ablieferung an, durchaus keinen öffentlichen Gebrauch zu machen, ausser jener Mittheilung an die Interessenten. Sie werden sich dies um so eher gefallen lassen, da

1) ihre Werke schon durch diese Interessenten bekannt genug werden;

*) Vielleicht wäre es auch gut, wenn jeder noch einen zweyten Dichter und Komponisten für den Fall nennete, dass der erste es ausschlüge, wenn er auch die meisten Stimmen erhielt.

2) die Vortheile von Abschriften einzelner Stücke, von Klavierauszügen, vom Druck etc. heut zu Tage so ausserst unbetrachtlich sind; auch

3) sich ihre Werke so länger in Achtung erhalten; und endlich

4) nach Verlauf von fünf Jahren ihnen jene Auswege, wenn sie sie ja einschlagen wollen, noch offen bleiben.

Sie übernehmen aber diese Verbindlichkeit schon durch Annahme unsers Antrags, und damit wir und sie selbst sicher gestellt werden, setze ich noch Folgendes hinzu:

Der Komponist lasst die Partitur unter seinen Augen kopiren, unterschreibt und untersiegelt jedes Exemplar, giebt eigenhändig an, für wen es bestimmt ist, übersendet es so dem Mittelsmann und dieser übersendet es so dem Interessenten; so dass man jede andere Abschrift, wenn es ja durch List oder Niederträchtigkeit gelingen sollte, eine heimlich zu nehmen und zu verbreiten, sogleich erkennen und diejenigen, die davon Gebrauch machen, dem Publikum als niedrig gesinnete, verachtungswürdige Contrebandirer denunciren kann — das letzte mit um so mehr Recht, da einem jeden die rechtliche Theilnahme offen stehet und diese sogar so sehr erleichtert wird, dass er bey einer erschlichenen und betrügerischen Kopie kaum ein Paar Dutzend Kreutzerstücke ersparen kann.

Damit wir endlich sobald als möglich wissen, ob wir die Erfüllung dieses Vorschlags zu hoffen haben und woran wir überhaupt sind: so bitte ich alle Leser, noch folgendes mich erwähnen zu lassen.

Vor Ende Februars ist mein Aufsatz in den Händen der Redaktion der musikal. Zeitung in Leipzig. Wir wissen alle, dass es ihr mit der Sache der Tonkunst ein Ernst ist, und ich kann daher gewiss seyn, der Aufsatz wird Anfangs März gedruckt *). Es kann gar nicht fehlen, dass er mithin nicht wenigstens im April jedem bekannt seyn werde, der sich um die Angelegenheiten der Musik bekümmert. Die Sache selbst ist so, dass sie, meines Erachtens, gar keine lange Ueberlegung braucht — denn für neue Sachen müssen wir doch einmal sorgen, und wer bedürfte einer langen Besinnung, ein Paar Thaler mehr für etwas Gute zu geben, als wir für etwas Mittelmässige oder gar Schlechte geben müssen: mithin kann jeder, der Theil nehmen will, bald seinen Entschluss einsenden. Sonach giebt man ganz gewiss Zeit vollauf, wenn man das Ende des Mays als Termin, wo alle Bestellungen schon eingelaufen seyn müssen, und wo die Mittelsperson sie öffnet und die Resultate bekannt macht — hiermit bestimmt. Gehet man dies ein: so ist es vielleicht möglich, dass Dichter und Komponisten uns, ohne sich zu übereilen, mit ihren Werken noch künftigen Winter erfreuen, und jeder von uns sein Publikum, gegen die Zeit des ankommenden Frühlings in künftigem Jahre (wo wir so oft in Verlegenheit um gute Neuigkeiten kommen,) schon mit diesen Werken ergötzen kann. Gelingt es mit diesem ersten Versuche, so ist damit zugleich die Bahn für vielleicht noch bedeutendere und vielleicht auch noch glücklichere Unternehmungen anderer Jahre gebrochen.

Nach dieser einfachen Darlegung der Sache halte ich es für unnöthig, ja sogar für unanstandig, um Unterstützung derselben zu

*) Er ist den ersten eingegangen: der Verf. siehet mithin diesen seinen Wunsch hier erfüllet, und wir werden auch noch mehr thun, um seine Angelegenheit recht bald allen denen bekannt zu machen, welche sie angehet.

d. Redakt.

schmeicheln oder noch mehr, als geschehen, zu bitten; erwarte in Geduld, wie man sich hier in Ansehung der Liebe zur Tonkunst zeigen werde, und lege nur noch meinen, nach obigem Schema eingerichteten Subscriptionszettel bey.

NACHRICHTEN.

Paris, d. 18. Febr. Diesmal bringe ich Ihnen eine ziemlich grosse Anzahl ziemlich kleiner Neuigkeiten. Das Concert de la rue de Grenelle hält sich sehr gut, und das alte berühmte, de la rue Clery hat nun auch wieder angefangen, und bis jetzt zwey Akademieen gegeben. Vom erstern habe ich oft gesprochen; man fährt fort Sinfonieen und Konzerte vorzüglich gut zu geben, aber man siehet auch offenbar, dass man jetzt, in diesem Institut nicht allein, sondern in allen — sich die Verbesserung des Gesanges angelegen seyn lässt. Ueber Winters Ouverture zur Maria von Montalban entstand vor kurzem, da sie in jenem Konzert zuerst gegeben wurde, ein lebhafter Journalstreit, indem durch einen Zoilus von ihr, als einem Machwerk aus Mozartschen und Haydnschen Reminiscenzen u. dgl. gesprochen worden war, welchem sich ein Anderer widersetzte etc. Es hat das zwar am Ende zu nichts geführt: beweiset aber doch, wie lebhaft man sich hier für etwas interessire, wenn es nur erst eingegriffen hat. Sie kennen unsern jungen, vortrefflichen Violinisten Lafond; ein noch jüngerer Virtuos auf der Violin trat neulich aus Baillots Klasse am Konservatorium zum erstenmale auf und bezauberte ebenfalls selbst die Zuhörer, die Rode und Kreutzer zu hören gewohnt sind. Der junge Künstler heisst Abeneck, ist der Sohn des Musikdirektors zu Brest, kam vor drey Jahren, als 15jähriger Knabe, der aber schon damals Musik — wie Quartetten von Haydn und Mozart, kräftig, rein und sicher ausführete — nach Paris in das Konservat., und empfing nun hier die höhere Schule. Das Konzert, womit er jetzt debütirte, war von seinem Lehrer, Baillot, geschrieben. Er besiegte die grössten Schwierigkeiten, als waren es gar keine; sein Ton, wie seine ganze Art des Vortrags, ist ebenfalls jene ernste, grosse, ausgearbeitete, solide, alte, die nun jetzt, vornehmlich durch unsre Meister, wieder neu geworden ist. Weniger glücklich ist er im Graziosen, Naiven, Zarten, wohin er wohl nun zunächst arbeiten müsste, und was ja seine Muster auch besitzen. Ausser diesen ausgezeichneten Kunstfertigkeiten auf seinem Instrumente, wird auch ein ausgezeichnetes Talent zur Kunst überhaupt an ihm gerühmt; und da deswegen dieser Jüngling wahrscheinlich in Zukunft Aufsehen machen wird, wollte ich dieses sein erstes öffentliche Erscheinen nicht unbemerkt lassen. Das erste Konzert-Cléry wurde mit Haydns letzter Sinfonie aus B dur angefangen und mit der letzten aus Es dur beschlossen. Kreutzer spielte ein von ihm so eben erst verfertigtes Violinkonzert. Frédéric (der Waldhornist,) und Dalvimar (der Harfenist,) die beyde so sehr beliebt sind und es zu seyn so vollkommen verdienen, liessen sich in einer konzertirenden Sinfonie, und Dem. Strinasacchi mit einer Scene von Paisiello und einer kleinen italien. Arie hören. Man kann die, zu diesem Konzert verbundenen Manner, noch ehe man sie hört, nicht ohne Respekt und Freude übersehen: denn es sind hier schwerlich Mehrere, die nicht ihre Kunst studirt hätten, und nicht wüssten, was zur Sache gehört. Ich will nicht wiederholen, dass man eben darum reiche Musik, wie die der Haydnschen Sinfonieen, gar nicht besser hören kann. (Aber warum setzen auch sie Mozart noch immer nicht dahin, wohin er gehört? In ihrem zweyten Konzert gaben sie zwar eine Sinfonie von ihm: aber eine aus seinen Knabenjahren! Verdient ihr Publikum ein solches Misstrauen? oder sind andere Ursachen da?) Dem. Strinasacchi ist bessere Theater- als Konzertsängerin. Kreutzers neues Konzert ist gewiss eins

der schönsten unter allen, die er jemals geschrieben hat, und er führte es mit solcher Vollendung aus, dass durchaus nichts zu wünschen übrig blieb, und dass es wenigstens mir schien, als habe er noch nie so gespielt.

Das Konserv. hat der grossen Oper eine junge, sehr bedeutende Zöglingin in der Dem. Pelet übergeben, und sie ist in einigen grossen Rollen bey Wiederholungen unsrer bekannten, alten, grossen Opern (wie Oedipe) aufgetreten. Sie besitzt alles, was man nur immer von einer Debütirenden erwarten kann, und ganz besonders zeichnete sie sich durch das Volle, (wenn auch noch nicht sehr Starke) Gediegene, Feste und doch auch sehr Anmuthige ihrer Stimme in den mittlern und tiefen Tonen, was an sich so reizend und für jene ernstere Gattung nun vollends gar unentbehrlich ist — so wie durch gemessenen, im Charakter des Ganzen gehaltenen, wirklich kunstgemässen Vortrag aus. Aber das jetzige Publikum —! es liess ihr das allenfalls hingehen; als sie aber endlich, um die Zuhörer nur noch ein wenig zu erwärmen, einige tüchtige musikalische Schwärmer zum Abgange abbrannte, da gab es einen Jubel! Was kann nun bey solchen Umständen werden? und ist es schon da,bleiben? Was man von dem schon vollendeten Künstler, dessen Ruf überdies schon gegründet ist, zu fordern und zu erwarten hat, wissen wir alle; aber ein angehender Künstler, der ohne Beyfall des Publikums nicht aufkommt; und nun gar ein junges Mädchen —! Was darf man zu denen sagen, wenn sie sich verführen lassen, und man nicht unbillig verfahren will? — Diese Rohheit, dieser Ungeschmack desjenigen Theils des Publikums, der jetzt das grosse Wort führet (d. h. der jungen Herren,) ist auch Schuld, dass die ächte Ausführung der Werke, wie Oedipe, wie sie zu Glucks Zeiten hier zu Hause war, so gut als verlohren ist. Unsre ältern Kunstverständigen, die sich jener Zeiten noch lebhaft erinnerten, seufzeten bey den Hauptscenen, und bey dem, was man am lebhaftesten applaudirte, hätten sie dreinschlagen mögen.

Das Theater Feydeau hat mehrere kleine, neue Opern gegeben, von denen ich Ihnen die bessern um so genauer anmerke, da man in Deutschland von solchen gern Gebrauch macht. La jeune prude, ou les femmes entre elles, hat ausserordentlich gefallen, und wird, des muntern, artigen Gedichts, so wie der niedlichen Musik wegen, überall viel Glück machen, wo man genug hübsche Weiber und Mädchen, es zu besetzen hat — denn, es ist das erste Schauspiel, in welchem kein Mann vorkömmt. Unsre Frauen waren wirklich darin unter sich und zu Hause; es hatte etwas ungemein Freundliche und auch Pikante. Dem Komponisten, d'Alayrac, hat es seine Arbeit allerdings erschwert, dass er keine tiefen Stimmen anbringen durfte; aber er hat sich äusserst glücklich in die Sache geschmiegt, ist durchaus nicht monoton geworden, sondern hat genug Mannichfaltigkeit in die, absichtlich nur einfach, graziös und heiter gehaltene Musik zu bringen gewusst, so dass ich diese kleine Oper unter seine besten zähle. Ich will den sehen, der Sätze, wie das Duett, (der Mad. Gavaudan und der jüngern Dem. Pingenet,) die Romanze, (der Mad. Crétu) und die Arie (der ältern Dem. Pingenet) gut, wenn auch noch nicht so gewandt und zierlich, wie von den genannten Damen, ausführen hören kann, ohne herzliche Freude! — Die zweyte neue Oper in einem Akt, die gefiel, obschon nicht wie jene, war La romance, mit meistens hübscher, und in einigen Ensembles allerliebster Musik von Berton. Das Stück würde Glück gemacht haben, wenn es auch weniger werth gewesen wäre, denn man erzählte sich öffentlich und überall von ihm, vor seiner Erscheinung, folgende Anekdote. Elleviou, als Sänger und Schauspieler gleich beliebt, und mit vollem Recht — hat den Theil an der Regie des Theaters, dass er die Gedichte annimmt, beurtheilt, und, wenn sie gut befunden wer-

den, mit dem Komponisten unterhandelt etc. Er betreibt dies Geschäft im Ganzen sorgsam, verständig und unpartheyisch, obschon er zuweilen gar zu kurz angebunden ist. Der Dichter bringt ihm das genannte Werkchen: Ellev. bedauert, dass nichts dran sey. Der Poet ist beleidigt, gehet; kömmt wieder, begleitet den lustigen Ellev. auf einen Spaziergang, spricht von neuem von seiner Oper, Ellev. bleibt dabey, es sey nichts dran. Beweisen Sie! ruft jener endlich. Mein Gott, wie fängt man's an, zu beweisen, dass nichts nichts sey? sagt Ellev. lachend. So schiessen Sie sich mit mir! ruft jener, dringt ihm wirklich das Pistol auf, schiesst zuerst, und verfehlt den Gegner. Diesen verlässt seine gute Laune nie; er wirft dem jungen Mann die Pistole vor die Füsse und ruft: und wenn ich Sie nun tod schiesse, Herr: wird denn ihre Oper damit besser? Er sagt das so possierlich, dass der Autor selbst lachen muss, und sie von Herbeyeilenden leicht aus einander gebracht werden. Ich lasse es dahingestellt seyn, ob sich das Geschichtchen ganz so ereignet hat. Aber, wie gesagt, es würde das Glück des Stücks gemacht haben, wenn auch nicht eine freundschaftliche Hand es verbessert und Berton die hübsche Musik dazu gesetzt hätte. Am auszeichnenswerthesten sind: ein dem Ohre und Herzen schmeichelndes Duett (zwischen Martin und Mad. Gavaudan,) und ein komisches Terzett, wo Dem. Pingenet, die jüngere, Lektion bekömmt, Skala singen, Solfeggiren etc. muss, was Berton allerliebst in die ausgeführte Orchestermusik verwebt hat. Man findet aber in dieser, wie in andern Kompositionen Bertons, derbe Reminiscenzen. — L'époux généreux ist das dritte kleine Operettchen, das gefiel. Das Sujet ist vom italienischen Theater, wenn ich nicht irre, aus einem Lustspiel genommen, und hier nicht übel ausgeführt, auch hat die Musik, von Solié, manche angenehme, feine Stücke: doch zweifle ich, dass beyde, Dichter und Komponist, einiges Glück gemacht haben würden, wenn nicht Elleviou die Hauptrolle so vorzüglich gespielt und gesungen hätte. Wo man nun einen so schönen, gewandten Mann, trefflichen Schauspieler und guten Sänger für diese Rolle nicht hat, wird man die Operette besser unaufgeführt lassen.

Das italienische Operntheater ging bisher seinen bequemen, unsichern Schritt immer fort. Dem. Strinasacchi regiert im Grunde, und, wie nun Weiber regieren — nicht ohne Despotismus, Laune und Grille. Die wirklich auserwählte Gesellschaft, die sich sonst hier versammlete, war immer kleiner geworden — denn immer und ewig drey bis vier Opern wiederholen zu hören, wenn auch gut, muss man am Ende dennoch überdrüssig werden. Endlich hat man sich zu der neuen Oper des hier zum erstenmale sich hervorthuenden Zöglings von Cimarosa, Spontini, bequemt und sie mit Sorgfalt aufgeführt. Die Erwartung war nicht gering; denn ein neuer, bedeutender Komponist, ja schon ein neues bedeutendes Werk aus Italien, gehört jetzt unter die Seltenheiten. Die Finta filosofa ist wirklich ein solches Werk — voll neuer Ideen und raschen Jugendfeuers, das nur vielleicht noch allzuungezügelt zuweilen um sich greift. Die Orchesterparthie ist sehr reich und ausgearbeitet — übertrieben voll und beschwerlich, sagen die bequemen italienischen Sänger, die so gern nur machen wollen, was ihnen beliebt, oder vielmehr, was sich eben von selbst hübsch macht. Der Gesang und melodische Antheil ist ebenfalls rühmenswerth und bedeutend — frisch, lebendig, graziös, schmeichelnd. Auch ist die Musik wirklich theatralisch; diesem gemäss geordnet, hat gute Haupteffekte, (wie man sich ausdrückt,) hält die Handlung nicht auf, sondern treibt sie mehr vorwärts. Das Gedicht ist nicht besser und nicht schlechter, als wie nun die jetzigen komischen Opern in Italien fabrizirt werden. Man wird hier hoffentlich dafür sorgen, dass dieser wackere junge Künstler künftig etwas Bessers in Musik zu setzen bekömmt. Cima-

rosa's Schüler erkennet man am meisten an dem, was gewiss das Glück der Oper in Deutschland machen wird, und was die altitalienischen Puristen Deutschitalienisch in der Ausarbeitung der Ensembles und grösserer Musikstücke überhaupt, so wie vornehmlich auch in der Ausarbeitung der Orchesterparthie, nennen. Es ist diese treffliche Manier genug bekannt durch den Schöpfer derselben, in seiner letzten Epoche, durch Cimarosa, und zwar durch dessen Matrimonio segretto und Pimprudente sfortunato; und die italienischen Kunstrichter nennen ihn deshalb noch heute den „liebenswürdigen Verführer." Nun, dann ist Spontini ein liebenswürdiger Verführer! Zwey Duette, eins im ersten, eins im zweyten Akte, einige kleine Arien, das ausgeführte Quintett, und die Finalen fast durchgängig, werden lange Lieblingsstücke des gebildetern Publikums bleiben. Die Ausführung war jedoch nicht so vorzüglich, sowohl von Seiten der Sänger, als des Orchesters, wie man sie sonst in diesem Theater hörte. Die Leutchen sind zu bequem geworden; doch werden sie hoffentlich wieder in raschern Gang kommen. Nach dem verdienten Glück, das diese Oper Spontini's gemacht hat, eilet man nun, die grössere französische, in drey Akten, die er so eben für das Theater Feydeau vollendet hat, auf die Bühne zu bringen. Wir alle warten mit Sehnsucht darauf. — Das italien. Theater macht so eben auch eine sehr gute Akquisition an der ganz jungen, allerliebsten Sängerin, Dem. Saint-Aubin, Tochter der berühmten Prima-Donna des Theaters Feydeau. Der Komponist Tarchi hat sie gezogen, dann ist sie ins Konservatorium aufgenommen, und durch Garat vollends für's Theater gebildet worden. — Die berühmte Sängerin, Mad. Grassini, die man so selten, aber von der man so oft gehört hat, gehet nach London zum Theater Heymarket. Paisiello gehet, wie man allgemein versichert, nach Neapel zurück. Seine Gattin soll unsre Luft nicht so gut vertragen können, wie er. Méhul, sagt man, werde an seine Stelle kommen.

Nach öffentlichen Blättern ist seit zwey Monaten im Covent-Garden zu London eine neue grosse Spektakel-Oper an der Tagesordnung, die: die englische Flotte im Jahr 1342, heisst, viele dem Volke schmeichelnde Beziehungen auf gegenwärtige politische Verhältnisse hat, und mit ungeheurer Pracht auf die Bühne gebracht worden ist. Dessen ungeachtet wollte das Stück erst gar nicht eingreifen — weil man alle jene Schaugerichte schon bis zum Ueberdruss gehabt hat: da erschien endlich die siegreiche englische Flotte aufs stattlichste repräsentirt. Das zündete. — Unter entsetzlichem Jubelgeschrey verlangte man das berüchtigte Rule Britannia: das Glück des Stücks war gemacht. Die Musik ist von dem vortrefflichen Londner Tenoristen, Braham. Man hat sie gemein und uninteressant gefunden; denn — sie hat keine Stücke, die Leicht in den Mund des Volks übergehen könnten. — Dennoch hat der Komponist von einem Verleger tausend Guineen für seine Musik erhalten.

Recensionen.

Quintuor pour deux Violons, deux Altos et Violoncelle, composé par E. A. Forster. Oeuvre 26. Vienne, chez Jean Traeg. (Pr. 2 Fl.)

In dieser Gattung von Instrumentalstücken ist, verhältnismässig, nur wenig Gutes geschrieben worden, und es freut uns, dass Hr. F. das musikalische Publikum mit einem Werke dieser Art bereichert, welches ihm Ehre macht. Hier ist nichts von krausen, bunten Figuren, nichts von oft gehörten Melodieen und faden Wiederholungen u. s. w. Hr. F. geht seinen eignen Weg, ohne dem alten Schlendrian zu folgen, oder seine Arbeiten nach einem fremden Modelle zu formen; und daran thut er sehr wohl! Ihm fehlt es nicht an

Erfindungskraft und Einsicht, und auch nicht an Originalität in der Benutzung der Kunstmittel — denn er weiss auch das Gebiet der Harmonie meistens gut zu beherrschen. Beweise von alle diesem liefert Hr. F. durch dieses Quintett, welches ihm gewiss recht gut gelungen ist.

Was wir noch wünschen, wäre, dass Hr. F. sich mehr den Effekt bey fremden Modulationen in die entferntesten Tonarten berechnete, die Mittelstimmen weniger holperig setzte, und bey den durchgehenden Noten mehr auf seiner Hut wäre, damit diese nicht allzuviel Härten empfinden liessen; dadurch würden seine Kompositionen milder und angenehmer, ohne an Energie und Charakter zu verlieren.

Der erste von den vier Sätzen dieses Quintetts ist ohnstreitig der beste. Der letzte würde dem ersten wohl an die Seite zu setzen seyn, wenn Hr. F. das Thema, statt des Nebensatzes, ausführlich bearbeitet hätte. Ersteres ist fast ganz isolirt und scheint mit dem Ganzen gar nicht in Verbindung zu stehen.

Es ist Recensentenpflicht dergleichen, wenn auch an sich weniger bedeutende Vergehen, gerade an übrigens so guten Werken, und bey so schätzbaren Komponisten, wie Hr. F., zu rügen. Es wird nur auf seinen Willen ankommen, seinen Arbeiten auch kritische Vollendung, ohne dass sie von anderer Seite verlören, zu geben; und der Künstler, der das kann, muss es auch. Uebrigens wollen wir Hrn. F. auch rathen, seine Manuscripte so korrekt und deutlich als möglich in die Offizin zu liefern, damit künftig nicht Sächelchen wie diese † zum Vorschein kommen:

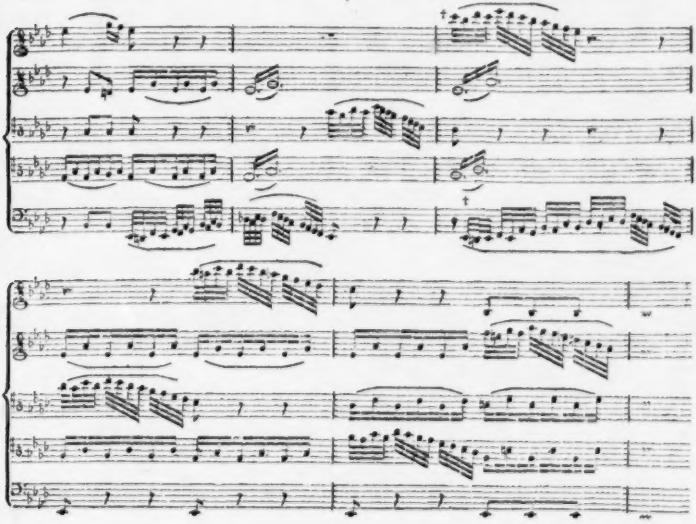

Six Romances françaises avec accompagnement de Pianoforte, composées par F. de Dalberg. Oeuvre 21. A Bonn, chez Simrock. (Pr. 1 Fl. 10 Xr.)

Der Gesang kleiner, artiger franz. Romanzen ist in unsern Tagen — wie es scheint, vornehmlich durch die häufige Einführung französischer Operetten auf unsre Theater — wieder aufgekommen, und gewährt gewiss vielen Liebhabern, die das Feine und Pikante, das oft die Worte zugleich mit der Musik haben, herauszufühlen und auszudrücken wissen, Vergnügen. Man kann deshalb wohl dieser Sammlung eine gute Aufnahme voraussagen, und wird sie ihr gönnen, wenn man siehet, dass sie meistens recht artige Gedichtchen, und eine Musik hat, wie sie für dies genre gehört. Hr. v. Dalberg thut in dieser seiner Musik nie zu viel, und will nur neben seinem Dichter interessiren — was hier eben so löblich, als unter den deutschen Komponisten selten ist; er hebt die Pointen, worauf es bey diesen Gedichtchen gemeiniglich hauptsächlich ankömmt, gut heraus, (man vergleiche z. B. das: il est trop tard, S. 8, in dem überhaupt sehr wohl gerathenen Liedchen.) und deklamirt eben so gut, als er den Charakter gut ausdrückt. (Ist aber das j'etais hereux, S. 10 u. 11. nicht gar zu oft wiederholt?) Das kleine Duett S. 12, ist allerliebst; man hat aber Syst. 1 den letzten Takt des Accompagnements der rechten Hand nach den Singstimmen zu berichtigen. Die Verdoppelung des h S. 15, Syst. 3, Takt 3, u. S. 17 bey der Wiederholung, wird auch besser, durch eine andere Wendung der Harmoniefolge, vermieden werden.

Anekdoten.

Eine bekannte Sängerin, die viel Geld verdiente, aber noch weit mehr brauchte, bekam wieder Schuldenarrest. Das Theater konnte ohne sie nicht auskommen: es wurde vermittelt, dass sie allezeit zur Probe und Vorstellung im Wagen mit Wache abgeholt werden sollte. Dies reitzte die Menge so, dass alles nun die Sängerin hören wollte, die — mit Wache transportirt wurde. Niemand befand sich besser dabey, als der Direkteur. Aber die Gläubiger wussten sich auch zu helfen! Sie gingen zum Direkteur und sagten: sie würden sich mit Mad. — vergleichen und, um nicht länger Aufsehen zu machen, ihren Arrest aufheben. Meine Herren, einen Vergleich! sagte der Direkteur. Lassen Sie die Dame, die sich nichts draus macht, mit Wache transportiren, so lange dies die Menge in mein Haus ziehet: und ich zahle Ihnen von jeder Einnahme, die über — steigt, — Gulden auf Abschlag Ihrer Forderungen. Das hatte man nur gewollt, und das liebe Publikum zahlte wirklich auf diese Weise in aller Unschuld die drückendsten Schulden der Dame ganz ab.

In Tangermünde findet man folgende Grabschrift eines daselbst verstorbenen Organisten, den der Magistrat so hoch schatzte, dass er ihm den Leichenstein und folglich auch diesen Denkspruch setzte:

Allhier ligt begraben de Orgenist van Tangermünde,
Gott vergab ehm alle sine Sünde,
Daran wir kenen Twiefel han,
Den he was Gottes Spählmann.

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. Nº. 24. 1804.

MISCELLEN.

1.

La Zinfonia divota.

Eine Anekdote.

Bey Gelegenheit, als der vom Grosherzog Leopold gewählte geistliche Prior an der Pfarrkirche St. Giovanni Battista zu Livorno, Signor Giovanni Marchini, das erstemal feyerliches Hochamt hielt, wurde ich von diesem neuen, ehrwürdigen und sehr gelehrten Prior, der mein guter Freund war, dringendst eingeladen, als Liebhaber der Musik, eine andächtige, erbauliche Sinfonie mit anzuhören, die vor, zwischen und nach der Messe gespielt werden sollte. Nicht sowohl der Wohlstand, wegen der gefälligen Einladung eines Freygläubigen, (wie Campe die Protestanten nennt) sondern vielmehr die Neugierde führte mich in diese Kirche und gerade in dem Augenblick, als diese divota Zinfonia ihren Anfang nahm. Wie musste ich aber erstaunen, als ich eine bekannte Sinfonie von Pfeifer in Venedig hörte, die so anfangt:

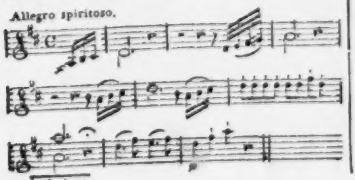

und zum Schluss der Messe das hüpfende Presto:

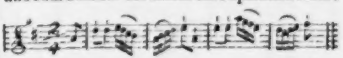

u. s. w.

Bey diesem machten viele Zuhörer solche lustige Bewegungen, dass ich wirklich glaubte, sie würden nun zu tanzen anfangen. Und dies wäre gar kein Wunder gewesen; denn mit dieser Sinfonie wurden seit vielen Jahren alle Komödieen und Konzerte im Theater eröffnet, und das Publikum hüpfte und tanzte allemal, wenn es das kontretanzmässige Presto von unserm ehrenvesten Orchester aufspielen hörte. Und doch schrieb man hernach in einer öffentlichen, gedruckten Anzeige von dieser Feyerlichkeit folgendes: . . . . La Messa fù dal molto Reverendo Sign. Giovanni Marchini celebrata con tutta la pompa nella Chiesa di S. Giovanni Battista accompagnata da divota Zinfonia di vari Strumenti etc. Wie gefällt Ihnen diese musikalische Kirchendevotion? — Was würde der sentimentale Chateaubriand dazu gesagt haben, der in seinem Buch: Le Génie du Christianisme etc. keinen andern Gesang bey den Feyerlichkeiten der römischkatholischen Kirche dulden will, als den divin chant Grégorien? Chateaubriand, der sogar alle alten und neuen Kirchenkompositionen unsrer besten Tonkünstler, selbst das berühmte kanonische Stabat mater von Pergolesi, aller Andacht zuwider erklärt? —

Livorno, d. 23. Jan.

Sch.*

2.

Kenner der Schätze älterer italienischer Tonkunst haben öfters nach einer vollständigen Ausgabe der Psalmen des Marcello gefragt. Ihnen kann ich nun die Nachricht geben, dass von diesem Werk eine neue, korrekte Ausgabe von zwey sachkundigen Mannern besorgt worden ist, nämlich von Luigi Antonio Saubatini, Maestro di Capella in S. Antonio di Padova, (il quale ha ridotto il Testo a moderna Lettura) und Anselmo Marsand, Monaco Benedettino Camaldolense di S. Michele di Murano, (da cui fu corretta, e ricorretta la Stampa.) Der vollstandige Titel ist dieser: Estro poetico-armonico Parafrasi sopra li primi 25 Salmi. Poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani, Musica di Benedetto Marcello, Patrizj Veneti. Venezia MDCCCIII presso Sebastiano Valle, (da cui farono disegnati i Caratteri Musicali, ed incisi dal Ponzonista Sig. Luigi Frassine Direttore della Getteria Zatta. Von diesem Werk sind bis jetzt 3 Tomi in gross Folio erschienen. — Mit dem 8ten Tomo soll es geschlossen werden. Ein jeder Band kostet ungebunden einen venetianischen Dukaten. Ausser einer langen Vorrede über die Absicht dieses Werks, und verschiedenen Briefen und Antworten vom Abbate Domenico Lazzarini an Girolamo Ascanio Giustiani — von Benedetto Marcello an Sign. Francesco Casparini in Rom, und Gasparini's merkwürdiger Antwort an Marcello, findet sich im ersten Theil: La vita di Benedetto Marcello, nebst seinem Portrait. (Questa vita fù scritta in lingua latina dal Padre D. Francesco Fontana, della Congregazione di S. Paolo, Professore di Poesia e Lettere Greche nel Collegio Imperiale de' Nobili di Milano, e trovasi inserita nel Tomo IX dell' aurea Opera: Vitae Italorum doctrina excellentium, qui Saeculo XVII et XVIII floruerunt, auctore Angelo Fabronio, Academiae Pisanae curatore — Pisis MDCCLXXXII.) Ueber dieses Werk schrieb mir mein Freund, der gelehrte, scharfsinnige Herr Nägeli in Zürich folgendes: „Die Nachricht von der „neuen Auflage der Marcellischen Psalmen ist „mir ein neuer, erfreulicher Beweis vom Aufleben der Kunst in Italien, der höhern Kunst „nämlich. Als Antiquar weiss ich diese Psalmen zu schätzen, die übrigens als Kunstprodukte von sehr ungleichem Werth sind; denn „der trivialen Stellen, sowohl von Seiten der „Melodie, als der Harmonie betrachtet, giebt „es darin eine grosse Menge." Und in dieses Urtheil stimme ich völlig mit ein.

Livorno, d. 13. Febr.

Sch.*

Nachrichten.

Berlin, den 28sten Febr. Der königl. Kammermusikus Tiebe hatte für den 12ten dieses ein Konzert im Theatersaal angekündigt, das aber, vielleicht wegen der grossen Menge der Konzerte in diesem Winter, wo kaum die musikalischen Heroen ein volles Haus herzaubern, nur wenig Zuhörer hatte, und daher weder diese befriedigend, noch den braven Tiebe belohnend war. Er selbst spielte mit vieler Fertigkeit und Kunst ein Klavierkonzert von Mozart, und denn Variationen fürs Fortepiano mit obligater Flöte, die Hr. Schrock, wie gewöhnlich, schön blies. Herr Schunke blies ein Hornkonzert von Nisle, und Herr Streblow (Ritters Schüler) ein Fagottkonzert von Devienne. Herr Henning spielte ein Violinkonzert von Rode, und Dem. Willig sang eine Scene von Gürrlich mit vielem Interesse.

Am 19ten gab die königl. Kapelle ihr zweytes grosses Konzert im Opernhause, zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts, das, wie man erwartete, alle zahlreichen Zuhörer befriedigte. Ihnen die einzelnen Theile des Konzerts nennen heisst sie loben. Auf

eine Mozartsche Sinfonie folgte eine Scene desselben Meisters, gesungen von Mad. Marchetti, mit obligatem Bassethorn, das der junge Tausch blies. Dieselbe Künstlerin sang auch ein Terzett von Pleyl mit den Hrn. Tombolini und Mandini; so wie Hr. Mandini eine Scene von Guglielmi, und Hr. Tombolini eine Arie von Zingarelli sangen. Der Konzertmeister Haack spielte ein von ihm komponirtes Violinkonzert, und der Kapellmeister Himmel ein von ihm gesetztes Sestetto fürs Fortepiano mit Begleitung zweyer Waldhörner, zweyer Bratschen und eines Violoncells. Herr Delamare aus Paris verschönerte das Konzert durch ein von ihm brav gesetztes und meisterhaft gespieltes Violonzellkonzert. Ein Concertante von Winter für Klarinette, Basetthorn, Fagott und Violin, gespielt von den Hrn. Tausch und Sohn, Bährmann und Maurer, endigte dieses schöne musikalische Symposium. Der blinde Flötenspieler Dülon gab den 21sten im Theatersaal ein Konzert, in dem er zwey Flötenkonzerte, von Müller und Devienne, und Variationen über das Lied: Ein freyes Leben führen wir etc. mit der Ihnen bekannten Kunst spielte. Der hoffnungsvolle Schüler des Konzertmeisters Haack, Herr Maurer, machte dies Konzert durch ein Violinkonzert seines Lehrers noch interessanter.

In demselben Lokal gab Hr. Delamare, Membre du Conservatoire de musique de Paris, am 22ten ein zweytes Konzert, in welchem er noch mehr gefiel, als im ersten, von dem ich Ihnen kürzlich einige Nachrichten gab. Er spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert, und mit Herrn Duport dem zweyten, Hrn. Gros und Steinacker, Duports Schüler, ein Quartett für 4 Violoncells. Der junge Meier Beer spielte ein FortepianoKonzert von Mozart mit gewohnter Sicherheit und Gewandtheit. Hr. Doctor B. sang zwey Arien von Mengozzi und Della Maria und eine Romanze von Garat, le Troubadour, so wie Demoiselle Cröll eine Arie von Righini. Zum erstenmal hörten wir hier auch die kräftige Ouverture aus Cherubini's Oper: l'hôtellerie portugaise.

Am 26sten gab Mad. Maria Marchetti Fantozzi, zu ihrem Benefiz ein Konzert im Opernhause. Die königl. Kapelle exekutirte eine grosse Sinfonie concertante von Haydn, und Hr. Brun blies auf dem Waldhorn eine variirte Arie unter Begleitung des Orchesters. Aber das Interessanteste war, was die treffliche Künstlerin selbst gab. Es war eine neue dramatische Darstellung, deren Gegenstand der bekannte Mythus von der unglücklich liebenden Hero ist. Die Darstellung gewährte eine Reihe abwechselnder Situationen, die eben so sehr die Wirkung der Musik, als die der Dekorationen von Hrn. Prof. Burnat, und des Maschinenspiels erhöheten. Die Poesie war von dem königl. Hofdichter Antonio de Filistri, und desto interessanter, weil sich der Verfasser an die Autorität der Alten gehalten hatte. Die Musik des durchgängig mit Accompagnement begleiteten Recitativs war dem Text gemäs vom Kammermusikus Gürrlich neu komponirt, so wie die Ouverture und die Arien von den schönsten Kompositionen andrer berühmten Komponisten. Die Ouverture des Monodrama war nämlich von Righini; die erste Arie oder sogenannte Cavatina: Nume che l'alma scorgi, von Sarti; das kleine Allegro: Ah tu reggi, von Tarchi; der Air de caractère: Che lesso mai, von Bertoni; die Prière: Gràn Diva di Guido, von Cimadoro; das Rondeau: Il favor d'amico Fato, von Righini; der Air de force: Se sordi, o Dei, non siete, von Paisiello, und der Air de déclamation: Ah! m'aspetta, bell'alma adorata, von Cimarosa.

Recension.

Preis Gottes, Kantate, in Musik gesetzt von Danzi. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es thut gewiss jedem Freunde der Tonkunst wohl, wenn er nach so vielen unbedeutenden, auch wohl gar nichtswürdigen Neuigkeiten, auf ein Werk stösst, das ihm Genuss und Befriedigung verspricht, und nach welchem er deshalb mit Sehnsucht und Freude greifen mag. So wohl wurde es wenigstens dem Rec., da ihm diese Kantate zugesandt wurde, die von einem Komponisten verfasst ist, der sich durch manches Theaterstück, noch mehr durch seine angenehmen Gesänge, Sonaten, Quartetten u. dgl. der Welt rühmlich bekannt gemacht hat. Was er nun, nach genauer Bekanntschaft mit diesem Produkt gefunden, welche Wünsche befriedigt worden, und welche ihm für die Zukunft zu thun geblieben: das wird er unpartheyisch berichten.

Der Inhalt der Kantate ist folgender: Ein kurzes, ernstes, feyerliches Chor eröffnet im Adagio das Ganze, und gehet in ein weiter ausgeführtes, glänzendes Allegro über. Mit diesem verbindet sich ein schon geschriebenes Recitativ und eine Arie für den Tenor. Hierauf folgt ein zweytes begleitetes Recitativ mit dazu gehöriger Arie für den Sopran; diese verlieret sich in einem vierstimmigen Choral ohne Begleitung der Instrumente. Derselbe Choral wird wiederholt mit Begleitung des ganzen Orchesters und einem darüber gesetzten Solosatz für den Sopran, und gehet in ein kürzeres Chor über, das das Ganze beschliesst. Schon diese Einrichtung, sodann die gefällige Ausarbeitung und der angenehme Styl, wodurch der Ausführung keine Schwierigkeiten geboten werden, machen, dass man diese Kantate allen Liebhabern der Tonkunst und Unternehmern von Liebhaberkonzerten bestens empfehlen darf. Zwar finden sich in beyden Arien einige Stellen, die für ein bestimmtes Individuum berechnet scheinen; aber sie sind im Nothfall leicht zu ändern und den Kehlen anderer Sänger anzupassen.

Eine ausführlichere Auseinandersetzung der Erfordernisse zu einem solchen Werke, als nöthig ist, um sich vom gegenwärtigen den rechten Begriff zu machen, wollen wir hier nicht geben, weil sich dazu noch bessere Gelegenheit finden wird, wenn, wie versprochen ist, mehrere Werke dieser Gattung von diesem und andern Komponisten folgen — wo denn auch besser über Hrn. Danzi's Verdienste um diese Gattung überhaupt zu sprechen seyn wird. Hier genüge, im Allgemeinen zu bemerken, dass derselbe Geschmack, dasselbe Feine und Gebildete des Satzes, die man in andern Arbeiten des Hrn. D. findet, auch diesem Werke nicht fehlen. Auch hier stösst man nirgends auf Harten; alles ist fliessend, korrekt, sorgfältig geschrieben; das Ohr wird auf mannichfaltige Art, bald durch das Spiel der Instrumente, bald durch den leichtfasslichen Gesang ergötzt, selten ermüdet. Von dieser Seite wurden die Wünsche des Rec. befriedigt: nicht so von einer andern Seite, worüber er seine Gedanken Hrn. D., so wie andern Komponisten von Werken dieser Gattung, zu eigner Erwägung mittheilt.

Vielleicht wird in keiner Beziehung so viel Missbrauch mit dem Worte Geschmack getrieben, als in Beziehung auf Musik; hier ist der Missbrauch fast zum Gebrauch geworden. Spielt ein Virtuos sein Konzert u. dgl. zwar rund und sauber, aber kalt und nüchtern, so sagt man doch: der Mann hat Geschmack. Führt man eine Komposition aus, die auch einem Kinde verständlich ist, die leicht, aber auch leer und süsslich in das Ohr gleitet, und keine Wirkung zurücklässt, als etwa auf die Verdauungswerkzeuge: so sagt man doch: es ist Geschmack in dieser Musik. In diesem Sinne haben Meister, wie Haydn, keinen Geschmack; denn ihnen ist das Ohr nicht alles, sondern nur das Medium, wodurch sie zu dem Gemüthe des Zuhörers sprechen und ihn über dies Erdenleben erheben. Sie, und alle wahre Meister, und gewiss Hr. D. auch, verachten zwar jenes thörigte Geschwätz und Lob über Geschmack in jenem Sinn; aber Manchem

wird es doch in so fern gefahrlich; dass er Vorzügliches, das er geben konnte und sollte, nicht giebt, wenn es bey jenen Schmeckern verstossen möchte, und dass er, was er giebt, so viel als allenfalls thunlich seyn will, zugleich für diese zuzurichten bemühet ist, wodurch denn doch auch wieder etwas Halbes und Schielendes in das Kunstwerk gebracht wird. Von diesem Einfluss künstlerischer Galanterie möchte Rec. Hrn. D. in dieser Kantate nicht frey sprechen. Wir bitten ihn in seinen künftigen Kantaten doch ja ein Paar Schritte weiter zu gehen, da er's vermag. Wer seinen Schöpfungen ein längeres, als das Sommerleben eines Schmetterlings, wünscht, der muss sich nicht in Höflichkeit der flüchtigen Stimmung eines einzelnen Theils des Publikums dahingeben, sondern nach eigener Befriedigung und dauerndem Ruhme ringen. Trink tief, berausche dich in der kastalischen Quelle, oder koste sie gar nicht — sagt der Dichter Pope! — Nach dem Choral in unsrer Kantate wäre z. B. Gelegenheit gewesen, mit einem grossen Chore, in gebundenem Styl und von bedeutender harmonischer Kraft, das Ganze würdig zu beschliessen; statt dessen wird ein Theil des schon gehörten, ersten Chors wiederholt — wie in den italienischen Opern, wo der Komponist den dritten Akt vernachlässigt, wenn er die Prima Donna in den ersten ihre Kunststücke hat machen lassen. In Oratorien, Kantaten u. dgl. sollte das doch wohl nicht seyn! Nicht durch Bravouren, sondern durch Chöre, ernsten Styl, Fugen — kurz, nicht durch Reizendes, sondern durch Grosses sollte da gewirkt werden. Wer hier durch jenes wirken will, da er durch dieses wirken kann: wer des Beyfalls jedes Liebhabers gewiss seyn will, zeigt wenigstens eine gewisse Kleinstadterey, die für die Kunst sehr nachtheilig werden kann.

Herr D., wird gewiss diese Bemerkungen nicht, als sollten sie ihm wehe thun, aufnehmen, sondern in seinen folgenden Werken dieser Gattung auch diese Wünsche erfüllen. Eben darum mochte der Rec. sie eben so wenig verbergen, als in eine nähere Auseinandersetzung der Details dieser Kantate eingehen. Dem Unternehmen der Verlagshandlung,. immer mehr grössere Werke in Partitur zu verbreiten, wird gewiss jedermann den besten Fortgang wünschen, besonders wenn diese Handlung, und andere, die sie etwa nachahmen möchten, in der Wahl strong sind. Es lässt sich gewiss hier das Heilsamste für die Kunst mit dem Vortheilhaftesten für den Unternehmer verbinden.

Ueber den Zustand der Musik in Frankfurt am Mayn.

— — Der Sinn für Musik ist hier so herrschend und allgemein, als er an irgend einem deutschen Orte seyn kann; die Liebe zu dieser Kunst und der Enthusiasmus für ihre vorzüglichsten Werke steigt mit jedem Jahre, und würden diese immer gut geleitet, so dürfte sich Frankfurt leicht vor vielen Städten ihres Gleichen — auch grössern — in Absicht auf Musik zu seinem Vortheil auszeichnen. Wie an allen Orten, so auch hier, wird der Geschmack des Publikums vorzüglich von den öffentlichen Musiken bestimmt, und da diese nur in Opern und Konzerten bestehen, und gerade diese Gattungen von Musik am anziehendsten, auch für die weniger gebildete Klasse sind: so ist es natürlich, dass man diese auch am meisten befördert. Opernarien und Konzerte zu exekutiren, ist die Lieblingsbeschäftigung der hiesigen Liebhaber, wenn sie in ihrer Kunst thätig seyn wollen, und sie scheuen keine Mühe, Stücke dieser Gattungen auch noch, wo es möglich ist, (wenn es auch Manchem sehr überflüssig schiene,) mit willkührlichen Passagen u. dgl. auszuzieren. Schöne Lieder und andere gute, kleine Gesänge kennt man hier wenig. Häufiger beynahe als gesungen, wird Klavier gespielt, und am meisten, Sachen von Mozart und Beethoven, am lieb-

sten aber deren Konzerte. Clementi ist wenig bekannt und noch weniger beliebt. Die Beurtheilung dieses Geschmacks überlasse ich dem Leser. So viel im Allgemeinen; in der Folge wird sich Gelegenheit finden, noch manches über die hiesige Musikliebhaberey zu bemerken. Jetzt das Wissenswürdigste von unserer Oper.

Die hiesige Oper war vor wenig Jahren als eine der besten deutschen bekannt, und ich glaube, mit Recht. Als noch die ersten Rollen mit Mad. Canabich, Hrn. Maurer und Hrn. Schulz besezt waren, so konnte, bey dem vortrefflichen Orchester, der kostbaren, geschmackvollen Dekoration, Kleidung etc. welche die Direktion, ohne den Aufwand zu scheuen, in möglichster Pracht und Vollkommenheit, auch dem Ganzen jedesmal angemessen, anzuschaffen sich bemühte — selbst ein Kenner aus der Vorstellung von Opern, wie die Zauberflote, Titus, Camilla, das unterbrochene Opferfest etc. nicht ohne Befriedigung gehen. Allein seitdem wir jene Personen verloren haben, ist eine Lücke entstanden, welche die Direktion, bey den besten Bemühungen, noch nicht wieder hinlänglich ausfullen konnte. Subjekte von gleichen Vorzügen sind selten, und die wenigen, die zu finden waren, scheuen sich, hier in Engagement zu treten, weil sie fürs Alter keine Pension zu erwarten haben; oder auch, sie sind in ihren Forderungen so überspannt, dass sie die Direktion, ohne Schaden voraus zu sehen, nicht befriedigen könnte. Noch bis jetzt fehlt es an einem guten Bassisten ganz, und für erste Tenorrollen, ist nur Demmer da; und da man auch wegen der ersten Sängerin genirt zu seyn scheint, so bekommen wir manche schöne Oper, als z. E. die angeführten, und noch andere, gar nicht oder doch sehr selten, zu hören.

Ueber die Einrichtung der hiesigen Oper im Ganzen, befinden sich im 3ten Stück des 1sten Jahrgangs ihrer Zeitung Nachrichten, die bis auf einige unbedeutende Abänderungen, noch ihre Gültigkeit haben; ich mache Sie daher sogleich mit den bedeutendsten Personen unsers jetzigen Personale bekannt, die am angeführten Orte nicht schon genannt sind: Herr J. Schmitt, unser Musikdirektor, ist Ihnen schon, durch Briefe aus Amsterdam, wo er sich, ehe er hierher kam, aufhielt, vortheilhaft bekannt. Er dirigirt mit Kraft und Feuer, und weiss das Ganze gut zusammen zu halten. Es ist erfreulich ihn an der Spitze seines vortrefflichen Orchesters zu sehen — mit welcher Aufmerksamkeit er diesem, das jeden seiner Winke versteht, Feuer mitzutheilen scheint, es zurückhält, wenn es sich ja übereilen wollte, und das Ganze immer gleichmässig durchführt; dabey verliert er die singenden Personen nie aus dem Auge, die sich auf seine Winke immer sicher verlassen können. Auch hat er einige schöne Sachen komponirt, unter andern eine Scene, welche gewöhnlich in die Oper: die Horatier und Curatier, eingelegt wird, die ungemein viel Wirkung macht, und von vielen Kenntnissen, wie von Talent zeugt. — Er ist in jeder Hinsicht ein Mann, der seinem Amte wohl vorzustehen weiss, und gewiss ein vortrefflicher Musikdirektor.

Madame Lange, Schwägerin Mozarts, ist längst als grosse Sängerin bekannt. Ihr Gesang ist vortrefflich; besonders ist die Gelenkigkeit ihrer Kehle unbeschreiblich und schwerlich jemals übertroffen worden. Die schwersten Rouladen macht sie mit der grössten Leichtigkeit, präcis und rein, und trillert allenfalls eben so gut durch eine ganze Oktave in einem Odem. Als Griselda, welches eine ihrer Forcerollen ist, kann man sie nicht ohne Bewunderung hören. Auch die Recitative trägt sie immer schön und richtig vor. Da sie nicht viel Aktion hat und manche Rollen nicht für ihre Jahre passen, so wird dadurch der Eindruck ihres Gesanges, auf dem Theater, zuweilen geschwächt: man muss sie daher in einem Oratorium, in einem Saale hö-

ren, und man wird in ihr die vollkommen ausgebildete Sängerin bewundern. Ihre Stimme an sich ist übrigens freylich nicht mehr ganz, was sie vormals gewesen.

Demoiselle Buchwieser ist seit einem Jahr auf dem Theater, erst 15 Jahre alt, hat eine vortreffliche Stimme, die sich mehr zum Alt zu neigen scheint, zeigt viel Anlage in ihrem Spiel und berechtigt dadurch zu den besten Erwartungen. Myrrha im Opferfest, die gebesserte Eigensinnige und die schöne Mullerin spielt sie mit allgemeinem Beyfall. Möchte sie nur zuweilen vorsichtiger mit den willkührlichen Verzierungen umgehen, denn mit diesen verdirbt sie nicht selten offenbar den Effekt ihres Gesanges. Ihr Vater, ein geschickter Singmeister, bildet sie, und wir haben an ihr gewiss eine vorzugliche Sängerin zu erwarten. — Es ist Vielen auffallend, dass man ihr nicht mehr Rollen giebt, die für sie passten, und die Stücke lieber liegen lasst oder doch seltener aufführt, wo man sie nicht wohl übergehen könnte. Dlle Meyer wurde, wenn ich nicht irre, schon in Ihrer Zeitung in Briefen aus Amsterdam, rühmlichst erwahnt, wo sie, ehe sie hierher ging, bey dem deutschen und auch holländischen Theater war. Sie scheint hier den Beyfall nicht zu finden, den sie dort hatte; vielleicht weil sie einige Jahre älter geworden ist. Sie hat eine angenehme, reine, aber etwas schwache Stimme, es wird ihr nicht oft eine erste Rolle gegeben — ich will nicht entscheiden, ob es zu billigen ist — und dann nur in kleinern Opern, wo sie dann jedesmal recht brav und mit Beyfall spielt.

Madame Urspruch hat eine schöne, obgleich nicht sehr gebildete Altstimme; da sie aber mit dieser jedesmal sehr zweckmassiges Spiel verbindet, so tritt sie nie ohne ungetheilten Beyfall auf. Hannchen in Griselda, die Frau des Schusters im lustigen Schuster von Par etc. stellt sie meisterlich dar.

Herr Hill hat eine schone Stimme, die zwischen Bass und Tenor schwebt, und das Verdienst, dass er — seine Lektion immer recht fleissig lernt.

Herr Demmer war bisher unser einziger guter Tenorist, aber auch diesen verlieren wir bald; er geht nach Wien auf das dortige Nationaltheater, unter sehr vortheilhaften Bedingungen, als Schauspieler. Er ist hier sehr beliebt, und das hiesige Publikum wird das Wiener noch lange um seinen Besitz beneiden. Hatte man ihm hier auch für das Alter seinen Unterhalt durch eine Pension gesichert, so würde er gewiss gern bey uns geblieben seyn, und das Publikum würde es der Direktion gedankt haben.

An guten Bassisten fehlt es ganz. In Ermangelung eines bessern spielt Herr Haas — der übrigens als Schauspieler seine wahren Verdienste hat — den Sarastro in der Zauberflote, den Oberpriester im Opferfeste etc. befriedigt aber, als Sänger, das Publikum nie.

Weniger bedeutende Sänger und Sängerinnen sind: Herr Bräunig, Herr Hartig, Mad. Wolff, (Gattin des berühmten Klavierspielers,) Herr Meggenhof etc.

Sie sehen hieraus, dass wir an guten Sängern sehr arm sind, und dass die hiesige Oper nicht mehr in dem Grad gut ist, als sie es vor einigen Jahren war. Wir hoffen indessen, dass sie sich bald wieder heben wird, denn es heisst, Hr. Fischer, Bassist, und Hr. Keilholz, Tenorist — beyde in Kassel — wären von der hiesigen Direktion engagirt. Durch diese würde eine grosse Lücke ausgefüllt werden, und das Publikum würde in ihnen, für den Verlust, den es seit einigen Jahren an guten Sängern erlitten, und für den Genuss, den es dadurch entbehren musste, dankbar einigen Ersatz suchen.

So schwach auch von manchen Seiten unser Opernpersonale scheinen mag, so sind doch 30 bis 40 Opern im Gange, unter denen die von Winter, Paer, Cherubini, Méhul etc.

nicht fehlen. Seit wenigen Wochen wurden hier zum erstenmal, List und Liebe (nach dem Französ. une folie) von Méhul, und die berüchtigten Schwestern von Prag, von Wenzel Müller, auf das Theater gebracht. Erstere wurde mit allgemeinem Beyfall aufgenommen und die zweyte — fiel, zur Ehre der frankfurter Operliebhaber, gebührendermassen durch? — Gott bewahre! Nur der kleinere Theil bezeigte Unzufriedenheit, und der grössere viel Vergnügen. Das Stück wurde darum sogleich wiederholt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Pot-pourri pour le Violoncelle avec accompagnement de deux Violons, Alto, Basse et Flûte ad libitum, composé par Bernard Romberg. Oeuv. 4. Vienne, chez Jean Traeg. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Dieses Werkchen besteht in einer kurzen Introduktion, mit der Ueberschrift Largo, einem Andante in $\frac{4}{4}$, einem Allegro in $\frac{3}{4}$ Takt, und einer Menuett mit Variationen. Ein geübter und fertiger Spieler kann sich mit den letzten drey Sätzen in einem freundschaftlichen Zirkel vollkommenen Beyfall erwerben. Einem minder geübten wird dieses Werkchen zur Uebung treffliche Dienste leisten.

VI Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento, de l'opera La Molinara pour la Mandoline ou Violon, avec accomp. de la Guitarre comp. et ded. à son Altesse Monsaign. le Duc d'Accierenza Pignatelly etc. par B. Bortolazzi. Oeuv. 8. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. B. ist durch seine Reisen in Deutschland als der vorzüglichste aller Mandolinaspieler, die man seit langer Zeit unter uns gehört haben mag, bekannt, und auch seine Kompositionen für dies Instrument kennet man aus seinem Vortrag. Sie sind so Geist und ausserer Einrichtung, wie sie für dies beschränkte aber niedliche Instrument seyn können und seyn müssen; vermeiden auch die, vielleicht achtspanischen, aber darum gewiss noch nicht schönen Zierereyen früherer Mandolinenstücke, (wie die ätternden Ausgange u. dgl.) und zeigen überhaupt von feinem Geschmack. So sind nun auch die angezeigten Var. Gut gespielt, müssen sie überall gefallen; aber sie gut zu spielen, ist nicht leicht. Das Accompagnement der Guitarre ist kinderleicht und giebt nur die Akkorde, gebrochen. Der Satz ist deutlich und gut.

Anekdote.

Der junge Herzog von Penthièvre verzehrte sich und wurde ein Opfer seiner ausschweifenden Liebe zu der damals berühmten Sängerin, Dem. Mire. Auf sein Monument schrieb ein witziger Musiker diese musikalische Grabschrift:

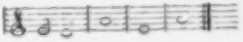

Nach der französischen Benennung der Noten gelesen: Mi re | la | mi | la | d. h. Mire l'a mis là — Mire hat ihn hieher gebracht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten März. Nº. 25. 1804.

MISCELLEN.

5.

Etwas zur Vertheidigung der Tänze.

Die armen Tänze und Favoritstückchen des gemeinen Mannes und des niedern Dilettanten sind leider unter den Musikern von Profession so verrufen, dass sie einer Vertheidigung zu bedürfen scheinen. Mancher Spieler schämte sich sogar einen Tanz zu spielen; ihn schön zu finden oder ihn einiger Aufmerksamkeit zu würdigen, dies würde er für seinen Geschmack entehrend halten. Er giebt sich nur mit Produkten aus einer höhern Sphäre ab. Mozarts Requiem, Don Juan, Haydns Schöpfung, etc. sind allein werth seinen Geist zu beschäftigen. Er sieht mit Mitleid auf diejenigen herab, welche jene Werke noch nicht ganz fassen können, und noch Geschmack an einem hübschen Ländrer oder Walzer oder an einer frischen Ecossaise finden. Alles was Wenzel Müller, Kauer und Konsorten geschrieben haben, ist ihm geradezu verhasst, und er glaubt, dass nur der musikalische Pöbel daran Geschmack finden könne. — Ich will nun freylich nicht sagen, dass die Werke dieser und ähnlicher Komponisten jenen ersten auch nur einigermassen an die Seite zu setzen wären; es ist aber doch auch einseitig und anmassend geurtheilt, zu verlangen, dass jedermann gerade unsern Geschmack und unsere Stuffe von Ausbildung und Genussfähigkeit haben solle. Es finden sich unter den Werken auch dieser Herren Müller und Kauer recht viele hübsche und gefällige Sachen, die so recht für die Aufheiterung des von drückenden Arbeiten und Nahrungssorgen geplagten Volks gemacht sind. — Jedem das Seine. Nicht jeder lieset und verdauet Klopstock; sehr viele bedürfen schwächerer Speise *). — Die Musik soll die Seele erheitern. Diesen Zweck erreicht sie bey dem grossen Haufen (und bisweilen selbst bey dem Musikkenner —) nicht selten zu gewissen Zeiten weit eher durch einen Walzer, eine Polonaise etc. als durch ein grösses Oratorium. Alles was dem unmusikalischen, blos mit einem gesunden für Musik reizbaren Gefühle begabten Menschen, gefallen soll, muss leicht, fliessend, gefällig und kurz seyn, und der Rhythmus muss hervorstechen. Diese Erfordernisse findet man sehr oft in Tänzen vereinigt. Freylich giebt es auch eine grosse Menge Tanz-Makulatur. Ist dies aber nicht in allen Fächern so? — An gutem Willen fehlts wohl nicht; denn fast jede Woche liefert neue Tänze. — Der Begriff vom wirklichen Tanz, der sich uns bey der blosen

*) Der Hr. Verf. setzt wahrscheinlich voraus, dass die Leser, auch ohne sein Erinnern, zweckmässig und schön, sinnliches Interesse und geistiges Vergnügen, Geschick (Fertigkeit, Erfahrung) und Kunst etc. überall unterscheiden.

Ein Theilnehm. an d. Redakt.

Tanzmusik aufdringt, heitert unser Gemüth auf. — Ich kann hier nicht umhin das Vorurtheil zu widerlegen, als ob das Spiel und die Komposition der Tänze etwas ganz leichtes wäre. Ich glaube, beydes ist schwer. Man versuche beydes zu thun, wie es gethan werden soll, und man wird sehen, ob es so leicht ist. Es glückt nicht jedem Spieler, den leichten, sich so eng anschmiegenden Rhythmus nicht monotonisch werden zu lassen, gewisse Töne heraus zu heben und frappant zu machen, kleine Minauderieen etc. anzubringen. Bey gehöriger Auswahl möchten Tänze sogar in kunstfertiger Hinsicht zu empfehlen seyn. Wie trefflich passt nicht die Ecossaise zur Uebung des Stoccato, der Landerer zur Uebung der gebundenen, die Anglaise zur Uebung der muntern, die Polonaise zur Uebung der ernsthaften und gravitätischen Spielart. — Mancher Spieler bringt hier sogar Passagen leicht heraus, die ihm bey andern Sachen sehr schwer werden. Dies kommt daher, weil der Rhythmus seine Finger gleichsam mit fortreisst. Wenn er nur etwas Gefühl für Musik hat, so merkt er hier gewiss jede Abweichung im Takte.

Was sich sonst noch in Hinsicht auf den Unterricht und die mechanische Uebung für Gebrauch von den Tänzen machen lässt, davon an anderm Orte.

Fr. Guthmann.

4.

Bruchstück aus einer noch ungedruckten Methodik des Klavier- und Pianofortspiels von Friedrich Guthmann.

Stufengang des Unterrichts.

— Jeder verständige Zeichenmeister lässt seine Schüler nicht gleich mit einer ganzen Landschaft anfangen, sondern er übt sie erst im Nachzeichnen einzelner Linien, einzelner Theile von Bäumen, Gräser, Blumen, Häuser etc. damit die Hand Festigkeit bekomme, und das Auge sich nach und nach an Regelmässigkeit gewöhne. Nur wenn das Einzelne grösstentheils fertig erlernt ist, geht er weiter und verbindet es allmählig zu einem Ganzen, und nur ganz zuletzt entsteht erst eine wirkliche, jedoch immer nur sehr kleine Landschaft. Eben denselben Weg muss auch der Klavierunterricht nehmen. Erst müssen die einzelnen Theile, die leichtesten Passagen, diejenigen Gänge, welche die Grundlage der andern ausmachen, welche den schwächern Fingern Kraft verleihen und sie in ein gleicheres Verhältniss zu den stärkern bringen, welche die Haltung der Hand, den guten Anschlag, eine gewisse Schnellkraft befördern, und die ersten Elemente der Applikatur deutlich machen — vorgenommen werden. Bey Erlernung der letztern wird man hauptsächlich drey Hauptgesichtspunkte in Erwägung zu ziehen haben: 1) die Beschaffenheit der Hand und die Kraft und Länge der Finger, 2) die Beschaffenheit der Tastatur, und 3) Bequemlichkeit und guten Anstand.

Zu allen diesen Vorübungen dürfen aber anfangs durchaus keine Noten gebraucht werden, um die Aufmerksamkeit von dem, was jetzt die Hauptsache ist — von der richtigen Lage der Hand, Haltung und Biegung der Finger und den dadurch hervorzubringenden guten Anschlag und Ton, abzulenken oder zu zerstreuen. Nur in der Folge, wenn diese Punkte ganz in Richtigkeit sind, können jene Vorübungen nach Noten vorgenommen werden. Acht bis zehn Monate sind zu dem allen keinesweges zu viel Zeit. (Ich bemerke hierbey, dass ich bey dieser Angabe nicht die Bildung eines Dilettanten — und auch für diesen möchte es von Nutzen seyn — sondern des eigentlichen Künstlers vor Augen habe.) Nur nach dieser Zeit können Handstücken, von deren Einrichtung ich weiter

unten sprechen werde, vorgenommen werden u. s. w. —

Ist nun auf diesem Wege der mechanische Theil des Unterrichts zwar nicht vollendet, aber doch begründet — wozu vielleicht mehrere Jahre nöthig seyn möchten — so muss nun auch auf die Geschmacksbildung, auf die Er..gung eines schönen Vortrags, auf die feinern Schattirungen etc. mehr als bisher geschehen konnte und sollte, gesehen werden. — Der Schüler soll bey dem Mechanischen der Kunst auf das Aesthetische vorbereitet werden, und wenn dies auf die rechte Art geschieht, so ist schon viel geschehen. — Das musikalische Gefühl muss gleich Anfangs geweckt und verfeinert werden. Das Umständlichere hierüber wird in der Folge vorkommen. — Die Individualität, das Genie, die Lust, die Bestimmung und der Fleiss des Schülers werden einem geschickten Lehrer bey seinem Plane zu kleinen, aber nur ausserwesentlichen Abänderungen nöthigen u. s. w.

Nachrichten.

Leipzig. Vor einigen Wochen gab uns der königl. preussische Kapellmeister, Hr. Righini, aus Berlin, seine Kantate: Alcide al bivio (Herkules am Scheidewege,) nach Metastasio, zu hören. Wir haben darüber nur darum noch nichts gesagt, weil wir die Wiederholung dieser Aufführung (die nun zum Benefiz der Dem. Fischer zu Stande gekommen,) abwarten und mit jenem schönen Werke erst genauer bekannt werden wollten.

Das Gedicht hat ohnstreitig einige gute Details und durchaus sehr glatte Verse: aber das Ganze ist eins der schwächsten jenes berühmten Dichters. Da es nun besonders vom eigentlich-dramatischen fast nur die Benennung der Singenden hatt so scheint uns Hr. Kapellm. Righini mit gutem Grund gleich den Zuschnitt seiner Komposition so gemacht zu haben, dass die Scenen für sich, schön und ausführlich bearbeitete, gerundete, vollkommen befriedigende Ganze geben; und diese hat nun dieser vortreffliche Künstler so mannichfaltig und reich ausgestattet, auch, wo sich nur Gelegenheit gab, so zierlich geschmückt, dass man selbst jenen Schein des Dramatischen in der Fülle seiner Musik ziemlich ruhig untergehen sehen könnte, wenn ihn der Komponist hätte wollen untergehen lassen. Dass dies nicht geschahe, hat er am meisten verhindert durch das prachtvolle Herausheben der Hauptmomente und die ganze, scharf begränzte und treffend charakterisirte Parthie des Fronimo; am meisten weicht er vom eigentlich-dramatischen ab durch die lange Haltung und glanzende Ausführung mehrerer Nebenscenen und durch die zu wenig in Kontrast gesetzten Charaktere der Edonis und Aretea. Dieses Werk ist aber zu wichtig, als dass wir nicht, die Aufmerksamkeit auswärtiger Freunde der Tonkunst näher darauf zu lenken, die vorzüglichsten einzelnen Theile desselben wenigstens zu nennen uns erlauben sollten.

Nach einer kräftig und herrlich gehaltenen Overtura, die, ohngeachtet die Komposition ohngefähr funfzehn Jahr alt ist, bis in die kleinern Details den frischesten Glanz und die schimmerndsten Farben behalten hat — folgt das, bey Metastasio gewöhnliche, lange Eingangsrecitativ, mit einer reichen Begleitung, welche fast allen Recitativen zu Theil worden ist; und hieran schliesst sich die wahrhaft vortreffliche Charakterarie: Pensa, che questo istante del tuo destin decide — voll Kraft und Würde, und doch zugleich von ungemeiner Anmuth. Dem folgenden langen Monolog Alcidens Abwechselung zu geben, hat das Recitativ viel Ausführung, (welche ganz vorzüglich ausdrucksvoll und schön wird in der zweyten Hälfte dieses Satzes,) der erste Theil der Arie: Dei clementi etc. aber

ein sehr zartes Accompagnement nur von Blasinstrumenten erhalten, gegen welche dann die zweyte Strophe, mit vollem Orchester, desto eindringlicher hervortritt. Die Lockungen der Edonis: Ferma, Alcide etc. haben wirklich etwas reizendes, aber ausgezeichnet schön und mit einer Fülle anziehender und einnehmender Figuren ausgestattet ist die ausgeführte Arie derselben: Non verrano etc. mit konzertirender Hoboe. Das Chor der Nymphen und Amoretten: Alme incante etc. ist höchst einfach, zart und wirklich süss. Die Arie der Aretea: Quell' onda etc. ist ein Bravourstück, wie es sich für die zu siegen gewohnte heroische Tugend schickt: dagegen würde wohl das Chor ihres Gefolges, (der Heroen und Genien,) als Gegenstück zu jenem, pathetischer zu nehmen, und manches Weichliche des Dichters in einzelnen Bildern u. dgl. zu verschmähen gewesen seyn; von diesem abgesehen, ist es aber ebenfalls ein sehr anziehendes Stück. Der zweyte Theil, wo der Komponist, mit grösstem Recht, seinen Dichter um einige Stücke verkürzt hat, hat noch mehr Abwechselung und Reize. Metastasio fängt auch hier an mit einem recitativischen Monolog des Herkules von solcher Länge und Breite, dabey so voll leerer Sentenzen, müssiger Bilder u. dgl. dass wahrhaftig ein Komponist, der nicht einen reichen Fonds in sich selbst fände und doch interessiren wollte, zur Verzweiflung getrieben werden könnte. So wie aber Hr. R. diese Scene (Recitativ und Chor) behandelt hat — so mannichfaltig und gross, frey und kunstreich — ist sie ein hinreissendes Stück geworden, das seine Kraft und Hoheit am Gemüthe jedes Zuhörers erweiset, und das schon ganz allein die wahre Meisterschaft des Urhebers, wenn sie nicht längst begründet wäre, begründen könnte. Dieselbe freye Ausführung, aber zugleich (wie es hier der Ort war) einen Zauber der Anmuth und sanften Freude hat das Quartett: La ragion, se dà legge agli affetti etc. Die Menge wohlverbundener, kleiner, zierlicher Details, welche die Hauptpartheien umgeben, wie Blumengewinde eine Kolonnade am Festtag, verlangen, bey aller Schwierigkeit, eine vollkommene Ausführung, ganz im Sinne des Komponisten, sind aber dann auch von unwiderstehlichem Reiz. Dies Stück setzte jedesmal das hiesige Publikum in den hellesten Enthusiasmus. Weniger auffallend, aber das innerste Herz bewegend, und zugleich, durch kunstreiche Führung und gleiche Haltung aller Theile in und zu Einem, musterhaft, ist die Arie: Io di mia man etc. Das grosse Schlusschor, das ebenfalls, wie alles, in ganz freyem Styl bearbeitet war, hatte Hr. R. umgeschrieben, und ein choralmässiges, feyerliches Chor, an welches sich ein ausgeführter, und glänzend gehaltener Fugensatz schliesst — daraus gemacht. Obschon die Ungleichheit des Wechsels des Styls, ohngeachtet der glänzenden Haltung des zweyten Tempo, noch immer zu merklich gegen die sämmtlichen andern Stücke abstach: so überwältigten doch auch hier so viele einzelne Schönheiten dieses Satzes an sich, wenigstens für den Moment, alles, was etwa die Reflexion dagegen einwenden könnte.

Wir versprachen, einige der vorzüglichsten Stücke dieses Werkes zu nennen, und da wir übersehen, was wir genannt haben, so überrascht es uns, dass es von allen Hauptsätzen geschehen ist. Hrn. Righini, der, seiner wankenden Gesundheit wegen, die Reise nach Italien bald anzutreten gedenkt, folge hier unser herzlicher Dank, für den schönen Genuss, den er uns und so vielen Leipzigern durch seine Kunst, diesen, und so manchen andern Abend, öffentlich, und, vermöge seiner ungemeinen Gefälligkeit, auch in freundschaftlichen Zirkeln, geschenkt hat, und zwar durch so viele schöne, noch wenig oder gar nicht bekannte Kompositionen aller Art, und auch durch seine vortreffliche Zöglingin, Dem. Fischer, von welcher an einem andern Orte zu sprechen, und hier nur das anzuführen seyn wird, dass sie in der grossen, schweren Parthie der Edonis durchaus keinen Wunsch zurückliess, und besonders in den zwey

(auch wegen der äusserst zarten Details) so sehr schwierigen Stücken — in der ersten Arie mit konzertirender Hoboe und in dem — konzertirenden Sopran im Quartett, alles bezauberte. Sie gab nichts, als was seyn musste: dies aber auch vollkommen, wie es seyn musste — und eben so machte sie sich und ihrem Lehrer die meiste Ehre. Aber wenigstens mit einigen Worten müssen wir auch der Ausführung durch die übrigen Theilnehmer gedenken. Mehrere angesehene Manner, die in der Ausführung der Musik wirklich etwas Bedeutendes leisten können, hatten sich mit dem Konzertorchester, den Sängern desselben Instituts, und dem Chor der Thomasschule vereinigt, um dem selbstdirigirenden Komponisten ihre Theilnahme zu bezeigen, und alle folgten mit Lust und Liebe jeder seiner Erklärungen und Andeutungen, wie er gerade seine Musik ausgeführt wünsche. Auf diese Weise kam denn ein so vortreffliches Ganze zu Stande, wie wir es in diesem genre von Musik hier noch nicht gehabt haben. Im einzelnen müssen wir wenigstens dem so sehr schätzbaren Musikfreunde danken, der, mit seiner hellen, vielumfassenden, ausgebildeten Basstimme die Parthie des Fronimo zu Aller Freude sang; so wie unserm geschickten Hoboisten, Hrn. Maurer, ein gutes Wort, über seine brave Ausführung des schwierigen und delikaten Solo in der genannten Arie, sagen.

Zwey interessante Konzerte gaben auch die Geschwister Tollmann aus Manheim. Der älterte ist kurfürstlich-badenscher Hofmusikus und ein recht braver Violinist. An seinem fertigen, netten, zierlichen, und sehr einnehmenden Spiel erkennet man leicht die Schule des wahrhaft verdienten ältern Franzl. Hrn. Tollmanns Allegro ist rund, frisch, gewandt, besonders glücklich im Staccato, sein Andante ist zierlich und ausdrucksvoll, auch weiss er, wo sich die Gelegenheit bietet, seinem Spiel ein gewisses eigene Pikante zu geben, das ihm recht gut lässt, aber mit Worten nicht angegeben werden kann. Am vortheilhaftesten zeigte er sich in einem schönen Konzert von Eck, in den bekannten reizenden Variationen von Rode und in ähnlichen Stücken. Rode's grosses Konzert (aus D moll) war weniger für seine Spielart: doch leistete er auch in dieser Gattung so viel, dass man Grund hatte mit ihm zufrieden zu seyn, besonders da ihm in diesem Rodeschen Konzert das Zarte des Andante und das Launige und Pikante der Polonaise zu statten kamen — was er denn auch sehr gut ausführete. Dem. Tollmann ist eine zwar noch nicht vollkommen ausgebildete, aber angenehme Sängerin, mit frischer, hinlänglich starker, viel umfassender, auch ziemlich biegsamer Stimme. Sie spielt überdies recht sehr hübsch — fertig, rein, nett und sicher, Violin. Der jüngere Bruder (von zehen Jahren) ist ein lebhafter, ebenfalls viel versprechender Knabe, der auf demselben Instrumente mehr leistet, als man seiner Jugend zutrauet. Die beyden ältern Geschwister sind vornehmlich auch gut mit einander eingespielt, so dass sie konzertirende Sinfonieen u. dgl. vortrefflich ausführen; ja auch, wenn bey ähnlichen Stücken der kleine Knabe dazu tritt, (wie z. B. bey der nicht leichten Concertante von Girowetz der Fall war,) gehet es recht gut und zur Freude der Zuhörer ab. Diese interessanten Geschwister erwarben sich lebhaften Beyfall Aller, die sie hörten; wir bedauern nur, dass deren nicht mehre waren, und wünschen, dass sie an andern Orten die Unterstützung, die sie wirklich verdienen, leichter finden, als es hier geschahe.

Ueber den Zustand der Musik in Frankfurt am Mayn.

(Fortsetzung.)

Das beste bey unserer Oper ist jetzt ohnstreitig das Orchester. Es besteht aus ohngefähr 32 bis 36 Personen, die nicht nur als Einzelne gut sind, sondern auch ein sehr gutes Ensemble bilden. Auch sind mehrere Glieder darunter, die sich durch vorzügliche

Talente und Geschicklichkeit auf mancherley Instrumenten, ganz besonders auszeichnen. Vom Ganzen werde ich, wenn von den öffentlichen Konzerten die Sprache ist, noch eins und das andere bemerken; hier aber, glaube ich, ist nicht der unrechte Ort, Sie mit einigen Gliedern desselben bekannt zu machen.

Herr A. Hofmann hat schon einen Platz in Gerbers Lexikon. Er war vormals in der Kapelle des Churfürsten von Mainz, und ist bekanntlich ein grosser Violinspieler; auch hat er sich durch mehrere herausgegebne Konzerte, Quartetten, Duetten und Lieder, dem Publikum als Komponisten von Geist und Kenntnissen bekannt gemacht. Seiner Bescheidenheit gereicht es zu einer grossen Ehre, dass er, seitdem er Herrn Rode gehört hat, sich mit allem Fleiss nach ihm zu bilden sucht, und es ist zu bewundern, wie weit es ihm, auch in diesem genre, schon gelungen ist. Am meisten ist dies im Adagio zu bemerken.

Hr. Arnold ist unstreitig einer unsrer geschicktesten Violoncellisten, und in allem Betracht ein sehr guter Musikus. Sein Ton ist fest und voll, die Passagen sind rund und deutlich, und die Adagios spielt er ganz einfach und mit Ausdruck; sein Anstand ist besonders sehr anspruchlos, so wie sein ganzes Betragen. Aber auch seine Kompositionen, die Talent, Fleiss und Einsichten beweisen, geben ihm einen Rang über viele seiner Kollegen. Eine Concertante für zwey Flöten mit Orchesterbegleitung, welche vor zwey Jahren bey Simrock in Bonn herauskam, und drey Konzerte fürs Violoncell, welche so eben bey André in Offenbach herauskommen, werden mein Urtheil bestatigen. Seine Konzerte machen viel Effekt, die Passagen sind nicht übermässig schwer und immer gut gegen das Accompagnement gehalten — kurz, diese Arbeiten verdienen gewiss Empfehlung. — Es ist zu bedauern, dass ihm seine Berufsgeschäfte so ausserst wenig Zeit übrig lassen, in seiner Kunst ganz eigentlich zu arbeiten, wie er so sehr wünscht, sonst würden wir seiner reichhaltigen Phantasie, bey seinem Fleiss, mehrere schatzbare Produkte zu danken haben. Bey einem geringen Gehält, den er vom hiesigen Theater hat, giebt er viel Unterricht — auch im Klavier — um sich und seine Familie anständig zu unterhalten. Er ist hier allgemein in den besten Häusern geschätzt und geliebt, und wahrscheinlich bindet ihn nur diese Liebe an uns Frankfurter. Die Direktion hat ihn, um seiner ohnedies schwächlichen Gesundheit zu schonen, von den Schauspielen, in welchen das Orchester nur die Zwischenakte mit Musik ausfüllen muss, freygesprochen. Er wünscht schon lange, wieder eine musikal. Reise zu machen, ist aber zu bescheiden, seine Obern, zu einer Zeit, die seinem Zweck am gemessensten wäre, um Erlaubnis zu bitten, weil sein Instrument am Orchester nur doppelt besetzt ist.

Herr Fränzl, Waldhornist, liesse sich leicht mit manchen Virtuosen auf diesem Instrumente, die im grössern Publikum bekannter sind, zu seinem Vortheil vergleichen. Sein schöner Ton und grosser Umfang sind wohl am auffallendsten, aber auch Passagen hört man von ihm nie anders, als bestimmt und rein. Dabey hat er das Angenehme, dass sein Gesicht, auch bey tiefen und schweren Passagen, nur unmerklich verändert wird.

Herrn Gebrüder Redecke, auch Waldhornisten, sind in allem Betracht ein Paar wackere Künstler; besonders gut und sicher sind sie im Orchester, wo sie mit ihrem festen Ton treffliche Dienste leisten. Es ist Schade dass sie sich so wenig befleissigen, auch als Solospieler sich vorzüglich auszuzeichnen; es liegt blos an ihrem Willen, sonst würden sie es leicht dahin bringen, dass auch strenge Beurtheiler sie nicht leicht mit Grund tadeln könnten. Zuweilen hört man von ihnen, sammt Herrn Fränzl, rechte schöne Trios, und es wird von Vielen gewünscht, dass sie uns dieses Vergnügen öfterer machen möchten.

Herr Hofmann, Virtuos auf der Klarinette, zeichnet sich besonders durch ungemein

schönen Ton aus. Nie hörte ich auf diesem Instrumente einen so schönen Ton, und alle hiesige Musiker sagen das nämliche; weder in der Höhe grell und kreischend, noch in der Tiefe schnarrend, ist sein Ton auf dem ganzen Instrument immer gleich und von unbeschreiblicher Anmuht. Er ist noch ein junger Künstler, und es ist von seinem Fleiss zu erwarten, dass er in wenig Jahren einer der besten Klarinettisten ist. Er bedarf nur noch einiger Ausbildung. Herr Schmidt auf der Hoboe zeichnet sich eben auch durch besonders schönen Ton aus, und verbindet damit viel Fertigkeit. Hr. Ramm in München, der sich einige Winter geraume Zeit hier aufhielt, diente ihm zum Muster, und es gelang ihm, diesem seinem Muster mit viel Glück nachzustreben.

Herr Schuler ist ein vortrefflicher Fagottist. Fertigkeit und angenehmer Ton sind in seinem Spiel am hervorstechendsten. Man hört ihn mit viel Leichtigkeit die schwierigsten Passagen bestimmt und rein vortragen. Er bildete sich in seinen Jünglingsjahren zu Paris, machte mehrere Reisen, und war zuletzt in der Kapelle des Fürsten von Saarbrück, bis solche durch den französischen Krieg aufgelöset wurde.

Herr Heroux, der ältere, war ehemals gewiss einer der besten Flötenspieler. Als die Musik in Mannheim und Zweybrücken im höchsten Flor war, hatte er eine glänzende Epoche. Allein — beyde sind dahin. Der leidige Krieg und zehen Jahre haben sein Künstlertalent geschwächt. Er spielt nur noch äusserst selten Konzert, aber man kann nie den grossen Meister an ihm verkennen, ob er gleich jedesmal mit grosser Angst auftritt, und, vielleicht blos deswegen, Schwierigkeiten zuweilen nicht ganz bestimmt vorträgt. Sein schöner Ton, den er, bis an die äussersten Grenzen der Skala, ganz in seiner Gewalt hat, ist wirklich im Adagio oft rührend. Er hat auch das Verdienst, dass er auf seinem Instrument sehr zweckmässig Unterricht giebt, und mehrere vortreffliche Liebhaber gebildet hat.

Hr. Franz Heroux, Bruder des Vorigen, ist ein guter Klavier- und Violinspieler. Er hat zwey musikal. Potpourris fürs Klavier, bey Schott in Mainz, herausgegeben, die man hier gern spielt, und eben ist er damit beschaftigt, drey Sonaten für Klavier, Violin und Bass auszuarbeiten.

Hr. Karl Heroux, Sohn des Vorigen, bildet sich zu einem Virtuosen auf der Violin; er ist 17 bis 18 Jahre alt, und man hört schon von ihm Konzerte von Viotti, Rode etc. gar nicht übel vortragen. Freylich, als ich ihn vor vier Jahren zum erstenmal hörte — er liess sich mit einem Konzerte von Viotti hören — berechtigte er zu grossern Erwartungen, als der Erfolg bestätigte. Der Verf. dieses Aufsatzes bittet ihn daher, es als Beweis seiner Achtung anzusehen, wenn er ihm mehr Fleiss und eigentliches Studium der Musik überhaupt, und seines Instruments besonders, empfiehlt; an Zeit und Gelegenheit kann es ihm nicht fehlen.

Hr. Danzi, Bruder des Herrn Kapellmeisters Danzi in München, steht zwar nur als Ripienist an der zweyten Violin, allein als solchen würde ich ihn auch vielen Sologeigern vorziehen. Die Festigkeit und Sicherheit, mit welcher er seine Stimme genau so spielt, wie sie vorgezeichnet ist, muss jedem auffallen, der das Ganze nur ein wenig beachtet. Jetzt spielt er gar nicht mehr Konzert, aber im Quartett erkennt man an ihm den Meister. Vor 12 bis 15 Jahren machte er, als Virtuos auf seinem Instrument, grosse Reisen.

Herr Joseph Welsch, auf der Hoboe, verdiente Vorwürfe, dass er sein Talent so vernachlässigt: bey nur einiger Uebung würde er einzig auf seinem Instrumente seyn. Seinen Bruder, einen Fagottisten, trifft derselbe Vorwurf.

Hr. Baumgärtner ist ein guter Klarinettist.

Mit Ripienisten ist das Orchester durchaus gut besetzt — ein nicht häufiger Fall, und man muss daran wohl erkennen, dass es unter guten Musikdirektoren stand und noch steht. Die Contrabasse sind mit Hrn. Kessler und Ludwig möglichst gut besetzt. Vorzüglich ist ersterer zu rühmen; er ist überhaupt ein guter Musikus und ein Mann von nicht gemeinen Kenntnissen, wie man sie wohl hinterm Contrabasse nicht oft finden dürfte. Es ist erfreuend, wenn man diese Instrumente, auf denen das Ganze ruht, mit Kraft und Sicherheit einherschreiten, und auch auf ihnen Passagen möglichst präcis und ganz vernehmlich machen hört. Ich habe sie oft bewundert.

Es muss für den frankfurter Musikliebhaber eine traurige Bemerkung seyn, wenn er daran denkt, dass dieses schöne Ganze immer in Gefahr ist, zerrissen zu werden; denn die meisten Glieder, die für spätere Jahre ihres Lebens besorgt sind, wünschen sich einen Platz, wo sie ihren Unterhalt ruhiger, und auch fürs Alter gesichert sahen. Sollte es gegründet seyn, dass der Herr Kur-Erzkanzler wieder eine Kapelle errichtete, so würden wir einige gute Subjekte verlieren, welche ehemals in der Kapelle des Kurfürsten von Mainz standen, und während des ganzen Kriegs, noch bis jetzt, ihren Gehalt immer richtig ausgezahlt bekommen haben.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte, composées par Ferrari. Oeuv. 30. A Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Ferrari's kleine Sonaten sind bekanntlich ein eben so angenehmes Unterhaltungs-, als zweckmässiges Uebungsmittel für wenig geübte Spieler. Hübsche Melodie und bequem in der Hand liegende Figuren haben sie alle, und auch die hier genannten. Möchte der Verf. nur auch die linke Hand besser üben, und die häufigen, leeren, sogar unveränderten Wiederholungen (wie S. 7, Takt 9 — 12 u. 15 — 16, und unmittelbar darauf 16 — 20 u. 20 — 24, die schon wieder Wiederholungen in sich selbst haben,) vermeiden. Der Stich ist sehr gut.

Anekdote.

Der berühmte Violinist, Ritter Esser, gab vor mehrern Jahren Konzert in London und wurde beym Schluss seines ersten Allegro ausgepfiffen. Ganz ruhig wartete er ab, bis sich der Lärm gelegt hatte, gab dann das Tempo zum Adagio an, legte während des Ritornells den Bogen weg, nahm die Geige unter den Arm, pfiff sein Solo und accompagnirte sich mit der Violin pizzicato. Dies frappirte, man lachte, klatschte bey den Pausen, am Ende erschallte das lauteste Bravo. Der Virtuos verbeugte sich ehrerbietig gegen das kunstfreundliche Publikum und sagte: Sehr gern bequeme ich mich nach dem Geschmacke der verehrungswürdigen Kenner, seit sie mich haben bemerken lassen, dass er aufs Pfeifen gerichtet ist! Bravo! riefen von neuem — wenn auch nicht so viele, als vorher. Indessen machte die Sache eine Theeanekdote und sonach das Glück des Virtuosen auf geraume Zeit.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N*: *IX.* 1804.

Anzeige von neuen verbesserten Harfen.

Bey mir Unterzeichneten werden nebst allen Gattungen Tischlerarbeit von in- und ausländischen Hölzern im neuesten Geschmacke, auch Harfen von schönem Bau und gutem Tone zu verschiedenen Preisen, je nachdem dieselben mehr oder weniger verziert sind, verfertiget. — Was diese Instrumente besonders empfehlungswerth macht, ist die dabey angebrachte, vom Herrn v. Wolfenau erfundene Verbesserung, welche im Spielen der Oberstimme, dann zur Hervorbringung der sogenannten Guitarretöne, eine Erleichterung (Bequemlichkeit) gewähren, die man bey alle den bisherigen Pedal- und Davidsharfen vermisset; wozu noch das schönere Ansehen kömmt, welches die Vorderseite des Korpus (der Einen und der Andern) durch diese Verbesserung erhält. Das ist nun — eine Verbesserung. Eine Andere an der Davidsharfe, die gleichfalls Herr v. Wolfenau ausgesonnen, und mir gefälligst angegeben, bestehet darin, dass den Semitonien (Häkchen) beym Umdrehen derselben Grenzen gesetzt werden, und dies zwar auf der Seite der rechten Hand, weil im entgegengesetzten Falle, diese Verbesserung mit einem widrigen Umstand vergesellschaftet seyn, und auch den Hals oder Arm des Instruments einigermassen verunstalten würde. Aus dieser Verbesserung aber entspringt noch ein anderer artiger Vortheil. — Noch einer dritten und gleichsam vierten Verbesserung an der Davidsharfe muss ich erwähnen: vermöge welcher man auf meinen Harfen, ausser den bekannten Tonarten (nämlich ohne umstimmen zu dürfen), noch aus drey der beliebtesten Durtöne spielen kann; welches bey dem bisherigen blossen Gebrauch der drey Semitonien in einer Oktave, nicht thunlich war, ohne vorerst gewisse einzelne Töne durch alle Oktaven herab- andere hinaufzustimmen. Dennoch sind bey dieser neuen Einrichtung jene gewöhnlichen Semitonien (nur mit dem Unterschiede einer bessern Form) ebendieselben geblieben. Denn bey Vermehrung ihrer Zahl könnte es nicht anders geschehen, als dass einige davon zu enge zusammen kämen; und wie unbequem würde in diesem Falle das Ergreifen und Umdrehen derselben nicht seyn? — Auch diese wesentliche Verbesserung, wodurch (theils aber auch durch den hier oben erwähnten Vortheil) dies Instrument in gewisser Rücksicht weniger beschränkt ist, als es bisher war, verdanke ich der Erfindung des Herrn v. Wolfenau. — Dass vermittelst aller dieser wichtigen Verbesserungen, und der Präzision meiner Arbeit, die Davidsharfe einen Grad der Ausbildung erhalten, den sie bis jetzt nicht erreicht hatte, wird jeder Kenner dieses Instruments gestehen müssen. — Ob es nun gleich zu vermuthen stehet, dass an der Harfe noch Manches zu verbessern übrig bleiben dürfte (und welches musikalische Instrument hat nicht auch diese oder jene Unvollkommenheit?) so ist dieselbe doch nunmehr, durch die vorbemeldten verschiedenen Neuerungen, ihrer Vervollkommnung wieder näher gebracht. Es verstehet sich aber von selbst, dass diese Bemerkung hauptsächlich die Davidsharfe, als von den beyden Gattungen die minder vollkommene, betrifft. — Wenn ich die Versicherung hinzusetze, dass ich in dieser Anzeige nichts vergrössere, im Gegentheil von den Vorzügen meiner Harfen nicht alles anführe, so geschieht es blos deshalb, weil es sich nur zu oft zeigt, dass die Sache selbst, der davon vorausgeschickten Beschreibung, bey weitem nicht entspricht. — Was sich zum Lobe der Harfe, dieses, der Lieblichkeit seines Tones wegen, in Frankreich und England schon lange, und in Italien, seit einigen Jahren mit Recht sehr geschätzten Instruments, alles sagen lässt, muss ich unserer vortrefflichen Künstlerin Mlle Müller, und andern Nachfolgern des berühmten Krumpholz, überlassen.

Johann Widemann.
bürgerl. Tischlermeister und Harfenmacher in Wien, wohnhaft in der Leopoldstadt in der Haupt- oder Taborstrasse No. 296.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Müntzberger, J., grand Trio à Vlle obl. av. acc. de Viol. et Basse. Op. 38. 1 Thlr. 6 Gr.

— — gr. Sonate p. le Vlle av. acc. de Basse. Op. 38. 21 Gr.

Duvernoy, Fr., 6e Conc. p. le Cor. 2 Thlr.

— — 12 pet. Duos p. 2 Cors. 1 Thlr. 4 Gr.

Viotti, J. B., 3 Trios p. 2 Viol. et B. Op. 18. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Concerto de Violon. Lettre B. 2 Thlr. 12 Gr.

Gebauer, E., 6 Sonates p. la Flûte av. acc. de Basse. Op. 8. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Fleury, Ch., 12 Quatuors pour 4 Cors. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Journal d'Harmonie p. 2 Clarin., 2 Htb., 2 pet. Fl., 2 Cors, 2 Bassons, 1 Serpent, 1 Tromp. et Timbales. Liv. 7 — 11. à 2 Thlr. 6 Gr. 21 Thlr. 6 Gr.

van Sylvani, 6 gr. Duos p. 2 Viol. Op. 1. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Leroy, P., 6 Duos conc. p. 2 Clarin. Op. 1. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Blangini, Fel., 12 Notturni à 2 Voci con acc. di Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Selvaggi, C., 6 Romances ital. av. acc. de Pianof. ou Harpe et Viol. Op. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Hundesforges, 6 Duos progress. p. 2 Violoncelles. Op. 4. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Cimarosa, Il matrimonio segreto, op. com. arr. p. le Pianof. par Arnold. 4 Thlr. 14 Gr.

v Beethoven, L., 6 Lieder von Gellert am Klavier zu singen. 19 Gr.

— — Das Glück der Freundschaft. do 7 Gr.

— — 2 Sonates p. le Pianof. Op. 31. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 1 gr. Quintetto p. 2 Viol., 2 A. et Vlle. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Lessel, F. L., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A., 5 Quatuors p. 2 V., A. et B. 2 Thlr. 8 Gr.

Lorenziti, 6 Duos progr. p. 2 Violons. Op. 58. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, Combat naval arr. en Harm. p. 2 Clarin. 2 Htb., 2 Cors et 2 Bassons, par C. A. Gupfert. 1 Thlr. 12 Gr.

Salieri, A., Axur, gr. Op. arr. en Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle, par H. Spengel. 3 Thlr.

Haydn, J., 6 Trios p. Flûte, Viol. et Vlle. Liv. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 2 Duos p. 2 Viol. Op. 102. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

— — 2 Duos p. 2 Violons. Op. 103. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

de Dalberg, F., Sonate à 5 mani per il Pianof. Op. 19. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Gr. Sonate p. le Pianof. Op. 20. 19 Gr.

— — 6 Romances françaises av. acc. de Pianof. Op. 21. 19 Gr.

Paer, F., Griselda, Op. en 2 Act. paroles ital. et allemandes, arr. p. le Pianof. 7 Thlr. 8 Gr.

Arnold, 6 Marches (de div. Auteurs) arr. p. le Pianof. 7 Gr.

— — 6 Walses p. le Pianof. 7 Gr.

3 Sonatines pour le Pianof. arr. de la 2me Part. de la Nimpfe du Danube. 14 Gr.

v. Beethoven, 6 Contredanses p. le Pianof. 7 Gr.

Müller, J. C., 6 Walses p. le Pianof. Cah. 4. 9 Gr.

Mozart, 12 pièces de l'Op. Figaro, arr. p. le Pianof. av. Viol. ad. Lib. 22 Gr.

Petites pièces p. 2 Flûtes à l'usage des commençans. 21 Gr.

Herour, F., Thême avec 8 Variat. p. le Pianof. 21 Gr.

Steibelt, D., 3 Sonates p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. tir. de l'oeuvre 55 de Pleyl. 2 Thlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten März. Nº. 26. 1804.

MISCELLEN.

5.

An meinen Freund.

Ich wurde einst gefragt, welche von Mozarts Opern mir am besten gefalle? — „Die ich zuletzt höre," antwortete ich. Und ich sagte, was ich fühlte. Da mir aber öfter Gelegenheit gegeben wurde diese Antwort zu wiederholen, und ich dabey immer so verwundert angesehen wurde, als könne man nicht begreifen, wie nicht eine dieser Opern vorzüglicher geschätzt zu werden verdiene, so würde ich beynahe an meinem eigenen Gefühle irre, und zergliederte nun meine Antwort genauer, um zu finden, ob sie blos Einfall des Augenblicks, der uns oft gefällt, weil er eine überraschende, eine epigrammatische Seite hat, oder ob es Ueberzeugung war, die mich so sprechen hiess. Ich übergebe Ihnen, mein Freund, als kompetentem Richter, das Resultat der Zergliederung meines Gefühls; berichtigen Sie es, sollten Sie es falsch finden.

Mir scheint es, als ob man bey der Betrachtung von Mozarts Opern, sich zu sehr von den grossen, hervorragenden Hauptmassen hinreissen, als ob man die Detailschönheiten, in denen doch unendlich mehr des Verdienstes, der Geistesgrösse, der Schöpferkraft liegt, zu sehr ausser Acht lasse. Der gemeine Haufe mozartischer Verehrer kömmt hiebey, wie zu erachten, in keinen Betracht, der nur nach dem augenblicklichen Eindruck urtheilt, und selbst von diesem Eindruck keine Rechenschaft zu geben vermag. Dass aber der gebildetere Theil des Publikums Schönheiten übersieht, die nur diesem grossen Künstler eigen sind, das ist, was ich nicht begreife. Daher wird Don Juan stets als sein grösstes Meisterwerk angegeben. Nach der gewöhnlichen Art zu urtheilen, ist dies auch sehr natürlich. Die Natur der Handlung verträgt eine Menge imponirender, stark erschütternder Stellen, die denn auf den gewöhnlichen Zuhörer um so stärker wirken müssen, als er sie deutlicher fassen kann.

Was aber den meisten Menschen entgeht, ist die feingefühlte Charakteristik, nicht allein der einzelnen Personen, sondern der ganzen Handlung einer jeden Oper. Im Don Juan die Mischung von Erhabenheit und Leichtsinn; im Figaro die joviale Haltung des Ganzen; in der Zauberflöte Munterkeit gepaart mit Würde und feyerlichem Ernste; in Cosi fan tutte die sanften Halbtinten der feinern Weltverhältnisse, diese süsse Schwärmerey, die von der Ouverture bis zum letzten Akkord des Schlusschors das schönste, in allen Theilen harmonischste Ganze ausmachen, das irgend ein Künstler je hervorzubringen vermochte, in der Entführung aus dem Serail diese Nationalcharakteristik in der erhabensten Darstellung — was überhaupt ein Vorzug Mozart's, und nur bey ihm in der Grösse anzutreffen ist: diese Einheit des Charakters — wer hat das je gefühlt, bemerkt, bewundert?

Wenn aber ein jedes seiner theatralischen Werke das grosse, seltene Verdienst der Einheit und Charakteristik, das Gepräge des feinsten Menschenkenners an der Stirne trägt: welchem soll ich den Vorzug geben? Wollte man aus dem Inhalt seiner Opern, oder dessen Behandlung von Seiten des Dichters einen Vorzug herleiten — ist mehr Abwechselung der Situationen in einer dieser Geburten des Aberwitzes, was kömmt Mozarten dabey zu Schulden, oder was hat er für ein Verdienst dabey?

Dies, mein Freund, waren die Betrachtungen, die mich überzeugten, dass mein erstes Urtheil über diese Werke wahr und richtig sey. Mich in das Detail der einzelnen Schönheiten dieses unnachahmlichen — aber leider! so oft nachgeäfften — Mannes einzulassen, würde mich zu weit führen. Doch noch ein Paar Worte über Così fan tutte. Man scheint diese Oper für das unbedeutendste von Mozarts theatralischen Werken zu halten; und das schmerzt mich. Freylich kann die allzugrosse Einfachheit des Gegenstands, die schwache Zeichnung der Charaktere von Seiten des Dichters, die Unwahrscheinlichkeit der Situationen, das Matte der Auflösung, und vor allem die erbärmlichen Uebersetzungen viel zu diesem Urtheil beygetragen haben. Um so grösser waren daher die Schwierigkeiten, mit denen der Komponist zu kämpfen hatte. Wie er diese überwunden habe, wollen wir nun untersuchen.

Zuerst muss Ihnen in die Augen fallen, mit welcher Delikatesse diese Oper durchaus instrumentirt ist; wie Mozart sich dabey, aller, ihm sonst vorgeworfener, Ueberladungen enthalten hat; wie zweckmässig er sich darin aller Blasinstrumente bedient. Nehmen Sie dazu die Haltung des Ganzen, die ich weiter oben schon berührte; die Grazie in den einzelnen Gemählden, mit welcher Zartheit jede Empfindung behandelt ist; die Wahrheit des Ausdrucks! Die Handlung verträgt keine starke Kolorirung, und doch diese feine Nüancirung der Charaktere! Das ernste, bestimmte seiner Fiordiligi, das leichte, frohsinnige seiner Dorabella; Fernando's sanfte Schwärmerey, Guglielmo's fröhliche Laune, Despina's Schlauheit — wie meisterhaft! Und in allen diesen Charakterschilderungen nicht einen einzigen, nicht einen einzigen kleinen Widerspruch. Sollte man endlich das Ganze zu flach finden wollen, welche Sünde doch eher auf des Dichters Schuldenregister kame: so beweisen einzelne Situationen das Gegentheil. Hauptsächlich aber das Terzett: Soave sia il vento, das Sextett: Alla bella Despinetta, die Arie der Dorabella: Smanie implacabili, Fernando's Arie: Ah lo veggio quest' anima bella, und tausend Dinge, die dem vernünftigern Theile des Publikums nicht entgehen sollten. Aber — man sollte beynahe auf den Gedanken kommen, dass es keinen vernünftigern Theil des Publikums gebe.

Ueber den Zustand der Musik in Frankfurt am Mayn.

(Fortsetzung.)

Ehe ich von den öffentlichen Konzerten rede, mache ich Sie erst mit einem grossen Liebhaberkonzert, welches seit vier Jahren hier entstanden ist, bekannt. Dieses Konzert hat unstreitig, nächst der Oper, den entschiedensten Einfluss auf den Geschmack des hiesigen Publikums, und auf den guten Fortgang der Musik. Es bestand Anfangs nur aus wenigen Familien, einigen Hauslehrern und Handlungs-Commis, dehnte sich aber immer mehr aus, so dass man genöthigt war, den grössten Saal dazu zu nehmen, um die Gesellschaft zu fassen. Jetzt ist es so angewachsen, dass fast jede Familie der gebildeten Klassen, Theil daran nimmt, und dass es gleichsam zum Ton gehört, Mitglied dieses Konzerts zu seyn; da-

bey hat es aber auch von der Gestalt eines Liebhaberkonzerts viel verloren, denn das Orchester besteht vielleicht aus eben so viel Künstlern als Liebhabern. (Die Künstler bekommen bey jedem Konzert drey kleine Thaler, und wenn sie Konzert spielen, noch zwey grosse Thaler extra). Die Direktion ist unter mehrere Mitglieder, die hiesige Bürger seyn müssen, vertheilt. Jedes Mitglied hat ein besonderes Fach angewiesen, sie bestimmen aber gemeinschaftlich, wer in die Gesellschaft aufgenommen werden darf. Ob sie in diesem Betracht immer zu loben sind, ob Toleranz, Freyheit vom Vorurtheil und von persönlichen Rücksichten hier immer walten — mag daraus erhellen, dass die Theilnahme an diesem Konzert mehrmals Personen verweigert worden ist, mit denen umzugehen sich die angesehensten Personen — möchten sie nun auf Bildung, moralischen Charakter, oder auch auf Vermögen sehen — nicht schämen dürften, die aber keine Kaufleute oder keine gebohrnen Christen waren. Und doch findet man unter den Mitgliedern dieses Instituts auch wieder Personen, denen gesellige Bildung freylich nicht abzusprechen ist, die aber hier sonst in keine geschlossene Gesellschaften, oder sogenannte Kollegien, aufgenommen werden. —

Durch dieses Konzert hat hier der Geschmack unwidersprechlich gewonnen, könnte aber mehr gewinnen, und veredelt werden, wenn man bey der Wahl der Stücke, die da aufgeführt werden, nicht blos darauf ausginge, Liebhaber glänzen zu lassen, sondern auch dahin bedacht wäre, die Zuhörer durch gute mehrstimmige Gesangmusik, als Oratorien, Kantaten, Quartetten, Chöre, Instrumental-Quartetten etc. mehr für das Vorzüglichere und Bleibende zu gewinnen. Statt dessen sucht man sie meistens nur für den Moment zu interessiren, und da dies freylich beym grössten Theile mehr geschehen kann durch eine lärmende Sinfonie oder Ouverture mit Trompeten und Pauken, auch allenfalls Trommeln, Becken etc. eine Bravourarie, durch schwere Konzerte u. dgl., so werden auch nur diese Gattungen von Musik aufgeführt. Der Gesang ist oft italienisch und wird von den Sängern noch öfter nicht verstanden. — Herr von Hennezel, der das musikal. Fach bey diesem Konzert zu besorgen, und zu bestimmen hat, was für Stücke aufgeführt werden sollen, hat viele musikal. Kenntnisse und ist überhaupt ein gebildeter Mann; um so mehr wundert man sich, dass er sich und diesem Institute keinen höhern Zweck setzt; dass er nicht, z. B. abwechselnd ganze Konzerte aus guten Werken des Gesanges, die dann aber freylich nicht aus Opern genommen seyn dürften — bestehen lasst. Was dabey gewonnen würde, brauche ich ihm nicht anzuführen, da er gewiss überzeugt ist, dass gute Musik in Verbindung mit geistvoller Poesie, von weit höherm Werthe und auch weit edlerer Wirkung ist, als der Hocus pocus eines Konzertisten, oder das Trillern und Schleppen einer — nicht selten sinnlosen Opernarie. Es liegen ihm allerdings viele Schwierigkeiten im Wege: allein ich glaube, ihm, bey seinem Eifer, bey seiner Beharrlichkeit und Klugheit, können sie nicht unüberwindlich seyn. — Betrachtet man indessen dieses Konzert als eine Gelegenheit, wo junge Liebhaber ihre Talente glänzen lassen, ihre Stimme oder Instrumente mehr kultiviren können: so ist unverkennbar, dass es dieser Absicht vollkommen entspricht. Man bekömmt da oft Liebhaber zu hören, die manchen Virtuosen von Profession beschämen dürften. Unter mehreren guten Klavierspielerinnen, zeichnen sich besonders Madame Koch geb. Mezler und Dem. Geyer aus, die man jedem Meister dieses Instruments keck an die Seite stellen kann. Von ihnen hört man die Konzerte von Mozart, Beethoven, Wölfl etc. mit einer Genauigkeit und Präcision vortragen, wie es nur zu wünschen ist. Sie sind beyde Schülerinnen von dem bekannten Klavierspieler und Komponisten Hofmann. Dem.

Horn, Guiata, Bugler und mehrere, zeigen oft mit ihren schönen Stimmen und gelenkigen Kehlen, dass ihnen keine Bravourarie zu schwer ist. Aber unter allen Sängerinnen, die ich in diesem Konzert noch hörte, ist Frau Majorin Schweizer, eine gebohrne Italienerin — die freylich sonst von Profession Sängerin war — im Ausdruck unübertrefflich. Sie singt nur italienisch, aber mit einem Gefuhl, dass auch der, welcher die Sprache nicht versteht, den Inhalt der Worte nicht verfehlen kann. Hr. Berney spielt Flote mit einer Eleganz, wie man sie nur von Meistern fordern kann. Auch auf der Violin und dem Violoncello sind mehrere Liebhaber da, die Konzert spielen, und die von dem, der sie nicht kennt, leicht für Meister von Profession gehalten werden konnten. Uebrigens werden in diesem Konzerte auch Sinfonieen von Mozart, Haydn, Beethoven, Krommer etc. recht brav aufgeführt, und man darf von dieser schätzbaren Anstalt für die Zukunft vielleicht noch Vorzüglicheres hoffen. Eben darum kann ich nicht unterlassen, hier, wenigstens noch Einen Wunsch laut werden zu lassen. Mochten doch die Direktoren einen Theil ihres Fonds, der nicht unbetrachtlich seyn kann, zur Unterstützung hiesiger und reisender Virtuosen verwenden. Denn diese haben, seitdem sich diese Gesellschaft so sehr ausgedehnt hat, bey ihren Konzerten offenbar schlechtere Einnahme.

Neben diesem ist diesen Winter noch ein zweytes Liebhaberkonzert entstanden, das aber noch unbedeutend ist, und bey der jetzigen Einrichtung seiner Vervollkommnung auch nicht sehr entgegen eilen wird. Es wäre übrigens zu wünschen, dass dieses Unternehmen mehr Unterstutzung fände, besonders da die Gesellschaft auch die Absicht hat, einen Fond zu errichten, um jeden hierher kommenden, reisenden Künstler, der auch in ihrem Konzert sich hören lassen will, ein, seinem Talent angemessenes Honorar zu reichen.

Die öffentlichen Konzerte sind entweder von hiesigen oder reisenden Künstlern veranstaltet, und scheinen, besonders die der ersten, immer seltener und unbedeutender zu werden. Da die Unkosten eines solchen Konzerts beträchtlich sind — (sie betragen, wenn es genau genommen wird, wenigstens 150 bis 160 Gulden,) so muss sich der Unternehmer derselben vorher durch eine Subscription zu sichern suchen. Weil aber die meisten Musikfreunde an den Liebhaberkonzerten abonnirt sind, wo sie auch zuweilen einen Künstler von Profession zu hören bekommen, so fällt die Subscription für den, der nicht ausgebreitete Bekanntschaften hat, oft nicht sehr ergiebig aus, und die ganze Einnahme übersteigt die Ausgaben selten beträchtlich, und bringt dem Unternehmer nur wenig Gewinn. Mancher hiesige Künstler, der mit Ehren auftreten könnte und Unterstützung verdiente, wagt es, aus Mangel an hinlänglichen Bekanntschaften, nicht, ein Konzert subscribiren zu lassen. Einem reisenden Virtuosen, der nicht schon sehr bekannt ist, ist daher zu rathen, wenn er hierher geht, um Konzert zu geben, dass er sich mit violen und guten Empfehlungen versieht, und das Orchester zum Freunde zu bekommen sucht. Für dieses allein muss er sonst 8 Carolin bezahlen, wenn ihn nicht mehrere Glieder desselben umsonst spielen. Der Eintrittspreis zu einem solchen Konzert ist gewöhnlich, die Person 1 kleiner Thaler: Kreutzer, Rode, Mara, liessen sich einen grossen Thaler bezahlen. Die Form dieser Konzerte ist ganz wie die des Liebhaberkonzerts, das von jenen Virtuosenkonzerten das Muster nahm — obschon die hier sehr zweckmässige Form, dort, wie schon gesagt, nicht ganz gebilligt werden kann. Hier ist es mit Recht zunächst Zweck der Einrichtung, dass der fremde Künstler seine Eigenheiten, Vorzüge und Geschicklichkeiten am vortheilhaftesten zeigen kann. Diese Konzerte bestehen gewöhnlich aus zwey Abtheilungen, und zwar die erste aus einer Sinfonie, einer Arie, einem Konzert, und die

zweyte aus einer Ouverture, einem Konzert, einer Arie oder einem Duett u. dgl. In diesen Konzerten findet man auch eigentlich Gelegenheit, das hiesige Orchester zu beurtheilen, sowohl in Sinfonieen, als auch in Begleitung des Gesanges. Nicht ohne Bewunderung und lebhafteste Freude hört man da einige Sinfonieen von Mozart und Haydn und mehrere Ouverturen. Mit solcher Kraft, Sicherheit, Prazision und Einheit des Ganzen, wird man dergleichen Stücke zu hören, nicht an vielen Orten Gelegenheit finden. Auch der Gesang wird immer sehr zweckmässig begleitet, und die f. ff. fz. p. pp. etc. in Gesangstücken, von denen in einer Sinfonie u. dgl. ganz richtig unterschieden. Was werden Sie aber denken, wenn ich Ihnen sagen muss, dass wir diesen ganzen Winter in diesen Konzerten, nur Eine Sinfonie von Krommer, und vier bis sechs von Haydn, und diese oft nicht ganz, zu hören bekamen? dass die grosse Sinfonie aus G moll von Mozart, wie jedes Jahrhundert nur wenige aufzuweisen hat, hier noch nie ganz aufgeführt wurde u. dgl. Auf die Frage: Warum? erhielt ich jedesmal zur Antwort: Es fehlt an Zeit zu Proben, die dergleichen Stücken vorher gehen müssen, wenn sie gut gegeben werden sollen. Wir müssen nur solche Sinfonieen wählen, die ohne Probe gegeben werden können! Ich will nicht entscheiden, wie viel oder wie wenig Grund zu dieser Antwort da ist: aber das weiss ich doch, dass zu Canabichs Zeiten mehrere Mozartsche und Haydnsche Sinfonieen neu einstudirt und recht gut gegeben wurden; es war auch Zeit zu Proben da, und die Geschäfte des Orchesters haben sich, so viel ich weiss, seitdem doch nicht vermehrt. Es würde ihm daher wohl schwer fallen, den Vorwurf, den es sich dadurch zuzieht, ganz zu widerlegen, und es verräth immer — was soll man glauben? einige Muthlosigkeit? oder zu wenig wahre Liebe zur Kunst? wenn man die Meisterwerke von Sinfonieen so zurücksetzt, die doch so gute Gelegenheit geben würden, die Vortrefflichkeiten des Orchesters zu zeigen, und dem wahren Kunstler sowohl als dem Liebhaber, mehr Genuss, als viele andere Stücke gewähren müssten. Ihnen alle Konzerte dieser Art, welche diesen Winter hier gegeben wurden, zu beschreiben, würde mich zu weit führen. Unter denen, die von hiesigen Künstlern veranstaltet waren, zeichnete sich besonders das des Hrn. Franz Heroux, sowohl durch die Musik, als auch durch ein zahlreiches Auditorium, und ein starkes Orchester, aus. Hr. Heroux ist Musikdirektor am grossen Liebhaberkonzert, daher spielten ihm alle Liebhaber, welche da mitspielen, und einige Liebhaberinnen liessen sich noch besonders hören. Madame Schweizer sang eine Arie mit Chören von Guglielmi ganz meisterhaft; diese Arie ist eine von den neuern Arbeiten dieses Komponisten, und voll Gefühl, was um so mehr zu bewundern ist, wenn man das hohe Alter dieses Meisters bedenkt. Mad. Koch und Dem. Geyer spielten das bekannte Doppelkonzert für zwey Fortepiano von Mozart, mit einer Fertigkeit und Prazision, die nichts zu wünschen übrig liessen. Die Kadenzen waren von Hofmann, sehr schwer und affektvoll. Hr. von Hennezel, Dem. Horn und Bugler sangen ein Terzett von Andreozzi sehr brav. Auch Hr. Karl Heroux spielte das Violinkonzert von Rode aus A moll, welches der Verfasser voriges Jahr selbst hier spielte, über alle Erwartung schön. Er sucht sich, wie fast alle hiesige Violinspieler, in die Manier des Hrn. Rode einzustudiren, was gewiss lobenswürdig ist, was auch andere, an eine kleinere Manier Gewohnte, aus leicht begreiflichen Ursachen dagegen einwenden mögen.

Vor kurzem wurden wir von Hrn. Simonetti, Kammersänger des Herrn Grafen von Bentheim-Steinfurt, vormals in Diensten des Kurfürsten von Kölln, besucht. Er hat, wie bekannt, eine sehr schöne Tenorstimme und diese ganz in seiner Gewalt; er fand hier allgemeinen Beyfall, obgleich einige bemerken

wollten, dass er mitunter ein bischen — wie sie sich auszudrücken pflegen — falsch singe.

Die Kirchenmusik ist hier von gar keiner Bedeutung. An jeder lutherischen Hauptkirche ist eine eigene Kapelle, aber aus Mangel an Fond sehr schlecht salarirt, und diesem gemäss besetzt. Man bekömmt daher selten, vielleicht nie, wirklich gute Kirchenmusik zu hören; auch wohl an deren Stelle zuweilen eine Scene aus einer Oper oder dergl. In den kathol. Kirchen, z. E. im Dom, werden an grossen Festen zuweilen gute Messen, durch Unterstützung des Theaterorchesters, aufgeführt: aber nicht so, wie sie, meiner Meynung nach, aufgeführt werden sollten. Man scheint die Tempos immer vom Theater mitzubringen, und diese passen nicht in den Dom. Der Organist hat es immer gern mit dem vollen Werk zu thun, und scheint auch die ersten Anfangsgründe vom Generalbassspielen nicht sicher inne zu haben.

Uebrigens sind die hiesigen Musikliebhaber durch die Bemühungen der Herren Gayl und Hedler, die eine ansehnliche musikalische Niederlage von den bekanntesten deutschen und franzosischen Verlegern, mit aller Sorgfalt und Akkuratesse, unterhalten, in den Stand gesezt, alle Gattungen von Musik sogleich nach ihrem Erscheinen zu erhalten.

Am 29sten Febr. wurde zum Vortheil des Hrn. Demmer, Titus aufgeführt. Hr. Demmer machte den Titus, und nahm zugleich Abschied vom hiesigen Publikum, da er einige Tage nachher zu seinem neuen Posten nach Wien reisete.

Nachrichten.

Berlin, den 16ten März. Am 27sten Februar gab der Prof. Bortolazzi aus Venedig ein Konzert im Saale der Stadt Paris. Er selbst spielte eins seiner Konzerte auf der Mandoline, begleitet von einer obligaten Guitarre, die sein 8jähriger Sohn spielte; eine Romanze mit einer Fantasie für Mandoline und Guitarre, und Variationen für eben diese Instrumente aus der schönen Müllerin. Mad. Lenz sang eine Scene von Righini, und mit Demois. Ambrosch und Hrn. Holzbecher ein Terzett aus Mozarts Così fan tutte. Auch ein Fortepianoterzett von Haydn, gespielt von Demois. Ambrosch und den Hrn. Bohrer und Weiss gefiel sehr. Das angenehme, äusserst fertige Spiel des Hrn. Bortolazzi, ist schon früher von Ihnen selbst gewürdiget und nach Verdienst gerühmt worden. Den Tag darauf, den 28sten, gab der Kapellmeister Himmel ein sehr interessantes Konzert im Theatersaal. Er spielte eine von ihm gesetzte Sonate fürs Fortepiano, accompagnirt von den Hrn. Möser und Gross; und accompagnirte mit Hrn. Möser in dem von Hrn. Brun arrangirten und gespielten Trio fürs Horn, Violin und Fortepiano. Im zweyten Theil hörten wir seine Komposition von Meissners Hymne, gesungen von Hrn. und Mad. Eunike, Hrn. Fischer und Gern. In demselben Lokal gab am 4ten dies. Hr. Sassaroli, erster Sopran und Kammersänger des Kurfürsten von Sachsen, ein alle Zuhörer entzükkendes Konzert. Er sang kraftvoll und in neuer, schoner Manier eine grosse mit Chören begleitete Scene und Arie von dem neapolitanischen Kapellmeister Curzio, ein Recitativ und Rondo mit Chören von Guglielmi, und mit Mad. Marchetti ein Himmelsches Duo mit obligater Violin, gespielt von Hrn. Möser. Mad. Marchetti sang auch ein Rondo von Himmel, mit obligatem Violoncell und Fagott, gespielt von den Hrn. Gross und Ritter, dessen Zögling Barmann ein schweres Fagottkonzert, mit seinem berühmten Lehrer wetteifernd, blies. Hr. Himmel spielte auch ein von ihm komponirtes Matrosenlied mit Variationen zum Klavier.

Recensionen.

Trois Duos pour deux Violons par Ant. Lacroix. Oeuvre 20. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese drey Duos haben leichtfassliche, wohlklingende Melodieen, spielbare, brillante Passagen, und sind in dieser Hinsicht eben so angenehm zu hören, als mit Vergnügen zu spielen. Rec. muss aber in die Klage mit einstimmen, die in diesen Blättern wider Hrn. L. schon einmal geführt worden ist — nämlich: der Bass liegt auch in diesem Werke nicht immer zum Grunde, und die steten Wiederholungen sind zu ermüdend. Der erste Satz vom dritten Duett ist so ziemlich in der Kreutzerschen Manier geschrieben und Hrn. L. recht gut gelungen; nur Schade dass die veralteten Figuren, so wie sie hier in der Viol. 1. S. 14. Z. 12, T. 2 und folg. und S. 17, Z. 1, T. 2 und folg. erscheinen, den guten Eindruck schwächen, den das Uebrige macht.

Nach diesem und alle den Werken zu urtheilen, welche von Hrn. L. bekannt sind, fehlt es ihm keinesweges an Erfindungskraft und Genie, wohl aber an hinlänglichen harmonischen Kenntnissen, um ein vollkommen tadelfreyes Musikstück zu liefern. Zum Beweise wollen wir nur folgende Stelle:

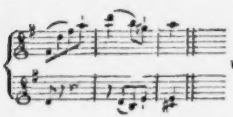

und das Thema

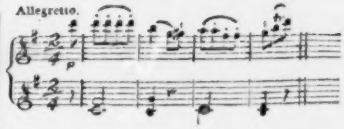

vom letzten Satze des dritten Duetts anführen, welchem Hr. L. eine Begleitung gegeben hat, wie folgt:

Wie viel würde dieses tändelnde, hüpfende Thema durch folgende veränderte Begleitung gewinnen?

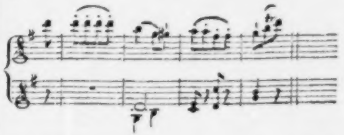

In dem hier angeführten Satze hat sich auch Hr. L. einen Verstoss wider den Rhythmus zu Schulden kommen lassen, der zwischen dem 13ten und 14ten Takte nur allzufühlbar wird.

Sechs Sonaten für Klavierspieler der mittlern Klasse, von Johann Gottfried Weiske. Leipzig, in Kommission bey Hoffmeister und Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Kantor Weiske in Meissen ist dem musikalischen Publikum schon, als Verfasser mehrerer guter Kirchenstücke, als Erfinder eines, äusserst wohlfeilen Taktmessers etc. vortheilhaft bekannt. Von letzterm Instrumente wiederholt er hier in der Vorrede Einiges, giebt Anweisung, wie jeder es sich, ohne alle fremde Hülfe, zum Hausbedarf, selbst verfertigen könne, und bestimmt das Tempo jedes der hier gelieferten Sätze, neben den gewöhnlichen Kunstwörtern, auch noch genauer nach jenem Instrumente. Man darf wohl voraussetzen, dass jedem Leser dieser Blätter Herrn Weiske's Taktmesser aus seiner eignen Abhandlung von 1789 bekannt sey, und dass, wer

von seiner Erfindung Gebrauch zu machen gedenkt, jene Abhandlung, oder dass, wer wenigstens sich derselben gemäss nothdürftig einzurichten wünscht, diese Vorrede befragen werde, und darum will Rec. sie nicht abschreiben.

Die Sonaten selbst lassen sich mit des Verf. eignen Worten charakterisiren: sie sind Uebungsstücke für mittelmässige — weniger geübte, solche Liebhaber des Klavierspiels, die ohngefähr Türks mittlere Sonaten leicht ausführen können und gern hören, und, „die ihren Geist zwar beschäftiget und unterhalten, aber nicht zu sehr angestrengt und ermüdet haben wollen.“ Und als Uebungs- und Unterhaltungsstücke für solche Liebhaber sind sie wirklich recht gut. Man findet hier einen einfachen, wenn auch nicht immer neuen Gesang, einen leichten Gang der Harmonie, und viel Bequemlichkeit in Absicht auf Ausführung — besonders eine gute Applikatur, welche überdies noch durch Bezifferung, da, wo sie nur einigermassen bedenklich scheinen könnte, erleichtert wird. Jeder dieser kleinen Sätze bleibt genau in den (zuweilen doch wohl gar zu engen) Schranken, die ihm der Verf. einmal angewiesen hat, und darum werden solche Arbeiten dem angehenden Liebhaber immer auch dadurch nützlicher seyn, als leichter hingeworfene, wenn auch gefälligere — dass sie sein Ohr und auch seinen Geschmack mehr an das Ordentliche, Gemessene, Bestimmte gewöhnen, als an flatterhaftes Tändeln. Die Sonate No. IV. (vom Verf. Sinfonie genannt) und das Andante der 5ten Sonate, das erst einfach in $\frac{3}{4}$ Takt, dann in eine hübsche Menuett, und nun in eine ebenfalls artige Polonaise umgekleidet wird — haben Rec. am besten gefallen. Die 6te Son. ist für drey Hände. Einige Figuren, wie z. B. die, S. 2, Syst. 2, letzter, und Syst. 3 erster Takt — wünschte man aber doch mit einer weniger veralteten vertauscht. Das Aeussere des Werkchens ist recht gut, und der Preis wohlfeil. Rec. wünscht, aus den angeführten Ursachen, dass viele Lehrer, die nicht schon zu verwöhnte Schüler haben, von diesen Sonaten Gebrauch machen mögen.

Anekdote.

Kirnberger war der Sohn eines Tischlers. Er erhielt schon in frühern Jahren gründlichen Unterricht in der Musik, und sass eines Tages im Winkel der Werkstatt seines Vaters, und zerbrach sich den Kopf über eine Aufgabe, die er von seinem Lehrer erhalten hatte. Er sann, rieb sich die Stirn, seufzete: das Gesuchte wollte nicht kommen. Der Vater, der zuweilen den Sohn, über die Arbeit weg, angeschielt hatte, begann endlich: Na, was hockst du denn da, und schwitzest, und weisst dir nicht zu rathen? —

„Vater, ich soll eine Fuge machen, und weiss nicht, wie ichs anfange —

„Einfaltspinsel! kannst du denn nicht fragen? Na, so komm doch her; ich will dir's weisen! — sagte der gute Mann, legte ein Bret zurecht und setzte den Hobel an, um dem Sohne zu zeigen, wie eine — Fuge gemacht werde.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. Nº. 27. 1804.

MISCELLEN.

6.

Aphorismen über Orgelspiel, Choralgesang und Kirchenmusik.

Eine Zeitung über Wissenschaft und Kunst darf, meiner Meynung nach, nicht immer weitläufig ausgearbeitete Abhandlungen geben, sondern es ist auch sehr gut, bisweilen blos einige hingeworfene, kurze Gedanken, als Veranlassung zum weitern Nachdenken, zu liefern. Aus diesem Gesichtspunkte bitte ich denn auch gegenwärtige Aphorismen zu betrachten.

Man sollte den Choralgesang und die Kirchenmusik beym Gottesdienst nicht blos als unmittelbares Beförderungsmittel der Andacht, sondern auch als allgemeines Bildungsmittel für Musik betrachten. Der gemeine Mann bekommt meistens weiter keine musikalische Bildung (hier ist nur von Erweckung des Sinnes für Musik die Rede,) als die ihm in der Kirche zu Theil wird. In dieser Hinsicht ist uns vielleicht noch mehr zu thun übrig, als wir glauben. Popularität — eine der Fassungskraft der Zuhörer anpassende Musik — wird hier meistens vermisst. Wie oft werden nicht Kirchenmusiken aufgeführt, von denen gewiss ein grosser Theil der Zuhörer nichts versteht und bey denen er nichts fühlt. Vorzüglich möchte dies bey mehrern ältern im strengen Style gearbeiteten Sachen der Fall seyn. — So spielt der Organist öfters blos um seine Kunst zu zeigen recht gelehrt, aber auch in Hinsicht auf seinen Zweck recht verkehrt. Der gemeine Mann hört seine gesuchten und versierten Harmonieen, seine sich durchkreuzenden, unmelodischen Zwischenspiele etc. an, und dankt Gott, wenn er nur nicht aus der Melodie kommt. In dem Vorspiele bringt der Organist wohl eine künstliche Fuge an, welcher der Musiker von Profession nur mit grosser Aufmerksamkeit und Mühe folgen kann, dem grossen Haufen der Zuhörer nützt sie aber gewiss nichts.

Das unerträgliche Schreyen beym Choralgesang in den Kirchen rührt gewiss auch mit von dem unaufhörlichen starken Registriren mancher Organisten her. Der Sänger sucht hier dem Spieler nachzuahmen. — Nur dann würde es zu dulden seyn, wenn die Gemeinde den Choral falsch sänge oder er ihr unbekannt wäre. — Nur bey Concentration der Empfindung, bey einem Schlussvers, welcher gleichsam eine Rekapitulation des Liedes, einen Entschluss u. dgl. ausdrückt, dürfte der Organist sehr stark registriren. Thut er dies aber sehr häufig und am unrechten Orte, so wird er — um der Gewohnheit willen — auch dann seinen Zweck verfehlen.

An vielen kleinen Orten, wo sehr oft äusserst wenige und noch dazu höchst elende Spieler und Sänger sind, möchte es von grossem Nutzen seyn, wenn die jetzigen Kirchenmusiken mit vieler Instrumentalbegleitung ganz abgeschaft und dafür drey- oder vierstimmige Motetten, Duetten mit und ohne Orgelbegleitung gesungen würden. Die meisten Beschäftigungen der Personen in solchen kleinen Städten, welche das Personal des Orchesters ausmachen,

sind dem Spiel von Saiteninstrumenten, wo eine gewisse mechanische Fertigkeit der Finger erfordert wird, wenig günstig. Die Ausbildung und Konservation der Stimme ist hingegen für die angegebenen Zwecke und Verhältnisse weit leichter. Der Geschmack würde gewiss hierdurch beträchtlich gewinnen. Wie widrig und lacherlich ist es nicht, wenn bey einem Chor, allegro maestoso, Violino primo zwey Mann, Violino secondo ein Mann stark, ihre Stimmen herzirpen. Nicht so bey der Vokalmusik. Die menschliche Stimme vereinigt weit mehr in sich. Ein drey- bis vierstimmiger ganz schmuckloser Satz befriedigt uns weit mehr. — Diese Motetten sollten aus dem Kirchen-Aerario angeschaft und vermehrt werden. Dem armen und mit Arbeit überhäuften Schulmann ist es nicht zuzumuthen sie abzuschreiben oder anzukaufen. Die Texte müssten natürlich moralische Tendenz haben, und — nach dem Fassungsvermögen der Zuhörer — nicht ganz ohne dichterischen Werth seyn. Eine Parthie derselben könnte zusammengebunden um ein Billiges verkauft — auch selbst an die Gesangbücher gebunden werden.

Vogler erbaut und reparirt, wie bekannt, Orgeln, welche mit Windschwellern zum Crescendo und Diminuendo versehen sind. Sollte es nicht etwas geben, wodurch man das Letztere einigermassen auch auf Orgeln, die sich jener Verbesserung nicht erfreuen können, nachahmen konnte? — Vielleicht wäre es folgendes. Man verdoppele da, wo man dem Geiste des Chorals nach Cresc. haben will, die Stimmen in beyden Händen, und vermindere sie beym Diminuendo allmahlig; — denn die Natur des Cresc. und Dim. würde eine plötzliche Vermehrung oder Verminderung nicht leiden. — Starkere und mehrere Register zu diesem Zwecke zu ziehen, halte ich nicht für gut, weil dieses zu grell abstechen möchte.

Bey dem Orgelspielen (so wie überhaupt in der ganzen Musik) gefällt mir die musikalische Malerey gar nicht, wo jede einzelne Zeile, jede Strophe, ja wohl jedes bedeutende Wort ausgedrückt werden soll. Ein nur einigermassen zweckmässiges Lied hat immer nur eine Hauptempfindung; diese soll ausgedrückt werden, und nicht jede einzelne Strophe, sonst wird gar nichts oder etwas Verkehrtes ausgedrückt.

Eine Hauptursache, warum manche Choräle in Absicht auf den Gang der Melodie so falsch gesungen werden, liegt unstreitig darinn, dass viele Schullehrer und Kantoren so wenig eigentliche Melodie, sondern mehr Bass etc. singen. Dadurch wird die Gemeinde sehr leicht irre und gewöhnt sich an Fehler. Es kann Orte geben, wo dies nicht der Fall ist; aber es giebt ihrer auch unzählige, wo er ist. — Auch bey der Jugend wird es hierin verdorben. Der Fehler ist schwer auszurotten, wenn er einmal eingerissen ist. Eine Melodie kann in mehreru Jahren so verstümmelt werden, dass sie an manchen Stellen kaum mehr kennbar ist. — Nur wenn die Gemeinde die Melodie ganz richtig inne hat, und sie auch so singt, darf der Kantor Bass oder eine Mittelstimme singen.

Jeder Musik, also auch dem einfachsten Choralgesange muss ein gewisser Takt zum Grunde liegen. Mehrentheils verfalt man hier auf Extreme. Entweder der Choral wird allzugeschwinde oder allzuträge gesungen; vielleicht auch, was das schlimste ist, beydes abwechselnd. Jeder Choral muss in einem sehr gemässigten Tempo gesungen und gespielt werden. Auch der freudigste darf nicht zu geschwinde, auch der traurigste nicht schleppend gesungen werden. Medium tenuere beati! — Bey den Zwischenspielen darf sich der Organist nicht zu lange aufhalten; sie sollen nur, wahrend der Sänger gleichsam Athem holt, einen kurzen Uebergang bilden. Er muss sich hier in Absicht auf die Zeit immer gleich bleiben. — Man muss merken, dass eine Zeile aus ist, aber die Orgel darf nicht lange hinten-

nach brummen oder zu lange aushalten. Bey jeder einzelnen Zeile ist ein musikalisches Komma, bey dem Ende eines Verses ein Punkt.

Auch selbst Organisten, die nicht unter die schlechtern gehören, haben den Fehler an sich, dass sie die Harmonie auf Kosten und mit Unterbrechung der Melodie verändern. Dies darf nicht seyn. In der Melodie dürfen keine Lücken seyn; sie darf nie — Athem holen oder pausiren.

Fr. Guthmann.

7.

Wunsch des sel. Oberkonsistorialraths Silberschlag in Berlin.

Silberschlag äussert in einer kleinen Schrift vom Jahre 1775, seine Gedanken über den Einfluss der Orgel auf den Gottesdienst, über die Wichtigkeit des Organistenamts und über andre damit zusammenhangende Gegenstände; und diese seine Gedanken sind so treffend, dass sie der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. Da diese Piece nicht in Jedermanns Händen seyn dürfte; könnten einige herausgehobene Stellen hier wörtlich Platz nehmen:

„Was für eine Pflicht liegt nicht demjenigen ob, der mit Klugheit und Geschicklichkeit die Orgel zu rühren gedenkt. Demjenigen, der auf diesem Werkzeuge der Musik seine Kunst Gotte und seiner Gemeine weihen will, darf es nicht gleichgültig seyn, mit was für einem Getön oder vielmehr Getöse das Haus des Herrn erfüllt werde. Er muss die Stärke seiner Orgel in allen ihren Pfeifenordnungen und ihre Wirkung in allen ihren mannichfaltigen Verbindungen kennen, und sie dem Inhalte jedes Gesanges gemäss zu ordnen wissen. Er muss den musikalischen Ausdruck der Gedanken in seiner Gewalt haben und durch seine Vorspiele den Grund zu derjenigen Andacht legen, mit welcher das Lied gesungen werden soll. Ihm muss nicht nur die Sprache, sondern auch der Ton der Affekten geläufig seyn, damit er die Stimme der Leidenschaften mit Absondrung des Unanständigen nachzuahmen wisse. Seine Modulation muss reiner, feiner, freyer und erhabener klingen, als der Gesang der Gemeine, ohne sich von der edlen Einfalt zu entfernen.

Indem seine Finger die Töne erschaffen, muss sein Auge den Inhalt des Liedes verfolgen, und sein Geist mit Empfindung denken, damit Empfindungen des Herzens sich der Gemeine durch seinen Ausdruck bemächtigen. — Beredsamkeit, Dicht- und Tonkunst richten sich nach einerley Grundregeln: diese müssen ihm nicht unbekannt seyn. Unter andern aber hat die geistliche Beredsamkeit, Ton- und Dichtkunst das besondre Gesetz für sich, sie müssen Kunst seyn, ohne zu scheinen das zu seyn, was sie wirklich sind, das heisst, sie sind verdoppelte Kunst. — Daher enthält sich ein erbaulicher Organist billig dessen, was nur Kennern vom höchsten Range empfindbar ist, was nichts als Bewunderung der Kunst veranlasst, und die Andacht der Gemeine stört. Wie sehr wünschte ich (sagt er am Schlusse) bey dieser Gelegenheit, dass ein Mann, dessen Einsichten in die innersten Geheimnisse der Tonkunst eingedrungen, dem die Vorschriften der Beredsamkeit und Dichtkunst eben so geläufig sind, als die Regeln der Musik, sich an eine Abhandlung vom Gebrauche der Musik beym Gottesdienst wagen möchte! Er würde gar bald bemerken, dass er sich an ein Werk gemacht, welches auch die grössesten Grade der Geschicklichkeit beschäftigt. Er würde die Ursachen entdecken, warum man von der ungekünstelten Musik der Alten so ausserordentliche Wirkung lieset, die man in unsern Zeiten nicht mehr so deutlich wahrnimmt. Er würde — doch ich breche hier ab, und sage nur noch so viel: das Andenken

eines solchen Verehrers der Religion würde noch bey der Nachwelt im Segen blühen!* — So weit Silberschlag: und wer würde ihm nicht beypflichten? — —

Kühnau, in Berlin.

Recensionen.

Septuor pour 2 Cors, Clarinette in B, 2 Violons, Alto et Basse, composé par G. Winter. Oeuv. 10. A Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Sinfonieen, Konzerte, Arien, Duetts, und wenn es hoch kömmt ein Chor oder ein anderes mehrstimmiges Gesangstück, sind gemeiniglich die Sachen, womit die Konzertdirektoren in jedem Konzert ihr Publikum unterhalten wollen. Dass diese Gattungen von Instrumental- und Singstücken sich für die Kammer oder das Konzert (für letzteres vielleicht am besten) eignen, leidet keinen Zweifel. Wen ermüdet aber nicht das ewige Einerley? und wer liebt nicht Abwechselung, Neuheit und Mannichfaltigkeit? Mancher Konzertdirektor möchte vielleicht gern seinem Publikum eine andre, als die gewöhnlichen Gattungen von Musikstücken aufstischen; er sucht in seinem Bureau, blättert im Katalog und findet nichts, was er mit Ehren und zu der Zufriedenheit seines Publikums aufführen könnte; und es bleibt diesmal wieder beym Alten. Jeder Konzertdirektor muss es deshalb Manchem, die Werke, wie das genannte, schreiben — muss es mithin auch Hrn. Winter Dank wissen, dass er hier ein Produkt geliefert hat, das jeden Zuhörer vergnügen muss, womit die Ausüber alle Ehre einärndten können, und womit sich auch der Direktor den Dank des Publikums verdienen kann.

Die Anlage dieses Septetts ist vortrefflich und der Plan auch sehr gut ausgeführt: Einheit, Mannichfaltigkeit und Abwechselung sind hier vereinigt. Die Modulationen sind zwar gewöhnlich; durch die affektvoll gewählte Verwechselung der Intervallen scheinen sie aber doch neu. Einfach und prächtig ist im ersten Satze (Allegro Moder.) die Stelle vom 75. Takte bis zum nächsten Ruhepunkte. Die Violin 1. hat nämlich eine Figur von vier Noten auf verschiedenen Stufen 6 Takte hindurch zu wiederholen; die ersten zwey Takte von dieser Stelle werden sehr angenehm und zart begleitet; im dritten Takte fällt die Figur ohne Accompagnement immer um eine Stufe tiefer; in den darauf folgenden zwey Takten, worin die Figur immer ihren Gang um eine Stufe tiefer nimmt, fallen die übrigen Stimmen ganz piano im Unisono ein: von imposanter Wirkung sind alsdann die zwey unmittelbar auf einander folgenden mit voller Kraft eintretenden kleinen 7men Akkorde. Im zweyten Satze (Menuetto Allegretto) ist die chromatische Tonfolge in der Violin 1. und Klarinette, welche von dem Alte und Violoncelle imitirt wird, voll Kraft und Energie. Vom letzten Satze, (Rondo Moderato) welcher als Polonaise zu betrachten ist, verdient vorzüglich nahe am Schlusse die Gruppirung der Figuren und die Einleitung in das Thema ausgehoben zu werden. Obgleich der Raum dieser Blätter sehr beschränkt ist, so kann sich Rec. doch nicht enthalten, diese Stelle, welche sich nicht gut mit Worten beschreiben lässt, auszuschreiben:

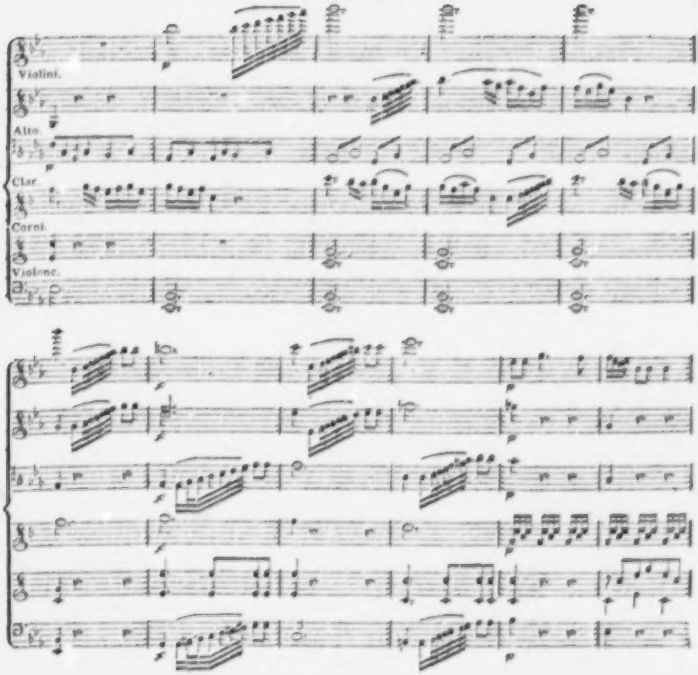

Das Thema, wovon hier nur zwey Takte angezeigt sind, nimmt ein ander Instrument auf und es erscheint jetzt, da auch das Accompagnement verändert ist, in einer ganz andern Gestalt. Die zarte Haltung des Thema's kontrastirt auf eine angenehme Art mit vorhergehender etwas wilder Einleitung, die recht sehr gut mit dem übrigen in Verbindung steht. Alle schöne Nüansen dieses Werks anzuzeigen, ist unmöglich: angehenden Komponisten wollen wir rathen, dass sie es sich zum Studium in Partitur setzen.

Das Adagio dürfte wohl den übrigen drey Sätzen nachstehen. Es hat zwar sehr angenehmen Gesang: man vermisst aber darin den

Schwung und die Begeisterung, wodurch sich jene drey Sätze so vortheilhaft auszeichnen. Was wir wünschten, wäre, dass Hr. W. die Parthie der Klarinette weniger difficil gesetzt hätte, damit diese Komposition gemeinnütziger werden möchte. Der Klarinettist hat zwar mit keinen halsbrechenden Passagen zu kämpfen, die zusserste Höhe aber, die sich in sanften Stellen bis ins d, es, e erstreckt, und zwar oftmals *pp* exekutirt werden muss, erfordert schon einen Bläser, der vollkommen Meister seines Instruments ist. Die Violinstimmen, besonders die erste, sind sehr obligat, aber dankbar gesetzt; die Spieler können sich mit diesen Parthieen in ihrer ganzen Virtuosität zeigen; eben so die Hornisten. Die Waldhörner sind hier ganz in ihrem Elemente; diese Parthieen enthalten nämlich hin und wieder kleine, leichte, dem Instrumente völlig angemessene Passagen, in dem bequemsten Umfange und in den schönsten Tönen, die dieses Instrument giebt. So, und nicht anders, sollte man eigentlich obligate Sachen für das Horn schreiben. Der Stich ist sauber und schön, und bis auf einige versetzte Noten, deren Unrichtigkeit sogleich in die Augen fällt, ziemlich korrekt. Nur der Fehler in der Violin 1. S. 1, Z. 8, T. 1, wo statt b, g stehen muss, dürfte von dem Spieler nur erst bey der Wiederholung entdeckt werden.

Musikalische Arabesken. Lieblingsstücke aus den neuesten Opern, für Klavier und Gesang. Monat Jenner 1804. Dresden, in der Arnoldschen Buch- und Kunsthandlung. (Fr. 12 Gr.)

Es liesse sich eine eigene Gattung Musikstücke denken und gewiss mit Glück ausführen, die den Arabesken der Maler gegenüber stände: aber hier ist es mit diesem Ausdruck nicht so genau gemeynt, wie schon der Zusatz anzeigt. Der öffentlichen Ankündigung nach, giebt Hr. Zucker in Dresden mit Vorwissen des Hrn. Kapellm. Paer diese Sammlung heraus. Der hier angezeigte Anfang verspricht etwas Unterhaltendes und in seiner Art wirklich Gutes, dem es an Unterstützern nicht fehlen wird, und dem man eine zahlreiche Unterstützung gönnen darf. Die Stücke dieses Hefts sind sämmtlich von Paer, und, ausser Dresden, so viel wir wissen, noch nicht von den Theatern bekannt. Voran stehet eine Overture aus der Oper: La testa riscaldata, welcher es zwar ganz an dem fehlt, was der Deutsche Ausführung nennet, die aber eine Menge angenehmer und munterer Ideen enthält, so dass man sie gern hören wird. Die Bezeichnungsart der Figur S. 1, Syst. 3 mit 6 ist nicht sorgfältig und genau genug gewählt, indem doch wohl Hrn. Paer Meynung ist, dass das erste Achtel der rechten Hand auf das erste Achtel der Triole der linken, und die vier folgenden Sechzehntheile von jener auf die zwey folgenden Achtel von dieser eingetheilt werden sollen —: dies wird aber weder durch die Noten, noch durch die 6 genau bezeichnet, und es hatte $\frac{6}{8}$ Takt vorgezeichnet werden müssen wie man schon aus Einem Takte sehen wird der hier also stehet:

Auf diese Overture folgt ein sehr hübscher Marsch aus Sargino, und auf diesen ein rasches, lebendiges Duett aus I fuor usciti, das, obgleich zunächst auf theatralischen Effekt berechnet, doch auch, mit Ausdruck und Feuer vorgetragen, beym Pianoforte von guter Wirkung ist. Ausser dem italienischen, ist auch ein deutscher Text unterlegt, und

der Klavierauszug ist sehr gut gemacht. Das Aeussere des Werkchens ist gefällig, aber der Druck nicht ganz korrekt.

Nachrichten.

Salzburg. Den 22ten Februar gab der kurpfalzbayersche Kammermusikus Christoph Geitner ein sogenanntes grosses Vokal- und Instrumentalkonzert. Er spielte ein bekanntes Konzert von Rolla, und sehr niedliche Variationen von C. M. de Weber auf der Altviole. Tristram Shandy sagt einmal: „dem könnte ich Tage zuhören — „dessen Talent darin liegt, dass er durch seine „Geige Empfindungen erreget, — der „mich mit seinen Freuden und Hoffnungen be„geistert, und die verborgensten Federn mei„nes Herzens in Bewegung sezt.“ — Wenn Sterne von seiner gerechten Foderung gar nichts nachgelassen hätte, so würde er kaum eine Stunde ausgehalten haben. — Herr Knott, ein durchreisender Künstler aus Regensburg, erfreute bey dieser Gelegenheit das Publikum mit seinem vortrefflichen Harfenspiel. — Den 5ten März starb Hr. Johann Schmid, kursalzburg. Orgel- und Instrumentenmacher. Er war ein denkender und thätiger Künstler, machte manche Erfindungen in seiner Kunst, und hatte sich in den Fächern, welche ihm zunächst lagen, zu einer nicht gemeinen Höhe geschwungen. Seine Fortepianos wurden sehr gesucht, und zeichneten sich durch schöne, dauerhafte Einrichtung, und durch einen angenehmen und gleichen Ton vor vielen aus.

Zufällig finde ich eben jetzt in einem Blatte der musikal. Zeit. vom vorigen Jahre von Wien aus die Nachricht, dass Michel Haydn, der damals die Reise zu seinem Bruder gemacht hatte, in Wien bleibe. Diese Nachricht ist unrichtig: der vortreffliche Mann ist unser geblieben und erhält 600 Gulden Gehalt *).

Oeffentlichen Nachrichten zu Folge, hat der berühmte Violinist Rode bald nach seiner Ankunft in Petersburg sich vor dem Kaiser und seinem Hause hören lassen, den ausgezeichnetsten Beyfall gefunden, und einen prächtigen Brillantring von mehr als 3000 Rubel am Werth erhalten. Jetzt aber ist dieser vortreffliche Künstler für immer für Petersburg engagirt, und zwar mit 5000 Rubel jährlichen Gehalts und der Erlaubnis, jährlich ein Benefizkonzert zu geben und eine Reise nach Moskwa zu machen — so dass er seine Revenüen jährlich wenigstens auf 10000 Rubel mit Sicherheit anschlagen kann. Je seltner ein solches Glück einem Tonkünstler wiederfährt, je mehr muss man sich freuen, dass es Ihm zu Theil wird, der als Künstler und auch als Mensch dessen würdig ist.

Nekrolog.

Den 4ten März starb in Wien Karl Leopold Röllig, Beamter der k. k. Hofbibliothek, bedauert von allen, die seine nützliche Thätigkeit oder seinen braven Charakter kannten. Er war ein guter Musiker, ein erfinde-

*) Der Verf. dieses Aufsatzes schreibt ganz deutlich: sechs hundert Gulden; wenn man aber an die jetzige Kostbarkeit der Lebensbedürfnisse in jenen Gegenden und daran denkt, dass die Rede ist von Michel Haydn, das heisst, von einem Künstler, der, vornehmlich als Kirchenkomponist, unter den Ersten glänzt — so muss man einen Schreibfehler vermuthen.

rischer Mechaniker, ein Mann, nicht ohne mancherley wissenschaftliche und auch nicht ohne gesellschaftliche Bildung, und endlich, er war ein guter Mensch. Als Musiker hat er sich zwar durch verschiedene Kompositionen, mehr aber und vortheilhafter durch sein Spiel der Harmonika bekannt gemacht. Seinen Kompositionen gehet das innere Leben ab, das nur durch eine reiche Einbildungskraft und Tiefe des Gefühls hervorgerufen wird; und er suchte dies meistens durch Künstlichkeit und Gesuchtes zu ersetzen. Aber als einer der Ersten, die die Harmonika in Deutschland einführten; als der Erste, dem es glückte, ausser andern beträchtlichen Verbesserungen, besonders auch eine brauchbare Klaviertastatur diesem Instrumente zu geben; endlich auch als Erfinder der Xänorphika, bekanntlich einer sehr guten Art von Bogenklavier — ist Röllig nicht nur jetzt noch vortheilhaft bekannt, sondern hat sich auch einen Platz in der allgemeinen Geschichte der Tonkunst erworben. Von seinen Erfindungen hat er theils selbst in besondern kleinen Schriftchen oder Journalen, theils haben Andere darüber dem Publikum Rechenschaft abgelegt. (Man kann über die frühern Herrn Gerbers Tonkunstlerlexikon „Röllig" nachsehen; zu den dort angeführten Aufsätzen sind später vornehmlich einige im Bertuchschen Modenjournal und in unsrer Zeitung gekommen.) Es ware Schade, wenn diese seine Erfindungen nicht weiter benutzt werden sollten.

Uebrigens war er auf alles Bedeutende, was in seiner Kunst geleistet wurde, aufmerksam und immer thatig für sie, besonders in wiefern sie mathematisch angesehen werden, oder in wiefern Mathematik und Mechanik zu ihrem Vortheil angewendet werden kann. Darüber wurde er jedoch keineswegs zum trocknen Rechenmeister und blossen musikalischen Handwerker; sondern er vermehrte seine allgemeinen Kunstkenntnisse, die ausgebreitet und achtungswerth waren, immerfort, so wie er auch seinen Geschmack, der durch Reisen, nähere Verbindungen mit vielen vorzüglichen Künstlern, und Bekanntschaft mit den meisten musikalischen Kunstwerken alter und neuer Zeit, eine gewisse Reife und Sicherheit erlangt hatte, die ihn leicht das Bessere erkennen, schätzen und lieben liess — durch Theilnahme an den besten neuesten Produktionen aller Art immer fort zu nähren und zu befestigen suchte. — Er schrieb gut — mit Einsicht, Lebhaftigkeit und Bestimmtheit. Er hat auch zu unsrer Zeitung verschiedene schätzbare Beytrage geliefert, die meistens mit seinem Namen bezeichnet sind. Uebrigens war er ein genauer Geschäftsmann, ein redlicher Freund, und überhaupt ein zuverlässiger Mensch — Verdienst genug, um einer Erwähnung in Ehren werth zu seyn, aber keiner prahlenden Lobpreisungen zu bedürfen.

Anekdote.

Ein bekannter Virtuos, der durch sein schönes Violinspiel sehr Vielen — manchem seiner nähern Bekannten aber auch durch seine Zerstreutheit, Vergnügen zu machen pflegt, reisete vor einiger Zeit nach — —, um dort Konzert zu geben. Unter Weges trägt er, wie einem Virtuosen anständig, für nichts so sehr Sorge, als für seinen Violinkasten — Aber wenn er nur nicht, da er angekommen, mit Schrecken hatte bemerken müssen, er habe vergessen die Violin hineinzuthun! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. Nº. 28. 1804.

MISCELLEN.

8.

Herr Pastor Meineke in Quedlinburg hat eine Sammlung Texte zu Kirchenkantaten auf alle gewöhnlichen Feste und andere feyerliche Gelegenheiten zu öffentlichen Gottesverehrungen, verfertiget, und wünscht sie, „als Anhang zu jedem bessern Gesangbuche protestantischer Gemeinden," herauszugeben. Er hat, seiner eigenen Erklärung nach, dabey die Zwecke: die veralteten, schlechten Texte der Kirchenmusiken, wie sie noch an vielen Orten gegeben werden, zu verdrängen; deutschen Tonkünstlern Stoff und Veranlassung zu neuen Kompositionen zu bieten; und durch den Druck der Sammlung es dahin zu bringen, dass die Zuhörer die Texte der aufzuführenden Musik leicht in die Hände bekommen, nachlesen, und, was dazu geeignet ist, selbst mitsingen können, um ihre religiösen Gefühle desto besser zu erwecken und zu unterhalten.

Die gute Absicht des Herrn Verfassers ist unverkennbar; aber auch die Ausführung ist, nach den Proben zu urtheilen, die er uns mitgetheilt hat, so gerathen, dass man von Herzen wünschen muss, er erreiche seine Zwecke. Seine Texte sind in jedem Betracht weit besser, als viele, besonders in kleinen Städten, noch gangbare. Wir geben unsern Lesern selbst eine Probe, und wählen dazu die kurze Neujahrskantate, die, besonders von Seiten der Zweckmässigkeit, sehr zu loben ist. Den Wunsch mögen wir jedoch nicht unterdrükken, dass der Hr. Verf. immer die Gemeinde so gut und so enge in das Ganze verflechten möge, wie in dem hier abzudruckenden Stükke, aber in den meisten andern nicht geschehen; und dass er das nur Belehrende, (blos Verständige,) so wie die nur allgemeinen Bemerkungen und Betrachtungen sorgfältiger, als er in einigen Stücken gethan hat, vermeiden möge.

d. Redakt.

Am Neujahrstage.

Chor der Sänger.

Heilig, heilig, heilig ist unser Gott,
Alle Lande sind seiner Ehre voll!

Chor der Gemeine.

Mel. Sey Lob und Ehr.

Herr der da ist, und der da war!
Von dankerfüllten Zungen
Sey dir für das verflossne Jahr
Ein heilges Lied gesungen.
Für Leben, Wohlfahrt, Trost und Rath,
Für Fried' und Ruh, und jede That,
Die uns durch dich gelungen.

Chor der Sänger.

Fallt nieder, bewundert den Herrn. Besingt die herrlichen Werke *)
Von seiner erschaffenden Hand!
Wer fasset die Grösse des Herrn! Wer fasst des Ewigen Stärke,
Und unsers Gottes erhabnen Verstand!

Chor der Gemeine.

Gott, lass dies Jahr gesegnet seyn,
Das du uns neu gegeben,
Verleih uns Kraft, die Kraft ist dein,
In deiner Furcht zu leben.
Du schützest uns, und du vermehrst
Der Menschen Glück, wenn sie zuerst
Nach deinem Reiche streben.

Chor der Sänger.

Den Himmel bedecket der Herr mit Wolken, Fruchtbare Regen
Erquicken das dürre Gefild.
Er schmücket die Berge mit Gras, und füllet die Felder mit Segen,
Der reichlich unsre Bedürfnisse stillt.

Chor der Gemeine.

Gieb mir, wofern es dir gefällt,
Des Lebens Ruh' und Freuden!
Doch schadet mir das Glück der Welt,
So gieb wohlthätge Leiden.
Nur stärke mit Geduld mein Herz,
Und lass mich nicht in Noth und Schmerz
Die Glücklichern beneiden.

Chor der Sänger.

Es schützet, es segnet der Herr die Stadt und die Kinder darinnen,
Schafft Frieden den Völkern umher,
Lässt um sie zu sättigen uns den besten Waizen gewinnen:
Wie gut, wie liebreich, wie freundlich ist er!

Chor der Gemeine.

Hilf deinem Volke väterlich
In diesem Jahre wieder.
Erbarme der Verlassnen dich
Und der bedrängten Glieder,
Gieb Glück zu jeder guten That,
Und lass dich Gott mit Heil und Rath
Auf unsre Obern nieder.

Chor der Sänger.

Gott sendet sein mächtiges Wort, und die Erschaffenen hören
Bewundernd die Rede des Herrn:
Sie eilet geflügelt umher, und seine Welten verehren
Was sie gebietet, und dienen ihm gern.

Chor der Gemeine.

Lass Weisheit und Gerechtigkeit
In unsern Mauern thronen,
Und Tugend und Zufriedenheit
In Schloss und Hütten wohnen;
Dass Treu und Liebe bey uns sey
Dies, lieber Vater, dies verleih
Durch Jesum Christum. Amen!

Schlusschor der Sänger.

Gütig, gütig, gütig ist unser Gott!
Die ihn lieben erhöret, segnet Er.

Meineke.

*) Bey diesen und verschiedenen andern Chören hab' ich die Cramersche Uebersetzung der Psalmen benutzt.

Recension.

Quintetto pour le Pianoforte avec accompagnement de deux Violons, Viole et Violoncelle, composé et dédié à Monsieur Himmel, Maitre de Chapelle de Sa Majesté le Roi de Prusse, par Louis Ferdinand, Prince de Prusse. A Paris, chez Mlles Erard. (Pr. 12 Fr.)

Dass Kapellmeister ihre Kompositionen herausgeben und sie Prinzen widmen, ist in der Regel; dass aber ein Prinz musikal. Kompositionen liefert und sie einem Kapellmeister zueignet — das ist eine zu seltene Ausnahme von der Regel, als dass man nicht für gegenwärtiges Werk schon vorläufig ein Interesse der Neugierde fassen sollte. Kaum wird man aber ein wenig mit dem Werke selbst bekannt, so verdrängt ein weit höheres Interesse jenes historische; denn nicht nur, dass der Hr. Verfasser mit diesem Quintett — sowohl in Absicht auf den Geist, als auch in allem, was die Franzosen unter dem Wort facture befassen — viele jetzige Komponisten von Profession, die diese Gattung bearbeiten, überflügelt: sondern es gehört auch offenbar unter die besten Arbeiten, welche vorzügliche Meister in dieser Gattung geliefert haben.

Mit dieser allgemeinen, durchaus aufrichtigen Empfehlung würden wir schliessen, wenn wir nicht glaubten voraussetzen zu dürfen, dass es dem Hrn. Verfasser selbst lieber seyn werde, wenn wir alle Rücksichten beseitigen, das Werk, nur wie es selbst ist, näher betrachten, und unser Urtheil unbefangen aussagen.

Dem Geiste, so wie der Ausführung und Schreibart nach, hat dies Quintett offenbare Eigenheiten; und die einzigen, dem Rec. bekannten Klavierquintetten, denen es sich in jenen Hinsichten noch am meisten nähert, sind die vortrefflichen (nur leider so wenigen) Mozartschen. Charakter und Styl sind durchaus bedeutend — immer ernsthaft, zuweilen erhaben, noch öfter prächtig und glänzend; die Modulationen sind, diesem ganz angemessen, oft kühn und fremd, überraschend und imponirend; die Passagen (es sind deren viele) sind fast überall neu und immer vom beabsichtigten Effekt; es fehlt nicht an eingewebten, angenehmen und sangbaren Stellen, die durch den Reichthum der Harmonie unterstützt und durch nicht seltene kunstreiche Führung sehr anziehend werden; und endlich die Begleitung ist sehr zweckmässig, und hält das rechte Mittel zwischen Leere und Ueberladung.

So viel vom Ganzen; jetzt sey es uns erlaubt, auf die einzelnen Theile überzugehen.

Das Quintett hat vier grosse Sätze: ein Allegro C moll, C-Takt, (der Zusatz: con fuoco, ist keineswegs auf die Bewegung, sondern auf den Charakter und Ausdruck desselben zu beziehen;) eine Menuet Es dur, ein Andante As dur C-Takt, und ein Rondo C dur $\frac{6}{8}$ Takt.

Der Anfang des ersten Satzes ist folgender — wenn wir die, hier nur verstärkenden andern Stimmen, den Raum zu schonen, weglassen:

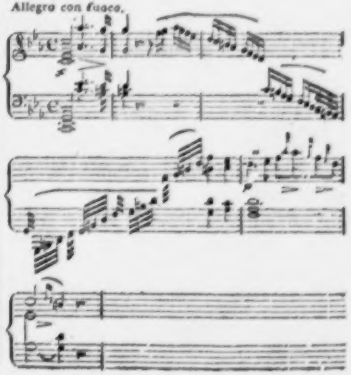

So kündigt sich gleich in der ersten Zeile der Charakter des Ganzen nachdrücklich und bestimmt an. Nach diesem Satze tritt der Akkord

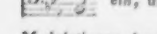

ein, und es erfolgt eine Reihe von Modulationen durch mehrere verwandte und unverwandte Tonarten. Obgleich diese Modulationen an sich nicht ohne Wirkung sind, so wäre es wohl besser gewesen, erst noch Einiges in C moll zu gehen, damit das Ohr und Gefühl mit dieser Tonart, als der Heimath, welche ja doch auch zum Mittel- und Vergleichungspunkt für Auswanderungen dienen muss — erst vertraut genug geworden wäre. Nicht so sicher entscheiden wir, sondern überlassen es dem Komponisten selbst, ob die Folge nach dem Thema im zweyten Theile nicht besser mit der Folge nach dem Thema zu Anfange des ersten Theils zu vertauschen gewesen seyn würde. Spaterhin leitet der Komponist die Modulation wieder nach C moll und die vier ersten Takte vom Thema erscheinen wieder. Der Effekt der darauf folgenden Modulation, durch

nach Des dur wird durch die vor wenig Augenblicken schon gehörte Modulation sehr geschwächt, obgleich hier der As-Akkord nur wie im Vorbeygehen berührt wird und die Instrumentirung bey dieser Stelle von jener ganz verschieden ist. Zu Ende des ersten Theils wird die Modulation natürlich und leicht nach As dur geführt, womit der zweyte Theil anfangt.

Ueberraschend, pikant, doch auch etwas herbe ist die Akkordfolge im 22sten und 23sten Takte des zweyten Theils, nämlich:

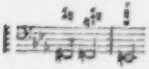

mildor würde sie mit dieser geringen Abänderung seyn:

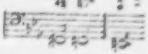

Vorzüglich schön ist die singbare und heitere Stelle im zweyten Theile dieses Satzes, welche, nach finstern Modulationen und einer kunstreichen, dem Charakter gemässen Einleitung, unerwartet in C dur eintritt. Ob sie gleich nur in Verbindung mit dem Uebrigen ihre volle Wirkung thut, so verdient sie doch schon ihres schönen melodischen Flusses und ihrer kraftigen Harmonie wegen ausgeschrieben zu werden, und mag hier stehen:

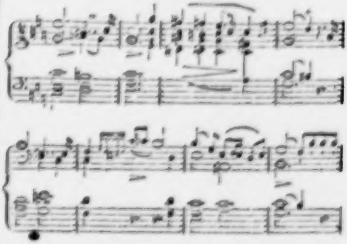

Nur Schade, dass durch die zwey nach einander folgenden Quintenabsatze der gute Eindruck wieder etwas geschwächt wird. Die begleitenden Stimmen wiederholen diesen Satz und das Hauptinstrument variirt die Wiederholung mit Figuren und Passagen.

Das Thema der Menuett ist munter, gefällig und angenehm. Von imposanter Wirkung ist hier die Anlage des folgenden Trugschlusses:

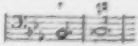

Das Andante mit Veränderungen aber ist von diesen vier Satzen, nach unsrer Meynung, dem Komponisten am allervorzüglichsten gelungen. Das Thema ist ausdrucksvoll, zart, innig, und hat einen sehr wohlthuenden Anstrich von sanfter Melancholie. Die Melodie ist ausserst einnehmend, die Modulationen sind ungekünstelt und effektvoll, (selbst die melismatischen Verzierungen sind so geschmackvoll angebracht, dass sie auch keinen Schein von Ueberladung geben, sondern nur den Ausdruck beleben und starken,) die Harmonie ist andandig und kraftig. Das ganze Thema verdiente als Muster aufgestellt zu werden, wenn der Raum es verstattete. Die erste Veränderung ist dem Violoncelle mit einer leisen, zarten Begleitung gegeben, und macht sich mit dieser allerliebst. Die zweyte Var. hat die Hauptstimme, wobey die rechte Hand, besonders in Sprüngen, tonsicher seyn muss. Bey der dritten Var. wird nach der Vorschrift des Komponisten die Bewegung langsamer: die erste Violin nimmt das Thema auf und führt es durch vier Takte fort; in der Hälfte des vierten Taktes verlässt der Komponist absichtlich das Thema, die Hauptstimme scheint eine neue Bahn anzutreten und die Modulation geht nach As b. Die enharmonische Rückung im neunten Takte dieser Var., wo der Komponist von As moll vermittelst des kleinen 7men Akkords von H, oder vielmehr des durch die zweyte Umkehrung entstehenden $\frac{6}{5}$ Akkords nach E moll übergehet, ist eben so ungewöhnlich und doch natürlich, wie es die darauf folgenden Ausweichungen und Wendungen sind, nach welchen die Harmonie wieder nach As moll geführt wird. Var. 4 hat die Ueberschrift: Andante con moto. Hier haben beyde Hände volle Arbeit. Bey dieser Veränderung ist der Komponist dem eigentlichen Gange des Thema treu geblieben bis zum Ende des zweyten Theils, wo er sich noch eine kleine Ausschweifung erlaubt. Nach dieser Var. folgt der Schluss, wobey sich theils das Thema selbst, theils ein angenehmes Spiel mit ihm ähnlichen Ideen, in verschiedenen Wendungen hören lässt.

Das Rondo hat einen muntern, frischen — ja sogar, so viel es die Anlage des ganzen Werks verstattet, scherzhaften und tändelnden Charakter. Das Ganze ist anziehend, und verfehlt seine Absicht bey keinem aufmerksamen Zuhörer, weshalb wir uns nicht länger dabey aufzuhalten haben. Nur die wenigen Stellen wollen wir als vorzüglich schön ausheben — wo der Verf. von G dur nach Es dur, C moll, As dur, C dur und F dur modulirt, und nun jenes allerliebste, singbare Satzchen, das schon früher in einer andern Tonart da war, hier aber mit reicherer Harmonie herausgeputzt wird — anschliesst. Auch die nun folgende Führung ist neu, kräftig und von viel Effekt. Noch sey auch die Kleinigkeit aus Recensentenpflicht erwähnt, dass in der ersten Violin S. 8, Z. 11, Takt 3 statt des $\bar{g}$, $\bar{\bar{g}}$ stehen sollte, als wohin der Leitton führt.

Uebrigens zeigt sich der Hr. Verf. auch durch dieses Werk (wofür er aber ohnehin bekannt ist,) als einen überaus fertigen Klavierspieler; das Werk will jedoch nun auch, besonders der erste Satz, seinen Mann, um ganz und mit Glück bezwungen zu werden: denn obgleich man nichts darin unausführbar nennen kann, so stösst man doch auf Schwierigkeiten, die auch den geübtesten Spieler stutzig machen, und gewiss mehr als einmal angesehen seyn wollen. Der Komponist aber, der für Fleiss und Mühe so reichlich entschädigt, kann auch verlangen, dass man sie auf sein Werk verwende.

Das Aeussere dieses Quintetts ist vortrefflich, und der Stich, bis auf einige Kleinigkeiten, deren Berichtigung sogleich in die Augen fällt und die darum keiner Anzeige bedürfen — korrekt. Der bedeutendste Stichfehler findet sich in der Hauptstimme Seite 29, Syst. 4,

Takt 5, wo die Bassnote F, Es heissen muss.

Mancherley Betrachtungen, auf Veranlassung dieses so sehr schätzbaren Produkts der Musse eines allgemein verehrten Prinzen, liegen jedem an den Schicksalen der Tonkunst Theilnehmenden so nahe, dass wir sie anzustellen unsern Lesern selbst überlassen wollen — und dies um so viel lieber, je mehr wir uns immer bemühen zu vermeiden, was auch nur den Schein von Schmeicheley gäbe.

Nachrichten.

Leipzig. Neujahr bis Ostern. Die hiesigen Konzerte hielten sich auch in diesem Vierteljahre sehr gut, so wie auch das Publikum fortfuhr, sich lebhaft für sie (die Konzerte einiger fremden Virtuosen abgerechnet) zu interessiren. Im wöchentlichen Konzerte des Gewandhauses fuhr man fort, wirklich auserlesene Musik, ältere oder neue, zu geben. Wir übergehen die Wiederholungen bekannter Werke, so willkommen uns die meisten waren; führen nur kurz an, dass Mad. Müller und die Herren Müller, Campagnoli, Matthäi, Voigt, Barth und Fuchs mit guter Auswahl und bekannter Geschicklichkeit Konzerte zu hören gaben, und dass im Sologesange vornehmlich Dem. Fischer einen eben so gerechten, als verdienten Beyfall einerndtete. Ihre Stimme, die vielleicht für grosse Theater noch nicht Stärke genug haben durfte, auch für diese zu wenig hell klingt, (zu wenig Metall hat, nach dem gemeinen Ausdruck) und wenn sie übernommen wird, (besonders in der Tiefe,) viel von ihrer Anmuth verliert — ist dagegen für das Konzert ungemein anziehend, durch angenehmen Ton, lebendigen Ausdruck, ausgezeichneten Umfang, (Dem. F. besitzt bey sehr viel Höhe, auch vollständige Alttiefe,) viel Gewandheit, grösste Sicherheit in allem, was sie ausführt, und überhaupt durch alles, was eine so ausgezeichnete Schule, wie die des Hrn. Kapellm. Righini, und unermüdlicher Fleiss gewähren können. Wir haben sie in den allerverschiedensten Gattungen — von der Soloparthie im Mozartschen Requiem und Händelschen Messias an, bis zu dem kleinsten Liedchen am Klavier, und immer der Sache angemessen, ausdrucksvoll und schön singen gehört: aber allerdings sind es ihres Lehrers Kompositionen, worin sie ganz vorzüglich glücklich ist. Diese bekamen wir darum, und durch Herrn Righini's Gefälligkeit, auch vornehmlich zu hören, und zu nicht geringem Vergnügen aller Freunde wahrhaft schöner Gesangstücke. Von so vielen, die Auszeichnung verdienten, erwähnen wir, auswärtige Liebhaber vorzüglich darauf aufmerksam zu machen, nur die grosse Scene aus Tigrane: Sappi . . che fò? etc. die vortreffliche Arie aus Enea: Sai che di questa mano etc. und die glänzenden Meisterstücke: Scene: Berenice, che fai? etc. Terzett: (aus La selva incantata) Misera! io piango etc. Von andern ausgeführten Opernstücken werden nur genannt: Winters treffliches Finale zur Oper Ogus: Sol per trè di le femmine etc. das auch vom Publikum, wie jene angeführten Righinischen Stücke, mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen wurde — und Paers Finale zur Oper Ginevra, dem es keineswegs an interessanten Partheien, aber an fester Haltung des Ganzen und nachdrücklicher Kraft gebricht. Uebrigens hörten wir eine sehr gut gelungene Wiederholung des Requiem von Mozart, des Händelschen Messias nach Mozarts Bearbeitung, eine noch nicht im Druck erschienene Messe von Joseph Haydn, das berühmte Miserere von Leonardo Leo, und den ersten Theil einer neuen Passionskantate von Anger und Bergt, über welche wir erst dann sprechen können, wenn wir Gelegenheit bekommen, das Ganze zu hören. In der Charwoche wurde in den Kirchen aufgeführt: Jos. Haydns Stabat Mater mit Hillers. und Pergolesi's Stabat mater mit Klop-

stocks Unterlegung. Von jener Messe Haydns (Kyrie, kurzes Adagio C dur, Christe, a moll, Kyrie, C dur, Fuge) können wir aber nicht unterlassen wenigstens so viel zu sagen, als nöthig ist, sie andern kenntlich zu machen und vorzüglich anzuempfehlen. Sie unterscheidet sich von den bisher bekannt gemachten durch gleichere und festere Haltung nicht nur des religiösen, sondern man darf sagen, des ächtkirchlichen Geistes, und durch eine ausgezeichnete Tiefe kontrapunktischer Gelehrsamkeit in mehrern ins Grosse ausgeführten Sätzen; wodurch aber die auch dem Nichtkenner so anziehenden Details und eigenen Reize anderer Haydnschen Werke eben so wenig ausgeschlossen oder auch nur verdunkelt, als in geschmackwidrigen Kontrast gesetzt, sondern immer zu dem schönsten Ganzen vereinigt und gehoben werden. Es kann seyn, dass einige Sätze einem sehr gemischten Publikum zu lang scheinen: aber das Ganze wird auch auf dieses grosse Wirkung machen, und zwar gerade die rechte. Wir halten diese Messe für die vollendetste unter allen bisher bekannt gewordenen, und Sätze, wie das zweyte Kyrie, Gloria, Qui tollis, Et incarnatus, und Et resurrexit, können auch nie veralten, weil in ihnen nicht nur ein Geist lebt, welcher über allem schwebt, was Mode heisst und geben kann, sondern weil sich dieser Geist auch auf eine Weise ausspricht, an welche keine Mode reicht. Die Ausführung, besonders der zahlreichen Chore, gelang sehr gut.

Von den Aufführungen des Hrn. Kapellm. Righini, so wie von einigen fremden Virtuosen ist schon früher gesprochen worden. Unter letztern ist noch anzuführen, Hr. Straus, Violinist aus Wien, der durch Fertigkeit, und durch mancherley Scherz, recht artig auf seinem Instrumente ausgeführt, seine Zuhörer zu ergötzen wusste.

Die diesmaligen Neuigkeiten der Oper sind auf andern Theatern schon bekannt und auch in diesen Blättern besprochen. Méhuls l'Irato (unter dem Titel: der Tollkopf,) wird schwerlich ausser Paris beträchtliches Glück machen, da das Stück französische Lebhaftigkeit und französisches Ensemble von den Schauspielern, und ein Eingehen in die besondere Absicht des Komponisten vom Publikum verlangt. Cherubini's portugisischer Gasthof hat einige wirklich schöne Gesänge — wie z. B. die erste kleine Arie des Liebhabers, die beyden Ensembles: aber das Gedicht ist so matt, dass ihm auch der Fleiss, mit welchem es ausgeführt wurde, und das unverkennbare Talent des Hrn. Wagner in der Rolle des Gastwirths, nicht recht aufhelfen konnten. Der dritte Theil des Donauweibchens stehet (das Gedicht,) etwa so tief unter dem ersten, als dieser unter dem zweyten, und der zweyte unter einer guten Oper. Und endlich vor dem wohlthätigen Derwisch oder der Schellenkappe (sonst auch Zaubertrommel genannt,) wird man schon genug gewarnet haben, wenn man sagt, dass selbst Hr. Wenzel Müller weit bessere Musik gemacht hat, und Hr. Schikaneder den schöngeputzten Prinzen überall, selbst bey Liebeserklärungen u. dgl., sich mit einer Trommel schleppen, der reizenden Prinzessin vor aller Menschen Augen eine lange Nase anzaubern, und den zweyten Akt gleich damit eröffnen lässt, dass dieselbe schöne Prinzessin von ihren Hofdamen auf der Wippe geschaukelt wird. Die interessantesten Wiederholungen waren: Cherubini's Wasserträger, Mozarts Figaro, Cimarosa's heimliche Ehe, Dittersdorfs Doktor und Apotheker, Paisiello's Müllerin, und Kunzens Winzerfest. In den letzten und einigen andern Opern spielte eine Mad. Lehnhold Gastrollen, und zeigte eine hübsche Figur, nicht üble Stimme, und mitunter gute Passagen. Man würde sich verwundern, dass die deutschen Direktionen, die seit so vielen Jahren Glück mit jener sehr frühen Kunzenschen Oper machen, sich nicht um spätere, weit bessere bey diesem Komponisten bewerben — wenn man nicht besser thäte, sich

sich auch in solchen Angelegenheiten gar nicht mehr zu verwundern.

Wien. Es ist seit geraumer Zeit fast nur von unsrer Theatermusik Nachricht gegeben worden: es mag deshalb einigemal die Rede von unsern Konzertanstalten seyn. Es wird dies am besten geschehen, wenn ich das Besondere mit dem Allgemeinen, so wie das Oeffentliche mit dem Privaten verbinde.

Sonntagskonzert des Herrn von Würth. Die einzigen grossen Musiken, welche bisher, wenn man offentliche Konzerte und Theater ausnimmt, seit dem Tode des grossen Musikfreundes, Baron Kees, regelmässig gegeben wurden, waren die Augartenkonzerte von Schuppanzig unternommen und dirigirt, welche jedoch nur einen Theil des Sommers durch statt finden können. Da es aber gerade die Winterszeit ist, welche man sonst Unterhaltungen dieser Art zu widmen pflegt, so haben die Banquieurs, Herrn von Würth und Felsern, alle Sonntage Vormittags bey sich eine sehr gewählte Gesellschaft (beynahe durchaus Dilettanten) versammelt, welche sich grosstentheils auf vollstimmige Stücke, als Sinfonieen, Ouverturen und Konzerte beschranken, und diese wirklich trefflich ausführen. Bis jetzt sind dort die Ouverturen von der Zauberflote, Don Juan, Figaro, Idomeneo, der Entführung aus dem Serail, und Titus von Mozart; von dem Wassertrager und der Lodoiska von Cherubini, vom Tamerlan, dem unterbrochenen Opferfest von Winter, ferner einige Ouverturen von einem gewissen Grafen Gallenberg, und eine von Eberl gegeben worden. Die erstern Musikstücke sind bekannt, die Ausführung war grösstentheils sehr praeis und richtig. Gallenberg hat Mozart und Cherubini so sklavisch nachgeahmt oder vielmehr abgeschrieben, ist ihnen sogar bis auf die Tonarten und Modulationen so getreu gefolgt, dass man immer die Ouverture, nach welcher die seinige zugeschnitten war, mit der grossten Bestimmtheit angeben konnte, und dieser gänzliche Mangel an Originalität beweist, nach meiner Meynung, mehr gegen Gallenbergs Talent, als es die verfehlteste, aber eigenthümliche Arbeit hatte thun können. Eberls Ouverture hat sehr viele Vorzüge, ist mit vieler Kunst gesezt, und sehr schön instrumentirt; auch hat der Tonsetzer glücklich die Stärke und das Interesse seines Thema durch die Blasinstrumente und Basse bis ans Ende zu steigern gewusst. Sie beginnt mit einem kurzen Marstoso aus D moll, von einer grossen, imponirenden Wirkung, und geht bald in ein sehr feuriges, immer sich kraftiger entwikkelndes Allegro aus D dur über, worin der Komponist auch die kleine Flote gegen das Ende mit sehr guter Wirkung gebraucht hat. Doch ist das Ganze hochpathetisch und tragisch, und dürfte nur zu einem sehr ernsten und grossen Stoffe passen. Von den Sinfonieen erwähne ich nur die unübertreflichen Mozartischen aus C dur und G moll; selbst das schwere und fugirte Finale der ersten wurde mit Feuer und Prazision ausgeführt. Ein Knabe, der junge Baron Cerini, spielte ein recht gut gesetztes Violinkonzert von seinem Meister, Hrn. Hofmann, und ich muss gestehen, dass ich diese Starke des Bogens, diesen singenden, runden, vollen Ton und bedeutenden Vortrag noch bey keinem Knaben gefunden habe.

Eberl'sches Konzert im Jahnischen Saale. Eberl, bis jezt nur durch Klavierkompositionen allgemein bekannt und geschazt, trat den 6. Januar im Jahnischen Saale mit neueren Stucken grösserer Gattung sehr ehrenvoll auf. Er eröfnete sein Konzert mit der Ouverture, von der ich oben gesprochen habe. Die Ausführung war nichts weniger, als vorzüglich; die Blasinstrumente, besonders die Trompeten und Floten, fielen nicht rein und richtig ein, und verdarben den Effekt grossentheils. Darauf spielte Hr. Eberl ein Konzert auf dem Pianoforte aus Es von seiner

seiner Komposition. Man kann es in jeder Rücksicht vortrefflich nennen, und den besten Arbeiten in dieser Art an die Seite stellen. Die Themas sind neu, ausserst frisch, blühend, lebhaft und mit ausgezeichneter Kunst und viel Geschmack ausgeführt und instrumentirt; besonders sind die sehr brillanten Solos mit dem Ganzen auf eine höchst ungezwungne und angenehme Art verbunden, und nirgends hat der Tonsetzer den Totaleindruck einzelnen Passagen oder Schwierigkeiten aufgeopfert. Eberl spielte mit Präcision, Feuer, Fertigkeit und Deutlichkeit und erhielt den allgemeinsten Beyfall. Das treffliche Spiel des vorzüglichen Violoncellisten Kalmus, der hier allgemein gefällt, verdient hier ebenfalls eine ehrenvolle Erwähnung, nur dass das Violoncellduett von Pleyel, der Komposition nach, dem Kenner nicht Genüge leistete. Eine grosse neue Sinfonie von Eberl, dem Fürsten Lobkowitz dedicirt, war für die Musikkenner um so interessanter, als in dieser schwierigen Gattung der Musik so wenige, selbst grosse Meister bisher mit Glücke gearbeitet haben. Diese Sinfonie ist aber wirklich ganz ausserordentlich gelungen, voll kühner und neuer Ideen, und besonders hat E. dabey eine sehr gründliche und ausgebreitete Kenntniss der Instrumente bewiesen. Jedes ist auf die zweckmässigste und passendste Art benuzt, und ausserordentlich glücklich vertheilt; jedes hat gerade das, was es zu leisten, und vorzüglich zu leisten im Stande ist. Auf das erste, schön gearbeitete, aber sehr lange Allegro aus Es, folgt ein treffliches Andante aus C moll, wobey die Blasinstrumente schön vertheilt sind, und besonders die Stelle einen ausserordentlichen Effekt macht, wo die Violoncells, Klarinetten und Fagotte das Thema führen. Von wahrer Originalität und wirklich grossem Kunstwerthe ist das Finale aus es, voll neuer und überraschender Modulationen und Uebergänge, welche die Aufmerksamkeit reizen und fesseln, und den gebildeten Geschmack sehr angenehm befriedigen. Die Stelle fiel höchst vortheilhaft auf, wo E. von as, mittelst der enharmonischen Verwechslung mit gis, ins C dur über — geht. Möge doch diese Sinfonie bald durch den Stich allgemein verbreitet werden, und Hr. Eberl ferner seine Talente auf diese Gattung verwenden! — Ein grosses Doppelkonzert von Eberl von ihm und seiner Schülerin, Fraulein Hohenadl, gespielt, aus b dur, hat alle Vorzüge des ersten, nur noch mehr Anmuth, Melodie und Lieblichkeit. Fraulein Hohenadl gehört jetzt unstreitig unter unsre besten Klavierspielerinnen, und wird an Geschwindigkeit, Leichtigkeit, Stärke und Feinheit wohl sehr wenig Nebenbuhlerinnen, selbst in Wien finden, wo doch ein Beethoven, Eberl, Hummel, eine Kurzbök und Spielmann leben, die gewiss eine sehr hohe Stufe der Kunst erreicht haben. Der Saal war gedrängt voll, der Beyfall rauschend und allgemein, aber die Ausführung durchaus höchst mittelmässig. Die Flöten, Oboen und Trompeten verdarben sehr vieles: nur die erste Klarinette wurde trefflich geblasen.

Ich fahre in diesen Nachrichten nächstens fort, und gebe jetzt nur noch einige Bemerkungen, welche vornehmlich für fremde Virtuosen, die Wien besuchen wollen, nützlich seyn können. Es muss auffallen, dass es in dieser grossen Kaiserstadt, wo die Musikliebhaberey aufs höchste getrieben wird, gar keinen passenden Konzertsaal giebt, der den Wirkungen der Musik günstig und zugleich im Stande wäre, eine hinlängliche Anzahl Zuhörer zu fassen. Bis jetzt ist der Künstler, welcher sich zeigen will, auf das Theater, den Redoutensaal, und den Jahnischen Saal beschränkt. Die ersten beyden Orte sind sehr schwer, und ohne besondere hohe Empfehlung gar nicht vom Hrn. Baron Braun zu erlangen. Die Ursache davon kenne ich nicht; denn der verbrauchte Redoutensaal kann wohl schwerlich mehr abgenutzt werden, als er es ohnehin schon ist, und Ein Theater stehet oft ganz leer — wenn nämlich nur in dem andern gespielt wird und keine Probe vorfällt. Der Jahnische Saal endlich ist nicht hoch genug und auch zu schmal, so dass er die Wir-

kung der Musik beschränkt: übrigens fasst er höchstens bis 300 Zuhörer, so dass, bey den grossen Unkosten, dem Künstler selten ein beträchtlicher reiner Gewinn übrig bleibt. Dessen ungeachtet folgte in diesem Jahre ein Konzert auf das andere. Es sey diesmal nur noch das, der bekannten Klavierspielerin, Mad. Auernhammer, angeführt. Die Eberlische Ouverture aus D eröffnete es: sie wurde aber in einem so verfehlten Tempo vorgetragen, die meisten Blasinstrumente intonirten so unrein und fielen so unsicher ein, dass man das schöne Musikstück kaum erkannte. Darauf spielte Mad. Auernhammer das brillannte Konzert desselben Künstlers, (aus Es) von dem ich auch schon gesprochen habe; aber auch hier fehlte es an Ausdruck, Schnelligkeit, und vornehmlich an jenem Geiste im Vortrag, der durch kein ausgeschriebenes forte und piano bezeichnet wird, und der dem Virtuosen (in seinem Innern vorausgesetzt, was vorauszusetzen ist.) nur durch klare und tiefempfundene Ansicht des auszuführenden Kunstwerks zukommen kann. Die Tochter der Madame Auernh. sang eine Arie und ein Duett nicht ohne Geschicklichkeit. Ein neues Trio von Gyrowetz liess die Zuhörer ganz kalt. Diese wurden jedoch durch ein gutgesetztes Dornausisches Waldhornkonzert, von zwey Knaben artig vorgetragen, wieder entschadigt — —

Dresden, d. 3ten April. Ich kann Ihnen noch immer nichts Neues schreiben, ausser dass es bey uns nichts Neues giebt, was von so viel Belang ware, dass es Auswärtige einigermassen interessiren könnte. Hr. Kantor Weinlig führte am Charfreytage sein Oratorium: der Versöhnungstod Jesu, und Hr. Kapellm. Schuster am Osterabend sein Oratorium: Gioas, Re di Giuda auf: von beyden ist bey frühern Aufführungen schon in Ihren Blattern gesprochen worden. Die Ausführung beyder war sehr gut. —

— Seit einiger Zeit kommen uns öfters Beweise zu, wie sich die Liebe zur Tonkunst und der Eifer für sie in vielen kleinen deutschen Provinzialstädten mehret. Wenn das, wohin der Mensch seine Liebe richtet, als ein sicherer Massstab für die Stufe seiner geistigen und sittlichen Bildung anzusehen ist: so darf man jenen kleinern Städten Glück wünschen, und sich ihrer, ihrer Liebhaberey, ihrer Freude, ihres Eifers im Verfolg derselben, ihrer Einigkeit, wo es gilt die Kräfte Mehrerer zu vereinigen u. dgl. von Herzen erfreuen. Was an solchen Orten geschiehet im Einzelnen zu berichten: dazu fehlt es uns an Raum. Indess mag wenigstens Einer, sich auch in so mancher andern Rücksicht vortheilhaft auszeichnenden sächsischen Stadt und ihres vor kurzem gegebenen Musikfestes hier gedacht werden. In Chemnitz hatten die Kaufleute, Hrn. Bernhard und Kunstmann, eine Aufführung der Haydnschen Schöpfung zum 25. März, dem Palmsonntage, in der dortigen, zur Musik vortrefflich eingerichteten, neuen Kirche veranstaltet. Da der Ort selbst wenig Sänger und Musiker hat, so verbanden sie mit den dortigen, Fremde, von Freyberg, Tschopau, Altenburg, Glaucha etc. nebst den besten Sängern der Freyberger Schule. Zur Direktion des Ganzen hatte man Hrn. Musikd. Bierey berufen; Hr. Bernhard, (den auch wir als einen vorzüglichen Violinisten kennen,) stand an der Spitze der Instrumente, die Soloparthieen wurden von Madame Bierey und einigen gebildeten Liebhabern gesungen: alles ging vortrefflich, denn alles war mit Lust und Liebe zur Sache unternommen, geordnet, einstudirt und ausgeführt. Die Theilnahme des aus der ganzen Gegend sich versammlenden Publikums, und das Benehmen derselben bey und nach der Aufführung, war musterhaft, und gab den sichersten Beweis, dass man gesunden Sinn genug mitgebracht hatte, um durch Haydns Kunst, wie man soll, gerührt zu werden. In der Kirche waren ohngefähr dritthalbtausend Menschen versammlet. Die Einnahme wird zum Besten der Armen verwendet. d. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *№. X.* 1804.

Pianoforte's etc.

So eben ist bey uns eine Sendung flügel - und tafelförmiger Pianoforte's von den berühmten

Erard frères in Paris,

Ingekommen. Die hohe Vollommenheit der Erardschen anstrumente ist bekannt. Einige desselben sind äusserst prächtig und geschmackvoll dekorirt.

Ausserdem findet man bey uns immer einen sehr starken Vorrath von flügel - und tafelförmigen, triangulären und aufrechtstehenden Pianoforte's, von den vorzüglichsten Wiener u. a. Meistern, zu 5, 5¼ und 6 Oktaven, in Kirschholz, Taxus, Mahagony etc. mit und ohne Verzierung, desgleichen Cremoneser Violinen und Bratschen, Guitarren, Harfen, Flöten, Klarinetten, Oboen, Bassetthörnern, Waldhörnern, Fagotts etc.

Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Bey Breitkopf und Härtel sind seit Februar d. J. folgende neue Werke erschienen:

Pränumerationswerke.

Clementi, M., Oeuvres complettes p. le Pianoforte, Cah. IV. cont. 6 Sonates pour le Pianof. à 4 mains et 1 Son. p. à Pianof. Pränumerationspreis 1 Thlr. 12 Gr., Ladenpreis 3 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuvres compl. p. le Pianoforte Cah 15. cont. 12 Son. p. le Pianof. avec acc. de Violon et 6 Canons. Präu. Preis 1 Thlr. 12 Gr., Ladenpreis 3 Thlr.

Mozart, W. A., Concertos p. le Pianof. No. 15. Präu. Pr. 1 Thlr. Ladenpreis 2 Thlr.

Ferner:

Apel, G. Ch., Fernando's Lied für die Guitarre: Schön Klare etc. 6 Gr.

Bachmann, G., Sonate p. le Pianoforte. Op. 34. 12 Gr.

Backofen, H., 3 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 13. 1 Thlr.

— — 2 Thèmes variés p. la Harpe. Op. 14. 16 Gr.

Benelli, A., 4 Ariette et 2 Duetti. 1 Thlr.

Bierey, G. B., Arie: Ich Peter von Langenau etc. zu d. Oper von Mehül: Je toller etc. m. Klavierbegleit. 6 Gr.

— — Quintett, Wo Herz am Herzen traulich etc. f. Klavier. 8 Gr.

— — Clara, Herzogin von Burgund, Oper im Klavierauss. 2 Thlr.

Cherubini, Oper, (l'hotellerie portugaise) der portugisische Gasthof, franz. und deutsch, im Klavierauszug. 1 Thlr.

— — Ouverture aus dieser Oper f. Kl. 12 Gr.

Danzi, F., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 19. 1 Thlr. 12 Gr.

— — detto Op. 20.

Dussek, J. L., Fantaisie et Fugue p. le Pianoforte. Op. 55. 16 Gr.

Ferrari, 3 Sonatines pour le Pianoforte av. Flûte. Op. 32. 12 Gr.

— — 2 Sonates p. le Pianof. Op. 33. 18 Gr.

Fürstenau, C., 3 Duos pour 2 Flûtes. Op. 2. 1 Thlr.

Gabler, C. A., 10 Variations p. le Pianof. Op. 24. 8 Gr.

Günther, S., Walzes p. le Pianof. à 4 Mains. 16 Gr.

Harder, A., Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 12 Gr.

Kanka, J., Concerto pour le Pianoforte av. acc. de l'Orch. 2 Thlr. 16 Gr.

Kreutzer, 3 Trios brillans p. 2 Violons et Basse Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Kummer, Variations p. un Basson av. Orch. Op. 6. 16 Gr.

— — Concerto p. le Basson. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

Mehül, Duett a. d. Oper: Je toller je besser. 4 Gr.

Mozart, W. A., Ouverture aus d. Oper: Don Juan, f. Klavier. 8 Gr.

Reicha, Sonate av. Viol. obl. Op. 44. 1 Thlr.

— — 3 Duos p. 2 Violons Op. 43. 1 Thlr.

— — Sonate av. Viol. et Vlle. Op. 47. 1 Thlr.

— — 3 Quatuors pour 2 Viol., Alto et Violonc. Op. 48. 2 Thlr 12 Gr.

— — Concerto p. Flûte, (Original). 1 Thlr. 12 Gr.

— — Hymne, Preis dir Gottheit, f. vier Singst. mit Begleitung des Orchesters. Partitur. No. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Pär, Ouverture de l'Opera Sargino à gr. Orchestre. 1 Thlr.

Riem, W. F., 2 Sonates pour le Pianof. Op. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Schicht, F. G., Trost: Lina trauert etc. m. Begl. d. Pianof. 4 Gr.

Schubert, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 2. 1 Thlr.

— — Pet. Pièces p. le Pianof. 12 Gr.

Schulze, 6 Canzonetten ital. und deutsch mit Begl. d. Pianof. 12 Gr.

Stelter, F. G., Tänze f. das Pianoforte. 8 Gr.

Winter, P., Sinfonie concert. p. Violon av. Orch. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.

Wölfl, F., 3 Sonates av. acc. de Violon et Vlle. Op. 25. 1 Thlr. 12 Gr.

Zumsteeg, J. R., Kantate: Wer ist dir gleich. Partitur. No. 1. 18 Gr.

— — do Gott! Urquell der Gnade. No. 2. 18 Gr.

— — do Bringet dem Herrn Ruhm. No. 3. 18 Gr.

— — do Mein Gott! Mein Gott! warum verläs sest du mich! No. 4. 18 Gr.

— — Abschiedskantate. Partitur. 20 Gr.

— — do Klavierauszug. 12 Gr.

Zumsteeg, J. R., Sonate p. Violoncelle et Basse. 8 Gr.

— — Johannens Lebewohl, aus Schillers Jungfrau von Orleans mit Klavierbegl. 10 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pleyel, J., 3 nouv. Quatuors conc. p. 2 V., A. et Vlle. Op. 67. 2 Thlr. 8 Gr.

Louis le Cadet, Menuet de Fischer varié pour Clarinette. 10 Gr.

Hummel, G. N., 13 Variazioni sopra una Canzonetta nazionale austriaca per il Pianof. Op. 8. 16 Gr.

Haydn, J., 2 Quatuors p. Flûte, V., A. et Vlle. Op. 100. 1 Thlr. 20 Gr.

Eck, F., 5me Concerto p. le Violon. 1 Thlr. 20 Gr.

Kreutzer, R., 13me Concerto p. Violon. 2 Thlr.

— — Etudes des diverses positions et demanchés p. le Violon. 11 Gr.

Cyrowetz, A., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. ou Fl. et Vlle. Op. 35. 2 Thlr. 16 Gr.

Barmann, C. F., 3 Duetti per 2 Violini. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

Riotte, P. J., Rondeau p. le Pianof. Op. 1. 8 Gr.

v. Beethoven, L., Trio p. Pianoforte, Violon et Vlle. Op. 1. Liv. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 Do Op. 1. Liv. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 Do Op. 1. Liv. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

André, A., Poissons d'Avril, Quatuor p. 2 Viol., A. et Vlle, en Partition et séparement ou chaque partie s'execute sur une mesure differente. Op. 22. 12 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. Nº. 29. 1804.

NACHRICHTEN.

Paris, den 24sten März. Wir rücken in allem zu, und können — wenn auch mit dem Zeitalter, doch nicht mit der Zeit Stand halten. So wie unsre Abende erst nach Mitternacht, unsre Winter erst wenn wir halb erfroren sind, angehen: so kommen wir auch mit unsern Winterlustbarkeiten immer erst um die Zeit des Neujahrs recht in den Gang. Vorzüglich ist dies der Fall gewesen mit den diesjährigen Konzerten. Die Ihnen früher genannten — rue de Cléry, rue de Grenelle, und der Eleven des Konservator. — gehen seit einigen Monaten frisch vorwärts, und es sind auch viele einzelne Extrakonzerte gegeben worden. Sie sämmtlich durchzugehen, möchte Ihren Lesern zu uninteressant seyn. Es sey genug zu wiederholen, dass in jenen zwey ersten Instituten, wie schon lange, der Hauptvorzug die meisterhafte Ausführung grosser Instrumentalstücke — der Konzerte und der Sinfonieen, und vor allen der Haydnschen — bleibt; dass aber in diesen, (doch noch mehr bey den Eleven des Konservat.) jetzt auch ernstlich für den bessern Gesang gesorgt wird, so gut es sich thun lassen will. Die Wahl der Kompositionen ist immer sehr gut. Ich führe nur einiges Einzelne an, das vielleicht auch Auswärtige interessiren kann. Im Conc. rue de Cléry wechselt man mit den ältern und neuesten Haydnschen Sinfonieen, und giebt gewöhnlich an einem Abend eine von jenen und eine von diesen. Ich brauche nicht erst anzuführen, welch ein neues Interesse durch die Vergleichung entstehet, und wie dies Verfahren selbst instruktiv wird. Unter neuen Gesangstücken führe ich nur ein vortreffliches, ausgeführtes Terzett von Cherubini an, das einen neuen Beweis giebt, wie dieser Meister in jeder Gattung glücklich seyn kann, wenn er will. Das Terzett ist ganz im zarten, einfachsten, italienischen Cantabile, (auch in dem wirklich reizenden Kanon,) durchgehalten, und doch von tiefer Kunst. Die Kenner nicht nur, sondern alle Aufmerksame waren entzückt. Mehrere schöne Herren, die nicht zugehört hatten, meynten aber doch: Es endigt ja ganz ohne Bravour! Von Virtuosen fanden, ausser Kreuzer, der sein neulich genanntes neues Konzert auf Verlangen, und noch schöner, wiederholte — vorzüglichen Beyfall: der treffliche Lafond, und der, auch als Theoretiker und Komponist berühmte Baillot, auf der Violin. Von jenem achtungswürdigen Jüngling und seinem Spiel habe ich schon einigemal ausführlich gesprochen; von diesem Meister noch nicht, denn man bekömmt ihn selten öffentlich zu hören. Das Konzert war von seiner Komposition und voller furchtbarer Schwierigkeiten. Er besiegte sie alle, als wären sie Kleinigkeiten. Er ist bekanntlich der Stammhalter der kühnen und markigen Spielart, und der Schule, welche Kreuzer und noch mehr Rode durch ihre Reisen auch in Deutschland bekannt gemacht haben. Wenn aber Kreuzer neben jenem Ernst und jener Strenge sich auch gern der pikantesten Laune, Rode, sich auch der Grazie überlässt, so scheint Baillot beydes absichtlich zu verschmähen. Er tritt in seiner Kunst auf, ohngefähr wie Ca-

ravaggio in der seinigen. Sein Ton ist gross und zuweilen bis zum Rauhen stark; der Sinn seiner Kompositionen oft düster, immer ernsthaft; seine Figuren sind immer neu, auffallend, gewagt: es ist, als fordere er bey jedem Bogenstrich zum Ernst und zur Aufmerksamkeit auf. Bey weitem nicht alle können ihn geniessen; nicht alle applaudiren, wenn er spielt, aber alle scheuen sich ihn zu tadeln. Er stehet da, wie ein Stoiker, und fragt nicht nach dem Raisonnement der Anwesenden; er will nur, dass sie stille seyn und aufmerken sollen, und das erzwingt er durch seine Kunst immer unfehlbar. Er hatte in seinem Konzert — um nur Eins anzuführen — eine lange Ausführung auf dem sogenannten Orgelpunkt —: so etwas an kunstreichen Modulationen und frappanten Bindungen ist mir in Konzerten schwerlich, so etwas an glücklicher Ausführung solcher Schwierigkeiten ganz gewiss in meinem Leben nicht vorgekommen. — Ozi erfreute ebenfalls ungemein durch eins seiner Fagottkonzerte. Er spielt, wie man wünscht, dass jeder Tenorist sänge. In einem dieser Konzerte, wo man, unter andern, ein Quatuor von Haydn gab, das der Komponist dieser Gesellschaft geschenkt hatte und das von den Damen Branchü und Pelet, und den Hrn. Nourrit und Brunet gesungen wurde — konnte ich nicht selbst gegenwärtig seyn, und referire nur aus Relatis, dass es ein ganz vortrefflich ausgeführtes, und im ernstesten Styl gleichgehaltenes Stück, aber nicht ganz zur Zufriedenheit der Zuhörer vorgetragen worden sey. Noch ein Terzett von Cherubini (aus der Italienerin in London, die man sonst, so viel ich weiss, noch nicht kennet,) ist ein Meisterstück und fand auch ausgezeichneten Beyfall.

Sie wissen, dass die öffentlichen und geheimen Häkeleyen gegen das Konservatorium noch immer nicht aufhören, und dass die Uneinigkeit — wenigstens unter Einigen der vornehmern Lehrer, leider auch noch dauert, und freylich nicht ganz ohne nachtheiligen Einfluss auf die Zöglinge seyn kann. Indess scheint es doch, als ob die Unzufriedenen ihre Stimmung wenigstens da immer verleugneten, wo es auf Erhaltung und Vermehrung des Ruhms und der Vorzüge des Ganzen ankömmt. Einen vollgültigen Beweis dafür gab das am 4ten von den Eleven (ganz allein, auch ohne Direktion eines Lehrers,) aufgeführte Konzert. Ich sage nicht zu viel, wenn ich es den vorzüglichsten aller, diesen Winter von andern Gesellschaften gegebnen, an die Seite stelle. Ich will die aufgeführten Stücke kurz angeben. Die Haydnsche Sinfonie zum Anfange und die Cherubinische Ouverture zum Schluss wurden ganz vortrefflich ausgeführt. Den jungen Direkteur an der Spitze der Geiger, Gasse, Kreuzers Schüler, musste man nicht nur hören, sondern auch sehen: er verband mit der Kraft und dem Feuer seiner Jugend, die Geschicklichkeit, Sicherheit und Genauigkeit eines erfahrenen Anführers. Ausser diesem freute mich im Einzelnen noch die Genauigkeit und das schöne Ensemble der Blasinstrumente. Bekanntlich sind diese in den hiesigen Orchestern meistens mit Deutschen besetzt und es sind Virtuosen vom ersten Range darunter: diese jungen Franzosen sind wahrhaftig respektable Rivale. Mit Konzerten liessen sich hören: Petit (Domnichs Schüler) auf dem Waldhorn, und der ältere Abeneck, (oder Habeneck) von dem ich neulich geschrieben habe. Das Konzert des Ersten war von Punto, das des Zweyten, von Baillot, seinem Lehrer. Beyde zeigten sich, sowohl in Absicht auf Ton, als in Absicht auf Kunstfertigkeit, als wackere Jünglinge, die es zu wahrer Virtü bringen können. Gesungen wurde eine schöne Arie von Méhül (aus Stratonice) von Roland, und zwar recht gut; noch schöner aber sang dieser mit Dem. Pelet das unvergleichliche Duett Mozarts aus D. Juan: Fuggi, crudele, fuggi etc. (1ster Akt, D moll). Dies Stück wurde überhaupt, auch von Seiten des Orchesters, mit einem Feuer und einer

Präcision ausgeführt, dass, bey der Vortrefflichkeit der Komposition, der Enthusiasmus der gebildeten Zuhörer nicht zu verwundern war. Um endlich zu beweisen, dass man auch die alte Schule und den alten Kern der Singkunst — die frühern Italiener und ihre strenge Kirchenmusik — hier nicht vernachlässige, gab man die berühmten Litaneyen des Durante. Wer da weiss, was dazu gehört, solche Werke vollkommen zu singen, und wie vornehmlich auch der Vortrag, dem Styl gemäss, ganz ein andrer seyn müsse, als bey fast allen modernen Stücken: der wird zufrieden seyn mit dem, was geleistet wurde, obgleich es noch bey weitem nicht das Vollkommene war. Man bemerkte leicht, dass die Sänger von ihren Lehrern wussten, worauf es hier ankam, dass sie sich Mühe gaben, es zu erreichen, und dass sie dazu auch fleissig geübt waren: aber, wie gesagt, die Ausführung im Einzelnen gelang nicht immer ganz gut. Mir schien es, als ob die Soprane und Alte weit sicherer und überhaupt für diese Gattung mehr gebildet waren, als besonders die Tenore. —

Doch ich werde für fremde Leser zu weitläufig, und will, was ich noch zu sagen habe, desto kürzer fassen. Spanische oder portugisische Musik und Virtuosen sind jetzt grosse und vornehme Mode unter der eleganten Welt, die selten recht weiss, was sie will. Wahr ist es indess allerdings, dass man eben jetzt von dorther manche interessante Musik, und auch manche interessante Virtuosen hört. Vornehmlich hat Mad. Lorenza Correa, eine sehr interessante Spanierin, die auch äusserst brav, vornehmlich grosse, feurige Stücke, und dann kleine Nationalromanzen u. dgl., singt — die Herzen und Köpfe der schönen Welt in lebhafte Bewegung gesetzt; und ein junger Musiker aus der portugisischen Kapelle, Hr. Bomtempo, hat als Komponist und Klavierspieler ebenfalls gefallen. Mad. Correa glänzte in ihrem Konzert vornehmlich in einer vortrefflichen Scene von Righini, der hier übrigens noch bey weitem nicht nach Verdienst bekannt ist.

Auf dem Theater Feydeau habe ich nun die Oper Cigisbé ou le Fat corrigé, nach Marmontel, vom Sohne des berühmten Piccini in Musik gesetzt, gehört. Das Gedicht ist gut angelegt, aber hin und wieder etwas schleppend ausgeführt. Die Musik des Sohnes ist nach der Weise des Vaters: einfach, fein, zart, anziehend, aber gar nicht auffallend. Die Melodieen sind immer wohl erfunden und ausdrucksvoll, oft auch neu, die Harmonie aber ist meistens unbedeutend, und die Orchesterparthie nur begleitend. Eine Arie des ersten Akts, (von Solié ganz vortrefflich, in Ansehung des Gesanges und Spiels, vorgetragen,) wo der Komponist den lustigen Avantürier, der eben ein Rendez-vous bestehen soll, so lebendig dargestellt hat; das Quintett zum Schluss des ersten Akts; einige sehr artige Kleinigkeiten, (wie die Couplets und die Polonaise im zweyten Akt,) und die Finalen dieses zweyten und des dritten Akts, sind sehr zu rühmen, und werden gewiss die Oper lange auf dem Theater erhalten. Sie wird sehr gut gegeben.

In der Opéra-comique-National hat man mit vielem Vergnügen die neue Oper: l'Amour romanesque, in Einem Akt, die Poesie von Charlemagne, die Musik von Ihrem Landsmann, Wölfl, gehört. Das Gedicht ist einfach, aber anziehend, mit artigen Situationen und heitern, zum Theil possierlichen Scenen, und nicht ohne Geist und Witz ausgeführt. Die Auszüge hiesiger Journale sind, sogar in Hauptsachen, falsch *). Die Musik ist sehr

*) Es wird uns hier ein berichtigender Aussug mitgetheilt: es fehlet uns aber an Raum, ihn abzudrukken. Man kann ihn um so eher entbehren, da dergleichen Aussüge immer nur trockene Skelette bleiben; da wir bestätigen können, dass das Süjet sehr artig ist, und da wir ja hoffentlich unsers Landesmanns wohlgelungene Arbeit auch bald auf unserm Theatern sehen werden. d. Redakt.

angenehm, mit Feuer, und doch auch mit Massigung, mit voller und glänzender Harmonie, und doch auch meistens ohne Ueberladung, mit schöner Instrumentirung, und doch nur selten auf Kosten der Singstimmen — ausgeführt. Von einzelnen Stücken kann ich auszuheben nicht unterlassen: die Arie des Bedienten, (von Chénard meisterhaft vorgetragen) wo dieser auf die possierlichste Weise die Abentheuer auf seiner Reise auf ein — benachbartes Dorf schildert; die Romanze der Dem. Pingenet, wo sie sich auf der Harfe selbst begleitet; Solié's Arie; das treffliche Duett der Liebenden, und die grössere Scene, wo Valcour die Anmuth seines ländlichen Julchens mit Lucilens Reizen in höherm Styl vergleicht etc. —

Paisiello hat im Journal de Paris dem Gerücht widersprochen, dass er zurück nach Italien gehe. Im Gegentheil hat ihm der erste Konsul eine neue, grosse, tragische Oper zu schreiben aufgegeben — und zwar nichts geringers, als den Orestes des Euripides, von Guillard französisch zurechtgemacht. Soit dies bekannt worden, findet man in verschiedenen Journalen Klagen, dass man die Proserpine nicht mehr gäbe. Einer seiner Freunde hat auch das erste i in seinem Namen öffentlich reklamirt, da ihn die Franzosen gewöhnlich Paesiello schreiben.

Das grosse Theater (des Arts) ist eben im Begriff die lang erwartete und durch gute und böse Gerüchte gegangene grosse Oper von le Sueur, die Barden, (das Gedicht nach Klopstock) auf die Bühne zu bringen. Sie soll mit d'Alayracs neuestor, ebenfalls jetzt einstudirter Oper, Pavillon du Calife, wechseln. Und hernach verspricht man Mozarts D. Juan, mit aller der Pracht und Herrlichkeit, die dies erste Operntheater der Welt zeigen kann, wenn es will. Die Erwartung aller Kenner ist auf dies Werk vorzüglich gespannt, und es gereicht einigen unsrer vorzüglichsten Meister (sie wollen nicht genannt seyn —) zur wahren Ehre, dass sie sich so uneigennützig und lebhaft dafür interessiren.

Von Rode will man hier noch nichts wissen, ausser dass er in Petersburg sehr gefallen habe, reich beschenkt worden sey, und noch einige Zeit dort verweilen werde. Dem. Philis aber wird, sagt man, von dort zu uns zurückkehren. Unsere Mad. Grassini ist in London auf dem Theater Hay-Market mit grossem Beyfall aufgenommen worden. Sie hatte zum Debüt die Cora in der ernsthaften Oper, die Sonnenjungfrau, nach Kotzebue, mit Musik von Meyer, gewählt. Die Musik hat ebenfalls sehr gefallen. Das Ganze ist mit grosser Pracht gegeben worden.

Berlin, d. 31. Mz. D. 18. d. gab Hr. J. L. Dussek aus London ein treffliches Konzert im Konzertsaal des Nationaltheaters. Er selbst spielte ausserst brav zwey mit vielen neuen Ideen bereicherte und ausserst solid gesetzte Konzerte furs Fortepiano von seiner Komposition, wovon besonders das zweyte allgemein gefiel. Mad. Marchetti sang zwey Arien von Himmel, bey deren erster ein obligates Fagott, von Ritter geblasen, sehr gefiel. Hr. Schröck endlich spielte, wie immer, sehr brav ein Flötenkonzert von Devienne. In demselben Lokal gab der Kammermusikus Semler am 21sten ein Konzert, in dem besonders, ausser dem Spiel der Hrn. Moser und Grosse, und Hrn. Semlers selbst, die Chöre aus Schulzens Athalie sehr gefielen. Die Soloparthieen sangen Mad. Müller, die Hrn. Hurka und Gern, und die Chöre waren von mehrern Mitgliedern der Zelterschen Singeakademie besetzt.

Am 25sten gab der Kammermusikus Möser ein sehr interessantes Konzert in demselben Saal. Er spielte mit gewohnter Fertigkeit und Schönheit mit Hrn. Seidler ein neues Doppelkonzert von Kreuzer, und begleitete ein Duett für zwey Tenore mit obligater Violin von Himmel, das die Hrn. Eunike und Grell sangen. Hr. Kapellm. Himmel spielte mit

dem jungen Meyer Bär, eine Doppelsonate für zwey Fortepiano von Himmel, wo Vollendung und jugendlicher Eifer einen rühmlichen Wettstreit bestanden. Den zweyten Theil des Konzerts dirigirte Hr. Kapellm. Reichardt die von ihm in Musik gesetzte Ode Friedrichs des zweyten, les Troubles du nord, mit Chören. So sehr man bedauerte, dass man nicht das Original, sondern die Nachbildung von Herklots hörte, so versöhnte man sich doch wieder mit Mad. Eunike, die den letzten Vers: Herbey ihr Götter der Lust, mit unübertrefflichem Reiz vortrug. Von demselben Künstler haben wir nächstens die Aufführung seiner Kantate auf Kant zu erwarten — vielleicht schon am 22sten April, wo der unvergessliche Weltweise in Königsberg, hatte er den Tag erlebt, sein 80stes Wiegenfest begrüsst hatte. Vorgestern war das zwölfte und letzte Abonnementkonzert der Hrn. Schick und Bohrer. Da ich Ihnen von den sechs ersten Konzerten eine kurze Uebersicht gab, so erlauben Sie mir eine ähnliche Skizze von den sechs letztern. Von Sinfonieen und Ouvertüren hörten wir von Beethoven, Fr. Benda, Cherubini (Elise), Haydn, Méhül, Mozart, (Don Juan, Figaro, Titus), Righini (Atalante), Vogler (Castor und Pollux), Weber (Regulus) und Winter (Montalban, Tamerlan). Die Konzerte auf einzelnen Instrumenten waren folgende. Auf dem Klavier: ein Kreuzersches, gespielt von Bär; ein Beethovensches von einem andern jungen hoffnungsvollen Mann, Wustrow, gespielt; und ein Quartett fürs Klavier gespielt von Schadow, begleitet von den Hrn. Henning, Semler und Weisse.

Fagottkonzerts bliessen die Hrn. Barmann (von Liverati) und Schwarz (von Winter). Ein Klarinett-Concertante von Tausch bliesen die Hrn. Bliesener und Reinhardt. Variationen für die Mandoline und Guitarre aus der schönen Müllerin spielte Hr. Bortolazzi und dessen Sohn. Ein Hautboiskonzert von Winter blies Hr. Westenholz; und ein Concert concertant für Hautbois und Fagott von Heine mit Hrn. Barmann. Ein Hornkonzert von Nisle blies Herr Schunke; ein Flötenkonzert von Devienne Hr. Schröck; ein Trio auf dem Bassetthorn Hr. Tausch, sein Sohn und Hr. Reinhardt. Hr. Seidler endlich spielte mit Feinheit und Ausdruck ein Violinkonzert von Rode.

Was die Vokalmusik betrifft, so hörten wir: Mad. Marchetti in einer Arie von Sarti mit Begleitung eines obligaten Fagotts, geblasen von Hrn. Barmann, und in einem Rondo von Nasolini. Mad. Schick sang eine Arie aus Titus, von Mozart, mit dem Accompagnement des Bassetthorns vom jüngern Tausch; und eine Scene mit Chor von Righini aus der Oper: der Zauberwald; ferner sang sie in zwey Terzetten, in dem ersten aus derselben Oper mit Mad. Lanz und Hrn. Eunike, und in dem zweyten aus Armida von Righini mit Mad. Lanz und Hrn. Weizmann; endlich in einem Quartett aus Webers Palmer mit Mad. Lanz und den Hrn. Eunike und Fischer. Mad. Eunike sang zwey Scenen von Winter und Cannabich, ein Duett von Zingarelli mit ihrem Mann, und ein Quartett aus Righini's Zauberwald mit Mad. Lanz u. d. Hrn. Eunike u. Fischer. Hr. Eunike sang auch eine Scene aus Achilles von Paer. — Gestern endlich gab Mad. Bachmann im Opernsaal zu ihrem Benefiz vor einer ausserordentlich glänzenden Versammlung den Tod Jesu von Ramler und Graun, jenes unsterbliche preussische Nationalwerk. Sämmtliche Mitglieder der Singakademie sangen unter Direktion des Hrn. Zelter die Chöre und Soli, unter denen sich Dem. Voitus, so wie die Hrn. Gern und Greil auszeichneten. Nur die Weglassung sämmtlicher Reprisen und die dadurch gestörten Uebergänge auf die folgenden Parthieen misfielen denen, die mit jener so gut berechneten Musik vertrauter sind, und noch mehr denen, die gerade dies Werk als ein heiliges Nationaleigenthum ansehen, und sich davon auch gar nichts abbrechen lassen wollen. Es sind deren aber hier, besonders unter den ältern Liebhabern, nicht wenige.

München. Hier ist seit einiger Zeit wenig Neues gehört, wenig Neues gegeben worden. Letzten Herbst wurden die Opern: Das Schloss von Montenero und: Macdonald auf hiesigem Theater aufgeführt. Bey der ersten hörten wir die Ouverture aus Cherubini's Medea, indem man die dazu gehörige Ouverture von Dalayrac gar zu schwach fand. Ein vortreffliches Werk ist doch dieses Cherubinische! voll von Harmonie und Leben! Wir danken Hrn. Musikdirektor Cannabich, wenn er uns aus diesem seelenvollen Musikstück manchmal etwas zum besten giebt, da wir wenig Hoffnung haben, diese Oper ganz aufführen zu sehen. Zwar in Gesellschaft von Dalayrac wird Cherubini immer zu sehr verdunkeln. Dalayrac's züchtige, bescheidene Muse wünscht allein ihres Weges gehen zu dürfen.

Das Schloss von Montenero wurde bisher (am 18ten Marz) nur zweymal, Macdonald nur einmal gegeben. Wir wünschen diese wirklich artigen Stücke doch wieder zu sehen.

Wahrend des zweymonatlichen Aufenthalts der königl. Schwedischen Familie war — wieder nichts Neues. Es wurde ihr zu Ehren aufgeführt: Axur, und zwar mit aller Pracht, allem Fleiss und der möglichsten Genauigkeit. Kenner hören noch immer mit Vergnügen Salieri's Musiken, so reich an ächtem, schönem Gesang, so prunklos, und doch so angenehm: — Andere fanden diese Oper kalt, ohne Interesse, auch zu alt. Diese Herrn ergötzt nur das Neue, und auch dies nur Einmal mit flüchtigem Ohr gehört, ist ihnen nun schon wieder alt.

Achilles. Diese Oper wurde vor 2 Jahren hier das erstemal gegeben. Hr. Krebs aus Stuttgart sang darin. Seither blieb sie liegen, denn Hr. Tochtermann, dem man vielleicht mit zu vielem Unrecht diesen Fremden vorgezogen hatte, weigerte sich, diese Rolle zu singen. Jetzt ging die Sache ohne Schwierigkeit durch. Und wir hatten nicht Ursache, uns nach Hrn. Krebs zu sehnen. Tochtermann sang mit so vieler Anstrengung, Fleiss und Geschmack, dass uns nichts zu wünschen übrig blieb. Ungetheilten Beyfall, allgemeine Zufriedenheit hat er sich bey Jedermann erworben. Auch Madame Cannabich glänzte in dieser Oper, wie immer. Doch haben wir sie seit dem zweyten Januar nicht mehr gehört. Sie ward unpässlich, und schonet jest, mit Recht, ihre Gesundheit. Das entzückte Publikum erwartet mit Sehnsucht den Augenblick, wo es ihren seltenen Talenten neuen Beyfall zujauchzen kann. — Von den Vorzügen dieser Oper sage ich Ihnen nichts. Sie sind bekannt genug. Hr. Cannabich hat dies Stück noch anziehender gemacht. Er liess nämlich im zweyten Akte die Belagerung und den Sturm vor Lyrnesus und zuletzt, pantomimisch, den Kampf des Hektor und Achilles vor Troja vorstellen. Das vereinigte Chor von sechs schmetternden Trompeten, Posaunen etc. bringt den erwünschtesten Effekt hervor. Eine Menge Neugieriger strömte herbey: Haus und Kasse waren jedesmal voll. Ausser diesen beyden grossen Opern wurden bey dieser Gelegenheit noch aufgeführt: das Opferfest, Graf Armand, nebst einigen kleinen französischen Operetten. Auch gab man ein grosses Liebhaberkonzert; am Hofe waren mehrere Kammerkonzerte, und täglich an der Mittagstafel Musik von Blasinstrumenten, welche auch diesmal von der churfürstl. Kapelle exekutirt wurde.

Reisende Virtuosen kamen diesen Winter hier durch und gaben Konzerte: Kallmus auf dem Violoncell, Thieriot, (kam aus Paris, ist aber Ihr Landsmann, aus Leipzig —) auf der Violin. Beyde haben gefallen; erster weniger. Er befriedigte hier die Erwartung nicht. — Die Gebrüder Gugel auf dem Waldhorn. Diese hatten wir schon das vorige Jahr einmal gehört. Gugel, der Prima-

ner, bläst gut, deutlich, hat schönen Ton; der Secondaner, ist mittelmäßig, fällt ins Burleske.

Backofen, auf dem Bassetthorn und auch auf der Harfe — gefiel nicht, und auch denen von seinen Kompositionen, die er hier produzirte, konnten wir keinen Geschmack abgewinnen.

Nun noch ein Wort von den hiesigen Liebhaberkonzerten.

Sie hatten ihr erstes Entstehen in den Jahren 1783 oder 84. Sie dauerten unter verschiedenen Vorfällen, (manchmal auch Zwistigkeiten,) bis gegen 1801. fort. Cannabich, der sie dirigirte, starb. Der würdige Sohn dieses verdienstvollen Vaters trat an seine Stelle. Dieser gab der Sache einen neuen Schwung. Ich will Ihnen jetzt die Verdienste dieses braven, einsichtsvollen Mannes nicht auseinander setzen. Es wird sich dazu eine andere Gelegenheit finden. Die Mühe, die er sich für die Anordnung des Ganzen giebt, der Geschmack, den er überall in Auswahl der in diesen Konzerten aufgeführten Stücke zeigt, die unermüdete Thätigkeit, die ihn dabey belebet, verdienen gewiss den allgemeinen Dank des hiesigen Publikums. Man giebt gewöhnlich in denselben eine grosse Sinfonie von Haydn, Mozart, von Beethoven u. dgl. und zum Anfang der zweyten Abtheilung eine grosse Ouverture von Cherubini, oder einem andern vorzüglichen Komponisten. Hier hat man Gelegenheit die Vorzüge des hiesigen Orchesters in seiner ganzen Pracht und Stärke zu bewundern. Ich will nichts davon sagen, da sich so etwas doch nicht mit Worten schildern lässt. Man muss es selbst hören. — Nebst diesen hört man hier abwechselnd Ram auf der Hoboe, diesen Veteran der Tonkunst, und seinen trefflichen Schüler Flatt; den sehr gebildeten Violinspieler und Konzertmeister Moralt; den geschmackvollen, kaum übertreffbaren Violoncellspieler Le Grand; ferner hört man viele Arien, Duetten, Terzetten aus den Werken der besten Meister. Auch Chöre von Händel werden vortrefflich besetzt gegeben; sogar Bachs Heilig haben wir gehört. Haydns Schöpfung und Jahrszeiten werden auch nur in diesen Konzerten theils stückweise, theils ganz gegeben.

Nun, so werden auch Münchens Einwohner hinströmen, so viel Vortreffliches zu geniessen — sagen Sie? Ach nein! es ist nur zu wahr, auch von zu vielem Guten wird man übersättiget. Pah! sagt der Eine, und gähnt: das heutige Konzert ist das Geld nicht werth! Ma foi! sagt der andere, und sieht nach seiner goldnen Repetiruhr: die Zeit wird mir lang! u. dergl. — Wird nicht eben ein grosses Oratorium gegeben, so ist es im Saale nur allzuleer. „So ist vielleicht die Einlage zu hoch angesetzt?“ So? hören Sie nur: eine ganze Familie, ist sie auch noch so viele Köpfe stark, bezahlt, für zehn Konzerte, die einen Jahrgang ausmachen, im Abonnement 11 Fl., sage: eilf Gulden Bayrischer Währung; Eine Person 5 Fl. 30 Xr. Ausser dem Abonnement bezahlt man für den Eintritt in den Saal — 1 Fl., auf die Gallerie 24 Kreutzer! Kann man wohl uneigennütziger zu Werke gehen? ist es wohl denkbar, dass die Direktion und die übrigen Tonkünstler, die das Konzert mit verherrlichen helfen, einen andern Zweck haben können, als das Beste der Tonkunst zu befördern, und ihr die verdienten Opfer zu bringen? Man denkt sich ohne meine Auseinandersetzung, dass Beleuchtung, Notenkopisten, Anschaffung neuer Musik, Choristen u. dgl. so viel kosten, dass zu Ende des Jahres in der Kasse nichts übrig ist: denn wie man behauptet, (verbürgen will ich es nicht.) so ist das Abonnement schon im 3ten Jahre beynahe zur Hälfte geringer, als das vorige Jahr! Aus diesem Grunde allein giebt man also manchmal die Schöp-

fung oder die Jahreszeiten mit aufgehobenem Abonnement, worüber mancher Abonnent unzufrieden seyn soll!

Doch — redlicher Cannabich, — und ihr Braven alle, — die ihr mit so vielem ächten Künstlersinn arbeitet: lasst euch auf der einmal betretenen Bahn nicht aufhalten! Verdoppelt euern Eifer, indess Andere ihre Einlage verringern! Ihr arbeitet für Ehre und Ruhm, den ihr im In- und Auslande reichlich erndtet. Und ist euch an dem Dank wahrer Freunde der Tonkunst etwas gelegen, so seyd versichert, dass er schon jetzt mit Wärme ihre Herzen füllet! —

Recension.

1) *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Vincenz Righini, königl. preuss. Kapellmeister.* XI. Werk. Leipzig, bey Hoffmeister und Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

2) *Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, komponirt von Vincenz Righini etc.* XII. Werk. Ebendaselbst. (Pr. 16 Gr.)

Dies sind die zwey neuesten Sammlungen Righinischer Lieder, die bey den Vorzügen der frühern, italienischen oder deutschen, auch noch die besitzen, dass die Texte sorgfältiger gewählt, mannichfaltiger behandelt, und einige der vorzüglichsten darunter, bey aller Anspruchslosigkeit und Simplicität, auch Muster einer kunstreichen Ausführung sind. Hiermit könnten wir aufhören, gewiss, jeder, der zarten, italienischen Gesang, verbunden mit deutscher Kunst der Harmonie, liebt, und aus frühern Werken dieses Künstlers weiss, dass diese Verbindung (der wahre Stein der Weisen in der Musik —) sein Ziel ist —: dass jeder nach diesen, vor den meisten andern Neuigkeiten dieser Gattung greifen werde. Aber es scheint, als wenn deren, die sich mit Hrn. Righini's Kompositionen vertraut gemacht hätten, in Deutschland lange nicht so viele wären, als sie seyn sollten. Der Grund davon mag vornehmlich darin liegen, dass Hr. Righ. spät angefangen hat seine Werke ins grössere Publikum zu bringen, dass seine grossen Opern, als ernsthafte und gemeiniglich nur zu Einer Feyerlichkeit bestimmte, nur an solch einem Orte (wie seit ohngefähr zehn Jahren nur in Berlin im Karneval) bekannt werden; dass er noch wenig deutsche Gedichte komponirt, und endlich, dass seine anständige Zurückhaltung ihm nie verstattet hat, sich hervorzudrängen, Lermen von sich selbst zu machen, oder überhaupt die Mittel anzuwenden, wodurch ein nicht allzuleicht entzündbares Publikum von so manchem Andern nach Möglichkeit bearbeitet und gegängelt wird. Durch diese Umstände und den gediegenen innern Werth dieser Samlungen halten wir uns für entschuldigt, wenn wir etwas länger bey ihnen verweilen, als es sonst bey dergleichen Werkchen geschiehet.

Was grammatische Richtigkeit anlangt — so versteht sich von selbst, dass man hier, in Absicht auf Musik an sich, nichts einzuwenden findet; aber auch die Texte sind genauer behandelt, richtiger deklamirt und accentuirt, als die meisten jetzigen Italiener selbst ihre Dichter behandeln. Einige Kleinigkeiten, die man anders wünschen mochte, werden wir angeben. Melodie und Harmonie, Gesang und Accompagnement durchdringen, heben und beleben einander überall so, wie es seyn soll, und man kann diese Lieder eben so wenig leer, als überladen nennen — sie entfernen sich gleichmässig von beydem. Was dem Sänger gegeben worden, ist immer gut, und sogar leichter ausführbar, als es auf den ersten Anblick hin und wieder (vornehmlich in den Variationen für die Singstimme XI. S. 12 folgg.) scheinen kann; man erkennet daran sogleich den erfahrnen Sänger und Singmeister. Der

Ausdruck des ganzen Sinnes jedes Liedes ist nirgends verfehlt, und bey mehrern ganz vortrefflich und durchaus meisterhaft getroffen. So viel im Allgemeinen; wir kommen auf die einzelnen Stücke.

XI. S. 2. Schlegels schönes Liedchen: In der Myrten Schatten, ist in allen diesen Hinsichten musterhaft, und schmiegt sich auch so innig an die Worte und den Bau der Verse an, als es nur möglich ist, wenn man nicht in berechnete, trockene, französirende, nur deklamatorische Musik verfallen will. Man sehe das Beyspiel Z. 2, das auch in Absicht auf Innigkeit des Ausdrucks so trefflich ist: der Rhythmus muss nach den vier ersten Zeilen jeder Strophe, der Anleitung des Dichters gemäss, verändert werden: Hr. R. fangt mit vollem Takt (4/4) an und fährt so bis nach jener vierten Zeile fort; dann

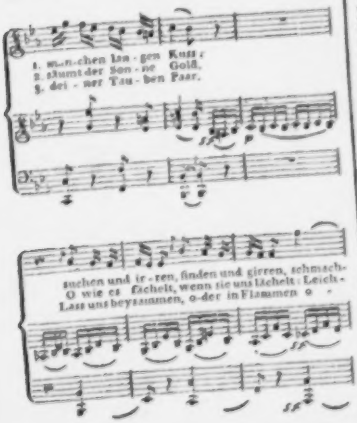

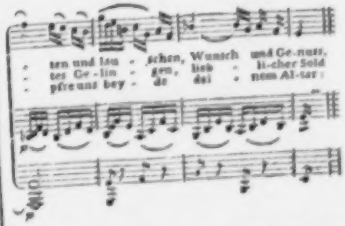

Die Leser sehen, dass wir absichtlich alle drey Strophen unterlegen. Sollte es wohl möglich seyn, diese Zeilen schöner zu behandeln? — S. 4 Salis: Singt der Wonn' und Blüthenzeit — hat eine rasche, frische Musik, die nicht nur an sich anziehend ist, sondern auch sich wie jene, auf das engste um den Bau der Verse schlingt, und das Gute, was diese in dieser Absicht haben, erst recht hervorhebt. Von guter Laune sind die Paar Takte Ritornell, Syst. 2, Takt 2 — 4, eingegeben, und streben kräftig gegen den durch das Ganze herrschenden, gewöhnlichen Rhythmus, wie die vom Dichter geschilderte Lustigkeit gegen die Verordnungen der gewöhnlichen Polizey. Der Abend, S. 6. scheint uns zwar gut, doch nicht vorzüglich, wozu auch Salis keine Gelegenheit gegeben hat. Das kleine, äusserst einfache, lieblich tändelnde Stück: das Veilchen, S. 8, ist allerliebst, ganz so, wie es seyn muss, und kann gewiss nicht ohne Freude von irgend Jemand gehört werden. Etwas naiveres kann man schwerlich geben, als den Schluss, von der Wiederholung der Worte: Es pflegt etc. an; und man übersieht darüber gern, dass durch diese Wiederholung, und vornehmlich durch den kurzen Einschnitt nach der zweyten Sylbe derselben, die Deklamation der einzelnen Worte dem Ausdruck des Ganzen aufgeopfert ist. S. 10: Hier am Gestade des wogenden Meeres, ist nun wieder ein, in jedem Betracht so meisterhaftes Lied,

wie wir deren sehr wenige haben. Die höchst einfache, aber dennoch bedeutende und ausdrucksvolle Melodie, gehoben durch die Unruhe der in einer einzigen Figur verharrenden Begleitung in Stolen, durch die fremden und doch natürlichen und fliessenden Modulationen, ja schon durch das vom Anfang bis zum Ende gehende Schwanken zwischen Dur und Moll — macht einen tiefen Eindruck, und man kann es nicht lassen, immer wieder zu diesem trefflichen Liede zurückzukehren. Gern hätten wir einige Stellen aus: das Ganze ist aber so zusammengehalten und eine so unzertrennliche Einheit, dass wir dies aufgeben, und Liebhaber und Studirende nur auf das Original verweisen müssen. Den Beschluss machen sechs Variationen für eine — aber freylich schon gebildete Singstimme, über ein einfaches, sanftes Thema, wo denn, wie es seyn muss, das Accompagnement nur die Hauptakkorde angiebt und ein kurzes Ritornell, zur Erholung des Sängers, hat. Ueber diese ganze Gattung und Hrn. Righini's Verdienst um dieselbe, und vermittelst derselben um die Sängerinnen, die wirklich etwas Rechtes können oder doch lernen wollen, ist schon an einem andern Orte in diesen Blättern gesprochen worden, und wir wollen es nur unterschreiben, nicht wiederholen.

XII. Diese Sammlung ist in Absicht auf die Wahl der Gedichte, und folglich auch in Absicht auf die Art der musikalischen Behandlung, weniger mannichfaltig. S. 2. Frühlingslied, ist nicht ohne Interesse, doch, wie S. 6. Adelaide, nicht auszezeichnet. Das letztgenannte Lied hat zwar etwas Eigenes und Feines, (es zeigt nämlich von einem eben so richtigen Gefühl, als verständigen Kalkül, dass der Komponist den vielen Schilderey en und Bildern Matthissons nur eine sich dem Recitativischen nähernde Melodie und sehr einfache Begleitung gegeben, und blos für die Exklamation: Adelaide! eigentlichern Gesang aufgespart hat —) aber das Ganze scheint uns zu kalt zu bleiben, und will nicht so tief ins Herz dringen, wie man es von Hrn. R. erwartet hatte. Von dem Liede S. 4, wird besonders, (Syst. 3, letster Takt, und Syst. 4. erster Takt,) die schöne Auflösung und Rückkehr zu loben seyn. S. 8 sind einige Uebereilungen in Ansehung der Behandlung des Textes — z. B. Syst. 2, Takt 3, wo durch den Sprung einer Oktave dö, schon in der ersten, noch mehr in der dritten und in einigen folgenden Strophen, unmittelbar verbundenen Verse zu sehr getrennet werden —: übrigens ist aber das Lied recht gut, wenn auch weniger originell, als mehrere andere. Das kleine, leichte Lied S. 10, so wenig es ins Auge fällt, ist sehr anziehend und lebendig. Aber vor allen in dieser Sammlung ist S. 12 folgg. Laura's Quelle wieder als ein Meisterstück in jedem Betracht zu preisen, und so oft dies zarte Gedicht Matthissons komponirt, und gut komponirt worden ist: so lässt Hrn. Righini's Arbeit, bey aller Simplicität, nicht nur alle frühere (Rec. glaubt sie wirklich alle zu kennen) weit hinter sich zurück, sondern man darf sagen, sie verherrliche das Gedicht selbst. Dies ist, nach dem wunderlichen Kunstausdruck, durchkomponirt, doch so, dass Gesang und Begleitung bey den verschiedenen Strophen nur wenige, aber sehr erlesene und äusserst behutsame Veränderungen (je nachdem die Deklamation, oder einzelne in anderer Hinsicht besonders zu bezeichnende Stellen, diese verlangten —) erhalten hat. Wir können dies vortreffliche Lied nicht so nachdrücklich empfehlen, als es sich selbst empfiehlt, und darum wollen wir die Musik zur ersten Strophe ganz hersetzen, und nur das noch anmerken, dass wir wünschen, der Komponist habe in dieser ersten, wie in der zweyten Strophe, statt der zwey Viertel des (bey „weinend") ein Viertel und zwey Achtel geschrieben, und hernach c und g mit dem Bogen verbunden, oder, wenn er die Dehnung auf o vermieden, auch (mit vollem Recht) „Gott" nur in Einem Tone gesprochen haben wollte, lieber einen

andern Ausweg genommen hätte, um dem Dichter, dem er durch das ganze Stück so enge sich anschliesst, auch hier ganz streng zu folgen. Nach kurzem, ernsten Eingange tritt die Singstimme ein:

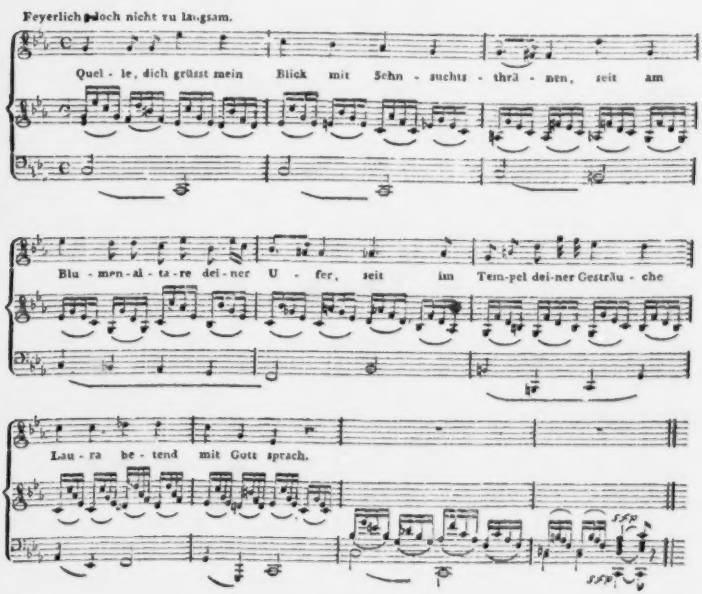

Der Stich ist korrekt und das Aeussere beyder Sammlungen sehr gut. Auch haben die Verleger wohl gethan, den Preis nicht zu übertheuern: sie verbreiten so nicht nur etwas wirklich vorzügliche weiter, als sonst geschähe, sondern verderben auf diesem Wege auch den Nachstechern ihre etwanigen Spekulationen.

Anekdoten.

Welche ganz gemeine Zufälligkeiten oft über das Schicksal der Künstler entscheiden helfen: davon mögen folgende zwey Anekdoten Belege abgeben.

Der berühmte Hasse fing bekanntlich seine nachher so glänzende Laufbahn als Sänger beym Theater des fruchtbarsten aller Komponisten, der Welt, des verdienten Keiser in Hamburg, an. Sein Debüt war eben so possierlich, als vortheilhaft für seinen Ruf. Er trat zuerst in der Rolle eines jungen, feurigen Chinesen öffentlich auf. Man hatte ihm diese Rolle gegeben, weil der äusserst lebhafte junge Mensch darin sich selbst spielen durfte und mithin leicht das Publikum für sich gewinnen konnte. So trefflich Hasse als Sänger war, so unbedeutend war er noch als Schauspieler. Lust zur Sache, Feuer des Temperaments, Begierde zu gefallen, und eine jugendlich blühende, schöne Gestalt waren alles, was er als Schauspieler aufzuweisen hatte — wenig zum Vortheil der Kunst, viel zum Vortheil des Künstlers. In seiner glänzendsten Scene, wo er die Lebendigkeit seines Charakters frey entwickeln wollte und durfte, genirte ihn die chinesische Kleidung ungemein, und als er im Zuge einer äusserst heftigen Gesto mit dem weiten herabhängenden Ermel einer Kulisse zu nahe kam, blieb er hängen und riss einen grossen Flicken so herunter, dass dieser wie eine Fahne umherwedelte und das ganze Publikum in ein lautes Gelächter ausbrach. Hasse dadurch ganz ausser sich gebracht, und ohne zu überlegen oder auch nur sich dessen bewusst zu werden, was er that, liess während seiner nun einfallenden heftigen Arie seine Verzweiflung noch mehr ausbrechen, riss die herabhangenden Fetzen vollends ab, zerriss sie in viele Stücken — und alles rief Bravo! und bewunderte die — Fassung und Gewandheit des jungen Mannes, mit welcher er einen unglücklichen Zufall so natürlich in seine Rolle zu verweben gewusst hätte! —

Ein bekannter, sehr braver Virtuos trat vor einigen Jahren in London zum erstenmale in einem Konzert auf, das ein eben so bekannter, als verdienter deutscher Künstler anführte. Der Virtuos trug das erste Solo sehr schön vor und im Publikum herrschte die grösste Stille, die nur zuweilen durch lebhafte Exklamationen des Beyfalls von einigen jungen Herrn des Parterre's unterbrochen wurde. Der Virtuos, der nicht englisch verstand, nahm diese unartigen Aeusserungen der Freude für Tadel, erblasste und fing an im Spiel zu wanken. Zum Glück bemerkte dies jener angesehene Anführer des Orchesters und rief dem Virtuosen deutsch, während des Ritornells heftig zu: In's Teufels Namen, Herr, seyn sie doch kein Hasenfuss und spielen Sie nur frisch fort! Im Parterre, wo man nicht deutsch verstand, sondern nur den Exklamirenden sahe — rief Einer dem Andern zu: Ah, unser — — kann sich nicht enthalten ihm Beyfall zuzurufen! Bravo! bravo! Dadurch ermuntert, gerieth nun dem Virtuosen sein Spiel wirklich noch besser; man erzählte überall, der sonst so ruhige — — sey bis zu lauten Ausbrüchen des Beyfalls hingerissen gewesen, und das Glück des Virtuosen war gemacht.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten April. Nº. 30. 1804.

Luther über Tonkunst.

Von D. Martin Luthers meistens eben so richtig aufgefassten, als originell ausgesprochenen Urtheilen über Kunst überhaupt und Musik ins besondere, sind zwar schon mehrere in andern Zeitschriften ausgehoben worden; ich glaube aber, die Leser der musikal. Zeitung werden nicht ohne Vergnügen hier alles zusammengestellt sehen, was sich in seinen Werken über diesen Gegenstand findet und von einiger Bedeutung ist. Da dergleichen aphoristische Sätze und Sprüche, in beträchtlicher Zahl unmittelbar nach einander gelesen, wie unmittelbar nach einander gelesene viele Epigrammen, sehr an Interesse verlieren: so vertheile ich meinen Fund in einige Portionen. Als Einleitung gehe voran das Zeugnis des Freundes und Gehülfen Luthers in musikalischen Arbeiten, des damaligen sächsischen Kapellmeisters Walther, über Luthers Kompetenz, in Sachen der Tonkunst mitzusprechen — wenn es anders eines solchen Zeugnisses bedarf, da Luthers Sinn und Talent für Musik bekannt und durch seine Lieder erwiesen, auch im Grunde hoffentlich überhaupt ausgemacht ist, dass ein so grosser und tiefer Mensch über alles, worauf er seine Aufmerksamkeit richtet, etwas Gesundes zu sagen, und mithin Stimmrecht haben werde.

Walther *) sagt: So weiss und zeuge ich wahrhaftig, dass der heilige Mann Gottes, Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figural-Gesang grosse Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der theure Mann von singen so lustig und fröhlich im Geist ward, dass er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wusste. Denn da er die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürst zu Sachsen, und Herzog Johansen, hochlöblicher Gedächtnis, seine Churfürstl. Gnaden der Zeit alten Singmeister, Ehren Conrad Rupff und mich gen Wittenberg erfordern lassen, dazumalen von den Choral-Noten und Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten etc. Hat auch die Noten über die Episteln, Evangelia, und über die Wort der Einsetzung selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen etc. Und siehet und greifet man augenscheinlich, wie der heilige Geist im Herrn Luthern, welcher itzo die deutschen Choralgesänge meistentheils gedichtet und zur Melodey bracht, selbst mit gewirket, so dass er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich wohl eingerichtet hat etc.

Nun Luther selbst! —

Gott erhält gute Künste, nicht die Menschen. Denn Er richtet etliche Ingenia und

*) Man sehe über ihn: Forkels musik. Almanach, und Gerbers Tonkünstlerlexikon.

Leute an, und machet sie geschickt zu einer jeglichen Facultät und Kunst, wie und so viel er will, durch welche, wiewohl unter grosser Undankbarkeit, eine jegliche Kunst erhalten, lieb, werth und gross geachtet wird. — Ich bin gar nicht der Meynung, dass durchs Evangelium sollten die Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Abergeistliche vorgeben; sondern ich wollte alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehn im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat. —

Es ist nicht allen gegeben Todte auferwekken mit ihrer Kunst. Gott hats sehr fein ausgetheilet, und wem ers giebt, der hats — und solcher ist dazu berufen. Aber nachahmen und thun, was man von einem andern siehet, ohn Beruf, ist ein menschlich und teuflisch Ding: darum ist es stracks unnütz und schädlich. Die Hümpler ahmen nach und wollen doch kunstreiche Meister seyn. Also ahmen nach die Ketzer Gottes Wort, führen dasselbige traun auch auf der Zungen. Darum wenn Gott sein Werk und Künste giebet, so werden die Affen gereist, und der grosse Haufe folgt den Affen nach. Also ist die Welt vom Anfang gewest. — Wer aber von Gott berufen und ausgerüstet ist, der soll treulich halten an dem, was ihm verliehen, und nicht achten auf der Welt Dank und Undank. Also auch ich: wenn ich mirs nicht liesse sauer werden von Herzen und um des Mannes willen, der für mich gestorben ist, so solt mir die Welt nicht können Gelds genug geben, dass ich Ein Buch schreiben oder etwas in der Bibel verdolmetschen wolt. Ich will meine Arbeit von der Welt unbelohnt haben: sie ist zu gering und arm dazu. Ich habe noch nie meinen Herrn zu Sachsen um einen Pfennig gebeten, weil ich bin hie gewest. —

Ich habs erlebet und erfahren, wenn alle Künste wurden ordentlich und richtig gelehrt, so dass mans wohl fassen kounte, wer nur nicht gar ein Tölpel war: da hat die Jugend nicht studiren wollen, ist faul, nachlässig und verdrossen gewest. So hab ich auch erfahren, wenn alle Künste sind aufs höchste kommen, so sind sie aufs höchste verachtet worden — welches aber nicht wunder ist, weil Christus selbst, das höchste Gut, in der Welt aufs ausserst verachtet ward.

Nun ist Musica der besten Künst eine. Die Noten machen den Text lebendig. Sie verjagt den Geist der Traurigkeit, wie man am König Saul siehet: das ist, den bösen Geist, dem nicht wohl wird dabey, wo man singet und ein Herz geistlich fröhlich ist. Etliche vom Adel und Scharrhansen meynen, sie haben meinem gnädigsten Herrn jährlich 3000 Gulden erspart an der Musica, indess verthut man unnütz dafür 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musicam erhalten, denn grossen Potentaten und Regenten gebühret über guten freyen Künsten und Gesetzen zu halten — Siehe, hie ist auch kein Aufhalten: wir müssen durch gute Künst und Wissenschaft weiter gedeihen, nach Gottes Willen, oder zurück gehen und werden wie die Baren, Wölf und Esel — Und wenn gleich einzeln, gemeine und Privat-Leut Lust haben zu den Künsten und der Musica, und sie lieben, doch können sie die nicht halten — Ich rede für mich: so ich Kinder hätt, und vermöchts, sie müssten mir nicht allein die Sprachen und Historien hören, sondern auch singen und die Musica, sammt der Mathematica lernen. Denn das ist das Kinderspiel, darinnen die Griechen vorzeiten ihre Kinder zogen, dadurch doch wundergeschickte Leute aus wurden, zu allerley hernach tüchtig. — Denn es ist Musica schon die halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger machet — und ist tröstlich allen betrübten Herzen, die in allerley Noth und Jammer stecken. Solchen Herzen ist ein süsser Gesang tröstlich und lieblich, wenn man gleich die blossen Wort ohne Noten daher lieset oder

saget: — doch hilft die Musica oder Noten, als eine wunderliche Creatur und Gabe Gottes, sehr viel dazu, macht das Herz zufrieden, erquickt und erfrischet. Daher lieset man auch in der Bibel, dass die frommen Könige Sänger und Sängerinnen verordnet, gehalten und besoldet haben — Mich hat diese schöne und liebliche Gabe Gottes oft also erwecket und beweget, dass ich neue Lust zu predigen gewonnen hab. Aber S. Augustinus hat ihm ein solch Gewissen genommen, wenn er an der Musica Gefallen gehabt und lustig davon worden, dass er vermeynet, es sey unrecht und er hab Sünde daran gethan. Er ist ein feiner frommer Mann gewesen: wenn er aber jetziger Zeit lebte, so würde ers mit uns halten. — Singen ist die beste Uebung. Es hat nichts zu thun mit der Welt, noch mit Hadersachen etc. Sänger seynd auch nicht sorgfältig (krittlich), sondern fröhlich, und schlagen die Sorge mit Singen aus und hinweg. —

Die Musica ist nahe der Theologie. Ich wolt mich meiner geringen Musica nicht um was grosses verzeihen. Die Jugend soll man stets zu dieser Kunst gewöhnen, denn sie machet feine, geschickte Leute. — Man mus sie von Noth wegen (durchaus) in Schulen behalten. Ein Schulmeister muss singen können, sonst sehe ich ihn nit an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht anordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübet im Singen.

Wenn David jetzund auferstünd von den Todten, so würde er sich sehr verwundern, wie doch die Leute so hoch wären kommen mit der Musica. Sie ist nie höher kommen als jetzt. — Eine so feine Mutete, als Ehren Seuffels *), vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen solte: wie er denn auch wiederum nit predigen konnte, als ich. Darum seind die Gaben des heiligen Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leibe mancherley Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seinen Gaben, lässt sich nit genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib seyn, nicht Gliedmas.

Wie gehets aber zu, dass wir in Carnalibus so manch fein Poema und so manch schön Carmen haben, und in Spiritualibus, da haben wir so faul, kalt Ding? Ich halt, es sey dies die Ursache, wie S. Paulus sagt: Video aliam legem repugnantem in membris meis. Es will da nit also fliessen, es gehet da nit so von statt als dort.

Es ist von den Alten sehr wohl bedacht und geordnet, dass sich die Leute üben und etwas ehrliches und nützliches furhaben, damit sie nicht in schwelgen, Unzucht, spielen etc. gerathen. Mir gefallen aber diese zwo Uebung und Kurzweil am allerbesten: nemlich die Musica, und Ritterspiel mit fechten, ringen und springen, unter welchen das erste die Sorge des Hertzens und melancholische Gedanken vertreibet, das andre macht feine, geschickte Gliedmas am Leib und erhalt ihn bey Gesundheit. Die endliche Ursach ist auch, dass man nicht auf zechen, spielen und toppelen gerathe, wie man jetzt leider siehet in Städten und an Höfen. Also gehets, wenn man solche ehrbare Uebung und Ritterspiel verachtet und nachlässet. — —

Was soll ich nun sagen von der Menschenstimm, gegen welche alle andere Gesang, Klang und Laut gar nicht zu rechnen sind? denn dieselbige hat Gott mit einer solchen Musica begnadiget, dass auch in demjenigen seine überschwengliche und unbegreifliche Güte und Weisheit nicht kann noch mag verstanden wer-

*) Luthers Lieblingskomponist. Auch über ihn kann man Forkel und Gerber nachsehen.

den. — Wer den Gesang verachtet, den treibet der Teufel wider die Natur, welche Natur allein Gott, dem Schöpfer aller Creaturen, und solcher edlen Gabe, der Musica, dienen, ihn ehren und loben sollte. —

Wo die natürliche Kunst durch die Musicam geschärfet und probiret wird *), da siehet und erkennet man erst zum Theil (denn gänzlich kanns nicht begriffen, noch verstanden werden,) mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommne Weisheit Gottes in seinem wunderbaren Werke, der Musica, in welcher vor allen das seltsam und zu verwundern ist, dass einer eine schlechte (schlichte, einfache) Weise oder Tenor, wie es die Musici heissen, hersinget, neben welcher drey, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise oder Tenor gleich als mit jauchzen gerings herum spielen und springen, und mit mancherley Art und Klang dieselbe Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und, gleich einem himmlischen Tanzreigen, fahren, freundlich einander begegnen und sich gleichsam herzen und lieblich umfahen; also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch beweget werden, sich dess heftig wundern müssen und meynen, dass nichts Seltsamers in der Welt sey, denn solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust hat und durch solch lieblich Wunderwerk nicht beweget wird, das muss wol wahrlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, dass er solche Musica höre, sondern — et cetera!

Nachrichten.

Wien, den 16ten April. Den 11ten dieses Monats wurde auf dem Theater an der Wien zum erstenmale Boieldieus Tante Aurore gegeben. Ueber die Musik dieser Oper ist schon überall viel, vielleicht zu viel gesprochen worden. Hier fiel das Stück ganz durch, wol hauptsächlich weil es dem Stoffe, wenigstens wie wir ihn sahen, ganz an Leben und Interesse mangelt. Eine alte Romanheldin, deren Thorheiten nicht einmal mit frischen Farben aufgetragen sind, kann zu einer Zeit nicht anziehen, wo überhaupt die Liebe zu diesen Geislesprodukten aufzuhören scheint, und das Zeitalter sich überhaupt zu etwas Ernsterem neigt. Aber freylich hatte man auch Ursache mit der Aufführung unzufrieden zu seyn. Dem. Grohmann hat eine unbedeutende Stimme und wenig Methode, auch sang sie sehr unrichtig und spielte so steif als möglich. Eben so Hr. Mandel, der doch sonst keinen übeln Tenor hat. Dem. Muller war die einzige, welche durch ihr frisches, munteres Spiel und ihren artigen Gesang einiges Leben in das Stück brachte.

Besser gefiel eine Operette, der Kosakenoffizier, auf dem Hofthester. Sie ist auch aus dem Französischen übersezt, mit Musik von Dünonchan und Gianella. Das kleine Stück mit einer leichten Verwicklung, scheint auf eine Anekdote aus dem Leben Peters des ersten gegründet, und wurde ganz gut gegeben. Man war mit Hrn. Weinmüller, Dem. Laucher und besonders Hrn. Hunnius zufrieden.

Lange hat keine italienische Oper so allgemeinen Beyfall hier erhalten, als Mozarts Clemenza di Tito, welche auf unserm Hoftheater zum erstenmale aufgeführt wurde. Eine schöne Oper sieht man nun hier allerdings und die trefflich gegeben wurde, wenn es gleich nicht ganz Mozarts Werk ist. Denn weil Hr. Brizzi nur eine Mittelstimme und keinen eigentlichen Tenor hat, so mussten statt

*) Der Zusammenhang lehrt, dass Luther sagen will: wenn die einfache Melodie durch die Kunst der Harmonie bearbeitet und mehrstimmig ausgeführt wird —

der Arien des Titus neue, und zwar Eine von Joseph Weigel, die andere mit einem verbundenen Chore von Meyer, eingelegt werden. Brizzi hat einen schönen Halbbass und ist seiner Stimme sowohl, als der Kunst, sehr mächtig; dann ist sein Spiel, besonders in heroischen Stellen, edel, ausdrucksvoll, und ganz dem darzustellenden Charakter angemessen. Besonders bewunderte man, in der Rolle des Sesto, Mad. Sessi oder eigentlich die Baronesse Nattorp, welche, wie bekannt, nach dem Fall dieses grossen Handlungshauses, die Bühne wieder betrat, die sie auch nur ungern verlassen hatte. Wirklich hat Mariane Sessi eine seltene Höhe, und, besonders in den hohen Tönen, eine vorzügliche Stärke, Feinheit, und was man Metall der Stimme nennt. Aber um gerecht zu seyn muss man auch dagegen bemerken, dass ihre Mitteltöne oft ziemlich rauh, und die tiefern sogar oft etwas unangenehm sind. Sonst ist sie eine Künstlerin im eigentlichen Sinne des Wortes. Lauf und Triller sind von einer besondern Schönheit, auch der Vortrag schwerer und affektvoller Recitative gelingt ihr oft meisterlich. — Ihre Schwester, Viktoria Sessi, betrat als Vitellia zum erstenmale das Theater, und zwar mit ungetheiltem Beyfall. Wirklich leistet diese noch sehr junge Sängerin sehr viel, und verspricht noch mehr für die Zukunft. Auch sie hat eine volle, starke, ausdrucksvolle Stimme, einen beträchtlichen Umfang, und eine angenehme Tiefe. Nur spielt sie vielleicht die leidenschaftliche, feurige, stürmische Vitellia mit zu wenig Kraft und Haltung. Auch Dem. Tomeoni, die Tochter der bekannten Sängerin, die noch in ihrem funfzigsten Jahre Muthwillen, Laune und selbst Liebenswürdigkeit nicht verlassen haben, verdient Aufmunterung. Nur Hr. Saal und Dem. Gerlitz wollten nicht recht in das Rasche, Lebendige, Hervorspringende der italienischen Darstellung eingreifen. — Auch mit dem Orchester und den Chören hatte man alle Ursache zufrieden zu seyn; weniger genügten die Dekorationen von Sarchetti einem geübten Auge. Das Finale des ersten Akts, wo der Chor hinter der Scene immer: o nero tradimento, o giorno di terror, ausruft, und von den auf der Bühne befindlichen Personen mit einzelnen Ausrufungen bald unterbrochen, bald begleitet wird, machte auch hier den erschütterndsten, herrlichsten Effekt.

Nächstens wieder etwas von Konzerten, oder wenn neue Opern kommen sollten, auch von diesen.

Briefe über Breslau.

Zweyter Brief.

Ich fahre in meinen Bemerkungen über unser Musikwesen fort. Nur fordern Sie keine zusammenhängende Darstellung der vorgefallenen ältern Ereignisse. Die hier gewesenen Virtuosen sind in der musik. Z. aus andern Orten schon mit Wahrheit geschildert worden. Die Brüder Pixis, deren Spiel im Januar-Stück No. 16 von Leipzig aus treffend charakterisirt ist, haben sich am längsten bey uns aufgehalten. Unser Urtheil war dem angeführten gleichlautend. Ich setze nur noch hinzu, dass die meisten Virtuosen, um eine gute Einnahme zu haben, wohl wissen, und es auch darauf anzulegen scheinen, die Menge mehr durch das Wunderbare, was sie nicht versteht, als die wenigen Ausgebildetern von Sinn und Gefühl durch natürlichen, ans Herz dringenden Gesang auf ihrem Instrumente an sich zu locken. Daher beym ersten Auftritt ihre Wahl möglichst schwerer Konzerte, und in diesen das übermassig geschwind genommene Tempo. Man sagt, dass der grosse Violinist Rode, so widersprechend auch die Urtheile in den Zeitungen über diesen Künstler sind, seine Allegros sehr mässig nehme, um jedem einzelnen Tone den möglichsten

Ausdruck zu geben *). Dann möchte man doch seinem Beyspiel eben jetzt recht viele Nachfolger wünschen.

Mozarts Requiem ist schon mehrmals hier gegeben worden, aber noch nie mit so starker Besetzung und jedem Satz so genau angemessener Bewegung, als da es bey Gelegenheit zweyer Traueropfer in dem schönen Universitätssaal aufgeführt wurde. Das erste wurde dem Andenken des unersetzlichen Professors Fülleborn an der Elisabeth-Schule, zu Gunsten der hinterlassenen Wittwe, durch den hiesigen Humanitätsklub veranstaltet. Zwey Sätze einer älteren Haydnschen Sinfonie aus F minore, die das Trauergefühl merklich erhöheten, gingen als Einleitung vorher **). Das zweyte brachten die hiesigen Aerzte dem der Arzeneykunde, folglich der Menschheit, zu früh entrissenen würdigen Decan und Professor Morgenbesser. Das Orchester bestand aus 130 Personen. Ueber 1400 Billets wurden unentgeldlich ausgegeben. Es wurde Nachmittags bey schwarz verhangenen Fenstern mit starker Beleuchtung gegeben. Die Soloparthieen übernahmen Madame Fleischer, Herr Neugebaur und Hr. Röder. Vor der Trauerrede, die ein junger Arzt hielt, wurde die Introduktion von Haydns Komposition der sieben Worte, und nach der Rede der letzte Satz: Consumatum est, ohne Gesang gespielt. Dieser letzte schien aber hier nicht am rechten Ort. Entweder war er zu heterogen mit der vorhergegangenen etwas pomphaften Rede, oder die Menge der Sänger und die Macht der Posaunen des gleich darauf folgenden Requiem kontrastirte zu sehr mit der resignirenden Aeusserung des Erlösers, die in diesem schönen Satz ausgedrückt wird — kurz, die Wirkung wurde verfehlt. Die meisten Liebhaber spielten mit; und das Ganze wurde, wie gewöhnlich unter Hrn. Schnabels Anführung, sehr gut exekutirt. Es wäre aber doch wol zu wünschen, dass bey der Aufführung so schwerer Stücke, wo die enharmonische Rükkung einer Meisterhand bedarf, um rein zu greifen, nicht jeder zugelassen, sondern eine Auswahl der Dilettanten, die hier auch gut geschehen kann, gemacht würde. Wollte man dieses nicht, so könnte bey den Proben von Seiten des Direktors an die schwächeren eine Erinnerung und Bitte ergehen, hier und da nicht zu gewagt zu spielen. Der bescheidene Brave würde es dem Direktor und dem unsichern Nebenmanne Dank wissen.

Im August hatten wir die interessante Feyer des hundertjährigen Jubiläums der Leopoldinischen Universität. Die Schilderung des Ceremoniels, der dabey gehaltenen Reden, der Promotion einiger hiesigen Gelehrten u. dgl. kann Ihnen gleichgültig seyn. Ich gebe Ihnen blos Nachricht von der Kantate, die dabey aufgeführt wurde. Die Komposition war von Schnabel selbst. Die Musik konnte diesmal wegen Mangel an Raum nicht im Saal, son-

*) Das thut Hr. Roda allerdings. Eben weil er, wie der Verf. ihn auch nennet, ein grosser Virtuos ist, müssen die Urtheile über ihn widersprechend seyn. Das Kleine, aber Artige, Schmeichelnde, Naive, Scherzhafte, wird leicht von Jedem erkannt und richtig angeschlagen: aber das Grosse zu erkennen und gehörig zu würdigen, wird mehr Fonds und auch mehr Ernst erfordert, als die Meisten zu seiner Betrachtung und Beurtheilung mitbringen. Darein haben sich die grössten Menschen aller Art jederzeit finden müssen, und wird es dabey auch wol immer sein Bewenden haben. Es schadet das auch nicht so viel, als man gemeiniglich glaubt.

Ein Theilnehm. an d. Redaktion.

**) Es ist uns angenehm, dass der Verf. diese, in Deutschland fast ganz vergessene Sinfonie in Erwähnung bringt: sie ist wirklich unter den frühern eine der allerschönsten.

dern auf dem zwar geräumigen, doch der ovalen Decke viel zu nahen Chore producirt werden. Dieser Umstand und die Menschenmenge verhinderten die Verbreitung des Schalls merklich. Besonders gefiel in dieser Kantate ein kurzer leicht fasslicher und leicht singbarer Chor, welcher, nachdem ihn das Orchester geendiget, vor allen Studirenden im Saal wiederholt wurde, wozu sich noch einmal das Orchester mit voller Kraft gesellte, und das Ganze sodann mit allgemeiner Rührung endigte.

Sie werden vermuthlich in der Zeitung für die elegante Welt die Nachricht gelesen haben, dass Mozarts Don Juan neuerdings wieder auf unsre Bühne gebracht worden sey. Mit welchem Nachtheil fürs Ganze, finden sie dort. Ich brauche nur das nothwendigste nachzuholen. Herr Schüler, der es selbst gestehet, und dessen Sprache es auch schon verräth, dass er kein Organ zum singen habe, sang den Leporello — den tiefsten Bass von vier Bassstimmen! Dieser brave Schauspieler weiss sonst in komischen Rollen durch sein vortreffliches Spiel unsere Aufmerksamkeit von seinem Gesange abzulenken; allein hier half keine Gesichts- keine Gebehrdensprache mehr. Der erste Eindruck, der unsre Stimmung fürs Ganze gleich im ersten Terzett vorbereiten sollte, ging gänzlich verloren. Wir wurden verstimmt. Beym Sextett war seine Stimme nicht mehr hörbar. Herr Müller als Don Juan that sein Mögliches, seine Tenorstimme in den Bariton zu verwandeln: sie wurde durch diese Anstrengung unnatürlich, rauh, und unangenehm. Herr Neugebaur, der als steinerner Gast so wenig, und doch so viel zu singen hat, entschädigte uns zwar am Ende durch Deutlichkeit und richtigen Gesang; der erste widrige Eindruck war indess nicht mehr ganz zu verlöschen. Ich weiss nicht, ob es anderwärts Sitte beym Landvolk ist (bey uns ist es nicht) ihre fröhlichen Gesänge im allergeschwindesten Zeitmaas zu singen? Der Chor $\frac{6}{8}$ Takt wurde bis zur Unverständlichkeit geschwind genommen. Die schöne Arie: Dem wehrlosen Mädchen, nach der nun einmal auf den Theatern gangbaren schlechten Uebersetzung — im Original: Or sai, che l'onore, in welcher die zweyte Violin und Viola in gezogenen 16theiltriolen, der Bass in skizzirten, brüsken Sätzen, und die Oboe in lieblicher Modulation, den interessantesten Effekt machen, wurde durch ein zu geschwindes Tempo fast unkennbar. Die Spielenden waren nothgedrungen 16theile, und diese sehr undeutlich, statt der Triolen zu machen. Das Orchester, welches bey guten Kompositionen nie handwerksmässig, sondern immer mit Aufmerksamkeit und Theilnahme spielt, schien durchgängig darüber unzufrieden und fast aufgebracht. Man sagt, dass die Sängerin (ob aus Laune, oder Unvermögen, wegen lang auszuhaltender Noten — doch letzteres lässt sich von dieser braven Sängerin nicht vermuthen,) unerachtet der nachdrücklichen Vorstellungen von Seiten des Musikdirektors, das Tempo könne nicht so genommen werden, darauf bestanden habe — dawider lässt sich weiter nichts sagen, als dass auch die Höflichkeit und Nachgiebigkeit zu weit getrieben werden kann. Es ist schon so oft gesagt worden, und ich wiederhole es, dass der Gang eines Satzes durch ein einziges überschriebenes Wort zwar im allgemeinen, nicht aber die verschiedenen Grade des Gehens, oder des fröhlich Springens, oder des langsam Dahinschleichens angezeigt werden können: diese muss der Anführer aus der Sache selbst zu ziehen wissen. Dieser muss also die einzige Instanz bleiben, nach deren Ausspruch man sich zu richten hat. Eine unzeitige Nachgiebigkeit, oder vielleicht gar absichtliche Gefälligkeit, der Laune der Sängerin die gute Sache aufzuopfern, raubt dem Zuhörer den wahren Genuss und nährt Misstrauen in die Einsicht des Musikdirektors. Wenn der Dichter den aufgebrachten Menschen im höchsten Zorn leidenschaftlich geschwind sprechen lässt: kann und darf denn

die Musik dies undeutlich, oder gar unverständlich ausdrücken? Ich dachte denn doch nicht! Selbst der stotternd Singende muss eine verständliche musikalische Begleitung haben. Eine Entschädigung hatten wir doch. Die Oper spielte sonst nur bis zur Verschwindung des Don Juan. Jetzt wird sie ganz gegeben, und der kurze fugirte Satz that uns sehr wohl. Ausserdem sind im Theater einige neue, wenigstens hier noch nicht bekannte Opern gegeben worden. Von diesen ein andermal.

Fremde Tonkünstler haben uns diesen Winter nicht besucht. Herr Schneider, Mitglied der königlichen Kapelle und gegenwärtig in Breslau, gab uns in den Liebhaberkonzerten einige seiner neuen, sehr brav gesetzten Sinfonieen zu hören, die auch mit verdientem Beyfall aufgenommen wurden. Die Herrn Brüder Nisle halten sich schon einige Zeit hier auf. Sie verfertigen selbst gute Bogeninstrumente, sind aber vorzüglich geschickt in der Verbesserung anderer, schlecht gearbeiteter Instrumente. Sie haben die Absicht nach Paris zu gehen. — Die Mitglieder der grossen Ressource hatten beschlossen die letzten Winterwochen in ihrem neuerbauten, schönen Saal noch drey Konzerte zu veranstalten. Eins ist bereits gegeben worden. Ich habe nie einem, mit so vielem Geschmack angeordneten Konzert hier beygewohnt. Nach der Beethovenschen Sinfonie spielte Herr Berner junior ein Konzert auf dem Fortepiano von Steibelt mit ungemeiner Fertigkeit. Mad. Fleischer, Hr. Röder und Hr. Geelhaar sangen ein Terzett aus Figaro's Hochzeit, mit angemessenem Vortrag: doch konnte die angenehme, sanfte Stimme des Hrn. Roder mit der etwas harten und starken Stimme des Bassisten nicht gleichen Schritt halten, auch war das Accompagnement, so sehr es sich bemühete piano zu spielen, in manchen Stellen gegen diese Stimme zu stark. Es ist aber auch schwer in Mozarts vollen Kompositionen sich nicht mit dem Strom fortreissen zu lassen. Hier ist kein Instrument unbedeutend. Jedes soll, besonders in steigendem Affekt zur Wirkung beytragen. Indem nun jeder Spielende die kleinen Nuancen des Lichts und Schattens bemerkbar machen will, so trägt er unvermerkt zu stark auf, und reisst nun auch den Andern mit fort — zu geschweigen, dass sich wohl auch Mancher vorzüglich hörbar und geltend zu machen sucht. Da siehet's freylich nicht mehr gut aus um die Singstimme. Auf dieses Terzett folgte ein Doppelkonzert auf zwey Klarinetten von Krommer, geblasen von den Hrn. Gebrüdern Krause. Hier blieb uns nichts mehr zu wünschen übrig. Wäre der Komponist zugegen gewesen, er würde selbst sein schönes Werk durch den Vortrag der Spielenden noch verschönert gefunden haben. Wenn uns Herr Krommer doch mehr dergleichen Konzerte lieferte!

Anekdote.

Ein Musikverständiger wurde im Parterre des Opernhauses bis nahe an das Orchester gedrängt und kam hinter einen der Waldhornisten zu stehen. Die Ouverture begann: das Instrument stimmte zu hoch, der bequeme oder harthörige Virtuos liess es dabey sein Bewenden haben, und blies drauf los. Der hinter ihm Stehende wollte sich von dem Dissoniren nicht die ganze Oper hindurch die Ohren zerreissen lassen, stiess ihn an und zischelte ihm in der gewöhnlichen Terminologie zu: Sie stehen zu hoch! — Lassen Sie's gut seyn, erwiederte jener: wenn der Vorhang aufgeht, setz' ich mich nieder, und Sie können alles sehen! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten May. Nº. 31. 1804.

Recension.

Die Jahreszeiten nach Thomson. In Musik gesetzt von Joseph Haydn. Partitur, zwey Theile, 496 Seiten, mit einem Titelkupfer von Kinninger und Bohm. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Zwey Ausgaben: die eine mit deutschem und französischem, die andere mit deutschem und englischem Texte. Pränumerationspreis 8, Ladenpreis 12 Thaler).

Der Recensent des Haydnschen Oratoriums, die Schöpfung, hat seit der Erscheinung jener Beurtheilung, im vierten Jahrgange dieser Zeitung, bis jetzt vergeblich auf eine Recension der Jahreszeiten von anderer Hand gehofft, weil er wohl weiss, wie wenige musikalische Kritiker damals über das Werk seiner Meynung gewesen sind. Da sich aber seit jener Zeit kein anderer Rec. zu den Jahreszeiten gefunden hat, — so sieht er sich um so mehr zu der Beurtheilung dieses Werks berufen, da in einer stehenden kritisch-musikalischen Zeitschrift durch Uebergehung eines so bedeutenden Werks eine wichtige Lücke entstehen müsste, und Rec. noch immer keinen Grund gefunden hat, seine Meynung über die Schöpfung zu ändern: ja, er gesteht sogar, dass sich seine Bewunderung für den grossen Haydn durch das vorliegende Werk in eben dem Masse vergrössert habe, als er selbst in dieser Zeit an Kunstübung und Urtheilskraft konnte zugenommen haben.

Wenn dem bestimmten Totaleindrucke des Haydnschen Schöpfung irgend etwas im Wege seyn konnte, so war es der hergebrachte Begriff des Namens Oratorium, in sofern darunter die poetische und musikalische Darstellung einer heiligen Handlung verstanden wird. Dieser Begriff liess sich freylich nicht mit der Ausführung verbinden, wie an seinem Orte gezeigt ist. Dieses Hinderniss findet nun bey den Jahreszeiten nicht statt, und das grösste Unrecht, was man diesem Werke anthun konnte, wäre, wenn man den besondern Begriff einer Handlung mit dessen unbefangenem Genuss vermengen wollte, obgleich das Gedicht der Jahreszeiten alle andere Fehler des Gedichts der Schöpfung an sich tragt. So sind wieder Personen aufgeführt, die, als solche, weder zu handeln, noch Ursachen zum Reden haben, und an deren Namen also nichts gelegen ist, in sofern dadurch kein persönlicher Charakter offenbar wird u. s. w.

Das Ganze besteht in vier Abtheilungen, welche den Lauf der Jahreszeiten darstellen und wo also keine Stimmung des Horers vorherbedungen, sondern vielmehr die allgemeinste aller Vorstellungen zum Thema gegeben ist, woraus sich, durch ein freyes Spiel der Kunst, bald diese, bald jene idealische Erscheinung statiren und an uns vorüber ziehn soll, wie der Künstler es will.

Es braucht kaum beygebracht zu werden, welche ungeheure Aufgabe dies für einen Komponisten ist: die freyeste Willkühr der Phantasie mit vorhandenen bestimmten Gesetzen

zu vereinigen, durch deren gegenseitige Anerkennung allein ein Verständnis möglich ist, weil ohne Verstand[u]is keine Kunst der Mittheilung zu statuiren wäre; und wir hätten also unsern Komponisten in einem Felde, wo viel mehr Gefahr als Lorbeern sind.

Man könnte mit der Beurtheilung dieses wichtigen Werks bald genug fertig seyn, wenn man es derjenigen Theorie unterwerfen wollte, nach welcher die Tonkunst nichts anders seyn solle, als eine Sprache der Affekten, wenn diese sich mittheilen wollen. Das Resultat müsste natürlich dem Werk unsers Meisters ungünstig ausfallen, und das Urtheil wäre fertig bis auf eine Kleinigkeit, die sich aus dieser Theorie nicht erklären lässt. Denn, gesetzt, die Komposition der Jahreszeiten wäre ein Verstoss gegen alle bisherigen Gesetze lyrischer Kunst: woher käme denn das absolute Wohlgefallen an diesem Werke, dessen wir uns doch nicht erwehren können? Sollte man nicht endlich darauf fallen, dass, so viel Regeln und Theorieen wir auch in der Kunst haben, und so viel Klagen auch darüber schon geführt sind, wir deren doch noch nicht genug haben müssen, weil in unserer Kunst durchaus — ein Kriterium für dieses Werk zu vermissen ist? Und es ist so! Haydns Jahreszeiten, wie seine Schöpfung, erfordern ein neues Kriterium um verstanden zu werden, und wer in dies nicht eingehn könnte oder wollte, dessen Urtheil müsste billig ausgeschlossen seyn.

Das Ganze der Jahreszeiten ist als eine Galerie, als eine Suite von Gemälden anzusehn, wo die verschiedensten Abbildungen äusserer Gegenstände einer innern Betrachtung gleichsam zur Schau ausgestellt sind und wo die Worte weiter nichts sagen wollen, als: das mag es seyn! dafür mögt ihr es zunächst halten! da kommt es her! — Die ganze Intention also ist sinnlich, soll sinnlich wirken und dem Sinne verschwinden, wie sie ihm erscheint; sie ist ein höheres Spiel für das Gehör, das sich zugleich mit einem Schattenspiel und mit einem Feuerwerke vergleichen lässt, ohne dass man daran Anstoss nehmen könnte, sobald man nicht über den magischen Kreis tritt, den sich Dichter und Komponist sichtbar gezogen haben, und verlangt, was diese gar nicht haben leisten wollen.

Dass aus diesem Begriffe eine Problematicität hervorgeht, die dem Rec. das Amt erschwert, ist nicht zweifelhaft. Wer nur zu loben oder zu tadeln gewohnt ist, ohne Eins oder das Andere aus sich selbst zu erklären, soll Rathsel lösen, Theorieen auffinden, sich in eine neue Produktivität versenken? woher nahmen viele Recensenten die Zeit und den Willen dazu? Noch ein Umstand erschwert die Beurtheilung dieses Werks. Seit geraumer Zeit ist der Missbrauch musikalischer Malereyen, vermengt mit dem intensiven Genusse, durch unkundige Komponisten in so übeln Ruf gerathen, dass alles, was einer äussern Malerey ähnlich sieht, verdächtig seyn muss. Die Beurtheilung muss sich also hier insoliren, independent machen können von Brauch und Missbrauch, Gewohnheit und Manier, sonst kann sie in unser Werk nicht eindringen.

Wenn es wahr ist, (und es ist wahr!) dass, seit der fast unglaublich grossen Vervollkommnung der Instrumentalmusik, die lyrische Tendenz der Singmusik bis zur Leblosigkeit verstellt worden ist; so dass fast kein Seufzer mehr der reinen Brust entgeht, ohne von einem Trompetenstoss vernichtet zu werden; kein Gefühl in dem Sänger erwachen kann, das nicht unter der Last des Orchesters erstickt würde; wenn, besonders bey der Theatermusik, dieser Missbrauch so zur Art und Weise geworden ist, dass die gute Produktion der menschlichen Stimme immer seltner wird und zu einem Figurenspiel dieses oder jenes beliebten Instruments herabgesunken ist; wenn die ganze Theorie des Eindrucks auf einen willkührlichen Knalleffekt gebaut

wird, der die Gradation aufhebt und den Eindruck des Rechten zerstört: so könnte man fragen: was haben wir denn durch die Vervollkommnung der Instrumentalmusik gewonnen, da sie nur hinderlich ist, den Ausdruck überbietet und dadurch den Eindruck unmöglich macht? da sie eine Sprache redet, welche nicht von der Natur seyn kann, weil sie an keine Natur erinnert, und keine wahre Kunst seyn kann, weil sie nicht zur Ruhe führt, sondern eine durchaus unstäte, revolutionaire Tendenz hat?

Allein die vollkommnere Instrumentalmusik ist da, trotz ihres Missbrauchs; sie ist entstanden und war also nothwendig, und es entsteht nun die Frage, wie sie zu gebrauchen ist und gebraucht werden und nothwendig bleiben soll?

Diese Frage wird sich selbst beantworten, wenn man diese Instrumentalmusik zur Potenz eines Genus erheben will. Denn was da ist muss auch bestimmt Etwas seyn, und auch hier treffen wir Haydn auf seinem eigenthümlichen Grunde und Boden. Soll nun ferner diese Instrumentalmusik mit dem Gesange oder der Singmusik verbunden werden, ohne die letztere zu vernichten, so muss sie mit künstlerischer Weisheit untergeordnet bleiben; soll sie herrschen, so muss ihr der Gesang untergeordnet seyn und wir haben ein Werk, wie Haydns Jahreszeiten, worin der Text nichts weiter ist und seyn kann, als das Vehiculum, das Datum, die Aufgabe, welche der Komponist lösen wollen, und kurz, wir haben wieder ein neues Genus und zugleich das Kriterium seiner Aufnahme und Beurtheilung: denn wie könnte man ein Kunstwerk beurtheilen wollen, das man nicht versteht und in dessen Intention man gar nicht eingegangen wäre? Auf welcher Stufe der Kunst wird aber dies Genus stehen? davon kann bey einem Genere nicht die Rede seyn; und es wäre eben so, als ob man fragen wollte, ob das masculinum, oder das femininum, oder das neutrum höher stehe?

Wir haben das vorliegende Werk oben eine Galerie von Gemälden genannt und setzen diesen Hauptbegriff durch das ganze Stück fest; ja wir nehmen ihn als Basis des Cyklus an, in welchem sich dieses Kunstgenus bewegt und bewegen muss, wenn es lebensfähig und lebendig seyn soll.

Die Ouverture ist aus g moll und stellt den Winter vor. Es lässt sich genug gegen eine solche Aufgabe, den Winter durch musikalische Mittel zu malen, einwenden, und wem unter den Komponisten eine solche Aufgabe gemacht würde, der könnte sich dreist dagegen setzen und vor der Welt Recht behalten: „Die Musik kann nur zu der Empfindung reden, sie kann nicht ohne Melodie reden, nicht ohne Wärme und Feuer, nicht ohne idealisches Wohlseyn; wie sollte man den Winter, als solchen malen können? wie soll man Frost und Kälte, Schnee und Eis, Unbehagen und Sträuben gegen die todte Natur hervorrufen, deren der Mensch sich gerade durch den Zustand seiner Bildung erwehrt, indem er seinen Leib künstlich einhüllt, seine Atmosphäre erwärmt, um seine Liebe, seinen Hass und sein ganzes Bedürfnis gleichsam durchzuwintern? wie soll die wärmste aller Künste einen solchen Zustand darstellen? wie darf sie, selbst wenn sie könnte, ihn darstellen, ohne strafbar die Gränzen der Kunst zu übertreten? der Kunst, die wir als Bedürfnis gern mit unserm Leibe zugleich einhüllen und in Sicherheit bringen?" — Das alles könnte ein Komponist mit Recht einwenden; aber die Sache ist da und lässt sich eben so wenig hinwegdemonstriren, wie der Winter selber, und es ist nun wieder die Frage: was ist da? und wofür ist es zu halten?

Es kömmt hier zuerst auf die Beantwortung folgender Fragen an: Ist diese Ouverture ein gutes, kunstreiches, genialisches Werk? erregt sie die Imagination, und redet sie eine Sprache, die so vernehmlich tönt, dass wir sie verstehn möchten? deutet sie etwas an,

das uns zur Kontemplation reizt oder zwingt? Alle diese Fragen beantworten wir mit Ja! Und wenn wir den Begriff einer künstlichen Darstellung des Winters dagegen stellen, so schaudert uns die Haut am wärmenden Feuer; wir bilden uns mit Vergnügen die Schneeflocken, hören das Heulen des Wintersturmes, und wenn uns eine solche Darstellung an nichts Fremdartiges unangenehm erinnert, so lassen wir dies alles, wie ein erfreuliches Schauspiel, an uns vorüberziehn.

Die Ouverture fängt mit einem Grave von vier heruntersteigenden largen Noten, g, f, es, d, an, in welchen keine Tonart vernommen werden soll. Der Komponist ist absichtlich darauf ausgegangen, das Gefühl einer bestimmten Tonart zu vermeiden, indem in diesen vier aufeinander folgenden Noten keine Terz einer Dominante oder Tonika erscheint, und auf der letzten Note blos die leere, todte, fürchterliche Quinte gehört wird. Der Charakter des folgenden Vivace, ist rauher, finstrer Ernst, Heftigkeit, kalter Grimm, der mit eisernen Krallen anpackt, was ihm nicht ausweichen kann. Ein Knistern und Wüthen ergreift unser Ohr allein, indem sich alle sinnlichen Theile des Menschen in Sicherheit befinden, und so wird diese Malerey zu etwas so ausgezeichnet Romantischen in seiner Art, welches wir nicht ohne das grösste, luxurioseste, delikateste Vergnügen um so lieber in uns aufnehmen, je näher wir mit unserer Einsicht der frischen Quelle kommen, aus der uns so viel Fremdes und Pikantes zuströmt.

Das Genus wäre demnach erwiesen, wenn gleich die schwächere Nachahmung und Fortpflanzung desselben keineswegs gerechtfertiget werden könnte, indem ein Einziges nur einmal seyn soll; eben so wie es nur Einen Haydn, Einen Michel Angelo und Einen Achilles geben kann, wenn gleich es der Geschichte sonst, weder an guten Künstlern, noch Helden fehlt. Die Kunst ist so reich und unendlich, wie die Natur, und bringt manche neue Frucht hervor, an deren Genuss unsere Sinne erst gewöhnt werden müssen, und die nicht Allen gleich behaglich seyn kann: doch der Kenner lernt sie erkennen, sonst ist er kein Kenner.

Nach dieser Ouverture folgt nun der Uebergang zum Frühlinge, der zum Theil aus Bruchstücken des Winters zusammengesetzt ist und endlich in ein linderes Wesen übergeht. Der Frühling selbst beginnt mit dem Chor: Kommholder Lenz, der eine wahre Frühlingsluft athmet. Ein sehnsuchtsvolles Treiben und Wehen belebt das Stück, welches unvermischt und unwiderstehlich unsere schönsten Hoffnungen und Jugendgefühle anredet. Der Ackersmann erscheint, fast bildlich, wie er in sein Feld eilt, hinter seinem Pfluge in langen Furchen Pötend einherschreitet, in abgemessenem Gange den Saamen ausstreuet, den der Acker aufnimmt, treu verbirgt und zur goldenen Frucht emportreibt. Ein Gebet um milden Himmel, fruchtbaren Regen und Sonnenschein; das Vorgefühl des Dankes und der Zufriedenheit über belohnten Fleiss und sichern Genuss; ein Freudenlied der muntern Jugend beym Anblicke der bunten sprossenden Erde, geht in thätige Regsamkeit über. Das Gewimmel der Fische, Schwärmen der Bienen, Flattern der Vögel, wird von der arbeitslustigen frohen Jugend unterbrochen, in deren Gesängen alle Kraft blühender Jugend, wie eine frische Flamme in den Aether, aufschlägt.

Obgleich dies alles Stücke von sehr verschiedenen Formen sind, so ist dennoch das Ganze Ein Guss von Kraft und Meisterhänden, worin durch Figuren aller Art zwar körperliche Gegenstände idealisirt sind, doch vollkommen so, dass die Empfindung eines schönen Frühlings durch nichts Fremdartiges unterbrochen wird, und sich durchaus eine ernsthafte Intention offenbart. Ein wohlfugirtes Chor über die Worte: Ehre, Lob und Preis sey dir, beschliesst den Frühling.

Der Sommer hebt mit einer Einleitung von acht Takten an, die die Morgendämmerung malt und die träg entweichende Nacht. Man hört die letzten Töne des verscheuchten Nachtgeflügels. Der Hahn kündigt krähend den neuen Tag an. Doch welche Worte wären genügend, das unaussprechlich angenehm tönende Hirtenhorn zu bezeichnen, womit der muntre Hirt seine Heerden auf die Weide ruft und worin alle Ruhe und alle Freuden des Hirtenlebens wehen! Die Sonne steigt herauf in ihrer Pracht. Der Chor der ganzen Natur feyert ihre Erscheinung in einem wahrhaft hohen Liede; alles ist Dank und Freude, alles jauchzt, alles betet.

Der Mittag naht. Die Sonne giesst durch die entwölkte Luft ihr mächtig Feuer in vollen Strömen auf die Erde. Dem Druck erlieget die Natur und Mensch und Thier erbangend, sucht den kühlen dunkeln Hayn. Gelagert auf dem weichen Moose, am klaren, luftigen Bach, athmen sie der Kräuter reinen Balsamduft ein, Zephyr wehet säuselnd durch das leicht bewegte Laub der Bäume. Doch es steiget an dem schwülen Horizont, am hohen Saume des Gebirgs, ein fahler Nebel auf und hüllt den Himmelsraum in schwarzes Dunkel ein. Ein dumpf Gebrüll, durch unheilschwere düstre Wolken, droht dem unwehrbaren Menschen und der Heerde Tod und Vernichtung. Was wächst und lebt am Boden, stehet feyerlich erwartend vor dem drohenden Richter, vor dem nahen Donner. In banger Ahnung stockt das Leben der Natur; kein Blatt bewegt sich mehr, und Grabesstille breitet den geheimnissvollen Fittig aus auf Wald und Flur. Ein Blitzstral fährt herab, der Donner krachend hinterher, und plötzlich ist der ganze Himmel Ein allmächtig Feuer. „Ach! hilf uns Himmel!“ „wo fliehn wir hin?“ Wüthend rast der Sturm, zerschmetternd krachen Schlag auf Schlag die schnellen Keile her und hin. Erschüttert wankt die Erde, wankt des nahen Meeres Grund. Das Ungewitter wächst, es heult, es brüllt, es fährt daher — es zieht vorüber.

Es wäre ein eitles Unternehmen, die Gewalt dieses Heldenstücks entwickeln zu wollen, denn was sonst an Meisterwerken bewundert wird, die Ordnung der Komposition, die richtige Vorbereitung, die eigne Gradation, zu dem Höchsten das Allerhöchste zu fügen, die gemessne Ausführung, die harmonische und metrische Behandlung der Gedanken und melodischen Formen, ja selbst die ausserordentlich schöne Fugirung — verschwinden fast vor der genialischen, grossen Organisation und Gestaltung dieser ungeheuren Kraftmasse, welche durch alle bisher in der Geschichte der Kunst bekannte grosse Muster von keinem noch erreicht war. Man muss erstaunen über dies unerhört grosse Bild einer empörten Natur, dem eine lange Reihe bunter, kleiner, auf das Anmuthigste ausgemalter Bilder der kleinsten, verschiedensten Naturgegenstände gleichsam spielend voran gehn, um sich zu einem solchen Triumph der Kunst zu erheben. — Alles ist an diesem Stücke frey und natürlich; nichts ist gewagt, gesucht, nichts ausser der alten Regel. Modulation, Instrumentirung, Gesang, alles ist hier, wie es durch das ganze Stück war. Die Kunst der Vorgänger, einen Gewittersturm nach und nach grausend heranziehn und zur Masse anwachsen zu lassen, ist nicht einmal benutzt. Das Donnerwetter ist mit Eins ganz da, in seinem vollen Abstande gegen menschliche Schwäche. Die Natur ist im Aufstande mit sich selbst und der Singechor verhält sich gegen den Instrumentalchor wie zwey kämpfende Welten gegen einander. Die Schläge treffen nicht das Ohr allein; der tiefste Grund des menschlichen Herzens wird erschüttert. Das tiefe Gefühl des Unvermögens und der Schwäche gegen Unendlichkeit und Allmacht wird aufgeregt; das stolze, trotzige Herz erbebt, es betet an.

Es neiget sich der Tag. Die ferne Sonne senkt noch einen Blick der Gnade auf Wald und Flur. Der Abend kommt. Die satte Heerde

Univ.-Bib. München

kehret langsam schreitend in das Dorf zurück. Die Wachtel lässt sich hören, die Grille, der Frosch. Die Abendglocke tönt. Von oben blinkt der Sterne Heer und ladet ein zu süsser Ruh, und so beschliesst der Sommer.

So gut nun aber auch die Ordnung an sich ist, den Sommer, welchen der Dichter mit dem Anbruche des Tages anheben lässt, durch einen schönen Abend zu beschliessen, und so vortrefflich der Zustand der Ruhe nach dem Ungewitter vom Komponisten ausgemalt ist: so versteht sich dieser Zustand, auf einer solchen Empörung der Natur, von selber, weil er nothwendig von selber folgen muss. Es wäre demnach zu wünschen, dass der Sommer sich mit dem Ungewitter beschlösse.

Der Herbst beginnt mit einer Einleitung, die das freudige Gefühl des Landmanns über reiche Aerndte ausdrückt. Dem edeln Fleisse wird ein Loblied angestimmt; das Landleben wird gepriesen. Doch in allen diesen Dingen ist der Dichter unendlich weit hinter dem Komponisten zurückgeblieben. Denn, nicht nur, dass er den Komponisten mit Nebendingen beladet, die sich zu einer interessanten Darstellung so gut als gar nicht eignen, hat er ihm eine ganz ungebührliche Anzahl prosaischer Worte aufgepackt, die jeden andern Komponisten sichtbar genirt haben würden. Unser Meister hat hier abermals gezeigt, was Er allein aus sich hervorzubringen vermochte, und das Loblied auf den Fleiss, ist, für sich betrachtet, ein rechtes Meisterstück von Würde, Klarheit und Genie.

Es erscheint die Jagd. Der Jagdhund streift im Grase, suchend am Boden des Wildes Spur. Die Begierde zieht ihn fort. Er eilt zu haschen, es stockt sein Lauf und unbeweglich steht er stracks vor seinem Ziel. Der scheue Vogel, witternd seinen Feind, fliegt furchtsam auf: es blitzt, es knallt: und er fällt tod zur Erde herab.

Es ist ohne Beyspiel, wie sinnreich wahr, sinnlich treffend und ernsthaft dieser kleine Umstand vorübergehend ausgemalt und lebendig dargestellt ist; und nun erst folgt das grössere Bild der Jagd. Das kleine Wild ist erlegt, ein Volk von Hasen liegt geschichtet hier. Die Hörner tönen laut im Walde. Die Hunde schlagen an. Der aufgesprengte Hirsch ist auf der Flucht, und Hund und Reuter hinterher. Wie er sich streckt, und springt, aus dem Gebüsch hervor und über Feld ins Dickigt hin! Seine Verfolger stehn, getäuscht, zerstreut, verloren ihre Spur, wild blickend her und hin. Tajò! ho! ho! Der Jäger Ruf, der Hörner Klang versammlet sie aufs neu. Mit doppelt kühnem Eifer stürzt vereint der Haufe auf die neue Fährte los. Von den Verfolgern eingeholt, erlieget endlich matt das schnelle Thier. Es ist gefangen, ist erlegt. Der Jäger Freudenlied, der Hörner Siegesschall verkündiget dem Wald den Ton des königlichen Hirsches. Die Jagd ist aus.

Man kann sagen, dass sich in dem leichten, frohen Jägerleben dieses Gemäldes ein ordentliches Waidgemüth offenbart, das unwiderstehlich eine Sehnsucht nach Jagd und Freyheit mittheilt, wogegen die allerbeste Malerey durch Pinsel und Farben, die nur einen Moment darstellt, nicht aufkommen kann; und wie klar und bestimmt auch ihre Umrisse seyn mögen, so ist sie nur eine schwache Nachdeutung dessen, was in dieser Musik der aufgeregten Phantasie erscheint. Die leichten melodischen Formen der verschiednen Instrumente, welche sich durch die ganze Masse um die bekannten Jagdappells der Hörner lagern, bilden sich zu einem Drama höherer Gattung, das wie die schönste Vision an uns vorüberzieht.

Hier schliesst sich das frohe Winzerleben der Weinlese an. Juchhe! der Wein ist da! Die Tonnen sind gefüllt! Es tönen die Pfeifen, es wirbelt die Trommel, es kreischet die Fiedel, es schnarret die Leier, es dudelt der Bock. Die Knaben springen, die Mädchen

fliegen am Arme der Bursche zum Tanze in ländlichen Reihn. Juchhe! es lebe der Wein!

Auch diese Masse hat ihren eigenthümlichen Charakter von Leichtigkeit, Jugendleben und freundlicher Fülle. Sie ist eine wahre moralische Bachanalie, ein natürlicher Jugend-Taumel von Leben, Kraft und Gesundheitsfülle.

Der Winter eröffnet sich durch eine Einleitung, die eine zähe, neblichte Novemberzeit darstellt. Die rauhe aussere Luft bedrängt des Menschen weichen Leib und wie des Baumes Safte sich in den Schoos der Erde bergen und alles Leben der Natur sich der Vernichtung unwillkührlich entzieht, so zieht der Mensch sich in die Enge, in das sichre Haus. Das Feld steht leer und leblos da und rauhe Winde streichen über Gras und Strauch. Der Wandrer steht verwirrt; der Weg, die Spur, wo Menschentritte wallten, ist ihm verweht, verschneyt. Die finstre lange Nacht ereilt ihn, es sinket ihm der Muth, und Müdigkeit und Frost und bange Furcht beklemmt sein Herz. Doch endlich wird sein suchend Aug den Schimmer eines Lichts gewahr. Da lebt er wieder auf, verdoppelt seine Schritte und erreichet endlich das friedlich wirthliche Haus, den warmen Heerd, wo des Dorfes Nachbarschaft am Feuer beysammen sitzt und strickt und schnitzt und spinnt. Ein Spinnerlied ergötzt das Ohr. Geschichte werden erzählt, von der Herrschaft, dem Gesinde, und was sonst im Kreise eines Dorfes vorgeht. Die Romanze der Hanne ist ein wahres Meisterstück der Darstellungskunst ländlicher Einfalt: Sie singt und erzählt die Geschichte eines Landmädchens, die einen jungen, vornehmen Verführer gefoppt und ihre Unschuld durch ihre Klugheit erhalten hat, und der Chorus der Bauern und Bauerinnen fällt mit seinen naiven, rustiken Anmerkungen dazwischen ein. Man kann das Ganze dieses Stücks ein Werk antiker Kunst nennen, obgleich die Gelegenheit dörflich und modern ist. Die lebendige, naive, bäurisch-phlegmatische Wahrhaftigkeit dieser Scene (denn eine Scene ist es) ist mit einem solchen Genie anschaulich und interessant gemacht, dass sie, trotz ihrer subalternen Natur, jedes gebildete Herz ergötzen und bezaubern muss, das nicht, von vornehmen Ekel verdorben, eines solchen Genusses unfähig ist.

Nach diesem Stücke, welches der Hauptmoment des Winters ist, nimmt das Gedicht abermalen eine moralische Wendung und schliesst mit einer Fuge, die das Beste daran ist.

Ehe wir die Untersuchung dieses Werks abschliessen, möchte es vielleicht gerathen seyn einem Vorwurfe zu begegnen, der von aussen her im Anzuge zu seyn scheint, und der den musikalischen Styl dieses Werkes betrift: dem Vorwurfe der unrechtmässigen Vermischung des Komischen mit dem Ernsthaften. Wir könnten leicht genug davon kommen, diesen Vorwurf auf das Gedicht zu legen, wenn er gemacht würde. Doch nein. Der Recens. bekennt sich als so überzeugt, wie es jemand seyn kann, dass dieses schöne Werk, in Rücksicht auf die musikalische Komposition, nur allein als ein Werk des Genie's und keiner spekulativen Intention zu beurtheilen sey; aber er hält sich auch sicher und stark genug, dies Werk gegen jeden Vorwurf des verfehlten komischen Ausdrucks, oder des verirrten Komischen in das Ernsthafte, zu vertreten. Und obgleich er selber solche nie unterziehn würde quakende Frösche, zirpende Grillen, Wachtelschlag und dergl. durch musikalische Mittel zu idealisiren; so ist doch dieser Umstand in Haydns Jahrszeiten keineswegs als anstössig zu erweisen, und kann nur, wie selbst das Allerernsthafteste, komischen Gemüthern komisch erscheinen, für welche dann auch diese komische Tendenz sogleich verschwinden würde, wenn man ihnen die Worte wegnehmen und die Musik allein fortschreiten lassen wollte. Unser Meister möge vorher gewusst haben oder nicht, was er eigentlich darstellen wollen: so ist in seinem ganzen Werke durchaus alles Vorübergehende auch vorübergehend be-

handelt, und der Genius selber mag ihn geführt haben. Hätte er aber einen vorübergehenden Gegenstand als bleibend behandelt — Frosch- Grillen- oder Wachtel-Arien komponirt: dann wäre er allerdings in das verfehlte Komische gerathen, das wir hier eben so wenig in Schutz nehmen würden, als wenig wir geneigt sind, der Kunst etwas zu vergeben.

Bisher haben wir die einzelnen Theile der Jahrszeiten, als solche, beleuchtet und ihr Darstellungsvermögen zu charakterisiren gesucht; es wird nun noch zu untersuchen seyn, ob und wie diese einzelnen Theile zusammen, ein Ganzes ausmachen?

Es ist schon gesagt, dass hier von menschlichen Affekten und deren bekannten oder erkennbaren Motiven, von Liebe, Hass, Zorn u. s. w. nirgends die Rede sey. Es kommt vielmehr darauf an, ohne alle Vorbedingung des Verstandes den unbefangnen Sinn in einen wohlbereiteten Park eingehn zu lassen, wo der Geistesgenuss nicht bedungen oder versprochen ist, sondern wo vielmehr alles unerwartet, unerhört, und noch nie genossen auf uns wirken soll. — Wir bringen diese Haupttendenz des Stückes deswegen wieder bey, um solche einem klaren Kunstzweck gegenüber zu stellen und dem willfahrigen Betrachter unser Urtheil nicht etwa aufdringen zu wollen, sondern ihn vielmehr zu überzeugen, dass wir nicht aus Rücksichten, die ausser dem Kreise der Kunst liegen, zu unserm Urtheile veranlasst sind.

In den vier Jahrszeiten sind vier Hauptmomente: Frühling, Sommer, Herbst und Winter, welche einen Cyklus bilden. Jeden dieser vier Hauptmomente hat der Komponist mit einer Hauptmasse ausgestattet, welches, im ersten Theile die Ouvertüre, im zweyten das Ungewitter, im dritten die Jagd und im vierten das Stubenleben ist. Man könnte fragen: warum die Hauptmasse des Frühlings es die Ouvertüre sey, welche den Winter darstellt; ja man könnte sagen, dass es hier zwey Winter gebe; dass der Frühling darüber zu kurs komme, indem ihm seine Hauptmasse als Frühling fehle — — Wir wollen das Gedicht über diesen Vorwurf nicht rechtfertigen. Es war nicht absolut nothwendig, das Ganze im Winter anzufangen. Der Dichter hätte sein Stück sehr gross und würdig an die allgemeine Idee der Auferstehung und Umwandlung alles Lebendigen anknüpfen können, und so hätte der Frühling selbst eine grosse und würdige Masse erhalten. Dies aber ist nun einmal nicht geschehen. Der Komponist bedurfte eines dunkeln Vorgrundes, und so haben wir diese Ouvertüre, welche auf einer Seite freundlich in den Frühling übergeht, sich auf der andern Seite an den Winter anschliesst, und, für sich, als der Schlussstein des ganzen Werks betrachtet werden kann und muss. Der Komponist hat demnach mit dieser Ouvertüre wirklich etwas Grosses geleistet, woran der Dichter keinen Antheil hat. Wie mangelhaft aber auch das Gedicht in Absicht der artistischen Ausführung seyn möge; so ist doch das Süjet der Jahreszeiten, in Hinsicht seiner totalen Allgemeinheit für die ganze Erde, ein wirklich poetisches Kunstsüjet, das sich am meisten zu einer musikalischen Darstellung eignet.

Diese musikalische Darstellung aber, unsers grossen Joseph Haydn, ist, in Ansehung ihrer vier grossen Hauptmassen, an welche sich die kleinern Umgebungstheile gleichsam episodisch anschliessen, als ein neues, ganzes Opus anzusehn, das, in seiner Abgeschlossenheit, bisher in der Kunst noch nicht vorhanden war, und mit allen Ausstellungen, welche eine Kritik von heut oder morgen daran haben kann, im Laufe aller Zeiten bestehn wird. Es ragt, in seiner Qualität, unter den oratorisch-musikalischen Werken aller Zeiten hervor, und hat in seiner Art nichts über sich, als Handels Messias, der sich weit fester zusammenzieht und überhaupt in einer höhern Potenz gedacht und ausgeführt ist. —

Die Partitur der Jahreszeiten ist mit vieler typographischer Schönheit gedruckt, hat aber viele Druckfehler, welche billig angezeigt seyn sollten.

Es ist schon öfter an den Härtelschen Partituren die Ausstellung gemacht worden, dass nicht vor jedem Notensysteme die Schlüssel vorgedruckt sind. Die Uebersicht einer solchen Partitur wird dadurch erschwert, und es bleibt immer ein merklicher Fehler einer Partitur, wenn nicht einmal alles darin ist, was darein gehört.

Nachrichten.

Braunschweig. Den 5ten April starb der Herzogl. Kapellmeister Johann Gottfried Schwanberger im 67sten Jahre. Er hatte sich während seines sechsjährigen Aufenthalts in Italien unter Hasse's und Latilla's Leitung gebildet. Als Klavierspieler war er sehr gross; schrieb auch vieles sehr Schätzenswerthe für dies Instrument. Unter seinen grössern Werken soll die Oper Il Trionfo della Costanza, die er für das damalige grosse Operntheater schrieb, das Vorzüglichste seyn. Er brachte seine letzten Lebensjahre, da er fast immer kränklich war, sehr eingezogen hin. Mit dem Theater, wie der Kapelle, stand er schon seit geraumer Zeit nicht mehr in Verbindung. Seine unglaubliche Bescheidenheit war schuld daran, dass er nur von denen, die häufig um ihn waren, so ganz gekannt und verehrt wurde. Einige Zeit vorher verlor das Orchester an dem Kammermusikus Schatt einen seiner ersten Violinisten. Der Herzog hat seine Stelle dem braven und fleissigen Sänger des Franz. Theaters, Hr. Denys, wieder übertragen: eine Anstellung, die genügend zeigt, dass hier nur der Fleissige, er sey In- oder Ausländer, geschätzt wird.

Prag, den 20sten April. Die Ursache, warum ich seit der Uebersicht des gesammten hiesigen Musikwesens vor geraumer Zeit — einzelne kurze Notizen abgerechnet — Ihren Lesern nichts über Prag gesagt habe, ist, weil sich seit jener Zeit wenig zugetragen hat, das mir von solcher Bedeutung und solchem Einfluss auf das Ganze schien, dass es auswärtigen Freunden der Tonkunst nicht gleichgültig seyn könnte. Was in jener Uebersicht gerühmt worden, hat sich erhalten; Einiges, was getadelt oder vermisst wurde, ist zum Theil verbessert — und sonach dürfen wir ja mit der Gegenwart nicht unzufrieden seyn und von der Zukunft noch Besseres hoffen. Die Anstalt der jährlichen grossen Aufführungen bedeutender Musiken zum Besten der Wittwen hiesiger Tonkünstler geniesst die verdiente Achtung und gehoffte Unterstützung. Nächst diesen zeichnen sich die Musiken aus, welche der Graf Christian Clam-Gallas aufführen lässt, und wo die aufzuführenden Stücke so vortrefflich exekutirt werden, dass wol auch der strenge Kenner nur selten unbefriedigt hinweggehet. Der dem Publikum schon bekannte talentvolle Rösler, gleich schätzbar als Komponist, (und zwar im Kammer- und Theaterstyl) wie als Klavierspieler, in Verbindung mit unserm braven Orchester und mit der angenehmen Sängerin, Caravoglia und des vortrefflichen Sängers, Siboni — erhalten unter den Personen, die von der Kunst Profession machen, diese gute Ausführung in jener Anstalt. Unter den Dilettanten stehet mit allen Ehren die Gräfin Luise Clam, als eine Sängerin von eben so viel Richtigkeit und Genauigkeit, als Gefühl und Ausdruck, oben an. — Nicht von gleicher Wichtigkeit, aber gewiss auch interessant sind die Privatkonzerte, die der, dem Publikum ebenfalls vortheilhaft bekannte Domorganist Wenzel giebt. Man hört in ihnen zuweilen auch, und gewiss immer mit vielem Vergnügen, die Frau Dokt. Devechi, gebohrne Kannabich, in Gesang oder in einem brav gespielten Klavierkonzert. — Das Privatkonzert des kais. Raths und Bibliothekars

Ungar ist jetzt fast ganz auf Sologesang beym Pianoforte und auf Quartetten, unter Webers Leitung, eingeschränkt. Unter Webers Direktion giebt auch der Doctor Medic. Melitsch jeden Winter einige grosse Konzerte, wo neulich W.s neue Oper, Cantzare, gegeben und die Parthieen von Dem. Caravoglia, Hrn. Siboni und Biscossi, von der Oper, und von Dem. Natter, Nuth und Hrn. Doct. Held, Dilettanten, gesungen wurden. —

Anekdoten.

Schwerlich werden irgendwo possierliche Anekdoten aus dem Leben berühmter Tonkünstler erzählt, ohne dass nicht auch manches Belustigende über Georg Benda, und seine unüberwindliche Eigenheit, immer — nicht eigentlich zerstreuet zu seyn, sondern vielmehr an gar nichts, ausser was seine Kunst anging, nur einigermassen merklichen Antheil zu nehmen — gesprochen, und die wunderlichsten daraus entstandenen Missverhältnisse beygebracht würden. Gleichwohl könnte vielleicht jeder, der mit diesem braven Künstler eine Zeit lang umgegangen ist, die schon bekannten Histörchen vermehren, wenn man nur immer gewiss seyn könnte, sie wären durch Wiedererzählen nicht schon ins Publikum gebracht. Von folgenden wenigstens erinnere ich mich nicht, dass sie irgendwo gedruckt wären.

In einer Gesellschaft angesehener Personen setzt B. sich ganz allein an ein Fenster und greift mechanisch nach einem Bogen Druckpapier, der eben daliegt. Er lieset eine Weile: brav! brav! das ist recht! fängt er endlich vor sich an. Was haben Sie denn da? fragt man ihn. „Ein Zeitungsblatt“ — „Und was gefällt Ihnen denn darin so sehr?“ — „Die schwarzen Husaren! Die braven Bursche jagen einmal wieder im Reiche alles vor sich hin“ — „Wie? was? die schwarzen Husaren? im Reiche? jetzt?“ fragt man lachend. „Nun so lesen Sie doch selbst!“ ruft Benda, ein wenig empfindlich. Man untersucht das Blatt, welches um ein Buch geschlagen gewesen war, und findet, dass es ein funfzehn Jahre altes Stück des hamburger Korrespondenten aus dem siebenjährigen Kriege ist. B. hatte ganz vergessen, dass dieser Krieg damals seit dreyzehn Jahren beendigt war.

Spaterhin besucht B. auf einer Reise seinen alten Freund, den Musikdirektor Rust in Dessau. Dieser schazbare Musiker und grundrechtschaffne Mann weiss gar nicht, wie er seine freudige Rührung ausdrücken soll (Er war ein wenig, was man damals eine empfindsame Seele nannte, womit man aber loben wollte.) Es ist Mittag, Rust schüsselt, so gut nur immer möglich, auf. Daran lag Benda mehr, als an den süsslichen Pimpeleyen, ob er gleich Rusten herzlich liebte. B. liess ihn schwatzen und hielt sich an seinen guten Wein. Nein, sagen Sie mir, fangt B. beym Aufstehen mit vielem Ernst an — woher nehmen Sie diesen trefflichen Wein? — „Von — s in Bremen. Jetzt, Freund, führe ich Sie nach dem köstlichen Luisium. Unter Weges erzähle ich Ihnen, ganz aus der innersten Seele, wie es so alten Freunden zustehet, die Geschichte meiner Leiden und Freuden in den vierzehn Jahren, seit wir uns nicht sahen“ — Benda wandert voraus, hat schon dies Versprechen überhört, wie vielmehr überhört er die lange, lange Historie. Endlich kommen sie an jenes Lustschloss der Fürstin. Indem sie durch die Pforte gehen, erwacht B. Hm, denkt er, du hast wol auch einmal wieder einige Minuten geträumt und bist unartig gewesen! willst's geschwind wieder gut machen, und das Gespräch anknüpfen, wo ihr stehen bliebt! „Also aus Bremen —!“ fängt er an.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XL)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. XI.* 1804.

Bey Breitkopf und Härtel sind seit April d. J. folgende neue Werke erschienen:

Pränumerationswerke:

Clementi, M., Oeuvres compl. p. le Pianof, Cah. V. cont. 17 Sonates p. le Pianof, Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Haydn, J., Oeuv. compl. p. le Pianof. Cah. 10, cont. 5 Sonates av. acc. de Violon et Vlle, et 5 Sonat. av. acc. de Viol. Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Haydn, J., Messe No. 4. Partitur. Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Mozart, W. A., Oeuv. compl. p. le Pianof. Cah. 16. cont. 6 Sonat. av. acc. de Violon et 16 Canons. Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Concerto p. le Pianof, No. 16 et 17. Prän. Pr. à 1 Thlr. Ladenpr. à 2 Thlr.

— — Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse. Cah. III. cont. No. 7, 8, 9. Prän. Pr. 1 Thlr. Ladenpr. 2 Thlr.

Ferner:

Backofen, H., Quintetto p. la Clarinette, Violon, 2 Altos et Vlle. Op. 15. 16 Gr.

Bierey, G. B., Marsch f. d. Pianof, Als Probe eines verbesserten Notendrucks. 2 Gr.

Bortolazzi, B., Sei Ariette coll acc. di Chitarra. 12 Gr.

Cherubini, Ouverture de la Prisonnière arr. p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse ad lib. 8 Gr.

Danzi, F., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 20. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Singeübungen für eine Sopranstimme. 1ter Heft. Op. 24. 1 Thlr.

— — do 2r Heft. Op. 24. 16 Gr.

Dussek, J. L., Quatuor p. le Pianof., Viol., Alto et Vlle. Op. 56. 1 Thlr. 12 Gr.

Jadin, L., 8 Canzonetten (ital. u. deutsch) für eine Singstimme und Pianoforte. 12 Gr.

Jomelli, Nicolo, Miserere, o Salmo 50 di Davide. Mit untergelegtem deutschem Texte. Partitur. 1 Thlr. 12 Gr.

Kanne, F. A., gr. Sonate p. le Pianof. Op. 18. 16 Gr.

Kraft, le pere, 3 gr. Duos concert. p. Violon et Vlle. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 15. 16 Gr.

Méhul, Helene, Oper im Klavierauszug franz. und deutsch. 3 Thlr.

— — Ouverture und Gesänge aus der Oper, der Tollkopf (Irato) Klavierauss. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Motette: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben, f. 4 Singstimmen m. Begl. d. Orchesters. Partitur No. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Arie: Klav. Auss. No. 1. Mia speranza adorata. (Ach sie stirbt meine Hoffnung etc.) 8 Gr.

Müller, A. E., Polonoise p. la Flûte av. acc. de l'Orchestre. Op. 23. 16 Gr.

Nicolo, Ouverture de l'Opéra: Les Confidences, arr. pour le Pianof. avec acc. de Violon et Basse. 12 Gr.

Nisle, G., 12 Lieder und ein karakteristisches Andante f. d. Pianoforte. 12 Gr.

Pär, Sargin (Sargino) oder der Zögling der Liebe, Oper im Klav. Auss. 5 Thlr.

— — Ouverture de l'opera: I Fuorusciti (Die Wegelagerer) Klav. Auss. 6 Gr.

Reicha, A., 3 Sonates pour le Pianof. Op. 46. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 18 Variations p. Flûte, Violon et Vlle. Op. 51. 12 Gr.

Riem, W. F., Sonate pour le Pianoforte. Op. 3. 12 Gr.

Schubert, J. F., Neue Singeschule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst mit Uebungsstücken. 2 Thlr. 16 Gr.

Straus, F., 12 Variations sur un Menuet Milanois p. le Violon av. acc. de Pianof., Harpe ou Guitarre. Op. 3. 6 Gr.

Zumstoeg, J. R., Duos pour 2 Violoncelles. 6 Gr.

— — Die Frühlingsfeier; Ode von Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 1 Thl. 8 Gr.

Anzeige.

Mit Vergnügen bemerken wir, dass der in No. 23. unsrer Zeitung gemachte Vorschlag zur Emporbringung der deutschen Oper Aufmerksamkeit erregt und die Hoffnung des Verfassers jenes Aufsatzes, die deutsche Kunstliebe werde dies nur die gute Sache beabsichtigende Vorhaben unterstützen, sich zu bestätigen scheine. Wenigstens erhalten wir von mehrern Orten her nicht wenige Briefe über diese Angelegenheit. Aber bisher haben diese Schreiben meistens, zwar lebhaftes Interesse für die Sache verrathen, aber doch sich mehr damit befasset, Anfragen über (wenn auch allerdings nicht unbeträchtliche) Nebendinge zu thun, mögliche Hindernisse und Schwierigkeiten der Ausführung anzugeben u. dgl. So zuverlässig wir das gegebene Wort halten, alles für diese wirklich gute Sache zu thun, was in unsern Kräften stehet: so stehet doch das nicht in unsern Kräften, alle diese Dinge mit jedem Einzelnen schriftlich durchzusprechen oder alle Hinderaisse und Schwierigkeiten der Ausführung im Voraus zu heben. Der Verfasser jenes Aufsatzes selbst aber befindet sich ebenfalls in einer Lage, die ihm dies, ja auch nur das Beantworten der einzelnen vorläufigen Schreiben unmöglich macht. Wir halten demnach dafür, dass es das Beste sey, jeder, der Theil zu nehmen gedenkt, lasse es darauf ankommen, wie sich die Sache, bey gehöriger Unterstuzung, von selbst formiren und die Schwierigkeit dann ebenfalls von selbst wegfallen werde. Gewagt wird ja dabey nichts: denn jeder Theilnehmer erhält für einen (nach Aller Eingeständnis) äusserst wohlfeilen Preis zwey so gute Opern, als sie eben jetzt in Deutschland sich wollen zu Stande bringen lassen, oder er empfängt und bezahlt gar nichts.

Diesemnach ersuchen wir alle, die Theil zu nehmen gedenken, uns mit vorläufigen Anfragen u. dgl zu verschonen, in ihren Briefen die Sache zu nehmen, wie sie liegt und in jenem Aufsatz angegeben worden, und sich über dieselbe bestimmt, wie dort gewünscht ist, zu erklären, auch diese ihre Erklärungen möglichst zu beschleunigen, damit zu dem angegebenen Termin, Ende des Monats May, das Resultat gezogen und bekannt gemacht werden könne. Nur Eine Abänderung sey uns erlaubt vorzuschlagen, und, da sie eben so nothwendig als billig ist, anzunehmen, dass sie von Allen, die sich nicht bestimmt dagegen erklären, zugestanden werde: den Komponisten der kleinern komischen Oper oder des sogenannten Spektakelstücks ist, nach Verhältniss, zu viel gebothen worden, dagegen ist für die Kopisten, vornehmlich der grossen Oper, bey weitem zu wenig ausgeworfen. Sollte demnach letzterer Mangel nicht durch Theilnahme in der Berrechnung nicht Genannter gedeckt werden, so schlagen wir vor, Einhundert Thaler von dem Honorar jenes Musikers zu diesem Bedürfniss zu verwenden.

Leipzig, den 30sten April 1804.

Die Redaktion und Verlagshandlung der musikal. Zeitung.

So schmeichelhaft mir das Zutrauen derer ist, die bey mir oder der Redaktion und Verlagshandlung der musikal. Zeitung vorläufig angefragt haben, ob ich Gedichte zu einer jener zu erwartenden Opern schreiben möchte: so habe ich mich doch für die Unterstützung dieses Vorschlag, weil ich ihn für gut und ausführbar halte, zu lebhaft verwendet, und muss, theils den Anstand nicht zu verletzen, theils Mancherley, die überall etwas Eigennütziges vermuthen, weil sie es überall in sich selbst finden, keinen Raum zu geben, jede vortheilhaften Anträge diesmal ablehnen.

Leipzig, den 30sten April 1804.

Friedrich Rochlitz.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten May. Nº. 32. 1804.

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. den 16ten April. Seit meinem letzten Briefe wurden hier die beyden Opern: der Calif von Bagdad von Boieldieu und Adelheid von Guesclin von Simon Meyer aufs Theater gebracht. Da sich in Ihren Blättern schon mehrere Nachrichten und gründliche Urtheile von andern Orten, über diese Stücke befinden: so brauche ich Ihnen weiter nichts zu sagen, als dass sie hier zu gefallen scheinen. — Hr. Fischer und Hr. Keilholz von Kassel sind hier angekommen, und haben ihre Stellen bey der hiesigen Oper bereits angetreten. Hr. Fischer trat zuerst als Figaro und Hr. Keilholz als Belmonte in der Entführung aus dem Serail, auf; auf dem Theater habe ich beyde noch nicht gesehen. Hrn. F. habe ich in einigen Konzerten und einen Theil der Soloparthie in der Schöpfung singen hören: wem er nicht gefallt, der darf die Ursache davon nicht in seiner Stimme suchen, denn diese ist gewiss schön; allein seine Methode ist nicht die einnehmendste. Hrn. Keilholz habe ich nur einige Arien und Duette in der Schöpfung singen hören, wo ich weiter nichts bemerken konnte, als dass seine Stimme zwar etwas schwach, aber sehr angenehm und ganz in seiner Gewalt zu seyn scheint. Das Publikum hat sich noch nicht über diese Sänger bestimmt geaussert. Es wird wohl hier, wie anderwärts gehen, wo hauptsächlich Liebhaber über Kunst entscheiden; man spricht für und wider, lobt und tadelt, ohne sich eben Rechenschaft über das Eine oder das Andere geben zu können; endlich behält eine Parthey die Oberhand, und nun wird gelobt, was diese lobt, und getadelt, was diese tadelt. So kömmt nicht selten ein geschickter Künstler an einem Orte in einen üblen Ruf, und ein weit weniger geschickter macht Glück. Es geht mit ihnen an solchem Orte wie mit Modewaaren.

Konzerte hatten wir, seit meinem letzten Briefe, häufig, nur zu häufig. Ich nenne sie Ihnen in chronologischer Ordnung. Am 9ten Marz gaben die Herrn P. C. und H. A. Hofmann ein Konzert; erster ist der bekannte Klavierspieler und der zweyte sein Bruder, eben so bekannt als Violinist. Sie liessen sich mit folgenden Stücken hören: Hr. A. Hofmann spielte ein neues, sehr schweres Violinkonzert von seiner Komposition mit gewohnter Fertigkeit und Präzision, zu allgemeiner Bewunderung des Auditoriums. Das Konzert hat viele originelle Gedanken, und schöne, ungewöhnliche Modulationen; nur schienen mir die Gedanken zu heterogen, und nicht genug zu einem Ganzen verbunden; auch hätte ich wenigstens gewünscht, das Konzert hätte einige — hundert Takte weniger gehabt, so schön es auch exekutirt wurde. Hr. P. C. Hofmann spielte ein Klaviersolo. Es war freye Phantasie, eine Schwierigkeit drängte die andere, und alle gelangen zum Erstaunen, wie es nur von so einem grossen Klavierspieler erwartet werden konnte. Indessen ist es freylich keine so leichte Sache, aus dem Stegreif zu phantasiren. Mattheson sagt, nach seiner derben Weise: Es gehören tüchtige Köpfe dazu, die voller Erfindungen stecken und

an allerhand Figuren (bisweilen mehr als gar zu) reich sind. Ich möchte es beynahe Unbesonnenheit nennen, freye Phantasie auf dem Anschlagsattel eines Konzerts anzukündigen, (Hr. Hofmann that dieses nicht,) da sie nur in einem glücklichen Moment der Begeisterung gelingen kann, und in diesem befinden sich auch die ausgezeichnetsten und ausgebildetsten Genies nicht immer; am wenigstens lässt es sich voraus bestimmen. Kunstfertigkeit in allem Betracht zu zeigen, wird dann wohl die Hauptabsicht der freyen Phantasie, und der Künstler ist dabey freylich an keine strenge Ordnung gebunden: allein Unordnung gefällt nie lange; Schwierigkeiten, die nur die mechanische Fertigkeit des Ausführers zeigen und Bewunderung erregen sollen, unterhalten nicht lange, ermüden den Zuhörer gewöhnlich eher als den Spieler, und verfehlen den Zweck. Ich meyne daher, Schwierigkeiten müssen immer mit angenehmen melodischem Gesang, in Kontrast gestellt seyn, wenn sie erkannt werden und Effekt machen sollen. — Hr. Hofmann phantasirte ziemlich lange und sehr schwer, ob er sich gleich, nach seiner eigenen Aeusserung, heute nicht sehr dazu aufgelegt fühlte; Andere wollten es ohnedies bemerkt haben. Er ist in Diensten des Herrn Bernard in Offenbach; da ihm aber seine Dienstgeschäfte viel Zeit übrig lassen, so giebt er hier viel Unterricht im Klavier, und hat mehrere Liebhaberinnen gebildet, die seiner würdig sind. Er ist unstreitig einer der geübtesten, sichersten Klavierspieler, und ich kann mir keine Schwierigkeit für dieses Instrument denken, die ihm auszuführen unmöglich wäre. Einige Klaviersachen von ihm, die durch den Druck bekannt sind, werden meine Behauptung schon unterstützen, wenn Sie ihn nicht selbst gehört haben.

Am 16. März gab Hr. G. Hofmann, Klarinettist am hiesigen National-Theater ein Konzert, vielleicht zu seinem Schaden. Er hatte nur wenig Subscribenten, und obgleich die Einnahme am Eingang viel beträchtlicher gewesen seyn mag, so dürfte sie doch schwerlich an die Summe der Ausgaben reichen. Es war mir sehr leid um ihn, denn dieser Künstler besonders verdient Unterstützung und Aufmunterung. Er spielte heute, wie allemal, mit allgemeinem Beyfall und dieser wurde ihm laut — nur allzulaut zu erkennen gegeben, so dass er fast in jedem Solo durch Applaudiren unterbrochen wurde. Das Konzert, welches er spielte, war von Riotte, und recht hübsch, ob es gleich zu den ersten Versuchen des Verfassers gehörte. Hr. Riotte spielte ein Klavier-Konzert von seiner Komposition, welches Talent verrieth; nur hat Er dieses sein Talent selbst zu sehr verrathen wollen. Das Konzert hatte eine ungewöhrliche Form. Es fing z. B. mit einem Klavier-Solo, mit eingestreuter Orchesterbegleitung an, und im Rondo, aus es dur, trat ein Satz aus c moll ein, welcher gar sierlich von einer — grossen Trommel und einem Triangel begleitet wurde. Diese Fasteleyen (anders weiss ich sie nicht zu benennen,) machten aber die Wirkung nicht, die sich vielleicht der Verfasser davon versprochen hatte. Ueberhaupt würde ich es einem Anfänger in der Komposition widerrathen, mit gesuchten Eigenheiten zu früh öffentlich aufzutreten, und zwar sowohl der Sache, als seiner selbst wegen — obschon ich gewiss kein Vertheidiger des gar zu alltäglichen Zuschnitts vieler Konzerte bin. Hr. Riotte trat heute zum erstenmal öffentlich als Spieler und Komponist auf. Er bildet sich unter dem Hrn. Kapellmeister A. André in Offenbach.

Am 21sten März gab Hr. Heroux sen., Flötist beym hiesigen National-Theater, ein Konzert. Er gewährte allen Zuhörern durch sein angenehmes Spiel grossen Vergnügen, besonders da er lange nicht öffentlich gespielt hatte, und ein sehr schönes Konzert aus d von A. E. Müller spielte. Die Konzerte von diesem Komponisten gehören unstreitig unter die besten, welche man für dieses Instrument hat. Mir gefällt besonders eins von ihm aus E moll, das sich in allem Betracht sehr zu seinem Vortheil auszeichnet. Es erfordert aber einen gebilde-

ten Spieler, und einen ganz andern Vortrag, als die gewöhnlichen Flöten - Konzerte. Herr Heroux wusste das Eigene auch des von ihm vorgetragenen Konzerts sehr gut zu bemerken und in seinem Spiel vortrefflich, auch in kleinen, dem Scheine nach weniger bedeutenden Stellen, wiederzugeben. Eine Liebhaberin, Mad. Müller, spielte ein Klavier-Konzert aus B dur von Mozart, mit ausserordentlicher Fertigkeit. Auch bekam man eine Concertante für Hoboe, Klarinette, Horn, Flöte und Violoncell von Widerkehr zu hören, die ich zu den schlechtesten Stücken dieser Art rechnen möchte.

Demoiselle Meyer gab am 25sten März ein Konzert. Sie sang, wie gewöhnlich, schön und mit viel Beyfall. Hr. Mangold, Violoncelliat in Diensten des Hrn. Bernard zu Offenbach, spielte ein Konzert von Arnold, mit viel Fertigkeit und Ausdruck. Besonders zu loben ist auch sein schöner Ton; nur hätte ich gewünscht, er hätte das Getudel im Flageolett in den Kadenzen ganz weggelassen: denn wenn dieses nicht mit viel Delikatesse und sehr selten angebracht wird, so ist es widerlich. Mit Hrn. Nenninger (Violinisten auch in Diensten des Herrn Bernard,) spielte er noch eine Concertante, für Violin und Violoncell von Romberg, eben auch sehr brav. Hr. Nenninger ist ein sehr guter Violinspieler: nur ist zu verwundern, dass ihm nicht möglich scheint, einen Triller zu machen. Uebrigens ist diese Concertante gewiss eins der besten Stücke der Art unter allen, die gegenwärtig bekannt sind, und eben so effektvoll, als streng und kunstreich geschrieben.

Am Charfreytage führte Herr Musik - Direktor Schmidt im Schauspielhause die Schöpfung von Haydn, zu seinem Vortheil, auf. Das Orchester war stark besetzt, da sehr viele Liebhaber an den Geigen - Instrumenten standen, und alles wurde aufs pünktlichste exekutirt. Es ist nur Schade, dass wir auch hier Posaunen und Contrefagott unbesetzt lassen müssen. Die Solo - Singparthien schienen mir unter zu viele Sänger und Sängerinnen vertheilt; denn nicht weniger als neun Personen traten wechselsweis auf, dadurch entstand (abgerechnet dass z. B. der Engel Raphael in verschiedenen Stimmen und Dialekten sprechen musste) manche kleine Unordnung, die wenigstens dem aufmerksamen Zuhörer nicht ganz entging. Dieses abgerechnet, wurden die Soloparthien durchgängig gut, und manche vortrefflich gesungen. Die Chöre gingen über alle Erwartung gut, obgleich das Personale, zum Nachtheil des Ensemble, zu getrennt stand. Die Recitative wurden vom Violoncell durch Hrn. Arnold zwar vortrefflich accompagnirt, allein ich verspreche mir von zweckmässiger Fortepiano - Begleitung doch weit bessere Wirkung. Warum man hier diese nicht jener vorzieht, weiss ich nicht. Denen, die behaupten, es wäre unter den vielen hiesigen Klavierspielern keiner, der diesen Posten ganz füllen könnte, kann ich unmöglich glauben. Ich kann nicht unbemerkt lassen, dass Herr Musikdirektor Schmidt vor der Aufführung mehrere sehr zweckmässige Proben hielt, und bey der Hauptprobe auch keinen kleinen Fehler durchschlüpfen liess, sondern mit aller Freymüthigkeit, doch bescheiden, auch die Liebhaber korrigirte. Obgleich dieses Stück hier schon mehrmals gegeben worden, so war das Haus doch wieder gedrängt voll, und der Beyfall allgemein. Ich glaube auch, dass, je öfter man dieses Haydnsche Werk hört, je bestimmter fühlt man, wie die ausgezeichneten Schönheiten manches einzelne Schwächere, wozu der Text verleitet hat, fast ganz verschwinden lassen; statt dass bey den ersten und flüchtigen Anhörungen, wie der Erfolg bewiesen hat, diese mehr auffielen und mit unbescheidenem Jubel gerügt wurden. Zwischen dem ersten und zweyten Theile wurde eine Concertante für Flöte, Hoboe, Horn, Fagott und Violoncell von Krommer gegeben; allein so gut auch diese Musik seyn mag, und so vortrefflich sie exekutirt wurde, so fand man sie doch gegen den kraftvollen Schlusschor des ersten Theils ma-

ger, und ich möchte es nicht zur Nachahmung empfehlen, zwischen so einem guten Gesangstück, Intrumentalstücke hören zu lassen. Durch Vermittelung der Direktion des Liebhaber - Konzerts wurde am 31ten März zum Vortheil der sämmtlichen Mitglieder des Theater-Orchesters, welche bey dem Liebhaber-Konzert angestellt sind, eine grosse musikalische Akademie gehalten. Die Direktion des erwähnten Konzerts nahm nicht nur alle Unkosten auf sich, sondern veranstaltete, besonders durch die rühmliche Bemühung des Hrn. von Hennezel, auch eine sehr beträchtliche Subskription. Ueberhaupt darf ich nicht unerwähnt lassen, dass Hr. von Hennezel bey diesem Unternehmen rastlos bemüht war, den Künstlern eine gute Einnahme zu verschaffen und ihnen alle Unkosten zu sparen. Er erreichte seinen Zweck: der Saal war ganz voll Zuhörer. Durch seine Fürsprache liessen sich auch nur Liebhaber und Liebhaberinnen mit Solos hören. In der ersten Abtheilung folgte auf die schöne militairische Sinfonie von Haydn, die sehr gut ausgeführt wurde, ein Klavier - Konzert aus E dur von Wolfl, gespielt von Dem. Geyer. Es ist unstreitig eins der schwersten — auch wohl der schönsten — Konzerte, die man für dieses Instrument hat, und Dem. Geyer spielte es vortrefflich. Die Kadenz war von Hofmann, und hatte vielleicht noch grössere Schwierigkeiten, als das Konzert selbst: und dennoch wurde sie ebenfalls zum Bewundern präcis und leicht ausgeführt. Ueberhaupt zähle ich diese Liebhaberin unter die besten Klavierspieler — was mechanische Fertigkeit betrift; dass sie aber in der Folge vielleicht allen Forderungen entsprechen wird, die nur an Virtuosen von Profession gemacht werden können, lässt sich von ihrem Talent und Fleiss erwarten, dem zufolge sie jezt auch, unter Anleitung des Hrn. Hofmann, Komposition studirt. Dem. Guaita sang eine Arie mit Chören von Cimarosa wahrhaft schön; so gut indess die Soloparthie ausfiel, so schlecht gingen die Chöre, die überhaupt hier vernachlässigt werden. Herr d' Orville spielte ein Violin - Konzert von Franzl sehr nett. Die zweyte Abtheilung wurde mit einer Ouverture, la chasse du jeune Henri — den Komponisten weiss ich nicht — eröffnet. Mag sie auch vielleicht ein berühmter Mann geschrieben und ihr Ruf in Paris nicht unbeträchtlich seyn: sie ist voller Abgeschmaktheiten. Des Winselns, Bellens und Hörnergetons ist kein Ende. Ich war recht herzlich froh, und mit mir mehrere, als endlich das Ende da war. Mad. Schweizer sang eine Scene mit Chören von Farinelli. Diese gefühlvolle Sängerin riss heute wieder alle Herzen an sich. Zum Beschluss wurde eine sechzehnstimmige (freylich, eigentlich nur laut Anschlagzettels sechzehnstimmige) Harmonie von Mozart gegeben. Da aber die Zuhörer des Guten heute so müde, als die Musiker waren: so wurde mit dem ersten Allegro die Akademie geschlossen.

Am ersten Osterfeyertage wurde im Schauspielhause ein grosses Vokal- und Instrumental - Konzert gegeben. Das Publikum hatte aber noch an den Musiken der vorhergehenden Abende zu verdauen, daher war das Haus sehr leer. Zu Anfang der beyden Abtheilungen wurden eine Sinfonie von Haydn und die Ouverture aus Così fan tutte von Mozart, mit der Kraft, Präzision und Sicherheit gegeben, wie man es von dem hiesigen Orchester gewohnt ist. Mad. Lange sang eine Arie so vortrefflich, wie man sie nur von dieser kunstreichen Sängerin hören kann. Hr. Fischer sang ein Recit. und Arie aus Camilla von Pär, aber nicht so, wie man sie hier zu hören gewohnt ist. Besonders verstiess er, indem er bey affektvollen Stellen entweder zu weinerlich wurde, oder allzu sehr schnaufte, so wie er auch seine Stimme zu oft und ohne Noth ins Falsett übergehen liess. Hr. A. Hofmann spielte ein Violin-Konzert von seiner Komposition, wie man es von ihm gewohnt ist, das heisst — gut. Auch wurde die schon erwähnte Concertante von Widerkehr wieder gegeben. Die Künst-

ler spielten sie vielleicht mit Unwillen und auch nicht vorzüglich, während das kleine Auditorium sich ziemlich laut durch Gespräche zu unterhalten suchte. Zum Beschluss wurde das Finale aus Così fan tutte, recht brav gegeben, und damit waren die Konzerte für diesen Winter geschlossen.

Leipzig. In den Konzerten während der Ostermesse hörten wir verschiedene noch gar nicht, oder doch sehr wenig bekannte Werke, die zu bedeutend waren, als dass wir unsre Leser nicht wenigstens darauf aufmerksam machen sollten.

Hr. Kapellm. Righini gab uns noch ein Konzert, und in demselben ausgewählte Stücke aus seiner grossen Oper Tigrane, und eine Missa von seiner Komposition. Da seit einiger Zeit über Hrn. R.s so sehr schätzbare Werke in diesen Blättern oft und ausführlich gesprochen worden, begnügen wir uns diesmal mit der Relation, dass beyde Kompositionen ausgezeichneten Beyfall fanden. In der Missa fanden wir vornehmlich die Sätze: Qui tollis peccata mundi, Cum sancto spiritu, und Et incarnatus est, von ungemeiner Schönheit. Die Soloparthieen wurden durch Hrn. Fischer von Berlin, seine Dem. Tochter, und einen jungen Tenoristen, Hrn. Müller aus Dresden, der zum Breslauer Theater gehet und ausser einer sehr angenehmen Stimme auch nicht wenig Bildung für seine Kunst besitzt — zur Freude aller Zuhörer ausgeführt.

In einem Konzert des beliebten Mandolinspielers, Hrn. Bortolazzi, worin er seine Zuhörer auch diesmal angenehm unterhielt — wurde durch unsern braven Riem ein neues Quartett von Dussek, für Pianoforte, Violin, Viola und Violoncello, zum erstenmal öffentlich producirt, das durch gediegenen innern Gehalt für die Mühe, welche die Besiegung seiner grossen Schwierigkeiten erfordert, reichlich entschädigt, und ganz gewiss unter das Vorzüglichste gehört, was dieser Künstler jemals geliefert hat.

Aus den andern, wöchentlichen Konzerten sind von ganz neuer, oder doch noch fast unbekannter Musik vornehmlich folgende Stükke auszuheben:

Zwey Scenen von Righini: Lo giuro, io non respiro che per amarti etc. und: Ah cara sposa! Ah mia sventurata cagion di tenerezza etc. welche beyde meisterhaft gesetzt sind und von Dem. Fischer auch so gesungen wurden. — In einem neuen Psalm von Anger und Bergt zeichneten sich die Stellen, von den Worten: Wir Staub, und du der Welten Schöpfer — bis: Wenn Schlummer auf des Müden Auge thaut, sehr vortheilhaft aus. — Keiner Gesellschaft von Musikern und Freunden der Kunst kann es gleichgültig seyn, dass endlich auch eine zweyte Sinfonie von Beethoven so eben erschienen ist. (Gestochen in Wien, im Kunst- und Industrie-Comtoir.) Sie ist ein merkwürdiges, kolossales Werk, von einer Tiefe, Kraft, und Kunstgelehrsamkeit, wie sehr wenige —; von einer Schwierigkeit in Absicht auf Ausführung, sowol durch den Komponisten, als durch ein grosses Orchester, (das sie freylich verlangt,) wie ganz gewiss keine von allen jemals bekannt gemachten Sinfonieen. Sie will, selbst von dem geschicktesten Orchester wieder und immer wieder gespielt seyn, bis sich die bewundernswürdige Summe origineller und zuweilen höchstseltsam gruppirter Ideen enge genug verbindet, abrundet, und nun als grosse Einheit hervorgehet, wie sie dem Geiste des Komponisten vorgeschwebt hat; sie will aber auch wieder und immer wieder gehört seyn, ehe der Zuhörer, selbst der gebildete, im Stande ist, das Einzelne im Ganzen und das Ganze im Einzelnen überall zu verfolgen und mit nöthiger Ruhe in der Begeisterung zu geniessen — zu geschweigen, dass sich auch jeder an so ganz Eigenthümliches, als hier fast alles ist, doch erst ein wenig gewöhnen muss. Wir

sagen das nicht nur Andern, sondern auch uns selbst, und gehen darum jetzt noch eben so wenig in ein bestimmteres Urtheil ein, als wir darüber ein Aufheben machen, dass diese erste Aufführung, zu welcher nur Eine kurze Probe möglich war, nicht ganz gelang. Dies Werk allen Orchestern von Sinn, Geschicklichkeit und ausdauerndem Fleis, und allen Zuhörern, denen Musik mehr ist, als zeitkürzendes Amüsement, zu empfehlen, wird hoffentlich nicht nöthig seyn.

Eine Gesellschaft von hiesigen Freunden der Tonkunst lässt unsern wackern Matthai, (Violinisten, vormals in Dresden,) so eben nach Paris reisen, und unterstützt ihn so, dass er sehr anständig dort leben und die Kreutzer, Baillot, Lafond etc. benutzen kann.

Wien d. 2ten Mai. Der berühmte Kastrat Crescentini, welcher schon vor sieben Jahren hier mit ungemeinem Beifalle gesungen hatte, trat den 28ten April wieder in Giuletta e Romeo auf. Er machte viele Sensation, ich will mich deswegen in ein näheres Detail einlassen. Shakespears Romeo und Julie ist von dem italienischen Dichter ein wenig unbarmherzig mitgenommen worden. Romeo's Vater, der rauhe aber brave Tybalt, der ehrwürdige Mönch, die geschwätzige Amme sind verschwunden, und ein Freund beider Häuser ists, der Julien den unheilbringenden Trank reicht. Auch hat der italienische Dichter, wie einst Garrik, Shakespearn dadurch zu verbessern gesucht, dass er Julien noch vor Romeo's Tode erwachen lässt. Aber, wie ein grosser neuer Kunstrichter sehr richtig bemerkt, die Rührung wird durch diese Scene überspannt, und geht zu jener Erbitterung gegen das Geschick über, die den Eindruck widrig und unangenehm macht, und das Gemüth zerreisst, statt es erschütternd zu erheben. Doch genug von einem Stoffe, bey welchem des Dichters Bestreben einzig dahin ging, einen Sänger, es koste was es wolle, glänzen zu lassen.

Die Musik von Zingarelli hat die gewöhnlichen Fehler und Vorzüge der neuern italienischen Theaterkompositionen, das heisst: eine leichte, fliessende, angenehme Melodie, und einen guten, effektvollen Stimmensatz, aber eine grosse Vernachlässigung der Harmonie, der Instrumentalparthieen und vorzüglich der Charakteristik. Gleich die heitere, fröhliche, leichte, oft ans Gemeine streifende Ouvertüre aus C dur würde viel eher zu jeder komischen oder romantischen, als zu dieser hoch tragischen Handlung passen; selbst das allgemein beliebte ombra adorata u. s. f. passt nicht ganz an seine Stelle, wo Romeo in tiefster Wehmuth den Schatten seiner Geliebten anspricht. Ein neu eingelegtes Finale von Joseph Weigel gefiel nicht vorzüglich. — Crescentini ist ohne Zweifel einer der ersten Sänger, die jetzt in Europa leben. Seine Stimme, die er mit weiser Zurückhaltung braucht, ist unbeschreiblich angenehm, rund, rein und biegsam; seine Manieren voll hoher Kunst und ästhetischer Richtigkeit, ohne im geringsten überladen zu seyn. Besonders schön und eigen ist das reine, immer verstärkte Schweben seiner hinreissenden Stimme, womit er in einer Stelle immer crescendo bis zum höchsten a emporstieg, und dann diese Note mit klingender, volltönender Gewalt durch mehrere Takte aushielt. Da C. höchst richtig intonirt, und mit diesen musikalischen Vorzügen auch ein angenehmes, zuweilen sehr feuriges Spiel verbindet, so kann man einen kleinen Mangel an tieferen Tönen sehr leicht bei ihm entschuldigen. — Mad. Marianna Sessi, welche die Giuletta sang, wandte alle Kraft und Kunst an, mit ihrem neuen Nebenbuhler um den Preis zu ringen. Wirklich leistete sie ganz ausserordentlich viel, und erhielt den verdientesten Beyfall, nur dass selbst Crescentini's Gesang zuweilen durch die zu grosse Anstrengung ihrer, schon von Natur starken Stimme ver-

schlungen wurde, besonders wenn er den Sezond in tieferen Tönen übernahm, wie das zum B. in dem Duette des ersten Akts: Dunque mio bene u. s. f. der Fall war. Mit Brizzi als Juliens Vater war man nicht ganz zufrieden, auch ist seine Rolle von dem Dichter und Komponisten sehr in Schatten gestellt.

Den 3oten April gab Brizzi zu seiner freyen Einnahme zwey italienische Kantaten. Die erste: Abeillard und Heloise in Elysium, war von Pär komponirt und mit Chören und Tanzen verbunden; zu der zweyten: der Götterbund in Oestreich, hatten Bronta, Terziani und Cordelieri die Musik gesetzt. Beyde Kantaten sind unbedeutend und gefielen nicht. Am besten war das Finale der zweyten von Cordelieri, in dem ein hübsches Terzett vorkommt, das wie ein Canon anfängt, aber nicht ausgeführt ist.

Nachtrag zu den Konzerten.

Bey Herrn von Würth gingen die trefflich besetzten Privatkonzerte bis an das Ende der Fastenzeit fort. Alle neu hier angekommenen Virtuosen, die Herren Metzger und Flat, Kalmus, Pou, Kalkbrenner, Thieriot, dann unsere meisten vorzüglichen Dilettanten, das Fräulein von Kurzböck, Baron Krufft, der junge Brehm und Cermi liessen sich dort hören. Man gab mit sehr weniger Ausnahme nur Werke der berühmtesten Meister, nämlich: Mozart, Haydn, Cherubini, Beethoven, Eberl, Winter, Mehul u. v. a. Herr Klement, Violindirektor am Theater an der Wien, dirigirte diese Musiken, und schloss sie mit einem Konzerte von seiner Komposition, das er recht rein, angenehm und zierlich vortrug.

Der Violonzelliat Kalmus gab ein zweytes, sehr häufig besuchtes Konzert im Jahnischen Saale. Am bedeutendsten war dabey ein neues, sehr schönes, aber auch etwas schwieriges Duo von Eberl, das dieser letztere selbst mit Kalmus auf dem P. f. so präciss, rasch, und feurig vortrug, als man es von einem so starken Spieler erwarten kann. Seit E. in seinen neuesten Kompositionen das wilde Feuer seines kräftigen Genies zu bändigen, und seinen Stoff zu beherrschen gelernt hat, eilt er mit Riesenschritten dem Höchsten der Kunst zu. Kalmus hat sehr viel Leichtigkeit und Zartheit, und ein schönes Flaschinet, doch wird er vielleicht von den hiesigen Violoncellisten, den beiden Kraft, an rundem und ausdrucksvollem Ton übertroffen.

Berlin den 3oten April. Den 8ten dieses gab Herr Kleinheinz aus Wien bey seiner Rückreise von St. Petersburg ein Konzert im Theatersaal. Er selbst spielte ein von ihm gesetztes Konzert fürs Fortepiano, das aber weniger gefiel, als ein auch von ihm komponirtes Quintett fürs Fortepiano mit Begleitung Blas - Instrumenten, welche die Herren Tausch, Westenholz, Bärmann und Jahn spielten. Sehr brav war ein grosses konzertirendes Sextett von Beethoven, auch gefielen eine Arie von Cimarosa von Mad. Schick gesungen, und eine von Hrn. Gern gesungene Arie. An demselben Orte gab am 12ten Mad. Westenholz, Kapellmeisterin des Herzogs von Meklenburg in Schwerin, ein zweytes Konzert, das nicht weniger die zahlreichen Zuhörer befriedigte, als das erste. Sie selbst spielte ein Fortepianokonzert von Mozart, und, von ihr gesetzt, eine Sonate, Adagio und Rondo auf der Harmonika. Ihre Tochter sang mit ziemlichem Ausdruck und nicht ohne Fertigkeit einige Arien von Righini und Mozart. Die Hrn. Möser und Gross spielten ein Duo von Giornowichi für Violin und Violoncell, und die Hrn. Bärmann, Schwarz, Streblo und Griebel einige Piecen für vier Fagotts von Tausch. Den 25sten, am Bussztage, wo die Vorstellungen des Nationaltheaters ausgesetzt werden, gab der Hr. Musikdirektor Weber in demselben Lokal, Händels Messias, nach Mozarts Bearbeitung. Die

Sänger und Sängerinnen des Nationaltheaters, besonders Mad. Schick und Mad. Eunike, und die Hrn. Gern und Eunike, hatten die darin vorkommenden Soloparthieen übernommen, und so konnten wir Popens Charakteristik Handels sehr wahr finden, wenn er ihn den Riesen Briareus nennt, der die Seele mit hundert Händen ergreift, erschüttert und zum Himmel emporreisst. Nur Schade, dass im ersten Theil des Oratoriums das Recitativ: denn siehe eine Jungfrau ist schwanger etc. und die darauf folgende Arie: O du der Gutes predigt zu Zion etc. weggelassen wurden, und dass durch eine ähnliche, vielleicht nicht vorbereitete Weglassung des Recitativs: dann wird erfüllt etc. und des Duetts: der Tod ist verschlungen etc. im dritten Theil, das darauf folgende schöne Chor: Drum Dank dir etc. ganz entstellt gegeben ward. Desto allgemeiner war die Bewunderung des schönen Chors im zweyten Theil: Hallelujah. — Nach monatelangen Pausen gab endlich das Nationaltheater auch eine musikalische Neuigkeit. Am 16ten ward nämlich zum Benefiz der Demois. Döbbelin zum ersten- und letztenmal gegeben: der portugisische Gasthof, nach dem Franzos. von Treitschke. Musik von Cherubini. Das Stück hatte das Schicksal, wie an andern Orten, ausgepocht zu werden, so dass man es noch in den letzten Zügen gewaltsam erdrückte.

Anekdote.

Kirnberger machte in frühen Jahren oft kleine Reisen zu Fuss, und gewöhnlich mit sehr geringer Habe. Einesmals war auch diese aufgezehrt, er hatte keinen Heller, und war doch sehr hungrig. Da er eben durch — ich weiss nicht mehr, welches Städtchen gehet, regt das blinkende Schild von einem der besten Wirthshäuser seinen Appetit so lebhaft auf, dass er dem Triebe, in die Gaststube zu gehen und sich zu essen geben zu lassen, nicht widerstehen kann, ohngeachtet er nicht weiss, wovon er die Mahlzeit bezahlen soll. Indem er sichs wohlschmecken lässt, rasiert der Barbier des Orts den Gastwirth, erzählt Stadtneuigkeiten, und unter andern auch etwas von dem Kantor an der Schule und Hauptkirche. K. bemerkt, dass man mit grosser Achtung von ihm und seinen musikalischen Kenntnissen spicht. Die Mahlzeit ist verzehrt: K. fragt zitternd und zagend: Was bin ich schuldig, Herr Wirth? — „Acht Groschen.“ — K. bittet um ein Blatt Papier, Feder und Dinte, schreibt einen Kanon von seiner Erfindung auf, und bittet nun den Barbier, zum Herrn Kantor zu gehen, ihm dies Blatt zu geben, und sich dafür acht Groschen auszubitten — weil, was auf dem Blatt stünde, so eben blos für ihn niedergeschrieben worden wäre. Der Barbier gehet, kömmt wieder: Da sind acht Groschen, und hier noch zwey — die sind wohl für meinen Weg? K. liess sie ihm gern, bedung sich nur ein, dass er ihm den Bart abnähme, und wanderte dann, eben so leicht, zufrieden und sorgenfrey, als vorher, weiter fort.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. N°. XII. 1804.

Erklärung.

Vom Monat Junius dieses Jahres an gebe ich den Antheil, den ich an der Redaktion der musikalischen Zeitung gehabt habe, auf. Nach den mit aller Sorgfalt getroffenen Vorkehrungen wird der Gang dieses Instituts dadurch nicht im geringsten gestört; auch werde ich, wie bisher, Beyträge liefern. Ich zeige jenes auch darum an, damit diejenigen, welche sich in Angelegenheiten der Redaktion, oder auch in solchen, die man glaubte allenfalls unter diese Rubrik bringen zu dürfen, bisher an mich gewendet haben — mich damit von nun an gänzlich verschonen.

Leipzig, im May 1804.

Friedrich Rochlitz.

Verlagsartikel von Rudolph Werckmeister (Bureau de Musique) in Oranienburg bey Berlin.

Ostermesse 1804.

Bach, W., Andante spagnuolo pour le Pianoforte. 4 Gr.

Baum, Walzer für das Pianoforte. 2 Gr.

Beczwarzowsky, Himmel u. a. Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianof. und mit besonderer Begleitung der Guitarre, von Ambrosch. 16 Gr.

Cherubini, 2 Marches p. le Pianof. 4 Gr.

Ebell, C. H., Romanze und Lied, mit Begleitung des Pianof. 4 Gr.

Ferrari, J. G., 12 Duettinos p. deux Flûtes. Liv. I. 12 Gr.

Gross, H., Sonate p. le Violoncelle avec. accomp. de Basse, Oeuvre I. 16 Gr.

Gross, H., 8 Variations p. le Vlle av. acc. de Basse. 8 Gr.

— — Marche p. le Pianof. 3 Gr.

— — Liedchen an ein Abendlüftchen mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

— — Andantino p. le Pianof. 4 Gr.

Gürrlich, Marche p. le Pianof. 2 Gr.

Himmel, F. H., 6 Romances des oeuvres de Florian avec la traduction allemande. Accomp. du Pianof. ou de la Harpe. Cah. I. 1 Thlr.

— — 12 Variations p. le Pianof. sur l'air (Ich klage dir o Echo). 8 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. du Violon et Vlle. Oeuv. XVII. Liv. I. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 12 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Polonaise favorite p. le Pianof. 4 Gr.

— — Gesellschaftslied m. Begl. d. Pianof. 4 Gr.

— — Die Freude m. Begl. d. Pianof. 4 Gr.

— — 12 deutsche und franz. Lieder mit Begleit. der Guitarre. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 2 Menuettes p. le Pianof. composées pour sa Majesté la Reine de Prusse etc. 8 Gr.

— — Quadrille de la Reine executée à la fête donnée à la Reine de Prusse le 12. Mars 1804. à Berlin, arrangée p. le Pianof. 16 Gr.

— — Waldlied mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

— — Lebenslied m. Begl. d. Pianof. 4 Gr.

— — Gesänge aus Tiedge's Urania m. Begl. des Pianof. unter d. Presse.

— — Reichardt und Righini, 6 deutsche Lieder m. Begl. d. Pianof. 16 Gr.

— — Portrait, gestochen von Bolt. 12 Gr.

Hurka, F. F., Neujahrsgeschenk, bestehend in 6 Liedern mit Begl. des Pianof. 16 Gr.

Hurka, F. V., Liedchen an Minna m. Begl. d. Pianoforte. 4 Gr.

Latour, Marche la plus nouvelle de Bonaparte avec Variations. 6 Gr.

Monatsfrüchte für Klavier und Gesang 1ster Jahrgang bestehend aus 6 Heften, Pränumerationspr. 3 Thlr. Ladenpreis à Heft 1 Thlr. 6 Gr.

Möser, Quadrille der Bergschotten getanzt auf dem grossen Maskenballe in Berlin, den 12. März 1804. f. d. Pianof. 8 Gr.

Naumann, (aus dessen Nachlasse) 12 Canons f. 3 Stimmen mit ital. und deutschem Text. 16 Gr. Unter der Presse.

Nisle, 12 Duettinos p. deux Cors, Oeuv. I. 12 Gr.

— — 6 Trios pour 2 Cors et Vlle. Oeuvre II. 18 Gr.

— — 6 Echos p. 2 Cors. Oeuvre III. 12 Gr.

Radziwill, Fürst Anton, Duettino für 2 Singstimmen mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

Reichardt, J. F., 12 Variations pour le Pianof. 10 Gr.

— — 12 Elégies et Romances av. acc. du Pianof. et de la Harpe. 1 Thlr.

— — Ode an die Unschuld mit Begleitung des Pianof. 4 Gr.

Righini, 12 deutsche Lieder, IX. Werk, (in Commission) 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, D., Polonaise favorite, chanté de Billington, p. le Pianof. 8 Gr.

Tausch, Pièces d'Harmonie p. 2 Clar., 2 Cors et 2 Bassons, tirées de Minerve et Dedale p. Righini. 1 Thlr. 8 Gr.

Weihnachtsgeschenk, musikal., bestehend in 6 Liedern v. Himmel, Reichardt und Righini. 16 Gr.

Willmann, 6 Duetten f. 2 Viol. für Anfänger und Geübtere. 16 Gr.

X. Y. Z., 3 Lieder im Grecourschen Geschmack mit Begl. des Pianof. 10 Gr.

Zeuner, C., Polonaise p. le Pianof. 4 Gr.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Baer, F., Pieces favorites de l'Op. der lustige Schuster, arrang. p. le Pianof. avec Viol. ad lib. 1 Thlr. 8 Gr.

Amon, J., Recueil de 26 Cadences ou Points-d'Orgue faciles p. la Flûte. Op. 21. 16 Gr.

— — Recueil de 28 Cadences ou Points-d'Orgue p. le Pianof. Op. 22. — 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Quatuors conc. p. Cor, Viol., A. et Vlle. 2 Thlr.

Fraenzl, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. conc. Op. 9. No. 1 — 3. 4 Thlr.

— — 5me Concerto pour le Violon. Op. 6. 2 Thlr. 16 Gr.

Wranitzky, A., Concerto pour Violon. Op. 11. 2 Thlr. 8 Gr.

Krommer, F., 3 Quintetti p. 2 Viol., 2 A. et B. Op. 26. 3 Thlr.

— — 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Violonc. Op. 34. 2 Thlr.

— —. Concerto p. 2 Clarinettes princ. Op. 35. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Concerto p. la Clarinette. Op. 36. 2 Thlr.

Cimador, Mama mia etc. Air favori nouvellement varié av. acc. de Pianof. 12 Gr.

Knecht, J. H., Musikalischer Katechismus oder kurzer Inbegriff der allgem. Musiklehre. 12 Gr.

Muller, C. G., 10 Variations sur le Thême: Kind willst du ruhig schlafen. Op. 14. 12 Gr.

Winter, P., Marches et Airs de danse de l'Opera: Tamerlan. 12 Gr.

Wiedebein, C. G., Variations p. 2 Flûtes, Op. 3. 8 Gr.

Kuittelmayer, L., Allemandes p. le Pianof. à 4 mains. 19 Gr.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten May. Nº. 33. 1804.

MISCELLEN.

1.

Bemerkungen über eine Stelle im Intelligenz-Blatte der Jenaischen allgemeinen Literatur-Zeitung, 1804. Nro. 13. pag. 99.

Am angeführten Orte findet man folgende Stelle: „Dass Imagination das überwiegende Seelen-Vermögen beym Italiener sey; und dass diese niemals ohne innigeres und leiseres Gefühl zu seyn pflege, ist keinem Zweifel unterworfen. Ausser andern Merkmalen kündigt sich dies letztere beym Italiener durch seine herrschende Liebe zur Musik an, deren wir, als sehr charakteristisch, besonders erwähnen müssen. Oft genug hat man von den mächtigen Wirkungen dieser Kunst auf das Herz und die Imagination gesprochen, allein selten den Nachtheil derselben in Anschlag gebracht. Diesen müssen wir, ohne eine von den schönen Wirkungen der Musik leugnen zu wollen, hier vornehmlich berücksichtigen. Die Empfindungen, welche die Musik erregt, sind ohne Gegenstand, die dabey in der Seele erwachenden Bilder ohne Klarheit, die leise Geistersprache der Töne ist ohne Deutlichkeit und somit die Musik in Einer Hinsicht auf die unterste Stufe der schönen Künste gestellt. Poesie und Malerey sprechen durch ihre Darstellungen den Geist rein und bestimmt an, der frey und lebendig sich durch ihre Ideen in die Welt der Ideale erhebt, indess die Musik mit ihrem unsichtbaren Zauber ihn befangt, und in den Sinn herabzieht. Was diess für Wirkung haben müsse, springt in die Augen. Vorherrschend wird der Sinn, der Geist verliert an Energie, die Stimmung zur Schwärmerey ist vorhanden" u. s. w.

Es ist noch nicht lange her, dass der Musik dieser Vorwurf, von Gelehrten insbesondere, gemacht wird; und vielleicht war es Kant, der darauf zuerst hindeutete, dass die Tonkunst ihrer Natur nach ihre Verehrer und Ausüber zur Sinnlichkeit herabziehe. Dieser Satz erhält in obiger Stelle um so mehr Gewicht, da er hier mit so vieler Evidenz und so bündig erscheint und da jede Zeile der ganzen übrigen Betrachtung über die Beschaffenheit und das Studium der Philosophie in den verschiedenen Ländern Europens von so viel gründlicher und ausgebreiteter Gelehrsamkeit des unbekannten Hrn. Verf. zeugt, dass ihm der Leser sehr willig sein ganzes Zutraun schenken muss. Indessen gehört, meiner Meynung nach, nicht nur ein in der Spekulation glücklicher Geist, sondern auch sehr viel Erfahrung dazu, um über das Wesen und die Wirkungen der Tonkunst mit Sicherheit urtheilen zu können; und gerade dem grossen Gelehrten wäre ein Fehlschluss hierin am ersten zu verzeihen. Denn gewöhnlich beschäftigen ihn in dem, für Musikstudium günstigen Alter andere Wissenschaften viel zu sehr, als dass er es bis zur gehörigen Einsicht in diese Kunst bringen könnte. Höchstens wird sie als Zeitvertreib und Mittel zur Erhohlung beyher getrieben, um schlecht und gerecht ein Handstück oder ein Lied auf einem Instrumen-

te spielen zu können. Im reifern Alter findet er bey ausgebreiteter Lektüre auch wohl hin und wieder etwas über das Wesen der Tonkunst gesagt: dies ist aber alles so einzeln und fragmentarisch, dass es unmöglich demjenigen einen deutlichen Begriff über eine Kunst beybringen kann, der sich weder in ihrer Ausübung noch im Anhören und Beurtheilen ihrer Werke die gehörige Fertigkeit und Erfahrung erworben hat.

Indessen liegt die herrschende Neigung der Italiener zur Musik am Tage. Aber eben so allgemein bekannt ist es, dass sie fast ausschliessend nur Vokalmusik lieben und hören. Diese besteht aber bekanntermassen in Opern, Kantaten, Scenen und Kanzonetten, auch Psalmen und andern geistlichen Stücken. Immerhin mag nun der grösste Theil dieser Gesänge blos zur lyrischen Gattung gehören, so bestimmen doch allezeit die der Musik untergelegten Worte den Gegenstand. Auf diese Weise aber die Musik mit Poesie vereint genossen, spricht sie den Geist allerdings bestimmt an, und bestimmter noch, als die Poesie allein, indem das harmonische Zusammenwirken der Töne mit den untergelegten Worten jede, in diesen liegende Idee bis zur zartesten Nüance verfolgt und besonders da, wo Leidenschaften gemalt werden, nicht selten dem Gegenstande, der durch die isolirte Kraft Einer Kunst gleichsam nur in gröbern Umrissen dargestellt ist, jetzt, da die Kräfte beyder Künste, sich gegenseitig unterstützend, für Einen Zweck gespannt sind, Licht und Schatten in gehörigem Verhältnisse ertheilt, und ihn bis zur Täuschung zu einem anschaulichen Bilde nach dem Leben erhebt. Ist dem wirklich so, wie wol nicht zu leugnen ist; so mag der Italiener immerhin, vermöge seiner lebhaften Imagination, den durch Musik belebten und verstärkten Ausdruck lieben: es wird ihn diese ausschliessende Liebe am tiefen und gründlichen Forschen philosophischer Wahrheiten wenig hindern; und also fällt der Nachtheil von seiner herrschenden Liebe zur Musik von selbst weg. Aber gesetzt, dies Talent hätte wirklich dem spekulativen Talente Abbruch; so klage deswegen der Hr. Verf. nicht sowol die Musik, als vielmehr die Natur an, der es nicht gefallen hat, einen Apelles und einen Aristoteles in einer Person zu vereinigen.

Uebrigens lässt sich des Hrn. Verfassers sinnreiche Vergleichung der Philosophie mit einem Baume, auch auf die Musik anwenden.

Der Engländer geniesst die Frucht dieses Baums, ohne sich um seine Kultur zu bekümmern. Die Franzosen begnügen sich mit der Blüte. Nimmt man von ihren grossern musikalischen Kunstwerken das, was den Deutschen und Italienern zugehört, so scheint ihnen wenig oder nichts Eigenthümliches übrig zu bleiben, als ihre Chansons und Vaudevilles. Und diese möchten wohl unter den Kunstwerken mit angenehmen, schnellwelkenden Blüten in der Natur zusammengestellt werden können.

Nur auf die Italiener lässt sich jenes Gleichniss nicht wohl anwenden; auf Sie, welche als wahre Schwelger im Genusse der Künste, die ersten waren, welche die übrigen Völker Europa's lehrten, alle schönen Künste, Poesie, Musik, Malerey, Mimik, Tanzkunst, Baukunst, und wer weiss was noch alles in der Oper zu Einem Zwecke zu vereinigen, um so die für alle Sinnen möglichen schönen Darstellungen auf einmal geniessen zu können. — Dagegen liebt und pflegt der Deutsche insbesondere die Wurzel dieses Baums, oder mit andern Worten: er übt, kultivirt und verbessert die reine oder Instrumentalmusik und bereichert dadurch die Sprache der Empfindungen mit immer neuen Phrasen und Ausdrücken. Man braucht nur einen Blick auf das zu werfen, was in dem vergangenen Jahrhunderte die Bache, Haydn, Mozart und andere grosse Deutsche zur Vervollkommnung der Instrumentalmusik, zur Berichtigung der Rhythmik, zur Verschönerung der Melodie, zum freyern Gebrauche der Harmonie, zur Erweiterung und Vervielfältigung

der Tonführungen, zur zweckmässigern Benuzzung der verschiedenen Instrumente und zur Bestimmung ihres Charakters beygetragen haben. Und dass sie dies alles konnten, das bewirkte und erleichterte die herrschende Liebe der Deutschen zur Instrumentalmusik, wovon wir uns noch gegenwärtig in allen musikalischen Versammlungen Deutscher Städte überzeugen können. Ob es nicht besser wäre, gleich den Italienern, unsere vornehmste Aufmerksamkeit auf den Gesang zu wenden, ist hier nicht der Ort auszumachen; eben so wenig, als den mächtigen Einfluss dieser Verbesserungen der Deutschen auf die Blüten und Früchte des Baums darzuthun.

Dies wäre aber nun gerade die vom Hrn. Verfasser für die Italiener als nachtheilig verworfene Art von Geistersprache der Töne, welche Empfindungen ohne Gegenstand erregt, und die in der Seele erwachenden Bilder ohne Klarheit u. Deutlichkeit lässt, u. folglich, wie der Hr. Verf. behauptet, den Geist mit ihrem unsichtbaren Zauber befangt, seiner Energie beraubt, in den Sinn herabzieht und die Stimmung zur Schwärmerey hervorbringt. Dies scheint freylich schlimm. Zum Glücke aber sind es blosse Folgerungen, gegen deren Richtigkeit die Wirklichkeit zeuget; so wie sich denn auch ausserdem noch Verschiedenes gegen diese Aeusserungen zur Ehrenrettung der Musik einwenden liesse. So möchte z. B. wol nicht leicht jemand im allgemeinen behaupten können, dass die Musik keine Ideen ausdrücke. Es gab noch nie ein von einem wahren Meister verfertigtes musikalisches Kunstwerk, in dem nicht ein fester Plan herrsche, und das nicht eine Reihe, zwar leise zusammenhangender, doch nach den Gesetzen des menschlichen Geistes an einander geketteter Ideen darstellte. Aber diesen Plan aus dem vollendeten Kunstwerke zu entwickeln, und dem Ideengange hinterher nachzugehen, das ist nicht so leicht, als den Plan eines rhetorischen Kunstwerks nach seiner Vollendung aufzufinden, da er mit Ruhe entworfen und im ruhigen Fortschreiten ausgeführt wurde. Denn der Plan des Tonkünstlers ist, wie der des Lyrikers, in voller Begeisterung aufgefasst, und sein Gang ist weniger ein abgemessenes Fortschreiten, als es der Flug eines brausenden Genie's, das Schwingen einer beflügelten Einbildungskraft ist, und diesem, wenn gleich durch die ewigen Gesetze der Natur und Kunst geleitetem Fluge nachzuspüren, möchte selbst schwerer seyn, als den Gang eines Wirbelwindes aufzusuchen. Nimmt man hierzu noch die allerdings schwere Sprache der Töne, die zwar tiefes Gefühl aussagt, jedoch nur dem verständlich, der für ihre harmonischen Einwirkungen zarte Empfänglichkeit hat, und in die Geheimnisse derselben eingeweiht ist; so lässt es sich leicht erklären, wie man der Musik so häufig bestimmten Ausdruck absprechen und ihr den untersten Platz in der Reihe der schönen Künste anweisen konnte. Und doch thut sie bey aller ihrer Dunkelheit so grosse Wirkungen, erweckt gleichsam durch einen Zauberschlag die stärksten Gefühle und Empfindungen, und erwärmt selbst Menschen kälterer Natur, die vor dem Werke einer andern Kunst, welche durch Bild und Gegenstand den menschlichen Geist anspricht, ungerührt und unbewegt stehen würden. — Und könnte denn die Musik diese Wirkungen hervorbringen, wenn ihre Sprache so gar unbestimmt und unverständlich wäre? Mag immerhin der kalte Verstand unmöglich finden, die in der Musik dargestellten Ideen in Worte zu bannen: ihre Wirkung ist unverkennbar, ihre Wirkung, sage ich, die nicht allein auf den Verstand oder eine einzelne Kraft des menschlichen Geistes, sondern auf den ganzen Umfang dessen berechnet ist, was in dem Menschen fühlt, denkt und will; und indem sie alle innern Kräfte desselben in harmonische Thätigkeit setzt, und zu einer ebenmässigen Anspannung reizt, ergiesst sie über sein ganzes Wesen jene himmlisch-seeligen Gefühle einer reinen und uninteressirten Freude, die, wenn sie auch dun-

kel und gegenstandslos sind, doch in so fern die höchste Klarheit haben, als sie das Gemüth für alles, was unter den Begriff wahrer Humanität zusammengefasst wird, erwärmen. Diese schöne Wirkung ist übrigens kein Herabziehen zu den Sinnen: es ist ein Erheben über die Sinne; keine Abspannung, sondern eine Anspannung der menschlichen Natur zu dem Edlen und Grossen. Oder will man auch diese Gefühle in die Region der Sinnlichkeit verweisen? Wohl: ich habe nichts dagegen; nur mag man mir meiner Seits erlauben, diese Kunst auch dann noch als eine der grössten Wohlthaten fürs menschliche Geschlecht zu verehren, da sie so mächtig wirkt für Humanität.

Doch kräftiger noch als diese Gründe, die durch eine geübtere Feder dargestellt, vielleicht mehr Gewicht haben würden, als ich ihnen zu geben im Stande bin, spricht die Erfahrung für die Sache der Musik, und Dank sey dem Apollo, dass bey allen Symphonieen und Quartetten, bey allen Sonaten und Variationen, welche bisher die Lieblingsunterhaltungen der Deutschen gewesen, und noch sind, dennoch keins von alle den daraus gefolgerten Uebeln in Deutschland nur geahnet wurde. Im Gegentheile schreibt selbst der Hr. Verf. den Deutschen, und das von Rechtswegen, das gründlichste Studium der Philosophie zu, oder wie er sich an einem andern Orte ausdrükt: die Pflege der Wurzel des Baums. Auch wäre es ein leichtes, um alle Besorgnisse über diese zur Sinnlichkeit führende Musik-Liebe zu heben, hier eine Reihe von braven Gelehrten aus allen Fächern aufzuzählen, welche ihrem Berufe nach lauter Tonkünstler und Komponisten, oder doch wenigstens geübte und erfahrne Dilettanten waren, wenn dies nicht schon zum Theil in einem Aufsatze des Berliner Archivs der Zeit 1795, August-Stück, geschehen wäre; welche Anzahl von gelehrten Musikern und Dilettanten indessen nöthigen Falls gar leicht um mehr als das Doppelte vermehrt werden konnte.

Indessen nehme man jede Bemerkung grosser Gelehrten über das Wesen unserer Kunst mit Dank an; denn sie sind es einzig und allein, denen wir das wenige Licht in dieser neuen, den alten Griechen und Römern denn doch gänzlich unbekannten harmonischen Kunst, zu danken haben, dessen wir uns gegenwärtig schon freuen und das uns Hofnung giebt, aus diesen einzelnen Bruchstücken mit der Zeit ein vollständiges Ganze über die Philosophie und das Wesen der Musik errichtet zu sehen. Auch ist es der einzige Zweck dieses unvollkommenen Versuchs, geübtere Federn zu weitern Untersuchungen über diese Gegenstände zu ermuntern; um so mehr, da dies dem Künstler, bey den jetzigen ungeheuren Foderungen an seine Praxis, Zeit und Umstände in der Regel nur selten gestatten. J. L. Gerber.

2.

Braunschweig.

Liebhaberkonzert. Am 8ten October ward das Liebhaberkonzert eröffnet, und zwar diesmal im Saale des Vauxhalls. Der vorige im Deutschen Hause war etwas zu eingeschränkt; der jetzige fasst bequem 8 bis 900 Zuhörer. Seine beträchtliche Höhe giebt ihm einen überaus starken Resonnanz, der aber durch ein zahlreiches Auditorium sehr gemildert wird; im entgegengesetzten Fall machen freilich die Trompeten und Pauken einen so argen Lärm, dass man von der eigentlichen Musik wenig hören kann. Vorzüglich stark war diese widrige Wirkung bey einigen militärischen Sinfonieen. — Es wird meine Leser vielleicht interessiren, wenn ich sie mit der Einrichtung dieses Konzerts näher bekannt mache. Die eigentliche Liebhabergesellschaft besteht jetzt ungefähr aus 12 wirklichen Mitgliedern, (auch einigen Ehrenmitgliedern, die sich Verdienste um das Konzert erworben haben) verehrungswürdigen Männern, die dies Konzert sämmtlich aus reiner Liebe zur Kunst un-

ternehmen. Diese wählen aus ihrer M'tte für jeden Winter einen Konzertdirektor, und machen sich anheischig, die durch ungünstige Vorfälle eintretenden Defecte aus ihren Mitteln zu decken. Nur wenige nehmen an den Aufführungen Antheil, unter diesen finden wir aber einige, die mit Recht im Solo auftreten können. Dass nun der Direktor, dem die Anordnung des Ganzen ganz allein übertragen ist, der Kunst wie dem Publikum grosse Opfer bringen muss, leuchtet ein; und dass dies von Männern geschieht, denen viele solche Anstrengungen verargen, ist sicher ein bedeutendes Verdienst um die Kunst. Unter solchen Auspicien existirte dies Konzert seit mehr als 30 Jahren, und wird sicher noch lange fortwähren können. Viele sind freilich der Meinung, dass es für dasselbe ersprieslicher sey, wenn die Unternehmer alle Musiker von Prof. wären. Sie unterstützen ihre Meinung mit folgenden Gründen: der Ertrag würde den Musikern mit mehrerm Rechte anheim fallen, und sie dann weit eifriger für die Erhaltung desselben streben. — Fragen möchte ich diese, ob es dann wol 30 Jahre existiren könnte? Gerade dies, dass die Unternehmer lauter angesehene, überall geschätzte Männer sind, deren bedeutende Verbindungen fast immer ein zahlreiches Auditorium verschaffen können, trug das Meiste zu ihrer Fortführung bey. Was den Ertrag betrift — es ist häufig der Fall gewesen, dass die Konzerte kaum die Hälfte der Kosten ersetzten. Dies muss dem, der obiger Meinung beystimmt, unbekannt seyn. Ob sie aber jetzt schon ihre höchste Vollkommenheit erreicht haben, und ob in dieser Hinsicht nichts mehr geleistet werden könnte — dies zu beleuchten, will ich mir nur eine Frage erlauben. Woher kommt es, dass die Aufführung von Oratorien so selten genügte? — Das Orchester besteht aus wackern Männern; die Besetzung war bey mehrern auch von Seiten der Sänger untadelhaft: wie kam es, dass manche so mislückten? — Eine Arie zu begleiten, wird niemand für schwer halten, weil sich das Orchester, auch dann wenn das Tempo mehreremal wechselt, weit eher durch die Probe verständigen kann. Dass diese Schwierigkeit bey grössern Gesangstücken aber ebenfalls grösser wird, und durchaus einen Direktor erfordert, welcher Sänger und Spieler immer genau vereint, wird keine Bestreitung leiden. Alles das, was ein Musikdirektor leisten kann und unerlässlich leisten muss, von dem Anführer der ersten Violin fordern, möchte eine Zumuthung seyn, die dieser dringend ablehnen wird. Oder er müsste bey seiner Parthie ganz supernumerär seyn, oder die Partitur auswendig gelernt haben. Dass hierzu aber die Zeit fehlt, wäre auch der gute Wille da, wird jeder gern zugeben. Was hat er ferner für Mittel, das Ensemble immer zu erhalten? Die Violinen sind so gestellt, dass der Anführer am Ende der einen Flanke steht; wie soll er nun Unordnungen im Hintergrunde des Orchesters redressiren, da er mit diesem Theile sehr wenige Kommunikation haben kann? Ihn bey solchen Vorfallen, und immer nur ihn allein, beschuldigen wollen, heisst das Unmögliche fordern. — Da nun der jedesmalige Konzertdirektor nicht immer die Direktion der Musik übernehmen kann, wie ich überhaupt noch kein Beyspiel weiss, dass es je geschehen wäre, so würden die Liebhaber ihren Konzerten gewiss eine sehr grosse Vervollkommnung durch die Anstellung eines Musikdirektors geben, dem nicht nur die Anführung grosserer Gesangstücke, sondern auch die jedesmalige Auswahl übertragen würde. Wir haben mehrere Beweise, dass der Konzertdirektor die Auswahl dem Ungefähr überliess; die vorgetragenen Sachen wirkten das nicht, was das Auditorium wünschen musste, und Ueberdruss war die Folge. Ich übersehe eben das Verzeichniss der bis jetzt aufgeführten Sachen, und finde Sinfonieen von Mozart, Krommer, Neuhauer, Wranitzky, Gyrowetz — und nur Eine von Haydn, ungeachtet diese am meisten geschätzt werden, und das Orchester noch vor wenigen Jahren in der Exekution derselben eine ausserordentliche Stärke besass. — Alles

dies, was man häufig vermisste, würde ein Musikdirektor mit weniger Mühe ersetzen können; ihn beschäftigt lediglich das Ganze; seine Aufmerksamkeit wird dem Ganzen durch keine besondre Parthie entzogen. Es kommt zuweilen alles, zumal bey dem Wechsel der Tempos, auf einige Taktschläge an, und sie geben dem Ganzen Sicherheit. Freilich ist es eben so überflüssig als abgeschmackt, wenn er unaufhörlich den Takt paukt. — Seine Anstellung wird nicht nur dem jedesmaligen Konzertdirektor keinen Eintrag thun, sondern ihm in jeder Rücksicht hochst wünschenswerth seyn: weil dadurch eine Vervollkommnung des Ganzen erzielt wird. — Das Personal muss immer den sehr möglichen Fall vor Augen haben, dass sich zufällig der Komponist unter den Zuhörern befinden könnte, und sein Werk so aufzuführen suchen, dass er das Auditorium heiter und froh verlassen kann. Ein Kunstwerk übel aufführen, ist dem Verfasser die hochste Beleidigung, und er wird auf jeden Fall weit lieber sehn, dass es unaufgeführt bleibt. — Noch eine Ursache, die zur mislungenen Aufführung beytragt, führe ich an, um den haufig erkannten Nutzen der Probe in's Licht zu stellen. Ich halte namlich dafür, dass diese hier, wo grade Alles auf die Probe ankommen muss, wol zuweilen etwas zu gleichgültig behandelt wird. Die aufzuführende Musik einmal durchspielen, ist noch lange keine Probe, zumal wenn mehrere Fehler ganz unbemerkt vorübergehn. Niemand wird behaupten, es ist kein Fehler vorgefallen, wofern nicht ganze Stellen in Unordnung geriethen. Hier ist es durchaus nöthig, dass der Anführer mit der aufzuführenden Musik innig vertrauet ist, um die Tempos richtig anzugeben, und genau auf den Gang des Ganzen achten zu können. Die Anzeige des Tempo genügt, zumal bey Vokalsachen, nicht immer, und daher hat der Anführer das Nähere lediglich im Zusammenhange des Ganzen zu suchen. Eben so kommt wahrlich sehr viel darauf an, nicht nur dass die Instrumente immer richtig eintreten, sondern wie sie eintreten. Es lässt sich schwerlich immer aus der Parthie ersehn, und erfordert daher Studium des Ganzen, schrieb anders der Komponist nicht einen Kommentar zu seinem Werke. Dies Alles gehört lediglich in die Probe. Will man nun das Werk brav und schön aufführen, so muss die Probe erst diese geschickte Aufführung garantiren. Ohne dies waltet der leidige Zufall, gegen den sich jeder Kunstverehrer laut erklären wird.

In der ersten Hälfte der diesmaligen Konzerte, die sehr zahlreich besucht wurden, haben wir vorzüglich gehört: Violinkonzerte von Rode und Spohr, von dem Letzten sehr geschickt vorgetragen, wie es sich von einem so braven Spieler nicht anders erwarten lasst; ein Doppelkonzert von Eck — von den Hrn. Markmann und Spohr; ein Konzert von Pleyel, gespielt von einem Hrn. v. Meiern, der als zehnjähriger Dilettant einen guten Violinisten verspricht. Ein Mozartsches Pianofortekonzert, gespielt von Hr. Organist Kelbe, der auch als fertiger Orgelspieler sehr viele Achtung verdient. Dass einige Passagen etwas undeutlich wurden, lag am Instrumente oder an der Resonanz des Saals. Klarinettkonzerte geblasen von den Hrn. Gebrüder Spiess. Der Aeltere ist schon aus diesen Blattern bekannt: der Jüngere eifert seinem Muster nach, und empfiehlt sich jetzt schon durch einen vorzüglich schönen Ton. Flöten- und Fagottkonzerte geblasen von den Hrn. Stoppler und Haake.

Von Vokalsachen: Das Lob der Musik, welches noch immer das Lieblingsstück des Publikums ist; die letzten Theile der Jahreszeiten; die Schöpfung — zum Benefiz der Dem. Zelenka, die durch ihren Gesang sehr viel zu dem Glanze der diesjahrigen Konzerte beytragt; il Sogno von Martin: mehrere italiemische Arien, gesungen von den Dem. Zelenka und Jarosch. — Die Aufführung der Jahreszeiten fiel nicht günstig aus, dahingegen die der Schöpfung sehr genügte. Im erstern erlag das Ensemble in mehrern Piecen, als Jagd, Weinlese, Schlussfuge u. s. w. Dass diese Chöre sehr schwer

sind, ist bekannt, aber unaufführbar sind sie nicht. — Siehe Bemerkung über Proben.

Zu Hrn. Le Gaye's Konzerten genügte die Subscription nicht, und sie unterblieben. Dass wir, wenn sie wieder zu Stande kamen, etwas vorzügliches gehört haben würden, leidet nicht den mindesten Zweifel.

Recensionen.

Grande Sonate pour le Pianoforte, composée par F. de Dalberg. Oeuvr. 20. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Der Verfasser dieser Sonate hat sich bekanntlich durch theoretische Schriften über so mancherley für die Tonkunst wichtige Gegenstände ein wahres und bleibendes Verdienst erworben; auch seine Kompositionen werden ihm gewiss nicht weniger, Freunde einer leichten, aber nicht oberflächlichen, angenehmen, aber nicht blos tändelnden Musik, verdanken, um so mehr, da der Verf. bey mehrern derselben seinen eigenen Weg gehet, oder doch zu wenig betretene Wege einschlägt. Letzteres ist auch der Fall bey der angezeigten Sonate. Sie besteht aus einem fugirten Allegro, das ohngeachtet seines Ernstes immer anziehend und leicht bleibt, auch dabey einen sehr guten Effekt macht; (in welchem Satze Rec. nur bey der Stelle: S. 3., Syst. 3., Takt 7, bis Syst. 4., Takt 2., einen fliessendern Gang der Stimmen wünschte,) aus einer sogenannten Menuett, die nicht nur den äussern Zuschnitt mancher Haydnischen, sondern auch etwas von deren Geiste hat; (die Men. No. 2. ist, bey aller Simplizität und Leichtigkeit, vorzüglich interessant; doch sollte in der letzten Zeile das ♮ a, als Doppel-♭ geschrieben seyn) und aus einem „Rondo, Fantasia." Ein gutes Adagio vermisst man ungern; aber dies Rondo verdienet Auszeichnung, denn es ist auf eine eigene, von der gewöhnlichen ganz abweichende, und der Em. Bachischen sich nahernde Weise, behandelt, und macht, bey gehörigem, freyen, und doch genauen Vortrage, eine vorzüglich gute Würkung. Der Verf. verdient Dank, dass er diese schatzbare und fast vergessene Manier nicht nur ins Andenken, sondern auch in einige Verbindung mit der Weise unsrer Zeit zu bringen gesucht. Einige Stellen (besonders S. 13., Syst. 2 und 3.) erinnern fast zu nahe an ein gewisses, treffliches, Bachisches Rondo aus a moll, ebenfalls im $\frac{3}{4}$ Takt. Dieses aber, so wie einige andere Kleinigkeiten, die man anders wünschen konnte, wird gewiss jeder, bey so vielem Guten gern entschuldigen. S. 11, S. 2, Takt 3, erste Note, muss b, statt ces, stehen. Das Aeussere des Werkchens ist gut.

Grand Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé par Alexander Rolla. Oeuv. 5. Vienne, chez Jean Traeg. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Wohlklingende Melodieen, leichte Passagen und abwechselnde Solostellen, mit einer Begleitung, wie man sie gewöhnlich den Solos in den Konzerten giebt, sind in diesem Grand-Quatuor, welches drey, zum Theil ganz kurze, aus mehrern Tempos bestehende Satze enthält, wol anzutreffen; keineswegs aber Plan, Ausarbeitung, Verwickelung und Entwickelung des Thema mit den Nebenideen; wie viel weniger kontrapunktische Versetzungen, kanonische Nachahmungen u. d. gl. Was soll denn also dieses grand bedeuten, wenn es nicht auf das Wollen des Komponisten beschränkt werden soll?

Sestetto pour 2 Violons, Alto, 2 Cors et Violoncelle, composé et dédié à Monseigneur le Prince héréditaire de Thurn et Taxis par les Frères Boek. Oeuv. 7. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel (Pr. 1 Rthlr.)

Ebendas. Oeuvr. 8, dedié à Monseigneur le Prince d' Anhalt Pless.

Die Hrn. Gebrüder B. haben mit diesen zwey Werken gewiss eine schätzbare Arbeit geliefert. Die Schreibart darin ist modern und galant, die Harmonie rein, die Modulationen sind ungekünstelt, die Gedanken zum Theil neu, und die abwechselnden gut gewählten Soli in mehrern Stimmen geben dem Ganzen ein sehr angenehmes Kolorit. Jedes Werk enthält drey Sätze: ein Allegro, ein Adagio und ein Rondo in $\frac{6}{8}$ Takt. Die Adagios sind den Hrn. Gebrüdern B. am vorzüglichsten gerathen. Die im naiven Charakter abgefasste Romanze im Oeuv. 8. hat einen angenehmen zarten Gesang und die überraschenden Echos der Waldhörner erhöhen den Effekt um vieles. Obschon die Kunst, auf dem Horne ein Echo nachzuahmen, allgemein bekannt und oft genug gehört ist, so gewährt diese Nachahmung doch immer noch Vergnügen, und kann darum nicht geradehin verworfen werden. Nur müssen bekanntlich die Sordinen, die diese Künste machen helfen, sehr gut eingerichtet seyn, damit der Ton sonor bleibt und man die reine Intonation nicht vermisst. Der Effekt des Ganzen ist in beyden Werken auf die Waldhörner berechnet. Obgleich die Horn-Parthieen simpel aussehen, so sind sie doch nicht gar leicht zu exekutiren, und erfordern zwey Spieler, die einen schönen Ton, eine reine Intonation bey den gestopften Tönen, und eine gänzliche Tonfestigkeit, Ausdauer, oder nach der Sprache der Waldhornisten, einen guten Ansatz haben. Zu wünschen wäre, dass die Hrn. Gebr. B. geschmackvollere Passagen für die Violin gewählt hätten. Der Stich ist vortrefflich und das Papier schön.

Anekdoten.

Ich erlebe so eben ein Seitenstück zu der im zweyten Stück Ihrer Zeit. vom jetzigen Jahre erzählten Anekdote — leider, ist nur die meinige von so üblen Folgen!

In einem der jetzt neuorganisirten Länder gab es vor der Veränderung der Dinge eine Kapelle, die treffliche Männer unter sich zählte. Die traurigen Verhältnisse hatten sie aber so gedrückt, dass die untergeordneten Mitglieder der Kapelle der Dürftigkeit ihr Selbstgefühl opfern, in Wirthshäusern aufspielen, und andern dergleichen herabsetzenden Nebenverdienst sich verschaffen mussten. Jetzt kommt die neue Periode: neue Verheissungen, schöne Hofnungen! Man erhebt sich über jene Herabsetzung, man harret der neuen Entscheidung entgegen: endlich kömmt sie, aber sie ist — wenigstens nicht besser. Was will man thun? die Noth zwingt jene, die schon früher die Schenken hatten bedienen müssen, um die Erlaubnis anzusuchen, wieder aufspielen zu dürfen. Solches wird nicht nur Euch, sondern allen, vom Ersten bis zum Letzten, in Gnaden verstattet — heisst es in der Resolution.

Ein reisender Virtuos hatte die Ehre einem versammelten Hofe seine Talente zu zeigen. Der Fürst, sehr mit seinem Spiele zufrieden, fragte ihn unter andern auch: „Sind Sie ein Literatus?“ — „Halten zu Gnaden, versetzte der Virtuos, ich bin ein Schwabacher.“

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten May. Nº. 34. 1804.

MISCELLEN.

3.

Die Gebrüder Pixis in Braunschweig.

Endlich einmal nach sechs Jahren die beyden lieben Menschen wiederzusehen, die während ihrer Reise durch Deutschland, Russland und Pohlen beynahe in allen öffentlichen Blättern so viel über sich hatten sprechen lassen, die überall, wohin sie sich nur immer wendeten, eine Aufnahme fanden, deren sich die beliebtesten Künstler unsrer Zeit nicht immer rühmen können, die von ihren Freunden und Gönnern an allen Orten besungen, in Kupfer gestochen und beynahe vergöttert wurden: das machte mir eine solche Freude, wie ich sie hier in Braunschweig nicht erwartet hatte.

Ganz dieselben, und doch so schön und gross herangewachsen — die freundlichen, anspruchslosen Menschen, und doch so fein gebildet, und in allen ihren Aeusserungen so durchdrungen von einer Liebenswürdigkeit, wie sie die Leute vom Handwerke vergebens zu affectiren suchen. Welch eine Menge von Erfahrungen haben die jungen Leute eingesammelt, welch einen Schatz von Menschenkunde sich erworben. Mit Gewalt reifen sie ihrer vollkommensten Ausbildung entgegen. Das sind nicht Menschen, die der Beyfall der Menge stolz und übermüthig machen kann. Jede Zuvorkommung, mit der man ihnen begegnet, jede Achtungsbezeigung, die sie geniessen, wird für sie ein neuer Antrieb zur Bescheidenheit. In ihrem Character entwickelt sich eine Herzlichkeit und Güte, die sie hinlänglich vor der Verdorbenheit gemeiner Künstler schützen wird. Was sie in ihrer Kunst gewonnen haben auf ihren Reisen, das wissen sie; aber eben so sicher sind sie des Erwerbes, den sie auf ihrer neuen Laufbahn machen werden. Ich weiss nicht, ob es ihnen jemand verdenken kann, dass sie noch eine Reihe von 10 Jahren zu einer neuen Reise durch Frankreich und England bestimmt haben. Italien, von wo sich die besten Künstler immer mehr und mehr zurückziehen, scheint für jetzt wenig anlockendes für sie zu haben. Aber Schlesien und Russland hat das Maas ihrer Erwartungen erfüllt; weniger Deutschland, so ehrenvoll sie auch der Aufnahme in Magdeburg und Halberstadt gedenken, wo sie die getäuschte Hoffnung eines erhaltenen Rückrufs nach Dresden vergessen lernten. Was sie für die verunglückten Einwohner Posens thaten, ist durch die Zeitungen bekannt — weniger bekannt aber dürfte es seyn, welche Zeichen von Erkenntlichkeit sie durch öffentliche Danksagungsschreiben erhielten, und wie reichlich ihr theilnehmendes Herz durch die von allen Seiten herbeyströmende Bewunderung und die unverkennbaren Merkmahle seltener Achtung und Werthschätzung sich ergriffen und belohnt fand. Unvergesslich wird ihnen der Aufenthalt in Petersburg seyn, wo sie Freunde und Beschützer fanden, deren Theilnahme und Liebe sie noch in Dresden unterstützte. Dass sie Menschen kennen und sich in die Umstände fügen lernten, mag immer nur als ein geringer Theil der erreichten Absicht

ihrer Reise angesehen werden. Ihr Hauptwerk war immer, von allem, was ihnen begegnete, als Menschen sowohl als auch als Künstler den Vortheil zu ziehen, den sie unter andern Verhältnissen, unter andern Personen und an andern Orten, von den Umständen nicht hatten ziehen können. Gelernt haben sie sicher so viel, als sich in ihren Jahren nur immer lernen lasst, und dass sie auf der Stufe der Ausbildung, die sie nun wirklich schon erlangt haben, nicht stehen bleiben wollen, davon können sie keinen sprechendern Beweis ablegen, als dass sie den Gedanken, sich nun bald zur Ruhe zu begeben, ganz unerträglich finden.

Was mir aufrichtig Leid thut an ihnen, das ist der unvermeidlich scheinende Ueberdruss, den sie zuletzt trotz alles Sträubens ihrer beynahe beyspiellosen Gefälligkeit empfinden müssen, wenn sie in allen Gesellschaften, zu denen man sie und ihre Eltern auf eine sehr freundschaftliche Weise einzuladen pflegt, dem dringenden Verlangen der Anwesenden, sie zu hören, überall etwas zum Besten geben müssen. Sie thun es zwar auf eine solche Art, die ihrem sichtbaren Bestreben, einem jeden Vergnügen zu machen, und den ungeheuchelten Aeusserungen der Liebe und Achtung gegen ihre Eltern, die sich darüber freuen, gleiche Ehre macht; und sie fühlen sich fast immer durch den Erfolg des Wohlgelingens eben so belohnt, wie durch den ungetheilten Beyfall der Zuhörer, dessen sie im voraus schon versichert seyn können. Auch merkt man es dem ältesten der beyden Brüder besonders an, dass er in seinen Versuchen, sich im guten Vortrage zu üben, und Schwierigkeiten, die andere abschrecken würden, mit Leichtigkeit zu überwinden, ganz unersättlich ist. Aber jedesmal, wo der Kreis gespannter Zuhörer sich um die beyden jungen Künstler dichter zusammenschliesst, und die gereizte Aufmerksamkeit mit einer Kleinigkeit sich nicht befriedigen lassen will — da jedesmal mit Lust und Laune spielen — das ist beynahe mehr, als man billiger Weise von einem Menschen erwarten sollte, der sich sein Lieblingstudium nicht gern verleiden lassen will. Schlimm genug, dass der sogenannte Virtuos zu dem gesezten Tage und zu der gesezten Stunde seines öffentlichen Konzerts, sey er übrigens wohl oder übel gestimmt, sich dennoch aufgelegt fühlen muss, mit aller Anstrengung der Kraft etwas zu leisten, was nicht bloss dem einen und dem andern Theile des Auditoriums, sondern zum mindesten der Mehrheit gefallen, und den bisher erlangten Ruhm und Beyfall des überaus gemischten Publikums von neuem wieder begründen soll.

Und das ist doch der Fall, in welchem nothwendiger Weise ein jeder Künstler sich befinden muss, der die ausübende Musik zu dem Kunstgeschäfte seines Lebens macht. Von dieser Seite betrachtet, ist er — und was noch mehr sagen will — ist die Tonkunst selbst zu bedauern, die mitten in dem Bestreben ihren Junger und Freunde, ihre grosse Kraft und Wirksamkeit den Menschen fühlbar zu machen, zu manchen erzwungenen Kunstgriffen ihre Zuflucht nehmen muss, um die Ohren der Unerfahrenen zu fesseln, und Absichten zu erreichen, die sich ohne eine solche ungewöhnliche Anspannung von Kräften nicht erreichen lassen würden.

Die jungen Tonkünstler haben in Braunschweig den 8. und 26. Marz im schönen Behlendorfschen Musiksaale ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert zur vollkommensten Befriedigung des zahlreich- versammelten Auditoriums gegeben. Was ich im Allgemeinen über sie dachte, fand ich in dem besondern Falle hier wieder bestätigt. Das Grosse, Brillante eines solchen Konzerts versetzt den Zuhörer in eine Art von Betäubung. Er überlasst sich gern dem Eindrucke des Ganzen, und wiederholt das einzelne Schone oder Auffallende — nur in der Erinnerung. Auch das, was ihm noch bey solchen Gelegenheiten für den Künstler, oder für die Kunst zu wünschen übrig bleibt, wird von dem allgewaltigen Strome der

wallenden Töne mit fortgerissen, und verliert sich in den Fluten der gegeneinander strebenden Bewegungen unsrer mittönenden Nerven. Hätte ich die Sprache der beyden Brüder nicht beym ruhigern Genusse ihrer musikalischer Mittheilungen in Privatgesellschaften schon vernommen: sie würde mir bey dieser öffentlichen Ausstellung ihrer Kunsttalente bey weitem nicht so verständlich geworden seyn.

Horstig.

4.

D. Chladni.

Unter eine eigne Rubrik müsste man diesen tonkundigen Mann setzen. Er war der erste, der uns die Töne sichtbar machte, und auf diese Art ein neues Verhältniss der Dinge entdeckte, deren Beschaffenheit wir näher auf die Spur kommen, wenn es uns gelingt, sie auf mehr, als einen Sinn zu reduciren. Töne sind Luftschwingungen, die sich sogar berechnen lassen. An dieser scharfsinnigen Erklärungsart der Tongefühle begnügten wir uns bisher, ohne uns sonderlich weiter darum zu bekümmern, woher diese Lufterschütterungen entstehen und nach welchen Gesetzen der Bewegung sie erzeugt werden. Die Erfindung der Harmonika, des Euphons und mehrerer ähnlicher Instrumente weckte uns zur Aufmerksamkeit auf das Material, aus welchem die Töne hervorgelockt werden. Dies veranlasste Untersuchungen über die Entstehungsart der Töne, worin die Luft, die bisher die Hauptrolle im Reiche der Töne spielte, nur als ein fortpflanzendes Mittelwerkzeug erschien, dessen man vielleicht ganz entbehren könnte, wenn unser Ohr für eine andre Berührungsart, als die der eindringenden Luft, empfänglich gemacht werden könnte. Die Empfindung der Töne bey einem Harthörigen vermittelst eines angelegten Stabes, der mit dem einen Ende das Gehör, mit dem andern den schwingenden Körper, der den Ton erzeugte, berührte: die Kunst des Wilden, sein Gehör zu schärfen, indem er sich mit dem Ohre dicht an den Boden legt; die Nervenerschütterung, die ein tiefer Basston, oder das Gerassel eines Wagens, der unsre Fenster erschüttert, in mehr als einem Theile unsrer körperlichen Organe hervorbringt, führte uns auf die nähere Verwandschaft unserer Sinnwerkzeuge zurück, und erweckte in uns die Vermuthung, dass wir hierüber noch manche wichtige Entdeckung machen würden, wenn wir uns mehr, als bisher geschah, damit beschäftigen wollten, der Natur und Beschaffenheit der Eindrücke nachzuspüren, die auf unsre Sinne, und durch die Sinne auf unser Wahrnehmungsvermögen gemacht werden. Vielleicht war es unserm Chladni aufbehalten, dessen Nachforschungen über den Bau der Sinnwerkzeuge, die den Ton empfangen, sogar von Physiologen schon erkannt und bewundert werden, uns eine neue Bahn zu brechen, auf welcher wir zu der endlichen Vereinigung der Resultate gelangen werden, die uns den Beobachtungen der sinnlichen und übersinnlichen Erscheinungen, aus der Analyse der Körper- und der Geisterwelt hervorgehn.

Chladni kommt gegenwärtig von einer Reise nach Berlin, über Braunschweig, Halberstadt etc. wieder nach Wittenberg zurück. Mit Beseitigung des Euphons lässt er den Liebhabern der Tonkunst jetzt nur seinen Clavicylinder hören, der sich von ähnlichen Glasinstrumenten hauptsächlich dadurch unterscheidet, dass hier die Glaswalze den reibenden, nicht den klingenden Körper ausmacht. Chladni trägt darauf vornehmlich Stücke in gebundener Schreibart vor, von Handel, Seeger etc. auch einige Chorale. Er begleitet diese Ausstellung seines Kunstwerks gewöhnlich mit einigen Vorlesungen über die Tonschwingungen, die er durch aufgelegte Papiere, oder aufgestreuten Sand dem Auge sichtbar macht. Das Auge der Neugierigen ergötzt sich an den wunder-

seltsamen Figuren, die er auf den verschiedenen runden und viereckigen Glastafeln mit dem Bogenstriche erzeugt. Tiefer in die Sache einzudringen, dazu mögen sich wohl nur wenige aufgelegt fühlen. Ich bedaure von dieser Seite jedesmal den mittheilsamen Mann, so oft ich ein neues Billet von ihm: zum Anhören des Clavicylinders in meine Hände nehme.

Horstig.

Recension.

Allegri di Bravura pour le Pianoforte composés par Weiss. A Zuric chez Jean George Naegueli. (Pr. 8 Livr.)

Dieses Werk macht die 7te Nummer von dem Répertoire de Clavecinistes, das Hr. Nägeli mit eben so viel Einsicht wählet und sammlet, als mit Geschmack aufstellt und verzieren lässt; das wahrscheinlich auch keinem Klavierspieler, der mehr sucht, als flüchtige Tändeley oder Bewegung der Finger, unbekannt ist. Wer auch dieser Weisse seyn mag, — Rec. kann in den bekannten Hülfsbüchern keinen dieses Namens finden, dem er dies Werk zuzuschreiben sich getrauete: er ist ein Künstler, der alle Achtung verdient. Seine Individualität neigt ihn weit mehr zu den Alten, (besonders zu Handel) als zu den Neuen hin: aber er ist weniger häkelich, einförmig, und trocken, als es diese denn doch hin und wieder sind. Stücke, worin Feuer und Ernst gleichsam zu gleichem Theil gemischt sind, (wie S. 1. folgg. 8. 16. folgg. S. 24. folgg.) gelingen ihm am vorzüglichsten; die, welche einen Zusatz von Galanterie und Laune haben, (wie S. 21. folg.) am wenigsten. So viel zur Bezeichnung seines Geistes, wie ich ihn erkenne und mit kurzem anzugeben versuchen durfte. In Ansehung der Ausführung ist kein einziges Stück unbeträchtlich, und die meisten sind vortreflich — gründlich, durchgehalten, kunstreich, mannichfaltig — In dieser Absicht dürften No. 1. (den Gedanken S. 1., Syst. 4. Takt 3, 4, und wo er wieder kommt, etwa ausgenommen,) No. 6. (Presto, C dur) und vor allen No. 4, (Allegro moderato, C moll) den Preiss verdienen. Es sey mir erlaubt aus diesem Satze nur zwey Zeilen abzuschreiben, die zwar als Theil gerade dieses Ganzen noch weit mehr Werth bekommen, aber auch einseln stehend dem Kunstverständigen oder gebildeten Liebhaber auf dies Werk aufmerksam machen können: (S. 17.)

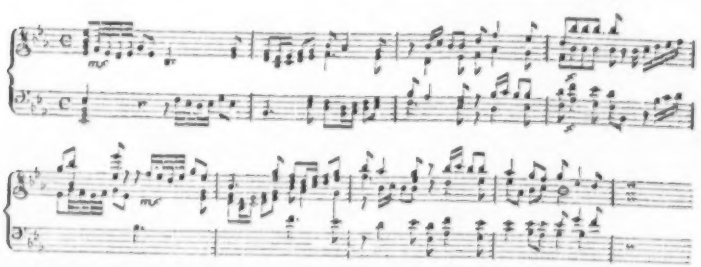

In No. 1. kann sich mein Ohr, ohngeachtet der Pausen, an den Sprung: S. 1. letzte Note, und S. 2. erste Note — nicht gewöhnen, ohne Anstoss zu nehmen; in No. 2. (S. 16 folgg.) wird zu sehr im Zirkel hin modulirt; (besonders S. 6. letztes und 7. erstes System, S. 9.,

zweytes und drittes System,) und No. 5. S. 21., wo schon das Thema zu verbraucht ist, das, als ein launiges, scherzhaft zerstückeltes Allegretto hier ohnehin keinen Platz finden sollte — ist auch in Absicht auf Ausführung das am wenigsten betrachtliche Stück, obschon es immer noch so gut ist, dass sich mancher Komponist etwas darauf einbilden würde.

In Absicht auf den Vortrag, so verlangen diese Stücke allerdings einen Spieler, der Sinn und Geschick für ernsten Styl hat, und der auch Bravourstucke, wie etwa die Clementischen, bezwingen kann. Doch sind diese nicht so schwierig, wie viele Clementische, und liegen (selbst No. 6.) gut in den Händen. Rec. wunscht sehr, dass dieser Komponist der Welt mehr gebe, als er bisher gethan, und ist ganz gewiss, alle, die dies Werk aufmerksam durchgehen, werden seinem Wunsche beytreten.

Nachrichten.

Dritter Brief.

Ueber Breslau.

Im May. Wir haben unsre zahlreichen Winter-Konzerte mit Haydns Jahrzeiten und der Schöpfung in der Charwoche beschlossen. In der Elisabeth-Kirche hörten wir noch den Tod Jesu von Graun, und die sieben Worte von Haydn mit Gesang. Mit welcher Geschicklichkeit und Sachkenntnis letzteren der Text untergelegt ist, weiss jeder Musikverständige. Ehe ich meine Bemerkungen über die Aufführung der ersten zwey Meisterwerke Haydns mittheile, gebe ich Ihnen eine kurze Anzeige der noch übrigen im Saal der Ressource gehaltenen geschmackvollen Konzerte. Im zweyten zeichnete sich Dem. Hermes (Tochter des Verfassers von Sophiens Reisen und ähnlichen Werken) in einem Konzerte auf dem Pianoforte vorzüglich aus. Dem dritten, zum Benefice der Gebrüder Krause, gab die Wiederholung des früher angegebenen Krommerschen Doppel-Konzerts für Klarinette, ein Vokal-Quartett von Weber, und die Arie aus Clemenza di Tito mit obligater Klarinette, einen Werth, den Jedermann zu schätzen wusste. Letztere wurde von beyden Theilen besonders gut vorgetragen. Hr. Rader mit seiner angenehmen Stimme, und Hr. Krause mit sanftem schmelzenden Ton, schienen um den Ausdruck zu wetteifern. Die seltene Kunst des ältern Krause, sich vom Accompagnement fortziehen zu lassen, ohne den Takt zu verrücken, finden Sie in meinem ersten Briefe schon bemerkt.

Wenn die Jahrszeiten bey wiederholter Aufführung die Frequenz nicht haben, die ein solches, die Kunst fast erschöpfendes Meisterwerk verdient, so mag das wol daran liegen, dass die Schöpfung hier gewöhnlich in derselben Woche gegeben wird; da bey weitem der grösste Theil hier schon gewöhnt ist, den grünen Donnerstag ein religiöses Stück zu hören; Familien von mehrern Gliedern eine doppelte Ausgabe zu kostbar ist, und die elegante Welt sich an diesem Tage in die schöne Aula Leopoldina drängt, um zu sehen und gesehen zu werden. Dies alles kümmert aber die Entrepreneurs nicht.

Es sey mir erlaubt, hier auch meine Meynung über die Jahrszeiten zu äussern, ohne dass ich damit der Meynung Anderer zu nahe treten, oder die meinige für mehr, als das Resultat meiner Empfindungen geben will. Ich habe die Jahrszeiten einzeln im Konzert gehört, und bin jedesmal mit dem innigsten Wohlgefallen nach Hause gegangen. Mein Gefühl war angeregt und geschickt zur Auffassung jeder Schönheit: aber die gleiche Theilnahme des menschlichen Gemüths an dem erhabensten — Gebet zur Allmacht, wie an der trunkensten Freude eines Trinkgelags, oder an der lustigen Konservation bey der trockenen Erzählung eines Mährchens am Spinnrocken, lässt sich kaum denken. Schade um die Verschwen-

dung der Kunst in den hinreissenden, erschütternden Chören! Schade um das liebliche Gemälde des Frühlings u. dgl.! Wenn wir nur wenigstens beym hunten Jagdgewühl mitjauchzen, oder beym drolligen Lachen des Landvolks recht herzlich mitlachen könnten! Wir lachen wol mit, allein das Herz nimmt keinen Theil daran. Es ist das verzogene Lächeln eines Kindes, welches vom Weinen plötzlich durch ein neues zur Besänftigung dargebotenes Spielwerk sich gern freuen mochte.

Dass die Jahreszeiten hier nicht ganz ohne Flecken, und mit weniger Bestimmtheit als die Schöpfung gegeben werden, hat seinen Grund zum Theil in der Schwierigkeit der Sache selbst: die Instrumentisten haben vollauf zu thun, das vorgeschriebene nur rein abzuspielen. Zum Theil liegt es an den wenigen Proben; und zu diesen kommen die Dilettanten, die grösstentheils die erste Stimme besetzen, entweder gar nicht, oder sie können Geschäfte halben nur kurze Zeit aushalten: daher entsteht Furchtsamkeit und Unsicherheit, welche sie hindert beym Anfange eines Satzes mit gehöriger Energie durchzugreifen. Ihre bey Kammermusiken so rühmliche Delikatesse ist bey grossen Singstücken dem Ganzen mehr nachtheilig, als nützlich. Dem Uebel könnte der Anführer dadurch abhelfen, dass er im Anfange eines Satzes, besonders bey Arien und begleiteten Recitativen mit seinem hervorstechenden, durchdringenden Ton der Geige, und nicht mit Taktgeben den Mitspielenden Dreistigkeit einflösste. Sie treffen zwar das schwere, allein sie wollen nicht vollaut werden. Das immerwährende Taktgeben, welches zum Zusammenhalten in Chören sein Nützliches hat, ist oft überflüssig, und bringt dem Fremden eine nachtheilige Idee von unserm Orchester bey. Vielleicht, dass unser Directeur es deshalb thut, weil er das Orchester fast ganz im Rücken hat. Dann liess sich wol ein anderer Standpunkt nehmen. Das gesittete Auditorium, dem es ums Hören zu thun ist, wird keine Unanständigkeit daraus folgern, wenn er auch ihm den Rücken zukehrt. Unerachtet der angezeigten, einer bessern Aufführung im Wege stehenden, und leicht wegzuräumenden Hindernisse ist das Ganze doch gut gegeben worden. Mad. Veltheim, Hr. Neugebauer, und Hr. Reeder sangen ihre Soloparthien sehr brav.

Die Schöpfung gewährte uns wieder den herrlichen Genuss, den eine gute Aufführung dieses Meisterwerks gewähren muss.

Sachkundige, und einige anwesende Fremde, die Augenzeugen der Wiener Aufführung unter des Schöpfers eigner Direktion waren, sagten: die vorjährige Aufführung war noch besser. Sie rühmten laut das wohlgetroffene Zeitmaas jedes Satzes, so wie es Haydn selbst angab. Sie bewunderten das Ineinandergreifen jedes Theils zur Form des herrlichen, prachtvollen Gebäudes. War es dieses Jahr nicht auch so? Doch! nur hier und da schwankend, nicht von Seiten des Musikdirektors, dieser gab richtig an und hielt fest; allein die zweyten Violinisten, die Viols, ein Theil der Basse, und der grösste Theil der Blasinstrumentisten sahen die Miene des Angebers nicht. Voriges Jahr machte die Vorbereitung durch mehrere Proben die Spielenden zuversichtlicher. Die fortdauernde Abwechselung der Musiker an einem Orte, wo keine stehende Kapelle ist, obschon bey gewöhnlichen Konzerten, die nicht einer so grossen Menge bedürften, ein gut eingespieltes Personale ist, muss als Hinderniss einer nicht immer gleich guten Exekution grosser und schwerer Werke in Rechnung gebracht werden. Man kann als Held auf seinem Instrumente glänzen, und untergeordnet nichts taugen. Man kann sehr richtiges Taktgefühl haben, und doch in der Ouverture, in der Entwickelung des Chaos, bey einem kaum merklich zu langram genommenen Tempo in der Eintheilung der 8tel- und 16theil-Triolen, selbst bey einigen Blasinstrumenten im rollenden Laufer wanken und Verwirrung veranlassen. Dieser Fall ereignete sich, da die Scho-

pfung hier das erstemal und unter einer andern Direktion aufgeführt wurde, findet aber jetzt nicht mehr statt. Zur Verschönerung trugen die Violoncellisten, vorzüglich der Konzertmeister Hr. Jäger, und der Oberamts-Referendar Hr. Koblitz, sehr viel bey. Der kraftvolle, resonirende Ton unsers braven Hrn. Lucas auf dem Violon, den er hervorbringt ohne der Saite durch zu starken Druck übermässige, an das Griffbret prallende Schwingungen, die ein Schnarren verursachen, zu geben; sein ächt musikalischer Geist und nie erkaltender Eifer verdienen ehrenvoll erwähnt zu werden. Er ist auf mehrern Instrumenten — wie man zu sagen pflegt, zu Hause, und besitzt, besonders in der Tiefe, eine angenehme Bass-Stimme. Die Tanzmusik hat durch ihn seit zwanzig und mehrern Jahren einen bedeutenden Schwung erhalten, und er ist als geschickter Anführer bey Tanzmusiken auch auswärts rühmlich bekannt. Hr. Micke ist als Possunist am rechten Platz. Mad. Fleischer übernahm dieses mal die Hauptparthie, und erwarb sich allgemeines Wohlgefallen. Ihre helltönende, reine Stimme durchdrang jeden Winkel des wahrlich nicht kleinen Universitäts-Saals. Deutlichkeit, Leichtigkeit, und Ungezwungenheit im Vortrage, und Schwung in rollenden, schweren Passagen charakterisirten ihren Gesang durchgängig. Könnte ich nur noch hinzusezzen: weise Vorsicht in der Anwendung ihrer Manieren! Hr. Neugebaur vergass nur zu oft das Haupterfordernis bey m Redner und Sänger: Vox sit sonora! Und des Hrn. Raeders Stimme verlohr an Anmuth, wenn er durch Anstrengung mit einem starken Orchester gleichen Schritt halten wollte. Sie huldigten aber doch beyde der reinen Wahrheit, wagten nichts aufs Gerathewohl, sondern trugen ungeschminkt vor, und gewannen durch diese Behutsamkeit, dem Sprüchwort zuwider, unendlich viel. Uebertriebene Verzierungen, Künsteleyen, die mit der Kunst nichts zu schaffen haben — sie mögen nun aus der Gewohnheits-Sünde, keine Note ungenekt zu lassen, oder aus Uebermass des immer sprudelnden Genie's, oder aus dem Bestreben nach Bewunderung entstehen, oder sie mögen ihren Grund in der vielen Menschen auch im gemeinen Leben so gewöhnlichen Ziererey haben, durch welche man in vornehmer Gesellschaft nichts natürlich, sondern, um sich eine günstige Meynung bey andern zu erzwingen, alles mit gesuchten Wendungen vorzutragen bemühet ist —; sie werden nie für etwas Vortreffliches gelten können. Erlässlich sind sie in den Konzerten, wo es auf das blosse „sich hören lassen" ankommt, und allenfalls auch in Arien mit italienischem Text, wovon der anwesende Italiener selbst vielleicht kein Wort versteht, und es dem deutschen Zuhörer noch gleichgültiger ist, ob der gehörige Accent und Nachdruck im Gesange auf das auszudrückende Wort gelegt ist: unverzeihlich sind sie aber in Kompositionen höherer Gattung. Hier muss eindringende Wahrheit, innige Herzenssprache, prunklose Darstellung des Vorgeschriebenen zum Grunde liegen. Es ist nicht nur als wahrscheinlich, sondern als zuverlässig anzunehmen, dass wenn es dem Autor bey irgend einem hingeschriebenen Gedanken um Veränderung zu thun gewesen wäre, so hätte er diese Veränderung selbst am sichersten und schicklichsten machen können. Natürlicher Weise würde auch alsdann das Accompagnement ganz anders lauten. Selbst wenn die Manieren mit Sachkenntnis gemacht werden, so können sie doch nur in der Region der in diesem oder jenem Akkord enthaltenen Töne angebracht werden. Verlässt nun der Sänger seinen ihm vorgeschriebenen Weg, so konkurrirt er mit einer der begleitenden Stimmen, und verpfuscht dadurch dem Komponisten den reinen Satz. Das lächerlichste und unerträglichste in der Manieren-Sucht ist wol dieses: wenn, wie es oft geschieht, die erste Violin oder ein Bass-Instrument ein paar Takte unisono mit der Singstimme haben, und diese sich dann von der Verschönerungsgier zu ungereimten Tönen hinreissen lässt.

Auf unserm Theater ist nichts Neues von

Erheblichkeit vorgefallen. Der Musikdirektor, Hr. Ebel, hat seinen Posten aufgegeben und ist Kammer-Secretair geworden. Hr. Schnabel, der erste Geiger, gehet auch ab. Ob wir vollgültigen Ersatz haben werden, muss die Zeit lehren.

Anekdote.

Wer die jetzigen Virtuosen kennet, der wird gestehen müssen, dass man die so verrufene Virtuosengrille und alberne Koketterie mit seinen Künsten, bey weitem nicht mehr so häufig findet, als sonst. Unter den Männern vornehmlich wird sie endlich immer seltener; nur viele unter den Damen halten noch fester darüber. Darum erinnere ich an jenes nachahmungswerthe Benehmen eines französischen Prinzen — ich weiss nicht mehr, welches? — gegen die, zu ihrer Zeit, beliebte Sängerin, Dem. Giorgi in Paris. Der Prinz gab Konzert in seinen Zimmern, Dem. G. war eingeladen zu singen und hatte es versprochen. Die sehr zahlreiche Versammlung ist da, das Konzert fängt an: Dem. G. bleibt aussen. Sie war heute bey übler Laune gewesen, und hatte sich lieber, mit Genuss, eine Menge Scenen vorphantasirt, wie man nun fragen, um sie besorgt seyn, in Verlegenheit gerathen würde etc. Es kömmt ein Bote vom Prinzen; mein Gott, sagt sie — Sie sehen, nun ist es unmöglich — ich bin im nachlässigsten Negligée: ehe ich mich angekleidet hatte, wäre das Konzert längstens vorüber — ich muss es mit Beschämung gestehn: ich hatte ganz vergessen, was ich dem Prinzen versprochen hatte. — Der Prinz lud zuweilen die vorzüglichsten Schauspieler und Schauspielerinnen zu sich zum Essen. Dem. Giorgi war noch nicht so glücklich gewesen, eingeladen worden zu seyn. Endlich einmal wird sie es! So schön und so gefällig, wie eine Göttin, geschmückt, fährt sie hin; muss über eine Stunde im Vorzimmer warten und vor Ungeduld und Kälte fast umkommen; endlich bringt man ihr die Nachricht: der Prinz habe ganz vergessen, was er ihr versprochen: er speisse diesen Abend nicht zu Hause.

Die musikal. Beylage No. VI.

enthält eine Arie aus der neuesten Wolfschen Oper, über welche unsre Leser im 29sten Stück d. Z. von Paris aus benachrichtigt worden sind, und die in Paris mit Beyfall ist aufgenommen und oft wiederholt worden. Da die hier abgedruckte Arie zugleich auf lebhafte Handlung berechnet und ein Vorzug derselben der gute Ausdruck der Situation ist, so geben wir diese kurz an. Der gute, arme Valcour ist auf dem Lande aufgewachsen und mit ihm Julie, die er und Jedermann für die Tochter des Pachters hält. Die jungen Leutchen lieben einander, Valcour gehet in die Welt, sein und seines Liebchens Glück zu machen, und kömmt nach mehrern Jahren angesehen und reich zurück — aber, besonderer Verhältnisse wegen, früher nach Paris, als auf sein Dörfchen. Da lernet er Lucilen, eine schöne Jungfrau in höherm Style, kennen, und sie reisst ihn hin. In diesem Kampfe zwischen Pflicht und Neigung singt er diese Arie. Dass die hohe Lucile, wie sich am Ende ausweiset, keine andere als die vormals ländliche, nun vollkommen ausgebildete Julie ist, gehört zwar nicht hieher, mag aber zur Beruhigung derer, die eine ernste Wendung vermuthen und darum den Styl in dieser Arie zu leicht und zu unkräftig finden möchten, kurz angemerkt seyn. *Der Redakt.*

(Hiebey die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Nº. VI.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Scene aus der Oper: L'AMOUR ROMANESQUE.

Adagio. von Charlemagne und Wölfl.

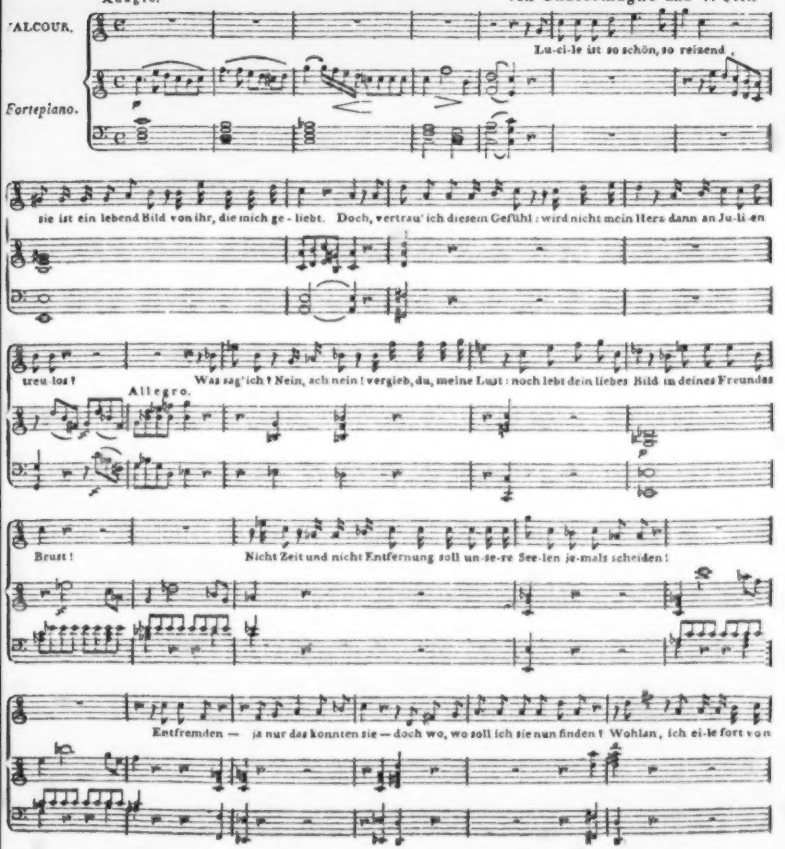

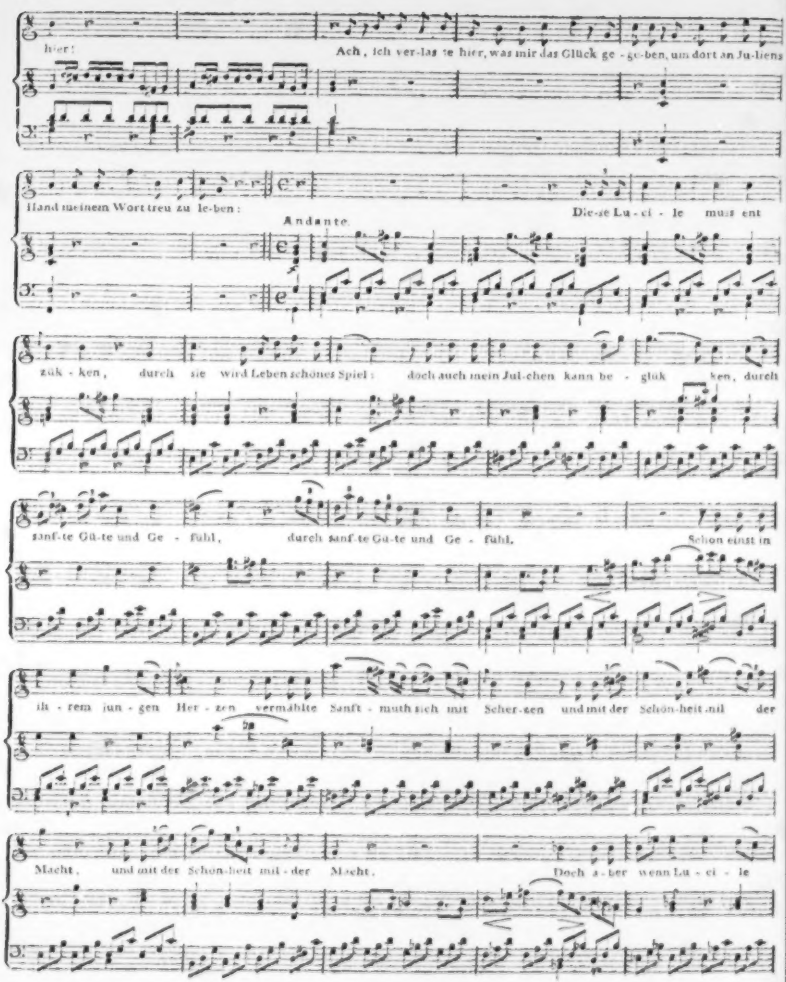
hier!
Ach, ich ver-las-se hier, was mir das Glück ge-ge-ben, um dort an Ju-liens
Hand meinem Wort treu zu le-ben:
Andante.
Die-se Lu-ci-le muss ent
zük-ken, durch sie wird Leben schönes Spiel: doch auch mein Jul-chen kann be-glük-ken, durch
sanf-te Gü-te und Ge-fühl, durch sanf-te Gü-te und Ge-fühl.
Schon einst in
ih-rem jun-gen Her-zen vermählte Sanft-muth sich mit Scher-zen und mit der Schön-heit mit der
Macht, und mit der Schön-heit mit der Macht.
Doch a-ber wenn Lu-ci-le

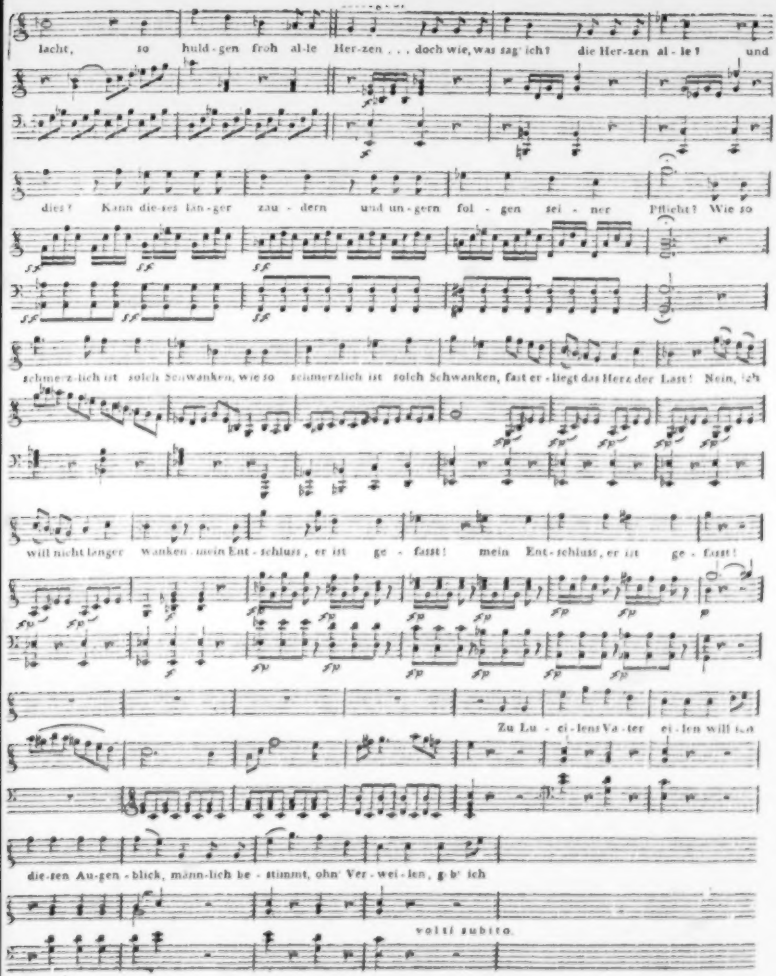
lacht, so huld-gen froh al-le Her-zen . . . doch wie, was sag' ich? die Her-zen al-le? und
dies? Kann die-ses Zö-gern zau-dern und un-gern fol-gen sei-ner Pflicht? Wie so
schmerz-lich ist solch Schwanken, wie so schmerzlich ist solch Schwanken, fast er-liegt das Herz der Last! Nein, ich
will nicht länger wanken, mein Ent-schluss, er ist ge-fasst! mein Ent-schluss, er ist ge-fasst!
Zu Lu-ci-lens Va-ter ei-len will ich
die-sen Au-gen-blick, männ-lich be-stimmt, ohn' Ver-wei-len, g'h' ich
volti subito.

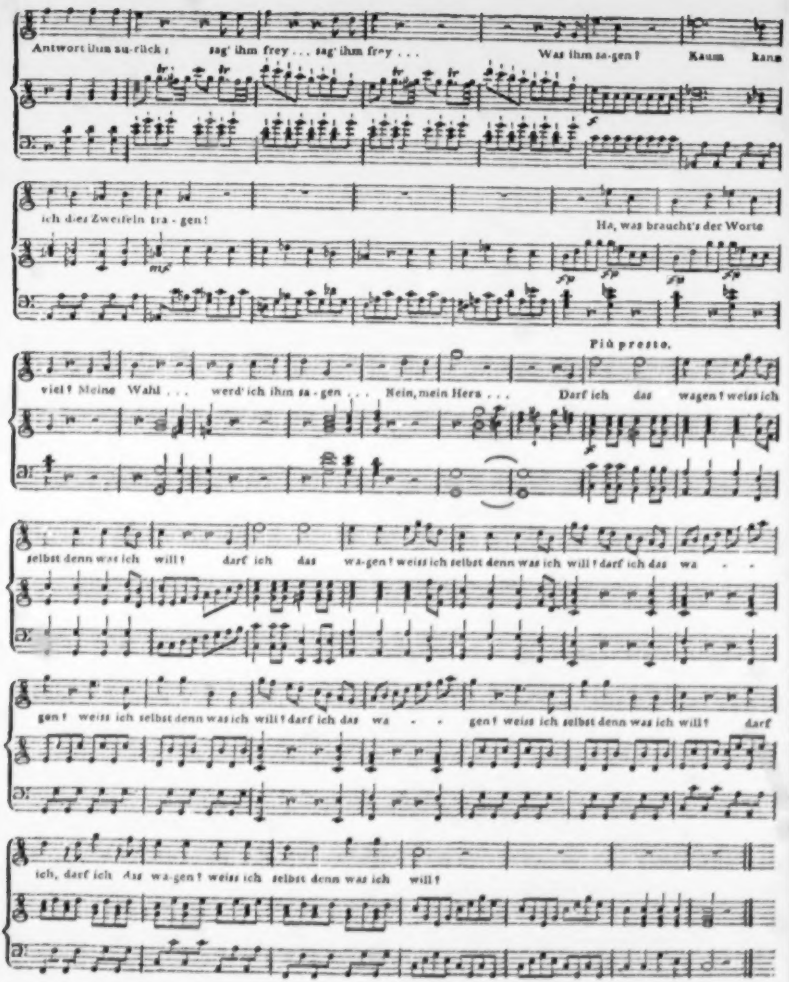
Antwort ihm zu-rück: sag' ihm frey . . . sag' ihm frey . . . Was ihm zu-gen? Kaum kann
ich dies Zweifeln tra - gen!
Ha, was braucht's der Worte
Più presto.
viel? Meine Wahl . . . werd' ich ihm sa - gen . . . Nein, mein Herz . . . Darf ich das wagen? weiss ich
selbst denn was ich will? darf ich das wa-gen? weiss ich selbst denn was ich will? darf ich das wa - -
gen? weiss ich selbst denn was ich will? darf ich das wa - - gen? weiss ich selbst denn was ich will? darf
ich, darf ich das wa-gen? weiss ich selbst denn was ich will?

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten May. Nº. 35. 1804.

Nachrichten.

Wien den 18ten Mai. Gestern wurde endlich des Abt Voglers langerwartete Oper: Samori, im Theater an der Wien gegeben. Vogler hatte wirklich vieles für sich: einen berühmten Nahmen, der hier wie überall eine grosse Rolle spielt, viele Freunde, und eine Pracht in Dekorationen und Kleidern, die ihm wirklich nichts zu wünschen übrig lassen konnte. Ausserdem waren auch über funfzig Proben gemacht worden, und man konnte also Präcision und Richtigkeit in der Aufführung hoffen.

Der Text von Franz Xaver Huber gleicht so ziemlich den andern Dichtungen dieses Verfassers. Nabob Tamburan hat den Thron von seinem Vater geerbt, der ihn dem rechtmässigen Besitzer durch Waffengewalt entrissen und dessen Familie ermordet hatte. Ein Sterndeuter Rama hat indessen doch einen Sohn Pando gerettet, und alles vorbereitet, diesen wieder auf den Thron zu setzen. Zu diesem Ende hat er auch seine Tochter Maha mit Tamburan verlobt; ob sie gleich Pando mit Leidenschaft liebt. Aber auch Tamburan, ein edler Mann, spielt nur mit seinen Feinden: längst hat er ihre Plane durchgesehen, er liebt Naga, Pandos Schwester, und würde diesem die Krone freywillig abtreten, wollte man sie ihm nicht mit Gewalt entreissen. Nun aber beschliesst er die Verschwornen unsichtbar bis zum Ausgange ihrer Unternehmung zu leiten, um dann mit einem Schlage alle ihre Plane zu zertrümmern. Das geschieht denn auch; die Verschwornen werden von Tamburans Soldaten gefangen, und zum Tode geführt, da öffnet sich plötzlich ein Vorhang, ein glänzender Saal wird sichtbar, und Pando, oder Samori, wie der Prinz eigentlich heisst, wird von Tamburan selbst zum Könige gekrönt, der aber die Herrschaft mit seinem grossmüthigen Ueberwinder theilt.

Schon aus dieser kurzen Darstellung springt in die Augen, dass der Faden sehr lose ist, der die Handlung zusammenhält; denn Tamburan darf sich nur entschliessen ohne andere Rücksichten pflichtmässig zu handeln, so ist das Stück zu Ende; auch sind die Charaktere sehr gewöhnlich. Sonst passt und folgt alles ganz ordentlich aufeinander. Die Rolle eines Schwätzers als Spassmachers ist überflüssig und ohne Werth. Die Verse sind durchgehens prosaisch, zuweilen auch hart, z. B.

Ich armes Mädchen fühle
Dass ich recht krank muss seyn.

Die Musik hat manche Schönheiten, aber auch sehr viel Gesuchtes und Verunglücktes. Die Ouvertüre aus G moll ist mit Feuer und Kraft angelegt und durchgeführt, und liess vieles erwarten, auch die Introduktion mit dem einfallenden Chore ist von Wirkung. Was aber ein gebildetes Ohr befremdet, ist V. s. Art, seine Tenor- und Bassarien zu instrumentiren. Die Begleitung geht nämlich gewöhnlich in tiefer Entfernung blos mit Violine 1, Violoncells und Bassen fort, und die Blasinstrumente bleiben dabey ganz unthätig, welche doch

Mozart, Cherubini, Salieri, Paër u. a. gerade bey solchen Gelegenheiten zu den höchsten Effekten benutzten. Hier und da findet man wol auch ein ganz verfehltes Stück; z. B. in der Arie der Naga: Woher mag das wohl kommen, Mir fehlt die Essenslust!!!, oder eine Reminiscenz, wie man denn im Finale des zweyten Akts sehr auffallend an das God save the King erinnert wird. Doch gefiel die Oper im Ganzen, wenn man gleich nach den Forderungen des weiter fortgerückten Geschmackes und besonders der Theatermusik mehr hatte erwarten können. Die Sänger thaten alles was sie konnten, besonders Hr. Simoni und Mad. Campi — denn deutsch accentuiren, das können sie nun einmahl nicht. Der Dem. Müller gelingt jene Naivetät nicht, die aus der anziehenden und schuldlosen Unwissenheit konventioneller Formen entsteht, aber auch dem Dichter ist sie hier nicht gelungen. Herr Mayer spielte und sang den Tamburan mit Fleiss und Anstand; aber Hr. Caschée machte aus dem geschwätzigen Hofmann einen albernen Bauernjungen, dem die Zunge keinen Augenblick still steht. Hr. Teimer, als Sterndeuter, sang auch ganz gut, sprach aber sehr unverständlich, ob ihm gleich der Dichter beynahe die ganze Exposition in den Mund gelegt hat.

Ein neues Liederspiel von Treitschke: Mitgefühl, mit Musik von Paul Wranitzky, hat auf dem Hoftheater nicht gefallen. Eine sehr lange und pathetische Ouvertüre passte zu dem Stoffe nicht, und auch den Liedern von Voss, Bürger u. a. fehlte die melodische Anmuth, welche nur allein das flüchtige Daseyn einer solchen musikalischen Ephemere verlängern konnte.

Nächstens den Nachtrag unserer Konzerte.

Paris, den 16ten May. Wir haben in den zwey Monaten seit meinem letzten Schreiben Musik genug und überflüssig gehabt, aber sehr wenig, worüber sich dem Ausländer etwas sagen lässt, wenn man nicht das oft Gesagte wiederholen will. Die Operntheater waren an Neuigkeiten nicht eben reich. Das grosse Operntheater (des arts) scheint nun einmal seit einigen Jahren zu lauter Unglück und Missgriffen bestimmt zu seyn: Pavillon du Calife von Dalayrac ist gegeben, und ebenfalls — so gut als gefallen. Die erste Aufführung wollte das tumultuarische Parterre kaum zu Ende kommen lassen; bey den folgenden kürzte man verschiedene Scenen ab und half auch sonst nach — jetzt ging es besser; aber der erste üble Eindruck ist nicht ganz zu verwischen, das Stück wird wahrscheinlich bald zurückgenommen werden. Das Sujet ist auch wirklich alltäglich, die Ausführung nachlässig, und Dalayrac hat auch schon weit bessere Musik geschrieben. Das erste Finale hat schöne Stücke und ein Quintett des zweyten Akts verdient noch mehr Auszeichnung. — Die Italiener fahren immer noch fort ihre fünf bis sechs Opern, und weiter nichts, zu geben. Jetzt ist vornehmlich Paisiello's König Theodor wieder an der Ordnung des Tages. — Das Theater Feydeau allein hat einiges hübsche Neue produzirt. Une heure de Mariage, von Etienne, mit Musik von Dalayrac, ist zuverlässig eine der anziehendsten kleinen Opern, die seit einigen Jahren erschienen sind. Das Stück ist neu und hübsch erfunden, die Handlung gehet rasch und lustig vorwärts, einige Situationen können nicht artiger seyn, und die Details der Ausführung sind voll Laune und Witz. Dalayracs Musik gehört ebenfalls unter seine bessern: man kann, wie in andern von ihm, einzelne ganz allerliebste Stücke aufführen, und auch wieder einzelne recht alltägliche: doch hält sich das Ganze leidlich, und durch ein so gutes Gedicht und munteres Spiel wird jedermann, auch in Deutschland, zufrieden gestellt worden. Hier macht die Oper ein ausgezeichnetes Glück, wozu denn freylich die beyden trefflichen Mitglieder dieses Theaters: Elleviou, und Mad. Saint-

Aubin, nicht wenig beytragen. Eine zweyte kleine Oper von Solié, la Malade par amour, ist weit weniger werth, obgleich die Musik einige gute kleine Stücke (besonders zwey allerliebste Romanzen) hat. Auch hat das Stück wenig Glück gemacht. Seit einigen Tagen giebt man auch die erwartete neue Oper von Spontini (dem Zogling Cimarosa's, von welchem ich schon einigemal gesprochen habe): La Petite maison, in drey Akten; ich habe sie noch nicht selbst gehört, und kann dem Rufe nach nur sagen, dass die erste Aufführung, nach der jetzt so saubern Sitte, äusserst tumultuarisch war, die zweyte ruhigere gefiel. Mehr darüber nächstens. — Die Konzerte haben sich desto mehr gedrängt, je näher die Zeit heranrückte, wo sie beschlossen werden. Ich kann von diesen, um mich nicht zu wiederholen, nichts sagen, als dass sie im Ganzen sich alle so gut hielten, als ich sie früher geschildert habe. Auszuzeichnen ist die wahrhaft reizende Spanierin Lorenza Correa, von welcher ich neulich ebenfalls geschrieben, die der glänzende Stern dieser Versammlungen der schönen Welt ist, und die, wenn man sie auch nicht sähe, nur hörte, es doch zu seyn verdiente. Auch muss ich wol anführen, dass Pergolesi's Stabat Mater jetzt wieder Mode, und von Dem. Strinasacchi und Mad. Cantoni (beyde bekanntlich vom italien. Theater) mehrmals sehr gut und mit vielem Beyfall vorgetragen worden ist. Die Eleven des Konservator. haben, ihre Vielseitigkeit zu erweisen, für eins ihrer nächsten Konzerte ein Oratorium von Händel versprochen. Wir wollen sehen! Neulich hörte ich einen Knaben von dreyzehn Jahren, Domnichs Schüler, Colin, ein Konzert seines Lehrers auf dem Waldhorn, mit Erstaunen, vortrefflich ausführen. In der Instrumentalmusik gehen diese junge Leutchen überhaupt mit Riesenschritten vorwärts. — Dass Paisiello nun dennoch ganz gewiss nach Italien zurückgehet und Le Sueur an seine Stelle, als Kapellmeister Bonaparte's und Direktor seiner Kammermusik tritt, so wie, dass Kreutzer Rode's Stelle, als erster Violinist dieses trefflichen Orchesters, erhalten hat, wissen Sie wahrscheinlich schon aus andern Blättern. Und da man jetzt auf alle Erscheinungen einer gewissen Art im Auslande so sehr lauert und sie mit Geräusch ausruft, so wird Ihnen auch bekannt seyn, dass die Kirchenmusik in die hiesigen Hauptkirchen wieder zurückgerufen wird. Etwas wahrhaft Vorzügliche ist aber in dieser Gattung noch nicht erschienen — Boieldieu bleibt nun gewiss auch in Petersburg, und erhält 3000 Rubel jährlichen Gehalt. Eine neue Oper von ihm hat ausgezeichnetes Glück gemacht *).

Dresden, den 28sten Mai. Endlich haben wir doch auch einmal etwas Neues gehabt, worüber man mit Freuden öffentlich sprechen kann und mag. Verwichnen Sonnabend, den 26sten, wurde im Saale des Gewandhauses zum Besten der Armen von der Gesellschaft des Dilettantenkonzerts zum Andenken der verstorbenen, allgemein verehrten Gemahlin des Prinzen Maximilian eine Trauerkantate aufgeführt. Hr. Musikdirekt. Weinlig hatte sie komponirt und dirigirte. Eine beträchtliche Menge Versammleter, die sämmtlich in ernster Stimmung zu seyn schienen und die grösste Stille und Aufmerksamkeit bewiesen, so wie die in der That sehr traurige Veranlassung zu dieser Versammlung, gaben schon von aussen her dem Ganzen etwas Rührendes und Feyerliches: dieses erhielt nicht nur Hrn. W.s Musik, sondern hob und verstärkte es so, dass gewiss Niemand den Saal ohne tiefe Bewegung verlassen hat. Die Komposition verdient laut gerühmt zu werden und gehört ganz gewiss bey

*) Auch Mad. Mara ist jetzt in Petersburg, hat grossen Beyfall, und die reichste Belohnung von dem kunstliebenden Alexander und seinem verehrten Hause gefunden.

weitem unter die besten Arbeiten des Hrn. W. Der erste Chor und Recitativ, die Arie mit abwechselndem Chor: O klage du in stiller Halle etc. gesungen von Hrn. Ceccarelli; die Arie: Ergebung, du wohlthuendes Gefühl etc., gesungen von Dem. Häser, mit dem daran geketteten schönen Schluss des Chors: Dem theuren Staube süsse Ruh —; und im zweyten Theile, die beyden Arien: Viel gingen von der Erde etc. gesungen von Hrn. Paris, und: Sanfte Tugend war die Deine etc., gesungen von Hrn. Ceccarelli, so wie das Terzett: Du stiegst ersehnt, o Lenz, hernieder etc. —: dieses sind wahrhaftig schöne Stücke, eben so tief empfunden, als mit Besonnenheit und Kunsterfahrung ausgeführt. Nur dem zweyten Chor des ersten Theils: Der Strom floss brausend etc. wäre zu wünschen, dass er etwas imponirender hervorträte, wodurch dann auch die Schlussworte: Carolina ist nicht mehr, von grösserer Wirkung seyn würden, als sie so sind; und den Schlusschor des zweyten Theils, der sich allerdings nicht nur zur Beruhigung, sondern zur heitern Ansicht auch der traurigsten Ereignisse des Erdenlebens erheben soll — dürfte man doch wol zu munter finden. Vielleicht hat Hr. W. bey der Aufführung dies selbst bemerkt; wenigstens wird er diese Bemerkung gewiss nicht für Eingebung der Tadelsucht halten. Im Gegentheil kann ich mich nicht enthalten, laut auszusprechen, was wol jeder empfand, wenn er von dem Gegebenen auf den Geber kam: herzlichen Dank für einige sehr schöne Stunden! — Dieser Dank gebührt nun auch denen, die das Werk ausführen halfen. Die Solosänger habe ich schon genannt: sie sangen sämmtlich brav, und ganz besonders zeichneten sich Hr. Ceccarelli und Dem. Häser durch ausdrucksvollen, trefflichen Gesang aus. Die Chöre gingen gut. Das Orchester spielte mit grösster Aufmerksamkeit und führte auch die vielen kleinern Nüanzen und Wendungen, (der Musiker weiss, was ich sagen will,) die diese Musik reichlich hat und die mit grösster Genauigkeit exekutirt seyn wollen, wenn sie die beabsichtigte Wirkung thun und nicht Störung verursachen sollen — mit musterhafter Präcision aus. Man hatte auch an diesem Tage Gelegenheit genug zu bemerken, wie sehr reich wir sind, wenn wir nur, was wir besitzen, mit Liebe und Eifer anwenden wollen! —

Berlin den 25ten Mai. Am 5ten dieses gab Herr Bernard Romberg, Mitglied des Conservatoire zu Paris, ein Konzert im Theatersaal. Der vor dem Künstler hergehende Ruf hatte sehr viele Zuhörer hergesaubert, und alle fanden sich in ihren Erwartungen übertroffen. Er selbst spielte zwey von ihm gesetzte Violoncellkonzerte mit einer solchen Leichtigkeit und Unbefangenheit, dass man nicht wusste, ob man mehr die Kunst oder den Künstler bewundern sollte. Auch begleitete er mit den Hrn. Möser und Semler ein von Dussek gespieltes Quartett fürs Fortepiano, von dem Prinzen Louis Ferdinand komponirt. Auch die beyden Ouvertüren von Bernard und Andreas Romberg gefielen allgemein, so wie zwey Arien, die Hr. und Mad. Eunike sangen. — Den 6ten Mai gab Demois. Ambrosch, Tochter des verdienten Schauspielers, ein Konzert im Saale der Loge zu den drey Weltkugeln. Sie spielte ein Fortepianokonzert von Mozart und eine Sonate von Cramer, und sang eine Arie von Righini, ein Terzett von Mozart mit ihrem Vater und Dem. Gröll, und eine Cavatine von Righini mit obligater Violine, die der Geheimsekretair Clemens spielte; Hr. König endlich blies ein braves Flötenkonzert.

Im Nationaltheater sahen wir am 16ten zum erstenmal zum Benefiz für Hrn. Beschort, Fanchon das Leiermädchen, Operette in drey Akten, nach dem Französ. von Kotzebue, Musik von Himmel. Das Sujet dieser in Paris allbeliebten Operette ist aus andern Blättern bekannt. Dem Ganzen fehlte Haltung, was man aber wol über einzelnen interessanten Momen-

ten und dem lebhaften Dialog vergass. Der Gesang besteht fast nur aus kurzen Melodiereichen Liedern des beliebten Komponisten, die Leichtigkeit und Zartheit vereinigen und meistens sehr anziehend sind.

Stettin im Mai. Die Tonkunst befindet sich hier seit einiger Zeit in einem klaglichen Zustande. Das wird denen auffallen, die gehört oder gelesen haben, mit welchem Eifer man noch vor mehrern Jahren hier Musik übte. Da gab es eine Menge von Privat- und öffentlichen Konzerten, worin selbst die schwersten Sachen von Haydn, Mozart u. a. oft recht brav executirt wurden. Pepiniéren für Gesang und Instrumental-Musik strebten dem grössern Orchester nach; reisende Virtuosen strömten in Menge herbey; sie hofften und erhielten auch mehrentheils gute Unterstützung; kurz, überall gab es Sang und Klang von verschiedenem Werth. Jetzt ist kaum eine Spur davon übrig. Seit ein paar Jahren giebt es hier keine öffentlichen Konzerte mehr; und wer etwa zweifeln möchte, ob diese der vorzüglichste Hebel zur Beförderung der Tonkunst sind, den kann Stettin handgreiflich davon überzeugen. Auch die Privatunterhaltungen mit Musik werden immer seltener; das beste und fast einzige, was man hier zu hören bekommt, sind einige Prager, welche zuweilen die Ressourcen und Kaffeehäuser besuchen. Kirchenmusik — wenn man nicht ein paar höchst dürftig exekutirte Bruchstücke aus alten Kantaten an hohen Festtagen dazu rechnen will — findet hier seit undenklicher Zeit nicht mehr statt; es giebt keinen ordentlichen Fond und keine Ermunterung dazu. Die Operette des hiesigen Theaters, welche sonst mit den Liebhaber-Konzerten rühmlich wetteiferte und diesen sogar oft aufhalf, steht jetzt noch unter dem Mittelmässigen. Weiter als bis zu dem Tyroler Wastel, dem Teufelstein und andern kleinern Stücken kann sie sich ohne Anmassung nicht versteigen. Einige erträgliche Subjekte, aus denen bey gehöriger Bildung vielleicht noch etwas werden möchte, können der Versuchung, sich schon für bedeutend zu halten, kaum widerstehen, da das Publikum, besserer Musik schon entwöhnt, an ihrer Ungleichheit der Stimme, ihrem hölzernen Vortrage und ihrem Detoniren keinen Anstoss nimmt. — Aber wie geht denn das zu? — Darüber liesse sich viel sagen, wovon jedoch das Meiste kein Gegenstand eines öffentlichen Urtheils ist. Wer Stettin näher kennt, wird sich weniger über den Verfall der Tonkunst an diesem Orte wundern, als darüber, dass sie sechs bis sieben Jahre hindurch hier blühen konnte. In der That war das letztere nur die Frucht der angestrengten Thätigkeit einiger Manner, welche sich damals ohne alle eigennützige Rücksichten zusammen thaten, um die Musik hier in Gang zu bringen. Sie fanden dabey sehr viel Verdruss und wenig Dank; doch achteten sie dies nicht und harrten aus, so lange es möglich war. Endlich wurden auch sie, theils durch bürgerliche und häusliche Verhältnisse, theils durch andre Rücksichten gezwungen, ihre Theilnahme an diesen Anstalten zu verringern. Ein hier um die Tonkunst ganz vorzüglich verdienter Mann übernahm noch ein paar Jahre hindurch ihre Leitung, aber auch er fühlte immer mehr, was es heisse, wider den Strom schwimmen. Ueberhaupt — wie sehr auch aus den lächerlich übertriebenen, zum Theil ganz unwahren Nachrichten von Stettin in einer bekannten Zeitung das Gegentheil erhellen soll — erfreuen sich Künste und Wissenschaften hier keiner Pflege und der gute Geschmack gehört in Stettin nur im ursprünglichen Sinne des Worts zu Hause. Zwar giebt es — was die Musik betrift — auch hier manche Freunde derselben; allein diese besitzen unglücklicherweise kein hinreichendes Vermögen, um öftere musikalische Versammlungen auf ihre Kosten zu veranstalten, und unsre begüterten Privatpersonen haben, mit geringer Ausnahme, keinen Sinn für diese Kunst, oder nicht Lust, für ihre allgemeinere Ausbreitung etwas zu ver-

wenden. Ob irgend ein Zufall der Gesunkenen wieder aufhelfen werde, steht dahin; noch ist kein Anschein dazu da. Die Instrumental-Musik liesse sich wol wieder in Ordnung bringen, aber mit dem Gesange ist es gar zu schlecht bestellt. Das rührt besonders vom gänzlichen Mangel an gehörigem Unterricht in der Singekunst her. Diese wird von Klavierlehrern nur nebenher getrieben, die selbst keine Stimme oder keine hinreichende Uebung im Gesange haben, also dem Lehrlinge weder ordentlich vor- noch mit ihm singen können. Dass dabey keine sichere Intonation, keine Dressur der Stimme, keine Nüanzirung des Vortrages u. dgl. m. herauskommen kann, wenn der Lehrer auch sonst noch so geschickt ist, lässt sich leicht einsehen. Vergebens machte man vor mehreren Jahren einen Versuch, durch ein kleines Singeinstitut dem Uebel in etwas abzuhelfen. Der Kampf mit Vorurtheilen und mit natürlicher Gleichgültigkeit gegen solche Unterhaltungen sowohl als die Nothwendigkeit, sich immer und ewig nur auf Takt und Treffen einzuschränken — weil beim Privatunterricht das mechanische Einlernen eines Liedes oder einer Arie das erste und leste war — ermüdete eben so die Anführer, als die Sänger und Sängerinnen. Nun ist auch davon nicht mehr die Rede, und die natürliche Folge davon, dass es schwerlich einen Ort giebt, wo man gesellschaftlichen edlen Gesang (d. h. der nicht blos durch die Flasche erzeugt wird) seltener findet, als in Stettin. Hielte sich hier ein guter Lehrer des Gesanges auf, der selbst gut, wenn auch gerade nicht als Virtuose, sänge; er könnte manchen Nutzen stiften, und dürfte, bey massiger, doch nicht karger Oekonomie, für seine Subsistenz nicht bange seyn. Vor einiger Zeit machte uns ein gewisser Hr. *H — zly* (ehemals in Rheinsberg) diese Hoffnung, und erhielt vortheilhafte Anerbietungen, aber er hat — aus unbekannten Ursachen — sein Versprechen nicht erfüllt.

Dass reisende Virtuosen jetzt sehr schlecht hier wegkommen, ist bey so bewandten Umständen sehr natürlich, und man kann nicht umhin, selbst die vorzüglicheren darunter vor Stettin zu warnen, wenn sie nicht Gefahr laufen wollen, mehr einzubüssen als zu gewinnen. Bey Madame Mara, welche auf ihrer Reise nach Petersburg im vergangenen Herbst hier verweilte, fand freilich eine Ausnahme statt, aber — es war auch M. Mara. — Sie gab hier binnen fünf Tagen drey Konzerte. Zu den beiden ersten drängte man sich sehr, aber im dritten zeigte sich, dass man die — Neugier gestillt hatte; der Saal ward kaum zur Hälfte angefüllt. Doch liess sich die grosse (*) Künstlerin dadurch nicht abhalten, in diesem letzten Konzert noch vorzüglichere Sachen mit all ihrer Kraft vorzutragen, als in jenen. Sowohl dieses, als ihre Bereitwilligkeit, in Privatgesellschaften kleinere Lieder zu singen, gereichen ihr allerdings zum Ruhme. Auch gab sie, (NB. auf Bitte ehemaliger Bekannten,) in einigen kleineren pommerschen Städten Konzerte. Seitdem haben wir nur zwey Virtuosen-Konzerte gehabt, eins von der Frau K. M. Westenholz, und eins von dem jungen Violinisten, Louis Maurer. Den Vortrag der M. Westenholz auf dem Fortepiano fand man noch eben so präcis und fertig, wie vor mehreren Jahren, als sie sich hier hören liess, aber — kalt. Grösseren Beifall erhielt damals

*) Dafür wird sie bey allen, welche wissen, was Singekunst heisst, und wie man sie jetzt zu üben pflegt, immer gelten, trotz mancher schiefen, durch Tadelsucht oder Neid veranlassten Kritiken über sie. „Es ist wahr, die Natur versagt ihr manches, was zum Ideal des schönen Gesanges erfordert wird; aber verdient nicht die Klugheit, womit sie diesen Mangel zu verbergen sucht, Achtung? — und hätten an dem, was sie aus sich selbst zu machen wusste, und was der Zeit trotz, nicht noch viele sich brüstende Sängerinnen vieles zu lernen? — — —

ihr Spiel auf der Harmonika. Es zeichnete sich durch natürliche Behandlung dieses Instruments in gehaltenen Tönen, gebundenen Akkorden und kraftigen Modulationen aus, und stach gegen die bunten seelenlosen Künsteleien der eben gehörten Kirchgessner vortheilhaft ab. Doch jezt schien auch M. Westenholz, zum Leidwesen selbst der Nichtkenner, denselben Weg einzuschlagen und sich in lebhaften Sätzen mehr als recht ist, zu gefallen. — Wann wird man doch aufhören, den blossen Schimmer edleren Zwecken vorzuziehen, und die Natur der Instrumente zu verkennen, welche durch die innere Kraft und Dauer ihrer Töne mehr, als durch krause Passagen wirken wollen? — Dahin gehören, mit der Orgel und Harmonika, fast alle Blasinstrumente, die Flöte etwa in gewisser Hinsicht ausgenommen. Wohl müssen solche Virtuosen auch Fertigkeit zu erlangen suchen, aber mehr, um ihr Instrument ganz in ihre Gewalt zu bekommen, als mit dieser Fertigkeit allein, oder auch nur vorzüglich, glänzen zu wollen; und — wie sehr sowohl der Künstler als das Publikum auch verwöhnt seyn mögen — immer wird, wenigstens der Blasinstrumentist, dessen gröste Stärke nicht im Vortrage des Adagio besteht, selbst bey der ungeheuersten Fertigkeit, auf den Namen eines ächten Virtuosen keinen Anspruch machen dürfen.

Mehr befriedigte das Konzert des L. Maurer. — Dieser junge Mann hat seit kurzem in einem vielgelesenen Blatte die Extreme des Tadels und Lobes erfahren, welche beide — als Extreme — ungerecht sind, und ihn nicht treffen. Er besizt treffliche Anlagen und wird in einer sehr gründlichen Schule mit Sorgfalt gebildet. Schon ist seine Fertigkeit ausserordentlich und er überwindet die grössten Schwierigkeiten. In seinem Alter kann er nicht wohl eine eigne Manier haben, sondern nur nachahmen, oder zwischen mehreren Manieren noch schwanken. Fährt er aber in seinem Eifer fort, lässt er sich weder durch den Beyfall der Menge zum Dünkel, noch durch hämische Urtheile zum allzu grossen Mistrauen in sich selbst verleiten, und gelangt er zur genaueren Bekanntschaft mit dem Wesen und dem Zwecke der Kunst — wozu nicht blos tiefes Studium der Theorie, sondern auch Entwickelung der Gefühle im Jünglings- und männlichen Alter erfordert wird —; so gewinnt die Tonkunst an ihm zuverlässig einen der ersten Virtuosen.

Kurze Anzeigen.

1) *Menuets*, (Pr. 36 Xr.)
2) *Allemandes*, (Pr. 30 Xr.)
3) *Anglaises*, (Pr. 18 Xr.)
4) *Walzer*, (Pr. 30 Xr.)

sämmtlich für das Pianoforte, komponirt von Bock, im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien.

Dass hübsche Tänze eine nicht unangenehme Unterhaltung beym Klavier, besonders gemischten Gesellschaften, gewähren können, ist eben so zugestanden, als, dass man in Böhmen und Oesterreich sie zu schreiben verstehe. Hrn. B.s Tänze hat man dort gern, und die vorliegenden beweisen, dass man Grund dazu hat. Die Charaktere der vier verschiedenen Gattungen sind wohl getroffen und gut gesondert; die Figuren sind freylich nicht immer, aber doch hin und wieder, neu; und das recht eigentlich Tanzmässige — das Hebende, Ermunternde, in die rechte Bewegung Bringende — was sich nicht so leicht nachmachen lässt, als es scheint, wenn es getroffen ist — dies findet man ebenfalls bey Hrn. B. Man sehe in dieser Absicht gleich den Anfang des letzten Walzers, wenn er auch sonst nichts Hervorstechendes hat:

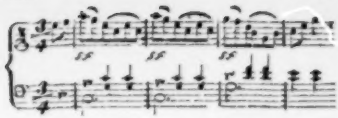

und in dieser Bewegung und Figur bleibt er bis zu Ende. Einigen Menuetten wäre jedoch mehr Adel und Pathos zu wünschen.

Six Notturni pour 2 Cors et 2 Bassons par Haussler à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 gl.)

Die Schönen, die sich einer Nachtmusik zu freuen haben, fragen keinesweges, wer ist der Komponist, und was ist an der Komposition? sondern, wer ist der Urheber dieses Ständchens, und was ist an ihm? Somit mögen denn diese sechs kleinen Piecen hingehen, die eben nicht ganz schlecht sind. Um doch aber etwas weniges im Einzelnen zu sagen, wollen wir Hrn. H. bitten, künftig bey ähnlichen Arbeiten in den Hornstimmen nicht ♮ zu setzen, wo doch sehr natürlich ♯ stehen müssen, wie z. E. in No. 3. T. 6, 8, 10: in No. 4. T. 15, 16, u. s. w.

Das Geistes Gesang, (the spirit's song) Gedicht von Shakespeare, mit deutschem und englischem Texte, in Musik gesetzt von Joseph Haydn. Wien, im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs. (Pr. 30 Xr.)

Nicht viel über Einen Bogen Noten, wenig Zeilen Text (das bekannte treffliche Lied: Hark, what i tell to thee): und doch hat man sich vielen Genuss davon zu versprechen, wenn man Sinn hat für das einfach-Edle. Auch in einer Kleinigkeit ist der Meister nicht zu verkennen. Einzelnes anzuführen ist überflüssig, sonst würden wir vornehmlich auf die Stelle aufmerksam machen, wo, (S. 5, Syst. 3.) das Accompagnement das Zwischenspiel von S. 3, Syst. 2., wiederbringt, und nun die Singstimme dazutritt. Die deutsche Unterlegung, so wie das Aeussere des Werkchens, ist sehr gut.

Anekdoten.

Ein Kapellmeister wollte sich bey seinem Gebieter, der militairische Musik vorzüglich liebte, dadurch empfehlen, dass er zu seiner Oper gewaltig viel Janitscharenmusik setzte. Er fragte einen Freund: Nun, wie gefällt dir meine Musik? Ich verstehe nichts davon, sagte dieser; aber N., der's verstehet, meynte, die Musik wäre wol gut, wenn es nur nicht die grosse Trommel immer dumm, dumm, dumm machte.

Im Jahr 1750 führte man zu Limoges eine Oper zur Feyer der Ankunft eines neuen Gouverneurs auf. Das Stück war voller Anspielungen auf diesen neuen Helden. Gleich beym Anfange war die Scene — Nacht, von einzelnen Sternen erleuchtet, und man begann mit dem merkwürdigen Verse:

Soleil, vis-tu jamais une si belle nuit?
(O Sonne, sahst du je solch eine schöne Nacht?)

(Hierbey die musikalische Beylage No. VII. und das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. VII.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

L i e d.

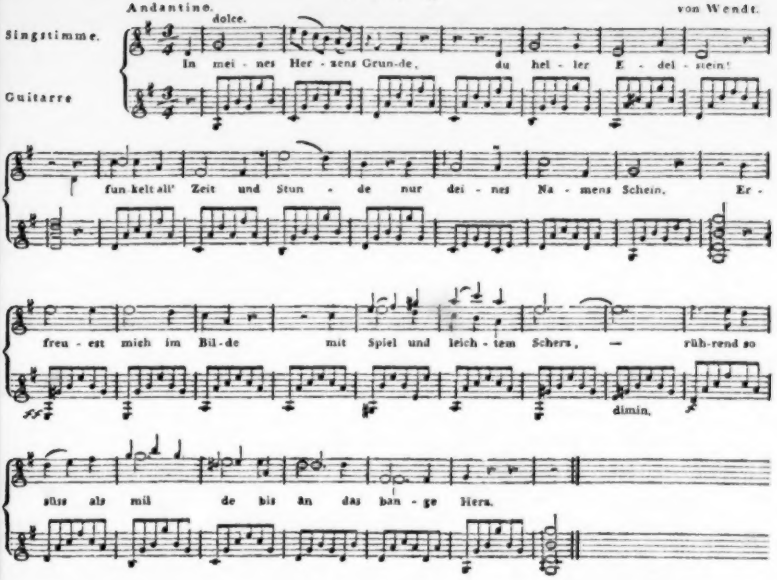

2.

Ueb'r Berge seh' ich ziehen
Dein' jugendlich' Gestalt,
Doch, wie die Wolken fliehen,
Das Bild vorüberwallt;
Es führt mich fort durch Wiesen
Weit ab in Thales Grund,
Doch wenn ich's will geniessen,
Zerfliesset es zur Stund.

3.

Ich will dich nicht umfassen,
Nur fliehe nicht von mir,
Das Bild kann ich nicht lassen,
Noch Hast es auch von mir.
Bey dir nur ist gut wohnen,
Drum ziehe mich zu dir.
Endlich muss sich doch lohnen
Schmerz, Sehnsucht und Begier.

4.

Bringt jeder Tagesschimmer
Doch neuer Hofnung Schein,
Und schreibt uns beyd' noch immer
Ins Buch des Lebens ein:
Drum lass mich vor dir grünen,
Und leben froh und frey
O gern will ich dir dienen,
Dass treu dein Herze sey.

Bonaventura.

Die Sprache der Blumen.

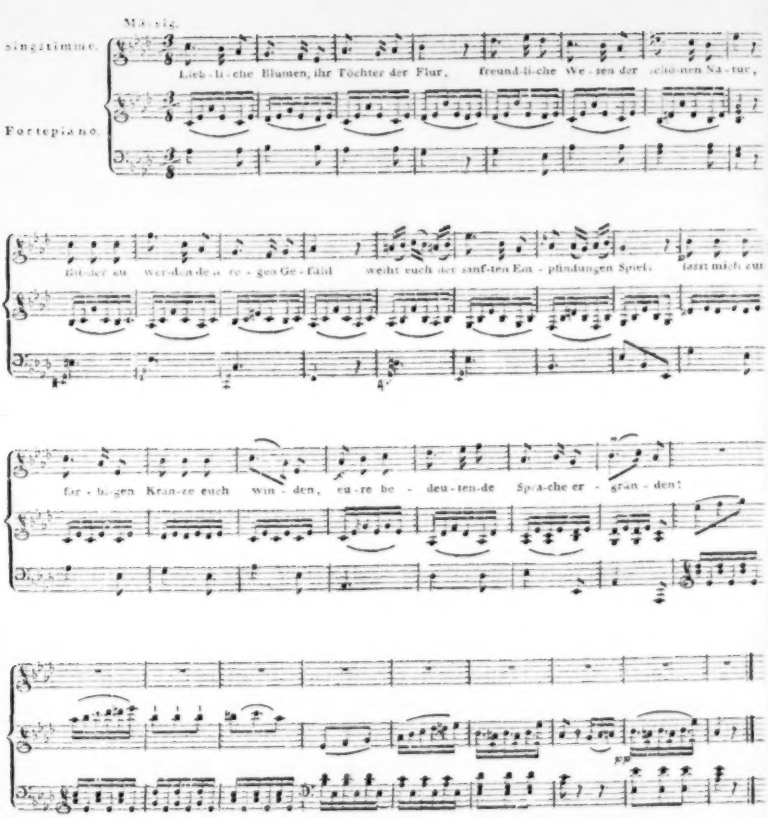

Die Sprache der Blumen.

1.

Liebliche Blumen, ihr Töchter der Flur,
Freundliche Wesen der schönen Natur,
Bilder zu werden dem regen Gefühl
Weiht' euch der sanften Empfindungen Spiel;
Lasst mich zum farbigen Kranze euch winden,
Eure bedeutende Sprache ergründen!

2.

Hell ist die Farbe der Unschuld, und licht;
Trügende Schimmer erheben sie nicht;
Drum auf der Lilie zartes Gewand
Goss sie die Charis mit himmlischer Hand;
Schuf sich ein Gleichniss erhabener Milde,
Schuf es zum köstlichen Schmuck der Gefilde.

3.

Schön in des Mädchens gewundenem Haar
Stellet die grünende Myrthe sich dar;
Wisse, die Sanftmuth, dem Himmel entschwebt
Ward in die grünende Myrthe gewebt,
Sittsam den lockigen Scheitel zu kränzen
Und in bescheidener Demuth zu glänzen!

4.

Schimmernder Lorbeer, es weihte der Ruhm
Blutigen Helden dich zum Eigenthum:
Doch der Begeisterung hohes Gefühl
Wand dich auch hold um das Saitenspiel,
Schmuck dem geheiligten Sänger zu geben,
Und in den Tönen des Liedes zu leben!

5.

Kennst du die Blume, die schönste der Flur,
Wenige Monden ach! glühet sie nur,
Haucht in das schmeichelnde Kosen der Luft
Magischen, süssen, ambrosischen Duft!
Doch wer hat Liebe je schmerzlos gefunden?
Auch ist die Rose mit Dornen umwunden!

6.

Kennst du das Veilchen, die Blüthe des Mais?
Sittsamkeit gab ihm den köstlichen Preis.
Nur von dem Auge der Demuth gesehn
Blüht es verborgen, doch duftet es schön,
Weiss nur im Stillen das Herz zu beglücken,
Und der Bescheidenheit Busen zu schmücken.

7.

Aber im freundlichen Immergrün
Sichet die Freundschaft ihr Sinnbild erblühn!
Nimmer vergeht es am moosigen Quell,
Schimmert im Kranze des Lebens so hell;
Flicht sich zusammen zum ewigen Bunde,
Heilet und kühlt dir die blutende Wunde.

8.

Flüstert die schmerzende Sehnsucht dich wach,
Nennst du das Blümchen am murmelnden Bach;
Blau ist sein Schimmer, so freundlich und licht,
Liebe sie nannt' es Vergiss meiner nicht!
Willst du nicht reuvoll das Leben verschwenden,
Wahre die Treue in heiligen Händen.

9.

Düstre Zypresse, von Wehmuth das Bild
Ward in dein dunkles Gezweige verhüllt!
Denn auf das einsame schweigende Grab
Neigst du die trauernden Blüthen herab,
Ach! und vergebens in zärtlichen Tönen,
Klagen dir liebende Herzen ihr Sehnen!

10.

Siehe die Bilder des Lebens verglühn
Schnell wie die duftenden Blumen verblühn:
Aber des Lenzes allliebendem Blick
Kehren sie schöner und milder zurück,
Herzen zwar sinken zum Schlummer auch nieder,
Aber sie blühen und kennen sich wieder!

C. Schreiber.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. XIII.* 1804.

Dem ungenannter jungen Künstler, der, in einem Schreiben an uns aus dem Oesterreichischen, den Theaterdirektionen einen gewissen Vorschlag, seine Oper betreffend, hat thun wollen, und zugleich verlangt hat, dass wir zur Ausführung desselben als Mittelspersonen thätig seyn sollen — müssen wir auf diesem Wege, da er keinen andern angegeben hat, antworten: dass unsere mannichfaltigen Geschäfte uns nicht Zeit lassen, alles das gehörig zu besorgen, was ein solcher Vorschlag, besonders beym Inkognito des Autors, nöthig machte. Wir ersuchen diesen daher, über seinen eingesendeten Aufsatz weiter zu disponiren und überhaupt einen andern Weg, zur Erreichung seiner Absichten, einzuschlagen.

Leipzig im May 1804.

Breitkopf und Härtel.

Wir sind ersucht worden, den Entscheidungstermin in Absicht auf den bekannten Vorschlag zur Emporbringung der deutschen Oper in diesen Blättern, bis Ende Juni zu verlängern, wo wir unabänderlich das Resultat der Verhandlungen bekannt machen werden.

Die Redaktion und die Verlagshandlung der musikal. Zeitung.

Anzeige für Freunde der Musik.

Der Beyfall und die gütige Aufnahme, welche meine Lieder, und besonders die Arien, Klopfe nicht so bange etc. und: Ich sass und spann etc., auf eine für mich so schmeichelhafte Art gefunden haben, hat mich aufgemuntert, eine neue Sammlung Zwölf auserlesener Gedichte, besonders Lieder, für das Fortepiano herauszugeben. Sie werden zu Anfange der Septembers erscheinen. Um den Preis so niedrig als möglich zu setzen, anzage ich den Weg der Pränumeration ein. Der Pränumerationspreis ist 1 Reichsthaler, und die Pränumeration bis zum 1sten Septembder offen. Nachher würde ich genöthiget seyn, den Preis beträchtlich zu erhöhen. Die gütigen Beförderer derselben bitte ich das siebente Exemplar für ihre Bemühungen anzunehmen, und mir die Namen etc. der respektiven Pränumeranten, deutlich geschrieben, seitig einzuschicken, damit sie der Sammlung vorgedruckt werden. Es versteht sich von selbst, dass das Aeussere gefällig seyn soll. Auch muss ich die Auswärtigen ersuchen, ihre Briefe an mich, oder meinen Vater, den Aktuarius Pallas zu Halle, postfrey einzusenden.

Halle den 10ten May 1804.

Friederike Pallas.

Ankündigung.

Unterzeichneter zeiget den respect. Theaterdirectionen und Musikhandlungen hierdurch an, dass bei ihm eine ganz neue Operette das Glück der Ritterzeit in 3 Akten, gedichtet von Herrn Kleedis und von ihm komponirt fertig liegt. Wer sich in Unterhandlungen deshalb einlassen will, kann sich in postfreien Briefen an ihn wenden.

Zittau, im Mai 1804.

B. G. Rossler.

Subscriptions-Anzeige.

Es bedarf wohl keines Beweises, dass viele, sonst brave Schullehrer, welche nicht Gelegenheit hatten, sich zu guten Orgelspielern zu bilden, durch ihre Zwischenspiele (Manieren wie es viele nennen) bey Begleitung der Chorälle mit der Orgel, nicht nur sehr wider

den guten Geschmack sündigen, sondern auch den Nutzen, den man durch Einführung besserer Gesangbücher beabsichtiget, um einen grossen Theil verringern. Daher wird man es nicht missbilligen, wenn ich den bescheidenen Versuch wage, durch eine kleine Schrift, welche ich unter dem Titel:

Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Choräle zweckmässig mit der Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen für mehrere Fälle,

auf meine Kosten, und in Kommission bey Hrn. Dienemann und Comp. in Penig herausgeben will, einem wesentlichen Bedürfniss unsers Zeitalters einigermassen abzuhelfen. So viel ich weiss, sind zur Zeit noch wenig oder keine Zwischenspiele im Drucke erschienen, ob es schon vielleicht mancher Schullehrer für sich oder seine Scholaren wünschte; um desto mehr verspreche ich mir für mein Unternehmen die Unterstützung aller Freunde und Verehrer eines andächtigen und erbaulichen Gesanges beym Gottesdienste. Das Werk wird ungefähr 8 Bogen in 4 stark werden, und man kann darauf, bis Ende des Monats August in Altenburg bey Hrn. Rothenmeister Rommel, in Dresden bey Hrn. Director Dinter, in Leipzig in der Weigel'schen Buchhandlung, in Neustadt a. d. O. in der Wagner'schen Buchhandlung, in Penig in der Dienemannschen Buchhandlung, in Pforten in d. N. L. bey Hrn. Disc. Schneider, in Weissenfels bey Hrn. Direct. Hansi, in Zeitz in der Webel'schen Buchhandlung, und bey mir selbst, mit 12 Gr. subscribiren. Auf 6 Exemplare wird 1 frey gegeben, und die Buchhandlungen erhalten den gewöhnlichen Rabbat. Der nachherige Ladenpreis wird 16 gl. betragen.

Frohburg bey Leipzig, im Monat May 1804.

J. G. Werner
Organ.

Anzeige an das musikalische Publikum.

In folgenden Buch- Kunst- und Musikhandlungen: hier in Wien bey Franz Anton Hoffmeister; C. F. Wappler und Beck; Johann Trag und Sohn; dann in Leipzig

im Musikalischen Bureau von Hoffmeister und Kühnel, ist zu haben:

Musikalische Skalen oder Vorstellung der zwölf Dur- und zwölf Molltonarten.

zum Gebrauche derer, die sich der Tonkunst widmen; auch für jene, welche dieselbe nach der französischen Gamme lernen. In gegenwärtige vollständige Ordnung gebracht, und mit erklärenden auch kritischen Anmerkungen begleitet von Anton Wolf von Wolfenau. Leipzig, 1802. Auf schönem französischen Papier.

Preis in Wien 36 Xr. Wiener } Courant.
in Leipzig 8 Gr. Sächs. }

Zur Empfehlung dieser, vorzüglich Lernenden, aber auch Lehrern nothwendigen Skalen, sey hier blos angeführt: dass zwey durch ihre literarischen und theoretisch-praktischen Musikwerke rühmlichst ausgezeichnete Männer, namentlich Herr Doktor Forkel in Göttingen, und Herr D. G. Türk in Halle, diesem Werkchen (da ihrem gründlichen Urtheile nach der Gegenstand aufs Beste bearbeitet ist) ihren ganzen Beyfall geschenkt haben. Schwerlich dürfte auch dieser wesentliche Theil der Musiklehre, verstehet sich in derjenigen Einrichtung und Ausführlichkeit, in welcher derselbe hier erscheint, in andern musikalischen Schriften zu finden seyn.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Danzi, 6 deutsche Lieder mit Begleitung des P. F. Op. 14. 19 Gr.

— — Sextuor p. 2 Viol. 2 Cors, Alto et Vlle. Op. 15. 1 Rthlr. 4 Gr.

— — Quartuor p. 2. Viol. Alto et Vlle. Op. 16. 1 Rthlr.

Vogler, Abb. 112 pet. Preludes pour l'Orgue ou P. F. 1 Rthlr. 4 Gr.

Maurer, F. A. Romanze von Bürger: der Ritter und sein Liebchen für 1 Singstimme mit Begleitung des P. F. 8 Gr.

Boieldieu: Tante Aurore, oder der Roman aus dem Stegreif. Kom. Oper im Klav. Auz. 1 Rthlr. 12 Gr.

— — Ouvert. daraus fürs P. F. 8 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juny. Nº. 36. 1804.

Miscellen.

1.

Mit immer neuem, und ich muss es aufrichtig gestehen, mit verstärktem Vergnügen, kehre ich jedesmal aus der Singakademie zurück, die sich hier in Braunschweig, wie es scheint, ganz im Stillen und ohne alles Aufsehen, in dem Hause des H. Kammersekr. Mahners (eines Sohnes des verehrten Ministers) gebildet hat. Mag immerhin dieser kleine Kreis von Sängern und Sängerinnen mit den aus- und einstudirten Mitgliedern einer Faschischen Singschule zu Berlin in keine Vergleichung kommen — ich sehe doch den Gedanken einer aus sich selbst hervorgehenden, sich selbst erwärmenden und belebenden Anstalt, die einzig und allein der Verbreitung des guten und edeln Geschmacks in der Musik überhaupt und der Liebe zum Gesange besonders gewidmet ist, nun schon an mehrern Orten zur Wirklichkeit gebracht, und erblicke im Geiste schon eine Menge ähnlicher Veranstaltungen von Liebhabern und Freunden der Tonkunst, die bey einem gleichen Zusammenstreben der Kräfte von einer Wirkung seyn werden, die alle unsre Erwartungen übertreffen wird. In tausend Aesten und Zweigen wird die schöne Pflanze der veredelten Tonliebe fortwuchern. Meister der Kunst werden geehrt und gesucht, Schüler und Lehrlinge in ihren raschen Fortschritten aufgemuntert, ungeweihte Ohren zur stillstehenden Bewunderung genöthigt, leisefühlende Nerven zu einer noch zartern und wohlthuendern Berührungsempfänglichkeit gestimmt werden. Harmonie und Wohllaut wird sich allmählig aus dem Reiche der Töne ins geschäftige Leben hinüberleiten lassen. Jeder widrige Misslaut wird lebhafter empfunden, jede Spannung und Aufhaltung beruhigender Gefühle mit verdoppeltem Bestreben zu einer gewünschten Auflösung gebracht werden.

In diese schöne Hoffnungen versenkten mich heute wieder die süssen Töne der freygebigen Gesanglichhaber, die ohne alle Ziererey und ohne lästige Zurückhaltung, zur Befriedigung aller aufmerksamen Zuhörer mittheilten und schenkten, was nur immer in ihrem Vermögen war. Und gewiss, wenn sie des Ruhmes bedurften, so könnte ihnen dieser bey dem merklichen Fortschreiten in der Ausübung eines unvergleichlichen Gesanges reichlich zu Theil werden. Aber sie belohnen sich selbst durch das innige Vergnügen, welches sie in gleichem Grade geben und geniessen, durch die erste und letzte Frucht ihrer Bemühungen, eine stille Heiterkeit über die Seele zu verbreiten, und den natürlichen Empfindungen des reinsten Wohlwollens und der ungeheucheltsten Mittheilung, eine Sprache zu geben, die allen gefühlvollen Herzen verständlich wird.

Unvergesslich wird mir der Anblick des heute gegenwärtigen alten Organisten Otto bleiben, der seines Gesichts beraubt, in den Freuden der Tonkunst Entschädigung für die schmerzhaften Entbehrnisse des Auges sucht. Ihn zu betrachten, wenn er jede Berührung der Nerven durchs Gehör mit einer Sehnsucht aufsugt, wie man sie nur bey Personen seiner Art

zu erblicken gewohnt ist; ihn zu sehen, wie er die Töne einsaugt und sich den Einwirkungen hingiebt, die jeden seiner Muskeln, jede seiner Fibern in eine sympathetische Bewegung setzen — das muss den unempfindlichsten Menschen zur Aufmerksamkeit hinreissen und ihm das Geständniss abtrotzen, dass derjenige nur ein halber Mensch sey, der keinen Sinn für Töne hat. Horatig.

2.

Meine Gedanken über den ersten Unterricht im Klavierspielen.

Seit dreyssig Jahren beschäftigte ich mich aus natürlicher Vorliebe mit Erlernung des Klavierspielens und ertheilte auch selbst Unterricht. Die Bemerkungen, die ich über mich selbst und über meine Zöglinge machte, brachten in mir Vermuthungen hervor, welche zwar vielen paradox scheinen werden, die ich jedoch denkenden Lehrern der Tonkunst zur Beherzigung vorzulegen wage. Da ich die musikal. Zeitung als ein Archiv der theoretischen und praktischen Tonkunst betrachte, so glaubte ich um so eher meine Meynung aufstellen zu können, da sie von andern denkenden Köpfen entweder widerlegt, oder berichtigt, oder wol auch für beyfallswerth erklärt werden kann. Ohne die ältere Lehrart für verwerflich zu halten, führe ich hier nur erstlich die Schwierigkeiten an, mit welchen der Anfänger im Klavierspielen zu kämpfen hat, ehe er sich freuen kann, nur ein kleines Tonstück so ziemlich erträglich zu spielen. Kenntniss der Tastatur, der Noten und des Takts, richtige Eintheilung der Noten, Fingersatz, Ablesen der Noten und Treffen der Tasten, alle diese Stücke erschweren dem Lernenden die Mühe und rauben ihm oft die Lust, so dass er endlich entweder ermattet, oder doch nur äusserst langsam auf seiner Bahn fortrückt; anderer Zeit und Lust tödtender Umstände nicht zu gedenken. — Sehr oft nannte man die Musik reine Sprache der Empfindungen, ohne jedoch daran zu denken, dass man bey Erlernung einer Sprache nicht genöthigt worden ist, auf die Sprachorgane und ihren Gebrauch, auf die Laute und ihre Zeichen, auf die Bedeutung der Worte und richtige Deklamation der Sätze auf einmal zu merken. Sollte man nicht mit Anfängern auf dem Klavier analogisch richtiger verfahren, wenn man sie eben so behandelte, wie die Kinder bey Erlernung der Sprache? Nach meiner unvorgreiflichen Meynung glaube ich den angehenden Klavierspieler geschwinder zum Ziele zu führen, wenn ich, ohne weitläuftige Erklärung der Tastatur, sogleich, und zwar ohne alle vorhergehende Notenkenntniss, kurze, leichte, melodische Figuren üben lasse, zuerst mit der rechten, dann mit der linken Hand, zuletzt der Gleichförmigkeit wegen mit beyden Händen. Das Auge auf die Tastatur geheftet hat der Lehrling hierbey nur auf Takt und Fingersatz zu merken, welches ihm um so leichter wird, je mehr der Lehrer Klugheit besitzt, diese Wörter und Phrasen der musikalischen Sprache in eine schickliche Verbindung und Ordnung zu bringen. In der Folge kann man zu ziemlich langen Passagen fortschreiten und zwey-dreystimmige kurze Sätze bis zu einem kleinen Tonstück zusammenketten. Dass sich hierbey schon Manches in den Unterricht einmischen lasse, wovon der Zögling erst in der Folge die Zeichen kennen lernt, sieht jeder ein. Dann erst, wenn die Finger Gelenkigkeit genug erhalten haben, ziemlich schwere Passagen mit grosser Leichtigkeit herauszubringen, wenn beyde Hände gleich geübt sind, wenn das Ohr ohne Schwierigkeit jedem Tone folgen kann, wenn das Auge nicht mehr den Wächter über die Finger machen muss und das Taktgefühl hinlänglich geschärft ist, dann erst mache ich meinen Zögling mit der Tonschrift bekannt, — und bin nicht in Gefahr, dass ich ihm nun erst die Lust raube, weil die Sache schon zu viel Reiz für ihn hat. Ueber die Art und Weise, wie obiger Entwurf weiter auszuführen, zu einer andern Zeit mehr, wenn ich vorher gesehen habe, wie diese meine Meynung

von Männern zu beleuchten gewürdigt wird, welche mehr gedacht und gethan haben, als der anspruchslose Verfasser dieses kleinen Aufsatzes.

5.

Brief eines Reisenden an die Redaktion.

Da Ihre Zeitung nicht nur von Musik-Vorstehern u. dgl. an grössern Orten, sondern auch von manchen Landgeistlichen und kleinen Kantoren gelesen wird, so glaube ich, ist es nicht ohne Nutzen, wenn ich Ihnen einige Bemerkungen, die ich so eben zu machen Gelegenheit hatte, mittheile, vielleicht dass sie zur Aufmunterung und Nachahmung dienen, zumal da ihr Gegenstand, so viel man auch darüber geschrieben findet, doch noch vernachlässigt wird. Sie betreffen die Verbesserung des Volksgesangs. Die Nothwendigkeit und der Nutzen wird allgemein anerkannt, und es finden sich auch schon in Ihrer Zeitung einige Aufsätze darüber. Dennoch höre ich nur von wenig Orten, dass wirklich ernstliche Anstalten zur Verbesserung — sonderlich des Gesangs der Landleute, gemacht werden. Das Mildheimische Liederbuch, das unter vielen zu diesem Zweck das dienlichste ist, ist zwar sehr bekannt, aber doch nicht so, wie es, seinem Zweck nach, seyn sollte. Es war mir eine sehr erfreuliche Erscheinung, als ich in einigen Hildburghausischen Ortschaften mehrere Lieder aus diesem Liederbuche ordentlich vierstimmig singen hörte. Bey genauerer Erkundigung erfuhr ich, dass auf Befehl des Herzogs dies Buch in jeder seiner Gemeinden angeschaft werden, und der Schullehrer die jungen Bursche seines Orts mit den Melodieen bekannt machen muss. Ich fand Gelegenheit die Schullehrer in Veilsdorf und Brün, (zwey Dörfer ohnweit Hildburghausen) die sich besonders mit viel Glück bemühen sollen diese Lieder allgemein zu machen, zu sprechen. Sie sagten mir, dass sie Winterszeit wöchentlich viermal mit den fähigsten Jünglingen ihres Orts Singübungen hielten, und da diese nun gar nicht musikalisch wären, so nähmen sie allezeit einige von den sogenannten Chor-Adjuvanten dazu, und liessen ein Lied um das andere so lange vierstimmig singen, bis es ganz gut ginge. Auf diese Art hätten sie es, freylich mit vieler Mühe, dahin gebracht, dass mehrere Lieder recht schön vierstimmig von den Bauern-Burschen gesungen würden, und es wäre auffallend zu bemerken, wie dadurch die alten, Sitten verderbenden Lieder verdrängt würden. Möchte doch diese Einrichtung viele Nachahmer finden! Ich möchte es jedem Kantor, Organisten oder Schullehrer zur Pflicht machen, diesem Beyspiele zu folgen, auch ohne ausdrücklichen Befehl ihrer Obrigkeit. Sie würden sich dieses Geschäft um vieles erleichtern, wenn sie schon mit der Schuljugend dergleichen Lieder sängen, wie es auch an einigen Orten wirklich schon geschieht, wo Gesangmusik zu einem wesentlichen Theile des öffentlichen Schulunterrichts gemacht wird. Herr M. Klitscher zu Frankfurt am Mayn hat vor kurzem eine Liedersammlung zunächst für dasige Schulen herausgegeben, die in dieser Hinsicht auch sehr zu empfehlen ist, da die mehrsten Lieder bekannte Melodieen haben und vielleicht noch ein eigenes Melodieenbuch dazu nachfolgt. Ganz anders fand ich den Volksgesang in mehrern andern Provinzen — z. B. in Schmalkalden, wo ich viel singen hörte, aber Lieder voll der schmutzigsten Zoten, die ein gesitteter Mensch nicht ohne Abscheu anhören konnte. Ich glaubte den Grund davon hauptsächlich darin zu finden, dass die mehrsten jungen Leute unter dem Militair dienten oder gedient hatten, wo gewöhnlich die unsittlichsten Lieder zur Verkürzung der vielen müssigen Zeit gesungen werden. Wäre es daher nicht zu wünschen, dass man eigene Liederbücher für das Militair einzuführen, oder dies wenigstens mit guten Liedern bekannt zu machen suchte? Es würde um so weniger Schwierigkeiten finden, da die Melodieen von den Hoboisten, wo man deren hat, vorgespielt werden könnten, und dieser

Stand an allen Orten Zeit genug zu Singübungen hat und auch gerne singt.

— — L.

Recensionen.

1) *Sechs Präludien für die Orgel oder das Pianoforte von Georg Albrechtsberger, Kapellmeister an der Metropolitankirche zum Heil. Stephan in Wien und Mitglied der k. Schwedischen Akademie der Musik. Op. XII. No. 1.* Im Verlag des Kunst- und Industrie-Komptoirs zu Wien. Preis 45 Xr.

2) *Six Fugues pour les Orgues ou le Pianoforte composées par George Albrechtsberger, Maître de Chapelle à la Cathédrale de Vienne et Membre de l'Académie royale de Musique en Suede. Oeuvre X.* A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. Prix 1 Fl. 30 Xr.

Wenn ein Albrechtsberger mit seinen Meisterwerken für die Orgel hervortritt, so hat man fast nur die Erscheinung seiner Werke allen Orgelspielern, die ihr Instrument, seinem Geiste gemäss, spielen wollen, anzuzeigen.

No. 1. Hier herrscht der wahre ächte Sinn, mit welchem das erhabenste aller Instrumente, die Orgel, belebt werden soll. Hier lernt man nicht nur, wie die Orgel behandelt, wie auf ihr gespielt, sondern auch, wie für sie geschrieben werden soll. Es ist bekannt, welchen Klingklang artiger Galanterieen sich die Orgel zuweilen gefallen lassen muss, und dass sie sich dann unter manchen Händen nicht besser ausnimmt wie ein ehrwürdiger Greis, eingekleidet in die Uniform eines Stutzers.

Wir setzen den Anfang des ersten Präludiums aus C dur her, um einen kleinen Beweis von der Fülle der Harmonie und von dem Ueberraschenden der Modulation zu geben.

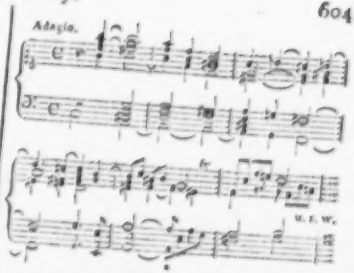
Adagio.
tr
tr
tr

Ein Werkchen, das kein geringes Verdienst hat, sehr Vielen nützen kann, und um so mehr Dank verdienet, je weniger der hier niedergelegte Schatz in die Augen schimmert und die Beschauer gleichsam zum Sehen und Danken zwingt. Käme es auf Recens. an, so würden diese Präludien ein Hülfsmittel aller Organisten, die nicht selbst oder doch nicht immer etwas Gutes extemporiren können; besonders dienen sie, wo keine ausgeführten Stücke, sondern, wie häufig beym katholischen Ritus, kurze Sätzchen gegeben werden sollen. Man erhält hier freylich meistens nur sehr kleine (etwa Eine enge Zeile lange) Stücke; sie sind auch, wie sich von hundert und zwölf Sätzchen ohnehin verstehet, bey weitem nicht alle von gleichem Gehalt; es lassen sich auch hin und wieder einzelne Ausstellungen dagegen machen: aber das kann alles zugestanden werden, und diese Sammlung behält doch wahren Werth, denn nichts ist hier ganz gemein, nichts dem Charakter des Instruments und seiner Bestimmung, nichts der Feyerlichkeit und Andacht des Gottesdienstes zuwider, und doch alles fasslich, wirksam, populär und wirklich Orgelspiel, auch zugleich, von dem besondern Zweck abgesehen, grösstentheils treffliche Arbeit eines originellen Künstlers, sehr gründlichen Harmonikers und tüchtigen Kontrapunktisten. Die Stücke sind nach den Tonarten geordnet, der Verf. gehet aber nur bis zu vierfacher Vorzeichnung: und freylich kömmt denen, für welche er zunächst geschrieben hat, das weitere nur selten oder gar nicht vor. Für das Pianoforte sind die meisten Stücke weit weniger, und verschiedene gar nicht — zum Spiel nämlich, aber als Studien können sie gewiss auch manchem, beträchlich schon vorgeschrittenen Musiker und Komponisten dienen. Damit die Leser gleich selbst ohngefähr sehen, was sie hier bekommen, mögen zwey der kürzesten Sätze hier stehen, die in Absicht auf innern Gehalt ohngefähr das Mittel unter den hier gegebenen halten:

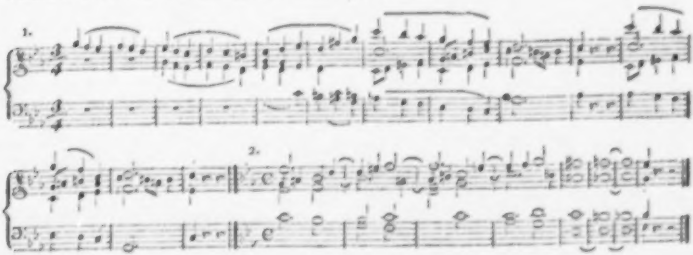

Es lässt sich wol mit einiger Sicherheit voraussehen, dass dies Werkchen eine wiederholte Auflage erleben werde; dann sollte der Verleger die Platten durchaus neu stechen lassen — wir werden sogleich angeben, warum? und der Komponist würde wahrscheinlich dann auch die Hand nochmals an diese Sammlung legen. Für diesen Fall wollen wir das Beträchtlichste, was wir anders wünschten, hersetzen, überzeugt, dass Hr. V. unsre gute Absicht nicht verkennen werde.

1) Manche, wenn auch nicht viele, dieser Stücke sind denn doch zu unbeträchtlich, und wären mit andern zu vertauschen. 2) Es sollte überall angegeben werden, wo das Pedal ein-

tritt: Geübte sehen das freylich ohnehin, aber so ein Werk ist nicht zunächst für Geübte, und bey der noch immer allzugemeinen Vernachlässigung des obligaten Pedalspiels dürfte dies um so nöthiger seyn. 3) Hr. V. giebt öfters Wiederholungen — blosse, unveränderte Wiederholungen einiger Takte, in so kleinen Sätzen — (es verstehet sich, dass nicht von Wiederholungen, wie die hier angeführte bey No. 1., die Rede ist, die zur Sache und zu dem rechten Effekt gehören:) das sollte Er, der an Erfindung so reich ist, und dem besonders in seinen harmonischen Einsichten eine sehr ergiebige Quelle der Mannichfaltigkeit, des Reichthums und der Veränderung zu Gebote stehet, abändern. Wie leicht könnte, nur durch Verlegung der Stimmen, oder neue Leitung der Mittelstimmen, wenn man auch an der Melodie, und sogar am Basse nichts ändern wollte, oft ein Anstrich von Neuheit und ein erhöhetes Interesse hervorgebracht werden! Hr. V. weiss das so gut, wie Einer; darum wollen wir nicht mit unnöthigen Belegen den Raum verschwenden. Noch mehr hätte aber 4) der Verleger für eine neue Ausgabe zu thun, da die vor uns liegende nicht wenig Stoff zu gegründetem Tadel giebt. Der Stich ist zwar an sich deutlich und gut; wir geben auch zu, dass zunächst an Käufer gedacht werden musste, die wenig aufwenden können — dass, um so vieles für wenig Geld zu geben, die Noten so eng zusammenzurücken waren, obschon dies bey Stücken in gebundenem Styl das Lesen bekanntlich ungemein erschwert —: aber dass ein Werk, zur vorderst für weniger Gebildete, in oft künstlichen Wendungen abgefasst, so viele bedeutende Stichfehler hat, kann nicht entschuldigt werden. Dahin gehören nicht nur einzelne falsche Noten, die leicht berichtigt werden können, sondern es fehlet zuweilen die ganze Vorzeichnung, (wie S. 3. vor dem letzten Uebungsstücke die Vorzeichnung von C moll; S. 12. vor dem dritten Stück die, von G moll,) S. 4. vorletztes Stück ist a dur, statt D dur vorgezeichnet u. d. gl., S. 9. Zeile 3, Takt 3, fehlt die Altstimme S. 13. letztes Stück, zweyter Takt, fehlt sie ebenfalls: u. s. w. Endlich, so weiss Jedermann, wie durch ungleiches Untersetzen und Verrücken der Stimmen, besonders in dergleichen gebundenen Stücken, die Uebersicht und Ausführung erschweret wird: und doch ist der Stecher darin oft so nachlässig gewesen, dass wir gar keine Beyspiele anzuführen nöthig haben. Am Ende versteht es sich freylich von selbst, wie das alles stehen und heissen sollte und es lässt sich auch darüber Spass machen, dass ein Rec. über Stichfehler ein Aufheben macht: man zeigt aber dadurch, dass es Einem nicht um die Sache selbst, noch um deren Gebrauch und Nutzen, sondern eben nur — um den Spass zu thun ist. Ueberdies bedarf es keiner Erwähnung, dass diese hier gegebnen Ausstellungen nicht Einen von denen abhalten sollen, die sich dies schätzbare Werkchen anschaffen wollen; denn es leuchtet von selbst ein, dass dies Gedichte von dem durchaus zu Rühmenden sehr weit überwogen werde.

Sechs Lieder von Gellert, am Klavier zu singen, dem Herrn Grafen Browne (zugeeignet von) Ludwig van Beethoven. In Bonn, bey Simrock. (Preis 19 Gr.)

Es kann nicht fehlen — den grössten Theil der Leser wird es nicht wenig seltsam dünken, sechs Gellertsche Lieder nicht nur neu komponirt, vom Hrn. B. komponirt, sondern auch ihrer eigentlichen Bestimmung entholben, in Figuralmusik gesetzt und mehr oder weniger frey ausgeführt zu sehen. Gellerts Lieder, wird man sagen, haben ja gerade, selbst nach des frommen Dichters eigenem Geständniss, darin einen Hauptvorzug, dass die meisten den besten alten Choralmelodieen — so gut angepasst sind, um nicht ohne Verlust davon getrennet zu werden; die andern haben wenigstens sämmtlich so etwas Kirchliches im Geist und Zuschnitt, dass man

durchaus nicht freyer damit umgehen sollte, als etwa Bach gethan hat — und was man etwa weiteres der Art hinzusetzen möchte. Das alles ist nun freylich gar nicht ohne guten Grund, so dass auch wol angenommen werden kann, es würde schwerlich ein gebildeter Musiker auf jenen Gedanken gekommen seyn, ausser in Verhältnissen, wo die fortgehende Bekanntschaft mit neuerer Literatur fast unmöglich gemacht wird. Dennoch ist das Werkchen einmal da, und das beste bleibt doch, sich an das zu halten, was und wie es nun einmal geworden ist. Es ist aber sehr gut, und verschiednes darin ist so vortrefflich geworden, dass wir einigen dieser Lieder aus der ganzen Menge der neuesten Sammlungen aller Art keine, in Absicht auf Musik an sich, und in Absicht auf Musik, als Ausdruck der in dem Ganzen der Gedichte liegenden Gefühle — vorziehen könnten. Dieser Sinn des Ganzen, recht eigentlich das dem Musiker zugehörige Feld — ist vom Komponisten immer richtig aufgefasst und schön wieder gegeben worden, ausgenommen wo der Inhalt, (wie bey No. 2. „So Jemand spricht, ich liebe Gott" —) fast nur Lehre ist — welches Lied gar nicht hätte gewählt werden sollen, und auch bey weitem am wenigsten gerathen ist, weshalb wir es auch nicht weiter erwähnen wollen. Aber auch der rhetorische Antheil ist Hrn. B. fast überall geglückt: musikalische Nachbildung der Konstruktion des Gedichts im Allgemeinen und im Einzelnen, Deklamation, Accentuation u. dgl. sind richtig und angemessen: mag nun der Komponist darüber reflektirt haben, oder nur seinem Genius gefolgt seyn. Auch ist das jedem Liede zugemessene Maas von Musik und Ausführung wohl getroffen — mit Ausschluss der No. 5. „Gott ist mein Lied", welches Lied gerade die unbeträchtlichste und eine fast magere Musik erhalten hat, die doch fünfzehnmal wiederholt werden soll und zu einigen Strophen, wie 8 und 9., offenbar übel passt. Bey den vier überbleibenden aber etwas länger zu verweilen, ist uns ein wahrer Genuss.

„Gott deine Güte reicht so weit", ist, mit guter Ueberlegung, einfach, in der Melodie fast choralmässig, aber mit gehendem, bedeutendem Bass geschrieben, und macht, wenn der letztere, ohne dass die Bindungen leiden, gut gehoben, und von der Singstimme das lange, feststehende E, S. 3. Z. 1., durch Crescendo und Decrescendo genug motivirt wird, den beabsichtigten Effekt. Aber von höherm Schwunge und auch weit origineller ist No. 3. „Meine Lebenszeit verstreicht", aus fis moll geschrieben. Hier wehet wirklich ein genialischer Geist und schlägt sogleich darnieder, was man etwa gegen kleine Nebendinge einwenden könnte. Man sehe, statt aller Analyse, folgende Hauptstelle: wer kann das Grosse, das, besonders durch das Treiben des allmähligen, gehaltenen Aufsteigens der Melodie und hernach des Basses, noch mehr aber durch die Fülle der trefflichen Harmoniefolge und das Abmessen der Stärke der Töne, bis zum Schauerlichen gesteigert wird — wer kann dies verkennen, oder etwas allgemeineres und unbestimmteres wünschen, weil diese Musik freylich einigen Strophen nicht ganz angemessen ist?

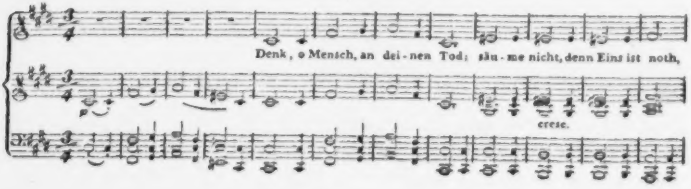

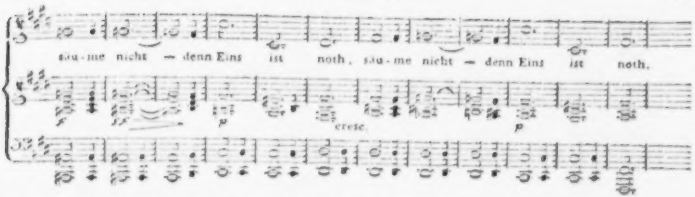

Ein treffliches Seitenstück zu diesem Liede macht das: „die Himmel rühmen des Ewigen Ehre," und wir müssten von ihm alles Vortheilhafte, was von jenem gesagt worden, nur auf den, in seinem festgehaltenen Pathos heitrern Charakter angewendet, wiederholen, wenn es bey etwas so in sich selbst vollendeten mehr bedürfte, als dass man darauf aufmerksam macht. Wer durch Musik, wie vornehmlich von der Stelle an: Wer trägt der Himmel unzählbare Sterne — bis zu Ende, nicht bewegt wird, der wird schwerlich durch eine Musik, ausser etwa durch Trompeten, Pauken und grosse Trommel — bewegt werden. Von No. 6. endlich, hat jede Strophe ihre eigene Musik bekommen, doch so, dass der Komponist mit vieler Sorgfalt und festem Blick, Griff, und Takt, die Hauptideen der Melodie, in andern Beziehungen, wo es gut ist, wiederbringt. Wo nun aber dies wehmüthige Busslied (An dir allein hab' ich gesündigt) in vertrauensvollere, sanftere Bitte übergeht, (Früh wollst du mich mit deiner Gnade füllen) und das gebeugte Herz sich beruhigenden Bildern und erquickenden Gefühlen zu überlassen wagt: da geht der Komponist in Dur, und, nach sehr gut einleitendem und vorbereitendem Vorspiel, in eine neue Musik über, die immer heiterer wird durch das reiche und figurirte Accompagnement, dem man zwar weniger von dem gewöhnlichen Zuschnitt der Klaviervariationen wünschen wird, das aber, cum grano salis vorgetragen, den Sinn und auch das Kostüme des Ganzen nicht geradezu verletzt, so dass Einem beym Schluss wenigstens Etwas von dem, durch den Dichter beabsichtigten Eindruck bleibt.

Stich, Papier und die ganze Einrichtung des Aeussern dieses schazbaren Werkchens sind sehr gut.

Anekdote.

Der Kapellmeister N. probirte in einer Hauptkirche von — eine seiner Kompositionen mit den Musikern, und wollte die Wirkung eines Stücks aus der Mitte der Kirche beobachten. Es hatten sich viele Zuhörer hereingedrängt und standen zum Theil unter dem Chore, wohin die Musiker postirt waren. Hr. R. bemerkte, dass der Chor (das Tutti) nicht sicher genug eintrat, und rief sehr lebhaft: der Chor fällt ein! Jene Zuhörer, die der und das Chor nicht unterschieden, stürzten mit Entsetzen nach der Mitte der Kirche zu, um nicht erschlagen zu werden.

(Hierbey als Beylage Zumsteegs Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juny. Nº. 37. 1804.

Recensionen.

Grand Concerto pour Violon avec accompagnement de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et Flute compose par R. Kreutzer. Oeuv. 12 à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr. 8 gl.)

Hr. K. geht von seiner gewöhnlichen Manier in dieser Gattung von Musikstücken nicht ab, wie auch aus gegenwärtigem Werke zu ersehen ist. Dass der Vortrag dieser Schreibart manchem Violinspieler (der sich doch gern mit Kreutzerschen Konzerten mochte hören lassen, weil sie zu den modernsten und besten gezählt werden können) allerley Schmerzen verursacht haben mag, mochte Rec. mit Gewissheit behaupten. Der leichte Vortrag, die kurze Strichart und der springende Bogen der meisten jetzigen Violinspieler, wollen nicht zum Vortrag der Kreutz. Konzerte passen. Was ist nun zu thun? Die Spielart ändern? Das geht so geschwind nicht: wahrend dessen mochten auch die Kr. Konzerte wohl wieder aus der Mode kommen! Ueberdies streitet wohl der Charakter und die Individualität sehr vieler Spieler selbst wider den Vortrag, den die Kr. Konzerte verlangen. Man setzt sich darüber hinweg, und spielt in Gottes Namen Konzerte von Kreutzer in einer leichten, tändelnden (vielleicht verschmorkelnden) Manier: das kraftvolle, pathetische, ernsthafte Allegro wird in der geschwindesten Bewegung genommen: die in einander gezogenen Passagen, wobey der ganze Bogen fest, kräftig, mit völliger Gleichheit, ohne das geringste Schwanken, sich langsam auf den Saiten fortbewegen muss und die Finger mit Manner-Kraft auf die Saiten fallen sollen, machen freylich in einer leichten und geschwinden Spielart keine Wirkung: nun — dann sucht man sich zu helfen, indem man jede Passage, die nicht geschleift herausgebracht werden kann, oder die durch ein geschwindes Tempo undeutlich klingt, ohne weiteres — stösst. Statt der Nüanzen, die in Kreutzerschen Passagen verborgen liegen, (d. h. statt Eilen, Zögern, Ausheben durch f und p u. s. w.) bringt man hin und wieder eine Manier von wenigen Noten an; auf Stellen, die nur auf Einer Saite Effekt machen, und durch eine künstliche Applikatur herausgebracht werden müssen, lässt man sich nicht ein, sondern spielt die sangbaren Stellen mit der Applikatur, wo die meisten Schnörkeleyen gemacht werden können; die ausgeschriebenen, verzierten, charakteristischen Fermaten und Kadenzen im Adagio werden verändert, gemeiniglich verlängert und mit Arpeggiaturen, Doppelgriffen, Stoccato-Passagen u. d. gl. ausgeschmückt; im Rondo wird nun ohne Ausnahme jede Note gestossen, es mag ein Bogen über den Passagen stehen oder nicht, und das Tempo bey diesem so geschwind genommen, dass oftmals die Begleiter Mühe haben, dem Solo-pieler zu folgen. So hat wenigstens Rec., der die meisten der jetzigen Violinspieler von Ruf kennet, ohngefähr zwey Drittheile derselben mit Kreutzerschen Konzerten verfahren gehört. Kein Wunder, wenn dann ein solches Konzert nicht auf die Zuhörer wirkt, und auch wohl am Ende dem Komponisten, bey dem grossen Haufen,

und den hochbelobten Virtuosen, bey den Strengern, an ihrem Ruf schädlich wird.

Rec. gestehet, dass er Kreutzern selbst nicht gehört hat, aber auch noch keinen Spieler, der seine Kompositionen ganz so ausgeführt hätte, wie er sichs (nach dem Studium der Eigenheiten dieser Kompositionen selbst,) denkt, dass sie ausgeführt werden sollten, und wahrscheinlich von Kr. selbst ausgeführt werden. Sie verlangen durchaus einen schweren Vortrag, einen langen, festen, kräftigen und gewandten Bogen; die grösste Mannichfaltigkeit und Abwechselung mit f. und p. in allen Graden, Sicherheit in den hohen und zum Theil ganz fremden Applikaturen, Kraft und Gelenkigkeit in den Fingern der linken Hand bey Passagen und kurzen Trillern, Geschmack und richtiges Gefühl beym Nüanziren u. s. w. das heisst allerdings: sie verlangen ganz ausserordentlich viel!

Gegenwärtiges Konzert macht von den übrigen Kreutzerschen in Hinsicht des Vortrags keine Ausnahme; im Gegentheile, es verlangt noch schwerer und kräftiger vorgetragen zu werden, als alle übrige, welche von Kr. bis jetzt bekannt sind. Das erste Allegro in A ♯ ist ein prachtiger Satz, nicht allzu schwierig, und hat die gehörige Länge. Die Anlage ist überdacht, und das Ganze planmässig ausgeführt. Das Adagio in E ♯ ist zu kurz und gleicht einer Phantasie. Dieser Satz verträgt bey der Ausführung nicht den geringsten Zusatz; am wenigsten bey den Fermaten und der Kadenz. Wer nicht ein gutes Instrument und einen vorzüglich schönen Ton auf diesem hat, worauf der ganze Effekt berechnet ist, wird mit diesem Adagio nicht vergnügen. Das Rondo ♯ Takt hat Rec. von diesen drey Sätzen am wenigsten gefallen; das Thema ist gemein, der Satz für den Spieler sowohl, als auch für den Zuhörer, ermüdend lang, die Trillerey nimmt kein Ende und die Passagen sind zum Theil effektlos und sehr schwierig, worunter vorzüglich die S. 10. Z. 11. T. 5. und Folge, gehört. Wenn auch solche Oktaven Gänge noch so rein heraus gebracht werden, welches aber auch dem besten Violinspieler denn doch zuweilen verunglücken kann — so sind sie doch ohne Wirkung.

In Hinsicht der Harmonie erlaubt sich Hr. Kr. manche Freyheiten, die der strenge Kritiker nicht ungeahndet lassen darf. Zum Beweis wollen wir nur folgende Stelle anführen:

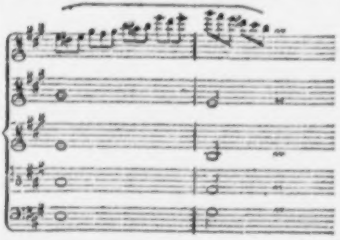

Diese recht derben Oktaven sind um so auffallender, da diese Stelle zu wiederholten malen erscheint. Warum Hr. K. die Flötenstimme beym zweyten, und vorzüglich beym dritten Satze leer ausgehen lässt, leuchtet Rec. nicht ein.

Was man an diesem Konzerte übrigens noch aussetzen kann, ist, dass das Accompagnement zu ungleich gearbeitet — theils (wo es nicht nöthig ist) zu voll, theils zu leer ist und die Solo-Stimme nicht gehörig unterstützt. Stich und Papier sind schön.

Trois Duos pour deux Violons composés par Fran. Krommer. Oeuv. 6. a Vienne chez Jean Cappi. (Pr. 2 Fl.)

Ohngeachtet diese drey Duetts einige kleine Verstösse wider die reine Harmonie enthalten, so können sie doch mit Recht unter die bessern gezählt werden. Die Melodieen sind

neul, die Passagen unterhaltend, der Charakter eines jeden Satzes festgehalten und die Verwechselung beyder Stimmen natürlich, ungesucht und mit gutem Erfolge gewählt. Mit völliger Ueberzeugung empfehlen wir sie den Liebhabern der Violin mit der Versicherung, dass sie auch bey wiederholtem Durchspielen immer Vergnügen an ihnen finden werden. Der Stich ist sehr unkorrekt.

Concerto pour la Flûte principale avec accompagnament de 2 Violons, 2 Altos, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Trompettes, Timballes et Basses par C. Furstenau. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr. 12 gl.)

Da Hr. F. mit diesem Konzert, so viel Rec. weiss, zum erstenmale offentlich als Komponist auftritt: so wird es ihm hoffentlich nicht unangenehm seyn, wenn wir ihm unser aufrichtiges Urtheil über seinen Erstling mittheilen.

Aus der Prinzipal-Stimme ist zu sehen, dass Hr. F. für dieses Instrument vollkommen zu schreiben versteht und wahrscheinlich selbst ein vorzüglicher Flötenspieler ist. Dieses ist schon eine bedeutende Empfehlung für ein Konzert. Uebrigens ist der Satz rein; die Tutti und Soli sind brillant, haben die gehörige Länge, und das Accompagnement ist voll, jedoch ohne die Hauptstimme zu erdrücken.

Da Herr F. mit diesem Instrumente sehr vertraut ist, wie schon erwähnt wurde, so wundert es uns, dass er den Bläsern zumuthet 12 — 13 bis 14 Takte geschwinde Noten im Allegro in Einem Athem zu exekutiren. Hr. F. kann doch unmöglich wollen, dass mitten in einer zusammenhängenden, unzertrennlichen Passage Athem genommen werden soll, da auch der sehr geschickte Spieler die dadurch entstehenden Lücken für den Aufmerksamen nicht genug decken, und dem Schaden, den die Deutlichkeit, dieses Haupterfordernis des guten Vortrags, erleidet, nicht ganz ausweichen kann. Ueberhaupt hat Hr. F. in der Absicht, ein recht brillantes Konzert zu liefern, für die Passagen viel zu viel gethan; sogar die sangbaren Stellen sind mit melismatischen Verzierungen überladen und mit bunten Figuren angefüllt. Es ist wohl ausser Zweifel, dass man auf der Flöte mehr, als auf jedem andern Blasinstrumente Passagen liefern kann; indessen muss ein Komponist, der für ein Blasinstrument schreibt, doch immer mehr den herzergreifenden Gesang und den seelenvollen Ausdruck, als die Bravour zum Ziele haben. Schon die nähere oder entferntere Aehnlichkeit der Blasinstrumente mit der menschlichen Stimme, macht, dass gerade solche Sätze der schönen Cantilene hier von der besten Würkung seyn müssen — alles Andere zu geschweigen.

Uebrigens müssen wir bey diesem Konzerte noch bemerken, dass im 3ten Satze das letzte Tempo in $\frac{2}{4}$ Takt zu kurz ist. Das vorhergegangene Thema in C Takt, worauf Variationen folgen, erscheint zuletzt noch einmal variirt, aber abgekürzt und ohne Reprisen in einer andern Taktart, und sollte, damit sein Sinn gefasst werden könnte, ausführlicher und nicht als ein blosser Appendix behandelt worden seyn. Wird Hr. F. diese Winke bey seinen künftigen Arbeiten benutzen, so werden wir uns hoffentlich noch manches guten und brauchbaren Werks von ihm zu erfreuen haben.

Nachrichten.

Wien, den 6ten Juni. Crescentini hat in einer zweyten Oper: Alonso e Cora, eine freye Einnahme gehabt. Die Musik war von Simon Mayer, und gefiel nicht. Man fand viele Reminiszenzen aus andern Komponisten, und selbst aus Mayers früheren Werken, und eine sehr auffallende aus Mozarts Titus im Finale des ersten Akts, wo ein Duett aus a sehr acht-

lich kopirt ist, nur dass in der Folge mehrere Stimmen in verschiedenen Wendungen die Hauptidee durchführen. Die Chöre haben nicht genug Kraft und Feuer, und den Arien fehlt grösstentheils eine schöne fliessende Melodie, Charakteristik und Leben; dann sind auch alle Musikstüke zu lang, und werden dadurch ermüdend. Der Text ist nach Marmontel oder der bekannten Sonnenjungfrau, bis auf wenige Veränderungen, bearbeitet, und hat nebst mehrern Fehlern vorzüglich den unerträglichen, dass die Handlung gerade in den wichtigsten Momenten durch unendlich lange Arien aufgehalten wird — ein Uebelstand, der sich freylich bey den meisten italienischen Opern findet. Creszentini sang ganz vortrefflich, besonders trug er eine schöne und affektvolle Arie im zweyten Akte mit solcher Richtigkeit, Schönheit, und, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit einer Kunstbegeisterung vor, die Alles hinriss und entzückte. Vittoria Sessi genügte als Cora den Kennern nicht: sie intonirte oft unrichtig, und ist überhaupt jezt noch einer ersten Rolle, besonders mit Creszentini, nicht gewachsen. Brizzi sang den König mit Präzision, Fleis und Kunst.

Gestern gab uns der Kapellmeister Righini im kleinen Redoutensaale seine treffliche Oper: Alcide al bivio. Eine Fülle der schönsten und neuesten Melodieen, eine kraftige und treflich vertheilte Instrumentirung, die gehaltvollste Charakteristik des ganzen Sujets, genaue Kenntnis des Stimmen- und Instrumentaleffektes: das sind die grossen Vorzüge, die jeder Unbefangenommene in Righini's schönem Werke erkennen und bewundern wird. Wie schön, ausdrucksvoll und angemessen ist nicht überall das Recitativ! Wie charakteristisch die schöne Arie Fronimo's: Pensa che questa istante, wo bald die ernste Ermahnung des warnenden Lehrers, bald der milde Trost des scheidenden Freundes hervortritt, der den Jüngling auf seine eigne Kraft verweist. Wie unendlich lieblich schweben nicht Edonideus Worte: Ferma Alcide, arresta i passi — mit ihrer sanften, schmeichelnden Melodie aus dem Gebiete der Freuden zu uns! Wie gross muss nicht die Seelenkraft des Junglings seyn, der ohngeachtet der herrlichen Arie: Non verranno a turbarti i riposi, doch den rauhen Weg der Tugend wählt! — Ich enthalte mich mit Mühe Ihnen mehr von dieser Oper zu schreiben, weil die musikalische Welt seit einiger Zeit schon so vieles von Righini gehört hat. Herr Fischer sang den Fronimo gut, nur muss man bedauern, dass seine einst so herrliche Stimme nun etwas zitternd, und in der grössern Tiefe z. B. unter das G hinab, schwach wird. Demoiselle Fischer erhielt den allgemeinsten Beyfall, auch ist ihre Stimme rein, sehr angenehm und biegsam, und ihre Methode vortrefflich. Man versuchte es, sie für das hiesige Theater zu engagiren, aber ihr Lehrer, Hr. Righini, will, dass sie vorher noch Italien besuche, und dort in dem Vaterlande der Musik ihre Bildung aufs Höchste bringe. Brizzi als Alcide sang mit Kunst und Ausdruck.

Eine neue Kantate Päre: Il trionfo della chiesa, welche im grossen Redoutensaale zum Besten der Armen gegeben wurde, wollte nicht recht gefallen, und man muss gestehen, dass von dem, was man von einer religiösen Kantate zu erwarten berechtiget ist, sehr wenige Spuren in Pärs Werke anzutreffen sind. Nur ein Schlusschor des ersten Theiles und das lezte Amen ist fugirt, aber auch das auf eine Art, womit der strenge Satz nicht zufrieden seyn kann, und die hier um so unangenehmer auffallt, seit uns Haydn in der Schöpfung und den Jahrszeiten so glanzende Muster fugirter und doch zugleich effektvoller Chöre aufgestellt hat. Das Uebrige der Kantate ist ganz angenehm zu hören, hübsch instrumentirt, aber, wie schon gesagt, es wäre alles darauf zu wetten, dass der geübteste Kenner, wenn er die Worte nicht verstünde, hier eher auf jedes andre Musikstück, als auf eine religiöse Kantate rathen würde.

Lezter Nachtrag zu den Konzerten.

Die bekannte Müller spielte im Hoftheater ein Konzert auf der Pedalharfe und gefiel; desto weniger aber eine Symphonie von einem gewissen Muller, der sich ganz ohne Beruf an diese schwere Kompositionsgattung gewagt hatte. Metzger und Flat (von der Münchner Hofkapelle) verdienten den erhaltenen Beyfall vollkommen. Der erstere bläst die Flöte treflich, hat einen sehr runden, vollen und angenehmen Ton, und besiegt die grössten Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Glück; der zweyte weiss den Ton seiner Oboe, so gut es nur immer möglich ist, zum Zarten, Feinen und Angenehmen zu mildern. Kalkbrenner vom Pariser Conservatoire und Klengel, Clementi's Schüler, spielten im Jahnischen Saale ein Doppel-Konzert auf zwey Pianoforten, von ihrer eignen Komposition, recht brav; besonders hat Kalkbrenner eine bewundernswürdige Fertigkeit in beyden Händen; nur dass es ihm noch merklich an Delikatesse und Ausdruck gebricht. Das Konzert selbst (aus C dur) war jugendlich — hier und da ein einzelner guter Gedanke, im Ganzen unbedeutend; besonders musste es hier also erscheinen, wo man Mozartische, Eberlische und Beethovensche Klavierkonzerte gewohnt ist. Das Adagio hatten die jungen Männer blos auf die zwey Pianoforte ohne Begleitung gesezt. Wenn man bedenkt, dass die Blasinstrumente gerade hier von den obengenannten Meistern in der Kunst mit so ausserordentlichem Effekt gebraucht wurden, so scheint es allerdings nicht blos Laune und Sonderbarkeit, sondern mehr Unvermögen gewesen zu seyn, was Kalkbrenner und Klengel zu jener Abweichung bewog. Thieriot gefiel nicht sehr und hatte eine schlechte Einnahme, doch kann man seinem Violinspiele etwas Grosses, Ausgearbeitetes und Kräftiges nicht absprechen. Die Knaben Böhm und Maiseder, beyde Violinisten, spielten ihre Konzerte recht brav und geben Hoffnung für die Zukunft. — Ueber ein Voglerisches geistliches Oratorium waren die Stimmen sehr getheilt; die Ouvertüre mit dem eingewebten, ächt-afrikanischen Stücke missfiel allgemein: dafür wurde aber die Anrufung der Sonne in Lappland und einiges andere besser aufgenommen. Ein Abschiedskonzert der Mad. Willmann vom Theater an der Wien zeichnete sich durch nichts Besonderes aus.

Im 52sten Stück d. Z. sind wahrscheinlich wegen des unleserlich geschriebnen Manuscripts einige Nahmen falsch abgedruckt worden. So sollte bey den Würthischen Konzerten statt: die Knaben Brehm und Cermi, Boehm und Cerini, und weiter oben statt Cordelieri, Cardelieri stehen.

Frankfurt a. M. den 4ten Juni. Hr. Dumouchel, seine Gattin, und Dem. Beck, Zöglingin des Konservatoriums in Paris, (wo sie im verflossenen Jahr den ersten Preis auf dem Forte-piano erhielt) gaben am 27ten Mai bey ihrer Durchreise ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert. Hr. D. hat eine sehr angenehme Tenorstimme und weiss damit meisterhaft umzugehen. Mad. D. hat eine vortrefliche Sopranstimme, von seltener Stärke, die sie aber auch bis zum aussersten Piano moderiren kann. Sie ist ohnstreitig eine der vorzüglichsten unter den jetzt bekannten Sängerinnen; und wenn der Liebhaber der Galanterie in der Kunst ihr noch mehr Geschmeidigkeit, als sie wirklich besitzt, wünschen mag, so stimmt der erfahrne Kenner auch kaum in diesen Wunsch ein, weil er weiss, dass diese Geschmeidigkeit, als gegen die Natur solcher Stimmen, gemeiniglich auf Kosten der Stärke und Reinheit errungen wird. Dabey spielt Mad. D. auch meisterhaft Harfe: eine Sonate von Krumbholz, und ein Duett für Harfe und Klavier von Boieldieu, welches sie mit Dem. Beck spielte, erwarben ihr auch von dieser Seite den Beyfall und die Achtung des ganzen Auditoriums. Dem. Beck spielte ein Klavier-Konzert von Jadin und das erwähnte Duett, mit ausgezeichneter Fertigkeit, Präzision und Delikatesse, und das Bravo erschallte von allen Seiten. Sie sind Willens

über Leipzig zu reisen. Möchten sie bey ihren Konzerten in der jetzigen Jahreszeit überall nur — schlechteres Wetter und folglich bessere Einnahme als hier finden. Die wenigen Anwesenden, die der schöne Frühlings-Sonntag nicht aufs Land gezogen hatte, wünschten einstimmig, diese Künstler nochmals zu hören: der Wunsch wurde nicht erfüllet. Zu loben ist, dass das hiesige Orchester, aus Achtung gegen diese verdienstvollen Fremden und aus Unzufriedenheit mit der geringen Unterstützung derselben — auf Vorstellung des braven Musikd.s, Hrn. Schmitt — unentgeldlich spielte. — Die Stücke, die gegeben wurden, waren von Französischen Komponisten und hatten viel Schönes, aber auch vieles nur Blendende — wie denn das mit französischer Musik ist; und da zu erwarten stehet, dass dieselben Kompositionen auch an andern Orten zu hören gegeben und Beyfall finden werden, so möchte ich den deutschen Komponisten im voraus, mit Sankt Paulus, zurufen: Prüfet alles, und das Beste behaltet.

Hr. Matthäi, Ihr achtungswerther Violinist, ist auf seiner Reise nach Paris einige Tage hier gewesen, hat in einigen Familien Quartett gespielt, und sehr vielen Beyfall gefunden.

Kurze Anzeigen.

1) *Rondeau pour le Pianoforte, composé et dédié à Madem. la Comtesse Josephe Rzyszewska par Jean Nep. Hummel de Vienne. A Vienne, au Bureau d' arts et d'industrie.* (Pr. 36 Xr.)

2) *Variations sur le Chanson: God save the King, pour le Pianoforte, composées et dédiées à Madem. Lisette Noble de Zeillar par Jean Nep. Hummel de Vienne.* (Ebendas. Pr. 36 Xr.)

Hr. H. gehört unter die vorzüglichern Klavierspieler in Wien u. hat sich auch schon durch bedeutendere Kompositionen dem Publikum empfohlen. Doch sind auch diese, als Unterhaltungsstücke, gar nicht zu verachten; vornehmlich nimmt sich das Rondo recht gut aus, verlangt aber einen raschen und sichern Spieler, dessen linke Hand vorzüglich geübt seyn muss. Mit den ersten der Variationen hat es sich Hr. H. denn doch zu bequem gemacht, und nur in der 5ten und 6ten gezeigt, dass er sehr gute Variationen schreiben könne. Diese sind nämlich nicht nur an und für sich gut gearbeitet, sondern es ist da auch in der antikern Manier das Thema gehalten, was von guter Einsicht zeugt und sich auch hier recht sehr gut ausnimmt. Stich und Papier sind schön.

1) *Gesänge mit Begleitung des Klaviers vom Freyherrn von Kruffi, Werk II., Heft 2. Im Verlag des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien.* (Pr. 1 Fl.)

2) *Hoffnung von Friedrich Schiller für eine Basstimme mit Begleitung des Klaviers gesetzt und dem Verfasser gewidmet von dem Freyherrn von Kruffi, Werk III.* (Ebend. Pr. 56 Xr.)

Die Gabe der musikalischen Erfindung und ein richtiges Gefühl für den Sinn des Ganzen der in Musik zu setzenden Gedichte sind in beyden Werkchen leicht zu erkennen; in allem übrigen sind sie sehr verschieden. Wer glaubt von allem abstrahiren zu dürfen, und wer dann auch wirklich von allem abstrahiren kann, was die grammatische und rhetorische Behandlung eines Textes verlangt, der wird an No. 1. Vergnügen finden können. Der Referent vermag das nicht, und kann darum nur das letzte dieser Lieder, Falks armen Thoms, das auch in Absicht auf Behandlung der Worte gut ist, mit Ueberzeugung loben. Dagegen hat sich der Komponist in der 2ten Nummer näher an seinen Dichter geschlossen und ist ihm sorgsamer gefolgt, wodurch ein Gesang zu Stande gekommen ist, der in jedem Betracht empfohlen und den meisten Produkten von Dilettanten weit vorgezogen werden kann.

Versuch einer erleichterten Anweisung in den Grundsätzen der Harmonie für Anfänger des Generalbasses und der Komposition. Breslau 1803. bey Grass und Barth. (Pr. 16 gl.)

Dass die Art und Weise, dem Lehrling, was er fassen soll, durch hinlängliche, wohlgewählte Beyspiele anschaulich zu machen, durch Einübung dieser Beyspiele sein Ohr und seine Hände an das Richtige zu gewöhnen, und nun erst die Sache durch kurze, aber bestimmte Regeln ihm tiefer einzuprägen, und es in Zusammenhang u. System zu bringen — dass diese Verfahrungsart die zweckmässigere sey, wird von jedem, der in diesem Fache Erfahrungen gesammlet hat, unbestritten bleiben. Diese Methode ist nun auch die, des ungenannten Verf., der offenbar ein Mann ist, der sehr wohl verstehet, was zur Sache gehört. Um das Buch sehr wohlfeil bleiben zu lassen, hat er freylich auf Vollständigkeit Verzicht leisten müssen: aber für die, welchen er es bestimmt, ist es hinlänglich. So hat er auch, um nichts von dem nothwendigsten Praktischen weglassen zu müssen, nur selten sich zu allgemeinen Grundgesetzen, durch welche doch die Regeln erst begründet und von dem scheinbar Willkührlichen entkleidet werden — erhoben, welches er dem Lehrer, der sich dieses Leitfadens bedient, oder dem Nachlesen des Schülers in den bekannten grössern Werken überlässt. Was er aber giebt, ist dem auf dem Titel angegebnen Zweck gemäss, weshalb wir es denen, für welche es gehört, empfehlen. Nur auf seinen Styl hätte der Verf. mehr Fleiss verwenden sollen.

Nocturnes italiens à quatre voix, composés par Vincent Wallner. Oeuvre posthume. Cah. 1. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 54 Xr.)

Ein kleines, interessantes Werkchen, dem wahrscheinlich mehr Hefte folgen werden, die gewiss allen, welche einen vierstimmigen Sologesang beym Pianoforte lieben und ausführen mögen, willkommen sind — vorausgesetzt, dass die Folge so angenehme Stücke liefert, wie die zwey vor uns liegenden, und wie das erste vornehmlich. Der Komponist ist Rec. unbekannt. Sein Gesang ist leicht, anziehend, ausdrucksvoll — ohngefähr mit Martins zu vergleichen; die Ausschmückungen der einfachen Melodieen sind modern und wirklich zierlich; die Harmonie ist meistens fliessend und nicht uninteressant; das Accompagnement ist, wie es bey dieser Gattung seyn soll — nicht sehr hervorstechend und das Interesse von den Singstimmen ableitend, aber auch nicht trocken. Was will man mehr von solchen Werkchen, die nur hübsche Blumen auf dem Wege zum Tempel seyn wollen? — Der Stich ist gut: warum setzt man aber nicht nur die Alt-, sondern sogar die Tenorstimme in Violinschlüssel? Soll das Erleichterung gewähren? Rec. meynt, es erschwere vielmehr — besonders die Uebersicht des Ganges des Ganzen.

Das Glück der Freundschaft. In Musik gesetzt von L. van Beethoven. Bonn bey Simrock. (Pr. 1 Frank.)

Ein gut gewähltes kleines Gedicht, durchkomponirt, und zwar im Styl sich dem leichtern Rondo nähernd. Der Komponist hat es zart und warm aufgefasst und vortrefflich wiedergegeben. Das Werkchen ist wie es seyn soll — weiter lässt sich da nichts sagen: aber das ist doch wol auch genug? Es sind verschiedene Ausgaben bey verschiednen Verlegern zugleich erschienen: Rec. kann nicht erfahren, welche die ächte ist. Die genannte Simrocksche hat ein hübsches Aeussere, und eine bey Hoffmeister und Kühnel, ausser diesem, noch eine italienische Unterlegung neben dem deutschen Texte.

Variations pour le Pianoforte, compos. et dédi. à Mdme Aurnhammer, par Phil. Freund. Op. 22.

No. 9. A Vienne, au Bureau d' Arts et d' Industrie. (Pr. 30 Xr.)

Ein angenehmes Thema, populair, nicht ungewöhnlich, aber auch nicht ganz gemein variirt, leicht auszuführen, und darum als Unterhaltungsstück für Dilettanten brauchbar. Nachlässigkeiten des Styls, wie S. 6. Zeile 6, Takt 2 — 3, sollte der Verf. sich eben so wenig erlauben, als das Gesuchte der 6ten Var.

Nachricht.

In Würzburg hat auch die Tonkunst ihren Lehrer erhalten. Schon vor längerer Zeit hatte sich mit höchster Begünstigung eine musikalische Gesellschaft von Akademikern gebildet, wovon der, in theoretischer und praktischer Hinsicht geschickte Musikus, der Rechtskandidat Hr. Frohlich der Direktor war. Seine fruchtbaren Bemühungen verschaffen ihm nun die Stelle eines theoret. und praktischen Lehrers und Direktors mit 400 Fl. Gehalt. Die Anstalt selbst ist für junge akademische Musiker gewiss einzig in ihrer Art und verdiente von mehrern Universitäten nachgeahmt zu werden. (Leipz. Lit. Zeitung, Int. B. No. 27.)

Anekdoten.

Der Direkteur der Oper einer französischen Provinzialstadt bezahlte seine Sänger nicht, unter dem Vorwande, sie hatten nichts gelernt. Man klagte. Beyde Partheyen wurden vorbeschieden. Der Advokat des Direkteurs wiederholte die Beschuldigung: da sang die Gesellschaft, statt aller Widerlegung, ein schönes Chor und sang es vortrefflich. Advokat und Direkteur standen beschämt, und die Richter verurtheilten diesen ohne weiteres, zu bezahlen.

Ein so grosser Künstler und seltsamer Mensch, wie der ältere Lulli, der Schopfer der franz. Oper, war, giebt immer noch Stoff zur Nachlese, ohngeachtet so vieler Anekdoten-sammlungen. Folgende ist, glaub' ich, noch nicht im Einzelnen ausgehoben.

Er war lebhaft, keck, vorlaut, und äusserst lustig und possierlich. Eine grosse Stärke besass er auch in der Pantomime. Wenn Molieren seine Haus-Ehre oder Haus-Liebe den Kopf warm machte, so bat er seinen Freund Lulli: Mach' mich zu lachen! Das gelang jenem auch richtig allemal. Ludwig XIV kannte auch dies Talent an ihm und benutzte es oft, wodurch denn Lulli nicht wenig über den König vermochte. Der eitele Mann wurde auf diesem Wege erst in den Adelstand erhoben, und hernach sogar, ohngeachtet sich alle Mitglieder des Kollegiums widersetzten, auf ausdrücklichen Befehl des Königs zum secrétaire à la chancellerie gemacht. Der berühmte Minister Louvois liess ihn darüber heftig an: Wie haben Sie sich unterstehen können, sich um ein Amt in einem Kollegium zu bewerben, worin ich sitze? Was haben Sie gelernet ausser Andere zu lachen zu machen? Wenn Sie das nur könnten, antwortete Lully; Sie benutzten's, wie ich. —

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *Nr. XIV.* 1804.

Die Thorheit und Unverschämtheit mancher weiblichen und männlichen Personen, die sich unter die Virtuosen gezählt haben wollen, geht bekanntlich sehr weit; aber wie weit sie gehe, das ist denn doch wol nicht allgemein bekannt, und verdient, es zu werden. Wir wollen daher, wenn solche Damen und Herren fortfahren, Briefe einzusenden, wodurch sie jene Eigenschaften ganz offen zu Tage legen, diese Liebesbriefe, wie sie sind, (Antwort wird nicht nöthig seyn) in diesem Intelligenzblatte unserer Zeitung abdrucken lassen. Dass wir mit einigen vor kurzem erhaltenen Schreiben nicht hier den Anfang machen, geschieht nicht aus Erbarmen, das wir gegen diese Briefsteller übrigens wirklich hegen; sondern weil wir es für unbillig halten, vor öffentlicher Erklärung zu thun, worüber man sich eben erst erkläret.

Leipzig, Mitte Juni 1804.

Die Redakt. d. musikal. Zeitung.

Anzeige

von neuen verbesserten Harfen.

Vor nicht langer Zeit machte Unterzeichneter durch den Weg der Zeitung bekannt, dass bey ihm nebst allen Gattungen Tischlerarbeit, auch die nach der Angabe des Herren von Wolfenau verbesserten Davidsharfen, von schönem modernen Bau und gutem Tone, verfertigt werden, auf welchen man, ohne umzustimmen, aus 6 Tönen spielen kann. Nun zeigt derselbe den Liebhabern der Harfe ferner an, dass er an diesen seinen Instrumenten, auf Verlangen, noch eine Verbesserung anbringen wird, vermöge welcher man aus einem Tone mehr, mithin alsdann, ohne umzustimmen, in allem aus 7 Tönen spielen kann. Diese sind: C - F - G - B - D - Es und A dur, folglich die beliebtesten Töne. — Der Unterschied: dass man, ohne umzustimmen, statt aus 3, aus 6 und 7 Tönen spielen kann, ist zwar auffallend genug, und daher der grosse Vorzug, den diese verbesserte vor der bisherigen gemeinen Harfe verdient, entschieden; inzwischen aber dürften Viele den bedeutenden Vortheil, den Erstere gewähret, aus folgenem Beyspiele noch besser erkennen: Gesetzt Letztere ist im Tone C gestimmt, und man will ein Stück aus Es spielen, so müssen bekanntlich 15 Saiten um einen halben Ton herunter-, und dann wieder so viele hinauf gestimmt werden, wenn man das Instrument abermal in C gestimmt haben will, welches in diesem Falle eine Umstimmung von 26 Saiten verursachet. Dieses verdrüssliche, langsamen Umstimmens so vieler Saiten aber ist man bey Ersterer gänzlich enthoben. Das Drehen der kleinen Häkchen, in dem erstangeführten Falle, ist jedesmal das Geschäft von längstens einer Minute. — Vorkommende, in Es und A gesetzte Tonstücke, wenn man sie auf der bisherigen Davidsharfe spielen will, werden gemeiniglich in eine der 3 Tonarten: C, F, G, umgeschrieben (versetzt) um nur das mühsame Umstimmen zu vermeiden. Allein man weiss, dass durch dieses Transponiren dergleichen Stücke fast immer etwas von ihrem eigentlichen Charakter verlieren. — Die Hauptstimmung dieses verbesserten Instrumente ist eben dieselbe, wie bey der Pedalharfe, nämlich in Es (von Einigen Ebe genannt). — Zu jeder Harfe erhält der Käufer einen gedruckten ausführlichen Unterricht, wie selbe zu stimmen sey, oder vielmehr, wie man beym Drehen der kleinen Häkchen und gewöhnlichen Semitonien zu verfahren habe. Diesem Unterrichte ist noch eine nothwendige Anmerkung beygefügt, die dem Spieler willkommen seyn muss. — Wenn übrigens Unterzeichneter versichert, dass er seine Harfen genau nach der Angabe des Hrn. Erfinders der mannigfaltigen Verbesserungen an denselben (worunter eine auch auf die Pedalharfe anwendbar), verfertiget, so glaubt er dies für ihn die beste Empfehlung zu seyn; weshalb er sich alles gewöhnlichen Anpreisens, so wie des nur zu oft missbrauchten, endlich auch schon ziemlich abgenutzten Beysatzes:

zur öffentlichen Bekanntmachung aufgefordert worden zu seyn. — Dem enthält

Johann Widemann,

bürgerl. Tischlermeister und Harfenmacher (aller drey Gattungen) in Wien, wohnhaft in der Leopoldstadt in der Haupt- oder Taborstrasse Nr. 296.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Boieldieu, Tante Aurore, Duett: Ob ich schon ein Recht etc. 8 Gr.

— — — Rondo — — die kleinen Schalmeyen etc. 8 Gr.

— — — Aria und Romanze: Nicht stiller Sehnsucht etc. 4 Gr.

— — — Duett: Nicht kan ich List etc. 8 Gr.

Schneider, G. A. 2 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 18. L. 1. 1 Rthlr. 16 Gr.

Neuschel, J. P. Sonate à 4 mains pour le P. Forte, Op. 5. No. 1. 16 Gr.

Häussler, Frn. 6 Canzonette accompagnate col Piano-Forte. Op. 17. 22 Gr.

— — — 6 Gedichte zu Klavier zu singen. Op. 18. 22 Gr.

— — — 3 Duos conc. pour Flûte et Vlle. Op. 19. 22 Gr.

— — — Sehnsucht und Trost, zwey Gedichte von Neuhofer mit Begleit. des P. F. Op. 20. 12 Gr.

Rochaer, C. 6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

Pichl W. 3 Sonate a Violino solo con acc. d'un Violino overo Viola. Op. 23. 1 Rthlr. 12 Gr.

Haydn, J. Sonate pour le Piano-Forte av. Viol. et Vlle. Op. 83. 14 Gr.

Dussek, 6 Sonates faciles pour le Piano-Forte av. Viol. ad lib. Op. 3. 1 Rthlr. 12 Gr.

Arnold, 3 Quintetti à Flûte trav. obl. 2 Viol. A. et Vlle de l'Opéra: das unterbrochene Opferfest. Liv. 2. 2 Rthlr. 8 Gr.

Froubel, J. L. P. L. Ouverture à l'évenement de la paix 1802. à gr. Orchester. Op. 4. 2 Rthlr. 1 Gr.

Gluck, Ouv. de l'Opéra: Iphigénie in Aulide arr. p. le F. P. avec acc. de Flûte ou Violon. 12 Gr.

Mozart, Duetto: Crudel perchè finora etc. (So lang hab ich geschmachtet etc.) aus der Oper: die Hochzeit des Figaro, f. Klav. 6 Gr.

Methfessel, Fr. kleine Romanzen und Lieder für die Guitarre. Op. 6. 16 Gr.

Albrechtsberger, G. 3 Sonates à 2 Choeurs, savoir, 2 V. A. et B. du premier et 2 V. A. et B. du 2me Choeur. 1 Rthlr. 12 Gr.

Binder, J. G. Variations p. le Pianoforte. Op. 2. 16 Gr.

Bock, J. Angloises, p. le P. F. 5 Gr.

— — — — Walses, p. ditto. 8 Gr.

— — — — Menuets, p. ditto. 10 Gr.

— — — — Allemandes, p. ditto. 8 Gr.

— — — — 12 Walses, p. 2 Viol. 2 Hth. 2 Cors, 2 Clarin. A. et Basson. Op. 3. 14 Gr.

— — — 6 Angloises, pour 2 Viol. 2 Hth. 2 Fl. 2 Cors et Basse. Op. 4. 10 Gr.

— — — — 6 Menuets, 2 Viol. 2 Hth. 2 Cors, 2 Clar. Fl. Basson, 2 Tromp. Timbales et Basse. Op. 5. 16 Gr.

— — — — 12 Allemandes, pour 2 V. 2 Hth. 2 Clar. 2 Cors, 2 Tromp. Timb. et Basse. Op. 6. 16 Gr.

v. Call, L. Gesänge für Sopran, Tenor u. Bass. Op. 7. No. 2 — 3. 20 Gr.

— — Variations pour la Mandoline ou le Viol. et la Guit. Op. 8. 8 Gr.

— — Serenade p. la Guitare, Flûte, Viol. A. et Vlle. Op. 9. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Serenade p. la Guitare, Flûte et Alto. Op. 14. 20 Gr.

— — Gesänge für Sopran und Tenor, mit Begleit. der Guitarre. Op. 15. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Juny. Nº. 38. 1804.

MISCELLEN.

Luther über Tonkunst.

Der Verf. des, unter dieser Aufschrift im 50sten Stück d. Z. abgedruckten Aufsatzes hatte, wie er auch dort angegeben und zum Theil ausgeführt, die Absicht, alles zu sammlen und zusammenzustellen, was sich in Luthers Werken über Tonkunst finde, und dann die Zeugnisse der bedeutendsten Zeitgenossen Luthers über dessen Thätigkeit in dieser Kunst beyzubringen. In einem so eben erschienenen Buche (D. Mart. Luthers Zeitverkürzungen von M. Joh. Nik. Anton, Leipzig, 1804, bey Köhler) findet er aber auch ein Kapitel über diesen Gegenstand, den der Verf. aus denselben Quellen, fast nach derselben Anordnung, und im Ganzen nicht übel behandelt hat. Da nun hier Wiederholungen unvermeidlich wären und die Sache selbst denn doch nicht von, für die Kunst selbst so entscheidender Wichtigkeit ist, dass diese Wiederholungen zu rechtfertigen seyn würden: so begnügt sich jener Verf. nur einige Stücke aus der Fortsetzung seines Aufsatzes auszuheben, und über Anderes, so wie über die Quellen ausser Luthers Werken, auf jenes Buch zu verweisen.

Erst noch einige Stellen Luthers zum Preis der Tonkunst. (Briefe) „Ich lobe und ehre deine Herzoge in Bayern, ob sie mir gleich wenig geneigt sind, vor andern besonders, weil sie die Musik so ehren und werth halten. Denn es ist kein Zweifel, dass viel Saamen herrlicher Tugenden in solchen Gemüthern anzutreffen, die von der Musik gerührt werden — Ich sage es gleich heraus, dass nach der Theologie keine Kunst sey, so mit der Musik könne verglichen werden, weil allein dieselbe nach der Theologie solches vermag, was nur die Theologie selbst verschafft, nämlich Ruhe und ein fröhliches Gemüth, zu einem offenbaren Beweise, dass der Teufel, der Urheber der traurigen Sorgen und beschwerlichen Unruhen, die Musik fast eben so fliehe, als Gottes Wort — " „Lieber Matthia, wenn ihr traurig seyd, so sprecht: Auf! ich muss unserm Christo ein Lied schlagen auf dem Regal! er hört gern ein fröhlich Gesang und Saitenspiel! Und nun greifet die Claves frisch an" — —

Ausser solchen Herzensergiessungen, dergleichen man in Luthers Encomium musices, in der Vorrede zu seinem Gesangbüchlein, in seinen Briefen etc. noch viele finden kann, bewies er seinen Sinn für die Tonkunst, seine Liebe zu ihr, und seine Kenntniss derselben vornehmlich durch Folgendes:

In seinem Hause musste fast immer des Abends Musik seyn — wenigstens sang er selbst mit seinen Hausgenossen. Er spielte auch ein wenig Flöte, besser aber Laute. Als Knabe war er auf der Schule in Eisenach erster Altist, und war durch seine schöne Stimme allgemein beliebt; später vertiefte sich sein Alt zu einem hellen, männlichen Tenor. Wenn man ihm, z. B. auf dem Reichstage zu Worms (1521), zu warm gemacht hatte, so sang er sich ein Lied und begleitete es mit der Laute,

worüber er denn wieder guten Muths wurde und seine Gegenparthey desto giftiger. Er war äusserst gastfrey und hatte, ausser den gewöhnlichen Tischgenossen, gemeiniglich einige Freunde des Abends bey sich: dann wurde oft gesungen. Es ist erfreulich zu lesen (z. B. beym Matthesius) wie sich diese grossen Männer, die die Erde erschütterten, hier so kindlich zusammenthaten und erquickten, wie „auch Herr Philippus (Melanchton) eintönen musst" *); wie Luther gegen Kenner ungescheuet blieb und kein Hehl hatte: „wie singen hie zu Tisch, so gut wir können, und fehlen" — was er sich aber nicht anfechten, sondern verbessern liess; wie er den Seinigen alle Jahre „einen fröhlichen Christabend anrichtet"; wobey viel Erweckliches von der Menschwerdung Christi geredet und gesungen wurde u. dgl. **) In der Instrumentalmusik, die aber freylich ihm, wie allen seinen Zeitgenossen, etwas bey weitem Untergeordnetes war, und nach dem damaligen Stande ihrer Kultur auch seyn musste, liebte er vornehmlich die frische Bergmannsmusik, und liess sich gern darüber unterrichten durch „die vom Thale". Was ihm von Vokalmusik, ausser dem Choralgesange, vornehmlich zusagen sollte, das musste einfach, ausdrucksvoll, aber doch auch regelmässig zu mehrern Stimmen ausgearbeitet seyn. Darum liebte er, ausser Senfels, auch Josquin de Pres, des Kapellmeisters Maximilians I., Kompositionen vorzüglich; und wer kann einen Komponisten für den Gesang noch heute mit mehr Sinn und Einsicht loben, als Er diesen, wenn er spricht: seine Komposition sey feinfröhlich, fliesse willig, milde und lieblich heraus, nicht gezwungen noch genöthigt, wie des Finken Gesang, und sey doch straks und schnurgleich an die Regeln gebunden? Josquin, fährt er fort, ist der Noten Meister: die habens müssen machen, wie er wollte: die andern Singmeister müssen machen, wie es die Noten haben wollen." — Vor allem liebte er gute, fliessende Kanons. Diese und andere kunstmässige Gesänge auszuführen, hatte er sich in seinem Hause „ein ordentlich Cantorey angericht, wo man zu vier Stimmen singen konnt." Er behielt sich dabey die Tenorpartie vor, auf welche er sich, wie auch auf seine gute Tenorstimme, gern etwas zu gute that. Er rühmte „das Tenor", nicht nur, weil es immer um die andern so freundlich und anmuthig umhergehe und durchklinge, sondern weil man auch in ihm so vernehmlich ausreden und predigen könne. Einst starb ihm sein lieber Diskantist, Johann Zink aus Nürnberg. Dieser Verlust that ihm sehr wehe, auch wegen der unmehrigen Lücke in seinem Quartett. Er ist uns allen, schreibt er an die Aeltern des Verstorbenen, fast ein lieber Knabe gewest, sonderlich mir, dass ich viel Abende sein gebraucht habe, den Diskant zu singen in meinem Hause — Es ist uns allen fast wehe um seinen Abschied, und wo es immer hätte können möglich seyn, wir ihn gar gern gerettet und erhalten hätten. Aber er ist Gott noch viel lieber gewest, der hat ihn wollen haben. —

Luther komponirte bekanntlich auch selbst. Dass die liturgischen Gesänge von ihm herrühren, ist schon angegeben worden; aber zu mehrern seiner eigenen Kirchenlieder erfand er auch die Melodieen, ja er versuchte sich sogar im künstlichern Figuralgesange, wie denn z. B. eine Motette von ihm über die Worte des Psalmen: Ich werde nicht sterben, sondern leben, und des Herrn Werk verkündigen, be-

*) Dies ist um so possierlicher, da der würdige „Meister Philippsen", wegen eines bekannten Fehlers in den Organen, nicht einmal deutlich und ohne Anstoss sprechen konnte.

**) Zu diesem Feste seiner Kinder dichtete und komponirte er auch sein bekanntes Weihnachtlied: Vom Himmel hoch da komm ich her — ursprünglich, welches er auch ausdrücklich sein Kinderlied nannte.

kannt worden ist *). Auf die Komposition seiner Lieder verwendete er ausserordentlichen und unermüdlichen Fleis. Er hatte nämlich zwar immer, wenn er das Lied dichtete, auch die Musik im Kopfe, im Herzen und im Ohre; er besass auch einige theoretische Kenntnisse und verstand die Noten: aber das Niederschreiben seiner Musik machte ihm unsagliche Mühe, und er musste sich dabey gemeiniglich helfen lassen. Bekanntlich halfen ihm vornehmlich Georg Rhau, Cantor an der Thomaskirche in Leipzig, so wie Conrad Rupf und Johann Walther, sächsische Kapellmeister. Es ist nicht mehr genau auszumachen, zu welchen Liedern er die Musik selbst verfertigt habe; nur von denen: Eine feste Burg ist unser Gott, Vom Himmel hoch da komm ich her, Gelobet seyst du Jesus Christ, und Mitten wir im Leben sind, kann ich bestimmtere Nachricht finden: und der Kenner der Musik, so wie jeder Mensch von Sinn und Gefühl, wird eingestehen, dass gerade diese (vornehmlich die drey ersten) unter die, in jedem Betracht, vortrefflichsten Chorale gehören, die die alte oder neue Zeit jemals hervorgebracht hat. Die andern Gesänge des von ihm eingeführten deutschen Gesangbuchs liess er von jenen und einigen andern vorzüglichen Meistern komponiren: aber die Sache war ihm so wichtig und lag ihm so sehr am Herzen, dass sie ihm ihre Arbeiten immer erst vorlegen, und, wenn er's nöthig fand, sie nach seinen Wünschen verbessern mussten, ehe sie in die Kirchen eingeführt wurden — denn, sagte er, ihr Herrn verstehet eure Musicam und Noten löblich: was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes darin ist, so glaube ich auch ein Wörtlein einreden zu dürfen.

Die Aeolische Harfe.

Leiseschwimmend auf den Saiten
Wiegt sich die Melancholie,
Und der Schwermuth Schauer gleiten
Weich hinab zur Melodie!
Säuselt nicht der Winde Flüstern
Am bemoosten Sylfenteich?
Oder stiegen die Najaden
Aus der blauen Thetis Reich?

Welch Getön, wie Grabgesänge,
Schlägt herüber an mein Ohr?
Feyerlich, wie Glokkenklänge,
Klagend zu der Wehmuth Thor? —
Wehe, den die finstre Parze
In das Land der Schatten führt!
Nimmer blüht die Lokke wieder,
Die des Todes Hand berührt!

Nieder in des Urklangs Tiefe
Rauscht der Harmonieen Zug;
Was dem Herzen ewig schliefe,
Weckt des Liedes reiner Flug!
Horch, wie sich die Töne gatten!
Wie der Strom der Saiten bebt,
Und durch Dur- und Mollakkorde
Zu des Einklangs Ziele strebt!

Ewiges Bewegen waltet
In der Töne regem Spiel;
Und der Hauch, der sich entfaltet,
Ringt sich strebend zum Gefühl,
Rühret an die zarten Nerven
Mit der Freude Himmelsklang,
Und das Schöne wird zum Liede,
Und die Rede wird Gesang.

*) Dies war überhaupt einer seiner Weidsprüche. Wenn in den grössten Bedrängnissen seine Freunde ängstlich zu ihm traten und von den Gefahren sprachen, die ihn bedroheten; fiel er frisch ein: Ich werde nicht sterben, sondern leben, und des Herrn Werk verkündigen.

Leichtbeschwingt, wie vom Krystalle
Der entlockte Ton sich hebt,
Klingen ist die Saiten alle,
Die der Zephyr überschwebt;
Hört ihr, wenn die ordnungslosen
Fugen durcheinander wehn?
Regellos entsteigt das Freye
Zu der Ideale Höhn!

In des Dreyklangs reine Weise
Löset sich die Dissonanz,
Und der Ton verschwebet leise,
Wie der Strahl im Farbenkranz.
Und die Lüfte sind geflohen,
Schweigend naht der stille Raum!
Ferne schallt ihr wildes Tosen
An des Horizontes Saum.

C. Schreiber.

Das deutsche Kunstpublikum verbeisset sich in nichts inniger, als in Wunden oder in Metastasen. Ich meyne aber weiter nichts als soviel: dass das Publikum z. B. einen Maler sehr gut bezahlt und rekommandirt, der aber etwan mit dem linken Fusse pinselte — oder einen Hornisten, der aber mit der Nase bliesse — desgleichen einen Harfenirer, der mit beyden Zahnreihen griffe — auch einen Poeten, der Verse machte, aber im Schlafe — und so demnach auch in etwas einen Flautotraversisten, der sonst gut pfiffe, aber doch den zweyten Vorzug Dülons hatte, stockblind zu seyn. — Ich sagte noch Metastasen, nämlich musikalische. Ich gab einmal einem Fagottisten und einem Bratschisten, die zusammen reiseten, den Rath, ihr Glück dadurch zu machen, dass der Fagottist sich auf dem Zettel anheischig machte, auf dem Fagott etwas Bratschen-Gleiches zu geben, und der andere, auf der Bratsche so etwas vom Fagott. Ihr macht's nur so, sagt' ich, dass ihr euch ein finsteres Zimmer, wie die Mundharmoniker oder Lolli, bedingt; da spiele denn jeder sein Instrument und geb' es für das fremde, so wie jener ein Pferd, das er mit dem Schwanze an die Krippe gebunden, als eine besondere Merkwürdigkeit sehen liess, die den Kopf hinten trage. —

— Endlich fingen die in allen Konzerten eingeführten Chor-Ferien an, die Sprach-Minuten, in denen man erst weiss, dass man in einem Konzert ist, weil man doch seinen Schritt thun und sein Wort sagen, und Herzen und Gefrornes auf der Zunge schmelzen kann. Wer Henker wollte Ton- wie Dicht-Kunst lang' aushalten ohne das Haltbare, das nachhält? Beyder Schönheiten sind die herrlichsten Blumen, aber doch auf einem Schinken, den man anbeissen will. Kunst und Manna — sonst Speisen — sind jetzt Abführungsmittel, wenn man sich durch Lust und Last verdorben. Ein Konzertsaal ist seiner Bestimmung nach ein Sprachzimmer; für den leisen Ton der Feindin und Freundin, nicht für den lauten der Instrumente, hat das Weib das Ohr; wie ähnlicher Weise nicht für Wohlgeruch, sondern nur für Geruch feindlicher und bekannter Menschen, nach Bechstein, die Nase der Hund hat. Bey Gott, man will doch etwas sagen im Saal, wenn nicht etwas tanzen. (Denn in kleinen Städtchen ist ein Konzert ein Ball, und keine Musik ohne Sphärentanz himmlischer Körper.) Daher sollte das Pfeifen und Geigen mehr Nebensache seyn, und wie das Klingeln der Mühle, nur eintreten, wenn zwey Steine oder Köpfe nichts mehr klein zu machen haben. Aber gerade umgekehrt dehnen — muss ich klagen, so gern ich auch allerdings einige Musik in jedem Konzert verstatte, wie Glocken- und Kirchenmusik, vorher, ehe Kanzeln bestiegen werden — sich die Spielzeiten weit über die Sprechzeiten hinaus und mancher sitzt da und wird taub und darauf stumm, indess es doch durch nichts leichter wäre als durch Musiziren, Menschen, so wie Kanarienvögel, zum Sprechen zu reizen, wie sie daher nie länger

und lauter reden, als unter Tafelmusiken. Nimmt man vollends die Sache auf der wichtigern Seite, wo es darauf ankömmt, dass Menschen im Konzert etwas geniessen, es sey Bier oder Thee oder Kuchen: so muss man, wenn man erfahrt, dass das Musiziren länger dauert als das Trinken, gleichsam das Blasen zur Hoftafel länger als die Tafel selber, oder das Mühlen-Geklingel länger als das Zahne-Mahlen etc. —

Darfst Du Thränen und Stimmungen in die Musik einmengen: so ist sie nur die Dienerin derselben, nicht ihre Schopferin. Eine elende Pfifferey, die dich am Todestage eines geliebten Menschen aus den Angeln hobe, wäre dann eine gute. Und was wäre das für ein Kunst-Eindruck, der wie die Nesselsucht sogleich verschwindet, sobald man in die kalte Luft wieder kommt?

Jean Paul Friedrich Richter in den Flegeljahren.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, comp. et d.d. à Mme Löhr née Bause par W. F. Riem. Oeuvre 1. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel (16 gl.)

Hr. Riem, dessen Bekanntschaft Rec. durch diese Sonate macht, tritt mit diesem ersten Werke auf eine Weise in die musikalische Welt, wie gewiss selten ein junger Komponist. Erster Versuch kann diese Sonate nun wol nicht seyn; aber schon, dass Hr. R., nicht wie ein grosser Haufe junger Autoren, seine Schulübungen gleich der Presse übergab, sondern das grosse Publikum wie sich selbst zu sehr achtete, um ihm die Früchte einer üppigen, regellosen Phantasie für Originalität zu geben, verdient alles Lob. Kluge Oekonomie mit dem, was ihm seine reiche Einbildungskraft darbot, geschmackvolle Verarbeitung der Materialien, die ihm zu Gebote standen — davon liefert jede Seite vollgültige Beweise und zeuget zugleich von fleissigem Studium des Kontrapunkts, wie von genauer Bekanntschaft mit den Werken der besten Tonkünstler. Rec. empfiehlt aus voller Ueberzeugung dem gebildeten Musikliebhaber wie dem Kenner diese Sonate, als etwas Vorzügliches. Sie gehört zu den besten, die wir seit geraumer Zeit erhalten haben. Sie ist, ausser dem, was so eben in Absicht auf Bearbeitung gerühmt worden, in Anschung der Ideen neu, originell; es liegt ihr eine Haupteempfindung zum Grunde — mit einem Worte, sie ist ein Gedicht. Gut vorgetragen, wird sie nie jenen Ausruf veranlassen: Sonate, que me veux-tu?

Sie geht aus F moll, ihr mittler Satz aus as dur. Der erste fangt gleich bedeutend mit folgender Phrase an:

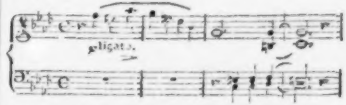

Ich möchte diese vier Takte die Sprache eines beklommenen Herzens nennen. Auch halt der bald darauf folgende zweyte Hauptgedanke:

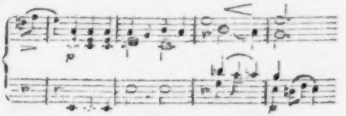

wie die Schlussphrase dieses Gedankens:

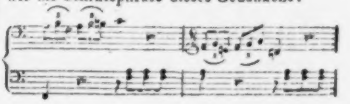

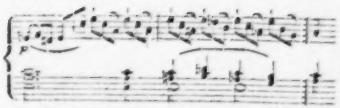

dieselbe Stimmung, welche durch die vier Anfangstakte schon herbeygeleitet wurde, mit allen ihren Nüancen fest.

Das Adagio ist ein zarter, schöner Satz, aber freylich etwas lang. — Es ist als tröste darin ein Freund und suche das gebeugte Herz aufzurichten. Der Hauptgedanke erscheint unter andern einmal sehr glücklich auf folgende Weise:

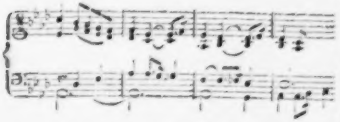

Aber der schönste, aus einem ganz besonders tiefen, innigen Gemüthe geschöpfte Satz ist nach Rec. Gefühl der dritte, ein Presto. Der Unmuth übermannt auf einmal das noch nicht beruhigte Herz; ja, es hadert mit dem Schicksal. Rec. hat diese Sonate wieder und immer wieder gespielt und jedesmal wurde diese Empfindung in ihm rege, und er ist überzeugt, dass jedes empfängliche Herz bey einer guten Ausführung des Ganzen — was freylich einen sehr geübten Spieler erfordert — mit ihm übereinstimmend fühlen werde. Er mag es sich nicht versagen auch von diesem trefflichen Satze den Hauptgedanken, womit gleich angefangen und der im Ganzen herrschende Charakter festgesetzt wird, herzuschreiben:

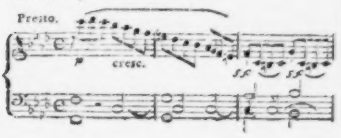

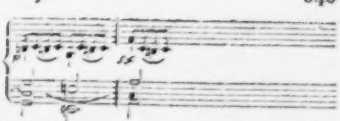

worauf auf der zweyten Seite, nach einem süssen, zarten Uebergange von diesem (man erlaube mir den Ausdruck) harmonisch – rhythmischen Trotz, ein Gedanke von der grössten Innigkeit folgt — ein heiterer Sonnenblick am trüben Himmel. — Wenn Rec. an diese Stelle kommt, (Seite 15. Takt 17.) so ziehet jedesmal mit den reizendsten Farben das Gemälde einer frohen Kindheit vor seinem innern Auge vorüber; das Andenken an schöne, frohe Tage. Aber bald ruft der Hauptcharakter dieses Satzes dem so angenehm Getäuschten zu: jetzt ist's nicht mehr so; eine traurige Gegenwart halt dich umfangen. — So gern Recens. auch diesen Gedanken anführen möchte, so kann er nicht, weil er genöthigt wäre, um ihn nicht zu entstellen, einige Seiten abzuschreiben. Am Ende würde es auch nichts beweisen, da sich überhaupt so etwas nicht beweisen lasst. Man muss die Leser darauf verweisen, es im Zusammenhange zu hören, und übrigens ihrem Sinn vertrauen, wenn man sie nur aufmerksam gemacht hat. Das hat denn der Rec. gewollt, und was er gesagt hat, ist an jeden Freund guter, ächter, bedeutender Musik gewendet. Möchten übrigens aber auch junge Künstler an dieser Komposition lernen, welchen Grad von Vollendung ein Kunstwerk — sey es auch ein sogenanntes erstes — haben müsse, um dem grossen Publikum vor Augen gelegt zu werden. Ich sage „Grad von Vollendung" — denn dass auch diese treffliche Sonate nicht vollendet — nicht ganz frey von einzeln Flecken sey, wird man an dem ersten Werke eines jungen Komponisten nicht unerwartet finden, und zwar um so weniger, da sehr geübten Meistern bisweilen kleine und grosse Nachlässigkeiten entwischen, die man, je nachdem ihr Ruf mehr oder

weniger entschieden gross ist, mit dem höflichen Namen „Licenzen" belegt. Rec. bittet Hrn. Riem es als einen Beweis vorzüglicher Achtung anzusehen, wenn er ihn auf einige solche Flecken aufmerksam macht. Z. B. Seite 4. Takt 9. auf dem 2ten System thut der so nackt eintretende, taktlange Vorhalt des wesentlichen kleinen Septimenakkords auf aa

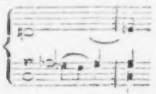

eine sehr üble Wirkung. Seite 6. zweytes System von unten, Takt 4. ist das ♮ vor dem d doch wol ein Druckfehler? — Seite 9 im Adagio, letzte Zeile 4ter Takt, kann die Septime (es) im Bass auf keine Weise so frey mit dem Grundton oben eintreten. Im folgenden Takte ist das eine andere Sache, da die Septime — die 8tel Pause hindert nicht — als gelegen zu nehmen ist. — Seite 10, zweytes System, Takt 4., muss das 5te Viertel — besonders in dieser langsamen Bewegung — $\frac{b''}{p}$ erhalten. Die Harmonie des nachstfolgenden 4tels bleibt dieselbe; nur versteht sich, dass alsdann das as des vorhergehenden Viertels in dem folgenden in die Terz g treten muss. Seite 17. muss der 4te Takt der zweyten Zeile des Rhythmus wegen herausgeworfen werden. — Uebrigens sind so viele kontrapunktische Schönheiten in dieser Sonate, so viele glückliche Umkehrungen, Versetzungen, neue und doch ungesuchte Harmonieen bey öfter wiederkehrenden Melodieen, dass diese kleinen Nachlässigkeiten sich leicht unter der Menge des Gehaltvollen und Guten verlieren; ja Rec. würde sie nicht so einzeln aufgezahlt haben, wenn nicht eben Hrn. Riems Talent diese Auszeichnung verdiente. Er studire nur ferner so fort die Händel, Gluck, Bache, und die neuern Klassiker, Haydn, Mozart, Cherubini und mehrere dergl., wie man sie schon studirt haben muss, um etwas wie diese Sonate zu schreiben, und wandle muthig fort auf der so ehrenvoll betretenen Bahn, und er wird die Erwartungen übertreffen, zu welchen sein Auftreten in der musikalischen Welt berechtigt.

Stich und Papier sind gut, auch ist Rec. nur noch ein bedeutender Druckfehler ausser dem oben bemerkten (wenn er einer ist) aufgefallen — nämlich Seite 10., wo das letzte 32 Theil des letzten Taktes der ersten Zeile in der linken Hand des, und das 5te Sechzentheil des folgenden Takts ebenfalls in der linken Hand d heissen muss.

Kurze Anzeigen.

Der Wachtelschlag, mit Begleitung des Pianoforte, von Ludwig van Beethoven. No. 21. Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Wien. (Pr. 40 Xr.)

Ein kleines, aber vortreffliches Musikstück — was auch die Gegner der musikalischen Malerey sagen mögen. Diese gothische Gattung ist hier um so mehr an ihrer Stelle, da der Dichter selbst mit der Nachahmung des Wachtelschlags („fürchte Gott" — „liebe Gott" — lobe Gott" u. dgl.) so anziehend getändelt hat. B. hat das sehr zart aufzufassen und noch weiter auszubilden gewusst. Seine Musik, ohne im geringsten komisch oder gemein zu werden, ist fast ganz auf die, den Wachtelgesang nachahmende Figur gebauet, wie sie gleich der kurze Eingang angiebt:

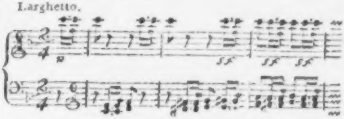

Aber selbst wenn man eigensinnig genug wäre, von dieser besondern Absicht wegsehen zu wollen, bleibt die Musik sehr interessant.

Einzelnes lasst sich nicht ausheben, denn es ist ein auf das engste zusammengehaltenes Ganze. Man kann wol über die Hauptidee des Dichters, wie des Komponisten, Spass machen — worüber könnte man das nicht! — aber man kann sich, wie sie hier ausgeführt ist, nicht ohne lebhafte Freude damit bekannt machen.

---

1) *Trois grandes Marches pour le Pianoforte à quatre mains, composées et dediées à son Altesse Md. la Princesse regn. d' Esterhazy — par Louis van Beethoven.* Oeuvr. 45. A Vienne au Bureau d' arts et d' industie. (Pr. 1 Fl. 24 Xr.)

2) *Variations pour le Pianoforte sur le Thème God save the King, composées par Louis van Beethoven. No. 25.* Ebendaselbst. (Pr. 45 Xr.)

Beyde Werkchen gehören nur unter die leichtern Unterhaltungstücke von diesem Meister; aber in beyden, und vornehmlich im ersten, zeigt sich dennoch sein origineller Geist und seine kraftige Natur unverkennbar. Da sie in Absicht auf Exekutirung unter die leichtesten Stücke gehören, die B. geschrieben hat, und jeder auch nur mässige Klavierspieler sich jetzt mit B. scher Musik versuchen will — so wird es nicht fehlen, diese Werkchen sind im kurzen in Jedermanns Handen, und man darf es darum hier mit der Anzeige ihres Daseyns bewenden lassen. Die Märsche sind in einer seltsamen, etwas bizarren Laune empfangen und gebohren; wem sie darum auf das erste Durchspielen nicht ganz zusagen wollen, der erinnere sich, dass das in der Natur der Sache liege, spiele sie noch einigemal, und er wird mit Vergnügen immer mehr Antheil daran nehmen können. Die Variationen halten sich mehr in der gewöhnlichen Sphäre. B.s Geist verräth sich aber doch in der 1sten, 4ten, und 7ten, mit der Coda. Stich und Papier sind gut.

Anekdote.

In Florenz komme ich — erzählte der rühmlich bekannte B. weiter — an einem öffentlichen Orte mit einem Geistlichen von interessantem Aeussern zusammen. Wir schwatzen. Das Lieblingsgespräch unter allen, die einander nicht näher kennen, ist hier immer das Theater. Dass mein Gefährte ein Geistlicher war, änderte nichts: er selbst fing davon zu sprechen an. Dies war ich gewohnt, aber das Folgende machte mich denn doch stutzig:

Mein Herr, wenn Sie wüssten, welche Noth man hat, gute Sänger herbeyzuschaffen — fuhr der Geistliche sehr lebhaft fort und setzte die Sache weiter aus einander.

Sie scheinen sehr wohl unterrichtet —

Was sollt' ich nicht? Denken Sie! der beste Kastrat vom vorigen Karneval — ich hatt' ihn selbst aus Neapel kommen lassen — ging weg; mein Tenor wurde krank; sollte das Haus nicht leer bleiben, musst' ich die Tänzerinnen aus Leibeskraften zusammennehmen — Es ging. Da fuhrt der böse Feind einen reichen Engländer her: der debauchirt mir die erste Tänzerin; ein Mädchen — Herr, ein Mädchen, an Gestalt, an Talenten aller Art eine Göttin, sag' ich Ihnen!

Ich hielt das allerdings erst für Scherz; mein Geistlicher wurde aber während der letzten Tirade so ernsthaft, dass ich ganz verwirret ihn fragte, wer er ware?

Nun — ich bin der diensthabende Operndirektor! (impressario.)

Jetzt wusste ich wieder nicht, ob es Spass oder Ernst war: es verhielt sich aber wirklich so, und der galante geistliche Herr verwaltete sein sehr weltliches Amt zu allgemeiner Zufriedenheit.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Juny. Nº. 39. 1804.

Der Besuch im Irrenhause.

Ich gedachte einige Tage in — — *) zuzubringen, um die Versorgungsanstalt der am Geist Verirreten näher kennen zu lernen. Auch mich hatte die damalige Sucht zu psychologisiren befangen. Die meisten Lebenden hatten für mich nur das Interesse, das die Todten für den Anatomen haben, und es schmerzte mich oft, dass man nicht einmal eine recht bedeutende Seele mit der Zange fassen und unter das Mikroskop bringen könnte. Ich versprach mir reiche Ausbeute in jenen Kammern des Elends. Die Ausbeute war auch nicht spärlich; nur lernete ich späterhin einsehen, wie wenig man mit Vermehrung der zahllosen psychologischen Anekdoten, auch wenn sie nicht ganz uninteressant bleiben, leiste. Die genauere, äussere und innere Geschichte eines ausgezeichneten jungen Mannes, den ich in — — kennen lernte, kann jedoch ein höheres Interesse gewinnen, als das, der flüchtigen Neugier; ihre Bekanntmachung kann vielleicht — und wie sehr wünschte ich das! — einige wohlthatige Folgen haben: darum stehe sie hier, so weit sie mir aus dem Umgange mit dem Kranken, aus den Erzählungen des Hausverwalters und Predigers, aus einer Menge von jenem beschriebener Papiere, und aus noch einer Quelle bekannt worden, die ich jetzt noch nicht angeben will.

Ich machte eben dem sehr humanen und in seinem Amte erfahrnen Hausverwalter den ersten Besuch, als ich in dem zweyten Zimmer, dessen Thür halb offen stand, Akkorde eines guten Pianoforte anschlagen hörte — wie, wenn Jemand ein Instrument gestimmt hat und nun mit grösster Aufmerksamkeit auf die Zusammenstimmung lauscht, um nöthigen Falls die letzte Hand anzulegen. Es war auch so. Als ich zufällig den Blick durch die Thür warf, sahe ich den Klavierstimmer sitzen. Eines aber befremdete mich: wenn der junge Mann einen ganz reinen Akkord anschlug, hob er entzückt und wie in seliger Verklärung die Augen zum Himmel und blieb eine feine Weile unbeweglich so sitzen. Ich wollte eben den Verwalter darauf aufmerksam machen, als er halbleise begann:

Er ist auch in Versorgung bey uns. Er hat nur einige wunderliche Ideen. Uebrigens ist er still und sanft: drum lassen wir ihn frey herumgehen. Er macht unsern Klavierstimmer, und das so gut, als mir in meinem Leben keiner vorgekommen ist.

Ist er Musiker gewesen? fragte ich.

Nein; doch spielt er — aber wie wunderlich, das müssen Sie hören! Eigentlichen Unterricht hat er nie gehabt, kennet auch die Noten nicht einmal fertig, und die gangbaren Formen der Musikstücke kann er oder will er durchaus nicht fassen —

*) Ich unterdrücke diesen Namen und gebe in der Folge den Personen andere, als sie haben, aus Ursachen, die dem Leser von selbst einleuchten werden.

Wir gingen in jenes Zimmer. Nun — begann der Verwalter freundlich: sind Sie denn endlich zu Stande? Jetzt spielen Sie uns auch 'was! Vor dem Herrn da brauchen Sie sich nicht zu scheuen: er hört auch gern 'was Gutes!

Bey den letzten Worten lächelte der junge Mann ein wenig — zwar nicht ohne Selbstgefälligkeit, aber noch mehr, wie nachsichtig gegen uns. Bald nahm er jedoch die schüchterne Miene wieder an, die er angenommen hatte, als wir eintraten. Antwort gab er nicht.

Er schien wenigstens zwey und dreyßig Jahr alt, war aber, wie ich später erfuhr, nur sechs und zwanzig. Er sahe blass, verfallen, doch zart gebildet aus. Der ganzen Gestalt nach hatte man aber weniger einen Geisteskranken in ihm vermuthet, als eine, in frühern Jahren schlecht berathene und nicht ausgewachsene, menschliche Treibhauspflanze. Die Augen lagen tief und blickten trübe: der sehr wohlgebildete Mund und alle untern Theile des Gesichts waren schlaff; die verhältnissmässig sehr kleine und wirklich schön geformte Hand war mehr abgewelkt, als abgezehrt, und zitterte immer ein klein wenig. Seine Kleidung war gut, doch etwas nachlässig gehalten. In den Sitten war er unbeholfen u. zuweilen verkehrt: doch schien das mehr Folge von Schüchternheit, als natürlicher Ungeschicktheit oder Mangel an aller Erziehung für die Gesellschaft zu seyn.

Der Verwalter redete ihm nochmals zu, zu spielen: er that es nicht, und ich sahe, dass er es meinetwegen nicht that. Ich winkte dem Verwalter, und stellete mich, als nehme ich Abschied:

„Ich muss mich Ihnen empfehlen. Vor morgen seh' ich Sie nun nicht wieder" —

Ich ging, schlich aber vom Vorsaale in das Nebenzimmer zurück, dessen Thür noch halb offen stand.

„Warum haben Sie denn dem Herrn nichts gespielt?" fragte der Verwalter. Keine Antwort. „Nun, mir werden Sie doch 'was zu hören geben?"

Karl (so will ich den Kranken nennen) setzte sich schweigend, schlug einige einzelne Töne, und dann Akkorde an, ohne Zusammenhang, ohne Zeitmass, ohne alle regelmässige Folge: aber jeden liess er ganz austönen, und schien sich besonders zu freuen, wenn nun, beym Ausklingen der Saiten, die Töne des Akkords ganz in Einen zu zerfliessen schienen. Darüber wurde Karl wärmer. Er griff nun mit beyden Händen voll und liess die Akkorde schneller auf einander folgen, aber immer noch ohne melodischen oder harmonischen Zusammenhang. Fehlerhafte Zusammensetzung der Akkorde habe ich nie bemerkt. Endlich kam einige Verbindung in sein Spiel; es wurde zugleich immer heftiger, und er bewies auch eine ungemeine Fertigkeit, besonders der drey ersten Finger der rechten Hand. Mit der Linken schlug er fast nur, wie vorhin, die vollen Akkorde schnell gebrochen an, aber meistens harmonischpassend und heftig, gedrängt, dann immer heftiger, immer gedrängter —

Dies alles gab nun eine höchst seltsame Musik. Sie schwebt mir ganz lebhaft und bestimmt in der Erinnerung vor: aber erst jetzt über dem Schreiben sehe ich die Unmöglichkeit, sie durch Worte oder Noten kenntlich genug zu machen. Doch versuche ich es durch beyde. Karl hatte mit der rechten Hand folgende Triolenfigur ergriffen. Diese wurde bestimmt im Takt, aber das Ganze ohne unsre gewöhnlichen Takteintheilungen, und zwar vom Moderato an in immer beschleunigtem Tempo, vorgetragen. Die Art des Vortrags war äusserst mannichfaltig, besonders auch in Absicht auf Crescendo und Decrescendo, das er sehr genau abzumessen und einzutheilen wusste — auch muss's das wol so seyn, da er ganz die Bewegungen seines Innern, u. diese allein, möglichst ausdrückte. Von eigentlicher kunstmässiger Ausführung kann dabey keine Rede seyn; aber durch das Angeführte, und vornehmlich auch durch die kräftige Unterstüz-

zung [illegible] rechten durch die linke Hand, wurde sein Spiel sehr bestimmt und äusserst eindringlich. Dies war seine festgehaltene Figur und

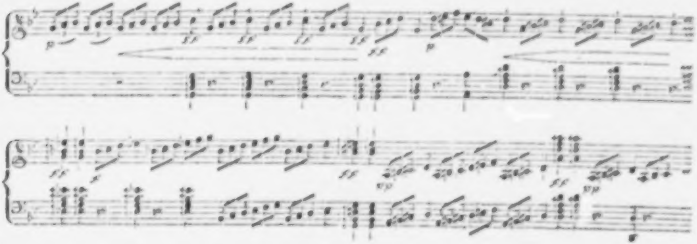

und so weiter, immer gleichmässig gesteigert im Tempo, in der Kraft und Nachdrücklichkeit des Vortrags, und in der Menge und Schärfe der Dissonanzen. Endlich wurde er verworrener und schien dann zu ermatten. Er ging in ein Andante über, das immer wehmüthiger wurde. Er behandelte es aber so frey und band sich darin auch so wenig an irgend eine Figur, dass es mir unmöglich war, etwas davon zu behalten, ausser den Totaleindruck und den rohen Zuschnitt der äussern Form. Er spielte nämlich meistens nur einstimmig, und zwar (wie ich später erfuhr) fast immer nur mit den drey ersten Fingern der rechten Hand. Zu seiner fliessenden, sehr ausdrucksvollen Melodie gab er ganz nachlässig hin und wieder und nicht immer zweckmässig einige Akkorde mit der linken Hand an. Da ich diese Form nicht anschaulich machen kann ohne Materie und Noten, so versuche ichs, etwas, auch in Absicht auf diese, dem Seinen Aehnliche zu geben, und setze nur hinzu, dass mir das Regelwidrige seiner Behandlung des Basses noch weniger gelingen will, als die Nachahmung seines Diskants.

so ohngefähr der Gang ihrer Führung vom Anfang an, nur dass noch mehreres, als hier, unsrer Grammatik zuwider war:

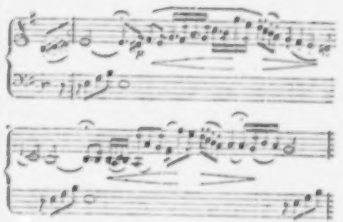

und so fort; hernach aber bestimmter und auch gemessener in Dur — ohngefähr:

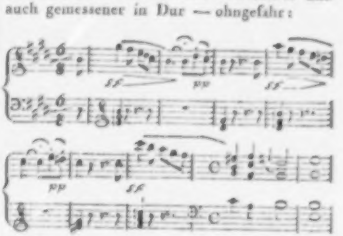

Wenn mich jener rasche Satz wunderlich gereizt hatte und dieser langsame sanft beweg-

te: so ergriff mich das allmahlige Wiedererwachen jener wildern Begeisterung und Kraft, die sich nun in das allerseltsamste Allegro ergossen, noch weit inniger, und es überlief mich endlich ein grauenvoller Schauder, vornehmlich da ich hörte, wie der Kranke, jetzt, während des Spielens, mit grösster Heftigkeit, doch leise und durchaus unvernehmlich — nicht sowol zu sprechen, als zu zischeln, zu pispern anfing. Dieses setzte er unabgebrochen und mit unerhörter Geläufigkeit der Sprachorgane fort.

Ich war so hingerissen, dass ich in der Nebenstube nicht länger ausdauern konnte, sondern, ohne mir dessen bewusst zu seyn, leise in die Thür seines Zimmers trat. Er sass mit dem Rücken nach dieser Thür, und bemerkte mich nicht, bis er den Blick in den Spiegel warf, an den ich nicht gedacht hatte, und der über dem Pianoforte hing. Karl sprang sogleich, sehr erhitzt, auf und wendete sich gegen mich: aber der Verwalter fasste ihn schnell, derb und rüttelnd bey den Schultern, und sagte in starkem, festen Ton: Seyn Sie doch ruhig! Der Herr ist wiedergekommen! Was ists denn weiter?

Karl erwiderte kein Wort und nahm sogleich sein gewöhnliches, schüchternes und gefügiges Benehmen wieder an: doch konnte er mir jene Unwahrheit, die ich nun so unbesonnen verrathen hatte, nie ganz vergeben. Er gab mir zwar schon heute allenfalls Red' und Antwort, aber immer mit Scheu, mit Misstrauen, und — dass ichs ehrlich gestehe — nicht ohne Verachtung, die er sogar sehr bestimmt äusserte, wenn er glaubte unbeobachtet zu seyn. In der Folge milderte sich dies, verlohr sich aber nie ganz. Man konnte ihn sogar nicht dahin bringen, dass er vor mir gespielt hatte, wozu er sich doch sonst leicht bereden liess, und nur noch Einmal habe ich versteckt sein Spiel gehört. Es war jenem ganz ähnlich. — Durch Klavierspiel, wobey ich, so viel mir möglich, seine Weise nachahmte, gewann ich ihn noch am meisten. Er stand dann still und aufmerksam, horchte mit vorgebogenem und ein wenig zur Seite gekrümmten Haupt, aber ohne jemals Wohlgefallen zu äussern. Auch behielt er immer, ohngeachtet seiner schüchternen Devotion, ein gewisses Air der Superiorität gegen mich bey — wenn er freylich das Recht hatte. Doch erfuhr ich hernach, dass sehr leicht zu erregendes und dann unüberwindliches Misstrauen gegen Jedermann ein Hauptzug seines Charakters sey, und sich nur gegen den Einen mehr, gegen den Andern weniger äussere. Gegen den Verwalter war er dankbar, ergeben, gefällig, aber nicht zutraulich: gegen den Prediger war er's zuweilen, wie von seinem eigenen guten Herzen übereilt; gegen ein hübsches Mädchen von etwa zwölf Jahren in des Verwalters Familie würde er's vielleicht immer gewesen seyn, wenn das frohe Kind sich darum bekümmert hätte. Den Grund davon wird man in der Folge leicht entdecken.

Unverkennbar — obschon nicht frey, sondern übelverborgen, äusserte sich auch sein Stolz. Dieser unterstützte seine Verachtung aller Musik Anderer und aller gangbaren musikalischen Formen — was diese Verachtung begründete, wird die Folge lehren. Wenn er sich nicht, Andere belehrend, in seinem Lieblingsthema verlohr, sprach er selten, wenig und ungern, that aber freywillig und mit Lust, womit er glaubte denen gefällig zu seyn, die er leiden mochte. Jenes Misstrauen und dieser Stolz vereinbart waren auch die Hauptquellen seiner Schüchternheit und Ungeschicktheit im Benehmen, obgleich auch hierzu schon in seiner Kindheit der Grund gelegt war; wenigstens versicherte man mich einstimmig, dass er niemals eine harte Behandlung erfahren oder auch nöthig gemacht hätte. Ein kurzes, rauhes Gebot erschreckte ihn und machte ihn immer folgsam. Er lebte ganz und einzig in der Musik. Sahe er durch die Gitter seiner Zelle hinaus ins Freye; sonnete er sich (wie so oft)

auf seinem Lieblingseckstein am innern Hofe; genoss er eine Speise, die ihm vorzüglich behagte: so summete er leise Melodieen, und man sahe an seinem ganzen Aeussern, vornehmlich aber an seinen Augen, dass er zugleich Musik geniesse. So schien sich ihm alles Angenehme in Musik aufgelöset darzustellen, und alle wohlthuende Eindrücke von aussen hafteten nur in seinem Bewusstseyn, wenn sie in seinem Innern in Musik auseinander geflossen waren. So oft man ihm Papier gab, schrieb er. Klagen über seine frühen Leiden, Beschwerden über seine jetzige Einkerkerung — weit öfter aber Herzensergiessungen über seine Kunst, nach den Ansichten derselben, aus welchen er sich sein System, seine fixe Idee, gebildet hatte: dies waren die Gegenstände, über welche er schrieb. Sprechen mochte er über seine Ansicht der Kunst selten — wahrscheinlich weil man ihn verlacht, verschüchtert hatte; sprach er aber einmal darüber, so geschahe das Stunden lang, mit grösster Heftigkeit, und ohne dass er etwas anders hervorgebracht hätte, als immer wiederkehrende, wenig zusammenhängende, aber oft äusserst künstliche Variationen über seine Lieblingsidee. Ich will ihn diese aus einem seiner Briefe in der Folge selbst darlegen lassen, und hier nur noch einige seltsamen Eigenheiten seines Wesens erwähnen: Wenn er von seinem Spiel ganz durchdrungen wurde, so sprach er allezeit, wie er in meiner Gegenwart angefangen hatte, und wurde immer lauter, am Ende glühend und gewaltsam, bis zur Erschöpfung, die an Ohnmacht gränzte — wohin man es aber fast nie kommen liess. Seltsamer — aber, wenn ich nicht irre, aus der Folge von selbst erklärbar, war, dass er eigentlichen Gesang nicht leiden mochte, wenigstens jederzeit gleichgültig dabey blieb, ihn für Störung der Musik nahm, und nie selbst sang.

Ich gebe nun, was ich von seiner Geschichte habe erfahren können, und zwar, der Sache nach, ganz wie ich es damals in mein Journal notirt habe, um nicht wider Wissen und Willen zu verschönern, und das Bild, das sich über dem spätern Schildern in mir selbst erzeugen möchte, jenem unterzuschieben, das ein blosser Abdruck seiner Gestalt ist. Meine Darstellung wird so weniger interessant, aber mehr zuverlässig seyn.

Friedrich Rochlitz.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Monatsfrüchte für Klavier und Gesang, den Freunden des Schönen und Edeln gewidmet. 1—3ter Heft. Im Verlage des Bureau de musique von Rud. Werkmeister in Oranienburg. (Pränum. Pr. auf ein einzelnes Heft 16 Gr., auf drey Hefte 1 Thal. 16 Gr., auf sechs, die einen Jahrgang ausmachen, 3 Thaler.)

Diese Sammlung von Liedern und kleinen Handstücken ist nicht früher angezeigt worden, weil man erst sehen wollte, ob sie sich so gut erhielt, als sie anfing. Die bisher erschienenen fünf Hefte haben sich wirklich gut erhalten. Alle einzelne Stücke durchzugehen oder auch nur anzugeben, wäre — wie bey der Anzeige einer Suite von Almanachen oder Blumenlesen — eben so unthunlich, als unnöthig. Folgendes wird genug seyn.

Die Sammlung ist offenbar mit Einsicht gemacht und hat einen bestimmten Zweck — den nämlich: Freunden der Musik, die grössere Werke nicht bezwingen können oder eben jetzt nicht dafür gestimmt sind, etwas Leichtes, Gefälliges und Angenehmes zu bieten; sich innerhalb dieser beschränkteren Sphäre zu halten, aber sie gut auszufüllen und auch durch Mannichfaltigkeit in derselben interessant zu bleiben. Bey mehrern wahrhaft schönen Stücken wird man doch nur einige ganz gemeine und unbeträchtliche finden: und das ist für

eine so zahlreiche Sammlung nicht wenig. Die Komponisten sind meistens (vielleicht auch sämmtlich) Berliner, und von Stücken Reichardts, Righini's und Himmels erwartet man schon ohne unser Erinnern, dass sie der Sammlung zur Zierde gereichen können. Aber auch andere Komponisten haben schätzbare Beyträge geliefert, und unter diesen zeichnen sich vornehmlich mehrere von Gürlich, auch einige von Hurka, W. Bach etc. zu ihrem Vortheil aus. Die Wahl der Texte der Lieder ist so, dass man damit zufrieden seyn kann, und auch der Verleger hat das Seinige gethan, das Werkchen den Liebhabern angenehm zu machen: jeder Heft wird hübsch brochirt ausgegeben, das Papier ist gut, und der Stich schön, — aber nicht ganz korrekt. Folgende einzelne Stücke scheinen uns vorzüglich auszuheben:

1ster Heft: die vier ersten Stücke; in dem fünften, das auch nicht übel ist, sind wol Seite 11. die ersten Takte also gemeynt:

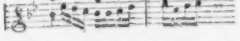

Himmels Musik zu dem Liede der Frau v. d. Reck, S. 14, ist sehr gut.

2ter Heft: S. 4. von Hurka, ist, in seiner Einfalt und Anspruchslosigkeit, sehr artig; das Reichardtsche Lied, S. 6., ist eines der besten der ganzen Sammlung; das Righinische, S. 10., hat viel Zartes und Inniges. Schade, dass das herzliche Lied von Gross, S. 12., nicht korrekt geschrieben ist!

3ter Heft: das Himmelsche Lied, S. 4, hat zwar nichts Originelles, macht aber, mit dem Chor, einen guten Effekt; sehr anziehend ist Righini's Lied, S. 6, (vornehmlich durch die schöne Führung der Harmonie, (System 3.) bey aller, dem Text angemessenen Simplicität der Melodie —) und Reichardts Lied, S. 18.

4ter Heft: Gürlichs Marsch, S. 3., wird auch beym Klavier sehr gern gehört werden. Das Himmelsche Walzlied, S. 8., ist eine sehr artige Kleinigkeit, und auch einzeln abgedruckt bey demselben Verleger zu haben. Die Polonoise, S. 12., von Zeuner, ist ein wenig bizarr, zeichnet sich aber vor den meisten der zahllosen Polonoisen, die jetzt zur Ordnung des Tages gehören, dadurch aus, dass sie wirklich im Charakter dieses Nationaltanzes geschrieben — dass sie wirklich eine Polonoise ist. Das Andantino von Gross, S. 14., ist ein hübsches, kleines Handstück.

5ter Heft: Ein artiges Andantino von W. Bach S. 3.; in dem Liede, S. 4., schreibt Hr. Kapellmeister Reichardt Stellen, wie:

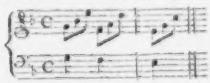

Sollte ihm das gefallen? S. 12., ein sehr hübsches Lied (den Schaz der — statt: den Schaz der — abgerechnet,) von Righini, und S. 20., eins, vom Himmel.

Man kann diese Sammlung, deren Preis überdies sehr billig angesetzt ist, Liebhabern und Liebhaberinnen, wie sie oben angegeben sind, mit allem Recht empfehlen.

---

1) *Sechs Gedichte am Klavier zu singen, in Musik gesetzt und Sr. (?) Majestät der Königin von Schweden Friederike Dorothee unterthänigst gewidmet, von E. Haussler.* Op. 18. Augsburg b. Gombart. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

2) *Sehnsucht und Trost. Zwey Gedichte von G. A. Neuhofer — — in Musik gesetzt und gewidmet der Freyfrau von Schnurbein — von E. Haussler.* Op. 20. Ebendaselbst. (Pr. 40 Xr.)

Hr. Häussler, wahrscheinlich derselbe, den Rec. durch frühere, recht brave Quartett-

ten aus Haydns Schule kennet — hat sich schon durch mehrere Gesangstücke dem Publikum als einen Mann empfohlen, der liebhaftes Gefühl und Geschicklichkeit besitzt, dies in seine Kompositionen, besonders in die sanften, wehmüthigen und trauernden, zu legen. Die hier angezeigten Neuigkeiten werden dies Urtheil bestätigen. Aber um so mehr Schade ist es, dass Hr. H., der das Ganze seiner Texte sehr gut wiederzugeben weiss, dass Einzelne — wenn auch mehr Mechanische, denn doch zur Sache durchaus Gehörige, so oft vernachlässigt. Gerade weil wir ihn und auch diese hier angegebnen Werkchen schätzen, halten wir es für Pflicht, ihn hierauf aufmerksam zu machen, damit Er, der hier manches Gute giebt, vielleicht in Zukunft etwas Vortreffliches gebe.

No. 1. Die Musik zu Klopstocks Ode: Treuer Zärtlichkeit voll etc. hat wirklich schöne Stellen; aber auch — (Kleinigkeiten, wie: S. 2. „waret ihr auch", wollen wir nicht anführen —) S. 4. mehr als Einmal: „wo͡hnten wi͡r", statt wenigstens:

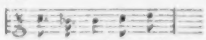

wenn man auch das zweyte ♭ nicht als Viertel mit dem Punkt und die folgenden zwey Achtel als Sechzehntheile schreiben wollte. Halt Hr. H. das nicht für Flecken? — Das zweyte Lied ist recht herzlich und gut, auch reiner gearbeitet. Das dritte ist unbedeutend, und in dem Ritornell in der Mitte, wie am Ende, ist das dreymal wiederholte d, statt g, (S. 8. System 3., Takt 3, 4, 5, vorletzte Noten linker Hand) beleidigend. Das fünfte Lied ist ebenfalls unbeträchtlich, das vierte besser, und das sechste, wo dem Sänger viel Raum und angemessene Veranlassung zur freyern Ausführung gegeben worden, dem Rec. das liebste der ganzen Sammlung. Gehörig vorgetragen macht es eine sehr angenehme Würkung.

No. 2. Das erste dieser Lieder ist eine gelungene Nachahmung des bekannten Götheschen: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn —; das zweyte, eine sinnvolle Antwort, in demselben Metrum und in derselben Anordnung überhaupt. Auch diese Lieder geben Beweise von Hrn. H.s glücklichem Talent, und besonders ist das erste, was es seyn soll — ein Erguss tiefer, schwermüthigster Sehnsucht: um destomehr thun Einem die Flecken jener Art Leid, wovon der Komponist auch dieses Werkchen nicht frey erhalten hat. Man sehe z. B. das bekannte „dahin", (hier, wie bey Göthe:) dies heisst hier, statt dahi͡n, wo die erste Sylbe auch noch durch den Sinn-, nicht nur den Redeaccent gehoben seyn sollte — dahi͡n, was nicht blos den Sinn verfehlt, sondern einen ganz andern giebt. Ferner will die ganze innere Konstruktion des Liedes, dass vor der Frage: kennst du dies Land? nicht, wie hier geschehen, in den Grundton, sondern in die Dominante geschlossen seyn sollte, indem es sich der Komponist zu denken hat, als stünde es mit folgender Interpunktion geschrieben:

(V. 1.) und milder Balsam jede Wunde heilt? —:

kennst du etc.

Endlich sollten auch Verzierungen der Sänger, wie und wo sie falsch, obschon vielleicht gewöhnlich sind, nicht durch Niederschreiben noch gleichsam autorisirt werden, wie z. B. gleich im dritten Takte geschichet, wo es also heisst:

Kurze Anzeigen.

Journal pour la Guitarre, par F. A. Kanne. Oeuvr. XIII. Cah. 1. Penig et Leip-

zig, chez Ferd. Dienemann et Comp. (Pränum. Pr. 16 Gr.)

Hr. Kanne hat sich den Freunden eines modernen und ausdrucksvollen Gesanges durch mehrere frühere Kompositionen empfohlen, und darin ein nicht zu verkennendes Talent und lebendiges Gefühl zu Tage gelegt; er kann sicher seyn, dass auch diese neue Sammlung, obschon sie nur kleine Stücke enthält, die verdiente günstige Aufnahme finden werde. Man findet nicht Ein ganz unbedeutendes Stück, und verschiedene sehr gelungene in diesem Hefte; auch bemerkt man bald, dass Hr. K. das Beste, was dies beschränkte Instrument zu leisten vermag, zu benutzen und in das günstigste Licht zu setzen verstehe. Nach einem Liede von Matthisson, das ungemein frisch und lebendig behandelt ist, folgen sechs italienische Kanzonen, von denen man vornehmlich die erste, die vierte, und die sechste mit Vergnügen hören und wieder hören wird. In das Einzelne zu gehen, verstattet der Raum dieser Blätter nicht. Das Aeussere des Werkchens ist sehr vortheilhaft. Die Fortsetzung soll in unbestimmten Zeiträumen folgen.

Collection des meilleures Romances des opéras français avec la traduction allemande. Brunsvic au Comptoir de musique. (Zwey Hefte, jeder 12 Gr.)

So beschränkt das Feld der französischen Romanze und der sogenannten Opern-Couplets seyn mag, so ist es doch ein trefflicher Boden, auf welchem von Zeit zu Zeit etwas wahrhaft Schöne und den Franzosen ganz Eigenthümliches erbauet wird. Der Gedanke, die besten und neuesten dieser Erzeugnisse zu sammlen, ist gewiss gut, und die Ausführung desselben ist es auch. Ausser etwa der ersten Romanze von Boieldieu, die der Aktion zu wenig entbehren kann, und der zweyten von Fay, die etwas Geziertes hat, wird man alle hier gegebene Stücke mit vielem Vergnügen oft singen und spielen können — vornehmlich die von d'Alayrac, I. 7., von Kreuzer, I. 9., von Cherubini, II. 2., von Méhul, II. 5., und von della Maria, II. 9. Die Uebersetzung ist ungleich, aber überall der Musik gut angepasst. Der Stich und alles Aeussere des Werkchens ist hübsch. Wir wünschen sehr, dass der ungenannte Herausgeber diese Sammlung fortsetzen möge, und zweifeln nicht, dass alle, die sie kennen lernen, dasselbe wünschen werden.

Nachricht.

Unser verehrter Johann Adam Hiller ist in voriger Woche im 76sten Lebensjahre gestorben. Er brachte die letzten Jahre in der Ruhe hin, die ihm die Schwäche seines Alters aufdrang. Ein Mitarbeiter an dieser Zeitung, der früher sein Schüler, nachher sein Freund war, wird über den verdienten Mann, dem die deutsche Musik vielleicht eben so viel und fast dasselbe verdankt, was die schöne Literatur Gellerten; dem aber das harte Loos gefallen war, sich selbst zu überleben — in diesen Blättern sprechen. Wir setzen deshalb nur hinzu, dass er in die frühern Jahrgänge unserer Zeitung einige gründliche Recensionen ueferte, die seine letzten Arbeiten für das Publikum waren.

Die Redaction.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *Nr. XV.* 1804.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig ist käuflich herausgekommen:

J. A. Naumanns Skalen mit unterlegten Bass zur Uebung der Stimme, für angehende und geübtere Sänger. 8 Gr.

F. Danzi Singeübungen für eine Sopranstimme. Erster Heft. 1 Rthlr.

— — — — ditto — — — zweyter Heft. 16 Gr.

J. F. Schuberts Neue Singeschule, oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst, in 3 Abtheilungen, mit vielen Uebungsstücken. 2 Rthlr. 16 Gr.

Inhalt.

Erster Theil.

Von der menschlichen Stimme überhaupt und deren Verschiedenheiten, nebst allgemeinen Regeln, welche bey Singeübungen zu beobachten sind.

Zweites Theil.

Elementarunterricht.

Erstes Kapitel.

Von der Bildung der Stimme.

Zweites Kapitel.

Vom Treffen der Noten.

Drittes Kapitel.

Von den wesentlichen Manieren.

Von den Vorschlägen.

Von den Nachschlägen.

Vom Doppelvorschlag.

Von dem Schleifer.

Vom Schneller.

Vom Triller.

Vom Pralltriller.

Vom Mordenten.

Vom Doppelschlage.

Viertes Kapitel.

Von den Passagien.

Fünftes Kapitel.

Von den willkührlichen Manieren und Nüancen, ingleichen von Fermaten und Cadenzen.

Dritter Theil.

Lehre vom Vortrage.

Von der Deklamation.

Von der Deutlichkeit in der Ausführung.

Vom Ausdruck.

Vom schweren und leichten Vortrage.

Von den musikalischen Accenten.

Vom zweckmässigen Gebrauche der Manieren.

Von der gehörigen Stärke und Schwäche.

Vom Recitativ und dessen Vortrage.

Eine Pariser Pedal-Harfe von vortrefflichem Ton und geschmackvollen Aeussern steht zu Kaufe bey Breitkopf und Härtel.

Da mir erst gestern das 28te Stück vom 11ten April dieser musikalischen Zeitung zu Gesichte kam, so thut es mir sehr leid, dass ich nicht eher das Vergnügen haben konnte, den gelehrten Herrn Herausgeber der Leipziger Concert- und Theaternachrichten zu bitten, der, mit dem Talent einer hübschen Figur, nicht üblen Stimme, und mitunter guten Passagen begabten Madame Lehnhold, (sie sein Aufsatz dem Sinne nach enthält) doch die Ehre zu erweisen, Sich mit Nahmen und Character zu nennen, damit das Publikum und ich erkennen kann, ob Er der grosse Musik- und Gesangskenner sey, der andern wardigen Musik- und Gesangsmeistern, und dem hiesigen Publiko, (welches die Gute hatte, sowohl nach der ersten, als auch nach der zweiten Vorstellung der Oper: das Fest der Winzer, durch besonderes Herausrufen, und durch ein allgemeines Applaudiren mich zu beehren,) mit seinem Urtheile also zu widersprechen vermag. Leipzig, den 13ten Juny 1804.

M. A. Lehnhold, geb. Rust.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Clement, Fr. grand Quatuor p. le P. F. Viol. A. et Vlle. Op. 3. 1 Rthlr. 8 Gr.

— — Concerto pour le Violon. Op. 4. 1 Rthlr. 12 Gr.

Doisy, 6 Sonatines pour Guit. et Viol. No. 1 — 6 20 Gr.

Eberl, A. Caprice et Rondeau p. le Pianoforte. Op. 21. 20 Gr.

Foerster, E. A. Fantaisie suivie d'une gr. Sonate p. le P. F. Op. 25. 1 Rthlr. 12 Gr.

— — 6 Sonatines très — faciles pour le Pianoforte. Op. 26. Liv. 1. 2. 1 Rthlr. 4 Gr.

Freund, Ph. gr. Trio pour Viol. A. et Vlle. Op. 5. 1 Rthlr. 2 Gr.

— — Variat. pour le P. F. Op. 22. No. 3. 8 Gr.

Gyrowetz, A. 3 Quatuors p. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 42. 2 Rthlr. 8 Gr.

Zingarelli: Preghiera coll acc. di Ghitarra. 6 Gr.

Haydn, M. 3 Quatuors, p. 2. V. A. et Vlle. 2 Rthlr. 16 Gr.

Hummel, J. N. Variations p. le P. F. sur le Chanson: God save the King. 10 Gr.

— — — Rondeau p. le P. F. 10 Gr.

— — — gr. Trio pour le Pianoforte, Viol. et Vlle conc. Op. 12. 1 Rthlr. 4 Gr.

Kleinheinz, F. X. die Erwartung, e. Ged. von Schiller — für Klav. Op. 13. 16 Gr.

Knafel: Rondeau — Polonaise pour la Harpe à crochets. 8 Gr.

Kreith, C. 12 Variat. pour une Flûte seule. Op. 108. 8 Gr.

— — — 12 Var. p. 2. Flûtes conc. Op. 114. 10 Gr.

— — — 6 Allemandes p. 2 Flageolets. Op. 112. 5 Gr.

— — — 6 Walses p. un Flageolet. 5 Gr.

Krommer: 3me Concerto p. Viol. Op. 42. 2 Rthlr.

— — — 4me dito — — — 43. 2 Rthl. 4 Gr.

— — — 5me dito — — — 44. 2 Rthlr.

v. Krufft N. Hoffnung von F. Schiller, für 1 Baßstimme, mit Begleit. d. Klav. 10 Gr.

— — — Sonate pour le Pianoforte. Op. 4. 16 Gr.

Lipavsky, J. 12 Variations pour le Pianoforte. Op. 20. 12 Gr.

Matauschecks: Rondeau p. le Pianoforte. No. 2. 12 Gr.

— — — 14 Variat. p. la Flûte av. acc. d'Alto. Op. 5. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten July. No. 40. 1804.

Der Besuch im Irrenhause.

(Fortsetzung.)

Magna dos est parentum virtus! Der arme Karl hatte sie nicht empfangen! Sein Vater besass in frühern männlichen Jahren bey einem deutschen Prinzen eine Charge, die der Hofkalender nicht angiebt, und die ich deshalb nicht bestimmter bezeichnen kann, als — er war etwas von einem Günstling und geheimen Geschäftsträger. Noch ehe der Prinz zur Regierung gelangte, zog er sich zurück — wie man wissen will, im geheimen Einverständnis mit einer andern Parthey, zu welcher er sich eben so wenig mit Anstand halten, als sie besiegen konnte, die aber gleichwohl ihn nicht gern in ihrem Wege finden, und auch über ihn dem Prinzen nicht die Augen öffnen mochte, indem dieser hernach leicht mehr hatte sehen können, als er sehen sollte. Wenigstens bezog C. lebenslang eine beträchtliche Pension, seines ansehnlichen Vermögens ungeachtet. Er kaufte sich in einer entferneten Stadt an, und gedachte nun, fast über die mittlern Jahre hinaus, seines Lebens erst recht froh zu werden. Die Gesellschaft vermied ihn: sie zu einigem Verkehr mit sich anzulocken, wollte er sich glänzend und so einrichten, dass jeder in seinem Hause reichen Genuss finden könnte. Zu solcher Einrichtung, wie zu eigener Bequemlichkeit, brauchte C. ein junges, feines, gebildetes und schönes Weib. Er glaubte das in Julien F. zu finden, und bot ihr seine Hand.

Julie war eins von den vielen Mädchen, die den Reben gleichen, welchen etwas gegeben werden muss, um das sie sich schlingen können, wenn sie sich vom Boden erheben und mehr als Blätter tragen sollen. Sie war zwar für die feine Gesellschaft gebildet, aber übrigens ein unbedeutendes Geschöpf, weder gut noch schlimm zu nennen. Nun weckte ein edler Mann ihr Herz: sie schien verwandelt und verdunkelte in kurzem alle ihre Gespielinnen. Menschen und Verhältnisse zerrissen das schöne Band: sie fasste Hass und geheime Rache gegen Menschen und Verhältnisse. Sie ging nun darauf aus, zu besiegen, um dann herrschen zu können; zu herrschen, um dann verachten zu dürfen. Es gelang ihr, so lange die Blüthe der Jugend ihre Schönheit unwiderstehlich machte; sie fing an zu bemerken, dass ein Mislingen wenigstens möglich werden könne, jetzt, da sie fünf und zwanzig Jahre alt war. Sie wurde ängstlich; der Gedanke an die Abnahme ihres Vermögens und an die Gleichgültigkeit, mit welcher gerade die feinste Welt veraltete Mädchen zu behandeln pflegt, vermehrte jene Besorgnisse. Da bewarb sich C. um ihre Gunst. Sie verachtete ihn vom Herzen, aber er war klug, galant und reich: sie duldete seine Annäherung. Nun bewarb er sich förmlich um sie. Da erwachte zum letztenmal die lebendigste Erinnerung an die schöne Zeit ihrer Liebe: sie konnte ihn nicht erhören. Aber er wollte sich in ihr nur eine Freundin erwerben, wie er sie bestimmt wissen liess: dies ging sie ein und wurde mit ihm gesetzlich verbunden. Die Stadt wusste um das wunderliche

Verhältnis, Julie fand einen Genuss darin, und in der Seltsamkeit dieses Verhältnisses selbst. C. hielt sich in den Schranken des Freundes, Julie bekam alle Wünsche befriedigt: beyde behandelten einander sehr anständig und lebten zufrieden und sogar angenehm. Der raffinirende C., der sich selbst sein reizendes Opfer nur hatte aufsparen und zurichten wollen, umgarnete, übereilte es endlich. Julie war eine Zeitlang untröstlich, ging zum bittersten Hass des Gemals und ihres Verhältnisses zu ihm, ging zur Verachtung ihrer selbst über: unser Unglücklicher im Irrenhause war die Frucht jener Uebereilung. Ehe er noch das Licht erblickte, hasste ihn die Mutter und — schämte sich seiner. Sie stürzte sich in wüste Zerstreuungen, C. verstand den Zusammenhang: auch er war gegen den Unglückseligen erbittert, ehe er ihn noch sahe. Eine schwere Geburt, die überdies plözlich die Blüthe der Jugend abstreifte, vermehrete bey der Mutter die Fortsetzung ihres wüsten Lebens, und ihre von nun an unüberwindliche Standhaftigkeit gegen den Gemal vermehrete bey dem Vater jenen Hass.

Karl wurde von den ersten Tagen seines Lebens dem Gesinde, und noch im ersten Jahre, der damaligen Sitte gemäs, einem Pachter auf dem Lande übergeben. Hier lebte er bis in sein siebendes Jahr — wie? das weiss ich nicht. Wenn man ihn an diesen Theil seines Lebens erinnerte, brach er nur in heftige Verwünschungen der Menschen, die die Stelle seiner Aeltern vertraten, aus, und es schien wirklich, als ob alles Historische aus jener Zeit in seinem Gedächtnis verwischt, und nur der Totaleindruck im Gefühl geblieben wäre. Das Einzige, was er angeben konnte, war, dass er oft geschlagen und eingesperret worden sey, wenn er mit den Bauernkindern, die vergnügt im Dorfe spielten, sich hatte einlassen wollen. Seine Pflegeltern hatten keine Kinder. — Was seine Aeltern bewogen hatte, ihn im siebenden Jahre zurück zu nehmen; wusste er nicht; es scheint jedoch nach manchen Umständen, dass folgendes die Ursach war.

Die Aeltern hatten sich — wie man zu sagen pflegt, arrangirt und lebten jetzt auf gutem Fuss. Julie fand nach gerade Langweile in dem, was ihr die Gesellschaft bot: wahrscheinlich erwartete sie ein neues Interesse durch ihren Sohn, und auch von ihrem Sohne. Wäre dieser gewesen, was man ein liebenswürdiges Kind nennet, vielleicht wäre für beyde vieles gut geworden: aber was hätte ihn dazu machen sollen, da nicht nur seine Bildung ganz verabsäumt war, sondern man auch das gewaltsam unterdrückt hatte, was die Natur aus eigener Kraft hatte emporbringen wollen? Ungeschicktheit und Gemeinheit im Benehmen, trübe Stille und Schüchternheit, Mangel an Zutrauen und Liebe zu seinen Aeltern, und nachlässiges, wohl gar schmutziges Halten seines Aeussern bey aller Fürsorge der Mutter — dies, was nothwendige Folge seiner bisherigen Behandlung war und bey anhaltender vernünftiger Behandlung entfernet worden wäre, wendete dem armen Knaben gar bald den, bis zum Ekel gehenden Unwillen und die drückendste Verachtung seiner Aeltern zu. Der stumpfsinnige, der tükische, der schmutzige Bauernbube —: diese Namen musste er unzähligemal, endlich selbst von dem Gesinde hören. Nun übergab man ihn einem Manne von mittlern Jahren, der von Seiten seines Kopfs und seiner Sitten alles in sich vereinigte, was man unter dem Begriff eines tüchtigen Magisters damals subsummirte; der aber von Seiten des Charakters der ungeselligste, liebloseste, widrigste, gefühlloseste Tyrann war, und der in seiner fortwährenden hypochondrischen Stimmung recht eigentlich nur immer — wie dort beym Shakespeare die Zauberschwestern — Lust aus Unlust sog.

Es wäre eben so unnütz, als peinlich und für diesen Ort nicht schicklich, alle den Un-

sinn, die Abscheulichkeiten und die Qualen zu schildern, die dem Knaben angethan wurden, bis man es dahin hatte, dass er in dem vierzehnden Jahre zu gänzlicher dumpfer Resignation und zu der Ueberzeugung herabgebracht war, er sey wirklich von Natur verkrüpelt, sey der Ekel aller Gebildeten, der Hass aller Guten, und verdiene es zu seyn. Oft rief er, wenn sich sein Tyrann an ihm vergriff — und er rief es nicht aus Ingrimm, wie dieser es nahm, sondern aus tiefer Sehnsucht: Schlagen Sie mich doch nur tod: ich will mich ja nicht regen! —

Ausführlicher darf ich über den Zeitpunkt seyn, wo sein Inneres zuerst die Leitung empfing, die über seinen spätern Zustand entschied. Er sollte zum erstenmal Theil am heiligen Abendmahl nehmen. Ein ungewohnter Schauder durchbebte oft sein Inneres während der Vorbereitung: aber sein Tyrann bereitete ihn vor — die fromme Regung wurde erstickt und alles ging vorüber. Mit zitternder Ehrfurcht und inniger Ergebung trat er zu dem Geistlichen, der ihn — in der Stille unter die Katechumenen aufnehmen wollte. Der Geistliche war aber ein ganz alltäglicher Mensch und überdies über Karln, als einen stumpfsinnigen, durchaus unfähigen Jüngling, unterrichtet: er hielt ein gewöhnliches Kinderexamen, und damit war auch das vorüber. Karl fühlte sich innig zerknirscht, und diese Demüthigung drückte ihn so ganz zu Boden, dass ihm jetzt zum erstenmale der Gedanke einkam, sich das Leben zu nehmen. Seine Zagheit hinderte ihn.

Der Tag der Kommunion kam, der Tyrann war krank und konnte Karln nicht begleiten, die Aeltern nahmen nie Antheil: Karl ging zum erstenmal allein aus — ging allein in die Kirche! Es war Charfreytag. Der Gottesdienst war schon angegangen. Karl trat zu den am Altar sich sammlenden Kommunikanten — schüchtern zwar, aber doch in seinem Innersten emporgehoben und gestärkt durch das Gefühl mehrerer Freyheit und die ungewohnte Annäherung an das Allerheiligste der Christentempel. Das Lied war aus; ein ansehnlicher, würdiger Greis las das drey und funfzigste Kapitel des Jesaias. Die Stellen: Er war der verachtetste und unwertheste, also dass man das Angesicht vor ihm verbarg; und: Da er geschlagen und gemartert war, that er seinen Mund nicht auf, wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführet wird —: diese Stellen brachten in Karln eine Bewegung hervor, die nicht nur im Grade, sondern auch in der Gattung himmelweit unterschieden war von allem, was er jemals empfunden hatte. „Ich erkannte mich in diesem Bilde und sahe zugleich meinen Herrn, wie er mir gleich geworden" — sagte er, so oft er über diesen Tag sprach. Diese tiefe Bewegung wurde unterhalten, aber zugleich sanfter, erquickender gewendet durch Haydns Worte Christi am Kreuz, die, wie sie eben damals erschienen waren, ohne Gesang, aufgeführt wurden. Es war nicht nur die erste Kirchenmusik, sondern die erste gute Musik überhaupt, die Karl hörte: „Mein Gott rief mir zu von seinem heiligen Himmel!" war sein Ausdruck darüber.

Von der Predigt hatte er wenig vernommen. Da er jetzt zum Altar treten sollte und sahe, wie die Aeltern ihre Kinder darbrachten und vor sich her zum gemeinschaftlichen Mahle gehen liessen: da brach ihm das Herz, die Thränen stürzten aus seinen Augen — er wurde in seine qualenvolle Wirklichkeit und zugleich in seine Zagheit und Zerknirschung zurückgerissen. „Du bist ja das nicht werth" — sagte er zu sich, konnte sich kaum auf den zitternden Füssen erhalten, und wagte nicht die Stufen zum Altar hinaufzusteigen. Er warf die Augen ohne Absicht in das alte Gebetbuch, das man ihm mitgegeben hatte: die Thränen liessen ihn nichts erkennen, als die Ueberschrift mit grossen Buch-

staben: „Ein geängstet und zerschlagen Herz wirst du, Gott, nicht verachten." Da wollte es wieder tagen in seinem verdüsterten Sinn: indem begann die Fortsetzung jener Musik und — sein Gott rief ihm von seinem heiligen Himmel. Er ging getrost herzu und fühlte sich gestärkt, erquickt, und so hoch über seine Leiden gehoben, dass ihm auch nicht die entfernteste Erinnerung an sie beykam, bis der Gottesdienst geendigt war und er wieder nach Hause und in all' die Entwürdigung sollte.

Auf dem Rückwege kam ihm der Gedanke, sich zu todten, nochmals: aber jetzt erleichterte ihm seine fromme Stimmung den Sieg: dann wollte er im Vertrauen auf Gott davon laufen: aber die Furcht, eingeholt und dann noch übler behandelt zu werden, hielt ihn ab. Julie sahe ihm, denn doch heute mütterlich bewegt, durch das Fenster entgegen: er bemerkte sie, sie nickte ihm freundlich zu, das that ihm jetzt so wohl, er fühlte sich durch eine ihm fremde, heisse, kindliche Aufwallung so überrascht, dass er den Hut abriss und grüssend laut ausrief: Meine liebe Mutter! Nun sprang er ins Haus, die Treppe hinauf, ins Zimmer, an ihre Brust — Die Mutter war wirklich gerührt, aber doch auch — wie weit entfernt, genug zu verstehen, was Karln so hinriss! wie weit entfernt sogar, die Beleidigung des Austands und der Delikatesse zu übersehen, ohne in ihrer eignen guten Stimmung gestört zu werden! Sie liess Karln zwar zu, dass er sie fest umschlang, festhielt, und fast bis zum Schmerz sein Gesicht an ihre Brust presste: aber sie konnte nichts erwiedern, als, da er eine Weile so, tief und schwer athmend, geruhet hatte, mit sanftem Tone, als gewöhnlich: Nun, fasse dich nur! Höre Karl — es wird kalt in der Kirche gewesen seyn: da hab' ich Chokolade für dich stehen lassen! Komm und trink! Aber was hast du mir für ein Kompliment herauf gemacht! Gieb doch nur auf andere Menschen Achtung! — Ich wiederhole es: die Mutter meynte es jetzt wirklich gut mit ihm, ihr Ton verrieth es auch, ja er bemerkte es sogar: und gleichwohl — wie mit Einem grossen Wasserschwall eine helle Flamme, war in Einem Moment das schöne, hohe Leben dieses Vormittags aus Karls Seele verlöscht, und er stand wieder da in seiner starren Verschlossenheit, Schwere, Schüchternheit, Demuth und innerer Quaal. Da ging denn auch die gute Regung in der Mutter vorüber und es war überall wieder das Alte. Er wagte es, den Vater um Unterricht in der Musik zu bitten. Wenn du nur das fassen könntest, was dir unentbehrlich ist! war die Antwort. Er hielt an im Bitten: Es ist überdies zu spät: du kannst es nun zu nichts bringen! hiess es.

Die fortwährende Krankheit des Magisters, die er nur von Aergernis haben wollte, liess dem Vater seine Absichten mit Karln beschleunigen. Er stand in einiger Verbindung mit dem achtungswerthen und ruhmlich bekannten grossen Handlungshause U. in F.: Karl sollte dort die Handlung erlernen. Man brachte ihn dahin. Aber im voraus von seiner Unfähigkeit überzeugt — eine Ueberzeugung, die durch seine Ungeschicklichkeit in allem, was Gewandheit und Feinheit verlangte, bestätigt wurde — wollte man es gut machen, wenn man ihn wie einen gutmüthigen, aber stumpfsinnigen Knaben behandelte, und drückte ihn damit, statt ihm aufzuhelfen, immer tiefer zu Boden. Er wurde von seinen Kameraden verspottet und verlacht, von seinen Vorgesetzten verachtet, versank nun in äusserste Trägheit, Verdrossenheit, Indolenz —: der Principal glaubte nach Verlauf eines Jahres dem Vater schreiben zu müssen, es sey mit seinem Sohne nichts anzufangen, und er werde wohl thun, wenn er ihn zurücknahme, nichts von ihm, dem Armen, von der Natur Verwahrloseten, verlangte, sondern ihn sein stilles, dumpfes Leben ungestört verbringen liess.

Vater und Mutter wurden dadurch beschämt und gegen den Unglücklichen von neuem erbittert. Doch drang Julie durch, dass Karln wirklich ein einsames, abgesondertes Stübchen eingeräumt, für seine nothigsten Bedürfnisse gesorgt, und er übrigens sich selbst ruhig überlassen wurde. Niemand von allen, die im Hause aus- und eingingen, sollte etwas von ihm erfahren, damit man sich seiner nicht schämen müsste; sie selbst, die Aeltern, wollten ihn versorgen, aber nicht sehen, auch so wenig, als nur immer möglich, von ihm wissen, um nicht zu Vorwürfen, zu Strafen, gereizt zu werden und so den — im Grunde (wie Julie meynte,) doch Bedauernswerthen, zu quälen. Nach diesen Vorkehrungen liess man ihn kommen. Er fing jetzt an, seinem Schicksal zu trotzen, aber nicht um gegen dasselbe zu kämpfen, sondern es im Unterliegen zu verhohnen. Dies befestigte seine Verschlossenheit, vermehrte seine Erbitterung, und gründete seinen geheimen Stolz. Ich darf überdies nicht verschweigen, dass er, während des Aufenthalts in F., in gewisse unselige Mysterien eingeweiht worden war, durch welche seine Gesundheit immer mehr untergraben, und die Düsterheit seines Kopfs, die Leere seines Herzens und die Verachtung seiner selbst, auf das traurigste überhandnahmen.

Als er ankam, mochte der Vater ihn gar nicht sehen, die Mutter ihn nur in seine kleine Einrichtung einweisen. Er versichert, seinen Vater in den ersten drey Vierteljahren nicht ein einzigesmal auch nur von weitem erblickt zu haben. Er war mit seiner Abgeschiedenheit von der ganzen Welt zufrieden, ging nie aus, und wurde von Niemand besucht, als von dem alten Bedienten, wenn dieser ihm seine Nahrung brachte oder für andere Bedürfnisse sorgte. Er sprach auch mit diesem nicht. Einigemal fragte seine Mutter bey ihm nach, ob er bekomme, was er nöthig habe. Seine Beschäftigungen waren die wenigen Schulbücher, die er schon vor dem besessen hatte und nun wiederfand. Er las, aber ohne Nachdenken, und folglich auch ohne etwas Beträchtliches zu behalten. Nur in einem einzigen Buche las er mit gespannter Aufmerksamkeit, und mit wahrer Lust und Liebe: und das war die Bibel. Dann schrieb er auch, und zwar Bemerkungen über sich selbst, noch mehr aber Klagen über seinen Zustand, Herabsetzungen seiner selbst, Gebete um Erlösung durch den Tod u. dergl. Die meiste Zeit brachte er jedoch mit einem trüben, phantastischen Sinnen und Träumen hin. Er überliess sich dann erst irgend einem zufälligen Eindrucke von aussen, hing nun brütend und sich selbst verlierend über der Wirkung desselben auf seinen innern Sinn, bis sich dann, oft durch das Unbedeutendste, seine Phantasie entband und zuweilen die seltsamsten Gestalten gebahr. Diese wurden nun so lebendig in ihm und hafteten so fest, dass er sie nicht nur in solcher Stunde für wirklich ausser ihm existirend hielt, sondern noch geraume Zeit wenigstens zweifelhaft darüber war, und wenn er sie, nach der Stunde der Begeisterung, nicht wiederfand, den Grund in seiner Unfähigkeit, sie zu erkennen, vermuthete und darüber sehr traurig werden konnte. Um anschaulicher zu werden, will ich eins seiner Lieblingsbeyspiele anführen. Das kleine Stubchen, worin er wohnete, war mit schlechtem Marmorpapier tapezirt. Er konnte stundenlang sitzen und die ganz willkührlichen Züge des Malers, die die Marmoradern vorstellen sollten, verfolgen, bis ihm schien, sie ordnen sich und er sehe nun Landschaften, Köpfe alter Heiligen, darniedergeworfene Betende u. dgl. Diese Erscheinungen belebten sein ganzes Wesen und erhoben ihn eine Weile weit über seine gewöhnliche Stimmung: er liebte sie darum und suchte sie zu erzwingen, wenn sie sich nicht von selbst stellen wollten. Nun verwandelte sich aber oft die eine dieser Gestalten in die andere; es wurde z. B. aus denselben Linien, die jetzt das

bärtige Haupt eines Mönchs gezeichnet hatten, nun der Hintergrund einer Landschaft, u. dgl. Das konnte ihn zuweilen in die bängsten Zweifel versenken und anhaltend ängstigen. Er vermochte sich dann des Triebes zum angestrengten Nachsinnen über diese Gegenstände, über ihr Wesen und ihre Verhältnisse zu ihm, nicht zu erwehren; aber anstatt zu abstrahiren und zu schliessen, fühlte er sich bald in einem wohlthuenden Staunen befangen, und überwand jene Aengstlichkeit durch den Gedanken: bey Gott ist kein Ding unmöglich. Ob er in spätern Jahren solche einzelne Erfahrungen zusammengefasst, weiter verfolgt und von ihnen Anwendungen auf die Welt ausser ihm gemacht habe, weiss ich nicht; es scheinet aber nicht so, da seine Denk-Kraft schon nach den frühen Jünglingsjahren mehr ab- als zunahm. Doch suchte und hatte er auch später oft dergleichen Anschauungen, erwog sie lange und reiflich, und wurde dadurch immer trübe, zuweilen auch über die, ihm sonst geläufigsten und gewöhnlichsten Dinge eine Zeit lang verwirret. Sehr befremdlich und unerklärbar bleibt mir, dass er, nach dem, was er an jenem Charfreytage erfahren, jetzt, in dieser Lage, in dieser Stimmung, nicht an Musik dachte. Mir deucht, als wäre sie das Einzige gewesen, das eben jetzt noch ihm ganz zusagen, ja auch ihn retten konnte; ich finde es sogar wahrscheinlich, dass er jetzt noch der sehr bedeutende Tonkünstler hätte werden können, zu welchem ihn offenbar die Natur bestimmt hatte. Er versicherte aber, immer sich gleich bleibend, er habe sich der Musik in dieser Zeit gar nicht erinnert.

Ich komme auf die Scenen, die über ihn für immer entschieden, und die die letzten von denen sind, über welche ich ausführlich seyn kann. Ueber sie gab er sich selbst schriftlich und auch Andern mündlich noch sehr bestimmte Rechenschaft. So wie sich aber durch sie und in ihnen seine Lieblingsidee fixirte, und ihn über manches in der Aussenwelt verwirrete: so gerieth er auch später allezeit in Verwirrung des Zusammenhangs und in heftiges Phantasiren, wenn er im Gespräch über jene Zeit bey dieser Idee verweilete.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Six Duos pour deux Violons à l'usage des Commençans, composés par Mr. Bruni. Hambourg chez Jean Aug. Böhme. Oeuv. 13. (Pr. 30 Gr.)

Was ein Komponist bey Verfertigung eines solchen Werks, das er für Anfänger schreibt, zu beobachten hat, ist, dass er zuerst bey sich festsetzt, für welche Klasse von Anfängern er sein Werk zunächst bestimmen will. Ist er damit im Reinen, so kann er erst seinen Plan entwerfen. Diesem Plane bis zu Ende der Arbeit treu bleiben, bey der Ausarbeitung nie vergessen für welche Klasse von Anfängern er schreibt: dies ist die erste Anforderung, die man an einen solchen Komponisten machen kann. Das Werk so nützlich als möglich einzurichten, d. h. den Anfänger, je nachdem er zu dieser oder jener Klasse gehört, mit allen wesentlichen Manieren, den mancherley Strichar ten, Applikaturen u. s. w. bekannt zu machen, die Melodieen und Modulationen so einzurichten, dass sie für die noch nicht für höhere Musik gebildeten Organe des Anfängers fasslich und wohlklingend sind — mit einem Worte: ihn durch das Werk weiter zu bringen: das ist die zweyte Anforderung. Der ersten Anforderung hat Hr. B. durch dieses Werkchen Genüge geleistet, nicht ganz der zweyten. Die Melodieen sind zwar leichtfasslich und angenehm; da aber Hr. B. diese Duos für nicht ganz rohe Anfänger bestimmt hat, welches beym ersten Ueberblick zu entdecken

ist: so hätte er in Hinsicht der wesentlichen Manieren, der Applikaturen und des Bogenstrichs etwas mehr thun können. Empfehlen können wir dieses Werk Gesen ohngeachtet; wenigstens wird der Anfänger durch den Gebrauch desselben im zweckmässigen Notentreffen geübt.

Trio pour Hautbois ou Clarinette, Basson et Alto, composé par R. Kreutzer. [No. 1801. A Offenbach a. M. chez J. André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Dieses Werkchen bestehet aus einem Allegrosatze, im C-Takt, und einem kurzen Adagio, an welches sich das Rondo $\frac{3}{4}$ Takt anschliesst. Es ist in der galanten Manier geschrieben und der Charakter durchaus zart gehalten. Der abwechselnde schöne Gesang in jeder Stimme, wobey sich hin und wieder eine dem Instrumente gemässe, leichte Passage hören lässt, die Verwechselung der Stimmen, die Imitationen, die natürlichen Akkordfolgen und ungekünstelten Modulationen, geben dem Ganzen viel Reiz und Anmuth. Rec. hat es mehrmals mit Vergnügen gehört und muss die Bemerkung hinzufügen, dass sich eine Oboe zum Ganzen besser ausnimmt, als eine Klarinette, indem der näselnde Ton des Altes dem Tone der Oboe weit näher kommt, als dem der Klarinette, zumal da dieso hier in C steht und vermöge dieser Stimmung zu sehr einschneidet.

Nachrichten.

Paris, den 13ten Juny. Hier haben Sie meinen Monatsbericht von Mitte des May bis Mitte des Juny. Meine Schuld ists nicht, wenn er diesmal arm und kurz ausfallt. Ich mache ihm die letzte Eigenschaft sogar zum Verdienst, da ich ihm die erste nicht nehmen kann.

Die Zeit ist da, wo man angenehme Konzerte und schöne Schauspiele in Gärten, im Walde — kurz, von der Natur, nicht von der Kunst erwartet. Diese tritt bescheiden zurück, bleibt aber doch nicht unthätig. Spontini's Oper: la Petite-Maison, hat, wie jetzt leider hier alles, sich durch die ersten Vorstellungen kümmerlich hindurchwinden müssen, und wird nun von Journalisten herüber und hinüber bestritten. Die ersten zwey Vorstellungen waren mit den wüsten, müssigen, jungen Leuten angefüllt, die, ohne auf ein Stück zu achten, gleich in der Absicht hingehen, es auszupfeifen, und die zu diesem Behuf, und zugleich, der Polizey zu entwischen, Pfeifchen unter den Armen, in den Taschen, sogar in den Schuhen haben. Die Schauspieler thaten alles mögliche: man konnte wenig vernehmen. Jetzt gehet es besser, aber das Publikum ist denn doch übel gestimmt, und die wunderliche Wortkritik einiger Journalisten erhält diese Stimmung! *) Und gleichwohl ist die Oper wirklich sehr hübsch; und die Hauptsache, worein sich die einseitigen Herren nicht finden können, ist nichts weiter, als dass Spontini italienische Mu-

*) So skandalisirt sich die feine Welt laut, dass in einer Scene mehrmals gesungen wird: partes, und geantwortet: je pars, ohne dass man gleich ginge. Desgleichen, dass einmal die erste Sylbe von venes nicht auf Eine Note geschrieben worden, und Martin, der die Stelle sang, auf das ve- noch (freylich mit Unrecht) eine Verzierung anbrachte, worüber man das matte Bonmot machte: er sey bey dem ve- auf die Nase (nez) gefallen u. dgl.

D. Einsender.

sik zu französischen Worten gemacht hat. Man würde sie schön gefunden haben, wenn sie im italienischen Theater zu ital. Worten gegeben worden wäre; und denkt nicht daran, dass der Dichter dem Komponisten eine italienische komische Oper, wenn auch mit französischen Worten, gegeben hat. Die Ouverture ist, wie bey italien. kom. Opern meistens, unbedeutend; der Instrumentalsatz zwischen dem ersten und zweyten Akt ist es noch mehr; auch sind einige Arien wirklich zu lang, der Wiederholungen sind zu viele und die Instrumentalparthie ist zuweilen zu sehr vernachlässigt: aber in welcher italien. kom. Oper fande man das nicht, und hielte sich nicht für entschädigt, wenn nur die Hauptstücke wirklich schön sind? Und das sind diese auch hier, und man braucht noch nicht einmal die billige Nachsicht des Auditoriums gegen einen so jungen Autor, der überdies zum erstenmal ein Gedicht aus einer ihm fremden Sprache komponirt, in Anspruch zu nehmen. Ich wollte es dem wackern jungen Künstler wünschen, dass seine Oper in Italien und Deutschland bekannt würde, wo man ihr hoffentlich ihr Recht widerfahren, und seinen Namen bekannter werden liess. — Uebrigens entzückt jetzt auf dem Theater Feydeau Dem. St. Aubin, Tochter der berühmten Aktrize dieses Theaters, durch Vorzüge, wie man sie kaum von einer so jungen Debütirenden nur immer erwarten kann. Auch hat seit einigen Wochen eine neue kleine Oper: Un quart d'heure de silence, in einem Akt, (Text von Guillet, Musik von Gaveaux) viel Glück gemacht. Cacilie liebt Floricourt. Er will sie heyrathen. Aber Derval, ihr Vater, ist keineswegs dieser Meynung, denn beyde sind ihm viel zu leichtsinnig etc. Das will er der Tochter dadurch am besten beweisen, dass sie nicht einmal eine Viertelstunde schweigen könnte, selbst wenn er den Preis des Jaworts darauf setzen wollte. Die Wette wird sogleich angenommen. Cäc. schweigt. Die Modehandlerin kommt: sie schweigt dennoch! der Geliebte kömmt, begreift nichts von alle dem: sie schweigt dennoch, bis sie nur noch zwey Minuten zu dulden hat. Nur noch zwey Minuten—! das bricht unvermuthet durch und — ibi omnis effusus labor! Indess hat aber der Vater bessere Nachrichten über den Liebhaber bekommen und vereinigt die Liebenden. Das ist der Hauptinhalt. Das Stück hat sehr pikante und äusserst possierliche Scenen. Mad. St. Aubin spielte und sang die Cäc. sehr schön. Die Musik ist niedlich, und ganz dem Gedicht angemessen. Alles gehet schnell vorwärts. Die Melodieen sind zwar nicht eben originell, aber angenehm, gefällig. Die Harmonie ist oft flach und gemein. Das Duett Cäc. und ihres Mädchens, wie sie sich beyde zum Schweigen anschicken, ist äusserst komisch und auch vom Komponisten mit vieler Einsicht und Gewandheit behandelt — anderer artiger, kleiner Stücke zu geschweigen.

Die Veranderungen im Staat haben, wie bekannt, viele Dankfeste in den Kirchen, und diese haben viele solemne Messen, Te Deum u. dgl. hervorgebracht. Ich möchte wohl zuweilen Ihre trefflichen Kirchenkomponisten auf ein Stündchen hieher zaubern können, damit sie den Mischmasch von wunderlichem Streben, pathetisch, und doch zugleich durch Opernstückchen, Harfen, und, Gott weiss was? für das liebe Publikum anziehend zu seyn, hörten! Unter diesen kirchlichen Neuigkeiten ist die grosse, für die Metropolitankirche zu Paris geschriebene Messe von Desvignes, le Sueur's Schüler, wohl noch die beste, und dennoch — Nun, ich höre, sie soll bekannt gemacht werden: dann werden Sie selbst sehen und hören!

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XVI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. XVI.* 1804.

Resultat der Unterhandlungen,

über den in No. 25. d. Z. gethanen Vorschlag zur Emporbringung der deutschen Oper.

Es waren drey und zwanzig Theaterdirektionen namhaft gemacht und aufgefordert, diesen Vorschlag zu unterstützen. Auf die Wiener Theater waren zwey Exemplare gerechnet. Der Verf. jenes Aufsatzes hatte in diesem selbst vorgerechnet, dass man sich wenigstens auf die Abnahme von diesen vier und zwanzig Exemplaren müsse verlassen können; auf die Theilnahme anderer Theater- und Konzert-Direktionen, auch wohlhabender Privatmänner, die die Tonkunst lieben, hoffte er, wenn er auch nicht auf sie rechnen wollte. Alle die uns über die Sache geschrieben, haben den Vorschlag gepriesen, und den angegebenen Weg als den sichersten, wohl gar einzigen, gute deutsche Opern zu erhalten, gerühmt: aber nur Wenige haben ihn wirklich eingeschlagen. Nur zehen Theaterdirektionen haben bestimmt und eine nicht ganz bestimmt Theil genommen; kein Konzertdirektor ist beygetreten, und nur Ein Privatmann hier in Leipzig, der nicht genannt seyn will. Hier folge die genauere Angabe, zu welcher uns jener Aufsatz verpflichtet. Dies waren die namentlich aufgeforderten Direktionen, unter welchen auch die, des Verfassers des Aufsatzes ist, und von ihnen haben

nicht theilgenommen:	theilgenommen;
Altona,	Bamberg,
Berlin,	Breslau,
Braunschweig,	Dessau,
Dresden, (ital. Hofth.)	Hamburg,
Frankfurt am Mayn.	Leipzig,
Hannover,	Mannheim,
Kassel,	Regensburg,
Königsberg,	Weimar hat sich dafür erklärt, ohne sich noch bestimmt verbindlich zu machen.
Ludwigslust,	
Magdeburg,	
München,	
Prag,	Linz,
Riga,	Lübeck, und
Stuttgardt,	Nürnberg, waren nicht unter jenen aufgeforderten und nahmen doch Theil.
Wien.	

Anmerkungen zu machen über diesen Ausschlag einer Sache, die schon jetzt beträchtlich, in ihren Folgen aber entscheidend werden konnte, überlassen wir den Lesern: uns genüge die, aus Obigem von selbst hervorgehende Erklärung, dass diese Angelegenheit als aufgehoben anzusehen sey und mithin die eingesandten Subscriptionsscheine Niemand mehr verbinden.

Leipzig, Anfang des July 1804.

Die Redaktion und die Verlagshandlung der musik. Zeitung.

Da zu meinem Befremden an mehrern Orten kleine Sammlungen von Zumsteegs Kompositionen erschienen, so erkläre ich hiermit, dass nur dasjenige, was seit seinem Tode bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herauskam, mit meinem Vorwissen und meiner Bestimmung erschienen ist. Auch wird alles, was von seinen Kompositionen noch ungedruckt vorliegt, nirgends, als bey jener Verlagshandlung rechtmässig erscheinen. Ich wünsche und hoffe, künftig nicht gegen Nachdrucker klagen zu müssen.

Stuttgard, den 2ten July 1804.

Zumsteegs Wittwe.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Méhul, Une folie, op. com. arr. p. 2 Viol., A. et Vlle. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., gr. Sérénade p. 2 Hth., 2 Clarin., 2 Cors de Basse, 4 Cors, 2 Bassons et gr. Basson. Oeuv. posthum. 3 Thlr.

Müller, Sylv., 5 Quat. p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 3. 2 Thlr. 8 Gr.

Poessinger, F. A., Pièces p. 3 Flûtes. 19 Gr.

— — Variat. p. la Flûte av. B. Op. 6. 6 Gr.

Reichardt, Fr. K., Variations p. le Pianof. sur le Marche de l'Op. die Zauberfl. Op. 2. 10 Gr.

— — Variat. p. le Pianof. sur l'air: Jetzt ists ein Vierteljahr etc. 8 Gr.

Teyber, F., Gesänge von Salis mit Begleitung des Klaviers. 10 Gr.

Wallner, V., Nocturnes italiens à 4 Voix av. acc. de Pianof. Cah. 1. 14 Gr.

— — do Cah. 2. 14 Gr.

— — do Cah. 3. 14 Gr.

Weyse, gr. Sinfonie à gr. Orch. 2 Thlr. 8 Gr.

Weiss, Fr., Quintuor p. 2 Viol., 2 A. et Vlle. Op. 5. 1 Thlr. 8 Gr.

Wachejansky, Ph., 3 Sonatines pour le Pianof. Op. 3. 12 Gr.

Winter, P., Oeuv. de l'Op. Marie de Montalban, arr. p. le Pianof. 10 Gr.

Scarlatti, Dom., Oeuvres p. le Clavec. ou Pianof. Cah. 1 — 3. à 16 Gr. 2 Thlr.

Eulenstein, Die Wanderschaft oder Thaddädl in der Fremde. Op. im Klav. Auss. 22 Gr.

Preindl, J., Conc. p. le Pianof. Op. 1. 2 Thlr.

Liedesdorf, M. J., 6 Variat. p. le Pianof. sur un Theme de Ballet: Die Tänzerin aus Athen. 12 Gr.

Fiby, J., 12 Casino-Ländler-Tänze f. das Pianof. 8 Gr.

Mozart, W. A., 3 Terzetti facili p. 2 Viol. e Vllo. 1 Thlr. 4 Gr.

Mozart, W. A., 5 Duetti facili p. 2 Viol. ossia Flauto e Viol. 22 Gr.

— — Quintetto conc. p. le Pianof., Hth., Clar., Cor et Basson. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Collection complette de Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. 10 Thlr.

Kleinheinz, F. X., gr. Sonate à 2 Clavec. Op. 14. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, A., 9me Notturno p. le Pianof. av. acc. de Viol. ou Fl. et Vlle. 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L., Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle, tirés du Ballet: Die Geschöpfe des Prometheus. 2 Thlr.

Viotti, 3 Trios pour 2 Viol. et Vlle. Op. 20. 1 Thlr. 16 Gr.

Méhül, Die beyden Füchse (une Folie) Singspiel im Klavierauss. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Duetti per Flauto et Viol. ossia 2 Viol. ricavati della Op. die beyden Füchse (une Folie) 1 Thlr.

— — Romanze eben daraus f. das Pianof. oder die Harfe. 8 Gr.

Clementi, M., 2 Sonates pour le Pianoforte. 1 Thlr. 16 Gr.

Wolf, (Mad.) née Mraseck, Theme avec Variations arr. p. Clavecin et Guitarre. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Man verbreitet von mir Gerüchte, als ob ich damit umgehe, die Entreprise der deutschen Oper, bey welcher ich als Musikdirektor stehe, früh oder spät zu erhalten. Es ist mir dieser Gedanke nie beygekommen; ich habe nie das Allergeringste, das sich ohne Unverstand oder Bosheit nur dahin deuten liess, gethan; ich mache mich hier öffentlich anheischig, dass ich niemals, selbst unter den günstigsten Verhältnissen nicht, irgend eine Theaterentreprise übernehmen werde, halte mich aber eben dadurch auch für berechtigt, den für einen niederträchtigen Verläumder oder albernen Thoren zu erklären, der fortfährt, dergleichen elende Klätschereyen zu verbreiten.

Dresden, d. 30ten Juny 1803.

G. B. Bierey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten July. **Nº. 41.** 1804.

Der Besuch im Irrenhause.

(Fortsetzung.)

Im Spatherbst war er zu seinen Aeltern zurückgekommen: den Winter und Uebergang desselben zum Frühling hatte er, wie vorhin beschrieben, zugebracht. Karl war indess in sein siebzehndes Jahr getreten. Er hatte den angehenden Frühling kaum bemerkt, und freylich konnte er ihn in seinem düstern Stübchen, dessen Fenster in den Hof gingen und vor dem hohen Seitengebäude keinen Sonnenblick empfingen, kaum bemerken; auch waren nur noch wenig Tage ganz heiter und warm gewesen. Heute erwachte Karl, wie in neuer Welt. Er hatte sanft geschlafen, angenehm geträumt; er erwachte früher als sonst — selbst die Stille und das Ungewohnte des frühen Aufstehens hatte etwas Reizendes und Erweckliches für ihn. Vom Himmel glänzte das reinste Azur und das ihm gegenüberstehende Seitengebäude wurde von der heitersten Morgensonne bestrahlt. Karl fühlte sich tief ergriffen und innig bewegt. Er öffnete die Fensterflügel: eine frische, milde, erquickende, fruchtbar duftende Frühlingsluft drang ein. Er bog sich weit hinaus, sie in vollen Zügen einzusaugen. Zwey Lerchen sangen ihren frischen Lustgesang: Karl entdeckte vor einem Fenster, ihm gegenüber, zwey Stockwerke höher, die Käfige, in welchen die fröhlichen Sängerinnen waren. Er horchte hinauf blickend und heiter. Da wurde das Fenster geöffnet und ein junges, sehr wohlgebildetes und freundliches Mädchen nahm die Käfige herauf, sahe sorgfältig nach den Thierchen und reichte ihnen das Futter. Karl stand ausserst betreten da und blickte, selbst unbemerkt, starr hinauf. Ehe das Mädchen den zweyten Käfig an seinen Ort hing, nahm sie die Lerche heraus, küsste sie, drückte sie an ihre Wange, neckte sie, bis sie böse wurde, liess sich nun von ihr in den Finger picken, und machte dann das Thierchen, ihm schmeichelnd und es von neuem an die Wange drückend, wieder gut. Endlich liess sie den kleinen Liebling wieder in sein grünes Häuschen und machte guten Muths das Fenster zu.

Es war das erste weibliche Wesen, das Karls Herz warm und kräftig ergriff, und jetzt — eben jetzt, nach diesen Vorbereitungen! Er stand, in Freude, inniges Wohlgefallen, wahrhaft fromme Liebe verlohren, lange da und blickte nach dem Fenster: es zeigte sich niemand. Nun fühlte er eine „peinigende Beklemmung der Brust und Schmerz beym Athmen:“ dies sind seine eignen Worte. Er wollte, er musste sich Luft machen — wie aber? Seine Liebe ging in Andacht über; oder vielmehr, seine Andacht wendete sich vom Geschöpf zum Schöpfer: er griff nach der Bibel, schlug einige seiner Lieblingspsalmen auf, und musste die Stellen, welche Vertrauen auf Gott und Freude an ihm, so wie die, welche Schilderungen schöner Naturscenen enthielten, laut herlesen — was er sonst nie that. Dies besänftigte ihn einiger-

massen, und nur eine in sein ganzes Wesen gleichsam verflossene stille Freude und zarte Sehnsucht blieb ihm zurück.

Indessen war das Haus erwacht, und der alte Bediente kam, wie gewohnlich, und brachte das Frühstück. Karl sprach ihn sehr freundlich an, was sonst nicht geschahe: der ganz gemeine, träge, trockene Mensch gab nur nothdürftig Red' und Antwort. Karl bemerkte das jetzt nicht einmal, sondern blieb ihm gut und bat ihn nur: Johann, grüsse meine Mutter; sie soll mich doch nur heute einmal ins Freye gehen lassen! — Karl hatte eine gute Stunde getroffen: man gestand ihm den Spaziergang zu, aber der Bediente sollte ihn auf jedem Schritte begleiten, weil man — etwas Boshaftes im Hinterhalt vermuthete. Karln war heute alles recht: er zog seine beste Kleidung an und wanderte sehr glücklich neben dem verdrüsslichen Johann her.

Na, wo wollen Sie denn hin? fragte der Bediente endlich, da sie vor das Thor kamen.

Wohin du willst, lieber Johann, und wo es recht hübsch ist!

Nu, so wollen wir nach — — (er nannte ein nahes Dorf) Es ist ein guter Gasthof da! — Karl liess sich alles gefallen, und sprang im Freyen umher, wie ein Lamm, das zum erstenmale auf grüne Wiesen ausgeführt wird.

Sie kamen an das Dorf: Johann führete Karln sogleich in den Gasthof. Die Mama hat's erlaubt — sagte er: ich soll was geben lassen. Was wollen Sie denn?

Was dir gefällt, ist mir auch recht! Lass du nur geben, lieber Johann!

Johann liess sich das nicht zweymal sagen: Karl konnte nichts geniessen, sondern sehnte sich nur wieder hinaus ins Grüne aus der unsaubern, dumpfigen Stube. „Ich konnte es Johannen nicht sagen, so lange er noch ass und trank" — setzte er noch zehen Jahre später hinzu, als er diese Scene in meiner Gegenwart schilderte, und ahnete nicht, was er dadurch verrieth.

In sehr kleiner Entfernung von dem Gasthofe erhob sich ein grünender Hügel von nicht unbeträchtlicher Höhe. Karl sahe durch das Fenster: auf diesem Hügel zu stehen, das war jetzt der Gipfel seiner Sehnsucht. Da Johann sein Frühstück mit aller Musse verzehret hatte, äusserte Karl diesen Wunsch: sein Begleiter sass aber jetzt zu fest, als dass er das Steigen nicht hatte widerrathen sollen.

Bleib du hier und lass mich allein hinauf! bat Karl.

Ja, ich soll aber nicht von Ihrer Seite gehen!

Du siehest mich ja von hier! Ich gehe dort den Fussteig vor deinen Augen hinauf und auch wieder herab.

Johann liess sich das gefallen: Karl flog davon. Körperliche Schwäche und Mangel der Gewohnheit, Berge zu steigen, zwangen ihn gar bald langsamer zu gehen. Es that ihm dies wehe: aber eben dies gelinde Wehe, zu seiner freudigen Begeisterung gemischt, vermehrte nur das Reizende seiner Stimmung. Er kam hinauf. Er glaubte in eine Zauberwelt aufgenommen zu seyn. Ueber ihm das dunkelblaue Gewölbe des Himmels — „das heute wie durchsichtig war," sagte er; vor ihm ausgebreitet die blühenden Fruchtgarten, der schillernde Bach, die dunkelgrünen Saaten, die heller grünenden kleinen Gesträuche im Walde, zwischen denen die alten Eichen noch schwarz hervorragten und, wie gute alte Väter, die Arme über die junge Brut auszustrecken schienen; und unten, näher zu seinen Füssen, das friedliche Dorfchen, mit seinen stillen Hütten, blühenden Gärtchen, regsamen Einwohnern, und mit der schönen Kir-

che — „Ich sahe zum erstenmal *), dass alles Leben hat, und dass nur die Menschen, durch Sünden verblendet, dies nicht erkennen. Und ich hörte auch die Sprache aller Lebendigen, die keine Worte hat, sondern nur Töne; und wie jeder Athemzug der Natur vernommen werden kann, und sich die Geschöpfe alle verstehen — der Blüthenbaum und die Biene darauf, die Blume und der Schmetterling, der um sie scherzt — nur die Menschen verstehen sie und auch einer den andern nicht, weil sie Sünder sind, und jeder einen eigenen Abweg wandelt, wo sie sich nicht begegnen, ausser in Neid und Hass."

Karl kniete nieder in das junge Gras, breitete seine Arme zum Himmel, verstummete vor Wonne — „Da war mir's, als ob ein zarter Schleier vom Himmel herab sank und sich vor die Schöpfung hing. Ich sahe noch hindurch, alles, was ich vorher gesehen hatte: aber es floss in einander über und war halb verdunkelt. Und ich hörte seltsame Stimmen und Klange, die meinem Herzen wohlthaten. Da ich aber meine Augen aufhob, sahe ich den Himmel glänzen von einem Licht, tausendmal heller als die Sonne. Und eine Stimme sprach herab — aber nicht in Worten, sondern nur durch einige Wohllaute, die ich sogleich verstand: Ich liebe sie alle, auch die mich verlassen, und drücke sie an meine Wange und an meine Brust, und versorge sie liebevoll. Sie gehen zu mir ein — etliche früh und die Andern spät. Auch meine Todten sollen leben und auferstehen. Mein Thau ist Frühlingsthau. Erwacht und blühet, ihr Schlafenden unter der Erde. Und es wird Eine Heerde und Ein Hirte werden. Da warf ich mein Antlitz zur Erden vor dem Herrn-Herrn. Und als ich mich erholete und aufrichtete, war das Gesicht vorüber, und alles stand wieder vor mir, wie vorhin; nur in meinem Herzen fühlte ich eine himmlische Freude" — —

Karl ging den Hügel hinab in den Gasthof: Johann sagte ihm, er sey über eine Stunde oben gewesen, was er nicht glauben konnte. Sie gingen nach der Stadt zurück: Karl war froh, aber still. Es war schon über die gewöhnliche Mittagszeit, als sie nach Hause kamen: Karls Vater speisete heute in Gesellschaft. Die Mutter war denn doch ein wenig besorgt und ging den Kommenden auf den Vorsaal entgegen. Nun, Karl, bist du recht vergnügt gewesen? sagte sie wohlwollend und drückte ihm die Hand

Ja, ja, Mutter! rief dieser heftig, und helle Thränen drangen aus seinen glänzenden Seheraugen. Zum erstenmale bemerkte er hier, wie seine noch immer schöne Mutter leicht gekleidet sey, obschon sie sich gewöhnlich, wie heute, trug — und ein leichtes Zucken durchflog seine Nerven. Die Mutter bemerkte das selbst und gestand es später dem Arzt; suchte auch sogleich, was sie aus Unbesonnenheit übel gemacht, so viel möglich zu verbessern. Dann sagte sie mit Güte, aber auch mit Anstand: Du bist erhitzt: geh' hinter und kleide dich um. Hernach komm wieder: du sollst mit mir essen, wenn du willst. Wir sind allein. Bleibe hübsch vergnügt! —

Karl gehorchte, aber in Glut seiner Sinnlichkeit. Indem er zurück zur Mutter gehen will, pocht etwas derb, wie mit dem Fusse,

*) Diese, so wie die folgenden, mit („—") bezeichneten Stellen sind aus einer Betrachtung Karls von späterer Zeit, wo er sich dieser Scenen erinnert, oder aus seinem Gespräch mit mir. Ich glaube nicht nöthig zu haben durch Zergliederung und psychologische Hindeutungen den geheimen Zusammenhang bemerklicher zu machen und so den Eindruck zu stören. Die durchschossenen Zeilen sind Stellen der Bibel.

an die Thür: Karl macht auf — ein freundliches, blühendes Mädchen tritt herein, beyde Arme voll Blumenstöcke, und sagt mit der heitersten, wohlwollendsten Miene: Da, das schickt Ihnen die Mama! Sie sollen Sich einen Garten vor dem Fenster anlegen, da Sie die Blumen lieb haben — Und dies gute Kind war dasselbe, das Karl heute früh die Lerchen füttern und liebkosen gesehen hatte. Er konnte kein Wort antworten, er konnte dem Mädchen, das er mit seinen Blicken verschlang, die Blumenstöcke nicht abnehmen, er konnte sie nicht aufhalten, da sie ihre Bürde absetzte und sich sogleich wieder entfernte. Dann aber ging er auf und ab, zerfloss in Thränen und rang die Hände. Johann kam und rief ihn zu Tische. Er suchte sich zu fassen: er hoffte die Mutter nicht allein zu finden. Sie war aber allein und recht gütig. Ihm wurde allmählig leichter und wohler. Die Mutter legte nach ihm einem Abwesenden vor und sandte die Teller durch Johann in das Nebenzimmer. Karl fragte — Für Lottchen, antwortete die Mutter. Er erfuhr, dass seine liebe Nachbarin eine Waise sey, die sich mit Besorgung des Putzes der Damen in mehrern Familien erhalte, freye Wohnung von seiner Mutter bekomme, und heute hier arbeite. „Ich habe sie nicht zu sehen bekommen: aber ich kann's nicht sagen, wie michs freuete, von ihr nur durch Eine Thür geschieden zu seyn und mit ihr aus Einer Schüssel zu essen" — sagte er.

Es wurde schon später Nachmittag: die Mutter schickte ihn hinter, weil sie Kaffeevisite erhielt. Er ging und lauerte, wenn des Abends Lottchen über den Hof nach ihrem Zimmerchen gehen würde. Es geschahe: sie sahe nicht herauf. Spät öffnete er noch einmal die Fenster: da schwebten harmonische Töne, zu- und abnehmend, in stetem Wechsel des Ausdrucks, zu ihm herüber. Lottchen hatte nämlich zufällig auch das Fenster geöffnet, und spielte Guitarre. Karl weinete vor Freuden und jetzt erinnerte er sich auch jenes feyerlichen Tages und jener Kirchenmusik wieder. Von dieser Stunde an entstand nicht sowohl eine brennende Liebe zur Musik in seinem Innern: sondern sie war da, mit Eins. Lottchen hatte, wie das Instrument verlangt und es ihr eben einfiel, hin und her modulirt, und dazwischen einige kleine Liedchen gesungen, wozu ebenfalls ein Accompagnement in Arpeggiaturen gesetzt war.

Befremdlich ist es hierbey, dass Karl weder heute, noch an ähnlichen Abenden, (denn das unbefangene Lottchen spielte den folgenden Sommer öfter, ohne dass sie sich belorcht glaubte,) ihren Gesang vernahm. Man könnte unter jenen Umständen eher vermuthen, er werde vor ihrem Gesang das Instrument überhört haben. Sollte er, nach jener ersten, freylich sehr lebhaften Aufregung nur für freye Musik gewonnen worden seyn? Ich glaube nicht! Späterhin war er's zwar, und gegen Gesang gleichgültig: aber dies war erst Folge von der Richtung, die er in jenen Abenden erhielt. Vielleicht liegt die Sache sehr nahe. Bekanntlich vernimmt man jenes Instrument, (besonders die Arpeggiaturen, auch die leisern,) in freyer Luft sehr weit: die gemässigte Menschenstimme nicht; Lottchens weiches Stimmchen schmiegte sich sehr gut an den Ton des Instruments, Worte konnte Karl allerdings nicht verstehen: leicht möglich also, dass er darum alles, was er hörte, für Produkt des ihm ganz fremden Instruments nahm. Wenigstens behauptete er später unverrückt, dass Lottchen nie gesungen habe, was doch ganz gewiss fast jeden solchen Abend geschehen ist. Leichter zu erklären ist, dass er überzeugt war, er habe keine Arpeggiaturen, sondern festangeschlagene und „fortgehaltene Akkorde, wie von einer Orgel, nur zu- und abnehmend," gehört. Da er damals noch nie eine Guitarre gesehen hatte, und ihre Behandlung sich nicht denken konnte; da überdies die ein-

zelnen Töne gut verbundener gebrochener Akkorde in der Entfernung wirklich in einander fliesen: so war schon dies zu dieser Selbsttäuschung genug, wenn auch nicht die dunkle Erinnerung an die Orgel jenes feyerlichen Tages, und der Heiligenschein, der die Geliebte in seiner Phantasie umfloss und der gleichsam das Band zwischen jetzt und damals abgab — ihren verborgenen, leisen Einfluss gehabt hätten. Wie sehr dies aber der Fall war, zeigte auch, dass er fast gar keine Aehnlichkeit fand zwischen jenen Guitarrentönen und denen, die ich ihm, und doch ebenfalls aus der Ferne und möglichst nach seiner Schilderung vorgetragen, hören liess. Er blieb fest dabey, es sey ein ganz anderes Instrument gewesen, was er damals gehört habe.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Trois Trios concertants pour Violon, Alto et Basse, composés par Alless. Rolla. Liv. 2. Vienne, chez T. Mollo et Comp. (Prix 3 Fl.)

Drey fertige Spieler, welche sich die leichte, kurze Spielart mit springendem Bogen zu eigen gemacht haben, können sich, wenn sie auf eigentlichen Kunstwerth bey dem, was sie spielen, Verzicht thun, mit diesem Werke recht wohl unterhalten. Diese drey Trios enthalten leichte, gefällige Melodieen, und viele Passagen. Die letztern sind in jeder Stimme regelmässig und gewissenhaft vertheilt. Die Trios a prima vista zu spielen, möchte wohl für jeden der drey Spieler ein gewagtes Unternehmen seyn. Die Passagen sind zwar jedem von diesen drey Instrumenten angemessen; die äusserste Höhe aber, in die besonders der Violinist zu klettern hat, ganz rein zu treffen, dürfte vielleicht beym ersten Ueberblick nicht jedem Geiger glücken. Angehenden Konzertspielern können diese Trios als Uebungsstücke auch mit Grund empfohlen werden.

Concert pour le Basson principale, accompagné de deux Violons, deux Violas, deux Hautbois, deux Cors, Violoncelle et Basse, composé par Mr. A. Pfeiffer. A Berlin chez J. J. Hummel. Oeuv. 7. (Pr. 5 Fl.)

Concert pour le Basson princ. etc. Oeuv. 8.

Ein Publikum, welches Konzerte von Kreutzer, Rode, Viotti, oder wohl gar von Mozart, Beethoven u. s. w. zu hören gewohnt ist, kann an diesen Produkten keinen Geschmack finden. Die Manier, in der sie geschrieben sind, ist veraltet; die Ritornelle sind nichtsbedeutend und matt, die Harmonieen ärmlich, und die Passagen gegen allen bessern Geschmack oft wiederholt, oder noch geschmackloser verändert. Beyde Werkchen wären unserm Plane gemäss bey Seite gelegt worden, wenn nicht der fast gänzliche Mangel der bessern Musik für den Fagott es nöthig machte, wenigstens den Liebhabern dieses Instruments etwas zu nennen, das ihnen als Uebungsstück dienen kann.

Sechs Canzonetten (italienisch und deutsch) für eine Singstimme und Pianoforte in Musik gesetzt und der Demois. Carolina Tischbein zugeeignet von C. Schulz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. C. Schulz ist, wie ich von Leipzig aus erfahre, derselbe, der den zweyten Chor zu Kotzebue's Hussiten und auch manche Ouverturen u. dergl. geschrieben hat. Ich kenne nur jenen braven Chor; dieser, so wie auch vorliegende kleine Gesangstücke, über-

zeugen mich, Hr. Sch. sey ein Musiker von Talent und Geschicklichkeit, dem es aber noch zu oft begegne, seine Erinnerungen mit seinen Erfindungen zu verwechseln. Es gehet ihm, wie den Malern, die zu viel und zu anhaltend gute Muster kopirt haben. Genaue Aufmerksamkeit auf sich selbst, um zuerst sicher zu werden, für welche Gattung man zunächst geschaffen sey; dann Bearbeitung dieser Gattung ganz aus dem Eigenen, ohne Vergleichen, Nachschlagen Anderer; Zutrauen endlich gegen einen unterrichteten Freund, dem man seine Arbeiten vor der öffentlichen Bekanntmachung mittheilte und diejenigen sogleich ganz von neuem machte, (nicht stellenweis ihnen nachhelfen wollte,) wo jener Lieblingsfehler nachgewiesen werden könnte: das ist, nach meiner Erfahrung, was man einem jungen Manne von Talent und Eifer für seine Kunst in jenem Falle rathen und zumuthen darf. Es sollte mich sehr freuen, wenn Hr. Sch. diesem Rathe folgte, weil sich dann von ihm höchstwahrscheinlich vieles Schätzbare erwarten liesse; wenigstens habe ich es für Pflicht erachtet, herauszusagen, was weder Hrn. Sch., noch dies hübsche Werkchen herabsetzen kann und soll.

No. 1. ist im Ganzen ein guter Gesang; noch künstelt der Verf. S. 9, Syst. 3 a. folg. für diese Gattung, im Verhältnis zum Text, und im Verhältnis zum Anfange zu sehr, so dass man auch, bey der endlichen Rückkehr zur herrschenden Tonart, Seite 3, System 1, Takt 3, kaum glaubt nach Hause und zur Ruhe zu kommen. No. 2. ist im Ganzen nicht betrachtlich; im Einzelnen ist der Anfang eine Reminiszenz, und der gebräuchliche Opernarienschluss, an sich, und in dieser Gattung von Gesängen, auch nicht zu loben. No. 3, hingegen ist ein sehr gutes, lobenswerthes Stück. Der Charakter der Gattung, so wie der Ausdruck des Textes, auch im Einzelnen, sind getroffen, die Melodie ist interessant und fliessend, das Accompagnement weder gemein, noch verkünstelt oder überladen. Das f., S 6, Syst. 1, Takt 7, würde ich lieber aufgeopfert und drey Achtel e geschrieben haben, weil in solch einem einfachen, zarten Stück auch ein harter Vorhalt besser vermieden wird. No. 4. ist ebenfalls ein angenehmer Gesang; und wenn auch der Anfang nicht eben neu ist, so tritt die Folge, von „voi dovete" Syst. 2 an, und das sich anschliessende Allegretto, desto vortheilhafter hervor. An eine gewisse Mozartsche Opernarie für die Soubrette erinnert aber auch dies Allegretto. No. 5. ist ein sanftes Schmeichelliedchen, das besonders von Seite 15 an recht herzlich wird. Daselbst, Syst. 1, Takt 3 rechte Hand, müssen die ersten zwey Noten d fis heissen; und statt des dis des folgenden Takts würde ich d behalten haben — jenes klingt zwar vornehmer, fremder und scharfer: aber eben darum! No. 6. halte ich für, gleich bey der Anlage, vergriffen: es wäre darum unnütz, Einzelnes auszuheben und darüber zu sprechen.

Noch ist anzumerken, dass Hr. Sch. für den Sänger sehr vortheilhaft schreibt, und mit Recht die etwanigen Verzierungen angiebt, weshalb diese Canzonetten gesungen seyn wollen, wie sie dastehen; und dass der deutsche, neben den italienischen gesetzte Text sehr gut gerathen ist. Freylich will ein solch artiges Nichts eigentlich italienisch gesungen seyn; wem aber dies nicht geläufig ist, der kann sich hier mit dem deutschen wohl behelfen. Das Werkchen ist gut gedruckt. Ich habe es genauer damit genommen, als es bey manchen ähnlichen nöthig ist, denn es ist, so viel ich weiss, Hrn. Schulze's erstes gedrucktes Werkchen, und Er lässt, wie gesagt, vieles Gute von sich hoffen.

Nachrichten.

Berlin, den 6ten July. Den 22sten Juny ward auf dem Nationaltheater zum erstenmal der Tollkopf gegeben, Opera buffa in 1 Akt, frey nach dem Irato von Marsollier, Musik von Mehul. Es ist die erste eigentliche Opera buffa, die auf unserm Theater gegeben ward, und wegen der guten und raschen Darstellung auch in den folgenden Aufführungen allgemein gefiel. Bey solcher Darstellung kann Inhalt und Musik auf gleich angenehme Weise unterhalten. Besonders überraschten viele neue, sehr launige Wendungen der Musik. —

Vorgestern ward zum Benefiz von Mad. Schick das langst erwartete neueste Schillersche Drama Wilhelm Tell gegeben, das ich hier nur wegen der meisterhaften Ouverture und der zur Handlung gehörigen Musik von unserm Musikdirektor Weber, nenne. Die Ouverture bereitet durch ihren einfachgrossen Charakter nicht nur auf den Geist des Stücks vor, sondern verkündigt gleichsam den ganzen Inhalt. Sie beginnt in ländlich-frohem Ton, der uns ganz in das Land der biedern Männer versetzt, die hier erscheinen; durch schmelzende Klagen erzählt sie dann die harte Behandlung des Volks von den kaiserlichen Landvogten; erhebt sich mit immer wachsender Kraft zu dem dadurch erregten Sturm, donnert den Inhalt des dritten und vierten Akts, indess die immer wiederkehrenden ersten Töne, der Kuhreigen etc. an den Charakter des Ganzen erinnern, und kehrt endlich zu dem Ton des Anfangs zurück, um die Idyllenwelt der ersten Scenen einzuleiten. Auch die fünf Gesänge, die im Stück selbst vorkommen, die Lieder des Fischerknaben, Hirten, Jägers, des ältesten Sohns von Wilhelm Tell, und der Gesang der Mönchsprozession (der letztere ohne musikalische Begleitung) sind äusserst anziehend und ausdrucksvoll, und erwarben sich, so wie die Ouverture, den lautesten Beyfall der zahlreich versammleten Zuschauer.

Anekdote.

Der Kastrat Caffarelli (man vergleiche über ihn Gerbers Tonkünstlerlexikon) war, wenn auch nicht der Stifter, doch der erste Verbreiter des an Verzierungen, Koloraturen und Variationen überfulleten neuern italienischen Gesanges. Kein Sänger der Welt hat diesen Caff. an Gelaufigkeit der Kehle und Nettigkeit der ausgelassensten Verbrämungen übertroffen. Damit bezauberte er alles, vernichtete fast die edlere Schule Porpora's in Italien (zu welcher auch der Sänger aller Sänger, Farinelli gehörte,) und würde mit so vielem Beyfall und so vielem Geld überhauft, dass er ein Herzogthum kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Pretiosen besass er über zwey Millionen Livres. Mit seinen Reichthümern wuchs seine Eitelkeit, sein Stolz, seine Launigkeit, fast bis zur Tollheit.

Unter Ludwig XV. kam er nach Paris und sang vor dem König und seinem Hause. Der König schickte ihm eine kostbare goldene Dose. Was? rief Caffarelli dem Ueberbringer zu — Der König von Frankreich schickt mir diese Dose? Behalten Sie sie: denn — sehen Sie, hier hab' ich deren dreyssig, die alle mehr werth sind, als diese da! Ja, wenn sie wenigstens mit dem Bildnis des Königs geziert wäre — — Mein Herr, erwiderte jener: der König von Frankreich schenkt sein Portrait nur Gesandten. — Puh, Gesandten! so mag er sich auch von Gesandten vorsingen lassen! —

Man erzählte dies dem König: er lachte und erzählte es der Gemahlin des Dauphins, einer eifrigen Musikliebhaberin (Prinzessin

von Sachsen). Diese liess den Sänger kommen, erwähnte jene Impertinenz mit keiner Sylbe, gab ihm einen schönen Diamant, und zugleich seinen Reisepass. Er ist vom König selbst unterzeichnet: das ist viel Ehre für Sie — sagte sie. Aber Sie werden sogleich davon Gebrauch machen, denn er gilt nur auf zehn Tage.

Nun kam Kaff. nach Rom. Der Kardinal Albani lud ihn zu sich ein, und zugleich die vornehmsten Damen und Herren der Stadt. Caff. versprach zu kommen und zu singen, sandte auch die Musik zu einer Lieblingsarie, die er vortragen wollte, im voraus dahin. Der Abend, die Stunde des Konzerts kömmt: Caff. nicht. Der Kardinal schickt: man findet ihn in Pantoffeln und Schlafrock.

Wie? Ihre Eminenz und die ersten Familien Roms erwarten Sie! sagt der Bote erstaunt.

Oh che disgrazia! erwidert der Virtuos. Ich hab' es vergessen. Sagen Sie Seiner Eminenz, er möge mich entschuldigen: ich komme schon ein andermal. Ich bin nicht aufgelegt — ehe ich meine Toilette gemacht hatte wäre der Abend hin — Wie gesagt — er mag mich entschuldigen. Ein andermal! ein andermal!

Die versammleten Eminenzen geriethen in nicht geringen Allarm über diese Antwort. Albani nahm seine Massregeln augenblicklich. Der Maggior Domo (ohngefähr Oberhaushofmeister) stieg in eine Kutsche, vier handveste Reitknechte mit Hetzpeitschen folgten ihm. Mein Herr, begann jener, da sie bey Caff. angekommen waren — Sie folgen mir zum Kardinal, wie Sie sind. Kaff. machte Umstände: die Haltungsfeste machten eine gewisse leise Bewegung, der Anführer wiederholte kalt und fest seine Forderung: Caff., verblüfft, stieg ein, kam an. Er tritt, im Putz von Schlafrock und Pantoffeln, in den glänzenden Saal: jene Begleitung bleibt ihm immer zur Seite. Er versucht sich durch Gesten, auch durch abgebrochene, verbindliche Worte zu entschuldigen: kein Mensch antwortet eine Sylbe oder macht auch nur eine Bewegung. Die fürchterlichen Begleiter machen linksum: Caff. muss mit und kömmt ins Orchester. Auch hier eine Todtenstille. Er findet nur sein Pult mit die aufgeschlagenen Stimme seiner Arie, nicht einmal einen Stuhl, wie viel weniger den Ehrensessel, in welchem er sich con grazia zu werfen gewohnt war. Sobald er an das Pult kömmt, fängt das Orchester an, und zwar, zu seinem Entsetzen, das Ritornell seiner Arie. Er muss ja wohl singen, und im Trotz singt er wirklich sehr gut. Man applaudirt laut, man ruft: bravo Caffarelli! bravo Caffarelli! Jetzt wieder alles still und die fünf furchtbaren Gesichter stehen wieder da und nöthigen ihn in das Vorzimmer zu gehen. Hier überreicht ihm der maggior domo eine prächtige Dose voller Zechinen, und sagt: Empfangen Sie hier von Seiner Eminenz diese Belohnung für Ihre Talente! Und nun fällt jenes Quartett ein: Empfangen Sie hier von Seiner Eminenz diese Belohnung für Ihre Ungezogenheit! Damit giebt ihm denn jeder in einigen tüchtigen Hieben seine Peitsche zu kosten. Sobald die Gesellschaft im Salon den Virtuosen schimpfen und schreyen hört, wiederholt sie das laute Applaudiren und den Ruf: bravo Caffarelli! bravo Caffarelli!

Den andern Morgen wurde es ein Lieblingsbonmot in der Stadt, dass — die Kardinäle tüchtigere Zuchtmeister wären, als die Könige von Frankreich.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XVII.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *N°. XVII.* 1804.

Neue Verlagsartikel des Musik-Comtoirs zu Braunschweig.

Berton, Aline Königin von Golconda:

— — Duo: O liebst du mich. 12 Gr.

— — Arie: Uns Kinder der Provence. 4 Gr.

— — Arie: Ihn empfangt der Ruhm. 4 Gr.

— — Barcarole: Liebes Blondchen. 3 Gr.

— — Zwey Märsche. 3 Gr.

Frantz, Sonate p. le Pianof. 12 Gr.

— — 12 Lieder mit Melodieen. 20 Gr.

Görges, Freudenlied, mit Begl. d. Pianof. und der Guitarre. 4 Gr.

— — Bundeslied, Willkommen im traulichen Kreise. 3 Gr.

Isouard, Michel-Ange, Arie: Junges Herz. 4 Gr.

— — Barcarole, Zu Venedig. 3 Gr.

Mehul, Helene, Trio, Frantz liebte die schöne Lisette. 5 Gr.

Müller, 10 Variationen, Kind willst du ruhig. 12 Gr.

— — 12 do Gestern Abend. 12 Gr.

— — 12 Ecossoisen. 6 Gr.

Naumann, Rundgesang, Im Bache des Lebens. 4 Gr.

Rink, 12 Walzer für 4 Hände. 12 Gr.

Sammlung der vorzüglichsten Romanzen französischer Opern, deutsch und französisch. 1. 2. 3. Heft. à 12 Gr.

— — do für Guitarre und Flöte oder Violin. à 12 Gr.

— — do für 2 Floten. à 12 Gr.

Stanzen, Sonate p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. 18 Gr.

Wiedebein, p. 2 Flûtes. 8 Gr.

— — Variations p. le Pianof. sur l'air: Zu Steffen sprach. 12 Gr.

Winter, Tamerlan, Märsche und Tänze. 12 Gr.

Isouard, Le Medecin Turc, Klavierauszug mit französischem und deutschem Text, ist unter der Presse.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Pleyel, J., 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Basse. Op. 42. 1 Thlr. 16 Gr.

Rolla, Concerto per il Violino. 1 Thlr. 8 Gr.

Vanhall, J., Soutines faciles p. le Pianof. avec Viol. ad Lib. Liv. 2. 1 Thlr.

Six Marches p. le Pianof. comp. par différens maitres. Part. 3e. 20 Gr.

Pleyel, 3 gr. Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. 4te Part. Liv. 1. 2 Thlr. 8 Gr.

Dalayrac, La maison à vendre, arr. p. le Pianof. p. Ch. Zulehner, 47. paroles franç. et allem. 3 Thlr. 3 Gr.

Dalberg, J., Lied der Thekla oder des Mädchens Klage, mit Begl. d. Klav. Op. 21. 12 Gr.

— — Variations à 4 mains p. le Pianof. Op. 18. 16 Gr.

Himmel, F. H., 4 Variations (sur un air anglais) p. le Pianof. 8 Gr.

Gelinek, 8 Variat. sur un air russe p. le Pianof. 12 Gr.

Le Brun, 1 Concerto pour le Hautbois, No. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 1 dito No. 3. 1 Thlr. 20 Gr.

Knefferl, B., 6 Variations p. le Pianof. Op. 1. 10 Gr.

Gebauer, E., 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 11. Liv. 1 et 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Riotte, P. J., 6 Walzes p. le Pianof. Cah. 1—3. à 10 Gr. 1 Thlr. 6 Gr.

Willing, J. L., 9 Variations p. le Basson av. acc. d'Orch. Op. 17. 20 Gr.

— — 9 do do Op. 25. 20 Gr.

Arnold, J. G., premier Concerte pour Violoncelle. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 3eme Conc. p. Vlle. 2 Thlr. 16 Gr.

André, A., gr. Sonate p. le Pianof. et Violon Op. 21. 1 Thlr. 2 Gr.

Fränzl, F., 6eme Conc. p. le Violon. Op. 7. 2 Thlr. 16 Gr.

— — 7eme Conc. p. le Viol. Op. 8. 2 Thlr. 16 Gr.

Grossmann, 6 Walzes et 6 Contredanses p. le Pianof. 14 Gr.

Stumpf, J., 2e Conc. p. le Basson. 1 Thlr. 20 Gr.

Goepfert, A., Quatuor p. Clarinette, Viol., A. et Vlle. No. 2. 22 Gr.

Simrock, H., 12 Walzes, 6 Angl. et 6 Allemandes p. le Violon. 19 Gr.

Haydn, J., 6 Duos p. 2 Flûtes arr. par Arnold. Op. 104. Liv. 1. 2. 3 Thlr. 2 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Op. le Calif de Bagdad, arr. p. 2 Fl. 8 Gr.

Fischer, 6 Walzer für 2 Viol. et Bass. 2te Lief. 8 Gr.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen aus Opern für eine Flöte. 3te Lief. 16 Gr.

— — do do für 1 Violin mit Begleit. der 2. Viol. 1. Lief. 20 Gr.

Hoffmeister, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 20. Liv. 2. 20 Gr.

Gürrlich, Aug., 9 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. 16 Gr.

Favoritgesänge aus d. Oper Lehmann, oder d. Thurm zu Neustadt, dem Geheimniss und den Schatzgräbern, f. 2 Fl. od. 2 Viol. 12 Gr.

Frantz, C. G., Sonate p. le Pianof. 12 Gr.

Collection des meilleurs Romances des Opéras français, arr. p. le Pianof. Cah. 1 et 2. 1 Thlr.

Monat-früchte für Klavier und Gesang. 3ter Heft. 1 Thlr.

Wanhall, 6 Sonatines p. le Pianof. Cah. 1. 12 Gr.

Freubel, J. L. P. L., Ouverture arr. p. le Pianof. av. Viol. obl. 21 Gr.

Fodor, A., Quatuor p. le Pianof. acc. d'un Viol., A. et Vlle. Op. 7. Liv. 4. 1 Thlr. 14 Gr.

Tuscheck, Hans Klacherl. Opera comique arr. en Quint. p. 2 Viol., 2 Altes et Violone. Liv. 1. 3 Thlr. 3 Gr.

Pleyel, 3 Quatuors concertans p. 2 Viol., A. et B. Op. 62. 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Don Juan, Op. arr. en Quat. p. 2 Viol., A. et Vlle. L. 1 et 2. 4 Thlr. 16 Gr.

Gürrlich, A., Der Zug nach Eleusis und die Caravane. Zwey Quadrillen, Märsche etc. für das Pianof. 12 Gr.

Fasch, C., Sonate p. le Pianof. 10 Gr.

Beethoven, gr. Sonate p. le Pianof. 12 Gr.

Martin, V., Ouv. de l'Op. Une cosa rara, arr. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Bornhardt, J. H. C., 12 Lieder am Klavier zu singen. 16 Gr.

Parade-Marsche der französischen Truppen, fürs Fortepiano eingerichtet von G. P. Körner. 3te Lief. 8 Gr.

Musikalische Arabesken. Lieblingsstücke aus den neuesten Opern f. Klav. u. Gesang. 12 H. 12 Gr.

Kanne, F. A., Journal pour la Guitarre. Op. 13. Cah. 1. 1 Thlr.

Wölfl, J., 3 Sonates pour le Pian forte. Op. 27. 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten July. Nº. 42. 1804.

Der Besuch im Irrenhause.

(Beschluss.)

Die innigste, aber auch eine wahrhaft fromme Liebe lebte von Stund an in ihm und machte ihn unbeschreiblich glücklich. Jene Nacht schon schrieb er die trautesten Herzensergiessungen an seine Freundin — was von nun an eine seiner Hauptbeschäftigungen blieb, ohne dass Lottchen oder sonst Jemand ein solches Blatt zu sehen bekommen hätte. Am frühen Morgen ging er, was er sonst nie gewagt hatte, unangemeldet zu seiner Mutter und bat dringend um ein Instrument — nicht um einen Lehrer. Julie liess ein kleines Klavier, das von alten Zeiten her in einer Nebenstube stand, zu ihm bringen. Nun fehlte ihm gar nichts mehr. Er spielte fast den ganzen Tag, wenn er nicht schrieb. Des Abends horchte er auf die Guitarre, und wenn sie nicht erklang oder aufhörte, spielte er, so gut es gehen wollte, seine Antwort. Er bezweifelte nämlich gar nicht, dass Lottchen ihm spiele, auf ihn höre, wie er auf sie, ihn verstehe, wie er sie zu verstehen glaubte — denn er nahm, was er hörte, für reinen Erguss der Seele, wie Er nur diesen gab; und so bildete seine Phantasie aus Tönen einen zusammenhängenden Dialog zwischen ihm und seiner Freundin. Dies war es nun, was sein System gründete und für immer befestigte — sein System, das er schon oben verrieth und worüber ich ihn in der Folge sich selbst erklären lasse.

Es wurde Herbst, der Antheil der Sinnlichkeit an seiner Liebe wurde mächtiger: sein Glück war dahin. Die Abende wurden rauher, die Fenster sehr selten geöffnet: er fühlte sich sehr unglücklich. Die schwarzeste Melancholie bemächtigte sich allmählig seiner: er mochte keine Nahrung, fand keinen Schlaf; er wollte auch nicht mehr schreiben, ja sogar nicht mehr Klavier spielen. Der Wunsch zu sterben drängte sich öfter und immer öfter und auch immer mächtiger in ihm auf; endlich konnte er sich fast nie mehr von ihm loswinden, und er mahlte sich mit Genuss die Scenen aus, wenn man ihn vermissen, im Flusse finden, beklagen, um ihn weinen würde. Aber sie — sie musste es wissen, dass er für sie gelitten habe, für sie gestorben sey! sie musste seinem Schatten ihre Gegenliebe gestehen, und seinen Hügel mit Thränen bethauen! In einer stürmischen Nacht schrieb er ihr einen langen Brief, worin er sein ganzes Herz aufschloss, Abschied nahm und sie um ihre Liebe für jene Welt beschwor. Grauen und Schauder des Todes hatten ihn oft über dem Schreiben befallen: er hatte sie durch Erbitterung und Hohn besiegt. Der Brief ist voller grässlicher Bilder und herzzerreissender Stellen — ich habe ihn gesehen. Dieser Brief sollte der guten Lotte, die von alle dem nichts ahnete, und bisher eben so wenig mit Absicht musizirt, als Karls schwaches Klavier auch nur jemals gehört hatte —: dieser Brief sollte ihr von ihm selbst übergeben werden. Er trug ihn fast zwey volle Wochen und mit dem unwandelbaren Vorsatz bey sich, sobald er ihn in ihren Händen wisse, seinem Leben ein Ende

zu machen. Er bekam während dieser Zeit oft Fieberanfälle: er achtete ihrer nicht. Endlich entdeckte er, dass Lottchen heute wieder bey der Mutter arbeite. Sein Entschluss wurde nicht wankend.

Er wollte seine Papiere verbrennen: sonderbar genug — sie dauerten ihn, und er packte sie, mit Ausschluss deren, die an seine Freundin gerichtet, und die ihm zu heilig waren, als dass er sie fremden Händen hätte anvertrauen mögen — nur in ein Couvert mit der Ueberschrift: Vermächtnis an meine Mutter. Jene Briefe vernichtete er wirklich und mit dem Verglimmen derselben schienen sich alle Bande, die ihn an das Leben fesselten, aufzulösen. Fast gleichgültig liess er seine Mutter fragen, ob er zu ihr kommen dürfe. Sie war mit Lottchen allein und liess ihn kommen. Es that ihm wohl, als die Mutter ihn erschrocken anredete: Was hast du, Karl? du siehest krank aus! was fehlt dir? Er versicherte, dass ihm wohl sey. Die Mutter schickte Lottchen nach einer Weile mit einem Aufträge in ein anderes Zimmer; hiernach fiel es ihr anders ein, und sie ging ihr nach. Kalt und starr trat Karl an das Arbeitstischchen, legte den Brief unter die zusammengeschlagene Näherey, so dass sie ihn sogleich finden musste, und trat in ein entferntes Fenster, um nur den Augenblick noch zu erwarten, wo der Brief gefunden würde. Lottchen kam zurück, setzte sich, nahm die Arbeit vor, fand, befremdet, den Brief. Sie vermuthete eine Neckerey und schlug den Brief auseinander. Karl vermochte es nicht sie immer anzusehen, sondern bemerkte nur in einzelnen Blicken, dass das arme Kind sich verfärbe und zittere, und dass nun helle Thränen aus ihren Augen drangen. Da wollte er fort. Um Gottes willen, bleiben Sie! rief das Mädchen in Todesangst, aber leise. Und wenn Sie mich nicht Zeitlebens unglücklich machen wollen, so lassen Sie von dem schrecklichen Gedanken! Versprechen Sie mir's Nicht wahr, Sie versprechen mir's? Nichtwahr? wiederholte sie nochmals noch dringender und in Thränen zerfliessend. Karl stand stumm und wie verzaubert. Indem er das abgedrungene Versprechen thun wollte, trat die Mutter herein. Lottchen half sich gewand genug, dass man nichts Besonderes bemerkt haben würde: aber Karl liess dies nur allzuleicht erblicken. Die feine, erfahrne, weltkluge Frau fragte Karln mit festgehefteten Blicke auf Lotten: Was ist dir, Karl? du bist ausser dir! du zitterst! du bist wirklich krank. Geh auf dein Zimmer: lege dich nieder. Ich schicke nach dem Doktor. Johann soll bey dir bleiben. Johann, geh' er mit ihm! —

Karl folgte betäubt. Die Mutter hatte, während ihrer Rede, scharf beobachtet. Ganzliches Verläugnen wäre vergebens, dachte das gute Lottchen; aber ganzliches Gestehen ein Verbrechen an dem armen, ohnehin gequälten Jüngling. Sie gestand daher der forschenden Mutter, er habe ihr einige Artigkeiten gesagt, deren Unerwartetes sie in Verlegenheit gesetzt habe, und da sie ihm hierauf ernsthaft geantwortet, sey auch er sehr verlegen geworden. Julie schien befriedigt, benutzte aber, was sie erfahren, gegen ihren Gemal, dem sie schon oft vorgestellt hatte, Karln in einige, ihm angemessene Thätigkeit auf das Land zu bringen. C., der bey Verschwendung im Grossen, niedrig geizig im Kleinen war, hatte aus solcher Kargheit die Sache abgelehnt, aufgeschoben, musste jetzt das Zweckmässige des Vorschlags eingestehen, und that es mit heftigem Widerwillen gegen Karln.

Dieser war indess auf sein Zimmer geschwankt. Er erwachte aus seiner Betäubung mit dem Ausruf: Sie hat um mich geweint! Sie will, ich soll leben: da muss ich es ja! Und nun folgte ein Strom lindernder Thränen. Um des lästigen Wärters überhoben zu seyn, legte er sich nieder und schloss die Augen. Die Stunden schwanden ihm wie Minuten: er

träumte wachend von seinem Glück. Endlich fiel ihm der Gedanke zentnerschwer aufs Herz, dass er ihr ja das erbetene Versprechen nicht gegeben, dass er sie so sehr erschreckt habe, dass sie seinetwegen in ängstlicher Besorgnis schwebe u. s. w. Sie muss meine Folgsamkeit wissen! wiederholte er sich immerfort. Sie muss beruhigt werden! und sogleich! koste es auch, was es wolle! Ob es dies allein war, weshalb er sich zu ihr drangen wollte, ist wol zu bezweifeln. Seine erhitzte Phantasie gab ihm Pläne über Pläne ein: je deutlicher er ihr Unausführbares erkannte, je höher stieg seine Angst. Seine Vorstellungen verwirreten sich nun, er fing an unzusammenhängend zu reden, kam aber sogleich wieder zu sich und bemerkte sogar, dass er gesprochen habe. Die Furcht, sich dadurch zu verrathen, mehrte seine Pein und Verwirrung. Der Abend nahete sich, mit diesem, wie er jetzt glaubte, die Unmöglichkeit, Lottchen zu sprechen. — So muss ich vor! mag man auch mit mir machen, was man will! rief er laut, sprang auf, wollte hinaus: Johann griff zu, hielt ihn fest: Karl erwachte zum klaren Bewusstseyn und fühlte sich zugleich äusserst matt.

Er liess sich wieder zu Bett bringen und war nun im Stande, neue, und, wie er glaubte, ausführbarere Pläne zu machen. Du willst still liegen und deinen Wächter sicher machen, entschloss er sich endlich. Wenn Lottchen der Abends spat auf ihr Zimmer kömmt und du Licht siehest, wagst du es in der Dunkelheit und gehest hinauf zu ihr. Sie soll, sie muss dich hören: weiter willst du ja nichts.

Abends zehn Uhr sahe er Licht in jenen Fenstern. Er hatte so lange ruhig gelegen, dass Johann fest eingeschlafen war. Karl stand auf, kleidete sich an, verloschte das Licht, schlich, ohne dass Johann erwachte, vor ihm vorbey, die Treppe hinab, in den Hof — alles im vollkommenen Bewusstseyn. Im Hofe konnte er sich lange nicht finden — ob und wie weit Erkaltung und physische Ursachen überhaupt zu diesem und dem Folgenden beytrugen, kann jetzt nicht mehr ausgemacht werden. Endlich fand er den Eingang zur Treppe und in demselben Moment kam sein Vater, dem der Kutscher vorleuchtete, herzu, um in den Stall zu gehen, und nach einem kranken Pferde zu sehen, das er lieb hatte. C. entdeckte den vor Schrecken Erstarrenden, fuhr auf ihn zu und ergriff ihn zornig: Karl stiess einen lauten Schrey des Entsetzens aus und wusste nichts mehr von sich.

Man trug ihn, der mehr einem Todten als einem Lebenden glich, ins Bett: er verfiel in ein hitziges Fieber, wo er mit den schrecklichsten Phantasieen drey Tage lang kämpfte, bis er in einen Zustand der grössten Ermattung verfiel, wo er sich seiner Verhältnisse und der Vergangenheit allmählich wieder bewusst wurde. Das Erste, was er jetzt that, war, dass er sich zum Fenster seines Schlafzimmers wendete, um nach Lottchens Fenstern zu sehen: er entdeckte einige Manner, die Hausgerathe jene Treppe herunter und zum Hause hinaus trugen. Das Herz wollte ihm brechen; er bat den Bedienten mit Thränen so lange, bis ihm dieser gestand, Lottchen müsse plötzlich ausziehen, er wisse nicht warum. Das stürzte Karln in noch heftigere und anhaltendere Zerüttung, und seine Krankheit wurde äusserst gefährlich.

So verfloss der Winter. Der Frühling brachte ihm einige körperliche Kräfte: aber Geist und Sinn waren nun wirklich unfähig und stumpf. Er sprach sehr wenig, immer ohne Interesse und nur über das Unbeträchtlichste. Er äusserte fast gar keine Wünsche, und es war ihm auch fast gleichgültig, ob sie erfüllet wurden oder nicht. Alles war ihm einerley. Er fragte auch nicht nach dem Schicksal seiner Freundin, und schien sich ihrer wirklich nur dunkel, doch mit angenob-

men Gefühlen zu erinnern. Die erstenmale, als er seinen Vater wiedersahe, überfiel ihn ein leichtes, krampfhaftes Zucken; hernach wurde ihm auch dieser gleichgültig. Nur zuweilen will man an ihm Merkmale gefunden haben, dass er die Menschen überhaupt verachte und sich für besser halte, als sie alle. Seine Mutter fühlte jetzt wahres Mitleid mit ihm — kein Weib verschliesst dem Unglücklichen ihr Herz; der es durch Liebe wurde — sie nahm sich seiner sorgsam an: er blieb kalt, fremd und unerkenntlich auch gegen sie. Das Klavier stand noch, wie vormals, in seinem Zimmer: er öffnete es nicht. Einigemal redete ihm die Mutter zu: Karl, willst du nicht spielen? thu' es doch! — Jetzt nicht, antwortete er kalt und gleichgültig.

Der sehr verständige und erfahrene Arzt hoffte nun mehr von seiner Psychologie, als von seiner Medizin. Er hatte sich aus Karls frühern Leben alles erzählen lassen, dessen man sich erinnerte: seinem Plan gemäss machte man folgenden Versuch. Karl war auf den angehenden Frühling absichtlich nicht aufmerksam gemacht worden und schien ihn auch nicht zu bemerken. Man wartete einen sehr heitern und warmen Tag ab. Unvermuthet kömmt am Morgen die Mutter, schon angekleidet, und zwar sehr geschmackvoll — Karl: *siehe den schönen Frühling! komm, wir wollen ausfahren! wir beyde allein!* — Es schien schon hier ein angenehmes Gefühl, wie aus dem Hintergrunde seiner Seele, in ihm aufzusteigen. Er schwieg zwar, sahe aber die Mutter lange und freundlicher an, als sonst, und kleidete sich ohne Widerspruch langsam an. Beyde stiegen in den Wagen, dieser fuhr zu demselben Thore hinaus und auf demselben Weg, den Karl voriges Jahr an einem ähnlichen Tage, und so unbeschreiblich glücklich, gewandelt war. Die Mutter wartete, *ob er sich dessen erinnere*: es schien nicht so, und sie rief ihm jenen Tag ins Andenken zurück. Ueber sein Gesicht verbreitete sich eine Röthe, als schäme er sich, und auch sein Schweigen und seine Blicke sagten dasselbe aus. Ueberraschte ihn hier das Andenken an seine damaligen Freuden zugleich mit dem Bewusstseyn seines jetzigen Zustandes? oder bemerkte er und empfand es übel, dass man ihn jetzt, wie ein krankes Kind behandele? oder endlich, fühlte er nur überhaupt durch diese Erinnerung aus dem Munde eines Andern seine Delikatesse beleidigt? —

Sie kamen an das Dorf: der Wagen hielt vor dem Gasthofe. Es war Sonntag und alles schien in heiterer Festfeyer. Es war leicht zu bemerken, dass sich Karl jenes frohen Tages genau erinnere und in dieser Erinnerung befangen werde: aber eben so deutlich blieben die Merkmale jener seltsamen Beschämung, und alle Bemühungen, den Zwang zu entfernen, womit er seine erwachende Heiterkeit verbergen wollte, so wie die Versuche, seine Verschlossenheit zu brechen, waren vergebens. Endlich legte er sich an das Fenster und sahe sehnsüchtig nach dem bewussten Hügel. *Wollen wir hinaufsteigen?* fragte ihn die Mutter. Immer noch mit erzwungener Gleichgültigkeit bat er, dies ihm allein zu erlauben. Es wurde ihm verstattet, und da er fort war, Johann beordert, ihm *unbemerkt zu folgen, um, wenn es nöthig wäre, bey der Hand zu seyn.*

Karl schien sehr gefasst und ruhig hinaufzusteigen. Da er aber auf den Gipfel kam und ganz dieselbe reizende Scene, wie vor dem Jahre, erblickte: so blieb er eine lange Weile, wie erstarret und nur in den Eindruck des Ganzen versunken, stehen. Dann warf er sich nieder, seufzete, weinte, faltete die Hände, und schien in sanftes Entzücken aufgelöset. Hier begann in der Kirche zu seinen Füssen der Gottesdienst mit dem Orgelspiel, das durch die geöffneten Kirchthüren hell heraufklang: da bemerkte man eine heftige Erschütterung aller seiner Glieder und in dem-

selben Augenblicke wurde sein Geist, auf Fittigen der Begeisterung zu himmlischer Freude erhoben. Er betete laut und mit ausgebreiteten Armen: Lob und Dank war der Inhalt seines Gebets. Er rief die ganze Schöpfung auf, einzustimmen in seinen Psalm; er verrieth zum erstenmal die Verbindung der Ideen, die hernach sein inneres Wesen für immer beherrschten. Der Bediente trat besorgt hinter dem Busche vor, als komme er eben erst, und redete ihm zu mit hinunter zu kommen: Karl drückte ihm froh die Hände und rief: Horch! horch! kannst du die Stimme hören, kannst du die Sprache verstehen, in welcher alles Gute im Himmel und auf Erden redet und sich verständlich macht?

Er liess sich hinabführen, ohne, wie es schien, sich dessen bewusst zu werden, und sprach nur immer fort mit Heftigkeit und Entzücken über Musik, als „die Sprache, in welcher Gott die Menschen rufe, in welcher alles Gute von guten Seelen ausgesprochen werden könne, in welcher alle reine Herzen einander verständen, die allein auf das Himmlische gerichtet sey, wie alle andere Rede auf das Irdische, und mehreres dergleichen, was in dem Folgenden von ihm selbst weiter auseinandergesetzt wird. So kam er zur Mutter hinab: so blieb er von jetzt an für immer. Er verachtete das Sprechen, er wollte immer einsam seyn: dann unterhielt er sich fast unausgesetzt mit Klavierspiel, glaubte dadurch entfernten guten Menschen (er nannte niemand) verständlich zu werden und von ihnen in Tönen Kunde zu erhalten. Unterricht in der Tonkunst, den man ihm jetzt anbot, verschmähte er, las aber mehrere theoretische Schriften über sie, ohne jedoch mehr, als Einiges von den Elementen und die Terminologie zu behalten. Er führete ein zufriedenes Leben: nur hätte man ihm nicht so oft widersprechen sollen, um ihn anderes Sinnes zu machen, wodurch er nicht nur noch verschlossener, menschenscheuer, misstrauischer, und in seinem Glauben fester, stolzer, sondern auch veranlasst wurde, sich seine Meynungen noch mehr auszubilden. Ausser der Musik interessirte ihn nichts, als das Lesen der Bibel, besonders der erhabenen Stellen der Propheten, und das Gebet. Seine Nachlässigkeit gegen alles Andere, durch welche er auch einigemal seine Aeltern in Feuersgefahr brachte — (er wollte sich durchaus nicht, auch unter dem Schein der Bedienung nicht bewachen lassen —) diese seine Nachlässigkeit machte, dass es wirklich schwer war, ihn im Hause zu behalten, ob er gleich Niemand im geringsten beleidigte. Seine Mutter starb nach zwey Jahren; der Vater that ihn in die anständige Versorgung, in welcher ich ihn kennen lernte, und wo er auch allerdings besser aufgehoben war, als im väterlichen Hause.

Er hat seine herrschenden Ideen und Lieblingsvorstellungen öfters mündlich und auch schriftlich erklärt. Letzteres vornehmlich in Briefen an fast alle Regenten und alle Grosse, die er zur Beförderung dessen, was er für die heiligste und geheimste aller Angelegenheiten hielt, ermunterte. Ich gebe, mit Weglassung der unzähligen Wiederholungen, seinen Brief an Friedrich Wilhelm II., König von Preussen. Einen genauen logischen Zusammenhang wird man eben so wenig erwarten, als die geheimen Einflüsse seiner frühern Schicksale darin vermissen. Wenn er einen solchen Brief fertig hatte, musste man ihm die sorgsamste Bestellung versprechen; dann war er ruhig und sagte: Ich habe das Meinige gethan, lasset sie nun das Ihrige thun, oder es bey Gott verantworten, wenn sie länger widerstreben.

Gnädigster König und Herr!

Ich vernahm von Ew. Majestät, dass Sie die Tonkunst aufrichtig schätzen und auch

fleissig ausüben. Ich würde mich Ihnen präsentiren, und Ihnen das mündlich besser sagen, was ich zu Ihrem und Ihrer Unterthanen Wohl aus Beruf von Gott zu sagen habe: aber ich bin eingesperret und muss mich der Feder bedienen, wiewohl ich meine Schwäche kenne und weiss, dass, was göttlich ist und himmlisch, nicht in Worte gefasst werden kann, und es wird geachtet wie Unvernunft, wie auch sonst mit den Schriften der heiligen Männer Gottes geschehen ist, weil sie sie in Worte fassen mussten, um der Schwachen willen, denen geholfen werden sollte — — Aber ich will meine Rede in ihr Herz geben und mein Gesetz in ihren Sinn, versprach Gott durch den Propheten schon vor zwey tausend Jahren. Nun beten wir täglich: dein Reich komme — als ob dies Reich nicht da wäre und jene Verheissung nicht längst erfüllet. Aber sie ist ja ausgegangen, und nur der Menschen verblendeter Sinn erkennet das nicht. — Wir müssen, wenn die Welt bestehen soll, uns um irdische Dinge bekümmern und miteinander uns darüber verständigen: dazu hat uns Gott die Rede gegeben. Aber wir sollen noch mehr Gotte und dem Himmel leben und auch dazu einander ermuntern und aufhelfen: dazu hat er uns die Töne gegeben, von denen Einer, in seiner Verbindung mit den dazugehörigen Wohllauten, dem Herzen mehr von Gott und göttlichen Dingen saget, denn alle Worte vermögen. Ja, wie das Wasser das Feuer nicht leiden mag, so verträgt sich das irdische Leben und seine Sprache nicht mit dem himmlischen Leben und seiner heiligen Rede — — Aber die Bosheit der Menschen hat auch sie durch ihre Lügenkünste entweihet und zu niedriger Lust verwendet, so dass sie nicht sehen, ob sie schon sehen, und nicht verstehen, ob sie schon hören. Wo eine Orgel vom Gotteshause ertönt, wo eine Harfe von der Hand der Unschuld berührt wird, da ruft Gott: Waschet, reiniget euch! thut euer böses Wesen von euren Augen: lasset ab vom Bösen, und lernet Gutes thun! Selig sind die reines Herzens sind! — — Aber sie verachten es — — Nun liebt sie Gott alle, auch die sich von ihm wenden, und will sie alle zu sich ziehen, und das wird geschehen in jener Welt, durch dieselbige Sprache der Töne, welche die Rede der Engel ist und aller seligen Geister. Aber wer weiss denn, wie lange Jahre ihnen in Verblendung verlohren gehen? — — Darum sollen sie schon hier darauf hingewiesen werden, und was sie verhartet, soll weggenommen werden. Und sollte der, der für ihr irdisches Regiment Sorge trägt, nicht noch mehr Sorge tragen für ihre geistliche Wohlfarth? — — Wenn die Zeit kommen wird, dass die zarten Kinder, wie sie sprechen lernen, so auch gelehrt werden, Gottes Ruf zu vernehmen: dann wird das Reich, das jetzt unsichtbar da ist, auch sichtbar werden, und die wahren Anbeter werden sich nicht mehr verbergen müssen, sondern sich in Liebe umfassen, und ihre Freude wird Niemand von ihnen nehmen. — — Dass das aber die Tonkunst vermag, empfindet jeder, der reines Herzens ist, wenn er auf sie achtet; ja, es kann auch nicht anders seyn, indem Ein Ton, mit den dazu gehörigen Wohllauten auf alles hindeutet, was über den irdischen Sinn hinausgehet und von Menschen erkannt und heilig gehalten werden mag. So deutet Grundton, Terz und Quinte, welche drey und doch nur Eins sind, auf den dreyeinigen Gott, den wir anbeten. Und wie wir den ersten Ton nicht hören können, ohne dass wir jene zwey leise mitvernähmen; so kann niemand sein Herz zum Vater erheben, ohne auch den Sohn und Geist zu verehren. Darum spricht er: Wer den Vater hat, der hat auch den Sohn. Aber die Terz, welche auf den Sohn deutet, kann in zweyerley Gestalt vernommen werden und lautet in beyden wohl: so hat Gottes Sohn eine zweyfache Natur. Erniedrigest du die Terz, welches auch seinen Stand der Erniedrigung anzeigt, so wird der

Zusammenklang weicher und du siehest ihn, wie er Mitleiden hat mit unserer Schwachheit; so wie auch deren Erhöhung auf seine Erhöhung hindeutet, wo nun alles mächtig und herrlich hinausgeführet wird — — Gott war sich von Ewigkeit selbst genug und bedurfte keines Wesens ausser ihm: so ist es auch mit jedem vollkommenen Zusammenklang. Aber nach seiner Gnade wollte er andere Wesen sehen, denen er wohlthun könnte, die von ihm aus- und zu ihm zurückgingen, und, wenn sie schon ihm fremd wären, dennoch sich an ihn anschliessen und mit ihm Eins werden könnten: das ist das Geheimnis des kleinen Septimenakkords. Dieser soll zurückgehen und sich neigen, nämlich gegen den, von welchem er entsprungen ist; oder auch er soll ausgedehnet werden und vermittelst der grossen Septime (dieses schneidenden Intervalls, das auf das Leiden und schmerzliche Ringen des Menschen im Erdenleben hinweiset,) übergehen in die vollkommenste Uebereinstimmung, in die Oktav: diese aber ist das Abbild, und wie die kleinste Wiederholung des Grundtons und beschliesst nun alles in sich, und deutet auf die Welt, aus welcher endlich alles Bose verdränget, die ganz übereinstimmend, und die ebenfalls ein Abbild und gleichsam eine Wiederholung ist des Schöpfers selbst und von seinem Geiste belebt, und die mit ihm alles umfasset und vollendet, so dass es mit Recht das Universum genannt werden mag. — —

Man siehet aus diesem wörtlichen Auszuge nicht nur den Ideengang Karls, sondern man bemerkt auch, wie sich sein Kopf erhitzt, wenn, wie gegen den Schluss, sein Herz erhoben wird. Weiterhin wird er im Schreiben ganz verworren. So war es auch, wenn er darüber sprach: mit grösster Heftigkeit redete er dann stundenlang, zwar ohne allen logischen Zusammenhang, aber hin und wieder in überraschenden und scharfsinnigen, zuweilen selbst glänzenden Kombinationen. Ganz verschieden von diesen Reden war aber, was er fast allezeit, wenn er beym Phantasiren auf dem Instrumente sehr lebhaft und innig wurde, sprach. Dies waren keine Worte, sondern nur ein heftiges Zischeln und Pispern, (ich weiss keine andern Worte,) mit der allerschnellesten Bewegung der Lippen hervorgestossen, und zwar ohne sein Wissen. Er war verdrusslich, wenn man ihn darum befragte, und fertigte den Frager kurz ab: Ich weiss nichts davon! oder: Ich will nichts damit sagen! oder: Sie müssen darauf nicht hören! Ob es also nur ganz unwillkührliche Bewegung war, wie etwa das öftere, schnelle Blinken mit den Augen bey manchen andern heftigen Menschen im Affekt; oder ob seiner, dann erhitzten Phantasie Gestalten vorschwebten, zu denen er wirklich in einer neuen Sprache zu sprechen und verständlich zu sprechen glaubte; oder auch ob er durch das öftere Zusammendenken von „Sprache" und „Musik" — (z. B. Musik, Sprache des Herzens, ohne Worte u. dgl.) beydes, wenn er entzündet wurde, erst im Begriff, hernach in der Ausführung vermischte, oder wie es sonst damit war: das weiss ich nicht. Wie ich ihn hier zu schildern versucht habe, so ist er geblieben, bis zu seinem, im letztverwichenen Jahre erfolgten Tode.

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Braunschweig. (Fortsetzung.) Liebhaberkonzert. In der zweyten Hälfte derselben wurden folgende Sachen gegeben: Sinfonieen von Haydn, Mozart, v. Beethoven, André. — Ouverturen von Winter, Paer, Salieri, Méhul. — Klavierkonzerte von Koželuch, gespielt von der jüngern Demois. Grussendorf, einer Schülerin unsers Herrn Org. Kelbe; v. Mozart, gesp.

von Hrn. Völker; v. Wölfl, gesp. von Herrn Wiedebein; v. Müller, gesp. von Hrn. Pixis dem jüngern. Ein achtjähriger Knabe, Fritz Godicke, spielte mit vieler Fertigkeit eine Pleyelsche Sonate. — Vom Orchester erfreuten uns wieder mehrere, der schon Angeführten, mit trefflichen Konzerten. Herr Kammermusikus Wiele aus Oldenburg spielte mit seinem 9jährigen Sohne ein Duo für Violin und Violoncello. Was lässt sich nicht erwarten, wenn solche da erst anfangen, wo so manche schon wieder aufhören! — Von Vokalsachen hörten wir eine vortreffliche Aufführung der ersten Theile der Jahreszeiten, die fast nichts zu wünschen übrig liess, und mehrere Duetts und Arien. Im Ganzen zeichneten sich die diesjährigen Konzerte sehr aus, und wurden zahlreicher besucht, als je der Fall war: ein Beweis, dass das hiesige Publikum gern gute Sachen hört, wenn man sie ihm nur geben will. Zweckmässige Wahl, auch in Hinsicht der Abwechselung — das ewige Einerley muss nothwendig eine Gesellschaft, die hier unterhalten seyn will, ermüden — und Präzision der Aufführung, sind die sichersten Bürgen für die Fortdauer dieses Instituts.

Virtuosenkonzerte. Herr Delamare gab eins, von dem alle einstimmig urtheilen, dass es das vorzüglichste sey, was hier seit langer Zeit gegeben worden. Den grössten Eindruck machte das Violoncellkonzert von seiner Komposition und von ihm gespielt. Herr Kammermusikus Wiele gab eins, von den Herren Markmann und Spohr besonders unterstützt, in welchem der kleine Virtuos ausgezeichneten Beyfall erhielt. Gebrüder Pixis, die bey uns einige Zeit verweilten, gaben zwey Konzerte, die sehr glänzend waren. Eins davon beehrte der Hof. Es schien beynahe, als ob diese Virtuosen nicht ganz mit dem lauten Enthusiasmus aufgenommen würden, der ihnen vor mehrern Jahren zu Theile ward.

Herr Wenk gab ein Harmonikakonzert. Um unsere Schönen zu überzeugen, dass das allgemeine Vorurtheil, als ob die Harmonika auf die Nerven nachtheilig wirke, ganz ungegründet sey, bot er ihnen sehr artig freyen Eintritt an. Entweder hielten sie eine solche Ueberzeugung des Preises werth, oder sie waren schon hinlänglich davon überzeugt, indem nur wenige der Einladung folgten. Das zweyte Konzert mit erhöheten Preisen scheint für das Letztere entschieden zu haben. Herr Franz Koch unterhielt in seinem Konzerte auf dem Brummeisen mit mancherley Piecen, und fand sehr vielen Beyfall. Das Konzert des Herrn D. Chladni ist schon vom Hrn. K. R. Horstig angezeigt.

Theater. Die französische Gesellschaft fährt mit unveränderter Thätigkeit fort, nach ihrer Vervollkommnung zu streben. Seit einiger Zeit hat die Direktion besondere Aufmerksamkeit auf die Chöre gewandt, und so ein Chor aufgestellt, dem schwerlich viele zur Seite gesetzt werden können. Der Sopran wird lediglich von Damen besetzt; der Alt, wie dies meistentheils in franz. Opern der Fall ist, mit hohen Tenorstimmen. Einzig dazu engagirt und tüchtig eingeübt, kann der Effekt nicht anders als mächtig seyn; und dass er dies wirklich ist, führe ich die schwierigen Chöre aus le Sueur's Oper: La Caverne, zum Beweise an, die nicht nur mit der grössten Präzision ausgeführt, sondern auch so vorgetragen werden, dass man sieht, sie stehen lediglich unter der Leitung des Herrn Bursay. Ein Anderer könnte hier dergleichen nicht aufstellen. Und diese Direktion verdient gewiss Achtung und Dank!

Für einige Abgegangene, unter denen sich Herr Lavillette befindet, sind die Herren Dérubelle und Bussy und Dem. Surville engagirt. Hr. D., dessen Organ sehr reichlich ausgestattet ist, weiss seinem Gesange durch ein Beben der Stimme einen hohen Reiz zu geben.

Bey affektvollen Stellen, und in der tiefern Region seiner Stimme liegt ein schöner Ausdruck darin. Unvorsichtig, d. h. überall angewandt, schwacht es jenen Eindruck. Sammtliche neue Mitglieder sind gewiss eine treffliche Acquisition der Oper.

Aufgeführt sind folgende neue Opern: Trésor supposé v. Méhul; Helene v. Méhul — behielt bey allen nachherigen Vorstellungen den ersten vortheilhaften Eindruck, wozu das Interesse des Sujets, die vorzügliche Musik und die Besetzung beytragt. (Helena — D. Duquenoy; Constantin — Colin; Edmond — Denys; Maurice — Bursay; Anna — D. Sérigny; Urbain — André). Schwerlich wird eine Bühne die Rolle des Maurice so besetzen können, wie sie hier durch Hrn. Bursay besetzt ist. Bliebe ein Wunsch übrig, so wäre es der, die Rolle des Paul junger besetzt zu sehen. Ein Kind vom vorgeschriebenen Alter würde bey mehrern Stellen den schönsten Eindruck machen müssen, z. B. in der ersten Romanze, wo es niederkniet und singt: „Rend juste ciel un pere à notre amour." Michel-Ange von Nic. Isouard; reine de Golconde von Berton. So wie diese Oper hier im Original gegeben wird, kann sie nicht anders als sehr gefallen. Sie enthalt vorzügliche Gesangstücke, die gern gehört und eben so gern nachgesungen werden. Aline wird vorzüglich im zweyten Akte von D. Sérigny unnachahmlich gespielt. St. Phar — Colin; Zélie — D. Duquénoy; Usbeck — Denys; Sigisear — Bursay; Osmin — Dérubelle; Bahadar — André). Sophie de Brabant, Oper von Mad. Aurore Bursay, Musik von Kalkbrenner. Das Gedicht hat mehrere Stellen von ungemeiner Wirkung; vorzüglich erschutternd ist die Scene, wo Sophie von ihrem Gemahl Sifroy, der den Befehl zu ihrer Ermordung gab und sie nun tod glaubt, in dem Walde entdeckt wird. Die Musik von unserm Landsmann K. ist vorzüglich schön. Als Pendant zur Oper gab man ein Ballet, „Sophiens Rückkehr in den Palast." Beydes wurde mit vielem Pomp aufgeführt, und fand ausgezeichneten Beyfall, durch welchen besonders D. Sérigny für ihre einzige Darstellung der Sophie ausgezeichnet wurde. Le Medecin Turc von Nic. Isouard. Forlis, ein Schiffslieutenant, gerath mit seiner Gattin, Adele, in die Sklaverey; jenen kauft der Vezir, diese ein Arzt. Der Grossherr sucht dem Arzt, der ihm die schöne Sklavin verweigert, beyzukommen, und redet mit dem Vezir ab, den ersten unheilbaren Kranken dem Doktor zur Heilung zu überschicken. Gelingt die Kur, dann wird er Leibarzt; entgegengesetzt, erhalt er die Bastonade. Forlis benutzt dies und stellt sich verrükt. Seine verlorene Gattin wird dem Doktor als Grund seiner Geisteszerrüttung angegeben; er weiss sich keine Hulfe. Bouzoula, seine vorige Favoritin, rath, die Adele dem Kranken unterzuschieben. Seine wachsende Verlegenheit zwingt ihm den Entschluss ab, und endlich hat er nur die Wahl zwischen dem Leibarzt mit Aufopferung der Adele und der Bastonade. — Die Verrucktheit des Lieutenants und die Verlegenheit des Arztes bringen eine Folge der lacherlichsten Situationen in das Stück. Die Musik hat vielen Kunstwerth; ausgezeichnet schon ist ein Terzett und Quartett. (M. s. auch Reichardts Briefe aus Paris Th. 2.) Diese Oper wird jetzt, da die deutschen Bühnen so wenige vaterlandische Stücke erhalten, diesen eine treffliche Bereicherung seyn. Wahrscheinlich ist sie übersetzt, indem hier mehrere Piecen mit einer ganz guten Uebersetzung circuliren. Die Aufführung gerieth ungemein. (Kalil, medecin — Dénys: Forlis — Colin; Adele — D. Duquenoy; Bouzoula — Mad. Bursay). Barbier de Seville v. Paisiello. Wir sehn jetzt mit der grossesten Erwartung einer Aufführung von Mozarts Zauberflote entgegen, die von Mad. Bursay und den Hrn. Bursay und Dénys für die franz. Bühne genau nach dem Originale bearbeitet ist, und in wenigen Wochen gegeben werden soll. Don Juan und die

Hussiten sollen, sagt man, dieser Bearbeitung folgen. — Von der Hannöverischen Gesellschaft, die vorige Messe hier einige Opern gab, lässt sich wenig rühmen. Eine Mad. Fischer war prima Donna, die verdiente, mit bessern Subjekten umgeben zu seyn. Sie glänzte, indess das Uebrige im Trüben war. —

Die Tonkunst hat hier an dem Nachfolger des verstorbenen Schwanberger, dem Musikdirektor und Kapellmeister Hrn. le Gaye eine neue Stütze erhalten. Möge er sich der Sache nur väterlich annehmen!

München, den 4ten July. Die Sängerin, Mad. Willmann von Wien, ist hier in der Entführung als Konstanze, in der Zauberflöte als Pamina, und im Titus als Sextus, wie es schien, mit beynahe ungetheiltem Beyfall aufgetreten. So ganz unbedingt kann ich diesen nicht unterschreiben. Ihre Stimme ist nicht mehr frisch, sie wird zuweilen sogar unangenehm; sie überhäuft ihren Gesang mit Manieren, die eben darum nicht selten unzweckmässig angebracht und allem Ausdruck der Empfindung hinderlich sind. Hiermit will ich ihr aber gar nicht absprechen, dass sie nicht manches sehr schon ausführe, und ihrer Stimme manchmal eine Sanftheit zu geben im Stande sey, die tief eindringt und sehr wohlthut. Die Staccati, die sie in hohen Tönen zu machen sich oft verleiten lässt, sind ihrer Stimme abgezwungen und darum nicht ganz von dem gewünschten Erfolg. Ihr Spiel ist unbedeutend.

Kurze Anzeigen.

Etudes des diverses positions et démanchés pour le Violon, par R. Kreutzer. A Offenbach s. M., chez Jean André. (Pr. 40 Xr.)

Diese Etudes sind nachgestochene und abgerissene Sätze von den Uebungsstücken aus der kürzlich in Paris herausgekommenen Violinschule von Rode, Kreutzer u. a. m. Dort haben sie in Verbindung mit dem Ganzen ihren entschiedenen Nutzen. Der Verleger hatte wohl gethan, diese Uebungsstücke, da sie aus mehr als einem Grunde zusammen gehören, nicht von einander zu trennen, sondern sie alle sammtlich herauszugeben, um sie allgemeiner zu verbreiten.

Kleine Romanzen und Lieder für die Guitarre, in Musik gesetzt und Fraulein Karoline von Stockmeier in Eibs hochachtungsvoll zugeeignet von Friedrich Methfessel. 6tes Werk. Leipzig, bey Weigel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. M. ist dem Publikum schon durch manche hübsche Lieder und andere kleine Gesangstücke, vortheilhaft bekannt: die gegenwartige Sammlung wird wahrs heinlich seinen Kredit nicht verringern. Die Texte sind meistens gut gewählt, die Melodieen sind ihnen angemessen und das Accompagnement hilft sie eindringlicher und interessanter machen. Ein eigentlich schlechtes Stück finden wir nicht, wenn auch nicht alle auszeichnenswerth sind. Die Lieder S. 4. S. 3. (das wunderliche: Wonn, lässt sich im Vortrage leicht verbessern,) S. 12, S. 14, (welche Musik aber zu viel Aehnlichkeit mit der, von Ehlers zum Liederalmanach von Göthe hat.) S. 18 u. 24 wird wohl Jedermann mit Vergnügen hören. Texte, wie S. 6 u. 20 hätte der Komponist nicht aufnehmen, und manches für die Guitarre zu Unbequeme — was besonders in den ohnehin überflüssigen Ritornellen vorkommt, wie S. 10 — anders anordnen sollen. Das Aeussere des Werkchens — es wird hübsch brochirt ausgegeben — ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten July. Nº. 43. 1804.

MISCELLEN.

1.

Etwas über Volkslieder.

Musik und Tanz gewinnen fast bey jedem Volke einen eigenen Charakter. Die Erscheinung ist sehr erklärbar; denn diese Künste schmiegen sich dem Gefühl, der Begeisterung, und dem universellen Charakter der Menschen am meisten an, und derjenige, der sie ausübt, kann nur geben, was er selbst fühlt, und was seinem individuellen Temperament am nächsten liegt. Je mehr daher ein Volk Eigenthümlichkeit besitzt, desto charakteristischer ist seine Musik. Dies ist besonders auf die sogenannten Volkslieder anwendbar, die, durch höhere Kunst noch nicht gebildet und dem Idealen näher gebracht, gewöhnlich ein treuer Abdruck des Nationalcharakters sind. — Die meisten Volkslieder hat Frankreich, Spanien, und besonders Russland hervorgebracht. Denn der Russe singt beständig, und sogar bey der Arbeit, wenn es irgend zulässig ist. (Der Gesang wird gewöhnlich mit der Wolinka (Sackpfeife) oder der Balalaika (einer Art Laute) begleitet). Mehrere solcher Volksmelodieen wurden uns vor einiger Zeit in einem öffentlichen Blatte mitgetheilt*), und zugleich die Bemerkung hinzugefügt, dass in den Russischen Volksliedern nie jener hüpfende, tändelnde Gesang der Franzosen, sondern entweder ein feyerliches Largo, ein ruhiges Andantino, oder ein rauschendes Allegro herrsche. Uebrigens wären sie fast alle kurz und einfach, und man müsste sie vollstimmig von Russen singen hören, wenn sie recht viel Anziehendes für das Ohr haben sollten.

Hier eins der vorzüglichsten zur Probe:

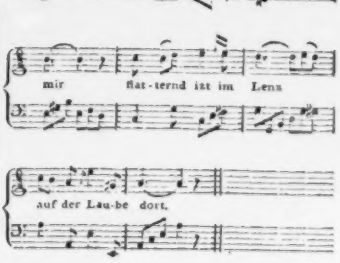

*) In Ernst und Scherz v. J. 1803.

Russ. *Ty wospoi, wospoi, miad Shaworontschek.*

Singe, singe ein Lied,
Kleine Lerche, mir,
Flatternd ist im Lenz
Auf der Laube dort.

Im Gefängniss sass
Einst ein Jüngling fest,
An die Aeltern schrieb
Dieser einen Brief.

Und die Lerche bat
Der Gefangene,
„Trage diesen Brief
Meinem Vater hin;

Und der Mutter! ach!
Sie sind weit von hier!“
In dem Briefe schrieb
Der Gefangene:

„Lieber Vater hilf,
Hilf, o Mutter mir,
Macht doch euren Sohn
Aus dem Thurme los.

Kauft ein gutes Blut,
Kauft doch euren Sohn,
Euren Einzigen,
Aus dem Thurme los.“

Doch der Vater schlug,
Und die Mutter auch,
Und der ganze Stamm
Seine Bitt' ihm ab.

„Nein, kein Räuber soll
Schänden unsern Stamm,
Nie hat unser Stamm
Einen Schelm erzeugt.“

Singe noch dein Lied,
Kleine Lerche, mir:
Flatternd ist im Lenz
Auf dem Laubendach

Im Gefängniss sass
Noch der Jüngling fest
An sein Mädchen ist
Schrieb er einen Brief

Und die Lerche bat
Er zum zweyten mal.
Trage diesen Brief
Meinem Mädchen hin!

Und im Briefe schrieb
Der Gefangene:
„Liebstes Mädchen, Du!
Meine Trauteste!

Bist Du, wie vorhin
Mir noch immer hold?
O so rette doch
Deinen Treuesten!

Rett' ein junges Blut,
Das Du sonst geliebt!“
Und den Mägden rief
Flugs das Mädchen zu:

„Ach! ihr Ammen! eilt,
Meine Trautesten,
All, ihr Mädchen, lauft,
Meine Theuren, eilt:

Nehmt die goldenen
Schlüssel hin, und schliesst
Mir die strotzenden
Erzbeschlagenen

Vollen Kisten auf,
Nehmt des Golds genug:
Eilt, und kauft mir flugs
Meinen Liebsten los!“

Auch der Deutsche hat Volkslieder! Aber — sie wollen aufgesucht seyn. Ich wenigstens fand eins der einfachsten und schönsten in einer — Spinnstube. Auf einer

kleinen Reise durch Franken begriffen, sah ich mich einst, da ich den bestimmten Ort nicht erreichen konnte, bey hereinbrechender Nacht genöthigt, in einem Dörfchen zu übernachten. Der Name ist mir entfallen. Es liegt in der Gegend von Schleusingen. Die Wirthin, ein junges artiges Bauernweib, versammlete bald eine Gesellschaft von Spinnerinnen um sich her. Ich gab anfangs wenig auf ihre Unterhaltung acht, als aber der Kreis lauter und geselliger wurde, und — unter Begleitung einer Violin, die der Wirth spielte — zu singen begann, ward ich aufmerksam. Nach einem Freuteuch des Lebens: und einem dreymal wiederholten: Es ritten drey Reuter die Dachgruber: stimmte man eine Art Ballade an, deren einfache rührende Melodie, von diesen weiblichen Kehlen im Unisono sehr gut vorgetragen, und von den Molltönen der Violin sanft begleitet, mir so wohl gefiel, dass ich sie nie vergessen habe.

Auch des Textes erinnere ich mich zum Theil. Er glich in Plan und Ausführung etwas dem Bürgerschen Liede: Trallyrum, larum, höre mich etc., doch ausser dem jedesmaligen Schluss der Strophe: Horch, horch, horch! trautes Liebchen höre mich, ist freylich izt alles mein Machwerk geworden.

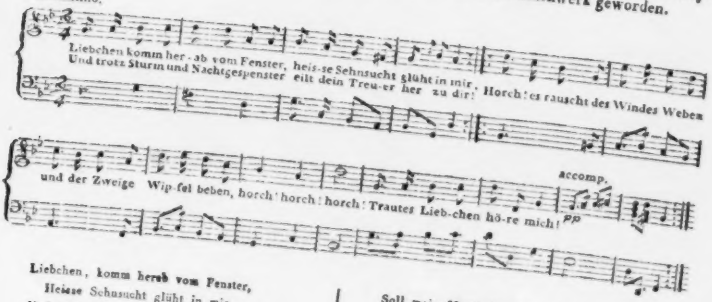

Liebchen, komm herab vom Fenster,
Heisse Sehnsucht glüht in mir,
Und trotz Sturm und Nachtgespenster
Eilt dein Trauter her zu dir!
Horch, es rauscht des Windes Weben,
Und der Zweige Wipfel beben,
Horch, horch, horch!
Trautes Liebchen, höre mich!

Kann ich dich nicht hold umfangen,
Flüstern nicht der Liebe Gruss? —
Ach! mein Herz stirbt vor Verlangen,
Auf den Lippen glüht der Kuss —
Soll mein Mund den Schmerz bekennen,
Leise Deinen Namen nennen,
Horch, horch, horch!
Trautes Liebchen, höre mich!

Oft im sanften Abendwehen,
Das um deine Wangen spielt,
Hast du meiner Sehnsucht Flehen,
Meines Herzens Wunsch erfüllt.
Horch, die Lüfte athmen wieder,
Endlich, Traute, komm hernieder,
Horch, horch, horch!
Trautes Liebchen, höre mich! u. s. w.

C. Schreiber.

2.

Akustisch-literarische Bemerkungen von E. F. F. Chladni.

(1)

Es ist bekannt, dass, wenn zwey Töne, die in einfachen Verhältnissen stehn, angegeben werden, man einen dritten tiefern Ton schwach mitklingen hört, der, wenn man die wirklich angegebenen Töne durch die kleinsten ganzen Zahlen ausdrückt, mit der Einheit übereinkommt, wovon der Grund darin liegt, dass das Gehör die Zeiträume des Zusammentreffens beyder Arten von Schwingungen als einen eignen Ton empfindet. Gewöhnlich wird Tartini als Entdecker dieser Naturerscheinung genannt, welcher in seinem Trattato di musica 1754 Bemerkungen darüber geliefert hat, die aber nicht ganz richtig sind. Schon im Jahre vorher, nämlich 1753 hatte Romieu dieses beobachtet, und der Akademie der Wissenschaften zu Montpellier davon Nachricht gegeben, und auch Serre erwähnt es in demselben Jahre in seinem Essai sur les principes de l'harmonie. In meiner Akustik habe ich § 183. auch Tartini und Romieu als die ersten Beobachter genannt, aber nachher erfuhr ich vom Herrn Musikdirektor Türk in Halle, dass es von einem Deutschen schon lange vorher bemerkt worden ist. Georg Andreas Sorge sagt nämlich in seiner Anweisung zur Stimmung der Orgelwerke und des Klaviers (Hamburg 1744. 8.) S. 40 und 41:

„Wie kommt es denn, dass sich bey Stimmung einer Quinte 2 : 3 auch noch der dritte Klang in einer subtilen Mittönung meldet und hören lasst, und zwar allemal eine Oktave zu dem tiefern Klange der Quinte?"

„Die Natur hat darin ihr liebliches Spiel, und weiset, dass zu 2 : 3 die 1 noch fehle und sie solchen Klang gern dabey haben wolle, damit die Ordnung von 1, 2, 3, z. B. c c̄ ḡ vollkommen sey. Daher kommt auch, dass eine Quinte 3 Fuss den Ton so vollkommen macht, und einen dritten Klang mit sich führet, der fast so stark ist, als ein gelindes Gedackt. Und dieses thun nicht nur die Quinten, sondern auch die Tertien u. s. w."

Da nun Sorge dieses im Jahr 1744, also 9 bis 10 Jahre früher als Romieu, Serre und Tartini auf eine solche Art erwähnt, dass er sich die erste Entdeckung nicht zueignet, so ist zu vermuthen, dass auch Andere in Deutchland es schon früher mögen beobachtet haben, und es damals etwas schon bekanntes müsse gewesen seyn.

(2)

Morhof in seiner Dissertation: Stentor hyaloclastes, Kil. 1683 und Bartoli in: Trattato del suono e de' tremori armonici, Bologna 1680, haben Beobachtungen über das Zersprengen gläserner Gefässe durch starkes Hineinschreyen desselben Tones, welchen das Gefass für sich giebt, bekannt gemacht. Als ich dieses in Berlin in meinen akustischen Vorlesungen erwähnt hatte, theilte mir einer meiner Zuhörer, Herr J. V., ein sehr braver jüdischer Kaufmann, der auch in der Physik viele Kenntnisse hat, eine Stelle aus dem Talmud mit, welche auf diese Naturerscheinung Beziehung hat. In Bawa Kama 18. auf der 2ten Seite findet sich folgendes:

„Der Rabbi Isakel lehrt: wenn ein Hahn den Kopf in ein gläsernes Gefäss hineinsteckt, kräht, und dadurch das Gefass zersprengt, muss der verursachte Schaden ganz bezahlt werden; allein der R. Joseph sagt im Namen seiner Lehrer: für das Zersprengen der Gefässe durch das Geschrey eines Esels oder durch das Wiehern eines Pferdes wird nur die Hälfte des Schadens ersetzt."

Es müssen also wol damals sich Fälle dieser Art ereignet haben, weil sonst wol schwer-

lich jemand auf den Einfall möchte gerathen seyn, zu untersuchen, wie es mit dem Schadensatze solle gehalten werden. Vielleicht sind die damaligen gläsernen Gefässe spröder und unvollkommener als die unsrigen gewesen, so dass leicht eine Zersprengung Statt finden konnte.

5.

Noch immer fährt der blinde Virtuos, Herr Wend, Organist an der französischen Klosterkirche in Berlin, fort, sich als sinnreichen Erfinder zu zeigen. Das Janitscharen-instrument welches er 1798 erfand, und worauf er sich an verschiedenen Orten hören liess, wie auch in Charlottenburg vor der königlichen Familie — ist bekannt genug. — Hernach hat Hr. W. ein harmonisches Geläute von grossen, mittlern und kleinen sogenannten Glocken, erfunden. Ich sage sogenannten, weil wirkliche Metallglocken dabey nicht im Spiele sind, sondern diejenigen Gestalten, die ich Glocken nennen will, bestehen aus Büchsen oder kleinen Trommeln, deren Grösse sich nach dem Verhältnis der Töne richtet. Die untere Seite derselben ist mit einem Fell überspannt, die obere hingegen ist offen. Diese offene Seite hängt man an das Glockengerüste, und an der untern starkgespannten Seite befestigt man in der Mitte des Fells an einem Pferdehaare eine Stahlstange. Schlägt man mit einem hölzernen Klöppel an diese schwebende Stange, so hört man einen schönen Glockenton. Mehrere solcher genau in Akkorde gestimmter Glocken, geben, bey einem gewissen taktmässigen Anschlagen, ein schönes, ziemlich komplettes Geläute. Die angenehme Wirkung, die dies hervorbringt, übersteigt weit die Kosten der einfachen Erfindung. — Es ist indess Schade, dass diese Erfindung jetzt noch keinen Nutzen gewährt.

Hr. W. hat ferner für Blinde, Musiknoten erfunden. Er stellt nämlich die sonst sichtbaren Noten als fühlbare dar, und nennt sie Hakennoten. Es sind dies gedrehte Stifte, die das Gefühl wegen ihrer verschiedenen Form leicht von einander unterscheiden kann. Als eines Notenplans bedient er sich eines kleinen Gerüstes, das aus verschiedenen über einander liegenden kleinen Querstangen besteht, deren jede eine Strophe vorstellt, woran man die Haken befestigt oder wieder abnimmt. Um nun diese Haken oder Noten desto leichter zu finden, hat Hr. W. ein Kastchen mit verschiedenen Fächern, in denen alle Haken von einem der Buchstaben c d e f g a h liegen, das wie der Schriftkasten der Buchdrucker beschaffen ist. Die halben Töne sind dabey auch nicht vergessen. —

Herr Wend spielt übrigens ausser Orgel, noch Harfe, Klarinette, Mandoline, Waldhorn, auch fertig Klavier und sehr gut Flöte, die sein Hauptinstrument ist. Jetzt beschäftigt er sich auch mit der Mundharmonika. —

Berlin im Juny.

J. L. W. Kühnau jun.

Organist bey der Luisenstädter Kapelle.

RECENSIONEN.

Sizieme Concerto pour le Violon dédié à son ami R. Kreutzer, par F. Fraensl. A Offenbach s. M. chez André. Oeuvre 7. (Pr. 4 Fl.)

Einiger Zwang, welchen Hr. Fr. sich anthun musste, indem er dieses Konzert mehr in der Kreutzerschen Manier abfassen wollte, ist unverkennbar. Ihm, Hrn. Fr., ist diese Satz- und Spielart nicht eigen; jeder Künstler thut denn doch am besten, wenn er seinen Geist giebt und auch bey der Manier bleibt, die ihm zunächst angehört und nicht eine

fremde zu erzwingen sucht. Mit der Kunst, in einer fremden Manier zu setzen, verhält es sich, wie z. B. mit der Kunst eine fremde Hand nachzuahmen: nur Wenige sind darin ganz glücklich und ein scharfsichtiges, geübtes Auge entdeckt auch in dem Gelungenern hin und wieder wenigstens das Unfreye, Gezwungene und Gekünstelte. Dass aber dies Konzert unter die gelungensten von allen, die von Andern, ausser Kreutzer, in dieser seiner Manier geschrieben sind, gehöre, ist offenbar, und in so fern macht es Hrn. Fr. wahre Ehre, und beweiset auch keine gemeine Vielseitigkeit des Talents und der Geschicklichkeit. Auch wäre es gewiss unanständig, einen Künstler, der diese besitzt, verübeln zu wollen, wenn er sich zuweilen auf dem Wege eines Andern versuchen, und — wie vormals der vortreffliche Dietrich in Dresden, heute einen Salvator Rosa, morgen einen Berghem machen will.

Die Haupttonart dieses Konzerts ist g moll. Der Gang des ersten Satzes ist ernsthaft und schwer, die Tutti desselben und einige Modulationen sind kraftig, die Hauptstimme ist brillant, die Begleitung zweckmassig und das Ganze, bis auf einige Kleinigkeiten, rein im Satze. Als Beleg für Uebereilungen in diesem Betracht wird diese Stelle dienen:

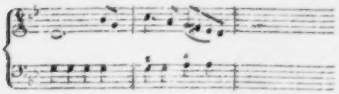

Hr. F. hat sich in dem ersten Satze mehrerer kanonischer Nachahmungen mit Glück bedient; nur bey folgender Phrase stehen die aussern Stimmen in keinem guten Verhaltnis und die Nachahmung scheint uns zu gesucht und nicht natürlich genug:

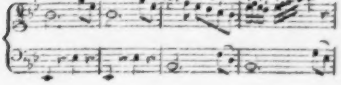

So findet man auch bey Hrn. Fr., wie in vielen neuern musikalischen Werken, haufig in der harten Tonart Intervallen, die der weichen angehören; unter gewissen Umständen und mit Einschränkung ist diese Verfahrungsart gewiss nicht verwerflich: sollte aber nicht in Stellen, wie der zweyte Takt von nachfolgenden vieren, die harte Tonart festgehalten werden, indem bey der Wiederholung im dritten und vierten Takte die Wirkung der weichen Tonart, durch des und as im zweyten Takte, sehr geschwacht wird?

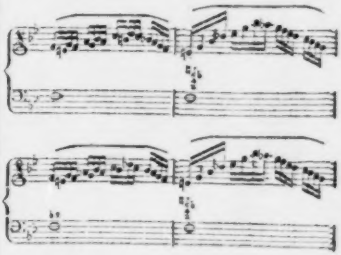

Das kurze Adagio hat nichts Ausgezeichnetes.

Das Thema vom Rondo in G b, welches aus 19 Takten besteht, hat ganz den Zuschnitt von dem Rondo aus dem bekannten Konzert in D b, von Kreutzer; das darauf folgende Tutti ist ein sehr bekanntes Thema in g ♯. Dieses hat Hr. Fr. weiterhin variirt. Die beyden Themas kontrastiren mit einander auf eine frappante Art. Gewiss würde Hr. Fr. einen vortrefflichen Satz geliefert haben, wenn er sich bemüht hatte, die beyden heterogenen Themas künstlich, und doch ungezwungen und geschmackvoll in einander zu verweben. Hiervon entdeckt man aber im ganzen Rondo nichts, und man kann mit Recht Hrn. Fr. den Vorwurf machen, dass er sich hier wider die

Ausführung, im höhern Sinne des Worts, so wie wider die Einheit vergangen habe.

Einen Vorzug dieses Konzerts müssen wir noch erwähnen; den nämlich, dass Hr. Fr. die Blasinstrumente trefflich benutzt hat, — was man bey vielen Violinkonzerten so ungern vermisst. Stich und Papier sind gut.

Gesänge für die Guitarre, in Musik gesetzt und Hrn. Louis Knecht aus Bern freundschaftlich gewidmet von A. Harder. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ein anderer Rec. hat vor einiger Zeit in diesen Blättern Gesänge dieses Verfassers mit Begleitung des Klaviers angezeigt, und Herrn Harders Sorgfalt in der Wahl der Texte, so wie sein angenehmes Talent für das einfachere, kleinere Lied gelobt; aber eine gewisse Unsicherheit, und einen Mangel an Energie und Eigenthümlichkeit getadelt, auch, wo es sehr am Orte gewesen wäre, diese zu zeigen und kräftiger in die Saiten zu greifen. In der vorliegenden Sammlung findet man mehr Stoff, jenes Lob, als diesen Tadel zu bestätigen. Freylich wurde der Komponist hier schon durch die Beschränktheit des Instruments und die derselben angemessen gewählten Texte an das Einfachste gebunden, und man darf auch zu Guitarrenliedern nicht die beträchtlichen Erwartungen mitbringen, deren man sich bey Liedern mit Begleitung des Klaviers heut zu Tage nicht mehr enthalten kann. Ein Vorzug dieser Sammlung ist auch, dass die Begleitung durchgängig, im Charakter und in der mechanischen Einrichtung, dem Instrumente gemäss, und kaum an einigen Orten einigermassen schwierig ist. Von diesen 14 Stücken hebe ich die aus, die mir vorzüglich zu loben oder zu tadeln scheinen. Das erste Lied von einem ungenannten Dichter — wie es scheint, nach dem Altdeutschen, hat einige sehr innige Stellen, und die Musik giebt sie treulich wieder. Dies ist ohnstreitig eins der besten Stücke. Auch No. 2. ist herzlich, fliessend, und wäre ebenfalls ohne Einschränkung zu loben, wenn die Deklamation der Worte nicht einigemal der Melodie aufgeopfert wäre. No. 3. fehlt es am sichern Entwurf und folglich an genauem innern Zusammenhange. So merkt man z. B. dem Verf. in der letzten Zeile an, wie er genirt gewesen ist, in den Schluss, der dem Anfange korrespondiren soll, zu kommen. Im Erlkönig S. 6, sind die Strophen des Erzählers, des Vaters und des Kindes gar nicht übel gerathen und werden durch das treibende Accompagnement, wenn es, wie es soll und wie die Guitarre es erleichtert, immer zu- oder abnehmend vorgetragen wird, recht eindringlich: dass Hr. H. den Geist aber nur leichthin lockend und schmeichelnd sprechen lässt, mag wohl überlegt seyn, ist aber gewiss nicht im Sinne des ganzen Gedichts empfunden. Vielleicht liesse es sich entschuldigen, wenn ein Deklamator diese Stellen so lase: aber in solchen Fällen ist es doch ein anderes, mit der Musik und dem Singen. Das Lied S. 10 hat Nachlässigkeiten, die der Verf. leicht finden wird. S. 11 macht sich recht gut. S. 13 ist eins der besten und herzlichsten. Nur die Figur

möchte man wenigstens Einmal wegwünschen. Den dritten Takt von hinten meynt doch der Verf. ad libitum? Dann hätte er es auch hinzusetzen sollen. Die Musik S. 15 kann man nicht schlecht nennen: aber gemein ist sie, und streift gleichsam nur an die Oberfläche des innigen Schillerschen Liedes, das eine zwar ebenfalls einfache, aber weit tiefer greifende Musik haben musste.

Grande Sinfonie à grand Orchestre, composée par Wyste de Coppenhague. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Prix 5 Fl. 30 Xr.)

Wenn uns auch Mozart, Haydn und andre vorzügliche Meister nicht die vortrefflichsten Muster in dieser Gattung von Instrumentalmusik geliefert hätten: so könnten wir dieses Werk doch nicht unter die vorzüglichen zählen. Man kann zwar nicht sagen, dass der Verfasser auffallende Schulfehler gemacht hätte; man entdeckt auch in diesem Werke Kenntniss der zweckmässigen Benutzung der gangbarsten Instrumente; man stösst auch auf recht hübsche Gedanken, und einige Ausweichungen sind auserlesen und auch die Ausarbeitung der Hauptpartheien hat eine gewisse Rechtlichkeit und Sorgfalt: aber dies alles macht noch nicht das aus, was man heut zu Tage eine vorzügliche — wie viel weniger eine grosse Sinfonie nennet, von welcher im strengsten Sinne gelten muss, was einer unsrer besten Theoretiker von der Sinfonie überhaupt sagt: „Sie erreicht ihren Zweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammersinfonieen enthalten grosse und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark markirte Rhythmen von verschiedner Art, kraftige Bassmelodieen und Unisoni, konzertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, u. s. w." —

Macht man diese Forderungen an eine Sinfonie — und muss man sie nicht machen, da solche Sinfonieen nicht einmal blos in der Idee, sondern in der Wirklichkeit existiren? — so wird man hier zu wenig Genüge finden, als dass Rec. glaubte, näher in das Einzelne eingehen zu dürfen. Zur Eröffnung eines nicht eben ernsthaft gemeynten Konzerts, oder zwischen den Akten eines muntern Schauspiels wird diese Sinfonie aber gute Dienste leisten können.

Anekdoten.

Die Franzosen besetzten in ihrem letzten Feldzuge gegen Oesterreich E — t. Sie wollten sich mit Musik und Tanz vergnügen. Es wurde daher an einen Bürger des Orts requirirt, dass er bis Abend an einen dazu bestimmten Platz „huit Violons" bringen solle. Der gute Mann durchlauft den ganzen Ort. Schwitzend brachte er das fünfte Stück, und entschuldigte sich demüthigst, dass er in der ganzen Stadt nicht mehr auftreiben könne. Wie sehr erstaunten die Franzosen, als sie auf den Tanzplatz kamen, und — fünf Kontrabässe zu ihrer Unterhaltung antrafen.

Eine gewisse Sängerin mit lauter, aber rauher, ungebildeter, kreischender Stimme trat in der Oper einer Stadt auf, deren Parterre gern tumultuirt und schreyet.

Die wird mit Verherrlichung herausgerufen! sagte Einer. Die? und warum denn das? fragte sein Nachbar.

Sie hat die Stimme des Parterre's! erwiederte jener. Es traf wirklich ein, die Sängerin wurde herausgerufen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten August. Nº. 44. 1804.

Ueber die heutige verworrene Strichsbezeichnung.

Der sechsjährige Mozart hatte mit unlesbarem, kindischen Geschreibsel ein Klavierkonzert zu Papier gebracht. Sein Vater, der nach genauer Durchsicht darin die ausserordentlichen Anlagen seines Sohns mit Freudenthränen wahrnahm, sagte zu ihm, dass er es zu schwer gemacht habe. Ja! dafür ist es auch ein Konzert, antwortete ihm der Kleine. Oh er wol so unrecht gehabt hat? — Wenigstens waren die ältern Violinkonzerte, in Ansehung ihrer Applikaturen, ihrer Arpeggio's und Doppelgriffe schwerer, als die heutigen. Die Beweise lassen sich leicht auffinden. Es gab zur damaligen Zeit weniger Virtuosen; diese, um ihre virtù zu behaupten, mussten fast unüberwindliche Schwierigkeiten in ihren Konzerten zeigen: dies sicherte ihren Ruhm. Ihre Adagios waren einfach und leicht; die Ausarbeitung wurde dem Spielenden überlassen. Dieser wurde stark mitgenommen, wenn er eine der Idee des Komponisten nicht angemessene, oder gar fürs Accompagnement nicht passende Manier anbrachte. Hier unterschied sich der Künstler vom Charlatan. Ohne Kenntnisse der Harmonie durfte es Niemand wagen ein Benda'sches Solo zu spielen. So schwer nun die ältere Spielart für Kopf und Finger war, um so leichter hatten es die damaligen Spieler mit dem Bogen. Man verstehe mich nicht unrecht! Ihr Adagiostrich, den Ton in einer langen Note mit einem Bogenstrich vom pianissimo allmählich zum forte anschwellen, und so nach und nach wieder verschwinden zu lassen, möchte wol für viele unserer neuern Virtuosen eine schwere Aufgabe seyn. In der willkührlichen Behandlung des Bogenstrichs hatten sie es leichter. Sie hatten nicht die Menge Figuren für die Strichsbezeichnung, die unsre Spielart jetzt so schwer macht. Sie konnten absetzen, abstossen, verbinden, nachdem es ihnen am gelegensten und bequemsten war. Toeschi, Cannabich, Franzl führten in ihren Konzerten ihre Manieren schon mehr aus; ihre Strichsbezeichnung war schon bestimmter. Cramer in London war der erste, der in seinen Konzerten eine neue, gefälligere Spielart einführte. Halbe, auch ganze Seiten voll rollender Passagen wurden staccato gespielt. Wie man vorher mit der Seite des Bogens diese geschwinden Noten abspielte, so brauchte man jetzt die Mitte des Bogens. Dadurch wurden sie abgesonderter, runder, mit einem Worte, schöner. Die Applikaturen wurden durch Verbannung unnatürlicher Sprünge ausführbarer. Daher wuchs auch die Zahl der Virtuosen. Mancher verdarb sich aber auch seine vorige gute Spielart nach mühsamer Applikation, mit der Mitte des Bogens zu spielen, durch zu starken Druck auf die Saiten. Der Bogen hüpfte hin und her, und der Ton ward unannehmlich, rauh und kratzend.

Diese Schreib- und Spielart erhielt sich lange Zeit. Da nun endlich nach so vielen tausenden schon gehörter Gänge zur Erfindung neuerer fast keine Möglichkeit war, so wurden durch vorschriftliche Strichsbezeich-

nungen die Läufer so modifizirt, dass sie zwar nicht ganz unkenntlich, doch den vorigen nicht auffallend ähnlich waren. Diese Neuerung an sich selbst ist löblich. Sie verbreitet Mannichfaltigkeit, übt den Arm des Spielers, sie haucht dem Schläfrigen Seele in sein Spiel, dem Trockenen giebt sie Vortrag — allein sie fängt beynahe an übertrieben, und in der Ausübung bizarr zu werden. Konzerte kann jeder auf seiner Stube auswendig lernen, und wenn ihm die Strichsbezeichnung zu viel zu thun macht, sie nach Belieben abändern: der Effekt verliert dadurch nicht allzuviel, wo der Spieler allein als Held glänzt. Die Rede ist hier nur von Kompositionen, wo mehrere eine Stimme spielen, wie bey Opernsinfonieen, oder bey Quintetten, Quartetten, wo auf gleichzeitiges Binden oder Abstossen der Noten sehr viel ankommt. Eine genaue Beobachtung der vorschriftlichen Strichsbezeichnung, und die dadurch erlangte Gleichheit gehört zur guten Wirkung des Ganzen. Diese Beobachtung ist aber unmöglich, wenn die Bezeichnung zu gekünstelt, und jeden Augenblick abgeändert ist: die Spielenden kommen entweder selbst in Verlegenheit, oder Einer verwirrt den Andern. Gesetzt auch, sie können das Vorgeschriebene beobachten, so finden sie, dass sie mit widrigem Strich zu kämpfen haben: das heisst: sie sind oft genöthigt, von gleichartigen, geschwinden Noten, wie Sechzehntheile, Triolen, die erste mit dem Aufstrich zu nehmen. Dies hindert sie wieder im Vortrag, weil es unnatürlich ist. Es ist wol nicht zu leugnen, dass an dieser unrichtigen Bezeichnung oft die Nachlässigkeit oder Eilfertigkeit der Autoren Schuld ist. Sie kennen entweder das Instrument, für das sie setzen, zu wenig, und noch weniger, die Gesetze, nach welchen es gehandhabt wird, oder sie trachten nur mit der Arbeit fertig zu werden, der Spieler mag sich herausheilfen. Noch öfters liegt es an den Notenstechern. Das Bindungszeichen ein paar Noten weiter hinausgedehnt oder verkürzt — dies ist ihnen gleichviel. In Quintetten und Quartetten u. dergl. haben oft zwey oder drey Stimmen in der nämlichen Figur verschiedene Bezeichnung. Es kann ein jeder ohne meine Hindeutung leicht einsehen, wie sehr die Ausführung durch solche unverständige oder nachlässige Bezeichnung nicht nur erschwert, sondern der Effekt entweder verhindert, oder ganz verfehlt werden muss. Man wird mir einwenden: die geübten Spieler wissen sich bey der verworrensten Bezeichnung schon herauszuhelfen: sie sind mit ihrem Strich überall zu Hause. Dieses zugestanden, bitte ich diese Frage zu beantworten: Kommen diese geübten Spieler, wenn sie sich auch heraushelfen, in der mannichfaltigen Strichveränderung unter sich überein? müssen sie nicht nothwendiger Weise nach der Verschiedenheit ihrer Geschicklichkeit sich durchzuhelfen — dieser, zwey oder mehrere Noten verbinden, jener, sie abstossen? wie stehet es um den guten Vortrag dabey? — Ueberdies, sind wir denn Alle geübte Spieler? Es giebt Lernende, die nicht immer geschickte Lehrmeister haben können; oder sie finden, wenn sie sie auch gehabt haben, dass sie bey dem ersten, besten, gekauften Musikstück, eben wegen dieser unrichtigen, folglich unnatürlichen Strichsbezeichnung auf Klippen stossen, woran sie, ohnerachtet ihrer erhaltenen guten Strichsregeln, jeden Augenblick scheitern. Ich kenne nur Einen Mann, der sich die Mühe gab, alle seine Musikalien in jeder Stimme richtig zu bezeichnen, und wenn es nicht anging, sie selbst erst abschrieb, und dann bezeichnete. Aus seiner achten Schule gingen mehrere gebildete Männer hervor. Ich darf ihn wol nennen, ohne seiner Bescheidenheit zu nahe zu treten. Es ist der würdige Greis, Herr Rodewald in Gross-Glogau in Niederschlesien, Bruder des berühmten Kasseler Konzertmeisters.

Die Absicht dieses kurzen Aufsatzes (zu ausführlicher Erörterung würde ein förmliches Lehrbuch erforderlich seyn) geht dahin,

unsre heutige, dem Spieler zur Verschönerung so mannichfaltige Vortheile bringende Weise keineswegs verdrängen zu wollen, sondern den Komponisten für Violin und überhaupt für Bogeninstrumente, (vorausgesetzt, er verstehe die Handhabung des Bogens:) höflichst zu bitten, seine Strichsbezeichnung genau durchzuseihn, ob sie unter sich übereinkomme, oder ob sie durch zu häufig gesuchte Veränderungen zur Verwirrung des Ganzen Anlass gebe. Sie gent dahin: schwachen Lehrern einen kurzen Weg zu zeigen, wie sie ihre Schüler durch einfache, leicht fassliche Regeln auf unrichtige Strichsbezeichnung aufmerksam machen können. Man findet zum Beyspiel:

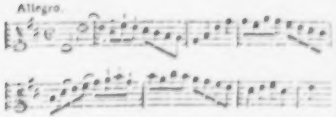

Spielet nun der Schüler diese Noten nach vorschriftlicher Bezeichnung, wenn die erste halbe Note nicht mit einem scharfen Strich ( ) unterzeichnet ist, welcher eine Wiederholung des Herabstrichs andeutet, so hat er bis ans Ende unrichtigen Strich — daher muss er die erste von gleichartigen Noten immer mit dem Aufstrich nehmen. Er fühlt das Unnatürliche und fragt den Lehrer. Dieser antwortet, wenn er ein gewöhnlicher — d. h. ein solcher ist, der allenfalls das Wie, aber nicht das Warum weiss: du musst die heifen, und hier zwey Noten verbinden, dort eine, oder mehrere abstossen. Dadurch erhält der Schüler eine unzulängliche Zurechtweisung für den gegenwärtigen Fall. Der nämliche Gedanke erscheint bald wieder, nur durch ein paar Noten verändert. Der Schüler ist genöthigt, wieder zu fragen, der Lehrer antwortet ihm so unbefriedigend wie zuvor. Für Studirende, die solche Lehrer haben, (andere Leser überschlagen, was folgt!) stehe diese kurze Anleitung da.

Gleichartige, auf einander folgende Noten haben in gleichem Zeitmaas C- und ¢ Takt gleiche Striche. Ein gleicher Strich ist: herab, hinauf, für jede Note einen Strich. Diesem zu Folge werden von zwey ganzen Noten, von zwey halben, Vierteln, Achteln, Sechzehntheilen u. s. w.: die erste hinab, die zweyte hinaufgestrichen.

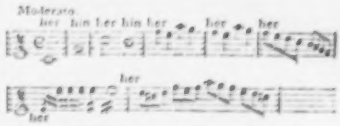

Wenn nun zwey, oder mehrere gleiche Noten gleichen Strich haben, so folgt daraus, dass zwey oder mehrere verschiedene Noten ungleichen Strich haben müssen, d. h. es kömmt nicht für jede Note ein Strich, sondern es werden zwey, oder mehrere Noten auf einen Strich genommen, und zwar nur zwey auf einen Strich, wenn die folgenden Noten wieder von einer andern Art sind, als die vorhergehenden zwey verschiedenen, wie

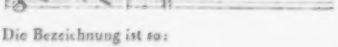

Die Bezeichnung ist so:

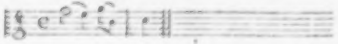

Sind aber die folgenden, von der ersten Note verschiedenen unter sich gleich, so bekommt die erste den Herabstrich, und die folgenden gleichen, zusammen verbunden, den Aufstrich, wie:

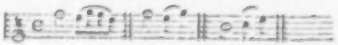

Oder wenn man die erste Regel beybehalten will, auch so:

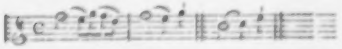

Bey ungleichem Zeitmaas, als $\frac{6}{8}$. $\frac{12}{8}$ Takt, können die Schüler das Gegentheil beobachten, und bey ungleichen Noten den gleichen Strich anwenden, wie:

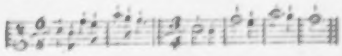

und nur dann erst wieder die Hauptregel befolgen, wenn sie genöthiget wären den Anfang des Takts mit dem Aufstrich zu nehmen, wie in demselben Beyspiel:

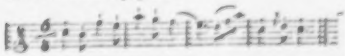

Die Ausnahme vor der Regel in gleicher und ungleicher Taktart ist diese: Sobald zwey oder mehrere sich folgende Takte die nämliche Figur mit ungleichen Noten haben, so kann die erste Note zu Anfange des Takts auch mit dem Aufstrich genommen werden, ohne dass der Strich unnatürlich oder gezwungen würde:

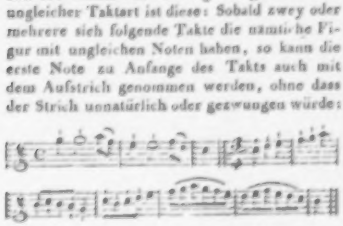

Ich will die Sache nicht weiter ausdehnen, um mit dieser Kleinigkeit nicht zu viel Raum wegzunehmen; vielleicht kann auch dieses Wenige Einigen von Nutzen seyn. Man mag immer sagen, dass die Schüler durch obige Grundsätze geleitet, furchtsam und unsicher spielen müssten, und bey geschwinden Gängen unmöglich Zeit hätten nachzudenken, ob sie den richtigen Strich haben. Dawider habe ich die Erfahrung von zwanzig und mehreren Jahren, dass, wenn die Schüler einige Zeit strong angehalten werden, nach diesen Regeln zu spielen, es ihnen hernächst wird, die Bezeichnung mag seyn, wie sie wolle. Der Lehrer muss dem Zögling anfänglich die Beyspiele aus seinem Kopfe, und zwar ohne Bezeichnung aufschreiben, und so lange, bis der Schüler ohne Stocken die ungleichen Noten verbindet. Er muss, wenn er nicht fähig ist selbst etwas aufzusetzen, aus leichten Pieçen einen Auszug machen, und diesen nach der Regel bezeichnen. Die Bezeichnung des ersten obigen Beyspiels ist deshalb unrichtig, weil durch die Verbindung der halben Note mit einem Achtel des folgenden Takts die erste von gleichartigen Noten mit dem Aufstrich genommen, und so bis ans Ende der Periode der ungleiche Strich fortgesetzt wird. Verbindet man aber zwey Achtel mit der halben Note im Aufstrich, so kommt die erste von den übrigen sechs Achteln zum Herabstrich, und die Ordnung ist wieder hergestellt.

Es bleibt mir noch zu erinnern übrig, dass aus dem Gesagten leicht zu folgern wäre, es müsse der Anfang jedes Takts mit dem Herabstrich gespielt werden. Aus den Regeln fliesst diese Nothwendigkeit nicht. Haben es die Schüler so weit gebracht, dass sie den Bogen in der Gewalt haben: dann hört auch das Gezwungene auf und das Maschinenmässige verliert sich. Auch ist die Strichregel nicht des Herabstrichs, sondern wegen dessen, was in der Natur der Sache selbst liegt, da; wie:

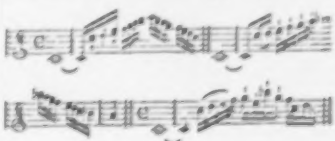

Recensionen.

1) *Variations très faciles pour le Pianoforte.* Op. 1. (Pr. 24 Xr.)

2) *Variations très faciles p. le Pianof.* Op. 2. (24 Xr.)

3) *Sonate très facile p. le Pianof. avec l' accompagnement d'un Violon.* Op. 3. (36 Xr.)

4) *Rondeau très facile p. le Pianof.* Op. 4. (18 Xr.)

5) *Six Pièces très faciles pour le Pianoforte.* (24 Xr.)

Sämmtlich komponirt von Philipp Eder, im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs in Wien.

Anfänger sollten, unsrer Meynung nach, erst nur in dem Mechanischen der Kunst geübt werden; sollten die Schwierigkeiten dieses Theils der Kunst in den Jahren und auf dieselbe Weise besiegen lernen, wie man als Knabe die Grammatik lernt; sollten zu dem Ende Passagen und Figuren aller Art vorgeschrieben bekommen und einüben, und, so wie sich schon beym Dekliniren und fast nur mechanischen Uebersetzen aus der fremden Sprache in die mütterliche einiger Sinn und Takt für ihre Eigenheiten und ihren Wohllaut im Innern bildet, so würde sich sicher bey dem Ueben der Finger das Ohr und einiger Sinn für musikalischen Wohllaut finden — und weiter sollte es, gleichsam im ersten Kursus, nicht gehen. Nun aber setzt das freylich voraus Schüler in jungen Jahren, die nicht schon auf Befriedigung eines Sinnes und Geschmacks ausgehen, die bey ihnen noch nicht erwacht sind, sondern die eine trockene, schwere Passage einlernen und gleichsam hinabwürgen, wie eine schwere Konjugation; es setzt ferner Schüler voraus, die wirklich etwas Rechtes lernen sollen und wollen, und darum auch Zeit aufwenden. Aber viele fangen später an, und die Damen, in regula —! man weiss: diese wollen, schon nach den ersten Monaten, angenehme Unterhaltung für sich und wol auch für Andere von ihrem Spiele haben; und darum ist es freylich nothwendig, auch für solche Anfänger zu sorgen, und für sie etwas — so viel möglich, Zweckmässige, und doch zugleich ihren Wünschen Entgegenkommende zu schreiben. Dass, wenn man ein doppeltes Ziel zugleich erreichen will, man keines von beyden recht scharf treffen könne, liegt in der Natur der Sache, und man muss darum die Forderungen nicht allzuhoch richten; ja, es ist wahrhaftig schon gar nichts Leichtes, wenn man denen, die gemacht werden müssen, nur so ziemlich Genüge leistet. Und das hat Hr. E. in sämmtlichen, oben angezeigten Werkchen, wirklich gethan. In der No. 5 (Pieces) hat er mehr für Uebung und eigentliches Lernen gesorgt; sie sind mehr über gewisse, bestimmte, aber zum Theil dem Anfänger schon einigermassen schwierige Figuren gemacht, und dennoch nicht üble Musikstükke — bis etwa auf die letzte Menuett, die zu gemein ist und auch etwas Unrhythmische hat. In den übrigen Nummern möchte wol der Zweck der Unterhaltung vorwalten, worüber aber jener, der zweckmässigen, fortschreitenden Bildung und Uebung, freylich nicht vergessen ist. Man kann sie, in jener Absicht, am besten mit den bekannten kleinen Uebungsstücken vergleichen, die aus Pleyels Kompositionen gezogen worden sind. In dieser zweyten Absicht ist der Wechsel der Hände und die Anwendung einiger modernen Verzierungen (z. B. Var. 4. des kurzen, scharfen Vorschlags,) nicht übel; in No. 2. aber die Uebung beyder Hände gut. No. 5., die Sonate, ist ein angenehmes Stück, (besonders werden die beyden ersten Sätze gefallen) das sich, in Absicht auf Disciplin und Gradation, gut an jene Nummern anschliesst, und durch die sehr zweckmässig eingerichtete Violinstimme dem Lehrer, wenn er sie übernimmt, Gelegenheit giebt, seinen Schüler auch an

Gleichheit des Takts, des Vortrags u. s. w. zu gewöhnen, und besonders das, bey Anfängern so gemeine, und leicht zur üblen Angewohnheit werdende Stocken im Spiel, (dem Stammeln in der Rede ähnlich,) zu besiegen. Das Rondeau endlich, (No. 4.) ist eine hübsche, melodiöse Kleinigkeit, wie sie die oben geschilderten Zöglinge gar zu gern haben.

Nach dieser genauen Angabe dessen, was man hier erhält und für wen zunächst man es erhält, wird es keiner weitern Auseinandersetzung oder Empfehlung bedürfen. Das Aeussere der Werkchen ist gut.

Premier Concerto pour Violoncelle avec accompagnement de grand orchestre, dédié à A. André par son ami J. G. Arnold. A Offenbach s. M. chez Jean André. (Pr. 4 Fl.)

Troisième Concerto pour Violoncelle avec accompagnement de grand orchestre dédié à Monsieur le Baron de Krüdener par J. G. Arnold. A Offenbach s. M. chez Jean André. (Pr. 4 Fl.)

Die meisten Konzerte sind bekanntlich Arbeiten von Virtuosen, die sie zu ihrer Nothdurft schreiben, und oft kaum wissen, wie eine Septime regelmässig zu behandeln ist. Haben sie die Prinzipalstimme mit mehr oder weniger Mühe so zusammen gemacht, dass sie gerade ihre hervorstechendsten Kunststücke hineingebracht haben, so suchen sie sich nun irgend ein Accompagnement ihrem dunkeln Gefühle und geübten Gehör nach, und bringen dies, etwa mit Hülfe eines Klaviers, zu Papiere. Solche Komponisten nennet man Naturalisten, aber das Wort in der niedern, vulgairen Bedeutung. Es wäre Pedanterey nicht eingestehen zu wollen, dass auch bey ihnen, wenn sie Talent oder doch viel Gutes gehört haben, nicht oft manche musikalische Phrase mitunterlaufe, die die strengste Kritik aushält: ein ganzes Tonstück aber gut zu liefern, dazu gehört unentbehrlich Bildung durch Kenntnisse — dazu gehört nothwendig Schule. Es verhält sich mit den Komponisten, die nicht sogenannte Generalbasschule gemacht haben, gerade wie mit den Sängern, die nicht musikalisch sind, oder wie mit den Malern, die nicht zeichnen gelernt haben.

Wir machen zum erstenmale Bekanntschaft mit dem Verfasser gegenwärtiger Werke, und es freuet uns, dass Hr. Arnold keinesweges zu solchen Naturalisten gehört. In diesen beyden Konzerten sind nicht nur die Prinzipalstimmen, wie bey den meisten Violoncellkonzerten, sondern es ist auch das Accompagnement — es sind nicht weniger die Tuttisätze kraft- und effektvoll nach den Regeln der höhern und niedern Kunst ausgeführt. Man erkennt, dass es dem Verf. weder an Erfindungsgabe, noch an wahrem Kunstsinn fehle und dass er durch aufmerksames Anhören guter, grosser Musiken von den besten Meistern, seinen Geschmack verfeinert, seine Anlagen ausgebildet und sich so in seiner Kunst emporgehoben hat. — Herr A. hat sich durch die Herausgabe dieser Werke ein doppeltes Verdienst erworben, indem er die Hauptstimmen des Violoncells auch zugleich für die Bratsche arrangirt und diese Stimmen seinen Werken mit beygefügt hat, welches auch auf dem Titelblatte mit angezeigt ist. Freylich, da die Hauptstimmen ursprünglich für das Violoncell gesetzt sind, so thut das Ganze auch nur auf diesem vorgetragen seine volle Wirkung. Bey der Seltenheit guter Konzerte für das Violonc. dürfen wir voraussetzen, die vorliegenden sind sehr bald in den Handen aller, die sie gebrauchen können, und können es daher mit jener allgemeinen Angabe ihres Werths und Charakters bewenden lassen. Nur das sey hinzugesetzt, dass wir sehr wünschen, Hr. A. gebe uns mehr Werke von dieser Art und von diesem Gehalte.

Das Papier ist schön und der Stich leserlich, sauber und ziemlich korrekt.

Zwölf deutsche und französische Lieder mit Begleitung der Guitarre, von Fr. H. Himmel. Bey Rudolph Werkmeister in Oranienburg. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Die erste Romanze, le rocher de deux amans, ist ganz im einfachen erzählenden Styl dieser Dichtungsart komponirt, und man wird nicht müde sie zu wiederholen. Unter den deutschen Liedern ist das schon früher bekannte Gedicht: Das liebende Mädchen, vorzüglich gut ausgedrückt. Nur ist das Sylbenmaas nicht richtig behandelt, wenn Herr Himmel so singen lässt: Jüngling, wenn ich dich von fern erblicke; der Misstand verschwindet einigermassen, wenn das Lied langsam genommen wird. Noch zarter und lieblicher ist das vorletzte: „Teuthold, mein Trauter ist gangen von hier." Die bekannte Arie: Hebe, sieh' in sanfter Feyer etc. ist auch hier noch einmal mitgetheilt. Den Keuchhusten hat sie nun wol nicht, wie neulich in irgend einer Zeitung bemerkt wurde, doch hatten die zwey ungeschickten Einschnitte in der Mitte der Strophe, die eigentlich auch auf Rechnung des Dichters kommen, von dem Komponisten vermieden werden sollen.

Die Lieder sind für die Guitarre geschrieben. Wie man dem sanften Aeolischen Hauch dieses Instruments auch ein Kriegslied anpassen könne (!) wird Seite 7 gezeigt, wo es heisst: la trompete appelle aux allarmes etc. und die Trompetentöne auf der Guitarre nachgebildet werden. Ist es nicht, als wenn im entgegengesetzten Falle ein zartlicher Damöt seiner Schaferin eine Nachtmusik mit der Trompete bringen wollte? Dass doch selbst Künstler oft künsteln! —

Kurze Anzeigen.

Die Galoppade (?) mit 10 Variationen für das Pianoforte von Joh. Nep. Zapf. Wien, bey Eder. (Pr. 12 Gr.)

Einige Galoppaden in den Variationen selbst abgerechnet, gehören sie noch immer zu den bessern ihrer Art. Das Thema ist freylich etwas dürftig, oder vielmehr monoton, doch vergisst man die Einförmigkeit der Melodie über der geschickten Behandlung. Am Ende der letzten Variation fangt der Komponist auf einmal an zu singen: „Ich sag' es halt immer, ein Compositeur — — und mit diesem Spaschen schliesst die Musik. Fast unwillkührlich wird mancher darauf reimen: der Herr Autor vergaloppirte sich sehr!

Zwölf Lieder am Klavier zu singen von J. H. C. Bornhardt. Braunschweig; Musikalienverlag. (Pr. 16 Gr.)

Durch Neuheit und Originalität zeichnen sich diese Lieder nicht aus, wol aber durch eine gewisse Anmuth, die fast allen Kompositionen dieses Verfassers eigen ist. Das erste schöne Lied, Entsagung und Treue von A. W. Schlegel, — so ausdrucksvoll es auch Rhythmus und Töne begleiten — wird wegen seiner Länge (es hat 10 achtzeilige Strophen) nicht leicht jemand ganz aussingen. Es ist Fehler unsrer Komponisten, wenn sie zu ihren Kompositionen zu lange Lieder wählen (sie müssten denn einzelne Strophen besonders komponiren), die immer wiederkehrende Empfindung (der Melodie) ermüdet endlich, und spricht das Herz nicht mehr an. Lieder der Art lies't man lieber. — Im zweyten (der Frühling) ist der Ausdruck des Ganzen verfehlt. Auf den Ausgang jeder Strophe: „doch bleibt mir's im Herzen so weh!" folgt ein Nachspiel, das — dem vorgeschrie-

benen Tempo gemäss gespielt — völlig einem — Walzer gleicht. Desto besser sind fast alle die übrigen kleinen Lieder gelungen, und auch den Text zu seinen Kompositionen hat der Verf. grösstentheils mit Geschmack gewählt. Die Dichtungen sind von Masslieben, Ziehen, Müchler, von Seckendorf u. andern.

Parademärsche der französischen Truppen in Hannover, für das Fortepiano eingerichtet von Körner. Lief. III. Braunschweig, Musikalienverlag. (Pr. 8 Gr.)

Diese Parademärsche gleichen mehr kleinen Sinfonieen oder Sonaten, als eigentlichen Märschen, und es ist erforderlich, dass Truppen, die nach ihnen marschiren, sehr im Takte geübt sind. Sie hören sich aber ziemlich gut an.

Die Wanderschaft, oder Thaddädl in der Fremd', für das Fortepiano von Herrn A. H. Sigura, Edlen von Eulenstein. Wien, bey Mollo et Comp. (P. 1 Fl. 20 Xr.)

Ein Quodlibet, aber nicht mit Willen des Verfassers, der — eine Operette schreiben wollte. Den Anfang macht ein Duett zwischen Hrn. Thaddädl und Hrn. Lorenz, das also beginnt:

Zwey Schumacher reisen in d'Fremd' auf gut Glück,
So lang's ihnen gut geht, kehr'n sie nicht zurück!
Der Master, der hat uns halt gar viel kujonirt,
Drum sind wir ihm all zwey mit samm eschappirt.

Wie es nur möglich ist, solche Dinge zu schreiben — und in Musik zu setzen. Die Komposition ist noch dazu mitunter recht hübsch, z. B. in dem Duett S. 12 u. a. m. Orten.

Als Anhang folgt eine Pantomime, wo man nicht weiss, ob man über Musik und Handlung — lachen oder weinen soll. Herr Arlequin treibt hier sein poetisches Wesen als Ritter von der traurigen Gestalt. Unter andern wird er aus einem Fisch gezogen, den Hr. Pirot vorher mit einer Gewehrkolbe todtgeschlagen hat. Zuletzt erscheint ein — tanzender Genius, dem, wie vorgeschrieben ist, in einer brennenden Opferschaale Rauchwerk geopfert wird, während zwischen einer Indrada mit Trompeten und Pauken der Vorhang fällt!

ANEKDOTE.

Eine auf mehrern deutschen Theatern bekannte, ganz unwissende und alberne, aber mit einer nicht üblen Stimme begabte und leidlich — abgerichtete Sängerin legte vor einiger Zeit in einer Oper Schusters Bravourarie: Wie durch meine kleinste Nerve etc. ein, und hatte die Passagen nicht übel eingelernt, verstand und behandelte aber ihren Text — z. B. folgendermassen. Bey der Stelle:

Jede Zukunft, jede Ferne
Liegt vor mir hell aufgethan:
Jetzt berühr' ich schon die Sterne etc.

berührte sie sich mit dem Daumen und Mittelfinger der rechten Hand die Stirn! „Sie bezieht's auf ihren Mann!" sagte Einer im Parterre.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XVIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. N°. XVIII. 1804.

Ankündigung.

Recueil de Romances favorites p. le Clavecin.

Dieses Werk enthält eine Sammlung Romanzen und kleiner Arien aus mehrentheils französischen Opern entlehnt, die ich aufs Klavier zum Gebrauche für diejenigen Liebhaber, die sich beym Gesange mit dem Klavier selbst zu begleiten wünschen, so eingerichtet habe, dass die rechte Hand immer den Gesang angiebt, und also dem Singer und dem der sich nur beym Klavier unterhalten will, gleiche Dienste leisten wird.

Um aber zugleich für manchen Anfänger damit einen Nutzen zu verbinden, habe ich mich bemüht die strengste Applikatur beyzubehalten; die Abweichungen von derselben aber mit Ziffern über den Noten zu bemerken und das Leichtere dem Schwereren — auch in Rücksicht auf die Tonart — vorhergehen zu lassen. Auch solchen Liebhabern wird diese Sammlung eine angenehme Rückerinnerung seyn, denen vorher die grösseren Werke, aus denen ich zusammengetragen habe, bekannt waren, und sie werden es leichter finden, zwey als drey Notenzeilen zu übersehen. Ausserdem dass dieses Werkchen nur für Romanzen und kleine Arien bestimmt ist, habe ich darin auch einige beliebte Duos, Terzetto's und Chöre aufgenommen: doch ohne mich bey diesen letzteren zu mehr als nur die den Gesang führende Stimme stricte zu binden. Denn ersteres liessen sich z. B. in einem Chore nicht gut mehrere Singstimmen in eine Notenzeile pressen, ohne dadurch die Aufführung des Spielens zu sehr zu erschweren; und mehrere Notenzeilen anzubringen stritt gegen meine Absicht, weil dieses Werkchen unter den vorher erwähnten Bedingungen blos der Unterhaltung Einzelner gewidmet seyn soll. Zum andern erlaubt es aber auch die bey dieser Sammlung beswechte Kürze nicht, weshalb auch schon bey den grösseren Stücken ich mir verschiedene Abkürzungen erlaubt habe.

Den meisten Gesängen ist der erste Vers deutsch und französisch zugleich, oder nur in einer von beyden Sprachen allein, wenn er doppelt fehlte, beygedruckt. Bey den abgekürzten Stücken liess ich den Text weglich weg.

Das Werk wird in 3 Heften auf gutem Papier und in Querfolioformat sauber gestochen erscheinen, wovon die beyden ersten Hefte in drey Wochen abgeliefert werden können, und das dritte Heft nebst einer Inhaltsanzeige in der ersteren Hälfte des Augustmonats nachfolgen soll. Ob diesen drey Heften von Zeit zu Zeit noch mehrere nachfolgen, wird von der Aufnahme meines Unternehmens abhängen. Die Pränumeration, welche bis Ende Septembers offen bleibt, beträgt auf jedes Heft von vier Bogen 18 Gr. Sächs., nachher wird der Ladenpreis auf 2 Fl. Holl. gesetzt.

Wer auf 6 Exemplare pränumerirt, bekommt das sechste frey.

Auswärtige Interessenten belieben sich mit postfreyen Briefen und Geldern an mich selbst, oder an die Herren Hofmeister und Kühnel in Leipzig, und an Herrn J. C. Kreeft Kunst- und Musikhändler in Elberfeld, zu wenden.

Amsterdam den 10ten July 1804.

H. C. Steup.
Regulirer Beförderer No. 18.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Romberg, B., 4e Conc. p. Violoncelle. Op. 7. 2 Thlr. 6. x.

Blangini, Fel., 12 Notturni a 2 Voci con acc. di Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Baillot, P., 10r Concerto p. le Violon. Op. 5. 2 Thlr. 6 Gr.

Cousse, L., Sonate p. le Pianof. av. acc. de Viol., Vlle et 2 Cors. Op. 5. 1 Thlr.

Krumpholtz, J. B., 1e Conc. p. la Harpe. Op. 7. 2 Thlr. 6 Gr.

Doisy, 6 Pot-Pourris entremêlés d'Airs var. et faciles arr. p. Guitarre seul. 2 Thlr.

Kreutzer, 10re Suite d'Airs variés p. 2 Violons. 1 Thlr 6 Gr.

Mönsberger, J., Trio à Violoncelle obl. av. 2or. de Viol. et B. Op. 42. Liv. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Sonates p. le Vlle av. acc. de Basse. Op. 38. Liv. 2. 1 Thlr.

Rode, P., Quatuor p. 2 Viol., A. et B. Op. 11. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 3 Sonates faciles p. le Viol. av. acc. de B. Lettre A. 1 Thlr. 12 Gr.

Devienne, J., 6 Sonates p. la Harpe av. acc. de Basse. Oeuv. posthum. 2 Thlr.

Fiorillo, J., Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. ou Fl. et Basse. Liv. 1 — 3. 6 Thlr.

— — Rondo p. le Pianof. av. acc. de Fl. 18 Gr.

Kreutzer, R., Sinfonie militaire du Baiser et la Quittance à gr. Orch. 2 Thlr.

— — Le même arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 2 Thlr. 12 Gr.

— — La même arr. p. le Pianof. av. Viol. ad Lib. 1 Thlr.

— — Concerto de Violon. Lettre B. 2 Thlr 6 Gr.

Pradere, fils, Romance du Troubadour dans Helena varié p. le Pianof. 18 Gr.

Gasse, F., 3 Duos conc. p. 2 Violons. Liv. 3. 1 Thlr. 6 Gr.

Cherubini, Ouverture d'Anacreon ou l'amour fugitif à gr. Orch. 2 Thlr.

— — Ouvert. et Airs de danse d'Anacréon ou l'amour fugitif arr. p. le Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, J., 3 Quatuors conc. p. 2 Viol., A. et B. Op. 9. de Quat. 2 Thlr. 6 Gr.

Paisiello, Arie nelle forze amanti, arr. p. le Pianof. No. 1 — 4. 3 Thlr. 9 Gr.

v. Beethoven, L., gr. Sinfonie p. 2 Viol., A., 2 Flûtes, 2 Hth., 2 Clarin., 2 Bassons, 2 Cors, 2 Tromp., Timb., Vlle et Basse. Op. 30. 3 Thlr.

Scarlatti, D., Oeuvres p. le Clav. ou Pianof. Cah. 4 et 5. 1 Thlr. 8 Gr.

de Call, L., Duo facile p. 2 Guitarres. Op. 20. 8 Gr.

— — Sonate p. la Guitarre et Violon. 16 Gr.

Krommer, F., 2 Quatuors p. le Basson principal. 2 Altos et Basse. Op. 46. No. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Haydn, J., Des Geistes Gesang, ein Gedicht von Shakespeare m. Begl. d. Pianof. 8 Gr.

v. Beethoven, L., Der Wachtelschlag mit Begl. des Pianof. 11 Gr.

Studler, J., 12 Allemandes p. le Pianof. 10 Gr.

Gyrowetz, A., 18 Allem. p. le Pianof. 12 Gr.

— — 12 Menuette p. le Pianof. 12 Gr.

Eberl, A., Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. 1 Thlr.

v. Krufft, N., Gesänge mit Begl. d. Klav. Op. 2. Heft 2. 16 Gr.

Millico, G., 6 Canzonette adattate per Pianoforte di Ghitara del Sig. L. de Call. 8 Gr.

Amon, J., 3 Quatuors conc. p. Flute, Viol., A. et Vlle. No. 1 — 3. 2 Thlr. 12 Gr.

Dietter, Conc. p. le Basson. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. B., Concerto de Violon. Litt. C. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Le même arr. p. la Flûte par Devienne. 2 Thlr.

Kunzen, F. L. A., Ouverture à gr. Orch. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Nicolo, Ouverture du Medecin turc à gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Jadin, H., 2e Concerto p. le Pianof. 2 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. Nº. 45. 1804.

Ueber die neuesten Erfindungen und Verbesserungen im Musikdruck.

Nach dem, was von deutschen, französischen und englischen Zeitungen und Flugblättern aller Art seit einigen Jahren über die neuesten Erfindungen und Verbesserungen im Musikdruck — meistens ungemessen preisend — gesagt worden, haben die Leser der musik. Zeitung wahrscheinlich schon längst genauere Nachrichten uber diese, keineswegs unbeträchtlichen Gegenstände von uns erwartet. Und das mit Recht; ja, wir würden über diese Verspätigung sehr zu tadeln seyn, wäre sie durch irgend etwas verursacht worden, ausser durch den Wunsch, etwas zu liefern, das möglichst vollständig, bestimmt, und nicht vom Hörensagen aufgegriffen, auch nicht aus verdächtigen Quellen geschöpft wäre. Sie ist aber allein daraus entstanden. Jener Wunsch wird darum die Verspätigung entschuldigen, und gelingt es uns, die angegebenen Forderungen hier einigermassen zu befriedigen, so wird diese Befriedigung jene Verspätigung rechtfertigen.

Bekanntlich wendet man zum Musikdruck vornehmlich zwey Verfahrungsarten an: man druckt mit Platten und mit Typen.

Es werden nämlich die Noten auf Zinnplatten *) entweder eingestochen, oder (mit Stahlstempeln) eingeschlagen, und diese Platten werden auf der Walzen- oder Kupferdruckerpresse, gleich andern Kupferplatten, abgedruckt. Unter die schönsten Ausgaben von Musikwerken, in Zinnplatten gestochen oder geschlagen, gehören die von Richomme in Paris gestochenen im Verlag von Pleyel, Erard, Cherubini et Comp. **)

Nach der zweyten Verfahrungsart bedienet man sich besonders hierzu gegossener beweglicher Notentypen, die, wie andere Druckletten, zusammengesetzt und auf der Buchdruckerpresse abgedruckt werden. Ehedem bediente man sich statt deren ganzer in Holz geschnittener Tafeln. Die dann aufkommenden frühern beweglichen Notentypen waren grössere Stücken, deren jedes Eine Note mit der Linie enthielt, wie man noch jetzt etwa manche Choralnoten hat. (z. B. die Type c ist $\frac{\text{c}}{\text{c}}$) Der typographische Musikdruck ist erst durch J. G. I. Breitkopfs Erfindung zu dem geworden, was derselbe auch jetzt noch ist. Breitkopfs Notendruck wurde

*) Kupferplatten gebraucht man jetzt nur selten, da der Stich auf Kupfer mühsamer, und doch weniger gleichförmig, auch weniger frey und schön ist.

**) Diese Ausgaben wollen wir in der Folge dieses Aufsatzes als Massstab für die Beurtheilung des schon wirklich Geleisteten annehmen; denn sie sind die vorzüglichsten — nicht nur in Absicht auf Schönheit, sondern auch in Absicht auf Zweckmässigkeit, (Deutlichkeit, Genauigkeit, Gleichheit etc.) und überdies auch in Deutschland überall bekannt.

in Deutschland von Mehrern nur nachgeahmt, dann auch in Frankreich — zuerst durch Fournier, welcher mit Breitkopf in fortgesetztem Briefwechsel stand — und später in England eingeführt. Da sich die meisten Offizinen auch nicht auf geschicktes Nachahmen verstanden, den Druck vernachlässigten, allzuabgenutzte, stumpfe Notentypen gebrauchten u. dgl. so verbreiteten sich Vorurtheile gegen den typographischen Notendruck überhaupt. Am besten werden diese hoffentlich sehr bald widerlegt werden durch die That selbst. Es haben nämlich seit einigen Jahren zwey Offizinen, die Breitkopf-Härtelsche in Leipzig und die Ungersche in Berlin, durch Einsicht, Erfahrung und Geschmack Fortschritte in der Verschönerung der Notentypen und des ganzen typographischen Notendrucks gemacht, die zu den Erwartungen berechtigen, dass sie in Zukunft die (bald anzugebenden) Vortheile dieser Verfahrungsart mit der Freyheit und Gewandheit der Züge, so wie mit der Sauberkeit und Eleganz des besten französischen Stichs, zu verbinden wissen werden. Beyde Offizinen haben dem Publikum Proben ihres verbesserten Drucks vorgelegt — Unger einen „Marsch von Weber, als neue Probe etc." Breitkopf und Härtel einen „Marsch von Bierey, als Probe eines verbesserten Notendrucks." Und wenn beyde, wie sie auch eingestehen, ihr Ziel auch hier noch nicht ganz erreicht haben: so liegt das in der, jedem Unterrichteten bekannten Schwierigkeit der Sache selbst, und die löbliche Thätigkeit beyder Unternehmer wird auch diese besiegen. Wir wollen den Lesern in der Entscheidung über beyde neuen Proben nicht vorgreifen; unsrer Meynung nach nähert sich die Breitkopf-Härtelsche dem schönsten französischen Stich mehr, als die Ungersche, und ist noch überdies dem Auge wohlthätiger, als jene, da sie etwas fetter ist. Die grösste Gleichheit in der Zusammensetzung der Linien ist, was man an beyden jetzt noch zunächst vermisst.

Wir kommen zur allgemeinen Betrachtung über jede der beyden Verfahrungsarten beym Musikdruck zurück. Jede hat ihre eigenen Vortheile, jede aber auch ihre eigenen Unbequemlichkeiten.

Der Musikstich (Plattendruck) hat vor dem Typendruck diese Vortheile:

1) er erfordert nicht, wie dieser, einen sehr kostspieligen Apparat;

2) der Abdruck fällt, auch bey geringerer Sorgfalt der Drucker, scharf aus;

3) man hat nicht nöthig, wie beym Typendruck, die ganze, vielleicht nie verkäufliche Auflage eines Werks auf Einmal abzudrucken und die Kosten für Druck und Papier auf einmal und mit Risiko aufzuwenden; mithin sind

4) die Kosten für den ersten Abdruck eines Werks, oder auch für eine kleinere Anzahl Exemplare, geringer, als sie beym Typendruck sind.

Dagegen hat der Typendruck den — besonders bey starken Auflagen, beträchtlichen Vortheil, dass er ungleich schneller und daher merklich wohlfeiler, als der Plattendruck ist; so dass man deswegen Werke, von denen mit Sicherheit grössere Auflagen auf einmal abgedruckt werden können, wohlfeiler, im Druck als im Stich, zu liefern im Stande ist.

Die mit dem typographischen Druck verbundene Nothwendigkeit, immer die ganze Auflage eines Werks auf einmal abzudrucken, und die Gefahr, vielleicht einen beträchtlichen Theil dieser Kosten aus Mangel an Debit zu verlieren, indem sich nur selten mit einiger Sicherheit der Verkauf eines Werks anschlagen lässt — hat schon früher, vornehmlich in Frankreich und England, Manner gereizt, auf eine Einrichtung dieses Drucks zu sinnen, wodurch jener Nothwendigkeit und

diesem Risiko entgangen werden könnte. Hieher gehört nun der von Hoffmann in Strassburg erfundene Druck mit erhobenen Schriftplatten, der dem Publikum unter dem Namen Polytypage vorgelegt worden ist; und die noch weit vorzüglichere und vollkommnere Erfindung der Stereotypie, und deren Anwendung auf den Notendruck.

Es kann hier der Ort nicht seyn, diesen Erfindungen und ihren Urhebern Schritt vor Schritt bis dahin zu folgen, wohin sie in unsern Tagen gekommen sind, und wir dürfen uns um so eher erlauben, nur Resultate anzuführen, da wir sonst fast nur wiederholen müssten, was die an der Sache mehrern Antheil nehmenden Leser in einer sorgfältig abgefassten Schrift: Histoire et procédés du Polytypage et du Stéréotypage par A. G. Camus. à Paris, 1802. — finden können.

Wir wollen erst kurz die vorzüglichsten Prozeduren bey der Stereotypie berühren. Sie bestehen darin, dass man entweder von Buchdruckertypen zusammengesetzte Schriftkolumnen in Metall oder eine andere Masse abformt, und vermittelst dieser vertieften Form erhobene Schriftplatten bereitet, welche nun auf der Buchdruckerpresse abgedruckt werden; oder dass man Formen einzelner Buchstaben (Matrizen) eben so giesst und zusammensetzt, wie es sonst mit Typen geschiehet, und dass man sich dieser, von Matrizen zusammengesetzten, vertieften Schriftkolumnen bedient, um damit eine erhobene Schriftplatte zu Stande zu bringen; oder endlich, dass man aus Kupfer verfertigte Matrizen zusammensetzt, um eine solche erhobene Schriftplatte daraus abzuformen.

Diese Schriftplatten gewähren nun allerdings den zunächst beabsichtigten Vortheil — dass man nämlich sie aufbewahren und Abdrücke davon nach und nach verfertigen kann, wie man ihrer eben benöthigt ist.

Die erste Anwendung der Stereotypie auf den Musikdruck gehört dem Herrn Franz Reinhard in Strassburg, als seine Erfindung, zu. Wir theilen die von sichrer Hand darüber erhaltenen ausführlichen Nachrichten hier im Auszuge mit. Herr Reinhard, aus Hüningen im Elsass gebürtig, beschäftigte sich schon im Jahr 1786 zu Colmar — wo er die Rechte studirte — aus Liebhaberey mit mancherley typographischen Versuchen im Schriftdruck und nachher auch im Musikdruck. Hernach verlies er sein früheres Studium und Frankreich; ging, in Gesellschaft seines vertrauten Freundes, Sebastian Reithinger, erst nach Mainz, um dort die Notentypen, an denen er schon vorher gearbeitet hatte, zur Vollendung zu bringen, und dann wieder nach Strassburg zurück, um daselbst Notenstempel schneiden zu lassen. Die dasigen Arbeiter befriedigten ihn aber nicht. Sein Freund, Reithinger, versuchte nun selbst das Stempel schneiden, und mit glücklichem Erfolge. Im Jahr 1790 machte Reinhard den ersten Versuch mit Musikdruck. Die Schwierigkeit, die Lücken zu vermeiden, welche sich in den von Typen zusammengesetzten Notenlinien öfters finden — leitete ihn darauf, von Kupfer vertiefte Notentypen oder Matrizen zu machen, um damit erhobene Musikplatten abzuklatschen. Bald nachher goss er sich auch solche Matrizen, und liess 1795 die erste stereotype Musikprobe drucken.

Die damals eintretende Schreckenszeit nöthigte beyde Freunde, die grosse Menge ihrer Matrizen einzuschmelzen, damit das Verfahren geheim bliebe. Kurz nachher starb Reithinger. Durch solche Schläge des Schicksals wurde Reinhard missmuthig und liess die Sache über ein Jahr lang liegen. Dann goss er sich aufs neue Matrizen. Auch erfand er die Kunst in zwey Farben — die Linien blass und die Noten schwarz — zu drucken. Er leistete das auf zweyerley Art; entweder, auf Einer Form und mit einem Zuge des Hebels

oder Pressbengels, oder auch auf verschiednen Formen, ohne das Papier aus dem Dekkel zu nehmen. 1796 kaufte er sich, diese seine Erfindungen weiter zu betreiben, ein Haus. Der hierzu und zu immer weiter gehenden Versuchen erforderliche Aufwand nöthigte ihn aber an andere Hülfsquellen zu denken und sich einige Zeit dem Handel zu widmen. Im Februar 1801 wurde er durch die Nachricht überrascht, dass ein Anderer bey der Regierung um ein Brevet (Erfindungspatent) zu einer ähnlichen Verfahrungsart ansuche. Reinhard musste nun mit seinem Geheimnis hervortreten. Er theilte es der Regierung und zugleich die Beweise mit, dass Er der erste Erfinder des stereotypen Notendrucks, vermittelst gegossener Matrizen, sey. Er erhielt ein Brevet auf funfzehn Jahre, und führete nun seine Anstalt ins Grössere aus. Auch hat er vier ganz verschiedene Pressen erfunden, um sicher und mit aller Genauigkeit in zwey Farben zu drucken. Das erste so gedruckte grössere Werk sind drey Quartetten von Pleyel*).

Aus dem, was oben über die Vortheile und Unbequemlichkeiten des Typen- oder Walzendrucks gesagt worden, erhellen mehrere Vortheile der Stereotypie überhaupt, und der musikalischen des Hrn. Reinhard insbesondere, von selbst. Ausserdem bietet auch der stereotype Bücher- und Musikdruck die Vortheile, dass der Buchdrucker dabey eine weit geringere Quantität Typen braucht, als bey gewöhnlichem Druck; denn sobald eine Seite Matrizen gesetzt und abgeklatscht ist, kann er sie, ohne den Abdruck der daraus erhaltenen erhobenen Kolumne abzuwarten, wieder zu andern Kolumnen zusammensetzen. Da überdies die innere Schärfe der Matrizen durch das Abklatschen nicht leidet, so sind die daraus geformten erhobenen Schriftplatten und deren Abdruck immer scharf und gleichförmig. Die Reinhardschen Linien endlich sind rein und ohne die Lücken, welche bey dem gewöhnlichen Musikdruck mit beweglichen Typen nur schwer zu vermeiden sind. So weit jener uns zugefertigte beglaubigte Bericht über Hrn. Reinhards Erfindung.

Ein anderes Etablissement von stereotyp. Musikdruck brach[illegible] in Paris Hr. Ollivier nach zehnjährigen Versuchen im Sommer 1802 zu Stande. Er wurde ebenfalls von der Regierung durch ein Brevet begünstigt und legte das erste seiner stereotyp gedruckten Werke bey der Ausstellung im Louvre dem Publikum vor. In seine Werkstatt nahm er meist junge Mädchen zu Setzerinnen auf, um der Gefahr zu entgehen, durch militairische Werbungen sich von Arbeitern entblösst zu sehen.

Jenes von Hrn Ollivier ausgestellte Werk: Trois Duos pour deux Violons par Gebauer, liegt vor uns. Wir können den Druck, weder in Absicht auf Zweckmässigkeit, noch in Absicht auf Schönheit loben. Die Noten sind sehr klein, eng, steif und ängstlich gezogen — kurz, sie sind in keinem Betracht den Reinhardschen an die Seite zu setzen.

---

*) Auch Reinh. scheint sich den besten franz. Stich zum Muster genommen zu haben. Seine Noten sind in Absicht auf Deutlichkeit jenen nahe zu stellen, und auch in Absicht auf Schönheit, Schärfe und Freyheit der Züge erfüllen sie, was man vom bisherigen typograph. Noten nur immer erwarten möchte. Hierzu kömmt, dass die blässern, doch nicht zu bleichen Linien die Noten besser hervortreten lassen, wodurch beydes, Schönheit und Zweckmässigkeit, einigen Gewinn haben. Nur zeigen sich zuweilen Spuren einer kleinen Verrückung der Noten, so, dass sie nicht ganz auf den gehörigen Stellen stehen — was aber vielleicht nur in einzelnen Exemplaren der Fall und bey aller, auf den Abdruck gewendeten Sorgfalt zu vermeiden ist.

d. Redakt.

Noch scheint aber weder die Reinhardsche, noch die Ollivierische Stereotypie zu betrachtlicher Ausdehnung und Anwendung gediehen zu seyn — wie denn auch die zum Bücherdruck angewendete Stereotypie bey weitem nicht den grossen Fortgang gefunden hat, den man anfanglich vermuthete. Das wichtigste Hinderniß, welches der allgemeinern Anwendung der Stereotypie überhaupt im Wege zu stehen scheint, mochte wol der betrachtlichere erste Aufwand seyn, da zu den Kosten für den Schriftsatz noch die Kosten für die Stereotypie-Platten hinzukommen — ein Aufwand, dernur durch stärkere, sichere Auflagen ausgeglichen werden kann. Für solche allein ist darum die Stereotypie mit Vortheil anzuwenden. Bey musikalischen Werken, bey welchen man verhältnißmässig nur eine kleine Auflage ohne Risiko abdrucken lassen kann, wird man daher immer den bequemern und in den ersten Kosten betrachtlich wohlfeilern Notenstich oder Plattendruck vorziehen, besonders da die Schönheit und Freyheit des bessern Stichs schwerlich jemals von dem gewöhnlichen oder von dem stereotypen Notendruck ganz erreicht oder gar übertroffen werden wird. Grössere Auflagen — welche aber, wie schon oben erwähnt, bey musikalischen Werken weit seltner, als bey Büchern nöthig werden — vergüten hingegen leicht die auf den bey einer neuen Auflage wiederholten Schriftsatz gewendeten höhern Kosten und machen den Stereotypendruck zu einer entbehrlicheren Erfindung.

Eine weit schnellere Ausbreitung und beträchtlichere Anwendung fand aber die neue und wichtige deutsche Erfindung des **Notendrucks auf Steinplatten**. Wir theilen hierüber die von einem wohl unterrichteten, bey der Sache nicht interessirten, und zuverlässigen Manne erhaltene Nachricht mit, wie wir sie von ihm aus München, wo die Sache entstand und auch ihre erste Ausbildung erhielt, empfangen haben.

„Die ersten Spuren der meisten wichtigen Erfindungen sind in Dunkel gehüllt, und nicht leicht bleibt ein Urtheil darüber ohne Widerspruch. Oft bleibt der erste Erfinder nicht nur unbekannt, sondern es wird ihm, wenn er bekannter wird, nicht selten sogar von Andern, die, was er entdeckte, benutzten und etwa zum Theile verbesserten, die Ehre der Erfindung streitig gemacht."

„Die Kunst, Noten, auf Stein gezeichnet, abzudrucken, ist nun schon weit in der Welt verbreitet worden; sie hat vielen Beyfall erhalten, ist noch mancher Vervollkommnung empfänglich, und wird wahrscheinlich bald noch allgemeiner gekannt und ausgeübt werden. So viel im Publikum verlautet, gehet es auch mit dieser nützlichen Erfindung, wie es so eben von mehrern behauptet worden, und es wird darum um so mehr Pflicht, etwas Bestimmtes darüber bekannt zu machen. Wir können um so mehr mit Zuverlässigkeit darüber sprechen, da diese Sache vor unsern Augen entstanden, ausgebildet und weiter verbreitet worden, wovon man nöthigenfalls überzeugende Beweise vorlegen kann."

„Unstreitig sind die Hrn. **Gleissner** und **Senefelder** — erster, Mitglied der hiesigen (Münchner) Kapelle, zweyter ein Sohn des unlängst hier verstorbenen verdienstvollen Schauspielers — die ersten und alleinigen Erfinder der Kunst, Noten auf Stein zu drucken. Sie sahen auf dem hiesigen Kirchhof mehrere Leichensteine, deren Inschriften geätzet waren. Dies brachte sie auf den Gedanken, die Sache auf Notenabdrücke anzuwenden. Die ersten Versuche wurden gemacht 1796 auf Tellhaimer *) Steinen. Sie gelangen bald,

*) Tellhaim, ein Städtchen, sieben Stunden über Regensburg, wo eine Gattung Marmor gebrochen wird. d. Eins.

was das Aetzen betraf, aber beym Abdruck fanden sich Schwierigkeiten, die nicht geringe waren. Steine zerbrachen, Pressen taugten nichts, das Papier bekam Flecken u. s. w. Es fehlte an allem, an Freunden, Gönnern, Geld, bis endlich Herr Musikhandler Falter, ein eben so rechtschaffener als uneigennutziger Mann, sich der Sache annahm. Eine neue bessere Pressmaschine wurde verfertiget, die Versuche wurden erneuert, und — es gelang. Das erste Werk, das öffentlich erschien und in den Musikhandel kam, war: sechs Lieder von Gleissner; ihnen folgten: Orgelstücke von Grünberger; die Zauberflote in Quartetten etc." —

„Mit Muth arbeiteten nun die Erfinder weiter fort: sie dachten, besserten bey ihrer Kunst, benutzten den Tadel und die Einsicht Anderer — und so geschah' es, dass die Lieder von Cannabich, die bald nach dem Obigen herauskamen, schon ganz rein und schön abgedruckt erscheinen konnten. Die Betriebsamkeit dieser Manner fand Ermunterung, Beyfall, Belohnung. Es erschienen mehrere Werke: das Ausland nahm Antheil."

„Im Jahr 1799 kam Hr. André aus Offenbach nach München. Er verband sich mit Herrn Gleissner und Senefelder. Sie folgten ihm nach Offenbach. Die schönen Arbeiten, die nun hier geliefert worden, liegen vor den Augen des Publikums. Besonders geben die drey Violoncellkonzerte von Arnold dem schonsten Pariser Stich nur wenig nach. —"

„Man wollte sich nun ein Privilegium von der französischen Regierung verschaffen, sich in irgend einer Stadt auf französischem Gebiet niederlassen, und da im Grossen die Sache weiter führen. Durch die Dazwischenkunft einer bekannten Person — es war Herr Pleyel — wurde der Plan vereitelt. Man sprach nämlich Hrn. André die Ehre der Erfindung ab. —"

„Im Jahr 1801 verliessen jene beyden Hrn. André wieder. Herr Senefelder ging sodann nach England und erhielt das Patent für seine Erfindung. Hr. Gleissner kam wieder nach München, hielt sich da eine Zeit auf, und ging sodann mit Senefelder nach Wien, wo er sich noch jetzt aufhält."

„Indessen arbeiteten, und arbeiten noch zwey andere Brüder des Hrn. Senefelder hier mit unermüdeter Thätigkeit fort. Es wäre zu weitläuftig, alle Werke, die sie geliefert haben*), anzuführen, oder uns über deren Werth und stufenweise Vervollkommnung weiter auszubreiten. Sie sind der Welt bekannt, und es wird von dem grössern oder geringern Beyfall, den sie erhalten mögen, abhängen, ob diese Kunst noch weiter ausgedehnet und verschönert werden, oder auf dem Grade, wo sie jetzt ist, stehen bleiben soll. Unvorhergesehene Ereignisse, Fleiss und Genie der Künstler können dieser, wie andern Erfindungen einen Schwung, eine Verbesserung und nicht erwartete Vollkommenheit und Anwendung verleihen**); uns genügt es für jetzt, die erste Erfindung mit deren Fortschritten, durch Thatsachen, nicht durch Lobrednerey, gezeigt, und bewiesen zu haben, dass die ersten Erfinder des Steindrucks an der Iser, nicht an der Donau oder an der Seine lebten."

*) Sie haben für Hrn. Falter allein 67 Artikel geliefert.

**) Die hiesigen Herrn Senefelder haben erst kürzlich das Portrait des Hrn. Prof. Schelling, von Klos in Würzburg gezeichnet, auf Stein abgedruckt.

Hierzu nur noch Folgendes. Was von der Schönheit der neuesten auf Stein geätzten Noten, vornehmlich aus des Hrn. André Verlag, gesagt worden, wollen wir, nach genauer Vergleichung, für diejenigen bestätigen, die sie nicht selbst gesehen oder gegen jene Aeusserungen unsers Korrespondenten Bedenken haben. Die Notenschrift stehet an Schönheit dem Pariser Stich nicht viel nach, (auch die Lettern — die Titel der Werke sind schön,) und in Absicht auf Lesbarkeit mochten Viele ihr sogar einigen Vorzug geben, weil beym schnellen Lesen das Auge durch allzugrosse Genauigkeit und Gleichheit der Schrift zuweilen getäuscht wird, was aber bey sehr guter Handschrift, und folglich auch bey dem Steindruck, schwerlich geschehen kann.

Dass der Steindruck alle Vortheile des Stichs gewähre, begreift sich von selbst: aber er hat auch noch die voraus, dass er auch sehr grosse Auflagen und sehr schnelles Abdrucken möglich macht und daher, besonders da, wo die Steine leicht und nahe zu haben sind, beträchtlich wohlfeiler ist.

Da das Verfahren dabey uns zwar nicht unbekannt ist, aber von denen, die es anwenden, noch verborgen gehalten wird, und in Deutschland dergleichen Erfindungen fast immer nur sich selbst belohnen müssen: so halten wir es für Pflicht, jenen geschickten und fleissigen Männern keine Vortheile zu entziehen und über das Verfahren beym Steindruck zu schweigen, bis die Sache weiter bekannt, oder auch von ihnen selbst genauer erklärt werden wird. Was darüber bisher in deutschen, französischen und englischen Blättern gesagt worden, ist grösstentheils unrichtig oder zweydeutig, wenigstens sehr unvollständig und oft prahlerisch aufgestutzt.

Die Erfindung hat vornehmlich auch in England Glück gemacht, ist aber dort weit mehr zur Vervielfältigung von Zeichnungen, als zum Notendruck angewendet worden.

Die Redakt. d. musik. Zeit.

Recension.

Troisième Concerto pour le Violon principal avec accompagnement de grand Orchestre, composé par Fr. Krommer. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. Oeuv. 42. (Pr. 5 Fl.)

Quatrième Concerto etc. Oeuv. 43.

Cinquième Concerto etc. Oeuv. 44.

Denen, welche sich die kurze Spielart mit leichtem, springenden Bogen zu eigen gemacht haben, und die jetzt veralteten — von der Mode, oder vielmehr von der altern, neuerdings in Paris modernisirten Setz- und Spielart verdrängten Konzerte von Jarnowick, Fodor u. a. m. am liebsten vortragen, können wir diese drey Werke als vorzüglich anempfehlen. In harmonischer Hinsicht stehen gegenwärtige weit über denen von Jarnowick und Fodor; in mechanischem Betracht kommen sie jenen gleich. Sie erfreuen durch schönen Gesang, begleitet von harmonischer Fülle; durch effektvolle, zum Theil ganz neue Passagen, wobey auch die leeren Saiten trefflich benutzt sind. Die Wirkung solcher springenden Passagen, wobey sich mitunter eine leere (ungegriffene) Saite hören lässt, ist sehr gut, und es wäre zu wünschen, dass unsre Violinkonzert-Komponisten mehr auf die Benutzung derselben, so wie überhaupt mehr auf das Eigenthumliche, Charakteristische der Violin, bey Passagen Rücksicht nähmen. Ein grosser Vorzug dieser drey Konzerte vor vielen andern ist auch, dass in jedem Werke der zweyte Satz nicht, wie gewöhnlich, nur obenhin, sondern planmässig, flissig und ausführlich behandelt ist, wodurch dem Spieler Gelegenheit gegeben wird, sich

auch im Adagio hervorzuthun. Uebrigens hat jedes dieser Konzerte die gehörige Länge; keines ermüdet den Spieler oder den Zuhörer — was man auch an den meisten der neuesten Konzerte nicht rühmen kann. Der Stich aber ist ausserst inkorrekt. Wir führen nur den bedeutendsten Stichfehler in Op. 44. an; es fehlt nämlich dort in der Prinzipalstimme beym Schluss des ersten Tutti ein Takt, was um so mehr anzuführen war, da dieser Fehler, so wie der Anfang des Solo und das Accompagnement zu diesem hier gesetzt ist, vom Spieler nicht sogleich entdeckt werden kann, und dadurch die grösste Unordnung entstehen muss.

Nachrichten.

Wien, den 24. Juli. Auf dem Hoftheater wurden die Verwiesenen auf Kamtschatka, nach Duval von Treitschke frey bearbeitet, mit Musik von Boieldieu gegeben. Die bekannte tragischromantische Begebenheit des Grafen Benjowsky ist auch hier zum Grunde gelegt, und nicht ohne Geschicklichkeit in eine Oper verarbeitet. Schon beym Anfange der Handlung ist der Graf mit dem Gouverneur bekannt und vertraut, liebt dessen Tochter, hat aber den Verschwornen sein Wort gegeben, jedes Schicksal mit ihnen zu theilen, und halt es, was auch diese Aufopferung seinem Herzen kostet, halt es, obgleich ihm der Gouverneur Verzeihung bewirkt und seine Tochter zur Gattin gegeben hat. Steffano, von wilder Eifersucht und neidischer Wuth entflammt, verrath alles, der Graf wird gefangen genommen, entflieht aber mit Afanasias Hülfe und stellt sich jetzt mit Steffano, der sein Leben rettet, und seinen Verrath bereut, wieder an die Spitze der Verschwornen. Eben will sie der Gouverneur überfallen, als ihnen ein Schiff mit sibirischen Flüchtlingen zu Hülfe kommt, und der Gouverneur sich ergeben muss. Der Ausgang missfiel allgemein, auch erhält der Zuschauer wirklich keinen befriedigenden Aufschluss über das Schicksal des braven Gouverneurs, welcher doch seine Tochter so zärtlich liebt. Die Musik hat recht artige Stellen, und ist auch — besonders in den Chören — oft charakteristisch, energisch und kraftvoll. Dem. Saal spielte und sang die Afanasia mit allgemeinem Beyfall; besonders gelang ihr die Scene, wo sie die Flucht ihres Geliebten veranlasst und unterstützt. Ein neuer Tenor, Hr. Demmer, der zum erstenmal in der Rolle des Grafen auftrat, gefiel. Er hat wirklich eine starke und ganz reine Stimme, einen ziemlichen Umfang und spielt recht brav. Wenn gleich seine Methode nicht die vorzüglichste ist, so sucht er doch diesen Mangel durch seinen verständlichen Vortrag zu ersetzen — eine Eigenschaft, die man bey unsern Sängern überhaupt, und besonders bey den Tenoristen, nicht häufig antrifft.

Crescentini hat im Pygmalion, mit Musik von Cimadoro, gefallen, desto weniger aber die Musik und der Text des Stücks, welche beyde sehr mittelmässig sind. Als C. das letztemal in Romeo und Julie auftrat, gab ihm das Publikum durch Kränze, Blumen und Gedichte, die man auf das Theater warf, dann durch das lauteste Beyfallsklatschen seinen Dank für das Vergnügen zu erkennen, welches seine hohe Kunst gewährt hatte. Da er als Hofsingmeister und Kammersänger an unserm Hofe angestellt worden ist, so haben wir Hoffnung auch in Zukunft noch seinen herrlichen Gesang bewundern zu können.

Die Verwechslungen, aus dem Französischen von Lambrecht mit Musik von Nicolo, gefielen nicht vorzüglich. Ein Mädchen ist von ihrem Onkel einem Gecken zur Braut bestimmt. Bey dieser Nachricht kehrt ihr Geliebter, der wegen einer Ehrensache flüchten musste, als Gärtner verkleidet zurück und nimmt im Hause Dienste. Aber auch ein an-

derer Liebhaber hat sich unter der Maske eines Jagers ins Haus geschlichen, ebenfals Dienste bekommen, und wahlt unglücklicherweise sogar den verstellten Gartner zu seinem Vertrauten. Das Uebrige versteht sich von selbst. Nach mehrern, ganz unterhaltend und lebhaft durchgefuhrten Missverständnissen, entdeckt sich, dass Wangers (so heisst der verstellte Gartner) Prozess glücklich geendet ist, und die Liebenden werden vereinigt. Die Ouverture hat eben nicht vielen Werth, Reminiscenzen aus der Schöpfung gehen ganz freundschaftlich mit Bruchstucken aus dem beliebten Marsche in den Tagen der Gefahr, (Wassertrager) Hand in Hand. Dagegen sind die vielstimmigen Gesangstücke recht artig, leicht, munter, heiter und sehr gefallig, ohne ins Gemeine zu fallen. Besonders hübsch ist ein Canon am Schlusse, dem man es an diesem Orte wohl nicht zum Vorwurfe machen darf, dass er nicht strenge nach der Regel gearbeitet ist. Demmer in der Rolle des selbstgenügsamen, eingebildeten Liebhabers gefiel vorzuglich. Uebrigens ist die Uebersetzung ganz ohne Werth; nicht einmal eine erträgliche Prose darf sich Sätze erlauben, wie:

> Darf nicht reden, darf nicht schweigen,
> Nie, nie erhält meine Hand
> Ein Narr, der an Einbildung leidet u. s. w.

Man erkennet die Schwierigkeit einer metrischen Uebersetzung zwar, besonders wenn schon Musik dazu vorhanden ist, aber gar so bequem sollte man sichs doch vor dem Publikum nicht machen.

Im Theater an der Wien wurde wieder eine neue Oper Seyfrieds gegeben: Die Ehemänner nach der Mode; aber sie gefiel eben so wenig, als seine vorigen. Der Stoff, dass zwey Ehemanner sich wechselsweise in ihre Frauen verlieben und beschämt werden, ist schon oft besser und lebhafter behandelt worden. Man hat es Hrn. Seyfried schon oft, und wie ich glaube mit Recht gesagt, dass es ihm nicht an Fleisse, aber an Talent und schöpferischer Kraft gebreche. Man sieht auch in dieser Oper, dass Hr. Seyfried fleissig gute Partituren studire: aber er sucht nur hie und da eine einzelne Stelle der Instrumentirung u. s. w. mit einiger Veranderung nachzuahmen, statt dass bey dem achten Künstler der Funke des Genie's sich an solchen Meisterstükken zu eigenen originellen Werken entflammt, die nur darin Aehnlichkeit mit ihrem Vorbild haben, dass sie seiner Vortrefflichkeit nahe kommen; was übrigens auch auf einem ganz entgegengesetzten Wege geschehen kann. Diese Warme der Phantasie und Kunst ists, die nur die Natur giebt, deren Schöpfungen sie im Augenblicke des Entstehens mit ihrem geheimnissvollen Schleyer verhüllt, und deren Produkte uns dann mit solcher Macht und Gewalt ergreifen. —

Boieldieus Kalif von Bagdad ist eine allerliebste Operette, mit einer sehr angenehmen Musik, und gefiel allgemein. Elbondokani, ruft der verkleidete Sultan dem harten und geizigen Kadi zu, und dieses bekannte Losungswort macht ihn auf einmal, zum grössten Erstaunen der Madchen und der besorgten Mutter, zum gefalligsten Menschen, zum nachsichtigsten Glaubiger. Elbondokani! erschallt es wieder, und die Wache, welche den vermeynten Räuberhauptmann ergreifen will, stürzt wie vom Donner getroffen zu seinen Füssen nieder. Ein neuer Tenorist, Hr. Krebner, gefiel ungemein in der Rolle des Sultans; auch ist seine Stimme rein, angenehm, biegsam, seine Methode gefallig, und sein Spiel voll Anstand und Ausdruck. Auch die Dem. Laucher und Eichensatz erhielten allgemeinen Beyfall.

Das Theater an der Wien, welches vorher Hr. Sonnenleithner dirigirte, kommt nun wieder unter Schikaneders Leitung zu stehen. Ich will diesem Manne die Anlage zum Theaterdichter nicht absprechen, aber ich glaube

überzeugt seyn zu dürfen, dass er in Ansehung seiner Bildung bey weitem nicht auf der Stufe stehe, welche der jetzige, mehr gereinigte Geschmack des Publikums verlangt.

Kurze Anzeigen.

Huit Variations pour le Pianoforte sur un air Russe, comp par l'Abbé Gelinek. Op. 22. Vienne, chez Cappi. (Pr. 40 Xr.)

Etwas einförmig in der Melodie, doch angenehm modulirt. Die dritte und sechste Variation sind vorzüglich gelungen.

IX Variations pour le Clavecin ou Pianoforte, sur une pièce, tirée de l'Opéra: Der Pachter Robert, comp. par Fr. Pfeiffer. Vienne, chez Eder. (Pr. 36 Xr.)

Das Thema ist ganz einfach, und eignet sich zu einer unendlichen Menge von Variationen. Die hier mitgetheilten sind nicht studirt und schwierig; doch hat der Verf. in der vierten etwas gespielt und gekünstelt: sonst ist die Ausführung untadelhaft.

Sei Arietta coll' accompagnamento di Chitarra, composta dal Signore B. Bartolazzi. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Liebliche Gesänge, ganz dem Charakter der Guitarre angemessen. Einige dürften etwas kürzer seyn. Es ist schade, dass kein deutscher Text unterlegt ist, damit man sie auch blos deutschen Sängerinnen empfehlen könnte.

Anekdoten.

Eine Sängerin, die sich, zum Verdruss aller Verständigen und zur Verwunderung der Unverständigen, immer in Passagen und Rouladen auslaufen lässt, von denen sie aber gewöhnlich die Hälfte nicht hörbar herauszubringt — wurde bey einem solchen zu vermaledeyenden Abgange wieder mit dem lautesten Bravo verfolgt.

Das wird hier applaudirt? sagte ein Fremder zu seinem Nachbar.

Und warum denn nicht? erwiederte dieser lachend.

Sie bleibt uns ja die Hälfte der Töne ihrer Läufer schuldig —

Kommen Sie nur morgen wieder: da giebt sie die andere Hälfte und lässt die heutige weg! —

N. führte einen vornehmen Fremden seiner Bekanntschaft in das — ger Theater, dessen Parterre, besonders an gewissen Tagen, sich durch Stampfen, Schreyen, Toben, Drängen etc. so furchtbar auszeichnet und — Ruf bekommen hat. Der Gast, zum erstenmal hier, erschrickt bis zum Erblassen, denn er glaubt, es sey Feuer. N. bedeutet ihn mit Mühe. Endlich bricht der Fremde, sich erholend, in den Stosseufzer aus:

Aber, um aller Musen willen — wie kömmt solches Gebrüll in einen Tempel des Geschmacks?

Es sind die Opferthiere! antwortete N. trocken.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. Nº. 46. 1804.

Noch einige Bemerkungen über den Rang der Tonkunst unter den schönen Künsten. (Als Nachtrag und nähere Bestimmung zu einem frühern Aufsatze.)

Herder bemerkt in seiner Kalligone (II. Th. in der Abhandlung von der Musik S. 145-181) im Ganzen mit Recht, der Streit über den Werth der Künste unter einander oder in Rücksicht auf die Natur des Menschen sey allezeit leer und nichtig. „Raum kann nicht Zeit, Zeit nicht Raum, das Sichtbare nicht hörbar, dieses nicht sichtbar gemacht werden; keines maasse sich ein fremdes Gebiet an, herrsche in dem seinigen, aber desto mächtiger, gewisser, edler. Eben dadurch, dass die Künste in Ansehung ihres Mediums einander ausschliessen, gewinnen sie ihr Reich; vereinigt nirgend, als in der Natur des Menschen, im Mittelpunkte unsrer Empfindung."

Dennoch sind Vergleichungen der schönen Künste, und Versuche, ihre eigenthümlichen Vorzüge unter einander aufzuzeigen, belehrend und der Urtheilskraft sehr natürlich. Ungeachtet Herder den Streit über den Werth der Künste unter einander für nichtig erklärt, so räumt er doch der Musik in Folgendem einen Vorzug ein, den man nur zu lange verkannt, oder nicht deutlich zugestanden zu haben scheint, und der auch Kant's Scharfblick entgangen ist. „Von der Musik (heisst es in der Kalligone) muss jede Kunst, die am Sichtbaren haftet, an innerer Wirksamkeit übertroffen werden, wie der Körper vom Geiste: denn sie ist Geist, verwandt mit der grossen Natur innerster Kraft, der Bewegung. Was anschaulich dem Menschen nicht werden kann, wird ihm in ihrer Weise mittheilbar, die Welt des Unsichtbaren. Vorübergehend ist jeder Augenblick dieser Kunst: denn eben das kürzer und länger, stärker und schwächer, höher und tiefer, mehr und minder, ist seine Bedeutung, sein Eindruck. Im Kommen und Fliehen, im Werden und Gewesenseyn liegt die Siegeskraft des Tons und der Empfindung. Dagegen jede Kunst des Anschauens, die an beschränkten Gegenständen und Gebehrden, gar an Lokalfarben haftet, obwohl sie auf einmal Alles zeigt, dennoch nur langsam begriffen wird."

Je mehr eine der schönen Künste vor den andern vollkommnere Empfänglichkeit für die reine Form der Schönheit voraussetzt, je schärferer Bestimmtheit sie im ästhetischen Ausdrucke des Schönen, Erhabenen und Moralischen fähig, je mehr umfassend, je ausgebreiteter, je inniger in ihren Darstellungen, je kultivirender für die Humanität sie ist, für so edler und schätzenswürdiger muss sie erkannt werden. Ohne Zweifel giebt daher Kant (in seiner Kritik der Urtheilskraft) der Dichtkunst unter den Künsten den ersten Rang, welche mit ihrer anspruchlosen Energie selbst der weniger befriedigenden Beredsamkeit vorgeht, da diese auch durch die hauptsächlich beabsichtigte Nützlichkeit sich vom Gebiete reiner Schönheit mehr entfernt. Eingeschränkter in Ansehung des weiten Umfanges und des tiefen

Gehaltes, worin die Dichtkunst von keiner andern erreicht zu werden scheint, ist die bildende Kunst: sie wird also nach den redenden Künsten überhaupt den nächsten Rang einnehmen, und wenn wir, wie billig, die eigentliche blosse Redekunst von den reinen schönen Künsten ausschliessen, ihrem Werthe nach zunächst auf die Dichtkunst folgen. Unter den bildenden Künsten aber wird wieder, ihrer grössern Gewandtheit und gehaltreicheren, mannichfaltigern Ausbreitung halben, die Zeichenkunst und Mahlerey vor der durch Stoff und Werkzeuge eingeschränktern Plastik oder Bildhauerkunst den Vorzug behaupten. Allein, dem ästhetischen Ausdrucke nach, wird jede, innerhalb ihrer Gränzen, gleichmässigen Effekt und Werth behalten. Den dritten Rang nimmt nun, in Kants Ansicht, die Tonkunst ein, welche (wie ihm scheint) den grössten Genuss, aber für sich die wenigste Kultur gewährt, indem sie mit blossen Empfindungen spielt, welche nur auf unbestimmte Ideen von Affekten führen; auch steht sie, in Ansehung der Bestimmtheit und Reinheit schöner Darstellung, den andern Künsten nach, indem sie die Einmischung angenehmer oder unangenehmer Sinneneize nicht so, wie die andern Künste, abhalten kann.

Diese letztere Meynung ist von neuern Aesthetikern mit Recht bestritten worden. Die physiologische und medizinische Wirkung der Musik ist zwar nicht zu leugnen. Sie wirkt auf die Nerven, und man rühmt ihre besänftigende oder auch erregende Kraft *). Auch kann ein sanguinisches Temperament, vorzüglich durch die Tanzmusik sehr gereizt und vergnügt werden. Hr. D. Jenisch hat auch im Ganzen sehr Recht, wenn er sich über den Geschmack unsrer Zeit an Musik (Geist und Charakter des achtzehnten Jahrhunderts. Berlin, 1801. im 1. Th. 2. Bd.) folgendermassen erklärt: „Nicht nur verliebte Empfindsamkeit, sondern die charakteristische Weichheit der Menschen unsers Jahrhunderts, huldigen vorzüglich einer Kunst, welche jedes weiche Gefühl so einzig nährt und unterhält. Der schmachtende Jüngling, das verliebte Mädchen, das unglückliche Eheweib, der zurückgesetzte Mann von Verdienst, der einsame Denker, die geräuschlos lebende Familie — ergiessen ihre weichen Gefühle in das liebliche Getön eines harmonischen Klaviers oder andern Instruments, oder sitzen geselllig vereint vor einem Chor von Tonkünstlern, und verlieren sich in einem Konzert in süss schwärmende Empfindungen." „Tonkunst (setzt er aber hinzu) kann zwar zur Verweichlichung führen; allein nach ihrer ursprünglichen Natur ist sie, wie jede schöne Kunst, Beförderin der Humanität, und wirkt Milderung und Veranstigung unsers Wesens."

Dass nun die Musik unter den übrigen Künsten am wenigsten Kultur gewähre, geben die Verehrer derselben dem Königsberger Philosophen nicht so schlechthin zu, und scharfsinnige Männer der neuesten Zeit haben die Grundlosigkeit jener Herabsetzung der Musik gezeigt. Schon das Medium und der

*) „Die Musik (sagt der verewigte J. A. P. Schulz in seinen Gedanken über den Einfluss der Musik auf die Bildung eines Volks, 1790.) kann die Sitten mildern, die Empfindung veredeln, Freude und Glückseligkeit befördern, weil sie auf den reitzbarsten Theil des Menschen, seine Sinnlichkeit wirkt. Musik zur Unzeit bringt verkehrte Wirkungen hervor: Musik, die weder durch ihre Veranlassung, noch durch ihren Gehalt den geringsten Bezug auf uns selbst hat, kann leicht Langeweile machen; also muss man sie, wenn sie zu besseren Zwecken wirksam seyn soll, nur mit Mass und Vorsicht gebrauchen."

Stoff der Musik erregen für ihre ästhetische Würde ein günstiges Vorurtheil. Sie spricht durch den Sinn des Gehörs zu uns; ihr Medium, die Luft, ist unsichtbar, wie die Töne. Indem die Musik im Unsichtbaren ihre Sphäre hat, nichts Ausgedehntes oder im Raume Widerstehendes darbietet, wirkt sie auf eine geistige Art. Durch das Gehör empfangen wir die Rede, den Ausdruck der Begriffe und Ideen, die Mittheilung der Vernunft. Dieser edle Sinn für das Unsichtbare vereinigt uns mit einer geistigen Welt; eben so verhält es sich mit der Musik. Sie kultivirt uns also, indem sie uns von der Körperwelt abzieht, und mit unsichtbaren Formen unterhält. Die Musik stellt uns auch, ihrer Natur nach, nichts eigentlich Ruhendes, sondern im Grunde lauter Leben und Thätigkeit dar, und spricht uns auch deswegen so innig an. Die Melodieen und Harmonieen sind uns ein Sinnbild geistiger Regsamkeit. Die Musik versenkt uns also, wie die Poesie, in das geistige Gebiet innerer Empfindungen, und bietet uns im Spiele der Töne eine eben so reine Form der Schönheit dar, wie z. B. die Bildhauerkunst an der weissen Gipsbüste oder die farbenlose Zeichnung. Was uns nun, wofern wir nur das Zufällige vom Wesen zu trennen wissen, von Sinnenreizen und von der Körperwelt mehr ab- und dem unsichtbaren Gebiete der Geistigkeit, wenigstens analogisch und sinnbildlich, zuführt, Geschmack an einem freyen Spiele unsichtbarer Formen finden lehrt, das kultivirt zugleich, und diess ist grösstentheils der Fall mit der Musik, wenn sie auch nur selten in ihrer idealischen Reinheit ausgeübt und genossen werden möchte. Die Empfindungen, mit denen sie spielt, sind ja nicht das Letzte; nicht ein blosser Nervenkitzel ist ihr Entzweck, so wenig als die Farben im Gemählde oder des Marmors Glanz an der Bildsäule den letzten Effekt dieser Künste ausmachen; die Einbildungskraft ist es, welche aus den Gehörsempfindungen sich ein schönes und erhabenes und vielfach interessantes Ganze zusammensetzt, und in dem daraus gezogenen Genusse uns über die körperlichen Bedürfnisse und Sinnenreize still erhebt. Wir verlieren uns im geistigen Anschauen des Objektiven einer schönen musikalischen Komposition so gut, als in der Erhabenheit einer Klopstockischen Ode; nur mit dem Unterschiede, dass durch Begriffe hier unsre Thätigkeit mehr bestimmt wird, dort aber die Freyheit uns bleibt, zu der blossen Form der Empfindungen einen Inhalt hinzu zu dichten.

Ich kann mich nicht enthalten, bey dieser Gelegenheit eine treffliche Stelle aus Heunse's Hildegard von Hohenthal (Berlin 1795.) anzuführen, welche über meinen Gegenstand Licht verbreitet: „Messbar und erklärbar wirken die Töne an und für sich durch ihre Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, und dann durch ihre Dauer, Folge und Verbindung. Sie greifen die Nerven und alle Theile des Gehörs an, und verändern dadurch das innere Gefühl ausser allen andern Vorstellungen der Phantasie. Unser Gefühl selbst ist nichts anders, als eine innere Musik, immerwährende Schwingung der Lebensnerven. Die Musik rührt sie so, dass es ein eignes Spiel, eine ganz besondere Mittheilung ist, die alle Beschreibung von Worten übersteigt. Sie stellt das innere Gefühl von aussen in der Luft dar, und drückt aus, was aller Sprache vorhergeht, sie begleitet, oder ihr folgt. Göttliche Kunst, welche die Existenz fühlender Wesen so unmittelbar unter ihrem gewaltigen Scepter hat!" — „Das Ohr ist gewiss unser richtigster Sinn und selbst das Gefühl, welches man bisher für den untrüglichsten gehalten hat, bildet sich nach ihm. Das geübteste Auge eines Mahlers und Messkünstlers ist bey weitem nicht im Stande, uns so die leichten Verhältnisse der Hälften, Drittel, Fünftel und Sechstel einer Linie, irgend einer Länge und Grösse, in Wirklichkeit auf ein Haar zu treffen. Des-

wegen sind die Taubstummen um so vieles trauriger und unglücklicher, als die Blinden, weil sie den Hauptsinn des Verstandes, der die andern zur Richtigkeit gewöhnt, nicht haben, und so giebt die Musik unter allen Künsten, der Seele den hellesten und frischesten Genuss. Wahrscheinlich übertrifft das Ohr des Menschen an feiner und mannichfaltiger Aufnehmung und Unterscheidung der Töne auch das Ohr aller andern Thiere. Mich dünkt, schon die Menge der Sprachen allein wäre hinlänglicher Beweis. So wie der vortreffliche Lehrmeister des Gefühls, ist es noch Lehrmeister der Zunge und der Kehle. Ein vollkommen zartes, festes, reines, und noch mehr, ausgebildetes Gehör ist freylich auch eben so selten, wie alle hohe Schönheit, und durch böse Gewohnheit kann man diesen göttlichen Sinn gar sehr verderben."

Ueber den eigenthümlichen Werth der Tonkunst will ich nun noch folgende Gedanken mittheilen, nicht unbewusst der Schwierigkeit, sie mir völlig klar und andern deutlich zu machen. Erstens betrachte ich die Tonkunst nach ihrer innern Vollkommenheit, in der ästhetischen Vollendung ihrer Formen, ihrer Darstellungen. Sie behauptet, dünkt mich, in ihren idealisch gebildeten Werken rein ästhetische Würde, wie die andern schönen Künste. Sie ist eben so schöne Kunst, wie die Poesie und die bildenden Künste. Ihr Stoff und ihre Mittel thun ihrer Würde keinen Eintrag; sondern begünstigen sie vielmehr. Denn ihre Macht waltet nicht unbeschränkt im Gebiete der freyen Kunst, im Gebiete der Einbildungskraft. Sie vermag, wie jede andre schöne Kunst, Schönes und Erhabnes darzustellen. Dass sie dies auf dem Wege des Gehörs thut, und zugleich unsre Nerven rührt; kurz, dass sie zu unsern Sinnen sprechen, unsern Körper afficiren muss, um unsre Einbildungskraft ins Spiel zu setzen, das kann sie eben so wenig herabwürdigen, als jede andre schöne Kunst dadurch herabgesetzt wird, dass sie durch verschiedne Sinne zunächst auf uns wirken muss, und Reize unsers Empfindungsvermögens nicht ausschliessen kann. Die Tonkunst ist vielleicht unter den übrigen Künsten als die freyeste Kunst zu betrachten, weil sie am unmittelbarsten sich unsrer Einbildungskraft bemächtigen und sie mit ihren schönen und erhabenen Formen erfüllen kann, ohne durch das Verstandesgebiet der Begriffe, ohne durch Anschauungen der gemeinen Wirklichkeit beschränkt zu seyn. In ihr scheint sich am leichtesten und innigsten das Individuelle mit dem Idealen zu verbinden, in ihr drückt sich vielleicht am lebendigsten (wie die modernen Aesthetiker sagen) das Unendliche durch das Endliche aus *). Der Dichter hat mit dem Abstrakten der Sprache und mit der zu grossen Allgemeinheit der Begriffe zu kämpfen, um die Lebendigkeit des Individuellen und Konkreten zu erreichen; aber er muss auch die Poesie gleichsam ins Ge-

*) Ueber den tiefen Gehalt der Tonkunst verdient folgende Aeusserung Jean Paul Friedr. Richters (im Leben des Quintus Fixlein, in dem Aufsatze über die natürliche Magie der Einbildungskraft, Baireuth 1796) hier eine Stelle: „Dass die Töne, die in einem dunkeln Mondlicht mit Kräften ohne Körper unser Herz umfliessen, die unsre Seele so verdoppeln, dass sie sich selber zuhört, und mit denen unsre tief heraufgewühlten, unendlichen, exaltirten Hoffnungen und Erinnerungen gleichsam im Schlafe reden, dass die Töne ihre Allmacht von dem Sinne des Gränzenlosen überkommen, dies brauche ich nicht erst zu sagen. Die Harmonie füllet uns zum Theil durch ihre arithmetischen Verhältnisse; aber die Melodie, der Lebensgeist der Musik, erklärt sich aus nichts, als etwan aus der poetischen Nachahmung der roheren Töne, die unsre Freuden und unsre Schmerzen von sich geben. Die äussere Musik erzeugt also im eigentlichen Sinn innere; daher auch alle Töre uns einen Reiz zum Singen geben."

biet der Musik hinüberspielen, um seinen Formen die Fülle und den Reichthum des Idealischen zu geben; er muss auf eine gewisse Unbestimmtheit hinarbeiten, um der Einbildungskraft freyen Spielraum zu ihren Schöpfungen zu öffnen.

Zweytens erwägen wir die Tonkunst nach ihrem relativen Werthe, in ihren besondern Beziehungen auf die Gemüthsvermögen. Zuerst betrachten wir ihren Effekt auf die Einbildungskraft. Weil sie blos in der Zeit wirkt, Bewegung und Thätigkeit darstellt, und hauptsächlich zuletzt den innern Sinn beschäftigt, setzt sie die Einbildungskraft in das freyeste Spiel, wie es sich an den gegebenen Formen nur äussern kann. Sie stellt keine bestimmten Objekte dar, bindet also die Einbildungskraft nicht an den Verstand, sondern führt sie vielmehr der Vernunft zu, sich in Ideen zu versenken. Die Bilder der Phantasie, welche die Musik erregt, sind weniger von äussern Objekten, als von innern Gemüthszuständen hergenommen. Sie bezieht sich also vorzüglich auf die innere Menschheit, abgesondert von äusseren Verhältnissen. — Ferner erwägen wir den Effekt auf den Verstand. Sie lehrt eigentlich den Verstand nichts, theilt keine Begriffe mit, kultivirt also nicht durch Aufklärung*). Selbst das Mathematische in ihren harmonischen Regelmässigkeiten wird in ihr nicht unmittelbar Objekt der Erkenntniss, sondern nur der dunkeln Reflexion. Allein sie belebt das ganze Gemüth, besonders die Einbildungskraft, und scheint die Gemüthskräfte für mancherley Begriffe und Handlungsweisen empfänglich zu machen und günstig zu stimmen.

Endlich nach ihrem Effekt auf das Herz, auf das ganze innere Gefühlvermögen betrachtet, wirkt sie (dünkt mich) mehr, als alle andern Künste, weil sie unser ganzes sinnlichgeistiges Wesen unmittelbar in Anspruch nimmt, nicht einseitig den Geist oder Körper reizt, sondern sich unsrer ganzen Natur bemächtigt und in unsre tiefste Sympathie übergeht. Sie scheint das Herz ganz besonders zu kultiviren, indem sie nicht einseitig das Gemüth bewegt, nicht durch Erkenntnisse und Abstraktionen von Gefühlen ablenkt, sondern durch Gefühle die Einbildungskraft und durch Einbildungskraft tiefe Gefühle erregt. Wahr ist es, dass es unglückliche Gemüthszustände giebt, in welchen auch der innigste Musikfreund für eine Musik von dem anerkanntesten Gehalt und mächtigsten Ausdruck wie verhärtet ist; aber in der Regel wirkt die erlesene Musik, vorzüglich im geselligen Kreise genossen, ganz besonders zur Erweckung, Nahrung und Verstärkung der zärtlichen Neigungen des Herzens, und behauptet, wenn ich sie nach meinen eignen Erfahrungen beurtheilen darf, in diesem Punkt einen Vorzug vor den

*) Bey unaufgeklärten, jedoch sinnlichreizbaren und phantasiereichen Völkern hat man grosse Fortschritte in der Musik gesehen. Aber vielleicht hingen diese doch mit einer besondern Empfänglichkeit für Belehrung und Bildung zusammen, welche nur zu wenig günstige Verhältnisse fand, um diese zur Reife zu bringen. Gewiss ist wenigstens schon die Bildung und Verfeinerung des Gehörsinnes, des musikalischen Verhältnissgefühls und Geschmacks, seine gute Vorbereitung zur höhern Kultur des Geistes. Es fehlt vielen vortrefflichen Tonkünstlern nicht an Geistesbildung, oft fehlt ihnen nur die durch ihre Kunst allein am wenigsten zu erlangende Geschicklichkeit, sich ihre Begriffe und Kenntnisse klar und deutlich zu machen, und über dieselben bestimmt sich auszudrücken: sie können oft fast nur durch ihre Kunst sprechen, und nur durch ihr Genie sich Geisteserwandten verständlich machen. Dessen ungeachtet kann freylich das Musikstudium einseitig betrieben werden und den Menschen in der allgemeinen Kultur zurückhalten.

andern Künsten. Die edelsten Gefühle der Bewunderung, des Dankes, der Liebe, der Sehnsucht nach Freundschaft, der Mitfreude und friedlichen Geselligkeit, sind in meiner Brust oft aufgewallt, wenn ich mich im Anhören einer herrlichen Musik, mit einer aufmerksamen Menge, verlor.

Leipzig.

Michaelis.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte par F. A. Kanne. Oeuv. 18. Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Das Beywort grande bezieht sich hier auf die aussere Grosse und scheint zugleich zur Warnung auf dem Titelblatte zu stehen, für die, welche zum angenehmen Genusse an das Pianoforte eilen: denn wenn man sich durch 21 Seiten durchgearbeitet hat, fühlt man eben keine sonderliche Befriedigung. Rec. kennt noch keins von den 17 Oeuv., welche Hr. Kanne schon geliefert hat; allein nach der Beurtheilung vorliegender Sonate kann eine ziemliche Fertigkeit im Spielen und Aufschreiben der Einfalle dem Verfasser eigen seyn, nur fehlt es ihm am gründlichen Studio der Kunst. Nur Ein Beyspiel. S. 4 ist der Komponist nach E moll ausgewichen und setzt auf die Quarta modi $\frac{2}{3}$ anstatt $\frac{6}{4}$ und resolvirt doch letzterer Ziffer gemäss. — Der mittlere Satz — Andante con espressione in $\frac{6}{8}$ Takt ist 163 Takte lang und voll bizarrer Einfalle. Wenn der Verf. die Harmonie und wenigstens den einfachen Kontrapunkt wird gründlich studirt haben, und dann sich befleissigt natürlich und nach guten Mustern zu setzen, dann werden seine Arbeiten gewiss mehr Werth und Beyfall erhalten.

Nachrichten.

Wien, den 1sten Aug. Das zweyte Abonnement unsrer Augarten-Konzerte wurde sehr brillant eröffnet. Ich nenne Ihnen die gegebenen Stücke, weil man daraus auf das Bestreben dieses Instituts überhaupt einigermassen schliessen kann, und dies gewiss verdient, auch bey Auswärtigen im Andenken erhalten zu werden. Das Konzert begann mit Beethovens grosser Sinfonie in D dur, einem Werke voll neuer, origineller Ideen, von grosser Kraft, effektvoller Instrumentirung und gelehrter Ausführung, das aber ohne Zweifel durch Abkürzung einiger Stellen, so wie durch Aufopferung so mancher, denn doch gar zu seltsamer Modulationen, gewinnen würde. Auf diese Sinfonie folgte ein Konzert von Beethoven aus C moll, von dem ich Ihnen das Thema des ersten und letzten Satzes hersetzen will:

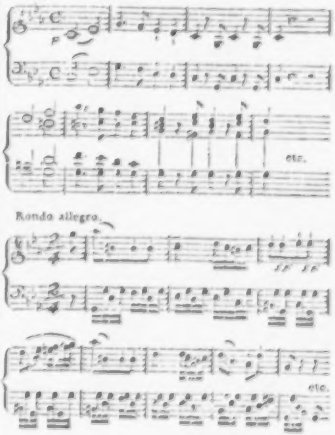

Dies Konzert gehört ohnstreitig unter Beethovens schönste Kompositionen. Es wurde meisterhaft ausgeführt. Hr. Ries, der die Solostimme hatte, ist gegenwärtig Beethovens einziger Schüler, und sein leidenschaftlicher Verehrer; er hatte das Stück ganz unter seines Lehrers Leitung geübt, und zeigte einen sehr gebundenen, ausdrucksvollen Vortrag, so wie ungemeine Fertigkeit und Sicherheit in leichter Besiegung ausgezeichneter Schwierigkeiten. Ferner wurde die Overtura der Zauberflöte und dann ein Violoncellkonzert gegeben, welches Hr. Schindleker, der Sohn, mit vieler Geläufigkeit und Precision spielte. Den Beschluss machte Mozarts Sinfonie aus g moll — dies wahre Meisterstück, an welchem nirgends etwas zu viel oder zu wenig, alles auf das engste verbunden ist; wo alles, auch das kleinste, beyträgt zu dem Ganzen, und nothwendig scheint, um das grosse Gemälde einer leidenschaftlich ergriffenen Seele, die vom Wehmüthigsten bis zum Erhabensten übergehet, zu vollenden. So oft man auch dies Werk hört — niemals wird es seine Wirkung verfehlen, immer die Seele des Zuhörers unwiderstehlich einnehmen und mit sich fortreissen. —

Vor einigen Wochen waren alle Liebhaber des wahrhaft schönen Gesanges bey uns in Wien, auf einige Tage in lebhafte Trauer versetzet. Crescentini ist, wie Ihnen früher geschrieben worden, mit Erlaubnis des Hofes nach Italien gereiset, und nun verbreitete sich plötzlich das Gerücht, er sey ermordet. Ich war aber selbst zugegen, als ein junger Mensch gestand, Er sey die Ursache dieses Gerüchts, indem er einigen Verehrerinnen Crescentini's erzählt habe, der Kammerdiener des Sängers habe ihm beym Rasiren die Kehle abgeschnitten. —

Frankfurt a. M. den 9ten Aug. Unsre Oper hat an Hrn. und Mad. Hasloch, vom churf. Hoftheater in Kassel, einen schätzbaren Zuwachs erhalten. Beyde haben schöne Stimmen — Er hohen Tenor. Beyde verstehen auch Musik. Dadurch, und durch ihr rühmenswerthes Spiel, wissen sie ihren Gesang um so mehr geltend zu machen. Alle, denen ein Urtheil zusteht, geben ihnen Beyfall: die Andern, z. B. die, welche glauben, eine Rolle könne nur von denen ganz gut gegeben werden, von denen sie sie zuerst und gern sahen; und endlich die, bey welchen Lob und Tadel nur epidemisch sind — werden folgen. Dass auch bey diesen Künstlern noch das und jenes zu wünschen übrig bleibt, versteht sich von selbst —: wo bliebe nicht noch etwas zu wünschen! Durch vielseitige Bildung erheben sie sich über viele ihrer Kollegen, und verdienen auch im Schauspiel ehrenvolle Plätze. Ueberdies spielt Hr. H. recht hübsch Klavier, und hat auch Lieder komponirt, welche wenigstens beweisen, dass er auch mit dem grammatischen und rhetorischen Theil der Musik vertraut ist. Die Theaterdirektion kann sich dieser Acquisition freuen, und das Publikum dürfte sie wol zu seinen Lieblingen erheben.

Hr. Brandt, M[itglied] des Kassler Theaters, spielte vor kurzem den Murney im Opferfest, den Infant [illegible] in der Lilla — als Gastrollen. Er erhielt Beyfall und verdiente ihn. Dass er herausgerufen wurde, wird er hoffentlich auch bey uns nicht als Beweis für Virtuosität annehmen! Aber vieles lässt sich wirklich von diesem noch so jungen Künstler erwarten, wenn er, wie bisher, mit Talent und Eifer auf seiner Bahn fortgehet, und besonders auch seiner, übrigens angenehmen Stimme, so wie seinem ganzen Anstande, das einigermassen Unbeholfene abschleifen kann. Sein Vater, ein sehr schatzbarer Violinist am Orchester des hiesigen Nationaltheaters, wollte einen Virtuosen auf demselben Instrument aus ihm bilden, und der Sohn spielte auch wirklich schon im sechszehenten Jahre Violinkonzerte recht artig, gab auch im siebzehenten

durch die gar nicht übel gerathene Komposition eines Ballets neue Beweise für seine Talente. Da aber seine Neigung ihn mehr zum Gesange leitete, er auch fühlte, dass er Stimme habe, wendete er mehr auf Kultur von dieser, und sang nun mit Beyfall in öffentlichen Konzerten — was ihn immer mehr ansporute, sich zum Theatersänger zu bilden. In dieser Absicht engagirte er sich bey der Oper in Weimar für Tenorrollen, wo er auch in kurzem, vornehmlich in Ansehung der Sprache und Deklamation, ausserordentliche Fortschritte machte. Er ist erst seit einigen Monaten in Kassel.

Am 5ten dies. gab man hier zum erstenmal Mehüls Helena. Sie gefiel. Da die Oper bekannt ist, will ich nur das hinzusetzen, dass sie durch zu viele eingelegte Stücke von andern Komponisten verunstaltet wurde — eine Gewohnheit, die hier ebensowohl im Schwange, als (etwa einzelne besondere Fälle ausgenommen) zu missbilligen ist. Wenn auch dem Publikum, das vielleicht ein Talent dieses oder jenes Subjekts öfter zu geniessen wünscht, als sich in den Rollen Gelegenheit zeigt — ja, wenn sogar auch der Eitelkeit zuweilen etwas nachgesehen werden dürfte: so sollte denn doch Mass und Ziel gesteckt und die Sache nicht so weit getrieben werden, dass das Ganze einer Oper zerrissen oder durch Werke eines ganz andern Styls verunstaltet würde.

Kurze Anzeigen.

Six Concertos pour le Hautbois composés par Le Brun. A Offenbach s. M. chez Jean André. (Pr. 2 Fl. 45 Xr.) No. 1.

Ebendaselbst No. 3.

Ob die Schuld, dass wir so wenig gute Sachen für die Hoboe haben, an der Unfähigkeit der Komponisten für dieses Instrument zu schreiben, oder an den Verlegern liegt, die sie nicht herausgeben, weil sie sich nicht Abnehmer genug versprechen — weiss ich nicht: das aber weiss ich, und jeder, der dies Instrument kultivirt, dass man oft in grosser Verlegenheit ist, wenn man etwas Gutes und dem Geiste der Zeit Angemessenes vortragen soll, und sich nicht immer selbst Konzerte schreiben kann. Obgleich nun die gegenwärtigen Werke eben keinen grossen harmonischen Reichthum enthalten, so sind sie doch angenehm, wohlklingend, mit einem recht guten, fliessenden Accompagnement abgefasst und werden den Liebhabern dieses Instruments sehr willkommen seyn. Zugleich bemerke ich noch — was gar nicht überflussig ist und dem Verf. zum Lobe gereicht — dass er, der berühmte Virtuos, bey der Abfassung der Hauptstimme nicht etwa nur auf seine, ihm allein eigenen Vorzüge und Fertigkeiten, sondern darauf gesehen hat, dass sie für jeden geübten Spieler leicht und völlig praktikabel werden mochten.

Air, Ascouta, Jeanette etc. de l'Opéra: les deux Savoyards, varié pour le Fortepiano par Kirmair. Hamburg, chez J. H. Bohme. (Pr. 4 Gr.)

Das Thema ist bekannt und sehr gefällig, die Variationen sind leicht, sind angenehm, und nicht, wie es oft der Fall bey dieser Art von Kompositionen ist, mit einem Schwall von Tönen überladen. Dies macht sie ungeübtern Spielern besonders interessant.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *№. XIX.* 1804.

Der Herr Kapellmeister Mainberger in Nürnberg, dem die Besetzung der Musik in dem dasigen Theater übertragen ist, stellt bey militairischen Musiken zu 2 Oboen, 2 Hörnern, 2 Fagotten und allen zur türkischen Musik gehörigen rauschenden Instrumenten, statt der dabey unentbehrlichen Klarinetten und der hell tönenden Flauti piccoli 2 Flöten an, und zwingt, bescheidene Erinnerungen verachtend und mit Beleidigungen zurückweisend, die ihm untergebenen Musiker durch sein amtliches Ansehn, dieser Anordnung Folge zu leisten. Die bey dem Orchester angestellten Musiker könnten sich diese zweckwidrige Einrichtung gefallen lassen, wenn sie nicht täglich von Personen, die das Theater besuchen, den Vorwurf hören müssten, dass man in Nürnberg keine schlechtere Kriegsmusik hören könne, als diejenige, die auf dem Theater vorkäme.

Diesen die Ehre des Orchesters angreifenden Urtheilen zu begegnen, sehen sich die Unterzeichneten bewogen, den Herrn Kapellmeister Mainberger zu bitten, sich gegen die folgende Kritik seiner musikalischen Anordnung in einem den Künsten gewidmeten Blatte zu erklären.

> Die Flöte kann ihres zarten Tones wegen kein Instrument zu Kriegsmusiken abgeben. Dieses muss auch der Nichtmusiker einsehen, wenn man ihn darauf aufmerksam macht, dass man sogar neben dem doch viel stärker tönenden Fagotte den sogenannten Serpent braucht, dass man, um den gleichfalls zu sanft tönenden Hörnern aufzuhelfen, die Trompete beysetzt, den Oboen und Klarinetten aber die Flauti piccoli (Oktavflöten) ja sogar Duodesflötchen beygiebt.
>
> Die obengenannte Ordnung des Herrn Kapellmeisters, vermöge welcher er das zarteste Blasinstrument zur Kriegsmusik wählt, läuft daher nicht nur gegen alle Gewohnheit, sondern auch gegen die Natur der musikalischen Instrumente an, und verursacht ein unbestimmtes widerliches Geräusch und Gepolter.

Die Einsender dieser Kritik scheuen sich nicht ihre Namen zu unterzeichnen, da sie es hier nicht als Untergebene mit ihrem Obern, sondern als Künstler mit dem Künstler zu thun haben, dessen Anordnungen sie in dieser Eigenschaft, folglich in einem mit ihm gleichen Verhältnisse, beurtheilen dürfen.

Nürnberg den 4. August 1804.

Heinrich Backofen,
Ernst Backofen,
Gottfried Backofen,
Siegmund Huzler,
Ludwig Huzler,
Birckmann,
Hartung jun.
Molique,

Mitglieder des Theaterorchesters in Nürnberg.

Ankündigung.

Unterzeichneter zeigt den resp. Theaterdirektionen und Musikhandlungen hierdurch an: dass bey ihm eine ganz neue, in Prag recensirte, grosse, heroisch-komische Oper: Alliman oder Bonoparts Armee in Egypten, in 2 Akten, gedichtet von Anton Fisher, k. k. Lieutenant des 2ten Linien-Infanterie-Regiments, und in Musik gesetzt von dem Unterzeichneten, fertig liegt. Die Oper ist jedoch nur für die grössern Theater der Hauptstädte geschrieben. Wer sich in Unterhandlungen deshalb einlassen will, kann sich in postfreyen Briefen an den Endesunterschriebenen wenden.

Hollowaus in Böhmen, im Lidschower-Kreise den 1. August 1804.

Johann Rumler.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Jadin, H., 3 Sonates p. le Pianof. Op. posthume. 2 Thlr. 6 Gr.

Doisy, 12 pet. Airs variés p. une Guitarre seule. 1 Thlr. 21 Gr.

Dalmivare, P., Recueil d'Airs var. et arr. p. la Harpe. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 grandes Sonates p. la Harpe. Op. 18. 2 Thlr. 6 Gr.

Gebauer, E., 6 Duos p. Flûte et Violon. Op. 9. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Méhul, Le Trésor supposé arrangé pour 2 Flûtes. 1 Thlr.

Magazin für die Guitarre 5s und 6s Heft. à 1 Thlr. 8 Gr. 2 Thlr. 16 Gr.

Wesely, J., 3 Trios p. Viol., A. et Vlle. Op. 15. 1 Thlr. 20 Gr.

Streitwolf, G., 12 Lieder von verschiedenen Meistern mit Begleitung der Guitarre. 1 Thlr.

Nolting, F. C., 6 Sonates faciles p. le Pianof. Op. 2. 16 Gr.

Pleyel, J., 7 Sonatines faciles p. 2 Violons. Liv. 1. 16 Gr.

Cherubini, Les deux Journées, op. arr. p. 2 Fl. 1 Thlr. 4 Gr.

Pleyel, J., Sammlung kleiner und leichter Klavierstücke. 2s Heft. 20 Gr.

Sippel, 6 Sonatines fac. à 4 mains Op 3. 22 Gr.

Müller, Ch. G., 2 Sonates à 4 mains p. le Pianof. Op. 13. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Sonate p. le Pianof. Op. 14. 16 Gr.

Juadorf, 12 Lieder mit Begleitung der Guitarre für Anfänger der 2ten Klasse. 16 Gr.

Journal auserlesener Musikstücke für mittelmässige Klavierspieler. 5s Heft. 1 Thlr.

Theater-Journal fürs Fortepiano. No. 7. 16 Gr.

Kellner, J. C., 14 leichte Orgelstücke. Op. 20. Liv. 1. 16 Gr.

Sammlung leichter und interessanter Lieder fürs Klavier. 1s und 2s Heft. 2 Thlr.

Kleinigkeiten für Anfänger auf der Flöte. 1s und 2s Heft, 16 Gr.

Krommer, Fr., 2 Quatuors p. le Basson, 2 A. et B. Op. 46. No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 15 pièces p. 2 Clarinettes et Alto. Op. 4. 1 Thlr. 4 Gr.

v. Krufft, N., Gesänge für die Guitarre eingerichtet von L. v. Call. 10 Gr.

v. Call, L., Gesänge für 2 Tenore und 2 Bässe ohne Begleitung. Op. 10. No. 1 u. 2. 20 Gr.

Méhul, Ausgewählte Stücke aus der Oper Ariodant. Klavierauss. 2 Thlr. 4 Gr.

Pauwels, J., 1er Concerto p. le Viol. 2 Thlr. 6 Gr.

Pleyel, N. J., 2e Concerto de Violone. 2 Thlr. 6 Gr.

Otz, Ch., 5 Romanc. av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Fodor, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 15. 1 Thlr. 8 Gr.

Facius, J. H., 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Rolla, A., 3 Trios conc. p. Viol., A. et B. 2 Thlr.

Leidesdorf, J., Variations p. le Pianof. sur un Choeur de l'Op. les deux Journées. Op. 2. 10 Gr.

Hummel, G. N., Variations p. le Pianof. sur la marche de la même Op. 12 Gr.

— — Variations p. le Pianof. av. acc. de Flûte ou Viol. obl. sur la Romance de l'Opéra: une Folie. Op. 14. 16 Gr.

Freindl, Jos., Variations p. le Pianof. 12 Gr.

Liverati, Giov., 6 Ariette con acc. del Pianof. 1 Thlr.

Rode, P., Quatuor p. 2 Viol., A. et Basse. Op. 11. 1 Thlr. 8 Gr.

Lickl, G., 2 Sonate per il Fortep., Viol. o Flauto. Op. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

Neue Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze von Haydn, Mozart, Clementi, Pleyel, Vogler, Knecht u. a. 1s Heft. 12 Gr.

(Wird forgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten August. Nº. 47. 1804.

MISCELLEN.

1.

Ausführung der Instrumentalquartetten.

Wo die Musik nicht Affekten aufregen oder besänftigen soll, da soll sie wenigstens unsre Aufmerksamkeit auf sich ziehen, und dadurch uns von den Sorgen und Kümmernissen dieses gemeinen Lebens zerstreuen. Die Instrumentalmusik, ohne Unterstützung der Poesie, hat, meines Erachtens, vornehmlich den letztern Zweck. Soll sie diesen aber erreichen, so muss sie gut gesetzt seyn und gut ausgeführt werden. Haydns Sinfonieen, wie wir sie hier geben, zeigen an der That selbst, was ich mit jenen beyden Forderungen will: Niemand hört sie, ohne wenigstens so weit eingenommen zu werden, dass er seiner Sorgen vergisst. Das Quartett, Quintett u. dgl. kann und soll dasselbe leisten, und gewährt noch die Vortheile, dass wir es hören können, wenn wir auch in keinem grossen Saale sind und nicht über ein halb hundert Musiker bey der Hand haben. Aber die vollkommene Ausführung dieser Gattung von Musik ist eben so schwer, als selten. Gleichheit der Empfindung und Einheit des Ausdrucks, die den Ausführenden unentbehrlich sind, treffen sich nicht zufällig und beym ersten Zusammenkommen. Wer sehr gut liesest, ist oft im Ausdruck sehr schlecht; ist nur Einer der Ausführenden kalt oder sorglos, so werden alle die Reize zerstört, die vom Komponisten in wahre, gleichsam dialogisirte Quartetten gelegt sind, und die unsre Sinne ganz gefangen nehmen könnten und sollten.

Meine Meynung ist deswegen, es sollten sich an jedem Orte, wo es Männer giebt, die ihre Kunst aufrichtig lieben, und so viel Einsicht, Uebung und Gefühl haben, um den eigentlichen Unterschied zwischen Tonkünstler und Musikant (vielleicht sehr geschickter, schätzenswerther Musikant) fest fassen zu können — diese Männer, sag' ich, sollten sich zusammenthun und Quartetten studiren und ausführen lernen. Ja ja, lernen sag' ich: denn auch bey ihnen kömmt das nicht von selbst und sogleich; studiren sag' ich: denn auch sie durchdringen den Sinn solcher guter Werke nicht sogleich in allen einzelnen Theilen. Sie müssten, noch einstimmiger als ihre Instrumente, die vorzüglichsten Werke dieser Gattung oft wiederholen, alle Nüanzen des beabsichtigten Vortrags dadurch kennen lernen — wie hier mehr Helldunkel, dort mehr Mitteltinten angewendet, hier der Accent nach und nach pathetisch, stark, gross, oder naiv, oder schneidend, oder weich werden soll, und wie nun, nach solcher Ausführung des Einzelnen, der Sinn des Ganzen (und folglich des Komponisten selbst) hervorgehet. Darüber müssten sie nun ihre Gedanken einander mittheilen, und ihre Eigenliebe dürfte sich nur darauf beschränken, wie sie zusammen, Ein schönes Gemälde liefern wollten. Die Früchte solcher Studien wären für sie selbst der vollkommenste Genuss und die Achtung aller Sachverständigen. In

meiner Jugend habe ich sechs glückliche Monate in solchem Studiren und solchem Genuss verlebt. Drey grosse Meister — Manfredi, der vorzüglichste Violinist in ganz Italien, in Absicht auf Orchester- und Quartettspiel, Nardini, der als Virtuos durch die Vollendung seines Spiels so berühmt geworden, und Boccherini, dessen Verdienste bekannt genug sind, erzeigten mir die Ehre, mich als Bratschisten unter sich aufzunehmen. Wir studirten auf die angegebne Weise Quartetten von Haydn (die, welche jetzt in der Suite Op. 9.. 17 und 21 ausmachen.) und von Boccherini, die dieser damals eben schrieb und man noch immer so gern hört; und ich darf selbst sagen, dass wir mit dem, was wir so einstudirt hatten, wie Zauberer auf die wirkten, denen wir vorspielten. Der beste Akteur wird es nicht wagen, eine Scene aus einem bedeutenden Schauspiel zu geben, ohne sie öfters durchgegangen zu seyn: mir that's oft in der Seele wehe und unwillkührlich muss ich mit den Achseln zucken, wenn ich Musiker sagen höre: Kommen Sie, wir wollen Quartett spielen! eben so leicht hin, als man in der Gesellschaft spricht: Kommen Sie, wir wollen eine Parthie Reversis spielen! Da muss ja wohl die Musik vag und ohne Bedeutung bleiben, und es ist kein Wunder und auch kein Grund zur Beschwerde da, wenn die Anwesenden nicht drauf hören mögen, oder gähnen, wie — die Leser dieses meines Aufsatzes.

Cambini in Paris.

2.

Wunsch und Bitte an praktische Musiker.

So wie eine gut gearbeitete, wahre Biographie in vieler, namentlich in pädagogischer Hinsicht, äusserst lehrreich seyn kann: eben so müssen gewiss musikalische Bildungsgeschichten, wenn sie den Stufengang der Ausbildung treu und mit Scharfblick beschreiben, von grossem Nutzen seyn. Leider, hat man aber dieses Feld noch fast gar nicht angebauet. Es muss gewiss jedem Musiker und vorzüglich jedem Pianofortespieser äusserst angenehm gewesen seyn, als Friedrich Rochlitz vor einiger Zeit uns mit der Geschichte seiner Bildung für Seb. Bachsche Kompositionen und deren Vortrag, in diesen Blättern beschenkte. Wie viele nutzliche und interessante Resultate mochten sich daraus nicht für das praktische Studium ziehen lassen! Schreiber dieses, (und gewiss noch mehrere Andere) konnte den Wunsch nicht unterdrücken, dass sowohl jener Schriftsteller, als auch andere, bald noch Mehreres über diesen Gegenstand dem musikalischen Publikum mittheilen mochten. Wie ungemein angenehm und nützlich würde es nicht seyn, wenn überhaupt denkende Künstler uns den Gang ihrer Kunstbildung treu und umständlich erzählten! Die Erlernung eines jeden Instruments würde dadurch erleichtert und der dunkle Pfad des Unterrichts oft durch ein sicheres Licht der Erfahrung erhellet! Zu einer solchen Biographie, die dem Künstler, in wiefern er Mensch ist, als wesentlich ausschlösse und sich blos mit seiner Kunstbildung beschäftigte; zu einer solchen Biographie, die am besten von ihm selbst, dem Künstler, aufgesetzt werden konnte, möchte etwa gehören: Charakteristik der Lehrer, der Beschaffenheit, Auswahl und Stufenfolge der Uebungstücke; Angabe der Beschaffenheit der Instrumente; Bestimmung der Uebungszeit, der allmähligen Bildung des Vortrags, des Genie, zu dem der Musikus vorzüglich Neigung und Anlage verspürte etc. — Thaten dies vorzüglich grosse Komponisten, so würden sie sogar auf weit richtigern Vortrag ihrer Kompositionen rechnen können. — Doch diejenigen, welchen ich das sagen mögte, werden mich ohne weitere Auseinandersetzung verstehen. Vielleicht — ich hoffe das Beste — wird mein Wunsch und meine Bitte erfüllt.

Fr. Guthmann.

Nachrichten.

Paris den 30sten July. Da unsre Journale jetzt so reissend nach Deutschland abgehen, und dort eben so reissend in deutsche umgestaltet werden; so wird es mir, der ich nur Monatsberichte zu liefern habe, immer schwerer, denjenigen Ihrer Leser neu zu seyn, welche nur wissen wollen, dass etwas vorgegangen, ohne es damit genau zu nehmen, was oder gar wie es gewesen.

Unter die — anziehendsten Neuigkeiten gehört wieder eine vornehme, sehr junge Spanierin, die vortrefflich singt. Es ist Donna Isabella Colbran aus Madrit, von der Königin pensionirt, vormals schon als Wunderkind, das fast von der Wiege an Gefühl und Talent für Musik bewies, berühmt; dann Marinelli's und endlich Crescentini's Schülerin. Sie singt in der lieblichen Manier des letztern, und es kann wirklich kaum etwas Reizenderes geben, als die neunzehnjährige Virtuosin singen — zu hören und zu sehen. — Sie gehe nach Italien, heisst es. — Auf dem Theater Feydeau bezaubert noch immer Dem. St. Aubin. Die Direktion, die ihre Vortheile kennet, lässt sie in bekannten Opern auftreten, und giebt auch nur solche, in der Aussicht, dass, wenn dieser Zauber nachlässt, die indess aufgesparten neuen Produkte das Haus füllen werden. Wir haben darum in den letzten sechs Wochen gar nichts Neues auf diesem sonst so fleissigen Theater gehabt. — Dass man auf dem Theater St. Martin, Kotzebue's Hussiten, von Düval in eine Art von Melodram (Oper kann man's nicht nennen,) verwandelt und von Mehül komponirt, gegeben habe, habe ich schon wieder hier in deutschen Blättern gelesen. Das Stück wird mit möglichstem Pomp gegeben und gefällt auch, ist aber keines der bessern Werke dieses Dichters und dieses Komponisten. — Doch die Hauptsache, von der ich zu sprechen habe, ist freylich, wie Sie ohnehin erwarten, Lesueurs grosse Oper, die Barden. Zuerst etwas vom Komponisten! Er, jetzt an Paisiello's Stelle kaiserlicher Kapellmeister, ist ein Mann von etwa 45 Jahren, eines Bauern Sohn aus Abbeville, von frühester Kindheit für Musik, aber auch für gelehrte Wissenschaften, zu Amiens, erzogen, und nachher, seiner Neigung gemäss, Kirchenkomponist an verschiedenen Hauptkirchen zu Dijon, Paris etc. In Paris nimmt ihn Sacchini als Freund auf, und er studirt unter diesem theatralische Musik, doch bleibt er, aus Vorliebe für das Ernste und Grosse in seiner Kunst, Kapellmeister an der Metropolitankirche. Die Revolution bricht aus: man braucht keine Kirchen, wie viel weniger Kirchenkomponisten; Les. erhält sich durch Opern, (Telemaque, la Caverne, Paul et Virginie, werden noch immer von Zeit zu Zeit wiederholt und gefallen) und wird endlich einer der vornehmsten Lehrer am Konservatorium. Hier entstehen die bewussten Streitigkeiten *) — Les. stehet an der Spitze der einen, Sarrette an der Spitze der andern Parthey, die lautesten Sprecher im Publikum stehen gegen beyde, aber für Paisiello, den damals hochgefeyerten, der allein jenes Institut halten, heben, zur Vollkommenheit bringen könne — : Les. wird abgesetzt, seine neuen Arbeiten nimmt kein Theater, sie heissen steife, schwülstige Kirchenmusik. Er wendet sich unmittelbar an Bonaparte: dieser spricht ihn persönlich, befiehlt eine neue Un-

*) Wir dürfen unsre Leser auf den aktenmässigen Bericht in No. 21. vom 1803 unserer Blätter verweisen, wo vieles über Lesueur, diesen jetzt so berühmten Mann, und auch über diese seine jetzt so berühmte Oper, die damals schon geschrieben war — gesagt worden ist.

d. Redakt.

tersuchung des Prozesses, das Resultat fällt anders aus — Les. wird mit Ehren in seine Stelle zurückberufen, wird nun vor kurzem kaiserl. Kapellmeister — man giebt eine jener verworfenen Opern, ganz Paris strömt herzu, man kann sie nicht genug sehen, hören, lobpreisen — seit Gluck ist so etwas nicht erschienen — selbst Paisiello tritt öffentlich in Journalen als Lobredner und Gratulant auf! So gehet es in der Welt — besonders in der Pariser! Jetzt zu dieser vormals verachtlich verworfenen, nun als reingöttlich proklamirten Oper: Ossian oder die Barden. Das Gedicht ist von Guillard — für die heroische Oper jetzt wol unserm besten Dichter.

Duntalmo, Heerführer der Skandinavier, ist in Kaledonien eingefallen; Rosmor, Anführer der Barden, treibt sich in Wüsten umher, dem Eroberer zu entgehen. Rosmala, Rosmors Tochter, ist in des Eroberers Handen: er bestimmt sie Mornal, seinem Sohne. Aber sie liebt Ossian, der mit einem Chor heldenmuthiger Barden an Kaledoniens Küste zu landen und die Geliebte von Duntalmo zurückzufordern wagt. Er erhält freylich abschlägliche Antwort, man rüstet sich zum Kampf, Rosmala soll der Preis seyn. In Kaledonien herrscht aber der Gebrauch, dass die Krieger, vor der Schlacht, sich selbst bey einem Feste weihen, an welchem sogar die Feinde Antheil nehmen können. Dunt., hiervon unterrichtet, erscheint, und bekömmt vom Ossian Zutritt. — Das Fest beginnet ganz friedlich. Es fliesst beym Versammlungsorte ein kleiner Bach, über den eine Brücke führt. Ossian betritt auf gewisse Veranlassung diese Brücke — augenblicklich lässt Duntalmos Treulosigkeit sie zusammenstürzen, Ossian wird gefangen, soll dem Odin geopfert werden. Rosmala (ich gebe nur die Hauptsituationen für die Musik an, und übergehe, was mehr das Gedicht, als Schauspiel, angehet,) hat sich frey zu machen gewusst, irret nun auch in den kaledonischen Wüsteneyen umher und trifft einen alten Barden: indem sie sich ihm anvertrauen will, erkennt sie Rosmor, ihren Vater. Freude über Freude! da stürzen ihre Verfolger hervor, und reissen Beyde mit sich fort zum Duntalmo. Man bringt die Gefangenen in eine unterirdische Höhle; es ist schon einer ihrer unglücklichen Brüder da aufbewahrt — Ossian ists! Schon erwarten sie ihren Tod, da ertönt das Feldgeschrey: aus den Schluchten, von den Bergen stürzen Ossians Krieger, ihn zu retten oder mit ihm zu sterben. Sie siegen und Rosmor verbindet seine Tochter mit Ossian. Das ist der Hauptinhalt, und zugleich der Hauptstoff für die grossern Gesangstücke, auf welche aber auch alles abgesehen ist.

Sie sehen, dass der Stoff etwas Wüstes, Wildes, Trübes, dabey zum Theil Verbrauchtes, dass er im Grunde Einförmigkeit bey allem Gewaltsamen und Aufreissenden — dass er aber auch wirklich mehreres wahrhaft Grosse und ausserst Effektvolle hat. Die Ausführung von Seiten des Dichters ist meistens sehr zu rühmen, nur dass sie hin und wieder gar zu breit wird. Diesem, gerade diesem Komponisten, der immer etwas Schroffes, Gewaltsames, Finstres, aber wahrlich auch vieles Tiefe und Grosse hat, musste dieser Stoff am willkommensten seyn. Er hat alles, von Innen und Aussen, aufgeboten, seinem jetzigen Ruhm zu stehen. Die Bardengesänge gehören zu dem Erhabensten, was seit Jahren auf französische Theater gebracht worden. Diese hat er dabey meistens einfach (man möchte fast sagen in Händels Sinn) gehalten. Sie — selbst das seltsame Accompagnement der acht bis zehn Harfen bey mehrern Stellen — machen, in ihrer erhabenen Simplicität, aber doch trefflichen, oft neuen Harmonie, und freylich von ausserst stark besetzten, auch trefflich einstudirten Chören vorgetragen, einen mächtigen, aber doch wohlthätigen Effekt. Ganz die Gegensätze von allem, was den Barden zugetheilt worden, machen die

Parthieen der wilden, rohen Skandinavier: da ist Les. oft bizarr, oft nur seltsam — man möchte oft sagen, kreischend. So etwas kann man wol nur in Frankreich lieben und eben darum — soll ichs sagen? in Deutschland beklatschen! Die Charakteristik der einzelnen Personen, die Benutzung des Theaters, die Festhaltung dessen, was über das Ganze entscheidet — alles das ist mit Grund zu loben. Alle Achtung deshalb gegen den Komponisten, der dies alles so entwerfen und ausführen, und der besonders auch durch fünf lange Akte in gleichem Feuer ausdauern und arbeiten konnte! Die Chöre bleiben in diesem Werke die Hauptsache: ohne deren vollkommene Ausführung, und zwar durch ein sehr starkes Orchester und eine Menge Sänger, wird das Ganze ermüden. Um Ihnen nur einiges Einzelne und mir vorzüglich Werthe anzuführen, so nenne ich die Scene des ersten Akts, wo die Barden mit ihren Harfen den Aufgang der Sonne feyern; (das Finale dieses Akts, wo die Skandinavier sich zur Vertilgung ihrer Feinde verschwören, das sogar fugirte Chöre und hier ausgezeichneten Beyfall gefunden, kann ich, der ich die Deutschen in dieser Gattung der Musik kenne, nicht ausgezeichnet finden) wahrhaft kolossalisch, und von ungeheurer, man möchte sagen entsetzlicher (horrible) Wirkung ist die ganze grosse Scene des dritten Akts mit ihren Doppelchören, wo Ossian, seine Geliebte und deren Vater gefangen und in Ketten geschlagen werden, und wo dann die Barden ihre Lieder über den Sieg der Treulosigkeit und Grausamkeit auf Erden ausströmen lassen. So oft ich sie gehört habe, (von den acht bisherigen Vorstellungen habe ich vier gesehen,) hat sich mir der Gedanke aufgedrängt: das muss ohngefähr der Effekt mancher Scene des Aeschylus auf sein Auditorium gewesen seyn! Die Musik der Harfen etc. zu den Erscheinungen im vierten, und das erste Chor im fünften Akt sind ebenfalls vortrefflich. Unter den Stücken für einzelne Personen ist das Duett, wo Ossian seine Geliebte, und die Scene, wo Rosmor seine Tochter findet, wol noch auszuzeichnen. Nicht selten wird aber der Komponist, wie der Dichter, in diesen Soloscenen zu lang und umständlich in der Ausführung; auch ist der ganze sanftere Theil, wo ausdrucksvolle Melodie das Entschiedenste seyn sollte, bey weitem der untergeordnete und nur in einigen einzelnen Momenten zu rühmen. Die Dekorationen, auf welche hier freylich sehr zu rechnen ist, waren ganz vortrefflich, und vorzüglich bewunderungswerth die Mannichfaltigkeit, die denn doch noch unter meistens einander, in der Hauptsache ähnliche, gebracht worden war; doch ists nicht zu leugnen, dass das öftere Wiederkehren der schauderhaften Wildnisse, Felsenschlünde etc., so herrlich sie ausgeführt waren, etwas Eintöniges und Trauriges hat. Gesang und Spiel waren so gut, als sie die, ja auch in Deutschland bekannte Gesellschaft der Academie impériale de Musique — so heisst jetzt die grosse Oper — zu geben vermag. Dass der Komponist durch besondere und öffentliche Auszeichnung vom Kaiser ist geehrt worden, dass ihm auch Paisiello seltsam schmeichelhaft im Journal de Paris geschrieben hat, dass sich die Direktion, ohngeachtet der ungeheuren Kosten dieser Oper, dabey sehr wohl befindet — das wissen Sie und Ihre Leser wahrscheinlich schon aus andern Blättern. Ein Paar Stellen aus jenem Briefe Paisiello's, deren eigenes Pikante Ihren Lesern nicht entgehen wird, mögen diesen meinen Bericht beschliessen.

„Ich finde keine Ausdrücke, Ihnen die Freude, die Rührung und das Erstaunen, die ich bey der Vorstellung Ihrer Oper empfunden, zu bezeigen. Alles ist sublim, alles ist original, alles ist — natürlich. Diejenigen, welche Ihrem Werke eine so glänzende Gerechtigkeit haben wiederfahren lassen, sind nicht eben ganz im Stande es zu durchdringen und darüber zu urtheilen; waren sie Kenner, sie würden ihre Schreibart nicht mit der eines

Gluck, Mozart etc. zusammengestellt haben, von denen sich Ihr eigener und natürlicher Styl himmelweit unterscheidet etc. E viva! M. Lesueur! Ich wünsche mir selbst mit Ihnen gar sehr Glück, denn es sind wol dreyssig Jahre her, dass ich keine Musik in dem Styl der Ihrigen gehört habe, ausgenommen die von Hasse, Logroscino und Piccini« —

N. S.

Hr. Rey, der äusserst schätzbare Orchesterdirektor dieser Akademie, hat vom Präfekt des kaiserl. Palastes, Lucay, ein sehr verbindliches und aufmunterndes Schreiben über die wackere Ausführung der Lesueurschen Oper erhalten. — Die Italiener haben sich mit ihren fünf bis sechs Opern nicht mehr allein über dem Wasser erhalten können, sondern sich mit dem kleinern, aber niedlichen und beliebten Theater Louvois verbunden, wo sie, mit dieser Gesellschaft abwechselnd, Vorstellungen geben und recht vieles Neue zu produziren versprechen — ein Versprechen, das sie nun schon seit Jahren wiederholen. Dies Theater hat bey dieser Veränderung den Namen, Theater der Kaiserin, angenommen. Die Kaiserin liebt nämlich die italienische komische Oper.

Nach englischen und französischen öffentlichen Blättern hat der Graf von Stanhope in London eine Maschine erfunden, vermittelst welcher ein Klavierspieler, wenn er sie mit seinem Instrumente in Verbindung bringt, seine Musik, wie er sie eben spielt, niedergeschrieben erhält. Die Bewegung, die er den Tasten giebt, theilt sich der Kopirmaschine mit, und mit dem letzten angegebnen Tone ist auch das ganze Stück vollkommen auf dem Papiere. Wir haben bisher noch keine nähere Nachricht darüber erhalten können, halten aber die Sache für so bedeutend, dass wir auch diese vorläufige mit unsern Lesern theilen wollten.

Der berühmte Clementi aus London hat sich, mit seinem talentvollen Schüler, Herrn Kleogel, (Sohn des als Landschafter berühmten Hofmalers in Dresden) auf seiner Reise durch Russland, die Schweitz und Deutschland auch hey uns in Leipzig über zwey Monate aufgehalten. So wie Hr. Clementi sein allgemein bewundertes Spiel jetzt nur an wenigen Orten hat hören lassen, hat er auch uns dies Vergnügen versagt, und sich in seiner Zurückgezogenheit theils mit neuen Kompositionen, (sowohl für Klavier, als für volles Orchester,) theils mit der Redaktion, Korrektur und Verbesserung seiner Werke, wie sie in der Verlagshandlung dieser Zeitung erscheinen, beschäftiget. Der sechste Heft dieser Sammlung, (Oeuvres complettes de Muzio Clementi) der so eben erscheinen wird, besteht aus von ihm selbst gewählten, berichtigten, und zum Theil sehr wesentlich verbesserten Stücken; auch wird diese Ausgabe in der Folge durch mehrere neue Kompositionen bereichert werden. Jetzt ist er mit seinem Schüler, Hrn. Klengel, in Berlin. Dieser, ein noch sehr junger Mann von unverkennbarem Talent, extemporirt zwar noch nicht geordnet genug, leistet aber in Absicht auf Fertigkeit, Pracision und leichte Besiegung der allergrössten Schwierigkeiten, so viel, als irgend einer der jetzt lebenden grössten Klavierspieler, in Absicht auf Vortrag der Kompositionen seines Lehrers, die er unter seiner Leitung studirt, übertrifft er alle Virtuosen, die wir nur jemals gehört haben. Wir wünschen, dass er überall die gute Aufnahme und Aufmunterung finde, die er so sehr verdient, und die seine ausgezeichnete Geschicklichkeit und Gefälligkeit allen denen reichlich vergilt, die sie ihm angedeihen lassen — denn von allen Virtuosengrillen und Anmassungen ist er frey.

d. Redakt.

München, d. 5ten Aug. Die nicht-politische Zeitung des Freymüthigen hat in einem ihrer letzten Blätter zwey gleichunrichtige Notizen: unsre Aurora höre auf, und, es seyen zwey neue Opern von Winter (der Raub der Proserpina etc.) bey uns mit vielem Beyfall gegeben worden. Die Wahrheit ist: die Aurora lebt, und wird, allem Anschein nach, recht lange leben; jene Opern aber (wahrscheinlich sind die gemeynt, die Winter in London komponirt hat,) sind auf unserm Theater gar nicht aufgeführt worden, denn Hr. Kapellm. Winter ist von seiner langen Reise noch nicht zurück.

Kurze Anzeigen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncello concertans, dediés à Sa Majesté L'Empereur Alexander par F. Fraenzl. Offenbach a. M. chez Jean André. Oeuv. 9. No. 1. (Pr. 2 Fl.)

No. 2. No. 3.

Hrn. Fränzls früher herausgegebene Quartetten befinden sich ihres leichten, feinen, angenehmen, melodischen Ganges wegen, in den Händen der meisten Musikliebhaber. Gegenwärtige im Ganzen in demselben genre geschrieben, stehen mit jenen ältern in gleichem Kunstwerthe, und sind mithin am meisten den vorzüglichsten Pleyelschen an die Seite zu setzen — nur dass Hr. Fr. in dem Zufälligen mit dem Geschmack des Zeitalters fortgeschritten ist.

Jede Nummer besteht nur aus Einem Quartett und nicht aus dreyen, wie man nach dem Titelblatte leicht vermuthen könnte.

Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle composés par J. B. Viotti. Oeuv. 20, A Vienne chez T. Mollo et Comp. (Prix 30 Xer.)

Obgleich Hrn. Viotti's Instrumentalkompositionen an innerm Kunstwerthe sehr verschieden sind; so kann man doch jedes seiner Werke, ohne Ausnahme, mit unter die besseren ihrer Gattung zählen. Originalität, Laune, frappante, — man möchte zuweilen sagen, witzige Einfälle, einen schönen, melodischen Fluss und zuweilen auch nicht gemeine harmonische Kenntnisse entdeckt man in diesen drey Trios, so wie in Hrn. Viotti's Kompositionen überall. Wir können demnach dieses Werk mit völliger Ueberzeugung den Liebhabern dieser Musikgattung bestens empfehlen.

Sei Ariette con l' Accompagnamento del Pianoforte, composte etc. da Giovanni Liverati. Wien, bey Mollo. (Pr. 1 Thlr.)

Fast alle italienische Kanzonetten und Arietten sehen sich einander ähnlich, und doch herrscht eine unendliche Mannichfaltigkeit in ihnen. Wären nur alle Musikarten so bestimmt wie diese, und stiesse man nicht auf solche Produkte, wo lyrischer, elegischer, Kirchen- Opern- und Hymnen-Styl — kurz alles, unter einander gemischt ist. — Ganz einander gleich sind diese Arietten nicht, aber doch sind es vollkommene Arietten, und keine darunter ist mittelmässig. Die erste und vierte möchten wol die vorzüglichsten seyn, weil sie Neuheit und Kraft der Gedanken mit Lieblichkeit des Ausdrucks vereinigen. Auch die dritte: Io gemo, in van sospiro etc. ist sehr gut begonnen und ausgeführt, nur hätten einige Uebergänge mehr motivirt werden sollen. Der Stich ist äusserst undeutlich und zusammengeflossen.

Anekdoten.

In — — wurde Lodoiska aufgeführt. Die Landleute dieser fruchtbaren Provinz zeichnen sich jetzt eben so sehr durch ihren Reichthum, als durch die rohesten Aeusserungen des in ihnen vereinigten Geld- und Bauernstolzes aus. Es ist jetzt unter den Herren Ton, dass schwerlich Einer in der Stadt zu thun hat, und sie verlasst, ohne sein Selbstgefühl auch — erst im Weinhause und dann im Schauspiel ausgestellt zu haben. Einer ihrer angesehensten Matadore hatte nun Lodoiska gesehen. Allerdings gefiel ihm der Burgbrand, das Schiessen, und der gefesselte Tyrann, der sich mit Gewalt losreissen will, (besonders da sich der Schauspieler dabey wie ein wütender Bär gebehrdete.) und der am Ende darniedergeschossen wird, am besten. Er kömmt nach Hause und erzahlt den staunenden Nachbarn in der Schenke, was da in der Stadt vorgegangen sey, und alle bedauern höchlich, die Exekution nicht mit angesehen zu haben.

Nach einigen Wochen sind einige dieser Zuhörer in der Stadt. Na, schau 'umal hin, was es halter heut giebt in der Komödie! sagt der Eine. Der Andere buchstabirt: Lodoiska! Das is d' Historie von dem Pohln — Bist nicht klug, sagt jener; der is ja tod: hasts nicht g'hört? — Was wirds seyn, fällt dieser ein; sie nehmen ein'n andern! Was is halt an so'n Kerl g'legen?

Wohl zu merken: der Recke glaubte wirklich, man schosse ihm für seine vier Groschen allezeit einen Schauspieler im Ernste tod! —

Zwey Andere dieser Mitcene, aber weniger instruirt, fremd und noch furchtsam in vornehmerer Gesellschaft, kommen auch in's Theater, und, ich weiss nicht durch welchen Zufall, nicht in ihr Paradies, die Gallerie, sondern ins Parterre. Die Oper (Axur wurde gegeben) war noch nicht angegangen, mithin der Vorhang heruntergelassen. Die Beyden schüttelten die Köpfe, denn das ist ja nicht der Mühe werth zu sehn! Einige Offiziere, die neben ihnen stehen, merken, woran es ihnen fehlt und drehen sie neckend herum: Dahin müsst ihr sehen! Da ist die Komödie! Die Gesellschaft in den Logen versammlet sich nämlich: die Bauern lacheln, dass sie vorher so dumm gewesen und der Komödie den Rukken gewendet hätten; aber der Anblick der geputzten Herren und Damen gefallt ihnen, und sie sind nur unzufrieden, dass sie noch nicht verstehen können, was gesprochen wurde. Die Overtura gehet an und zu Ende: das störet sie nicht in ihrem Vergnügen. Nach der Bearbeitung der Oper auf unserm Theater fängt das Stück mit Dialog an: Axur mit seinem Gefolge ist da, und Altamor mit einigen Vertrauten. Der König ruft in gehörigem Pathos dem Gefolge zu: Entfernt euch alle: ich will mit diesem (Altamor) allein sprechen! (Er giebt ihm den Auftrag, Astasien zu rauben) Aber schon nach den angeführten ersten Worten schleichen unsre Bauern ganz verblufft hinaus. Sie kommen nach Hause, die Nachbarn fragen; was sie gesehen haben: sie schildern, so gut als möglich — Aber hernach, fahren sie fort, war ein Herr da, der hatte mit einem andern allein zu reden, und da mussten wir freylich 'naus! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten August. Nro. 48. 1804.

Recensionen.

Vierstimmige Choräle mit Vorspielen. Zum allgemeinen sowohl, als zum besondern Gebrauch fur die Schleswig-Hollsteinischen Kirchen gesetzt von Johann Christian Kittel, Organisten an der Predigerkirche in Erfurt. 52 Bog. Fol. nebst 2 B. Vorrede und Register. Altona bey Hammerich. 1803. (Pr. 5 Rthlr.)

Der würdige Patriarch der Bachischen Schule hat noch in den Tagen, wo die Ruhe dem Menschen ein Hauptbedürfnis wird, die Gränzen seines Wirkungskreises rühmlichst erweitert, indem er sich eifrig und zweckmässig bemüht, der, seit Vater Seb. Bachs Ableben, gesunkenen Orgelspielkunst unter die Arme zu greifen. Es werden zwar noch manche brave und rühmenswürdige Männer gefunden, welche Verdienste genug haben, auf Bachs Schooss sitzen zu dürfen; allein mehrere Ursachen haben doch unleugbar bisher vereinigt gewirkt, theils die Würdigung dieser Kunst zu vermindern, theils den Eifer zu schwächen, mit welchem man in vorigen Zeiten an ihrer Vervollkommnung arbeitete. Diese Ursachen hier zu untersuchen, ist nicht der Ort: die Wirkungen sind aber da und unverkennbar. Doch soll hiermit auch nicht behauptet werden, dass die Behandlung der Orgel in Bachischer Manier die einzig wahre, einzig gute, in keiner Rücksicht verbesserliche sey, welche auch auf keine Weise modificirt werden könne und dürfe; vielmehr scheint es keine musikalische Heterodoxie zu seyn, wenn man ernstlich anräth, gegen den Zeitgeschmack etwas nachgiebig zu werden. Auch hiervon an einem andern Orte. Herr Kittel sollte durch obige Aeusserung vorzüglich versichert werden, dass ihm sehr viele Orgelspieler für sein Werk grossen Dank schuldig sind. — Da dies Werk vorzüglich eine Schule für angehende und ungeübte Organisten seyn wird, so sey es vergonnt über das Innere etwas mehr zu sagen.

Was erstlich die Choräle betrifft, so sind sie den S. Bachischen in Rücksicht des Gebrauchs in Kirchen, wegen der populären Form, vorzuziehen; denn die Bachischen scheinen mehr zum Privatgebrauch und besondern Studio geeignet zu seyn. Die Basse sind meistentheils natürlich und ohne gekünstelte Harmonieen, wie es denn auch recht und billig ist, damit auch die Mitsingenden, welche nicht immer der Melodie folgen, einstimmen können. Nur z. B. in der Litaney ist der Verf. zu freygebig mit der Harmonie umgegangen. Jedoch da in den meisten Kirchen keine Orgelbegleitung dabey ist, und überdies die Gemeine in dieser Tonhöhe bey der Melodie bleiben kann, so mag es mehr für das Singechor seyn, wovon weiter unten mehr. — Der geübtere Organist muss sich freylich sehr zügeln, um nicht durch künstliche Wendungen den Gesang einer ganzen Gemeine zu beeinträchtigen; dafür hat er aber auch Gelegenheit genug, im Vorspiele seine Ideen los zu werden. Sind nur die Harmonieen bey einem Chorale richtig aufgefasst, dann kann er nach Befinden der Um-

stände cum grano salis und mit Hinsicht auf den Zweck seines Spielens verfahren. Der vorgeschriebene Choral muss aber durchaus einfach und also in den übrigen dazu gehörigen Stimmen leicht zu fassen seyn. Daher eine gegen die Melodie dissonirende Bassnote zum Anfange einer neuen Zeile der Strophe wol zu misbilligen seyn dürfte, z. B. Seite 54 $\frac{6}{4}$ mit $\frac{4}{4}$, oder S. 95 $\frac{6}{4}$ mit $\frac{4}{4}$; desgleichen chromatische Fortschreitungen, wie S. 184 f, es, d, des, c, oder S. 95. Unerwartete Wendungen, nicht nur in dem Basse, sondern auch in der zur Melodie gehörigen Harmonie sind immer noch zu viel angebracht. —

Da der Hr. Verf. durch die vierstimmig ausgesetzte Begleitung seine Choräle auch für Singechöre brauchbar machen wollte, so wäre es zu wünschen, dass ihm auch überall dieser Zweck vor Augen geblieben wäre. S. 5 müsste der Bassist eine Undecime von g bis D herabsteigen: wiewohl der ganze Choral von der gewöhnlichen Form abweicht, so wie auch S. 95, 57. — S. 31 müsste der Tenor beym Anfange der letzten Zeile eine None in die Höhe springen. Auch vermeiden gute Tonsetzer Quinten und Oktaven in der Fortschreitung vom Schluss einer Zeile zum Anfang der folgenden; dergleichen S. 49, 64, 68, 78, 80, 94, wo auch der Tenor nach fis in f anfangen muss. Freylich würden diese Choräle den Singechören willkommen seyn, wenn durchgängig darauf Rücksicht genommen worden wäre. In mehrern Stellen geht die Grundstimme zu tief, hier und da auch der Tenor; oder der Bass geht zu hoch, wo also auf eine 16fussige Stimme gerechnet ist, wie S. 160 beym $\frac{5}{3}$ Akkord. Ueber Querstände wollen wir nicht rechten. — Die Litaney scheint mehr für den Chorgesang bestimmt zu seyn. Ausser dem chromatischen Basse e, dis, d, cis, c, h. S. 110. ist auch der Gebrauch des $\frac{7}{5}$ Akkords befremdend. Die 6, welche doch bekanntlich die Hauptdissonanz ist, kommt ohne Vorbereitung vor und resolvirt auch nicht. Seite 111 ist das Metrum verfehlt, nemlich:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

durch deine Auferstehung —, und so in mehrern Stellen der Litaney. Der Fehler liegt freylich im Texte; allein da man dergleichen Stellen nicht in den Takt zwingen kann, wofern man nicht zwey Sylben mit Einem Takttheile abfertigen soll, so dürfen wenigstens die beyden kurzen Sylben nicht mehr als Eine Harmonie bekommen, denn sonst fällt die Härte auf. S. 119 sollte in der Stelle: vor dem Gifte der Spotter etc. auf Gifte kein doppelter Accent liegen; denn gleich vorher stehen die Worte: Behüt uns Herr Herr unser Gott. — (Kommen in der Melodie monotonische Stellen vor, so ist zwar eine reichliche Ausstattung von Harmonie nöthig, jedoch scheinen manche Zeilen für den Choralgesang überladen zu seyn). — Ueber die Behandlung der stillstehenden 7 wollen wir nicht rechten, so wenig wir über den $\frac{6}{4}$ Akkord auf guten Taktheilen. Nach Rec. Meynung ist erstere im Choral auf erwähnten Stellen zu hart und der letztere, wofern er nicht Vorhalt ist, zu matt.

Der Herr Verf. hat übrigens, welches sehr zu loben ist, die Bezifferung unter die Grundstimme gesetzt, damit sich der Anfänger im vierstimmigen Satze üben könne. Allein durchgehende Noten, die sich nicht harmonisch auf den Bass beziehen, zu beziffern, richtet Verwirrung an, gesetzt auch, dass sie zur Andeutung der Fortschreitung in den Mittelstimmen dienten. So kommt gleich im ersten Choral die Bezifferung $\frac{6}{4}$ vor, ohne den Bass eine Stufe abwärts gehen zu lassen, wie es doch bey dieser Bezeichnung der Harmonie der Fall seyn sollte. Sollte es blos für den Anfänger seyn, so war es nöthig, dass sich der Herr Verf. im Vorberichte darüber äusserte, und dann hätte es aber auch überall geschehen sollen, denn S. 25, 31 und an mehrern andern Stellen sind die durchgehenden

Noten nicht bezeichnet worden. Bezifferungen wie: $\frac{16}{5}$, $\frac{1}{4}\frac{3}{3}\frac{3}{16}\frac{}{9}$, $\frac{4}{3}\frac{-}{17}$, $\frac{4}{3}\frac{-}{2}$, u. s. w. sind nicht üblich, obgleich nicht geleugnet werden kann, dass die Bezeichnungslehre, besonders zum Gebrauch der zerstreuten Begleitung, nicht bestimmt genug und also mangelhaft sey. — S. 95 steht im dritten Takte vom Ende $\frac{3}{4}$ anstatt $\frac{9}{8}$. Die Wechselnoten S. 115, Syst. 10, sollten von Rechtswegen nicht beziffert werden, weil die dissonirenden Bestandtheile der Harmonie nicht regelmässig behandelt werden können. Doch genug davon! Wider den reinen strengen Satz sind die verdeckten Quinten der äussern Stimmen in der ersten Zeile des Chorals S. 14 und an mehrern Orten.

Jedem Chorale gehet ein Vorspiel voran, und so eine Sammlung von 155 Präludien muss in Wahrheit jedem Organisten, der theils noch nicht Stoff genug besitzt, theils seine Gedanken noch nicht schicklich verbinden kann, sehr angenehm und nützlich, und also äusserst willkommen seyn. Aber auch der Geübtere wird sie mit Wohlgefallen spielen, und nicht unbefriedigt bey Seite legen, weil er überall Gelegenheit finden wird, theils sich zu bereichern, theils neue Formen für seine eigenen Gedanken aufzufassen. Der verschliffene Orgelspieler wird daraus einsehen lernen, dass man die Orgel nicht wie ein Pianoforte, oder ein Choralvorspiel nicht als ein Divertimento ansehen dürfe, und doch ein gelehrter und geschmackvoller Spieler seyn könne. Kein einziges Vorspiel ist ganz ohne allen Gehalt, wie sichs denn auch von so einem Künstler, wie Hr. K. ist, erwarten lässt. Ueberall erblickt man seine Gedankenfülle, überall seine Fertigkeit im Gebrauch der Harmonie, überall viele Geschmeidigkeit und Gewandheit, seine Gedanken in eine bestimmte Form zu giessen, theils mit Wenigem räthlich hauszuhalten, theils mit Ueberfluss und Reiz zu bewirthen. In Rücksicht der Schwierigkeiten that der Hr. Verf. wohl daran, nicht zu viel Fertigkeit vorauszusetzen, weil das Werk dadurch allgemein brauchbarer wird, so wie auch ein grosser Vortheil ist, dass die Vorspiele nicht zu lang sind, wodurch viele der ältern und mehrere von neuern Orgelstücken ihre Brauchbarkeit verlohren haben. In Rücksicht des Styls sind sie theils in freyer, theils in gebundener Schreibart abgefasst. In der letztern sieht man den Veteran als in seinem Elemente recht leben und weben; denn wo nur irgend eine kontrapunktische Formel gedacht werden kann, sieht man sie gewiss angedeutet. Sehr viele sind fugirt, und überhaupt, wie der Hr. Verf. im Vorbericht sagt, einer weitern Ausführung, wegen des reichen Stoff darbietenden Hauptsatzes, fähig. Was übrigens den Ausdruck der Vorspiele betrifft, so ist ein grosser Theil den Chorälen angemessen, und nie ist er ganz verfehlt, obgleich hier und da zu matt, wie S. 49 vor dem Choral: Ein Lamm geht hin etc. Es ist aber auch theils schwer, zu einer Melodie, wonach man in manchen Gesangbüchern 30, 40 und mehrere Lieder von verschiedenem Inhalte singen muss, ein völlig congruentes Vorspiel zu setzen; theils verhindert es aber auch sehr oft die Kunst, oder vielmehr der beliebte gekünstelte, gebundene Styl. Nur vor Liedern, die, streng genommen, nicht lyrisch sind, möchten kontrapunktische Künsteleyen, welche der Empfindung Fesseln anlegen, mit Discretion und wenigerm Ausspinnen des Hauptgedankens, der Kürze wegen, anzuwenden seyn. In den übrigen Fällen müssen, nach Rec. Meynung, diese gelehrten und ernsten Mienen der Kunst nur Mittel seyn, um eine reizende Mannichfaltigkeit in den Ausdruck zu bringen; kurz, die studirten Gedanken dürfen nur Gewürz seyn. Zugegeben, dass an dem Orte, wo man in Begleitung des grössten Ernstes erscheinen muss, wo der Geist gleichsam in einer höhern Region, erhoben über alles Irrdische, denken und empfinden soll, auch der Geist der Tonkunst seine irrdische Hülle ablege: so ist doch

unleugbar, dass gerade hier seine ganze Kraft wirken und die Andachtsgefühle anflammen müsse. Ueberdies besteht doch immer der grösste Theil der christlichen Gemeinde aus Nichtkennern, welchen die ausstudirten Künsteleyen höchst langweilig und nichts weniger als herzrührend vorkommen müssen. Hat der Organist ein grosses, schönes Werk unter den Händen, dann macht das Instrument manches erleidlicher, was auf einem kleinen ohne Effekt bleibt, und blos als Augenmusik auf dem Papiere schön erscheint. Rec., der in den strengen väterlichen Gesetzen erzogen ist, und in seinen frühern Jahren mit ausschweifender Vorliebe in diesem Style gearbeitet hat, expectorirt sich hierüber nur gelegentlich, ohne dem verehrlichen Hrn. Verf. zu nahe treten zu wollen; denn die vorliegenden Präludien in gebundener Schreibart sind, bis auf einige Stellen, ohne Härte und allzugrosse Trockenheit bearbeitet, so dass sie mit Recht, wie überhaupt die ganze Sammlung, eine lehrreiche Schule für Organisten ausmachen. Uebrigens würde, nach Rec. Meynung, eine kurze Andeutung des Registergebrauchs, so wie bey den Vorspielen von Kaufmann und Knecht, vielen willkommen seyn. Eine etwas ausführlichere Anweisung und Behandlung des Pedals — als in dem Vorberichte steht, — könnte der Herr Verf. in seinem angehenden praktischen Organisten als Anhang zugeben.

Ouverture und Gesänge aus der Oper: Klara, Herzogin von Bretannien, von C. F. Bretzner, in Musik gesetzt von G. B. Bierey. Bey Breitkopf und Hartel in Leipzig. (Pr. 2 Thlr.)

Klavierauszüge aus grossen Opern sind schon oft mit Kupferstichen nach grossen historischen Tableaus verglichen worden — und der Vergleich ist in vieler Hinsicht passend. Wenn der Kupferstecher sein Original noch mehr verderben und zu etwas fast ganz Andern machen kann, als es ist — was in der Gewalt des Arrangirenden nicht so ganz steht: so bleiben diesem auch wieder weit weniger Mittel, dem Original glücklich nachzustreben, vornehmlich wenn der Opernkomponist in seiner Kunst Kolorist ist — und welcher unter den jetzigen ist das nicht vornehmlich? Darum wird der Rec. nie über eine Oper, als solche, aus dem Auszuge bestimmt urtheilen, auch wenn er sie im Auszuge vollständig vor sich liegen hätte — was bey gegenwärtiger nicht ist, da die (dem ihm mitgetheilten Texte nach) sehr ausgeführten und fast alle entscheidenden Theater-Scenen einschliessenden Finalen, und auch noch ein andres grosses Ensemble fehlen. Die Verlagshandlung hat daran ganz recht gethan; denn die fehlenden Stücke sind nicht nur für das Theater berechnet, sondern auch so vielstimmig und reich, dass man sie schwerlich mit vieler Wirkung beym Pianoforte geben könnte und mithin das Werk ohne hinlänglichen Ersatz sehr vertheuert worden wäre. Es sey deshalb dem Rec. verstattet, dies schätzbare Produkt nicht als Theaterstück, sondern ganz so anzusehen, wie es im Auszuge vor ihm und vor jedem liegt — als eine Sammlung ausgeführter Gesänge im Opernstyl beym Pianoforte; und es kann ihm dies um so eher verstattet werden, da von der Redaktion dieser Zeitung von dem Ganzen dieser Oper und von ihrer Wirkung vom Theater mit unverkennbarer Einsicht, Gründlichkeit und Strenge geurtheilt worden ist, als das Stück zum erstenmal in Leipzig auf die Bühne gebracht worden war. Es versteht sich übrigens von selbst, dass Manches, was hier, in der angegebenen Hinsicht, nicht gelobt werden darf, bey voller Musik und vom Theater sehr gute Wirkung machen kann — worüber dem Rec. kein Urtheil zustehet.

An der Ouverture und ausgeführten Introduktion siehet man leicht, dass ausserordent-

und, ohngeachtet sie durch die, wie es scheint, sehr reiche Instrumentirung noch viel gewinnen mag, doch auch am Pianoforte (mit dem Sinn und mit der Innigkeit vorgetragen, die darin liegen,) von so schöner Wirkung, dass Rec. und seine Freunde immer wieder zu ihr zurückkehren. Sie ist neu erfunden, tief gefühlt, und sehr schön und kunstreich ausgeführt, letzteres sowohl in eigentlich-musikalischer, als auch in rhetorischer Hinsicht. Auch ist der Text recht gut. Was in dem zarten Moderato, S. 38, im Auszuge etwas zerstückelt hat erscheinen müssen, lässt sich doch noch gut ausführen und zusammenhalten, und darum wird man dem Arrangirenden Beyfall geben, dass er nichts hat aufopfern wollen; S. 39, erste und zweyte Zeile, muss sich dies aber nicht haben thun lassen. Man hat die durchgehende Figur beybehalten wollen, und darum anderes aufopfern müssen, wodurch einige Leere entstanden ist. Wo nun aber, bald darauf, das Moderato wiederkehrt, kommt auch die schöne Fülle und Wärme wieder, und bleibt herrschend bis zu Ende. Dieser ganze Satz zeigt offenbar, dass Hr. B. etwas wahrhaft Freye, Selbstständige und ganz Eigene geben könne, wenn er — sich selbst folgen, auf eigenen Füssen stehen, und sich nicht, mit Verleugnung seiner Individualität, wahrscheinlich aus zu weit gehender Bescheidenheit, an Andere anschliessen will. Möchte er doch dies in Zukunft immer thun, und jenes denen überlassen, die nicht selbst feststehen können! — S. 41 folgt wieder eine Scene mit einer gewaltigen Bravourarie für die Klara, die sehr glanzende Parthieen, einige neue Wendungen, (vergl. z. B. S. 45, System 2 und folgg. die Singstimme,) und alles das hat, wonach jetzt die ersten Sängerinnen und Parterre geizen. Von einer tüchtigen Sängerin vorgetragen macht sie auch beym Pianoforte eine gute Wirkung. Die Aria buffa S. 48 ist nicht übel und wirklich possierlich, erinnert aber zu sehr an Paisiello.

Der dritte Akt ist hier nur kurz und enthält eine muntere, hübsche Polonaise, eine sehr gut ausgeführte Tenorarie, (welcher man aber ebenfalls mehr Eigenes in den Ideen wünschen darf — ein Wunsch, der auch durch die bravste Ausführung nicht ganz beseitigt werden kann,) einen kurzen Marsch, einen Chor, wo das Orchester jenes oben angeführte Andante der Ouverture spielt und die Singstimmen marschmässig und ganz abweichend einfallen, (was sich so seltsam ausnimmt, aber durch die Situation veranlasst wird, und auf dem Theater sich sehr gut ausnehmen mag,) welches Andante dann in ein rasches Allegro übergehet.

Rec. sahe schon vor einigen Jahren, als Herrn Bierey's Blumenmädchen erschien, in ihm einen reifenden Opernkomponisten; er freuet sich hier zu bemerken, dass er seitdem manche Schritte vorwärts gethan habe, und dass ihm nun vielleicht nur Gelegenheit, seine Arbeiten auf grossen Theatern selbst zu sehen, gegeben werden dürfe, um manche sehr bemerkliche Lücke im Fache der jetzigen, deutschen Theaterkompositionen mit ausfüllen zu helfen.

Die Oper ist schön, aber nicht fehlerfrey gedruckt. Den Raum zu schonen und da die Fehler von der Art sind, dass sie der Aufmerksame sogleich verbessern kann, mögen sie unangezeigt bleiben.

Caprice et Rondeau pour le Pianoforte comp. et ded. à Mlle de Hohenadl par Antoine Eberl. Oeuv. 21. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Nach der Ansicht des Rec. soll die Caprice in der Musik das seyn, was in der Malerey die Arabeske seyn soll, und in den Werken der ältern Italiener auch wirklich ist. Ist diese Ansicht richtig, so fehlt es bey weitem den meisten neuesten Musikstücken dieser Gat-

tung — so fehlt es auch dem angezeigten, an dem eigentlichen Geist und phantastischen Sinn, der sie beleben sollte, und sie haben nur, (wie auch die meisten neuen Arabesken der Maler,) die äussere Form, die durch jenen Geist erst nothwendig gemacht werden müsste. So wie nun die Arabeske bey jenem Mangel zwar aufhört ein eigentliches Kunstwerk zu seyn, aber gleichwohl ein sehr angenehmes, anziehendes Produkt bleiben kann; so hört auch, in jenem Falle, die musikalische Caprice auf eigentliches Kunstwerk zu seyn, kann aber dennoch ein sehr interessantes, schatzbares Uebungs- oder Unterhaltungsstuck bleiben. Und dafür erkennet Rec. Hrn. Eberl's Komposition allerdings — nämlich für ein interessantes, schazbares Unterhaltungsstuck. Die fragmentarischen Sätze, aus welchen es bestehet, sind an sich, recht hubsch, einige sind vorzüglich gut geschrieben, alle aber gewinnen noch dadurch, dass sie, in guten Wechsel gesetzt, sich angenehm formiren, ohngeachtet, wie gesagt, der verborgnere, feste Faden fehlt, der durch das Ganze laufen, und, wenn auch nicht vom flüchtigern Beschauer, doch vom erfahrnen Kunstfreunde erkannt werden sollte. Dass die Rückkehr zu dem Grave des Anfangs hier nicht in Betracht komme, verstehet sich von selbst.

Das Rondeau hingegen ist ohnstreitig ein sehr braves Passagenstuck — dies Wort in seinem besten Sinn genommen, wie es vor einiger Zeit der Rec. bey anderer Gelegenheit in diesen Blättern zu bestimmen versucht hat. Auch schliesst sich dieser Satz sehr gut an den ersten, und macht, rasch, präcis, und auch mit der gehörigen Zierlichkeit vorgetragen, eine sehr angenehme Wirkung. In Absicht auf Korrektheit ist Hr. E. aber noch immer nicht sorgsam genug. Rec. ist gewiss frey von kleinlicher Quinten- und Oktavenjägerey und daher wird er auch über Stellen, wo solche Uebereilungen nicht hervorstechen und das Ohr beleidigen, sondern mühelend aufgesucht seyn wollen, nirgends ein Wort verlieren — obschon es immer besser bleibt, wenn auch sie nicht da wären — (gerade so wie die falschen Reime, die mehr gegen das Auge, als gegen das Ohr sind): dagegen würde er Komponisten, die sich über den Tross erheben wollen, wie Hr. E., dessen lebhaftes, anhaltendes Streben nach dem Bessern nicht zu verkennen ist — diesen würde Rec. Stellen, wie S. 7, Syst. 4, Takt 2-3, in den äussersten Stimmen; ja auch, wie S. 4, Syst. 3, Takt 5-6 des Allegretto, nie entschuldigen, obschon allenfalls die Grammatik ihnen ein Hinterthurchen öffnen könnte.

Ein Vorzug dieser, so wie andrer neuer Eberl'scher Kompositionen ist, dass man überall den guten Klavierspieler darin bemerkt, dass sich die Sachen alle auf dem Instrumente hübsch ausnehmen, dass dieses selbst sein Gutes in das helleste Licht stellen muss, (w[illegible] auch die erläuterten Zeichen sehr dienlich sind,) und dass endlich die Stücke, so schwierig sie zum Theil scheinen, doch dem wohlerzogenen Klavierspieler gar nicht zu schwer werden.

Noch einige Fragen an den Geschmack des Hrn. E.: Findet er der ausgeschriebenen Fermaten nicht wirklich allzu viele? findet er in dem, wie sie ausgeführt und niedergeschrieben sind, ohngeachtet des Scheins von Mannichfaltigkeit, nicht Monotonie? und endlich: findet er es wirklich gut, das Ueberschlagen der Hände so sehr oft anzubringen?

Das Aeussere des Werkchens ist sehr gut.

Nachrichten.

Berlin, d. 21sten Aug. Mad. Dümouchel, Gattin des ersten Tenoristen auf dem Brüsseler Theater, und Dem. Beck, Zögling des Conser-

vatoire in Paris, gaben ein Konzert, das, ungeachtet der ungünstigen Jahreszeit, stark besucht wurde. Wer wollte es aber auch verabsäumen, wo den Musen durch Grazien geopfert wird? Mad. Dümouchel trug Mancherley auf der hier nur wenig gekannten Pedalharfe, und Dem. Beck auf dem Fortepiano, mit ungemeiner Fertigkeit, Präcision und Eleganz vor. Auch sang Hr. Dümouchel einige Arien mit vielem Beyfall. Näher ins Detail brauche ich nicht zu gehen, da ich wiederholen müsste, was Ihr Korrespondent aus Frankfurt über diese sehr schätzbaren Virtuosen früher in Ihren Blättern gesagt hat.

Von unserm Weber haben wir wieder einige neue Kompositionen gehört. Sie waren zur Iphigenie in Aulis, einem Trauerspiel von Levezow, das zum Geburtsfest des Königs zuerst aufgeführt wurde, geschrieben. Besonders gefiel im fünften Akt die herzerhebende Musik beym feyerlichen Opferzug durch Dianens Hayn in den Tempel, und der Gesang der Priester und Krieger. Wahrscheinlich ist es Ihren Lesern schon aus andern Zeitungen bekannt, dass unser König Herrn Weber, ausdrücklich „wegen seiner Talente, seines Fleisses und seines sittlichen Verhaltens," das Prädikat eines königlichen Kapellmeisters ertheilt hat.

Anekdote.

Einige Tage nach den ersten Vorstellungen der Oper Ermelinde — die Musik von Philidor, das (schlechte) Gedicht von Poinsinet — erfuhr dieser Dichter eine seltsame Beschämung. Der blinde Marquis von Senneterre, ein Freund der Musik, dessen Urtheil damals viel Gewicht hatte, sagt im Theater seinem Führer: "Wenn der Herr kömmt, der die Oper geschrieben hat*), so bring' mich zu ihm; ich will ihm mein Kompliment machen. Bald darauf kömmt Poinsinet; der nicht musikalische Führer hatte jenen Ausdruck von diesem verstehen müssen, und bringt den Marquis zu ihm. Der Marquis umarmt ihn und sagt, aus Gefälligkeit, so laut als möglich: Ich danke Ihnen, mein Herr, für das Vergnügen, das Sie mir gemacht haben. Ihre Oper ist schön — sehr schön! wenn Sie nur die tr ffliche Musik nicht an eine so ärmliche Reimerey hätten verschwenden müssen . . . Freylich brachen alle Umstehende in ein lautes Gelächter aus! —

Kurze Anzeige.

1) *Air: Vanni amore nel tuo regno etc. Musique de V. Righini, varie pour le Pianoforte par Kirmair.* (Pr. 4 Gr.)

2) *Air: Treibt der Champagner das Blut etc. de l'Opera: Don Giovanni, varie pour le Pianoforte par Kirmair.* Hambourg chez Bohme. (Pr. 4 Gr.)

Für Dilettanten recht gut. Die erste Nummer scheint mehr con amore geschrieben zu seyn, als die letztere, deren Behandlung etwas dürftiger ausgefallen ist.

*) Auteur; im Französischen unter den Kunstverständigen noch gangbarerer Ausdruck, als obiger deutsche, von dem Komponisten.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *N*: *XX.* 1804.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

In einigen Wochen erscheint bey uns eine vollständige und wohlfeile Ausgabe von der:

Singeschule des Conservatoriums der Musik in Paris,

enthaltend:

Die Grundsätze der Singekunst nebst Stimmübungen, Solfeggien aus den besten ältern und neuern Werken, und Arien in allen Taktarten und Charakteren.

Der deutschen Uebersetzung wird der französische Originaltext beygedruckt.

Bereits erschienen sind folgende Werke:

Clementi, M., Oeuvres complettes p. le Pianof. Cah. V. cont. 17 Sonates p. le Pianof. Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpreis 3 Thlr.

Der 6te Heft ist unter der Presse.

Durand, A., 3 Duos p. 2 Viol. conc. Op. 2. Liv. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Dussek, J. L., 6 Gesänge (ital. u. deutsch) mit Begl. des Pianof. 1 Thlr.

Gustave Biron, Duc de Courlande, Quatuor p. le Pianof. avec acc. de Violon, Alto et Vlle. 2 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J., Alt-schottische Balladen und Lieder, mit Klavierbegleitung. 2. Heft. 12 Gr.

— — Oeuvres compl. p. le Pianof. Cah. X. cont. 8 Sonates p. le Pianof., (5 Sonates av. acc. de Violon et Vlle, et 3 Sonates av. acc. de Violon.) Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Messe No. 4. Partitur. Prän. Pr. 2 Thlr. Ladenpr. 4 Thlr.

Klaus, J., Polonoises à 3 et 4 Voix. 6 Gr.

Mozart, W. A., Oeuvres compl. p. le Pianof. Cah. XVI. cont. 6 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon, et 16 Canons. Prän. Pr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

— — Piece d'Harmonie p. 2 Clarin. in B, 2 Bassons et 2 Cors. Liv. III. No. 6. 1 Thlr.

— — Opernge sänge, welche zu seinen bekannten Opern nicht gehören, im Klavierausz. von C. Schuls. Erster Heft. No. 1 — 6. 2 Thlr.

Diese Operngesänge werden auch einzeln verkauft. Sie enthalten:

No. 1. Arie: Mia speranza, (Ach sie stirbt.) 8 Gr

No. 2. Arie: Bella mia fiamma. (Theurestes Mädchen ich scheide.) 8 Gr.

No. 3. Terzetto: Mandina amabile. (Willst du mein Liebchen.) 8 Gr.

No. 4. Scene: Ah lo providi! (Ach meine Ahndung!) 12 Gr.

No. 5. Scene: Ah questo seno! (In meine Arme!) 8 Gr.

No. 6. Quartett: Dite almeno. (Sagt was hab ich.) 12 Gr.

Neumann, J. A., Skalen mit untergelegtem Bass zur Uebung der Stimme für angehende und geübtere Sänger. 8 Gr.

Reicha, Ant., gr. Quatuor p. 2 Violons, A. et Vlle. Op. 52. 18 Gr.

— — Gr. Duo p. 2 Violons. Op. 53. 16 Gr.

— — Sonate p. le Pianof. av. acc. d'une Flûte obligée. Op. 54. 16 Gr.

— — 2 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Violon. Op. 55. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Grand Quatuor p. 2 Violons, A. et Vlle. Op. 58. 18 Gr.

Riem, W. F., Sonate pour le Pianoforte. Op. 4. 12 Gr.

Riem, W. F., Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. Op. 5. 16 Gr.

— — 12 Ecossoises p. le Pianof. 8 Gr.

Rode, P., Variations p. le Pianof. 8 Gr.

Schreiber, C., 16 Lieder mit Begl. des Pianof. 1 Thlr.

Schubert, J. F., Neue Singe-Schule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singekunst, mit hinlänglichen Uebungsstücken. 2 Thlr. 16 Gr.

Schweigler, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 1. 16 Gr.

Wölfl, J., Sonate à 4 mains. Op. 17. 1 Thlr.

— — 3 Sonates progressives p. le Pianof. av. acc. de Violon. Op. 24. 1 Thlr.

— — Romance de l'opéra: Une Folie, p. Mehul, variée p. le Pianof. 8 Gr.

— — Ariette, No. 3. aus d. Oper: l'amour romanesque (Die romanhafte Liebe) Le cheval m'a rompu les os (Gaus zerschlagen war ich.) Klav. Ausz. 8 Gr.

— — — No. 7. ebendaraus. Au sein d'un bonheur. (Es flossen Julieus Tage.) 8 Gr.

— — — No. 8. ebendaraus: Eh refuse t'on sa fille. (Wer sah gern die Tochter leiden.) 5 Gr.

— — — No. 9. ebendaraus. Lucile est séduisante. (Lucile ist schön.) 6 Gr.

Zumsteeg, Die Frühlingsfeyer: Ode von Klopstock, zur Deklamation, mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

— — detto Klavierauszug. 12 Gr.

— — Kantate: Ein Hauch ist unser Leben. Partitur. No. 5. 18 Gr.

— — Gesänge mit Begleitung der Guitarre, arr. von A. Harder.

Auch sind izt wieder

J. S. Bachs, Vierstimmige Choralgesänge 4 Theile, welches Werk sonst 5 Thlr. 8 Gr. kostete und seit langer Zeit fehlte, bey uns komplet zu haben für 1 Thlr. 8 Gr.

Musikalische Anzeige.

Zum Unterricht und zur Uebung für kleine Anfänger im Fortepiano und Klavier kündige ich

Sechs kurze und leichte Parthieen mit darüber gesetzter Fingersetzung und einer Ausführung der Manieren zum richtigen Vortrag, nach Bachischen Grundsätzen, auf Pränumeration zu 8 Gr. Sächsisch Geld an, welche kommende Michaelis erscheinen werden. Man kann bis dahin bey mir pränumeriren. Freunde, welche gefälligst Pränumeranten sammlen, erhalten das 12te Exemplar, verbunden mit dem innigsten Dank. Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey.

Hohenstein, in Chursachsen, im Schönburgischen, am 10. August, 1804.

Christian Gotthilf Tag,
Kantor und Musikdirektor.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Zapf, J. N., Die Galoppade mit 9 Variationen für 2 Violinen. 8 Gr.

— — Gr. Sonate pathetique p. le Pianof. 16 Gr.

— — Skizzen für das Pianoforte mit Begl. einer Viol. od. Flöte. 2r Thl. 1 Thlr 20 Gr.

Wanhal, J., Kurze und leichte Klavierstücke mit Viol. Litt. A. 12 Gr.

Pfeiffer, Fr., 9 Variations p. le Pianof. sur une pièce de l'Op. der Pächter Robert. 10 Gr.

Wiesner, N., 6 Variat. per il Clavic. sopra una Canzon. ungarica. 8 Gr.

Posch, 8 Variationen über die Romanze aus d. Oper die beyden Pächter, (une Folie) f. d. Pianof. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. Nº. 49. 1804.

Doktor F. A. Weber in Heilbronn über den Einfluss des Singens auf die Gesundheit.

Die mir übertragene Aufsicht über eine neuerrichtete öffentliche Singeanstalt in meiner Vaterstadt, giebt mir Gelegenheit, das Singen, oder den physiologischen Actus des Gesangs, zu einem Gegenstande mannichfaltiger Beobachtungen zu machen, und aus diesen Resultate zu ziehen, die für Lehrer im Singen und für Liebhaber des Gesangs nutzbar genug sind, um eine öffentliche Bekanntmachung zu verdienen.

Dass der Gesang so gut wie das Sprechen Einfluss auf die Gesundheit habe, wird niemand bezweifeln, noch bestreiten. Nur über die Art des Einflusses sind im allgemeinen die Meynungen getheilt, und werden es wahrscheinlich bleiben, wenn auch schon die gegenwärtige, rhapsodisch niedergeschriebene Abhandlung sich bestreben wird, ihn näher zu bestimmen.

Um diesen Zweck einer nähern Bestimmung desselben zu erreichen, ist nöthig, Achtung zu geben, auf das, was während des Actus des Singens mit dem Athemholen und mit den Werkzeugen desselben, so wie mit den Werkzeugen der Stimme, vorgeht. Man wird, ohne seine Aufmerksamkeit sehr anzustrengen, gewahr, dass die Respiration dadurch gewissen Modificationen unterworfen wird, die sich beym Actus des blossen Sprechens nicht eben so finden. Das Einathmen und Ausathmen wird gewissen, gleichsam kunstmässigen Vorschriften untergeben, die es beym Sprechen und lauten Lesen nicht gleicher Weise zu befolgen hat. Das Tempo, der Notenwerth, der auf die Noten im Singvortrage zu legende Ausdruck, die Accentuation, die in der individuellen Beschaffenheit der Singorgane liegenden Hindernisse der Intonation, die der Singende mehr zu überwinden suchen, wie auch die gegentheilig in erwähnter Beschaffenheit der Singorgane gegründeten Erleichterungsmittel des Singens, die der Singende durch Beobachtungen über sich selbst muss kennen und beym Singen benutzen lernen, nicht minder die mehrere oder mindere Anpasslichkeit der Singstücke für seine Stimme sind es, welche diese Vorschriften für das Einathmen und Ausathmen beym Absingen eines jeden Singstückes ertheilen und besonders bestimmen. Meistentheils, wo nicht immer, muss beym Singen im Ganzen genommen der Akt des Einathmens schnell, und auf gewisse Weise verstohlen vor sich gehen, hingegen der Akt des Ausathmens langsam, mit möglichster Zurückhaltung eines Theils von eingeathmetem Luftvorrathe und selten auf eine hörbare Weise veranstaltet werden.

Die Erleichterung, die dem Sprechenden und laut Lesenden die Interpunktionen im Einathmen und Ausathmen gewähren, hat der Singende nicht. Zwar hat die musikalische Periode ihre Einschnitte, Absätze und Interpunktionen auch, die entweder durch Pausen,

oder durch Noten angedeutet werden, bey denen sich nicht eben den Regeln im Singen Athem holen lässt, wie bey der Behandlung eines Blasinstruments; allein diese Einschnitte, Absätze und Interpunktionen sind von denen, in einer laut gesprochenen Periode dadurch verschieden, dass ihnen ein genau bestimmtes und nicht zu überschreitendes Zeitmaas ihre Länge oder Kürze anweiset, welches bey denen der letztern nicht eben so beschaffen ist. Der Redende kann dabey manches seiner eigenen Willkühr und Bequemlichkeit anheimstellen, der Singende aber nicht. Die Lunge eines Singenden muss also gewisse Gewohnheiten durch Unterricht und Uebung im Singen nach und nach anzunehmen suchen, die vom Redner und Deklamator nicht in gleicher Weise gefordert werden. Sie muss sich Ausdehnungen und Zusammenziehungen gefallen lassen, die weit mühsamer sind, als die, welchen sich die Lunge der letztern unterwerfen muss, und deren Mühsames nur durch anhaltende Uebung und zu hohem Grade gelangte Vervollkommnung vor den Ohren der Zuhörer verborgen werden kann. Der jetzt so berühmte Sänger Elmenreich, den ich mehrmals zu hören und zu beobachten Gelegenheit hatte, ist ein sehr illustrirendes Beyspiel hiervon. Andre würden vielleicht eine Mara und eine Billington als Beyspiel anführen; ich kann aber dies nicht, weil ich keine von beyden gehört habe.

Die Stimmwerkzeuge sind während des Singens im Zustande von einer bald mehrern bald mindern Anstrengung. Ihre Erweiterungen und Verengerungen, ihre schwingende Bewegung, ihre Ruhe — dies alles ist, so wie die Inspiration und Exspiration, gewissen durch musikalische Zeichen, durch die Höhe und Tiefe der Töne, durch den Notenwerth und andre obengenannte Dinge ausgedrückten und gegebenen Gesetzen unterworfen. Die Monotonie, die sich der Sprechende bald mehr bald minder, ja zuweilen einen bedeutenden Zeitraum hindurch gestatten kann, ist dem Singenden selten oder gar nicht erlaubt.

Hierin liegt der Grund, warum jemand ein ziemlich guter Redner oder Deklamator seyn kann, ohne deswegen auch nothwendig ein guter Sänger zu seyn. Selten, sehr selten, ist das System der Organe des Athmens und Singens und Sprechens so vorzüglich in seiner Struktur, dass darin eine rednerische und eine musikalische Stimme zugleich anzutreffen wäre. Eine musikalische Stimme fordert einen Grad von Geschmeidigkeit, und in den Singorganen muss eine Biegsamkeit und Fertigkeit, allerley Veränderungen mit sich vorgehen zu lassen, wie auch ein Maas von Kraft zur Ausdauer der Eindrücke, welche der Actus des Singens auf die dazu erforderlichen lebenden Werkzeuge macht, vorhanden seyn, dessen der Redner und Deklamator zum grossten Theil entrathen können.

Meine Abhandlung von der musikalischen Singstimme, die ich hier als bekannt voraussetze, da sie in diesen Blättern abgedruckt worden, überhebt mich der Mühe, manches noch hieher gehörige zu detailliren.

Die Frage ist nun: Was für Einfluss hat der Actus des Singens auf die Gesundheit, und unter welchen Umständen ist ein guter zu hoffen, oder ein schlimmer zu fürchten?

Die Stimmprüfung giebt eine meistens deutliche Antwort auf diese Frage. Durch sie entdeckt sich Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, Reinheit, Falschheit, Kürze oder Länge im Aushalten, mit einem Worte, alles, was den individuellen Zustand einer Stimme des geprüften Subjekts näher bezeichnet. Allein es bedarf auch manchmal der Prüfung der Stimme nicht, um ihren Einfluss auf die Gesundheit muthmaslich zu bestimmen. Schon aus der Betrachtung des Körperbaues überhaupt lässt sich viel abnehmen, was einen guten oder schlimmen Einfluss des Singens auf

die Gesundheit bewirken kann. Ein langer Hals, ein enges Brustgebäude, eine schon im Reden wenig sonore Stimme, eine kurze, schwache und frequente Respiration beym Sprechen und Lesen, eine bey jedem lange fortdauernden Gebrauch der Stimme leicht eintretende Heiserkeit, lässt, auch bey einer übrigens nicht fehlerhaften Bildung der Stimmwerkzeuge, für die gehörige Ausbildung einer Singstimme wenig Gutes hoffen, und wird diese Ausbildung dessen ohngeachtet erzwungen, so kann sie zwar zuweilen einen ziemlichen Grad erreichen, ohne gleich nachtheilig auf die Gesundheit zu wirken, aber dennoch bleibt diese nachtheilige Wirkung in die Länge nicht aus. Sey eine aus einem also gebaueten Körper hervorgehende Singstimme noch so rein, angenehm und leicht ansprechend, so wird sie nie in vorzüglicherm Grade zum kunstmässigen Gesang sich vervollkommnen, ohne dass die Gesundheit des Singenden dadurch aufs Spiel gesetzt und eine Anlage zur Lungensucht entwickelt wird. Singstücke, die sich ihrer Natur nach mehr dem simpeln Volksgesang, als dem Kunstmässigen, nähern, sind alles, was ihr ohne Schaden der Gesundheit zugemuthet werden darf. Grosse Anstrengungen, dergleichen die Kunst in Choren, Finalen und Bravourarien, und in viel aushaltenden Noten gesetzten Melodieen vom Singenden fordert, sind die Sache solch einer Stimme nicht.

Im Gegentheil, ein nicht zu langer, noch zu kurzer, noch zu enger Hals, ein breites, gehörig gewölbtes, nicht plattes Brustgebäude, ein nicht zu kleiner Mund, eine freye, langsame, nicht allzufrequente Respiration verräth bereits ohne Stimmprüfung Anlage zu einem hohen Grade von Ausbildung für den kunstmässigen Gesang. Gemeiniglich finden sich bey einem so gebaueten Körper starke, zur Ausdauer kunstmässiger Anstrengungen fähige Stimmorgane, die grosser Erweiterungen fähig sind, um die tiefen Töne leicht und voll ansprechen zu lassen, nicht minder sich zur Erreichung der hohen Töne der Tonleiter leicht zu vereugern.

Bey solchen Subjekten ist die sogenannte Kopfstimme mit der Brusttimme in einem gehörigen Verhältnis, ein Gefühl von Leichtigkeit in der Intonation macht sie fähig, viel und lange zu singen, ohne sich zu ermüden, und ihre Gesundheit hat nicht, wenigstens nicht merklich, dabey zu leiden.

Diese mit einer gewöhnlichen Gesundheit vereinbarte Singfähigkeit enthält aber doch keinen Freybrief für Diätfehler, wodurch die Singstimme verdorben werden kann, und deren die schon genannte Abhandlung von der Singstimme bereits gedacht hat.

Aus dem bisher gesagten erhellet ziemlich, unter welchen Umständen das Singen die Gesundheit nicht stört, wie auch, unter welchen bey einer zweckwidrigen Uebung desselben Nachtheile für die Gesundheit entspringen können. Es werde nun noch erwähnt, unter was für Bedingnissen das Singen sogar ein Beförderungsmittel der Gesundheit werden kann.

Unter Aerzten ist es eine ausgemachte Sache, dass ungeübte Kräfte des Körpers so gut nachtheilige Wirkungen äussern können im Physischen, als ungeübte Geisteskräfte im Intellektuellen und Moralischen. Es ist also den Grundsätzen der Hygiea zuwider, da, wo Fähigkeit zum musikalischen Gesange und Kraft zum Ausdauern der dahin sich beziehenden Kunstübungen ist, eine Stimme an ihrer Ausbildung zu hindern, oder, wenn nicht aus anderweitiger Kränklichkeit herfliessende Gründe dazu rathen, sie gänzlich zu unterlassen.

Die Stimmwerkzeuge fallen unter jenen Umständen in eine Art von atonischer Unfähigkeit, und werden am Ende auch zum Actus des Redens ungeschickter, als wenn das Ge-

gentheil statt findet. Wo sich also diese Art atonischer Unfähigkeit oder Trägheit findet, dient das Singen, und mit Klugheit unternommene kunstmässige Uebung darin, zu Hebung dieses Zustandes. Die Stimme wird auch zum Sprechen und Deklamiren dadurch gebessert, die Lunge gewöhnt sich an eine minder träge Inspiration und Exspiration, die Intonation im Reden verliert viel von der ihr unter obigen Umständen eigenen Eintönigkeit, Schwäche und öftern unfreywilligen Stockung; mit einem Worte, das Gefühl von Misbehagen im Brustgebäude und in den Stimmwerkzeugen mindert sich und verschwindet nach und nach bey zweckmässig fortgesetzten Singübungen.

Die alten Griechen mochten schon eine ähnliche Bemerkung gemacht, und sich daraus von der Nützlichkeit kunstmässiger Singübungen bey fähigen Subjekten überzeugt haben. Denn Singübungen waren ihnen ein wesentlicher Theil des öffentlichen Unterrichts und der liberalen Erziehung.

In sofern die den Werkzeugen des Athemholens benachbarten Verdauungsorgane durch Singen in eine gedeihliche Thätigkeit gesetzt werden, ist Singen bey Gastmalen eine Sitte, die wieder aus dem Alterthum sollte hervorgerufen werden. Die schon erwähnten alten Griechen begnügten sich nicht, wie die, lange Zeit aus falschem Ehrenpunkte gegen schöne Künste, und sonderlich gegen Musik, eingenommenen alten Römer, ihre Symposien mit Anhörung von Gesang und Musik zu verschönern, sondern sangen selbst ihre Skolien, ihre Oden, und andre Gedichte aus der lyrischen Gattung bey solchen, einzeln, oder auch in Chören ab.

Kaum bedarf es der Bemerkung, dass unter obigen Voraussetzungen Singen nicht mit Schreyen verwechselt werden müsse. Der Mechanismus des einen und andern ist sich zwar höchst ähnlich, aber die Anstrengung der Organe der Stimme und des Athmens sehr verschieden, und so, dass, was von einem gilt, vom andern nicht ebenmässig gelten kann. Eine stentorische Kehle und Lunge, dergleichen zu einem Vorsänger in einer Synagoge fast allenthalben ein wesentliches Requisit zu seyn pflegt, ist immer als Ausnahme von der Regel, nie als Regel selbst zu betrachten.

Wie übrigens freywillige Neigung zum Singen, die hie und da nicht allein einzelne Menschen, sondern ganze Familien und Abtheilungen einer Volksherrschaft charakterisirt, auf eine muntere und überhaupt gute Gemüthsdisposition mit Wahrscheinlichkeit zu schliessen erlaubt: so kann, wie die Erfahrung lehrt, das Singen zur Hervorbringung und Erhaltung einer solchen Disposition benutzt werden. Da ich diesen Gedanken in meiner — im schwäbisch- rhoinisch- helvetischen Journale abgedruckten — Abhandlung von Volksliedern und ihrer Veredlung etwas weiter ausgeführt habe, begnüge ich mich hier, theils mich darauf zu berufen, theils nur folgendes in Kürze noch beyzufügen. Es ist wahre Pedanterey in der Sittenlehre und Erziehung, wenn dieser Hang zum Singen als eine Verfehlung gegen das Decorum bey Kindern angesehen und hofmeisterisch bey jedem Anlasse unterdrückt wird. Von selbst versteht sich, dass er dessen ohngeachtet sich nicht zur Unzeit und nicht auf eine Art äussern muss, wodurch andre in ihren intellektuellen Verrichtungen gestört werden; und dass man trachten muss, gedachtem Hange so viel wie möglich eine veredelte und sittliche Richtung zu geben.

In der Natur der Sache liegt ein Unterschied zwischen Singen als melodischer Kunstübung, oder Singen zum blossen Vergnügen seiner selbst und andrer Zuhörer. Das erstere setzt Anstrengungen zur Erwerbung einer Fertigkeit voraus, die man noch nicht besitzt; das letztere besteht in der Anwendung einer

bereits erworbenen Fertigkeit, bey der von dem Anstrengenden das meiste wegfallt, weil die vorhandene Fertigkeit die Anwendung der dazu erforderlichen Kräfte und Fähigkeit zu einer Gewohnheitssache macht.

Hieraus folgt für Lehrer und Schüler im Singen eine Vorsichtsregel, die nicht ohne Schaden für die Gesundheit übertreten werden kann. Nämlich die: schwere Kunstübungen nicht zu lang und ohne Intermissionen vorzunehmen, sondern sie, bey bemerkter Ermattung der Stimme und ihrer Werkzeuge, mit leichtern abwechseln zu lassen. Fortgesetzte Uebung macht zwar gemeiniglich das Schwere um etwas leichter, allein es geht damit nicht so schnell, als mancher glaubt. Beym Studiren eines Singstücks der schwerern Art darf also nicht zu viel auf einmal unternommen werden, sondern man muss langsam vorschreiten. Auch bey einer schon zu einem hohen Grade von Ausbildung gelangten Singstimme ist man nicht in allen und jeden Fällen hiervon dispensirt, und jedes Individuum muss sich in diesem Betreff nach und nach selbst prüfen und beurtheilen lernen.

Wie unerträglich viel Singen und viel Sprechen auf oder nach einander der Lunge und den Stimmwerkzeugen ist, wird weit weniger beachtet, als es verdient. Heiserkeit ist eine gewöhnliche Folge davon, und wenn sie schon nicht in allen Fällen für eine wirkliche Krankheit zu nehmen ist, so kann ihr doch das Prädikat einer Anlage zu Brustkrankheiten nicht abgesprochen werden. Soll demnach das Singen in seiner Anwendung als ein Beförderungsmittel der Gesundheit sich gebrauchen lassen, so muss es von Uebungen im Deklamiren getrennt, und jedem sein eigen Theil von Zeit angewiesen werden, zwischen welchen sich eine lange, zur Erholung dienende Pause befinden muss.

Das weibliche Geschlecht lässt sich öfters hierin durch den angebornen Trieb zum Sprechen misleiten, und thut sich durch Vernachlassigung dieser Vorsicht Schaden.

Noch ist zum Beschluss eines Missbrauches zu gedenken, der sich in die Musik, und zwar erstlich auf dem Theater, und von da in die Konzertsale und hier und da in die Kirchen sogar eingeschlichen hat, und nicht allein dem Gesang als einer Aeusserung von Kunstfertigkeit, sondern auch als einem Beförderungsmittel der Gesundheit äusserst nachtheilig ist. Ich meyne damit die allzusehr aufwarts schwebende Temperatur im Stimmen der zum Singunterricht oder auch zur Begleitung des Gesanges dienenden Instrumente. Die Alten waren hierin verstandiger, als die Neuern, und begnügten sich mit Chorton oder dem etwas höhern Kammerton; der schreyende und den meisten Stimmen zu hohe Kornetton wurde wenig von ihnen bey der Aufführung von Singmusiken gebraucht, ja in einigen Fällen, z. B. bey Trauermusiken, Oratorien u. d. gl. gar nicht geduldet. Die menschliche Kehle ist keine Flöte, in die man nach Belieben ein kürzeres oder längeres Mittelstück einsetzen und eine Pfropfschraube so oder so verschieben kann. Daher kann es ihr so wenig, als der Lunge, die sich beym Actus des Singens durch ihren Beytritt dazu fähig machen und unterstützen muss, gleichgültig seyn, ob ihre Intonationen sich nach dem Schema einer aufwärts oder abwärts schwebenden Stimmungstemperatur zu richten haben. Und ein hierin aufgelegter Zwang kann nicht anders als der Reinheit der Stimme und der Gesundheit der Werkzeuge des Athemholens in gleichem Grade nachtheilig und beschwerlich seyn.

Nachrichten.

Wien, den 24ten Aug. Pars Fuorisciti haben auf unserm Hoftheater nicht vorzüglich

gefallen. Desto mehr Aufsehen macht hier der Blaubart von Gretry, obgleich ausser der Ouverture, welche doch auch nicht zu diesem schauderhaften Stoffe passt, dem Finale des zweyten Aktes, und einigen andern charakteristischen Stellen, die Musik eben keine besondern Verdienste hat. Fischer hat die Blasinstrumente dazu gesetzt; er gab vor kurzem eine Operette: die Scheidewand, in der man viele Reminiszenzen aus modernen französischen Komponisten fand. Blaubart wurde mit den glänzendsten Dekorationen und Kleidungen aufgeführt. Man bewundert Dem. Eigensatz in der Rolle der Marie, und man thut recht, wenn man nur auf die Schauspielerin sieht. Ihr Spiel bey dem Auftritte, wo sie aus dem schrecklichen Zimmer stürzt, in dem Blaubart die Leichname seiner früher ermordeten Weiber aufgehängt hat, ist erschütternd und von einer furchtbaren Wahrheit. Leider gleicht der Gesang dieser so talentvollen Schauspielerin ihrem Spiele nicht. Zwar ist ihre Stimme ziemlich rein, voll, und nicht ohne Umfang; aber die Kunst hat bis jetzt noch gar zu wenig an ihr gethan. Sie singt unrichtig, ohne Sicherheit, und besonders ohne jene Kunst, welche nicht sowohl Verzierungen, als die passendste Bezeichnung der darzustellenden Empfindungen, den richtigsten, geschmackvollsten Vortrag der Melodie und des Charakteristischen verlangt, und die freylich nur das Resultat einer vollkommen musikalischen Ausbildung ist, welche Dem. Eigensatz noch im hohen Grade mangelt. Möchte sie durch geschickte Meister und eifriges Selbstbemühen diesem Gebrechen abzuhelfen suchen, so konnte sich bey ihr die im Deutschen noch immer seltene Vereinigung der Schauspielkunst mit dem Gesange in einem hohen Grade finden.

Die Sommermusiken in unserm Augarten-Saale haben für dieses Jahr mit zwey Abonnements geendet. Die aufgeführten Stücke waren grösstentheils sehr gewählt, und wurden mit Fleiss, Präzision und Feuer vorgetragen, obgleich die Gesellschaft beynahe ganz aus Dilettanten besteht. Die Sinfonieen waren von Haydn, Mozart, Beethoven und Eberl. Am besten gefielen die Mozartschen aus C dur und G moll, dann die Beethovensche aus D und die Eberl'sche aus Es. Auch die beyden letzten sind im grössten Style geschrieben, und entwickeln bey jeder Aufführung grössere und kühnere Schönheiten. Beethovens Schüler, Hr. Riese, gefiel mit einem Klavierkonzerte von seinem Meister (C moll), welches sehr schön gearbeitet und instrumentirt ist, aber einen ernsten Charakter hat. Auch Eberls vortreffliche Schülerin, das Fräulein Hohenadl, erhielt den allgemeinsten Beyfall mit dem Eberl'schen Konzerte aus Es. Es ist in einem sehr lebhaften angenehmen Style, äusserst brillant geschrieben, schwer, aber belohnend. Viel weniger gefiel Kreutzer mit einem Klavierkonzerte von seiner Komposition, (E dur) das man zu lang, rhapsodisch und gesucht fand, und worin man jene gereinigtere Kraft des Talents vermisst, die ihren Stoff mit Freyheit und Leichtigkeit zu Kunstgestalten bildet. Thieriot gefiel in einem Rhode'schen Violinkonzerte, Studer auf der Klarinette, und Schuster auf der Flöte. Der junge Böhm spielte ein Violinkonzert, und Schiedlöker ein Violoncellkonzert von Arnold. Ein Triokonzert auf zwey Violinen und einer Viole von den Brüdern Blumenthal komponirt und ausgeführt, fand man in keiner Hinsicht merkwürdig. Die Singstücke waren nicht vorzüglich; die Dem. Hakel und Sattmann werden sich wol selbst bescheiden, dass sie jetzt noch auf keine vorzügliche Auszeichnung Anspruch machen können. Die Ouvertüren von der Zauberflöte, Titus, Medea, Lodoiska, den Tagen der Gefahr, Tigranes und Prometheus wurden sehr genau und richtig vorgetragen.

Recension.

Gesänge, Marsch und Chor zum Schauspiel Wilhelm Tell, vom Herrn von Schiller, in Musik gesetzt von Bernhard Anselm Weber. Klavierauszug. Berlin, in Kommission bey Relstab. (Pr. 12 Gr.)

Was bisher von Hrn. Webers Kompositionen für das Theater bekannt worden ist, zeugt nicht nur von einem ausgezeichneten Talent für dramatische Musik, sondern zugleich davon, dass Hr. W. nicht unter die — bey weitem grössere Hälfte der Theaterkomponisten gehöre, die im Grunde gar nicht wissen, was sie machen, sondern bey denen, was sie treffen, recht eigentlicher Treffer ist. Was auch ein gewisses geniales Volkchen, von welchem geschrieben stehet, es werde ihm alles im Schlafe bescheert — was dieses auch sagen mag: der denkende Künstler, wenn sein Denken nicht seine Einbildungskraft austrocknet und sein Gefühl erkältet, wird in seinen Werken immer der schätzbarste bleiben, so wie Er es ja auch nur ist, dem seine Kunst zum Verdienst gerechnet werden darf. Was würde wol mancher, übrigens wirklich talentvolle Musiker aus den Gesängen in Schillers Tell für gewaltige Stücke gemacht haben! Man sehe die trefflichen Liedchen nur durch, wie da der klingenden Flöten, der donnernden Hohen u. dgl. gedacht wird — wenn wir auch vom rufenden Kukuk gar nicht sprechen wollen. — Hr. W., der nicht nur im Allgemeinen auf die Personen, welche, und auf die Situationen, in welchen sie singen, nach Gebühr Rücksicht nehmen wollte, sondern der, wie aus seiner Arbeit selbst hervorgeht, auch bemerkte, dass es dem Dichter gerade bey diesem Werke vornehmlich auch um eine, im Sinn, Sitte, Ton, Sprache der Zeit, möglichst treue, historisch-wahre Darstellung zu thun war — Hr. W., sag' ich, wollte seinem Dichter auch hierin, so weit als möglich folgen, und hat es mit vielem Glück gethan, wie man schon aus diesem Auszuge, noch weit besser aber bey vollständiger Ausführung siehet und hört. Die Melodieen sind äusserst einfach, volksmässig, sagen aber wirklich aus, was sie aussagen sollen, so dass man allenfalls hin und wieder alle Begleitung entbehren könnte. Durch diese — überall ebenfalls sehr einfache — Begleitung hat aber der Komp. nicht nur den so sehr eingeschränkten Melodieen einen neuen Reiz geben, sondern er hat sie dadurch zugleich — wenn man so sagen darf — scharf individualisiren wollen, weshalb er auch so sorgfältig in der Wahl der begleitenden Instrumente gewesen ist. Das Hirtenlied und das Fischerlied sind in jedem Betracht die schönsten; jenes ist aber schon früher in einem andern Blatte (im Freymüthigen, wenn ich nicht irre,) abgedruckt worden, und dieses ist zu lang: ich setze deshalb das kürzeste, wenn auch weit weniger beträchtliche Lied her, damit man bestimmter wisse, was man zu erwarten hat.

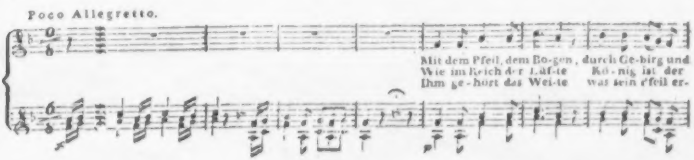

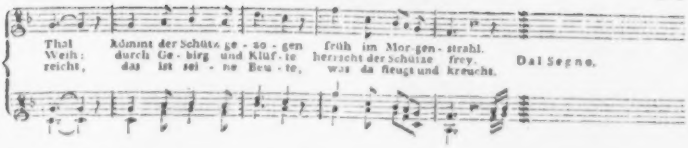

Nicht mehr in solchen Fällen, und dies Wenige doch so sorgsam zu geben: ist das nicht schon ein kleines Verdienst, wie nun eben jetzt die Sachen der Tonkunst stehen und die Stimmung des Publikums für ihre Werke ist? — Der Marsch wird freylich zur Hochzeit wallenden Bauern vorgeblasen: das machte aber doch wol noch nicht Stellen, wie S. 8, Takt 7, nöthig. Populair und gemein bleibt zweyerley. Hätte doch Hr. W. dem Gesange der Mönche (für zwey Tenor- und zwey Basstimmen) nicht blos den Zuschnitt eines alten Kirchengesanges gegeben, sondern ihn ganz in den ausgezeichneten, imponirenden, ganz charakteristischen Weisen derselben, wie man sie hin und wieder noch in Vespern, in sogenannten horis u. dgl. hört, fest- und durchgehalten! Seine Musik ist freylich recht gut: aber, meines Bedünkens, würde sie dann überhaupt, und noch mehr hier, besser seyn. Dass der Chor in Berlin sehr gefallen hat, wie alle öffentliche Berichte sagen, spricht nicht gegen meine Meynung: denn er könnte ja dann noch mehr gefallen haben! und unterscheidet denn das Publikum jemals, oder unterscheiden seine Sprecher immer, welche Antheile dieses oder jenes Einzelne, (Musik, Handlung, Gedicht, selbst Dekoration etc.) an dem Totaleindruck habe, (an dem Effekt, wie die gewöhnliche Sprache des Musikers das Wort nimmt,) der ihnen geboten wird, und dem sie sich nur empfangend hingeben? Uebrigens ist die garstige Stelle, S. 11, Syst. 2, Takt 4, ohne Zweifel ein Fehler des Setzers oder Abschreibers; Hr. W. wird im zweyten Tenor statt ces mit dem b, a mit dem ♮ geschrieben haben.

Auf dem Titel ist noch angegeben, dass die vollständige Partitur (aber doch auch die Overture, von der sich dem Rufe und den andern Overturen des Hrn. W. nach so vieles erwarten lässt?) durch die Rellstabsche Musikhandlung in Berlin für 4 Dukaten, franco einzusenden, zu haben sey. Es ist wol nicht nöthig die Theaterdirektionen erst besonders darauf aufmerksam zu machen! Alle Hauptsachen setzt ihnen schwerlich irgend ein Komponist besser: aber ganz gewiss werden diese Hauptsachen von gar vielen, auch übrigens talentvollen Musikern, verfehlt! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. Nº. 50. 1804.

Ueber den Geist der Tonkunst.

Der Verfasser der Versuche über den Geist der Tonkunst (Leipzig, in der Schäferschen Buchhandlung 1795. 1800. 8.) wusste, als er diese ästhetischen Betrachtungen der Musik so benannte, wohl, wie sehr schon damals das Wort Geist als ein Modewort fast gemisbraucht und abgenutzt worden war. Doch gerade von der Tonkunst war es wenig oder gar nicht gebraucht worden. Er konnte es daher um so eher wählen, und hoffen, dass es in dieser Verbindung den bedeutenden Eindruck machen möchte, den es in andern Verbindungen zum Theil verloren hatte. Was er sich unter dem Geiste der Tonkunst dachte, hat sich zwar im Ganzen aus dem Inhalte jener Schriften ergeben. Da es aber doch nicht bestimmt genug darin angedeutet ist, so wird es nicht ganz überflüssig seyn, diesen Begriff hier besonders zu erörtern und fest zu setzen.

Jede schöne Kunst äussert sich in irgend einem Körper als ein Geist, der ihn beseelt. Ein geistloses Kunstwerk ist eigentlich gar kein Kunstwerk. Denn eben das belebende Princip, welches wir Geist nennen, offenbart allein das Genie in seinem Produkte, und erwirbt diesem den Namen eines wahren Kunstproduktes. Kunst, im edlern Sinn, und Geist sind unzertrennlich. Der Geist drückt sich in dem materiellen Stoff als Kunst aus. Der Körper ist nur das Organ, durch welches der Künstler spricht. Wie dies bey allen Künsten der Fall ist, so auch namentlich bey der Tonkunst. Der blosse Schall muss zum Klange, der Klang zum Tone, die Töne müssen zur Melodie, die Melodie muss zur Harmonie gleichsam organisirt werden, wenn Tonkunst oder Musik entstehen soll. Das Geistige der Musik aber ist eben ihr belebendes, beseelendes Prinzip, durch welches eine blose Masse von Schall und Klang, Mass und Bestimmung, Wechselbeziehung, Ordnung und Einheit erhält.

Die Tonkunst hat also schon in der angegebenen Bedeutung Geist. Allein ihre Werke sollen noch in höherer Bedeutung Geist haben. Die blose Ordnung und Regelmässigkeit in der Zusammensetzung der Töne und ihre Reinheit reicht dazu noch nicht hin, ob dies Alles gleich zur Bildung des musikalischen Stoffes nothwendig gehört. Eine Musik kann sehr rein und richtig, und doch leer und nichtssagend seyn. Es fehlt ihr dann an dem höhern Geiste, welcher hier gemeynt wird. Dieser lässt sich freylich nicht wohl in Worte fassen. Er offenbart sich nur in höherem oder niederem Grade dem innigen ästhetischen Gefühl, dem feinen Geschmack. Er ergreift das andächtige Gemüth auf unnennbare Weise in den Gefühlen der Bewunderung, des Staunens, der Liebe, der heiligen Erhebung. Die wahre Schönheit und Erhabenheit ist die Erscheinung eines solchen Geistes. Frey und mächtig waltet er in der Welt der Töne, und schmiegt sich ihren Gesetzen an, ohne ihre Fesseln zu tragen. Nur die freye, schöpferische Einbildungskraft des Genies verkün-

diget sich in den Spuren dieses Geistes, und nur ein ähnliches Genie vermag ihn ganz zu fassen.

Man kann die Kraft, mit der sich die Musik über den ängstlichen Mechanismus ihrer materiellen Bestandtheile zu dieser Höhe emporschwingt, ästhetische Ideen nennen, deren Natur schon anderwärts in jenen Versuchen erklärt ist. Neuerlich hat man die Schönheit als eine Darstellung des Unendlichen im Endlichen erklärt, und eben dieses Unendliche ist jenes wunderbare höhere Lebensprinzip, welches die wahre Seele aller geistvollen Musik ausmacht, aber über Begriffe und Worte erhaben ist. Dieser Geist der Musik läßt sich einigermassen nur durch Poesie schildern. Der blose Philosoph erreicht ihn nicht durch seine kalten Abstraktionen und scharfen Zergliederungen. Wer ergründet aber überhaupt die Tiefen der Einbildungskraft, in deren Dunkel die Zaubermacht der Tonkunst waltet? Bald schreitet die Musik, wie mit furchtbaren Riesenschritten einher; bald brauset sie, wie ein Sturm über dem wogenden Meere; bald hallt sie in schauerlichen Tönen, wie aus den Katakomben hervor, und erschüttert die Phantasie mit allen erhabenen Bildern der Gräber, des Todtenschlafs und der Auferstehung. Man denke an Mozarts Requiem! —

Das Geistvolle der Musik liegt theils in der musikalischen Komposition, theils in dem Vortrage des Virtuosen. Manches Tonstück kann viel Geist haben, aber unter einem geistlosen, matten, ungeschickten Vortrage an dem beabsichtigten Eindruck Alles verlieren. Manches kann, bey einiger Armuth und Schwäche, durch einen geistvollen Vortrag etwas gehoben werden.

Uebrigens ist unter dem Geiste der Tonkunst nicht blos das Prinzip ihrer Regelmässigkeit und ihres hohern Lebens, sondern auch ihr unterscheidendes Wesen, ihr eigenthümlicher Charakter zu verstehen. Was sie als Kunst mit andern Künsten gemein hat, ist in jener Schrift zu zeigen versucht, aber auch ihre ausgezeichnete Natur darin charakterisirt worden. Der Geist der Tonkunst in diesem Sinn beruht auf ihren eigenthümlichen Mitteln der Darstellung und des Ausdrucks, auf ihrer ausschliessenden Sphäre, und auf ihrer eigenen Form oder Art und Weise, auf die Gemüther zu wirken. Daher ist in jener Schrift der Stoff, die Umgränzung und der Gang, welche der Tonkunst eigen sind, anzudeuten gesucht worden. Uebrigens sollte dieselbe nicht nur zur bestimmten Unterscheidung des eigenthümlichen Geistes der Musik vom Nebenwerk, sondern auch zur geistvollen Behandlung derselben aufmuntern. Die richtige Einsicht in das Verhältnis des Mittels zum Zweck, des Stoffes zur Form, bey dieser Kunst, kann wenigstens negativen Nutzen haben, sowohl für den Geschmack bey dem ästhetischen Genusse und der Würdigung, als für das Genie bey der Bildung musikalischer Produkte. Der Künstler und Kunstfreund ist nicht bestimmt, sich immer blos mit den Mitteln der Kunst, mit dem mechanischen Theil ihrer Natur zu beschäftigen, er soll sich zur freyen Behandlung seiner Kunst, zur genialischen Erfindung, zur Einsicht in ihren Endzweck, zum Genusse ihres Geistes erheben. Das mühsame Studium der Kunstregeln, und die Uebung im mechanischen Theile der Musik, in Ansehung der Komposition und des Vortrages, und daher auch das vielfältige Anhören mannichfaltiger Tonstücke, alles dies bleibt immer zur ersten Begründung und Sicherstellung der musikalischen Fertigkeit, zur Erwerbung einiger Gewandheit im Gebrauche der Kunstmittel, und zur Erweckung und vielseitigen Ausbildung des Geschmacks, unerlässliche Bedingung, und wir haben vortreffliche Grundlegungen der Musik in dieser Rücksicht; aber der Genius der schönen Kunst verhüte, dass man die blosen Mittel mit dem Zweck verwechsle, und

über dem blosen Kunstmechanismus den ästhetischen Gehalt vernachlässige.

Der gefühlvolle Rousseau kannte wol den Werth des Kontrapunkts und des ganzen Systems der musikalischen Harmonie nicht genug oder nur einseitig, wenn er diese eine barbarische und gothische Erfindung nannte: aber er hatte nicht Unrecht, wenn er mit dieser Aeusserung nur seinen Widerwillen gegen einen unmelodischen, geist- und kraftlosen Gebrauch der Harmonie, kurz gegen einen gewissen Schulpedantismus der Musik, welcher vom Fluge des Genius, von der musikalischen Dichtung und Begeisterung nichts ahndet, ausdrücken wollte. Gewiss sind diejenigen Komponisten eines unvergänglichen Ruhmes gewartig, welche (wie ein Joh. Sebastian und K. Ph. Eman. Bach, Handel, Graun, Haydn, Mozart, Clementi, E. W. Wolf, Beethoven u. a. m.) möglichst unabhängig vom Modegeschmack der Zeit, nach dem Ideale ihres Geistes arbeiteten, und Gründlichkeit mit Freyheit und Schönheit der Behandlung in ihren Produkten zu verbinden wussten.

Wie das Genie der Regeln Meister sey, und mit seiner Gewandheit die Fesseln des Regelzwanges zu verbergen wisse, wie es sich frey und doch sicher bewege, erfinderisch und doch natürlich erscheine, ist in jenen Versuchen in der Abhandlung über das Genie und verwandte Gegenstände angezeigt worden.

Der Geist der Tonkunst zeigt sich also auch in der freyen, geschmackvollen Anwendung aller ihrer Kunstmittel. Der geistvolle Komponist entzückt uns durch seine Naivetät, reisst uns hin mit seiner pathetischen Energie, mit seiner Majestät und Erhabenheit, und bemächtigt sich mit seiner Anmuth und Grazie unsrer sanften, süssen Empfindungen. Ihm steht die grösste Simplicität zu seinem Zweck eben so sehr zu Gebote, als die kunstvollste Zusammensetzung und Verwicklung, und die reichste Mannichfaltigkeit. Er scheint bisweilen seine Gründlichkeit, seinen Reichthum zu verleugnen, um uns am rechten Ort mit der ganzen Macht und Fülle seiner tiefgefühlten Kunst überraschend zu erschüttern. Mühsame Arbeit, anstrengender Fleiss, unverdrossene Uebung und ernstliches Studium erwarben oft dem Genie und dem Virtuosen erst die bewundernswürdige Leichtigkeit, welche so sehr zur Nachahmung reizt, als sie einschmeichelnd allgemeines Wohlgefallen abnöthiget. Aber noch hören wir bisweilen Virtuosen, welche die blosen Uebungsmittel ihrer Fertigkeit zum ästhetischen Genusse anbieten, durch gothische Verzierungen ihren Vortrag überladen, und die rührende Simplicität vergessen, welche vorzugsweise Klarheit und Schönheit verbreitet. Das Streben, ganz neu zu erscheinen und sich in Besiegung der grössten Schwierigkeiten hervorzuthun, wird leicht zur widrigen Affektation. Das Ueberraschende hört auf zu überraschen, wenn es zur Regel gemacht wird; die zweckmässigste Ausschmückung verdeckt, wenn sie bis zur Ueberladung vervielfältigt wird, den zu schmückenden Gegenstand. Durch einen so verirrten Geschmack wird die Zierde zur Verunzierung oder Entstellung, die freyere Bewegung und Abwechslung zum zügellosen Umherschweifen und zur Verwirrung; dann tritt an die Stelle der Ordnung und Schönheit gewaltsame Umkehrung und Hässlichkeit.

Leipzig.

Michaelis.

Nachrichten.

Paris, den 30sten Aug. Hier haben Sie meinen Bericht über den Monat August. Ich habe diesmal wenig Neues zu sagen. Auf dem grossen Theater machen die Barden und ihr Verfasser immerfort ausgezeichnetes Glück.

Man kann dies Lesueur'n auch deshalb um so mehr gönnen, da er es mit wahrem Anstand und ohne Anmassung zu tragen weiss. Zu den Auszeichnungen, von denen ich neulich schrieb, sind noch die gekommen, dass er eine prächtige Tabatiere vom Kaiser, mit der Schrift: Napoleon, Kaiser der Franken, dem Verfasser der Barden — erhalten hat und zum Mitglied der Ehrenlegion ernannt ist. Rey, der verdiente Orchesterdirektor, hat 6000 Franken, ausdrücklich für die treffliche Ausführung jener Oper, vom Kaiser geschenkt erhalten. — Die Italiener haben auf ihrem neuen Theater Paisiello's Grotta di Trophonio mit mässigem, und Pars Griselda mit mehrerm Glück gegeben. Dem. Strinasacchi hat in den Hauptrollen beyder Opern ausgezeichneten Beyfall gefunden, und auch verdient. Neuigkeiten werden noch immer nur versprochen; unter diesen ist auch Mozarts Don Giovanni, worauf alle Freunde geistreicher Musik gespannt sind. — Die franz. kom. Oper, bisher Théâtre Feydeau, hat ihr Haus auch verlassen, und spielt auf ihrem ehemaligen Theater: Favart oder des Italiens. Neues von einigem Belang ist in diesem Monat auch da nicht gegeben worden. — Die Vertheilung der Preise an die vorzüglichsten Zöglinge des Conservatoire hatte auch diesmal mit vieler Feyerlichkeit statt, und gewahrte den zahlreich versammleten Freunden der Tonkunst eine sehr anziehende Unterhaltung. Es verdienst mit Ehren erwähnt zu werden, dass man in der Beurtheilung der jungen Künstler eben so viel Ernst, als Unpartheylichkeit bewies. Sehr befremdlich, und für die Freunde des Gesanges keineswegs erfreulich war es, dass nur zwey Bewerber um diese schönste Gattung der Musik auftraten: nämlich Dem. Louise Himm, Plantade's Schülerin; und Garat-Fabry. Erstere erhielt den ersten Preis, und verdiente ihn, sowohl von Seiten der Talente, als der Bildung, vollkommen. Der jüngere Bruder und Zögling des berühmten Garat, Garat-Fabry, erhielt nur das Accessit; der zweyte Preis wurde gar nicht ausgetheilt. Der junge Mensch zeigte zwar Stimme und auch einige Methode, sang aber äusserst ängstlich. Den ersten Preis des Pianoforte erhielt Dem. Pauline Gasse, aus Neapel, Adams Schülerin. Sie spielt äusserst brav. Als Violinspieler wurden zwey Schüler Baillots gekrönt, von denen ich zu Ihnen schon früher, bey anderer Gelegenheit, rühmlich gesprochen habe: Habeneck und Mazas; für das Violoncell Benazet, Levasseur's Zögling. Für Fagott und Hoboe wurden keine Preise zugestanden; für Flote Guillou, Vanderlicks Schüler; für Klarinette, Pechignier, aus Lefèvre's Schule. Interessant war die Vertheilung des Preises für den besten Waldhornisten. Der erste Preis wurde einem trefflichen Knaben von vierzehn Jahren, Louis Collin, Domnichs Schüler, zuerkannt, und der junge Mensch spielt ausserordentlich schön. Aber er selbst gestand den Preis seinem Gegner, Le Mone, Duvernoy's Zögling, zu, dem die Richter das Accessit bestimmten — denn, meynte er, der verdient den Preis und ich trete ihn an diesen ab; dafür bitte ich mir aber die Vergünstigung aus, künftiges Jahr wieder auftreten und es mit den Andern aufnehmen zu dürfen! (Bravo!) Für die Komposition fand man auch keinen des Preises würdig; das Accessit erhielt Ferdin. Gasse, Bruder der genannten Klavierspielerin aus Neapel, ein Zögling Catels. Mit diesem Preis für die Komposition ist aber nicht der zu verwechseln, den die Klasse der schönen Künste am Nationalinstitut im Namen der Regierung vertheilt, und der darin bestehet, dass der Sieger fünf Jahr auf Kosten der Regierung in den Hauptstädten Italiens erhalten und durch die grössten Künstler dieses Landes gebildet wird. Das Institut hat so eben wieder die Konkurrenz eröffnet und dazu öffentlich eingeladen. Jeder Bewerber muss geborner oder naturalisirter Franzos, und nicht über dreysig Jahr alt seyn. Er muss drey vierstimmige Sätze nach den drey Hauptgat-

tungen des Contrapunkts über Ein Thema, das ihm aufgegeben wird; dann eine vierstimmige Fuge von wenigstens zwey Subjekten, wozu ihm ebenfalls das Hauptthema gegeben wird, im strengsten Styl; endlich eine grosse dramatische Scene auszuarbeiten, die ein obligates Recitativ, ein Cantabile, ein unbegleitetes Recitativ und eine grosse Charakterarie enthalt. Sie sehen, wie ernstlich es damit gemeynet ist, und dass man schwerlich bessere Proben abfordern, so wie in Ansehung der Preisvertheilung sicherer gehen kann.

Recension.

Septième Concerto pour Violon, très-humblement dedié A. S. A. S. Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz par F. Franzl. Oeuv. 8. Offenbach a. M., chez Jean André. (Pr. 4 Fl.)

Herr Fränzl ist keiner der geschickten Violinspieler, die ihr ganzes Verdienst gleichsam in den Violinkasten einpacken. Seine mannichfaltigen Instrumentalarbeiten haben entschiedenen Werth, sowohl in Absicht auf Geist und Sinn, als auch in Absicht auf Ausarbeitung und Satz; und auch die Versuche des Hrn. Fr. in der Komposition für den Gesang verdienen Dank, und sollten bekannter seyn, als sie es bisher geworden zu seyn scheinen. Man erwartet in jeder neuen Franzl'schen Komposition vornehmlich angenehme, gefällige Melodieen, und eine graziöse Führung derselben: man wird sich in dieser Erwartung auch bey diesem Konzert nicht tauschen, aber es ist in einem grössern Style geschrieben, als die übrigen Kompositionen, welche Rec. von Hrn. Fr. bekannt sind. Es hat zum Theil sehr schöne Parthieen, die Blasinstrumente sind trefflich benutzt und das Ganze macht viel Effekt, wenn die Hauptstimme, nach der Absicht des Komponisten, mit Kraft, Sicherheit, Deutlichkeit, aber zugleich mit Geschmack und Anmuth vorgetragen wird. Gerade ein Werk von solchen Vorzügen verdienet auch, dass man es mit seinen Mangeln genauer nehme: denn was kann einem Künstler, der etwas so Ausgezeichnete liefern kann, wie Hr. Fr., mit allgemeinen Lobsprüchen gedienet seyn? —

Im ersten Satze findet man folgende Stelle:

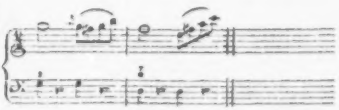

Hier würde offenbar die erste Verwechselung des Septimenakkords, oder der Quintsextenakkord zu wählen gewesen seyn, besonders da die angegebenen Stimmen die äussern sind. —

Die ausgeschriebene, verzierte Kadenz vor dem völligen Schlusse des ersten Satzes ist dem Ganzen keineswegs angemessen, wenn es wahr ist, was ein scharfsinniger Theoretiker von den Kadenzen sagt, und der Rec. ganz unterschreibt: „Die Kadenz soll den Eindruck, den das Tonstück gemacht hat, auf das lebhafteste verstärken und die einzelnen Theile desselben gleichsam in einem Umrisse oder äusserst gedrängten Auszuge darstellen." Ferner hat sich Hr. Fr. einerley Modulationen zu oft bedient; auch hatte die Passage von 3 Takten in der Hauptstimme S. 7, Z. 11, T. 5, ganz füglich wegbleiben können, und zwar, weil sie mit der Hauptpassage gar nicht in Verbindung steht. Diese neigt sich zum völligen Schluss: und nun erscheint auf einmal, indem man den Schluss erwartet, eine ganz fremde Passage, wie mit Gewalt herbeygezo-

gen: und wird hier um so überflüssiger, da sie etwas Mattes und Schleppendes hat.

Das Andante hat einen zarten Charakter und vereinigt einen schönen melodischen Gang mit einer zweckmässigen Begleitung.

Das Rondo in ¾ Takt, abgerechnet dass das Thema in türkischem, und das Uebrige in acht-deutschem Geschmacke abgefasst ist, hat Rec. recht sehr gefallen. Es hat neue, zum Theil sehr schöne Figuren, die lebhafte Wirkung machen. An dieses schliesst sich das Thema aus Pars Camilla: Des Nachts bey Mondenscheine etc. welches Herr Franzl geschmack- und affektvoll variirt hat. Der Schluss von dem ursprünglichen oder ersten Thema, welches Hr. Fr. zuletzt wieder ergreift, ist brillant und kräftig.

Unter diejenigen Eigenheiten dieses Werks, welche der Rec. mit Hrn. Franzl's bekanntem Geschmack am wenigsten vereinigen kann, gehört vornehmlich sein Theilnehmen an der modischen Trillersucht. Wenn das ewige Trillern nirgends zur Ordnung des Tages werden sollte, wie doch hoffentlich nicht erst zu erweisen ist — so sollte es in diesem Konzerte um so weniger eingeführt seyn, da dieses Werk, wie schon erwähnt worden, mehr im grossen, ernsten Charakter geschrieben ist. Nur in Tonstücken von tändelndem, scherzhaften und komischen Charakter sind Trillerfolgen, wie sie S. 5, Z. 12 — 15, S. 9, Z. 1 u. 2, und an mehrern Orten in der Prinzipalstimme erscheinen, zu dulden. Hier aber müssen sie dem Gebildeten erscheinen, wie eine Menge bunter Schleifchen und Banderchen und Flinkerchen auf dem Gewande einer Königin, die Audienz giebt. Männer, von Hrn. Franzl's Talenten, Ruf und Einfluss könnten einer geschmacklosen Mode durch Autorität wehren: und wenn sie es können, sollten sie es auch — zum wenigsten sollten sie sie nicht mitmachen.

Uebrigens hat dies Konzert eine ausserordentlich starke Begleitung. Diese besteht nämlich, in zwey Violinen, Bratsche, Bass, grosser und kleiner Flote, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, Trompeten und Pauken und Janitscharen-Instrumenten. Die letztern haben nun wol am wenigsten die Bestimmung, Konzerte zu begleiten, zumal da sie durch ihr Getausch in den Tuttisätzen die Solostimme, wenigstens in den ersten Takten des Eintritts, schwach erscheinen lassen und verdunkeln. Der Grundsatz der neuern Konzertkomponisten, (vornehmlich seit Mozart,) die Ritornelle sehr bedeutend zu schreiben, dadurch den Zuhörer zu spannen, und ihn, vor dem Eintritt des Solo, dahin zu heben, wohin man ihn haben will — ist freylich gut: aber man sollte ihn auch so anwenden, wie ihn Mozart meistens anwendete — so nämlich, dass er nicht durch Masse, sondern durch Neuheit, Tiefe und Reiz der Ideen und deren Führung — nicht durch Quantität, sondern durch Qualität, nicht durch Materie, sondern durch Form, seinen Zweck erreichte.

Nun noch einige Worte, die Ausführung dieses Konzerts betreffend!

Hr. Fr. hätte wohl gethan, den Ausübern den Vortrag mancher Stellen, so viel dies thunlich ist, mit Ausdruckszeichen zu bestimmen, denn ihm, als Komponisten, muss viel daran liegen, dass sein Werk bestmöglichst exekutirt werde. Den Vortrag immer zu errathen, ist nicht jedes Geigers Sache; und wie viel jedes Musikstück, und ein Konzert zunächst, von seiner Eigenthümlichkeit durch einen fremdartigen Vortrag verliere, bedarf keiner weitern Erörterung. Wer ein Beyspiel haben will, der spiele etwa die Stelle — in der Hauptstimme S. 4, Z. 8, T. 1 und 2, ohne die erste Note von den geschleiften Triolen scharf zu markiren und herauszuheben: dann ist sie ohne alle Bedeutung; er markire

nun diese Noten, und alles wird anders. — So findet man auch manche Bezeichnung der Applikatur, die schwerlich jeder erfahrne Geiger unterschreiben wird; z. B. wäre bey folgenden Stellen nicht diese Applikatur bequemer?

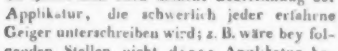

In Ansehung der Bezeichnung der Strichart endlich, binde sich der Spieler nicht immer genau an die vorgezeichnete, denn der Stecher hat sich zuweilen einige Nachlässigkeiten zu Schulden kommen lassen. Der Stich ist übrigens ziemlich korrekt und sauber: die Notenköpfe sind aber zu gross, und deshalb wird die Notenschrift schwerer zu lesen.

Anekdote.

Vor zwey Monaten wurde in London vor dem gewöhnlichen Gerichtshofe ein sehr seltsamer Prozess beendiget. Er betraf eine Ohrfeige, die Hr. Egville, Balletmeister bey der Oper, Hrn. Walker, Notenkopisten bey demselben Theater, gegeben hatte, da letzterer eben beym Ballet als Statist mit aufgetreten war. Walker hatte gegen seinen Vorgesetzten Klage erhoben und eine sehr beträchtliche, der Grösse der, seiner Person zugefügten Injurie proportionirte Entschädigung verlangt. Der Balletmeister, der seine Sache selbst führte, machte zu seiner Vertheidigung auf den Enthusiasmus aufmerksam, den seine Kunst unerlässlich erheische, und welchen er nothwendiger Weise zuweilen etwas „stark und animirt markiren" müsse, wenn die Figuranten seinen Ideen sich nicht fügen wollten. Ach meine Herren, wendete er sich feyerlichst weiter an die Richter — denken Sie sich — in demselben Augenblick, wo Tanz und Musik vereinigt Einen Hauptschlag thun, wo sie über das Ganze meines Kunstwerks entscheiden sollen, bemerke ich — Gott! dass einige Acteurs fehlen, dass meine Scene verlohren gehen kann: und, ohngeachtet der gerechtesten Empörung aller meiner Gefühle, thue ich nichts, als dass ich jene einfache Bewegung der Hand gegen Herrn Walker kehre, um ihn zu seinem Posten zurückzubringen! Ach meine Herren, kein Mann von Gefühl — ich wag' es zu sagen, Sie selbst nicht, würden sich damit haben begnügen können etc. Die Situation war für die Zuschauer wirklich possirlich; der Herr Balletmeister musste aber doch 10 Pfund Sterling, seiner schönen Rede ohngeachtet, bezahlen.

Kurze Anzeigen.

Onze Variations pour le Pianoforte sur un air de l'opera de Dalayrac: La Tour de Neustadt (Der Thurm von Gothenburg) composées et dediées à Mr. l'Abbé Maximilian Stadler par Joseph Lipavsky. Oeuvre 20. A Vienne au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 45 Xr.)

Hr. L. gehört seit kurzem unter die am meisten herausgebenden Wiener Komponisten und findet ein zahlreiches und schätzbares Publikum. Diese Var. sind unter den besten seiner neuesten Werkchen. Man sieht vom Anfang bis zu Ende derselben, dass der Verf. sich von den gewöhnlichen Variationsfabrikanten absondern, seinen eigenen Weg gehen und sich auf diesem mit Anstand zeigen will. Schon dieses ist zu loben und macht auch dies Werkchen wirklich sehr attrair und anziehend, obschon man noch die Bemühung und Anstrengung des Autors zu deutlich bemerken kann. Hierzu kommt, dass d'Alayrats Thema schon etwas

Gesuchtes und Geziertes hat — welches sich dann freylich mehr oder weniger allen Variat. mittheilt. Aber das soll Rec. nicht den Komponisten verkennen lassen, der es mit seiner Kunst ernsthaft meynt, sie studirt, und fleissig treibt. Wird sich, was Hr. L. in diesem Werkchen zu Tage legt, durch mehreres Arbeiten, und dadurch erlangte mehrere Erfahrung, und Gewandheit in Beherrschung der Mittel, besser gerundet und abgeglattet haben; so werden seine Arbeiten nicht nur an Reiz viel gewinnen, sondern es wird überdies mit dem Gekünstelten und Hakelichen in der Ausführung des Komponisten auch das Hakeliche für die Ausführung des Spielers (was man hier zuweilen findet) von selbst wegfallen. Der der 11ten Variat. angehängte Exkursus ist nicht so künstlich, wie man nach einigen vorhergegangenen Var. erwarten möchte, aber dafür von desto besserer Wirkung und dennoch zugleich gründlich geschrieben. Rec. empfiehlt diese Var., ohngeachtet des hier Ausgestellten, allen Klavierspielern, die etwas nicht ganz Leichtes bezwingen können, in Var. nicht das hundertmal dagewesene von neuem, aber nur recht fliessend, hingesagt haben wollen, und sich auch an dem Streben eines jungen Talents erfreuen können. Unrichtigkeiten im Styl u. dgl. sind Rec. nicht aufgestossen.

Sonate pour le Pianoforte par G. F. Kornet. Braunschweig, Musikverlag. (Pr. 3 Gr.)

Die Sonate ist leicht und fliessend, aber ohne vielen Ausdruck. Ueberhaupt scheint der Hr. Verf., der einige gute Piècen geliefert hat, mitunter ein wenig — was man sagt — oben hin zu schreiben, und dadurch wird er matt und wasserig. Das variirte Andante ist mit mehr Sorgfalt ausgearbeitet.

Neue deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano von August Gurrlich, königl. Preuss. Kammermusikus. Berlin, bey Reilstab. (Pr. 16 Gr.)

Die hier mitgetheilten Lieder gehören (mit Ausnahme einiger) zu den vorzüglichern ihrer Art. Gleich das erste: „Ich seh' im Thal, im stillen Hain" ist sehr lieblich und sanft schwärmerisch; das zweyte: die Morgenstunde, von Sophie Mereau (izt Brentano) hatte lieber in 3- oder 6-Achteltakt, statt im 2-Vierteltakt kompouirt werden sollen, denn im letzten Fall kommt zu viel Accent auf Sylben, die nur mit durchschlüpfen müssen, z. B. blühenden, glänzten u. s. w. Das dritte Lied klingt wie ein Vordersatz ohne Nachsatz, und es würde vielleicht besser gewesen seyn, wenn der Verf. immer zwey Strophen zusammengenommen, und der Melodie dadurch eine grössere Ausdehnung (denn die Strophen sind sehr kurz) gegeben hätte. Das vorletzte: Allwin, ist sehr ausdrucksvoll.

X *Variations pour le Pianoforte, composées etc. par C. H. Gabler.* Op. 24. Leipzig, bey Breitkopf et Härtel (Pr. 8 Gr.)

Angenehm und gut, ohne deshalb ausgezeichnet zu seyn.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten September. Nº. 51. 1804.

Zum Andenken Johann Adam Hillers.

Einige sind berühmt, Andere verdienen es zu seyn, schrieb Lessing irgendwo. Er macht die Bemerkung nicht ohne Bitterkeit: man wird aber eingestehen müssen, dass sie mehr zum Scherz, als zur Erbitterung reizen sollte, weil sie nicht nur im gemeinen Weltlauf, sondern oft auch in der Natur der Sache ihren Grund hat. Letzteres, unter andern auch in folgenden Fällen. Der Himmel theilt dem Einen jene wunderbare Gabe mit, die sich eben so wenig verkennen, als durch Worte beschreiben lässt, und die wir darum Genie nennen: der Empfänger hat kein Verdienst dabey, bildet, was er empfangen, vielleicht nicht einmal aus, sondern folgt in seinen Werken dem Triebe, ohne sich um das Woher und Wohin zu bekümmern, liefert nie etwas Fehlerfreyes; der Andere gelangt, ohne jene Gabe, durch Einsicht und unermüdlichen Fleis zu hohen Vorzügen, seine Werke sind immer, wie sie seyn müssen, sind ein würdiges Studium der Verständigen, eine Veranlassung zur Freude der richtig Empfindenden, sie sind verdienstlich für den Autor, denn sie sind sein, verdienstlich für Andere, denn sie sind Bildungsmittel: aber jener wird berühmt, dieser schwerlich, und verdient es doch zu seyn. Ferner: Wie die Natur durch Arten die Gattungen vermittelt und in allmaligen Uebergängen verbindet, so waltet sie auch über die Stufen der Bildung der Nationen; jede Epoche scheint nur plötzlich einzutreten, und ist im Stillen vorbereitet: der Ruhm, so wie die spätere Geschichte halt aber nur diejenigen fest, welche Epoche machten, schwerlich die, welche sie vorbereiteten — jene werden berühmt, diese verdienten es zu seyn, denn sie mussten sich frey über das Gewöhnliche ihrer Zeit emporarbeiten und ohne sie wäre ja das Zeitalter nicht für jene empfänglich gewesen, jene und ihre Werke wären untergegangen, die Epoche wäre nicht eingetreten, die höhere Stufe nicht erreicht worden —

Diese Satze mussten sich mir um so klarer darstellen, je ernstlicher ich an die Ausführung des Auftrags ging, etwas zum Andenken meines vormaligen Lehrers und nachherigen Freundes, Joh. Adam Hillers, in diesen Blättern zu sagen. Bey ihm traten, irr' ich mich nicht, beyde angegebene Falle ein; er ist allerdings von jedem Freunde der Kunst gekannt, geschätzt, verehrt — jetzt noch: aber berühmt ist er nicht; und versuchte Niemand in den gewöhnlichen Weltlauf einzugreifen, so würde die spätere Geschichte seiner kaum gedenken. Kein Versuch, dieser Ungerechtigkeit vorzubeugen, ist verachtlich, wenn er nur nicht in sich selbst das Verachtliche trägt: darum gebe ich auch den meinigen gern hin, in der Hoffnung, es werde letzteres mit ihm der Fall — wenigstens darum nicht seyn, weil ich durch langen Umgang mit Hiller und seinen Werken in den Stand gesetzt bin, Andern Materialien zu bieten. Ich werde, so lange ich schreibe, alle besondere Verhältnisse zwischen mir und Hiller vergessen:

Aufrichtigkeit ist man nicht blos den Lebenden schuldig.

Ueber die Geschichte des Lebens Hillers könnte ich sehr ausführlich seyn. Ich will es aber nicht. Er selbst, und der achtungswerthe Gerber*), haben diese Geschichte, bis in die mittlern männlichen Jahre geführt, dem Publikum schon vorgelegt, und sie ist überdies, den Hauptsachen nach, die Geschichte der meisten deutschen Gelehrten und Künstler — erst harter Kampf mit Armuth und drückenden Verhältnissen aller Art, dann Anerkennung und Benutzung des Verdienstes von Andern, ohne merkliche Verbesserung jener Verhältnisse, endlich, wenn das Glück will, diese Verbesserung, zu einer Zeit, wo man nicht mehr im Stande ist, sie zu geniessen.

Hiller war am Weihnachtstage 1728 zu Wendischossig, einem Dorfe der Oberlausitz, gebohren. Sein Vater war Schulmeister und starb in grosser Armuth, da Hiller sechs Jahr alt war. Bey dem Nachfolger seines Vaters lernte er einige Elemente des Klavier- und Violinspiels; seine einzige Freude war aber Singen, und zwar aus dem Gesangbuche — etwas anderes kannte er nicht. Passions- und Sterbelieder waren ihm die liebsten. Bey seiner Neigung zum Studiren schickte man ihn hernach auf das Gymnasium nach Görlitz, und er fand da bey guten Menschen einige Unterstützung, besonders seiner guten Diskantstimme wegen —

Hatten Sie nicht schon damals einigen Sinn für den Geist Ihrer Kunst? fragte ich ihn einesmals, da er mir Anekdoten aus jener Zeit erzählte.

„Nein; ich trieb meine Musik nur handwerksmässig — wie Dekliniren und Rechnen, welches letztere ich sehr liebte" —

Oder zeigten sich nicht wenigstens Spuren einer lebhaftern Reizbarkeit überhaupt?

„Gar nicht: ich hatte Mancherley gelernt, und tüchtig, war aber übrigens ein recht einfältiger Junge" —

Nur Einer Anekdote erinnerte er sich, die denn doch für diese Reizbarkeit, welche nur noch gleichsam verlarvt in ihm lag, sprechen konnte**).

H. sollte nun die Universität beziehen: aber, aller Mittel entblösst, musste er sich bequemen — in Schreiberdienste zu gehen. Er wurde sehr schlecht gehalten, und die Liebe zu den Künsten und Wissenschaften machte ihm, nach einem Jahre, seine Lage noch unerträglicher: er wendete sich nach Dresden. In der letzten Zeit seines Aufenthalts auf dem Gymnasium hatte er aber von einem freundlichen Kunstpfeifer die meisten gangbaren Instrumente leidlich behandeln gelernt, und auch im Geheim dem sich regenden

*) S. den Anhang zu A. 1 Lebensbeschreibungen berühmter Musikgelehrten und Tonkünstler von J. A. Hiller, (Leipzig, b. Dyk, 1784) und Gerbers Tonkünstlerlexikon Artik. Hiller.

**) Sie finde wenigstens in einer Note Platz! In einer Nacht hört H. in Görlitz Lärmen im Hause. Er fragt, was es giebt: es ist Feuer in einem Dorfe — vielleicht in seinem väterlichen. Er springt auf, ist in zwey Minuten angezogen, entwischt, der Mutter zu helfen, läuft, ohne nur zur Besinnung zu kommen, die ganze Meile Weges, und kömmt erst zu sich, als er in das Dorf tritt, und alles wohlbehalten findet. Das Feuer war gar nicht dort gewesen. Er kehrt gelassen zurück, und ist zur Schulstunde wieder zu Hause.

Triebe, selbst etwas zu schaffen, so weit nachgegeben, dass er mancherley Musikstücke schrieb, und im Beyfall seiner, gleich-unwissenden Mitschüler sehr glücklich war. Doch verschaffte er sich durch die erworbenen Geschicklichkeiten eine Stelle auf der Kreuzschule in Dresden.

Hier war er nun an einem Platze, wo er seiner Liebe zu den Wissenschaften, wie zu der Tonkunst, bessere Nahrung verschaffen konnte: Homilius gab ihm gründlichern Unterricht im Klavier und Generalbass, Hasse's grosse Opern, und deren damalige Ausführung durch die grössten Künstler, erweckten seinen Sinn für den Geist der Kunst. Da alle diese Herrlichkeiten ihn gleichsam bestürmten, hielt er im Geniessen und Arbeiten weder Maas noch Ziel — schrieb z. B. in den Abenden und Nächten Eines Vierteljahrs sieben Hassesche Operpartituren ab: und legte dadurch zwar den Grund zu alle dem, was er in der Folge leistete, aber auch zu der Kränklichkeit und schrecklichen Hypochondrie, die ihn einen Theil seines frühern männlichen Lebens so sehr quälte, und in spätem Alter mit aufreibender Kraft zu ihm zurückkehrte. Um dieselbe Zeit, wo er sich so fähig, kräftig und glücklich fühlte, wie vielleicht später nie — lernte er auch Graun's Werke kennen und studirte sie mit gleichem Eifer und gleicher Vergötterung, wie Hasse's: hieraus lässt sich leicht seine immerwährende Vorliebe für diese Meister und eine gewisse Abneigung des Gefühls, selbst im Widerstreit mit der Einsicht, gegen spätere Künstler, die — wenigstens einige Haupttheile der Kunst weit höher hoben, erklären *). Wie leicht finden wir unser ganzes Leben hindurch in der Geliebten unsers Jünglingsalters nicht nur ein holdes Geschöpf, sondern die Huldgöttin selbst!

Hiller komponirte während dieser Zeit wenig — theils lebte er zu sehr in Andern, theils glaubte er sich nicht zum Künstler, sondern zu irgend einer Civilbedienung berufen — worin ihn sein Lehrer, der berühmte Philolog Schöttgen, bestärkte. Seine Neigung führte ihn vornehmlich zu den gebildetsten neuern Sprachen, zum Studium der römischen klassischen Literatur, und zur deutschen Poesie. Dass es ihm mit alle diesem ein wahrer Ernst gewesen, beweisen die nicht geringen Proben, die er später der Welt vorlegte.

So vorbereitet, aber auch schon nicht ohne hypochondrische Stimmung, bezog H. 1751 die Universität Leipzig, und hielt sich da unter seinen Lehrern vornehmlich an Gellert, Jöcher, und auch an Gottsched, dessen — wenn auch eitele, Gefälligkeit ihm sehr nützlich wurde. Die Musik wurde zur Freundin in Erholungsstunden und zur Broderwerberin herabgesetzt — denn Lektionen und Theilnahme am Konzert waren fast seine einzigen Hülfsquellen. Virtuos auf einem Instrumente wurde er nie, aber ein Basssänger und Akkompagnist, den man gern hörte. Seine Anhänglichkeit am Singen und in der Komposition an das Singbare hat darin, und in jenem Aufenthalt in Dresden, wahrscheinlich ihren Grund. Er schrieb jetzt fast nur Lieder und einige Kirchenkantaten; er schrieb aber nichts, ohne sich von alle dem, was er machte, strenge Rechenschaft zu geben. Daraus entwikkelte sich seine Kunst-Wissenschaft, und sein Talent, diese auch Andere zu lehren, von welchem er schon jetzt in periodischen Blättern Beweise gab.

*) Aus demselben Grunde konnte er auch frühere grosse Künstler, die aber nicht auf dem Wege Hasse's und Grauns zum Ziele strebten — konnte er z. B. selbst die Bache und Gluck, nicht wol leiden.

Nach vier Jahren erhielt er durch Gellert die Stelle eines Führers des jüngern Grafen Brühl, aus jener berühmten Familie, und lebte nun wieder in dem lieben Dresden. Musik war in jenem Hause einheimisch: auch H. durfte darum sich ihr wieder mehr ergeben. Aber der siebenjährige Krieg brachte nicht lange darauf Sachsen und dem Bruhlschen Hause so grosses Unheil; alles wurde öde und traurig — auch um und in Hillern: denn jetzt nahm seine unglückliche Stimmung sehr überhand. Fünf Jahre lang schwebte er — wenigstens in seiner Einbildung — jede Stunde am Rande des Grabes; er hatte an nichts mehr Freude, selbst an seiner Kunst nicht, und betrachtete sich selbst, wie einen Sterbenden. So kehrte er mit dem Grafen nach Leipzig zurück. Gellerten zu Gefallen schrieb er Choralmelodieen zu dessen geistlichen Liedern. Müllern (dem nachmaligen hochstverdienten geh. Kriegsrath und Bürgermeister von Leipzig, seinem bis zum Tode getreuen Freunde,) Müllern zu Liebe verfertigte er andere grössere oder kleinere Stücke und führte sie auf: aber alles das erhob ihn nur Stunden lang über seine Leiden. Seine kränkliche Aengstlichkeit veranlasste ihn, seine Stelle, und seine Gewissenhaftigkeit, sogar auch die Pension aufzugeben, die man ihm für die treue Führung seines Zöglings zukommen liess. Noch immer sich nur als Absterbenden betrachtend, verschloss er sich in sein Studirzimmer und lebte vom Uebersetzen.

Nach dem Kriege brachten die Freunde der Tonkunst in Leipzig durch Subscription ein feststehendes, wöchentliches Konzert zu Stande — dasselbe, aus welchem sich später, durch Hillers Mitwirkung, das rühmenswürdige Institut gebildet hat, das noch jetzt bestehet. Hillern wurde die Direktion aufgetragen. Er übernahm sie, schrieb mehrere Kantaten u. dergl. für diese Anstalt, freuete sich aber besonders und machte auch zu seinem vorzüglichsten Zweck, den Gesang empor zu bringen und die Werke der oben genannten grossen Manner hier bekannt zu machen. Beydes verursachte ihm unbeschreibliche Mühe: er wendete sie mit Freuden auf. Seine Sängerinnen und Sänger bildete er sich meistens selbst, und mit welchem Erfolg, bedarf keiner Auseinandersetzung, wenn man gesagt hat, dass Corona Schröter und Elisabeth Schmehling, jetzige Mara*), seine Schülerinnen waren. Das Publikum wusste dies aber auch zu schätzen, und man wohnete diesen Konzerten mit Feyerlichkeit, grösstem Anstand und wahrer Andacht bey — was freylich später, hier wie allerwärts, durch den Strom des Weltlebens immer mehr und mehr verdrängt wurde.

Um dieselbe Zeit brachten die zahlreichen Freunde der Künste in Leipzig — das damals den Ehrennahmen einer Pflanzschule für Poesie, Musik und Schauspielkunst verdiente — auch das Theater durch Einsicht, Liebe, Einigkeit und Eifer empor. Koch, gleichverdient als Schauspieler und Direktor, unter dessen Gesellschaft auch Eckhof war, wünschte zu jenem Behuf unter andern die da-

*) Mara kam als ein ganz armes Mädchen mit ihrem Vater nach L., um an öffentlichen Orten zu ihrer Harfe und des Vaters Geige zu singen. H. gatterte sie aus in dem damals berühmten Kochengarten, den Klopstock, und, irr' ich nicht, auch Gothe, durch scherzhafte Oden besangen. H., der selbst sehr wenig mehr als nichts besass, nahm die Sängerin, deren grossen Talent er sogleich entdeckte, in sein Haus, wo sie vier Jahre gelebt und ihre erste eigentliche Kunst-Schule erhalten hat, in welcher sie sich dann in Berlin und auf ihren Reisen so bewundernswürdig vervollkommnete. Mehreres über diese Verhältnisse und Mara's Bildung durch H. ist in diesen Blättern im 4ten Jahrgange und 3osten Stück gesagt worden.

mals in Paris so beliebten kleinen, ländlichen Operetten auf sein Theater zu verpflanzen. Er wendete sich an Weisse, (den noch lebenden verehrten Verfasser des Kinderfreundes etc.) um Gedichte, und an Hiller, um Musik zu erhalten. Beyde waren willfahrig: aber die Gesellschaft hatte auch nicht Ein Mitglied, das für den Gesang gebildet war. Hierin ist der Grund, warum H. in seinen Operetten sich fast nur auf Lieder und kleine Gesänge, selbst da einschränkte, wo es die Gattung nicht erforderte. Man fing mit der damals schon bekannten Operette: die verwandelten Weiber, an; Weisse dichtete neue Gesänge, H. gab diesen neue Musik: Koch, den selbst der strenge Lessing für den ersten komischen Schauspieler erklärte, spielte den Schuster: der Beyfall war ausserordentlich. Das allerliebste Liedchen.: ohne Lieb und ohne Wein, z. B., wurde bald von der ganzen deutschen Nation nicht nur, sondern auch in Frankreich und Italien, bis nach Neapel hinunter, nachgesungen. Alles freuete sich — nur der kranke, ängstliche Verfasser nicht. — Nach einigen andern Versuchen dieser Art folgte die Jagd *). Dies Stück (und Koch als Martin) entzückte, wie kaum je ein Schauspiel entzückt hatte; es musste eine Zeitlang unausgesetzt gespielt werden; es hatte sich Niemand zu Schulden kommen lassen, die Jagd nicht gesehen zu haben! Nur der gute Hiller hatte sie nicht gesehen! Die rastlose Arbeit hatte ihn dahin gebracht, dass er drey Vierteljahre nicht über seine Thürschwelle schritt — Nehmt's als mein Vermächtnis an, sagte er den dringenden Freunden, und seyd zufrieden damit, da ich nichts weiter habe. Ich bin ein todter Mann! — Koch wollte es endlich mit Gewalt durchsetzen, dass Hiller sich seines Werks freuen müsste, und entwarf folgenden Plan. Die Jagd wurde zum achtzehntenmal gegeben. Nicht lange vor dem Anfang der Vorstellung traten einer der angesehensten Freunde Hillers und sein Arzt, vor dem er grossen Respekt hatte, in sein Zimmer. Freund, beginnt jener, Koch hat die heutige Wiederholung nur deinetwegen angesetzt: Du musst kommen! — Lasst mich, ruft H.: ihr sehet, ich kann kaum in der Stube umherwanken, und morgen findet ihr mich vielleicht tod. — Zum Henker mit Ihren Grillen! fährt der Arzt wild auf. Herr, Sie sollen, Sie müssen in's Theater! und das gleich! wie Sie sind, im Hausrock! Wir wollen allein bey Ihnen in der Loge bleiben und kein Mensch soll Sie sehen! Und mit Ihrem Sterben — Herr, das muss ich verstehen! Ich garantire Ihnen ein langes Leben! Und drum marsch! fort! unten stehet der Wagen! H. fährt scheu und verblufft zusammen: ehe er sich besinnen kann, haben ihn die Herren ergriffen, in den Wagen, aus diesem in die Loge transportirt: der Vorhang rauscht auf, Koch stehet da — gleich in so achtkomischer Positur, dass alles, ehe er noch spricht, lachen muss — und Hiller mit. Nun war alles gut, und von dieser Zeit an wurde es wirklich allmählig besser mit dem armen Hypochondristen.

Er schrieb nun noch viele ähnliche und andere kleine Werke, unter denen sich vornehmlich seine sehr zahlreichen Lieder auszeichnen. Ein neues Verdienst erwarb er sich aber um den Gesang dadurch, dass er, nach der Weise der italienischen Konservatorien, eine kleine Singanstalt errichtete, in welcher er Knaben und junge Frauenzimmer von den ersten Elementen bis dahin unterrichtete, dass sie in einem wöchentlichen Privatkonzerte auftreten konnten; und er, der blutarme Mann, that das alles unentgeldlich, so wie ihm auch seine

*) Ein vollständiges Verzeichnis dieser, so wie der übrigen Arbeiten Hillers liefert Gerber am angeführten Orte, was aus spaterer Zeit nachzutragen ist, werde ich beybringen.

Operetten, die alle deutsche Theaterkassen bereicherten, fast gar nichts einbrachten. Doch konnte das, bey so sehr beträchtlichem Aufwand, nicht lange dauern — vornehmlich da überdies Hillers Haus der Sammelplatz aller fremden und einheimischen Künstler wurde, und ihm höhern Orts zwar Unterstützung zugesagt, diese Zusage aber wahrscheinlich vergessen worden war. H. benutzte für das, neu, und zu seiner gegenwärtigen Gestalt eingerichtete Konzert, was sich von seiner kleinen Anstalt benutzen liess, und erhielt nun zuerst in seinem Leben einen bestimmten kleinen, jährlichen Gehalt als Konzertdirektor, den er immer wieder mit den Kunstverwandten und Freunden theilte, die noch weniger, als er, hatten — zuweilen auch wol mit Andern! Doch wurden seine äussern Verhältnisse einigermassen dadurch verbessert, dass ihm der hiesige Senat das kleine Amt eines Musikdirektors an der neuen Kirche gab.

Bald darauf erhielt H. vom damaligen Herzog von Kurland den Auftrag, zu ihm zu kommen und seine Kapelle neu zu organisiren. H. führte diesen Auftrag mit Freuden aus. Er reisete — und wie glücklich! er, der nie eine Reise gemacht hatte, ausser von Dresden nach Leipzig, und dem doch immer der Sinn nach dem Freyen und Weiten der Welt gestanden hatte! — Hiller reisete selbst nach Mitau, kam reich belohnet zurück, und erhielt nach einiger Zeit den Ruf, als Kurländischer Kapellmeister, mit ansehnlichem Gehalt und Versorgung seiner Kinder. Wer war froher, als H.! Er gab seine Geschäfte auf, richtete sich zur Abreise ein: da brachen die Mishelligkeiten zwischen dem Herzog und seinen Ständen aus, die endlich die bekannte Katastrophe herbeyführeten, dass Kurland eine russische Provinz wurde. Der Herzog verliess Kurland, H. erhielt zwar einige Zeit lang von ihm Unterstützung, war aber übrigens ganz verlassen. Er hielt sich mehrere Jahre mit seiner Familie abwechselnd in Breslau, Berlin und Leipzig auf, gab an diesen Orten Konzerte, und diesen verdankt das deutsche Publikum vornehmlich auch die Bekanntschaft mit Händel, der bis dahin nur von Kennern verehrt war, und dessen Messias Hiller an den genannten Orten mehrmals sehr feyerlich und mit grösstem Beyfall aufführte*).

1789 legte der schätzbare Doles sein Amt, als Kantor und Musikdirektor an der hiesigen Thomasschule, nieder, und der Senat wählte Hillern zu dessen Nachfolger. Nun hatte er glücklich leben können, wenn ihm die Beschwerden und Sorgen seines frühern Lebens die Fähigkeit dazu gelassen hätten. Freylich wurde sich Hillers lebhafter und inniger, aber auch weicher, wankelmüthiger, inkonsequenter Philanthropismus aus Basedows Schule nie mit dem Sinn und der Weise Fischers, dieses als Philologen und Lehrers der alten Sprachen ehrenwerthen, aber als Erzieher eiser-

*) Nie, nie werde ich diese Aufführungen vergessen, die mich, im Uebergange vom Knaben- in das Jünglingsalter, zuerst das Heilige der Tonkunst ahnen liessen! Nie der Scenen, von welchen ich, um Hillers willen, da man ihn, seiner Aussenseite vertrauend, oft rasch und drückend gescholtten hat, nur Eine angebe. Ehe es zu jenen grossen Aufführungen kam, hielt er öfters kleine Flügelproben zum Messias in seinem Hause vor kleinen Gesellschaften, die er eben dadurch für diese grosse Gattung erst empfänglich machen wollte. Als ich in einer derselben unter andern die Arie: Er weidet seine Heerde der gute Hirt — sang, und die ganze Musik zum erstenmal hörte, wurde ich so ergriffen, dass ich, plötzlich von Thränen überrascht, innehalten musste. Nun, was machen Sie denn? fuhr H. in seinem polternden Ton auf, und indem dies heraus war, sahe er mich böse an. Ich konnte eben so wenig reden, als singen: er bemerkte die Ursach sogleich, und mit Einn waren auch seine Augen voll Thränen. Na, sagte er freundlich und fasste mich um das Kinn — wir wollen ein bischen warten!

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05362/023

nen Mannes und abgesagten Feindes der Tonkunst — zu einer guten Harmonie verschmolzen haben: aber es wurden dann doch auch nicht die schneidenden Dissonanzen hervorgebracht worden seyn, wodurch beyde Manner einander das Leben verbitterten, und wobey das Institut, bey dem sie angestellt waren, auch keineswegs gewann. Das Beste, was H. in diesem seinem Wirkungskreise für die Kunst that, war, dass er seine Schüler immerfort mit den vorzüglichsten musikalischen Werken alter und neuer Zeit, und mit deren zweckmässiger Ausführung bekannt machte; auch sich keinem von ihnen — so wie auch keinem Andern — entzog, der tiefer in das eigentliche Studium der Tonkunst eindringen wollte. Er selbst schreib, ausser seinem, in die churs achsischen Kirchen eingeführten Choralbuch, wenig mehr in dieser Zeit — seinen trefflichen 100sten Psalm und einige schöne Motetten *) hat er früher verfertiget; aber er arbeitete unablässig, die vorzüglichsten Werke anderer Meister, durch Unterlegung deutscher Texte u. dgl. für sein Institut und unsre Kirchen brauchbarer zu machen. Seine alte Vorliebe für Hasse und Graun blieb ihm zwar; doch wurde sie heftig erschüttert, als Mozarts Witwe mit ihres Gatten Handschrift des Requiem nach Leipzig kam. Hier war H. ausser sich vor Freude. Er legte sogleich eine deutsche Uebersetzung unter, veranstaltete eine feyerliche Aufführung dieses unvergänglichen Werks, und wiederholte es hernach in den Kirchen von Zeit zu Zeit. Auch Jos. Haydns Messen, die ihm jetzt erst bekannt wurden, waren ihm sehr lieb; besonders setzte er sich die, nun jetzt als No. 4. gedruckte, aus den Stimmen eigenhandig in Partitur, und aus dieser, um sie sich ganz zu eigen zu machen, wieder in Stimmen aus. Auf die Partitur schrieb er mit gewaltiger Frakturschrift: Opus summum viri summi J. Haydn. Doch verfiel er bey diesen Beschaftigungen mit den Arbeiten Anderer in denselben Fehler, wie manche andere Künstler in spaten Lebensjahren — wie z. B. auch Tizian: er konnte es nicht lassen, hier ein wenig dazu, dort ein wenig davon zu thun — wobey er denn freylich eben dem Besten den schlechtesten Dienst leistete.

Kranklichkeit, plötzlich zunehmende Schwache des Alters und zurückkehrende drückende Hypochondrie, veranlassten ihn, vor fünf Jahren sein Amt niederzulegen. Für seine Bedürfnisse wurde rühmlich gesorgt. Man kann sagen: er hörte schon vor einigen Jahren, da sein letzter vertrauter Jugendfreund, Müller, starb, zu leben auf. „Nun, wissen Sie's denn schon?“ polterte er eines Vormittags in mein Zimmer — Was denn? — „Dass Muller tod ist? Müller! Warum hab' ich doch nicht an seiner Stelle sterben können!“ Ich redete ihm zu — Lassen Sie mich nur ausweinen, sagte er; ich weiss es, es ist das Letzte, was mich dazu bringt! — Die letzten Jahre vegetirte er fast nur. Er wollte ganz im Stillen begraben seyn: aber eine Menge seiner vormaligen Schüler und Anderer, die ihn hochschätzten und liebten, schloss sich freywillig zu einer sehr feyerlichen Bestattung an.

(Der Beschluss folgt.)

*) Von diesen, gehört die, zuerst beym Tode der Mutter des jetztregierenden Kurfürsten bekannt gemachte: Alles Fleisch ist wie Gras etc. unter die besten Werke, die diese ganze Gattung aufzuweisen hat.

Recension.

Cinquieme Concerto pour le Violon, dédié à son ami Charles Cannabich par F. Franzl. A Offenbach s. M., chez J. André. Oeuv. 6. (Pr. 4 Fl.)

Hr. Franzl ist bekanntlich einer unsrer vorzüglichern Instrumentalkompouisten, und dabey selbst ein Violinspieler, der vollkommen Meister seines Instruments ist: dieses muss jedem, der sich mit seinen Konzerten hören lassen will, Bürgschaft für die Brauchbarkeit derselben seyn. Hr. Fr. hat eine beträchtliche Anzahl Konzerte geschrieben, und mehrere Violinspieler, die nicht allzusehr von dem Vortrage abweichen, den sie erfordern, haben sich auch wirklich damit überall Beyfall und Ehre erworben.

Gewisse Lieblingspassagen — z. B. hier: S. 5, Z. 10, T. 2 und Folgé, S. 6, Z. 5, T. 2 und 3 — abgerechnet, dergleichen Hr. Fr. beynahe in allen seinen Konzerten anbringt, und die sich immer etwas matt ausnehmen, sind übrigens die Prinzipalstimmen immer sehr gut geschrieben; bey naherer Bekanntschaft mit dem Ganzen findet man aber, dass Hr. Fr. bey Ausarbeitung der Hauptstimme sich wol nicht immer zugleich die Begleitung dazu und den Effekt derselben gegen die Hauptstimme denkt oder berechnet. Es kann nicht fehlen, dass Komponisten bey dieser Verfahrungsart oft in Verlegenheit kommen und kein gutes, fliessendes Accompagnement zu mehrern Stellen finden können, wenn sie sich nicht entschliessen, mehreres von der Hauptstimme, die schon da ist, abzuändern. Hr. Fr. wird es sich selbst gestehen müssen, dass bey ihm dieses nicht selten, und bey gegenwärtigem Konzert vorzüglich der Fall war. Mit den Tuttisätzen verhält es sich anders. Hr. Fr. überdenkt sich bey diesen das Ganze, er hört in Gedanken das volle Orchester, er verfährt bey der Ausarbeitung planmässig, und deshalb ist er mit diesen fast immer glücklich. Die Tutti des vorliegenden Konzerts sind feurig, fleissig gearbeitet, effektvoll und werden durch den zweckmässigen Gebrauch und die gutgewählten Soli der Blasinstrumente überaus mannichfaltig und unterhaltend. Den ersten Satz hält Rec. überhaupt für den gelungensten, und der Spieler kann mit diesem auch viel Virtuosität auf seinem Instrumente zeigen. Mit dem Adagio scheint mir der Verfasser weniger glücklich gewesen zu seyn. Der letzte Satz ist eine Polonoise und erfordert einen sehr fertigen Spieler: die zweymal gestrichenen Sextolen, welche hier in Menge anzutreffen sind, dürften manchem Violinspieler, dem es an hinlänglicher Fertigkeit gebricht, den Arm steifen, wenn er den Satz in der Bewegung, die die Polonoise erfordert, vortragen will. Das Thema dieses Satzes ist aber etwas unrhythmisch. Der erste Takt, den die Waldhörner allein vortragen, kann nur als Anschlag betrachtet werden.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Clavecin ou Pianoforte sur la Marche de l'Opera: les deux Journées, par Cherubini, composées par G. N. Hummel de Vienne. Vienne, chez Mollo et Comp. (11 Gr.)

Das Thema erfordert eine eigene und kunstmässige Behandlung, wenn es gut variirt werden soll. Hr. Hummel hat diese rühmlich getroffen. Die Variationen sind nicht bunt und überfüllt, sondern mit verständiger Anordnung und richtiger Modulation durchgeführt. Wer etwas nur für's Ohr sucht, für den sind sie nicht: wer wird aber nur das Ohr kitzeln wollen!

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten September. Nº. 52. 1804.

Zum Andenken Johann Adam Hillers.

(Beschluss.)

Was bisher über Hiller gesagt worden, kann nicht sein Denkmal, sondern nur die, allenfalls überflüssige, Inscription auf demselben seyn: sein, so wie jedes verdienten Mannes Denkmal ist, was er geleistet. Aber man muss dies Denkmal auch von der rechten Seite ansehen: und da dies nicht immer geschiehet, so wird es auch nicht überflüssig, was man vermag, zur Bestimmung des rechten Gesichtspunktes beyzutragen. Ich glaube in Ansehung Hillers auch meinen Beytrag abgeben zu dürfen. Mein Urtheil masst sich aber nicht an, die eigenen Urtheile Anderer zu ersticken, sondern wünscht sie zu wecken.

Als Komponist lieferte Hiller:

1) Arbeiten für das Klavier und Orchester. Sie waren meist aus frühern Zeiten, und erheben sich nicht über den Geist und die gewöhnliche Manier dieser Zeiten. Sie können für die jetzigen, wo die Instrumentalmusik auf neuen Wegen zu so bewundernswerther Höhe geführt worden, nur allenfalls ein historisches Interesse gewähren, und sind auch bey ihrer Erscheinung, nicht von bedeutendem Einfluss auf die Kunst selbst oder auf den Gang ihrer Ausbildung gewesen. Ein Gleiches muss man auch

2) von Hillers Kantaten und ähnlichen Gesangstücken für die Kammer zugestehen. Die meisten wurden zu besondern Gelegenheiten verfertiget, erreichten diesen nächsten, zufälligen Zweck, und begnügten sich damit. Doch veranlassten sie wenigstens durch ihren guten Gesang, dass die wahre Singkunst, zu der man in Deutschland immer der besondern Veranlassungen und Anreizungen bedarf, sich neue Freunde erwarb und die alten behielt.

3) Weit höher stehen an innerm Werth und auch an Verdienst um die Bildung für die Kunst Hillers Lieder. Er war der Erste, der deutsche Lieder — ich meyne nicht, Musik zu deutschen lyrischen Gedichten: sondern Musik zu ihnen in deutschem Sinn und nach deutscher Art und Kunst schrieb. Sie selbst sind sattsam charakterisirt und zugleich ihr Werth und Einfluss hinlänglich bestimmt, wenn ich sage: sie gleichen im Wesentlichen den bekannten Liedern Schulzens — sind eben so eng anschliessende und verschönernde Gewänder um die Darstellungen der Dichter; sind eben so herzlich und tief — gedacht, wie empfunden; eben so frey von Künsteley, wie von gemeinem Klingklang; treu und wahr; nicht glänzend und geschmückt, aber auch nicht ungefällig und reizlos; nicht reich an Phantasie, aber auch nicht blos verständig; nicht das Höchste, was in dieser Gattung (nach Hiller) gegeben worden, aber noch weniger etwas Alltägliches; für den, der ausschliessend das Poetische in der Kunst liebt, weniger, als für den Freund der gesunden, kräftigen Natur; für den Kunstjünger nicht das vollkommenste Muster, aber nie veraltende Studien. Was späterhin, Schulz, Reichardt, Zelter, und einige Andere Vorzüglicheres lieferten, wurde doch auf diesem, von H. zu-

erst betretenen Wege gefunden; und noch jetzt ist jedem, der sich zum wahren Liederkomponisten bilden will, das ernstliche Studium der Hillerschen Sammlungen, besonders der spätern, sehr anzurathen.

4) Weit beliebter und allgemein bekannt sind Hillers Operetten: auch sind sie von weit mehr Einfluss auf die Bildung des gemischten Publikums für Musik, und auf die Erweckung der Liebhaberey am Gesange bey demselben gewesen. Als H. mit den ersten Versuchen dieser Gattung auftrat, waren die berühmten Institute für das Grosse der italienischen Kunst, die einige glanzende Fürstenhöfe gestiftet und erhalten hatten, fast ganz untergegangen. Nur die Gebildetsten hatten an ihnen Theil genommen: die Nation hatte für sie noch keinen Sinn, das Volk nur scheele Blicke oder scheue Resignation. Dass diese Institute, die Jomelli's, Hasse's, Grauns und ähnliche Werke verherrlichten und von ihnen verherrlicht wurden, sich befestigen, dass auch die Masse des Volks immer von ihnen entfernt gehalten werden möchte: das musste jeder Freund der Kunst wünschen. Es geschahe nicht. Dass aber auch das Volk etwas erhielt, wodurch sein Geist geweckt, wodurch es für nicht blos sinnliche Vergnügungen empfänglich würde: das musste jeder Freund der Menschen wünschen. Dies geschahe — und, vielleicht am zweckmässigsten und wirksamsten, durch Weisse und Hiller in ihren Operetten. Das Volk will durch das Natürliche ergriffen seyn, und das Natürliche veredelt, erhebt sich zum Idyllischen. Idyllisch war nun Hillers Musik, wie Weisse's Poesie — war mithin ganz, was sie seyn sollte. Beyde befreundete Manner gingen immer treulich Hand in Hand, wussten sich glücklich zwischen dem Gemeinen und Idealen zu halten, und neigten sich beyde zu jenem wenigstens niemals näher, als die, oben angegebnen, speciellen Verhältnisse unumganglich nöthig machten. Waren jene wahrhaft vornehmen Institute für die Gebildeten, und, neben ihnen, diese populären für das Volk geblieben: die Folgen wurden für Kunst und Humanität gleich vortheilhaft gewesen seyn. Aber jene gingen unter, diese allein hielten sich: das war nicht gut. Das Volk bekam die entscheidende Stimme, auch über Theatermusik; Dichter, Komponisten, Schauspieler und Sänger mussten ihm fröhnen, um zu gefallen; und so wurde dieser Zweig der Tonkunst immer tiefer nach der Erde gesogen. Späterhin regte sich zwar der Geist für das Ideale in manchen Dichtern und Künstlern: aber die Menge liess sich ihr — bezahltes Stimmrecht nicht nehmen: man musste ihr so Manches, neben dem Bessern, geben; daraus entstanden die grösstentheils widrigen Zwittergestalten, die uns noch jetzt vorgeführt werden —: kurz, Weisse's und Hillers Operetten geben einen neuen Beweis, dass von Menschen nichts so gut geschaffen werden konne, dass es nicht, unter ungünstigen Verhältnissen und Uebermacht der Verkehrtheit, Schaden brächte. Auf sie, diese trefflichen Manner, fällt hierdurch kein Schatten; sie gaben etwas wirklich Gutes, haben damit Tausende erfreuet, dem Volke wenigstens einige Liebe zu Theatermusik beygebracht, die Lust zum Singen erregt, die Fähigern auf etwas Höheres vorbereitet, und diesem, wenn es nur wirklich und auf die rechte Weise gegeben wird, Bahn gemacht —: ihnen der herzlichste Dank!

5) Für die Kirche schrieb Hiller verschiedene Kantaten u. dgl. Die frühern nähern sich im Styl dem Homilius, die spätern Hasse'n; ausgezeichnet in jedem Betracht, und auch keinem Vorbilde nachgeformt, sondern in eigner Kraft und Weise schön hervorgehend, ist aber nur der oben angeführte 100te Psalm. Und eben dieser ist wenig bekannt, wenigstens noch nicht gedruckt.

In spätern Jahren, um dieselbe Zeit, als in Leipzig an der Herausgabe eines neuen Gesangbuchs gearbeitet wurde und Hiller schon von der Schwachheit, an allem bessern zu

wollen, befangen war — gab er sein bekanntes Choralbuch heraus. Er ging bey der Bearbeitung der Chorale von demselben Gesichtspunkte aus, von welchem man bey der Bearbeitung jenes Gesangbuchs ausging: es sollte alles, nur verständig, alles, ganz populär werden — wodurch denn aber Gedichte und Musik nicht selten noch populärer wurden, als das Volk selbst. Dass H. bey der Einrichtung der Harmonieen alle schwerfällige, unzweckmässige, mit Gelehrsamkeit prahlende Künsteley vermied, war zu rühmen und ist gerühmt worden; dass er sich über manche Regeln hinwegsetzte, die nur vom Herkommen, nur zum Behuf der Musik für's Auge, diktirt, die einengend, grundlos, pedantisch, und selbst von grossen Vorfahren, wie z. B. von Sebast. Bach, verschmähet worden waren — dass H., sag' ich, sich darüber hinwegsetzte, war nicht zu tadeln und ist getadelt worden*): dass er aber fast alles Grosse im Gange der Basse, fast alle höhern und anständigen Reize in edler Führung der Mittelstimmen — wie wir sie nicht etwa nur bey Bach, Fasch, Kittel und Andern finden, sondern wie sie zum Theil selbst der gemeine Mann kannte und sogar hin und wieder auszuüben gewohnt war **) — dass H. selbst diese so oft verwischte, war wol eben so wenig zu loben, als dass man in den Gedichten selbst Gellertache noch mehr popularisirte und simplifizirte. Die öffentlichen Beurtheiler dieses Choralbuchs haben dieses zu bemerken vergessen: es scheint mir aber, so wie die ganze Sache des öffentlichen Choralgesangs, zu wichtig, als dass ich es nicht hätte in Anregung bringen sollen, auf die Gefahr, darum von Manchem — von dem wahrheitliebenden, freymüthigen Hiller selbst, wenn er noch lebte, gewiss nicht — getadelt zu werden. — Einen Vorzug dieses Choralbuchs, den es mit keinem der vorhandenen theilt, darf ich nicht übergehen, da er beträchtlich und ebenfalls von andern Beurtheilern übergangen ist. H. säuberte nämlich die Chorale mit vielem Glück von den gothischen Schnörkeln und oft widrigen Verzierungen, die sich nach und nach in manche Melodieen eingeschlichen hatten, und stellte diese in ihrer alten Einfalt wieder her***). — Ueberhaupt ist vielleicht auch dieses Werk Hillers um so höher zu achten, je mehr man es als Vorarbeit und Erleichterungsmittel eines noch vollkommnern Choralbuchs ansiehet, als wir bis jetzt besitzen.

Dass endlich H. sich um die Kirchenmusik und die Veredlung des Geschmacks in derselben dadurch verdient machte, dass er nicht wenige der vortrefflichsten Werke grosser Künstler für den Kirchengebrauch einrichtete — deutsche Texte dichtete und unterlegte, und zwar beydes mit vielem Glück; dass er jene Werke durch dieses Verfahren, und auch durch öffentliche Herausgabe so vieler, als die Verleger nehmen wollten, in Deutschland zuerst allgemein verbreitete und einheimisch machte — ist bekannt und verdienet lauten Dank.

---

*) Einzelne kleine Uebereilungen, die ich recht wohl kenne, sind so selten und überdies so unbeträchtlich, dass sie keiner Erwähnung werth sind.

**) Um aus vielen Beyspielen nur einige anzuführen, nenne ich die Lieder: Wachet auf, ruft uns die Stimme, und: In allen meinen Thaten, und berufe mich dabey auf alle, die den gemeinen Mann diese Lieder z. B. in Leipzig und Dresden, vor der Simplifizirung, mit Aufmerksamkeit haben singen hören. Ja noch immer wollen sich Viele die vormals gewohnten edlern Bässe und erlernten Mittelstimmen nicht nehmen lassen, und kommen darüber mit dem Organisten, wenn er beym Buchstaben verharret, in arge Dissonanzen.

***) Man vergleiche in dieser Absicht z. B. die Lieder: Ich singe dir mit Herz und Mund, Wir glauben all an einen Gott, und andere, wie sie sonst im Munde des Volks und in ältern Choralbüchern, (selbst bey Seb. Bach,) und wie sie nun in unsern Gemeinden, nach Hiller, wieder hergestellt sind.

Dieses Dankes und hoher Ehren werth war aber auch Hiller als Lehrer der Kunst; ja, ich möchte sein Verdienst gerade hier am höchsten anschlagen, sowohl in Absicht auf das, was er leistete, als auch in Absicht auf die Zeit und die Verhältnisse, in welchen er es leistete.

So schätzbar nämlich viele deutsche Lehrbücher der Musik vor Hiller, was den mechanischen Theil der Kunst anlangt, waren: so war doch in Ansehung des ästhetischen Theils derselben fast noch gar nichts gethan, und auch die Kritik erstreckte sich nur auf das Mechanische. H. hatte von jeher den Trieb und die Gewohnheit, über alles, was er empfunden, ruhig zu reflektiren und zu grübeln; er mochte sich gar zu gern, nicht nur von seinen Empfindungen, sondern auch von dem, was sie erregt, und warum und wodurch sie erregt worden, Rechenschaft ablegen, so gut es eben gehen wollte. Diesen Trieb brachte er nun auch zur Musik. Schon 1753 nens er das Publikum an so manchem Fund, der ihm auf diesem Wege zugekommen war, theilnehmen: seine Abhandlung über die Nachahmung der Natur in der Musik zeigt schon manchen hellen Blick, machte Aufsehen, und regte manchen Aufmerksamen auf, weiter zu gehen, obgleich hier nur noch Batteux Hillern, so wie fast jeden damaligen Kunstrichtern, Führer war. Bald darauf versuchte er aber, und mit mehrerm Glück, auf eigenen Füssen zu stehen; und durch seine, zum Theil nur kleinen und zerstreueten, aber sehr gründlichen, fasslichen, und auch gut geschriebenen Abhandlungen *), durch Manches in seinen Lehrbüchern, und vornehmlich durch seinen Privatunterricht, den er vielen, nachher berühmten Männern, theils mündlich, theils in Briefen gab — ist er mit Ehren der Vater der deutschen Kritik, in wiefern sie den ästhetischen Theil der Tonkunst betrifft, geworden.

Nicht genug zu rühmen ist Hillers Bereitwilligkeit, mit welcher er Jedem, der seine Kunst studiren oder auch nur Belehrung über einzelne Fälle haben wollte, entgegenkam; schwerlich gab es auch irgend eine beträchtliche Aufgabe in dieser Kunst, über die man bey H. nicht wenigstens so viel erfuhr, dass man sich — wenn nur übrigens alles war, wie es seyn sollte — dann nicht selbst hatte helfen können. Nicht nur seine gründliche Kenntnis der Theorie, Geschichte und Literatur der Musik, so wie der vorzüglichsten Kompositionen aller Zeiten, sondern auch sein ernsthaftes Studium der Hülfswissenschaften, seine allgemeine Bildung **), und sein gerader, gesunder Sinn — machten Hillern fähig, dies zu leisten; seine Gutmüthigkeit aber, seine Dienstfertigkeit, und sein Eifer für das Beste seiner Kunst, machten, dass er es wirklich leistete. Wie viele junge, talentvolle Musiker, die diesen seinen Unterricht benutzen wollten, nahm er, ohne weiteres, auf kürzere oder längere Zeit gleich in sein Haus auf und theilte mit ihnen nicht nur seine Wissenschaft, sondern auch sein oft sparliches Brot und seine

*) Auch diese sind von Gerber genau angegeben, und ich weiss aus spätrer Zeit nur Betrachtungen über Händels Judas Makkabäus, die Vorrede zum Choralbuche, und einige Recensionen in dieser Zeitung, nachzutragen.

**) H. war z. B. ein guter Mathematiker, verstand den mechanischen Theil der Poesie sehr gut, hatte sich in früher Zeit ernstlich mit der klassischen Literatur der Römer beschäftigt, los ihre Dichter, so wie die besten der Deutschen, Franzosen, Italiener und Engländer, mit Sinn und Liebe, jeden in seiner Sprache, und kannte alles Beträchtliche, was über Musik, deren Geschichte, und was zur Bildung für die Künste überhaupt, von den Schriftstellern aller der genannten Nationen, bis etwa gegen 1760, in das Publikum gekommen war.

kleinen Freuden! Ich will von Vielen nur Einen nennen: Neefe, den er Jahre lang bey sich behielt, blos um ihn zu bilden, und ohne je an die geringste Entschädigung zu denken, ausser der, die ihm die Freude über das Gelingen seiner Bemühungen gewährete. Nicht Wenige, selbst Männer, die ihn als Künstler, weit übertrafen, sandten ihm ihre Arbeiten zu, sein Urtheil und seine Verbesserungen zu erhalten; und H. verwendete einen beträchtlichen Theil seiner Zeit und Kräfte, ihren Wünschen Genüge zu leisten. Ich will auch hier nur Einen nennen: Naumann, der selbst in spätern mannlichen Jahren, da er von mehrern Nationen nur gerühmt zu werden gewohnt war, „Vater Hillern" seine Arbeiten zuschickte, und dessen, oft strengen Tadel benutzte. Die Oper ist schön, sehr schön, schrieb ihm z. B. Hiller, als er die Cora zurück gab: wenn der Komponist nur überall gut deklamirt hätte, seine Rondos lassen wollte, und in manchen Sätzen das Ende finden könnte — Und nun wurden mehrere Bogen Belege, und Vorschläge zu Verbesserungen beygebracht. Vater Hiller hat mich ein wenig stark mitgenommen — fing sich Naumanns nächster Brief an: „dafür bist du auch mein lieber Sohn, an dem ich Wohlgefallen habe, und den sie hören" — war Hillers Antwort.

Mit gleichem Eifer, mit gleicher Aufopferung, wie H. den Komponisten entgegenging, diente er auch den Virtuosen, vornehmlich den Sängern und Sängerinnen. Fast immer hatte er deren einige um sich, unterrichtete sie in besserer Methode, studirte mit ihnen ein, was sie öffentlich vortragen wollten u. dergl. So voll sie oft sein Haus machten, so leer machten sie seinen Beutel, und die Undankbarkeit nicht weniger, so wie zuweilen eintretender eigener Mangel, brachten ihn nicht weiter, als dass er der warnenden, sehr schätzbaren Gattin, oder den besorgten Freunden zugestand: Ja doch, ja! Es ist wahr! Aber, wartet nur: es wird schon besser werden! Und in diesem Vertrauen blieb es beym Alten. —

Ausser diesem mündlichen Unterricht, machte er sich um die Sänger, ja um die Kunst des Gesanges selbst verdient durch seine Anweisungen zum musikalisch-richtigen, und zum musikalisch-zierlichen Gesange, welche die ersten, grossentheils genügenden Lehrbücher über diese Gegenstände waren, und auch die besten blieben, bis auf die letzten Jahre. Vor ihm kannte man nur Tosi's Singschule, die weit geringer ist, als ihr Ruf, mit Agrikola's Kommentar dazu, der allerdings viele treffliche Bemerkungen, aber chaotisch durch einander geworfen, enthält. Hillers Lehrbücher sind, in Absicht auf die Materie, vollständiger, in Absicht auf die Form, weit bestimmter, deutlicher, ordentlicher; seine Beyspiele, gewählter und geschmackvoller.

Was überhaupt Hiller, als Lehrer der Kunst, in allen den angegebnen Beziehungen geleistet hat, lässt sich freylich nicht eigentlich überschlagen, da es unmittelbar in das Ganze übergieng: es ist aber viel, sehr viel, und darf nie vergessen werden. Es würde ihm jedoch damit bey weitem nicht in solchem Masse gelungen seyn, wenn er blos der gelehrte Theoretiker, erfahrne Kunstkenner, gründliche Komponist und gewandte Lehrer — aber nicht zugleich als Mensch so hochachtungswerth gewesen wäre. Mehrere rühmliche Züge seines Charakters gehen schon aus dem bisher Gesagten hervor: ich erlaube mir nur noch, es kürzlich zusammenzustellen und Weniges hinzu zu setzen.

H. war ein honneter Mann, im vollesten, edelsten Sinne des Worts: redlich, zuverlässig, treu, gastfrey, freygebig — nicht nur mit dem, was er hatte, auch mit dem, was er war; wohlthätig, bis zum eignen Schaden; dienstfertig, bis zur Aufopferung seiner

seiner selbst; überhaupt ein Menschenfreund in der That, nicht in Worten, welche, aus Hypochondrie und dann aus Gewohnheit, oft rauh und polternd waren. Er war aufrichtig, freymüthig — wo es galt, bis zur Verwegenheit und Vernachlässigung aller Rücksichten der Weltklugheit; war seinen Freunden ergeben bis zur Unbesonnenheit und Heftigkeit; hegte gegen Niemand Hass, auch wenn er noch so sträflich hintergangen und im ersten Moment noch so aufgebracht war. Aus Temperament, noch mehr aus hypochondrischer Reizbarkeit und kränklicher Schwäche, übereilte er sich oft, kehrte aber immer wieder von selbst zurück, und zwar nicht zu unthätiger Reue, sondern zu eifrigem Vergüten, wo dies nur möglich war. Er hielt immer und überall auf Ehre — auf wahre Ehre, nicht auf die Puppe, welcher die spielende Konvenienz diesen Namen giebt; war fromm und religiös gesinnet, selbst (in frühern mittlern Jahren) bey dem Schein damals modischer Freygeisterey. Seine Unermüdlichkeit im Arbeiten würden seine zahlreichen Werke und Schüler schon beweisen, wenn man auch nicht daran dächte, dass er fast immer in Unruhen, Sorgen und Beschwerden vieler Art lebte. Von dem Egoismus, der Eitelkeit, den Anmassungen, dem Neid, der Unterdrückungs- und Partheysucht so vieler Musiker war auch nicht die kleinste Spur in seinem Charakter: Er ehrete und pries laut jedes Verdienst, das ihm einleuchtete, auch wenn es dem seinigen noch so sehr im Wege stand. Keiner von alle den Unordnungen, wodurch Musiker Vorurtheile gegen ihren ganzen Orden erweckt haben, hat er sich jemals hingegeben. — Als Gesellschafter war er, wenn Krankheit ihn nur nicht ganz niederdrückte, äusserst unterhaltend, und auch belustigend, durch reichen Witz, drollige Einfälle und eine ganz eigene Possierlichkeit, in welcher er seinem Freunde in jüngern Jahren — Engeln ähnlich war. — Sehr interessant für den Beobachter, obschon nicht immer angenehm für diejenigen, die stets ihn umgaben — war H. endlich auch durch so manche äusserst seltsame und schlechterdings unüberwindliche Meynung über gewisse religiöse, politische, gesellschaftliche, und sogar häusliche Verhältnisse: um der Schwachen willen übergehe ich dies aber.

So war Hiller, bis ihn das Alter mit seiner ganzen Last überfiel; ihm, schon vom Anfange des letzten Decenniums seines Lebens an, einen von diesen Vorzügen nach dem andern zu entwenden suchte, und ihn endlich dahin brachte, dass er in den letzten Jahren resignirend unterlag. — Das bekannte Portrait Hillers von Bause ist gut getroffen: doch sollte (wie auch bey dem, das als Titelvignette dieses Jahrgangs der musik. Z. ausgegeben wird,) das Feinere und Geistvollere seines Gesichts, das, bis etwa in den letzten Jahren, unter der etwas unförmlichen materiellen Masse unverkennbar hervorschimmerte, noch glücklicher aufgefasst und bemerklicher wiedergegeben seyn.

Recension.

Zwölf Orgelstücke verschiedener Art von Carl Gottlieb Umbreit, Organisten in Sonneborn bey Gotha. 1te, 2te, 6te Sammlung. Gotha in der Beckerschen Buchhandlung. (Pr. 4. u. 5. Samml. à 16, 6. S. 12 Gr.)

Herr Umbreit hat sich durch seinen rühmlichen Eifer für die zweckmässige Behandlung des Instruments aller Instrumente bey seinen Herren Kollegen in Achtung gesetzt. Auch in den vorliegenden drey Heften sieht man den wackern und sich vervollkommnenden Zögling eines ruhmwürdigen Kittel, und Rec. fühlt sich verpflichtet, auch diese Orgelstücke, theils als ein Magazin von Orgelphrasen, theils als eine Sammlung musterhafter Vorspiele, allen den-

jenige zu empfehlen, welche sich im Orgelspielen vervollkommnen wollen. Die Einkünfte der meisten Organisten sind zwar nach dem Maasstabe berechnet, nach welchem man für Nachtigallengesang Zeisigfutter giebt, so dass Manchem 16 Gr. für 14 Seiten Noten zuviel dünken könnte; da jedoch die Orgelstücke mehrentheils vierstimmig sind und grosse Genauigkeit in orthographischer Hinsicht verlangen, so wird der Preis weniger abschreckend seyn, weil besonders der Inhalt von so erheblichem Nutzen ist. — Durchgängig hat Hr. U., wie auch recht und billig, auf obligates Pedalspiel gerechnet. Hat der Organist sich daran gewöhnt, dann wird er nicht zu grosse Schwierigkeiten antreffen. Der Satz ist korrekt, wie es sich denn auch von einem Kittelschen Zöglinge erwarten lässt. Im 6ten Heft S. 10, hat sich Hr. U. eines Akkords bedient, worüber Rec. wegen der Bezeichnung mit ihm nicht einverstanden seyn kann, nämlich:

cis cis
ais anstatt b Alle Harmonieen, welche
fis fis
es es

nicht in einer Tonart gegründet sind, sind nach den angenommenen Grundsätzen des eklektischen Systems, für welche eine geregelte Praxis spricht, verwerflich.

In den Vorspielen mit verwebtem Choralzeigt Hr. U. vorzüglich, dass er seinem ehrwürdigen Lehrer die schwere gebundene Schreibart mit ihren Künsten abgelernt habe. Vorzüglich kunstreich sind die Vorspiele zu den Melodieen: Was Gott thut etc. im 4ten H. — Was mein Gott will etc., und: O Christenheit etc. im 6ten H. Indem zwey Stimmen den Choral kanonisch vortragen, begleiten die beyden übrigen Stimmen diesen künstlichen Gesang mit melodischen Gedanken, welche entweder auf die Harmonie des Chorals gebaut oder aus dem Choral selbst entlehnt sind, bald durch Umkehrungen verschiedener Art, bald durch Verkleinerung oder Zusammenziehung. Indess, so schön auch der Choral: Was Gott thut etc. — bearbeitet ist, wird doch der Verf. wol nicht damit gemeynt haben, dass man den Gesang auf diese Art begleiten soll. Im 5ten H. hat Hr. U. den schönen Choral: Meinen Jesum lass ich nicht etc. zwar künstlich behandelt, allein nach Rec. Meynung ist der Charakter der Melodie durch die chromatischen Figuren darüber verloren gegangen. Ein Wink für jeden Komponisten, die Tendenz der Kunst immer vor Augen zu behalten, damit seine Komposition nicht einem aufgelössten arithmetischen Problem gleiche. — Im 6ten Hefte No. 9. liegt die Melodie im Tenor. Weil aber das ganze Vorspiel nicht auf zwey Manuale berechnet ist, so ist natürlich der Choral in seiner Mittelstimme nicht hervorstechend genug. — Ueber einige Harten, welche im Durchgange hier und da vorkommen, will Rec. mit dem Hrn. Verf. nicht rechten, sondern ihm nur wohlmeynend rathen, lieber zuweilen weniger gesucht und gekünstelt zu setzen und so den sicherern und geradern Weg zum Herzen zu nehmen, als den öfters trocknern Umweg der spekulativen Theorie. In der Kirche soll der Organist nicht unterhalten, sondern rühren durch seine Kunst. Übrigens würde manchem Organisten eine kurze Anzeige der Registerwahl vor jedem Vorspiele sehr willkommen seyn.

Kurze Anzeigen.

Variations pour le Pianoforte sur l'air: J'ai de la raison (Jugend ist ein Gut) de l'opéra de Mehul: l'Irato, (Die Temperamente) composées par l'Abbé Gelinek. Op 27. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 45 Xr.)

Das Thema ist als eins der besten Stücke der genannten Oper bekannt, und Hrn. Gelineks Art zu variiren ist es aus vielen ähnli-

chen Werkchen ebenfalls. Da nun diese Var. von den frühern in nichts Wesentlichem unterschieden sind, ist es genug, ihr Daseyn anzuzeigen, und sie Liebhabern, die einige Bravour auf dem Klavier erlangt haben und eine, wenn auch nicht über das Gewöhnliche hinausgehende Unterhaltung suchen, zu empfehlen.

Douze Elégies et Romances avec accompagnement de Fortepiano ou Harpe, composées et dédiées à Madame Louise Bonaparte etc. par Jean Fréd. Reichardt. Oranienbourg chez Rud. Werkmeister. (Pr. 1 Thlr. 3 Gr.)

Was die meisten Reichardtschen Kompositionen auszeichnet, ist Originalität, kunstvolle Behandlung und Abgemessenheit des Ganzen, bey richtiger Darstellung des Einzelnen. Was sich nicht an ihnen auszeichnet, ist eine gewisse Methode, von der der Verf. nur selten abgeht, und die zuweilen etwas ins Trockene fällt. Auch diese seine mitgetheilten Romanzen und Elegieen sind voll Schönheiten und Charakter, aber mitunter etwas breit und gezogen. Die erste Elegie ist ein Muster, wie man Elegieen musikalisch behandeln und darstellen soll. Sie athmet ganz den schwärmerisch-klagenden Ton dieser Dichtungsart, und stirbt, wie das Lied einer Nachtigall, in Seufzern dahin. Eben so gelungen ist der Chanson: un jour sous la coudrelle etc.

Grande Sonate pathétique (!) et périodique pour le Pianof. composée par J. N. Zopf. Wien bey Eder. (Pr. 1 Fl.)

Worin das Pathetische und Periodische dieser Sonate bestehen soll, kann Rec. nicht einsehen, es müsste denn das erste in der Pantomime des jedesmaligen Spielers, und das letztere in — den Repetirzeichen zu suchen seyn. Sonst ist diese Sonate nicht übel, weder überladen, noch zu dürftig. Der Verf. liebt, sehr schnell aus einer Tonart in die andere überzugehen, was sehr oft Misklange erweckt. Der letzte fugenartige Satz ist besonders gut ausgearbeitet.

Nachricht.

Mit dieser Nummer unsrer Zeitung wird der sechste Jahrgang derselben beschlossen, und ausser dem Intelligenzblatte No. XXI., das Register über diesen Jahrgang nebst dem Titelblatte mit Hillers Bildnis, ausgegeben.

Das Institut, das sich jetzt der zunehmenden Theilnahme allgemein geschätzter, trefflicher Männer, so wie der zunehmenden Achtung und Unterstützung des Publikums zu erfreuen hat, behält auch im siebenten Jahre ganz ungestört seinen ruhigen und bedachtsamen Fortgang.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. N°. XXI. 1804.

Auszug

aus einer Widerlegung des im 6ten Stücke der Eudora — im 19ten Intelligenzblatte der musikalischen Zeitung — und in No. 98 der Zeitung für die elegante Welt, eingerückten Aufsatzes, die Theatermusik zu Nürnberg betreffend.

Der Kapellmeister und Musikdirektor Meinberger, dem die Besorgung der Musik in dem dasigen Theater übertragen ist, hat bey militärischen Musiken neben 2 Hörnern, 2 Oboen, und 2 Fagotts — 2 Flöten statt der dabey angeblich unentbehrlichen Flautpiccol angesetzt.

Nicht er, sondern die beym Orchester angestellten Musiker hatten pflichtmässig jederzeit dergleichen Märsche zu besorgen. Sie besorgten sie so, dass man, wie sie selbst sagen, nirgends schlechtere Kriegsmusik hören konnte, als in Nürnberg, denn gewöhnlich wurde ein und der nämliche Marsch abgeblasen, und zwar nur mit 2 Oboen oder Klarinetten, 2 Hörnern und einem Fagott, ja einmal sogar einer ohne Horn. Für unentbehrlich ausgegebene Piccoli wird man sich nur äusserst selten dabey gehört zu haben erinnern. Von der Theaterdirektion zu Verstärkung und Veränderung der Märsche aufgefordert, nahm der Kapellmeister, da wegen beständiger Abwechslung der zwölf bey Schauspielen anwesenden Musiker nicht immer C- und B-Klarinette, wol aber stets Oboen und Flöte besetzt werden können, Märsche aus der neuen in Offenbach herausgekommenen Sammlung von Märschen mit militärischen Instrumenten, und gab einen, statt C-Klarinetten, mit Oboen, Flöten, Horn und Fagotts besetzten, zum Abblasen her, bey welchem die militärischen Instrumente bey zarten Stellen zu pausiren hatten.

Unter dem Vorwande, dass man die Flöte doch nicht höre, weigerte sich ein Mitglied denselben abzublasen. Die angeblich beschriebenen Erinnerungen, welche beleidigend und verachtend zurückgewiesen worden seyn sollen, hat die Obrigkeit Tags darauf durch Missbilligung und die Drohung scharfer Ahndung, bey der geringsten wieder einlaufenden Klage und Suspension von seiner ersten Vikariusstelle, die es beym Musikchor begleitet, als das gewürdiget, was sie waren, — unschickliches und subordinationswidriges Benehmen gegen den Kapellmeister, als seinen Vorgesetzten. Dies veranlasste die durch den eingerückten Aufsatz abgeforderte Erklärung, die sich sonach die Herren Musiker im Grunde von dem Komponisten und Verleger der Märsche weiter beantworten lassen müssen, die sich nicht der unentbehrlichen Piccoli und Dundeflötchen, sondern der, angeblich ein widerliches Geräusch und Gepolter verursachenden Flöten oben so bedient haben, als sich derselben, um nur unter vielen andern ein Beyspiel anzugeben, Haydn in seiner Sinfonie mit militärischen Instrumenten Oeuv. 91. mit dem besten Erfolg bedient hat.

„Da auch in der musik. Zeitung im 5ten Jahrgang No. 15. eines Herrn Backofen als Musikdirektor von Nürnberg Erwähnung geschiehet, und derselbe nicht Musikdirektor, sondern erster Vikar bey der dortigen Stadtmusik ist, indem daselbst nur ein Kapellmeister und Musikdirektor in einer Person angestellt ist, so wird dieses zur Vermeidung möglicher Kollisionen hiermit berichtiget."

Uebrigens erklärt derselbe bestimmt, dass er nichts mehr, es sey auch was es wolle, öffentlich beantworten werde.

Anmerkung über vorstehenden Aufsatz.

Es hat seine vollkommene Richtigkeit, dass ich nicht Musikdirektor in Nürnberg bin. Doch ist zu bemerken, dass allerdings die Direktion der Theatermusik in Nürnberg, eine Zeitlang Herrn Hasler und mir gemeinschaftlich, durch schriftlichen Vertrag des Unternehmers Herrn Auernheimers mit uns, übertra-

gen war, und über dieselbe nie eine Klage gehört wurde, bis sie dem nach Verdienst berühmten vordersten Hochzeitlader und Leichenbitter, Schenk, Stadtkomplimentarius der Reichsstadt Nürnberg, auch derselben vordersten Stadtmusikus, Musikdirektor und Kapellmeister, Herrn Meinberger, zum Vortheil der Kunst, aufgetragen wurde.

Was übrigens die unhaltbaren Gründe betrift, mit denen Hr. M. sein Verfahren zu rechtfertigen sucht, so werden derselben ungeachtet alle einsichtsvolle Musiker einverstanden seyn, dass zu türkischer Musik, besonders wenn sie nicht als Kammermusik, sondern wie es in Nürnberg geschah, hinter den Coulissen und sogar in der Garderobe, mithin in ziemlicher Entfernung von den Zuhörern, gegeben wird, nicht Flöten, sondern Flauti piccoli gehören.

Heinrich Backofen.

Anzeige

Indem ich meinen mit mir in Correspondenz stehenden, verehrungswürdigen Gönnern und Freunden für das mir bisher gütigst geschenkte Zutrauen hierdurch danke, habe ich zugleich die Ehre, denenselben bekannt zu machen, dass ich in der Mitte künftigen Monats mein, seit acht Jahren allhier begleitetes Amt mit der, durch den verstorbenen Hoforganisten Krebs zu Altenburg ledig gewordenen Stelle vertausche.

Greiz, im Voigtlande, den 15. Septbr. 1804.

Johann Christian Barthel,
Kantor und Musikdirektor.

Demüthige Bitte an sämmtliche Herren Kapellmeister und Musikdirektoren.

Einsender dieses, Kapellmeister und Musikdirektor in ***, dem freylich dieser Posten nicht ungrosse seiner Herrn erforderlichen Kenntnisse und Talente, sondern gegen kaare Erlegung von — Lt. theil. zugeschlagen worden ist, und welchem daher das Orchester den gehörigen Respekt versagt, und sogar oft auslacht, bittet hiermit de- und wehmüthig, ihm ein gutes Mittel an die Hand zu geben, wie er sich aus dieser Verlegenheit ziehen, und seine Untergebenen zur Achtung gegen ihn zwingen könne. Er wird sich herzlich gern dankbar dafür beweisen.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Kreith, K., 12 grosse Variationen für 2 Flöten. Op. 102. 16 Gr.

Sperber, S., 12 Ländler-Tänze für 3 Viol. und Bass und mehrere Musikinstrumente ad lib. 19 Gr.

d'Aranjuez, J. R., neue Anweisung zur Erlernung der Guitarre. 1 Thlr.

Mehul, Duett aus d. Schatzgräber mit Begleitung d. Guitarre. 8 Gr.

Schuster, J., Quodlibet zum Singen mit Begleit. des Klav. 12 Gr.

— — Quodlibet aus dem Singspiel: die unruhige Nachbarschaft, mit Begl. des Pianof. 12 Gr.

Fischer, A., die Advokaten, ein Terzett mit Begl. des Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Kreith, 24 Divertimenti per un Flauto traverso solo. 19 Gr.

Kreith, Duetto in G per 2 Flauti d'Amore Op. 83. 12 Gr.

— — 6 Pièces de Clavier p. 1 Flût. Op. 103. 1 Gr.

— — 6 gr. Divertimenti per Flauto solo. Op. 72. No. 3. 8 Gr.

— — do do No. 4. 8 Gr.

— — 12 Ländler für eine Flote. Op. 109.

— — 24 Solos und Etüdenartige f. eine Flöte. Op. 91. 12 Gr.

Bach, W., Auswahl deutscher und französischer Lieder und Ariettes mit Begleit. des Klav. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

SIEBENTER JAHRGANG

vom 3. Oktober 1804 bis 25. September 1805.

Joseph Haydn.

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 7 musikalische Beylagen, 6 Kupfertafeln und 14 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

J. G. Naumann!

bey Breitkopf & Härtel.

Vincenzo Righini.

Leipzig, bei Breitkopf & Härtel.

Michel Hayon f.

Antonio Salieri

Niclas Jomelli.

bei Breitkopf & Härtel in Leipzig

INHALT

des

siebenten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

C., Charakteristik der deutschen, italienischen und französischen Musik, Seite 149.

Ernst, über den Bau der Geige, 49.

Gerber, über die Eigenheiten der heutigen Komponisten. 571.

Gleichmann, nochmalige Untersuchung über das Mitklingen des tiefern Tons etc. 277.

v. Göthe, über Musik. 840.

Nach Göthe, Wahrheit und Wahrscheinlichkeit. 789.

Guthmann, musikalische Gedächtnisskunst. 181.

— über Vortrag und Ausdruck. 345.

— über Abweichen vom Takte. 347.

— musikalische Vielthuerey 718.

— Expektorationen. 773.

Hohnbaum, einige Gedanken zu einer Erfahrung. 133.

— über den Geist der heutigen Setzkunst. 397.

L., über Volksgesang. 33.

Michaelis, über frühe musikalische Bildung. 117.

— gegen einen Aufsatz der pädagogischen Bibliothek. 229.

— über Kirchenkantate und Oratorium. 461. 492.

— Berichtigung irriger Begriffe vom Musikunterricht. 601.

Schreiber, Aphorismen. 81.

Tolev, über Musik beym Schauspiel. 805.

Ungenannter, über Orgeln und Orgelspieler. 541.

— über Musik als Sache des Staats. 665.

W., über das Stimmen des Pianoforte, 617.

II Historische Aufsätze.

Tilesius, über Nationalgesänge und Tänze kamtschadalischer Völkerschaften. Seite 261.

Ungenannter, Zustand der Musik in der Schweiz. 17.

— Ehemaliger und jetziger Zustand der Musik in Wirtemberg. 325.

— Gegenwärtiger Zustand der Musik in Neapel. 657, 767.

— Singanstalten in Deutschland. 605.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1. Theoretische Schriften.

Grosheim, über den Verfall der Tonkunst. S. 681.

Guthmann, Methodik des Klavierspiels. 164.

Heinse, Musikalische Dialogen. 699.

Hering, neue praktische Klavierschule, und Derselbe, neue praktische Generalbassschule. 509.

Knecht, Musikalischer Katechismus. 801.

Singschule des Konservatoriums in Paris. 293, 309.

Schubert, neue Singschule. 3, 25, 59, 88.

Werner, kurze Anweisung zum Orgelspiel. 553.

2. Historische Schriften.

Meissner, Biographie Naumanns, 2ter Th. 357.

3. Poesie.

Schreiber, Harmonia, ein musikal. Gedicht. 573.

4. Musik.

a) Gesang.

α. Kirchenmusik.

Jomelli, Miserere, Partitur. Seite 78.
Heine's, Klopstocks Auferstehungsgesang, Partitur. 695.
Kunzen, Halleluja, Partitur. 127.
Klavierauszug. 115.
Mozart, Te Deum, Partitur. 79.
— zwey Missen, Partitur. 93.
— Hymne, Partitur, und Motette, Partitur. 162.
— Hymne, Partitur. 687.
Ungenannter, Melodieen zu den neuen Wirzburgischen Kirchenliedern. 812.

β. Andere Kantaten.

Kanne, Sappho. 657.
Winter, Kantatinen. 821.
Zumsteeg, der Abschied, Partitur und Auszug. 227.

γ. Opern im Klavierauszuge.

Cimarosa, Il matrimonio per raggiro 645.
Gretry und Fischer, Blaubart. 291.
Mozart, Operngesänge. 441.
Paer, I Fuorusciti, und
— Sarginot 645.
Righini, Armida, und
— La Selva incantata, und
— Gerusalemma liberata. 830.

δ. Fünf-, Vier-, Drey- und zweystimmige Gesänge.

Assioli, Duetti (mit Begleitung des Pianoforte) 64.
Bierey, Quintett (mit Pianoforte). 15.
de Call, Duetten (mit Guitarre). 96.
— Terzetten (mit Pf.). 160.
Ferrari, Canoni (mit Pf.). 634.
Orlando, komisches Duett (mit Pf.). 508.

ε. Lieder und andere Sologesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre.

Amon, Lieder (mit Pianoforte oder Guitarre). Seite 819.
Assioli, Ariette (mit Pianof.) 64.
Barth, Lieder (mit Pf.) 743.
Beethoven, Lieder (mit Pf.) 769.
Bortolazzi, Airs (mit Guit.) 179.
Danzi, Singübungen (mit Pf.) 353.
Fränzl, Romances (mit Pf.) 787.
Harder, Gesänge (mit Guit.) 676
Haydn, Altschottische Balladen und Lieder (mit Pf.) 585.
Kleinheinz, der Kampf (mit Pf.) 721.
Maurer, Romanze (mit Pf.) 259.
Scheibler, Lieder. 828.
Schreiber, Lieder (mit Pf.) 678.
Schulz, Jägerlieder (mit Pf. oder Waldhorn). 476.
Schuster, Quodlibet (mit Pf.) 15.
Winter, Kanzonetten (mit Pf.) und
— dergl., 821.

b) Instrumentalmusik.

α. Konzerte.

Beethoven, grand Concerto pour le Pianoforte. 445.

β. Zwey- bis vierstimmige Stücke.

Beethoven, Sonate (Pf. und Viol.) und
— grand Trio (Pf., Klarin. und Cello). 769.
Danzi, Sonate (Pf. und Horn oder Cello). 805.
Demar, Trio (Harfe und 2 Waldhörner). 335.
Gyrowetz, 3 Quatuors (2 Viol., Br. und Cello). 724.
Hirsch, 3 Duos (2 Flöten). 556.
Hummel, grand Trio (Pf., Viol. und Cello). 187.
Lessel, gr. Trio (Pf., Klarin. und Horn). 324.

Mozart, Quartetten (in Partitur) Seite 47.
Sterkel, Sonat. (Pf. und Viol.) 244.
Schulz, gr. Trio (Pf., Viol. und Cello). 523.
Zapf, Skizzen (Pf., Viol. und Cello). 15.

γ. Sonaten für das Pianoforte ohne Begleitung.

Dupuis, 3 Sonat. 744.
Eberl, gr. Sonat. 748.
Fasch, 6 Sonat. 725.
Haydn, Sonate. 721.
Lanska, 3 Sonaten. 642.
Liste, 2 Sonaten. 284.
Riem, Sonate, und
— 2 Sonaten. 438.
Schneider, 3 Sonaten. 658.
Stadler, 2 Sonaten. 284.
Steibelt, Sonate. 491.

δ. Andere Musikstücke für das Pianoforte.

Gabler, Variat. 412.
Hummel, Balli tedeschi. 803.
— Fantaisie. 779.
Lipavsky, grand Rondeau, 32.
— Romances. 63.
Möller, Fantaisie et Fugue. 506.
Müller, Uebungsstücke. 614.
Neumann, Variat. 260.
Riotte, Variat. 196.
Schmitt, Variat. 196.
Ungenannter, Ballet, die verliebten Thorheiten. 195.
v. Weber, Variat. 275.

ε. Harmonika.

Schlett, 2 Sonaten. 673.

ζ. Harfe.

Magazin für die Harfe. 352.

IV. Nachrichten.

Aus Berlin — 13, 56, 111, 143, 156, 193, 197, 254, 538, 369, 410, 427, 429, 490, 514, 547, 586, 594, 716, 809.
Aus Braunschweig — 206.
Aus Danzig — 71.
Aus Dresden — 537.
Aus Frankfurt am Mayn, 203, 257, 272, 380, 411, 549, 578, 661.
Aus Freyberg, 713
Aus Halberstadt, 623.
Aus Hildburghausen, 795.
Aus Königsberg, 74.
Aus Leipzig, 42, 86, 148, 158, 201, 212, 237, 252, 402, 477, 542.
Aus London, 454, 470.
Aus Magdeburg, 691.
Aus München, 211, 218, 523, 407, 437, 458, 523, 675, 709, 741.
Aus Neapel — 524, 799.
Aus Paris, 44, 85, 139, 245, 503, 417, 526, 750.
Aus Rom, 406.
Aus Salzburg, 625, 768.
Aus Stettin, 219.
Aus Stuttgart, 662.
Aus Südpreussen, 225.
Aus Wien, 40, 113, 173, 241, 319, 350, 394, 427, 468, 500, 532, 570, 591, 610, 628, 689, 766, 810.

V. Miscellen.

Anekdoten — 62, 80, 132, 164, 228, 340, 355, 371, 372, 428, 444, 460, 492, 539, 598, 648, 663, 664, 712, 727, 744, 820.
Engelmann, Musik als Erziehungsmittel. 633.
F., Musikalische Vergnügungen auf dem Lande 729.
Guthmann, Applikatur beym Choralspiel. 693.
— über Erziehung für Musik. 834.
— über Kadenzen. 649.

Hering, musikalische Charade, Seite 680.
Horstig, die Dorfschule zu Istrup. 176.
— Gronheim. 178.
M., über Fittorlio. 421.
Die Redaktion, über Giornovichi. 240.
— — über Philipp Barth. 274.
— — über Karl Spazier. 306.
— — Franz Ernst. 313.
— — Pietro Guglielmi. 317.
— — Georg Tromlitz. 337.
— — über Rocherieul. 730.
— — Ober Gestewitz. 708.
Rochlitz, die Wanderer und ihre Wegweiser. 413.
Schreiber, Wechselgesang der Farben und Töne. 1.
Unbenannter, das Opernthealer und sein Publikum zu Krähwinkel. 97.
— Aufforderung. 396.
— über Reinhards Notendruck 640.
— über Kompositionen fürs Waldhorn. 651.
W., Vorschläge zur Benutzung alter Flügel. 655.

VI. Intelligenzblatter.

14 Nummern.

VII. Beylagen.

1. Musik:

Abeille, Lied nach Florian.
Bierey, Trauermarsch mit Gesang.
Harder, Rochlitz Lied a. d. Laute.
— Göthe's Lied, des Schäfers Klage.
C. v. Miltitz, Rochlitz Lied am Abend.
Pitterlin, Schillers Lied der Thekla.
Riem, Matthissons Lied, Melancholie.
Schmidt, Herklots Lied aus der Oper, der Onkel.
Wilhelm Schneider, Novalis Hymne an die Nacht.

2. Kupfer.

Joseph Haydn. (Titelvignette.)
Jomelli.
Naumann.
Righini.
Salieri.
Sänger aus Kamtschatka.
Abbildung der Saitenschwingungen.

Universitäts-
Bibliothek
München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October. Nº. I. 1804.

Wechselgesang der Farben und Töne.

Die Farben.

Schwebend spielen die Farben
Um die Kelche der Blumen,
Und es wiegt sich ihr Schimmer
Auf den Perlen des Morgenthaus.

Die Töne.

Leise heben die Töne
Auf den goldenen Saiten,
Und in welchen Akkorden
Schmilzt die sterbende Wehmuth hin.

Die Farben.

Wir grünten mit hellerem Grün das Gefilde,
Da duftet die Flur von ambrosischer Milde,
Und unsern schimmernden Schmelz
Schüttelt der Lenz
Von ätherischen Locken.
Der Saft der Blumen wird Ichor
Und Thau der Blüthen Milch!

Die Töne.

Aber ins Säuseln der Lüfte
Weben harmonische Lieder wir!
Da kost der Zephyr in Blüthen und Quellen,
Es rauschet der Bach in melodischen Wellen,
Das Flüstern der Haine wird Sprache,
Das Wehen der Lüfte — Gesang!

Die Farben.

Und sanft gefasst in zartes Grün
Entfaltet sich der Rose Glühn,
Ein Bild der hoffnungflammenden Liebe!

Die Töne.

Und sehnelsend girrt in süssen Tönen
Der Liebe namenloses Sehnen
Die wehmuthflötende Nachtigall!

Die Farben.

In den Farben blüht das Leben,
Freundlich ist des Aethers Licht.
Psyche taucht den Lilienfittig
In der Farben bunten Schimmer;
Tauben ziehn Cytherens Wagen
Mit den goldbesäumten Schwingen,
Und auf lichten Wolken malen
Sich Aurorens Purpurstrahlen.

Die Töne.

Holden Einklang süsser Freuden
Knüpft der Töne Melodie;
Aber auch in ihre Saiten
Weinet die Melancholie!
Horch! — — — auf dunklen Meereswogen
Kreis't der Schwan im stillen Bogen,
Wiegt das zarte Gefieder,
Hebt die ätherische Brust! —
Seine Töne schweben nieder,
Schweigend soyert die Natur.
Nymphen lauschen an den Quellen,
Die Najaden wiegt die Flut,
Psyche schwimmt auf goldnen Wellen,
Taucht sich in des Liedes Glut.

Die Farben.

Wir schmücken dem Auge die Myrthe,
Der köstlichen Lilie Glanz;
Uns facht die Blau des Himmels,
Der feuchte Spiegel des Meeres,
Der Fluren Teppich, der Haine Kranz.

Die Töne.

Wie schmücket der Auge mit Thränen,
Mit schönern Gefühlen das Herz,
Wie netzen mit sinnende Wimper
Die Ahnung himmlischer Freude,
Als rosige Lippen den Scherz!

Der Sänger.

Schwebt lieblich ihr, liebliche Farben,
Heimlicher dustert ihr, liebliche Töne,
O knüpft euch ein freundlicher Gott,
Töne und Farben, in ewigen Bund!
Dann ist der Schimmer der Farben,
Dann ist der Zauber der Töne,
O welch ein himmlischer Wunderbund!

Christian Schreiber.

Recension.

Neue Singschule oder gründliche und vollständige Anweisung zur Singkunst in 3 Abtheilungen mit hinlänglichen Uebungsstücken von J. F. Schubert). Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)*

Die Kunst des Gesanges hielt seit einiger Zeit mit der Ausbildung der Instrumentalmusik nicht gleichen — oder man könnte auch sagen: sie hielt mit derselben allzu-gleichen Schritt. Sie erwählte die leztere zur Führerin und Gebieterin, ahmte die Ueberladungen derselben oft zwecklos nach, und schien so ihre eigentliche Bestimmung und Würde zu verkennen. Doch die Abweichung vom Wege der Natur kann nicht allzulange dauern. Ueberall dringt man jezt, im gesellschaftlichen Leben wie in den schönen Künsten, auf das Einfache, Edle, Gründliche, und achtet von der bunten, geschmacklosen Mannichfaltigkeit übersättigt, nur diejenigen Kunstprodukte, worin die erwähnten Eigenschaften herrschen. Selbst in der Instrumentalmusik wird der Geschmack des Zeitalters bald diese Richtung nehmen, wo sie möglich ist. Denn schon in der Behandlung desjenigen Instruments, das für immerwährende Verzierungen das stärkste Privilegium zu haben scheint, in der Behandlung der Violin sucht man seit Rode's wohlthätiger Erscheinung — welche an Franz Benda's seelenvolles, fast verloren geglaubtes, Spiel erinnert — mehr innere Kraft, als äussern Glanz. Darf da wol der Gesang zurückbleiben? Nein, er darf und wird es auch nicht. Zwar fehlt ihm das Mittel, was ihm am schnellsten zur Wiedererlangung seines Werthes verhelfen könnte: die Kirchenmusik. In katholischen Ländern verliert sie sich in üppigen, theatralischen Prunk; in protestantischen Gegenden (Deutschlands nämlich) verstummt sie fast ganz, und ist, mit seltener Ausnahme, kaum der Rede werth. Aber dafür errichtet man in grossen und kleineren Städten Singinstitute, wo kraftvoller, edler Gesang geübt wird. Die treffliche Singakademie in Berlin liefert ein schönes Muster dazu, und es ist zu hoffen, dass der Nutzen solcher Anstalten sich nicht blos auf Privatunterhaltungen, sondern auch auf die Paradeplätze der Singkunst, auf Konzerte und Theater erstrecken werde, wo, besonders auf dem letztern, bey vielem Dünkel noch vieler Ungeschmack angetroffen wird. Inzwischen ist die Reform bey weitem noch nicht vollendet, und Hillers Klage: „Jedermann singt, aber der grösste Theil singt — schlecht," hat noch lange nicht ihre Gültigkeit verloren. Das

* Wir geben diese Rec. unverkürzt, obschon sie die uns gesteckten Gränzen überschreitet, weil sie nicht blos als Rec., sondern zugleich als eigene Ausführung verschiedener, für die Theorie und Methodik des Gesanges wichtiger Materien anzusehen ist.

d. Redakt.

liegt unstreitig weniger an dem Willen derer, welche Gesang üben, als an dem Mangel tüchtiger Privatlehrer desselben. Diese herbey zu schaffen und sie zum Fleisse zu ermuntern, ist freylich nicht die Sache eines einzelnen Mannes, wäre er auch der grösste Kenner und eifrigste Freund der Kunst. Aber er kann doch etwas thun; er kann denen, welche Unterricht in der Singkunst ertheilen, und nicht schon tiefe Kenntnis und Erfahrung darin besitzen, oder auch denen, welche keinen guten Lehrer haben, und sich doch mit den rohen Naturgaben nicht begnügen wollen, ein zweckmässiges Lehrbuch in die Hande geben, durch dessen Studium und Anwendung der Gesang — dieser herrliche Talisman gegen manche üble Aufwallungen des Gemüths — wenigstens hie und da vor Herabwürdigung gesichert wird. Jedes Unternehmen der Art, wäre es auch ein nicht ganz gelungener Versuch, verdient Dank und freundliche Aufnahme, denn er hilft einem Bedürfniss der Zeit ab, und macht die Aufmerksamkeit auf etwas rege, worüber so manche Sänger und Sängerinnen zum Schaden der Kunst und ihrer selbst schon hinweg zu seyn glaubten.

Mit diesen Betrachtungen nahm Rec. das Werk des Hrn. S. in die Hand. Schon eine flüchtige Uebersicht offenbarte ihm die Mühe, welche der eben so bescheidene, als mit Erfahrung ausgerüstete Verf. sich gegeben hat, seinen Zweck zu erreichen, und bey genauerer Untersuchung fand er, dass er hier mehr als einen blossen Versuch, dass er ein sehr brauchbares Werk zu beurtheilen hatte.

Ein Kompendium der Singkunst zu schreiben, das überall anzuwenden seyn soll, führt seine ganz eigenen Schwierigkeiten mit sich, die Hrn. S. nicht entgangen sind, und welche er auch, wo nicht ganz, doch grossentheils überwunden hat. Wir Deutsche besitzen, ausser manchen fragmentarischen Bemerkungen über den Gesang, nur zwey Lehrbücher desselben von Bedeutung, Tosi's und Hillers Anweisungen. Beyde haben ihre Vorzüge und ihre Mangel. Tosi's Werk an sich enthält manche gute Regeln, aber sie sind theils ohne genauen Zusammenhang nur so hingeworfen, theils schwimmen sie gleichsam in einer Brühe von bittern Deklamationen gegen die Sänger seiner Zeit, weshalb es wol längst ganz vergessen wäre, wenn Agricola's Kommentar es nicht noch im Andenken erhielt. In der That machen die Bemerkungen des leztern dieses Buch, besonders für den, der die Singkunst ganz aus dem Grunde und zwar nicht blos in praktischer, sondern auch in wissenschaftlicher Hinsicht studiren will, zu einer köstlichen Fundgrube von Belehrungen über die Natur des Gesanges, welche selbst durch Hrn. Schuberts Werk nicht überflüssig gemacht sind, aber es auch nicht werden sollten. Hillers Anweisung ist zwar an sich klar und gründlich, aber theils hält er sich zu lange bey Dingen auf, die eigentlich zur Propadevtik des Gesanges gehören, und von Hrn. S. (Seite 19) mit Recht ausgeschlossen oder vielmehr vorausgesetzt sind; theils taugt die von ihm gewählte Zerstükelung der Materien, wenn sie gleich hier und da beym mündlichen Unterricht, besonders der Knaben, nöthig wird, doch für ein Kompendium nicht. — Beyde Verfasser scheiterten mit ihren Büchern an einer Klippe, der zu entgehen nicht leicht ist. Sie nahmen nicht gehörige Rücksicht darauf, dass das weibliche Geschlecht an Ausübung der Singkunst den wichtigsten Antheil, und man, um es dafür zu gewinnen, einen andern Weg, als den gewöhnlichen, einschlagen muss. Am besten wäre es freylich, ein eignes Lehrbuch des Gesanges für Frauenzimmer zu schreiben; wo nicht, so kann man von diesen doch nur dann Lust zum Gebrauch eines Kompendiums erwarten, sobald darin — nicht die Gründlichkeit, aber der Schein der Gründlichkeit vermieden, der Elementarunterricht besonders

durch gefällige Einkleidung annehmlich gemacht, in kurze, fassliche Sätze aufgelöst, und mit solchen Beyspielen reichlich versehen ist, welche an reizende (bekannte) Melodieen erinnern und den Wunsch nach Vermehrung der Kräfte theils rege machen, theils bald zu erfüllen versprechen. Auf die Wahl und Menge der Beyspiele kommt hier alles an; sie müssen sich gegen den Text verhalten wie 4 oder 5 zu 2, sonst ist Ermüdung und Ueberdruss die Folge davon. Für den mündlichen Unterricht, worauf man dabey sehr rechnen muss, kann der Verf. dem Lehrer in einzelnen Anmerkungen Fingerzeige genug zu solchen Erinnerungen geben, die er aus dem Text weglassen wollte oder musste. Sie müssen jedoch nicht gelehrte Kontroversen beruhren, sondern eine besondre Rüge praktischer, herrschender Fehler enthalten. Je kürzer aber im Ganzen der Verf. beym Elementarunterricht ist oder vielmehr nur zu seyn scheint, desto ausführlicher wird er die hoheren Grade der Kunst behandeln. Hier wo das Mechanische der Kunst nur Nebensache, das Aesthetische aber Hauptsache wird, hier ist die geschmackvolle Einkleidung der Lehre viel leichter, und hier wird er auch, fast unvermerkt, in seinen Exempeln Gelegenheit geben, dass die Sangerin es fühle, ob sie etwas im Elementarunterricht zu schnell übergangen habe oder nicht.

Die erste dieser Forderungen an ein Lehrbuch der Singkunst ist von Hrn. S. mehrentheils erfüllt; er hat sich beym Elem. Unterricht der Kürze befliessen und eine hinreichende Anzahl guter Solfeggis geliefert, wodurch dieses Kompendium einen besondern Vorzug vor den bisherigen Lehrbüchern enthält. — Allein diese Kürze herrscht auch im dritten Theil, und das ist nicht wohl gethan. Gerade hier sind noch wichtige Lücken auszufüllen. Hiller und Tosi strebten beyde darnach, aber jener in seinem zweyten Theile nicht ganz glücklich und vollständig, und dieser konnte vor den Ergiessungen seiner Galle nicht dazu kommen, andere, als negative Bemerkungen zu machen. Fast alle unsre musikalischen Lehrbücher sind reichhaltig, so lange sie im Gebiet des Mechanischen verweilen, aber wo es ins Gebiet der Aesthetik übergeht, werden sie dürftig, lassen den Lehrling im Dunkeln tappen, finden ihn mit allgemeinen Bemerkungen ab, die er sich leicht selbst machen könnte, und nehmen ihre Zuflucht zu solchen Entschuldigungen: „darüber liessen sich keine Regeln geben, es sey Sache des Gefühls und Geschmacks u. dergl. m.“ Hrn. S., obschon auch er eine solche Zerschneidung des Knotens manchmal gebraucht, trifft dieser Vorwurf nicht ganz. Er hat auch hier manche speciellen Bemerkungen angebracht, wenn schon das Meiste im dritten Theil nicht über das Bekannte und Allgemeine hinausgeht. (M. s. S. 121–125 u. f.) Treffende, sowohl musterals fehlerhafte Beyspiele von analysirendem Raisonnement begleitet, thäten hier besonders Noth. Indessen muss man billig seyn und bedenken, dass Hr. S. — wie aus der Vorrede und aus dem ganzen Buche erhellet — vornehmlich das Theater zum Ziele hatte. Da ist schon alles das sehr verdienstlich, was Hr. S. leistete. Nähmen nur alle Theatersänger und Sangerinnen den Inhalt dieses Buchs recht zu Herzen; wir würden gerade an dem Orte, der uns die schönen Künste in einem schönen Bunde darstellen soll, bald nicht mehr über stümperhaften oder geschmackwidrigen Gesang zu klagen haben.

Der Verf. hat sein Werk in drey Theile getheilt. Der erste enthält allerhand Erinnerungen an Dinge, die man wissen soll und muss, ehe man noch seine Stimme in Bewegung setzt, um sie zu üben. Der zweyte den Elementarunterricht, der dritte die Lehre von Vortrage. Die zum zweyten Theil gehorigen Kapitel sind folgende: 1) Von der Bildung der Stimme. 2) Vom Treffen der Noten. 3) Von den wesentlichen Manieren.

4) Von den Passagen. 5) Von den willkührlichen Manieren, Nüancen, Fermaten und Kadenzen. Der dritte Theil handelt auf 26 Seiten vom Vortrage — von der Deklamation — Deutlichkeit in der Ausführung — Ausdruck — schwerem und leichtem Vortrage — musikalischen Accenten — zweckmäßigem Gebrauch der Manieren — gehöriger Stärke und Schwäche — Recitativ* —

Rec. kann nicht umhin, zu gestehen, dass ihm diese Eintheilung nicht ganz gefällt. Er würde indessen nicht weiter davon reden, wäre sie, wie Hr. S. laut der Vorrede meynt, blosse Geschmackssache. Das ist sie aber keinesweges, (obgleich selbst in diesem Falle das Für und Wider zur Entscheidung gebracht, oder mit andern Worten, über den Geschmack in Kunstsachen gestritten werden darf, denn sonst gäbe es gar keinen). Einem Lehrbuche ist systematische Folge, also auch logische Anordnung der Materien in allen Unterabtheilungen eine unerlässliche Eigenschaft. Diese wird bestimmt theils durch das Bedürfnis des Lehrlings, von einer Stuffe der Erkenntnis zur andern ohne Sprung und Lücken fortzuschreiten, theils durch die innern Begränzungen der Wissenschaft oder Kunst selbst, nach ihrem dermaligen Zustande. — Aus dem allen folgt: dass das Leichtere dem Schwerern, das Einfache dem Verwickelten, das Unentbehrliche (blos zur sichern Darstellung führende) dem, wobey Willkühr (zur Verschönerung) statt finden kann, also im vorliegenden Falle, das Mechanische dem Aesthetischen vorangehen müsse; — aber auch: dass man die Materien so zusammenhalte und absondre, wie es die verschiedenen Grade der Kunst fordern, mithin weder früher abhandle, was später gelehrt werden muss, noch umgekehrt. — Wo Zweifel hierüber entstehen, ist es in einem praktischen Lehrbuche besser, eine Materie, die allenfalls früher erörtert werden könnte, so lange aufzuschieben, bis der Lehrling so weit ist, die Anwendung derselben sogleich damit zu verbinden, oder wenigstens klar zu begreifen. Nach diesen — hoffentlich unbestreitbaren — Grundsatzen hätte Hr. S. manches in den dritten Theil bringen sollen, was schon im zweyten umständlich berührt ist, z. B. das dritte Kap. von den wesentlichen Manieren (worüber Rec. in der Folge noch besonders zu sprechen Gelegenheit nehmen wird); dagegen bedürfte der dritte Theil einer andern Form, als die er erhalten hat. Um sich jedoch durch ein blos negatives Urtheil nicht den bekannten Vorwurf zuzuziehen: dass Tadeln leichter sey als Bessermachen, hält Rec. es für Pflicht, hier kurz anzugeben, wie er nach seiner Ueberzeugung den Plan dieses Werks abgeändert haben würde.

Der erste Theil, da er nur aphoristische Einleitung ist, mag unberührt bleiben. Der zweyte betrifft den Elementarunterricht. Er umfasst das blos Mechanische der Singkunst, und hat, ausser den Anfangsgründen der Tonkunst überhaupt (die hier, wie schon erwähnt, mit Recht weggelassen sind) einen doppelten Zweck: 1) sichere, reine, gleiche Intonation, und 2) Geläufigkeit der Kehle. Demnach zerfällt er in zwey Hauptkapitel: in die Lehre vom Treffen nebst den Intervallen-Uebungen (das Kapitel von Bildung der Stimme gehört theils hierher, theils in die Einleitung) und in die von den Passagen. Dass es wenigstens unnöthig ist, zwischen beyden das Kapitel von den wesentlichen Manieren einzuschalten, beweist Hr. S. selbst, indem er in den Solfeggi's von S. 75 bis 100 von keiner einzigen Manier — den Triller ausgenommen, der aus einem andern Grunde schon ganz im Anfange bearbeitet werden muss — Gebrauch gemacht hat. —

Nun käme der dritte Theil, die Lehre von der schönen Darstellung der Melodieen oder vom Ausdruck — (nicht Vortrag, denn dieser ist überall, auch beym schlechten

Gesange, aber nicht der Ausdruck) — etwa nach folgenden Unterabtheilungen:

A) Ausdruck einzelner Töne.

a) Accentuation, ohne Hinzufügung andrer Töne. Hierher gehört schon, was S. 101-2 von den Nüancen und S. 130-135 angeführt ist.

b) Accentuation durch Hinzufügung andrer Töne — dahin die Vorschläge, Schleifer u. s. w.

B) Ausdruck ganzer Tonreihen.

a) Insofern nur der Sinn des Komponisten nicht verfehlt werden darf. — Dahin unter andern die Kapitel S. 121, 123 u. f. *)

b) Insofern er der Willkühr des Sängers überlassen bleibt. — Dahin S. 130, 135, 138. —

α) Erweiterungen und Variationen der Melodie.

β) Fermaten und Kadenzen.

C) Ausdruck ganzer Tonstücke.

a) Nach den darin herrschenden Zuständen des Gemüths z. B. des Frohsinns, der Wehmuth, Bangigkeit, Wuth u. s. w. — Dazu die besondern Regeln bey Darstellung des Zärtlichen, Naiven, Pathetischen, Possierlichen und dgl. m. in sofern sie blos durch die Art des Gesanges geschieht.

b) Nach der Verschiedenheit ihres innern Zwecks, oder den verschiedenen Formen derselben. — Dahin die Charakteristik und die Darstellung des Liedes, der Arie, des Recitativs, des mehrstimmigen Gesanges u. s. w.

c) Nach der Verschiedenheit ihres allgemeinen äussern Zwecks — für Privatzirkel, Konzerte, Theater, Kirche u. s. w.

Von C. a. finden sich bey Hrn. S. nur zerstreute Anmerkungen, von C. b. nur die Lehre vom Recitativ und S. 159 ein Paar Winke über die andern Arten von Gesangstücken, von C. c. aber fast nichts. Und doch wäre dies alles von grosser Wichtigkeit; denn nur so wird der Lehrling allmählig zu einer immer höheren Ansicht der Singkunst geführt und sein Geschmack gut geleitet. Dazu bedürfte es aber nicht blos allgemeiner, sich meistentheils von selbst verstehender Regeln, sondern einer, mit psychologischem und ästhetischem Tiefblick abgefassten und mit analysirten Beyspielen versehenen Entwickelung der a. C. angeführten Materien. Hr. S. beurtheile selbst, ob die hier vorgeschlagene Anordnung der Kapitel — die Rec. noch gar nicht für fehlerfrey und musterhaft ausgeben will — doch dem natürlichen Gange des Unterrichts, d. h. wie er seyn sollte, nicht angemessener und zugleich systematischer wäre, als die von dem Verf. gewählte. Die Klavier- oder Violinschulen können hier nicht zum Maasstabe dienen, denn ihre Verfasser hatten theils andre Zwecke, welche dem Instrumentisten genügen, theils gehört auch in diesen Werken, bey all ihrer innern Vortrefflichkeit und Brauchbarkeit, doch eine logische Anordnung des Ganzen nicht immer zu den

*) Was in den Bestimmungen bey dieser Eintheilung noch dunkel seyn möchte, wird im Verfolg der Recension aufgehellt und gerechtfertigt werden.

Vorzügen derselben. Indess will Rec. mit diesen Bemerkungen keineswegs sagen, dass Hrn. S. Werk auch in der von ihm gebrauchten Anordnung nicht sehr nutzbar sey. Es kann vielmehr Fälle geben, wo dem Lehrlinge wenig daran liegt, seinen Kursus vom Anfang an Schritt vor Schritt zu machen oder die Kunst in ihrem ganzen Umfange kennen zu lernen. Für solche ist hier mehr als genug gethan. Nur die, welche sich der Kunst ganz widmen und kein Studium scheuen, hatten wol noch reichlicher und sorgfältiger bedacht werden können. Denn verdankt ein Lehrbuch sein Daseyn dem Bedürfniss der Zeit, so hat dies einen doppelten Sinn. Es enthält entweder nur diejenige Anweisung, wodurch der Lehrling zu der Vollkommenheit erhoben und vor den bedeutenden Fehlern und Irrthümern bewahrt werden soll, welche das gegenwärtige Zeitalter dafür erkennt; oder man hat dabey zugleich — (wie Kant das Ziel der Pädagogik bestimmt) — die noch bessere Generation vor Augen, und sucht, (ohne Anmassung, aber auch ohne Scheu vor herrschenden Vorurtheilen) mit tiefem, kühnem Blick eine höhere Ansicht der Kunst zu begründen, die den freyen Flug des Genie's nicht hemmt, nicht auf blosse Nachahmung einschränkt, sondern ihn in neue Regionen mit Sicherheit leitet. Welche unter diesen Aufgaben die wichtigere, aber auch schwerere sey, bedarf keiner Frage.

Soviel über das Ganze dieses Werks, nun zu den Erinnerungen über einzelne Stellen desselben.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 27ten Sept. Den 18ten dies. gab die achtjährige Klavierspielerin, Dem. Ernestine Adam, im Theatersaale ein Konzert, das aber die von auswärts erregten hohen Erwartungen gewaltig täuschte, und das Sie mir daher zu schildern erlassen werden, ohngeachtet einige hiesige Künstler und Mad. Lanz es vor dem gänzlichen Fall sicherten. Den 11ten gab man im Nationaltheater: die Freskatanerin, Opera buffa in drey Akten von Philipp Lavigni, mit Musik von Paisiello. Viele erinnerten sich dieser alten Bekanntschaft, da diese Oper durch die ehemalige königliche, kleine italienische Gesellschaft gegeben worden war. Leichter, melodischer Gesang, komische Laune, Gewandheit und gute Charakteristik sind diesem, wie andern Werken Paisiello's gar nicht abzusprechen, ohngeachtet ein bekannter Kritiker in einem unsrer öffentlichen Blätter bey Gelegenheit dieser alt-neuen Erscheinung alten Werken Paisiello's, zum grossen Verdruss der Kenner, das Charakteristische abzusprechen sich erlaubte. Auch den 15ten hatte jeder gebildete Freund der Musik in Mozarts Don Juan einen hohen — freylich ganz andern Genuss. Auch diesmal verliess schwerlich Ein Zuhörer das Haus, ohne neue Schönheiten an der reichen, genialischen Komposition entdeckt zu haben. Die Ausführung gelang in jedem Betracht, und darum ist nichts einzeln anzuführen; nur der Dem. Willich (als Zerlina) sey ein gutes Wort gesagt, da sie bey jedem Auftreten Fortschritte des Fleisses und Talents wahrzunehmen Gelegenheit giebt.

Zum nächsten Karneval werden keine neuen Opern gegeben, denn zu Himmels neuestem Werke, das dazu bestimmt war, fehlt — ein Tenorist. Wir hören deshalb Reichardts Rosamunda und Naumanns Medea.

Kurze Anzeigen.

Quodlibet aus dem Singspiele: Die unruhige Nachbarschaft, mit Begl. des Pianof. von Schuster. Wien, bey Eder. (45 Xr.)

Wenn ein Quodlibet in seiner scheinbaren Unordnung eine gewisse Anordnung, Sinn und Witz — verbirgt, dann lässt sich wol jeder einen solchen Scherz gefallen; wenn aber Dinge, wie z. B. hier S. 5 ff.

Lass dir zur Ader, durch unsern Bader, das thut dir gut — ein Ehmann ist ein armer Wicht — ein Philosoph macht sich nichts draus, er findt sich überall heraus etc.

ohne Sinn und Geschmack zusammengestellt werden, so muss man den Verf. bedauern, der ohne Erwägung und Achtung für das Publikum solche Dinge — drucken liess.

Quintett für 5 Singstimmen mit Begleitung des Pianof. von G. B. Bitrey. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Gr.)

Die Stimmen sind mit Kunst und geschickter Anordnung, immer eine in die andere eingreifend und übergehend, durchgeführt, und das Ganze vereint sich zu einer schönen und kräftigen Harmonie. Warum aber der Verf. in den letzten Zeilen auf die Worte: duftigen und schönsten, so den Ruhepunkt legt, dass die Sylben gen und sten ganz wider allen Sinn davon abgerissen werden, ist nicht einzusehen.

Skizzen für das Forteplano, mit wechselweiser Begleitung einer Violine und Flöte, und Violoncelle (eines Violoncells,) von J. Nep. Zapf. Zweyter Theil. Wien, bey Eder. (Preis 2 Fl. 45 Xr.)

Eine Sammlung unzusammenhängender musikalischer Aufsätze (wahrscheinlich alle vom Herausgeber selbst) die an innerem Gehalt sich nicht gleich sind. Das erste Adagio erinnert flüchtig an ein ähnliches von Mozart, das in den letzten Heften der Sammlung seiner Werke erschienen ist; ich sage nur flüchtig, denn das Mozartsche ist kunstvoller und rhythmischer ausgeführt. Sehr gut geschrieben ist das auf dieses Adagio folgende Presto, wo der Verf. mit reger Phantasie richtige Einsicht und Anordnung verbindet. Weniger gelungen ist das Allegretto No. 3. Es wiederholt sich zu oft. Den Beschluss macht ein Thema mit Variationen, die recht gut ausgeführt sind.

Die musikal. Beylage No. I.

enthält die vierstimmige Komposition des Hrn. Wilhelm Schneider zu Novalis bekannter Hymne an die Nacht. Der Komponist hat sich schon durch seine Musik zu Schlegels Arion, durch mehrere Lieder etc. denen empfohlen, welchen es mit ihrer Musik nicht blos um einen Spas, oder um nothdürftige Ausfüllung leerer, langweiliger Stunden zu thun ist, und wird die Achtung, die er sich erworben, durch diese neue Arbeit gewiss vermehren. Dass das Stück mit Einsicht und Gefühl vorgetragen seyn will, verstehet sich von selbst; der Komponist darf dies aber auch um so mehr erwarten, je mehr er selbst mit Einsicht und Gefühl geschrieben, und auch an die Sänger, in Absicht auf Mittel, so wenige Forderungen gemacht hat.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

HYMNE AN DIE NACHT

(*Novalis Schriften zweiter Theil.*)

komponirt für vier Singstimmen

von

Wilhelm Schneider.

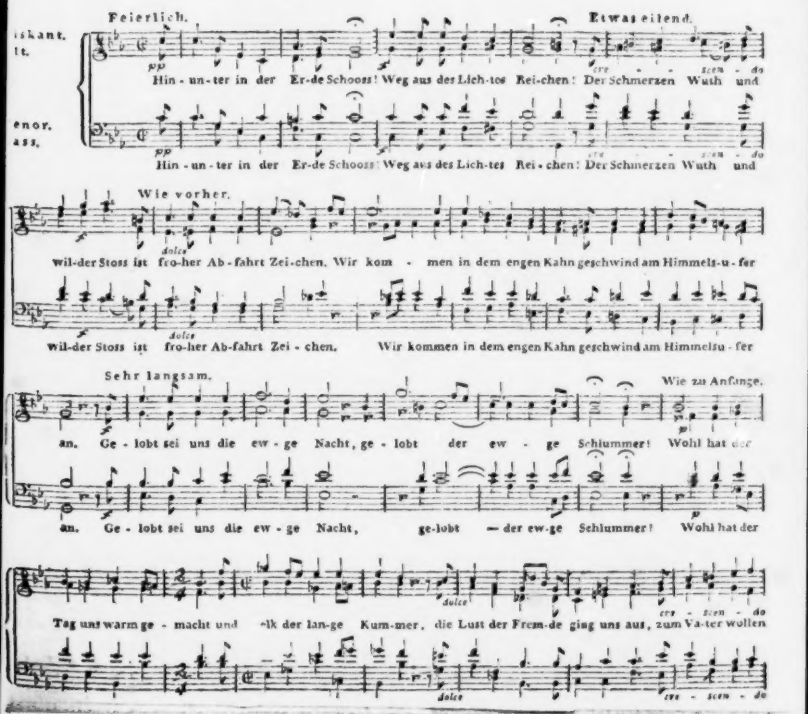

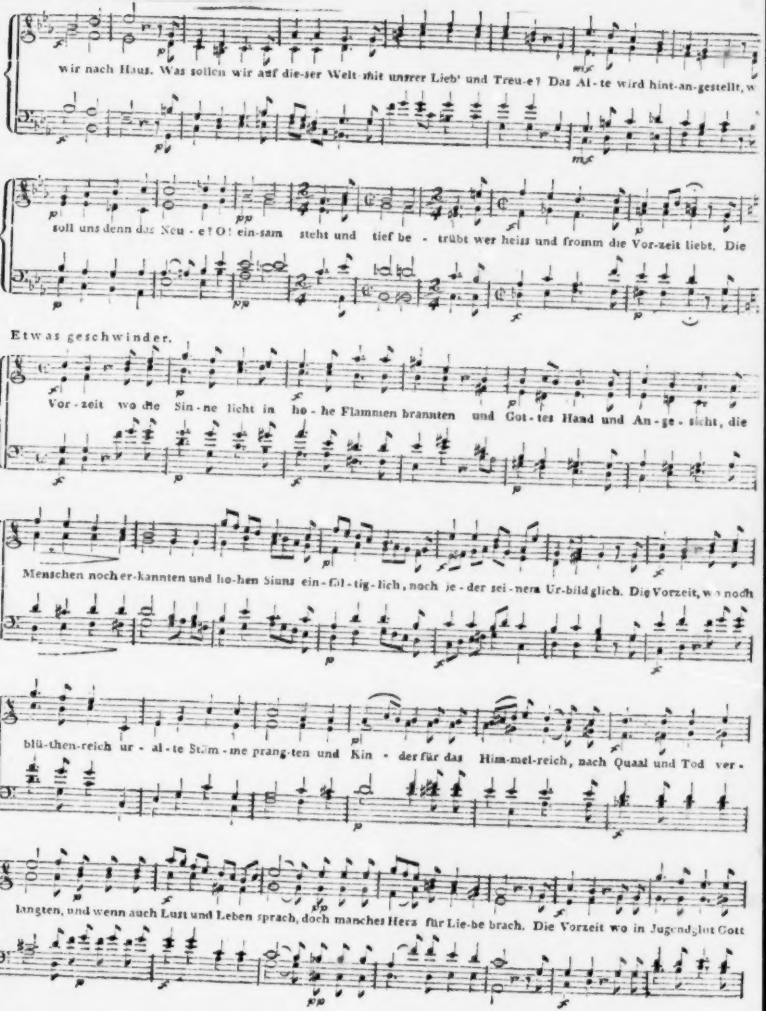
wir nach Haus. Was sollen wir auf die-ser Welt mit unrer Lieb' und Treu-e? Das Al-te wird hint-an-gestellt, w
soll uns denn das Neu-e? O! ein-sam steht und tief be-trübt wer heiss und fromm die Vor-zeit liebt. Die
Etwas geschwinder.
Vor-zeit wo die Sin-ne licht in ho-he Flammen brannten und Got-tes Hand und An-ge-sicht, die
Menschen noch er-kannten und ho-hen Sinns ein-fäl-tig-lich, noch je-der sei-nen Ur-bildglich. Die Vorzeit, wo noch
blü-then-reich ur-al-te Stim-me prang-ten und Kin-der für das Him-mel-reich, nach Quaal und Tod ver-
langten, und wenn auch Lust und Leben sprach, doch manches Herz für Lie-be brach. Die Vorzeit wo in Jugend-glut Gott

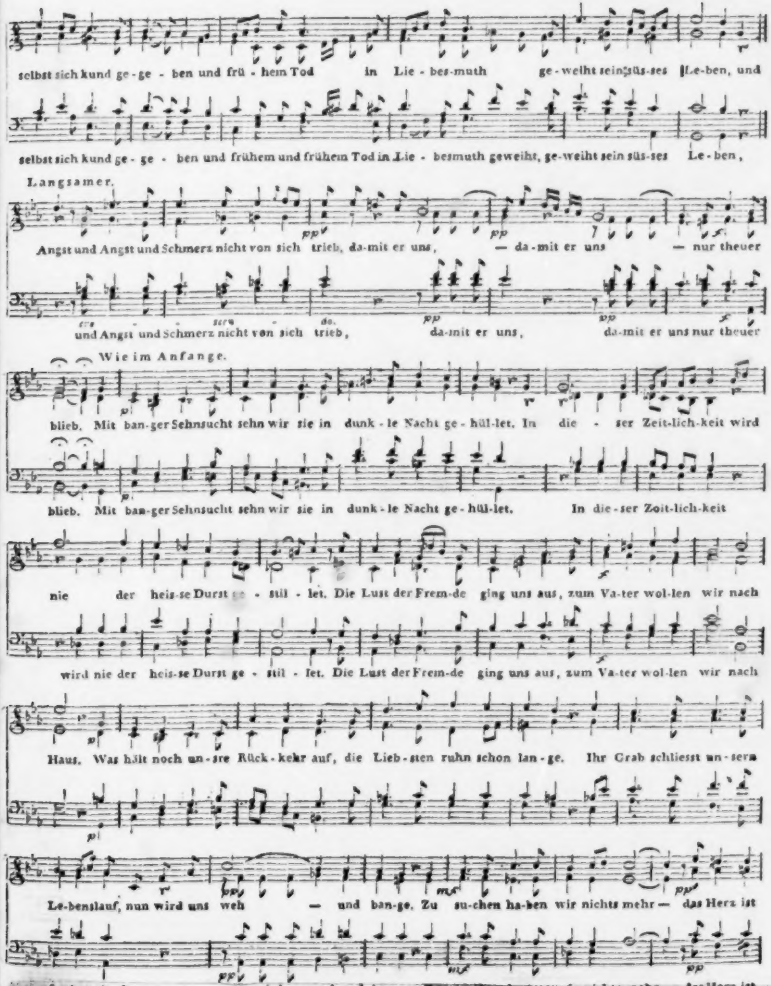
selbst sich kund ge - ge - ben und frü - hem Tod in Lie - bes-muth ge-weiht sein süs-ses Le-ben, und
selbst sich kund ge - ge - ben und frühem und frühem Tod in Lie - besmuth geweiht, ge-weiht sein süs-ses Le-ben,
Langsamer.
Angst und Angst und Schmerz nicht von sich trieb, da-mit er uns, — da-mit er uns — nur theuer
und Angst und Schmerz nicht von sich trieb, da-mit er uns, da-mit er uns nur theuer
Wie im Anfange.
blieb. Mit ban-ger Sehnsucht sehn wir sie in dunk - le Nacht ge - hül-let. In die - ser Zeit-lich-keit wird
blieb. Mit ban-ger Sehnsucht sehn wir sie in dunk - le Nacht ge - hül-let. In die-ser Zeit-lich-keit
nie der heis-se Durst ge - stil - let. Die Lust der Frem-de ging uns aus, zum Va-ter wol-len wir nach
wird nie der heis-se Durst ge - stil - let. Die Lust der Frem-de ging uns aus, zum Va-ter wol-len wir nach
Haus. Was hält noch un-sre Rück-kehr auf, die Lieb-sten ruhn schon lan-ge. Ihr Grab schliesst un-sera
Le-benslauf, nun wird uns weh — und ban-ge. Zu su-chen ha-ben wir nichts mehr — das Herz ist
Le-benslauf nun wird uns weh und ban-ge. Zu su-chen ha-ben wir nichts mehr — das Herz ist

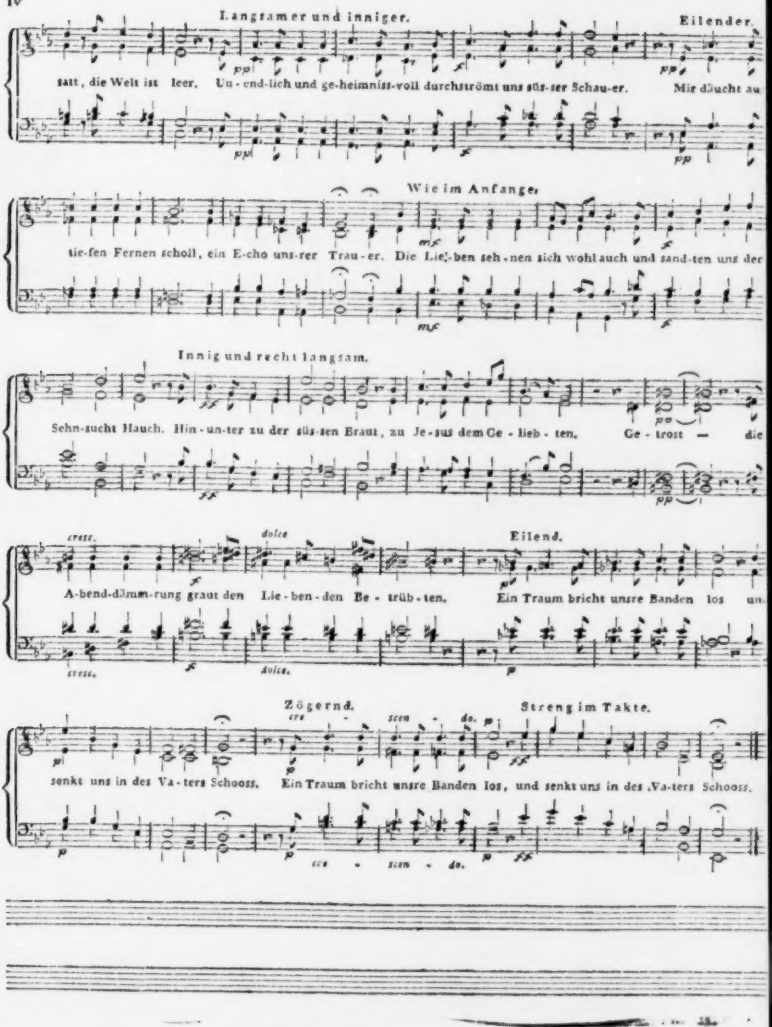
Langsamer und inniger.
Eilender.
satt, die Welt ist leer. Un-end-lich und ge-heimniss-voll durchströmt uns süs-ser Schau-er. Mir däucht au
Wie im Anfange.
tie-fen Fernen scholl, ein E-cho uns-rer Trau-er. Die Lie-ben seh-nen sich wohl auch und sand-ten uns der
Innig und recht langsam.
Sehn-sucht Hauch. Hin-un-ter zu der süs-ten Braut, zu Je-sus dem Ge-lieb-ten, Ge-trost — die
cresc.
dolce
Eilend.
A-bend-dämm-rung graut den Lie-ben-den Be-trüb-ten. Ein Traum bricht unsre Banden los un
cresc.
dolce.
Zögernd.
cre - scen - do.
Streng im Takte.
senkt uns in des Va-ters Schooss. Ein Traum bricht unsre Banden los, und senkt uns in des Va-ters Schooss.
cre - scen - do.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October. Nº. 2. 1804.

NACHRICHTEN.

Ueber den Zustand der Musik in der Schweiz.

Unser in so vielem Betracht von allen gebildeten Nationen gefeyertes Vaterland ist in Hinsicht auf Musik fast noch eine terra incognita. Abgerechnet, was Reisebeschreiber hin und wieder von unsern Nationalgesängen, Kuhreigen u. dgl. gesagt haben, ist von unsrer Musik schwerlich irgend Meldung geschehen. Die Hauptursachen hiervon mögen wol seyn, weil die vielen Reisenden, die unser Land durchziehen, im Sommer kommen, wenn die Kunst feyert, und weil die Virtuosen, die bey uns ihre Rechnung fanden, so selten gern schreiben, als — wir selbst. Denn an Stoff, etwas, wol auch dem Ausländer Interessantes und zum Ganzen des Gemäldes vom Zustand der Kunst in Europa Gehöriges, zu sagen, fehlt es nicht, mögen wir nun auf die Anlagen und den Sinn der Schweizer für Musik und die kunstlosen Ergüsse dieser Anlagen und dieses Sinnes sehen, oder auf die Kultivirung der eigentlichen Kunst in den grössern Städten.

Was jene Naturgaben anlangt, so werden uns diese von allen zugestanden; aber ich getraue mich zu behaupten, wir haben mehr Anlage und einen richtigern Sinn für Musik, als z. B. unsre Nachbarn, die Franzosen — Nation gegen Nation angeschlagen! In Ansehung der Bildung für die Kunst, so erlaubt die von so verschiedenen Regierungen, in einem so kleinen, der Oekonomie so bedürftigen Lande geführte Verwaltung freylich nicht, dass vom Staate Kapellen oder stehende Operngesellschaften besoldet, dadurch den Talenten aufgeholfen und der Geschmack belebt, genährt und weiter verbreitet würde: aber fast in jeder beträchtlichen Stadt, wie in Zürich, Bern, Winterthur, Luzern etc. bestehen seit langer Zeit Verbindungen von Freunden der Tonkunst, die sich durch bindende Gesetze zu dauerhaften Instituten erhoben, und in welchen sich Mitglieder beyderley Geschlechts, in Vokal- und Instrumentalmusik, so hervorgethan haben, dass man die Virtuosen von Profession nicht beträchtlich vermisste. Unter diesen Instituten zeichnete sich immer das Musikkollegium in Zürich vorzüglich aus, und, irr' ich nicht, auch darum, weil in ihm nie Rücksicht genommen wurde auf Stand und äussere Verhältnisse, sondern nur auf Talente; auch hat Zürich verschiedene Komponisten aufzuweisen, die sich nicht ohne Glück, besonders im Gesang, gezeigt haben. Auch in Luzern wird Musik sehr geliebt und kultivirt. Doch nicht nur Hauptstädte, sondern auch kleinere Orte haben ihre musikalischen Versammlungen und sogar ihre — freylich nicht glänzenden, doch anständigen Musikfeste. So wurden z. B. in Morat (Murten) Oratorien, wie Grauns Tod Jesu, von einer sehr geschickten Liebhaberin dirigirt und mit Beyfall aufgeführt; in dem, durch unsern Pestalozzi so bekannt gewordenen Burgdorf wurde jährlich beym Kinderfest eine feyerliche Kirchenmusik nur von Liebhabern ausgeführt u. dgl. Wenn diese Anstalten auch, wie gesagt, an sich nicht glänzend und

in einer allgemeinen Geschichte der Kunst auszeichnenswerth sind: so beweisen sie doch, dass man Musik achte, liebe, und auch auszuführen gebildet sey.

In der detaillirten Darstellung des Zustandes der Musik in der Schweiz verweile ich diesmal bey Bern; ich kenne diesen Ort am genauesten, und man kann auch allenfalls von ihm auf andere Hauptstädte schliessen, die ihm nicht nachstehen, zum Theil aber ihn übertreffen.

Schon in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts zeichneten sich die jungen Theologie Studirenden in Bern dadurch aus, dass sie nicht nur im Singen geübt zu seyn sich mit zur Berufspflicht machten, sondern auch gewisse Stunden der Woche zu musikal. Versammlungen ansetzten, die ihnen angerathenen Werke der grossten Kirchenkomponisten — Handels, Pergolesi's und Anderer — anschafften, fleissig studirten, und sie, mit Unterstützung einiger Instrumentisten, die Musiker von Profession waren, in kleinen Konzerten, zu welchen man unentgeldlich Zutritt hatte, ausführeten. Die damalige Regierung nahm wohlgefälligen Antheil an diesen wahrhaft rühmlichen Bestrebungen, und unterstützte das geistliche Musikkollegium (so nannte sich die Gesellschaft) durch einige nicht unbeträchtliche baare Vortheile und ein anständiges Lokale. Es wurde der Gesellschaft ein kleinerer Saal für ihre Privatübungen, ein grosser für ihre Konzerte eingeräumt; dies weckte den Eifer noch mehr und auch allgemeinere Theilnahme: es traten andere Mitglieder, ausser jenen Theologen, dazu, eine Menge Zuhörer fand sich ein, und das Institut hielt sich viele Jahre sehr anständig. Hier hörten wir auch zuweilen grosse Virtuosen — z. B. die zauberische Mara. Der Nutzen dieses Kollegiums, abgerechnet, dass es so Vielen eine Veranlassung zu edlerer Freude gab, als sie sich sonst vielleicht verschafft hätten — war gross. Die Mitglieder, die hernach als Prediger anderwärts angestellt wurden, nahmen ihre Liebe zur Tonkunst und ihre Geschicklichkeit mit, unterzogen sich nun der Mühe, den Kirchengesang ihrer Gemeinden zu verbessern, und brachten es auch darin, sogar auf manchen Dörfern, wirklich weit — —

Die Revolution stürzte im Jahr 1798 — wie so vieles Schöne, Gute und Nützliche, so auch diese Anstalt. Doch flohe der Genius der Tonkunst und die Liebe zu ihr noch nicht von Bern. Sogar während des Verfinkens der alten, glücklichen Verfassung und der Schreckensscenen von mancherley Art, formirte sich aus Liebhabern eine Theatergesellschaft und spielte in dem schönen Saal des Hôtel de musique, neben manchen neuen Schauspielen (besonders von Kotzebue und Iffland,) auch mehrere kleinere und grössere Opern, zu vieler Freude der zahlreichen Zuhörer. Mit der Einnahme unterstützte man, auf löbliche Weise, die unglücklichen Unterwaldner, deren Vaterland verheeret war. Als hernach — der Schatten der Ruhe, wenn auch nicht sie selbst, zurückkehrete, wurde eine Subscription zur Errichtung eines Liebhaberkonzerts für das Winterhalbjahr eröffnet. Ausser der vortrefflichen jungen Bernerin, Dem. Fueter, von welcher ich in der Folge mehr sagen muss, und die durch ihren Gesang sehr erfreuete, traten noch andere junge Frauenzimmer im Gesang und als Klavierspielerinnen, so wie auch Liebhaber der Flote, des Fagotts und Violoncells, zu voller Befriedigung aller Zuhörer, auf.

Ausser der Unterstützung dieses Konzerts bewies sich auch die Anhänglichkeit der Berner an Musik durch gute Aufnahme des den grössten Theil des Jahres sich hier aufhaltenden französischen und deutschen Theaters. Beyde Truppen wechseln. Freylich äussert sich, wie überall in Bern, so auch bey dieser

Angelegenheit; die entschiedene Vorliebe für das Französische, und sie äussert sich nicht selten über die Gebühr und auffallend. Ein Personale von etwa zwölf Artistes françois würde selbst eine ansehnliche und trefflich organisirte deutsche Gesellschaft in Schatten stellen. Werden Sie es glauben, dass dieser unbillige Vorzug zuvörderst auf Mangel an Kenntnis der Muttersprache beruhet? Und doch ist es so! Die Damen entscheiden über Gegenstände der feinern Unterhaltung und des geselligen Vergnügens am Ende überall — aber hier vornehmlich: diese aber reden und schreiben weit besser, und folglich weit lieber, französisch, als deutsch. Es gehet damit so weit, dass selbst Männer, sogar gebildete (nur nicht ausschliesslich für die Wissenschaften gebildete) Männer, die grammatisch- und orthographisch-richtiges Deutsch schreiben, wirklich unter die Seltenheiten gehören. Das hat nun auch beträchtlichen Einfluss auf die Musik und vornehmlich auf die Oper. Französische Opernmusik, heisst es allgemein, sagt nun ein- für allemal uns besser zu, als deutsche, die wol auch ihr Gutes haben mag, das aber für uns weit weniger ist. Wie unwahr, blos nachgesprochen, und leeres Vorurtheil das sey, liesse sich nicht leichter und einleuchtender erweisen, als dass man guten deutschen Opern französische Texte unterlegte: sie würden zuverlässig ausgezeichnetes Glück machen.

Mit dem Jahr 1804 fing sich noch ein neues und beträchtliches musikal. Institut in der musikalischen Akademie an, die sehr angesehene Mitglieder zählt. Die Zwecke und Gesetze dieses Instituts, so wie das, was es gleich vom Anfang an leistete, könnten ihm wahrscheinlich ein entscheidendes Uebergewicht und lange Dauer sichern, wenn nicht — Doch wir wollen lieber das Gute, was sich da eben zeigte, anführen, als das Ueble, was sich etwa in der Folge zeigen möchte, prophezeihen. Die Gesellschaft fing mit einem Oratorium eines hiesigen Komponisten und mit der Schöpfung von Haydn an, und es wurde, z. B. die letztere, so gut ausgeführt, dass Kenner, die sie in Wien und in andern grossen Orten gehört hatten, zwar die dort stärkere Besetzung, aber im übrigen nichts Wesentliches vermissten. Die erste Sängerin, obengenannte Dem. Fueter, entzückte vorzüglich in der Rolle des Gabriel durch ihre schöne, reine Stimme und ihren gefühlvollen Ausdruck. Auch die zweyte Diskantistin, Dem. Nägeli, singt mit ihrer vollen Flötenstimme sehr einnehmend. Die Dem. Jenni, Bay, Gryph, Fueter die jüngere, sind ebenfalls im Stande Soloparthieen mit Glück auszuführen, und die Anzahl der Ripienstimmen ist nicht unbeträchtlich. Eine ausgezeichnete Tenorstimme, verlohr die Akademie vor kurzem durch die Abreise des Herrn Kopp, eines jungen Luzerners, der mit vieler Einsicht, nur etwas zu reich verziert, singt, auch ein schätzbarer Geiger ist. Seine Stelle in beyden Hinsichten nimmt nun Herr Durheim ein, und ein dritter guter Tenorist für Soli ist Hr. Kafermann, ein junger Studirender. Hr. Bay, ein junger Prediger, singt einen angenehmen Bass, und Hr. Ebersold, ein geschickter Maler, hat für dieselbe Parthie eine herrliche Stimme. Die Ripienisten aller Parthieen sind hinlänglich, Chöre anständig zu besetzen, obschon sie noch vermehret werden könnten.

Von den Liebhabern, die Instrumente kultiviren, nenne ich nur die vorzüglichsten: Hr. Amts-Stadthalter Herrmann, Violoncellist, nahm, ohngeachtet seines vielbedeutenden und geschäftvollen Amtes, immer thätigen Antheil als Mitglied des Orchesters; Hr. Meisner ist Virtuos auf demselben Instrumente; Hr. Baumeister Haller spielt Soli auf dem Fagott sehr gut und rein, übrigens auch Flöte; Hrn. Grebers Vortrag auf der Violin ist besonders von Seiten der Delikatesse zu rühmen; Hr. Fueter, Vater jener Sängerinnen, spielt Contraviolon, und Hr. Müller ist ein vortrefflicher Flötist, der

durch jedes Solo die Zuhörer begeistert. Eine Menge, als Ripienspieler brauchbarer Liebhaber übergehe ich. Wo es für das obligate Spiel noch an Liebhabern fehlt, nehmen hiesige Musiker die Plätze ein. Von diesen nenne ich nur: Hrn. Guering, einen auszeichnenswerthen Künstler, der mit seiner Violin bisher das Orchester anführete, und ausserdem ein trefflicher Tenorist und Waldhornist ist; die Hrn. Korbmann, Vater und zwey Söhne, zeichnen sich auf Klarinette und Fagott aus — erster spielt jedoch gewöhnlich Contrabass und ist übrigens auch ein angenehmer Komponist; die Gebrüder Janitsch, deren ältester sonst obligate Violin spielte, sich aber vernachlässigt hat und nun blöde wird; die Violinisten, Brüder Till, u. s. w.

Die Akademie wird während des Winterhalbjahrs jeden Sonnabend im schönen Saale des ehemaligen äussern Staatsrathshauses gehalten. Den einen Sonnabend ist eigentliche Akademie — Auswahl, Vorübung und Probe derjenigen Musikstücke, welche den zweyten Sonnabend, im Konzert, aufgeführt werden sollen. Zur Akademie haben nur die Subscribenten, wie es auch billig ist, Zutritt; zum Konzert, ausser diesen, Jedermann, der für den gesetzten Preis eine Karte löset. Die Konzerte sind bisher sehr stark besucht worden, so dass sich der Saal jedesmal anständig füllete.

Ausser diesen öffentlichen Anstalten, und ausser denen, die daran thätigen Antheil nehmen, zählt aber Bern der Liebhaber — und auch der sehr geschickten Liebhaber, noch viele, so dass sich noch eine beträchtliche Anzahl junger Leute, besonders im Gesang und mit Klavier- und Violinspiel, hören lassen könnten, wenn sie — wollten. Mancher aber ist zu schüchtern dazu, Manchen halten jedoch auch gewisse Vorurtheile ab; die selbst durch die Beyspiele angesehener Häuser noch nicht ganz haben ausgerottet werden können.

An Lehrern in der Musik fehlt es nicht, und an wahrhaft guten und gründlichen wenigstens nicht mehr, als an andern Orten von gleicher Grösse, wie Bern. Einen wackern Mann, der zugleich ein gründlicher Komponist ist, und z. B. vor kurzem eine Sammlung neuer, drey- und vierstimmiger Kompositionen zu Gellerts Liedern mit Begleitung des Pianoforte herausgegeben hat — nenne ich Ihnen noch: es ist der Kantor an der hiesigen Hauptkirche, Hr. Käsermann.

Recension.

Neue Singschule etc. von J. F. Schubert.

(Fortsetzung.)

Seite 10 §. 34. empfiehlt Hr. S. die Uebung des Trillers, weil er eine schöne Manier sey. Aber das ist nicht der einzige Nutzen dieser Uebung; sie hat auch den, dass der Sänger sich dabey den Unterschied des halben und ganzen Tons (die Grundlagen alles reinen Treffens) geläufig macht. Deshalb muss sie auch gleich zu Anfange vorgenommen werden.

Von §. 36 bis 40 finden sich Bemerkungen über die richtige Aussprache. Es wäre sehr zu wünschen, Hr. S. hätte sich bey diesem Punkt etwas länger verweilt und nicht blos das Bekannte wiederholt, denn er berührt hier etwas sehr Wichtiges. Rec. hält es daher für Pflicht, hiervon ausführlich zu reden. — Noch immer ist die Klage über undeutliche Aussprache unsrer Sänger sehr gegründet. Das erfahrt jeder, der ein deutsches Theater besucht. Wer hier eine Operette zum erstenmale hört, und sein Arienbuch nicht vorher durchgelesen oder es nicht immer vor Augen hat, versteht sicher kaum die Hälfte von dem, was gesungen wird, wenn er es nicht aus dem Zusammenhange erräth, besonders bey mehrstimmi-

gen Sätzen, als Finales, Chören u. dergl. — Ganz anders bey den Italienern. Hier vernimmt man, auch bey dem vollsten Orchester, und ohne auf die Aktion zu sehen, den Inhalt ihres Gesanges, es müsste denn seyn, dass auch sie durch einen längern Aufenthalt in Deutschland von der trägen Aussprache der Deutschen angesteckt wären. Wie geht das zu? — Der verschiedene Genius beyder Sprachen trägt davon nur einen — vielleicht den geringsten — Theil der Schuld. Nehmen wir unser morgenländisches, den Westeuropäern fremdes *ch* (χ), unser scharfes *z* und unser nachtönendes *n* in vielen Endsylben aus, so hat die italienische Sprache, der es an scharfen Konsonanten (*r*, *s*, *ce*, *cio* etc.) nicht fehlt, an sich, d. h. in den Materialien zum Sprachgebäude, vor der unsern keinen Vorzug. Es ist wahr, sie endigt viel mehr (doch nicht alle) Sylben auf Vokale als wir; aber beym Gesange muss eigentlich jede Sylbe in jeder Sprache, wo kein Ruhepunkt ist, sich mit einem Vokal endigen; denn der Konsonant tönt ja gar nicht, sondern hemmt vielmehr den Ton. Er besteht nur in der Bewegung eines Organs während des Lautes, (Vokals) oder vor oder nach demselben, und kann ohne Beyfügung des letztern, wäre es auch nur das leiseste *Schwa* oder *i*, nicht gehört werden. — Die Hauptursache, warum der Italiener deutlicher spricht und singt als wir, liegt darin, dass jener nicht blos seine Konsonanten scharf angiebt, sondern seine Vokale genau und weit genug von einander absondert, so dass jeder darunter seine eigenthümliche vollständige Vibration erhält. Die dortigen Gesanglehrer pflegen mit lobenswerther Strenge darauf zu sehen, dass der Lehrling jedem Vokal sein volles Recht widerfahren lasse, und ihn darin besonders zu üben, noch ehe er einen Ton singen darf. — Könnten und sollten wir das nicht auch? — Allerdings ist das die Pflicht der Aeltern und Lehrer; denn schon früh wird der Grund zu einer guten oder schlechten Aussprache gelegt. Wäre man darin eben so sorgfältig, wie man jetzt die Fehler gegen die Verwechselung der Casus u. dgl. zu verhindern sucht, so würde das nicht nur auf den Gesang, sondern auch auf die Beschaffenheit und Menge unsrer Dialekte einen wohlthätigen Einfluss haben. *) Es giebt ja Regeln, wonach die Reinheit jedes Vokals zu bestimmen ist; ausserdem aber führt das Gehör, wenn es nicht ganz verwahrloset wird, schon dahin.

S. 20 empfiehlt Hr. S. als erste Uebung das Auf- und Absteigen der diatonischen Skala. Diese Methode ist die gewöhnliche, aber wol nicht die beste. Den Unterschied des grossen und kleinen halben und des ganzen Tons dem Gehöre einzuprägen, darauf kommt es vor allen Dingen an. — Wäre aber nicht überhaupt folgendes Verfahren das kürzeste und sicherste? — Man fängt mit dem Tone an, welcher der noch ungeübten Stimme am leichtesten ist, (z. B. g) setzt ihn erst fest, d. h. lässt den Sänger — mittelst eines gebrochenen Accompagnements und des Orgelpunkts — diesen seinen ersten Ton sich so einprägen, dass er ihn jederzeit, auch ohne Instrument, in verschiedenen Graden der

*) In der schwankenden Aussprache der Vokale werden wir freylich noch von den Engländern übertroffen, bey denen dies sogar Sprachgesetz ist. Wer das schön finden kann, mit dem will Rec. so wenig rechten, wie der Botaniker mit dem blossen Gartenliebhaber, der die gefüllten Blumen am meisten schätzt, welche jenem — Missgeburten sind. Aber sollte nicht diese schwankende Aussprache der Vokale — nebst dem immerwährenden Zungeln und Lispeln — Ursache oder Wirkung des unmusikalischen Gehörs und Sinnes seyn, welchen man der englischen Nation im Ganzen vorwirft? — Der Anthropolog entscheide!

Stärke sicher und rein angeben kann. (Auch hierin dienen italienische Gesanglehrer zum Muster, welche bey der Bildung eines einzigen Tons in der Kehle oft mehrere Stunden lang verweilen, besonders solcher Töne, welche den Uebergang von der Bruststimme zum Falset machen.) Sodann wird dieser Ton als der Mittelpunkt — als eine Hauptstation der Reise — behandelt, und man nimmt von ihm zweckmässige Excursionen nach seinen nächsten halben und ganzen Tönen vor. Darauf macht man es mit andern höheren und tieferen Tonen eben so. Zuletzt kommen die erwähnten Uebergangstöne. Bey dieser Uebung, die etwas Geduld und genaue Aufmerksamkeit fordert, verweile man länger als gewöhnlich, denn sie ist in Absicht des Treffens, zur Verhütung des Detonirens und zur Bildung einer gleichen Stimme von der grössten Wichtigkeit. Hat man den Lehrling darin befestigt, so schreite man sogleich zur Uebung der Akkorde, etwa nach folgendem Schema:

Hierbey werden nun bald diese, bald jene Intervalle ausgelassen. Dies geschieht ebenfalls in allen 24 Tonleitern. Hier hat man den leichtesten Weg zur Uebung der beyden Tertien (dur und moll abwechselnd), ferner der beyden 6ten, der gr. 7me, der 5te, 8ve und 4te u. s. w. Hierauf fügt man zu diesen Akkorden — wovon der zweyte als Hauptakkord für sich, aber auch als Ob. Dom. Akkord mit Weglassung der wesentlichen 7 sich einprägt,

noch diese 7^{b} hinzu, 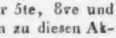

und wenn dies geübt ist, auch die None

der Dominante 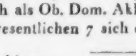

welche zugleich 6 der Tonica und 3 des Unter-Dom. Akk. ist. Nun hat man alle Töne der diatonischen Tonleiter und alle drey Hauptakkorde derselben (ord. und beyde Dom. Akk.) und zwar zuerst in harmonischer Beziehung auf einander, welches für die Bildung des Gehörs, und um sich gleich in jedem Stück zu orientiren, weit zweckmässiger ist, als das blos melodische Auf- und Niedersteigen der Skala. Das letztere kann nur als Probe dienen, ob man die Intervalle richtig gefasst hat, aber als erste Uebung scheint es Rec. eben so zweckwidrig, wie das blos stufenweise Singen derselben Intervalle, z. B. mehrerer 4, 6, 7 hintereinander. — Bey dem sogenannten Skalasingen ist aber, wenn es mit Accompagnement geschieht, noch zweyerley zu erinnern: 1) dass die dazu gewählten Akkorde keine anderen seyn müssen, als die zu den Hauptakkorden der zu übenden Tonleiter gehören (ord. und beyde Dom. Akk.) damit diese sich fest imprimiren; mithin wäre der 5te Akkord in den vordern Beyspielen S. 26, Tab. I, F. 1. (es mit der 2) ob er gleich ein Leitakkord des Unt. Dom. Akk. ist, doch nicht gut, weil er die Tonica zur Dominante und die 4 zur Tonica macht, also dem Lehrlinge zwey verschiedene Tonleitern (b und f) ins Gehör bringt — 2) darf der Lehrer, nachdem er den Grundton angegeben hat, die folgenden Akkorde — besonders, wenn er den zu singenden Ton mit angeben will, was allenfalls nur im Anfange gut ist — nicht vor oder mit dem Tone seines Lehrlings anschlagen, sondern dann erst, wenn er diesen Ton fest und rein gefunden hat, und der Lehrling zu einem andern Tone übergehen soll. Beobachtet der Lehrer dies nicht, so wird er den Schüler gewöhnen, dass er sich auf das Instrument verlässt und also die sichere Intonation hindern. — Ueberhaupt muss das Gehör des Lehrers, und nicht das Instrument, den Schüler leiten. Dies führt zu einer andern Bemerkung: Hr. S. sagt in einer Note, S. 20: „zur Begleitung der Singübungen schickt sich ein Fortepiano am besten. Hieraus folgt, dass die Wahl eines Ge-

sanglehrers auf einen Klavieristen fallen müsse.* Dieser Schluss ist nicht bündig. Zwar kann man nicht ein guter Sänger seyn ohne Kenntnis der Regeln der Harmonie, wozu die Bekanntschaft mit dem Klaviere die besten Dienste leistet; aber umgekehrt fehlt dem Satze noch viel an seiner Richtigkeit. Der blosse Klavierist, wäre er seines Instruments und selbst der Komposition noch so mächtig, taugt deshalb noch nicht zum Gesanglehrer. Nur der Sänger bildet im Privatunterricht Sänger; das Instrument ist eigentlich nur Nothhülfe, zu der man freylich aus Bequemlichkeit öfter seine Zuflucht nimmt, als recht ist. Zwar arbeitet sich das Genie auch durch eine verkehrte oder mangelhafte Methode hindurch, aber darf das zur Entschuldigung für den grossen Haufen gelten? und liegt nicht in dieser Gewohnheit, nur einen Klavieristen zum Gesanglehrer anzunehmen, unbekümmert, ob er selbst ordentlich — wenn auch gerade nicht mit einer schönen Stimme — singen kann, eine vorzügliche Ursache des Verfalls der ächten Singkunst? *) — In der That hat der blosse Klavierist, dem die Töne schon da liegen, und dessen Instrument nicht immer ganz rein ist — (wie selten findet man dergleichen, die mehrere Tage und Wochen ganz rein bleiben! und kann man bey jeder Lektion erst das Instrument durchstimmen?) — nicht einmal Gelegenheit, sein musikalisches Gehör so zu bilden, wie z. B. der Violinist, der sich seine Töne suchen muss, viel weniger es zu dem Grade der Schärfe und Feinheit zu erheben, welches beym Unterricht im Gesange durchaus nöthig ist. Uebrigens bleibt zwar ein Fortepiano, das einen vollen, runden Ton hat, unter den gangbaren Instrumenten noch das beste zum Gesange; aber bey den ersten Uebungen, besonders da, wo Gehör und Tonfestigkeit viele Schwierigkeiten verursachen, möchte der Gebrauch eines guten, — wohl zu merken: mit einem Schweller versehenen, Positivs sehr wirksam seyn. Doch ist auch hierbey Vorsicht und Abwechselung nöthig, damit die Stimme nicht zu hart und unbiegsam und zum ausdrucksvollen Sologesange untauglich werde.

S. 27 hat Hr. S. den Begriff des Treffens, wider den Sprachgebrauch, zu weit ausgedehnt und darunter auch mit angegeben, was eigentlich zur Lehre vom Takt gehört.

S. 29 wo Hr. S. von den verschiedenen Klanggeschlechtern spricht, heisst es: „man übt die enharmonischen Töne im Gesange in einerley Tongrösse aus.“ — Für den gemeinen Sänger mag das hinreichen, aber den höher strebenden könnte das leicht irre führen und ihn eines Vortheils berauben, welchen die Menschenstimme vor andern Instrumenten hat, nämlich einen und denselben Ton, wie er in unserm System bestimmt ist, nach seinen verschiedenen harmonischen Beziehungen auch verschieden anzugeben, ohne zu detoniren. Auf dem Klaviere geht das freylich nicht, und wer nur darnach singen lernt, wird sich zu dieser vollkommen reinen und feinen Intonation nie erheben. Aber aus den Anfangsgründen der Harmonik ist ja bekannt: dass nicht nur ein und derselbe Ton anders vibrirt, wenn er ein andres Intervall ausmacht; (z. B. *dis* als $3^{\sharp}$ von *h*, und *es* als $3^{\flat}$ von *c*) sondern dass ein und dasselbe Intervall in verschiedenen Tonleitern andre Verhältnisse hat (z. B. die grosse 3 in *c* und in *fis dur*). Wenn das Klavier dies nicht darstel-

*) Mit dieser Abhängigkeit des Gesanges vom Klavier und der daraus erwachsenden Vortheile und Nachtheile hat es ungefähr die Bewandnis, wie mit der ehemaligen (?) Abhängigkeit der Schulen von den Kirchen. — Eine Parallele, die sich weit und interessant ausführen liesse, aber — hier nicht weiter her gehört.

len kann, so ist das kein Vorzug, sondern ein durch die Natur dieses Instruments unvermeidlicher Mangel desselben, den man vermittelst einer geschickten Temperatur nicht heben, sondern nur verdecken kann. Auf andern Instrumenten lässt sich dieser, dem geübten Ohre sehr vernehmbare Unterschied sehr gut ausdrücken. So wird z. B. der Violinist, dem es um die höchste Reinheit der Intonation zu thun ist, *dis* als Leitton von *e* anders nehmen, als *es*, die 5^b von *c* — und der Menschenstimme, die im Umfange eines ganzen Tons noch an 100 verschiedene Töne herausbringen kann, (siehe Agricola S. 25) sollte eine solche Nüanzirung nicht möglich seyn? — Dem widerspricht die Theorie und die Erfahrung. Ein geübter, achter Sänger weiss, wenn er ein Stück hört, nicht nur aus welchem Tone es geht, ohne auf die Noten zu sehen, sondern er ist sich auch jedes Intervalls, ja jedes einzelnen Tons in seiner Kehle so deutlich bewusst, fühlt ihn von den übrigen so abgesondert, dass er gleich gewahr wird, ob er im Stande ist, einem Tone in enharmonischer Beziehung etwas zuzulegen, oder abzunehmen. Zu einer solchen Vereinigung der Bestimmtheit mit der Biegsamkeit gelangt man nur, wenn man bey den vorhin erwähnten ersten Uebungen hinlänglich verweilt. Dann wird es auch keine Unbequemlichkeit verursachen, zu einem Instrumente zu singen, das höher oder tiefer steht, als das, woran man gewöhnt ist. Mag es übrigens auch nur selten darauf ankommen, einen Ton in verschiedenen Grössen zu singen, so giebt es doch enharmonische Wendungen und leidenschaftliche Stellen, die ohne eine solche Kunstfertigkeit nicht vollkommen exekutirt werden können.

S. 33 hätten aus der Intervallentabelle die verminderten Sexten, weil sie nach unserm System — nur auf dem Papier existiren, wegbleiben sollen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Grand Rondeau-Fantaisie sur la première Romance de l'Opera: Helene, de Mehul, comp. pour le Pianoforte par Jos. Lipawsky. Op. 23. A Vienne, au Bureau d'arts et d'Industrie. (Pr. 36 Xr.)

Dies ist ein recht braves Werkchen, das Kenner und Liebhaber gut aufnehmen werden, und das durchaus etwas Eigenes und Achtungswerthes hat. Man möchte es eher sehr frey behandelte, und unter sich verbundene Variationen über jenes Thema nennen. Der Verfasser nimmt erst Mehuls angenehmes Thema, (A moll) wie es ist, und bringt es, nach einem kurzen, analog und gut geschriebenen Zwischenspiel, recht schön und fliessend variirt, wieder. Hierauf folgt ein mehr abweichender Zwischensatz, (D dur) der aber an sich zu unbedeutend und auch dem Thema gar zu fremd ist. Nach diesem kehret er zum Thema zurück, nimmt es in den Bass und giebt der rechten Hand eine passende und nicht erzwungene Melodie dazu. Sehr gut schliesst sich hieran der interessante Zwischensatz in fis moll, und eine mehr figurirte Variirung des Thema beschliesst das Ganze, das jedem, der nicht nur durch seiner Finger Werk glänzen und auch an grosse Werke sich eben nicht machen will, bestens empfohlen werden darf.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *Nr. I.* 1804.

Neuer Verlag des Musik-Comtoirs zu Braunschweig.

Nicolo Isouard, Der türkische Arzt, oder der Verrückte, komische Oper in einem Akt, Klavierauszug. 2 Thlr.

Müller, Ch., Douze Walzes p. le Pianof. 6 Gr.

— — Auswahl vorzüglicher Lieder, zum Singen am Klavier für Anfänger. Heft I. 10 Gr.

Theateranzeige.

Der türkische Arzt, oder der Verrückte, komische Oper in einem Akt, Musik von Nicolo Isouard, für deutsche Bühnen bearbeitet.

Partitur und Dialog bietet unterzeichnete Verlagshandlung den Direktionen, die darauf reflektiren wollen, zu billigem Preise an, und haftet für korrekte und deutliche Abschriften.

Braunschweig, im Sept. 1804.

Musik-Comtoir.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

v. Beethoven, L., Grand Concerto p. le Pianof. Op. 37. 5 Thlr.

— — Sinfonie à gr. Orch. Op. 36. 3 Thlr.

Baumbach, F. A., 3 Sonates p. le Violon av. acc. de Basse. Op. 22 1 Thlr. 6 Gr.

Schneider, G. A., 3 Quatuors p. 2 Violons, A. et Vlle. Op. 20. 2 Thlr. 3 Gr.

Krommer, Fr., Concerto p. Flûte. 1 Thlr. 16 Gr.

Stumpf, J., Quatuor p. le Basson, V., A. et Vlle. 2 Thlr. 2 Gr.

Goepfert, C. A., Quatuor p. la Clarinette, Viol., A. et Vlle. No. 2. 22 Gr.

— — Concerto pour la Clarinette. Op. 1. 1 Thlr 20 Gr.

Mehul, une Folie, Opéra en 2 Actes arr. en Quint. p. 2 Viol., 2 A. et Vlle. 3 Thlr. 4 Gr.

Knittelmair, L., 12 Allemandes tirés des Idées de Haydn, Mozart, Cramer, Clementi, Beethoven etc. p. le Pianof. 16 Gr.

Bernhardt, Duos faciles p. 2 Violons arr. de diff. Opéras. 22 Gr.

Kreith, C., Recueil d'Airs variés pour la Flûte seul. 14 Gr.

Simrock, H., 18 Duos p. 2 Cors, Op. 2. 1 Thlr. 6 Gr.

6 Contredanses p. le Pianof. par différ. Auteurs. Liv. 1 et 2. 15 Gr.

6 Ecossoises p. le Pianof. par diff. Maitres. 7 Gr.

Ferrari, J. G., 3 Duos faciles et agréables p. 2 Flûtes. 12 Gr.

Gross, H., Sonate p. le Vlle avec acc. de Basse. Op. 1. 16 Gr.

Himmel, F. H., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 17. Liv. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 12 deutsche und französ. Lieder mit Begleitung der Guitarre. 2 Thlr. 4 Gr.

— — Quadrille de la Reine p. le Pianof. 16 Gr.

Himmel, Reichardt und Righini, 6 Lieder mit Begleit. des Pianof. 16 Gr.

Moosner, Quadrille der Bergschotten f. d. P. f. 8 Gr.

Niele, J., 6 Echos p. 2 Cors, Op. 3. 12 Gr.

Reichardt, J. F., 12 Elégies et Romances av. acc. de Pianof. ou Harpe. 1 Thlr. 8 Gr.

Monatsfrüchte f. Klav. und Gesang. 6tes Heft. 1 Thlr.

Mozart, W. A., 6 principaux Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 10. en Partition. 2 Cahiers. 5 Thlr. 8 Gr.

4

Recueil de pièces favorites tir. de plusieurs Op. arr. p. le Pianof. No. 3 — 6. à 12 Gr. 2 Thlr.

Eybler, J., gr. Quintetto d. Viol., 2 A. Vlle et Contrabasse. Op. 6. No. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Bernardi, F., 10 Variat. p. une Fl. No. 1. 8 Gr.

Traeg, And., 10 Variat. sur un Thême de Ballet: Die Tänzerin von Athen etc. p. le Pianof. Op. 4. 12 Gr.

Rode, 6me Concerto arr. p. la Clar. par D. Franco. 1 Thlr. 12 Gr.

Breval, J. B., Traité de Violonc. Op. 42. 6 Thlr.

Paisiello, Ouvert. et Airs etc. de Nina: Pazza per Amore, av. acc. de Pianof. ¼ Thlr. 12 Gr.

Himmel, F. H., 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 16. 3 Thlr.

Paer, F., Ouverture de la Griselda à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

— — la même arrangée p. Harmonie. 1 Thlr. 4 Gr.

— — la même arr. p. le Pianof. 16 Gr.

— — Ouverture, Airs, Duos etc. de la Griselda av. acc. de Pianof 3 Thlr. 18 Gr.

Dalayrac, Ouverture des Trois Sultanes arr. p. le Pianof. 16 Gr.

Cimarosa, Ouv. et Airs degli Orazi e i Curiazi, Op. sérieux, arr. p. le Pianof. 3 Thlr.

v. Beethoven, gr. Quintetto per 2 Viol., 2 Viole e Vlle. No. 1 et 2. 3 Thlr.

Pleyel, Sinfonie périodique. No. 28. 1 Thlr. 12 Gr.

Viotti, 3 Duos conc. p. 2 Viol. Liv. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 3 do Liv. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, G. J., 3 Duos p. Clar. et Viol. Liv. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

Schoenebeck, 6 Duos conc. p. 2 Vlles. Op. 12. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Mozart, 3 gr. Sinfonies arr. p. 2 Viol., 2 Altos, Basse, Contrabasse et Flûte par J. B. Cimador. Liv. 1. 4 Thlr. 12 Gr.

— — 3 do Liv. 2. 4 Thlr. 12 Gr.

Rolle, A., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, gr. Quintetto p. 2 Viols., 2 A. et Vlle. No. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

5

Cimarosa, Aire du Matrimonio segreto arr. p. 2 Viol., par N. Schmitt. 2 Thlr.

— — Les mêmes p. 2 Fl. 2 Thlr.

Reicha, A., Etude des Transitions et 2 Fantaisies p. le Pianof. Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.

Kanne, F. A., Journal p. la Guit. Cah. 2. 1 Thlr.

Rinck, J. C., Sonate p. le Pianof. av. Viol. et Vlle obl. Op. 2. 16 Gr.

Eder, P., Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. Op. 3. 10 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Opéra: le Calif de Bagdad, à gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouvert. de l'Op. une Folie arr. p. le Pianof. av. Viol. 12 Gr.

Cimarosa, D., Concertante pour 2 Flûtes av. acc. Op. posth. 1 Thlr. 20 Gr.

Kanne, F. A., 3 Chansons av. acc. de Pianof. ou de Guitarre. Op. 9. Liv. 1. 19 Gr.

Stumpf, J., 2e Concerto p. le Basson. 1 Thlr. 20 Gr.

Hugot, A., 5e Concerto p. Flûte. 1 Thlr. 12 Gr.

Wachor, P., 3 Airs variés p. le Violon av. acc. de Basse. Op. 13. 1 Thlr. 4 Gr.

— — Les mêmes séparées à 12 Gr.

— — Romance d'Ariodant var. p. la Flûte. 8 Gr.

— — La même p. Viol. 8 Gr.

— — do do p. Clarinette. 8 Gr.

Cimarosa, Aria degli Artigiani, av. acc. de Fortep. av. les parties séparées. 2 Thlr.

Paisiello, Duo de Proserpine av. acc. de Pianof. av. les parties séparées. 1 Thlr. 12 Gr.

Tuch, H. G., 6 Ecossoises p. le Pianof. 8 Gr.

Kunzen, F. L. A., Das Halleluja der Schöpfung. Partitur. 6 Thlr.

— — Dasselbe im Klavierauszuge. 3 Thlr.

Musikalische Kunstwerke im strengen Styl 7r Heft, enth. 30 Variationen für das Klavier von Joh. Seb. Bach. 3 Thlr.

(Wird forgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. Nº. 3. 1804.

Einige Bemerkungen über Volksgesang; bey Gelegenheit des Briefs eines Reisenden im 36. St. des 6ten Jahrgangs der M. Z.

In dem angeführten Briefe, welcher zwar an die Redaktion gerichtet, zunächst aber auf die „Landgeistlichen und kleinen Kantoren" berechnet ist, klagt der Reisende, „dass nur an wenig Orten für die Verbesserung des Volksgesangs, sonderlich des Gesangs der Landleute, ernstliche Anstalten gemacht würden. Das Mildheimische Liederbuch, zu diesem Zwecke das dienlichste, sey gar nicht so bekannt, als es seyn sollte. Er empfiehlt „das erfreuliche Beyspiel einiger Hildburghausischen Ortschaften:" wo er mehrere Lieder aus diesem Buche ordentlich vierstimmig singen gehört; das Werk thätiger Schullehrer, welche es sich zum Geschäft gemacht, die fähigsten der ländlichen Jünglinge mit Hülfe der Chor-Adjuvanten auf den vierstimmigen Gesang einzuüben u. s. w."

Ohne weder Landgeistlicher noch Kantor (kleiner oder grosser) zu seyn, halte ich mich dennoch, da ich an aufrichtigem Sinn und Willen für die sittliche Verbesserung des Volks keinem derselben weiche, für berechtigt, folgende Bemerkungen über die vorliegenden Gegenstände den Lesern dieser Zeitung zu weiterer Prüfung vorzulegen.

Es wäre zu wünschen, der Reisende hätte sich, wenn auch kurz, doch bestimmter darüber erklärt, worin er den eigentlichen Gegenstand seiner Beschwerde, das Verderbniss des Volksgesangs, setze, und wodurch es ihm veranlasst scheine. Meines Bedünkens giebt unsre Zeit dem Beobachter und Volksfreunde zu einer gedoppelten Klage in dieser Beziehung Anlass: einmal, dass an manchen Orten gar nicht gesungen und die reine Freude an erheiternden Liedern und Gesangen entweder von dem engen Treiben irdischer Geschäftigkeit, oder von rohen und albernen Spielen, oder von wahrer Büberey verdrängt wird; dann, dass entweder sittenverderbende oder von Geist, Gefühl und Phantasie entblösste Lieder im Schwange gehen, die, wenn auch an sich nicht bösartig, doch der Kraft ermangeln, die edlern Menschenkräfte aufzuregen, und dem Gemüthe zu leisten, was es in Sehnsucht, Leid und Freude an Erquickung und Trost bedarf.

In allen diesen Rücksichten nun, glaube ich behaupten zu dürfen, haben unsre neuern Volksschriftsteller, statt das Bessere zu fordern, vielmehr das Schlimmere, worüber geklagt wird, dem grössern Theile nach, herbeygeführt. Von beschränkten Ansichten des Lebens und der Kunst ausgehend, auf dürftige Begriffe von Popularität und Korrektheit in poetischen Werken fussend, machten sie es sich zum Geschäft, die grossentheils trefflichen Lieder und Romanzen, welche vormals in allen Landen deutscher Zunge lebten, aus dem Munde des Volks zu verdrängen, und statt dieser Erzeugnisse einer frischen Phantasie, eines innigen, zarten, kühnen Gefühls, einer freyen, muntern, kindlich-naiven Lau-

ne, sogenannte Gedichte einzuführen, die, bey ihrer wasserklaren Verstandlichkeit unpopulair, bey ihrer moralischen Nuchternheit und Massigkeit langweilig, bey ihrer zahmen Korrektheit unerquicklich, das unbefangne kindliche Gemüth so wenig ansprechen, als das gebildete, durch den Genuss achtpoetischer Kunstwerke genährte. In meinen Augen ist es daher ein gutes Zeichen, wenn dergleichen Gedichte unter dem Volke keinen Beyfall finden: es deutet auf unverdorbenen, kraftvollen Sinn. Gerade diejenige Klasse, welche die gemeine heisst, erkennt nicht selten am ersten das Gemeine für gemein; bey ihrem festen Takt für das Rechte und Schickliche kommen die gewöhnlichen Begriffe von Popularität und Korrektheit und Anständigkeit nicht selten sehr ins Gedränge; das Schwungvollste und Kühnste fasst sie oft wunderbar leicht, und mit den seltsamsten Gestaltungen der Phantasie, wovor der ästhetische Schönfarber erschrickt, ist sie bald befreundet.

Lasset also, möchte man denen zurufen, welche von dieser Seite her auf das Volk zu wirken gedenken; lasset dem Volke seine alten, treuherzigen Lieder, aus welchen ihm zum Theil die Gestalt der lieben urväterlichen Zeit in stets frischen Farben entgegen blühet: und ihr, welche die Natur mit der Feuertaufe der Dichtkraft zu ihren Lieblingen weihte, dichtet in ihrem Sinne! Nicht darauf kommt es an, dass dem Landmann für jedes seiner landlichen Geschäfte, dem Burger für jeden Zweig seines Gewerbes ein Lied werde, gleichsam um ihn dabey festzuhalten; nicht darauf, dass die Ruthe des Sittenpredigers überall den armen Arbeiter verfolge; sondern darauf: dass ihm etwas gebothen werde, was seine Phantasie (die edelste Kraft der menschlichen Natur) anregt, ihn über die Beschränkung seines Kreises und Geschäfts zu erheben und mit ihren zarten Gespinnsten die schweren Erdensorgen gefällig zu umhüllen; darauf, dass ihm sein irdischer Beruf erleichtert und versüsst werde, indem man ihn veranlasst, selbst in den mühseligen Fesseln desselben seinen Geist mit einem kindlichen Spiel zu ergötzen.

Dies ist, wie ich glaube, der sittlichste Zweck, welchen sich Volksdichter und Tonkünstler vorsetzen können. Was aber von unsern alten Volksliedern, (deren wir in der Herder'schen Sammlung eine so köstliche Auswahl haben) dasselbe gilt auch von ihren Melodieen; als Produkte des selten irrenden Naturgefühls, sind sie meist richtig und zart empfunden. Man sollte sie (wie bereits Herr Reichardt in seinem Kunstmagazin mit einigen gethan) sammeln und durch die Schrift festhalten; gewiss würde dieses eine Sammlung werden von weit tieferem Gehalt, als so manche der heutigen, worin die armseligen Melodieen mit der zusammengeborgten Begleitung ihre Blösse kümmerlich decken.

Um den mehrstimmigen Gesang ist es allerdings eine herrliche Sache, woran das Wohlgefallen tief in der Natur begründet liegt. Sofern aber Geistliche und Schullehrer etwas für denselben leisten sollen, müssten sie sich, wie mich dunkt, lediglich auf geistliche Lieder (Volkslieder im edelsten Sinne des Worts) und den Choralgesang einschränken. Das Volk (das unverdorbene, unverschrobene, meyne ich) hat einen entschiedenen Widerwillen dagegen, wenn sich der Geistliche, auch im besten Wohlmeynen, mit „weltlichen" Dingen befasst; Amts und Gehalt seiner Freuden soll er ihm vorschreiben, nicht aber auf das Detail derselben, es sey denn warnend und abmahnend, sich einlassen. Die aufgeklärten Versuche, das Volk zu bearbeiten, sind dem Volke selbst ein Spott; es lacht und ärgert sich über die ökonomischen, medizinisch-polizeylichen Predigten, und auch hierin bewährt sich sein richtiger Sinn. Hingegen werden Geistliche und Schullehrer seinen Beyfall und Dank einarndten und etwas sehr verdienstliches leisten, wenn sie plumpessig und

durch bestimmte Uebungen dafür sorgen, dass Chorale, deren wir so manche kraftvolle, rührende und herzerhebende ebenfalls aus der alten Zeit haben, vierstimmig gesungen, und so mit dem Gefühl für die edle Harmonie (welches sich bey den andern Liedern schon von selbst wirksam erzeigen wird) zugleich die Gefühle der Andacht und Frömmigkeit genährt und befestigt werden.

Und hier möchte ich fragen: warum hat man, da es durch die einstimmige Meynung der bewährtesten Kenner entschieden ist, dass die Uebung im Choralgesang nicht allein ein vorzügliches Mittel zur Bildung eines ächten und edeln Geschmacks in der Musik, sondern selbst für das Mechanische des Gesanges, Festigkeit im Ton, im Tragen der Stimme u. s. w. überaus vortheilhaft sey — warum, sage ich, hat man noch keine zum bequemen Gebrauch eingerichtete Sammlung der schönsten Choralmelodieen für häusliche und freundschaftliche Zirkel? Welche reiche Ausbeute liesse sich für diesen Zweck aus den (auf eine gewisse Vollständigkeit berechneten und in mehrern hierauf liessenden Rücksichten für den erwähnten Gebrauch nicht ganz geeigneten) vortrefflichen Werken eines Seb. Bach, eines Hiller, Kühnau, Vierling u. a. m. ziehen? Wie lehrreich und ergötzend müsste es nicht selbst für den blossen Liebhaber seyn, su einer Melodie verschiedene Harmonieen vortrefflicher Meister zu vergleichen, und den Sinn, womit sie nach Verschiedenheit ihrer Individualität Text und Melodie aufgefasst, herauszufühlen? Fünf und zwanzig der schönsten Chorale liessen sich wohl in ein Bändchen zusammenfassen, welches vermöge des massigen Preises jedes Mitglied gesangliebender Zirkel sich anschaffen und so des Vortheils geniessen könnte, neben seiner Stimme die ganze Harmonie zu übersehen: würden nun die Texte von den grossentheils unschicklichen und entkräftenden Verbesserungen, welche sie in neuern Gesangbüchern erfahren, gereinigt: würden dem Sinn und Geist ächter Kirchenlieder verwandte, wenn auch in der Form abweichende Stücke, wie z. B. die überaus herrlichen Faschischen Versetti in der Berl. musik. Zeit. ö. J. 1795. hinzugefügt — so müsste dies eine Sammlung werden, welche jedes für höhere Geistesfreuden, für Andacht und Religion gestimmte Gemüth innig zu erfreuen nicht verfehlen könnte.

Was das Mildheim. Liederbuch betrifft, welches der Reisende als das dienlichste zur Verbesserung des Volksgesanges anpreiset, so muss ich mich offenherzig zur entgegengesetzten Meynung bekennen und eingestehn, dass mir bey Anfertigung dieses Buches weder ein ganz fester sittlicher, noch ästhetischer Takt obgewaltet zu haben scheint. Als Vater, Geistlicher, Schullehrer würde ich es nicht wagen, denen, auf welche ich in allen diesen Beziehungen wirken könnte, jenes Buch zu empfehlen; denn, Gott! mit welcher Miene könnte ich es anhören, wenn z. B. meine Tochter in dem Kostüm eines unschuldigen Landmadchens aus No. 409 von ihrem Liebhaber mir vorsänge:

Dieser heisst, das Ohr gespitzt!
Wilhelm, und so fernre.
— — — — —
Aber wenigstens bin itzt,
Trägt er keine Hörner!

Oder:

Traut Mädchen, leichten Rittern nicht!
Sie läffeln wohl und wandern
Von einer zu der andern u. s. w.

Oder:

So muss man kühne Junker preisen,
Die armen Mädchen heute stehlen.

(Die Moral einer eben so saubern Romanze.)

Oder wenn Sohn oder Schüler sänge:

Und als das Mägdlein melkend sass
Da bot ich guten Abend,
Und sah durchs Busentuch hinein
u. s. w.

Als Geistlicher würde mir unheimlich zu Muthe werden, wenn ich ein Brautpaar vom Chorus der Gäste mit folgender Moral angesungen hörte:

Die Frau muss nicht am Fenster stehn,
Nach jungen Herrn zu gaffen,
Der Mann hat blos auf sie zu sehn,
Mit andern nichts zu schaffen.
Der Mann ist Herr, doch was er will,
Muss er nicht streng gebiethen,
Und brummt er ja, so schweig sie still,
Und halt ihr Maul in Frieden!

Ist es schön, wenn der Schneider zu seiner Freundin sagt:

Ich bin kein Bock, sonst müsst' ich ja,
Mein Lieb auch Hörner haben.
Denkst du im Ehestand etwa
Mich damit zu begaben? u. s. w.

Oder der Scheerenschleifer:

Wie manchen feisten Bachusopfer
Plagt Wind und Indigestion u. s. w.
Doch frag ich nicht nach Mädchenglanz,
Denn, o wie bald ist die verbrannt u. s. w.

Dergleichen Stellen könnten, wenn man nicht von der guten Absicht des Herrn Herausgebers im voraus überzeugt wäre, über die sittenbessernde Tendenz seines Buchs einige Zweifel erregen; ich gestehe, es würde mir die Kategorie „der Fröhlichkeit, welche den Kopf nicht hängt," über die Gebühr erweitern heissen, wenn man Scherze solcher Art darunter befassen wollte. Die angeführten Stellen, (welche sich noch mit vielen ähnlichen, zum Theil ekelhaftern vermehren liessen,) charakterisiren zugleich die ästhetische Seite des Buchs; man wird in ihm Beyspiele finden für alle Nüancen der Plattheit und Geistlosigkeit *). — Das Buch des Hrn. Kittscher kenne ich nicht und habe also kein Urtheil darüber.

Liederbücher für das Militär, wie sie der Reisende am Schlusse seines Aufsatzes wünscht, scheinen mir ein sehr ungründliches Heilmittel gegen das Verderbniss, worüber er klagt, zu seyn, so lange die Verhältnisse und Umstände fortdauern, welche die Unsittlichkeit in diesem Stande begünstigen, und die Lust zu unzüchtigen Liedern erzeugen und nähren. Es ist ein charakteristischer Zug unsers Zeitalters, dass es für erhöhte Sittlichkeit und Religiosität so viel von äussern (ästhetischen) Mitteln erwartet. In einem ähnlichen Sinne hört man manche, sonst gar nicht unverständige Menschen eine Rectifizirung des öffentlichen Gottesdienstes mittelst der Aesthetik wünschen. Ich glaube, es lässt sich zeigen, dass bey dergleichen Ansichten eine grosse Verkehrtheit zum Grunde liege; nur würde es mich, wenn ich es hier versuchen wollte, zu weit führen, und meiner diesmaligen Absicht entgegen seyn.

E—n.

L.

Nachrichten.

Wien, den 3. Oct. Der September hat wenige musikalische Neuigkeiten von Bedeu-

*) Einer meiner Freunde, ein Landgeistlicher und ein Mann von dem reinsten Eifer für alles Gute, verschrieb sich mehrere Exemplare des Buches, ohne es noch genauer zu kennen, und vertheilte sie hin und wieder unter seiner Gemeinde. Allein mehrere Glieder derselben nahmen Anstoss daran, und fanden es befremdend, sich solche Dinge von ihrem Geistlichen mittheilt zu sehen. Er, in der Lauterkeit seines Sinnes, konnte ihr Gefühl nicht Lügen strafen, und liess ab, das Buch weiter zu verbreiten.

tung gebracht. Mozarts Così fan tutte wurde unter dem Titel Madchentreue im Hoftheater mit Beyfall gegeben. So albern immer die Intrigue ist, dass zwey Liebhaber von ihren Madchen nicht erkannt werden, zu denen sie einige Stunden nach ihrer Abreise verkleidet wiederkehren; so schon und blühend ist dazu Mozarts musikalische Behandlung, die jeden Stoff, er sey auch noch so gemein, zu einem herrlichen Gebilde zu verwandeln im Stande war. Die beyden Liebhaber wurden von Neumann und Vogel ganz gut gesungen, viel vortheilhafter aber zeigten sich die Dem. Saal und Laucher in den Madchenrollen. Dem. Eichensatz spielte das Kammermadchen mit vieler Gewandtheit. Besonders aber konnte man mit dem braven Bassisten Weinmüller zufrieden seyn. Der alte schlaue Weiberkenner, welcher die Schwarmereyen junger Liebender spottisch belacheln, gelang ihm meisterhaft. Ueberhaupt muss man gestehen, dass sich Orchester und Sanger alle Mühe gaben, die wirklich schwere Musik gut auszuführen. — Der italienische Buffo Lipparini ist in Cimarosa's Nemici generosi nicht ohne Beyfall aufgetreten.

Schikaneders Direktion im Theater an der Wien will keinen guten Fortgang nehmen. Seine erste Oper war der Stein der Weisen, nach Wielands Nadir und Nadine bearbeitet. Die Musik ist von verschiedenen Meistern, und hat stellenweise recht artige Sachen; z. B. eine im grossen Style komponirte und sehr schon instrumentirte Bassarie aus E dur, womit der unterirdische Herrscher Eutifronte aus der Erde emporsteigt; ein Cyklopenchor; ein Duett im zweyten Akte, wo Lubanara nur minnen kann, u. m. a. Aber der bessere Theil des Publikums ist nun entschieden gegen Schikaneders Arbeiten eingenommen, und alle jene Musikstücke, deren Wiederholung man vor 10 Jahren ohngefahr, als die Oper das erstemal gegeben wurde, mit Enthusiasmus verlangte, wurden jetzt sehr kalt, oder gar mit Zischen aufgenommen. Eben so wenig gefiel der Tyroler Wastel, ein Nationalstück, welches Haibel mit einer sehr mittelmässigen Musik versehen, und worin Hr. Schikaneder auch einsmals geglänzt hatte.

Hr. Schuppanzigh gab zu seinem Vortheile noch ein Konzert im Augartensaale. Er spielte ein Konzert von Viotti, mit einem angenehmen, lebhaften Vortrage, vieler Gewandtheit und Eleganz: aber er hat nicht genug Ton, und so fein er auch das Piano traktirt, so unterhält es doch mehr und schmeichelt dem Ohre, als dass es das Herz rührte. Sein Schüler Maiseder, mit dem Sch. ein Duo von Kannabich spielte, giebt die besten Hoffnungen zu einem sehr braven Violinspieler, und dürfte seinen Meister bald erreichen. Glucks Ouverture aus Iphigenie machte auch hier die hinreissende Wirkung, welche das wahre Genie immer da hervorbringen muss, wo es verstanden und gefühlt werden kann. Die Ouvertüre aus Tigrane von Righini wurde gut und genau gegeben.

Man erwartet verschiedene neue Opern von Salieri, Klement (einem recht braven Violinisten) Gyrowetz u. a. Von dem Erfolge dieser Arbeiten soll Sie mein nächster Brief unterrichten.

Leipzig. Unsere Winterkonzerte haben, wie gewöhnlich, mit dem Michaelistage ihren Anfang genommen. Das Direktorium, das immer gleich-achtsam ist, Uebelstände, die einschleichen wollen, abzustellen, und zur Vervollkommnung des Instituts hinzuzulegen, was nur thunlich ist — hatte einige neue, vortheilhafte Vorkehrungen in beyden Hinsichten getroffen, und das Publikum scheint erkenntlich dafür zu seyn. Für das erste Vierteljahr ist Dem. Alberghi, Tochter des churfürstlichen Kammersangers aus Dresden, als erste Sangerin engagirt, und wenn diese

schon voriges Jahr mit Vergnügen gehört wurde, so kann man dasselbe dies Jahr um so mehr erwarten, da ihre Stimme fester und biegsamer geworden, auch mehr Höhe gewonnen hat. Wir wünschen nur, dass sie immer wahrhaft gute Kompositionen wählen möge, und wünschen dies nicht nur um unsertwillen, sondern auch des Publikums und ihrer selbst wegen; denn die hiesigen Freunde der Musik sind wirklich schon seit Hillers Zeit allmählig daran gewöhnt worden, auserlesene Kompositionen zu hören und diese hoch zu achten, die Geschicklichkeiten der Virtuosen aber nicht allzugross anzuschlagen, wenn sie ihnen als Zweck, nicht als Mittel zu einem höhern Ziel zu gelangen, geboten werden. Was in den öffentlichen Konzerten auszeichnenswerth ist, lassen wir auch dies Jahr zusammenkommen und sprechen am Ende jedes Vierteljahrs darüber: hier werde nur Einiges über die fremden Virtuosen gesagt, die sich hören liessen.

Hr. Christ. Barth, zweyter Sohn des königl. dän. Kammermusikus, (bekanntlich vormals eines der vortrefflichsten Oboisten der Welt) ein talentvoller, fleissiger und bescheidner Jüngling von siebzehn Jahren, der in die Fusstapfen seines Vaters tritt und Hoffnung giebt, seine Stelle einmal würdig auszufüllen. Er spielte zwey Konzerte, von seinem ältern Bruder Phil. B. sehr brav geschrieben, und spielte wie ein Mann. Sein Ton ist rein, zart und schön; er hat ihn sehr gut in der Gewalt, was bey seinem Instrument so schwierig ist, wodurch es aber eines der ausdrucksvollesten wird; er besitzt viel Fertigkeit und Sicherheit; sein Vortrag ist solid, und verräth Einsicht und Gefühl — kurz, es ist alles da, was, wenn er auf seinem Wege mit Eifer und unverrückt fortgehet, ihn sicher zu einem der vortrefflichsten Oboisten machen wird.

Madame Dussek Cianchettini, Klavierspielerin, Schwester des rühmlich bekannten Komponisten und Virtuosen, spielte nicht ohne Fertigkeit ein Konzert von ihres Bruders, und ein anderes, wie auch ein Quartett, von ihrer eigenen Komposition; zugleich trug ihr fünfjähriger Sohn mehrere kleine Handstücke auf dem Pianoforte recht artig vor.

Hr. Alberghi aus Dresden ist schon längst als ein in jedem Betracht vortrefflicher Tenorist bekannt, und es ist auch von uns voriges Jahr mehr über ihn gesagt worden; weshalb wir nur hinzusetzen, dass er auch diesmal allen, die ihn hörten, einen reichen Genuss gewährete.

Paris, d. 5ten Octbr. Der September ist auf unsern Theatern mit Wiederholungen und Zurüstungen hingebracht worden; ausser den Theatern giebt es aber, während des Sommerhalbjahrs, keine öffentliche Musik von Bedeutung. Einige Kleinigkeiten der untergeordneten Theater sind für den Auslander gar nichts, und kommen und verschwinden auch bey uns mit dem Tage. Auf dem kaiserl. Theater werden die Barden, nach kleiner Pause, wieder vorgenommen werden; die zwölf ersten Vorstellungen haben der Kasse auf 100,000 Franken eingetragen — und im Sommer! Dabey kann man bestehen: und darum soll auch bald Lesueurs Tod Adams, das Gedicht ebenfalls von Guillard nach Klopstock, gegeben werden. Weil man aber dies Werk mit der erforderlichen Grösse und Herrlichkeit nicht schnell genug herzustellen im Stande ist, und man doch das Eisen schmieden möchte, so lang' es heiss ist: führt man nächstens Lesueurs Telemaque auf, der ihm vor etwa zehn bis zwölf Jahren ebenfalls verworfen, und dann vom Komponisten ohne Recitative auf das Theater Feydeau gebracht worden war. — Dass Paisiello die jetzige Luft nicht mehr vertragen konnte, sondern nach Neapel zurückging, werden Sie schon aus andern Blattern wissen. — Gretry, Monsigny und d'Alay-

rac sind nun auch zu Mitgliedern der Ehrenlegion ernannt. Gretry, dieser um unsre Musik seit fast einem halben Jahrhundert verdiente Greis, dessen Werke bey dem, der das wahrhaft Originelle, auch wenn es nicht das vollkommenste ist, zu schätzen weiss, immer beträchtlichen Werth behalten werden: Gretry hatte neulich das Vergnügen, von einem wirklich schönen Feste überrascht zu werden. Ich befand mich eben selbst im Theater und konnte es nicht ohne herzliche Rührung und Freude mit ansehen. Man gab Gretry's Lucile. Gassmann in der Loge. Sänger und Orchester boten alle Kräfte auf: es war eine herrliche Darstellung. Jetzt kam das berühmte, treffliche Quartett: Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille? der lauteste Beyfall des enthusiasmirten Publikums brach aus: da wendete sich Blasius, der Orchesterdirektor, huldigend um nach Gretry's Loge, ein Tusch mit Trompeten und Pauken fiel ein, das ganze Haus war ein langanhaltender Jubel, und die beliebte Schauspielerin, Mad. Crétü, nahete sich, während des unausgesetzten Bravorufens, dem Komponisten und bekränzte ihn mit Lorbeer. Der gute alte Mann schien sehr tief erschüttert. Schmähle man auf unser Publikum, wie man will, und sey man auch genöthigt zuzugestehen, dass es nicht selten gar arge Misgriffe thue: es ist doch angenehm unter Menschen zu leben, die, wenn ihnen nur erst das Schöne und Gute einleuchtend gemacht wird, dies auch mit so hellem Enthusiasmus und voller Seele aufnehmen! —

Sonnabends d. 29sten Septbr. hielt die Klasse der schönen Künste des Nationalinstituts ihre feyerliche Sitzung und Preisvertheilung. Hieher gehört nur, was Musik betraf. Lebreton, der Sekretär dieser Klasse, legte erst einen Bericht ab über die vorzüglichsten Arbeiten der Mitglieder während dieses Jahres, dann wurden einige Abhandlungen vorgelesen, unter denen sich eine: Paradoxes musicaux, (von Méhül, Gossec, und einigen Andern gemeinschaftlich verfasst.) vornehmlich auszeichnete, und von welchen ich Ihnen in Zukunft mehr zu sagen gedenke. Nun kam es zur Entscheidung über die Preisbewerber, deren Proben ich Ihnen neulich gemeldet habe, und von denen der vorzüglichste auf Kosten der Regierung fünf Jahre in Italien studiren soll. Der erste Preis wurde keinem zuerkannt, aber der zweyte zweyen: Gasse, aus Neapel, und Dourlens, beyde Gossec's Schüler. Dann machte der Sekretär die wirklich traurige Nachricht bekannt, dass der äusserst talentvolle Jüngling, Androt, der das letztemal den höchsten Preis errungen und demnach in Rom gelebt hatte, an einem Blutsturz plötzlich gestorben sey. Man durfte von den Talenten, Kenntnissen und dem Eifer dieses jungen Künstlers etwas ganz ausserordentliches erwarten, und die Nachricht von seinem frühen Tode, der meistens Folge übertriebener Anstrengung war, wurde mit lauter Theilnahme aufgenommen. Kurz vor seinem Tode hatte er noch an die Klasse der schönen Künste nach Paris zwey neue Kompositionen eingesandt — jeder Zögling, der im Auslande erhalten wird, muss, was sehr zu loben ist, jährlich Proben seiner Fortschritte einsenden; die eine war eine religiöse Kantate, die zweyte ein komisches Duett aus einer Oper, die ihm zu schreiben von einem Theater in Rom aufgetragen war. Beyde Stücke wurden aufgeführt; beyde fanden und verdienten vielen Beyfall; ich würde aber der Kantate den Vorzug geben. — Die allerliebste Sängerin St. Aubin, (die Tochter,) und der Violinist, Duret, der voriges Jahr vom Conservatoire den ersten Preis erhielt, haben einander geheyrathet: ein sehr junges, liebenswürdiges Pärchen! — Ihr wackerer Violinist, Matthei, ist mir nun bekannt worden. Er ist, vornehmlich unter Kreutzer, der ihn sehr schätzt, recht emsig, und Sie können darauf rechnen, dass Sie an ihm einen jungen Mann zurückkommen, der der achtungswerthen Gesell-

Leipziger, die ihn hieher geschickt hat, wie unsern Meistern, und sich selbst, Ehre machen wird. — Die Hrn. Boieldieu und Rode werden Petersburg verlassen und nach Paris zurückkehren, sobald der franz. Gesandte Russland verlasst — sagt man! Wir sind Patrioten. Uebrigens hat man in Petersburg, und noch mehr in Moskwa, wo Rode so ganz ausgezeichnete Aufnahme und ungeheure Bezahlung erhalten, ihn etwas prüde und stolz gefunden. Wir hatten sonst an ihm gerade das Gegentheil zu rühmen. Sollte er auch unter diejenigen französischen Helden gehören, die eine mässige Belohnung bey Anerkennung ihrer Verdienste mit Anstand zu tragen wussten, und hernach vom allzugrossen Glück schwindlich wurden? —

Recension.

Partition de l'oeuvre 10, savoir des six principaux Quatuors de W. A. Mozart. Cah. 1. contenant 3 Quatuors. Cah. 2 cont. 3 Quat. Vienne, chez Jean Trag et fils. (Pr. 2 Thlr. 16. Gr.)

Was jeder Freund Mozarts, des grössten Harmonisten neuester Zeiten, längst wünschen musste; was mancher Kunstkenner zu seinem Vergnügen, mancher junger Tonkünstler zu seiner Belehrung für sich im Stillen unternahm, ist hier auf eine eben so lobenswerthe, als für die Kunst wohlthatige Art ausgeführt. Die sechs Quartetten Mozarts, deren hoher Werth von ganz Europa anerkannt ist, erscheinen hier in einer schön gestochenen und korrekten Partitur. Jeder, der an das Lesen von Partituren gewohnt ist, — und Mancher schopft darin ein eben so lehrreiches Vergnügen, als beym Lesen des durchdachtesten Buches, — kann sich nun selbst überzeugen, wie tief, wie unerschöpflich die Kenntnisse dieses originellen, für die Kunst noch nicht ersetzten Mannes waren.

Wie nützlich so ein Unternehmen auch für den jungen, angehenden Tonkünstler sey, brauchen wir nicht erst zu bemerken. Er wird nicht nur durch das Studium dieser Partituren, die eine unerschöpfliche Goldgrube von Harmonieen sind, gründlich gebildet; er lernet auch, wenn er sie ausführen hört, und dabey wohl bemerkt, was auf ihn und andere die grösste Wirkung macht, warum so manches, das ihn entzückt, auf dem Papier so einfach, so anspruchslos dasteht, manches andere, das so künstlich und gelehrt aussieht, von dem er sich so viel verspricht, seine Erwartung täuscht — kurz, er lernet neben harmonischer Gründlichkeit die Wirkungen der Musik, mit deren Gründen, kennen.

Möge der Herr Unternehmer so viele Unterstützung finden, dass er aufgemuntert werde, etwas ähnliches mit Hayduschen Quartetten zu versuchen. Da deren so viele sind, würde wohl eine Auswahl müssen getroffen werden. Doch schwer ist es, unter so vielen vortrefflichen und originellen zu wählen. Haydn würde am besten selbst bestimmen, worauf er den höchsten Werth setzt! —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten October. Nº. 4. 1804.

Noch etwas über den Bau der Geige (in Beziehung auf einen Aufsatz in dieser Zeitung 6ter Jahrg. S. 769 u. folgg.).

Es wurde in dem angeführten Aufsatze gesagt: dass man in neuern Zeiten viele andere musikalische Instrumente verbessert und zu mehrerer Vollkommenheit gebracht hätte, nur die Violin wäre zurück geblieben; und zugleich wurden verschiedene Ideen und Vorschläge zu einer andern Gestalt der Geige zur Prüfung angegeben.

Nach den vielfaltigen und mancherley Versuchen, die ich seit etlichen und zwanzig Jahren mit diesem Instrumente gemacht habe, finde ich, dass es seiner Form und Struktur nach, wie wir es von den besten italienischen und deutschen Meistern haben, keiner Verbesserung mehr fähig ist, besonders was den Körper betrifft. Auch kann bewiesen werden, dass an keinem Instrumente so viel Versuche zur Verbesserung und Vervollkommnung gemacht worden sind, als eben an der Violin.

Wenn die Vermuthung, die ich in der neuen Pariser Violinschule von Rhode, Kreutzer und Baillot lese, Grund hat, dass der Ursprung der Geige in der Lyra zu suchen sey; so hat man wol an keinem Instrument so viel und so lange verbessert, als an der Violin, nämlich seit Apollo's Zeiten bis in das 16te Jahrhundert christlicher Zeitrechnung: seitdem aber hat man, nach Angabe obgedachter Violinschule, bis jetzt, also länger als 260 Jahre, an ihrem Baue nichts geändert, sondern ihr die ganze Einfachheit gelassen, auf der ihre wunderbare Wirkung beruht.

Alles was in neuern Zeiten zur Verbesserung derselben geschehen ist, besteht in weiterer Zurücksetzung und Verlängerung des Halses, einem längern Griffbret und in einem etwas erhöheten Stand des Saitenhalters über dem Rande.

Inzwischen hat es während dieses Zeitraums an Verbesserungsversuchen gar nicht gefehlt; allein, weil sie der Erwartung nicht entsprachen, so ist auch nichts öffentlich bekannt worden. Man hat z. B. Violinen von Silber, Kupfer und Messing gemacht: sie gerathen aber nicht nach Wunsch, waren schwach und unangenehm von Tone. Man machte auch Versuche mit verschiedenen ausländischen Holzgattungen, z. B. mit Schlangenholz, Ebenholz, Sandelholz etc. zu Boden und Zargen, und Cedernholz zu Decken der Geige: allein auch diese geriethen nicht und konnten nicht gerathen, weil diese Holzgattungen zu hart, zu schwer, zu wenig elastisch waren, und das Cedernholz, ob es gleich mit unserer Fichte oder Rothtanne die meiste Aehnlichkeit hat, theils zu weich und theils zu spröde ist, auch selten gleichlaufende Jahre hat.

Mit den metallenen Körpern der Geige hatte es nun wieder eine andere Beschaffenheit: wurden sie zu stark gemacht, so konnten sie wegen ihrer Härte und Schwere von den Darmsaiten nicht genug erschüttert werden; wurden sie zu schwach gemacht, so wurden

sie wieder von der Last der angespannten Saiten zusammengedrückt, und wenn auch ein Medium zwischen diesen Extremen zu treffen wäre, so muss es immer die gehoffte Wirkung verfehlen, weil Darmsaiten sowohl als Drathsaiten blos Holz zu ihrer Resonanz haben wollen.

Auch der Luxus hat manche Versuche zuwege gebracht: so sahe ich z. B. eine alte Violin zu Hirschberg in Schlesien von Schildkrote geschen, welche 100 Dukaten gekostet hatte; ihr Klang aber war schlecht. Wie viele Versuche mögen nicht mit den Holzarten zur Violin gemacht worden seyn, ehe man sich vollkommen überzeugt hat, dass kein Holz besser sey, als wenn man zum Boden und Zargen das Ahorn- und zur Decke das Fichtenholz nimmt.

Was nun die Form oder den Umriss betrifft, so ist bekannt, dass man vor ein paar hundert Jahren zum Theil noch Violinen gemacht hat, welche die Figur einer Bochette hatten. Sodann — was hat man nicht mit den ff-Löchern allein für Versuche gemacht? Bald schnitt man sie in die Zargen, bald in den Boden u. s. w.

Der Verfasser des angeführten Aufsatzes verwirft die vorstehenden Ecken an den Violinen, und betrachtet sie als ein Hindernis des freyen Ganges der Luft. Ferner sieht er auch die Klotzer oben und unten als ein nothwendiges Uebel an. Ich glaube mit Unrecht.

Die Ecken an der Violin entspringen natürlich aus den beyden Einbiegungen des Körpers in der Mitte, ohne die man den Saiten, besonders den äussersten zweyen, mit dem Bogen nicht nahe genug kommen und sie mit gehöriger Freyheit behandeln könnte. Diese Einbiegung aber schadet, meiner Meynung nach, dem Tone nicht, sondern sie bildet vielmehr Reflexionswinkel, an denen sich die Schallstrahlen brechen und alsdann mit verstärkter Kraft ihre Wirkung äussern. Nachdem diese vier Ecken erfunden waren, welche besonders an den Violinen des Anton Stradivarii lang hervorstehen, gingen einige wenige Geigenmacher in Frankreich noch weiter und machten mehrere Ausbiegungen im Umrisse der Violin, um noch mehrere Reflexionswinkel zu erhalten. Allein weil die Violinen an Güte dadurch nichts gewonnen, sondern vielmehr zum Spiel in der Höhe unbequem waren, indem dadurch die obern Bugen zu breit wurden, so sind in neuern Zeiten keine dergleichen Violinen, ausser einer mir bewussten einzigen, die ich selbst habe machen lassen, verfertiget worden.

Was nun die Klötzer oben und unten anbelangt, die der Hr. Verf. als nothwendige Uebel betrachtet, weil der obere zur Befestigung des Halses und der untere zur Befestigung des Saitenhalters unentbehrlich ist: so kann erwiesen werden, dass auch diese ihr Gutes haben. Sie bilden meistens auch Reflexionswinkel, und dann trägt die Bearbeitung der Decke und des Bodens in der Gegend und um die Klötze herum insgemein viel zu einem festen und zugleich angenehmen Tone bey; durch die Bearbeitung der Decke und des Bodens in diesen Gegenden wird aber das Prallende des Tons verhindert. Wenn der Verf. glaubt, dass die Violin ohne diese Klotzer mehr Stärke erhalten würde, so irrt er sich; weder mehr Stärke, noch Annehmlichkeit ist zu erwarten. Ich selbst verfertige in meinen Nebenstunden Violinen nach den schönsten Formen des Anton Stradivarii, so stark vom Tone, als ihn das Ohr des Spielers nur vertragen kann, welche ausserdem bey einem angenehmen, sanften Tone, auch durchaus egal sind und eine sehr willige Ansprache haben. Nach einem paar Monaten, wenn sie täglich gespielt werden, kann man sie zu allem brauchen — als Orchester- Konzert- und Quartettengeigen, und man hört ihnen das Neue kaum mehr an. Die Ursache aber ist: weil sie mehr Holz als alle andere haben, und durch eine eigene er-

fundene Ausmessung und Ausarbeitung aller Zwang inwendig beseitiget ist.

Aeusserlich ist daher nichts mehr zu erfinden und inwendig auch nichts mehr zu simplificiren.

Man kann ganz zuverlässig annehmen, dass bis zu der Zeit der besten Cremoneser und anderer Meister gewiss sehr scharfsinnige Mathematiker den damaligen Geigenmachern an die Hand gegangen sind, durch deren Hulfe allein nach und nach die Violin zu der Vollkommenheit gelangen konnte, wie wir sie von ihnen haben. Dieses kann man bey den Nachmessungen in den Violinen der alten Meister am besten wahrnehmen. Es ist zu bedauern, dass wir von der Geschichte der Violin so wenig wissen!

Man wird gewiss keine geschmackvollere und angemessenere Gestalt dieses Instruments erfinden, als wir haben. Wechselbalge oder Ungestalten sind schon genug da gewesen. Und gesetzt: Violinen, einer Bratpfanne oder einem Teller ähnlich, leisteten eben das, was eine gute Violin von gewöhnlicher Form leistet — welches aber gar nicht zu erwarten ist: was gewönne denn die Musik dabey?

Dass solche Violinen nicht gut werden können, mögen folgende Bemerkungen beweisen. Ich will zuerst das gegebene Modell zur Bratpfannengeige annehmen.

Eine solche Violin soll nach der Idee des Verfassers aus einem ganzen Stück gemacht werden, welches so hoch ist, dass es die Zargen nebst der Wolbung des Bodens abgiebt. Der stärkste Ahornbaum giebt aber erstlich kein Scheit, welches gegen den Kern zu diese Dicke hat, und hatte er sie auch am untersten oder Stamm-Ende, so muss man wissen, dass das Holz an diesem Theile des Baums gerade am wenigsten zum Klingen geeignet ist, weil es zu hart und zu verwirrt gewachsen ist. Sodann — wollte man die Idee dennoch ausführen, so müsste ein solcher Körper von einem sehr dicken Stück Bohle gemacht werden: allein da bekäme man statt des harten Theils einen weichen in die Mitte, wo doch eigentlich die meiste Resistenz seyn soll; dieses wäre also ein Uebel. Es würde sich bald werfen und Unregelmässigkeiten in der Vertheilung der Kräfte, welche alle vom Boden und besonders seiner geometrischen Mitte ausgehen, hervorbringen.

Es ist überhaupt ein Vorurtheil, wenn man glaubt, ein Instrument wäre besser, oder müsste besser werden, wenn der Boden und auch die Decke aus dem Ganzen wäre und nicht aus zusammengeleimten Theilen bestünde. Man macht es, wenn man eben das Holz dazu hat: allein es muss bey der Ausarbeitung eines solchen Bodens oder einer solchen Decke mit vieler Behutsamkeit zu Werke gegangen werden, weil eine Hälfte davon immer zäher, weicher oder härter ist und hiernach bearbeitet seyn will.

Drittens treten bey der Ausarbeitung eines solchen Körpers ganz neue Gesetze wegen der Holzstärke ein: diese müssten erst durch viele Versuche bestimmt werden.

Viertens. An den gewöhnlichen Violinen sind die Zargen durchaus langes Holz: an jenen würde es meistens Hirnholz seyn. Stark düfen die Zargen nicht seyn. Hirnholz bricht leicht und ist dem Klange nachtheilig. Wieder ein Uebel!

Fünftens: fallen die Ecken weg, so verliert dadurch der Körper die Reflex-Winkel, welche den Schall verstärken und ihn in den gewöhnlichen Violinen mit doppelter Kraft wieder zurückgeben.

Sechstens kostete der Bau eines solchen Körpers ungeheure Mühe, besonders, da er oben gegen die Decke zu, noch um und um einwärts gehen, und die Decke noch obendrein wie eingefalzt werden soll. Die akkurate

Messung der zu- und abnehmenden Holzdicke würde, wenn gleich nicht unmöglich, doch sehr unsicher und äusserst beschwerlich seyn; die Herstellung eines solchen Instruments würde viel kosten. Ein Geigenmacher könnte eher drey gewöhnliche Violinen, als einen einzigen solchen Boden mit Zargen aus einem Stück recht und gut verfertigen.

Der Verfasser hat wahrscheinlich immer einen sehr sanften und weichen Ton bey seiner Idee im Sinne gehabt, darum hat er alles um den Rand herum weggewünscht, woran die Luft sich stossen konnte, und ist daher noch lebhafter zu dem Vorschlage einer Tellerform für die Violin übergegangen.

Bey der Violin kommt alles auf Schwingungen des Körpers an und nicht allein auf die darin eingeschlossene Luftmasse. Wenn sich die Schwingung der Saite und die Schwingung des resonnirenden Körpers wie 1 zu 1 verhält: so ist der höchste Grad in der Stärke, Fülle, Schönheit und Ausgiebigkeit des Tons erreicht — wenn nämlich das Holz selbst zu einem schönen Klange die Eigenschaft hat.

Wollte man der Violin einen tellerförmigen Körper geben: so müsste zuförderst die Länge und Breite einer gewöhnlichen Violin auf die Rundung eines Tellers reducirt werden, damit nicht gegen den gewöhnlichen Flächeninhalt, den eine Violin haben muss, gefehlt würde.

Der Steg würde gerade in der Mitte zu stehen kommen; aber, um den äussersten zwey Saiten gehörig mit dem Bogen beyzukommen, von einer unverhältnissmässigen Höhe seyn müssen, wenn auch die Wölbung an dem Körper noch so bescheiden, wie etwa an einem Bettwärmer oder einer Wärmflasche gemacht würde. Ein so hoher Steg könnte aber dem Tone nicht günstig seyn; anderer Unbequemlichkeiten nicht zu gedenken — dass nämlich ein solcher Steg dem Umfallen sehr ausgesetzt wäre, sich leicht biegen, oder, wenn er sehr stark wäre, das Instrument zu sehr beschweren und es dampfen würde u. dgl.

Aber noch ein Hauptmangel an einer Violin von dieser Form würde der seyn, dass durch die Reduktion der Länge des Körpers in die Rundung das Holz von seiner Schwingungsfähigkeit zu viel verlöre, weil alles kürzer würde; und wie sollte es erst in der Mitte werden, wo der Steg zu stehen käme? Auf der gewöhnlichen Violin steht er auf dem schmalsten und stärksten Theile des Körpers, der auch folglich den meisten Druck aushalten kann: auf einer Tellergeige käme er auf den breitesten, der folglich den Druck der Saiten am wenigsten zu ertragen im Stande wäre. Würde nun an diesem Orte das Holz verhältnissmässig stark gelassen, damit sich die Decke nicht einsenkte: so würde wieder die Folge davon diese seyn, dass die Saiten den Körper nicht genugsam in Bewegung setzen könnten; würde die Decke und der Boden in der gewöhnlichen Stärke bearbeitet, so müsste ein sehr langer und starker Bassbalken an die Decke geleimt werden, welcher wieder seine Fehler haben würde. Kurz, je mehr ich darüber nachdenke, je weniger finde ich die Idee zu einer Tellergeige mit einem guten Erfolge ausführbar, und zwar noch weit weniger als die erste zur Bratpfannengestalt; und das Resultat meines Nachdenkens ist am Ende immer dieses, dass die gegenwärtige Geigenform schwerlich durch eine noch bessere zu verwechseln sey.

Gotha.

Ernst.

Nachrichten.

Berlin, d. 14ten Oct. Den 11ten gab Dem. Weber von hier, die 12 Jahre eine musikalische Reise fast durch ganz Europa gemacht hat, vor ihrer Abreise nach St. Petersburg ein

Konzert im Theatersaal. Sie selbst spielte ein Harfenkonzert von Kleeberg und Variationen von Hoffmann mit der von ihr gewohnten Sicherheit und Schönheit. Hr. Eunike sang eine Arie von Righini, und mit seiner Gattin ein Duett von Paer. Auch Herr Hennig verschönerte den musikalischen Genuss dieses heitern Abends durch ein braves Violinkonzert von Aldai.

Den 26sten Sept. gab man zuerst und nachher noch einigemal: Die Glücksritter. Komisches Singspiel in einem Akt. Nach dem Französ. von Herklots. Musik von d'Alayrac. Die nicht eben vorzügliche Intrigue des Stücks ward durch das gute Spiel und die artige Musik im leichten Styl sehr gehoben. Besonders gefiel das erste Terzett, in dem die Piccolflöte ziemlich überraschte, das karikirende Duett zwischen Picarros (Hr. Ambrosch) und Diego (Hr. Weizmann) und eine vom letztern eingelegte Arie von Berton, in dem seine schöne Stimme sehr glänzte; dagegen einige Zuhörer ungern die erste Arie der Demois. Mebus, der Liebhaberin im Stück, vermissten.

Gegen das Ende dieses Monats wird Clementi's Schüler, Hr. X. Klengel, eine musikalische Akademie geben.

Bey der diesjährigen Ausstellung der Kunstwerke der königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften sind auch einige Arbeiten hiesiger musikal. Instrumentenmacher. Herr J. Müller hat zwey aufrechtstehende Pianoforte auf zweyerley Art nach eigener Erfindung geliefert; Hr. J. G. Conrad ein Fortepiano von Mahagoniholz in ovaler Form mit Bronze verziert; Hr. M. G. Schulze ein Fortepiano in Klavierformat von Mahagoniholz mit Bronze verziert, von Contra-E bis viergestrichen C; Hr. F. Wilcke ein Pianoforte; Hr. G. Hoffmann ein Fortepiano in rundem Format, von Contra-F. bis viergestrichen C; die Herren Wagner und Ewert ein aufrechtstehendes Fortepiano, mit Marmor- und Alabasterverzierungen, in der Form eines Cylinders, mit einem Aufsatz, worauf sich eine Achttageuhr befindet; endlich Hr. Schramm ein Klavier und ein aufrechtstehendes Fortepiano.

Nach öffentlichen Blättern scheint der Aufenthalt in Italien auf die Gesundheit des Hrn. Kapellm. Righini sehr wohlthätig zu wirken. Nach einem kurzen Aufenthalt in Bologna, seiner Vaterstadt, (wo er zugleich mit unserm braven Campagnoli die erste Bildung für Musik erhielt,) ist Hr. R. nach Venedig gegangen, wo er eine Oper für das dortige Theater schreiben, und Dem. Fischer von Berlin in der ersten Parthie derselben auftreten wird.

Hr. Kapellm. Winter, ist zu Anfang dieses Monats wieder in München eingetroffen.

In Dessau sind vor kurzem die zwey neuen, und noch nicht nach Würden auf die andern deutschen Theater verbreiteten Opern: Klara von Bretannien von Bierey, und Fanchon das Leyermädchen von Himmel, mit Anstand, Fleiss und Geschicklichkeit gegeben worden, und haben beyde den verdienten Beyfall gefunden.

In Dresden sind die diesjährigen Wintervorstellungen mit einer neuen Oper von Paer: Lenore ossia l'amore conjugale, eröffnet worden. Die feurige Overtura, einige Charakterarien, und mehrere vortreffliche Ensembles, mit Geist, Erfahrung und ungemeiner Gewandheit ausgeführt, fanden ausgezeichneten Beyfall: doch hatte man sich von dem Ganzen noch mehr Wirkung versprochen. Hr. P. ist nach Italien gereiset, wohin er berufen worden, um auf verschiednen Haupttheatern seine Werke aufzuführen.

Recension.

Neue Singschule etc. von J. F. Schubert.

(Fortsetzung.)

S. 52. gehört das sechste Beyspiel zu den kurzen Vorschlägen — conf. Tosi, S. 60.

S. 53. heisst es: „der völlige Tonschluss zu Ende eines ganzen Stücks ist hiervon — nämlich, dass da lange Vorschläge angebracht werden können — ausgenommen." Warum dies? Nur bey Schlussfallen, deren letzte Takte in wiederholten Abwechselungen des ord. und 7-Akkordes — wie in Sinfonieen — bestehen, findet diese Ausnahme statt; aber die langen Vorschläge sind sonst auch ganz am Ende eines Stücks passend, besonders, wo die Kadenz sich länger bey den Leitakkorden verweilt, und den Hauptakkord nur in der letzten Note hören lässt.

S. 56. Der Ausdruck „cercar della nota" hat, ausser den hier angegebenen Bedeutungen, auch noch eine andre. Er heisst auch: ein schwereres oder entlegeneres Intervall mittelst leiser Angabe eines dazwischen liegenden oder leichteren Intervalls suchen (z. B. die 4 durch die 3). Ein Fehler, worein die Sänger leicht verfallen, welche als Anfänger dieses Hillersche Erleichterungsmittel des Treffens zu häufig gebrauchen.

S. 68 hat Hr. S. ein Wort zu seiner Zeit geredet, indem er vor der Bebung langer Töne warnt. Soll sie eine Manier, eine Schönheit seyn, so muss sie, wie Agricola bemerkt, nicht nur den Ton weder höher noch tiefer machen und erst am Ende desselben angebracht werden, sondern überhaupt nur selten, nur bey dem Ausdruck des höchsten Affekts, des Schmerzes, der Wuth u. s. w. statt finden. Daran kehren sich aber viele unsrer jetzigen Sänger nicht. Kaum haben sie eine etwas lange Note angegeben, so geht es gleich an das Beben, nicht selten an ein widriges Herauf- und Herunterziehen des Tons, unbekümmert um den Affekt, den sie darstellen sollen. Die Mode sanctionirt den üblen Gebrauch, und hilft so eine Blösse der Natur oder Kunst des Sängers decken, nämlich den Mangel an reiner, fester Intonation und an Geschicklichkeit im Herausziehen der Stimme (messa di voce). Schon Mozart klagte, wie bekannt, darüber, dass die Leute keinen langen Ton mehr ordentlich aushalten könnten und des Verbrämens kein Ende wäre. Seit der Zeit ist es, wo möglich, noch ärger geworden, und es bleibt jetzt vorzügliche Pflicht eines Gesanglehrers, wenn er von den Manieren und Verzierungen spricht, immer eine Warnung anzubringen, dass sie nicht zu häufig gebraucht werden, wie auch Hr. S. an mehreren Stellen rühmlich gethan hat. — Rec. fühlt — was die Bebung betrifft — seinerseits sich gedrungen, des Hrn. S. bescheidenes Urtheil darüber in der Note S. 68 dahin zu ergänzen, dass er diese Manier — auch die ächte — höchstens bey Fermaten in gewissen Fällen billigen kann, sonst aber überall geschmacklos findet, wo nicht der vorhin erwähnte höchst leidenschaftliche Ausdruck zur Bebung einer sehr langen Note am Ende derselben Anlass giebt.

S. 70 heisst es: „ist die Passage zu lang, so kann man eine unbedeutende Note auslassen und in dieser Zeit Athem schöpfen." Dies wird mit ein paar Beyspielen erläutert. Aber weder Hr. S. noch seine beyden Vorgänger geben Regeln und Gründe an, wornach man diese unbedeutenden Noten leicht herausfindet. Und doch ist das für den Bravoursänger sehr wichtig. Wer mit der Harmonik und Rhythmik ganz vertraut ist, wird zwar in vorkommenden Fällen leicht die rechte Note wählen: aber diese Bekanntschaft darf man nicht von jedem Sänger und noch weniger von jeder Sängerin erwarten. Rec. will daher

einige dieser Regeln hier angeben, und überlässt es Hrn. S., sie bey einer neuen Ausgabe seines Werks genauer zu bestimmen und mit andern zu suppliren. 1) Die wegzulassende Note darf in der Regel nur eine durchgehende (n. catina) seyn. 2) Wird am besten ein Ton dazu gewählt, der in dem Akkord, welcher der Figur zum Grunde liegt, ein Nebenintervall ist, und dem ein andrer Ton desselben Akkords entweder unmittelbar voranging oder ihm folgt (wie das ausgelassene e in dem ersten Beyspiele S. 70). 3) Scheint sich dazu auch eine — nicht in dem Akk., aber in der Tonleiter befindliche — durchgehende Note im Intervall von einer 2, hinter welcher der vorige Ton wiederholt wird (z. B. von c, h, c, des h) zu eignen, es wäre denn, dass gerade sie — als neuer Leitton — das Charakteristische der Figur ausmachte. Aber in einem geraden Laufe von auf- oder absteigenden 2en oder 3en findet keine Auslassung statt. 4) Hat man unter mehreren Noten nach obigen Regeln die Wahl, so lasse man die aus, wo eine solche Pause die lange Passage in gleiche Theile theilt; nämlich die, welche auf die Cäsurnote folgt. 5) Auch die erste Note eines Takts kann mitten in einer Passage weggelassen werden, wenn entweder der Bass sie in der 8 angiebt, oder sie zum Akkord gehört, der dabey zum Grunde liegt, u. s. w.

S. 73 oben. — Das 4te und 5te Beyspiel a. wie bey b. vorzutragen ist zwar gewöhnlich, aber falsch, weil dann ganz andre Schleifungen zum Vorschein kommen, als der Komponist gewollt hat.

S. 75 bis 96. — Die hier gelieferten Solfeggi sind zwar im Ganzen zweckmässig; doch hätten manche darunter abgekürzt und dafür einige aus den fehlenden Tonarten (z. B. b e dur, a e moll etc.) eingeschaltet werden sollen. Ferner giebt es hier zu viel kahle Trommelbässe, besonders in n. 4., wo S. 90, T. 3, und S. 91, Syst. 5, T. 112 sogar etwas — polnisch klingen. Auch vermisst Rec. dreystimmige Solfeggi, wovon die mittelste Stimme geübt werden soll. Das wäre gewiss nützlich und nöthig. Ob übrigens Hr. S. nicht gut gethan hätte, für Altisten und Bassisten besondre Solfeggi zu schreiben oder wenigstens anzuzeigen, wie tief sie transponirt und wo sie dann am besten abgeändert werden müssten (z. B. n. 6 transponirt der Bassist sich eine Undecime tiefer u. s. w.) — das leidet wenigstens einigen Zweifel.

(Der Beschluss folgt.)

Anekdote.

Ein guter, eifriger Musikliebhaber aus einer preussischen Provinzialstadt las voriges Jahr in den Zeitungen, dass Glucks Alceste zum Karneval in Berlin gegeben würde. Er konnte dem Wunsche, das berühmte Werk zu hören, nicht widerstehen und machte die beträchtliche Reise im schrecklichsten Wetter zu Fuss. Er kömmt ins Wirthshaus — aber, ist es nun zu spät, oder fehlt es ihm an allen Bekanntschaften: kurz, er kann durchaus kein Billet mehr bekommen. Er ist ausser sich. Der Wirth richtet ihn mit der vertrauten Insinuation auf, dass die Militairwache es manchmal bey dieser Gelegenheit nicht allzugenau nehme und einem preussischen halben Gulden wol schwerlich widerstände. Ich verstehe! sagt der Liebhaber erfreut; lassen Sie mich machen! — Er eilt nach dem grossen Theater der italienischen Oper, er tritt in die weiten Umgebungen — Ganz unbekannt mit dem Terrain, durch den Glockenschlag und die da- und dorthin strömende Menge noch mehr verwirret, von den Lichtern geblendet, weiss er sich gar nicht zu helfen, gehet aber in der Betäubung frisch drauf los. Er kömmt an eine Thüre mit Wache besetzt: „Billet!“ schnurrt diese. Mein Freund, entgegnet der

Fremde leise und beweglich; ich bin zu spät und ferner gekommen: wenn Er mir zum Eintritt verhelfen wollte — — Er drückt ihm den halben Gulden in die Hand. Schon gut! sagt der Schnurrbart freundlicher: da gehen Sie nur rechts nach der nächsten Thür. — Der Fremde gehet, er kömmt zur nächsten Thür: wieder eine Wache: „Billet!“ — „Sein Kamerad hat mich an ihn gewiesen“ — sagt er; übrigens — Alles, wie oben! — Der Fremde gehet immer weiter rechts, er hört zitternd von innen die Instrumente einstimmen: endlich wieder eine Thür und wieder eine Wache; Alles, wie vorher, ausser dass der Soldat wirklich die Thür öffnet, den Entzückten schnell hinaus schiebt, und schnapp! die Thür hinter ihm wieder zuwirft. Jetzt will jener frey athmen, reibt sich die Augen, weil er nichts siehet, und entdeckt endlich, dass er — unter Gottes freyem Himmel stehet, und nur in der äussern Galerie die Runde ganz um das Haus herum gemacht hat.

Kurze Anzeigen.

Trois Romances ou Andante pour le Pianoforte comp. par Joseph Lipavsky. Op. 19. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 54 Xr.)

Romanzen ist hier in dem Sinne gebraucht, wie es zuerst die Franzosen in die Instrumentalmusik eingeführt haben. Sehr gefällige und fliessende Melodieen sind das Beste an dem kleinen, artigen Werkchen. Gleich der Anfang der ersten Rom. ist sehr anziehend. Sollten diese Stücke nicht aus Parthieen für Blasinstrumente entstanden seyn? Wenigstens lassen sie sich sehr gut als solche denken und einrichten; auch manche Leeren, wie S. 10 Ende, und Seite 11 von vorn, so wie etwas Weichliches im Ganzen, scheint darauf hinzudeuten. Doch wird Niemand, besonders den ersten und dritten Satz, ohne Vergnügen hören. Auszuführen sind sie sehr leicht.

1) *Tre Arietta coll' accompagnamento di Pianoforte obligato — Opera VIII.* (Prix 4 Livr.) und

2) *Tre Duetti per Soprano e Tenore coll' accomp. di Pianoforte — compost. da Bonifacio Asioli.* In Zurigo, presso Giov. Giorg. Negheli. (Pr. 3 Livr.)

Nach dem, was No. 9. des 6ten Jahrgangs der munk. Zeit. über die ausgeführtern und mit durchgehends obligatem Pianoforte gesetzten Arietten dieses Komponisten, wie über die kürzern Duetten mit nur begleitendem Accompagnement, gesagt worden, ist hier nur hinzuzusetzen, dass die jetzt genannten Werkchen sich sowohl in Absicht auf den Geist, als auch in Absicht auf die Ausführung und Manier, ganz an jene anschliessen, und des Beyfalls eben so gewiss seyn können, als jene.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten October. No. 5. 1804.

Recensionen.

Kantate: Wer ist dir gleich, du Einziger etc. für 4 Singst. mit Begleit. des Orch. von J. R. Zumsteeg. Part. No. 1. 28 S. Querfol. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Kantate: Gott! Urquell der Gnade, für 4 Singst. mit Begleit. des Orch., v. Zumst. Part. No. 2. 22 S. Querfol. Ebend. (Pr. 18 Gr.)

Kantate: Bringet dem Herrn Ruhm und Triumph etc. für 4 Singst. mit Begleit. des Orch. v. Zumst. Part. No. 3. 24 S. Querfol. Ebend. (Pr. 18 Gr.)

Kantate: Mein Gott! mein Gott! warum verlassest du etc., für 4 Singst. mit Begleit. des Orch. v. Zumst. Part. No. 4. 28 S. Querfol. Ebend. (Pr. 18 Gr.)

Wieviel die Kunst durch Zumsteeg's frühzeitigen Tod verlohren habe, ist den Kennern und Liebhabern der Musik bekannt genug. Rec., der die Tonkunst am liebsten würdiget, wenn er sie nach der höchsten Stufe ihres Zwecks strebend erblickt, nahm diese theure Verlassenschaft des Verewigten mit grosser Erwartung zur Hand, und legte sie mehrmals wieder beyseite, um der Wehmuth Raum zu lassen, welche der Verlust eines so liebenswürdigen Tonkünstlers bey ihm erzeugte, von dem die Welt gewiss noch viele wohlthätige Kunstwerke der edlern Gattung würde erhalten haben. Da seit einiger Zeit die Kunstprodukte im Kirchenstyle, welche zu allgemeiner Brauchbarkeit geeignet sind, seltner öffentlich erscheinen: so ist es um so mehr erfreulich, diese Kantaten als hochschatzbare Hülfsmittel zur Belebung religiöser Empfindungen anzuzeigen.

No. 1. hebt mit einem Chor des vollen Orchesters adagio maestoso an, wovon das Ritornell von 9 Takten vollkommen gut zur Frage des Chors: Wer ist dir gleich, du Einziger? einleitet. Das ganze Chor von 50 Takten hat vortreffliche Haltung und so viel Energie, dass auch in dem ruhesten Herzen der Affekt der Bewunderung, der aus der Vorstellung der Grösse des höchsten Wesens erzeugt wird, durch die Musik so sehr verstärkt werden muss, dass wohlthätige religiöse Ehrfurcht das Innerste durchdringt. — Was den Satz betrifft, so wünscht Rec. dass das Ueberspringen in den Singstimmen seltner angebracht seyn möchte. Auch sollte wohl die Dehnung der ersten Sylbe von dem Worte Allmacht S. 5 nicht zu billigen seyn; denn nach drey Takten hört man erst die zweyte Sylbe. Der Komponist muss zuerst den Text so weit zusammenhängend vortragen lassen, ehe er lange Dehnungen anbringt, bis man den Sinn wenigstens errathen kann. — S. 8, T. 5 würde wol die Altstimme statt des Tenors die Singparthie schicklicher übernehmen können. — Die darauf folgende Sopranarie verlangt einen guten Sänger. Auch hier ist gleich beym Eintritt der Singstimme auf das erste Wörtchen wenn eine Dehnung über 4

Takte gelegt, und das Folgende ist so behandelt, dass erst im 20sten Takte die Worte beendigt sind: „Wenn ich dies Ganze, wessen Macht am ersten aller Tage es aus dem Nichts hervorgebracht? voll Durst nach Weisheit frage.“ Hier lenkt sich der Gesang in die Dominante, und der Nachsatz, im Texte: „So nennt es mir, du Erster, dich“ — ist so bearbeitet, dass die Musik die Dominante der Molltonart ergreift und 9 Takte so fort moduliert, endlich wieder sich nach der Durdominante neigt und dahin förmlich kadenzirt. Diese Wendung nach der Molltonart scheint aber, nach Rec. Gefühl, den Text zu beeinträchtigen. Gegen das Ende der Arie kommt noch eine Dehnung von 9 Takten mit Koloraturen vor, welche wenigstens im Kirchenstyle der festere Geschmack nicht billigen wird. — Das Schlusschor: Sinkt in den Staub hin; betet an! macht guten Effekt. Sollte denn aber wol der zweyte Theil des Textes:

Gott spricht: Ich bin allein der Herr,
Ich bin, ich war, ich werde seyn,
Der ich bin. Kein Anderer
Im Himmel, auf der Erde hat meinen Ruhm und Namen! —

zu einem Chore geeignet seyn? — Die letzten Worte treten mit einem fugirenden Satze ein, der schon etwas verbraucht ist. Folgende Stelle all' unisono S. 24

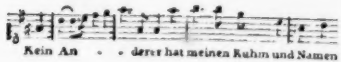

ist dem Komponisten entschlüpft und für den Kirchenstyl zu unedel. S. 14, Takt 8. 9. ist die Fortschreitung im Alt und Sopran wider den reinen Satz, welche durch den kleinen Einschnitt nicht entschuldigt werden kann. Auch den Gang der Viole im dritten Takte kann die Regel nicht wol erlauben. — Nach dem letzten Chore fing Rec. an zu vermuthen, dass dieses Stück vielleicht zu den frühern Arbeiten des sel. Zumsteeg's gehören dürfte. Man kann übrigens durch eine kleine Abänderung im Texte dem letztern Theile des Schlusschores eine leidlichere Wendung geben.

No. 2. Gott, Urquell der Gnade! — ist nicht so stark besetzt; denn von Blasinstrumenten ist nur eine Hoboe und ein Fagott mit kleinen Soloparthieen dabey. Diese Kantate ist überhaupt wegen ihrer einfachen und leichten Bearbeitung so brauchbar, dass sie auch Kantoren in kleinern Städten willkommen seyn muss. Es herrscht ein devoter, kindlicher Sinn darin. Dem ersten Chor wünscht man eine etwas längere Dauer, denn die 43 Takte könnten füglich bis auf einige siebzig ausgesponnen seyn. — Das Terzett fängt sich im $\frac{3}{4}$ Takt andante an, verändert aber nach 12 Takten das Tempo in $\frac{3}{8}$ Andantino, worin es bis zum Schlusse fortfährt, wozu den Verf. die Versart bewogen haben mag, ohngeachtet dieser nicht angenehmen Veränderung wol auszuweichen war. Es wäre überhaupt zu wünschen, dass es mit dem Terzett etwas strenger genommen werden möchte. Nach Rec. Meynung ist dieser Text eigentlich nicht zum Terzett geeignet. S. 15 dürfte wol die Passage der zwey Sopranstimmen nicht am rechten Orte angebracht seyn: Frieden lächelt der versöhnte Vater

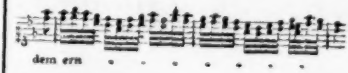

sten Büsser zu.

Das Schlusschor ist wieder ziemlich kurz und leicht behandelt. Die Stelle:

möchte eher die Zufriedenheit mit sich selbst ausdrücken. Auch das Ende des Textes

weicht von der Chorform ab: Du kennest meine Reue — erneue dein Ebenbild in mir.

No. 3. Bringet dem Herrn etc. ist der 29ste Psalm nach einer neuen Uebersetzung, und von dem Komponisten im Ganzen sehr schön bearbeitet. Nur Hoboen und Horner begleiten neben den Bogeninstrumenten den Chor. Den Eingang macht ein vierstimmiger Sologesang ohne Instrumentalbegleitung nur durch die Basse unterstützt, in B dur, mit der Aufforderung:

Bringet dem Herrn, Söhne der Grossen! Ruhm und Triumph.
Bringet dem Herrn Ruhm seines Namens!
Heilig geschmückt betet ihn an!

Ein edler, schöner, harmoniereicher Satz! (Nur eine kleine Abänderung bedarf die Dehnung auf be-tet ihn an. Nach Rec. Gefühl muss der Komponist in Kirchenstücken sorgfaltig verhindern, dass der Witz keine lächerliche Nebenidee herbeyführen könne.) Nun fallen die Instrumente Allegro spirituoso ein und machen ein Ritornell, worauf der Chor nach dem Dominantenakkord in B dur anhebt: „Stimme des Herrn rollt über Fluthen." (Zur Erleichterung des reinen Intonirens könnte die erste Note der Singstimme der Einklang seyn). — „Stimme des Herrn erhaben. Stimme des Herrn zersplittert Libanons Zedern. Gott der Ehre donnert über mächtige Fluthen." Alles sehr gut behandelt, ohne grosse Kunst und doch energisch. Die folgenden Worte des Textes: Lässt hüpfen sie wie muthiges Kalb, Libanon und Schirion wie jungos Reh — hätten wol eine Abänderung ohne Versündigung erleiden können. — Der darauf folgende Satz hat nur eine matte Stelle: „Gott sass zur Sündfluth auf dem Throne" wo es scheint, als wäre der Komponist des Textes wegen verlegen gewesen. Der letzte Satz Allegro vivace schien dem Rec. wieder etwas zu kurz; denn die 43 Takte könnten durch einige Wendungen der Kunst, die hier nicht übel angebracht seyn würden, leicht zur doppelten Anzahl anwachsen. — S. 23 wird die Altstimme von dem Bass und Tenor übersprungen. Die Schwierigkeiten übrigens, die mit der Ausführung verbunden sind, können leicht überwunden werden, daher auch Kantoren an kleinen Orten diesen Psalm recht gut werden brauchen können.

No. 4. Mein Gott! etc. Eine leichte, kunstlose, jedoch angenehme und schätzbare Arbeit. Der Text dazu ist aus dem 22. Psalm genommen: nämlich die ersten 6 und die letzten 9 Verse, nach einer neuen Uebersetzung. Rec. steht in der Meynung, dass die ehrwürdigen Nachlässe der ebräischen Dichter mehr zu Materialien für den Prediger, als für den Komponisten geeignet seyen, und dass letzterer sorgfaltiger in der Auswahl der Stellen seyn müsse, je grösser der Unterschied zwischen Ablesen und Absingen ist. Stellen, welche nur Bezug auf jene Nation und ihre besondern Zustände haben; Stellen, welche Bilder enthalten, die nur ihren Sitten, ihrer Denkungsart und ihrem Sprachgenius eigen sind, sollten von dem Komponisten nur mit Vorsicht aufgenommen werden und könnten hier und da, ohne dass er sich versündigte, von ihm abgeändert werden. Rec. will nicht über die Brauchbarkeit des vorliegenden Textes entscheiden, sondern nur seine Meynung über des Komponisten Arbeit äussern, welche dem Texte sehr gut angepasst ist. Zwey Blasinstrumente, Hoboe und Fagott, begleiten das Ganze mit Soloparthieen. Der erste Satz hebt nach einem Ritornell in F moll andante mit Sologesang in einer Tenorstimme an: Mein Gott! warum verlassest du mich! — welches der Verf. sehr zart und gefühlvoll behandelt hat. Darauf tritt der Chor in As dur ein: Aber du Allerheiligster thronest unter Lobgesängen Israels! Dies macht mit dem Folgenden einen so herrlichen Effekt, dass man schon beym Lesen durch die Phantasie in den Tempel des Volks Gottes versetzt wird. Nur die

Wendung am Schluss nach F dur befremdet; denn da der folgende Satz in F dur anfängt, so konnte der Uebergang allmählich gemacht werden. Der folgende Satz mit einigen Solopassagen für Hoboe und Fagott ist ohne Kunstaufwand, aber gut bearbeitet, bis auf einige Dehnungen, S. 14 und S. 13, von denen schon oben gesagt wurde, in wiefern sie zu missbilligen wären. S. 19 ist der Eintritt im letzten Takte für die Sänger bedenklich, und S. 20, T. 12 die Fortschreitung der äussern Stimmen wider den reinen Satz. Im folgenden Satze, der übrigens gut angelegt ist, frappirt wieder eine Stelle, wo den Komponisten ein kanonischer Gedanke verführt hat. Die Stelle ist so:

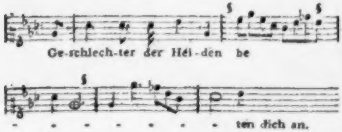

Das Ganze schliesst mit einem Satze in der Durtonart auf eine sehr befriedigende Weise. Uebrigens wird diese Kantate auch darum vielen willkommen seyn, weil sie nicht zu stark besetzt ist und auch leicht exekutirt werden kann. Was aber Rec. über diese 4 Kantaten geäussert hat, ist aus Achtung für die Kunst und angehenden Komponisten zur Nachachtung geschehn. Das ist ein ehrenwerther Künstler, und das sind sehr schätzbare Werke, bey denen man es so genau nehmen und doch so vieles rühmen darf! —

Nachrichten eines Reisenden über das Königsberger und Danziger Theater, in Absicht auf Musik.

— Bey meiner Durchreise nach Berlin hatte ich Gelegenheit, das Königsberger und Danziger Theater zu beobachten, und theile Ihnen, was ich bemerkt habe, als kurze, unpartheyische Notizen mit.

Der Zustand der hiesigen Theatermusik hat sich seit einigen Jahren sehr verbessert. Vorzüglich hat das Orchester durch die Anführung des Musikdirektors Hiller gewonnen, der jetzt in die Fusstapfen seines würdigen, verstorbenen Vaters zu treten scheint. Als Kompönist ist derselbe (ausser einigen Liedern etc.) mit einer vom Hrn. Oberforstrath Jester verfassten Operette: „das Schmuckkastchen" mit Beyfall aufgetreten. — Als Direktor aber verdient er besonders Lob in Rücksicht der richtigen Tempos, die er theils durch sehr zweckmässiges Taktiren, theils durch Angeben auf dem Pianoforte, nimmt und erhält. Wer vormals die unvollkommene Anführung und daraus folgende schlechte Ausführung der Opern hörte (wo die Singstimmen auf der Violin des Anführers jederzeit, sogar bey Recitativen (!) mitgespielt wurden und der Contrabassist meistens das Tempo angab) der wird sich jetzt gewiss über das Ensemble des Orchesters und die möglichst gute Ausführung von Seiten der singenden Personen freuen.

Unter diesen zeichnen sich vortheilhaft aus: Dem. Bessel die ältere. Obgleich nur mit einer schwachen, jedoch angenehmen Stimme von der Natur begabt, verdient diese Künstlerin wegen ihres durchdachten, richtigen und geschmackvollen Vortrags die grösste Aufmunterung. Bey dem gründlichen Unterrichte, den sie in Berlin zu geniessen Gelegenheit gehabt hat, lässt sich ihre Vervollkommnung immer mehr erwarten. Ihr musikalisches Talent wird durch ihre angenehme Gestalt und durch ihr richtiges Spiel noch geltender gemacht. — Mad. Schwarz leistet viel und ist, besonders wegen ihrer Thätigkeit und Sicherheit im Einstudiren, ein für die hiesige Oper unentbehrliches Mitglied. Bravourparthieen sollte sie nicht übernehmen,

da ihrem Stimmorgan die hierzu erforderliche Rundung fehlt, die aber im Cantabile durch ihre biegsame, weiche Stimme hinlänglich ersetzt wird. — Dem. Bessel die jüngere, obgleich vorzüglich im Schauspiel brauchbar, verspricht auch im Soubrettenfach der Operette nützlich zu werden. Sie spielt und singt z. B. die Nanette in Mozarts Weibertreue, (Cosi fan tutte) unverbesserlich. Mad. Lanz sollte bey ihrem heisern Organ wenigstens keine Singparthieen übernehmen.

Zwey gute Tenoristen sind: Hr. Weiss und Hr. Emter; ersterer in Annehmlichkeit der Stimme, letzterer durch Fertigkeit sich auszeichnend. Hr. Deichmann singt ebenfalls einen guten Bariton. Unter den Bassisten sind vorzüglich Hr Beinhofer und Hr. Schwarz bemerkenswerth. Hr. Beinhöfer hat eine volle, starke Stimme und ist sehr fest im Takt: ein gewisses Ansetzen oder Vorschlagen des Tons fällt Anfangs etwas auf, ist aber im komischen Gesang nicht hinderlich. Er ist ein vortrefflicher Buffo (z. B. als Leporello im Don Juan). Hr. Schwarz hat, wie man sich auszudrücken pflegt, viel Musik; nur seine Stimme ist rauh und unsonorisch: er thut jedoch das Seine sie auszubilden und ist bey seinem Verdienst als Schauspieler immer ein dem Theater (zugleich als Regisseur) sehr nützliches Mitglied. — —

Es werden hier beynahe alle Mozartsche Opern und wirklich recht gut gegeben. Von den neuern französischen Musiken erhielten hier „der Wasserträger" (les deux Journées) von Cherubini, besonders durch Beinhöfers Spiel und Gesang, und „Je toller je besser" (Une folie) von Méhul, vielen Beyfall. Weniger gefiel: „Ma Tante Aurore." — Nächsten Herbst und Winter soll Méhuls „Schatzgräber," auch wie man sagt Salieri's „Palmira" herauskommen. — Zunächst erwartet man eine vom Kammerassessor Schmidt in Berlin, (dem Komponisten des für Gesang und Fortepiano herausgekommenen Monologs der Jungfrau von Orleans) in Musik gesetzte komische Operette von Herklots „die Onkel" betitelt. — Die Musik soll in leichtem, gefälligem Styl seyn. —

Was das hier gut besetzte Schauspiel betrifft, so gehört die Kritik darüber nicht hierher. — Zu bedauern ist die schlechte und unzweckmässige Bauart des nach dem Brand hier von einem Particulier aus blossem Privatinteresse aufgeführten Schauspielhauses, das kaum diesen Namen verdient und hoffentlich nach der Ausführung der von hiesigen Honoratioren intendirten neuen Errichtung eines würdigern Musentempels — leer stehen bleiben wird.

Königsberg, im August 1804.

Die Theatergesellschaft der Geschwister Schuch hat sich seit drey Jahren getheilt. Hr. Steinberg hat sich in Königsberg fixirt, und Hr. Jean Bachmann hat zu seinem Schauspiel-Ressort die Städte Danzig, Elbing und Marienwerder gewählt. An ersterm Orte hält die Gesellschaft sich grösstentheils und gewöhnlich vom Anfange des besuchten Domnichs (Jahrmarkts) im August bis zum nächsten Frühjahr auf. Ein Theil der hiesigen reichen Kaufmannschaft hat auf Actien den Fond zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses zusammengebracht. Dieses sehr wohlgerathene Gebäude steht auf dem Holzmarkte neben dem sonst so berühmten Zeughause; es ist ovalrund, simpel, aber mit Geschmack gebaut und ähnelt dem neuen Berliner Nationaltheater, zeichnet sich äusserlich aber noch durch das schön gewölbte mit Kupfer gedeckte Dach aus (wie die St. Hedwigs-Kirche in Berlin). Auch hier ist der Haupteintritt durch einen Säulengang verziert, dessen vollkommene Dekoration jedoch noch nicht beendigt seyn soll. Die Plätze für die Zuschauer bestehen in zwey Par-

terre's, zwey Reihen Logen, Amphitheater und Galerie. Ein Fehler in der Bauart ist es, dass die nächsten Logen keinen Prospekt auf die Mitte, noch weniger auf den Hintergrund des Theaters haben. Das Theater ist sehr verhältnissmässig und besonders breit angelegt: die Maschinerie ist vortrefflich, nur wäre mehr Tiefe zu wünschen. Das Orchester ist etwas zu klein und die Garderoben sind zu eng für die Bequemlichkeit der Schauspieler. — Was das Theaterpersonale betrifft, so beschränke ich mich nur auf die Beschreibung der Oper, indem die Beurtheilung des Schauspiels (wo freylich noch vieles zu wünschen übrig bleibt und vieles besser seyn könnte, wenn nicht so viel Partheylichkeit herrschte) nicht hierher gehört.

Man entdeckt zuerst eine grosse Lücke, indem man die erste Sängerin vermisst, eine Rolle, die sonst so ganz genügend durch Mad. Ackermann, gebohrne Bachmann ersetzt wurde; seit diese schätzbare Sängerin aber mit ihrem Gatten (einem ehedem sehr braven Tenoristen und Sänger a prima vista) vom Theater abging, ist ihre Stelle bisher unbesetzt geblieben. Dem. Wotruba die ältere ist eigentlich zwar dafür engagirt, erfüllt jedoch die kunstgerechten Forderungen nicht hinlänglich, da sie zwar Biegsamkeit und einen ziemlich gebildeten Vortrag, aber nicht hinlangliche Fertigkeit und Empfindung in ihrem Gesang zeigt, auch ihre Stimme zu schneidend ist. Madam Cilfax hat nur eine schwache Stimme, übrigens aber angenehme Figur und gutes Spiel. Nun sind aber auch die eigentlichen Sängerinnen genannt, denn Dem. Wotruba die jüngere, Dem. Willmann (die aber tödlich krank am Nervenfieber ist,) Dem. Toscani's Winkelmann, Mad. Schmied, sind — Anfängerinnen, die mehr oder weniger Hoffnung geben. Schade dass Mad. Zander durch eine gewisse, für eine Sängerin doppelt schadliche Neigung — — ihr natürliches Talent ganz zu Grabe bringt. Der Tenor ist sehr gut durch Hrn. Bachmann den ältern und Hrn. Ciliax besetzt. Erster hat eine vortreffliche Stimme von Natur und letzterer ist ein durchaus gebildeter und geschmackvoller Sänger und Musiker. Beyde sind auch gute Schauspieler und lassen in ihrem Fach nichts zu wünschen übrig. Der Bass ist durch Hrn. Bachmann den jüngern (einen braven komischen Schauspieler), Hrn. Schmied, Krampe u. s. w. besetzt. — Das Orchester ist meistens durch Hoboisten, im Einzelnen nicht übel besetzt, nur das Ensemble ist schlecht und die Direktion der Musik — ohne Klavierinstrument, ohne Taktiren — keineswegs zu loben. Wie kann es fehlen, dass die meisten Tempo's unrichtig genommen, schlecht gehalten werden u. dgl., und welche Wirkung macht auf ein musikalisches Ohr das Mitspielen der Singstimmen auf — einer nicht fein behandelten Violin und das Stampfen mit dem Fuss. An gehörige Schattirung des po., pp., crescend., mf., forte, ffmo ist übrigens gar nicht zu denken. — Was den Geschmack in der Wahl der Opern betrifft, so bleiben die grössten und besten entweder liegen oder sind nicht besetzt, z. B. Baum der Diana, Palmira, Don Juan, Clemenza di Tito, Cosi fan tutte, u. s. w. Im Gange sind denn doch noch der Wasserträger, Je toller je besser, — vorzüglich aber der Tyroler Wastel, die Schwestern von Prag und Konsorten. — Ich war so glücklich bey der Durchreise des Hrn. und der Mad. Ackermann (letztere die ehemalige Mad. Lippert) nach Riga, einige gute Opern hier zu hören. Jene Künstler kamen von Schwerin über Berlin, wo Mad. A. mit vielem Beyfall die Astasia und Diana gegeben hatte, und debütirten hier in Axur, Hr. A. als Axur und Mad. A. als Astasia. Hr. A. will eigentlich nicht für einen Sänger gelten, obgleich er einen guten Mittelbass singt; da er jedoch mehr Schauspieler ist, so enthalte ich mich hier seiner näheren Beurtheilung. Mad. A. aber ist eine sehr ausgebildete, man darf sagen beynahe vollendete Sängerin. Ihre Stimme ist sonor, stark und hat Metall — ihr

Vortrag zeugt von einer guten Schule; jede Manier ist an ihrem Ort, nichts unzweckmässig angebracht. Jeder Ton wird so bestimmt und rein, mit einer Rundung angegeben, die dem Kenner Achtung für das Talent und die Kunst der Mad. A. einflosst. Als Astasia zeichnete sie sich besonders im ersten Duett des ersten Akts und der grossen Scene im dritten Akt vortheilhaft aus. Ihr Spiel ist ausdrucksvoll und leidenschaftlich, ihre Deklamation untadelhaft. Sie trat ausserdem als Rosalie im Doktor und Apotheker, als Konstanze im Wasserträger auf (in welcher Parthie sie besonders mit leidenschaftlichem, wahrem Ausdruck das vortreffliche Duett: „Zu trennen mich von dem Gemahle," die schwierigen Solostellen im Finale des ersten Akts und ein im dritten Akt eingelegtes Rondo von Himmel aus der Oper: Alessandro, vortrug, und im Adagio dieser Arie sich durch Haltung und das jedem Sänger so unentbehrliche Portamento der Stimme auszeichnete). — Als Diana zeigte Mad. A. dass sie auch Bravoursängerin seyn könne, in der grossen Arie: „Noch fühl' ich meine Stärke" — welche sie sehr kraftvoll und sicher vortrug: wirklich bezaubernd aber war ihr Gesang in dem Duett und dem Rondo des zweyten Akts. — Hätte das hiesige Publikum doch mehr Achtung für wahres Verdienst durch zahlreichern Besuch des Schauspielhauses am Abend dieser Benefizvorstellung für Hrn. und Mad. A. bewiesen! Hoffentlich wird das für Musik gebildetere Rigaer Publikum diese Künstlerin mehr zu schätzen wissen. – Zu wünschen wäre es übrigens gewesen, dass Mad. A. beym Berliner Nationaltheater Engagement erhalten und dort eine Lücke, besonders im Vortrag des Adagio und Cantabile, ausgefüllt hätte: denn eigentlicher Bravour- und deklamatorischer Gesang ist allerdings durch Mad. Schick genügend besetzt, wenn man dieser würdigen Künstlerin nicht (wie es neuerlich auf eine bittre Art in offentlichen Berliner Blattern geschehen ist;) das grösste Unrecht thun will. Auch Mad. Ennike und Müller leisten gewiss in ihrem Fache das möglichst vollkommene. Als Röschen in der Müllerin trat Mad. A. hier zum letztenmal mit ungetheiltem Beyfall auf und erfreuete das Publikum noch durch ein eingelegtes Rondo alla Polacca von Viotti. — Da nun wieder die schöne Marketenderin u. dgl. an der Tagesordnung ist, so schliesse ich hiermit meinen Bericht.

Im September 1804 geschrieben.

Kurze Anzeigen.

Miserere o Salmo 50 di Davide a due Canti soli, 2 Violini, Viola e Basso da Nicolo Jomelli. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Es hat Jemand in der musikalischen Zeitung die Bemerkung gemacht, dass jetzt die Zeit wäre, wo musikalische Todte wieder aufstünden. Glück zu, ihr Todtenerwecker, wenn ihr anders nur Selige, nicht auch Verworfene auferstehen lasset! Der ernste Jomelli steht vor uns, nicht auf seinem theatralischen Kothurn; nein! im bescheidenen Gewand der kirchlichen Muse: der Psalm Miserere mit italienischen Worten für zwey Sopranstimmen gesetzt, eben so, wie einst Pergolesi gethan. Die Begleitung besteht nur aus zwey Violinen, einer Viole und Bass. Kenner mögen nun vergleichen, und, mit Gründen belegt, entscheiden, wer den Erfordernissen einer guten Kirchenmusik näher war: Pergolesi, Jomelli, oder unsere neuern Kirchenkomponisten.

Für Schüler der musikalischen Kunst ist das Studium solcher Werke eine wohlthätige Vaccine, um die verdorbenen musikalischen Säfte, die sich auf eine ansteckende Art so weit zu verbreiten drohen, abzuleiten und zu

reinigen. Möge sie so wohlthätig für musikalische Kinder werden, als es die Schutzblattern für die andern Kinder sind.

Dem italienischen Texte sind auch recht gute deutsche Worte beygefügt, so, dass dies Werk in beyden Sprachen gleich gut kann gesungen werden.

Te Deum à 4 voci coll' accompagnamento di duo Violini, Bassi e Organo composta da W. A. Mozart. Mit untergelegtem deutschem Texte vom Prof. Clodius. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Dieses kurze, eines Mozarts nicht unwürdige Kirchenstück ist wahrscheinlich schon seit längerer Zeit in katholischen Kirchen bekannt. Wenn gleich das erste grosse Tutti, mit dem folgenden kurzen Adagio und Chor im Dreyvierteltakte in seiner Anlage nichts Neues oder Abweichendes von den gewöhnlichen Kirchenstücken dieser Art darbietet; so ist doch die Behandlung der Violinen und der Basse (Blasinstrumente sind hierbey nicht gesetzt) ausgezeichnet, und beweiset beym ersten Anblick, dass Mozart sie gesetzt habe. Die Finalfuge: In te Domine, besteht aus zweyen Subjekten, und ist meisterhaft geschrieben. In wenigen Fugen dieser Art wird man so viel Wahrheit, natürliche Melodie, in dem jeder Singstimme von der Natur angewiesenen Tonumfang finden. Sie ist in der Ausführung von der schönsten Wirkung.

So kam also kein, wenn auch nur kleines Werk aus Mozarts Handen, dem er nicht den Stempel seines grossen Genius aufzudrücken wusste!

Anekdote.

Ein Musiker, der nicht Französisch verstand, liess sich eine musikalische Bibliothek zeigen. Die Werke waren nach den Meistern geordnet und über jedem Fache stand der Name des Autors. Endlich kam man an das letzte, bey weitem grösseste Fach, wohin man alles geworfen hatte, was ganz ohne Werth war. Die Ueberschrift war: Très-mauvais (Schofel). Mein Gott! rief der Musiker: was ist der Schofel (très-mauvais) für ein fruchtbarer Autor.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Das mit zartem Sinn aufgefasste und im angemessenen Ausdruck wiedergegebene Lied des Hrn. Bar. von Miltiz, (churfürstl. Kammerjunkers und Capitain's in Dresden,) eines talentvollen und ausgebildeten Freundes der Künste, und der Tonkunst insbesondere — wird jeder liebgewinnen, der es gut vortragen hört. Zu diesem guten Vortrage wird aber hier vornehmlich, ausser dem Portamento und genauem Abmessen der feinern Nuanzen zwischen Forte und Pianissimo, die diskrete Behandlung des weiblichen Ausgangs am Schluss gehören, den man mit mehr Gewandheit vom Komponisten umkleidet wünschen darf.

Das Lied von unserm Riem, der durch grössere Kompositionen so ehrenvoll aufgetreten ist, bedarf keiner Nachweisung: es ist so einfach und innig, wie Er selber.

(Hierbey die Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N.º II.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

DES ABENDS.

(eigentlich vierstimmig und ohne Begleitung zu singen.)

Adagio e sempre sotto voce. C. VON MILTIZ.

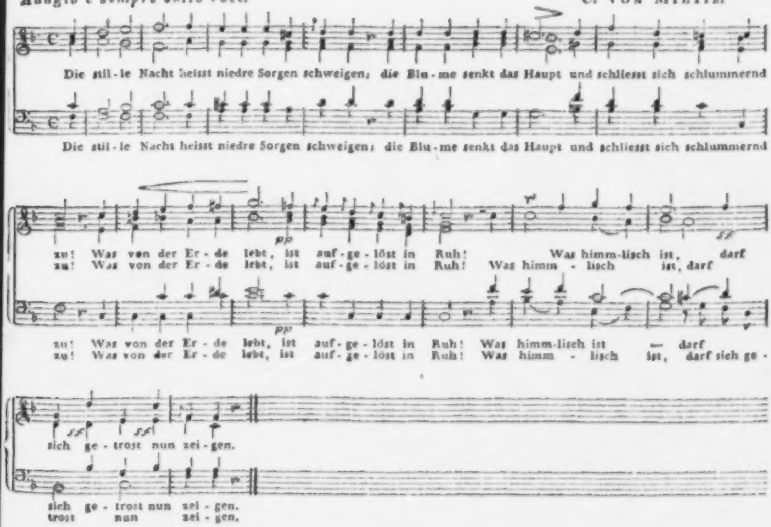

Der Sterne Heer beginnt den heil'gen Reigen
Und Liebe ist das Band, das ewig sie umschlingt:
Zum Herzen, das geheim in gleicher Liebe glüht,
Scheint sich ihr Chor so schwesterlich zu neigen.

Wohl euch, die sich der Göttlichen ergeben,
Euch sinkt, was irrdisch ist, in öden Nichts zurück;
Und lebtet ihr vereint nur einen Augenblick,
Euch wäre doch ein schönes Loos gegeben.

FRIEDRICH ROCHLITZ

MELANCHOLIE.

Andante. W. F. Rizm.

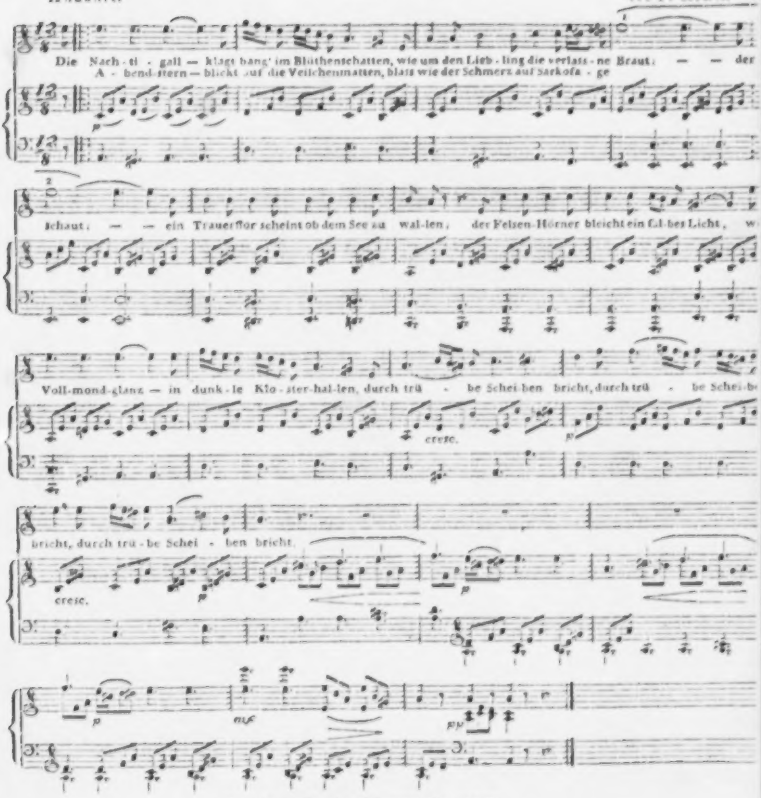

Ihr Birkenhöhn, ihr Wiesengründe, lachtet
Einst holder mir, als Gessners Hirtenwelt!
Da glüht' am See, den Schwermuth oft umnachtet,
Der Zauberschein, so Lethes Blumen hellt.
Gebirge, Thäler, Aun, ihr blickt dieselben!
Doch den Verirrten von der Hoffnung Spur
Wird jeder Stern zur Lamp in Sarggewölben,
Zum Grabthal jede Flur.

Matthisson.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. Nº. 6. 1804.

APHORISMEN.

Was spricht inniger das Gefühl des Menschen an, als die Töne der Musik? und wer fasst es mehr in seinen geheimsten Tiefen auf, und regt es schaffend zu neuen Empfindungen? Aber schnell verhallen die Töne, und ihre Wirkung hält kein Gesetz in ihrem Fluge auf. Ihr Eindruck ist gross, aber er muss kargen mit der Zeit, und sie ganz erfüllen — denn nur darin besteht seine Ewigkeit!

Man sagt, der Geschmack sey nicht eher da, wie sein Gegenstand. Dies lässt sich auf manches musikalische Produkt anwenden. Zwar darf nichts, was Anspruch auf innere Vollendung macht, den ewigen Regeln des Schönen und des Wohlklangs zuwider seyn: aber es ist doch oft der Fall, dass ein musikalisches Kunstwerk, das uns anfangs so wenig gefiel, wie den meisten Lesern zum erstenmal Aristophanes — in der Folge ein Gegenstand unserer Bewunderung wird.

Der Gesang giebt dem Menschen etwas Feyerliches und Heiliges. Ich glaube, der gesunkenste Bösewicht müsste zurückschauern, wenn er die Unschuld morden wollte, deren Lippen im andachtsvollen Gesange überströmten! —

Es ist gegen allen Geschmack, opernhafte Oratorien, oder oratorische Opern zu dichten; und lächerlich, ernsten musikalischen Styl mit Tanzmelodieen, und umgekehrt, zu verweben. — Wie die schönste Bildersprache an und für sich noch nicht Poesie ist; so ist die geschickteste Zusammensetzung der Akkorde — blos und allein — noch nicht Musik. — Das schöne Ganze macht das Kunstwerk, nicht das schöne Einzelne. Nur ein vollendetes, klar ausgesprochenes Ganze hinterlässt einen unauslöschlichen Eindruck im Gemüthe: das Einzelne zerstört der kommende Moment wieder. Wer wollte auch nicht lieber einen kleinen wohlgeordneten Kranz — als einen dicken Blumenstrauss wählen, in dem Feldblumen und Wassergras mit einigen wohlriechenden Blüthen sich passen?

Die Musik kann nicht bestimmte Gegenstände malen, so wenig als ein Maler seine Zeichnungen musiziren kann. Aber sie soll die Empfindung, die das Gemüth bey allen Vorfällen des Lebens hat, welche sich auf dasselbe beziehen, für jedes Individuum deutlich aussprechen, und so dem überfüllten Herzen gleichsam zu Hülfe kommen. Indess giebt es eine gewisse Malerey der Musik, wenn z. B. Verwirrung des Lebens durch Verwirrung der Töne, Ruhe durch Ebenmass, Grösse durch Grosse u. s. w. ausgedrückt wird. Dies sind aber immer zusammengesetzte unbestimmte Vorstellungen, deren einzelne individuelle Ausmalung jedem überlassen bleibt. Und hierin liegt auch ein bedeutender Vorzug der Musik. Sie macht die Phantasie im Menschen rege, aber sie beschränkt sie nicht. Jeder kann mit ihr hinflattern, wohin er will, denn sie schmiegt sich jeder Regung des Herzens

mit Wärme und Liebe an. Dies ist nicht der Fall bey der Malerey, die unsern Sinn an das vorliegende Kunstwerk bestimmt fesselt, und ihn frey urtheilen, aber nicht schaffen lässt.

Jede Darstellung *) muss sich an Handlungen aussprechen; die der Musik, die schwerste, weil alles in uns mehr optisch als akustisch ist; an der Darstellung menschlicher Verhältnisse, in welche Musik nur einwirkt.

An der Romanze und Ballade ist eigentlich nichts lyrisch, als das Sylbenmaass. Daher ist es eine schlechte Idee der Komponisten, solche Gedichte wie — Lieder anzusehen, und sie so zu komponiren. Zelters Versuch, Schillers Ballade: der Taucher, mit einer Melodie, die acht balladenmässig ist, und wo man nur mit dem Accompagnement abwechselt, zu begleiten, scheint mir der Sache am angemessensten zu seyn.

Die Fuge ist der Dithyrambus der Musik.

Ueber nichts wird mehr geurtheilt, als über Musik. Von dem Eindruck, den ein musikalisches Produkt auf das Gefühl macht, glaubt sich jeder berechtigt, sogleich (ohne zu bedenken, in welchem Zustand des Gemüths er sich vielleicht bey Anhörung desselben befand,) über dessen Werth oder Unwerth entscheiden zu dürfen. Man sollte den Rousseauschen Grundsatz: „die erste und unerläßlichste Erforderniss jeder Musik ist: dass sie dem Ohr gefalle" nicht zur allgemeinen Basis des musikalischen Urtheils annehmen. Denn jeder, der ein Ohr hat, es mag noch so unbildsam, oder verwöhnt seyn, kann absolut urtheilen, wie er will. Besser würde die Regel seyn: die Hauptforderniss einer guten Musik ist, dass sie einen bestimmten Zweck haben, ihn ganz erfüllen, zu einem schönen Ganzen sich runden, und in allen ihren Theilen dem guten Geschmack entsprechen muss. Das Ohr allein darf nicht Richter seyn.

Den Accent der Sprache bestimmt der Dichter, der Komponist muss ihn auffassen, und musikalisch darstellen.

Die Hauptsache bey einem Gesangskomponisten ist, ausser dem Studium und der Kenntnis der musikalischen Theorie, reges Gefühl für alles Schöne und Erhabene der Poesie. Fehlt ihm dies, so wird er vielleicht zwar immer eine gute Komposition — aber nie das hervorbringen, was das Höchste der Musik ist — Ausdruck des Gesanges. Ein Komponist dieser Art war der vor einiger Zeit zu Jena verstorbene — als Mensch und Künstler sonst sehr achtungswürdige Stamitz. Ich lasse seinen Kompositionen alle Gerechtigkeit widerfahren, die sie verdienen: aber er war nicht im Stande, für den Gesang irgend etwas erträgliches zu liefern, weil es ihm ganz an poetischem (nicht zu musikalischem) Sinn und Gefühl fehlte. Elbert hatte ihm ein — längst vermoderter Theaterdichter eine Oper zur Komposition zugesandt. Man kann nichts schlechteres sich denken, als dieses poetische Ungeheuer, in dem sogar ein Schauerrichter sein Amt verrichtete — aber St. machte sich des ungeachtet an die Ausführung. Die Oper war fertig. Niemand wollte sie aufführen. Unwillig darüber zerstückelte er sie endlich in fünf Theile, und siehe da, er hatte fünf seiner schönsten Sinfonieen und Quartetten gemacht, wo alles regelmässig auf einander folgte, Allegro, Adagio, Menuet, Presto oder Rondo. Er durfte nur den Text wegstreichen.

C. Schreiner.

*) Diese Bemerkung ist aus einem Briefe unsers Jean Paul Fr. Richters an mich — genommen. S.

Nachrichten.

Paris, den 20sten Oct. Auch diesmal schreibe ich Ihnen nur, dass ich nichts zu schreiben habe: immer nur noch Zurüstungen — was Sie aber diesmal weniger, als sonst, befremden wird, da uns erst das Ende des künftigen Monats so vielerley Grosses bringen soll. Es kursiren darüber, auch in Absicht auf Musik, hier verschiedene öffentliche Geheimnisse: aber wer würde so etwas im voraus verrathen! Wir wollen es also erst abwarten. Auf unsern Operntheatern sind immer wieder ältere und beliebte Stücke gegeben worden, aber zum Theil so gut, dass man sie fleissig besucht, und allenfalls nur bey der Ankündigung, nicht nach der Vorstellung, unzufrieden ist. Eine einzige einigermassen beträchtliche Neuigkeit war die Oper: l'Amoureux par surprice ou le Droit d'ainesse, in einem Akt; sie wurde aber durch eine Krankheit der ersten Sängerin, durch ungeschicktes Herausstreichen mehrerer Hauptscenen, und durch nachlässige Behandlung der Schauspieler, so entstellt, dass sie keinen Beyfall fand und wahrscheinlich nicht wieder gegeben wird. Ich bedauere den jungen Dichter, wie den jungen Komponisten, die sich dazu vereinigt hatten, und nenne sie, weil sie jenes Schicksal nicht verdienten, nicht öffentlich. Nach dieser einzigen Vorstellung kann ich nur sagen, dass das Süjet artig, obschon nicht ganz neu, die Ausführung weniger gut, die Musik aber, zwar ungleich, doch mit recht schönen Stücken ausgestattet ist. Die Ouverture, (leicht und frohlich, aber sehr anziehend,) ein niedliches Duett zwischen Kammermädchen und Bedienten, und das erste, weiter ausgeführte charakteristische Quartett, sind das vorzüglichste von dem, was man nicht ausliess, und in der That sehr schätzbare Musikst[illegible]. — Die Italiener kündigen Paer's Camilla an. — Dass der Kaiser unter den neuen, von zehn Jahren zu zehn Jahren zu ertheilenden Preisen zur Aufmunterung der Wissenschaften und Künste, (es versteht sich, vornehmlich der mechanischen,) auch einen Preis für die beste, auf dem grossen Theater innerhalb dieser zehen Jahre gegebene Oper — und zwar einen Preis von 10000 Franken gesetzt hat, ist Ihnen wahrscheinlich schon aus unsern Zeitungen bekannt. — Endlich wird es auch Ernst mit der feyerlichen Aufführung von Mozarts Requiem. Das Conservatoire hat sich selbst dazu vereinigt. Die Aufführung findet in der Kirche St. Germain-l'Auxerrois statt; es wird das Institut, zur Unterstützung der Wittwen der Mitglieder des Conservat. damit eingeweihet; die vorzüglichsten Sänger und Musiker vereinigen sich dazu; man hat Grund, etwas ganz Ausserordentliches zu erwarten. Gelingt es mit dem Gesange, wie es mit der Instrumentalparthie ganz gewiss gelingt: so wird dies Meisterwerk exekutirt, wie wahrscheinlich noch nirgends, und man kann wenigstens von der ihm inwohnenden beyspiellosen Kraft mancher Hauptsätze erwarten, dass es auch die leichtsinnigen Dilettanten oder italienisirenden Amateurs gewinnen werde.

Leipzig. Den 23sten Oct. gab die vortheilhaft bekannte Harmonikaspielerin, Demois. Kirchgessner, ein Konzert. Sie fing mit Zumsteeg's Ballade, Una, aus den „kleinen Ballad. und Liedern," an. Wenn sich der Ton selbst des schönsten Soprans nicht gut mit dem der Harmonika verbindet, so verbindet sich der Tenor noch weniger gut damit — Dem. K. liess die Ballade aber vom Tenor singen. Wenn die Harmonika, besonders bey der Spielart dieser Virtuosin, die von der Tiefe nicht viel Gebrauch macht, schon zur Begleitung eines Soprans zu spitz klingt, so muss dies beym Tenor noch viel mehr der Fall seyn — Dem K. legte den Bass nicht selten höher, als die Melodie des Singers; wenn das

überall zu tadeln ist, so muss es bey dieser Ballade noch weit mehr zu tadeln seyn, da Z. hier offenbar auf die tiefste Oktav des Pianoforte vornehmlich rechnete, sowohl in Absicht auf den Effekt des Ganzen, als auch in Absicht auf die Führung der Harmonie — (man denke sich z. B. den Uebergang in *des*, in der Mitte des Stücks — durch das angehaltene tiefste *des* und dann den $\frac{6}{4}$ Akkord auf dieser Note: wenn nun, wie hier geschahe, diese Grundstimme gegen die Melodie des Sängers, als Sopran gegen den Bass erscheint —) Dem. K. wollte aber dessen ungeachtet dies Stück geben, und wenn die Damen wollen, so — wollen sie. Das Stück gefiel auch der zahlreichen Versammlung keineswegs. — Dem. K. spielte hernach ein für sie geschriebenes Quartett von Brandl: Harmonika, zwey Violen und Violoncell. Die Komposition war sehr gut, und besonders auszuzeichnen der vorletzte Satz; der letzte, eine rasche Polonaise, lief denn doch allzusehr gegen das Wesen dieses Instruments. Die Parthie der Dem. K. war sehr schwer, und wurde von ihr, besonders in allem, was die rechte Hand zu thun hatte, mit ungemeiner Fertigkeit, und auch (vornehmlich in den Verzierungen, Fermaten, u. dgl.) mit feinem Geschmack und sehr guter Wirkung ausgeführt. Das Vortheilhafteste für ihr Instrument und für sie selbst war ein Thema mit Variationen ohne Accompagnement, womit sie beschloss. Die Komposition war artig und die Ausführung in jedem Betracht zu rühmen, besonders aber in Absicht auf Fertigkeit, Präcision und Delikatesse in den zwey höhern Oktaven wahrhaft bewunderswerth. Hr. Liebeskind, Organist an der hiesigen reformirten Kirche, gab auf dem Pianoforte ein Konzert von Himmel, das lebhaft und sehr anziehend geschrieben war, und spielte mit Einsicht, Geschmack, Sicherheit und viel Fertigkeit. Hr. Büttner sang eine schöne Tenorarie von Righini (aus Atalanta) mit obligatem Fagott.

Recensionen.

Neue Singschule etc. von J. F. Schubert.

(Beschluss.)

Die Erklärungen der wesentlichen und willkührlichen Manieren S. 50 fg. S. 101 sind nicht treffend. Wer sich den Unterschied derselben nicht aus den Beyspielen abstrahirt, wird ihn in den Definitionen nicht finden. Denn beyde sagen im Grunde eins und dasselbe, und scharfe Definitionen sind doch ein Haupterfordernis eines guten Kompendiums. Aber schon die Eintheilung in wesentliche und willkührliche Manieren ist nicht ganz philosophisch richtig. Wesentlich heisst: was von einem Dinge nicht getrennt werden kann, ohne dessen ganze Natur zu verändern: mithin wären wesentliche Manieren diejenigen Verzierungen einzelner Töne, welche der Komponist ausdrücklich vorgeschrieben hat, und woran der Sänger nichts ändern darf, ohne den Sinn des Komponisten zu verfehlen. Dann wäre es aber genug gewesen, den Lehrling im fünften Kapitel nur mit der Ausführung dieser sogenannten Manieren bekannt zu machen, ohne ihm zu sagen, wo er sie anwenden soll, wenn sie auch nicht vorgeschrieben sind, wie das S. 54 u. 59 geschehen ist. — Doch Hr. S. trägt nicht ganz die Schuld dieses Widerspruchs. Es herrscht über diesen Punkt — wie Rec. schon bey einer andern Gelegenheit erinnerte — in unsern musikalischen Lehrbüchern noch manche Unbestimmtheit, welche weder durch E. Bach, noch Türk, noch andre Theoretiker aufgehoben ist. Hr. S. glaubte genug zu thun, wenn er so bedeutenden Autoritäten folgte; aber eine genauere Prüfung dieser Lehre hätte ihm zeigen können, dass das Kapitel von den Verzierungen — wohin auch schon das 5te und 6te gehört — einer solideren Grundlage bedarf, und zwar um so mehr, da Hr. S. nur auf diese Weise seine lobenswerthe Absicht, die Sänger

von der modischen Verzierungssucht zu entfernen, erreichen konnte. — Was Hr. S. unter wesentlicher Manier versteht, (das Wort „Manier" taugt hier überhaupt nichts) sind Verzierungen (Melismen, Figuren, Umgebungen) eines einzelnen Tons, deren Zweck die Heraushebung desselben vor andern Tönen ist, in so fern diese nicht durch den blossen Grad der Stärke oder die Verrükkung der Noten von ihren Takttheilen — Accentuation und Syncopation — geschehen soll. Dahin gehören nun die eigentlichen (kurzen) Vorschläge, Triller, Schleifer u. dgl. m., auch die sogenannten veränderlichen Vorschläge (ebenfalls ein unpassender Ausdruck, wofür man besser, Vorhalte, sagen würde; denn sie sind nichts anders als Retardationen, welche das Verlangen nach der Auflösung in den eigentlichen simplen Ton rege machen, mithin diesen herausheben, wenn er gleich matter vorgetragen wird, als seine Vorhalte). Alle diese Verzierungen können und sollen, wie gesagt, vom Komponisten entweder mit den gewöhnlichen Zeichen angedeutet, oder — was überall, den Triller und die kurzen Vorschläge ausgenommen, besser wäre, wie auch Hiller schon erinnert — ganz ausgeschrieben werden. Der Willkühr des Darstellers darf hierbey nichts überlassen bleiben. Finde er dennoch Gelegenheit, hier oder da eine Manier, der Idee des Komponisten unbeschadet, anzubringen und diese dadurch zu verschönern, so hat — der Komponist gefehlt, und seinen Satz zu nackt und unvollständig hingeschrieben. Ehedem, wo man auch in der Musik gern etwas zu errathen gab, oder auch den Sängern nicht zu viel Fesseln anlegen wollte, weil man glaubte, sich auf ihre Kenntnisse der Harmonie und ihren Geschmack verlassen zu können, ehedem war es Sitte und vielleicht auch zweckmässig, eine Melodie in ihren Grundstrichen gleichsam nur hinzuwerfen, und die geschickte Ausfüllung derselben von dem Darsteller zu erwarten. Aber die Zeiten haben sich geändert. Unsre Komponisten üben in Bezeichnung der Verzierungen eine fast ängstliche Genauigkeit aus, und müssen es auch, z. B. Haydn, Mozart, Clementi u. a. Selten kann und darf man da noch Noten hinzuthun, wenn der Vortrag nicht zu kraus werden soll, und diese Enthaltsamkeit ist dem Sänger noch nöthiger, als dem Instrumentisten.

Inzwischen giebt es doch Fälle, wo dem Darsteller das Hinzufügen mehrerer Töne überlassen bleibt, ohne dass er dem Sinne des Komponisten zu nahe tritt. Hr. S. nennt dies willkührliche Manier, begreift darunter aber auch manches, was eigentlich nicht dahin gehört. — Solcher Fälle sind nun vornehmlich zwey: 1) bey der Wiederholung derselben Melodie, und 2) bey allgemeinen Ruhepunkten (Fermaten u. Cadenzen). In beyden Fällen ist es nicht, wie bey jenen Verzierungen, auf das Herausheben einzelner Töne abgesehen, sondern auf Erweiterung einer simplen Tonreihe, die auf gleichen harmonischen Grundlagen gebaut ist, oder auf Ausfüllung einer Leere, die der Komponist absichtlich dem Darsteller überlässt. Trifft, im ersten Falle die Erweiterung einen ganzen Satz, und ist dabey zugleich auf die harmonischen Beziehungen des Thema's und auf rhythmische Einheit Rücksicht genommen, so nennen wir sie eine Variation. — Auch dabey wird, wie bey der Wiederholung einzelner Takte, die Freyheit des Darstellers von unsern Komponisten, — und mit Recht — immer mehr beschränkt, wie Mozarts u. a. Exempel zeigen. — Nur bey dem Vortrage alter Stücke oder bey Fermaten etc. wird also jetzt der Sänger Gelegenheit finden, seine Kenntnisse und seinen Geschmack bey eignen Erfindungen an den Tag zu legen. Zu diesem letztern Zweck hatte Hr. S. sich nicht mit Aufstellung von ein paar Beyspielen (S. 105 und 106 etc.) begnügen, sondern auch eine Analyse derselben hinzufügen sollen, damit dem Sänger die Regeln und Winke, wornach er

in solchen Fällen zu verfahren habe, deutlicher würden, ohne dass er in einseitige Nachahmung geriethe.

S. 151 sagt Hr. S. „gebunden heisst die Schreibart, wenn die Regeln der Harmonie vom Komponisten auf das strengste beobachtet worden sind; frey heisst sie: wenn sich der Tonsetzer nicht so genau an die Regeln der Setzkunst gebunden und sich — kühne Wendungen u. s. w. — erlaubt hat." — Das Hauptkriterium der gebundenen Schreibart ist die künstliche Verflechtung der Rhythmen. Doch dadurch allein würde sie dem Ohre unverständlich oder gar widrig werden, wenn sie dies nicht durch die Aehnlichkeit der Melodieen (in den Umkehrungen und Nachahmungen) und durch genaue harmonische Beziehungen gleichsam wieder gut machte. Hieraus folgt also, dass die gebundene Schreibart strenge seyn muss, das heisst, es ist ihr höchstes Gesetz: sich keine Härten, keine unvorbereiteten Dissonanzen, leeren Fortschreitungen (8ven), Harmonieensprünge (5ten), plötzliche Ausweichungen u. dgl. zu erlauben. Die freye Schreibart wird aber der gebundenen nicht geradezu entgegen gesetzt. Sie ist ebenfalls an die Regeln der Setzkunst gebunden, sonst wäre sie nicht frey, sondern zügellos. Aber sie hat andre, für sie höhere Zwecke, als jene, z. B. den Ausdruck eines Affekts u. dgl. Zu deren Behuf — aber sonst nicht — darf sie sich Ausnahmen von jenen Regeln erlauben, wo nämlich ein solcher Zweck ohne Verletzung der Regel nicht erreicht werden kann. Frey heisst sie also nur deshalb, weil ihre Sätze nicht so in einander verkettet und in ihren einzelnen Theilen nicht so genau abgemessen sind, wie in der gebundenen Schreibart, aber nicht wegen der vermeynten Befugniss, die Regeln der Komposition — insofern diese in der Natur der Tonkunst gegründet sind — auch ohne Noth zu übertreten. — Dies zur Berichtigung einer Stelle, welche von manchem Sänger nicht schief gedeutet und bey seinen Verzierungen gemisbraucht werden könnte.

S. 141 ist der Begriff des Rhythmus hier in einer Note sehr mangelhaft angegeben. In der Poesie ist er vom Metrum eben so verschieden, wie in der Musik von den Taktabschnitten, und hier an diese eben so wenig wie dort an die metrische Zeile gebunden. Rhythmus heisst das regelmässige Zeitverhältnis ganzer Tonreihen gegen einander. Der Takt bestimmt das regelmässige Zeitverhältnis einzelner Töne. Diesem letztern korrespondirt das Metrum, d. h. die Bestimmung der Zahl und Dauer (oder Stärke) der einzelnen Sylben. Rhythmus ist in der Poesie und Musik von gleicher Bedeutung, nur in dieser letztern leichter wahrzunehmen, weil sie genaue Zeichen für die Dauer und Wichtigkeit ihrer Momente hat, welche der Poesie, wenigstens bey uns, fehlen. Takt und Metrum sind äussere Kunstformen durch das Medium der Zeit; Rhythmus — eine innere Kunstform durch dasselbe Medium. Jene wirken mechanisch, dieser dynamisch. — Insofern man die rhythmische Begränzung der Tonreihen (Anfang und Ende) wahrnehmen kann, pflegt man diese auch für sich Rhythmen (Absätze, Einschnitte) zu nennen, u. s. w. — Alles dieses hätte beachtet werden sollen, um dem Lehrlinge nicht zu unrichtigen Begriffen Anlass zu geben.

Manches liesse sich noch sagen über einzelne Stellen dieses Buchs, z. B. über die erste Anmerkung S. 12, welche mit der zweyten Kolumne der Note S. 13 im Widerspruch steht, ferner über die Anmerk. S. 142 u. s. w. Doch dies und andre Kleinigkeiten, wogegen sich etwas erinnern liesse, übergeht Rec., um sich nicht den Vorwurf der Kritteley zuzuziehen. Diese wäre doppelt ungerecht gegen ein Werk, das im Ganzen so brauchbar und verdienstlich ist. — Nur der muthmasliche weite Wir-

Kungskreis desselben machte es dem Rec. zur Pflicht, sich bey manchen ihm bedeutend scheinenden Dingen länger aufzuhalten, als es sonst nöthig gewesen wäre. Hoffentlich wird Hr. S. dieses, selbst da, wo ihm der Rec. nicht Recht zu haben scheint, doch als einen Beweis von Achtung und Aufmerksamkeit ansehen. Eben deshalb, fürchtet Rec. auch nicht, von dem Verf. misverstanden zu werden, wenn er hier noch folgenden Wunsch äussert: Möchte doch die Erscheinung dieses Werks auch andre Männer reizen, die mit Einsicht in das Wesen der Tonkunst zugleich wissenschaftliche Kenntnisse und mehrjährige Uebung im Unterricht des Gesanges verbinden, irgendwo in einzelnen Aufsätzen ihre Bemerkungen und Erfahrungen über die zweckmässigste Methode bey diesem Unterricht öffentlich mitzutheilen! — Mochten unter andern (Rec. wagt es, hier ein paar um den Gesang so verdiente Männer zu nennen,) ein Zelter oder Reichardt Muse und Lust dazu haben!

Noch muss hier sowohl der fasslichen Schreibart des Verf., als der vorzüglichen typographischen Eleganz, womit dieses Werk erschienen ist, rühmliche Erwähnung geschehen. — Druckfehler, die sich nicht leicht von selbst verbessern liessen, hat Rec. nicht gefunden. Nur ein Paar scheinen des Bemerkens werth; nämlich: S. 54 n. 2 muss es statt „Secunden — Terzen heissen, und S. 58 bey dem dritten Notenbeyspiele von oben ist nicht *a* sondern *b* fehlerhaft.

Messe à 4 voix avec accomp. de 2 Violons et Basse, 2 Hautbois, 2 Trompettes, Timbale et Orgue. No. I.

Messe à 4 voix. No. II. Partitur. Beyde von Mozart. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. jede No. 3 Thlr.)

Wenige Künstler sind, glauben wir, in ihrem Leben von ihren Kunstgenossen mehr getadelt, wenige nach ihrem Tode von Meistern geachtet und lobgepriesen, auch nachgeahmet worden, — welches letztere doch von Manchem füglich hätte unterbleiben können — als unser Mozart. Es ist dies ein gewöhnliches Schicksal originaler Köpfe. Da sie, ohne sich an das Hergebrachte, oder an die gewöhnlichen Formen zu binden, für sich allein dastehen, eigene Bahnen sich öffneten, die Fesseln des Schlendrians mit kühner Hand von sich warfen; so erhebt sich nun sogleich, wie natürlich, die Stimme der Zaghaften, die Stimme der Neider, die Stimme aller, die im Innern, ihrer Schwäche sich bewusst, das Herannahen ihres baldigen Unterganges fühlen, um sich so gut und so lange sie können, zu wehren. Indessen, wie ein Waldstrom drängt sich das Genie durch alle Hindernisse durch; es sucht nicht sich ängstlich, gleichsam für die Schule zuzurichten und allmählich auch selbst heranzuziehen: es steht gleich Anfangs in voller Kraft da, die es nur nach verschiedenen Umständen auf verschiedene Art äussert, und ist in kleinern und frühern Unternehmungen eben so unverkennbar, als in seinen grossern und spätern.

So dachten wir beym Anblick dieser beyden Mozartschen Messen, die jedem Musikliebhaber längst bekannt sind, und hier in Folge der Herausgabe sämtlicher Werke dieses grossen Künstlers in vollständiger Partitur erscheinen.

Wenn tiefe, aber schon zum Spiel gewordene Kenntnis der Harmonie; wenn mit Kühnheit und Feuer hingeworfene, mit Genialität ausgeführte Ideen; wenn schmelzende, ganz das Herz durchdringende Melodieen die charakteristischen Merkmale von Mozarts Muse sind: so wird sie der Kenner in diesen zweyen Messen, die unter die kürzern gehören, wie in seinen grossern Werken, auf eine auffallende

Art bemerken. Was ist wohl kühner, als der wie ein Recitativ geformte Anfang des Kyrie von der Messe No. 2?

Welche neue, gewagte Harmonieenfolge in dem Incarnatus No. 1? Nichts kann wohl sanfter und andächterregender seyn, als das Agnus Dei von No. 1. und zum Theil das Incarnatus von No. 2. Der schöne Satz für die vier Singstimmen in den beyden Benedictus, die so treffliche Behandlung derselben, muss jedem, der diese Arbeit sieht oder mit gebildetem Ohr horet, Wohlgefallen und Bewunderung abgewinnen. So vollkommener Herr und Meister ist Mozart über seinen Musikstoff, den er sich in jede Form nach Gefallen modelt! —

Von der brillanten Behandlung des Orchesters sagen wir nichts. Jedermann weiss, dass Mozart in dieser Sache Schöpfer, und immer der erste war, der die Instrumentalmusik aus der Art von Dienstbarkeit, in der sie, den Sängern so gefällige Komponisten hielten, zog, und sie in ihre Rechte einsetzte.

Indess fehlt es diesen beyden Werken auch nicht an schwierigen, wir möchten sagen, an einzelnen harten Stellen. Dazu rechnen wir die zwey Credo's, und besonders in No. 2. die Stellen vom zweyten Takt pag. 55 bis zum vierten Takt p. 59. — Wir bemerken, dass bey diesen Stellen, die wir so oft aufführen hörten, das ganze Musikchor jederzeit in eine gewisse Verwirrung und Stockung gerieth. Musikdirektoren werden also wohl daran thun, wenn sie die Kräfte ihres Orchesters und ihrer Sänger in Erwägung ziehen, und nicht durch zu geschwindes Tempo, wie dies so häufig geschieht, oder durch zu rasches Forteilen, das sie im Feuer der Exekution nehmen, den Effekt ganz verwirren, welches in grossen Kirchen, für welche diese Werke doch eigentlich geschrieben sind, so oft der Fall ist.

Auch deutscher Text ist diesen Messen untergelegt. Ein guter Gedanke, um diese Art Meisterstücke gemeinnütziger zu machen.

Kurze Anzeige.

Gesänge für Sopran und Tenor mit Begleitung der Guitarre, von Leonard de Call. Werk XV. Wien, im Verlage des Kunst- und Industrie-Comtoirs. (Pr. 36 Xr.)

Was man von Guitarrenliedchen verlangen kann, findet man in diesen zwey Duetten: angenehme Melodie, sanften Ausdruck, guten Wechsel und fassliche Verbindung der Stimmen, und leichte Begleitung. Dichter und Komponist scheinen sie zunächst bestimmt zu haben, dass sie von — Braut und Brautigam auf dem Sopha gesungen und gespielt werden: dazu sind sie auch recht sehr brauchbar. Stellen, wie S. 7, sind wirklich zu loben.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. II.* 1804.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Singeschule des Conservatoriums der Musik in Paris, vollständige Ausgabe (nicht im Auszuge) mit französischem und deutschem Texte, in 3 Abtheilungen, enthaltend:

1) Die Grundsätze des Gesanges und Singeübungen.

2) Solmisationen aus den besten ältern und neuern Werken.

3) Arien in allen Taktarten und von allen Charakteren. 6 Thlr.

Jede Abtheilung wird auch einzeln verkauft, und kostet 2 Thaler.

Riem, Quintetto p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 6. 1 Thlr.

— — Sonate p. le Pianof. Op. 7. 1 Thlr.

Danzi, Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Cor ou Vlle. Op. 28. 16 Gr.

Clementi, Oeuvres compl. p. le Pianof. Cah. VI. cont. 7 Sonates, 1 Toccate et 2 Caprices. Pränumerationspr. 1 Thlr. 12 Gr. Ladenpr. 3 Thlr.

Mozart, Concertos p. le Pianof. No. 17 und 18. Pränumerationspreis à 1 Thlr. Ladenpr. à 2 Thlr.

Zumsteeg, Kantate: Des Ewigen ist die Erde etc. für 4 Singstimmen mit Orchesterbegleitung, in Partitur. No. 6. 18 Gr.

— — do Die Himmel entstanden. No. 7. 18 Gr.

— — do Dem wir mit kindlichem Vertrauen. No. 8. 18 Gr.

— — do Liebet eure Feinde. No. 9. 12 Gr.

— — do Lernt Bescheidenheit. No. 10. 18 Gr.

Pottoletti, 3 Duos pour 2 Violons. Oeuvre 4. Liv. 1. 1 Thlr.

Danzi, Kantate: Das Freudenfest, für 4 Singst. m. Orch. 2 Thlr. 16 Gr.

Reicha, A., L'art de varier ou 57 Variations p. le Pianof. Oeuv. 57. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Fantaisie pour le Pianoforte. Oeuv. 59. No. 1. 6 Gr.

— — do do No. 2. 6 Gr.

Hugot, Concerto p. le Pianof. Oeuv. 5. 1 Thlr.

Cramer, Etudes p. le Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Schulz, C., 12 Jägerlieder mit Begl. des Klaviers und 2 Hörnern. 1 Thlr.

Wölfl, 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Viol. Oeuv. 19. 2 Thlr.

Gabler, 9 Variations p. le Pianof. sur l'air: Nel cor più non mi sento. Oeuv. 25. 12 Gr.

— — Gr. Sonate p. le Pianof. Oeuv. 26. 16 Gr.

Steibelt, Sonate p. le Pianof. Oeuv. 60. 1 Thlr.

Schneider, Willhelm, Fantaisie (Ballet des Furies et Ballet des Grecs) p. le Pianof. 12 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Wölfl, J., Concert p. le Pianof. Oeuv. 26. 2 Thlr.

— — Arien aus der Oper: Die romanhafte Liebe (Amour romanesque). No. 2 et 5. 4 Gr.

Möller, J. C., Fantaisie et Fugue p. le Pianoforte. Oeuv. 4. 8 Gr.

Pär, F., Die Wegelagerer (I Fuorusciti) Oper im Klavierauszuge, ital. u. deutsch. 5 Thlr.

Bortolazzi, Anweisung die Mandoline von selbst zu lernen, nebst Uebungsstücken. 16 Gr.

Musikalische Anzeige.

Vom Beyfall des Publikums wird es abhängen, ob meine erste öffentliche ausgestellte musikalische Komposition, die ich ihm hiermit anbiete, mich zu ähnlichen Arbeiten bestimmt, und ich mir schmeicheln kann, damit fortfahren zu dürfen.

Der erste Psalm, von mir in Musik gesetzt, soll nämlich in Partitur in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung zu Leipzig, in gross Quersolio zur Ostermesse 1805 herauskommen.

Pränumeration zu 1 Thlr. Sächs. wird bey mir oder der genannten Verlagshandlung in postfreyen Briefen bis 14 Tage vor der Messe angenommen; ausserdem ist der nachherige Ladenpreis 1 Thlr. 8 Gr. Sächsisch.

Derjenige, der die Güte hat, Pränumeranten zu sammlen, erhält das 7te Exemplar frey.

Schleitz, den 24ten Octbr. 1804.

Christian Gottlieb Oertel.
In der Heinrichsstadt daselbst.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Asioli, Bon., 3 Duetti per Soprano e Tenore coll' acc. di Pianof. 18 Gr.

— — 3 Ariette coll' acc. di Pianof. obligato. Op. 8. 1 Thlr.

Heuschkel, J. P., 6 Walzes à 4 mains pour le Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Canzler, (Mdlle), Quatuor p. le Pianof. av. acc. de Violon, Alto et Vlle. 2 Thlr.

Paisiello, La Libertà e la Palinodia, Canzoni del Metastasio, coll acc. di Clavicemb. 5 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B., Etude p. le Pianof. en 42 exercices dans les diff. Tons. 4 Thlr. 12 Gr.

Marchesi, L., 6 Canzoni con accomp. di Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Catel, 6 Sonatines p. le Pianof., dont 2 sont av. acc. de Viol. obl. 1 Thlr. 12 Gr.

Ozi, Duos conc. p. 2 Bassons, Op. B. 1 Thlr. 6 Gr.

— — Do. Do. Op. C. 1 Thlr. 6 Gr.

Baillot, P., 2e Concert pour le Violon. Op. 6. 2 Thlr. 6 Gr.

Boieldieu, Ouvert. du Calif de Bagdad arr. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Walch, Fr., Sammlung deutscher Tänze f. d. Fortep. mit einer Flöte ad lib. 12 Gr.

Wranitzky, Ouvert. de l'Op. Oberon, arr. p. le Pianof. av. Flûte. 10 Gr.

Paer, Ouvert. de l'Opera Griselda arr. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Righini, Vinc., 12 deutsche Lieder mit Begleit. des Fortep. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

Koehler, Duetto dell' Op. La Molinara, con Variazioni per Fortep. et Flauto. Op. 19. 8 Gr.

— — 12 Airs favorits variés p. la Flûte seule. Op. 12. 12 Gr.

Quatre Thèmes variés p. la Flûte seule comp. par diff. Auteurs L. 1. 8 Gr.

Auswahl der vorzügl. Arien, Romanzen etc. aus den beliebtesten Opern f. eine Flöte. L. 3. 16 Gr.

Sammlung beliebter Walzer f. eine Flöte. Liv. 2. 8 Gr.

Boieldieu, Ouvert. de l'Op. Ma Tante Aurore arr. p. le Pianof. av. acc. de Fl. 10 Gr.

Wiedebein, G., Variations p. le Pianof. (sur le Thème: Zu Steifen sprach etc.) No. 1. 12 Gr.

Collection des Romances françoises arr. p. 2 Flutes. Cah. 1. 12 Gr.

Collection des Romances franç. accomp. d'une Guitarre et Fl. ou Viol. Cah. 1. 12 Gr.

Elite des Sonates sans accomp. p. le Fortep. des plus célebres Compositeurs. Cah. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Fasch, Ch., Sonate p. le Fortep. No. 2. 8 Gr.

Favoritmärsche der französ. Truppen in Hannover f. 2 Flöten arr. 1 — 2. Lief. 16 Gr.

Lebrün, beliebteste Gesänge aus der Oper Marcella oder Pächter Robert. Klav. Ausz. m. franz. u. deutschem Texte. 18 Gr.

Hamburgisches Journal des Gesanges mit Guitarre-Begleitung, eingerichtet von A. E. Rodatz. 1stes Heft. 1 Thlr.

Ländliche Unterhaltungen für Damen am Fortepiano. 1s Heft. 16 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. Nº. 7. 1804.

Das Operntheater und sein Publikum zu Krähwinkel.

Meine Freunde A. und B. polterten zur Thür herein: Sagten wir's doch! da sitzt er wieder an dem heutigen, vielleicht letzten, schönen Herbsttage, wie angepflockt! — Und nun ging es an ein Schelten und Schmähen, weil ich nicht mitgehen, sondern fortfahren wollte, — wie sie meynten — mir durch Defensionen und Berichterstattungen Stumpfsinn und Hypochondrie an den Hals zu schreiben. — Liebe Freymüthige, begann ich endlich gelassen: lasset doch von eurer Unart, zu schmähen, ehe ihr wisset, wovon die Rede ist. Wenn ich auch hier wirklich einen Bericht erstattete, so ist es doch kein juristischer, wiewohl ein rechtlicher: ich habe ein berühmtes Operntheater und sein Publikum für die musikalische Zeitung geschildert, und da gehet es, wie ihr wisst, so wenig, als bey einem Spaziergange, ohne Scherz und Freude ab. — Das ist 'was andres! sagte A. und legte Hut und Stock ab. So lass doch hören! fiel B. ein und setzte sich. Welches Theater hast du geschildert? Unsers etwa? — Oder unsers? fragte A. (Sie sind aber aus zweyen der vornehmsten deutschen Residenzen gebürtig). Oder dein Hoftheater? oder das hiesige? fragten Beyde. Ich habe in dem Aufsatze dem Publikum das Theater absichtlich erst am Ende genannt: ich will es mit euch auch so machen. Ich hoffe, ihr gebt mir bey dieser Prozedur Beweise, ob meine Schilderung getroffen ist oder nicht. Denn, das versichr' ich euch: das Original kennet ihr beyde. — Nun so lies: wir wollen's schon treffen! sagten sie, und ich las, nachdem ich als Vorerinnerung bemerkt hatte, ich habe meine Bemerkungen in eine Scene gekleidet, um besser zu unterhalten und die Leser gleich in mediam rem zu führen; den Ort aber nenne ich, obschon von einer berühmten Stadt die Rede sey, vorläufig Krähwinkel, nicht des Winkels, sondern des Krähens halber.

„Das Stück, das diesen Abend gespielt wurde, war — — Die Krähwinkler trugen, ohne eben zu wissen warum, grosse Ehrerbietung für den Namen dieses Dichters und alles, was diesen Namen trug. Verschiedne seiner Singspiele waren schon öfters aufgeführt, und allemal sehr schön gefunden worden. Das heutige, eins der neuesten, wurde jetzt zum erstenmal auf die Krähwinkelsche Schaubühne gebracht. Der hiesige Kapellmeister hatte die Musik dazu gemacht, und (wie er seinen Freunden ziemlich laut ins Ohr sagte) diesmal sich selbst übertroffen; das heisst, der Mann hatte sich vorgesetzt, alle seine Künste auf einmal zu zeigen, und darüber war ihm der gute Dichter unvermerkt ganz aus den Augen gekommen. Kurz, Herr — — hatte sich selbst komponirt, unbekümmert, ob seine Musik den Text, oder der Text seine Musik zu Unsinn mache — welches denn gerade der Punkt war, der auch die Krähwinkler am wenigsten kümmerte. Genug, sie machte grossen Lärm, hatte (wie seine Brüder, Vettern, Schwäger, Klienten

und Hausbedienten, als sämmtliche Kenner, versicherten) sehr erhabene und rührende Stellen, und wurde mit dem lautesten, entschiedensten Beyfall aufgenommen. —

Aha! unterbrach mich A., ich fange an meine lieben Landsleute zu erkennen, und — küss' die Hand.

„Nicht, als ob nicht auch in Krähwinkel hier und da Leute gesteckt hätten, die einander unter vier Augen gestanden: dass der Komponist, mit aller seiner Anmassung ein Orpheus zu seyn, nur ein Leyermann, und das beste seiner Werke eine Rhapsodie ohne Geschmack, und meistens auch ohne Sinn sey. Diese Wenigen hatten sich ehemals sogar erkühnt, etwas von dieser ihrer Heterodoxie ins Publikum erschallen zu lassen: aber sie waren jedesmal von den Verehrern der — schen Muse so übel empfangen worden, dass sie, um mit heiler Haut davon zu kommen, für gut befanden, sich in Zeiten der Majorität zu submittiren; und nun waren diese Herren immer die, die bey den elendesten Stellen am ersten und lautesten klatschten."

Lass' Er's man gut seyn! fiel B. ein, indem er A. auf die Achsel klopfte. Er siehet, es ist von meiner Vaterstadt die Rede — schwör' ich ihm zu!

„Das Orchester that diesmal sein äusserstes, um sich seines Oberhauptes würdig zu zeigen. Ich hab' ihnen aber auch alle Hände voll zu thun gegeben, sagte —, und schien sich viel darauf zu gut zu thun, dass die armen Leute im zweyten Akt keinen trocknen Faden mehr am Leibe hatten.

Im Vorbeygehn gesagt, das Orchester war eins von den Instituten, worin die Krähwinkler es mit allen Städten der Welt aufnahmen. Das erste, was sie einem Fremden davon sagten, war: dass es so und so viel Köpfe stark sey. Damit lässt sich denn was ausrichten! setzten sie mit bedeutendem Accent hinzu. Wirklich fehlte es unter so vielen nicht an geschickten Leuten: aber was half das dem hiesigen Musikwesen? Es war nun einmal im Götterrathe beschlossen, dass in K. alles nichts an seinem Platze, nichts seinem Zwecke entsprechend, nichts recht und nichts ganz seyn sollte. Weil die Leute wenig für ihre Mühe hatten, so glaubte man auch nicht viel von ihnen fordern zu können; und weil man mit einem jeden zufrieden war, der sein Bestes that, (wie sie's nannten) so that Niemand sein Bestes. — Die Geschicktesten wurden lässig, und wer noch auf halbem Wege war, verlohr den Muth und zuletzt auch das Vermögen, weiter zu kommen. Wofür hatten sie sich am Ende auch Mühe um Vollkommenheit geben sollen, da sie für Krähwinklische Ohren arbeiteten? Freylich hatten die leidigen Fremden auch Ohren: aber sie hatten doch keine Stimme zu geben, fanden's auch nicht einmal der Mühe werth, oder waren zu höflich, oder zu politisch, gegen den Geschmack von Krähw. Sturm laufen zu wollen. Der Kapellmeister merkte zwar selbst so gut als ein anderer, dass es nicht so recht ging, wie es sollte. Aber ausserdem, dass er keinen Geschmack hatte, oder (welches auf Eins hinauslief) dass ihm nichts schmeckte, was er nicht selbst gekocht hatte, und er also immer die rechten Mittel, wodurch es besser werden konnte, verfehlte — war er auch zu träge und zu ungeschmeidig, sich mit Andern auf die gehörige Art abzugeben. Vielleicht mocht' er's auch am Ende wohl leiden, dass er, wenn sein Leyerwerk (wie wohl zuweilen geschah) sogar den Krähwinklern nicht recht zu Ohren gehen wollte, die Schuld aufs Orchester schieben, und die Herren und Damen, die ihm ehrenthalber ihr Kompliment deswegen machten, versichern konnte: dass nicht eine Note, so wie er sie gedacht und geschrieben habe, vorgetragen worden sey. Allein das war doch immer nur eine Feuerthür für den

Nothfall. Denn aus dem unserümpfenden Tone, womit er von allen andern Orchestern zu sprechen pflegte, und aus den Verdiensten, die er sich um das Krahwinkelsche beylegte, musste man schliessen, dass er so gut damit zufrieden war, als es — einem patriotischen Kapellmeister von Krahw. ziemte." —

Höre, Freund! fiel B. zu A. ein: nicht als ob das nicht auch so ziemlich auf unsere Vaterstädte passte: so scheint uns doch D. anfänglich absichtlich getauscht zu haben; denn wer erkennt nicht nun seine gelassene Residenz, die sich so gern damit begnügt, durch Verjährung die kunstliebende zu heissen? Liebster, meynen Sie nicht?

Ich stillete die Eineredenden mit Jons Worten:

Wer darf —
Richten nach Schein? Warte das Ende ab!
Oft bricht Sonn' aus Gewölk. Zügle den Mund!

„Wie es aber auch mit der Musik des heutigen Stücks und ihrer Ausführung beschaffen seyn mochte: gewiss ist, dass in langer Zeit kein Stück so allgemein gefallen hatte. Dem Sänger, der den Helden spielte, wurde so gewaltig zugeklatscht, dass er mitten in der schönsten Scene aus dem Tone kam. Die Heldin musste die Scene, wo sie von allen Freunden verlassen, dem Zorn der Götter Preis gegeben, angstvoll das Ungeheuer erwartet, wiederholen. Der Kapellmeister konnte seine Freude über einen so glänzenden Erfolg nicht bändigen. Er ging zwischen den Akten von Reihe zu Reihe herum, den Tribut von Lob einzusammeln, der ihm aus allen Lippen entgegenschallete: und mitten unter der Versicherung, dass ihm zu viel Ehre wiederfahre, gestand er, dass er selbst mit keinem seiner Spielwerke (wie er seine Opern mit vieler Bescheidenheit zu nennen beliebte) so zufrieden sey, wie mit dieser heutigen" —

Nein, sagte A., so gut diese eitle Bescheidenheit, diese übertünchte Anmassung, auf den und jenen Höflichen passen mag: so ist doch D.'s sanftes Publikum, selbst in der Begeisterung, nicht so lebhaft, als es hier geschildert wird. Ich kehre zu meiner ersten Meynung zurück.

„Indessen hätt' er doch, um sich selbst und den Krahwinklern Gerechtigkeit zu erweisen, wenigstens die Hälfte des glücklichen Erfolgs auf Rechnung der Sängerin E. setzen müssen, die zwar vorher schon im Besitz zu gefallen war, aber heute Gelegenheit fand, sich in einem so vortheilhaften Lichte zu zeigen, dass die jungen und alten Herren von Krahw. sich gar nicht satt an ihr — sehen konnten. Denn da war so viel zu sehen, dass an's Hören gar nicht zu denken war. E. war eine grosse, wohlgedrehete Figur — zwar um ein namhaftes materieller, als man in Athen zu einer Schönheit erforderte, aber in diesem Stücke waren die Krahwinkler (wie in vielen andern) ausgemachte Thracier; und ein Mädchen, aus welchem ein Bildhauer in Sicyon zwey gemacht hätte, war nach ihrem angenommenen Ebenmaas ein Wunder von einer Nymphenfigur."

Ich bin zu Hause! rief A.

„Da die Heldin nur sehr dünne angezogen seyn durfte, so hatte E., die sich stark bewusst war, worin eigentlich die Kraft ihres Zaubers liege, eine Drapperie von rosenfarbnem Flor erfunden, unter welchem, ohne dass der Wohlstand sich allzusehr beleidigt finden konnte, von den schönen Formen, die man an ihr bewunderte, wenig oder nichts für die Zuschauer verlohren ging. Nun hatte sie gut singen. Die Komposition hätte, wo möglich, noch abgeschmackter, und ihr Vortrag noch zehnmal fehlerhafter seyn können; immer würde sie ihre Hauptscene haben wiederholen müssen, weil das doch immer der ehrlichste Vorwand war, sie desto länger mit lüsternen

Blicken — betasten zu können. Wahrlich, ein herrliches Stück! sagte einer zum andern mit halbgeschlossenen Augen; ein unvergleichliches Stück! — Aber finden Sie nicht auch, dass E. heute wie eine Göttin singt? — „O über allen Ausdruck!“ —

Bravo! rief B. Wollt ihr uns nun noch streitig machen, was uns zugehört?

„Die Damen, wie leicht zu erachten, fanden die E. nicht ganz so wundervoll, als die Mannspersonen. — „Nicht übel! Ganz artig! sagten sie. Aber wie kommt's, dass die Rollen diesmal so unglücklich ausgetheilt wurden? Das Stück verlohr dadurch. Man hatte die Rollen vertauschen und die Mutter der dicken E. geben sollen!“ — Gegen ihren Anzug, Kopfputz etc. war auch viel zu erinnern. „Sie war nicht zu ihrem Vortheil aufgesetzt. Der Gürtel war zu hoch, und zu stark geschürzt.“ Besonders fand man die Ziererey ärgerlich, immer ihren Fuss zu zeigen, auf dessen unproportionirte Kleinheit sie sich ein wenig zu viel einbilde — sagten die Damen, die aus dem entgegengesetzten Grunde die ihrigen zu verbergen pflegten. Indessen kamen doch Frauen und Herren sämmtlich darin überein, dass sie überausschön singe, und dass nichts niedlicher seyn könne, als die Arie, worin sie ihr Schicksal bejammerte.“

Nun? sagt' ichs nicht? rief B., und setzte eine militairische Betheurung hinzu.

„E., wiewohl ihr Vortrag wenig taugte, hatte eine gute, klingende und biegsame Stimme, aber was sie eigentlich zur Lieblingssängerin der Krähwinkler gemacht hatte, war die Mühe, die sie sich mit ziemlichem Erfolg gegeben, den Nachtigallen gewisse Läufer und Tonfälle abzulernen, in welchen sie sich selbst und ihren Zuhörern so wohl gefiel, dass sie solche überall, zu rechter Zeit und zur Unzeit, einmischte, und immer damit willkommen war. Sie mochte zu thun haben, was sie wollte, zu lachen oder zu weinen, zu klagen oder zu zürnen, zu hoffen oder zu fürchten: immer fand sie Gelegenheit ihre Nachtigallen anzubringen, und war immer gewiss beklatscht zu werden, wenn sie gleich die besten Stellen damit verdorben hatte.“

Ich citire öffentliche Blätter, wenn du so frech bist, uns das zu entziehen! sagte A. zu B.

Ich will aber die Unterbrechungen der beyden lebhaften Freunde in der Folge weglassen; es war ja doch eitel Wurmsamen, wie's Shakespeare nennet, was sie ausstreueten. Und vielleicht reibt sich, wen's juckt, ohne dass man an den Rand die Handchen mit ausgestreckten Zeigefingern zu malen braucht.

„Von den übrigen Personen finden wir nicht viel mehr zu sagen, als dass man im Einzelnen zwar sehr viel an ihnen auszusetzen hatte, im Ganzen aber sehr wohl mit ihnen zufrieden war. Der tragische Held war ein schon gewachsener Mensch, und hatte ein grosses Talent einen — Krähwinkelschen Pickelhäring zu machen. Papageno war seine Hauptrolle. Er spielt die Helden gar schön, sagten die Krähwinkler; nur Schade, dass ihn immer unvermerkt der Papageno dazwischen kommt. — Die zweyte heroische Sängerin, ein kleines zierallges Ding, voll angemasster Grazie, hatte keinen einzigen natürlichen Ton; aber sie galt alles bey der Gemalin des — —, hatte eine gar drollige Manier kleine Liederchen zu singen, und that ihr Bestes. Der Priester brüllte einen ungeheuren Matrosenbass; und A. sang so elend, als einem zweyten Liebhaber zusteht. Er sang zwar auch nicht besser, wenn er den ersten machte; aber weil er sehr gut — tanzte, so hatte er eine Art von Freybrief erhalten, desto schlechter singen zu dürfen. Er tanzt sehr schön, war immer die Antwort der Krähwinkler, wenn man sie fragte, wie ihnen der Tänzer gefalle, der sich in der Oper Tamino nennte. Er tanzt sehr schön, war immer die Antwort der Krähwinkler, wenn man sie fragte, wie ihnen der Tänzer gefalle, der sich in der Oper Tamino nennte.

winkler, wenn jemand anmerkte, dass sein Krächzen unerträglich sey; indessen tanzte A. sehr selten und sang hingegen in allen Opern.

Von den Dekorationen wollen wir, beliebter Kürze halber, weiter nichts sagen, als dass sie von den Krahwinklern sehr schön befunden wurden. Insonderheit bewunderte man einen Sonnenuntergang, den sie vermittelst eines mit langen Schwefelhölzern besteckten Windmühlenrades zuwege brachten; welches einen guten Effekt gethan hatte, sagten sie, wenn es nur ein wenig schneller umgetrieben worden wäre. Bey der Art, wie der Held aufs Theater angeflogen kam, wünschten die Krahwinkelschen Kenner, dass man die Stricke, in denen er hing, luftfarbig angestrichen hätte, damit sie nicht so gar deutlich in die Augen gefallen wären. —

Sobald das Stück geendigt war, und das betäubende Klatschen ein wenig nachliess, fragte man einander, wie gewöhnlich: Nun, wie hat Ihnen das Stück gefallen? und erhielt überall die gewöhnliche Antwort: Sehr wohl! — Einer von den jungen Herrn, der für einen vorzüglichen Kenner galt, richtete die grosse Frage auch an einen etwas bejahrten Fremden, der in einer der mittlern Reihen sass und dem Ansehen nach kein gemeiner Mann zu seyn schien. Der Fremde, der sichs vielleicht schon gemerkt hatte, was man zu Krahwinkel auf eine solche Frage antworten musste, war so ziemlich bald mit seinem Sehr wohl heraus: aber weil seine Miene diesen Beyfall etwas verdächtig machte, und sogar eine unfreywillige, wiewohl ganz schwache Bewegung der Achseln, womit er ihn begleitete, für ein Achselzucken ausgedeutet werden konnte, so liess ihn der junge Herr nicht so wohlfeil durchwischen. — Es scheint, sagte er, das Stück hat Ihnen nicht gefallen? Es passirt doch für eine der besten Piecen von —

Das Stück mag nicht so übel seyn, erwiederte der Fremde.

So haben Sie vielleicht an der Musik etwas auszusetzen?

An der Musik? O was die Musik betrifft, die ist eine Musik — wie man sie nur zu Krahwinkel hört.

Sie sind sehr höflich! In der That, unser Kapellmeister ist ein grosser Mann — in seiner Art.

Ganz gewiss!

So sind Sie vermuthlich mit den Sängern nicht zufrieden?

Ich bin mit der ganzen Welt zufrieden.

Ich dächte doch, die E. hätte ihre Rolle charmant gemacht?

O sehr charmant!

Sie thut einen grossen Effekt: nicht wahr?

Das werden Sie am besten wissen; ich bin dazu nicht mehr jung genug.

Wenigstens gestehen Sie doch, dass P. ein grosser Schauspieler ist?

In der That, ein hübscher, wohlgewachsener Mensch.

Der Fremde schien des Krahwinklers satt zu seyn, und wollte sich damit zurückziehen, dass er die Krahw. glücklich pries, an allen diesen Dingen so viel Freude zu haben.

Mein Herr, sagte der Gelbschnabel in einem spöttelnden Tone, gestehen Sie nur, dass das Stück die Ehre und das Glück nicht gehabt hat, Ihren Beyfall zu erhalten.

Was ist Ihnen an meinem Beyfall gelegen? Die Majora entscheiden.

Da haben Sie Recht. Aber ich möchte doch um Wunders willen hören, was Sie denn gegen unsre Musik oder gegen unsre Schauspieler einwenden könnten?

Könnten? sagte der Fremde etwas schnell, hielt aber gleich wieder an sich — Verzeihen Sie mir, ich mag Niemand sein Vergnügen abdisputiren. Das Stück, wie es da gespielt wurde, hat zu Krähwinkel allgemein gefallen; was wollen Sie mehr?

Nicht so allgemein, da es Ihnen nicht gefallen hat!

Ich bin ein Fremder —

Fremd oder nicht, Ihre Gründe möcht' ich hören! (lacht) Ihre Gründe, mein Herr, Ihre Gründe! die werden doch wenigstens keine Fremde seyn? (lacht wieder)

Dem Fremden fing die Geduld an auszugehen. Junger Herr, sagte er, ich habe geklatscht, wie ein anderer. Lassen Sie's, damit gut seyn. Ich bin im Begriff wieder abzureisen. Ich habe meine Geschäfte.

Ey ey, sagte ein anderer Krähwinkelscher junger Mensch, der dem Gespräch zugehört hatte; Sie werden uns ja nicht schon verlassen wollen? Sie scheinen ein grosser Kenner zu seyn; Sie haben unsre Neugierde, unsre Lehrbegierde (er sagte das mit einem dummnaseweisen Hohnlacheln) gereizt; wir lassen Sie wahrlich nicht gehn, bis Sie uns gesagt haben, was Sie an dem heutigen Singspiel zu tadeln finden. Ich will nichts von den Worten sagen — ich bin kein Kenner: aber die Musik, dächt' ich, war doch unvergleichlich?

Das müssten am Ende doch wohl die Worte entscheiden, wie Sie's nennen, sagte der Fremde.

Wie meynen Sie das? Ich denke, Musik ist Musik, und man braucht nur Ohren zu haben, um zu hören, was schön ist.

Ich gebe Ihnen zu, wenn Sie wollen, erwiederte jener, dass schöne Stellen in dieser Musik sind; es mag überhaupt eine gelehrte, nach den Regeln der Kunst zugeschnittene, schulgerechte, artikelmässige Musik seyn: ich habe dagegen nichts; ich sage nur, dass es keine Musik zu diesem Gedicht ist.

Sie meynen, dass die Worte besser ausgedrückt seyn sollten?

O die Worte sind zuweilen nur zu sehr ausgedrückt; aber im Ganzen, meine Herrn, ist der Sinn und Ton des Dichters verfehlt. Der Charakter der Personen, die Wahrheit der Leidenschaften und Empfindungen, das eigene Schickliche der Situationen — das, was die Musik seyn muss, damit der Dichter auf ihr wie in seinem Elemente schwimme, und emporgetragen, nicht ersäuft werde — das alles ist durchaus verfehlt. Kurz, das Ganze taugt nichts. Da haben Sie meine Beichte in drey Worten.

Das Ganze, schrieen die beyden Krähwinkler, das Ganze taugt nichts? Nun, das ist viel gesagt! Wir möchten wohl hören, wie Sie das beweisen wollen?

Wie ich das beweisen wollte? Ich werde es nicht beweisen. Wenn Sie das Stück gelesen, die Aufführung gesehen, die Musik gehört haben, und können noch verlangen, dass ich Ihnen mein Urtheil davon beweisen sollt so würd' ich Zeit und Athem verlieren, wenn ich mich weiter mit Ihnen einliesse. —

Es waren Mehrere sehr interessirt herzugetreten, denn es galt die Ehre ihres Theaters. Der Herr da hat etwas wider das Stück einzuwenden? schrieen ein kurzer, dicker Rathsherr. Das möcht' ich hören! (lacht) Eins der besten Stücke, mein Treu! die seit langem aufs Theater gekommen sind! Viel Aktion! viel — ä — ä — Was ich sage! ein schön Stück! Und schöne Moral! — Endlich tritt auch der Kapellmeister herzu, achselzuckend, naserümpfend, übermüthig: So? hat meine Komposition nicht das Glück dem Herrn zu gefallen? Er ist also ein Kenner? (lacht) Versteht ohne Zweifel die Setzkunst? Ha?

Es ist der Kapellmeister! sagte Jemand dem Fremden ins Ohr, um ihn durch diese Entdeckung auf einmal zu Boden zu schlagen. Der Fremde machte dem Kapellmeister sein Kompliment, wie's in Krähw. Sitte war, und schwieg.

Nun ich möchte doch hören, was der Herr gegen die Komposition vorzubringen hätte? Für die Fehler des Orchesters geb' ich kein gut Wort, aber hundert Gulden für einen Fehler in der Komposition! (lacht triumphirend) Nun? lassen Sie hören!

Ich weiss nicht was Sie Fehler nennen, sagte der Fremde; meines Bedünkens hat die ganze Musik, wovon die Rede ist, nur Einen Fehler.

Und der ist? grinzte der Kapellmeister naserümpfend,

Dass der Sinn und Geist des Dichters durchaus verfehlt ist, antwortete der Fremde.

So? Nichts weiter? (lacht) Ich hätte also den Dichter nicht verstanden? Und das wissen Sie? Denken Sie, dass wir hier unsre Muttersprache nicht verstehen? Oder haben Sie dem Poeten etwa im Kopfe gesessen? (lacht)

Man wird hitziger, der Komponist provocirt auf den Dichter, welchem er seine Musik zusenden, und der den Ausspruch thun soll.

Die Mühe können Sie sich ersparen, sagte der Fremde lächelnd; denn um dem Handel mit Einem Wort ein Ende zu machen, der Dichter, an den Sie appelliren, bin ich selbst. —

So weit war ich, als ihr mich störtet, sagte ich zu meinen Freunden.

Bey uns wird diese Wendung deinem Dichter gar nichts helfen, sagte A. Was bekümmern wir uns um Dichter! und besonders im Verhältnis zu Musikern!

Bey uns hilft sie ihm auch nichts, fiel B. ein. Was gehen uns beyde, der Dichter und Komponist, an, um eine vernünftige, anständige Untersuchung über sie und ihre Werke anzustellen! Wir haben mehr und ganz andere Dinge zu thun! Wir machten einige Bonmots über beyde, Dichter und Komponisten, und damit war's aus.

In meiner Residenz hilft dem Dichter sein Erscheinen auch nichts, setzte ich hinzu. Man wird ihn ruhig und mit sanften Mienen anhören, und dann bey Seite sagen: er ist kein übler Mann, für einen Dichter nämlich; aber Geschmack, den rechten, wahren, eigentlichen Geschmack hat er so wenig, als fast alle seine Brüder in dieser jetzigen, wunderlichen und excentrischen Periode.

Wie aber hier, an unserm Aufenthaltsorte? fragte A. Was wirkt das Hervortreten eines Poeten da?

Auch nichts, denn mag er immer hervortreten: man nimmt dennoch von ihm und dem was er sagt, keine Notiz. Ueber sein und des Komponisten Werk hätte man sich gar nicht so weit, wie in Krähwinkel geschehen, eingelassen; hätte es vorläufig, wie alles, in der Kürze verworfen und miserabel befunden, bis den Eleganten irgend ein Urtheil, schwarz auf weiss wohlausgedruckt, zur Hand gekommen wäre — was sie dann nachgesprochen hätten.

Und warum erscheint er denn? fragte A.

Ihr werdet das sogleich erfahren!

Und welches Theater schilderst du denn eigentlich? fiel B. ein. Denn mir kömmt es vor, als gehe es mir mit deiner Schilderey, wie mir's oft mit guten Portraits gegangen ist: ich fand sie getroffen und glaubte durchaus das Original zu kennen, obschon es vielleicht schon ein paar hundert Jahre im Staube lag — weil das Gemeinsame einer gewissen Gattung von Menschen so trefflich dargestellt war.

Auch das wird sich sogleich entziffern. Thut mir aber erst den Gefallen, und vergeltet mir mein Vorlesen dadurch, dass ihr aus diesem Buche dies und dies Kapitel mir vorleset.

Das sind ja Vater Wielands Abderiten! sagte A. Hier — des zweyten Bandes drittes Buch, fünftes und sechstes Kapitel meynst du?

A. las wenige Zeilen, und fuhr auf: Wie? das ist ja wörtlich deine Schilderung des Theaters zu Krähwinkel — wörtlich bis an's Ende, und nur mit vertauschten Namen? Abdera! das verkehrte, verduzte, von Fröschen besiegte Abdera? Und doch so getroffen?

Denke an das Gemeinsame, das Freund B. vorhin erwähnte!

Nachrichten.

Berlin, d. 3. Nov. Den 16ten Oct. gab man zur Feyer des Geburtstags der Königin Mutter im Nationaltheater: Cäsar auf Pharmakusa. Singspiel in zwey Akten, frey nach dem Ital. von Treitschke. Musik von Salieri. Das Stück hat bereits vor einigen Jahren in Wien grossen Beyfall gefunden. Der Plan ist ernst und heroisch, mit abwechselnden komischen Zügen. Da die Musik von der Ouverture bis zum Schluss kraftvoll und originell ist, so gefiel es Kennern sehr, und wird gewiss, besonders da auch Theaterpomp von mancherley Art angebracht ist, sich auch bald den noch mangelnden Beyfall des Publikums erringen. Auszeichnung verdienen die schöne, brillante, und der Würde des Charakters angemessene, Arie des Cäsar: Ueber Bosheit hoch erhaben etc. die Hr. Eunike schön und delikat vortrug; das Echo und Duett des Tullus (Hr. Beschort) und die Lucia (Mad. Eunike); die Arie des Nikanor: der Held, der Mann von Stärke etc., das charakteristische Duett des Tullus und der Lucia: Des Gesanges schöne Gabe, mit dem schön vorgetragenen Flötensolo des Hrn. König; das grosse melodische Finale, worin das schöne Duett: O goldne Sonne etc. mit schönen Klarinett-Solostellen, von Hrn. Bliesener brav vorgetragen, und der meisterhafte, gewaltsam fortreissende Schluss desselben; das Terzett des Cäsar: Amena lass dir danken etc.; das Quartett mit dem Chor: Ich sollte dich strafen etc.; Megistons Arie: Zage nicht, mein liebes Mädchen; die Arie der Lucia: Amor mit beflügelten etc. und die der Amena (Mad. Müller): Rasche Flucht etc.

Den 29sten gab man zum Benefiz für Hrn. Reinwald: Drey Freyer auf einmal, Singspiel in einem Akt nach den Prétendus von Schmieder. Musik von le Moyne. Text und Musik sind gleich erbärmlich. Sie können also den unglücklichen Erfolg des Stücks, ungeachtet es gut gespielt und gesungen ward, leicht errathen.

Auch haben wir wieder ein Paar neue allerliebste Ballets gesehen. Den 17ten die Verwandlungen aus Liebe oder Vertumnus und Pomona, heroischpantomimisches Ballet vom königl. Balletmeister Lauchery. Musik vom königl. Kapellmusikus Gürrlich. Das Ballet ist sehr reizend; die Musik wirklich schön. Gedankenfülle und Charakter bezeichnen die Einleitung, mehrere einzelne Scenen und das brillante Finale. Den 24sten: Der Dorfschulmeister, komischpantomimisches Ballet von Lauchery. Musik von Gürrlich. Das Ballet, dessen Titel schon eine Farce erwarten lässt, hat viel komische, unterhaltende Handlung, und die Musik viel Melodie und Charakter.

Vorgestern haben auch die Herren Schick und Bohrer im Konzertsaal des Theaters ihre Abonnementkonzerts eröffnet, von denen acht vor und vier nach dem Karneval seyn werden. Man kann erwarten, dass sie sich des grossen Beyfalls immer würdiger machen werden. Bald mehr davon, so wie von der nun auf

künftigen Dienstag von Hrn Klengel angekündigten musik. Akademie. Haben Sie schon von dem harmonischen Klavier des Uhrmachers Maslowsky zu Posen gehört? Dieser Mann hat sich bereits durch verschiedene Erfindungen, z. B. den schwimmenden Sekundenzeiger auf Taschenuhren, eine militarische Uhr, die durch einen Druck den Tritt des gewöhnlichen Soldatenmarsches und durch einen andern Druck den Tritt des Geschwindmarsches auf das genaueste berechnet, durch einen merklichen Schlag der Hand mittheilt, als einen geschickten Mechaniker ausgezeichnet. Sein musikalisches Instrument soll durch seine schönen, sanften Töne die Harmonika, wo nicht übertreffen, doch ihr an die Seite gesetzt zu werden verdienen. Aus dem senkrecht stehenden Resonanz eines Flügels lockt der Künstler durch sanftes Streichen kleiner an den Seiten befestigter Hölzer, die im Bass länger und stärker und bis zur möglichsten Höhe im Diskant verhältnissmässig kürzer und dünner fortlaufend gleich einer Klaviatur angebracht sind, wie man erzählt, unnachahmliche Töne.

Wien, den 30sten Octbr. Auf unserm Hoftheater wurde eine grosse Oper: Seliko, mit Musik vom Kapellmeister Gyrowetz gegeben. Seliko, der Sohn einer armen Wittwe, liebt die Tochter des Oberpriesters, und hat mit der Gegenliebe des Mädchens auch die Einwilligung des Vaters erhalten. Schon ist der Tag festgesetzt, an dem sie verbunden werden sollen, da fällt eine erobernde Horde über die friedliche Stadt her, und macht alles ringsum zur Einode. Der Oberpriester selbst bleibt in dem Tempel, seine Tochter aber flüchtet er in ein verborgenes Thal, sie wird dort von den Soldaten des Eroberers gefunden, und in seinen Harem gebracht, wo sie aber alle Anträge standhaft abweist. — Seliko hat sich indessen mit seiner Mutter ins Gebirge geflüchtet, wo die Familie dem drückendsten Mangel preisgegeben ist. Die Noth erreicht den äussersten Grad: da loosen die Brüder, wer von ihnen sich als Sklave verkaufen lassen soll, die übrigen zu retten. Das Loos trifft Seliko; als er aber auf den Markt kömmt, hört er einen Ausrufer dem eine grosse Summe anbieten, welcher den Verbrecher entdecken würde, der die vorige Nacht eine Lieblingssultanin rauben wollte. Seliko giebt sich für den Thäter aus, und wird mit der Schuldigen, welche natürlich seine Geliebte ist, zum Tode verdammt. Jetzt eilt der Oberpriester herbey und klagt sich selbst als den Thäter an. Der König vergiebt allen.

Soll diese Florianische Novelle von einer dramatischen Wirkung seyn, so musste viele Kunst darauf verwendet werden, um besonders im ersten Theile das durch Charakterzeichnung und lebhaften Dialog zu ersetzen, was der Handlung an Interesse abgeht. Das war aber hier gar nicht der Fall. Herrn Hummel fehlt es völlig an dem Talente zu charakterisiren, an der Geschicklichkeit eine Erzählung dramatisch in Handlung zu setzen, selbst an Kenntnis des Versbaues und der Sprache. Alles schleppt sich durch eine Menge vielstimmiger Musikstücke ohne alle Wirkung fort; und einige komisch seyn sollende Scenen sind recht arg missrathen.

Ueber die Musik sind die Stimmen ganz getheilt. Nach dem Ende des Stücks wurde der Tonsetzer von einem Theile des Publikums herausgerufen, während der andre sein Missfallen zu erkennen gab. Man würde ungerecht seyn, wenn man Herrn Gyrowetz nicht manche Verdienste zugestehen wollte. Eigenthümliches und besonders Kräftiges findet man wenig; dafür aber eine fleissige, überlegte Arbeit, stellenweise gelungene charakteristische Behandlung und eine reiche Instrumentirung, wovon gleich die recht brave Ouverture ein Beyspiel geben kann. Die Fehler, welche man G. mit Recht vorwerfen kann, sind der

viel zu häufige Gebrauch der Blasinstrumente, wodurch oft die Singstimmen ganz verdeckt werden; zu wenig Sorge für das Brillante der Vokalstimmen, besonders in vielstimmigen Gesangstücken; dann die Behandlung der Chöre, die immer kräftiger und feuriger zu wünschen waren. Am meisten aber hat sich G. durch die Menge auf einander folgender vielstimmiger Stücke geschadet, welche das Ohr betäuben und die Fassungskraft ermüden. Die Oper gefällt im Ganzen nicht. Die dritte Vorstellung war leer.

Im Theater an der Wien wurde die Karavane nach Kairo, aus dem Französischen mit Gretryscher Musik, gegeben; ein Spektakelstück, in dem mehrere Schlachten vorkommen. Die Musik hat manche liebliche Stelle, z. B. einen recht artigen Kanon im ersten Akte u. a. Das Stück gefiel so ziemlich. Ein Melodram aus dem Französischen: Salomo's Urtheil, mit Musik von Guaisin, ist ohne musikalischen Werth; es gefällt nur durch das treffliche Spiel der Dem. Eigensatz. Ueberhaupt dürfte ein Melodram von drey Akten wol zu lang seyn. Nur eine leidenschaftliche Empfindung, welche sich ihrer Natur nach in lyrischen Sprüngen äussert, kann so von Musik unterbrochen werden, welche diese Uebergänge dem Gemüthe des Zuhörers bemerkbar macht. Aber in einem so langen Stücke muss zu viel Dramatisches geschehen, es kömmt zu viel blosser Ideentausch vor, welcher mir diese lyrische Behandlung nicht wol zu vertragen scheint. Es wird dann ein Schauspiel daraus, welches nur unwesentlich an willkührlichen Stellen mit Musik unterbrochen ist.

Kurze Anzeige.

Das Halleluja der Schöpfung von E. L. A. Kunzen. Klavierauszug. Zürich, bey Nägeli. (Pr. 4 Thlr.

Klavierauszüge aller Art, die oft auf eine sehr buntscheckige Weise Passagen darstellen, welche keine Hand herauszubringen vermag, giebt es genug. Nicht jeder ist geeignet, sich an so eine Arbeit zu machen. Was z. B. für die Violin passend ist, kann nicht immer auch für das Klavier ausführbar oder kann auch hier von ganz andrer Wirkung seyn, und muss durch ähnliche Formen, die aber dem Instrumente angemessen sind, dargestellt werden.

Wir haben in diesem ganzen Klavierauszug keine Stelle gefunden, die nicht jeder mittelmässig geübte Klavierspieler leicht und rein herausbringen könnte. Auch sind alle Trommeleyen, die das Instrument so oft zum Hackbret herabwürdigen, überall vermieden.

Dafür ist aber auch die Begleitung oft gar zu einfach; ja wenn mehrere Stimmen zusammen singen sollten, wird man auch das beste Fortepiano stellenweis nur wenig vernehmen können. Dies ist besonders der Fall im letzten, p. 65 — wo die einfachen haltenden Noten der rechten Hand von gar keiner Wirkung sind, auch 67 — 71 — wo man gebrochene Akkorde, verstärkte Basse etc. hätte anbringen sollen. Die linke Hand ist oft zu leer gesetzt. Der Spieler wird hier mit Verdoppelungen und Akkorden nachhelfen müssen. — Das Aeussere des Werks ist sehr schön. Die Komp. selbst ist aus der Partitur bekannt.

CANON
von Joseph Haydn.

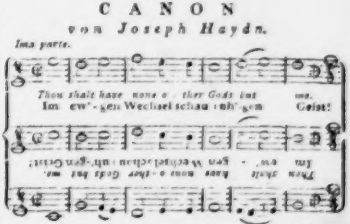

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten November. Nº. 8. 1804.

Einige Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung.

Die Empfindungen, mit denen der Genius unsers aufkeimenden Lebens sich befreundete, lassen tiefe Spuren zurück, welche in den Schattirungen und Gestaltungen des reifen Alters noch hervorblicken. Mächtig strebt im zarten Sprössling die Natur nach Entwicklung. Tausend Quellen öffnet die Sinnenwelt der Einbildungskraft, und hastig eignet diese Lebensgöttin Alles sich an, was Beschäftigung und Genuss verheisst, und die Anlagen des Menschen entfalten hilft. Strömet aber der Einbildungskraft aus den Sinnen die erste und stärkste Nahrung zu, und gebührt ihnen selbst die Ehre, die höheren Gemüthsvermögen erweckt und mannichfaltig beschäftigt zu haben; dann gebieten gewiss mit nicht unbedeutender Macht die ersten, häufigsten, tiefsten Eindrücke der unbefangenen Kindheit über die charakteristische Form unsers späteren geistigen und sinnlichen Lebens. Und soll der Mensch in seiner Bildung nicht dem blossen Spiele des Zufalls Preis gegeben werden, der uns ja für keine wahre zweckmässige Bildung Bürge ist; so verschmähe man es nicht, die offenen Sinne des kleinen Zoglings mit solchen Empfindungen zu erfüllen, die, zwar der Kunst entflossen, doch auf dem Wege der Natur eine edle Kultur begründen helfen. Wir verweilen hier nur bey dem Gehörsinn, welcher, bey seinem innigen Zusammenhange mit der Sprache, diesem grossen Kennzeichen der Vernünftigkeit, einen hohen Rang unter den Bildungsquellen behauptet. Wie dieser Sinn in der frühen Kindheit am öftersten und innigsten berührt und durchdrungen wird, davon scheint ein grosser Theil der folgenden Entwicklung und Bildung abzuhängen. Denn das Gehör gewährt dem Nachahmungstriebe des Kindes vielerley Stoff und Manier, Gedanken und Empfindungen laut werden zu lassen; weckt Bilder, Ideen, Affekte und Leidenschaften im kindlichen Gemüth, und giebt durch seine Sensationen selbst dem zarten Nervensystem eine eigene Stimmung. Was anfangs nur dem dunkeln Bewusstseyn vorschwebte, das lässt doch Spuren für die Erinnerung, und eignet sich oft unvermerkt dem Gemüth so innig an, dass es nachher als ein Bestandtheil in dem hellern, deutlichern Bewusstseyn unverkennbar, ja kaum zu vertilgen ist. Diese Wichtigkeit der frühesten Eindrücke auf den Gehörsinn des Kindes im Allgemeinen vorausgesetzt, wird man folgenden Bemerkungen über den wohlthätigen Einfluss der frühen musikalischen Erziehung und Unterweisung nicht allen Beyfall versagen. So oft man diese Bemerkungen auch schon im Stillen gemacht haben mag, so lieset man sie vielleicht doch gern bestimmter ausgesprochen, durch Gründe bestätigt, und zu weiterer Prüfung und Anwendung hier mitgetheilt.

Wie bald und wie das Kind sprechen und singen lerne, kommt wesentlich mit auf die Beschaffenheit und Entwickelung seines Gehörs an. Verwahre daher, liebende Mutter, diesen zarten Sinn bey deinem Säugling vor betäubendem Getöse, vor aller

innern und äussern Schwächung und Hemmung! Uebe bald deinen Liebling die mancherley Schalle, Läute und Klänge zu unterscheiden, ihre Grade, ihre Beschaffenheit, ihren Entstehungsort anzugeben; und flosse ihm die nachzuahmenden Töne der holden Musik tief in die Seele! Bald belohnt dich für diese Sorge die Gewandtheit und Sicherheit der Stimme deines Kindes, der Wohllaut seines Sprechens, und seine Gelehrigkeit im Singen. Du erfreust dich in Kurzem seiner reinen melodischen Sprache, und wunderst dich nun nicht mehr über die eintönige, rohe Mundart der verwilderten oder verbildeten Kinder der sorglosen Nachbarn. Wie hebt sich dein Mutterherz, wenn Sohn oder Tochter deine Melodieen, bald zur Erheiterung der Einsamkeit, bald zur geselligen Musse, lieblich ertönen lässt! Bildest du auch keine Virtuosen der Kunst, so vergnügt es dich doch schon herzlich, dass deine Kinder nach dem Umfang ihrer Stimme singen, und weder falsche Töne noch widriges Gekreisch zu hören geben. Lass also, liebende Mutter, schon dein unmundiges Kind oft sanfte, liebliche, einfache Melodieen, zarte, reine, unschuldige Gesänge hören! Allmählig, wiewohl unmerklich, wird es mit ihnen vertraut, und gewinnt damit nicht nur eine Vorbereitung zur Entwicklung und Bildung seiner Stimme, sondern auch einen wohlthätigen Einfluss auf sein inneres Gefühl. Lernt es nun nachsingen, lernt es auch den fasslichen, lehrreichen, dem kindlichen Sinne sich anschmiegenden Inhalt der kleinen Lieder verstehen: wie vielfach, Mutter, bist dann du, wie vielfach ist dein Kind belohnt! Das Nachsingen macht seine Stimme gesch neidig und biegsam, auch zum Sprechen und Lesen, es bekömmt, wie man sagt, mehr Ton in die Kehle. Und wie versüsst den Umgang schon eine wohltönende Aussprache! Leichter und schneller entwickeln überhaupt deine musikalischen Vorübungen ihm die Sprachorgane. Dabey öffnest und bildest du zugleich schon den Sinn für das Schöne, wenndest Gefühl und Geschmack dem Sanften, Edlen, Liebreichen zu. Aus dem Inhalt der Gesänge schöpft dein Kind Nahrung für Verstand, Herz und jugendliche Phantasie. Heiterkeit, Ruhe und Klarheit verbreitest du in seiner Seele. Mütter, treue Warterinnen oder Geschwister, wenn ihr den Kindern vorsingt und sie neue Melodieen lehrt, kettet ihr sie dadurch zärtlicher an euch an! Und welche Nahrung zieht nicht die süsse Anhänglichkeit an die Heymath, oder die Vaterlandsliebe, aus den von Kindheit an gewohnten einheimischen Liedern und Weisen, aus den eigenthümlichen Gesängen oder Tonstücken der Nation?

Wundert euch nicht, dass der junge Emil so still und verschlossen ist. Ihm ward in seiner Kindheit keine freundliche Umgebung. Einsylbig war der Familienkreis um ihn her. Kein Liedchen, keine Melodie, dem Klavier, der Harfe oder der Guitarre entlockt, weckte ihn zu frohen Empfindungen; nichts lehrte ihn, sympathetisch sein Gefühl im Gesange oder im musikalischen Spiel ausdrücken. Das herzzerschneidende Geschrey oder Geheul der sonntäglichen Kirchenversammlungen, die der zarte Knabe besuchen musste, verstimmte früh genug den Sinn für Musik, welcher wol unter den sanften Chorälen und Orgeltönen bey einer Herrnhutischen Gemeinde wohlthätig hätte entwickelt und geleitet werden können. — Eduards unfreundlicher, roher Ton stösst uns zurück, immer glaubt man ihn zanken zu hören, auch wenn von gleichgültigen Dingen die Rede ist. Wundern darf uns das nicht. Viel von dieser Unart erklärt sich aus den rauhen, wilden Tönen, aus den schreyenden Lauten, unter denen das Kind, bey der vollen Lebhaftigkeit seines Nachahmungstriebes, aufgewachsen ist. Denn wie oft entspringt nicht aus dem rohen häufigen Umgange grosse Verähnlichung der Sitten und besonders des Accentes der Sprache! Sollten aber nicht sanfte Gesänge, wohllautende Modulationen, der Stimme, im aufkeimenden Gemüthe Ruhe der

Stimmung, Milde des Ausdrucks, wenigstens begünstigen, wo nicht bewirken helfen?

Frühe Bildung des Musiktalents, frühe Beschäftigung mit Musik füllet manche Leere im noch schwankenden Leben des Jugendalters aus, welche leicht verderbliche Verirrungen aufnehmen oder begünstigen könnte. Sie bietet dem jugendlichen Geist und Herzen ein anziehendes Studium, eine schöne Unterhaltung, welche manche schädliche Leidenschaft abhält, verscheucht, besänftiget oder ableitet. Oft versüsst der Musikgenuss das Leben und entschädiget gegen manche bittre Entbehrung. Leider finden sich freylich auch unter Musikfreunden und Tonkünstlern feindselige Leidenschaften. Allein, wo sich solche Flecken verrathen, da ward schwerlich die wahre Würde der Kunst innig gefühlt, da ward sie gewiss zum blossen gemeinen Erwerbzweige, oder zur Sklavin der Eitelkeit, des Ehrgeizes und des Luxus von schon verdorbenen Menschen herabgewürdiget. Sonst wird man unter ihren ächten Freunden nicht leicht bösartige Störer der menschlichen Glückseligkeit, nicht leicht heimtückische Menschenfeinde anzugeben wissen. Vielmehr muss, wie bey dem Studium jeder schönen Kunst, so ganz vorzüglich bey dem Studium der Musik die Humanität und der weltbürgerliche Sinn gewinnen. Denn das Interesse geht von der Kunst auf die Künstler über, welche durch ihre Werke so erfreulich auf Mitwelt und Nachwelt wirken. Ja es dehnt sich auch auf andre Kunstfreunde in der Nähe und Ferne aus, und bringt den Kunstverehrer oder Künstler mit Andern in manche liebe, herzliche Berührung. Die Zuneigung und Bewunderung, welche Kunstverwandte und Kunstfreunde für einander einzunehmen pflegt, sobald nicht der niedrigste Neid sich einmischt, knüpfet leicht Freundschaften und zärtliche Verbindungen.

In sich selbst hat die Tonkunst und deren Ausübung den hohen Werth, welche jede nicht einseitige; sondern möglichst harmonische Thätigkeit des veredelten Menschen behauptet. Dieses setze ich voraus, wenn ich jetzt fortfahre nur die wohlthätigen Beziehungen der frühen musikalischen Bildung anzudeuten.

Lernen die Kinder, nachdem schon ihr Gehör und ihre Einbildungskraft günstig vorbereitet ist, nun nach einer guten, progressiven Methode den Gesang oder ein Instrument, so füllt ihnen dies manche sonst vertändelte oder verdorbene Zeit nützlich und edel aus. Wie viel gewinnt aber vollends der Familiensinn, wenn die Aeltern oder die erwachsenern Geschwister die Kleinen unterrichten, oder doch theilnehmend ihre bey dem Musiklehrer zu machenden Fortschritte befördern! Welchen Frohsinn kann nicht ein guter, freundschaftlicher Mann dieser Art in der Familie verbreiten, wenn er die Kunstprogressen bey den jungen Leuten liebreich aufmuntert, ihre Musikübungen unterstützt, und als Hausfreund, voll Kunstsinn und Humanität, im traulichen Kreise willkommen ist! Welche Nahrung edler Geselligkeit gewährt die Musik, sie werde bald mehr, bald minder gemeinschaftlich, jedoch nie ohne alle wechselseitige Theilnahme, in Stunden der Erholung, oder zu festlichen Zeiten, bald zur andachtsvollen Erhebung, bald zur blossen häuslichen Freude, und zur Ergötzung einkehrender Fremden und Freunde ausgeübt! Wer zweifelt an der Veredlung, zu welcher die Aufführung schöner und erhabener Singstücke von geistvollem Inhalt im Schooße der Familie beyzutragen vermag! Musik und Gesang öffnen ja unser Herz erst recht dem Zauber der lyrischen Poesie.

Uebrigens scheint das Musikstudium (es betreffe das blosse Singen, oder das Spielen der Instrumente) auch in folgender Hinsicht den heilsamen Einfluss der übrigen Erziehung befördern zu helfen. Der Sinn für Regelmäs-

sigkeit, Richtigkeit, Ordnung und Harmonie kann bey dem fleissigen Anhören und bey der sorgfältigen Aufführung guter Kompositionen nicht ohne Bildung bleiben. Nur sorge die Erziehung, dass dieser Sinn auch ausser dem Gebiete der Musik Befriedigung suche, und nicht Vertiefung in die Kunst oder Stolz und Affektation alle Regeln des übrigen Lebens aus den Augen setzen. Die Aufmerksamkeit und die Unterscheidungsfähigkeit werden bey dem Notenlesen und Notentreffen vorzüglich geschärft. Die Taktübungen (besonders bey vielstimmigen Stücken, Fugen u. d. gl.) fordern beyde lebhaft auf, und nöthigen zur Geistesgegenwart, zu einer besondern Festigkeit und Besonnenheit des Gemüths. Der junge musikalische Zögling gewinnt durch seine Kunst eine schätzbare Gewandtheit, mannichfaltige Formen schnell aufzufassen und nachzubilden. Bey dem innigen Zusammenhange und der genauen Wechselwirkung der menschlichen Kraftäusserungen scheint mir die musikalische Bildung nicht etwa einseitige, sondern allgemeine und intensive Entwickelung der Kräfte zu gewähren, unter der Voraussetzung, dass die Methode des Unterrichts sich den Entwickelungsgesetzen und den individuellen Anlagen, Richtungen und Stimmungen des ganzen Menschen anzuschmiegen weiss.

In den höheren Ständen rechnet man zu unsern Zeiten fast allgemein Musik zu den vorzüglichsten Stücken einer elegauten Erziehung, oft freylich mehr aus Modegeist und Sucht zu glänzen, als aus Achtung für den innern Werth der Kunst und für ihre bildenden, veredelnden Wirkungen. Aber auch in den niedern Ständen würde einige musikalische Bildung bey der zarten Jugend, sowohl der angegebenen allgemeinen, als andrer besonderer Vortheile wegen, zu wünschen seyn. Dass man dem Unterricht im Singen schon seit Jahrhunderten, und vorzüglich aus erweiterter Einsicht in den neuesten Zeiten, in Elementar- und Volks- und selbst in gelehrten Schulen ziemlich allgemein angeordnet hat, ist daher sehr zu schätzen *). Wie manches treffliche Talent für die Kunst ist aus den niedern Ständen und aus solchen Anstalten hervorgegangen! Grosse Beyspiele von Komponisten und Virtuosen sind bekannt. Für die niedern Volksklassen aber muss musikalische Bildung, ausser den angeführten Hinsichten auf Entwicklung und Kultur der Kräfte, sehr oft wohlthätig werden. Musikalischer Sinn, und, wo möglich, einige musikalische Geschicklichkeit, würde ihnen manchen schönen, edlen Genuss, manche Erheitrung gewähren, deren sie nicht selten sehr bedürfen, und ihnen die Zuflucht zu verderblichen Ergötzlichkeiten und Unterhaltungen entbehrlich machen. Nur müsste der Geschmack mehr von solcher Musik abgeleitet werden, welche blos die gemeine Sinnlichkeit reizt und rohe Lustigkeit befördert. Musik im edlern Sinne würde oft die Liebe zur Häuslichkeit befördern und manche elende Zeitvertreibe verdrängen. Mit früh und zweckmässig entwickeltem musikalischen Sinn würde der gemeine Mann mehr Geschmack an herzerhebender Kirchenmusik gewinnen, die Kirchengesänge reiner und sanfter singen, und so seine und Andrer Erbauung mehr befördern **). Zöllner sagt in seinem Werke

*) Die Leipziger Thomasschule besteht seit langen Zeiten als eine der interessantesten und schätzbarsten Bildungsanstalten für Musik und Gelehrsamkeit, und besonders verdankt ihr die religiose Tonkunst viele edle Kultur und Aufmunterung.

**) Der verewigte C. F. Zöllner erklärt sich in seinem vortrefflichen Werke: Ideen über Nationalerziehung 1. Theil (Berlin, 1802) S. 111 ff. sehr zur Empfehlung des Unterrichts im Ge-

über Nationalerziehung (s. Th. S. 125.): „Sehr triftige Gründe liessen sich für die allgemeine Einführung des Unterrichts in der Instrumentalmusik beybringen; aber alle werden durch die einzige Betrachtung abgewiesen, dass dieselbe dem, der nicht ausgezeichnete Talente und vorzügliche Neigung dazu hat, allzuviele Zeit kostet." — Sollte dieses Letztere ganz gegründet seyn? Eine gute Methode, die früh anfangend vom Leichteren zum Schwereren fortgeht, und sich nach den Anlagen richtet, wird nicht viel Zeit rauben, wenigstens nicht mehr Zeit fordern, als man selbst auf manche leere Tändeleyen oder auf oft im Werthe zu hoch angeschlagene Uebungen (z. B. das modische, für Gesundheit und Leben nicht selten verderblich gewordene Tanzen) wendet. Es wird ja nicht verlangt, lauter Sänger und Musiker von Profession zu bilden, sondern nur den Sinn und die Fähigkeit, welche für Gesang und Tonkunst in der Seele des Kindes liegen, zum ganzen Erziehungszweck nicht unbenutzt zu lassen. Verhältnisse und hervorragende Talente werden schon über die Wahl des musikalischen Berufes entscheiden.

Leipzig.

C. F. Michaelis.

---

sange. „Endlich möchte ich gern in den allgemeinen Kreis der Jugendbildung noch einige Uebung im Singen ziehen. In der protestantischen Kirche ist der Gesang ein wesentlicher Theil der öffentlichen Gottesverehrung, und wer leugnen wollte, dass er es zu seyn verdiene, der würde eben so wenige Bekanntschaft mit dem Geiste der Erbauung, als mit der Allgewalt, welche die Tonkunst in Verbindung mit der Poesie über das menschliche Gemüth ausübt, verrathen. Aber wie sehr verschwindet die schöne Wirkung, wenn die Gemeine ohne Gefühl, Harmonie und Ordnung ihre Stimme erhebt, und es das Ansehen gewinnt, als ginge Jeder nur darauf aus, den Nachbar zu überschreyen! Würde die Jugend geübt, rein, mit Ausdruck, wenigstens zweystimmig, und mit gemässigter Stimme zu singen: so würde der Kirchengesang seinen Zweck in einem viel höheren Masse erfüllen und selbst die häusliche Erbauung für fromme Gemüther einen viel grösseren Reiz bekommen. — Für alle Religionspartheyen erhält der Gesang hiernächst dadurch einen grossen Werth, dass er ein so treffliches Mittel ist, schöne Empfindungen und edle Grundsätze tief in die Seele zu prägen, dem Gemüthe eine heitere Stimmung zu geben, und als ein Band der Geselligkeit zu dienen. Dies wird allgemein so tief gefühlt, dass es wenige Völker giebt, bey denen das gemeinschaftliche Singen nicht in einigem Gebrauche wäre. Im nördlichen Theile unsers deutschen Vaterlandes, der sich überhaupt nicht sehr durch Frohsinn auszeichnet, wird zwar weniger gesungen, als unter den südlichen Deutschen und den Franzosen. Aber doch hört man öfters von den Schnittern, die im Schatten ihre Arbeit durch eine kurze Ruhe unterbrechen, von den jungen Leuten auf dem Platze vor der Schenke, von den Soldaten in der Wachstube, von heimkehrenden Milchmädchen u. s. w. ein Lied anstimmen, welches ganz Ausdruck lauterer Fröhlichkeit ist. Schade nur, dass häufig dieser Ausdruck und der Inhalt der Lieder gleichweit von Sittlichkeit und Anstand entfernt sind, so dass der gemeine Mann in vielen Gegenden Deutschlands geradezu allen Gesang, nach seiner Redensart, in Gotteswort und Schelmstücke eintheilt. Diesem Uebel aber würde abgeholfen und zugleich des Guten vielerley gestiftet werden, wenn die Jugend früh schon geistvolle Lieder angenehm singen lernte. Freylich müsste aber noch diesem Bedürfnisse durch unsere Dichter abgeholfen werden; denn obgleich viele tausend Verse und Reime über alle die Gegenstände, die für den Volksgesang gehören, vorhanden sind: so giebt es doch fürwahr sehr wenige Lieder, die in Gedanken und Ausdruck ganz dazu geeignet sind, einen besseren Geschmack, ein edleres Gefühl, patriotische und fromme Gesinnungen und anständige Fröhlichkeit unter dem grossen Haufen zu verbreiten. An passenden, einfachen und leichten Melodieen möchte es weniger fehlen. Man mache indessen nur den Anfang mit dem, was da ist. Allmählig wird sich der Vorrath wol vermehren."

Auch der edle Schweizerische Pädagog, Pestalozzi, zählt (nach einigen Angaben in seiner Schrift: Wie Gertrud ihre Kinder lehrt S. 94 und 114 und zufolge seiner hier nur vorläufig angedeuteten Lehre von den Gesangtönen S. 170. 181. 182.) Musik und Singen unter die Erfordernisse seiner neu organisirten Unterrichtsmethode,

Recension.

Das Halleluja der Schöpfung von F. L. A Kunzen. Partitur *). Zurich, bey Nägeli. (Pr. 8 Thlr.)

Ein in mancher Hinsicht merkwürdiges Kunstprodukt. Um davon richtiger urtheilen zu können, wollen wir erst einen Blick auf das Gedicht werfen, das ihm zum Grunde liegt.

Ein Loblied auf die Schöpfung! gewiss, ein Stoff, eben so reichhaltig, als zur musikalischen Bearbeitung geeignet. Dass ihn der Dichter an sich gut behandelt hat, ist ganz offenbar, und braucht hier nicht untersucht zu werden. Ob übrigens Dichter, wenn sie nicht zugleich Komponisten sind, und doch ohne Uebereinkunft mit einem Komponisten für die Musik arbeiten, zweckmässig arbeiten, ist eine Frage, die wol einer Auseinandersetzung werth wäre. Die Dichter klagen, dass Komponisten ihre Verse verkürzen, verderben; die Komponisten — dass Dichter Werke liefern, die sie nicht setzen können: wie vieles wäre nicht hierüber zu sagen! Nicht jedes schön versifizirte Gedicht ist deswegen auch schon ein musikalisches Gedicht, so oft es auch der Titel ankündiget. Doch sollte auch der Komponist nicht sogleich klagen, wenn der Dichter neue Sylbenmasse, neue Wendungen wählet, und sich über seine vierfüssigen Jamben und Trochäen erhebet; er sollte seinerseits auch auf neue musikalische Formen denken, da sich die jetzt gangbarsten ja meist so ähnlich sind, als die chinesischen Gesichter. Rec. glaubt, und gestehet seinen Glauben, obschon er Widersprüche genug finden wird — dass man, um gute musikalische Gedichte zu bekommen, der Verse und der poetischen Bildersprache gar nicht nöthig habe. Erstere muss der Komponist ohnehin wieder in Prosa auflösen; er darf die Sylben nicht so zählen (skandiren) wie sie der Dichter zählet, und in der Musik giebt es keine Hexameter und Pentameter, keine Alkäische oder Sapphische Strophen: es ist am Ende alles nur Prosa. Und die Bildersprache! Nur selten gewahrt sie dem Komponisten Vortheile. Poetische Prosen in kurzen, rhythmischen, ungekünstelten Sätzen, ungefähr so, wie Gessner sie schrieb, ist, nach Rec. Meynung, am allerbesten für die Musik geeignet; und so mitleidig auch Mancher auf die Worte von Haydns Schöpfung herabsieht, so sind sie doch für Musik vortrefflich. Ich möchte meynen, Haydn habe sie selbst machen helfen. Anders ist es in den Jahreszeiten. Die schönen Thomson'schen Ideen zwangen den Künstler für die Phantasie zu arbeiten; er war nicht in seinem Fach. — Dieses Wenige vorausgesetzt, können wir von der vorliegenden Poesie behaupten, dass sie — so vortrefflich, so rein und erhaben sie auch ist — doch für Musik zu einfarbig, zu wenig abwechselnd in Empfindungen ist. Es gehört Kunst dazu, diese gehäuften Lob- und Preischöre in interessante Haltung zu bringen.

*) Unter die Versuche, aller Einseitigkeit der Urtheile in unsern Blättern vorzubeugen, gehört auch der, dass wir, wenn von ausgezeichneten Künstlern oder auch von einzelnen wichtigen Werken der Tonkunst mehr als einmal gesprochen werden muss, dafür sorgen, dass darüber nicht nur unser nördliches Deutschland, sondern auch das südliche gehört werde. Die verschiedensten Ansichten lassen den Achtsamen oft erst auf den Mittelpunkt; aus den verschiedensten Beurtheilungen resultirt oft erst das Urtheil. Kunzens Halleluja wurde vor einigen Jahren aus dem Manuscript des Komponisten in Leipzig aufgeführt, und wir haben damals (1ster Jahrgang 1800, S. 630 folgg.) ausführlich darüber gesprochen. Die hier folgende Recens. ist von einem sehr geachteten Komponisten und Kunstrichter im südlichen Deutschland.

d. Redakt.

Sehn wir nun, wie Hr. Kunzen den Text behandelt habe — denn die Anordnung des Ganzen, die Verbreitung des Lichts und Schattens, das Hinstreben der Theile zu einem grossen Effekt, ist eigentlich die Sache des denkenden Künstlers, und dadurch kann er auch mittelmässige Stoffe erhaben behandeln!

Das Stück fängt im Adagio, mit Piano, und mit dem Quintsextenakkord an. So neu und überraschend letzteres ist, so möchten wir darauf rechnen, dass es in jedem Saale, wenn er auch nur mittelmässig mit Menschen angefüllt ist, von weniger Wirkung seyn kann. Denn ungeachtet des dreymaligen Klopfens unsrer Musikdirektoren ist es doch Anfangs nie so stille, dass man solch eine Feinheit bemerken könnte. Besser einen Anfang, populares vincentem strepitus, um durch einen imponirenden Schlag zu geschaftige Zungen zu lähmen. Doch Hr. Kunzen hält sich nicht lange in diesem Adagio auf; sein still anfangender Chor bricht sogleich, wie es der Text sagt, in ein feuriges, erhabenes Loblied aus, das unaufhaltsam ganze 70 Takte hinströmt, sich dann in ein sehr schön geschriebenes Recitativ verliert, dem noch der kurze, dann öfters vorkommende Chor: Hallelujah, wir leben, du bist, du warst, du bleibest ewig, Herr, unser Gott, beygefüget ist.

Wir hätten gewünscht, dieser Chor schlösse in der Tonart, in welcher der erstere geschrieben, nämlich in Es, oder er wäre wenigstens durch eine Wendung, durch einen melodischen Gedanken mit dem vorigen verbunden oder aus demselben gezogen; so wäre das ein harmonisches Ganze ganz vortrefflich als Einleitung und zum Halten der Aufmerksamkeit, da diese beyden Chöre, so wie sie jetzt sind, als zwey unverhältnissmässige Stükke ohne eigentliche innere Verbindung dastehen.

Nun folgt eine Sopranarie mit obligater Violin, dann eine Tenorarie mit angehängtem kurzen, eben bemerkten Chor: Halleluja, du bist, du warst etc. An diesen schliesst sich ein Wechselgesang — ein schönes, mit Geschmack und vieler Feinheit geschriebenes Stück, voll der schönsten Wendungen und angenehmsten Melodieen. Auch diesem Duo ist der kurze Chor: Halleluja, du bist etc. angehängt, und zwar folgt auf denselben sogleich ein anderer, ohne Verbindung, ohne Zwischenspiel, ohne Eingangssinfonie. Man sieht, es ist dies ein Versehen des Dichters, dem der Komponist zu nachgebend folgte; denn schon vorige drey Arien stehen zu isolirt da. — Doch der Chor, von dem hier die Rede ist, hätte wol der am meisten hervorstechende Theil der ganzen Kantate werden können, hatte der Komponist die erhabene Schilderung des Ungewitters von den Worten: Dein Thron wird Nacht, bis: dumpf rollt sein Donnerwagen, mit Chören vermischt. So singt aber diese schönen Sätze eine einzelne Basstimme, und der Chor lässt sich nur vom Anfang und zuletzt kurz und einfach hören. Man sieht, Hr. Kunzen ist von seinem Dichter zu voll; er wagt es nicht, sich über ihn hinauszusetzen, oder gar, wie so viele thun, dessen Worte nur als Gelegenheitssprache zu betrachten, um seine Kunst an den Mann zu bringen. Die darauf folgende Aria parlante: Selbst wenn des Lebens Engel alle flüchten, ist eins der schönsten Stücke, das dem Rec. in dieser Art vorgekommen, voll Zartheit und Innigkeit, das tief ins Herz geht. Doch folgt gleich darauf ein Duo: Gerechter Richter! das eben in dem sanften Styl geschrieben, aber nothwendiger Weise nicht auffallend seyn kann, da es wieder ohne Zwischenrecitativ — ohne Zusammenhang vorkommt.

Ein schönes Recitativ macht die Einleitung zum letzten Chor — eigentlich zu den letzten Chören: denn, man denke, mehr als 40 Verse sind von dem Dichter für fortdauernden Chor bestimmt. Wenn die Musik bey der Auffuh-

rung hier nicht ermüdend wird — wahrhaftig, so hat Hr. Kunzen vieles, ja alles geleistet, was Musik in diesem Falle leisten kann.

Man sieht aus der Hererzählung der Musikstücke dieser Kantate, dass der Dichter seinen Stoff nicht immer musikalisch gut gereihet, und dass der Komponist, anstatt sich über ihn hinauszusetzen, sich zu ängstlich an denselben gehalten hat. Es ist, um ein interessantes Ensemble hervorzubringen, nicht gleichgültig, ob hier ein Allegro, oder ein Adagio, ob das Recitativ, der Chor, hier oder dort stehe. Nur zu oft macht ein schönes Musikstück, wie jeder aufmerksame Beobachter einsehen wird, blos deswegen die erwartete Wirkung nicht, weil es nicht mit dem vorhergehenden, oder dem darauffolgenden in das gehörige Licht gesetzt worden. Dichter sollten also wol ihren Stoff nach den Wünschen des Tonkünstlers und Erfordernissen der Kunst ordnen, nicht den Komponisten ihrer Phantasie oder Laune unterwerfen wollen, und Komponisten zwar dem Dichter nachfühlen, aber doch ihre Kunst nie aus dem Auge verlieren.

Noch bleibt uns übrig über Hrn. Kunzens Musik als praktisches Werk zu sprechen. Rec. gestehet, dass er sie überall korrekt, fliessend, geschmackvoll und den Worten anpassend gefunden. Das Sanfte und Rührende scheint vorzüglich des Komponisten Sache zu seyn, und ihm mehr zu gelingen, als das Erhabene und Grosse. Ueberall fühlt er seinen Dichter, leihet ihm seinen musikalischen Ausdruck, wobey er aber, wie gesagt, nicht selten sich selbst vergisst. Man vermisst in seinem Werk Abwechslung von Modulationen, die Tonarten sind nicht immer genug gewählt, man könnte von dieser langen Kantate beynahe wie von einer Sonate sagen, sie gehe aus Es Dur, so herrschend ist diese Tonart; der Komp. verschmäht es seine Kadenzen nach Art andrer Komponisten durch Wendungen und harmonische Kunstgriffe zu motiviren. Dessen ungeachtet muss das Werk wegen seines gefälligen Styls und anderer schon bemerkten Schönheiten bey der Aufführung von vieler Wirkung seyn. Besonders gut wird sich da auch das: Heilig, das mit dem letzten Chor verwebt, nur von Singstimmen ohne Instrumente gesungen wird, ausnehmen.

Die Partitur ist in Folioformat, auf prächtigem Papier schön und korrekt gestochen.

Anekdote.

Der schätzbare französische Kirchenkomponist, Giroust, den das Schicksal, von seinen Landsleuten ungemessen gepriesen, von Ausländern ganz übersehen zu werden, ohngefähr in gleichem Maasse unrecht, trifft — Giroust debütirte im Publikum also — (nicht ganz, wie es Laborde erzählt).

1768 hatte ein Kunstfreund eine goldene Medaille bey Dauvergne, dem Direktor der geistlichen Konzerts, niedergelegt zur Belohnung für die beste Komposition des Psalmens Super flumina. Zwey und zwanzig Werke liefen ein. Die drey vorzüglichsten wurden erwählt und aufgeführt: welches den ausgezeichnetsten Beyfall des Publikums fande, sollte gekrönt werden — so war es ausgemacht. Aber das Publik. entschied ganz mit gleicher Theilnahme für zweye in ganz verschiedenem Styl; das eine ernst, majestätisch düster, aber imposant, das andere sanfter, wehmüthiger und in freyerer Schreibart. Man hatte aber nur eine Medaille. Die Direktion jenes Konzerts liess also eine zweyte schlagen, um beyde Rivale krönen zu können, und nun wurden die versiegelten Zettel geöffnet, die die Namen der Komponisten enthielten. Man fand mit Verwunderung, dass beyde Preise Ein Komponist sich erworben habe, und dieser Komponist war Giroust.

(Hierzu Salieri's Portrait als Beylage und das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N*. *III.* 1804.

Pränumerationsanzeige.

In einigen Wochen erscheint von meiner Komposition eine Sammlung von Liedern und Gesängen für eine Singstimme mit Begleitung des Fortepiano oder der Guitarre im deutlichen und guten Stich. Die Gedichte sind neu und des edelsten Inhalts, und ich hoffe, sowohl durch die Wahl als durch die musikalische Bearbeitung derselben, den Wunsch, ein nützliches Weihnachtsgeschenk zu liefern, nicht unerfüllt zu lassen. Wer bis zur nächsten Neujahrmesse mit 16 Gr. sächsisch bey mir oder beym hiesigen Industrie-Comptoir darauf pränumerirt, erhält das Werk im farbigen Umschlag, brochirt und auf gutem Papier. Auf 6 Exemplare wird das 7te frey gegeben. Der nachherige Preis ist 1 Thlr. Da der Druck dieser Liedersammlung bereits angefangen ist, so kann man bestimmt 2 bis 3 Wochen vor Weihnachten die Exemplare erhalten.

Leipzig, am 10ten Nov. 1804.

J. G. Bauch,
auf der Peterstr. im eigenen Hause
No. 115.

Ankündigung.

Musikalisches Taschenbuch auf 1805. herausgegeben von F. Th. Mann mit Musik von W. Schneider. Zweyter Jahrg. Penig bey F. Dienemann und Comp. 25 Bogen auf Velinpapier und 4 Bogen Musik nebst 2 Portraits und 2 illum. Umschlagskupfern, Preis in Marokin 2 Thlr. 8 Gr., in Seide 2 Thlr., in Pappe 1 Thlr 16 Gr.

Von dem ersten Jahrgange sind noch Exemplare für denselben Preis zu haben.

F. Dienemann und Comp.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Kauer, Ouv. de l'Op. das Donauweibchen. 1r Theil, arr. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Paer, Ouverture de l'Op. Griselda arr. p. le Pianof. av. Fl. ou Viol. 12 Gr.

Rink, C. H., 12 Walzes à 4 mains p. le Pianof. 12 Gr.

Flemming, F. F., Des Freundes Besuch, ein Gedicht von C. Strockfuss mit Begleitung des Pianof. 8 Gr.

Arnold, J. G., 2e Concerto p. le Violoncelle. 2 Thlr. 16 Gr.

Pleyel, J., Sinfonie à grand Orchestre. Op. 64. 2 Thlr. 8 Gr.

Witt, F., Sinfonie à gr. Orch. No. 1. 2 Thlr. 16 Gr.

Krommer, F., 1 Concertino p. Fl., Hbois et Viol. obl. Op. 38. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Do. Do. Op. 39. 2 Thlr. 8 Gr.

André, A., Ouverture militaire à gr. Orch. Op. 24. 2 Thlr. 8 Gr.

Le Brun, 1 Concerto p. Hth. No 5. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 1 Do. No. 6. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 1 Do. No. 2. 1 Thlr. 20 Gr.

Pleyel, J., 3 nouv. Quatuors p. Flûte, Viol., Alto et Vlle arr. d'après l'oeuvre 67. par J. Amon. 2 Thlr. 8 Gr.

Devienne, 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 75. Liv. 1. 1 Thlr.

— — 6 Do. Liv. 2. 1 Thlr.

— — 6 Do. p. 2 Clarinettes. Op. 74. Liv. 2. 1 Thlr.

— — 6 Do. Liv. 2. 1 Thlr.

Kreutzer, R., 14e Concerto p. Violon. 2 Thlr.

— — 3 Trios p. 2 Violons et B. Op. 15. 1 Thlr. 20 Gr.

— — 3 Sonates p. Viol. avec accomp. de Basse. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Loewe, H., 2 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., Concerto p. Vlle. Op. 101. 1 Thlr. 16 Gr.

Devienne, F., 6 Sonates p. la Flûte av. acc. de Basse. Liv. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Bach, J. D., 10 Entre-Actes p. 2 Viol., A. et B., 2 Flûtes et 2 Cors. Op. 12 1 Thlr. 16 Gr.

Pièces d'Harmonie arr. d'après divers Airs et Chansons de Mozart par C. A. Goepfert. 1 Thlr. 8 Gr.

Loewe, H., 9 Variations sur l'air: Tyroler sind lustig, p. le Viol. av. acc. d'Alto ad lib. Op. 4. 12 Gr.

Rode, P., Quatuor p. 2 V., A. et Vlle. Op. 11. 1 Thlr. 4 Gr.

Acht Märsche für türkische Musik von verschiedenen Komponisten. 1s — 3s Heft. 6 Thlr.

Pièces d'harmonie p. musique turque par diff. Auteurs 2 Thlr.

Punto, 24 nouv. Duos p. 2 Cors. 16 Gr.

Riotte, P. J., 10 Walses arr. p. 2 Flûtes. 12 Gr.

— — 12 Do. arr. p. Fl. et Guitarre. 8 Gr.

Fürstenau, C., Variations p. Flûte et Guitarre. Op. 4. 12 Gr.

Gaude, F., 24 Variations p. la Flûte acc. de la Guitarre. Op. 1. 20 Gr.

— — Thème avec 11 Variat. p. Flûte et Guitarre Op. 2. 12 Gr.

André, A., 2 Quadrilles à gr. Orch. 1er Recueil. 1 Thlr.

Pleyel, J., 3 gr. Sonates p. Pianof. avec acc. de Viol. et Velle, tir. de l'Oeuvre 67. par J. Amon. 2 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. B., 23 Conc. p. Viol. 2 Thlr.

Cyrowetz, A., 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vlle. Op. 56. 2 Thlr. 8 Gr.

Taubert, Andante av. Variat. p. Clarinette av. acc. d'Orchestre. 1 Thlr.

Viotti, nouv. Concerto arr. p. la Flûte par F. Devienne. 2 Thlr.

Clement, M., 2 Sonates p. le Pianof. Op. 47. 1 Thlr. 8 Gr.

Amon, J., 6 Lieder fürs Klavier mit Begleit. einer Guitarre. 26stes Werk. 22 Gr.

Eckhard, F., 7 Variations p. le Pianof. sur l'air: Gieb mir die Hand etc. Op. 4. 12 Gr.

— — 10 Variations p. le Pianof. sur l'air: Seyd uns zum zweytenmal willkommen. Op. 5. 16 Gr.

Stelbelt, 2 Rondeaux p. Pianof. Op. 29 11 Gr.

— — 2 Do. Op. 30. 11 Gr.

Lieblingslieder von verschiedenen Komponisten mit Guitarrebegleitung von H. Sieffert. 1ste Sammlung. 10 Gr.

Arien und Lieder von verschiedl. Komponisten f. die Guitarre. 1ste Samml. 12 Gr.

Do. Do. Do. 2te Samml. 12 Gr.

Clementi, 6 Sonatines progressives p. le Pianof. Op. 24. 1 Thlr.

Ebers, C. F., 12 pet. pièces p. 2 Cors de Bassette, 2 Cors et 2 Fagottes. Op. 5. 1 Thlr.

Devienne, 6 Duos très faciles p. 2 Violons ou Fl. Op. 5. 16 Gr.

Devienne, Recueil de pet. airs arr. p. 2 Flûtes. Op. 4. 21 Gr.

Joerg, Recueil de 12 pièces de l'Op Die Donaunymphe, arr. p. 2 Fl. 21 Gr.

Müller, C., Concerto p. Viol. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 18 Gr.

Tuscheck, Hans Klecherl, Op. com. arr. en Quint. p. 2 V., 2 A. et Vlle. Liv. 2. 2 Thlr. 22 Gr.

Collection des Romances des Op. franç. arr. p. le Pianof. Cah. 3. 12 Gr.

Franz, Kl. W., 12 Lieder mit Melodieen mit Begl. des Pianof. 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten November. Nº. 9. 1804.

Einige Gedanken zu einer Erfahrung.

Es lässt sich eine gewisse Polarität der Empfindungen sowol durch die höheren als niederen Sinne nicht verkennen. Was die letzteren angeht, so setzen wir schon im gemeinen Leben dem Sauren das Süsse, dem Uebel- das Wohlriechende, dem Rauhen das Glatte u. s. f. entgegen. In den Empfindungen der höheren Sinne sprechen sich diese Gegensätze eben so klar aus, auch wo wir sie nicht zu finden glauben, und dann liegen sie wol nur dem wenig kultivirten oder dem gröber organisirten Sinne verdeckt. So empfinden z. B. gewisse Individuen den Mislaut nicht als diesen; so wird nur das geübte Auge des Künstlers die wahre Zirkelfigur von der falschen unterscheiden u. s. f.

Ich habe oben das Wort Polarität zur Bezeichnung des Begriffs gewählt, den ich mit der Sache verbunden wissen will, und noch in anderer Rücksicht ist es der passende. So wie nämlich Ein Pol dem andern entgegen steht, und so wie + E — E vernichtet, und umgekehrt, so auch mit den Empfindungen des höheren Sinnes; dem besonderen unreinen Anblick entspricht nur der besondere reine; die Wehklage tilgt der ihr entsprechende Siegesklang u. s. w. Der genialische Künstler wird mich verstehen, ihm wird es nicht schwer werden für Eine Idee eines Kunstwerks eine andere dieser entgegenstehende zu finden, ja sie dringt sich ihm von selbst auf, wenn er die erstere rein aufgefasst hat, und ich behaupte, dass es von höherem Sinne des Künstlers zeuge, wenn er diese Gegensätze ins Detail zu verfolgen und seine Ideen vom Gegensatze streng zu sondern vermag. Ja es lässt sich ein solches Streben in vollendetern Werken sowol der bildenden Künste, als der Tonkunst, nachweisen und die Bemerkung aus der in der Note angeführten Schrift *), dass gewisse Haydnsche Sinfonieen einen besondern Charakter, eine Figur, wie es der sinnreiche Verfasser nennt, an sich tragen, deutet darauf hin. Zur Bezeichnung meiner individuellen Empfindungsweise mag noch folgendes Beyspiel dienen, was mir noch im frischen Andenken ist; man wird das Resultat, was ich daraus in Hinsicht auf musikalische Produktionen ziehe, nicht für übertrieben halten, wenn man überhaupt mehr auf Eindrücke, die sie auf unser Gefühl machen, Acht haben wird, und nicht blos mit den äussern Ohren hört.

Im verflossenen Sommer reiste ich nach dem gelobten Schwabenlande, mit vielen Erwartungen, besonders aber mit vieler Re-

*) Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou calcule et hypotheses sur la poesie, la peinture et la musique. Par B. S. C. A Paris 1803. II Tomes, und im Auszuge in der allgem. musik. Zeit. No. 32. 1804.

ceptivität für Harmonie, da ich ein ganzes Jahr beynahe ohne sie vegetiret hatte. In einem Neu - Wirtembergischen Kloster: Schönthal, wo ich einen Freund erwartete, war ich vier Tage zu verweilen genöthiget, weil dieser nicht kommen wollte. Schon diese getäuschte Hoffnung und noch andere Umstände machten mir meinen Aufenthalt daselbst sehr unangenehm. Unter den letzteren führe ich hier einen geringen, aber meiner damaligen mislaunigen Lage sehr günstigen an. Meinem Zimmer gegenüber stand in dem meines Nachbars eine Uhr, die mit jeder Stunde einen, ich glaube Wirtemberger, militärischen Marsch abspielte. Der Besitzer der Uhr, der sie, wie ich hörte, erst vor wenigen Tagen bekommen hatte, mochte zu viel Gefallen an dem pompösen Marsch haben, als dass er ihn nicht mit jeder Stunde aufs Neue gerne gehört hätte. Ich dagegen war des Spielens der Uhr herzlich müde. Ich verliess das Zimmer, um im Freyen Zerstreuung zu finden, aber auch da verfolgte mich der skandalose Marsch, wenn ich nicht wachsam genug über mich selbst war: vier Tage quälte er mich mit und zwischen dem Stundenschlag. Endlich liess mir ein guter Dämon in der dortigen Klosterkirche das heilige Lied hören, was ich hier auch für diejenigen niederschreibe, welche an so etwas Interesse finden können, auch wenn es ihnen in keiner so peinlichen Zeit kommt, als mir damals.

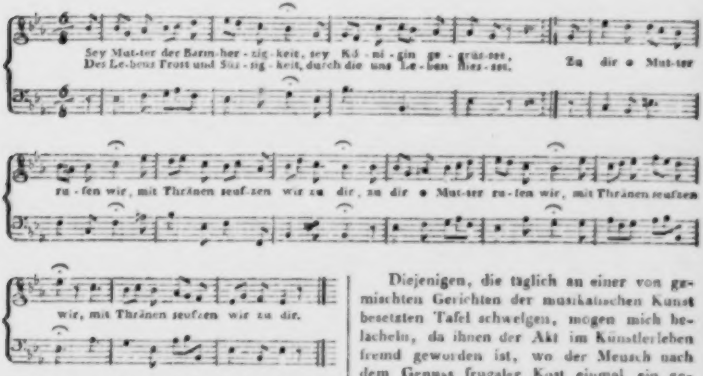

In einem Moment waren alle Töne des Marsches in mir vertilgt, und ob ich ihn gleich nachher noch verschiedenemale hörte, so behielt ich dessen ungeachtet nichts mehr davon im Gedächtniss, so sehr ich mir auch in der Folge, der Sonderbarkeit wegen, Mühe gab.

Diejenigen, die täglich an einer von gemischten Gerichten der musikalischen Kunst besetzten Tafel schwelgen, mögen mich belächeln, da ihnen der Akt im Künstlerleben fremd geworden ist, wo der Mensch nach dem Genuss frugaler Kost einmal ein gewürztes Gericht mit begierigen Sinnen an sich zu ziehen strebt, denn es ist nicht zu verhehlen, dass unsere meisten Konzerte, Opern u. s. f. uns übersättigen, anstatt uns eigentlich satt zu machen. Wie bunt laufen da die musikalischen Charaktere in einander. Der Bussone tritt in der Oper kurz

nach dem ersten Opferpriester auf; wir hören eine religiöse Scene und darauf ein Virtuosensolo; wir hören gleich nach dem Allegro con spirito das Largo oder Adagio affettuoso, beyde in ihrer Sphäre vortrefflich. Welcher theilnehmende Zuhörer vermag nur Eines von beyden festzuhalten, da die Tendenz beyder sich gerade entgegengesetzt ist? Woher dieses Streben des Künstlers nach Kontrast? *) Steht es nicht mit dem Begriff von Harmonie (Einheit, in einer andern Bedeutung, als der gewöhnlichen in der Musik) in Widerspruch? Weshalb verdrängt ihr Ein Gefühl, was das wahre Kunstwerk in dem menschlichen Herzen erweckt hat, durch ein anderes so schnell? ist doch im grossen Weltorganism der Wechsel von Tag und Nacht, Geräusch und Stille auf längere Zwischenräume hinausgerückt! Vertragt der menschliche Geist die stärkeren Schläge leichter, als sein vegetirender Körper? oder ist er durch Uebermaas krank und kann nur durch wechselnde Reitze erweckt werden? Das letztere ist mir wahrscheinlich und daher die ungesunden Urtheile des hörenden Publikums über musikalische Werke des Genies; daher der beständige Streit, ob Mozart mehr Genie als Haydn, Cherubini mehr als Winter u. s. f. sey. Mir daucht, wenn man die Produktionen dieser Manner weniger bunt durch einander vernahme, würde man nie auf dergleichen Fragen stossen, man würde nicht Ein Genie zum Maasstab für das andere nehmen; ein daraus abgeleitetes Urtheil verunglückt immer; ein anderes, auf die Kunst des reinen Satzes gegründete lasse ich dabey in seinem Werth. — Geniesset nicht so, dass ihr eine Komposition Eines Künstlers mit der eines andern verdrängt, mischet nicht in Einer Stunde das Komische mit dem Ernsten und es wird euch an wahrem und ungestortem Genuss nicht fehlen. Ein kleines Lied voll Wahrheit wird immer dem Künstler mehr seyn, als ein grosses Konzert voll zehn verschiedener Kompositionen und wird ihm längeren Genuss gewähren; oder will er Konzerte, so sey das Eine den religiösen; das andere den komischen; das dritte den luxuriosen Produktionen des warmen italienischen Himmels geweiht u. s. w.

Nur in Einem Falle denke ich mir den Wechsel zur gehörigen Zeit, nämlich wenn es die Absicht seyn soll, nur durch eine Empfindung die andere vorzubereiten und in stärkeres Licht zu setzen; doch dürfte auch dann die Aufeinanderfolge nicht zu schnell geschehen. Ich kenne nichts grösseres der Art, als die Charfreytags- und am Abend die darauf folgende Auferstehungsmusik (letztere von Hasse) in Dresden. Nicht Klopstock, nicht Paul Rubens malen eine erhabenere Auferstehung. Der Eindruck bleibt dem Hörer ewig! —

D. Hohnbaum.

*) Man wird mir hier einwenden, dass ja Musik überhaupt auf immer wechselnden Polaritäten und ihren Abstufungen beruhe, als f und pp; Höhe und Tiefe; Consonanz und Dissonanz u. s. w. und ich erwiedere hierauf, dass ein solcher Wechsel in einem und demselben Tonstück allerdings seine Stelle finde; ob es mir gleich scheint, als habe man auch hier das richtige Maas überschritten; eine Vergleichung des alten musikalischen Styls mit dem heutigen mag dies besonders belegen; ich erinnere hier an die Kompositionen eines Leo, Pergolesi und anderer; an die alten Kirchenmelodieen u. s. w Ich behalte mir es vor, an einem andern Orte hierüber meine Meinung bestimmter zu sagen.

Nachrichten.

Paris, d. 7ten Nov. Es geschichet mit guter Absicht, dass ich Ihnen schon wieder schreibe: nicht als hätte ich viel Ausgezeichnetes zu melden, sondern um mich des weniger Ausgezeichneten und doch zur Sache Gehörigen zu entladen, und dann desto freyern Raum für das erhoffte Vorzügliche zu gewinnen — wenn anders nicht so eben Berge kreissen.

Die kaiserl. Akademie der Musik (Sie wissen, dass das heisst: das grosse Operntheater,) hat, zwischen den Wiederholungen der Barden, auch an der fast wieder zur herrschenden Mode werdenden Erhebung Grétry's Theil nehmen wollen, und neulich seinen Panurge wieder auf die Bühne gebracht. Aber was für einen Panurge gab Düfresne! einen solchen, dass, wörtlich genommen, alles davonlief. Die Direktion war nun wol gezwungen, die noch immer fortwährende Spannung zwischen ihr und den Lehrern am Conservatoire zu vergessen, und gab die Rolle Hrn. Bonnet, einem noch sehr jungen Sänger und Zögling jenes Instituts, der denn auch sehr brav spielte und sang, aber nun wieder vom Publikum mit so ganz unmässigem Beyfall verfolgt wurde, dass man fürchten kann, seine Last werde den jungen Mann erdrücken, und dass ich mir zur Pflicht mache, zu gestehen, dass er vollkommen leistete, was man fordern, aber noch lange nicht, was man wünschen und vom Künstler erwarten darf. — Das Theater der Kaiserin hat nun Paer's Camilla gegeben. Man hatte mit dieser Oper den Versuch gemacht, die nichtobligaten Recitative, die sonst bekanntlich auf diesem Theater, wie auf den deutschen, in gesprochenen Dialog verwandelt werden, zu singen: aber theils sind unsere Sänger der komischen Operntheater darauf zu wenig eingerichtet; theils macht der Franzos, seine deklamatorische Musik (und hier mit Recht) hochhaltend, an das Recitativ weit höhere und ganz andere Ansprüche, als der Italiener; theils zog sich die Vorstellung dadurch so ausserordentlich in die Länge und Breite — dass der Versuch ganz misslang, und das Auditorium, ohne die Schönheiten der eigentlichen Gesangstücke zu verkennen, eine erstarrende Langeweile empfand, so dass auch das wahrhaft Vorzügliche der Oper den Effekt nicht machte, den es sonst gemacht haben würde. Ueber die Oper selbst Ihnen zu schreiben, wäre Wasser in den Brunnen tragen: sie ist ja auf den deutschen Theatern früher und genauer gekannt, als hier. Wir finden hier die angenehmen Melodieen des Verfassers der Griselda wieder, glauben aber aus der Vergleichung behaupten zu können, dass alles Grosse und Pathetische seinem Genius widerstehe und von ihm (wie in mehrern Scenen der Camilla) nur erkünstelt, folglich nie ganz glücklich erreicht werden könne. Dem Publikum gefielen vorzüglich das Duett, das auf die Introduktion folgt, das erste Finale, und das Duett, womit der zweyte Akt anfängt — und auch ich zähle diese unter die besten Stücke des Werks. Das Orchester spielte ganz vortrefflich und ganz in der gewandten, delikaten, und doch nicht matten Weise, in welcher die Arbeiten neuerer Italiener vorgetragen seyn wollen. Dem. Strinasacchi spielte die, zuweilen bis zum Peinlichen anstrengende Rolle der Camilla mit Kraft und Feuer, und sang sie — zwar nicht übel, aber doch bey weitem nicht vollkommen. Von den Andern war, im Spiel und Gesang, vornehmlich Nozari (Loredan) zu loben. Das zuletzt genannte Duett führte er mit Martinelli meisterhaft aus. Beym gemischten Publikum dürfte aber wol diese Oper dem sich eben erst gründenden Rufe Paer's in Frankreich mehr schaden als nutzen. — Die franz. komische Oper (Opera-

comique-national) gab eine neue Oper in einem Akt: l'Avis aux femmes, von Pixérécourt, Musik von Gaveaux. Das Gedicht ist nach der Erzählung der Fr. von Genlis: Le Mari instituteur, aber etwas verballhornt: doch gefiel es, und auch die Musik, obschon ich diese gar nicht vorzüglich finden kann. Gav., wiewohl ohne alle eminente Talente, ist doch in seiner engern Sphäre gar nicht zu verachten; hier hat er aber im Styl Cimarosa's (in dessen letzten Werken) schreiben wollen, und wiewohl er dies aus ein geschickter und erfahrner Mann gethan hat, ist doch nur ein Machwerk herausgekommen. Warum steht man nun nicht lieber auf eigenen Füssen — versteht sich, wenn man nicht ohne sie gebohren ist — sollten sie auch nicht zum schönsten geformt seyn? —

Die Winterkonzerte sind endlich mit einem sehr rühmenswerthen der schon früher genannten Spanierin, Donna Isabella Colbran, (Sängerin der Königin von Spanien) nachdem sie sich mit Beyfall vor dem Kaiser und der Kaiserin hatte hören lassen, eröffnet worden. Es hatte sich vieles vereinigt dies Debüt zu verherrlichen: der Ruf, Privatverhältnisse, gut gewählte Kompositionen, ausser der wirklich ausgezeichneten Sängerin noch einige wackere Virtuosen, ein auserwähltes und starkes Orchester, von Kreutzer ganz vortrefflich angeführt und zusammengehalten, und endlich auch ein glänzendes Auditorium. Ich dürfte dies Konzert also wol im Einzelnen durchgehen, wenn es mir auch nicht Gelegenheit böte, von einigen Ihnen noch nicht bekannten, aber schätzbaren Künstlern zu reden. Es wurde mit einer meisterhaft ausgeführten Ouverture von Haydn (No. 1.) eröffnet, dann sang Lambert, ein noch nicht öffentlich aufgetretener junger Sänger, eine Arie aus Dardanus, mit einer schönen, biegsamen, klingenden, doch etwas weichen, und darum gerade für diese Arie weniger geeigneten Stimme; und nun gab uns Wölfel (hier immerfort Wolff genannt) ein neues Konzert von seiner Komposition auf dem Pianoforte. Das Konz. war trefflich geschrieben, wenigstens eben so geistreich, lebhaft, neu und gut durchgeführt, aber weniger bizarr, als frühere von ihm — kurz, ich halte es für sein bestes; und sein, Ihnen hinlänglich bekanntes, glänzendes und ausserst fertiges Spiel, dem in der Welt nichts zu schwer scheint, fand ungetheilten Beyfall — was hier, unter einer beträchtlichen Anzahl wirklich ausgezeichneter Klavierspieler wol etwas sagen will. Nun sang Dem. Colbran eine ital. Scene — wovon hernach. Den zweyten Theil eröffnete Cherubini's Ouverture zum portugiesischen Gasthof. Es verdient wol gefragt zu werden, wenn man auch keine Antwort zu erhalten hoffen darf, warum man gerade diese Cherubinische Ouvertüre so sehr (weit mehr als alle übrigen) hier goutirt? Nach einer Arie der Dem. Colbran folgte ein Violinkonzert, komponirt und gespielt von Libon, einem Zögling Viotti's und Kapellisten bey der Königin von Portugal. (Sie sehen, wir gehen jetzt in der Musik, wie viele Ihrer Landsleute in der Poesie, immer weiter — links: ob wir einmal, gemeinschaftlich mit diesen, zusammenkommen werden in — Indien?) Die Komposition war mehr für die Damen — die auch ganz bezaubert schienen; sie mögen sie vor mir behalten: aber den netten, zarten, feinen, graziosen Vortrag Libons möchte ich mir dafür ausbitten, wenn sich so etwas weggeben und empfangen liesse. Den Beschluss machte Dem. Colbran mit einer grossen Scene, mit Chören. Diese Spanierin ist zwar eine Modeblume, aber wahrhaftig dies nicht allein, sondern auch eine Sängerin, die zu allen Zeiten und unter allen Moden mit Ehren bestehen konnte. Ihre Stimme ist an sich nicht ganz vorzüglich — in der ersten Arie, von Zingarelli, klang sie sogar ein wenig stumpf, ver-

braucht *); dann aber wurde sie klingender. Was jedoch Bildung, sowohl niedere, der Schule, als höhere, der Kunst und des Geschmacks, massigen Talenten gewähren kann, das besitzt und wendet die Donna trefflich an. So hilft sie auch, z. B. durch Beschranken ihrer Stimme nur auf das, was diese vollkommen bezwingt und ganz frey, leicht und grazios handhaben kann — ihrer Stimme selbst auf, und gewinnet dadurch mit den Beurtheilenden zugleich das Vorurtheil. Ihren schönen Ausdruck, ihre Genauigkeit in der Intonation und Ausführung der Passagen, und das Einschmeichelnde ihrer ganzen Manier konnte sie noch mehr in den folgenden Stücken (von Crescentini und Portogallo) entwickeln, und hier erntete sie allgemeinen Beyfall ein.

Das neulich genannte junge Weibchen, Mad. St. Aubin-Duret, ist in die kaiserliche Kapelle aufgenommen und zugleich Kammersängerin der Kaiserin geworden.

Details über Konzertmusik in Berlin **).

Ich fange mit dem ersten November meinen Bericht an, der die hiesigen Konzerte, insofern sie etwas Ausgezeichnetes liefern, Ihren Lesern in genauem Detail darstellen und ein getreues, unpartheyisches Bild des jetzigen Zustandes der Musik und des Geschmakkes in B. liefern wird.

Mit Recht darf man behaupten, dass dieser, was Konzertmusik betrifft, von Jahr zu Jahr nicht nur verfeinerter, sondern wirklich gebildeter wird. Dies haben wir — besonders in Absicht auf Instrumentalmusik und deren Ausführung, den vielen Virtuosen, welche die königliche Kapelle besitzt, und zum Theil auch den durchreisenden fremden Künstlern zu verdanken, welche richtigen, auf Grundsätze der Kunst zurückzuführenden Geschmack auf die grosse Anzahl ausübender und auch blos zuhörender Musikliebhaber verbreiten. — Eine diesen schönen Zweck ebenfalls vorzüglich befördernde Anstalt ist aber das seit vorigem Jahre wieder eingeführte Abonnementkonzert der Hrn. Schick und Bohrer, welches acht Donnerstage hinter einander angesetzt ist, durch die Weihnachts- und Karnevalszeit unterbrochen, und nach Beendigung der letztern noch viermal gegeben wird. Das Lokale dazu, in dem Konzertsaal des königlichen Nationaltheaters, lässt bey der zweckmässigen Einrichtung, Eleganz und schönen Erleuchtung, nichts als etwas weniger Wiederhall (besonders der Trompeten und Pauken) an einigen Stellen, der vielleicht durch die Anlage der Logen gerade dem erhöheten Orchester gegen über entstanden seyn kann, zu wünschen übrig. — Da Berlin seit einigen Jahren keine bestimmten öffentlichen Winterkonzerte gehabt und daher eine richtige Leitung des Geschmacks für Konzertmusik entbehrt hat, so haben die Hrn. Schick und Bohrer sich durch die mit vielen Schwierigkeiten und Kosten verknüpfte, anfänglich gewagte Einführung gedachter Abonnementkonzerte ein wahres Verdienst um das musikliebende Publikum erworben. Ungetheil-

---

*) Um dieser jetzt berühmten Dame nicht Unrecht zu thun, setzen wir das ein wenig mildere Wort des Korresp. her, er schreibt: torne.

**) Der achtungswerthe Hr. Verf. dieses Aufsatzes wird uns von Zeit zu Zeit fortsetzen, ohne dass darum die, von einem andern Verf. in anderer Absicht monatlich mitgetheilten kurzen Uebersichten aller musikal. Neuigkeiten in Berlin, unterbrochen würden.

d. Redakt.

ter Beyfall und zahlreicher Besuch lohnt dafür jetzt auch ihre Bemühungen. — Das Orchester ist mit verdienstvollen Musikern, zum Theil aus der kongl. Kapelle, und mit geübten Dilettanten besetzt. Herr Schick führt bey der ersten Violin dasselbe sehr zweckmässig an und bemüht sich durch die jedesmaligen Proben, welche mit Ernst und Anstrengung gehalten werden, dem Ganzen das möglichste Ensemble zu geben. Singsachen dirigirt Hr. Kammermusikus Gürrlich am Pianoforte. Lobenswerth ist die Verstärkung der Basse und die vortheilhafte Stellung der Instrumente. —

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen komme ich auf meinen eigentlichen Endzweck, ein Detail des ersten diesjährigen Konzerts zu geben, zurück. Es wurde mit einer neuen grossen Sinfonie von Beethoven aus D♯ eröffnet. (Wien. Industrie-Comptoir). Diese war in der That das schwierigste Problem, das einem nicht für beständig zusammen eingespielten Orchester aufgegeben werden kann, und es wurde rühmlich gelöst. Die Violinen waren ziemlich egal und die verschiedenartigen Figuren wurden präcis und mit Feuer, die oft grellen Modulationen richtig und rein ausgeführt. Bratschen und Basse waren kraftig und prompt. Die Blasinstrumente, durch die Herren Schroch, Grosse, Biesener, Kreuzwatis, Bottcher, Schneider und mehrere besetzt, fielen richtig ein und die öfteren Solosätze wurden mit Geschmack vorgetragen. Flote und Horner zeichneten sich besonders aus: der Fagott war etwas zu stark und bey der Oboe vermisste man unsers Westenholz schönen Ton. (Er kränkelt leider). Was die Komposition dieses Stücks betrifft, so herrscht darin viel Originalität. Reichthum, oft Ueberfluss der Harmonie, mitunter aber auch Bizarrerie. Die Sinfonie beginnt mit einem kurzen Largo imposant, mit kantabeln Solosätzen der Blasinstrumente abwechselnd, und geht in ein sehr durchgeführtes Allegro über. Das Andante quasi Allegretto aus A♯ hat viel angenehme Melodie, und weite Ausführung. Die Menuett nebst Trio ist ganz neu, und auch kleine Züge, z. B. das mitten einfallende kleine Hornsolo, sind von besonderer Wirkung. Das letzte Presto geht zuweilen ins Wilde über, ist aber vortrefflich ausgearbeitet. Im Allgemeinen erregte diese Sinfonie nicht solche Sensation, als Mozartsche und Haydnsche. Der Beyfall der Kenner dankte jedoch den Musikern für die beynahe drey Viertelstunden lang ausgeführten, und glücklich überwundenen Schwierigkeiten.

Es folgte eine Scene von Cimarosa mit grossem Kraftaufwande gesungen von Mad. Schick. Die Komposition war in der gewöhnlichen italienischen Manier, angenehm, nicht ausgezeichnet. Der Vortrag der Mad. S. war klar und schön; der einige Tone hinter einander heraufgehende Triller legte einen neuen Beweis von dem Studio dieser bewährten (jetzt öfters mit Unrecht verkannten) Künstlerin ab: nur sollte Mad. S., die lange genug ihr Recht als Bravoursängerin geltend gemacht hat, jetzt weniger Sachen wählen, wo sie die höheren Tone forciren muss, sondern dafür lieber mehr in der Sphäre des recitirenden, deklamatorischen Gesanges bleiben, wo sie, wie z. B. als Iphigenie, in Deutschland so ganz einzig ist. Zudem erlaubt der Konzertsaal keine übertriebene Anstrengung der Stimme, (die in dem ungeheuern Theater vielleicht nothwendig seyn mag) weil der Schall ausserordentlich den Ton, der Menschenstimme besonders, verstärkt. — Hierauf zeigte Herr Louis Maurer, Schüler des Hrn. Konzertmeisters Haacke, seine Fortschritte im reinen geschmackvollen Vortrag auf der Violin, in einem Konzert von Kreutzer. — Den Beschluss des ersten Theils machte ein Quartett und Chor aus der im vorigen Carneval hier gegebenen grossen Oper von Mayr: Gi-

nevra di Scozia. Mad. Schick, Mad. Lanz, die Hrn. Fischer und Grell führten die Soloparthieen mit Kunst und Präcision aus und mit Freude bemerkte so mancher Freund des Gesanges die mehrere Ausbildung der von Natur so sonoren, nur etwas schwachen Tenorstimme des Hrn. Grell, die sich in diesem Saal weit vortheilhafter als auf dem grossen Operntheater ausnahm. Freylich war dort auch die eigentlich für einen Kastraten gesetzte Parthie des Luscanio, die nun also von dem eigentlichen Tenore, und besonders von der starken Stimme des Hrn. Mandini immer unterdrückt wurde, für Hrn. Grells erstes Auftreten auf ein so grosses Theater, nicht günstig. Obgleich Madame Schick alles Mögliche in dieser schweren Bravourparthie leistete, konnte man Mad. Marchetti als Ginevra, und besonders ihre Leichtigkeit, Schwierigkeiten zu besiegen, doch nicht ganz vergessen. —

Den zweyten Theil dieses schönen Konzerts eröffnete die charakteristische Ouverture aus Cherubini's Lodoiska, welche vortrefflich exekutirt wurde. Ausdruck und Feuer im Ganzen, zart vorgetragene kleine Solo's, z. B. der Klarinette:

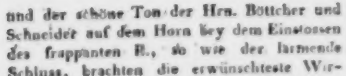

und der schöne Ton der Hrn. Böttcher und Schneider auf dem Horn bey dem Einstossen des frappanten B., so wie der larmende Schluss, brachten die erwünschteste Wirkung hervor. Es folgte nun eine von den Herrn Bliesener und Reinhardt mit der grössten Fertigkeit und Rundung vorgetragene Konzertante für zwey Klarinetten von Krommer aus Es. Die Tuttis waren sehr reich instrumentirt und brillant, die Solos für das Instrument berechnet: das Ganze erhielt mit Recht allgemeinen Beyfall. — Den Beschluss machte das sehr angenehme (wiewol auf den Theatereffekt berechnete) Schlusschor aus der Oper Semiramis von Himmel — und jeder Zuhörer verliess den Saal mit froher Stimmung, vollkommen befriedigt und mit den angenehmsten Erwartungen für die Zukunft.

Wie solche eintreffen werden, sollen Sie in der Folge erfahren! Berlin, den 3ten November.

In Leipzig liess sich Dem. Adam, eine achtjährige Klavierspielerin, mit verschiedenen, zum Theil schwierigen Kompositionen hören, und spielte — wie uns wol auch manche andere achtjährige Klavierspielerin, die fleissig angehalten worden, spielt. Wir wünschen, dass wir uns irren, wenn wir in diesem Kinde mehr ein Opfer, als eine Priesterin der Kunst erblicken.

Wenig Tage darauf trat Hr. Weixmann, vom königl. Nationaltheater in Berlin, auf dem Theater als Belmonte in Mozarts Entführung, und im Konzert mit Arien von Naumann und Winter auf. Durch seine sehr angenehme Stimme, deren weiten Umfang und ungemeine Biegsamkeit, so wie durch seinen lebhaften und zierlichen Vortrag, erwarb er sich allgemeinen Beyfall.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December. Nº. 10. 1804.

Ueber den Charakter, den die italienische und deutsche Musik haben, und die französische haben sollte *).

Seit den berüchtigten Fehden der Piccinisten und Gluckisten in Frankreich hat es eine Parthey für italienische und eine für deutsche Musik gegeben: der Ausschlag für eine von beyden schwankt bey Musikern zwar nicht mehr so ganz unentschieden, als vormals, aber beym Publikum desto mehr.

Hiervon mag es mancherley Ursachen geben: die fortwährend für Eine Gattung entschieden sich äussernden Stimmen von Männern von Gewicht; die ausgezeichneten Schönheiten, die man in beyden Gattungen findet; der Ruhm und das Genie der grössten Meister beyder Partheyen, denen man Beyfall zollen muss; endlich auch das vorlaute, absprechende Geschrey unkundiger Skribler — vielleicht gehören diese unter die Hauptursachen. Sollte es aber nicht etwas tiefer, und diesem allem zum Grunde liegende geben? Ich glaube! und ich wage um so eher, meine Meynung darüber zu sagen, je unpartheyischer ich mich selbst dabey fühle.

Es ist sehr oft gesagt und nie widersprochen worden, dass jede Nation durch Bildung zwar die Werke der andern kennen, schätzen, ehren lernen, aber doch nur diejenigen ganz geniessen, in sich aufnehmen, mit voller Seele lieben könne, die ihren eigenen Geist aussprechen. Es ist in dieser Absicht mit der Kunst, wie mit der Sprache: beyde bilden sich — ich möchte sagen: aus dem Innersten der Nation, meistens bewusstlos, und beyde wirken auch dann nur ganz, wie sie sollen, zurück, wenn sie sich so gebildet haben. Ich wünschte, dass man es mit meinem Beyspiel von der Sprache genau nähme, weil ich es hier nicht ausführen kann, diese aber mir nicht nur den besten Uebergang auf die Musik, sondern auch eine fortlaufende, erläuternde Parallele mit dieser zu gewähren scheint.

Dieselbe Eintheilung der Nationen Europa's, die nach dem Klima stattfindet, (südli-

*) Ausserdem, dass dieser, die Sache freylich nicht erschöpfende Aufsatz doch manchen sehr guten Gedanken enthält, der vielen Lesern der mus. Z. noch nicht geläufig seyn mag, kann es wol auch nicht uninteressant seyn, wie ein Mann in Frankreich, dem gewiss Niemand das Stimmrecht über Musik streitig machen wird, über die unsrige urtheilt. Vielleicht ist es eben jetzt um so interessanter, dies Urtheil und von ihm selbst zu lesen, da über den Zustand der Literatur und der Künste in Deutschland überhaupt, in vielen der neuesten und gelesensten französischen Schriften einmal wieder auf das allerherabwürdigendste, dummdreisteste, und, man darf mit Grund sagen, tolleste deraisonnirt wird.

d. Redakt.

che und nördliche) bleibt auch, wenn man auf die Sprachen Rücksicht nimmt — und muss, nach Obigem, stattfinden. Nach dieser Abtheilung, wäre Italien das erste südliche, Deutschland das erste nordliche Reich: und Frankreich schwebte (oder vielmehr: stande fest) zwischen beyden. Je heisser nun das Klima, je empfindlicher und reizbarer, folglich auch, je heftiger und flüchtiger die Nation; im Gegentheil, je rauher das Klima, je weniger empfindlich und reizbar, aber auch, einmal ergriffen, je energischer, ausdauernder, wiederhaltiger die Nation. Jene kann durch das Kleinste, diese nur durch Starkes aufgeregt werden. Der einfachste, sanfteste und zarteste Ausdruck des Gefühls reisst jene schon dahin, während er die Herzen dieser noch kaum berührt. Diese verlangt tiefgreifende, heftige, wol gar gewaltsame Mittel, um erschüttert zu werden: jene würde dadurch unangenehm, widerlich, wol gar peinlich, bis zum Schmerz, aufgereizt.

Indem sich hiervon die Anwendung auf die Musik von selbst macht, entdeckt man zugleich den Charakter südlicher und nördlicher Musik, begreift den Grund ihrer Verschiedenheit, begreift, warum die eine im Klima und bey der Empfindungsweise der andern — von Einzelnen zwar gekannt, geschätzt, wol auch nachgeahmt, nie aber von der Nation eigentlich geliebt seyn kann, sondern von ihr gemeiniglich herabgesetzt, gemieden wird. Unsre Melodie ist natürlicher, fliessender, leichter, gewandter, rührender, unsre Harmonie einfacher, weniger gesucht, nie erkünstelt — sagen die südlichen Musiker. Beyde sind bey uns auserlesener, leidenschaftlicher, energischer — sagen die nördlichen. Ich aber sage: Ihr glücklichen Rivale, hört endlich auf, einander eure Vorzüge streitig zu machen! Unter so verschiedenem Himmel können sie nicht verbunden seyn! Ihr seyd beyde gleichbegünstigt vom Gott der Harmonie, und jeder hat die Gabe des Ausdrucks empfangen, womit Er rühren, erfreuen, beleben kann und soll! Diese haltet werth und bildet sie immer höher aus! Warum wollt ihr das Feine über dem Streben nach Fremden, wol gar über dem Streiten darüber, weniger werthachten und anbauen! Stemmet euch nicht gegen die Natur! Sie gab euern Nerven nicht gleiche Reizbarkeit, euren Herzen nicht gleiche Empfindung: wollt ihr diese aussagen, so müsst ihr es in so verschiedenen Sprachen — und mit eurer Musik, auf welche doch der Begriff und die Konvention weit weniger Einfluss haben, sollte es nicht so seyn? Da sollte Einer sprechen, wie der Andere? Da sollte der Andere, der als ein Anderer spräche, weniger werth seyn? —

Nein, so wie der Geist dieser Nationen verschieden ist, wie ihre Sprachen verschieden sind, so soll auch ihre Musik verschieden seyn. Wie der Italiener *) in seinen Sitten mehr Sanftes, Weiches, Schmeichelndes behalten wird, wie er's auch in seiner Sprache behält: so behalte er's auch in seiner Musik! Wie der Deutsche in seinen Sitten mehr Rauhes, mehr Feststehendes, mehr Düsteres behalten wird, wie er's auch in seiner Sprache behält: so behalte er's auch in seiner Musik! Die rasche, wollüstige Sinnlichkeit des Erstern gehet in seine Melodie; die langsame, ernste Reflexion des Zweyten in seine Harmonie über. Bey

*) Ich nenne ihn vorzüglich, anstatt des südlichen Europäers überhaupt, weil ihm in diesem Streite die erste Stimme eben so gebührt, wie dem Deutschen, unter den nordlichen Europäern.

d. Verf.

Jenem wogt es, wenn ich so sagen darf, immerfort, beym kleinsten Lüftchen und zu kleinen Zwecken: dieser bleibt still und kalt, bis ihm etwas zukommt, das ihn derb angreift. So leistet bey dem Ersten eine einfache, fein gewendete Melodie, nur unterstützt von durchsichtiger Harmonie, vollkommen das, was bey dem Zweyten heftige, gleichsam vom Affekt herausgeschieene Melodieen, mit kräftiger und durchgeführter Harmonie leisten.

Nichts ist demnach ungerechter, als wenn man gegen den Geschmack dieser Nationen in der Musik deklamirt oder witzelt. Die hohe Stufe, auf welche sich die Kunst bey beyden erhoben hat, das unwandelbare Glück, in welchem sich die ihnen eigenen Gattungen in ihren heimischen Ländern zu erhalten wissen, im Gegensatz der fremden, die trefflichen Werke der grössten Meister beyder Nationen, denen die ganze Welt die Achtung nicht versagen kann: alles das zeigt, dass sich beyde Völker auf den Wegen befinden, welche die Natur sie gehen heisst, und welche deshalb für sie die rechten sind.

Kann nun Frankreich in Absicht auf seine Musik dasselbe von sich behaupten? Ich glaube, nein! Bis auf Rameau lag unsre Musik im Dunkel, sein Genie beschleunigte ihre Morgenröthe: nun hatte aber die Sonne hervortreten sollen, die — nicht hervor trat. — Im Gegentheil — wollten wir nicht gegen unser eigenes Vergnügen streben, mussten wir unsre Eigenliebe bekämpfen, den grössern Meistern jener Nationen die Plätze räumen, und ihre Ueberlegenheit anerkennen. Dies geschahe, und die Neuheit dieses fremden Genusses machte, dass man — sich selbst über ihm vergass, un vom südlichen Melodiker zum nordlichen Harmoniker, und von diesem zu jenem eilte, ohne zur Ruhe oder auch nur zu einem gründlichern Urtheil zu kommen, als z B.: diese Deutschen — wie trefflich sind sie! wenn sie nur etwas von der Grazie Italiens annehmen wollten! Diese Italiener — wie himmlisch sind sie! wenn sie nur etwas von der Kraft und Besonnenheit der Deutschen annehmen möchten! —

So verlautet es bey uns noch immer. Eins könnte uns befestigen — aber dies ist noch nicht da: wenn man nämlich den Franzosen Werke gäbe, die ihrem eigenen Sinn — und, wenn ich so sagen darf, ihrem Klima ganz angemessen wären. Dann hörten jene Neckereyen auf: wir bewunderten den Geist unsrer Nachbarn, wir gaben ihren bessern Werken Beyfall: aber wir sahen auch ein, dass sie uns eben so wenig ganz zusagen, ganz befriedigen könnten, als ihre Poesie und alles, was aus ihrem Innersten hervorgehet — wie das der Fall mit dem Unsrigen bey ihnen bleiben müsste, ohne dass wir darüber scheel sähen. — Wie müsste aber wol diese Musik beschaffen seyn? Ich wage nur einige Muthmassungen.

Der scharfsinnige und geschmackvolle Dübos (Reflexions critiques sur la poesie et la peinture) bemerkt schon, dass wir im Innern der Seele weniger innig empfinden, als die Italiener: auch liegt Paris, das denn doch über Kunst und Kunstwerke in Frankreich entscheidet, Deutschland weit näher, und ist im Klima ihm weit ähnlicher, als Italien: sollte demnach unsre Musik nicht der deutschen sich mehr nähern mussen, als der italienischen? — Die Erfahrung scheint dies zu bestätigen: man liebt vorzügliche ital. Werke, aber die entscheidenden und fortdauernden Siege, die die deutschen erhalten, sind jenen nie zu Theil geworden. — Wie, wenn wir diesem Winke folgten? wenn wir darauf hinarbeiteten, die grossen Züge, die affektvolle Melodie, die glänzende, selbst zuweilen die rauhe Harmonie, die

schnellen Uebergänge und überraschenden Modulationen, die Tiefe der Ausführung ihnen nachzubilden, aber auch ihre nicht seltene Bizarrerie, Künsteley und Grellheit durch die anmuthige Zartheit und sanfte Grazie des Süden zu versüssen uns bemüheten? Ich weiss es nur allzuwohl, dass das leicht zu sagen, aber unendlich schwer auszuführen ist, wenn es — durch blosses Studium geschehen soll: aber was ist dem wahren Genie unmöglich, oder auch sehr schwer, wenn es nur erst die rechte Richtung erhalten hat? Vielleicht haben wir eben jetzt einige eminente Köpfe, die hier thätig seyn könnten: wie glücklich wollte ich mich schätzen, wenn ich durch diese Vorstellungen sie für den angegebnen Weg gewönne — denn, das bin ich gewiss, er ist für Franzosen der rechte, der einzige.

C. in Paris.

Nachrichten.

Leipzig. Den 26sten Nov. gab Dem. Louise Janitsch, Tochter des Bentheim-Steinfurthischen Kapellmeisters, eine Sängerin von eilf Jahren — und, dem Ansehn nach, kaum so alt — ein Konzert, und liess sich darin mit nicht weniger als vier Bravourarien, von Salieri, Paer, Schuster und Süssmayr, hören. Vom Gesang, als Kunst, so wie vom Gefühl für das, was gesungen wird, kann hier die Rede nicht seyn: aber die Sicherheit des Kindes in der Intonation, im Takt, der weite Umfang seiner Stimme (von c bis e) und auch manche glückende schwierige Passage, erregten Verwunderung, und werden dies geschickte, artige Mädchen überall Aufmerksamkeit finden lassen. Wie wird es aber um eine Stimme, welcher so früh so sehr vieles zugemuthet wird, in reifern Jahren stehen? und wie um die Gesundheit des zarten Geschopfs, wenn es durch Beyfall noch mehr gereizt wird, sich zu übernehmen?

Fortgesetzte détaillirte Nachricht über die Konzerte in Berlin.

In einer sogenannten musikalischen Akademie, welche Hr. Klengel, Schüler von Muzio Clementi, den 6ten Novbr. im Saale des Nationaltheaters gab, zeichnete dieser talentvolle Klavierspieler sich durch einen grossen Aufwand von bewundernswürdiger Fertigkeit, sowol in einem von ihm gesetzten Konzert, als in einer freyen Phantasie aus, worin auch ein Thema aus Himmels, noch immer hier beliebter Fanchon glücklich angebracht und ausgeführt wurde. Hrn. K. ist zum vollendeten Virtuosen nichts, als die feinere Ausbildung im geschmackvollen Vortrage zu wünschen. Zu bedauern war es, dass er durch so wenige Zuhörer vielleicht kaum für die Kosten seines Konzerts entschadigt wurde.

Den 3ten Nov. wurde das zweyte Abonnementkonzert der Hrn. Schick und Bohrer mit einer wenig bekannten schönen Sinfonie von Haydn aus D³ eröffnet. Die Exekution war, wie fast immer, ohne Tadel. Es folgte eine recht hübsche Scene von Winter, von Mad. Eunicke mit Geschmack vorgetragen. Eine von Hrn. Klengel sehr brav gespielte Sonate seiner Komposition beschloss den ersten Theil. Der zweyte ward mit der Overtura aus Cherubini's Elisa eröffnet. Welcher Reichthum der Harmonie! wie charakteristisch schildert dieses treffliche Musikstück den Inhalt der Oper! Freylich muss man aber an diese denken, um die Folge von grellen, schneidenden Modulationen am Schluss des wilden, betäubenden Allegros, (das gegen den sanf-

ten Gesang des vorangehenden mit den Hörnern anfangenden Andante, welches an den Kuhreigen der Aelpler erinnern soll, trefflich absticht,) geniessbar zu finden. Hrn. Schick's Verdienst um die präcise Ausführung dieser schweren Overtura ist unverkennbar. Auszeichnend schön wurden wieder die kleinen Solos der Horner (besonders bey diesen das schwache Einsetzen und Steigen des Tons,) und der Klarinette gegeben. — Hr. Eunicke sang hierauf eine Scene von Par mit gewohnter Sicherheit. Es folgte ein von Schröck geblasenes Flötenkonzert von Devienne aus Db, das Kenner und Liebhaber entzückte. Die Komposition war schön, und welche Vervollkommnung im schönen Ton, in Rundung der Passagen, zeigte der geschätzte Künstler, der gewiss hier jetzt der erste Flötenbläser ist! Allgemeiner Beyfall lohnte sein bescheidenes Verdienst, und wird ihn gewiss noch immer mehr anspornen. Die Overtura aus Gluck's Iphigenia machte den Beschluss dieses wieder so schön arrangirten zweyten Konzerts.

Das Dritte, vom 15ten Nov., begann mit der hier, in den vorjährigen Konzerten mit so vielem und verdientem Beyfall aufgenommenen vortrefflichen Sinfonie von Beethoven aus C dur. Mit wahrer Freude bemerkte jeder Kenner wieder den vortrefflichen Künstler, Hrn. Westenholz, bey der Oboe. Dank sey es Aeskulap und den Musen, die von einer beynahe todtlichen Krankheit ihn der Kunst wiederschenkten! Möchte Hr. W. nur, bey seiner nicht zu starken Konstitution sich, in der Beschäftigung mit seinem so schwierigen als angreifenden Instrument, fürs erste besonders schonen und sich uns noch recht lange erhalten! (Auch Hr. Barmann war heute beym ersten Fagott, und es blieb daher von Seiten der Blasinstrumente keine vollkommnere Besetzung zu wünschen übrig). Gedachte grosse Sinfonie, dieses so herrliche, klare, harmoniereich und doch nicht bizarr gesetzte Meisterstück B.s im Genre der neuesten grossen Instrumentalkomposition, wurde durchaus mit Energie und Geschmack exekutirt. Wie prachtig wogte das erste Allegro in den Stürmen der Empfindung und aller Affekte hin und her! wie angenehm beruhigte das Quasi - Allegretto die aufgeregten Sinne! Wie unübertrefflich schön trugen die Blasinstrumente den Gesang im Trio der Menuett vor, indem die Violinen die fortgehenden Bewegungen vollkommen gleich ausführten! — Nicht ganz war dies beym Anfang des Finale der Fall, der allerdings sehr schwierig bey so starker Besetzung ist, wo die genaueste Gleichheit im Strich und Ausdruck erfordert wird! Das Ganze aber war vortrefflich. — Es folgte eine Scene von Righini, von Mad. Muller mit wohlerwogenem Vortrag und sehr richtigem Ausdruck gesungen. Es ist in der That bewundernswerth, wie diese brave Sängerin ihre Stimme konservirt, und besonders zu loben, dass sie nicht, wie so manche Virtuosen, es weit genug gebracht zu haben glaubt, um ferneres Studium der Kunst nicht zu bedürfen. Mad. M. geht mit dem Geist der Zeit und lässt dabey die gründliche Schule nicht aus den Augen. Dafür wird sie auch lange noch als bewährte Künstlerin die ungetheilte Aufmerksamkeit der Kenner festhalten. — Ein Bratschenkonzert von Arnold trug Hr. Semler heute nicht durchaus mit der sonst gewohnten Sicherheit vor, da besonders im ersten Satze einige Passagen und das Erreichen einiger hohen Tone verunglückte, woran jedoch ausserst, zufällige Umstände Schuld seyn können. Das etwas leer gesetzte Adagio trug Hr. S. mit vielem Gefühl vor und durch die lebhaft gespielte Polonaise und einen wirklich meisterhaften Uebergang als Kadenz, erwarb er sich wieder allgemeinen Beyfall. Etwas mindre scharfen Strich und dagegen mehr Zartheit würde Hrn. S. zum ersten Bratschenspieler erheben, da seine Fertigkeit ausserordentlich ist. (Ob aber wol

das öftere Tempo rubato bey eintretenden Passagen nothwendig ist? und ob nicht vielmehr der Effekt des Ganzen darunter leidet, da besonders, wie heute bey den Blasinstrumenten der Fall war, die Begleitung zu sehr schwankt, ungeachtet Hr. Schick, als aufmerksamer Direktor, das Seine bey Bezeichnung des abwechselnden Zeitmaasses that?) — Die bekannte Romanze: Zu Steffen sprach im Traume, von Hrn. Fischer in seiner gewohnten Manier mit Beyfall gesungen, beschloss den ersten Theil. — Den zweyten eroffnete die Ouverture aus Montalban von Winter. Von vorzüglich schoner Wirkung war das Solo der Flote im vorangehenden Largo mit schwacher Begleitung der Pauken, Trompeten und Horner. Diese Idee des Komponisten ist von rührender Wirkung, wozu die weiche Tonart C. das ihrige beyträgt. Das feurige Allegro wurde sehr gut exekutirt. — Hr. Bärmann blies ein Fagottkonzert von Winter mit Geschmack und vieler Fertigkeit. Vorzüglich gelangen ihm die hohen Töne bis c mit bewundernswürdiger Reinheit und Anmuth. Hr. B. ist gewiss auf dem Wege unsern würdigen Ritter einst zu ersetzen. — Das Terzett aus Clemenza di Tito von Mozart: Quello di Tito è il volto, wurde, vorzüglich von Seiten der Mad. Muller, mit vielem Ausdruck vorgetragen. Hr. Greil war ein wenig unsicher und sang deshalb schwach, und Hr. Fischer sang, wie er es auf dem grossen Operntheater gewohnt ist, mithin gegen die beyden andern Stimmen zu stark. Das Ganze passt nicht recht für den Konzertsaal, da der Effekt mit auf die Handlung berechnet ist. Die Ouverture aus derselben Oper (Titus) beschloss dies dritte Konzert prachtvoll.

Berlin, den 17ten Nov.

Dem. Boheim, diese verdiente Sängerin aus Berlin, ist vom Sr. Durchl.. dem Kurfürsten von Wirtemberg für immer und unter sehr günstigen Verhältnissen als Kammersangerin engagirt worden.

Nach öffentlichen Blattern hat Hr. Winter nicht nur sein Amt als erster kurfürstl. Kapellmeister wieder angetreten, sondern wird auch bald eine neue, grosse, deutsche Oper vollendet haben, von welcher sich um so mehr Vortreffliches erwarten lasst, da Herr Prof. Babo sie gedichtet hat. Nach dieser wird Hr. W. eine andere grosse Oper für das k. k. Hoftheater in Wien, auf dessen Einladung, komponiren.

Recensionen.

Gesänge für Sopran, Tenor und Bass, mit Begleitung des Klaviers, von Leonard de Call. Werk VII. No. 1. 2. 3. Wien, im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs. (Preis: jede No. 36 Xr.)

Wie die Perle in seinem Golde, also zieret ein Gesang das Mahl — sagt Salomo. Es scheinet denn doch, als ob man endlich in Deutschland das nicht nur wüsste und zugestande, sondern es auch wieder, wie bey unsern Vorfahren Sitte war, praktisch erweisen wollte: man fangt an mehrern grossern Orten Deutschlands wieder an, die oft so langweiligen, peinlichen Gastmahle zu beleben und zu erheitern durch Gesang — nämlich, durch vernünftigen und nicht geschmacklosen Gesang! Es wird darum auch jetzt weit mehr zu diesem Behuf geschrieben, als noch vor kurzem, und das ist zu loben, ja es hat sogar etwas Verdienstliches, wenn man für die Beförderung und Nahrung und Fortbildung dieser Liebhaberey thatig ist — aber, wohl zu merken! auch wirklich etwas Gutes dafür leistet, weil man

sie sonst theils irre leitet, theils verekelt. Herr de Call, der freylich jetzt sehr viel schreibt, und darum nicht immer vorzüglich, hat doch in dieser Gattung manches Angenehme und auch zu jenem speciellen Behuf sehr Zweckmässige gegeben — ja, gerade in dieser Zweckmässigkeit findet Rec. den namhaftesten Vorzug seiner Arbeiten dieser Art: denn allerdings — sehr gelehrte, so wie ganz frivole und gemeine Musik dient nicht, wo gemischte Gesellschaft beym Mahle unterhalten und erfreuet werden soll. Er aber, Hr. de Call, trifft überall so ziemlich den rechten Ton: ist angenehm, gefällig, heiter, leicht und populair, ohne (wenige Stellen ausgenommen) ganz gemein zu werden — und zwar ist er dies sowol in den hier angezeigten dreystimmigen Gesängen mit Accompagnement, (das, mit Recht, zwar nicht vieles Obligate, aber denn doch zuweilen eine eigene Figur zur Belebung und Auszierung hat,) als auch in ähnlichen Gesangen für zwey Tenor- und zwey Basstimmen, ohne Accompagnement, die Rec. vor kurzem bekannt, und grösstentheils lieb geworden sind. Es sind nicht eigentliche Gesellschafts-Lieder, die hier gegeben werden, aber auch nicht eigentliche Terzette, die eine Ausarbeitung dreyer, verbundener Stimmen erfordern; sondern jede Nummer enthält einen in freyem Styl ausgeführten hübschen Gesang, und fast nur in Num. 1. kommen (wie S. 3.) einige kunstgemässere Verkettungen der Stimmen vor. Ihren Reiz scheint der Verf. durch öftern Wechsel der Stimmen haben ersetzen zu wollen, und zuweilen ist ihm dieses (wie Num II. S. 9.) recht sehr gelungen. Num. II. ist übrigens durch Wiederholungen etwas gedehnt, (vergl. S. 5, Syst. 1, Takt 2 und folgg.); dasselbe ist in einigen Stellen der Num. III der Fall, in welcher sich überhaupt die Popularität des Verf. denn doch wol zu sehr gesenkt hat. Man sollte auch in solchen Werkchen sich nicht tiefer zu dem ganz Ungebildeten herablassen, als nöthig ist, um ihn höher heben zu können. Möchte dieser Komponist zwar fortfahren sein Talent und seine Beliebtheit für Andere und sich selbst zu benutzen, aber denn doch sich nicht übereilen und dem Publikum von dem, was er geben konnte, nur das Beste geben — wodurch er ja doch am Ende auch für sich selbst am besten sorgen würde.

Hymne: Preiss dir Gotthait! durch alle Himmel (Splendente te Deus etc.) fur vier Singstimmen mit Begleit. des Orchesters von W. A. Mozart. Partitur. No. 1. 38 S. Fol. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Motette: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. (Ne pulvis et cinis superbe etc.) fur vier Singst. mit Begleit. des Orchesters, von W. A. Mozart. Part. No. 2. 30 S. Fol. Ebendas. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

No. 1. ist in eben dem Sinne wie No. 2. Motette, nämlich so wie es die Franzosen nehmen, welche bekanntlich ein jedes Kirchenstück über einen lateinischen Text, wenn es auch mit Instrumentalbegleitung versehen ist, Motette nennen. Die beyden vortrefflichen Werke sind schon in Abschriften zu bekannt worden, als dass es nöthig seyn sollte, sie weitläufig durchzugehen, und die Menge ihrer Schönheiten, die sich längst dem Gefühl jedes Hörers unvergesslich eingeprägt haben, zu zergliedern. Hier erscheinen sie zuerst öffentlich, und, neben dem lateinischen, mit deutschem Texte: es mag deshalb nur das erwähnt werden, was zunächst auf Veranlassung dieser Ausgabe zu sagen ist. No. 1. ist mit einem so vortrefflichen deutschen Texte versehen, dass viele Stellen desselben besser zur Musik passen, als die lateinischen. Nur die Wor-

te: Durch alle Himmel tönt dein Ruhm, halten nicht mit der Musik gleichen Schritt. Allein hier hat Mozart, nach Rec. Meynung, das: Discussa tristis est nox, etwas schielend behandelt, indem ihm nur tristis nox und das Verschwinden vorschwebte. Exaudi precantes mit Trompeten und Pauken hat weit mehr richtigen musikalischen Sinn erhalten durch das deutsche: Erschallet ihr Lieder. Bey der dritten Soloparthie wäre zu wünschen, dass im deutschen Texte der Sinn beendigt wäre, so wie im lateinischen, denn es will nicht recht passen, dass die beyden obern Stimmen den Sinn des Satzes schliessen, welchen die untern angefangen haben. Uebrigens hat das Ganze bekanntlich ein grosses, energisches Gepräge, so dass man den Mozartschen Geist überall darauf ruhen sieht. Auch ist es nicht so schwer zu exekutiren, als gehörig zu besetzen. Wo denn aber Letzteres seyn kann, wird die Wirkung ohnfehlbar so gewaltig seyn, dass jeder nicht ganz abgestumpfte Mensch seine Hände wird unwillkührlich falten. Die Zeitdauer beträgt ohngefähr sieben Minuten.

No. 2. ist eben so stark besetzt, dürfte aber, besonders der erste Abschnitt, etwas schwerer zu exekutiren seyn: denn hier kommts nicht nur auf Fertigkeit, sondern auch vorzüglich auf Feinheit im Vortrage an. Mozart lässt den Engel des Herrn mit warnender Stimme aus Gewitterwolken rufen: Ne pulvis et cinis superbe te gerat; dann fleht der Chor: Nos pulvis et cinis timentes, trementes, prostrati ploramus ad te. Und so erhalt das Ganze mehr Einheit, als nach dem deutschen Text. Hier fangt eine Basstimme — welche aber kraftig und durchgreifend seyn muss — mitten im Sturme an:

Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben,
Die Säulen des Himmels selbst wanken und beben,
Ob Aufruhr der Völker den Untergang droht,
Macht uns nicht muthlos, nicht Schrecken, nicht Tod.

Dies wird zwar etwas stärkern Effekt machen, allein da der Chor einfällt: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben, wir flehen Erhalter zu dir etc. und man da nach einer so muthigen Aeusserung eines Einzelnen erwartet, dass der ganze Coetus von dem nämlichen Geiste belebt seyn werde, verliert das Ganze etwas am richtigen Zusammenhange. Ob die Trompeten con Sordini jedem gefallen werden, daran zweifelt Rec. S. 7 gehen die Bratschen mit dem Violon im Einklange! Die Abänderungen in den Singstimmen S. 9, sollten der Deutlichkeit wegen mit kleinerm Notendruck angegeben seyn.

Anekdote.

Im Parterre zu — stehet Wache und hat das Recht, unartige Störer anständig zur Ruhe zu verweisen. Es wird Axur gegeben. Einige junge Herren sitzen vor einem aufmerksamen Zuhörer, gleich neben dem wachhabenden Soldaten, und schwatzen laut und ungezogen während der Ouverture. Jener hofft, sie werden wenigstens aufhören, wenn der Vorhang aufgehet: nichts weniger! Tarar und Astasia fangen eben ihr schönes Duett an — da wendet sich der Gestörte an die Wache: Freund, sag' doch, dass die da still sind! Der Soldat erwidert: Das wollt' ich wol: aber ich muss es leise sagen, und da müsst' ich erst hinten 'rum gehen! ich darf aber meinen Posten nicht verlassen! — Er glaubte nämlich, man verlange von ihm, er sollte die Singenden zum Stillschweigen verweisen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December. Nº. II. 1804.

Recension.

Methodik des Klavier- und Pianofortespiels von Friedrich Guthmann. Nürnberg und Leipzig, bey Campe. 1805. (Fr. 16 Gr.)

Es scheint, als ob die sich jetzt zur Herrschaft emporarbeitenden pädagogischen Systeme, in wiefern sie durch strenge Behandlung des mechanischen Theils der Wissenschaften gleich in den ersten Jahren der Bildung dem zu allem nur kostenden, über alles nur plaudernden Dilettantismus entgegen-, und der ernstern und strengern Ansicht der Dinge durch jenes sichere Fundament vorarbeiten — seit kurzem auch Einfluss in die Lehrbücher der Tonkunst gewönnen. Cum grano salis eine solche Methode angewendet, hätte man hier gewiss so viel Gutes von ihr zu hoffen, als in irgend einer andern Kunst oder Wissenschaft; „so aber das Salz dumm wird" — ein freylich nicht immer zu vermeidender Fall — wäre doch hier wenigstens nicht so viel, als in so mancher andern Absicht zu befürchten. Doch davon wird sich zu anderer Zeit passender sprechen lassen: hier sey nur das Faktum referirt, dass wirklich mehrere denkende Männer sich jetzt für das — fast ausschliesslich mechanische Behandeln der Musik in früherer Zeit und bis die Schüler schon zu sehr bedeutenden und ganz sichern Fortschritten in dem mechanischen Theile dieser Kunst gelangt sind, erklärt haben. Aufmerksame Leser dieser Zeitung haben schon mehrere solche Aeusserungen hier gefunden, und zu gleicher Zeit ist nun die oben genannte Methodik, und Hrn. Musikd. Müller's grosse Klavierschule, (Jena, bey Frommann) die eine, wie die andere nach jenen Grundsätzen, und beyde in vielen Resultaten nicht nur, sondern auch in manchen einzelnen Anweisungen, Vorschlägen, Beyspielen u. dgl. ganz zusammentreffend, ohngeachtet keiner der beyden Verf. von dem Vorhaben des andern wusste — erschienen.

Rec., der übrigens nicht untersuchen will, ob diese Methode überhaupt, oder auch in Anwendung auf Musik neu, oder ob sie nur die geläuterte und vernünftiger und zweckmässiger gewendete älteste sey — bekennet sich, nach Grundsätzen, wienach vielfaltigen Proben, ganz zu derselben, und ist in der Erziehung — auch für Musik, nichts so abhold, als dem süsslichen, tändelnden, schmeichelnden, missverstandenen Philanthropismus — was er glaubt hier voraus sagen zu müssen, damit es ihm, wenn er mit der Methodik des Hrn. G. nicht ganz zufrieden seyn kann, nicht für Partheylichkeit gegen die Methode ausgelegt werde.

Hr. G., der sich den Lesern dieser Zeit. durch manche gute praktische Bemerkungen und Nachweisungen schon früher empfohlen hat, hat nämlich hier keineswegs eine eigentliche (systematische) Methodik, auch kein vollständiges, praktisches Handbuch derselben, aber nicht wenige sehr schätzbare Data

zu einem künftigen, geliefert. Diese zerstreueten, zum Theil dem Verf. ganz eigenen, feinen und gründlichen Bemerkungen, wie beym Unterrichte im Klavierspiel zu verfahren sey — (nicht was zu lehren: das gehört dem Lehrbuch —) diese sind es, die der kleinen Schrift wahren Werth geben und weshalb sie Männern von Einsicht überhaupt, und denkenden Lehrern der Musik insbesondere, zu empfehlen ist. Durch das Ganze aber blickt nicht selten Flüchtigkeit und Uebereilung hindurch. So gut einige einzelne Kapitel, namentlich über die ersten Vorübungen, (mit den sehr zweckmässigen Beyspielen,) über das Erlernen des Takts u. s. w. ausgefallen sind, so enthalten mehrere (besonders gegen das Ende des Buchs) nur das Bekannte, und enthalten dies sogar, bey aller Kürze des Buchs, nicht ohne öftere Wiederholungen, und sogar auch mit manchen Widersprüchen. Jenes findet sich zu oft, als dass es dabey der Beweise bedürfte: dieses muss erwiesen werden — es geschehe aber nur an Einem Hauptpunkte, um nicht über die Gebühr bey wenigen Bogen verweilen zu müssen.

Hr. G. giebt nirgends bestimmt an, was er sich für Schüler denkt — von welchen Kräften, Jahren u. s. w. Daraus entstehet vieles Schwankende und Widersprechende. Ein einzigesmal sagt er: der Unterricht dürfe schon im fünften bis sechsten Jahre anfangen. Schliesst man nun daraus, dass dies die Schüler sind, die er im Auge behält: so wird das meiste passend — wie aber mit Regeln, wie: dass man nicht mit einzelnen Tönen zu spielen anfangen müsse, sondern mit Terzen, weil sie die Hand zur rechten Lage zwängen? (Die Regel ist neu, und vortrefflich für den Unterricht Erwachsener — nicht nur aus dem vom Verf. angeführten Hauptgrunde, sondern weil auch der Spielende dann seinen ungleichen Anschlag leicht bemerkt und sich ihn abgewöhnt: Kindern jener Jahre aber ist deren Befolgung, wenn man diese ja erzwingen wollte, (denn erzwungen müsste sie werden,) eine Qual, die ihnen die ganze Ausübung der Musik leicht auf immer verleiden könnte!) Wie nun vollends gar mit Forderungen, wie: dass die gewöhnlichen Manieren, Triller, Doppelschlag u. s. w. schon in den ersten Vorübungen und zwar in beyden Händen und für verschiedene Finger vorkommen und eingeübt werden müssten? (Einen Erwachsenen kann ich durch Erweise der Wohlthätigkeit solcher frühen Anstrengung für das Schwierigste, auch wol durch Reizung der Ambition dafür, eben weil es sehr schwierig ist, gewinnen: aber ein solches Kind —?) So wird ferner geschrieben, dass man, um dem Schüler die erste Uebung im Notenlesen zu verschaffen, ihm dieselben Stücke, die er schon auswendig nach dem Gehör gelernt hat, in Noten vorlege. Dass er beym Spielen nicht mehr, wie vorher, auf die Finger, sondern auf die Noten die Augen richte, kann man erzwingen: aber es wird bey weniger Lebhaften ein dumpfes, gedankenloses, und beym Lebhaften ein zerstreuetes, unachtsames Hinblicken werden, wodurch, wenn ja allmählig ein Weniges von jener Seite gewonnen werden sollte, von der andern mehr verloren gehen dürfte. (Auch hier ist es ein anderes beym Erwachsenen, den ich durch Vorstellungen überzeugen, und so zur Selbstbeherrschung bewegen kann — obschon auch er, wie das Kind, lieber Stücke spielen wird, die er noch nicht auswendig weiss, und wo er die Aufmerksamkeit auf Finger und Noten anfänglich theilen und allmählig von jenen immer mehr auf diese wenden darf). Nimmt man aber einen erwachsenen Zögling an, so passt dies und ähnliches: aber darf ich diesem halbe Jahre lang (Rec. glaubt sogar irgendwo von Jahren gelesen zu haben, kann aber die Stelle nicht wiederfinden, und will einen

Irrthum seines Gedächtnisses) als möglich zugestehen,) zumuthen, sich nur mit Uebungen zu beschäftigen, bey denen er gar nichts zu denken, gar nichts zu empfinden bekömmt? ja die auch, ihrer Natur nach, und der sehr häufigen Wiederholungen wegen, seinem Ohr widrig werden müssen? Nur der Knabe, etwa von 9 bis 12 Jahren, schlingt allenfalls alles hinab; das nichts sagende Schema einer Konjugation oder eine nichts sagende Klavierpassage — gleichviel, wenn's nun einmal seyn muss! —

Rec. übergehet andere, ähnliche Punkte, die er sich notirt hat, und die ähnliche Inkonsequenzen — wenigstens veranlassen können. Diesen Einen wollte er aber berühren, theils sein obiges Urtheil zu belegen, theils zu zeigen, wie vieles auf der nun gebrochenen Bahn Hrn. G. oder Andern noch zu thun sey — keineswegs aber ein böses Vorurtheil gegen dies Werkchen, das, es sey wiederholt, so vieles einzelne Gute hat, zu erregen. Es sey nun noch erlaubt, dem Verf. mit kürzern Bemerkungen auch durch einzelne Kapitel mit gleicher Unpartheylichkeit zu folgen.

§. 4. wird angegeben, „worauf ein methodischer Unterricht im Klavierspiel (worauf man bey einem meth. Unt. im Klaviersp.) vorzüglich zu sehen habe;“ nämlich:

1) auf Erwerbung der grössten Stärke, Leichtigkeit, Sicherheit und Geschwindigkeit mit allen Fingern beyder Hände;

2) auf Gewöhnung des Auges und der Aufmerksamkeit, die Noten geschwind und richtig aufzufassen;

3) auf Bildung und Gewöhnung des Gehörs und musikalischen Gedächtnisses;

4) auf Erlernung eines guten Vortrags, Erweckung und Leitung des Gefühls für Musik und einer richtigen Urtheilskraft.

Nach dieser Eintheilung ordnet der Verf. sein Buch. Man siehet aber, dass besonders No. 4. sehr schwankend bestimmt, und wenigstens darin zu viel unter einander geworfen ist. Vielleicht hätte der Verf., wenn er sich auch nur an diese Punkte halten wollte, sie wenigstens also besser geordnet: 1) Mechanischer Theil — wo denn jene ersten drey Hauptrubriken abgehandelt worden waren. 2) Aesthetischer Theil — Erweckung des Gefühls für Kunst überhaupt und für Musik insbesondere; Nahrung und Leitung desselben, (indem man dem Schüler vorzügliche Werke bekannt macht, sie selbst vortragt, wie sie vorgetragen seyn müssen, ihn auf das Vorzüglichste aufmerksamer macht durch Zergliederung u. s. w.) Zurückführung des Gefühls auf Grundsätze; Anleitung, von diesem allen nun beym eigenen Spiel Gebrauch zu machen — was denn eben den „guten Vortrag“ giebt, der aber besser der schöne Vortrag heissen würde, zum Unterschiede des richtigen Vortrags, der in genauer Ausführung des Mechanischen, im weitesten Sinne, bestehet. — Der mehr oder weniger unbestimmte, lockere, so wie der bestimmte, streng abgesteckte Plan wird immer von beträchtlichem Einfluss auf jedes, besonders auf jedes theoretische Werk bleiben — was sich auch hier in der Folge, besonders wo jene No. 4. abgehandelt werden soll, zeigt; und rhetorische Wendungen, wie „die Mittheilung eines interessanten, lieblichen Zaubers kommt bey einem guten Vortrage mit Recht in Betracht“ — ersetzen nichts, und sind in einer solchen Schrift auch gar nicht an ihrem Orte. —

Die Ausführung der oben angegebenen No. 1. ist dem Verf. sehr gut gerathen, und wir wünschen alle Musiklehrer darauf aufmerksam zu machen. §. 8 verlangt der Verf. vom Lehrer unablässig auch Genie — Wenn man einmal wünscht, so

wünscht man freylich gern alles: das giebt aber hernach eben die frommen Wünsche, die nirgends ganz erfüllt werden. Der genialische Mensch hat selten Lehrtalent, (am seltensten Geduld, Beharrlichkeit, und regelmässigen Fleiss): wir glauben, dass ein Lehrer mit Geschicklichkeit und gebildetem Geschmack (welche beyde der Verf. anzuführen vergessen hat) nicht nur anreiche, sondern selbst mehr und besser auf Schüler, vornehmlich auf frühe und angehende, wirke. Ueberdies bedürfte das Genie auch keiner Nachhülfe, z. B. keiner Methodik; denn Genie ist ja eben, was trifft. — Die nähern Bestimmungen der Erfordernisse guter Vorübungen, S. 9 folgg., sind sehr gut, so wie auch die Beyspiele, von denen geschickte Lehrer den besten Gebrauch machen können. Der Verf. setzt ein jedes derselben aber doppelt — einmal in Violinschlüssel für die rechte, einmal in Bassschlüssel für die linke Hand her. Das ist bey solch einem kleinen Buche Verschwendung des Raums, und man dürfte an die Stelle der Wiederholungen lieber auch vierstimmige Uebungen wünschen, die der Verf. der kleinen Hände der Zöglings wegen wegliess — indem ja nicht blos kleine Kinder Musik zu lernen anfangen. Ueberdies räthet er in der Folge, mit Recht, das eigene Abschreiben der Noten als ein gutes Hülfsmittel, mit ihnen genauer bekannt zu werden, an: so lasse man die Schüler diese Beyspiele abschreiben, und zwar für die linke Hand transponiren, wo man neben jener Ersparnis einen neuen Vortheil erlangt! —

Die S. 20. angegebene Figur ist wirklich neu erfunden und von vortrefflichem Nutzen. Sie macht mehr, als jede andere in andern Lehrbüchern, die Finger ganz los und gleich-fest. Wenn sie nur eine bessere Harmonie gäbe! — Sehr gut ist auch die Vorschrift S. 34, dass die Applikatur zwar über den Noten bemerkt seyn müsse, aber durchaus nicht, wo sie sich von selbst verstehet oder sehr leicht finden lasst, weil sonst das Auge ohne Nutzen zerstreuet, das Spiel erschwert und das eigene Nachdenken des Schülers gehindert wird. Viele, übrigens lobenswerthe Lehrbücher thun auch hier des Guten bey weitem zu viel, so dass es nicht mehr gut ist, und die Selbstthätigkeit des Schülers, auf die es ja doch hier, wie bey aller pädagogischen Nachhülfe, am meisten abgesehen seyn sollte, weit mehr gehindert, als gefördert wird. — Was über das Einstudiren der Stücke gesagt wird, ist nicht neu, aber gut zusammengestellt, und bestens zu empfehlen. — Doppelsonaten (oder vielmehr kleine Handstücke für Lehrer und Schüler) werden vom Verf. mit Recht, zunächst zur Befestigung im Takt, empfohlen: nur wird sie der Lehrer darum nicht zu oft anwenden dürfen, weil sich der Schüler denn doch dabey in einer gewissen Richtung befindet, auch fast immer einerley Schlüssel mit beyden Händen spielen muss, beydes aber ihn verwöhnen würde. — S. 39. findet sich wieder eine gute Bemerkung, gegen welche gerade von den sorgsamsten und flissigsten Lehrern oft gefehlt wird. Der Verf. sagt: Mitten im Spiel muss der Lehrer oft einen kleinen Fehler ungerügt lassen und den Schüler erst nach der Vollendung des Satzes zur Verbesserung desselben anhalten. Ganz recht! Widrigenfalls wird nicht nur der Schüler so zugestutzt gewacht, sondern man erzeugt auch das widrige Stocken, das dem Stottern im Sprechen gleicht, und das sich späterhin so schwer, wie dieses, und oft niemals, ablegen lasst. — So wenig dem denkenden Leser die Lehre vom Vortrag, wie schon oben erwähnt, im Ganzen Genüge leisten wird: so finden sich doch auch hier mehrere gute Andeutungen und Winke. Was dann aber folgt, ist zu flüchtig hingeworfen, als dass wir dabey verweilen wollen. —

Das Buch ist übrigens munter, ganz populär, aber etwas nachlässig geschrieben, und schön gedruckt.

Der Verf., dem es gewiss um die gute Sache der Kunst und Erziehung ein Ernst ist, wird dieselbe Gesinnung auch in dieser Anzeige seiner Schrift nicht verkennen, und darum nicht missdeuten, was der Rec. auszustellen sich kein Bedenken gemacht hat. Sollten Mitarbeiter an Einem Institut, eben weil sie dies sind, sich mit Schmeicheln, oder doch mit Verheimlichen und Beschönigen entgegen gehen, und nicht vielmehr, Andern, die so gern überall Partheylichkeit wittern, weil sie sie in sich tragen, zum Muster, recht streng und gerade gegen einander seyn? Ich dächte, das Letzte, und wünsche mir bey eigenen Arbeiten nichts, als das! —

Nachrichten.

Wien, den 27ten Nov. Auf dem Hoftheater haben Tersiani's Campi d'Ivri nicht gefallen, auch ist der Text sowol als die Musik ohne Interesse. Heinrich der vierte von Frankreich hat sein Lager verlassen, um in den Armen der schönen Gabriele die Beschwerden des Krieges zu vergessen. Sein Feldherr entdeckt des Königs Aufenthalt, und erschöpft vergebens alle Gründe, ihn zur Rückkehr zum Heere zu bewegen, bis er endlich diese Absicht durch einen falschen Bericht erreicht, welcher die Noth der Armee und ihre Unordnung schildert. Weder in den musikalischen Ideen, noch in der Behandlung derselben findet sich einige Neuheit. Die Ouvertüre ist sehr gewöhnlich und ohne Feuer; und die Chöre, welche dem Tonsetzer vierstimmig zu Gebote standen, sind grösstentheils nur zweystimmig gehalten.

Auch ein Voglerisches Oratorium im Redoutensaale: die Chöre aus Racine's Athalia, hat nicht gefallen; man vermisste jenen Schwung der Phantasie, der das Gemüth zu erheben und zu erweitern geschickt ist, und den die Kirchenmusik so wesentlich verlangt. Denn diese Chöre muss man doch wol zur leztern Gattung rechnen, da der letzte blos aus einer sehr ausgeführten Fuge besteht? Die Aufführung war sehr mangelhaft; die Rolle der Sulamith sollte anfangs von Marianna Sessi, dann von Dem. Milder gesungen werden, endlich musste sie noch am letzten Tage Dem. Laucher übernehmen. Mit dieser Rücksicht leistete sie was sie konnte, aber es konnte so nicht vorzüglich seyn. Die Chöre gingen nicht zusammen, besonders wurde die letzte Fuge ganz ohne Präzision vorgetragen. Die Einnahme war den Armen gewidmet.

Im Theater an der Wien wurde eine neue grosse Oper von Treitschke mit Musik von Salieri ohne Beyfall gegeben. Lord Falkland liebt die Tochter des Gouverneurs Dellail, wird aber durch Kabalen seines Feindes und Nebenbuhlers Bedfort vertrieben. Der letztere hat es schon mit Hülfe eines ehrgeizigen Weibes bis zum Kommandanten der englischen Truppen gebracht, als Falkland als Neger verkleidet zurückkommt und in seine Dienste tritt. Der Gouverneur erhält nun die Beweise von Falklands Unschuld und will Bedfort zur Verantwortung ziehen, der ihn, sich zu retten, durch Falkland vergiften lässt. Am Ende wird Bedfort vollständig entlarvt, und es entdeckt sich, dass der Gouverneur nur einen Schlaftrunk erhalten habe.

Sie sehen, wie gemein und abgenutzt der Plan dieser Oper ist; schon der gänzliche Mangel an Neuheit musste der Wirkung sehr im Wege seyn. Aber auch die Ausführung hat gar nichts Ausgezeichnetes

Zwar ist die Sprache durchaus rein, auch an der Versifikation kann man, ausser mehrern falschen Reimen, nicht vieles tadeln: aber das sind auch nur die negativen Eigenschaften einer Oper. Die Hauptsache ist die lebendige Charakterisirung in der Handlung, und lyrische Empfindungen in den Musikstücken; diese Stücke aber findet man hier so wenig, als einen raschen, runden Dialog. Um einen Charakter zu schildern ist es nicht genug, dass der eine z. B. immer tugendhaft, der andere immer lasterhaft spreche — denn niemand in der Welt trägt immer so sichtbar sein eigenthümliches Gepräge zur Schau, am wenigsten der Lasterhafte, welcher durch Schleichwege emporzukommen sucht. Dadurch, dass die Handlung so wenig Interesse hat, und dass die Charaktere zwar in einen moralischen, aber nicht in motivirte psychologische Kontraste gesetzt sind, erhält das Ganze etwas Mattes und Gedehntes, welches bey der Aufführung besonders missfallen müsste. Die heitern Scenen sind ebenfalls nicht gerathen; es ist blos eine ergrübelte, also kalte Lustigkeit darin, statt einer heitern Phantasie oder gemüthlichen Laune, die sehr selten ihre Wirkung verfehlt.

Von dem Tonsetzer des Axur, der Grotte des Trofonio und so vieler anderer gelungener Opern konnte man mit Recht etwas Vorzügliches erwarten: aber auch in dieser Rücksicht fand man sich nicht befriedigt. Zwar giebt es besonders im ersten Akte mehrere sehr artige Stellen, und ein Marsch der Neger, wo den gehaltenen Noten der Violinen ein hübscher Bass pizzicato accompagnirt, und darauf ein schönes Oboe-Solo einfällt, welches später die Violin übernimmt, verdient eine ehrenvolle Erwähnung: aber im Ganzen vermisst man jene Kraft und Charakteristik, die man hier an den Mozartschen und Cherubinischen Werken immer mehr schätzen lernt. Dem. Laucher sang sehr hübsch; sie wird, und mit Recht, immer mehr ein Liebling des Publikums. Mit einer sehr angenehmen Stimme und einer geschmackvollen Methode verbindet sie ein leichtes und gewandtes Spiel.

In Brünn, der Hauptstadt Mahrens, hat sich, nach einer Anzeige der östreichischen Annalen, eine Musikgesellschaft gebildet, worin wöchentlich Sinfonieen, Konzerte und Gesangstücke von den besten Meistern gegeben werden sollen. Die Theilnehmer bestehen aus Dilettanten und Musikfreunden; die monatliche Einlage ist auf zwey Gulden festgesetzt.

Am Katharinentage (25. November) oder am darauf folgenden Sonntage wird jährlich für die Pensionsanstalt bildender Künstler eine Redoute gegeben, und neue Tänze werden dazu verfertigt. Für dieses Jahr waren die im grossen Saale von Molitor, im kleinen von Eberl. Von den letztern fand man einige ausgezeichnet artig, alle aber sehr schön instrumentirt; auch sind sie gleich am Tage nach der Redoute im Kunstcomptoir gestochen erschienen.

Dorfschule zu Istrup.

Als eine musikalische Merkwürdigkeit verdient die Landschule in dem Lippischen Dorfe Istrup, eine Viertelstunde von Blomberg, den Freunden des Guten und Schönen bekannt zu werden. Lange schon hat man in Deutschland, vorzüglich in Niedersachsen und Westphalen, gute Volksgesänge in den Schulen zu lehren angefangen. Hannover ging mit einem schönen Beyspiele voran. Hoppenstadts Lieder erschienen früher, als das Mildheimische Liederbuch, und erleichterten sich den Eingang in die Schulen durch die Fingerzeige für den Lehrer, den verbesserten Volksgesang an religiöse Ideen an-

zuknüpfen. Die Tonkunst gewann dadurch beträchtliche Vortheile. Der kreischende Gesang der Schulkinder, der alle gute Stimmen verdarb und die minder guten völlig unerträglich machte, wurde durch sanftere Melodieen gemildert und durch gefälligere Abwechslung und Fortschreitung der Töne veranmehnlicht. Die Kinder lernten den Gesang, so wie die Schule selbst, worin er gelehrt wurde, liebgewinnen, und wiederholten auf der Strasse, was sie in der Schule gelernt hatten.

Ein sehr wackerer Mann und thätiger Beförderer des Guten, der P. Schonfeld zu Reelkirchen im Lippe-Detmoldischen – bekannt durch seine herzhafte Vertheidigung gegen eine ganze Rauberbande, noch mehr aber würdig bekannt zu seyn wegen des vielen Guten, was er für die Jugend thut — dieser Mann ging noch einen Schritt weiter. Er gab sich die Mühe, einige Dorfkinder die Flöte zu lehren, vielleicht auf Veranlassung des Schulfestes, welches nach seiner Veranstaltung auf dem Spielberge jährlich mit Musik gefeyert wurde. Einer seiner Dorfschullehrer benutzte die Gelegenheit, und lernte selber die Flöte, um sie die Schulkinder wieder lehren zu können. Zu meiner nicht geringen Verwunderung fand ich in seiner Schule, wohin mich der P. Schonfeld führte, nicht weniger als neun gangbare Flöten, die von den Dorfkindern so gut geblasen wurden, wie man es nicht hatte erwarten sollen. Mit diesen Flöten, wovon die Hälfte ohngefähr die erste, die andre Hälfte die zweyte Stimme führte, wurde der Gesang begleitet, den die ganze Schule aus dem Hoppenstädtischen Liederbuche anstimmte. Mühsam hatten die Knaben sich die Tabelle der Tonleiter mit beygesetzter Fingerordnung und Benennung der Töne von ihrem Schulmeister abgeschrieben, und mit Leichtigkeit werden sie nun auch alle vorgelegte Melodieen nach Noten spielen lernen, da sie einmal der Lust die Bahn gebrochen haben. Aber wie in aller Welt machten Sie es, fragte ich, um die Kinder oder ihre Aeltern zu bewegen, dass sie sich die Flöten ankauften? Ich spielte ihnen vor, sagte der brave Stölting, und machte bekannt, dass, wer von den Kindern eine Flöte mitbringen wollte, den wollte ich auch so spielen lehren. „Wir haben keine Flöte zu Hause." — Das thut nichts, eine Flöte kann man leicht zu kaufen bekommen. Wenn eure Aeltern wollen, so will ich euch selbst eine kaufen. Auf diese Weise haben wir eine Flöte nach der andern gekauft, so gut wir sie erhalten konnten.

Die arge Welt! würde mancher Schulinspektor sagen: da sieht man, woz. die Leute Geld haben. Papier und Tinte sind sie nicht vermögend, den Kindern zu kaufen, wenn sie auch nur zwey Groschen dafür geben sollten; aber eine Pfeife, die einen Thaler kostet, die ist ihnen nicht zu theuer! Stille, stille, lieber Herr, wenn die Kinder auf der Flöte blasen, muss nicht geplaudert werden. Höre lieber, wie es klingt, oder wenn du es nicht hören magst, so gehe still zur Thüre hinaus und bitte Gott, dass er dich mit keinen Kindern, oder wenigstens doch mit keiner Schule plagen möge.

Horatig.

Grosheim.

Auf mannichfaltige Weise macht sich dieser als Komponist schon langst bekannte Mann um die Tonkunst verdient. Schon seit mehrern Jahren unterhält er zu Kassel im Winter ein Liebhaberkonzert, welches er auf der Einlasskarte mit dem Namen: Conservatorium bezeichnet, worin der Kenner und Liebhaber der Musik gleiche Befriedigung findet. Sein Versuch, über die Geschichte der Musik wöchentliche Vorle-

sungen zu halten, die auch jetzt wieder, einer öffentlichen Anzeige zu Folge, ihren Anfang nehmen werden, ist nicht ohne aufmunternden Erfolg geblieben. Der Verlag von Musikalien, den er in seinem Hause etablirt hat, enthält die vorzüglichsten neuern Produkte der Vokal- und Instrumentalmusik in einer hinlänglichen Anzahl von mehrern Exemplaren. Der musikalische Unterricht, den er den Seminaristen im Gesange sowol, als im Orgelspielen ertheilt, ist musterhaft und einzig in seiner Art. Die von ihm herausgegebenen Motetten, wovon nächstens die erste Sammlung im Druck erscheint, können zum Beweise dienen, was Grosheim in dieser Gattung zu leisten vermag. Seine eigenen Gedanken über das, was der Beförderung des guten und richtigen Geschmacks in der Musik im Wege steht, und ihre zweckmässige Anwendung verhindert, scheinen einer öffentlichen Bekanntmachung nicht unwürdig zu seyn.

Horstig.

Kurze Anzeige.

VI Airs italiens avec l'accomp. de la Guitarre, composés et dédiés à Madem. Henriette Wolny par B. Bortolazzi. Oeuv. 11. Berlin, chez les Frères Schiavonetti. (Pr. 16 Gr.)

Hr. B. hat sich auf seinen Reisen einen Ruf durch sein allerliebstes Mandolinspiel erworben, und man liebt nun auch seine Arietten, obschon Manche sich durch des Komp. lebhaften und graziösen Vortrag derselben täuschen und den Gesängen zurechnen mögen, was dem Sänger zuzurechnen ist. Doch ist zu gestehen — so enge der Kreis ist, in welchem sich Hrn. B.s Werkchen immerfort bewegen, so bewegen sie sich darin doch angenehm, und so ähnlich eine Sammlung seiner Arietten der andern ist, so finden sich doch in jeder wenigstens einige Stücke, die man eine Zeit lang zu Lieblingen wählen mag, bis man sie — wie die andern früher — zu arm und süsslich findet. So verhält es sich nun auch mit gegenwärtiger Sammlung, und bleibt darum nichts hinzuzusetzen; denn dass Hrn. Bortolazzi's Kompos. ganz dem Instrumente angemessen sind, weiss man. Das Aeussere dieses Werkchens ist sehr gut.

Die musikal. Beylage No. III.

enthält eine Ariette aus der komischen Oper, der Onkel, vom Hrn. Herklots, Theaterdichter beym königl. Nationaltheater in Berlin, gedichtet, und vom Hrn. Kammer-Assessor Schmidt in Berlin, einem durch mehrere von Geist und Geschmack zeugende Kompositionen (z. B. zu Schiller's Monolog der Jungfrau v. Orleans) dem Publikum werthen Liebhaber, in Musik gesetzt. Theaterdirektionen, welche diese Oper zu besitzen wünschen, haben sich an den Komponisten (Berlin, breite Strasse, No. 8.) zu wenden, wo sie richtige Abschriften für eine sehr mässige Entschädigung erhalten werden.

(Hierzu die musik. Beylage No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Nº. III.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

LIED.

Andante.

VON HERKLOTS UND SCHMIDT.

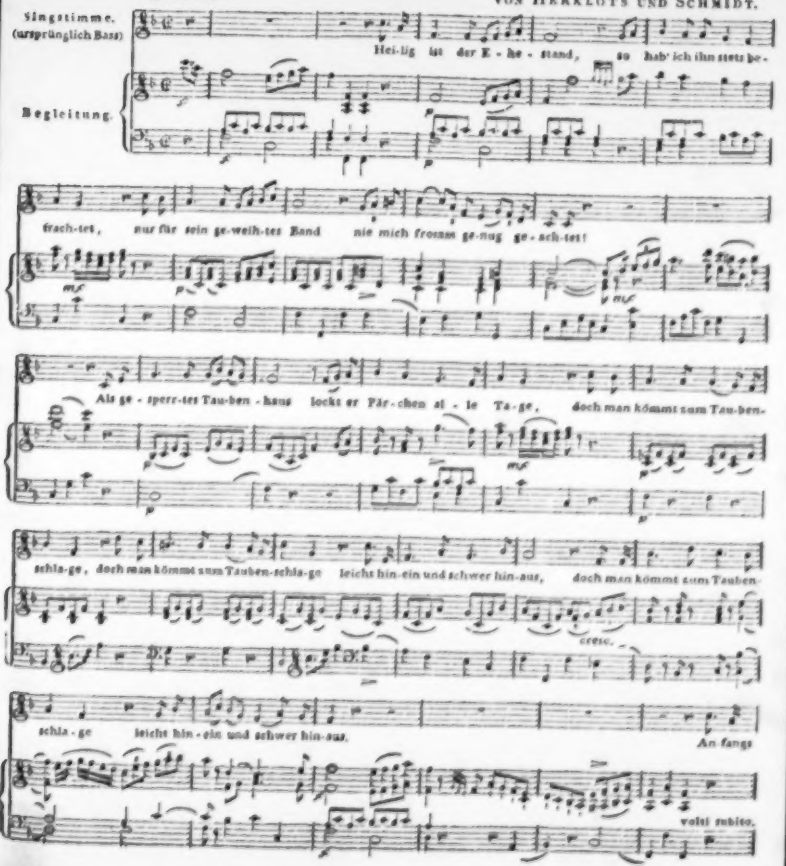

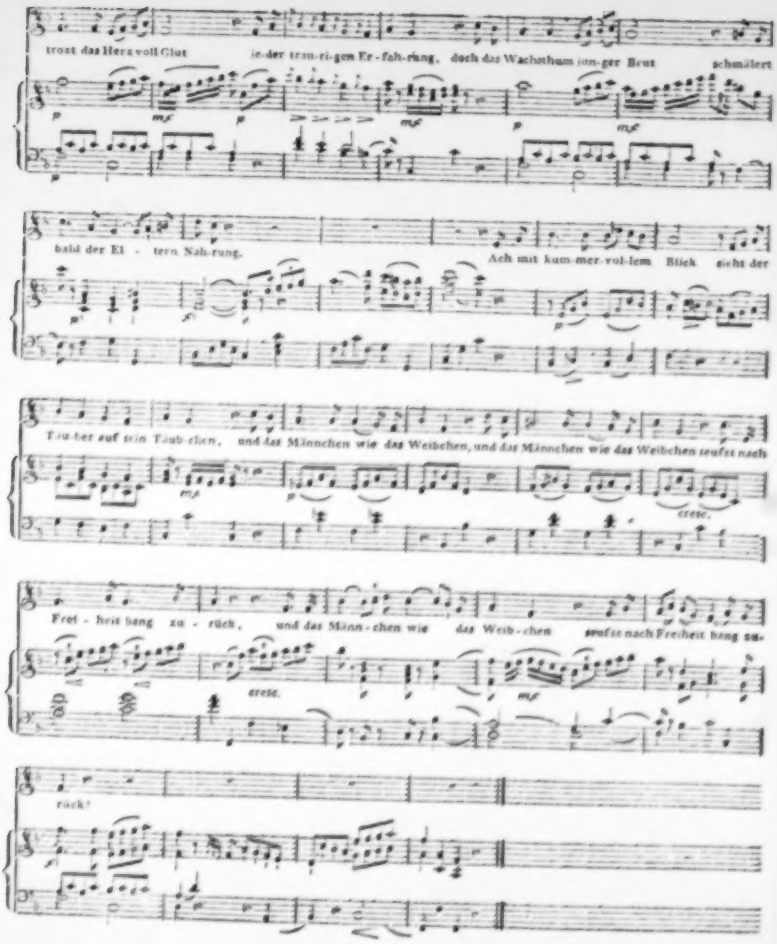
trost das Herz voll Glut in der trau-ri-gen Er-fah-rung, doch das Wachsthum jun-ger Brut schmälert
bald der El - tern Nah-rung. Ach mit kum-mer-vol-lem Blick sieht der
Täu-ber auf sein Täub-chen, und das Männchen wie das Weibchen, und das Männchen wie das Weibchen seufzt nach
cresc.
Frei - heit bang zu - rück, und das Männ-chen wie das Weib-chen seufzt nach Freiheit bang zu-
cresc.
rück!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December. Nº. 12. 1804.

Ueber musikalische Gedächtniskunst (Mnemonik).

Man scheint jetzt immer mehr die Nothwendigkeit der Gedächtnisbildung einzusehen und sie beym Unterrichte in Künsten und Wissenschaften zu berücksichtigen. Auch in der Musik ist sie höchst wichtig. Da mir noch nichts hierüber in musikalischer Hinsicht bekannt ist, so hoffe ich auf Nachsicht und Entschuldigung, wenn die vorgetragenen Gedanken und Vorschläge nicht die strengste Ordnung und allseitige Prüfung haben sollten. Ich bin sehr zufrieden, wenn man sie nur als Saamenkorner zum weitern Nachdenken, nicht ganz verwerflich finden möchte.

Musikalisches Gedächtnis besteht in dem Vermögen der Seele, gehabte musikalische Ideen zu behalten und sich ihrer willkührlich mit Bewusstseyn deutlich zu erinnern oder sie wieder zu erneuern und hervorzurufen.

Derjenige muss es nothwendig zu einem grössern Grad der Vollkommenheit in der Musik bringen, welcher sein Gedächtnis auch in musikalischer Hinsicht kultivirte.

Auch hier versteht man das Folgende erst ganz, wenn man das Vorhergehende recht fasste, behielt, und sich dessen wieder erinnern kann. — Unsre Phantasie will immer Nahrung haben, wenn ihre eigenen Quellen nicht vertrocknen sollen. Nicht eine flüchtige, vorübergehende Nahrung, sondern bleibender Eindruck kann ihr nur diese Nahrung geben. — Der Virtuos nimmt, ohne Kultur des Gedächtnisses, doch nur hauptsächlich an Fertigkeit, und an Reizbarkeit seiner Nerven zu. Ganz anders ist es hingegen wenn er sich gewöhnt, das Gespielte auch, wenigstens der Hauptsache nach, zu behalten. Er verwahrt dann einen wahren Schatz in seinem Innern, mit dem er hundertfältigen Wucher treiben kann. Er wird dadurch geschickt, bey dem Kenner und Nichtkenner, im Boudoir der galanten Dame und im Konzertsaale, gleich zu gefallen, indem ihm sein Gedächtnis immer Materialien liefert, einem jeden nach seinem eigenen Geschmack etwas zu produciren. — Sein Gedächtnis liefert ihm Stoff, den er nun nach seiner Weise bearbeiten, und so gewissermassen immer etwas Originelles wieder hervorbringen kann.

Die Regeln der Harmonie und ihre vielseitige Anwendung müssen dem Gedächtnisse so eingeprägt werden, dass man sich ihrer bey der Anwendung nicht einmal jederzeit deutlich bewusst ist, und bey dem Fluge der Phantasie nicht einmal immer bewusst seyn kann. Wie ist dieses alles ohne sorgfältige Kultur des Gedächtnisses möglich?

Unter die Vollkommenheiten des musikalischen Gedächtnisses sind zu rechnen:

1) Leichtigkeit — es muss das Dargestellte ohne grosse Anstrengung mit Geschwindigkeit auffassen;

2) Dauer — man muss sich des Gehörten und Empfundenen nach einer langen Zeit wieder erinnern können;

3) Treue — es muss nicht blos eine dunkle Vorstellung von dem Gehörten und Empfundenen, sondern auch wirkliche Deutlichkeit, welche einer bestimmten Auseinandersetzung fähig ist, vorhanden seyn;

4) Geschwindigkeit — vorzüglich bey der Rückerinnerung. Diese Eigenschaft äussert sich dadurch, dass man nicht lange nachsinnen muss, um sich etwas wieder zu vergegenwärtigen. Die Einbildungskraft spielt hier, so wie in jeder schönen Kunst, eine wichtige Rolle.

5) Grösse — diese besteht darin, dass man sowohl viele als auch schwere — verwickelte Ideen zu behalten im Stande ist. Ein ganzes Dutzend von leichten Märschen und Tänzen behält sich viel leichter, als nur zwey Zeilen von einer verwickelten Fuge.

Wer sein Gedächtnis in dieser fünffachen Hinsicht zweckmässig ausgebildet hat, der möchte unstreitig alles gethan haben, was ihm möglich wäre. — Bey Manchem hat es die Natur schon in einem gewissen Grade gethan; ist sie jedoch auch nicht sehr freygebig gewesen, so wird anhaltender Fleiss doch sehr nachhelfen.

Lebhafte Einbildungskraft ist das Haupthülfsmittel des musikalischen Gedächtnisses. Ihre Operationen sind aber so mannichfaltig und so geheimnisvoll, dass wir nie ihr Wesen ganz aufdecken werden. Ein zarter Nervenbau befördert ihre Reizbarkeit und erhöht die Stärke und Dauer der Eindrücke, welche sie bekommt. — Vermöge der Einbildungskraft hallen die Töne in unserer Seele noch immer fort, wenn sie dem äussern Ohre schon lange entflohen sind. Sie ist im Stande, die zarten Saiten unserer Seele auf eine so grosse, wenn nicht noch grössere Art, zu berühren, als es vermöge des äussern Schalles möglich ist. Ihre Schwingungen haben etwas Sympathetisches; es bedarf blos einer kleinen Veranlassung, eines kleinen Stosses, um eine ganze Masse und Reihe von Empfindungen zu erregen. — Der gefühlvolle Musiker vergisst während des Hörens oder Spielens sich selbst, das Spiel, und was ihn umgiebt; er lebt blos in den Tönen und ist sich blos dieser bewusst.

Der Verstand, das Gesicht und Gehör, die ganze Theorie der Musik müssen bey dem Behalten die Einbildungskraft blos vor Irrthum bewahren, und ihr von Zeit zu Zeit die nöthigen Stösse und Veranlassungen geben. Sie producirt dann von selbst.

Alles was folglich die Einbildungskraft vervollkommnet, z. B. Dichtkunst, Mahlerey etc. wirkt in entfernter Beziehung auch auf Ausbildung des musikalischen Gedächtnisses.

Bey dem Gedächtnisse kommen vorzüglich drey Hauptpunkte in Betrachtung: a) das Auffassen, b) das Behalten, und c) das willkührliche Erinnern.

Etwas auffassen heisst so viel als, es hören und verstehen, und man hat hier das Was? und Wie? zu berücksichtigen.

Was muss der Musiker vorzüglich an einem Satze, und vor allen andern Theilen desselben auffassen?

a) das Thema. Dieses wird in einem gut gearbeiteten Satze immer mehr erweitert, verändert, durchgeführt, wiederholt etc. Hat man daher das Thema in seiner wahren Gestalt und seinem Inhalte nach gefasst, so hat man den Schlüssel zu dem Folgenden. —

Gewisse Themas sind schwer zu behalten; darunter gehören 1., die ganz trivialen,

welche wegen ihrer Alltäglichkeit die Aufmerksamkeit nicht fesseln und sich leicht mit andern verwechseln; 2., die verschrobenen oder absichtlich zu künstlichen. Hier bleibt das Gefühl meist stumm, das Interesse mangelt, die Phantasie hat keine Nahrungs- und Vergleichungspunkte.

Die sangbarsten, einfachsten, gefälligen (doch darum nicht alltäglichen) behalten sich am besten. Sie schmeicheln dem Ohre und Herzen.

Eine gewiss nicht zu verwerfende Probe der Güte von einem Thema ist die, indem man sieht, ob es sich leicht und angenehm merkt.

Bey dem Thema selbst hat man zu merken, auf die Tonart, das Tempo, die Harmonie, die Taktart, die Art von Figuren, aus denen es besteht.

Hat man Zeit, Lust und Gelegenheit sich etwas Gehörtes selbst vorzuträllern oder vorzusingen, so behält man es um desto sicherer.

b) muss man auf die Uebergänge und Zwischensätze genau merken. — Der Mangel an Aufmerksamkeit auf dieselben kann und wird Verwechslungen und Irrungen nach sich ziehen.

c) die Folge der zum Grunde liegenden harmonischen Akkorde. Wer diese richtig auffasst, dem wird die damit verbundene Melodie wenig Schwierigkeiten machen.

d) die Accentuation und Interpunktion ist etwas Charakteristisches und verdient daher beym Auffassen nicht aus der Acht gelassen zu werden.

e) Wer sich genau einprägt, auf welchem Blatte dies oder jenes steht, auf welcher Seite u. s. w. der wird seinen Zweck weit eher erreichen, als wer jene Dinge aus der Acht lässt. Die Erfahrung kann hier nur entscheiden; und diese spricht meines Erachtens sehr für die Befolgung der obigen Regel.

Wie muss aufgefasst werden?

a) vergleichend. Je mehr Vergleichungspunkte wir mit andern uns bekannten und gehörten Sachen auffinden können, um desto eher werden wir uns etwas einprägen.

b) aufmerksam. Wir müssen uns der Musik mit ganzer Seele hingeben, und uns nicht durch fremde Gegenstände zerstreuen.

c) nicht zu viel auf Einmal. Sonst wird Konfusion und Ueberladung; das Gedächtnis unterliegt, weil man ihm zu viel aufbürdet. Das Zuviel oder Zuwenig muss durch die natürliche Anlage und gehabte Uebung bestimmt werden. Besser ist es, sich weniges ganz, als vieles nur halb zu merken. Im erstern Falle wird es uns nicht nur leichter, sondern auch nützlicher. — Wer etwas ganz gut behalten will, der muss gleich darauf nichts Fremdartiges hören. Das Gedächtnis muss gleichsam ein wenig ruhen und erst Muse haben, das Gegebene von allen Seiten zu betrachten.

d) mit deutlichem Bewusstseyn. Eine allgemeine Empfindung ist zum Auffassen (und zum Behalten) nicht genug. Man muss sich der Sätze, Figuren, Passagen u. s. w. deutlich bewusst seyn, d. h. sie alle von einander absichtlich unterscheiden, und ihren Eindruck von ihrem Wesen wohl absondern. Das Behalten des eben Aufgefassten wird wenig Schwierigkeit haben, wenn das Letztere mit der nöthigen Sorgfalt Statt fand. Oefteres Erinnern daran ist das Nothigste, was man zu thun hat. Man gehe das zu Behaltende öfters in Gedanken ganz ohne Instrument für sich zu Hause, auf Spaziergängen durch, versetze es in andere Töne, verändere (in Gedanken) das Tempo u. s. w., kurz man nehme so

viele willkührliche Veränderungen damit vor, als man kann und will, nur behalte man immer das Eigenthümliche, das was man behalten will, scharf im Auge. Sonst versahe man über dem Mittel den Zweck.

Erinnern. Hier ist nur von willkührlichem Erinnern die Rede, nicht von jenem, wo uns etwas ohne unsere Absicht und ohne unser Zuthun von selbst beyfällt. Man muss sich erinnern dass und was man gehabt oder gehört und empfunden hat. Es ist da nöthig an das zuerst zu denken, was die andern Empfindungen leicht wieder herbeyführen kann. Hierher wäre wol zu rechnen das Thema, die Taktart, die Ausweichungen u. s. w.

Auch ist das Lokale, wo man etwas hörte, die Umgebungen, die Gesellschaft, das Instrument, der Spieler u. s. w. nicht aus der Acht zu lassen. Dergleichen Sachen haben oft keinen unbedeutenden Einfluss auf die Hauptsache. Man erinnert sich leichter an eine Arie, wenn man sich die Gesten des Schauspielers, die Dekorationen des Theaters vorstellt.

Natürlich muss auch bey der Gedächtnisbildung ein eigener Kursus vom Leichtern zum Schwerern Statt finden. Wer es mit dem versucht, was ihm der Zufall vorbringt, der möchte nicht weit kommen.

Noch möchte es einen Unterschied geben zwischen der Gedächtnisbildung des praktischen Musikers und des Theoretikers, des Dilettanten und des Virtuosen.

Friedrich Guthmann.

Recension.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle concertant, composé par Jean Nep. Hummel de Vienne. Op. XII. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Prix 1 Fl. 48 Xr.)

Unter den Beweisen, dass es mit der Instrumentalmusik in Deutschland schnell aufwärts gehe, wäre wol auch der anzuführen: dass es unter uns gar manche, wahrhaftig treffliche Männer giebt, die in früherer Zeit, nur noch vor ungefähr zwanzig Jahren, das grösste Aufsehen und Epoche gemacht hätten, jetzt aber vergleichungsweise nur kleine Zirkel haben und nicht einmal in ihrem Vaterlande nach Würden bekannt sind. Rec., ein halber Landsmann Hrn. Hummels, gesteht, dass er ihn zwar längst von seinen Reisen als vortrefflichen Klavierspieler schätzte, auch manches Gefällige von seiner Komposition kannte: aber durch dies Werk, das das grand auf dem Titel nicht mit Unrecht trägt, sehr und auf das angenehmste überrascht wurde. Wahrlich, seit Mozart's schönen Trios und Quartetten für das Pianof. erinnere ich mich keines Werks dieser Gattung, in welchem (andere Vorzüge — Andern zugestanden!) originelle Ideen mit gründlicher Ausführung, Neuheit ohne Bizarrerie, Gelehrsamkeit ohne Prunk, sehr schöne Melodie mit oft glänzender Harmonie, eine so gute Anordnung und Rundung des Ganzen, und endlich eine so erfahrne Benutzung der effektvollsten Eigenheiten aller drey Instrumente, so wie hier verbunden wären; und der Fremde, der Wien und manche seiner, hier in Anschlag zu bringende Verhältnisse nicht kennt, wird sich kaum denken können, wie es komme, dass z. B. von diesem und jenem denn doch nur mittelmässigen Komponisten, der auch als Virtuos mit Hrn. H. bey weitem nicht zusammengestellt, viel weniger über ihn erhoben werden kann, so vieles Rühmen, Preisen und Schmeicheln in den feinen Zirkeln, und aus diesen in den meisten öffentlichen Blättern gemacht, und dagegen Hrn. Hummels, des wahren, gediegenen Künstlers, fast gar nicht gedacht wird. Eben dieses Umstandes wegen werden die Leser meine breite Einleitung entschuldigen: und was ich im Einzelnen über dies wirklich schöne Werk zu sagen

habe, in zerstreueten Anmerkungen sich gefallen lassen, da ich gewohnter bin als Künstler, denn als Schriftsteller, mich mitzutheilen.

Ich habe schon berührt, dass Hr. H. alle drey Instrumente sehr gut behandelt hat. Jedem ist eine Parthie zugetheilt, die, recht vorzutragen, zwar gar nicht leicht, doch aber dadurch, dass der Komponist alle nichtsnutzigen — ich möchte sagen verrenkten Figuren u. dgl. vermieden hat, so wie durch schulgemässe Applikatur und guten Fluss der Ideen, erleichtert wird; aber jedes Instrument ist auch in seinem Charakter, und zwar von der einnehmendsten Seite desselben, behandelt, und das ist wirklich, nach Mozarts Zeit, etwas seltnes geworden, da man, besonders bey Klavieristen, nur zu oft auch in den Geigen und Violoncell das Pianoforte hört, ja zuweilen den vor dem Pianof. studirenden und probirenden Verfasser zu sehen sich nicht erwehren kann. Nicht so Hr. H. Man achte z. B. darauf, wie er das Violoncell so eigen und effektvoll nicht selten für die Mittelstimme benutzt, so dass es, gut gespielt, die Wirkung eines schönen obligaten Tenors in einem Gesangstück bekömmt — —

Das erste Allegro ist ein ernstes, prächtiges und feuriges Stück, ganz in diesem Charakter festgehalten; und alles — die Ideen selbst, die Aus- und Durchführung derselben, besonders auch die sehr bedeutenden, und doch nicht schneidenden Modulationen, tragen dazu bey. Von den letzten kann ich mich nicht enthalten eine Probe zu geben. S. 6, Syst. 3 folg., ist Hr. H. im 2ten Theile des Allegro (aus Es dur) im Hauptakkord g moll, aber in der Dominante desselben, aus welcher er nun in Es dur und in das Thema des Ganzen zurückgehen will. Das thut er also — wobey man sich aber hinzudenken muss, dass er auch in den Figuren allmählig in den Anfang übergehet, und alles aus den Hauptideen des Ganzen gewebt ist:

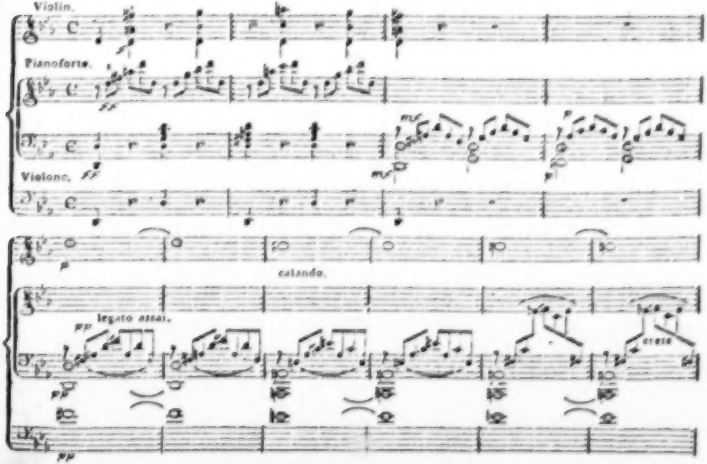

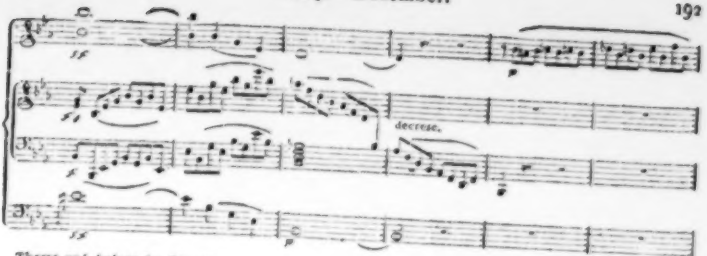

Thema und Anfang des Ganzen.

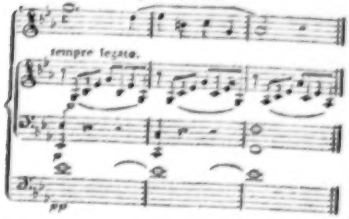

Eines Kommentars braucht diese Stelle so wenig, als das Ganze einer detaillirten Empfehlung, wenn man gesagt hat, dass es sich immer in solchem Adel hält. Nur der singulare Schluss in der Fermate und durch diese, den Hr. H. zu lieben scheint, (ich erinnere mich, ihn öfters von ihm gehört zu haben) nimmt sich zu diesem ernsten Stück nicht ganz gut aus.

Das Andante ist ebenfalls meisterhaft, und um so mehr jetzt zu schätzen, da wir so wenig wahrhaft schöne Andantes für das Klavier bekommen — ja von Franzosen und in England lebenden Künstlern fast gar keine mehr. Kann etwas einfacher und doch anziehender, einschmeichelnder seyn, als schon dieser Hauptgedanke, besonders wie er hier angeordnet und unter die Instrumente vertheilt ist, und wie ich ihn so gern anführte, wenn ich nicht den Raum schonen müsste? Was aber der einsichtsvolle Künstler aus diesem Gedanken gebildet hat, kann durchaus nur aus dem Zusammenhange eingesehen und nach Würden geschätzt werden. Der imposante Zwischensatz S. 12 ist allerdings sehr heterogen, wird aber so gut vermittelt und wenigstens am Ende so gut zu dem übrigen herübergenommen, dass man sich seiner nur freuen kann. Uebrigens ist besonders das Violoncell in diesem Andante auf eine eigene, und wirklich reizende Art behandelt, wovon man die Beweise, der Sache selbst wegen, nicht im Einzelnen anführen kann; wer das Werk nicht selbst durchgehen will, kann dies schon nach der weniger beträchtlichen, oben angeführten Probe dem Rec. aufs Wort glauben.

Das Finale endlich ist ein kräftiges, rasches, aber, wenn man es in dem sehr schnellen Tempo, das es verlangt, nehmen will, auch schwieriges Bravourstück für alle drey Instrumente, das ungemein viel Schönes, aber im Ganzen weniger Eigenthümliches hat. Der Satz: S. 4 u. S. 5 im 1. Syst., u. besonders der Gang der Violin u. des Violonc. gegen einander, ist, was mir in Absicht auf Reinheit der Schreibart missfällt. Uebrigens verdiente die ganze Stelle S. 19, Syst. 2 von der enharmonischen Rückung an, bis S. 20, Syst. 2, als Muster gelehrter und doch auch effektvoller Ausfüh-

rung ausgehoben zu werden, wenn diese Anzeige nicht ohnehin lang geworden wäre — Kurz, jeder Kunstkenner und gebildete Liebhaber kann ohne alles Bedenken dies Werk unter seine Lieblinge, und gleich mit der Ueberzeugung aufnehmen, dass er hier nicht ein-, zweymal, sondern oft und immer mehr Vergnügen finden werde.

Es soll mich übrigens von Herzen freuen, wenn ich durch diese unpartheyische Anerkennung der Verdienste dieses Künstlers dazu beytragen sollte, dass auch Andere dieselben mehr, als bisher geschehen zu seyn scheint, anerkennen, und er vom Publikum, und durch die Mittelsmänner desselben, die Verleger, veranlasst wird, mehr solche grössere Werke herauszugeben, und nicht nur angenehme Kleinigkeiten, die ihm allerdings nicht zur Unehre gereichen, aber auch von gar manchen Andern so gut gegeben werden können — was bey jenen wahrlich nicht der Fall ist.

Das Aeussere des Werks ist schön und der Preis mässig.

Nachrichten.

Berlin, den 3ten Dec. Den 19ten Nov. gab man ein Stück, das mehrere Jahre geruht hatte, und wiederholte es einige Tage nachher mit Beyfall: Raoul de Crequi, Singspiel in 3 Akten. Aus dem Franz. Musik von d'Alayrac. Der Kapellmeister Weber hat in die artige französische Musik einige treffliche Parthieen eingelegt, die sich ganz dem Styl des französischen Komponisten nähern, und von denen vorzüglich das Terzett: Trink guter Mann u. s. w. ausgehoben zu werden verdient. — Den 20sten gab man zuerst, den Opernschneider, komisch-pantomimisches Ballet in 2 Akten von Lauchery. Musik von Gürrlich. Das Ballet hat manche langweilende, aber auch, und besonders im zweyten Akt im Redoutensaal, mehrere sehr interessirende Scenen, welche das hiesige Publikum in einen fast unglaublichen Enthusiasmus dafür gebracht haben, so dass lange vor dem Anfang kein Eingangsbillet mehr zu haben war. Die Musik hat viel angenehme und melodieenreiche Stellen.

Kurze Anzeigen.

Unter den Musikhandlungen, die sich vornehmlich bemühen, den Liebhabern kleiner Modeneuigkeiten oft angenehme Gelegenheit zur Befriedigung ihrer Neigung zu geben, zeichnet sich auch die, „des k. k. Hoftheater-Musikverlags" (besorgt durch Hrn. Kapellm. Thadé Weigl) in Wien aus. Man findet da immer eine Menge artiger Novitäten, besonders Lieblingsstücke, die eben zur Zeit Glück auf den dortigen Theatern machen; und wiewol nicht alles vorzüglich ist, was dort Glück macht, (wo wäre das Theater, bey welchem nur das Gute gälte!) so kann es doch nicht fehlen, dass sich nicht in den meisten solcher vom Publikum begünstigten Stücke wenigstens irgend Etwas von Werth fände. Jede solche Kleinigkeit auch nur zu nennen, ist hier unmöglich, zumal da manche, ehe sie dazu gelangen könnte, schon ihr Schmetterlingsleben vollendet hat: was aber von dem, das uns bekannt wird, nach unsrer Ueberzeugung, eine längere Dauer vorzüglich verdient, und, abgesehen von lokalem oder temporairen Interesse, erfreuen kann — das wollen wir von Zeit zu Zeit ausheben, und ohne zu fragen, ob es in Wien noch Neuigkeit und Liebhaberey des Tages sey, den Lesern wenigstens vorführen.

Dieses Präsentationsrecht hat nun unter den letzten in Leipzig angekommenen Werkchen vorzüglich folgendes:

Ausgewählte Stücke aus dem Ballet: Die verliebten Thorheiten, (ein Ballet so zu betiteln, möchte wol selbst eine seyn,) *für das Pianoforte.*

Der Komponist hat sich nicht genannt und wir kennen ihn auch nicht: das müssen wir aber gestehen, dass wir geraume Zeit keine so melodieenreiche, graziose, und, bey aller Anspruchslosigkeit, anziehendere Balletmusik kennen gelernet haben. Wer auch der Verf. sey, er ist ein Mann von Talent, und wie für das komische, oder vielleicht noch mehr, das bäuliche Ballet gemacht. Dass nicht unter 11 Nummern, deren manche wieder mehrere Sätze enthalten, (den Schluss machen z. B. Variationen über ein sehr einfaches, aber wohlgewähltes Thema) — dass nicht unter diesen, besonders da der Komponist nie über die einfachsten Harmonieen hinaus gewollt hat, manches Gleichgültigere mit unterlaufen, auch manche Idee an Pleyl, Martin und ähnliche Komponisten, erinnern sollte — wird man nicht erwarten, und darum, wenn man es so findet, gern entschuldigen: das Werkchen behält dennoch so viel Interesse, dass man es, selbst nur als Sammlung kleiner musikalischer Miscellen, jedem, dem die ganze Gattung werth ist, empfehlen darf. Der Klavierauszug ist gut gemacht und ausserst leicht zu spielen.

---

1) *Neuf Variations pour le Pianoforte, composées et dediées a Madem. Meline Brentano par P. J. Riotte.* No. 1. A Offenbach, chez Jean André. (Pr. 15 Xr.)

2) *Dix Variations pour le Pianoforte sur un Theme de Mozart — déd. à — Monseign. l'Electeur - Archichancelier par A. Schmitt, élève d'Antoine André.* Oeuv. 1. Ebendas. (Pr. 48 Xr.)

Beyde Werkchen gehören nicht unter die schlechten ihrer Gattung, obschon Variationen solcher Art immer dasselbe wiederbringen, nur hin und wieder mit andern Worten. Die, No. 1., sind fliessender, leichter auszuführen und meistens ziemlich artig: die No. 2. machen mehr Prätensionen, haben aber, ungeachtet der vielen Noten, manchen sehr alltäglichen Satz. (Was ist denn nun z. B. eine Variat., wie No. 4., und welcher Liebhaber, auch ohne Schule, nur mit einiger Uebung, extemporirte dergleichen nicht?) Dagegen fehlt es auch nicht an manchen guten Gedanken, wohin auch der gehört, dass der Komponist in der Coda den auf das Thema in der ursprünglichen Arie von Mozart folgenden Gedanken mit anbringt und recht hübsch aufstellt — wogegen die Coda von No. 1. dürftig ausgefallen ist. Warum aber Hr. Sch. ganz ohne Noth zuweilen schwere Konzertpassagen angebracht hat, begreift sich kaum: wer diese spielen kann, nimmt seine Variat. schwerlich zur Hand, und wer diese zur Hand nimmt, kann jene schwerlich spielen. Doch sey es wiederholt, dass das Werkchen, als ein Oeuvre 1., wol nicht übersehen zu werden verdient.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N:. IV.* 1804.

A n z e i g e

für militairische Orchester und für alle Freunde der Harmonie-Musik.

Um dem Mangel an vorzüglichen Musikalien für Hautboisten und Janitscharen-Chöre abzuhelfen, werde ich in Verbindung mit dem Lieutenant im von Borkschen Infanterie Regiment zu Stettin, Herrn von Sydow in meinem Verlage in auf einander folgenden Heften ein

Journal militairischer Musik

herausgeben. Der Inhalt wird aus Märschen, Par de Manoeuvres, Tänzen, und aus gröszern Musik-Piecen bestehen. Jedes Heft wird mehrere Stücke für Hautboisten 6, 7 oder 8stimmig, und eben so viele für Janitscharen-Chöre enthalten, welche theils aus Originalen vorzüglicher Komponisten bestehen, theils aus den Werken von, van Beethoven, Clementi, Cherubini, Dussek, J. Haydn, Himmel, Mehul, Mozart, Naumann, Paisiello, Reichardt, Righini, Weber, Zumsteeg u. a. m. arrangirt werden sollen.

Da dieses Journal zunächst dem Militair gewidmet ist, aber auch gröszern und kleinern Kapellen und denjenigen Stadtmusikern, die sich über das Gewöhnliche erheben, eben so nützlich als angenehm seyn wird, so hoffe ich, dass man dieses Unternehmen von mehreren Seiten unterstützen werde.

Die einzelnen Hefte von 7 bis 8 Bogen erscheinen in unbestimmten Zeiträumen, etwa 3 oder 4 in einem Jahre, sauber und korrekt gestochen. Das erste Heft erscheint im Anfange des künftigen Jahres.

Man pränumerirt oder subscribirt auf ein einzelnes Heft 1 Thlr. Pr. Cr., auf 3 auf einander folgende Hefte 2 Thl. 12 Gl. Pr. Cr. in positivejem Briefen. Bey Bestellung von 6 Exemplaren erhält man das 7te frey.

Man wendet sich mit Bestellungen direkte an mich, oder an solide Buch- und Musikhandlungen, und namentlich für Berlin an den Buchhändler Heinrich Frölich.

Oranienburg, im Decbr. 1804.

Rudolph Werkmeister,
Musik-Verlagshändler.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Müller, A. E., Uebungsstücke f. das Pianof. mit vorgezeichneter Fingersetzung. 1s Heft. 16 Gr.

Dussek, J. L., 6 nouv. Walses p. le Pianof. av. Viol. et Vlle. ad lib. 8 Gr.

Schneider, F., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 7. 1 Thlr. 8 Gr.

Niele, J. F., Trio p. le Pianof., Viola et Vlle. 1 Thlr.

Bach, J. S., Choralvorspiele. 5s Heft. 16 Gr.

Mozart, Concerto p. le Pianof. No. 19. Prän. Pr. à 1 Thlr. Ladenpr. à 2 Thlr.

Schlett, J., 2 Sonates p. Harmonica. 12 Gr.

Mozart, Pièce d'harmonie. Liv. 4. No. 3. 16 Gr.

Kraft, Concerto p. Violoncelle. 2 Thlr.

Danzi, F., 3 Quatuors p. 2 V., Alto et Vlle. Op. 29. 2 Thlr 12 Gr.

Schneider, G. A., Etude de Flûte en 3 Duos bémollisés. Op. 28. 16 Gr.

~~3 Duos p. 2 Bassons. Op. 30. 2 Thlr.~~

Cimarosa, Ouv. 4. d. Op. Il matrimonio per raggiro, (die Heurath durch List) f. Klav. 4 Gr.

Zumsteeg, Gesänge arr. f. d. Guitarre v. Harder. 20 Hefte. 12 Gr.

Wölfl, Arie aus der Oper: Die romanhafte Liebe. No. 4. 4 Gr.

— — do do do No. 8. 10. Gr.

Mozart, Arien m. Begl. d. Pianof. No. 8, 9. 10, à 3 Gr.

Händel, Kantate: Empfindungen am Grabe Jesu. Partitur. 2 Thlr.

Mozart, Hymne: Gottheit dir sey Preis u. Ehre. Partitur. 2 Thlr. 8 Gr.

Zumsteeg, Kantate: Eh ich dies vollendet etc. No. 11. 8 Gr.

— — do Brüder, Schwestern. No. 12. 12 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Kauer, La Nymphe du Danube arr. p. 2 Flûtes. No. 2. 22 Gr.

Henkel, M., Vierstimmiges Choralmelodienbuch zu dem: nach dem Sinn der katholischen Kirche singenden Christen. 1 Thlr. 16 Gr.

Koehler, H., 6 Sonatines p. 2 Flûtes. Op. 18. 16 Gr.

Dussek, J. L., 6 Sonatines p. le Pianof. av. acc. de Viol. Op. 46. Liv. 1 et 2. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. Op. 8. No. 1. 16 Gr.

— — Do. No. 2. 16 Gr.

Wanhall, Kurze und leichte Klavierstücke. 1ste Lief. 10 Gr.

Himmel, Fr. H., Gesänge aus Tiedge's Urania mit Begl. des Pianof. 3 Thlr.

Naumann, 12 Canons f. 3 Singstimmen mit deutsch. und ital. Text. 18 Gr.

Himmel, Fr. H., Fanchon, das Leyermädchen. Klav. Ausz. 1r Akt. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Ouverture daraus einzeln. 10 Gr.

— — Arie daraus: In Savoyen bin ich geboren. 8 Gr.

Müller, C. G., 12 Variat. sur l'air: Gestern Abend war etc. p. le Pianof. 12 Gr.

Weber, C. M., 8 Variat. p. le Pianof. sur l'Air de Ballet: Castor et Pollux. 12 Gr.

Amusement p. la Flûte ou 24 fav. pièces des diff. auteurs. 12 Gr.

Kreith, Ch., 6 Variations sur un air favorite p. la Flûte. Op. 96. 10 Gr.

Maurer, Fr. A., Romanze von Bürger: Der Ritter und sein Liebchen, m. Begl. d. Pianof. 12 Gr.

Schütz, W., grand Trio p. le Pianof., Viol. et Vlle. 1 Thlr. 14 Gr.

Lessel, Fr., gr. Trio p. le Pianof. av. Clarin. et Cor. Op. 4. 1 Thlr. 18 Gr.

Bachmann, G., Quintuor p. le Pianof. av. Flûte, Viol., A. et Vlle. Op. 42. 1 Thlr. 16 Gr.

Kauer, J., grand Trio p. Viol., Alto et Violonc. 1 Thlr. 12 Gr.

Bortolazzi, B., 6 Airs ital. av. acc. de la Guit. Op. 12. 16 Gr.

Tag, Ch. G., Woerlitz, eine Ode, mit Begl. des Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A., Cadences ou points d'Orgue p. le Pianof. No. 1 et 2. 2 Thlr.

Martin, V., 8 Airs de l'Op. Una Cosa rara, arr. p. le Pianof. av. Viol. ad. lib. p. J. Andre. 16 Gr.

Riotte, P. J., 6 Walses et 2 Ecossoises p. 2 Viol., B., pet. Fl., 2 Clarin., 2 Cors, Tromp. et gr. Tamb. 1 Thlr.

Becker, C. L., 12 Walses p. le Pianof. 16 Gr.

— — 18 Variat. p. le Pianof. 20 Gr.

Sterkel, Sonate p. le Pianof. avec acc. de Viol. Op. 41. 1 Thlr. 4 Gr.

Schmidt, A., 10 Variat. p. le Pianof. sur un Thème de Mozart. No. 1. 12 Gr.

Riotte, P. J. 9 Variat. p. le Pianof. No. 1. 12 Gr.

— — 9 Do. No. 3. 12 Gr.

Cimarosa, Morceaux choisis de l'Il Ziagari in Fiera, arr. p. 2 Clar., 2 Fl., 2 Cors et 2 Basse. 2 Thlr.

Wanhal, J., Kurze und leichte Klavierstücke. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten December. No. 13. 1804.

Nachrichten.

Berliner Konzertmusik.

(Fortsetzung.)

Berlin, den 15ten Dec. Das 4te Abonnementkonzert wurde mit einer zwar bekannten, aber einer der vorzüglichsten Sinfonieen von Haydn aus B dur eröffnet. Das imposante Largo, der kräftig ausgeführte Allegrosatz, das mit vieler Kunst und angenehmen Gesange ausgestattete Andante aus F, die originelle Menuett mit dem so schön von der Oboe vorgetragenen Trio, das feurige Finale — rissen bey der durchaus vollkommenen Ausführung alle Zuhörer zu lautem Beyfall hin, und jeder Kenner sollte aufs neue dem würdigen Patriarchen der Komponisten die aufrichtigste Bewunderung. — Wie sehr stach auf einen solchen harmonischen Genuss die äusserst magre und zuweilen fehlerhaft gesetzte italienische Scene ab, welche Mad. Eunicke mit möglichster Ausschmückung, aber doch auch nicht in dem Grade der Vollkommenheit vortrug, den man von ihr erwarten darf — woran aber besondere Verhältnisse Schuld sind. Das Recitativ deklamirte sie vortrefflich. — Ein neues, mit chromatischen Gängen und enharmonischen Verwechselungen zuweilen bis zur Bizarrerie ausgestattetes Fortepianokonzert von Beethoven, beschloss den ersten Theil. Die Soloparthie war sehr schwierig und wurde von Hrn. Wustrow, mit vieler Fertigkeit gegeben. Die sehr starke Begleitung war äusserst exact. Der erste Satz war vortrefflich gearbeitet: doch schweiften die Modulationen allzusehr aus; das Adagio aus As dur war ein äusserst angenehmes, melodieenreiches Stück, und wurde durch die obligate Klarinette ungemein verschönert. Der letzte Satz: All' Inglese, zeichnete sich nur durch ungewöhnliche Rhythmen aus, und wurde ebenfalls sehr gut exekutirt. — Der zweyte Theil begann mit der schon voriges Jahr hier gehörten Ouverture aus der Oper Tamerlan, von Winter. — Nach langer Zeit hörten wir hierauf wieder die unübertrefflich schönen Töne des Hrn. Westenholz auf der Oboe, in einem von ihm selbst geschmackvoll gesetzten und mit der grössten Vollkommenheit vorgetragenen Konzerte. Der erste Satz aus f dur begann im Solo mit einem zarten Gesange der Oboe von Fagotten begleitet, und gab dem Virtuosen vornehmlich auch Gelegenheit seine Fertigkeit in Passagen zu zeigen, so wie

so seltene Töne wie bewundern zu lassen; auch war ein angenehmer Satz aus der Ouverture von Himmel's Fanchon schicklich darein verwebt. Das Andante aus B dur war ein liebliches Cantabile, dem eine früher von Hrn. W. komponirte Ariette zum Grunde zu liegen schien. Es folgte ein Rondo alla Polacca, geschmackvoll gesetzt und vorgetragen. Wiederholter Beyfall lohnte dem vortrefflichen und bescheidenen Künstler. — Nach einem von Hrn. und Mad. Eunicke mit Beyfall gesun-

genen Duett von Pär, beschloss für heute den vortrefflichen Kunstgenuss, die Overtura aus der Oper Arianna von Righini.

Das 5te Abonnementkonzert wurde durch eine vom Hrn. Kapellm. Himmel elegant gesetzte und schon gespielte Sonate aus C. fürs Fortep. mit Begleitung von Violin und Violoncell, (Hr. Seidler und Krantz), so wie durch zwey, von Mad. Müller gesungene Stücke von Righini, ersteres eine imposante Charakterarie aus B., mit vielem Feuer, und die zweyte das vortreffliche Recitativ und Rondo aus F: „Ah se il Cielo a me coucede," mit Kunst und Anmuth vorgetragen, ausgezeichnet. — Auch Herr Fischer sang die berühmte Bravourarie aus Brennus: Roma superba, in der unser Reichardt so ganz in seinem Kraftstyl wirkt, mit Nachdruck und Fertigkeit.

Das 6te Konzert wurde mit der vortrefflichen Mozartschen Sinfonie aus Es dur eröffnet, welche, besonders von Seiten der Blasinstrumente vortrefflich exekutirt wurde. Welcher Reichthum von Melodie und Harmonie lebt und webt in diesem Stück! Man darf es mit Recht für eins der ausgezeichnetsten Mozartschen Instrumentalkompositionen halten. Welcher Genuss, es so ausführen zu hören! — Eine von Mad. Eunicke mit Geschmack gesungene Polonaise von Trento zog jedoch aus den hohern Regionen der Ideenwelt nur zu schnell den Zuhorer in das gemeine Irdische herab. Solche Kontraste müssten bey der Anordnung eines so bedeutenden Konzerts vermieden werden. — Es folgte ein von Hrn. Henning (wenigstens in den Soloparthieen) selbst gesetztes und mit Sicherheit (vorzüglich im Erreichen der hohen Töne) Fertigkeit und gutem Vortrag gespieltes Violinkonzert. Eine von Herrn Eunicke brav gesungene Scene beschloss den ersten Theil. Der zweyte begann mit der harmonierreichen, in hohem Styl ausgearbeiteten Overture, die unser Hr. Kapellm. Weber zum Trauerspiel Regulus komponirt hat. Sie wurde mit vielem Feuer gegeben. Das darauf folgende Hoboekonzert von Winter, welches Hr. Westenholz uns schon öfters hören liess, wurde auch diesmal mit verdientem Beyfall aufgenommen. Die Ouverture aus Demophoon von Vogel schloss dies Konzert.

Das 7te begann mit der schon einmal gegebnen schönen Haydnschen Sinfonie aus D, welche auch diesmal präcis ausgeführt wurde. Es folgte eine Scene aus der Oper: Helena und Paris, von Winter, welche Mad. Schick mit Geist und mit guter Rundung und Fertigkeit in den schwierigen Laufen vortrug, wobey sie aufs beste durch die Hrn. Schrock, Wipert, Barmann und Schunke (obligate Flote, Klarinette, Fagott und Horn) unterstützt wurde. Ausser einigen sehr sangbaren Stellen finde ich aber in der Komposition nicht viel vorzügliches. — Hr. Biesener blies hierauf ein Klarinettkonzert von Krommer. Es ist in grossem Styl geschrieben, das Ganze voll neuer und gut ausgeführter Ideen, die Begleitung der Blasinstrumente von vielem Effekt; da nun Hr. B. auch im Ton, Vortrag und Fertigkeit auf diesem schwierigen Instrumente sehr viel leistete, so lässt sich der nicht lebhaft genug bezeigte Antheil der Zuhorer nur daraus erklären, dass man die Klarinette im Allgemeinen hier als Soloinstrument überhaupt nicht besonders zu heben scheint, (welches auch Tages zuvor im Kirchgessnerschen Konzert bemerklich war) und dass heute zu viele Partiieen für Blasinstrumente auf einander folgten. Ganz versagte man indess Hrn. B. die mit vollem Recht verdiente Aufmunterung nicht. — Der zweyte Theil wurde mit einer bedeutenden Overtura von Beethoven aus C eroffnet. Das hierauf folgende Flotenkonzert von A. E. Muller aus E moll wurde ganz dem Werth der Komposition angemessen von Hrn. Schrock vor-

getragen, der heute den Preis davon trug. In der That war diesmal in noch höherem Grade, als man es sonst von ihm gewohnt ist, der reine vortreffliche Ton und die Rundung der Passagen, welche dieser sich immer mehr und mehr vervollkommnende brave Künstler mit der äussersten Leichtigkeit giebt, zu bewundern. Der grössere Theil des Publikums hatte wahrscheinlich nach diesem Genuss die folgende grosse Scene von Pär gern entbehrt, welche, wegen Mangel des sehr schwierigen Ensemble und Unsicherheit der die obligate Violin und Viola ausführenden Spieler, nicht zum Besten ausfiel. Hr. Weitzmann, der hier wieder nach seiner Rückkehr zuerst im Konzert auftrat, sang mit Geläufigkeit und mehr ausgebildetem Geschmack. Nur die wahre Brust-stimme und reine Intonation vermisst man zuweilen. Das erstere Requisit muss freylich Mutter Natur liefern; bey einem guten Gehör kann aber der Sänger vieles durch Uebung und Aufmerksamkeit in Absicht auf das leztere leisten. Die kraftige Ouverture aus Reichardts Brennus wurde zum Schluss mit Energie gegeben und erregte aufs neue allgemeine Aufmerksamkeit.

Leipzig. Den 10ten Dec. gab der herzoglich-braunschweigische Kammermusikus, Hr. Spohr, ein Konzert, und den 17ten, auf Auffoderung vieler Freunde der Tonkunst, ein zweytes; in beyden aber gewahrte er uns einen so begeisternden Genuss, als, ausser Rode, kein Violinist uns gewähret hatte, so weit wir zurückdenken können. Hr. Spohr gehört ohne allen Zweifel unter die vorzüglichsten jetzt lebenden Violinspieler, und man würde über das, was er, besonders noch in so jungen Jahren, leistet, erstaunen, wenn man vor Entzücken zum kalten Erstaunen kommen könnte. Er gab uns ein grosses Konzert von seiner Komposition, (D moll) und dies, auf Begehren, zweymal, und ein anderes, ebenfalls von ihm selbst geschrieben; (erster Satz E moll) ferner, das bekannte Rodesche aus A moll und die Variationen aus G dur, die dieser Künstler hier, wie an vielen Orten, spielte, und eins der geistreichsten Trio's von Viotti, öffentlich zu hören: privatim aber Quartetten u. dgl. der verschiedensten Gattungen und Meister. Seine Konzerte gehören zu den schönsten, die nur vorhanden sind, und besonders wissen wir dem, aus D moll, durchaus kein Violinkonz. vorzuziehen — sowol in Absicht auf Erfindung, Seele und Reiz, als auch in Absicht auf Strenge und Gründlichkeit. — Seine Individualität neigt ihn am meisten zum Grossen und in sanfter Wehmuth Schwärmenden. So ist nun auch sein herrliches Spiel. Hr. Spohr kann alles: aber durch jenes reisst er am meisten dahin. Was vorerst Richtigkeit des Spiels, in weitester Bedeutung, heisst, ist hier, gleichsam als sicheres Fundament, nur vorausgesetzt; vollkommene Reinheit, Sicherheit, Präcision, die ausgezeichnetste Fertigkeit, alle Arten des Bogenstrichs, alle Verschiedenheiten des Geigentons, die ungezwungenste Leichtigkeit in der Handhabung von diesem allen selbst bey den grössten Schwierigkeiten — das macht ihn zu einem der geschicktesten Virtuosen. Aber die Seele, die er seinem Spiel einhaucht — der Flug der Phantasie, das Feuer, die Zartheit, die Innigkeit des Gefühls, der feine Geschmack; und nun seine Einsicht in den Geist der verschiedensten Kompositionen, und seine Kunst, jede in diesem ihrem Geiste darzustellen: das macht ihn zum wahren Künstler. Diesen letztern Vorzug haben wir noch an keinem Violinisten in dem Maasse zu bewundern Gelegenheit gehabt, als an Herrn Spohr, und zwar vornehmlich bey seinem Quartettspiel. Er ist fast ganz ein Anderer, wenn er z. B. Beethoven, (seinen Liebling, den er trefflich behandelt,) oder Mozart, (sein Ideal,) oder

Rode,(dessen Grandioses er sehr gut anzunehmen weiss, ohne mit ihm an das Scharfe und Schneidende zu streifen, und ihm nur Weniges, besonders in Dicke des Tons, zuvorlassend,) oder wenn er Viotti und galante Komponisten, vorträgt: er ist ein Anderer, wie sie Andere sind. Kein Wunder daher, wenn er überall wohlgefällt, und fast gar keinen Wunsch zurücklässt, als dass man ihn behalten und immer hören möchte. Durch die Unterstützung seines Herzogs, der jetzt so vieles und so sehr zweckmässiges für Musik thut, ist er in den Stand gesetzt gewesen, auf beträchtlichen Reisen die ausgezeichnetsten Virtuosen kennen zu lernen und zu benutzen; und durch seine anspruchslose Bescheidenheit, wie durch sein anständiges, gesittetes, einnehmendes Betragen, gewinnt er auch als Mensch überall. Er reiset so eben nach Berlin.

Wir sind unserm Orchester schuldig zu bemerken, dass es, durch ihn selbst begeistert, ihn con amore, und so begleitete, wie eigentlich jeder Virtuos begleitet werden sollte; und der Dem. Alberghi, dass sie in beyden Konzerten, besonders aber im ersten, recht schön sang.

Frankfurt a. M. den 17ten Nov. Gestern gab uns Herr Poulleau ein Konzert. Um Sie damit, und mit dem Künstler selbst, bekannt zu machen, rücke ich den Anschlagzettel wörtlich ein:

Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung, wird Herr Poulleau, privilegirter Tonkünstler Sr. Majestät Alexanders I. Kaisers von Russland etc. die Ehre haben, Freytag den 16. Nov. 1804. im grossen Saal des rothen Hauses auf seinem neu erfundenen Instrument, genannt: Orchestrino oder kleines Orchester, ein Konzert zu geben. Dieses, in seiner Art einzige Instrument, hat den Beyfall verschiedner berühmter Künstler erhalten. Es vereinigt die Töne der Violine, Alto, Violoncello, Viola d'Amour, Oboe, auch zuweilen die der Harmonika und der Orgel, und drückt die verschiedenen musikalischen Grade, als: piano, crescendo, mezzo forte, forte, fortissimo, smorzando, pizzicato, staccato, sostenuto, legato, vollkommen aus. Um die Täuschung zu erhöhen, wird auf Anrathen der Künstler dieses Instrument erstlich verdeckt gestellt, und der Erfinder desselben wird verschiedene Solo's der oben angeführten Instrumente, jedes einzeln darauf spielen. Nachher wird es öffentlich von der ganzen Gesellschaft zu sehen und zu hören seyn. Hr. Poulleau versichert übrigens, dass, obgleich man d'a Orgeltöne vollkommen hört, doch keine Pfeifen an diesem Instrument angebracht sind, sondern dass es auf gewöhnlichen Saiten, wie die der Violin, Violoncello und Alto gespielt wird. — Die Einrichtung des Konzerts ist folgende: 1) Hr. Poulleau wird sich auf dem Orchestrino in verschiedenen Stücken seiner Komposition, einem Thema von Pleyel mit Variationen nebst einem Rondeau hören lassen. 2) wird er ein grosses Konzert mit Begleitung zweyer Waldhörner und eines Contra-Basses, und 3) zum Schlusse, mehrere einzelne Stücke und Variationen von ihm selbst arrangirt, spielen.

Um alle die angegebenen Eigenschaften dieses Instruments zu finden, bedarf man einer sehr lebhaften Einbildungskraft, und da diese nicht Jedem gegeben ist, so fanden nicht alle Zuhörer ihre Erwartung befriedigt. Soviel ist indess gewiss, dass der Ton, der die mehrste Aehnlichkeit mit dem eines Bogenklaviers hat, ungemein angenehm, obgleich die Wirkung des Ganzen nicht gross ist. Die Bogeninstrumente, als Violoncell, Viola d'Amour, sind täuschend nachgeahmt, auch die Hoboe ist gut. Die Aehnlichkeit mit der Orgel und Harmonika

konnte man mehr an der gebundenen Spielart, als am Ton erkennen. Die musikalischen Grade, als: p. pp. f. ff. cresc., wurden zum Theil sehr gut ausgedrückt. Hr. P. steht übrigens als Virtuos seines Instruments höher, denn als Komponist, und wird überall genug Bewunderer, und den Beyfall finden, der ihm gebührt.

Vor einiger Zeit liess auch ein gewisser Hr. A. Bohme, Mechanikus aus Duisburg, eine von ihm erfundene Windharmonika hier hören, die ihm selbst auf 10000 Gulden kommen soll. Dieses Instrument, das wol seine grössten Vorzüge in der innern Mechanik haben mag, kann ich nur nach der Wirkung, die es hervorbrachte, beurtheilen. Es spielt allein einige Stücke zum Bewundern schon, da man auch nicht das Geringste ausser dem Ton hört; einige Stükke sind von sehr braver Komposition: aber der Choral: O Haupt voll Blut und Wunden, schreitet unerträglich in matten Akkorden daher. Es ist überdem noch ein Klavier von drey Oktaven daran angebracht, das sich sehr leicht behandeln lässt. Es phantasirte ein hiesiger Künstler darauf, den ich nicht konnte, aber seine Modulationen waren sehr kalt, und so blieb auch das Publikum. Dieses mochte wol hauptsächlich daher kommen, dass er fast durchgehends im Walzertempo spielte, und der Ton des Instruments nur 4 Fuss ist, weshalb man auch sehr merklich an die Messorgeln erinnert wurde.

Folgende rühmenswürdige Handlung des hiesigen Theaterorchesters verdient allerdings einen Platz, auch in den Annalen der Tonkunst: Das Orchester, das unter der Leitung seines würdigen Vorstehers, des Hrn. Schmitt, täglich neue Fortschritte macht, erhielt von der Direktion eine Benefizvorstellung. Man wählte die Rauberhöhle von Pär. Ihre Majestät die verwittwete Königin von Preussen beehrte die Vorstellung mit ihrer Gegenwart, und übersandte Tags darauf dem Orchester ein königliches Geschenk, zum Beweis allerhöchster Zufriedenheit. Mit demselben traf zugleich die Nachricht von dem Absterben eines armen Musikers, ehemaligen Mitglieds der Gesellschaft, ein, der eine Frau ohne Brod nachlässt: das Orchester bestimmte sogleich die königliche Gabe für die Wittwe des Verblichenen, und bewies dadurch, dass es wol verdient hat, nach sieben Jahren, so wie bisher die Schauspieler, auch einmal die Bewilligung zu einer Benefizvorstellung zu erhalten! —

Den 2ten Dec. In diesen Tagen wurden wir durch einen Besuch des Hrn. Kalkbrenner aus Paris erfreut. Er kam von Wien. Nachdem er sich in mehrern der angesehensten Familien durch sein vortreffliches Spiel auf dem Fortep. sehr empfohlen, und dafür Bewunderung und Dank geärndtet hatte, bekamen wir ihn auch öffentlich zu hören, wofür ihm der Dank des grössern Publikums nachfolgte. Da kein schicklicher Tag zu einem öffentlichen Konserte für ihn frey war und er sich nur wenige Tage hier aufhalten konnte, weil er nach Paris zurück eilte: so verband er sich mit den Hrn. Gebrüdern Redecke und C. Franzl, Waldhornisten am hiesigen Theaterorchester, welche schon einen Tag zu einem Konzert bestimmt und die nöthigen Vorbereitungen getroffen hatten. Durch diese Verbindung bekamen wir hier am 30. Nov. ein Konzert zu hören, dessen Erinnerung uns immer angenehm bleiben wird. Auf eine Sinfonie von Haydn folgte ein Klavierkonsert von Steibelt aus E dur, von Hrn. Kalkbrenner gespielt, wie es nur ein Virtuos erster Grösse spielen kann. Dem. Horn, Liebhaberin, sang eine Arie von Pär mit obligater Hoboe, sehr schön; sie bewies, dass ihre schöne Stimme auch in der tiefsten Höhe — sie sang das f

ganz rein — angenehm, und da, wie in der Tiefe, ganz in ihrer Gewalt ist. Die Hrn. Gebrüder Redecke bliesen ein Hornkonzertant von Dornaus und Andre, das aber nicht recht gefallen wollte, ob es gleich recht gut gegeben wurde: ein anderes für Ein Horn von Witt, von Hrn. Franzl geblasen, gefiel besser: aber Hr. Franzl zeigte auch, dass er mit seinem Instrument machen kann, was er will — Fertigkeit der Zunge, angenehme Tiefe und durchaus angenehmer Ton, bestimmen seinen Werth. Diesem folgte, ein Quintett für die Harfe, von Dem. Gombart, einer Liebhaberin, vortrefflich gespielt — und begleitet vom Fortepiano und drey Waldhörnern. Das Stück ging aus Es dur, und ist, wenn ich nicht irre, von Dussek, ursprünglich für zwey Harfen und zwey Horner ad libitum geschrieben, hat aber fast gar nichts Ausgezeichnetes — ist weder schlecht noch schön. Hierauf sang Hr. Lang, ein Liebhaber, eine Bassarie von Zingarelli, recht gut; da sie aber italienisch und durchaus komisch war, so konnte sie den Effekt nicht machen, den der Komponist berechnet hatte. Ueberhaupt möchte ich fragen, unter welchen Umständen und Einschränkungen es zweckmässig sey, komische Singstücke in öffentlichen Konzerten aufzuführen? — Die Herren Redecke und Franzl bliesen noch einige Trios; da sie aber ermüdet schienen, so wollten einige das Ensemble vermissen, das bey dergleichen Stücken nothwendig ist, wenn sie Anspruch auf Beyfall machen wollen. Zum Schluss spielte Hr. Kalkbrenner einige Variationen auf dem Fortepiano. Die kurze Einleitung — eine Art Phantasie, oder was es seyn sollte — war eine buntscheckige Karikatur von Akkorden, Läufen, ausgelassenen Sprüngen und Kapriolen, die mir nicht gefallen wollte. Sein Spiel ist indess in Absicht auf alles, was Virtuosität der Finger betrifft, ausserordentlich, und wahrhaft zu bewundern: sein Anschlag ist leicht, sicher, bestimmt und hat alle Gewandheit; lange Passagen von weitem Umfang bringt er mit der grössten Leichtigkeit äusserst präcis heraus; ich habe noch nie, besonders rollende Passagen, mit einer oder beyden Händen, mit so viel Geschwindigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit, runder und besser machen hören, als von ihm, ob ich gleich schon Gelegenheit hatte, mehrere der grössten Klavierspieler zu hören. Wenn auch Virtuosität der Seele sein Erbtheil wird, wie man hoffen darf, da er noch ein sehr junger Mann ist: so kann man die Erwartungen von ihm nicht zu hoch spannen. Er spielte auf einem neuen Instrument von dem hiesigen Instrumentenmacher Schwab, das durch seinen starken und schönen — besonders in der Höhe glockenartigen Ton, allgemeinen Beyfall fand, und der es gerecht seyn mochte, da Herr K. auch auf einem Pariser von Erhard, von denen zwey, eins zu 300 Fl. und eins zu 1500 Fl. hier in Kommission stehen, hatte spielen können, aber jenes diesen vorzog. —

Den 5ten Dec. Der berühmte blinde Flötenspieler Hr. Dulon befindet sich seit einigen Tagen hier, und wird wahrscheinlich Konzert geben, von dem ich Ihnen in meinem nächsten Brief Nachricht geben werde. —

Es heisst, Hr. Fischer, erster Bassist bey der hiesigen Oper, werde uns bald verlassen.

Braunschweig. Fortsetzung. Theater. Die Aufführung der Zauberflote am 6. Aug. war sehr prachtvoll, und fiel, zumal mit der letztern deutschen verglichen, sehr vortheilhaft aus. (Sarastro — Reindre; Tamino — Colin; Monostatos — Denys; Papageno — Bussay; Königin der Nacht — Dem. Duquenoy; Pamina — Dem. Scrigny; Pa-

pagena — Dem. Zelenka's). Eben so waren die Damen u. die Genius besser besetzt, als wir es in den letztern Zeiten von deutschen Gesellschaften gehört haben. Die ganze Aufführung ging von Seiten der Akteurs und des Orchesters mit der grössten Precision. Vorzüglich gut sang Demois. Duquenoy die beyden Arien, und erhielt allgemeinen Beyfall. Unter den Maschinerieen zeichneten sich der Wolkenwagen und der Sonnentempel aus. — Es giebt unter der grossen Menge Zuschauer, die sich bey dieser Vorstellung einfanden, viele, die behaupten, die französische Sprache sey für Mozartsche Musik zu schwach. Original ist freylich etwas anders als Kopie, und bey allen ins Deutsche übersetzten Opern der nämliche Fall. Wer aber im Stande ist solche billige Rücksichten zu nehmen, dem wird diese Aufführung genügt haben. — Nachher hörten wir folgende Opern: Anacreon chez Polycrate v. Gretry; Traité nul v. Gaveaux; Une heure de mariage v. Dalayrac; Le grand deuil v. Berton. Wiederholt wurden häufig: Le Calif de Bagdad; Ma tante Aurore; Aline; Le medecin turc; Une folie u. s. w. —

Die Magdeburgische Gesellschaft gab in voriger Messe nur: Den Korsar von Weigl und die Hussiten, übrigens Schauspiele.

Virtuosenkonzerte. Hr. Konzertm. Straus aus Wien gab in der Messe ein Konzert, in dem sein fertiges Violinspiel gelobt wurde. In der Messe bleibt aber Virtuosen kein einziger günstiger Tag übrig, an dem ihre Anstrengungen für sie Erfolg haben konnten, da Schauspiel und Maskerade die Abende ausfüllen. Den 8. Sept. gab Hr. v. Bohm, weiland Hauptmann in Holländischen Diensten ein grosses Vokal- und Instrumentalkonzert: „Intrade, die zwölf schlafenden Jungfrauen, vorgestellt auf zwölf blasenden Instrumenten." Da sich aber der Hr. H. gegen mehrere Musiker etwas martialisch benommen hatte, so fehlten einige der zu blasenden Jungfrauen, und die Lücken mussten durch Saiteninstrumente ersetzt werden. — Romanze: „Zu Stellen sprach," mit Variationen des Pianoforte. Ode von Jacobi und Kunzen. Ode an die Freude von Schiller und Ferguson, weiter ausgeführt vom fremden Konzertgeber, wie er sich nannte, und zwar auf folgende Art: zwischen jede Strophe war ein langer konzertirender Satz eingeschaltet, der im Orchester reiheherum ging, und zuweilen sein Ende nicht finden konnte. Sehr naiv war der Stelle: „Rettung von Tyrannenketten," ein Recitativ aus Haydns Schöpfung angepasst, und erinnerte sehr lebhaft an die Fabel von der Dole. Der Hr. H. erreichte aber seinen Zweck vollkommen, jedem die Affichen sehr gross waren und die Jungfrauen obenan standen. Dafür legte er aber auch dem Publikum auf die schmeichelhafteste Weise seine Einnahme und Ausgabe durch die öffentlichen Blätter vor, und machte uns zu einem anderweitigen Konzerte Hoffnung, dem wir mit banger Erwartung entgegensahen; doch bis jetzt vergebens, da wir erfahren, dass Hr. v. B. auf eine andre Art dafür gesorgt hat, sein Angedenken noch lange bey uns zu erhalten. —

Den 24sten Sept. liess sich Dem. Janisch mit mehrern Gesangstücken hören, und fand, als ein solches Kind, vielen Beyfall. Den 1. Oct. gab Hr. d'Aymard, Professeur de Guitarre et Vocale allhier, ein Konzert, in dem er sich in beyden Künsten bewundern liess. Unpartheyische sollen über seine Fertigkeit gewaltig den Kopf geschuttelt haben — zum Staunen hatte freylich jeder Gelegenheit. Uebrigens bemerke ich nur, dass Hr. d'A. hier die Guitarre mit 6 Saiten auf 5 reducirte, und in seinem Prospectus der Apologie d. Guitarre sich wundert, wie die deutschen Komponisten so auf den

Kopf gefallen waren, dass sie auf die Titel ihrer Werke setzen konnten, „mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre," da doch beyde Instrumente so himmelweit unterschieden waren. Hr. d'A. hatte jedoch nur die Titel angesehen.

Den 15ten Nov. gab Dem. Zelencka ein grosses Vokalkonzert in der Aegidienkirche und führte nach einer Ouverture v. Righini Rosetti's Oratorium: „Jesus auf Gethsemane," auf. Wenn aber ein Konzert so übel berechnet wird, als es hier der Fall war, dann kann das Unternehmen nicht anders, als unfruchtbar seyn. Bey strenger Kälte ist die Kirche kein Lokale für ein zahlreiches Auditorium, und auf ein solches muss Dem. Z. gerechnet haben, indem sie die hiesigen Konzertsäle zu klein fand. Es würde wahrlich Mannern, die in dergleichen Anlagen Praxis besitzen, wie oben erzählt ist, sehr sauer werden, die Kirche unter solchen Umständen nur zum zehnten Theile zu füllen: wie wird nun die Bescheidenheit damit zurecht kommen! —

München, Ende Nov. Von neuen Opern wurde Griselda von Pär gegeben. Wenn ein Künstler Meisterwerke geliefert hat, so ist es grausam, seine Jugendarbeiten vor dem Publikum ausmustellen. Hätten wir nicht Achilles und Sargino gehört: wie schief, wie ungerecht müsste man nicht Hrn. Pär nach der Griselda beurtheilen *). Es kömmt da sogar eine Concertant-Arie vor! Ob sie wirklich von P. geschrieben, oder nur eingelegt worden, wissen wir nicht; das aber wissen wir, dass Hr. Musikdir. Cannabich sie mit allen erdenklichen Künsteleyen und sittigen Tändeleyen für seine Gattin und seine Violin ausstaffiret hat.

Hr. Kalkbrenner, der Klavierspieler aus Paris, war hier. Er spielte am Hofe in einem Kabinetskonzert, dem nur wenige Erwählte beywohnen konnen. Man rühmt seine Fertigkeit, zieht aber die Spielart des Hrn. Cramer von London, den wir vor fünf Jahren hörten, weit vor. Sehr natürlich! Cramer ist ein erfahrner, geprüfter, Kalkbr. noch ein sehr junger Künstler! —

Hrn. Kapellm. Winter begleiteten Ehre und Ruhm aus London. Sein Künstlerglück steht eben im Meridian. Selbst Babo's ernste Muse leihet ihm Reize. Verschiedene von seinen in London verfertigten Arbeiten wurde theils im Kabinets-, theils im Liebhaberkonzert gegeben; unter andern, der ganze erste Akt des Telemaque. Ich schreibe Ihnen nichts davon, bis ich die grosse Oper, die Babo dichtet, und Castor und Pollux, gehört habe — beyde werden künftigen Januar aufgeführt —: dann aber desto ausführlicher! —

---

*) Der Komponist hat diese Musik neuerlich durch Herauswerfen unbedeutender und Einlegen neuer bedeutender Stücke sehr umgestaltet! sollte man in München nicht von diesen Verbesserungen Gebrauch gemacht haben?

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. Nº. 14. 1805.

NACHRICHTEN.

Musik in Leipzig.

Michael bis Weihnacht 1804.

Von Kirchenmusik finden wir vornehmlich auszuzeichnen die Aufführungen von folgenden durch den Druck bekannten grössern Werken: Mozarts Hymnen und Haydns Messen, (Breitkopf-Härtel) Kunzens Halleluja der Schöpfung, (Nägeli) Naumanns Psalm (Wiener Industr. Compt.) und von der nicht gedruckten Krönungs-Messe von Righini. Von diesen Werken selbst ist öfters gesprochen worden; in der Ausführung gelangen die Chöre immer am besten.

Die rühmliche Theilnahme des gebildetsten Theils des Publikums am wöchentlichen Konzert im Saale des Gewandhauses dauerte fort, so wie die Bemühung der Direktion, es dieser Theilnahme werth zu erhalten. Dem. Alberghi, von welcher ebenfalls schon gesprochen worden, erfreuete jeden, der ihre jugendlichfrische, sehr schöne, und, in Absicht auf vollkommene Gleichheit durch den ganzen Umfang ihrer Töne, äusserst seltene Stimme, so wie ihren feinen Vortrag zu schätzen wusste. Sie würde ohnstreitig noch ausgezeichnetern und allgemeinern Beyfall erhalten haben, wenn sie nicht zuweilen Unsicherheit im Takt u. dgl. verrieth; und nicht, fast ohne alle Ausnahme, nur Kompositionen von Pär sänge. Dadurch muss, obschon sie immer gute Stücke wählt, unvermeidlich Monotonie in unsern Solo-Gesang gebracht werden, und Monotonie erzeugt immer Kälte — zu geschweigen, dass dadurch die Direktion zuweilen zu Zusammensetzungen von Stücken genöthigt wird, die einander ganz widersprechen und ihre Wirkung gegenseitig aufheben, wie es z. B. mit einer an sich schönen Scene aus Pärs Wegelagerern war, die unmittelbar auf Mozarts schauerliche Sinfonie aus G moll folgte, und der bekannten frommen Hymne Schulzens: Gott Jehovah, sey hoch gepreist, vorherging. Dem. Alberghi sollte, wenn auch nicht aus Rücksicht auf das hiesige Publikum, bey dem sie nur einige Zeit verweilet, doch ihrer eigenen Vervollkommnung wegen, ihre Studien weiter ausbreiten, um nicht einseitig und manierirt zu werden, wobey man, bey so viel Talent, Geschicklichkeit und Fleiss, zwar immer eine interessante Sängerin, aber nie eine wahre Künstlerin werden kann. Nur aus wahrer Achtung gegen diese ihre Vorzüge und aus der Ueberzeugung, dass sie eine Zierde des Konzerts und Theaters werden konne, haben wir diese Anmerkung nicht unterdrücken wollen. — Von Kompositionen führen wir nur die an, die noch wenig bekannt sind, oder wobey wir sonst glauben, etwas bemerken zu müssen. Die Pärschen Arien, Scenen und Chöre wollen wir übergehen, da über sie öfter gesprochen ist, und die Opern, aus denen sie genommen worden, nun auch auf mehrern deutschen Theatern gegeben

werden. Die übrigen Solegesänge von Righini, Guglielmi, Winter, Nasolini, u. A. sind ebenfalls schon sonst gegeben worden und darum zu übergehen. Bey Chören von Haydn, Schicht, Schmeidt, Sacchini (das treffliche: Tacite ombre —) u. Andern, ist derselbe Fall: so auch mit Schulzens Hymne, Naumanns grosser Messe, Zumsteegs Kantate: Wer ist die gleich, du Einziger: und Kunzens Halleluja, das von neuem mit ausgezeichnetem und verdientem Beyfall aufgenommen wurde. Eine Kantate von Reichardt an die Musik, (Schönste Tochter des Himmels u. s. w.) ist wahrscheinlich aus seiner frühern Zeit: man würde sonst das Trockene des Ganzen und die zuweilen bis zur Ueberraschung trivialen Gedanken an diesem berühmten Manne unerklärlich finden. Auch hat der (ungenannte) Dichter der Tonkunst eben nicht das Schmeichelhafteste gesagt, wenn er ihr vorschlägt, sie solle „segnend, segnend vom hohen Olymp" herabkommen,

Wenn nach Sorgen des Tags
Der Vater des Volks
Und der Weisheit Priester
Der Ruh entgegeneilt, u. s. w.

Von Sinfonieen wiederholte man mehrere der vorzüglichsten Haydnschen und Mozartschen: doch gab man verschiedene diesen Winter nicht so gut, als voriges Jahr. Woher mag das kommen? sollte man die Proben scheuen? oder gegen den ehrenvollen Ruf, eins der vorzüglichsten unter den, von Fürsten nicht besoldeten Orchestern auszumachen, gleichgültig werden? Die neueste Sinfonie von Beethoven (D dur) wurde, ohngeachtet ihrer grossen Schwierigkeiten, zweymal so gegeben, dass man sie ganz geniessen konnte. Auch wir finden, wie man von Wien und Berlin aus bemerkt hat, das Ganze zu lang und Einiges überkünstlich: wir setzen hinzu: der allzuhaufige Gebrauch aller Blasinstrumente verhindert die Wirkung vieler schöner Stellen und das Finale halten wir, auch jetzt, nach genauer Bekanntschaft, für allzu bizarr, wild und grell: aber alles das wird durch den gewaltigen Feuergeist, der in diesem kolossalen Produkt wehet, durch den Reichthum an neuen Ideen und die fast durchaus originelle Behandlung derselben, so wie auch durch die Tiefe der Kunstgelehrsamkeit, so weit überwogen, dass man dem Werke das Horoskop stellen kann, es werde bleiben und mit immer neuem Vergnügen gehört werden, wenn tausend eben jetzt gefeyerte Modesachen längst zu Grabe getragen sind. Beethovens frühere und freundlichere Sinfonie, (C dur) die sehr schön ausgeführt wurde, ist ein Lieblingsstück des hiesigen Konzertpublikums: man hörte aber auch jene düstere mit aller Aufmerksamkeit, unverkennbarer Theilnahme und vielem Beyfall. Das erste Allegro und die durchaus originelle Menuett wurden vom Publikum vorzüglich goutirt. — Eine neue Sinfonie von Danzi (mit fugirtem Schluss-Satz) zeigte von neuem, dass dieser Komponist nicht nach Würden gekannt ist. Er hat hier in Manchem — und mit Recht, obschon sich darum das grössere Publikum erst an sein Werk gewöhnen muss — den jetzt gewöhnlichen Zuschnitt verlassen, und ein gewiss schätzenswerthes Stück geliefert. Nur gegen das Andante ist mit Grund einzuwenden, dass die Blasinstr. zu vieles allein haben — so vieles, dass es fast als sogenannte Harmonie erscheint, und als solche viel zu lang ist. — Von Ouvertüren führen wir nur an: die hier immer mehr beliebte von Righini aus Alcide, die Mozartsche aus Idomeneo, die von Beethoven aus C dur, die früher schon näher bezeichnete von Kunzen, einige von Winter, (besonders die zu Montalban, die als Kunstwerk nicht eben hoch stehet, aber einen sehr brillanten und starken Effekt macht,) die neueste von Par, (aus seiner Lenore) die sehr lebhaft und anziehend ist, und die von Danzi

zur Kantate: das Freudenfest, die, wie es der Gegenstand wollte, leicht, aber keineswegs oberflächlich behandelt worden und sich recht gut ausnimmt. (Ein Chor aus dieser Kantate war nicht bedeutend.) Von Konzerten finden wir folgende am meisten auszuzeichnen: das neueste von Dussek (G moll) und das neueste von Beethoven, (C moll) beyde in grossem Styl herrlich ausgeführt, doch das letzte in jedem Betracht weit hervorstechend, und, wenn auch vielleicht zu lang und in einigen Stellen gesucht, doch gewiss eins der vortrefflichsten Stücke unter allen, die in dieser Gattung nur je geschrieben worden. Mad. Müller spielte beyde, und vorzüglich das zweyte, ungeachtet seiner ausserordentlichen Schwierigkeiten, meisterhaft, auch zeigten sich die Zuhörer, von der Komposition, wie vom Vortrag derselben, lebhaft begeistert. Hr. Musikd. Müller wiederholte eins seiner brillantesten Flötenkonzerte (D dur) mit an ihm gewohnter Virtuosität. Hr. Konzertm. Campagnoli erfreuete Alle ganz vorzüglich durch ein neues Konzert von Kreutzer, (A dur) das wol für die grösseste und schönste der Arbeiten dieses Meisters zu erklären seyn möchte, ohngeachtet der dritte Satz manche seiner Lieblingswendungen wiederbringt. Herr Camp. trug es, obschon Kreutzers Styl dem seinigen sehr entfernt liegt und man glauben sollte, die Jahre würden es ihm unmöglich machen, so grosse und so lang ausgeführte, lange fortgehaltene Schwierigkeiten zu besiegen — mit Jugendfeuer, Präcision, Innigkeit, Anmuth und Gewandtheit vor. Er fand die lebhafteste Erkenntlichkeit beym Publikum. Hr. Org. Voigt gab vorzüglich ein kräftiges und sehr gut ausgeführtes Violoncellkonzert von Krafft. Hr. Barth spielte, unter andern, ein neues Klarinettkonzert von Krommer, das treffliche neue Ideen, schöne Ausarbeitung und doch nicht Ueberladung des Accompagnements hat, und für die Klarinette zwar schwer, aber praktikabel und ausserst vortheilhaft ist. Hr. B. trug es mit ungemeiner Fertigkeit und Genauigkeit vor. Eben so wurde von ihm und Hrn. Maurer das schöne Konzert für zwey Klarinetten, ebenfalls von Krommer, ausgeführt, und mit demselben lauten Beyfall, wie anderwärts, aufgenommen. Herrn Fuchs, einen geschickten und fleissigen Fagottisten, bedauern wir, dass er nicht eben so gute Kompositionen für sein Instrument findet, als die vorhin genannten. Hr. Herre, ein neues Mitglied des Orchesters, zeigte im ersten Satze seines Waldhornkonzerts noch zu viel Aengstlichkeit, spielte aber das Andante und Rondo so, dass wir manches Gute von ihm glauben erwarten zu dürfen. Noch sind aber seine Passagen zu undeutlich und zu wenig Uebereinstimmung zwischen den natürlichen und künstlichen Tönen seines Instruments. — Von fremden Virtuosen ist zu der Zeit gesprochen worden, als sie sich hören liessen.

(Der Beschluss folgt.)

München, den 9. Dec. Unsere musikalischen Winterunterhaltungen haben vorige Woche mit dem dritten Liebhaberkonzert des dritten Jahrgangs begonnen, in welchem aufgeführt wurde —: in der ersten Abtheilung, eine Ouvertüre von Beethoven aus C dur (nicht das beste, was er geliefert hat) dann ein Konzertant von Winter, für 6 oder 7 obligate Instrumente, das sich durch gar nichts auszeichnet, und ein Terzett aus dem Raub der Proserpina, auch von Winter, welches sehr schön ist; in der zweyten Abtheilung ein Akt von Winters Telemach, worin Madame Cannabich die Hauptparthie vortrefflich sang. Das Ganze erhielt nur mässigen Beyfall, indem man fand, dass ein Konzert, worin alle Stücke — mit Ausnahme der Ouvertüre — von Einem Meister sind, wären sie auch noch so schön,

gleichwol eine Art von Monotonie hervorbringen müsse. Dazu kannte man den Inhalt der Oper, aus welcher der ganze Akt gegeben wurde, nicht, und das Interesse an dieser Musik musste daher nothwendig einseitig seyn. — Laut Anzeige, wird diesen Winter hindurch jeden Montag Abend, Musik auf dem Museum seyn, womit vorigen Montag bereits der Anfang gemacht worden.

Stettin, im Dec. 1804. — So sehr ich vor einiger Zeit Ursache hatte in diesen Blattern darüber zu klagen, dass die Musik hier erstarrt wäre, oder es wenigstens schiene; so angenehm ist es mir, jetzt von ihrer Auferstehung sprechen zu können. Ja, sie ist wieder erwacht, mit einer Regsamkeit erwacht, welche viel Gutes hoffen lässt. Bestimmte musikalische Zusammenkünfte, kleinere und grössere, drängen sich fast einander. An Privatgesellschaften zur Quartettübung für Saiten- und andern für Blasinstrumente, auch vollstimmigeren Uebungskonzerten fehlt es nicht. Ausserdem sind zwey grössere öffentliche Konzerte, eins in der neuen Ressource und eins im Saal des englischen Hauses, errichtet. Beyde gewähren manchen Genuss, obgleich jetzt keine Solospieler, die auf den Namen Virtuosen Anspruch machen könnten — unsern M. D. Haak ausgenommen — hier einheimisch sind. Dies hindert indessen, wie bekannt, die gute Ausführung der Ensembles nicht, wenn jedes Mitglied des Orchesters nur gehörig Acht giebt, und seine Bestimmung als subordinirter Theil des Ganzen, nicht verkennt. Daneben besteht eine Anstalt zur Uebung des Gesanges, die schon im Anfange über 30 Mitglieder aus allen Standen zählt. Dieses Singinstitut (auch Singakademie genannt, denn der Name wirkt oft viel,) könnte leicht von heilsamen Einfluss, selbst auf unser gesellschaftliches Leben, seyn, wenn erst die natürliche Blodigkeit der noch Ungeübten überwunden ist, und — die Interessenten Beharrlichkeit zeigen. — Unter den Virtuosenkonzerten in dieser Zeit verdienen zwey bemerkt zu werden. Eins von dem Violoncellisten, Herrn Kalmus. Er trug uns ein geschmackvoll komponirtes Konzert (von Arnold, das Adagio von Danzi,) hiernächst eine Fantasie nebst Variationen vor, und bewies durch beydes, dass er sowol den Kenner als den blosen Liebhaber zu befriedigen verstehe. Dafür ward ihm auch der allgemeinste Beyfall, nicht durch Handeklatschen, (denn diese Sitte, welche eigentlich nur fürs Theater gehört, und an manchen Orten, z. B. in Berlin, sehr übertrieben, aber eben deshalb auch zu einem sehr unsichern Zeichen des Beyfalls wird, ist aus unsern Konzerten längst verbannt —) sondern durch die tiefste Stille während der Musik und durch ein unwillkührliches frohes Getöse nach Endigung derselben. — Noch zu einer Bemerkung giebt mir dieses Konzert Anlass. Viele reisende Virtuosen befolgen die Maxime, ihre Kunst zu einem Orte nicht eher zu zeigen, als bis sie ihr Konzert geben, damit — die Zahl ihrer Zuhörer nicht verringert werde. Das kann hier und da seinen guten Grund haben; aber es erregt auch leicht den Verdacht: der Virtuos wisse mit seinen eingelernten Stücken die Zuhörer nur zu blenden, und fürchte, man werde ihn zu wiederholten malen nicht mit immer neuem Vergnügen hören. Hr. Kalmus zeigte, dass man bey der entgegengesezten Maxime leicht besser fahren könne. Ehe er sein angekündigtes Konzert gab, spielte er nicht nur in Privatgesellschaften, sondern liess sich sogar auch im Ressourcenkonzert öffentlich hören, und doch hatte er hernach ein sehr zahlreiches Auditorium, so zahlreich, wie seit dem Hierseyn der Mad. Mara keins gewesen war. Freylich trug dazu, ausser seiner anerkannten Virtuosität, auch sein liebenswürdiger Privatcharakter, sein gefälliges,

sobres Betragen, wodurch er sich vor so vielen seiner Kunstgenossen rühmlich auszeichnet, gewiss nicht wenig bey. Möchten das doch manche Virtuosen bedenken, die voll Stolz auf ihre Kunst alle andre Rücksichten verachten, und dann oft dem Publikum zur Last legen, was — sie selbst verschuldeten.

Ein andres Konzert gab der Violinist, Hr. Möser aus Berlin. Das Talent dieses Virtuosen, seine grosse Fertigkeit, Reinheit, Präcision u. s. w. sind zu bekannt, als dass man nöthig hätte, darüber noch etwas zu sagen. Aber wir fanden die Art seines Vortrags etwas verändert. Ehedem spielte er in Viotti's, jetzt mehr in Rode's Manier. Sein Adagio hat dadurch unstreitig gewonnen, — es ist einfacher, edler geworden; ob er aber im Ganzen an dieser Veränderung wohl gethan, ob er seine Individualität als Künstler gehörig dabey zu Rathe gezogen hat, möchte ich bezweifeln. Offenbar glänzt Hr. M. am meisten im Rondo, in der Polonaise u. dgl.; allein dazu passt mehr ein weicher (in der Kunstsprache, molliger) als ein schneidender Ton, mehr eine schwebende, als eine gewichtige Spielart. Uebrigens erwarb Herr M. sich auch hier durch seinen brillanten Vortrag der Quartetten von Haydn, Beethoven u. a. zu wiederholten malen den Dank vieler Musikfreunde. In seinem Konzert gab uns auch Herr Kapellm. Himmel Etwas auf dem Fortepiano und ein Stück aus seiner Urania, welches leztere sehr gefiel. Bey Gelegenheit dieses Besuchs hatten wir auch noch das Vergnügen, auf unserm Theater die so viel gefeyerte und besprochene Operette: Fanchon, zu hören. Sie erregte hier, wie überall, den Enthusiasmus des Publikums, ungeachtet die Darstellung nicht sonderlich ausfiel. Denn nur die Rolle der Fanchon ward durch eine Dem. Feige brav ausgeführt, (obgleich Mad. Unzelmann, welche vor einigen Tagen die Fanchon hier als Gastrolle gab, in Absicht auf Kunst, wie man denken kann, jene weit überwog —); von dem Spiel der übrigen liess sich wenig und von ihrem Gesange fast gar nichts loben. — Woher aber jener Enthusiasmus für diese Operette? ist er denn wirklich so verdient? und auf welcher Stufe steht Fanchon als Kunstwerk, besonders als musikalisches Kunstwerk? Diese Fragen sollte man vielleicht nicht eher aufwerfen, als bis man sich an dem Stücke satt gesehen und gehört hat; aber es ist schon in öffentlichen Blättern manches Für und Wider erschollen. Ein Theil rühmt z. B. das Berliner Publikum wegen seines Enthusiasmus für die F., andere urtheilen anders. Weit entfernt, darüber entscheiden zu wollen, will ich nur zu erklären suchen, wie beydes zugeht. Die Lobpreiser stützen sich auf die lieblichen Melodieen, die gefällige Instrumentirung, die Verse, welche nicht solchen Unsinn enthalten, wie die gewöhnlichen Operetten, und — die geschmackvolle Darstellung auf dem B—r Theater. Ursachen genug zum Vergnügen an dieser Operette. Die Tadler hingegen sagen: das Stück ist an sich ohne dramatischen Werth; es hat z. B. gar keine Handlung, nur die Episode verursacht die Bewegung darin u. s. w. Die Verse? nun, sie sind erträglicher, als man sie sonst findet, enthalten mitunter erbauliche Sentenzen, aber nichts Lyrisches, — ausser einigen Liedern der Fanchon, und nächstdem das Eduard — nichts, wobey man nicht fragen müsste: warum wird das nicht lieber gesprochen, als gesungen? — Die Musik? sie steht freylich höher als die der Donaunymphe, aber reicht noch nicht einmal an die kleineren Sachen eines Cherubini, Mehül u. a. viel weniger an die eines Mozart, Winter, Salieri u. a. Sie ist, um es kurz zu sagen, ein niedlicher Potpourri, worin manche hübsche Blumen — besonders einige Lieder und Cavatinen (denn eigentli-

che Arien giebt es hier fast gar nicht) der Fanchon duften. Doch muss man, wie einst Voltaire, den Hut bey der Hand haben, um so manche alte Bekannte aus der Zauberflote u. a. Opern, mitunter auch — wie im Finale des zweyten Akts — aus der gemeineren Klasse, freundlich zu grüssen u. s. w. — Ich will diese tadelnde Ansicht nicht für die meinige ausgeben, aber ich gestehe: es hat mich empört, neulich in einem öffentlichen Blatte zu lesen: „Salieri's Cesar müsse geringeren Werth haben, weil — das Haus dann leer, in der Fanchon aber voll sey, und der Geschmack des Publikums (welcher mit dem Gefühl einerley seyn soll) doch entscheide." — Auf die Gefahr, einer greulichen Ketzerey oder wol gar Unhöflichkeit beschuldigt zu werden, setze ich jenem Urtheil nur folgende einfachen Bemerkungen entgegen. Geschmack und Publikum sind zwey Begriffe, die man eigentlich nie zusammenstellen sollte. Der Geschmack ist eine Idee, welche sich nur durch die Eingeweihten einer Kunst ausspricht. Das Publikum — diese ungleichartige Masse, dieses blose Aggregat von Köpfen — kann zufällig (gemeinhin durch Nachsprechen der wirklichen oder vermeinten Kenner) mit jener Idee zusammentreffen; aber seine Entscheidung geschieht nie vom Rechts-, sondern nur von Gewalts wegen, und ist im Grunde Anmassung. Jeder Mensch hat die Befugniss, zu sagen: das gefällt mir, (richtiger: das vergnügt mich) aber nur dem wirklichen Kenner gebührt es, zu sagen: das ist schön. Beydes ist oft sehr verschieden. — Hätte jemand Lust, diese — mich dünkt, einleuchtenden Satze zu bestreiten, dem würde ich zur weiteren Erörterung gern Rede stehen. —

Aus Südpreussen. Es wird in Ihrer Zeitschrift seltener über den Zustand der Musik im ehemaligen Polen gesprochen, als man wünscht, und als wol auch geschehen sollte, da die Polen in der Musikliebe den Böhmen nichts nachgeben *); da hier die Musik einen Hauptheil der bessern Erziehung ausmacht, und da fast durchgängig Jedermann gern singt und tanzt. Etwas scheint zwar diese Musikliebe seit der letzten Theilung gesunken zu seyn: allein wenn auch nicht mehr jeder bemittelte Edelmann, wie sonst, seine eigene kleine Kapelle hat und darauf sieht, dass seine ganze Dienerschaft musikalisch ist; so ist doch diese Liebe deshalb noch nicht ausgestorben, sondern den Zeitumständen gemass nur eingeschränkt. Dass sie noch fortdauere, sieht man schon aus Folgendem. Fast in jedem Hause, in welchem man auf einige Bildung Anspruch macht, findet man ein Flügelfortepiano, aus Wien, Dresden, Berlin oder Breslau, und Jemand, der es, nicht selten vortrefflich, spielt. Bey der Annahme eines Erziehers, ist es immer die zweyte Frage: ob er auch musikalisch sey, wenigstens gut das Klavier spiele? Reisende Meister der Tonkunst gehen unsere grössern Städte selten vorüber und werden noch seltener Ursache haben, über schlechte Aufnahme zu klagen. So haben sich die Gebrüder Pixis voriges Jahr in Warschau, Kalisch und Posen, zu ihrem und des Publikums Vortheil, hören lassen; dies Jahr die Donna Marchetti Fantozzi in Posen, die mit ihrer vielumfassenden Stimme beym Hinschwinden ins kaum hörbare Pianissimo manche Zuhörer so getäuscht hat, dass sie glaubten, sie würde wegbleiben; allein ihre Stimme belebte sich wieder und wuchs, allmählig in die Tiefe hinuntersteigend,

*) Aber auch so mager schreiben, wie diese — was wir zur Beantwortung des etwanigen Vorwurfs hinzusetzen wollen.

d. Redakt.

zu einer schauerlichen Stärke und schloss die Kadenz mit einem Triller, der Mark und Bein durchdrang. Ich hörte sie selbst, als sie in dem neuen, vortrefflichen Schauspielhause, Hero und Leander gab, und war bezaubert: allein die Mara erreicht sie in Delikatesse und Vollendung der Passagen doch nicht. Das Orchester that sein Möglichstes, und doch soll sie nicht mit ihm zufrieden gewesen seyn; wiewol es nicht schlecht spielte. Ausser diesen haben sich mehrere merkwürdige Musiker hören lassen; und ich führe nur diese wenigen, als Ihren Lesern vorzüglich bekannt, hier auf. — In Warschau besitzt man ein treffliches Orchester, und das polnische Theater daselbst hat Sängerinnen, die mit Ehren neben manche der gefeyertsten deutschen Theatersängerinnen treten könnten. Auch ist es ein leeres Vorurtheil, wenn man auswärtig glaubt, die polnische Sprache sey, ihrer vielen Konsonanten wegen, für den Gesang wenig geeignet. Man höre nur erst, wie der feine Pole sie spricht; und wie schön sie dann im Munde der gebildeten Sängerin wird. Ich bin ein Deutscher und mithin nicht durch nationale Vorliebe oder lange Gewöhnung eingenommen: aber, ausser der italienischen, kenne ich keine Sprache, die sich so schön an den Gesang schmiegte, wie die polnische, vollkommen ausgesprochen! —

Auch die Juden nehmen an der allgemeinen Musikliebe Polens Theil. So kenne ich z. B. ein Chor jüdischer Musikanten in Philane, (einer kleinen Stadt in dem jetzigen Westpreussen,) das die herrlichste Tanzmusik macht und eben so eingespielt ist, als die Prager Studenten. Besonders spielen diese Kinder Israels die Polonaise in achtpolnischem Geist und Sinn, den so leicht kein Auslander, war' es auch der geschickteste Spieler, trifft. Dies scheint vielleicht manchem unglaublich: aber man komme und höre, wie der Pole seinen Nationaltanz spielt; man komme und sehe, wie er ihn tanzt; und ich bin überzeugt, ein jeder wird beydes für unübertrefflich schön und ganz originell halten. Man lasst sich deshalb auch die sogenannten Polonaisen, die jetzt bis zur Ungebühr überall angebracht werden, zwar hier gefallen, wenn sie an sich gut sind, aber nur für Polonaisen kann man sie eben so wenig gelten lassen, als die humoristischen Mittelsätze der Haydnschen Sinfonieen für eigentliche Menuetten gelten können.

Einst zogen einige Juden im Lande umher und liessen ihre Musik auch auf unserm Hofe hören. Sie war nicht schlecht: aber was meine ganze Aufmerksamkeit auf sich zog, war der Bassspieler ohne Bassgeige. Die Töne dieses Instruments wusste er mit seiner Kehle so natürlich hervorzubringen, dass man mit abgewandtem Gesichte, geschworen hätte, eine tüchtige Bassgeige zu hören. Und dabey that er weiter nichts, als dass er den Daumen und den Zeigefinger an den Hals anstemmte und damit die Töne wandelte; indess sahe man ihm die Anstrengung auf dem Gesichte, das öfters ganz braun ward, nur allzudeutlich an. Er spielte seinen Bass aber auch schön und schöner, als hundert andere auf wirklichen Bassgeigen. Er erzählte mir: ein gewisser polnischer Fürst hatte die Bizarrerie gehabt sich ein ganzes Chor jüdischer Musiker anzuschaffen und abrichten zu lassen, aus dem jeder, wie er, sein Instrument blos mit der Kehle spielen musste. (So etwas kommt, Gott sey Dank! nun hier auch nicht mehr zu Stande, so wenig, als hoffentlich die in ganz besondern Sinn fürchterlich-schöne Hornmusik in Russland ihren Flor und Glanz wieder erlangen wird). Während der letzten Insurrektion war der Fürst geflüchtet, die seltsame Kapelle aus einander gegangen, und Er, der Bassist, hatte sich zum Herumziehen entschliessen müssen, und spielte den Bass mit dem Munde, um etwas in den Mund zu bekommen.

Die neue Erfindung eines harmonischen Klaviers von einem polnischen Uhrmacher in Posen, Namens Maslowsky, ist Ihren Lesern schon von Berlin aus bekannt, und ich erinnere hier nur noch einmal daran, als an eine Sache, die nicht mit Kälte und Stillschweigen aufgenommen werden sollte.

Kurze Anzeige.

An Fanny (oder der Abschied) Kantate für eine Singstimme mit Begleitung des Orchesters, von Zumsteeg. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Dito mit Begleit. des Klaviers. (12 Gr.)

Bey dem Worte: Kantate, denkt man gewöhnlich an ein grösseres Musikstück, mit mehrern Recitativen, Arien, Chören u. s. w. So ist es hier nicht gemeynt. Das Werkchen besteht nur aus einem Recitativ und einer darauf folgenden ziemlich langen Arie — beydes für die Basstimme.

Die ganze Kantate ist in jenem sanften, gefälligen Styl geschrieben, den man an dem verewigten Zumsteeg längst kannte und schätzte. Da übrigens diese Art musikalischer Stücke nur für den vertraulichen Zirkel von Freunden, kaum für einen Konzertsaal bestimmt seyn kann: so werden künftige Komponisten bey ähnlichen Fällen die Blasinstrumente mit Recht weglassen können, indem die Stimme in einem so engen Raume zu sehr betaubt wird. Desto genauer aber sollte man in Beobachtung der Deklamation, Rhythmik und Metrik seyn, indem man bey so einfachen Werken jeden Verstoss um so leichter bemerkt. So kommen hier z. B. nicht wenige kurze Sylben vor, die Herr Z. langen Takttheilen unterlegt. Zum Beyspiel dient gleich der Anfang der Arie: Der Verfolger Neid — wo die Sylbe „der" auf dem dritten Viertel des Viervierteltaktes, und sogar im Adagio, stehet. Hat auch der Dichter die Sylbe falsch gebraucht, so darf der Komponist ihm nicht folgen, indem beym Recitiren gar Manches allenfalls verdeckt und weniger bemerklicher gemacht werden kann, was beym Singen um so mehr auffallt. Die Arie selbst ist schön, hat einen sehr rührenden, schmelzenden Gesang, welches bey Bassarien eine schwere, und deswegen ziemlich seltene Sache ist. Doch geht sie sehr tief, und ist ohne Veränderung nicht für jeden ausführbar. Der Klavierauszug ist gut und korrekt.

Anekdote.

Ein berühmter Sänger der Pariser Oper stehet in ausgezeichneter und nicht ganz unbekannter Gunst bey einer Dame, die, wenigstens den Leuten aus der grossen Welt, ebenfalls bekannt genug ist. Der General — — machte der Dame sonst die Cour, und, wie man wissen will, vergebens. Dieser trifft den Acteur in einer sehr zahlreichen Gesellschaft. Der junge Mann trägt eine Kleidung, die für Uniform angesehen werden kann. Der General, ihn zu einer Antwort zu zwingen, die ihn lächerlich machen müsste, wendet sich, plötzlich laut, und scheinbar unbefangen, als kenne er ihn nicht, mit der Frage an ihn:

Unter welchem Corps dienen Sie?

Moi? antwortete der Schlaukopf keck — je commande un Corps, ou Vous avez servi depuis longtems!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. Nº. 15. 1805.

Ueber einen Aufsatz mit der Ueberschrift: Wollen alle Deutsche Musikanten werden? (in der Bibliothek der pädagog. Litteratur, herausgegeben von Guthsmuths, November 1804).

Herr Hofr. Guthsmuths theilt in dem angeführten Aufsatze über die sich unter den Deutschen höhern und niedern Standes immer mehr ausbreitende Gewohnheit, Musik zu einem wesentlichen Stück des Kinderunterrichts zu machen, Gedanken mit, welche er selbst nur im Vorbeygehen zu geben äussert, und der Prüfung empfiehlt. Fast zu gleicher Zeit ist meine Abhandlung über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung in der Musikalischen Zeitung No. 8. 1804. erschienen. Ich fürchte zwar nicht, dass der letztere Aufsatz durch jenen bey aufmerksamen Lesern an Ueberzeugungskraft verlieren werde; da aber der gewünschte Eindruck doch durch die persiflirende Laune, womit sich der geschätzte Padagog über die Modesucht des Musikunterrichts auslässt, bey flüchtigeren Lesern geschwächt werden könnte, und der Verf. selbst nähere Prüfung verlangt, so mögen hier einige Bemerkungen zur Ehrenrettung der von mir empfohlnen musikalischen Bildung folgen.

Die Frage: Wollen denn alle Deutsche Musikanten werden? würde ich so beantworten: Sie wollen das gewiss nicht. Nimmt man das Wort Musikant vollends genau, so kann man die Frage noch sicherer verneinen. Denn man unterscheidet, nach gegenwärtigem Sprachgebrauch, den Musikus vom Musikanten ungefähr so, wie den Schauspieler vom Komödianten. Jener übt die Musik als edle freye Kunst, die sich selbst belohnt, wenigstens nicht nach Brot gehen mag, sich nicht zur Lohnkunst herabwürdiget, ob sie zwar für den Künstler, weil und sofern er, wie jeder Andre, Lebensbedürfnisse hat und seiner Kunst manchen Aufwand opfern muss, belohnende Aufmunterungen nicht verschmäht. Der Musikant hingegen behandelt die Kunst blos als Erwerbzweig, bequemt sich daher ganz nach den willkührlichen Forderungen seines jedesmaligen, oft sehr geschmacklosen Publikums, und nimmt auch mit den kleinsten Gaben fürlieb. Der Musikus hingegen wird entweder anständig besoldet, oder er überlässt es edler Freygebigkeit der Kunstfreunde, durch Belohnungen ihm die Achtung für seine Kunst aufmunternd zu erkennen zu geben; oft lebt er unabhängig als privatisirender Künstler. Entfernt, seine Kunst nach den Einfällen der Zuhörer zu bequemen, oder mit ihr den Leidenschaften und Bedürfnissen selbst des Pöbels zu fröhnen, will er vielmehr den Geschmack des Publikums immer mehr für seine Kunst bilden, es zur Höhe derselben emporheben. Er strebt nach der Kenner Beyfall und ist stolz auf denselben; lieber wählt er sich eine kleine Zahl ächter Verehrer, anstatt nach dem Zuklatschen des gemeinen grossen Haufens zu jagen. Der Musikant aber ist im Grunde blosser Handwerksmann, der nach Be-

stellung arbeitet, und auch von Künstlerlaunen frey genug ist, um für Lohn nach jedes Belieben aufzuspielen. Indess hat der Musikant, wenn er wahre Kunstfertigkeit und ein reiches musikalisches Gedächtniss besitzt, und selbst die Lieblingsstücke des Volks mit einigem Geschmack zu behandeln, vorzüglich aber mit Sinn und Auswahl die bessern Stücke und Gesänge zu verbreiten weiss, seinen guten Werth. Der verachtete, unbekannte Musikant kann sich oft durch Talent dem Virtuosen nähern, und durch Anspruchlosigkeit und Gefälligkeit grosse Vorzüge vor ihm behaupten. Die niedern Klassen des Volks wollen auch erheitert seyn, und bedürfen der Erheiterung bisweilen noch mehr, als die höhern Stände. Will man ihnen die, welche Musik gewährt, misgönnen? Wie viel würde ihnen mit ihr fehlen, wenn sie z. B. nach vollbrachter Aernte unter freyem Himmel sich zum Tanz versammlen?

Will deswegen Alles Musikant werden, wenn Manche, auch im Bürger- und Bauerstande, singen und ein Instrument spielen lernen? Dies geschieht oft mit geringem Zeit- und Kostenaufwande, und es giebt ihrer genug, welche, wie es auch recht ist, mit Ausübung einiger musikalischen Geschicklichkeit ihre Berufsarbeiten treulich verbinden, und von ihr nur bey festlichen Gelegenheiten oder zur Erholung Gebrauch machen. Auch in den niedrigsten Ständen entwickelt sich manchmal ein seltenes Talent auf Anlass einer jugendlichen Unterweisung. Statt den Musikunterricht bey dem Bürger- und Bauerstande in Miskredit zu bringen, sollte man lieber, wo nicht Verhältnisse ihn von selbst einschranken oder verbieten, dahin arbeiten, dass in den Schulen die Bildung des Gehörs, des musikalischen Sinnes, der Singekunst, und, wenn sich Lust und Fähigkeit zeigte, einige Bekanntschaft mit einem musikalischen Instrumente, zweckmässig eingeleitet, und hierdurch Geschmack für edle Musik und Poesie, geselliger und häuslicher Frohsinn, ohne Eintrag der übrigen Kultur für die nöthigen Berufsfertigkeiten, befördert würde. Das Geschmacklose, welches bis jetzt, bey den zum Theil noch sehr unvollkommnen Anstalten, sich oft aufdringt, darf uns nicht wider die ganze Sache, der Misbrauch nicht wider das an sich Gute einnehmen. Zudem giebt es in unsern Städten und Dörfern grössere und kleinere Aemter, welche musikalische Kenntnis, Lehrgabe und Geschicklichkeit erfordern. Sie bieten so manchen, welche in der Kindheit mit Glück Musik lernten, einen Wirkungskreis dar, der ihren Unterhalt erleichtert und in das allgemeine Beste wohlthätig eingreift.

Freylich verdient es die Rüge des Hrn. Hofr. G., wenn die Modesucht und Eitelkeit unter den Deutschen höhern und niedern Standes einreisst, alle Kinder fortgesetzt Musik lernen zu lassen, sie mögen Sinn und Talent für dieselbe zeigen oder nicht. Man kann aber, dunkt mich, hierüber schwerlich zu Gewissheit kommen, ohne einige Versuche mit dem Musikunterricht fürs Erste zu wagen. Zeigt sich nun, auch bey der fasslichsten Methode, kein merklicher Fortschritt, verräth das Kind immerfort die grösste Gleichgültigkeit bey Gesang und Musik, oder wol gar Abneigung: so thut man freylich besser, es weiter nicht zu einer Kunst anzuhalten, die zwar zu den edelsten, aber doch nicht zu den unentbehrlichen gehört, und welcher lieber gar nicht, als mit knechtischem, engherzigen Sinnen oder mit kraftloser Fähigkeit gehuldigt werden sollte. Horcht das Kind aber aufmerksam, wenn Mutter oder Vater am Klavier sitzt, oder wenn sonst Jemand im Gesange oder mit einem Instrumente sich hören lässt; wird es ihm nicht schwer, allmählig kleine Melodieen nachzusingen; drängt es sich gern

zum Fortepiano, um einige Töne zu greifen, und merke es sich wenig auch die flüchtige Anweisung, die ihm selbst ein Fremder zu einem leichten Stückchen geben mag, um der Mutter Freude damit zu machen —; dann hat man schon einigen Antrieb, seine wahrscheinliche Fähigkeit weiter zu prüfen und zu entwickeln.

Ist es gut, fragt Hr. Guthsmuths, in den festen Plan der Erziehung fast ohne Ausnahme auch Musik aufzunehmen? — Warum sollte es schädlich seyn? möchte ich darauf antworten. Im Voraus kann man nicht wissen, wozu Fähigkeit und Lust da sey. Mich dünkt aber, höchst seltene Fälle ausgenommen, lässt sich bey jedem gesunden Kinde Anlage zum Gesange und zur Auffassung und Unterscheidung musikalischer Töne, kurz einige Grundlage zur Tonkunst (als Sache des Geschmacks oder der Ausübung) voraussetzen. Ich verlange, dass man diese wecke und bilde. Ohne Versuche durch die Elemente des Musikunterrichts bey dem Kinde angestellt zu haben, kann man nicht leicht wissen, ob es wirklich von der Natur hierin verwahrlost sey. Dass manche Kinder es zu gar nichts bringen, und ihnen der Musikunterricht verleidet wird, liegt auch oft an der schlechten, abschreckenden oder übel angebrachten Methode. Die Bildung des musikalischen Gehörs und Talents kann auch nur allmählig geschehen; ja manches Talent kann sich erst spät entwickeln, welches bey der ersten schlechten Methode ganz zu mangeln schien. Durch das anfängliche Mislingen ist man also nicht befugt, über die gänzliche Talentlosigkeit abzusprechen und sich wider den ganzen Musikunterricht einnehmen zu lassen. Dass das Gehör auch durch Gesangtöne und Musik entwickelt und gebildet, dass Schönheits- und Verhältnissgefühl auch vermittelst dieses Sinnes und auf dem Wege des Musikunterrichts geweckt, geschärft und verfeinert werde, und dass die Stimme Uebung und Ausbildung erhalte, ist doch nicht zu misbilligen, wenn der Mensch, so viel möglich von allen Seiten zur Entwicklung gelangen soll und man nur diese Bildung nicht einseitig behandelt. Man lässt ja die Kinder vieles lernen, was blos zur Entwicklung und Uebung der Kraft dient, und in der Folge, als ausser ihrem Talent und Berufskreise liegend, beyseit gesetzt wird. Sollte denn, wenn man auch Instrumentalmusik nicht so allgemein machen wollte, der Gesang, eine der ersten natürlichsten Künste des unbefangenen Menschen, nicht verdienen unter die Elemente des Unterrichts aufgenommen zu seyn? Wo die Natur die Fähigkeit dazu ganz versagt, wie doch selten der Fall ist, wird man von selbst davon abstehen, obwol durch das blosse Anhören der Gesänge und Musikstücke ein so wichtiger fruchtbarer Sinn, als das Gehör ist, viel Bildung gewinnen dürfte.

Ist der Musikunterricht Jahre lang vergeblich, wie Hr. G. bemerkt, so wäre es freylich thörigt, Zeit, Mühe und Geld länger zu verschwenden, — vorausgesetzt, dass man überhaupt den rechten Weg eingeschlagen hatte.

Oft, sagt der Verf., konnte ich den reellen Zweck nicht auffinden. Mich dünkt, dieser liegt wenigstens schon in der Bildung des Gehörs, der Stimmwerkzeuge, des Geschmacks, der Gewandtheit des Geistes und Körpers, wenn auch die Musik in der Folge andern, nothwendigen Beschäftigungen aufgeopfert werden sollte. Auch lässt sich an den Musikunterricht manche nützliche Belehrung historischer und artistischer Art, z. B. über den Bau und die Vervollkommnung der musikalischen Instrumente, über den Notendruck, über Deklamation u. dgl. knüpfen. Bildung des Gehörs gehört zu den Uebungen der Sinne; Instrumentalmu-

sik zu den Uebungen der Körperkräfte, welche zugleich Geist und Herz beschäftigen. Sollte man den musikalischen Unterricht daher nicht als ein Stück der Gymnastik betrachten dürfen, durch die wenigstens die jugendlichen Kräfte überhaupt entwickelt, gestärkt und kultivirt werden?

Als Gründe, welche man für die allgemeine Aufnahme der Musik unter die Unterrichtsgegenstände anzuführen pflegt, begleitet Hr. G. folgende mit seinen Bemerkungen. Ich füge gelegentlich auch die meinigen bey.

1. Der empfehlende Einfluss musikalischer Geschicklichkeit im geselligen Verhältniss. Dieser, meint der Verf., gilt auch von jeder andern angenehmen und nützlichen Fertigkeit, welche oft schneller und wohlfeiler erreicht werden kann. (Wahr ist es, ausser der musikalischen Geschicklichkeit giebt es andre Seiten der Kultur, welche nicht minder empfehlend sind. Wollte man auch nicht zugeben, dass jene, wegen der leichten allgemeinen Mittheilbarkeit der Musik, sich in vorzüglichem Grade für die geselligen Verhältnisse eigne, und manche andre Seiten des Menschen im Umgange an schnellem und tiefem Effekt übertreffe: so hat man doch nicht Ursache, die musikalische Bildung, (welche in der Regel so manche andre Kenntniss und Kultur voraussetzt oder nach sich zieht) in der Besorgniss herabzusetzen, als möchte durch sie aller andern Bildung Abbruch geschehen, oder als sollte sie auf Unkosten der übrigen und wider alle Anlage und Neigung erzwungen werden. Diesen Fehlgriff würde mit Recht die Rüge des Hrn. Guthsmuths treffen).

2. Glückliches Fortkommen. Dieser Empfehlungsgrund kann nur gelten, wo hervorstechendes Talent vorhanden ist (Dass man dieses ohne frühe, gute Unterweisung weder entdecken, noch entwickeln könne, habe ich schon bemerkt).

3. Die ästhetische und überhaupt veredlende Kraft der Musik. „Aber warum fängt man zu diesem hohen Zweck mit einer Menuett oder einem Walzer an? Man stürze den Zögling in die Fluten eines Konzerts, wie es schon gebildete Musiker erschaffen, dass der Funken entglimme u. s. w." (Die Probe des Sinnes und Talentes für Tonkunst, zu welcher Hr. G. den Besuch eines Konzerts vorschlägt, kann aber, wie mir scheint, nicht wol ausschlagen, ohne dass der junge Zögling schon vorher zu Hause oder auf Schulen einige musikalische Bildung erhalten habe. Das Kind, zumal ohne alle musikalische Unterweisung, wird von den kunstvollen Musikstücken des Konzerts kaum Etwas fassen, noch weniger von ihnen gerührt werden; und dennoch kann es in der Folge in der Tonkunst glückliche Fortschritte machen. Entscheiden für oder wider den ansutangenden Musikunterricht mochte also der Eindruck gut aufgeführter Musikstücke auf das Kind schwerlich; aber wol eher einen Wink geben, ob und wie die Unterweisung fortzusetzen sey oder nicht. Konnte nicht ein geschickter Musiklehrer schon durch beseelten Vortrag der schönsten, jedoch kindlich einfachen Tonstücke, oder durch geistvollen Gesang, das Gefühl des Zöglings wecken, und dessen Sinn und Geschmack prüfen, ehe die Empfänglichkeit für den Reichthum der zusammengesetzten verwickelten Kunstwerke eines öffentlichen Konzerts entwickelt ist?)

4. Hübscher, anständiger Zeitvertreib. (Der Verf. verwirft mit Recht diesen Grund. Keine edle Kunst soll zum blossen Zeitvertreibe dienen, ob uns wol bey ihr die Zeit verschwindet. Man setze aber, anstatt des verhassten Wortes, Beschäftigung oder Ausfüllung der Zeit mit

kultivirenden Uebungen, wodurch wenigstens unedle, unnutze Zeitvertreibe vertrieben werden).

5. Theilnahme an öffentlichen Gesängen. (Diesem Grunde giebt der Verf. mit Recht vollen Beyfall. Einen Choral vierstimmig rein singen zu lernen, sey ein schöner Zweck, dem es nachzustreben wol werth wäre, der aber eines so langen Unterrichts nicht bedürfe. Ungeachtet dieses unbestimmten Zusatzes gesteht der Verf. doch die Schwierigkeit, es so bald dahin zu bringen. Ueberdies lasst sich die Dauer des Unterrichts nur in Beziehung auf seinen Zweck und in Vergleichung mit der Dauer des andern Unterrichts beurtheilen. Auch ist die Methode bey einem Zöglinge in kurzer Zeit glücklicher, als bey dem andern. Und wo vollends Musik Hauptstudium wäre, würde das Lernen und Studiren nie zu lange dauern).

Wenn man nun endlich aus der Invektive des Verf. gegen die Modesucht des Musiklernens das Resultat ziehen darf, welches ihn vielleicht zu dem ganzen Aufsatz gestimmt hat: Es ist besser, Gesang und Musik ganz bey Seite zu setzen, als mit ewiger Stümperey sich und Andre zu quälen: so kann über die Wahrheit dieses Ausspruchs gar kein Streit seyn.

Leipzig.

C. F. Michaelis.

Nachrichten.

Musik in Leipzig.

Michael bis Weihnacht 1804. Beschluss.

Die deutsche Oper kann sich noch immer nicht der Unterstützung erfreuen, die man von dem hiesigen Publikum erwarten, und der Gesellschaft jetzt um so mehr gonnen dürfte, da sie — nicht vollkommen, auch nicht mit den sehr wenigen vorzüglichen Operntheatern in Deutschland zusammenzustellen, aber doch in jedem Betracht weit besser ist, als man sie hier seit mehrern Jahren gehabt hat, und dabey so achtsam und fleissig, dass sie gewiss sich noch höher heben würde, wenn sie nicht durch Mangel an Aufmunterung von der einen, und durch laute Aeusserungen offenbarer Partheylichkeit oder Unwissenheit und Geschmacklosigkeit von der andern Seite, gedrückt würde. — Die Gesellschaft besitzt jetzt mehrere sehr brauchbare neue Mitglieder, und sucht durch gute Wahl der Stücke und deren sorgfaltige, genaue Ausführung zu ersetzen, was ihr an vorzüglichen Talenten in manchen Rollenfächern abgehet. Zum erstenmal wurden in diesem Vierteljahr folgende Opern auf unsre Bühne gebracht: Die Wegelagerer (Fuorusciti) von Par, eine an schönen Melodieen vorzüglich reiche, ausserst angenehme, und unter allen uns bekannten Arbeiten dieses Komponisten auch am fleissigsten ausgeführte Musik, die, in seinem Geist und Sinn vorgetragen, überall ausgezeichneten Beyfall finden wird. Sie wurde von der Gesellschaft, die zum Theil sie unter Pars eigener Aufführung in Dresden gehört hatte, sehr gut gegeben, alle die vielen und zum Theil nicht leichten Ensembles gingen trefflich zusammen, und die beyden ersten, sehr schwierigen Partheien des ersten Soprans und ersten Tenors (vom Komponisten für seine Gattin und Hrn. Benelli geschrieben,) wurden von Mad. Kohl und Hrn. Uhing schön gesungen. Das Liebesfest in Katalonien von Martin hat einige artige Cavatinen und interessante Stücke in den Finalen, ist aber im Ganzen zu ärmlich, als dass man den Komponisten von Cosa rara oder l'Arbore di Diana wiederfände. Ueberdies ist das Stück wahrend des Aufenthalts Martins in Spanien ge-

schrieben, und darum nicht nur überhaupt ganz auf dortigen Grund und Boden gepflanzt, sondern auch mit spanischen Nationalliedern und Tänzen verwebt, mit denen man näher vertraut seyn muss, als es einem gemischten Publikum zuzumuthen ist, um durch sie angezogen zu werden. Aline von Berton ist von mehrern Theatern bekannt genug. Die Rolle der Aline wurde gut gespielt, und das Ganze war mit Einsicht, Anstand und vielem Kostenaufwand arrangirt. Weder das unbeträchtliche Gedicht, noch die oft bizarre Musik, (die jedoch einzelne sehr gute Sätze hat und überall den guten Kopf und erfahrnen Theaterkomponisten verräth,) noch auch der nicht gut gespielte erste Liebhaber, waren Schuld, dass die Oper nicht aufkam. Griselda von Par, nach den später vom Komponisten vorgenommenen Abänderungen in der Musik, wurde mit vielem Fleiss durchaus genau, und sowol in den Ensembles, als auch in einigen der Soloparthieen, in Absicht auf den Gesang, trefflich ausgeführt. Mad. Kohl als Griselda und Hr. Neffzer als Marchese sangen vorzüglich schön. Doristella wurde von einer noch sehr jungen Anfängerin (Dem. Krügel) gegeben, die ihrer frischen, biegsamen und sonoren Stimme, wie ihres Fleisses wegen, alle Aufmunterung verdient. Der Komposition selbst hört man allerdings an, dass sie eine Jugendarbeit Pärs ist — sie unterscheidet mehrere Charaktere zu wenig, hat zu viele Anläufe ohne festes Fortgehen auf dem rasch betretenen Wege, Einiges ist veraltet, Einiges zu leer, sehr lange und nichts vermittelnde Ritornelle hemmen das Fortschreiten der Handlung —: aber die meisten Hauptscenen, für eine und für mehrere Stimmen, sind mit Geist und Kunst geschrieben, und werden überall, wo man sie gut giebt, mit vielem Vergnügen gehört werden. — Nach langem Ruhen wurden auf die Bühne zurückgeführt: Romeo und Julie von Gotter und Benda, (wo die Julie gut gespielt, aber nicht gut gesungen wurde — was beym Romeo gerade umgekehrt der Fall war — und sich die schöne Anordnung und Ausführung der Trauerscenen im dritten Akt auszeichnete,) und Weibertreue — Così fan tutte — von Mozart, (welche sehr genau einstudirt war, vom Orchester, aus alter, treuer Anhänglichkeit, vortrefflich gespielt wurde, aber aus Mangel an vorzüglichen Stimmen, auf welche doch der Komponist hier durchaus gerechnet hat, wenig Glück machen konnte. Mad. Lanius war in den Verkleidungen als Doktor und Notar wirklich possierlich). Von Wiederholungen bekannter Opern sind vornehmlich der Wasserträger und Axur auszuheben. — So sehr wir wünschen, dass diejenigen, die nun einmal anstatt des Publikums die Stimme erheben, nicht einzelne Mitglieder durch Beyfall am unrechten Orte oder im Uebermaass bezeigt, eingebildet, anmassend, oder nachlässig machen: so sehr wünschen wir auch, dass man, was wirklich Gutes geleistet wird, nicht übersehe, und niemals vergesse, dass es leicht sey, durch einzelne glückliche Züge zu imponiren, aber schwer, ein so komplicirtes Ganze, als denn doch unsre meisten jetzigen Opern sind, anständig, fleissig, genau, und wenn auch nur mit so viel Kunstsinn auszuführen, dass wirklich ein Ganzes heraus kömmt, welches die Intention des Dichters und Komponisten nicht verfehlt, sondern sie für Aufmerksame vernehmlich hervorgehen lässt.

Der berühmte Violinspieler Jarnowick (auch Giarnovichi) ist vor zwey Monaten in Petersburg gestorben. Bekanntlich war er einer der vorzüglichsten Virtuosen auf seinem Instrumente, das er besonders mit Genauigkeit Anmuth und Zierlichkeit behandelte, ihm den reinsten und einschmeichelndsten Ton zu entlocken und eine Seele einzuhauchen wusste, welcher man sich mit Entzücken hingab. Selbst späte Jahre hatten diese seine

Vorzüge nur wenig verringert. Als Komponist stand er niedriger. Seine Sinfonieen sind jetzt nicht mehr in Betracht zu ziehen, und seine Konzerte mussten durch sein treffliches Spiel erst Leben und Nachdruck erhalten. Er brachte den grössten Theil seines Lebens auf Reisen zu, und hielt sich am langsten in Berlin, Paris und Petersburg auf. — Die in mehrere deutsche und französische Blatter verbreitete Nachricht, Joseph Haydn sey todt, ist falsch. Er befindet sich wohl und geniesst noch immer eines ehrenvollen, heitern und thatigen Alters. Moge ihm dies Glück noch recht lange zu Theil werden.

Wien, d. 16ten Dec. 1804. Die Bühne hat uns nicht viele musikalische Neuigkeiten von Bedeutung gegeben. Auf dem Theater an der Wien erhielt d' Alayrac's Schloss von Montenero wenig Beyfall. Die Tochter eines friedlichen Thalbewohners wird von dem grausamen und mächtigen Besitzer des Bergschlosses Montenero geliebt, und als man seinen Anträgen kein Gehör giebt, entführt. In einen tiefen Kerker geworfen, soll sie zwischen ihrem Tode, oder der Liebe des Tyrannen wählen: da erblickt sie vor dem Gitter ihres Gefangnisses ihren Geliebten, der als Schildwache verkleidet, endlich auf eine höchst unwahrscheinliche Art den Wütherich ermordet, und seine Geliebte befreyt. Die Ouverture aus G moll ist artig und erregte Erwartungen, die — nicht befriedigt wurden. Denn, ein einziges Terzett im Kerker ausgenommen, wo Laura ihren Geliebten erkennt, ist alles Uebrige unbedeutend, und besonders der ganze erste Akt gehaltlos. Dem. Eichensatz spielte mit der Wahrheit und Wärme, die man von ihr gewohnt ist; ihr Gesang lässt noch immer sehr vieles zu wünschen übrig.

Konzertmusik. Schon zu Anfange des Winters häufen sich diesmal die Konzerte auf eine ungewöhnliche Weise. Eine Dem. Blanchini spielte im Redoutensaal ein Violinkonzert von Viotti mit Gewandtheit und einem fertigen, geübten Bogen, aber ohne hinlangliche Sicherheit und Precision. Man war aber galant, und sie konnte mit Einnahme und Beyfall zufrieden seyn. Als Kammersängerin der Churfürstin von Pfalzbayern sang sie auch ein Duett mit Dem. Laucher; aber weder ihre Stimme, noch ihr Vortrag hat etwas Ausgezeichnetes. — Ein Hr. Wolf gab ein Konzert im Jahnischen Saale. Er spielte ein Konzert auf der Guitarre mit ungemeiner Leichtigkeit, Geschwindigkeit, und einem recht angenehmen Vortrage; überhaupt weiss er sein Instrument recht gut zu behandeln. Seine Frau trug ein Mozartsches Klavierkonzert aus D moll mit Fleiss und Geschicklichkeit vor, aber mit unsern vorzüglichsten Klavierspielerinnen, einer Kurzbök, Hohenadl, Spielmann und andern, steht sie bey weitem nicht auf einer Stufe. — Weit ausgezeichneter war in dieser Hinsicht das Klavierkonzert, welches Mad. Bigot de Morogues im Jahnischen Saale gab. Sie spielte das grosse Mozartsche Konzert aus C dur mit Eleganz, Leichtigkeit und Delikatesse; nur Schade, dass wieder die Blasinstrumente so vieles an jenem herrlichen Geniewerke verdarben.

Auch die Musiken bey dem Herrn von Würth haben wieder angefangen. Das Kunstvergnugen wird dort noch durch das humane, gefallige Benehmen des Herrn vom Hause, und durch eine sehr gewählte Gesellschaft vermehrt. Für dieses Jahr gesohah die Eröffnung mit der herrlichen Mozartschen Sinfonie aus C dur, welche mich bey jeder Aufführung von neuem begeistert. Das lezte fugirte Stück ward, wie die schwere Ouvertüre aus Cherubini's Medea (F moll), mit Feuer und Precision vorgetragen. Der Violinspieler Klement, welcher diese Musiken dirigirt, spielte ein Rhodesches Violinkonzert mit all' der Gewandtheit, Eleganz und Feinheit, die man hier durchgangig an ihm bewundert und

liebt; doch dürfte sein Vortrag durch mehr Einfachheit noch gewinnen. Besonders wird jeder wahre Freund der Kunst wünschen, dass der Konzertspieler nie seine Fermaten zu langen Fantasieen ausdehne, und dadurch den Zusammenhang, wie ihn der Komponist gegeben hat, ganz willkührlich unterbreche. Wenn ja lange Fermaten zugelassen werden sollen, so dürfen sie doch nie den Hauptgedanken ganz fallen lassen, sondern er soll immer bemerklich zum Grunde liegen. Dies ist denn auch der Fall bey den besten Kompositionen dieser Art, z. B. bey dem vortrefflichen Eberlschen Klavierkonzert aus C dur, wo die Fermate immer den reichen und blühenden Instrumentalsatz mit dem brillanten Solo verbindet: freylich müsste aber dann die Fermate schon vom Komponisten ausgeschrieben seyn. Diese Betrachtung abgerechnet, überwand Hr. Klement die erstaunlichsten Schwierigkeiten mit einer ganz ausserordentlichen Leichtigkeit, Sicherheit und Kühnheit. Eine Ouvertüre von eben diesem Künstler ist nicht von Werth; aus E moll geht der Komponist durch eine Menge sehr gesuchter Ausweichungen und Tonarten, welche aber keinen Effekt machen, ins E dur über, worin dies Stück schliesst, in welchem manchmal Reminiszenzen aus Cherubini sehr bemerkbar sind. — In dem zweyten dieser Konzerte wurde eine Haydnsche Sinfonie aus Es mit Genauigkeit und Feuer vorgetragen; dann folgte ein OboeKonzert von Cannabich, (F dur) von Hrn. Damm, Churbayrischen Kammermusikus, sehr schön vorgetragen. Dieser Künstler hat einen angenehmen, reinen Ton, eine ungemeine Höhe (bis ins f), und behandelt sein Instrument mit der grössten Zartheit und Leichtigkeit. Die Ouverture aus Demophoon (F moll) von Vogel, der bekanntlich zu Paris starb, gefiel um so mehr, je weniger sie bis jetzt hier bekannt gewesen war. Sie ist in einem sehr grossen Charakter und mit bewundernswürdiger Kraft durchgeführt, welche sogar zuweilen bis ans Wilde streift. Auch die Ouverture aus Cherubini's Lodoiska wurde sehr gut gegeben. Man erwartet auch diesmal die grossen Eberlschen und Beethovenschen Sinfonieen, die das verflossene Jahr den Kennern so vielen Genuss verschafften.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte avec l'accomp. d'un Violon composée et dédiée à Madame Streicher née Stein, par Sterkel. Oeuv. 41 A Offenbach chez Jean André. (Pr. 1¼ Fl.)

Gewiss haben Hrn. Sterkels angenehme, lebhafte, wohl in Ohren und Hände fallende, und elegante Kompositionen in Deutschland und Frankreich nicht wenig Freunde; und sollte man ihnen diese, da sie die hier angegebnen Eigenschaften besitzen, nicht gönnen, wenn sie auch einander ähnlicher sehen und weniger eigentliche Ausführung haben, als man ihnen wol wünschen möchte, und als sie auch besitzen könnten, ohne ihrer Gattung entnommen zu werden? Was von den Sterkelschen Klaviersonaten überhaupt gesagt worden, trifft ganz auch vorliegende, und es bleibt zu dem, was früher über dergleichen geurtheilt worden, nichts hinzuzusetzen, als dass diese Sonate unter die bessern ihres Verfassers gehöre, und sich vor vielen vornehmlich durch ihr schönes Finale auszeichne. Schwer ist weder Klavier-, noch Violinstimme auszuführen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Januar. **No. 16.** 1805.

Nachrichten.

Paris, d. 1sten Jan. Ich wollte Ihnen nicht eher wieder schreiben, bis ich etwas über die Aufführung des Mozartschen Requiem sagen könnte; und da sich nun diese, wie Ihnen aus andern Blattern bekannt ist, von Zeit zu Zeit verzog, so verzog sich auch mein Brief. Diese Aufführung ist mir zu wichtig, als dass ich nicht gleich damit anfangen sollte.

Zuvor ein Wort des Dankes an den trefflichen, unpartheyischen, jedes wahre künstlerische Verdienst aufsuchenden, ehrenden, und, wo er kann, es hervorziehenden Cherubini, dem man in Paris so vieles verdanken sollte, und so selten etwas wirklich verdankt! den das Publikum (die grosse, vielköpfige Masse, meyn' ich,) so wenig begreift! der selbst von dem grössern Haufen der Musiker und Dilettanten nur, wie bisher Mozart, zwar gerühmt, aber nicht gern gehört wird! Cherubini fasste zuerst den Gedanken, nachdem vor etwa zehn Jahren Mozarts Figaro misfallen, und vor einigen, seine Zauberflöte (freylich blos durch unsre Schuld) wenig gefallen hatte, mit dem Requiem durchzudringen, dem grössten Komponisten der neuesten Zeit sein Recht, und, gelänge es, sein Publikum zu verschaffen; und Er ist es auch zuvörderst, durch den — und mit welchem Eifer! mit welcher Mühe! — dieser Gedanke so glücklich ausgeführt worden ist! Diesen Eifer, diese Mühe könnte ich schildern, will es aber nicht, weil ich Cherubini's Bescheidenheit verletzen, und manche Andre ohne Nutzen reizen würde: Sie können sich aber schon daraus Einiges abstrahiren, dass man hier denn doch auf die Ausführung solches Gesanges gar nicht im geringsten eingerichtet war, und fast die ganze hiesige Welt (auch die musikalische) das Requiem für unausführbar, nur gelehrt, aber wirkungslos verschrieen hatte, und dass man deshalb, eine kleine Gesellschaft Meister ausgenommen, nicht mit dem besten Willen und Vertrauen daran ging, sondern nur erst durch aufgeregten Enthusiasmus gewonnen werden musste. Der Erfolg war so gut, als er nur seyn konnte. Ein Werk für den grossen Haufen hat Moz. hier eben so wenig geben wollen, als Raphael in den Logen; doch, sind nur erst die Bessern angezogen, so gehen die Andern mit, und rühmen wol auch — Mozarten, wie Raphael'n. Und so ist es jetzt wirklich hier. Von allen Seiten kommen Aufforderungen zur Wiederholung, und man wird sie nicht versagen — —

Ueber das Werk selbst in Ihren Blattern zu sprechen, wäre überflüssig; nur das sey erwähnt, dass man die gründliche und ausführliche Recension, die Sie vor einigen Jahren davon gaben, hatte übersetzen lassen, und sie, ganz, oder in Auszügen und Bearbeitungen ad hominem, durch öffentliche Blätter bekannt werden liess, theils, nur erst die Aufmerksamkeit überhaupt darauf zu richten, theils, um hernach sie auf

das Rechte zu lenken *). Dies Verfahren griff ein. Die Ausführenden wussten vorher, worauf es zunächst ankam; die Unterrichteten im Publikum, wofür sie sich am sorgfältigsten zu sammlen und gleichsam aufzusparen hatten; die Menge wusste wenigstens, dass es hier etwas Ausserordentliches gebe. Eine grosse Anzahl Musiker und Liebhaber wollte an der Ausführung theilnehmen: Cher. verstand zu gut, dass hier die Grösse der Masse weit weniger, als etwa bey einem Handelschen Werk, entscheiden helfe, sondern dass auf die Vollkommenheit derselben alles ankomme: er nahm noch nicht ganz zwey hundert zur Ausführung — aber das waren auch Leute! Unter seiner Oberdirektion führten an: Grasset, (Chore) Kreutzer, (erste) Baillot (zweyte Violin). Die besten Sängerinnen und Sänger der Theater, des Conservatoire etc. waren angestellt, und die Soloparthieen den Damen, Branchü und Pelet, und den Hrn. Richer, Quichard und Bertin anvertrauet. Das Ganze ging bis zur Bewunderung derer, die dies Werk und seine Schwierigkeiten, so wie die hiesigen Mittel kannten — gut. Cherubini nahm die Tempos trefflich, und nur den Satz: Rex tremendae Majestatis, u. den: Hostias et preces, noch ein wenig zu schnell. Gehalten wurde alles meisterhaft. Die Solostimmen der Sänger konnten genügen — auch durften sie durchaus nichts verzieren, sondern mussten einzig durch Ausdruck, in die vorgeschriebenen Tone gelegt, wirken. Die Chore gingen gut, und nur in Stellen — die aber freylich ein zahlreiches Chor zur Verzweiflung bringen konnten — wie: Oro supplex et acclinis etc. bemerkte ich, da ich die Musik fast auswendig kann, einiges Schwanken, oder vielmehr einiges besorgte Horchen auf die unterstutzenden Instrumente. Doch hatten sie, im Verhältnis zum Orchester, etwas starker besetzt seyn können. Die Basse waren stark genug, die Tenore und Alte nicht. doch wurde dies in mehrern Hauptstellen durch die Posaunen gedeckt: die Soprane waren zwar etwas starker, als die Mittelstimmen, da sie aber durch keine Posaune unterstutzt werden, durfte man sie doch noch starker wunschen. Ueberhaupt sind die französischen Tenor- und Altstimmen, fast ohne Ausnahme, für solche Musik zu weich. Das Orchester im Ganzen; im Einzelnen, aber, einige Blasinstrumente, und vorzüglich die Violinen, kann die Welt nicht schöner hören. Welch eine Präcision, Reinheit, Kraft und Zartheit! Die Bassethörner, die ich an einigen Orten Deutschlands zwar noch schöner gehört habe, hatten sich doch besonders für Solostellen, wie gleich zu Anfang, so eingespielt und mit den Fagotten so abgemessen, dass die himmlische Melodie, in welche sie verflochten sind, wie von Einem Instrument — in Absicht auf Ausdruck, und sogar auf Ton — zu kommen schien. Neben mir stand ein alticher Militair von Erziehung, der aber, wie ich aus seinem Gesprach vor Anfang des Stücks abnehmen konnte, keine Musik verstand, sondern der

*) Diese unsre Rec., von der, da sie erschien, in Deutschland kein Journal Notiz nahm, (wogegen wir nichts haben, denn sie ist doch nur Eine unter andern eben so guten —) wird jetzt fast deutschen Journalisten aus der Uebersetzung, worin obendrein an einigen Stellen das Original misverstanden worden, sehr gerühmt — und das ist gut, denn sie verdient es; dass sie unser sey, wird nirgends erwähnt — und darüber wurden wir nichts sagen, denn wir sind es von ofterm ähnlichen Verfahren gewohnt, aber man scheint sie uns zum Muster, wonach wir zu streben hätten, vorstellen zu wollen. das ist uns doch zu arg, und wenigstens dieser Anmerkung werth.

d. Redakt.

nur mit Ernst und grosser Aufmerksamkeit dastand und die Hauptsätze auf einem Blatte sich notirt hatte. So wie jene Instrumente nacheinander leise eintraten, hob sich seine Brust sichtbar höher und das bärtige Gesicht richtete sich empor: als aber nun (S. 7 der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe) die ersten, ins innerste Mark eingreifenden vollen Akkorde der Geigen, forte, von den Posaunen unterstützt, eintraten: da stürzten Thränen aus seinen Augen, er drückte meine Hand bis zum Schmerz, und rief: Allmächtiger Gott! — Die grösseste Wirkung auf das Publikum schienen folgende Sätze zu machen: Requiem aeternam — (die Fuge aller Fugen: Kyrie eleison, ging kräftig und ziemlich gut: man ist aber hier noch zu wenig an solchen Styl gewöhnt) Dies irae — Tuba mirum spargens sonum — Rex tremendae majestatis — Lacrimosa dies illa — Sanctus und Agnus Dei. Für Musik mehr Gebildete setzen, was den Effekt betrifft, vornehmlich noch hinzu: Recordare Jesu etc. und Benedictus. —

Uebrigens hab' ich sehr wenig Neues von Wichtigkeit zu berichten. Zur Musik bey der Kaiserkrönung gelang mir nicht, zu kommen; sie soll gut, doch nicht vorzüglich gewesen seyn: auch wäre das Vorzügliche hier weder bemerkt, noch genossen worden, da Jedermann zu viel zu sehen und — zu denken hatte. Die Konzerte kommen nun erst recht in den Gang, indem, wie unsre Tageszeiten, so auch unsre Jahreszeiten so sehr hinausrücken. So fangen denn auch z. B. die feyerlichen Uebungen der Zöglinge des Conservatoire (alle 14 Tage) jetzt erst an. Die Theater haben einige kleine, unbedeutende oder gar schlechte Neuigkeiten gebracht, die ich gar nicht einmal nennen will. Nur zwey Werke verdienen Ihrer Leser Aufmerksamkeit. Milton, komische Oper in einem Akt, von Dieulafoi, mit Musik von Spontini, und das Ballet des grossen kaiserl. Theaters, Achille à Scyros, von Gardel, mit Musik von Cherubini. Die Oper hat viel Glück gemacht, wie Ihnen die Journale längst verkündigt haben werden; denn — sie hat ein hübsches Gedicht, und ward gut gespielt; ich setze aber hinzu: die Musik ist, einige sehr artige Kleinigkeiten ausgenommen, höchst mittelmässig — oft matt, gedehnt, erborgt u. s. w. und gesungen wird sie auch mit viel Bequemlichkeit. Man würde die Oper, irr' ich nicht, auf deutschen Theatern lieber als kleines Schauspiel bearbeitet, denn als Oper übertragen sehen. Der Komponist, der früher schöne Erwartungen erregte, scheint sie nicht zu erfüllen; wenigstens steht dies Produkt, wo er doch durch den Dichter so trefflich unterstützt war, unter einigen seiner frühern. Im dem Ballet zeigt sich Cherubini wieder, zugleich als hochachtungswürdigen, seinen als den rechten anerkannten Weg unverrückt verfolgenden Mann, und als grossen Künstler. Sie wissen, dass die Tänzer und auch das Publikum in Balleten durchaus schon bekannte Lieblingsstücke aus Sinfonieen, Opern u. s. w. eingeschoben haben wollen: nein, sagt Cherubini, so kann nie ein schönes Ganze entstehen; ich schreibe alles und so gut ichs vermag, aber auch wie ich es recht finde — oder nichts. Er schreibt; man murret, man neckt, selbst in Journalen: er lässt es noch einigemal darauf ankommen — die Vernünftigern merken endlich auf — er erhält den glänzendsten Sieg: alles ist nun voll Rühmens und Preisens! Wer wollte dem wackern Manne dies nicht mit Freuden gönnen? Aber auch der treffliche Künstler verdient es! Die Musik gehört durchaus unter seine genialischsten Produkte, und ist ganz, was sie seyn soll. Graziöser, fliessender und ungesuchter, als manches in seinen Opern, besitzt sie doch dieselbe Gründlichkeit, Tiefe, Neuheit, Kraft und Charakterisirung der Personen. Alles, was die Tänzer machen

ollen, ist in ihr angedeutet, und so trägt sie auch von dieser Seite den Stempel der Vollendung, den ich, unter aller mir bekannten Balletmusik, nur an der Gluckschen erkenne. Wie sie aber von den Tänzern genau studirt seyn will, will sie auch vom Publikum mehr als einmal gehört seyn, bis man in ihre schönsten, feinern Züge eindringen kann. Jede Wiederholung macht sie dem Zuhörer lieber. Einzelne Stücke auszuheben ist bey einem so vollkommen gruppirten Ganzen wenigstens überflüssig; doch sey genannt: die, wieder ganz originelle und trefflich durchgeführte Ouvertüre, die, vermittelst eines sehr edlen Marsches, in welchen sie ausgehet, in die erste Situation des Stücks überführt; die glänzende und ganz eigene Scene des Bacchanals, und die wunderliche, wo die Mädchen, um Musik zu machen, Instrumente wählen und versuchen, alle Blasinstrumente nun nach einander ihre eigensten und schönsten Töne und kleinen Figuren, wie probirend, angeben, und diese nun insgesamt zu einem seltsamen, aber bezaubernden ganzen Orchestersatz verarbeitet sind. Wenn Jemand zweifelte, ob Cher., wo er's für recht und gut hält, höchst einfach und doch von tiefer Wirkung seyn könne, dem möchte ich nur — z. B. den schauerlichen Marsch der Griechen, oder den süssen Abschied der Thetis und des Achilles hören lassen! — Und diesen Mann beschäftigt man nicht für die grosse Oper, weil er vor — — nicht im Staube kriecht, und in seinen Werken weder den Theaterprinzessinnen, noch den Eleganten im Volk schmeichelt! Tausendmal ist mir eingefallen, was ich Einmal auszusagen mir kein Bedenken mache: Er müsste in Wien seyn, und da von allgemeinem guten Willen unterstützt, und vor allem, was ihm ein Bein unterschlagen könnte, gesichert werden! —

Der heilgen Cäcilia wurde an ihrem Namenstage mit einer feyerlich angekündigten Messe in der Hochuskirche gehuldigt. Von der Musik, so viel Lärmen davon gemacht wurde, und so viel Lärmen sie auch selbst machte, ist nichts zu sagen. Dagegen ist der treffliche Aufsatz: Die heilige Cäcilia, mit den Zusätzen: die Feyer der heiligen Cäcilia, den Ihr Friedrich Rochlitz voriges Jahr in Ihrer Zeitung gab, hier sehr gut übersetzt herausgekommen, (ohne dass man den Verf. genannt hat!) und erregt Aufmerksamkeit — wie er sie ja hoffentlich auch in Deutschland erregt hat? Freylich siehet man in der, jetzt hier herrschenden Stimmung besonders die Geschichte der Heiligen, die nach den ältesten Legenden so schön erzählt ist, aus einem ganz andern Gesichtspunkt an, und liebt diese Darstellung auch wol aus ganz andern Gründen, als welche der Verf. im Auge hatte! —

Hr. Pleyl hat seinen langen und wichtigen Prozess gegen Sivers, über sein Eigenthumsrecht an einem gewissen Verlagswerke, nun verloren, und die Sache ist auch für Ausländer wichtig, indem das Gesetz auf diese Veranlassung dahin bestimmt ist, dass keinem Künstler, der nicht eingebohrner oder naturalisirter franz. Bürger ist, selbst wenn er in Paris lebte, das Eigenthumsrecht an seine Werke ferner durch die Verfassung garantirt wird. So gehet es also nur Komponisten, die franz. Bürger sind, in Zukunft hier besser, in Absicht auf die Sicherheit ihrer Rechte an ihre Werke, als in Deutschland. —

Leipzig. Dem. Therese Mager aus Rastadt, eine Violinspielerin von kaum vierzehn Jahren, gab Konzert, und liess sich darin mit einem sehr angenehm geschriebenen und schwierigen Konzert von Mestrino, mit dem bekannten vortrefflichen Violinquartett von Rode, und mit muntern Variationen von Wranitzky — ausserdem aber in

Familien mit Quartetten u. dgl. von Haydn und Andern, hören. Sie besitzt offenbar ein ausgezeichnetes Talent. Was sie ist, ist sie fast allein durch sich selbst: und sie ist nichts Alltägliches. Was man hohe Schule nennet, kann man von ihren Jahren und Verhältnissen nicht erwarten; aber was ein feiner Geist, ein weiches Herz, ausgezeichnete natürliche Geschicklichkeit und unermüdeter Fleiss hervorbringen — das besitzt und leistet sie in nicht gemeinem Grade. Ihre Passagen, besonders mit kurzem, springenden Bogen, sind rasch, reinlich und nett, ihr Takt sicher, ihr Ausdruck angenehm, sie liest viel und genau a vista etc. Bey diesen Vorzügen, bey ihrer sittsamen Unschuld, bey so kindlicher Anspruchslosigkeit und inniger Kunstliebe, fand sie sehr aufmunternden Beyfall und auch anständige Unterstützung. Ihr höchster Wunsch ist, an einem Orte, wo grosse Meister sich aufhalten, verweilen und diese benutzen zu können: wie leicht wär' es vielen Reichen, ihr dies, sich selbst damit viel Freude, und zugleich der Welt mit der Zeit eine treffliche Künstlerin zu verschaffen! Mochten wir doch solche durch diss gutgemeynte Wort auf die gute Kleine aufmerksam machen, die überdies mit ihrem Violinspiel noch ihre ganze zahlreiche, vaterlose Familie fast allein erhält! —

Endlich scheint man in mehrern beträchtlichen protestantischen Städten etwas aufmerksamer auf Kirchenmusik zu werden. Da aber Messen aufzuführen in mehrern gegen den Gebrauch ist, muss man den Mangel an guten deutschen Kirchenkantaten auch um so mehr bemerken. Dass die Verlagshandlung dieser Zeitung diesem Mangel durch den Druck verschiedner Handelscher, Haydnscher, Mozartscher, Zumsteegscher etc. hat entgegen kommen wollen, ist bekannt, ist zu verdanken, und bleibt gewiss nicht ohne Einfluss. Es ist aber sehr zu wünschen, dass man damit fortfahre, dass auch andre vorzügliche Komponisten für dies so vernachlässigte Fach arbeiten, und diese, so wie andere Verlagshandlungen, dem Publikum zutrauen mögen, es werde, was sie auch in dieser Gattung liefern, wenn es gut ist, hochschätzen und unterstützen.

Keinem Kenner und gebildeten Musikliebhaber wird es gleichgültig seyn, zu erfahren, dass wir in kurzem wieder eine neue (die dritte) grosse Sinfonie von Beethoven, und eine andere mit konzertirenden Instrumenten, auch mehrere grosse Klaviersonaten von ebendemselben zu erwarten haben. Der Verleger ist uns noch unbekannt; wahrscheinlich kommen sie in Wien heraus. Auch von Vater Joseph Haydn haben wir bald etwas Neues, und zwar Quartettmusik, zu erwarten, so wie von Forster in Wien eine Anweisung zur Komposition.

In dem so eben erschienenen VI. Heft der vollständigen Werke Clementi's befinden sich mehrere der originellsten und geistreichsten Stücke dieses Meisters, die von ihm, bey seiner Anwesenheit in Leipzig, so wesentlich verändert und zum Theil fast ganz umgeschaffen worden sind, dass sie nun zu dem, in jedem Betracht Vollendetsten gehören, was man von Musik für das Pianoforte seit Jahren erhalten hat.

Berlin, den 21ten Decbr. Reicher als meine zeitherigen Berichte von unserer öffentlichen Musik in diesem Winter wird der heutige seyn. Selten vereinigten sich aber auch so viele ausgezeichnete Talente, als seit wenigen Wochen, zur Freude aller Kunstliebhaber geschah. — Den 5ten gab Mad. Schmidt, geborne Janitsch, Konzertmeisterin in Bern, ein Konzert, in dem sie sich mit ziemlicher Gewandtheit in zwey

von ihr komponirten Violinkonzerten hören liess. Auch spielte ein gewisser Hr. Koch einige Variationen auf der Guitarre. Den 10ten gab die kürzlich von Wien zurückgekehrte Dem. Schmalz ein Konzert, in welchem sie den schon vorausgegangenen Ruf von ihrer Vervollkommnung in Oestreichs Hauptstadt begründete. Sie sang eine Scene von Zingarelli, eine Arie von Himmel und ein Rondo von Crescentini. Der Kapellm. Himmel spielte von ihm gesetzte Variationen auf dem Fortepiano mit obligatem Violoncell, und Hr. Seidler Variationen auf der Violin, gesetzt von Rode. Den 12ten gab Dem. Kirchgässner ein Konzert, das zwey Damen sehr brillant machten. Einmal die bescheidne Künstlerin selbst, deren ungemeine Fertigkeit auf der Harmonika noch immer in lebhaftem Andenken schwebte und von neuem bewundert wurde; und dann Mad. Fleck, die uns hier zuerst einen Vorschmack ihrer Darstellung der Jungfrau von Orleans gab, die seit dem Abgang der Mad. Meyer eine verlassne Schöne ist. Dem. Kirchgässner spielte ein von Winter für die Harmonika variirtes Thema, und begleitete den schon erwähnten Monolog aus dem 4ten Akt der Schillerschen Tragodie, von Hrn. Kapellmeister Weber für die Harmonika gesetzt, so wie eine Ballade von Zumsteeg, gesungen von Dem. Willich. Auch Hr. Fischer sang eine Arie von Righini. Nicht wenig gefiel ein Quartett von Brandl für Harmonika, 2 Altviolen und Violoncell, und ein Mozartsches Trio für Fortepiano mit obligater Klarinette. — Den 16ten gab die königl. Kapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts ihr erstes Konzert im Opernhause. Wenn ich Ihnen die einzelnen Theile dieses meisterhaften Vereins nenne, so lobe ich auch alles. Auf eine Sinfonie von Beethoven folgte ein Rondo aus Himmels Oper: Vasco di Gama, gesungen von Mad. Marchetti; ein Fagottkonzert von Winter, geblasen von Hrn. Ritter, (brav und mit vielen neuen Ideen in der Ausführung). Recitativ und Arie von Cimadoro, gesungen von Hrn. Tombolini; endlich ein neues Violinkonzert von Kreutzer, gespielt von Hrn. Seidler, auf den Rode's Gegenwart mächtig gewirkt hat. Im 3ten Theil hörten wir die erste Abtheilung des Handelschen Messias, mit den von Mozart dazu gesetzten Blasinstrumenten — keineswegs nach Würden ausgeführt. (Die beyden übrigen Theile werden übermorgen, so wie am letzten Sonntag dieses Jahrs Haydns Schöpfung gegeben). Die Solopartheien sangen Madame Schick, Dem. Koch (eine Dilettantin mit einer angenehmen, aber für das grosse Haus zu schwachen Alttimme) und die Hrn. Fischer und Hurka. — Nehmen Sie nun noch dazu die Abonnementskonzerte der Herren Schick und Bohrer, von denen gestern das achte und letzte vor dem Karneval gegeben; und über welche Ihre Leser durch einen andern Korresp. ausführlicher unterrichtet worden: so werden Sie zugestehen, dass wir an guter und zum Theil vortrefflicher Konzertmusik jetzt wirklich reich sind.

Das Theater übereilt sich mit musikal. Neuigkeiten eben nicht. Den 17ten wurde zum Benefiz für Hrn. Unzelmann zum erstenmal gegeben: Die Sternenkönigin. Romantisches Feenmärchen mit Gesang in 3 Akten. Musik von Kauer. Diese Sternenkönigin ist das hoher gehaltene Sternenmädchen im Maidlinger Walde. So wie dieses ist sie reich an Pomp, Geisterscenen, Verwandlungen und Theatercoups aller Art, die ich Ihnen nicht nennen mag. Das Stück verspricht der Theaterkasse eine grosse Aerndte und reichlichen Ersatz für den nun wol endlich bald verschwindenden Opernschneider, der noch gestern bey überfülltem Hause bewundert wurde. Die Musik dieses Stücks ist ein wahres Quodlibet: Kauer steht auf den Anzeigeblättern; aber eben so gut hatten auch Weber, Himmel, Righini und

Winter genannt werden können. Denn nur die Ouverture, die wirklich charakteristischen Chöre, ein Kanon und mehrere melodische Lieder sind von Kauer. Dagegen sang die Sternenkönigin selbst (Mad. Schick) besonders Weberische Sachen, und der Knappe Kilian (Herr Weizmann) unter andern eine schöne Arie von Himmel. Auch die andern Sachen von Righini und Winter (aus seinen Pyramiden) waren sehr ausgezeichnet.

Frankfurt a. M. Anfang Jan. Sie fragen: warum meine Briefe seit einiger Zeit seltener sind? Die hiesigen musikal. Neuigkeiten waren ziemlich rar, oder doch der Art, dass sie mir nicht genug Interesse fürs grössere Publikum zu haben schienen. Alle Opern, welche hier aufs Theater kommen, kennen Sie schon von andern Orten zu genau, als dass ich Ihnen mehr, als die Aufnahme, die sie hier finden, davon sagen könnte; und das hiesige Publikum hat doch wol im Ganzen zu wenig Urtheil, als dass es auf die Kunst, oder ein Kunstprodukt, viel Einfluss haben könnte. — Pars Opera: Sargin und Rauberhöhle (Wegelagerer), wurden, seit nicht langer Zeit, aufs hiesige Theater gebracht; beyden Stücken fehlt es an musikal. Schönheiten so wenig, als an Spektakel, so dass für jede Klasse der Opernliebhaber gesorgt zu seyn scheint, und doch finden sie den Beyfall nicht, den man erwartete; woher dieses kommt, wage ich nicht zu untersuchen. Konzerte hatten wie diesen Winter noch nicht viel, weil sie von der Jahreszeit nicht genug begünstigt waren: sie haben aber bereits angefangen, und ich werde Ihnen von allen, sie mögen von hiesigen oder fremden Künstlern veranstaltet seyn, wenn auch kurz, doch wenigstens Anzeige machen. Die Liebhaberkonzerte, die zwar auch im Sommer nicht ganz ausgesetzt waren, werden, wie gewöhnlich, regelmässig alle 14 Tage gehalten; man vermisst aber den Eifer, besonders von Seiten der mitspielenden Liebhaber, den man sonst gewohnt war. Es ist mir wirklich recht leid, wenn ich bedenke, dass dadurch der gute Fortgang dieses Instituts gehindert wurde. Ich werde Ihnen am Schlusse des Winterhalbjahres eine kurze Uebersicht von dem Bedeutendsten, was wir dieser Anstalt zu danken haben, geben, wenn unter dieser Zeit keine ausserordentliche Veränderung damit Statt hat; besonders wünschte ich Ihnen recht bald sagen zu können, dass diejenigen Herren, die ihre Posten an den Violinen und Violoncells verlassen haben, die sie sonst so würdig füllten, diese wieder angetreten hätten; ich würde sie mit Namen nennen, wenn ich nicht fürchtete, der Bescheidenheit dieser gebildeten Liebhaber zu nahe zu treten.

Ein anderes, diesem ähnliches, Liebhaberkonzert, das ich voriges Jahr schon erwähnte, reift sehr langsam, und diesen Winter ist noch nicht eins gegeben worden, obgleich schon seit einiger Zeit alle Wochen Proben gehalten werden. Auch von diesem sollen Sie den Fortgang oder — die Auflösung erfahren.

Von 3 bis 4 Familienkonzerten, die mir bekannt sind, und die regelmässig alle 8 oder 14 Tage gehalten werden, gebe ich Ihnen vielleicht in meinem folgenden Briefe nähere Nachricht.

Eine andere musikalische Versammlung, die nur aus Kindern einiger der angesehensten hiesigen Familien, und ihren Erziehern besteht, nenne ich Ihnen nur, da ich sie zu wenig kenne, um mich ausführlich darüber einlassen zu können, aber auch das Wenige, was ich davon weiss, verspricht die besten Folgen für die Kunst und ihre Ausübung, bey diesen jungen Seelen. Die Erzieher haben dieser Zusammenkunft, welche alle Samstage Abends ist, den Namen Ignorantenkonzert gegeben. Hauptsächlich wird

gesungen, und zwar keine einzelnen Arien oder dergl., sondern die ganze Gesellschaft singt — Lieder der besten Dichter, mit Musik von Reichardt, Schulz u. s. w., und die Zöglinge legen, zur Abwechslung, Beweise ihrer Fortschritte, die sie auf einem und dem andern Instrument gemacht haben, ab, und erhalten dafür Lob oder Tadel. Einer von den Erziehern dieser Kinder, Hr. Engelmann, hat in letzter Herbstmesse einen musikalischen Kinderfreund herausgegeben, welcher die Lieder grösstentheils enthält, die da gesungen werden. Die ganze Anstalt hat für mich so viel Anziehendes, und scheint mir so zweckmässig für die frühere Bildung in Musik, dass ich glaube auch andern zu nützen, wenn ich Ihnen, nachdem ich mich näher davon habe unterrichten lassen, künftig mehr davon sage.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Romanze von Bürger: Der Ritter und sein Liebchen, mit Begleitung des Pianoforte, von Franz Ant. Maurer. Wien, bey Eder am Graben. (Pr. 48 Xr.)

Referent weiss nicht, ob diese Musik von dem in München verstorbnen trefflichen Bassisten ist, der wol zuweilen dergleichen kleine Stücke schrieb; gewiss aber verstehet der Verf. den Gesang, was man an der einfachen, leichten, fliessenden, und doch nicht uninteressanten und dem Sänger vortheilhaften Behandlung leicht bemerkt. Die Ballade ist nicht dramatisch, sondern nur liedermässig, und fast tändelnd behandelt; zwey Strophen sind immer zusammengenommen, und die Wiederholungen unterscheiden sich nur durch kleine Verzierungen der Melodie. Die Lebendigkeit verliert dabey allerdings; und schon, dass der Dichter hier zwey ganz einander entgegengesetzte Personen redend eingeführt hat, hätte zu anderer Behandlung veranlassen sollen: da diese nun aber einmal nicht da ist, ist es gut, dass der Komp. durch sehr einfaches, nur begleitendes Accompagnement den Vortrag sehr in die Willkühr des Sängers gegeben hat, der nun durch Veränderung des Ausdrucks leicht nachhelfen kann. Der Verzierung Seite 2, Syst. 2, Takt 2, in der Singst., widerspricht das Accomp., Eins von beyden muss wegbleiben: man hört zwar leider oft dergleichen Verzierungen, z. B. vom Theater, man sollte aber eben darum solchen Verstössen, indem man sie niederschreibt, nicht noch mehr Vorschub thun. Doch das ist eine sogleich zu verbessernde Kleinigkeit. Der Stich ist schön.

Variations p. le Pianoforte sur l'air de l'opéra Romeo e Giulietta par Crescentini, composées par F. A. Neumann. A Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 45 Xr.)

Das Thema ist einfacher, melodiöser Gesang, und die Variat., ohne eben tief einzugreifen, sind angenehm und unterhaltend, auch zeichnen sich einige durch wirklich neue Figuren und (besonders die sechste) durch gute Ausführung der Ideen, ohne alle Schwierigkeit oder Künsteley, aus. Von der 7ten, in F moll, hatte Referent mehr erwartet. Stich und Papier sind gut und das Ganze, als Unterhaltungsstück für nicht ganz ungeübte Liebhaber, zu empfehlen.

(Hierzu das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *№. V.* 1805.

Anzeige.

Die Liebhaber der Musik und des Gesanges haben die bey uns herausgekommenen Monathshefte unter dem Titel:

Musikalische Arabesken.

Lieblingsstücke aus den neuesten Opern, für Klavier und Gesang, herausgegeben von Zucker, mit so vielem Beyfall aufgenommen, dass wir uns entschlossen haben, einen zweyten Jahrgang unter den nämlichen Bedingungen zu veranstalten.

Schon die Wohlfeilheit des Preises — wir haben im vorigen Jahre mehr als 80 Bogen Musik, für den geringen Pränumerationspreis von 4 Thlr. geliefert, während der gewöhnliche Notenpreis wenigstens noch einmal so viel betragen haben würde — und noch mehr die gute Auswahl und Neuheit der Stücke, welche blos durch die Verbindungen des Herausgebers dieser Musikalien zu bewirken seyn dürfte, lassen uns auch in diesem Jahre auf die gütige Theilnahme des Publikums hoffen.

Im vorigen Jahrgange sind enthalten: 12 Duetten von Pär, 2 von Bergt und Weigl, 1 Terzett von Mozart, 1 Quartett von Pär, 2 Arien von Pär und Naumann, 4 Märsche und Walzer von Pär, 3 Cavatinen von Pär und Weigl, 2 Rondos von Mozart und Pär, und 2 Ouvertüren von Pär und Winter.

Wer sich unmittelbar an uns wendet und zugleich auf den neuen Jahrgang Bestellung macht, erhält den vorigen noch für den Pränumerationspreis von 4 Thlr. — durch alle andre Buch- und Musikhandlungen aber für 5 Thlr. Der Ladenpreis eines jeden Jahrganges ist 6 Thlr. — Dresden, den 2ten Januar 1805.

Arnoldsche Buch- und Kunsthandlung.

Ankündigung.

Den Liebhabern der Singkunst möchte wol die Anzeige einer Sammlung schöner Singstücke keine unwillkommene Erscheinung seyn. Da es schon seit mehreren Jahren mein Hauptgeschäft war, die neuesten und vorzüglichsten Arien, Duetten, Terzetten u. s. w. in Partitur von den besten italienischen, deutschen, und andern Meistern zu sammlen: so mache ich dieses hiermit öffentlich bekannt, und ich glaube, vermöge der Mannichfaltigkeit und strengen Auswahl meiner gesammleten Singstücke, jeden Liebhaber, der mich mit Aufträgen beehren wird, zur vollkommenen Zufriedenheit bedienen zu können. Bey Arien mit italienischen Texten kann auch auf Verlangen ein deutscher Text unterlegt werden. Meine Wohnung ist in Frankfurt a. M. Lit. E. No. 206 Briefe an mich bitte ich mir franco zu übermachen.

Ludwig,
Musikus bey dem Nationaltheater
in Frankfurt a. M.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Berton, Duo de l'Op. Aline, Reine de Golconda, arr. p. le Pianof. 12 Gr.

— — 2 Ariettes de la même Op. No. 1 et 2. 8 Gr.

Schmit, J., 2 Walzes, 2 Quadr., 2 Angl., 2 Ecos. und 4 Hopser f. 2 Viol., 2 Klarin., Flöte, 2 Hörner et Bass. 16 Gr.

Bornhardt, J. H. C., Kleinere Lieder und Romanzen beliebter Komponisten f. die Guit. einger. 2e Lief. 12 Gr.

Collection compl. des oeuv. de musique p. le Pianof. comp. par L. v. Beethoven. Cah. 1 et 2.

Sterkel, Recueil de pet. pieces p. le Pianof. à 4 mains. 1 Thlr. 8 Gr.

Koehler, H., 12 pièces p. 2 Flûtes très faciles. Op. 20. 12 Gr.

— — 3 Duos concr. p. 2 Fl. Op. 30. 22 Gr.

— — 3 Sonates p. une Fl. trav. Op. 31. 19 Gr.

Hoffmann, H. A., 3 Quat. p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 7. 2 Thlr.

Müller, W., 2 Romanzen aus der Zauberflöte und dem Sonntagsk. m. Begl. d. Guit. u. Fl. 8 Gr.

Recueil d'Airs p. 2 Flageolets. 10 Gr.

Mesurer, B. J., 6 Sonatines progr. p. la Guit. et Viol. Op. 1. Liv. 1 et 2. 22 Gr.

Kreith, C., Recueil d'Airs variés p. la Flûte seule. Cah. 1 et 2. 1 Thlr. 6 Gr.

Das Donauweibchen 3er Theil f. 1 Flöte. 11 Gr.

Schoeniger, Variat. p. 2 Guitarres. 14 Gr.

Koseluch, L., Harmonie p. 2 Hth. ou Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et Contre-Basse. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Duport, J. P., 6 Sonates p. le Violone. Op. 4. 2 Thlr. 6 Gr.

Wranitzky, A., 3 Duos p. 2 Violons. 2 Thlr.

Méhul, Une Folie (List und Liebe) Op. in 2 Akt. Klavierauszug mit französ. und deutschem Text. 4 Thlr. 16 Gr.

— — Une Folie Op. arr. en Quint. p. 2 Viol., 2 A. et Violonc. 3 Thlr.

Paer, F., Ouv. et Airs d'Achilles arr. p. le Pianof. (ital. u. deutsch). 3 Thlr.

Righini, V. Exercices pour se perfectionner dans l'art de Chant. Op. 10. 1 Thlr. 20 Gr.

Paer, F., 6 Ariettes av. acc. de Pianof. 22 Gr.

— — Eloise et Abeilard aux champs Elysées, Cantate à 2 Voix av. acc. de Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Kanne, 3 Chansons av. acc. de Pianof. ou de Guit. Op. 9. Liv. 2. 19 Gr

v. Dalberg, F., Die Zukunft, ein Lied mit Begl. des Pianof. 9 Gr.

Schneider, C. A., 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 21. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Do. Op. 22. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Do. Op. 23. 1 Thlr. 8 Gr.

Hurka, F. P., 6 Lieder f. Pianof. 1. Samml. 12 Gr.

Hummel, 6 Lieder f. Pianof. 1. Samml. 16 Gr.

Kraussser, 7 deutsche Lieder f. Pianof. 16 Gr.

Joerg, N., Recueil de 12 pièces p. 2 Flûtes tir. des Op. nouv.

v. Beethoven, gr. Quintetto p. 2 Viol., 2 A. et Vlle. No. 3. 1 Thlr. 22 Gr.

Kanne, F. A., Sapho, Monodrama von Noeller, mit Begl. d. Pianof. Op. 7. 12 Gr.

— — Il primo Amore, Cantata di Metastasio, comp. per voce sola con accomp. di Pianof. (Mit deutschem Text). 12 Gr.

Reichard, J. Fr., Trauerode auf den Tod der Grossfürstin Helena etc. nach Klopstock's Ode: Die todte Clarissa. Klav. Ausz. 12 Gr.

Dalayrac, Ouverture des 3 Sultanes, à gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Domnich, H., 6 Romances av. acc. de Pianof. ou Harpe. 6e Recueil. 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 105. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — 6 Trios p. Flûte, Viol. et Vlle. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Hoffmeister, 3 Trios progressives p. 2 Viol. et Vlle. Liv. 1 et 2. 1 Thlr. 14 Gr.

Beethoven, 6 Walzes p. le Pianof. 7 Gr.

— — 6 Contredanses do. 7 Gr.

Romberg, A., Oden u. Lieder f. Klav. 1 Thl. 8 Gr.

Mascheck, P., 6 pet. Rondeaux p. le Pianof. 10 Gr.

Demar, Sch., Trio concr. p. Harpe et 2 Cors (ou 2 Altos). Op. 40. 2 Thlr.

— — 3 Sonates non difficiles p. la Harpe av. Viol. Op. 47. 2 Thlr.

— — Concerto p. le Viol. Op. 32. 2 Thlr. 6 Gr.

— — Air de Nina var. p. la Harpe. 1 Thlr.

— — 3e Potpourri p. le Pianof. 1 Thlr.

— — Pet. Methode p. le Flageolet. 1 Thlr. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Januar. Nº. 17. 1805.

Bachia, oder Kamtschadalischer Bärentanz, Nationalmusik und Tanz,

und

Das Menschenfresser-Lied der Marquesas-Insulaner auf Nukahiwah, ein Nationalgesang,

von Herrn Hofr. Tilesius, Mitglied der Krusensternschen Reisegesellschaft, vom St. Peter-Pauls-Hafen auf Kamtschatka, am 1. Sept. 1804, dem Tage der Abreise nach Japan, an seine Freunde nach Leipzig abgesandt.

Da auswärtigen Freunden unsers wackern Tilesius aus seinem Briefe hier nur die Nachricht, dass er ihrer mit immer gleicher Liebe und Treue gedenkt, und sich (wie auch die ganze Gesellschaft) so wohl befindet, als es in so unwirthbaren Gegenden und in der Aussicht auf die Beschiffung des gefährlichsten aller Meere nur immer möglich ist; den Andern, die dieser äusserst wichtigen Reise mit Aufmerksamkeit und Erwartung folgen, die Worte seines Briefes: „So lang ich lebe, arbeite ich, und nicht für mich — das ists, was mich erquickt und mir alle die Freuden ersetzt, die ich entbehren muss; ich schreibe nun wieder von Japan und Cap de bonne Esperance durch die Holländer." — Von so vielem Interessanten, was unser Freund eingesandt hat, wählen wir hier nur, was Musik betrifft, und überlassen das übrige gern andern Journalen.

d. Redakt.

Bachia.

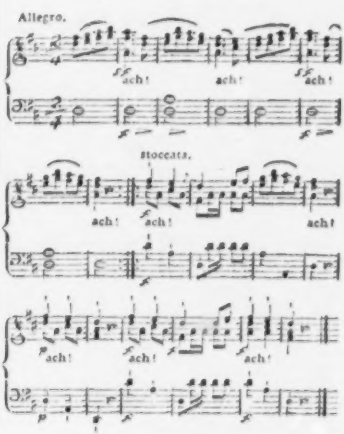

Herr T. giebt hierzu folgende erläuternde Notizen.

„Gleich nach unsrer Ankunft im St. Peter-Pauls-Hafen von Kamtschatka, den 16. Jul. 1804, wurde dem General-Gouverneur Grkuschef durch eine Estaffette unsre Ankunft gemeldet, und er, nach dem Hafen zu kommen, eingeladen. Die Ansicht der waldigen Berge, der Awatschka-Bay, der Koschka, der Landseen, der Erdzungen, und der

himmelhohen, ihre Zuckerhut-Spitzen über die Wolken erhebenden feuerspeyenden Berge im Hintergrunde, ist überaus malerisch und angenehm; wozu noch zur Verschönerung kömmt, dass das ruhige Wasser des Peter-Pauls-Hafen, durch die Erdzunge der Koschka von dem wilden Meerwasser der Bay getrennt und bis auf funfzig Schritte Kommunikationsraum eingeschlossen, — alle diese Gegenstände treu, wie in einem Spiegel süssen Wassers, darstellt. Durch den engen Kommunikationsraum müssen die Schiffe passiren, die in den P. P. Hafen eingehen. Der Ort selbst aber ist schlechter, als das ärmlichste Dorf in Deutschland anzusehn, und doch ist er, seit Lapeyrousens Hierseyn, um die Hälfte mit Gebäuden vermehrt worden. Die kleinen russischen Häuser oder Hütten sind ganz von — nur ein wenig und grobzu behauenen Bäumen, der Länge nach auf einander gelegt; sehen aber in der Ferne doch noch elender aus, als sie wirklich sind. — Als der Generalgouverneur angelangt und die gegenseitigen Erklärungen gegeben waren, lud er uns des Abends in ein erleuchtetes Zelt und gab uns hier einen Kamtschadalischen Tanz zum Besten, wozu er alle Weiber des Orts hatte rufen lassen, und wo ich obige Musik niedergeschrieben habe. Ein russischer Soldat, der zehn Jahre hier lebt und ganz nationalisirt ist, eröffnete den Ball — er galt für einen starken Tänzer — und gab mir Gelegenheit, manches Zuverlässige über die Natur und Beziehung dieser Nationaltänze zu bemerken. Alle Tänze gehen, meiner Meynung nach, aus — mehr oder weniger roher, sinnlicher Liebe hervor, und führen, in mehr oder weniger Umschweifen, zu deren Befriedigung. Nur wie dieser Grund und Zweck geäussert wird, ist freylich sehr verschieden — dem Grade nach, je nachdem die Nation mehr oder weniger, oder auch gar nicht kultivirt, und mehr oder weniger von heftigen Leidenschaften ist; der Art nach, je nachdem Gewohnheiten und andere Veranlassung den Sinn und Geschmack der Nationen modificiren. Der Kamtschadale z. B., siehet beständig Baren und Vögel sich begatten, (in Paradunka sahe ich sechs Bären auf einem Platze.) und so nimmt seine Aeusserung des Geschlechtstriebes etwas — Barisches an, und gehet im Tanz ganz in eine Nachahmung der Bewegungen dieser Thiere bey jenem Geschäft über. Erbaulich und geschmackvoll ists freylich nicht. Der Kamtschadale brummt in abgebrochenen, schnarchenden Tönen, wie der Bär, nur nach dem Takte, und seine — Bärin stöhnt auf ähnliche Weise nach dem Taktstrich. Die Nachahmung des Begattungsakts der Vögel liefern die zärtlichen Tänzer blos in den Bewegungen; die jedoch im Bärentanze noch weit charakteristischer und — ausdrucksvoller sind, und wobey das gewaltige Stampfen mit den Füssen auf die Erde keine Nebensache ist — doch alles im gehörigen Takt. Sowohl Tänzer als Tänzerinnen fangen nur leise, mit schwachen, doch vernehmlich genug bezeichnenden Bewegungen des Kopfs an; dann gehet die Bewegung in die Schultern über, und zuletzt auch in die Hüften, wo es denn ein wenig arg, und nach dem Takte dazu geachzt wird. Die Stellen, auf welche dieser seufzende Accent fällt, sind hier von mir mit „ach" — bezeichnet, welches ohngefähr der Laut ist, den sie dabey ausstossen. Den Kopf eines der vorzüglichsten hiesigen — Künstler, Feodor Petrowitsch, eines gebohrnen Kamtschadalen und eine ächte Nationalphysiognomie, habe ich sorgfältig gezeichnet und lege ihn bey. (S. die Kupfertafel Figur 1.)

Das Menschenfresser-Lied

der Marquezas-Insulaner auf Nukahiwah.

ein Nationalgesang.

Choral. In melancholischem Ton und ganz unisono gesungen *).

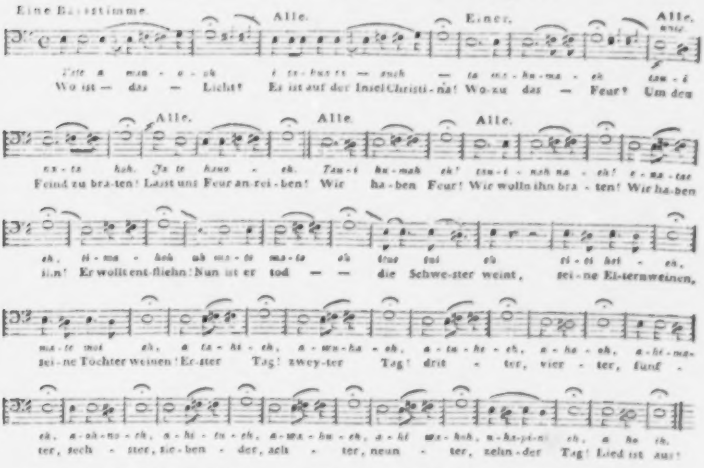

*) Ich setze die Uebersetzung lieber ganz wörtlich hinzu, als dass ich sie ganz genau der Musik anpassen sollte, wodurch ich genöthigt würde, wenigstens die Noten in der Geltung zu verändern.
d. Verf.

Hierzu macht Hr. T. folgende Bemerkungen.

Die Inseln St. Christina (marquesanisch: Tauhuata Montanioh) sind die benachbarten Marquezas-Inseln, die man bey hellem Wetter auf den höchsten Bergen, von Nukahiwah aus, sehen kann. Die Einwohner von St. Christ. gerathen mit denen von Nukah., zuweilen in Krieg. Darauf beziehet sich das Lied. Es ist dramatisch, und enthalt, wie ichs finde, folgende Darstellung. Die Nation kommt aus der Schlacht. Es ist Nacht. Einer siehet in der Ferne auf der feindlichen Insel Feuer aufgehen, und fragt: Wo ist das Feuer? der Chor antwortet: Auf Tauhuata Montanioh, bey unsern Feinden! man röstet unsre Erschlagenen und Gefangenen! — Das reizt zur Wiederver-

geltung, die man an den Erschlagenen und Gefangenen des feindlichen Heeres ausüben kann. Man ruft nach Feuer, um den erlegten Feind, der zum Siegesmahl bestimmt ist, nun auch zu rösten. Das Feuer wird angerieben, man freuet sich seines Besitzes, und seines Vermögens, das Wiedervergeltungsrecht auszuüben. Man erinnert sich seiner Kühnheit, seiner Gefangennehmung, seiner versuchten Flucht*), und seiner Erlegung — doch nicht ganz ohne Mitleid, indem man an Gattin, Kinder und Eltern denkt, die nun weinen. Zuletzt überzählt man die Tage, vom ersten bis zehnten, als wie lange man von den Leichen der Erschlagenen wird schmaussen und das Siegesmahl feyern können. Sonach ist das Lied ganz charakteristisch und legt die Grundzüge des Sinnes dieses Volks vor Augen.

Bey dergleichen Siegesmahlen wird nun auch getanzt. Eine Menge Männer und Jünglinge — von zwey- bis sechs hundert — schlagt mit hohler Hand auf eine, durch den Druck des Oberarms an den Brustmuskel, gebildete hohle Stelle, welches einen starken, fast glockenartigen Klang giebt. Diese Schläge fallen nach dem Rhythmus, zugleich, und in bestimmtem Takt, grösstentheils so: 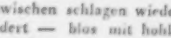 u. s. w.

Dazwischen schlagen wieder andere — etwa hundert — blos mit hohlen Händen, Achtel, und es werden zugleich, besonders wenn Tanz und Schmaus vorzüglich solenn werden sollen, wegen bedeutenden Sieges und reicher Beute — vier Trommeln aus dem Morai-Hause herbeygebracht und in demselben Takte mit den Händen gerührt. Zu dieser Musik tanzen sie denn und singen zugleich jenen höchst traurigen, choralmässigen Gesang in Moll, von dessen musikal. Eigenheiten ich nur noch Einiges bemerken will.

So bekannt und oft wiederholt auch die Bemerkung ist, dass fast alle Gesänge wilder Völker, und sogar die der minder gebildeten europäischen Nationen, aus Molltönen gehen: so erscheint sie mir doch immer sonderbar und ich habe noch keinen befriedigenden Grund davon erfahren können**).

*) Timuch ist der fliegende Fisch (Exocetus volitans, Lin.) weshalb bekanntlich in grossen Schaaren aus den Wellen emporfliegt, um seinem Feinde, dem Bonites, (Scomber Pelamys, Lin.) zu entgehen, der ihm aber Ellen hoch in die Luft nachspringt und ihn bisweilen noch, über dem Wasser fängt. Man siehet, das Bild ist wirklich treffend und schön, und kann als Beweis dienen, dass auch diese äusserst rohen Seelen nicht ganz ohne Sinn für Bildersprache und poetische Zierden sind.

d. Verf.

**) Sollte mein Freund nicht in Folgendem — was ich hier nur in einigen Sätzen andeuten kann — einen solchen Grund finden? Affekten schaffen die Musik, in welchem sie Naturprodukt ist. Sie allein frohen Affekten hat der Mensch vielerley, und zum Theil noch stärkere, mithin dem Ruhen willkommenere Mittel, sich auszulassen, als Musik; alle traurige Affekten hingegen besitzt, und lassen wenig Mittel übrig, sich auszulassen, als Töne. Zu diesen wendet sich also der schmerzlich Erregte, und so müssen wol seine Lieder in trauernden Molltönen sich bewegen. Was Tilesius in der Folge von der Hinneigung und Vorliebe zur Terz bey dieser Nation, und zur Quarte bey den russischen Matrosen, sagt, ist dem ähnlich, was ich an den Nationalliedern der gemeinsten Russen bemerkt habe — nur dass diese sich eben so entschieden zur Quinte neigen. Ich habe mir nämlich oft von rohen russischen Sklaven, wie sie, in Diensten russ. Kaufleute, unsere Messen besuchen, solche Lieder vorsingen lassen. Alle bewegten sich in diesem Raume: aber g und d we-

Ganz ausgezeichnet und charakterisch ist es aber, dass dieser Marquezas-Volksgesang nicht in halben Tönen, wie ich ihn habe aufzeichnen müssen, da unsre Notenzeichen nicht weiter reichen, sondern in Viertels-Tonen steigt und fällt — oder vielmehr dahinschwebt, und sich nur dann über die kleine Terz von e bis g hinaus wagt, wenn er sich, doch selten, in das Dis senkt. Ferner wird er durchaus unisono gesungen, oder höchstens, von Junglingen, die diese Tiefe noch nicht erlangt haben, in der Oktav, (von Weibern sehr selten). Der Vortrag ist durchaus schleppend und summend, duster und melancholisch; er setzt, wie unsre Choräle, ab, und hat Aehnlichkeit mit der Litaney, (Kyrie eleison) wie sie in manchen Kirchen Deutschlands gesungen wird, oder auch mit den Horis der Monche. Ohngeachtet dieses blossen Summens und Brummens, hört man die bestimmte Angabe der Viertelltöne dennoch, und man könnte vielleicht, wie man an wilden Nationen so oft ihr scharfes Auge bewundert hat, an vielen eben so das scharfe Ohr bewundern, worauf die Reisenden bisher nur noch nicht gemerkt haben. Bey jedem Einschnitt, der hier mit dem Ruhezeichen 𝄐 bemerkt ist, halten die Sänger einige Sekunden still, und ziehen auf die eigene Art, die man auf Geigen nachmachen kann, mit allmählig abnehmender Stimme von dem zuletzt ausgehaltenen g in das e herunter, was ich mit dem Striche ⟍ habe bezeichnen wollen. Auch diese Eigenheit beweist, dass dieser rohe, wilde Naturmensch, in dem gewiss keine Spur von Kultur ist, die kleine Terz liebt. Sollte sie nur am leichtesten und bequemsten in der Kehle liegen? Ich glaub' es nicht: aber woher diese Erscheinung, weiss ich auch nicht. In den Gesangen der russischen Matrosen bemerke ich ebenfalls, dass alle aus Moll gehen, und zugleich, eine Vorliebe zur Quarte, wie hier zur Terz. Doch haben diese zuweilen einen Uebergang in Dur, der aber bald, nach zwey, drey Takten, wieder in Moll zurückkehrt. Da aber diese russ. Gesange durchaus mehrere Stimmen, (Harmonie) auch munteres Tempo, und überhaupt mehr musikalischen Sinn und auch Kultur verrathen, so machen sie mit ihren Molltönen keinen traurigen, melancholischen Eindruck. Dies ist aber bey jenem Menschenfresser-Liede im höchsten Grade der Fall, besonders verbunden mit jenem Klatschen und Trommeln, und zwar aus der Ferne. Es ist etwas Entsetzliches darin und mochte Einen zur Verzweiflung treiben. Man glaubt schon seinen eigenen Grabgesang zu hören, wobey die starken, hohlklingen-

---

ren überall die Haupttöne, und die zwischen innen liegenden wurden fast nur — wie es der Musiker nennt, durchlaufen — z. B. in einem einfachen und ausdrucksvollen Abschiedsliede eines Liebenden von seiner Geliebten, dessen Melodie und deren Vortrag, so gut er sich durch Zeichen angeben läst, sich also ausnimmt;

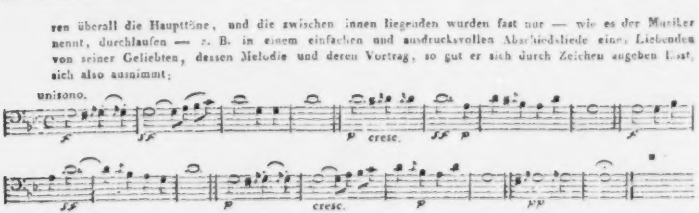

Giebt der Himmel Musse — über diesen und verwandte Gegenstände zu anderer Zeit mehr, in diesen Blättern.

Friedrich Rochlitz.

den Schläge in ganzen Takten die grässlichste Todtenglocke abgeben. Eine ganze Nacht, die diese von Natur wirklich gutmüthigen Menschen mir zu Ehren durchsangen, hab' ich in solcher Pein — zum Besten der musikal. Zeitung, durchgebracht. Indessen sind diese Menschen dabey guter Dinge und freuen sich des Tanzes, der doch in nichts weiter bestehet, als in einem rohen, willkührlichen und gesetzlosen Hüpfen und Springen, wobey sie mit den ausgestreckten Händen abwechselnde, schnelle, zitternde Bewegungen machen.

Ich zeichne Ihnen noch einen dieser Insulaner. (Siehe d. Kupfert. Fig. 2.) Sie sind gross, gut gebauet und sehr gutmüthig, obschon sie mit grosser Begierde ihre Feinde verzehren. Den Kopf tragen sie, bis auf zwey Stellen der Scheitelknochen, abgeschoren: diese zwey Haarbuschel werden aber, wie zwey Hörnchen, aufgebunden. Ihr Kolorit ist nicht viel dunkler, als das europäische. Sie pflegen die ganze Haut zu tattawiren, (punktiren) und zwar mit regelmässigen Figuren, die den Arabesken und Etrusken nicht unähnlich sind. Dieselben Figuren findet man auch auf ihren Kanots, Stelzen, Keulen, Grabmälern u. s. w. Die Farbe der Punkte ist blaulich. Die Nationalphysiognomie, so wie die Stellung, darf ich ganz getroffen nennen. So sassen diese Wilden und gafften uns an, als wir zum erstenmal zu ihnen kamen. Sie gehen ganz nackend; die tattawirten Figuren vertreten die Stelle der Kleidung. Blos um die Geschlechtstheile schlagen sie eine Binde aus der geschlagenen Rinde des Papiermaulbeerbaums. Sie sind zum Erstaunen gewandt in körperlichen Geschicklichkeiten — Stelzenlaufen, Schleudern, Tragen, und anderer körperlicher Kraftausserung. Sie liegen ganze Tage im Meere und schwimmen ohne alle Anstrengung — —

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. im Januar. Fortsetzung. Am 12ten Dec. gab Hr. Dulon auf seiner Reise nach Frankreich, hier ein Konzert. Der Ruf dieses wahrhaft grossen Virtuosen ist so lange schon begründet, dass ich nur seinen Namen zu nennen brauchte; doch will ich Ihnen sagen, was er uns zu hören gab. Den Anfang machte eine alte Haydnsche Sinfonie aus Es, wahrscheinlich eine von denen, die schon vor Pleyels Periode so sehr bewundert wurden; lange habe ich kein Stück mit so viel Aufmerksamkeit anhören sehen, als dieses: nach dem Schluss eines jeden Satzes bewegten sich die Hände der Zuhörer ganz unwillkührlich zum Applaudiren, und zwar ohne Vorurtheil, denn der Name des Komponisten war nicht bekannt, und dieses nahm ich als Beweis, dass das Auditorium — zwar nicht sehr gross — grosstentheils aber aus gebildeten Musikliebhabern bestand, und für den Werth des Stücks. Hr. Dulon blies ein Konzert aus g dur von Krommer und ein anderes aus d minor von A. E. Müller, so schön und gut, dass nichts zu wünschen übrig blieb, man müsste denn etwas mehr Feinheit, oder Geschmack, wie ichs nennen soll, im Vortrag verlangen, oder die Solostimme besonders im letzten Konzert von Müller, dem Ganzen, von Seiten des Virtuosen, mehr angepasst wünschen. Man muss D. hören, wenn man einen wahren Begriff von seiner Virtuosität haben will. Mögen es immer einige für kleinlich halten, so kann ich doch nicht unterlassen, einen Triller zu bemerken, den er nach der Kadenz im ersten Konzert hören liess, und der minutenlang dauerte; nicht etwa blos weil er so lange dauerte, erwähn' ich ihn, sondern weil er durch die Gleichheit, die Rundung und Geschwindigkeit zum Muster eines guten Trillers wurde. Mad. Lange sang eine Bravourarie von Nasolini mit sehr viel Kunst

und zu allgemeiner Bewunderung. Die Arie selbst war im altital. Geschmack: sie ging von der Tonica auf dem breiten Wege zur Dominante, und von da ächt ital., schnurstracks wieder zurück zur Tonica; da sie nach ihrer Absicht nicht von Herzen gekommen war, so ging sie auch nicht zu Herzen, desto mehr Gelegenheit gab sie aber der Künstlerin die Fertigkeit ihrer Kehle zu zeigen: nur eine sehr gute Sängerin, wie Mad. L., wird die Schwierigkeiten, die für sie darin liegen, mit Leichtigkeit überwinden. Zum Beschluss gab Hr. Dulon einige Var., ohne Begleitung, über ein polnisches Lied, die recht gut gemacht waren, und eben so gegeben wurden. Das Echo, welches man in diesen Var. zu hören bekam, und auf das das Publikum schon auf dem Anschlagzettel aufmerksam gemacht wurde, mag ich kaum erwähnen, da es wenig Effekt machte, und auch kein grosses Kunststück ist.

Am 25ten Dec. gab unsre Mad. Lange, im Stadtschauspielhause ein Konzert, das mit dem ersten Allegro einer Sinfonie aus d dur von Haydn eröffnet wurde; dieses wurde mit der Kraft, Präcision und Genauigkeit ausgeführt, wie man es von dem hiesigen Orchester zu hören gewohnt ist. Mad. Lange sang eine Scene mit Chören von Righini, wie sie kann, wenn sie will, und da muss sie gewiss auch der Tadelsüchtige beschämt bewundern. Hr. Thierjot, jetzt in Diensten des Herrn Bernard in Offenbach, spielte ein Violinkonzert. Er hat viel Ton, schönen Bogenstrich und viel Fertigkeit; er scheint nach der Manier des Herrn Rode zu streben, und in manchen Stücken mit Glück. Noch fehlt es indessen seinem Vortrag an Bestimmtheit, selbst an Takt, und den Passagen an Rundung — Eigenschaften, die gerade den geschickten Künstler bezeichnen, und die er sich vielleicht eher zueignen könnte, wenn er weniger ängstlich und gesucht seine Muster zu kopiren suchte. Er erhielt viel Beyfall und erregt ausgezeichnete Erwartungen. Dem. Buchwieser sang mit Mad. Lange ein Duett von Nasolini; erstere bemühte sich letzterer nicht nachzustehen, und es gelang ihr zum bewundern, weiter hatte aber auch dieses Duett gar nichts Anziehendes. Die zweyte Abtheilung wurde mit einer Ouverture von Kunzen angefangen, die sehr gefiel, und auch wirklich viel wahre Schönheiten hat; es sind mehrere Solos einzelner Instrumente in sie gestreut, die manche tadeln, andere aber, als in einer Ouverture zu einem Konzert, zweckmässig finden dürften. Dann sang Dem. Buchwieser mit Mad. Lange noch ein Duett von Florio, blos von 2 Guitarren und einer Klarinette begleitet; dieses Stück möchte sich aber doch wohl in einem Zimmer, wenn die Guitarren gut gespielt werden, besser ausnehmen, als in einem Schauspielhause. Hr. Hofmann, der Klarinettist, blies ein Konzert von Krommer, und es erging ihm wie immer, nämlich nach jedem Solo wurde ihm applaudirt, und mit Recht. Zum Schluss sang Dem. Buchwieser, Mad. Lange, Hr. Hasloch und Hr. Fischer ein Quartett von Righini, wie man es nur von diesen vortrefflichen Künstlern erwarten konnte, doch war das Tempo ein bischen übereilt.

Der bekannte Virtuos auf der Mundharmonika, Hr. Koch, befindet sich hier, und wird ein öffentliches Konzert geben. In mehrern Familien hat er sich schon hören lassen, und alle — in Verwunderung gesetzt.

Dem. Jagomann, Sängerin am Hoftheater in Weimar, ist hier, wird einige Gastrollen geben und als Myrrha im Opferfest auftreten.

Einer der bravsten Virtuosen, Philipp Barth, (ältester Sohn des noch lebenden und ehemals so berühmten Hoboespielers C.

S. Barth), ebenfalls Virtuos auf der Hoboe, ist im 50. Jahr als Mitglied der k. Kapelle in Kopenhagen gestorben. Mit ihm verliert die Welt einen der trefflichsten Virtuosen auf diesem ausdrucksvollen Instrumente, und zugleich einen gar nicht unbedeutenden Komponisten für dasselbe, wie auch für andere Blasinstrumente. Sein alter Vater betrauert seinen Tod aus der Ferne, und setzt seine Hoffnung nur in seinen zweyten Sohn, von welchem wir, vor einiger Zeit, als er sich hier in Leipzig, gleichfalls auf der Hoboe, hören liess, ebenfalls vieles Vorzügliche rühmen konnten. Der Vater und dieser jüngere Sohn halten sich jetzt in Braunschweig auf, bis ihnen die Jahreszeit die Rückreise nach Dänemark möglich macht.

Kurze Anzeige.

Huit Variations p. le Pianoforte sur l'air de Ballet de Castor et Pollux par Mr. l'Abbé Vogler, composées et dediées à Sa Majesté Imperiale Royale Marie Therese, par Charl. Marie B. de Weber. Vienne, chez Joseph Eder. (Pr. 48 Xr.)

Ein sehr artiges Werkchen, das aus der vorübereilenden Fluth alltaglicher Variationen gerettet werden muss! Schon das höchsteinfache, niedliche Thema Voglers ist etwas werth. (Wäre aber nicht, dieser naiven Einfalt unbeschadet, die Mittelstimme des 6ten und 7ten Taktes interessanter zu führen gewesen — wenn auch nur, vom 9ten b an, in Sexten von der Oberstimme?) Die erste Variation führt die Bezeichnung con grazia mit vollem Recht: die zweyte aber ist zu gesucht in ihren vierstimmigen, liegenden Verwebungen — was besonders auch Takt 6 zu 7. bemerklich werden wird. Die vierte Variation ist von vorzüglich guter Wirkung — es versteht sich, dass die rechte Hand die Triolen sehr präcis und einander gleich anschlägt und sie gut bindet, wo die Harmonie Uebergänge macht; in der linken aber die Mittelstimme recht pikant herausgehoben wird. Var. 6 nimmt die Melodie in die linke Hand und setzt für die rechte eine neue hinzu: aber jene ist dazu, in Absicht auf Charakter gar nicht, in Absicht auf äussere Form, wenig geeignet: (man vergleiche, was letztere betrifft, die Ausgänge) und so muss das Ganze verkünstelt hervorgehen. So etwas schreibt doch wol an solchem Orte kein Komponist, ausser um zu zeigen, dass er es machen könne? Nun, wir wollen das Hrn. v. W. garantiren; und Er, wenn er wieder solche niedliche Variationen schreibt, wird dafür nicht mit dem kontrapunktischen Schulstabe dreinschlagen — den wir in allen Ehren halten, aber doch nur, wo er hin gehört! Die 8te Variation ist ein ächt-masurischer Tanz, der an sich sehr hübsch, und hier recht gut an seinem Platze ist. —

Wir wünschen sehr, dass Hr. v. Weber den Dilettanten öfter leichte, freundliche und doch nicht oberflächliche Werkchen, wie dies, seinen meisten Stücken nach, ist, bieten möge! Stich und Papier sind gut.

(Hierzu eine Kupfertafel.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Ein Marquezas Insulaner
aus Nukahiwah

Lunetier-Instrument.

Fedor Petrowitsch
aus Kamtschatka.

Allg. Mus. Zeit. Nr. 17

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Januar. Nº. 18. 1805.

Nochmalige Untersuchung über das Mitklingen eines tiefern Tones zu zwey angegebenen höhern.

Die Entdeckung der in einem jeden Tone nach bestimmten Verhältnissen mitklingenden Nebentone, hat so vielen Einfluss auf die Theorie der Musik gehabt, dass dadurch eine ganz neue Herleitung aller Intervallen, die mit einigen Abänderungen in einem jeden einzelnen Tone schon enthalten sind, und ein ganz neues Tonsystem, welches auf sicherer Basis ruht, entstanden ist. Die Natur ist nun selbst Wegweiserin geworden; sie giebt durch das in einem jeden Tone, in vollkommenster Harmonie Mit- und Zusammenklingen aller Intervallen die ersten Grundlagen der musikalischen Theorie und Setzkunst an; zeigt besonders, in welcher Entfernung vom Grundtone diese ihrer Natur nach am besten zu setzen sind, welche von ihnen am meisten verdoppelt werden können, und bestätigt den Erfahrungssatz, dass die Dissonanzen in gehöriger Entfernung von diesen erträglicher werden.

Weniger aufmerksam ist man aber bisher im Allgemeinen auf den mitklingenden tiefern Ton zu angegebenen höhern gewesen. Blos Hr. Abt Vogler hat diese Naturerscheinung so gut benutzt, dass er sein bekanntes Simplifikationssystem der Orgeln darauf gegründet hat.

Da nun aber die nähere Beobachtung dieses Tones noch mehrere Vortheile, sowol für die praktische als theoretische Musik gewähren könnte, so wäre zu wünschen, dass derselben mehr Aufmerksamkeit geschenkt würde. Vielleicht geben folgende kurze Bemerkungen Anlass, dass dieser Gegenstand näher untersucht und die Resultate öffentlich mitgetheilt werden.

Eine jede Zusammenstimmung von zwey Tonen (den Einklang und die Oktave ausgenommen) giebt einen mitklingenden tiefern Ton, oder doch, wie die Folge beweisen wird, eine tonähnliche Bewegung in der Luft. Dieser mitklingende Ton ist immer der, jenen ihn erzeugenden Tonen entsprechende Grundton, und ist nach Verhältnis tiefer oder höher, rein oder unrein, nachdem die angegebenen Töne selbst in einem einfachen oder vielfachen Verhältnisse stehen, rein oder unrein angegeben sind. Bey zwey in einem weitläuftigen Verhältnis angegebenen, nahe beysammen liegenden tiefen Tönen, kann er seine Schwingungen so langsam machen, dass sie nicht mehr als Ton erscheinen, sondern als ein bloses Beben, so dass man jeden einzelnen Schlag unterscheiden, und darnach die Geschwindigkeit der Schwingungen eines jeden Tones berechnen kann. Er entsteht *nicht*, wie mehrere andere Töne, durch das Miterzittern irgend eines mit den angegebenen Tönen in genauem Verhältnis stehenden elastischen Körpers, sondern bildet sich blos in der Luft, durch das Zusammentreffen der Schwingungen. Folgende Darstellung wird es deutlich machen, auf welche Art dieses geschehen muss.

Ein reiner Ton entsteht nur, wenn durch das Erzittern irgend eines Körpers eine fortgesetzte gleiche Bewegung in der Luft bewirkt wird; oder wenn die Schläge, die der in Bewegung gesetzte Körper macht, in ganz gleichen Zeiträumen und in einer solchen Geschwindigkeit geschehen, dass man die Zwischenzeit nicht bemerkt. Er besteht also aus einer scheinbar zusammenhängenden Reihe von gleichzeitigen Schlägen in der Luft, und ist mit einer aus lauter Punkten zusammengesetzten Linie zu vergleichen, bey welcher unser Auge die vorhandenen Zwischenräume nicht gewahr wird.

Stellt man nun diese Reihe von Schlägen in der Luft, welche unserm Ohr als Ton erscheinen, dem Auge als eine Reihe gleich weit von einander entfernter Punkte vor, so ist dieses auch das Mittel, das Zusammentreffen einzelner Schläge von zwey Reihen derselben, und das dadurch entstehende Mitklingen eines tiefern Tones anschaulich zu machen.

Das Verhältnis der Töne gegen einander ist nichts anders, als das Verhältnis der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen, und dieses, nachdem es nämlich einfach oder vielfach ist, giebt immer bestimmt das frühere oder spätere Zusammentreffen derselben an, und daher auch das Verhältnis des dadurch entstehenden mitklingenden Tones. Denn die Zahl des Verhältnisses zweyer Töne ist zugleich die Zahl der Schläge, die jeder einzelne machen muss, ehe sie zusammentreffen; die Länge der Zeit zwischen dem Zusammentreffen ist die Grösse (Höhe oder Tiefe) des mitklingenden Tones; daher — je grösser die Zahl des Verhältnisses der angegebenen Töne, desto tiefer der mitklingende, und umgekehrt.

Der Einklang und die Oktave geben keinen mitklingenden Ton. Denn der Einklang besteht aus zwey im gleichen Verhältnis stehenden Tönen, die zwey Reihen von gleichzeitigen Schwingungen in der Luft bilden, jedesmal zusammentreffen, dadurch jeden einzelnen Schlag verdoppeln, und also nur eine Reihe von verstärkten Schlägen, oder einen verstärkten Ton ausmachen. Fig. 1.

Die Oktave besteht aus zwey Reihen von Schwingungen im Verhältnis wie 1. 2. Der höhere Ton nämlich macht zwey Schläge, indem der tiefere einen macht; sie treffen zusammen, und jeder Schlag des letztern wird durch den zweyten des erstern verdoppelt, wodurch die Reihe des letztern, also blos der tiefere Ton verstärkt wird. Fig. 2.

Die Quinte ist das erste Intervall, welches einen unterschiedenen tiefern Ton mitklingen lässt. Denn die Reihen der Schwingungen beyder Töne sind so beschaffen, dass der höhere Ton drey, und der tiefere auch zwey machen muss, ehe sie zusammentreffen und einen Schlag verdoppeln. Durch diesen verdoppelten Schlag, der jedesmal mit dem zweyten des tiefsten der angegebenen Töne geschieht, muss eine dritte Reihe von Schwingungen entstehen, die noch einmal so langsam sind, als die des letztern, folglich ein Ton sich bilden, der noch einmal so tief ist, als der tiefere der Quinte. Fig. 3.

Das Verhältnis der Terz, 4 zu 5, ist in der kleinsten Zahl noch einmal so gross, als das der Quinte, daher ihr mitklingender Ton noch einmal so tief. Denn der tiefere Ton derselben muss 4 Schwingungen machen, eh' er mit der 5ten des höhern zusammentrifft; die neue Reihe der dadurch verdoppelten Schläge ist also noch zweymal so langsam, als die des tiefsten der Terz, folglich auch der mitklingende Ton noch zweymal so tief. Fig. 4.

Sofort lassen alle Töne, die in einer Saite mitklingend sind, und schon gleichsam

selbst einen Theil von ihrem Tone ausmachen, denselben wieder hören, und zwar in eben der Entfernung, als er sie mitklingend erzeugt; und man sieht, wie genau die beyden Arten mitklingender Töne zusammenhangen. Fig. 9. Doch machen diejenigen Töne hiervon eine Ausnahme, welche unter sich noch in einem engern Verhältnis stehen, und auch als mitklingende Töne einer andern Saite betrachtet werden können, wie z. B. in der Saite C, 1 die Töne g $\frac{1}{3}$ und d $\frac{1}{5}$ welche, wenn sie zusammen angegeben werden, den Ton g $\frac{1}{15}$ hören lassen; so auch die Töne g $\frac{1}{17}$ und h $\frac{1}{17}$. Fig. 7. 8.

Es versteht sich von selbst, dass wenn 1 den Ton C bezeichnet, die in dieser Tonleiter aufgenommene Quarte $\frac{1}{4}$ als umgewendete Quinte, mit c nicht wieder c, sondern f hören lasst, weil dieses der eigentliche Grundton ist. Eben so die Sexte a als reine Terz von f. Fig. 5. 6.

Hieraus sieht man nun, dass alle Intervalle, in welchem Verhältnis sie auch stehen mögen, einen mitklingenden tiefen Ton erzeugen müssen; es sey denn, dass nach Maasgabe des Verhältnisses und der Tiefe der angegebenen Töne, die nothwendig entstehende neue Reihe von Schwingungen so langsame Schläge machte, dass sie ausser den Grenzen, in welchen dieselben unserm Ohr als Ton erscheinen, lägen. Alsdann wird man, wie schon oben gesagt ist, anstatt des Tones, blos ein leises Schnurren oder Beben bemerken; und dieses bemerkt man auch wirklich beym Stimmen der Orgeln, wenn beyde zu stimmende Töne noch unrein oder sehr tief sind, oder auch bey tiefen dissonirenden Tönen von andern Instrumenten.

Es ist also gewiss, dass alle Terzen, Sexten u. s. f. mitklingend ihren Grundton hören lassen, und es scheint daher die Beobachtung dieses mitklingenden Tons 1) hauptsächlich für Violinspieler nothwendig zu seyn; denn da sich auf der Violin bey Doppelgriffen dieser Ton besonders deutlich hören lasst, und entweder falsch oder gar nicht mitklingt, wenn diese Griffe nicht rein sind: so wird er hierdurch nicht nur der Maasstab, nach welchem die Töne auf diesem Instrumente in ihrer höchsten Reinheit angegeben werden können, sondern es scheint auch dadurch zu erhellen, dass zuweilen ein und derselbe Ton, nachdem ihm ein verschiedener Grundton gegeben ist, auf verschiedene Art genommen werden muss, wenn nicht eine Disharmonie entstehen soll. Ein Beyspiel wird diesen Satz rechtfertigen. In dem 7ten Konzert von Rode in A moll, kommt zu Anfang des zweyten Solos folgender Satz vor:

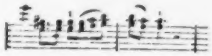

wo zu dem zweyten Takte die Harmonie natürlich H dur, und a die Septime ist. Wird nun die Terz fis a wie gewöhnlich genommen, so ist es Terz und Quinte von dem Grundton D, welcher also auch mitklingt und zu dem Dis in der Harmonie H eine unerträgliche Dissonanz macht. Wäre auch dieser Satz ohne alle Begleitung, so würde er, auf diese Art genommen, eine nicht minder unbefriedigende Wirkung machen, denn zu den beyden Terzen h a gis fis klingen ohnfehlbar die Grundtöne E, D in gleicher Bewegung mit, die keinem zarten Ohr verborgen bleiben können und wodurch eine jedes Ohr beleidigende Harmonieenfolge entsteht. Hier also wird es nothwendig seyn, die Terz fis a so zu nehmen, dass fis die reine Quinte $\frac{3}{2}$, und a die Unterhaltungsseptime $\frac{7}{4}$ von H ist, (die Terz etwas enger) wozu dann der Ton H mitklingt, und die Harmonie rein und befriedigend wird.

Dergleichen Sätze kommen in Violinstücken öfters vor, und es ist gewiss nicht ohne Nutzen für den Spieler, sowol dabey, als überhaupt bey Doppelgriffen, auf den mitklingenden Ton zu achten, und darnach die Reinheit seiner Töne zu beurtheilen.

2) Kann durch diesen mitklingenden tiefen Ton genau berechnet werden, wieviel Schwingungen ein jeder Ton in einer bestimmten Zeit macht; und welches die Grenze ist, wo unserm Ohre die Luftschwingungen als Ton oder als ein bloses Schnurren oder Beben erscheinen. Man giebt nämlich auf einer Orgel, oder sonst einem rein und festtönenden Instrumente, zwey rein gestimmte Töne, so tief, und in einem solchen Verhältnisse an, dass die durch das Zusammentreffen der Schwingungen dieser Töne nothwendig entstehende neue Reihe von Schwingungen dieselben so langsam macht, dass sie ganz einzeln als ein bloses Beben erfolgen, und leicht zu zählen sind. Da man nun doch weiss, welcher Ton dieses Beben seyn müsste, wenn unser Ohr geschnalfen wäre es als solchen zu bemerken: so kann nach der zu findenden Anzahl dieser Schläge in einer bestimmten Zeit, ebenfalls gefunden werden, wieviel ein wirklicher Ton, der in einem bestimmten Verhältnis mit jenem steht, dergleichen in der nämlichen Zeit machen muss, und wieviel alle andere Töne nach ihren Verhältnissen.

Um nun die Grenze bemerken zu können, wenn die Luftschwingungen als Ton erscheinen, und was für eine Geschwindigkeit derselben dazu erforderlich ist, wird man nur die beyden Töne stufenweis immer höher, oder andere Tonverhältnisse, die eine nach Graden immer geschwindere Reihe Schwingungen hervorbringen müssen, nehmen dürfen; es wird dann mit angestrengter Aufmerksamkeit möglich seyn zu hören, wenn diese Schwingungen, deren Geschwindigkeit nach den angegebenen Tönen leicht zu berechnen ist, anfangen Ton zu werden.

Hildburghausen.

F. A. Gleichmann.

Recensionen.

1) *Deux Sonates pour le Pianoforte, composées par Antoine Liste.* (Pr. 3 Liv.) und

2) *Deux Sonates suivies d'une Fugue pour le Pianoforte, comp. par l' Abbe Maximilien Stadler.* (Pr. 8 Liv.) beyde im Verlag Hans Georg Nägeli's in Zürich.

Hr. Nägeli verharrt treulich bey seinem rühmlichen Plan, in dieses sein Repertoire (von welchem die genannten Werke den 8ten und 9ten Heft ausmachen,) nichts aufzunehmen, was nicht wahren innern Werth hatte und auch in Absicht auf äussere Form sich über das Gewöhnliche der Sonaten erhübe, in einem freyern Felde sich bewegte, und so der Kunst selbst, wie diesem Unternehmen des Herausgebers, Vortheile gewähren könnte.

No. 1. Rec. gestehet, dass ihm dieser Komponist hier zuerst bekannt wird, und da dies der Fall der meisten Leser seyn mochte, auch dies Werk so vieles wahrhaft Ausgezeichnete hat, wird es erlaubt seyn, etwas länger bey ihm zu verweilen. Hr. L. soll, nach öffentlichen Blättern, einer der talentvollesten Komponisten, ein ausserordentlicher Klavierspieler, und noch ein junger Mann seyn: man könnte vielleicht von alle dem Merkmale in diesen Sonaten finden; wir wollen aber von diesen historischen Umständen absehen, und uns nur an die Komposition selbst halten. Beyde Stücke sind wirklich, was man jetzt nur oft so tauft — grosse Sonaten, in Absicht auf Gedanken und Ausführung; sind

frey gehalten, und nähern sich so den Phantasieen, dass sie, und besonders die zweyte, wol auch so genannt werden könnten — Genialität ist bey dem Verf. nicht zu verkennen, nur hatte sie zuweylen des Zugels — oder lieber, er selbst hätte der Kunstbildung mehr bedurft, als ihm noch zu Theil worden seyn mag. Indess ist nicht zu laugnen, dass eine solche jugendlich-üppige Fülle, ein zuweilen zu ausschweifendes Gefühl des eignen Vermögens, diesem Verf. in seinem Werke ein gewisses Ansehen von Wohlhabenheit, Ueberfluss und splendidem Wesen giebt, das dem Beschauer, im Geistigen wie im Körperlichen, wohlthut, selbst wenn er es nicht eigentlich schön findet. Der Styl ist deutsch, doch nicht ganz rein durchgehalten. Wir folgen nun dem Verf. genauer, und fügen über das Einzelne kurze Bemerkungen bey, wie sich Stoff dazu findet.

Der Verf. fangt (Largo) mit einigen pathetischen Akkorden, durch freye Figuren verziert und verbunden, an, und gehet dann in das Allegro con espressione über, dessen Anfang und in der Folge vielseitig gewendetes Thema dieses ist:

Man sieht schon hieraus, dass der Verf. volle Harmonie, besonders auch viel Leben in den Mittelstimmen, und dabey einen einfachen, guten Gesang liebt; und man findet das auch durch das Werk selbst bestätigt. Dieses bekommt eine grosse, weite und breite Ausführung, welcher es aber auch an zarten, anmuthigen Zwischensätzen (wie S. 2, Syst 3) gar nicht fehlt, und wobey eben so wenig die brillanten Passagen gespart sind. In dieser Ausführung aber vermisst man noch das Gehaltene — das, was der Maler den Ton des Bildes nennet, und möchte statt dessen lieber gewisse Wiederholungen, (z. B. S. 3, Syst. 2, Takt 5 folgg., das die Folge ganz wiederbringt,) so wie manche gar zu weit entfernende Exkurse, vermissen. Auch möchte man manchen Passagen mehr Rundung und Fluss wünschen, (z. B. S. 4, Syst. 3, und wo sie wiederkommt,) und das kokettirende Anbringen manches Veralteten, ohne sonderlichen Effekt, dürfte seines Zwecks, wie gemeiniglich alle absichtliche Koketterie, verfehlen, (z. B. S. 1, letzter, u. S. 3, ersten Takte, so wie in mehrern ähnlichen Stellen der Folge). Dahingegen thut es ungemein wohl, wenn der Verf. S. 3, zu dem angeführten Hauptgedanken und jenen lebendigen Mittelstimmen zurückkehrt und mit diesen nun tiefer eingehet, was, nachdem er zu dem ersten Largo zurückgekehrt ist, noch einnehmender wird, wo nach dem Dominantenschluss des Es dur, jenes Thema in H dur beginnt — (der Leser transponire sich die angeführte Stelle um eine Quarte tiefer, wo dann der Verf. also fortfährt):

Und so weiter, wie im Anfang und wie oben abgeschrieben worden. Wenn diese Stelle an sich schon sehr gut ist, so ist sie es noch mehr in ihrem Zusammenhange, und die ihr ähnliche, S. 10, nach einem überraschenden, aber auch allzufremdartigen Zwischenspiele, das als Impromptü betrachtet seyn will — ist noch tiefer eingreifend, aber zu lang, um ausgehoben zu werden. An diese schliesst sich, nach einem leidenschaftlichen, heftigen Schluss, (S. 10, Syst. 4 und 5) sehr willkommen ein melodiöses, beruhigendes Adagio in C dur, welches einen Mittelsatz in Moll bekommt, der eine singbare, einfache Melodie, aber auch wieder sehr volle Mittelstimmen erhält, welche die aus dem ersten Allegro, wie sie in den hier angegebnen Beyspielen vorkamen, imitirt, wodurch beyde Sätze schön verbunden werden, und auch, von diesem abgesehen, eine sehr gute Wirkung hervorgebracht wird; nur möchte man dieser Melodie an sich noch mehr Hervorstechendes wunschen, um dieser reichen harmonischen Behandlung ganz würdig zu seyn, und in der letztern das Absichtliche weniger bemerklich werden zu lassen. Neu, überraschend und seltsam ist der Uebergang S. 13, Syst. 15, und sehr angenehm die unmittelbar folgende Parthie bis, nach ausgeführter, freyer, aber ganz ausgeschriebener Verzierung, das Thema in As dur wiederkehrt, nach welchem, auf ein anfangs schneidendes, dann immer heiterer werdendes Zwischenspiel, ein strenger ausgeführtes Finale, Presto, folgt, das in Erfindung, Anordnung und Ausführung einigen grossen Rondos von Cramer ähnelt. Dies ist schwer auszuführen, auch gehet es, nach meinem Dafürhalten, denn doch darin zuweilen gar zu wild und kraus her. — Die zweyte Sonate ist ein eben so genialisches, aber weniger zusammengesetztes und seltner ausschweifendes Ganze, das mir noch geniessbarer ist und meine Achtung gegen den talentvollen Verf. noch erhöhet. Sie fängt mit einem pathetischen Grave an, das durch seinen Charakter und manche neue, imposante Wendungen, (zu welchen nur die etwas verbrauchte Imitation, S. 31, Syst. 3 und 4 nicht recht passen will,) den Geist erhebt und kräftiget, und gehet vortrefflich und fein in das Allegro über, das brillanter als die erste Sonate gehalten, auch enger in sich selbst abgeschlossen, und, bey aller Mannichfaltigkeit in den Details, im Ganzen ziemlich einfach bleibt, wenigstens nicht zu grell wird, wenn man das nochmalige Davonlaufen in der letzten Zeile, die sich aber von jedem, der so etwas spielt, leicht abändern, wenigstens abkürzen lässt — ausnimmt. Nur die Beschränkung des mir verstatteten Raums hält mich ab, dem Komponisten nicht auch hier in das Einzelne zu folgen, und einige Ausstellungen an beyden Sonaten in Absicht auf Reinheit des Satzes, (die jedoch nicht von Erheblichkeit seyn konnten,) hinzuzusetzen. Auf die treffliche Stelle S. 41, Syst. 3, bis S. 42, Syst. 4, will ich aber noch die

Studirenden aufmerksam machen — warum? das wird ihnen Verstand und Herz schon selbst sagen. Uebrigens verlangen diese Sonaten einen tüchtigen Spieler, der nicht nur Sicherheit und Fertigkeit in den Händen, sondern auch ein Herz im Busen, und Einsicht im Kopfe hat — letztere hauptsächlich auch um die nicht selten verwickelten Hauptideen gehörig aufzufinden und gut hervortreten zu lassen; aber leicht — wirklich leicht sind sie noch im Vergleich mit

No 2. Hr. Abbé Stadler ist als einer der einsichtsvollesten Lehrer der Tonkunst und als einer der gründlichsten, gelehrtesten Komponisten in ganz Wien bekannt, und von dem letztern zeugen alle, vornehmlich aber auch diese seine Kompositionen: aber eben diese haben zugleich, ausser dem Schwierigen für die Ausführung, (das hier zuweilen nur gar zu nahe an das Unausführbare gränzt,) auch eine gewisse Schwere — ein Uebermaass der Ausführlichkeit, einen gothischen Reichthum, eine lastende Fülle; von beydem, jenem Schwierigen und diesem Schweren, fühlt man sich aber zuweilen wirklich gedrückt, bis zur Ermattung. Es verstehet sich — ein Gegenstand der spekulativen Philosophie kann nicht so gemeinfasslich und gefällig ausgesagt werden, wie etwa am Theetisch ein Raisonnement über die Eitelkeit der Frauen; so kann auch ein Kunstwerk dieser Gattung nicht so dargestellt werden, dass es der flüchtigen Stimmung und der geringen Kunstgeschicklichkeit gewöhnlicher Liebhaber zusagte: aber es giebt doch überall ein Maas und Ziel, und muss es geben; ja, wenn man über das gesuchte Dunkel und die absichtliche Verhüllung des Aussusagenden bey manchen Philosophen, als über einen sträflichen Obscurantismus klagt: sollte man nicht noch mehr Grund haben zu solcher Beschwerde bey ähnlichem Verfahren mancher Künstler in ihren Werken? Sollte nicht alles Wahre so gesagt, und alles Schöne so dargestellt werden können, dass es von jedem, der des Sinnes dafür nicht ermangelt, verstanden und genossen werden könnte? und wenn das so ist: sollten nicht die Künstler wie die Schriftsteller, zu einer ihrer Hauptbestrebungen machen, es auch so zu sagen und so darzustellen — wobey die Sache selbst überall, sie selbst aber bey den Würdigsten, allezeit gewinnen würden? Raphael ist, in jenem Sinn, plan und fasslich; Lebrün ist es nicht: alle Achtung gegen Lebrün, aber wer ginge nicht lieber vor zehn Lebrüns vorüber, als vor einem Raphael?

Hr. St., den ich wahrhaft ehre, verzeihe mir, wenn ich bey der durch ihn gebotenen Gelegenheit einige Worte nicht unterdrücken mochte, die mir eben jetzt manchen Kunstlern zu sagen nothig schienen, wenn sie ihn auch nicht mehr, als andere treffen sollten; und der Leser lasse mir zu, dass ich dieser Werke, der angegebenen Beschaffenheit derselben wegen, nur mit Achtung kurz gedenke; das erste Allegro der zweyten Sonate ihm, als auch für die Wirkung gut, heraushebe — (es ist im Geist und in der Wirkung ohngefahr, wie die ersten pathetischen Allegros grosser Konzerte, wie man sie jetzt mit Recht vorzüglich liebt); dass ich ferner beklage, wenn Hr. St., was man von ihm zu empfangen so sehr gewünscht hätte — Adagio's, gar nicht gegeben hat, und dass ich endlich dem Verf. meine aufrichtige Bewunderung seiner reichen Kunst in der Bachischen Ausführung der angehangten Fuge nicht verschweige, obschon ich nicht zweifeln kann, dass auch diese, nicht etwa nur mehr Freunde finden, sondern wirklich an innerm Werth gewonnen haben würde, wenn sie nicht schon folgendes gesuchte Thema erhalten hätte:

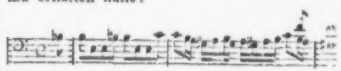

Je reicher und künstlicher die Ausführung einer Fuge ist, je einfacher, dachte ich — aber bedeutend, charakteristisch, wirklich etwas aussagend, sollte das Thema seyn: wie soll es sonst der Hörer fassen ohne zu rechnen, ohne den Verstand allein zu beschäftigen — was ja doch der Künstler nicht will und auch nicht beabsichtigen soll? Bewunderung können solche Werke erhalten, und verdienen sie auch: aber es ist denn doch ein kaltes Ding um das Bewundern; lieb gewinnen kann sie nur der, welcher sie als Mittel zu einem besondern Zweck — als Studien, Bildungsmittel ansiehet; und als solches ist auch diese Fuge ganz vorzüglich zu empfehlen.

Dass das Aeussere dieser ganzen Sammlung vortrefflich ist, ist bekannt; doch finden wir hier den schönen Pariser Stich nicht ganz so korrekt, als sonst, welchem jedoch der achtsame Herausg. bey spätern Abdrükken wahrscheinlich abgeholfen haben wird.

Kurze Anzeige.

Ausgewählte Stücke aus dem Singspiel: Raul der Blaubart, von Grétry und Fischer, für das Pianoforte. Wien, b. Thade Weigl.

Man scheint in Wien an der Verherrlichung Grétry's in Paris vor einiger Zeit Theil genommen zu haben, indem man seinen Blaubart mit grossem Aufwand wieder auf die Bühne gebracht und ihn dadurch dem Publikum hat geniessbarer machen wollen, dass man Herrn Fischer mehrere und modernere Musikstücke hat einlegen lassen. Diese Stücke, so weit sie sich aus dem Auszuge beurtheilen lassen, zeugen wirklich von Geist, Feuer und Geschicklichkeit des Komponisten, kontrastiren aber nicht selten gegen Grétry's Musik. Dass aber diese, wenn man sie nur von der rechten Seite ansiehet — denn von Einer Seite will sie freylich angesehen seyn — wahren Werth habe, ist bekannt. Der obige ist nur ein gemeinschaftlicher Titel für die auch einzeln zu habenden Stücke, von denen diejenigen genannt werden sollen, die sich auch beym Pianoforte am vorzüglichsten ausnehmen.

Ouvertüre von Fischer, (Pr. 36 Xr.) mit Lebendigkeit und Energie ohngefähr in der Manier der neuesten französischen ausgeführt. (der Sprung, von Takt 4 in 5, S. 1, Syst. 1, ist denn doch zu sehr, Luftsprung!) Duett von Grétry: Ja ja, ich gebe deine Schwüre u. s. w. (Pr. 24 Xr.) in dieses Komponisten deklamatorischem Gesange sehr gut ausgeführt. Die Scene, mit Chor: O Gott, du wirst sie starken u. s. w. (Pr. 24 Xr.) ist ein feyerlicher und schöner Gesang, der Hrn. Fischer Ehre macht. Endlich die langst rühmlich bekannte Scene Grétry's: (Terzett) Schwester, Schwester, siehst du nichts? (hier nicht so gut: Vergi, ach theure Schwester u. s. w.) wird, ohngeachtet einiges Bizarren und der Berechnung auf Aktion, auch beym Pianof. nicht gleichgültig lassen.

(Hierzu eine Kupfertafel.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

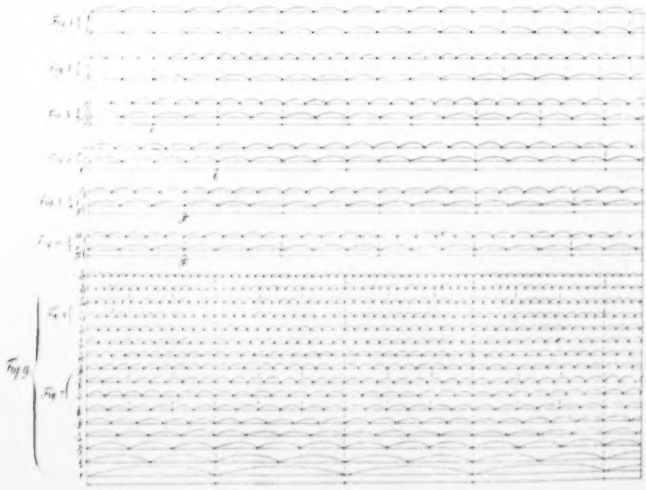

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. Nº. 19. 1805.

Recension.

Singschule des Konservatoriums d. Musik in Paris. Mit franz. u. deutsch. Texte, in 3 Abtheilungen. Enthaltend: 1) Die Grundsätze des Gesanges u. Singeübungen. 2) Solmisationen aus den besten ältern und neuern Werken. 3) Arien in allen Taktarten und von allen Charakters. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. Pr. 6 Thlr. Jede Abtheilung wird auch einzeln verkauft, und kostet 2 Thlr.

Welche merkwürdige, glänzende, jedem wahren Freunde der Tonkunst äusserst willkommene Erscheinung ist dieses Werk! — Lange schon war die allgemeine Aufmerksamkeit auf ein Institut gerichtet, das in dem Umfange und mit der Kraft, wie es da steht, nur in Paris gegründet werden, nur in Paris gedeihen konnte. Wie dieses Konservatorium sich unter allen Stürmen und Kabalen emporhob, welche Fortschritte die Zöglinge desselben, besonders in der Instrumentalmusik, machten, das weiss jeder, der die Berichte davon in diesen Blättern gelesen hat. Wer dürfte es einem deutschen Tonkünstler verargen, wenn er — eingedenk, dass die schönen Künste in seinem lieben Vaterlande mehrentheils sich selbst überlassen werden; dass unsre Kapellen — mehrentheils keine zweckmässigen Pflanzschulen sind, und die Unternehmungen einzelner braver Männer, z. B. zur Beförderung des Gesanges, zwar Theilnahme erregen und Nutzen stiften, aber — ohne bedeutenden Fond, ohne gehörige Unterstützung von oben her — sich oft nur mit Mühe erhalten —: wenn er um deswillen mit gerechtem Neide auf jenes Konservatorium blickt? — Allein diese Empfindung weicht bald einer andern, zu der auch die Erscheinung des hier anzuzeigenden Werks Anlass giebt. Es ist die Freude darüber, dass das Konservatorium auf einem so schönen Wege wandelt, die unveränderlichen Gesetze der Natur zur Richtschnur wählt, dem Ideale der Kunst nachstrebt, und mit edlem Muthe jeden Einfluss des einseitigen Nationalgeschmacks und der Nationalvorurtheile von sich zu entfernen sucht. Oder sollte es für den Kosmopoliten nicht herzerhebend seyn, wenn er — nicht blos aus Nachrichten, wo doch Partheylichkeit möglich ist, hört, sondern mit seinen eignen Augen sieht, wie die ersten Künstler eines Volks, das seit Jahrhunderten den Geschmack des übrigen Europa zu leiten pflegt, den ächten Grundsätzen der Kunst huldigen und sie gegen die Verirrungen ihrer eignen Landsleute in Schutz nehmen? — sollte die Aussicht nicht erfreuen, dass das Ansehen solcher Männer, deren vereinte Bemühungen um die Praxis und Theorie der Tonkunst dort schon so wohlthätig gewesen ist, manchen Virtuosen und Liebhaber des Gesanges bewegen würde, Solidität für Frivolität, innere Kraft und Würde für eitlen Schimmer einzutauschen, und so den üblen Eindruck zu schwächen, den die französische Art zu singen bisher bey Italienern und Deutschen hervorbrachte? — In der That hat Frankreich, das in ältern und

neuern Zeiten unbeschreiblich viel Gutes, aber auch Böses wirkte, in Absicht auf diesen Punkt noch sehr viel gut zu machen. Es war und ist noch immer den schönen Künsten, was die Mittagssonne den Pflanzen ist. Mit Macht entfaltet sie sie, aber versengt sie auch oft, und so hemmte Frankreichs Kunstpflege nicht selten das zweckmässigere Gedeihen, was die Künste durch die Morgensonne (Italiens) erhielten, oder durch die Abendsonne (Deutschlands) erhalten konnten. Zwar fand die übertreibende, nicht ächt musikalische Singart der Franzosen nie so allgemeinen Eingang, weder in Italien noch Deutschland, wie ihre Kleidermoden; aber sie wirkte doch hie und da, besonders auf dem deutschen Theater, und das musste um so leichter geschehen, da theils die französischen Operetten in dramatischer Hinsicht den italienischen und deutschen so überlegen waren, theils das lebhafte, ausdrucksvolle Spiel franz. Theatergesellschaften, die sich in Deutschland angesiedelt hatten, die Mängel ihres Gesanges verdeckte. Wer weiss, wohin es noch damit gekommen wäre: denn die politische Gährung des Mutterlandes der Singkunst hatte es auch in artistischer Hinsicht zu unbedeutend gemacht, um dem einreissenden Strome wehren zu können; und Deutschland — mit seiner hohen Kultur der Instrumentalmusik und seinem, die bessere Ueberzeugung oft unterdrückenden Hang zur Nachahmung des Auslandes, — würde der Autorität einer grossen tonangebenden Nation ebenfalls nur einen schwachen Damm entgegen gestellt haben, da die so überaus nützlichen Singakademieen immer noch nicht genug geschätzt und noch nicht allenthalben eingeführt sind. — Aber welch ein Triumph der guten Sache, dass selbst aus der Gegend, von woher das Uebel drohte, eine so bedeutende Stimme zur Unterdrückung desselben erschallt, die nicht ohne grosse Wirkung bleiben kann!

Dies zeigt schon die Art, wie dieses Werk entstanden ist. Das Konservat. hatte mehrere seiner vorzüglichsten Mitglieder ernannt, um ein Lehrbuch des Gesanges für seine Eleven zu besorgen. Darunter war Bernardo Menguzzi, ein Sänger aus Bernachi's Schule, der im Vorbericht wegen seiner Talente und seiner Methode sehr gerühmt wird. Er unterzog sich dieser Arbeit, aber der Tod raffte ihn früh dahin. Die Kommission legte seine Ideen bey diesem Werke zum Grunde und beauftragte Cherubini, die nun vollendete Singeschule zur Prüfung vorzulegen. Dies geschah; man discutirte hierauf gemeinschaftlich Artikel für Artikel — (so nur muss ein solches Lehrbuch entstehen!) — und nun ward es erst vom Konservatorium sanktionirt. — Durch dieses Verfahren sowol als durch die Berühmtheit vieler Mitglieder der Kommission (Cherubini, Menul, Gossec, Ginguené, Garat u. a.) wird schon ein gunstiges Vorurtheil für dieses Buch erweckt. Man vermuthet hier keinen losen Zusammenhang der Materien, keine unnützen Digressionen, keine unreifen Behauptungen, kurz, ein gründetes vollendetes Werk; und — findet seine Erwartung nicht nur nicht getäuscht, sondern in manchen Stücken sogar übertroffen. Rec. glaubt nicht zuviel zu sagen, wenn er behauptet: dass vielleicht noch kein Lehrbuch irgend einer Wissenschaft oder Kunst existire, welches mit einer bündigen Kürze so angemeine Klarheit und Gründlichkeit in sich vereinigt, wie diese Methode de Chant. Fast jedes Wort ist gewählt, und daraus ergiebt sich schon die sichere ruhige Haltung, welche sich über das Ganze verbreitet: ein Vorzug, der sonst den französischen Schriftstellern eben nicht eigen zu seyn pflegt. Wirlich, wenn die franzos. Nation dieses Werk — auch ohne Rücksicht darauf, dass die Regierung es beförderte — nicht mit gerechtem Enthusiasmus aufnähme, wenn sie ihm nicht eine, man möchte sagen, kanoni-

sche Autorität zugestände: — es würde ihr zu keiner Ehre gereichen.

Um einem solchen Buche volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, muss man den eigentlichen nächsten Zweck desselben nicht aus den Augen verlieren. Es soll nichts enthalten, und enthält auch wirklich nichts, als (im ersten Theil) die Grundsätze, worauch ein guter Lehrer verfahren muss, und (im 2. u. 3. Th.) die praktischen Hülfsmittel, deren er sich zu bedienen hat, um seinen Zögling, wie auf einer festen Leiter, allmählig und sicher zur möglichsten Kunsthöhe zu führen. In der That ist es kein geringes Verdienst der Verf., dass sie sich in diesen Schranken hielten. Hätten sie, — wie man es in Deutschland zu verlangen pflegt — alles erschöpfen wollen, was man wissen und bedenken muss, um sich selbst, auch ohne Hülfe eines Lehrers zum Sänger zu bilden; so würden sie kein Ende gefunden und, trotz aller Weitläufigkeit, bey der noch fortdauernden Gährung der Aesthetik, doch viele Lücken gelassen haben. Ein solcher Misgriff herrscht, wo nicht in allen, doch in sehr vielen unsrer Kunstlehrbücher. Sie kundigen sich als Werke an, welche alle andre Hülfe entbehrlich machen, oder verrathen wenigstens die Tendenz, alles geben zu wollen, damit es dem Lehrer oder Lehrlinge hübsch bequem werde, und — geben gerade deshalb hier zu viel und da zu wenig. In einer Wissenschaft, in einer mechanischen Kunst, ja sogar auf einem Instrumente, wenn man die ersten Elemente hinter sich hat, kann man es durch bloses Selbststudium weit bringen, wie die Erfahrung zeigt; aber sich selbst, ohne persönliche Mitwirkung eines Andern, singen, — ordentlich, kunstgemäss singen — lehren, — das kann kein Mensch, und wenn er auch, wer weiss wie viel der vortrefflichsten Lehrbücher zu Rathe zöge. Dazu bedarf er schlechterdings, und besonders vom ersten Anfange an, einer mündlichen Zurechtweisung und Hülfe. Hiermit ist nicht gesagt: dass ein Sänger, der schon einen guten Grund gelegt und sich mit anderweitigen musikalischen Kenntnissen versehen hat, aus diesem Buche nicht für sich allein manche nützliche Winke und Belehrungen nehmen könnte; sondern nur: dass die Verf. sehr wohl thaten, bey ihrem Plan auf einen tüchtigen Privatlehrer mit zu rechnen, wie es auch die nächste Bestimmung dieses Werks, — für die Eleven des Konserv. — fordert.

Wo nun die Kritik schon bey der Verfertigung eines Buchs so geschäftig gewesen ist, wie hier, da findet sie natürlicherweise nach Vollendung desselben wenig mehr zu thun. Mag es denn Pflicht scheinen, sich gerade in solchem Falle mit einem Mikroskop zu bewaffnen; Rec. hält es für nützlicher, wenn er hier jenen Grundsatz: „ubi piura nitent etc." befolgt, als wenn er darauf ausginge, kleine Mängel auszuspähen, die auch bey dem vollendetsten Produkt des menschlichen Fleisses unvermeidlich sind. Doch wird ihn weder der gerechte Enthusiasmus für dieses Werk, noch die Hochachtung gegen die Urheber desselben hindern, bey der folgenden Inhaltsanzeige hie und da zu sagen, was er vermisst oder geändert wünscht, und — ihm von Bedeutung scheint.

Das erste Kapitel des ersten Theils handelt vom Mechanismus der Stimme, und enthält eine kurze physiologische Erklärung der Organe, welche zur Stimmbildung beytragen. Hier heisst es gleich zu Anfange: „Die Stimme ist das Organ des Sprechens und Singens. Dies Organ philosophisch zu erörtern, wäre unnütz in einer Singekunst u. s. w." (Wohl wahr! aber eine kurze physiologische Erörterung, wie der Akt des Singens von dem des Sprechens verschieden ausgeübt wird, wäre hier ganz an ihrer Stelle gewesen, theils, weil der übrige Inhalt dieses Kapitels dies gleichsam zu fordern scheint, theils in be-

sondrer Beziehung auf das Recitativ. Von dem letztern wird S. 77 mit Recht verlangt: dass es zugleich gesungen und gesprochen werden soll. Freylich lässt sich dies nicht mit Worten beschreiben, aber selbst manche sonst geschickte Lehrer verfehlen hier den rechten Weg, und eben deshalb möchten einige Fingerzeige über den spezifischen Unterschied des Lesens, Recitirens, Deklamirens und Singens — wenigstens in irgend einer Anmerkung — nicht überflüssig gewesen seyn). 2tes Kap. vom Athmen. — (Kurz, aber lehrreich.) Eben so das 3te Kap. vom Angeben des Tons. — (Hier steht eine Bemerkung, welche besonders deutsche Sänger beherzigen sollten. „Wird der Ton nicht rasch angegeben, so wird er — guttural (Kehlenton, bestimmter: Gurgelton; denn alle Gesangtöne sind Kehlentöne)." Unsre deutsche Sprache ist von Natur und durch Gewohnheit sehr gurgelnd. Der Ton geht mehr in den Schlund hinein, als heraus. Deshalb erinnern uns auch unsre Sprachmeister mit Recht: das Französ., Engl. und Ital. vorn am Munde (au bout des lèvres) auszusprechen. Welchen nachtheiligen Einflus aber jene Gewohnheit auf den Gesang habe, sieht jeder leicht ein. Der Ton wird matt, undeutlich und klanglos). —

4. Kap. — Eintheilung der Stimmen. — (Die bekannte, nur dass den männlichen Stimmen, und mit Recht, der Kontraalt (haute-contre) abgesprochen wird).

5. Kap. — Von den Registern der Stimme. — (Die Verf. bezeichnen damit, nach dem Beyspiel der Italiener, sehr treffend die verschiedene (materielle) Qualität der Stimme. Diese entsteht durch den grössern oder geringern Grad der Kraft und Thätigkeit der Gesangorgane und der daraus erfolgenden Richtung und Repercussion des Tons. Inzwischen erinnert schon Agricola (zu Tosi S. 34 — 57) mit triftigen Gründen: dass Kopfstimme und Falset nicht eins und dasselbe sind. Den Verf. der Meth. de Chant ist dieser scharfsinnige Kommentar wahrscheinlich nicht bekannt; sonst hätten sie wol hierbey und auch bey andern Dingen darauf Rücksicht genommen, z. B. in dem folgenden 6. Kap. — vom Umfange der Stimme. — Hier wird zwar die weibliche Stimme in Brust- Mittel- und Kopftöne richtig eingetheilt; aber die Grenzen dieser Register sind zu bestimmt angegeben. Sie hätten dabey erinnern sollen, dass, — die verschiedene Stimmung der Instrumente, wobey die Probe und Uebung vorgenommen wird, ungerechnet, — die Wechseltöne manches Frauenzimmers oft um einen halben Ton und zuweilen noch höher oder tiefer von den Wechseltönen eines andern Individuums differiren. Hält sich der Lehrer an den Buchstaben der angegebnen Regel, so kann er bey manchen seiner Eleven in den Wechseltönen irren. Doch ist S. 16 unten gesagt: „der Lehrer muss dies beurtheilen," aber es hätte schon früher (S. 9.) angemerkt werden sollen).

7. Kap. — von der Mutation. — (Wichtig und zweckmässig). — Der zweyte Theil handelt von der Ausübung der Methode. 1. Kap. — Stellung des Schülers zur Uebung der Skala. (Nützliche Erinnerungen, wovon in unsern Lehrbüchern wenig vorkommt. — In die Behauptung S. 12 „unter allen Singübungen ist das Skalasingen das nothwendigste," kann Rec. nur einstimmen, in sofern man sie nicht als allererste Uebung fordert, oder sie anders einrichtet, als S. 14 angegeben ist. Bey Beurtheilung eines ähnlichen Werks hat Rec. sich vor kurzem in diesen Blättern (S. 26 — 28 dieses Jahrganga) über den erwähnten Punkt umständlich geäussert, bezieht sich hier darauf, und wünscht, da er noch nicht Grund findet, jene Behauptung

zurückzunehmen, auch das Urtheil Sachverständiger darüber zu lesen).

2. Kap. — Skalaübung. — 3. Kap. Vokalisation (Singen auf Vokalen) — Intonation — Uebergangstöne — Portamento — Verzierungen des Gesanges — musikalische Phrase — Solmisation. — (Alles dieses ist mit einer Genauigkeit behandelt, welche fast nichts zu wunschen übrig lässt. Nur S. 19 steht eine Behauptung, die, wenn sie als Kunst-Prinzip gelten soll, Rec. nicht umhin kann, geradezu für irrig zu erklären. Es heisst nämlich dort: „Es ist eine allgemeine und beständige Regel für den Gesang, dass der hohere Ton kraftiger artikulirt werden muss, als der tiefe, so dass, wie die Töne steigen, ihre Kraft wachst, wie sie aber fallen, abnimmt." — In der Methode de Violon haben die Herren Baillot, Rode und Kreutzer dieselbe Maxime angenommen, und, wie sie selbst sagen, aus dieser Meth. de Chant entlehnt. Dagegen bemerkt Herr Schubert in seiner neuen Singschule (S. 72) sehr wahr: dass dies nicht als allgemeine Regel gelten könne. Aber so bedeutenden Autoritäten darf man keine blossen Machtsprüche entgegen setzen; Rec. muss also hier etwas umstandlicher seyn. — Ganz anders ist, was man von Natur, d. h. gewöhnlich, thut, und — was man thun soll. Hier tritt ein Fall ein, wo sich die Kunst von der blosen Natur trennt, oder vielmehr nur zu trennen scheint; denn man muss die (physische) Natur der Individuen mit dem Zweck der Kunst, der — in einem andern Sinne — wieder mit der Natur zusammentrifft, nicht verwechseln. Jene macht es allerdings zur Regel: dass der höhere Ton (rät. par.) stärker gesungen werden soll, als der tiefe, weil er von Natur eine grössere Anstrengung fordert, als der letztere. Aus diesem Zusammendrücken der Kehle, diesem gewaltsamen Herauspressen der Luft entsteht natürlicherweise die Verstärkung eines Tons, wenn der Wille des Sängers dabey unthätig bleibt, und es ist oft weit schwerer, eine Passage herauf klar, aber in abnehmender oder gleicher Stärke zu singen, als, bey gleicher Oekonomie des Athems, in vermehrter Kraft. Allein, was eine gewöhnliche unwillkührliche Folge der Anstrengung ist, wird dadurch noch nicht unsre Pflicht. Die Regel bleibt dies: bemühe dich, eine Passage auf und ab in gleicher Stärke zu singen! — Von den Ausnahmen, welche der spezielle Ausdruck irgend einer Passage nothwendig macht, ist hier, wie sich versteht, die Rede nicht. — Was geben aber die Verf. für einen Grund zu ihrer Maxime an? — Sie sagen S. 19 in der Note: „die Töne werden dünner und — folglich (?) schwächer, je höher sie werden." Dawider streitet die Theorie und Erfahrung, wenigstens die gemeine Erfahrung in Deutschland. Ein hoher Schall ist deshalb noch nicht dünn, und von beyden Eigenschaften ist die Stärke noch unabhängig. Hoch heisst der Ton, dessen Vibrationen in einer gegebenen Zeit schneller auf einander folgen, als die eines andern, — weshalb er auch mehr auffällt, als der tiefere. Dünn, wenn ein geringes Volumen von Luft vibrirt. Schwach, wenn die anstossende Kraft (in der Lunge u. s. w.) nur gering ist oder zurückgehalten oder durch die grössere Elastizität der vibrirenden Körper nicht ersetzt wird. Diese Dinge haben an sich nichts mit einander gemein. Geht z. B. die Luft durch einen verengten Raum, wodurch die Höhe bewirkt wird; so folgt daraus allein noch nicht, dass die Lunge weniger angestrengt (der Ton schwächer), und eben so wenig, dass ihr vibrirendes Luftvolumen geringer (der Ton dünner) sey; es ist nur mehr zusammengedrückt. Man sieht aus dem allen leicht, dass die nicht genugsame Scheidung der Begriffe zu jenem Fehl-

schluss führte; aber man bemerkt auch zur Entschuldigung der Verfasser, dass sie bey jener Regel auf ihre Landsleute besondre Rücksicht nahmen. In Deutschland haben die meisten Sängerinnen von Natur volle runde Töne in der Höhe; gegen die Mitte werden sie flach und hohl. Die Französinnen hingegen haben gewöhnlich in den Brust- und Mitteltönen mehr Fülle, als in den höheren. Somit wäre also obige Maxime in der Meth. de Ch. als eine partikulare Klugheitsregel gerechtfertigt, aber nicht als allgemeines Prinzip). —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Paris, d. 20sten Jan. In dem Paar Wochen seit meinem letzten Briefe sind auch nur ein Paar Neuigkeiten vorgefallen, deren kurze Erwähnung Ihnen genügen wird.

Die Ihnen schon zu anderer Zeit genannten drey stehenden Konzerte sind nun im Gange, werden aber, so viel ich bemerken kann, von dem ewigen sich umhertreiben in Festen und andern berauschendern, tumultuarischern Freuden, so wie vor lauter Gesellschaftlichkeit ohne alle Geselligkeit — nicht lebhaft unterstützt und noch weniger mit dem schönsten Beyfall, dem, der gespannten Aufmerksamkeit und stillen Freude, aufgemuntert. In einem der Konzerte des Redoutensaals (rue de Grenelle) hörte ich einen mir bisher nicht bekannten Klarinettisten der kaiserl. Kapelle, Dacosta, der viel Fertigkeit, Bravour, und auch einen angenehmen Ton hat, der aber eine sehr alltägliche Komposition (von ihm selbst) vortrug; und eine Hymne an die Sonne, von Lesueur, die gewaltigen Lärm machte, und stückweise auch wol, was man im bessern Sinn Effekt nennt; die übrigens viel gerühmt wird — wie sich das jetzt von selbst versteht, aber als Kunstwerk weit, weit hinter Mozarts Hymnen zurückbleibt — wie sich das wol auch von selbst versteht. Mehr Vergnügen als die grössern Konzerte, die nicht selten Assemblen genannt werden könnten, wo man sich in möglichster Pracht versammlet, schwatzt u. s. w., und zum Ueberfluss Musik machen lässt — gewähren dem wahren Freunde der Kunst die Konzerte der Eleven des Conservatoire, wo man fast Niemand trifft, als wer wirklich Musik verstehet, liebt und eben mit ganzer Seele geniessen will; wo deshalb wirklich grosse Aufmerksamkeit, gerechtes Urtheil, und mithin wahre Aufmunterung herrscht. Neulich hörte ich hier Cherubini's Ouverture zu seinem Anakreon trefflich ausführen, und könnte von neuem bitter und böse werden über das Schicksal dieses Werks — wenn es nur 'was hülfe. Die Ouverture ist ein herrliches Produkt, und Sie werden dies gewiss bestätigen, sobald sie nach Deutschland wandert. Das Recordare des Mozartschen Requiem war nicht gut gewählt: so etwas sollte man nicht vereinzelt hinstellen zwischen eine brillante und sehr heitre Sinfonie von Haydn und — ein Flötenkonzert. Die Instrumentalparthie wurde vollkommen gut gegeben, aber vom Gesange musste ich wiederholen, was ich neulich bey Gelegenheit der Aufführung des ganzen Werks sagte. Ueberhaupt ists von mehr als Einer Seite traurig zu bemerken, wie auch in diesem, wahrlich mit allem Fleiss gepflegten Institut, wo offenbar eine bessere Methode, eine grössere Genauigkeit, mehr und edlerer Geschmack auch in Absicht auf Gesang, immer mehr Wurzel fasst — doch wahrhaft gute — ja, ich darf sagen, nur wahrhaft unverdorbene Stimmen immer seltner werden. Der Zögling Massa, den ich vor dem Jahr schon rühmen musste, macht seinen Lehrern immer mehr Ehre und wird,

allem Ansehn nach, einer der trefflichsten Geiger aus der franz. Schule. Ein Knabe, Tulou, den ich noch nicht habe erwähnen können, spielte mit mehr Geist, Gefühl und Kunst, als man von seinen Jahren nur immer zu hoffen berechtigt war, ein Flötenkonzert — und hatte es auch selbst gesetzt. Es gehet in der Komposition zwar noch ein wenig bunt her, auch trifft man manchen guten Bekannten darin: aber ich bin (wie seine Lehrer) überzeugt, er werde auch als Komponist, wenn er in Fleiss und Eifer ausharret, bald allgemeine Aufmerksamkeit erregen. — Doch ich erinnere mich, dass von solchen Einzelnheiten in einer Uebersicht des Standes der Kultur der hiesigen Musik zwar etwas gesagt, aber nicht alles gesagt werden müsse, was hier interessant und namentlich mir sehr lieb und werth ist. — Cherubini schreibt eben eine Kantate zum Preis J. Haydns, und Kreutzer hat wieder ein treffliches Violinkonsert fertig; wir bekommen beydes in kurzem öffentlich zu hören.

Ich komme auf Theaterneuigkeiten! Ich habe deren zwey — eine, die nicht mehr ist, und eine, die noch nicht ist! Jene ist Solie's neue Oper: Deux oncles, nach dem bekannten alten Lustspiel von Forgeot, mit Musik, die man ebenfalls bekannt und alt nennen dürfte. Die zweyte Neuigkeit ist, dass Mozarts D. Giovanni nun wirklich in einigen Wochen auf dem grossen kaiserl. Theater gegeben wird — mit ungeheuerm Pomp und grosser Pracht, dafür kann man stehen, aber, ob im Geist und Sinn des Komponisten, oder auch nur so gut, als es die Damen und Herren, wenn sie wollten, leicht vermöchten — dafür möchte ich keineswegs stehen. Es sind dieselben, die Mozarts Figaro herunter, und seine Zauberflöte wenigstens nicht hinaufgebracht haben! dieselben, durch die, was sie von Cherubini aussuführen bekamen, zu Grunde ging — und schon hört man, wie sich diese und jene über das, was sie hier leisten sollen, und erst lernen müssten, beschweren, rasiren u. dgl. Mozart hat aber eben jetzt hier so lebhafte und so zahlreiche Freunde, dass, wenn jene es zu bemerkbar machen sollten, es stehe ihnen der Ausländer nicht an und sie möchten nun ein- für allemal ihm nicht sein Recht wiederfahren lassen, ein heilloses Wetter über sie losbrechen kann. Aber freylich, solche Wetter larmen nur, schlagen nicht ein; wer etwas hat thorig ist, siehet es ruhig mit an.

Karl Spazier,

fürstlich Neuwiedscher Hofrath,

wurde, wie den Lesern der musik. Z. aus andern Blättern schon bekannt ist, den 19ten Januar in Leipzig, nach kurzer Krankheit, durch den Tod aus dem Kreise seiner Familie und aus einer Thätigkeit, die von nicht unbeträchtlichem Einfluss auf das grössere Publikum war, hinweggerissen. In der von ihm gestifteten, mit Aufopferung seiner Gesundheit und vielleicht selbst seines Lebens, eifrig fortgesetzten Zeitung für die elegante Welt, die, mit sehr billiger Rücksicht auf die Hinterlassenen, fortgesetzt wird, wird wahrscheinlich über ihn, seine Arbeiten, und seine mannichfaltigen, zum Theil sehr seltsamen Schicksale gesprochen werden — und wo würde Einem auch schicklicher ein Denkmal errichtet, als im selbstgepflanzten Garten? Hier sey es darum genug, zu erwähnen, was uns von Spaziers lebhaften Bestrebungen für die Tonkunst bekannt ist.

Er bekam sehr früh musikalische Bildung; sang, schon als Knabe, sehr gut, und spielte — wenn nicht als Virtuos, doch sehr genau und ausdrucksvoll, Klavier; auch fand er schon damals in Berlin Gelegenheit, sich

durch beydes öffentlich bemerklar und beliebt zu machen. Dies weckte bald in ihm das Talent und die Lust zur Komposition, und er liess schon in frühen Jünglingsjahren einige Sammlungen Lieder mit Melodieen drucken. Obschon in diesen frühen Produkten ein zu enges Anschliessen, erst an Schulz und dann an Reichardt — und zwar ein Anschliessen nicht des Gefühls, sondern der Reflexion — sehr bemerklich wird: so finden sich doch auch manche schätzbare Gesänge darin. Als Lehrer am Dessauischen Philanthropin gab er heraus: Chore, im philanthr. Betsaale gesungen, unter welchen, so viel auch die grammatische Kritik gegen sie einzuwenden hat, mehrere Stücke sind, die in Absicht auf den Geist, und noch mehr in Absicht auf Zweckmässigkeit, lautes Lob verdienen. Er wurde von jener Kritik sehr hart mitgenommen, und von nun an nahm ers genauer im Studium des reinen Satzes, wie in der Beobachtung der Regeln desselben bey spätern Arbeiten. Auch wand er sich immer mehr, vornehmlich durch weitere Bekanntschaft mit neuern Werken grosser Meister, von dem los, was man ehemals (und damals nicht mit Unrecht) Berliner Wortkritik und Schulmusik nannte — was denn auch nicht ohne Einfluss auf diese seine spätern Arbeiten blieb. Seine neuern Lieder sind weit freyer, ausdrucksvoller, fliessender und ungesuchter, als jene frühern, und verschiedene derselben können denen, seiner Muster, mit Recht an die Seite gesetzt werden. Auch schrieb er mehrere Gelegenheitskantaten u. dgl., die Beyfall fanden, aber nicht ins Publikum, und auch nicht zu unsrer Bekanntschaft gekommen sind.

Von mehr Einfluss, und wol auch von mehr Verdienst war, was er als Kritiker für die Tonkunst gewirkt hat. Unter mancherley Aufsätzen, die in Journalen oder auch einzeln gedruckt erschienen, führen wir nur zwey aus spätrer Zeit an, als er sich von jener Einseitigkeit losgemacht hatte, deren Erzeugnisse er selbst gern vergessen haben wollte —: über den Charakter Gluck'scher Musik, (wenn sich Referent recht erinnert, zunächst auf Veranlassung der Verpflanzung der Iphigenie jenes grossen Mannes auf das Berliner Nationaltheater, geschrieben,) u. s. über Lieder und Kirchengesänge, (in Spaziers Schrift: Freymüthige Gedanken über die Gottesverehrung der Protestanten). Sie enthalten viele Beweise eines trefflichen Kopfs, guten Beobachters und vielseitig gebildeten Mannes. An dem vormals in Berlin erscheinenden musikal. Wochenblatt, das dann als musikal. Monatsschrift fortgesetzt wurde, nahm er vielen Antheil. In diese unsere Zeitung hat er einige schätzbare Abhandlungen, die mit seinem Namen unterzeichnet sind, und, (in den vier ersten Jahrgängen) neben einigen ausführlichen Recensionen, viele kurze, beurtheilende Anzeigen, vornehmlich von Musik für Klavier, und Gesang bey demselben, geliefert, die sämmtlich den guten Kopf, den wohlunterrichteten Kunstfreund, und den lebhaften, gewandten Schriftsteller verrathen. Bekannt ists, dass später in der Zeit, für die elegante Welt sich ebenfalls nicht selten sehr treffende Urtheile über neue Musik, lebhaft und nachdrücklich ausgesprochen, finden.

(Hierbey der Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *№. VI.* 1805.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Pichl, W., 1 Sinfonie à grand Orchestre. Op. 24. Liv. 1. 2 Thlr. 1 Gr.

— — 1 Do Do Op. 24. Liv. 2. 2 Thlr. 1 Gr.

— — 1 Do Do Op. 25. Liv. 3. 2 Thlr. 1 Gr.

Wranitzky, P., Sinf. Op. 50. 2 Thlr. 16 Gr.

— — Do Do Op. 51. 2 Thlr. 16 Gr.

— — Do Do Op. 52. 2 Thlr. 16 Gr.

Witt, F., 1 Sinfonie. No. 2. 2 Thlr. 16 Gr.

Pichl, W., gr. Sinfonie. Op. 25. Liv. 4. 2 Thlr.

Braun, J., Sinfonie conc. p. 2 Cors princ., 2 Viol. A., B., 2 Fl. et 2 Cors. 2 Thlr. 6 Gr.

Danzi, Fr., Sinf. conc. p. 2 Viol., A. et Vlle, Bassons, Cors et Clarinettes. No. 1. 2 Thlr. 6 Gr.

Lottin, D., 1er Concerto p. le Violon Op. 5. 2 Thlr. 6 Gr.

Müntzberger, jeune, 3e Concerto p. Vcelle avec Orch. 2 Thlr. 6 Gr.

Rode, P., Air varié p. Violon princip. avec Orchestre. 16 Gr.

— — 8e Concerto de Violon avec Orchestre. 2 Thlr. 8 Gr.

Libon, P., 2e Concerto de Violon av. Orchestre. 2 Thlr. 6 Gr.

Krommer, F., 2e Concerto p. Violon. Op. 42. 2 Thlr. 4 Gr.

Kreutzer, R., Conc. p. Viol. Litt. C. 2 Thlr. 6 Gr.

Krommer, Fr., 3 Quatuors p. 2 Viol., A. et Vlle. Op. 50. 2 Thlr. 12 Gr.

— — 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Op. 48. 2 Thlr. 8 Gr.

Wranitzky, P., 1 Quatuor p. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 41. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violonc. Op. 45. 1 Thlr. 8 Gr.

— — 1 Do Do Op. 49. 1 Thlr. 8 Gr.

Wölfl, J., 3 Quatuors p. 2 Violonc., Alto et B. Op. 30. No. 1 — 3. 4 Thlr. 12 Gr.

Rode, P., Quatuor p. 2 Violons., Alto et B. 2. Liv. 1 Thlr. 6 Gr.

Gyrowetz, 3 Quatuors p. 2 Viol., Alto et Vcelle. Op. 44. 2 Thlr. 8 Gr.

Danzi, 24 pet. Duos p. 2 Violonc. tir. des Op. de Mozart. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, J., 3 gr. Duos p. 2 Violons. Op. 68. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Les mêmes p. Viol. et Alto. 1 Thlr. 12 Gr.

Viotti, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 10. 1 Thlr. 11 Gr.

Hoffmeister, 3 Trios progr. p. 2 Viol. et Vlle. Op. 28. Liv. 1. 14 Gr.

— — Do Liv. 2. 14 Gr.

Viotti, 3 Trios p. 2 Violini et Basso. Op. 9. 1 Thlr. 18 Gr.

Wutky, Le Maître et l'Ecolier ou 6 Duos p. 2 Viol. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Do Do Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

Maesonneau, L., 6 Duos p. 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

Wranitzky, A., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Forestier, A. H., 2 Duos concertants p. 2 Violons 20 Gr.

Rode, P., 3 Duos pour 2 Violons. Op. 12. 1 Thlr.

Müntzberger, le jeune, Trio à Vlle obl. av. acc. de Viol. et B. Op. 42. Liv. 3. 1 Thlr. 6 Gr.

Wüntzberger, le jeune, Son. p. Vlle et B. Op. 38. Liv. 5. 1 Thlr.

de Marin, 3 Trios p. Viol., A. et Basse. Op. 20. 2 Thlr. 6 Gr.

Viotti, 3 Duos concert. pour 2 Violons. Op. 11. Liv. 1 et 2. 3 Thlr.

Fodor, J., 3 Duos pour 2 Violonc. Op. 25. 1 Thlr. 18 Gr.

Kreutzer, 3 Son. p. Viol. av. B. L. B. 1 Thlr. 12 Gr.

Lacroix, Ant., 12 airs tir. de diff. op. arr. p. 2 Viol. 10 Gr.

Bortolazzi, B,. 6 Thèmes av. Var. p. Violon ou la Mandoline avec accomp. de Guitarre. Op. 16. Liv. 1 et 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Viotti, 3 Duos conc. p. 2 Flûtes arrangés par E. Gebauer. 2 Thlr.

Pleyel, J., 3 gr. Duos p. 2 Fl. 1 Thlr. 12 Gr.

Auswahl der vorzügl. Arien und Romanzen aus bel. Opern f. 2 Flöte. 5e Heft. 16 Gr.

Favoritgesänge für 2 Flöten oder 2 Violinen arr. aus den Opern: Fanchon, der Tollkopf und Je toller je besser. 1 Thlr.

Streitwolf, G., 2 Trios p. Flûte, Guit. et Vlle. Op. 5. 1 Thlr. 6 Gr.

Kreith, Ch., 3 Duos p. 2 Fl. Op. 78. 1 Thlr. 6 Gr.

Favoritmärsche der französ. Truppen f. 2 Flöten arr. Liv. 1 et 2. 16 Gr.

Willing, J. L., 6 Echos p. 2 Flöten. 8 Gr.

Jusdorf, J. C., Thème Favorit: Das waren mir selige Tage etc. var. p. 2 Fl. conc. Op. 20. 8 Gr.

Méhul, Le Trésor supposé (Der Schatzgräber) arr. p. 2 Flûtes. 22 Gr.

Bernard, F., Variations p. une Flûte. 8 Gr.

Krommer, Fr., Grand Quintuor p. la Flûte, Viol., A. et Vlle. Op. 49. 1 Thlr. 4 Gr.

de Call, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 17. 1 Thlr. 4 Gr.

Schneider, G. A., 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Müntzberger, le jeune, 3 Trios arr. p. la Flûte, Viol. et B. par Besozzi. 2 Thlr.

Wranitzky, P., 3 Duos p. 2Fl. Op. 42. 1 Thlr. 8 Gr.

Marches du Couronnement de Napoleon arrang. p. 2 Flûtes. 8 Gr.

Stumpf, J., Concerto p. la Flûte avec Orchestre. Op. 5. 2 Thlr.

Wiederkehr, 3 Trios p. Flûte, Clarinette et Basson. 1e Liv. de Trios. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, 3 Sonates arr. p. Flûte av. acc. de B. par Chalon. 1 Thlr. 12 Gr.

Hennig, C., Ouv. et Chansons fav. de l'Op. Fanchon de Himmel, arrang. p. Flûte et Violon ou 2 Violons. 16 Gr.

Viotti, 3 Duos conc. arr. p. 2 Clarin. 2 Thlr.

Loessner, J. G., Thema con 8 Variaz. per il Corno di Bassetto, 2 Viol., Viola, 2 Fl., 2 Corni et Basso. 16 Gr.

Kreibe, F., Concerto p. Clarinette et B. Op. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

Willing, J. C., Concerto p. Hautbois. Op. 26. 1 Thlr. 12 Gr.

38 petites pièces fac. p. 2 Cors. 1 Thlr.

Alexander, A., gr. Quatuor p. Clarinette, Flûte, Viol. et Vcelle. Op. 4. 1 Thlr. 8 Gr.

de Call, L., 3 Duos p. Hautbois et Basson conc. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Niala, J., 12 Duettinos p. 2 Cors. Op. 4 12 Gr.

Gyrowetz, gr. Trio p. Pianof., Clarinette ou Viol. et Violonc. concert. Op. 43. 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Anzeige.

Durch die verstärkte Auflage der Musikalischen Zeitung, und die dadurch erhöheten Druckkosten für das Intelligenzblatt derselben, finden wir uns genöthigt, die Insertionsgebühren auf 1 Groschen 6 Pfennige für die gedruckte Zeile zu setzen.

Breitkopf und Härtel.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. Nº. 20. 1805.

Recension.

Singschule des Konservatoriums der Musik in Paris u. s. w.

(Beschluss.)

4. Kap. — von der Aussprache. — (Hier durfte man wünschen, dass der Uebersetzer, von dem sich im ganzen Werke nur eine einzige eigne Anmerkung (S. 70) findet, dem Original nachgeahmt, und was hier von der fehlerhaften Aussprache des Franzosischen gesagt ist, auf das Deutsche angewendet hätte. Es thäte unsern Sängern und Sangerinnen gar sehr noth. Vielleicht geschieht es bey einer neuen Auflage).

5. Kap. — von den verschiedenen Arten des Gesanges, — Recitativ — Kantabile — Andante — u. s. w. —

6. Kap. — vom Ausdruck. — (S. 95 sagen die Verfasser: „Ausdruck im Gesange ist eine Naturgabe, welche die Kunst vergebens nachzuahmen streben würde u. s. w.“ In dieser Erklärung vermisst Rec. abermals die Genauigkeit, welche sonst in diesem Werke herrscht. Die Verf. scheinen die Mangelhaftigkeit derselben selbst bemerkt zu haben, denn es heisst gleich darauf: „der Ausdruck kommt aus dem Gefühl (sensibilité); — um immer ausdrucksvoll zu seyn, muss man sich nicht stets dem Gefühl ganz überlassen.“ — Wie reimt sich dieser Widerspruch? Denn, wenn Ausdruck nichts als Naturgabe, als Wirkung des Gefühls, wäre, so müsste es ja unrecht seyn, sich nicht ganz dem Gefühl zu überlassen; sobald man etwas ausdrücken will. Der Punkt, worauf es hier, wie man sieht, ankommt, ist bey uns Deutschen längst zur Sprache, und, in unsrer scharfer bestimmenden Philosophie, aufs Reine gebracht. Es betrifft nämlich den Unterschied zwischen dem Naturalisten und dem ächten Künstler. Jener überlässt sich auf gut Glück seinem Gefühl, trifft dabey oft das Wahre, und täuscht dadurch sich und die Menge, aber verfehlt auch oft die Wahrheit, und wird es schwerlich vermeiden, dass bey seinem Haschen nach Ausdruck seine Individualität nicht sehr stark hervorrage. Dem ächten Künstler kann das nicht leicht begegnen. Er idealisirt sich mit Hülfe der ihm immer gegenwärtigen Kunstgesetze sein Objekt, es mag nun eine ästhetische Idee oder ein bestimmter Charakter seyn, und beobachtet (also fühlt nicht blos), wie das Besondre sich unter der Subsumtion des Allgemeinen (Ideellen) aussert. Darnach richtet er seine Darstellung ein. Bey ihm ist alles berechnet, ohne es zu scheinen (artis est, celare artem). Ob er selbst fühlt, was er darstellt, ob er z. B. gerade in dem Augenblick Zärtlichkeit, Wuth u. s. w. empfindet, ob er sich ein Achill oder Alexander zu seyn dünkt, darauf kommt es gar nicht an, sondern nur darauf, ob seine Aeusserung in Geberden, Worten oder Tönen dem angemessen ist, was der Dichter oder Komponist gewollt hat. Wohl kann die eigne Lebendigkeit seiner Empfindungen ihm den richtigen und schönen Ausdruck erleichtern; aber schaf-

fen soll, und mit Sicherheit gewähren kann sie ihn nicht. Mit einem Wort: Ausdruck (Kunstausdruck) ist das Produkt des Studiums der Kunst und der Natur, aber keineswegs bloss Naturgabe oder Wirkung des Gefühls.

Doch noch schlimmer — man könnte wol sagen: gefährlicher — als jene Behauptung der Verf., ist das, was sie in der Note S. 96 über den Geschmack anführen. Es heisst hier: „Das Wort Geschmack bedeutet nicht Anmuth und Zierlichkeit (grace et élégance), die ein fertiger Sänger dem Gesange geben kann. Es bedeutet das Vermögen, welches die Natur giebt, in der Reihe der Dinge jedes an seinen Platz zu stellen, der ihm gehört." — Der Geschmack also eine Naturgabe? etwas blos subjektives? also mit dem Gefühl einerley? — Dies und die ganze oberflächliche Definition bedarf für deutsche philosophische Leser, welche mit den Erörterungen der Geschmackslehre von unserm Kant u. a. vertraut sind, keiner Widerlegung. Ferner heisst es: „Dies ist der Geschmack, der vom Ausdruck herrührt." — Umgekehrt: der Ausdruck rührt vom Geschmack her. Dieser verhält sich gegen jenen, wie die gesetzgebende gegen die exekutive Gewalt. — Allein am schädlichsten ist die Vorstellung: „dass Anmuth und Zierlichkeit vom Geschmack ganz verschieden und jene das Eigenthum der wandelbaren Mode wären (man vergl. S. 79 oben)." — Jene Verschiedenheit ist, wenn es nur auf Worterklärungen ankommt, allerdings gegründet; aber so hingeworfen, wie diese Behauptung hier steht, kann sie nichts Gutes wirken. Wollte man strenge — doch nicht ungerecht — seyn: so konnte man erweislich sagen: die Verf. hatten mit diesen Bemerkungen einen Hauptnutzen ihres eignen Werks, nämlich die Bewahrung ihrer Landsleute vor übertriebenen und unschicklichen Verzierungen des Gesanges, wo nicht zerstört doch, untergraben. Wie? wenn ein Eleve, dem sein Lehrer über seine Verbrämungen Vorwürfe machte, eine ähnliche Ausflucht suchte, wie ehedem die verketzerten Scholastiker mit ihrer Entschuldigung: „der Satz sey in der Philosophie wahr, aber nicht in der Theologie?" wenn er seinem Lehrer erwiderte: „du magst Recht haben, der Geschmack billigt es nicht, aber die Mode heiligt es; der oder der sehr applaudirte Sänger macht es so, und ihr habt ja selbst erklärt, dass man anmuthig und zierlich singen könne, ohne Geschmack zu haben?" Was könnte ihm der Lehrer darauf wol mit Grunde antworten, wenn er diese Stellen in der M. de Ch. nicht wegstreichen oder nicht anders drehen will, als sie da stehen? — — Nein, der Modegeschmack und der Kunstgeschmack sind zwar leider in Praxi (wie Politik und Moral) verschiedene Dinge; aber jener soll diesem schlechterdings und überall, selbst in Kleinigkeiten, subordinirt seyn, sonst steht es mit dem Geschmack einer Nation überhaupt misslich. Bey den Griechen war jenes der Fall, darum glänzen sie noch bis auf den heutigen Tag als die mit Recht bewunderten Gesetzgeber des Geschmacks, und erlangten einen Ruhm, den die Franzosen, nur in Ermangelung eines Bessern, für das neuere Europa behaupten, und ihn — so lange sie jene Maximen noch so häufig umkehren, wie es geschieht — zum Nachtheil der übrigen kultivirten Welt nur — usurpiren. — — Verhält sich denn Anmuth und Zierlichkeit zum Geschmack anders, als das Partielle zum Generellen, als der Zweig zum Baume? — Den Verf. ist hier also, wol wider ihren Willen, eine Inkonsequenz, eine nationelle Huldigung der Mode entschlüpft, welche um so eher eine ernstliche Kritik verdient, da sie nicht zu uns kälteren Deutschen, sondern zu Leuten reden, die sich noch weit leichter als wir vom Gefühl des

Augenblicks hinreissen lassen, Schimmer (éclat) und Beyfall der Menge höher zu achten pflegen, als den der solideren Kenner, und in Allem, selbst in der Philosophie, den leidigen Empirismus gern zum obersten Führer wählen). —

Den Beschluss der ersten Abtheilung machen Erinnerungen über die harmonischen und literarischen Kenntnisse, welche der Sänger haben soll, und über die Erhaltung der Stimme. Sowol diese als alle vorhergehenden, nur kurz angeführten, Kapitel enthalten soviel Vortreffliches, dass sie — wenn man die Recension nicht über die Gebühr ausdehnen will — keines Auszugs fähig sind. — Auch von der zweyten Abtheilung des Werks, einer Sammlung von 30 Solfeggi, lässt sich deshalb nichts anmerken, als, dass sie nicht nur an sich zweckmässig gewählt sind, sondern sich auch durch Bezeichnung der Momente, wo man am schicklichsten ganzen und halben Athem nimmt, besonders empfehlen. —

Der dritte Band besteht aus 24 Arien berühmter Komponisten in verschiedenen Charakteren, und zwar solchen, die sonst selten zu haben sind. In diesem letztern Umstande muss man eine Entschuldigung der Herausgeber suchen, warum sie in diese Sammlung nur Stücke von ital. und deutsch. Komponisten (als Iomelli, Piccini, Hasse, W. Bach, Majo u. a.) und keine von französ. oder überhaupt neueren Komponisten, selbst keine Scene von Gluck aufnahmen. Partheylichkeit war gewiss nicht Schuld daran; sie setzten nur voraus, dass die letztern bekannter wären, und weisen im ersten Theil (z. B. S. 92 und 94) selbst auf einige hin. Ein andrer Grund war wol auch der: Glucks Arbeiten sind nicht als einzelne Uebungsstücke zu gebrauchen. Jeder seiner Sätze greift zu sehr in das Ganze ein, und die Behandlung seiner Melodieen — worauf es hier ankommt, — macht bey ihm nur einen Theil der Darstellung aus. Eine ähnliche Rücksicht auf den ganzen (dramatischen) Charakter der singenden Person, ob gleich nicht in so hohem Grade, findet bey den mehrsten Werken unsers Mozarts u. a. statt. Endlich drittens erlauben die ältern Arien, besonders die langsamern Sätze, mehr willkührliche Verzierungen als die neueren, und man kann also den Geschmack des Eleven dabey mehr prüfen und leiten, als beym Vortrage moderner Sachen. Sollte Rec. sich auch in dieser Angabe der Bewegungsgründe zur Auswahl der Liedersammlung irren, so — irrt er wenigstens gern. — Nur einen Wunsch kann er nicht unterdrücken. Das ganze Werk ist auf Bildung tüchtiger, geschmackvoller Solosänger angelegt. Vom mehrstimmigen Gesange ist nirgends etwas erwähnt. Die besondern, von dem des Solosangers noch verschiedenen, Pflichten des Duettisten, des Chorsängers u. s. w. sind ganz übergangen, und es giebt deren denn doch nicht wenige. Schon die Natur — um hier nur Eins anzuführen — macht einen Unterschied zwischen dem Solo- und dem Chorsänger durch grössere, oft unüberwindliche Härte oder Weichheit der Stimme u. dgl. m. und die Kunst fordert von dem Sänger, der eine Mittelstimme — obligat oder ripien — vorzutragen hat, oft in Ansehung des Tons und der Verzierungen ein andres Verfahren, als beym Sologesange. Sollten die Herausgeber dies für eine Kleinigkeit gehalten haben, und es blos der mündlichen Anweisung überlassen wollen? Da widerspricht ihnen so manche Erfahrung in Theatern und Kirchen. Geben sie also durch ihr Stillschweigen nicht Gelegenheit zu dem schädlichen Wahne: der Solosänger hatte, wenn er mit mehreren singen soll, nichts weiter zu beobachten, als was er für sich allein ausüben muss? — Vielleicht scheuten sie die allzugrosse Ausdehnung des Werks, oder liefern

noch irgend einen Nachtrag, worin sie diese Pflichten auseinandersetzen. Dann — doch nach der Ueberzeugung des Rec. nur dann — sind sie wegen dieses Stillschweigens entschuldigt.

Die Uebersetzung ist im Ganzen treu und verständlich. Zum Beschluss dieser Rec. mag hier noch die Anzeige einiger Versehen bey der Uebersetzung oder beym Druck folgen.

S. 6. Anmerk. — s'occuper de la respiration — (Athmen — soll h. die Aufmerksamkeit auf das Athem nehmen). S. 7. gutural — (Kehlton — s. h. Gurgelton). S. 7. Z. 4 v. u. — hoquet (Aechzen — s. h. Schluchzen). S. 7. Z. 1 v. u. — on ne ch. pas long-temps (s. h. man wird nicht lange mehr singen). S. 8 Anm. Z. 2 u. 3 — caractère — (Gebiet — s. h. materielle Beschaffenheit od. Qualität). S. 9. Z. 12 v. o. — au La — (h. s. h. a). S. 11. Z. 3u v. o. — aura fait perdre (verloren hat — s. h. verlieren wird). S. 11. Z. 7 v. u. — dangereux emploi etc. (s. h. üblen Gebrauch der Naturanlagen). S. 12. Z. 12 v. o. — doit d'abord se porter (s. h. Zuerst darauf gerichtet seyn). S. 13. Anm. Z. 1 gamme d'ut — (C Skala, s. h. C Skala). S. 18. Z. 6 v. o. — ut — (C s. h. c). S. 47 en se portant vers etc. (begiebt, s. h. hinaufsieht). S. 74. Z. 12 v. o. traits (Züge, s. h. Wendungen, Veränderungen, Melismen). S. 79. Z. 13 v. o. declamation notée (nach Noten, s. h. in musikalischen Tönen). S. 79. Z. 2 v. o. mode qu'on ne saurait fixer (unbestimmbaren, s. h. wandelbaren). S. 80. Anm. Z. 5 Verzögerung, s. h. Verzerrung. S. 81 muss im untersten Beyspiel statt des Altschlüssels der Tenor S. stehen. S. 82 im zweyten Beyspiel ebenfalls. S. 88. Z. 20 v. o. — (Auffallen, s. h. Anhalten). S. 91. Z. 13 eq. Ce point soit etc. (s. h. Er muss, man mag ihn durch Verzierungen verlängern, oder — in einem (Einem) Athem gesungen werden. S. 91. Anm. Z. 5 v. o. d'excellentes raisons (herrliche, s. h. triftige Gründe).

Nachrichten.

Den 13ten Jan. starb in Gotha Franz Anton Ernst, herzogl. Sachs. Goth. Konzertmeister, im 60sten Lebensjahre. Er war ein Böhme, hatte seine Kunst anfänglich in Prag, hernach auf Reisen studirt, und sich zum Konzertspieler auf der Violin hauptsächlich durch Lolli und Stad (in Strasburg) gebildet. Er vermochte die grössten Schwierigkeiten zu besiegen, doch war sein Spiel, wenigstens in spätern Jahren, etwas trokken. Er beschäftigte sich seit geraumer Zeit sehr anhaltend mit dem Instrumenten-Bau und dessen Verbesserung. Einige seiner Aufsätze über diese und verwandte Gegenstände befinden sich in unsrer Zeitung. Unter seinen Papieren wird sich noch manches finden, das von Bedeutung ist, und uns von ihm freundschaftlich mitgetheilt worden. Es ist zu wünschen, dass es von Männern, die geübter als er schreiben, bearbeitet und dann dem Publikum nicht entzogen werde. Mehrere Umstände seines Lebens erzählt Gerber im Tonkünstler-Lexikon.

In Wien starb vor einigen Wochen Wenzel Pichl, Kapellm. beym Erzherzog Ferdinand (vormals in Brüssel), im 65sten Jahre. Er war in früher Zeit als ein trefflicher Violinist berühmt, legte sich aber hernach, zugleich mit seinem Freunde Dittersdorf, auf Komposition, und hat eine nicht unbeträchtliche Zahl schätzbarer Werke geliefert. Seine Quartetten und Sinfonieen können mit Haydnschen und Mozartschen freylich nicht zusammengestellt werden, sollen es aber auch nicht; seine Konzerte werden noch immer nicht ungern gehört. In späterer Zeit schrieb er auch Kirchenmusik, und wahrscheinlich ist er hier am glücklichsten gewesen: wenigstens kennet Referent einige Messen von ihm (z. B. eine solenne mit Credo, Kyrie aus E moll), die unter die besten der neuesten Wiener Kompositionen in diesem Fache gehören und in Absicht auf Erfindung und Styl sich vielleicht am nächsten mit den besten von Brixi zusammenstellen lassen. Und wer Brixi kennet, weiss, dass

das nicht wenig sagen will. Gerade in diesem Fach fand Pichl wenig oder gar keine Aufmunterung.

Noch in den letzten Wochen des vorigen Jahres starb zu Rom Pietro Guglielmi, als einer der Kapellmeister des Papstes. Er war 1728 zu Massa-Carara gebohren, wurde daselbst im Conservatorio unter Durante gebildet, that sich schon als Jüngling durch Opern hervor, die Beyfall fanden, und hat deren in der Folge eine grosse Anzahl geliefert, die zunächst für Venedig, Florenz, Rom, (einige auch für London, wo er eine Zeit lang sich aufhielt), dann fast alle für Neapel, wo er viele Jahre als königl. Kapellmeister lebte, geschrieben sind; sie wurden nicht nur durch ganz Italien beliebt, sondern sind auch in Frankreich und Deutschland geschätzt worden. Die französischen Unruhen vertrieben ihn aus Neapel, wo ihm freylich auch in spätern Zeiten die glänzendern Verdienste Cimarosa's und Paisiello's nicht allzuweich und angenehm gebettet hatten, und der gutmüthige Papst nahm ihn in Dienste — noch mehr, in Versorgung. Er war weder durch Genie, noch durch Tiefe der Bildung eminent; schrieb aber wie ein Mann von Talent, viel Empfindung, guter Einsicht, feinem Geschmack, und langer Erfahrung. Ein angenehmer, fliessender Gesang, dem Ohr schmeichelnd und wol zuweilen auch bis zum Herzen dringend; eine leichte, mannichfaltige, immer gefällige Begleitung, und eine einfache und wenigstens leidlich reine Harmonie — das sind die Vorzüge seiner Kompositionen. Mithin war die Opera buffa sein Feld, und er hat auch hier bey weitem am meisten und glücklichsten gearbeitet — besonders da ihm auch das Komische, vornehmlich das feinere, recht gut gelang. Er hat zwar auch ernsthafte Opern gesetzt, d. h. jetzt in Italien, solche, wo die erste Sängerin und der erste Tenor einige weiter ausgeführte und weniger komisch gehaltene Scenen haben müssen; sie sind aber, wie die der meisten jetzigen Italiener, im Styl wenig vom Styl der kom. Oper unterschieden — an Grösse, an heroischen, oder gar tragischen Charakter ist gar nicht weiter zu denken. Auch als Kirchenkomponist hat G. einen bedeutenden Ruf in seinem Vaterlande. Referent kennet nur ein Te Deum und eine Missa aus späterer Zeit von ihm, die unter seine besten Werke dieser Gattung gezählt werden; kann aber nichts weiter von ihnen rühmen, als dass sie unter die bessern neuesten ital. Kirchenkompositionen gehören, und so gut geschrieben sind — wie ein Mann von jenen Vorzügen, invita natura, zu schreiben vermag. Viele seiner Werke nennt Gerber im Tonkünstler-Lexikon, s. Guglielmi, Th. I. S. 520.

Er wird aber auch sehr als Lehrer, sowol des Gesangs, als, in spätern Zeiten, der Komposition — und als ein redlicher, gutmüthiger, äusserst gefälliger, sanfter, achtungs- und liebenswürdiger Mann gerühmt, der jedem Talent aufhalf, wo er wusste und konnte, und der von Rivalen lieber Unrecht über sich ergehen liess, als dass er ihnen nach ihrer Weise begegnet wäre — ein Charakter, der, wie mehr oder weniger ja immer, auch in seine Werke überging. Er verdiente, dass ihm der Himmel ein so gesundes, spätes Alter, und in demselben ein ruhiges, sorgenfreyes Leben schenkte, wo er Beschäftigung hatte, die seiner Neigung und seinen Kräften angemessen war, und das durch einen sanften, frommen Tod beschlossen wurde.

Er hinterlässt einen Sohn, der, dem Ruf nach, seinem Vater als Komponist sehr ähnlich seyn und ihn in kurzem ersetzen wird. Er ist auch in des Vaters Stelle in Rom eingerückt.

(Nach öffentlichen Blättern) In Turin ist das grosse, jetzt kaiserliche Theater zum Karneval mit J. Haydns Armida eröffnet worden. Die Oper gefiel mässig. — In Petersburg zahlt der musikal. Klubb dem berühmten Rode dafür, dass er in den Versammlungen dieses Winters sich hören lässt, 2500 Rubel. Ein gewisses schreckliches Gerücht über ihn, das auch an uns nach Leipzig schon vor fast zwey Monaten sehr emsig geschrieben worden war, und das wir, aus Achtung gegen diesen Künstler, auch nicht einmal als Gerücht referiren wollten, ist ganz ungegründet. — In Genua eröffnete man das Karneval mit einer neuen, ernsthaften Oper von Portogallo: Die Wiederkehr des Xerxes: sie fiel total. Die Ursache soll das höchst langweilige Gedicht, und das zwar zum Theil dem Ohr sehr Angenehme und Schmeichelnde, aber allzu Unbestimmte und Charakterlose der Musik seyn. Wenigstens muss man gestehen, dass, wenn Gedicht und Musik so war, die Oper zu fallen verdiente, und dass es von dem Geschmack in Genua eine bessere Meynung erweckt, als man sie jetzt von vielen grossen italien. Städten haben kann, wo Gedicht und Musik um jener Eigenschaften willen nicht gefallen wären.

Wien, d. 28ten Jan. Die musikalischen Neuigkeiten unserer Theater sind seit einiger Zeit von geringer Bedeutung. Farinelli's riti d'Efeso, worin Mad. Mariane Sessi eine freye Einnahme hatte, gefielen nicht sehr, obgleich die Musik in manchen Stellen leicht und melodisch fortgeht, und manches recht hübsch gearbeitet ist. Eine kleine Oper nach dem Französischen: Die Sprödе auf der Probe, Musik von d'Alayrac, fiel auf dem Hoftheater durch: man fand die Singstücke unbedeutend, und auch die kleine Verwicklung abgenuzt und ohne Interesse. Es kommen blos Frauenzimmer darin vor. Die Gebrüder Seyfried haben ein neues Melodrama, Montezuma, auf das Theater an der Wien gebracht. Es gefiel gar nicht, der Plan ist alltäglich und anspruchsvoll, die Musik ohne Feuer und Effekt, auch den Situationen nicht immer genau angemessen. Die Musik zu einem Melodrama, wenn sie vorzüglich seyn soll, ist überhaupt keine so leichte Sache, als sie Manchem scheinen mag; sie fordert, ausser dem, was jede gute Musik fordert, noch besonders das genaueste Studium des Textes, und eine grosse Kraft der Charakterisirung und des Ausdrucks. Wenn man auf diese Forderungen keine Rücksicht nimmt, ist es freylich sehr leicht ein Schauspiel mit Musik zu begleiten und zu unterbrechen.

Im Redoutensaale wurde zum Besten der hiesigen armen Burger ein Oratorium, Saul, gegeben, welches nach dem Anschlagzettel in Paris allgemeinen Beyfall erhalten hatte *). Hier war dies nicht der Fall. Man fand, dass noch kein Meisterwerk entstehe, wenn mehrere bekannte schöne Musikstücke zusammengereiht werden, sondern dass hier, ausser dem Reize der Neuheit, auch das edlere Interesse der Einheit fehle, ohne welche sich kein vollständiges, wie viel weniger ein vollkommenes Kunstwerk nur denken lässt. So meisterlich z. B. das fugirte

*) Nach den Berichten unsers Korrespondenten aus Paris, hatte das Stück weder Kennern noch Liebhabern gefallen; und nur gewisse Journalisten priesen es aus Ursachen, die er wol errathen lässt, aber gerade aus eben so wenig aufführen, als wir drucken lassen durften. Man sehe seine Briefe vom vorigen Winter.

d. Redakt.

Finale aus Mozarts Don Juan in die dramatische Situation passt, für welche es geschrieben ist, so wenig passt es hier auf die Israeliten. Indessen war der Saal voll und die Bürger machten eine gute Einnahme.

Bey Herrn von Würth wurde die Beethovensche Sinfonie aus C dur mit Präzision und Leichtigkeit gegeben. Eine herrliche Kunstschöpfung. Alle Instrumente sind trefflich benutzt, ein ungemeiner Reichthum schöner Ideen ist darin prächtig und anmuthig entfaltet, und doch herrscht überall Zusammenhang, Ordnung und Licht. Eine ganz neue Sinfonie Beethovens, (zu unterscheiden von der zweyten, die vor einiger Zeit im hiesigen Kunst- und Industrie-Comptoir erschienen ist), ist in einem ganz andern Styl geschrieben. Diese lange, für die Ausführung äusserst schwierige Komposition ist eigentlich eine sehr weit ausgeführte, kühne und wilde Phantasie. Es fehlt ihr gar nicht an frappanten und schönen Stellen, in denen man den energischen, talentvollen Geist ihres Schöpfers erkennen muss: sehr oft aber scheint sie sich ganz ins Regellose zu verlieren. Die Sinfonie beginnt mit einem sehr stark instrumentirten Allegro aus Es, darauf folgt ein Trauermarsch aus C moll, welcher in der Folge fugenartig durchgeführt ist. Nach diesem kommt ein Allegro scherzo und ein Finale, beyde aus Es. Ref. gehört gewiss zu Hrn. v. Beethovens aufrichtigsten Verehrern; aber bey dieser Arbeit muss er doch gestehen, des Grellen und Bizarren allzuviel zu finden, wodurch die Uebersicht äusserst erschwert wird und die Einheit beynahe ganz verloren geht. — Die Eberlsche Sinfonie aus Es gefiel wieder ausserordentlich, und wirklich hat sie so viel Schönes und Kräftiges, ist mit so viel Genie und Kunst behandelt, dass sie ihre Wirkung schwerlich irgendwo verfehlen wird, wo man sie gut einstudirt hat. Ganz vortrefflich ist das letzte Stück, wo eine einfache aber liebliche Idee durch das Ganze herrscht, und sehr schön und kunstvoll gewendet und durchgeführt ist.

Am 25ten d. M. gab Hr. Eberl im Janischen Saale ein grosses Konzert mit dem allgemeinsten Beyfall. Die Ouverture aus einer in Petersburg komponirten Kantate ist gut gearbeitet; ganz vortrefflich aber ist das Doppelkonzert aus B. Dur. Statt des Andante ist ein schöner Marsch eingelegt, bey welchem die Blasinstrumente mit der grössten Einsicht und dem feinsten Geschmacke benust sind. Eben so ist das letzte Stück, mit einem sehr angenehmen fugirten Satze, meisterlich. Herr Ebert und seine Schülerin, Fraulein Hohenadl, spielten mit all der Leichtigkeit, Präzision, Stärke und Delikatesse, die man an ihnen kennt. — Auch eine ganz neue Sinfonie von Eberl aus D gehört zu seinen gelungensten Kompositionen. Sie beginnt mit einem kurzen Largo aus D moll, in welches dann ein kühner, schön ausgeführter Marsch aus D dur einfällt. Darauf folgt ein sehr schön gearbeitetes Allegro, auf dieses ein schönes, ausdrucksvolles Andante, und endlich schliesst das Ganze mit einer majestätischen Doppelfuge. Diese letzte ist bey aller Kraft und Schönheit doch sehr streng gearbeitet, das Stretto ganz genau beobachtet, und das Thema des Finale als zweytes Kontrasubjekt sehr geschickt und mit grosser Kunst verarbeitet. Die Ausführung war im Ganzen ziemlich präzis: nur die Flöte war nicht gut besezt. Die Sinfonie erhielt, wie das Doppelkonzert, den lautesten Beyfall. Auch gefielen Variationen über den Marsch aus Gretry's Blaubart, von Eberl komponirt und mit Fräulein Hohenadl auf zwey Pianofortes gespielt, so sehr, dass sie wiederholt werden mussten. Sie sind für zwey Pianof. äusserst effektvoll, aber etwas schwierig. Mlle Blangini spielte artige Variationen auf der Violin: ein feuriges Chor auf Instrumente ge-

sezt, schloss das Ganze, mit dem Alles ungemein zufrieden war.

München, den 20sten Jan. Das vierte Liebhaberkonzert wurde mit einer Sinfonie von Haydn eröffnet, darauf folgte ein Fagottkonzert von Danzi, welches von Herrn Franz Lang, einem ganz jungen Mann, der einst ein recht guter Fagottist zu werden verspricht, sehr brav vorgetragen wurde; dann sang dessen Schwester, ein funfzehnjähriges Mädchen, Schülerin von Danzi, eine Arie von Pär, die sie, soviel es ihre bescheidne Furcht (sie sang zum erstenmal öffentlich) zuliess, recht hübsch ausführte: sie zeigt viel Anlage. — Der zweyte Theil begann mit der bekannten schönen Jagdsinfonie von Mehül, die, wie gewöhnlich, mit Feuer und grosser Präzision gegeben wurde. Darauf folgte ein neues Flötenkonzert von Danzi, geblasen von unserm Metzger, der auch diesmal sein grosses Talent bewährte. Zum Schluss wurde ein Quintett von Winter, aus dem Kampf der Elemente (dem 2ten Theil der Zauberflöte) mit Beyfall gegeben. — Die interessanten kleinen Konzerte im Museum dauern fort; es wird, durch unsere vorzüglichsten Künstler, Cannabich, Bohrer, Metzger, Fladt, und andere, eine recht schöne Auswahl von Quartetten und Sextetten, darin gegeben.

Kurze Anzeigen.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, compos. par Wenc. Schütz. Wien, bey Eder. 28 S. (Pr. 2 Fl. 24 Xr.)

Dieses leichte, in gewöhnlicher Manier gesetzte Trio zeichnet sich durch keine originellen Gedanken aus. Der Styl ist ziemlich fliessend, doch nicht korrekt. Der erste Satz fängt mit einem gemeinen und verbrauchten Gedanken an. Das Adagio ist verhältnismässig zu lang. Der darauf folgenden „Polonoise caracteristique de quatres agitations: la melancolie, le desespoir, la reflexion, la tranquilité," ist die Ueberschrift unentbehrlich. Ein solcher Grad von Melancholie und Verzweiflung fällt niemanden beschwerlich. In der Verzweiflung ist der Verf. aus dem Dominantenakkord von F moll in die Dominante von Ges gekommen, anstatt auf dem Des den übermässigen Sextenakkord zu nehmen; doch, siehe da! die Reflexion tritt gerade zur rechten Zeit mit der Verbesserung des Fehlers ein. Im letzten Allegrosatze hinkt das Metrum zwischen $\frac{4}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Takte.

Grand Trio p. le Pianof. av. Clarinette et Cor compos. par François Lessel. Vienne, bey Eder. S. 27. (2 Fl. 56 Xr.)

Dieser 4te nicht unbedeutende Versuch des Herrn Lessel enthält zwar manche Reminiscenzen, jedoch hat der Verfasser gezeigt, dass er die Gedanken gut kombiniren könne, und kleine Nachlässigkeiten kann man gern übersehen bey dem, was er giebt. Der Styl ist blühend und erhebt sich über das Gemeine, daher denn der Komponist zu ermuntern ist, sein Genie zu pflegen und im korrekten Style auf dem Wege der Natur seine Fortschritte zu machen. — Das Adagio spielt sich hier und da ein wenig haklich, welche Setzart nur dann zu erlauben ist, wenn der Spieler einen reellen Gedankengewinn von dem Einstudiren hat. Wo man übrigens die zum Accompagnement erforderlichen Instrumente haben kann, und das Ganze delikat vorgetragen wird, wird dieses Trio eine angenehme Unterhaltung gewähren.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Februar. No. 21. 1805.

Ueber den ehemaligen und jetzigen Zustand der Musik in Wirtemberg.

Unter der beynahe funfzigjährigen Regierung des Herzogs Karl, wo Künste und Wissenschaften in ihrem glänzendsten Flor standen, erreichte auch die Musik ihren höchsten Gipfel. Schubart sagt in seiner Geschichte der italiemischen Musik bis auf Iomelli: (siehe die Musikalische Zeitung No. 15. 1804) die welsche Tonkunst, besonders die dramatische, habe vom Jahr 1740 bis 1750 in Neapel und Berlin in einem ausnehmenden Grade geblüht; und dasselbe gilt von der Musik des wirtemb. Hofes von 1750 bis 1770. Es ist bekannt, mit welcher Pracht und Verschwendung jener Fürst sein damaliges italienisches Theater zu einem der ersten in Europa emporhob. Die ersten Virtuosen aller Instrumente zierten das Orchester, an dessen Spitze der feurige, genialische Iomelli, als erster Kapellmeister, viele Jahre glänzte. Der berühmte Noverre erwarb sich die Bewunderung aller Fremden durch seine grossen Ballets. Die prächtigen Dekorationen eines Columba zeugen noch heute von dem damaligen Glanze des Theaters. Selbst Kaiser Joseph konnte späterhin auf seiner Reise durch Stuttgart bey der Vorstellung der Iomellischen Opér Dido und eines Noverrischen Ballets, sein Erstaunen und seine Bewunderung nicht genug äussern. Jetzt sind sie noch die einzigen kostbaren Ueberreste jener theatralischen Feenzeit, und gewähren, bey den seltenen Vorstellungen auf dem grossen Theater, einen entzückenden Genuss. Es wimmelte damals von Schaaren italienischer Sänger und Tänzer in allen Strassen Ludwigsburgs; gleich einer Ebb' und Fluth kamen und gingen ganze Familien von Italien hin und her, welche durch Kehle, Hände oder Füsse dem glänzenden Hofe Vergnügen zu machen berufen waren. Jenes prächtige, schon vor einigen Jahren leider abgebrochene Opernhaus wurde in den Jahren 176$\frac{3}{4}$ mitten im Winter in drey Monaten zu der grossen Iomellischen Oper Phaeton nach dem Modell des Suttgarter Theaters, aber nach einem grössern Massstab' und mit mehrern Logen, erbaut. — Doch dieses magische Zauberspiel konnte natürlich wegen des damaligen grossen Hofstats, des Militairs, und der kostbaren Reise nach Venedig mit einem Theile des Hofs und Theaters (was zusammen ungeheure Kosten erforderte) von keiner langen Dauer seyn, und hatte in der Mitte der Jahre von 1760 bis 1770 sein Summum erreicht; denn gleich nach Karls Zurückkunft von Venedig wurde eine grosse Reduktion vorgenommen, die Opera seria und das grosse Ballet abgedankt, und nur die Opera buffa noch einige Jahre beybehalten.

Es fing nun gleichsam eine neue Regierungsperiode an. Stillere Vergnügen an ländlicher Ruhe folgte auf den vollen Genuss üppiger *Freuden des Hofs*. Nun wurde die Solitude mitten aus den Wildoissen durch Karls Anordnungen zu den schönsten Anlagen umgeschaffen, und auf den höchsten Gipfel einer waldigen Gegend ward jenes geschmackvolle

Schloss erbaut, von welchem man der reizendsten Aussicht in die schönsten Gegenden des Landes geniesst. Bald darauf gründete dieser warme Freund der Wissenschaften und Künste eine militarische Pflanzschule, aus welcher spätethin die Karlsheheschule in Stuttgart entstand. Anfangs wurden nur etwa funfzig Söhne von Militarpersonen darin, theils zum Bauwesen, theils zu Gartengeschaften angehalten. Bald aber wuchs die Zahl auf 300 an, und so stieg diese, erst gering scheinende Anstalt von Stufe zu Stufe zu der nachmaligen bedeutenden Höhe, woraus nicht nur dem Vaterlande, sondern auch den entferntesten Gegenden Europens so mancher hochstbedeutende Mensch hervorging. Ich will nur Schiller, v. Thürheim, von Massenbach, Hetsch, Danneker und Scheffauer nennen. Die Musik wurde zuerst auch hier bey den Zöglingen als Liebhaberey behandelt: jeder durfte sich zu seinem Vergnügen ein Instrument zum Lernen wählen. Karl, obschon bisher an die vortreffliche Musik seines grossen Orchesters gewöhnt, wobey er selbst in Proben ofters am Klaviere dirigirte, konnte dennoch sich nun stundenlang am erbarmlichsten Geklimper seiner Zoglinge, welche kaum sechs Wochen den musikalischen Unterricht genossen hatten, vergnügen, und eine Menuet, ein kleines Balletstückchen, auf die kümmerlichste Art herausgewürgt, gewahrte ihm so viel Unterhaltung, dass er sichs nicht verdriessen liess, von einer kleinen Landreise öfters 12 bis 15 Stunden nach der Solitude zu kommen, um des Sonntags bey jenen kleinen Konzerten Augenzeuge der allmahligen Fortschritte jener Zöglinge zu seyn. Er kommandirte eigentlich selbst dabey die Forte und Piano der raschen Tonellischen Symphonien. Jeder harrete seines Winks: er belebte durch kleine Geschenke die Talente, und ermunterte den Schwachen und Furchtsamen durch Nachsicht und durch die huldvollste Herablassung. Bald erging an die, welche sich durch musik. Talente vorzüglich auszeichneten, der Aufruf, sich ganz der Musik zu widmen. Der damalige Kapellm. Boroni und der Violoncellist Poli wurden von dem vorigen glänzenden Orchester zurückbehalten und als Lehrer angestellt; auch wurde Balletti als Ballettmeister auf die Solitude berufen. In kurzer Zeit sah man französische und italienische Opern nicht übel aufgeführt. Als aber im Jahr 1775 Karl die Akademie nach Stuttgart verlegte, wurden die zu Musik und Ballet bestimmten Zöglinge aus den allgemeinen Abtheilungen ausgezogen und besonders logirt. Nun konnte bald das deutsche Schauspiel aus den Zöglingen der Akademie, und aus der Ecole des Demoiselles (einem wohleingerichteten Nebeninstitute) hervor. Die deutsche Oper wurde mit Aufführung der von einem Zoglinge der Akademie (Dieter) komponirten Operette „der Schulz im Dorfe" im grossen Theater eröffnet, und kurz darauf das kleine Komodienhaus erbaut, worin nachher jede Woche zweymal, gegen Bezahlung der Entrée, meistentheils deutsch gespielt, franzosische und italienische Opern und grosse Ballets hingegen nur bey feyerlichen Gelegenheiten auf dem grossen Theater gratis gegeben wurden. Sobald aber Karl seinen Landsitz mit Hintansetzung der Solitude in Hohenheim aufschlug, kam er weniger in seine Akademie und besuchte die deutsche Oper selten, weil er blos italienische Musik liebte; ordnete aber bey feyerlichen Gelegenheiten Hofkonzerte an und berief bey Anwesenheit hoher Fremden, zu den Mittagstafeln nach Hohenheim, öfters die Blasinstrumente. Aus jenen Zoglingen besteht nun wirklich noch der grössere Theil des heutigen Orchesters: vom Schauspiele aber sind, ausser Hr. Weberling und Mad. Gauss, keine mehr übrig. Viele starben, und mehrere wurden durch die Launen des Schicksals umhergetrieben, in der grossen Welt ihr Glück. Freylich ists sehr zu bedauern, dass nun mit ungleich grossern Kosten das jetzige Schauspiel und Opernper-

sonale weniger gut besezt ist, als damals, wo Haller, Gouss, Curie, Renaud, Schweizer, Mlle. Sandmaier, Ballettu, Schubart, mit einem geringen Gehalt von drey bis vierhundert Gulden die Bewunderung aller Kenner im Publikum erregten. Sie konnten sogar in dreyerley Sprachen spielen. — — Zur Uebung des Orchesters wurden wöchentlich zweymal die nachgelassenen Iomellischen Opern, ohne Gesang, durch den nachherigen Kapellm. Poli mit solcher Genauigkeit einstudirt, dass Ein Bogenstrich, Ein Feuer das Ganze belebte, und hierdurch allein die ächte Schule und der wahre Vortrag des Iomellischen Stils fortgepflanzt wurde *).

So wie nun aber späterhin bey der Versorgung jener Zöglinge kein Unterschied mehr statt fand, und dem talentvollsten, wie dem weniger geschickten gleicher Gehalt mit 300 Gulden ausgesezt wurde, so hatten Muthlosigkeit und Nahrungssorgen zur Folge, dass der Eifer für die Kunst allmählig erkaltete. Oekonomische Umstände hinderten Manchen, sein Talent mehr auszubilden und sich dem Ziele zu nähern, dem er bey andern Verhältnissen sicher zugeeilt wäre. Zumsteeg selbst, der erste Schüler des Boroni und Poli, würde eher bekannt geworden seyn, wenn sein Talent durch Reisen ins Ausland mehr ermuntert worden wäre. Er blieb bis an sein Ende in den Mauern von Stuttgart, und musste sich die Bildung, die ihn als Menschen und Künstler so achtungswerth machte, nur hier selbst erwerben. Ob er sich gleich durch seine spätern Kompositionen auch im Auslande rühmlichst bekannt machte, so wurde er gleichwol in seinem Vaterlande nicht nach Verdienst belohnt. Erst sein früher Tod zeigte, was man an ihm verlor; er wurde zu spät geschazt, und zu frühe beweint.

Die Nachfolger Karls, die beyden Brüder Ludwig und Friedrich, zeigten sich zwar als Freunde der Tonkunst, thaten aber im Grunde nichts zu ihrer bessern Aufnahme. Das Theater wurde bald einem Entrepreneur übergeben, welcher auf alle Art seinen Vortheil zu erhaschen suchte. Seit zehen, funfzehn Jahren ward es manchem Wechsel in Ansehung seiner Direktion unterworfen. Mihule, Möller, Hasselmaier hatten es neben einer herrschaftlichen Intendanz wechselsweis im Pacht. Seit dem Regierungsantritte des nunmehrigen Churfürsten Friedrich II. ist es wiederum herrschaftlich, und vorerst dem geh. Rath v. Mandelslohe, und ein Jahr nachher dem Staats- und Conferenzminister Grafen v. Winzingrode übergeben worden. Jetzt wird gewöhnlich wöchentlich viermal gespielt; Opern und Komödien wechseln ab, und Sonntags wird immer eine Oper mit aufgehobenem Abonnement gegeben. Während des Sommeraufenthalts des Hofs in Ludwigsburg wird alle Wochen einmal eine Komödie oder kleine Operette aufgeführt; Diäten zu ersparen, besorgen die Musik nicht die Hofmusiker, sondern die, von dem dort in Garnison liegenden Bataillon v. Sekendorf, und zwar geben sie türkische Musik zu Entreacts der Schauspiele.

*) Bey dem Brand des kleinen Komödienhauses im Sept. 1802, wo man unbegreiflicher Weise in der Bestürzung von der Garderobe und aus dem Musikmagazin durchaus nichts zu retten suchte, wurden sowol alle auf jenem Theater bis dahin aufgeführte Opern, Sinfonieen u. dgl., hauptsächlich aber alle Iomellischen Werke, welche er ehemals an diesem Hofe komponirte, u. a. wovon Her. 9 Karl seine Manuscripte als einen kostbaren Schatz selbst unterm Schlüssel viele Jahre verwahrte, ein Raub der verheerenden Flammen. Ausser Kopieen einiger seiner vorzüglichsten Opern sind nur noch hie und da einzelne abgerissene Scenen von den übrigen zerstreut. Schade, dass niemand das Ganze zu sammlen Enthusiasmus genug hat! —

Bey den vielen wöchentlichen Vorstellungen wird der ökonomische Zweck für die Kasse keineswegs erreicht, weil theils das Publikum nicht sehr zahlreich ist und die öftern Wiederholungen alter Stücke dem Abonnement schaden, theils aber zum Einstudiren neuer Stücke nicht die gehörige Zeit gelassen wird, und daher die Opern übereilt, und weder von den Sängern genugsam memorirt, noch durchs Orchester, wie sonst, mit der gehörigen Präcision vorgetragen werden konnen.

Ehemals war auch die Musikliebhaberey grösser, als jetzt. Stuttgart hatte viele Dilettanten aufzuweisen, worunter sich vollkommene Virtuosen befanden. Man hörte zuweilen in Liebhaberkonzerten — besonders Flöte und Klavier — ausgezeichnet schön spielen. Nun aber haben seit mehrern Jahren nicht nur alle Privatkonzerte gänzlich aufgehört, sondern es finden sich auch bey angekündigten Konzerten reisender Virtuosen so wenig Liebhaber ein, dass diese öfters nicht einmal die Kosten zur Beleuchtung des Saals damit bestreiten können. Ausnahmen hiervon sind Dem. Kirchgässner, Herr Ek, und einige andere, welche durch besondere Empfehlung eine Aufnahme fanden, wie es ihre Talente verdienten. — Wie wenig Geschmack an Konzerten und überhaupt an Musik unter dem Stuttgarter Publikum jetzt zu finden ist, beweiset auch Folgendes. Die Theaterdirektion kündigte im Dec. zweymal Konzerte auf den Sonnabend im Redoutensaale des grossen Theaters an. Beydemal wurde derselbe festlich beleuchtet, aber die Geladenen wollten nicht kommen. Das erstemal fanden sich zehn, das zweytemal sechs Personen, die bezahlt hatten, ein; und somit wurde das Unternehmen wieder aufgegeben. In kleinen Städten, wie Heilbronn, Tubingen, wo kein stehendes Theater ist, werden zur Unterhaltung in den langen Winterabenden Liebhaberkonzerte veranstaltet, wo auch reisende Virtuosen zuweilen eher ihren Vortheil finden, als in der Residenz, wo sie alles kostbarer, weitläufiger und doch am Ende weniger erkenntlich finden.

Hr. D. Chladni kam diesen Herbst wiederum nach Stuttgart, liess sein Instrument hören, und zeigte nachher seine akustischen Versuche über die Verbreitung des Klangs: auch Er fand wenig Zuspruch. Kurz darauf kam Hr. Kalkbrenner, (ein Zögling des Conservatoire von Paris) auf seiner Reise von Wien hier durch und gab ein grosses vollständiges Konzert. Durch seine bedeutenden Empfehlungen und durch die Verwendungen der französischen Gesandtschaft fand er einen ziemlich zahlreichen Zuspruch. Er spielte ein Klavierkonzert von Mozart aus C dur, und am Ende Variationen seiner Komposition. Ungetheilter Beyfall über seine bewundernswürdige Fertigkeit und sein Feuer ward ihm aufs lebhafteste zugeklatscht.

Seitdem Herr Krebs wieder von seinem viermonatlichen Aufenthalte in Wien zurückgekommen ist, wurde Zumsteegs Geisterinsel in vierzehn Tagen zweymal gegeben. Sie ist und bleibt immer eine der Lieblingsopern des hiesigen Publikums, und darf mit den ersten Opern der letzten Jahre um den Vorzug streiten. Mit Recht wurde aber das Publikum über die Direktion misvnthig, welche sichs, Gott weiss warum, unterfangen, die Gotterische Bearbeitung zu verstümmeln, indem sie die gleich nach der Sinfonie folgende Arie der Miranda wegliess, und mit dem Chor hinter der Scene (ohne Begleitung der Blasinstrumente) den Anfang zu machen vorschrieb. Hierauf folgte sogleich, ganz ohne vorbereitenden Dialog, das Finale des ersten Akts, in welchem auch Kalibans erster Auftritt ausgelassen wurde. Kaliban stieg erst bey der Stelle: „Wo bin ich? was erblick ich?“ unter Blitz und Donner aus der Erde hervor (?). Kurz nach dem Stur-

me folgte erst seine Arie: „Ein schlaues Blendwerk" — Alles übrige wurde vom ersten Akt weggelassen, und den Zuhörern das schöne Duett aus B: Vernimm die Schrecken — und sogar auch das im letzten Akt: Traurige Korallen — entzogen. Ueberhaupt wurde diese Oper so unbarmherzig abgekürzt und zugestutzt, dass sie über eine Stunde kürzer dauerte. Das schöne Duett: Ja Freund, mein Busen — wird bey jeder Vorstellung mit dem lebhaftesten Beyfall aufgenommen, und muss jedesmal wiederholt werden. Es war auch ein Lieblingsstück der Franzosen, als sie in Stuttgart waren, und mancher liess sich's kopiren; und jetzt werden einzelne Arien, Duetten u. s. w. in allen Theilen Frankreichs gesungen. Herr Kreba erhält auch hier, wie in einer andern seiner vorzüglichsten Rollen, in Para Achilles, jedesmal verdienten Beyfall. Wenn er aber seine häufigen Rouladen und ungebetenen Verschnörkelungen wegliesse, und sich mehr eines reinen und einfachen Vortrags befleissigen wollte, so würden es ihm die wahren Kenner und Freunde der Kunst noch mehr Dank wissen; indem diese seine Verzierungen zuweilen gegen alle harmonischen Consetze anstossen, und die mit sogenannten Bockstrillern verwebten Fermaten nirgends, und gewiss auch in Wien nicht, gefallen können — und zwar von Rechts wegen.

Recensionen.

Trio concertant pour Harpe et deux Cors ou deux Altos, in F dur par Seb. Demar. Op. 40. A Paris. (7 L. 10 S.)

Eine sehr empfehlungswerthe Komposition. Sie besteht aus einem Allegro maestoso, und einem Adagio, welches in ein Rondo cosacco übergeht, und durchaus sehr gut gehalten ist. Nur eine einzige Stelle wünschte Rec. abgeändert zu sehen: nämlich S. 7, Z. 2, T. 3, wo das erste Horn mit dem Bass eine unangenehme und harte ♭7 und ♭9 Bewegung macht; auch würde er den Bass zu der Stelle: Z. 3, T 3:

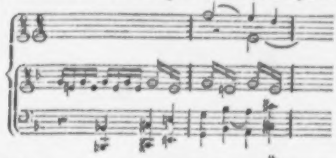

lieber — wenigstens also abändern:

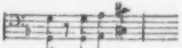

Uebrigens werden sehr brave Waldhornisten dazu erfordert. Die Harfenparthie ist weniger schwer, muss aber sehr brillant gespielt werden, wenn sie neben ihren Rivalen, den meist singenden Hörnern, als Hauptparthie mit Ehren bestehen will. Stich und Papier sind schön. Nur haben sich einige Fehler mit eingeschlichen: nämlich in der Harfenstimme S. 5, Z. 4, T. 5, muss statt $\bar{b}$, $\bar{a}$, und Z. 6, T. 3, statt des 2ten $\bar{a}$ ein $\bar{g}$ stehen; S. 15, Z. 6, T. 2, ist vor dem as das b ausgelassen worden. In der ersten Hornstimme muss S. 2, Z. 5, T. 10, statt des ersten $\bar{E}$ ein $\bar{D}$, und S. 3, im vorletzten Takt statt des g auch ein D stehen. Die 2te Hornstimme veranlasst mich zu einer kleinen Bemerkung. Hr. Demar liess nämlich in folgenden Stellen, (wobey ich nur den Bass der Harfe anführen will)

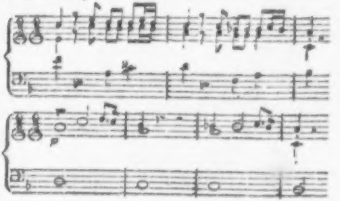

das F^{+} bey dem 9ten Horn weg und gab ihm dafür ein C — sehr wahrscheinlich aus dem Grunde, weil das F schwer angiebt, und dumpf klingt. Zugegeben nun, dass der guten und musikalisch gebildeten Waldhornisten verhältnissmässig wenige sind, und man häufig diatonische Laufer auf dem Horn so vortragen hört, als bedeckte und öffnete man sich das Ohr mit der Hand fast bey jedem Ton: so würde ich doch lieber das F beybehalten haben als das C, erstens weil dieses F als ein gedämpfter Ton mit dem a des ersten Horns gleichförmig ist, zweytens um den angefangenen Terzengang nicht am Schlusse abzureissen, und drittens um meinen Kompositionen einen gleichen Charakter zu erhalten, welcher durch einen einzigen Ton dieser Art, wenn er, wie es öfters bey Waldhornisten geschieht, gleichsam hingeknallt wird, in das Bizarre übergeht.

Singübungen für eine Sopranstimme, von F. Danzi. Queerf. Leipz. b. Breitk. u. Härtel. 1. Heft 1 Thlr. — 2. Heft 16 Gr.

Diese Uebungsstücke im modernen Geschmacke sind für Sänger, welche die Elementarübungen längst überwunden haben, und sich nun bemühen, die Stimme geschmeidiger zu machen, den Ton abzurunden und einen geschmackvollen Vortrag zu erlernen. Es wäre zu wünschen, dass der würdige Verf. seine verdienstvollen Arbeiten mit einer Vorrede über den rechten Gebrauch derselben möchte begleitet haben: denn die Aeusserungen eines so erfahrnen Tonkünstlers müssten schätzbare Beyträge für die Kunst liefern. — Das erste Heft enthält 18 Uebungsstücke ohne Text, blos mit einem untergelegten bezifferten Basse. Sollte es nicht dem Sänger angenehmer seyn, wenn es dem Hrn. D. beliebt hätte, die Begleitung förmlich dazuzusetzen wie im 2ten Hefte? denn unter 10 Sängern ist gewiss höchstens nur einer fähig, einen bezifferten Bass abzuspielen. — Mit steigender Schwierigkeit führt der Hr. Verf. den Sänger fort und lehrt ihn theils bey Wiederholung der Hauptgedanken den Gesang zu koloriren und die Figuren schicklich zu verändern, theils bey schnellen und unerwarteten Ausweichungen Festigkeit im Tone und Fertigkeit im reinen Intoniren zu erhalten, theils auch durch allmählich verlängerte Passagen sich an sparsamen Verbrauch des Athems zu gewöhnen. — In Rücksicht des Satzes konnte Rec. mit dem Hrn. Verf. in folgenden Stellen nicht einverstanden seyn: No. 1. die Fortschreitung vom 8ten zum 9ten Takte, wo der Bass, ohngeachtet der beendigten Periode, mit *g* und *f* eintreten sollte. T. 20. ist die melodische Fortschreitung h cis zum F-durakkord zu hart. No. 7. T. 11. No. 14. S. 21. T. 4 — 5. (Auch die Passage vom 16 T. an bis T. 21. und die ähnliche im 2ten Abschnitte scheint eine starke Zumuthung für den Sänger zu seyn, da sie mehr für ein Instrument geeignet ist.) No. 16. T. 5 und 6 und No. 17. T. 22. hart kolorirte Melodie.

Das 2te Heft enthält 3 Uebungsstücke mit italienischem Texte und Pianofortbegleitung. Das erste ist mit 7 Variationen versehen, welche hier und da zuviel von dem Sänger verlangen. Rec. gesteht gar gerne, dass er gegen die üppigen Modeverbrämungen des Gesangs zu rigorös seyn mag, allein solche Stellen S. 9. V. 5.

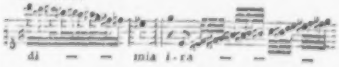

kann auch der nachgiebigste Beurtheiler nicht erleidlich finden. S. 6. V. 3. nimmt der variirte Gesang seinen Weg nach e moll bey dem zum Grunde liegenden G-durakkord. Die Koloraturen auf dem Vokal i, welche in den Variationen öfters vorkommen, und auf

dem U im 9ten Uebungsstücke einer Arie aus dem Barbier von Sevilla — sollten ebenfalls vermieden seyn. Das 5te Uebungsstück, ein niedliches Lied von Righini, hat 6 Strophen, wovon jede angenehm und der Behandlung des Liedes gemäss variirt ist.

Nachrichten.

Anfang Februars starb hier in Leipzig Hr. Joh. Georg Trumpitz, im 79. Lebensjahre, und bis zu den letzten Tagen munter und thätig. Er war in Sachsen gebohren und hat den grössten Theil seines Lebens in Leipzig zugebracht. Aus früherer Zeit ist er als einer der vorzüglichsten Flötisten und Lehrer des Flötenspiels berühmt; späterhin beschäftigte er sich vornehmlich mit dem Bau der Flöte, und es ist bekannt, wie einsichtsvoll, sorgfältig und höchstgenau er dabey verfuhr, und dass man ihm auch manche sehr schätzbare Erfindung an der Flöte verdankt. Als Virtuos war er durch Fertigkeit, noch mehr aber durch vollkommene Reinheit und Sicherheit des Tons, wie durch Genauigkeit im Spiel ausgezeichnet. Er war auch einer der Ersten, und in Absicht auf Einfluss der Erste, die die jetzt gewöhnliche bravour- und konzertmässige Behandlung der Flöte und vornehmlich den dazu am besten geeigneten starken, scharfen Ton und häufigen, künstlichern Gebrauch der Doppelzunge einführten und durch Schüler eine, der ehemaligen Quanzischen in dieser Absicht entgegengesetzte Schule stifteten, die sich nun jetzt überall verbreitet und das Flötenspiel, vornehmlich in jenem Betracht, zu so bewundernswerther Höhe gebracht hat. Theils durch seine Schüler, deren er vormals unter den hiesigen Studirenden so viele und aus allen Gegenden hatte, theils durch seine Reisen, wo er besonders in Russland sich vielen Beyfall und beträchtliche Vortheile erwarb, theils durch seine sehr berühmten Flöten hatte er Bekannte und Korrespondenten in allen Welttheilen. — Seine Kompositionen sind nicht von Bedeutung, wol aber seine Schriften über Flötenspiel und noch mehr über Flötenbau. Was von diesen während der Dauer dieser Zeitung herausgekommen, ist ausführlich angezeigt und beurtheilt; auch ist über mehrere seiner Behauptungen, wie über die Eigenheiten seiner Flöten, von mehrern ausgezeichneten und erfahrnen Kennern und Virtuosen in diesen Blättern gesprochen worden. Zu bedauern ist, dass Tr. sein letztes, vollständigstes Werk, das, seinem Versprechen nach, alle seine Erfahrungen und geheimern Kunstgriffe bekannt machen sollte, nicht hat vollenden können — wenn es anders nicht in den letzten Jahren vollendet, und nur noch nicht herausgegeben worden. Einige Aufsätze über Flötenspiel und Flötenbau, die mit seinem Namen unterzeichnet sind, und einige Recensionen, hat er zu dieser unsrer Zeitung geliefert. Als Mensch kennen wir ihn als einen ordentlichen, strengen, rechtlichen, achtungswerthen, wenn auch hitzigen und etwas kampflustigen Charakter.

Berlin, den 6ten Febr. Die brillanten und in jedem Betracht rühmenswerthen Konzerte des trefflichsten aller jetztlebenden Violoncellisten, des Hrn. Bernhard Romberg, sind schon in andern Blättern früher geschildert worden: ich nenne sie darum nur, und setze hinzu, dass man sich mit der Hoffnung schmeichelt, Hrn. R. hier zu behalten.

Am 25sten Jan. gab der königl. Kammermusikus Seidler ein sehr brillantes Konzert im Theatersaal. Ouverturen von Mozart aus der Zauberflöte und Don Juan eröffneten die beyden Theile. Herr Seidler selbst

spielte ein neues Violinkonzert und Variationen mit Begleitung des Orchesters von Rode, und mit Hrn. Möser ein Doppelkonzert von Kreutzer. Hr. Kapellmeister Himmel begleitete auf dem Fortepiano, so wie Hr. Bernhard Romberg auf dem Violoncell, die Florianische Romanze, Complainte de Marie Stuart, vom Fürsten Radzivil komponirt und von Dem. Schmalz gesungen. Hr. Weinmann sang eine Arie von Reichard mit obligatem Waldhorn, geblasen von Herrn Brun, und mit Hrn. Fischer und den Dem. Schmalz und Koch ein Quartett aus Himmels Urania. Den 3ten dies. führte der ehemals polnische Kapellmeister Beczwarzowsky in demselben Lokale die vier Jahreszeiten von Haydn im Ganzen recht gut auf. Die Soloparthieen in den beyden ersten Theilen sangen Mad. Müller und die Hrn. Ambrosch und Fischer, und in den beyden letzten Mad. Lenz und die Hrn. Eunike und Gern.

Den 21. Jan. wurden zum Benefiz für Mad. Unzelmann zwey neue Stücke auf dem Nationaltheater gegeben. Das erste: Die Wette, Singspiel in einem Akt nach dem Franz.: Un quart d'heure de silence. Musik vom Kapellmeister Weber. Der Inhalt des Stücks ist in Ihrer Zeitung schon ausführlich bey Gelegenheit seiner Aufführung in Paris dargestellt worden. Die neue Musik des Berliner Tonkünstlers überraschte durch die Neuheit ihres leichten, melodischen Stils, da man seither fast nur Arbeiten im höhern Stil von ihm hörte. Die Ouverture ist glänzend und kraftig, und nur für dies Stück vielleicht zu reich. Unter den einzelnen Stücken möchten das Duett zwischen Alexandrine (Mad. Unzelmann) und Floricourt (Hr. Beschort), das Terzett des Hrn. von Dubreuil (Hr. Gern) mit den beyden Mädchen (Mde Unzelmann und Mlle Weber) und Dubreuils Arie wol das Vorzüglichste seyn, obgleich alles einen sehr gefälligen Gang hat. Die zweyte jener Operetten: Michel Angelo, Singspiel in einem Akt aus dem Franz. frey übersetzt durch Herklots; Musik von Nicolo Isouard. Auch dieses Stück ist schon aus der frühern Charakteristik der Aufführung desselben in Paris in Ihrer Zeitung hinlänglich bekannt. Die Musik gefällt durch ihre Originalität gewiss überall, und das Stück erwarb sich auch hier lauten Beyfall.

Wegen der plötzlichen Krankheit der Königin Mutter ist das Karneval seither aufgeschoben gewesen. Uebermorgen wird es aber gewiss eröffnet. Dass wir Naumanns Medea und Reichards Rosmonda zu hören bekommen, hab' ich Ihnen schon früher geschrieben.

Anekdote.

Ein berühmter Schauspieler war oft in einem gewissen vornehmen Hause. Einer der Bedienten bittet ihn einmal um ein Freybillet ins Theater, wo er noch niemals gewesen sey. Er bekommt's, gehet hin. Nun, wie hat's Ihm denn gefallen? fragt der Schauspieler nach einiger Zeit. O, prächtig! Und nun erzählt er von den Dekorationen, den schön geputzten Herren und Damen u. dgl. „Recht gut: aber was die Herren und Damen sagten und thaten?“ — Erlauben Sie: was die Herrschaften unter sich vorhaben — darum muss unser Einer sich nicht bekümmern! zu dem Ohre rein, zu dem raus: da fährt man am besten! — Auf der Galerie sagt man das, in den ersten Logen macht man's oft so, und sagt's nur nicht, meynte der Schauspieler.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N*: *VII.* 1805.

Pränumerationsanzeige

der

Zwölf Orgelstücke

von

M. G. Fischer

Musikdirektor und Organist zu Erfurt.

Zweyter Theil.

Der erste Theil bürgt hinlänglich für die Güte und Brauchbarkeit des zweyten, und nur diejenigen, so noch nicht im Besitz des ersten Theils sind, braucht man auf die Kritik in der musikalischen Zeitung aufmerksam zu machen, wo der Recensent nach langem und vielfältigem Lobe folgendermassen schliesst: Recensent nimmt keinen Anstand, diese kleine Sammlung unter die besten neuern zu zählen, und sie allen, die sich für echtes Orgelspiel bilden wollen, zum Studien und fleissigen Gebrauch bestens zu empfehlen.

Der Pränumerationspreis ist 8 Gr. sächs. und wird in jeder Buchhandlung angenommen. Ende Februars können die Exemplare nach eingegangnen Bestellungen versandt werden.

Erfurt, den 1. Januar 1805.

J. F. G. Rudolphi.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Gebauer, F. R., 60 Leçons methodiques en Duo p. Clar. à l'usage des commenç. Op. 30. 2 Thlr. 6 Gr.

Niele, J., 12 Duettinos p. 2 Cors. Op. 4 12 Gr.

de Call, L., 3 Duos p. Hautbois et Basson conc. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

Winter, P., Partite p. 2 Hauth., 2 Clarin., 2 Cors et 2 Bassons. 1 Thlr.

Mozart, Sinfonie en Harmonie arr. par C. A. Goepfert. No. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Boieldieu, A., 6 March. milit. en Harm. 2 Thlr.

Lintant, 10 Airs var. p. Guit. ou Lyra. 18 Gr.

— — 3 Sonates progres. p. la Guit. av. accomp. d'Alto. 1 Thlr. 4 Gr.

Rodatz, A. E., Hamburgisches Journal des Gesangs mit Guitarrbegleit. 2te Heft. 1 Thlr.

Cimarosa, 4 Duetten f. 2 Guit. 14 Gr.

Willimann, E. A., Gr. Sonate p. la Guitarre. Op. 1. 10 Gr.

de Call, L., Serenade pour une Guitarre seule. Op. 23. 16 Gr.

— — Serenade p. 2 Guit. Op. 24. 16 Gr.

Tandler, Fr., Pet. pièces p. la Guitarre seule. Op. 2. 8 Gr.

— — Variat. p. la Guit. et le Viol. Op. 3. 10 Gr.

de Call, Gesänge m. Begl. d. Guit. Op. 13. 16 Gr.

— — 3 Son. p. la Guit. Op. 22. 20 Gr.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen aus Opern, für die Diskant- und Tenorstimme m. Begl. der Guit. 2te Heft. 12 Gr.

Methfessel, Guerre et Paix avec l'Amour (Krieg u. Fr. mit Amor) av. acc. de Guit. Op. 7. 11 Gr.

Bornhardt, Taschenb. f. Guitarrspieler. 16 Gr.

Harder, A., 6 Lieder mit Begl. d. Guit. 12 Gr.

Himmel, F. H., Favoritarien aus Fanchon mit Guitarrbegleitung. 16 Gr.

Bevilacqua, M., Duetto del Op. Guilletta et Romeo ridotto p. Guitarra. 8 Gr.

de Call, L., Variations pour une Guitarre seule. Op. 27. 8 Gr.

---

de Montgerault, H., Pièces p. le Pianof. Op. 3. 1 Thlr. 6 Gr.

Newton, S., 10 Walzes p. le Pianof. 1 Thlr.

Rüttinger, 6 Sonatines à 4 mains p. le Pianof. 1 Thlr. 4 Gr.

Clementi, Duo à 4 mains p. le Pianof. 1 Thlr. 6 Gr.

Wilms, J. W., Sonate p. le Pianof. à 4 mains. Op. 7. 1 Thlr. 4 Gr.

Glas, 16 Allemandes p. le Pianof. 21 Gr.

Six Quadrilles p. le Pianof. 8 Gr.

v. Beethoven, Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 6. 14 Gr.

Dussecк, Sonate p. le Clav. ou Pianof. av. acc. de Viol. Op. 8. No. 3 16 Gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Viol. Op. 12. No. 1 — 3. 2 Thlr.

Steibelt, 1 Sonate p. le Pianof. av. Viol. obl. Op. 11. No. 1. 20 Gr.

— — 1 Do av. Fl. obl. Op. 11. No. 2. 20 Gr.

Benelli, A., Sonate p. il Clavicemb. 12 Gr.

Stangen, J. L., Sonate p. le Pianof. av. Viol. et Violonc. Op. 10. 18 Gr.

Mehul, Ouverture de l'Op. l'Irato arr. p. le Pianof. av. Fl. et Viol. ad lib. 12 Gr.

Dix Danses caracteristiques p. le Pianof. 8 Gr.

Elite des Sonates sans accompagnment p. le Pianof. Cah. 2. 1 Thlr.

v. Beethoven, 2e gr. Sonate p. le Pianof. 12 Gr.

Fasch, C., Sonate p. le Pianof. No. 1. 10 Gr.

— — Do Do No. 2. 8 Gr.

— — Do Do No. 3. 8 Gr.

— — Do Do No. 4. 10 Gr.

— — Do Do No. 5. 10 Gr.

— — Do Do No. 6. 8 Gr.

Pleyel, J., Sammlung kleiner und leichter Klavierstücke. 3s Heft. 20 Gr.

Parademärsche der französischen Truppen, f. Pianof. einger. v. Koerner. 3s Heft. 8 Gr.

v. Beethoven, L., 5 and Concerto p. le Pianof. Op. 37. 3 Thlr.

Wanhal, J., Fantaisie suivie d'une Marche, d'un Rondeau et des Var. p. le Pianof. 12 Gr.

Hummel, J. N., Son. p. le Pianof. Op. 13. 20 Gr.

v. Beethoven, Variations p. le Pianof. sur le Thême: Rule Britannia. No. 26. 12 Gr.

Hartmann, 24 Walzes p. le Pianof. 10 Gr.

Stadler, J., 12 Allemandes p. le Pianof. 10 Gr.

v. Beethoven, Variat. p. le Pianof. sur le theme: God save the King. No. 25. 12 Gr.

Reichart, J. K., Var. p. le Pianof. Op. 4. 8 Gr.

Lipavsky, J., 3 Romances ou Andantes pour le Pianof. Op. 19. 14 Gr.

— — Gr. Rondeau Fantaisie sur la 1e Romance de l'Op.: Helene, p. le Pianof. Op. 23. 10 Gr.

— — Duo de l'Op.: Le tresor supposé, arr. en Rondeau fac. p. le Pianof. 10 Gr.

de Dalberg, F., Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 24. 2 Thlr.

Bachmann, G., Sonate à 4 mains p. le Pianof. Op. 41. 1 Thlr. 2 Gr.

Zoncada, G., Air favorit de Bianchi: Silenzio che sento etc. var. p. le Pianof. ou Guit. 10 Gr.

Wilms, J. W., 12 Walzes p. le Pianof. Op. 8. 14 Gr.

v. Beethoven, gr. Trio p. le Pianof., Clarin. ou Viol. et Vlle. Op. 7. 1 Thlr.

Gyrowetz, Gr. Trio p. Pianof., Clarinette ou Viol. et Vlle conc. Op. 43. 1 Thlr. 4 Gr.

Cannabich, Ch., 12 Var. et Caprice sur l'Air: Il est trop tard etc. p. le Pianof. No. 3. 19 Gr.

Repertoire des Clavicinistes, No. 8. cont. Stadler M. 2 Son. suivies d'une Fugue. 2 Thlr.

— — Do No. 9. cont. Liste, A., 2 Sonates p. le Pianof. 2 Thlr.

Bornhardt, Taschenbuch f. Klavierspieler. 16 Gr.

(Wird fortgesezt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar. Nº. 22. 1805.

MISCELLEN.

Einige Worte über Orgeln und Orgelspieler.

Dass der Gesang bey öffentlichen Gottesverehrungen an vielen Orten, und besonders in kleinen Städten und auf dem Lande, einer grossen Verbesserung noch bedürfe, wird Niemand leugnen, der Gelegenheit hat, mehrere Kirchen zu besuchen. Das unmässige Schreyen ungebildeter Sänger abzuschaffen, und dadurch den Gesang feyerlicher und herzerhebender zu machen, dürfte wol vor allen Dingen nöthig seyn. Ein grosses Hinderniss hierbey ist oft die Orgel. In vielen Kirchen kleiner Städte, und noch mehr auf den Dörfern, bestehen die alten Orgelwerke fast aus lauter jungen, schreyenden Stimmen: Principal 2 Fuss höchstens 4 Fuss, Mixtur 3 fach und 1 Fuss, Quinte 1½ Fuss, Octave 2 Fuss, Superoctave 1 Fuss, und etwa Grobgedackt 8 Fuss und Kleinged. 4 Fuss, nebst einem Bass 16 Fuss — oft fehlt auch das Pedal ganz. Am Orte des Eins. steht in der ziemlich grossen Kirche, die oft 5 bis 600 Menschen besuchen, ein altes Werk mit 19 Stimmen: darunter sind zwey 16-füssige, sehr schwache Bässe, 3 Stimmen 8 Fuss, und Principal 4 Fuss, das übrige ist lauter klägliches Schreywerk. Wenn nun der Gesang mit solchen widrigen und schneidenden Tönen, die mit den menschlichen Stimmen in gar keinem Verhältnis stehen, und noch obendrein von einem schlechten Spieler, begleitet wird, so müssen nothwendig dadurch die unmusikal. Sänger auch zu dem so zweckwidrigen Gekreisch verleitet werden, und schwer davon abzubringen seyn. Ein Orgelspieler, der einigen Geschmack hat, wird man einwenden, kann ja bey einem solchen Werke die schreyenden Stimmen weglassen, oder, wenn er die volle Orgel brauchen will, eine Octave tiefer spielen. Das erstere geht oft nicht an, weil die wenigen soliden Stimmen, nicht hinreichend sind, um die Sänger im Ton zu erhalten, und das andere Hülfsmittel ist wegen der kurzen Octave, die man gemeiniglich bey solchen Werken findet, selten auch anzuwenden. Durch bessere Orgelwerke würde der Gesang, das so kräftige Mittel zur Erweckung guter Empfindungen, ungemein gewinnen, und Kirchenpatrone, Superintendenten und Prediger, sollten sichs ernstlich angelegen seyn lassen, ihre Gemeinden, wo es nöthig ist, mit einer guten Orgel zu versehen. Dies kann mit weit wenigern Kosten geschehen, als man glaubt, wenn man diejenigen Stimmen, die sonst von englischem Zinn oder Metall gemacht wurden, von lauter Holz machen lässt. Mancher Orgelbauer wird freylich aus Interesse oder Vorurtheil dagegen seyn; dass dies aber möglich und zugleich sehr vortheilhaft ist, mag die nachstehende Beschreibung einer fast ganz von Holz erbauten, sehr schönen Orgel beweisen. Nach einer solchen Disposition könnte man in eine Dorfkirche ein Werk mit 9 — 10 soliden Stimmen in einem einfachen Gehäuse für 5 bis 400 Thlr., und ein schon bedeutendes Werk mit 2 Klavieren

für 7 — 800 Thlr. erhalten, welches, zumal in den Dörfern, deren Einwohner jetzt meistens wohlhabend sind, wol aufzubringen seyn würde. Wenn dem Orgelbauer die alte Orgel mit einbedungen, oder das alte Zinn nach dem Gewichte verkauft wird, so kann jener Preis noch sehr vermindert werden. Bey Verdingung neuer Orgeln sollte nur allemal ein Sachverständiger die Disposition angeben, weil die meisten Orgelbauer noch für die schreienden Stimmen sind. — Manchem Orte fehlt es freylich weniger an einer guten Orgel, als an einem guten Spieler. Wo eine Kirche so schlecht vorsorgt ist, dass durch geschmacklosen Getriller und jämmerliches Gedudel das Orgelspielen der Gesang mehr verunstaltet als verherrlicht wird, da sollte wenigstens dem Uebel dadurch einigermassen abgeholfen werden, dass dem Spieler ernstlich angedeutet würde: die Choralmelodieen ganz einfach und nach einem guten Choralbuche vorzutragen, und sich des Hinzufügens seiner eignen Erfindungen gänzlich zu enthalten. Bey Besetzung neuer Stellen sollte man allezeit ein Subjekt wählen, welches das so würdige Geschäft des Orgelspielens mit Verstand und Geschmack zu verrichten wüsste. Freylich wird dieser Zweck nicht immer erreicht werden, so lange man nicht die grösstentheils äusserst geringen Besoldungen der Schullehrer auf dem Lande (die zugleich das Orgelspielen verrichten müssen) und der Organisten in den Städten, erhöhet. Da jetzt die meisten solcher Stellen mit Seminaristen besetzt werden, so wäre wol zu wünschen, dass in diesen Anstalten, aus welchen so treffliche Schulmänner hervorgehen, etwas mehr für Musik, und besonders fürs Orgelspielen gethan würde. Die Einrichtung in den meisten Seminarien, dass die Zöglinge Abends, wo sie Zeit zu musikal. Uebungen hätten, kein Licht in ihre Kammern bekommen, (manche besitzen auch kein Klavier,) die Nothwendigkeit, dass viele aus Armuth Privatstunden geben, und ihren eignen Unterricht in der Musik versäumen müssen; und mehrere andere Hindernisse sind wol Ursache, dass mancher Seminarist weniger im Orgelspielen leistet, als man erwartet; ob ihn schon seine Bildung überhaupt über die ganz geschmacklosen und rohen Spieler erhebt.

Disposition der Orgel zu Wolkenburg bey Penig (1801 erbauet.)

Im Manual.

1) Primipal	8 Fuss.	Holz.
2) Octave	8 F.	
3) Gedakt	8 F.	
4) Gedakt	4 F.	
5) Octave	4 F.	
6) Bordun	16 F.	
7) Waldflöte	2 F.	
8) Cornet	3 fach.	Metall.
9) Quinta	3 Fuss.	
10) Mixtur	4 fach (2 Fuss)	

Im Pedal.

1) Violon Bass	16 Fuss	Holz
2) Subbass	16 F.	
3) Octavbass	8 F.	

Nebenzüge.

Koppel.
Tremulant.
Klingel.

Dieses Werk hat einen äusserst schönen, vollen und kräftigen Ton, der jeden Kenner befriediget. Das Regierwerk geht ohne alles Geräusch. Die Stimmen stehen so, dass man zu jeder Pfeife bequem kommen kann. Das Gehäuse ist, weil bey diesem Bau keine Kosten gescheuet worden, sehr geschmackvoll. Statt der zinnernen Pfeifen stehen hölzerne lakirte Rohre von gleicher Länge und Stärke im Gesicht, und ein seidner Vorhang hinter denselben verhindert, dass man nicht ins Werk siehet. Der Erbauer ist: Herr Holland, Orgelbauer in Schmiedfeld bey Sohl. Die Disposition hat der Herr Kantor Tag in Hohenstein angegeben.

Gedanken über musikalischen Vortrag und Ausdruck.

Ungeachtet die praktische Musik jetzt in einem hohen Grade kultivirt ist, und noch täglich weiter ausgebildet wird, so hat sie doch gewiss noch lange nicht den höchsten Punkt ihrer Bildung — wenn wir uns einen als endlich denken — erreicht. Wenn wir auch bisweilen kaum sagen können, wie die mechanischfertige Behandlung der einzelnen Instrumente hoher getrieben werden könnte, so leuchten uns doch die Mängel im eigentlichen, wahren Vortrage gleich von selbst ein. Es ist wahr, man giebt sich jetzt mehr als jemals Mühe, Ausdruck hervorzubringen — man fängt immer mehr an, diesen der blosen mechanischen Fertigkeit vorzuziehen, und diese, wenigstens ohne jenen, weniger zu schätzen —: alles dieses ist sehr löblich, und erfreulich; aber glauben dürfen wir ja noch nicht, dass wir das Wesen des wahren Ausdrucks immer zu hören bekommen.

„Man verwechselt gar zu oft (beym Spiel, beym Zuhören und bey der Beurtheilung) den natürlichen Ausdruck mit einem gekünstelten, die Sprache des Herzens mit affektirtem Gefühl."

Kommt der Ausdruck aus dem Herzen und nicht aus Affektion oder aus blinder Nachahmungssucht, so bleibt er sich im ganzen Satze immer gleich, dahingegen im andern Falle er bald hin- und herschwankt, allerhand Drehungen, Wendungen, Exklamationen und Exaltationen producirt, denen man es gleich anmerkt, dass sie blose Kunststücke sind. Wer überall — bey der kleinsten Piece, so wie bey dem pathetischen Satze — gleich in grosse Rührung zu versinken scheint, wer von jeder Kleinigkeit eben so wie von bedeutendern Sachen gerührt wird; der ist gewiss in den meisten Fällen ein Heuchler. — So sehr es auch von der Sprache sehr vieler Musiker abweichen mag, so behaupte ich doch: der wahre Ausdruck muss in dem Satze selbst schon liegen, wenn er anders natürlich seyn soll; er muss gefühlt und entwickelt werden: hinein tragen kann man ihn nicht; er ist dann blos erkünstelt.

Bey dem Musiker, welcher gleich seinen Satz in vollem Pathos anfängt zu spielen, muss man eine schon vorhergehende Exaltation voraussetzen, sonst ist sein Zustand nicht natürlich. Der Satz muss ihn erst nach und nach erwärmen und seine Nerven stärker erzittern machen. Dann macht er mit dem Zuhörer Einen Weg. — Könnte man sich freylich auf das Anhören einer Musik ordentlich willkührlich vorbereiten, d. h. sein Empfindungssystem in eine gewisse Spannung versetzen: dann würde die Musik weit mehr Eindruck auf uns machen. Dann würde der Mensch gleich die ersten Noten und Takte begierig auffangen, sie würden seine ganze Natur erfüllen. Ist und kann dieses nicht immer der Fall seyn, so ist und bleibt auch jene augenblickliche Spannung, jenes plötzliche Pathos, unnatürlich, und der Spieler, welcher es erheuchelt, hat seinen Vortrag nicht auf die Empfindungen des Menschen berechnet.

Der natürliche Ausdruck reisst uns unwillkührlich hin, der gekünstelte geht vor unserer Seele, wie eine Gaukeley, wie eine Taschenspielerkunst, vorüber. Es kann jedoch einige Fälle geben, wo diese erheuchelte Rührung durch die anstrengende, willkührliche Exaltation in natürliche Empfindung übergeht. Nur dass diese nicht auf dem naturgemässen Wege erreicht wird. Wenn der Virtuos durch Umstände zu ganz ungelegenen Zeiten spielen und nicht ganz

schlecht spielen will und muss, so ist es allerdings gut für ihn, wenn er seine Empfindungen aufzuregen weiss — —

Es ist leichter eine eigene gehabte Empfindung wieder hervorzurufen, und sie lebhaft wieder darzustellen, als in die eines Fremden sich hineinzudenken; daher selten die Komponisten mit dem Spiel ihrer Kompositionen von andern Künstlern zufrieden sind, wenn diese sich auch alle Mühe geben — —

Der Spieler mit fühlendem Herzen darf sich nur den Ideen des Komponisten theilnehmend und aufmerksam hingeben, so wird er selten den wahren Ausdruck verfehlen; er wird dann die Empfindungen wiedergeben, welche in ihm selbst erregt werden; und nur dann spielt er mit Ausdruck, nicht, wenn er Gefühle heuchelt, die dem Satze fremd sind.

Friedrich Guthmann.

Ueber Abweichung vom Takte.

Unter Abweichung vom Takte verstehe ich das örtliche Eilen und Zögern, welches der Spieler aus Gefühl oder Grundsatz sich erlaubt, ohne dass es gerade der Komponist deutlich vorgeschrieben hat. Dem Spieler sagt es eignes Gefühl. — Nicht mit Unrecht fragt man: ob diese Abweichung vom Takte erlaubt sey? Ich sage: Ja! — Den Dilettanten zum Besten will ich diese Meynung kurz belegen und auseinander setzen, indem ich oft sahe und hörte, dass diese, von Nachahmungssucht grosser Virtuosen angetrieben, ohne jedoch dazu die nöthige Beurtheilung zu gebrauchen — jenes Eilen und Zögern ganz willkührlich und sehr oft am unrechten Orte anbrachten.

Wer überhaupt mit Empfindung und Ausdruck spielen will, der muss nebst einem gewissen Grade mechanischer Fertigkeit und allgemeiner musikalisch-ästhetischer Bildung ein reizbares Nervensystem haben, welches leicht zu rühren ist. Ein solcher wird dann leicht in den Gemüthszustand versetzt, welchen der Komponist zum richtigen Vortrag seines Stückes erfordert. Er wird von selbst gut vortragen, wenn auch der Komponist kein einziges Zeichen oder Wort zur Andeutung des Ausdrucks hingesetzt hätte. Und dieser wird auch, wenn er seine Empfindungen nur einigermassen versteht und sie zu zügeln weiss, in den meisten Fällen die Stellen, wo er von der vorgeschriebenen Bewegung abweichen darf, — wie viel — und wie lange — richtig treffen. — Allgemeine Regeln lassen sich hierüber nicht geben. Blinde Nachahmung bringt nur etwas Fehlerhaftes hervor.

Nun etwas zur Vertheidigung dieser Abweichungen. — Jede schöne Kunst liebt eine gewisse — zwar nicht regellose, aber auch nicht in die Regel gepresste Freyheit. Diese würde im letztern Falle ganz aufhören. — Nur zu oft opfert man den Zweck dem Mittel auf. Der Takt ist Mittel, um unsere Empfindungen desto freyer und besser äussern zu können. Er soll sie aber nicht hemmen. Unsere Empfindung kann — wenn ich so sagen darf — wol überfliessen, aber nicht überströmen — Das Steigen und Fallen derselben ist so allmählig, der rasche oder langsame Flug der Phantasie hängt so sehr von dem geistigen Stoffe, welcher produzirt wird, ab — dass man gewiss nicht im Stande seyn kann, dies alles durch Noten und Worte nur anzudeuten, geschweige denn bestimmt vorzuschreiben. — Der Redner wird im Fortgang seiner Rede bald feuriger, bald ernster; der Gegenstand erfüllt seine Seele immer mehr, je länger er sich mit ihm beschäftigt; seine Worte werden leiser und lauter, seine Sprache wird leidenschaftlich — er spricht vom Herzen zum Herzen. Eben so der Spieler. Er fängt

ziemlich ruhig an, das musikalische Sujet interessirt ihn, erwärmt ihn immer mehr, seine Empfindungen werden tiefer und stärker, jeder Accent macht die Saiten seiner Seele stärker erklingen — was Wunder, wenn er, ohne sich es selbst bewusst zu seyn, nach und nach eilt oder zögert? Wäre es recht, würde es gemässern Effekt machen, wenn er es nicht thate? Furwahr, derjenige ist nicht der beste Tänzer, der seine Pas mathematisch mit Aengstlichkeit abzirkelt, der nicht bisweilen mit Grazie eine kleine Abweichung und Variation machen kann. (Freylich spreche ich vom Solospiele und Gesange!)

Diese absichtliche Abweichung vom Takte ist jedoch wohl von jener Taktlosigkeit zu unterscheiden, welche entweder aus Mangel an Taktgefühl, oder aus Mangel an Beherrschung des Gefühls und aus Unachtsamkeit herrührt. Man darf nicht glauben, dass es der schöne Vortrag erfordere, willkührlich, ohne Grund, im Takte hin und her zu schwanken, oder gleich dem ungeschickten Akteur Bewegungen zu machen, die unnütz sind, und hinter welchen nichts steckt. — Die Leidenschaften müssen in der Musik — so wie im Leben — gezügelt werden, wenn sie uns nützen und nicht schaden sollen. Durch vieles Studium, verbunden mit innerm musikalischen Takte, wird man dahin gelangen, einer jeden Stelle die ihr angemessene Bewegung zu geben. — Die verhaltene Empfindung muss gleichsam nur durchschimmern, aber nicht ungestüm hervorbrechen. Nur auf diese Weise erwärmt der Spieler das Herz seiner Zuhörer. — Im Ganzen genommen muss die Bewegung sich immer gleich bleiben, wenn sie gleich in einzelnen Stellen abweicht. — Wo ein Thema von verschiedenen Seiten dargestellt wird, da kann man auch billig nach Umständen die Bewegung ohne besondere Andeutung ein wenig darnach modificiren.

Friedrich Guthmann.

Nachrichten.

Wien, am 17ten Febr. Die italienischen Hofsperisten gaben vor kurzem zum erstenmale: tre sposi per uno, von Guglielmi, dem jüngern. Die Intrigue, wie sich ein Bauermädchen mit ihren drey Liebhabern herumneckt, ist ganz auf italienische Weise, ohne Geist und Interesse ausgeführt, die Musik aber hat manche rege, brillante Stellen. So ist z. B. ein Quintett im ersten Akte recht artig. Ein Duett und ein Finale, vom Kapellmeister Gyrowetz eingelegt, wollten nicht gefallen.

Devienne's Musik zu den reisenden Komödianten, einer Reihe Scenen aus dem Leben einer herumziehenden Bande, hat nichts Ausgezeichnetes, was auf eigentlichen Kunstwerth Anspruch machen könnte: mehrere Arien sind ganz im ältern französischen Stile geschrieben. Doch lässt sich das Ganze recht gut anhören. Das Beste ist das Finale des ersten Akts und eine Tenorarie im 2ten, worin der erste Liebhaber, freylich mit wenig Laune, die Ingredienzien zu einer modernen Oper beschreibt. Im Ganzen dürften die Blasinstrumente zu viel, oder vielmehr die Saiteninstrumente zu wenig benuzt seyn. Dem. Laucher sang und spielte recht gut; auch mit Herrn Vogel war man zufrieden, wenn man gleich nicht Leichtigkeit genug in seinem Spiele fand.

So unglücklich Herr Tayber bisher mit seinen Opern war, von denen noch keine einzige gefiel, so rüstig fährt er doch immer fort, für das Theater zu schreiben. Seine Musik zu dem Zerstreuten, einer neuen Oper von Huber, gleicht den meisten seiner vorigen Arbeiten, oder steht wol gar noch auf einer niedrigern Stufe. Sie ist nach französischer Art zugeschnitten, aber ohne sich durch die Leichtigkeit und Be-

weglichkeit auszuzeichnen, die selbst in bessern französischen Kompositionen eine fliessende Melodie und reiche Instrumentirung oft ersetzen müssen. Nirgends ist ergreifende Kraft des Talents, oder jenes Studium sichtbar, welches, vom Genie geleitet, zur Vollkommenheit führt. Da nun auch der Text von Herrn Huber recht arg misrathen war, da nach dem einstimmigen Urtheile aller Zuseher die Zerstreuung sehr oft in Narrheit übergeht: so ist der völlige Fall dieser Oper sehr leicht zu erklären. Dem. Müller spielte sehr mittelmässig Klavier, und wurde eben so von Herrn Schikaneder auf der Violin accompagnirt. Dem. Milder zeigte, wie gewöhnlich, eine ausserordentlich reine, volle, schöne Stimme, in die sie aber weder Anmuth noch Ausdruck zu legen weiss, auch scheint sie schon Einiges von ihrer Höhe verloren zu haben. An dem letztern mögen nun häufige Unpässlichkeiten Schuld seyn, die der Anschlagzettel oft von dieser Sangerin kund macht.

In den Würthischen Musiken wurden wieder einige herrliche Mozartsche Sinfonieen, aus G moll, Es und D, mit grösstem Beyfall gegeben. Mit einer neuen Sinfonie eines Herrn Kanne aber war man gar nicht zufrieden, und neben den Meisterwerken eines Mozart, Haydn, Eberl, Beethoven u. a. die man hier höret, nahm sie sich wirklich sonderbar genug aus. Man trifft hie und da eine sehr merkliche Reminiscenz, besonders aus Haydn und Cherubini, sonst aber weder neue und schöne Gedanken, noch kräftige Harmonie, ja nicht einmal eine gewöhnliche Kenntnis des Instrumenteffekts. So gehen in dem unbedeutenden Andante aus As die Flöten und 2ten Violinen lange ohne allen Effekt allein mit einander.

Beethovens Schüler, Herr Ries, spielte das Konzert seines Meisters aus C moll mit Geschicklichkeit, Fertigkeit und Ausdruck. Es ist meisterlich instrumentirt und hat viele glanzende Parthieen. Doch streift das Andante aus E dur manchmal ans Grelle. Fräulein Kurzböck spielte das schöne Mozartsche Klavierquartett aus G moll vortrefflich; eben so wurde sie von Clement, Maiseder und Krafft accompagnirt. Ein Quintett von Dussek vom Fräulein Leitersdorfer nicht ohne Reiz vorgetragen, gefiel nicht: man fand es zu lang, und die Harmonie auf die begleitenden Instrumente nicht vollständig und kunstmässig genug vertheilt.

Eine Ouverture aus Cherubini's Anakreon ist eine liebliche, heitere Phantasieschöpfung. Anmuth und Kraft sind aufs schönste darin vereint. Die Ouverturen aus Glucks Alceste, Mozarts Don Juan und Idomeneo, und Mehuls Stratonice wurden mit Feuer und Fleiss ausgeführt.

Recensionen.

Magazin pour la Harpe. Cahier 1 et 2. Au Magazin de musique auf der Höhe à Brunswic. (Pr. 1 Thlr.)

Rec., der vorliegende Komposition in der Hoffnung zur Hand nahm, recht viel Gutes und Schönes darin zu entdecken, fand sich in solchem Grade getäuscht, dass er glaubt, einem jeden die Anschaffung eines solchen Machwerks abrathen zu müssen. Man findet hier ein wahres Magazin schalen, geschmack- und kraftlosen Geleyers, welches (mit Ausnahme der zwar modernen, aber sehr schülerhaft arrangirten Lieder) aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts hervorgerufen zu seyn scheint, und womit man nun für die gegenwärtige Zeit die liebe Harfe mit recht langen Manschetten, (wahrscheinlich in Bezug auf ihren Ursprung) fein stau-

berlich wieder ausstatten will. Folgende Beyspiele mögen meinem Urtheil zum Belege dienen: D. 1. Heft fängt an mit einem Allegro maestoso in C Dur mit einer Violin.

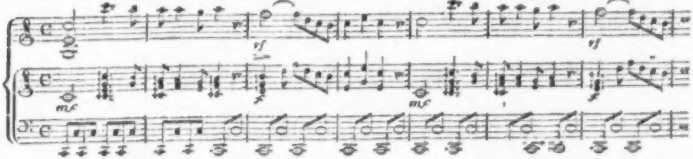

Dieses majestätische Thema wird zu Anfang des zweyten Theils in der Quinte wiederholt, erscheint aber nach 12 Takten wieder im Grundton. Im ersten Theil (12ter Takt) findet man folgenden Satz, der im 2ten Theil eben so wiederholt wird:

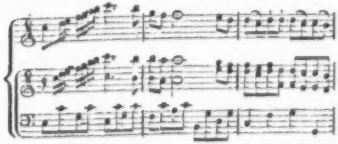

Das Rondo Allegro ist, so wie auch das Finale, aus einer alten Harmonie für Blasinstrumente gezogen, welche zwar an sich sehr gut, aber nicht gut übertragen worden ist. Ich übergehe Beyspiele, den Raum zu schonen.

Der zweyte Heft fängt an mit einem Allegro con Spirito. Im 14ten Takt — welch ein gewaltiger Fall! Im 21ten Takt, welch ein Gang der Violin, die, anstatt die grosse Terz horen zu lassen, sich bequemer an den Bass hält:

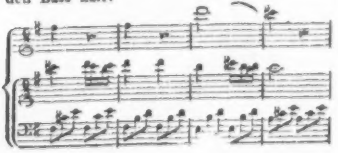

Wie nahe lag es jedem, der nur Einiges von der Komposition verstehet, die Violin zu schreiben:

Im 27ten Takt ist der $\frac{6}{4}$ Akkord durch das cis im Bass sehr verunstaltet:

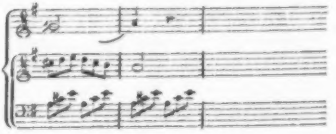

Im 2ten Theil im 12ten Takt ist eine genialische Stelle; nämlich:

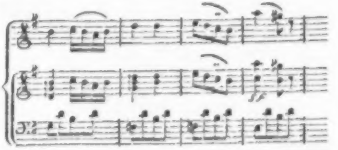

Uebrigens ist in diesem kurzen Allegro das spirituöse Sätzchen:

nicht öfter als neunzehnmal wiederholt.

Auch scheint der Hr. Komponist mit dem Notensystem noch nicht ganz im Reinen zu seyn, denn er bezeichnet das eingestrichne c mit zwey Strichen c̿, und so durchgehends alle übrigen Noten; auch ist bey dieser Komposition zu bemerken, dass sie nur auf Harfen gespielt werden kann, an welchen, nach Backofens Angabe, die Haken durchaus gehen, damit sie auch mit der rechten Hand dirigirt werden können.

Eine gute Eigenschaft ist diesem Werkchen nicht abzusprechen, nämlich der Plan dieses Magazins selbst.

Jedes Heft fängt mit einer Sonate an, dann folgen einige Lieder, und den Beschluss machen Marsche, Walzer, Ecossoises u. s. w. Eben darum, und um vielleicht einen bessern Komponisten zur Ausführung dieses Plans zu erwecken, werde von diesem, sonst ganz mit Stillschweigen zu übergehenden Werke, in dieser Zeitung gesprochen.

Anekdote.

Die sehr arme Wittwe eines vorzüglichen und beliebten Sängers, eine rechtschaffne und sehr feine Frau, wendet sich, wie man ihr gerathen hatte, an eine der vornehmsten Damen der Stadt, welche so oft von dem geschickten Künstler erfreuet worden war. Die Dame ist nicht allein, als man die Bittende zu ihr lässt. Diese schildert kurz und mit Anstand ihr Unglück: die Dame würdigt sie nur eines zerstreueten Streifblicks. Sie fragt: Wie viel Kinder haben Sie? — „Drey!“ — Die Dame wendet sich wieder zu ihren Freundinnen, setzt das unterbrochene Gespräch fort, und kehrt sich nach langer Weile erst wieder zur Unglücklichen: Haben Sie viel Kinder, Madame? — Gnädige Frau, erwiedert die Wittwe, seit der Zeit, als ich Ihnen sagte, dass ich drey habe, bin ich nicht wieder in Wochen gewesen! — Damit ging sie. —

Kurze Anzeige.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes, composés et dédiés a Mons. le Comte Charles de Harrach — — par Leopold Hirsch. Oeuv. V. A Vienne, chez Thaué Weigl. (Pr. 1 Fl. 30 Zr.)

Drey ganz moderne und lobenswerthe Duetten, die nicht ungeschickten Flötenspielern zur Uebung und zur Unterhaltung gleichgute Dienste leisten werden. Sie sind gut erfunden, (viele tiefe und überall neue Ideen wird man von dieser ganzen Gattung von Musik nicht verlangen), sind angenehm und nicht oberflächlich ausgeführt, und dem Instrumente, in Absicht auf Wirkung und Applikatur, ganz angemessen. Den Schwierigkeiten nach sind sie ohngefähr der ähnlichen Hoffmeisterschen Flötenmusik, die sich in jedes Liebhabers Handen befindet, an die Seite zu stellen; auch sind sie eben so instruktiv, als diese.

(Hierzu als Beylage Iomelli's Portrait.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. Nº. 23. 1805.

Recension.

Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns von A. G. Meissner. Zweyter Theil. Prag, b. Karl Barth. 1804.

Es ist bey der Anzeige des ersten Theils dieser interessanten Schrift (S. musik. Z. v. Jahr 1803, No. 39 und 40.) den Lesern ein zusammenhängender Auszug dessen, was einen Auszug zuliess, gegeben, und dabey angemerkt worden, was uns in irgend einem Betracht anzumerken schien. Ohngeachtet nun seitdem über anderthalb Jahre verflossen sind, so halten wir uns doch — theils gegen die (hoffentlich nicht wenigen) Leser, die unsre Z., nicht wie ein Flugblatt durchlaufen und vergessen, theils gegen die Manen des verehrten Naumanns, theils auch gegen dieses schätzbare Buch selbst, das allgemein gekannt zu werden verdient, für verpflichtet, jenen Auszug fortzusetzen, und so diese Konture aus dem ausgeführten Gemälde Naumanns hier zu vollenden. Wir werden auch hier unsre Anmerkungen mit aller Offenherzigkeit, aber auch mit der Anständigkeit, die man diesem Künstler und diesem Biographen so vorzüglich schuldig ist, in der Kürze beybringen, wo sich Gelegenheit zeigt. Leugnen wollen wir gleich im voraus nicht, dass es uns Leid thut, dass Hr. M. unsre Bitte, die Bildungsgeschichte, Charakteristik und genauere Entwickelung der Verdienste N. des Künstlers, so wie die strengere Analyse und Würdigung seiner Werke nicht zu übergehen, sondern sich, erforderlichen Falls, lieber mit dazu fähigen Tonkünstlern und Kunstkennern in Verbindung zu setzen — nicht erfüllet hat, sondern seinem Plane, mehr das Historische und eigentlich Menschliche aufzufassen und vollständig und anziehend darzustellen, auch in diesem zweyten (und letzten) Theile ganz getreu geblieben ist. Doch enthält dieser zweyte Theil wenigstens mehr Data und beyläufig auch treffendere Winke zu einer solchen lehrreichen und angenehmen Darstellung, wofür wir, und wahrscheinlich alle Leser, die das öffentliche Wirken N.s näher angeht, als das private, dem Verf. Dank sagen.

Wir nehmen den Faden der Geschichte da auf, wo wir ihn mit dem Schluss des ersten Theils fallen lassen mussten — nämlich nach N.s Rückkehr von der dritten Reise nach Italien, das heisst, von der Zeit an, wo er als Mensch und Künstler fester auf eignen Füssen zu stehen und die Werke zu liefern anfing, durch welche er sich in der allgemeinen Geschichte der Tonkunst einen ehrenvollen Platz, und in der ihn umgebenden Welt Hochachtung, Ruhm und Vortheile erwarb.

Naumann stand jetzt im 34sten Jahre. Sein Geschick, und in vielem er selbst, änderte sich, wie auch zum Theil der Geist seiner Arbeiten. Jetzt wurde er vornehmlich im Norden von Europa berühmt, und dann auch in seinem Vaterlande mehr geehrt. Aus Va-

terlandsliebe schlug er die ehrenvollesten und vortheilhaftesten Anträge nach Berlin, Kopenhagen und Stockholm aus. Doch ging er einigemal auf beträchtliche Zeit nach Stockholm und Kopenhagen, die Kapellen und die Oper einzurichten, und diese, besonders in Schweden, mit eigenen Werken einzuweihen und nationaler umzubilden. Amphion war die erste dieser schwedischen Opern. Sie fand, wie alles, was N. hier von sich bekannt werden liess, den lautesten Beyfall. — Vornehmlich erklärte diesen König Gustav sehr lebhaft und auf alle nur mögliche Weise: er schätzte und liebte überdies den Künstler persönlich. (Die nähern Verhältnisse — nicht nur N.s an diesem Hofe, sondern, in mancherley Hinsicht, dieses Hofes selbst, sind von Hrn. M. sehr interessant erzählt; dies Kapitel ist aber keines Auszugs fähig. Uebrigens wären jedoch hier, wie in der Folge, die vielen Präsente und Lobsprüche, die N. erhielt, wol besser nicht so im Detail angeführt worden. Dagegen ist die Anekdote, S. 42, zu possierlich, als dass wir ihr nicht auch hier ein Plätzchen einräumen sollten. König Gustav verstand vollkommen Deutsch, sprach es aber sehr selten, und zu N. nur ein einzigesmal. Als nämlich der König mit einer kleinen erwählten Gesellschaft einer Probe von N.s Oper Gustav Wasa beywohnte und sich sehr auf das kleine Fest freuete, hatte der alte Kammermus. Adam beym Kommen das Unglück, die Parterretreppe hinunter zu fallen und ein Bein zu brechen. Der König selbst kam ihm zu Hülfe, war aber nun verstimmt, und sagte die Probe ab, indem er zu N. diese — eben die einzigen deutschen — Worte, aus dem alten Kirchengesange, sagte: durch Adams Fall ist all's verderbt! — Noch drolliger ist folgende, die N. gern und sehr belustigend erzählte. Als er die schwedische Gränze zum erstenmal betrat und vom Unterofizier streng examinirt wurde, war es ihm durchaus unmöglich, dem Manne begreiflich zu machen, was ein Kapellmeister sey. Endlich sagte er: Ich bin der General aller churs[illegible]chen Musikanten, und reise auf Begehren Ihres Königs nach Stockholm, um dort alle königl. Musikanten exerziren zu lehren! Ah, sagte der Unteroffizier mit Ehrerbietung — Ew. Excellenz passiren! Bursche, 'raus in's Gewehr! Churs[illegible]chsischer Musikanten-General! Die Wache stürzt heraus, tritt ins Gewehr, N. fährt mit mühsam erhaltenem Ernst durch ihre militärische Ehrenbezeigungen in die Stadt.) Cora war die zweyte Oper, die N. für das schwed. Theater schrieb. Der König hatte nicht, wie die Sage geht, das Gedicht nach Marmontel ausgearbeitet, sondern nur es gewählt und einen flüchtigen Entwurf niedergeschrieben. Das Lob, das dieser Naumannschen Komposition S. 54 folg. ertheilt wird, unterschreiben wir nicht nur, sondern möchten es noch mehr also bestimmen: in keiner spätern Arbeit, selbst in der weit reichern und kunstvollern Medea nicht, hat sich, unsrer Einsicht nach, N.s Künstler-Individualität so treuherzig, rein, frey und ungekünstelt ausgesprochen.

(Die Anekdote S. 63 folg. gereicht N., als Künstler und Menschen zur wahren Ehre. Wie viele der jetztlebenden Komponisten würden in gleichem Fall und unter gleichen Umständen so handeln?) Cora wurde mit, in Schweden unerhörter, Pracht von N. selbst aufgeführt und fand so ausgezeichneten Beyfall — nicht nur der Menge, sondern auch des gebildetsten Auditoriums, dass selbst die Gegner und Neider sich schämten und still schwiegen. — Die dritte grosse Oper, die N. für das schwed. Theater komponirte, war Gustav Wasa. Zu dieser hatte der König nicht nur den Plan entworfen, sondern auch den prosaischen Dialog geschrieben und in (Kellgreens) Gesängen noch vieles verändert. Unter N.s Papieren befindet sich die eigene Handschrift des Königs. Es ist zu verwundern, dass diese Oper, deren Gedicht

dem der Cora wenigstens gleichzustellen, deren Musik mit jener wetteifert, und die auch einen noch grossern Theatereffekt hervorbringen muss, nicht übersetzt, auf kein anderes Theater gebracht, und auch nie im Auszuge herausgegeben worden ist. Sie verdiente sehr, dass dieses alles jetzt noch geschähe; denn wenn sie auch einen Theil des so ganz ausgezeichneten Beyfalls in Stockholm dem zu verdanken hatte, dass sie recht eigentlich national war: so kann doch gar kein Streit darüber seyn, dass sie die meisten der seitdem verfassten Opern, und zwar als Gedicht und als musik. Kunstwerk, weit übertrifft. — Ueber N.s Aufenthalt in Kopenhagen, die königl. Kapelle einzurichten, und über den Zustand derselben, wie auch über manche andere damit zusammenhängende, nicht uninteressante Verhältnisse, ist das Buch selbst nachzulesen, das sich darüber sehr ausführlich verbreitet. N.s Verfahren bey dem ganzen Geschäft der Organisation der Hofmusik ist musterhaft, und verdiente von Manchem, der in unsern Tagen ähnliche Versuche macht und — nichts zu Stande bringt, nachgeahmt zu werden. Bekanntlich schrieb N. für das dänische Theater seinen Orpheus, der ebenfalls grossen Beyfall erhielt, und dessen treffliche Musik auch mehr bekannt seyn sollte, als sie es ist. Die Ursache von Letzterm entwickelt Hr. M. sehr treffend. Dass N. auch die glanzendsten Anerbietungen der dänischen Regierung ablehnte, um dem geliebten Vaterlande treu zu bleiben, das ihn weit weniger belohnte, und wo man ihn nun, seit er die Augen schloss, wenigstens in Dresden, so weit man kann, der Vergessenheit übergeben zu wollen scheint — das ist schon oben erwähnt. Drollig genug ist die Anekdote S. 105. Man gab in Kopenhagen N.s Cora, und der Hof schickte dem Komponisten eine Tabatiere zur Belohnung. Die Dresdner Accise wollte theilen, und verlangte dreyssig Thaler Impost. N. fühlte sich allerdings beleidigt, und bestand nun einen so fest darauf, nichts zu bezahlen, als die Accise, dreyssig Thaler zu bekommen. Endlich erklärte N.: „Accise gebe ich nicht; ich sende aber die Dose, von der Post versiegelt, an den dänischen Hof zurück, bitte, dass man sie verkaufe und mir das Geld dafür sende, welches doch nicht auch accisbar seyn wird. Zugleich lass' ich in alle Zeitungen setzen, wenn sich ein König oder Fürst etwa einfallen lassen sollte, (welcher Fall leicht möglich wäre,) mir ein Geschenk zu schicken, er es ja in baarem Gelde thue, weil man auf Ehrenzeichen hier unerhörte Accise lege." Da ging's denn, und die Dose wurde accisfrey gesprochen. —

Es ist vollkommen gegründet, was Hr. M. S. 157 sagt, und in der Folge sehr gründlich entwickelt, dass in und durch diese nicht-italien. Werke N.s Eigenthümlichkeit und Tiefe erst aus seinem Innern herausgebildet, und dass besonders, was Grosses und Edles in ihm lag, nur durch sie geweckt, und nun für immer in ihm gleichsam befestiget wurde. Auch als Mensch war er durch diese seine Laufbahn im Norden weit mehr gebildet, gekräftiget und selbstständig geworden, da er bis dahin — eine Folge seiner frühern Schicksale — immer in gewisse Abhängigkeit von andern Menschen oder von Verhältnissen sich selbst begeben hatte. Nicht Stolz, aber nur Selbstgefühl, das seine Bescheidenheit nicht verdrängte, zeigte sich nun an ihm; doch ging dieses nicht selten, wie wir hinzusetzen dürfen, besonders in den spätern, kränklichern Jahren, in ein gewisses, leicht erregbares Misbehagen bey kleinen Vorfällen, die ihm Verkennung, Herabsetzung zu verrathen schienen, über — auch wenn sie gewiss nur ihm dies zu verrathen schienen.

Verschiedene seiner Psalmen und geistl. Kantaten schrieb N. für den damaligen Her-

og von Meklenburg-Strelitz, einen eifrigen Freund und Unterstützer der Kirchenmusik. Sie sind bekannt, haben viel Treffliches und fanden nicht nur den Beyfall jenes Fürsten, sondern finden ihn auch noch überall, wo man sie zu hören bekömmt.

Bekannter und sehr ehrenvoll sind die Auszeichnungen aller Art, die König Friedr. Wilhelm II. von Preussen N. zukommen liess. Er übergab ihm Hrn. Himmel, und später Dem. Schmalz, zur musik. Ausbildung, trug ihm die Komposition der Medea auf, die dann, „ohngeachtet man sich viele Mühe gegeben hatte, zwischen N. und der ersten Sängerin, der berühmten Todi, den Saamen der Zwietracht auszustreuen," und ohngeachtet des — gar wunderlichen Gedichts des bekannten Hrn. Filistri, mit grosser und verdienter Auszeichnung aufgenommen wurde. Der König achtete ihn nicht nur als Künstler, sondern liebte ihn auch als biedern Mann. Er trug ihm ferner die Komposition des Protesilao auf, in welches kaum mittelmässige Gedicht sich Reichardt und N., wegen Kürze der Zeit, auf des Königs eigenen Vorschlag, so theilten, dass sie um die Akte loseten, wo denn R. den ersten, N. den zweyten bekam. Da sie ohne besondere Uebereinkunft schrieben, und ihre Grundsätze, wie ihre Talente, so sehr verschieden waren, konnte kein eigentliches Ganze entstehen, sondern jeder Akt ist als ein solches für sich bestehend anzusehn. Beyde Komponisten setzten hernach das ganze Stück in Musik. Ueber die Anekdote, Hrn. Reichardt betreffend, (S. 103 folgg.) die von diesem selbst in seinem Kunstmagazin etwas abweichend erzählt wird, wollen wir eben so wenig mitsprechen, als über die Aeusserungen Hrn. Meisners in Absicht auf „gereizte Empfindlichkeit und Scheelsucht" Berlinischer Künstler.

Aus den vielen Arbeiten, die N. für ausländische Fürsten und ihre Theater lieferte, schliesse man aber nicht, dass er unter diejenigen Musiker gehörte, die ihre schönsten Kräfte und beste Zeit darauf verwenden, sich auswärts Ruhm und Belohnungen zu erwerben, und darüber verabsäumen oder mit den Resten ihres Geistes und ihrer Thätigkeit abfertigen, wozu sie zunächst berufen sind und wofür ihnen eine sichere Existenz gewähret wird. N. arbeitete viel und gut in und für Dresden, obschon er überhaupt etwas langsam und nicht ohne beträchtliche Anstrengung, ja zuweilen, besonders in spätern Jahren, sogar mit allzugrosser Bescheidlichkeit und ängstlicher Bedächtigkeit schrieb. Wir nennen nur diejenigen Werke, welche uns die vorzüglichsten scheinen: Elisa, seine erste semi-seria, wo besonders die sentimentalen Partheyen vortrefflich gelungen sind. Das Gedicht ist nichts werth. Tutto per amore ist der Elisa vielleicht im Ganzen noch vorzuziehen. Interessanter, auch in Absicht auf das Gedicht, ist: La Dama Soldato, von welcher wir aus ähnlicher gesprochen haben, als sie vor zwey Jahren deutsch auf das hiesige Theater gebracht wurde. Auf ein gemischtes Publikum möchte wol diese Oper unter allen neun, für das Dresdner Hoftheater geschriebenen, die meiste und vortheilhafteste Wirkung hervorbringen; für Gebildete und Kenner, die sich nicht blos hingeben, sondern denkend in die Intentionen des Künstlers eingehen und ihnen folgen, scheint uns Nas letzte Oper: Aci e Galatea, (was man ehemals ein Schäferspiel nannte), von welcher bey ihrer ersten Erscheinung auf dem Dresdner Theater ebenfalls in diesen Blättern eine ausführliche und gründlichste Beurtheilung gegeben worden — die vorzüglichste zu seyn. Auch ist das Gedicht nicht ohne Interesse und hat manche wahrhaft poetische und gut eingreifende, selbst den grossen Haufen anziehende Situationen. Es kann unter die Merkmale aufgenommen werden, wie es eben jetzt um den Geschmack der

meisten Operndirektionen und des Theils vom Publikum, auf welchen sie zunächst sehen, stehe, dass man diese Oper noch nirgends, ausser Dresden, gegeben, und sie auch dort, nach den ersten Aufführungen und N.s Tode, (wie alle seine Kompositionen, selbst die geistlichen) hat — ruhen lassen. — Naumanns Kompositionen für die Dresdner katholische Kirche, würden aber ihn allein schon zu einem der achtungswürdigsten Künstler der neuern Zeit machen. Die churf. Hofkapelle besitzt sieben und zwanzig grosse Messen und neun oder zehn Oratorien von N., und besitzt die meisten ganz allein. Unter beyden (unserm Urtheil nach, vornehmlich unter den ersten) sind Meisterstücke, die ein ewiges Leben verdienen. Sehr wenige sind ausser Dresden bekannt, wo sie, wie gesagt, nun auch nicht mehr gegeben werden.

Unter den vielen kleinen Kompositionen, von denen Hr. M. ebenfalls mehrere anführt, scheint uns bemerkenswerth, dass N. auch zwey Psalmen für die Herrnhutsche Brudergemeine setzte, die, wie hier behauptet wird, (wir kennen sie nicht,) meisterhaft sind, und einer weitern Verbreitung allerdings werth wären. — Harmonikaspielern wird es willkommen seyn, zu erfahren, dass N., der bekanntlich sehr schön spielte, unter allen Instrumenten zur Begleitung der Harmonika keines passend fand, als — was von ihnen wol noch keiner versucht hat — die Laute. — Ueber N.s treffliche Komposition des Klopstokischen Vater Unser, oder vielmehr über die Veranlassung dazu und die Geschichte desselben, ist von S. 279 sehr ausführlich, aber, als sie zuerst in Dresden erschien, auch in dieser Zeitung zu genügend gesprochen worden, als dass wir durch weitere Verbreitung darüber diesen, ohnehin langen Aufsatz verlängern dürften. Nur der Wunsch sey geäussert, dass eine der Verlagshandlungen, die die sehr rühmliche Geneigtheit der jetzigen gebildetern Musikfreunde, Partituren zu kaufen, benutzen, doch auch dieses treffliche Werk N.s, das von ihm jahrelang mit der allergrössten Sorgfalt bis in seine kleinsten Theile gefeilt und vollendet wurde und das zugleich als die gründlichste aller seiner geistlichen Kompositionen anzusehen ist, herausgeben möge! Eben jetzt, scheint es uns, wäre hierbey nichts zu wagen, und wahrscheinlich etwas zu gewinnen — wenn wir auch alles unerwähnt lassen wollen, was einen wackern Verleger denn doch auch von anderer Seite reizen sollte!

Von S. 300 an betrachtet Hr. M. Naumannen nur als Menschen — das heisst von einer Seite, wo er ebenfalls die grösste Achtung verdient. Sein liebenswürdiger Charakter überhaupt, so wie so viele bürgerliche, häusliche und gesellige Tugenden, die er besass, sind aber theils zu bekannt, theils von dem Verf. und zum Theil von der Frau v. d. Recke, so anziehend geschildert, dass wir das Interesse dieser Kapitel nicht durch Auszüge schmälern wollen, zumal da in diesen Blättern denn doch mehr vom Künstler die Rede seyn kann. Jedem aber, der N. kennen lernen, oder sich überhaupt eines guten Menschen erfreuen, vielleicht auch sich von so vielen entgegengesetzten Erfahrungen an andern berühmten Musikern erholen und ein daraus nur allzuleicht sich gegen alle einschleichendes Vorurtheil niederschlagen will — jedem solchen empfehlen wir diese Kapitel zur eigenen Durchsicht. Dass Hr. M. auch hier, ohne Nachtheil, ja zum Vortheil der Sache und der Darstellung, zuweilen etwas kürzer hätte seyn können, ist zwar einzugestehen; wer würde es aber dem, der vom Freunde zunächst für Freunde schreibt, hoch anrechnen?

Was Herr M. gegen den Schluss des Buchs über N.s Verdienste als Tonkunstl.

nochmals in der Kürze zusammenfasst, sey hier wiederholt und aus wahrer Ueberzeugung ohne Einschränkung unterschrieben: (S. 381) „N. gehörte zu den ausgezeichnetsten Tonkünstlern seiner Zeit und unsers Vaterlands; zu der kleinen Zahl, durch welche Deutschland dreist mit allen seinen Nachbarn wetteifern kann. Sey es, dass er nicht für den Urheber eines neuen Geschmacks (wir würden das etwa ausdrücken: einer neuen Epoche der allgemeinen Kunstgeschichte, einer höhern Stufe der allgemeinen Kunstbildung,) gelten kann; er war wenigstens ein thätiger Anhänger und Verbreiter des ächten und wahren: zwar minder originell, als vortrefflich, minder auffallend, als untadelhaft zu nennen. Wo er hinkam, erwarb er sich Beyfall und Ruhm durch eigene Kraft. Ohne Partheyhaupt zu seyn, genoss er die Achtung der widersprechendsten Partheyen. Ohne der Mode zu fröhnen, kam er selbst nie aus der Mode." — Aus dem, was Hr. M. in der Folge, gleichsam als Kommentar zu Obigem giebt, nur einige einzelne Bemerkungen! Hasse, Handel, Graun, Gluck und Haydn achtete N. am höchsten. Von den Werken des letztern waren ihm die sieben Worte das wertheste. Mit der Schöpfung war er weit weniger zufrieden (und musste es, nach seiner Ansicht, seyn! Aus eben dieser Ansicht der Kunst, so wie aus dem Bewusstseyn und starken Gefühl seiner eigenen Künstlerindividualität, konnte er auch Mozart zwar sehr hoch, aber doch nur als genialischen Revolutionair, schätzen). Er hielt die Tonkunst für „eine Sprache der höhern, geheimern Natur und für eine kräftige Beförderer in von Moralität und Tugend;" glaubte fest, dass durch sie „die Seele vom Irdischen entfesselt, und mit den Vorgefühlen des Himmels und der Unsterblichkeit begeistert werden konne." Daher verlangte er auch, dass nur ein reiner Geist sich ihrem Dienste widmen solle; es krankten ihn die Erfahrungen, die er vom Gegentheil an Tonkünstlern machte. tief; er hasste sich selbst sorgfältig vor jeder Entweihung seiner, ihm heiligen Kunst. Er erwartete bey seinen Arbeiten weniger vom ersten Wurf, und gestand selbst, dass ihm, womit er selbst zufrieden seyn solle, Anstrengung und Ausharren koste. Er war sehr empfänglich für die Schönheiten der Natur, und benutzte ihre Eindrücke für seine Kunst. Als er z. B. in Gesellschaft eines Freundes auf der Schneekoppe in Schlesien die Sonne aufgehen sahe, stellte sich seinem Geiste eine seiner kräftigsten und gelungensten Gloria, selbst so detaillirt vor, dass er es sogleich, trotz der Müdigkeit von der Wanderschaft, zu skitziren sich nicht enthalten konnte. Im Urtheil über die Arbeiten Anderer war er nie vorlaut oder unbescheiden, heuchelte aber auch nie ein Lob. Sich selbst überschätzte er nicht, obgleich ihm der, zuweilen allerdings übermässige Weihrauch seiner Freunde leicht hatte den Kopf benebeln können. Er war stolz darauf, der „Bauernknabe aus Blasewitz" zu seyn, und äusserte dies oft und gern. Er war — eine Folge des Drucks, unter welchem ihm seine frühere Lebenszeit verfloss — nicht schnell mit seinem Vertrauen gegen Andere, aber desto treuer blieb er denen, die er einmal als Freunde bewährt gefunden hatte, und auch seine Delikatesse gegen diese war und blieb gross. Er besass Ehrgeiz, war aber ganz frey von Gewinnsucht; im Gegentheil hat er stets Beweise einer edlen Mildthätigkeit, gegen Einzelne und gegen ganze Gesellschaften, gegeben. Strenge Ordnung in allem, selbst in seinen Vergnügungen, schien unentbehrlich zu seiner Existenz. Er ging mit Jedermann glimpflich und sanft um: nur in Musik-Proben, vornehmlich seiner eigenen Werke, schien er ein ganz anderer — war leidenschaftlich, hitzig, selbst ungestüm und hart. (Bey einer Probe seines Protesilao in Berlin, wo der König selbst mit-

spielte und zwar Violoncell, rief er überlaut: Mehr preussisches Feuer! Ich höre die Bässe nicht!) Gegen seine Schüler war er streng: dennoch wusste er, neben der Scheu, ihre herzliche Liebe zu gewinnen.

Ueber sein letztes trauriges Schicksal ist in diesen Blättern, gleich als es erfolgte, gesprochen worden, und zwar, der Sache selbst nach, ganz so, wie es hier von einer Augenzeugin, der würdigen Frau von der Recke, erzählt wird.

Nachrichten.

Berlin, den 22sten Februar. Den 13ten gab der königl. Kammersänger und Schauspieler, Herr Franz, im Konzertsaal des Nationaltheaters ein schon lange vorher angekündigtes Konzert, in dem er selbst nur eine Scene von Winter, Mad. Marchetti-Fantozzi aber eine Scene von Naumann und ein Rondo von Righini, beyde mit der von ihr bekannten Präcision und Schönheit, sang. Herr Barmann spielte ein Klarinettkonzert seines Lehrers Bär, Herr Maurer ein Violinkonzert von Mestrino, und Hr. Westenholz eine von ihm gesetzte sehr gefallige Polonaise für die Hobue.

Den 17ten gab der Schauspieler, Herr Ambrosch ein Konzert im Saal der grossen National-Mutterloge zu den drey Weltkugeln, in dem er selbst eine Arie von Righini und mit seiner Tochter ein Duett von Par sang. Eben diese Demois. Ambrosch spielte auch mit vieler Fertigkeit ein Fortepianokonzert von Mozart, und eine Sonate fürs Fortepiano von Kreutzer mit obligater, von Hrn. Heunig gespielter Violin, der auch ein von ihm selbst gesetztes Violinkonzert spielte. Den 11ten wurde unter Direktion des Hrn. Kammermusikus Gürrlich, (da H. Kapellm. Himmel krank war) zum erstenmal die Oper Medea von Naumann, mit dem Ballet: Das Urtheil des Paris, im königlichen Opernhause gegeben. Die Oper selbst, eine der gelungensten Arbeiten des verewigten Naumann, ist zu bekannt, als dass ich ausfuhrlich davon hier sprechen kann. Aber die trefflichen Dekorationen, die schönen in der Oper selbst vorkommenden Tänze, (unter denen ohne allen Streit der, hinter Gaze vorgestellte Zauberspiegel, in dem Medeens künftiges Schicksal von der Sibille verkündet wird) und das noch vom vorjahrigen Karneval her allbeliebte Ballet: das Urtheil des Paris, in dem die schönsten Tänze nach den lieblichsten Melodieen eines Haydn, Méhul, Pleyel u. a. mit der Pracht der Dekorationen wetteifern, gewahren einen seltnen, reizenden Genuss.

Den 14ten wurden zum Benefiz für Mad. Müller zum erstenmal im Nationaltheater zwey kleine nach dem Französ. bearbeitete Operetten gegeben. Die erste: Philipp und Georgette, Singspiel in einem Akt aus dem Franz. des Mouvel, von A. W. Schlegel übersetzt. Musik von d'Alayrac. Das Original hatte in Paris und auf dem französ. Theater zu Hamburg sehr gefallen. Aber die geringe und sehr verbrauchte Handlung und die sehr mittelmassige Musik machten, dass die hiesige Darstellung nicht interessirte. Die zweyte: Die Heirath auf eine Stunde. Lustspiel in einem Akt mit Gesängen. Musik von d'Alayrac. Die interessantern Situationen und die angenehmere Musik machten, dass das Stück sehr gefiel. Besonders interessirte das brav gearbeitete Quintett, wo alle Personen des Stucks trefflich sangen; es waren Mad. Eunike, Mad. Müller, und die Herren Eunike, Gern und Weizmann. —

Gestern gab Hr. Hoffmann, Mitglied des churfurstl. Badenschen Hoftheaters in Man-

heim, den Papageno in Mozarts Zauberflöte als Gastrolle, und wird ihn übermorgen wiederholen. Sein Spiel gefiel sehr, der Leichtigkeit wegen; auch seine Stimme wegen ihrer Deutlichkeit. Allein diese ist nicht voll und stark, und jenes nicht komisch genug, welches zu dieser Rolle denn doch ein Haupterfordernis ist.

Anekdoten.

Folgende Bestrafung der blinden und oft auch das wirklich Vorzügliche herunterbringenden Nachahmerey, ist vielleicht possierlich genug, um erzählt zu werden.

— — brachte vor einiger Zeit als eifersüchtiger Ehemann unter tausend belustigenden Zügen auch den an, dass er auf ganz eigene Weise und blitzschnell den Chapeaubas aus der rechten Hand unter den linken Arm warf. Das ganze Haus musste hell auflachen über dies kleine Manövre. „Sollats nachthun!“ dachte sein armer Nachahmer, exersierte das Stückchen vor dem Spiegel, und bracht' es an — Aber, indem er mit — —'s Hitze und Eil den Hut wirft, fliegt er hinten durch den Arm, hoch auf, und in die Kulisse. Man lacht den Herrn aus, statt dass man über seinen Spass lachen sollte; aber das war noch nicht Strafe genug, sondern es erzählt Einer an öffentlichem Ort, er habe — — parodiren und lächerlich machen wollen, habe absichtlich gethan, was wirklich Unglück war: und der arme Mann wird nun so grausam verfolgt, dass ichs aus Mitleid nicht erzählen will. Drum dacht' ich, es sollte lieber jeder auf eigene, nicht fremde Hand klug, oder auch, kann's nicht anders seyn, albern thun; in jenem Fall wird's doch wenigstens manchmal gescheid, in diesem aber immer albern.

Ein Herr in Paris, der vor der Revolution Perückenmacher gewesen war und während derselben durch mancherley saubere Stückchen sich ungeheures Geld verdient hatte, so dass er jetzt, als Mann von Stande, Gesellschaften hält, wo nur zurückgekehrte Emigranten traktirt werden, hoch spielt, „als grosser Herr sein kleines Haus in der Vorstadt hat,“ wie irgendwo stehet —: dieser ging vor kurzem spazieren, und zwey beliebte, junge Schauspieler, deren Einer jenes von ihm wusste, gingen denselben Weg. Dieser, durch possierliche Einfalle und lustige Streiche bekannt genug, sagt zum andern: Was gilt die Wette, dem geb' ich einen Tritt vor den — —, ohne dass er's übel nimmt? — Bist du toll? sagt der andere, und will ihn abhalten. — Jener hält die Hand hin: Was gilt's? — Nun — so und so viel! — Ein Wort! — Er lauft, den Herrn einzuholen, applicirt den kraftigsten Stoss mit dem Kniee — der Herr wendet sich erschrokken und ausserst entrüstet um —: wie vor Schrecken vernichtet, sagt der Schelm: Ah, bitte tausendmal um Verzeihung! ich hielt Sie für den Herrn Grafen von . . . Beruhigen Sie sich: so 'was kann Einem begegnen! sagt der Herr, durch solches Verkennen geschmeichelt, und gehet lächelnd seiner Wege.

(Hierzu als Beylage Naumann's Portrait und das Intelligenzblatt No. VIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *№. VIII.* 1805.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Händel, C. F., Oratorium: Empfindungen am Grabe Jesu. Partitur. 2 Thlr.

Mozart, W. G., Hymne: Gottheit, dir sey Preis und Ehre etc. f. 4 Singst. mit Begleit. des Orchesters. Partitur. No. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Lob der Freundschaft. Partitur. 1 Thlr.

Zumsteeg, J. R., Kantate No. 11: Eh ich dies vollendet etc. Partitur. 8 Gr.

— — do No. 12. Brüder, Schwestern, die ihr stille etc. Partitur. 12 Gr.

— — No. 13. Preis sey dem Gotte Zebaoth. Partitur. 1 Thlr.

— — No. 14. Unendlicher! Gott unser Herr. Partitur. 12. Gr.

— — No. 15. Heilig, heilig, heilig, ist er. Partitur. 18 Gr.

— — No. 16. Kyrie eleison, väterlich sieh vom Thron. Partitur. 8 Gr.

— — No. 17. Lernt im dunkeln Erdenthale. Partitur 8 Gr.

Heine, F., Klopstocks Auferstehungsgesang, für 4 Singst. mit Begl. d. Orch. Part. 8 Gr.

Fischer, A. G., 4 Motetten und 4 Arien für Singechöre. 16 Gr.

Mozart, W. G., Arie, No. 1: (Mia speranza). Die Orchester-Stimmen. 12 Gr.

— — do Arie: (Per pietà, non ricercate). Klavierauszug. No. 8. 8 Gr.

— — do Aria: Bald muss ich dich verlassen, (Mentre ti lascio). No. 9. 8 Gr.

— — do Aria: Nein, Treue darf nicht wanken, (Nò, che non sei capace). No. 10. 8 Gr.

Mozart, W. G., Scene: Ach, was verbrach (Misfortunate). No. 11. 8 Gr.

— — Arie: Lass Geliebter, lass mich (Al desio di chi). No. 12. 8 Gr.

Orlando, Komisches Duett: Eben sagte mir Nannette. mit Begl. des Pianof. 8 Gr.

Wendt, A., Lieder von Göthe mit Begleitung des Klaviers. 16 Gr.

Wölfl, Arie aus der Oper: Die romanhafte Liebe. No. 1. 4 Gr.

Winter, P., Drey Kantatinen (ital. u. deutsch) mit Begl. des Pianof. Op. 15. 1 Thlr.

— — 9 Canzonetten (ital. u. deutsch) mit Begl. d. Pianof. Op. 16. 1 Thlr.

— — 6 Canzonetten, 1 Duett, 1 Terzett, 1 Quartett (ital. u. deutsch) mit Begleitung des Pianof. Op. 17. 16 Gr.

Zumsteeg, J. R., Johannens Lebewohl, mit Begl. d. Pianof. 3 Gr.

Riem, W. F., Gesänge mit Begleit. des Pianof. Op. 8. 16 Gr.

Ferrari, J. G., Sei Canoni a tre voci coll' acc. di Pianof. 8 Gr.

Harder, Lieder v. Reichard und Righini mit Begl. der Guitarre. 8 Gr.

— — Gesänge mit Begl. d. Guit. Op. 8. 12 Gr.

Zumsteeg, Gesänge mit Begleit. der Guitarre arr. v. Harder. Zweytes Heft. 12 Gr.

Kraft, A., Concerto pour Violoncelle. Op. 4. Liv. 1. 2 Thlr.

Rode, huitième Conc. p. Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 12. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Air varié p. Viol. princ. av. accomp. de l'Orch. Op. 13. 16 Gr.

Rode, Quatuor p. 2 Viol., Viola et Violoncelle. Op. 14. 16 Gr.

Danzi, F., 3 Quatuors p. 2 Viol., Viola et Vcelle. Op. 29. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Conc. p. Flûte princ. Op. 30. 1 Thlr. 12 Gr.

— — do do do Op. 31. 1 Thlr. 12 Gr.

Schwegler, 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 2. 16 Gr.

Schneider, C. A., Etude de Flûte en 3 Duos conc. bémollises. Op. 28. 16 Gr.

— — 3 Duos p. 2 Bassons. Op. 20. 1 Thlr.

Bach, J. S., Choralvorspiele. 3r Heft. 16 Gr.

Cimarosa, Ouv. a. d. Op. Il matrimonio per raggiro, (die Heurath durch List) f. Klav. 4 Gr.

Conrad, J. C., 12 leichte Vorspiele f. Anfänger im Orgelspiele. 2r Heft. 6 Gr.

Dussek, J. L., 6 nouv. Walzes p. le Pianof. av. Viol. et Flûte ad lib. 8 Gr.

Haydn, J., (nouvelle) Sonate p. Clav. Op. 93. 8 Gr.

Lauska, F. L., 3 Sonates p. le Pianof. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, Concertos p. le Pianof. No. 19 und 20. Pränumerationspr. 1 Thl. Ladenpr. 2 Thlr.

Müller, A. E., Uebungsstücke f. das Pianof. mit vorgezeichneter Fingersetzung. Erster Heft. 16 Gr.

Niele, J. F., Trio p. Pianof., Viola et Vlle. 1 Thlr.

Riem, W. F., Quatuor p. Pianof., 2 Altos et Vlle. Op. 8. 1 Thlr.

Schlett, J., 2 Sonates p. Harmonica. 12 Gr.

Schneider, F. 3 Sonates p. le Pianof. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Wölfl, J., deuxième Concerto pour le Pianoforte. Op. 26. 2 Thlr.

— — Fantaisie et Fugue p. le Pianof. Op. 28. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Hanf, F., Sonate p. Pianof. av. acc. de Viol. et Vlle. Op. 3. Liv. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Pleyel, J., 3 Sonates p. le Pianof., les deux prem. av. acc. de Viol. et Vlle, ad. lib. et la troisième à 4 mains. Op. 69. 2 Thlr. 6 Gr.

Repertoire des Clavicinistes:

No. 10. contenant 3 Sonates pour le Pianof., par Clementi, 2 Thlr.

No. 11. cont. 2 Sonates p. le Pianof., par L. van Beethoven. 2 Thlr.

No. 12. cont. 1 Sonate précédée d'une Introduction et Fugue p. le Pianof. p. J. Wölfl. 2 Thlr.

No. 13. cont. Variations et Rondeaux p. le Pianof. par F. Pollini, 2 Thlr.

Riotte, P. J., 3 Sonatines pour le Pianoforte Op. 2. 16 Gr.

— — 8 Variat. p. le Pianof. No. 2. 12 Gr.

— — 9 Variat. p. le Piano. No. 4. 16 Gr.

— — 8 Variat. p. le Pianof. No. 5. 12 Gr.

Damenalmanach am Klav. Drittes Heft. 1 Thlr.

Kinderspiele am Klav. Zweytes Heft. 18 Gr.

Marches du Couronnement de Napoleon arrang. pour le Pianof. 8 Gr.

— — do do p. le Pianof. arr. à 4 mains. 12 Gr.

6 petites Pieces fac. p. le Clavecin Liv. 1 8 Gr.

Boieldieu, A., Walzes p. le Pianof. av. Triangle. 1 Thlr 4 Gr.

Wittasek, J., 6 Menuettes p. le Pianof. 8 Gr.

Zeuner, Ch., Air de l'Op.: Zoraime et Zulnar. 8 Gr.

Vaunhal, J., 14 Variationen aus Molinara: Nel cor più non mi sento, per il Pianof. 10 Gr.

Gyrowetz, 6 Preludes fac. p. le Pianof. 8 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pianof. sur une Romance de Boieldieu. 12 Gr.

Eberl, A., 12 Menuetten f. Pianof. 12 Gr.

— — 12 deutsche Tänze f. Pianof. 14 Gr.

— — Gr. Sonate p. le Pianof. Op. 27. 1 Thl. 4 Gr.

v. Beethoven, L., Lied mit Veränderungen zu 4 Händen No. 27. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. Nº. 24. 1805.

Recension.

Harmonia oder das Reich der Töne, ein musikalisches Gedicht von Christian Schreiber. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 1803. (Pr. 16 Gr.)

Wenn sich die Poesie des menschlichen Geistes in irgend einem bisher noch wenig benutzten Felde zeigt, so ist es allerdings das Geschäft der Theorie, den neuen Gang, welchen derselbe nimmt, zu beobachten. Allein es gehören gewöhnlich mehrere dichterische Versuche Einer Gattung dazu, eh sich theoretisch bestimmen lässt, sowol was in einzelnen Fällen geleistet worden, als auch überhaupt, was hatte geleistet werden sollen. So schwer es auf der einen Seite für den Dichter ist, der eine noch wenig betretne Bahn geht, seine Tendenz — wenn man diese modische Kunstphrase noch brauchen darf — bestimmt auszusprechen; so selten kann es dann andrerseits dem Theoretiker gelingen, von der Arbeit des Dichters eine genügende Meldung zu thun. Der sonst schon rühmlich bekannte Verfasser dieser Harmonia scheint die Schwierigkeit des ersten Falls gefühlt zu haben, da er das Gedicht selbst einen Versuch nennt. Und eben so aufrichtig gesteht Rec., dass er die Schwierigkeit des zweyten Falls empfinde. Er glaubt nicht kürzer und deutlicher angeben zu können, was Harmonia dem Publikum zu bringen scheine, als wenn er die drey Gedichte, aus denen sie besteht, einige glückliche Skizzen zu einem Lehrgedichte über die Musik, nennt.

Schon jedes poetische Produkt, da es einen musikalischen Theil hat oder wenigstens haben soll, kann in dieser Rücksicht ein Gesichtspunkt für unsre Zeitung werden, um wie viel mehr muss uns ein dichterisches Werk interessant seyn, das die Musik selbst zum Gegenstande hat, und die zwey leider zu sehr von einander getrennten Künste — sey es auch nur auf didaktischem Wege — wieder in eine nähere Verbindung zu bringen sucht. Herr Schreiber nennt, vermuthlich um diese Absicht anzudeuten, Harmonia ein musikalisches Gedicht. Ohne gerade pedantisch über Worte zu rechten, muss jedoch die Kritik diesen Ausdruck in Anspruch nehmen, der dem Leser einen falschen Gesichtspunkt giebt. Nur das kürzere lyrische Schlussgedicht ist seiner Natur nach melodisch, und möchte die Bestimmung haben, mit Musik, als Kantate, verbunden zu werden. Der übrige Theil ist didaktisch, entfernt sich vielleicht hier und da nur zu sehr von den Gesetzen des Wohllauts und kann also wol eben so wenig musikalisch heissen, als ein Lehrgedicht über die Medizin ein medizinisches. Die Trias, aus der Harmonia besteht, führt folgende Ueberschriften: 1) Geist der Töne, 2) das Reich der Töne, 3) Feyer der Töne. Das erste Stück kann, als eine Hymne auf den Genius der Musik, auf die Urkraft und Unsterblichkeit der

Tone, dem Ganzen zu einer lyrischen Einleitung dienen. Es hat einige glückliche Strophen, z. B.

Empfindung lehre, was neugeboren
Dein Himmelssinnen angeregt,
In Traum und Phantasie verloren
Steht selbst das kalte Herz bewegt.
Das leere füllt sich mit Gestalten,
Was nimmer sprach wird Laut und Ton,
Und in dem Ausdruck hoher Lieder
Steigt Kraft und Schönheit bildend nieder.

Denn schreitend durch den Raum der Sterne
Zu des Olympos Sonnenbahn
Knüpft sie in unermessner Ferne
Das schöne Land der Geister an.
Wohin sie naht, entströmt das Leben
Den reichen Adern der Natur,
Und jubelnd athmen tausend Zungen
Von des Gesanges Glut durchdrungen.

Im Ganzen genommen ist aber der Stil in diesem Gedichte etwas gezwungen und gesucht. Z. B. gleich anfangs: Die Hore, die ihres Siegels ernste Mächte am Sarkophage der Natur auf die Spur der Vorwelt drückt, die Götterkraft, die — leis' entfaltet, ein Zephirhauch auf Tempes Flur, dem Adel der Natur treu bleibt. Hier sind der Tropen zu viele bunt unter einander gemischt. Dies setzt die Einbildungskraft in eine unförmliche Bewegung, welche bey der Schönheit des Hauptgedankens unnütz, ja wol gar für den Totaleindruck schädlich wird. Schillers Künstler, an die man hierbey zuweilen erinnert wird, drücken ähnliche didaktische Ideen weit einfacher aus. Auch stösst man in einem Gedicht zum Lobe des Wohllauts ungern auf Reime, wie Oede, Rede, Schlachtrommete, Rede, Götterfrieden, Wüthen, Wesen, lösen, zumal in den weiblichen Distichen am Ende der Stanze, wo der meiste Accent liegt.

Das zweyte Stück, das auf dieses lyrische Frontispiz folgt, Das Reich der Töne betitelt, muss als das Hauptgebäude des ganzen didaktischen Werks angesehn werden. Es ist in Hexametern, besteht aus drey Gesängen und hat viele glänzende und originelle Stellen. Die Ideenreihe ist folgende:

Erster Gesang. Anruf der Musik als einer Göttin und Beschreibung ihrer Macht, feyerlich, wie Lucrez die Macht der Venus beschreibt.

Alles neiget sich dir, und deiner Ankunft entgegen,
Küssend den heiligen Stab, mit dem du Felsen
durchbebest u. s. w.

Dann giebt der Dichter seinen Inhalt an. Er will singen das Reich der Töne

das dem stummen Gedanken
Leben und Sprache giebt und mit unendlichen Reizen
Nach den Gesetzen der Kunst sich formt in des Genius Händen.

Jetzt wird ein metaphysischer Satz aufgestellt, der die Zweckmässigkeit der Töne, durch die alles erst Bedeutung erhält, sehr fein und poetisch andeutet:

Im ätherischen Raum, dem Auge trügend verschlossen,
Wohnt der tönende Schall, der Urklang jeder Bewegung.
Ueberall leise verbreitet sind seine zarten Gewebe
Durch das Reich der Natur, dass keine Berührung der Formen
Unbemerkbar entschlüpft in die schweigende Nacht des Vergangnen.

Alles ist Musik im Weltall, oder wird mit Musik begleitet. Dies wird durch individuelle Bilder anschaulich gemacht. — Dann geht der Dichter auf die eigentliche Kunst der Musik über, die in dem Chaos der Töne zuerst Ordnung schuf:

es wurde der sanfte Laut von dem starken geschieden
Und die Höh' von der Tiefe, dass jedes im lieblichen Wechsel
Und mit eigner Gewalt der rufenden Göttin sich zeigte. —

Die diatonische Skala, das Gesetz des Dreyklangs, das Verbot der Quinte, chromatische, enharmonische Leiter — der Takt (warum ist hier der Rhythmus übergangen, die freygeschwungene Gestalt, welche die Zeitreihe annimmt, der Hauptzauber, die reine Zeichnung der Musik, da der Takt nur das bestimmte Gleichmaass angiebt?) werden als eine Erfindung der Göttin angeführt. Hierauf folgt in einer angenehmen Episode die Geschichte Pans und der Flöte — Dann schildert der Dichter die unendliche Wirksamkeit der Musik auf das menschliche Herz mit aller Wärme seines bekannten Enthusiasmus für diese Kunst. Die Geschichte von Orpheus und Euridice, die hier folgt, gehört freylich vor allen hierher und hat einige interessante Züge. Nur Schade, dass man es dabey nicht vergessen kann, wie sehr Virgil durch die Bearbeitung derselben die Gewalt der Musik bewiesen hat. Doch der Dichter kehrt zu allgemeinen Betrachtungen zurück, deren poetischer Ausdruck ihm allerdings besser gelingt:

Gross ist der Töne Gewalt, in ihren feurigen Stromen
Schmilzt das glühende Herz, wie Wachs in den Händen des Bildners.

Auf dem Leben der Nerve liegt eng verschwistert die Freude
Neben dem zärtlichen Gram, und wie im wandelnden Leben
Mit der Blüthe die Frucht, das Licht sich wechselt mit Schatten,
Also schwebet auf Dur und Moll der Flug des Gesanges,
Frey, wie das waltende Schicksal, das ewig aus Gräbern
Blumen entlockt. . . .

Jetzt wird der Charakter des Adagio und Allegro angegeben. Hierauf kömmt der Dichter auf den Gedanken, dass die Musik neben der Empfindung auch die Gestalt der Natur auszudrücken, und idealisire:

Denn farblos ist das Gewebe
Der chaotischen Macht, verworrene Kräfte vermischen
Sich in wechselnder Form und widerstrebende Stoffe
Reissen sich gährend los zu ordnungsleeren Gestalten.
Aber was dem Begriff, dem Gedanken ewig geschlummert,
Stellen die Töne dar in ihrer unendlichen Fügung,
Denn in ihnen erscheint die regellose Verwirrung
Tonter Kräfte; die Schwere liegt auf tiefen Akkorden,
Dissonirend entsteiget und sinkt der Kampf der Naturen
Und durch chromatische Gänge wälzt sich die träge Bewegung

— — —

Wer wird sich bey folgender Stelle nicht mit Vergnügen an Haydn's Ouverture zur Schöpfung erinnern, was auch manche, besondere französische Kritiker wider dieselbe haben einwenden wollen?

Bald ordnet der Zufall
Ein melodisches Bild, bald reisst es der Strom von einander,
Der sich flutend verliert in schweren Gewichten der Masse.
Jetzt auf dem Rauschen der Wasser erhebt sich die Stimme der Gottheit,
Alles verstummt! sie gebeut: es werde Licht . . . .

Der erste Gesang schliesst mit dem schönen Wunsche:

O könnt ich in deinen
Heitern Gefilden vorgehn, und auf dem sterbenden Odem
Des entfliehenden Tons in schönere Fluren entschweben,
Die ein strenges Geschick von unserem Hoffen geschieden.
Dürft ich das bleiche Bild des kommenden Todes nicht sehen,
Und ein reiner Akkord, im Ruhepunkte des Daseyns
Sanft verschwinden zu heiligen Schatten entfernter Tage.

— — —

Wie gut hätte der Gesang hier geendet! Die noch folgenden sechs Verse enthalten nichts, was nicht dunkel schon in den vorigen gesagt wäre. Das lichte Bild der Auferstehung, welches sie darstellen, giebt lange kein so poetisches Gefühl, als der Ruhepunkt des Daseyns und die Schatten entfernterer Tage. So selten gelingt es den Dichtern auf eine Art zu schliessen, welche den Totaleindruck nicht wieder schwächt!

Im Anfange des zweyten Gesanges verspricht uns der Dichter den Geist in die verborgenen Tiefen der musikalischen Kräfte zu führen, und die Bildung der Töne in den einzelnen sterblichen Formen zu zeigen. Doch nur bey dem letztern hält er sich auf.

— ins Reich der Natur vermag der Geist nicht zu wirken,
Wenn nicht irdische Kraft ihn bewegt, und leer und gestaltlos
Steht der ewige Raum der reinen geistigen Psyche
Ohne die sterbliche Form, die wie ein magischer Spiegel
Phänomene haucht, und dem innern Auge sie darstellt.

Dies führt den Dichter auf die verschiedenen Instrumente. Die Schwierigkeit, eine technische Beschreibung derselben poetisch auszudrücken, ist zum Theil glücklich überwunden. Erst beschreibt er das musikalische Wesen der Violone (oder Violine) — hierauf die Laute:

Oft wenn über die Rosen der Abendnebleier gesunken
Und die schweigende Nacht die stillen Haine verhüllte,
Fand die Mitternacht noch mich deine Saiten durchirren,
Süsse Laute, du riefst in deine Weisen die Schwermuth,
Die mir die Seele verschloss, du gabst mir tröstende Ruhe,
Wenn mit Gigantenschritt in die Gefilde des Lebens
Ernst das Schicksal trat und meiner Hoffnungen schönste
In den eisernen Händen zerschellte — dann riefst du den süssen
Namen der Liebe zurück, den längst die Lüfte verwehet,
Längst die Erde gefesselt hielt in Urnen des Todes.

So schön und passend hier das Bild — die blasse Gestalt der vergangenen Liebe — mit der Laute verbunden ist, so unzureichend ist dagegen in den folgenden Versen der romantische Charakter der Guitarre, und der feyerliche der Harfe, geschildert. Besonders hätte die Harfe, die uns an den Psalmisten und an Ossian erinnert, es wol verdient, mehr herausgehoben zu werden. — Klavier, Fortepiano — Harmonika erhalten den Preis, der ihnen gebührt, besonders die letztere:

Den Räumen entrückt ist die erhobene Seele
Und unendlich liegt es vor ihr in feyernder Stille,
Der verschwiegenen Nacht, Und auf der Leiter der Töne
Steigen Engel herab in stiller heiliger Klarheit,
Mit der ätherischen Hand die Brudererde zu fassen.

Einen guten Kontrast macht damit die Schilderung der metallnen Blasinstrumente und überhaupt der kriegerischen Musik, wobey in einer Episode Jasons Fahrt auf der musikalischen Argo erwähnt wird. — Die Posaune:

Erde füllend und Meer und den alles wölbenden Himmel

erinnert an Sinai und das Feld der Auferstehung. Die sanfte Flote hätte vielleicht noch mehr Gelegenheit zu heitern, arkadischen Bildern geben können. — Der hellere schneidende Ton der Hoboe, das verwandte sanftere Fagott und die Klarinette sind nicht vergessen. Das Jagdhorn lässt an den Wald im Morgenlicht und an die freudige Mordlust der Jäger, die Janitscharenmusik an Scenen des Schlachtfelds denken. Aber:

Welch erhabener Bau von dichten Säulen geregelt
Stellt dem Auge sich dar in majestätischer Ordnung?

Die Beschreibung der majestätischen Orgel, welche alle Töne zu höhern Harmonieen vereinigt, ist dem Dichter vorzüglich geglückt, besonders die Geschichte der heiligen Cäcilia, mit welcher dieser Gesang schliesst.

Der dritte Gesang beginnt mit einer Betrachtung über das Grundgesetz der Harmonie:

Tief verborgen in jeglichem Seyn, in jeglichem Leben
Waltet der ewige Grund, der alles mit Liebe geschaffen.

Für einen didaktischen Dichter treibt sich der Verfasser hier freylich ein wenig zu sehr — in völlig unbestimmten Begriffen herum, kommt wieder auf den Takt, Wohllaut, und dann auf die menschliche Stimme, welche die Musik begleitet:

Auf dem zitternden Ton fliesst die erhabene Sprache
Wie auf Blüthen der Thau — die Worte werden zu Bildern,
Und die Empfindung vereint sich dem Kreise stiller Gedanken.

Hier wird die Geschichte Arions und Terpanders eingewebt und das Ganze schliesst mit einem Liede der Polyhymnia zum Preise der Tonkunst; aus dem wir nur noch folgende vorzügliche Stelle anführen wollen:

Fobos fügte zuerst den Bund harmonischer Kräfte,
Und mit der Töne Gewalt entzückt' er den hohen Olympus.
Nimmer schwiegen fortan im Göttersaale die Töne,
Ewig strömend entfloss aus der Begeisterung Quellen
Ihre milde Gewalt, und erhob die himmlischen Herzen.
Seiner leuchtenden Hand entlegte Chronos Erzeugter
Die verzehrende Glut, und mit melodischem Flügel
Schlug zu Füssen des Throns der Adler mildere Lüfte —

Schon aus diesem kurzen Auszuge wird man ersehn, dass das Gedicht auf der einen Seite eben so reich an interessanten Stellen ist, als es ihm andrer Seits an Plan fehlt. Der Mangel an Ordnung in der Ideenreihe, die allzugrosse Unbestimmtheit der Begriffe und Bilder macht die Lesung desselben schwer, die auch nicht einmal durch das Zeichen eines Absatzes, bey den immer fortgehenden Versen, unterstützt wird. Der Dichter scheint sich sein Ziel selbst nicht fest genug gesteckt zu haben. So schwankt er zwischen einer Hymne auf die Musik, zwischen einer blossen Beschreibung ihrer mannichfaltigen Wirkungen und äussern Apparate, und zwischen dem eigentlichen Lehrgedicht. Als Hymnus, im altgriechischen Sinne, ist das Gedicht nicht symbolisch, nicht individualisirend genug; als blos beschreibendes Gedicht, das nur die Einbildungskraft unterhalten soll, ist es zu lang, und die Bilder gehn ohne Einheit mit verschwimmenden Gränzen zu bunt durch einander. Ueberhaupt scheint die Musik kein Gegenstand für die fortgehende, förmliche Beschreibung, weil sie nichts substanzielles ist, das in der Zeit als ein ganzes, bestimmtes Objekt beharrte. Es bleibt also nichts übrig, als diese drey Gesänge wie ein didaktisches Ganze anzusehn. Allein, wenn wir diesen Standpunkt nehmen, vermissen wir den regelmässigen Plan des Systems, der bey aller künstlichen Unordnung und Versteckheit doch ganz vorhanden seyn muss, und von den besten didaktischen Dichtern beobachtet wird. Bey alle den einzelnen glücklichen Betrachtungen, die hier wie Winke hingeworfen oder wie einzelne synthetische Sätze aufgestellt werden, bekommt doch der Verstand kein Licht über den Zusammenhang der Begriffe, und sieht analytisch weder das Verhältnis der Musik zur Natur, noch zu den menschlichen Seelenkräften genugsam ein. Er wird also nicht interessirt und seine Operationen nicht hinlänglich idealisirt, welches doch bey einem didaktischen Gedicht der Fall seyn soll. Freylich kann ein didaktisches Gedicht über das Wesen der Musik nicht eher möglich seyn, bis auch die Aesthetik weit

genug seyn wird, das was in der Musik eigentlich schöne Kunst ist, und unsern innern Naturanlagen korrespondirt, bestimmt anzugeben — eine Sache, die bey dem schneidenden Kontraste unsrer bald zu bürgerlichen, bald zu adlichen Aesthetiken noch im weiten Felde zu seyn scheint, wenn nicht ein didaktischer Dichter — als Erfinder in der Theorie und in der Poesie zugleich — dazwischen tritt und Versöhnung stiftet. Herr Schreiber wird vielleicht bey Ausführung und Bearbeitung dieser Skizzen dahin gelangen, das Grundprinzip zum Plane eines Werks der Art zu finden. Dann werden wir uns herzlich freuen, ein didaktisches Gedicht über einen Gegenstand zu erhalten, der unsers Wissens noch von keinem bedeutenden Dichter, wenigstens von keinem deutschen, bearbeitet worden ist; über einen Gegenstand, der recht bearbeitet, an poetischem Interesse die meisten andern der didaktischen Poesie unendlich weit hinter sich zurück lassen muss, weil er, wenn man sich auch nicht in Tartinische Schwärmereyen dabey verlieren wollte, doch in die innersten Tiefen der Seele dringt. Ohne Zweifel wird der Verfasser alsdann durch seinen Stoff angezogen, auch mehr Sorgfalt auf den äussern Ausdruck — auf Prosodie und Bau des Hexameters wenden, welches bey einem Gedichte über die Musik billig um so mehr verlangt werden kann. So viel sich auch Poesie des Stils in den drey Gesängen findet, so giebt es doch auch viele ganz matte Stellen. Ueber die terminos technicos entschuldigt sich der Verf. in dem Vorbericht, und man kann sie ihm zuweilen nachlassen. Nur kommt freylich alles auf die Stellung der Worte an. Ein Vers, wie der S. 26:

Mischte das Dur mit dem Moll, das Forte
mit dem Piano

wird nie gefallen können. Auch möchte gewiss jeder bey den leisen Nüancen der Freude S. 68, bey dem sonorischen Ton S. 105 und mehrmals, in aller Angst nach dem Campe'schen Wörterbuche greifen. Oft ist der Stil des Verf. zu prosaisch und abstrakt, z. B. S. 59:

Völlige Harmonie und mannichfaltige Weisen —
Alles ist Leben und Kraft (S. 64.)
Wird ihm die Wahrheit gross und der Menschheit Streben unendlich (S. 107.)
Bald am niedern Staube thierisch klebt (S. 41.)
(von der Seele)
Neige den Blick dem Sänger gnädig hernieder
S. 14 (in der Anrede an die Musik).

Oft ist der Ausdruck zu unverständlich. Wenn gleich der Gegenstand ein gewisses romantisches Dunkel verlangt, so muss doch immer in einem Gedichte etwas bestimmtes gedacht werden:

Wie wenn, in des Abgrunds Tiefen verschlossen
Glut sich den feindlichen Händen entrafft, und schwächer und leiser
Wird der Kampf, und es reicht das eine die Fessel (?) dem andern (S. 43.)

Was ins besondere die Prosodie und den Hexameter, worauf doch in einem didaktischen Gedichte, bey dessen undankbarem Stoff, vorzüglich zu sehen ist, betrifft, so macht es sich ebenfalls der Verf. gerade so leicht, wie, (Klopstok und Voss ausgenommen), die meisten deutschen Dichter. Eine kleine Herzenserleichterung darüber wird hier nicht am unrechten Orte seyn, weil das Musikalische unsrer Sprache dadurch so sehr zurückgesetzt wird. Hr. S. gebraucht die wenigen Spondäen, die unsre Sprache noch in zusammengesetzten Worten aufzuweisen hat, sämtlich als Trochäen. Sehkraft S. 79. Ankunft, S. 14. Sehnsucht, (S. 28) Urklang, (S. 10) Einklang, (S. 19) Anschaun, (S. 23) Wehmut (S. 75) Urtheil, (S. 76) Jagdspiess geschnitzt, (S. 23) der Sprache Wohllaut zu geben (S. 19) Heymath, (S. 94) Thränen theilnehmender (S. 36) Wohnsitz, Eindruck (S. 87)

Eintracht (S. 86) Schicksal. — Auch einzelne Stammsylben, ward (S. 89) liegt, schwebt, (S. 27) werden kurz gebraucht. — Wider Klopstoks sehr richtige Regel, dass im reinen Daktylus die nur kürzere Sylbe nicht hinter der kürzesten stehn könne, findet man häufige Daktylen der Art: Fluthen durchschwimmet, (S. 27) Vaterlands, (S. 64) Bogen durchmeistert (S. 53 u. s. w. Eben so willkührlich und auctoritate werden die kurzen Sylben selbst im Anfang des Hexameters lang gebraucht, z. B.: Der Natur gewoben, (S. 40) Der entflohenen Liebe. (S. 37) wo der — Genitiv und nicht einmal das Demonstrativum ist. — Gleich der entfalteten Rose (S. 55). — Die ätherische Binde (S. 38). Durchdringt | es mit | unendlichen Mächten (S. 86). Verse mit dem Hiatus, z. B. Muse itzt singe die Kraft der unendlichen Töne, den Zauber — ohne alle Cäsur: S. 27 mit den gewöhnlichen blos daktylischen Epitheten

Nur in | dunkelen | Fernen | zeigt dann | Hebe den | Schleier,
Und auf | purpurnen | Lippen | flog der | scherzende | Amor, S. 103.

sind sehr häufig. — Auch haben die Hexameter in diesem Gedichte den Fehler, welchen die meisten deutschen Dichter nicht vermeiden, dass immer dieselbe Hauptcäsur wiederkehret, gewöhnlich in der ersten Sylbe des dritten Fusses, wodurch der Vers in ziemlich gleiche Hälften getheilt und die Monotonie des Alexandriners bewirkt wird: S. 51 z. B. herrscht sie ununterbrochen durch alle Verse dieser Seite — S. 59 und mehrmals ist Accent und Quantität durch die Cäsur in Widerspruch gerathen —

In die Gefahren des Lebens —
Nichts hält der Flüchtigen Eile — —

Der Rhythmus am Schlusse des poetischen Periodes in den Hexametern verliert im Deutschen oft durch die zu häufigen schwachen Trochäen und das immer assonirende E . . . Hier muss sich der Dichter, besonders nach Klopstoks Beyspiele, durch leichte Inversionen helfen, die ohnedies der Sprache mehr Schwung geben. Hr. S. sagt S. 22:

Jedes trat an den eigenen Platz. Ein himmlischer Wohllaut
Floss, wie lieblicher Wehen der Nacht, um die reinen Accente.

Gewiss hier hätte Klopstok den Vers so gewendet:

um die reinen Accente
Floss, wie lieblicher Wehen der Nacht, ein himmlischer Wohllaut.

Besonders die Infinitiven und übrigen Biegungen der Zeitwörter kommen mit ihren E bey dem Verf. gewöhnlich ans Ende des Hexameters zu stehn, gerade an die Stelle wo diese Versart eine rein melodische Cadenz verlangt: S. 25.

Oft besucht er den Ort, und einst als Zephir verstummte,
Und die schweigende Nacht die stillen Fluren verhüllte
Nahm er ein längliches Rohr aus dem hohlen Schilf und versuchte —

Diese Monotonie fällt eben so auf, als das E am Ende, das mit der Cäsur in der Mitte reimt:

Und die melodischen Worte verhallt die einsame Ferne. S. 18.

S. 19.

Doch nur des Genius Hand vermag die Wesen zu ordnen
Und zur liebenden Eintracht die schwebende Stimme zu rufen,

wo es poetischer den Rhythmus schliessen würde, wenn es hiesse:

zu ordnen die Wesen
Und die schwebende Stimme zu rufen zur liebenden Eintracht.

S. 61.

Wenn die benetzte Hand den Saum der Gläser berühret,
Und der Harmonika Flug die weichen Akkorde vermischet,
Ach! hinüber gewiegt ins Meer der Wonnen verweilet.

S. 72 verfährt der Verf. eben so mit den Participien, getragen, geregelt u. s. w. Anstatt

Durch die Seele den Geist in Tiefen der Andacht versenkend,

Wie weit rhythmischer wäre nicht die Inversion:

versenkend in Tiefen der Andacht.

Was würde es S. 76, Z. 2 von unten, S. 77, Z. 3 von unten, gekostet haben, zu setzen: ist gedrungen dein Flehn? — und: zu hören des Richtenden Urtheil, statt: des Richtenden Urtheil zu hören — S. 86, Z. 2: Wo sich Glied verlieret in Glied. S. 92: der himmlischen Kräfte Berührung, statt des ewigen trochäischen Ausgangs noch dazu ohne Cäsur: die Berührung himmlischer Kräfte. — Wie viel gewandter wird nicht oft von so einer kleinen Inversion die Construction, z. B. im erzählenden Tone S. 23.

vom Jagen ermüdet
Und von der Hitze des Tages gedrückt,

wird die Wirkung leichter und poetischmannichfaltiger, wenn es heisst:

Und gedrückt von der Hitze des Tags. —

In eben dieser Erzählung S. 25 würde Ovid gewiss, um das Echo auszudrücken, den Hexameter so gewendet haben:

Seufzend sank er ans Schilf und Seufzer tönten im Schilfe!

weil das Seufzer ertönten, welches dem Seufzend sank er ans Ufer korrespondiren soll, für ein Echo zu lebhaft ist. Auf eben dieser Seite drückt der Hexameter:

Im bewegten Rohr, wie Stimmen des zärtlichen Trostes

keineswegs seinen Inhalt aus. Das Wort Trost ist zum Schluss zu unmusikalisch, der Daktylus im vierten Fusse zu lebhaft. Diesem allem, und zugleich der Cäsurlosigkeit wäre vielleicht abgeholfen worden, wenn der Dichter geschlossen hätte:

wie zärtlich tröstende Stimmen.

S. 26 ist ein Fall, wo der Trochäus zum Schluss des rhythmischen Perioden für den Tonausdruck besser gewesen wäre:

Und es lernten die Hirten das Spiel der erfundenen Flöte,
Syrinx wird sie genannt, verlorener Liebe zum Denkmal.

Der nicht ganz reine Daktylus im fünften Fusse, und das spondaische Denkmal sind für diese sanfte Empfindung zu hart. Es wäre zu wünschen, dass sich hier mit verlorener Liebe schliessen liesse. Ungefähr so:

Und es lernten das Spiel der erfundenen Flöte die Hirten,

oder:

Und die Hirten lernten das Spiel der erfundenen Syrinx.

Noch gedenket ihr Nam' an Pans verlorene Liebe. Freylich wäre: Denkmal verlorner Liebe noch poetischer.

Das dritte und letzte Stück, der Harmonia ist Feier der Töne überschrieben. Es möchte an Wohlklang der Verse den vorhergehenden weit vorzuziehen seyn, und konnte, wie Meisners Lob der Musik, als Kantate komponirt werden. Der Dichter erinnert sich bey den verschiedenen Abwechslungen der musikalischen Tonreihen an analoge Zustände und Scenen des menschlichen Lebens. Zum Beyspiel diene nur folgende Stelle vom Tanze:

Wetteifernd wechselt
Zum Kreise die Hand,
Und scherzend flattert
Das leichte Gewand.
Nun drehen sich alle vereint im Gewebe,
Es zeichnet den Boden die magische Spur,
So schlingt um den Stab sich die brünstige Rebe,
So wallen die Saiten auf luftiger Flur.
Die Liebe gestaltet die schwebende Runde,
Sie wandelt im goldenen Schimmer voran,
Vereint die Geweihten zum seligen Bunde,
Und führt sie zum harrenden Ziele heran.

Von der lyrischen Charakteristik des Adagio und Allegro sey uns nur erlaubt noch den Anfang anzuführen:

Das Adagio.

In des Herzens Tiefen dringt mein Schweben,
Die Gefühle, sie verstummen oder leben,
Wallen in des Liedes Ozean.
Dunkle Bilder flattern auf und nieder,
Blüthen duften im Gesang der Lieder
Und auf Silberwellen wogt der Schwan.

Das Allegro.

Wenn des Adagio Weisen ermatten,
Leise sich senkt die melodische Ruh,
Eil ich die Töne der Freude zu gatten,
Wehe dem Herzen Entdeckungen zu,
Und es gestalten sich frohe Gesänge,
Und es beflügelt sich leicht der Akkord,
Freudig verwehen die zitternden Klänge
Jubelnd vermischt sich den Tönen das Wort.

Doch genug! der Musikfreund, der durch seine Vorliebe für die Musik noch nicht gegen alle höhere, ernstere Künste des Geistes abgestumpft worden ist, wird das Gedicht Harmonia gewiss interessant finden, und diese ausführliche Anzeige als eine Einladung ansehn, sich näher damit bekannt zu machen. Hr. S. aber wird hoffentlich die gemachten Erinnerungen als keine unheraliche Rechthaberey, sondern, wie es bey literarischen Anzeigen immer der Fall seyn sollte, als einen Beweis ansehn, welchen Theil Rec. an dessen Arbeiten nimmt. Uti inter bonos bene agier oportet.

Nachrichten.

Frankfurt am Main, Ende Febr. Herr Danzi gab am 11ten Jan. ein Konzert. Den Anfang machte eine Sinfonie aus Es von Mozart, die hier nur selten gegeben wird; sie wurde sehr gut ausgeführt, nur, nach meinem Gefühl, das erste Allegro etwas zu geschwind. Mad. Lange sang eine Arie von Righini. Dem. Harnier, eine Liebhaberin von ohngefähr 10 Jahren, spielte eine Klaviersonate mit Begleitung von Violin und Bass, von Pleyel, sehr nett und gut, und mit einem Ausdruck, der von diesem Alter kaum zu erwarten ist. Die Sonate ging aus es dur und ist eine der schwersten dieses Komponisten. Ob es übrigens immer gut ist, dass man Kinder — es seyen Liebhaber oder auch solche, die ganz für die Kunst erzogen werden sollen — öffentlich auftreten lässt, ist eine Frage, deren gründliche Beantwortung von vielen Lesern Ihrer Zeitung gern gelesen würde.

Eine Ouverture von Beethoven eröffnete die zweyte Abtheilung. Dann spielte Dem. Gontard, eine Liebhaberin, mit ihrem Lehrer, Hrn. Prestel, eine Sonate für zwey Harfen sehr hübsch, und man konnte in Absicht auf Vortrag, oft die Schülerin vom Meister nicht unterscheiden. Herr Danzi spielte ein Violinkonzert von Eck, obgleich, wie nicht zu verkennen war, ängstlich, doch sehr richtig und gut, auch mit feinem Ausdruck: aber als Held zu schimmern, ist nicht seine Sache; dazu fehlt es ihm an Bravour. Ich kann nicht umhin zu wiederholen, was ich schon voriges Jahr von diesem verdienten Künstler sagte: im Quartett, zur Begleitung am Klavier und als Ripienist ist er unübertrefflich, und wird da gewiss von vielen sonst glänzenden Konzertspielern nicht erreicht. — Zum Beschluss sangen Dem. Buchwiser, Hrn Fischer, Hr. Hassloch und Hr. Haas ein Quartett von Righini recht brav.

Am 6. Februar gab Hr. Arnold Konzert, von dem der Anfang dem Frankfurter musikliebenden Publikum merkwürdig seyn musste, da zum erstenmal die Sinfonie aus G mol von Mozart ganz gegeben wurde, und zwar besonders das erste Allegro und die Menuett mit einer hinreissenden Kraft und Präcision. Möchte uns nur das Orchester dieses Stück bald wieder hören lassen, denn man muss es mehreremal hören, um es ganz verstehen und geniessen zu können. — Mad. Lange sang eine Arie von Martini. — Hr. Arnold spielte ein neues Violoncellkonzert aus D dur von seiner Komposition mit viel Geschmack und Fertigkeit; der schöne, singende, schmeichelnde, und dabey volle Ton, den er seinem Instrument zu entlocken weiss, und die Leichtigkeit, mit der er nicht blos scheinbare Schwierigkeiten überwand, würden den Zuhörern lauten Beyfall abgenöthigt haben, wenn auch die Komposition des Konzerts nicht so vorzüglich gewesen wäre, als sie wirklich ist.

Sie ist eine seiner bessern Arbeiten und gehört unstreitig zu den besten Konzerten, die man für dieses Instrument hat. Die Ritornels sind sehr kräftig und gut gearbeitet, und spannen zur Erwartung; die Solos haben durchaus schöne, gefällige Melodie, und die Passagen werden immer von einzelnen Sätzen aus dem Ritornel, von verschiedenen Instrumenten abwechselnd, zweckmässig begleitet, und erhalten dadurch Kenner wie Liebhaber in beständiger Aufmerksamkeit. Das Ganze ist ein sehr harmonieenreiches Werk. Die zweyte Abtheilung wurde mit dem ersten Allegro einer Mozartschen Sinfonie aus D dur angefangen, worauf der Sohn des Hrn. Arnold von 11 bis 12 Jahren, ein Klaviersolo (die Fantasie von Mozart aus C moll) sehr nett und richtig spielte. Obgleich der Sinn dieses Stücks für seine Jahre zu gross scheint, so bewies er doch durch die Art seines Vortrags, indem er sich in Absicht des Ausdrucks nicht blos auf ff f und p pp u. s. w. einschränkte, dass er hier und da den Sinn, der darin liegt, wenigstens zu ahnen schien, und berechtigt dadurch zu den besten Erwartungen. Mad. Lange und Dem. Buchwiser sangen ein Duett von Nasolini, das, ob es gleich mit allen, — Leibeskräften gesungen wurde, doch von vielen überhört wurde, und den Beyfall nicht fand, den diese Künstlerinnen zu ärndten gewohnt sind. Eine Concertante von Krommer für Flote (geblasen von Hrn. Berney, einem Liebhaber, aber auf seinem Instrumente wahren Virtuosen) Oboe, (geblasen von Herrn Schmidt) Violin, (gespielt von Hrn. Hofmann) Viola, (gespielt von Hrn. Danzi) die ungemein gefiel, machte den Beschluss.

Am 20ten Febr. gaben die Hrn. Gebrüder Hoffmann (Klavierspieler und Violinist) und Hr. G. Hoffmann (Klarinettist) ein Konzert. Die grosse, volltönige, glänzende und feurige Sinfonie aus C dur von Mozart, machte den Anfang, und erschütterte durch grösse und kühne Gedanken alle Seelen der Zuhorer. Dem. Buchwiser sang eine schöne Arie mit obligater Klarinette; Hr. H. A. Hoffmann spielte ein neues Violinkonzert aus D moll von seiner Komposition, mit sehr viel Delikatesse und Gewandtheit. Das Konzert selbst hat viel schöne Gedanken, die durchaus in einer grossen Manier, und in der diesem Komponisten eigenen Art, behandelt sind. Viel gewagte Sprünge u. dgl. hat es zwar nicht, ob es gleich an schwierigen Passagen nicht fehlt; dagegen hat der Komponist mehr Rücksicht aufs cantabile, das dieses Instrument so angenehm geben kann, genommen, und es mit ungemeiner Zartheit vorgetragen. — Mad. Lange und Dem. Buchwiser sangen ein Duett, das wir diesen Winter schon einigemal gehört hatten. — Hr. G. Hoffmann blies ein Klarinettkonzert von Witt mit unbeschreiblicher Anmuth. Dieses Konzert ist übrigens keine von den besten Arbeiten dieses braven Komponisten; im Rondo nahm er seine Zuflucht vergebens zur grossen Trommel und Veränderung des Tempo, um Effekt zu erregen. — Der Klavierspieler Hoffmann wurde durch eine plötzliche Unpässlichkeit gehindert, das Klaviersolo zu spielen, welches auf dem Anschlagezettel angekündigt war.

Beym Schlusse dieses sey es mir erlaubt einen Uebelstand des Orchesters bey den hiesigen Konzerten, und der heute besonders auffallend war, zu rügen: Es ist dieses das laute Stimmen aller zugleich, vor den Ohren der Zuhorer, und das ungesittete Praludiren. Man könnte ganz bequem in einem Nebenzimmer stimmen, (wie es bey den Liebhaberkonzerten auch jedesmal geschieht) wahrscheinlich wird es aber deswegen nicht gethan, weil sich die Instrumente, wenn sie aus dem Zimmer in den warmern Saal kommen, leicht verziehen; allein es ist doch auch gewiss, dass bey dem Stimmen aller zugleich und während dem unerträglichen Phantasiren und Dudeln nicht jeder seinen Ton genau hören und ganz rein stimmen kann, und auf diese Weise die Instrumente — nicht rein, und die Zuhorer verstimmt werden, und die Musik an ihrer

Wirkung gehindert wird. Man lese was Friedrich Rochlitz über diesen Punkt, in den Briefen an einen jungen Tonkünstler, im 4ten Stück des 4ten Jahrgangs dieser Zeitung gesagt hat.

Hr. Koch, Virtuos auf der Mundharmonika, hat sich mehrere Wochen bey uns aufgehalten und auch Konzert gegeben, in welchem er aber blos mit seinem Instrumente das Auditorium zu unterhalten suchte. Allerdings musste dieses langweilig werden. Er spielte mancherley Stücke, deren einige er Sinfonie nannte, Variationen, Lieder, Choräle u. s. w., und bewies durchaus, dass er es auf seinem Instrument zu einer unglaublichen Vollkommenheit gebracht hat, und bringt damit Wirkungen hervor, die man von diesem beschränkten Instrument nicht erwartet. So gab er z. E. ein Stück, betitelt: die Geisterstunde, wo er bey verdunkeltem Saal, mit seinem Instrument den Glockenschlag zwölf hören liess, und darauf die bekannte Melodie zu dem Liede: Wie sie so sanft ruhn u. s. w. spielte, das einen ganz eigenen, schauerlichen Effekt machte, und zu tiefer Wehmuth stimmte. Er fand viel Beyfall und hat in vielen der besten Familien gespielt, unter andern bey dem Hrn. geheimen Rath Wilmer, der sich seiner überhaupt mit der rühmlichsten Thätigkeit auf die edelste Weise annahm. Hier spielte er auch vor einer zahlreichen Gesellschaft einige Lieder von der Guitarre begleitet, die sich besonders gut ausnahmen. Die Guitarre wurde aber auch von Dem. Jung, einer Dilettantin, meisterhaft gespielt. Diese schatzbare Liebhaberin besitzt überhaupt viele Vorzüge und Talente zur Musik; so kann sie z. B. mit ihrer äusserst angenehmen Stimme und ihrem geschmackvollen Vortrag manche Kunstlerin von Profession beschamen. Nur Schade, dass sie aus allzugrosser Bescheidenheit und Aengstlichkeit selten in Gesellschaft singt, und dadurch vielen Musikliebenden Genüsse entzieht, die für diese so grossen Werth haben.

Der Bassist, Hr. Fischer, hat das hiesige Theater verlassen und ist an das Hoftheater nach Stuttgard gegangen. Es ist dadurch bey der Oper eine beträchtliche Lücke entstanden, die man je eher je lieber ausgefüllt wünschen muss.

Wien, den 2. März. Es freuet mich, dass nach so vielem Mittelmässigen im Fache der Theatermusik, womit ich meine frühern Briefe anfullen musste, doch wieder etwas Vorzügliches auf unserm Hoftheater erschienen ist. Der Kapellmeister Joseph Weigl hat nämlich eine italienische Oper, welche er für die Kaiserin komponirte, in einer deutschen Umarbeitung von Treitschke mit grossem Beyfall auf die Bühne gebracht. Ich glaube, dass Ihnen ein etwas umständlicher Bericht nicht unangenehm seyn werde.

Nach einer leichten Ouvertüre, in welcher ein sehr angenehmer Gedanke mit Kunst und Lebhaftigkeit durchgefuhrt ist, öffnet sich die Bühne, und stellt eine landliche, von Hrn. Platzer vortrefflich gemahlte Gegend vor. Bastian, der Sohn des Schulmeisters, bringt seiner Pauline ein Standchen, das mit einem hübschen, pizzicato accompagnirten Chor die Introduzion beschliesst. Die landlichen Musiker ziehen ab, und Bastian bespricht sich mit seinem Madchen über die Schwierigkeiten, die ihrer Verbindung im Wege stehen. Paulinens Vater, der Dorfrichter, will durchaus einen Soldaten zum Schwiegersohne haben, der Schulmeister hingegen aus seinem Sohne einen Gelehrten bilden. Pauline überredet ihren Geliebten, eine alte Uniform anzuziehen, die schon lange vergessen und unbenutzt liegt; so werde er die Einwilligung ihres Vaters leichter erhalten. Nach einigen Einwendungen versteht sich Bastian zu diesem Vorschlage. — Die Scene ändert sich und stellt das Wohnzimmer des Richters vor, welches ganz mit Schlachtgemälden behängt ist. Der Richter kommt mit einer Schaar Bauern, denen er die Zeitungen vorliest und die Heldenthaten seines Bruders erzählt, uf welche sich jene Gemälde beziehen. Die ganze Scene, die Bassarie sowol, als der damit verbundene Chor, ist vortrefflich gearbeitet

und von einem ausgezeichneten Effekte; auch wurde sie von Hrn. Weinmüller ganz vortrefflich gesungen und gespielt. Der neue Soldat kommt mit seinem Madchen, und nachdem der Schulmeister vor Aerger fortgegangen ist, beginnt zwischen dem Richter, seiner Tochter und ihrem Geliebten, ein schönes Terzett, das durch den Grenadiermarsch und die türkische Musik der unter dem Fenster vorbeyziehenden Soldaten auf das glänzendste accompagnirt ist, und den lautesten Beyfall erhielt. Der Richter will nun durchaus seinen neuen Schwiegersohn selbst dem Truppenkommando zuführen, welches ins Dorf eingerückt ist. — — Das Theater stellt eine andere Seite des Dorfes vor: die östreichischen Soldaten ziehen eben herein. Der Richter kommt mit seinem neuen Rekruten, der aber bey den Fragen des Hauptmanns in Verlegenheit gerath, und von diesem als ein Verdachtiger ins nahe Lager geschickt wird. Durch die Dunkelheit eines Gewitters begünstigt, überfallen die Feinde das Dorf, werden aber von den sich schnell sammlenden Oestreichern zurückgeschlagen. Nun aber kommen sie in verstärkter Zahl wieder, das Dorf wird bombardirt, angezündet, eingenommen und geplündert. Der Effekt dieser schönausgeführten Dekoration ist unglaublich: die Bomben, das nach und nach aufflammende Feuer, das Krachen und Stürzen der verbrannten Pfosten, das häufige Schiessen, das Jammern der Bauern, der Jubel der Ueberwinder — alles das brachte zusammen eine ungemeine Wirkung hervor.

Der zweyte Akt eröffnet sich im Lager, wo uns ein frisches Gemälde des freyen, aber wilden Soldatenlebens, artig gruppirt vorgeführt wird. Hier lernen wir endlich in dem heldenmüthigen Bruder — einen Wachtmeister kennen, der seine Tapferkeit vorzüglich gegen das schöne Geschlecht äussert. Der Richter, der Schulmeister und Pauline kommen ins Lager, den guten Bastian aufzusuchen, der als Spion hingerichtet werden soll. Hier ein schönes Quintett, nach welchem der Wachtmeister in die Schlacht zieht. — Bastian im Kerker; er beklagt sein Schicksal, als seine Geliebte in Uniform erscheint, ihn zur Flucht bewegt, und an seiner Stelle zurückbleibt. Als der Auditeur mit den Verwandten des Gefangenen kommt, den letztern, weil die Schlacht anfängt, in bessere Verwahrung zu bringen — entsteht ein schönes Sextett, nach welchem alles abtritt. Die Schlacht beginnt; auf dem Theater vertheidigt sich eine Schanze mit Kanonen, und wird eben so angegriffen. Durch einen glücklichen Zufall gelingt es Bastian, sich an die Spitze der weichenden Truppen zu stellen, und durch Einnahme einer wichtigen Batterie das Gefecht zum Vortheil der Oestreicher zu entscheiden. Nach gewonnener Schlacht will der General Paulinen statt des Spions hinrichten lassen, da entdeckt sich alles, die Liebenden werden vereinigt, und ziehen von der Achtung des Feldherrn begleitet in ihr Dorf zurück.

Ich schweige von den Fehlern oder Vorzügen der Bearbeitung und des Planes: nur von der Musik bemerke ich, dass sie durchaus melodisch, leicht, schön instrumentirt, bezeichnend, brillant und dankbar für die Singstimmen ist, wenn man gleich in einigen Parthieen mehr Kraft wünschen durfte. Hr. Weinmüller spielte und sang vortrefflich, eben so Hr. Demmer als Schulmeister, und Hr. Vogel als Wachtmeister. Man konnte überhaupt mit dem Ganzen der Darstellung sehr zufrieden seyn. Hr. Kapellm. Weigl erhielt (seit vielen Jahren das erste Beyspiel) die dritte Einnahme, bey welcher er ein volles Haus hatte.

Dem. Saal betrat am 25. Febr. als Pauline zum letztenmale das Theater, von dem sie eine vortheilhafte Heyrath entfernt. Wir verlieren an ihr eine gute Sängerin und brauchbare Schauspielerin, deren sehr reine und liebliche Stimme aber seit einigen Jahren beträchtlich abgenommen hatte.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten März. Nº. 25. 1805.

Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst.

Vorerinnerung des Herausgebers.

Niemand würde wol im Ernste von dem Kritiker der deutschen Setzkunst fordern, er müsse seinen Beruf dazu durch Selbstproduktionen verbürgen, d. h. selbst Komponist seyn. Doch stehe das Bekenntnis, dass ich es nicht sey, hier gleich in der Vorerinnerung, damit ich diejenigen, die eine solche Forderung machen könnten, der Mühe überhebe, es erst in den folgenden Ideen aufspüren zu müssen. Uebrigens bleibt mir auch noch für diese ein Entschuldigungsgrund meines Unternehmens, nämlich dieser: es muss dem deutschen Tonsetzer nicht ohne Werth seyn, ausser dem Urtheil seines Gleichens noch das des Nicht-Tonsetzers zu hören. Ist es nicht oft treffender in Hinsicht auf den Geist musikalischer Schöpfungswerke? ist es ohne allen Einfluss auf die Handlungsweise des Tonsetzers? und hört er es nicht täglich mündlich? — Nun so stehe denn hier auch ein solches schriftliches, und was die obigen Gründe dafür nicht entschuldigen, das entschuldige das Bekenntnis, dass ich mein Urtheil einem höheren bereitwillig nachsetze.

Der Deutsche kann es, ohne den Vorwurf des Nationalstolzes auf sich zu laden, aussprechen, dass ihm bis heute unter allen Nationen im Fache der Tonsetzkunst die erste Stelle gebühre. Mozart und Haydn, diese beyden Heroen, oder Sonnen, aus denen der Geist sich in Harmonieen über unser Vaterland ergoss, zeichneten den übrigen jetzigen Tonsetzern die Richtung vor, die sie zu nehmen hatten und nahmen, und noch heute würde in den Werken dieser der Geist jener fortleben, wenn von ihren eigenen Werken auch keine Spur mehr übrig wäre. Genialische Menschen sind immer die Erwecker des sogenannten Geistes der Zeit, und für uns waren es diese Männer im Fache der Tonsetzkunst. Eine männliche, ernste Gestalt ward sie in ihren Händen; sie raubten ihr das Flittergold, das so viele in voriger Zeit für ächt ausgaben, und gaben uns gediegenes dafür. Bis jetzt giebt es für uns keine höhere Muster der Bildung, und das Streben, sie zu erreichen und in ihrem Geiste zu leben und zu handeln, nährt wol jeder Tonsetzer unseres deutschen Vaterlandes, und schämt sich des Vorwurfs nicht, ihre Pfade betreten zu haben. Es fragt sich nun aber, und jeden muss eine befriedigende Beantwortung der Frage interessiren: was mag wol aus unserer Tonsetzkunst werden, bey dem Bestreben im Geiste jener Männer zu denken und zu schreiben? ich sage, in ihrem Geiste, und bitte diesen nicht mit Manier zu verwechseln, welche sich anzueignen, wol nur das Geschäft des musikalischen Trosses seyn mag.

Ich würde mich nie unterfangen, meine

Meynung über obigen Gegenstand hier niederzulegen, wenn ich nicht in den Produktionen, die seit dieser neuen, von Haydn's mittlern Jahren und Mozart an beginnenden Epoche, für die deutsche Tonsetzkunst entsprangen, schon den zukünftigen Geist derselben einigermassen vorauszusehen wähnte. Das ernste, männliche Gepräge, was die unsterblichen Werke jener Genies bezeichnet und welches überhaupt den Deutschen vor andern Nationen eigen zu seyn scheint, wurde, noch schlummernd in dem Gemüthe manches deutschen Tonsetzers und unterdrückt vom Studium des fremden Volksgeschmacks, durch sie hervorgerufen; nun erst gab sich der deutsche Tonsetzer in seinen Produktionen wie er war, er fand jetzt erst die Sprache für seine Gefühle, so wie sie früher schon Dichter und Philosophen unserer Nation fanden. Das wäre wol Gewinn für die Kunst, auf diesem Pfade weiter zu schreiten; wir würden dann den Vorwurf der Nachahmungssucht vermeiden, der uns so oft, aber mit Unrecht, gemacht wird; denn was macht der Deutsche zum Gegenstand seiner Nachahmung? etwa den Rock des Franzosen oder den Wagen des Engländers? hat man noch viel von Nachahmung ausländischer Philosophie, oder eines andern wissenschaftlichen Zweiges gehört? —

Man verzeihe mir diese Digression, jetzt beschäftigt mich schon wieder meine erstere Frage: wäre es Gewinn für die Kunst, wenn unsre Tonsetzer auf Mozarts und Haydn's Pfad weiter fortschritten und sich so einen eigenen, nationalen Stil aneigneten, so wie ihn z. B. der Italiener hat und ihm bis jetzt noch treu bleibt? Ich glaube: nein! Hier folgen meine Gründe:

Unsere deutsche Tonsetzkunst würde auf diesem Wege, gleich dem Beyspiele von Deutschen bearbeiteter Wissenschaft, zu abstract werden, wenn ich mich dieses Ausdrucks bedienen darf; sie würde einen ihrer Hauptzwecke, Rührung des Gemüths, ganz verfehlen, da es nicht zu erwarten stünde, dass sie immer alle Eigenschaften vereinigte, die wir in den Werken jener grossen Vorganger bewundern müssen; der Tonsetzer würde endlich zugleich sein zweytes Ich, d. h. ein, ihm an Kenntnissen ganz gleiches Individuum, zum Hörer machen müssen. Man schenke mir den Beweis, warum es so werden würde, denn wirklich findet sich schon in den neuesten Produktionen deutscher Tonsetzer die Tendenz nach diesem Ziele ausgesprochen, und ich setze ihre Bekanntschaft voraus, wenn ich ihre nähere Charakteristik hier verschweige. Auch an Beyspielen in älteren Zeiten fehlt es nicht; ich nenne nur Sebastian Bach, dessen Verdienst ich dabey gar nicht zu nahe treten will und welcher in vieler Hinsicht gar nicht genug verehrt werden kann: aber ich frage jeden, der mit Herz und Geist sich für unsere deutsche Tonsetzkunst interessirt — wünscht er dessen Stil unbedingt in die heutige Tonsetzkunst übergetragen? —

Dahin soll es doch wol mit der Kunst nicht kommen? Wenn ihr in diesem Falle alsdann kein Vorwurf gemacht werden könnte, so wäre es doch der, der Einseitigkeit. Wir wären in das entgegengesetzte Extrem des Italieners gefallen, bey dem die Kunst vor lauter Weichheit verweichlicht ist. Auch bey dem gebildetsten Tonkünstler würden die tiefgedachten Werke solcher Kunst besser das Auge (wie Telemanns künstlicher Regenbogen) als das Ohr ansprechen; denn man bedenke nur, wie wenig beharrend die Schönheiten eines Tonstücks überhaupt in der Aufführung für das Ohr sind! Nur das wahre Kunstwerk, bey dem die einzelnen Schönheiten, wie die Glieder dem organischen Leibe, dem Ganzen dienen, Eine Schönheit dem Sinne darbieten, wird beharrlicher für das empfangliche Gemüth. Und das ist es,

was ich meyne, was bey dem Bestreben, gelehrt zu schreiben (so drückt sich der Ungelehrte aus) nie erreicht werden kann; denn das Bestreben immer neue, unfassliche Ideen dem Geiste zu entlöcken und eine der andern ohne fühlbaren Zusammenhang folgen zu lassen, tritt jenem auf dem Fusse nach und findet, mit Eigenliebe und Sucht zu glänzen verbunden, keine Gränze; und lähmt somit ein anderes, edleres Bestreben, jene erwähnte organische Vollkommenheit zu erreichen. Um diese aber wäre es uns allein zu thun und sie zu finden sey das alleinige Ziel des deutschen Tonsetzers. Wer führte ihn aber diesem Ziele näher? Nicht das Studium der Werke einzelner berühmter Tonsetzer, sondern aller; nicht der Wille, durch tiefe Ideen zu imponiren, welche zu finden bey näherer Einsicht und nach mehrmaliger Anhörung, nur dem vollendeten Tonkunstler glückt, sondern durch Klarheit und Wahrheit zu dem gebildeten Ohre und empfänglichen Gemüthe zu sprechen, denn auch das letztere hat Anspruch zu machen, von dem Tonsetzer berücksichtigt zu werden, wenn es auch von kanonischer Schreibart, von enharmonischen Verwechselungen und dergleichen Dingen nichts weiss. Ferner bleibe deutscher Ernst das Nationalzeichen unserer Tonsetzer, nur ohne gelehrten Prunk, doch mit italienischer Milde vereinigt. Dass diese nicht blos und allein auf welschem, sondern auch auf deutschem Boden gedeihe, haben mehrere deutsche Tonsetzer hinreichend bewiesen; ja, was Gesang angeht, so können letztere, ohne die Wahrheit zu verleugnen, schon nicht anders, als die weichen, warmen Töne jenes Himmelsstrichs ergreifen. Nur Kirchengesang werde ausgenommen; dieser verhalte sich zu jenem, wie das eherne Bild zum wächsernen; deutsche Würde weiche nie von ihm, oder werde ihm vielmehr wieder zu Theil, denn leider! war sie in neuerer Zeit auch nicht immer seine Gefährtin; und möge auch er nicht ohne Klarheit seyn und sich nicht in unverständliches Dunkel hüllen! Er vermag noch manches Gemüth zu erquicken, was noch nicht durch von ihm erborgte und entweihte Töne in Opernhäusern und Konzertsalen die Empfänglichkeit dafür verlor, und zu wünschen wäre deswegen, dass eine künftige Generation deutscher Tonsetzer verstehen lernte, den wahren Kirchenstil auch nicht auf das Theater und in das Konzert zu bringen, überhaupt aber, dass sie ihren Werken mehr Einheit geben und schon bey ihrem ersten Entwurf sich eine bestimmte Haltung des Ganzen vorsetzen möchten, damit nicht Kriegsgeschrey und Sonnenschein, Anbetung des Ewigen und Seufzer des Geliebten — denn so lautet manches musikalische Potpourri in die gewöhnliche Sprache übersetzt — das Gemüth des Hörers nach entgegengesetzten Seiten verzerren, wenn sie in ein und demselben Stück neben einander Platz genommen haben. —

Was wahr an meinen Wünschen ist, werde geprüft, von deutschen Tonsetzern befolgt, und dies wäre der letzte Wunsch.

D. Hohnbaum.

Nachrichten.

Leipzig. Den 11ten März und in mehrern nächstfolgenden Tagen theatralischer Vorstellungen wurde hier Weisse's Gedächtnisfeyer auf eine sehr würdige, und den edlen Verstorbenen nicht nur, sondern auch alle dabey interessirte Personen wahrhaft ehrende Weise begangen. Man darf sagen, dass die bessern Menschen aller Stände und Klassen in Leipzig eine lebhafte Erkenntlichkeit gegen ihren verehrten Mitbürger, den verdienten Dichter, einen der

Stifter der bessern Erziehung und vielleicht den wirksamsten Beförderer derselben in Deutschland, den thätigen Menschenfreund, und den, bis ins Greisenalter, alles Gute und Schöne mit herzlicher Liebe umfassenden Mann — fühlten, und bey dieser Gelegenheit an den Tag legten. Der Magistrat, die zu jenem Zweck zu vereinigenden Künstler und thätigen Theilnehmer überhaupt, so wie auch das, bey den erbetenen öftern Wiederholungen immer äusserst zahlreiche Publikum, bezeugten dies. Herr Mahlmann hatte das Gedicht, Hr. Musikd. Bierey die Musik verfertigt; die prächtige, geist- und geschmackvolle Dekorirung war vom Hrn. Baudir. Daute entworfen, von Hrn. Schnorr und Arnold (aus Dresden) ausgeführt; und zur möglichst vollkommenen theatralischen Darstellung bot die ganze Gesellschaft des Hrn. Jos. Sekonda alle Kräfte auf.

Von allem, was nicht zunächst in unsere Blätter gehört, mögen andere sprechen; hier sey nur Ein Umstand erwähnt, weil er auf die musikalische Ausführung entscheidenden Einfluss hatte. Man bedurfte zur Verstärkung der Gesangchöre einiger Alumnen der Thomasschule: die braven Jünglinge wünschten nun sämmtlich theilnehmen zu dürfen; und es zeugt von den liberalen Gesinnungen derer, an welche sich dieser Wunsch wenden musste, so wie es öffentlichen Dank verdient, dass sie hier von der, an sich gewiss nicht zu tadelnden Regel, jenen jungen Leutchen den Besuch des Theaters nicht zu verstatten, eine Ausnahme zuliessen, so dass ein Chor von siebzig bis achtzig guten, aufs vollkommenste einstudirten, und nicht hinter Kulissen versteckten Singstimmen zu Stande kam; ein Chor, der, in unserm Hause von nur mittlerer Grösse, die erschütterndste und edelste Wirkung hervorbrachte.

Erst wurde Weisse's und Hillers Jagd, und mit unverkennbarer Liebe und Freude, gegeben. Hieran schloss sich, der Idee nach, das Nachspiel. Hrn. Bierey's Musik ist meisterhaft, und zeigt, unserm Urtheil nach, noch mehr, als irgend eine seiner frühern schätzbaren Kompositionen, was wir an ihm besitzen — zeigt es um so viel mehr, je einfacher, aber auch je grösser und edler er dieses sein Werk gehalten hat.

Nach einer kurzen, feyerlichen Ouvertüre, und einem Monolog, der die Exposition des Stücks enthält, beginnet der Trauermarsch mit Gesang, den wir hier im Klavierauszuge beylegen, ohngeachtet dies Stück einen nicht unwesentlichen Theil seiner Schönheit der trefflichen Instrumentirung verdankt. (Alle andere Sätze sind für eine solche Beylage zu lang). Während dieser Musik, die ganz ist, was sie seyn soll, ist der Aufzug zum Grabe gekommen; ein Bäumchen wird gepflanzt, und dabey singen Sopran und Tenor, (Mad. Köhl und Herr Neffzer — und sie sangen sehr schön!)

Empfangt, o heilge Schatten,
Und pflegt das zarte Reis!
Und lasst es Wurzel schlagen,
Und spätten Zeiten sagen:
Hier schläft ein edler Greis!

Dies wird hernach vom Chor wiederholt. Die Melodie und Harmonie ist höchst einfach und nur von leisem Accompagnement mit Geist auserlesener Instrumente begleitet; und wir kennen keinen der jetzt schreibenden Opernkomponisten, dem dieser Satz nicht Ehre machen konnte. — Nun wird das Grab von Kindern mit Blumen umhangen und bestreuet, wobey die Kinder singen — dreystimmig, zwey Soprane und Alt, aber Tutti:

Vater, Du schläfst? Hörst Du es nicht,
Was deiner Lieblinge Stimme spricht? u. s. w.

Hier hätte schon das Unwiderstehliche vieler guter hoher Stimmen, das Gedicht,

und die Handlung selbst, die beabsichtigte Wirkung hervorgebracht, wenn auch die Musik weniger ausgezeichnet gewesen wäre. Aus dem sich anschliessenden Chor, in welchem die Ideen des Solo weiter benutzt sind, heben wir nur die kraftige, und ins innerste Mark dringende Stelle:

Dank, von Allen dargebracht,
Heitre deine stille Nacht!

mit einstimmigem Lobe des Verstandes und Gefühls aus.

Um nicht durch zu viele unmittelbar auf einander folgende ganz langsame Sätze einförmig zu werden, benutzte der Komponist die folgenden Solos, die eine etwas lebhaftere Farbe und Haltung zuliessen; behielt jedoch die Gränzen, die ihm der Text und die Situation selbst steckten, immer im Auge. Die kunstreiche Verwebung dieser Solos mit dem Chor verdienet eine besondere Auszeichnung, und wurde auch von den Singenden vortrefflich ausgeführt. (Die Solostimmen von Mad. Köhl, Dem. Krügel, Hrn. Neffzer und Hrn. Wagner).

Nun schweigt die Musik während einer dialogisirten Scene, in welcher das talentvolle Kind, Dem. Koch, (als Genius,) verdienten Beyfall einärndtete. Auf den Wink dieses Genius und beym Schlusse seiner, auf dem Grabe gehaltenen Rede:

Wie ihn die Nachwelt preist, will ich im Bild
auch zeigen!

verwandelt sich das Theater: es zeigt sich ein Triumphbogen — das schönste, was wir jemals hier in dieser Art gesehen haben — und zugleich ertönt der höchst einfache, feyerliche, nur in vollen, klaren Akkorden gehaltene und nur von Posaunen und Pauken begleitete Chor hinter der Buhne:

Heil Dir! Heil!
Lobgesang
Und Harfenklang,
Frommer Herzen frommer Dank
Wird von Deutschlands edlen Söhnen
Dir die späte Nachwelt tönen,
Heil Dir! Heil!

Jetzt aber fällt der glänzende allgemeine Chor, und zu diesem alles, was von Sängern und Instrumentisten versammlet war, ein:

Heil Dir! Heil!
Du hast den Preis errungen,
Du hast dich aufgeschwungen!
Heil Dir! Heil!
Wen Lieb und Dank unsterblich macht,
Triumph! Triumph! der hat vollbracht!

Mit diesem ausgeführten Chor schliesst sich das Ganze — ganz, wie es bey der Gedächtnisfeyer eines so edlen und wohlthätigen Mannes seyn soll: nicht in weicher Schwermuth, sondern in feyerlichem Jubel und mit grosser Kraft.

Rom, den 7ten Febr. (Von einem Deutschen). Paers neue Oper, hier von ihm selbst aufgeführt, hat sehr gefallen; es war aber ein Glück, dass der Komponist nicht auf ein deutsches Orchester gerechnet hatte, — denn Sie glaubten mir nicht, wenn ich Ihnen schilderte, wie schlecht jetzt die Orchester durch ganz Italien, fast nur Venedig ausgenommen, sind. Ich höre Musiker über Paers Schwierigkeiten. (!) als über „teufliche," in allen Ecken fluchen. Man wird von Italien als dem Vaterlande der Tonkunst bald nur so sprechen können, wie von Griechenland, als dem Vaterlande der bildenden Künste. Righini, der, von Venedig aus, Bologna, seine Vaterstadt, besucht hat, hat nur wenige seiner ehemaligen Freunde noch gefunden, und die „ersten Meister" sind erschrocken vor der Gelehr-

samkeit und dem Reichthum einiger seiner Werke, die er ihnen mitgetheilt hat. Das war den Herren alles unerhört; sie hatten sichs nie ernstlich einfallen lassen, nachzufragen, wie es um ihre Kunst ausser Italien — und nun vollends gar in Deutschland — stehe. An eine öffentliche Aufführung Righini'scher — wie viel weniger, schwererer Opern, ist hier nicht zu denken: wer brächte solch ein Ensemble zusammen! In Venedig, hör' ich, sey es Righ. sehr wohl gegangen, und man habe seinen Kompositionen in Konzerten und Privatakademieen ausgezeichneten, das heisst, verdienten Beyfall gegeben. Dort hat auch seine Schülerin, Dem. Fischer, gefallen, aber nicht auf dem Theater, wo sie mit der schönen, und vielempfohlnen Sessi zu rivalisiren, und eine Menge von Menschen gegen sich hatte, die — von besondern Rücksichten Geleitete noch abgerechnet — nur auf ein schmelzendes Organ hören, gegen alles aber, wo dies nicht im vollesten Maasse sich zeigt, mögen übrigens noch so grosse Vorzüge da seyn, gleich stampfen und lärmen. So siehet es in den meisten italienischen Städten jetzt aus, in Absicht auf Musik: Ein reizendes Weib, eine reizende, weiche Stimme, gewisse Kenntnisse und Fertigkeiten, beydes wieder auf das reizendste geltend zu machen — dann allenfalls die matteste Guitarrenariette, oder die unsinnigste Passagenarie, „und alles schreyt: Mirakel!“ —

München, d. 13ten Febr. Von Winters neuen Opern versprach ich in meinem letzten Briefe Ihnen ausführlich zu schreiben; ich bin aber dazu ausser Stand gesetzt, denn die von Babo gedichtete ist, wegen der Niederkunft der Kurfürstin, auf unbestimmte Zeit verschoben, und Castor und Pollux wurde nur Einmal bisher gegeben. Warum? das will ich Ihnen genau referiren, und zwar ohne Anmerkungen; will man solche daraus ziehen, so kann ich nicht dafür. Die zwey Hauptrollen der Oper (die, des Cast. und die, des Poll.) sind für zwey Soprane geschrieben. Madam Cannabich und Dem. Harlass sollten sie singen. Drey Tage vor der Vorstellung, welche den 13ten Jan. statt hatte, wird Mad. Cannabich plözlich unpäßlich. Hr. Tochtermann übernimmt ihre Rolle, studirt sie während der kurzen Zeit, tritt auf, und leistet alles, was man unter diesen Umständen nur erwarten konnte. Die Oper wird zum zweytenmal angekündigt: den Abend vor dieser zweyten Vorstellung wird auch Dem. Harlass von einer Unpäßlichkeit befallen. Die Oper wird zum drittenmal, selbst in den Zeitungen, auf den 8ten Febr. angesetzt; man fängt den Tag vorher die Probe an: da kömmt die Botschaft von Dem. Harlass, sie sey noch unpass. Inzwischen trat Mad. Cannabich den 12ten Febr. wieder auf in der Oper: Das Schloss von Monteuero. Jetzt stehet es zu erwarten, ob auch Dem. Harlass wieder hergestellt seyn, oder diese sehr störende Wechselkrankheit noch länger fortdauern wird. So ist denn also nur Eine Vorstellung jener grossen Oper zu Stande gekommen, und von dieser über ihren Werth entscheiden zu wollen, wäre übereilt; zumal da Winters Arbeiten gewöhnlich nichts Auffallendes, gewaltsam Hinreissendes haben, sondern man ihrem schönen Gesange, ihrer kräftigen Deklamation, ihrem richtigen Ebenmaas und herzigem Ausdruck, ruhig, aber oft folgen muss, um sie ganz zu verstehen und ganz zu geniessen — was bey den hier, nicht sowol unterlegten, als unterpressten deutschen Worten, (zu denen sie nicht geschrieben ist) bey öftern Versetzungen der Tonarten u. dgl. mehr, vollends gar unmöglich wurde.

Ebendaher d. 1. März. D. 22. Febr. wurde Winters neue Oper: Castor und Pollux,

Beerdigung der hochsel. Königin, den 5ten März, durch ein Trauerkonzert, bey dem das ganze Theaterpersonal in tiefer Trauer erschien. Die Dekoration der Bühne stellte eine hohe Tempelhalle vor, die durch fünf mit Florfestons verbundne Lustres erleuchtet ward. Die Aufführung geschah zum Besten der Armen, die in der Verstorbenen eine Hauptstütze verlohren. Die Ouverture von Glucks Alceste eröffnete in ihrem tragischen Stil sehr passend den Trauerakt. Dann folgte das Requiem von Mozart. Den Beschluss machte das Chor: Hallelujah, aus Handels Messias. — Vorgestern trat Hr. Hofmann in einer zweyten Gastrolle, als Don Juan in Mozarts Oper, aber mit noch weniger Beyfall denn neulich als Papageno, auf. So wie hier in Hinsicht der komischen Darstellung Herrn Unzelmann, so stand er als Don Juan Hrn. Beschort sehr weit nach.

An demselben Tage war auch das erste von den vier letzten Abonnementkonzerts der Hrn. Schick und Bohrer, von dem, so wie von den angekündigten Konzerten der Dem. Kirchgessner, (die von ihrer Augenverletzung durch unsern braven Generalchirurgus Gerke glücklich wieder hergestellt ist), des Herrn Spohr, Hr. Kapellm. Himmel, der auch zu seinem Benefiz seine allbeliebte Oper Fanchon im Nationaltheater selbst dirigiren wird, und Mad. Dussek, künftig mehr.

Frankfurt d. 1. März. Hr. Fischer, Bassist, hat das hiesige Theater verlassen und ist an das Hoftheater nach Stuttgart gegangen; dadurch ist bey der hiesigen Oper eine Lücke entstanden, die man je eher je lieber wieder ausgefüllt wünschen muss.

Kurze Anzeige.

IX Variations sur l'air: Nel cor non più mi sento, pour le Pianoforte, composées et dédiées à Son Altesse Mad. la Duchesse de Wirtemberg — — par C. A. Gabler. Oeuv. 25. A Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. G. soll ein zahlreiches Publikum, besonders unter Klavierspielerinnen haben, und man kann es glauben, da er fasslich, angenehm, leicht ausführbar, und doch ziemlich lebhaft schreibt. Auch diese seine Arbeit wird gewiss Freunde finden, und da sie von ähnlichen frühern sich in nichts wesentlichem entfernt, mögen nur diese wenigen Bemerkungen hier stehen. Herr G. sollte gerade diesem Publikum nicht so weite Spannungen zumuthen, wie S. 3, Syst. 3, das tiefe F, und in der Folge öfter; er sollte ihm auch so feines Ohr zutrauen, um Stellen, wie der Schluss beyder Theile der 2ten Var., unangenehm zu empfinden, wenn ihm auch nicht geradezu fehlerhafte entgingen — wie schon im Thema, Syst. 2, Takt 4, wo statt c e b der linken Hand besser c g b stände. Variat. 4. hat etwas Originelles im Plan und ist artig ausgeführt; so ist auch Var. 6., präcis vorgetragen, von sehr gutem Effekt.

(Hierbey die Beylage No. IV.)

Leipzig, bey breitkopf und härtel.

№. IV.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

TRAUER-MARSCH

aus F. Weisse's Gedächtnisfeyer

von

Mahlmann und *Bierey*,

am 11. 13. 15. 17 und 18. März auf dem Theater in Leipzig gegeben.

Andante quasi Largo.

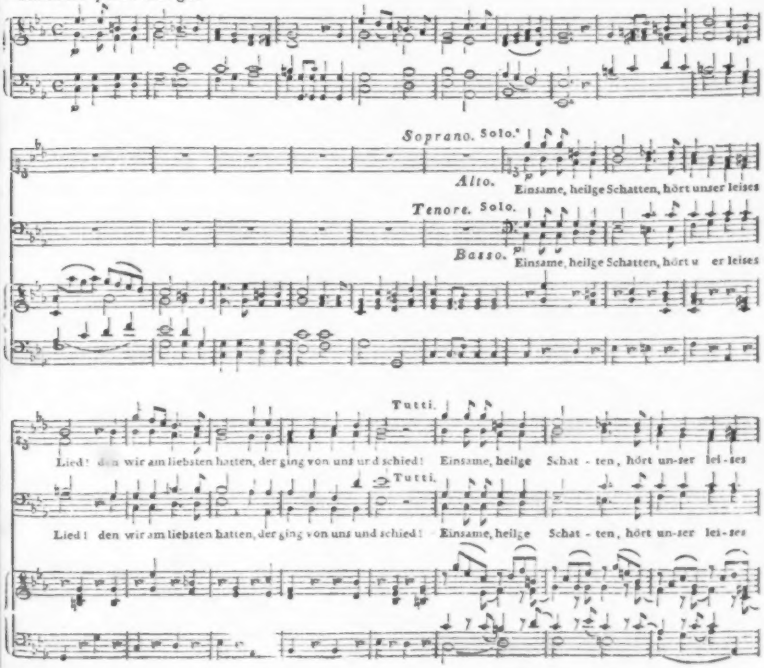

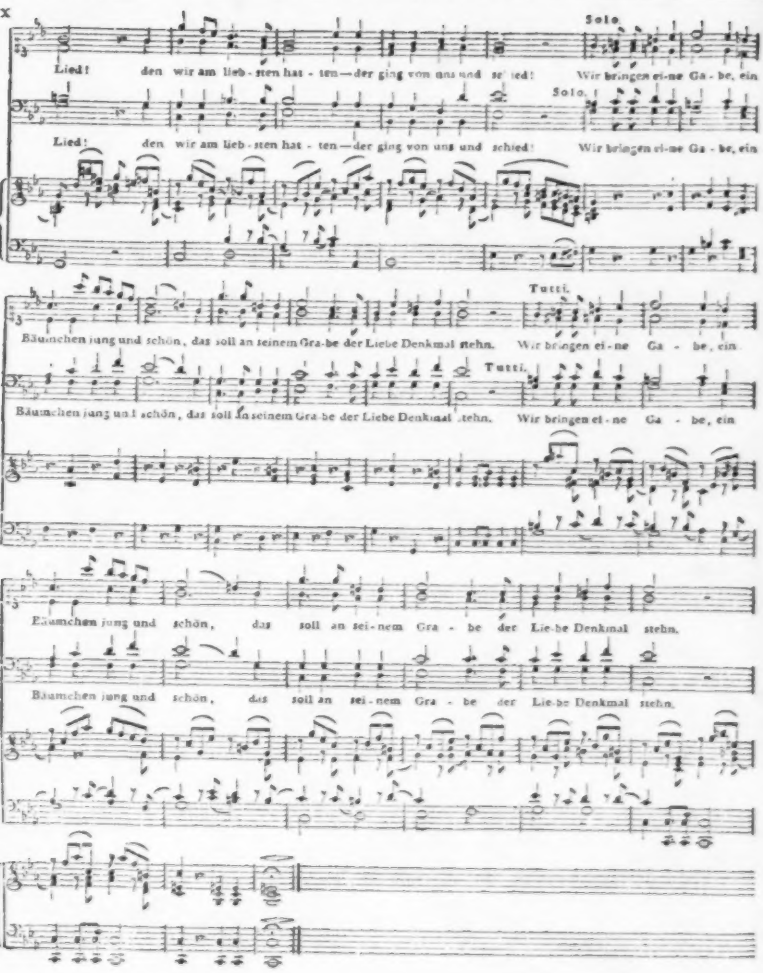
x
Solo.
Lied! den wir am lieb-sten hat-ten—der ging von uns und schied! Wir bringen ei-ne Ga-be, ein
Solo.
Lied! den wir am lieb-sten hat-ten—der ging von uns und schied! Wir bringen ei-ne Ga-be, ein
Tutti.
Bäumchen jung und schön, das soll an seinem Gra-be der Liebe Denkmal stehn. Wir bringen ei-ne Ga-be, ein
Tutti.
Bäumchen jung und schön, das soll an seinem Gra-be der Liebe Denkmal stehn. Wir bringen ei-ne Ga-be, ein
Bäumchen jung und schön, das soll an sei-nem Gra-be der Lie-be Denkmal stehn.
Bäumchen jung und schön, das soll an sei-nem Gra-be der Lie-be Denkmal stehn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten März. Nº. 26. 1805.

Die Wanderer und ihre Wegweiser.

Ein junger Wanderer verweilete, da die Sonne eben untergehen wollte, einige Minuten auf seinem Wege, blickte zurück, weich eine Strecke er zurückgelegt hatte, und freuete sich, dass er denn doch schon so weit wäre. Du wirst doch aber auch auf dem rechten Wege seyn? fragte er sich hernach selbst, und es wollte ihm ein wenig bänglich werden, da er die Stadt, das Ziel seiner Reise, das er näher geglaubt hatte, in der Ferne kaum entdeckte. Dies schien ihm sogar jetzt weiter entfernt, als etwa vor einer Stunde. Indess, er behielt guten Muth: du wirst ja sehen! sagte er, und wollte eben weiter gehen, als ein Mann zu ihm trat — finster, rauh, unmuthig. Im barschen Tone fuhr er den Wanderer an:

Was bist du für ein Bursch? Was hast du hier bey uns zu suchen? Und wie siehst du aus von Staub und Schweiss? Schämst du dich nicht so in die elegante Stadt zu gehen? Doch damit hat's Zeit! denn siehst du nicht, wo du bist? Dort hinaus liegt die Stadt! und hier — rechts, der Morast; links der Felsenabhang: vor dir tiefer Sand und weiter hin der Busch, in dem es schon jetzt rabenschwarze Nacht seyn muss! Schöne Aussichten für einen Patron, der, wie du, noch so weit zu gehen hat, und der schon hinkt!

Das machte den jungen Wanderer sehr verwirrt, denn er bemerkte nun, dass er vorher, von der Sonne geblendet, das alles nicht gesehen hatte. Der rauhe Mann hatte höchstens übertrieben, gelogen aber keines-wegs. Der Wanderer sagte halb trotzig, halb zaghaft:

So zeige mir einen bessern Weg, da du hier mehr Bescheid weisst! Nimm dich meiner an! führe mich! —

Ich? sagte jener. Das wär' meine Sache! Sich, wie du selber fortkömmst! —

Er ging. Der junge Wanderer stand nun noch zaghafter, wagte zweifelnd keinen Schritt zu thun, und brach endlich in laute Klagen über den Störenfried aus. Hatt' er mich doch nur gehen lassen, rief er; wer weiss, ob ich mich nicht endlich doch zurechtgefunden hätte! — Da gesellete sich wieder Einer zu ihm. Was fehlt dir? fragte der Mann mit gesetzter, aber freundlicher Stimme. Der Wanderer erzählte, was ihm begegnet war.

Nun, entgegnete jener; Unrecht hatte der Murrkopf nicht, und mithin geziemt's dir nicht, ihn zu schmähen. Loben aber kann ich ihn freylich auch nicht, obschon er mein Nachbar ist. Du bist wirklich fehl gegangen, auch ist deine Kostumirung nicht eben empfehlend: aber Geduld, und guten Muth! auch Zutrauen, dass es Leute in der Stadt geben werde, die den braven Mann um der schlechten Kleidung willen

nicht verkennen! Komm nur, ich will dich auf den rechten Weg bringen, und dann frisch, und mit Anstrengung aller Kräfte vorwärts! Denn wahr ists, der Abend bricht ein, ehe du dichs versiehest, und zu Hause sind wir sobald noch nicht! Also — frischauf! du wirst mir doch folgen?

O dir —! Ich verdiente ja nie in die Stadt zu kommen, verdiente in dieser Wildnis zu Grunde zu gehen, wenn ich dir nicht gern folgte! —

Der Ort war wie verzaubert: die meisten, die in die Stadt wollten, verirreten sich hier. Schon am Morgen stand wieder ein Wanderer auf demselben Platze. Dieser hatte mehr sinnliche Lebendigkeit und körperliche Kraft — es war ja noch früh — er hatte mithin frölicher nach Hause kommen können. Da trat jener erste Wegweiser auch zu ihm, und machte ihn auf dasselbe aufmerksam, worauf er gestern den Andern aufmerksam gemacht hatte; auch that er's in demselben Tone —

Kerl? rief der Wanderer: was unterstehst du dich? Du willst mich reprimandiren? du? mich? Ey dich soll ja — —

Er hob, unter ungezogenen Schmähungen, Steine auf, nach dem Wegweiser zu werfen. Dieser ging, der Wanderer lachte überlaut ihm nach. Da kam eine Rotte wüstes Gesindel durch den Morast gewadet, und sprang, unter üppigen Scherzen und lautem Jubel, aufs Trockene. Sie machten sich an den jungen Wandersmann. Willkommen, Herr Bruder! riefen sie. Wo willst du hin?

Nach der Stadt, ihr Herren und Damen!

Dummes Zeug! Lass du Stadt, Stadt seyn, und komm' mit uns! Du bist ein Kerlchen, wie ein Daus; du gefallst uns: was willst du mehr? Wir gehn zum Schmausse, und du sollst uns Spass machen helfen! An Essen und Trinken soll dir's nicht fehlen, und hübsche Dirnen, die dir um den Bart gehen, haben wir auch — du siehest ja hier einige schmucke Exemplare! Nach der Stadt ist weit: du müsstest dir's erst noch sauer werden lassen. Bey uns bist du gleich zu Hause, hast's bequem, und findest deinen Beyfall! Dort müsstest du dich geniren: hier machst du's je toller, je besser — —

Topp, ihr Herren! rief der Wanderer, und wollte eben mit ihnen gehen, als jener zweyte Wegweiser zu ihm trat, ihn auf die Nullität dieser Gonnerschaft aufmerksam machte, und hinzusetzte, was er gestern dem andern Wanderer gesagt hatte.

Herr Doktor Klugmund, erwiederte der junge Mensch, und seine Gesellschafter brachen in ein wieherndes Lachen aus; wenn Er gescheid ist, so gehet er, woher er gekommen, und zwar ganz mauschenstill! Was zum Henker, geht ihr mir denn, ihr Knasterbärte all' zusammen, wenn ich euren Moralien folge, he? Da lob' ich mir diese meine Gonner, Beschutzer und Freunde! die honoriren! Ja, vorausgesetzt, man würde von euch nach langem, sauerm Wege endlich in die Stadt eskortirt: machen denn eure feinen, zarten Menschleinchen dort so einen hellen Jubel mit unsereinem, wie diese kraftigen Naturen — wenn ich auch an den lieben Bauch und an noch 'was gar nicht denken wollte? Marsch mit dir! Und ihr Herren — holla hoh! zum Schmausse! zu tausend Spass!

Holla hoh! rief die Gesellschaft und klatschte entzückt in die Hände, dass es weit umher schallete. So zogen sie fort, und trugen ihren Liebling fast auf den Hän-

den — so lange der Schmauss währete. Hernach konnten sie ihn nicht weiter brauchen, denn seine Späße waren erschöpft; sie vergassen ihn und suchten sich einen Andern, um diesen eben so zu belohnen und eben so zu vergessen. Jener erste Wanderer war aber indessen in die Stadt gekommen, und lebt da noch immer, von den Besten geachtet und geliebt, in schöner Thätigkeit, und in bleibendem, obschon nicht tumultuarischem Beyfall.

Friedrich Rochlitz.

Nachrichten.

Paris, d. 4ten März. So wie ich bey meinem letzten Berichte die Aufführung von Mozarts Requiem abwartete, wollte ich beym jetzigen die Aufführung des Don Juan abwarten: ich muss aber diesen Versatz aufgeben, weil die Herren von der kaiserlichen Akademie jene Vorstellung einmal wieder um — einige Monate hinausgeschoben haben. Wir wollen's einander nur sagen: sie fühlen, dass sie den meisten Rollen in Absicht auf Gesang nicht gewachsen sind; nun ist die Erwartung aber sehr hoch gespannt: man möchte sie also erst gern abkühlen. Bey der Besetzung der Rolle des D. J. hatten sie, freylich mit Recht, hauptsächlich mit auf eine schöne Figur und rasches, gewandtes, einnehmendes Spiel gedacht: aber so bekam sie ein Tenorist! Nächster Tage stand nun in den Zeitungen: ob man sich lächerlich machen wolle? D. J. fordere einen durchgreifenden Bass! ob man auch hier etwa alles umzuschreiben gedenke, was nicht sogleich in den Kram passte, den man eigenmächtig auslege u. s. w. Die Sache hatte zu vielen Grund, als dass man nicht darauf hätte achten sollen: die Rolle wurde zurückgenommen, und man nähme wahrscheinlich das ganze Stück zurück, wenn nicht schon zu viel Lerm gemacht, und zu viel Geld darauf verwendet wäre. Zu dem Ball beym Schluss des ersten Akts, zu der Scene auf dem Begräbnisplatz, und zu der, wo D. J. zu Grunde gehet, hat man die prachtvollesten Dekorationen zu erwarten. Uebrigens glauben Sie an den Enthusiasmus für Mozart doch ja nicht so, wie es viele Journale Sie könnten glauben machen; es sind verhältnismässig noch immer nur Wenige, die ihn wirklich kennen, ehren und lieben. Das Publikum hat interessante Anekdoten von ihm zu lesen bekommen, hat sich mit diesen eine Zeit lang getragen: und, seyn Sie gewiss, bey weitem der grösste Theil derer, die Mozart und immer Mozart im Munde führen, weiss weiter nichts von ihm und mag auch nichts weiter wissen, als eben jene Anekdoten. Sind diese endlich erschöpft und nieder-erzählt, so wird die Menge sehr gleichgültig gegen den Künstler und alle seine Werke seyn. Denn warum unterstützt man denn keine Wiederholung des Requiem? Man war das erstemal wegen der bekannten wunderbaren Anekdote über seine Entstehung neugierig hingegangen; nun ist die Neugierde gestillet und damit ists abgethan. Was aber die — jetzt auch verklungenen, öffentlichen Aufforderungen zur Wiederholung anlangt, so konnte es wol zweyen unsrer bravsten Meister, wenn sie einander begegneten und fragten, damit gehen, wie dem Cicero mit dem Augur! — Oder warum giebt man Mozarts unübertroffene Sinfonieen nie in unsern Konzerten? warum hört man nie seine Klavierkonzerte? Die öffentlichen Konzerte kosten hier viel; man muss darum viele Zuhörer zusammenbringen, und weiss, dass Mozarts Musik nicht vielen gefallen würde! Sollte jene Aufführung des D. Juan ganz ausserordentlich gelingen, und ganz ausserordentlich viel Glück machen, so dass es Mode und Ton würde, die Oper oft zu

.ören, davon entzückt zu seyn u. s. w., ja, dann wendete sich alles anders: den Bessern ginge das Verständniß auf, die andern thäten, als wär' es bey ihnen auch so, die Unternehmer, die dergleichen Stimmungen hier mehr zu benutzen und feiner zu erhalten wissen, als irgendwo, gäben nun Mozart und eine Weile immer Moz.; dann sahe man ihn als naturalisirt und nationalisirt an, und nun ständen alle seine Werke eine lange Zeit fest und unerschütterlich in der allgemeinsten Achtung. So war es mit Gluck, und darum stehet er noch immer so hoch und fest unter uns. So war und ist es auch mit Haydns Sinfonieen. Denn das muss man auch dem hiesigen Publikum zum Ruhme nachsagen: hat es einmal etwas in Affektion genommen, ist dann der erste Schwindel dafür — die Erbkrankheit der Franzosen — vorüber, und findet sich nun in der Sache wirklich so viel Gehalt und Gediegener Werth, dass die Verständigern, Einsichtsvollern und Geachteten sich fortwährend dafür interessiren mögen: so nimmt man es auch recht ernstlich damit, sucht ganz einzudringen, alles in sich aufzunehmen, und schützt es gegen die Anläufe der Gegner, wie gegen den Andrang der Neuigkeiten und Launen des Zufalls oder der Menschen.

Ich habe hier einmal das Herz ausschütten mir verstattet: Ihre Leser lernen durch so etwas von Paris mehr kennen und richtiger urtheilen, als wenn ich jedes Vorübergehende Ereignis in der musikal. Welt einzeln und ängstlich referirte. Doch will ich, was von diesen der Erwähnung werth ist, darum nicht ganz übergehen.

Die drey stehenden Konzerte, (Cléry, Créneille, Conservatoire) sind, seit Neujahr ohngefähr, sämmtlich in voller Thätigkeit. Ich will, Ihre Leser nicht zu verwirren, das erste noch bey seinem alten, seit vielen Jahren so berühmten Namen nennen, obgleich es nicht mehr in jener Strasse ist, sondern einen weit prachtvollern, aber für die Musik nicht ganz so günstigen Saal gewählt hat. (Salle Olympique, rue de la Victoire) Ich müsste von allen, den Hauptsachen nach, wiederholen, was ich schon oftern gesagt habe, wenn ich ins Einzelne gehen wollte. Cléry behält den Preis, und die Instrumentalmusik ist köstlich. Der Gesang bleibt, wie er ist. Haydns Sinfonieen bleiben ebenfalls hier das Hauptgericht, und auch die Lockspeise. Man gibt deren an jedem Tage zwey. In dem ersten dieser Konzerte kamen die Schönen — man weiss ja — als hätten sie sich beredet, meistens erst unter der Sinfonie. Dies erregte nicht nur allgemeinen Unwillen, sondern laute Beschwerden, und sie mussten, um nicht beleidigt zu werden, sichs schon gefallen lassen, die andern male vor Anfang da zu seyn. Das ist ein Triumph Haydns über die Galanterie, und das will hier wahrlich etwas bedeuten. Dass unsre grössten Virtuosen hier auftreten — doch bisher selten — wissen Sie auch. Kreutzer brachte vor drey Wochen wieder ein neues Konzert von seiner Komposition zum Vorschein, auf welches ich die deutschen Virtuosen besonders aufmerksam machen muss — denn wahrscheinlich wird es bald gestochen erscheinen. Kr. hat den seltsamen Einfall gehabt, das ganze Konzert aus Ideen von Haydn — in dessen schönsten und bekanntesten Werken — zu schaffen. Die Ausführung ist ihm sehr wohl gerathen: denn er hat, wie sichs von ihm verstehet, mit Geist und Geschmack zu wählen gewusst. Freylich muss man aber mit Haydns Werken genau bekannt seyn, um überall den seltsamen und ganz eigenen Reiz, der aus dieser Zusammenstellung und originellen Verkettung (besonders im Finale) entstehet, vollkommen empfinden zu können. Kreutzer spielte vortrefflich — solch ein Adagio

besonders hört man höchst selten — aber er wusste auch noch in seinem Spiel die Haydnschen Ideen, welche den Zuhörern vornehmlich kennbar werden sollten, so fein uns nachdrücklich an's Herz zu legen, dass es eine Freude war. Und damit Ihr Publikum eben dieser Freude durch Ihre Virtuosen theilhaftig werde, mache ich diese eben hierauf aufmerksam. — Grénelle ist Nachahmerin von Cléry, und leistet dasselbe, nur in Absicht auf Vollendung der Produktionen um mehrere Grade schwächer und niedriger. Ueber die Eleven des Conserv. habe ich neulich ausführlich geschrieben, und habe nichts zu widerrufen oder einzuschränken. Die angenehme Sängerin, Dem. Himm, macht grosse und schnelle Fortschritte; sie kann sehr viel werden. Ein hübscher Jüngling, Henry, spielte neulich ein Fagottkonzert seines Lehrers, Ozy, zum Bewundern: nur noch ein wenig angstlich. Iomelli's berühmtes Offertorium wurde nicht gut gesungen; man kann, bey allem Fleis der Lehrer, die jungen Leute im Ganzen durchaus noch nicht in den eigentlichen Kirchenstil hinüber bringen. Besser ging jedoch ein Theil des Iomelli'schen Requiem, wo eben auch Dem. Himm den Preis erhielt. Cherubini hat, ohne sich darum zu kummern, ob man sie je geben wird, eine Iphigenie zu schreiben angefangen. Er liess neulich ein Terzett daraus versuchen. Es war einfach, edel und herrlich. Der Text ist italienisch.

Die Operntheater haben an Neuigkeiten nicht viel Vorzügliches geliefert. Lesueurs Caverne ist wieder aufs Theater gebracht worden; ich kann diesem rohen, wilden, bizarren Werke keinen Geschmack abgewinnen, obwol ich einzelne geistreiche Stellen darin zu schätzen weiss. Dem Publikum schien es wie mir zu gehen. Die Barden sind nun in Partitur gestochen erschienen und dem Kaiser gewidmet, der sie sehr gnädig aufgenommen haben soll. Fernando ou les Maures, eine neue heroische Oper in drey Akten, deren Dichter und Komponist jetzt noch verborgen bleiben wollen und darum auch von mir nicht genannt werden, obschon viele sie kennen — hat kein Glück gemacht; dass sie aber missfallen habe, wie Sie in den vorräthigen Flugblättern gelesen haben werden, ist nicht wahr. Es ist eine Sottise dem Publikum gesagt, wenn man schreibt, es habe dies Produkt schlecht gefunden. Das Gedicht, aus dem romantischen Zeitalter der Spanier, ist besser, als zwey Drittheile der oben jetzt bey uns und überall beklatschten, und die Musik ist brav, hat sogar einzelne vortreffliche Partheien. Aber, kein berühmter Name auf dem Titel, eine heroische Oper auf dem komischen Theater, (Sie glauben nicht, wie lächerlich man noch immer an diesen Formalitäten hängt:) ein kaltes, zum Theil ungeschicktes Spiel, und keine der am meisten begünstigten Subjekte darin auftretend — da haben Sie die Ursachen, warum die Oper nicht viel Glück machte, und, wenigstens vor der Hand, zurückgenommen wurde. Ich müsste mich sehr irren, oder man würde in Deutschland sich gerechter gegen sie benehmen, und dort — würde sie willkommen seyn. L'Intrigue aux Fenetres, in einem Akt, von Lüpaty und Bouilly, mit Musik von Nicolo Isouard, ist ein ganz allerliebstes Stück, auf welches ich Ihre Direktionen vorzüglich aufmerksam mache. Ich kenne kaum ein Produkt dieser Gattung, worin so viel von der ächten französischen Lustigkeit (gaieté) vom Anfang bis zu Ende herrschte, ohne dass der Geschmack oder feinere Sinn im geringsten beleidigt würde. Dabey ist die Fabel neu, und hat einige der allerpossierlichsten und überraschendsten Situationen; die Charaktere sind ebenfalls gut gezeichnet, und alles ist obendrein für ein gebildetes und gutgelauntes Personale nicht einmal

schwer auszuführen. Die Musik ist, wie sie hier seyn musste — lebhaft, leicht, angenehm. Die Ensembles sind das beste im Gesang. Das Orchester ist gut und gefällig beschäftigt, ohne überladen zu seyn. Selten hat eine kleine Oper solch Glück gemacht: man wird sich noch lange nicht satt daran sehen, und hier hat man Recht. — Die ewig sich selbst wiederkäuende italienische Oper hat neulich denn doch nach Jahren eine Neuigkeit zur Welt gebracht. Ihr Musikd. Mosca hat eine Ginevra di Scozia in Musik gesetzt: eine seria! aber was für eine! Man hat den Dichter ausgelacht und den Komponisten belächelt; beyde haben's verdient, und darum nichts mehr von diesem ärmlichen Produkt! —

Statt eines Postscripts sage ich noch, dass die niedliche St. Aubin, die Tochter, als Sängerin auf dem besten Wege rasch vorwärts gehet — sie ist nun auch prima Donna des Konzerts Cléry: dass Wolfls neueste, vor etwa zwey Monaten hier herausgekommene Quartetten (zwey Violinen, Bratsche und Violoncell) die schönsten sind, die er je geschrieben hat, dass sie den besten, die jetzt irgendwo und von irgend einem geschrieben werden, mit Ehren an die Seite zu setzen sind: dass Paisiello bald nach seiner Ankunft in Neapel, zu feyerlichen Exequien, ein sehr unfeyerliches, fast komisches Requiem geschrieben hat, das jedoch, weil man es wahrscheinlich wie Scenen aus der Opera buffa angesehen, Beyfall gefunden hat, und ihn dann gewiss auch verdienet haben wird: und endlich, dass Wolfl einen Heft Walzer hat stechen lassen, (alles will jetzt hier Walzer tanzen und spielen) unter der folgenden spashaften Bewandnis. Wolfl hat die vorhin genannten gründlichen und trefflichen Quartetten fertig und gehet zu einem der hiesigen beträchtlichsten Musikhandler, ihm das Manuscript anzutragen. Quartetten? sagt der Mann und zuckt die Achseln. Gelehrte Quartetten? sagt er nochmals, indem er blättert, und zuckt noch mehr. Ich wünschte, Sie schrieben mir eine kleine Suite Walzer, die ich gern anständig honoriren würde. Wollen Sie mir wol einen Bogen Notenpapier geben? sagt Wolfl, indem er ihm die Quartetten wegnimmt, und sich mit dem Blatt an's Pult setzt. Der Mann hat ein Weilchen andere zu thun: als er zurückkömmt, giebt ihm Wolfl die eben hingeschriebnen Walzer und bittet sich ein tüchtiges Honorar aus, das er auch erhält. Die Dingerchen sind aber darum doch nicht gerade schlecht.

Magdeburg, am 18ten Febr. 1805. Es gewährt mir ein angenehmes Gefühl, auf das Grab eines verdienstvollen Mannes, des ohnlängst verstorbenen Musikdirektors der hiesigen Nationalbühne, Pitterlin, ein Blümchen streuen und dadurch seinen in einem bekannten andern Journale vor nicht gar langer Zeit so ungerechter Weise verunglimpften Talenten ein kleines Ehrendenkmal setzen zu können.

Der verstorbene Pitterlin war ein Mann von vieler Bildung, in ästhetischer und musikalischer Hinsicht. In seinen Junglingsjahren studirte er in Leipzig Theologie: seine Vorliebe für die Musik aber, hiess ihn früh das ernste Studium derselben, seinem Hange für letztere nachsetzen.

Ueber seine damalige und nachherige Carriere enthält ein eigenhändiger, unter seinen Papieren vorgefundener Aufsatz, der jetzt vor mir liegt, unter andern nicht hierher gehörigen Nachrichten, folgendes: (welches manchem seiner hiesigen und auswärtigen Freunde nicht ganz unwillkommen seyn dürfte).

Ich ging 1735 auf die Universität nach Leipzig, gab mich da viel mit Musik ab,

komponirte verschiedene Ballets und Pantomimen für die 1788 da spielende Joseph Secondaische Schauspielergesellschaft, und verstand mich dazu, während des Aufenthalts derselben in Leipzig, die Opern einzustudiren und bey der Aufführung zu dirigiren. Endlich engagirte ich mich mit Ausgange des Jahres 1789 bey dieser Gesellschaft als Musikdirektor. — Während meines Aufenthalts bey derselben, komponirte ich verschiedene Prologe und Gelegenheitsstücke. Im Februar 1794 ging ich von da ab zur Döbbelinschen Gesellschaft, wohin ich verschrieben war. Hier komponirte ich auch verschiedene musikalische Arbeiten fürs Theater, und ging am 25ten Juny 1796 von da ab zum Magdeburgischen Theater, wohin ich als Musikdirektor berufen war. —

Eheliches Misgeschick und eine schwächliche Konstitution liessen den Verstorbenen in diesem letztern Posten nicht immer so thatig seyn, als er ohne diese Umstände gewiss gewesen seyn würde; indessen verwandte er auch in Magdeburg die Stunden seiner Musse auf mehrere grössere und kleinere, unter seinem Nachlass befindliche Kompositionen, die aber seine wirklich musterhafte Bescheidenheit nicht ins Publikum kommen liess, und womit er nur zuweilen seine vertrautern Freunde bekannt machte.

So lange indess das Magdeburger Theater mit brauchbaren Subjekten für die Oper besetzt war, — welches gegenwärtig, leider! der Fall gar nicht mehr ist, weil die Direktion des Theaters ihren eigenen Vortheil nicht kennet und kennen will, — so hörte das musikliebende Publikum unter Pitterlin's Anführung die meisten der schönen Mozartschen und andern guten Opern, an deren Statt es sich jetzt mit Ehrn Wenzels neuem Sonntagskinde und den famösen Schwestern von Prag, oder, wenn es hoch hergeht, mit den neuen Arkadiern begnügen muss, weil Gefühl für das Bessere und Schöne ausser der Sphäre des jetzigen, an Pitterlin's Stelle getretenen Musikdirektors Zachariae zu liegen scheint.

Bey Pitterlin's Lebzeiten wurde freylich auch dann und wann eine von den vorerwähnten musikalischen Misgeburten aufgetischt, dagegen aber erhielt der Musikfreund auch durch eine, wenn gleich langsam einstudirte, neue gute Oper, wieder Ersatz, und die Winterkonzerte der hiesigen Freymaurerloge und Harmonie-Gesellschaft, hatten unter Pitterlin's Leitung, Reitz und Schwung zugleich, da solche in der Regel, das Angenehme mit dem Schönen und Kunstreichen verbanden, und dem Kenner wie dem Dilettanten in gleicher Maasse Befriedigung gewährten.

Jetzt, seit Pitterlin's Hinscheiden, ist auch dieser Genuss für den Musikfreund dahin, indem, was von jenen Konzerten noch während des gegenwärtigen Winters hier existirt und fortgesetzt wird, um 30 Jahre zurück datirt werden muss, wo des, übrigens verdienstvollen Rolle's: Schön ist Abel der Hirt, u. dergl., das jetzt wieder an der Tagesordnung ist, noch etwas Neues und Gutes war, und wo man mit dem, durch die verjährte Kunst des hiesigen Organisten Märtens verbildeten Gesang einer Jungfer Lampen, der Tochter eines Zimmergesellen, jetzt hiesigen forcirten Konzertsängerin, nicht mehr vorlieb nimmt.

Wie schön der verblichene Pitterlin — (er starb am 1sten October 1804 an der Auszehrung) — fühlte, wie richtig er den Sinn des Dichters in seinen Kompositionen zu treffen wusste, davon möge Ihnen die beyliegende Komposition des Schillerschen Liedes aus den beyden Piccolomini: Der Eichwald brauset u. s. w. als Beleg dienen.

Ich wünsche diese Kleinigkeit, die nach meinem Gefühl eines Zumsteeg's wurdig ist,

in Ihrer musikalischen Zeitung bekannt gemacht zu sehen, und sie sey das Blümchen, welches ich auf das Grab des oft verkannten und verunglimpften Pitterlin's, als einen Beweis streue, — dass er fühlender und denkender Musiker war.

Eine neue Erscheinung in Wien ist zu interessant, als dass wir nicht unsre Leser im voraus darauf aufmerksam machen sollten, da andere öffentliche Blätter vielleicht ebenfalls früh davon sprechen und sie mithin um die angenehme Ueberraschung bringen werden. Den 8ten April wird der junge Mozart zum Erstenmale in einem öffentlichen Konzert auftreten. Er hat eine Kantate auf Haydns Geburtstag komponirt. Manner, die er damit bekannt gemacht hat und denen allerdings ein Urtheil zustehet, versichern uns, es seyen Stücke darin, die selbst seinem Vater keine Unehre machen würden. Um den Eintritt des hoffnungsvollen Jünglings feyerlicher zu machen, wird sein Onkel, Hr. Hofschauspieler Lang, eine kleine Anrede an das Publikum halten, und so ihn in die grosse Welt einführen. J. Haydn selbst sollte ihn, nach dem ersten Plan, dem Publikum vorstellen; man besorgte aber, es möchte dies den würdigen Greis zu sehr erschuttern, und traf daher jene Abänderung. Dass alles in der angenehmsten Erwartung ist, versteht sich von selbst, und es ist nur zu wünschen, dass man in dieser Erwartung die Forderungen an den jungen Künstler nicht überspanne.

Berlin, d. 24. März. Den 16ten gab Mad. Dussek-Cianchettini ein Konzert im Theatersaal, in dem sie ein von ihr gesetztes Konzert für das Pianoforte und mit ihrem funfjährigen Sohne Variationen für 4 Hände uber die Arie: God save the King, und ein Rondo spielte. Auch ihr Bruder, der Hr. Kapellm. Dussek, spielte ein von ihm gesetztes grosses Konzert in G minore. Dies nennen, heisst es loben. Die Gebrüder Barmann verschönerten das Konzert durch ein Konzertant für Klarinett und Fagott von Schneider.

Den 19ten wurde im Nationaltheater zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike zum erstenmal gegeben: Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Erster Theil. Romantisches Schauspiel mit Gesang in 4 Akten. Musik von Wenzel Müller. Die Handlung dieses Stücks ist nach dem bekannten Spiessischen Roman gearbeitet. Ihre Leser wissen schon aus andern ähnlichen Beyspielen, dass es hier noch sehr viele gibt, denen so etwas gefällt; so fand denn auch dies Werkchen einen lauten Beyfall, der nur durch mancherley Unordnungen bey der oft noch sehr mangelhaften Mechanik im vierten Akt unterbrochen wurde.

Anekdote.

Eine junge Sängerin suchte Engagement. Der Entrepreneur verwies sie zuerst an den Musikdirektor, der sie prüfen mochte. Mamsell, sagte dieser, singen Sie vom Blatte? (a vista) „Was ich auswendig kann — o ja!“ war die Antwort.

(Hierbey die Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

LIED

aus Schillers Piccolomini.

Larghetto. komp. von PITTERLIN.

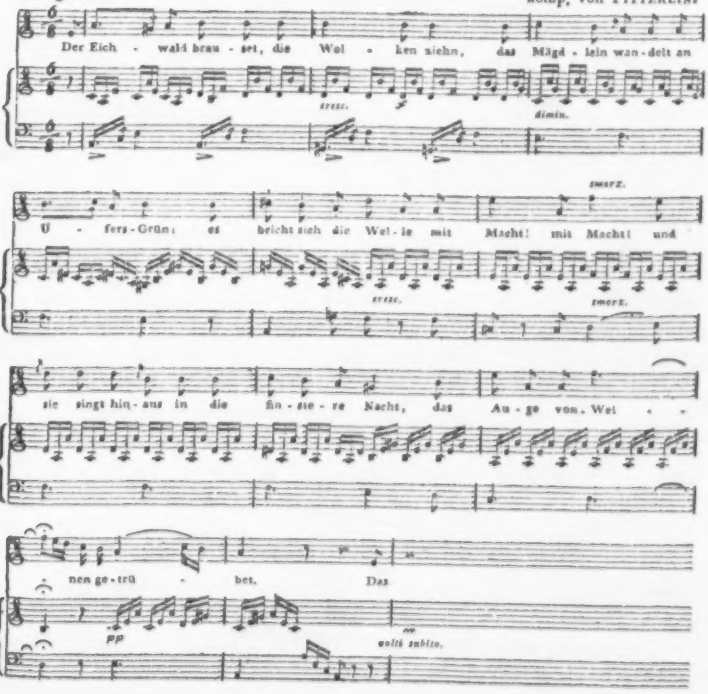

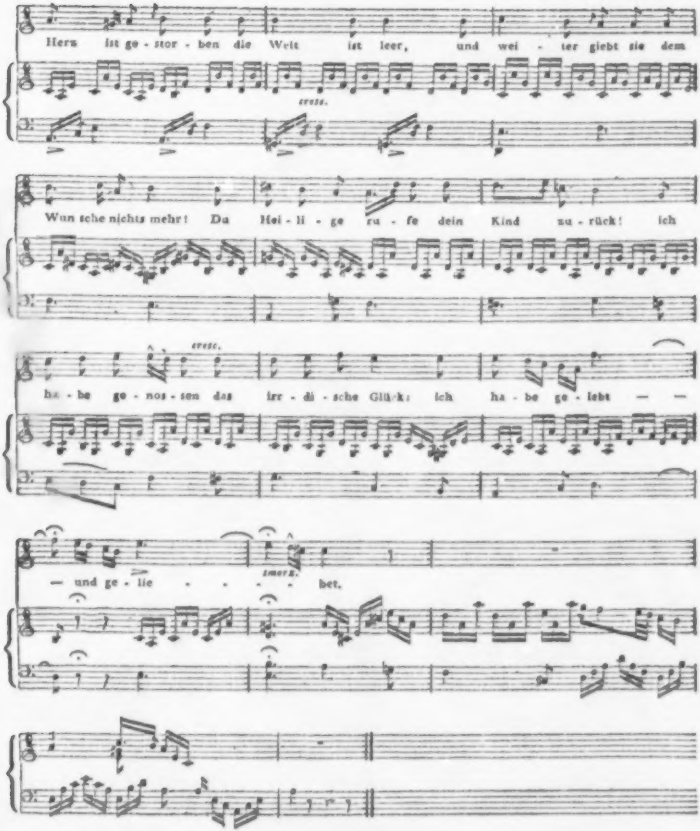
Herz ist ge - stor - ben die Welt ist leer, und wei - ter giebt sie dem
cresc.
Wun sche nichts mehr! Da Hei - li - ge ru - fe dein Kind zu - rück! ich
cresc.
ha - be ge - nos - sen das ir - di - sche Glück: ich ha - be ge - lebt — —
— und ge - lie - - - - - bet.
smorz.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. Nº. 27. 1805.

Nachrichten.

Berlin, den 6ten März. Nachdem wegen des Todes der Königin Frau Mutter (auch einer so würdigen Beschützerin der Tonkunst) die Operavorstellungen unterbrochen, und auch die täglichen Vorstellungen des Nationaltheaters ausgesetzt waren, wurde den Tag nach der Begräbnisfeyerlichkeit, am 5ten März, letzteres wieder mit der Aufführung des Mozartschen Requiem eröffnet. Vergönnen Sie mir eine kurze Beschreibung dieser rührenden Todtenfeyer, die mit Geschmack und Würde veranstaltet und schön ausgeführt wurde.

Um sieben Uhr Abends war das grosse Haus gedrängt voll, doch herrschte eine feyerliche Stille — ein Beweis von patriotischer Theilnahme und noch nicht ganz mangelnden anständigen Sitten, sobald guter Wille da ist. Die Plätze des ausgeräumten Orchesters waren ebenfalls mit Zuschauern der ersten Klassen angefüllt und überall herrschte die gespannteste Erwartung. — Jetzt erhob sich langsam der Vorhang: man erblickte das Innere eines Tempels, mit Kronleuchtern erhellet, die durch grosse Festons von schwarzem Trauerflor mit einander verbunden waren; der Fussboden war schwarz belegt; auf beyden Seiten in amphitheatralischen Erhöhungen befand sich das ganze männliche und weibliche Theaterpersonale in tiefster Trauer, ersteres Hrn. Direktor Iffland an der Spitze; in der Mitte des Theaters Hr. Kapellm. Weber am Flügel, um ihn herum das ganze und zum Theil durch die Königl. Kapelle verstärkte Orchesterpersonale, nebst den Chören zu beyden Seiten, und im Hintergrunde erhöht, die Blasinstrumente. Im Proscenio dampfte Räucherwerk auf Altären — — Diese Umgebungen und die vortreffliche Overtura aus Glucks Alceste, versetzten alle Gemüther in die edelste Trauer. Sanft schloss sich nun der erste Satz des Requiem an, das vollkommen nach der Vorschrift des Komponisten, nur mit Ausnahme der durch Klarinetten vertretenen Bassethörner, besetzt war. Mit abgemessenem, feyerlichem Gange näherten sich die Solosänger und Sängerinnen dem Vordergrunde und formirten daselbst eine Reihe, indem die Posaunen kräftig einfielen. Ganz dem erhabenen Geiste angemessen wurde das Requiem aeternam etc. so wie besonders darin die Stelle: et lux perpetua, ausgeführt. Das kleine Sopransolo: te decet hymnus etc. sang Dem. Willich ein wenig furchtsam. Die Fuge: Kyrie Eleison, wurde sehr brav gegeben; eben so imposant das: Dies irae, nur war das Tempo nicht Allegro assai sondern moderato. (Mich dünkt, das ist wider Mozarts Absicht, ein Bild der gänzlichen Zerstörung der Welt zu liefern —) Das vortreffliche: Tuba mirum spargens sonum, wurde, mit der nicht üblen Vertauschung eines Horns statt der Posaune, von Hrn. Gern ganz vorzüglich schön und ausdrucksvoll vorgetragen; auch Hr. Weits-

mann und Mad. Schick (welche letztere heute durchgängig die Altparthie übernommen hatte, und dadurch eine beträchtliche Lücke ersetzte) gaben die, obgleich kleinen, doch äusserst schönen Solos mit richtigem Gefühl; nur Mad. Lanz schien in dem Sopransolo: Quid sum miser, nicht ganz an ihrer Stelle zu seyn, da ihre starke Stimme sich nicht genug tragen liess und besonders das: Cum vix justus, zu sehr herausgepresst wurde. Das: Rex tremendae, wurde mit vieler Energie gegeben. Das sanfte: Recordare, wurde von Mad. Eunike, Mad. Schick, Hrn. Eunicke und Gern so vollkommen ausgeführt, dass Mozart selbst sich darüber gefreuet haben würde. In dem: Confutatis, machten die neuen, vortrefflichen Modulationen den schönsten Effekt. Zart wurde das: Lacrymosa, und mit Kraft das: Domine Jesu, so wie: Hostias et preces, gegeben. Das prächtige: Sanctus, mit dem sich anschliessenden: Osanna, wurde sehr gut ausgeführt und erhob die Gemüther der Zuhörer, die dann zu sanfter Sehnsucht gestimmt wurden durch das folgende herrliche Benedictus. Mad. Müller, Mad. Schick, Hr. Ambrosch und Hr. Franz trugen die Soloparthieen desselben mit vielem Geschmack vor, und besonders Mad. Müller mit der zartesten Empfindung. Die Posaunen machten hier einen pomposen Effekt, und sämmtliche Blasinstrumente zeichneten sich durch sanfte Behandlung rühmlichst aus. Der Schluss war der erhabenen Ausführung des Ganzen angemessen. — Nach einer kursen Pause fiel das Halleluja aus dem Handelschen Messias ein, und mit beruhigtern Gefühlen verliess nach der vollkommnen Ausführung desselben jeder Zuhörer, der ein Herz mitgebracht hatte, das Schauspielhaus, und nur aus Achtung gegen die Traueretikette verstummten die lauten Aeusserungen des verdienten Beyfalls. — Am nächsten Tage fingen die täglichen Schauspielvorstellungen mit Wallensteins Tod wieder an. Die Opern werden erst den 18ten d. M. fortgesetzt, wo aber blos zum Besten milder Stiftungen noch zwey Geldvorstellungen der Oper Medea und der Oper Rosmonda mit den Balleten: Das Urtheil des Paris, und, Die Tanzsucht, gegeben werden. Ueber beyde Opern ausführlich mich auszulassen, werden Sie mir in der Folge erlauben. —

Auch die unterbrochenen Konzerte sind nun wieder in Gang gekommen. Das 9te Abonnementkonzert der Herren Schick und Bohrer war am 7ten d. M. in dem gewöhnlichen Lokal. Es wurde die schon öfter erwähnte grosse, neue Sinfonie von Beethoven aus D dur wiederholt und diesmal mit noch grösserer Präcision gegeben. Hierauf folgte eine Scene von Cannabich, von Mad. Eunicke sehr fertig und geschmackvoll vorgetragen. Ein Doppelklarinettkonzert von Tausch, von den Hrn. Bliesener und Reinhardt mit der grössten Rundung und Sauberkeit geblasen, erhielt allgemeinen und verdienten Beyfall. Die darauf folgende Scene von Righ. sang Hr. Fischer mit vorzüglicher Kraft und liess die Klarheit seiner tiefen Töne bewundern.— Den zweyten Theil eröffnete eine Introduction aus der Oper Medea von Cherubini — die bekannte Ouverture aus F moll war es aber nicht, also wahrscheinlich eine von den Zwischenmusiken der folgenden Akte: sie passte nicht ins Konzert, so viel Schönheiten auch für den Kenner darin enthalten waren. Ein Violinkonzert von Kreutzer wurde von Hrn. Maurer recht gut gespielt. Mad. Eunicke sang noch ein Rondo von Righini, und die schöne Ouverture aus Figaro von Mozart beschloss dies angenehme und wieder sehr zahlreich besuchte Konzert.

Am 19ten März gab die nun ziemlich wieder hergestellte Dem. Kirchgessner vor ihrer Abreise nach Breslau noch ein Konzert im Englischen Hause und hatte dies-

mal bey der ohnehin schon vortheilhafteren Wahl des nicht so ungeheuer grossen Lokals, das für ein so zartes Instrument nicht passt, die Vorsicht gebraucht, auf dem Anschlagzettel sich einen leeren Zwischenraum von den Instrumenten bis an die erste Reihe Stühle auszubedingen. Es war diesmal ein Konzert ohne grosses Orchester: denn es wurden blos zwey Violinquartetten und ein Duett von Pär (von Dem. Willich und Hrn. Weitzmann gesungen) als Zwischensätze gegeben. Dem. Kirchgessner spielte das bekannte schöne Quintett von Mozart, ein Solo und Variationen auf das Thema: O Isis und Osiris, aus der Zauberflöte, von Reicha — mit bekannter Delikatesse und Fertigkeit. Man war sehr zufrieden.

Tags darauf, den 13ten, gaben Dem. Alberghi aus Dresden und Hr. Spohr ein interessantes Konzert im Saale des königl. Nationaltheaters, worin sich erstere im Gesang mit zwey Scenen von Pär und letzterer mit zwey Violinkonzerten hören liess: der verdiente Beyfall war allgemein, jedoch die Einnahme sehr mässig, da jetzt wieder zu oft Konzerte auf einander folgen.

Den 14ten war das 10te Abonnementkonzert der Hrn. Schick und Bohrer wieder zahlreich besucht. Es zeichnete sich durch eine Auswahl von grossen Musikstücken aus, die aber diesmal nicht durchgängig so gut als sonst exekutirt wurden. Die sehr schwierige grosse Sinfonie von Mozart aus G b eröffnete dies Konzert und liess den Kenner aufs neue dieses Komponisten unerschöpflichen Reichthum der Harmonie bewundern. Andante und Menuett interessirten vorzüglich durch ihre zugleich sehr angenehme Melodie. Die folgende von Mad. Schick recht brav, nur mit etwas zu bemerkbarer Anstrengung gesungene Scene von Righini wurde mit grosser Kälte aufgenommen: da Mad. S. diese billigerweise nicht verdiente, so sey hier das gebührende Lob ihres ausdrucksvollen Vortrags ihr einiger Ersatz für die wahrscheinlich unangenehmen Empfindungen jenes Abends, und möge sie um so mehr aufmerksam darauf machen, dass sie nicht mehr durch eigentlichen Bravourgesang, sondern mit weit weniger Anstrengung sich durch ihre andern eigenthümlichen Vorzüge in der allgemeinen Gunst des Publikums als beliebte Sängerin erhalten könne. — Das folgende Fortepianokonzert von Mozart aus C dur, von Hrn. Wustrow mit vieler Fertigkeit vorgetragen, erhielt lauten Beyfall. Eben so die Scene von Righini, welche Herr Eunicke sehr kunstreich vortrug, obgleich er von der Begleitung im Adagio nicht gehörig unterstützt wurde. — Der zweyte Theil begann mit der bekannten Haydn'schen Sinfonie aus G dur mit Begleitung von Janitscharenmusik; sie wurde sehr gut ausgeführt. Mad. Schick sang hierauf noch ein Rondo, und den Beschluss machte eine Ouverture von Beethoven, die auch schon früher erwähnt ist. — — •

Briefe eines in England reisenden Deutschen.

Erster Brief, aus dem nördlichen Theile Englands *). Eingedenk Ihres Wun-

*) Der Hr. Verf. will alle Namen verschwiegen wissen, theils, um desto unbefangener urtheilen zu können, theils, weil es bey einem allgemeinen Bilde des Sinnes und der Kultur für Musik auf Namen nicht ankomme — worin er allerdings Recht hat.

d. Redakt.

sches, Ihnen auf meinen Reisen durch dies Land von Zeit zu Zeit Nachricht zu ertheilen, wie ich die Musik hier finde, und die Menschen im Verhältnis zu ihr — fange ich schon jetzt an, ohngeachtet ich nur noch diesen Theil der schönen Insel kenne, und nur noch aus Provinzialstädten Bericht erstatten kann. Sie wissen aber, dass es sehr beträchtliche sind, und was das in England heisst! Nehmen Sie Folgendes als Vorläufer, als Einleitung, oder wie Sie wollen, bis ich wichtigers gebe! —

Neulich wohnte ich einem Konzert bey, das schon darum einer Schilderung werth ist, weil die Musiker — bekanntlich ein seltener Fall — sämmtlich aus Engländern bestanden. Der Saal war von der Grösse Ihres schönen Saals in Leipzig. Ueber dem Orchester, das, wie eine Bühne, beträchtlich erhöhet stand, war die Mauer elliptisch gewölbt. Das Orchester bestand aus viersig und einigen Personen. Dass sich Dilettanten darunter befanden, kündigten gleich die ersten Takte einer Haydnschen Sinfonie an, und es schien, als wollte man diesen grossen Mann zu Grabe tragen — aber in einem andern Sinn, als es gemeynt war. Es war nämlich die falsche Nachricht von seinem Tode eben auch hier angelangt, und die Spielenden wollten mit jener Produktion seines Werks sein Gedächtnis feyern, so wie auch mit ihren schwarzen Kleidern, in welchen sie sämmtlich erschienen waren. Ich konnte nichts von näherer Theilnahme dem Publikum abmerken, und auch das Orchester nahm sich weit weniger zusammen, als bey dem folgenden sinfonieenmässigen Konzert von — Corelli, das freylich in Deutschland nur noch etwa vor viersig Jahren hätte einiges Glück machen können. Dies wurde mit mehr Lebhaftigkeit ausgeführt, und das Applaudiren war gar kein Ende.

Die Hauptperson des ganzen Konzerts war ein im nördlichen Theil von England berühmter Bassist, zu dessen Benefiz die Versammlung gehalten wurde. Meine Erwartung war darum nicht gering. Ein Glee (ein mehrstimmiger Gesang ohne Instrumentalt gleitung) war das erste, was er dem Publikum zu hören gab. Er zeigte aber eine abgebrauchte Stimme, die durch mancherley Mistone noch unangenehmer ward. Hernach wurden einige Arien von ihm mit ärmlichen Kadenzen und traurigen Trillern staffirt. Es war ein Kreuz. Besser sang ein Tenorist, und hernach ein dreyzehnjähriger Knabe, der noch ohne Bildung, aber nicht ohne Anlage war. Was den lautesten und allgemeinsten Beyfall fand, war — rathen Sie: was? — nun: sein Talent, in den von ihm producirten Jagdstücken das Geschrey der Jäger und Getön der Hörner nachzuahmen! — Ein Violin- und ein Flötenkonzert, nicht ohne Virtuosität vorgetragen, verdienten wirklich Beyfall, in Absicht auf Exekution; aber desto kläglicher war die Komposition, die ein wahrer musikalischer Nonsens, und zugleich ein Inbegriff aller Kompositionsschnitzer war. Doch hies es einige Tage darauf in der Zeitung, dies Konzert habe ungetheilten Beyfall gefunden! —

Was aber an diesem Abende den stärksten Eindruck machte, war der bekannte Volksgesang: God save the King, der zum Schluss von dem ganzen Auditorium mit voller Begleitung des Orchesters angestimmt wurde, und womit hier fast jedes Konzert beschlossen wird. In der besten Stimmung und voller Zufriedenheit ging man nun hinweg. Als Mensch kann ich mich darüber freuen; als Kunstfreund habe ich nichts dazu zu sagen. —

Eine sehr erfreuliche Erscheinung war mir bald darauf die Aufführung einer Hayduschen Messe, (No. 2. bey Breitkopf und Härtel) welche in einer andern dieser gros-

sen Provinzialstädte, aber von einem Deutschen, zu Stande gebracht wurde. Das Auditorium war zahlreich, die Ausführung nicht übel, der Beyfall lebhaft.

So viel für heute, nächstens mehr und hoffentlich bedeutenderes! —

München. Der Sänger Brizzi wird dieser Tage hier eintreffen, wo er auf dem kurfürstlichen Hof- und Nationaltheater in drey Rollen sechsmal auftreten und dafür eine Belohnung von 2000 Gulden erhalten wird. Das sonderbare bey der Sache ist, dass das dortige Singpersonale, welches ganz aus gebornen Deutschen und grösstentheils aus Inländern besteht, einem einzelnen fremden Virtuosen zu Liebe italienische Opern einstudiren muss. Viele wollen in dieser Erscheinung die Vorbedeutung finden, dass anstatt der deutschen Oper, für welche von unsern vaterländischen Dichtern und Tonsetzern so wenig förderliches geleistet wird, gar bald die italienische wieder Eingang finden dürfte, so wie man auch in München stark von der Aufnahme einer französischen Komödie spricht. Einige geben dem Betragen einiger deutschen Schauspieler die Schuld; andere behaupten geradehin, die theatralische Kunst, welche, nach den eignen Grundsätzen unsrer neuesten deutschen Poeten, nur zum Phantasiespiel und zum Amusiren gemacht sey, wäre an keine Sprache gebunden und in allen Zungen einheimisch: der Franzose allein wäre zum Schauspieler geboren, und da ohnehin aller moralische Zweck bey der Schaubühne, nach der neuesten Theorie, hinweg fiel, so wäre es besser, sich mit Witz und lebhafter Darstellung, als mit hochpoetischen Dialogen und mit schwerfälliger sogenannter Charakteristik amusiren zu lassen, und obendrein hätte man doch den Vortheil, eine so nothwendig gewordene Weltsprache, wie die französische, nach guten Mustern zu erlernen und zu kultiviren.

Recensionen.

---

1) *Senate p. le Pianoforte, comp. et dédiée à son Altesse. Monsaign. le Prince Charles de Lichnowsky, par W. F. Riem.* Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. Oeuvre 4. (Pr. 12 Gr.)

2) *Deux Sonates p. le Pianoforte, comp. et déd. à son ami Chr. Aug. Bottger par W. F. Riem.* Oeuv. 7. (Ebendas. Pr. 1 Thlr.)

Was ein anderer Rec. bey Anzeige des Ersten Werks dieses jungen Künstlers voraussagte — dass er gegründete Hoffnung gebe, einer der vorzüglichsten Komponisten für das Klavier zu werden — scheint sich zur Freude aller, denen ihre Kunst wirklich etwas ist und die nicht nur immer sich selbst in dem Spiegel derselben erblicken wollen, zu bestätigen. Welcher unter den jetztlebenden Musikern hat, wie Hr. Riem in Op. 2., erster und dritter, Op. 3., zweyte Sonate, Op. 5., zweyter, und Op. 4. erster und zweyter Satz — angefangen? Aber eben darum wird ihn jeder Wohlmeynende warnen müssen, nicht zu schnell zu schreiben, einem Hange zum Gekünstelten sich nicht zu überlassen, und mehr das tiefer Greifende in seinen Werken festzuhalten und auszuführen, statt dass er in einigen der neuern zuweilen allzuweit gehet in der Ausführung im Kleinen und Einzelnen. Jetzt zu den oben angeführten! Sie haben manche Aehnlichkeiten unter einander, nur dass Op. 7 freundlicher und leichter gearbeitet ist — weshalb man nur bey Einem länger zu verweilen braucht.

Op. 4. ist durch alle drey Sätze originell, wie das meiste, was Hr. R. bekannt gemacht hat; aber der dritte Satz verspricht zu Anfange weit mehr, als er hernach leistet; ja, Rec. will mit denen nicht rechten, die dasselbe, obschon in minderm Grade, sogar beym ersten dieser Sätze finden. Dieser erste Satz ist feurig, aber dabey sehr ernst — eben darum würde eine festere Haltung und Ausdauer desto erwünschter seyn. Er ist übrigens voller schöner, kontrapunktischer Wendungen, die meistens ungezwungen erscheinen. Meistens — doch nicht immer! So verliert z. B. die an sich sehr schöne, und wo sie zuerst einfach auftritt, auch sehr gut behandelte Idee, (S. 3. Z. 3, T. 3,) durch die gekünstelte Imitation, (S. 7, Takt 6 u. Folge, so wie bey den Wiederholungen,) und wird nur für das Auge etwas werth, wobey das Ohr leidet. Der zweyte Satz ist höchst einfach, sanft beruhigend und von sehr schöner Wirkung, welche besonders auch durch solche Rückkehr in das Majore nach dem zart klagenden Minore und den absterbenden Schluss vermehrt wird. Vom dritten Satz ist schon erwähnt, dass er trefflich beginne — in Absicht auf Geist und Charakter, wie auf den Entwurf zu kunstgemässer Ausführung — aber in beydem Betracht nicht genügend fortgehalten sey. Dass er dessen ungeachtet interessire und mehrmals gern gehört werden könne, verstehet sich von selbst; ich meyne nur — wer einmal so ernst ergriffen und so gespannet worden, verlangt viel, und fühlt sich am Ende selbst dessen unbehaglich, was ihm, wenn er auf nichts Ausgezeichnetes vorbereitet wäre, vollkommen genügen würde. Herr Riem kann nach einzelnen Stücken seiner Arbeiten dies wahrhaft Ausgezeichnete wirklich geben: wer es aber kann, der sollte es auch, besonders wenn ihn, wie hier, sein Genius schon auf einen guten Weg geleitet hatte.

Op. 7. hat, wie schon gesagt, einige Familienähnlichkeit mit jenem, und zeigt eben so sehr von des Künstlers Geist und Einsicht, obschon nicht im Maasse der oben angeführten Stücke. Ich glaube vor allen den letzten Satz der zweyten Sonate ausheben zu müssen, weil dieser Hrn. R. von einer neuen Seite zeigt. Doch giebt es unter den andern auch sehr brave Stücke: man sehe gleich den Anfang des sehr einfachen, kurzen, anspruchlosen, aber (sehr gut vorgetragen, besonders auch in Absicht auf die in Kontrast gesetzten Bindungen und abgestossnen Noten) reizenden Andante, S. 8:

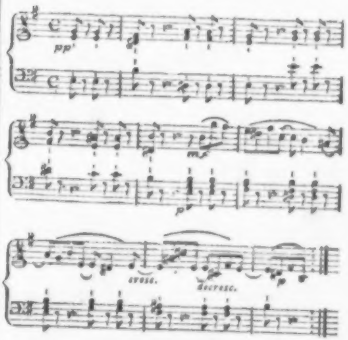

(So würde ich nämlich die Ausdruckszeichen geschrieben haben!) Das Scherzo Seite 30. entwickelt Herrn Riems Talent auch für diese, bey allem Schein von flüchtiger Leichtigkeit, äusserst schwierige, und ohne ganz besondere Naturgabe, bey aller Geschicklichkeit nicht zu erreichende Gattung, auf eine ausgezeichnete Weise. Es ist nicht ohne geistreiche Einfälle, es hat auch eine Menge seltsamer Kaprizen, und ist doch, der letztern unbeschadet, zu

einem runden, und auch leicht übersehbaren Ganzen, das eine sehr angenehme Wirkung macht, verarbeitet.

Uebrigens sind beyde Werke, im Vergleich mit Hrn. Riems Op. 1. u. 2., sehr leicht auszuführen, und schön und auch fast ganz korrekt gestochen — nur ist Op. 7. S. 33. am Ende des 4ten Systems ein ganzer Takt ausgefallen, der also supplirt werden kann:

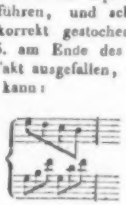

Operngesänge von W. A. Mozart, welche zu seinen bekannten Opern nicht gehören, sondern von ihm einzeln geschrieben worden sind, im Klavierauszuge von C. Schulz. Erster Heft. No. 1 — 6. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Hr. Sch. erwirbt sich durch diese mit Einsicht und Sorgfalt veranstaltete Sammlung gewiss den Dank sehr Vieler, und Rec. ist unter diesen. Mos. war nämlich, theils durch den Kaiser Joseph, seinen Gönner, veranlasst, die kleinen italienischen Opern, die der kunstliebende Kaiser mit so lebhafter Theilnahme in frühern, glücklichen Zeiten auf seinem Privattheater aufführen liess, mit eingelegten Gesangstücken mehr zu beleben und aufzuputzen; theils konnte der gefällige Komponist, der, besonders auf seinen vielen Reisen, in so viele Konnexionen, und von mancherley Art, mit Sängerinnen, Sängern und Theaterdirektionen gerieth — den Bitten, oder auch den Quälereyen derer nicht entgehen, die etwas Vorzügliches, gerade für sie und für sie allein gesetzt, besitzen, und damit glänzen und Geld gewinnen wollten. Mos. hat, wie Rec. genau angeben kann, eine grosse Anzahl solcher grossen und kleinern, doch, schon der Bestimmung gemäs, immer bedeutenden Scenen, Arien, Duetten, Terzetten u. dgl. meistens von hohem Werth geschrieben, von denen er selbst oft nicht einmal Abschriften behielt, und aus welchen, wenn Hr. Sch. oder die Verlagshandlung die Besitzer solcher Manuscripte zur Mittheilung derselben bringen können, hier ein Schatz gesammlet werden kann, der ungemein viel Freude und Genuss gewähren, ja auch zu so vielen andern noch einen neuen Beweis von Mozarts unerschöpflichem Geist und immer neuer Kunst liefern kann. Da gar nicht zu zweifeln ist, es werden sehr viele Sänger, Liebhaber und Kunstfreunde, die etwas wirklich Bedeutendes ausführend bezwingen, oder auch nur studirend und versuchend geniessen können, dies Unternehmen reichlich unterstützen: so machen wir es Hrn. Sch. recht wichtig, und bitten ihn, ja mit dem Fleiss, der Geschicklichkeit, und mit dem Geschmack fortzufahren, wie er hier begonnen hat. Hier ist seine Wahl untadelhaft, und eben so, sein Klavierauszug, in welchem man den Komponisten selbst und das Ganze seines Werks kennen lernen kann, ohne dass darum der Auszug unausführbar oder auch nur schwierig geworden wäre. Einige wenige Stellen, wo Hr. Sch. die Verstärkungen durch die Oktaven mehrerer Blasinstrumente gar zu treu wiedergegeben hat — gar zu treu, weil sie auf dem Pianoforte nicht so in einander schmelzen, keinen so starken Gegenhalt haben, wie im Orchester, und darum einen andern Effekt machen, wie z. B. Arie 1, S. 6, Syst. 3, Takt 2, und wo die Stelle in der Folge wiederkömmt — diese wird wahrscheinlich Hr. Sch. in der Folge vermeiden. Diese Kleinigkeiten sind aber auch das Einzige, was wir auszustellen finden. Die deutsche Unterlegung neben dem italieni-

schen Originaltext ist zwar ungleich, doch nirgends schlecht, stellenweis aber sehr wohl gelungen, und überall gut angepasst.

Die Stücke selbst ausführlich durchzugehen, wäre weder an der Zeit, da sie nicht neu sind, noch am Ort, da nur vom Auszuge hier die Rede ist: aber einige Nachweisungen wird man sich erlauben dürfen. Die erste Scene schrieb Moz. für seine Schwägerin, die damals entzückende Mad. Lange. Das Rondo ist hinreissend schön, und wenn auch die ausserordentliche Höhe, die der Komponist der Singstimme zumuthet, und jener Singstimme zumuthen durfte, nöthig machen wird, dass einige Wendungen für die meisten Sängerinnen umgeschrieben werden müssen: so wird sie auch dann kein Mensch, dem Ohr und Herz nicht verschlossen sind, ohne reichen Genuss hören können. No. 2. macht weniger Ansprüche auf den Umfang oder auf Gewandtheit, aber desto mehr auf Energie der Stimme und grossen Charakter im Ausdruck, und ist von trefflicher, strenger Ausführung. No. 3 ist ein ganz allerliebstes komisches Terzett für Sopran, Tenor und Bass, und eins von den allergelungensten Werken Mozarts im Stil der besten neuesten Italiener, zunächst Cimarosa's, ohne dass es darum aufhörte ganz Mozarts zu seyn. Das Terzett wurde, wenn Rec. sich noch recht besinnet, so wie das Seitenstück dazu, das Quartett, No. 6., (das aber so viel Grazie und auch so viel achte vim comicam, als dies, nicht hat,) für den Kaiser Joseph geschrieben, da dieser auf dem kleinen Theater seines Hauses Cimarosa's Villanella rapita aufführen liess, wohin diese Stücke eingelegt wurden. Rec. kennet sehr wenig Kompositionen der allervorzüglichsten Meister, worin innige, naive Zärtlichkeit und possierliche Bussonerie so glücklich verschmolzen und zu einem so reizenden Ganzen verarbeitet wären — welche demnach diesem, in seiner Gattung, an die Seite gesetzt werden könnten; vorzuziehen weiss er ihm (aus dieser Gattung) nicht Eins. Die grosse Scene No. 4. scheint aus früherer Zeit, wo Mozarts Geist noch im Ausführen, in den Harmonieen und in Modulationen, zuweilen schwelgte; sie ähnelt ohngefähr denen, im Idomeneo. No. 5. enthält, nach einem kurzen Recitativ, ein schönes Gegenstück zu No. 4., ein einfaches, sanftes, graziöses und einschmeichelndes Rondo, im Zuschnitt der besten italienischen, und ohne alle Schwierigkeiten, in den Ideen, wie in der Ausführung der Sängerin. Von einer weichen, angenehmen Stimme vorgetragen, hört man sich nicht satt daran, in so engen Gränzen es sich auch hält.

Die Stücke werden auch einzeln, jedes zu 8 oder 12 Groschen, verkauft, und bey allen ist beygedruckt, dass auch die Orchesterstimmen dazu zu haben seyen. Wir sehen der Fortsetzung dieser Sammlung mit Vergnügen entgegen.

Anekdote.

S., eben so allgemein als äusserst belustigender Gesellschafter, wie als Künstler bekannt, starb, wie er gelebt hatte. Einige Verwandte und Freunde standen weinend um sein Sterbebett: Kinder, sagte er, lasst das bleiben: ihr könnt doch nicht so viel über mich weinen, als ihr über mich gelacht habt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. Nº. 28. 1805.

Recension.

Grand Concerto pour le Pianoforte avec accompagnement de 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Timbales, Violoncelle et Basse, composé et dédié à son Altesse Royale Monseigneur le Prince Louis Ferdinand de Prusse, par Louis van Beethoven. Oeuvre 37. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Gegenwärtiges grosse Konzert gehört zu den bedeutendsten Werken, die seit einigen Jahren von diesem genialen Meister erschienen sind, und dürfte sich von mancher Seite sogar vor ihnen allen, und zu seinem Vortheile, auszeichnen. Wenigstens findet Rec. in keinem seiner neuesten originellen Werke, neben einer solchen Summe schöner und edler Ideen, eine so gründliche und doch nicht ins Schwülstige oder Allzugesuchte übergehende Ausführung, einen so festgehaltenen Charakter ohne Ausschweifung, und, in Absicht auf Arbeit, eine solche Einheit. Ueberall, wo es gut ausgeführt werden kann, wird und muss es von der grössten und schönsten Wirkung seyn, selbst wo man — wie in Leipzig — die grössern Mozartschen Konzerte gut zu hören gewohnt ist und mit gerechter Vorliebe betrachtet, wird dies der Fall seyn, und ist es schon gewesen. Darüber ist denn auch schon früher — vornehmlich von Wien aus, und aus Leipzig von der Redakt. dieser Z. selbst — öfters und ausführlich gesprochen worden. Indem nun die Redakt. mir, dem Musiker, die weitere Beurtheilung dieses Werks aufträgt, hat sie ohnstreitig die wohlerwogene Absicht, dass nun auch näher in den artistischen und technischen Theil desselben eingegangen werde; und ich — wie Jedermann — muss dies zu löblich finden, als dass ich nicht in diese Absicht eingehen, und, so viel ich vermag, zu deren Erreichung beytragen sollte. Ich wiederhole also nur nochmals mit zwey Zeilen: dies Konzert ist in Absicht auf Geist und Effekt eins der vorzüglichsten unter allen, die nur jemals geschrieben worden sind, und versuche nun aus dem Werke selbst zu erklären, woher dieser Effekt komme, in wiefern derselbe durch die Materie und deren Konstruktion erreicht wird.

Den ersten Satz, ein Allegro con brio in C moll, fangen die Saiteninstrumente mit diesem Gedanken im Unisono an, welcher dann von Hoboen, Fagotten und Hörnern auf der zum Grunde liegenden Dominante wiederholt wird:

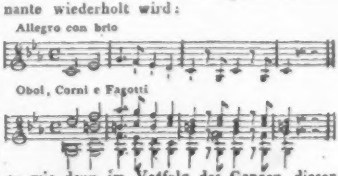

so wie denn im Verfolg des Ganzen dieser Gedanke und dieser Rhythmus, bald ganz, bald theilweise, den Figuren u. dgl. zum Grunde liegt und ausgeführt wird. Be-

sonders glücklich hat B. die wenigen Noten des dritten Takts

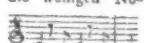

fast durch den ganzen Satz, oft sehr unerwartet, angebracht, und dadurch das Heterogenste einander genähert, zusammengehalten und verschmolzen. Alle die verschiedenen Stellen, wo das Letztere mit vielem Glück geschehen ist, können hier nicht angeführt werden: es mögen nur einige die Behauptung belegen, und die Art und Weise der Behandlung vor Augen stellen!

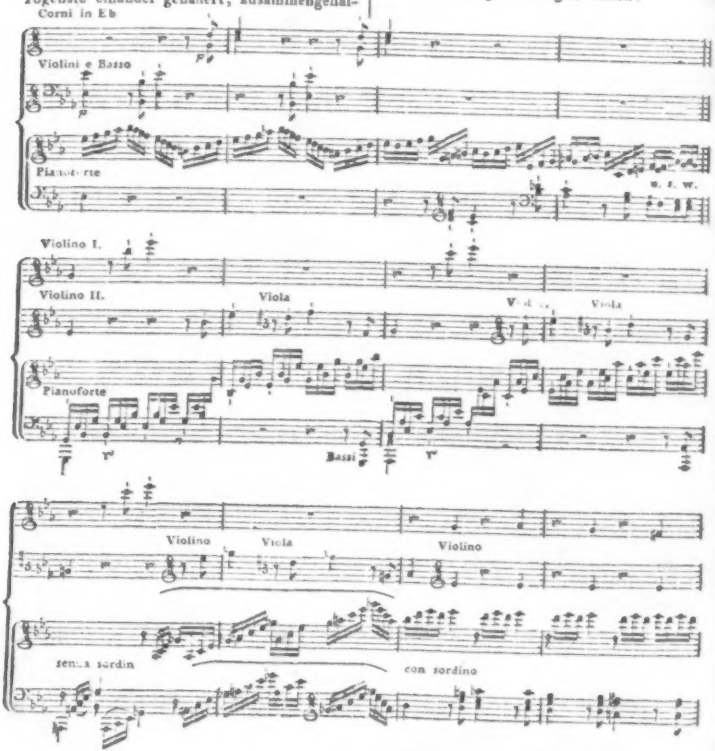

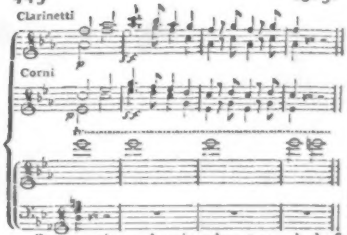

Einer weitern Auseinandersetzung bedarf das so wenig, als einer Hindeutung auf die Wirkung, die dadurch bey dem Aufmerksamen hervorgebracht wird. Aber nur noch einer solchen Stelle will ich aus diesem Satze gedenken, da sie auch in anderer Absicht so vorzüglich ist!

Nach der Kadenz macht B. einen Trugschluss, (inganno) tritt vom Dominantenseptimenakkord in den Terzquartenakkord des kleinen Septimenakkords von e, und lässt nun das Pianoforte bis zum völligen Schluss noch fort konzertiren. Der Effekt dieses Schlusses ist an sich schon sehr überraschend und den Geist ungemein angenehm spannend; er wird es aber noch mehr, durch die treffliche Wahl und Behandlung der Instrumente — die durch das ganze Werk gehet, aber sich hier schon durch eine Kleinigkeit belegen lässt. Ich meyne die Stelle, gleich in den ersten Takten nach der Kadenz, wo die Pauken jene wenigen, aber bedeutenden, und hier um so nachdrücklichern Noten, während des Solos des Pianoforte, hören lassen.

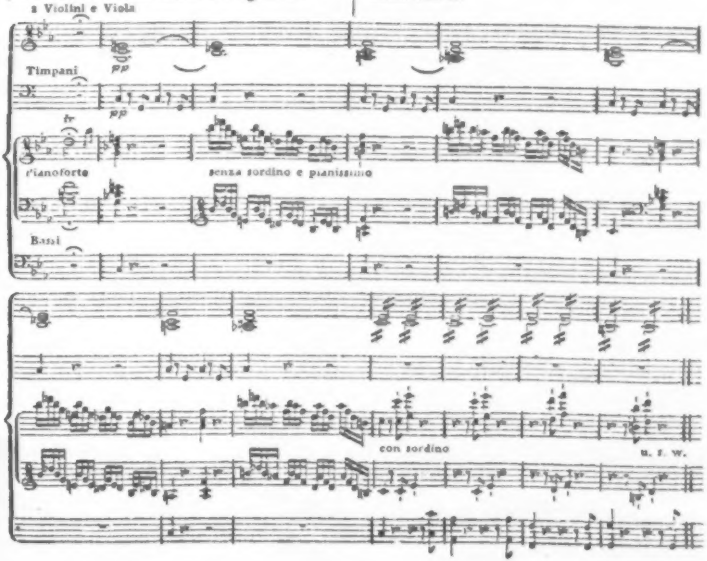

Ein Hauptmittel, die beabsichtigte Wirkung in solch einem Werke zu erreichen, ist ferner die zweckmässige Vorbereitung und allmählige Hinüberleitung des Zuhörers zu dem Höchsten und Entscheidendsten. Hierzu dienen nun vornehmlich die Tuttis, wenn sie, theils im Charakter des Ganzen abgefasst sind, theils aber auch die in der Folge vorkommenden Hauptgedanken schon andeuten, und zwar jenem Charakter gemäs andeuten, ohne jedoch den Solos, und der tiefer eingehenden Ausführung während derselben und durch dieselben, ihr Hervorstechendes und Pikantes im voraus wegzunehmen. Auch dieses Mittels hat sich B. hier meisterhaft bedient; die Hauptideen des Ganzen sind in den Ritornells — wie es hier seyn musste — einfach, aber kraftig angegeben, und scheinen sich aus dieser einfachen Andeutung überall nur wie von selbst zu entwickeln. Hiervon lassen sich keine Beyspiele anführen, eben weil das Ganze Beleg und Beyspiel ist.

Ein anderes, besonders bey einem so langen und weitausgeführten Musikstück nothwendiges Hülfsmittel, die Aufmerksamkeit der Zuhörer immer von neuem anzuregen und zu spannen, sind Ausweichungen in entfernt liegende Tonarten. Sie sind Würze — aber eben deswegen nur selten und für das Vorzüglichste anzuwenden; weil sonst, wie in den meisten der neuesten Kompositionen geschieht, die starken Portionen der Würze einen Ueberreis hervorbringen, der, statt seinen Zweck zu erreichen, Ermattung hervorbringt. B., der sich sonst dieses Fehlers wol auch zuweilen schuldig macht, hat ihn in diesem Konzert glücklich vermieden; er giebt dergleichen Ausweichungen, aber selten, und wo er sie giebt, sind sie am rechten Orte, und eben darum von gehöriger Wirkung. Eine solche Stelle will ich ebenfalls hierher setzen, obschon sie ihr Bezeichnendes erst im Zusammenhange erhält.

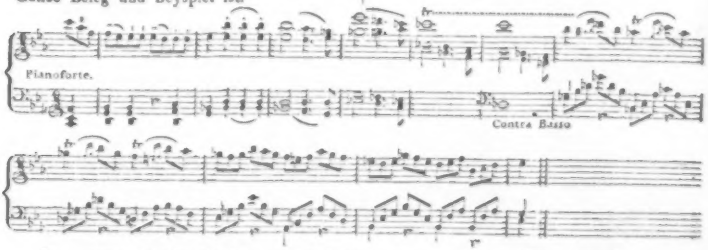

Der zweyte Satz ist ein Largo in e dur mit gedämpften Violinen, das also anfängt:

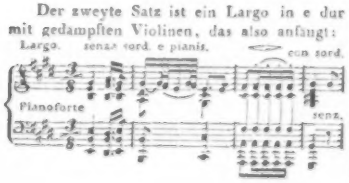

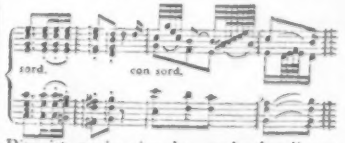

Dies ist gewiss eins der ausdrucksvollesten und empfindungsreichsten Instrumentalstücke,

die jemals geschrieben worden sind, und wo es, vom Konzertspieler und dem ganzen Orchester sehr gut vorgetragen, (was aber hier nicht wenig sagen will) keine Sensation macht, kann es nur an dem Auditorium liegen. Man kann es den Versuch eines bis in die feinsten Nüanzen ausgemalten Bildes der Wehmuth einer edlen Seele nennen; und darum scheint es nur (eben so wie die Tonart, e dur gegen c moll) schneidend zu kontrastiren, und ist vielmehr nur ein, in der Natur der Seele vollkommen begründeter Wechsel. Dieser Satz ist aber aus so sehr vielen, und doch vortrefflich verbundnen Details gewebt, dass ich nicht sehe, wie sich für meinen Zweck etwas ausheben liesse, das nicht entweder Bogen füllete oder gar zu sehr entstellet würde. Ich merke darum nur Eins an: B. hat hier mehr, als von frühern Komponisten für das Pianof. irgend einer, alle Mittel, die dies Instrument zum Ausdruck sanfter Gefühle beitzt, ins Spiel gesetzt; und denen, die aus altem Glauben — etwa an Bachsche, Schwanbergersche und dergleichen Klavierkonzerte — immer noch einander nachsagen, es fehle dem Pianoforte denn doch an zarterm Ausdruck, ist das gehörige Vorspielen dieses Stückes wenigstens eine eben so vollständige Widerlegung, als das Gehen jenes Philosophen eine Widerlegung der Zweifel seines Kollegen war, der die Bewegung leugnete.

Indem der Komponist seinem Instinkt nachging, der ihn auch ganz richtig leitete, liess er auf dies Largo ein, wahrhaft leidenschaftliches Finale folgen, das, in Absicht auf Ausarbeitung, dem ersten Allegro vollkommen gleich zu achten ist. Gleich der Anfang des Thema:

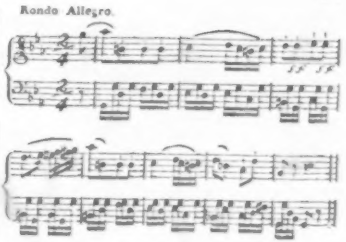

wo der Akkord der Dominante zum Grunde liegt und in die kleine None geschritten wird, ist das Rechte ankündigend und bezeichnend, und sehr originell. Die Aufhaltung des ersten völligen Schlusses in die Tonika durch zwey und dreyssig Takte reist und spannet immer höher, und fesselt den Zuhörer unwiderstehlich. Ein Gleiches bewirkt B. ganz vollkommen, unter andern, auch in den Stellen, wo er wieder in das Thema einleitet, und dann gewöhnlich durch die chromatische Tonleiter eine oder mehrere Oktaven hindurch bis zur kleinen 7 oder 9 aufsteigt, den Zuhörer aber noch nicht zur Beruhigung kommen lasst, sondern ihn in Spannung erhält, bis das Thema völlig zu Ende ist.

Diese Spannung könnte aber am Ende zu weit gehen und dann würde sie Ueberdruss und widrige Gefühle erregen, — wie das wirklich bey einigen andern der neuesten Komponisten, die ihre eigenen guten Ideen bis zum Tode ausführen, der Fall ist — wenn nicht B. zu rechter Zeit — wenigstens zu hoher Zeit — sich der Milderungsmittel bedienete. Hierher geboreten die Ausweichungen in die harte Tonart, die hier sehr klüglich aufgespart und darum von sehr schöner Wirkung sind; aber noch eigener, und vortrefflich wieder auf den verlassnen Weg einlenkend sind die Stellen, wo der

Komponist das Thema in dur anfängt, mit dem 5ten Takte aber wieder durch die kleine None in moll übergeht — und dann, wo er in As dur tritt, und die Klarinette dem Pianoforte die Melodie, die dieses nachher in der linken Hand mit Sextolen in gebrochenen Akkorden wiederholt, wie freundlich einladend, erst vorspielt. Am Schluss dieses Perioden in As dur, überrascht der Komponist den Kenner, wie den Liebhaber, dadurch angenehm, dass er das Thema sei-

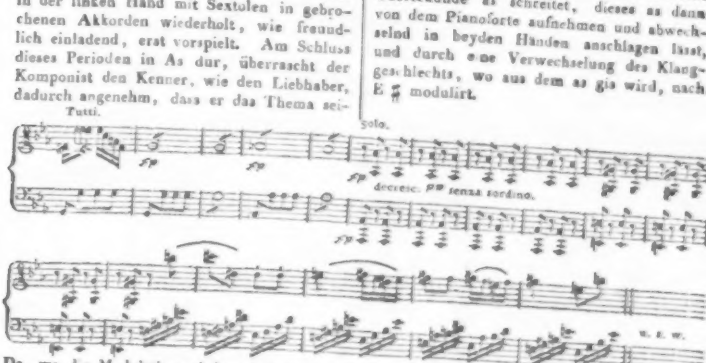

Da, wo die Modulation wieder nach C moll geht, legt B. die ersten drey Noten des Thema in die Begleitung, und lässt das Pianoforte dazwischen durch den verminderten 7-Akkord arpeggirend eintreten, welches, da die Saiteninstrumente ganz schwach in Achteln fortgehn, einen tiefen, seltsamen Eindruck macht.

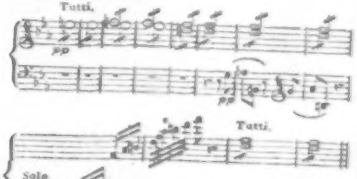

nes Finale's von den Saiteninstrumenten pianissimo fugiren lässt, und dann, da er wieder nach c moll einleitet, von der Dominante G, statt nach C zu gehn, in die kleine Obersekunde as schreitet, dieses as dann von dem Pianoforte aufnehmen und abwechselnd in beyden Händen anschlagen lässt, und durch eine Verwechselung des Klanggeschlechts, wo aus dem as gis wird, nach E ♯ moduliert.

Den völligen Schluss dieses Satzes macht ein Presto, $\frac{6}{8}$ Takt in c ♯, dessen Thema aus dem vorhergehenden genommen ist:

und das Ganze eben so interessant schliesst, als es angefangen hat, aber etwas ruhiger und freundlicher, wie es denn auch Recht ist. Ich beschliesse hiermit diese Anzeige, die nur für diejenigen geschrieben ist, die bey ihrem Genusse auch denken, oder die das Werk selbst studiren wollen. Diese, besonders die Letztern, werden nun freylich wol auch kleine Mängel — aber deren gewiss wenige — entdecken: eben darum kann ich mir ersparen, sie aufzuzählen, was mir

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCALITZ,J.F. FN. 05363/024

bey einem solchen Produkt, wo das Vorzügliche so unendlich überwiegend ist, sehr herbe ankommen würde.

Das Konzert verlangt ein Orchester, das viel vermag, das beste will, und, um es auch wirklich zu leisten, verstehet, was es spielt; und einen tüchtigen Solospieler, der bey alle dem, was man gewöhnlich Virtuosität nennet, auch Kenntnisse im Kopfe und ein Herz im Busen hat — sonst wird, auch bey der ausgezeichnetsten Fertigkeit und Sicherheit, gerade das Vorzüglichste zurückbleiben. Ein solcher wahrer Virtuos kann aber auch durch dies Konzert glänzen; denn so reich es besetzt und durch alle Instrumente ausgeführt ist, so hervorstechend und dankbar ist doch die Konzertstimme. Der Komponist ist übrigens — was ebenfalls zu loben ist — allem willkührlichen Verschnörkeln dadurch zuvorgekommen, dass er, was wirklich verzieren kann, sehr genau und sorgfältig ausgeschrieben hat. Wer nur Noten spielt, dem wird dadurch zwar manche Stelle ungeheuer schwer vorkommen; aber, wie gesagt, für den ist dies Werk auch nicht.

Der Stich hat nur wenig Fehler. Sie sind also zu verbessern: Klavierstimme S. 8 im Diskantsystem Takt 5, muss vor dem $\bar{\bar{d}}$ ein b stehen; Seite 16 muss die erste Note des letzten Diskantsystems nicht $\bar{\bar{f}}$ sondern $\bar{\bar{d}}$ heissen; Seite 19, Takt 5, müssen alle Noten einmal mehr gestrichen werden. In der Bassstimme muss zu Anfang des Largo statt $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{8}$ stehn, und Seite 5, Z. 5, Takt 1, müssen die beyden 16theile nicht H, A, sondern cis, H heissen. In der ersten Hoboe, Seite 2, Zeile 10, Takt 1, muss die zweyte Note ein punktirtes Viertel, und die 3te eine Stelnote seyn.

Nachrichten.

München, d. 26. März. Babo's und Winters längst erwartete Oper: Der Frauenbund, wurde den 17ten und gestern aufgeführt. Dies ist denn doch endlich einmal wieder eine wahre Bereicherung der deutschen Bühne durch deutsche Originale! Der Inhalt und der Plan des Gedichts ist vortrefflich; die Ausführung des Einzelnen, besonders der Bau und die Diktion der Verse, lässt Wünsche zurück: aber man weiss ja, dass in dem Freskogemälde einer romantischen Oper hiervon vieles, ohne beträchtlichen Nachtheil, durchschlüpft. Die Geschichte knüpft sich an die Sagen von der berühmten, zauberischen Herzogin von Böhmen, Libussa, an, und ist, den Hauptmomenten nach, folgende. Vlasta, (Mad. Elise Lang) Dame vom Hof dieser Fürstin, entflohe aus Prag, verschmäheter Liebe wegen, erbauete in den Böhmischen Wäldern die Burg Frauenberg, und errichtete einen Weiberorden, der sich, wie die Amazonen, gegen die Männer verschwor, sich zum Kriege abhärtete, und nun allen Männern weit umher, selbst dem Herzog von Böhmen, furchtbar wurde. Der Krieg zwischen beyden wird aufs grausamste geführt, und meistens siegen die Weiber — durch Muth, Gewandtheit und den Ruf der Zauberey. Helena, (Mad. Cannabich) Tochter des deutschen Königs, Heinrichs des ersten, (Herr Muck) liebt Albert, Grafen von Oldenburg; (Hr. Tochtermann) beyde werden von dem strengen Vater so bedrängt, dass sie entfliehen, und in der Verborgenheit der Böhmischen Wälder Zuflucht suchen. Helena muss Theil an jenem Bunde nehmen. Jede Verbündete muss nun den ersten Mann, den sie nach der Aufnahme erblickt, ermorden: Helena verspricht es, mit Ausnahme eines Einzigen — sie meynt ihren Albert, der unbekannt in den Wäldern verborgen lebt.

Sie ziehen aus, sie entdecken einen Mann — er ist jener Eine! Nun aber muss auch Helena unwiderruflich den jetzt zuerst sich Zeigenden erlegen. Ihr Vater, Heinrich, kömmt auf einem Zuge gegen diese Räuberinnen von seinem Gefolge ab, verirret sich in den Waldern, will verschmachten: da findet ihn ein Einsiedler und nimmt sich seiner an. Der Einsiedler ist der verstossene Albert. (Diese vortreffliche Situation erinnert an Gloster und Edgar in Shakespeare's Lear). Endlich kann der König nicht weiter: er sinkt nieder, entschläft, und — die verbündeten Weiber erscheinen mit Helena, die nun ihren Vater ermorden soll, und indem sie den Dolch zückt, ihn erkennet. (Auch diese Situation zeigt den Meister und ist von grosser Kraft). Man denkt sich nun schon selbst, dass der König dem Bunde verzeihet, die Tochter und Albert vermählt u. s. w. Winters Musik zeichnet sich vornehmlich durch Klarheit, schöne Haltung, Geschmack in der Bearbeitung aller Theile, und einen durchaus lieblichen Gesang aus. Das Ganze hat eine grosse Anmuth. Gewaltsam erschüttert wird das Herz nicht, aber mit den angenehmsten Empfindungen erfüllt. Vorzüglich schön sind — im ersten Akt zwey Arietten der Helena, in neuer, genialisch gefundener Form geschrieben; im zweyten, ein Duett zwischen Helena und Albert, und im dritten eine rührende, schmelzende Arie der Vlasta. Auch fehlt es, wie man das von Winter ohnehin erwartet, keineswegs an brillanten Stellen; nur scheint es uns, als habe der Komponist im ersten Finale mit den Bravourstücken, die er der Helena da zu singen giebt, zu viel getändelt. — Dass übrigens die Theaterintendanz den Inhalt des Stücks auf den Anschlagzetteln kurz angegeben hatte, ist zu loben und verdient Nachahmung. Ein Zusatz dieser Anzeige klingt beynahe, als habe man besorgt, es möchten Chronologen und Grammatiker vom Dichter die altdeutsche und slavische Sprache des zehnten Jahrhunderts, in welchem das Stück spielt, erwarten! —

Anekdoten.

Eine gewisse Opernsängerin, die sich als ein hübsches, aber auch sehr lockeres Mädchen, auf mehrern deutschen Theatern bekannt gemacht hat, entschloss sich vor kurzem einen ehrlichen Krämer zu heyrathen und eine ordentliche Frau zu werden. Sie kündigte den Wechsel ihres Geschicks also in einer Zeitung an: Ich habe das Theater und seine mannichfaltigen Unruhen verlassen, um an der Hand eines Gatten, des — —, ruhig und glücklich zu werden. Ich mache dies hiermit bekannt — meinen Verwandten, damit sie mich nachahmen, meinen Freunden, damit sie mich vergessen, meinen Feinden, damit sie mich beobachten und nun meine Freunde werden.

Die berühmte, äusserst witzige und äusserst unordentliche vormalige Sängerin, Dem. Arnould in Paris, kam in spätern Jahren so herunter, dass sie ihre sehr schönen Möbeln und Galanteriesachen verkaufen musste. Mehrere Damen beschwerten sich, dass sie zu hohe Preise mache. Meine Damen, Sie möchten sie wol lieber für das, was sie mich kosten? sagte sie.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. Nº. 29. 1805.

Einige Bemerkungen über die Kirchenkantate und das Oratorium.

Unter der Kirchenkantate versteht man ein Singstück, welches zum Ausdruck religiöser Empfindungen und Gesinnungen vor einer Kirchengemeinde geeignet ist. Poesie und Musik vereinigen sich in derselben, nicht blos die religiösen Empfindungen Einzelner, sondern auch die gemeinschaftliche Gemüthserhebung einer ganzen andächtigen Menge zu frommen Gefühlen, Betrachtungen und Entschliessungen auszudrücken. Wenn man nicht im weiteren Sinne jedes, auch das einfachste, musikalische Kirchenstück, das zur Erbauung der Kirchengemeinde aufgeführt wird, Kirchenkantate nennen will, so besteht dieselbe, gewöhnlichermassen wenigstens, aus einem Chor und einer Arie, oder aus Soloparthieen und mehrstimmigen Gesängen. Je mannigfaltiger und reicher die Zusammensetzung, desto grösser ist sie ihrer äusseren Form nach, und sie enthält dann mehrere Arien, Duetten, Terzetten u. s. f., Recitative und Chöre, welche zusammen ein genau verbundenes Ganze bilden. Die dramatische Bezeichnung der einzelnen Gesangstücke durch bestimmte Personen ist wenigstens der Kantate nicht nothwendig, und man kann das Oratorium unter dieser hinzukommenden Form, welche auch schon einen grössern Umfang des Werkes mit sich führt, von der einfachen Kirchenkantate unterscheiden. Die Eintheilung in Chöre, Arien, Recitative u. s. w. entspringt aus der Art und Weise, wie sich menschliche Empfindungen über einen gewissen Gegenstand ausbreiten und in ihren verschiedenen Nüancen aussprechen, mithin aus den Gesetzen der ins Mannigfaltige entwickelten und ausgeführten lyrischen Dichtung. Das Allgemein-Menschliche wird vorzüglich durch das Chor ausgesprochen; ihm vornehmlich kommt der Herzenserguss über grosse, allgemeinwichtige Ansichten, allgemeine Religionswahrheiten, allgemeingültige Entschliessungen und Gesinnungen, über Ideen und Bedürfnisse zu, welche die Menschheit überhaupt oder doch die ganze Kirchengemeine angehen. Die Soloparthieen aber heben einzelne Empfindungen und Gedanken mehr nach individuellen Seiten hervor. Das Recitativ an sich dient zur Verbindung zwischen Sologesängen und Chören, und enthält nur im Vorübergehen lyrischen Ausdruck: nähert sich nach dem wachsenden Grade desselben bisweilen als Arioso der Arie, beschränkt sich aber eigentlich auf das Gebiet der Reflexion, auf Schilderung und Erzählung.

Da wir gegenwärtig noch keinen Ueberfluss an musikalischen Gedichten haben, die sich zu Kirchenkantaten eigneten, und eben so sehr eine gereinigte religiöse Denkart athmeten, als edle Gesinnungen in einer würdevollen, der Fassungskraft einer nicht ganz ungebildeten Gemeine angemessenen Sprache ausdrückten, so glaube ich, geschmackvollen Kirchenkomponisten eine Poesie empfehlen zu dürfen, welche unter folgendem Titel erschienen ist:

Hymnus auf Gott, musikalisches Gedicht, nebst einigen geistl. Liedern. Neuer, verbesserter Abdruck. (Magdeburg, bey Keil. 1804. 79 S. kl. 8.) Der Hr. Verf., F. v. Kopken, bestimmte dieses Singstück allein zur Aufführung in Kirchen und Konzerten, und gab demselben eine Einrichtung, über die er sich in der Vorrede erklärt. Einige Bemerkungen verdienen hier ausgehoben und erwogen zu werden.

„Längere Singstücke in gewöhnlicher Kantatenform (sagt d. Verf.) trifft nicht selten der Vorwurf, welcher in den Blättern von deutscher Art und Kunst dem Ramlerschen Tod Jesu gemacht wird: wer spricht? wer singt? Ist es der Dichter selbst: woher die Veranlassung zu Duetten, Chören, und zu der nöthigen Mannigfaltigkeit in den Singeparthieen? sind es aber eingemischte erzählende Personen: woher bey diesen der Ausbruch in den stärkeren Affekt und dessen musikalische Darstellung?"

Mich dünkt, wenn die Kantate als ein in sich vollendetes lyrisches Kunstwerk betrachtet wird, so bedarf der ästhetische Genuss desselben gar nicht der Frage nach dem Urheber, nach der Person, welche spricht oder singt. Freylich würde sie unvollkommen seyn, wenn sie auf diese Frage führte, und ihre Beschaffenheit nicht aus ihr selbst begreiflich wäre. Ich erkläre mich näher. Wenn in der Kantate nicht eine dialogische Form herrscht, also keine bestimmten Personen in ihr eingeführt sind (wie es auch gar nicht wesentlich ist), so findet natürlich an sich keine Rücksicht auf bestimmte singende oder sprechende Personen Statt, und dann ist der Dichter blos das unsichtbare Organ solcher Gefühle, Gesinnungen und Gedanken, wie sie in uns selbst bey einem gewissen Gegenstande entstehen würden. Bey der Situation, in die er und der Komponist uns setzen, vergessen wir uns (als bestimmte Individuen) ganz in dem poetisch-musikalischen Ausdruck der religiösen Begeisterung oder in den ausgesprochenen Gefühlen, und verlieren uns durch Sympathie in denselben. Gerade das äusserlich Beziehungslose, das unsichtbare Eintreten der heiligen Gesänge, das freye Ertönen erhabener Wahrheiten und schöner Gefühle, ohne Zurückbeziehung auf beschränkte Individualitäten, scheint den Chören, Arien u. s. Gesängen der religiösen Tonkunst einen eigenen hohen Reiz, eine grosse Gewalt über unser Herz zu geben. Wir denken an keine bestimmten Personen, sondern versenken uns in das Allgemeine-Menschliche, oder in das Ideale und Göttliche.

Die Vertheilung der musikalischen Poesie in Chöre, Soloparthieen, Duetten, Recitative u. s. w. hat, wie mir scheint, ihren Grund 1) in der Verschiedenheit der Reihen von Empfindungen und Gedanken, je nachdem sie einzelnen Individuen, oder einer ganzen Volksmenge, oder der ganzen Menschheit angehören: 2) in der Beschaffenheit und den Abstufungen des Gedanken- und Gefühlsausdrucks in dieser oder jener Parthie der Kantate, wonach manche die vereinigte Kraft im vielstimmigen Gesange, manche den sanftern Vortrag im Singen oder Sprechen Einzelner erfordert, und 3) in der ästhetischen, poetischen und musikalischen Nothwendigkeit der Mannigfaltigkeit, der Abwechslung und des Kontrastes.

Dass eingemischte erzählende Personen in stärkeren Affekt ausbrechen, dies muss in dem lyrischen Sujet, in ihrer Situation, in dem Faktum begründet seyn, welches sie in gewisse lebhafte Empfindungen setzt.

„Die lyrisch-dramatische Form (sagt der Verf. ferner), welche mehrere Dichter gewählt haben (um jenen Vorwürfen auszuweichen) hat entschiedene Vorzüge. — Aber bey der in Kirchen und Konzerten fehlenden

Pantomime und theatralischen Darstellung kann die nöthige Täuschung nicht entstehen, oder wird immer gestört. — So viel ist wenigstens gewiss: eine erst entstehende und sich vor unsern Augen selbst allmählig entwickelnde Handlung erregt an sich schon ein weit grösseres Interesse, als die Erzählung einer bereits vorgegangenen Begebenheit. Das Lyrische der Erzählung ersetzt den Mangel der Intuition nicht. Lebhafter fühlt und spricht auch der Handelnde, als der blose Erzähler."

Gewiss giebt man dem Verf. im Ganzen hierin Recht. In unsern geistlichen Oratorien wird der Eindruck sehr gestört durch Inconveniens in Ansehung der Sänger und Sängerinnen, welche die Rollen der dramatischen Interlokutoren übernehmen müssen. Ihre Individualität, so viel sie auch als Künstler leisten mögen, drängt sich den Augen und Ohren zu leicht auf, und stört uns um so mehr, je mehr sie idealische Wesen oder geheiligte Personen aus der patriarchalischen Welt oder aus der geistlichen Geschichte vorstellen sollen. Wäre uns der (freylich in andrer Hinsicht oft so interessante) Anblick des Orchesters entzogen, so würde hier für die Illusion wenigstens Etwas gewonnen seyn. Daher haben, wie mir scheint, Kantaten, wo keine bestimmten Personen auftreten, einen Vorzug.

Folgende Bemerkung theilen gewiss die meisten Leser mit dem Verfasser. „Dasjenige, was auf der Bühne eine Schönheit ist, viel Handlung und oft unterbrochener lebhafter Dialog, macht im Konzertvortrage (und man kann hinzusetzen, auch in der Kirche), wo die Rollen, oft selbst die weiblichen, von Chorschülern, das Blatt in der Hand, steif abgesungen werden — wie dies in den mehresten Städten der Fall ist — immer die wenigste und oft gerade die entgegengesetzte Wirkung. Denn mehr als einmal bemerkte der Verf., dass bey den tragischen, affektvollsten Stellen sich auch bey ernsthaften Zuhörern die Miene zum Lächeln verzog."

Nicht einmal die theatralische Darstellung würde bey geistlichen Dramen unsern ästhetischen Ansprüchen ganz Genüge thun können, weil die Ehrfurcht, die wir vor den heiligen Personen aus der jüdischen oder christlichen Geschichte hegen, sich mit einer konkreten Darstellung durch Menschen der gegenwärtigen Zeit, wobey dem Ideal in unserm Geiste unvermeidlich immer Abbruch geschieht, nicht recht aussöhnen kann. Dennoch würde eine hochgetriebene theatralische Kunst uns auf einige Zeit in eine schöne Illusion setzen können, wenn das Kostum treu beobachtet, und uns nur gleichsam ein belebtes Gemälde, vereinigt aus den treffendsten, imposantesten Darstellungen der erhabensten Maler, vorgehalten würde. Allein in Oratorien der Kirchen und Konzerte kann die Illusion von dieser Seite nicht erreicht und muss nur zu leicht durch die musikalische Besetzung der Rollen gestört werden. Stimme und Sprache ist uns ein zu bedeutungsvolles Kennzeichen einer Person. Nun erhalten aber im Oratorium die Personen der heiligen Geschichte, welche uns nur noch als idealische Wesen vorschweben — die wir selbst nicht bestimmt zu zeichnen wagen — ihren eigenen musikalischen Charakter durch die Vertheilung der Stimmen. Unsre Einbildungskraft wird hier durch Individualitäten gebunden, welche ihrem Ideal widersprechen, oder wenigstens die hehren Gestalten, die sie nur aus grauer Ferne erblickt, und selbst nicht näher zu bestimmen wagt, ihr unter willkührlichen Modifikationen zu nahe bringen. Auch leidet die hohe Simplicität, welche wir jenen Charakteren beylegen, dur zu leicht unter dem Aufwande der Kunst unserer Zeit. Die Anlagen und Aufführung eines geistlichen Oratoriums hat daher ihre eigenen Schwierigkeiten, wenn alles Anstössige vermieden und das gebildete Gemüth einigermassen befriediget

werden soll. Dichter und Komponist werden auf hohe Simplicität hinarbeiten müssen, wodurch die Einbildungskraft so wenig als möglich beschränkt und nur zu ästhetischen Ideen belebt wird. Die blose Kantate, oder das Oratorium, welches nicht die heiligen Personen selbst, sondern nur Andere, als Zeugen oder Erzähler ihrer Thaten, als Theilnehmer ihrer Handlungen und Empfindungen einführt, scheint mir aus den angegebenen Gründen einen Vorzug vor den Singstücken zu behaupten, in welchen die Personen der h. Geschichte selbst redend vorgestellt sind. Mögen es profane (d. h. nicht unmittelbar zu dem ehrwürdigen geheiligten Kreise selbst gehörige) Zeitgenossen, oder Nachlebende seyn, welche lyrisch uns Begebenheiten der Geschichte vergegenwärtigen; so fällt nicht nur hier der Anstoss am verletzten Ideale weg, sondern die Sympathie, mithin der Eindruck muss gewinnen.

Es ist wahr, eine sich vor unsern Augen entwickelnde Handlung macht mehr Wirkung auf uns, als die blose Erzählung. Doch ist hier Folgendes zu unterscheiden. Die Handlung muss, um jenen Vorzug zu haben, auch wirklich ganz vor unsern Sinnen (theatralisch) erscheinen. Dies fällt bey Oratorien (die nur durchs Gehör Eingang finden sollen) hinweg. Auf der andern Seite kann unser Gemüth durch Sympathie stärker bewegt, unsre Einbildungskraft mehr begeistert werden, wenn wir an dem Ausdruck der Gefühle theilnehmen, von welchem Gesange, auf Anlass einer bedeutenden (wenn auch längst vergangenen) Handlung, an die sie uns lebendig erinnern, überfliessen. Die Passionskantate und jede andre Kirchenkantate wird uns daher innig rühren, ergötzen und erheben, wenn die Gesänge unsre eignen edelsten Empfindungen über religiöse Gegenstände in vielfachen Aufwallungen, in sanftern und stärkern Strömen, aushallen lassen. Wir sympathisiren leichter mit den Repräsentanten unsrer eignen Herzen, wenn der Dichter und der Tonkünstler sich ihrer Sprache zu bemeistern gewusst haben.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Wien, den 5ten April. Die Konzerte haben sich in dieser Fastenzeit ausserordentlich bey uns gehäuft, aber die wenigsten Virtuosen mögen dabey ihre Rechnung gefunden haben. Die vielen Privatmusiken, in denen man so viele vortreffliche Dilettanten die Werke der besten Komponisten schon und geschmackvoll vortragen hört, stehen den öffentlichen Konzerten im Wege; und nur ein sehr beliebter oder berühmter Künstler kann sich bey den beträchtlichen Kosten, welche der Jahnsche Saal, das Orchester, die Proben erfordern, einen ansehnlichen Gewinn versprechen. **Hradetzky** spielte ein Konzert auf dem Waldhorne. Er behandelt das Instrument mit Kunst und Geläufigkeit, aber es fehlt ihm an der Delikatesse und dem feinen Geschmack, wodurch Punto und Dornaus bezauberten, und welche, nach meinem Urtheile, besonders in einem nicht grossen Saale, das Waldhorn allein im Konzerte angenehm machen können. **Hamburger**, ein Schüler des fürstlich Esterhazischen Kapellmeisters Hummel, spielte ein Steibeltsches Klavierkonzert nicht ohne Geschicklichkeit, und zeigte Anlagen, die aber freylich noch einer sehr sorgfältigen Pflege bedürfen. In dem Konzerte aus E dur hatte Hamburger keine gute Wahl getroffen; das Andante worin das P. f. blos von Flöten und Violoncell in Oktaven, dann von Fagott und Contrabass begleitet wird, ist ohne allen Effekt. In dem Hummelschen Trio aus es, fand man eine grosse Gewandtheit im Satze, die aber zu absichtlich zur Schau gelegt ist, und Geist und Feuer nicht an allen Stellen ersetzt. Bewundernswürdig ist die Kühnheit, womit

es ein Herr Möglich wagen konnte, ein Violinkonzert öffentlich vorzutragen. Es fehlt ihm ganz an Ton und Präzision, an Reinheit, Geschwindigkeit, kurz an Allem! Beynahe jede Passage verunglückte auf eine klägliche Art.

Herr Teyber gab im Theater an der Wien ein Oratorium von seiner Komposition: Der sterbende Jesus. Trotz sechs in verschiedene Töne gestimmter Pauken wurde es ausgezischt, und verdiente dies Schicksal vollkommen. Mad. Auernhammer spielte ein Mozartsches Klavierkonzert auf ihre gewöhnliche Weise — nicht ohne Geschwindigkeit, aber ohne Ausdruck und Präcision. Variationen von ihrer Komposition über ein Thema aus Mehuls „une Folie" sind äusserst unbedeutend.

Herr Elmenreich beschäftiget seit einiger Zeit die Aufmerksamkeit des Publikums. Er ist im „verliebten Schuster," und im „Kapellmeister" aufgetreten. Die Stimmen über sein Spiel, seine Stimme und seinen Gesang, sind sehr getheilt: doch wurde er jedesmal hervorgerufen. Ich werde noch einige seiner Rollen abwarten, um dann ausführlicher von ihm zu sprechen.

Bey Herrn von Würth wurden wieder einige Haydnsche Sinfonieen recht gut gegeben. Mad. Bigot de Morogues spielte ein Mozartsches Klavierkonzert aus B und Hradezky ein Konzert auf dem Waldhorne; von beyden ist schon gesprochen worden. Fräulein Kurzbök spielte ein Mozartsches Klavierkonzert aus C dur mit jener Delikatesse, Anmuth und Zierlichkeit, die man an ihrem Vortrage so sehr liebt, welchen etwas mehr Schatten, Sicherheit und Kraft zum Vortrefflichen erhöhen könnten. Eberl hatte einige schöne, und passende, neue Fermaten zu diesem Konzert verfertigt. Das Ganze wurde mit dem lautesten Beyfall aufgenommen. Fräulein Kozeluch, die Tochter des bekannten Kapellmeisters, trug ein Konzert ihres Vaters mit vieler Gewandtheit, Fertigkeit und Kunst vor; nur mit der Komposition (C dur) war man nicht zufrieden: sie steht hinter den vortrefflichen Mozartschen, Eberlschen und Beethovenschen Werken dieser Art weit zurück. Eine Wintersche Sinfonie mit obligater Violin, Klarinette, Waldhorn und Fagott, tauschte die Erwartungen, die der Name Winter gemacht hatte: ohne eigentliche Kraft, Neuheit und Feuer, scheint sie ein Jugendwerk dieses achtungswürdigen Komponisten. Von Ouvertüren wurden die, von Cherubini's Gefangnen und portugiesischem Gasthof, v. Winters Opferfest, Righini's Tigranes und Mozarts Entführung aus dem Serail, aufgeführt. Ein Kirchenstück von Hummel ist gut gearbeitet; auch Variationen dieses Meisters für das ganze Orchester fallen ganz angenehm ins Gehör. Nächsten Sonntag sollen Haydns sieben Worte diese interessanten Konzerte beschliessen, welche Kennern und Liebhabern der Musik so ausgezeichneten und reichhaltigen Genuss verschafften.

London d. 4ten März *). Sie wissen, ich bin mit geringen Erwartungen, in Absicht auf Musik, hierher gegangen. „Der Engländer hat kein Genie für Tonkunst; er achtet und liebt eigentlich nur, was sich sein Nationalstolz als Nationaltalent oder Nationalprodukt anschlagen kann: da aber die Musik ihm fast ganz durch Fremde zukömmt, so kann seine Achtung und Liebe zu ihr nicht gross

*) Nicht von demselben Korrespondenten aus England, der im vorigen Stück eine Reihe von Briefen über Musik in diesem Lande angefangen hat; aber auch von einem Deutschen.

d. Redakt.

seyn; der alles verschlingende Spekulationsgeist bey den meisten Männern; die ausgelassene Rohheit und Sittenlosigkeit bey den meisten Jünglingen, kann alle Künste und Wissenschaften (abgerechnet, was eben diese Triebe befriedigen hilft) höchstens gleichgültig dulden, und sie den stillen, beschränkter und strenger erzogenen Weibern überlassen u. s. w. Das war es, was ich mir schon vor meiner Ankunft dachte, und schon bald nach meiner Ankunft vollkommen gegründet fand — denn man trägt das alles hier zu Schau —; aber nun, nach längerem Aufenthalt, habe ich noch immer und immer mehr abrechnen müssen, so dass am Ende wahrlich fast gar nichts geblieben ist. Es ist zwar Sitte, dass die Deutschen, was sie hier Fehlerhaftes bemerken, bemänteln, oder es wenigstens so gelind als möglich behandeln, das Lobenswertho aber aus allen Kräften erheben; und das ist sehr leicht begreiflich — schon darum, weil das Ungeheure des Welt-Handels den armen, die bewundernswürdige Indüstrie den fleissigen, der Wohlstand und die Sauberkeit der gemeinen Klassen (die wir alle lieben) den gerechten und ordentlichen, die unbeschränkte Rede und ungebundene Handlungsweise den Freyheit, wenigstens im Geheim, liebenden Deutschen, erst imponiren, dann äusserst wohlthun und gewinnen; und da weiss man ja, wie auch der aufmerksamste Beobachter siehet! Es ist eine meiner vorzüglichsten Bestrebungen, mich vor solchen verschönernden Augengläsern zu verwahren; bey dem aber, worüber ich Ihnen zu schreiben habe, ist das nicht einmal nöthig, denn jeder Deutsche, selbst wenn er unsre grössern Städte nicht gesehen, nur nicht lebenslang in Krähwinkel gehauset hätte, würde doch viel mehr und viel Besseres in Absicht auf Musik (vom Wesentlichen, und Ganzen sprech' ich) kennen, als er hier fände: es würde ihm also schon darum nicht imponirt, er würde hierin nicht wohlthätig berührt, nicht gewonnen werden.

Meine eigenen Beobachtungen in den vielen und sehr bedeutenden Häusern, wo ich Zutritt habe, haben mich gelehrt, und die Erfahrungen der vorzüglichsten hiesigen Künstler, die ich oft sehe, bestätigen es: Kunstliebe, und vornehmlich Liebe zur Musik als Kunst (nicht, als mechanischer Geschicklichkeit,) ist auf dieser Insel nicht zu finden, und kann auch hier nicht einheimisch werden, so lange der Engländer Engländer bleibt — das heisst, ewig! Man muss aber hier leben, und die tausenderley Dinge vor Augen haben, welche am Ende auf Einen Hauptpunkt zusammentreffen, den Charakter des Englanders so abrunden und feststellen, und wahre Kunst und Kunstliebe geradehin ausschliessen — man muss sie vor Augen haben, sag' ich, denn schriftlich stellt sichs nicht dar, eben weil es aus tausenderley Momenten zusammengesetzt ist, und diese fast sämmtlich von allem, was man auf dem festen Lande siehet, so sehr abweichen, dass man über jeden einzelnen weitläufig werden müsste, worüber dann wieder das Ganze aus dem Gesichtskreise käme. Wer also über Kunst in Britannien sprechen soll, muss den angegebenen Satz als ein Postulat heischen; und er darf das um so mehr, je mehr er ihn praktisch nachweisen und mit allem, was er antrifft und referirt, belegen kann. Sie wenden mir vielleicht ein: Wir wissen aber doch, dass fast in jedem wohlhabenden Hause, namentlich Londons, Musik getrieben wird! Sie haben da ganz recht; die Männer bekümmern sich zwar nicht darum, aber die Damen lernen Pianof. und Harfe spielen, und singen, treiben das auch zum Theil recht fleissig; aber gerade so, wie gewöhnliche, feinere Frauenzimmerarbeit. Man lernt Musik, wie fein nähen: es gehört einmal zur guten Erziehung, zum Anstand, zur Unterscheidung vom Pöbel, und hilft überdies die leeren Stunden ausfüllen. Nach diesem Maasstabe siehet man auch die Musiklehrer an, obschon man die berühmtern ausserordentlich reich bezahlt; so ist es auch

fast gleichgültig, was man spielt, und an ein Fortgehen mit der Kunst darum fast gar nicht zu denken. (Es verstehet sich, hier und überall, dass ich einzelne Ausnahmen zugebe; aber sie sind sehr selten). Dies Fortgehen wird sogar durch konstitutionsmässige Hindernisse ungemein erschwert. Alle Hülfsmittel dazu, die das Ausland bietet, sind hier angesehen, als fremde — Fabrikate, und fremde Fabrikate sind mit Abgaben belastet und ihre Einfuhr, wie ihr Bekanntwerden, auch ausserdem sehr erschwert. Dahin gehören nun auch fremde Musikalien, Instrumente u. s. w. Von neuer Musik des Auslands lässt man darum sehr selten mehr, als Ein Exemplar kommen, damit man es nachstechen könne, wenn's in den Kram passt, wie er eben hier schon ist. Es passt aber sehr wenig in diesen Kram, was über 1. 2. oder 3 Schilling Sterl. kostet; denn fast nur das wird viel gekauft. Vollständige Musik, Partituren u. dgl. kann hier Niemand drucken, weil sie ihm auf dem Lager bleiben. Auch behalten die hiesigen Musikhändler in der öffentlichen Meynung den Vorzug; Ausländer würden nichts verkaufen können — —

Liebhaberkonzerte — was wirklich diesen Namen verdiente — giebt es hier, in London, nicht; in grossen Provincialstädten soll es deren geben, sie mögen aber auch darnach seyn! Engländer und Engländerinnen von Erziehung und gutem Hause würden sich tief herabsetzen, würden in der öffentlichen Meynung vernichtet werden, wenn sie in irgend einem Konzerte mitspielten oder mitsängen; oder wenn sie überhaupt nur selbstthätig an einem Orte aufträten, wo Musiker auftreten, die, wenn sie auch die grossten Meister in ihrer Kunst sind, denn doch Fiddlers (Fiedler) sind und bleiben, und auch so heissen. Niemand also, der nicht selbst ein Fiedler heissen will, berührt da ein Instrument. — Manner, wie Clementi, stehen zwar in Achtung: aber, namentlich dieser, weil man ihn als einen geschickten Mechaniker, grossen Instrumenten-Fabrikanten und Musikhändler kennet, wobey man sichs gefallen lassen kann, dass er, wie man meynet, auch nebenbey komponirt und spielet, aber — und das ist ein Hauptmoment — nicht öffentlich! (Clementi ist übrigens von seiner grossen Reise immer noch nicht zurück, sondern, so viel ich weiss, jetzt in Neapel).

Dass man grosse Opern, dass man öffentliche Konzerte hat, weiss freylich Jedermann. Aber lachen muss der, welcher mit Kunstkenntnis und Erfahrung über den Stand der Kunst in andern Ländern hierher kömmt, und nun die hiesigen Journale u. dgl. davon sprechen hört; und noch mehr lachen, wenn ihm dann so manche deutschen Blätter vor die Augen kommen, wo man die Londoner Artikel aus jenen lobpreisenden Berichten schöpft. Ich werde darüber zu anderer Zeit mehr ins Einzelne gehen; glauben Sie indessen meinem Worte, dass selbst die weltberuhmte, und, ungeachtet ihrer gewaltigen Korpulenz, mit Geld aufgewogene Billington von dem, der die Kunst kennet, für nichts, als eine ganz vortrefflich aptirte Sing-Maschine erklärt werden kann, und dass diese glänzenden Institute überhaupt, im Wesentlichen, sehr, sehr weit zurück sind. Es mag sonst weit besser um sie gestanden haben — man sagt es, und ich kann nicht widersprechen, weil ichs nicht weiss; aber dass es jetzt so ist, wie ich sage, darauf bauen Sie, und nicht auf Schilderungen anderer Deutschen, die Musik nicht kennen, durch die Pracht der Dekorationen u. dgl. geblendet, oder durch den lärmenden Enthusiasmus des Publikums für seine Lieblinge mit fortgerissen werden. Sonach könnte man, ohne Ungerechtigkeit, ohne Uebertreibung, und ohne den Sinn verwirrendes Wortspiel sagen, London habe jetzt keine wahre Musik; man begnüge sich mit dem Scheim, mit den Aussendingen, und mit dem, was zu ihr führen könnte, wenn man — den Geist und Sinn dafür mitbrächte.

Die geschicktesten hiesigen Musiker sind sämmtlich Deutsche. Ich führe Ihnen kürzlich mehrere der vorzüglichsten und auch beliebtesten an, übergehe aber die, von welchen Sie und Ihre Leser schon unterrichtet genug sind — wie Cramer u. s. w. Possin und Steibelt sind sehr gesucht, werden sehr hoch bezahlt, und verdienen beydes. Sie sind geborne Berliner. Der Erste war sonst Kapellm. des Prinzen Heinrich v. Preussen; der zweyte ist als Komponist und Virtuos auf dem Pianoforte auch in Deutschland bekannt genug. Saust, aus Ballenstädt, sonst Mitglied der Dessauischen Kapelle, ist ein braver, und vorzüglich ein sehr angenehmer Flötist. Köhler, aus Dresden, spielt sehr gut und unterrichtet im Pianoforte. J. G. Schmidt, aus Thüringen bey Erfurt, hat einen ausgebreiteten Ruf. Von seinem Spiel der Trompete und des Bugle-Horns ist auch in den englischen Blättern oft rühmlich die Rede. Seine langen, schweren, und doch [illegible] Passagen und sein schöner Ton auf jenem, und seine angenehmen Solos auf diesem Instrumente, das nur fünf natürliche Töne hat, sind wirklich zu bewundern. — Dass unter den ausländischen Komponisten für den Gesang jetzt Winter den meisten Beyfall hat, wissen Sie. Seine beyden hier geschriebenen Opern sind sehr oft aufgeführt und immer mit Auszeichnung aufgenommen worden. Er hat auch mehrere kleinere Werkchen hier verfasst und herausgegeben — italienische Arietten, Duetten u. dgl. und auch diese sind sehr beliebt. —

Einzelne Erscheinungen in der musikal. Welt, die wirklich von Wichtigkeit wären, Ausländer interessiren und in einer Darstellung des Zustandes der Musik überhaupt aufgeführt werden könnten, giebt es diesen Winter wirklich nicht, und so kann ich Ihnen nichts über Neuigkeiten schreiben — —

Kurze Anzeige.

Zwölf Jagerlieder, in Musik gesetzt und seinem Freunde, Herrn Jolisch-Scheuereck — — zugeeignet von C. Schulz. Auch mit Waldhornbegleitung im Freyen zu singen. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Der Gedanke, Liebhabern der Jagd eine Sammlung der besten Gedichte für Jager, in Musik gesetzt, zu geben, und zwar so, dass die Lieder beym Pianoforte im Zimmer, und auch mit Waldhornbegleitung (die auf besondere Blatter abgedruckt dabeyliegt) im Freyen gesungen werden können — ist in der That sehr hübsch. Und die Ausführung ist es auch — ist zugleich angenehm und zweckmässig. Dass die Musik zunächst auf Begleitung der Waldhörner und den Genuss im Freyen berechnet ist, bemerkt sich leicht, und ist ganz zu billigen. Die Lieder haben sämmtlich den frischen, kraftigen Charakter, und die Popularität, die sie haben mussten. Ausgezeichnet brav scheinen Referenten folgende: No. II. S. 4., No. V. S. 10., No. VI. S. 14., No. IX. S. 18 — welches letztere jedoch für die Waldhornisten, wie man sie bey Jagden haben kann, etwas zu schwer ist, und sich beym Pianof. besser ausnimmt — und No. X. S. 20. Das Aeussere des Werkchens ist sehr anständig und bequem eingerichtet, der Druck ganz korrekt. Und so verdient es denn in jedem Betracht denen empfohlen zu werden, für welche es bestimmt ist.

Druckfehler. No. 25. erste Seite, ist, statt: Vorerinnerung des Herausgebers, des Verfassers zu lesen. Man bittet, auf diesen Druckfehler zu achten, da er sonst ein doppeltes Missverständnis veranlassen könnte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten April. Nº. 30. 1805.

NACHRICHTEN.

Leipzig. (Uebersicht der öffentlichen musikalischen Produktionen von Neujahr bis Ostern.) Wir freuen uns, auch diesmal mit der Nachricht anfangen zu können, dass alles Gute, was wir vorher besassen, Bestand hatte, und wo eine Abänderung stattfand, diese nur zum Vortheil der Sache selbst war. Leipzig gehört nun zwar unter die Städte, von denen es seit geraumer Zeit fast herkömmlich geworden, dass man in andern öffentlichen Blättern nur das Mangelhafte aufsucht, und dies, gut oder schlecht, wie man's gelernt hat, züchtiget — so wie es im Gegentheil bekanntlich einige andere deutsche Städte giebt, von denen Herkommens ist, die Schwächen stillschweigend zu verdecken, und das Löbliche nur aus vollen Backen zu rühmen und zu preisen, sollte das auch, in Ermangelung anderer Herolde, von den interessirten Personen selbst geschehen müssen; und so könnten Manche es uns vielleicht zur Pflicht machen, auch von dem, was wir lobenswerthes besitzen, wenigstens so stark, als es mit Grund geschehen könnte, in die Posaune zu stossen: wir wollen aber dennoch lieber dem Grundsatz treu bleiben, dem wir bey diesen Berichten immer treu geblieben sind — nur kurz und genau zu referiren, und blos bey dem zu verweilen, was weit mehr um Anderer, als um unsertwillen anzuführen ist.

Das wöchentliche Konzert im Gewandhause gab folgende der Auszeichnung werthe Instrumentalmusik. Ausser den Wiederholungen vorzüglicher Haydnscher, Mozartscher und Beethovenscher Sinfonieen — von denen vornehmlich die Ausführung der Haydnschen aus Es dur, die mit dem Paukenwirbel anfängt, und der Beethovenschen aus D dur, vollkommen gelang — hörten wir folgende neue. — Die Sinf. von Andreas Romberg aus Es dur gehört, ohne Zweifel, unter die anziehendsten Instrumentalstücke, die seit mehrern Jahren geschrieben worden sind. Sie ist vom ersten bis zum letzten Takt ein so zusammenhängendes und in sich selbst abgerundetes Ganze, dass man verlegen seyn würde, wenn man etwas Einzelnes ausheben sollte. Sie macht keine Ansprüche auf die gewaltsamen, einschneidenden Effekte, die die Mode eben jetzt in diese Gattung einführt, sondern ist ein kunstreiches Gewebe durchaus schöner und angenehmer Ideen, von denen die meisten neu und sehr singbar sind. Die Ausführung zeigt den Meister, und scheint uns noch ganz vorzüglich durch die jetzt seltene, überall reine, klare, saubere Arbeit, ohne Prunk oder Flitteratant, zu rühmen. Irren wir nicht, so bedarf die jetzige Zeit ganz besonders solcher Stücke. Diese Sinf. wird keinem einigermassen geübten Orchester schwer vorzutragen, verlangt aber allerdings Genauigkeit, Sauberkeit, und Sinn für das, was man spielt. So wurde sie auch hier, besonders das zweytemal, gegeben. Sie ist so eben im hiesigen Bureau de Musique gestochen herausgekommen. — In einer neuen, noch nicht gestochenen, grossen Sinfonie hat Hr. Hoffmeister ganz die Bahn verlassen, auf

welcher er bisher in seinen Kompositionen ging, und hat sich dem Stil Beethovens und Cherubini's, doch nicht ohne Eigenthümlichkeit, genähert. Er hat die schwierige Aufgabe gelöset, wie ein Mann von Talent, von Kenntnissen u. von langer Erfahrung. Sollte er, vor der öffentlichen Bekanntmachung, sich dazu verstehen können, einige Stellen, wo die sehr fremden Modulationen allzuschnell und allzuschneidend hervortreten, oder wo die Kontraste einander gar zu nahe gerückt sind, dem Ganzen aufzuopfern: so würde dies schätzbare Werk, unsrer Meynung nach, noch viel gewinnen. Hr. H. selbst wird darüber ohnstreitig am besten entscheiden können, wenn er seine Arbeit eine Zeit lang hat ruhen lassen, und sie dann von neuem streng vornimmt. — Von bekannten Ouverturen (Mozarts, Glucks, Vogels, Winters, Kunzens,) haben wir, der trefflichen Ausführung wegen, vornehmlich die Glucksche zur Alceste und die Vogelsche zum Demophoon auszuheben; und dabey wollen wir den Wunsch nicht unterdrücken, dass man uns künftig auch andere, hier im Publikum noch fast unbekannte Glucksche Ouverturen — besonders etwa die vortrefflichen zu beyden Iphigenien und zur Armida — geben möge. Es ist wahr, Gluck behielt bey seinen Ouverturen die Opern, denen er sie vorsetzte, so fest im Auge, dass man sie nur dann ganz, in allen Nebenzügen, verstehen kann, wenn man auch mit diesen bekannt wird — wozu in Leipzig keine Gelegenheit ist: aber schon durch ihren Adel und ihr Grandioses verfehlen sie ihre Hauptabsicht nirgends, und überdies kann, sie recht auszuführen, eine vortreffliche Schule für alle jetzige Orchester seyn, die durch die vielen kleinen Details und äusserst behenden Konzertpassagen der meisten neuesten Instrumentalmusik vom Vortrage des festen zu Haltenden, Stetigern, Nachdrücklichern, leicht abgebracht werden könnten. Auch würde es gewiss mit Wohlgefallen vom Publikum aufgenommen werden, wenn man, in Absicht auf die Wahl der Haydnschen Sinfonien, jenes pariser Konzert nachahmete, und, statt nur die neuesten zu wiederholen, diesen ältere an die Seite setzte, und zwar zwey ganz verschiedene in Einem Konzert, und so, dass man die weniger Unterrichteten gleich auf den Konzertzetteln darauf aufmerksam machte. Es würde zwar nicht ohne Einschränkung zu rathen seyn, dass man einem so gemischten Publikum die frühesten Arbeiten Hs vorführete: aber wer würde die, aus seiner mittlern Zeit nicht mit vielem Vergnügen hören, da manche darunter den neuesten an wahrem Gehalt schwerlich nachstehen, und sie durch jene Zusammenstellung noch einen besondern Reiz gewinnen würden?

Von Konzerten zeichneten sich vornehmlich folgende aus. Das neueste Beethovensche aus C moll, das nach dem Wunsche aller, die es einige Monate früher gehört hatten, von Mad. Müller wiederholt, und wieder meisterhaft vorgetragen wurde. Ueber das Konzert selbst ist bey seinem ersten Erscheinen von uns gesprochen worden; das Publikum bezeigte auch diesmal die lebhafteste Theilnahme. Eben so wurde von Mad. Müller vorgetragen, und vom Auditorium aufgenommen, das bekannte, grosse Mozartsche Konzert aus D moll, das man nur zu nennen braucht, da es jeder Freund der Musik als eins der vortrefflichsten unter allen vorhandenen kennet. Hr. Musikd. Müller gab ein neu von ihm komponirtes und noch nicht gestochenes Konzert für die Flöte, und überfüllte nach den Wünschen des Publikums, zweymal, zu hören. Dies Konzert hatte zu viel Eigenes und zeigte auch die Virtuosität des Hrn. M. von so vortheilhafter Seite, als dass wir nicht etwas länger dabey verweilen sollten. Es scheint bey der Komposition desselben eine Hauptabsicht gewesen zu seyn, Gelegenheit zu bekommen, zu erweisen, dass die Flöte, wenn sie nur vollkommen behandelt wird, die Vorwürfe der Unreinheit und Ungleichheit

einzelner Töne, so wie der weniger einnehmenden Tiefe, keineswegs verdiene. Der erste und dritte Satz sind aus F dur geschrieben, bekanntlich einer der bedenklichsten Tonarten in Ansehung jener ersten zwey Eigenheiten. Das erste Allegro ist körnig und lebhaft ausgeführt, und zeichnet sich auch durch manche schöne, neue Wendungen der Harmonie aus. Das Finale ist feurig und galant: vielleicht liesse sich aber dagegen einwenden, dass es dies Ganze nicht edel genug beschliesse und im Tempo allzuoft wechsele. Zu loben ist jedoch an beyden, dass der Komp. die, den Spieler wie den Zuhörer, mehr quälenden, als erfreuenden, Künsteleyen, Sprünge u. dgl., von denen die meisten Flötenkonzerte voll sind, hier verschmähet hat. Noch mehr zeichnete sich das Adagio aus — schon an sich, als ein höchst einfaches, und tiefgreifendes, treffliches Charakterstück. Das Majore desselben ist aus Des dur, das Minore aus Cis moll geschrieben, die Flöte führt die Melodie allein, und zwar immer in tiefen, starken, lang und fest gehaltenen, gebundenen Tönen, zu denen die Saiteninstrumente pianissimo nur die Akkorde angeben. Hr. M. führte es meisterhaft, durchaus rein und in allen Modifikationen der Stärke und Schwäche der Töne aus; und so wurde es zwar eine glücklich gelöste mechanische Aufgabe, aber diese nicht allein, sondern zugleich eine Produktion von überraschender, sehr angenehmer, nachdrücklicher und ganz eigener Wirkung. So nahm es auch das ganze Publikum auf und belohnte es mit der lebhaftesten Auszeichnung. — Unser braver Konzertmeister, Hr. Campagnoli, liess sich mit einem der frühern Konzerte von Rode, und einem der vorzüglichsten von Viotti hören, und führete beyde mit aller der Sauberkeit, Lebhaftigkeit, Delikatesse und Anmuth aus, welche man an ihm zu hören gewohnt ist, und mit Recht so hoch schätzt. — Das Orchester begleitete alle diese Konzerte mit Lust, Liebe und Anstrengung; und so gelang auch das Schwierigste untadelhaft.

Von fremden Virtuosen, die sich hören liessen, ist schon in frühern Blättern d. Z. gesprochen worden. Ausser jenen genannten gab der Kammermusikus, Hr. Rauchschindel aus Dessau, ein Konzert von Westerhoff auf der Klarinette. Er zeigte einen angenehmen Ton auf seinem Instrumente, übrigens aber auch nicht einmal, was man von einem guten Spieler, wie viel weniger, was man von einem Virtuosen fordert. Sollte Aengstlichkeit daran Schuld gewesen seyn, so ist Hr. R. zu bedauern: wir aber können nichts referiren, als was wir zu hören bekamen. — Herr Pfau spielte ein Konzert auf dem Waldhorn von Koprasch, in welchem er manche gute Passage, auch einen angenehmen Ton hören liess, im Ganzen aber zeigte, dass er sein Instrument noch viel zu wenig beherrschen könne. — Eine interessante Erscheinung war der junge Thomaner, Mühling, der mit einem, von ihm selbst gesetzten Violinkonzert auftrat. In der Komposition ist zwar noch sehr viel Jugendliches, auch hatte er selbst seinem Spiel durch Ueberladung und Verdeckung der Solos mit Blasinstrumenten geschadet, aber es zeigten sich doch darin Spuren von Geist, und sein Spiel zeichnete sich durch Reinheit, Fertigkeit, vollen, kräftigen Ton, und trefflich geübten Bogen, sehr vortheilhaft aus, so dass man in ihm, wenn er in Studium, Fleiss, und Strenge gegen sich selbst fortfährt, einen wahren Virtuosen erwarten darf.

Gesang. Die erste Sopranparthie war dies Vierteljahr der Mad. Köhl, der ersten hiesigen Theatersängerin, übertragen. Sie kam zu Michaelis 1804 mit Talent, und einer geübten, eindringenden, in dem beträchtlichen Umfang ihrer Töne überall gleichen, und sehr angenehmen Stimme hierher; selten wird man aber die Erfahrung machen, dass eine Sängerin in so kurzer Zeit in dem, was höhere Schule und Gefühl giebt, so schnelle Fortschritte macht, als Mad. K. es that. Sie sang mehrere, doch nicht eben vorzügliche Arien und

Scenen von Valesi, ihrem Vater, und bekanntere, von Paer, Prati, Winter, Haydn (a. d. Schöpfung) u. Andern; und man konnte mit Vergnügen bemerken, wie sie von Zeit zu Zeit sich mehr vervollkommne und in gleichem Verhältnis Beweise vom Beyfall des Auditoriums erhalte. In einem Konzert zum Besten dieser Sängerin, (wo sie sich ganz vorzüglich hervorthat) sangen auch die Herren Uhink und Neffzer, vom hiesigen Theater, sehr brav und fanden ungetheilten Beyfall. — Hr. Büttner (Tenor) und Hr. Schulz (Bass) gaben auch verschiedene schöne Kompositionen zu hören, unter denen uns zwey Scenen aus Pärs neuester Oper, Leonore, und die Righinische Scene: Ove son? mit der Arie: Dolce speme, (eine herrliche Komposition) vorzüglich auszuzeichnen scheinen. Unter mehrstimmigen, wenig bekannten Stücken, deren Ausführung sehr wohl gelang, führen wir nur folgende an: das Duett aus der Geisterinsel von Fleischmann: Friedsam ruht vor deinen Blicken u. s. w. Wenn diese Komposition der Geisterinsel viel — in Ansehung der Ideen, wie der Ausführung, so treffliche Stücke hat, so muss man sehr beklagen, dass sie durch Kollision mit Reichardts und Zumsteegs Musik, und durch den frühen Tod des talentvollen und kunstgelehrten Fl., nicht aufgekommen ist. Ein komisches Terzett von Salieri aus Grotta di Trophonio: Ma perchè in ordine il tutto vada, ist sehr angenehm und einnehmend geschrieben. Das grosse Ensemble aus Palmira von demselben Meister, das mit dem Chor: O delle umane sorti arbitro eterno etc. anfängt, wurde auch diesmal vortrefflich gegeben und fand den verdienten Beyfall. Schon bekannte Chöre von Haydn, Mozart, Schicht u. s. w. übergehen wir, und kommen auf die grössern Kompositionen, die ungetheilt gegeben wurden. Der erste Akt des Achilles von Pär zeigte, wie mehrere Opern dieses Komponisten, neben einzelnen trefflichen Stücken, vieles Flüchtige. Haltung des Ganzen ist hier so wenig, als in allen Opern, die jetzt in Italien geschrieben werden. Ausser einigen mehrstimmigen Stücken, die als Konzertmusik sehr zu loben sind, ist nur die Partie der ersten Sängerin und des ersten Tenors hervorgehoben und mit Geist und Fleiss ausgeführt. (Einen wunderlichern Agamemnon z. B., als den hier gelieferten, kann man sich kaum denken.) Auch werden die unzähligen Fermaten, die häufigen Ueberraschungen durch plözlich einfallende Trompeten und Pauken, fremde Tonarten u. dgl., die eben, weil sie so häufig vorkommen, nicht überraschen, den neuesten Pärschen Kompositionen gewiss nur höchstens ein flüchtiges Interesse verschaffen, und der Komponist wird tiefer eingehen müssen, (wie er es in einigen seiner Arbeiten auch wirklich thut) wenn er sie in der ihnen zu Theil gewordenen Achtung erhalten will. In dieser Oper sang Dem. Jaime, vom Dessauer Hoftheater, die schon vorher mit einigen Mozartschen Arien sich hatte hören lassen, die Rolle der Briseis, mit Einsicht und Kunstfertigkeit; aber ihre Stimme hat seit einiger Zeit zu viel verloren, als dass der Beyfall hätte allgemein seyn können. — Eine Wiederholung des Mozartschen Requiem (an welchem das hiesige Publikum alle Jahre so vorzüglichen Antheil nimmt) verdient lautes Lob. Das Ganze ging ohne den geringsten Fehler, und das meiste wurde von den Sängern und vom Orchester vortrefflich dargestellt. Diese Aufführung zeichnete sich auch vor frühern dadurch aus, dass man die Posaunen nicht weggelassen hatte, durch welche mehrere Stellen, z. B. Et lux perpetua, und die dieser Stelle ähnliche im Benedictus, Dies irae, Oro supplex — erst in ihrer ganzen Fülle und Kraft hervortraten. Man hatte aber früher diese Instrumente nicht zu besetzen wagen können, weil sie von Mozart sehr schwer (zuweilen über die Gebühr) geschrieben worden sind, wir aber keine Posaunisten besassen, die das alles sicher und gut hätten ausführen können. Jetzt aber hat sich unter den jungen Männern, die nach der verbesserten Einrich-

tung mit den Stadtmusikern, hier Instrumentalmusik studiren, ein Chor Posaunen gebildet, das schon jetzt vorzüglich genannt werden darf, und sich bey dieser, so wie bey andern Produktionen des Konzerts, und des Theaters, sehr vortheilhaft zeigte. Für jene verbesserte Einrichtung aber gebührt dem aufmerksamen und thätigen Magistrat aufrichtiger Dank. — Alles, was wir von dieser Aufführung des Requiem loben konnten, wäre auch von der, der sieben Worte des Erlösers am Kreuz von Haydn (diesmal mit deutschem Text erst im Konzert, dann auch in den Hauptkirchen) zu loben; und auch hier halfen die Posaunen manche treffliche Stelle noch mehr verherrlichen. Wenn die Folge der Zeit fast alle Werke der jetzigen Tonkünstler verschlänge, und nur einzelne, sehr wenige überblieben: dies Werk Haydns wird unter den sehr wenigen seyn! — Von ganz eigener, seltsamfeyerlicher Wirkung war das Konzert, in welchem zwey der grössesten Meisterwerke der Bache neben einander gestellt waren — im ersten Theil die grosse, zweychörige Messe Sebastian Bachs, und im zweyten, das berühmte zweychörige Heilig seines Sohnes, K. Ph. Emanuel. Das erste trat wie ein aus den Ruinen der grauen Vorzeit herausgegrabener Obelisk hervor, und erfüllte das Gemüth mit einem Schauer der Ehrfurcht gegen die Kraft und Gewalt der Vorfahren, u. gegen das Grosse und Heilige ihrer Kunst. Vornehmlich verfehlen die Sätze: Kyrie eleison, Gloria, und Domine Fili, ihre Wirkung bey keinem Zuhörer, der noch durch Kunst erhoben werden kann, und sich nicht durch solche Massen nur gedrückt fühlt in seiner Kleinheit, Schwäche und ausschliessenden Anhänglichkeit am Niedlichen und angenehm Tändelnden: sie verfehlen ihre Absicht um so weniger, da sie (so wie das Ganze) gar nicht etwa, wie Viele befürchten möchten, finster, überkünstlich, nur gelehrt, sondern, bey aller Tiefe und allem Reichthum, äusserst einfach, klar und so gearbeitet sind, dass man ihnen, bey Empfänglichkeit und Aufmerksamkeit, überall sehr gut folgen kann. Dergleichen Werke sind aber von dem, was jetzt gewöhnlich geschrieben und vorgetragen wird, so sehr weit entfernet, dass man kaum verlangen kann, sie ganz so zu hören, wie sie eigentlich ausgeführt werden sollten; man gab diese Messe mit Kraft und vollkommen richtig — was denn hier schon so viel sagen will, dass man wol damit zufrieden seyn kann. Das Heilig, das sich schon mehr unsern Zeiten nähert, wurde noch besser ausgeführt und freylich auch von dem zahlreichen, gemischten Publikum noch mehr ausgezeichnet. Es ist als eine der originellsten und geistreichsten Kompositionen jenes Meisters zu bekannt, auch haben wir in frühern Jahrgängen d. Z. schon zu ausführlich darüber gesprochen, als dass wir hier mehr sagen dürften. — Endlich wurde auch noch in diesem Konzert die bisher nur in Dresden bekannte Komposition Naumanns zu Metastasio's Passionsoratorium (nach der Uebersetzung von Herklots) aufgeführt. Sie ist eine der neuesten N.schen Kompositionen, und theilt mit andern ähnlichen Werken dieses Meisters aus seiner letzten Zeit, die Vorzüge, Ideen zu enthalten, die sich zwar innerhalb eines nicht sehr grossen Kreises bewegen, aber diesen auch ganz ausfüllen; und dass die Ausführung überall den gelehrten und geschmackvollen, erfahrnen und sehr sorgsamen Künstler zeigt. Das Oratorium ist aber auch nicht frey von dem Nachtheiligen, nicht selten zu lang und etwas kalt gehalten zu seyn. Dass es des Hauptvorzugs unsers jetzigen Gesanges, der ausgeführten Ensembles, ermangelt, daran ist N. nicht Schuld, sondern bekanntlich der Dichter; es ist aber zu bedauern, da N. diese Gattung vortrefflich bearbeiten konnte, und der stete Wechsel zwischen Recitativ und Arie, besonders im ersten Theile, wo der langsamen Arien so viele seyn müssen — etwas Monotonisches bewirkt, obgleich der Komponist den Recitativen möglichste Mannigfaltigkeit, durch Begleitung gegeben und sie

mit grosser Kunst geschrieben hat. Wer mithin sich nur mit offenen Sinnen der Musik hingab, fand (besonders im ersten Theile) sich nicht ganz befriedigt; wer aber beym Geniessen auch zu denken gewohnt ist, dem gewährete N.s Arbeit reichen Stoff zur Betrachtung und Freude, selbst wo er manches anders wünschte. Die meistens begleiteten und den Meister unverkennbar zeigenden Recitative, (unter denen wir vornehmlich das erste des Joseph, und das, der Magdalena, mit obligat. Violoncell, beyde im zweyten Theile, auszuzeichnen finden), wird ein solcher Zuhörer gewiss hoch halten; von den Arien aber wahrscheinlich die erste des Petrus, die erste des Joseph, die zweyte des Petrus, und das Duett, im ersten; im zweyten Theile die des Joseph, die des Johannes mit dem Chor, und die folgende der Magdalena; so wie unter den Chören, das erste (Theures Opfer) und das Schlusschor des Ganzen auszeichnen. Die Ausführung gelang, bis auf einige Kleinigkeiten, sehr gut.

Ausser diesem wöchentlichen Konzert, erhielt sich das ebenfalls wöchentliche, auf der Thomasschule, in Ansehn und seinem bisherigen Gange, und noch ein drittes wurde, von jungen Studirenden, mehr zu ihrer Uebung, errichtet. In diesem sind fast alle Theilnehmer Dilettanten, und wiewohl sie noch zu keinem vollständigen Ensemble gekommen sind, so ist doch manches bedeutende und schwierige Stück recht gut von ihnen ausgeführt worden. Wegen dieser Menge von Konzerten und des, für ein zahlreiches Orchester nicht vortheilhaften Lokals, ist das Konzert, das mit dem Beygangschen Museum verbunden war, sehr zweckmässig dahin abgeändert worden, dass die Gesellschaft der Mitglieder jener rühmenswerthen Anstalt sich alle vierzehn Tage einmal versammlet, und abwechselnd durch Vorlesungen und ausgesuchte Quartettmusik, vorzügliche Sonaten u. d. gl. unterhalten wird.

Von dem, was in den Kirchen gegeben wurde, können wir, den Raum zu schonen, nur noch das Werk Händels anführen: Empfindungen am Grabe Jesu — doch auch dies nur nennen, wobey wir uns auf eine, in kurzem in diesen Blättern erscheinende Recension beziehen wollen. Es ist nämlich das Werk so eben im Verlag dieser Z. in Partitur gedruckt erschienen, und obgleich es keins der ausgeführtesten Werke H.s ist, bleibt es doch des grossen Mannes durchaus würdig und eine um so mehr bemerkenswerthe Erscheinung, da es bisher in Deutschland gar nicht bekannt worden war. Hr. Musikd. Schicht führete es den Charfreytag in der neuen Kirche auf. Die Ausführung wird durch das Einfache und die wenige Instrumentalbegleitung des Werks sehr erleichtert. Das Ganze ist zunächst auf eine grosse Kirche und starke Singchöre vortrefflich berechnet. — —

Ueber die Oper dürfen wir sehr kurz seyn, denn es wurden, ausser den Wiederholungen bekannter, vorzüglicher Opern, nur wenige gegeben, die hier noch nicht bekannt waren; und auch diese sind auf andern Theatern schon früher eingeführt worden. Es konnten deren nicht mehrere gegeben werden, denn die verlangten, sehr häufigen Wiederholungen der Fanchon, von Kotzebue (a. d. Franz.) und Himmel, liessen wenig Zeit übrig. Diese Fanchon — eine sehr anziehende und schön kolorirte Modeblume, zu deren Hervorbringung sich zwey Männer von Talent und von genauer Kenntnis des Publikums und dessen gegenwärtiger Stimmung verbunden hatten; diese Fanchon, das artigste und gefälligste unter allen Produkten, die seit mehrern Jahren in dieser kleinern Gattung geliefert worden sind — gefiel hier ungemein, und wird überall gefallen, wo man sie in ihrer Gattung genau auffasst, sorgfältig einstudirt, und gut — nicht nur singt, sondern auch spielt. Etwas wichtigeres, tieferes und fester stehendes, als eben eine angenehme Modeblu-

me, werden der Dichter und der Komponist (man darf ihnen das wol zutrauen) selbst nicht daraus machen; aber eben darum scheint es uns ein wenig pedantisch, den Schulstab dagegen aufzuheben. Wenn man behauptet, dass Kotzebue für die Handlung des Stücks mehr hätte thun, nicht so oft singen lassen sollen, wo durchaus nichts zu singen ist u. s. w.; dass Himmel vieles nachlässig behandelt, sich oft und über die Gebühr bey andern Komponisten zu Gaste gebeten habe u. dgl.: so ist das alles freylich gegründet und zuzugestehen, und doch wird man beyden für ihr Werkchen verbunden bleiben, und es mit frischen Sinnen geniessen müssen, bis es von selbst verwelkt und vergessen wird. Von einigen Stücken desselben wird diese Zeit aber ganz gewiss nicht zu bald eintreten, und sie werden, auch wenn sie keine Neuigkeit mehr sind, mit Vergnügen von Vielen gesungen und immer wieder gesungen werden. Mad. Köhl als Fanchon, Hr. Köhl, als Husarenoffizier, und Hr. Ströbel, als Fanchons Bruder, fanden vielen Beyfall. — Il Bondokani oder der Calif von Bagdad hat eine interessante und besonders auf Theatereffekt gut berechnete Musik von Boieldieu; dasselbe kann man von Lehmann, oder der Thurm zu Neustadt, sagen, in welcher Oper sich ein Terzett des ersten Akts und mehrere sehr charakteristische Chöre vornehmlich auszeichnen. In der ersten dieser beyden Opern war der Schauspieler, dem der Calif zu Theil worden war, nicht an seinem Platze, wodurch das Ganze verlieren musste; in der zweyten wurde der Hauptmann Lehmann von Herrn Wagner sehr brav dargestellt, und das Ganze mit Genauigkeit und Anstand ausgeführt. — Von Weisse's Todtenfeyer, von Mahlmann und Bierey, ist schon früher in diesen Blättern mit gebührendem Lobe gesprochen worden. — Pachter Robert, übersetzt vom Hrn. v. Seyfried, (und zwar oft äusserst unbeholfen) mit Musik von Lebrun, wurde mit Fleiss gegeben, gefiel aber, bey der verbrauchten Handlung und der nur durch einige angenehme Kleinigkeiten interessirenden Musik, nur wenig. Hr. Wagner gab in der Rolle des Balbiers eine schätzbare Karikatur. — Hr. Hoffmann, Mitglied der Mannheimer Bühne, trat als Papageno und als D. Juan auf, und fand, besonders in der zweyten Rolle, durch schöne Figur, lebhaftes Spiel und sehr angenehmen Gesang, vielen Beyfall. In dieser letzten Oper sangen auch Mad. Köhl, als Donna Anna, und Hr. Lanius, als Kommandant, sehr gut.

Berlin, d. 13. Apr. Konzertmusik. Den 10. zeigte Hr. Masloski aus Posen sein neues musikalisches Instrument, das ich Ihnen schon in einem frühern Brief beschrieben habe. Der Hofrath und Professor Huth zu Frankfurt an der Oder hat es das Preussische Coelison genannt. Ausser der grössern Wohlfeilheit und Dauerhaftigkeit bewirkt dies Saiteninstrument mit seiner neuen Klaviatur einen der Harmonika sehr ähnlichen Ton.

Vorgestern gab Hr. J. D. Baux, Schüler von Viotti, der schon vor 4 Jahren mit vielem Beyfall hier gespielt hatte, ein Konzert im Saal des königl. Nationaltheaters. Er selbst spielte ein Violinkonzert von Rode und ein Rondo von Viotti, und accompagnirte eine von dem jungen Meyer Bar gespielte Sonate für das Fortepiano von Kreutzer mit obligater Violin. Besonders gefiel ein neues von Tausch komponirtes Sexteti für 2 Bassethörner, 2 Fagots und 2 Waldhörner, geblasen von dem jüngern Tausch, Reinhard, Schwarz, Griebel, Böttcher und Schneider. Bey Gelegenheit dieses Konserts hat Mad. Marchetti in den offentlichen Blättern die Unart des Hrn. Baux gerügt, dass er, ohne sie einzuladen und sie selbst zu kennen, angekündigt habe, sie werde in seinem Konzert singen, und sich nachher, um sich gegen das Publikum aus der Affaire zu ziehen, sie in den Anzeigen krank gemeldet habe, da sie sich doch sehr wohl be-

finde. Gestern gab Mad. Bachmann zu ihrem Benefiz in dem Opernsaal den Tod Jesu von Graun. Ich habe schon bey Gelegenheit der frühern Darstellungen dieses Meisterwerks von der ausserordentlichen Präzision und Rundung derselben gesprochen, und will jetzt nichts weiter erwähnen, als dass die Soloparthieen von Dem. Voitus und Koch, und von den Hrn. Grell und Fischer, so wie die Chorale, Chöre u. s. w. von der gesammten Zelterschen Singakademie unvergleichlich exekutirt wurden.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte comp. et dédié à Mad. la Duchesse de Courlande par D. Steibelt. Oeuv. 60. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ueber St. lässt sich, nach dem, was schon mehrmals in diesen Blättern gesagt worden, schwerlich etwas Neues sagen. Er hat seine Stufe und feststehende Manier: da ist er interessant, aber darüber hinaus kann er nicht, und diese seine Manier ist Jedermann bekannt. Diese seine neueste Sonate ist eine seiner brillantesten, und er hat es damit ernstlich genommen. Der erste Satz hat viel Feuer, der zweyte (ein Adagio ist nicht da) viel Gefälliges. Wenn nur die übrige Länge der angenehmen Wirkung nicht Eintrag thäte! Ein Allegro 15, und, noch schlimmer, ein Rondo 14 grosse Folio-Seiten! Sehr schwer ist die Sonate nicht, verlangt aber rasche und präcise Spieler, wo sich dann die reichen Passagen, besonders des ersten Satzes, recht sehr gut ausnehmen. Dass das Instrument bis viergestrichen c benutzt ist, ist nicht zu tadeln; aber zu loben ist dabey, dass alle Stellen, die über das dreygestrichene f gehen, vom Komponisten mit Verstand umgeschrieben und beygesetzt sind. So geschiehet jedem Recht, und so sollte es immer seyn. Der Stich und alles Aeussere ist sehr schön.

Anekdote.

D., einer der vorzüglichsten Buffons, doch nur von einem kleinen Theater in Paris, ist ein in verschiedenen Wissenschaften, besonders in der Historie, wohl bewanderter Mann. Er befindet sich lesend in einem Zimmer der Bibliothek, als der Bibliothekar den Präsidenten du Harley hereinführt, und nach einem historischen Werke sucht, das dieser verlangt hatte, ohne jedoch den Titel bestimmt angeben zu können. Man kann das Buch nicht finden, Harley giebt genauer an, was darin stehe; der Bibliothekar kann sich noch nicht besinnen: D. kennet und nennet es — man sucht nach, es ist wirklich das rechte. Harley, der den Mann nicht kennet, dankt ihm, lässt sich in ein Gespräch ein, findet ihn eben so wohlunterrichtet, als angenehm, und bittet ihn den Mittag zu Tisch. D. kömmt, findet eine Gesellschaft der angesehensten Herren und Damen, und benimmt sich mit bescheidenem Anstand. Einige erkennen ihn, und scherzen bey Seite mit dem, sonst so steifen und stolzen Wirthe, dass er ihnen diesen muntern Gesellschafter zuführe. Wer wäre das? fragt er erstaunt, und als man es ihm sagt, wendet er sich mit äusserst beleidigendem Ton an D. und wundert sich, wie Er, „der Harlequin“ seine Einladung habe annehmen können. — Warum nicht? sagt D. bescheiden, da ich Ihr Vetter und Nachfolger bin. — Wer? was? rief der Herr nun gar laut. — Nun, erwiederte jener; Ihr Urgrossvater war Harley der erste, Ihr Grossvater Harley der zweyte, Ihr Vater Harley der dritte, Sie sind Harley der vierte, und ich bin Harley der fünfte! (Arle-quin) Alle lachten, und der Wirth war klug genug, die beste Parthie zu nehmen und mitzulachen.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten May. Nº. 31. 1805.

Einige Bemerkungen über die Krichenkantate und das Oratorium.

(Beschluss des Aufs. im 29ten Stücke.)

»Musik (fährt der Verf. S. 8. fort) soll in der Seele des Sängers jetzt entstehende und gerade gegenwärtige Empfindung ausdrücken und lebendig darstellen. Kann und darf also der Tonkünstler sich bey dem Ausdruck einer fremden, schon vorübergegangenen Empfindung, oder einer schon geschehenen Handlung, die der Dichter erzählt, verweilen, sie durch Töne vergegenwärtigen und ausmalen? Und fallen hier nicht die häufigen Wiederholungen selbst des grossen Händel in das Unnatürliche?«

Es ergiebt sich hieraus, dass das Vergangene nur in sofern lebhafte musikalische Ausführlichkeit in der Kantate erlaubt und oft auch verlangt, als es durch die lyrische Poesie in der Betrachtung des empfindungsvollen Menschen mit aller Lebendigkeit eines Gegenwärtigen erscheint. Die Erinnerung vergegenwärtigt irgend eine grosse, rührende Begebenheit oder einzelne interessante Seiten einer Handlung so lebhaft, wie es im Zustande der lyrischen Begeisterung natürlich ist, und selbst die lyrischen Herzensergiessungen begreiflich macht. Dann, dünkt mich, darf auch der Kompositeur diese, mit innigen Erinnerungen vermischten und durch sie veranlassten Gefühle nach ihrem ganzen Inhalte ausmalen, doch nur sofern dieses wirklich auf die gegenwärtige Empfindung Bezug hat und bey dem Zustande der lyrischen Begeisterung in Betrachtung kommt. Alles, was von demselben entfernt liegt, muss nach dem Grade der Entfernung schwächer bezeichnet werden. Der Komponist darf also die poetischen Gedanken weder blos nach ihrem innern Gehalte, noch nach der relativen Wichtigkeit, welche sie für ihn haben mögen, sondern nur nach ihrer lyrischen Bedeutung für die Personen, welche in der Kantate singend oder recitirend eingeführt sind, musikalisch behandeln.

Der Verf. »dachte sich nun aus der Nachahmung des Hymnus der Alten und der Chöre in den frühern griechischen Trauerspielen — die bekanntermassen nur Chor waren, welchem einige Geschichte zwischengesetzt wurde — eine Mittelgattung von musikalischen Gedichten möglich, die für unsre Konzerte und feyerlichen Kirchenmusiken passender wären. Man mache z. B. den Hymnus zum Hauptsüjet des Stücks. Um diesem mehr Umfang, Mannigfaltigkeit und Interesse zu geben, und den Ausdruck der Empfindungen durch Individualität zu verstärken, bestimme man die Situation, worin gesungen wird; verwebe irgend eine Art von Handlung damit, lasse das Volk und einzelne Personen daran Theil nehmen, durch sie den daraus natürlich entstehenden Affekt ausdrücken, und so Freude, Klage, Trost, Belehrung, nach den Umständen abwechseln. Weil aber das Lyrische hier die Hauptsache ist, und die Fülle der Empfindungen gewisse Unordnungen, Sprün-

ge und Lücken macht: so dürfte die Handlung nur sehr einfach, und nach Art der ältesten griechischen Schauspiele mehr episodisch, die Verbindung also nicht strenge seyn, und der Plan nur durchschimmern. Das Ganze aber müsste im hohen, begeisterten, leidenschaftlichen Tone gehalten werden. — Zwar nähert man sich durch diese Einrichtung etwas der dramatischen Form. Wenn man aber eigentlichen Dialog ganz vermeidet, die singenden Personen nicht zu genau bestimmt, sondern es dem Zuhörer überlässt, sie sich nach seiner besondern Stimmung und der Lokalität zu denken, und das Lyrische der herrschende Ton des Stücks bleibt, so verliert sich das Anstössige, was sonst hierin bey der Konzertmusik liegt. Dagegen gewinnt der Komponist freyes Feld, und wird durch den Ausdruck der Empfindung im Augenblick des Entstehens leidenschaftliches Mitgefühl bey dem Zuhörer sicherer erwecken."

Ich glaube nicht leicht, dass Jemand dem Verf. über diese Idee (die ihm hauptsächlich aus der herrlichen Schulzischen Musik zu den Chören der Athalie entstand) seinen Beyfall versagen werde. Und nach meinem Gefühl und Ermessen ist diese Idee auch in dem Gedicht, das schon 1792 zum erstenmal erschien, und Klopstock gewidmet war, vortrefflich ausgeführt. Zur Probe setze ich nur einige Stücke hierher, in welchen vorzüglich der glü klichste Wetteifer des Dichters und des Kompositeurs um den herrlichsten Effekt möglich ist. S. 37 f.

Erbarmer! — Gott! ach! hast du mein vergessen? —
Mein Vater, schau' (besser: sieh') auf mich herab!
Ach ich erliege! — Rette mich! — —
Mein Pfad ist schroffer Fels — und fürchterlich
Liegt Nacht um mich, (besser: umgiebt mich Nacht) und Tod, und offnes Grab!
Doch geh' ich ihn, den Pfad! Er führt zu dir!
Ich weiss, du hilfst, mein Vater, mir!

(Die Musik kündigt in einigen Takten die aufgeheitertere Scene an.)

Seht, welcher Glanz bricht durch die Nacht
Der Wolken, und umleuchtet ihn!
Ein Strahlenschimmer, lieblicher
Als Regenbogenfarben,
Schwebt durch die Luft,
Und glänzt auf ihn herab!
Er athmet neues Leben,
Des Himmels Wonne strahlt aus seinem Blicke.

Wie ist mir, Gott! —
Wie Palmen schimmert's in der lichten Höhe!
Was weht um mich? —
Ich fühl', ich fühle der Himmlischen Wehen!
Gleich Saitenhall rauscht ihrer Flügel Schlag! —

(Man hört eine ferne Musik.)

Und Engelharmonie ertönt darein, —
Es naht! — Es naht!

(Die Musik verstärkt sich unter den folgenden abgebrochen, gesungenen Zeilen, bis der Chor von den Hallen des Tempels voll einfällt.)

Und näher — immer näher! —
Gott! welch ein Schauer fasset mich!

Ueberwunden, überwunden
Hast du bald, nach kurzem Streit!
Heil dir! deines Kampfes Stunden
Lohat der Preis der Ewigkeit.
Blick hinauf zu Gottes Thron!
Glänzend strahlt des Siegers Lohn! u. s. w.

Noch einige Bemerkungen aus der schätzbaren Vorrede scheinen in dieser Zeitschrift um so weniger am unrechten Orte, da der Verf. selbst zum Urtheil öffentlich auffordert und da sie mir noch zu Reflexionen Anlass geben.

S. 11., Bey der zweyfachen Bestimmung seines Singstückes für die Kirche und für den Konzertsaal musste der Verf. Chöre mit Recitativen und Arien abwechseln lassen. Der Chorgesang ist für die Kirche die Hauptsache. Und hätte er für diese allein gearbeitet, so würde er nur Chöre auf eine

schickliche Art zu verbinden gesucht haben. Denn gemeiniglich verliert sich in einem weiten Gebäude die schwache Stimme eines einzelnen Sängers zu sehr, als dass sie Eindruck machen könnte; im Zimmer aber betauben zu viel Chöre. Er glaubte daher durch zweckmässige Vertheilung von Arien, einfachen und begleiteten Recitativen und Chören, ein gewisses mittleres Verhältnis treffen zu müssen. Und diese gewöhnliche Form, so wie sie dem Komponisten die angenehmste ist, fand er auch seinem Plan zur Abstufung der verschiedenen Empfindungen am angemessensten." Zum Schluss bemerkt der bescheidene Verf., „mit welchen Schwierigkeiten der musikalische Dichter mehr, als jeder andre, zu kämpfen habe, welche strenge Forderungen der Komponist an ihn mache, wie gern er die Poesie seiner Musik unterordne, und wie oft er aus dem Grunde, dass die Musik dem Dichter zu den lyrischen Abwechslungen und Sprüngen nicht folgen könne, den hohen Flug der Imagination hemme. Dies ist ohne Zweifel die Ursache, warum das Fach der musikalischen Poesie unter allen Dichtungsarten bey uns am wenigsten angebaut ist, und warum von unsern grössern Dichtern nur Ramler, Niemeyer und Schiebler (welcher letztere für sie leider zu früh starb) uns eigentliche Singstücke von Bedeutung geliefert haben *). (?)

Ich schliesse diesen Aufsatz mit Andeutung einiger Regeln und Erfordernisse der geistlichen Kantate, in Rücksicht auf Musik und Poesie.

Der Dichter hat in der geistlichen Kantate sehr oft lauter übersinnliche Gegenstände, wie Tugend, Gottheit, Ewigkeit zu besingen, oder doch solche Beschaffenheiten und Verhältnisse bald mehr, bald weniger ausführlich darzustellen, welche durch allgemeine Begriffe gedacht werden, und leicht zu einem abstrakten Text verleiten. Hierbey ist er oft auf wenige Strophen beschränkt, in welchen das Ausmalen so reichhaltiger Begriffe nicht selten unmöglich ist. Die Schwierigkeiten der sinnlichen Einkleidung und der lyrischen Darstellung sind daher nicht gering, da das Abstrakte, welches das Herz nicht erwärmt, so viel möglich vermieden werden soll. Schon das didaktische Gedicht erfordert in dieser Hinsicht viel Kunst. Die Kantate darf aber keine didaktische Form haben. Das Belehrende derselben muss im Lyrischen verborgen seyn. Die Wahrheiten dürfen nicht nakt, nicht in ihrer abgezognen Allgemeinheit, sondern nur auf Anlass des affektvollen Herzens, also in pathetischer Einkleidung, hervortreten. Dies wird auch erleichtert durch die Sache selbst, durch des Menschen stete Beziehung auf die sinnliche Welt, in allen, auch den geistigsten Verhältnissen. Die Chöre können aber am ersten Lehren enthalten, jedoch auch nur als Gedanken, zu denen sich die von einem Gefühl durchdrungenen Herzen einer religiösen Menge selbst emporschwingen. Kurz, das Didaktische darf nicht als Dogma theoretisch, sondern nur als Maxime oder moralische Ueberzeugung praktisch erscheinen, muss wenigstens in dem Lyrischen verschmolzen seyn, so wie selbst das Beschreibende dem Lyrischen unterzuordnen ist.

Der Kirchengesang und die Kirchenmusik sollen mannigfaltige Gefühle edler Art in Bezug auf die erhabensten Verhältnisse des Menschen wecken und unterhalten. Zu Gesin-

(*) Jetzt können wir auch Baggesen hinzufügen, welcher in seinem grossen Halleluja mit dem trefflichen Kunzen gewetteifert hat, eins der erhabensten Werke der vereinigten Dicht- und Tonkunst für die Kirche aufzustellen.

nungen der Tugend (z. B. der Menschenliebe, der Standhaftigkeit, Demuth, Grossmuth, und besonders zur Andacht) erheben. Wie feyerlich, wie würdevoll, wie warm und lebendig, wie schöngehalten muss also der Ausdruck seyn!

In dem eigentlichen Oratorium, welches ich von der blosen Kantate unterscheide, erhält die Poesie eigene Bestimmungen durch die dramatische Form. Der Dialog des dramatisch-lyrischen Gedichts bringt Individualität des Ausdrucks in dessen verschiedene Theile. Manche Arien, Chöre u. dgl. in der Kantate sind blos das Austönen und Aussprechen der Empfindung und Gesinnung des Menschen überhaupt, und drücken nichts Persönliches, nichts Individuelles aus. Sie sind nicht dramatisch charakterisirt. Andre Arien, Chöre u. dgl., auch in der blosen Kantate, haben mehr dramatische Form, mehr Ausdruck persönlicher Eigenheiten, oder tragen das Gepräge vom Charakter einer ganzen Menschenklasse. Die richtige Bezeichnung und Haltung der Charaktere ist dann für den Dichter und Tonsetzer eine wichtige Obliegenheit.

So wie nun der Dichter absichtlich die Kantate für den Gesang bestimmt, die Poesie also durch Geschmeidigkeit, Wohllaut und leichte Singbarkeit der Worte und Verse, durch psychologischrichtige Wahl des Versmaases, durch schickliche Abwechslung desselben, durch den lyrischen Inhalt u. s. f. ganz der musikalischen Behandlung fähig seyn und sich mit der Musik verschmelzen muss: so giebt es von Seiten der Tonkunst wichtige Erfordernisse, unter denen ich nur an einige erinnere. Sie bestehen unter andern in der weisen Wahl des Rhythmus zur Darstellung und Erregung der beabsichteten Affekte, in der, bey aller Mannigfaltigkeit der Modulation und der einzelnen Parthieen, durchzuführenden grossen Einheit und Simplicität des Ganzen, in dem Ausdrucke des Sinnes der Poesie ohne falsche unverhältnismässige Ausmalung einzelner Gedanken, in der richtigen Behandlung der Worte, in der Haltung des herrschenden Tones, in der Vermeidung unschicklicher, auf lächerliche Zweydeutigkeit führender, Dehnung oder Zusammenziehung mancher Sylben, u. dgl. m.

Leipzig.

Michaelis.

Nachrichten.

Wien, am 9ten April. Die letzten Fastenwochen sind bey uns gewöhnlich reich an Konzerten. So auch diesesmal. Der bekannte Mandolinspieler Bortolazzi zeigte in dem Konzerte, worin er sich von seinem Sohne auf der Guitarre begleiten liess, viele Gewandtheit, Feinheit, Leichtigkeit und Delikatesse; sonst ist von diesem Abende nichts zu bemerken, als dass eine Pleyelsche Sinfonie unsern Beethovenschen und Eberlachen höchstens zur Folie dienen könnte, wenn sie deren bedürften, und dass das schlechtbesetzte Orchester bey einer Tenorarie, die Abbé Bevilaqua recht hübsch sang, ganz in die vollkommenste Verwirrung gerathen war.

Ungleich interessanter war ein sehr häufig besuchtes Konzert des Musikdirektors Klement im Theater an der Wien. Klement ist ein Liebling des hiesigen Publikums, und zwar mit vollem Rechte. Er spielt die Violin vortrefflich und ist in seiner Art vollkommen, vielleicht einzig. Aber freylich in seiner Art. Es ist nicht das markige, kühne, kraftige Spiel, das ergreifende, eindringende Adagio, die Gewalt des Bogens und Tones, welche die Rodesche und Viottische Schule charakterisirt: aber eine unbeschreibliche Zierlichkeit, Nettigkeit und Eleganz; eine äusserst

liebliche Zartheit und Reinheit des Spiels, die Klement unstreitig unter die vollendetsten Violinspieler stellt. Dabey hat er eine ganz eigene Leichtigkeit, welche mit den unglaublichsten Schwierigkeiten nur spielt, und eine Sicherheit, die ihn auch bey den gewagtesten und kühnsten Passagen nicht einen Augenblick verlässt. Er spielte ein Konzert von seiner Komposition aus D, wovon besonders das erste und letzte Allegro recht brav gearbeitet und schön instrumentirt sind, das Adagio im Stile der Mozartschen Romanze aus dem Klavierkonzert aus D moll, fordert und begünstigt mehr ein angenehmes, als ein tiefes und ausdrucksvolles Spiel. In diesem Konzerte hörte ich die neue Beethovensche Sinfonie aus Es, (auf dem Anschlagzettel war unrichtig Dis angegeben) von dem Komponisten selbst dirigirt, von einem sehr gut besetzten Orchester aufführen. Aber auch diesesmal fand ich gar keine Ursache, mein schon früher darüber gefälltes Urtheil zu ändern. Allerdings hat diese neue Bsche Arbeit grosse und kühne Ideen, und wie man von dem Genie dieses Komponisten erwarten kann, eine grosse Kraft der Ausführung; aber die Sinfonie würde unendlich gewinnen, (sie dauert eine ganze Stunde) wenn sich B. entschliessen wollte sie abzukürzen, und in das Ganze mehr Licht, Klarheit und Einheit zu bringen; Eigenschaften, welche die Mozartschen Sinfonieen aus G moll und C dur, die Beethovenschen aus C und D, und die Eberlschen aus Es und D, bey allem Ideenreichthume bey aller Verwebung der Instrumente, und bey allem Wechsel überraschender Modulationen durchaus niemals verlassen. So ist hier z. B. statt des Andante ein Trauermarsch aus C moll, der in der Folge fugenartig durchgeführt wird. Aber jeder Fugensatz ergötzt blos durch die wahrgenommene Ordnung in scheinbarer Verwirrung: wenn nun auch bey öfterem Anhören der Zusammenhang selbst der angestrengten Aufmerksamkeit entgeht, so muss dies jedem uneingenommenen Musikkenner sonderbar auffallen. Auch fehlte sehr viel, dass die Sinfonie allgemein gefallen hätte. Die Ouverture und mehrere Stücke aus Cherubini's Anakreon wurden sehr gut aufgenommen. Mlle Müller zeigte in einer Scene von Nasolini, dass sie mit vielem Erfolge in der Kunst und Methode vorwärts zu kommen sich bestrebe; wirklich hat sie sich in einigen Jahren zu einer geschmackvollen, recht braven Sängerin gebildet, wenn sie gleich nicht von einer sehr ausgezeichneten Stimme unterstützt wurde. Klement phantasirte noch mit Laune und Kunst, und wurde von dem Publikum sehr ehrenvoll entlassen.

Herr Elmenreich ist einigemal im Kapellmeister aufgetreten. Es ist eine bekannte italien. Farce, in welcher die Ouverture mit dem Stimmen der Instrumente anfangt, in welches dann ein ziemlich gewöhnlicher Satz verwebt ist. Sonst legt sich jeder Sänger die Arien ein, welche für seine Stimme am besten passen. E. nahm eine Arie von Cimarosa, ein Quodlibet, in dem er besonders seine tiefen Töne zeigte, und wenn ich nicht irre bis ins tiefe C ging, dann eine sehr schön komponirte schottische Ballade, die er aber, weil sie nicht gefiel, bey den letzten Vorstellungen wegliess. Es Stimme ist biegsam und von beträchtlichem Umfange, doch muss erst eine grössere Rolle seine ganze Stärke und Kunst zeigen.

Am 8ten trat Mozarts 13jähriger Sohn zum erstenmal vor einem sehr zahlreichen Publikum als Klavierspieler und Komponist auf. Das Konzert eröffnete sich mit der herrlichen Mozartschen Sinfonie aus G moll, dieser unsterblichen Arbeit des grossen Komponisten, welche mit höchster Erhabenheit die grösste Schönheit verbindet, und doch nie ins Wilde und Abentheuerliche abschweift. Es ist ein kolossales Bild, aber von den schönsten Verhältnissen; ein Jupiter des Phidias, der zugleich Ehrfurcht und Liebe einflösst. Nur Schade, dass die Ausführung dieses Meister-

werkes seinem Werthe nicht entsprach. Die Violinen und Basse waren zu schwach besetzt, und überhaupt das ganze Orchester der Grösse des Theaters nicht angemessen. Nun wurde der junge Mozart von seiner Mutter dem Publikum vorgeführt, und mit lautem Beyfall empfangen. Er spielte das grosse, schöne Klavierkonzert seines Vaters aus C dur zwar in etwas langsamen Tempos, aber mit Nettigkeit und Präzision, und zeigte viele Anlagen. Das begleitende Orchester, besonders die Blasinstrumente, liessen auch hier noch vieles wünschen. Auf das Konzert folgte eine Kantate, nach dem Anschlagzettel von dem jungen Mozart komponirt, auf Haydns 73ten Geburtstag. Es ist zwar nicht wahrscheinlich, dass die ganze Instrumentirung von dem Knaben war, aber — der Text war angemessen; die Musik lebhaft und versprechend; ein dreystimmiger unbegleiteter Vokalsatz recht artig — und das Ganze gefiel. Möge der verdiente Beyfall, mit dem der junge Mozart entlassen wurde, dem werdenden Künstler nur eine verdoppelte Anregung werden, den Fusstapfen seines grossen Vaters nachzustreben! Möge er nie vergessen, dass ihm der Name Mozart zwar für jetzt Nachsicht bewirke, in der Folge aber strenge und grosse Forderungen an ihn richte; dass endlich der Weg der Kunst nicht ohne grosse und beschwerliche Anstrengungen zurückgelegt werden könne. — Die zweyte Abtheilung füllten verschiedene Stücke aus Idomeneo, bekanntlich einer Jugendarbeit Mozarts. Ein Marsch musste wiederholt werden. Den Schluss machten Variationen für das Pianof. aus der bekannten Menuett im Don Juan, von denen einige sehr artig waren, und die auch gut vorgetragen wurden.

Durch diese zwey Tage wurde in den Hoftheatern von mehr als 200 Künstlern jedesmal die Schöpfung und nach dem einstimmigen Urtheile der Kenner sehr gut gegeben. Die Hauptstimmen hatten Abbé Bevilaqua, in Diensten des Fürsten Esterhazy, Dem. Laucher und Hr. Weinmüller übernommen. Im Theater an der Wien wurde Mozarts unübertreffliches Requiem aufgeführt. Ueber dies Meisterstück ist erst vor kurzem, von Paris aus, auf eine sehr befriedigende Art von Ihrem Korrespondenten gesprochen worden.

Am 9ten hörten wir im Hoftheater Winters Tamerlan als Oratorium, von Herrn Hoftheater-Sekretär Sonnleithner metrisch ins Deutsche übertragen. Winter ist als ein geübter und talentvoller Theaterkomponist bekannt, und ich glaube, dass diese Oper, wo sie gegeben wird, seinen Ruf gewiss noch fester gründen werde. Das Ganze enthält einen Reichthum schöner Melodieen, eine wohlberechnete und effektvolle Instrumentirung und eine sehr brillante Behandlung der Singstimmen, welcher doch nur selten die richtige Charakterisirung aufgeopfert ist. Die Chöre sind voll Kraft und Feuer, die Arien fliessend, melodisch und bezeichnend, und das Ganze mit so viel Leben und Mannigfaltigkeit ausgestattet, dass es billig unter die gelungensten neuen Opernkompositionen gesetzt werden kann. Hr. Weinmüller sang mit Ausdruck und Kunst; er hat seit einigen Jahren einen äusserst delikaten und schönen Vortrag gewonnen, welcher den Effekt seiner schönen Bassstimme sehr erhöht. Auch Hr. Vogel sang sehr gut, nur dass seine Stimme für die Rolle des Tamerlan nicht überall hinreichend stark ist. Wollte man doch in der Komposition der Oper etwas tadeln, so dürfte es der Stil des Ganzen seyn, der sich freylich dem Romantischen mehr, als dem Tragischen nähert. Wenn man aber bedenkt, wie sehr oft selbst bey grossen Komponisten das Tragische durch das Grelle, Wilde und Ungeheure bezeichnet werden soll; wenn man ferner in Betrachtung zieht, dass Winter diese Oper zu Paris und für Franzosen schrieb — so wird man dem Komponisten auch von dieser Seite Gerechtigkeit wiederfahren lassen.

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. d'un Cor ou Violoncelle, composée par F. Danzi. Oeuv. 28. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Eine auszeichnenswerthe Sonate, die weder dem Kenner, noch dem Liebhaber allein gefallen, sondern von Jedermann sehr gern gehört werden wird, obschon sie von Auffallendem wenig oder gar nichts hat und haben will. Frey von dem wilden, grellen Getöse, welches für überwältigende Kraft angesehen seyn will, und oft nur überwältigte Ohnmacht ist; frey auch von der gesuchten Ziererey, in welcher sich eben jetzt — vielleicht grossentheils durch den Einfluss französischer Ouverturen u. dgl. — so viele deutsche Komponisten zu gefallen anfangen — gehet Hr. D. den Weg, den ihn seine Individualität und Einsicht leitet: den Weg bedeutsamer Anmuth und gemässigter Lebendigkeit. Auch in dieser Sonate sind die Melodieen angenehm und fliessend, die Harmonie ist fasslich und leicht, ohne eben darum gemein, leer und verbraucht zu seyn. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein ziemlich brillantes Allegro, dann ein Andante mit ausdrucksvollem Gesang, und endlich ein Finale, das zwar einige mattere Stellen hat, aber, wenn es mit Geist und so pikant vorgetragen wird, wie es der Komponist vorgetragen sich gedacht haben muss — doch eine nicht unangenehme Wirkung macht. Die Verbindung des Pianoforte mit dem Waldhorn nimmt sich ungemein hübsch aus, und man siehet aus der Behandlung des letztern, dass Hr. D. viele Vortheile von diesem Einfall zu ziehen verstanden hat. Der Klavierspieler hat nur mässige Schwierigkeiten zu besiegen — es liegt alles gut in der Hand und ist frey von Hokuspokus, wie von gesuchten Kritteleyen; aber der Waldhornist muss schon ein gut eingeübter und fester Spieler seyn, der vorzüglich auch einen schönen Gesang aus seinem Instrumente zu locken im Stande ist. Hat man diesen nicht, so dienet die umgeschriebene, für das Violoncell gut arrangirte Stimme des Waldhorns, die besonders abgedruckt dabey liegt, zum Accompagnement; und die Sonate verliert auch so nicht viel von dem beabsichtigten Effekt, vorausgesetzt, dass der Spieler vornehmlich einen schönen Ton und feinen Vortrag hat. Gegen niedere oder höhere musikalische Grammatik ist Rec. nichts aufgestossen; und so glaubt er dies Musikstück von allen Seiten denen empfehlen zu können, die das suchen, was er oben kurz zu charakterisiren bemüht gewesen ist.

Fantaisie et Fugue pour le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. Herrmann — — et à Mess. Schanert, Lother et Eisentraut — — par J. C. Möller. Oeuv. 4. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Es hat einer der einsichtsvollesten Mitarbeiter an dieser Zeitung vor einiger Zeit den Wunsch geäussert, man möchte doch eben jetzt, da so viele Werke wahrer, aber roher Genialität erscheinen, auch nicht vergessen andere bekannt zu machen, die, wenn auch nicht eigentlich genialisch, aber streng und gründlich ausgearbeitet wären; ein Wunsch, den gewiss jeder, dem es ein Ernst ist um seine Kunst, mit jenem Schriftsteller theilt, und die von ihm angeführten Ursachen und Folgen aus Ueberzeugung unterschreibt. Dies Musikstück von einem Manne, den Rec., so wie dessen frühere Arbeiten, noch gar nicht kennen gelernt hat, der aber einer der schätzbarsten Schüler des berühmten Kittel in Erfurt ist — ist nun ein solches schätzbares Produkt. Nach einigen Takten Grave, zum Eingange, die als excitirend sehr gut sind, folgt, in demselben Tempo, die kunstgerechte Ausführung

einer guten, doch eben nicht neuen Idee; auf diese ein Adagio cantabile, das Rec., aufrichtig gestanden, gar nicht gefallt, und wovon es ihm lieb ist, dass es nur kurz gehalten worden. Die Ideen selbst, ja auch die Motive, erinnern nämlich zu nahe an Mozarts Andante in der Fantaisie aus C moll, das Ganze erscheint hier zerstückelt, das Thema fast nur in andere Tonarten versetzt — kurz, der Komponist scheint hier nicht an seinem Platze zu seyn, und diese zwey Seiten hätten, wenigstens in solch ein Ganzes, nicht aufgenommen werden sollen. Nun aber gehet der Komp. in einen lebhaften Allegrosatz über, dessen ernste und kraftige Hauptidee festgehalten, charakteristisch begleitet, und in kunstreichen Wendungen streng ausgeführt wird, die besonders auch durch die oft frappirenden, aber ganz gerechten Vorhaltungen der Harmonie, sehr interessant werden. Dieser brave Satz, den man gern noch einmal so lang sehen möchte, gehet über in das Grave des Anfangs, von da an, wo es Ausführung bekam, erhalt aber hier manche gute Veränderungen, und daran schliesst sich nun eine Fuge, die den Hauptgedanken jenes Allegro, von den Verzierungen des freyen Stils beschnitten, als Hauptthema auffasst und mit doppelten Gegensätzen so streng und fest, nach den Regeln der ältern Meister, und ohne alle die hier gewiss lächerlichen Verbrämungen einiger der neuesten Fugenfabrikanten, durchführt, dass man seine Freude hat, und nicht anders kann, als den Verf. ermuntern, gerade in diesem und den angränzenden Fächern — wohin sich ja auch mehr Geschmack und Gefühl tragen lasst, als oft die ältern Meister dahin getragen haben — mehr zu arbeiten, oder vielmehr, mehr davon bekannt zu machen; denn dass er viel hier gearbeitet haben müsse, ist wol unverkennbar. Dass dieser Wunsch wohl erwogen sey, glaubt Rec. auch dadurch zu beweisen, dass er eben so aufrichtig den zweyten gestehet, dass Hr. M. da, wo die Phantasie freyer schaffen sollte, eine gewisse Trockenheit in Zukunft, so viel als ihm möglich, zu vermeiden mehr bemühet seyn sollte, als er es hier gewesen zu seyn scheint; und dies wird ihm hier auch wirklich möglich werden, da der, dem der Kontrapunkt ganz gelaufig ist, nie eigentlich trocken werden muss, wenn er nur sich aller der Hülfsmittel bedienen will, die ihm da zu Gebote stehen! Es ist wahrlich Unwissenheit, die das anders wissen will! — —

Eben sagte mir Nanette — Komisches Duett von Orlando. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Aus der Oper: I Furbi alle nozze — Referent weiss aber nichts von dieser Oper und von diesem Komponisten; schwerlich wissen auch wol viel Deutsche von beyden etwas. Das Duett selbst ist aber ein ächtes, italienisches Karikatur-Duett, das — freylich, mit Spass vorgetragen! — sehr belustigen kann, und das in der Schreibart und auch im Werth sich denen sehr nähert, durch die Martin vor einigen Jahrzehnden so viel Glück machte — wie z. B. das erste in Una cosa rara. Die Scene ist zwar abgerissen, man erräth aber die Situation der beyden komplimentirenden Windbeutel leicht. Die deutsche Uebersetzung ist sehr gut; nur an einigen Orten nicht gefügig genug. Aber der italien. Originaltext sollte dabeystehen; dergleichen Dinge singt fast jedermann lieber in dieser Sprache, und sie lassen ihr auch wirklich weit besser.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May. No. 32. 1805.

Recension.

No. 1. *Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen, sehr leichten Methode, von M. C. G. Hering, Conrektor an der Schule und Organist zu Oschatz.* Erstes Bändchen. 1805.

No. 2. *Neue, sehr erleichterte, praktische Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein nothiges Hulfsmittel fur diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen, von ebendemselben.* Beyde, Oschatz und Leipzig, bey dem Verfasser und in Commission in d. v. Kleefeldschen Buchhandlung. 1805.

Es fehlt bekanntlich nicht an Klavier- und Generalbassschulen, welche dem Inhalte nach wol alles erschöpfen, was man von ihnen fordern kann. Doch sind darum diese beyden Werkchen nicht überflüssig; das zeigt ihre Form und ihr besondrer Zweck. — Jene Bücher setzen einen geschickten Lehrer voraus, und sollen ihm nur als Hülfsmittel beym mündlichen Unterrichte dienen; doch mancher geübte und kenntnissreiche Klavierspieler weiss zwar, was, aber nicht, wie er lehren soll. Am seltensten ist die Gabe, bey Anweisung kleiner Kinder sich zu deren Fassungskraft herabzulassen, durch ihre langsameren Fortschritte nicht ungeduldig zu werden, und eben deshalb im Unterricht keine Sprünge zu machen. Ueberdies wünschen manche Aeltern, die etwas Musik erlernt haben, ihre Kinder in Nebenstunden selbst darin zu unterrichten, sind aber über die Methode in Zweifel, und verstehen es nicht, jene mehr zusammengedrängten Lehrbücher schicklich zu handhaben. Endlich hätten auch wol manche Erwachsene Lust zum Klavier, aber zugleich auch Gründe, weder für die ersten Elemente einen Lehrer anzunehmen, noch sich durch jene Bücher durchzuarbeiten, die zwar an sich zweckmässig, aber nicht durchaus so populär und leichtfasslich geschrieben sind, wie es hierzu nöthig wäre. — Alles dieses rechtfertigt die Existenz dieser beyden Schriften des Hrn. H. vollkommen. Sie streben darnach, den erwähnten Bedürfnissen abzuhelfen, und, mit einem Worte, man kann sie als einen nicht übel gelungenen Versuch, den Unterricht im Klavierspielen und Generalbass zu pestalozzisiren, ansehen. Der Verf. erklärt sich darüber umständlich in der Vorrede zu No. 1, und sagt unter andern (S. 2) sehr wahr: „Die Einrichtung einer Klavierschule für Kinder muss nach den Fähigkeiten und Einsichten der Kinder berechnet seyn. Alle Uebungen und Aufgaben müssen durch leichte allmählige Uebergänge sich an einander anschliessen, eine muss aus der andern sich entwickeln, alle müssen die Aufmerksamkeit des Lernenden an sich ziehen, alle müssen ihm nur kleine Schwierigkeiten darbieten, damit er immer bald die Freude haben könne, sie überwunden zu sehen, Mannichfaltig und interessant, doch mit einer gewissen Einheit des Ganges in den

lmahligen Fortschritten, muss das Ganze seyn." —

Diesen Grundsätzen ist Hr. H. fast durchgängig (wo es nach der Meynung des Rec. nicht geschehen ist, wird er anzeigen) treu geblieben. Ueber den ganzen Werth der beyden Werke kann man freylich erst nach ihrer Vollendung urtheilen, doch lassen die ersten Bändchen auch von der Fortsetzung viel Gutes erwarten.

In der Einleitung zu No. 1. spricht der Verf. unmittelbar mit den Kindern selbst, und will dadurch Aeltern und Lehrern einen Fingerzeig geben, wie sie es machen müssten. Diese Einleitung lehrt die Töne, nämlich die der Untertasten, kennen. Sie ist im Ganzen gut, nur etwas allzu schmeichelnd und tändelnd, besonders gegen das Ende, geschrieben, was, wenigstens beym Lesen, auf etwas verständige Kinder nicht zum Besten wirken möchte. — Auch giebt es hier noch manche kleine Unrichtigkeiten. Z. B. dass wir unsre natürliche Tonleiter nicht mit a, sondern mit c, anfangen, soll aus bloser Willkühr und deshalb geschehen seyn, weil — „die Menschen gern das Oberste zu unterst kehren." Wer Musikgeschichte kennt, weiss, wie natürlich es damit, wie mit der Verwandlung des b in h, zugegangen ist. Wozu also diese unrichtige Bemerkung? und wozu überhaupt das Historische (S. 11) in diesem Buche? — Für Erwachsene ist es zu wenig und für Kinder zu viel. — Ferner ist das Beyspiel S. 10: „Freut euch u. s. w." nicht gut dargestellt. Es müsste in g oder c dur stehen, denn hier (in f) kommt b vor, und im ganzen buche ist noch nicht von den Obertasten die Rede. Auch findet sich hier ein Druckfehler, nämlich eingestrichen c statt des zweygestrichenen. — Die erste Sektion enthält Anweisungen zur Notenkenntniss. Hier vermisst Rec. etwas sehr Wesentliches. Ehe Kinder die Noten lernen, muss man ihnen zeigen, wie sie ihren Körper und ihre Hand etc. zu halten haben, wenn sie spielen. Sieht man darauf nicht mit äusserster Strenge, so wird der Lehrling leicht für immer verdorben. Es hätten also nothwendig solche Bemerkungen für den Lehrer (wie man sie unter andern in Pleyel und Guthmann findet) vorangeschickt werden müssen, z. B. dass alle Kraft sich in den Fingern zusammen drängen, Leib und Kopf gerade und ruhig seyn, der Arm nur horizontal sich bewegen, die Hand mehr nach auswärts gekehrt und mit allen Fingern immer über den Tasten gehalten werden muss, u. dgl. m. — Bey der mündlichen Anweisung (im Lehrbuche geht es freylich nicht) thut man auch am besten, das Kind sogleich wie es die Tasten unterscheiden gelernt hat, mit den Hauptregeln der Applikatur und mit dem Takte im Allgemeinen bekannt zu machen, und es in Solfeggis und kleinen Stückchen zu üben. Ist das eine geraume Zeit geschehen, dann erst führe man die Kinder zu den Noten, und sie werden nicht nur in ein paar Stunden damit — (mit Discant- und Bassnoten, wie mit den Versetzungszeichen) fertig, sondern auch desto sicherer seyn, dass sie durch das Notenlesen die Aufmerksamkeit auf die Haltung des Körpers und der Hand so wenig wie auf die Applikatur verlieren. Rec. hat diese Methode bey seinen eignen fünf- und sechsjährigen Kindern angewendet und sehr bewährt gefunden. — Dies bey Seite gesetzt, ist die Art, wie den Kindern hier Anweisung zur Notenkenntniss gegeben wird, sehr anschaulich und klar. Eben das gilt von den folgenden Kapiteln. — An den Uebungs-Exempeln durfte man doch mit Recht eine allzu grosse Monotonie tadeln, welche die Lust des Kindes am Unterricht eben sowohl vermindert, als eine zu grosse, verwirrende Mannigfaltigkeit. Es ist nicht leicht, sich vor beyden Extremen zu hüten. Um indessen das erstere zu vermeiden, hätte die so bald begreifliche Lehre von den Obertasten und den Versetzungszeichen gleich nach der dritten

Lektion eingeschaltet werden sollen. Auch wäre es nicht zuviel gewesen, bey den Applikaturübungen die Kinder gleich mit den vier Arten der Fingerveränderungen — Ueber- und Unterschlagen (oder Uebersetzen, wie der Verf. sagt,) Auslassen und Abwechseln — bekannt zu machen. Nicht minder hatte, soviel ohne mündliche Anweisung möglich ist, schon S. 20 die Lehre vom Takte an sich — und nicht blos die von den Taktzeichen — erklärt werden müssen. — Unter den nicht bemerkten Druckfehlern verdient nur der Ausdruck: unbestrichene, statt ungestrichene, S. 13 und 15 Erwähnung. —

Die Generalbassschule No. 2. hat ähnliche Eigenschaften wie No. 1. — Sie besteht aus Uebungsexempeln, die fasslich erklärt sind. Indessen setzt man hierbey schon erwachsenere Kinder voraus; auch kommt es hier nur auf ein Wissen, nicht, wie in No. 1., mehr auf mechanische Uebung an. Bey der Generalbasslehre muss man also in der Folge und Behandlung der Materien schon genauer seyn, und nicht blos scheinbar, sondern in der That Schritt vor Schritt gehen. Hier darf man nicht, (wie in No. 1. am Ende der Einleitung erwähnt ist) eine spätere Lektion früher vornehmen, und jedes Uebergehen wesentlicher Dinge da, wo sie hingehören, rächt sich in der Folge von selbst durch unnöthige Wiederholungen, wozu man sich gezwungen sieht. So ist hier z. B. gleich im Anfange über den wichtigen, auch ohne mathematische Erklärung fasslichen Unterschied des grossen und kleinen halben Tons noch nichts gesagt, die Intervallenlehre nur zum Theil abgehandelt, u. dgl. m. Da muss nun also noch nachgeholt werden, was füglich früher gelehrt werden konnte, und zwar ohne Anstrengung des Schülers.

Alles dieses schadet jedoch im Ganzen der Brauchbarkeit des Buchs wenig oder nichts, und diese Erinnerungen sollen nur Winke für den Verf. seyn, den folgenden Theilen beyder Schriften (oder auch einer neuen Auflage) möglichste Rundung zu geben. Mit Recht darf man wünschen und hoffen, dass alle diejenigen, welche sich in den anfangs erwähnten Fällen befinden, diese, auch durch ein sauberes Aeussere sich empfehlenden, Werkchen ankaufen. Sie werden ihnen oder ihren Kindern nützlich seyn.

Nachrichten.

Berlin, d. 16. Apr. (Konzertmusik) Von der überschwenglichen Anzahl Konzerte im verflossnen Winter war das, am 28. März vom königl. Kapellm. Hrn. Himmel gegebene geistliche, eins der vorzüglichsten. Hr. H. hatte die von ihm in Musik gesetzten Gesänge aus Tiedge's Urania angekündigt: Neugier lockte die Menge hin und verschafte für bedeutende Aufopferung von Zeit und Kräften dem talentvollen Künstler den möglichsten Ersatz. Die Gegenwart des Hofes trug ebenfalls sehr zur Verherrlichung dieses Abends bey. Der erste Theil des Konzerts wurde also durch Urania ausgefüllt. Ohne mich über die vielen Schönheiten des Gedichts hier auslassen zu können, welche den Komponisten wol in Begeisterung versetzen und ihn zum Auffassen musikalischer Rhapsodieen bewegen konnten, so wenig die Gattung den Gesang, und besonders den figurirten, eigentlich verstattet — will ich nur die Hauptmomente der musikalischen Bearbeitung und des Effekts der diesmaligen Darstellung angeben. — Da das Ganze aus Rhapsodieen besteht, so war die öffentliche, ununterbrochene Aufführung vielleicht gewagt, indem die Folge der Tonarten zuweilen etwas hart, das Gedicht durchgängig ernst und erhaben ist, besonders da auch einer Melodie öfters viele Verse untergelegt worden. Die vollkommne Besetzung und Ab-

wechslung der Singstimmen mit der trefflichen Begleitung des Hrn. H. selbst zu einem starken, schönen Fortepiano liess jedoch dem achtsamen Zuhörer, in dem Augenblicke wenigstens, vor dem Wechsel lebhafter Empfindungen zu dergleichen Reflexionen keine Zeit übrig. Demois. Voitus, die Herrn Hurka, Eunicke, Gern, und Hr. Kapellm. Himmel selbst, trugen die Gesangpartheien mit dem grössten und feinsten Ausdruck von Wahrheit und Schönheit vor. Ganz besonders anziehend waren folgende Gesänge: Die Hoffnung, ein so sanft tröstender, schöner Satz, der ganz den Schüler Naumanns charakterisirt, wurde innig empfunden wiedergegeben; „Gott, ein Gott! ach, irrend such' ich ihn!" ein Stück von lobenswerther Erfindung und Ausführung — „Heil'ge Nacht, du führest deine Globen" ist sehr kunstreich modulirt und begleitet — die Stelle: „Die Lyra tönte sanft, wie Aeolsharfen Laut," war in der That hinreissend. Vortrefflich und überzeugend ist der Hymnus an Gott deklamirt. — Schade, dass die zu vielen, untergelegten Verse der lieblichen Psyche nicht ganz günstig sind! — Von grosser Wirkung war beym folgenden Gesange das vorschreitende Eintreten von 2, 3, und zuletzt 4 Stimmen in der rührenden Stelle: „Getheilter Schmerz ist halber Schmerz." — Das folgende Quartett aus A dur: „Lieb und Freundschaft" war nicht minder angenehm. — Meisterhaft ist in dem folgenden begleiteten Recitativ der Ausdruck des festen Glaubens einer künftigen Fortdauer bey den Stellen: „Seyn werd' ich, weil ich bin" und: „Ich bin und darum werd' ich seyn!" — Der folgende Gesang an die Unsterblichkeit wurde von Hrn. Hurka ganz vorzüglich vorgetragen und die sehr schwierige Begleitung vom Hrn. Himmel mit dem grössten Feuer gegeben. Letzterer trug selbst den folgenden Gesang recht deutlich vor. — Herzerhebend war aber das folgende für Tenor und Bass dreystimmig ausgesetzte Stück: „Flamme Gottes, ist die Weihung," vorzüglich die Ausweichung in ges im Unisono auf die dritte Strophe jedes Verses, und der kräftige Schluss gab diesem Gesange tiefen Nachdruck. Es wäre zu wünschen, dass Hr. H. oder der Verleger der Urania diesen Gesang einzeln oder lieber mit noch einigen vorzüglich mit Erfolg auch von Liebhabern zu exekutirenden Stücken, (z. B. den Gesängen an die Hoffnung, Glückseligkeit, u. dgl.) herausgeben, und ihnen dadurch mehr Publicität verschaffen möchten, da die ganze Urania für viele theils zu schwierig, theils zu lang, und auch im Ladenpreise zu kostbar ist. — Ich erwähne nur noch des auch mit zu vielen Versen begabten Gesanges: „Mit dem Hochgefühl des Schönen," den Hr. Hurka mit der deutlichsten Artikulation vortrug und worin vorzüglich der Schluss jeder Strophe: „und an einem Scheidewege" von tiefer Wirkung war. Das letzte Recitativ: „Unsterblichkeit! Gedanke, der du Leben und Licht ins Daseyn strahlst," wurde v. Hrn Himmel selbst kräftig und wahr recitirt. — Der letzte Gesang: „Wenn Graun der Nacht an meinem Pfade lauscht," aus As dur, ohnehin schon die Krone des Ganzen, wurde noch eindringender durch die vortrefflich gesetzte vierstimmige Harmonie, welche vollkommen schön durch Dem. Voitus, und die Hrn. Eunicke, Hurka und Gern gegeben wurde. — Sehr rührend war besonders die vortreffliche Stelle: „Ein Mensch, ein müder Pilger schliesset." — und herzerhebend der Schluss: „Ein Gott beginnet seinen Lauf!" — Das Publikum bezeigte keinen lauten Beyfall: man darf ihm aber zutrauen, dass es darum das wahrhaft Schöne in dieser Musik doch zu geniessen und zu verdanken verstand. Mit desto grösserm Larmen wurde die sanfte Empfindung, in welche das Herz versetzt war, durch das den zweiten Theil des Konzerts ausfüllende Te Deum unterbrochen. Sowohl die Chöre als das Orchester waren ausserordentlich stark besetzt; letzteres führte Hr. Schick an. — Es ist nicht zu läugnen, dass dieser Kontrast

eingriff. — Die Solosingparthieen führten Dem. Schmalz, Hr. Concialini, Hr. Hurka und Hr. Gern aus. Die Komposition im Ganzen war allerdings mehr für das Konzert, als die Kirche geeignet; wahrscheinlich waren auch darum z. B. keine eigentlichen Fugen darin. Die Chöre waren aber kräftig durchgeführt und imposant begleitet; vorzüglich der Anfang: Te Deum laudamus, das Sanctus, Tu Rex gloriae, und der Schluss: In te Domine speravi. — Ausgezeichnet schön wurde von Dem. Schmalz die Sopransoloparthie und vorzüglich das: Salvum fac populum, gegeben, das blos von vier obligaten Violoncells, (von den Hrn. Duport, Grosse, Kraatz und Weiss meisterhaft gespielt), sehr schön begleitet war. — Auch der alte brave Sänger Concialini zeigte noch seine wohlerhaltene Stimme und seinen gut nüancirten Vortrag in dem: Te ergo quaesumus. — Hr. Gern trug mit Würde das: Tu ad liberandum susceppturus hominem, vor. — Auch war das, Dignare Domine, für vier Singstimmen, mit Blasinstrumenten begleitet, ein sehr angenehmes Stück. Das Ganze wurde mit Präcision und Geschmack ausgefüh.t, und mit Vergnügen erinnert sich der wahre Musikfreund an diesen genussreichen Abend! —

Das 11te Abonnementkonzert wurde mit der vortrefflichen Sinfonie von Mozart aus G b eröffnet, die ausserst brav ausgeführt wurde. Eine Arie aus Atalanta von Righini mit oblig. Fagott (von Hrn. Barmann sehr ausdrucksvoll geblasen) sang Mad. Müller mit dem an ihr gewohnten schönen Vortrage. Hr. Westenholz trug ein neues, von ihm gesetztes Hoboekonzert mit bewundernswürdiger Präzision vor, und sein ausgebildeter Geschmack war eben so wenig in der Komposition zu verkennen. — Den zweyten Theil füllten aus: die Ouverture aus Tamerlan von Winter, aus C moll, mit Energie gegeben, eine Cavatine von Mussini, von Mad. Müller sehr nett vorgetragen, ein Flötenkonzert von A. E. Müller aus D moll — (diese schöne Komposition wurd, von Hrn. Schrock in der Soloparthie vollkommen ausgeführt, so wie auch die sehr gut gearbeiteten Tuttis kräftig und präcis gegeben wurden;) und die Ouverture aus Brennus von Reichardt machte den Beschluss.

Wegen des am folgenden Donnerstage auf höhern Befehl festgesetzten geistlichen Konzerts des Hrn. Kapellm. Himmel, von dem ich oben gesprochen habe, wurde das zwölfte und letzte Abonnement erst den 8ten April gegeben. Sehr lobenswerth und eben so einträglich für die Unternehmer war die Idee, zum Beschluss der für die Kunst so werthen musikalischen Wettstreite, wo den Herbst und Winter über so mancher Kenner auf lange Zeit Stoff zu Ideen sammelte und nicht selten herrlichen Genuss hatte, mancher Liebhaber seinen Geschmack berichtigte und feiner ausbildete — Haydn's Meisterwerk: die Schöpfung, zu geben. — Das Orchester war sehr stark und auserlesen besetzt. Die Chöre waren es ebenfalls. Die Solosingparthieen wurden vortrefflich gegeben, indem Dem. Schmalz den Gabriel, Mad. Lanz die Eva, Hr. Eunicke den Uriel, Hr. Fischer den Raphael und Hr. Franz den Adam sangen. In der Vorstellung des Chaos zeichneten sich die Blasinstrumente vortheilhaft aus. Die Stelle: und es ward Licht, war, obschon man sie nun kennet und nicht mehr blos überrascht wird, erschütternd. In der folgenden Arie hatte Hr. Eunicke zu wenig Tiefe der Stimme, als dass man die Worte hätte vernehmen können; das eintretende Chor war sehr brav. — Um nicht zu ermüden nenne ich nur die in der Aufführung jenes Abends sich am meisten auszeichnenden Stücke. Diese waren — aus der Parthie des Gabriel: die mit den feinsten Nüanzen des geschmackvollen Vortrags von Demojs. Schmalz gesungene gefühlvolle Arie: Nun beut die Flur; die noch kunstvoller vorgetragene Arie: Auf starkem Fittig, wo Dem. S. durch die schönen kurzen Triller und die

zart gedichten Kadenzen bey den wiederkehrenden Fermaten auf der Stelle: „und Liebe" ihre Bildung auch für das Höhere in ihrer Kunst deutlich zu erkennen gab. Das Accomp. der Flöte war sehr schön. — In der Parthie des Uriel ward die vortreffliche Arie: Mit Schönheit, Stärk' und Muth begabt, von Hrn. Eunicke am vorzüglichsten gegeben. — Hr. Fischer sang beyde grosse Arien des Raphael: Rollend in schäumenden Wellen, und: Nun scheint in vollem Glanze der Himmel, mit Würde und Ausdruck, und nur bey den Fermaten der zweyten, musste man die, gegen die Harmonie verstossenden Verzierungen wegwünschen. — Die Parthie der Eva wurde diesmal von Mad. Lanz besonders gut vorgetragen, und auch Hr. Franz als Adam leistete Genüge. — Das Duett mit dem pp. eintretenden Chore: Von deiner Güte o Herr, und dem kurzen Paukenwirbel, machte vorzüglichen Effekt. — Sämmtliche Recitative wurden so ausdrucksvoll recitirt und diskret begleitet, dass sich hier nichts detailliren lässt. — Von den Chören wurden ausgezeichnet gegeben: das Schlusschor des ersten Theils, in welchem besonders auch der Kontrast der sanften dreystimmigen Stellen: Die Nacht die verschwand, und: In alle Welt ergeht das Wort, unübertrefflich vorgetragen, jedes Herz erhob, und zur rechten Aufnahme des grossen, erschütternden Schlusses desselben Chors fähig machte. — Eben so schön wurde das im zweyten Theil eintretende Chor: Der Herr ist gross, und die diesen Theil schliessende Fuge gegeben. — Mit Recht kann man diese Aufführung der Schöpfung unter eine der vorzüglichsten rechnen, die wir hier von diesem Kunstwerk zu geniessen so glücklich waren. Allgemein befriedigt verliess daher jeder den Saal und gewiss viele Kunstfreunde bedauern, dass jetzt diese Konzerte geendigt sind.

Weniger ausgezeichnete Konzerte gaben: Hr. Sermer, der sich mit einem Bratschenkonzert von Arnold und einer Polonaise von Viotti hören liess, und einige Pieces aus Erwin und Elmire von Reichardt dem Kunstfreunde wieder ins Gedächtniss rief; und Hr. J. D. Baux, Violinist, der jedoch mancherley widrige Zufälle zu ertragen hatte. — Herr Maslovsky aus Posen lässt sich auf seinem neuerfundenen Instrument hören, von welchem schon früher in Ihren Blättern gesprochen worden ist. Es hat einen Umfang von vier Oktaven und Drathsaiten, die ihre Schwingung durch das Anstreichen eines dünnen, horizontal liegenden hölzernen Stabes erhalten. Der Ton ist sehr angenehm, der Harmonika ähnlich, und kann schwach, anwachsend, stark und abnehmend, wie beym Bogeninstrumente hervorgebracht werden. Aufmunterung und Belohnung ist dem Künstler sehr zu wünschen! — Am Charfreytage wurde auch der hier immer noch sehr geschätzte Tod Jesu von Ramler und Graun wieder im Konzertsaale des grossen Opernhauses zum jährlich wiederkehrenden Benefiz der Mad. Bachmann, mit vielem Beyfall vor einer glänzenden, zahlreichen Versammlung aufgeführt. Die Chöre waren wie gewöhnlich, von der Faschschen Singakademie — also vollkommen besetzt, und die Solopartiieen wurden mit vielem Geschmack und richtigem Ausdruck von Dem. Voitus, Dem. Koch, Mad. Bachmann, den Hrn. Gern, Hellwig u. m. ausgeführt. Leider ist dies die einzige Kirchenmusik, die wir in der heilgen Woche, die in Dresden und Leipzig so äusserst interessant in dieser Hinsicht ist, zu hören bekommen, da nun auch die sonstigen mittelmässigen Aufführungen in verschiedenen Kirchen, seit dem letzten ärgerlichen Anstoss, in dem durch Mad. Mara's Mitwirkung so verherrlichten Konzerte in der — Kirche, auf höhern Befehl (für Geld) nicht mehr statt finden dürfen. Es ist kein Wunder, wenn man auch daraus argumentirt, dass wir armen Berliner in unsrer verrufenen Freygeisterey immer weiter gingen. Doch die Sache ist wirklich zu ernsthaft, als dass

man sich darüber viel Scherz erlauben dürfte. Wahrlich, es sollte uns ein so wirksames Mittel der Erhebung und wahren Erbauung nicht abgehen! Und auch für die Kunst selbst ist ja eine einzige solche Aufführung, (gut gewählt und eben so dargestellt) von mehr und weit besserm Erfolg, als alle die nur amüsirenden Virtuosenkonzerte, die noch immer kein Ende nehmen und worüber Sie bald mehr hören sollen.

Ob ich gleich nur übernommen habe, Ihnen von Zeit zu Zeit die hiesigen Konzerte zu schildern, so kann ich doch nicht unterlassen, Ihnen auch einiges über eine neue theatralische Produktion zu sagen, da sie in der fortgehenden Darstellung der Bestrebungen der jetzigen Künstler nicht übergangen werden darf.

Den 31sten März gab nämlich Mad. Marchetti im königl. Opernhause zu ihrem Benefiz die Vorstellung eines eigens dazu von Hrn. de Filistri bearbeiteten Singspiels, oder sogenannten thespischen Trauerspiels, Callirrhoe betitelt. Nach dem, nicht ohne gelehrte Breite ausgeführtem literarischen Vorbericht des Hrn. Verfassers bestand das Eigenthümliche dieses Dramas darin, dass nur Eine Hauptperson (Mad. March) die Handlung ausführte und von dem Chor unterstützt wurde, dass ferner keine Abtheilung in Akte statt fand, sondern, nach der ursprünglichen griechischen Tragoedie, der Prolog, das Episodium und der Exodus die Hauptabschnitte ausmachten. — Das war nun ganz gut gemeynt: im Grunde glich das Ganze aber doch sehr einer gewöhnlichen italienischen Oper, da Recitative, Arien, Ballet und Chöre abwechselten. Die Musik war vom Hrn. Kammermusikus Gürlich theils neu komponirt, theils arrangirt und aus den Werken verschiedener Komponisten zusammengetragen. Nach einer kurzen Einleitung (D moll) begann die Ouverture aus Idomeneo von Mozart die theatralische Darstellung. Der erste Chor der Priester im Tempel von Hrn. G. war sehr charakteristisch. Sehr zweckmässig war auch bald darauf ein Marsch von Righini mit untergelegtem Text als Chor benutzt. Recht angenehme Stücke enthielt das von Hrn. G. durchaus komponirte Ballet, worin sich Dem. Hentschel, Mad. Lauchery u. Hr. Scalesi auszeichneten. Man bemerkte jedoch an der Unsicherheit des Orchesters in Ansehung der Tempos, die man in dem Lokale am wenigsten gewohnt ist, dass wenige Proben vorhergegangen waren oder das Personale der königl. Kapelle durch die vielen Proben der Opernvorstellungen in dem sonst so bemerkbaren Eifer erkaltet war. Vortrefflich war der Chor, welcher der Heldin den Ausspruch des Orakels, ihren Tod, verkündet, wie auch die, von Mad. Marchetti mit grosser Kunst und glücklichem Erfolg vorgetragene Arie von Righini: „Ah! termini la morte." — —. Die Pantomime, wo der Oberpriester Coresus, (als stumme Person) so unmotivirt sich ersticht, fiel ziemlich schlecht aus. Dafür entschädigte aber der sehr schöne Chor aus Es: Sommo Divo, gran Padre del Regno, sehr kräftig begleitet; und der Exodus war ebenfalls sehr ausdrucksvoll recitirt. — So schön demnach mehrere einzelne Stücke ausgeführt wurden, so machte doch das Ganze nicht die Wirkung, die wenigstens der Dichter erwartet haben mochte, da schleppende Handlung mitunter kaum zu vermeiden gewesen war, und man in unsern Zeiten sich schwerlich wird so weit zurückstimmen können, Eine Person, und wär' es die talentvollste, zwey Stunden lang allein handeln zu sehn. — Das Haus war ziemlich voll, desto leerer aber den Tag darauf bey der schönen Vorstellung der letzten Oper Rosmonda von Reichardt. Gaudia gaudiis obstant! —

München, d. 24sten April. Hr. Brizzi, der berühmte Sänger aus Wien, hat dreymal am Hofe gesungen, wohin er berufen und mit

Univ.-Bi... München

zwey tausend Gulden entschädigt war, und hat alle entzückt, die ihn zu hören bekamen. Dies musste nun auch die allgemeine Erwartung auf die Rollen, in welchen er vor dem Publikum auftreten wollte, sehr hoch spannen, und er befriedigte diese Erwartung vollkommen — so dass ich glaube, es sey hier niemals ein Sänger mit solchem Enthusiasmus und Jubel aufgenommen worden. Er trat zuerst gestern, den 25sten, öffentlich auf, und zwar als Achilles.

Gewiss, Hr. B. ist ein seltenes Talent. Der Umfang seiner schönen Stimme übersteigt zwey volle Oktaven — vom G des Basses bis zum eingestrichenen b. Diese seine Stimme ist in allen ihren Tönen klar und rein; sehr voll und stark in den tiefern, sehr angenehm in den mittlern Tönen der Brust, und mit letztern verbindet er nun, auf eine feine und kunstreiche Weise, die hohen Töne so, dass seine Stimme wirklich Eine Stimme ist, und nicht, wie das so oft sich findet, aus zwey oder drey Stimmarten (Registern) bestehet. Alle seine Töne kommen dabey leicht und natürlich hervor, ohne Zwang, ohne Nasen- oder Halstöne. — Zu diesem kömmt seine übrige gründliche Kunstbildung. Vermöge deren versteht er's, einen Gesang auf rührende, schmelzende Weise durchzuführen, und doch auch durch Schwierigkeiten, die ihm aber leicht aus der Brust zu strömen scheinen, Bewunderung zu erregen. Kurz, er ist ein Sänger im vollen Sinne des Worts — das heisst, ein Künstler, der durch Einsicht, Fleiss, Gründlichkeit und Geschmack schöne Naturanlagen ausgebildet hat. Auch seine Aussprache ist deutlich und rein. Fängt z. B. ein musikal. Satz, oder auch eine Roulade, mit einem A an, so wird dies A in seinem Munde nicht etwa zu ä, o, u. s. w., wie bey so vielen Sängern, sondern es bleibt immer ein reines A. — Die Recitative deklamirte er wie ein Meister. Man verstand — doch nicht in den Recitativen allein, sondern auch in den Arien — alle Worte. Mag dies nun ein noch so seltenes Phänomen seyn, mögen die meisten jetzigen Sänger sich dagegen auflehnen — ich behaupte dennoch: nur ein solcher Gesang, wo zugleich der Text dem Zuhörer an's Herz gelegt wird, ist ein wahrer und kann vernünftige Menschen befriedigen; ein Sänger aber oder Singmeister, der diesen wesentlichen Punkt, die reine und deutliche Artikulation, vernachlässigt, muss immer beschränkt, klein, geschmacklos bleiben, wenn er es auch in Gewandtheit der Kehle mit der — Nachtigall aufzunehmen versuchte, der er's jedoch ewig nicht gleich thun wird.

Auch als Schauspieler ist Herr Brizzi zu schätzen. Er ist auf dem Theater wie zu Hause. — Er wird in allem sechsmal auftreten, und da wird sichs denn zeigen, ob er im Stande seyn wird, den Enthusiasmus, den er durch seine erste Rolle erregt hat, festzuhalten. Sie werden von mir aufrichtigen Bericht darüber erhalten. Von dem rühmlichen Bestreben unsrer Künstler im Orchester und auf dem Theater, sein Auftreten zu verherrlichen, werde ich dann ebenfalls meine Gedanken mittheilen.

Neapel. „Nach Briefen daher ist Hr. Kapellm. Righini jetzt dort mit seiner rühmlich bekannten Schülerin, der Dem. Fischer aus Berlin, und diese auf ein Jahr als prima Donna beym grossen Theater San Carlo engagirt."

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. IX.* 1805.

Pianoforte-Schule

des

Conservatorium der Musik

in Paris.

Das Conservatorium der Musik in Paris hat seine grossen Verdienste um den Unterricht in der Musik durch ein klassisches Werk, durch eine neue und vollständige Pianoforte-Schule vermehrt. Die Namen der Professoren, welche sich zu Ausarbeitung derselben vereinigt haben, (Cherubini, Méhul, Adam, Jadin, Gossec, Catel, Gobert und Eler) so wie die Einführung derselben als Lehrbuch für die Zöglinge des Conservatorium verbürgen ihre Vortrefflichkeit. Eine deutsche Ausgabe dieses Werks, von sachkundigen Männern besorgt, ist bey uns unter der Presse, und wird in wenigen Wochen erscheinen. Da wir vertrauen dürfen, dass sie eine allgemeine Verbreitung in Deutschland finden werde, so werden wir mit einem anständigen Aeussern derselben einen möglichst wohlfeilen Preis zu verbinden suchen.

Leipzig, im May, 1805.

Breitkopf und Härtel.

Nachricht.

für Liebhaber der Harfe.

Unterzeichneter hat bereits im vorigen Jahre, durch diese Blätter, die verschiedenen wesentlichen Verbesserungen bekannt gemacht, die er, nach der Angabe des Herrn v. Wolfenau, an die von ihm verfertigten Davidsharfen anbringet: vermöge welcher man, statt wie bis damals nur aus 5, nunmehr aus 6 (auch wol aus 7) der beliebtesten Töne, ohne umzustimmen, spielen kann. Er war auch so glücklich, auf seine Bekanntmachung hin, nicht nur den ganzen Vorrath seiner Harfen zur Zufriedenheit der Abnehmer, theils im In- theils im Auslande, zu Mann zu bringen, sondern auch neue Bestellungen darauf zu erhalten. — Durch gegenwärtige Anzeige findet derselbe für nöthig, die Liebhaber dieses Instruments auf eine neuerdings hinzugekommene Verbesserung (gleichfalls von der Erfindung des Herrn v. Wolfenau) aufmerksam zu machen, die in der Anbringung eines besondern Hakens (Semitona) für die Saite A, bestehet; welches bis jetzt ein Bedürfnis geblieben ist. Da nun dieser neue Haken auf eine Art geformt ist, dass man beym Ergreifen und Drehen desselben, durch den nächsten Nebenhaken (der zwischen F und G liegt) nicht gehindert wird (so auch umgekehrt), und man folglich, auch während dem Spielen, bequem aus a, a, oder aus a as machen kann — da ferner auch auf diese Weise keine Saite mehr isolirt dastehet, so werden Kenner dieses Instruments, ohne Zweifel, den nicht unbedeutenden Vortheil einsehen, und zu schätzen wissen, den diese neue Verbesserung gewähret. — Kaum bedarf es der Bemerkung, dass die Davids- oder Hakenharfe nunmehr wol alle mögliche Verbesserung erhalten haben dürfte. Inzwischen ist unterzeichneter weit entfernt glauben machen zu wollen, als wäre dieselbe dergestalt vervollkommnet, dass sie die Pedalharfe entbehrlich machte. Eine Harfe ohne Pedale, sie mag was immer für eine Verbesserung und Einrichtung erhalten haben, muss unstreitig der Pedalharfe, als der vollkommenern, nachstehen. Käme man selbst auf den Einfall: an der Erstern die Zahl der Saiten, nehmen wir an bis auf 63 (wenn sie wenigstens den Umfang vom Contra-F bis zum dreygestrichenen g haben sollte), zu vermehren, um die diatonisch-chromatische Tonleiter (alle halbe Töne) in jeder Oktave, gerade so wie beym Klaviere, schon da zu haben, mithin ohne Hülfe der Pedale und der Haken, aus allen Dur- und Molltönen spielen zu können; so möchte dies doch nur eine Harfe werden, die mehr zum Gebrauch der Engel als

der Menschen wäre; denn diese würden auf denselben höchstens (und zwar erst nach einer flüssigen Vorübung) Stücke von langsamer Bewegung (Adagio) spielen können. Nicht allein dass es sich auf einer solchen Harfe, wie leicht zu begreifen ist, äusserst schwer spielen müsste, sondern es würde sich auch dabey mehr als ein unvermeidlicher widriger Umstand zeigen. Man stelle sich unter andern nur das immerwährende Verstimmen bey einer so grossen Anzahl (NB. Darm-) Saiten, und das öftere Reissen derselben vor. Kurz, jeder, wenn auch noch so fertige Spieler, der von einem Instrumente dieser Art Gebrauch machen wollte, müsste nothwendigerweise eine gute Portion anhaltender Geduld besitzen, sonst dürfte das unschuldige Ding Gefahr laufen, ein oder das andere Mal an die Wand geworfen, und so ein Opfer des Zorns zu werden. — Unterzeichneter hält sich überzeugt, dass sowohl Mademoiselle Müllner, unsere Virtuosin auf der Harfe, als auch andere echte Kenner dieses Instruments, seiner Meinung vollkommen beystimmen.

Johann Widemann,
bürgerl. Tischlermeister, Pedal- und Davidsharfenmacher in Wien, wohnhaft in der Leopoldstadt in der Haupt- oder Taborstrasse No. 396.

Es ist fast handgreiflich, dass die zweyte Hälfte obiger Nachricht auf eine in Wien (versteht sich von einer andern Hand) verfertigte, mit beyläufig 60 Saiten bezogene Harfe deutet, welche, wie es scheint — was auch nicht schwer zu glauben ist — nicht recht brauchbar ausgefallen seyn muss, die man aber dessen ungeachtet über die Pedalharfe hat erheben wollen. Wäre es nun wirklich so, dann hätte man sich freylich gröblich versündigt.

Der bedeutsame Stern im Norden — eine heroische Oper in 3 Aufzügen — die Musik von dem Kammermusikus Göpfert, der Text von dem Doktor Ihling zu Meiningen, wird nächstens im Publikum erscheinen. Diese Oper zeichnet sich in mehr als einer Hinsicht vor vielen ihrer ältern Schwestern vortheilhaft aus, und verdient es, dass man nicht nur alle Theater, sondern auch alle und jede Freunde der Dichtkunst und Musik schon zum voraus darauf aufmerksam macht. Dichter und Komponist boten sich hier freundlich die Hand, und, vertraut mit dem geläuterten Geschmack des Zeitalters suchten sie Dichtung und Komposition in schöne Harmonie zu stellen, welcher Vorzug so mancher geschätzten Oper noch mangelte. Der historische Stoff, der dem Stücke zum Grunde liegt, gewährt hohes Interesse. Aber auch die ganze innere Einrichtung oder Oekonomie dieses Kunstprodukts ist würdig beachtet zu werden, indem die Verfasser darin einen Versuch wagten, das Wesen der Oper noch mehr zu heben, ihren Geist reiner und richtiger aufzufassen und nach dem einzigen wahren Ziele, das auch hier aufgesteckt ist, voll Kraft und Kunstsinn zu streben. Dahin gehört unter andern die zweckmässige Anordnung der Chöre, das neue Gewand, in welches die Rolle des Helden gekleidet ist, die gelungenen Schlussscenen, worin sich das höchste Gesetz der Oper oder der Punkt, nach welchem sie hinstrebt, aufs deutlichste darstellt u. s. w. Denn so viel auch neuerer Zeit die übrigen Zweige der dramatischen Kunst gewonnen haben, so wenig hat man doch für die höhere Ausbildung der Oper gethan. Dessen ungeachtet wird sich das Stück auch durch Leichtigkeit und Anmuth empfehlen.

Die Verfasser haben so ganz con amore gearbeitet und sind dem Publikum schon durch manche schöne Produkte rühmlich bekannt. Der Doktor Ihling ist unter andern Verfasser eines historischen Gedichts: Der Gesundbrunnen zu Liebenstein — und neuerlich auch eines Romans; Die Geheimnisse des Lebens. Dass man aber auch von dem Kammermusikus Göpfert etwas allgemein Gefallendes erwarten kann, beweisen seine beliebten Konzerte für Klarinette und Oboe, seine mancherley gut behandelten Harmonieen für blasende Instrumente, seine geschmackvollen Lieder zur Erhöhung gesellschaftlicher Freuden u. s. w. vorzüglich aber seine angezeichneten Concertantes für 3 Waldhörner, worin eine solche Behandlung der Tonverwechslung für dieses Instrument, ohne besondere Schwierigkeiten angebracht ist, wie dies bisher noch nicht der Fall war. Der Kürze wegen mag hier zum Belege nur eine Stelle aus einem Adagio in F moll ausgehoben werden:

Corni in F.

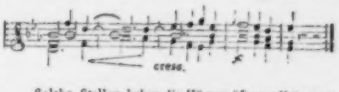

Solche Stellen haben die Hörner öfters allein, und wer sieht nicht den grossen Effekt davon vor Augen? —

D. Sch.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May. Nº. 33. 1805.

NACHRICHTEN.

Paris, den 25sten April. Unsre Haupttheater — wiederholen. Was sich seit meinem letzten Schreiben von den wenigen Neuigkeiten bemerkbar gemacht hat und auch für das Ausland bemerkenswerth ist, zeige ich an. Unsere Konzerte haben ziemlich guten Fortgang. Was in diesen sich wahrhaft auszeichnete, will ich gleichfalls kurz berühren.

Julie, ou le Pot de fleurs, von Spontini komponirt, hat, um einiger lustiger Wendungen der, freylich grösstentheils verbrauchten, Intrigue, um des raschen, witzigen Dialogs, und um einiger sehr hübschen Couplets willen (sehr hübsch im Text und in der Musik) gefallen. Das ist aber auch alles, was man davon sagen kann; und wiewohl das allerdings etwas ist, so ists doch nicht viel. Hr. Sp. schreibt offenbar zu viel, und eben darum zu flüchtig. Es mag wol schwer seyn, wenn man ein junger, talentvoller Mann ist und Beyfall findet, sich zurückzuhalten, und etwas besseres zu geben, als was man ohne Mühe nur so hinwirft, wie es von dem grossen Haufen verlangt wird; will man aber nicht zu Grunde gehen und nach wenigen Jahren auch sogar von der Menge vergessen, verachtet seyn, so muss man's doch! Mit jedem neuen Werke der Schlauderey wird es aber schwerer, und, vielleicht nach wenigen Jahren, unmöglich. Das sollten sich viele der jetzigen jungen Komponisten von Talent, und unter diesen auch Spontini merken. — Forbin et Delville, ou le Vaisseau amiral, in einem Akt, mit Musik von Berton, hat vielen Zulauf gehabt, aber wahrscheinlich mehr, weil Jedermann sehen wollte, wie das Theater ein möglichst vollständiges Admiralschiff vorstelle, in welchem das Stück spielt, als des Werths oder Unwerths des Gedichts und der Musik halben. Jene wunderliche Dekoration war wirklich sehr hübsch ausgeführt und auch das Leben auf einem grossen Schiffe nicht übel nachgeahmt. Man sieht das einmal recht gern; hernach ists aber vorbey, da weder der Dichter, noch der Komponist etwas geliefert hat, das sich über dem Mittelmässigen, Leidlichen, allenfalls Amüsirenden, zu erhalten vermöchte. Doch hübsche, sehr hübsche Details haben beyde, der Dichter und der Komponist — das soll ihnen unbenommen bleiben: aber das Schiff — ach, das Schiff ist doch die Hauptsache! — Auf dem berüchtigten Theater Montansier giebt man eine komische Oper: le Diable en vacance, mit Musik von Gaveaux, die leicht und angenehm ist. Das Gedicht — so zu sagen! — ist ein Bischen schlimm; pro tempore et loco, hat aber wahrhaft belustigende Scenen. Mit einigen nöthigen Modifikationen, und bey sehr raschem, gewandten, fröhlichen Spiel, müsste das Werkchen, dächt' ich, auch in Deutschland Glück — besonders viel Kasse machen. —

Aus unsern Konzerten hebe ich Folgendes aus. Concert des Amateurs: (sonst Cléry) Eine neue konzertirende Sinfonie (für Klarinette und Fagott obligat) von Xavier Lefevre ist mit Feuer und Kunsterfahrenheit, aber ohne tiefern Zusammenhang, gesucht und zum Theil grell geschrieben. Sie wurde mei-

sterhaft ausgeführt und gefiel darum sehr — wie denn überhaupt die konzertirenden Sinfonieen jetzt hier stark Mode sind und viel Glück machen. Ein neues Konzert von Kreutzer (G dur) ist wieder sehr originell und geistreich geschrieben, und unterscheidet sich sogar von seinen frühern Arbeiten — auch dadurch, dass es weniger gekünstelt, graziöser und weit kürzer ist. Es wird, wenn es bekannt wird, sehr viele Freunde finden. Kr. spielte es unübertrefflich. Ein neues Konzert für das Waldhorn, gesetzt und gespielt von dem berühmten Frédéric Duvernoy verdiente weit mehr durch den kunstreichen Vortrag, als die Komposition dieses Virtuosen zu gefallen. Ein neues Konzert, von Baillot komponirt und gespielt, verdient alle Aufmerksamkeit. Baillot hatte einen Theil des Winters in Bordeaux zugebracht, wohin man ihn berufen hatte, und trat mit diesem Konzert zuerst wieder hier auf. Es ist, wie seine frühern, in dem ernsten Stil, mit der Würde und Kraft geschrieben, welcher dieser wahre Meister huldigt, und zugleich ganz dem Instrumente — aber in der kunstreichsten Benutzung seiner Eigenheiten — angemessen, sowohl was Ausführung des Spielers, als auch was Effekt auf das Publikum anlangt. Sein Allegro ist pathetisch und prächtig, sein Adagio hinreissend, sein Finale freundlich, doch nie tändelnd. Ganz so ist auch Baillots Spiel, von dem ich voriges Jahr ganz ausführlich in Ihren Blättern gesprochen habe. Er schmeichelt und buhlt nicht um Beyfall der Menge: aber er imponirt ihr, durch Komposition und Vortrag; so erhält er wenigstens Achtung und Scheu bey dieser, und dass ihm der ausgezeichnetste Beyfall der Kenner nie fehlt, ist bekannt. Ausser jenem energischen Geist und der grössten Vollendung in Absicht auf alles, was man unter dem weitumfassenden Worte, mechanische Vollkommenheit, (justesse) befasst, zeichnet sich immer jedes seiner Konzerte noch durch irgend etwas besonderes in Absicht auf Figuren und dgl., wohin der Verf. zunächst steuert, aus — ungefähr wie bey Clementi in mehrern seiner Klaviersonaten. Bey diesem neuen Produkt war es der Fall in Absicht auf Vollgriffe, besonders Doppelgriffe. Man muss viel eigene Versuche gemacht haben, um das, was B. hierin leistete, und ganz vollendet leistete, in Reinheit, in Gleichheit der verbundenen Töne und der Stärke derselben, in Klarheit, Bestimmtheit, zwanglosester Leichtigkeit — man muss, sag' ich, selbst viel eigene Versuche gemacht haben, um dies nur für möglich auf der Violin zu halten. Konnte das Conservatoire ihn enthehren und liehte er's nicht, seine grosse, herrliche Manier durch seine Schüler auszubreiten — (bisher sind die vorzüglichsten Geiger, die aus jenem Institut gekommen sind, aus seiner Schule, wie auch das treffliche Lehrbuch des Violinspiels, nach welchem im Conservatoire unterrichtet wird, bey weitem zum grössten Theil von ihm allein ist,) wollte er Deutschland oder die nordischen Reiche besuchen und sich da niederlassen: ich bin gewiss, er würde dort ein Glück machen, wie unter allen jetzigen Violinisten keiner. Wenn seine Kompositionen jetzt noch in Deutschland nicht recht haben eingreifen wollen und wenig bekannt scheinen, so liegt das wol nur daran, dass er deren bis jetzt nur wenige herausgegeben hat — er ist auch hierin äusserst streng, und wenn ihm nicht alles so dastehet, wie er's gemeint hat, legt er's lieber zurück — dass sie gewaltige Spieler verlangen, dass sie ganz in seiner grossen Manier vorgetragen seyn wollen, und dass sie der Menge und dem leidigen Dilettantismus gar nicht schmeicheln. — Von Sinfonieen giebt man immerfort die Haydnschen. Die versprochenen Mozartschen sind noch nicht erschienen. Die Herren sind zu vornehm und zu bequem, viel zu probiren: auf jene sind sie nun ganz eingespielt, auf diese müssten sie es doch erst werden, da sie sie, ihres eigenen Ruhms wegen, nicht weniger gut geben wollen, als jene; und so legen sie sie lieber von einer Zeit zur andern zurück. — Gesungen

hat fast immer die mit Recht beliebte junge Duret-St.-Aubin. Neuere italienische Musik singt sie, und französische deklamirt sie sehr schön; was sie aber von Mozart (aus Figaro und Don Juan) gab, verunglückte mehr oder weniger. Sie fühlt sich da zu eingeschränkt, müsste da zu viel eigentlich studiren, nicht blos exerziren, müsste oft eigene Vortheile um des schönen Ganzen willen aufopfern — und das will man denn nicht, besonders wenn man ein hübsches, junges Weibchen ist. Es gehet ihr wie den Italienern mit diesem grossen, deutschen Genius. —

Von der zweyten Konzertanstalt (Grénelle) ist nichts zu sagen, das Sie interessirte. Sie hält sich ziemlich gut. Neue und zugleich auszeichnenswerthe Kompositionen werden dort nicht gehört.

Das Konzert der Eleven des Conservatoire hat den Freunden der Tonkunst und dieses Instituts wieder manchen schönen Genuss gewährt. Ich will nur weniges auszeichnen. Die Instrumentalmusik macht auch hier immer grössere, und wahrhaftig erstaunenswerthe Fortschritte; aber, trotz allen Bemühungen der besten Lehrer, bleibt die Vokalmusik noch immer ausser Verhältnis zurück. Es fehlt an dem Ersten — an vorzüglichen Stimmen; es fehlt auch an einem, durch den Kunstluxus nicht verwöhnten Publikum, das, was schön, aber nicht auffallend oder pikirend ist, aufzunehmen und zu verdanken verstände. Die braven Lehrer gehen nun zwar ungestört ihren Weg und kümmern sich auch um die frivolen Journalisten nicht, die dem eben so frivolen Dilettantismus die öffentliche Sprache leihen: aber man vermisst doch an den meisten jungen Leutchen den Eifer, den, wenn wir aufrichtig seyn wollen, in uns allen, so lange wir jung sind, nicht der überzeugte Verstand, die bessere Einsicht, sondern das öffentliche und laute Urtheil zu erzeugen pflegt. Unter den jungen Violinisten zeichnete sich vor allen Mazas aus, von dem ich auch schon früher rühmlich gesprochen habe. Eins der besten und schwierigsten Viottischen Konzerte z. B., mit welchem er auftrat, kann, was Geist, Stil und Virtuosität anlangt, nicht schöner gespielt werden. Neben ihm ist der kleine Dessale, Kreutzers Zögling von etwa 11 Jahren, anzuführen, und als Phänomen noch bewundernswürdiger; denn in solchem Alter ist wol schwerlich die Sicherheit, Reinheit, Fertigkeit, Genauigkeit, und zugleich das Feuer und die Kraft, gehört worden. Alle Zuhörer waren entzückt, und wenn der Knabe, ohne übernommen zu werden, so fort geleitet wird und auch selbst so bleibt, so wird er unstreitig ein Virtuos, der überall, selbst neben den ersten Meistern, jedermann in Erstaunen und Freude versetzen muss. Benazet, Levasseurs Zögling, spielte ein schweres Rombergsches Violoncellkonzert richtig, genau, aber ohne den lebendigen Geist, den der Komponist hinein gelegt hat. Das sanftere Andante gelang besser, und der junge Mann giebt die beste Hoffnung. Haydnsche Sinfonieen und Ouvertüren von Cherubini etc. gingen brav. Was den Gesang betrift, so ist es sehr zu rühmen, dass die Lehrer die verschiedensten Gattungen und Schreibarten bey der Wahl der Stücke berücksichtigen, und jedes, so weit es möglich, in dem ihm eigenen Charakter studiren und vortragen lassen — wenn nur die Zuhörer, wie gesagt, auch alles gehörig zu würdigen verständen. In den freyesten, galantesten Stücken der jetzigen Italiener zeichneten sich die liebenswürdige Himm, und Eloy, mit seiner schmeichelnden Stimme und seinem angenehmen Vortrag, vorzüglich aus. (Vergleichen Sie über beyde meine frühern Nachrichten.) Mehrere ernsthafte Stücke, von Cherubini zum Theil zu diesem Behuf geschrieben, gelangen weniger; und die Hauptsätze der in Deutschland nicht unbekannten grossen Messe von Pergolesi gar nicht. Fast möchte man das auch, was Gesang betrift, von Haydns Stabat mater sagen. Nur einige Solos gelangen — besonders die der genannten Schülerin Plantade's,

der Dem. Himm. Die Chöre waren schwach und wankend. Sonach konnte das Ganze, in welchem sie die Grundpfeiler ausmachen, die gehörige Wirkung nicht erreichen. — Ich kann dies Institut nicht verlassen, ohne wenigstens einige Worte über den jungen Gasse, den ich auch schon früher erwähnt habe, zu sagen. Er macht bey der Instrumentalmusik gewöhnlich den Anführer, und macht ihn, wie ein Mann, im vollgültigsten Sinne des Worts. Sein Werk ist zunächst die treffliche Ausführung der Sinfonieen und Ouvertüren; er ruhet nicht, bis er alle ins Feuer gesetzt und fähig gemacht hat, dass das Ganze gehen muss, wie es gehen soll. Es ist eine Freude, den jungen Menschen mit seiner Geige und seinem gewaltigen Bogen — au[illegible] nur zu sehen. Hierin gehet er ganz auf dem Wege seines vormaligen Lehrers, Rode. — —

Das Conservat. mit seinen Lehrern wird in den nächsten Tagen Mozarts Requiem nochmals öffentlich aufführen, und Glucks De profundis soll vorhergehen. — Die grosse Oper (Académie impériale de musique) bequemt sich endlich zum öffentlichen Geständnis, dass es ihr fast ganz an guten Singstimmen fehlt, und hat, im Namen der Regierung, alle wohlgebildete junge Leute von 18 bis 25 Jahren, die vorzüglich gute Alt-, Tenor-, oder Basstimme besitzen, über die Elemente des Gesangs und der Musik überhaupt hinaus sind, und sich der grossen Oper widmen wollen, aufgefordert, sich mit den hinlänglichen Zeugnissen vor ihren Departementpräfekten zu stellen, von welchen sie nach Paris empfohlen, da nochmals geprüft, und, wenn sie tauglich befunden werden, weiter gebildet, wenn man sie nicht tauglich findet, mit Erstattung aller Kosten und Entschädigung für etwannige Versäumniss, zurückgeschickt werden sollen. Die man behält, werden mit allem, was zu ihrer Bildung oder auch zu ihrer Erhaltung erforderlich ist, von der Regierung versorgt; und auch die, welche nach einiger Zeit erst als untauglich befunden werden, mit Entschädigungen in ihre vorherigen Verhältnisse zurückgesendet. Wenn es auf diese Weise nicht gelingt, so weiss ich nicht, auf welche es gelingen konnte! — Dass Salieri in Wien, der vornehmlich um seines trefflichen Tarare's (Axur) willen noch hier in verdienter Hochachtung stehet, zum auswärtigen Mitglied der Klasse der Künste am Nationalinstitut, an des verstorbenen Guglielmi's Stelle, ist erwählt worden, ist Ihnen wol schon aus andern Blättern bekannt. — Von der Aufführung des Passionsoratoriums von Paisiello in der Opéra buffa und durch deren Personale (— Sie sehen, dass unsre Frömmigkeit jetzt überall zudringt —) hab' ich nichts zu sagen, wenn ich das bekannte Bonmot einer deutschen Dame wiederholt und gesagt habe, dass ich es nicht nur, wie es gemeynt war, auf die Komposition dieses Werks, sondern auch auf den Vortrag unsrer Buffons bezogen haben will —: Ich finde darin, sagte die Dame, alle Passionen, nur nicht die des Erlösers. Und von einem neuen Pasticcio, aus — der Himmel mag wissen, welchen deutschen, italienischen und französischen Werken zusammengetragen, und die Eroberung von Jericho betitelt, ist auch nichts zu sagen, obgleich die frömmelnden oder schmeichelnden Journale es sehr rühmen und preisen. Dass manches schöne Stück mitunter lief, dass einige auch ziemlich gut ausgeführt wurden, ist wahr; dass aber die ganze zusammengequirlte Gattung eine Ausartung und namentlich dies Werk dem bekannten Saul, vom vorigen Jahre, noch weit nachzusetzen ist, ist es nicht minder. —

Wien, Anfang des Mays. Wir haben Cherubini's Anakreon als Oratorium im grossen Redoutensaale gehört, und — ich muss gestehen, dass mir das Missfallen der Pariser an diesem Werke etwas erklärbarer geworden ist. Angenommen, dass mythologische Opern bey den Franzosen beliebter und gewöhnlicher sind, als in Deutschland, so ist es doch

schlechterdings gar keine dramatische Handlung, dass Amor als ein armer Knabe bey Anakreon einkehrt, und dort von seiner Mutter wiedergefunden wird. Eine lyrische Handlung aber, wie sie hier heisst, ist ein sehr unbestimmter Begriff, und kann höchstens eine Handlung anzeigen, die Gelegenheit zu lyrischen Aeusserungen giebt. Von dieser Art aber sind alle interessanten Begebenheiten, weil die Ausbrüche jedes Affekts lyrisch sind. Was könnte man nicht unter diesen Namen fassen! Doch ich lenke zu weit von meinem Zwecke ab. —

Der Text war vom Hofschauspieler Stegmeyer höchst elend übersetzt. Man sollte sich doch wol einigermassen um Grammatik und Prosodie bekümmern, ehe man so öffentlich, und noch dazu namentlich auftritt! Aber auch die Musik schien mir zu dem Sujet nicht ganz passend. Vorzüge hat sie allerdings, grosse, entschiedene Vorzüge: all jenes Feuer, jene Stärke, jene effektvolle Instrumentirung, die Cherubini's Werke so hoch heben — aber eine Musik zum Anakreon ist sie schwerlich. Wer die leichten, freyen, muntern, anspruchslosen Gesänge des tejischen Greises kennt, in welchen er mit der ungetrübtesten Naturansicht noch im hohen Alter den Freuden des Lebens huldigt, der muss Cherubini's Charakterisirung verfehlt finden. Schon die Ouverture, welche mit einem bedeutenden, schweren Grave beginnt, und dann sich in ein feuriges, schönes, aber stürmisches Allegro entwickelt, ist nicht bezeichnend. So oft Anakreon von den entflohenen Zeiten seiner Jugend spricht, geht Cherubini in klagende, düstre Tonarten, als wollte eine Gattin am Sarkophage ihres Mannes trauern. Das ist nicht der Geist der anakreontischen Klage! Wenn der Greis sich seiner Jugend erinnert, so ist immer das frohe Gefühl herrschend, sie weise genossen zu haben; selbst auf den Tod blickt er nur, sich den Genuss des Augenblicks durch die Vorstellung zu erhöhen: dass alles schnell vorüberrausche:

Wofür hilfts den Grabstein salben
Und vergebens Spezereyen
Auf den schwarzen Boden schütten?
Lieber salbe mich im Leben,
Schmücke dieses Haupt mit Rosen
Und bestelle meine Freundin,
Amor! eh' ich noch hinunter
Zu den Todestänzen wandle,
Heiss ich alle Sorgen fliehen.

Würde wol zu diesem Gedichte z. B. das trübe C moll passen? wurde nicht vielmehr eine freyere, heitere, wenn gleich gemässigte Tonart, etwa Es oder As dur genommen werden müssen?

Am besten sind Cherubini die Chöre gelungen. Ein Gewitter zu Ende der ersten Abtheilung ist mit einer ausserordentlichen, bis zu Ende steigenden Kraft durchgeführt, und der Chor zu Ehren des Bachus im 2ten Akte kann eine wahre musikalische Dithyrambe genannt werden. Die Aufführung war nicht vorzüglich: weder Sänger noch Orchester leisteten dem Publikum Genüge. Man muss aber auch gestehen, dass der ungeheure Redoutensaal der Musik sehr ungünstig ist: die letzteren im Saale können weder die Sänger verstehen, noch die Musik an leisern Stellen vernehmen. Ueberhaupt wird ein passender Konzertsaal für Wien noch lange ein frommer Wunsch bleiben.

Den vorigen Winter hat sich hier eine musikalische Anstalt gebildet, welche durch reichliche Unterstützung noch fortdauert, und die in ihrer Art wirklich vollkommen ist. Dies sind Quartetten, welche in einem Privathause auf die Art gegeben werden, dass der Zuhörer für vier Produktionen immer fünf Gulden vorausbezahlt. Schuppanzigh, der Unternehmer, weiss bey seinem vortrefflichen Quartettenvortrage in den Geist der Kompositionen genau einzudringen, und das Feurige, Kräftige, oder auch Feinere, Zarte, Humoristische, Liebliche, Tändelnde, so bezeichnend herauszuheben, dass die erste Violin kaum besser besetzt seyn könnte. Ihn accompagnirt auf der zweyten Violin eben so vortrefflich sein Schü-

ler Maysoder, ein sehr talentvoller Jüngling, von dem erst neulich in Ihren Blättern gesprochen wurde. Die Viole behandelt Schreiber, in Diensten des Fürsten von Lobkowitz, mit Leichtigkeit und Genauigkeit. Das Violoncell ist durch den ältern Herrn Kraft vortrefflich besetzt; er hat einen schönen vollen Ton, ungemein viele Leichtigkeit und Sicherheit, und opfert dem Effekte seines Instrumentes nie das Ganze auf. Natürlich sind es nur die vorzüglichsten, ausgezeichnetsten Kompositionen, welche von solchen Meistern sorgfältig einstudirt, und erst nach einigen Proben öffentlich vorgetragen werden. Bis jetzt sind Quartetten von Mozart, Haydn, Beethoven, Eberl und Romberg gegeben worden. Zuweilen werden wol auch grössere Stücke aufgeführt; unter diesen gefiel vorzüglich das schöne Beethovensche Sextett aus Es, eine Komposition, die durch schöne Melodieen, einen ungezwungenen Harmoniefluss und einen Reichthum neuer und überraschender Ideen glänzt. Die Klarinette wurde dabey von Herrn Pär, in Diensten des fürstlich Lichtensteinschen Hauses, äusserst vollkommen vorgetragen. Dieser Künstler hat nebst einer ausserordentlichen Leichtigkeit und Sicherheit auch einen so äusserst lieblichen und angenehmen Ton, und weiss ihn besonders im Piano zu einer so zarten und hinreissenden Delikatesse zu schmelzen, dass er gewiss wenige Gleiche auf seinem Instrumente finden wird.

Ein gewisser Kreutzer, der sich als Konzertmeister von Zürich ankündigte, gab ein Konzert im Jahnischen Saale, wobey aber sehr wenig Zuhörer zugegen waren. Wer in Wien nicht beliebt, oder schon sehr vortheilhaft bekannt ist, kann sehr selten auf ein einträgliches Konzert rechnen. Kreutzer gab zuerst seine Ouvertüre aus einer unaufgeführten Oper: das Friedensfest. Sie begann mit einem sehr trüben, beynahe melancholischen, viel zu langen Adagio aus D moll und ging dann in ein hübsches Allegro über, das aber auch kein Ende nahm. Ueberhaupt hat dieser Komponist die Kunst aufzuhören noch sehr sorgfältig zu studiren. Darauf spielte er ein Klavierkonzert aus B dur von seiner Komposition, aber weder von dieser, noch von seiner Ausführung lässt sich viel Vortheilhaftes sagen. Kr. hat zwar Geläufigkeit, aber es fehlt ihm an Reinheit, Sicherheit und völlig an Ausdruck. Ein Klarinetkonzert von seiner Komposition ist viel besser gearbeitet und hat manche hübsche Stellen, auch wurde es von ihm ganz angenehm und mit Geschicklichkeit vorgetragen. Hr. Kreutzer würde gewiss besser thun, sich ganz diesem Instrumente zu widmen, auf dem er es in der Folge vielleicht zu einer ausgezeichneten Vollkommenheit bringen könnte.

Am 1sten May wurde der Augarten mit einem schönen Konzerte der Mad. Bigot de Morogues eröffnet. Ihr Klavierspiel hat wirklich entschiedene Vorzüge: ihr Vortrag ist rein, angemessen, und am gehörigen Orte delikat und fein. Zugleich wurde die neue grosse Eberlsche Sinfonie aus D gegeben — eine gewaltige, kühne Dichtung, in welcher die Kraft dieses Tonsetzers und das Feuer seines Geistes frey und keck herausbricht. In dem letzten fugirten Stücke liegt grosse Stärke, und in dem schönen Marsche ein ganz vorzüglicher Instrumentaleffekt. Seit den Mozartschen, Haydnschen und Beethovenschen Sinfonieen ist wol nichts in dieser Gattung erschienen, das sich so ehrenvoll jenen zur Seite stellen könnte. Es ist wirklich zu wünschen, das Eberls vortreffliche, grössere Werke, seine Sinfonieen sowol als seine ganz im Mozartschen Geiste geschriebenen Klavierkonzerte, durch den Stich bald allgemein verbreitet werden möchten.

Der hiesige Instrumentenmacher Müller hat die von dem verstorbenen Röllig erfundene Xanorphika, verbessert, in einem Konzerte gezeigt. Das Wesentliche dieses Instruments besteht darin, dass es mit einer Tastatur versehen, und wie ein Pianoforte gespielt, die Harmonie eines Violinquartetts nachahmt. Im Adagio gelingt es ziemlich, obschon auch hier nicht alle Töne ganz rein hervorkommen, und

die Modulation durch die blos mittelbare Berührung der Saite verliert. Das Allegro aber ist noch mangelhaft. Hier hat das Instrument mehr einen Harfen- als Violinton, und scheint die gebundenen Noten nur unvollkommen zu geben. Da der Spielende auch mit den Füssen arbeiten muss, und die Behandlungsart überhaupt schwierig scheint, so dürfte dies Instrument für Frauenzimmer nicht passen. Uebrigens bleibt es immer eine artige Erfindung, die sich vielleicht noch bedeutend entwickeln kann.

Im Bigotschen Konzerte lernte ich eine neue Sängerin, Mad. Schmidt kennen. Sie hat eine reine, schöne, volle Stimme, und im Gesange Feuer und Affekt. Wenn sie noch in der eigentlichen Kunstbildung weiter schreitet, kann sie eine hohe Stufe erreichen.

Dresden, den 24sten April. Wenn ich etwas mit voller Ueberzeugung zu loben finde, dann schreib' ich Ihnen sicher — — Es ist in Ihrer Zeitung bey Gelegenheit der Recension von Naumanns Biographie, zweytem Theil, stark, aber anständig zur Sprache gebracht worden, dass seit dem Tode dieses Meisters durchaus nichts von ihm gegeben werde. Das war vollkommen gegründet. Sie sehen aber, wenn man in einer gerechten Sache, bestimmt, doch mit gehörigem Anstand spricht, und die Vorstellung dahin dringt, woher die Entscheidung kommen muss: so bleibt hier ein solches Bemühen nicht ohne wohlthatige Folgen. Es wurde nun wirklich den Oster-Vorabend in der katholischen Kirche ein, noch nicht öffentlich bekannt gewordenes Naumannsches Oratorium: Betulia liberata, von Metastasio, aufgeführt. Jedem wahren Freunde der Kunst war dieser Tag ein Festtag. Obschon dies Oratorium nicht das vollkommenste unter den Naumannschen ist, so bleibt es doch sehr schätzenswerth und seines Urhebers würdig. Vornehmlich zeichnen sich die meisterhaften Chöre, einige Arien der Herrn Benelli und Sassaroli, und das grosse Recitativ mit Accompagnement aus, wo Judith die Enthauptung des Holofernes erzählt. Die Ausführung gelang sehr gut, und unter den Sängern zeichneten sich die beyden genannten ganz vorzüglich aus. Eine Anmerkung sey mir aber erlaubt, da sie gegründet ist, nur aus uninteressirter Theilnahme an der Sache selbst entspringen kann, und, wenn man bey etwaniger Wiederholung jenes Werks darauf Rücksicht nimmt, (es ist gewöhnlich, dass ein neues Oratorium das nächste Jahr wieder gegeben wird.) für dasselbe vortheilhaft seyn mochte. Es ist bekannt, wie vortheilhaft die genannte Kirche für Musik erbauet ist; aber man muss sie kennen, um so für sie zu schreiben, dass es von gehöriger — und dann vortrefflicher — Wirkung ist. Die Hauptregel dabey ist: vermeide, so viel nur immer möglich, geschwind auf einander folgende Noten, weil der allzustarke Nachhall des Gebäudes schnell vorüberrauschende Sätze in einander verflossen und undeutlich zu hören giebt. Naumann wusste das nicht nur, sondern verstand auch, es trefflich zu benutzen, und wachte, auch in dieser Absicht, mit der von ihm gewohnten Sorgfalt und Genauigkeit über seine Arbeiten. Nun bekamen wir in diesem Oratorium allerdings mehrere Stellen, besonders viele zerstreute Solos für Blasinstrumente, des Nachhalls wegen, in einander geflossen und ganz undeutlich zu hören. Das scheint mir ganz unwidersprechlich darzuthun, dass Naumann diese Sätze nicht so geschwind im Tempo genommen haben wollte, als sie genommen wurden. Und wirklich könnte es, wenigstens bey einigen, auch nicht schwer seyn, nachzuweisen — und zwar schon aus dem Sinne des Komponisten und noch abgesehen von jener nothwendigen Rücksicht auf das Lokal — dass sie zu geschwind genommen wurden. Der diesmalige Hr. Directeur, von dem man gewiss die beste Gesinnung gegen den verewigten Naumann und seine Werke voraus setzen darf, wird eben darum meine Bemer-

kung ohnstreitig nicht übel aufnehmen. — Im Freymüthigen lese ich so eben eine Nachricht von derselben hier angeführten Produktion. Der — Dresdner scheint sich über jene Bemerkung Ihres Recensenten zu beschweren, statt sie zu verdanken, und setzt hinzu, sie (die Monate früher gedruckte und bis dahin unwidersprechliche) werde durch dies (Monate spätere) Faktum der Aufführung dieses Naumannschen Werks widerlegt etc. Lassen Sie das hingehen, so wie auch das unaufhörliche und ungemessene Lobpreisen von hier aus in andern öffentlichen Blättern. Bey dem letzten dauert mich nur das wirklich Vortreffliche, das wir besitzen, von dem man nun doch auch nichts weiter sagen kann, als vom Mittelmässigen — weil man die Ausdrücke und Wendungen erschöpft hat — und das sich darum unter jenem verliert im Urtheile des auswärtigen Publikums! — Hr. Kapellm. Schuster hat eine neue, originelle und brillante Messe geschrieben, die ich nicht übergehen darf, wenn ich anführe, was ich wirklich lobenswürdig finde. —

Anekdote.

In Naumanns Biographie (2ten Th. S. 19.) findet sich folgende Anekdote. Als Naumann zum erstenmal nach Stockholm kam, fand er, ausser andern grossen Uebelständen, dass sichs die Musiker äusserst bequem machten und namentlich auch keine Proben halten mochten. Wurden diese ja gehalten, so dispensirten sich mehrere der vorzüglichsten Mitglieder, oder warteten nur einen Theil davon ab u. dgl. m. Der Vorsteher und Directeur der musikalischen Institute (Barnekow) war ein ehrlicher Mann, der aber von Musik gerade soviel verstand, als — — doch die Anekdote verräth das schon selbst! Naumann führte Beschwerde über jene Bequemlichkeit und Nachlässigkeit des Theater- und Kapell-Personals, und führte, wie gehörig, die Beschwerde bey diesem Manne, als der höchsten Instanz, ausser dem König. Der Directeur befahl bey strenger Strafe, man solle sich bessern, und in der nächsten Probe fehlte doch sogar der erste Violinist. Er kömmt zwar noch, aber sehr spät. Der Directeur, der sich diesmal angriff, wirklich gegenwärtig war, und seinen Platz absichtlich so gewählt hatte, dass er jeden zu spät Eintretenden bemerken und empfangen könnte, liess ihn hart an. Der Musiker kannte seinen Mann und erwiderte ganz gefasst: Ew. Excellenz werden nun auch mich anhören! Mir war angesagt, ich möchte mich mit meiner C-Violin einfinden. Ich that es pünktlich. Schon an der Thür hörte ich aber am Stimmen, dass wir heute E-Violinen brauchen. Ich eile nach Hause: unglücklicher Weise ist meine E-Violin nicht bezogen. Ich beziehe sie so schnell als möglich: aber freylich, einige Zeit gehet hin! Doch hoff' ich, Ew. Excellenz werden mir das Recht wiederfahren lassen, dass das meine Schuld nicht war. — Nun, nun! antwortete der Directeur der musikalischen Anstalten; wenn's so ist, mag's diesmal noch hinschleichen! —

(Für Leser, die von Musik so gar nichts verstehen, wie dieser Directeur, der Zusatz: Es giebt gar keine C- oder E-Violin, sondern nur Eine, auf welcher alles gespielt wird.)

An einem deutschen Hofe erlebte man vor Kurzem einen, jenem wenigstens von Einer Seite ähnlichen Vorfall. In der Opernprobe fehlt der erste Basssänger unter den Choristen, die von den dortigen Schule genommen werden. Man will nach ihm schicken: das macht ja Aufenthalt, sagt der Directeur der musikalischen Anstalten; wir wollen indessen einen von den Kleinen dorthin stellen! Und nicht ohne Mühe macht ihm der Kapellmeister begreiflich, dass man die Stelle des ersten Bassisten nicht mit einen Diskantisten besetzen könne.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. X.* 1805.

Musikanzeige.

Den Freunden des Gesanges kündige ich zwölf Lieder von Matthison und andern guten Dichtern auf Pränumeration an, welche bey den Herren Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt werden.

Man kann in gedachter Musikhandlung in Leipzig, bey dem Herrn Orgelbauer Treutmann in Barby, den Herrn Burchart, Organist an der Jacobi-Kirche, in Magdeburg, Herrn Wangemann, neue Jacobs-Strasse No. 13. in Berlin, und bey mir in Wittstok von heute an, bis zum ersten October a. c. mit 18 Gr. Conv. Münze auf ein Exemplar in postfreyen Briefen pränumeriren.

Den gütigen Sammlern wird das 7te Exemplar ganz, und das 5te halb frey gegeben, und der nachherige Ladenpreis auf 1 Rthlr. 8 Gr. erhöhet werden.

Wittstok,
den ersten März. 1805. J. S. Wangemann.

Ankündigung.

Zur Unterstützung einer armen und zahlreichen, von harten Schlägen des Schicksals niedergebeugten Familie erscheinen so bald wie möglich, von einem bekannten Komponisten, Fantasieen und Gesänge unter dem Titel:

Schwärmereyen am Klavier.

Der Pränumerationspreis ist 16 Gr. preuss. Cour. der nachherige Ladenpreis 1 Rthlr 4 Gr. Buch- und Musikhandlungen, welche die Güte haben wollen Pränumeranten zu sammeln, erhalten davon 25 p. C. Für andere edle Beförderer ist das 7te Exemplar frey. Die Einsendung des Geldes geschieht Postfrey an die Maurersche Buchhandlung in Berlin.

Die auf Pränumeration angekündigten

Zwölf Orgelstücke

von

M. G. Fischer.

sind erschienen, und werden von heute an an die Herren Sammler abgegeben; zugleich bemerke ich, dass beyde Hefte noch bis zur bevorstehenden Jubilate-Messe 1805. um den Pränumerations-Preis für 16 Gr. sächs., in allen Buchhandlungen sowohl als bey mir selbst, zu haben sind.

Erfurt, den 23. März, 1805.

J. E. G. Rudolphi.

Neuer Verlag des Musik-Comtoirs zu Braunschweig.

N. Isouard, Maria und Berton, 5 Romanzen mit Guitarre und Flöte. 12 Ggr.

C. H. Bink, 6 Quadrilles à 4 mains. L. 1. 6 Ggr.

— — — 6 Menuets avec Trios à 4 mains. L. 1. 6 Ggr.

F. Kauer. Das Sternenmädchen, Oper im leichten Klavierauszug. 1 Rthlr. 4 Ggr.

— — Dito für 2 Flöten. 12 Gr.

Marsch des Mameluckencorps bey Napoleons Krönung 2 Ggr.

Anfrage.

1. Lichtenberg giebt im 5ten Bande seiner vermischten Schriften, Seite 81. eine Verbesserung der Aeolsharfe an: hat jemand damit schon Versuche gemacht, und wie sind diese ausgefallen?

2. Man hat die Harmonika mit einer Tastatur versehen. Der dadurch auf das Duplum erhöhte Preis berechtigt zu der Erwartung, dass dieses Instrument dadurch nicht blos an Bequemlichkeit des Spielens gewonnen, sondern auch an leichter Hervorbringung und Reinheit der Töne nichts verloren habe? Einsender dieses hat nicht Gelegenheit gehabt, eine Harmonika von vorgenannter Art zu hören, und da selbst Dem. Kirchgessner sich nur einer gewöhnlichen bedient, so stiegen in ihm einige Zweifel auf, ob die Tastatur wirklich eine Verbesserung der Harmonika sey.

Sachverständige werden durch Beantwortung dieser Fragen den Einsender sehr verbinden.

W. —

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Beethoven, 2 Sonates faciles, pour le Pianof. Op. 49. 1 Thlr.

Albrechtsberger, G., Prelude et Fugue pour le Pianof. à 4 mains. 19 Gr.

Müller, Ouv. aus der Oper: das Sonnenfest der Braminen, für das Pianof. mit Fl. 8 Gr.

Paer, Ouvert. aus der Op. Achilles, fürs Klavier. 6 Gr.

Weigel, Ouv. de l'Op. l'Amor marinaro pour le Pianof. 6 Gr.

Mehul, Ouv. de l'Op. l'Irato, arr. p. le Pianof. av. Fl. et Viol. ad lib. 12 Gr.

Kreuzer et Nicolo, Ouv. du petit Page, arr. p. le Pianof. avec accomp. de Viol. 18 Gr.

Eler, Ouv. de l'Habit du Chevalier de Grammont, p. le Pianof. av. acc. de Violon. 21 Gr.

Sarchi, beliebteste Gesänge aus der Oper: von Gasthof zu Gasthof, Klav. Ausz. 1 Thlr.

Cherubini, Ouv. und Favorit-Polonoise aus d. Op. Lodoiska, f. Klav. 14 Gr.

Winter, Sinfonia e Canti dell' Op. Belisa, per il Cembalo. 1 Thlr. 8 Gr.

Benelli, A., Rondo: In questo mio core etc. 6 Gr.

Haibel, Sinf. und Favoritgesänge aus der Oper: der Tyroler Wastel. Klav. Ausz. 20 Gr.

Isouard, N., der Türkische Arzt oder der Verrückte, kom. Op. Kl. Ausz. 2 Thlr.

Weber, Bernh. Anst., Gesänge, Marsch und Chor zum Schauspiel: Wilhelm Tell, Klav. Auszug. 12 Gr.

Berton, Gesänge etc. aus der Oper: Aline, Königin von Golconde, im Klav. Ausz. No. 1 — 5. 1 Thlr. 4 Gr.

Seyfried, J. von, ausgewählte Stücke aus der Op. Cyrus, im Kl. Ausz. 1 Thlr. 4 Gr.

Isouard, N., ausgewählte Stücke aus der Oper: der Türkische Arzt, Klav. Ausz. 1 Thlr. 4 Gr.

Boieldieu, der Kalif von Bagdad, Oper im Klav. Ausz. zugleich für die Harfe eingerichtet, 1 Thlr. 4 Gr.

— — ausgewählte Stücke aus der Oper: Tante Aurore, Klav. Ausz. 1 Thlr. 20 Gr.

Berton, Favorit Arie und Duett a. d. Oper: die tiefe Trauer. Kl. Ausz. 5 Gr.

Mehul, zwey Favoritstücke aus der Oper: Ariodant. Kl. Ausz. 8 Gr.

Weber, B. A., Gesänge zu Wilh. Tell, f. Klav. No. 1 — 4. 16 Gr.

No. 1. Hirtenlied, 4 Gr.
— 2. Fischerlied, 4 Gr.
— 3. Jägerlied, 4 Gr.
— 4. Marsch zur Bauernhochzeit, 4 Gr.

(Wird forgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten May. Nº. 34. 1805.

Göthe über Musik.

(Dass ein tiefer und grosser Geist, der das Ganze umfasset, eben darum auch von den Theilen Ansichten gewinne, die die grösste Aufmerksamkeit verdienen, versteht sich von selbst, und es ist zwar ein Vortheil mehr, wenn er auch die einzelnen Theile, über welche er sich erklärt, noch besonders weiter kultivirt hat, aber nothwendig ist es nicht. Göthe hat sich in einer seiner sehr merkwürdigen Anmerkungen zu dem von ihm aus Diderots Manuscript übersetzten Dialog: Rameau's Neffe, (so eben bey Göschen in Leipzig erschienen) über Musik erklärt — freylich zunächst in Beziehung auf jene Schrift; aber wer würde ihn nicht auch hier mit aller Aufmerksamkeit hören wollen?

Jene äusserst interessante Schrift handelt überhaupt an vielen Stellen von Musik, und zwar, obwohl zuvörderst von lokaler und temporärer, doch mit so viel Geist und Scharfsinn, dass davon in der Folge mehr zu sagen seyn wird — wo auch über einige der hier folgenden Sätze etwas weiteres beygebracht werden kann.)

Alle neuere Musik, sagt Göthe S. 420 folgg., wird auf zweyerley Weise behandelt: entweder, dass man sie als eine selbstständige Kunst betrachtet, sie in sich selbst ausbildet, ausübt, und durch den verfeinerten äusseren Sinn geniesst; wie es der Italiener zu thun pflegt; oder dass man sie in Bezug auf Verstand, Empfindung, Leidenschaft setzt und sie dergestalt bearbeitet, dass sie mehrere menschliche Geistes- und Seelenkräfte in Anspruch nehmen könne, wie es die Weise der Franzosen, der Deutschen und aller Nordländer ist und bleiben wird.

Nur durch diese Betrachtung, als durch einen doppelten ariadneischen Faden, kann man sich aus der Geschichte der neuern Musik und aus dem Gewirr partheyischer Kämpfer heraushelfen, wenn man die beyden Arten da, wo sie getrennt erscheinen, wohl bemerkt und ferner untersucht, wie sie sich an gewissen Orten, zu gewissen Zeiten, in den Werken gewisser Individuen zu vereinigen gestrebt und sich auch wol für einen Augenblick zusammengefunden, dann aber wieder auseinander gegangen, nicht ohne sich ihre Eigenschaften einander mehr oder weniger mitgetheilt zu haben, da sie sich denn in wunderbaren, ihren Hauptästen mehr oder weniger annähernden Ramifikationen über die Erde verbreiteten.

Seit einer sorgfältigen Ausbildung der Musik in mehrern Ländern musste sich diese Trennung zeigen, und sie besteht bis auf den heutigen Tag. Der Italiener wird sich der lieblichsten Harmonie, der gefälligsten Melodie befleissigen; er wird sich an dem Zusammenklang, an der Bewegung, als solchen, ergötzen; er wird des Sängers Kehle zu Rathe ziehn, und das, was dieser, an gehaltenen oder schnell auf einander folgenden Tönen und deren mannichfaltigstem Vortrag leisten kann, auf die glücklichste Weise hervorheben, und so das gebildete Ohr seiner Landsleute ent-

zücken. Er wird aber auch dem Vorwurf nicht entgehen, seinem Text — da er zum Gesang doch einmal Text haben muss — keineswegs genug gethan zu haben.

Die andere Parthey hingegen hat mehr oder weniger den Sinn, die Empfindung, die Leidenschaft, welche der Dichter ausdrückt, vor Augen: mit ihm zu wetteifern hält sie für Pflicht. Seltsame Harmonieen, unterbrochene Melodieen, gewaltsame Abweichungen und Uebergänge sucht man auf, um den Schrey des Entzückens, der Angst und der Verzweiflung auszudrücken. Solche Komponisten werden bey Empfindenden, bey Verständigen, ihr Glück machen, aber dem Vorwurf des beleidigten Ohrs, in so fern es für sich geniessen will, ohne an seinem Genuss Kopf und Herz Theil nehmen zu lassen, schwerlich entgehen.

Vielleicht lässt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beyder Eigenschaften gelungen wäre; doch ist es keine Frage, dass sie sich in den besten Arbeiten der besten Meister finde und nothwendig finden müsse.

Uebrigens was diesen Zwiespalt betrift, so ist es wol nie gewaltsamer erschienen, als in dem Streit der Gluckisten und Piccinisten, da denn auch der Bedeutende vor dem Gefälligen die Palme erhielt. Ja, haben wir nicht noch in unsern Tagen den lieblichen Paisiello durch einen ausdrucksvollern Komponisten verdrängt gesehen — eine Begebenheit, die sich in Paris immerfort wiederholen wird?

Wie der Italiener mit dem Gesang, so verfuhr der Deutsche mit der Instrumentalmusik. Er betrachtete sie auch eine Zeit lang als eine besondere, für sich bestehende Kunst, vervollkommnete ihr Technisches, und übte sie, fast ohne weitern Bezug auf Gemüthskräfte, lebhaft aus, da sie denn bey einer, dem Deutschen wohl gemässen, tiefern Behandlung der Harmonie zu einem hohen, für alle Völker musterhaften Grade gelangt ist — —

(Das Uebrige schliesst sich zu nahe an den Dialog selbst, um seinen Sinn zu erläutern, als dass es einzeln hier aufzustellen wäre.)

Nachrichten.

Leipzig. Die Konzerte dieser Messe wurden vornehmlich durch den vortrefflichen Gesang der Dem. Häser, sonst Mitglied des hiesigen Konzerts, jetzt bekanntlich kurfürstl. Opernsängerin in Dresden, verschönt. Es ist zum Bewundern, und, so weit unsere Erfahrung reicht, ohne Beyspiel, welche Fortschritte dieses, in jedem Betracht sehr achtungswürdige Frauenzimmer seit Jahr und Tag gemacht hat. Nur durch seltene Konkurrenz der glücklichsten Umstände, und zwar eben in den Jahren, wo der Mensch an Kräften am reichsten ist, aber sie noch nicht einseitig oder auf Nebendinge zu verwenden gewöhnt worden — grosse Anlagen und frühe, gründliche Schule allerdings vorausgesetzt — : nur dadurch werden dergleichen Fortschritte möglich. Unter jene glücklichen Umstände gehören unstreitig vor allen die Gnade, der Beyfall, der Schutz, die aufmunternde reiche Belohnung eines edlen, verehrten Fürsten; ein unpartheyisches, an Einsicht und an Empfänglichkeit für das Schönste ausgezeichnete Publikum; Theilnahme an einem Institut, das nicht nur einzelne vortreffliche Mitglieder, die als Muster dienen und das angestrengteste Streben wach erhalten können, besitzt, sondern das auch ein schönes Ganze bildet — wie das bey der Dresdner Hofmusik der Fall ist; öftere Gelegenheit, sich in dem Bedeutendsten zu versuchen und hervorzuthun; und endlich — dass der Künstler, auch

als Mensch, so gut, so bescheiden, und doch so voll innerer Lebenskraft und Lebenswärme sey, wie sich dies bey Dem. Haser findet.

Die Summe von Kunstmitteln, die sie in ihrem Gesang entwickelte, und zwar so, dass es nicht zu verkennen war, sie seyen ihr ganz eigen, und werden von ihr so leicht und spielend beherrscht, wie dort der Löwe durch den Amor — ist uns an einer Sängerin von diesen Jahren der ersten jungfraulichen Blüthe noch niemals vorgekommen. Mit ganz sicherm, vollkommen reinen, hinlänglich starken, gleichen, und durchaus angenehmen Ton beherrscht sie fast drey volle Oktaven; jeden dieser Töne verwendet sie, zu was sie will, und nur in den behendesten Kolloraturen und Floteläufen machen ihr einige, doch nur einige, der jetztlebenden berühmtesten Sängerinnen den Vorrang streitig. Dieser Vorzug lässt sich durch Zeichen einigermassen anschaulich machen; es mögen, als Belege, einige ihrer kürzern Fermaten, die wir ihr abhörten, hier stehen, wenn wir vorhergesagt haben, dass sie sie ganz vollkommen und ohne allen Zwang ausführte — was sich freylich nicht durch Zeichen darstellen lässt:

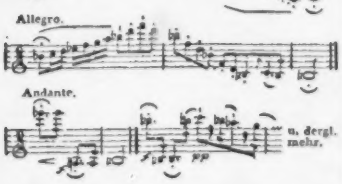

Sie recitirt vollkommen deutlich, und immer mit angemessenem Ausdruck, besonders, wohin es gehört, mit Würde und edlem Anstand. Ihr Vortrag ist überhaupt dem Charakter der Komposition stets angemessen; sie behandelt darum — wie es sich freylich von selbst verstehen sollte, aber so höchst selten findet — Deutsche ganz anders, als Italiener. Auch bey dem versierten, freyen Gesang italienischer Musik überladet sie jedoch nirgends, und die treffliche Schule, die ihr zu Theil worden, lässt sie auch nie in einen Verstos gegen die Harmonie verfallen. — Doch das alles ist am Ende nur das Materiale, aus welchem der Geist erst das Werk schafft; und dieser ist eben so wenig in Worte und Phrasen einzufangen und hinzustellen, als der süsse Silberton der jugendlichen, frischen — man möchte sagen, der unschuldigen Stimme. Es sey mithin nur noch hinzugesetzt, dass Dem. Haser (öffentlich) die Hauptscene der Enrichetta aus Winters I fratelli rivali, eine einzeln geschriebene Scene mit Chor von Paer, die Hauptscene der Diana in l'Arbore di Diana, von Martin, ein schönes, und zu freyem Variiren eingerichtetes Rondo von Naumann, (wo ihre Veränderungen von seltener Einsicht auch in dieses Gebiet der Virtù zeugten) und eine treffliche Bravourscene von Righini sang; und dass das in beyden Konzerten äusserst zahlreich versammelte Publikum so entzückt war, dass es ihr einen Beyfall bewiess, der für den ausgezeichnetsten Triumph gelten konnte. Der liebenswürdigen Künstlerin aber haben wir, ausser unserm Dank für so schöne, genussreiche Stunden, nichts zu sagen, als die wohlgemeynte und ganz uneigennützige Bitte, dass sie, als Mensch und als Künstlerin gerade auf dem Wege fortgehen möge, auf welchem sie jetzt ist, ohne sich durch ungemessene Schmeicheleyen, oder durch Lockungen der ungebildeten Menge, oder durch Neid mancher Kunstgenossen — (an alle diesem kann es ihr nicht fehlen) — im geringsten irre machen zu lassen.

Berlin, d. 7ten May. Den 21sten April gab Hr. Hurka ein Konzert im Saal der Loge Royal-York. Den ersten Theil füllte Himmels Uranie, die auch hier wieder die zahlreich versammelten Zuhörer sehr erfreute. Im zweyten Theil spielte Dussek ein von ihm gesetztes Fortepianokonzert, und Dem. Willich sang eine Arie alla polacca von Paer. Den Beschluss machte ein Terzett von Righini, gesungen von Dem. Willich und den Hrn. Frans und Hurka. — Den 23sten gab Hr. Möser, den wir nun behalten, ein Konzert im Theatersaal. Er selbst spielte mit Hrn. Dussek ein Notturno fürs Fortepiano mit Begleitung einer obligaten Violin, vom Prinzen Louis Ferdinand komponirt; und mit Hrn. Seidler ein Violin-Doppelkonzert von Dupuy. Im zweyten Theile hörten wir Haydns letzte Messe, in der die Soloparthieen von Mad. Marchetti, Dem. Koch und den Hrn. Eunike, Gern und Hellwig gesungen wurden. — In demselben Lokal gab am 26sten der königl. Kammermus. Gross ein Konzert, in dem er selbst ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert und Variationen mit Rondo fürs Violoncell mit Orchesterbegleitung, auch von seiner Komposition, spielte. Hr. Kapellm. Himmel spielte ein von ihm gesetztes Sextett fürs Fortepiano mit Begleitung von zwey Bratschen, zwey Hörnern und einem obligaten Violoncell. Das Conservatorio harmonico, von dem ich Ihnen schon neulich schrieb, exekutirte wieder mehrere Stücke mit allgemeinem Beyfall. Mad. Marchetti sang zwey Arien, wie immer, mit grosser Kraft und Schönheit. — Den 25sten gab man im Nationaltheater zum Benefiz für Hrn. Gern zum erstenmal den dritten Theil der Donaunymphe. Vom Inhalt schweige ich; an Unsion übertrifft dieser dritte Theil die beyden ersten. Aber die Musik ist wieder leicht, melodisch und überraschend. Besonders gefiel auch eine eingelegte Arie von Himmel, die Larifari (Hr. Unzelmann) mit den, ihm für Sachen dieser Art eignen Talenten vortrug. — Den 29sten wurde zum Benefiz für den Kapellm. Himmel unter seiner Direktion die allbeliebte Fanchon gegeben — der erste Fall in Berlin, dass dem Komponisten einer Oper die Einnahme einer Vorstellung bestimmt wurde. Möchte dies öfter der Fall seyn! wir würden dann vielleicht noch mehr ausgezeichnete Kompositionen hiesiger Meister erhalten! vielleicht auch von dem talentvollen und fleissigen Manne, von dem neulich eine treffliche Polonoise und ein äusserst liebliches Andante mit Variationen mit lautem Beyfall (ein hier ungewöhnlicher Fall) in den Zwischenakten von Ifflands Vaterhause am 16ten gegeben und von dem Orchester brav exekutirt wurden! Man will an uns Berlinern sonst den Fehler allzu grosser Bescheidenheit eben nicht bemerken; aber an diesem wackern Manne findet er sich wirklich. Ich spreche vom Hrn. Musikd. Seidel. — Noch vor dem Anfang der Panchon erhielt Himmel ein Kabinetschreiben vom König und als sprechendes Denkmal der Zufriedenheit des Königs eine sehr schöne goldene Tabatiere. Auch das Publikum hatte durch ein sehr volles Haus seinen Beyfall über diese allbeliebte Musik zu erkennen gegeben, und die Darstellung dieses vielgeübten Stücks war auch heute sehr genau und praxis. Während des letzten Finals flogen auf Veranstaltung einer hiesigen Gesellschaft drey Gedichte in mehr als 3000 Exemplaren vom Amphitheater und der Gallerie ins Parterre, und wurden Mad. Unzelmann (der Fanchon) vom Tapezier überreicht. Sie waren überschrieben: „Berlins Fanchon," „Verein der Talente" und „dem Komponisten der Fanchon." Hier ist das letzte;

Du hast ein neues Reich der Töne dir geschaffen,
Wo leichte Anmuth die Gesänge webet,
Und tiefe Wissenschaft in Harmonieen lebet:
Es schlug vernichtend des Partheygeists Waffen,
Trieb Volk und Kenner preisend dich zu hören,
Und froh zu staunen wie vor Himmels-Chören.

Frankfurt a. M. Anfang des Mays. Zweymonatliche Uebersicht. Am 11ten März gab Hr. Baumgärtner, Klarinettist bey dem hiesigen Theaterorchester, ein Konzert. Auf eine Sinfonie aus D dur von Mozart folgte ein Terzett — ein sehr mittelmässiges Fabrikat — für Guitarre, Violin und Violoncell. Die Guitarre wurde von Dem. Gontard, einer jungen Liebhaberin, sehr artig gespielt. Dem. Stackenschneider, Liebhaberin, sang — zwar mit Zittern und Zagen, aber doch gut — eine Arie mit obligatem Fagott von Paer; hierauf folgte ein allerliebstes Quintett von Mozart, für eine Klarinette, zwey Violinen, Viola und Violoncell, das sehr gut gegeben wurde. Die zweyte Abtheilung wurde mit einer Ouvertüre von Paer angefangen, dann sang Frau Majorin Schweitzer eine Arie mit Chören von Bianchi, mit sehr viel Ausdruck, in wahrer italienischer Manier. Zum Beschluss bliessen die Hrn. Baumgärtner und Hoffmann ein Duett-Konzert für zwey Klarinetten von Tausch, wie man es nur von guten Virtuosen erwarten darf.

Den 6ten März gab Hr. F. Heroux Konzert. Die erste Abtheilung wurde mit dem ersten Satz, und die zweyte mit dem Finale der Beethovenschen Sinfonie aus D dur angefangen, aber nicht vorzüglich exekutirt, wovon wol die Hauptursache seyn mochte, dass zu viel Liebhaber an der Ausführung Theil nahmen, die die Probe nicht gehorig mitgemacht hatten. Ueber das Stück selbst enthalte ich mich alles Urtheils, bis ich es besser gehört habe. Dem. Purgold, eine Liebhaberin, sang eine sehr schöne Scene mit Chören von Simon Mayr, ganz vortrefflich; die Chöre waren kurz, und hinkten, von Seiten der Ausführung, hinten nach. Dem. Geyer, Liebhaberin, spielte das Klavierkonzert aus C moll von Beethoven mit der Volubilität eines geübten Meisters und dabey mit der Zartheit eines Frauenzimmers. Dies Konzert gefiel mir fast besser als die Sinfonie; aber so sehr und angenehm es überrascht, wenn der Komponist im letzten Satz das Thema zu fugiren anfangt, so wehe that es — wenigstens meinem Gefühl, dass er es zu bald wieder verlässt, und gerade in einem Moment, wo man aufs neue gespannt war. Dem. Horn, Liebhaberin, sang eine Arie von Cannabich, und zum Schluss spielte Hr. Karl Heroux ein Violinkonzert von Kreutzer äusserst brav.

Dem. Catharina Buchwieser, gab am 11ten März Konzert. Auf die schöne Sinfonie aus D dur von Krommer folgte eine eben so schöne Scene aus Telemach, von Winter, von Dem. Buchwieser sehr gut gesungen; dann spielte Dem. Sinzheim das Konzert aus E dur von Steibelt ungemein flink und fertig. In der zweyten Abtheilung blies Hr. G. Hofmann ein Klarinettkonzert mit gewohntem Geschmack und Ton, und eben so sangen auch Mad. Lange und Dem. Buchwieser ein Duett von Zingarelli.

Am 20sten März gab Mad. Urspruch Konzert, in der gewöhnlichen Form; eine Sinfonie von Haydn eröffnete die erste und eine Ouvertüre von Cannabich die zweyte Abtheilung. Mad. Urspruch sang eine Scene mit Chören von Simon Mayr, wol gut, aber ein bischen steif. Hr. Heroux sen. blies ein Flötenkonzert von Müller, zwar ohne grosse Bravour, aber doch durchaus dem Geist der Komposition, der so deutlich spricht, angemessen, und das verräth immer den geschickten, erfahrnen Künstler. Hr. Baldenecker, Violinist am hiesigen Theaterorchester, trat heute zum erstenmal hier als Konzertgeiger auf; er spielte ein Konzert von Kreutzer mit viel Gewandtheit und Fertigkeit; wird er mit diesen Eigenschaften bessern Vortrag und mehr Ausdruck zu verbinden wissen, so ist an diesem jungen Künstler ein wackerer Virtuos zu hoffen. Mad. Urspruch und Hr. Hasloch sangen zum Schluss ein schönes Duett von Zingarelli recht gut.

Den 3ten April wurde zum Vortheil der sämmtlichen Mitglieder vom Theaterorchester, welche bey dem Liebhaberkonzert angestellt sind, eine grosse musikal. Akademie gehalten, zu deren Ausführung viele junge Liebhaberinnen und Liebhaber Antheil nahmen, um den Künstlern die Dankbarkeit für die Unterstützung des Liebhaberkonzerts zu bezeugen, und wir bekamen zugleich Gelegenheit, die Kunstfertigkeit mehrerer Liebhaberinnen zu bewundern; denn nur Dilettanten traten mit Solo-Gesang und Solo-Spiel auf. Den ganzen ersten Theil füllte eine Kantate mit Chören und sechs Solostimmen von Hrn. Buchwieser, betitelt: Die Feyer des Frühlings und der Tonkunst. Den, poetisch freylich ganz unbedeutenden, aber für den Komponisten, zu Verherrlichung seiner Kunst, vortheilhaft und bequem eingerichteten Text hatte ein Liebhaber verfasst. Die Solostimmen wurden von Dem. Guaita, Fassold, Bugler, Horn und Dem. Hrn. von H[illegible]el und Lang gesungen, und gelangen, besonders was Fertigkeit der Kehle betrifft, recht sehr gut. Die Chöre waren ziemlich stark besetzt, und klangen doch kraftlos, aber sie waren auch kraftlos. Ueber die Komposition dieser Kantate sage ich weiter nichts, als dass ich sie durchaus zu komisch und mitunter wahrhaft possirlich fand; manche Sätze würden in einer komischen Oper von sehr guter Wirkung seyn und da Gelegenheit geben, den Witz des Verfassers zu bewundern: aber in einer Kantate, wo es zum Theil gar auf Rührung abgesehen ist — ! — Zum Anfang der zweyten Abtheilung wurde — wieder ein Theil der Beethovenschen Sinfonie aus D dur gegeben, und auch wieder nicht so, wie sie, nach meinem Urtheil, gegeben werden müsste, und wie ich sie von dem hiesigen Theaterorchester gewiss noch zu hören bekomme. Frau Majorin Schweizer sang eine Arie mit Chören von Bianchi, mit dem edelsten Ausdruck, und zum Beschluss wurde eine grosse Konzertante für das ganze Orchester von Witt vortrefflich gegeben. Die Musik hat hie und da hinreissende Harmoniefolge, aber als Konzertante manches gegen sich.

Am 5ten April gab Mad. Heinemann Konzert. Ausser der bekannten, trefflichen Sinfonie aus C von Beethoven und der Meister-Ouvertüre zur Zauberflöte, die beyde musterhaft gegeben wurden, hörten wir auch noch von Instrumentalstücken in der zweyten Abtheilung ein Sextett für Violin, Klarinette, Fagott, Violoncell, Viola, Horn und Contrabass von Beethoven, das als Kunstprodukt gewiss sehr hoch steht, sehr zweckmässig vorgetragen. In der ersten Abtheilung sang Mad. Heinemann eine Arie mit Chören von Zingarelli, mit viel Kehlenfertigkeit, aber ohne Geschmack, ja ich möchte fast sagen, sogar ohne mechanisches Gefühl; beynahe eben so blies Hr. G. Hofmann ein Klarinettkonzert. Am Ende sangen Mad. Urspruch, Dem. Schafranek, Mad. Heinemann, Hr. Hassloch und Hr. Haas ein Quintett von Müller — wahrscheinlich von Wenzel Müller — so gut, als sich so ein Quintett singen lässt.

(Der Beschluss folgt.)

Rezension.

Kurze Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Chorale zweckmässig mit der Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen für mehrere Fälle, von J. G. Werner, Organisten zu Frohburg. Penig, bey F. Diemann und Kompagnie. 1805.

Da die Orgel, die Begleiterin unserer gottesdienstlichen Gesänge, oft, und besonders an kleinen Orten, sich unter solchen Händen befindet, welche dieses Instrument, seinem Zwecke gemäss, nicht zu behandeln verstehen, so hat man diejenigen Lehrbücher,

welche etwas Gutes und Brauchbares zu diesem Behuf liefern, sehr willkommen zu heissen. Zu diesen Lehrbüchern gehört nun auch das oben angeführte, dessen Zweck der Titel anzeigt, und die Ausführung entspricht diesem Zweck fast durchgängig.

Der Verf. sammelte für den Unterricht einiger jungen Leute, die sich, in Absicht auf Musik, unter seiner Leitung zu künftigen Landschullehrern bilden, was sich in den Werken eines Bach, Kittel, Knecht u. a. m. für seinen Zweck vorfand, vereinigte damit seine eigenen Bemerkungen und praktischen Exempel von Zwischenspielen, und so entstand dieses brauchbare Werkchen für angehende und ungeübte Orgelspieler.

Die Einleitung giebt einen kurzen Umriss von dem Ursprung und der weitern Verbreitung des bey öffentlichen Gottesverehrungen allgemein eingeführten Choralgesanges, und von dem doppelten Zwecke der Orgelbegleitung desselben, nämlich, um die Sänger in dem angenommenen Tone zu erhalten, und den Gesang durch die Fülle der Harmonie zu verschönern und herzerhebender zu machen.

Aus diesem angegebenen Zwecke leitet der Verf. die bey der Orgelbegleitung der Chorale zu beobachtenden Regeln, in Betreff der Melodie des Chorals, der harmonischen Begleitung, der Wahl des Tons, aus welchem er gespielt wird, der Bewegung, der Schwäche und Stärke der Begleitung, und den zu dem Inhalte des Liedes unter gleichen zu wählenden Melodieen. — Sind auch die hier gelieferten Bemerkungen nur kurz, so sind sie doch für Anfänger sehr zu beherzigen, da diese gemeiniglich, aus Mangel an gutem Unterrichte, oder durch Nachahmung schlechter Muster, die hier gegebenen Regeln nicht kennen und ausüben, und in die hier gerügten Verirrungen und Fehler verfallen. — Von diesen Regeln geht der Verf. zu den verschiedenen Arten der Orgelbegleitung des Choralgesanges, und zeigt in eigenen und entlehnten Beyspielen die enge, zerstreute, veränderte, und fünfstimmige Harmonie. — Dann folgt eine für den Choralspieler nöthige und deutliche Erklärung der Tonarten der alten Griechen, wo besonders die im fünften Jahrgang dieser musikal. Zeitung im 38sten Stücke befindliche Abhandlung benutzt worden ist. Der Satz: mit der Taste C wird auch der Ton ces angegeben, ist ein Druckfehler. Die Behauptung Sulzers: als könne in unsern beyden Tonarten keine so ausdrucksvolle und hersangreifende Melodie gesetzt werden, als in den alten Tonarten, kann wol nicht so ohne alle Einschränkung zugestanden werden; ja, die alte Jonische und Aeolische Tonart ist ja, bekanntlich, unsern beyden Tonarten gleich. Ueberhaupt hat wol der poetisirende oder schwärmerische Geist in diese Dinge von jeher mehr gelegt, als darin zu finden ist. Es lässt sich hier, so nebenbey, nicht weiter darüber sprechen; aber nur das Einzige: Welch eine Begeisterung, welch eine Hoheit, Kraft und Pracht herrscht nicht in Luthers Melodie zu seinem trefflichen Liede: Ein' feste Burg ist unser Gott! Und diese ist in der Jonischen Tonart, in welcher Manche wol einen ganz andern Charakter suchen. Welche Einfachheit, Würde und welcher Ausdruck herrscht in der (sogenannten neuen Leipziger) Melodie zu dem Liede: Jesus meine Zuversicht! Der Verf. hat diese in Sachsen sehr bekannt gewordene und häufig eingeführte Melodie übergangen, und dafür die in Hillers Choralmelodieenbuche sich befindende dritte Melodie angenommen.

Nach der Erklärung dieser alten Tonarten theilt der Verf. zwölf Melodieen aus einem ältern, zu Johann Hussens Zeiten im Gebrauch gewesenen und jetzt sehr selten gewordenen Choralbuche mit, welche zuerst durch die musikalische Zeitung bekannt gemacht wurden. In No. 11. Melodie: Ach

Gott und Herr, in der ersten Zeile nach der dritten Cäsur, ist ein Druckfehler. Anstatt e, a, d, c, in der Melodie, liest Recens. e, h, d, c. — So eben schlägt Recens. diese Melodie in der musikalischen Zeitung nach, und findet dasselbst zwar auch: e, a, d, c, doch veranlasst ihn dieses nicht, seine Berichtigung zurückzunehmen, wenn anders der dieser Stelle untergeordnete Bass richtig ist. — Der Verf. sagt nun auch Einiges über zweckmässige Vorspiele, und empfiehlt zur Uebung einige vorzügliche Sammlungen von berühmten Meistern.

Den vorzüglichsten Theil dieses Werkchens (von Seite 17 bis 56) machen nun aber die Zwischenspiele selbst aus, über deren Zweck und Einrichtung der Verf. zuvor das Nöthige sagt, und dann die mannichfaltigen Arten der Zwischenspiele zu hundert der gewöhnlichsten Choralmelodieen nach dem bekannten Hillerschen Choralbuche praktisch vorlegt. Von jeder Choralmelodie ist bloss die Anfangs- und Schlussnote jeder Zeile angeführt, und dieser letzten folgt das zu der Anfangsnote der folgenden Zeile überleitende Zwischenspiel.

Diese Zwischenspiele sind meistens dem der Melodie ursprünglichen Liede angemessen und belehren den Anfänger, wie er diese Uebergänge auf mancherley Weise bilden, aber auch bey jedem Verse eine gewisse Einheit derselben beobachten könne und solle. Bey No. 6. soll das siebente Sechszehntheil der rechten Hand d seyn. Bey No. 24. ist im letzten Zwischenspiele, wegen des vorhergehenden Schluss- und darauf folgenden Anfangsaccordes anstatt fis allemal f zu nehmen. Auch soll No. 25. das erste Zwischenspiel so berichtigt werden:

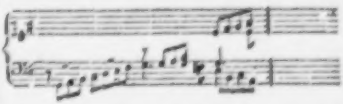

No. 40. wird in dem ersten Zwischenspiele das dis der Mittelstimme des gleichen Basses wegen in h verwandelt, und dem nachfolgenden d ein Kreuz vorgesetzt. — Quinten wie Seite 55, unter (a) (2) sollten vermieden, eben so sollte bey No. 99. im ersten Zwischenspiele der Bass, so wie am Ende, den Mittelstimmen näher gebracht seyn und dgl. mehr. Diese vielen Beyspiele im Einzelnen durchzugehen, muss sich Rec. versagen; es wird aber auch, nach dem, was überhaupt von ihnen gesagt worden, nicht nöthig seyn, sondern die Leser der musikalischen Zeitung werden schon aus dieser Anzeige selbst abnehmen, was sie hernach bey Bekanntschaft mit dem Werkchen bestätigt finden können: dass es, seiner Idee und Tendenz, und auch seiner Ausführung wegen — die, wenn gleich in manchem Einzelnen bey weitem nicht vollkommen, doch im Ganzen genügend ist — allen angehenden oder verwöhnten Orgelspielern, so wie denen empfohlen werden kann, die, z. B. in Seminarien, junge Organisten zu bilden haben.

Der nette Druck, das gute Papier und der mässige Preis machen dem Verleger Ehre.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XL.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. XI.* 1805.

Neue Musikalien im Verlage von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Pianoforte-Schule

des Conservatorium der Musik in Paris.

Erster Theil. 1 Thlr. 12 Gr.

— do. — Zweiter Theil, enth. 50 Uebungsstücke v. fortschreitender Schwierigkeit. 1 Thlr. 12 Gr.

Fischer, A. G., 4 Motetten und 4 Arien für Singechöre. 16 Gr.

Mozart, W. A., Arie: No. 2. (Bella mia fiamma) Die Orchesterstimmen. 12 Gr.

— — Terzett, No. 3. (Mandina amabile) 16 Gr.

— — Scene, No. 4. (Ah, lo providi) 16 Gr.

— — do. No. 5. (Ah questo seno!) 8 Gr.

— — Scene, No. 7. (Misera! dove son etc.) 12 Gr.

— — Arie, No. 8. (Per pietà, non etc.) 12 Gr.

— — do. No. 9. (Mentre ti lascio) 16 Gr.

— — Scene 11. (Ma che vi fece) 12 Gr.

Naumann, J. G., der 96ste Psalm: Singet dem Herrn etc. Partitur. 1 Thlr. 8 Gr.

Bierey, G. B., Trauermarsch a. Weissens Gedächtnissfeyer. 4 Gr.

Cimarosa, D., die Heurath durch List (Il matrimonio per raggiro). Klav. Auss. 3 Thlr. 12 Gr.

Hellwig, 16 Lieder mit Begl. des Pianof. 16 Gr.

Himmel, F. H., Fanchon, das Leyermädchen. Kl. Auss. 2 Thlr.

Krebs, 6 Lieder mit Begl. des Pianof. 12 Gr.

Mozart, W. A., der Schauspieldirektor. Kl. Auss. N. A. 1 Thlr.

Righini, V., Armida. Kl. Auss. in 2 Akten, jede 2 Thlr. 12 Gr.

— — der Zauberwald (la selva incantata). Kl. Auss. 2 Thlr.

Righini, V., das befreyte Jerusalem (Gierusalemme liberata). Kl. Auss. 2 Thlr.

Schulz, C., 6 Volkslieder mit Begl. des Pianof. Op. 5. 12 Gr.

Waller, H., 16 leichte Lieder am Klav. zu singen 12 Gr.

Wölfl, J., Duett: No. 4. Lernt' ich manches Mädchen etc. aus der Oper: die romanhafte Liebe. Kl. Auss. 12 Gr.

Zumsteeg, J. R., kl. Balladen u. Lieder, 7r. Hft. 1 Thlr. 12 Gr.

Himmel, Gesänge aus Fanchon für die Guitarre eingerichtet von Lehmann, 3 Hefte, 1 Thlr.

Köhler, H., 3 Duos p. 2 Flutes, Op. 21. 16 Gr.

Kreutzer, R., 3 Quatuors p. 2 Vls. Vla. et Vcelle. Op. 3. 2 Thlr.

— — 3 Sonates pour Violon avec acc. de Basse. 1 Thlr.

Kummer, C. H., Variations pour un Basson princip. 16 Gr.

Mozart, W. A., Sonate p. Basson et Violoncelle. Oeuvre posthume. 8 Gr.

Müller, A. L., Concert p. Flute, Op. 23. 2 Thlr.

— — Exercices p. la Flute d'une difficulté progressive. Op. 25. Liv. 1. 12 Gr.

Rode, C., Quatuor pour 2 Vls. Vla. et Vcelle. Op. 15. 16 Gr.

Romberg, B., 3p. Trio p. Violoncelle, Vlon et Alto. 16 Gr.

Romberg, 3 Duos p. 2 Violonc. Op. 9. 1 Thlr. 12 Gr.

Wölfl, J., 3 Quatuors p. 2 Vln, Vla. et Vcelle Op. 3. 2 Thlr.

Pleyel, J., 3 Sonates p. Harpe à crochets arr. par H. Backofen. 2 Thlr.

Krille, Ausweichungen aus C dur und C moll in die übrigen Dur- und Moll-Töne. 8 Gr.

Maschek, V., deutsche Tänze für Pianof. No. 3. 8 Gr.

Schneider, W., gr. Fantaisie p. Pianof. avec acc. de l'Orch. Op. 2. 1 Thlr.

— — Variations p. Pianof. Op. 3. 16 Gr.

Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche, messingne Blasinstrumente.

Eine lange Erfahrung hat mich überzeugt, wie nachtheilig die bisherigen messingenen Blasinstrumente der Gesundheit des Blasenden sind. Nach vielfältigen Versuchen bin ich endlich auf ein Mittel gerathen dem Uebel abzuhelfen. Dieses Mittel besteht in einem Lack, welcher von grosser Feinheit, Zähe und Festigkeit ist, mit welchem ich die innern Röhren des Instruments überziehe und solche damit auf immer vor aller Ausstossung des Grünspans verwahre. Das feste Aufliegen dieses Lacks bestätigt sich durch das Schallhorn, dessen innere Seite gleichfalls damit überzogen wird; indem dieser Lack der schärfsten Reibung widersteht und nur mit einem scharfen ebenen Instrumente abzukratzen ist. Man mag diesen Lack auch noch so sehr mit dem schärfsten Essig anfeuchten, es wird sich keine Spur von Grünspan zeigen. Es ist aber bekannt, dass der durch die zurückbleibende Feuchtigkeit sich entwickelnde Grünspan ein sehr schädliches Gift ist. Als ich in Paris bey der vormaligen königl. Académie de musique erster Waldhornist war, vergiftete sich ein Mensch dadurch, dass er mit Grünspan geschwängertes Wasser mit dem Munde aus seinem Horne zog. Ich habe Hörner gesehn, die dergestalt vom Rost angefressen waren, dass überall Löcher in demselben entstanden; noch öfter aber habe ich bemerkt, dass Hörner, die auf das vollkommenste gearbeitet waren, durch den Rost und die dadurch entstehende Rauheit in kurzer Zeit falsch geworden sind.

Mein Verfahren die Hörner und Trompeten vor diesem Rost und aller Ausstossung des Grünspans zu bewahren, wodurch solche zugleich rein werden und rein bleiben, leicht ansprechen und einen schönen Ton geben, erfüllt demnach einen doppelten Zweck; nämlich die Reinheit des Tons und die Gesundheit des Bläsers. Ich bediene mich schon längst solcher Hörner und habe diese meine Verbesserung nicht eher bekannt machen wollen, bis ich selbst aus eigener Erfahrung vollkommen von der Wirkung dieser Erfindung überzeugt war. Ja selbst das Nehmen und Angeben der gestopften Töne ist auf meinen Hörnern viel leichter als es bisher gewesen.

Wer mich nun mit seinem Zutrauen beehren und Hörner oder Trompeten von mir kaufen will, erhält solche durchaus reinstimmend und mit meinem Namen bezeichnet. Die Preise sind folgende:

Ein Paar grosse gewundene Inventions-Hörner von meiner Aptirung mit allen Tönen. 24 Friedrichsd'or.

Ein Paar kleine dito. 20 Frdsd'or.

Ein Paar grosse- oder klein- gewundene Einfache Hörner. 8 Frdsd'or.

Ich bin endlich im Stande, diese meine Erfindung auch bey alten Instrumenten anzuwenden, besonders um solche für die Gesundheit unschädlich zu machen. Wenn aber die Beschaffenheit der Röhren an alten Hörnern gar zu ungleich ist; so kann ich der Unreinheit nur zum Theil abhelfen, indem der Lack nur äusserst dünne und fein aufgetragen wird.

Briefe und Bestellungen erbitte ich mir frankirt; so wie auch Emballage und Transport der Instrumente auf Kosten des Käufers besorgt wird.

Berlin, den 10ten May, 1805.

J. Brun.

Erster Waldhornist der Königl. Preuss. Capelle.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten May. Nº. 35. 1805.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Neapel.

Erster Bericht. Neapel d. 1sten März.

Vorerinnerung.

Seit der Gründung dieses unsers Instituts haben wir es weder an Mühe, noch an Kosten fehlen lassen, von Zeit zu Zeit hinlängliche, gründliche und zuverlässige Nachrichten über den Zustand der Musik in Italien aus den Quellen selbst zu erhalten: aber die politischen Verhältnisse dieses Landes, die Schreibsucht und Sorglosigkeit seiner Bewohner, der Mangel an literarischer Verbindung, in welchem nicht etwa nur Italien mit andern Ländern, sondern die Provinzen dieses Landes unter sich selbst stehen, die Partheysucht der meisten seiner Künstler und Kunstfreunde etc. diese sind Ursach, dass es uns bisher damit nicht nach Wunsch gelungen ist. Ueber manche einzelne bedeutende Ereignisse und über manches Lokale sind zwar unsere Leser zuweilen von Italienern oder Deutschen in Italien unterrichtet worden: das war aber auch alles, was wir geben konnten, da wir, hier und überall, das Fabriziren von Berichten in Journalen und Zeitungen aus Journalen und Zeitungen, das in Deutschland immer gewöhnlicher wird, verschmähen — was bey Italien, eben wegen der dort so sehr herrschenden Partheysucht, und weil man (aus Mangel an gründlichem Studium und an Kenntniss der Fortschritte der Kunst in andern Ländern) dort den Massstab verlohren hat, um so nothwendiger wird.

Jetzt endlich sind wir in den Stand gesetzt, unsern Lesern die Erfüllung jenes Wunsches — nicht nur versprechen zu dürfen, sondern ihnen zugleich den Anfang dieser Erfüllung vorlegen zu können. Der Hr. Verfasser der folgenden, und von Zeit zu Zeit fortzusetzenden Schilderung, ist ein Mann, der nicht nur durch ausgebreitete Kenntnisse in den Wissenschaften und Künsten überhaupt, und durch thätige Liebe zu ihnen berühmt und verehrt ist; ein Mann, der seinen Geist und seine Bemühungen unter diesen auch ganz besonders der Tonkunst schenkt: sondern der auch — was bey Italien doppelt wichtig wird — durch hohen Rang, bedeutenden Einfluss, und durch ganz besondere Unterstützung und Vergünstigung des kunstliebenden neapolitanischen Hofes — auch für diesen, unsern Zweck, weit mehr leisten kann, als vielleicht irgend Jemand, ohne Konkurrenz so vieler günstiger Verhältnisse, zu leisten vermöchte. Wir erkennen das hier öffentlich mit dem lebhaftesten Dank gegen den Hrn. Verf., so wie gegen seine erhabenen Gönner; übergehen eine nähere Angabe besonderer Verhältnisse aus — freylich achtungswerthen Rücksichten, führen aber davon doch das an, was hier für die Sache selbst sehr bedeutend ist — dass der Hr. Verf. nicht nur die bedeutendsten Werke der Tonkunst aus alter, neuer und neuester Zeit kennet, sondern auch, vor seinem Aufenthalt in Neapel, sich über den gegenwärtigen Zustand der Musik in den Hauptstädten — vornehmlich Frankreichs und Deutschlands, an Ort und Stelle genau unterrichtet hat.

Was diesmal vom Hrn. Verf. gegeben wird, will er selbst nur als fragmentarische Einleitung und als Grundriss angesehen wissen, worin er in der Folge seine weiter auszuführenden Ideen knüpfen könne, und was vornehmlich auch einzelnen, in Deutschland herrschenden Vorurtheilen über Italien, begegnen solle. Schon diese vorläufigen Blätter enthalten aber so vieles in Deutschland bisher — theils ganz Unbekannte, theils Entstellte, dass wir uns eine Anpreisung derselben, so wie eine lebhaftere Erregung der Erwartung für die Folge, ersparen können.

d. Redakt.

Dass Italien, das Vaterland der neuern Musik und deren Erzieherin bis über die Jugendjahre hinaus — dass Italien jetzt

nicht mehr die mit Vorliebe gesuchte Heimath dieser Kunst sey, ist bekannt genug, und selbst hier behauptet nur die vom eingewurzelten, Jahrhunderte lang emporgeschossenen Vorurtheil beherrschte Menge, oder die Eitelkeit, die Unwissenheit und der Dunkel einzelner Meister, das Gegentheil. Anhänglichkeit, Liebe, Jagen nach Musik, als fröhlichem Zeitvertreib, und auch Fleiss in ihr, wiefern sie zu diesem Behuf taugt, hat sich zwar nicht vermindert, und wird sich unter einem Volke, das, bey seinen wenigen (geistigen und körperlichen) Bedürfnissen, bey seiner üppigen Natur, unter seinem verklärten Himmel, so gern nichts thut, aber eben so gern süss träumt und heiter spielt — nie vermindern, wenigstens nie verlieren: aber Musik, als wahre Kunst, oder wol gar als Produkt der Kunstgelehrsamkeit, des Kunstfleisses, der höhern intellektuellen Ausbildung, ist hier fast gar nicht mehr zu finden. Alles spricht von Musik, und mit einem gewissen richtigen Takt des Ohres und des sinnlichen Gefuhls überhaupt, der sehr oft das Wahre trifft; alles treibt Musik — bey weitem vor allem Gesang, und thut das mit einer Geschicklichkeit, Fertigkeit, Sicherheit, die sehr oft den Ausländer in Verwunderung setzt: aber das alles ist nur momentanes Bedürfniss, und wird nur sehr selten weiter ausgebildet, als um diesem für den Augenblick abzuhelfen; ist Galanterie — Gewohnheit — gehört zur Lebensweise — ziehet für den Moment an, und verfliegt mit dem Moment — —

So ist es im mittlern, so ist es noch viel mehr im untern Italien, das ja aber doch eigentlich, und durch die Natur selbst, allein, zum vollendeten — Italien gemacht ist. Ich bleibe vorerst bey ihm, bey Neapel, stehen.

Die seltenen und schwachen Ueberreste der ehemaligen, unvergleichlichen, neapolitanischen Schule sind jetzt die einzigen Stützen, ohne welche das allmälig, durch meistens zügellose Unsittlichkeit, durch wissenschaftliche Beschranktheit, und durch so manche andere im Auslande nicht unbekannte Verhältnisse untergrabene Gebäude der Kunst zusammenstürzen würde. Dies Gebäude wird nicht dadurch gehalten, dass man immerfort singt und überall spielt; dass, wie hier wirklich, fast täglich Privatkonzerte gehalten werden und dgl.: dies wird gehalten, wenn man das Vortreffliche singt und spielt, und es mit Einsicht, Ernst und Eifer treibt — —

Man will nur Musik für den Gesang von italienischen Komponisten; und zwar, wo möglich, nur solche von ihnen, die durch gewisse schmachtende Accente dem innigen Italiener beym ersten Anhören ein wollustiges Stöhnen auspressen, beym zweyten von ihm schon nachgetrallert, beym dritten genügend nachgesungen werden kann. Die Ununterrichteten, wenn auch übrigens feinen Leute wissen z. B. von deutschen Meistern nichts, und mögen nichts wissen. Es fahrt ein schnelles, unwillkührliches Zucken über ihr Gesicht, wenn man deutsche Musik nennet. Die Unterrichteten kennen die Namen, Haydn, Mozart, auch wol manche der Werke dieser Meister: sie haben aber mehr scheue Achtung, als Ernst und Liebe für sie. Doch achtet man auch auf dieser Meister Gesänge noch mehr, als auf ihre Instrumentalmusik, die man überhaupt (ein Lieblingsgleichniss feiner Leute!) nur als den Rahmen um das Gemälde zu betrachten pflegt — als Rahmen, der sich schon vergolden, an dem sich schones Schnitzwerk anbringen lasse, der dann auch wol das Gemälde selbst heben helfe — weiter aber doch auch nichts — —

Es giebt hier noch jetzt zwey Conservatorien, die durch das Unglück der letzten Jahre nicht zerstört sind, und worin

eine nicht unbeträchtliche Anzahl junger Leute in der Musik unterrichtet wird. Sie bleiben den alten, trefflichen Planen, wenigstens in Absicht auf Anordnung des Unterrichts, ziemlich treu: durch mehrere Klassen kann der junge Mensch von den ersten Elementen der theoretischen und praktischen Kunst bis zur Komposition, diese mit eingeschlossen, geführt werden. Singen und die Kenntniss des Satzes sind auch hier Hauptzwecke — und mit Recht; man lehrt aber auch Klavier, Violin — alle Instrumente, und übt praktisch in der Komposition. Aus diesen Instituten Neapels gingen hervor: Piccini, Jomelli, Sala, Paisiello, Cimarosa, Tritto, Zingarelli etc. Zu welcher Vollkommenheit könnte die Tonkunst in Deutschland erhoben werden, wenn sie auch dort in dergleichen Instituten gepflegt würde! Und die Sache ist weder so weitaussehend und schwierig, noch auch so zeit- und kostspielig, als sie zu seyn scheint. Ich werde mir zur Pflicht machen, durch möglichst genaue Detaillirung der Einrichtung und der Verhältnisse dieser Anstalten dies in der Folge zu belegen, um vielleicht einige kunstliebende Fürsten Deutschlands für Nachahmung derselben zu gewinnen, und auch den Manuern, denen so etwas auszuführen aufgetragen werden möchte, die Entwerfung der Plane und den Anfang zur Realisirung derselben zu erleichtern — —

Ich komme zurück auf das, was Deutsche so vorzüglich interessirt: auf Instrumentalmusik. Sie ist hier, in Absicht auf Komposition, wie auf Ausführung, im Verhältniss zu Deutschland und Frankreich, äusserst — ich sage: äusserst zurück. Pleyls Musik ist noch immer bey weitem die bekannteste, geschätzteste, beliebteste. Ausser dieser kennet man einige der leichtern Kompositionen von Haydn, Steibelt, Gelinek, und auch wol Mozart. Ich glaube jedoch nicht, dass es, wie man gewöhnlich angibt, an der Versunkenheit der Nation für alles Ernstere, Gedachtere liege — man findet wirklich nicht selten Wissbegierde und den Wunsch, neue, bedeutendere, kräftigere Musik kennen zu lernen; aber es fehlt dieser guten Regung an weiterer Aufmunterung, an zweckmässiger, allmähliger Leitung, da es an Mannern gebricht, die die ausländische Musik genug kenneten und selbst kultivirten. Werden Sie es glauben — um diesmal nur Eins anzuführen: in dieser ungeheuern Stadt, die gegen 600.000 Einwohner zählt, sind nur zwey mittelmässige Klaviermeister, dagegen vielleicht zweyhundert vortreffliche Singmeister. Wie glücklich wäre hier ein Tausch mit Deutschland! wie viel würden beyde Theile, und auch die Kunst selbst, durch solchen Tausch gewinnen!

Die grossen Schwierigkeiten, die der Verkehr der ausländischen Musikhandlungen hieher findet, und die so gross sind, dass fast gar nichts mehr ankömmt, sind ein neues, sehr beträchtliches Hinderniss der fortgehenden, und mehrseitigen Bildung. Hoffentlich wird aber diesem nun, durch eine von dem Hofe selbst begünstigte Unternehmung abgeholfen, welches um so mehr zu wünschen ist, da hier keine einzige Musikhandlung ist, die diesen Namen verdient. Neapel hat einhundert und sieben und dreyzig Kopisterieen — d. h. Gewölber, wo Musik (bey weitem am meisten Vokalmusik und zwar flüchtige Modesachen) abgeschrieben wird; aber ganz Neapel hat nicht Eine irgend bedeutende Verlagshandlung — ja, ganz Italien hat, genau genommen, nicht Eine! Nur in einigen — in sehr wenigen Häusern besitzt man seit kurzem die Haydnschen und Mozartschen Quartetten, nach Pleyls Pariser Ausgabe, und fängt denn doch an, sie zu spielen; und siehet man auch gleich fast alle Minuten an den weichlichen, äusserst reizbaren

Zuhörern jenes krampfhafte Zucken der Muskeln beym Eintreten scharfer Dissonanzen, oder bey einem überraschenden Sforzando: so ist doch ein Anfang gemacht, und man darf es der Vortrefflichkeit solcher Meisterwerke selbst zutrauen, dass er auch einen Fortgang haben werde — —

Die berühmtesten, jetztlebenden Komponisten in Neapel sind: Tritto (Giacomo), Paisiello, Fenaroli, Mosca (Luigi), Andreozzi, Guglielmi (Pietro Carlo), Capotorti, Palma, Baron Leykam, Signorillo, Cocchia etc. Ich versuche, sie und ihre Werke kurz, doch für diesen Bericht hinlänglich, zu charakterisiren.

Unter allen diesen Meistern verdient in jeder Hinsicht — nicht der vielgefeyerte Paisiello, sondern der stille, würdige Tritto den ersten Rang, denn er schreibt gleichgründlich und gleich-schön (und auch — rein!) für das ernste Theater (Opéra serie) und für die Kirche. Wer Terzetten, Quartetten, Chöre und Fugen von Tritto gehört hat, der ist überzeugt, dass die edle alte Schule Neapels noch nicht ganz ausgestorben ist, und reicht ihm wahrscheinlich unter allen jetztlebenden italienischen Meistern die Palme — wenigstens sind kaum noch Einige übrig, die darüber zweifelhaft machen könnten. In seinen Werken zeigen sich ausgezeichnete Naturgaben, Tiefe der Theorie, und Grösse der Ausführung. Auch als Mensch verdient er grosse Achtung; und nur sein reiner Kunstenthusiasmus, seine Uneigennützigkeit, und seine zutrauliche Biederkeit konnten ihm die Feinde zuziehen, die seinen verdienten Ruf zu unterdrücken suchen. Diesen in das Ausland zu tragen, verhinderten ihn Privatverhältnisse, und vornehmlich eine sehr zahlreiche Familie. Destomehr hielt ichs für Pflicht, Deutschland auf ihn aufmerksam zu machen. Jetzt scheint sich indess sein Horizont aufzuhellen; er stehet hier im Rufe der Heiligkeit — das gewinnet die Menge, und vornehmlich durch seine letzte Oper: Cesare in Egytto, hat er die Muntre gewonnen. Diese heroische Oper ist so ausgezeichnet schön, dass selbst seine Feinde zum Schweigen gebracht wurden. Tritto ist übrigens Maestro del primo Conservatorio.

Paisiello ist, auch in Deutschland, bekannt genug, und viele seiner besten Werke sind es auch. Er ist hier der Mann des Volks und der feinen Zirkel, in wiefern diese beyde Theil an Musik nehmen. Man rühme dem Ununterrichteten irgend einen grossen Meister — er lässt sichs eine Weile gefallen: dann bringt er aber gewiss sein „Ma" — und sein „Paisiello," und dies mit den glänzendsten Beywörtern, alle im Superlativ! Doch hat Paisiello jetzt hier auch eine starke und viel bedeutende Parthey gegen sich. Er würde diese, als Künstler und in seinem Fache, nicht haben, wenn er sich mit dem Vorzüglichen begnügte, was er wirklich besitzt und geleistet hat; aber das war nie seine Sache! Er hasset alle neuern Komponisten, und am meisten die genialen — er fühlt im geheim wol, warum? Er unterdrückt sie, wo er nur kann; bringt oft talentvolle Meister durch niedrige Kabalen um Ruf und Brod, und zwingt nicht wenige schon aufkeimende junge Geister, ehe sie zur Reife kommen können, ihr Vaterland zu verlassen. Er hatte sich in voriger Zeit zum Diktator der Musik aufgeworfen, und es war ihm gelungen, sich geraume Zeit in dieser Würde zu erhalten, so dass man in Neapel fast keine Note hörte, die nicht von ihm kam. Aber der vortreffliche Cimarosa — oder mein, nicht eigentlich Er, sondern erst der Schatten dieses Hingeopferten, der auch übrigens Ursach genug hat, Paisiello'n drauend zu erscheinen — dieser rächte sich für früher erduldete Misshandlungen, und warf eine Gegenparthey auf, die immer bedeutender

wird und sich auch durch Toleranz gegen jede gute (selbst ausländische) Musik auszeichnet. Paisiello, so fein ihn die Welt und das Hofleben abgerieben haben und so alt er nun ist, ist doch auch noch immer zu leidenschaftlich, als dass er dies mit Ruhe ertragen könnte, und zwar scheint, seit seinem Triumph in Frankreich, sich sein Unwille ganz besonders gegen die Deutschen zu richten. Neulich konnte er sich bey Haydns schöner Ariadne so wenig mässigen, dass er rief: Che porcheria tedesca! (Was für deutsche Sauerey). So etwas ist ohne Schonung bekannt zu machen; denn wenn die unbegränzte und bis zur grössten Ungerechtigkeit führende Anmassung und Eitelkeit im Possess ist: was soll, was kann sie strafen, als die geheime Pein, die das Bewustseyn giebt — die Welt kennet auch die Seite an dir, die du zu verbergen mit solcher Anstrengung, mit solcher Aufopferung strebst? —

Fenaroli könnte man den italienischen Albrechtsberger nennen. Er ist ein würdiger Greis, der sich blos mit dem Unterricht im Kontrapunkt abgiebt. In diesem Gebiet der musikalischen Kunst hat er viele, nachher berühmte Männer gebildet, unter denen ich nur Cimarosa und Zingarelli nennen will. Er hat auch vor kurzem eine kleine Anweisung zum Generalbass herausgegeben, die, wenn sie auch nichts ausgezeichnetes hätte, schon als Erscheinung an sich, in einem Lande auszuzeichnen seyn würde, wo man so wenig schreibt, noch weniger theoretisirt, und am allerwenigsten über schwierige, abstrakte Gegenstände. Er ist übrigens Maestro del secondo conservatorio.

Mosca (Luigi), ein angenehmer und beliebter Komponist, schreibt serio und buffo. Er hat übrigens eine treffliche — man sagt, die beste — Singmethode und daher die meisten Schüler. Er ist so eben nach Paris, als erster Singmeister des Conservatoire berufen, wird jedoch schwerlich gehen. Die besten seiner Arbeiten scheinen in Deutschland ganz unbekannt, verdienten aber bekannt zu seyn.

Andreozzi komponirt serio, und — spricht viel. Vielleicht sind darum manche seiner Werke nach Deutschland gegangen; denn diese selbst sind — einzelne nicht üble, aber ganz dem Modeschlendrian angepasste Stücke ausgenommen — unter der Kritik.

Guglielmi (Pietro Carlo), Sohn des jüngstverstorbenen berühmten Guglielmi: ein junger, talentvoller Komponist, dessen komische Opern hier viel Glück machen, und es auch verdienen. Sein Stil ist leicht, gewandt, flüchtig.

Capotorti ist Kapellmeister von San Carlo: dass er dies ist, ist merkwürdig, aber auch das einzige Merkwürdige an ihm.

Palma hat sich weder als genialen, noch als tiefen Künstler — wenigstens dem Publikum nicht — gezeigt, ist aber dennoch, und nicht mit Unrecht, bekannt und beliebt, und zwar vornehmlich durch seine Oper: la pietra simpatica, die sehr nett und hübsch geschrieben ist.

Baron Leykam, ein Deutscher von Geburt, hält sich seit einigen Jahren hier auf und ist ein achtungswerther Komponist, der in seinen Arbeiten eine reiche Phantasie und ein lebhaftes Gefühl im seltenen Bunde mit geläutertem Geschmack an den Tag legt. Deshalb ist auch seine Musik hier sehr geliebt und gesucht. Er gehört wirklich unter die vorzüglichsten der, jetzt in Italien schreibenden Meister, und die Italiener nennen ihn sogar den Ihrigen! —

Cercia, Signorillo, Caselli, Tritto (Sohn), Manna, Rimualio etc. sind Meister, von denen manches Artige geliefert worden ist. Die Zahl der Vokalkom-

ponisten ist aber hier so gross, dass man unmöglich alle, die sich nicht ganz besonders auszeichnen, kennen lernen kann; und kennete man sie, so würde Ihnen doch mit deren Namen nicht gedient seyn, indem ihre Werkchen meist Produkte des Moments sind, mit dem Moment schwinden, mithin die Ferne nie erblicken, und, grossentheils wenigstens, dies Schicksal auch verdienen — womit ihnen aber, wie gesagt, weder alles Interesse für den Augenblick, noch auch aller Werth abgesprochen seyn soll — —

Neapel hat acht Theater, von denen aber nur vier bedeutend und hier anzuführen sind: San Carlo — das grösseste in Europa; es werden nur ernsthafte Opern und grosse Ballets hier gegeben — Fiorentini — nur komische Opern, aber die Gesellschaft ist hier stets vorzüglich gut — Teatro nuovo — nur komische Opern — Fondo — nur komische Opern und in der Fastenzeit geistliche Oratorien.

Die italienische Sitte, nach welcher jedes bedeutende Theater sich seine Opern selbst, und, wenigstens auf gewisse Zeit, nur für eigenen Gebrauch dichten und komponiren lässt; nach welcher man folglich den Poeten (hier meistens eine ärmliche Person, ohngefähr gleich über den Souffleur zu setzen) und den Komponisten, eben so wie den Sänger, engagirt — ist auch in Deutschland bekannt. Dass dadurch eine gewisse Regsamkeit erhalten, manches sonst unbekannte Talent hervorgezogen, es zur möglichsten Anstrengung gereitzt, und auch noch anderes Gute bewirkt werde, ist zuzugestehen; aber was dies Verfahren von anderer Seite für die Kunst selbst wirkt, verdient einmal weiter ausgeführt zu werden — wo auch die ganze Prozedur, wie hier Opern zu Stande kommen und das werden, was sie sind, zu schildern seyn wird. Jetzt nur so viel: der Dichter ist Sklav des Komponisten, der Komponist Sklav der ersten Sängerin und des ersten Sängers, und die ersten Singenden sind Sklaven der Schreyer im Publikum, die eher auf alles, als auf das Ganze eines Werks achten. Dass sich hingegen Männer von eminentem Geist und schon befestigtem Ruf über diese Verhältnisse erheben und sie beherrschen, habe ich wol kaum nöthig hinzuzusetzen.

Indem ich Ihnen hier die vollständige Liste der seit drey Jahren hier aufgeführten ganz neuen Opern, mit ihren Meistern und der Aufnahme derselben beym Publikum hersetze, denke ich die Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes dieses Zweiges der Tonkunst, der durch ganz Italien bey weitem entscheidet, zu erleichtern, und zugleich den deutschen Direktionen, die ihre Repertoirs von hier aus rekrutiren wollen, einen Dienst zu leisten. Ich übergehe aber bey allen diesen vier Haupttheatern, die ältern Kompositionen, die zwischendurch wiederholt worden sind. Das Zeichen (*) bedeutet, die Oper hat gefallen; das Zeichen (**), sie hat das ausgezeichnetste Glück gemacht.

Teatro San Carlo.

*	Ginevra e Ariodante,	von Giacomo Tritto.
**	Gli Americani,	— detto.
	Armida e Rinaldo	— Andreozzi.
*	Sesostri	— detto.
*	Cartagena	— Dom. Cercia.
	Asteria e Tesco	— Pietr. Carl. Guglielmi.
	Peribea e Telamone	— Nicolini.
*	Efigenia in Aulide	— Piet. Trento.
	Il Ciro	— Capotorti.

Teatro dei Fiorentini.

**	L'amore per inganno,	von L. Mosca.
	Lo sposo in periglio	— De Basis.
*	La Fiera	— Guglielmi.
**	L'infermo ad arte	— Orgitano.
	Le nozze per impegno	— Capotorti.
	Il Pallone aerostatico	— Palma.
	L'amante astuto	— Jannoni.

	Il Ritorno inaspettato,	von Mosca.
	Il Servo furbo	— Prota.
**	Le Convenienze teatrali	— Guglielmi.
	Il Naufragio fortunato	— Guglielmi.
*	L'inganno non dura	— Farinelli.
**	L'Equivoco delli Sposi	— P. C. Guglielmi.

Teatro nuovo.

**	La Serva bizarra,	von P. C. Guglielmi.
**	Il Geloso sincerato	— Nicolini.
	La Donna di bell' umore	— Delia.
	Non si facciamo conte senza Poste	— Sartorio.
*	L'impostura	— Mosca.
*	Gli Matrimonj in Maschera	— Cocchia.

Teatro del Fondo.

Oratorien.

**	Saulle	von Andreozzi.
	La distruzzione di Gerusalemme	— P. C. Guglielmi.

Von theoretischen Werken ist, ausser dem oben angeführten kleinen, von Fenaroli, nur das berühmte grosse, von Nicola Sala erschienen, welches ohnstreitig etwas bedeutendes und in seiner Art sehr auszeichnenswerthe ist. Es soll eine vollständige Theorie seyn, und enthalt in drey Bänden gross Folio (zusammen über 600 Seiten) zwar nur ganz kurze Regeln und Grundsätze, aber viele und vortreffliche Beyspiele. Der Konig von Neapel liess es, zum Gebrauch der beyden Conservatorien, auf seine eigenen Kosten verlegen. Der Stich ist sehr gross und schön. Das Exemplar kostet hier 12 Ducati (etwas über 10 Thaler) — —

Zum Schluss noch einige Worte über Nebensachen. Die Kultur der Instrumente ist hier, in der Regel, Nebensache; und kein Instrument wird so kultivirt, als — die Guitarre. Wahr ist es indessen, es giebt hier brave Komponisten für dies kleine Wesen, und treffliche Virtuosen, in einem höhern Sinn, als man bey der Guitarre vermuthen sollte, auf derselben. Die Liebhaberey zu befriedigen, hat man unzähl. bare Lehrer, und zwey Fabriken, die Guitarren aller Art verfertigen. — Dass man hier mehrere Fabriken hat, die die besten Saiten in der Welt verfertigen, und sie in alle Länder versenden, ist bekannt. — —

Nach spätern Briefen aus Neapel ist Hr. Kapellm. Righini jetzt dort mit seiner rühmlich bekannten Schülerin, der Dem. Fischer aus Berlin, und diese auf ein Jahr als prima Donna beym grossen Theater San Carlo engagirt.

Nachrichten.

Wien, den 12ten May. Hr. Zeuner, Klaviermeister bey der Fürstin von Galizin, gab im Augarten um die Mittagsstunde ein Konzert mit vielem Beyfall. Es eröffnete sich mit einer Haydnschen Sinfonie, welche, wie gewöhnlich die Anfangstücke der Konzerte, (?) halb überhört wurde; dann folgte eine Arie von Cimarosa, von der Frau von Schmidt gesungen, aber diesmal mit weniger Feinheit, Schwung und Ausdruck, als im Bigotschen Konzerte. Nun spielte Zeuner ein Klavierkonzert von seiner Komposition. Nach diesem zu urtheilen gehört er zwar nicht unter die grössten, aber gewiss unter die angenehmsten hiesigen Klavierspieler. Zwar waren es keine ausserordentlichen Schwierigkeiten, welche Zeuner überwand; aber dafür hat sein Vortrag eine ungewöhnliche Zartheit, Leichtigkeit und Delikatesse, ohne dass darum die kräftigen Stellen an Bezeichnung verlohren hätten; dabey weiss er Licht und Schatten sehr effektvoll zu geben. Nicht so vortheilhaft kann man von der Komposition des Konzerts urtheilen. Das erste Grave aus A moll,

ein sehr pathetischer, ernster Instrumentalsatz, passt zu dem letzten Rondo in A dur nicht, welches durchaus in sehr tändelnden, zuweilen ins Spielende fallenden Passagen hinrollt. Ueberhaupt ist in dieser Komposition alles viel mehr darauf berechnet, das Instrument glänzend zu zeigen, als ein eigentliches musikalisches Kunstwerk aufzustellen, wo das Ineinanderwirken aller Instrumente, von dem Pianoforte nur vorzüglich geführt, dem Komponisten zu dem höhern Zwecke dient, eine Reihe glänzender und angenehmer Ideen durch allen Reichthum der Harmonie zu entwickeln. Das ist die Stufe, auf welcher jetzt das Klavierkonzert steht, und worauf die herrlichen Mozartschen, Eberlschen und Beethovenschen Werke dieser Gattung glänzen. Statt einer zweyten Arie der Mad. Schmidt folgte Mehuls Ouvertüre aus Adrian; darauf spielte Z. ein Rondo und Allegro von seiner Komposition, auf welches sich das meiste so eben Gesagte gleichfalls anwenden lässt. Elmenreich sang eine schottische Ballade, und der grösste Theil des Publikums entfernte sich. Von mehrern Freunden aufgefordert, endete Zeuner mit Variationen von seiner Komposition.

Der allbeliebte Crescentini ist nach seiner Wiederkunft aus Italien in Cimarosa's Oper: die Horazier und Kuriazier, aufgetreten. Von der Musik zu dieser Oper liesse sich im Ganzen eben das sagen, was Euripides in Wielands Abderiten dem Nomophylax dieser berühmten Stadt über die Komposition seiner Andromeda antwortete: es könne zwar eine sehr regelmässige, kunstgerechte, wohlgearbeitete Musik seyn, nur eine Musik zu diesem Stück sey sie gewiss nicht. Das ist buchstäblich hier der Fall. Von dem Heroischen des Stoffes findet sich in der musikalischen Behandlung keine Spur; ich glaube, dass man ohne grosse Mühe irgend einen andern Text, aus dem bürgerlichen Leben etwa, unterlegen könnte. Zudem wird die Oper durch eine ungeschickte Behandlung des Textes (der Kampf wird im entscheidenden Momente durch den Oberpriester recht ärgerlich aufgeschoben) durch endlose Recitative und sehr viele Wiederholungen, so sehr in die Länge gedehnt, dass das Theater bey der ersten Vorstellung erst nach eilf Uhr geendet war. Crescentini gefiel wieder ausserordentlich. Sein schöner, hoher, ausdrucksvoller Sopran, seine, jetzt vielleicht einzige Kunst des Gesanges; sein Schweben der Stimme, die vom zartesten Piano bis zum hellesten, klingendsten Fortissimo mit gleicher Reinheit anschwellt, werden ihm die Liebe des Publikums gewiss noch lange Zeit erhalten. In dieser Oper trat auch ein neuer italienischer Tenor, Hr. Bianchi, zum erstenmale auf. Dieser Sänger ist mehr Bariton, als eigentlicher Tenor; sein Ton ist weder hell, noch sehr angenehm, doch scheint er die italienische Manier so ziemlich inne zu haben.

Im Theater an der Wien fand man eine Operette mit Musik von Fischer: die Verwandlungen, nicht bedeutend, und in der Musik manche Reminiszenzen. Nächstens soll eine neue Oper Beethovens auf die Bühne gebracht werden. Man ist sehr gespannt auf diese Arbeit, in welcher Beethoven zuerst als dramatischer Komponist auftreten wird. In dem Texte soll Beethoven mit Paer zusammengetroffen seyn, der auch die nämliche „Leonore" voriges Jahr zu Dresden in Musik setzte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny. **No. 36.** 1805.

Nachtrag zu den, in No. 25. der Leipziger musikalischen Zeitung 1805. eingerückten „Gedanken über den Geist der heutigen deutschen Setzkunst."

Nach meiner Ueberzeugung verdienen die Erinnerungen des Hrn. D. Hohnbaum allerdings unsere ganze Aufmerksamkeit und das in mehr als einer Rücksicht. Zwar möchte es eben so schwer seyn, den überströmenden Fluthen des Rheins eine unschädlichere Richtung geben, als den allgemein angenommenen Kunstgeschmack umändern zu wollen. Indessen kann doch eine Warnung nicht schaden, und der irrende Wanderer gewinnt um so mehr, je früher er auf seinen falschen Weg aufmerksam gemacht wird. Wäre es also möglich, mit unserer Instrumentalmusik wieder einlenken zu können; so wäre es damit hohe Zeit: denn schon gleichen mehrere unserer Phantasie-Sonaten jenem bekannten Gemälde von den ausgelassenen und wüthenden Bestürmern der Pariser Bastille. Vergebens sucht selbst der geübte Zuhörer den Faden des Komponisten zu erhaschen: die Sprünge der Phantasie in diesen Stücken machen es unmöglich. Wie lässt sich nun wol von dem der Musik Unkundigen einige Theilnahme beym Anhören solcher Stücke denken? — Diesen in unsern musikalischen Kunstwerken jetzt herrschenden Geist der Zügellosigkeit und Wildheit haben wir aber einzig und allein unserm grossen Mozart und seinen Nachahmern zu danken. Und wer hätte ihm nicht nachahmen sollen, da man nur seine Werke göttlich fand! Selbst unser würdiger Vater Haydn sahe sich genöthigt, dem reissenden Strome zu folgen; wie seine seit 1780 geschriebenen Werke beweisen. Aehnliche Wahrnehmungen mit denen, welche uns Hr. D. Hohnbaum mittheilt, bewogen mich schon vor acht Jahren, bey dem Entwurfe des Artikels Mozart, zum neuen Lexikon der Tonkünstler, diesem Artikel einige Betrachtungen über Mozarts Einwirkung auf den Zeitgeschmack, anzuhängen. Da nun diese Hrn. Hohnbaum's Gedanken zum Theil in ein noch helleres Licht setzen, zum Theil auch noch mehr bekräftigen; so glaube ich hier um so eher davon Gebrauch machen zu können, je weniger sich noch zur Zeit der Abdruck dieses Werks bestimmen lässt *). Beyher zeigt sich auch, dass dies Lexikon nicht bloss

*) Nicht nur der Künstler, der Kritiker, der Kunstfreund überhaupt, sondern auch der Historiker und Literator müssen wünschen, dass es dem achtungswürdigen Verfasser recht bald möglich werde, dieses sein wichtiges und wahrhaft verdienstliches Werk herauszugeben. — Uebrigens kann man den Lesern dieser Zeitung zutrauen, sie werden bey dem hier mitgetheilten Aufsatze nicht vergessen, dass — altera pars sprechе, und freylich auch gehört zu werden verdiene.

d. Redakt.

Geburts- und Sterbe-Register enthält. Es heisst, mit Uebergehung des nicht hieher gehörigen, daselbst aber also:

— „Fast kann man sich der paradox scheinenden Bemerkung nicht enthalten, dass Mozart zu früh auf dem Schauplatze erschien und zu früh wieder abtrat. Noch hatte er uns nicht alle Schönheiten in ihrer vollkommenen Entwicklung gezeigt, die, so zu sagen, in den Falten seines Genies verborgen lagen, als er starb; — und doch war das, was er uns bey seinem kurzen Verweilen auf der Erde gab, gross und erhaben genug, um öfters an das Unbegreifliche zu gränzen. Er war ein Meteor am musikalischen Horizonte, auf dessen Erscheinung wir noch nicht vorbereitet waren; noch klimmten wir an den Bergen, welche uns auf unserer musikalischen Laufbahn zurückhielten, als er dieselben mit einem Riesenschritte übersprang, uns zurückliess, und gleichsam von der Ferne die Vollkommenheit schon zeigte, zu der wir uns noch in unbestimmter Erwartung der Zukunft, auf dem langsamen Wege der Natur entwickelten."

„Dies hatte denn eine doppelt nachtheilige, dem Menschenfreunde eben so, als dem Freunde der Musik wehe thuende Folge. Auf der einen Seite wurden wir durch die Vollkommenheiten und Schönheiten, die wir an seinen Kunstwerken empfanden, geblendet und begeistert, und vergassen in dem, die bessere Zukunft ahnendem Gefühle die Gegenwart; wie an den Tafeln reicher Prasser, verdarben wir durch die ungewöhnlich zusammengesetzten Leckerbissen und hautgout-Gerichte den Geschmack an gewöhnlicher gesunder Hausmannskost. Wir schwelgten zehn Jahre hindurch in den üppigen Früchten und schäumenden Ergiessungen seines Genies, um mit schnöder Undankbarkeit auf ewig zu vergessen, was Hasse, Graun, Benda, Hiller, Schuls und andere grosse Künstler mehr für uns gethan hatten — diese Männer, die bey ihren gründlichen ästhetischen Einsichten und bey ihren grossen Erfahrungen im Effekte, ihren Text gar wohl zu bearbeiten verstanden, die keine Note ohne Bedacht hinschrieben, die, wenn es den Ausdruck betraf, ihrer lebhaften Imagination auch eine gesunde, durch Wissenschaften geläuterte Vernunft als Hüterin beygeben konnten, welche sie lehrte manche Note wegzulassen und manche wieder auszustreichen, wenn sie der Drang der Ideen oder auch die Eitelkeit verleiten wollte, die Zeilen ihrer Partituren mit obligaten Stimmen zu überladen. — Ueberhaupt befolgten sie noch den goldenen Grundsatz, bey keiner Sache viele Mittel anzuwenden, die durch wenige ausgeführt werden konnte, und vertraut mit der Gewandheit und Zulänglichkeit der Bogeninstrumente, zur Darstellung des grössten Theils alles Darzustellenden, bedurften sie in ihren Orchestern keines Organons von sechszehn Blasinstrumenten, welches, indem es den Zuhörer betäubet, dem Sänger die Möglichkeit benimmt, sich vom Theater verständlich zu machen. Diese Männer vergassen wir, welche, wenn sie für grosse Häuser und grosse Orchester schrieben, zwar auch malten, aber nicht wie Denner seine Köpfe, um daran die sichtbaren Schweisslocher und Milchhaare bewundern zu können, sondern wie erfahrne Dekorationsmaler, mit grossen Pinselstrichen, auf die Wirkung grosser Massen in die Ferne berechnet; Künstler, die ihre Zuhörer bis zu Thränen zu rühren wussten, ohne ihre Melodieen durch jenen affektirten Schmelz von chromatischen Uebergängen unnatürlich, unsang- und ungeniessbar zu machen. —"

„Nach solchen Grundsätzen, die freylich den jetzigen Freyheitssinn zu sehr genirten, waren die Werke gearbeitet, welche Mozart verdrängte. Und noch schritten die

Künstler mit Fleiss und Thätigkeit ruhig auf diesem sichern und geraden Wege der Kunst fort und näherten sich ihrer Vollkommenheit, nach den Gesetzen der Natur, zwar langsam, aber auch um so sicherer und wirksamer, als plötzlich Mozart erschien, und durch die Sprünge seines Genies eine so allgemeine Revolution in dem Kunstgeschmacke bewirkte. Mit einer Einbildungskraft, die, um das Ganze einer empfindungsreichen Situation in einem Bilde zusammen zu fassen, jedes einzelne Gefühl bis zu seiner unbemerktesten Nüance verfolgte, unterstützt durch ein Genie, das diese Bilder ordnete und, durch Hülfe einer allumfassenden praktischen Kunstkenntniss und Fertigkeit, den ganzen Umfang des Tonsystems mit scharfem Ueberblick beherrschte, um die Bilder so vollkommen in der Wirklichkeit darstellen zu können, wie sie ihm Gefühl und Phantasie vorhielten, — mit diesen Hülfsmitteln, sage ich, lieferte er Kunstwerke, die von alle dem, was man bisher von praktischer Anwendung der Kunstgesetze gehört und gesehen hatte, weit abzuweichen schienen. Da herrschte ein Reichthum an Erfindung, eine Fülle und Kraft in der Darstellung, deren Schönheit nur wenige kunstmässig entwickeln und zergliedern — die meisten nur fühlen konnten. Zu diesen letztern gehört unter andern der grosse Tross von Nachahmern, die alle mit dem Fluge des Icarus die Höhe zu erstreben suchten, zu der sich Mozart auf den Fittigen seines göttlichen Genies emporgeschwungen hatte, aber fast alle ohne Ausnahme das Schicksal ihres unglücklichen Vorbildes erfuhren; — indem sie sich dem glänzenden Ziele, wo Mozarts Genie strahlte, näherten, fielen sie verblendet in die Tiefe hinab. So tummelte sich das, mit Horaz zu sprechen, Servum pecus imitatorum auf diesem neueröffneten Felde mit einer Freyheit herum, die nothwendig in Zügellosigkeit und Ungebundenheit ausarten musste, wenn sie nicht durch die Leitung eines Mozartschen Genies im Gleise gehalten wurde. Denn das blosse Gefühl war ein zu unsicherer Führer auf diesem noch so ungebahnten Wege, um gegen jenes grundsatzlose Schwanken zu sichern, das nicht wenig Aehnlichkeit hat mit der Anarchie eines Staats, in dem blinde Willkühr, statt positiver Gesetze herrscht."

„Drum sollten sie sich warnen lassen, diese Nachahmer, durch die Erfahrung, die uns Horaz schon über ein ähnliches Verhältniss mittheilt. In Mozarts Namen ruft er ihnen zu:

Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede.

Und wer hier, um mit Mozart in gleicher Höhe über andere hinwegzuragen, erst nöthig hatte, auf die Schultern seiner Vorgänger zu treten, der reichte bey weitem noch nicht an den erstrebten Punkt."

„Diese grosse Revolution im musikalischen Geschmacke hat sich aber mit ihren Folgen noch weiter verbreitet: denn ausserdem, dass sie die Talente des Künstlers erschöpfte, indem sie dieselben zu Ueberspannungen ihrer ohnmächtigen Kräfte spornte, verleitete sie andere, das Publikum, für die ihm bisher aufgetischten kunstvollen und gewürzten Gerichte, durch eine Menge von oft nur zu faden Walzer-Opern in nur zu reichem Maasse schadlos zu halten. Und vielleicht hinderte dieses Ueberschwanken auf die entgegengesetzte Seite noch, dass sich bey dieser Revolution nicht gar eine Art von degout an der Musik überhaupt, bey den Unkundigen, erzeugte. Denn man staunte lange bewunderungsvoll die Ergiessungen des Mozartschen Genius an, und hielt sich durch die seligen Empfindungen, die seine Darstellungen erweckten, für befriedigt. Allein eine Befriedigung durchs

blosse Gefühl, ja sehr oft durch blosses vorgebliches Gefühl und affektirten Beyfall, kann den Forderungen des Kunstsinns auf die Länge hin unmöglich ein Genüge leisten. Wäre es also wol Wunder gewesen, wenn der allgemeine Enthusiasmus für Mozarts dekorirte Manier im Ausdrucke eine gänzliche Uebersättigung nach sich gezogen hätte? und dies um so mehr, da durch seine errungene Alleinherrschaft, besonders auf dem Theater, der Wechsel mit andern Stücken sehr eingeschränkt worden war? Ein grosser Theil seiner Verehrer konnte und musste daher des Nachbetens seines Ruhms um so eher überdrüssig werden, je weniger er im Stande war, dessen Kunsthöhe zu begreifen und zu goutiren. Und gesetzt, alle unsere Künstler wären Mozarte geworden — so würde doch keine Kunst hinreichen, die übersättigte und erschlaffte Menge wieder zu reizen."

„Gewiss würden Deutschlands Künstler mit der Zeit auch dahin gekommen seyn, wohin ihnen Mozarts Genie mit Riesenschritten vorgeeilt war, und zwar mit dem doppelten Vortheile, dass sie zureichende Empfänglichkeit für ihre Kunstwerke in den Ohren ihrer Zuhörer gefunden und diese zu keiner Undankbarkeit gegen ihre braven Vorgänger veranlasst hätten."

„Nach diesen Bemerkungen kann man meines Erachtens beurtheilen, ob uns Mozarts dramatische Werke wirklich völligen Ersatz für alle das Gute erstatten, was durch seine bewirkte Revolution in Deutschlands musikalischem Geschmacke auf einmal fade und ungeniessbar wurde, und ob nicht das Loos der Italiener in dieser Rücksicht zu beneiden ist. In Italien nämlich, wo es vielleicht an geschickten Ausführern oder hinlänglich gebildetem Kunstsinne zu Mozarts Werken fehlt, scheint sein Kunst-Genius ganz ohne Einfluss geblieben zu seyn. Dies hat aber die guten Folgen, dass die dasigen Ohren noch eben so viel Reize und Schönheiten in den Werken ihrer ältern und neuern Meister vom Pergolesi bis zum Paisiello finden, als vorher."

„Noch weniger aber scheint die Kunst durch seine ausserordentliche praktische Fertigkeit gewonnen zu haben. Wird nicht endlich der Virtuos künftig seine Uebungen in der Wiege anfangen und alle anderweitige Kenntnisse, die zum guten Künstler und selbst zum guten Menschen gehören, aussetzen müssen, um sich unter jenen Luftspringern und Seiltänzern auszeichnen zu können — der Musikus, welchen Kant so schon halb und halb zum sinnlichen Thiere herabwürdigt? Kann das dumpfe Anstaunen dieser Gaukeleyen jene süssen Thränen der Rührung ersetzen, welche unsere Väter durch ihre wenigen und simpeln Noten hervorbrachten? Und wer soll, wer kann diese übermässigen Anstrengungen, welche nur die kurze Zeit der höchsten Jugendkraft durchdauern können, ebenmässig belohnen? Muss nicht auf solche Weise mit der Zeit die Kunst von selbst zu sinnlosem Getöne und Geklimper herabsinken, wenn den Künstlern keine Zeit mehr übrig bleibt, ihren Verstand und ihre Kenntnisse auch durch andere nöthige Wissenschaften gehörig zu bilden und zu bereichern?" —

Er. Ludw. Gerber.

Nachrichten.

Beschluss der zweymonatlichen Uebersicht von Frankfurt a. M. im 3sten Stück.

Am Charfreytage führte Hr. Musikdir. Schmidt die Schöpfung, im Stadtschauspiel-

hause, zu seinem Vortheil auf. Das Orchester war durch die Gefälligkeit vieler mitspielenden Liebhaber sehr stark besetzt, und bey der Ausführung möglichst prompt. Die Soloparthieen wurden durchaus gut und manche, ohne windige Schnörkeleyen, der Würde des Gegenstandes angemessen, vortrefflich gesungen. Die Chöre gingen, was Präcision anlangt, wie es nur zu wünschen ist; aber zu wünschen wäre auch noch gewesen, dass sie mehr gesungen, und manche Stimmen nicht so unmässig wären geschrieen worden! Der Beyfall war indessen allgemein und das Auditorium sehr zahlreich.

Am ersten Osterfeyertage gab Hr. N. Heroux, Flötenspieler, ein Konzert. Die Sinfonie aus G moll von Mozart wurde sehr exakt gegeben; Mad. Lange sang eine Arie von Cimarosa sehr ausdrucksvoll; Hr. N. Heroux spielte ein Flötenkonzert — der Komponist war nicht angegeben — voll undankbarer Passagen, wie ein Meister des Instruments; Hr. Arnold spielte ein affektvolles Violoncellkonzert von seiner Komposition; Mad. Urspruch und Dem. Buchwieser sangen ein schönes Duett von Portogallo ausserordentlich schön und gut, und damit waren die Konzerte für diesen Winter geschlossen.

Ich hoffe, Sie werden nicht übersehen haben, wie oft unsere Konzerte diesen Winter von den Talenten mehrerer Liebhaber unterstützt wurden, und zwar von so fein gebildeten Liebhabern, dass sie den Konzerten, wie der hiesigen Kunstbildung, wahre Zierden sind; dass sie diese, wie sich selbst, durch öffentliches Auftreten ehren, und den Dank des Publikums und der Künstler verdienen und erhalten. Der Nutzen, der dadurch die Kunst im Allgemeinen, und insbesondere hier, davon hat, ist so einleuchtend, dass es überflüssig wäre noch ein Wort dazu zu sagen. Auch hatten sich die Künstler immer eines sehr starken Auditoriums zu erfreuen. Ferner werden Sie auch aus meinen Berichten gesehn haben, dass schon die Wahl der Stücke Beyfall und Aufmunterung verdiente. Wir hatten die Freude, fast alle Mozartsche Sinfonieen, die Sinfonieen von Beethoven und Krommer zu hören, so wie viele ausgesuchte Singstücke und Konzerte; und fast alle diese Sachen, wurden mit einer Genauigkeit, Aufmerksamkeit und einem Eifer vorgetragen, dass man nicht selten in seinen Erwartungen übertroffen werden musste, wenn man dabey bedachte, dass die meisten, selbst die vorzüglichsten Künstler, durch Unterrichten u. s. w. ihre Kunst fast bis zum Ekel zu treiben genöthigt sind, ohne dass ihnen dadurch deren Ausübung zu einer sauern Arbeit zu werden schien. Es war daher um so erfreulicher, die Lust und den Eifer so deutlich zu bemerken, die nothwendig da seyn müssen, wenn man erst einzeln für sich in der Kunst immer vollkommener werden, und dann dadurch zur Vollkommenheit des Ganzen beytragen will.

Das Liebhaber-Konzert hat seinen gewöhnlichen Gang gehalten. Die Fortschritte, die seit der Errichtung dieses Konzerts von den hiesigen Liebhabern zur Vollkommenheit gethan wurden, sind sehr sichtbar. Wir haben das Vergnügen gehabt, manches schöne und schwere Stück, sowohl an Vokal – als Instrumentalmusik, so genau ausführen zu hören, wie es irgend von Liebhabern, die doch nur die Musik als Nebensache treiben, zu erwarten ist. Besonders haben uns mehrere hiesige junge Frauenzimmer durch ihren Gesang viel Vergnügen gemacht, und viele von ihnen würden auch da, wo man nur sehr guten Gesang zu hören gewohnt ist, mit allem Beyfall auftreten. Eben so haben uns andere durch ihr schönes Fortepianospiel in der That in Erstaunen gesetzt. Ich nehme keinen Anstand

ihre Namen zu nennen, da sie zu denen gehören, die den ersten und wichtigsten Schritt zur feinern und allgemeinern Ausbildung der Kunst in Frankfurt thaten, und man darf hoffen, dass sie auch von Auswärtigen mit Achtung werden gelesen, wie sie von den Hiesigen dankbar bewundert werden. Im Gesang traten gewöhnlich auf mit Stücken der besten italienischen und deutschen Komponisten: die Dem. Quaita, Horn, Purgold, Bugler, v. Härtwig, Scheibler, Wissen, Scharf, Pfähler, und Stockenschneider. Auch Hr. v. Hennezel ist durch seinen wahren und richtigen Ausdruck manchem nicht ungebildeten Musiker an die Seite zu setzen; so auch Hr. Lang, besonders in komischen Gesangstücken. Von Mad. Koch, Dem. Geyer, v. Härtwig und Krug haben wir Konzerte auf dem Pianoforte von Mozart, Beethoven und Wölfl vortragen hören, dass sich mancher Virtuos von ihnen übertroffen fühlen würde. Hr. Berney auf der Flöte könnte sich mit Dulon messen. Hr. d'Orville spielte Konzerte auf der Violin von Rode, Fränzl, Kreuzerl etc. wie ein Meister, und auf dem Violoncell Herr Mezler. — Am Orchester nehmen, wie ich schon früher erwähnt habe, mehrere Mitglieder von dem Theaterorchester Theil; wir haben aber auch Sinfonieen von Mozart, Haydn, Beethoven, Danzi, aufführen hören, dass es schwer seyn würde, etwas daran zu tadeln.

Ein anderes Privat-Konzert, von dem ich schon mehrmalen Erwähnung gethan habe, hat sich aufgelöst; dagegen ist aber, unter der Leitung des Hrn. v. Hennezel, ein neues, unter dem Namen: musikalische Akademie, entstanden, das nur aus Liebhabern besteht, von dem ich aber wenig sagen kann, weil ich selbst noch keinen Theil daran nehmen konnte. Es wurden aber auch bis jetzt nur zwey Vorstellungen gegeben, auf die jedesmal ein Ball folgte. Herr von Hennezel scheint dabey besonders sein Augenmerk auf mehrstimmige Gesangstücke, Chöre etc. zu richten, und das ist zu loben, weil diese Gattung Musik hier noch sehr vernachlässigt ist. Dass aber jedesmal ein Ball damit verbunden seyn soll, kann ich nicht ganz zweckmässig finden, denn die meisten Mitglieder möchten das Konzert als ein Mittel ansehen, um auf den Ball zu kommen, (ob es gleich Hr. von Hennezel aus dem entgegengesetzten Gesichtspunkte sehen mag) und diese werden der Sache immer mehr schaden, als nützen. Die Mitglieder einer solchen Anstalt müssen aus wahrem Eifer und reiner Absicht und Liebe zur Kunst die Sache betreiben, wenn sie gelingen soll. Die Folge wird indessen zeigen, wie weit dies Unternehmen dem Hrn. von Hennezel gelingen wird; ihm aber bleibt immer das Verdienst, dass grossen Theils durch ihn, seinen warmen Eifer für die Musik und seine rastlosen und beharrlichen Bemühungen, die Kunst unter den hiesigen Liebhabern einen eigenen Schwung bekommen hat, der von den schönsten Folgen ist; denn auch vorzüglich durch ihn, ist das andere Liebhaberkonzert so weit gediehen, wie es jetzt dasteht, und die schöne Ordnung, in der es fortdauert, verbürgt auch die Einsicht und die Liebe zum Schönen und Guten der übrigen, mir aber unbekannten Hrn. Mitdirektoren.

Auf unserm Theater wurden seit kurzem zwey neue Opern gegeben: Aline, Königin von Golconda mit Musik von Berton. Es ist dasselbe Sujet, welches von dem französischen Dichter Sedaine entlehnt und vor ungefähr zwanzig Jahren in Paris von Monsigny und nachher von Schulz in Reinsberg komponirt wurde. Bertons Musik hat nichts vorzügliches und fand sehr mässigen Beyfall. Die andere ist Cora und Alonzo von Simon Mayr. Sie erhielt gar keinen Beyfall. Man wurde besonders oft sehr be-

stimmt an Sätze anderer Komponisten erinnert, wie das bey Mayr überhaupt der Fall ist.

Am 19ten April gab Hr. Fridzeri — Professor der Musik, (seit dem ersten Jahre seines Alters blind,) und des Lyceums der Künste zu Paris, so wie verschiedener Akademieen und anderer gelehrten Gesellschaften Mitglied — hier ein Konzert. Er war schon vor dreyssig Jahren und länger, theils durch seine Kompositionen mehrerer Opern und anderer Werke, theils durch sein Spiel auf der Violine und Mandoline, in Frankreich berühmt, und seine Konzerte etc. die er hier spielte, können immer noch vielen der neuesten französischen Kompositionen der Art an die Seite gesetzt werden. Seine Spielart ist indessen alt und seltsam, wie sein Vortrag; doch nicht ohne die grösste Verwunderung hört man ihn, in kauderwälschen Stricharten und Applikaturen, schwere Passagen bestimmt, nett und rein vortragen. Seine Demoiselle Tochter, die ihn begleitet, spielt sehr gut Harfe und Violin, und singt auch; aber auch sie folgt nur ihrem Genie, und trägt alles regellos vor, überwindet aber auf ihren Instrumenten und mit ihrer schönen Stimme Schwierigkeiten, die den Zuhörer staunen machen. Die Kompositionen, die sie zu hören gaben, waren alle von Hrn. Fridzeri, und hatten durchaus das Gepräge der Freundlichkeit und guten Laune, die auch so lebhaft aus dem Gesichte des interessanten Verfassers sprechen. Möchte doch dieser gute Alte mit seiner talentvollen Tochter auf seinen Reisen überall eine gute Aufnahme, und die ihm gebührende Achtung und Unterstützung finden! — —

In den ersten Tagen dieses Monats verlor in Offenbach die Kunst eine wichtige Stütze, durch den Tod des Hrn. Bernards, der auch im Auslande ehrenvoll und rühmlich bekannt ist, und zwar vornehmlich durch seine ausserordentliche Liebe und Neigung zur Musik, auf die er bedeutende Summen verwandte. Vor mehrern Jahren unterhielt er ein vollständiges Orchester, an dessen Spitze Hr. Fränzl, der berühmte Violinspieler, als Direktor stand, und das unter seinen Mitgliedern mehrere Künstler zählte, die Namen als Virtuosen haben, und die zusammen ein unübertreffliches Ganzes bildeten. Und noch bis an sein Ende hatte er eine kleine Gesellschaft von ausgesuchten Künstlern im Sold und um sich, von denen ich nur den eben jetzt so berühmten Fränzl, und den Klavierspieler Hofmann zu nennen brauche; aber auch die Violinspieler Thieriot und Nenninger und der Violoncellist Mangold machen seiner Wahl und seinem Geschmack Ehre, so wie dieser den Künstlern selbst, da B. durch viele Erfahrung und recht eigentliches Studium der Kunst im Stande war, den Werth oder Unwerth der Künstler sehr richtig zu schätzen, und alles Mittelmässige von sich wiess. — —

Hr. Simrok von Bonn brachte eine, in seinem Verlag so eben erschienene, Sonate fürs Klavier mit obligater Violin von Beethoven zur jetzigen Messe, die gewiss zu den bedeutendsten Werken dieses genialischen Komponisten gehört, und ich mache das Publikum im voraus darauf aufmerksam. Sie ist dem berühmten Kreuzer in Paris dedicirt, und verlangt zur Ausführung zwey Künstler, die ihrer Instrumente ganz mächtig sind und sie mit Sinn und Gefühl zu behandeln verstehen. Man findet da nicht willkührliches Geräusch mit Tönen, sondern man glaubt ein eindringliches, fest fortgeführtes Gespräch zu vernehmen, das unsere Einbildung und Empfindung in Bewegung setzt und unterhält, und bekömmt dadurch einen neuen Beweis von dem Genie, von der Kunstbildung, und dem beharrlichen Fleisse des originellen Verfassers.

— Vom 11ten May. Dem. Schmalz, königl. Preuss. Kammersängerin, gab, auf

ihrer Reise nach Italien, gestern hier ein grosses Konzert, das, obgleich das Entrée einen Laubthaler (gewöhnlich kostet es hier nur halb so viel) kostete, doch ziemlich stark besucht war. Sie sang einige sehr schöne Stücke (eine Scene aus Romeo und Julie von Zingarelli, eine Arie mit Chören von Nasolini und eine Arie von Crescentini) mit allgemeinem Beyfall; wie konnte es aber auch anders seyn, da man durchaus sehr wohl bemerken konnte, dass sie sehr gute Schule fleissig benutzt hat, und schon von der Natur mit einer grossen, imponirenden Stimme begabt ist, die sie dann mit Kunst und Geschmack, und in der zweckmässigsten Methode zu benutzen gelernt hat. Ich wage es nicht, mir ein näheres und bestimmteres Urtheil über ihren Gesang, in Absicht auf Kunst und Stimmorgan, zu erlauben, da einmaliges Hören dazu nicht hinreicht, und Künstler, besonders Sänger und Sängerinnen, oft von günstigen oder ungünstigen Zufällen abhängen; indessen glaube ich, dass ihr eine Reise nach Italien noch von manchem Nutzen seyn könne, ob sie gleich schon eine grosse Sängerin ist. — In der ersten Abtheilung spielte Hr. Arnold ein Violoncellkonzert von seiner Komposition, von dem ich nichts sagen kann, wenn ich nicht wiederholen will, was ich schon mehreremal von diesem geschickten Künstler gesagt habe. Zum Schluss spielte Hr. H. Hofmann ein Klarinettkonzert, und bezauberte die Zuhörer durch seinen unaussprechlich schönen Ton. Wäre es ihm möglich, seinem Vortrag, unbeschadet des bezaubernden Tons, etwas mehr Geist und Leben zu geben, dann, behaupte ich, könnte er der erste Klarinettist in der Welt werden. Zum Anfang der ersten Abtheilung wurde das erste Allegro und die Menuett der gewaltigen Sinfonie aus C dur von Mozart, und zum Anfang der zweyten Abtheilung das erste Allegro einer grossen Sinfonie aus D dur, auch von Mozart, gegeben, und zwar mit hinreissender Kraft und Gewalt. Der Mensch, der sich von solchen Stücken, und so gegeben, nicht ergriffen fühlt, ist wahrlich zu bedauern.

Es heisst, dass nächstens Mozarts Requiem in der hiesigen Domkirche, zur Todesfeyer des seel. Bernards in Offenbach, mit allem Pomp gegeben werden soll.

Berlin, d. 18ten May. Den 8ten May, am jährlichen Busstag, an dem das Theater geschlossen ist, gab der Kapellmeister Weber ein Concert-Spirituel im Nationaltheater. Glucks Ouverture zur Alceste machte die Einleitung zum Mozartschen Requiem. Den zweyten Theil füllten eine Choralvesper vom Abt Vogler mit Instrumentalbegleitung und Händels Hallelujah. Die Sänger und Sängerinnen, und das durch mehrere aus der Kapelle verstärkte Orchester des Nationaltheaters befriedigten auch die gespanntesten Erwartungen. Demselbigen fleissigen und für seine Kunst thätigen Kapellmeister Weber verdanken wir auch die treffliche Musik zu Kotzebue's neuestem Trauerspiel: Heinrich Reuss von Plauen oder die Belagerung von Marienburg.

Uebermorgen wird zum Benefiz für Md. Schick Glucks Armida mit grösster Pracht gegeben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juny. Nº. 37. 1805.

Recension.

Altschottische Balladen und Lieder mit Klavierbegleitung nach den altschottischen Melodieen ausgesetzt von Joseph Haydn, mit deutscher Nachbildung von J. W. (auf dem zweyten Hefte heisst es von G. A.) *Wagner.* Zwey Hefte. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Beyde Hefte 1 Thaler.)

Eine interessante Erscheinung, auf welche ich nicht nur Musiker, die hier mehr zu studiren finden, als es auf den ersten Anblick scheint, sondern jeden, der sich an den, seit Herder, auch in Deutschland berühmten Resten der brittischen Volkspoesie ergötzen und ihren wahren Werth anschlagen kann, aufmerksam machen möchte. Brittisch — sag' ich, denn schottisch sind sie nicht sämmtlich, auch findet man bey genauerer Ansicht, dass sie nicht alle alt sind. Sie sind aus der grossen und sehr theuern Londoner Sammlung gewählt, und die dort von Haydn zu den Volksmelodieen gesetzte harmonische Begleitung einer Violin und eines bezifferten Basses, ist hier, sehr zweckmässig, in eine Klavierstimme zusammengesetzt.

Die hier gelieferten Gedichte sind sämmtlich nicht ohne Werth, und mehrere, besonders im ersten Hefte, dürfen vortrefflich genannt werden. Die äusserst treue Nachbildung ist stellenweis zum Bewundern gelungen, und zeigt unverkennbar einen Mann, der beyder Sprachen mächtig und dem keineswegs fremd ist, worauf es hier zunächst ankam. Es ist alles wiedergegeben worden; jeder ganze, halbe und Doppelreim, nicht selten selbst der Klang der Vokalen u. dgl.; kurz alles, bis — auf den schönen, einfachen, milden, ungekünstelten Fluss der Rede, um welchen man aber, besonders wenn man die Lieder singt, freylich manches von jenem, der Sprache zuweilen sehr aufgezwungenen, missen möchte. Doch bleibt auch, was, und wie es gegeben worden, immer schätzbar.

Von den Melodieen ist, ausser der unverkennbaren, meistens geistreichen, zuweilen sehr seltsamen, in jedem einzelnen alten Stück aber für sich stehenden Originalität, vornehmlich das innige Verfliessen derselben mit der Poesie zu rühmen. So etwas wird nie, oder höchstens in sehr seltenen, äusserst glücklichen Momenten von einem Komponisten getroffen, wenn er nicht zugleich Dichter seines Werks ist, wie es jene Sänger und die Sänger der alten Welt waren. Aber ausserdem wird dem Unterrichteten bey genauer Betrachtung dieser Melodieen vieles merkwürdig werden. Ich will nur einiges kurz anführen. Bey weitem die meisten dieser Melodieen, und besonders die meisten von denen, die für die ältesten anzuerkennen sind, sind nicht in Moll, sondern in Dur — wie, ausser der deutschen, so viel ich weiss, keine. Sie sind ferner ohne alle Beziehung auf irgend ein Instrument empfangen und geboren, und unterscheiden sich dadurch wieder von den deut-

schen, deren Beziehung — grossentheils auf Begleitung von Waldhörnern, so wie die der italienischen und spanischen auf Begleitung von Zitter, von Mandoline, etc. unverkennbar ist. Sodann: sie sind ursprünglich ganz ohne Beziehung auf eine regelmässige Harmonie gebildet, obschon sie den Haupt- und Grundton halten, und, wenn sie einen Haupteinschnitt haben, diesen gewohnlich in die Dominante, oder auch wieder in jenen, machen — wodurch sie sich ebenfalls von allen bekannt gewordenen Nationalgesängen anderer, nicht wilder Nationen unterscheiden, die zwar nicht sämmtlich mit Bewustseyn einer solchen Harmonie erfunden sind, aber doch so, dass man das dafür empfängliche Ohr, oder den dazu gestimmten Sinn entdeckt, weshalb es auch nicht so schwer ist, eine regelmässige Begleitung für sie zu finden, wie es hier gewesen. Ferner: was von Beziehung auf Harmonie gesagt worden, gilt fast ganz auch von Beziehung auf Takt. Wiewol die Lieder in diesem Betracht beym Aufzeichnen nicht wenig gelitten haben mögen: so zeigt sich doch, bey aller Bestimmtheit der Rhythmen und trotz der hinzugesetzten regelmässigen Takteintheilungen, hin und wieder eine gänzliche Taktlosigkeit, besonders bey mehrern der ältesten in der Original-Sammlung, die hier nicht aufgenommen sind. Bey einem kriegerischen Volke ist auch dies bemerkenswerth, da es sonst nur den müssigen Hirten und andern stillsitzenden oder achtlos hinschlendernden Sängern südlicher Nationen eigen ist. Doch ich höre auf, dergleichen Dinge herzuzählen, die eine eigene Ausführung finden werden, und mache nur noch den Kunstverständigen auf gewisse Ton-Fälle, und auf gewisse Verzierungen aufmerksam; von den letztern mag zwar manche hier stehende nicht alt und nicht ächt seyn, andere aber unterscheiden sich von diesen sogleich, und diese meyn' ich.

Indem ich nun zu sagen habe, was von der hinzugekommenen harmonischen Begleitung zu halten, that es vielleicht Noth, zuvor eine Deprekation einzulegen — der Schwachen, nicht der Kenner, auch nicht des grossen, verdienstvollen, verehrten Greises wegen, von dem diese Arbeit herrührt. Dies Geständniss sey aber anstatt der Deprekation; es versteht sich übrigens von selbst, dass, was ich oben gesagt habe und hier sage, nicht länger gelten soll, bis ein Anderer etwas Besseres darüber vorbringt und erweiset. Der Gedanke nämlich, jene Melodieen auf unsre Harmonie zu beziehen, ist schon an sich nicht der glücklichste: sie, die ursprünglich im Unisono gesungen wurden, und höchstens in den Schlussfällen, oder wo der Umfang mancher Stimme nicht hinreichte, eine Nebenstimme erhielten — sie hätten auch so aufgezeichnet werden und bleiben müssen. Nun wäre zwar nichts durch diese Zusätze verloren, denn man dürfte sie ja nur wegdenken: aber es ist sehr zu besorgen, dass, wer eine regellose Melodie mit der Absicht, sie regelmässig zu begleiten, auffängt und niederschreibt, daran auch, und wär' es seiner selbst ganz unbewusst, modele und sie uns und unsrer Musik zubeuge. Sollte nun aber einmal eine harmonische Begleitung dazu gesetzt werden, so hätte sie wol die kunstloseste und einfachste von der Welt seyn müssen; vielleicht wäre sie nicht einmal zweystimmig fortzuführen, sondern nur auf Akkorde zu reduciren gewesen, unbesorgt, ob diese nach unserm System einander so folgen dürften. Sollte es nun aber auch dabey nicht bleiben, sondern durchaus in der Harmonie etwas unsern Zeiten sich nähernde und zugleich auch kunstgerechte gegeben werden, so wäre doch vor allem, meiner Einsicht nach, das Figurirte und Kunstgelehrte gänzlich zu vermeiden gewesen. Was Haydn gegeben, ist wahrhaft bewundernswerth, denn er hat Schwierigkeiten,

und so glücklich besiegt, als es Niemand vermochte, wer nicht ein eben so gründlicher und zugleich eben so gewandter Harmoniker war, als er: aber die Lieder sind dadurch ihrer Gattung enthoben, sind sich selbst entfremdet worden. Um das anschaulich zu machen, setze ich nur Eine Stelle her, aus dem schön gedichteten und schön komponirten Liede: Margretens Geist, (1ster Heft, S. 6.) das eins der regelmässigsten ist und darum auch dem weniger Geübten das Urtheil erleichtert.

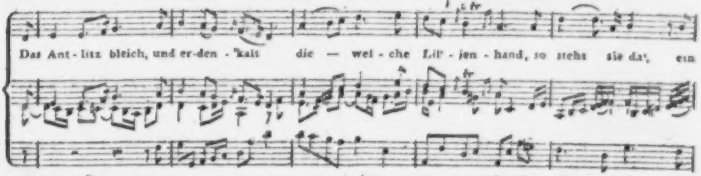

Ich wiederhole: sollten nun einmal diese Lieder nach unserer Weise begleitet werden, so war es mit einer Begleitung genug, wie ich sie hier von derselben Stelle versuchen will, wobey ich aber sehr gern zugebe, dass, wenn Haydn sie in dieser Weise hätte geben wollen, sie besser ausgefallen seyn würde. Doch, damit die Leser wenigstens etwas Ganzes gleich vor Augen haben, schreibe ich lieber die Begleitung jenes ganzen Liedes nach meinem Vorschlage um!

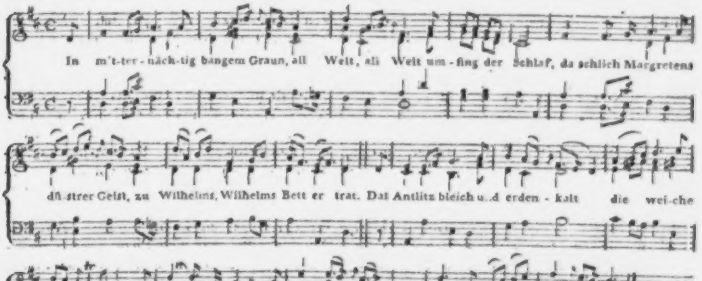

Was nun hier gesagt worden, glaubte man der Sache selbst und der Kunst schuldig zu seyn. Haydns Arbeit bleibt immer achtungs- und schätzenswerth, so wie die Veranstaltung der Verlagshandlung, ohne welche schwerlich etwas von diesem wahren Schatz nach Deutschland gekommen wäre, Dank verdienet — den auch ich hiermit von Herzen bezeigt haben will. Wer Sinn für die Hauptsache hat, halte sich an die Melodieen, die möglichst unverändert geblieben sind; wer sich durch eine hinzukommende fremde, aber wahrlich bedeutende Subjektivität nicht irre machen lässt, wird auch in dieser viel Anziehendes finden; und wem endlich eine einfachere Begleitung nöthig dünkt und er ist der Mann dazu, der setze sie sich aus, und er wird, wenn sie gut werden soll, vielen Stoff zum Nachdenken und zur lehrreichen und angenehmen Uebung in seiner Kunst finden. Dass aber jeder, den dieser ganze, gewiss nicht unwichtige Gegenstand nur überhaupt interessiren und der nicht Guineen dafür ausgeben kann, sich die kleine Sammlung anschaffen werde, ist wol vorauszusehen, und braucht nicht erst gewünscht zu werden.

Nachrichten.

Wien, den 15ten May. Unter unsern musikalischen Neuigkeiten nimmt ein Requiem zur Todesfeyer des Kaisers Leopold II. den vorzüglichsten Platz ein. Es ist von dem Vice-Hofkapellmeister Eybler, und wurde am Sterbetage des Kaisers in der Hofkapelle ganz vortrefflich aufgeführt. Diese Komposition zeugt von Feuer und Erfindungskraft und ist in dem ernsten und erhabenen Stile geschrieben, welcher zur ernsten Feyer eines solchen Festes passt. In der ganzen Arbeit (erster Satz aus C moll) sind die Singstimmen sowol als die begleitenden Instrumente schon zum Totaleffekte verwendet, und jene blos brillanten Stellen und Passagen vermieden, die in der Kirchenmusik nie an ihrem Platze sind. Besonders gelungen ist eine kraftige, schön durchgeführte Fuge aus G moll, und das Agnus Dei mit gedämpften Violinen; das Dies irae, wenn gleich sehr schön gearbeitet, steht doch hinter dem schauerlich erhabenen Mozartschen zurück. Auch das Benedictus ist von vieler Wirkung, nur hat die Idee eine auffallende Aehnlichkeit mit der Gluckschen Ouverture zu Iphigenie en Tauride. Das ganze Requiem steht gewiss auf einer hohen Stufe der Kirchenmusik und bestätigt Hrn. Eyblers Talente in diesem Fache auf eine glänzende Art.

Ein Konzert welches Mad. Brizzi im Redoutensaale gab, war leer, und nicht von grosser Bedeutung. Sie spielte ein Doppelkonzert von Hummel aus G dur für ein Pianoforte und eine Violin, und wurde von Hrn. Wranitzky, in Diensten des Fürsten von Lobkowitz, accompagnirt. Man war weder mit der Komposition, noch mit der Ausführung zufrieden. Das Konzert selbst hat wol manche gefällige Stellen, aber auch viele Reminiszenzen, besonders aus Mozartschen Werken, und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete. So besteht das Andante (C dur) aus ganz gewöhnlicher Variationen, welche auf die verschiedenen Instrumente vertheilt sind; auch die Violin ist für das Ganze zu wenig benutzt. Auf dem Anschlagzettel war eine Phantasie (Improvisata) angekündigt, und diese wurde wenigstens auf eine neue Art ausgeführt. Mad. Brizzi fing nämlich aus D moll zu präludiren an, ging dann zu dem Zingarellischen Thema: Ombra adorata, über, und spielte einige gestochene Variationen von Neumann;

darauf kam sie mit einem Uebergange zu einem Marsche aus Aline, wo ebenfalls wieder einige gestochene Variationen von Neumann zum Vorschein kamen, und endlich — fiel eine von der Violin und dem Violoncell accompagnirte Polonoise von Himmel ein, womit sich denn diese sonderbare Phantasie zum Erstaunen aller Zuschauer schloss.

Viel interessanter war das häufig besuchte Konzert des jungen Violinspielers Mayseder im Jahnischen Saale. Er spielte das schöne Französische Konzert, welches in D moll anfangt und in A moll endet, mit Leichtigkeit, Freyheit, Reinheit und Präzision. Besonders richtig und genau der Komposition angemessen ist jedesmal seine Bogenbezeichnung; überhaupt verspricht sein ganzes Spiel in der Folge einen vollendeten Virtuosen.

Mdlle. Saal, die erste Sängerin unsrer deutschen Oper, wurde vor kurzem durch eine Heyrath vom Theater entfernt. Pauline, in Weigls Uniform, war ihre letzte Rolle. Bey ihrem ersten Erscheinen war ihre Stimme, wenn gleich nicht sehr stark oder von einem ausgezeichneten Umfange, doch rein, biegsam und ausdrucksvoll, und die Eva in Haydns unsterblicher Schöpfung wird schwerlich noch einmal mit dieser Innigkeit, Zartheit und heiligen Unbefangenheit vorgetragen werden, womit sie Mdlle. Saal sang. Gegen das Ende ihrer kurzen theatralischen Laufbahn hatte diese Sängerin sowol an dem Gehalte, als am Umfange ihrer Stimme wesentlich verloren, dafür aber ein etwas leichteres und freyeres Spiel gewonnen.

Auch Mad. Tomeoni, die erste Sängerin der italienischen Opera buffa, betrat vor einigen Tagen zum letztenmale die Bühne, von welcher sie, wie man sagt, eine beträchtliche Erbschaft abrief. Sie war durch viele Jahre ein Liebling des Publikums gewesen, und verdankte diesen Beyfall grossentheils ihrer reizenden Gestalt und ihrem feurigen, äusserst lebhaften Spiele, welches auch wol zuweilen die Schranken des Anstandes hart streifte. Sonst war ihre Stimme zwar in den Zeiten ihrer Blüthe äusserst hell, stark und rein, aber nicht von beträchtlichem Umfange; auch sang und intonirte sie nicht immer richtig. Das Stück, in welchem sie zum letztenmale auftrat: Il Segreto, mit Musik von Mayr, spielt ganz lustig fort, ist aber sonst von keinem Werthe. Ein Edelmann, welcher einen unglücklichen Freund in ein geheimes Zimmer verborgen hat, reizt dadurch die Eifersucht seiner Frau und die Neugierde seines dummen Dieners, wodurch denn mehrere komische Situationen entstehen. Von der Musik verdient höchstens ein Duett zwischen der Frau und der Geliebten des Verborgenen ausgezeichnet zu werden. Mad. Tomeoni spielte die Eifersüchtige vortrefflich, und Hr. Brochi den Bedienten mit Leben und komischer Kraft.

Berlin, den 28sten May. Am 23sten veranstaltete der Herr Kammermusikus Schick zu Gunsten des Ihnen schon öfters genannten Herrn Masloski aus Posen ein Konzert im Theatersaal. Hr. Masloski spielte Chorale auf seinem neuerfundenen Instrument Colisön, und zeigte abermals, dass seine Erfindung schön, aber das Instrument noch einer Vervollkommnung fähig sey. Hr. Kapellm. Himmel spielte, begleitet von den Hrn. Moser und Kreutz, ein von ihm gesetztes Trio für das Fortepiano, so wie Hr. Seidler ein Violinkonzert von Rode. Hr. und Mad. Eunike, und Hr. Gern sangen sehr gut.

Am 20sten wurde zum Benefiz für Mad. Schick zum erstenmal und seitdem noch

dreymal bey übervollem Hause gegeben: Armida, eine grosse heroische Oper in 5 Akten, aus dem Französischen des Quinault übersetzt von J. von Voss, komponirt vom Ritter Gluck. Eine Beurtheilung dieses längst bekannten Meisterwerks Glucks, das ihm den Beynamen des musikalischen Shakespeare erwarb, erwarten Sie nicht; das herrliche Werk ist unvergleichlich — im Ganzen, vornehmlich durch den grossen, überall festgehaltenen Charakter, im Einzelnen, durch die meisterhafte Darstellung der Ausbrüche der verschiedenartigsten Affekten. Durch jenen imponirt, durch diese spannet und reizt es sogar auch den für Musik gar nicht gebildeten, oder überhaupt sehr gleichgültigen Zuhörer; und dass der gebildete, und nun besonders auch der für Tonkunst gebildete, der fragen kann, warum das? und der nun, wie bey Gluck in seinen besten Arbeiten immer, das Darum im Werke selbst auffindet — dass dieser hier einen Reichthum an Genuss, wie an Belehrung finde, ist bekannt. — Die Ausführung war von Seiten des Orchesters über Erwartung, wenn man daran dachte, dass diese Gesellschaft Musiker so oft Donauweibchen und Sternenköniginnen auszuführen hat. Der Hr. Kapellm. Weber verdient ausgezeichneten Dank des Publikums für seine unverdrossenen Bemühungen, uns diesen seltnen Genuss auch, so viel nur möglich, durch Mangel ungestört zu gewähren. Ohne Mad. Schick hätte aber diese Armida gar nicht gegeben werden können. Denn nicht blos Gesangfertigkeit und schwierige musikalische Deklamation, sondern in beyden grosser Charakter, dabey ausgearbeitetes Spiel, endlich selbst eine ungemeine körperliche Festigkeit und Kraft, sind unentbehrlich zur Darstellung dieser achtfranzösischen Heldin. Hr. Eunike, als Rinald, nahm durch schönen, reinen, gefühlvollen Gesang Jedermann ein. Nur die Furie des Hasses müsste ein kräftigeres Organ haben, um ihre Partie im vierten Akt würdiger und ausdrucksvoller zu geben; vielleicht verhinderte Jugend und wenige Uebung die Dem. Engel, jenen Forderungen zu genügen, und sie wird in ihrer neuen Laufbahn in Weimar Gelegenheit haben, sich eben so schön auszubilden, wie Dem. Maass, die als Dämon Luciade allgemein gefiel. Auch Hrn. Franz, als Hidraot, wäre mehr Gefühl zu wünschen; dann würde z. B. die schöne Stelle im Duett des ersten Akts: „Glückseligen Loos, in reiner Harmonie dem Erwählten sich vertrauen" gewiss nicht mehr, wie bisher, herausgepoltert werden. Die schönen zur Handlung gehörigen Ballets von Furien, vom Volk zu Damas, von Schäfern und Schäferinnen, Najaden etc. machen ihrem Erfinder, dem Königl. Balletmeister Lauchery, viel Ehre.

Heute tritt Mad. Unzelmann unter ihrem neuen Namen, als Mad. Bethmann, zuerst in Schillers Braut von Messina auf, wozu, wie ich Ihnen schon vor ein Paar Jahren meldete, Weber eine kraft- und gefühlvolle Musik geschrieben hat.

Aufforderung an musikalische Rechtsgelehrte.

Schon oft und lange sind zwischen dem Kantor und Organisten eines Orts (die überhaupt selten gute Freunde sind und bleiben) Streitigkeiten über die Frage entstanden: ob der Organist gehalten sey, ein ihm vorgelegtes Stück auf der Orgel ex tempore zu transponiren, d. h. jede dastehende Note mit ihrem begleitenden Akkorde nicht so wie geschrieben steht, sondern, wenn, wie gewöhnlich, die Orgel im Chorton steht, um einen ganzen Ton tiefer zu spielen, und

also z. B. ein Stück aus Es, in Des, ein Stück aus As, in Ges zu spielen — oder ob vielmehr der Kantor gehalten sey, dem Organisten seine Orgelstimme mit denjenigen Noten zu übergeben, welche den zu spielenden Tönen gehören. Dass jenes gegenannte Transponiren von Seiten des Organisten viel Uebung und grosse Aufmerksamkeit voraussetzt, besonders, wenn die Schlüssel abwechseln, und dass der Kantor, wenn er ein böses Herz hat, dadurch Gelegenheit finden kann, den Organisten zu chikaniren, ist bekannt.

Einsender dieses, der an einer trefflichen von Hänel erbaueten und im Kammertone stehenden Orgel als Organist sich befindet, hat nun bereits zehn Jahre lang auf folgende eigene Weise zu transponiren bekommen: er hat seine Stimme, welche für diejenigen Orte, wo die Orgel im Chortone steht, schriftlich um einen ganzen Ton tiefer transponirt worden war, auf seiner Orgel sogleich vom Blatte weg wieder in den vorigen Ton zurücktransponiren müssen. Er bereuet es nicht, sich hierin einige Fertigkeit erworben zu haben, die, so boshaft auch die Veranlassung hierzu war, doch so nützlich für ihn gewesen ist. Er fragt aber doch, nicht sowol um sein selbst, als um Anderer willen an, ob ein solches Transponiren für den Organisten ein Befugniss ist, oder bloss eine Gefälligkeit von seiner Seite bleibt? Er will sein auf Gründen beruhendes Urtheil einstweilen zurückhalten, um erst die Stimme Anderer zu hören, und hoffentlich wird gegenwärtige musikalische Zeitung, um diese Dissonanz aufzulösen und Ruhe zu stiften, gern Antworten über diesen Streitpunkt aufnehmen.

Es scheint der Redaktion als werde diese Anfrage weitläuftiger Antworten nicht bedürfen, da die Sache sehr klar ist. Gefordert kann von einem Organisten nur werden, dass er das richtig und gut vortrage, was ihm vorgelegt wird, und wie es ihm vorgelegt wird. Steht nun aber die Orgel im Chorton, und der Kantor ist zu bequem, die Stimme tiefer zu transponiren: so folgt von selbst, dass es eine Gefälligkeit des Organisten ist, wenn er sie transponirt vorträgt. Eine Gefälligkeit darf ich aber von dem Andern nicht fordern, sondern sie ihm, so wie auch die Geschicklichkeit, sie auszuführen — nur zutrauen und erbitten. Das würde nun auch der Fall mit dem oben angegebenen rückwärtstransponiren seyn. Da dies aber, weil die meisten Orgeln im Chorton stehen, nur sehr selten vorkommen kann, (wenn nicht jener wunderliche, vom Verfasser berührte Umstand eintritt,) und mithin auch der, übrigens vielleicht sehr geschikte Organist hierauf nicht eingeübt ist: so ist es um so unbescheidner, zudringlicher und anmassender, diese Transposition ihm zuzumuthen. Der Fall, wie er oben vorgelegt worden, scheint jedoch offenbar eine gehässige Absicht zu verrathen; und dass man gehässige Absichten nicht haben, und damit Niemand (vollends gar einen Kollegen, dem man die Hände bieten sollte, und dem man so eben eine Gefälligkeit zumuthet) necken sollte: das verstehet sich von selbst; geschiehet es dennoch, so entscheidet es gegen den Charakter, und gehört nicht vor ein musikalisches Forum. —

Anekdote.

Madam — —, unsere mit Recht allgemein geschätzte Sängerin, wurde neulich in

eins unsrer reichsten Häuser geladen. (Ich nenne Niemand, da ich hoffen darf, ohne Namen meinen Zweck zu erlangen; sonst werd' ich die Namen nachholen). Sie wusste nicht, wie sie zu der Auszeichnung kam, fuhr aber hin. Man empfing sie zuvorkommend, die Gesellschaft schien auserlesen. Es that der — — Leid, eben so sehr heiser zu seyn, dass sie kaum reden, singen gar nicht konnte: denn sie sahe voraus, man werde sie zu diesem auffordern. Dies geschahe, sie entschuldigte sich, und um zu beweisen, sie könne wirklich nicht singen, versuchte sie den ersten Vers eines kleinen Liedchens. Die Gesellschaft war überzeugt, aber die Tochter des Hauses nicht — eine der jungen Demoiselles, die sich, im Vertrauen auf das Geld des Herrn Papa, anmasste Kunstrichterin, Dichterin, Komponistin und Virtuosin zu seyn, weil sie nichts weiter, als dahin einschlagende Dinge trieb — was denn die jungen Herren, die sie umflatterten, und die ältern, die des Herrn Papa's kostbare Weine austranken, göttlich fanden. Die Demoiselle trat also zur guten — —: Ah, eine kleine Suite Liederchen, die ich selbst gedichtet und komponirt habe, werden Sie schon singen! (Man sprach französisch — welche Wuth ja jetzt fast überall in Deutschland wieder epidemisch wird). Mit Freuden würd' ichs! aber Sie sehen, wie mir's ganz unmöglich ist. — Ah, es wird schon gehen — Mein Gott, Sie quälen mich! Trauen Sie mir doch zu — sagte die geängstete Frau mit der herzlichsten Vorbitte. So ging es noch eine Weile herüber und hinüber: aber was stört solch ein eitles Ding! — Nun, sehen Sie, nur hier diese meine Lieder! Ich werde Ihnen accompagniren. — Wenn's seyn muss, sagte endlich die — —, freylich ein wenig pikirt: singen kann ich sie nicht, so werd' ich sie pfeifen! (sifflerai — bekanntlich auch auspfeifen). Einige lachten verstohlen; gepfiffen wollte die Demoiselle nicht seyn: man liess also die arme — — in Ruhe. Aber wie entstellte man durch Uebertreibungen und Zusatze in den vornehmen Klatschzirkeln jenes, ihr mit Gewalt abgepresste Wort! Alle „gute Häuser" hielten sich für beleidigt. Als die — — wieder auftrat, schön spielte, ganz vortrefflich sang, handhabten die jungen Herren das Faustrecht, und pochten und zischten überlaut, wenn ihr jemand Beyfall bezeigen wollte. Alle Arten öffentlicher Demüthigung wurden ersonnen, und die „feine Welt" schien sich daran zu erlustigen. Freylich verloren wir dadurch in kurzem diese Perle unsers Theaters, und müssen nicht — wir und alle, die uns in diesem Betracht gleichen, alles Gute verlieren und, wie planmässig, unsre Theater immer mehr herunterbringen, wenn wir Verständigern so saumselig, oder so schlafrig, oder so furchtsam sind, den „jeunes gens" (man weiss, dass unter sie nicht alle junge Leute gehören) die entscheidende Stimme wieder zu entreissen, und die ungezogenen oder offenbar bestochenen im Nothfall aus dem Theater hinauszuwerfen? Theils um dieser Frage willen, theils auch, um der braven Frau ihr Recht zu schaffen, indem einige der hiesigen Häuser durch ihre Verbindungen sie auch anderwärts verfolgen — hab' ich das Geschichtchen erzählt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny. Nº. 38. 1805.

Berichtigung irriger Begriffe vom Musik-Unterricht.

Die günstige Aufnahme, welche musikalische Geschicklichkeiten weit und breit finden, und schon das häusliche Vergnügen, welches sie gewähren, bewegt viele Aeltern, ihre Kinder Musik lernen zu lassen. Schade nur, dass es ihnen, wie in der Erziehungsangelegenheit überhaupt, so insbesondere in Ansehung der musikalischen Unterweisung so häufig an richtigen Einsichten und an Maximen der Beurtheilung fehlt, und sie daher so oft bey dem besten Willen ihren Zweck verfehlen. Sie sind nicht selten in der Wahl des Lehrers unglücklich. Entweder beurtheilen sie seinen Werth falsch, und sehen zu wenig auf die wesentlichsten Erfordernisse zur guten Unterweisung, nehmen daher Lehrer an, denen die Lehrgabe und eine fruchtbare Methode mangelt, oder sie binden auch dem geschickten Lehrer so die Hände, dass er seinen überlegten Plan nicht ausführen, und seine besten Anweisungen in ihrem Fortgange vereitelt sehen muss. Es ist bekannt, dass der berühmte Virtuos nicht gerade immer der beste Lehrer, zumal für Anfänger ist; dass er oft gar nicht die Gabe besitzt, sich zur Fassungskraft und eingeschränkten Ansicht der Kleinen herabzulassen, dass ihm oft die Geduld mangelt, sich mit den Anfangsgründen der Musik und bey den langsamen Fortschritten der Schüler lang aufzuhalten, ja dass ihm oft bey der herrlichsten Praxis alle Theorie der Kunst, alle pädagogische und psychologische Kenntniss fehlt. Was hilft es, sich mit dem Namen eines berühmten Lehrers zu schmeicheln, wenn dieser mit seiner grossen Virtuosität doch den Lehrling nicht auf den Weg zu ähnlicher Kunstfertigkeit bringen konnte, dies theils nicht verstand, theils sich darum auch wirklich keine Mühe gab! Wenn sie nun vollends einen Musiklehrer blos deswegen Andern vorziehen, weil er in Ansehung der einzelnen Stunden wohlfeiler ist, oder mit pünktlicher Ordnung vom Glockenschlage bis zum Glockenschlage sich mit dem Scholaren beschäftigt, zu keinen Versäumnissen Anlass giebt, den musikalischen Zögling mit seltener Ruhe und Gleichmüthigkeit behandelt und nie etwa durch ernste Erinnerungen und Verweise böse macht; wenn sie dabey nicht erwägen, ob nicht vielleicht ein ungleich theurerer Lehrer mit seinem kostbaren Unterricht in kürzerer Zeit weit mehr vor sich bringe, und bey allen seinen etwannigen Versäumnissen dem Ziele schneller nahe komme, bey allem seinen Ernst und manchmaligem Streit mit dem leichtsinnigen oder muthwilligen Scholaren, doch ihm merklicher nütze, als der kaltblütigste, sanftmüthigste Musikmeister, welcher zur Unzeit Nachsicht beweiset; kurz, wenn sie den Musikunterricht mehr nach dem äussern Schein von Wohlfeilheit und Angemessenheit, als nach seiner innern Güte und Zweckmässigkeit schätzen; wie sehr verrechnen sie sich dann! Viele oder lange Stunden zu nehmen, entscheidet nicht über die Fortschritte. In wenig Wochen leistet der vernünftige Mann mehr, legt ein

dauerhafteres Fundament bey seinem Schüler, als ein anderer, der die Anlagen nicht zu entwickeln und auszubilden versteht, in Jahren, und am Ende ist der dem Anschein nach kostbare Unterricht, welcher den kürzesten Weg einschlug, und obwol langsame, doch sichere Fortschritte bewirkte, ungleich wohlfeiler in Absicht auf Zeit und Geld gewesen, als die dem Stundenmass nach wohlfeile Unterweisung, bey welcher der Zögling zwar fleissig zu seyn schien, aber nicht vom Flecke kam, oder nachher zeitlebens Lücken und Mängel in den Elementen der Musik gewahr werden musste. Oft dankt man einen Lehrer ab, blos weil er nicht pünktlich kam oder einige Stunden versäumte, so glücklich er übrigens mit seinem Unterricht bey dem Scholaren war, und so gut er einsah, dass das Mass der Stunden hier nichts entscheiden konnte. So wird nun der Zögling sich selbst überlassen, oder einem andern Lehrer übergeben, der auf dem eingeschlagenen Wege ihn vielleicht nicht fortzuführen weiss, und geräth in Gefahr, mehr rückwärts als vorwärts zu kommen. Oft aber sieht sich der beste Lehrer durch die Forderungen, Wünsche und Erwartungen seiner Prinzipale in Verlegenheit gesetzt. Sie verlangen bisweilen das Unmögliche. Der gründliche Unterricht geht ihnen zu langsam. Der kleine Zögling soll doch bald ein Stück, einen modischen Tanz oder ein beliebtes Lied spielen und sich damit vor der Gesellschaft produziren. Mit Verdruss hören sie, dass er noch immer mit den Tonleitern und mancherley Passagen in beyden Händen beschäftigt ist, wobey man weder tanzen noch singen kann. Sie ahnden nicht, dass dieser dem Anschein nach langwierige Unterricht den Musikschüler in den Elementen befestigt und allmählich zu der Fertigkeit bringt, nicht nur jene beliebten Walzer und schottischen Tänze, sondern selbst Sonaten und Konzerte in Kurzem besser und leichter zu spielen, als manchem Andern gelingt, der nicht früh genug damit anfangen konnte. So soll der denkende Lehrer nach dem eitlen Verlangen der Prinzipale seine Maximen verleugnen, und Oberflächlichkeit an die Stelle der Gründlichkeit setzen. Durch solches verkehrtes Verfahren wird die Eitelkeit der jungen Leute geweckt und genährt, und es entstehen aus ihnen stümperhafte, anmassende Dilettanten, welche, unkundig des ächten musikalischen Vortrages, sich es leicht mit Eigendünkel herausnehmen, mit den schwersten Kompositionen selbst vor Kennern sich hören zu lassen, da sie nur damit zu glänzen glauben, und lieber etwas Schweres und Grosses schlecht, als etwas Leichtes und Einfaches wenigstens erträglich und richtig spielen. Hierzu kommt noch die affektirte Nachahmung grosser Meister in ihren Manieren. Sie verachten die blosse Richtigkeit und Accuratesse, und streben nach Zierlichkeit und Energie, beleidigen aber nur um so mehr durch Fehler im Takt, durch verworrenen Vortrag, durch unreines Spiel, des Kenners Ohr, welchen ihr Blendwerk nicht bestechen kann. Manche Lehrer eilen auch, nach dem Wunsche der Aeltern und der Kinder, im Unterricht von einem zum andern, so dass diese allerdings vielerley mit einiger Fertigkeit wegspielen lernen, genau betrachtet aber kein einziges unter der Menge Musikstücke vollkommen richtig, vielweniger mit Präcision, Anmuth, Kraft, Reinheit und Schönheit vortragen. Diese Ungründlichkeit und Eilfertigkeit verdirbt den Geschmack, die Denkungsart und die Fähigkeit für ächte musikalische Virtuosität; erzeugt Leichtsinn, Eitelkeit, Eigendünkel, und Flatterhaftigkeit in der Ausübung der Tonkunst. Der Wahn, vieles oder wol gar Alles vom Blatte spielen zu können, verbindet sich leicht mit einer Anmassung im Absprechen über die Fähigkeiten und Talente Andrer, oder mit dem stolzen Hange, sich hervorzudrängen,

wo mancher reife Künstler, mancher geübte Meister doch bescheiden sich zurückhält.

M.

Fragmente eines Briefs von einem in Deutschland reisenden Lehrer des Gesangs.

— — Dass die Singstimme, wie irgend ein Instrument, der Schule, und zwar recht eigentlicher Schule bedürfe, in welcher die Bildung der Stimme, von der Bildung des Vortrags (des Ausdrucks, Geschmacks,) ganz gesondert ist — wird wol Niemand leugnen; auch hörten ja, ohne sie, die Sänger auf, Künstler zu seyn, und würden nur Liebhaber des Gesanges. Wo finden sich nun aber Anstalten für solche eigentliche Kunst-Schulen in Deutschland? Was einzelne Männer in dieser Absicht für Einzelne thun, weiss ich zu schätzen: aber auf das Ganze kann es doch nicht wirken! Was sich in einigen wenigen Anstalten erhalten hat und jetzt gleichsam von selbst — gut oder schlecht — langsam fortgehet, ist mir auch nicht fremd: aber es ist zu besonderm Zweck verwendet, schränkt sich auf Ein Fach der Kunst ein — z. B. Chorgesang, Kirchenmusik — ist ebenfalls nicht von Erfolg für's Ganze, und kann und soll es auch nicht seyn — —

Dass in jenem Mangel eins der Grund- und Hauptübel liege, indem man bey Erlernung der Ausübung von Instrumenten sich, ein gutes Lehrbuch an der Hand, allenfalls selbst helfen kann, beym Gesange ohne guten mündlichen Unterricht nicht — ist offenbar; aber ich will jetzt nicht weiter fragen: woher kömmt's? sondern nur: was ist gekommen? was findet sich eben jetzt wirklich in Deutschland? Was hälfen auch jene Fragen —! Ich hatte das Glück zweyen der edelsten und thätigsten Fürsten vorgestellt zu werden, die beyde als wahre Freunde der Tonkunst längst bekannt sind. Die Milde des Einen hörte mich aus; dann wurde mir erwiedert: Die jetzigen Zeitläufte begünstigen alle solche Unternehmungen zu wenig, und erschöpfen wol den besten Willen in Sorgen für dringende, ernste Bedürfnisse! Die Munterkeit des Andern unterbrach mich: Recht schön! aber das Heransiehen dauert lang: so greifen wir lieber nach dem, was schon da ist, und nehmen allenfalls vorlieb! — Verschiedene der vornehmen Herren Direktoren, Intendanten und Inspektoren berühmter Operngesellschaften, Kapellen u. s. w. konnte ich, wenn sie ja aufmerkten, nicht weiter bringen, als zu einem verschiedenartig modifizirten Lächeln und zu so tiefen Bemerkungen, wie: „Das ist wol wahr, aber es gehet nicht!“ — „Das wäre wol möglich, aber wer soll sich den Mund verbrennen?“ — „Wir haben uns bisher beholfen, so wird's ja auch ferner gehen!“ — „Das kostete wenigstens ein'ges Geld, und sonach bleibt's beym guten Wunsche!“ — —

Also: was findet sich in Deutschland, im Ganzen, in Absicht auf öffentlichen, kunstmässigen Gesang? Das findet sich: ungeachtet mancher löblichen Bemühungen Einzelner, ist unsere Singkunst im Sinken. Unser Vaterland brachte im verflossnen Jahrhundert manche vortreffliche Sängerinnen und Sänger hervor; und jetzt — ? Die Damen A. B. C., die Herren X. Y. Z. passiren sämmtlich für Sängerinnen und Sänger vom ersten Range; sie sind bey den ersten Theatern und Kapellen mit ansehnlichen Gehalten angestellt, und — was noch mehr sagen will — sie geniessen vom Publikum, das, aus Mangel des Vollendeten, für das ziemlich Gute wirklich noch immer

thut, was es vermag, Achtung, Lob, thätige Ermunterung. Nun, ich habe nach und nach diese Damen und Herren gehört; bin mit Unpartheylichkeit und mit dem aufrichtigen Wunsche, endlich einmal wieder etwas wahrhaft Befriedigendes kennen zu lernen, gekommen; habe beym Würdigen die menschliche Beschränktheit überhaupt, und manche vorübergehende durch Verhältnisse u. dgl. immer mit in Anschlag gebracht: und doch wurde meine Erwartung getäuscht. Einzelne sehr bedeutende Vorzüge sind Einzelnen allerdings zuzugestehen, aber ein Ganzes, wie es sich nicht etwa nur die Phantasie träumen oder das höhere Interesse wünschen kann, sondern wie es menschlich realisirt werden könnte und vormals wirklich hin und wieder realisirt war, weiss ich jetzt durchaus nicht aufzustellen. Ich bewundere z. B. bey A. grosse Geläufigkeit, bey B., bey C. auch; aber A. ist eine treffliche Maschine, B. rauschelt, C. hat wenig Stimme und verschnörkelt deshalb selbst das Adagio bis zum Unsinn. Ich erfreue mich innig der schönen Stimme und Sicherheit von D., aber es fehlt an Feuer und Charakter. Und so weiter! — Von dem, was man aber im Einzelnen jetzt am meisten vermisst, was die Schule geben sollte, und auch wirklich geben könnte, führe ich besonders Folgendes an — wo ich aber allerdings Ausnahmen bald da bald dort zugestehe. Man hört jetzt fast gar kein wahrhaft schönes und regelmässiges Trillo; sehr selten vollkommene Mordenten; sehr selten ein wahres, unaffektirtes, seelenergreifendes Portamento; sehr selten, auch bey den sehr berühmten Sängerinnen und Sängern, Gleichheit der Töne und feste Haltung derselben in den verschiedenen Nüanzen des Zu- und Abnehmens; die meisten, sobald sie letzteres versuchen und sich nicht hinter Schnörkel verstecken — der gewöhnliche Behelf derer, die hier ihre Schwäche fühlen — *distoniren* sogar, die Weiber und Tenoristen ziehen gewöhnlich auf, die Bassisten unter. — Sodann: alles strebt nach Bravour — nun gut! aber wie ist sie beschaffen? Mad. —, die vielbelobte erste Sängerin des berühmten —ner Hoftheaters, hat zwey bis drey Figuren, die sie gut macht, besonders in der Höhe: nun muss ihr Mann ihr diese in *seinen* Kompositionen anbringen, und ist sie genöthigt Kompositionen Anderer zu singen, so muss man sie jenen ähnlich umschreiben. Die berühmte — — macht gewaltiges Zeug, aber ihre Passagen sind so, als wenn man (wie der Baron Bagge in Paris, seeligen Andenkens!) mit demselben Finger auf einer Violinsaite auf- und abrutscht. Der bewunderte — — macht Rouladen, dass das liebe Publikum sich die Hände wund klatscht, und doch sind sie ohne Unterschied alle ein Staccato, und zwar eins, wo die Töne, statt einer Reihe ausgesuchter Perlen zu gleichen, sich wie die Spitzen einer Verpalissadirung ausnehmen. Der aus langem Herkommen immerfort gelobte — — fängt seine Bravourarie Allegro assai an: so wie die Passagen kommen, macht er sichs ungemein bequem, lässt Moderato draus werden, und das Orchester muss nachgeben, sonst schreyt er, dass es entsetzlich ist. Ich könnte den ganzen Bogen voll schreiben von ähnlichen Belegen, aber ich will nur noch Eins anführen. Bey mehrern der gefeyerten Damen und Herren fand ich die Unverschämtheit, dass sie, was sie nicht konnten und nicht lernen mochten, geradehin für abgeschmackt oder veraltet erklärten. Ein wirklich berühmter Mann antwortete bey solcher Gelegenheit in seinem sauern Konversationston: S'isch ein' alte Kuh! (Es ist ein alter Gout.) So? Was thun denn unsre ausgezeichnetsten Instrumentisten? Mangeln diese auch aus, was ihnen nicht von selbst in die Finger läuft? oder hat das Studium einzelner Bravourstücke ihrer Grösse, oder

auch ihrem Ausdruck, ihrer Delikatesse, geschadet? Der wahrhaft grosse Clementi, der überdies schon lange nicht einmal mehr öffentlich spielt, exercirt noch heutiges Tages, wo ihm etwas, beym Durchspielen der Werke Anderer, oder beym eigenen Phantasiren, schwer vorkömmt, Einen Gedanken, Eine Passage u. dgl. lange — so lange, ohne sich an Zeit zu binden, bis er sie ganz vollkommen und leicht, ungezwungen, frey herausbringt; so macht's auch Rode, der hernach solches Künstliche nicht einmal öffentlich vortragen mag, sondern nur sein eigenes Kunstvermögen dadurch erweitern und eben damit sich in den Stand setzen will, was er dann giebt, ganz vollkommen zu geben. Und ihr, ihr Sängerinnen und Sänger, die ihr grossentheils von der Sache selbst, vom Geist und Wesen der Kunst, gar nichts verstehet, statt dass jene Männer auch darin Meister sind — ihr wollt wegwerfen, wollt aburtheilnd verschreyen, was ihr gelernt haben solltet, aber nicht könnt? — —

Ausser der Bravour sind es nun vornehmlich noch die kleinern, einschmeichelnden, kokettirenden Broderieen und Zierathen, wonach jetzt fast alles jagt und geizt. Es sey; der wäre ein Pedant, der sie nicht gern hörte und lobte, wo sie an ihrem Platze sind, und wenn sie wirklich vollkommen ausgeführt werden. Das letzte ist aber jeder und jedem unmöglich, der nicht strenge Schule gemacht und vielen Fleiss drangewendet hat; und eine Zierath — d. h. etwas an sich Ueberflüssiges — die nicht nett und wirklich hübsch ist, ist ja offenbar eine Albernheit, und entstellet. An ihrem Platze, sagt' ich auch —! Bekanntlich ist der berühmte Marchesi Erfinder und erster Verbreiter dieser reich verbrämten Manier. Ich kenne den wackern Marchesi, der recht gut weiss, was zur Sache gehört; seinem eignen Geständniss nach erfand er jene Manier für sich — das heisst, die Sache geradezu mit dem rechten Namen genannt: um die Naturfehler seiner Stimme zu decken! — — Also, lieben Leute: ihr müsst auch diese niedlichen Tagsblümchen erzeugen können, aber darüber die herrlichen Zeitlosen nicht verabsäumen, verdrängen, wol gar verachten wollen, und jene überall an deren Stelle setzen! Es ist noch kein volles Jahr, da hörte ich den berühmten Tenoristen — — in —, und zwar, unter andern, auch in einer seiner glänzendsten Rollen, als Achilles, in Paers bekannter Oper gleiches Namens. Nur Ein Wort davon! In der entscheidenden, tragischen Scene, wo Achilles über Patroklus trauert, die von dem Komponisten wenigstens gross gemeynt und so geschrieben ist, dass sie sich vom Sänger so behandeln lässt — da trillerte er und scherwenzte mit unaufhörlichen Cadenzen und mit dem dünnen, oder überschrieenen Fistelstimmchen bis eingestrichen D hinauf, und flitterte und flackerte auch auf diesem Tone noch, wie ein Flämmchen, in das der Zephyr bläset; und nun dazu, sobald er, dergleichen herauszutrillern und recht an's Herz der Zuhörer zu legen, nicht stillstand, das heftigste Losfahren im Schreyen der Stimme und in der Aktion, die übrigens, als das Tragische parodirend, in einer sogenannten heroisch-komischen Oper recht gut gewesen wäre —! — —

Meine Damen und Herren! erlauben Sie mir, auch Ihnen die Kautel vorzulegen, die Jean Paul in seiner Aesthetik den Poetikern als die erste zuruft: Lieben Leute, wollet nicht toll seyn! —

Nachrichten.

Wien, den 5ten Juny. — — Selbst unser Hoftheater nimmt wieder zu alten

französischen Opern seine Zuflucht. So wurde vor kurzem d'Alleyracs Raoul von Crequi mit einigen eingelegten Stücken des Kapellmeisters Weber von Berlin aufgeführt. Das schönste musikalische Stück darin ist wol das Quartett im zweyten Akte aus C dur, wo der Kerkermeister in einer Arie seine Trinklust, die beyden Kinder in einem andern Gesange ihre Besorgnisse ausdrücken, während der Gefangene im anstossenden Kerker seine Leiden beklagt, und alle diese Melodieen sich dann ungezwungen und leicht in ein Ganzes verschlingen. Weinmüllers Gesang war wieder vortrefflich; so gelang ihm z. B. auch in diesem Quartett, den Ausdruck der Trunkenheit in seine Stimme zu legen, ohne dadurch die Harmonie zu stören, oder zum undeutlichen Stammeln herabzusinken. Nur sein Spiel dürfte durch etwas weniger Gemeinheit noch gewonnen haben. Dem. Eigensatz sang recht artig und spielte sehr gut. Nur Neumanns Stimme war und blieb durchaus zu schwach. Die Oper erhielt wenig Beyfall.

Im Theater an der Wien hat der allseitfertige Operndichter Huber, Camma, die Heldin Bojariens, melodramatisch eingerichtet, und ein Herr von Blumenthal eine Musik dazu komponirt. Der Text hat wahrlich nichts gewonnen; es ist ein äusserst gewöhnlicher Trauerspielstoff, matt und schülerhaft bearbeitet. Eine Wittwe rächt sich auf eine sehr feige Art durch Meuchelmord an ihrem Brautwerber, der den vorigen Gemahl ermorden liess. Erinnere ich mich recht, so ist im Originale Camma gezwungen sich selbst zu tödten, damit auch der Mörder der Rache nicht entgehe. Dadurch entsteht denn doch eine tragische Situation. Huber hingegen hat die sinnreiche Verbesserung angebracht, dass die Heldin nur den Feldherrn vergiftet, sich selbst aber — an einen andern verheyrathet. Die Musik hat gar nichts Ausgezeichnetes; sie ist, bey allem Streben nach Eigenheit, doch sehr gewöhnlich. Es scheint überhaupt, als ob die Kunst durch eine solche Erweiterung des Melodrams nicht das geringste gewinnen könne. Eine ganze lange Handlung enthält so vieles, das zur musikalischen Behandlung dieser Art gar nicht geeignet ist — Exposition, Erörterungen, motivirende Unterredungen u. dgl.; so dass die Musik oft, wie es hier immer der Fall ist, ganz willkührlich einfällt, wodurch dann eine äusserst vage und unbestimmte Form hervorgehet, welche der sorglosen und bequemen Mittelmässigkeit den weitesten Spielraum öffnet. Denn wenn man in dieser Gattung nicht mehr genialisch erfundene und sorgfältig ausgearbeitete Charakteristik, sondern blos abgerissene, unzusammenhängende Musiksätze verlangt, so wird sie der Komponist freylich der Oper vorziehen, welche durch die delikate Behandlung der Singstimme so schwierig wird.

Im Augartensaale liess sich ein Herr Posch auf der Xanorphika hören. (Ihre Leser erinnern sich aus meinen frühern Briefen, dass das vom verstorbenen Rollig erfundene und von Müller verbesserte Bogenklavier also heisst.) Man muss gestehen, dass Hr. Posch dieses schwierige Instrument sehr geschickt zu behandeln verstehe, und die gewählten Stücke mit Fertigkeit und Geschmack vortrug. Allein in einer Phantasie ohne Ende bewiess er einen auffallenden Mangel kontrapunktischer Kenntnisse, ohne welche man es nicht wagen sollte — wenigstens vor einem, für Musik gebildeten Publikum, wie das hiesige, auf diese Art aufzutreten. Weil er sich z. B. mehrere aufsteigende vierstimmige Accorde in gerader Bewegung erlaubte, so mussten dadurch nothwendig Quinten in den Mittel- und Oktaven in den äussern Stimmen entstehen etc. Auch in dem Haydnschen Liede: Gott erhalte Franz den Kaiser, hat Posch die ganze schöne Harmonie, und

freylich nicht zu ihrem Vortheile, verändert — —

Die diesjährigen abonnirten Augartenkonzerte haben mit ungünstigen Auspizien begonnen. Schuppanzigh hat die Abänderung getroffen, dass jetzt für fünf Konzerte fünf Gulden vorausbezahlt werden müssen, wogegen der Abnehmer jedesmal zwey Billette erhält. Im ersten Konzerte, an einem trüben Morgen, war es sehr leer, ungeachtet eine schöne Mozartsche Sinfonie aufgefahrt wurde, Ried das Beethovensche Konzert aus C moll spielte, und Dem. Milder eine Paracha Arie gar nicht übel sang. Viel besuchter war das zweyte Konzert. Es bestand aus einer Haydnschen Sinfonie, der Ouvertüre zu Prometheus, einer Arie der Dem. Hakel, und einem Klarinettkonzerte, das ein Herr Firnak recht angenehm vortrug, wenn er gleich in Hinsicht auf Präzision und Fertigkeit nicht alle Forderungen befriedigte.

Am 2ten Juny gab das Hoftheater eine grosse Akademie zum Besten der hiesigen Armenanstalten. Die präzise und vortreffliche Ausführung der schweren Mozartschen Sinfonie aus G moll unter Wranitzky's Direktion verdient alles Lob und macht dem Orchester wahre Ehre. Die Tempos wurden so richtig genommen, die Blasinstrumente — besonders auch die schwierige Oboe, von dem braven Czerwenka behandelt — fielen so rein und präzis ein, und spielten ihre Solos so delikat und geistvoll, dass der Effekt vollkommen war. Schade dass man die furchtbar-schöne Menuett auslies! — Die Wahl der Singstücke war nicht glücklich; beynahe keine der Mayrschen und Nasolinischen Kompositionen erhob sich über das Mittelmässige. Auch die Ausführung war nicht ganz befriedigend: Bevilaqua distonirte oft sehr merklich etc. Am besten gefiel der churpfalzbayrische Kammersänger Brizzi, welcher eine Mayrsche Arie mit seiner [illegible]ähnlichen Kunst und Feinheit vortrug. Die bekannte Virtuosin auf der Pedalharfe, Dem. Müller, phantasirte so fertig, delikat und anmuthig, dass sie noch einmal hervorgerufen wurde.

Recension.

Uebungstücke für das Pianoforte mit vorgezeichneter Fingersetzung, von A. E. Müller, Musikdirektor in Leipzig. Erstes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 16 Gr.).

Hr. Musikdirektor Müller, dem grossen Publikum als Virtuos auf dem Pianoforte, der Orgel und der Flöte, wie als gründlicher Komponist für diese Instrumente, längst bekannt, hat auch als Privatlehrer mehrere treffliche Schüler gezogen, und macht nun von seinen Erfahrungen beym Unterrichte, in Verbindung mit jenen Vorzügen, auch für das grössere Publikum Gebrauch, indem er fast zu gleicher Zeit seine grosse Klavierschule herausgegeben und diese Sammlung Uebungsstücke angefangen hat. Man kann von solchen kleinen Handstücken nicht fordern, dass sie als Kunstwerke — sowol in Absicht auf Geist und Erfindung, als auch in Absicht auf Kunst und Ausführung — hoch stehen; wol aber, dass sie auch in diesem Betracht Etwas, und nicht ganz ohne Werth sind. Diese Forderung wird nun von den vorliegenden zum grössten Theile, und in namhaftem Grade, erfüllet. So sind z. B. die Sätze: Menuetto allegretto S. 2., Marcia S. 7., einige der Variationen, die S. 8. anfangen, Allegretto S. 15., und fast alle Variationen S. 19. folgg. über Schulzens Melodie zu Vossens Liede: Beschattet von der Pappelweide — ihren pädagogischen Zweck noch nicht betrachtet, schon sehr hübsche, unterhaltende Musikstücke, und nur einige sind,

in diesem Betracht, wie das Rondo S. 4., zu übergehen. Aber von Seiten der Zweckmässigkeit — hier denn doch die Hauptsache — gehört die ganze Sammlung zu den besten, die eine gleiche Bestimmung haben. Sie taugt von sehr leichten, fast durchgängig nur zweystimmigen Stücken an, die sich sehr gut da anschliessen, wo der blos grammatische Unterricht, mit einzelnen Passagen und andern ähnlichen Uebungen, aufhören und zur Fortsetzung von jenem die Erweckung und Leitung des Zöglings auf den Sinn der Musikstücke und auf den Geschmack, hinzukommen sollte. Die Fortschreitung vom Leichtesten zum einigermassen Schwierigen ist nicht streng und an das Einzelne gebunden, sondern hält sich mehr an das Ganze der Stücke; auch ist es freylich wahr, dass hier viel individuelles bey den Zöglingen bleiben wird — so dass dem Einen schwer ist, was dem Andern leicht wird, worauf denn frühere oder spätere Schule, besondere Hindernisse oder Erleichterungen in den Naturanlagen u. s. w. Einfluss behalten — weshalb ein verständiger und erfahrner Lehrer bey keiner ähnlichen Sammlung ganz die Reihe, in welcher die Stücke stehen, überall wird beybehalten können. So mag ein solcher Lehrer denn auch hier verfahren, und darauf scheint Hr. Müller gerechnet zu haben; Recensent möchte jedoch nicht behaupten, dass nicht Einiges, z. B. in den Variationen S. 9., bequemer geordnet seyn könnte; die Variation 6, S. 22., dürfte aber wol in diesem Hefte noch gar nicht angebracht seyn. Ungemein gut erfunden ist, in Absicht auf Haltung der Hände und Uebung und Sicherung der Finger, vornehmlich die erste Reihe Variationen, von S. 9., und auch mehrere in denen, von S. 19. an. Richtige Applikatur ist ein Hauptaugenmerk des Verfassers durch das ganze Werkchen. Gänzliche Uebereinstimmung in allen einzelnen Fällen ist hier bey allen Klavierspielern unmöglich, und auch nicht nöthig; namentlich wird der, der, wie Recensent, Clementi's Applikatur (die, nach den „Etudes," auch Cramers zu seyn scheint,) gewohnt ist, hin und wieder etwas anders nehmen: aber nach der genauesten Durchsicht hat Recensent auch nicht Eine Stelle gefunden, wo er Hrn. Müller geradezu und aus hinlänglichem Grunde widersprechen könnte. Zu loben ist übrigens hierbey auch, dass der Verf. nicht überall die Ziffern beygeschrieben hat, durch deren Menge sonst der Blick des Schülers zerstreuet, und diesem auch alle eigene Geistesthätigkeit abgeschnitten wird. Wo aber der aufmerksame Lehrling nur fehlen könnte, da ist die Bezeichnung nicht übergangen.

Demnach ist auch dieses ein Werkchen, zu welchem man Lehrer und Schüler fast ohne Einschränkung verweisen darf. Es ist übrigens auch sehr gut gedruckt.

Zur musikalischen Beylage No. 6.

Hrn. Hardens Lieder, mit Klavier- oder Guitarren-Begleitung, seine kleinen Uebungsstücke, so wie seine mit Einsicht und Geschmack arrangirten Gesänge anderer Komponisten, haben zu guten Eingang in die Zirkel gefunden, welchen sie bestimmt sind, als dass es nöthig wäre, sie, oder auch die zwey neuen Lieder seiner Komposition, die wir unsern Lesern hier mittheilen, zu empfehlen. Wen eine einfache, leichte, melodische Musik, die zugleich dem Dichter sein Recht anthut, erfreuen kann, dem werden diese beyden Liederchen willkommen seyn, und um so willkommener, je öfter jetzt, was durch die Dichter einfach, leicht und gefällig dargeboten worden, von Komponisten verkünstelt, schwerfällig und mühsam wiedergegeben wird. d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. VI.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

AN DIE LAUTE.

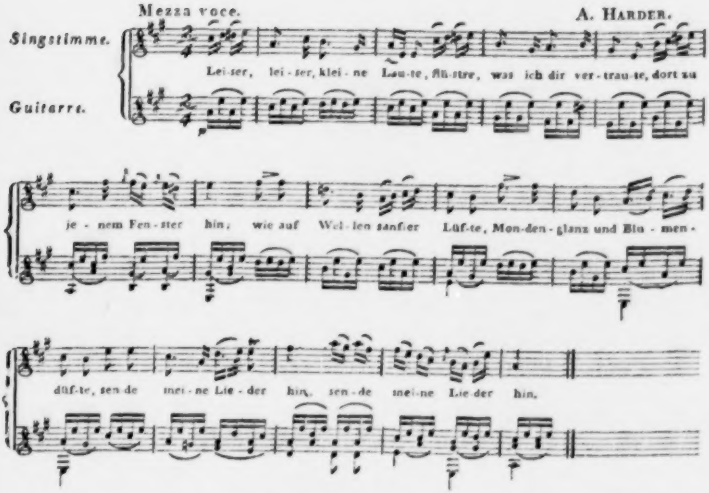

Neidisch sind des Nachbars Söhne,
Und im Fenster jener Schöne
Blinket noch ein einsam Licht:
Drum noch leiser, kleine Laute,
Dich vernehme die Vertraute,
Nachbar nur und Mutter nicht.

F. Rochlitz.

SCHÄFERS KLAGE.

Traurig, mit halber Stimme. A. HARDER.

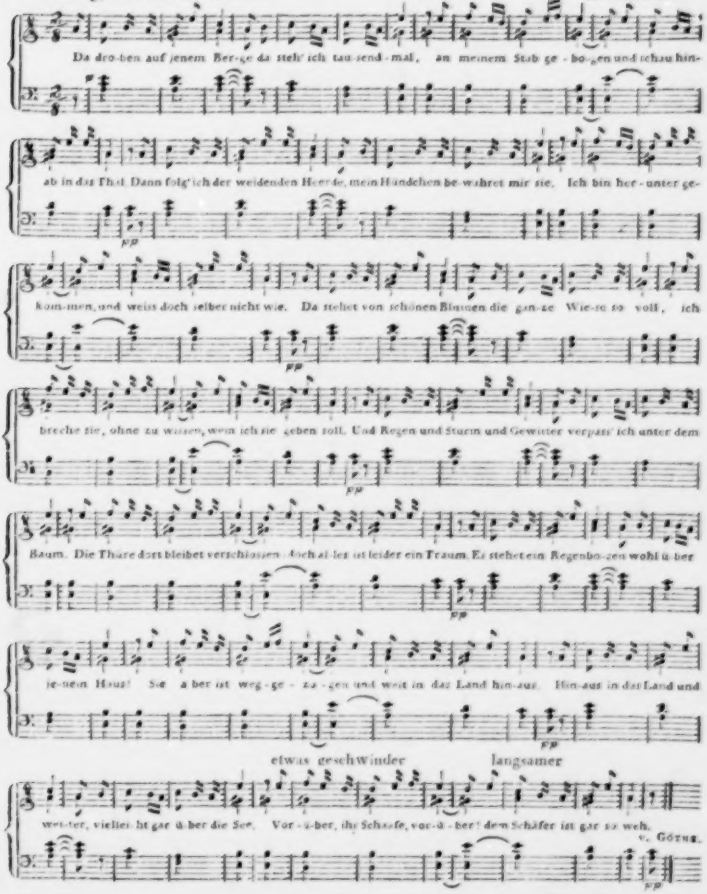

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Juny. Nº. 39. 1805.

Ueber das Stimmen der Fortepianos.

Es gehört jetzt wirklich zur feinen Lebensart, ein gutes Fortepiano zu besitzen, und wenigstens Etwas darauf spielen zu können. Der gute Abgang dieser Instrumente und die hohen Preise, mit welchen man sie bezahlt, reizte viele Künstler, sie mit immer grösserer Vollkommenheit zu bauen, und die elegante Welt reichlich damit zu versorgen. Man findet aber manches Fortepiano von vortrefflichem Ton und vorzüglicher Bauart, das, wenn es einige Zeit aus den Händen seines Verfertigers war, bey weitem nicht mehr so brauchbar ist, als es seyn könnte und sollte. Die Ursache liegt wol hauptsächlich darin, dass das Instrument von seinem Besitzer in Rücksicht der Stimmung nicht sorgfaltig genug behandelt wird. Man stellt sich gemeiniglich das Stimmen als ein sehr leichtes, blos mechanisches Geschäft vor; überlässt es, zum grössten Nachtheil für das Instrument, dem ersten besten, der sich damit abgiebt, und ist zufrieden, wenn man jeden Ton einzeln für sich oder mit seiner Oktave, nur nothdürftig rein findet. Der theoretische Musiker weiss, dass, ausser einem äusserst gebildeten und feinen Ohr, eine genaue, viel Studium erfordernde Bekanntschaft mit unserm Ton-System und der Temperatur dazu gehört, ein Klavier oder Fortepiano wirklich rein zu stimmen, so dass alle Tonarten einander gleich sind. Es würde zu weitläuftig werden, dies dem blossen Dilettanten hier umständlich zu beweisen. Wer aber nur in Sulzers Theorie der schönen Künste, die Artikel Harmonie, Klang, Monochord, Saite, Temperatur, Tonart, u. a. m. lesen will, der wird das Geschäft des Stimmens gewiss hochschätzen lernen. Ich habe schon manchen gebildeten und delikaten Fortepianospieler darüber klagen hören, dass er Niemand finden konne, der ihm sein Instrument zu Dank zu stimmen wüsste. In mancher bedeutenden Stadt ist unter den Funfzigen und Hunderten, die Instrumente ums Lohn stimmen, vielleicht nicht Einer, der dies Geschäft nach richtigen Grundsätzen, und folglich so wie es seyn muss, zu verrichten im Stande wäre. Viele besitzen nicht einmal die nöthige mechanische Geschicklichkeit dazu. Man hat oft einen Stimmhammer, der den Wirbel nur an der Spitze fasst, statt dass er ganz tief greifen sollte, und schwankt beym Drehen, welches mit fester Hand geschehen muss, hin und her. Dadurch werden nach und nach die Wirbellöcher so ausgedreht, dass die Wirbel nicht mehr fest genug stehen, und das Instrument gar keine Stimmung mehr halten kann. Nun muss immer öfter gestimmt werden, und man verderbt immer mehr. Ich weiss sogar ein Beyspiel, dass ein Instrumentmacher an einem sehr guten Fortepiano die Wirbel absichtlich auf diese Weise locker gemacht hatte, um hernach dem Instrumente, das um vieles besser war, als die von ihm verfertigten, den wichtigen Tadel geben zu können, dass es keine

Stimmung halte. Auch der Fall ist nicht selten, dass manche Lohnstimmer die Wirbel sehr mit Fleiss ausdrehen, damit man ihnen desto öfter etwas zu verdienen geben muss. Selbst die meisten Instrumentmacher können dem Kenner nicht Gnüge leisten, weil sie immer nur nach ihrem Gehör stimmen, welches, da sie selten musikalisch sind, unmöglich fein genug seyn kann, ob es schon mancher durch vieljährige Uebung dahin gebracht hat, dass er leidlich rein stimmt. „Wem soll man nun aber sein Instrument zur Stimmung übergeben? wird man fragen. Der gelehrte Musiker giebt sich mit diesem mühsamen Geschäft nicht ab, und in kleinen Städten oder auf dem Lande kann man meistens seine Zuflucht nur zu den Schullehrern nehmen, die wol selten der Sache völlig kundig seyn möchten.“ Ich rathe folgendes: Wer ein gutes Fortepiano hat, der übergebe es keinem zur Stimmung, von dem er nicht weiss, dass er dies Geschäft nach richtigen Grundsätzen, mit einem gebildeten Ohr, und mit gehöriger mechanischer Geschicklichkeit zu verrichten im Stande ist. Fehlt es an einem solchen Subjekt, (welches oft der Fall seyn wird) so wurde es das beste seyn, wenn man sich von einem, mit der Rational-Rechnung wohl bekannten Künstler ein Monochord mit vier Saiten verfertigen liess, nach welchem dann ein Instrument leicht und völlig rein gestimmt werden kann. Eine Beschreibung des Monochords nebst einer Abbildung findet man in Sulzers Theorie der schönen Künste (Art. Monochord) und wie es zu verfertigen und zu gebrauchen ist, kann man aus Zangs Vollkommnen Orgelmacher etc. (Nürnberg bey Weigel, 1804. 20 Gr.) lernen. Es ist wirklich zu bedauern, dass der Gebrauch des Monochords jetzt so ungewöhnlich geworden ist. Die Musikhandlungen, welche zugleich das Publikum mit Fortepianos aller Art, nebst allen dazu gehörigen Dingen, versorgen, würden, meines Erachtens, etwas sehr Verdienstliches unternehmen, wenn sie von einem dazu geschickten Künstler, Monochorde, oder gehörige Stimmpfeifen verfertigen liessen, und die Instrumentenbesitzer damit versorgten. In dem nur genannten Buche von Zang findet man auch eine genaue Anweisung, eine völlig richtige Stimmpfeife nach dem Monochord zu verfertigen. Wenn man nach dem Monochord oder der Stimmpfeife die eingestrichene Oktave des Pianoforte leicht und völlig rein stimmen kann, so wird es mit einem guten Gehor nicht schwer werden, nach dieser dann die übrigen Oktaven zu stimmen.

W. in *F.*

Ja, wenn man diese Oktave völlig rein stimmen kann — oder vielmehr, völlig rein gestimmt hat! Das ist aber eben die Schwierigkeit! Das Gründlichste, Kürzeste, und am leichtesten Anwendbare, was sich auch uns durch Versuche vollkommen erprobt hat, und was das Reinstimmen in gleichschwebender Temperatur ungemein erleichtert, ist von A. E. Müller in seiner neuen Klavierschule (bey Frommann in Jena vor einigen Monaten erschienen) sehr genau und deutlich angegeben worden. Da die Sache vielen wichtig seyn muss, und dies wirklich bedeutende, in vielem Betracht ganz ausgezeichnete Werk noch nicht durch öffentliche Anzeigen bekannt genug worden — etwas wirklich Beträchtliches ist über solch eine reichhaltige und so vieles Eigene enthaltende Schrift nicht sogleich hingeschrieben —: so wollen wir die zwey, zunächst hierher gehörigen Paragraphen wörtlich hersetzen.

S. 302. folg. sagt Hr. Müller: Die leichteste und doch auch sicherste Methode, ein Klavierinstrument gleichschwebend zu tem-

periren, ist folgende — ein feines und auch musikalisch gebildetes Ohr vorausgesetzt: Man stimme zuerst das ungestrichene (kleine) c mit seiner Oktav, dem $\overline{c}$; dann zum ersten c die grosse Terz e, zu diesem e die grosse Terz gis. Sind die grossen Terzen völlig rein — und ob sie es sind, bemerkt man leicht, denn das gis muss zwischen e und $\overline{c}$ also gestimmt seyn, dass die grosse Terz e-gis völlig eben so rein ist, als die grosse Terz as (gis) $\overline{c}$ —; dann stimme man zu c die Quinte g, zum g die Quinte $\overline{d}$ etc. wie man die ganze Verfahrungsart anschaulicher im folgenden Notenbeyspiele findet:

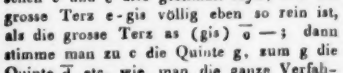

Ist man bis zu diesem $\overline{e}$, als Quinte von a, gekommen: so untersuche man erst, ob man nicht gefehlt habe — nicht zu hoch oder zu tief worden sey. Man schlage nämlich das zuerst gestimmte e zu diesem zuletzt gestimmten $\overline{e}$ an, wo es sich denn gleich zeigen muss, ob, und wie man gefehlt habe. Hat man gefehlt, so ists nöthig, bis zum g zurückzugehen, und die Quinten so lange zu verbessern, bis das $\overline{e}$ zum e ganz rein stimmt. Nun fange man abermals an von g, d und a die grossen Terzen zu stimmen, wie es vorher bey c geschahe — nämlich:

Hier müssen nun die grossen Terzen, (besonders muss auch der durch beyde Versetzungszeichen bemerkte Ton) genau wieder so, wie im Anfange bey c, eingestimmt werden. Ist dies geschehen, so fahre man fort das Instrument durch Oktaven vollends rein zu stimmen.

Die zweyte, ebenfalls zum Zweck führende, aber in der Anwendung schwerere Methode, ist folgende: Man stimme $\overline{c}$ und $\overline{\overline{c}}$ ganz rein, alsdann die Quinte $\overline{g}$ ein wenig unter sich schwebend, damit die grosse Terz $\overline{e}$ um so leichter dazwischen gestimmt werden könne. Dieser Accord muss nun erst ganz berichtigt werden; ist er es, so stimme man die kleine Septime $\overline{b}$ dazu, und zwar so scharf, als es der Wohllaut verstattet; zu diesem $\overline{b}$ stimme man $\overline{\overline{es}}$, doch so, dass das $\overline{b}$, als Quinte, dagegen ein wenig unter sich schwebt; zu dem $\overline{\overline{es}}$ stimme man die Quarte $\overline{as}$ — (ob diese richtig ist, erfährt man leicht durch Vergleichung mit dem schon vorher gestimmten $\overline{e}$ —) zu dem $\overline{as}$ als $\overline{gis}$, die Unter-Quinte $\overline{cis}$, zu diesem die Quarte $\overline{fis}$, zu diesem die Quarte $\overline{h}$ — (die Richtigkeit des $\overline{h}$ wird ebenfalls durch Vergleichung mit dem $\overline{e}$ erprobt —) hierauf lasse man $\overline{a}$, als Quarte zum $\overline{e}$, nun $\overline{d}$ als Unter-Quinte, und zuletzt das $\overline{f}$, als Quarte oder Quinte zu $\overline{c}$ oder $\overline{\overline{c}}$ folgen. Findet sich am Ende, dass die zuletzt gestimmten Intervalle entweder zu hoch oder zu tief sind, dass vielleicht besonders das $\overline{f}$ als Quarte von $\overline{b}$ zu tief ist — so muss man bis zum $\overline{b}$ zurückgehen und dieses ein wenig tiefer stimmen. Einem geübten Ohre wird die Verbesserung dieses Fehlers nicht schwer fallen. Zu mehrerer Deutlichkeit stehe diese Vorstellung hier:

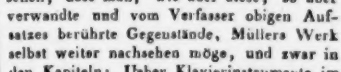

So weit Hr. Müller. Wir aber wünschen, dass man, wie über diese, so über verwandte und vom Verfasser obigen Aufsatzes berührte Gegenstände, Müllers Werk selbst weiter nachsehen möge, und zwar in den Kapiteln: Ueber Klavierinstrumente im Allgemeinen, und: Von der Temperatur und

Stimmung. Nächst diesem wissen wir kein über jene Angelegenheit brauchbareres Buch zu empfehlen, als: Wellers Versuche, Klaviere und Orgeln auf eine leichtere Art, als auf die gewöhnliche des Quintenzirkels, gleichschwebend zu temperiren. (Leipzig, 1803.)

d. Redakt.

Nachrichten.

Halberstadt. — — Ich erfülle Ihren Wunsch, Ihnen den Zustand unserer Musik in kurzer Uebersicht vorzulegen, um so lieber, da Ihre Zeitung, so viel mir bekannt ist, noch nie etwas davon meldete. Vorzügliches kann ich nicht rühmen. In einer Provinzialstadt, wo Kapellen, stehende Theater und vielvermögende Beförderer fehlen, kann das Vorzügliche nicht festen Fuss fassen. Was aber dann doch geschiehet, wenn es nur nicht ohne allen wahren Werth ist, wird dadurch um so rühmlicher, dass es freyes Werk der Liebe und des Fleisses ist.

Es fehlt uns nicht an guten Musikern. Die vier Gebrüder Barnbeck spielen Violoncell, Fagott, Bratsche und Hoboe gleich fertig und ausdrucksvoll. Der Hoboist Nolde ist ein Klarinettist von gutem Ausdruck, und die beyden Gebrüder Müller sind geschmackvolle Orgel- und fertige Klavierspieler. Der jüngere wird Ihnen bereits als Komponist von Liedern, Variationen, Sonaten und Opern bekannt seyn. Von bemerkenswerthen Dilettanten und Dilettantinnen nenne ich Ihnen — als Sänger, den Kollaborator Sachse, auf der Flöte den Major von Witzleben, auf dem Klavier die Gräfin von der Schulenburg, Fräulein von Biedersee, Auditeur Ziegler und Kollaborator Frantz. Ersterer ist zugleich ein braver Violoncello- und Orgelspieler; letzterer hat Lieder und Sonaten herausgegeben. Wenn sich alle Musiker mit den Dilettanten unserer Stadt vereinigen, gleichen Fleiss und Eifer zeigen: so können sie wirklich etwas Auszeichnenswerthes liefern; wie dies vor kurzem mit der wohlgerathenen Aufführung der Schöpfung, der Jahrszeiten und des Requiem in drey ausserordentlichen Konzerten der Fall war. Sonst haben wir jeden Winter öffentliche Konzerte; auch erfreuen uns zuweilen durchreisende Virtuosen durch Spiel und Gesang *), und mehrere Musikfreunde, z. B. der Graf von Wernigerode, Regierungspräsident von Biedersee, Major von Witzleben und Kriegsrath Krüger, veranstalten, wiewol nur selten, Privatkonzerte.

Das Fortepianospiel wird sehr geliebt, besonders seit wir mehrere neue Instrumente in Flügel- und Tafelform nach dem jetzt beliebten Wiener Mechanismus eingerichtet, von Blum in Braunschweig, Dörge in Halberstadt, den Gebrüdern Sanderhoff und von Wesche, in Neinstedt, Stecklenberg und Veltheim, dreyen Halberstädtischen Dörfern, erhalten haben. Desto schlechter ist oft der Unterricht, den nicht selten Stümper ohne Takt, Geschmack und richtige Applikatur ertheilen. Längst wünschte ich, dass ihnen Grenzen gesetzt würden, denn der Schaden, den sie stiften, ist gross. Sie entziehen gründlichern Musikern durch wohlfeilen Unterricht würdigen Lohn, und verderben ihre Schüler auf immer.

*) So hörten wir in den letzten Jahren die Gebrüder Pixis, Dülon, Spohr, D. Chladni auf dem Klaviecylinder und Koch auf der doppelten Mundharmonika.

Ich erwähnte oben die Gebrüder Müller als brave Orgelspieler; und das sind sie in der That. Der ältere, Samuel, ist Organist an der Domkirche, der jüngere, Karl, Organist an der Martinikirche. Beyde sind der ihnen anvertrauten voll- und starkklingenden, registerreichen Orgeln würdig. Man hört ihre Produktionen mit Liebe, und sollte ich den Geist, der sie während des Spiels beseelt, charakterisiren, so würde ich sagen, dass der ältere geregelter, besonnener und mit mehr Talent, der jüngere hingegen kühner, freyer und mit mehr Genie phantasirt. Auch die Liebenfrauen-Orgel verdient, wegen der ihr kürzlich vom hiesigen Orgelbauer Bode mitgetheilten Vervollkommnung eine rühmliche Erwähnung.

Was die Kirchenmusiken betrifft, so sind sie grösstentheils schlecht, schwach besetzt, unrein in der Ausführung, die Texte dazu oft voll von dogmatischem Wust und frostigen Allegorieen. Eben so schlecht sind unsre drey Singechöre. An Verbesserungen ist fürs erste nicht zu denken. Da für beyde, die Unterstützungen des hiesigen Domkapituls abgerechnet, hinreichende Fonds fehlen.

Es mangelt un[illegible] Halberstadt ein Musikdirektor, dem die Direktion der Singechöre, der Kirchenmusiken, und aller Konzerte anvertrauet wäre, und der sich seiner ihm obliegenden Geschäfte mit Geist, Liebe, Geschmack und unermüdetem, strengen, rücksichtslosen Eifer annähme. — Diesem Mangel muss man auch grösstentheils die üble Beschaffenheit des diesjährigen Winterkonzerts beymessen, das gleich im Anfange allgemeinen Unwillen erregte.

Salzburg. — Ich versuche es, die Darstellung unsers Musikwesens an historische Ereignisse der letzten Monate zu knüpfen, die so zugleich die verdiente Erwähnung erhalten. Bey der Anwesenheit d[illegible] röm. Kaisers und der Kaiserin Majestät genoss unser verehrter Michael Haydn (jetzt auch Ehrenmitglied der königl. Akademie zu Stockholm) manche wohlverdiente Auszeichnung. Er hatte früher schon zwey lateinische Messen für die Kaiserin geschrieben, die ihr sehr werth zu seyn scheinen, und sie bestellte bey einer Haydn gewährten Audienz ein Requiem und ein Libera me, Domine, und zwar, wie sie, diese wahre Freundin der Tonkunst, sich ausdrückte, im höchsten Kirchenstil. Bey einem Konzert, das der Kurfürst beyden Majestäten gab, wurde eine neue Messe vom Kapellmeister Gatti gegeben, welche die Kaiserin wohlgefällig aufnahm. Dann legten Seine Durchl. die zweychörige Messe Mich. Haydns auf, die dieser vormals nach Spanien verfertigte, und die der Kaiserin noch nicht bekannt war. Sie gefiel ihr so, dass sie sie zu besitzen wünschte. Haydn ist nun mit jenem Requiem beschäftigt. — Bey einem Besuche des Kur- und Erbprinzen von Bayern war bey Hofe öfters Konzert; einesmals auch beym französischen Gesandten. Dies war aber, wegen des damit verbundnen Balles etc. zu beschränkt, als dass etwas, ausser einzelnen Musikstücken, hätte gegeben werden können. Unter diesen zeichneten sich aus eine Arie mit Chor von Mayr, gesungen von unserm Hofsänger Tomaselli, (Tenor) ein Rondo von Nasolini, gesungen von Elise Neukomm — Schwester des jetzigen Kapellmeisters beym deutschen Theater in Petersburg, von welcher Ihre Zeitung schon mit verdientem Lobe, Jahrg. V. No. 52. S. 865, gesprochen hat — und ein Duett mit Chor von Winter. Alles ging mit grosser Präcision und trefflich. — Hr. Ellmenreich gab auch hier seinen Schuster und Kapellmeister, und gefiel im ersten mehr, als im letzten. Musikverständige bedauern, dass dieser Sänger, der von der Natur so viele Mittel, beson-

ders einen so ausserordentlichen Umfang der Stimme, erhalten hat, diese nicht auf bedeutende Stücke, sondern nur auf Arietten und andere Kleinigkeiten verwendet, die für den Augenblick zwar interessiren, aber weiter auch nichts. — Hr. D. Chladni besuchte uns, und zeigte seinen Klavicylinder, so wie manche seiner anziehenden akustischen Experimente. Es war ein allgemeiner Wunsch, er möchte wenigstens ein Halbjahr bey uns verweilen und Vorlesungen über Akustik halten; er reisete aber nach Wien ab. — Die Konzerte des um die Tonkunst in Salzburg sehr verdienten Hrn. Fürsten von Schwarzenberg, zu welchen ihm der Kurfürst die jetzt wahrhaft lobenswerth eingerichtete Kapelle verwilligte, verdienen vorzüglich eine dankbare Erwähnung. Der Fürst selbst, und auch die theilnehmenden Musiker, thaten alles mögliche, sie nicht nur glänzend, sondern auch vortrefflich hervorgehen zu lassen. Volle Instrumental-Konzert- und Klavier-Musik wechselte mit Harmoniestücken und Gesang ab. Die Wahl der Kompositionen zeugte von Einsicht und Geschmack: Alltägliches wurde gar nicht gegeben. Die Stücke gab der Fürst selbst aus seiner reichen Sammlung. Die Ausführung gelang immer gut, und ich finde besonders auch den Gesang auszuzeichnen, da er gerade jetzt an so wenig Orten auszeichnenswerth ist. Um diesen erwirbt sich hier der genannte sehr schätzbare Tomaselli wahre Verdienste. Fast alle Sängerinnen und Sänger, von Profession oder Liebhaber, sind seine Zöglinge, theils von den Elementen an, theils in der höhern Ausbildung. Der Fürst, der mit ausgezeichnetem Talent gründliche Einsichten, wahre Liebe und anhaltendes Studium der Kunst verbindet, sang selbst öfters — Arien und andere Solos, auch in den Finalen seine Partie. Seine Stimme und sein Vortrag sind ungemein einnehmend; sie zeugen von wahrem Gefühl, wie von guter Schule. Auch Er studirt unter Tomaselli. Die genannte Elise Neukomm, jetzt erst dreyzehn Jahr und mit einem Umfang der Stimme von b bis zweygestrichen b, kann schon eine ausgebildete Sängerin genannt werden, und ist es ebenfalls durch Tomaselli, der sie von den ersten Elementen an, und unentgeldlich, gebildet hat. Der Fürst ist jetzt ihr Wohlthäter, und sie sucht sich durch Fleiss überhaupt und durch Aufbieten aller Kräfte zur Verschönerung seiner Konzerte, dankbar zu beweisen. Diese wurden nun auch, im Gesang, durch die Talente der Fräulein von Zwehl, des Grafen von Daun, Grafen von Kinigl, Fürsten von Salm-Salm, Frau Gräfin von Strasoldo, Fräulein von Fichtl, Fräulein von Barisani etc. verherrlicht. Auch tritt Hr. Tomaselli öfters hier als Sänger auf. Als solcher ist er längst rühmlich bekannt; aber als Theoretiker und Singmeister mache ich mir zur Pflicht, ihn hier bekannt zu machen. Sein Unterricht ist nicht mechanisches Wiederholen des Erlernten, sondern auf Grundsätze gebauet, die er aus den besten Lehrbüchern aller Zeiten aufgenommen oder durch eigenes Nachdenken und Erfahrung gefunden hat. Er kennet die verschiedenen Methoden aller Schulen und wählt aus jeder das beste. Seine reichen musikalischen Sammlungen unterstützen ihn, wie seine Schüler. Von seinem unermüdeten Fleisse zeigt was er schon geleistet, und man darf sich von der Folge noch mehr versprechen. Belohnung wird ihm zwar nur spärlich zu Theil; aber an dieser, so wie an nachdrücklicher Aufmunterung überhaupt, fehlt es hier. Sechs Männer, wie Fürst Schwarzenberg —: was würde Salzburg nicht auch in Absicht auf Tonkunst werden! —

Wien, den 16ten Juny. Die italienischen Hof-Operisten haben eine neue Oper von Gardi gegeben: La muta per amore.

Die schlecht ausgeführte Intrigue besteht darin, dass ein verliebtes Mädchen sich stumm stellt, und ein gemeiner Kerl durch Prügel gezwungen wird, sich für einen Arzt auszugeben — eine Maske, in welcher er endlich den Liebenden zu ihrer Vereinigung hilft. Die Musik zeichnet sich durch nichts von den gewöhnlichen neuen italienischen Opern aus, und das ist eben nicht sehr rühmlich für sie. Auch die französische Musik Gaveaux's zur Operette: So bessert man die Manner, ist sehr mittelmässig.

Die Konzerte folgen auch im Sommer Schlag auf Schlag, aber gewöhnlich sind sie nur sparsam besucht. Der Prager Tenorist Siboni gefiel, ohne Aufsehen zu erregen; kaum war sein Anschlagzettel abgerissen, als schon Ankündigungen eines Abschiedskonzertes für Mad. Marianna Sessi und einer Musik zum Besten der Wohlthätigkeitsanstalten angeheftet wurden. Mad. Sessi hatte sich nämlich freywillig angeboten, ihr Konzert zu jenem edlen Zwecke zu wiederholen. Sie gab durchaus Singstücke von Par, Farinelli und Mayr. Schon dadurch, dass gar kein Instrumentalstück vorkam, wurde das Konzert eintönig; noch mehr verlor es an Abwechselung durch die ziemlich gleiche Manier der Komponisten, deren Werke man gewählt hatte. So beliebt Marianna Sessi auch war, so viele warme Verehrer sie sonst gezahlt hatte, so wenig entsprach hier der Erfolg ihren Wünschen. Viele Herrschaften und Privaten waren schon aufs Land gegangen, die jetzt heisse Mittagsstunde mochte Manchen nicht gelegen seyn, der Enthusiasmus war schon abgekühlt — kurz, es waren für diese Gelegenheit sehr wenige Zuhörer, obgleich Joseph Weigl ein recht hübsches Terzett eigens dazu komponirt hatte. Auch dem Konzerte für die Wohlthätigkeitsanstalten am folgenden Tage ging es nicht besser.

Die Sommerkonzerte im Augarten fangen an merklich zu sinken: man findet dieses Jahr viel weniger Zuhörer, als sonst; auch werden manche Stücke ziemlich nachlässig ausgeführt. Hamburger, ein Schüler Hummels, spielte das Steibeltsche Klavierkonzert aus E dur, von dem schon einmal in Ihren Blättern gesprochen wurde, höchst mittelmässig; in vielen Stellen fehlte er auf eine auffallende Art. Zum Glücke hatte man das Adagio weggelassen. Ein Flötenkonzert wurde von Bernhardi nicht ohne Geschicklichkeit, aber völlig ohne Sicherheit vorgetragen; die Passagen mit der Doppelzunge missglückten sehr oft. Ein Hr. Stein spielte ein Beethovensches Pianofortekonzert, aber, wenn er gleich Fertigkeit besitzt, so fehlt ihm doch jene richtige und ausdrucksvolle Bezeichnung, welche grösstentheils den wahren Werth des ausübenden Künstlers bestimmt. Dazu ist er im Takte nicht sicher: sein Schwanken bewirkte im Andante eine merkliche Verwirrung. Ein Dilettant, Hr. Zenker, zeigte in einem Triebenseeschen, recht hübsch komponirten Klarinettkonzerte einen reinen, vollen, angenehmen Ton; nur mag er eine noch grössere Fertigkeit in Läufen, und ein zarteres Piano zu erreichen suchen. Eine Haydnsche Sinfonie aus Es wurde ohne Präcision gegeben; die Flöten fehlten im letzten Stücke auf eine sehr unangenehme Weise. Das nämliche gilt von der Ouvertüre aus Don Juan, in welcher das erste Grave bey weitem nicht langsam genug genommen wurde, und dadurch offenbar von seiner imponirenden Grösse verlor.

Elmenreich hat nun von uns Abschied genommen. Die Stimmen über seine Verdienste blieben sehr getheilt: mehr waren gegen, als für ihn. Er spielt manchmal fein, aber nie eigentlich komisch: seine Stimme geht freylich bis unter das tiefe C, aber diese Töne sind dann auch undeutlich,

schwach, und scheinen unnatürlich herausgepresst. Er gefiel noch am besten im Kapellmeister; als Wasserträger fand man sein Spiel fehlerhaft und seinen Gesang schwach und ausdrucksleer.

Der rühmlich bekannte Komponist und Musikverleger Pleyel befindet sich gegenwärtig in Wien. Wenn man gleich seine Kompositionen bey weitem nicht mehr so allgemein spielt, als sonst, so bekennen doch alle Unbefangenen, dass er für seine Zeiten viele Verdienste hatte, und durch glückliche und angenehme Melodieen, und eine gewisse zarte und feine Behandlung, vielen Reiz über seine Werke zu verbreiten wusste. Er hat neue Quartetten mitgebracht: sie werden beweisen, wie der neuere Musikgeschmack auf ihn einwirkte.

Kurze Anzeige.

Sei Canoni a tre voci coll' accompagnamento del Pianoforte composti da J. G. Ferrari. Lipsia presso Breitk. e Härtel. (8 Gr.)

Eine der niedlichsten und lustigsten Kleinigkeiten, die Ref. nur jemals vorgekommen sind! Die Canons sind nicht überall ganz streng gearbeitet: aber wer könnte hier vor Lachen dazukommen, es gar zu genau zu nehmen? und eigentliche Unreinlichkeit der Arbeit findet sich auch nicht einmal! Alle diese possirlichen Produktchen der heitersten Laune eines trefflichen Sängers und erfahrnen Komponisten sind fliessend, leicht — kurz, sind, was sie seyn sollen, und das sehr gut gewählte Accompagnement giebt noch mehr Mannigfaltigkeit, hält die Sänger in Ordnung, überstimmt sie nirgends, und vermehrt die angenehme Wirkung. Nett und naiv vorgetragen, kann man in froher Gesellschaft — gleichsam zum Desert eines musikalischen Schmausses — nichts Artigers hören. Damit man dies Lob nicht für übertrieben halte, setze ich eins dieser Stücke hieher — nicht als ob eben das das vorzüglichste wäre, (im Gegentheil, es ist eins der unbedeutendsten,) sondern weil es das kürzeste ist:

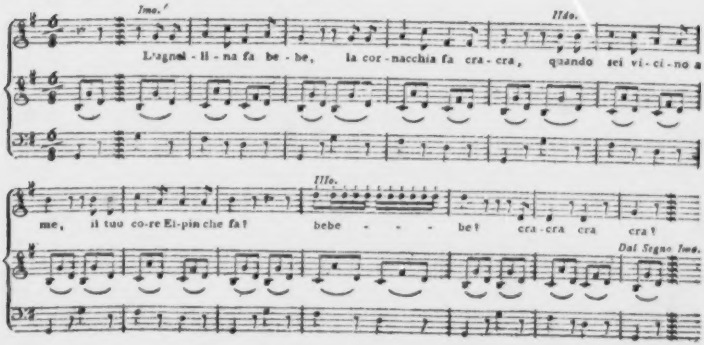

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. Nº. 40. 1805.

Musik als Erziehungsmittel.

(Mit Rücksicht auf einige Aufsätze in der musikal. Zeitung und in der pädagogischen Bibliothek.)

Michaelis schätzbare und interessante Gedanken über die Vortheile der frühen musikalischen Bildung (musikal. Zeitung, 21. Nov. 1804.) sprechen aus, was längst in meiner Seele lag, was längst die Erfahrung auch mir bewährt hatte; sie billigten, was ich als Erzieher schon seit Jahren zu thun gewohnt war. Durch ihr Wahres mussten sie mir lieb und werth seyn, aber durch jene Umstände mich noch mehr einnehmen. Dem Verfasser dafür meinen wärmsten Dank! — Darauf trat GutsMuths in seiner pädagogischen Bibliothek mit der Frage auf: Wollen alle Deutsche Musikanten werden *)?

*) Es haben uns Mehrere gefragt, warum wir diesen Aufsatz, der doch zum allerwenigsten das Kind mit dem Bade ausschütte, nicht beantworteten. Wir machten einen unserer würdigsten Mitarbeiter, den das Publikum als Gelehrten überhaupt, als Psychologen und Kunstkenner insbesondere, ehrt, und der überdies als theoretischer und praktischer Erzieher sehr viel Rühmliches geleistet hat —: ihn machten wir auf jenen Aufsatz der pädagogischen Bibliothek aufmerksam. Er schrieb uns zurück: „Nein, nicht antworten, sondern die gute Sache selbst desto sorgsamer fördern! Was wäre auch dem zu sagen, der also fragen kann? etwa ihm, dem lebhaften Gymnastiker, die ganz gleiche Gegenfrage: Sollen alle Deutsche Luftspringer werden? Und was käme dabey heraus? Wahrscheinlich ein Streit, wie wir deren, bis vor kurzem, zum Ekel haben mit ansehen müssen — ein Streit, wobey die Hauptsache von beyden Parteyen aus den Augen gelassen und über Worte, höchstens über Missbräuche, die Jedermann dafür erkennet, ohne dass sie der Sache selbst schadeten, gekämpft wird; ein Streit, wobey sich das Publikum auf Unkosten beyder Parteyen lustig macht, am Ende wol beyde verächtlich findet, und, was das Schlimmste ist, die Sache selbst, die sie mit Poltern angreifen oder vertheidigen, obendrein! Nein, nicht so! Dass mit Musikliebhaberey, so wie mit Kunstliebhaberey, wol gar Kunstkennerey, überhaupt, jetzt viel Thörigtes und Lächerliches getrieben wird, weiss ja Jedermann; dass dies aber der Kunstliebe und Kunstkenntniss nicht schaden könne, weiss man ebenfalls. Nun hat jene Thorheit ihren, leicht nachzuweisenden Grund im Geiste der Zeit, wie er sich besonders in dem feinen Persönchen beyder Geschlechter jetzt ausspricht. Gegen diesen ziehet man aber umsonst zu Felde, besonders mit der Klopfkeule! Man lässt ihn also gewähren — ein Produkt der Zeit, vergeht er auch mit ihr; oder will, wer von grossem Einfluss ist, etwas dagegen thun, so hebt er das Bessere desto glänzender hervor, wo denn der Schatten desselben von selbst desto dunkler erscheint und die, welche ihm nachlaufen, sich selbst desto aber lächerlich vorkommen müssen. Ich sehe dergleichen Explosionen des Zeitgeistes an der Masse an, wie Explosionen der Affekten an Einzelnen — in jedem, und auch in dem Betracht, dass man durch heftigen Widerstand nur mehr reizt; wenn

Auch mich hatte der Missbrauch der Musik, welchen er unter dieser Rubrik zu rügen vermeynt, bald gekränkt, bald zum Lachen gereizt. — Wollte man nun aber auch die Art, wie GutsMuths dagegen auftritt, aus der Acht lassen, so bedurften doch seine Behauptungen selbst einer Berichtigung. Diese wollte ihnen Michaelis angedeihen lassen; (s. musikal. Zeit. XV. 1805.) aber es gelang ihm nicht, die Sache zu erschopfen. Ueberhaupt — was mir, als Erzieher, am wichtigsten schien, war in allen diesen Aufsätzen gar nicht, oder nur flüchtig berührt. Musik nämlich, ist, nach meiner Ueberzeugung, nicht bloss für die Jugend zu empfehlen als Mittel zur Geschmacksbildung, als edle Unterhaltung etc. unendlich wichtiger ist sie (ist vorzüglich der Gesang) als das trefflichste Erziehungsmittel, um das Gemüth rein und edel zu stimmen, um die Liebe zum Guten und Schönen überhaupt, zur Tugend und Religion, tief und innig mit unserm Wesen zu verflechten, so dass sie ewig unzertrennlich bleiben. — Von diesen Ideen, die ich schon oft in meinem Leben bewahrt fand, geleitet, suchte ich vor fünf Jahren eine kleine Anstalt zu Stande zu bringen — eine Anstalt, von der ich nicht öffentlich gesprochen haben würde, wenn nicht ein Dritter ihrer in No. 16 der musikalischen Zeitung erwähnt hätte. In Bezug auf meine obigen Behauptungen und auf die erwähnten Aufsätze der Herren GutsMuths und Michaelis — wie auch, um nicht mit meinen Freunden in den Augen Mancher als Diener der Eitelkeit grosser und kleiner Kinder zu erscheinen, stehen einige Worte hier von dem Kinderkonzert, das jener Korrespondent aus Frankfurt am Mayn erwähnt. — Die Kinder waren noch klein und verstanden wenig oder gar nichts von Musik, als ich sie schon gern horchen sah, wenn ich das Klavier zum Echo meiner Gefühle machte. Mögen Andere musikalische Experimente an Elephanten und Spinnen machen, dachte ich; die mit der zarten Kinderseele sollen dir erfreulichere Resultate geben. Ich spielte einfache Gesänge — Melodie und Text so rein und zart, wie diese schuldlosen Seelen; sie drängten sich näher herbey und versuchten mit zu singen. Das erlaubte ich! — Von nun an spielte ich ihnen zuweilen etwas vor. Bald versammelten sich auch ihre kleinen Freundé dazu. Nun wurden regelmässige Versammlungen verabredet; der letzte Abend der Woche wurde zu einem durchaus anspruchlosen, frohlichen Ignorantenkonzert bestimmt. Wir waren da alle wie die Kindlein — waren unersättlich, die schönen, herzvollen Gesänge zu singen, welche immer sorgfaltig gewählt würden. Die Kinder lernten Musik: bald trafen wir daher die Veränderung, dass nach jedem Liede eins der Kinder auf seinem Instrumente etwas spielte, so gut es konnte. Dies beförderte das Vergnügen der Kinder an ihrem Instrumente und ihre Fortschritte ungemein — obgleich Eitelkeit und Sucht zu glanzen, als Todfeinde wahrer Veredelung, durchaus (so weit man wenigstens ihnen nachspüren kann) verbannt sind. Nach und nach ist so dies kleine Konzert ein angenehmer Zirkel geworden, auf den sich alt und jung kindlich freut. — Was der kleinen Anstalt in meinen Augen den reelsten Werth giebt, sind und bleiben immer die gemeinschaftlichen Gesänge. Ihr Sinn ist ein Anklang des Göttlichen in unserm eig-

man etwas dagegen thun will, nur durch stärkere, aber wohlthätige Gegenreize ihnen beykommen kann." —

d. Redakt.

nen Gemüthe. Gesang ist die beste Lehrmethode für das Heilige und Schöne — er erspart manche Lehrstunde *), manchen moralischen Sermon — Ich spreche hier von unsern deutschen Liedern, (woran wir einen noch unerkannten Schatz besitzen) nicht von den — wenigstens dem Inhalte nach — meistens geschmack-, oft sinn- und herzlosen Opernarien. — In dem (No. 16 der musikal. Zeitung erwähnten) musikalischen Kinderfreunde habe ich die meisten unserer Lieblingsstücke nach den oben angegebenen Grundsätzen gesammelt — und ich fordere Herrn Michaelis auf, das Werkchen nach seinen eignen und nach den oben geäussertn Grundsätzen zu beurtheilen, und zu erklären, ob es unnütz, oder gut und zweckmässig ist.

Frankfurt am Mayn.

Engelmann.

Vorschläge zur Benutzung alter, unbrauchbarer Flügel und Fortepianos.

So wie jetzt jeder Klavierspieler sich ein gutes Fortepiano wünscht, so schätzte man sich vor etwa funfzig Jahren glücklich, einen guten Flügel zu besitzen. Mehrere Künstler, z. B. Friederici, Silbermann u. a. m. verfertigten dergleichen Instrumente mit vorzüglich gutem Ton, äusserst akkuratem Mechanismus, und auch mit — nach damaligem Geschmack, sehr schöner äusserer Arbeit. Da das Klavierspielen seit ungefähr zwanzig bis dreyssig Jahren mit schnellen Schritten zu einer grossen Vollkommenheit gediehen ist, so konnte man die Flügel wegen ihres Mechanismus natürlich nicht mehr recht brauchbar finden, und die Stein'schen Flügel-Fortepianos, die man bald aller Orten nachzumachen suchte, verdrängten sie vollends ganz. Mancher schöne und theure Flügel steckt nun unterm Dache, oder in einem andern Winkel, und mancher, der mit 150 Thalern, und drüber, angekauft worden war, ist, bey noch völlig gutem Zustande, für 10 bis 15 Thaler wieder verkauft worden, um ihn nur los zu werden. Jetzt kauft auch für den geringsten Preis nicht leicht Jemand mehr einen, und mancher ist nun verdorben oder dem Verderben nahe, um den es wirklich Schade ist. Manches andere, unbedeutende, alte Kunstwerk bewahrt man der Seltenheit wegen auf: dies kann mit diesen Instrumenten nicht füglich geschehen, weil sie zu viel Raum wegnehmen. Schon vor etlichen Jahren kam Einsender dieses auf den Gedanken: ob es nicht möglich seyn könnte, einen Flügel mit dem Mechanismus eines Fortepianos zu versehen. Er theilte diese Idee einem geschickten Instrumentmacher mit, und dieser hat sie wirklich glücklich ausgeführt, und einen alten Flügel zu einem brauchbaren Fortepiano umgeschaffen. Ungeachtet er einen neuen Resonanzboden drauf machte, und die alte Klaviatur natürlich auch nicht brauchen konnte, so liess er sich doch für seine Arbeit nur etliche dreyssig Thaler bezahlen. Unter den unzähligen Klavierspielern, die man jetzt findet, ist der grösste Theil nicht im Stande, nur etwa 100 Thaler zur Anschaffung eines der wohlfeilsten Flügel-Fortepiano zu verwenden. Vielleicht ist daher manchem, der einen alten aber guten Flügel besitzt, oder solchen um

*) In allem Ernst, lieber Herr Collega! Versteht sich, dass wir aber Mathematik und Geographie, Geschichte, Naturgeschichte, Rechnen, Schreiben, Lesen etc. nicht singend und spielend lehren.

d. Verf.

einen sehr geringen Preis zu kaufen Gelegenheit hat, die Mittheilung dieses wirklich ausführbaren Vorschlags, angenehm. Ein solcher, von einem guten Instrumentmacher umgeschaffner Flügel, wird gewiss viel brauchbarer seyn, als die meisten Fortepianos in Klavier-Form, wie sie zu Dutzenden, für nicht unbeträchtliche Preise, verfertiget werden; er kann auch wol, nach Beschaffenheit der Umstände, in Rücksicht des Tons und Haltung der Stimmung, da das Holz gewiss hinlänglich ausgetrocknet ist, manchem neuen, eleganten und theuern Flügel-Fortepiano, dessen Verfertiger, aus Mangel an Verlag, nicht das beste Holz verarbeiten konnte, vorgezogen zu werden verdienen. Wol noch häufiger als die Flügel, findet man auch alte Fortepianos in Klavierform, die wegen ihres Mechanismus, da die Hämmer nur mit Leder oder Pergament angeleimt sind und keinen Absprung haben, auch nicht füglich mehr gebraucht werden können, so gut auch sonst ihr Ton und die übrige Beschaffenheit ist, wie z. B. die von Beck aus Werdau gebauten. Auch diese sind mit einem bessern Mechanismus, wie man ihn jetzt verfertigt, nämlich mit Hämmern, die Absprung und gleichen Anschlag haben, (welches letztere bey der erwähnten alten Bauart nicht zu erlangen und zu erhalten war,) und mit brauchbarern Dämpfern zu versehen. Die Kosten können, wenn das Instrument sonst noch völlig gut ist, mit 10 bis 12 Thalern bestritten werden. Vielleicht könnte auch aus einem alten Flügel, den man der Umschaffung zu einem Fortepiano nicht werth achtete, wenn der Kasten nur noch gut wäre, ein recht tüchtiges Pedal verfertiget werden. Ueberhaupt wäre es wol zu wünschen, dass geschickte Instrumentmacher versuchten, Pedale zu bauen. Natürlich gehörte dazu, da das Pedal sechszehn Fuss-Ton halten müsste, ein besondrer Kasten, auf welchen ein Fortepiano gesetzt werden könnte. Wie viel müsste dann nicht ein guter Spieler auf zwey solchen wohlgerathenen Instrumenten leisten können!

F. W — r.

Ueber die Epreuve Stéréotype des Caractères de Musique des Hrn. Franz Reinhard zu Strasburg.

Hr. Reinhard hat seiner neu erfundenen Art von Notendruck mit ganzen Platten, nicht ohne besondere Mühe und Kosten, durch schwarze Noten auf blassblauen Linien noch ein eigenes, malerisches Ansehen zu geben versucht; wodurch er aber Gefahr läuft, seinen schönen Notendruck für gesunde Augen schädlich und für blöde ganz unbrauchbar zu machen. Denn da das Auge beym Lesen dieses farbigen Drucks zweyer Aktionen zu gleicher Zeit bedarf, erstlich die Note zu bemerken und dann noch, vermittelst einer besondern Anstrengung, die Linien aufzuzählen; so muss selbst das beste Auge leiden, welches ein so gedrucktes vielstimmiges Klavierstück bey Lichte anhaltend studirt. Ja, die Erfahrung hat bereits gelehrt, dass bey Lichte schwächere Augen schon auf den Vortrag einer Stimme seiner gedruckten Pleyelschen Quartetten Verzicht thun müssen. Ueberhaupt aber scheint beym Notendrucke die Bewirkung einer malerischen Ansicht ganz unstatthaft zu seyn. Denn die Noten, welche hier vermittelst ihrer Schwärze, als Hauptfigur, gleichsam in den Vordergrund hervortreten und sich aus den blassen Linien herausheben sollen, sind weiter nichts, als Zeitzeichen, allenfalls Noten für Trommeln und Triangeln. Tonzeichen werden sie erst durch die Stelle, welche sie auf den Linien einnehmen; dadurch werden aber diese Linien

der Note ein eben so wesentlich nothwendiges Stück, als selbst der Kopf, und müssten, da sie obendrein der zärteste Theil sind, durch in die Augen fallende Schwärze gerade am meisten hervortreten. Schon die Mönche des zwölften Jahrhunderts sahen die Nothwendigkeit ein, dem Auge die Uebersicht der Linien aufs möglichste zu erleichtern; indem sie zu diesem Zwecke sogar rothe, gelbe und schwarze Linien über einander setzten. Also findet bey einem Notenblatte keine andere Schönheit, als Reinlichkeit und etwa Gleichheit der Köpfe und Striche, und kein anderer Hintergrund, als das weisse Papier, statt. Was man übrigens Schönes und fürs Auge Gefälliges von Notenblättern fordern kann, liefern schon die Pleylschen, Nägelischen, Simrockischen, Hofmeisterschen und Andreischen Officinen. (Proben von dem neuen Notendrucke der Herren Unger und Hartel sind mir noch nicht zu Gesicht gekommen.) Aber keiner von allen diesen hat sich einfallen lassen, diese Schönheit noch durch verschiedene Druckerfarbe zu erhöhen. Endlich konnten auch wol nach Zeit und Umständen Herrn Reinhards Noten bleich oder gelb werden: wohin würden aber dann seine blassblauen Linien schwinden?

Diese letztern abgerechnet, lässt übrigens Herrn Reinhards Notendruck nichts zu wünschen übrig, da besonders an seinen Linien und Strichen durchaus kein Zwischenraum bemerkbar ist; und bedient er sich künftig einer und derselben schwarzen Farbe, so verdient er das beste Lob für seine Erfindung und die thätigste Unterstützung des Publikums bey seinen künftigen Unternehmungen.

* * r.

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte composées par F. Lauska. Oeuvr. 19. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Herr Lauska ist als ein vorzüglicher Klavierspieler und Musiklehrer in Berlin bekannt und mit Recht geschätzt: es hat mir darum Leid gethan, dass er als Komponist manche harte (doch nicht ungerechte) Urtheile hat über sich ergehen lassen müssen, woran das Schuld ist, dass seine frühen Jugendarbeiten, vielleicht gegen seinen Wunsch in reifern Jahren, ins Publikum gebracht worden sind. Aber eben darum macht es mir desto mehr Freude, hier eine seiner neuesten, gereiften, und sehr wohlgerathenen Kompositionen anzeigen zu können, die den Eindruck jener frühern — wenn sie Eindruck sollten hinterlassen haben — gewiss ganz vernichten kann.

Hr. Lauska ist, als Komponist, wol zunächst zu Clementi's Schule zu zählen; und das muss jedem Kenner um so lieber seyn, je trefflicher diese Schule ist, und je unbesuchter sie eben jetzt in Deutschland (nicht in England) zu seyn scheint. Ich will die Sonaten kurz durchgehen. Die erste hat etwas Ungewöhnliches im Entwurf, das zu loben ist, da man des ewigen Schlendrians im Zuschnitt der Sonaten endlich müde werden muss. Nach einem ziemlich brillanten Allegro folgt eine Menuett mit Alternativ., im Sinn der Sinfonieen-Menuetten, und hierauf eine lang und sehr figurirt gehaltene Polonaise. Das Ganze rundet sich so nicht übel: auszeichnenswerth scheint mir aber nur jener mittlere Satz, der Geist und Kraft verräth; doch ist die Polonaise, frisch und nett vorgetragen, auch angenehm zu hören, besonders wegen ihrer muntern und

ungekünstelten Melodieen, so wie wegen der anziehenden Lebendigkeit und Fülle in beyden Händen, ohne allzugrosse Schwierigkeiten in der Ausführung. — Die zweyte Sonate ist mir im Ganzen noch lieber. Auf ein sehr brillantes, reich figurirtes, aber doch gut zusammengehaltenes Allegro folgt ein kurzes, singbares, aber nicht mattes, und sehr gut vierstimmig behandeltes Adagio, das man eben darum länger und weiter ausgeführt wünschen darf; und hieran schliesst sich ein rasches Rondo, im Sinn und im Stil den Clementi'schen aus der mittlern Zeit dieses Meisters ähnlich. Ich habe hierbey nur folgendes zu bemerken. Es ist in dieser (und der folgenden) Sonate sehr oft bis ins viergestrichene c geschrieben worden; das ist nicht zu tadeln: denn warum soll ein Komponist nicht alles benutzen, was er zu benutzen vorfindet? Aber es haben denn doch bey weitem die meisten Spieler nicht solche Instrumente! warum sind also nicht die Stellen, die über f oder g gehen, umgeschrieben beygesetzt worden? Weil es Verwirrung machen kann? Ich dächte, wer so etwas spielt, wird nicht mehr so leicht verwirret! — Ferner: sollte dem Verf. nicht die ganze Stelle, S. 25, vom Syst. 2, Takt 3 an, bis zur Rückkehr ins Thema, leer und schwach erscheinen, ungeachtet des gelehrten Apparats von enharmonischen Uebergängen? Oder vielmehr gerade um dieser willen: So etwas ist an sich wenig oder nichts — denn was sind denn dergleichen blose Rückungen? — es spannet im Gegentheil zu hohen Erwartungen, und so muss eine an sich nicht üble, aber nicht tiefgreifende, nicht affektvolle Stelle, matt, und, wenn ich meinem Gefühl trauen darf, sogar widrig klingen. Es ist damit ungefähr wie mit sehr künstlichen, unnatürlichen, gesuchten Wendungen der Sprache in einem Sonnet oder muntern Liede! Warum nun so etwas suchen? Ja; gesucht ist das hier von dem Komponisten: denn was er ungesucht giebt, zeigt überall mehr Leben.

Das beweiset vorzüglich auch der folgende Satz: das erste Allegro der dritten Sonate, das einen gemessenen, festen Gang hat und in jedem Betracht dem Verf. Ehre macht. Er ist gut erfunden, fest gehalten — in Absicht auf den Sinn, wie auf die mechanische Behandlung — ist gründlich, sogar gelehrt ausgeführt, und doch einfach, klar, leicht und sehr angenehm. Dieser Satz ist weniger mit Clementi's Sonaten, als mit Haydns trefflichen Moderatos in den Quartetten seiner mittlern Zeit (die kein Kenner in spätern gern vermisst) zu vergleichen. Auf ihn folgt ein Polonoisen-artiges Scherzo, das artig, doch für seine Stelle vielleicht zu unbedeutend ist, (hier wäre, meines Erachtens, ein schön und gründlich ausgeführtes, ernstes, nicht weichliches Adagio, wie wir ebenfalls deren in jenen Haydnschen Quartetten finden, an seinem Platze gewesen,) und nun beschliesst ein rasches und kräftiges Finale das Ganze.

Die Ausführung ist für den Spieler nicht allzuschwierig; es liegt alles gut in der Hand: aber Fertigkeit, Präzision und Nettigkeit des Spiels verlangen diese Sonaten. Die meistens reine, gute Schreibart des Verf. ist ebenfalls zu loben. Das Aeussere des Werks ist gut, und nur Eine, aber eine bedeutende Irrung des Stichs ist mir aufgestossen. S. 12, Syst. 3, Takt 4 passt der Bass nicht, und kann am leichtesten so abgeändert werden, dass die linke Hand ein doppeltes d (halbe Note mit dem Punkt) nimmt. Auch ist die Figur der rechten Hand in dem unmittelbar vorhergehenden Takte nicht gut gewählt; wollte der Verf. nicht wenigstens lieber, statt des ersten der beyden dreygestrichnen g in beyden Takten, fis nehmen? Mehr über das Technische zu sagen, verspare ich, den Raum

en schonen, auf andere Werke dieses Komponisten.

Kurze Anzeige.

1) *Il matrimonio per raggiro* (Heyrath durch List) *komische Oper in zwey Akten, von Cimarosa, im Klavierauszuge von Bierey.* (Pr. 3 Thlr. 12 Gr.)

2) *I Fuorusciti,* (die Wegelagerer) *komische Oper in zwey Akten, von Paer, Klavierausz.* (Pr. 5 Thlr.)

3) *Sargino, ossia l'allievo dell' amore,* (Sargin, oder der Zögling der Liebe) *heroisch-komische Oper in zwey Akten, von Paer. Klavierauszug.* (Pr. 5 Thlr.)

(Sämmtlich bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Von einer Oper kann, der Natur der Sache nach, eine eigentliche Recension (ein abgeleitetes, motivirtes Urtheil) nur gegeben werden, wenn man sie erst vom Theater gehört und dann aus der Partitur studirt hat; eine uneigentliche Recension, der Ausspruch eines subjektiven Urtheils, stehet dem zu, der wirklich ein achtungswerthes Subjekt ist und die Oper vom Theater gehört hat: wer sie aber nur aus Auszügen kennet, der darf sich blos eine Anzeige erlauben, auch wenn er der Mann dazu wäre, selbst eine gute Oper zu schreiben. Darum begnüge ich mich mit einer solchen Relation, obgleich hier von drey sehr schätzbaren Produkten die Rede ist. Man kann sich das um so mehr gefallen lassen, da es von diesen Werken schon bekannt worden, dass No. 1. in Italien sehr beliebt ist, (auf deutschen Theatern möchte sie des Textes wegen, der, wenn man ihn als irgend etwas anderes, denn als Vehikel, singen zu können, ansiehet, miserabel erscheint, weniger Glück machen,) dass No. 2. auf italienischen und deutschen Theatern ausgezeichneten Beyfall gefunden hat, und dass No. 3. in Dresden ein Lieblingsstück ist, und auch auf deutschen Theatern Glück macht, wo man nicht blos gut singen, sondern auch gut spielen kann.

No. 1. ist (ich spreche nur von den Auszügen, wie sie vor mir liegen,) für gewandte, komische Sänger, und für eine lustige, leicht sich amüsirende Gesellschaft. Die ächte italienische Buffonerie ist schwerlich irgendwo in der Musik weiter getrieben, und nur mehrere Scenen in Matrimonio segreto von demselben Komponisten und einige seltene von Paisiello, stehen auch in diesem Betracht höher. Das erste Quintett, die Arie: Poco fa lei non mi disse, (Sagten Sie mir nicht vor kurzem) das Duett: La tua figlia vuol marito, (Braut will deine Tochter werden? was besser hiesse: Einen Mann will deine Tochter?) Die Arie: Frasconcello civettone, (Ganz zum Stutzer nur geboren) das Quartett: Di questa dorindana, (Bey fürchterlichen Blitzen) und dergl. —: wenn sie von Personen von Gewandtheit, gutem Humor und geläufiger Zunge — denn rühren muss man sich in ihnen — vorgetragen werden, so möcht' ich den sehen, der sich nicht freuen, nicht lachen müsste! oder vielmehr, ich möchte den nicht sehen! — Und dabey ist die Musik nicht nur mit Geist, sondern auch meistens — wie z. B. in den zwey angeführten mehrstimmigen Stücken — mit Fleiss und recht gut geschrieben. Das Ganze ist also ein honneter Spas.

No. 2 und 3. sind mit mehrern ernsthaften Stücken und grossen Bravourscenen gemischt, und (so wie No. 3. noch mehr) höher gestellt. Hier giebt es auch über-

haupt mehr Mannichfaltigkeit, aber nicht die Frischheit und das Lockere in den komischen Partieen. Die Ensembles sind fast alle, vorzüglich in No. 2., auszeichnenswerth. Von den Scenen für Einzelne machen, auch beym Pianoforte, folgende eine treffliche Wirkung: In No. 2. Duett: Quello sguardo, (Diese Blicke,) Romanze mit unterbrechenden Tuttis: Una fida pastorella, (Einem treuen Hirten raubte) Duett: Nume benefico, (Liebe, du Schöpferin,) Duett: Se tu mi sposi, (Willst du mich freyen,) — In No. 3., wo der ganze Dialog im Zusammenhange vorgedruckt ist, was sehr zu loben, und wo es vom Komponisten mehr auf Hervorstechen der beyden Hauptrollen, der Liebhaberin und des Liebhabers, abgesehen ist: die Scene mit der Arie: Ah Soffia, mio caro bene, (Ach Sophia, süsses Leben,) Duett: Voi non vedeste mai, (Man kann ihr ohn' Entzücken,) Terzett: Quel labbro ola sciogliete, (Jetzt musst du dich erklären,) Scene mit der Arie: Una voce al cor mi parla, (Ja, ich höre tief im Herzen,) etc.

Die deutsche Unterlegung ist bey allen drey Opern nicht missrathen, obgleich, besonders die Possen in No. 1. und die zärtlichen Scenen in No. 2. und 3. weit besser Italienisch zu singen sind. Das ist nun einmal dem Italienischen eigen und verliert im Deutschen sehr, selbst wenn dies noch so geschickt behandelt wäre — wogegen das Tragische und Grandiose, italienisch gesungen, immer einen Anstrich von Parodie, etwas Lächerliches bekömmt. Der Klavierauszug ist mit Sorgfalt und guter Einsicht gemacht. Sonach hat man gegen nichts Einwendungen, ausser gegen das weiche, leicht reissende Papier, das man bey dieser Verlagshandlung nicht zu erhalten gewohnt ist, und bey keiner zu erhalten gewohnt werden sollte. Ein Flugblättchen, ein Modeliedchen, das — wie dort stehet — heute blüht und morgen in den Ofen geworfen wird: so 'was mag allenfalls auf Papier gegeben werden, das nicht länger dauert, als was drauf steht; aber etwas, wie hier gegeben ist, durchaus nicht! —

Anekdote.

Ein östreichischer General gab dem türkischen Commandanten zu Belgrad, zwischen dieser Festung und Semlin, ein Fest auf der Donau. Beyde hatten ihre Musik bey sich. Nachdem die türkischen Virtuosen eine Zeit lang Lerm gemacht hatten, liess der General von seiner trefflichen Harmonie einige schöne Sätze blasen.

Wie gefallt Ihnen das? fragte er seinen Gast.

Das ist keine Kunst, erwiederte der Türke; Ihre Leute blasen aus Büchern, aber meine — die machen's auf der Stelle selbst.

Hierbey das Intelligenzblatt, No. XII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *Nr. XII.* 1805.

Meinen entfernteren Freunden die Nachricht, dass eine Sammlung meiner Gedichte in Berlin bey Frölich so eben erschienen, und in allen Buchhandlungen zu finden ist.

Eisenach.

Christian Schreiber.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Musikalisches A B C Buch **oder** ***Leitfaden beym ersten Unterricht im Klavierspielen nebst Anmerkungen für den Lehrer, und Handstücken für Anfänger von J. G. Werner,*** **Organist zu Frohburg. Schweizerpapier in gr. Quart, Preis 20 Gr. oder 1 Fl. 30 Xr. rhein.**

Schullehrern in Städten und auf dem Lande, Hauslehrern, Seminaristen, Gymnasiasten und vielen andern, die oft Unterricht im Klavierspielen ertheilen müssen, ohne dass sie sich je auf dieses Geschäft gehörig vorbereiten konnten, so wie auch denjenigen, die ohne mündlichen Unterricht von selbst Klavier spielen lernen wollen, wird dieses Werk willkommen seyn. Die ersten und wichtigsten Grundbegriffe der Musik sind darin auf eine, jedem Kinde fassliche Art und so vorgetragen, dass man beym Unterricht den Lernenden das Buch selbst in die Hände geben kann. In besondern Anmerkungen findet der Lehrer die nöthigen Winke, seinen Unterricht gründlich, deutlich und möglichst leicht und angenehm zu machen, in gehöriger Stufenfolge fortzuschreiten, das musikalische Gefühl zu wecken und zu bilden u. s. w. Auch sind dem Werkchen kleine Stücke zu zweckmässigen Finger- und Taktübungen angehängt. — Von demselben Verfasser erschien vor kurzem bey uns:

Anweisung für angehende und ungeübte Orgelspieler, Chorale zweckmässig mit der Orgel zu begleiten, nebst Zwischenspielen für mehrere Fälle von J. G. Werner. **Schwzpap. mit Breitkopfschen kleinen Noten in gr. Quart. Preis 1 Thlr. oder 1 Fl. 48 Xr.**

Statt aller Empfehlung dieses Werks verweisen wir die Leser auf die Recension in der Leipziger musikalischen Zeitung, Nr. 34. — Da das Orgelspielen noch auf einer, für unsere Zeiten äusserst niedern Stufe der Kultur steht, so würden sich Kirchenpatrone oder Prediger ein wirkliches Verdienst erwerben, wenn sie den Organisten ihrer Kirche dieses so sehr nützliche Lehrbuch in die Hände zu bringen suchten.

Penig im Jury, 1805.

F. Dienemann und Comp.

Neue Musikalien, von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Dalleyrac, Favorit-Duett a. d. Op. der Glücksritter. 8 Gr.

Pär, Ouverture und Favoritarien a. d. Op. der Hitzkopf. Klavierauszug.

Weigl, J., Notturno, a. d. Op. die Herrnhuterinnen, 6 Gr.

Das Würfelspiel, ein Lied mit Begleitung des Pianof. 3 Gr.

Kallenbachs Lied: Weine nicht, fürs Klavier. 2 Gr.

Grossheims Lied: Das Mädchen aus der Fremde. 2 Gr.

Auswahl vorzüglicher Lieder zur Uebung des Gesanges am Klavier, für Anfänger. 12 Heft. 10 Gr.

Lindemann, F., 2 engl. Lieder mit untergelegtem deutschen Text, für das Forte-p. 6 Gr.

Grossheim, 6 Lieder mit Begleitung des Forte-p. 8 Gr.

Bianchi, Sehnsucht mit Klav. Begl. 3 Gr.

— — die Erscheinung do. 3 Gr.

— — Einladung zur Freude do. 3 Gr.

Kleinheins, F. X., der Kampf, ein Gedicht von Schiller. Op. 14. 12 Gr.

de Call, Gesang für 2 Tenore u. 2 Basse, ohne Begl. Op. 10. No. 3. 10 Gr.

Bachmann, G., Klage der Ceres, ein Gedicht von Schiller. 14 Gr.

Kunicke, J. F., 6 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. 12 Gr.

Reichart, F. F., Liederspiele mit Klavierbegl. 2 Thlr.

Musikalischer Kinderfreund mit Melodien f. Klavier. 2 Thlr.

Carat, 3 Romances avec acc. de Pianof. ou Harpe. Op. 5. 1 Thlr.

— — Bélisaire, romance avec acc. de Pianof. ou Harpe. 12 Gr.

Steeraet, 6 Chansons Italiennes avec acc. de Pianof. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 6 do. Liv. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Aria aus Rinaldo: In des Waldes etc. 2 Gr.

— der nächtliche Besuch. Wenn die Nacht etc. 4 Gr.

Arie, die Einsamkeit: Um mich her etc. 4 Gr.

Bonbons zum nützlichen Gebrauch fürs Klav. No. 1. 8 Gr.

Wiegenlied für Karls Enkel. 4 Gr.

Kanne, F. A., 6 Gesänge aus Herders Samml. der Volkslieder. Op. 21. 16 Gr.

— — do. do. Op. 23. 16 Gr.

Monatsfrüchte fürs Pianof. und Gesang. 2r Jahrg. 12 Heft.

Bachmann, G., 6 Gesänge beym Klav. Op. 4. 20 Gr.

Bigot de Morogues, 3 Romances avec acc. de Pianof. 8 Gr.

Frensel, F., 6 Romances avec accomp. de Pianof. Op. 10. 1 Thlr.

Amon, J., 6 Lieder mit Begl. des Klav. oder der Guitarre. 22 Gr.

Sterkel, Gesänge mit Begl. des Klav. 9te Samml. 1 Thlr. 8 Gr.

Scheibler, Allgemeine Beiträge z. d. Gesellschaftsliedern von Göthe. 6 Gr.

Guthmann, Fr., Methodik des Klavier- und Pianofortespiels. 16 Gr.

Albrechtsberger, G., Kurze Regeln des reinsten Satzes, als Anhang zu dessen gründl. Anweisung zur Komposition. 12 Gr.

Meissner, A. G., Bruchstücke zur Biographie J. G. Naumanns. 3r Theil. 3 Thlr.

Naumann, J. A., der 8te Psalm, vierstimmig gesetzt mit vollem Orchester. In Stimmen. 5 Thlr.

Jomelli, N., Offertorio: Confirma hoc Deus, per la Domenica di Pentecoste à 3 Sopr., Alto, Ten., Basso ed Organo. In Partitura e Parti separat. 1 Thlr. 4 Gr.

Gyrowetz, A., Recitativo ed Aria dall' Op. Semiramide. In Partitura e Parti separate. 1 Thlr. 2 Gr.

Gressler, Sonate p. la Harpe. 4 Gr.

Magasin p. la Harpe. Cah. 1 — 3. 2 Thlr.

de Marin, pet. Airs, arr. pour la Harpe. Op. 15. 1 Thlr. 4 Gr.

Müllner, J., Marsch für die Harfe oder Pianof. 6 Gr.

Weber, B. A., Andante p. la Harpe ou Pianof. av. acc. de la Flute. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. Nº. 41. 1805.

Ueber Kadenzen.

Es ist sehr bedenklich und gewagt einer Meynung zu widersprechen, die mehrere Jahrzehende hindurch allgemein als wahr und gut anerkannt und die durch das Beyspiel trefflicher Manner gleichsam autorisirt worden ist. Hierher rechne ich denn vorzüglich auch die Meynung von der Nothwendigkeit, Schönheit und Zweckmässigkeit der ausgeführten Schluss-Kadenzen (Fermaten). Nur wenige Virtuosen in den letzten Jahren wagten es an ihrer Nothwendigkeit und Zweckmässigkeit zu zweifeln, bey weitem die meisten folgten dem Beyspiel ihrer Vorgänger und packten in ihre Kadenzen beym Konzertspiel so viel hinein, als nur immer gehen wollte. Ich hatte mehrmals Gelegenheit von Virtuosen — die übrigens unter die beträchtlichen gehörten — Kadenzen zu hören. Ich muss aber (was man auch davon denken mag) aufrichtig gestehen, dass ich ihnen allen lieber ihre Kadenz ganz geschenkt hätte, selbst dann, wann sie dieselbe, nach den angenommenen Begriffen, gut spielten. Man wird doch allemal in der Empfindung unterbrochen, welche im Satze selbst liegt. Der Uebergang darf und muss — wenn jene Unterbrechung nicht Statt finden soll — nur in wenigen, aber sehr gewählten Takten geschehen. Wozu hier gerade die Fertigkeit zeigen? Wenn in der Schriftsprache ein Gedankenstrich vorkommt, so ist dieser ein Zeichen, dass man gleichsam ein wenig mit der Sprache ruhen und die Gedanken sich selbst überlassen soll. Eben so die Kadenz. Wenn der Virtuos gut gespielt hat, so müssen sich die Zuhörer die Kadenz in Gedanken selbst machen: sie muss bey aller äussern Ruhe in ihrer Seele erklingen. Weg also mit der langen, ermüdenden Kadenz! — Es freute mich daher nicht wenig, als ich bey der verbesserten und umgearbeiteten Ausgabe der ehemals Löhleinschen — jetzt Löhlein-Müllerschen Klavierschule nicht ein Wort von Kadenzen fand. Wahrscheinlich wollte Hr. Musikd. Müller dadurch stillschweigend zu erkennen geben, was er von ihnen hält. — Und in der That darf derjenige am wenigsten eine Kadenz machen, der noch dazu einer Anweisung bedarf. Wer sein Spiel allseitig gebildet hat, bey dem finden sich die wenigen Ideen zum Uebergange, ohne langes Suchen, von selbst. Das Gefühl lehrt sie ihn. Derjenige, bey dem dieses nicht der Fall ist, sollte lieber ganz schweigen. Nicht selten waren Kadenzen weiter nichts, als ein bunter Lappen, ein Stückchen Flittergold, an ein einfaches Gewand gehangt. — Gesetzt aber auch dass die Kadenz, ihrem Stoffe und ihrer Bearbeitung nach, sich gerade an den Satz anschliesst — welches jedoch wol nicht in den mejsten Fällen Statt findet, da sich die lieber glanzende Fertigkeit auch zeigen will —; wozu doch dieser Ueberfluss? Die Seele des Zuhörers hat bey den meist langen Konzerten ohnehin genug zu thun, sie braucht nicht erst durch die Ka-

denz noch ermüdet oder doch zerstreuet und vom regelmässigen Gange des ganzen Stücks abgezogen zu werden. Ein Ueberfluss an Kräften und aufgewendeten Mitteln kann gerade zum Verfehlen des Zwecks beytragen.

Da ich sehr wohl fühle, wie heterodox dieses alles in den Ohren manches Musikers klingen mag, so kann ich nicht umhin — ob ich gleich die entgegengesetzte Meynung nicht fürchte — doch eine Autorität anzuführen, zwar (wahrscheinlich!) von keinem Musiker von Profession, aber doch von einem Manne, in dessen Seele mehr Harmonie ist, als in manchem Kompendium der Tonkunst, und der deswegen gewiss auch hier ein Wort sprechen kann. Der Verfasser des goldnen Kalbes sagt, Th. 3. S. 300. „Es giebt Pausen im Leben, welche allein den Werth eines ganzen Lebens „umfassen. Der Virtuos hält ein, „und in den gerührten Seelen lebt „und bebt eine Fülle von Empfindung und Regung, indess man „*nichts* hört; ein Reichthum von „Nachhall und Vorahnung, welche „dem nie unterbrochenen Spiel des „gewöhnlichen Musikers bey stets „erfülltem Gehör nicht zu Theil „wird."

Friedrich Guthmann.

Ueber Komposition für's Waldhorn.

Herr Dornaus, der berühmte Virtuos auf dem Waldhorn, machte vor einigen Jahren in dieser Zeitung den Komponisten Hoffnung, etwas Ausführliches über den Gebrauch der Waldhörner zu schreiben, und seine damals gegebenen Winke bewiesen schon, dass er der Mann dazu sey. Sollte es aber für jetzt bey diesen Winken bleiben; so möchte ich wenigstens noch hinzuthun: dass man sich doch ja nicht immer bey der Komposition auf Hörner der Tonika einschränke. Devienne z. B. hat F Hörner zu C dur (also die Hörner der 4) meisterlich benutzt. Wie und wo man aber auch die Hörner der 1 und ♭3, der 5 und 4, der 4 und ♭3, der 4 und 1, der 4 und ♭7, der 4 und 2, als Prime und Secunde brauchen könne — dies wird uns Herr Dornaus hoffentlich bald deutlich und ausführlich sagen. Hier nur bloss ein Paar Beyspiele der 5 und 4, und der 4 und ♭3, oder des Horns der Quarte mit dem Horne der Quinte; und des Quarten-Horns mit dem Klein-Terzen-Horne.

Beyspiel von dem Quinten- und Quarten-Horne. 5 und 4.

(Der Choral: O Haupt voll Blut und Wunden etc. aus B dur.)

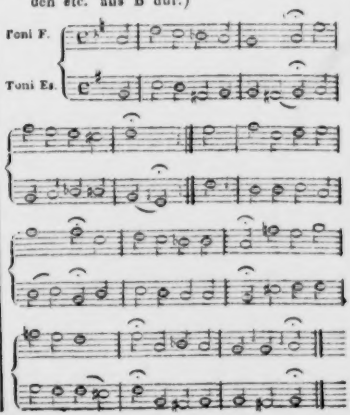

Beyspiel des Quarten- und Klein-Terzen-Horns. 4 und ♭5.

(Choral: Nun sich der Tag geendet hat etc. aus C moll.)

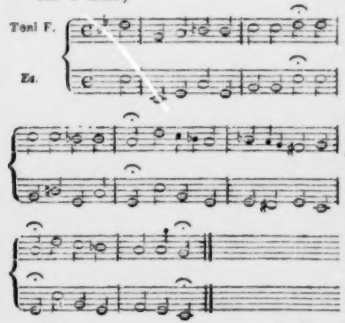

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte par F. Schneider. Oeuvre 1. Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es kann schwerlich ein angenehmeres Geschäft für einen Rec. geben, als das ist, welches so eben mir obliegt: die erste, und eine so vorzüglich wohlgerathene Arbeit eines jungen Mannes — und mit dieser, ihn selbst in der grössern Welt einzuführen. (Man wird diesen Hrn. F. Schneider nicht mit zwey andern, ebenfalls geschätzten Komponisten dieses Familiennamens verwechseln.) An diesem Werke zeigt sich ein lebhafter, kräftiger, an Erfindung nicht überreicher, aber nichts weniger als armer, vielseitig gewendeter, und durch gute Schule befestigter Geist, ein warmes Herz und eine weit mehr als jugendliche Kunsterfahrung; von allem aber, was man sonst, mit nachsichtigem Tadel, Jugendlichkeit nennet, finden sich nur wenig Spuren. Sonach ist es ein Werk, das ein geübter Künstler gern geschrieben haben könnte, das aber einem Debütirenden desto mehr Ehre macht und die schönsten Erwartungen erregt. Es verdienet von jedem, der interessante Neuigkeiten liebt, und vorzüglich auch von dem, der in denselben den Gang der Kunst in gegenwärtiger Zeit zu beobachten gewohnt ist, gekannt zu werden: es wird keinen ohne Theilnahme lassen! Hier, aber werde es mit möglichster Genauigkeit Satz für Satz durchgegangen.

Die erste Sonate ist mir, als Ganzes, die liebste: das bedeutende, kräftige, ernste Allegro; (D moll) das einfache, sanft beruhigende Adagio, (B dur) und das heftige, tief eingreifende, leidenschaftliche Finale, (D moll) durch welches aber einzelne, freundliche Stellen (wie S. 14.) gewebt sind, und das sich endlich auch freundlicher, doch mit Recht kräftig bleibend, schliesst — : dies rundet sich vortrefflich, mag man es nun als Darstellung eines bestimmten Seelenzustandes, oder als Kunstarbeit ansehen. Im Einzelnen haben aber die zwey folgenden Sonaten vorzüglichere Partieen. Gegen einige Stellen in dieser ersten finde ich Folgendes zu bemerken. S. 4. Syst. 3. Takt 6, bis Syst. 5, Takt 8, und wo die Stelle in der Folge wiederkömmt, ist die Melodie verbraucht und die Harmonie gar zu unbedeutend. Ich weiss recht wohl, dass die Stelle gegen Vorhergegangenes und Nachfolgendes kontrastiren soll; aber überall — ne quid nimis! In dem Adagio, so brav und ganz an seinem Platze es ist, wollen sich doch die Haupttheile nicht eng und fest genug umschlingen, und daran

zeigt sich denn etwas Jugendliches; es ist dies aber zu sehr Sache des Gefühls und im Einzelnen durch Worte nicht bestimmt genug nachzuweisen, weshalb ich es ebenfalls nur dem Gefühl des Komponisten und der gebildeten Spieler anheimstellen muss. Man könnte es nur dadurch näher vor das Auge rücken, dass man aus diesen Theilen selbst ein anderes Ganze bauete, was aber der Raum verbietet. Das Finale ist ein durchaus vortrefflich gearbeitetes, geist- und kunstreiches Stück, das, mit Feuer und Präzision vorgetragen, bey jeder Wiederholung neue Freude gewährt, und gegen das ich nicht das Geringste einzuwenden finde — es müsste denn die Kleinigkeit seyn, dass S. 17, Syst. 2, Takt 4, 5, 6, und Syst. 3, Takt 1, wegbleiben könnten, indem man heut zu Tage allzu-sorgsame Vermittlungen fremder Ausweichungen nicht mehr bedarf, und in einem so rasch fortschreitenden Satze noch weniger.

Das erste Allegro der zweyten Sonate ist ebenfalls ein lebhafter, doch weniger affektvoller und auch weniger origineller Satz. Die Wiederholung der zwey letzten Takte des dritten Systems, (S. 19.) ganz ohne Veränderung, sollte man jetzt nicht mehr schreiben. S. 19. Syst. 3. Takt 3 und 4., zweyte Hälften, vermisse ich, da der ganze Satz und auch diese Idee vierstimmig gedacht und geführt ist, die grosse Septime, (als) die dann in dem h mit der Oberstimme immer zusammenfallen möchte, ungern. Die Stelle kommt öfter auf verschiedenen Stufen wieder, und wäre in gleichem Verhältniss der Stimmen zu ergänzen. Die sehr gut entworfene Harmoniefolge, von S. 21. Syst. 1. Takt 5 an bis gegen das Ende der Seite, hätte nicht nur pikanter gemacht, sondern auch enger zusammengehalten werden können, wenn der Komponist da, wo er in den Dreyklang zurücktritt, die Septime noch einen Takt vorgehalten hätte — z. B. Syst. 3. Takt 3. das cis statt des dis der rechten Hand. Sollte er sich nicht die Stelle so gedacht haben und es wäre ihm nur nicht gelungen, sie ganz ins Reine zu bilden? Es versteht sich, dass hier nicht die Rede ist von einem Fehler; denn diesen hat die Stelle keineswegs — wie denn überhaupt die sorgfältige Bildung des reinen Satzes durch das ganze Werk sehr zu rühmen, und an einem so jungen Manne um so mehr auszuzeichnen ist. — Das Adagio dieser zweyten Sonate ist ein schöner, einfacher, und doch künstlich verwebter Satz, dessen Hauptschluss mir nur etwas gesucht und dieses Stück nicht ganz befriedigend zu beendigen scheint. Das rasche Finale ist von guter Wirkung, obschon nicht eben neu erfunden.

Die dritte Sonate fängt mit einem, nicht zu schnell zu nehmenden Allegro an, (es konnte wol Moderato dazu gesetzt seyn,) das wie ein gutes, singbares Quartett beginnet. Dieser Satz ist der vorzüglichste dieser Sonate; er hat gut erfundene, schön gruppirte, und zum Theil trefflich gehaltene und ausgemalte Ideen, und bleibt seinem gemessenen, ruhig-edlen Charakter ganz treu. Die Stelle, S. 31. Syst. 4. Takt 10 und 11, und überall wo sie wiederkehrt, würde, meines Erachtens, betrachtlich gewonnen haben, und ohne dass der Orgelpunkt an seiner Kraft verloren hätte, wenn der Komponist, statt der Verdoppelung der Oktav, erst die None, dann die Septime geschrieben hätte; ich meyne also — um die Figur nicht zu verändern:

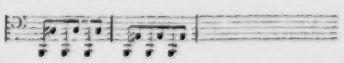

Die Ursachen habe ich ihm nicht nöthig anzuführen: der Liebhaber lasse sein Ohr entscheiden. Sodann — warum wählte er das fremde, fast bedeutungslose fis zur gehalte-

nen Grundnote des zehnten Taktes, S. 51. Syst. 6. (und wo die Stelle wiederkömmt, das h in gleichen Verhältnissen) und nicht das nahe liegende, ungezwungene und doch keineswegs unedle gis (am zweyten Orte cis)? — Das Andante ist nicht beträchtlich und das Presto lebendig und gut unterhaltend, doch nicht vorzüglich auszuzeichnen.

Hoffentlich sehen die Leser der musikal. Zeitung, auch wenn sie das Werk nicht bey der Hand haben, selbst aus diesem Tadel, dass hier von einem schätzbaren Produkt die Rede ist, mit welchem man es aus wahrer Achtung und Freude so genau genommen hat. Ich drücke dem jungen Künstler in Gedanken die Hand mit Herzlichkeit, Freude, und — wenn er mir zutrauet, dass ich ihm diese zu geben befugt bin — mit Aufmunterung. Hoffentlich lerne ich und lernet auch das Publikum ihn schon weiter kennen; das wird denn mir, und, wenn ich nicht sehr irre, auch dem Publikum, willkommen seyn! Und zum Abschiede für diesmal nur noch Ein Wort: Er hat durch dieses Werk einen guten Grundstein zu Achtung und Ruf gelegt: eben darum wache er desto sorgsamer über sich und was er der Welt vorlegt — aber ja, ohne der Aengstlichkeit oder dem Zweifel an sich selbst Raum zu geben! Wer leisten kann, was er vermag, für den ist jene Aengstlichkeit ein Popanz; aber dieser Zweifel ist — hier, und überall, wo es ein hohes Ziel gilt — der verwünschenswertheste Erbfeind und wahre verlarvte Teufel. — Schwer auszuführen sind diese Sonaten gar nicht; doch verlangen sie eine geübte und sichere Hand. Der Stich ist korrekt, deutlich und gut.

Sappho, Monodram. von Nöller, in Musik gesetzt von F. A. Kanne. Ouvre 7. Penig und Leipzig bey Dienemann und Comp. (Pr. 12 Gr.)

Ich muss gestehen, dass nach aller angewandten Mühe, den rechten Gesichtspunkt zu fassen, nach welchem Hr. Kanne dieses Monodrama komponirt hat, ich noch eben so klug darüber bin, als vorher. Es ist des Rec. erste Pflicht, sich in den Geist eines Werks hineinzudenken, um sich gleichsam mit dem Verfasser zu identifiziren, und dann erst es in seiner Zusammensetzung zu prüfen, ob alle Gliedmassen eine schöne Gestalt konstituiren. Hier aber ging meine Kunst sowol, als mein Eifer verloren. Bey dem ersten Durchspielen dachte ich: es soll eine Art Phantasie seyn, die ohne sogleich sichtbare Ordnung doch bis zum höchsten Interesse steigt. Bey näherer Beleuchtung aber musst' ich mir gestehen, dass wenn einer meiner Freunde also phantasirte, ich zuvörderst um seine Gesundheit besorgt seyn würde. — Dann dacht' ich mir: das Wort Monodrama hat den Komponisten verleitet eine blosse Deklamation daraus zu verfertigen. Aber das war es wieder nicht; denn es enthält gerade von der Seite wirklich grobe Schnitzer, schleppt sich langweilig von einer Scene zur andern fort, und der Verfasser liess die Vortheile, die das wahrhaft schöne Gedicht an die Hand gab, meistens ganz unbenutzt. Nun, dacht' ich, so ist's eine gewöhnliche Kantate, wo Recitativ und Arioso nach Bedürfniss abwechseln: allein, nun fand es sich, dass viele Stellen, die recitirend hätten behandelt werden sollen, gerade zum Arioso geworden waren, und umgekehrt — und sonach gab ich das Räthsel auf.

Zum Beweise des eben gesagten folge hier eine kurze Zergliederung des Werkes. Es beginnt mit einem Andante, dessen Gesang nicht einfach genug ist, um sich angenehm singen zu lassen, und nicht künst-

lich genug, um durch Neuheit oder Deklamation zu überraschen. Dabey scheint das Metrum den Komponisten hier und da und dort und — sehr oft in Verlegenheit gesetzt zu haben. Die Verse waren ihm für die gewählte Melodie zu lang; daraus folgt eine widerliche Monotonie: denn beynahe in jedem andern Takt besteht die eine Takthälfte aus zwey, die andere aus vier Sylben — und so durch das ganze, nicht kurze, Gedicht. Die zweyte Strophe ist, Kleinigkeiten ausgenommen, wie die erste. Bey der dritten Strophe verlässt Hr. Kanne den Gesang der beyden ersten, und nun folgen einige Strophen hindurch — verba et voces, und Modulationen, die so wenig natürliche, als künstliche Verbindung besitzen, bey denen man noch überdies die Absicht und den Zweck nicht begreift. Bey den Worten: Seht, schon naht sie sich Apoll's Altare, steht ein fürchterlicher Uebergang, ohne Vorbereitung, und — beynahe möcht' ich sagen, für seine Gesuchtheit, auch ohne Motiv, wobey die verba et voces noch immer ihren irren Gang fortgehen. — Bisher war das Monodrama erzählend, nun aber spricht Sappho selbst, und eine Art Hymnus beginnt, (in der Poesie nämlich) der sehr schön ist, den aber der Komponist ganz ausser Acht gelassen, denn seine voces gehen immer ihren schleppenden, gleichen Gang, nur mit noch widrigern und sonach zwecklosern Modulationen. Beym höhern Anschwellen von Sappho's Empfindung, bey ihrem wilder ausbrechenden Schmerz, gehet der Komponist noch immer, unbekümmert um Sappho's Leiden, seine sandige Strasse fort, ohne Abwechslung des Tempo, der Taktart; nur dass er von E moll nun nach Es übergeht, wo er aber eben so wenig verweilt, und wo die schöne Stelle: Ach umsonst bekämpf' ich diese Schmerzen etc. eben so matt sich forttragt, wie alles Uebrige. So bey:

Phöbus, steh! an deinem süssen Strahle
Weidet sich mein Blick zum letzten Male.

wie oben. — „Also sang sie" — nein, das kann ich unmöglich glauben! auch hätte dann ihr Name unsere späte Zeiten wol nicht erreicht. — Nun folgt die Katastrophe, die mit dem nämlichen Arioso, womit das Ganze begann, begleitet wird, obwol zwischen der ruhigen Erzählung im Anfange und der tragischen Begebenheit des Schlusses gar keine Annäherung zu finden ist. Zum völligen Beschlusse hören wir noch vom Klavier, wie die Sängerin, in Apoll's Schwan verwandelt, sich wolkenan hebet, welches nicht das am mindesten Erbauliche in dieser Kantate ist. Ueber Hrn. Kanne's Art zu moduliren habe ich zwar mich schon geäussert; hier darüber jedoch noch so viel. Er macht sich eben kein Gewissen daraus, eine Dissonanz in eine andere aufzulösen, oder auch gar nicht aufzulösen; denn zuweilen verschwindet eine Septime, ohne dass man eigentlich weiss, was aus ihr geworden ist. Eben so wenig findet man reinen, ansprechenden Gesang in diesem Werke, und seine Deklamation ist oft geschraubt, oft hart, oft unrichtig. Eine Stelle ist besonders auffallend: Seite 5, System 1 und 2, von den Worten an: Rosen, die kein Thau erfrischet etc. Aber die Sucht, Minerven zum Trotz, originell seyn zu wollen, verleitet oft auf Abwege; und nicht alles was neu ist, ist auch schön. Schönheit aber ist doch wol Hauptbedingniss, wie Wahrheit, welche letztere auch oft über der Bizarrerie zu Grunde geht.

Herr Kanne hat in mehrern frühern, kleinern Gesangstücken, die auch wohl aufgenommen worden sind, gezeigt, dass er Gefühl und auch wol Phantasie besitze, obgleich man diesen Liedern auch schon abmerken konnte, dass es ihm an dem gebreche, was zugleich daseyn oder hinzukommen

muss, um den Künstler zu vollenden. Es ist Hrn. Kanne auch wol zu bemerken gegeben worden: aber er hat, wie diese und einige ähnliche Arbeiten beweisen, gerade den Weg eingeschlagen, der dem, den er nehmen musste, entgegengesetzt ist. Es wäre Schade, wenn er so fort-, das heisst in der Irre, ginge, und darum hat Rec. Einmal recht gerade aus zu ihm sprechen wollen. Er überlässt es nun ganz seinem ruhigen Ermessen, wie er es aufnehmen wolle.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., den 27sten Juny. Jetzt sehen auch wir Fanchon. Den 30 May wurde sie zuerst gegeben. Schönes Wetter und Gewohnheit, dieses hier in den reizenden Umgebungen zu geniessen, kamen in Kollision mit den günstigsten Urtheilen, vornehmlich aus Berlin selbst: die letzten siegten, das Haus war so voll, als selbst im Winter selten. Von dem vielbeliebten Stück weiss ich nichts zu sagen, da ich weder das daran zu tadelnde, noch das überwiegende Schöne, welches beydes schon von Andern in Ihren Blättern früher gründlich bemerkt worden, wiederholen will. Der Beyfall war auch hier allgemein, obgleich die meisten Rollen nicht vorzüglich gut gespielt, und noch weniger gut gesungen wurden. Saintval, André und Vincent wurden von braven Schauspielern gegeben, die aber ihr Lebelang wenig gesungen haben mögen, deren Stimmen mithin, wenn sie auch von Natur besser gewesen wären, doch wenig Sonores haben konnten. Dem. Buchwieser, als Fanchon, und Hr. Hill, als Oberst, sangen die meisten ihrer Liedchen allerliebst, und werden gewiss auch die übrigen in der Folge gut singen, wenn sie sich erst mehr in diese Gattung von Musik eingerichtet haben. — Dem. Schmalz, von deren Konzert ich Ihnen vorigen Monat schrieb, blieb ungefähr noch vier Wochen bey uns und gab die Gastrollen: Astasia im Axur, Diana im Baum der Diana, und Briseis im Achilles. Es ist schon früher in andern Journalen darüber gesprochen worden: es sey darum genug, anzumerken, dass sie in allen drey Rollen ausgezeichneten Beyfall fand und zu finden verdiente.

Die neulich Ihnen gemeldete öffentliche, solenne Aufführung des Mozartschen Requiem findet nicht Statt. Warum? Sie wird nicht erlaubt. Die Sache ist: das hiesige Theaterorchester, das unter seinen Mitgliedern viele Katholiken zählt, von denen manche vormals in der Kapelle des verstorbenen Bernard waren, wollte, mit Unterstützung des ganzen Opernpersonale, um zugleich seine Gefühle der Hochachtung und Liebe gegen Bernard, ihren würdigen Freund, einigermassen an den Tag zu legen, ihm in der Domkirche eine Seelenmesse mit alle den religiösen Feyerlichkeiten halten, wodurch das Ganze, und selbst jene Musik, erst die hohe Vollendung und die ganze Summe der erhabenen, frommen Wirkungen auf die Gemüther bekömmt. Als man beym Domvikariat förmlich um Erlaubniss anhielt, wurde das Gesuch zurückgewiesen, weil — — doch: requiem aeternam! Nur das muss ich erinnern, dass Bernard Protestant war.

Stuttgard, d. 29ten Juny. Ich schreibe Ihnen so selten, weil hier selten etwas in der musikalischen Welt vorfällt, das auswärtig interessiren und mit Recht in eine allgemeine Zeitgeschichte der Tonkunst aufgenommen werden konnte. Was sich eben jetzt sagen lässt, kann sehr kurz zusammengefasst werden. Dem. Schmalz hat auch

hier mehrere Gastrollen, und mit allgemeinem Beyfall gegeben. Mad. Graff, vormalige Dem. Böheim aus Berlin, geniesst und verdient fortdauernd Achtung und Beyfall. Morgen wird die vielgelobte Fanchon hier zum erstenmal gegeben, und Mad. Graff wird in der Rolle des Leyermädchens auftreten. Unser erster Bassist, Hr. Fischer, der zuvor in Frankfurt am Mayn angestellt war, ist ein Stein des Anstosses für den grössten Theil der Mitglieder des Theater- und Orchester-Personales. Beyde waren nämlich durch die Kränklichkeit des Hrn. Kapellm. Kranz — zwar nicht kränklich, doch aber etwas schlafrig geworden, so dass sie die lebhafte Thätigkeit des Hrn. Fischer, das Ganze in mehr und bessere Bewegung zu bringen, sehr unangenehm finden. So bekam auch Hr. Sutor während der Anwesenheit der Dem. Schmalz den Auftrag, die Oper, ungefähr nach unsers, noch immer nicht vergessnen Zumsteegs Weise, zu dirigiren; es glückte dies Hrn. Sutor weit mehr, als Hrn. Abeille, der sonst, bey kränklicher Abwesenheit des Hrn. Kranz, dirigirt: aber der indolente Theil des Personales nahm auch diese lebhafte Direktion übel auf und fiel etwas unbarmherzig über Hrn. Sutor her. Der Beyfall unsers Kurfürsten, der Ober-Direktion und des gebildetern Theils des Publikums entschadigte ihn aber. Man spricht wieder davon, Hr. Kranz werde zur Ruhe gesetzt und Hr. Weigl in Wien an seine Stelle berufen werden. —

Anekdoten.

Einer der besten pariser Operndichter gehet, wie es gebräuchlich ist, vor kurzem in eine Bude der Schuhputzer, wo man sich für eine Kleinigkeit die Schuhe reinigen lässt. Die vornehmen dieser artistes décrotteurs halten, ihre Kunden während des Geschäfts zu amüsiren, Journale, Modekomödien u. dgl. Der Dichter findet unter denen, die in gleicher Absicht wie er eingetreten sind, einen Bekannten, der ihn nennt. Der Künstler-Schuhputzer stutzt und präsentirt ihm ein Exemplar seiner neuesten Operette mit gehörigem Respekt. Mein Herr, sagte er dann; Sie besitzen so viel Talent: es kostete Ihnen nicht viel Mühe, uns einige Vorschen zur Inscription über unsre Boutique zu liefern, und Sie machten unser Glück! — Der Dichter fand das allerdings sehr possirlich, der Künstler sagte ihm aber so viel verbindliches über seine neueste Oper, und sagte es wirklich so hübsch, dass jener die Schreibtafel herauszog, und während seine Stiefeln — freylich so blank nur immer möglich gemacht wurden, diese niedlichen Verse aufschrieb — die auch noch heute über der Boutique stehen:

Aux poudres des etes, aux crottes des hivers
Nous livrons une guerre ardente et légitime;
Les tyrans abattus devraient nous rendre fiers;
Si nous jâchons le pied, c'est sans honte et sans crime;
Tout en broyant du noir, la gaité nous anime:
Mais nul n'a plus que nous essuyé de revers.

Boileau befand sich in einem Zirkel, wo man Musik machen wollte, und besonders in die junge, schöne, aber sehr eitle Frau von Hause drang, zu singen und Klavier zu spielen, obschon sie ihr mittelmässiges Talent fast gar nicht kultivirt hatte. Sie spielte und sang — fast schlecht, aber alles that entzückt und sagte ihr Schmeicheleyen. Boileau durfte doch nicht ganz zurückbleiben, und sagte ihr — boshaft zweydeutig: Alles hat man Sie gelehrt, nur nicht zu gefallen: und doch treffen Sie das am besten! —

Leipzig, bey breitkopf und härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July. Nº. 42. 1805.

Ueber die Benutzung der Musik zur Veredlung der Landleute, als Sache des Staates.

Die äussere Kultur der Landleute ist in neuern Zeiten offenbar gestiegen. Die vielen Verbesserungen im Ackerbau und in der Viehzucht, nebst den hohen Preisen der Landeserzeugnisse, haben in vielen Dörfern Reichthum und Luxus veranlasst. Nicht so ist ihre innere Kultur gestiegen. Noch immer gehören Trunkenheit, Spielsucht, niedriger Eigennutz und Verletzung gegebener Zusagen zu ihren Lieblingsfehlern; und schmutzige Lieder, unsaubre Scherze, häufige Beschädigungen nützlicher Anlagen und schöner Kunstwerke u. dgl. zeigen, wie roh ihr Gefühl ist, und wie wenig Sinn sie für das Schöne haben.

Man hat durch mehrere, dem Zeitgeist angemessene Mittel, sie zu veredeln, vorgeschlagen, auch wol hin und wieder versucht. Es sind Volkslieder gedichtet und gesammlet, gemeinnützige Kenntnisse von Natur und Kunst verbreitet, es ist manches zur Verbesserung ihrer Vergnügungen gethan u. s. w. Auch Musik, diese geist- und herzstärkende Kunst, diese Pflegerin des Sinnes für alles Schöne und Gute, ist gewiss ein treffliches Mittel, jenen würdigen Zweck zu erreichen. Doch bedarf sie als solches höherer Hülfe. Der Staat muss ihr seine Fürsorge schenken, und durch heilsame Maximen und Massregeln ihrem sanften und mildern Geist den Eingang zum Landmann erleichtern.

Dankbar muss man gestehen, dass mehrere Fürsten Deutschlands, (S. im Journal für Prediger, B. 36. St. 4. und B. 38. St. 1. die Nachrichten aus Baden und Wirtemberg; und mehrere in der musikal. Zeitung zerstreuete Berichte) durch diese Ansicht geleitet, vieles Gute versucht haben. Indessen ist dies Gute bey weitem noch nicht allgemein, und, wo es ist, könnte es vermehrt werden. Es sey mir daher erlaubt, meine Gedanken über einen Gegenstand mitzutheilen, der zwar schon oft zur Sprache gebracht ist, der aber vielleicht den Lesern dieser Zeitung durch Zusammenstellung alles dessen, was dahin gehört, nicht unwillkommen seyn wird.

Der Landmann liebt Musik, in und ausserhalb der Kirche.

Wie sehr die Tonkunst und ihre Schwester, die Poesie, von hoher Einfalt und Würde geleitet, die Andacht in der Kirche beleben und das Herz mit den edelsten Gesinnungen und Vorsätzen erfüllen, haben Kenner und Layen; haben selbst Menschen, denen sonst Religion gleichgültig ist, lebhaft empfunden und laut geäussert. Dass beyde, wie sie nun aber bey den gottesdienstlichen Versammlungen sehr vieler Orte angewendet werden, der Andacht mehr schaden, als nützen, ist bekannt. Noch immer singt manche Gemeinde Lieder, die durch mystische Tändeleyen, rohsinnliche Bilder und grobe Anthropomorphismen nicht nur dem Gebildeten anstossig sind, sondern selbst den Verstand

und das Gefühl des gemeinen Mannes beleidigen. Und wie unerbaulich ist der Gesang selbst und das Orgelspiel in so vielen Dorfkirchen! Da wird nicht gesungen, sondern aus voller Kehle geschrieen. Die Organisten lassen in den Ein- und Ausgängen das unsinnigste Machwerk hören. Ihre Vor- und Zwischenspiele sind burleske Phrasen, die nicht selten an den Tanzboden erinnern, und den Choral selbst verbrämen sie mit so vielen Schnorkeln, dass man den cantus firmus, wenn die Gemeinde schwiege, nicht erkennen würde. Die Prediger intoniren mit roher und unreiner Stimme die Kollekten und Segenssprüche, und die Kantoren und Gemeinden respondiren mit so schneidenden Stimmen, dass Mark und Gebein' erbeben — —

Erbaulicher, wohlthuender für Kopf und Herz würde Kirchengesang und Orgelspiel, so wie überhaupt die ganze musikalische Liturgie werden, wenn der Staat folgende, auf Religion, Sittlichkeit und Kunst abzielende Vorschläge erwägte, und durch Aufmunterungen, Ermahnungen und Befehle zur Erfüllung brächte:

1) Die Prediger, deren Gemeinden ein besseres Gesangbuch bedürften, bey Einführung desselben zu unterstützen. (Es ist zwar wünschenswerth, dass das Bessere mit Beystimmung derer, die es geniessen sollen, eingeführt werde. Aber: hinc illae lacrymae! Klugheit der Prediger kann vieles ausrichten, aber nicht alles. Sie müssen die Beyhülfe des Staates haben, die sie in diesem Fall, wo es moralisch-Unmündige gilt, zu fordern berechtigt sind.)

2) In den Lehrplan der Landschullehrer-Seminarien einen den Bedürfnissen künftiger Landschullehrer angemessenen, theoretisch-praktischen Unterricht in der Musik aufnehmen, und

3) bey den Prüfungen der Kantoren und Organisten, als Landschullehrern, auf die musikalischen Kenntnisse der Examinanden, nach Maassgabe der mehr oder weniger einträglichen Stellen, strengere Rücksicht nehmen zu lassen. (Die meisten Kantor- und Organistenstellen auf dem Lande sind nach dem jetzigen Preise der Bedürfnisse des Lebens sehr schlecht dotirt. Daher zum Theil die geringen Einsichten und Fertigkeiten in der Musik bey den Bewerbern um diese Stellen; daher die bescheidenen Forderungen der Obern. Da aber Musikunterricht jetzt überall, es sey nun aus Ueberzeugung von seinem Werth, oder aus Mode und Sucht zu glänzen zur Erziehung gerechnet wird: so können Kantor und Organist eines Dorfs im Hause des Edelmannes, Amtmannes und Predigers durch Musikstunden ihre Einnahmen vermehren, und durch Spiel und Gesang sich überhaupt sehr beliebt machen. Sollten also künftige Landschullehrer und ihre Examinatoren es mit der Fertigkeit in dieser Kunst nicht strenger nehmen? *)

4) Zu befehlen, dass aus der Kirchenkasse jeder Gemeinde ein Choralbuch für den Organisten angeschafft werde. (Die Art der Einrichtung eines solchen Choralbuchs verdient eine besondere Abhandlung. Daher hier nur folgendes. Der Choral müsste sich in seiner ursprünglichen Reinheit und Kraft bewegen, und durch keine Versierungen in den einzelnen Stimmen entstellt werden, die überdies nur zu falschen Bezifferungen und Härten in der Harmonie verleiten und die Gemeinde irre machen. Die

*) Es ist wol hier noch hinzuzusetzen, dass zu diesen Prüfungen Männer gezogen werden müssten, die wirklich Musik verstehen — was bey sehr vielen Examinatoren gar nicht der Fall ist.

d. Redakt.

Harmonie müsste ausgeschrieben seyn, weil man gründliche Einsicht in den Generalbass von keinem Dorforganisten fordern kann: doch dürfte die Bezifferung des Basses nicht fehlen, weil sie Akkordkenntniss veranlassen kann, die dem Organisten in vielen Fällen nützlich ist. Ein Grundbass wäre hinreichend, damit durch öftere Wiederholung desselben und der darauf gebauten Mittelstimmen, die Gemeinde allmählig zum vierstimmigen Gesang gewöhnt würde. Wenn der Befehl zur Anschaffung eines solchen Choralbuchs gegeben wäre, so würden auch Komponist und Verleger sich finden, und die Anschaffung selbst könnte nicht schwierig seyn, da das Buch als Inventarium der Kirche bliebe.)

5) Die Prediger zu verpflichten: in Predigten und Katechisationen gelegentliche Bemerkungen über erbauliches Singen zu machen; dem Organisten Winke zur zweckmässigen Begleitung desselben zu geben; ihn auf nützliche Schriften (die wichtigsten Pflichten eines Organisten von Türk, Halle, 1787, Preis 16 Gr.; Taschenbuch für Sänger und Organisten, von Horstig, Minden, 1801, Pr. 4 Gr.; über die Struktur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung u. s. w. der Orgel, von Schlimmbach, Leipzig, 1801, Pr. 1 Thlr. 8 Gr. u. a. m.) aufmerksam zu machen, und die Schulkinder die Chorale unter Leitung eines Schullehrers, rein und sanft singen zu lassen, damit so von unten herauf der Kirchengesang verbessert werde; endlich

6) Künftigen Theologen die Weisung zu geben, ihre Stimmen auszubilden. (Singestunden für künftige Gelehrte sind auf vielen gelehrten Schulen schon eingerichtet, aber noch nicht überall. Und doch sind sie Bedürfniss, besonders für künftige Theologen lutherischer Konfession *). Sie verfeinern Geschmack und Gefühl, bilden die Sprachorgane und die Stimmen der Schüler, die mehrentheils roh und unrein sind. Ein Positiv, das man dabey nöthig hätte, würde auch zugleich den Frühgesang in den Klassen verbessern. In Ermangelung solcher Singestunden könnten die Singechöre besucht werden; doch müssten sie nicht Schulversäumniss veranlassen, und der Gesundheit nicht schaden.)

Wenn der Kirchengesang beym Landmann wirklich oft nur Folge des Herkommens und der Gewöhnung an Beobachtung kirchlicher Gebräuche zu seyn scheint: so zeigt sich der natürliche Sinn des Landmanns für Musik jeder Art ausserhalb der Kirche in unverkennbaren Aeusserungen. Wer weiss nicht, wie oft hier Feld und Stube, Spielplatz und Schenke von Freuden- und Trauerliedern ertönen. Manche seiner Melodieen sind ungemein zart gedacht, leicht, gefällig und schön gerundet, in ein einfaches Gewebe von Harmonie gehüllt und originell in ihren Wendungen. Desto schlechter sind oft die Texte, unverständlich durch historische und mythologische Gleichnisse, und unzüchtig durch schlüpfrige Bilder und Unfläthereyen. Längst hat man das Bedürfniss, die Volkslieder zu verbessern, gefühlt. Daher die vielen Liedersammlungen, obgleich nicht alle ihren Zweck erreichen. Es ist gerade nicht nöthig, dass man dem Landmann für jedes

*) Warum der katholischen Konfession weniger? Sie wären für diese, den gewöhnlichen Liturgieen nach, noch nothwendiger. Der katholische Geistliche muss mehr singen, hat Besseres zu singen — und wie hört man's oft von ihm vortragen!

d. Redakt.

seiner Geschäfte ein Lied anweise, ihn nach der Arbeit an die Arbeit erinnere, beym Freudenmahl ängstlich ihm Grenz' und Mass vorschreibe: vielmehr heisst das, seinen Geist in ein moralisches Joch einzwängen und ihm das Singen verleiden. Nur solche Lieder sind nöthig, die den Landmann über seinen drückenden Beruf erheben, auf den Schwingen der Phantasie Vergangenheit und Zukunft ihm vorführen, die mit züchtigem Sinn gedacht und ausgesprochen, fasslich sind in Sach' und Form, die Kopf und Herz reinigen, das Leben ihm würzen, und eine Fröhlichkeit wecken, die nicht rastet und die Kräfte lähmet. Nur solche Lieder sind Bedürfniss für ihn; und diese singt er auch mit Liebe.

Unmittelbare Verbreitung guter Lieder kann man vom Staate nicht fordern. Aber billig sollte er den Leuten Grenzen setzen, welche die Kunst zu einem Kopf, Herz und Sinn verderbenden Erwerbszweig machen. Das würde z. B. geschehn durch das Verbot von schmuzigen Liedern, durch deren wohlfeile Vertrödelung an die Landleute Colporteurs und Bankelsänger Saamen der Unsittlichkeit und des Verderbnisses überhaupt ausstreun. Oft stehen diese Leute im Solde der Buchdrucker, die den rohen Geschmack der Landleute zu benutzen suchen, und sie durch klüglich gewählte Aushängeschilder zum Kauf ihrer Waaren einladen. Um jedem Betruge vorzubeugen, müssten die Buchdrucker die Weisung erhalten, die Genehmigung der Censur-Kommission zu allen Liedern, die sie verkaufen wollen, nachzusuchen, und auf das Titelblatt, Jahrszahl, Druckort, Namen des Druckers und Verwilligung des Drucks zu setzen *). So würden sich gute Liedertexte verbreiten, und die Singechore könnten mit unter die Melodieen bekannt machen. (Vergleiche meinen Aufsatz im vierten Jahrg. der musikal. Zeitung, St. 42.)

Auch bey Verpachtung der musikalischen Aufwartungen in den Dörfern sollte man auf die Kunst selbst mehr Rücksicht nehmen. Nicht Stümpern, Landstreichern und Vagabonden sollten sie überlassen werden, die zur Schande der Kunst und Menschheit, bey Kindtaufen, Hochzeiten und andern ländlichen Festen, mit der niedrigsten Gewinsucht, ohne Kenntniss der Noten und Takt, das Geld sich erblasen und erkratzen, allen reinen Sinn für Musik tilgen, und durch Schwelgen und jede Art von Lüderlichkeit ein böses Beyspiel geben, das um so nachtheiliger wirkt, weil Ort und Zeit ihm günstig sind. Geprüfte Stadtmusiker sollten sie nur pachten dürfen, die bey mehrern Gesellen und Burschen, die sie brauchen, oft geringen Gehalt aus den Magistrats- und Kirchenkassen bekommen. So würden sie, wenn auch hin und wieder dem feinen Vortrag schadend, vielleicht auf die Kunst selbst durch Vermehrung der

*) Die Censur müsste aber auch mit mehr Geist und Sinn, und zugleich mit mehr Kenntniss des Landmanns das Geschäft verwalten, als es hin und wieder geschiehet. Durch Bemühung eines vielvermögenden Censors in einem für sehr aufgeklärt ausgeschriesnen Staate wurden vor wenigen Jahren die unter den Landleuten gangbaren Lieder: Freut euch des Lebens, und: Ohne Lieb' und ohne Wein, verboten — jenes, nicht etwa weil es wirklich ohne poetischen Werth ist — daran war schwerlich gedacht worden — sondern weil es zum Materialismus führen und vom Gedanken an jenes Leben ableiten könnte; dieses — ohne Lieb' und ohne Wein — wegen des in gegenwärtigen Zeitläuften doppelt gefährlichen: „Wenn die Grossen sich erfreun etc.“ — Die schuldlosesten Lieder von Hölty und Voss waren ebenfalls, aus ähnlichen Gründen, im Verbot ausgezeichnet.

d. Redakt.

Einnahmen wohlthätig zurückwirken; sie verschönerten die Feste des Landmannes, nährten Kunstsinn, wo er sich findet, wie z. B. in Thüringen und Hohenstein, und könnten selbst Anlass geben, kirchliche Feyerlichkeiten zu erhöhen.

Musik sey und bleibe freye Kunst! Keine Fessel der Zunft hindre ihre Geweihten, den Sinn fürs Schöne zu bilden und zu verfeinern. Aber sie schaffe auch Freyheit! Sie reinige Herz und Sinn von schändlicher Begier, und stärke uns in Freud und Leid durch die Feuertaufe ihres Geistes! Nicht ausgeschlossen bleibe dabey die Klasse der Menschheit, die bey grossen Schlacken von Rohheit, so viel gediegenes Gold von Weisheit und gesundem Verstand hat! Fern ist sie noch von dem Ziel, ferner als vielleicht der erste Sternseher von der Herrschelschen Milchstrasse! Aber sie erstrebe dieses Ziel und erfreue sich der mächtigen Beyhülfe des Staates!

Recension.

Deux Sonates pour l'Harmonica composées par Joseph Schlatt. Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 12 Gr.)

Endlich einmal erscheint auch wieder etwas für die Freunde dieses reizendsten aller Instrumente! und es erscheint hier etwas Gutes! Die Sonaten sind vom Komponisten frey behandelt, und vom Spieler noch freyer zu behandeln — wie es das Herz, und wie es an manchen Stellen wol auch das Instrument verlangt. Einige Stellen sind nämlich sehr schwer, gut auszuführen, und man könnte aus ihnen vermuthen, der Verfasser spiele entweder nicht selbst oder sein Instrument habe manches Eigene im Mechanismus. Ausser dem, dass manche Griffe der linken Hand, auch bey ziemlich entlegenden Glocken, kaum zu erlangen sind, und mit der hier geforderten Präzision gewiss nicht angegeben werden können, hat auch die Melodie öfters Wendungen, die auf dem Papier sehr leicht aussehen, auf fast allen andern Instrumenten, besonders dem Pianoforte, sehr leicht sind, aber gerade auf diesem kaum gehörig geführt werden können. Dahin gehört schon das Durchlaufen einiger Oktaven in halben Tönen, schnell und gebunden; dahin gehört eigentlich alles, was in der Geschwindigkeit ein Verrücken der Hand nöthig macht — wogegen dem Spieler vieles zugemuthet werden kann, wenn die Hand still stehet; vieles, was jedem, der nicht selbst spielt, sehr schwer scheint, und doch sehr leicht und auch von guter Wirkung ist — was z. B., und vorzüglich, Naumann in seinen frühern sechs Sonaten so gut, aber der Verf. der gegenwärtigen nicht benutzt hat.

Darum bleiben diese Sonaten aber doch etwas Gutes. Sie zeigen unverkennbar Geist und ein warmes Gefühl; die Ideen sind angenehm, und, besonders in der ersten Sonate, nicht gemein und verbraucht; die Ausführung ist dem Instrumente (in Absicht auf Ausdruck) ganz angemessen, und auch, bey aller Beschränkung durch das Instrument selbst, nicht oberflächlich. Darum empfiehlt sie Rec. jedem Harmonikaspieler — zumal da gewisse Figuren und Lagen der Akkorde, die oben gerügt worden sind, für die, wo es Noth thut, leicht umgeschrieben werden können. Er will nur noch den Wunsch äussern, dass der Verfasser wenigstens etwas gegeben haben möchte, worin er sich dem gebundnen Stil mehr näherte, da dieser auf diesem Instrumente so unbeschreiblich schön wirkt und gleichsam die schwache Natur desselben adelt. — Das ces der rechten, so unmit-

telbar nach dem c der linken Hand, S. 2. Syst. 5. (und Aehnliches in der Folge) sollte man von der Harmonika nicht verlangen, da hier weder der allmählige Uebergang, wie auf Saiteninstrumenten, noch das urplötzliche Abschneiden des Tons, wie beym Pianoforte, möglich ist. Da mag sich denn der Spieler einige Freyheit erlauben, und cum grano salis verweilen. Folgende Stichfehler sind zu verbessern: S. 6. Z. 4. T. 6. fehlt nach der halben Note das Violinzeichen; S. 7. Z. 3. ist statt a immer als gemeynt. S. 8. Z. 8. muss das letzte Violinzeichen ein Basszeichen seyn.

Nachrichten.

München, den 29sten Juny. Gestern wurden wir mit einer neuen Oper überraschst. Hr. Blangini, Bruder der geschickten Violinspielerin und leidlichen Sängerin, die seit etwa einem Jahre Kammerfrau der Kurfürstin ist, kam vor einigen Monaten hier an, sang mit seiner Schwester italienische Kanzonetten u. dgl. in Kabinetkonzerten, und nun wollte der kluge junge Mann die günstigen Umstände weiter benutzen. Er schrieb eine kurze Oper in einem Akt, nach italienischem oder französischem Text, den ein hiesiger grosser Gönner ihm deutsch übersetzte, denn Blangini versteht kein deutsches Wort. Die Oper wird aufgeführt. Man ist hier, wie billig, gegen Fremde sehr gefällig; ich weiss nicht, ob die recht haben, die behaupten, man sey das, um es gegen Inländer desto weniger seyn zu dürfen. Ich will darum auch nichts von dieser entlehnten, kadenzenreichen Komposition sagen. Dem. Lang, eine junge hiesige Sängerin, trat darin zum zweytenmal auf und sang sehr artig. Man rief sie, wie hier sehr oft geschiehet, am Ende des Stücks heraus. Der Vorhang gehet auf und es erscheint — Herr Blangini selbst. (Seine Oper heisst: Ein Kalifenstreich!) Ihn hatte man aber nicht gewollt; man lernt und ruft lauter, vernehmlicher: nun kommt Dem. Lang. — Uebrigens giebt es hier viel Musikalisches, wenn auch nicht viel Neues. Der Deutsche, also auch der Bayer, schätzt sich selbst sehr wenig, und desto mehr das Ausland. Jetzt zeigt unsre musikalische Magnetnadel nach Italien. Brizzi ist kurfürstlicher Sänger mit 3000 Gulden jährlichen Gehalts, und braucht sich doch nur, sechs Jahr hindurch, jährlich etwa vier Monate hier aufzuhalten. Nach dieser Zeit ist er ganz unser — ein Glück für ihn, ein Unglück für uns, wenn er dann etwa ohne Stimme wiederkehren sollte! Künftigen Monat hören wir ihn hier wieder in Ginevra, die bey Gelegenheit der Geburtsfeyer unsrer Durchl. Kurfürstin aufgeführt wird. Auch soll er die Sessi und noch andere italienische Sängerinnen mitbringen. Sogar eine Professorin der Singkunst ist hier angenommen: Mad. Güthe, Tochter der noch lebenden Wendling, aber seit länger als zwölf Jahren in Manheim verheyrathet. Sie erhält 1200 Gulden, und auch ihr Gemahl, der sich nicht von ihr trennen kann, soll seinen Talenten nach angestellt werden. Wo sie ihren Lehrstuhl aufschlagen wird, wissen wir noch nicht, aber das wissen wir, dass sie, öffentlich zu singen, nie verbunden ist. Es giebt Leute, die sich über letzteres verwundern. Auch zwey interessante junge Mädchen, die oben genannte Dem. Lang, und Dem. Peyerl, sind vor kurzem als Sängerinnen aufgetreten. Beyde versprechen viel Gutes. Besonders hat Letztere durch die Wahrheit ihres Ausdrucks, der durch ihre jugendlich-edle Schüchternheit noch einnehmender wurde, bey dem Kenner grosse Hoffnungen erweckt.

Kurze Anzeigen.

Gesänge mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt und dem Herrn Baron Paul von Madai gewidmet von A. Harder. Op. 8. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Herrn Harders frühere Lieder fanden schon eine gute Aufnahme, wegen der guten Wahl der Texte, der verständigen Behandlung derselben, und wegen der zarten, wenn auch nicht immer originellen und zuweilen etwas weichlichen Musik. Die neuern Werkchen Hrn. Harders — das angezeigte, wie andere in anderm Verlag — werden um so mehr gefallen, je mehr man findet, er habe das Löbliche der frühern beybehalten und das Tadelnswerthe sorgfältig, und fast überall mit Glück, zu verbessern gesucht. Seine Individualität scheint ihn fast ausschliesslich zu dem Sentimentalen zu neigen; und wiewol wir dies freylich nicht für das Höchste halten, so sehen wir doch auch nichts, als eine zuweilen etwas albern auftretende Mode darin, dass dies von nicht Wenigen nun eben jetzt mit solchem Hohn oder mit solcher Bitterkeit verfolgt wird. Dass Hr. Harder diesem Zuge in seinen Arbeiten gerade für die Guitarre am meisten nachgieht, ist, bey der Beschränktheit und dem Wesen dieses Instruments, vollends gar nicht zu tadeln.

Die hier gelieferten Lieder, deren acht sind, haben einige vortreffliche, und nur ein Paar unbedeutende. Unter jenen ist S. 6. vorzüglich auszuzeichnen, ungeachtet einiger kleinen Unebenheiten in Behandlung des (freylich schwierigen) Metrums. Göthe's inniges Liedchen: Des Schäfers Klage, ist vielleicht hundertmal kompouirt: aber jedermann wird die hier gelieferte Musik gern hören, und es zeigt von der gesunden Beurtheilung des Komponisten, dass er gerade hier der Begleitung, die er sonst nicht arm zu behandeln pflegt, nur die nothwendigsten Akkorde gegeben hat. Zur Ueberschrift sollte noch gesetzt seyn: doch nicht zu langsam. Dass die ungewöhnliche Taktart nicht Kaprize ist, merkt man bald; und der denn doch etwas zu starke Einschnitt nach „tausendmal," fällt bey den andern Strophen weg. Das Lied S. 10. folg. ist sehr artig, und (hier zweckmässig) reicher begleitet. Die zwey letzten sind nicht schlecht, aber auch nicht bedeutend, und das Lied S. 7. ist vergriffen, und nur im Mechanischen nachgebildet — zu geschweigen, dass der doppelte Schluss in die Tonika eine Nachlässigkeit ist.

Sechszehn Lieder von Göthe, Mahlmann, Matthesius, Seidegel, Schreiber etc. mit Begleitung des Pianoforte von C. Schreiber. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Die Leser der musikal. Zeitung verdanken Hrn. D. Schreiber, ausser seinem schätzbaren Gedicht, Harmonia, auch manchen lehrreichen und angenehmen Beytrag zu diesen Blättern; eben darum werden wir im Lobe dieses seines Werkchens nur kurz und sehr gemessen seyn: weil wir aber nicht viel zu tadeln finden, so kann auch die ganze Anzeige nicht anders, als kurz ausfallen. Je gewöhnlicher das Gegentheil in manchen andern Journalen wird, wo denn eine Hand die andere wäscht, je sorgfältiger werden wir immer auf eine solche Delikatesse gegen unsre Freunde und Theilnehmer halten.

Schon die Erscheinung, dass ein ausgezeichneter Dichter auch ein bedeutender Komponist ist, hat etwas Einnehmendes, theils, indem es an die alten, poetischern

Zeiten erinnert, wo das gewöhnlich war, theils, indem es im voraus verspricht, man werde von einem solchen, durch zwey Musen Begünstigten, Musik bekommen, die ganz der Poesie, und Poesie, die ganz der Musik angemessen, oder vielmehr, wo beydes zu Einem geworden ist. Und so ist es auch wirklich hier. Tiefe Originalität, grosse Kunst-Gelehrsamkeit, schwere, mühevolle Ausführung und dgl. findet man in dieser Musik nicht; aber eine lebendige Phantasie, ein warmes Herz und einen immer angemessenen Ausdruck — dies findet man in allen, aber ganz vorzüglich in den eignen Lieder des Verf., wo wahrscheinlich Musik und Poesie zugleich entstanden, sich wechselseitig gleich in der Geburt bilden halfen, und in denen, die den seinigen am nächsten kommen. Schwierigere und seiner Individualität fremdere, gelingen ihm weniger, wie z. B. Schlegels **verfehlte Stunde**, ja auch wenn er sie selbst gedichtet hat, wie **die aeolische Harfe**: aber wo er sich dichtend leichter und freyer gehen lässt, oder, wie gesagt, wo die Eigenthümlichkeit eines andern Dichters der seinigen sich nähert, da kömmt auch eine allerliebste Musik zu Stande. Das ist der Fall ganz vorzüglich bey folgenden: Frühling und Liebe, von Matthesius, S. 1., die Geliebte, von Schreiber, S. 21., die Sprache der Blumen, von demselben, S. 26., der Geist der Harmonie, v. dems., S. 28., Trinklied im Freyen, von Matthesius, S. 16. Man muss sehr am Schweren hangen, und wol auch selbst sehr schwer seyn, wenn man diese angeführten Lieder nicht mit Freuden singt und wieder singt.

Musikalische Charade,

von *Haring.*

KANTATE,

nach sehr bekannten Volksmelodieen.

Chor.

Wer zu uns will gehen,
Muss das Ding verstehen,
Wie man wol ein Meister werden kann.
Wer die erste nicht will recht studiren,
Der mag hären mit der Trommel führen:
Forts er ist für's Ganze nicht der Mann!

Bass solo.

Hört zu, ich sag' euch von der zweyten:
Er, den sie nennt, will wahrlich 'was bedeuten!
Er führt vorerst ein grosses Maul,
Dann trägt er Hörnen, länger als ein Gaul.
Nur selten besucht er uns, und zwar vom weiten;
Doch wenn's uns selber nicht zuwider wär',
Käm' er wol gar mit all' den Seinen her!

Recitativ.

Die dritte Sylbe sucht'
Im altmodischen ABCbuch:
Die zweyte und dritte summen
Sind, leider, oft nicht klug.

Schlussfuge.

Wir gingen alle in der Irre, wie Schafe.

(Die Auflösung im nächsten Stück.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten July. Nº. 43. 1805.

Recensionen.

Ueber den Verfall der Tonkunst, von *G. C. Grosheim*. Göttingen, 1805, bey Dieterich.

Klagen über Mängel sind ein Bedürfniss dessen, der diese bemerkt; und wiewol nichts damit gethan wird — es müsste denn hier ergehen, wie in jenem Evangelio vom lieblosen Richter und der armen Wittwe — so sind sie dem Wohlgesinneten doch gewiss nachzusehen. Nur müssen sie gegründet — über wirklich vorhandene Mängel erhoben, müssen nicht übertrieben, und nicht in Erbitterung ausgestossen seyn; denn, ausserdem dass sie sonst eine Ungerechtigkeit am Zeitalter sind, schlagen sie entweder darnieder und machen zaghaft, oder reizen ebenfalls zur Erbitterung, und zu desto mehr Trotz und Beharrlichkeit beym Getadelten. Hr. Grosheim, der, wie Rec. mit Vergnügen aus dieser und andern Zeitungen erfahren, ein sehr geschickter und thätiger Musiker und Lehrer seiner Kunst seyn soll, verfällt in dieser Schrift in die hier angegebenen Fehler, und verfällt darein in einem Maasse, wie seit langer Zeit keiner, der gegen die jetzige Musik aufgetreten ist. Man glaubt einen Eiferer nicht von 1805, sondern von 1705 zu hören, und — seltsam genug — man hört auch fast dieselben Klagen und Vorwürfe, nur ein wenig anders gewendet. Das ist es eben! Es geht dem musikalischen Rigoristen, wie dem moralischen. Jetzt, jetzt ist fast alle Sitte verschwunden; das tiefste Verderben ist da; nie ist es so gewesen — ruft dieser; und vor hundert Jahren, ja zu allen Zeiten, haben seines Gleichen gerade so gerufen, und werden auch immer so rufen: denn immer wird es gutgesinnte, lebhafte Leute geben, die das Mögliche mit dem Wirklichen, das Bild, das sich in ihnen darstellt, mit dem, was die Welt zeigt, verwechseln; durch die Abweichungen des letztern vom ersten erbittert werden, die Realisirung von diesem für leicht möglich halten, und sich durch Ausmalen dieser Idee, oder durch Nährung des Gefühls der Superiorität (welches leicht wieder das „sichs besser denken können," mit dem „es besser machen" verwechselt) sich einen angenehmen Genuss verschaffen, auch wol — was jedoch, nach jenen Nachrichten über Hrn. Grosheim, nicht auf ihn passt — sich durch Deklamiren von allem Thun loskaufen, und die innere Aufforderung des höhern Berufs zu diesem mit jenem abfinden wollen.

Der Verf. bestimmt den Zweck seiner Schrift selbst: er will „einige Worte über die heutige Anwendung der Tonkunst sagen, und beweisen, dass, obgleich beynahe Alles, was da lebet, dieser Kunst huldigt, ihr wahrer Zweck dennoch von den meisten Menschen ganz und gar verkannt wird." Man dürfte schon hier dem Verf. die Gegenfrage vorlegen: welches Dinges wahrer Zweck denn nicht von den meisten Men-

schen verkannt werde — welches, unter allen göttlichen und menschlichen? Doch wir wollen lieber hören, wie der Verf. seinen Beweis führt, und, um sogar allen Schein von Partheylichkeit zu vermeiden, so wie ihm alle Veranlassung zur Unzufriedenheit zu benehmen, ihn selbst, so viel möglich, sprechen lassen, auch über vieles Wunderliche in seiner Schreibart u. dgl. kein Aufheben machen.

Er giebt vorerst ein Gegenbild, was die Tonkunst seyn und wirken könne und solle; er gehet dabey die Lebensalter etc. durch — ungefähr wie Meissner in seinem bekannten Gedicht: das Lob der Musik. Hier, in der poetischen Welt, ist das recht gut; Hr. Grosheim spricht aber von der wirklichen — sie soll ja getadelt werden; und was kann er nun sagen, wenn z. B. ich auf Bemerkungen, wie: „wenn nun die Pilgerfahrt zu Ende gehet, der welke Greis den lange ersehnten Hafen erblickt, stimmt er dann nicht, mit freudig zitternder Stimme, die Hymne an, die er am Throne des Alliebenden zu vollenden hofft" — ganz trocken meine Bemerkung vorlegte: Nein, das kann der welke Greis im Sterben nicht? oder, Aeltern, denen ihr geliebtes Kind stirbt, vermögen „nahe der Verzweiflung, mit starren Blicken, thränenlosen Augen, die selbst den Arzt für sie zittern machen," keineswegs einen „milden Trostgesang" anzustimmen? Da waren wir denn beyde, Hr. Grosheim und ich, gerade so weit, als vorher; und aus unsern beyderseitigen Bemerkungen folgte — nichts. So geben wir denn die Bilder auf, und folgen dem Verf. dahin, wo er sich im Leben umsiehet, und referirt, was er da gefunden haben will.

Er gehet vorerst „in den Tempel des Herrn," und hört beynahe ein „Bacchantengeheul." Das erste Lied: Komm, heil'ger Geist, erscheint als ein „ekelhaftes Signal zum Niedersinken" etc. Diesem angemessen findet er Orgelspiel, Kirchenmusik etc. Nun fuhrt er die Leser zum Konzertsaale. „Welch verworrenes, Fieber erregendes Tongewimmel schallt uns entgegen?" Die Leute stimmen nämlich. „Und wie stehet es um unsern Diapason? Auch er hat den ebenen Weg der Wahrheit verlassen und sich zur Sprosse der verachtlichen Leiter, die zum Tempel des hohlesten aller Götzen führt, erniedrigen müssen" — ist zu sagen: sie stimmen zu hoch! „Sollte das so fortgehen — dann würden unsre Tongelehrten sich in die Nothwendigkeit versetzt sehen, eine neue Charakteristik der Töne zu schreiben." Nun, wenn's weiter nichts wäre! „Wir betrachten die Konzertaffische. Welch eine bunte Stahlkarte!" (Wir schreiben buchstablich ab!) Man giebt nämlich vielerley und von verschiedenen Komponisten. Nun werden die einzelnen Stücke ebenfalls durchgegangen: Sinfonie, Arie, Konzert — man denkt sich, nach Obigem, schon von selbst, wie? Das Konzert z. B. kann „abseiten des Mechanischen wohl Bewunderung erregen, aber keine Gefühle für das Schöne — man kann sich glücklich schätzen, wenn nicht das Heulen der Hunde, Miauen der Katzen, oder anderer Thiere liebliche Musik nachgemacht wird" — für Liebhaber —! „Die Liebhaberey ist überhaupt eine närrische Sache. Man erzählt, dass, als Damiens hingerichtet wurde, der Nachrichter einen vornehmen Herrn unter seine Protektion genommen und den Umstehenden zugerufen habe: Place pour Monsieur, il est amateur." — (Wir schreiben buchstablich ab!) Der Verf. besucht nun die Oper und findet sich „noch mehr, wie jemals" getäuscht. Nun denke man sich die Schilderung! Endlich wird's Nacht, man hört eine Serenade — wieder ganz was Entsetzliches! Und „ein Glück, wenn nicht alle betrunken sind" etc. Militairische und

Volks-Musik — immer wieder nichts bessers! Endlich, Musik in kleinern Zirkeln — ja, da kömmt man erst schön an! „Hier geht es, wo möglich, noch schlimmer zu, als in öffentlichen Konzerten." Ey du lieber Gott! Was ist dazu zu sagen, ausser dass man den wohlgesinnten Verf. bedauert, dass er unter solche musikalische Huronen gerathen ist; und dem Himmel dabey von Herzen dankt, weil er dieses ihr Land so klein gemacht oder doch so verborgen hat, dass es andern Leuten gar nicht bekannt worden ist? Es giebt zwar an andern Orten auch manche von den Thorheiten und Verkehrtheiten, die der Verf. rügt: aber in dem Maasse und so alleinherrschend —: nein, bis dahin sind nur jene verruchten Seelen versunken! vollends wenn man noch dazu nimmt, was der Verf. in der Folge beybringt, ungeachtet er sich selbst zugerufen hat: „Doch weg mit diesem traurigen Gemälde!" Das Gemälde gehet nämlich — wie das nun mit eingewurzelten Uebeln ist — noch nicht weg; sondern nachdem sich „Fehler der Erziehung von der einen, und Geiz von der andern Seite" präsentirt haben als Quellen des allgemeinen Verderbens: so gehet der Verf. noch manchen Sündern zu Leibe — z. B. „den pedantischen Schulmonarchen," denen „die lingua latina, das graecum, hebraicum etc. die Pfeiler des Staats" sind; den stümperhaften Dilettanten, zu welchen sich „die saubern Musikanten gesellen, denen das Cantores amant humores ein willkommener Spruch ist, und die mit dem Instrumente auch den Menschen beyschliessen" — Diese verführen denn die Liebhaber zu entsetzlichen Dingen „und bringen ein Ende herbey, dass man die Liebhaberey der Kunst verfluchen muss." An diese Grundsäulen des Jammers schliessen sich noch andere an, die „unserm Publico die helle Brille vorhalten" — —

Doch endlich entschliesst sich der Verf., nach der Zuchtruthe des Gesetzes, das Oel des Evangeliums zu reichen — oder, sein Bild herzustellen: er stürzt sein elegisches Konterfey um, und versucht es, ein solches zu bilden, „das uns über das Schicksal der Tonkunst völlig beruhigt." Wir schöpfen wieder Odem, und erstaunen, dass ihm das herkulische Werk so leicht wird. Denn, wie wir sehen, brauchte er ja nur den Spiess geradezu umzukehren — z. B. wo er vorher gesagt hatte: der Organist spielt Hopser, zu bemerken: er spielt (in Zukunft nämlich) keine Hopser! Der Konzertdirektor giebt vielerley: nun giebt er einerley etc. So macht es denn auch Hr. Grosheim. Ungeachtet nun in diesem Theile des Büchleins nichts vorkömmt, was sich nicht von selbst verstände, und was irgend Jemand, der nur je mit Menschenverstand an Musik und deren Anwendung gedacht hat, unbekannt seyn könnte: so ist doch hier einiger Nutzen — wenigstens möglich, indem an manche gute Weisung wieder erinnert wird. Dass nicht auch hier noch manches Wunderliche mitunterliefe; dass nicht auch der Verf., wie er oben vieles angegriffen hat, was man an keinem nur einigermassen gesitteten Orte findet, nun hier auch manches wünschte, was an den meisten längst erfüllt ist — das erwartet man, nach dem Vorhergegangenen, wol ohne unsere Erinnerung.

Wir wünschen sehr, dass Hr. Grosheim, der so vieles schwarz siehet, was wahrlich nicht schwarz ist, nicht etwa auch in dieser Anzeige irgend etwas suche, was seine innere Verstimmung vermehren könnte, sondern vielmehr, dass er diese selbst daraus erkenne, sich davon befreye, und als praktischer Lehrer mit Glück ausführe, was er als theoretischer mit Unglück darzustellen bemühet gewesen ist.

Hymne — Gottheit, dir sey Preiss und Ehre! etc. fur vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, von W. A. Mozart. Partitur No. 3. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese vortreffliche Hymne Mozarts, welche gewiss schon in vieler Handen seyn wird — Rec. hatte selbst eine Kopie mit einem andern Texte, und einigen kleinen Abänderungen — verdient einen vorzüglichen Platz unter den Prachtstücken eines jeden Kantors oder Musikdirektors. Dies geistreiche und energische Werkchen muss zwar stark besetzt werden, denn ausser den Klarinetten — das Stück geht aus D dur — sind alle übrige Instrumente dabey; auch verlangt der prachtvolle, glanzende Charakter des Hauptchors eine etwas starke Besetzung; es können jedoch im Nothfalle die Posaunen — so herrlich ihre Wirkung hier ist, ganz besonders in einigen gewaltigen, fremdartigen, originellen Eintritten — mit einigen kleinen Abänderungen, wegbleiben. Uebrigens ist die Ausführung sehr leicht. — Nach einem früher herausgekommenen Klavierauszuge zu urtheilen, hat die Partitur durch einen verbesserten Text besonders an Brauchbarkeit gewonnen, wie auch durch einige Abänderungen am Schlusse — Das ganze Stück hat das eigenthümliche Gepräge des grossen Kunstgenie's, welches jedem Kunstkenner und Kunstliebhaber Bewunderung abdringt, und ihn auf seinen Fittigen mit empor reisst. Der gross angelegte Plan, die durchaus gute Haltung und Einheit der kombinirten Gedanken, der stets interessirende Harmoniestrom und die von Herzen und zu Herzen gehende Melodie, das — dem Anscheine nach — Unberechnete, und nur im Augenblick einer religiösen Begeisterung Ueberströmende — : das charakterisirt auch dieses herrliche Kunstprodukt des grossen Mannes. — Ein erhabenes Adagio maestoso macht die Einleitung und Begleitung des Chors, der sich dem Altar der Gottheit nähert mit dem Ausruf: Gottheit, dir sey Preiss und Ehre! Darauf folgt ein feuriger Satz, der sich allgewaltig in seinen Harmonieen empor schwingt. Sodann tritt ein freundliches Allegretto auf der Dominante ein, worin die beyden tiefen Stimmen mit den hohen wechselsweise Solo-Partieen im sogenannten französischen Duettenstile haben. Ein einfacher, aber — besonders nach jenem Prachtstück — äusserst rührender Herzenserguss! — Der Chor greift endlich wieder ein und endet mit einem, dem ersten, bis auf einige schöne Wendungen, gleichen feurigen Satze, wodurch das Ganze seinen Zweck völlig erreicht, und sich vortrefflich in sich selbst abrundet. — Kaum wagt es Rec. bey den Solostellen S. 25 und 26.

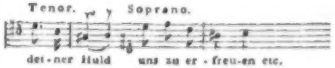

zu wünschen, dass entweder nur Eine Stimme diesen Gedanken zusammenhangend vortrüge, oder auch zwey Stimmen zugleich. Auf dem Theater, wo mehrere Sänger sich wechselsweise in die Rede fallen und die Aktion es begünstigt, können solche Stellen nicht auffallen; allein hier erinnert es nur allzuleicht an das gemeinschaftliche Beten mit lauter Stimme, wo man bald eine Stimme wegbleiben, bald eine andere eintreten hört. Doch will sich der Rec. hiermit keine Kritteley zu Schulden kommen lassen, sondern nur ein leises Wortchen zu seiner Zeit für solche Musiker gesagt haben, die auch auf Kleinigkeiten Rücksicht nehmen.

Nachrichten.

Wien, den 5ten July. In den Sommermonaten sind unsere musikalischen Neuigkeiten gewöhnlich nicht von Bedeutung. Die Schuppanzigschen Augartenkonzerte sind nun auch eingestellt, vermuthlich weil sie zu geringe Unterstützung fanden. In der letzten Akademie hörte ich einen Herrn Raischel ein Viottisches Violinkonzert recht hübsch vortragen. Dieser junge Mann hat einen sehr angenehmen Ton, eine grosse Leichtigkeit des Bogens, und spielt nett und rein. Wenn ihm eine fortgesetzte Bemühung noch grössere Sicherheit in den schwierigsten Passagen geben wird, kann er es sehr weit bringen. Eine solche Erscheinung muss um so willkommner seyn, da man der eigentlichen Virtuosen auf der Violin hier nicht sehr viele zählt.

Das Hoftheater gab eine neue italienische Oper mit Musik von Fioravanti: die gebesserte Eigensinnige. Der Text ist wirklich albern genug. Die Schöne bringt gleich einen Liebhaber zu ihrem Verlobten mit, verkleidet sich als Zauberin, und treibt eine Menge unsinniges Zeug. In der Musik sind manche hübsche Stellen; sie ist nicht ohne Werth, wenn man den von Göthe für Italien jüngst aufgestellten Massstab annimmt, welcher nur den Reiz fürs Ohr, ohne Bezug auf geistige Kräfte, berücksichtiget. Nach unserer Schätzungsweise aber, insoferne nämlich auch Geist und Gemüth angesprochen werden sollen, hat sie wenig Verdienst. Mad. Bolla, welche darin zum ersten Male auftrat, hat ein freyes, gewandtes Spiel, und eine schöne, biegsame Altstimme, die einigermassen dem Tone unsers Crescentini ähnelt. Manche der Verzierungen, womit sie nach italienischer Sitte ihren Gesang reich ausschmückt, gelingen ihr sehr gut; nur selten missglückt eine Stelle. Sie gefiel und wurde herausgerufen.

Gaveaux's kleiner Matrose kam auch wieder auf dem Hoftheater zum Vorschein. Wie Spiessens Alter Ueberall und Nirgends erstehen bey uns die vergessenen alten französischen Operetten wieder aus ihren Gräbern, und werden so aus einer gewissen Ehrfurcht noch geschätzt. Indessen hat auch jene Operette manches Artige, und der kleine Matrose wurde von Dem. Eigensatz recht gut gespielt. Gesungen? Nun, eben nicht am vorzüglichsten! Es fehlt noch immer Sicherheit und reine Intonation.

Im Theater an der Wien sahen wir eine neue Zauberoper: Swetards Zauberthal, mit ganz ungemeiner Pracht an Dekorationen und Kleidungen aufführen. Der Verfasser des Textes war nur mit einigen Buchstaben bezeichnet, aber alles rieth auf Schikaneder, und wie ich glaube mit dem vollsten Rechte. So wenig sich auch der Dialog oder die Versifikation nur im geringsten loben lässt, so viel Theaterkenntniss ist doch überall sichtbar, so glücklich sind manche Situationen auf Wirkung und musikalische Behandlung berechnet, so gut ist endlich alles fürs Auge gruppirt. Dass Schikaneders Opern diese Vorzüge besitzen, an denen nun freylich das dichterische Talent geringen Antheil haben mag, darin liegt die Ursache, warum sie, wenn ihnen eine gute Musik zu Theil wird, doch oft gefallen, wenn im Gegentheile die Opern sonst geistreicher und verdienter Dichter, bey aller Ausarbeitung des Dialoges und allem Reize des Versbaues, doch völlig kalt lassen. Die Musik von Fischer zeigt von einem bedeutenden, hoffnungsvollen Talente, und vieler Kunstkenntniss. Die Oper besteht beynahe durchaus aus vielstimmigen Stücken; sie sind fast alle melodisch, geistvoll, und charakteristisch entworfen, und

reich begleitet. Nur in wenigen Stellen kann man Ueberladung tadeln, und hier und da eine Reminiscenz bemerken. Ausgezeichnet ist ein Quintett im ersten Akte, wo Swetard in seiner Zauberhöle zu den Göttern fleht, während auf der andern Seite des Theaters die Elementargeister, um das Grabmal seiner Tochter schön gruppirt, sie ins Leben zurückrufen; dann ein Terzett im zweyten Akte, von dem Chore begleitet und unterbrochen. Fischer hat zwar vier Hörner, zwey Trompeten, zwey Posaunen und noch eine Harmonie auf dem Theater benützt, aber mit lobenswerther Mässigung. Er fahre auf diesem Wege fort und der Unbefangenen Beyfall wird ihm nicht entgehen.

Baron Braun wird nächstens aus Paris zurückkommen. Man versichert hier allgemein, er werde Cherubini mitbringen, der sich zwey Opern für das hiesige Theater zu schreiben verpflichtet habe. Cherubini wird hier, wo man seine Werke ausserordentlich liebt, gewiss höchst ehrenvoll empfangen werden.

Magdeburg, im July. Es ist wenig, und noch dazu wenig Erfreuliches, was ich Ihnen auch diesmal von dem Musikzustande unserer Stadt zu melden habe. Das Opernpersonale beym Nationaltheater ist sehr sparlich besetzt: wir behelfen uns schon lange ohne einen ersten Liebhaber. Liegt dies daran, dass die prima Donna nicht liebenswürdig genug ist? — Ich weiss es nicht. — Grössere Opern, wie der Wasserträger, die Entführung, in welchen beyden Hr. Weixmann aus Berlin vorigen November bey uns auftrat, dürfen wir jetzt gar nicht mehr erwarten. Hr. Unzelmann, der sich im vorigen Monate einige Wochen bey uns aufhielt, konnte sich daher auch nur im Sonntagskinde, Zinngiesser, dem Geheimniss etc. und als Kapellmeister in dem bekannten Intermezzo zeigen.

Unsre öffentlichen Konzerte waren im vergangenen Winter unbedeutend. Die Gesellschaft, die sich zu denselben auf der Ressource — von Militairs und höhern Civilpersonen, — und auf der Harmonie — von Kaufleuten, — versammelte, schenkte der Musik im Allgemeinen zu wenig Aufmerksamkeit und Theilnahme. Man ging bloss der Gesellschaft und des Abendessens, auch wol des nachher folgenden Tanzes wegen hin. — Unsre, im vorigen Jahre auch durch öffentliche Blätter bekannt gewordene Natursängerin, Dor. Lampe, fand in der letzten Zeit wenig Beyfall mehr. Die meiste Aufmunterung erhielt und verdiente auch wol der hoffnungsvolle junge Violinspieler, Hr. Feska, ältester Sohn der, ehemals als Dem. Podoleska bekannten Schülerin Hillers, welcher uns aber gegenwärtig, um an einem andern Orte sich mehr zu bilden, verlässt. — Die hiesige Revüe am Ende Mays vereinigte auf eine Woche eine beträchtliche Anzahl von Musikern der Regimenter in unsern Mauern, aber Niemand war, der diese Gelegenheit zu einem recht brillanten Konzerte benutzt hätte, so wie vor zwey Jahren unser seitdem verstorbener Pitterlin, der im Theater Haydns Jahrszeiten gab. Unser jetziger Mangel an Sängern mochte wol daran Schuld seyn. Es wird freylich wenig gethan, um diesen zu ersetzen, und das Publikum selbst scheint sich nicht sehr für die Sache zu interessiren. Schon vor einigen Jahren hiess es, es sollte eine Singakademie nach dem Muster der Berlinischen hier errichtet werden; und an den Bemühungen eines der ersten und verehrtesten Männer unsrer Stadt lag es wenigstens nicht, wenn die Freunde, besonders religioser Musik, darauf vergebens warteten. Doch ist den letzteren seit Ostern eine andere Freu-

de geworden, die sie auch grossentheils demselben verdienten Manne verdanken. Wir haben nämlich ein neues Gesangbuch erhalten; eine Sammlung von Liedern, die gewiss den besten jetzt vorhandenen an die Seite gesetzt werden kann. Nun soll auch der Gesang in den Kirchen verbessert, die alten zum Theil korrumpirten, oft in verschiedenen Kirchen verschieden gesungenen, Melodieen revidirt, und einige neue eingeführt werden. — Hiervon in der Folge ein Mehreres.

Einige Worte über die Applikatur beym Choralspiel auf der Orgel und auf dem Pianoforte.

Ungeachtet ich sehr gut weiss, dass ich jetzt dem geübten Spieler nichts Neues sagen werde, so halte ich einige Bemerkungen über den angezeigten Gegenstand doch nicht für zwecklos, indem theils gewiss ein grosser Theil der Leser dieser Zeitung die Musik nur als Nebensache betreibt und ihnen daher eine Bemerkung neu und nöthig seyn kann, welche dem Kenner längst bekannt ist, theils weil mich die Erfahrung gar zu oft überzeugt hat, dass selbst sonst nicht ungeschickte Spieler doch gerade in diesem Punkte häufig und recht auffallend fehlten.

Man irrt sich sehr, wenn man glaubt, eine Applikatur, welche in geschwinden, lebhaften und brillanten Sachen vielleicht sehr gut und brauchbar ist, sey eben so anwendbar bey langsamen, gesungenen und enge verbundenen Stellen. Ich möchte im Gegentheil fast sagen, ein jedes musikalisches Genre, eine jede Setzart, eine jede Leidenschaft verlange etwas Eigenes in der Applikatur; wenigstens muss die letztere unaufhörlich nach den Empfindungen des darzustellenden Satzes modificirt werden. Ich kann mich bey dieser Gelegenheit nicht enthalten, allen angehenden Musik- und vorzüglich Klaviermeistern eine Wahrheit einzuschärfen, welche wol ihre volle Beherzigung verdient: Es ist nicht genug, dass dem angehenden Spieler im Allgemeinen und überhaupt die Regeln der Fingersetzung beygebracht werden, sondern eine Hauptsache dabey ist, diese Regeln dem Ausdrucke der verschiedenen Empfindungen auf eine vortheilhafte Art anzupassen; nicht den Ausdruck der Fingersetzung aufzuopfern.

Unter allen Fehlern beym Choralspiel ist einer der wesentlichsten — Mangel an Zusammenhang der Töne unter sich; oder Mangel an engem Anschliessen des einen Tons an den andern, vorzüglich in der Melodie. Wie unangenehm würde es nicht seyn, wenn ein Sänger auf jeder Sylbe Athem holen wollte! Und doch begehen gerade diesen Fehler viele Spieler durch das häufige Absetzen zwischen den Tönen der Melodie. Was mag sie dazu verleiten? Ueberhaupt wol Mangel an Geschmack, aber auch vorzüglich eine falsche Fingersetzung. Es fehlt ihnen an Kenntniss und Gewandheit im stillen Einsetzen oder im Wechsel zweyer Finger auf Einer Taste, ohne doch den Anschlag zu wiederholen. An jeder Stelle, wo dieser Wechsel wegen Mangel an vorräthigen Fingern zur folgenden Note, und um sie mit der vorhergehenden eng zu verbinden, nöthig ist, darf er ja nicht versäumt werden! Dieses stille Einsetzen ist dem Unter- und Ueberschlagen der Finger, und dem Fortrutschen derselben Finger auf die nächsten Tasten bey langsamen Stellen, wo man in der Fingersetzung wählen kann, weit vorzuziehen. Es ist hier nicht der Ort, dies

durch Beyspiele weitläuftiger darzuthun; ich beschränke mich bloss auf das Choralspiel, wo es unerlässlich ist. Da ich aber befürchten muss, bey alle meinem Bestreben doch in dem Gesagten Manchem noch nicht ganz deutlich gewesen zu seyn: so gebe ich auch hier noch einige Beyspiele in Noten, so wie sie mir gleich vorkommen, zum Besten, aus deren angemerkter Fingersetzung man die weitere Erklärung ziehen, und die fernere Anwendung machen wird.

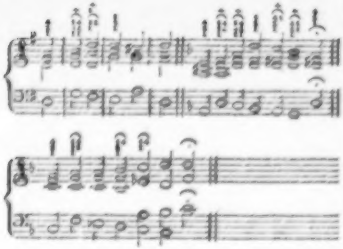

Eben so muss man bey der Orgel auf dem Pedale in den nöthigen Fällen den einen Fuss an den Ton einsetzen, welchen der andere Fuss tritt, noch ehe er aufgehoben wird, um die Töne mehr zu verbinden.

Friedrich Guthmann.

Kurze Anzeige.

Klopstocks Auferstehungsgesang nach der Bearbeitung im neuen Meklenburgischen Gesangbuche für vier Singstimmen und Orchesterbegleitung in Musik gesetzt und Ihro Durchlaucht der regierenden Herzogin von Meklenburg-Schwerin — — gewidmet von Friedrich Heine, Meklenburg-Schwerinischem Kammermusikus. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Hr. Heine ist als ein schätzbarer Komponist für den Gesang schon durch Liedersammlungen u. dgl. bekannt. Das: Auferstehn, ja auferstehn wirst du — ist im Charakter so gut, wie bey Graun, getroffen, und hat hier wol noch etwas mehr Schwung und Energie; auch konnten hier, wo die Strophen einzeln gesetzt wurden, einige Abweichungen der Verse genauer behandelt und in Absicht auf Deklamation sorgfältiger angepasst werden. Die Einrichtung ist sehr bequem: das Lied kann bloss vierstimmig, dann vierstimmig mit Orgelbegleitung, endlich auch mit allen edlern Instrumenten des ganzen Orchesters unterstützt, vorgetragen werden. Die Behandlung der letztern beweiset einen erfahrnen Musiker. Referent hat es auf letztere Weise ausführen lassen, und die Wirkung war sehr schön.

Auflösung der musikalischen Charade im vorhergehenden Stück.

Spielleute.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July. Nº. 44. 1805.

Recension.

Musikalische Dialogen, oder philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik. Ein Nachlass von Heinse, Verfasser des Ardinghello und (der) Hildegard von Hohenthal. Leipzig, bey Heinrich Gräff, 1805. (Pr. 16 Gr.)

Man kennt und achtet den geistreichen, feurigen Verfasser des Ardinghello und der, wenn auch weit schwächern, doch ebenfalls schätzbaren Hildegard, viel zu sehr, als dass man nicht mit Eifer auch nach dieser seiner Schrift greifen sollte. Aber schon die Vorrede des Herausgebers (Arnold nennet er sich) schlägt manche Erwartung darnieder. Heinse wurde nicht etwa durch den Tod an der Vollendung des Buchs gehindert, sondern schrieb es schon 1776 oder 1777. Seitdem haben sich aber nicht nur, wie der Herausgeber bemerkt, die Ansichten der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondere, sehr geändert, sondern auch diese Kunst selbst ist, vornehmlich in Deutschland, und vor allem die freye Kunst der Instrumentalmusik, zu einer Höhe gehoben worden, die Heinse damals noch nicht ahnen konnte; so dass nicht nur, was er in diesem Betracht tadelt und schilt, fast gar nicht mehr vorhanden, sondern auch, was er wünscht, von den besten der spätern Musiker übertroffen worden ist. Dennoch bleibt zuzugestehen, dass ungefähr die erste Hälfte des Buchs, wegen manches — wenn auch nicht neuen, nicht tiefen, doch hellen und treffenden Gedankens, lebendig, kräftig und oft eigenthümlich ausgesprochen, gedruckt zu werden verdiente; und zu loben finden wir auch, dass der Herausgeber in diesem Theile des Buchs an dem zwar oft ausschweifenden und unregelmässigen, aber auch blühenden, charakteristischen Stil des Verf. nichts änderte, sondern die Aufsätze gab, wie sie waren, mit allen ihren jugendlichen Thorheiten und Vorzügen. Die zweyte, zum Glück, kleinere Hälfte des Buchs ist aber desto misrathener. Eine erhitzte, nicht einmal hitzige Phantasie treibt da ihr poetisches und prosaisches Unwesen mit Prinzessinnen, mit Grazien, mit Griechen, mit Planen zur totalen Reform der ganzen Welt, mit Schelten auf alles, was diese nun eben in sich hält, und dgl. Da die Aufsätze in keiner Verbindung mit einander stehen und mithin das Werkchen so leicht getheilt werden konnte, hätte es auch getheilt und jenes Entstellende durchaus weggeworfen werden sollen. — Wir wollen unsern Lesern genaue Rechenschaft von dem seltsamen Buche geben.

Heinse fängt selbst mit einer wunderlichen Vorrede an, wo er mit dem Publikum darüber komplimentirt und zankt, dass er kaum zwanzig Jahre alt sey und doch schon schreibe. Er lässt sich von den Lesern mancherley Kluges und Albernes repliciren. (Wie kommen aber hier Fichte und Schle-

gel in Erwähnung? Da hat denn doch der Herausgeber, ungeachtet seiner Protestation, die Hand nicht von der Tafel halten können. Indess, jene Männer werden auch nur genannt!) In Heinse's Duphken findet man einzelne, doch nur wenige Funken von Ardinghello's Geiste, und fast allein sein heftiges Anstreben gegen das, was Sitte heisst — man weiss aber, was alles Heinse unter diesen Begriff drängete; und jene leidenschaftliche Huldigung der Natur — das Wort ebenfalls in Heinse's Sinne genommen. Uebrigens, und besonders für den wissenschaftlichen Zweck des Buchs, ist dieser dialogisirte Vorbericht unbedeutend.

Den ersten Dialog führen J. J. Rousseau und Jomelli. Heinse giebt erst wieder eine Vorrede, und zwar eine theoretisirende. S. 29. folgg. „Der Hauptentzweck der Musik ist die Nachahmung oder vielmehr Erregung der Leidenschaften. Aus der Erfahrung weiss man, dass die Melodie das meiste dazu beyträgt. Die Melodie muss folglich etwas Aehnliches von den Leidenschaften in sich haben; und worin dies Aehnliche bestehe, muss ein musikalisches Genie wissen. Diese Wissenschaft kann ihm unmöglich angeboren werden; man muss sie also aus Erfahrung lernen. (Wir referiren mit des Verf. Worten; man siehet, dass sie bey weitem nicht bestimmt genug sind, aber doch auch, was er will.) Wie dieses zu bewerkstelligen sey, glauben unsre Theorieenmacher der schönen Künste und Wissenschaften vollkommen zu wissen. Darum geben sie Regeln; und diese schreibt Einer vom Andern ab." (Dies soll zunächst die Franzosen, und Sulzer und Ramler treffen.) Die vornehmste dieser Regeln soll, nach Heinse, vorschreiben, man müsse sich Melodieen suchen in den gewöhnlichen Aeusserungen der Menschen, in der Deklamation deren, die sich in Leidenschaft befinden. Das predigte Rousseau, Diderot, Ramler, Mendelssohn — — (Man wird die Zeit nicht vergessen, in welcher dies geschrieben wurde, und wo Heinse die deutschen Männer nicht kennen konnte, die dies schwankende, ungefähr zu gleichen Theilen wahre und falsche Raisonnement wegwarfen, und mit unverkennbarem Erfolg etwas Festes, Konsequentes und tiefer Greifendes an seine Stelle zu setzen bemühet waren. Uebrigens stellet Heinse das System dieser Männer wenigstens eben so schroff und hart dar, treibt es eben so hoch hinauf bis zu seiner stumpfen Spitze, wie Kant das System der Eudämonisten. Freylich wird es dann um so leichter, sie ganz schlecht zu machen!) Gegen diese ängstliche, gleichsam beklommene, pedantisch rechnende Musik der damaligen französischen Musiker und Philosophen, so wie gegen die, letztern nächsprechenden, deutschen Kunstrichter jener Zeit — denen aber bekanntlich die italienischen Künstler immer, und einige der deutschen schon damals entgegentraten, nicht durch Theorieen, sondern, wie es ihnen zukam, durch Kunstwerke selber: gegen diese Musik und Kritik lässt Heinse nun sehr gut den genialischen, kühnen, allen Zwang einseitigen Regelwerks verachtenden Jomelli aufstehen. Jomelli hat eben keine schwere Arbeit, das ihm vorgelegte Aggregat halbverstandener Reflexionen zu widerlegen; er würde aber schwere Arbeit haben, wenn er alle die zugespitzten Sophismen und rhetorischen Ergüsse Rousseau's aus dem Wege räumen sollte, die dessen Wörterbuch, die die Heloise etc. — die aber dieser Dialog nicht enthält. Was hingegen Heinse Rousseau'n hier vorbringen lässt, widerlegt oder berichtigt Jomelli ziemlich gut; wobey jedoch anzumerken ist, dass Heinse das Beste und ihm Eigenthümliche, was hier vorkömmt, schon in seine Hildegard aufgenommen hat, und dass es ihm hier, so wie in diesem ganzen Buche, an der eigentlichen Kunst des Dialogisirens

gänzlich gebricht. Die Redenden sind zwar ziemlich getroffen, und besonders ist es Rousseau, aus seinen Schriften; aber ihre Meynungen und Urtheile entwickeln sich nicht über dem Sprechen, sondern jeder sagt sie nur aus auf Veranlassung von dem Andern.

Der ganze Gang der Unterhaltung kann hier nicht wiederholt werden, besonders da er so oft abschweift und nicht überall festgehalten ist; die Resultate sind folgende. Das Genie arbeitet nach Regeln, aber nach unbekannten. Der Musiker weiss, diese Melodie wird die Wirkung thun, die er beabsichtigt: allein, er weiss nicht, warum? — Die Wunder der Tonkunst lassen sich weit eher aus der Wirkung des Tons der Nerven des menschlichen Körpers erklären, (wie Mendelssohn versuchte,) als aus den Accenten der Sprache, (wie die Franzosen behaupteten). — Die Natur schafft musikalische Genies und giebt ihnen die feinste, vollkommenste Sinnlichkeit, das allerzärtlichste Ohr (und das empfindlichste Herz). Aus diesen Quellen allein schöpft der genialische Künstler. Regeln thun nichts, es müsste denn die einzige gegeben werden: Studire die Natur der Töne und die Wirkungen, welche die verschiedenen Verbindungen derselben auf das menschliche Herz machen. Auch die Regeln der Harmonie liegen schon in der Natur, und sind darum so leicht zu begreifen, dass blosse Erfahrung hinreicht. — — Von den abschweifenden, aber meistens feinen Nebenbemerkungen wollen wir nur die eine anführen, die Rousseau macht. Er meynt: eben daraus, dass der Musiker so gar wenig in sich hinein zu bringen brauche, um in seiner Kunst ausgezeichnet zu seyn, erklärs sichs wol auch, warum so viele vorzügliche Tonkünstler (Er drückt's noch allgemeiner aus,) „so sehr dumme Menschen" wären; aber Jomelli widerspricht, und findet, — was auch unsre Meynung ist — die Bemerkung selbst beruhe auf einer Täuschung, indem wir das, was viele Virtuosen (und Komponisten) nur durch Gewöhnung von früh an besitzen, was sie andern abgehört, auswendig gelernt, aber gut eingeübt haben, (so wie das Analoge in der Komposition,) für Produkt ihres eigenen Geistes nehmen, weil wir sie nur wenige Momente beobachten; würden wir sie oft hören, (oder viele ihrer Kompositionen studiren,) so könnten wir uns nicht mehr so tauschen, und damit würde der ganze Erfahrungssatz hinfallen. Der „dummköpfige" Virtuos kann wirklich für den Augenblick interessiren, kann vergnügen, rühren, aber wie der Gesangvogel; entzücken, erheben kann nur das Genie.

Der zweyte Dialog, zwischen einer Prinzessin und Metastasio, bewegt sich mehr in gewisser — lyrischer Unordnung; ist im Ganzen schwächer, aber Einzelnes darin doch nicht ohne Interesse. Die Prinzessin hebt an mit einer sehr langen, pretiösen, bis auf lateinische Floskeln gelehrten Tirade über das Genie, über die Fürsten, über die Griechen, und endlich über den „göttlichen" Metastasio, der eben im Dichten begriffen und von ihr beobachtet ist. Sie pflückt ihm eine „Helene unter den Rosen," und fragt, ob sie nicht schön sey. Der galante Poet versetzt: So war die Göttin von Paphos in der Phantasie unsrer Titiane, wie Sie hier mit der Rose in den Fingern stehen; allein sie konnte nicht so unbeschädigt aus ihren Köpfen, wie aus der Muschel auf Paphos, ins Leben gehen. Die Prinzessin besteht bey der Rose und will wissen, warum sie schön sey? Das sollte sie sich freylich von ihren Sinnen sagen lassen, und es ist schon recht, dass sie vom Dichter nichts rechts darüber erfährt. Nach vielen wechselseitigen Komplimenten kommt die Prinzessin auf das Gedicht, das Metastasio eben geschrieben habe und will

es sehen; nach vielfältigen Bitten um Gnade und Erbarmung giebt er's hin. (Es mag das wol in Metastasio's Charakter seyn, aber im Charakter einer Prinzessin schwerlich, und interessant ganz gewiss nicht.) Das Gedicht besteht aus einigen artigen Zeilen. Nachdem die Prinzessin schon bey der ersten gefunden hat, dass die italienische Sprache allein das Uebermenschliche, Göttliche, im Tone etc., besitze, geht sie die Verse Wort für Wort durch, macht entzückt zu jedem Anmerkungen, und findet in jedem jene, so wie Metastasio's Göttlichkeit, von neuem bewährt. Jetzt endlich kommt Heinse zur Sache. Das Gedichtchen ist so musikalisch, dass der Komponist die Melodie sogleich finden muss. Doch nein; vielleicht ist gerade dies Ueberzarte, Reingeistige am schwersten zu erhaschen und fest zu halten? „Das kann nur der Genius." „Aber auch er muss dann noch bessern und feilen." Das will der Dame nicht einleuchten; der Dichter meynt aber, es müsse doch wol geschehen, nur — mit Maass. Damit ist diese wichtige Sache, zwar kurz, aber gar nicht gut, abgemacht, und die Prinzessin kömmt, für den Leser etwas zur Unzeit, und — wie es nun die Damen machen — man weiss nicht wie, nicht warum, auf den etwas albernen, und freylich jetzt als albern längst anerkannten Vorwurf, der der Oper von Seiten der nüchternen Natürlichkeit gemacht wird. Man findet es lächerlich, meynt sie, wenn z. B. ein Alexander seine heroischen Entschlüsse absingt; aber nur eiskopfige Philosophen können das lächerlich finden. Ist den Grazien der Gesang unnatürlich? — Wie aber mit den menschlichen Helden? — Diesen ist das Singen noch mehr angemessen, als selbst den Göttern. —

Man siehet, ohne unsre Anmerkung, dass auch diese Materie hätte sehr interessant werden können, wenn die Prinzessin dabey geblieben und der Dichter durch sie veranlasst worden wäre, tiefer einzugehen; aber kaum hat er einige Worte zu jenem letzten, etwas paradoxen Satze hinzugesetzt, so fällt sie plötzlich wieder mit der verzweifelt naiven Frage ein: Herr Metastasio, sollten wir nicht eben so weit in der dramatischen Kunst seyn, als die Griechen? Metastasio erklärt die Oper für das Höchste der dramatischen Kunst. Die griechische Tragödie war noch lange keine Oper, meynt er; so wie der Gesang der Griechen höchstens unserm Recitativ sich näherte und ihre Instrumente nur dürftig begleiten konnten, obschon jene Nation in dieser engern Sphare das Vollkommenste erreicht haben mag. Es wird nun allerley, schon hundertmal Gesagtes von der Musik der Griechen beygebracht, wobey nichts auszeichnenswerth ist, als die, in der That sehr verständige Entscheidung des Hereüber und Hinüber von Metastasio: die neuere Musik ist ganz etwas anders, als die, der Alten; sie können darum einander nicht zum Maassstabe dienen und alle Vergleichung zwischen ihnen ist lächerlich — ist es um so viel mehr, da wir von der Musik der Alten nichts mehr übrig haben. „Aber die dramatischen Darstellungen der Alten blieben doch natürlicher." — „Das wäre erst zu erweisen." (Und würde 's erwiesen: was wäre am Ende damit gewonnen?) Doch dem sey, wie ihm wolle, fährt Metastasio fort; während der guten Aufführung einer guten Oper glaubt man den wahren Alexander und dgl. zu sehen und zu hören: weiter kann und will Poesie und Kunst nichts, und das ist auch vollkommen genug. Wer nun aber in die poetische Welt nicht versetzt werden kann, für den ist weder Kunst, noch Poesie. Er mag ein recht solider und verständiger Mann seyn; hier ist von ihm die Rede nicht weiter, und wir gönnen ihm den Ruhm, dass er immer sich gleich bleibe, wie ein Stein. „Wie gehet aber die

denn doch wunderliche Täuschung zu?“ — „Wo Natur ist, kann der Dichter und Tonkünstler die Unwahrscheinlichkeit leicht aus den Köpfen der Zuhörer hinwegzaubern; (S. 125.) ja, sein Werk hört auch nie auf natürlich zu seyn, wenn er dasjenige hinzuthut, was dem Natürlichen (Wirklichen) an Schönheit und Vollendung fehlt (S. 130).“ (Das ist allerdings gegründet und kann sogar befriedigen, wenn man sich alles das hinzudenkt, was Heinse sich hinzugedacht haben mag, aber nicht hinzugesetzt hat; denn was er seinem Metastasio darüber weiter sprechen lässt, greift nicht in die Sache, sondern spielt nur, zum Theil artig und nicht ohne Geist, darum her.)

Die mancherley Rathschläge, die Heinse S. 132. folgg. den Operndichtern und Musikern geben lässt, sind nicht neu, aber gut, und immer zu wiederholen, da man sie noch nicht zu fassen scheint, oder doch sie häufig vernachlässigt, obgleich nur auf diesem Wege die Oper das wird, was sie werden kann und folglich werden sollte. Wenn er übrigens, beym Vergleich der Oper mit der griechischen Tragödie, jene weit über diese stellt — selbst über die vollkommensten Ueberreste derselben: so brauchen wir nicht erst anzuführen, dass er in denselben Fehler verfalle, den er mit Recht oben an denen gerügt hat, die die alte und neue Musik zusammenstellen und die eine um der andern willen herabsetzen. Auch dies sind ja zwey ganz verschiedene Gattungen; und hört denn Minerva auf schön zu seyn, weil Venus es ist, und jede eine ganz andere? oder wird darum die eine nur weniger vollkommen? Will man sie ja vergleichen und vergleichend examiniren: so sollte das nur geschehn, um jede näher und genauer in allen ihren Eigenheiten kennen zu lernen, und eben dadurch sich den Sinn für beyde zu schärfen, den Genuss an beyden zu erhöhen.

Gut gedacht und gut gesagt ist, was man S. 154 folgg. über das Ideal und das ewige Streben des Menschen nach demselben — nach Winkelmann, der aber nicht angeführt wird — findet; einseitig hingegen und missverstanden, was über die Darstellung der Karikatur, S. 156 folgg., beygebracht worden, und was hier besonders auch auf die komische Oper, und zwar in Absicht auf Musik nicht weniger, als in Absicht auf Poesie, hätte angewendet werden müssen; und was hernach gar gegen die „allzusehr verschönte Natur,“ gegen die „allzuhohe Vollkommenheit,“ die uns „zur Last falle, wenn wir sie nicht erreichen können,“ von Metastasio gefabelt wird, das ist gesprochen — nun ja, ungefähr wie Metastasio im Tête-à-tête mit einer jungen, schönen Dame gesprochen haben mag, wo aber das Publikum nicht zuzuhören hat. Werth ist es, von dieser Dame, wie hier geschiehet, mit der Schlussesentenz belohnet zu werden: Eben darum sind Sie, Herr Metastasio, den griechischen, englischen und französischen Trauerspieldichtern weit vorzuziehen. —

Nun tritt Heinse selbst in einem neuen Vorbericht, der aber ein Nachbericht heissen könnte, auf und haranguirt mit Heftigkeit die Grossen Deutschlands, dass sie, und dass besonders ihre Prinzessinnen, sich nicht so mit den Dichtern zu unterhalten pflegen; dann die Gelehrten, dass sie ihm nicht Recht geben würden, wenn er Metastasio den grössten Dichtern Griechenlands und Roms gleichstelle. Heinse mochte wol in seinem Innern etwas Widersprechendes fühlen, und versuchte deshalb diese Schutz- und Trutzrede. Dieser Weg ist aber von lebhaften Leuten, die sich selbst noch nicht klar sind, zu oft befahren worden, als dass sich noch Jemand durch ihn in die Irre führen liess. —

Der Autor gehet jetzt ab und die Grazien treten auf. Metastasio hatte sie nämlich in jenem Gedichtchen besungen. Die Himmlischen schwatzen nun in abgesetzten Zeilen, die sich oft reimen, oft auch nicht — mit gutem Gewissen kann ich die Form ihrer Reden nicht anders bezeichnen — von mancherley lustigen Streichen Amors, wobey die Mutter ihm durch die Finger sahe. Die Huldgöttinnen werden bös darüber und fassen sämmtlich den Entschluss, die Göttin der Liebe zu verlassen und alle die Reize, womit sie sie bisher geschmückt haben, einer so eben gebornen Sterblichen zuzuwenden; welche Sterbliche denn eben jene Prinzessin ist. Hr. Arnold würde bey der ganzen Welt und ganz gewiss auch bey Heinse's Geiste es sehr leicht haben verantworten können, wenn er dies bogenlange Kompliment bey Seite gelegt hätte; und wie es unter „philosophische Unterredungen berühmter Gelehrten, Dichter und Tonkünstler über den Kunstgeschmack in der Musik" kommo, ist vollends gar nicht abzusehn.

Nun folgt ein Dialog, der, der Ueberschrift nach, von der musikalischen Bildung handeln soll, aber — es ist gar nicht aufzuzählen, von was allem er handelt. Es treten darin auf Herr Löwe, Herr Waldmann, ein Kantor und drey Mädchen. Löwe und Waldmann sind eben in Entzückung über ein Terzett von Salieri, und — thun recht wohl daran; doch daran nicht, dass sie ihr Entzücken so abschweifend, weitläuftig und keifend aussprechen. Die Mädchen lauschen der Musik der Herren; als diese aber aus Bosheit singen: Da der Grossvater die Grossmutter nahm — gefallt's ihnen noch besser, und sie kommen herbey und wollen's auch lernen. Zu Hause gehet's nicht: Papa will's nicht haben. Löwe wird menschlicher und singt ein besseres, aber verbuhltes Lied. Die Mädchen horchen. Da kömmt der Kantor dazu, skandalisirt sich: die Mädchen müssen fort, bestellen sich aber erst die Herren zur Fortsetzung. Der Kantor will den beyden Gymnasiasten das Gewissen schärfen; meynt, wenn sie noch die Arie gesungen hätten, die sie morgen in der Kirche vorzutragen hätten, so möcht's drum seyn: am allerbesten aber wär' es, wenn sie zu Hause blieben und 'was lernten. Dagegen erhitzen sich die Herren: Bücher machen Dummköpfe — Natur will Geselligkeit — Natur will Mädchen für Jünglinge, *Jünglinge* für Mädchen, *et cætera*. Sie spielen nun ein Trio von — Fils. Die jungen Herren finden es göttlich, der Kantor abgeschmackt, weil es nicht gelehrt ist, und sie erscheinen ihm nicht besser, weil sie es loben, ohne es nach den Regeln des Kontrapunkts geprüft zu haben. (Wir hätten andere Gründe für des Kantors Meynung von den Herren!) Der Leser denkt sich nun schon selbst, wie Heinse seine zottigen Naturkinder — nicht etwa gegen Pedanterey der rechnenden Musiker, sondern gegen Regeln überhaupt, gegen deutsche Kirchenmusik, gegen Erziehung junger Künstler etc. losziehen und ihre gemeinen Herzensergiessungen strömen lässt. Von der Musik kommen die Herren aus dem Gymnasium auf — alles Mögliche, und theilen Plane zur Verbesserung der ganzen Welt in extenso mit — — Das ganze Ding ist nicht werth gelesen, viel weniger, weiter ausgezogen zu werden. Was darin ja noch wahr ist, Musik betreffend, weiss jetzt jeder nur leidlich unterrichtete junge Mann im Schulmeisterseminarium; und was Musik nicht betrifft, ist meistens baarer Unsinn, und nicht selten aufs pöbelhafteste ausgesprochen. Wir sehen nicht ein, wie der Herausg. die Bekanntmachung dieser Sudeley bey Heinse's Manen, beym Publikum, und bey sich selbst, verantworten will.

Schon dieser mit Sorgfalt gemachte Auszug kann den Leser von der Unpartheylich-

keit unsers oben gefälleten Urtheils über das Ganze überführen. Man muss viel guten Willen und nicht gewöhnliche Toleranz zu dem Buche mitbringen, wenn man um seiner ersten Hälfte willen die zweyte dulden, und nicht wegen dieser auch jene wegwerfen soll.

NACHRICHTEN.

München, den 16ten July. Die Feste, welche den 12ten und 13ten dieses Monats zur Verherrlichung des Namensfestes der Kurfürstin sind veranstaltet worden, haben der Direktion viel Ehre und dem Publikum viel Vergnügen verursacht. Den 12ten die grosse Oper: Ginevra. Vierzehn Tage vorher war Madame Sessi hier angekommen. Jedermann glaubte, sie würde in dieser Oper mit auftreten. Es geschah nicht. Ich will die besondern Ursachen und Rücksichten, die dabey ihr Spiel hatten, nicht anführen. Sie würden im Auslande wenig gelten. — Aber Hr. Brizzi sang, und zwar in jeder Hinsicht sehr hübsch. Doch wie oft ein Publikum seine besondern Launen hat! Schon im Titus dachte man mit Vergnügen an Hrn. Tochtermann, der vor Hrn. Brizzi diese Rolle mit so vieler Würde und Empfindung vorgetragen hatte. Diesmal wollte man nichts anders an Spiel und Vortrag des Gesanges finden, als was man schon dreymal im Achilles gehört hatte. Man sprach viel, besonders nachdem Tages darauf Mad. Sessi, zwar nur in dem Konzert, sang, von übertriebenen, übrigens einförmigen Koloraturen, die mit Absicht dastünden und so oft wiederkämen, um den Nichtkenner den Mangel schöner Brusttöne vergessen zu machen. Doch, wie gesagt, man hat oft seine Launen. — Mad. Harlass sang mit vieler Gewandtheit und Einsicht; sie erhielt ungetheilten Beyfall. Mad. Cannabich strengte alle Kräfte ihrer Kunst an; sie glühte von Feuer, um zu imponiren: sie hat auch das Ziel ihrer Wünsche zum Theil gewiss erreicht. — Was die Dekorationen und Kleider betrifft, so muss man gestehen, dass man diesmal hier Wunder gethan. Noch nie sah man hier etwas, was diesem an Geschmack und Pracht gleich gekommen wäre. — Von der Musik spreche ich zuletzt, weil sie, meiner Meynung nach, vergleichungsweise das Unwichtigste an dem Stück ist: kein Leben in den langen Recitativen, keine harmonische Kraft in den Chören, keine neuen Gedanken, keine ausdrucksvollen Wendungen in den Arien! Nur ein Marchesi, Crescentini, vielleicht auch eine Sessi, hätten so eine todte Masse beleben können. Hr. Simon Mayr ist, wie Sie wissen werden, unser Landsmann. Sie sehen, dass Parteylichkeit nicht unter unsere Gebrechen gehört. —

Den 13ten sang Mad. Sessi in dem Hofkonzert zu Nymphenburg. Ich will nicht aus einer Arie, und einem Duo, mit Brizzi gesungen, ein ausschliessendes Urtheil wagen. Nur das will ich Ihnen sagen: ihr Gesang rührte mich bis zu Thränen. Welch eine Stimme! welch eine seelenvolle, erhabene Methode! Wie Blumenkränze sich lieblich an einander schlingen, so schmelzen ihre Silbertöne, verschmähend alle Koloraturen, sanft rührend dahin. Man ist einig, dass man seit Mad. Todi nichts bessers hier gehört habe. Dies sey Ihnen für heute genug. Wir haben die Hoffnung, sie auf dem Theater zu hören, noch nicht ganz aufgegeben. Sollten wir uns aber in unsern Hoffnungen täuschen, sollte man uns diesen Genuss nicht gewähren: so bleibt dem unbefangenen Liebhaber der Kunst, der ohne Rücksicht auf Parteygeist nur das Schöne ehret, nichts übrig, als öffentlich sein auf-

richtiges Bedauern zu äussern. — Die Nacht hindurch war der Garten einem wahren Feenpalast ähnlich. Der darin angebrachte See war romantisch beleuchtet. Die kurfürstliche Familie fuhr auf dem See. Chöre erhoben sich unsichtbar aus dem umgebenden Walde: Echos liessen sich hören; Chöre mit Trompeten und türkischer Musik schlossen die Feyer.

N. S. Herr Blangini, Komponist des Kalifenstreichs, ist nun wirklicher kurpfalzbayrischer Kapellmeister. Sie wünschten zu hören, wer dieser Künstler sey. Er ist ein geborner Italiener, kam in seiner frühesten Jugend nach Paris, wo er sich immer aufhielt; vor einigen Monaten kam er hieher, präsentirte sich gut und schrieb sein Operettchen. Zwar sprach man schon lange von einem fremden Kapellmeister, der hierher, sollte berufen werden; man glaubte, es wäre Paer oder Vogler, der genialische Künstler — er, der im hiesigen Orchester zu Hause ist und mit der ihm eigenen Kraft Zauber durch dasselbe hervorbrachte. Doch das Schicksal hat es anders gefügt. Es kam Blangini. Möge sein musikalischer Genius ihm bessere Werke einflössen, als sein Weilchen von neulich war! —

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte composée par Joseph Haydn. Oeuvre 93. Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 8 Gr.)

Diese Sonate erscheint wirklich zum erstenmal im Publikum; sie ist aber wahrscheinlich aus sehr früher Zeit dieses Meisters, und vielleicht als Gelegenheitsstück für Jemand geschrieben gewesen, der als Klavierspieler noch wenig geübt war und doch etwas von Haydn spielen wollte. Sie bestehet nur aus zwey Sätzen: aus einem einfachen, singbaren Andante, wie deren mehrere in Haydns frühern Klaviersachen stehen, und aus einem Finale, das die schönen Blüthen des heitern Humors und dabey der tiefen Kunst, wie sie in den besten spätern Stücken dieser Art sich reich und üppig entfaltet haben, wie in kleinen Keimen, aber dem nur einigermaassen geübten Auge unverkennbar, darlegen. Wenn sonach das Werkchen wenig geübten Spielern zunächst zu empfehlen ist, hat es doch auch etwas Anziehendes für ernsthaftere Kunstfreunde.

Anekdote.

Eine junge Sängerin trat zum erstenmal in einer bedeutenden Rolle auf, die eine ältere bisher gegeben und auf welche sie sich viel zu gut gethan hatte. Jene gefiel ausserordentlich: man rief sie heraus. Die Rivalin stand voll Ingrimm in der Kulisse, und redete das junge Mädchen an:

Ey, du mein Himmel: das nenn' ich Beyfall! Was werden aber die Neiderinnen dazu sagen, Mamsell?

Das frag' ich Sie, Madam! war die Antwort.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. Nº. 45. 1805.

Nachrichten.

Freyberg. Es kann freylich nicht jede mittlere Provinzialstadt auf ein Denkmal in diesen Blättern Anspruch machen; doch gebührt denjenigen, in welchen, bey viel Empfänglichkeit, auch viel Regsamkeit und geistiges, uneigennütziges Interesse für die Tonkunst zu finden ist, wol zuweilen eine kurze Erwähnung. Man kann von Freyberg jenes Löbliche allerdings rühmen, und derum sey hier kürzlich zusammengestellt, wie es hier um Musik stehet, und was im Laufe von etlichen Jahren für diese Kunst gethan worden.

In den Kirchen werden, zu Anfange des Gottesdienstes — Missen sind immer untergeordnet — Missen von Naumann, Haydn, Mozart und einigen andern guten Komponisten aufgeführt; die deutschen Kantaten — die Hauptmusik — sind theils von denselben Komponisten, mit untergelegten deutschen Texten, (z. B. Mozarts Requiem, seine übrigen für die Kirche geeigneten Kantaten, Haydns Te Deum, dessen Worte des Erlösers am Kreuz,) theils von Handel Schulz, Reichardt, Knecht, Zumsteeg, Danzi, Himmel, u. A.; kurz, man benutzt die vorzüglichsten Musikalien, die öffentlich zu haben sind. Nächst diesen gab unser achtungswürdiger Kantor, Hr. Fischer, eine beträchtliche Anzahl seiner eigenen Kompositionen zu hören, wovon ich nur zwey Passionskantaten für 1804 und 1805. und seine Kantaten auf hohe Feste anführen will.

Die Kirchenmusik wird durch den Stadtmusikus besetzt, der dazu verpflichtet ist; aus Gefälligkeit und — man muss es laut rühmen — ohne alle Entschädigung, nehmen aber stets auch das Artillerie- und das Berg-Hautboisten-Chor thätigen Antheil. Da der Singechor einer der stärksten in Sachsen ist — noch jetzt gewöhnlich an sechzig Personen — so sind die Chöre stark und gut besetzt, und es findet sich darunter auch mancher recht brave Solosänger. Mehrere aus dem Singechor sind auch für Instrumente geübt. So wurde es möglich, auch grosse und schwierige Gesangstücke, wie z. B. Haydns Schöpfung und Jahrszeiten, sehr anständig auszuführen.

Seit 1792 hat der Stadtmusikus, Hr. Siegert, ein Konzert veranstaltet, das Winterszeit auf dem grossen Kaufhaus-Saale acht- bis zwölfmal gehalten, und von dem hiesigen Publikum zahlreich besucht und unterstützt wird. Man hat alle Ursache damit zufrieden zu seyn. Man bekömmt hier die neuesten und besten Sinfonieen zu hören, und überhaupt spart der thätige und geschickte Unternehmer keine Mühe noch Kosten, um das Konzert im Flor zu erhalten. Sein Eifer geht so weit, dass er keine Sinfonie zweymal giebt, wenn es nicht ausdrücklich verlangt wird, was aber bey Mozartschen, Haydnschen, Beethovenschen und

Krommerschen oft geschiehet. Einsender hat noch keine Sinfonie in der musikalischen Zeitung angeführt gefunden, die hier nicht wäre gehört worden. Die Besetzung ist jederzeit: fünf erste, fünf zweyte Violinen, zwey Bratschen, zwey Violoncells und zwey Violone, nebst allen Blas-Instrumenten, selbst Posaunen. Auch hier nehmen die beyden Hautboisten-Chöre thätigen Antheil; mehrere aus ihnen spielen auch fertig und geschmackvoll Konzerte auf ihren Instrumenten. Endlich zieht Hr. Siegert immer mehrere junge Leute, die sich auf diesem oder jenem Instrument hören lassen. Das ganze Personale ist ungefähr dreyssig Personen, und wenn Gesangstücke sind, einige vierzig. Die Einrichtung ist wie in andern Städten; darum erwähne ich nur noch, dass man, ausser von jenen Mitgliedern, nicht selten auch von theilnehmenden Liebhabern gute Konzerte auf der Violin, der Hoboe, dem Fagott, der Flöte, der Klarinette, dem Horn, und dem Pianoforte hört. Ich würde einige der ausgezeichnetsten Liebhaber nennen, wenn ich nicht fürchtete, ihre Bescheidenheit zu verletzen.

Zu Ende dieser Winterkonzerte wird allemal eins zum Besten der Armen gegeben, worin gemeiniglich eins der beliebtesten Gesangstücke aufgeführt wird, z. B. Haydns Schopfung und Jahreszeiten, Mozarts Requiem, das Lob der Musik von Schuster u. dgl. Dies Jahr wurde die Feyer der Christen am Charfreytage von dem vortheilhaft bekannten Komponisten, Bergt, (Organist in Bautzen) gegeben, und das Auditorium war sehr gerührt, durch die schatzbare Musik selbst, wie durch die brave Ausführung; jeder einzelne Sänger und Instrumentist that, wie man leicht bemerken konnte, alles mögliche, das Ganze in dem Sinne des einsichtsvollen Komponisten hervorgehen zu lassen. Wir wünschen sehr, mehr ähnliche Werke von ihm zu erhalten; bisher sind uns nur, ausser diesem, sein kraftiges Te Deum und einige Sinfonieen bekannt worden.

Ausserordentliche Konzerte werden wol auch von Zeit zu Zeit gegeben: aber wenig fremde Virtuosen finden bey diesen ihre Rechnung. Unter denen, die ausgezeichneten Beyfall fanden, waren die Brüder Pixis, die Herren Hossa, Durand, Clement, Dem. Kirchgässner und Dem. Mager. Ausserdem sind hier in der Domkirche in besondern Konzerten, die Schopfung von Haydn zweymal, im Saale, die Jahreszeiten von ebendemselben auch zweymal, und der Messias von Händel, nach Mozartscher Bearbeitung, gegeben worden. Alle diese Werke wurden ohne beträchtliche Fehler, und die meisten recht gut ausgeführt.

Berlin, den 20sten July. Nur um keine Lücke zu lassen, erwähne ich einige musikalische Produktionen, von denen hiesige Blätter schon gesprochen haben; aber eben weil diese es gethan haben, bin ich ganz kurz, und werde es bey ähnlichen Fällen immer seyn — vorausgesetzt, dass nicht die Produktionen selbst oder jene frühen Anzeigen bedeutende Gelegenheit geben, länger zu verweilen. Hr. Wilhelm Ehlers, vormals Schauspieler am Weimarischen Theater, gab den 18ten dieses Konzert und erfreuete darin die Freunde seines hübschen Gesanges in unsrer Stadt. Er sang eine Scene von Paer, und mehrere von ihm gesetzte Gesänge mit Begleitung der Guitarre, die er selbst sehr brav spielte. Die Ihnen schon vortheilhaft bekannte Dem. Voitus sang eine Scene von Himmel. Die Hrn. Tausch d. Jüng. und Reinhardt bliesen ein Konzert für zwey Klarinetten und Herr Gareis spielte ein Bratschenkonzert von Arnold. Die ganze Unterhaltung war ange-

nehm. Hr. Ehlers gab auch auf dem Theater einige Gastrollen; und zwar, den Adolf in Adolf und Klara, den Feldscher Sichel im Doktor und Apotheker, den Johann in Je toller je besser, den Don Juan, und den Orest in der Iphigenie in Tauris. Sein Spiel ist leicht, heiter und frey, aber bey weitem noch nicht so vollkommen, wie mehrere seiner Freunde glaubten, und — er nicht minder. Auch sein Gesang hat viel angenehmes; doch wird mehr Uebung ihm auch in dieser Hinsicht sehr nützlich seyn. Bey Gelegenheit des Don Juan entstand ein durch mehrere Blätter durchgeführter Streit über eine Stelle, wo Hr. Ehlers h gesungen und b nach der Partitur hätte singen sollen; er wollte sich durch den Umstand rechtfertigen, dass auch in Mannheim und Wien h gesungen würde. Wie wenig aber dies beweiset, sieht jeder, und da der Gang der Stimme b begünstigt, die Begleitung aber es verlangt, und Mozart Arien dieser Art in seinen bessern Werken nicht schrieb: so kann wol gar keine Frage seyn, auf welcher Seite das Recht war. Desto auffallender waren die Seitenblicke, die Hr. Ehlers bey jener Gelegenheit auf den verdienten Künstler warf, der den Don Juan gewöhnlich giebt, und dem in der Leichtigkeit, Feinheit und Wahrheit des Spiels gleich zu kommen, Hrn. Ehlers so bald noch nicht gelingen dürfte.

Den 16ten July gab man nach einer zwölfjährigen Pause und nach einer neuen Bearbeitung Cimarosa's heimliche Ehe (Matrimonio segretto). Die treffliche Musik ist berühmt genug; daher nur die Bemerkung, dass das Stück sehr gut gegeben wurde. Hr. Gern (Roms) und Hr. Beschort (der Graf von Tiefenthal) sangen das schöne Duett im Anfange des zweyten Akts, das Muster ächtkomischer Musik, so schön, dass man da capo rief, und die Herren überraschten das Publikum äusserst angenehm, dass sie es sehr brav und noch possierlicher italienisch wiederholten. Mad. Müller (Karoline) trug vorzüglich eine eingelegte sehr schöne Arie von Righini meisterhaft vor.

Die Wittwe Unger hat ein ausschliessliches Privilegium der von ihrem Manne angelegten Notendruckerey auf funfzehn Jahre erhalten, und wird nächstens einen Preiskourant von den bekanntesten Formaten aus ihrer Notengiesserey und Notendruckerey herausgeben.

Musikalische Vielthuerey.

Ausser Zweifel ist es, dass sich die Ausführung der Musik jetzt auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit geschwungen hat. Leider, wird nur die Freude darüber dem aufmerksamen Beobachter nicht wenig getrübt, wenn er eben nicht die glücklichsten Auspicien für die Zukunft bemerkt, indem der Hang zum eingebildet Originellen, zum Excentrischen, zum Auffallenden immer mehr um sich greift, und — vereinigt mit noch vielen andern Ursachen — uns eher Rückgang als Fortschreiten wahrscheinlich macht. — Ich habe jetzt weder Lust noch Musse diesen eben nicht angenehmen Gedanken weiter zu verfolgen, sondern begnüge mich bloss mein Herz über einen Gegenstand zu erleichtern, der jene Furcht gewiss nicht wenig nährt, und das Gefürchtete nach sich ziehen hilft. Ich meyne die musikalische Vielthuerey, welche so allgemein um sich greift. Man beschränkt sich nicht auf ein Instrument, sondern möchte sie lieber alle, wenigstens die gangbarsten oder doch die Mode-Instrumente, erlernen. Kaum versteht man die Noten und kann eine leichte Menuett auf dem

Fortepiano klimpern, so fängt man auch die Violin an. Kaum hat man die Scala gesungen — oder noch lieber, diese gar nicht, sondern gleich ein süsses Arietchen — so will man auch schon auf der Guitarre dazu klimpern. Es giebt wol Dilettanten, die fünf bis sechs Instrumente spielen können: — freylich ist es darnach! Aber sie sind doch in ihrer Meynung und in der Meynung vieler Anderer, nicht ungeschickte Musiker. Man nimmt sie zum Unterrichte. Das Beyspiel verführt. Man will es ihnen nachthun. Was kann anders werden, als Stümperey? —

Hat man bey der Erlernung eines Instruments nur die ersten Anfangsgründe begriffen, so will man gleich grosse und schwere Sachen spielen. Mit Mühe und Noth kann man endlich eine Sonate herstoppeln, freut sich darüber und denkt: nun bin ich ein Spieler! —

Man schreibt Noten zusammen, die nicht der Dinte werth sind; dadurch raubt man sich die Zeit zum Spielen. Ist die Abschrift fertig, so wird sie zu dem unnützen Wust der andern geworfen. Lieber schaffe man sich doch wenige, gute und korrekt gestochene oder gedruckte Noten von anerkannt guten Meistern an, spiele diese — nicht doch — *studire sie*, und das Wenige wird wahren Nutzen bringen. Es giebt in der That unter manchen Musikern eine höchst verderbliche, abstumpfende, zeitfressende *Abschreibewuth*, welche überdies die Zeit zum Studium raubt.

Man lerne *Ein* Instrument *erst* ganz und wie sichs gebührt; ist man da aufs Reine, wohl, so schreite man zu einem andern. Wie viele Zeit — wie manches Jahr — wird aber nur zur Erlernung eines *einzigen* Instruments erfordert! Höchst verderblich ist die wahre Kunst ist das: von Jedem etwas wissen. — Man wähle sich eine bestimmte Musikgattung, für welche man (nach eigener Prüfung und nach Beurtheilung eines guten Meisters) das meiste Talent hat, z. B. das Allegro, oder Adagio — das Feurige, das Launige, das Erhabene, das Sanfte etc. — und studire dieses, zwar nicht mit Ausschliessung alles andern, um nicht einseitig zu werden, aber doch ganz vorzüglich, und beseitige den falschen Wahn, als ob es nöthig wäre, in Allem zu glänzen. Solcher universeller Genies giebt es wenige. Viele Handwerke verderben den Meister! gilt auch in der Musik. Diese besteht aus mehrern Branchen, aus welchen man sich eine wählen und bey ihr bleiben muss.

Noch einige Worte über das Komponiren. Kaum verspürt einer einen Funken von Phantasie in sich, kaum hat er einmal einen nicht üblen Einfall, flugs will er auch komponiren. Was hilft der Welt die Menge von mittlern und schlechten Kompositionen? Sie erschweren den guten den Weg, fegen den Beutel, verderben den Geschmack und machen gegen das Bessere, wenn's nicht einem schon berühmten Namen trägt, mistrauisch. Jedes wirkliche Talent sollte seine Schule erst bis auf eine gewisse Stufe der Vollkommenheit gemacht haben, ehe es vor dem Publikum auftritt. Bloss um etwas komponirt zu haben, ohne doch vorzügliches Genie dazu zu besitzen, sollte niemand seine Produkte zur Schau stellen. Will er für sich insgeheim die Komposition betreiben; gut! nur prüfe er sich weislich, ob er auch Anlagen, Zeit und Gelegenheit hat, es zu etwas Vorzüglichem zu bringen; sonst verwende er seine Zeit lieber zu etwas anderm.

Wie gut wär' es, wenn in allen Branchen ein Repertorium des Vorzüglichsten und Ausgezeichnetsten von einer Musikhandlung unternommen würde, so wie es Nae-

geli in Zürich durch sein Repertoire des Clavecinistes im Sinne hat!

Als der wahren Kunst höchst nachtheilig verdient noch die Sucht gerügt zu werden, grössere Meisterwerke, wozu ein volles und geübtes Orchester gehört, an kleinern Orten in nuce aufzuführen. Solche Bestrebungen sind mir immer lächerlich, aber auch höchst ärgerlich gewesen. Dass sich doch die Menschen in keiner Sache zu beschränken wissen! Fürwahr, wenn der Kantor Y in seinem Städtchen Z mit wichtiger Miene von der Aufführung der Schöpfung von Haydn spricht und sich damit viel weiss, so habe ich Mühe, ihm meinen Unwillen zu verbergen. Beschränke man sich doch auf ein einfaches Quartett, auf ein Trio etc. an solchen kleinen Orten. Ein grosses Werk wird bey aller Anstrengung doch mehr oder weniger verhunzt und alle Mühe und Arbeit ist vergeblich. Nicht zu gedenken, dass das vorhandene Publikum an solchen Orten, der Masse nach, ganz und gar nicht jene Arbeiten goutiren kann. Wenn es aufmerksam ist und etwas zu fühlen scheint oder vorgiebt, so ist es bloss die Furcht und Eitelkeit, keinen Mangel an Beurtheilung zu erkennen zu geben, was es dazu antreibt.

Möchten diese abgerissenen und schmucklosen Gedanken von einsichtsvollern Mannern geprüft und besser aus einander gesetzt werden, als es hier geschah. Meine mir bewusste gute Absicht lässt mich Nachsicht und geneigtes Ohr hoffen.

Friedrich Guthmann.

Recensionen.

Der Kampf, ein Gedicht von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt und dem Herrn Grafen Georg von Bérényi gewidmet von Franz Xav. Kleinheinz. Werk 14. Im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Wien. (Pr. 48 Xr.)

Wenn die Tonkunst hauptsächlich geschaffen ist, Empfindungen auszudrücken, und wenn diese durch die Verbindung der Musik mit der Dichtkunst nähere Bestimmung erhalten, oder vielmehr — was wenigstens heut zu Tage Sitte ist — wenn die Dichtkunst der Tonkunst, und nicht umgekehrt diese jener, die Empfindungen vorzeichnet: so ist es leicht erklärbar, dass gerade die sinnvollsten Gedichte, deren Inhalt aber mehr den Verstand beschäftigt, als das Gefühl unmittelbar anspricht, am wenigsten geschickt sind, ein musikalisches Gewand anzunehmen; und dass andere, die nur einen gewissen bestimmten Gemüthszustand — Traurigkeit, Ruhe, Freude u. s. w. ausdrücken, sich mehr dazu eignen. Bedenkt man aber, dass Gedanken, wenn sie wirklich poetisch sind — und andere soll man ja nicht in Musik setzen — immer Empfindungen erzeugen müssen, und dass die gehaltvollsten, sublimsten Ideen gewiss auch die lebhaftesten, edelsten Gefühle bey denen, die sie ganz gefasst haben, erwecken: so sieht man ein, dass diese Empfindungen auszudrücken und eben dadurch sie auch in andern aufzuregen, das höchste Ziel der Musik sey. Aber man begreift auch, wie schwer es ist, dieses Ziel zu erreichen; welch ein gebildeter Künstler dazu gehört, zu dergleichen Empfindungen nur erst sich selbst zu erheben, dann sie lebendig, bestimmt, fest zu fassen, und nun endlich sie in der Musik rein und noch erhöht wiederzugeben.

Die meisten Gedichte von Schiller sind von dieser Art, und es ist daher nicht zu verwundern, dass man so wenig ganz gelungene Kompositionen derselben findet.

Und eben daher hat sich Herr Kleinheinz, keine leicht zu wandelnde Bahn vorgezeichnet, wenn er, wie es scheint, ausschliessend Gedichte dieses Verfassers zu seinen Kompositionen wählen will; denn schon früher sind zwey derselben von ihm in Musik gesetzt erschienen. Rec. sind diese ersten Werke nicht bekannt, aber er weiss durch die Beurtheilung derselben in diesen Blättern, dass sie nicht gerade zu den mislungenen Versuchen zu zählen sind. Auch dieses vorliegende Werkchen ist nicht unter diese Klasse zu rechnen. Das Ganze ist in seinem Umfange gut eingerichtet; es ist Plan und Ordnung in seinen einzelnen Theilen; und man findet zuweilen sehr schönen, fliessenden Gesang. Besonders angenehm ist das Andante: „Sie sieht den Wurm an meiner Jugend Blume nagen" etc. Dagegen sind aber verschiedene andere Stellen — vielleicht eben um des Ganzen willen — etwas hart und unmelodisch geworden, und die Worte scheinen mehrmals mühsam in Takt und Rhythmus gezwungen zu seyn. Besonders möchte die durch einen Zwischensatz verursachte Trennung der Worte: „Zerrissen sey, was wir bedungen haben;" und die dreymalige geschwinde Wiederholung der Worte: „sie liebt mich" zu tadeln seyn. Die Wichtigkeit der letztern hätte durch einen einzigen Aufschwung in der Melodie, verbunden mit einer angemessenen Harmonie, besser angedeutet werden können, da sie ohnehin in der Folge noch einigemal wiederholt sind. Der Satz ist bis auf einige Stellen, S. 8. T. 1 — 2 und T. 11 — 12, wo durch Uebergehung eines verwandten Zwischenakkords, unharmonische Fortschreitungen entstanden sind, rein. Uebrigens ist die Begleitung der Singstimme angemessen und leicht; nur hatte Rec. bey vollstimmigen Akkorden um der Klarheit der Harmonie willen, zuweilen einige verdoppelte grosse Terzen und Dissonanzen hinweggewünscht.

Es wird Hrn. Kleinheinz bey seinem hervorleuchtenden Talent nicht schwer werden, dergleichen kleine Mangel zu verbessern und zu vermeiden, und dadurch seinen Werken in Zukunft einen hohern Werth zu geben.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composées par Adalbert Gyrowetz. Oeuv. 44. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Fr. 3 Fl. 30 Xr.)

Man sieht auch an diesen Quartetten, die vor vielen der frühern des Hrn. Gyrowetz sich vortheilhaft auszeichnen, dass er an Erfindung nicht arm und gewandt in der Harmonie ist. Sie enthalten manche neue, angenehme Melodie, manche frappante Wendung der Harmonie und Modulation; auch ist oft der Hauptgedanke durch das ganze Stück getreulich verfolgt. Wenn sie aber dessen ungeachtet Rec. nicht ganz befriedigt haben, so ist gewiss nicht Mangel an guten Ideen die Ursache, sondern bloss Mangel an Oekonomie. Zu verschwenderisch ist der Verfasser mit seinen musikalischen Vorräthen umgegangen, und besonders zu oft wird das Gefühl durch schnelle Ausweichungen in fremde Tonarten unterbrochen, und dadurch zu oft die Einheit und der genauere Zusammenhang des Ganzen gestört. Gewiss ist es, durch wohlangebrachte fremdartige Modulationen werden die schönsten Wirkungen hervorgebracht; aber auch hierin, so wie bey der Anwendung anderer Kunstmittel, vornehmlich aber deren, die als Würze dienen sollen, muss hausgehalten, und am wenigsten darf das, was angewendet wird, mit dem, wozu es anzuwenden, (was damit zu bewirken) verwechselt, die Mittel dürfen nicht zum Zwecke erhoben werden. Denn bestehet ein Tonstück bloss aus vielen willkührlichen,

wenn auch noch so gelehrten und kühnen Ausweichungen, ohne Rücksicht auf den Zusammenhang des Ganzen, so wird man zwar die Menge der Kunstmittel bewundern müssen, aber das Gefühl, welches dasselbe — dem Hörer oft unbewusst — als ein Ganzes in sich aufnimmt, und eine bestimmte Ordnung in denselben verlangt, bleibt unbefriedigt, und der Zweck ist verfehlt.

So ist es denn nun bey verschiedenen Sätzen dieser Quartetten; und zum Beweise ausschweifender Tonführung dient gleich der Anfang des ersten. Es ist in G dur, $\frac{4}{4}$ Takt, Allegro. Ehe noch die Tonart selbst fest genug gegründet ist, ist man im 19ten Takt in D dur, im 25sten in H dur, im 25sten in E moll, im 27sten in A dur, im 29sten in D moll, im 31sten in B dur, im 33sten in G moll, im 38sten in Es dur, u. s. w. Gewiss, so schnell wollte die durch den ersten angenehmen Satz erregte Empfindung nicht durch die beynahe ganze Verwandtschaft der Haupttonart geführt seyn! — Ausserdem haben diese Quartetten, wie schon oben zugestanden worden, manche Vorzüge, und werden sowohl von Kennern als Liebhabern nicht ungern gehört werden; besonders wird das zweyte, welches schon einen bestimmtern Charakter an sich trägt, gefallen. Papier und Stich sind schön.

VI Sonates pour le Clavecin ou Fortepiano, composées par Charles Fasch. Berlin bey Reilstab. (Pr. 2 Thlr. 6 Gr.)

Questo gusto è passato könnte vielleicht mancher an die neuern Kompositionen für das Klavier gewöhnte Spieler ausrufen; allein neben den Myriaden von Sonaten, welche seit Vater Corelli's Zeiten als Ausflüsse und Auswüchse der musikalischen Begeisterung erschienen sind, werden immer diese Arbeiten des verewigten Fasch ihren Platz, und zwar unter der vorzüglichern Gattung von Klavier-Sonaten behaupten. Das Pianoforte hat in einigen Decennien durch seine blendenden Eigenschaften das schlichte, bescheidene Klavichord verdunkelt, und letzteres ist beynahe zu einem blossen Uebungs- und Interimsinstrumente geworden, daher denn auch die wahren Klaviersonaten unter den neuern musikalischen Produkten eine Seltenheit sind. Ob nun durch diesen Zeitgeschmack, welcher das einfache Klavichord vernachlässigt und dadurch ein Feld der Komposition brach liegen lässt, der Tonkunst selbst nicht ein bedeutender Nahrungszweig geraubt werde, überlässt Rec. den selbstdenkenden Künstlern und Kennern zur Betrachtung; so viel weiss er aber aus eigner Erfahrung, dass er vom Pianoforte oft zu seinem Klaviere schleicht und die Sonaten eines Ph. E. Bachs, Hässlers, und Anderer genug bekannter Komponisten für dieses Instrument, zu seiner Erbauung spielt. Am besten bleibt es wol, das Eine thun, aber darum das Andere nicht lassen; und wenn die Klavierspieler voriger Zeit in ihrem Hass gegen das Pianoforte einseitig waren, so sind es die Pianofortespieler in ihrer Verachtung des Klavichords am Ende doch auch: denn so wahr es ist, dass die jetzigen Pianofortes der besten Meister mit ihren eigenen auch manche Vorzüge des Klavichords verbinden, so wahr ist es auch, dass sie dieselben nicht alle aufnehmen, und aufnehmen können.

Diese besondere Rücksicht auf das Instrument nun bey Seite gesetzt, und die vorliegenden Arbeiten des verdienten Fasch an und für sich selbst erwogen, so lässt sich mit Sicherheit voraussagen, es werde sie der Kenner nicht unbefriedigt aus der Hand legen, und der junge studirende Kla-

vierspieler nicht ohne Nutzen durcharbeiten. Obgleich kein hoher Schwung der Gedanken sie auszeichnet, so geben ihnen doch Reinheit des Satzes, ungezwungene harmonische und einfache melodische Wendungen, ausser jener den Eigenheiten des Klavichords angemessenen Bestimmung, einen besondern Werth. — Das Aeussere könnte wol für einen so hohen Preis besser seyn.

Anekdoten.

Ein gewisser vortheilhaft bekannter deutscher Baßsänger und Buffo befand sich in einer Gesellschaft, wo er die Damen und Herren mit seinen frohlichen Liederchen und Romanzen angenehm unterhielt. Ein junger Elegant, der der jungen Dame vom Hause mit schlechtem Erfolg die Cour machte, und durch nichts sich auszeichnete, als durch den ungeheuren Klapphut und fleissig bezupften Hahnenkamm — nahm das übel, rüstete sich zur bittersten Rache, und trat also sehr laut zu dem Sänger:

Charmant! Es freuet mich um so mehr, Ihr Talent kennen zu lernen, da ich noch nicht dazu kommen konnte, es im Theater zu bewundern. Neulich gaben Sie den Narren von Kapellmeister im Intermezzo, dann den Narren von Hausmeister im Sonntagskind: was für einen Narren werden Sie nun zunächst vorstellen?

Den einfaltigen, eifersüchtigen, groben, der sich einem liebenswurdigen Frauenzimmer vergeblich aufdringt und ausgelacht wird — den Osmin in der Entführung! antwortete der Sänger.

In W., einem Dorfe an der Havel, wurde die einträgliche Stelle des Kantors und Organisten frey. Es meldeten sich viele, die Orgel spielen und nicht spielen konnten. Unter letztern war auch der Küster des benachbarten Dorfs. Der Prediger fragte: Kann Er denn Orgel spielen? Ja etwas, war die Antwort; aber doch mehr, als der Herr —, von dem man, hör' ich, so viel Ruhmens macht. Ich spiele die Chorale alle aus dem Kopfe: er spielt sie nur nach Noten. Nun bedenken Sie, wenn ihm unglücklicher Weise das Choralbuch gestohlen würde, oder der liebe Gott verhängte Feuersnoth und es käme darin um; so hätte man wol eine Orgel, aber Niemand, der sie spielte. Ich hoffe also, man werde um deswillen auf mich ganz besondere Rücksicht nehmen.

In einem öffentlichen Konsert zu B...g wurde ein Quartett für zwey Violinen, Viola und Baß gegeben. Nachdem es geendigt und gut exekutirt war, gab ein Zuhörer folgendes Urtheil von sich: O das Quartett war himmlisch, nur hätt' es starker besetzt seyn sollen. —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. Nº. 46. 1805.

Musikalische Vergnügungen auf dem Lande.

1. Der Empfang.

Ich hoffe, die folgenden Schilderungen einiger auf dem Lande genossenen Freuden einer Kunst, die uns dorthin so selten begleitet, werden die Leser interessiren, auch wenn ich ihnen die Beförderer und Theilnehmer derselben nicht nenne. Es kommt ja doch mehr darauf an, dass das Gute, als durch wen es geschieht; und wer dem hier Erzählten seinen Beyfall zu geben sich gedrungen fühlt, der wird ja wol, so viel an ihm ist, auch ohne zu wissen, wem er nachahmt, hingehen und desgleichen thun.

Gegen Ende des Augusts im vergangenen Jahre hatte der Graf L. . . einige seiner Freunde, unter diesen auch mich, eingeladen, die Herbstmonate, bis zu der Zeit des Aufenthalts in der Residenz, auf seinem Landsitze nahe bey S. mit ihm zuzubringen. Er selbst hatte mit seiner Familie schon mehrere Sommer dort gelebt, und zog dieses Dörfchen, seiner Umgebungen wegen, die ihm manchen lehrreichen und angenehmen Genuss gewährten, seinen übrigen Gütern weit vor. Die uns in jeder Hinsicht annehmliche Einladung ward uns noch willkommner durch die zugleich mitgetheilte Nachricht von der ebendaselbst im folgenden Monate zu feyernden Vermählung einer Nichte des Grafen — der Zierde eines in ihrem väterlichen Hause in der Hauptstadt bestehenden Privatkonserts — mit einem . . sischen Rittmeister von U.. von dessen Talenten zu witzigen und launigen Gedichtchen Proben in mehreren Zeitschriften niedergelegt sind —, eines Paares also, dessen Bekanntschaft und näherer Umgang uns äusserst wünschenswerth seyn musste.

Mehr Zufall als Verabredung liess mich mit zwey andern der Gäste nahe am Ziele unsrer Reise in der Stadt S. zusammentreffen. Es ward hier beschlossen, die noch übrigen zwey Meilen gemeinschaftlich zu machen, und die eben anlangende schriftliche Einladung unsers Gastfreundes, den angenehmern Weg zu Wasser auf dem von der Stadt nach dem Gute sich durch die schöne Gegend hinschlängelnden Flusschen zu wählen, dankbar angenommen. — Wir landen, als wir ins Freye kamen, den heitersten Sommerabend und die reizendsten Aussichten; die Schönheit der uns umgebenden Natur liess uns kaum an die zu hastenden Freuden der Kunst, die einsame Stille um uns her kaum an die fröhliche Gesellschaft, die unser dort wartete, denken. Je näher wir indess unserm Ziele kamen, desto glücklicher priesen wir den Besitzer dieses Paradieses, desto mehr beneideten wir ihn, bald um die Fruchtbarkeit des Bodens, von der ringsumher die Kornfelder zeugten, bald um die weite Aussicht, die ihm ein in der Nähe liegender beträchtlich hoher Berg gewährte, bald um die erquickende Kühle eines Waldchens, welches die Hügel an der einen Seite des Flusses bedeckte, und in einem angenehmen Thale sich bis zu dem Schlosse hinzog, dessen

Thürme wie zwischen den Hügeln von Zeit zu Zeit über die Bäume hervorragen sahen. Eben nahmen wir uns vor, an Tagen, wie der heutige gewesen war, gemeinschaftlich den Schatten dieser Birken zu suchen, da, horch! wie wenn unser Freund uns belauscht hätte, und in unser Gespräch sich von fern mischen wollte — so schallte uns aus dem Waldchen von zwey Waldhörnern Hurka's sanftes: „Der Wald, der dunkle Wald ist oft mein Aufenthalt" etc. (Monatsc. H. 2.) entgegen. — Wir waren zweifelhaft, ob dies als unsre Bewillkommnung anzusehen sey, oder ob zufälliger Weise die Musiker sich im Waldchen befanden und etwa zu der Dienerschaft des Grafen gehörten, der er, wie wir wussten, Musikunterricht geben liess. Auf jeden Fall wünschten wir eine Gewissheit, unsre Ankunft auf ähnliche Art zu erkennen zu geben. Während wir noch beklagten, dass Niemand von uns eine Flote oder dergleichen bey sich hatte — siehe, da zeigten sich am andern Ufer des Flusses, auf dem Fusssteige, der nach der Stadt führte, zwey junge Leute, ein Frauenzimmer mit einer Flöte, am Arme eines — Geliebten — Bruders — oder Mannes, der ihre Harfe trug. Augenblicklich riefen wir ihnen zu, liessen ans Land rudern, und baten sie einzusteigen. Sie sahen mit ihren traurigen Blicken einander eine Minute lang an, dann reichte der junge Mann seiner Gefährtin die Hand, und half ihr in den Kahn. Wir versprachen uns von ihrem Air eben nicht die frohlichsten Airs zur Unterhaltung, doch redeten wir freundlich mit ihnen, um sie vielleicht aufzuheitern. Den Grafen, zu dem wir wollten, schienen sie kürzlich erst verlassen zu haben, und sehr zu ehren. Bald merkten sie, dass ihre Traurigkeit uns unangenehm werden müsse, und zusserten diess. „Spielen und singen Sie nur erst," sagte ich zu dem Mädchen — ich konnte sie, die mir Bildung zu verrathen schien, nicht Du nennen — „und etwas Heiteres; dann vergehen auch Ihre trüben Gedanken." — Das Mädchen nahm ihrem Bruder — sie waren, wie sie sagten, Geschwister — die Harfe ab, und begann mit Begleitung seiner Flote:

Fort, dass die Leyer klinge,
Dann wird das Herz mir still:
Geh, Fraulein, geh und singe
Ein freudlich Wanderlied! etc.

Wir staunten nicht wenig, die lieblichen Töne Fanchons, die kaum erst Berlins Bewohner zu entzücken angefangen hatten, schon aus diesem Munde zu vernehmen, und wurden um so begieriger, von dem Grafen Aufschluss über dieses Paar, das zu seiner Geschichte für uns ein Geheimniss machte, ihm aber sich anvertraut zu haben schien, zu erhalten. — Sie hatte jetzt geendigt, und wir mussten gestehn, dass ihre Stimme, wie ihr Vortrag, manchem unserer Provinzialtheater würde Ehre gemacht haben. — Ihr Blick war heiterer geworden, sie schlug ihre schönen Augen zu ihrem Bruder auf, und reichte ihm ihre Harfe. — Er präludirte mit ein paar Akkorden, und fiel dann in Righini's:

Wenn mich mein Röschen liebet
So bin ich wohlgemuth etc.

(Monatsc. Hft. 4.)

Dabey sah er auf seine Schwester mit immer zärtlichern Blicken. Bey den Worten: „Den Schatz der ganzen Erde nähme ich nicht für mein Glück" etc. — schlang sie ihren Arm um ihn, und ein Kuss nahm die letzten Worte des Liedes von seinen Lippen.

Und Sie sind Geschwister? fiel ich ein. „Wollen Sie uns auch den Schein fröhlicher Stimmung wieder rauben?" fragte sie wehmüthig. — „Der Herr Graf mag Ihnen unsre Geschichte erzählen, aber, ich

bitte, fragen Sie ihn darum erst morgen, wann wir wieder weg sind. Heute lassen Sie uns nicht an das Vergangene erinnert werden." — Sie griff während des Sprechens dann und wann in die Saiten; anfangs wiederholte sie nur die Schlussakkorde ihres Bruders, aber bey den letzten Worten gerieth sie in die weiche Tonart, und ging nun klagend über in Hurka's Melodie: „Seit du der andern dich ergeben" etc. (Monatsfr. H. 1.). „Aber, Schwester, sagte ihr Bruder nach der zweyten Strophe; du siehst, die Herren wollen vergnügt seyn, und du singst da ein so trauriges Lied" — und im Augenblicke stimmte er Himmels Kotzebuesches Gesellschaftslied an: „Es kann schon nicht alles so bleiben" etc. — Sie musste ihn nun begleiten, und auch wir fielen mit ein. — Wir waren jetzt dem Schlosse so nahe, dass man bey der Stille des späten Abends uns gewiss hören konnte. „Dort, sagte unser Sänger, wo der Fluss bey jenem Hügel eine Krümmung macht, können wir den ganzen übrigen Weg und den Platz vor dem Schlosse übersehn: da werden wir gewiss schon Anstalten zu Ihrem Empfange entdecken. O man freut sich gewiss herzlich auf Ihre Ankunft" — und nun waren beyde unerschöpflich in dem Lobe des Grafen und seiner Familie, und konnten nicht genug rühmen, wie gut es ihnen da gegangen sey.

Aber, fragten wir, werden Sie nicht um so drückender in der Folge den Mangel empfinden? — „Wir sind mit Wenigem zufrieden, antwortete das Mädchen, und dabey glücklich." Nun fing sie das Finale der Fanchon an, und ihr Bruder sang:

Ihr Herren blank besternt,
Ihr Damen bunt geschmückt,
Von meiner Schwester lernt,
Wie man das Glück besticht.
Ein schönes Haus
Voll Saus und Schmaus,
Und was hier blinkt und strahlt —
All das bezahlt
Ein Liedchen von Fanchons Leyer!

Wir stimmten in die Reprise fröhlich mit ein, und hätten sie fast auch auf die uns gegenüber sitzende Fanchon beziehen mögen. — Jetzt begann sie:

Die Liebe diesen Mann
Dem Leyermädchen gab,
Doch Fanchon tritt nur dann
Mit sich zufrieden ab —
Wenn ihr — ergötzt —
Zu guter letzt
Euch freundlich zu mir kehrt,
Und gerne hört
Die Töne von Fanchons Leyer! —

Eben wollten wir wieder zum Schlusse mit einfallen; da tönte plötzlich ganz in der Nähe eine vollstimmige Instrumentalmusik mit Chorgesang — wir bogen um die Ecke des Hügels, und die ganze gräfliche Familie mit einem Chore von Musikern in zwey Gondeln umringte uns. — Noch während des Schlusschors fielen wir Freunde einander in die Arme und freuten uns der Ueberraschung. — Nun wollten wir auch, als die Musik schwieg, uns mit freundlichem Danke zu unsrer Fanchon kehren, aber — „der offne Mund blieb stumm!" — denn statt unsers hübschen Harfenmädchens sass eine junge, reich gekleidete, reizende Dame im Arme eines glänzenden Offiziers vor uns. Ihre Reiseoberröcke lagen neben ihnen. — „Vergebung unserm kleinen Betruge — sagte sie — mein Onkel wird auch für uns bitten." — Es bedurfte der Bitten nicht. —

---

3. Die Vermählungsfeyer.

Der Tag der Vermählung näherte sich; doch sahen wir dazu noch wenig Vorbereitungen, und unser Freund äusserte sich nur

unbestimmt über das, was er veranstaltet habe. Der grosse Saal, sagte er, in welchem meine Kinder mit ihren Gespielen Sonntags bisweilen ihre deklamatorischen und theatralischen Uebungen halten, ist ja zu mancherley Festlichkeiten im Stande; meine Spielleute und Sänger habe ich in der Nähe, und was die Feyer selbst betrifft, so pflege ich an meinen kleinen Familienfesten gern erst Abends vorher, oder Morgens zu überlegen, wie ich sie einrichten will. Dann giebt sie mir mein volles, gerührtes Herz ein, und sie ergreift die Herzen Anderer, wenn sie auch vielleicht die strengen Forderungen des Dramaturgen nicht befriedigt. Ich vermisse dabey jetzt besonders meiner Natalie — für uns alle zu früh — verewigte Mutter. — Sie ordnete mit Einsicht und Geschmack recht hübsche theatralische Spiele an, erfand pantomimische Darstellungen, und wählte zur musikalischen Begleitung Stücke aus den schönsten Opern, selbst aus Sinfonieen, aufs zweckmässigste, oft selbst zu der Kenner Beyfall, die sich anfangs von dem Arrangement der vollstimmigen Begleitung mancher Arien für unser Orchester und für diesen Zweck, wobey die Singstimme in eine Instrumentalpartie gebracht werden musste, nicht viel Effekt versprachen. — Vielleicht versuche ich auf den Sonntag, es ihr ein wenig nachzuthun. —

Der Sonntag kam. — An den vorhergehenden Tagen hatte ich bemerkt, dass der Kantor seine Singübungen mit einigen fähigen Knaben des Dorfs, und den Söhnen einiger Prediger und Schullehrer der benachbarten Dörfer, häufiger als sonst hielt: ich durfte daher einen besonders feyerlichen Gottesdienst erwarten. — Auch fand ich diese Kinder, und noch einige junge Männer, Schullehrer und Privaterzieher aus der umliegenden Gegend, nebst einigen Bedienten des Grafen, die ehedem in Chören kleiner Landstädte gestanden hatten, bey unsrer Ankunft in der Kirche auf dem Chor der Orgel versammelt. Der ohnedies angenehme, sanfte Gesang, an welchen der seit zwanzig Jahren fortdauernde Singeunterricht die Gemeine gewöhnt hat, ward heute durch die Unterstützung dieses Chores noch eindrucksvoller. — Nach der Predigt empfing die gräfliche Familie das Abendmahl. Während dessen schwieg der Gesang der Gemeine. Das Chor aber sang mit einer einfachen Orgelbegleitung Danzi's Salve regina, wie es durch diese Zeitung bekannt gemacht worden. Der Prediger hatte einen, für die protestantische Landgemeine zweckmässigern, deutschen Text untergelegt *).

*) Wer mit den Schwierigkeiten einer solchen Arbeit bekannt ist, mag über den Werth dieser Uebersetzung urtheilen. Hier ist sie, nebst der Darstellung, wie die Worte derselben mit denen des Originals unter den Noten zusammentreffen.

Salve salve regina mater mi - se - ri - cordiae vita dulcedo et - spes
Nahet, nahet anbetend, nahet dem Throne des Ewigen, glaubend und hoffend, glaubend und
nostra salve, salve Ad te clamamus exu — les — exu — les filii Hevae
hoffend! nahet, nahet! Er hört das Flehen sünd'ger — ach! sünd'ger — doch reuiger Kinder!
Ad te sus - pi - ra - mus gementes et flentes in hac lacrima - rum valle. Eia ergo
Er vernimmt, er vernimmt unser Seufzen und Weinen, wir rufen zu ihm aus der Tiefe! — Liebevoller,
advocata nostra illos tuos mise - ri - cordes o - cu - los ad nos converte, et
liebevoller Vater, du im Himmel, du Gott der Gnade, blick auf deine Kinder nieder! — Welt-
Jesum benedi - ctum fructum ventris tui nobis post hoc exi - lium ostende.
heiland! der du richtest Lebendige und Todte, nimm einst uns auf zu deines Himmels Freuden! —
o clemens, o pia, o dul - cis virgo Ma - ri - a.
Geist Gottes, du Tröster, ach gieb uns deinen Frieden! —

Die Ausführung entsprach der Erwartung, zu welcher mich schon sonstige angenehme Proben von dem Fleisse und der Geschicklichkeit des Aufführers und der Mitglieder dieser kleinen Singakademie, berechtigt hatten.

Der angenehmste musikalische Genuss war uns jedoch für den Abend aufbehalten. Die Gesellschaft versammelte sich gegen sieben Uhr in dem oben erwähnten Saale, dessen Dekoration eine theatralische Feyerlichkeit ankündigte. Das Orchester — was aus einem Theile jener Sängergesellschaft besteht, und von dem ich häufig Quartetts, bey zahlreicherer Versammlung auch kleine Sinfonieen recht gut ausführen hörte, — war heute hinter dem Theater in einem Nebenzimmer placirt, und begann von daher eine sanfte Musik, wir mussten vermuthen, als Einleitung zu der folgenden Vorstellung. — Es war Reichardts einfaches Liedchen aus der Geisterinsel: „Ach was ist die Liebe für ein süsses Ding!“ — Niemand unter uns fühlte das tiefer, als die Neuvermählten selbst. — Der Vorhang ging auf: das Theater stellte einen freyen Platz in einem Parke vor; man sah in der Mitte ein Grabmal, was dem im gräflichen Parke befindlichen von Nataliens Mutter glich. — Ein junges Mädchen erschien — ziemlich kontrastirend mit dem Charakter jener Ouvertüre, — allein, einen welken Blumenkranz in der gesenkten Hand, und ein Miniaturportrait auf ihrem Busen wehmüthig betrachtend. Das erinnerte uns sehr deutlich an die kaum verflossenen traurigen Wochen, während welcher die Aussicht eines nahen Krieges den Geliebten Nataliens von ihr entfernt, und zu seinem fürstlichen Chef gerufen hatte. Die Sehnsucht der Verlassenen nach dem Geliebten ward jetzt auch durch die Musik angedeutet, welche Winters Arie aus dem Opferfeste hören liess:

Ich war, wenn ich erwachte,
So heiter, war so froh, ...

Es ward dunkler, das Mädchen legte sich nieder auf eine Rasenbank, aber sie schien Ruhe und Schlaf vergebens zu suchen. Erst die letzten Harmonieen der Waldhörner in jener Arie tönten sie in einen sanften Schlummer.

Ein Knabe, in weissem und schwarzen Gewande senkte sich aus einer Wolke nieder, stellte sich neben die Schlafende, und küsste ihre Stirn. Er sollte ihr Mirrha's „bangen Traum“ einflössen. — Nur die Gefahren des Krieges, denen der Geliebte entgegen ging, konnten ihrer Phantasie vorschweben; sie musste ihn sich aber auch als glücklich in diesen Gefahren, als Sieger in der Schlacht denken. — Sehr passend begleitete daher das Orchester, — ein wenig entfernter, als vorher — diesen Traum mit Zumsteegs Marsch aus Ritter Toggenburg:

Grosse Thaten dort geschehen
Durch der Helden Arm . . . . .

Aber nicht die Rückkehr durfte es seyn, die der Held ersehnte; nur gedenken musste er der Geliebten, musste liebevolle Tröstungen schriftlich und durch theilnehmende Freunde in ihr Herz giessen; daran erinnerte uns Mozarts:

Thränen, vom Freund getrocknet,
An seiner Brust vergossen:
Bald ist aus euch entflossen
Der ew'gen Treue Quell!
Lass über dir die Himmel
Mit Schrecken sich umthürmen,
Naht dir, bey ihren Stürmen,
Dein Freund, dich zu beschirmen:
Dein Himmel bleibt dann hell! *)

*) Nach Rochlitz Uebersetzung des Don Juan.

welches rührende Stück sich unmittelbar an diesen Marsch anschloss. Hierauf begann der Marsch wieder und verhallte endlich in weiter Ferne.

Jetzt erhob sich der Traumgott wieder in seine Wolke und verschwand. Aber durch die Schatten der nun völligen Nacht schwebte von der andern Seite eine lichte Gestalt daher, und schaute mit theilnehmenden, huldvollem Blicke auf die Schlafende nieder, während die Musik das Lied an die Hoffnung aus Himmels Urania hören liess:

Die du so gern in heil'gen Nächten feyerst
Und sanft und weich den Gram verschleyerst,
Der eine zarte Seele quält —
O Hoffnung! Lass durch dich emporgehoben
Den Dulder ahnden, dass dort oben
Ein Engel seine Thränen zählt! —

Der Vorhang liess sich sanft herab. — Es herrschte einige Minuten lang eine Stille in unsrer kleinen Versammlung, die endlich das liebende Paar selbst unterbrach, mit Aeusserungen der Freude, dass jene traurige Zeit vorüber, und wenigstens diese Feyer durch keine Kriegesschrecken getrübt sey. — Da erinnerte uns auch bald die Musik, dass wir nun freudigere Scenen würden zu erwarten haben.

Es ertönte, anfänglich in der Ferne, dann immer näher Zumsteegs Friedensmarsch aus der Lenore:

Der König und die Kaiserin . . . . . .

Er ging aber nicht, wie in der Ballade selbst, in die Molltonart über, sondern schloss in Dur. — Nach einer kleinen Pause rollte der Vorhang mit einem starken Akkorde, schnell auf; und unter Haydn's Einleitung zum dritten Theile der Schöpfung erschien das Mädchen an der Hand ihres Geliebten, der glücklichen Wiedervereinigung hoch erfreut. — Als die Musik schloss, standen sie vor dem Grabmale, das Mädchen kniete nieder, und betete; der Geliebte liess sie allein und verschwand hinter den Bäumen: sie nahm die Blumen, mit denen ihr Haar und Busen geschmückt waren, und streute sie auf den Hügel. — Reichardts: Sterbt auf meiner Maja Grabe . . . aus der Geisterinsel, begleitete diese Handlung. Die Musik des Chores, was sich an die Arie anschliesst,

Tiefer ins Leben
Hoffend zu schauen
Lindert des Schmerz . . .

that ihre Wirkung; das Mädchen richtete sich auf, ward fröhlicher, und schien sich nun ganz den frohen Aussichten in die Zukunft zu überlassen. Mit dem Schlusse dieser Musik erschien der Geliebte wieder mit einem frisch gewundenen Blumenkranze: Flöten und Fagotts begannen mit Begleitung eines Glockenspiels aus Hurka's Musik zu Schillers Glocke: die Stelle:

Lieblich in der Bräute Locken
Strahlt der jungfräuliche Kranz . . . ,

Er bekränzte das Mädchen, sie sank in seine Arme — da erschallte mit vollem Orchester Cherubini's Hochzeitsmusik aus dem Wasserträger: Jeunes fillettes . . . Festlich geschmückte Mädchen zogen jetzt auf das Theater; an die Spitze ihres Zuges stellten sich die Liebenden: sie wandten sich nach der Seite des Prosceniums, kamen die dort angebrachten Stufen herab: von der andern Seite schloss sich ein Chor von Jünglingen an sie, und nun stimmte alles in Cherubini's fröhliches Chor mit ein, während dessen die Neuvermählten mit den schönsten Kränzen geschmückt, und ihr Weg in den Tanzsaal mit Blumen bestreut ward.

N. L. Ich könnte den Lesern die Geschichte noch mehrerer gleich froh dort verlebter Tage mittheilen; aber, eingedenk des Zweckes dieser Zeitschrift, der weniger auf blosse unterhaltende Lektüre, als auf wissenschaftliche Belehrung geht, begnüge ich mich mit dem hier gelieferten, und wünsche nur noch zum Schlusse, dass recht viele meiner Leser, hohen und niedern Standes, den ihnen durch meine Erzählung — wenn gleich nicht namentlich — bekannt gewordenen Personen, von vornehmer und geringer Geburt, ihren kunstfreundschaftlichen Beyfall nicht versagen mögen.

F. — M.

Nachrichten.

München, den 22sten July. Gestern trat Mad. Marianne Sessi im Titus als Sesto auf. Einen vollen, lange entbehrten Genuss der edlern, höhern Kunst hat uns dieses gewähret. Ich will Ihnen hier das Lob der Mad. Sessi nicht anstimmen. Sie gehört unter die vorzüglichsten Sängerinnen des jetzigen Europa. Auch bleibt wol bey Gegenständen der angewandten Kunst die Beschreibung immer weit hinter der Sache selbst zurück. In meinem letzten Briefe sprach ich von ihrer hellen, vollen Stimme, von ihrem einfach-erhabenen Geschmack im Vortrag. Ich hatte mich nicht getäuscht. Auch in dem grössern Theater, bey dem vollsten Hause, bey einer Mozart'schen Instrumentalbegleitung, schwebte ihre schöne Stimme über dem Strome hoher Harmonieen empor. Ihre reine Intonation, der sichere, immer natürliche Gesang, und — was nicht wenig beytrug, alles in eine angenehme Stimmung zu versetzen — ihre so deutliche, wahrhaft schöne Aussprache, die auch schon ohne Musik dem schmelzenden Wohllaute der italienischen Sprache seine liebliche Wirkung verschaffte, ohne dass man der Textbücher bedurfte, die man überhaupt entbehren kann, wo Meister singen —; der überall hindurchblickende hohe Kunstsinn, der die Künstlerin allen Flitterprunk, alle kokettirende und spielende Künsteleyen verachten, und nur nach dem Beyfall der Edleren ringen lehrte: alles das wird von jedem Unbefangenen an dieser vortrefflichen Sängerin immer hochgeschätzt werden. Mozart selbst, der sich, nach seiner Art, so derb über die oft so übertriebenen Variationen der Sänger erklärte, wäre zufrieden gewesen, hätte er gestern seinen Sesto von Marianne Sessi vortragen hören. Ein paar Staccato in die Höhe ausgenommen, die sie dem herrschenden Genius der Zeit zum Opfer brachte, und die ich für meinen Theil weggewünscht hätte — konnte man von allem, was sie sang, sagen: das ist schön, wahr, edel, gross. Nie werde ich das Recitativ: Oh dei, che smania è questa — vergessen. Dies war eigentlich ihr Triumph. Die zum Himmel schreyende Stelle: Deh conservate, oh dei; und dann die herzzerreissende: Io saprei —: wer vermag sie zu schildern? — Unwillkührlich brach unser Publikum, worunter doch nur der kleinste Theil die italienische Sprache kennet, bey mehrern Stellen dieses genialischen Recitativs in einen allgemeinen Beyfall aus, der, nicht vom lärmenden Klatschen begleitet, nur desto ehrenvoller für die fühlende Künstlerin ist: denn so kam er unverkennbar ganz aus dem Herzen. Nie hab' ich in der Fülle empfunden, was musikalisches Pathos, was tragische Wirkung durch Musik ist. O wie tief hinab fällt gegen Ein solches Recitativ, so vorgetragen, alle der flinkernde aber nichts sagende Klingklang, der mit dem Augenblick, wo er entstand, auch vorüberflattert und keine Spur im Herzen zurücklässt.

Mad. Sessi ist übrigens eine Frau ohne Prätension. Nie wurde hier der so gewöhnliche Unfug mit Einlegung der Arien weiter getrieben, als eben gestern. Acht Stücke, grössere Scenen und Arien von den verschiedensten Meistern, waren da ohn Wahl auf einander gepfropft, und wie in einer Zauberlaterne paradirten nach einander: Winter, Cannabich, Weigel, Simon Mayer, in Gesellschaft des grossen Mozart. Doch am unverzeihlichsten sündigte Hr. Brizzi selbst. So kam z. B. im zweyten Akt eine uneadliche Arie von ihm vor; ein Chor Soldaten — denn ohne einen Singchor, der, wie in Trompetenstössen, die Arie begleitet, können die heutigen Sänger keine Bravourarie mehr zur Welt bringen — fiel wie aus den Wolken, mit denen unser Titus — dass er aber Titus sey, hatte der Virtuos heute wol vergessen — so arg trillerte, so ohne Mass schakerte, so mit Sprüngen und Koloraturen, in halber Stimme vorgetragen, spielte, dass man hatte glauben mögen, er habe sich vorgenommen, auch einmal für die Galerie zu singen. — Nicht so Mad. Sessi. Sie legte keine einzige Arie ein, sang nicht Einen Takt mehr, als den Mozart hier schrieb, und ungeachtet sie in einer Gastrolle auftrat und also mehr als andere glänzen sollte, auch Niemand ihr jenes Hulfsmittel dazu hatte versagen können, hielt sie sich doch allein an die Mozartische Komposition, die überdies nicht immer ganz für ihre Stimme ist, und suchte sie nur mit einer Kraft herauszuheben, die ihr Kunst und Empfindung darbot. Schöner hatte sie den unsterblichen Mozart nicht verherrlichen können! — Sie wurde von der Kurfürstin mit einem prächtigen diamantenen Halsband beschenkt. —

Die italienische Oper wird nun auf geraume Zeit schweigen. Brizzi, Cannabich, Ramm und Andere machen Reisen

Kurze Anzeige.

Quatre Sonates pour le Pianoforte par Mr. (?) J. J. Dupuis. Ouvr. 3. Chez Hummel à Berlin et à Amsterdam.

Diese Sonaten würden vielleicht vor dreyssig Jahren nicht Wenigen gefallen haben. Sie sind den frühesten Vanhallschen ähnlich, aber in Erfindung noch unter ihnen. Wer nun noch auf jener Stufe steht und sie nicht verlassen mag; oder auch, wer sehr wenig ausführen kann und doch Sonaten vortragen will, dabey aber ganz gleichgültig ist, was für welche, wenn er nur Noten bekömmt, die einigen Zusammenhang haben und sich bequem zwischen Schlafen und Wachen abspielen lassen: der greife nach diesem Werkchen. Ihn werden auch die häufigen Schulschnitzer nicht stören.

Anekdote.

Ein noch lebender berühmter Komponist, der das Geld sehr liebt, hatte das Unglück, mit einer Frau verbunden zu seyn, die schön, liebenswürdig, eine treffliche Sängerin, aber unordentlich, und besonders in jenem Charakterzug gerade das Gegentheil von ihrem Gemahl war. Sie verdiente viel, machte aber noch mehr Schulden, und starb. Nun kamen die Gläubiger und plagten den betrübten Wittwer. Endlich fuhr er, der sonst sanfte Mann, den Einen an: Gehn Sie zum Teufel! — Da kann ich wol Ihre Frau finden, aber mein Geld nicht! antwortete der Gläubiger.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten August. Nº. 47. 1805.

Recensionen.

XII deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von Philipp Barth. Copenhagen, bey C. Lose et Comp. (Pr. 1 Thlr.)

Recensent kennet den Komponisten dieser Lieder nicht. Sollte er der vor etwa einem Jahre verstorbene junge Kapellmusiker in Kopenhagen seyn, so gäbe dies Werkchen einen neuen Grund, den frühen Tod dieses talentvollen Jünglings zu beklagen, denn es bewiese offenbar, dass man an ihm nicht nur einen vortrefflichen Virtuosen auf der Hoboe, und einen schätzbaren Komponisten für dieses sein Instrument, sondern auch einen sehr braven Liederkomponisten verloren habe. Schon die hier zu gebende nähere Anzeige des Werkchens wird dies belegen.

Die Wahl der Texte zeugt von Verstand, Sorgsamkeit und Geschmack; die Behandlung derselben, sowol in musikalischer, als auch in rhetorischer Hinsicht, von Gefühl, Kenntnissen und Fleiss. Die Musik selbst verräth weniger einen genialischen und tiefen Geist, als eine empfindliche und zarte Seele, die sich gern in milden Melodieen ergiesst, sich am liebsten an sanften Liedern ergötzt, und sich in Tönen mit Liebe eng an sie schliesst. Sollen Vergleiche Statt finden, so lassen sich Barths Lieder, was die Musik an sich betrifft, zunächst mit denen von Himmel zusammenstellen. In dem, was Nachbildung der Formen des Dichters und die Deklamation angehet, ist Barth sorgsamer, als es dieser Komponist in mehrern seiner Lieder ist, und er nähert sich darin dem wackern Schulz. Wo es aber auf Lebendigkeit der Phantasie ankommt, bleibt Barth beträchtlich hinter Himmel — in dessen bessern Stücken — zurück. Da er als Liederkomponist noch gar nicht bekannt ist, darf ich mir wol verstatten, auch bey den einzelnen Sätzen ein wenig zu verweilen.

Das erste Lied hat einen angemessenen Ausdruck, eine fliessende Melodie und ein nicht unangenehmes Accompagnement: es hätte aber dennoch von der Sammlung ausgeschlossen bleiben sollen, da es allzunahe Reminiscenzen enthält und auch überhaupt sich durch nichts auszeichnet. Man kann es als nicht dastehend betrachten, zumal da es das dreyzehnte Lied ist und doch nur zwölf auf dem Titel versprochen sind. Overbecks Liedchen S. 2. ist schon sehr oft komponirt, aber schwerlich von Jemand im Ganzen besser getroffen, als von Barth; im Einzelnen sind besonders die Zeilen: „so freundlich, so mädchenhaft“ .... nun ja, sie sind, wie die Worte sagen: so freundlich, so mädchenhaft! Das liebliche Lied, No. 5, ist keins der gelungensten und bekanntesten von Himmel; das Barthische stehet ihm aber schwerlich nach, und die Schlusszeile, die, als Refrain, immer wiederkehrt und über das Ganze beym Dichter entscheidet, ist von Barth offenbar im naiven Ausdruck und i.

der Deklamation besser wiedergegeben worden. Man sehe das Liedchen selbst: da es so reizend ist und auch so wenig Raum braucht, mag ihm dieser vergönnet seyn. Die Verse sind wol als allgemein bekannt vorauszusetzen.

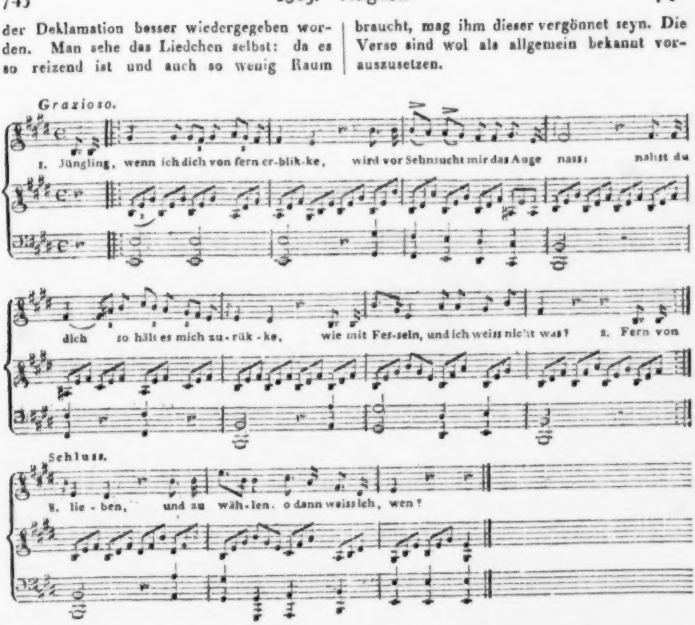

Die Lieder S. 4., 5 und 6, sind nicht zu tadeln, doch auch nicht ausgezeichnet. Dagegen finde ich die kleine Tändeley, S. 7, so ganz unbeträchtlich sie scheint, bemerkenswerth. Der Musiker hat das niedliche Gleimsche Liedchen wiedergegeben, wie etwa Schulz es gemacht haben würde. So etwas ist freylich in Einem Augenblick empfangen und geboren; aber bey weitem nicht Jedermann hat solche Augenblicke. An Louise, S. 8, ist nicht übel, doch etwas verbraucht, aber Mein Wunsch, S. 9, weit inniger und auch eigener, und dass es dies, bey so wenigen aufgewendeten Mitteln geworden, entscheidet noch mehr für des Komponisten Talent. Das Ständchen S. 10, ist unbedeutend, und das Lied S. 11 mehr richtig und sorgsam, als schön und herzlich behandelt. Der so oft gesungene Traum Hölty's S. 12, kann mit Ehren neben, wenn auch nicht über einigen frühern Kompositionen stehen. In dem Abschied S. 13 folg. hat der Komponist seinen gewöhnlichen Weg verlassen, hat die Strophen mit wech-

selnder Musik begleitet und sich, wo Gelegenheit war, zur malerischen Behandlung gewendet. Man muss eben so aufrichtig, als man sein Gutes gerühmt, auch seine Schwäche in dieser Gattung hier bekennen. So wie er aber diese Bahn verlässt und gegen das Ende dieses Stücks wieder zum eigentlichen Ausdruck der Gefühle zurückkehrt, so wird er wieder sehr innig und liebenswerth. Man sehe selbst die letzte Strophe, und wenn man sie so schön findet, wie ich, so singe man das ganze Lied auf diese Musik, mit den kleinen Abänderungen, die die Worte anderer Strophen nöthig machen. Dass die Fortschreitung des Accompagnements in einigen Takten gewählter seyn könnte, wird zugestanden, ohne dass darum der Werth des Ganzen beträchtlich geschmälert würde.

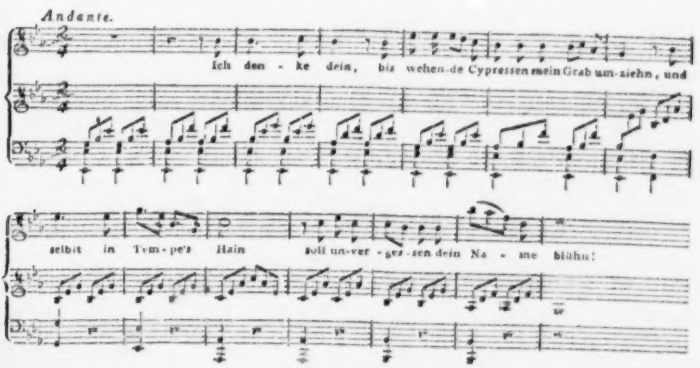

Lebt der Verfasser noch, so mag ihm diese Anzeige meine Achtung beweisen; und mit dieser setze ich noch hinzu, dass, wenn er durch fortgehendes Studium und mehr Versuche in andern Gattungen seinen Kreis erweitert, sich selbst eben dadurch gestärkt, und sein Talent vielseitiger gebildet haben wird, er ein Liebling der Freunde eines einfachen, aber seelenvollen Gesanges werden kann. Kleine Verstösse gegen die musikalische Grammatik — nur kleine finden sich — wird er dann von selbst bemerken, und z. B. S. 14, Syst. 3, T. 10. in der Singstimme und im Bass ces schreiben, S. 12. keine Oktaven stehen lassen, auch wenn sie, wie hier, durch die kurze Pause bemäntelt würden u. dgl. Der Stich ist ziemlich korrekt, nimmt sich aber nicht gut aus.

Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à Mr. Cherubini par Antoine Eberl. Op. 27. A Vienne, au Bureau d'Arts (des Arts) et d'Industrie. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Hr. Eberl hat sich seit einiger Zeit einen nicht unbeträchtlichen Ruf als Kompo-

nist für das Pianoforte, (seine Orchestermusik ist, ausser Wien, noch wenig oder gar nicht bekannt,) als Klavierspieler und als Musiklehrer erworben, und seine neuern Sachen finden ein ziemlich zahlreiches Publikum: darum, so wie der Familienähnlichkeit wegen, in welcher sie untereinander stehen, kann man wol voraussetzen, die Leser wissen so ziemlich, was sie zu erwarten haben, und darf bey der Anzeige auch des hier genannten Werks kurz seyn. Es gehört unter Hrn. Eberls beste Klavierstücke; hat dieselbe Lebhaftigkeit, dieselbe gute Führung einzelner Partieen, dieselbe von Erfahrung zeugende Benutzung aller Vorzüge eines guten Pianoforte's, dieselben Vortheile für den Spieler, indem es auszuführen zwar nicht leicht, aber doch bey weitem nicht so schwer ist, als es scheint — mit einem Worte: es hat alle das Gute, was Eberlsche Kompositionen haben, und vor vielen auch noch das, reiner in der Schreibart zu seyn. Das erste Allegro ist der ausgezeichnetste dieser Sätze, und werth, Cherubini dedicirt zu werden. Es lebt ein energischer Geist im Affekt darin. Das Andante, mehr geziert, als zierlich, und mehr Ansprüche machend, als erfüllend, ist weit unbeträchtlicher. Das Presto ist aber wieder ein lebhafter, interessanter Satz; muss jedoch durch sehr rasches, präcises und rundes Spiel gehoben werden, weil die Ideen, weder der Erfindung, noch der Ausführung nach, ausgezeichnet sind. Man kann dergleichen Arbeit keineswegs geradehin tadeln; sie vergnügt auch wahrscheinlich Jedermann für den Moment: aber es bleibt dem Zuhörer, der mit der Zeit fortgegangen, doch dabey ein Gefühl, als habe er sie schon — öfters gehört, wiewol sie durchaus nicht eigentlich entlehnt ist. Der Schwäche des zweyten und der nicht weit über das Gewöhnliche sich erhebenden Stärke des dritten Satzes ungeachtet, ist die Sonate als ein gutes Unterhaltungsstück geübten und fertigen Liebhabern zu empfehlen. Dass das Pianof. bis zum dreygestrichnen g benutzt, aber jede Stelle, die über f geht, umgeschrieben beygesetzt worden, ist, so wie die genaue Angabe der Ausdruckszeichen aller Art, zu loben. Der deutliche und gut ins Auge fallende Stich hat nur einige wenige Fehler, die sich sogleich von selbst berichtigen und keiner Anzeige bedürfen.

Nachrichten.

Paris, den 5ten August. Ich bin mit musikalischen Neuigkeiten seit mehr als zwey Monaten im Rest; aber ganz Paris ist es auch. Aus nichts hat sich nur Einmal etwas machen lassen, und zwar etwas Betrachtenswerthes. Was aber seit meinem letzten Bericht hier, Musik betreffend, vorgefallen, ist, für den Ausländer, recht eigentlich nichts — kaum mit einer einzigen Ausnahme, über welche zu sprechen jetzt noch Zeit genug ist.

Es war aber auch, als ob dies Jahr alles zusammentreffen müsste, was Apoll zum Strohwitwer machen könnte. Erstens ist Ihnen schon bekannt, dass, so wie es Mode ist — das heisst in Paris: nothwendig zur Existenz gehört — während des Winterhalbjahrs die Theater zu besuchen, so ist es Mode, sie im Sommer zu verlassen. Nun ist es zwar wahr, die Natur schien dies Jahr, bis in den Julius hinein, eine neue Ordnung der Dinge herbeyzuführen, und damit — wie es mit den neuen Ordnungen der Dinge nicht selten geschiehet — die Leute wenigstens zu verwirren, indem sie an Einem Tage früh Winter, gegen Mittag Frühling, zum Mittag Sommer und des Abends Herbst werden liess: was aber ein rechter Franzos ist, das lässt sich nicht so leicht werfen. Wann sichs gehört macht man Frühling und Sommer, mag's

draussen aussehn, wie es will; und dann verlässt man auch die Theater — ausserordentliche Fälle ausgenommen! Sodann, die Reise des Kaisers und der sehr Vielen, die ihn begleiteten oder die in seiner Abwesenheit zu sich selbst und aus dem Gewöhnlichen kommen wollten —! Hierzu kamen noch Krankheiten der meisten und vorzüglichsten Mitglieder, und Reisen derer, die nicht krank waren, und zwar fast von allen Theatern; gänzliche Veränderung einiger Truppen — und so weiter.

Die kaiserl. musikal. Akademie (grosse franz. Oper) gab also nur Wiederholungen einiger wenigen grossen und für immer feststehenden Werke — vornehmlich Glucks beyde Iphigenien und Oedip, und liess damit die Barden, Caravane du Caire und einige andere gut angeschriebene Werke wechseln. Die franz. komische Oper (sonst Feydeau) brachte nur Eine artige Neuigkeit zu Stande, von der ich hernach sprechen werde, und schloss dann das Haus ganz, weil — darin gebauet werden sollte. So heisst es wenigstens in den Ankündigungen und in der Vertheidigung der Direktion gegen den lustigen Einfall eines Witzkopfs, der ankündigte, es würden „heute zum Beschluss aufgeführt: die Schuldleute, Kein Vertrag, und Ein Haus zu verkaufen" — bekanntlich hat man drey kleine Stücke unter diesen Titeln. Das Theater der Kaiserin (verbundene Gesellschaften der Italiener und des ehemaligen Louvois) hörte in der ersten Qualität ganz auf. Die Italiener sind, bis auf Einige, auseinander gegangen, und, wie ich höre, hat besonders die Prima Donna, die rühmlich bekannte Dem. Strinasacchi, schon ihr Glück in London begründet. Seit ganz kurzem hat man eine neue Gesellschaft Italiener zusammengebracht, die auch schon eine Oper gegeben hat; und zwar den alten, bekannten, verbrauchten Barone di Juso von Cimarosa, eins seiner schwächsten Werke. Die Oper wurde gut gegeben. Die Gesellschaft scheint mir jetzt noch, weder besser noch schlechter zu seyn, als die vorige; und dass sie mit diesem Werke debütirte, erregt eben nicht die glänzendsten Erwartungen. Seltsam ist es, dass wir unsre ersten italienischen Sängerinnen aus Ihrer frühern Bekanntschaft nehmen: die Strinasacchi hat sonst bey Ihnen gesungen, und Ihr Landsmann .... behauptet, es sey mit unsrer neuen Prima Donna, Mad. Crespi, derselbe Fall. (Es ist wirklich so. *d. R.*) Uebrigens wird das französische Publikum, das gleichsam das eine Ende der theatralischen Musik festhält, die deklamatorische, sich nie lebhaft für die Italiener interessiren, da diese auf dem entgegengesetzten wohnen — beym Singen fast ohne Rücksicht auf die Worte. Bey den, verhältnissmässig, wenigen Freunden italienischer Opermusik, und denen, welche dafür angesehn seyn wollen, würde darum kein solches Theater bestehen können, wenn nicht die kaiserliche Familie es begünstigte — was, wenn auch nicht grosse baare Unterstützung, doch eine gewisse Achtung, ein gewisses Aufsehen, und mithin Menschen genug, herbey führt, bey denen es zum Ton gehört, die Italiener zu besuchen. Bis jetzt hat sichs jedoch noch nicht recht damit finden wollen.

Dem Theater Montansier, bekanntlich dem Lieblingssitz der Venus Pandemos, fehlt es nicht an Zulauf, und — die Sachen gehen gut. Man siehet da, ausser dem, worüber in einer musikalischen Zeitung nicht zu sprechen ist, vornehmlich die gewaltigen Pomp-, Spektakel- und Maschinen-Stücke, die fast alle, mit Musik versetzt, Melodramen heissen. Es ist arg, welcher Unfug jetzt mit dieser wunderlichen Gattung von Theatermusik getrieben wird, und als ich neulich in einem Briefe aus Wien in Ihren Blättern las, man habe dort auch diese Mode unsrer Nebentheater nachgeahmt: so — nahm michs Wunder.

Das Vaudeville hat jezt vornehmlich mit Verspottung und Travestirung jener prunkenden Melodramen sein Fest. So sahen wir z. B. „Colombine dans la Tour de l'Est, ein grosses Melodram in siebzehn Scenen," bey dem man ein Alt-Engländer seyn oder gar nicht wissen musste, was eigentlich hier verspottet wurde, wenn man nicht helt auflachte. Die Hauptpersonen waren: ein Held, (Grenadier) ein Wilder, ein Ungeheuer, ein liebender Ritter (Harlequin) und eine eingesperrte Prinzessin, (Colombine). Und nun die handgreiflichen Beziehungen im Gedicht, wie in der bald wüthenden, bald lispelnden Musik — — Es verstehet sich übrigens, dass darum die Melodramen nicht aufhörten, immer neu, wie Pilze, aus der Erde zu schiessen, und besucht und beklatscht zu werden. Keine Nation der Welt verstehet es besser, mit sich selbst zu spielen, auch wol sich selbst auszulachen, als die französische. Spashaft ist, dass der Dichter jener Colombine, Dossion, in kurzem seine theatralische Laufbahn mit Glück durch alle Stufen verfolgt hat: er war erst Souffleur, dann Akteur, nun Dichter.

Da haben Sie denn jenes Nichts, von dem ich anfangs sprach, in extenso und erlautert. Ich erwahne nun das einzige kleine Etwas, das ich als Ausnahme aufführte. Es ist ein kleines artiges Produktchen unsers muntern, geistreichen, sehr fruchtbaren Düval, der durch frühere Werkchen (Les deux Journées, Maison à vendre, Le Prisonnier etc.) auch in Deutschland beliebt ist. Die Oper heisst: La Méprise volontaire, ou la double Leçon. Mit dem Plan muss man es hier nicht genau nehmen: er taugt nichts, ausser, dass er zu einigen anziehenden und sehr lustigen Situationen, und dem Dichter Gelegenheit gegeben hat, seinen muntern Witz und seine bekannte Kunst des raschen und feinen Dialogs ins Spiel zu setzen. Hier haben Sie wenigstens das Skelett: Valmont, ein hübsch vernünftiger Liebhaber, soll Elisen heyrathen. Elise ist ein Modemädchen im grossen Stil — sie verachtet alle Weiblichkeit, reitet, jagt etc. kurz, sie ist ein Mann, so weit sichs thun lasst. Ihr Bruder dagegen hat Migraine, seufzet, schmeichelt, putzt sich, empfindelt — ist ein Madchen, so gut als möglich. Valmont thut, als ob er sie beyde nicht kenne, wie er von beyden noch nicht gekannt ist; stellt sich, als vermuthe er einen Theaterstreich — die Schwester habe sich als Bruder, der Bruder als Schwester verkleidet; behandelt sie nun, alles Protestirens ungeachtet, so; macht dem Bruder seinen förmlichen Antrag etc. theilt nebenbey auch tuchtige Pillen, in Absicht auf viele Modethorheiten, aus: am Ende sehen beyde jungen Leute ihre Thorheit ein wollen sich bessern, und — fiunt nuptiae. Was aber das Stück zu einer Merkwürdigkeit macht, ist die Musik. Nicht als ob sie etwas ganz Ausgezeichnetes wäre — sie ist heiter, leicht, artig, fliessend, melodios, behandelt besonders die witzigen Pointen der Gesänge sehr fein: aber sie ist auch zuweilen gar zu dünn und durchsichtig; alles, was reicher seyn sollte, verrath den nicht eben tiefen Geist und die ungeubte Hand; sie hat überdies der sehr nahen Reminiscenzen nur gar zu viele. Und dennoch ist sie merkwürdig, denn sie ist die Arbeit eines neunzehnjährigen — Madchens; einer Dem. Kerouado — mag sie nun wirklich so heissen, oder sich nur vorlufig so genannt haben. Ich weiss es nicht anders, als dass dies das erste, wirklich angenehme Produkt ist, das von einem Frauenzimmer in dieser Gattung von Musik jemals geliefert worden. Die Oper wurde sehr gut gegeben, und fand bey den Wiederholungen vielen Beyfall, so sehr sich auch die — eleganten Herren gegen sie, bey der ersten Aufführung, vereinigt hatten. Ehe sie ein Wort von dem Werkchen kannten, vor Anfang der ersten Auf-

führung, hatten sie unter sich längst ausgemacht, es könne gar nichts dran seyn, da es von einem Frauenzimmer käme. Wo man den Weibern die häufigsten und übertriebensten Schmeicheleyen ins Gesicht sagt, verachtet und drückt man sie immer am meisten. —

Dass uns die Wiener unsern braven Cherubini entführt haben, darüber müssen wir uns freuen, die wir die Kunst und diesen Meister lieben. Erstlich erhalten wir gewiss etwas Vorzügliches an dem, was er für das kaiserliche Theater in Wien schreiben wird; sodann — kömmt er nicht zurück, so muss es ihm dort nicht nur überhaupt besser gefallen, sondern er muss auch besonders für seinen Genius und seine Kunst, welchen er alles aufopfert, einen freyern und passendern Spielraum finden; kömmt er zurück, so wird man sich hoffentlich unterdessen hier besinnen gelernt haben, und ihn auch in Paris in eine Thätigkeit setzen, wo er sein Bestes liefern und es mit gebührender Werthschätzung aufgenommen sehen kann.

Dass Mozarts Don Juan nun doch noch auf dem grossen kaiserl. Theater gegeben, und zwar mit ganz ausgezeichneter Pracht gegeben werden soll, wissen Sie ohnstreitig schon aus andern hiesigen Journalen; dann wissen Sie von der Sache aber auch gerade so viel, als ich. Die Aufführung ist schon längst wieder in den öffentlichen Theateranzeigen versprochen; besonders hiess es, die Rückkunft des Kaisers solle auch durch dieses Werk gefeyert werden: aber bis jetzt ist noch nichts erschienen. Vielleicht will man erst den Herbst, und mit ihm, die Rückkehr so Vieler zu den Theaterfreuden erwarten, so dass man die Oper, auf die so sehr viel verwendet wird, nun auch recht sehr oft hinter einander geben kann; und ist das die Ursache der Verzögerung, so muss man damit zufrieden seyn.

Zum Schluss noch eine Bagatelle.: Der berühmte Waldhornist und sehr angenehme, beliebte Gesellschafter, Frédéric-Duvernoy, ging vor kurzem aus dem Orchester der grossen Oper ab: darauf machte einer folgendes Epigramm:

A Frédéric-Duvernoy.

Du vrai talent parfait modèle,
Tu mets pour l'applaudir tout le monde d'accord;
A ses plaisirs le Français est fidèle,
Et tu vas le charmer en Cor. —

(Cor ist nämlich ganz, wie unser Horn zu nehmen; ist aber im Französischen noch bestimmter, als im Deutschen, ein Waldhorn und ein Ende eines Hirschgeweihes. *d. R.*)

N. S. So eben erfahre ich, dass Wolfl, der, wie Ihnen bekannt seyn wird, uns verlassen und seit etwa zwey Monaten seinen Wohnplatz in London aufgeschlagen hat — sich dort schon einigemal hat öffentlich hören lassen und mit ausgezeichnetem Beyfall ist aufgenommen worden. Er führte in seinem Konzert auch eine neue, grosse Sinfonie von seiner Komposition auf, die bey den Kennern Aufsehen erregte. Nächstens kommen ein Klavierkonzert, Sonaten etc. von ihm in Clementi's Verlage heraus; er wird aber leicht, den Ideen und der Ausführung nach, schreiben müssen, wenn seine Sachen im Lande der Fabriken gekauft werden sollen. Die erste grosse Oper, die den Winter gegeben wird, soll er, wie es heisst, auch zu schreiben bekommen haben.

Vor zwey Monaten starb in Madrit Luigi Boccherini, fast 70 Jahr alt. Er war wirklich einer der ausgezeichnetsten Instrumentalkomponisten seines Vaterlands, Italiens. Gegen die Gewohnheit seiner Landsleute ging er mit der Zeit und der Ausbildung der Tonkunst auch in Deutschland fort, und nahm von den Fortschritten derselben, besonders in wiefern sie von seinem alten Freunde, Joseph Haydn, bewirkt oder veranlasst wurden, in sein Wesen auf, so viel ohne Verleugnung seiner Individuali-

ist geschehen konnte. Italien schätzt ihn Haydn, in den Quartetten und ähnlicher Musik beyder, wenigstens gleich; Spanien, wo er den grössten Theil seines thätigen Lebens verbrachte, zieht ihn dem deutschen Meister, den man dort zuweilen zu gelehrt findet, in manchen seiner Werke noch vor; Frankreich achtet ihn hoch, ohne ihn Haydn gleichstellen zu wollen, und Deutschland scheint, in seiner jetzigen Vorliebe für das Schwierigere, Künstlichere, Gelehrtere, ihn noch zu wenig zu kennen: wo man ihn aber kennet und besonders den melodischen Theil seiner Werke zu geniessen und zu würdigen verstehet, hat man ihn lieb und hält ihn in Ehren. Er hat bis an's Ende seines Lebens geschrieben, und erst vor kurzem sind schätzbare Quartetten und Quintetten von ihm in Paris herausgekommen. Die Zahl seiner Werke (fast nur Instrumentalmusik von der Sonate bis zum Quintett) ist sehr gross. Ein besonderes Verdienst um die Instrumentalmusik Italiens, Spaniens, und wol auch Frankreichs, erwarb er sich auch dadurch, dass er der Erste war, der dort Quartetten, worin alle Instrumente obligat gearbeitet sind, schrieb; wenigstens war er der Erste, der mit solchen dort allgemeinen Eingang fand. Er, und bald nach ihm Pleyl in seinen frühesten Werken, machten dort mit der angegebnen Gattung der Musik noch eher Aufsehen, als Haydn, vor dem man sich damals noch scheuete. Er war ausserdem in früherer Zeit ein trefflicher Violoncellist, der besonders durch unvergleichlichen Ton und ausdrucksvollen Gesang auf seinem Instrumente bezauberte. Alle, die ihn gekannt haben, rühmen ihn auch als einen wackern, braven Mann, der seine Pflichten gegen Jedermann treulich zu beobachten gewohnt war. die Redaktion.

Den 18ten August starb in Dresden der, als Künstler und als Mensch so sehr schätzbare Gestewitz, Musikmeister (Korrepetitor) bey der kurfürstl. italienischen Oper, im 49sten Lebensjahre. Als Komponist hat er weniger ein ausgezeichnetes Genie oder auch ein eminentes Talent, als gute Kenntnisse und vielen Fleiss bewiesen. Mehrere in verschiedene Opern eingelegte Arien, Finalen etc. und auch einige Missen und andere Kirchenstücke zeigen das. Seine übergrosse Bescheidenheit liess ihn damit aber nur selten hervortreten, und so wurde er, als Komponist, nur von Wenigen gekannt. Mehr Recht liess man ihm wiederfahren, und weit mehr wahres Verdienst erwarb er sich, als Lehrer der Musik und vornehmlich des Gesanges. Gründliche Kenntnisse, treffliche Methode, auf jene und vielfältige Erfahrung gebauet, Geschmack, Fleiss, Genauigkeit und Festigkeit bey aller Sanftmuth, zeichneten seinen Unterricht aus, und mehrere vorzügliche Talente, die nachher Bewunderung und Ruhm fanden, wären unausgebildet geblieben, oder doch bey weitem nicht das geworden, was sie wurden, wenn sie nicht in seiner Schule gewesen wären. Wenn man auch dies mehr in der Stille dankbar (zuweilen auch wol, nicht dankbar) anerkannte, als laut rühmte, so war grossentheils hieran seine Schüchternheit Schuld, die ihn veranlasste, sich oft sogar da zurückzuziehen und sich selbst zu verleugnen, wo Andere ihren Bemühungen zuschrieben, was Er gethan hatte. Von seinen Zöglingen in den letzten Jahren brauchen wir nur die vortreffliche Sängerin der kurfürstl. Oper, Dem. Haser, zu nennen, auf deren höhere Ausbildung er den meisten Einfluss hatte; und die junge liebenswürdige Dresdnerin, deren ausgezeichnetes Klavierspiel mehrere Freunde Ihres Hauses vorige Ostermesse in Leipzig erfreute, wollen wir nicht einmal durch öffentliche Nennung ihres Namens erröthen machen. Gestewitz starb unvermählt, und von allen, die ihn kannten, herzlich bedauert.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten August. No. 48. 1805.

Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik in Italien, besonders in Neapel.

Zweyter Bericht.

(Vergleiche No. 35. des jetzigen Jahrgangs dieser Zeitung.)

Ich setze meine Bemerkungen in derselben Form fort, wie ich sie angefangen, und zwar, indem ich allgemeinere Betrachtungen mit Nachrichten über Neuigkeiten des Tages wechseln lasse; aber auch, indem ich voraussetze, man sehe mir dabey nach, wenn es mir zum Beobachten und Denken nie, wol aber zum Ordnen und Einkleiden, an Zeit gebricht.

Wenn man noch vor zehn Jahren — vielleicht noch vor fünf — sichs zur Pflicht machen musste, die Deutschen vor der Vergötterung Italiens, als der Heimath der Tonkunst, zu verwahren; so möchte man jetzt auf die entgegengesetzte Partey treten, um die Wage ins Gleichgewicht zu bringen — jetzt, wo alles von verachtenden, ja von verdammenden Urtheilen über diese Nation wiederhallet. Erfährt man doch kaum, dass ein fremder Künstler oder Kunstrichter über Italien, und vornehmlich über Neapel ein öffentliches Urtheil gefällt habe, so ist man im voraus überzeugt, er werde sich nicht e wa nur, wenn die Rede von Tonkunst kömmt, mit Bemerkungen, allenfalls mit Klagen, über den Verfall der hiesigen Vokalmusik und über den fast gänzlichen Mangel an guter Instrumentalmusik begnügen, sondern auch in herabwurdigenden allgemeinen Urtheilen die ganze Nation, als versunken und selig in ihrer Versunkenheit, auch in Absicht auf jene Kunst, anfallen; und sehr selten irret man sich in dieser Voraussetzung. Noch schneidender, noch giftiger werden diese Verdammungsurtheile, wenn man den Sprechern obenorein abmerkt, sie haben nur im Durchfluge eine oberflachliche Kenntniss der Sache und der Nation aufgefangen, und es sey ihnen noch weniger beygekommen, bey ihrer Abgabe der Uebel, die da sind, auch auf die Quellen zurückzugehen, aus denen sie entspringen müssen, um ihre Urtheile nicht bloss streng, sondern auch gerecht abzufassen. Ich will den Hauptsatz: der Gesang in Neapel ist im Verfall, (im Vergleich mit ehedem,) an guter Instrumentalmusik fehlt es fast ganz — nicht bestreiten; ich gestehe vielmehr, er ist nur allzuwahr: aber ich, der ich die Nation, der ich vornehmlich diese ungeheure Stadt, ohne Vorurtheil und ohne Fluchtigkeit kennen zu lernen bemühet gewesen bin, muss mich ihm widersetzen in wiefern man weiter daraus folgert: nun ist gerade Musik das, wozu die Nation am vortheilhaftesten organisirt, wofür sie am meisten gebildet ist: wie tief muss sie folglich überhaupt versunken, wie gefügig, wie zufrieden in ihrer Versunkenheit muss sie seyn, wenn sie selbst hier so sehr herabkömmt.

Der Jüngling, der, seit der vorläufigen Bildung seines Geistes durch die Elemente der Wissenschaften und ersten Geschicklich-

keiten, keinen gründlichen Lehrer, kein gutes Buch, überhaupt gar kein äusseres Hülfsmittel zur weitern Erweckung, Nahrung und Leitung seines Geistes und Sinnes bekommt, sondern gleichsam in das Dunkel hinausgestossen wird, wenn er kaum gehen gelernt, und so seinem Schicksal überlassen bleibt — : kann er bedeutende Fortschritte aufwärts machen? und wenn er deren dennoch macht, werden ihm nicht wenigstens die ersten, kindischen Eindrücke und mangelhaften Begriffe bleiben müssen, die er in der frühesten Zeit eingesogen hat? Im geheimern Verschluss seines Innern wird ihm zwar noch jenes unbestimmte Ahnen und Sehnen nach dem ungekannten Etwas, nach dem Vollkommenen, bleiben: aber wie sollte er's aussprechen, wie auch nur so verrathen können, dass es dem flüchtigen Beobachter seiner Aussenseite auffiele und kenntlich würde? Wie mit diesem Jüngling, kann es sich mit einer ganzen Nation verhalten, und verhält es sich wirklich eben jetzt mit dieser. Wollt ihr nun den Jüngling, wollt ihr die Nation verdammen? Beklagen müsst ihr sie; helfen, wenn und wo ihr könnt; durch das, was ja noch treffliches von ihnen geschiehet, euern Glauben an sie, an die Menschheit, an die Natur, an die Schickung stärken, und dies treffliche bey euren Urtheilen über die Beklagenswerthen — nicht nur nicht übersehen, sondern hervorheben! Hervorheben, sag' ich, damit es desto mehr geehret werde, denn es verdient um so mehr geehrt zu seyn, indem es ganz ihnen selbst gehört; indem sie es keinem der Helfenden aller Art verdanken, denen ihr so viel verdankt!

So ist es hier mit allem, was das geistige Leben überhaupt, was besonders auch wissenschaftliche oder Kunst-Kultur anlangt; so ist es denn auch mit der Kultur der Musik. Es fehlt den Neapolitanern geradezu an allen Hülfsmitteln, weiter — ja auch nur, nicht zurück zu kommen, und das, im Verhältniss, sehr wenige, was von Hülfsmitteln da und von mir neulich genau genug angezeigt ist, lässt man durch den furchtbaren Drang der gegenwärtigen Umstände auch herabsinken. Was sich also noch von Kunstgeist, Kunstwissenschaft, Kunstfertigkeit vorfindet, gehört den Besitzern im vollesten Maass eigenthümlich. Wir haben keine fremden Künstler, die durch Muster, keine einheimischen Beschützer und Beförderer, die durch nachdrückliche und durchdringende Bemühung den glimmenden Funken anfeuerten. Im Gegentheil haben jene Fremden den Muth und Eifer der Hiesigen, durch immerwährendes Kritteln, ewiges Tadeln, wol gar auch Schmähen und Schimpfen, noch mehr unterdrücken helfen; haben schüchtern, oder verdrossen, oder auch erbittert und hartnäckig gemacht; und die wenigen wahren Meister, die diese Nation seit ihrer grossen Epoche erzeugte, haben sich alles Wissenschaftliche als ein Monopol zugeeignet, und sind so, gleich den Mönchen in Deutschlands barbarischem Zeitalter, statt ein Hülfsmittel, ein unbesiegbarer Damm der Aufklärung und Bildung geworden. Nun nehme man dazu, dass in dem letzten Jahrzehend eine gräuelvolle Revolution alles zurückwarf; dass verheerende Kriege und deren gewöhnliches, trauriges Gefolge, diese im Frieden heiter träumende Nation, die jener Ruhe, jener heitern Träumerey, sogar zu ihrer Existenz, wie vielmehr zu ihrer Bildung und Kunstthätigkeit bedarf, gewaltsam aufrissen: und dann verdamme man die Neapolitaner, wenn man — kann!

Von jenem traurigen Gefolge des Krieges führe ich nur Eins an, als das, was über den Gegenstand, den ich hier zunächst zu beleuchten habe, am meisten entschied: das Vermögen, die Fonds, der beyden Conservatorien wurden zum Theil geplündert, zum Theil eingezogen; die Institute leben nur

noch kümmerlich vom Schweisse ihrer Zöglinge, statt dass sonst die Zöglinge von den Fonds der Conservatorien anständig lebten. Dies war der stärkste, und wirklich alles lähmende Schlag. Seitdem gehet alles rückwärts. Wenn die Mutter verschmachtet, stirbt der Säugling. Entblösst fast von allen gründlichen Lehrern, enthehrend alle vorzügliche Meister in der Kunst, besonders in der Instrumentalmusik: woher sollen die Jünglinge Unterricht, woher Muster nehmen? Ohne Lehrbücher, ja ohne Schriften überhaupt, ohne Musikalien, ausser etwa den alltäglichsten Erzeugnissen des Moments: was sollen sie studiren? ja, was nur spielen? Darum noch einmal: man erwäge das, und dann verdamme man die Nation, wenn man — kann! Ich halte dafür, jener unbeschränkte, unmotivirte Tadel falle weit mehr auf die leichtsinnigen, flüchtigen Zugvögel und Reisebeschreiber zurück. Schicksal, Verhältnisse, Drang der Zeitumstände setzen die Nation zurück — das ist wahr; aber welcher Mann von Seelenadel verachtet, verdammt den Zurückgesetzten, weil er dies ist? drückt ihn vollends darnieder, statt ihm, eben weil ohnehin fast alles, ohne seine Schuld, auf ihn lastet, desto humaner, desto ermunternder, entgegenzukommen, und die Narben, die freylich jede tiefe Wunde zurücklässt, schonend zu übersehen? Wer so lange, so tief gedrückt gewesen, ist zwar schwer, sehr schwer wieder zu erheben: aber unmöglich, ja sogar unwahrscheinlich ist es nicht, dass er wieder in Kraft und Leben auftreten werde, so lange der Genius nicht die Fackel umgekehrt hat und der innere Mensch erstorben ist. Das aber ist wahrlich nicht Italiens, ist vornehmlich nicht Neapels Fall. Langsam muss hier, bey den Eigenheiten dieser Nation und bey den gegenwärtigen Verhältnissen, — in welche tiefer einzugehen mir der Zweck dieses Blatts, so wie mein hiesiger bürgerlicher Beruf verwehrt — langsam muss hier in Absicht auf Belebung und Erhebung des Volks gegangen werden; man würde sonst mehr Unheil als Gutes wirken: aber wenn man behauptet, es fehle allgemein an Fähigkeit und Receptivität für das Bessere; es gebreche besonders allen denen, die hier für das Bessere thätig seyn könnten, ganz an gutem Willen, an gehörigen Einsichten, ganz an zweckmässiger Thätigkeit: so muss man jenes Urtheil verachten, und dieses mit der Schwachheit entschuldigen, die so viele nie ablegen können — sich durch vorgegebne Verhältnisse mit wichtigen Personen und geheimere Verbindungen bey andern Schwachen ein Ansehen zu geben.

Wenden Sie alles, was ich hier im Allgemeinen sage, nun auch auf Musik an, denn es leidet diese Anwendung vollkommen. Dass der Geist für höhere Tonkunst, dass rücksichtlose Lust und Liebe zu ihr, dass ernsthafter Eifer dafür noch nicht unter den Kunstfreunden erloschen sey, belege ich Ihnen zum Ueberfluss noch mit einigen meiner eigenen Erfahrungen.

Ich ordne seit geraumer Zeit kleine Konzerte in meinem Hause an. Es erfreuen mich dabey ausgezeichnete Personen aller Art, ohne Rücksicht auf illustere Verhältnisse, durch ihre Gegenwart und durch Aufmerksamkeit. Ich machte Versuche, ohne sie vorher auffallend anzukündigen, und liess öfters Stücke von Haydn, Mozart, Beethoven, und ähnliche, spielen. Anfänglich erregten sie bloss Staunen, und hin und wieder wurden auch jene augenblicklich erzeugten und augenblicklich verschwindenden sauern Gesichter, die ich neulich schilderte, nicht verborgen. Aber diese kamen immer seltner zum Vorschein, das Staunen ging in Vergnügen über, und alle Zuhörer verlangten Abschriften dieser Musikstücke. — Vor nicht gar langer Zeit gab man Haydns sieben Worte des Erlösers am Kreuz; man gab sie mit vollem Orchester und grossem Fleiss: alles gerieth in Enthu-

siasmus. — Mozarts Requiem wird von den unterrichtetsten Kennern und Freunden der Kunst jetzt nicht selten gesucht, so wie auch sein Don Juan. — So könnte ich noch sehr viele Beweise, nur aus meiner eigenen Erfahrung, hersetzen, wenn ich nicht glaubte, es sey das Angeführte schon genug, um zu überzeugen, dass der Mangel an Fortschritten in der Kunst, dass sogar das offenbare Zurücksinken, vornehmlich in einzelnen Gattungen derselben, nicht an der Nation, sondern in den Umständen liege; dass sie darum nicht herabzuwürdigen sey; dass ihr, vielleicht sogar nur durch einige, gute Köpfe und ausgezeichnete Meister, allmählig aufgeholfen werden könne. Es ist selbst jetzt, unter so ungünstigen Verhältnissen der meisten vornehmen und wohlhabenden Häuser, so viel Empfänglichkeit für die Fortschritte der Ausländer in jener Kunst da, dass z. B. deutsche Klaviermeister, oder auch Meister auf andern Instrumenten, (vornehmlich auf der Violin und der Flote,) wenn sie sich der italienischen Sprache so weit ermächtigt hätten, um sie sprechen zu können, und wenn sie nicht bloss gründliche Lehrer, sondern auch gute ausübende Künstler wären, um erst durch ihr Spiel Interesse zu erregen — ein leichtes und sehr anständiges Fortkommen finden könnten.

Diese Herzensergiessung mag heute, als Beytrag zur allgemeinern Darstellung des hiesigen Musikwesens, genug seyn; ich komme nun auf kurze Erwähnung einiger Neuigkeiten, oder andere specielle Notizen.

Den 30sten May wurde hier zum ersten Male die neue, grosse, ernsthafte Oper von Trento, Andromeda, im Theater San Carlo gegeben. Das Gedicht ist von unserm talentvollen und geschickten Giovanni Schmidt. Hr. Trento, dem ich übrigens keinen Eintrag thun will, schien aber bey der Komposition des gar nicht üblen Gedichts ganz vergessen zu haben, dass nicht er allein, sondern auch andere Menschen seine Musik hören sollten. Sie schien vom Anfang bis zu Ende lieblich — geträumt zu seyn; und darum erregte sie auch vom Anfang bis zu Ende — Schlaf, und weiter nichts. Dem. Fischer, die Tochter des bekannten Bassangers in Berlin, und die Zöglingin Righini's, trat zum erstenmal in dieser leidigen Andromeda, und zwar als Prima Donna auf. Sie, und Ihre Leser durch Sie, sind von der schönen Stimme und der trefflichen Schule dieser Sängerin schon unterrichtet; ich will nur hinzusetzen, dass ihr Aufenthalt in Italien unstreitig noch gar manches zu ihrer Vervollkommnung beygetragen haben mag. Man liess in Neapel ihrer Stimme, wie ihrer Methode, alle Gerechtigkeit wiederfahren: Dem. Fischer gefiel; und selbst ihr, zu Heldenrollen, freylich sehr kleines Persönchen nahm sich auf dem ungeheuern Theater so niedlich aus, dass man sie auch sehr gern zu sehen schien. Wenn Dem. Fischer auf ihrem jetzigen Wege fortfahrt, so wird sie Deutschland unter seine ersten Sängerinnen zu zahlen bekommen. Sie wurde in dieser Oper eigentlich aufgeopfert. Indem aber die Musik, so wie die übrigen sämmtlichen Personagen, ausgezischt wurden, und Dem. Fischer, die Ausländerin, die Deutsche, allein, schon den ersten Abend, ausgenommen wurde: so gereicht ihr diese Ausnahme, bey sonst allgemeiner Verstimmung eines so heftigen Publikums, um so mehr zur Ehre. — Die Direktion von San Carlo ist in den Händen einiger Cavaliere, die gar mancherley verstehen mögen, aber was zur Führung eines solchen Geschäfts erfordert wird, ganz gewiss nicht.

In den übrigen Theatern wurde eine neue Oper von Palma: I seguachi di Diana, gegeben. Sie fiel gänzlich, bis auf ein hübsches Duett, durch.

Von unsern hiesigen Virtuosen und

Dilettanten kann ich nur Folgendes sagen. Mercier, in Italien geboren, ist ein braver Violinspieler; vornehmlich spielt er vieles und sicher vom Blatt weg, aber sein Vortrag, sein Geschmack, ist veraltet und hinter dem Zeitalter zurückgeblieben. Wie sollte es, nach Obigem, auch anders? Filiberto spielt das Violoncell rein und trifft gut. Creolani und die Gebrüder Pignieri sind so brave Waldhornisten, dass sie jedem Orchester Ehre machen würden. Rupp ist ein angenehmer Klarinettist. Dies sind die vorzüglichsten Meister, und sie verdienen wirklich Achtung. Von Dilettanten verdienen den ersten Rang: Baron Aliprandi, Duca di Civitella, auf dem Violoncell, die beyden jungen Chévaliers Micheroux, auf dem Pianoforte, Mad. Rega auf der Harfe, (eine ganz ausgezeichnete Virtuosin) und Gennaro Eutori auf der Violin. Im Gesange sind der wirklich ausgezeichneten Dilettanten zu viele, als dass ich sie nennen, oder durch Anführung Einzelner, Andere zurücksetzen könnte. Die Herren Interlandi und Carulli (Bruder des beliebten Komponisten) sind wahre Meister auf der Guitarre.

Ueber den Aufenthalt Clementi's und Righini's unter uns bedaure ich, nur einige Worte sagen zu können. Ersterer hat nicht eine Note in Neapel gespielt, ungeachtet alles Zuredens, Bittens und Drangens seiner italienischen Landsleute, die ihn mit so grosser Achtung aufnahmen und so gern gesagt hätten: Auch ich habe Clementi gehört! Righini lebt fast verborgen und das Publikum sieht und hört sehr wenig von ihm. Er wollte Niemand suchen, und freylich gehet es dann dem Fremden nur gar zu oft so, dass auch er nicht gesucht wird. Es ist Schade, dass durch solch gegenseitiges Benehmen Neapel Righini nicht schätzen und lieben lernte. Es wäre dies gewiss geschehen, hätte man ihn nur erst kennen gelernt. Ihm schien aber daran wenig zu liegen: vielleicht ist seine Kränklichkeit Schuld. — —

Neapel, den 20sten Juny.

Nachrichten.

Salzburg, d. 2ten August. Hr. Brizzi war einige Tage hier und liess sich in einem beym Fürsten Schwarzenberg gehaltenen Konzert hören, wo er den ungetheiltesten Beyfall einärndete.

Abt Vogler ist noch hier und simplificirt die Orgel in St. Peter.

Wien, d. 5ten August. Seit einiger Zeit werden uns die musikalischen Neuigkeiten karg zugemessen. Was könnte ich Ihnen von unsern Theatern Merkwürdiges berichten? Aus Voltaire's Zaire hat man eine italienische heroische Oper geformt, deren Musik von Federici sich durch nichts auszeichnet. Mad. Bertinotti trat darin zum erstenmale auf; sie gefiel nicht besonders, doch konnte manche verunglückte Stelle auf Rechnung einer bemerkbaren Heiserkeit kommen. Das deutsche Singspiel behalf sich mit d'Alleyrac's Wilden. Die Oper ist bekannt; ich bemerke nur, dass die Dem. Eigensatz und Laucher die beyden Kinder recht gut spielten, und dass man einige Musikstücke eingelegt hatte, die von dem Charakter der übrigen Komposition auffallend abstachen.

Cherubini ist hier angekommen, und hat selbst seine Oper: Die Tage der Gefahr, (Wasserträger, les deux journées) dirigirt. Er wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, jede schöne Stelle beklatscht, und am Ende der Komponist einstimmig und mit Jubel hervorgerufen. Man bemerkte, dass Cherubini das Allegro der Ouvertüre in einem

langsamern Tempo genommen hatte, wodurch dieses schwierige Musikstück an Deutlichkeit gewann. Die Romanze hingegen und das schöne Terzett des ersten Akts leitete Cherubini in eine schnellere und lebhaftere Bewegung.

Pleyel liess uns einige seiner neuesten Violinquartetten hören. Sie gefielen allgemein. Dieser Tonsetzer hat die ihm eigene Lieblichkeit und Klarheit in diesen Werken mit grösserer Tiefe und einer reichern Harmonieverarbeitung vereint, und so etwas Vorzügliches und Ausgezeichnetes geliefert. Ich glaube die musikalische Welt mit Recht auf diese neue Erscheinung aufmerksam machen zu dürfen.

Aus den Augartenkonzerten habe ich Ihnen nichts Neues von Bedeutung zu berichten. Denn eine Sonate fürs Klavier von Kreutzer gehört wirklich, wegen des vielen Bekannten, zu dem Aelteren, ob sie gleich hier zum erstenmale gegeben wurde. Schuppanzigh spielte die Violin recht gut dazu.

— Vom 10ten August. Schikaneder hatte sich kaum zu seiner Zauberoper: Swetards Zauberthal, bekannt, als er schon bald darauf eine neue heroische Oper: Vesta's Feuer, mit Musik von Joseph Weigl, folgen liess. Es fragt sich immer noch im Allgemeinen, in wiefern das heroische, oder, wie es hier der Fall seyn soll, tragische Drama zur musikalischen Behandlung geeignet sey; und ich muss bekennen, dass ich, selbst bey schönen Opern Metastasio's, trotz einer guten, oft vortrefflichen Musik, eine Anwandlung von Kälte nicht überwinden konnte. Das mag vielleicht daher kommen, dass ein heroischer, besonders aber ein geschichtlicher Stoff zu sehr ins Leben greift, und unsere Geistesthätigkeit für jene äusseren Berührungen zu sehr in Anspruch nimmt, als dass nicht die fremdartige Einmischung der Musik, welche bloss unser innerstes Gemüth berücksichtigt, einen störenden Eindruck hervorbringen sollte. Wie viel auffallender aber wird dieser Kontrast, wenn der Text gar so elend zusammengetragen; wenn Sprache, Scansion und Reim auf das gröbste misshandelt, und aus den abgedroschensten Theaterstreichen eine elende Posse zusammengesetzt ist, die sich selbst durch ihre Erbärmlichkeit travestirt.

Dass Joseph Weigl zu diesem Werke eine Musik setzte, daran hat er unstreitig sehr übel gethan; aber die Muse hat sich auch dafür gerächt, und ihm oft ihre höhere Eingebung versagt. Manches Schöne und Wohlausgeführte hat die Musik zwar — (z. B. ein Terzett mit Trompeten im ersten Akte, eine Tenorarie mit obligatem englischen Horne, ein Duett zwischen Tenor und Bass, einige Chöre u. a.) aber von Kraft, Tiefe, Neuheit oder Charakteristik kann doch selten die Rede seyn. Freylich hätte Weigl, um nur etwas für diesen Text zu thun, die ganze Charakteristik umschaffen, und sich eine eigne musikalische ausbilden müssen, wie es z. B. Mozart im Figaro that. Aber wäre es überhaupt nicht besser, wenn sich so verdiente Komponisten, die nun einmal mit der Theorie der Aesthetik nichts zu thun haben wollen oder können, bey irgend einem sachverständigen Manne Raths erholten, ehe sie Zeit und Talent so unwürdig verschwendeten?

Der Aufwand an Dekorationen, Kleidungen, Aufzügen u. s. f. war ausserordentlich, aber er konnte die elende Dichtung doch nicht halten. Zwar wurde Schikaneder von seinen Freunden am ersten Abende herausgerufen, aber die ganze gebildete Welt war höchst aufgebracht, dass er es wagen konnte, mit solch einem Machwerk aufzutreten. Möge unser braver Weigl uns bald mit einer komischen oder leicht-romantischen Oper, etwa wie seine Uniform, beschenken! möge er aber auch einsehen lernen, dass sein leicht beschwingeter Genius dem Tragischen nicht günstig ist! und möge er vorzüglich nie mehr seine Kunst mit der Schikanederschen Unkunde jeder gerechten Forderung des Geschmacks vereinen!

Recension.

1) *Sonata per il Pianoforte ed un Violino obligato, scritta in uno stile molto concertante, quasi come d'un concerto, composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer — — per Louis van Beethoven. Op. 47.* A Bonn, chez Simrock, (Pr. 6 Franken.)

2) *Grand Trio pour le Pianoforte avec l'accomp. de la Clarinette ou Violon et Violoncelle concertants, d'après le Septetto — — Op. 20., composé par Louis van Beethoven, arrangé par lui-même et dédié à Mr. Jean Ad. Schmidt — — Op. 38.* A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

3) *Acht Lieder mit Begleitung des Klaviers, gesetzt von Louis van Beethoven. Op. 52.* Wien, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

1. Der Zusatz auf dem Titel: scritta — concerto, scheint wunderlich, anmassend und prahlerisch; er sagt aber die Wahrheit, dient statt einer Vorrede, und bestimmt das Publikum so ziemlich, für welches dies seltsame Werk seyn kann. Dies seltsame Werk, sag' ich: denn seltsam ist es in der That; und, genau genommen, haben wir noch nichts der Art — oder vielmehr, noch nichts, das die Granzen dieser Art so weit ausdehnte und dann auch wirklich so ausfullete. Wie? das ist die andere Frage. Rec. glaubt, nach genauer Bekanntschaft mit dieser Komposition: man muss seine Kunstliebe nur auf einen gewissen Kreis des Gewöhnlichern eingeschränkt haben oder sehr gegen Beethoven eingenommen seyn, wenn man dieses weit und breit ausgeführte Musikstück nicht als einen neuen Beweis anerkennet von des Künstlers grossem Genie, seiner lebendigen, oft glühenden Phantasie, und seiner ausgebreitetsten Kenntniss der tiefern harmonischen Kunst; aber auch, man muss von einer Art des ästhetischen oder artistischen Terrorismus befangen oder für Beethoven bis zur Verblendung gewonnen seyn, wenn man in diesem Werke nicht einen neuen, offenbaren Beleg davon findet, dass sich dieser Künstler seit einiger Zeit nun einmal kaprizire, mit den trefflichsten Gaben der Natur und seines Fleisses nicht bloss aufs willkührlichste zu schalten, sondern vor allen Dingen nur immer ganz anders zu seyn, wie andre Leute; dass er mithin sein grosses Vermögen nicht nur gewaltsam in das Blaue hinaustreibe — was zwar Ungeheuer hervorbringen könnte, aber immer bewundernswürdige, — sondern sich zugleich ein irdisches Ziel, deutlich oder nicht, vorhalte, wobey weder seine Werke gewinnen können, noch die Welt, noch er selbst.

Unter die Erzeugnisse dieser Laune des genialischen Mannes gehört also auch diese Sonate. Ihr inneres Wesen zu entwickeln und es wörtlich bestimmt zu charakterisiren, ist mir unmöglich, und erit mihi magnus Apollo, der das befriedigend vermag, und wirklich leistet. Ich habe, mit der Achtung, die man diesem Komponisten und in der That auch diesem seinem Werke schuldig ist, versucht, den Ideengang nur einigermassen genügend in Umrissen anschaulich zu machen, habe einen Bogen voll, nur über das erste Presto, geschrieben: aber ich verschone die Leser der mus. Z. damit — Es muss zu finden seyn, woher? und wohin? wenn ein Weg beschrieben werden soll. Es habe demnach mit der allgemeinen Anzeige sein Bewenden: wenn zwey Virtuosen, denen nichts mehr schwer ist, die dabey so viel Geist und Kenntnisse besitzen, dass sie, wenn die Uebung hinzukäme, allenfalls selbst dergleichen Werke schreiben könnten, und die eben wegen dieses oben über dem Ganzen schwebenden Geistes durch die wunderlichsten Auswüchse im Einzelnen nicht gestört werden —: wenn sich diese zusammenfinden, sich in das Werk einstudiren, (denn das müssten auch sie!) wenn sie nun die Stunde abwarten, wo man auch das Groteskeste geniessen kann und mag, vorausgesetzt, dass es mit Geist gemacht ist, und wenn sie es nun in dieser Stunde vortragen: so werden sie einen vollen, reichen Genuss davon haben. Die Sonate besteht übrigens, nach zwey Zeilen Einleitung, aus einem affektvollen Presto, dessen Klavierstimme allein zwölf enggestoche-

ne Seiten füllet; aus einem originellen, schönen Andante, mit vier höchst wunderlichen Variationen, und dann wieder aus einem Presto, dem bizarresten Satze von allen. — Das Werk ist sehr schön gestochen.

2. Hat erst eine französische Dedikation, die durch die — eigene Wendung bemerkenswerth wird, dass der Komponist darin sagt, er übergebe seinem Gönner gerade dies Werk, weil es leicht auszuführen sey. Die Komposition selbst ist bekanntlich eine der schönsten, wenigstens eine der angenehmsten und freundlichsten dieses Meisters, und aus jener Zeit, wo er sich noch nicht jenes besondere Ziel vorsteckte. Die neue Einrichtung ist, wie sich's von dem Verf. von selbst versteht, sehr gut. Die Violinstimme ist, wie sichs ebenfalls versteht, eine andere, als die der Klarinette. Wenn man mit beyden Instrumenten wechselt, kann man das Trio desto öfter mit Vergnügen geniessen, denn es kommen durch die kleinen Abänderungen beyder noch einige angenehme Lichter mehr in das interessante Gemälde. Doch nimmt sich, nach des Rec. Gefühl, die Klarinette — vorausgesetzt, dass sie sehr gut gespielt wird — am vorzüglichsten aus. Das Ganze gehet hervor, wie ein Original, und fast so gut, als auf den sieben Instrumenten. Die Ausführung der Klavierstimme ist, für Beethovensche Musik, wirklich sehr leicht. Der Stich ist nicht ganz korrekt; die Verbesserung der Fehler findet sich aber leicht und bedarf darum keiner Angabe.

Von diesem ausgezeichneten, selbst in seinen Verirrungen oft bewundernswürdigen Künstler warn nun auch

No. 3. diese acht Lieder? Ist das möglich? Es muss doch wol, da es wirklich ist! Wenigstens stehet sein Name gross auf dem Titel gestochen, der Verleger ist angegeben, die Lieder sind in Wien, dem Wohnorte des Komp. herausgekommen, sie führen sogar die Nummer seines neuesten Werks — — Begreif es, wer es kann, dass von solch einem Manne etwas so durchaus Gemeines, Armes, Mattes, zum Theil sogar Lächerliches — nicht nur kommen kann, sondern sogar ins Publikum gebracht werden mag! Nur das erste dieser Lieder ist, durch einen Anstrich vom Komischen, und das siebente durch etwas Nationales, das man aber jedem Murmelthierjungen ablernen kann, leidlich. Man kann's nicht glauben? Ganz recht! aber hier sehe man — nicht das schlechteste, nur eins der kürzesten, und man muss! Will man die folgende Komp. aber ganz geniessen, so lege man, wie sichs gehört, auch die andern Strophen des bekannten trefflichen Textes unter — z. B. gleich die vierte!

Andante. Das Blümchen Wunderhold, von Bürger.

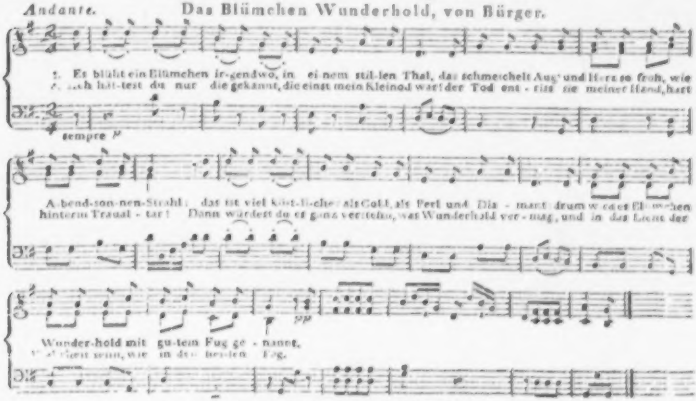

Einbey das sehr wohlgetroffene Portrait Mozart's, als Beylage.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. Nº. 49. 1805.

Expectorationen über die heutige Musik.

Erste Expectoration.

Ueber die allzugrosse Geschwindigkeit des Allegro, und überhaupt über das eingerissene unmässige Eilen.

Voll Staunen frage ich mich manchmal, wenn ich in Konzerten, Opern etc. ein Allegro so rasch spielen höre, dass die Töne den Aeusserungen eines Phantasten gleichen, und das Ohr nicht im Stande ist, ihnen zu folgen — : wo das denn am Ende hinaus will? — Nur die geübtesten und grössten Spieler sind im Stande, einen einigermaassen schweren Satz mit der nöthigen Präzision und dem erforderlichen Ausdrucke vorzutragen, wenn er so übermässig rasch genommen wird; wie sollt' es die weit grössere Anzahl der nur mittelmässigen Spieler können? Wie ist es anders möglich, als dass sie über die Töne flüchtig hineilen, und sie ohne Saft und Kraft halb hören lassen, oder wol gar verwischen? — Der Zuhörer hascht und merkt — aber bey aller Aufmerksamkeit ist er doch nicht im Stande, etwas genau zu verstehen, viel weniger es zu behalten; entweder er lässt's nun ziemlich gleichgültig vor seinen Ohren hinschwirren, oder er mühet sich, ohne Vergnügen, und obendrein vergebens ab und ist froh, wenn ihm das Ende des Satzes von dieser geist- und nutzlosen Anspannung befreyt. Das Beyspiel einiger grossen Künstler, z. B. eines Rode, welcher das Tempo immer sehr mässig nimmt, vermag noch sehr wenig. Im Gegentheil nimmt man da ganz irrig einen Mangel an Fertigkeit an, und bedenkt nicht, dass weit mehr Fertigkeit dazu gehört, ein Stück ganz gut, als bloss übermässig geschwind zu spielen. Fürwahr es ist jetzt die höchste Zeit, dieser allgemein eingerissenen Sucht Einhalt zu thun, und so wenig als ich den sogenannten Taktmessern, im Ganzen genommen — wegen ihres tödtenden Mechanismus — gewogen bin, so wünschte ich doch, dass sie, um diesem Uebel zu steuern, allgemeiner werden möchten. Sie würden doch immer in den Schranken halten. Freylich gehört aber ein unverwohntes Gefühl dazu, um zu einer — dass ich mich des Ausdrucks bedienen darf — ruhigen, und nicht bebenden Musik, Wohlgefallen zu finden. Von der Zeit hoffe ich, dass man nicht in die Geschwindigkeit, sondern in den Vortrag, in das Licht und den Schatten, in die mit der grössten Mannichfaltigkeit verbundene Einheit, in die dem Ganzen anpassenden Nüancen etc. und in den, über dem Ganzen schwebenden, alles leitenden, überall hindurchblickenden, energischen Geist, die wahre Bravour des Spielers setzen werde. Es müssen mehrere Künstler aufstehen, die mit Genie, Muth und Einsicht dem tollen Haufen kühn entgegen treten; die sich im Bewusstseyn ihres Werths aus dessen Urtheil nichts machen, denen die Kunst — die ächte — über die

Modesucht geht. Um Beyfall dürfen sie nicht besorgt seyn: er kömmt ganz gewiss von selbst! —

Noch muss ich insbesondere das unmässige Eilen in den sogenannten Minuetten der Sinfonieen und im Allegro der Ouvertüren rügen. Gleich einem verzweifelten Walzer eilen die ersten daher, und die zweyten scheinen ordentlich dazu bestimmt zu seyn, durch ihre Geschwindigkeit und durch ihr Getöse dem sich noch schwatzend unterhaltenden Publikum die Spitze bieten zu wollen.

Ich zweifle nicht, dass noch eine grosse Anzahl von Musikfreunden mit mir übereinstimmen wird. Ich konnte nicht umhin, dasjenige laut zu sagen, was so manche im Stillen wünschen.

Zweyte Expectoration.

Musikalische Rührungen.

Es gehört zur Mode, viel Empfindung für Natur und Kunst vorzugeben, man mag sie haben, oder nicht — es schickt sich nun eben! — Diese Empfindungsheucheley erstreckt sich in der Kunst vorzüglich über Malerey und Musik. Jetzt bloss von der Letztern. Wie oft hört man nicht in Opern und Konzerten die Ausdrücke: Wie schön! wie himmlisch! wie rührend! Und im nächsten Augenblicke zerstreut man sich, gerade dann, wenn man sich, der Natur gemäss, dieser Rührung recht hingeben müsste, wenn man sie vorher gefühlt hätte! Nicht zu gedenken, dass ein grosser Theil unserer Konzert- und Theatermusik mehr *divertirt*, als eigentlich rührt: so gehört auch noch, um von ihr wirklich ganz durchdrungen zu werden, ein grosser Grad von Aufmerksamkeit, von herrschender Stille, (im Publikum und im Gemüthe des Einzelnen) von tadelfreyer Exekution, von geschickter Anordnung der einzelnen Sätze, von einer allgemeinen musikalischen (ächten) Bildung der Zuhörer dazu — wenn jenes innige Gefühl wirklich Statt finden soll. Wie selten man diese Stücke vereinigt, oder auch nur grösstentheils, bey dem gemischten Haufen antrifft, beweist die tägliche Erfahrung. Und eben um deswillen muss man jene Exklamationen bloss als Façons de parler ansehen — wie wenn Jemand sagt: gehorsamer Diener! Derjenige Zuhörer, welcher alle jene Erfordernisse in sich vereinigt, und also wirklicher Rührungen fähig ist, verschliesst sein Gefühl mehr, oder äussert es wenigstens in einem freyern, ungekünsteltern, nicht immer nach der Konvenienz abgemessenem Enthusiasmus. — Unser Herz muss erst *allmählig* erwärmt werden; selten reisst es ein Gegenstand plötzlich und gewaltsam hin. So glaube ich, dass man bey dem Spiel der meisten Virtuosen die Schönheiten ihres Vortrags mehr *bemerkt*, als eigentlich tief *empfindet*. Man hört die Kraft, man hört das Szeneln, das Liepeln der Töne etc., man weiss, dass zu dem allen Kunst erfodert wird; deswegen beachtet, schätzt man es, aber man empfindet es nicht. Die Sängerin läuft den ganzen Umfang ihrer Scala mit der grössten Geläufigkeit durch — sie trillert und zirpt; man ruft: wie schön! wie herrlich! aber — man empfindet nichts. — Ganz anders verhält es sich oft bey einem tief eingreifenden Chor, wol auch bey mancher kleinen Ariette. Wir fühlen uns ergriffen, ohne es uns erst vorzunehmen; die Musik spricht, ohne dass unser Verstand erst fragte: was ist das? oder gar: wie wird das gemacht? und spricht vernehmlich, gleichsam überführend, denn sie spricht zu unserm Herzen. Nun haben die meisten Zuhörer die — Wunderlichkeit, dass sie sich *dabey* nicht getrauen, ihr Gefühl laut werden zu lassen, wenn sie es auch könnten; sie getrauen sich nicht, die Musik zu loben, dem Sänger oder Virtuosen

Beyfall zu bezeigen: denn dies würde, fürchten sie, Mangel an Kunstkenntniss verrathen! Ueber die Pedanterey von der einen, und die Unmündigkeit von der andern Seite!

Ich gestehe es unverholen, dass ich oft lieber, statt einer matt[illegible] verzerrten, wenn auch von Künsteleyen strotzenden Sinfonie einiger unserer heutigen Komponisten, ein Schulzisches Volkslied hören möchte!

Dritte Expectoration.

Ueber Tanzmusik.

Ein Hauptzweck der ganzen Musik ist — hoffentlich gestehet man's zu — der, das Herz zur Fröhlichkeit zu stimmen. Wo würde dieser mehr erreicht, als bey dem Tanze? Wer hätte in seinem Leben nicht gern getanzt; oder wer fände nicht wenigstens herzliches Vergnügen an einer bunten Reihe muntrer Tänzer? — Die Tanzmusik verdient daher unsere Aufmerksamkeit weit mehr, als es wol bisher geschah — ich rede nicht von der höhern, des Ballets, sondern nur von der gemeinern, die den Menschen zum Mittanzen — der Füsse und des Herzens, oder dieses allein — erweckt und willig macht. Wer da glaubt, dass sie eines grossen Genie's unwürdig sey, der irrt sich gar sehr. Ich glaube vielmehr, dass sie ein eigenes Genie erfordere. Lehrt uns nicht die Erfahrung, dass selbst mehrere unserer grossten Komponisten nicht im Stande waren, einen — leichten Tanz, der ans Herz und — was denn doch auch dazu gehört, an die Füsse sprach, zu setzen? — Die Tanzmusik erfordert äusserst feine, leichte, sich dem Charakter des Tanzes innig anschmiegende Melodieen. Sie verträgt weder gesuchten, noch eigentlich gemeinen Stil. Eben wegen ihrer häufigen Wiederholungen muss bisweilen etwas Pikantes eingestreut werden, um den Sinn immer rege zu erhalten. — Ferner steht man auch nur zu oft in dem irrigen Wahne, als ob zur Tanzmusik eine sehr zahlreiche Instrumentalbesetzung nöthig sey. Ich gebe zu, dass eine ernstere Polonoise, eine pathetische Menuet, von einem zahlreichen Orchester gespielt, etwas Imposantes und Angenehmes hat; aber der grössere Theil unserer übrigen Tänze verlangt nothwendig nicht mehr, als vier bis sechs Spieler, wenn nicht die Grösse des Saals, und die Dauer der Tanzzeit (wegen Erholung der Spieler) einige Vermehrung nothwendig machen. Vorzüglich wünschte ich immer bey den Tänzen das Waldhorn und das Tambourin — welches letztere wir Deutschen noch fast gar nicht zu diesem Behuf anwenden. Ersteres hat etwas romantisch-Liebliches; und Letzteres giebt dem Ganzen mehr Rhythmus, mehr Leben, mehr Fröhlichkeit. Damit will ich jedoch nicht sagen, als ob diese Instrumente immer tonen sollten; nein, nur in die bekanntesten Tänze verflochten, wünschte ich sie. — Die Piccol-Flöte, das Flageolet, ist für meine Ohren zu schneidend, als dass ich den jetzt gewöhnlichen häufigen Gebrauch derselben billigen sollte. Eben so sind die Pauken selbst in grössern Salen zu betäubend. — Man sollte bey der Tanzmusik den Volkstanz von dem, der gebildetern Klassen wol unterscheiden. Die Walzer in der Dorfschenke und in dem königlichen Redoutensaale sollten ganz verschieden seyn. Und so alle übrigen Tänze. Ein Publikum, welches fast tagtäglich Musik hört, und sie zum Theil selbst kultivirt, verträgt schon stärkere Speise. Es ist im Takte fester; man gebe ihm mehr die sogenannten Tanzsinfonieen — wo mehrere Tanzmelodieen, gleich einer Kette, abwechselnd und pikant verbunden sind. Das ewige Einerley von acht bis sechszehn Takten würde dieses Publikum ermüden. — An Volkstänzen fehlt es aber bis jetzt noch

ganz. Diese müssen die höchste Einfalt haben, nur schwache Besetzung und wenig Fertigkeit der Spieler verlangen. Ungeachtet ich dem fertigen und geschmackvollen Spieler bey der Tanzmusik nicht immer — bey öfterer Wiederholung — streng an den vorgeschriebenen Vortrag binden möchte, sondern ihm, um der nöthigen Abwechselung willen, lieber Abweichungen gestatten will: so muss sich doch der Spieler von Volkstänzen genau nach dem bezeichneten Vortrage richten, weil man bey ihm weniger Bildung voraussetzt, und Veränderungen sein Publikum mehr verwirren, als ergötzen. Eben deswegen muss auch der Vortrag bey Volkstanzen sehr sorgfältig von dem Komponisten bezeichnet werden. — Möchten doch bald einige Männer sich finden, welche durch ihr Genie für Tanzmusik dem Publikum nützlich würden, und die jede Gattung derselben für sich bearbeiteten!

Friedrich Guthmann.

N. S. Diese Expectorationen sollen von Zeit zu Zeit fortgesetzt werden.

Recensionen.

Fantaisie pour le Pianoforte, composée pour Madame la Comtesse Caroline de Chodkiewicz — — par Jean Nep. Hummel de Vienne — — Oeuvr. 18. Ohne Angabe des Verlegers. (Pr. 2 Fl.)

Vor ungefähr einem Jahre machte ein anderer Rec. in diesen Blättern zuerst das grössere Publikum auf Hrn. Hummels ernsthaftere Kompositionen aufmerksamer, als es bis dahin war; ich gestehe, dass auch ich da[illegible] erst zur nähern Bekanntschaft mit den Arbeiten dieses Künstlers gebracht wurde, und dass ich mit gar nicht geringen Erwartungen an die Prüfung des vorliegenden ging. Meine Erwartungen wurden — wenn nicht übertroffen, doch ganz befriedigt; und ich halte es für Pflicht, diese Fantaisie Kennern und vorzüglichen Klavierspielern bestens zu empfehlen. Vorzüglichen Klavierspielern — damit meyne ich solche, die Geist und Sinn haben auch für das Tiefere der Kunst; die ferner wenigstens einiges Studium der Kunstmittel und deren regelmässiger Verwendung mitbringen, und sich freuen können, wenn sie auch da Nahrung für ihren Geist finden; und die endlich sich Fertigkeit erworben haben, alles, was ihnen vorgeschrieben worden und dessen Absicht ihnen einleuchtet, auf ihrem Instrumente gut auszuführen — alles, was nur nicht der Natur des Instruments und der Hände entgegen ist. Solchen Klavierspielern verspreche ich durch dies neue Produkt — nicht einen berauschenden, aber einen stärkenden und belebenden Genuss, dessen mehrmalige Wiederholung auch sehr wohlthuend und belohnend ist. Ist es gegründet, was jener Rec. des Hummelschen Trio's behauptet — die Menge der Musikliebhaber in Wien komme diesem Künstler keineswegs mit der Aufmunterung und Bereitwilligkeit entgegen, die er verdiene und womit sie andere überhäufe, die es weit weniger verdienen: so finde ich, dem die Kaiserstadt auch nicht ganz fremd ist, den Grund darin, dass Hrn. Hummels Werken hinreissende Genialität und lodernd[illegible]es Feuer gebricht; dass manches darin, nicht bloss Empfänglichkeit, sondern Kenntnisse verlangt, um geschätzt zu werden; dass ferner dieser achtbare Mann für sich stehen und keinem Götzen des Tags nachjagen will, und dass er endlich auch die, bey der Menge wirksame Prozedur verschmähet, sich so zu geriren, als wäre er selbst solch ein Götze. Doch zurück zu dieser Komposition selber!

Sie ist in jedem Betracht, und ungeachtet einzelner Schwächen, eine der schätzbarsten Fantaisieen, die seit den Bachen geschrieben worden sind. Vielleicht belegt dies schon der Umriss von dem darin herrschenden Ideengange. Der Komponist fängt mit einem pathetischen Grave, als Einleitung — zur Aufregung und Stimmung des Zuhörers für das Ganze und seinen Hauptcharakter — sehr passend also an:

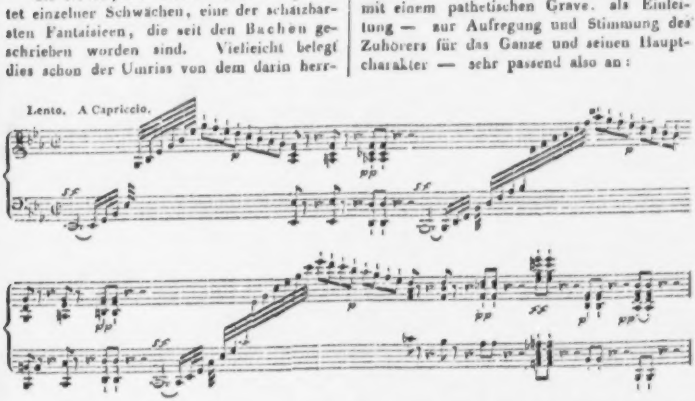

Ich habe nicht nöthig hinzuzusetzen, dass diese Einleitungszeilen schon an sich interessant sind: ich sage nur, dass sie auch recht zweckmässig andeuten, was in der Folge gegeben wird; und dass der Verf. in dieser Folge öftere Rückblicke auf die Einleitung nimmt, einzelne Ideen wiederkommen lässt etc. bindet die Theile noch näher und erleichtert die Uebersicht und die Nachfolge im Gefühl. Ich wünschte, dass er es auch mit dem Andante, dessen Anfang hier abgeschrieben worden, so gemacht hätte: das hat er aber nicht gethan, und es stehet etwas isolirt da, auch wird darin denn doch ein wenig arg modulirt. Dann folgt ein ernstes, aber brillantes Allegro mit einigen, doch wenigen, freundlichen Zwischensätzen. Es hält seinen Charakter fest, sowohl in Ansehung der darin herrschenden Empfindung, als auch in Ansehung der recht braven Führung des Stils, der aber hier ganz frey ist. Auch Letzteres finde ich zu loben, theils weil es dem natürlichen Gange unsrer Gefühle gemäss ist, theils weil so noch eine Steigerung möglich bleibt — Affekt und doch Strenge in der Führung. Nach einer kurzen Allusion auf jenes Capriccio der Einleitung, die zugleich (als wirklich nöthiger) Erholungspunkt dienet, nimmt der Komponist dies Allegro und seine Hauptideen wieder auf und führt sie noch affektvoller, und zuweilen etwas wild dreingreifend, fort, bis es, nun endlich wie erschöpft, (was recht sehr treffend dargestellt ist) zu jenem Einleitungscapriccio zurücksinkt. Dieses wird nun ganz wiederholt und es

schliesst sich daran ein Larghetto cantabile mit einer leichten, fliessenden, erheiternden Melodie und einfachen Harmonie. Beyder bedarf man an diesem Orte allerdings; desto weniger aber der gar zu vielen Noten und mancher Arten von Künsteleyen, womit diese Melodie in der Folge zu sehr verdunkelt wird. Gerade an diesem Platze, nach jenem langen, heftigen Allegro, und vor dem kräftigen Allegro assai, das dann folgt, müsste eine recht einfache, sanfte, singbare, aber doch edle Führung dieser Grundideen von der besten Wirkung gewesen seyn. Auch ist dieses Larghetto bis zum Ermüden lang, und die Menge der Wendungen und Figuren, wozu man beym ersten Anblick manchmal kaum Finger genug herbeyzuschaffen weiss, hilft diesem nicht ab; noch weniger thut das die überladene Fülle der Verdoppelungen und dgl., wie z. B. auf der ganzen 15ten Seite. Doch ist auch dabey wenigstens das zu loben, dass immer Rücksicht genommen worden auf guten Effekt durch das Instrument, und manches, an sich gar nicht Ausgezeichnete, bleibt vermittelst dieses erlaubten Kunstgriffs, wenigstens für den Moment, nicht ohne Interesse. Ich führe als Beyspiel, den Raum zu schonen, nicht das betrachtlichste, sondern nur das kürzeste dieser Kunststückchen an. Man sehe dies Schlusstrillo, zu welchem aber eigentlich noch eine gewaltige Vorbereitung von mehrern Zeilen gehört:

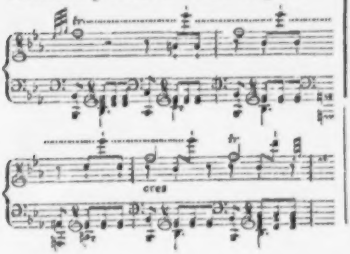

Man kann zugleich an diesen Takten abnehmen, dass Hr. Hummel den Spielern wahrhaftig nichts schenkt, und wenn es mit dem „composee pour“ auf dem Titel ernstlich gemeynt ist, so muss man grosse Achtung für das Kunstvermögen der Frau Grafin Chodriewicz haben.

Sollte nun auch mancher Zuhörer, der nicht selbst Spieler ist und durch die Künste des Virtuosen angezogen wird, über diesem Satze ermüdet seyn: so wird er doch gewiss durch das folgende Allegro assai genug wieder belebt, gestärkt, erhoben. Es ist ein trefflicher Satz, und erreicht gerade hier, mit seinem festen, kräftigen Charakter und der sich selbst dem strengern Stil nähernden Ausführung, seinen Zweck vollkommen. Hier ist der Anfang und fast durchgängig herrschende Hauptgedanke:

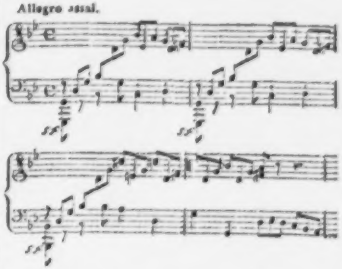

Die Zwischensätze, z. B. S. 18., sind, dem Gefühl nach, gut gewählt, weniger gut, der Regel nach, denn sie stehen in keinem äussern Verhältniss zum Hauptsatze, was doch um so mehr der Fall seyn sollte, da das Ganze nicht nur von ernstem Charakter, sondern auch von ernster Schreibart ist. Eine gesunde Kritik hat, meines Erachtens, bey solcher Gelegenheit nichts zu sagen, als: beyde Anforderungen zu

befriedigen, ist besser; fällt das dem Künstler unmöglich, dann ists so besser, als umgekehrt. Das ziemlich lange Intermezzo S. 30. (Es dur, bis zur Rückkehr in G moll) ist an sich nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet; am wenigsten scheint es mir hier an seiner Stelle zu seyn, da es, zwischen zwey sehr affektvollen, ausgeführten Stücken, schon wieder zuweilen heftig einschneidet. Ich finde, aus psychologischen, ästhetischen und artistischen Gründen, hier wäre der Ort gewesen, einen strengen, kontrapunktischen Satz, wie ihn Hr. Hummel gewiss, ohne Steifheit und Pedanterey, würde schreiben können, in derselben Tonart, Es dur, folgen zu lassen, der die Spannung erhalten hatte, ohne von neuem zu reizen, durch den im Gegentheil eine gewisse edle Ruhe in der Erhebung bewirkt worden wäre, wodurch man eben auch fähiger gemacht würde, das energische Presto zum Schluss besser zu geniessen. Dieses Presto ist nun wieder ein treffliches Stück, in einem ernsten, doch sich allmählig aufheiternden Ansehen, und einer reichen, fast üppigen Fülle der Ausführung. —

Dass Hr. Hummel rein zu schreiben verstehe, und überhaupt nicht ohne Sorgsamkeit auch über das Technische seiner Arbeiten wache, ist bekannt. Kleinigkeiten übergeh' ich.

Wahrscheinlich ist, was ich hier gesagt habe, genug, um dem Komponisten meine Aufmerksamkeit und Achtung, dem Publikum aber meine Unpartheylichkeit und auch das zuzusichern, dass ihm hier wirklich ein Produkt von beträchtlichem Gehalt vorgelegt werde. Ich erlaube mir nur noch den Wunsch, dass Hr. Hummel unverrückt seinen Weg fortgehen möge, ohne sich um gute oder böse Nachbarn zur Rechten oder zur Linken zu bekümmern, aber auch, ohne der Laune des Publikums in diesem und jenem Momente irgend etwas von seiner Individualität aufzuopfern. Zu letzterm Wunsche führt mich der Vergleich dieses seines Werks mit einigen frühern, welche weit weniger, als dies, von dem — Herben und Sauern haben, das jetzt, vornehmlich durch Cherubini, zum Hochgeschmack — so viel ich weiss, besonders auch in Wien — erhoben worden. Es kann mir nicht einfallen, den Ruhm des trefflichen Cherubini schmalern zu wollen: ich bin ja der Erste gewesen, der die deutschen Bühnen mit seinen dramatischen Arbeiten näher bekannt machte, und bin noch jetzt überzeugt, kömmt Cherubini in eine Lage, wo er seinen tiefen Geist freyer entfalten, unbeschränkt nach dem Ziele streben kann, das sein Genius sich selbst vorhalt, und wo ihm alle Mittel, sein Inneres ganz auszusprechen, zur freyen Disposition überlassen werden — Mittel, wie sie namentlich Wien in so vorzüglichem Maasse besitzt: dann werden wir noch herrlichere Werke von ihm erhalten, als er schon jetzt geliefert hat. Aber eben jene künstlichen Mischungen, jene raffinirten Schärfen, die den überwürzten Gerichten gleichen, deren nur geschwächte Magen bedürfen; eben jene sind Cherubini's Schwäche — wenigstens in wiefern er sie auch da anbringt, wo natürlichere Mittel vollkommen ausreichen, sicherer zum Zweck führten, und wo nicht im letzten Moment gleichsam die Furie noch heraufgerufen werden soll. Die Schwäche eines grossen Mannes ist aber nur dann mit gewisser Achtung zu schonen, wenn er nun einmal so in seine Individualität aufgenommen worden, dass auch vieles von seinem Trefflichsten verloren gehen würde, wenn er sie ablegte — wie dies wol bey Cherubini der Fall seyn möchte: aber sie vorsätzlich annehmen, sie nachahmen, sie sich selbst wol gar aufzwingen, ist eine grosse Sünde — sogar wider das erste Gebot des Dekalogus. Und eben jetzt machen sich in Deutschland viele talentvolle junge Männer dieser Sünde theilhaftig, und andere,

sogar auch nicht mehr junge, fahren nun gar obenaus, verprassen den Reichthum ihrer Kräfte und gehen vielleicht darüber zu Grunde — ganz wie das der Fall mehrerer Dichter in der sogenannten Sturm- und Drangperiode in Deutschland war: eben darum vergebe mir Hr. Hummel diese Apostrophe, zu welcher Er fast nur die Veranlassung, weit weniger den Grund giebt. —

Das Werk ist auf gutes Papier sehr schön gestochen. Stichfehler, die nicht Leute, welche diese Komposition gebrauchen, sogleich selbst zu verbessern wüssten, sind mir nicht vorgekommen.

Six Romances avec accompagnement de Pianoforte (composées et) dediées à son Excell. Mad. la Comtesse Maria de Razoumoffsky, par F. Franzl. Oeuvr. 10. Liv. 1. de Romanc. franç. A Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Die auf unsere deutschen Bühnen seit einigen Jahren so häufig zurückgeführten französischen Operetten, von denen nicht wenige ihr Beste in einer Romanze oder in den sogenannten Couplets aufstellen, scheinen die Liebhaberey an dieser Gattung angenehmer Gedichte und einfacher, gefühlvoller Musik unter uns geweckt zu haben, und man muss es diesen Operetten Dank wissen, da beydes meistens — von mehr oder weniger, aber doch einigem wahren Gehalt ist. Deutschen Dichtern hingegen, so wie deutschen Komponisten, wird es immer schwer fallen, dergleichen Produkte — mehr der Galanterie, als der Liebe, mehr der Feinheit, als der Innigkeit, mehr des glücklichen Augenblicks, als des sinnigen Fleisses, so gut und zugleich so charakteristisch, und auch so national, zu liefern, wie einige der besten neuern Franzosen sie geliefert haben. Desto angenehmer wird man hier durch Hrn. Franzls sehr artiges Werkchen überrascht, das wirklich alle Empfehlung verdient. Mancher französische Kunstkenner, Komponist, oder Singer dürfte zwar und auch hin und wieder nicht mit Unrecht, noch mehr Simplicität und mehr Nationales in der Musik, auch an einigen Stellen eine kleine Aenderung derselben in Absicht auf einzelne Worte des Textes wünschen: dafür würde er aber auch der hier gelieferten Musik mehr Mannigfaltigkeit, mehr Reife, und mehr fliessenden Gesang, als die meisten französischen Originale besitzen, zugestehen müssen. No. 1. ist ungemein lieblich und zart, und nur der zu oft gebrauchte verminderte Septimen-Akkord wegzuwünschen; No. 3. ist vortrefflich, in seiner wahrhaft süssen Einfalt. No. 2, 5 und 6, sind sehr artig und angenehm, nähern sich aber mehr der italienischen Kanzonette. No. 4. ist nicht übel, aber etwas verbraucht. Hätte die Verlagshandlung neben den französischen Originaltexten eine gute deutsche Unterlegung beygefügt, da man zwar Kenntniss der französischen Sprache jetzt überall voraussetzen kann, aber nicht Geschicklichkeit, gut Französisch zu singen: so wäre für Deutsche, die nicht so sehr an jenen angeführten Forderungen des Franzosen hängen, kaum etwas bey diesem niedlichen Werkchen zu wünschen übrig geblieben.

Die musikalische Beylage No. VII.,

enthält ein Lied eines dem Publikum schon vortheilhaft bekannten Komponisten, das durch gefällige, anspruchslose und fliessende Musik Freunde finden, und die Achtung nicht vermindern wird, die sein Verfasser schon geniesst.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. VII. und das Intelligenzblatt No. XIII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. VII.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Frühlingslied, *von Louise P. nach Florian.*

comp. v. Abeille.

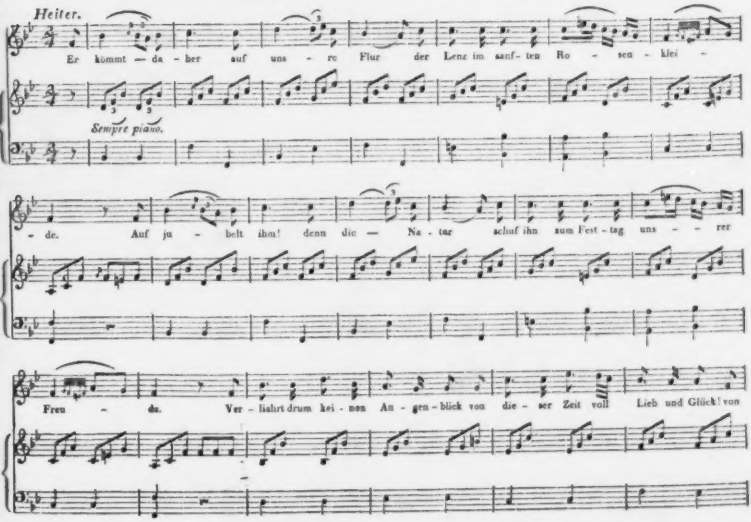

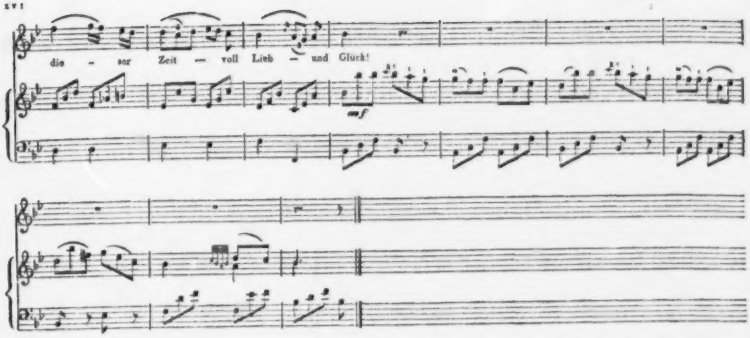

Es murmelt uns der klare Bach,
Der sanft sich über Steine kräuselt,
Es lispelt uns der Zephyr nach,
Der lieblich in dem Grünen säuselt:
Geniesset jeden Augenblick
Von dieser Zeit voll Lieb und Glück!

Es singt der Finke aus dem Strauch,
Auf diesem Ulmenbaum die Taube,
Die frohe Lerche wirbelt auch,
So wie die Grill' im jungen Laube:
Geniesset jeden Augenblick
Von dieser Zeit voll Lieb und Glück!

Doch ach! dies schöne Frühlings-Glück,
Das man so wenig Tage feiert,
Kömmt nie für Liebende zurück,
Wann gleich sich die Natur erneuert.
Verliert drum keinen Augenblick
Von dieser Zeit voll Lieb und Glück!

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *N*ro. *XIII.* 1805.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Pichl, W., gr. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 26. Liv. 5. 2 Thlr.

Eybler, J., Ouverture à gr. Orchestre. Op. 8. 1 Thl. 8 Gr.

Gluck, Ouverture à gr. Orch. de l'Opéra: Iphigenie en Tauride. 1 Thlr. 8 Gr.

Weyse, Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 1. 2 Thlr. 16 Gr.

Amon, J., Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 30. 1 Thlr. 20 Gr.

Romberg, Bernard, Ouverture à gr. Orch. Op. 11. 2 Thlr.

André, A., gr. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 25. 3 Thlr.

Lesueur, Ouvert. d'Ossian à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Paer, F., Ouv. de Camilla à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Spontini, G., Ouverture à gr. Orch. de Milton. 2 Thlr.

Pichl, W., gr. Sinfonie à gr. Orch. Op. 26. L. 6. 1 Thlr. 12 Gr.

Nicolo, Ouv. de l'intrigue aux fenêtres à gr. Orch. 2 Thlr.

Gyrowetz, A., Ouv. de l'Op. Selico, à plein Orch. Op. 43. 1 Thlr. 8 Gr.

Alday, Sinfonie concertante p. 2 Violons princip. avec accomp. de 2 Vlls. A. et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors. 1 Thlr. 21 Gr.

Kreutzer, R., 15me Conc. p. Viol. accomp. d'Orch. 2 Thlr.

Fränzl, F., 3 Airs russes variés pour le Violon accomp. d'un second Viol., Alto et Basse. Op. 11. 1 Thlr. 20 Gr.

Schneider, G. A., Conc. p. Viol. et Alto princ. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

— — Concerto pour Viola principal. Op. 20. 2 Thlr.

Beethoven, L. v., Romance p. le Viol. princ. av. acc. de l'Orch. Op. 50. 1 Thlr.

Romberg, Andr., 2me Conc. p. le Viol. av. acc de l'Orch. Op. 8. 2 Thlr.

Viotti, J. B., Concerto de Violon D. avec acc. de l'Orch. 2 Thlr. 6 Gr.

Kreutzer, R., Conc. de Violon. L. D. 2 Thlr. 6 Gr.

Dufresne, F. 4me Conc. de Viol. Op. 18. 2 Thlr. 6 Gr.

Haensler, gr. Sextuor concertant pour deux Violons, 2 Cors, Alto, et Violoncelle. Op. 21. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Ankündigung

ganz neuer, populär gesetzter geistlicher Cantatinen, zur Beförderung der Kirchenmusik, vornehmlich in kleinern Orten.

Von sowohl hiesigen als auswärtigen Verehrern der geistlichen Musik aufgemuntert, hat Musikdirektor Knecht nach einer neuen Idee mehrere kurze, leichte, gefällige und doch der Würde der öffentlichen Gottesverehrung angemessene, vornehmlich für kleine

Orchester geeignete geistliche Singestücke von vier, manchmal auch von drey Singestimmen, zwey Violinen, einer Bratsche, ferner von zwey, nur selten obligaten Flöten oder Klarinetten und Horn, deren Solostellen in den Violinstimmen mit kleinen Noten angemerkt sind, (auf hohe Feste mit Trompeten und Pauken) samt Violoncell und bezifferstem Orgelbasse über die besten, vorzüglich aus dem hiesigen, allenthalben rühmlich bekannten neuen Gesangbuche zweckmässig gewählten poetischen Texte gesetzt, deren allgemein interessanter Inhalt, ausser denen, die ausschliesslich nur für hohe Festtage und zur feyerlichen Begehung des heiligen Abendmahls bestimmt sind, sich auf alle andern Zeiten anwenden läst, und welche, weil sie zum Theil auch in andern neuen Gesangbüchern zu finden sind, von der Gemeine zu ihrer Verständigung und Erbauung nachgelesen werden können.

Nach dieser Ansicht und Einrichtung ist also in Zukunft kein vollständiger Jahrgang von Kirchenstücken mehr nöthig, und man kann demnach mit der Hälfte solcher Stücke, wenn sie nach Verfluss einiger Zeit wiederholt werden, durchs ganze Jahr hinausreichen. Um nun aber die Gemeine noch zu mehrerer Aufmerksamkeit auf die, von ihr sonst so wenig geachtete Kirchenmusik und zu wärmerer Theilnahme an derselben zu reizen, kommt in diesen geistlichen Cantatinen nicht nur öfters gleich im Anfange eine schöne Choralmelodie mit einem angenehmen und etwas gezierten Gegengesange begleitet vor, deren Idee manchmal noch weiter fortgeführt wird, sondern es ist auch darin jedesmal meistens am Schlusse eine rührende, aber ganz einfache Choralmelodie, welche doch immer vor allem andern auf den unmusikalischen Theil des Volks den gewissesten Eindruck macht, mit voller Instrumentalbegleitung angebracht, damit die Gemeine dieselbe entweder in Gedanken, oder, wo es (wie hier in Biburach) angeht, sogar laut mitsingen könne.

Wir wollten nun gerne diese Cantatinen den Interessenten durch einen deutlichen, schönen und korrekten Notendruck so wohlfeil, als es eine solche gewagte und wenig lukrative Unternehmung zulässt, allmählich in die Hände liefern, wenn sich eine Anzahl wenigstens von 300 Subscribenten hiezu vorfinden sollte, ohne welche die Herausgabe derselben unterbleiben müsste. Vorerst aber tragen wir nur auf die Bestellung einer einzigen Cantatine an, welche zur Probe dienen soll, was von dem Ganzen zu erwarten ist. — Der Subscriptionspreis auf dieses Probestück, welches, so wie jede andere Cantatine, nicht in Partitur, sondern, zur Ersparung der Schreibkosten gleich in ausgesetzten Stimmen herauskommen, und auf gutes Papier in Langfolio gedruckt, 7 bis 8 Bogen enthalten wird, ist 1 Fl. 12 Xr. rheinisch oder 16 gGr. sächsisch, welcher auch bey allen andern Cantatinen festgesetzt bleibt, der Ladenpreis aber wird nachher um ein beträchtliches erhöht. — Jährlich würden sodann 4 — 5, höchstens 6 solcher Cantatinen erscheinen. Eine geringe jährliche Geldausgabe, worüber sich die verehrlichen Kirchenvorsteher nicht wohl beschweren dürften, und welche, im Fall ein Kirchenfond hiezu unvermögend wäre, durch kleine milde Beyträge edelgesinnter Musikfreunde leicht zusammengebracht werden könnte!

Je eher sich eine, die Verlagskosten nur einigermassen deckende Anzahl von Subscribenten vorerst auf ein Probestück entweder bey uns oder bey den ihnen nächstgelegenen Musik- und Buchhandlungen, denen wir für ihre Bemühungen den gewöhnlichen Rabatt erlassen, in postfreyen Briefen meldet, desto früher werden wir mit dem Druck desselben anfangen.

Biberach,
im Julius, 1805.

Gebrüder Knecht.

Bekanntmachung.

Im Namen der Frau Kapellmeister Naumann wird dem musikalischen Publikum hiermit bekannt gemacht, dass sie sich entschlossen hat, eine vollständige Ausgabe der Werke ihres verstorbenen Mannes, des Herrn Kapellmeister Naumann, zu veranstalten, worüber nächstens eine nähere Anzeige geschehen wird. Diese nur vorläufig für unbefugte Verleger, die, ohne von ihr, der einzigen rechtmässigen Besitzerin, dazu berechtiget worden zu seyn, verschiedene Sachen desselben etwa herauszugeben gesonnen seyn sollten,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. Nº. 50. 1805.

Wahrheit und Wahrscheinlichkeit.

Einige ganz neue, und in der That bedeutende Erscheinungen in der musikalischen Welt, so wie die Art und Weise, womit sie einen Theils von achtungswerthen Sprechern im Publikum, andern Theils von diesem selbst aufgenommen worden — erinnert mich an ein Gespräch Göthe's, das zwar zunächst in Beziehung auf bildende Kunst geführt, und worin, was von der Oper gesagt, zwar mehr episodisch und Beyspielsweise behandelt worden, wovon aber dieser Theil für sich bestehen, und, wird er genug beherziget, einer neuen Verwirrung der Kunstfreunde durch wohl begründet scheinende und doch einander widersprechende Urtheile, die eben jetzt nicht unbeträchtlichen Eingang finden, begegnen kann. Ich glaube daher mir erlauben zu dürfen, dies Gespräch, so weit es hierher gehört, anzuführen, und ersuche die Redaktion dieser Zeitung um dessen Einrückung. (Vergl. Propyl. I. S. 55.)

E.

1. Wenn Sie in der Oper sind, empfinden Sie nicht ein lebhaftes, vollständiges Vergnügen?

2. Wenn alles wohl zusammenstimmt, eines der vollkommensten, deren ich mir bewusst bin.

1. Wenn aber die guten Leute da droben singend sich begegnen und bekomplimentiren, Billets absingen, die sie erhalten, ihre Liebe, ihren Hass, alle ihre Leidenschaften singend darlegen, sich singend herumschlagen und singend verscheiden — können Sie sagen, dass die ganze Vorstellung, oder auch nur ein Theil derselben, wahr scheine? ja, ich darf sagen, auch nur einigen Schein des Wahren habe?

2. Fürwahr, wenn ich es überlege, so getraue ich mich das nicht zu sagen. Es kommt mir von alle dem freylich nichts wahr vor.

1. Und doch sind Sie dabey völlig vergnügt und zufrieden.

2. Ohne Widerrede. Ich erinnere mich zwar noch wohl, wie man sonst die Oper, eben wegen ihrer groben Unwahrscheinlichkeit lächerlich machen wollte, und wie ich von jeher demungeachtet das grösste Vergnügen dabey empfand, und immer mehr empfinde, je reicher und vollkommener sie geworden ist.

1. Und fühlen Sie sich nicht auch in der Oper vollkommen getäuscht?

2. Getäuscht —? Das Wort möchte ich nicht brauchen! Und doch ja — und doch nein —

1. Hier sind Sie ja in einem völligen Widerspruch —

2. Nur ruhig; wir wollen schon ins Klare kommen.

1. Sobald wir im Klaren sind, werden wir einig seyn. Wollen Sie mir erlauben, auf dem Punkt, wo wir stehen, einige Fragen zu thun?

2. Es ist Ihre Pflicht, da Sie mich in

diese Verwirrung hineingefragt haben, mich auch wieder herauszufragen.

1. Sie möchten also die Empfindung, in welche Sie durch eine Oper versetzt werden, nicht gern Täuschung nennen?

2. Nicht gern; und doch ist es eine Art derselben, etwas, das ganz nahe mit ihr verwandt ist.

1. Nicht wahr, Sie vergessen beynah sich selbst?

2. Nicht beynahe, sondern völlig, wenn das Ganze oder der Theil gut ist.

1. Sie sind entzückt?

2. Es ist mir mehr als einmal geschehen.

1. Können Sie wol sagen, unter welchen Umständen?

2. Es sind so viele Fälle, dass es mir schwer seyn würde, sie aufzuzählen.

1. Und doch haben Sie es schon gesagt; gewiss am meisten, wenn alles zusammenstimmte.

2. Ohne Widerrede.

1. Stimmte eine solche vollkommene Aufführung mit sich selbst, oder mit einem andern Naturprodukt zusammen?

2. Wol ohne Frage, mit sich selbst!

1. Und die Uebereinstimmung war doch wol ein Werk der Kunst?

2. Gewiss.

1. Wir sprachen vorher der Oper eine Art Wahrheit ab; wir behaupteten, dass sie keineswegs das, was sie nachahmt, wahrscheinlich darstelle: können wir ihr aber eine innere Wahrheit, die aus der Konsequenz eines Kunstwerks entspringt, ableugnen?

2. Wenn die Oper gut ist, macht sie freylich eine kleine Welt für sich aus, in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht; die nach ihren eignen Gesetzen beurtheilt, nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt seyn will.

1. Sollte nun nicht daraus folgen, dass das Kunstwahre und das Naturwahre völlig verschieden sey; und dass der Künstler keineswegs streben solle, noch dürfe, dass sein Werk eigentlich als ein Naturwerk erscheine?

2. Aber es scheint uns doch so oft als ein Naturwerk —

1. Ich darf es nicht leugnen. Darf ich dagegen aber auch aufrichtig seyn?

2. Warum das nicht? Es ist ja doch unter uns diesmal nicht auf Komplimente abgesehen.

1. So getraue ich mir zu sagen: nur dem ganz ungebildeten Zuschauer kann ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen; und ein solcher ist dem Künstler auch lieb und werth, ob er gleich nur auf der untersten Stufe steht. Leider aber nur so lange, als der Künster sich zu ihm herablässt, wird jener zufrieden seyn; niemals wird er sich mit dem echten Künstler erheben, wenn dieser den Flug, zu dem ihn das Genie treibt, beginnen, sein Werk im ganzen Umfang vollenden muss.

2. Es ist sonderbar, doch lässt sichs hören.

1. Sie würden es nicht gern hören, wenn Sie nicht schon selbst eine höhere Stufe erstiegen hätten.

2. Lassen Sie mich nun selbst einen Versuch machen, das Abgehandelte zu ordnen und weiter zu gehen; lassen Sie mich die Stelle des Fragenden einnehmen!

1. Desto lieber.

2. Nur dem Ungebildeten, sagen Sie, könne ein Kunstwerk als ein Naturwerk erscheinen.

1. Gewiss. Erinnern Sie sich der Vögel, die nach des grossen Meisters Kirschen flogen?

2. Nun, beweist das nicht, dass diese Früchte vortrefflich gemalt waren?

1. Keineswegs; vielmehr beweist es mir, dass diese Liebhaber echte Sperlinge waren.

2. Ich kann mich doch deswegen nicht

erwehren, ein solches Gemälde für vortrefflich zu halten.

1. Soll ich Ihnen eine neuere Geschichte erzählen?

2. Ich höre Geschichte meistens lieber, als Raisonnement.

1. Ein grosser Naturforscher besass unter seinen Hausthieren einen Affen, den er einst vermisste, und nach langem Suchen in der Bibliothek fand. Dort sass das Thier an der Erde, und hatte die Kupfer eines ungebundnen, naturgeschichtlichen Werks um sich her zerstreut. Erstaunt über dieses eifrige Studium des Hausfreundes, nahete sich der Herr, und sah zu seiner Verwunderung und zu seinem Verdruss, dass der genäschige Affe die sämmtlichen Käfer, die er hie und da abgebildet gefunden, herausgespeiset habe.

2. Die Geschichte ist lustig genug.

1. Und passend, hoffe ich. Sie werden doch nicht diese illuminirten Kupfer dem Gemälde eines so grossen Künstlers an die Seite setzen?

2. Nicht leicht.

1. Aber den Affen doch unter die ungebildeten Liebhaber rechnen?

2. Wohl, und unter die gierigen dazu! Sie erregen in mir einen sonderbaren Gedanken. Sollte der ungebildete Liebhaber nicht eben deswegen verlangen, dass ein Kunstwerk natürlich sey, um es nur auch auf eine natürliche, oft rohe und gemeine Weise geniessen zu können?

1. Ich bin völlig dieser Meynung.

2. Und Sie behaupteten daher, dass ein Künstler sich erniedrige, der auf diese Wirkung losarbeite?

1. Es ist meine feste Ueberzeugung.

2. Ich fühle aber hier noch immer einen Widerspruch. Sie erzeigten mir vorhin und auch sonst schon die Ehre, mich wenigstens unter die halbgebildeten Liebhaber zu zählen —

1. Unter die Liebhaber, die auf dem Wege sind, Kenner zu werden.

2. Nun so sagen Sie mir: warum erscheint auch mir ein vollkommnes Kunstwerk als ein Naturwerk?

1. Weil es mit Ihrer besseren Natur übereinstimmt; weil es übernatürlich, aber nicht aussernatürlich ist. Ein vollkommenes Kunstwerk ist ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in Eins gefasst, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch entsprungen und gebildet ist, aufgefasst seyn, und dieser findet das Vortreffliche, das in sich Vollendete, auch seiner Natur gemäss. Davon hat der gemeine Liebhaber keinen Begriff; er behandelt ein Kunstwerk wie einen Gegenstand, den er auf dem Markte antrifft: aber der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des Ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Ueberirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, dass er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu geniessen; er fühlt, dass er sich aus seinem zerstreuten Leben sammlen, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt sich vorhalten, und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.

2. Gut, mein Freund; ich habe bey Gemälden, im Theater, bey andern Dichtungsarten, wol ähnliche Empfindungen gehabt, und das ungefähr geahnet, was Sie fordern. Ich will künftig noch besser auf mich und auf die Kunstwerke Acht geben — —

1. Glücklicher Weise wird die Oper heute wiederholt; Sie werden sie doch nicht versäumen wollen?

2. Keineswegs.

1. Und die Unwahrscheinlichkeiten —?

2. Werden mich nicht verscheuchen, weil ich mich für etwas besser, als einen Sperling, halte.

Auszug aus dem Briefe eines Reisenden *).

Neulich ward mir auf meiner Reise von L. nach H. ein Genuss zu Theil, den ich auf protestantischem Boden nicht erwartete. Sie errathen schon, dass ich eine religiöse Musik meyne. Ich hörte am Charfreytagsfeste in Hildburghausen, der Residenz des Herzogs, den Tod Jesu von Graun aufführen. Es war mir beynahe Bedürfniss, diesen Tag, wo ich anderswo Händels, Hasse's oder Pergolese's heilige Töne vernommen hatte, auch auf der Reise nicht als profaner Tonkünstler zu verleben; deswegen freute ich mich innigst auf die ersten Akkorde des Chorals: Du, dessen Augen flossen etc. und vergass in diesem Augenblicke alle die Mängel, die ich dem Ganzen vorzuwerfen hatte. Auch in meinem Briefe verweise ich mein Urtheil über dasselbe bis ans Ende, um Ihnen das über die Aufführung nicht zu lange vorzuenthalten. Im Ganzen war diese gelungen zu nennen. Besonders gut waren die Solopartieen besetzt und unter ihnen glänzte die regierende Fürstin und ihre Tochter in wahrhaft edlem Schmuck, ohne eitles Gepränge und ohne glänzen zu wollen. Aus dem Munde der erstern drangen nach dem dunkeln Chore: „Sein Odem ist schwach" etc., die Worte: „Gethsemane, wen hören deine Mauern," tief in das Herz des Hörers. Sie können denken, wie überrascht ich war, die Vorzüge des wahren Gesangs — Reinheit, Fülle, die präciseste Deklamation etc. hier vereint zu finden, und wenn auf ihnen Virtuosität beruht, so dürfte diese Fürstin eine ehrenvolle Stelle unter unsern ersten deutschen Sängerinnen einnehmen; ja im Vortrage des Recitativs würde sich nur diejenige von ihnen mit ihr messen können, welche die italienische Freyheit in dieser Gattung des Gesangs sich eigen zu machen verstände, ohne darüber deutsche Individualität zu verlieren. Ihr Vortrag des Recitativs war anspruchslos, ihre Manieren selten und dem ernsten Gegenstande angemessen, dabey nicht einförmig, sondern neu und aus religiösem Drang entsprungen. Die letztern Vorzüge waren in den Momenten, wo ich das Oratorium hörte, meinem Ohre um so schmeichelhafter, je mehr ich sie an zwey Solosängern, dem Tenoristen und Basssisten, vermisste. Beyde hatten übrigens gutes Organ. Die Tochter der Fürstin sang mehrere Arien mit Unschuld und Gefühl, und es ist von ihr zu hoffen, dass sie einst die Kunstfertigkeit ihrer Mutter erreichen werde. Der Gesang in den Chören war im Verhältniss zu den Saiteninstrumenten zwar stark, aber in sich selbst nicht geschlossen genug; oder mit andern Worten: hier trat diese Stimme, dort eine andere aus den ihr angewiesenen Schranken heraus. Dasselbe konnte man auch der Instrumentalbegleitung zur Last legen; noch mehr aber vermisste man an dieser Präcision. So wurde z. B. in dem Duett und Chor: „Ihr Augen weint" etc., die Begleitung im pizzicato grösstentheils dadurch entstellt, dass mehrere Violinen entweder vor- oder nachschlugen. Gewöhnlicher Weise deutet ein solches diverses Spiel auf Mangel an nöthigen Proben hin. Die Begleitung mit dem Pianoforte bey Recitativen schien mir zu vorlaut und der gebrochenen Akkorde waren mir zu viele. Soviel über die Aufführung

*) Durch Zufall verspätigt.

und nun noch einige Worte über den Werth oder Unwerth des Oratoriums selbst.

Ich gehe nicht darauf aus, diesem Werke den Ruhm, den es seit seiner Entstehung in ganz Deutschland behauptet, zu rauben: aber gestehen muss ich, als ein genialisches Produkt für alle Zeit, für welches es die meisten seiner Verehrer ansehen möchten, kann ich es nicht gelten lassen. Man hat nur eine flüchtige Parallele zu ziehen zwischen ihm und den Werken — z. B. eines Handels, des Mannes, den Vor- und Nachwelt gleich lieb gewann, um diese Behauptung wahr zu finden. Wo finden Sie die Kraft, die Freyheit, die unvergängliche Form bey Graun, die uns bey Handel so mächtig anzieht? bemerken Sie nicht vielmehr auf den ersten Blick, dass sich jener nur wenig über den Modegeschmack seiner Zeit erhob? Bey dem in Rede stehenden Oratorium kommt hierzu noch, dass der Dichter aus lauter Gefälligkeit gegen den Komponisten diesen eben deshalb zu Missgriffen verführte, und ihm zu enge Gränzen setzte, innerhalb welcher seiner Phantasie die freye Bewegung mangelte. Und eben dies begünstigte auch seinen Hang an einer einseitigen modischen Form. Es würde mir nicht schwer werden, dies durch viele Beyspiele zu belegen; hier sollen aber nur einige zum Verständniss meiner Behauptung stehen. In der Arie: „Ihr weichgeschaffnen Seelen" etc. gab der Dichter dem Komponisten die, seiner Meynung nach, musikalischen Worte: „Bald höret euer Ohr, das strafende Gewissen, bald weint aus euch der Schmerz" etc. Da konnte es nun unmöglich fehlen, dass sich nicht Graun an die Strafe und an das Weinen hielt und uns beydes so natürlich vormachte, als er es vermochte, darüber aber vergass, das Hauptwort Bald in die gute Taktzeit zu setzen. Lassen Sie mich's geradeaus gestehen: der Komponist kommt mir hier vor, wie ein allzeitfertiger Mimiker, der im Deklamiren der Worte: „das strafende Gewissen," mit gebaliter raust gegen sein Auditorium anlauft, und dem bey den Worten: „Bald weint aus euch der Schmerz" vor Schluchzen die Stimme ausgeht. Ist es nicht eines und dasselbe, wogegen hier Mimiker und Komponist sündigen?

Aehnliches finden wir in der Arie: „So stehet ein Berg Gottes" etc. bey den Worten: „der Tod mag auf den Blitzen eilen, er mag aus hohlen Fluthen heulen" etc. Ferner in der Arie: „Singt dem göttlichen Propheten" etc. bey den Worten: „steige bis zum Seraph, steige weiter, Seele" etc.

Wer sollte es glauben, dass ein Mann, der solche Missgriffe beging, wieder Sätze schreiben konnte, wie den ersten Chor, das erste Recitativ etc.? Dergleichen Sachen werden fortleben, oder wieder auferstehen, wenn sie auch einst eine für religiöse Gefühle noch ungünstigere Zeit, als die jetzige, begraben hätte; dagegen alles, was weltlichen Glanz an sich trägt, auf ewig versinken muss. Wir haben uns noch zu freuen, dass uns in den Werken Grauns das Weltliche von dem Geistlichen grösstentheils geschieden gegeben ist; in späteren Zeiten hat es sich mehr amalgamirt, und noch immer ist unsere meiste Kirchenmusik ein Zwittergeschöpf, halb geistlicher halb weltlicher Natur. —

Soviel für heute über Grauns Oratorium. Sind Sie unzufrieden über mich, dass ich Sie so lange davon unterhielt? Ich meines Theils wünsche, dass das Alte unter uns noch mehr zur Sprache kommen möge, als es bisher der Fall war, und von mir würden Recensionen älterer musikalischer Werke, mit der gehörigen Einsicht und mit steter Rücksicht auf die Stufe, auf welcher unsere heutige Musik steht, entworfen — was mehrern Mitarbeitern an der Allgem. Musikal. Zeitung zugetraut werden dürfte — mit dem grössten Vergnügen gelesen werden. *L.*

Nachrichten.

Neapel, d. 20sten August. Diesmal nur einige Neuigkeiten, um mir selbst Raum zu schaffen, die von Ihnen gewünschte gründliche Darstellung der Verfassung, Methode etc. der hiesigen Konservatorien für Ihre Blätter ruhiger zu bearbeiten! —

Am 15ten dieses wurde, zum Geburtstage der Königin, eine grosse Oper von beträchtlichem Werth, die aber schon früher einmal auf der Bühne gewesen war, mit mehrern Veränderungen auf das grosse Theater San Carlo zurückgebracht *). Sie hiess ehemals: Gli Americani, und heisst jetzt: Gonsalvo. Das Gedicht ist von dem schon früher Ihnen genannten Giovanni Schmidt; die Musik von Tritto, den ich Ihren Lesern als einen unsrer vorzüglichsten Meister geschildert habe. Die Oper hat zu viel Schones, der Komponist verdient zu sehr auch in Deutschland näher gekannt zu werden, und es lässt sich voraussehen, dass zu viel halbwahre Nachrichten darüber ins Publikum kommen werden, von Leuten, die den Zusammenhang nicht übersehen — als dass ich nicht etwas länger bey diesem Werke verweilen sollte.

Tritto schrieb die Oper, da der berühmte Mombelli als erster Tenor zu San Carlo sang, und auch ein wackerer Basssänger vorhanden war. Daher ist das Hauptinteresse der Musik in diese beyden Partieen gelegt. Die übrigen sind nur im Gedicht interessant: denn man besass damals nur eine mittelmässige Prima Donna und einen unbedeutenden Soprano, denen Tritto wenig zumuthen konnte. Jetzt schrieb nun der Komponist zwey neue Scenen und ausgeführte Arien für unsern Soprano, Hrn. Velluti, einen jungen, talentvollen, vielversprechenden Künstler: dadurch gewann auch diese Partie ausserordentlich, indem beyde Arien, besonders die zweyte, meisterhaft gesetzt sind, und auch den ausgezeichnetsten Beyfall erhielten; aber die Partie der Prima Donna, die ohnehin nicht glänzend war, wurde nun fast ganz in Schatten gestellt. Eine Italienerin hätte nun bey dem Komponisten und der Direktion darauf bestanden, dass auch diese Partie umgearbeitet, vergrössert, gehoben würde: aber die bescheidene Deutsche, Dem. Fischer, begnügte sich, das, was nun eben da war und man ihr gab, gut vorzutragen, und so musste sie hier verdunkelt werden. Bescheidenheit ist auf einem italienischen Theater eine Tugend, die als grosser Fehler angerechnet wird, wenigstens die Folgen von diesem herbeyführt — man wird ihr Opfer. Die erste Cavatine der Dem. Fischer ist hübsch und hat auch sehr gute Instrumentirung, die zweyte Arie ist gar nicht für eine Prima Donna: Dem. Fischer sang, wie schon gesagt, beyde richtig und gut, aber, ohne ihre Schuld, machte ihr Gesang wenig Wirkung.

*) So wenig es unmittelbar in eine musikalische Zeitung gehört, so können wir doch nicht unbemerkt lassen, dass unser Korrespondent von dem Erdbeben in Neapel, das die öffentlichen Blätter — eine immer fürchterlicher, als das andere, besonders aus französischen Berichten, darstellen, kein Wort erwähnt, da doch obiger Brief erst drey Wochen nach jenem Unglückstage geschrieben ist. Entweder hat sich das Erdbeben nur in den Köpfen der Zeitungschreiber so fürchtbar gezeigt — und dann liesse sich vielleicht sogar eine Absicht bey denen vermuthen, durch die zuerst die niederschlagenden Berichte erstattet worden; oder es ist wirklich so gewesen, wie jene Berichte geschildert haben — und dann ist es charakterisirend genug, dass man nach kaum zwey Wochen schon wieder Opern fertig hat und frischweg spielt, ohne jenes Ereignisses auch nur zu gedenken.

d. Redakt.

Die Oper selbst macht dem Dichter und dem Komponisten wahre Ehre. Die Handlung ist interessant und gut durchgeführt; die Versification — für italienische Ohren fast die Hauptsache — sehr fliessend, aber auch wirklich schön. Folgende grössere Stücke sind Meisterwerke: das Terzett des ersten Akts, die zweyte Arie des Soprano im zweyten Akt, und die Scene und Arie des Tenors im zweyten Akt. Nach diesen auffallend schönen Sätzen verdienen vornehmlich ausgehoben zu werden: ein Duett, (mit der Prima Donna) ein anderes, (für Tenor und Bass) und das Finale des ersten Akts. Uebrigens ging es aber, von Seiten des Publikums, dem Komponisten beynahe, wie der Dem. Fischer: man lobte ihn, aber Sensation machte sein Produkt nicht. Es war nicht ganz neu — ganz nagelneu muss aber hier alles seyn; und Tritto ist bescheiden und ruhig. Bey ihm kömmt nun erst noch hinzu, dass er, ungeachtet seiner nicht zu verkennenden reellen Verdienste, viele Feinde hat — —

Recensionen.

Knechts allgemeiner musikalischer Katechismus, oder: Kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre, zum Behufe der Musiklehrer und ihrer Zoglinge. Biberach, 1803. (Pr. 12 Gr.)

Der sehr bekannte Herr Verfasser hat, laut des Vorberichts, bey der Ausarbeitung dieses Werkchens die Absicht gehabt, „die allgemeinen Grundsätze der theoretischen und praktischen Musik, welche jeder gründliche Musiker wissen soll, in Vereinigung des alten Tonsystems mit dem neuen (so viel möglich) systematisch, deutlich und gedrängt vorzutragen.“ Das hat er denn auch, so viel als es ihm nämlich möglich gewesen seyn mag, gethan. Der Hr. Verf. erkennet, ebenfalls im Vorbericht, die nähern Erklärungen des Lehrers bey diesem Buche als unentbehrlich; dann scheint aber auch die katechetische Form, die der nöthigen Gedrängtheit so sehr entgegen ist, desto unzweckmässiger zu seyn: denn kein geringer Theil der 197 Fragen ist unnütz, weil die dazu gehörigen Antworten, ohne die Fragen, als kurze Sätze gedrängter dastehen könnten, wie z. B. S. 15. Fr. 6 — 20. u. a. m. Ein andrer Theil von Fragen, dergl. S. 73. Fr. 19., oder allgemeine, nach dem Vorbericht, sind in einem Lehrbuche der Deutlichkeit geradezu entgegen; denn eine unvollständige Antwort ist besser, als eine solche Frage. Doch nicht allein unbestimmte und undeutliche Fragen trifft man in Menge an, sondern auch eben solche Antworten. Man sehe z. B. S. 11. Fr. 23 — 25. — Der Verfasser sagt z. B. gleich S. 1. „Die musikalischen Instrumente sondern sich in Saiten- und Blasinstrumente ab.“ Wo gehören denn nun die armen Pauken hin? Die himmlische Harmonika ist gar nicht in Betracht gekommen. — Bey der Charakteristik der Tonarten S. 81. hat wol Hr. Knecht vergessen auf Bewegung und Rhythmus Rücksicht zu nehmen. Denn obschon die verschiedene Temperatur der Intervalle und die Verschiedenheiten der Tonarten von einem Komponisten wohl zu berücksichtigen sind: so wird doch ganz gewiss das hier angegebene Verzeichniss wenig zu Rathe gezogen werden. Es heisst nämlich: E dur feurig und wild; E moll zärtlich klagend; As dur dumpf und schwarz; (!) D moll sanft traurend; C moll tief jammernd. Ja ja! wenn der Komponist tiefen Jammer in der C moll-Tonart ausgedrückt hat, dann ist C moll tief jammernd! — Rec. setzt sich absichtlich Gränzen, um dem Hrn. Verfasser nicht wehe zu thun, weil derselbe viel andere,

nicht zu verkennende Verdienste um die Kunst hat, und besonders viel schätzbaren Eifer zeigt, indem er gesonnen ist, laut Vorbericht, noch einige andere kleine und wohlfeile musikalische Lehrbücher für den ersten Unterricht im Singen, Violin- Klavier- und Orgelspielen, wie auch im Generalbasse, nachfolgen zu lassen. Freylich ist er uns die Beendigung der theuern, vollständigen Orgelschule noch schuldig; jedoch, wofern nur die Lehrbücher besser gerathen, als das gegenwärtige in vielem Betracht, so wollen wir gern warten, besonders da vielleicht der Aufschub der Vollendung jenes vielumfassenden Werks nicht am Verfasser allein liegt. Uebrigens würde dieser musikalische Katechismus, wegen seines Gehalts und seiner Form, immerhin noch das Andenken an die „Kurpfälzische Tonschule" verlöschen, wofern nicht viele Kunstwörter aus derselben entlehnt wären.

Sei Balli Tedeschi e duodici Trii per il Pianoforte, composti e dedicati a — — la Signora Principessa Maria d'Esterhazy, da Giov. Nep. Hummel di Vienna — — Op. 16. Vienna, presso Giov. Träg et Figlio. (Pr. 1 Fl.)

Es wird den Wiener und Prager Musikern wol einstimmig zugestanden, dass sie sich auf Komposition und Ausführung der Tänze, besonders aber der sogenannten deutschen, besser verstehen, als alle andere Musiker. Das vorliegende Werkchen widerspricht diesem günstigen Vorurtheil nicht. Die Tänze sind im Ganzen genommen gut, und einige sind vortrefflich; auch nehmen sie sich schon auf dem Pianoforte recht hübsch aus, und da sie zugleich dem Instrumente angemessen sind, darf man sie auch als Uebungsstücke für Lehrlinge empfehlen. Die Einrichtung, zu jedem Tanze zwey Trios zu setzen, macht sich bey der Wiederholung sehr gut und vermehrt das Unterhaltende. Da, so viel Rec. weiss, von diesem Verfasser noch keine Tänze bekannt worden sind, mögen einige ins Einzelne gehende Bemerkungen hier Platz finden. No. 1., mit dem ersten Trio, ist belebend, hebend, gefällig, fliessend, und hat doch, ohne alles Gesuchte, einen Anstrich von Neuheit, der wohlthut. Das zweyte Trio bekommt aber wol erst durch Blasinstrumente Interesse — was auch bey mehrern der folgenden zweyten Trios der Fall ist. Bey No. 2., die gleichfalls hübsch, doch nicht so ausgezeichnet ist, ist das erste Trio ungemein artig, wäre aber schwerlich ohne ein gewisses Menuetten-Trio in einer der neuesten Haydnschen Sinfonieen entstanden. Das erste Trio zu No. 3. verdient ebenfalls, wegen seines Pikanten und doch Ungekünstelten, Auszeichnung. Dasselbe ist vom ersten Trio zu No. 5. zu sagen, das aber mehr den Trios zu sogenannten Sinfonieen-Menuetten ähnlich, und darum zum Tanze selbst nicht ganz bequem ist. Dies gilt auch von No. 6. und deren erstem Trio; wogegen das zweyte wieder sich gut tanzen lässt. Die übrigen Sätze sind nicht hervorstechend, aber auch nicht ganz alltäglich. Kurz es ist ein Werkchen, mit dem man meistens wohl zufrieden zu seyn, Ursach hat. Auch ist sein Aeusseres gefällig, und der Stich korrekt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. XIV.)

Leipzig, bey breitkopf und härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *N*: *XIV.* 1805.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Weber, Edm., 5 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 8. 1 Thlr. 20 Gr.

Pössinger, F. A., 3 Quat. p. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 8. 2 Thlr. 12 Gr.

Mehul, Ouv. d'Une folie, arr. en Quat. p. 2 Viol. Viola et Vlle. 19 Gr.

Cherubini, Ouv. de Lodoiska, arr. en Quat. p. 2 Viol. A. et Vlle. 19 Gr.

Romberg, Andr., 3 Quat. p. 2 Viol. Vla. et Vlle. Op. 7. 3 Thlr.

Beethoven, L. de, Quat. du Ballet intitulé: Die Geschöpfe des Prometheus, arr. p. 2 Viol. Vla et Vlle. Op. 9. 2 Thlr. 1 Gr.

Krommer, 3 Quat. p. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 53. 2 Thlr. 16 Gr.

Hänsel, P., 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Vlle. Op. 10. 2 Thlr 6 Gr.

— — Quint. p. 2 Viol. 2 Alt. et Vlle. Op. 13. 1 Thlr. 12 Gr.

Monn, M. G., 6 Quat. p. 2 Viol. A. et Vlle. Liv. 1. 1 Thlr.

Kreutzer, R., 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Bass. 3 Thlr.

Neubauer, F., 3 Sonatines faciles et progressives p. 2 Viol. Op. 11. 16 Gr.

— — 3 Sonates progr. p. Viol. et Alto. Op. 12. 1 Thlr.

— — 6 Duos conc. d'une difficulté progress. p. 2 Viol. Op. 14. 2 Thlr.

Händel, G. F., 3 Sonates p. 2 Viol. et Bass. 2 Thlr.

Corelli, A., 6 Son. p. Viol. et Basso. 1 Thlr 8 Gr.

Call, Leon. de, Variat. p. la Mandoline ou le Viol. et la Guitarre, sur l'air: Qui dove ride Laura. Op. 25. 12 Gr.

André, A., 2 Duos p. 2 Viol. Op. 27. 1 Thlr. 16 Gr.

Glachant, 3 Duos p. 2 Viol. Op. 1. 2 Thlr.

Kauer, gr. Trio p. Viol. Viola et Vlle. 1 Thlr. 6 Gr.

Krommer, F., 6 Duos p. 2 Viol. Op. 22. Partie 1. 2. à 2 Thlr.

Martin, J., 3 Duos concert. p. 2 Viol. Op. 14. 2 Thlr.

Pleyel, J., 6 Duos faciles p. 2 Viol. Liv. 2. 16 Gr.

Lacroix, A., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 21. 1 Thlr. 12 Gr.

Call, Leon. de, Variations pour Viol. et Guitarre. 12 Gr.

Viotti, J. B., 3 Duos conc. p. 2 Viol. Op. 6. Liv. 2. 1 Thlr.

Gebauer, J., 6 Duos très faciles p. 2 Viol. Op. 10. Liv. 1. 1 Thlr.

Freubel, J. L. P. L., 3 Duos p. 2 Viol. Op. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

Rode, Andante varié p. le Viol. av. acc. d'un second Viol. Alt. et Vlle. 18 Gr.

Martini, J., 6 petits Duos p. 2 Viol. Op. 25. 1 Thlr. 6 Gr.

Cambini, 6 Duos p. 2 Viol. Op. 21. 20 Gr.

Gavinies, dernière Etude en Concerto composée pour l'instruction des élèves de la première Classe. 18 Gr.

Mestrino, N., Variat. p. le Viol. 8 Gr.

Mosel, P., 6 Variat. sur une marche de l'Opéra: Aline, pour Violon avec accomp. d'un Viol. second. 6 Gr.

Wacher, P., Pour Toi, Romance compos. et var. p. le Viol. 1 Thlr.

Müller, H. F., 8 Variat. sur l'air: Contre les chagrins de la vie, pour le Viol. seul. Op. 6. 4 Gr.

Khym, C., 6 Caprices p. un Viol. seul. Op. 15. 14 Gr.

Petite Méthode de Viol. extraite des meilleurs Auteurs. 1 Thlr.

Zumsteeg, S. R., Concert p. Violoncelle. No. 1. 2 Thlr.

Romberg, B., 3 Duos p. 2 Violonc. Op. 9. 2 Thlr. 6 Gr.

— — gr. Trio p. Violoncelle, Viol. et A. Op. 8. 2 Thlr. 12 Gr.

— — Fantaisie p. le Violoncelle principal avec acc. de l'Orchestre. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Rotondi d'Aralta, Ariette allemande nommée Elisens Abschied, variée p. le Violonc. et la Guit. 21 Gr.

Häusler, L., Conc. p. Violonc. av. acc. d'orch. Op. 22. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Das vierte und letzte Heft meiner Instruktiven Variationen, eines neuen, wenigstens bisher unbenutzten Hülfsmittels zur leichtern Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung wird nun an alle Pränumeranten abgeliefert. Es enthält vier Themata mit Variationen aus F, B, As, Gis, Cis, Des, Fis, Ges, in welchen nach meiner schon bekannten Methode die Regeln anschaulich eingekleidet sind. So findet man unter andern den Schneller, Anschlag, Mordent, die Scalen, Gigue, Sarabande, Gavotte, das Echo, die Begleitung u. s. w. Ferner folgt der erklärenden Einleitung noch eine ausführliche und leichtfassliche Anweisung zur richtigen Aussprache der italienischen Wörter, und überdies ist auch ein musikalisches Wörterbuch, oder Erklärung der Wörter und Redensarten, die einem Klavierspieler zu wissen nöthig sind, beygefügt. Dieser mannichfaltige Inhalt des letzten Hefts wird, wie ich hoffe, meinen Käufern zum Abschied nicht unangenehm seyn. Aber eben des Abschieds wegen finde ich es auch für nöthig, die Pränumerationsgelder noch vor der Absendung der Exemplare zu erwarten. Jedes Heft kostet bey mir 8 Gr. im Buchhandel 16 Gr. Noch erwähne ich auch mit Achtung und Dank für den Beyfall eines zahlreichen Publikums und so vieler verdienstvoller Männer, dass von den vorhergehenden Heften wieder neue Auflagen, und zwar vom ersten Hefte die dritte vermehrte und verbesserte Ausgabe nächstens erscheinen werden. Oschatz, unweit Leipzig, den 19. August, 1805.

M. Hering.

Suum cuique.

Damit das Publikum nicht etwa einen meiner Nahmensvetter für den Verfasser des Werkgens „Ueber den Verfall der Tonkunst“ halten, und ihm die Ehre welche jenem im 43ten Stück der allgem. mus. Zeitung (1803) wiederfährt, zuschreiben möge; so mache ich hiemit meinen Stand und Wohnart bekannt. Zugleich versichere den vortrefflichen Recensenten, dass, bey einer zweyten Auflage meines Büchleins, seine Recension als Frontispice erscheinen soll.

Den 22. August 1805.

Georg Christoph Grosheim,
Musikdirektor zu Kassel
in Kurhessen.

Ich ersuche die Redaktion, diesen neuen Grosheimschen Versuch zu schreiben, ohne irgend eine Gegenbemerkung drucken zu lassen.

Der Recensent.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. Nº. 51. 1805.

Etwas über die Musik beym Schauspiel.

Die Musik ist zu Anfange und zwischen den Akten des Schauspiels wol immer angewendet worden. Der niedrigste Zweck dieser Anwendung ist — vielleicht war er auch der erste — die Zuschauer, vor dem Theaterstück, aufmerksam zu machen, zwischen den Akten, vor Langweile zu bewahren.

Dass aber die Musik beym Schauspiel noch zu etwas Mehrerm, als zu blosser Vertreibung der Langweile dienen könne und solle, davon war man schon seit langer Zeit überzeugt, und jeder, der das Schauspiel nicht seit gestern erst besucht, wird wissen, dass man bey Trauerspielen solche Tonstücke spielte, die den ernstern Empfindungen, zu denen uns die Handlung auf dem Theater stimmt, nicht im Wege stehen, und dass man bey Lustspielen ebenfalls analog verfuhr. Gewiss, es werden äusserst wenige Bühnen in Deutschland seyn, bey welchen so unästhetische Musikdirektoren sich befinden, als der bey der Bühne in P....; dieser liess sein Orchester beym Schluss des vierten Akts in Karl und Louise, frischweg ein lustiges Rondo aus einer Pleyelschen Sinfonie abspielen, und als am Ende des Rondo's der Vorhang aufging, sollte der arme Karl hingerichtet werden — die Sturmglocke ertönte und alles schwamm in Thränen! Wie können Sie Sich aber so vergreifen? fragte den Musikdirektor einer seiner Freunde nach geendigtem Stücke. Mein Gott, antwortete dieser, des Traurigen so viel hintereinander greift das Publikum zu sehr an: da ist nun so ein Rondo eine wahre Erholung.

Sollte aber die Musik im Schauspiel nichts weiter thun, als negativ nützen? die durch die Handlung erregten Empfindungen bloss nicht stören? Und wären dann alle Forderungen an sie erfüllt, wenn sie dieses geleistet hätte? Könnte man nicht mehr von ihr verlangen? nicht fordern, dass sie auch positiv nützen solle?

Ich wage es, zur Beantwortung dieser Frage einige Ideen zu äussern, die ich für nichts weniger, als neu und originell ausgebe, und in Ansehung deren ich, falls sie schon anderwärts bestimmter und gründlicher ausgeführt seyn sollten, mich gern des Vaterrechts begeben will, da meine Belesenheit im dramaturgischen und musikalisch-ästhetischen Fache nicht eben gross ist.

Die Musik beym Schauspiel soll allerdings mehr als negativ, sie soll positiv nützen: sie soll also den durch die Handlung in der Seele des Zuschauers aufgeregten Gefühlen und Empfindungen nicht nur nicht im Wege stehen, sondern soll sie obendrein wirklich befördern, und die durch den Fortgang der Handlung zu erregenden Empfindungen vorbereiten. Gesetzt der erste Akt eines Stücks schlösse mit einer Scene, die in der Seele des Schauspielers gänzliche Hoffnungslosigkeit anzeigte und in dem Zuschauer die Empfindung des tiefsten Mitleids mit der Lage des Unglücklichen erregte; der folgende

Akt aber fing mit einem Auftritte an, der dem Schicksale des Unglücklichen mit einem Male eine ganz andere Richtung giebt, ihn mit Ruhe und Trost erfüllt, und in der Seele des Zuschauers die lebhafteste Freude darüber hervorbringt — so müsste die Musik zwischen diesen Akten nothwendig nicht von einerley, sondern von zweyerley Charakter seyn; sie müsste natürlich, vielleicht mit einem schwermüthigen Adagio oder Largo anfangen, wodurch sie sich an das Ende des vorhergehenden Akts anschlösse, und allmählig, vielleicht in ein Allegro moderato übergehen, wodurch die schönste Verbindung mit dem folgenden Akte bewerkstelligt werden würde.

Freylich würde dazu von Seiten des Musikdirektors eine fast eben so grosse Einsicht in den Geist des Schauspiels erfordert, als sie der Komponist einer Oper besitzen muss: aber ich glaube, bey dem jetzigen Fortschreiten der Musik diesen Fall doch wol nicht unter die seltnen rechnen zu dürfen. Es würde allerdings nöthig seyn, dass sich der Musikdirektor mit dem Theaterstücke vorher bekannt machte und sich nicht nur im Allgemeinen darum bekümmerte, ob man heute ein Trauer- oder ein Lustspiel aufführen werde.

Es würde von nicht geringem Nutzen seyn, auch seine hinlänglichen Abnehmer finden, wenn ein der Sache gewachsener Mann, der mit einer grossen Geschicklichkeit in der Komposition eine nicht gemeine Einsicht in den ästhetischen Theil der Musik verbände — wenn ein solcher, sage ich, (vor der Hand nur für die gangbarsten und ausgezeichnetsten Schauspiele) eine Sammlung von Tonstücken komponiren wollte, die eigends für die Unterstützung der Wirkungen des Theaters berechnet wäre. Es könnten sich auch zwey Männer zu diesem Unternehmen verbinden; einer, der den Gang des Stücks und der dadurch bewirkten Empfindungen untersuchte und darstellte, und ein anderer, der nun nach den Fingerzeigen Jenes Tonstücke von bestimmtem Charakter setzte.

Warum wenden wir denn zwischen den Akten nicht auch die Vokalmusik an? Sie gehört freylich zunächst nur in die Oper, aber der Eindruck des Drama's würde doch auch in vielen Fällen unendlich dadurch gewinnen. Dass Text und Komposition dem Geiste des Ganzen angemessen seyn müssten, versteht sich von selbst. Ich erinnere mich noch immer mit innigem Vergnügen einer Abführung der Jäger von Iffland, bey welcher unter anderm, nach Endigung des dritten oder vierten Akts (ich weiss es nicht mehr genau) die liebliche Melodie des Liedchens: Warum sind der Tränen etc. zwar nicht gesungen, aber von einer Klarinette, mit Begleitung der übrigen Instrumente, geblasen wurde. Der Eindruck, den es auf das ganze Auditorium machte, war wirklich unbeschreiblich, und gewiss hatte der Umstand, dass es sich so herrlich an die Gemüthsstimmung der Zuhörer anschmiegte, nicht wenigern, wo nicht noch grössern Antheil daran, als die Neuheit oder Seltenheit des Einfalls. Und von einer lieblichen Stimme gesungen, müsste jenes Liedchen unfehlbar einen noch vollendetern Eindruck gemacht haben. Um jedoch den Eindruck nicht zu schwächen, müsste jene Sitte nicht zu oft angewendet werden.

Nun noch Eins. Gewiss hat jeder Schauspielbesucher, der, um bequemen Platz zu bekommen, genöthigt war bey Zeiten hineinzugehen, das Lästige des stundenlangen Dortsitzens empfunden, ehe das Schauspiel anfängt. Ich kenne sogar mehrere Personen, die das Schauspiel, gerade um jenes Umstandes willen, weit seltner besuchen, als es ausserdem geschehen würde. Könnte nicht diesem Uebel durch ein kleines Konzert abgeholfen werden, das in der Stunde vor dem Anfange des Schauspiels angestellt

würde? Natürlich müsste es dem Schauspiele angemessen seyn, und sich in der Folge an dasselbe anschliessen! Die Vortheile einer solchen Einrichtung sind wirklich grösser, als man vielleicht glaubt. Manches mittelmässige Theaterstück würde, durch die vorhergegangne Musik unterstützt, einen günstigern Eindruck machen, als ohne sie. Das Publikum wäre (durch die Musik herbeygelockt) zu Anfange des Schauspiels hübsch versammelt, und das, leider! so gewöhnliche Schicksal der ersten Scenen, durch Thürenzumachen, Schlösserknarren, Stuhlrücken etc., vernichtet zu werden, dürfte dann wol seine Endschaft erreichen.

Wer Augen hat zu sehen und Ohren zu hören, der — sehe und höre!

Dresden. G. K. Tolev.

Nachrichten.

Berlin, den 6ten September. Auch diesmal wird mein Bericht von den musikalischen Exhibitionen unsrer Königsstadt nur sehr mager seyn. Kein Konzert, keine neue Oper war im vergangenen Monat. Nur fremde Schauspieler debütirten im Nationaltheater, nicht immer zur Erbauung der Zuschauer. Am 31sten July spielte Herr Ehlers seine sechste und letzte Gastrolle in der Oper Lilla. Sein guter Gesang und sein lebhaftes Spiel wurden vom Publikum mit eben dem Beyfall aufgenommen, als man jüngst seine Missgriffe als Orest tadelte. — Den 17ten August trat Hr. Herbst, Mitglied des Breslauer Theaters, in dem Singspiel: Je toller je besser, als Franz auf. Seine Stimme ist stark, aber unangenehm; in seinem Spiel hielt er ziemlich den Charakter. — Den 25sten August trat Hr. Gehlhaar, auch vom Breslauer Theater, als Axur, den 30sten als Masseru im unterbrochnen Opferfest, und den 31ten September als Tita auf. Er hat eben so wenig im Singspiel, als seine Gattin, die nur ein einziges Mal auftrat, in der Johanna von Montfaucon, gefallen. — Einen desto grössern Genuss gewährte uns Dem. Jagemann vom Weymarischen Theater, die den 30sten August in dem unterbrochenen Opferfest als Myrha auftrat. Ich behalte mir vor, von ihrem trefflichen Spiel und — zwar etwas schwachen, auch nicht immer ganz reinen, doch ausdrucksvollen Gesang, in meinem nächsten Briefe Ihnen mehr zu schreiben, da wir sie auch in andern Rollen sehen werden.

Den 4ten dieses ward der von Göthe neu bearbeitete Götz von Berlichingen gegeben. Die Eingangssinfonieen, der Hochzeitgesang der Reisigen und Hausgenossen des Götz, und das nette Liedchen Georgs, seines Knappen, das Dem. Mebus leicht und lieblich sang, verdankten wir wieder unserm schätzbaren Musikdirektor Seidel.

Die zum nächsten Karneval bestimmten Opern sind: Achille von Paer und Ginevra di Scozia von Mayr; denn der dazu engagirte Tenorist, der Kurpfalzbayrische Sänger Brizzi, hatte diese Opern bestimmt.

Wien, den 9ten September. In der Musik geschieht jetzt wenig von Bedeutung. Für die Augartenkonzerte hat sich noch ein Abonnement gesammelt. Dort ist das Ausgezeichnetste, ein Knabe, Namens Pehatscheck, der ein äusserst vorzüglicher Violinspieler zu werden verspricht. Er trug ein Konzert mit einer solchen Leichtigkeit, Reinheit, und zugleich für sein Alter von 10 bis 11 Jahren so bedeutend vor, dass er allgemeinen Beyfall fand, und grosse Erwartungen erregte. Sein Vater ist als Komponist der beliebtesten Menuetten und Land-

ler bey allen hiesigen Tanzlustigen sehr vortheilhaft bekannt. — Ein Hr. Moizel spielte ein Dusseckisches Pianofortekonzert, aber die Komposition und Ausführung missfielen in gleichem Grade. Moizel hat bey weitem nicht Sicherheit genug, besonders misslingen ihm die Passagen im Basse nicht selten auf eine recht arge Weise. Hr. Stieber, ein Dilettant, spielte das Violinkonzert seines Meisters, Hrn. Klement, aus D; aber dieses schwierige Stück war offenbar über seine Kräfte, auch sah man viel Aengstlichkeit an ihm. Fleiss und Ausdauer, und dabey Gewohnheit, öffentlich zu spielen, können ihm vielleicht einst einen ehrenvollen Platz unter unsern vorzüglichern Violinspielern erwerben.

Die Aufmerksamkeit des ganzen musikalischen Publikums ist jetzt auf Cherubini gerichtet. Dieser beschäftigt sich fürs erste blos damit, seine frühern Arbeiten zu verbessern; und so wenig sie dieses zu bedürfen scheinen, so vieles werden sie doch wahrscheinlich dadurch gewinnen: denn das wahre Genie arbeitet nach seinem Ideale, es ist daher auch grösstentheils sein eigner, schärfster und richtigster Kritiker. Bis jetzt hat Cherubini zur Lodoiska einige neue Zwischenakte verfertigt, die sehr schön, nur vielleicht etwas zu lang sind. Eben so verhält es sich mit einer neueingelegten sehr brillanten Arie für Mad. Campi. Eine neue Arie für Hrn. Mendl, einen ausserst mittelmässigen Tenoristen, hat schöne Stellen, nur fällt es auf, dass der Komponist zum Recitative, wo die Seele des Singenden noch zweifelt, kämpft, fürchtet, das helle C dur gewählt hat, und dann im Allegro, wo das Gemüth sich endlich zum freyen, muthigen Entschlusse aufschwingt, ins trübe C moll übergeht. Aber ein so denkender und genialer Künstler, wie Cherubini, mag auch dazu seine eigenen Ursachen gehabt haben.

Auch in den deux journees (Wasserträger) hat Cherubini die Ouvertüre etwas verändert, und mehrere neue Musikstücke eingelegt. Das schönste davon, und von einem herrlichen Effekte, ist ein Quartett vom Chore begleitet im zweyten Akte, wo die Soldaten Michels's angebliche Tochter (die Gräfin) mit Gewalt in die Wachtstube schleppen wollen. — Cherubini wurde, wie jedesmal, mit allgemeinem Beyfall empfangen und entlassen.

Recension.

Melodieen zu den im Bisthume Wirzburg neu eingeführten Kirchenliedern. Mit hochfürstlichem gnädigstem Privilegium. Wirzburg, bey Sartorius. (Pr. angebunden 55 Xr.)

Es ist in mehrern öffentlichen Blättern kurze, und in dem von Hrn. Andres herausgegebenen Archiv für Kirchen- und Schulwesen (Jahrg. 1804.) ausführlichere Nachricht von den Bemühungen gegeben worden, womit sich Geistliche und Schullehrer um die Einführung des neuen wirzburgischen Gesangbuchs verdient gemacht haben. Jeden Freund der Religion und alles Guten muss es freuen, wenn er erfährt, dass man wieder in einem Lande nicht nur auf das Bedürfniss besserer und zweckmässigerer Kirchenlieder aufmerksam wird, sondern auch, wie hier, thatig Hand an's Werk legt; jeden Freund der Religion und alles Guten muss es aber auch schmerzen, wenn er siehet, dass dem guten Willen der Regierung und der wohlgemeynten Thätigkeit der Theilnehmenden nicht wirklich mit etwas vorzüglich Gutem entgegengekommen wird. Je schwieriger eine solche Veränderung ist; je mehr Vorurtheile beym Volke erst daniedergekämpft werden müssen: je fester und länger das, was denn endlich eingeführt worden, zu stehen, je mehr es nun von

bedeutendem Einfluss auf den Sinn und Geist der ganzen Nation, besonders des untern und mittlern Standes, zu seyn pflegt: je sorgsamer sollte man in der Wahl des Neuern vor dessen Autorisirung und Einführung seyn; je williger sich deshalb an Männer wenden, die wirklich der Sache ganz gewachsen wären; je eifriger sollten diese ihre Kräfte den guten Absichten der Regierung darbieten.

Die hier angezeigten Melodieen zu dem neuen wirzburgischen Gesangbuche (von den Liedern selbst soll hier die Rede nicht seyn) erfüllen nun durchaus — nicht nur nicht die strengern, sondern auch nicht die nachsichtigsten Forderungen, die theils der Künstler, theils der gebildete Mensch, theils der gesittete Theilnehmer am öffentlichen Gottesdienst an solch eine Sammlung zu machen berechtiget ist. Dies Urtheil scheint hart; man lerne, aber die Sammlung selbst kennen, und man wird kein anderes fällen können — vorausgesetzt, man ist überhaupt über diesen Gegenstand stimmfähig. Viele dieser Melodieen sind, in Absicht auf den Geist, dem einfachen, andachtigen, erhabenen, feyerlichen, nur mit Würde frohen, und kräftigen Charakter des ächten Chorals ganz entgegen; die meisten von allen den 116, die hier geliefert worden, sind, in Absicht auf künstlerische Behandlung, voll von den gröbsten Fehlern; nicht wenige machen, in Absicht auf Rhetorik, (Behandlung des Textes, den Worten nach,) unverzeihliche Verstösse. Zu alle diesem sollen aus der Menge von Beweisen, die gegeben werden könnten, nur wenige, aber vollkommen genügende, ausgehoben werden. Ich will nur gleich von vorn, auf den ersten Seiten des Buchs, anfangen!

Viele der Melodieen stehen in triplirten Taktarten — im $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, ja gar viele sogar im $\frac{6}{8}$ Takt, der sich, wie jedermann weiss, sehr gut zum hüpfenden Rondo, aber gar nicht zum Choral schickt. Gleich der erste Choral: Hier liegt, vor deiner Majestät — stehet im $\frac{3}{4}$ Takt: daraus entstehen, ausser dem verfehlten Sinn, der, wie beym Choral überhaupt, so bey diesem ganz besonders, den C-takt verlangt — die zweckwidrigsten Sylbendehnungen und die schlimmste Behandlung des Metrums. Der Verf. hätte nur die erste Sylbe im Auftakte (in Arsi) nehmen sollen, wo dann jene Verstösse vermieden worden wären. No. 2., Gott soll gepriesen werden, hat zwey Melodieen, deren zweyte in jedem Betracht so vollkommen als Muster dienen kann, wie Choräle nicht komponirt werden müssen, dass ich nicht umhin kann, sie ganz hierher zu setzen.

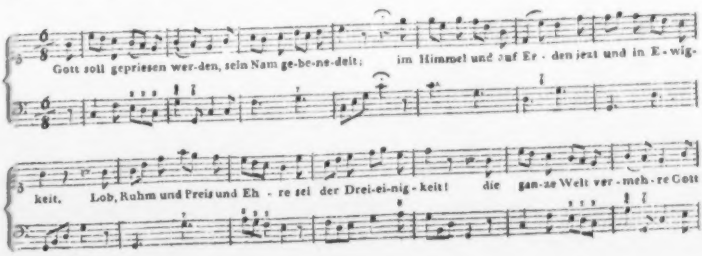

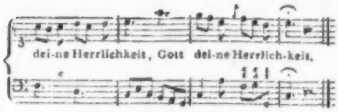

Klingt das nicht — die Schulschnitzer jetzt noch nicht erwähnt — als ob Gottes Grösse durch triviale Tanzmusik in den Kirchen verherrlicht werden solle? denn kann nicht jedermann nach dieser Musik walzen? Oder kennet der Verfasser keine andere Weise, Freudigkeit auszudrücken, und nimmt mithin auch beym Ausdruck frommer, religiöser Freudigkeit seine Zuflucht hierher? Auf ähnliche Art könnten auch die Melodieen, No. 5, 9, 17, 31 etc. zum Tanze verwendet werden; da andere, z. B. No. 30, 34, 35, 50, 73 etc. ganz den Zuschnitt von gemeinen, trivialen Volks- und Liebesliedern haben. — Vielleicht glaubte der Komponist, der Kraftlosigkeit und Armuth seiner Musik mit durchgehenden Noten, Vorschlägen, melismatischen Figuren u. dgl., wovon er fast überall so vieles angebracht hat, aufzuhelfen? Wenn ihn auch nicht ein richtigeres Gefühl gelehrt hätte, dass dies alles hierher gar nicht gehört: so hätte er doch wol, ehe er sich an seine Arbeit machte, wenigstens die allerbekanntesten Schriftsteller über seinen Gegenstand nachlesen und sich von ihnen belehren lassen sollen! Er würde da, z. B. schon bey Sulzer, Artikel Choral, gefunden haben:

> Vornämlich muss man sich vor melismatischen Auszierungen und Läufen hüten, womit ungeschickte Organisten dem Choralgesange aufzuhelfen glauben, da sie ihn doch dadurch gänzlich verderben etc.

Und wenn das den Organisten als Pflicht vorzuhalten ist, wie vielmehr den Komponisten? Sind die Schnörkel Erfindung von jenem, dem ungeschickten: so wird ihn der geschickte nicht nachahmen; sind sie aber durch den Komponisten vorgeschrieben — werden sie dann vom Organisten umgangen werden, und überall, auch vom geschicktesten, umgangen werden können?

Obiges Beyspiel zeigt zugleich, dass der Verfasser beym Gange (Flusse) seiner Melodieen, auf unmusikalische Gemeinden, die sie denn doch singen sollen, gar nicht Rücksicht genommen hat; und man findet auch durch das ganze Buch Sprünge von 6ten, 7men, 8ven, ja sogar von 11men, 12men! Wenn diese von einer zahlreichen, gemischten, für Musik nicht gebildeten Gesellschaft — nicht herausgeschrieen, sondern gesungen, und rein und anständig gesungen werden können: so hat sich die Welt des Gesanges umgekehrt; denn man weiss ja, dass dies die Sache gar mancher, nicht ganz ungeübter Sänger von Profession eben nicht ist. In diesem Betracht sey es mir auch erlaubt, meine Zweifel bey der Behauptung des oben angeführten Archivs (1 Bd., 3tes Stück, Intelligenzbl. S. 1.) zu äussern, wo es heisst, alle diese Gesänge wären, bis auf das Te Deum, von einer ziemlichen Menge abgesungen worden, und zwar getreu nach den Noten, ohne alle Fehler — diejenigen, setz' ich hinzu, denn doch abgerechnet, die, wie ich hier beweise, im Buche selbst stehen.

Eine neue — Eigenheit dieser Chorale sind die vielen Pausen aller Art — ganze, halbe, Viertel-, sogar Achtel-Pausen; die punktirten Noten, und die übermässigen oder verminderten Intervallen — (z. B. No. 93.)

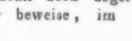

Die häufigen Rosalien — was die etwas derbe Konversationssprache der Musiker

Schusterflecken nennet — sollen, zur Schonung des Raums, nur genannt, nicht weiter nachgewiesen werden. Als Seltenheit in jenem, und noch so manchem andern Betracht, stehe aber noch diese Zeile aus der 105ten Melodie hier:

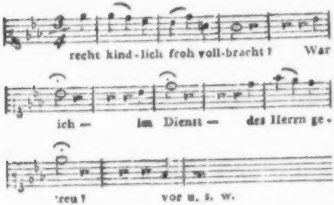

wo also die christliche Gemeinde nach: war ich, und nach: im Dienst — einstweilen zu pausiren so geneigt seyn wird!

In Absicht auf Harmonie und Kunst der Begleitung alle Fehler, oder auch nur alle Gattungen derselben mit einigen Belegen, anzuführen, wäre Zeitverschwendung; es habe also sein Bewenden mit der Bemerkung mehrerer der auffallendsten, sogenannten Schulschnitzer, und sey zuvor nur noch erwähnt, dass die Bezeichnung des Generalbasses oft unrichtig, vornämlich aber schwer zu übersehen ist, weil die Signaturen bald über, bald unter, bald im Systeme der Bassnoten selbst, zu suchen sind. Wir gehen nur eine kleine Reihe, und wieder nur von vorne herein, durch: No. 1. Syst. 3, 4, Takt 16, 17, stehen offenbare Quinten; No. 2. Seite 2, Takt 13, 14, Oktaven in der Gegenbewegung; No. 2. S. 3. T. 5, 6, offenbare Oktaven; No. 4. T. 18, reine Quinten; No. 6, Seite 8, Takt 1, offenbare reine Quinten, und Takt 3. wieder reine Quinten; No. 7. T. 1, 2, steht folgender Satz:

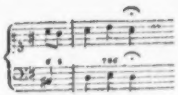

Für diese Folge von vier unmittelbar auf einander folgenden Quinten hat die musikalische Terminologie noch keine Benennung. No. 7. Takt 9, tritt die Septime unvorbereitet ein. No. 8. Takt 4, 9, 11, stehen Oktaven. No. 20. Takt 1, offenbare Oktaven. No. 23. Takt 3. offenbare Oktaven — Doch hoffentlich schon längst genug; und nur noch, im Vorübergehen, ein einziges Beyspiel, dass der Verfasser auch malen kann in seinen Chorälen. No. 96. ist das Lied:

O Jesu, wahrer Frömmigkeit
Vollkommenstes Exempel!
Dein Herz, dem Vater ganz geweiht etc.

Was lässt sich da bessers thun, als das ganz geweiht auch durch ganze Takt-Noten darzustellen? So hat es aber auch unser Komponist gemacht!

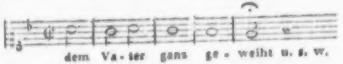

Unharmonische Queerstände, unrichtige Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen und dergl. sollen unerwähnt bleiben, sondern nur noch bemerkt werden, dass sich der Bass meistens nur in der jedesmaligen Tonika und Dominante herumbewegt, woraus die ermattendste Monotonie entstehen muss. Uebrigens stehen die Choräle sämmtlich nur im Diskant und Bass, wodurch eine reine, vierstimmige Begleitung vielen Organisten erschwert werden würde, wenn diese nicht durch die Fehlerhaftigkeit des

Basses und der Signaturen selbst, auch dem geschicktesten, ohnehin schon unmöglich gemacht wäre.

Hätte der Verfasser doch, statt solcher Choräle, lieber eine Sammlung Murkis herausgegeben! Ich hielt es für Pflicht, diejenigen, die hier ein durchgreifendes Wort zu sprechen haben, auf die Beschaffenheit des Werks aufmerksam zu machen — denn ich ehre die öffentlichen Anstalten für Religion und Gottesverehrung, und ehre auch die Kunst, und weiss, wie viel die einen durch die andere, so wie diese durch jene, gewinnen können. Sollte der Kompopist mit dieser meiner Anzeige seines Werks unzufrieden seyn, so stehe ich ihm mit einem noch weit reichhaltigern Verzeichniss seiner Fehler zu Dienste. Ich kenne ihn nicht, will ihn auch nicht kennen lernen: mich gehet nicht die Person, sondern die gute Sache an; und um diese zu fördern, gehört auch dazu, dass man auf die schlechte Sache aufmerksam mache, besonders wenn sie leicht für die gute genommen werden könnte! —

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre, seinem Freunde J. D. Lang gewidmet von J. Amon. 32stes Werk. Offenbach, bey Joh. André. (Fr. 1 Fl. 30 Xr.)

Hat Hr. Amon diese Lieder komponirt und auch gedichtet? Fast scheint es so: sie sind nicht bekannt und kein Dichter ist angegeben. Verse und Musik sind nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet, am wenigsten durch Originalität. Der Dichter scheint Hölty, der Musiker vielleicht Sterkel zunächst vor Augen gehabt zu haben. Die Melodieen sind fliessend und zu den Texten passend, doch meistens etwas verbraucht; die Harmonie ist, besonders wol der Guitarre wegen, sehr beschränkt, weshalb sich auch die Lieder besser mit dieser, als mit Klavierbegleitung ausnehmen, und die Worte der Texte sind ziemlich richtig behandelt.

Anekdote.

Jedermann weiss, dass in dem so sehr — frommen London der Sonntags keine Art öffentlicher Vergnügungen, keine Schauspiele, Konzerte und dergl. seyn dürfen; jedermann weiss auch, dass man dort, durch Zurücken der Stunden, des Abends zu Mittag, um Mitternacht zu Abend speiset. Es ist jezt gewöhnlicher, als sonst, bey freundschaftlichen Abendzirkeln kleine Konzerte zu geben, und man hatte den Sonntag nicht ausnehmen zu müssen geglaubt. Da erschien eine geistliche Ermahnung des Erzbischoffs, mit Musik nicht den Tag des Herrn zu entweihen — doch war sie recht höflich abgefasst; man erklärte sich dagegen eben so höflich, es solle dies künftig nicht geschehen, und zu dem Ende würden diese Konzerte etwa eine Stunde später angefangen werden, weil alsdann — der Tag des Herrn vorüber wäre.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten September. Nº. 52. 1805.

Recensionen.

1. *Sechs Canzonetten, ein Duett, ein Terzett, und ein Quartett, (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte, von P. Winter, Kurpfalzbayrischem Kapellmeister. Op. 17.* (Pr. 16 Gr.)

2. *Neun Canzonetten, (ital. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte, von P. Winter — Op. 16.* (Pr. 1 Thlr.)

3. *Drey Cantatinen, (ital. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte, von P. Winter — Op. 15.* (Pr. 1 Thlr.)

Sämmtlich schön gedruckt, bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Der berühmte Verfasser schrieb diese kleinen Gesänge sämmtlich, oder doch grösstentheils, während seines Aufenthalts in Paris und London vor einigen Jahren. Sie verdienten allerdings gesammlet zu werden; und wenn sie, wie das ohnehin kaum anders seyn kann, von sehr verschiedenem Werthe sind, so finden sich doch mehrere ganz vorzügliche Stücke darunter, und keines, dessen sich dieser treffliche Künstler geradezu zu schämen hätte. Dass sich diese Gesänge meistens durch richtigen Ausdruck, Grazie, fliessende, gefällige Melodie, einfache, aber nicht gemeine Begleitung auszeichnen, erwartet man von Winter, dessen Schreibart aus seinen frühern, mit Recht so beliebten Werken bekannt ist, auch ohne unsre Versicherung. Damit die Leser dieser Zeitung auch erfahren, was sie im Einzelnen hier zu erwarten haben, wollen wir die Werkchen stückweise kurz durchgehen. Eine Hauptrücksicht verdient dabey der deutsche Text, der nicht eigentlich Übersetzung, öfters auch nicht einmal Benutzung des Italienischen ist, sondern offenbar von einem ausgezeichneten Dichter, der zugleich Kenner der Tonkunst und erfahrner Sänger ist, herrührt, und welcher aus Liebe sich mit diesen artigen Kleinigkeiten beschäftigt zu haben scheint, so dass öfters (besonders in No. 2.) etwas weit bedeutenderes aus dem deutschen Gedicht geworden, als das Original ist. Nur wo jene bekannte verliebte Plauderey und Galanterie im Italienischen spricht, bleibt auch dieser Deutsche, wie fast alle, besonders wenn man die Worte singt, zurück.

1. Die erste und zweyte Kanzonette sind artig, doch nicht ausgezeichnet; die dritte ist unbeträchtlich, die vierte aber vortrefflich, und, ohne im geringsten überladen zu seyn oder sonst gegen die Gattung zu verstossen, kunstreich und sehr anziehend ausgeführt. (In dem schönen und auch vollkommen angepassten deutschen Texte, ist S. 5. wol zu lesen: Düstere Schatten stummer Nächte, seyd willkommen!) Gegen diese fallen die fünfte und sechste Kanzonette in der Musik beträchtlich ab; das kleine Duett ist aber wieder sehr niedlich und fein, das Trio ziemlich angenehm und das Quartett etwas oberflächlich, doch nicht unangenehm zu hören. — Weit höher stehet,

und weit mehr ist in jedem Betracht auszuzeichnen

2. die Sammlung der neun Kanzonetten, unter denen nur einige nicht eben vorzügliche sind. Gleich die erste ist ein wirklich süsses, und die sanfte Fröhlichkeit und tändelnde Verliebtheit gleichsam lebendig hinstellendes Dosenstück; die zweyte ist nicht ausgezeichnet; die dritte ist mehr ein eigentliches deutsches Lied, denn eine italienische Kanzonette, aber als solches sehr schön, und wirklich, wie nur ein Meister schreiben kann. Da es zugleich das kürzeste unter allen Stücken ist, können wir uns nicht enthalten, es ganz zu geben, als Probe von Musik und Text. Vom letzten lassen wir jedoch, den Raum zu schonen, nur den deutschen ganz abdrucken: der italienische hat mehr Strophen, als dieser.

Andante.

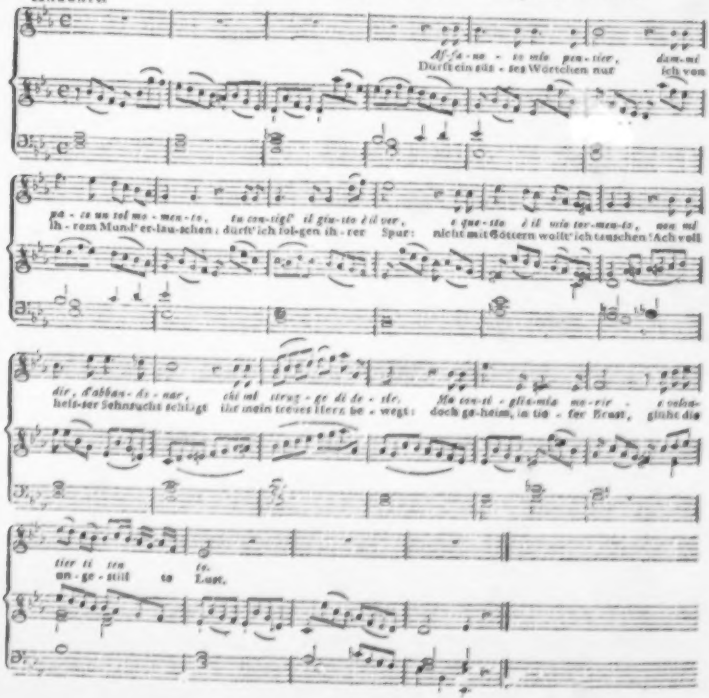

2. Dürft' ich einmal, einmal nur
Ihres Auges Lächeln sehen;
Dürft' ich auf der Rosenflur,
Leiser Zephyr, sie umwehen!
Ach voll heisser Sehnsucht schlägt etc.

3. Dürft' ich mit der Saiten Klang
Einmal, was ich fühle, nennen,
Und im schmelzenden Gesang
Meinen stillen Schmerz bekennen!
Ach voll heisser Sehnsucht schlägt etc.

Sollten manche diese Musik denn doch ein wenig zu künstlich finden, so müssen wir hinzusetzen, dass dies bey den übrigen Stücken nicht der Fall seyn würde. Die vierte Kanzonette ist sehr niedlich, doch weniger originell, als die vorige, und der, an sich wieder sehr gute deutsche Text denn doch hier etwas zu ernsthaft genommen; die fünfte ist ein gelungenes Seitenstück zur vierten; die sechste ist nicht übel, lässt aber nach folgendem Ritornell mehr erwarten:

Andante.

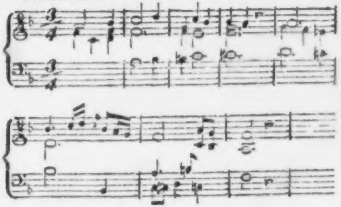

Die siebente ist ein artiges, kleines Rondo, wo der deutsche Dichter die Hauptideen des Märchens von Louise Brachmann im ersten Heft des Journals deutscher Frauen aufgenommen und sehr gut — für eine Unterlegung unter schon fertige Musik, ganz ausgezeichnet schön, doch aber für diese Musik auch fast allzubedeutsam ausgeführt hat. Man höre ihn selbst:

1. Sagt, wo ist das Glück zu finden
Und des Lebens höchstes Loos?
Wohnt es in der Erde Gründen?
Birgt es der verborgne Schoos?
Trüglich ist der Glanz der Erde,
Und sie selbst des Lebens Grab:
Nur die Müh' und die Beschwerde
Ringt der Mensch dem Ird'schen ab!

2. Wohnt es in den blauen Wogen,
In des Meeres tiefem Schlund?
Strömt es von dem Himmelsbogen
Nieder auf der Erde Grund?
In den Wassern herrscht das Grauen;
Feindlich ist das tiefe Meer:
Nicht den Wolken darfst du trauen,
Flattern wechselnd hin und her!

3. Aber in des Feuers Flammen,
Zähmst du die gewalt'ge Gluth,
Wohnen Lieb' und Licht beysammen
Und der freye Lebensmuth!
Ehrt das Feuers heil'ge Spuren!
Feuer nährt die Himmelskraft,
Die im Kreise der Naturen
Alles hält und alles schafft!

Das ist freylich dem ehrsamen Italiener mit seinem ewigen: Vienni amore etc. in seinem Leben nicht beygekommen! Die achte Kanzonnette ist nicht übel, und die neunte mehr dem dramatischen, in der Ausführung, sich nähernd, und als solches Stück — wenn nicht ausgezeichnet, doch gewiss interessant.

5. Die drey kleinen Kantaten endlich sind ein sehr schätzbares Geschenk an alle, die einfachen, ausdrucksvollen, graziösen, aber auch schon kunstmässigern Gesang lieben und üben. Die Kantaten haben, ausser der obligaten Begleitung des Pianoforte, noch die, einer obligaten, und gemeiniglich mit jenem gut alternirenden, geschickt verschlungenen Flöte — was auf dem Titel angegeben seyn sollte. Uebrigens sind sie alle für eine Sopranstimme, doch nur von so mässigem Umfang, dass sie auch der Tenor sehr gut, und allenfalls der Baritono, erreichen kann. Auch diese drey Stücke sind von

verschiednem innern Gehalt und Kunstwerth, aber keines ist Winters unwürdig. Das erste fängt mit einem, als Rondo behandelten, und nicht hervorstechenden Andantino, (Majore, Minore, Majore), das aber schicklicher Allegretto hiess, an; ein kleines Recitativ mit Begleitung folgt, und nun beschliesst ein munteres Andantino, das ungemein artig, schalkhaft und nett ist. Das Ganze macht wenig Ansprüche, erfüllt aber diese sehr gut. Dagegen tritt die zweyte Kantate gleich bedeutender und durchgreifender mit einem Allegro amanioso con espressione — was man einfacher Agitato nennet — auf, und recht schön und innig beginnet auch hier der deutsche Dichter, den italienischen hinter sich lassend:

Ach ich kann es, ich kann es (so steht es ganz auch in der Musik) nicht tragen!
Den Gefilden, den Wäldern und Auen,
Und hinan in die Luft will ichs klagen etc.

wobey die herrschende Figur der Flöte, die sanfter klagt und sich an die Singstimme, mit ihr alternirend, gegen das unruhigere Accompagnement des Pianoforte, anschliesst, einen schönen Effekt macht. Ein einfach vom Pianoforte begleitetes, aber geistreich und gefühlvoll geschriebenes Recitativ folgt. Beschlösse nun, statt des freylich nicht üblen, aber für dies vorhergegangene offenbar zu flüchtigen, zu tändelnden Allegro, ein heitrer, aber herzlicherer, nachdrücklicherer Satz: so gehörte diese kleine Kantate zu den sehr wenigen ganz vorzüglichen, die wir deutschen Komponisten verdanken, und könnte neben Haydns Ariadne ohne allen Nachtheil genossen werden. Die dritte Kantatine ist ganz komisch, und in dieser Gattung recht gut gehalten. Der erste Satz ist fast ganz Anglaise, zum Theil pikant begleitet; und nach einigen Zeilen Recitativ folgt ein gesungener, possirlicher, und mit kleinen lustigen Zwischensätzen ausgeführter Länderer, der vieles von der echten Wiener Weise, diese Tänze zu schreiben, hat — so etwas Seliges, das sich nicht wohl weiter beschreiben lässt! Das Ganze ist ein Spas, und als solcher recht gut: hier muss man aber Italienisch singen, denn das Deutsche ist an sich schon zu so etwas nicht so wirksam, und besonders sind die hier untergelegten Worte den Absichten des Musikers nicht überall günstig.

Schade, dass der Druck nicht eben so fehlerfrey ist, als schön! Doch findet und verbessert man die Fehler leicht, weswegen wir mit deren Aufzählung den Raum nicht wegnehmen wollen.

Musikalische Erstlinge in zwölf Liedern am Klavier, bearbeitet und (mehrern Damen) zugeeignet von Wilhelm Scheibler Ks. Sohn. Auf Kosten des Verfassers. (In Kommission bey Martini in Leipzig).

Rec. kennet wenig musikalische Werke, worin die seltsame Amalgamation des echten, schönen Sinnes für die Kunst mit groben Verstössen gegen alles, was Regel heisst und Regel will, in dem Maasse verbunden wäre, als in diesem. Alles scheint ihn darauf hinzuweisen, der Verfasser sey ein Autodidaktos, von Kopf, und von Talent und Eifer für die Kunst, der sich aber gar nicht um das bekümmert habe, was man im höhern und niedern Sinne Schule nennet. Indem man jenes hier mit Achtung und Aufmunterung anerkennt, bewegt man ihn vielleicht, sich nun auch mit diesem zu beschäftigen, (was aber freylich hätte geschehen sollen, ehe er ins Publikum hervortrat,) und dann würde er wahrscheinlich mit der Zeit etwas Vorzügliches liefern. Darum finde auch eine nähere Bezeichnung dieser seiner Lieder hier Platz.

Das Trinklied No. 1. ist dem Text an-

gemessen, kräftig; munter, nachdrücklich — kurz, recht gut, bis auf die Stelle, Syst. 2. Takt 5 — 6, die fast gänzlich entlehnt ist. No ist, bis auf die recitativische Behan ..g einiger Zeilen, von welcher man kein..s genügenden Grund absiehet, wahrhaft lobenswerth, und giebt den Geist und Sinn des Dichters so treffend in Tönen, dass diess einzige Stück für das Talent des Verfassers bürgen könnte. No. 3. ist nicht so hervorstechend — wozu auch das Gedicht keine Veranlassung gab; aber, wie dies, der angenehme Erguss einer frohlichen Seele. Die leichte Variirung des Pianoforte bey der dritten Strophe macht einen gefälligen Eindruck. No. 4., das so oft komponirte: Das Grab ist tief und stille — ist nicht übel, aber, ungeachtet des Anscheins von Simplicität, doch zu gesucht; auch stehen die Stimmen in keinem guten Verhältniss zu einander. Es folgt eine zweyte, weit mehr figurirte Musik zu demselben Gedicht, mit der seltsamen Ueberschrift: Mit besonderer Hinsicht für Leser Jean Paul's. Siehe Hundsposttage, 3tes Heft, S. 209. (Der Komponist hat in Ueberschriften überhaupt etwas gethan!) Was soll das heissen? Für Menschen, die die citirte Stelle eben gelesen haben? oder überhaupt: für Menschen von viel Phantasie und schwärmerischem Gefühl? Dem sey wie ihm wolle: es ist zu gestehen, die Musik ist innig und rührend. Sie setzt aber, da ihr Wesentliches in den Vortrag, der hier mehr veranlassend angedeutet worden, gesetzt ist, die rechte Stimmung schon voraus; und deswegen ist wol auch jene Stelle zuvor angeführt worden! Aber eben dieses sein Produkt hat der Komponist durch eine Menge unverzeihlicher Verstösse — nicht nur gegen Grammatik, sondern auch gegen Geschmack und das nur einigermassen gebildete Ohr, schlimm entstellt! Wir wollen ihn nur auf einige verweisen: S. 7. Syst. 3. Takt 5, müsste die letzte Note der Singstimme und müssten die zwey letzten der rechten Hand cis seyn; S. 8. Z. 1., müssten die letzten Noten der rechten Hand fis und h heissen etc. Die Maynacht S. 9. ist sehr gut gedacht, und auch nicht übel ausgeführt, bis — wunderlich! — zugleich mit der letzten Strophe plötzlich Verirrungen über Verirrungen eintreten — wo z. B. S. 12. Takt 3, 4, in der Singstimme kaum zu ertragen ist, und nun vollends das Accompagnement, wenn nun ja jener Ausgang gemacht werden sollte, wenigstens ganz anders verlegt werden musste — des hässlichen doppelten a, Syst. 2., letzten Noten, (und dreymal!) noch nicht zu gedenken! So ist auch das Lied S. 15., was den Charakter im Ganzen anlangt, ganz richtig aufgefasst und wiedergegeben; was ist aber zu Stellen, wie z. B. im Bass, das gis der ersten, der Gang zu Anfang der letzten Zeile, zu sagen? Schillers Würde der Frauen ist missglückt, und auch die übrigen Lieder haben nur wenige gelungene Stellen, den Choral S. 18. abgerechnet, der, wenn nicht ausgezeichnet, doch ein Beweiss ist, dass der Verf. auch in dieser Gattung etwas Gutes liefern kann, wenn er unsern wohlgemeinten Rath befolgen, und sich, oder wenigstens seine Arbeiten, vor deren Bekanntmachung, einem geschickten und gründlichen Musiker anvertrauen will.

---

1. *Armida, Dramma, con musica di Vincenzo Righini, maestro di Capella di S. M. Prussiana.* (*Klavierauszug, mit italienischem und deutschem Text; erster Heft, enthaltend den ersten, zweyter Heft, enthaltend den zweyten Akt*, jeder 2 Thlr. 12 Gr.)
2. *La Selva incantata*, (*der Zauberwald*) und
3. *Gerusalemme liberata*, (*das befreyete Jerusalem*) *beyde Opern ebenfalls von Righini, ebenfalls italienisch und deutsch, jede in einem Hefte zu 2 Thlr.*; *der Klavierauszug vom Musikdirektor Bierey.* Sämmtlich im Ver-

lag von Breitkopf und Härtel, schön gedruckt.

Des Hrn. Kapellmeisters Righini grosse Opern, Lieblingswerke deren, die einen schönen, ausdrucksvollen, echt italienischen Gesang, möglichst mit deutscher Kunst und Kraft verbunden, achten und lieben, werden, wie nun einmal jetzt unsre Operntheater und deren Verhältnisse sind, nur beym Berliner Karneval, und auch da nur selten gehört, abgerechnet, dass vorzügliche Sänger ihre Konzerte zuweilen mit einzelnen Stücken aus diesen Werken bereichern und ausschmücken. Die Bekanntmachung der obengenannten, in jedem Betracht vorzüglichen Werke wird demnach, auch ohne alle besondere Empfehlung, deren sie nirgends bedürfen, und ohne ganz ausführliche Kritik, die man sich bey Anzeige der Auszüge nicht erlauben darf, unstreitig Dank, Beyfall und sattsame Unterstützung finden; und Niemand, der weiss, was Singen, im höhern, kunstgemässen Sinne des Worts, ist, oder wol gar es selbst übt, wird diese Werke unter seinen ausgewähltesten Vorräthen missen wollen. Wir begnügen uns deshalb mit einigen allgemeinen Anmerkungen über diese Auszüge und deren Privatgebrauch, gewiss, es bedürfe nichts weiter, um allgemeine Aufmerksamkeit darauf zu erregen.

Die Armida schrieb Righini noch in Mainz. Sie wurde kurz vor der Revolution mit glänzendem Beyfall dort aufgeführt. Doch ist sie weit weniger Theater-, als Konzert-Musik; als solche aber meisterhaft, und eben darum zum Privat- und theilweisen Gebrauch am so mehr geeignet, besonders da sie nur drey grosse Solopartieen hat. Bey solchem Gebrauch am Pianoforte zeichnen sich nun durch die schönste Wirkung, unsrer öftern Erfahrung nach, vornehmlich folgende Stücke aus: Erster Akt: die Pracht- und Anmuth-volle Overtura; aus den eingestreuten Balleten, die Sätze S. 29 folgg., 47 folgg., 77 folgg.; in den Gesängen, die feurige, körnige Bravourarie S. 31 folgg., und die grosse, aus vielen Sätzen bestehende Meisterscene S. 56 folgg., wo das herrliche Duett glänzt; zweyter Akt: Gleich die ganze erste, ebenfalls aus mehrern ausgeführten Stücken bestehende Scene, bis zum Schluss der brillanten Bravourarie, (aus welcher man jetzt nur die Hornsätzchen wegwünschen wird;) die vortreffliche Arie S. 21 folgg., das meisterhafte Terzett S. 29 folgg.', mit seinem schönen, ausdrucksvollen Gesang, und der kunstreichen Verwebung seiner verschiedenen Partieen; und im Ballet, die ganze grosse Pantomime mit kurzen eingemischten Recitativen, Chören etc. S. 54, bis zu Ende des Ganzen. — Die deutsche Unterlegung ist gut gelungen, sowol was den Geist, als was die Sprache und das Anpassen unter die Musik betrifft; der Auszug ist, wie jeder seyn soll — alle Hauptsachen des Ganzen enthaltend und doch spielbar.

In No. 2. und 3. sind verschiedene Ensembles, die ein so zahlreiches Personale an Sängern verlangen, dass sie beym Pianoforte kaum noch brauchbar blieben, und wodurch der Preis sehr vertheuert worden wäre, weggelassen worden — was auch darum um so zweckmässiger geschehen konnte, da diese Scenen (so wie die ganzen Opern) mehr theatralische, auf Effekte von der Bühne berechnete, Musik haben, als Armida. Bekanntlich sind diese zwey, im Verhältniss zu einander stehenden, und in Berlin vor einigen Jahren auch zusammen aufgeführten Werke die neuesten, die die Welt Righini's aus dieser Gattung verdankt; sie würden den Aufmerksamen dies auch schon selbst lehren, wenn er nicht historisch davon unterrichtet wäre, denn sie zeigen unverkennbar, durch mehrere Frischheit, Fülle, Gedrängtheit, kräftigern Schwung etc., wie der Komponist mit der Zeit fortgegangen ist und neben den Besten unverrückt seinen Stand zu halten gewusst hat.

Wir berühren auch hier nur kurz, was im Auszuge und bey der Ausführung vor dem Pianoforte uns vorzüglich bemerkenswerth scheint.

Im **Zauberwald** mag die Overtura und darauf folgende grosse Einleitung, bey vollem Orchestre, lebhafter Handlung, Pracht der Dekorationen etc. von ausgezeichneter Wirkung seyn; beym Pianoforte verliert sie nicht wenig. Sehr lieblich gehet aber hier das Duett S. 16 folgg., und prächtig, die kurze, pathetische Scene für die tiefe Bassstimme (ursprünglich Fischers in Berlin) S. 22 folgg. hervor. Ueberhaupt ist diese tiefe Basspartie ein Vorzug, den diese Opern vor der Armida haben. Einen trefflichen Genuss gewährt ferner die grosse Pantomime, mit abwechselndem Gesang, die mit dem herrlichen Duett endiget, S. 27 — 38.; die kurze, aber ausdrucksvolle Charakterarie, S. 42 folgg.; das wahrhaft meisterliche, weit und gross ausgeführte Terzett, S. 47 folgg., wo bey so vieler Kunst und reicher Begleitung doch alles fasslich und leicht, überall ungezwungener Gesang, und dieser die Hauptsache ist; und endlich S. 59 folgg. der feyerliche Schwur mit dem wechselnden Chore.

Im befreyeten Jerusalem ziehet, auch im Auszuge, gleich vorn die ganze, originelle Introduktion, bis S. 10., sehr an; alles, was auch durch diese ganze Oper der tiefen Bassstimme gegeben worden, macht den beabsichtigten imposanten, energischen Effekt; ganz ungemein schön wirkt, wegen der Verbindung italienischen Reizes mit deutscher Kraft, der zarten Melodie mit bedeutender Harmonie, die Scene S. 25 folgg., das allerliebste Ballet, S. 40 folgg., und endlich das berühmte Quartett, S. 55 folgg., die Krone von allem, was hier im Auszuge gegeben worden.

Der deutsche Text ist in No. 2. und 3., was die Poesie anlangt, sehr wohl gerathen, und nicht selten mehr werth, als das Original; er ist aber zuweilen nicht so singbar, als dies, schliesst sich wenigstens nicht überall so leicht an die Musik. Der Auszug ist, wie man von der Geschicklichkeit und dem Fleisse des Hrn. Bierey ohnehin erwartet, untadelhaft.

Noch ein Wort über Erziehung für Musik.

Genau genommen sollte die **allgemeine** musikalische Bildung des Menschen schon in seinen ersten Lebensjahren anheben. Das Ohr muss sich — oft noch unbewusst — an Harmonie und Ton gewöhnen. Diejenige Kinderfrau, welche eine liebliche Sprache und etwas Anlage und Uebung im Gesange besitzt, hat einen grossen Vorzug vor einer andern, der diese Eigenschaften mangeln. Fast möchte ich auch behaupten, dass der Mensch, welcher (auch ohne weitere Bildung, als die die Mutter Natur gab) gefühlvoll singt, nicht von Grunde aus böse seyn kann: eine solche musikalische Kinderfrau wäre daher um so mehr zu empfehlen. Sie mag ihren Kleinen einfache, liebliche Lieder kunstlos hersingen, und sie wird nicht nur ihr Völkchen aufheitern, sondern auch unvermerkt den Keim zur künftigen musikalischen Bildung legen. Ich spreche nämlich hier von der Bildung, welche **jeder** Mensch — Musiker oder nicht — als Mensch haben sollte. Diese besteht vorzüglich in einem gewissen Takte und Sinn für alles Schöne der Musik, in der Fähigkeit die Reize derselben zu fühlen, und in einiger Uebung der Stimme. Ich wünschte daher, dass man **eigentliche Kinderkonzerte**, theils für, theils von Kindern veranstalten möchte, um jene allgemeine Bildung durch dieselbe zu begründen. Hier wäre nun freylich nicht der Zweck, dass etwa die Kleinen auf einem Instrumente etwas mit Mühe herklappern oder irgend eine bunt brodirte Arie herkeuchen sollten; sondern ei-

gends dazu verfertigte Kinderlieder — einfach im Gesang und Sinn — abzusingen, wozu ein Erwachsener auf einem Instrumente begleiten könnte. Volkslieder würden hier, wenn der Text für das Kindesalter nicht unpassend wäre, am rechten Platze seyn. Sie würden sich der Jugend früh einprägen und so das ganze Leben im Gedächtnisse bleiben. Diess dürfte ein nicht unwichtiger Anfang zur allgemeinen Einführung von Nationalgesängen seyn, woran es uns Deutschen, leider! mangelt. Ein gutes Fortepiano, eine Flöte, eine Klarinette oder ein Waldhorn scheinen mir zu der nothwendig schwachen und simpeln Begleitung hinlänglich. Ungeachtet dieser Simplicität möchte es doch einem Virtuosen keine Schande machen, solche Kleinigkeiten zu begleiten, da hier gerade ein gewisses Etwas erfordert wird, welches tiefes Gefühl und reifes Studium voraussetzt. — Besonders angenehm sind für mich zur Begleitung solcher Gesänge die Klarinette und das Waldhorn. Letzteres hat so etwas Romantisches, welches die Seele unwillkürlich ergreift und recht gut zum Volkscharakter passt. — Diese Konzerte bestimme ich in der Regel für Kinder unter 12 Jahren; ausser der Regel für Jeden, der an musikalischer Bildung ein Kind ist. — Jedoch dürfte man bey diesen kleinen — quasi-Konzerten die Fehler unserer grössern nicht nachahmen, und immer etwas Neues hören wollen. Nein! ein Gesang muss oft, sehr oft — an verschiedenen Tagen — gesungen werden, wenn er wirklich vergnügen und nützen soll.

Die Kinder sind in unsern grössern Konzerten gar nichts nütze. Sie verstehen nichts von der Musik, können ihr folglich keinen Geschmack abgewinnen, gewöhnen sich eben deswegen an Unachtsamkeit; nebenbey lernen sie wol gar allerhand einfältige Urtheile aufschnappen, und um sich ein Air zu geben, sie wiedererzählen. Das Meer von Harmonieen, welche dem Ohre zuströmen, betäubt es, aber lässt sie sich nichts bewusst werden, geniessen und behalten. — Gerade wenn man Kinder recht methodisch für die Musik im Allgemeinen bildete, würden sie weit fähiger werden, die grössern Konzerte in der Folge mit Nutzen zu besuchen.

Sollten erwachsene Menschen sich bey jenen Kinderkonzerten ennuyiren, so dürfen sie deswegen nicht glauben, es sey auch bey den Kindern der Fall. Es kann uns etwas langweilig und einförmig scheinen, was es doch dem ungebildeten Menschen und dem Kinde nicht ist. Den Beweis hierzu giebt eine Menge von Volksliedern, welche einen allgemeinen Nationalenthusiasmus hervorbrachten, z. B. der Kuhreigen u. dgl. — und die doch dem an höhere Musik gewöhnten Ohre höchst langweilig sind.

Alles diess sollen nur ein paar Worte seyn, um vielleicht Pädagogen und Musiker zugleich an eine Idee zu erinnern, welche in meinen Augen nicht unwichtig ist.

Friedrich Guthmann.

Es wird dem Verfasser, so wie dem Lesern, welche ihm Beyfall geben, erfreulich seyn, zu erfahren, dass die hier geäusserten Wünsche wirklich schon an mehrern Orten Deutschlands nicht übel erfüllet werden. Es soll darüber nächstens weiter in diesen Blättern gesprochen werden, und Einiges über ein Institut, wie es der Verfasser wünscht, findet sich schon S. 653. dieses Jahrgangs von Hrn. Engelmann, dem Stifter eines Kinderkonserts in Frankfurt am Mayn. d. Redakt.

Der siebente Jahrgang unsrer Zeitung schliesst sich mit diesem Stück, zu welchem Register und Titelblatt, letzteres mit Joseph Haydns Portrait, als Vignette, geliefert werden. Der achte Jahrgang folgt ununterbrochen. Wir und die Verlagshandlung werden thun, was wir vermögen, um ihn so gut auszustatten, dass er wenigstens dieselbe Zufriedenheit verdiene, womit das Publikum die bisherigen aufgenommen hat.

Die Redaktion.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ACHTER JAHRGANG

vom 2. Oktober 1805 bis 24. September 1806.

Leipzig,

bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 6 musikalische Beylagen, 4 Kupfertafeln und 12 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

Joseph Wolff D.D.

F. W. Marpury.

INHALT

des

achten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Antes neue Erfindungen. Seite 657.

Apel, über musik. Behandlung d. Geister. 219, 229.

— Musik und Poesie. 443.

Diderot, Fragmente. 177.

Guthmann, verm. Gedanken psycholog. Inhalts f. prakt. Musiker. 81.

— Vorschlag f. Komponisten. 172.

— über Guitarrenspiel. 362.

— d. Konzert a. d. Pianof. 396.

— Encyklopädie d. Musik. 463.

— Winke üb. d. musik. Unterricht der Frauenzimmer. 513.

— Andeutungen. 561.

— Ketzereyen. 593.

— Diätetische Bemerkungen für Musik. 665.

Horatig. an die Stifter einer neuen Gesangschule zu Heidelberg. 817.

Michaelis, über den Missbrauch d. Blasinstr. 97.

— Versuch, das Wesen der Tonkunst zu entwickeln. 673, 691.

Rochlitz, über d. zweckmässigen Gebrauch d. Mittel der Tonkunst. 1, 49, 193, 241.

Schreiber, Beyträge zu einer Aesthetik der Musik. 337.

Ungen. Verbesserung d. Orgelspielens auf d. Lande. 187.

Ungen. Memorabilien. 321.

Ungen. Bemerk. a. d. Tagebuche eines prakt. Tonkünstlers. 401, 417, 625, 641, 705, 721.

Ungen. Fortepianos mit Pedalen. 565.

Ung. Hülfsmittel z. Verbesserung der Kirchenmus. an kleinen Orten. 633.

Ung. Vorschlag. 741.

II. Historische Aufsätze.

Bartholdy Musik d. jetzigen Griechen (mit Zusätzen d. Redakt.) Seite 274.

Biographische Nachrichten über

Buononcini, (v. Gerber.) 585.

Cannabich (v. Danzi). 529.

Fux, (von Gerber). 369.

Kühnau. 102.

Quandt. 609.

Weber. 430.

Willing. 254.

Herschel als Musiker. 734.

Kapellen, wie sie eben jetzt bestehen, in

Dresden. 134.

München. 312.

Kopenhagen. 573.

Stuttgardt. 547.

Lindner, üb. d. Gesang in d. Leipziger Bürgerschule. 145, 161.

Michaelis üb. Schott. u. Irl. Musik. 407.

Ungen. über Dietz's Melodion. 715.

— Merkwürdige Novität. 616.

— Geschichte u. Verfassung d. Conservatorien in Neapel. 297, 502.

III. Gedichte.

Apel, Mozarts Sinfonie aus Es. 443, 475.

Clodius, a. d. Harfe d. heil. Cäcilia. 273.

v. Schelcher a. d. Musik. Seite 576, 815.
Schreiber, die heil. Musik. 113.
— Lebenszauber. 433.
Ungen. der erste Ton. 1.

IV. *Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.*

1) Theoretische Schriften:

Bouterweck's Aesthetik. 513.
v. Dalberg's Phantasieen. 577.
Dörings Anweis. z. Singen. 79.
Müllers Klavierschule. 203, 209.
v. Murr, Philodem v. d. Musik. 497.
Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. 801.
Türks Klavierschule. 203, 209.
Vierlings Unterricht im Generalbass. 209.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirchenmusik:

Bierey, Osterkantate (Klav. Ausz.). 302.
Händel, Passionskantate (Partitur). 353.
Selection of sacred Music (Klav. Ausz.). 586.

b) Zwey- und mehrstimmige Gesänge.

Himmel, für Betrübte (4stimmig). 558.
Weber, Chöre, Gesänge u. Marsch zu Werners Luther (Klav. Ausz.). 730.

c) Lieder und andere einstimmige Gesänge mit Begleit. d. Pianof. od. d. Guitarre.

Asioli, la Campana di morte (mit P. F.). 860.
v. Beethoven, an die Hoffnung (m. P. F.) 615.
v. Dalberg, Lieder (mit P. F.). 816.
Diabelli, Ges. z. Namensfeyer (m. Guit.). 259.

Flemming, d. Freundes Besuch (m. P. F.) S. 55.
Freystädtler, Lieder (m. P. F.). 665.
Götzloff, Lieder (m. P. F.). 517.
Harder, Gesänge (mit Guit.). 284.
J. Haydn, Gesang (mit P. F.). 367.
Heine, Lieder (mit P. F.). 304.
Hellwig, Lieder (mit P. F.). 110.
Himmel, Weihnachtsgeschenk (m. P. F.). 558.
Krebs, Lieder (mit P. F.). 192.
Marchesi Chansons ital. (m. P. F. u. Guit.). 797.
Methfessel, Lieder (mit Guit.). 776.
Pollini Canzonetten (mit P. F.). 283.
Reichardt (Luise), Lieder (mit P. F.). 656.
Riem, Gesänge (mit P. F.). 74.
Schreiber, Gesänge (mit P. F.). 257.
Schwegler, Lieder (mit P. F.). 160.
Seidel, Sehnsucht (mit P. F.). 431.
Sesti, Robert und Klärchen (mit P. F.). 480.
Sterkel, Gesänge (mit P. F.). 13.

B) Instrumentalmusik.

a) Für zwey bis fünf Instrumente.

v. Beethoven, grand Son. (P. F., Viol. u. Cello) 670.
Berger, Polonaise var. (P. F. Viol. u. Cello) 688.
Elsner, Son. (P. F. und Viol.). 144.
Gyrowetz, Trio (P. F., Klar. od. Viol. u. Cello). 761.
Kirmair, gr. Sonat. (P. F. Viol. u. Cello). 622.
Köhler, Sonat. (P. F. und Viol.). 192.
Krommer, Quartett. (2 Viol., Viola und Cello). 334.
Ders. Quintett. (Flöte, Viol., 2 Violen und Cello). 719.
Lickl, Sonat. (P. F. und Flöte). 144.
Steibelt, Sonat. (P. F. und Viol.). 368.
Wilms, Variat. (P. F. und Flöte). 607.
Wutky, Duetten (zwey Violin.). 576.

b) Sonaten für das Pianoforte, ohne Begleitung:

v. Beethoven, Son. Seite 261.
— Son. 659.
Danzi, Son. à 4 m. 379.
Körner, Son. 704.
Lauska, Son. 799.
Liparsky, Son. 88.
Riem, Sonatin. 688.
Schneider, Son. 530.
Tomaschek, Son. und Rond. 261.
Villeblanche, Son. 683.
Westenholz, Son. à 4 m. 640.

c) Andere Stücke f. d. Pianoforte:

v. Beethoven, Andante. 671.
Cherubini, Ouvert. d'Anacreon. 784.
Destouches, Musik z. Turandot und Wilh. Tell. 521.
Gyrowetz, Variat. 624.
Guthmann, Passagensammlung. 139.
Hering, instructive Variat. 78.
Müller, Tänze. 575.
Pfeffinger, Potpourri. 696.
Ders. Caprices. 699.
Reichhardts Rondeau. 832.
Stark, Pièces facil. à 4 m. 175.
Steibelt, Air en Rondeau. 311.
Stein, Fantaisie. 702.
Westenholz, Variat. 495.
Dies. Rondo. 496.
Zulehner, Andant. u. Rondo à 4 m. 379.

d) Orgel.

Bachr, Choralvorspiele. 29.
Fischer, Orgelstücke. 598.

e) Harfe.

Reymann, Sonatin. 703.
Ders. Variat. 703.

f) Guitarre

Harder, Journ. p. l. Guitarre. Seite 159.

g) Flöte:

Müller, Exercices. 672.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Bamberg. 378.
Basel. 486.
Berlin. 60, 109, 190, 234, 266, 300, 330, 366, 427, 457, 477, 511, 555, 572, 636, 712, 714, 746, 796, 828.
Breslau. 301.
Danzig. 488.
Dresden. 62, 282, 474, 490, 588, 606.
Frankfurt a. Mayn. 72, 201, 341, 481, 570, 668.
Gotha. 28.
Leipzig. 11, 220, 225, 263, 433, 462, 471, 523.
Mannheim. 650, 791.
München. 189, 316, 553, 746.
Neapel. 297, 302, 766.
Paris. 10, 55, 115, 349.
St. Petersburg. 65, 331, 508, 760.
Potsdam. 728.
Prag. 537, 552, 777.
Stuttgardt. 414, 637, 830.
Südpreussen. 63.
Warschau. 17, 43, 414.
Wien. 59, 236, 301, 328, 576, 425, 469, 517, 586, 654, 700, 728.

VI. Miscellen.

Anekdoten, 16, 80, 112, 127, 176, 207, 210, 256, 287.
Aufgabe. 269.

Auflösung derselben. Seite 288.

Bach, Menuett. 469.

J. Haydn, Canon. 528.

Hiller, Canon. 64.

Lulli, erste aller Menuetten. 767.

Nachtrag zu den mitgetheilten Fragmenten aus Lichtenbergs Werken. 813.

Schreiber, die zehn Gebote für Musik. 659.

Ungen. der alte Virtuos an die jung. n. 104.

— Fabeln. 185.

— Volkslied. 744.

— Menuetto cancherizzato. 768.

VII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

VIII. Beylagen.

1) Musik:

Bierey, Cavatine a. Bretzners Oper, Rosetta.

Cherubini, Scene a. Scaniolinars Oper, Faniska.

Götzloff, Duett aus Göthe's Operette, Jery und Bätely.

Schicht, Chor aus Rochlitz's Orator., das Ende des Gerechten.

Schmidt, Katalieni Lied: Abndung.

Schneider, Michaelis Lied: die Nacht.

Seidel, Gesänge zu Göthe's Schausp., Götz von Berlichingen.

2) Kupfer:

zu Antes neuen Erfindungen.

Marpurgs Portrait.

Mozarts Portrait, als Titelvignette.

Wolfs Portrait.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Oktober. No. I. 1805.

Der erste Ton.

Eine Phantasie.

Des finstern Chaos unendliche Kräfte
Rangen kämpfend und feindlich verbunden,
Ehe begannen die Zeiten und Stunden:
Endlich erstarren die wilden, geschieden
Durch des Schöpfers gebietendes Wort! —
Doch nun von der Weisheit hochstem Gedanken
Neu vereinigt, zu Lieb' und Frieden,
Umfangen sie sich in der Ordnung Schranken,
Und wirken fort
In mächtigem, befruchtendem Streben,
Bis sie alles, was Gott gedacht,
Zum Daseyn gebracht,
Und allem, was leben konnte, sein Leben
Und ewig gebährendes Wirken gegeben.

Und es ward Licht.
Wolken bauen den Himmel;
Die Erde grünet und blühet;
Der Vogel schwingt sich durch die Luft;
Das Thier betritt die junge Trift —:
Und es ward der Mensch,
Dem Bilde Gottes gleich —
Der König in dem weiten Erdenreich! —

Doch das weite Reich war öde;
Lebensvoll, erscheint es todt —
Es war stumm!
Erschrocken, furchtsam staunend, blöde,
Sieht der Mensch die Wundergestalten
Um ihn wogen, um ihn walten;
Siehet sich, und blickt bedrängt zu Gott. —

Da vernahm des Schöpfers Wort die Welt:
Jedem Leben
Sey die Kraft gegeben,
Sein Geheimstes zu verkünden,
Wie es ihm selbst gefällt!

Nun schwingen die Stürme die Flügel
Mit lautem Rauschen und Wogen;
Und die raschen Ströme
Kommen brausend dahergezogen;
Bäche flüstern gesprächig zu Bäumen,
Die sich befreundet zu ihnen neigen,
Und die belebten Blätter lispeln
Freundliche Antwort. Es bricht sein Schweigen
Der düstre Stier,
Von mächtigem Gefühl seiner Kraft bewegt;
Der Löwe brüllt,
Von hoft'ger Gluth seines Stolzes erregt;
Die Lerche ruft aus goldner Wolke,
Die Nachtigall aus dunklem Hain:
Ich bin, und glücklich soll ich seyn!

Da geht auch dem Erdenfürsten
Die sehnsuchtbedrängete Seele auf:
Leise verlangend
Das schöne Weib umfangend,
Ruft auch er:
Ich bin, bin glücklich, und bin es nicht allein!
Und die schmeichelnde Echo wird wach;

Sie hallt des Glücklichen Melodieen —
Und sanfte Luft in Harmonie, sie nach.

Drum Preis dir, Ton, der du zuerst, was lebt,
Empfinden hallst des Lebens volle Kraft!
Drum Preis dir, Ton, der du zuerst, was lebt,
Empfinden hallst des Lebens volles Glück!
Von Gaben, die du selbst verliehen,
Soll stets dein Opferaltar glühen:
Und wer mit reiner Brust die Weihgeschenke gab,
Der geht auch selbst dereinst nicht klanglos in sein Grab! —

Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.

Es ist nie mehr, und nie mit mehr Grunde über den unzweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst — besonders über unverhältnissmässige Anhäufung derselben (Ueberladung) — geklagt worden, als eben jezt. Komponisten, die denken mögen, sind wol eher vor Verirrungen zu verwahren oder von ihnen zurückzuführen durch einfache Auseinandersetzung der Sache selbst, als durch Klagen und Beschwerden, die, indem sie die Wunde zeigen, sie zugleich heizen. Ich werde eine solche Auseinandersetzung versuchen — diesmal auf dem Einen Wege, ein andermal auf dem entgegengesetzten — um ausser dem Facit auch die Probe der Richtigkeit desselben zu geben.

Ich will für Musiker, nicht für Philosophen schreiben; will meine Gedanken mittheilen, damit sie benutzt, nicht damit ich bemerkt werde: darum verberge ich nicht nur das Gerüste des Systems, sondern auch dies selber, und versuche eine Ansicht der Dinge, von welcher aus das Abstrakte sich zu versinnlichen und dem Auge darzustellen scheint. Vollkommen kann dies zwar nie gelingen, und darum kann der Philosoph ein solches Verfahren nie wünschen; es spricht aber Phantasie und Sinn an und kann durch diese zum Zweck leiten, darum wird es der Künstler jedem andern vorziehen.

Raisonnement allein, oder Beyspiele allein, dienen dem Künstler selten oder gar nicht. Mit jenem kömmt man ihm nicht bey, diese können ihn eben so falsch, als richtig leiten — wenn er auch nicht durch sie zum Nachahmer würde. Beydes vereinigt, findet am besten Eingang bey ihm, und zugleich erläutert, bestimmt und bestätigt dann eins das andere.

Ich wünsche, dass es mir gelinge, so zu schreiben, dass jeder Leser sich einbildet, das verstehe sich ja von selbst, er habe das alles längst gewusst, und in seinem Leben nicht daran gezweifelt.

Die Mittel einer Kunst sind das, wodurch es dem Künstler möglich wird, sich in seiner Kunst auszusprechen — d. h. das, was seiner Seele vorschwebt, in einem Kunstwerke auszuführen, es hinzustellen. Zweckmässig ist der Gebrauch der Mittel, wenn gerade das, und sicher, damit erreicht wird, was damit erreicht werden soll.

Was dem Dichter die Sprache ist, dem Maler die Farbe, das sind dem Musiker Töne und Bewegung: und zwar Töne, die, wohllautend und gesetzmässig, auf einander folgend und zusammenklingend, hörbar werden, (Melodie und Harmonie:) und Bewegung, die ebenfalls ihr Gesetzmässiges und nach bestimmter Wahl Geordnetes hat, (Tempo, Taktart, Takt).

Das sind die Mittel des Musikers: aus ihnen schafft er seine Werke — dichtend,

(als Komponist) oder darstellend (als Virtuos, in wiefern nicht auch dieser, phantasirend oder die Kompositionen eines Andern frey und eigenthümlich behandelnd, zum Dichter wird.) In diesen Werken will er Ideen und Gefühle ausdrücken; durch sie dieselben Ideen und Gefühle in den Zuhörern erregen.

So verschieden die Ideen und Gefühle sind, so verschieden sind auch die Werke, die sie ausdrücken; so verschieden die Werke, so verschieden muss auch die Anwendung der Mittel seyn, wenn jene wirklich ihre Absicht erreichen sollen. Und so findet sichs auch in allen vorhandenen Musikstücken, die wirklich etwas ausdrücken, darstellen sollen, und nicht zu anderm Zweck abgefasst sind — z. B. blosse Uebungsstücke in Passagen und dergl., blosse phantastische Tandeleyen, wie viele Instrumentalstücke, oder auch Gesänge, wo auf Text und Bedeutung (Charakter, Sinn) keine Rücksicht genommen worden, wie bey vielen italienischen.

(Der Musiker will das sagen, wenn er sich etwa ausdrückt: Es ist in allem, was zur Sache gehört, ein ganz ander Ding z. E. um eine Kanzonette von Paisiello und ein Chor von Handel, um einige Pleyelsche Variationen und einen Haydnschen Sinfoniensatz; sie sind aber alle gut, in ihrer Art.)

Widmete sich Niemand der Kunst, und besonders der Komposition, als wer wirklich Genie hat; bekäme ein solcher genialischer Mensch frühzeitig nur die Schule, die ihn alle Mittel seiner Kunst kennen lehrte und ihn fähig machte, sie alle frey, aber gesetzmässig (nach Regeln, auf die Natur der Sache und des Menschen gegründet,) zu gebrauchen; würde er nicht durch verfehlte Werke und deren öfteres Anhören verwöhnt, durch Forderungen der unverständigen Menge gemissleitet, durch falsche Ansichten und Beurtheilungen irre gemacht: so dürfte man ihn nur sich selbst überlassen, und müsste es auch, denn er würde dann immer — wenigstens nach mancherley Versuchen — die rechten Mittel wählen und sie zweckmässig anwenden. Aber das Genie kann nicht frey bleiben von nachtheiligen Einfluss der angegebnen Verhältnisse: es bedarf daher der Zurückführung auf die rechte Bahn durch den Verstand. Sodann giebt es Künstler, die nicht Genie, aber Talent und Fleiss besitzen, und durch diese ebenfalls sehr schätzbare, zum Ganzen der Kunst nothwendige, zur vielseitigen Bildung für dieselbe wohlthätige, ja auch selbst dem Genie sehr heilsame Werke liefern: diese bedürfen einer Anweisung und Nachhülfe ebenfalls durch den Verstand.

Die zweckmässige Anwendung der Kunstmittel, die der Verstand, nach Begriffen oder nach Erfahrungssätzen, lehrt, macht ein Werk zwar nicht schön — hilft nur es recht, richtig machen; macht nicht, dass man es rühmen muss, sondern nur, dass man's von dieser Seite nicht tadeln kann; macht nicht, dass es ein ästhetisches Vergnügen gewähren müsste, sondern nur, dass es in diesem Betracht kein Missvergnügen gewahrt (und schafft etwa eine wissenschaftliche Befriedigung): der unzweckmässige Gebrauch derselben macht aber ganz gewiss auch das geistreichste Werk weit geringer und auch weit weniger wirksam, als es sonst seyn würde; der zweckwidrige Gebrauch derselben macht es zu einem Widerspruch in sich selbst, zu einer Thorheit eines geistreichen Menschen, zu einer Missgeburt, die allenfalls Staunen erregen kann, aber auch Bedauern erwecken muss.

(Damit der Musiker auch dies gleich anschaulich habe, denke er an Beyspiele. Von dem Rechten wird in der Folge ausführlich gesprochen; Belege zum unzweckmässigen Gebrauch der Mittel geben manche bekannte, grosse Arien neuester Kom-

ponisten, wo die Singstimme gefühlvolle Worte vorzutragen, aber die unbedeutendsten Melodieen erhalten hat, wogegen mehrere üppig konzertirende Instrumente etwas vielleicht Feines, aber ganz Unbestimmtes sagen, und obendrein die Singstimme gar nicht aufkommen lassen. Zu Belegen von zweckwidrigem Gebrauch der Mittel können einige scherzhafte Rondos in der Passion von Paisiello, und einige echt komische Stücke in der Passion von Beethoven dienen. Giebt man beyden gerade die entgegengesetzte Bedeutung und Stelle: so werden sie, und mit allem Recht, sehr gefallen; hebt man alle bestimmte Bedeutung auf — lässt z. B. die Singstimme auf einem Instrumente spielen — so werden sie nicht missfallen. Wie sie nun aber sind, hebt Zweck und Mittel einander auf — was eben, wenn beydes einander stark und schroff entgegenstehet, das Hochkomische erzeugt.)

Sonach kann eine Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst dem Komponisten nützlich seyn; sie ist es aber auch dem Liebhaber — zur Berichtigung seiner Urtheile, zur Läuterung seines Geschmacks; sie kann auch jedem denkenden Menschen willkommen seyn zur Beobachtung der Wirkungen der musikalischen Werke auf Menschen überhaupt, und besonders der Werke auf die Menschen — dieses Zeitalters, dieses Standes der Kultur etc., zur Vergleichung der Kunst mit der Natur, des leisern Ganges von jener mit dem unaufhaltbaren Schritt von dieser u. s. w. —

Jedes menschliche Gefühl, von der zartesten Regung des innern Sinnes, bis zum heftigsten Affekt, der selbst die aussern beherrscht — jedes Gefühl hat sein Charakteristisches — das, was es von andern unterscheidet. Was ist, muss etwas seyn. Aber die Sprache reicht bey weitem nicht hin, alle Gefühle und ihr Unterscheidendes bemerklich zu machen. Töne und Bewegung reichen hin — daher das unermessliche Feld, der unwiderstehliche Reiz und jeder Vorzug der Künste, die sie als Mittel gebrauchen, (der Musik und hohern Tanzkunst) vor den andern Künsten. Töne und Bewegung drücken aber nichts so bestimmt und ganz unverkennbar aus, wie die Dichtkunst, die durch Worte den Gegenstand selbst bezeichnet, oder die Malerey, die ihn selbst hinstellt — daher das weniger Schwankende, weniger vom Empfanger Abhangige, weniger den Zufallen Unterworfene, und jeder Vorzug anderer Künste vor der Musik.

Was nun der Musiker durch Töne und Bewegung schaffen, welches Ziel er sich bey seinen Arbeiten stecken soll: das muss ihm sein Inneres, als Mensch, sagen; wie er es in sich ausbilden, auf welchen Wegen er sich dem Ziele nähern soll: das muss ihm sein Inneres, als Künstler, sagen — der Genius, oder die Einsicht, oder am besten, beyde; in diesem Gebiet gilt kein Befehl irgend eines Andern, ja auch der Rath, der wohlgemeynte, ist selten von besonderer Wirkung: hier fasst jeder selbst seinen Entschluss und vollführt ihn auch selbst: hier muss folglich jeder, je nachdem er Edles oder Unedles wählt, weit vordringt oder ermattend und bequem zurückbleibt, durch sich selbst leben oder sterben. Wie nun aber der Künstler das in sich Gebildete auch ausser sich klarer, bestimmter, wirksamer hinstellen: durch welche Hülfen er auf dem Wege zu seinem Ziele am leichtesten und sichersten fortkommen könne: das lässt sich lehren — und folglich auch, wie er die vorhandenen Kunstmittel zweckmässig zu gebrauchen habe.

(Der Musiker wird das ungefähr in seiner Sprache also ausdrücken: Ich kann mir nicht vorschreiben lassen, was ich schreiben oder spielen soll — das findet sich von

selbst in meinem Triebe; ich kann mir auch nicht vorschreiben lassen, dass, wenn ich nun z. B. jezt einen pathetischen Sinfonieensatz zu schreiben mich aufgelegt, gedrängt fühle, ich ihn gerade so machen — gerade solche Melodieen, gerade solche Harmonie, gerade solche Führung beyder mir abzwingen und hinschreiben soll: auch das muss sich von selbst finden, und findet sich auch, wenn's recht ist! Aber wenn ich nun die Hauptgedanken fest und klar, und was ich damit anfangen will — wo es hinaus soll — dunkel, jedoch lebhaft im Kopfe habe, und ich setze mich nun hin zum schreiben, oder ich fasse die Geige, zu phantasiren: da kömmt mir zu statten was ich gelernt habe, damit's herausgeht, und ordentlich, und überhaupt, wie ich's haben will, und fühle, dass es seyn muss.)

Solche Anweisung und Nachhülfe kann man nun auf mancherley Weise geben: entweder man bestimmt die Gefühle näher und erinnert den, mit welchem man spricht, daran, dass er sich selbst deren bey der und jener Veranlassung bewusst worden — das muss aber immer unvollständig bleiben, theils wegen dessen, was schon oben davon gesagt ist, theils aus andern Ursachen, die aufzusuchen hier zu weit und zu tief führen müsste; oder man führet zu schon vorhandenen Kunstwerken, die ihrem Zweck ganz entsprechen, und weiset auf die zur Erreichung dieses Zwecks dienlich verwendeten Mittel hin — was aber den weniger Unterrichteten schwerlich genügen und den Verwöhnten, so wie jeden nicht fest Stehenden, auf neue Abwege leiten kann. oder endlich, man verbindet beydes mit einander, und verlässt sich, hat man dies gethan, auf die eigene, innere Beystimmung des Gefühls — was man auch mit Sicherheit kann, und am Ende ja bey allem, was Poesie und Kunst ist, thun muss.

So soll es hier versucht werden mit einer Auseinandersetzung des rechten Gebrauchs der Mittel der Tonkunst zum Ausdruck des Erhabenen, des Grossen, (Starken, Erschütternden) des Anmuthigen, (Lieblichen) und des Niedlichen — als vier Gattungen der Empfindungen, die sich am leichtesten und deutlichsten durch Musik ausdrücken lassen, und worüber man sich auch am leichtesten fasslich und bestimmt in Worten äussern kann.

(Die Fortsetzung folgt im dritten Stück.)

Nachrichten.

Wahrscheinlich nehmen die meisten Leser dieser Zeitung an der so lange vorbereiteten, und schon im Voraus durch böse und gute Gerüchte gegangenen Aufführung von Mozarts Don Juan in Paris, zu vielen Antheil, als dass ihnen nicht eine kurze, vorläufige Notiz über die erste Vorstellung desselben aus den so eben eingelaufenen neuesten Pariser Blättern willkommen seyn sollte, bis sie durch eine ausführliche Schilderung von unserm Korrespondenten, die nur nach einigen Wiederholungen möglich wird, genauer unterrichtet werden. Aus der Zusammenstellung der mancherley, zum Theil ziemlich ungleichen Relationen und Kritiken jener Blätter scheint doch so viel mit Gewissheit abzunehmen: Don Juan ist, was das Gedicht anlangt — wie es in Paris, und auf dem kaiserlichen Theater zu erwarten war — beträchtlich verändert und dem näher gebracht worden, was der Franzos eine grosse heroische Oper nennet: so ist man mit dem Gedicht zufrieden worden. Die Musik hat man viel sorgsamer behandelt, als vor zwey Jahren die der Zauberflöte — wenigstens sind alle Hauptstücke unverändert beybehalten, keine fremden eingemischt, und nur wenige klei-

nere Sätze aufgeopfert worden: so ist man von dieser entzückt. Die Oper ist mit grossen Ballets und prachtvollen Dekorationen ausgeschmückt. Sie war vom Orchester, wie von den Sängern und Sängerinnen, sehr genau einstudirt. Das erste behauptete seinen alten Ruhm, die zweyten leisteten denn doch, was in ihrem Vermögen war. Die Erwartung des Publikums war aufs höchste gespannet, der Zulauf ungeheuer: alles wurde zufrieden gestellt und Mozart ist der triumphirende Held des Tages. Dass einige der Sängerinnen und Sänger, im Gesang nicht vollkommen, im Spiel noch weniger befriedigten, daran soll mehr Aengstlichkeit, als irgend etwas anders, Schuld seyn — indem sie für diese ganze Gattung noch viel zu wenig eingerichtet seyen. Da aber die talentvollesten Mitglieder der Gesellschaft in dieser Oper auftreten, die Aufgabe zu würdigen wissen, den besten Willen haben und allen Fleiss anwenden: so kann es nicht fehlen, die folgenden Aufführungen müssen besser und immer besser werden.

Unsere musikalischen Unterhaltungen in Leipzig haben mit dem Herbst unter den glücklichsten Auspicien begonnen. Das erste der wöchentlichen Konzerte im Saale des Gewandhauses zeichnete sich durch mehrere vortreffliche, und bisher noch ganz unbekannte Musikstücke aus, von denen, wie wir es immer gehalten haben, bey der vierteljährigen Uebersicht weiter gesprochen werden wird. Als erste Sängerin hatte die Direktion für dies Halbjahr Dem. Voitus aus Berlin, die Schülerin und Verwandte des verdienten Zelter, engagirt, die mit sehr wohlgewählten Stücken in verschiedenem Genre auftrat und allgemeinen Beyfall verdiente und fand. In einer Scene von Himmel konnte sie ihre treffliche Schule und edle Methode, in einer Arie von Righini die Anmuth ihrer einnehmenden, jugendlich frischen Stimme am vortheilhaftesten wirken lassen. Schon dieses Unterscheiden, Absondern, der Charaktere würde für sie, als eine Sängerin von Geist, Geschmack und gründlicher Bildung für ihre Kunst zeugen, wenn man nicht schon durch andere, auch dem weniger Unterrichteten leicht bemerkbare Vorzüge, von denen die maschinenmässig geschickte Sängerin nichts weiss — wie z. B. durch ihr vortreffliches Portamento und durch Vermeidung alles unrichtigen und zweckwidrigen Verschnörkelns — davon überführt wäre. Da nun ausserdem das Konzert von allem Guten, das es besass, nichts verloren; (es sey hier nur vorläufig kurz erwähnt, dass Mad. Müller durch ein ganz neues, brillantes Klavierkonzert, so wie Hr. Müller durch Wiederholung eines seiner besten Flötenkonzerte, diesmal das Publikum ungemein erfreueten, und dass unser trefflicher Matthai auf der Rückreise aus Kreutzers Schule in Paris ist) da es im Gegentheil durch manche sehr schätzbare, neue Acquisition und manche verbesserte Einrichtung gewonnen hat: so dürfen wir ausgezeichnet schönen Stunden in diesen Versammlungen entgegensehen.

Auf eine grosse, und bisher im Publikum ganz unbekannte Missa von Joseph Haydn, (B dur, mit Trompeten, Pauken und Klarinetten) die Herr Musikdirektor Muller in den Hauptkirchen aufführte und die wunderschöne Stücke hat, (z. B. Kyrie, Agnus Dei, Dona nobis pacem.) wollen wir auch hier nur vorläufig aufmerksam machen. Sie wird wahrscheinlich in nicht langer Zeit im Druck erscheinen.

Auch die montägigen Assembleen im Beygangschen Museum, wo auserlesene Quartettmusik einen Theil der Unterhaltung ausmacht, haben ihren diesjährigen Anfang genommen; und in einem guten und nicht leichten, nur für diese Versammlung nicht genug passenden Quartett liess sich Mad.

Schmidt, eine reisende Violinspielerin von gutem Ton, vieler Fertigkeit und nicht gemeiner Sicherheit des Spiels hören.

Recension.

1. *Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, komponirt und Sr. Durchl. der Fr. Erbprinz. v. Thurn und Taxis — gewidmet von Sterkel, Kur-Erzkanzler. Kapellm. 9te Samml.* Augsburg, bey Gombart. (Pr. 2 Fl.)
2. *Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt und der talentreichen Künstlerin Madame Schick gewidmet, von Sterkel. 11tes Werk.* Oranienburg, bey Werkmeister. (Pr. 1 Thlr.)

Hrn. Kapellmeister Sterkels Lieder finden ein achtbares Publikum, besonders unter Damen; und sie verdienen, es zu finden. Sterkels angenehme, fliessende Melodien, wenn sie auch nicht immer neu sind; seine nicht arme, nicht überladene, und immer angemessene Begleitung; und dass es ihm fast überall gelingt, wenn auch nicht das Individuelle, was ein Lied hat, doch gleichsam sein allgemeines Resultat im Gefühl, den Totaleindruck, den es macht, in die Musik zu legen, wozu wol noch die meistens glückliche Wahl seiner Texte kömmt —: dies erwirbt Sterkeln Achtung und Eingang. Die hier angezeigten Sammlungen gehören unter seine besten. In beyden sind alle Lieder ganz durchkomponirt — wie man's nun einmal nennt: oder vielmehr, Hr. Sterkel hat einen Mittelweg eingeschlagen, der, unsrer Meynung nach, der beste ist, so lange die deutschen Dichter so selten auf den Musiker Rücksicht nehmen: er setzt zwar alle Strophen in Noten aus, lässt aber jeder dieselbe Melodie und Begleitung, bis da, wo der Text zu einer Abänderung nahe Veranlassung giebt; eine solche Veranlassung lässt er aber nirgends unbenutzt vorbeygehen, und an mehrern Stellen hat uns eben dies eine treffliche Musik verschafft. Die Lieder einzeln durchzugehen, ist, bey der allgemeinen Bekanntschaft mit Sterkels Schreibart, unnöthig, und da so vieles in dieser Zeitung Platz finden muss, uns zu erlassen. Wir begnügen uns, nur wenige Stücke mit zwey Worten auszuheben, und zwar aus Op. IX. No. 2. als das am wenigsten gelungene Lied, (wir wollen noch nicht das zärtliche Gemüth, wie es hier scandirt worden ist, allzusehr urgiren). No. 3., als das am meisten gelungene, wahrhaft vorzügliche, das die schöne Situation, wie es hier der Text will, fast dramatisch — recht bestimmt und lebendig, hinstellt; aus Op. XI. — welche Sammlung noch reicher an guten Stücken ist, als IX. — das kleine, einfache, sehr schöne Lied, S. 8. Und um den Lesern diese trockene Anzeige zu vergüten, sey es erlaubt, dies Lied herzusetzen, mit Weglassung der —, übrigens hier nicht übels Ritornelle und was sonst mehr zur Dekoration gehört.

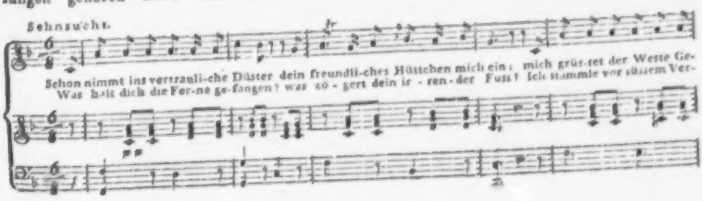

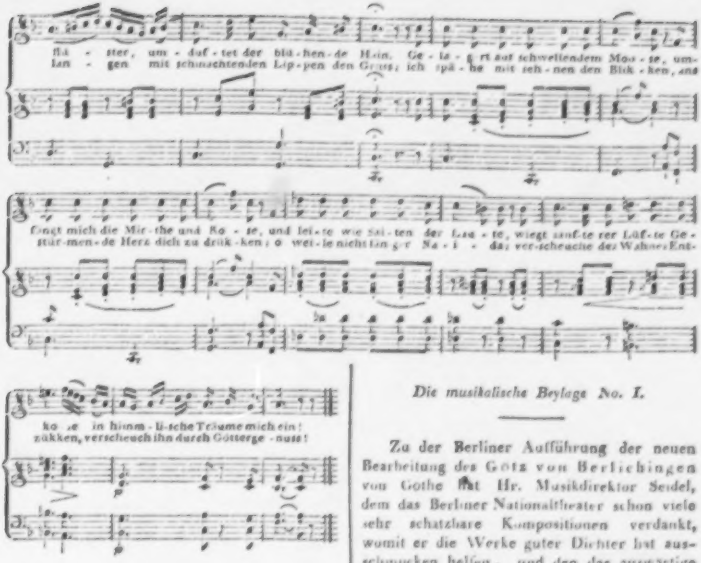

Anekdote.

Ein Fräulein, das sich gegen ihren sorgfältigen und genauen Lehrer im Klavierspiel öfters ungnädig (unartig) bezeigte, sagte einst, da sie besonders schlecht spielte und vieler Fehler überführt wurde: Ach, so stören Sie mich doch nicht immer! —

Die musikalische Beylage No. I.

Zu der Berliner Aufführung der neuen Bearbeitung des Götz von Berlichingen von Gothe hat Hr. Musikdirektor Seidel, dem das Berliner Nationaltheater schon viele sehr schätzbare Kompositionen verdankt, womit er die Werke guter Dichter hat ausschmücken helfen, und den das auswärtige Publikum besonders als glücklichen Liederkomponisten kennet und werth hält — neue Musik geschrieben, die allgemeinen Beyfall gefunden hat, und von welcher wir zwey interessante Stücke hier mittheilen, für welche alle, die davon Gebrauch machen wollen, sich, so wie wir, dem Komponisten verbunden fühlen werden.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Kirchgang aus Götz von Berlichingen.

F. L. Seidel.

Larghetto.

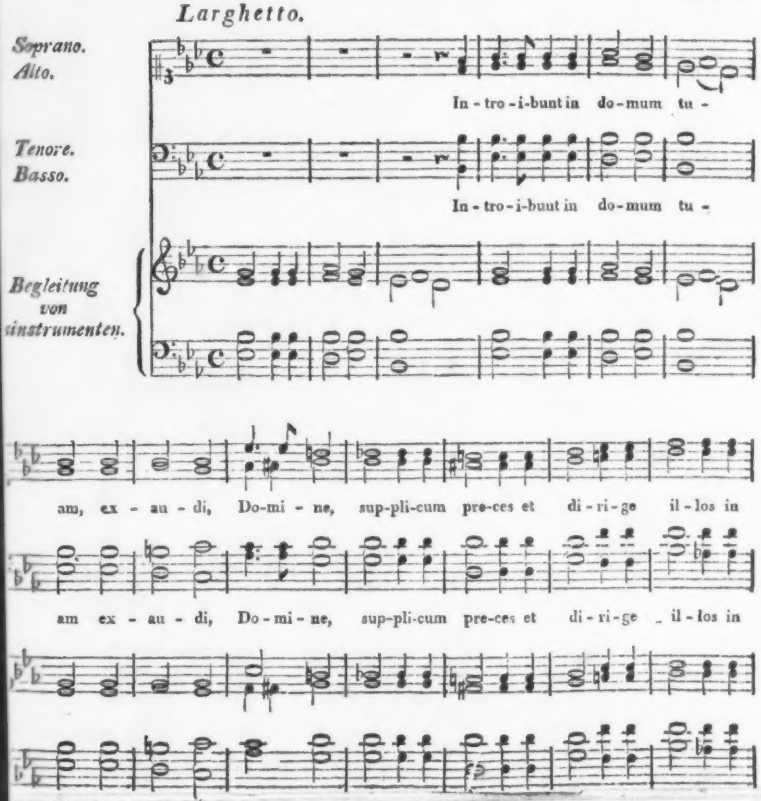

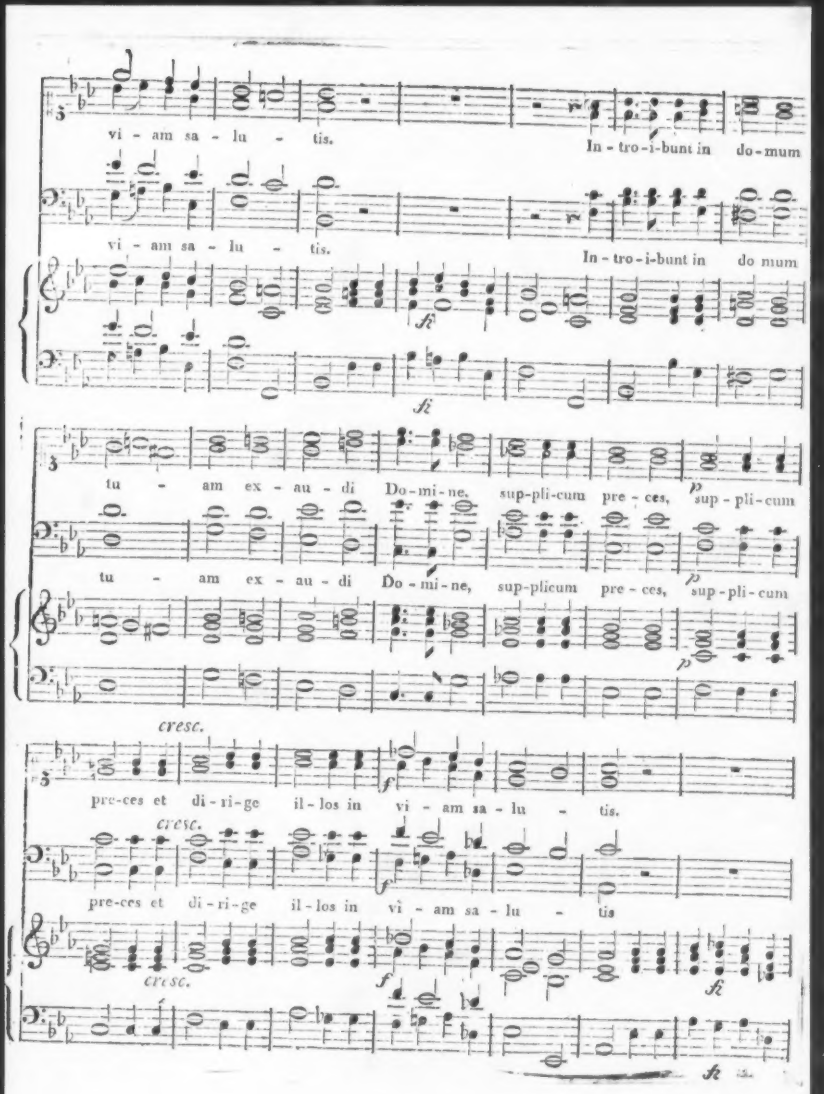
vi - am sa - lu - tis.
In - tro - i - bunt in do - mum
vi - am sa - lu - tis.
In - tro - i - bunt in do mum
fi
fi
tu - am ex - au - di Do - mi - ne, sup - pli - cum pre - ces, sup - pli - cum
p
tu - am ex - au - di Do - mi - ne, sup - plicum pre - ces, sup - pli - cum
p
cresc.
pre - ces et di - ri - ge il - los in vi - am sa - lu - tis.
f
cresc.
pre - ces et di - ri - ge il - los in vi - am sa - lu - tis
f
cresc.
f
fi
fi

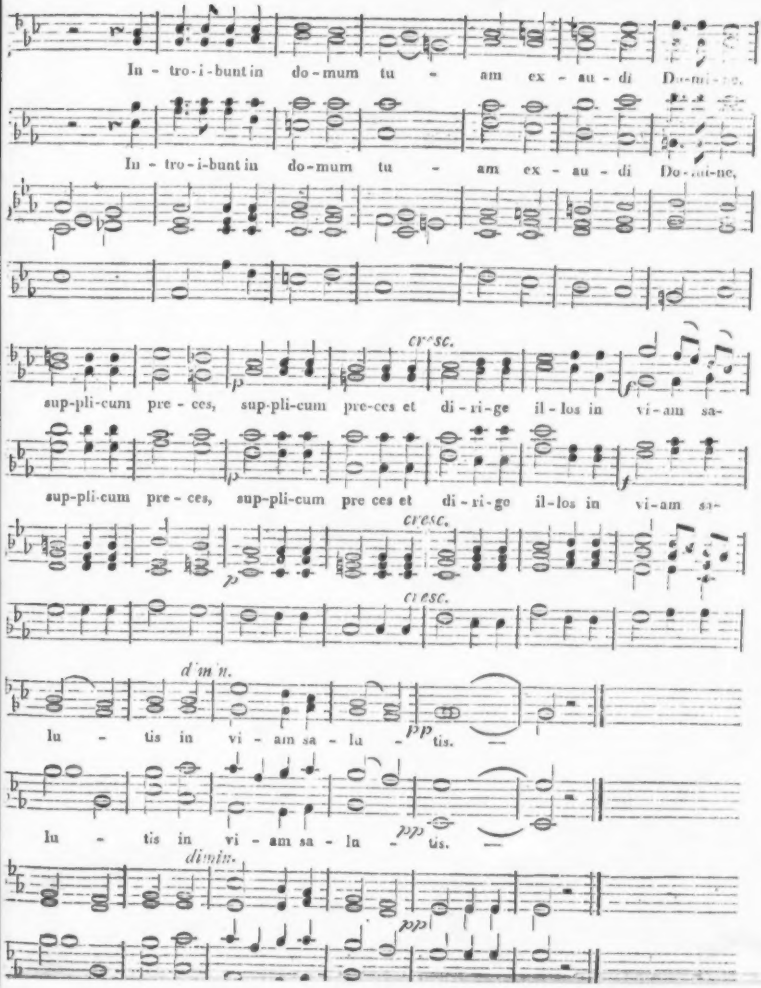
In - tro-i-bunt in do-mum tu - am ex - au - di Do-mi-ne,
In - tro-i-bunt in do-mum tu - am ex - au - di Do-mi-ne,
cresc.
sup-pli-cum pre - ces, sup-pli-cum pre-ces et di - ri-ge il-los in vi-am sa-
sup-pli-cum pre - ces, sup-pli-cum pre ces et di - ri-ge il-los in vi-am sa-
cresc.
cresc.
dimin.
lu - tis in vi - am sa - lu - tis.
lu - tis in vi - am sa - lu - tis.
dimin.

Lied aus Götz von Berlichingen.

(Für zwei Hörner)

F. L. Seidel.

Lebhaft.

Georg (*singt für sich.*)

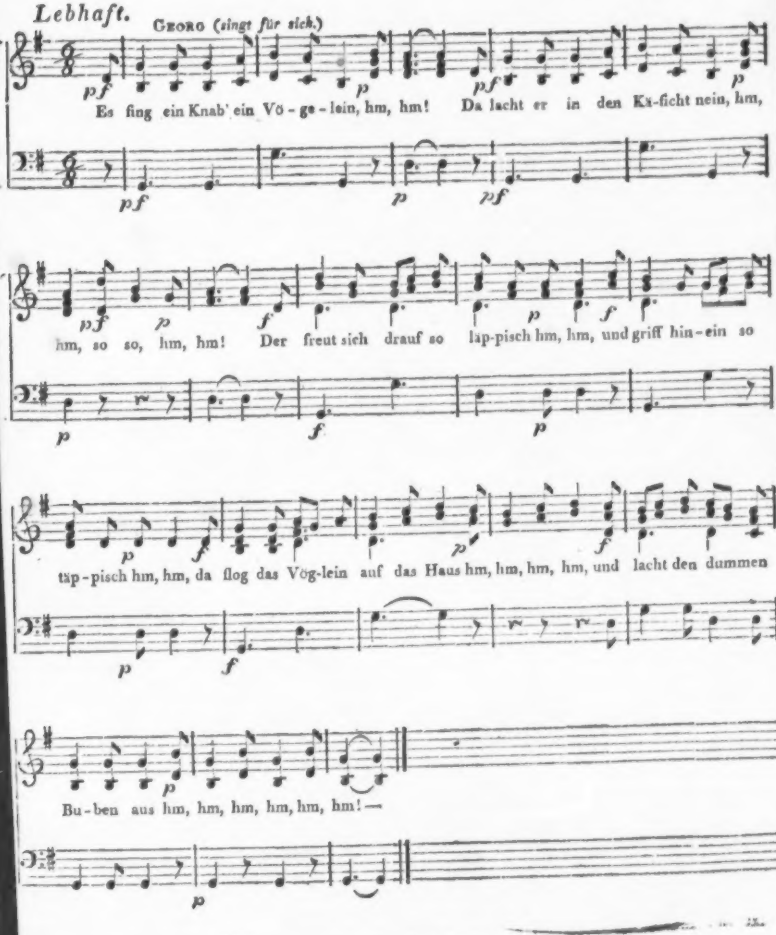

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Oktober. Nº. 2. 1805.

Es wird für den Freund der Kunst immer erfreulich seyn, wenn er erfahrt, dass an diesem oder jenem Orte durch diesen oder jenen Einzelnen, sey er Künstler oder bedeutender Kunstfreund, wieder etwas geschaffen worden, das vorher nicht da war und doch die Masse schöner und zweckdienlicher Kunstbestrebungen vermehrt; aber doppelt erfreulich muss es ihm seyn, wenn ganze Gesellschaften gebildeter, wohlgesinnter und achtungswürdiger Personen sich zu solchen Zwecken vereinigen — nicht nur, weil dann etwas Vorzüglicheres zu Stande kommen kann, sondern weil dies zugleich beweiset, dass das Vorzügliche auch seinen Kreis finde, worin es aufgenommen, wirklich nach Verdienst gewurdigt, gefördert, genossen, belohnet werden wird. Zu keiner Zeit waren wol aber dergleichen Verbindungen der Bessern zu solchem Zweck wünschenswerther und nöthiger, als eben jezt, wo eine Menge Menschen, die von allem enthlösst scheinen, was zur Würdigung und selbst zum Genusse der Kunst vorauszusetzen ist, über die Werke derselben, so wie über Künstler, (und mithin grossentheils über den Gang der Kultur und die Schicksale der Künste) entscheiden, und das kurrente Urtheil, wie das Ansehen dessen, was man nun das Publikum gemeiniglich zu nennen pflegt — immer verdächtiger machen. Ist das bey allen Künsten der Fall, so ist er es ganz vorzüglich bey denen, die, ihrer Natur nach, viele Theilnehmer verlangen, und ihrer gegenwärtigen Lage nach, fast ganz eben dem hingegeben sind, was man, etwas zweydeutig, ihr Publikum nennet — bey der Schauspielkunst und Musik: und es wäre noch auszumachen, ob sich der, der es vermöchte — vorzügliche Schauspieler und Musiker, oder einen beträchtlichen Kreis von Liebhabern für das Vorzügliche in der Schauspielkunst und Musik, zu bilden, sich nicht (wie eben jezt die Sachen stehen) ein noch grösseres Verdienst durch das letzte, als durch das erste erwürbe? Wenigstens wird das unleugbar seyn, dass Gesellschaften, die beydes beabsichtigen, die wünschenswerthesten und verdienteſten von allen denen sind, die überhaupt für diese Künste thätig seyn wollen.

Sonach ist die so eben sich bildende, grosse musikalische Gesellschaft in Warschau, die allerdings beydes berücksichtiget und schon so bedeutende Vorschritte zu ihrem Ziel gethan hat, nicht nur als eine merkwürdige, erfreuliche, neue Erscheinung in diesen Blättern anzuführen; sondern es scheint uns auch Pflicht, jezt ihre Statuten, die uns gefälligst mitgetheilt worden, hier (wenigstens auszugsweise und in wiefern sie nicht allzulokal sind) bekannt zu machen — um theils dem Unternehmen unsre Achtung zu bezeigen und vielleicht etwas zu dessen noch weiterer Ausbreitung beyzutragen, theils andern grossen Städten, die sich zur Nachahmung angereizt fühlen konnten, diese Nachahmung durch Bekanntmachung der schon gesammleten Erfahrungen jener Gesellschaft zu erleichtern.

Die Redaktion.

Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Warschau.

I. Allgemeine Grundsätze.

§. 1. Unter dem Titel, musikalische Gesellschaft, vereinigen sich die Freunde der Tonkunst in Warschau zu dem Zwecke, sich unter einander mit jeder Art von musikalischen Vergnügungen anständig zu unterhalten, und alles, was zur Verbesserung des Geschmacks darin beytragen kann, möglichst beyzutragen.

§. 2. Wenn gleich die einzelnen Mitglieder sich für jezt zu dieser Absicht allein verbinden, so behalten sie sich doch hiermit ausdrücklich vor, künftig, wenn es die Umstände erlauben, ihre Bemühungen auf andere schöne Künste auch mit auszudehnen.

§. 3. Die Dauer dieser Gesellschaft bleibt auf so lange bestimmt, als nicht unbezwinglare Hindernisse deren Auflösung nothwendig machen werden.

§. 4. Zur Erreichung ihrer Zwecke muss ein geräumiges und anständiges Lokale angeschafft werden, in welchem die Gesellschaft zusammen kommen und ihre Unterhaltungen üben kann.

§. 5. Die unterzeichneten Mitglieder machen den Stamm der Gesellschaft aus, welcher diese Statuten derselben gemacht hat und deren Festhaltung garantirt.

II. Von den Mitgliedern der Gesellschaft.

§. 1. Wirkliche Mitglieder dieser Gesellschaft konnen nur diejenigen werden, welche entweder praktisch oder theoretisch zu dem gemeinsamen Zwecke mitwirken, das ist, diejenigen, welche irgend ein musikalisches Instrument allein oder im Orchester mitspielen, singen oder musikalische Abhandlungen für die Gesellschaft ausarbeiten, oder auch komponiren können und wollen.

(Sehr gut).

§. 2. Die Ehegatten, Verwandten und sonstigen Angehörigen eines solchen Mitgliedes, welche nicht einzeln zu dem gemeinsamen Zwecke mitwirken können, haben in der Gesellschaft freyen Zutritt, jedoch werden zu den Angehörigen nur diejenigen gerechnet, welche als Hausgenossen zur Familie gehören.

§. 3. Mannliche Verwandte, welche das zwanzigste Jahr zurückgelegt haben, oder eine Haushaltung für sich führen, müssen, wenn sie nach §. 1. zum gemeinsamen Zwecke mitwirken können, die Verbindlichkeiten eines wirklichen Mitgliedes übernehmen.

§. 4. Eben dasselbe gilt auch in Ansehung der Hausofficianten.

§. 5. Diejenigen Theilnehmer, welche bis zum Eintritt der wirklichen Operationen der Gesellschaft, durch Unterzeichnungen beytreten, werden von den erwahlten Vorstehern, nach deren Befinden von der Zulassigkeit der Kompetenten, auf- und angenommen.

§. 6. Die künftigen wirklichen Mitglieder werden aber nur auf Vorschlag eines schon aufgenommenen wirklichen Mitgliedes von den Vorstehern nach vorheriger Prüfung auf- und angenommen, wenn sie der Gesellschaft vorher durch öffentlichen Aushang in dem Konzertssaale bekannt gemacht, und binnen vier Wochen keine solche Ausstellungen gegen sie gemacht worden, welche sie als unzulassig markiren, die aufzunehmenden auch sich zur Festhaltung der gesellschaftlichen Statuten durch deren Unterschrift verpflichtet haben.

§. 7. Nichtmusikalische Eltern können ihrer musikalischen Kinder wegen, und so auch Kinder ihrer Eltern wegen in die Gesellschaft auf- und angenommen werden.

§. 8. Bey der Unterschrift der Statuten bemerkt jedes Mitglied, in welcher Art oder an welchen musikalischen Instrumenten selbiges zu dem gemeinsamen Zwecke nach §. 1. Tit. II. mitzuwirken entweder sich selbst oder denjenigen Angehörigen, für welchen er sich der Gesellschaft anschliesst, verbindlich macht.

§. 9. Blosse Musikfreunde, welche weder selbst noch durch ihre Angehörigen zu dem gemeinsamen Zwecke der Gesellschaft mitzuwirken im Stande sind, und an den Unterhaltungen der Gesellschaft dennoch Theil nehmen wollen, können als Ehrenmitglieder aufgenommen werden.

§. 10. Sie müssen aber durch zwey Mitglieder der Gesellschaft in Vorschlag gebracht und empfohlen, und hiernächst um ihre Aufnahme von der Gesellschaft ballotirt werden; der Kompetent kann jedoch nur in dem Fall auf- und angenommen werden, wenn nicht mehr als drey dissentirende Mitglieder gegen ihn sind.

§. 11. Diese Ehrenmitglieder haben bey Berathschlagungen über blos musikalische Gegenstände keine Stimme, ausserdem aber haben sie mit den wirklichen Mitgliedern gleiche Rechte.

(Sehr gut!)

§. 12. Wer musikalisch und zu dem oft erwähnten gemeinsamen Zwecke der Gesellschaft thatig mitzuwirken im Stande ist, es aber nicht will, der kann als Ehrenmitglied nicht aufgenommen, ja nicht einmal als Gast zugelassen werden.

(Ebenfalls!)

§. 13. Austreten kann jedes Mitglied der Gesellschaft nach vorheriger dreymonatlicher Aufkündigung: will aber dasselbe wieder aufgenommen werden, so kann solches nur unter den §. 6. und 10. festgesetzten Modalitäten geschehen, dann muss dasselbe aber die Hälfte seiner mittlerweile ausgefallenen sämmtlichen Beyträge nachzahlen, es wäre denn, dass selbiges in dieser Zwischenzeit auswärts domicilirt gewesen, in welchem Falle für die verflossene Zeit nichts nachgezahlt wird.

III. Von dem Etablirungsfond.

§. 1. Zum Ankauf des Lokals der Gesellschaft, zur Einrichtung desselben, und zur Anschaffung der nöthigen musikalischen Instrumente, Utensilien, Musikalien, Schriften und dergleichen mehr, muss die Gesellschaft den erforderlichen Fond zusammenbringen.

§. 2. Dieses geschieht durch Aktien von funfzig, einhundert bis eintausend Thalern in Dekaden gerechnet.

§. 3. Die Summe dieses durch Aktien zusammenzubringenden Fonds bestimmen die Vorsteher, je nachdem die ad §. 1. anzuschaffenden Bedürfnisse ihn erfordern werden.

§. 4. Von den Aktienkapitalien wird jährlich eine Prämie von höchstens acht von hundert und zwar in halbjährigen Terminen aus der Societätskasse gezahlt.

§. 5. Dergleichen Aktien kann auch ein Fremder acquiriren.

§. 6. Das Vorzugsrecht zu den Aktien gebührt demjenigen, der das baare Geld dafür früher zahlt und die kleinste Prämie davon verlangt.

(Dieses Kapitel ist nun weiter sehr genau, und zugleich so ausgeführt, dass jedem einleuchtet, er sey gesichert. Wir wollen nur wenige §§. ausheben.)

§. 9. Zur Sicherheit der Aktien wird den Inhabern das unbewegliche und bewegliche Eigenthum der Gesellschaft, insbesondere aber das zum Ausbau bereits angekaufte ehemalige Muschekesche Palais auf der Senatorengasse zu Warschau nebst dazu gehörigem Garten verschrieben.

§. 10. Sobald dies Gebäude ausgebaut ist, wird selbiges bey der hiesigen Feuer-Societät, und das Mobiliar-Vermögen der

Gesellschaft bey der Londner oder einer sonstigen guten Feuer-Assekurans-Societät gehörig versichert.

§. 11. Hypothekarische Schulden können auf das unbewegliche Eigenthum der Societät nicht kontrahirt, und das Mobiliar-Vermögen derselben nicht anderweit verpfändet werden.

§. 12. Von den nach §. 20. dieses Titels zum Etablissementsfond eingehenden Beyträgen und von den Ueberschüssen der Tit. IV. näher bestimmten monatlichen Beyträge wird ein Amortisationsfond gesammlet und aus diesem von Zeit zu Zeit die Aktien wieder eingelöst.

§. 20. Wer allererst nach dem ersten July dieses Jahres der Gesellschaft als Mitglied beytritt, zahlt zum Etablissementsfond dreyssig Thaler ohne jemals irgend einige Ansprüche daran zu behalten.

IV. Von den monatlichen Beyträgen.

§. 1. Zur Bestreitung der laufenden Kosten zahlt jedes wirkliche Mitglied für seine Person monatlich anderthalb Thaler und für jedes von seinen Angehörigen, welche in der Gesellschaft freyen Zutritt haben sollen, einen Thaler, für Kinder unter vierzehn Jahren aber einen halben Thaler voraus, als zu welchem Ende die Personenzahl seiner Familie bey der Unterzeichnung namentlich angegeben und jede Verminderung oder Vermehrung derselben zu Anfange des nächsten Monats den Vorstehern angezeigt werden muss.

§. 2. Auf Verlangen können die Vorsteher für die minder bemittelten Mitglieder, für Familien, welche über zwey Personen stark sind, und für Subalternen den monatlichen Beytrag mit einem Drittheil heruntersetzen, so dass dergleichen Mitglieder nur zwey Drittheile des §. 1. festgesetzten Beytrags zahlen; auch können sie den unbemittelten den nach §. 20. Tit. III. zu entrichtenden Beytrag zum Etablissementsfond erlassen, ermässigen, oder bis zu bessern Vermögensumständen nachsehen.

§. 3. Arme Mitglieder, welche den Beytrag nicht aufbringen können, bleiben gänzlich davon befreyt und bestimmen dies die Vorsteher nach ihrer Ueberzeugung von den Vermögensumständen des aufzunehmenden Mitgliedes.

(Löblich!)

§. 4. Durch die fünf Sommermonate vom ersten May bis zum letzten September wird überall nur die Hälfte der monatlichen Beyträge entrichtet.

§. 5. Wer allererst nach dem ersten July dieses Jahres der Gesellschaft beytritt, zahlt monatlich ein Drittheil mehr, nämlich, anstatt anderthalb Thaler zahlt er zwey Thaler und so weiter in diesem Verhältniss.

§. 6. Die Heruntersetzung dieser monatlichen Beyträge wird für den Fall hiermit vorbehalten, wenn der künftige Zustand der Kasse selbige erlaubt.

§. 7. Zur Sicherheit der Beyträge legt jedes Mitglied bey der Aufnahme soviel in die Kasse, als sein eigner Beytrag auf drey Monate beträgt.

§. 8. Beym Austritte aus der Gesellschaft wird diese Einlage baar zurückgezahlt.

§. 9. Wer in drey Monaten seine Beyträge nicht entrichtet, der giebt eben dadurch zu erkennen, dass er aus der Gesellschaft austritt, und verfällt sodann seine Einlage der Kasse.

§. 10. Die monatlichen Beyträge werden allemal vom ersten bis achten jeden Monats ohnerinnert an den dritten wirklichen Vorsteher von den Mitgliedern eingezahlt.

§. 11. Wer die Zahlung in diesen acht Tagen unterlässt, der wird dem Boten, welcher nach den Beyträgen zu ihm geschickt wird, zwey gute Groschen Botenlohn bezahlen, und wer dann auch noch nicht seine

Beyträge entrichtet, der wird in der Gesellschaft durch öffentlichen Aushang im Konzertsaale bekannt gemacht, im zweyten und dritten Monate aber ihm der §. 9. dieses Titels in Erinnerung gebracht.

V. Von den Officianten der Gesellschaft und ihren Verrichtungen.

§. 1. Zur Erhaltung der Ordnung nach diesen Statuten werden drey wirkliche Vorsteher und zwey für die Ehrenmitglieder gewählt, welche mit vereinten Kräften auf die genauste Erfüllung dieser Statuten halten werden.

§. 2. In solchen Fällen, welche durch die gegenwärtigen Vorschriften nicht schon ausdrücklich bestimmt sind, müssen sie im Namen der ganzen Gesellschaft sich berathschlagen und was geschehen soll beschliessen.

§. 3. Was diese Vorsteher auf den Grund dieser Regeln und besonders noch in polizeylicher Hinsicht einstimmig verfugen, ist für die Gesellschaft ein Gesetz; können sie aber in ihren Entschliessungen nicht übereinkommen, so müssen sie noch vier Mitglieder aus der Gesellschaft zu ihren Berathschlagungen zuziehen und dann entscheidet die Mehrheit der Stimmen.

(Sehr gut!)

§. 4. Sollte bey solchen Deliberationen einer der Vorsteher oder Mitglieder ausbleiben, so entscheidet die Stimme des ersten Vorstehers, wenn die Stimmen getheilt sind.

§. 5. Alle Kontrakte und sonstigen Verträge, durch welche für die Gesellschaft Verbindlichkeiten übernommen werden, sind nur dann für die Gesellschaft verbindend, wenn sie von drey Vorstehern unterschrieben sind.

§. 6. Reelle Vortheile oder Befugnisse kann aber der erste Vorsteher allein für die Gesellschaft acquiriren.

§. 7. Die Verrichtungen des ersten Vorstehers insbesondere sollen darin bestehen:

a) Die ganze Anstalt zu dirigiren und alles, was zur ersten Einrichtung derselben gehört, nach diesen Statuten zu besorgen.

b) Die Unterhaltungen der Gesellschaft, welche durch diese Statuten schon bestimmt worden, näher festzusetzen, anzuordnen und den Mitgliedern der Gesellschaft bekannt zu machen.

c) Ueber kleine Zahlungen, welche nicht etatsmässig sind und den Betrag von zehn Thalern nicht übersteigen, die erforderlichen Anweisungen an die Kasse zu ertheilen.

d) In ausserordentlichen Fällen und zu den Vorsteherwahlen die Gesellschaft zusammen zu berufen.

e) Die als wirkliche und als Ehrenmitglieder aufzunehmenden Personen nach §. 6. Tit. II. der Gesellschaft anzuzeigen und deren hiernächst erfolgte Aufnahme öffentlich bekannt zu machen.

f) Den Briefwechsel der Gesellschaft zu leiten.

g) Die Zulässigkeit der einzuführenden Fremden zu prüfen und zu entscheiden.

h) Musikalien, Utensilien, Bücher, und Zeitschriften u. d. m. anzuschaffen.

§. 8. Die Verrichtungen des zweyten Vorstehers sind eben dieselben, insofern der erste Vorsteher ihm selbige überlässt, oder durch Krankheit und Abwesenheit an der Ausübung derselben verhindert wird; ausserdem liegt es ihm aber besonders ob, die Schreiberey zu besorgen und die gesellschaftliche Bibliothek, Musikalien- und Instrumentensammlung in Ordnung zu halten.

§. 9. Die Verrichtungen des dritten Vorstehers sind, insofern sie demselben überlassen werden, überall eben dieselben; insbesondere führt er aber die Kasse und die Rechnungen darüber. Die Hauptkasse bleibt aber unter seinem und des ersten Vorste-

hers Beschluss, und wird daraus dem dritten Vorsteher ungefähr nur soviel Geld herausgegeben, als zu den kurrenten Ausgaben auf einen Monat erforderlich seyn wird.

§. 10. Der zweyte und dritte Vorsteher sind befugt zur Besorgung der ihnen obliegenden Verrichtungen, aus der Zahl der wirklichen Mitglieder oder deren Angehörigen einen Gehülfen, der aber dem ersten Vorsteher präsentirt und von ihm bestätigt seyn muss, anzunehmen.

§. 11. Die beyden Vorsteher der Ehrenmitglieder haben weiter keine Verbindlichkeiten über sich, als auf die Festhaltung der Gerechtsame der Ehrenmitglieder zu sehen und, wenn sie wollen, die ökonomischen und polizeylichen Angelegenheiten der Gesellschaft zu dirigiren.

§. 12. Diese beyden Vorsteher können, wenn sie wollen, allen Versammlungen und Berathschlagungen der wirklichen drey Vorsteher mit vollem Sitz- und Stimmrechte beywohnen, daher ihnen auch von jeder solchen Versammlung allemal vorher Nachricht gegeben werden muss.

§. 13. Zum Schreiben werden für die deutsche, polnische und französische Sprache die nöthigen Sekretairs von den Vorstehern angesetzt und nöthigenfalls aus der gesellschaftlichen Kasse salarirt.

§. 14. Zur Leitung der grossen Musiken werden zwey Musikdirektoren angesetzt, welche für ihre Person auf Verlangen von den monatlichen Beyträgen befreyt bleiben sollen.

§. 15. Auch werden zwey Direktoren des Gesangs und die nöthigen Singemeister angesetzt, welche auf Verlangen, nicht nur von den Beyträgen befreyt, sondern auch noch überdem salarirt werden sollen.

§. 16. Zur Besorgung der häuslichen Oekonomie der Gesellschaft wird ein Wirth, und zur Aufwartung die nöthige demselben untergeordnete Bedienung gehalten, welches Domestikale wo möglich in dem Gelass der Gesellschaft wohnen und aus der gesellschaftlichen Kasse besoldet werden muss.

§. 17. Für hinlängliche Bedienung werden die Vorsteher sorgen, und ohne ihre ausdrückliche Bewilligung kann kein andrer Domestike zur Aufwartung in die Gesellschaftszimmer und Sale eingelassen werden; auch stehet eben daher jedes Mitglied für die Vergehen und Versehen seiner Dienstboten.

(Der Beschluss künftig.)

Nachrichten.

Gotha, d. 1sten Oktober. Unser Durchl. Herzog, der bekanntlich nicht nur ein seltner Kenner und eifriger Freund der Künste ist, sondern auch gern so manchen, wahrhaftig ausgezeichneten Künstler fürstlich belohnt und unterstützt — hat dieses nun auch an dem, als Komponisten und Virtuosen sehr rühmlich bekannten Hrn. Spohr aus Braunschweig bewiesen, und ihn, unter günstigen Verhältnissen, als Konzertmeister und ersten Violinisten, in seine Dienste genommen. Wahre Freunde der Tonkunst freuen sich darüber hier um so mehr, da seit geraumer Zeit mehrere, auch der geschicktesten hiesigen Musiker nicht eben geneigt schienen, mit der Zeit fort zu gehen, und überhaupt nicht viel Leben und Thätigkeit für die Tonkunst hier herrschte, ungeachtet es keineswegs an sehr achtungswerthen Tonkünstlern unter uns fehlt. Theils war bekanntlich der vorige Herzog, so ernstlich er um verschiedenes bemühet war, was den Geist aufhellet und schmückt, doch durchaus kein Freund der Tonkunst; theils standen andere Verhältnisse im Wege — — Diese sind nun gehoben, und man siehet schon, durch die Aufmunterung des Herzogs, und die wohlgeordnete Thätigkeit einer neuen, einsichtsvollen und allgemein geachteten Intendanz, eine bessere Zeit auch für die Tonkunst angehen.

Recension.

J. S. Bachs Choralvorspiele für die Orgel, mit einem und zwey Klavieren und Pedal. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. *Erstes und zweytes Heft.* (Jedes 16 Gr.)

Es ist eine lobenswürdige Bemühung der Verlagshandlung, diese für die Orgelspielkunst so wichtigen Nachlasse des mit vollem Rechte zum klassischen Schriftsteller erhobenen J. S. Bach in Umlauf zu bringen. Der Geschmack hat sich zwar seit jenen Zeiten ziemlich verändert — in wiefern nämlich überhaupt von Veränderung des Geschmacks zu sprechen ist; jedoch was die Behandlung dieses königlichen Instruments betrifft, so werden die Bachischen Arbeiten jederzeit Muster seyn und bleiben, und jeder Organist, der so viel Achtung und Gefühl für die Kunst hat, sich über das gemeine, blos mechanische Spiel zu erheben, wird ihnen die sorgfältigste Aufmerksamkeit widmen, die sie, wahrlich! verdienen. Zugegeben, dass nur ein fertiger und in den Bachischen Stil eingeweihter Spieler, nur auf einem guten Instrumente, und nur vor einem kunstverständigen Auditorium davon Gebrauch machen könne, und dennoch theils die Länge mehrerer Vorspiele, theils die Materie, oft die Absicht, in welcher man gewöhnlich Choräle vorspielt, verrücken: so behält dennoch die Behauptung ihren festen Grund, dass diese Kunstprodukte, sowohl in Hinsicht auf Kulturgeschichte der Musik für diese Gattung Epoche machende Denkmäler seyen, als auch in Hinsicht auf die Behandlung der Orgel, und insbesondere in Hinsicht auf des Verf. eingenthümliche Schöpfungskraft der melodischen und harmonischen Formen auf derselben — so lange Muster der Kunst bleiben und die lehrreichste Schule für alle sich vollendende Organisten seyn werden, als die Kunst und ihr Studium bestehen und ihre richtige Würdigung behalten werden. — Sämmtliche Vorspiele sind in gebundenen Stile geschrieben, bald mehr, bald weniger streng. Es sey uns erlaubt, bey der Anzeige dieser ersten beyden Hefte etwas weitläuftig zu seyn, und jedes Praludium wenigstens näher nachzuweisend, besonders zu betrachten. No. 1. ist der ausgeführte Choral: *Wachet auf, ruft uns die Stimme* — im Tenor. Die ermahnende und warnende Stimme eines Freundes. In der Oberstimme ist eine liebliche, einfache, auf wenige Figuren gebaute Altpartie. — No. 2. ein kleines, kunstvolles, dreystimmiges Gewebe, wozu der Choral: *Meine Seele erhebt den Herrn*, als vierte Stimme im Sopran eintritt. — No. 3. ist ein Duett im gebundenen Stile, wo die Oberstimme 8 Fusston und die Unterstimme 16 Fusston einen einzigen Takt zum Thema haben, und darüber 32 Takte lang mit einander concertiren, indess der Choral: *Wo soll ich fliehen hin* — auf dem Pedale 4 Fusston in Absätzen eintritt. Das ängstliche Suchen der Ruhe ist meisterhaft gemalt, und der Effekt ganz wunderbar und einzig. — No. 4. ist ein Terzett auf dem Manual über den Choral: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — welcher vom Pedal dazu gespielt wird. Wiederum wahrhaft meisterlich behandelt! Die einzelnen Gedanken der Choralmelodie geben variirt den beyden Oberstimmen Stoff zu ihren mannichfaltigen Nachahmungen. — No. 5. mit der Choralmelodie: *Ach bleib bey uns, Herr Jesu Christ* — in der Oberstimme, hat in der einfachen Tenorpartie mancherley lehrreiche Stellen und ist ein gutes Uebungsstück, obgleich in Rücksicht auf Länge und Zweck etwas dagegen zu erinnern wäre. — No. 6. mit dem Choral: *Kommst du nun Jesu vom Himmel* etc. in der Altstimme $\frac{3}{4}$ Takt, verlangt guten Vortrag, da die Oberpartie mit dem Basse $\frac{6}{8}$ Takt spielt. Ist etwas zu lang, jedoch unterhaltend und lehrreich. — No. 7. hat die Melodie: *Allein Gott in der Höh' sey Ehr* — in der Mitte zweyer meisterhaft concertirenden Stimmen. Man vergisst über dieser schönen, gebundenen Arbeit die Länge. Jedoch scheint dem Rec. der Choral zu sehr im Hintergrunde zu stehen. — No. 8. ein prächtiges, 124 Takte langes Trio über den vorigen Choral, worin die beyden Oberstimmen, neben dem, sich auf die Choralmelodie stützen-

den und brillanten Thema, noch den Choral wechselsweise vortragen. Ein starkes Uebungsstück! No. 9. ist eine niedliche Fughette über ebendenselben Choral; wozu der Anfang der ersten und dann der zweyten Zeile der Melodie den Grundstoff geben muss. No. 10. ist ein Meisterstück der Kunst über die alte Melodie: *Wir glauben all an einen Gott* — für das volle Werk. Das Thema, aus der Melodie genommen, führen die drey obern Stimmen im Fugenstile durch, wozu das Pedal sein eignes Contrathema ebenfalls durcharbeitet. Ein einzigsmal ergreift der Tenor dies Gegenthema. — No. 11. eine artige Fughette über die vorige Melodie im sogenannten französischen Stile. — No. 12. eine dreystimmige niedliche Fughette über die Melodie: *Lob sey dem allmächtigen Gott.* — No. 13. Hier sind drey Stimmen auf dem Manual geschäftig, die Melodie: *Ach Gott und Herr* — auf mannichfaltige Art vorzutragen, bald im Canto fermo, bald variirt, bald canonisch. — No. 14. enthält eine Menge von Kunstäusserungen über den vorigen Choral, welcher in der Oberstimme als Cantus firmus erscheint und von den untern Stimmen in verkleinerten Noten so vorgetragen wird, dass man durchaus nichts anders hört, als die einzelnen Theile der Melodie. No. 15. ein kleines Vorspiel mit figurirtem Canto fermo: *Wer nur den lieben Gott* etc. No. 16. ist der ganze Choral: *Durch Adams Fall ist* etc. im Stilo alla capella vierstimmig fugirt. — No. 17. ist eine freundliche Ausführung des Chorals: *Schmücke dich, o liebe Seele.* — No. 18. ist eine vierfache Behandlungsart der Melodie: *Liebster Jesu wir sind hier* — wovon die beyden letzten fünfstimmig den Choral in den beyden Oberstimmen canonisch alla Quinta vortragen mit kleinen unbedeutenden Veränderungen in den übrigen beyden Mittelstimmen. — No. 19. der Choral: *Allein Gott in der Höh* etc. mit einem einfachen Unter-Contrapunkte der dritten Gattung, ist etwas steif und wegen der Länge ermüdend. — No. 20. ist ein herrliches, lehrreiches Trio über die vorige Melodie. Die Länge von 96 Takten übersieht man gern bey Betrachtung eines so kunstvoll behandelten Stoffs. — No. 21 und 22. enthält den Choral: *Ich hab mein Sach Gott* etc. mit dreymaliger Veränderung der Harmonie, nebst einem Vorspiel, worin dieser Choral, fugirt, 130 Takte so durchgeführt wird, dass auch diese Melodie in der Oberstimme per augmentationem erscheint, und von einem andern Instrumente dazu vorgetragen werden kann. Mit den durchgehenden Noten geht's aber hier ziemlich herbe zu. — No. 23. ist wiederum ein treffliches Vorspiel im gebundenen Stile mit zwey sich immer nachahmenden Oberstimmen und dem Canto fermo im Pedale. — No. 24. ist eine niedliche Fughette über den Choral: *Gelobet seyst du Jesu Christ.* — Rec. erlaubt sich nach dieser gedrangten und in vielem Betracht zu kurzen Anzeige, noch folgende Aeusserungen für diejenigen, welche die Bachischen Werke dieser Gattung studiren und sich darnach bilden wollen. Man wage sich nicht an die Bachischen Arbeiten, ohne Fertigkeit und hinlängliche Einsichten in die Harmonie zu haben, weil man sonst Gefahr läuft, entweder den Vortrag zu verfehlen, oder gar durch die Harten der durchgehenden Noten davon abgeschreckt zu werden. Man lerne aus diesen originellen Produkten des grossen Kunstgenies die feine Verarbeitung des Stoffs, ohne sich auf den Irrweg der affektirten Künsteley zu verlieren, welche der gute Geschmack in Anspruch nimmt. Insbesondere beherzige man, dass ein Stück im strengen, gebundenen Stile den besten Effekt machen kann, wenn es auf verschiedenen Instrumenten vorgetragen wird, und hingegen, wenn es auf der Orgel oder dem Pianoforte gespielt wird, in den Stellen, wo die einzelnen Stimmen einander überspringen, oder in einander eingreifen, oder die durchgehenden Noten theils widrige Querstände machen, theils sich unter einander zerreiben, wegen der gleichen Tonfarbe zur blossen Augenmusik wird.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Oktober. Nº. 3. 1805.

NACHRICHTEN.

Paris, den 5ten Oktober. Ich lasse einige Kleinigkeiten, die auf unsern Theatern des zweyten Ranges neu erschienen sind, unerwähnt, weil ich Ihnen über etwas zu schreiben habe, was Sie und Ihre Leser mehr interessirt und auch wirklich von Belang ist — über die endliche Aufführung von Mozarts Don Juan auf dem grossen kaiserlichen Theater. Ich eile damit um so mehr, da Sie durch die frühern, gleich nach der ersten Vorstellung abgefassten Berichte einiger der besten hiesigen Journale, namentlich auch des Moniteur, wo nicht in der Hauptsache, doch in beträchtlichen Nebendingen, getäuscht werden könnten *). Diese Anzeigen sind nämlich unverkennbar, zwar von einsichtsvollen Männern verfasst und auch so gestellet, dass sie nicht unwahr genannt werden können: sie verdecken aber doch die Schwächen möglichst, heben das Gute allein hervor — kurz, sie sollen das grosse hiesige Publikum für die Wiederholungen der Oper gewinnen: denn, glauben Sie es nur, der Beyfall, den die ersten Aufführungen fanden, war bey der Menge sehr mässig. So gut gemeynt nun auch eine solche Wendung seyn mag, so zum Besten wirksam an Ort und Stelle: so muss das doch bey Berichten, die nicht auf dies Publikum berechnet sind, wegfallen, und die nackte Wahrheit ist auch überhaupt mehr werth. Ich will sie Ihnen geben.

Sie wissen aus meinen Berichten von Jahren her, dass der Theaterfreunde, die eine Oper anders als ein Schauspiel ansehen und geniessen können, denen die Musik mehr, als ein hinzukommendes Reizmittel ist, verhältnissmässig nicht gar viele — wenigstens bey weitem nicht so viele sind, dass die Direktion auf sie die Hauptrücksicht nehmen könnte, oder nehmen zu können glaubte. Sie wissen auch, dass der Pariser Theaterfreund, vielleicht mehr als irgend ein anderer, über das wacht, was er Reinhaltung der Gattungen nennet, und jeder der als echt anerkannten, herkömmlich recipirten, autorisirten Gattungen ihren eigenen Schauplatz ebenfalls möglichst rein erhalten wissen will — was, ausser der Vermeidung des Kollidirens der verschiedenen Theater, allerdings auch noch anderes Gute hat. Sie wissen endlich auch, dass das eigentlich-Romantische, wie es die ältesten südlichen Nationen hatten und die Deutschen jetzt zurückrufen, nicht unter die als echt anerkannten Gattungen gehört — woraus S.e sich auch, im Vorbeygehen ge-

*) Der Verfasser dieses Aufsatzes hat recht vermuthet. Jene Berichte hatten (wie wir auch ausdrücklich hinzusetzten) die vorläufige Nachricht über die Aufführung des Don Juan im ersten Stück dieses Jahrgangs unsrer Zeitung veranlasst.

D. Redakt.

sagt, die abgeschmackten Urtheile mehrerer hiesiger Sprecher über deutsche Werke dieser Gattung, z. B. über Schillers Johanna von Orleans, erklären können. — Diese nun zusammen genommen, setzte die Direktion in die unumgängliche, obgleich traurige Nothwendigkeit, mit dem Gedicht des Don Juan so grosse Abänderungen vornehmen zu lassen, dass sie auch nicht unbeträchtliche Abänderungen der Musik nach sich ziehen mussten. Man hatte aber in der entzauberten Zauberflöte ein zu langes Haar gefunden; Don Juan war überdies als Mozarts Meisterwerk auch hier schon zu bekannt, und die Achtung gegen diesen Künstler seitdem überhaupt schon zu hoch gestiegen, als dass man nicht dabey mit vieler Behutsamkeit hatte verfahren sollen. Das that man wirklich, indem man die Bearbeitung des Textes zweyen der besten Theaterdichter, die, der Musik, dem Deutschen, und auch in seinem Vaterlande geschätzten Musiker, Kalkbrenner, anvertraueten, für Verzierung der Oper von Seiten der Dekorationen, Tänze etc., so wie in Ansehung des sorgfältigsten Einstudirens, that, was der Sache nach nur immer möglich war, und endlich in Anschung des Besetzens der Rollen, versuchte, was den — leidigen Theaterverhältnissen nach, versucht werden konnte. Was kam nun so zu Stande?

Erst im Allgemeinen: ein gewiss schätzbares Gedicht — aber von ganz anderer, und weit weniger lebendiger Gattung; ein Gedicht, das eine heroische Oper (im französischen Sinn) werden sollte, aber sich dennoch nicht als solche ganz zuschneiden und halten liess, weil man sonst z. B. den ganzen Leporello, mithin eine der schönsten Mozartschen Schöpfungen, hätte vernichten müssen. Kurz, wenn Sie in mich drangen, bestimmt anzugeben, was denn nun wirklich bereitet worden, so müsst' ich mit Macbeths Zauberschwestern antworten: Ein Ding ohne Namen. Dass aber das herrliche Sujet dennoch das Gedicht anziehend erhält, dass, was sich mit den hunderterley Konvenienzen vertrug und bleiben konnte, weit besser behandelt wurde, als im Original, dass einige Abänderungen auch zur Verherrlichung des Ganzen beytragen — darf ebenfalls nicht geleugnet werden. Alles im Einzelnen anzuführen, was nun umgestaltet (auch in der Musik) erschien, würde mehrere Bogen füllen: ich will nur bey den Hauptsachen verweilen, das Andere kann man dann sich leicht hinzu denken.

Es ist nicht zu verkennen, dass im Original, beym Dichter und Komponisten, kein gutes Verhältniss zwischen den beyden weiblichen Hauptrollen stattfindet. Donna Anna soll Hauptperson seyn, verhält sich aber überall nur leidend, und hat doch die ausgeführtesten Gesangstücke; Elvira ist heroisch, überall thätig, und hat — zwar trefflich gearbeitete, aber doch, in Ansehung der Sängerin, nicht so hervorstechende Stücke *). Man ordnete deshalb die Stücke

*) Diese Bemerkung ist vollkommen gegründet: aber auch vor dieser Inkonvenienz würde sich Mozarts richtiges und feines Gefühl gehütet haben, wenn er nicht (wie bey allen seinen Opern) auf Nebenumstände hätte Rücksicht nehmen müssen. Er schrieb nämlich den Don Juan für Hrn. Guardasoni, dessen damals treffliche Gesellschaft abwechselnd in Prag und Leipzig spielte. Mad. Campi (jetzt in Wien) war erste Sängerin derselben, und besass eine ausgezeichnet schöne, aber milde, weiche Stimme, als Schauspielerin war sie damals noch sehr wenig, und es glückten ihr nur sanfte, sentimentale Rollen. Dem. Strinasacchi (nachher in Paris und jetzt in London) war zweyte Sängerin — als Schauspielerin ganz für leidenschaftliche, heftige Charaktere geschaffen, als Sängerin durch eine gute, starke, aber etwas rauhe Stimme ebenfalls dazu geeignet, und durch sehr gründliche Kenntniss der Musik überdies fähig, in Absicht auf Festigkeit, Sicherheit, Charakter, auch das Schwierigste (nur nicht in

so, dass Elvira die Hauptperson unter den Weibern wurde, und Anna überall untergeordnet blieb; doch so, dass man dieser von den sanftern Stücken nichts entzog. Die Elvira hingegen behielt alles, auch die später eingelegten Stücke, sogar die in Handels Geschmack geschriebene Arie, und es gereicht der Dem. Armand zu grossem Ruhm, dass sie alle diese, und auch jene Arie, meisterhaft vortrug. — Eine zweyte Kollision zum Nachtheil des Ganzen glaubte man in dem Verhältniss des Ottavio zum Juan zu bemerken, weil jener schwache Liebhaber so viele schöne Sologesänge hat, dieser so wenige. Hier kann ich den Bearbeitern nicht Recht geben. So wenig diese beyden Männer in ihrem Handeln (oder Nichthandeln des Ottavio,) einander nachtheilig werden können, so wenig können sie es, in ihren Gesängen, und nur da kann ein Schein von Kollision entstehen, wo der Juan mit keiner kräftigen Bassstimme besetzt werden kann, oder in der mimischen Darstellung verweichlicht und versüsselt wird. Aber freylich war leider hier beydes der Fall. Vielleicht hatte man dies vorausgesehen, und eben darum den Ottavio, ohne ihm jedoch seine schönsten Stücke zu nehmen, so viel als möglich untergeordnet. Die übrigen Personen hatten so ziemlich das Ihre behalten, nur dass sie Manches an andern Orten brachten, und auch, jedoch selten, etwas für das „plaudite“ daran gethan war zum Besten der Sänger. Ich will davon nur den an eine Arie angesetzten, verbrauchten, italienischen Schluss anführen, und die Abänderung der schönen (und überdies nationalen) Harmoniefolge in der Romanze, die Juan unter dem Fenster der Elvira singt, (D dur, zweyter Akt) und die nun ein plattes Volksliedchen geworden war — welches alles die Musen dem nimmer vergeben werden, der es gemacht oder vom Bearbeiter erzwungen hat. — Von andern Aenderungen nur das! Der Commendatore als Statue singt nicht, wird auch, wie ich hernach angeben werde, nur einige Augenblicke gesehen: das dabey vorfallende Duett zwischen Juan und Leporello ist anderswo verbraucht und thut nun nur schwache Wirkung. Den Finalen und Ensembles überhaupt, obschon man sie sämmtlich beybehalten, hat man doch hin und wieder sehr arg mitgespielt. Dass man die drey Sätze, nach Juans Tode, weglies, geschahe zum Vortheil des Effekts des Ganzen: denn nur durch spätere Reflexion kann man sie vertheidigen, besonders da hier das Schicksal der Liebenden auch schon entschieden ist. Aber was sagen Sie z. B. zum Folgenden? In dem ganz vortrefflichen Terzett zwischen Elvira, Juan und Leporello (A dur, Originalausgabe, zweyter Satz des zweyten Akts) konnte man das Possierliche der Situation nicht dulden; nun ist aber dies Musikstück in der Ausführung so meisterhaft verwebt und gerundet, dass sich gar nichts abändern lässt: man schnitt also lieber etwa ein Drittheil ganz weg, und nun ist freylich auch das Uebergehliebene sehr heruntergebracht. Im grossen Finale — hier, des zweyten, im Original, des ersten Akts, kommen die beyden Damen und Ottavio nicht; das kurze, aber unbeschreiblich reizende Trio, das sie singen, da sie vom Leporello zur Maskerade geladen

Passagen und dgl.) glücklich auszuführen. Diesen Verhältnissen musste Mozart nachgeben — warum eben musste: das aus einander zu setzen, würde hier zu weit führen — und betrachtet man nun, was er unter diesen Verhältnissen dennoch leistete, so wird man Stoff zu neuer Bewunderung finden.

d. Redakt.

sind, ehe sie ins Haus gehen, (B dur, nur mit Blasinstrumenten begleitet,) singen maskirte Manner — der Himmel mag wissen, wer? warum? er weiss auch, wie sie sangen, und ihm sey es geklagt, dass gerade dies bezaubernde Stück, also behandelt, fast laut ausbrechenden Unwillen des Publikums erregte. In der Folge dieses Finales hat man den Gesang aller Solostimmen noch nicht stark genug gefunden, und ihn durch ein stark besetztes Chor — unterstützen wollen, den Chor neben den Solostimmen auftreten lassen und seinen Gesang aus den Grundharmonieen gezogen? O nein: man hat es näher haben wollen, und lasst diese Solostimmen selbst durch den Chor vortragen. Das vermehrt freylich die Masse — und in dieser Scene ist das wirklich schon etwas: wäre es nun möglich, diese Solostimmen von einem starken Chore so genau vorzutragen, als von Einzelnen, so möchte es drum seyn: aber dass das nicht geschehen werde, nicht geschehen könne, konnte man ja voraus sehen — warum ergriff man also nicht den hier angegebnen und so leicht zu findenden Ausweg, wenn man nun ja einen Chor haben wollte — was hier, in Paris, allerdings zu billigen ist, da, wie ich hernach berichten werde, eben in dieser Scene alles Ersinnliche aufgetrieben war, um Furcht und Schrecken zu erregen, wobey der ungeheure Tumult sonst leicht den Gesang hatte überstimmen können.

Hiermit mag es genug seyn, über die Abänderungen des Stücks; und ich komme zur Ausführung. Dass es der Direktion und auch allen denen, die darin auftraten, ernstlich darum zu thun war, etwas Grosses zu liefern und die äusserst gespannten Erwartungen des Publikums zu befriedigen, ist offenbar. In der Besetzung zeigten sich aber Schwierigkeiten, die — wenigstens, wie die Verhältnisse dieses Theaters eben sind — als unvermeidlich angeführt werden. Die Damenrollen waren sämmtlich mit den besten Subjekten der Gesellschaft besetzt, und jede auch so situirt, dass sie ihr Bestes zeigen konnte: dagegen lasst sich also durchaus nichts einwenden. Die Elvira hab' ich schon als ganz vorzüglich angeführt. Aber die — Herrn! Schon das Uebel, dass es an wirklich vorzüglichen Bassisten fehlt! Dass, wer gewöhnlich erste Rollen bekommt, hier aber sich nicht dazu schickt, nun sich der zweyten entziehen kann! etc. Kurz, da fehlte viel; und wenn ich gesagt habe, dass der Juan selbst, im Gesang bey weitem nicht ausgefüllt, im Spiel ganz vergriffen wurde: so nehmen Sie schon selbst ab, dass damit auch dem Ganzen ein unverbesserlicher Nachtheil erwachsen musste. Der junge Roland, der den Juan vorstellete, ist ein gewiss achtungswürdiges Mannchen: ein guter Sänger, aber nicht für grosse, oder gar erste Rollen, ein nicht ungeschickter Schauspieler, aber noch ungeübt, sehr fleissig, voll Eifer auch für diese seine Rolle, aber ohne dazu nöthige Kräfte. Man könnte das brave Mannchen aufgeopfert nennen, da man wol voraus anschlagen konnte, dass seine Natur — ungefähr wie Hamlets — das nicht durchzusetzen vermochte, was ihm auferlegt war, was er recht gut vor Augen hatte, recht oft sich vornahm, recht redlich sich beeiferte. Es macht ihm Ehre, dass er nach der ersten Vorstellung seinen Freunden gestand: Als in dem Final die Allgewalt dieser Musik und alle der magische Apparat auf mich eindrang, versagten mir die Kräfte, meine Knie wollten sinken, ich war mir meiner nicht mehr bewusst, mir war als sollt' ich sterben — es macht ihm Ehre, denn es zeigt, dass er vielleicht das werden kann, was er freylich hier schon geworden seyn sollte.

Die Ballets, die in das Stück verwebt waren, gehören unter das Reizendste, was Paris — das heisst, wenn von Tänzen die Rede ist, die Welt — jemals gesehen

hat. „So viel das Ganze dadurch bey der Menge gewann, und so gut sich kurze, schöne Tänze zum grossen Vortheil der Oper anbringen liessen: so waren doch die, die gegeben wurden, viel zu lang. trieben die Hauptsachen zu sehr auseinander, schwächten durch ihr — Pikantes die ernstere Theilnahme an dem Werke selbst, und verschoben seine Theile.

Ein ganz anderes ist es mit den Dekorationen. Ja, das war wirklich eine edle Zauberwelt! Schade, dass sich so etwas durch Worte auch nicht zum Theil schildern lässt! Nur eine Scene will ich Ihnen kurz beschreiben, weil sie zugleich von Seiten der musikalischen Ausführung merkwürdig ist. Ich meyne eben jene Schlussscenen des ersten (hier zweyten) Akts. Juan, der Spanier, giebt den Landleuten das Fest in seinem grossen, sehr schönen Garten, der mit einer hohen Mauer umgeben ist. Das Theater ist trefflich aufgeputzt. Da tanzen die Honoratioren Menuet, (auch Juan und Zerlina, deren Entführung nun erleichtert wird) dort ländern, und dort hopsen Bauern und andere Masken. (Man führt nämlich wirklich die dreyfache Musik zugleich — und trefflich — auf dem Theater aus, und nur, wo es Mozart angegeben hat, fällt das vordere Orchester mächtig ein.) Jetzt wird durch Zerlinens Geschrey alles plötzlich unterbrochen; alles rennt durch und wider einander, und die schreckensvolle Verwirrung wird vermehrt, denn man hört das unterirdische Brausen eines Orkans und nahenden Erdbebens. Juan ringt mit dem Grausen, das ihn ergreift. Er besiegt es: da bricht das furchtbare Naturereigniss schrecklicher hervor; die Erde öffnet den Mund und vesuvische Flammen steigen empor. Juan trotzt nun in gräßlichem Hohn und Uebermuth der empörten Natur, der allgemeine Aufruhr wird noch entsetzlicher: da (wo das letzte Tempo, Presto, einfällt) stürzt die hohe Mauer zusammen, man sieht — den Kommandanten zu Pferde, in rothem Feuer grässlich erleuchtet, und der Vorhang stürzt herab. Denken Sie sich nun in alle diesem — was Malerey, Beleuchtung, Ausführung etc. anlangt, die zuserste Präcision, und Sie haben eine Ahnung von dem Effekt dieser Scene. Die des letzten Finale lässt sich noch weniger wörtlich schildern, ohne Weitläuftigkeit; also nur die einzige Zeile, dass Juan, wo er das letzte „Nein!“ gerufen hat, vom Schrecken der Hölle zusammenstürzt, versinkt, die Bühne sich augenblicklich verwandelt, (wo Mozart das Allegro einfallen lässt) den geöffneten Höllenrachen selbst darstellt, und die Furien den Verbrecher durch die Luft, und durch einen Feuerregen hindurch bringen, wie er selbst hier noch nie gesehen worden — — Ich, der ich das Stück auswendig weiss und von der Anordnung dieser Scene schon vorher unterrichtet, folglich ganz gefasst war, fühlte doch meine Haare emporgehen und einen Fieberschauder durch meine Glieder.

Das Orchester spielte, wie es von dem ersten Opernorchester der Welt zu erwarten stand; nur dass der sonst so verständige und brave Rey mehrere Tempos allzugeschwind nahm. Wenn diese Männer es nun auch dessen ungeachtet ausführen können, so können die Ohren ihnen doch nicht so schnell folgen! Und auch einige Andantes, wie z. B. die schon angeführten — das Terzett A dur, und die Romanze D dur — waren zu schnell genommen, ich weiss nicht, warum?

Das liebe Publikum — nun, das drängte sich ganz furchtbar herzu, fand grossen Geschmack an — den Tänzen, und freylich konnte es jenen Kraftscenen auch keineswegs widerstehen. Dies also gefiel. Das Uebrige scheint bis jetzt noch wenig Eingang zu finden. Die gewöhnlichen Beyfallsbezeigungen wurden spärlich und kalt, nur von einem kleinen Theile geäussert, dem sich so-

gar ein anderer kleiner Theil, wiewol vergeblich, laut entgegensetzte. Die einzige Arie Juans, wo er das Fest dem Leporello anbefiehlt, (B dur, Zweyvierteltakt) verlangte man wiederholt, doch wollten selbst dies einzelne Stimmen wehren. Dass die Kenner und gebildetern Musikfreunde entzückt sind, versteht sich von selbst. Wie viel sie und auch ihre öffentlich abgegebenen Stimmen über das Schicksal dieser Oper — und das dürfte wol auf geraume Zeit auch heissen, der Mozartschen grossen Werke überhaupt — wirken werden, stehet erst noch zu erwarten.

Statuten der musikalischen Gesellschaft zu Warschau.

(Beschluss)

VI. Von den Unterhaltungen der Gesellschaft.

§. 1. Den wirklichen Mitgliedern stehet frey, das Lokale der Gesellschaft zu jeder Zeit und zu jeder Art von musikalischen Uebungen und Vergnügen zu nutzen, wenn sie solches vorher dem ersten Vorsteher gemeldet und dieser nicht früher schon den Gebrauch desselben Lokals zu eben derselben Zeit einem andern Mitgliede nachgegeben.

§. 2. Es wird daher auch in der Regel alle Tage und insbesondre alle Abende Gesellschaft seyn, und wird im Winter die Heitzung, so wie auch die nöthige Beleuchtung zu den kleinen Musikpartieen aus der gesellschaftlichen Kasse bestritten; wohingegen,

§. 3. Bey grossen Konzerten und sonstigen musikalischen Belustigungen, welche ein oder das andre Mitglied ausserordentlich veranstalten möchte, die Kosten zur Heitzung des grossen Saales und zur Beleuchtung von diesem Mitgliede hergegeben werden müssen.

§. 4. Vom ersten Oktober bis zum letzten April jeden Jahres ist wöchentlich am Freytage, und vom ersten May bis zum ersten Oktober monatlich am zweyten Freytage jeden Monats, ein grosses Konzert, dessen Kosten sämmtlich aus der Kasse der Gesellschaft bestritten werden.

§. 5. Wer etwas in diesen Konzerten vortragen will, muss dies dem ersten Vorsteher melden, und wer dies zuerst thut, der hat dazu das Vorrecht: allein der erste Vorsteher und der erste Musikdirektor bestimmen, was für Musikstücke im Konzert gegeben werden sollen und wenn die Proben davon vorhergehen, wer in den Konzerten spielen und singen, auch an welcher Stimme jeder seinen Platz haben wird.

(Sehr gut!)

§. 6. Wer auf gebührende Einladung des ersten Vorstehers in den Konzerten nicht musiciren oder singen will, der giebt eben dadurch zu erkennen, dass er aus der Gesellschaft austritt und wird von diesem Zeitpunkte an die dreymonatliche Aufkündigungsfrist gerechnet.

(Streng, aber weise.)

§. 7. Gerechte Entschuldigungen sollen aber allerdings Statt finden können.

§. 8. Ueber dasjenige, was in den grossen Konzerten gegeben werden soll, wird allemal ein gedruckter Zettel ausgegeben.

§. 9. Während des Musicirens oder Gesangs muss die ganze Gesellschaft die grösste Stille beobachten.

§. 10. Kinder, welche noch nicht die Fertigkeit haben, sich zu produciren, können nur nach aufgehobenem Konzerte sich hören lassen.

§. 11. Zur Konversation und andern Unterhaltungen werden solche Zimmer eingeräumt, welche von dem Konzertsaale dergestalt abgelegen sind, dass die Musik da-

durch auf keine Weise gestört werden kann.

§. 12. Musikalische Zeitungen und dahin einschlagende Zeitschriften, Bücher und dgl. werden von den Kostenbeyträgen angeschafft und können in dem Bibliothekzimmer zu jeder Zeit von den Mitgliedern und Gästen gelesen, aber niemals ausserhalb dem Gesellschaftshause verabfolgt werden.

§. 13. Der Musikalienvorrath kann auch nur in dem Gelass der Gesellschaft, und niemals ausserhalb gebraucht werden.

§. 14. Speisegesellschaften werden allemal Tages vorher in der Art bestellt, dass ein Mitglied vom Wirthe der Gesellschaft soviel Tischmarken holen lasst und nach denen noch festzusetzenden Preisen vorausbezahlt, als es Personen bewirthen will.

§. 15. Alle Sonntage in den sieben Wintermonaten und allemal den zweyten Sonntag in jedem der fünf Sommermonate, werden des Nachmittags im Konzertsaale öffentliche Vorlesungen in deutscher, polnischer und französischer Sprache gehalten, und werden darin musikalische Abhandlungen, Kritiken der vorgewesenen Konzerte, Vorschläge zu Verbesserungen und dgl. m. vorgetragen.

(Sehr gut!)

§. 16. Jedoch muss alles Vorzutragende vorher die Censur passiren, und die Folgeordnung des Vortrages vom ersten Vorsteher bestimmt werden.

(Ebenfalls.)

§. 17. Zur Censur wird für die deutsche und französische Sprache ein Censor und für die polnische ein zweyter Censor aus der Zahl der wirklichen Mitglieder gewählt, und kann der Censor auch einer der Vorsteher seyn.

VII. Von der Rechnungsführung.

§. 1. Die Vorsteher machen alljährlich einen Kassenetat, welcher durch vier Wochen vor Eintritt des neuen Kassenjahres der Gesellschaft in ihrem Gelass öffentlich vorgelegt werden muss.

§. 2. Jedes Mitglied kann seine Erinnerungen gegen diesen Etat dem ersten Vorsteher schriftlich wissen lassen, und dieser muss, wenn die Vorsteher selbige nicht klar widerlegen, oder nicht alle Zweifel dagegen heben, oder auch die Abänderung des Etats nach diesen Erinnerungen nicht machen wollen, die ganze Gesellschaft zur Prüfung und Entscheidung zusammenberufen.

(Löblich!)

§. 3. Auf diese Zusammenberufung kann auch das monirende Mitglied antragen, wenn es glaubt, dass die Verwerfung seiner Erinnerungen von Seiten der Vorsteher, der Gesellschaft nachtheilig seyn kann.

§. 4. Der dritte von den wirklichen Vorstehern muss ein Kassenbuch, in welches die tägliche Einnahme und Ausgabe eingetragen wird, und ein Manual führen, in welches die Einnahmen und Ausgaben nach ihren etatsmässigen Titeln übertragen werden; die Rechnungsbelege aber muss derselbe nach der Titelfolge dieses Manuals in Konvoluten sammlen und ordnen.

§. 5. Alle Jahre und zwar mit dem letzten September legt derselbe den andern Vorstehern die Rechnung ab, und diese legen selbige im Monate Oktober jeden Jahres der Gesellschaft in ihrem Gelass öffentlich vor.

§. 6. Findet ein Mitglied etwas dagegen zu erinnern, so muss solches bey den Vorstehern schriftlich geschehen.

§. 7. Sind die Erinnerungen so wichtig und bedenklich, dass die Vorsteher sie nicht auszugleichen sich getrauen, oder dass der Monirende damit nicht zufrieden seyn kann und will, so muss die ganze Gesellschaft zur Untersuchung und nöthigen Festsetzung zusammenberufen werden.

§. 8. Von sämmtlichen Effekten der Gesellschaft wird der dritte Vorsteher ein vollständiges Inventarium führen, und bleibt solches in der Kasse unterm Beschluss.

VIII. Von den Fremden.

§. 1. Ein Fremder ist derjenige, ohne Unterschied des Geschlechts, der nicht zu den nach Tit. IV. §. 1. namentlich angegebenen Angehörigen eines Mitgliedes der Gesellschaft gehört.

§. 2. Ein solcher Fremder kann nur ein Mal im Jahr und zwar nur von einem Mitgliede eingeführt werden, und dieses muss ihn dem dazu bestellten Vorsteher präsentiren und vorher dem ersten Vorsteher melden.

§. 3. Ein Mitglied kann auf diese Art jedesmal nur Einen Fremden einführen.

§. 4. Auswärtige Fremde, welche nur auf einige Zeit in Warschau sich aufhalten, haben jederzeit freyen Zutritt, wenn sie zuvor beym ersten Vorsteher, durch das sie einführende Mitglied, gemeldet worden.

(Dankenswerth!)

§. 5. Jeder Fremde muss von demjenigen Mitgliede, welches ihn einführt, in das Fremdenbuch eingeschrieben werden, und dieses Mitglied haftet für seine Aufführung.

§. 6. Der erste Vorsteher ernennt für jede Woche denjenigen, dem die Fremden präsentirt werden müssen und der zugleich dafür sorgt, dass diese ins Fremdenbuch gehörig eingetragen werden, und kann derselbe dazu in Ermangelung eines Vorstehers auch ein jedes andre Mitglied der Gesellschaft wählen.

§. 7. Anstatt eines Mitgliedes oder eines Angehörigen desselben kann niemals ein Fremder eingeführt werden, und ein Angehöriger kann eben so niemals einen Fremden einführen.

IX. Von Versammlungen zur Berathschlagung.

§. 1. Alle drey Jahre werden im Septembermonate neue Vorsteher gewählt oder die alten bestätigt, und hierzu muss die ganze Gesellschaft jedesmal eingeladen werden.

§. 2. Eben diese Zusammenberufung muss auch in den Fällen erfolgen, wenn ein oder der andere Vorsteher während dieser drey Jahre aus unaufhaltbaren Ursachen abgeht.

§. 3. In dergleichen Versammlungen werden die Wahlen und Beschlüsse blos nach der Mehrheit der Stimmen entschieden, und von den Vorstehern hat ein jeder dabey, insofern der Beschluss nicht gegen ihn selbst gefasst werden soll, eine Stimme, auch kann der abgehende Vorsteher für die Wahl des neuen an seine Stelle, mitstimmen.

§. 4. In diesen und in allen andern Fällen geschiehet die Einladung zu den Versammlungen der ganzen Gesellschaft auf dem nach Tit. VI. §. 8. zu druckenden Konzertzettel.

§. 5. Auf diesen Zetteln geschiehet auch die Bekanntmachung derjenigen Beschlüsse der Vorsteher oder der Gesellschaft, welche zur Wissenschaft eines jeden einzelnen Mitgliedes gelangen sollen.

§. 6. Die Vorsteher der Gesellschaft berathschlagen in der Regel die Angelegenheiten derselben an denjenigen Sonntagen, an welchen nach Tit. VI. §. 15. die öffentlichen Vorlesungen gehalten werden; ausserdem hängt eine jede nothwendige Zusammenberufung vom ersten Vorsteher ab.

Gegeben in der Versammlung am 31sten May, 1805.

(Als konstituirende Mitglieder und schon damals bestehender Fond der Gesellschaft folgen nun 120 Herren und Damen aller gesitteten Stände, ohne Unterschied des Ranges oder anderer äusserer Verhältnisse. Den Raum zu schonen, zeigen wir nur noch die Hrn. Vorsteher an:)

Hr. Oberfiskal Mosqua, erster Vorsteher.
Hr. Regierungsrath Hoffmann, zweyter Vorsteher und Censor.
Hr. Regimentsquartiermeister Kirstein, dritter Vorsteher,
Hr. Graf von Krasicki, und
Hr. Major v. Lessel, Vorsteher der Ehrenmitglieder.

Die Redaktion.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Oktober. Nº. 4. 1805.

Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.

(Fortsetzung aus dem ersten Stücke dieses Jahrganges.)

Erhaben ist *), was den Menschen erhebt — d. h. seine edelsten Kräfte stark aufregt, hoch spannet, und in ihm, bewusst oder unbewusst, das dunkle Gefühl erweckt, Er — sein inneres, eigentliches Wesen — sey ausser, sey über der Macht alles Irdischen und Zufälligen. Die Empfindung des Erhabenen ist mithin etwas, einem edlen Stolze Aehnliches, und sie äussert sich auch so.

(Der Musiker, dem dies noch nicht ganz deutlich, oder der doch nicht eben jetzt im Stande ist, sich dieses Gefühls bestimmt bewusst zu werden — der denke daran, wie ihm war, wenn er z. B. den Brutus in Shakspeare's Julius Cäsar, oder einige Hauptscenen in Schillers Don Karlos, und noch mehr, in dessen Braut von Messina, mit Aufmerksamkeit und gesammletem Gemüth, gut darstellen sahe.)

Die Sprache hat die Bezeichnung dieser Empfindung von sichtbaren Gegenständen hergenommen. Die sichtbaren Gegenstände, die erhabene Empfindungen wecken — z. B. gewisse Gebirge — sind nicht blos hoch, sondern stellen auch den Sinnen auffallend dar, dass sie in ihrer Höhe sich selbst nur durch eigene, wunderbare Kräfte halten — zeigen mithin grosse Stärke. (Z. B. ungeheure Felsenmassen, die schroff aufsteigen, überhängen und herabzustürzen drohen.) Wenn die Natur durch solche Eigenschaften ihrer Werke jene Empfindung erregt: so müssen die Eigenschaften der Kunstwerke, wodurch dieselbe Empfindung erregt werden soll, etwas jenen Aehnliches haben und sich durch Vergleichung finden lassen.

Grosse Stärke, welche Theile — mehr durch Masse, als Zahl, gross — bindet und festhält — — Das führt den vergleichenden Musiker unstreitig sogleich zur Fülle der Harmonie in seiner Kunst, und führt ihn recht.

Er bemerkt aber, bey näherer Ansicht, dass nicht jede Fülle der Harmonie gemeynet seyn könne — denn nicht jede passet zum Vergleich mit dem, was er an Naturwerken der Gattung, von welcher hier geredet wird, findet — Mithin eine gewisse Art der Fülle der Harmonie. Welche nun?

Eine Gebirgsgegend, die sich allmählig, gleichgemessen erhebt, und freundlich, gleichförmig angebaut ist, fast wie das flache Land, wird wohlgefallen, aber

*) Wer es verstehet, dass hier, so wie in der Folge bey ähnlichen Stellen, keine schulgerechte Definition gegeben werde, verstehet wol auch, dass keine gegeben werden sollte — und warum — so wie auch, dass, wer einer solchen Definition bedarf, sie genügend bey Kant, genauer bestimmt, sehr scharfsinnig erläutert und ganz vortrefflich angewendet, bey Schiller finden kann.

keine erhabenen Empfindungen erregen: so wird auch ein Musikstück, das keine grossen, tiefen Gedanken hat, sondern nur angenehme, gefällige, und worin diese nur entweder vielfach verdoppelt oder blos in Details mannigfaltig behandelt sind, zwar wohlgefallen, aber keine erhabenen Empfindungen erregen. Diese Art harmonischer Fülle, wie wir sie in den Werken mehrerer, auch der berühmtesten heutigen Komponisten für die Kirche oder das Theater finden, ist also die nicht, die wir hier suchen.

(Will sich der Musiker dies aus Werken, die ihm sogleich zur Hand seyn können, versinnlichen: so vergleiche er z. B. mehrere Sätze in den Messen von J. Haydn, oder in den Opern von Winter *).)

Ein einzelner, wenn auch sehr hoher und schroffer Fels, der aber, ohne alle Mannigfaltigkeit und Fortsetzung in der Gegend, dem Wanderer nur in den Weg geworfen scheint, wird imponiren, vielleicht Verwunderung, Staunen, Schrecken erwecken — aber nur auf den ersten Anblick und für den Moment, nach welchem man eine gewisse Leere und Kälte empfindet, die leicht in Gleichgültigkeit übergeht: und so wird auch ein Musikstück wirken, das einen grossen, tiefen Gedanken aufstellt, ihn auch wol in voller, kräftiger Harmonie aussagen lässt, aber nicht festhält, ihn nicht in gleichem Charakter aus- und durchführt. Auch diese Art harmonischer Fülle suchen wir hier nicht.

(Will der Musiker auch hier Belege aus bekannten neuern Werken, so vergleiche er Manches in Glucks und Vieles in Reichardts Opern.)

Nach diesem wird man sich bestimmter denken, was oben von der Stärke in sichtbaren Gegenständen, die erhaben wirken sollen, gesagt worden, und nun auch die Anwendung auf Musik leicht machen. Wir kommen auf eine Fülle der Harmonie grosser, tiefer Gedanken, (die darum doch sehr einfach seyn können,) vielstimmig aufgefasst und vielstimmig in gleichem Charakter fortgeführt. Wollen wir aber den angegebnen Vergleich mit sichtbaren erhabenen Gegenständen noch in das Einzelne fortsetzen, so können wir viel Fingerzeige nach dem Rechten und Wahren auch im Einzelnen, besonders in Ansehung der zweckmässigen Verwendung der Kunstmittel entdecken. Z. B. wir kommen, in Absicht der Art der Führung jener Harmonie, auf Ausweichungen in fremde Tonarten — aber nicht bizarre, sondern kühne, auf solche, die nicht allmählig, abgeglättet, sondern schnell und fest, nicht künstlich gewunden, sondern einfach hervortreten: wir kommen auf lang und voll gehaltene, nicht kurz und schnell vorbeyrauschende Noten; auf Begleitung, die nicht viel verziert, nicht reich figurirt ist, am wenigsten mit den Figuren oft wechselt, sondern einfach — entweder nur unterstützt und umgiebt, oder, (figurirt) einen Gedanken auffasset, der mit der Grundidee ganz gleichen Charakter hat, wenn er auch im Zufälligen der Form ganz verschieden ist; auf eine Begleitung, die nun diesen Gedanken nicht verlässt, sondern durchführt — für sich, und in stetem, wohlabgemessenen (d. h. mehr oder weniger untergeordneten) Verhältniss zu dem Hauptgedanken und seiner Ausführung. Alles das, zeigt sich leicht, wird durch die kräftigern und edlern Instrumente unterstützt, gehalten,

*) Ich habe wol nicht nöthig zu erinnern, dass ich die hier, und in der Folge, in ähnlichem Zusammenhange, angeführten Werke, nicht überhaupt, ja auch die hierher zunächst gehörigen einzelnen Stücke nicht in anderm Betracht tadele.

gestärkt — andere sind entweder hier zwecklos oder gar zweckwidrig.

(Belege zur Versinnlichung dieses Paragraphen findet der Musiker in den vortrefflichen Mustern, die am Ende dieses Abschnitts angeführt werden.)

Mit der oben geforderten grossen Höhe der Naturprodukte, die erhaben wirken sollen, lässt sich als verwandt in der Musik zusammenstellen die Weite der Intervallen, welche das Bild selbst und zugleich den Massstab für dasselbe giebt — die Höhe bemerklich macht, indem sie sich von ihr in die Tiefe stürzt, und die Tiefe, indem sie sich aus ihr zur Hohe schwingt. Da nun hier nur von den Mitteln der Tonkunst gesprochen wird, und was davon hieher gehört, nothwendig, mithin nicht zu vergreifen ist, so können einige Warnungen vor hier leicht möglichen Verstössen in Nebendingen genug seyn.

Wer Instrumentalmusik schreibt, wird sich dieses Mittels — der Tutti-Sprünge, wie die Konversationssprache des Musikers sie scherzend, aber gut, bezeichnet — jezt selten mit so grosser Wirkung bedienen, als er vielleicht beym Schreiben erwartet: theils hat dies Hülfsmittel durch vielfältigen Missbrauch verloren, theils ist es (besonders bey Sinfonieen) nicht zu vermeiden, dass nicht die übrigen Stimmen die Zwischenräume jener weiten Intervallen mehr oder weniger ausfüllten und so das Bild, zum Nachtheil des Effekts, einigermaassen verdunkelten. Er wird daher nur dann sich viel davon versprechen können, wenn zugleich der Gedanke an Gehalt sehr gewichtig und wenn er in grossen Noten ausgesprochen ist, die mit andern verbunden werden, die, in Absicht auf Charakter ähnlich, aber in Absicht auf äussere Form kontrastirend sind, folglich den Gegensatz heben.

(Keinem deutschen Musiker sind Beyspiele unbekannt, wo dies, was in Worten vielleicht nicht ganz anschaulich zu machen ist, aufs deutlichste und zugleich in jedem Betracht musterhaft z. B. von Mozart, getroffen worden. Man denke etwa an dessen Quartett in D moll, ersten Satz, oder an dessen Sinfonie in D dur, (die mit Allegro anfangt,) ersten Satz — Doch in beyden dieser ersten Satze vornehmlich an den ersten Theil: denn in der gelehrtern Ausführung und wechselnden Vertheilung des Hauptgedankens im zweyten Theile beyder Satze zeigt sich schon jenes oben angeführte Unvermeidliche, was die Wirkung auf das Gefühl nicht mehr ganz so stark seyn lässt.)

Wer für den Gesang schreibt, muss mit der Anwendung dieses Mittels noch behutsamer verfahren — und nicht blos wegen der mehrern Begrenzung der Menschenstimme durch die Natur, sondern auch, weil dergleichen Sprünge, (wie alles Aeusserste,) in der Arie leicht lächerlich, im Chor leicht widerlich — zu einem ruhen Geschrey werden können.

(Da ich nur Männer nenne, die wirklich Verdienste besitzen, aber durch Aushebung dessen, was sich an ihnen nur tadeln lässt, dem, was sie Vorzügliches haben, nicht gern Eintrag thun möchte: so nenne ich den Künstler nicht, der sich dieser beyden Uebertreibungen so oft schuldig macht, und dessen pathetische Arien z. B., Mozart und Naumann, sonst einander ganz entgegengesetzt, einstimmig ein ewiges Ih — Ah nannten. Es ist auch eben nicht nöthig, dem Musiker hier Beyspiele vorzulegen, da die Sache durch sich selbst klar genug ist.)

In Absicht auf Bewegung ist jenen beyden Eigenschaften erhabener Naturwerke an Werken der Tonkunst aus dieser Gattung, als analog, an die Seite zu setzen, das Gehaltene, nicht oft Wechselnde, das langsam und fest Fortschreitende, sich selbst Gleichbleibende im Tempo und in der Taktart — in welcher letztern hier die ungleichen Arten, wenigstens die kurzen, auszu-

schliessen, oder doch nur im Nothfall und äusserst behutsam anzuwenden seyn werden.

Beym **Vortrag** verwerfen dergleichen Musikstücke alle zufälligen Verzierungen — d. h. nicht blos die ganz willkührlichen, sondern auch die, die nicht bestimmt zum Gange der Melodie und Harmonie gehören. Es ist löblich, dass mehrere der jetzigen Komponisten in den einzelnen Fällen, wo dennoch, bey erhabenen Musikstücken, Verzierungen anzuwenden sind, diese ganz genau ausschreiben, und sollte nirgends von ihnen verabsäumt, aber dann auch von Direktoren und Sängern genau darüber gewacht werden. Solche Musikstücke lassen aber zu, weise angebrachtes, wohlgespartes, nicht zu oft und nicht zu schnell wechselndes Forte und Piano; so wie ein langsameres, gutgemessen ausgeführtes Zu- und Abnehmen der Stärke. Gerade in dieser Gattung von Musik ist das Letztere von der grössten Wirkung — nicht etwa nur weil es Mannigfaltigkeit in das Ganze bringt, ohne seine Theile zweckwidrig zu verwehren, sondern hauptsächlich, weil es den Geist nach und nach, (eben darum unwiderstehlich,) zur beabsichtigten Höhe emportreibt und ihn zugleich zu Kräften kommen lässt, sich auf derselben zu erhalten *).

Am einfachsten, reinsten, treuesten, findet man den Ausdruck erhabener Gefühle, und zwar ohne alle Nebenbestimmungen, (wovon hernach,) in den Werken der grossen Kirchenkomponisten Italiens aus dem sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert, Palestrina und Allegri haben Werke dieser Gattung geliefert, die, wie die Werke der grössten italienischen Maler fast aus derselben Zeit und in demselben Geiste, nie übertroffen worden sind **). —

(Dem Musiker, der sich diese Werke nur lesend bekannt macht, und dem es an Einbildungskraft (und Erfahrung) fehlt, sich die Wirkung, bey einer Ausführung im Grossen, hinzuzudenken — werden sie freylich nicht eben blendend in die Augen fallen, so wenig als die Werke Angelo's, ja selbst viele Raphaels, dem Maler, der sie nur aus Umrissen kennen lernt und jener Erfordernisse ermangelt. Dem Musiker aber, der Nei-

*) Es ist bekannt, dass Jomelli zuerst von einem solchen, ganz regelmässigen, allmähligen Anwachsen der Stimmen aller Sing- und Orchesterstimmen auf der Bühne Gebrauch machte — in der Kirche und bey Choralmässigem Gesang war es längst angewendet, wenn auch noch nicht so bestimmt vorgeschrieben, sondern durch eigenen Trieb oder Uebereinkunft zu Stande gebracht. Es ist auch bekannt, dass Jomelli damit alle Anwesende zwang, ohne dass sie sich dessen bewusst wurden, langsam aufzustehen und mit gestrecktem Körper tiefathmend vorzudringen. Es ist aber zu beklagen, dass die spätern Komponisten durch zu häufigen und oft zweckwidrigen Anwenden dieses Kunstmittels seine Macht vermindert haben. Ausser jenen oben angeführten Vortheilen giebt es noch das leichteste und sicherste Motiv dem Komponisten in die Hand, seine allerwichtigsten Stellen ganz hervorstechen zu lassen und sie mit der wohlthätigsten Gewalt den Zuhörern ans Herz zu legen. Ein Beyspiel, wo es wirklich weise aufgespart und vom Komponisten meisterhaft angeordnet worden, findet der Musiker in dem Satze des Mozartschen Requiem: Lacrimosa dies illa etc.

**) Auch in den Psalmen des etwas spätern Benedetto Marcello sind dergleichen nie übertroffene Stücke. Diese, in Deutschland leider so wenig bekannten Psalmen sind überhaupt, was Erfindung und Ausdruck betrifft, unter das Vortrefflichste zu stellen, was die Welt an Musik hat. In der Ausführung stehen sie aber weit hinter frühern und spätern Werken grosser Meister in dieser Gattung von Musik. Ich wundre mich, auch nirgends von einem Kenner bemerkt gefunden zu haben, dass Handel die Cadenzen dieses Meisters (oder derer, die ihm, wie bekannt, halfen,) fleissig benutzt habe. Die Sache ist aber offenbar und auch nicht eben zu Händels Nachtheile.

gung und Gelegenheit hat, sie von einem zahlreichen und wohlgeübten Singchor in einer grossen Kirche, oder wenigstens in einem weiten Saale, ausführen zu lassen — hier nur einige Winke! Starke und gleiche Besetzung, Verhinderung jedes Vorherrschens einer Stimme — Sicherheit und Festigkeit des Tons in Intonation und Haltung, wie sichs von selbst versteht, vorausgesetzt — ein stetes Binden und Tragen der Töne, (portamento di voce) und eben jenes gleich-abgemessene Zu- und Abnehmen des Tons in Ansehung der Stärke —: das ist das Entscheidende beym Vortrag dieser Stücke. Von sehr gutem Effekt, (auch obendrein erleichternd) ist es, wenn man die Grundnoten — nicht durch Orgel, auch nicht durch ein Blasinstrument, sondern nur durch Einen guten Violon, gehalten, begleiten lässt. Einer Gesellschaft, die sich für diese ganze Gattung erst bilden will, wäre wol am dienlichsten — etwa mit dem berühmten Miserere von Allegri, aus der Peterskirche in Rom, den Anfang zu machen, weil es bey allen Vorzügen der ähnlichen Werke aus jener Zeit auch leicht auszuführen ist und unmittelbar das Herz gefangen nimmt) *).

Ein Aehnliches und fast in demselben Grade, kann man von mehrern der ältesten deutschen Choralgesänge rühmen — namentlich von den uralten Hymnen, deren Ursprung unbekannt und wahrscheinlich in den Böhmischen Brüdergemeinden ziemlich lange vor der Reformation zu suchen ist; und die Lieder der grossen Männer, die im sechzehnten Jahrhundert ihnen, auch dem Geiste nach, folgten. Jene Hymnen stehen ungefähr in demselben Verhältniss zu jenen italienischen, wie die Werke der ältesten deutschen Maler zu denen der ältesten Italiener. Da schon lange die Sammler und Verfertiger neuer Gesangbücher nicht mehr an sie gedacht haben und man ihre Anwendung beym Gottesdienst ganz vergessen zu haben scheint, so sind sie sehr selten geworden **). Von etwas spätern gehören vornehmlich auch mehrere der Lieder Luthers und seiner Zeitgenossen hierher und sind als musterhaft anzuführen. Wie unübertrefflich ist nicht z. B. in dem Liede Luthers: Mitten wir im Leben sind Mit dem Tod' umfangen — die musikalische Behandlung der gewaltigen Worte:

Heiliger Herre Gott!
Heiliger starker Gott!
Heiliger, barmherziger Heiland!
Lass uns nicht versinken
In der letzten Todesnoth —

wo man die ungewöhnliche Fortschreitung der Harmonie nicht geglättet und modernisirt hat! —

Jede Empfindung, folglich auch die Empfindung des Erhabenen, hat nicht nur ihre verschiedenen Grade, sondern duldet auch, durch Verbindung mit angrenzenden Empfindungen, z. B. frommer Freude, tiefer Schwermuth — gewisse besondere Modifikationen. So wie die Neuern in allen Künsten, und auch in der Musik, das Zusammengesetztere vorgezogen und am glücklichsten behandelt haben: so ist es auch hier. Als Beyspiele solcher Modifikationen und zugleich als Muster können dem Musiker dienen — z. B. das freudig-erhabene

*) Dieses sonst unter apostolischem Siegel heilig bewahrte Meisterstück ist jetzt in den Händen Vieler, und auch von Burney mitgetheilt. An mehrern Orten (auch in den Leipziger Musikhandlungen) kann man Abschriften bekommen, die vielleicht nicht Einen Thaler kosten.

**) Denen, die es wirklich mit so etwas ernstlich meynen, führe ich nur an den vortrefflichen Gesang: Nimm von uns, Herre Gott etc.

Chor Händels: Uns ist ein Kind geboren, oder: Halleluja, denn der Herr, der Allmächtige, regieret, (im Messias.) das düstererhabene Chor desselben Meisters: Sieh, das ist Gottes Lamm, oder: Der Herr warf unser aller Sünde auf ihn — (im Chor: Fürwahr, er trug unsre Krankheit, aus demselben Oratorium) und mehrere von diesem und andern Komponisten.

(Die Fortsetzung folgt nach einigen Wochen.)

Nachrichten.

Wien, den 2ten Oktober. Crescentini ist wieder in einer Oper aufgetreten, von der man nicht weiss, ob man sie alt oder neu nennen soll. Es ist der bekannte Sartische Giulio Sabino, aber man hat beynahe keinen Stein auf dem andern gelassen, sondern grösstentheils völlig neue Musikstücke von Joseph Weigl, Salieri, Gyrowetz u. a. eingelegt. Da diese Stücke an und für sich keinen ausgezeichneten Werth haben, und nicht unter sich, noch weniger aber mit der alten Musik zusammenstimmen; da selbst Crescentini darin seine Stärke und Schönheit auf keine neue Weise zeigen konnte — so war die kalte Aufnahme der Oper ganz natürlich.

Besser gefiel eine Operette von Nasolini: Die entgegengesetzten Temperamente — obgleich der italienische Dichter eben nicht viel Kunst oder psychologische Einsicht auf die Zeichnung des Cholerikers und Phlegmatikers verwendet hat. Ein neuer Tenor, Hr. Sommariva, hat eine reine, angenehme, wenn gleich nicht starke Stimme, und eine gefällige Methode.

Das deutsche Hoftheater gab uns Milton, aus dem Französischen, mit Spontini'scher Musik. Die schönste Scene ist gewiss die, wo der blinde Milton seinem Sekretär jene vortreffliche Stelle seines Gedichts, das Entstehen der Liebe im Paradiese, diktirt, und dieser, von der lebhaften Schilderung hingerissen, der Tochter des Sängers seine Leidenschaft bekennt. Auch das Quintett bey dieser Gelegenheit ist kräftig, und wie die meisten vielstimmigen Stücke dieser Operette, lebhaft behandelt; die Arien aber sind durchaus ganz unbedeutend.

Eine neue Oper aus dem Französischen, die im Theater an der Wien gegeben wurde, von Bruni komponirt, ist in musikalischer Hinsicht kaum einer Erwähnung werth. Nur einige der vielstimmigen Stücke haben Leben und eine Art von Chrakteristik, die jedoch mehr den Instrumenten, als dem Komponisten zugehört; aber überall, und besonders in den Arien von echt altfranzösischem Schlage, fehlt Erfindung und Kunstwerth. Dem. Eigensatz, wie ihre Schwester, Mad. Jüstel, spielten ganz gut, aber als Sängerin ist die letztere noch sehr unbedeutend. Der Plan der Oper ist gräßlich, ohne interessant zu seyn. Wahnsinn, Mord und andere Gräuel können das Gemüth zwar leicht erschüttern, aber nicht Wohlgefallen erregen. Died'Adleyracsche Operette Alexis gefiel ziemlich und wurde nicht übel gegeben.

Dieser Sommer ist beynahe ohne alle Konzerte verstrichen; selbst die gewöhnlichen Morgenmusiken im Augarten konnten nicht recht fortkommen. Schuppanzigh schloss sie mit einem Konzerte zu seinem Vortheile, der aber nicht sehr gross seyn mochte, da noch sehr viele Zuhörer im Saale Raum gehabt hatten. Ueber sein Spiel ist in Ihren Blättern schon oft gesprochen worden.

Berlin, den 11ten Oktober. Den 24ten September ward zum ersten Mal gegeben:

Die vertrauten Nebenbuhler. Singspiel in zwey Akten, nach dem Französischen von Herklots. Musik von Nicolo Isouard. Das Stück hat artige, obgleich sehr verbrauchte Situationen, aber die Musik desto mehr neue Wendungen, sangbare Figuren und gute Instrumentirung. Es gefiel sehr; besonders zeichnete Hr. Ambrosch den lacherlich verzerrten Geck, Herrn von Mirvel, meisterhaft.

Dem. Jagemann aus Weimar hat seit meinem letzten Briefe fast ununterbrochen, im Schauspiel und der Oper gespielt und immer neue Beweise ihrer seltnen Talente gegeben. Ich nenne Ihnen nur ihre Debutrollen im Singspiel. Den 10ten September die Gräfin Armand im Wasserträger, den 15ten den Sextus im Titus, den 18ten den Oberon, den 22sten die Rosine im Barbier von Sevilla, den 1sten, 4ten, 8ten und 10ten Oktober Fanchon, den 6ten Myrrha im unterbrochnen Opferfest und den 8ten Röschen in der schönen Müllerin. Ihr verständiges, wohlgeordnetes Spiel, ihre sehr gute Mimik, ihr ausdrucksvoller und fertiger Gesang, endlich auch ihre schöne Theaterfigur und immer geschmackvolle Kleidung, erwarben ihr in allen diesen, so sehr verschiedenen Rollen Beyfall, und alle Theaterfreunde wünschen einstimmig, dass sie noch recht lange unter uns verweilen möge.

Am 6ten gab der Vorsänger in der Petrikirche, Hr. Gattermann, Kontektor an der Kölnischen Stadtschule, ein Schüler des unvergesslichen Kirnbergers, eine Erntemusik in jener Kirche. Sie bestand nur aus Gesang, von der Orgel begleitet. Die Komposition war dem Gegenstande angemessen, und wurde von verschiednen Mitgliedern der Zelterschen Singeakademie, grösstentheils aber von andern Liebhabern des Gesangs so ausgeführt, dass man damit wol zufrieden seyn konnte, und wünschen muss, dass sich jener brave, thatige Mann öfter der hier fast ganz vernachlässigten Kirchenmusik annehmen möchte.

So darf ich auch eine Singeanstalt nicht übergehen, welche von den Hrn D. Rutsch und Mann, ausserordentlichen Lehrern am hiesigen Berlinisch-Kölnischen Gymnasium, erst vor wenig Monaten gegründet ward. Chorale und Sachen aus Reichards Cäcilia etc. werden von ihnen sehr gut einstudirt, und die jungen Sänger zeigen schon jetzt viel Sinn und Geschmack für diese Art des Gesangs. Vor wenig Tagen hatte ich die Freude, den Reichardtschen Gesang: Der Saemann saet etc. so gut von dieser Anstalt vortragen zu hören, dass nur wenig zu wunschen übrig blieb.

Dresden, den 6ten Oktober. Mit der Zurückkunft des Hofs in die Stadt zum Michaelstage hat nun auch die italienische Oper wieder ihren Anfang genommen. Sie wurde mit einer neuen Arbeit Paers eroffnet: Una in bene e una in male, die er, so viel ich weiss, erst vor kurzem in Rom vollendet, und die wieder mehrere sehr angenehme Stücke hat. Hr. Benelli hatte eine starke Partie und führte sie mit seiner bekannten, bewundernswerthen Geläufigkeit der Kehle, aber auch mit seinen eben so bekannten, unaufhörlichen Trillern und Zierrathen aus. Dem. Toschi, eine neue Sangerin, die für zweyte Rollen engagirt ist, der aber Mad. Paer diesmal die erste Partie überlassen hatte, trat darin, hier, und, wie man sagt, überhaupt zum ersten Male auf. Sie ist eine sehr angenehme Acquisition, und sollte sie wirklich Neuling auf der Bühne seyn, so darf man sich von ihr für die Zukunft sehr viel versprechen. Das Publikum nahm sie mit Aufmerksamkeit, Wohlwollen und grosser Aufmunterung auf.

Südpreussen.

Ueber den Verfall der Musik in dem ehemaligen Polen, und einige temporare Ursachen desselben.

Was der südpreussische Korrespondent von der Musikliebe der Nationalpolen in No. 14. vorigen Jahrganges der Allgemeinen Musikalischen Zeitung sagt, kann ich als ein geborner Pole mit aller Wahrheitsliebe unterschreiben; nur bedaure ich, dass die Schilderung derselben mit etwas zu blasser Farbe aufgetragen worden ist. Dieser Korrespondent wird vermuthlich als adoptirter Südpreusse diese schöne Neigung an den Polen wahrzunehmen nicht ganz Gelegenheit gehabt haben, da sie jetzt nur in der Brust zurückgedrängt liegt.

Als Kosciusko 1794, den 10ten Oktober, bey Madzewicze sein Schwert mit den Worten — „Hic finis Poloniae" — überreichte, ward auch die polnische Musik zu Grabe getragen. Und wo sollte sie noch zu hören seyn? In katholischen Klöstern? — Diese werden mit jedem Jahre leerer; ihre Mäcenaten trauren in entfernten Ländern. Die wenigen Kirchen der Reformirten unterhalten keine Musik, und der etwas bedeutendern Ecclesia pressa der Lutheraner fehlt es an Säugammen dieses himmlischen Kindes. Der Geist der Kargheit, welcher mit den Preussen herkam, hat seinen Antipoden verdrängt, und reduzirt und simplificirt so, dass selbst die Chorale bey öffentlichen Gottesverehrungen nur — von drey Posaunen begleitet werden — ! —

Und was soll ich von den Theatern sagen? Warschau ist mit allem ehemaligen Prunk fast verödet; und wo leere Häuser stehen, da muss das Theater nothwendig auch leer werden. Ob das Schauspielhaus in Posen glücklicher seyn wird in der Erreichung seiner Bestimmung, als die neu organisirte Schule daselbst, wird die Zeit lehren. So traurig sahe es ehedem nicht um die Musik aus, am wenigsten in den Kirchen. Seitdem endlich dem Polen der Ungarwein zu theuer, und ihm, in Folge der Insurrektion, seine Nationalkleidung (die einzige, welche, gleich der griechischen, den Mann schön umgiesst) halb laut und halb schweigend abgenommen worden ist; seitdem kann er auch nicht mehr tanzen und heiter seyn.

Möchte Jemand unsern allverehrten König auf diesen Gegenstand leiten: er würde die schöne polnische Kleidung eben so zur Zufriedenstellung nachgeben, als dessen hochseliger Herr Vater die Polen mit der Musikpacht schonte, um sie lustig zu erhalten.

Canon, von *J. A. Hiller.*

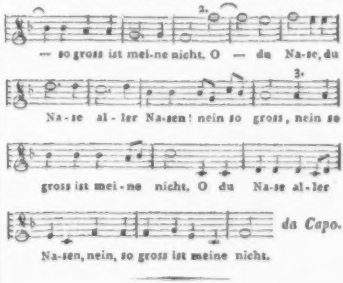

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Oktober. Nº. 5. 1805.

Darstellung des gegenwärtigen Zustandes der Musik in Russland, vornamlich in St. Petersburg.

(Mit Vergnügen kündigen wir unsern Lesern nun auch über Russland von Zeit zu Zeit fortzusetzende Schilderungen an, wie man ähnliche über Paris, Neapel, Wien etc. in unsern Blättern findet; und zwar verdanken wir auch diese einem Manne, der unsern Lobes nicht nur, sondern auch, näher charakterisirt zu werden, nicht bedarf. Seine Beyträge selbst werden ihn am besten ehren und charakterisiren; werden ihm auch in dieser seiner Thätigkeit Hochachtung und Glauben erwerben, und werden es, wenn es ihm auch immer gefallen sollte, seinen Namen dem Publikum zu verschweigen, wie er es jetzt thut.)

Die Redaktion.

Die Briefe über die russische Nationalmusik, die in Ihren Blättern vor etwa zwey Jahren erschienen, sind eine eben so liebliche, als treue Darstellung des Kunstsinns der Bewohner dieses grossen Theils des Nordens, und geben leicht die Veranlassung zu der Frage: auf welche Art sich nun jener Sinn da äussert, wo er nicht sich selbst überlassen, sondern für die Kunst gebildet wird? Auch bey der nähern Erörterung dieser Frage darf die Nation nicht erröthen, sondern dreist behaupten, dass sie ihr Talent so gut anwandte, als Zeit und Umstände es nur immer erlaubten, und dass sie jede Gelegenheit gern ergreift, auch in diesem Theile der allgemeinen Bildung zur Humanität, fortzuschreiten. Ueberall findet daher der Künstler eine freudige Aufnahme, und kann der Unterstützung gewiss seyn, wenn seine Forderungen bescheiden sind. In so fern bliebe ihm also keine Ursache zur Klage; mehr Grund würde diese aber haben, wenn sie den Vorwurf enthielt, dass man sich nicht deutlich bewusst sey, welche Zwecke sich die Kunst vorsetzen müsse, dass man noch kein dringendes Bedürfniss fühle, sich deutlich auseinander zu setzen, was Kunst überhaupt und Musik insbesondere sey. Ein nachtheiliges Urtheil aber, das nicht nur Bitterkeit für die gegenwärtige Zeit, sondern auch Zweifel an der künftigen enthielte, würde eben so sehr von Unbedachtsamkeit, als von Ungerechtigkeit zeugen, und nur dort Eingang finden, wo man vorschneller und eifriger im Nachsprechen, als sorgsamer und ernsthafter im Prüfen ist.

Kann es wol auffallen, hin und wieder Leute anzutreffen, denen es geht wie dem Knaben mit dem Zeisig und der Nachtigall, wenn wir uns erinnern wollen, ob es möglich sey, dass Ein Jahrhundert, dass ungefähr drey Menschenalter, eine Nation aus der tiefsten Unwissenheit, dem dunkelsten Aberglauben, und einem beträchtlichen Grad von Rohheit zu einer ausgezeichneten Stufe — nicht nur der Kultur, sondern der vollendeten Bildung erhebe? Erregt es nicht vielmehr Erstaunen, Bewunderung, Vertrauen, Freude, wenn wir bedenken, dass so viele, die sich jetzt mit inniger Theilnahme der Kunst annehmen, unter ihren Grossältern Leute zählten, die kaum die

offene Fehde gegen die, mit der Muttermilch eingesogenen Vorurtheile, die Erbfeinde der Künste, begonnen hatten; die dieso Feinde erst in sich selbst bekämpfen mussten, um ihre Kinder des Sieges froh werden zu lassen? oder auch, die nicht selten besiegt wurden, ihren Nachkommen mithin einen um so härtern Kampf bereiteten? und nun diese Nachkommen erst sich der verhassten Knechtschaft entwanden, und zu ihrer Ehre die Oberhand übten und noch üben? Sollte in dieser Ansicht nicht der Beweis für das regsame, eifrige und energische Bestreben, den Sinn zu üben, angetroffen werden? und liegt in diesem Bestreben nicht das Erste und Sicherste, worauf die Kunst erbaut wird? Kann sie sich also irgendwo eines herrlichern Bodens rühmen, dem die Milde der Regierung reichlich ersetzt, was ihm an Milde des Klimas abgeht? In dieser Ueberzeugung liegt eine kräftige Beruhigung wider die Zweifel, die der Gedanke an Entfernung von frühern Sitzen der Wissenschaften und Künste, und das Gefühl eines rauhern Himmelsstrichs, dem Freunde höherer geistiger Bildung vorhält, und zugleich die Aufforderung, männlich beyzutragen, was der Augenblick gebietet, damit das Ganze zu Stande komme, das so manche Leute ergreifen möchten, ohne seine Theile aufgefasst zu haben.

Diese Aufforderung geht in Rücksicht unsers Gegenstandes ohne Zweifel zuerst an die Musiklehrer, von denen manche wol dem Vorwurfe nicht entgehen können, dass bey der Instrumental-, wie bey der Vokalmusik, die Gründlichkeit zu Gunsten der Sucht zu glänzen hintangesetzt, und mehr Schüler zum Auswendiglernen Hals und Finger brechender Solos, als zur gefühlvollen Ausführung der Melodie, und des genauen Zusammentreffens geistreicher Harmonieen angehalten werden. Die Einsicht in die Fehlerhaftigkeit dieses Verfahrens kann aber hoffentlich nicht lange ausbleiben, weil sich schon sehr oft das Urtheil gegen Künstler erklärt hat, die auf solchen Nebenwegen Bewunderung suchten. Eine Einführung und zweckmässige Einrichtung des Unterrichts im Gesange in Schulen, werden wir gewiss von unsrer neuen Schulverfassung, die bekanntlich mit wahrhaft Kaiserlicher Milde und Erhabenheit unterstützt wird, nicht vergebens erwarten; weil wir berechtigt sind zu glauben, Männer, die Einfluss auf diesen Gegenstand haben, werden nicht verkennen, dass unstreitig ein solcher zweckmässiger Unterricht im Gesange, nicht nur als Grundlage aller Musik, sondern auch als ein leichtes und sicheres Mittel zur Erweckung ästhetischer und Stärkung moralischer Gefühle, wichtig ist. Hat erst jede Schule ihren Kantor, der diesen Namen durch Geschicklichkeit und Fleiss verdient, so darf Russland dreist eine Periode für Vokalmusik erwarten, wie sie nur den gebildetsten Nationen zu Theil geworden ist. Bedürfte dieses, bey der ausgezeichneten Anlage und Liebe des Russen für Gesang, erst noch eines Beweises, so wurde ich den, der einen solchen Beweis verlangte, nur z. B. in die Musik bey dem russischen Gottesdienste in der hiesigen Maltheserkirche gehen heissen. Noch ist jeder, der diesem Gesange beygewohnt hat, noch sind auch die erfahrensten, gebildetsten Italiener, wenn sie diesen Chor, oder den der Hofkapelle gehört hatten, meiner Meynung gewesen. (Im Vorbeygehen: die Entstehung jenes Chors in der Maltheserkirche ist gewiss eine hinlänglich merkwürdige Erscheinung, um in der Folge eine ausführliche Beschreibung zu verdienen). Die oben angeführten Briefe über die russische Nationalmusik enthalten Beziehungen genug auf dasselbe, und ich darf nur noch hinzufügen, dass meistens die Mittelstimmen und der Bass ganz richtig begleiten, und man oft von den Chören

singender Bauern einen Motettensatz richtig durchführen hört *).

Dass der Charakter der Nation mehr in einem schnellen Auffassen und Anwenden des Aufgefassten auf die Umstände, als in einem ergründenden Entwickeln bestehe, ist nirgends zu verkennen: der Gang der Ausbildung resultirt also mehr aus einer Aufmerksamkeit auf die Erscheinung der Dinge, als aus einer Erforschung und Würdigung ihres Wesens selbst. Und so ist es auch mit dem Gange, den die Ausbildung für Musik genommen hat und noch jetzt nimmt. Man fasst Musik im Allgemeinen sehr schnell auf, ergötzt sich an ihrem Daseyn, ohne sie dem tiefern Nachdenken zu unterwerfen, das weder Religionsgebräuche noch Wachsthum des Staats veranlassten. Bey den Religionsgebräuchen wird vorzüglich der Sehnerve durch die Blende der Bilder, die aus Konstantinopel, ihrem Hauptsitze, zu uns herüber wanderten, erschüttert, und er übertönte durch seine Schwingungen den etwanigen Anklang der Seele, sich durch Töne die Dauer der Begeisterung zu erhalten. Die Kirchenmusik, die also bey einiger Anleitung von Seiten der Priester, gleich Wurzel fassen müsste, war einem andern Eindrucke untergeordnet. Meistentheils wurde der Wachsthum des Staats durch allmählige Einverleibung der Völker desselben Stammes befördert: es fehlten also die grossen Augenblicke, in denen die Begeisterung des siegreichen Heers in allgemeinen Jubel über die Zerstörung einer feindseligen Nation ausbrach, und folglich die Veranlassung zu origineller Kriegsmusik, die leicht, durch Verwebung in Volksfeste, der Nationaloper die Entstehung geben konnte. Eine bestimmte Art der Musik dürfen wir daher nicht als eine besonders beliebte ausheben: aber wol behaupten, dass, wie am Hofe, so in Palästen der Vornehmen und auch in Häusern der begüterten Bürger, jede gute Gattung der Musik, auch jedes Instrument, geliebt und von Einigen mit ausgezeichneter Geschicklichkeit und Fertigkeit behandelt wird. Die Fertigkeit und Anmuth, mit der unsere Prinzessinnen ein Tonstück auf dem Fortepiano vortragen, erheben sie, nach dem Urtheile aller Kenner, unter die Zahl der Künstlerinnen, so wie ihre übrigen Vollkommenheiten die Erhabenheit im ganzen Sinn bezeichnen, die ausserliche Ehrerbietung in innere Huldigung umschafft, und die Niemand der hohen Kaiserfamilie versagen kann. Ein solches Beyspiel konnte nicht ohne Nachahmer bleiben, und wir finden daher, nicht blos aus Ton, sondern aus Bedürfniss geistiger Unterhaltung und freyer Wahl des Schönen, selten ein adeliches oder begütertes bürgerliches Haus, in dem nicht ein Lehrer des Gesanges und ein Lehrer oder eine Lehrerin des Klaviers oder der Harfe (auch häufig anderer Instrumente) Unterricht gäben. Die besten Produkte aller Meister ohne Unterschied haben daher hier eine ausgebreitete Bekanntschaft, erwecken Freude, und Dank gegen ihre Urheber in den Seelen der Zuhörer, zu denen sie

*) Es ist uns eine beträchtliche Anzahl solcher Motetten, die über Stellen der Bibel, in einem edlen Stil, doch figurirt, und ein-, zwey- auch wol dreychörig gesetzt sind — zunächst für die Hofkapelle der Kaiserin Katharina, von russischen und italienischen Meistern — bekannt worden; und es ist allerdings nicht wenig, und für das, was oben damit bewiesen werden soll, entscheidend, dass diese Gesänge von starkbesetzten Chören und ohne alle Instrumente so trefflich ausgeführt werden, als es wirklich geschiehet, nach dem Urtheile unsers Korrespondenten, wie aller, die jenem Gottesdienste beygewohnt haben. Dass so viele feine Leutchen selbst in Petersburg davon nichts wissen, hat den ganz einfachen Grund: sie pflegen nicht in die Kirche zu gehen.

D. Redakt.

durch die Vermittelung eines lieblichen Organs sprechen, das meistens hier so leicht und schnell zum Herzen spricht. Die Bequemlichkeit und Gewohnheit, blos mit Einem Instrumente, zwey-, drey- und vierstimmige Gesänge zu begleiten, liess vielleicht vermuthen, man begnüge sich damit und thue daher wenig oder nichts für Privatkapellen; aber auch derer finden wir hier. Die meisten bestehen aus Blasinstrumenten, und vorzüglich aus den Hornern zu der bekannten russischen Hornmusik, die man besonders im Freyen gehört haben muss, um sich ihren bezaubernden Eindruck denken zu können. Die beste vollständige Kapelle gehört dem Hrn. geheimen Rath und Senateur Teplow, der nicht nur im hohen Grade Sinn für die Kunst hat, sondern sie auch auf der Violin sehr fertig übt. Einen von den Zügen, womit er den Adel seiner Seele beweiset, darf ich hier nicht übergehen: ich meyne seine Freundschaft für unsern vortrefflichen Titz, dessen ganz eigener, räthselhafter Seelenzustand auch dem auswärtigen Publikum nicht ganz unbekannt ist. Titz wohnt im Hause Teplows und geniesst aller der Schonung und Sorgfalt, die jener unerklärliche Seelenzustand verlangt, und aller der Auszeichnung, die der im Adagio noch nicht übertroffene Künstler verdient. Teplow ist es auch, der mit dem Hofbanquier, Hrn. Baron Rall, einem eben so guten Violinspieler, als eifrigen Unterstützer der Musik, an den Aufführungen der Oratorien Theil nimmt, die von der philharmonischen Gesellschaft in einem der grössten Säle in St. Petersburg gegeben werden. Diese Anstalt ist der Aufmerksamkeit — so wol in Rücksicht ihrer Zwecke, eine Witwenkasse der Musiker zu bilden, als auch der Mittel, durch die dem Publikum die schönsten grossen Kompositionen der ausgezeichnetsten Meister, Handels, Grauns, Haydns, Mozarts etc. bekannt werden, gleich würdig, näher beschrieben zu werden — was demnach den Inhalt meines nächsten Schreibens ausmachen soll.

St. Petersburg, im September, 1805.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., den 10ten Oktober. Wir hatten diesen Sommer hier von musikalischen Neuigkeiten fast gar nichts; selbst die ältern Opern wurden selten aufgeführt, weil wir oft von fremden Schauspielern besucht waren, die nicht sangen. In der Herbstmesse aber bekamen wir drey neue — für Frankfurt neue — Opern zu hören: Der türkische Arzt, nach dem Französischen, mit Musik von Isouard; Die Uniform, von Weigl; und das Sternenmädchen, von Kaur. Die Musik zum türkischen Arzt hat manche sehr schöne Sätze, ist übrigens aber, im Ganzen, wie die Musik der kleinern französischen Opern gewöhnlich — leer, und fand auch nur sehr massigen Beyfall. Die Uniform, von Weigl, mit allerliebster Musik, wurde dieser ungeachtet — ziemlich kalt aufgenommen. „Wie? und das Sternenmädchen von Kaur?“ Ja, das Sternenmädchen von Kaur —! Doch was soll ich sagen? Kann man das Beyfall nennen, wenn ein abgeschmacktes Gedicht (sit venia!) mit nicht viel besserer Musik von der Galerie und einem Theile des Parquets, beklatscht wird und bepocht, (es ist hier Sitte, auch durch Pochen seinen Beyfall auszudrücken: die eleganten Herren nennen's engländisch!) denn freylich hatte diese Oper den grössten Beyfall. Auffallend ist es doch, dass seit mehrern Jahren hier keine Oper so allgemein gefällt, wie, ausser den Mozartschen, auch z. B., zu ihrer Zeit, Camilla, von Pär, das Opferfest, von Winter, und ähnliche gefielen. Woher das kommen mag?

Er zweifelte, dass Riems rascher, ungebundener, zuweilen noch allzustürmischer Sinn, der sich in leichtere Instrumentalmusik schon nicht recht gut finden konnte, sich in den gemessenern Gang an der Hand des Dichters werde finden können. Die Bekanntschaft mit dem Werkchen selbst hat aber seine Bedenklichkeit meistens gehoben; der Komponist, wenn er auch zuweilen durch den Dichter etwas genirt erscheint, das Eigenste seiner Kunst und seiner Individualität in derselben hier nicht so bestimmt und klar ausgesprochen hat, wie in den besten seiner Instrumentalstücke — hat doch bewiesen, dass er im Stande sey, auch in dieser Gattung etwas Gutes zu liefern, und dadurch die Erwartung von neuem begründet, er werde auch als Sänger in Zukunft Vortreffliches leisten.

Verschiedene dieser Gesänge sind — wie man sich ausdruckt, durchkomponirt, und zwey nahern sich sogar der dramatischen Behandlung. Es zeigt von guter Einsicht, dass der Komponist sich seine Texte gerade zu solcher Behandlung zweckmässig zu wählen gewusst hat. Das erste Stück, Herders Aeolsharfe, ist in dieser Weise ausgeführt, und ganz vortrefflich entworfen, auch im Ganzen schön durchgehalten, aber im Einzelnen finden sich Flecken. Wer würde z. B. nicht, nach dem so sehr schönen und bedeutenden Anfange, durch den gemeinen Gedanken S. 3, Syst. 3, Takt 5, bis S. 4 zum E dur, unangenehm überrascht? oder wer wünschte nicht, doch freylich weniger dringend, die mehrmalige Wiederholung des „einsam trauert" etc. S. 5 weg? Dieses heraushebende Wiederholen jener Zeile ist nämlich nicht nur überhaupt unverhältnissmässig und gegen den Sinn des Ganzen, sondern es sollte auch hier der schwächere Vordersatz seyn und durch den stärkern Nachsatz in Schatten gestellt werden; am wenigsten aber durfte dieser Satz durch einen scheinbaren Schluss von dem folgenden getrennet seyn. Bey nochmaliger Wiederholung beyder, S. 6, ist alles sehr gut getroffen; und so kurz diese Stelle ist, und so wenig sie hervorstache, wenn man fälschlich die Musik allein anschlüge: so wirft sie doch jene offenbar darnieder. Die dritte Strophe ist ganz vorzüglich gelungen. Eine andere, als eine tiefe, von ihrem Gegenstande ganz durchdrungene Seele könnte schon die wenigen Zeilen, S. 10 Anfang, bis zu dem einnehmenden Satz in E dur, nicht so schreiben! No. 2. ist Matthisons Lied: Die Nachtigall klagt bang in Blüthenschatten: ein kleines, süsses Lied — so innig, ohne Verwendung vieler Mittel! so ganz eigen in seiner Simplicität! Die Leser dieser Zeitung kennen es schon, da es der Komponist vor einiger Zeit als musikalische Beylage zu diesen Blättern gegeben hat. Von No. 3. will ich kurz seyn, denn es sagt mir gar nicht zu, und verfehlt in seinen gekünstelten Harmonieen offenbar die Absicht des Dichters. Das frische, lebendige Frühlingslied von Friedrich Rochlitz, S. 17, ist, wie es seyn sollte, volksmässig behandelt, und wenn man auch den ersten zwey Zeilen jedes Verses in der Melodie etwas mehr Bedeutung wünschen kann, so sind die folgenden desto kräftiger und ausgezeichneter. Der Komponist schliesst sich auch hier sehr nahe an den Dichter an, und so macht das kleine Ganze, frisch und fröhlich vorgetragen, einen recht schönen Effekt. (Das schneidende c in der zweyten Stimme, Syst. 2, Z. 2, Takt 5, ist hier ganz an seinem Platze.) Dagegen scheint mir das einfache Liedchen desselben Dichters, S. 18, wieder verkünstelt. Die Musik ist freylich nicht übel, auch kann es nicht getadelt werden, (da das Liedchen scherzhaft ist,) dass der Komponist durch die ganze Begleitung die Eigenheiten der Laute hat nachahmen wollen: aber, wie gesagt, es kömmt das Ganze nicht so leicht

und ungesucht heraus, als es seyn sollte. No. 6. ist wieder ein ausgeführtes, mehr deklamatorisches Stück. Es beweiset, dass es Hrn. Riem auch in dieser, leicht scheinenden, aber sehr schwierigen Gattung gelingen könne: aber ganz gelungen ist dies noch nicht, und vornämlich vermisst man, was gerade in dieser Gattung am ungernsten vermisst wird — die feste Hand, wodurch sich Glucks und Reichardts Arbeiten dieser Art so vorzüglich auszeichnen. Es lässt sich aber dies freylich nicht im Einzelnen wortlich darthun — nicht einmal stückweise nachweisen: es bleibe also Hrn. Riems eigenem Ermessen anheim gestellt, und wir schlagen ihm zum Vergleich — da Glucks Werke nicht in Jedermanns Hand sind — Reichardts Komposition des Monologs aus Schlegels Jon vor, (vor etwa einem Jahre der Zeitung für die elegante Welt beygelegt) oder die, des Monologs mit Chor aus Gothe's Iphigenie (einzeln gedruckt bey Fleischer). Hier sey nur noch angemerkt, dass die Harmonieenfolge, da, wo die Singstimme in jeder neuen Strophe eintritt, zwar entschuldigt, aber auch gewiss leicht weit besser — richtiger, bedeutender, und zugleich dem Ohre angenehmer, geschrieben werden könnte. Wir schlagen unter mehrern Veränderungen, die sich uns darbieten, die leichteste vor — wobey wir das erste e der Singstimme behalten. obschon der strenge Deklamator etwas dagegen einwenden wird: (Takt 4 und 5, und hernach bey den Wiederholungen eben so, bis auf kleine Aenderungen in der Singstimme zu Gunsten der Worte —)

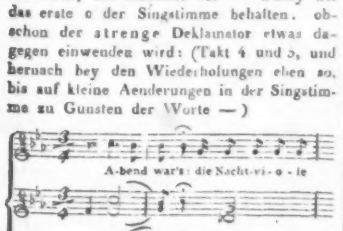

Kleine Vergehungen gegen Versbau, Accentuation und dgl., die sich nur selten finden — grössere nirgends — wollen wir übergehen bey einem Werkchen, das des Vorzuglichen, und bey einem Kunstler, der, bey ausgezeichneten Talenten der Strenge gegen sich selbst, so viel hat. Schade, dass der schöne Druck nicht fehlerfrey ist!

Kurze Anzeigen.

Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hulfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstubung, von Hering. Viertes Heft. Oschatz, bey dem Verfasser, Leipzig, Kleteleusche Buchhandl. (Pränum. Pr. 8 Gr.)

Es ist schon einige Mal in diesen Blättern mit gebührendem Lobe dieses Werkchens gedacht, und auch angegeben worden, wodurch es sich von andern praktischen Anweisungen zum Klavierspiel unterscheidet; so kann es hier mit der Anzeige sein Bewenden haben, dass der geschickte Verfasser die Ausführung seines glücklichen Gedankens mit diesem Hefte zu Ende bringt; dass die Einrichtung dieselbe, wie bey den fruhern Heften geblieben; dass der Schüler, wenn er wirklich das in Kopf und Handen hat, was ihm hier geboten worden, sich am Ende des Ganzen fahig sehen wird, schon ziemlich schwierige Kompositionen jeden Stils zu bezwingen, und dass der Verfasser diesem letzten Hefte, ausser den gewöhnlichen nahern Nachweisungen über die besondere Absicht der einzelnen Stücke, noch eine kurze Anweisung zur richtigen Aussprache des Italienischen, mit Beyspielen aus der gewöhnlichen Kunstsprache der Musiker, und ein kleines erklarendes musikalisches Wörterbuch angehängt hat, wel-

ches dadurch noch brauchbarer wird, dass überall auf Stellen im Werkchen selbst verwiesen ist, wo man die bezeichnete Sache, angewendet, vor das Auge bekommt.

J. F. S. Döring's, Cantors und Schulcollegens in Görlitz etc. Anweisung zum Singen. Erster Cursus. Görlitz, bey Anton, 1805. (Pr. 8 Gr.)

Hr. Kantor Döring, der sich dem Publikum schon früher durch sein, auch in diesen Blättern angezeigtes Choralbuch bekannt gemacht und empfohlen hat, setzt sich mit dieser, der kürzesten und wohlfeilsten aller Anweisungen zum Singen, nur den Zweck: diejenigen, die noch gar nichts von Musik wissen, bis zum richtigen und angenehmen Vortrage des Chorals zu leiten. Das Werkchen ist sonach als Volksschrift, zunächst zum Gebrauch für Schulen und Schulmeisterseminarien anzusehen, und in diesem Betracht allerdings empfehlenswerth. Der Verf. verfolgt diese seine Absicht so genau und streng, dass er auch nicht einmal Noten anwendet, sondern sich mit der Benennung der Töne durch die gewöhnlichen Buchstaben behilft; zu Beyspielen, Vergleichen und andern Hulfsmitteln der Versinnlichung und Erläuterung überhaupt, immer Gegenstände des gemeinen Lebens wählt, die jedem Kinde bekannt sind oder doch sogleich vor das Auge gebracht werden können; äusserst plan, und doch nachdrücklich, zuweilen auch etwas derb schreibt — was bey seinem Publikum von gutem Erfolg ist; aber auch nicht vergisst, auf vernünftigen Grund und Zweck dessen, was man lernt, hinzudeuten. So zeigt er sich als erfahrnen Lehrer in diesem Fache, das leicht auszufüllen scheinen mag, aber wirklich schwer auszufüllen ist; und sein Büchlein, wiewol es nichts Neues enthält, bleibt denen, die ausführlichere und weiter gehende Lehrbücher nicht bezahlen können, nicht verstehen würden, nicht nöthig haben, weil sie eben nicht weiter gehen wollen, als sie hier geführt werden — ein schätzenswerthes Hülfsmittel, das sogar geeignet ist, in der Hand jedes nur einigermaassen verständigen Landschullehrers guten Nutzen zu schaffen.

Das „erster Cursus" auf dem Titel will der Verfas. nicht so verstanden haben, als wolle er nun auch einen zweyten und dritten liefern; sondern er giebt nur mit einigen Worten der Vorrede an, was er in diesem, wenn man sie machen will, gelehrt wünsche und verweiset auf mehrere der bessern Lehrbücher, wo man dies finden werde.

Anekdote.

Ein junger Komponist in Paris, dessen erster, schwächlicher Versuch vor kurzem auf die Bühne gebracht wurde, trat vor Anfang des Stücks, sehr bang vor dem Erfolg, zum wacht habenden Sergeanten und bat: er möchte doch ja ein scharfes Auge auf das Parterre haben; es wären einige Leute hereingegangen, die von seinen Gegnern bestochen wären, und es sey glaublich, dass diese am Ende aus jener Ursach zu larmen versuchten — Der Sergeant versprach es wohlwollend; aber die Operette wurde komplett ausgepfiffen. O mein Herr, sagte der Komponist beym Herausgleichen zum Sergeanten, was hatten Sie versprochen? Ja, lieber Herr, antwortete dieser: wenn ein Paar bestochen sind, werden wir wol mit ihnen fertig; aber wenn's, wie heute, alle sechshundert sind — was kann n wir da machen?

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. Nº. 6. 1805.

Vermischte Gedanken psychologischen Inhalts für praktische Musiker.

Nachstehende Gedanken sind Resultate theils mehrjähriger Erfahrungen, theils meines Nachsinnens über die Ausübung der Musik. Ich schmeichle mir, dass sie, ungeachtet ihres Mangels an Vollständigkeit und Ordnung, doch unter den gemischten Lesern dieser Zeitung Manchem nicht unwillkommen seyn dürften; deswegen trage ich kein Bedenken sie öffentlich zu äussern. Vielleicht können sie mir einst als Saamenkörner zu etwas Vollständigerm über diese, noch ziemlich unbearbeitete Materie dienen. —

1) Angestrengte Aufmerksamkeit ist das erste Erforderniss zu einer richtigen und geschmackvollen Exekution. Ein Spieler kann noch so viel Talent und Fertigkeit besitzen — wenn ihm die Gewohnheit mangelt, seine Gedanken, mit Ausschliessung alles Fremdartigen, auf einen einzigen Gegenstand zu fixiren, so wird er doch immer bey nur einigermaassen schwierigen Stellen, hazardiren, sein Vortrag wird immer schwankend seyn. Es ist mehr Zufall, als Kraftäusserung, wenn er etwas fehlerfrey giebt.

2) So wenig als Phlegma zur Ausführung der Musik geschickt ist, eben so wenig passt auch eine zu grosse Lebhaftigkeit dazu. Das Blut, welches zu wild und feurig durch unsre Adern rollt, stürmt zu mächtig auf unsere Seele, als dass diese zur gehörigen Exekution eines Instruments geschickt wäre. Wer seine Empfindungen und Leidenschaften nicht zu zügeln weiss, wird sie selten treu und willkürlich darzustellen im Stande seyn; seine Unruhe raubt ihm hierzu die nöthige Kraft. — Eben daher kommt eine Erscheinung, welche der Musik unkundige oder darüber nicht nachdenkende Aeltern so oft täuscht und die den Musiklehrern manche saure Stunde macht. Man glaubt nämlich, dass ein jedes Kind, welches feurigen Temperaments und offenen Kopfes ist, das jede Melodie leicht auffasst und Sinn dafür zeigt, auch zur Erlernung eines Instruments Anlagen habe, und nothwendig grosse Fortschritte machen müsse; man bedenkt nicht, dass gerade zur Erlernung eine gewisse Ruhe, ein anhaltender, ausdauernder Fleiss erfordert wird, welcher solchen Kindern fast immer mangelt. Und bey dem Mangel an dieser Ruhe und Ausdauer hilft alles Genie nichts. Diese Kinder verlieren in kurzer Zeit die Geduld, und wenn sich der Lehrer auch noch so viele Mühe giebt. Die Aeltern wundern sich darüber: ihr Kind zeigte anfangs so viele Lust! Diese Lust ist aber sehr trügerisch. Dergleichen Kinder haben zu allem Lust, weil die Dinge einen gewissen Reiz der Neuheit für sie haben. Sie möchten alles auf einmal, aber ohne Mühe und Anstrengung lernen. — Möchte dies ein Wort zu seiner Zeit für manche Aeltern seyn, welche bey wirklicher oder eingebildeter Genialität ihrer Kinder doch keine grossen

Fortschritte in der Musik bemerken: möchten sie nicht die Unzufriedenheit des Lehrers durch unverständige Aeusserungen noch mehr reizen! —

3) Wenn man einen Satz ganz fehlerfrey spielen will, so muss man bey der Erlernung desselben nicht glauben, dass man ihn schon in seiner Gewalt habe, wenn man ihn ein- oder zwey- und dreymal fehlerfrey spielt. Dies ist oft bloser Zufall, ist Glück, und man kann nicht bestimmt sagen, dass man ihn Tags darauf eben so spielen werde. Will man überzeugt seyn, dass man ihn wirklich kann, so muss man im Stande seyn, ihn zehn- bis zwölfmal hintereinander fehlerfrey zu spielen. Ich sage „hintereinander;" denn wenn man ihn nur unter achtmalen, etwa sechsmal richtig trifft, so ist man immer noch nicht gewiss, dass man ihn ganz inne habe. — Dies vorzüglich als ein Wort für diejenigen, welche etwas öffentlich spielen wollen.

4) Man sollte dem ersten Anscheine nach glauben, dass für den praktischen Musiker ein kleiner Rausch beym Spiel vortheilhaft seyn müsse; die Erfahrung beweisst aber (wenigstens so viel ich sie kenne) das Gegentheil. Die Seele ist hier, wenn ich so sagen darf, überspannt, und der angestrengten Aufmerksamkeit, der gebundenen und bestimmten Gedankenfolge, der regelmässigen Aneinanderkettung der Gefühle unfähig; auch das Blut ist zu sehr in Wallung, als dass der Körper zur präzisen Exekution geschickt wäre. Wenn in einzelnen Fällen das Gegentheil Statt zu finden scheint, so ist dies blos Zufall und keineswegs bestimmte und nothwendige Folge. — Hingegen gebe ich gern zu, dass eine sehr mässige Erweckung der Lebensgeister durch geistige Getränke, wenn sie nur nicht an Rausch grenzt, nicht undienlich ist. Mehr als alles hilft aber gute Laune, die jedoch ebenfalls nicht an ausgelassene oder exaltirte Fröhlichkeit grenzen darf; denn im letztern Falle wurde blos derjenige Virtuos etwas zu leisten im Stande seyn, welcher alle Schwierigkeiten seines Instruments gleich Kleinigkeiten besiegen kann.

5) Die Morgenstunde hat auch für den praktischen Musiker Gold im Munde. Er studirt da weit leichter und besser, als wenn sein Geist im Getausch des verflossenen Tages schon von seiner Energie verloren hat. Allein dieses Studium am frühen Morgen erschlafft, und greift den Geist auch weit mehr an, als zu jeder andern Tageszeit. Eine Stunde des Morgens aus voller Seele und mit der grössten Aufmerksamkeit gespielt, ermattet eben so sehr, als wenn man Nachmittags zwey Stunden darauf verwendete. Dessen ungeachtet ist jene einzige Stunde aber doch mehr Gewinn, als diese zwey. Ungeachtet nur diese Ruhe und Nüchternheit des Geistes dem praktischen Musiker höchst ergiebig und vortheilhaft ist; so ist sie jedoch dem Komponisten wenig oder gar nicht gunstig. Seine Phantasie muss erst durch vorhergehende Eindrücke gereizt und in Spannung gebracht werden. Die Freuden und Leiden des Tages sind dazu weit geschickter, als die stille Ruhe der Nacht. Ich nehme hier den Fall aus, wo ihm der Genuss der aufgehenden Sonne, die neubelebte Natur einen höhern Schwung giebt. — Der wirkliche Spieler hat zwar auch Spannung der Phantasie nöthig, wenn er anders gut vortragen will; allein diese Spannung findet sich beym Spiel gut gesetzter Sachen von selbst, oder doch sehr leicht; (vorausgesetzt, dass Genie im Kopfe des Spielenden ist) — und meine erste Idee bezog sich auch mehr auf mechanisch-präzise Uebungen. — Ein grosser Theil unserer Virtuosen hat aber die entgegengesetzte Gewohnheit — nämlich des Abends spät in die Nacht hinein zu spielen, und den schönen Morgen zu verschlafen. Gar zu häufig rächt sich aber auch die

Natur dafür durch schwächliche oder zerrüttete Gesundheit. Entziehung des nächtlichen Schlafs schadet bey Geistesanstrengung doppelt.

6) Keine Zeit ist sowol für die Ausübung der Musik, als auch für den Genuss derselben unschicklicher, als während oder unmittelbar nach der Tischzeit. Mag es seyn, dass grosse Herren Tafelkonzerte geben lassen; ihr Magen fesselt den Geist zu sehr, als dass dieser ein so feines Vergnügen, als die Musik gewährt, zu geniessen im Stande wäre. Sie müssten entweder nicht essen, wie sie sollten und wollten, oder nicht hören. Dass aber das Erstere geschieht, sehen wir; das Letztere vermuthen wir blos. Wer Musik geniessen will, der darf es nicht in der Zeit thun, in welcher er den Magen befriedigt, und während welcher die Augen und die Seele über dem Teller schweben *). Noch mehr zu tadeln aber ist die Gewohnheit, vermöge welcher der zur Tafel geladene Virtuos zu Ende des Essens oder unmittelbar nach demselben einen Theil seiner Kunst der versammelten Tischgesellschaft zum Besten geben soll. Er wird und kann hier sein Genie niemals in vollem Glanze zeigen, denn — sein Magen hindert ihn daran. Nicht zu gedenken, dass auch die Anwesenden aus oben angeführten Gründen selten für alle Feinheiten des Vortrags und der Darstellung empfänglich seyn möchten.

7) Jeder Künstler muss die Kunst studiren, seine Imagination willkürlich auf einen gewissen Grad zu exaltiren, wenn er anders bey zufälligen Gelegenheiten sich vortheilhaft produsiren und sich selbst in Hinsicht der Ausübung seiner Kunst von Zeit und Umständen unabhängig machen will. Diese willkürliche Exaltation, — diese höhere, empfänglichere, reizbare Stimmung des Geistes — kann durch die Erinnerung an geliebte Gegenstände, durch das Lesen geistreicher Schauspiele, Gedichte, Romane etc. herbeygeführt werden. Je höher der Gegenstand unsern Geist erhebt, desto angemessener ist er zu jenem Zwecke. Der Anblick der auf- und untergehenden Sonne, der gestirnte Himmel, das Lesen einer guten Ode oder Hymne etc. — wie sehr erregt dieses unser Gefühl und erhebt unsern Geist, setzt ihn gleichsam in lebhaftern Umtrieb; die Unterhaltung mit den Heldenthaten und Schicksalen der Griechen und Römer, die lieblichen Dichtungen der Fabelwelt — wie angenehm reissen sie den Geist aus dem Gewühle des kleinlichen, bürgerlichen Lebens! Der Künstler muss nun alle diese Hülfsmittel nach Zeit und Umständen anwenden, wenn er sowol in seinen Darstellungen, als auch in seinen eigenen Produktionen glücklich seyn will.

8) Bey dem Spiel von mehrern Sachen hintereinander sehe man ja darauf, dass man die ernsten Sachen erst und die tändelnden zuletzt nehme. Nur auf diese Weise studirt man beyde mit Lust und Nutzen. Dies vorzüglich für manche Dilettanten!

9) Ein jeder Spieler trägt am besten vor, wenn er, nach dem gewöhnlichen Ausdrucke, warm geworden ist. Man muss sich aber sehr hüten diese Periode zu sehr verlängern oder ausdehnen zu wollen; denn diese hohe, glückliche Spannung, wo alles in der Seele tausendfach wiederhallt, dauert nicht zu lange. Je reizbarer ein Mensch ist, desto höher ist zwar die Spannung, aber desto schneller eilt sie auch vorüber. Der Spieler lerne deswegen den Zeitpunkt genau kennen, wo er aufhören muss; wo seine Sonne für den lau-

*) Wenn ich ja Musik — als Sache des Genusses — bey der Tafel noch billigen soll, so beschränke ich mich auf Tanzmusik und Vaudevilles.

fenden Tag untergebt, wo der Genius der glücklichen Stunden entflieht: denn, je besser er erst spielte, desto schlechter thut er's dann. — Bey dem blos mechanischen Spiel sind kleine Pausen nicht immer für die Finger, aber ohne Ausnahme für die Seele nothwendig. Denn jenes mechanische Einerley strengt eben so sehr an, als grosser Geistesluxus. Man spielt nicht selten bey aller Anstrengung eine Passage jetzt, da man nicht aufhören, nicht ruhen will, schlecht, und nur nach einer Pause, in welcher man ausruht, ist man, ohne weitere Uebung, im Stande, sie ganz präzis zu geben. — Man hüte sich ferner einen Satz zu lange — blos zum Vergnügen — oder um ihn nicht zu vergessen und immer genauer zu exkutiren — zu spielen. Nicht zu gedenken, dass er einem nach und nach statt des Vergnügens Ekel verursacht, so ist es auch meist der Fall, dass man eben durch diese zu häufige Uebung die Aufmerksamkeit auf Kleinigkeiten, die aber doch nothwendig sind, verliert, und ihn am Ende eher schlechter als besser vorträgt. Einen Gegenstand zu oft betrachten, ist der rechte Weg zur Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit.

9. Wer eine Stelle aus Unachtsamkeit oder aus allzugrosser Eile etc. dreymal falsch spielt, der fehlt bey ihr gewiss sechsmal darauf. Es ist unglaublich, wie schwer ein Fehler, welchen man zweydreymal beging, auszurotten ist. Es ist in der Musik, wie in der Moral. Die Regel: spiele sehr langsam, wenn du etwas einst geschwind spielen willst — kann daher einem grossen Haufen von Dilettanten nicht genug eingeschärft werden. Die ersten drey Male, welche man einen Satz durchspielt, sind entscheidend für immer. Nicht auf die Geschwindigkeit, sondern auf die Akkuratesse kommt es hier an. Wer einen Satz, sey er auch sehr schwer, drey- bis viermal langsam, aber taktmässig und recht genau durchgespielt hat, der hat mehr gewonnen, als ein Anderer, welcher ihn zehn- oder zwölfmal flüchtig und fehlerhaft geschwind herspielte. Fast möchte man für den ausübenden und noch nicht fertigen Musiker die Regel festsetzen: Jedes Stück Anfangs bey der Uebung — es habe für eine Geschwindigkeit, welche es wolle — Andante zu spielen.

Friedrich Guthmann.

Recension.

Grande Sonate pathétique pour le Pianoforte, composée et dédiée à Mr. Antoine Salieri — par Joseph Lipavsky. Oeuvr. 27. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Bey der Beobachtung des Ganges der Bildung der Zeitgenossen für die Kunst ist nichts niederschlagender, als folgende dreyerley Erscheinungen es sind:

1) Wenn man Männer, vielleicht nicht ohne Kopf und Fleiss, aber ohne Geist und innern Beruf für die Kunst, sich auf die kollisionen- und gefahrenvolle Bahn nach dem Tempel derselben wagen, sich drängen und quälen, nach Andern ausschlagen, und doch selbst nicht von der Stelle kommen sieht;

2) wenn man Andere, von Geist und innerm Beruf für die Kunst, bemerkt, wie sie, bey noch nicht erstarkten Füssen voreilig und gleich in verkehrter Richtung auslaufen; und

3) wenn man noch Andere, von Geist und innerm Beruf für die Kunst, noch

mehrern glücklich zurückgelegten Stationen, ermattet oder bequem zurückbleibend — (ohne Bild: sich in Manier zusammensetzen, verharren —) und nun sich selbst im Spiegel ihrer frühern, gelungenen Arbeiten, oder ihrer lobpreisenden, guten Freunde, belächeln, und höchstens nur Einzelnes von ihrem Guten bis zum Ekel vervielfältigen sieht.

Es wird dies alles freylich immer so gewesen seyn, aber dass es eben jetzt — sey es nun, weil sich wirklich solche Subjekte sehr vermehrt haben, oder weil sie sich nur auffallender gebehrden — dass es eben jetzt vorzüglich bemerkbar werde; dass namentlich das Letzte, die böse Drey, eben jetzt der Fall mehrerer nicht unberühmter und auch allerdings sonst nicht unverdienter, deutscher und ausländischer, Komponisten sey, wird wol jeder eingestehen, der die neueste musikalische Literatur kennet und nicht selbst durch Schranken der Einseitigkeit, der Autorität, oder des persönlichen Interesse, eingeengt wird. Jene ersten Wettläufer werden gar bald erdrückt, und kommen um; sie sind in die Welt geworfen, man weiss nicht woher, und fahren wieder ab, man weiss nicht wohin — es mag's auch Niemand wissen. Die zweyten — sehr wenige, von herkulischen Kräften, ausgenommen — zehren sich leider gemeiniglich selbst ab, schwinden zusammen, wenn man glaubt, sie werden nun erst sich recht heben — wie Lungensüchtige, die sich echauffirt haben; ihr Treiben und Thun gewährt allerdings ein nicht uninteressantes Schauspiel, so lange die Lichter brennen: verlöschen diese aber, so bleibt nichts weiter zurück, als was eben auch von einem für den Augenblick reizenden, aber gehaltlosen Schauspiel zu erwarten bleibt. Die letzten endlich würden, will man's ehrlich und gerade heraus sagen, dem Ganzen am allernachtheiligsten seyn, indem sie Stillstand hervorbrächten, Stillstand in der Geisterwelt aber Rückgang ist — wenn das Geschick nicht das Seine thäte, und, wie in die schwelgerischen Gefilde üppiger Nationen durch Krieg und dgl., durch Sendung eines Eroberers in der Welt der Kunst gewaltsam dreingriffe.

Dagegen ist bey der Beobachtung des Ganges der Bildung für die Kunst nichts ermunternder, als folgende zweyerley Erscheinungen es sind:

1) Wenn eben ein solcher Eroberer — ein genialischer und wirklich grosser Künstler, wie ein Komet, unerwartet und auf neuer Bahn, ein panisches Schrecken dem Pöbel, eine treffliche Aufgabe den Rechenmeistern, dahertritt, die Farbe seines Zeitalters plötzlich verändert und auffrischt, alles, was sich noch aufwärts bewegen, wenn auch sich nicht da halten kann, wenigstens Eine Stufe höher hebt, und von denen, die nicht weiter können, ihr Unvermögen klar werden lässt, auch sich nicht drum kümmert, wie diese nun das geheime, eigene Gefühl desselben hinter hohle Klagen oder böse Wetterprophezeihungen unerkennbar zu verstecken glauben. Jene, No. 1., stehen dann verblüfft, wie, wenn's Wetter von heiterm Himmel leuchtet: die, No. 2., jauchzen, jubiliren, schreyen das neue Evangelium aus, schimpfen auf alles Andere — hernach lassen sie's aber ganz ruhig stehen, wenn's sonst nur stehen kann, und gehen wieder nach Hause; die Bessern von No. 3. leisten aber da wirklich ihr Gutes. Wie sauer es ihnen ankomme, wie sehr sie schmälen — sie müssen doch auf, von den erbeuteten, bequemen Polstern, müssen jenem nach, wenn sie ferner nicht nur als Schatten noch leben wollen: sie benutzen nun das Gute von jenem Heros, verarbeiten, was er zuweilen roh zu Tage fördert, poliren und schleifen, und machen das, jeder nach seiner Weise — was denn recht

gut ist, das Vorzüglichste nicht nur bekannter, eingänglicher, wirksamer werden lässt, sondern auch vor neuer Einseitigkeit oder neuer lähmender Abgötterey verwahren hilft.

2) Die zweyte, für den Beobachter, wenn auch in minderm Grade, ermunternde Erscheinung ist, wenn er junge, neue, ausgezeichnete Talente entdeckt, die schon früh, wenn auch nicht einen solchen Wunderthäter versprechen, doch ihren eignen und wirklich zum Ziel führenden Weg finden, auf diesem fest und keck einhertreten, schnell vorwärtsschreiten, und, im Gefühl ihrer Kraft und der Richtigkeit des Weges, wol auch etwas draufloss wagen. Die Freude, die dieser Anblick dem Beobachter in seiner Ferne macht, gleicht der des Menschenfreundes, wenn er geistreiche und kraftvolle Kinder all ihr Vermögen an ein tüchtiges, selbst erfundenes Kriegsspiel setzen, und nichts, gar nichts dabey scheuen sieht; sie ist eben so lebhaft, aber freylich zuweilen auch eben so täuschend, indem jener dort, wie dieser hier, neben dem, was sie sind, auch das siehet, was sie werden können, in der Blüthe schon die Frucht geniesst, aber nicht alle Blüthen Früchte tragen, und auch nicht alle Früchte reif werden — süss und nahrend zugleich!

Wie es, seit Mozart todt ist und Haydn nicht mehr schreibt, um Originale zu meinem Bilde No. 1. unter den Komponisten stehe, weiss man — so weit nämlich Zeitgenossen das überhaupt wissen können; aber offenbar ungerecht ist man, wenn man z. B. unter den jungen Künstlern nicht mehrere, die seit kurzem mit allen Ehren unter meiner letzten Rubrik aufzuführen sind, nicht mit lebhafter Theilnahme, aufmunternder Werthschätzung, herzlicher Liebe, und unverstelltem Zutrauen, empfangen, anerkennen — auch öffentlich anerkennen will.

Man vergebe mir dies Monstrum einer Einleitung! Es ist ja am Ende gleichgültig, auf welche Veranlassung man seine Gedanken äussert, wenn es nur wirklich Gedanken sind, und hier ist überdies die Veranlassung eine — pathetische Sonate, und zwar eine sehr auszeichnenswerthe, das Werk eines Komponisten, der in der letztangeführten Klasse wahrlich als einer der vorzüglichsten auftritt. Ob er jung an Jahren, weiss ich nicht: wol aber, dass er jung an Phantasie, und an innerer Lebenskraft und Lebensfülle überhaupt ist; und dass auf dem Titel dieses Musikstücks Oeuvre 27. stehet, hindert auch historisch nicht, den Komponisten als jung anzusehen, indem er doch erst seit kurzem seine eigene Bahn gefunden, und etwas früher, nur gleichsam fussend, da- und dorthinaus sich versucht hat.

Von diesem nun abgesehen, und die Sonate, nur wie sie selbst ist, betrachtet, gehört sie dennoch, ohne allen Zweifel, unter das Ausgezeichnetste, was in den letzten Jahren von Musik für das Pianoforte erschienen ist; und, was wahrlich zu bewundern, gehört darunter in allen den Hinsichten, welche man bey solch einem Produkt nehmen kann. Sehen wir auf Erfindung — es liegt dem Ganzen eine bedeutende Situation des menschlichen Gefühls, in mannigfaltigen Fortschritten, Abstufungen und Nüancen, unverkennbar zu Grunde, und die Ideen, durch welche sie ausgedrückt werden soll, sind alle bezeichnend, gewählt, kaum mit Einer Ausnahme edel, meistens neu: folglich wird auch der sinnliche Zweck an dem Spieler oder Zuhörer unfehlbar erreicht. Fragen wir nach wissenschaftlicher Anordnung und Ausführung — es zeigt fast alles einen weiten und festen Ueberblick, eine sichere Hand, eine jetzt seltene, höhere Oekonomie. Betrachten wir die eigentlich artistische und technische Anordnung und Ausführung — es lässt sich das wirklich Vollstimmige und regelmässig

Durchgehaltene, geistreich Erweiterte, ja selbst die gelehrte Auseinandersetzung und Strenge, in freyem Stil, modernen Wendungen der Melodie und Harmonie, und ohne Steifheit oder Künsteley, in Arbeiten für das Klavier kaum weiter treiben. Will man endlich auch die aussere Gestaltung, wie billig, mit in Anschlag bringen: so ist durchaus nichts dagegen zu sagen; die Sonate ist im Ganzen, und jeder ihrer Sätze ist für sich, weder zu kurz, die Hauptideen hinlänglich auszuführen, noch zu lang, sie bis auf nichts zu erschöpfen und sie eben dadurch dem ermüdenden Zuhörer gleichgültig zu machen; sie ist nicht leicht zu spielen, und kann es nicht seyn, ist aber doch viel leichter, als nicht wenige neue Klaviersonaten, die, wenn man sie überwindet, nichts, ausser der Befriedigung von überwundenen Schwierigkeiten selbst, gewähren. Das, was ich an einzelnen Stellen in irgend einer dieser Beziehungen auszustellen finde, werde ich so wenig, als dies gerechte Lob des Ganzen, verschweigen. Erst aber fühl' ich mich gedrungen, dem Komponisten zu seinem Werke zu gratuliren; und wenn er aus der Art dieser Anzeige selbst sich überzeugen kann, ich könne einen guten Rath geben, so nehme er den von mir an, auf diesem seinem Wege zu bleiben. Jeder Leser der musikalischen Zeitung sey aber versichert, dass keiner der jetztlebenden Komponisten, ohne irgend eine Ausnahme, mit sich unzufrieden seyn würde, wenn er diese Sonate geschrieben hatte. Wer sich dessen anders bewusst ist, den bitte ich, mir öffentlich in diesen Blättern zu widersprechen.

Jetzt wäre es nun wol Zeit, die drey Sätze der Sonate stu kweise zu analysiren: aber leider will jedes menschliche Werk auch Raum haben! Und überdies — ich, für meinen Theil, glaube nicht, dass bey allen solchen Analysen, poetischer oder artistischer Werke, viel heraus komme. Der Geist selbst, mithin die Hauptsache, lässt sich nicht zerlegen, nicht einmal durch Worte anschaulich machen, und einzelne Beyspiele geben vom Ganzen, wenn das ein ausgeführtes Werk ist, nur eine dürftige Idee, selbst was nur technische Ausführung anlangt; der seinem Triebe folgende Künstler findet das Zergliedern chimärisch, kleinlich, und spasst nur gern darüber, (wie das bey Mozart der Fall war;) der reflektirende weiss selbst zu finden, was ihm hier vorgezeigt werden könnte, und kann's auch schon nicht lassen, sich suchend daran zu ergötzen, (wie das Glück so gern thut;) und der Liebhaber, der solcher ausgestreckten Hände überall an der Strasse bedarf — wenn ihm nur erst, wie hier geschehen, die Postsaule die Strasse selbst bezeichnet hat und wohin sie führt — dieser Liebhaber scheint mir denn doch bey weitem der rechte nicht zu seyn. Indess — ich kann mich irren, und so mag ein Anderer, der der entgegengesetzten Meynung in Ansehung solcher Zergliederungen und ihres Einflusses ist, sie mit andern Arbeiten dieses Komponisten vornehmen — denn hoffentlich giebt dieser der Welt bald wieder etwas und zwar so bedeutendes! Mir sey noch erlaubt, wie ich versprochen, alle die Stellen anzuzeigen, wo ich in irgend einer Hinsicht einigen, und wär' es den geringsten, Anstoss genommen, und bey denen ich etwas Besseres vorzuschlagen zu haben glaube. Bey Mannern, wie Herr Lipavsky, braucht's nur weniger hinweisenden Worte, und dass ich ihm meine Vorschläge nur zu überlegen gebe und damit an sein eigenes Urtheil appellire, versteht er wol schon aus der ganzen Art, wie ich mich gezeigt habe und bin.

Der treffliche Anfang schnappt mir beym ersten Einschnitt, S. 2, Syst. 3, letzter Takt, und bey der Wiederholung S. 9,

Syst. 2, erster Takt, zu kurz ab: ich würde den Zuhörer in dem Dominantenakkord wenigstens durch Haltung der Figur noch Einen Takt hindurch, erst fester setzen. S. 4, Z. 1, würde ich die Doppelschläge wegstreichen: theils kömmt da zu viel zusammen, theils ist mir diese Zierrath hier zu unedel. So gut der Anfang des zweyten Theils, S. 6, gedacht ist, so schnappt mir die versetzte Figur des Schlusses des ersten Theils, hier in den zwey ersten Takten des zweyten, doch wieder zu kurz und auch zu brausend ab: ich würde wenigstens diese Figur, wie sie S. 6, stehet, noch durch zwey Oktaven verlängert und fester gestellt, (vielleicht nur in der rechten Hand, piano,) und dann mit dem C moll-Akkord in der dritten Lage desto frischer dreingegriffen haben. Nach der herrlichen und strengen Bearbeitung der Hauptideen S. 6 und 7, gehet mir die Modulation, zu Anfang der achten Seite, denn doch etwas zu eiligen Schritts. Besser zu machen weiss ichs, so in der Kürze, nicht, aber besser zu decken durch einen, im Tempo und Ausdruck immer mehr zurückgehaltenen Vortrag, der nur erst wieder allmählig zum Vorigen zurückkehrt, wo der Verfasser crescendo beygeschrieben hat, und da erst wieder ganz der erste wird, wo der Hauptgedanke in C (der linken Hand) eintritt. Ist die zweymalige Wiederholung des ersten Takts, S. 8, Syst. 4, ein Stich- oder Schreibfehler? Ich dächte, es wäre mit einmaliger gerade genug. — An dem ausgezeichnet schönen Adagio spiel' ich mich nicht satt und habe nur Folgendes zu bemerken. Die tiefe Mittelstimme S. 12, Syst. 4 und folgg. sollte im Vortrag markirter und sich selbst mehr unterscheidend hervortreten, als es die Bezeichnung angiebt; ich würde daher so geschrieben haben:

und auf ähnliche Weise weiter fort. Und dann — die plötzliche Ausweichung S. 14, Syst. 1, Takt 2, so richtig sie freylich ist und so gut von ihr herauch zurück nach dem Grundton geleitet wird, will meinem Gefühl denn doch nicht wohlthun — vielleicht nur darum, weil sie von andern neuern Komponisten schon zu oft gebraucht und dadurch fast trivial geworden, aber dieser ganze Satz überall so neu und so edel gehalten ist, dass dem Aufmerksamen selbst das kleinste Abweichende auffällt. — Ganz aus derselben Ursache wünschte ich in dem geistreichen und kunstgelehrten Finale den ganzen Zwischensatz, S. 17, Des dur, bis S. 18, wo diese Figur aufhört, mit einem andern, der diesem aber in der Empfindung gliche, vertauscht.

Dass unter diesen Bemerkungen manche nur Kleinigkeiten betreffen, gesteh' ich selbst zuerst. Aber ich weiss keinem Komponisten etwas Verbindlicheres zu sagen, als wenn ich ihm durch solche, bis auf Kleinigkeiten gehende Genauigkeit beweise, ich habe sein Werk sorgfältig durchgegangen und ganz innen: es bieten sich mir aber nur solche Partikularitäten zu Bedenklichkeiten dar.

Und so scheid' ich denn von diesem wackern jungen Künstler mit einem herzlichen Handedruck — mag er ihn erwiedern, oder nicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. Nº. 7. 1805.

Einige Bemerkungen über den Misbrauch der Blasinstrumente in der neuern Musik.

Die Tonkunst hat unter mancherley Mitteln, ihren Darstellungen Licht und Schatten und lebendigen Ausdruck zu geben, besonders in den neuern Zeiten durch die vervollkommnete Anwendung der Blasinstrumente sich eine reiche Quelle des Schönen und Erhabenen eröffnet. Joseph Haydn und A. W. Mozart haben in ihren geistreichen Kompositionen den Gebrauch der Blasinstrumente allgemeiner gemacht, aber auch wol manche ihrer Nachahmer verführt, schon hierin einen überwiegend grossen Effekt zu suchen, und diese Instrumente verschwenderisch und oft ganz zweckwidrig zu gebrauchen. Wenn man auf diesem Wege fortfährt, so wird bald das Gefühl für die zarten Nüanzen der Musik abgestumpft werden, und die rührende Kraft der Blasinstrumente selbst verschwinden. Die Saiteninstrumente haben, je weniger sie sich den Blasinstrumenten nähern, um so mehr Fähigkeit, uns die reine Form der Musik, mithin den reinern ästhetischen Genuss zu geben, bey welchem wir nicht leicht ermüden. Die Blasinstrumente haben hingegen in ihren Tönen zu viel Reiz, zu viel die blos sinnliche Empfindung Aufregendes und Ausfüllendes; sie mischen mehr Materielles in unser Vergnügen, dessen wir auch (wie überall, wo zu grosse Bestimmtheit der Einbildungskraft Schranken setzt) leichter überdrüssig werden. Während uns die meisten Saiteninstrumente, sobald ihr Ton den Blasinstrumenten nicht zu sehr ähnelt, die blose Form der Musik gleichsam nach ihren Umrissen reiner zeichnen und oft für die Einbildungskraft nur leise andeuten, scheinen die Blasinstrumente bunte Farben auf die musikalische Komposition aufsutragen, und ihr ein lebendiges Kolorit zu geben. Die buntesten Gemälde, die Bilder mit stark aufgetragenen Farben, sind aber eben nicht die schönsten, sie thun oft nur aus der Ferne einen leidlichen Effekt, bestechen nur zu oft das Auge des geschmacklosen Pöbels und stossen den Kenner zurück. An sich wirken die Blasinstrumente unmittelbar zu sehr auf den blosen Sinn, und rauben der Einbildungskraft zu leicht ihr freyes Spiel, als dass sie nicht eine sehr weise und feine Behandlung verdienen sollten, wenn man durch sie eine Musik erhöhen, verschönern und beleben will.

Fast jedes Blasinstrument hat schon in seinem Ton und Umfange seine eigene Sphäre der Empfindungs- und Affektensprache; daher sollte man, nach dem Zweck des musikalischen Ausdrucks, weder diese Grenzen überschreiten, noch die Blasinstrumente willkürlich einander selbst oder andern Instrumenten vertreten lassen. Da auch oft ein Instrument das andere verdunkelt, da die Klarheit der Melodie und Harmonie nicht selten unter dem übertriebenen Gebrauch der Blasinstrumente leidet, so bedarf es hier ebenfalls viel Vorsicht, wenn man den Zuhörer nicht blos erschüttern,

verwirren oder betäuben will. Mozart wusste in seinen unvergleichlichen Klavierkonzerten oft auf eine unnachahmlich rührende, bezaubernde, einschmeichelnde, bedeutende Art die Klarinetten, Hoboen, Hörner, Fagotten, oder andere Blasinstrumente eintreten zu lassen, und wie originell und meisterhaft bedient sich ihrer Haydn in manchen Sinfonieen und Missen! Einige andere Komponisten aber wissen hier weder Maass noch Ziel zu halten; sie bieten, auch ohne grosse Veranlassung, fast alle Instrumente zusammen auf, und übertauben uns, statt uns sanft zu bewegen, oder durch wundervollen und schönen Ausdruck zu ergötzen. Kömmt hierzu noch die Geschmacklosigkeit und Ungeschicklichkeit der Instrumentisten, oder die schlechte, ungleiche Stellung und Besetzung der Stimmen, so müssen wir uns ein schreyendes, pfeifendes, schmetterndes Getöse gefallen lassen, das uns die Sehnsucht nach einfacher, sanfter Musik desto lebhafter erweckt. Das Ohr wird durch die übertriebene Anwendung der Blasinstrumente endlich verwöhnt, und für den zarteren, leiseren Gesang der andern, anspruchloseren Instrumente verhärtet. So bekommt der Geschmack eine einseitige Richtung. Man will dann, wie bey der Malerey nur recht lebhaftes Kolorit, so bey der Musik nur recht starke sinnliche Rührung. Die blose Würze ist zum Bedürfniss geworden. Das Einfache will nicht mehr gefallen. Man verlangt nur rauschende Sinfonieen, und verachtet das feine Quartett. Man will heftig gereizt und bestürmt seyn, weil man für den Zauber der sanften, ruhigen Schönheit keinen Sinn mehr hat.

Die Hauptfehler, welche man in Anwendung der Blasinstrumente begeht, scheinen mir vorzüglich folgende zu seyn.

Erstens. Man bedient sich ihrer nicht nach ihrem Charakter. Die Flöte, das Horn, die Trompete, der Fagott, die Posaune u. s. w., jedes dieser Instrumente eignet sich mehr, als das andre, zu einem eigenen Ausdruck einer verschiedenen Empfindungsweise, zu einer eigenen Erweckung der Phantasie. Eins ist geschickter, die sanfte Klage, das andre die tiefe Schwermuth, den düstern Ernst, das Eine vermag besser die heitere leichtsinnige Schwärmerey, das andere mehr die Zartlichkeit oder das Trauliche der Biederkeit auszudrücken; eins eignet sich mehr für weibliche Sanftheit und Nachgiebigkeit, ein andres drückt besser männliche Kraft, Muth und Trotz aus. Ländliche Stille und Ruhe ruft das eine in unsre Seele, das andere reisst uns hinaus in das wilde Kriegsgetümmel. Das eine, z. B. die Flöte, verträgt sich eher zu den leichten Spielen des Witzes, das andre, z. B. das Waldhorn, hat mehr Ernst, mehr Feyerliches und Würdevolles. — Allein unsre modernen Komponisten wollen oft nur durch Mannigfaltigkeit und Abwechslung reizen und überraschen, daher lassen sie bald dieses, bald jenes Instrument glänzen und fragen wenig nach Wahrheit und Einheit des Ausdrucks der Empfindungen.

Zweytens. Man fehlt auch nicht selten darin, dass man den Blasinstrumenten in Absicht auf Höhe und Tiefe, Langsamkeit und Geschwindigkeit, und Fortschreitung, Modulationen zumuthet, welche ihrem Bau nicht angemessen sind, und oft nur auf Kosten der wahren Schönheit, Klarheit und ästhetischen Kraft erzwungen werden. Die besten, annehmlichsten Töne des Instruments bekommt man darum seltener zu hören, weil sie die natürlichsten sind, und ohne so viel Schwierigkeit, als andre, hervorgebracht werden können. Man sucht nur Bewunderung des Künstlichen, nicht die Freude an der Kunst. Man lässt daher fast jedes Instrument seine Natur vertauschen. Läufer und Sprünge und Triller

sollen uns in Erstaunen setzen, wo uns ausgehaltene Noten gerührt haben würden.

Drittens. Man bringt die Blasinstrumente auch oft insofern fehlerhaft an, weil eins das andre verdunkelt. Ich leugne nicht, es giebt Fälle, wo der Komponist auf das Imposante ausgeht, wo er den höchsten Grad der Leidenschaft und des Affekts ausdrücken, wo er den Sturm des bewegten Herzens, Aufruhr und Empörung schildern, kurz den Zuhörer aufs Hochste spannen und gewaltsam erschüttern will, um ihm dann die wiederkehrende Ruhe desto süsser fühlbar zu machen. Hier kann die gleichzeitige Vereinigung der meisten Blasinstrumente mit den andern einen grossen, mächtigen Effekt thun. Wenn aber diese Vollstimmigkeit in dem Gange der Melodie anhaltend fortdauert, so ist sie der ästhetischen Klarheit nachtheilig, so verwirrt und betaubt sie leicht den Hörer, und unterdrückt die feinern Züge der Komposition auf eine widrige Art. — Da nicht alle Instrumente schön sich mit einander verschmelzen, nicht jedes mit dem andern angenehm kontrastirt, da oft eins den Ton des andern verschlingt oder verdunkelt, so ist dem Komponisten, wie dem Virtuosen, hier viel weise Auswahl und Delikatesse nöthig.

Viertens. Auch im Accompagnement des Gesanges werden bisweilen Blasinstrumente zweckwidrig gewählt, so dass das Eigene der Menschenstimme nicht klar genug hervortreten kann. Kurztönende Saiteninstrumente schicken sich in der Regel besser zur Menschenstimme, wenn nicht das höhere Blasinstrument zur tieferen Stimme des Sängers oder umgekehrt gut kontrastirt, oder wenn nicht der Komponist das Konzertirende des Gesanges und des Instruments fein zu behandeln weiss.

Noch viel liesse sich sagen über den eigenen ästhetischen Charakter und über die naturgemässe Behandlung jedes Blasinstruments; über die Kunst, jedem seine rechte Stelle in Bezug auf Wahrheit und Schönheit des Ausdrucks zu geben; über die geschickte Vereinigung oder auf Kontrast berechnete Entgegensetzung derselben; über die Art und Weise, durch die Blasinstrumente bald die Melodie hervorzuheben, bald die Harmonie zu unterstützen, zu verstärken, zu verdeutlichen, über die weise Massigung im Gebrauch derselben u. s. w. Ich habe, als bloser Dilettant, mir hier nur einige Winke zum weiteren Nachdenken und zur Prüfung zu geben erlaubt.

C. F. Michaelis.

Zur Biographie des am 23ten Oktober 1805, zu Berlin verstorbenen Musikdirektors Kühnau.

Johann Christoph Kühnau ward 1755 in der Grafschaft Mansfeld geboren. Sein Vater, Johann Kühnau, ein Landwirth, hatte einen — wie man damals sprach — Kunstpfeifer zum Vater, bestimmte deshalb seinen Sohn zur Musik und brachte ihn noch sehr jung nach Aschersleben zu einem Stadtmusikus. Da er hier seine Lehrjahre treu ausgehalten hatte, ward er nach Magdeburg berufen. Doch seinem religiösen Sinne missfiel dies wilde Leben. Er begab sich daher 1753 nach Klosterbergen in das Schullehrerseminar und bildete sich unter der Leitung des Abts Steinmetz zum guten Schulmanne. Hier nahm er seinen ersten Klavierunterricht beym Klosterorganisten Grosse, was ihm Anfangs entsetzlich sauer ward. Bey einem Besuche, den einst der Stifter der königlichen Realschule, der sel. Ober-Konsistorialrath Hecker, von Berlin aus dem Abt machte, lernte er Kühnau'n ken-

nen und berief ihn 1763 als Lehrer an seine Realschule. Freudig folgte Kühnau dem Rufe. Jezt studirte er, ungeachtet der treusten Abwartung seiner Berufspflichten, die Musik noch gründlicher unter dem grossen Theoretiker Kirnberger, der ihn mit dem glücklichsten Erfolge in die Geheimnisse der Harmonie und des reinen Satzes einweihte. Dies war für seine musikalische Laufbahn entscheidend. Denn die fade Mode hatte wol keinen abgesagtern Feind, als ihn. Nun lebt nur noch Ein Schüler Kirnbergers, Vierling, da Kühnau seinem Freunde, dem unsterblichen Schulz, bald nachgefolgt ist. Auch Kühnau bildete Schüler, die sich seiner noch jezt nicht schämen. 1763 stiftete er das Singechor der Realschule und widmete sich ihm ganz. Dies waren die vergnügtesten Jahre seines Lebens, denn sein Chor war in ganz Berlin beliebt und hatte sich des hohen Beyfalls Friedrichs des Einzigen und des jüngst verewigten Herzogs, Friedrich von Braunschweig-Oels, zu erfreuen, der Kühnau's Chor nur immer sein Chor nannte. Nebenher führte er viele prächtige Musiken auf. Wir nennen hier nur sein Oratorium vom Jahr 1785, das Weltgericht, an dessen Komposition sich selbst Rolle, in Magdeburg, sein Freund, nicht wagen wollte. Die Ausführung dieses Werks, das, nach Marpurgs Ausdruck, ein Bachsches Feuer durchglüht, machte damals ein seltnes Aufsehen. Denn hier zeigte Kühnau seine Stärke in der Kunst, sich der Affekten zu bemeistern. 1786 gab er sein Choralbuch heraus, ein klassisches Werk, ganz geeignet, seinen Namen unter den Tonkünstlern zu erhalten. Er fühlte schon lange das Bedürfniss, den Kirchengesang in Luthers Geist und Vollkraft wieder hergestellt zu sehn, und durch grosse Meister aufgefordert, unternahm er das schwierige Werk, woran vor ihm so viele strauchelten. Wenn edle Simplizität, kräftige Bässe, gute Mittelstimmen und stete Beachtung der Kunst des reinen Satzes den Werth eines Choralwerks machen, so ist sein Verdienst ganz ausgezeichnet. Auch hat Deutschland schon über ihn entschieden. Der zweyte Theil erschien 1790 und krönte das Werk. 1788 rief ihn der sel. Ober-Konsistorialrath Sitherschlag als Kantor an die Dreyfaltigkeitskirche. Mit Wehmuth trennte sich der geliebte Lehrer von seinen weinenden Schülern und behielt sich nur noch die Direktion des Singechors vor, dem er bis an seinen Tod vorstand. So arbeitete er unermüdlich fort, schrieb fortgesezt für Orgel, Klavier und andre Instrumente, und unterrichtete noch selbst seine Söhne in der Musik. Sein Schwanengesang war 1797 die Jubelmusik zur funfzigjährigen Stiftungsfeyer der Realschule. Nun nahmen seine Kräfte sichtbar ab. Am 15ten Oktober 1805 endigte er im 71sten Jahre sein thätiges Erdenleben. Einige Tage vor seinem Tode sprach er noch mit inniger Rührung von dem Herzoge Friedrich von Braunschweig, seinem grossen Gönner, der ihn immer mit dem traulichen Du anredete. Bey Friedemann Bachs Tode weinte Kirnberger bittre Thränen. „Ach, seufzte er, mit ihm ist auch die Majestät der Orgel ins Grab gegangen.“ Eben so ist in Kühnau einer der grössten Verfechter des reinen Satzes dahin! —

Der alte Virtuos an die jungen.

Ich bin ein alter Virtuos. Nun weiss ich zwar, dass ein alter Virtuos einen Widerspruch in sich selbst enthält, wie ein alter Tanzmeister; ich sehe aber nicht ein, warum ich mir den Ehrennamen versagen und logisch richtiger seyn soll, als etwa die berühmte Universität Leipzig, die z. B. alte Jungmägde und dgl. hat. Das Bischen Na-

me ist ja ohnehin gemeiniglich das Einzige, was uns Virtuosen bleibt; denn übrigens lässt die böse Welt den alten Virtuosen, wie den alten Tanzmeister, Schauspieler etc. nur allzusehr empfinden, was er ist — nämlich, wie gesagt, ein Widerspruch in sich selbst, d. h. nichts — so dass diese Herren und Damen in späten Lebensjahren ganz zu Grunde gehen müssten, wenn sie nicht meistens dafür sorgten, dass sie schon in mittlern, wol gar frühen, ganz zu Grunde gingen.

Nicht so ich! Ich hatte schon in früher Zeit neben meiner schönen Kunst eine garstige Liebhaberey: ich lehrte Gimpel pfeifen — die Vögel dieses Namens, meyn' ich! Nachdem mich nun die Kunst verlassen, hat mich die Liebhaberey in den Arm genommen; ich ehemaliger Konzertspieler, lebe jezt, wie Spieler andrer Art, von Gimpeln — doch von diesen nicht allein, sondern von allen, durch Eminenz sogenannten Gesangvögeln.

Womit nun der Mensch stets umgeht, daraus und darüber schafft er sich eine Philosophie — der Landmann aus dem Landbau, der Gärtner aus der Blumenzucht, ich aus der Vogelwartung. Ich weiss nicht, ob das nicht vielleicht die Naturphilosophie ist, worüber ich seit einiger Zeit zuweilen Schriften im Reichsanzeiger von den Verlegern angeführt und bestens empfohlen finde. Wäre das der Fall, so sollte mir's von der einen Seite sehr erfreulich seyn, mit so berühmten Gelehrten an Einem Pfluge zu ziehen; von der andern würde es mich aber erschrecken, weil mir der und jener von ihnen zuvorkommen und meine Philosophie der Gesangvögel vor der Geburt ersticken könnte. Ich gedenke nämlich ein solches Werk mit bestem Fleiss abzufassen. Ich hoffe das Ganze in sechzehn Bänden, gross Oktav, jeder etwa zu drey Alphabeth, mit modischer Perlschrift gedruckt, zu vollenden; bitte alle und jede Verleger, die zu meinem Werke Lust haben, sich in postfreyen Briefen an mich zu wenden, und nachstehende kurze Inhaltsanzeige eines kleinen Abschnitts in Erwägung zu ziehen. Sie ist gezogen aus Tom. I., Pars II., Lib. 9., Sect. 1., von den Nachtigallen, und zwar aus Kapitel V., von den Nachtigallen, in wiefern von ihnen Moral und Klugheitslehre zu erlernen; und daselbst §. 99, in wiefern Nachtigallen, indem sie zugleich als Komponisten und Virtuosen auftreten, diesen in jenen ethischen Beziehungen nützlich werden können.

---

1) Die Nachtigall singt vorzüglich — d. h. am meisten, am schönsten, am liebsten — bey Nacht. Warum? Ich denke, damit sie nur wahrhaft achtungswerthe Zuhörer bekomme. Das sind aber solche, die ohne Zerstreuung (als welche denn doch bey Nachtzeit in der Regel nicht vorauszusetzen,) und die mit wahrer Liebe zur Sache, (wovon die Abbrechung des Schlafs einen Beweis abgeben kann,) sich der Sängerin hingeben. Wär' es ihr um den grossen Haufen zu thun: so sänge sie nur den Tag, und schlief die Nacht. Applicatio: Also soll der Komponist und Virtuos bey seinen Bestrebungen auch als Auditorium nur im Auge behalten, die etc.

2) Die Nachtigall singt aber doch nicht blos in der Nacht, sondern fängt schon gegen Abend an zu schlagen und fährt dann mit Singen fort, bis ein Stück in den hellen Tag hinein. Warum? Sie verachtet die rohern Seelen nicht gerade zu, wenn sie sie auch nicht zunächst zum Ziel ihrer Bemühungen macht; sie will vielmehr versuchen, auch sie nur erst aufmerksam auf sich und ihre Kunst zu machen, sie wenig-

nigstens einigermaassen zu interessiren, vielleicht dass manche, in denen der Sinn für schöne Gesänge nur noch schlummerte, erweckt werden und sich allmählig zu jenen bessern Liebhabern erheben. Applicatio: Also soll auch etc. nicht verachten etc. sondern etc.

3) Wenn die Nachtigall im angehenden Frühling zu uns kömmt, so fängt sie nicht gleich mit grossen Bravourstücken an, singt auch nicht lange, noch weniger ununterbrochen; sondern probirt erst leise und bescheiden, übt ihre Stimme und sucht sie ganz fest zu setzen, so wie alle ihre Kräfte zu stärken, zu befestigen, ganz in die Gewalt zu bekommen: und erst, wenn sie diese Vorübungen glücklich überwunden hat, gehet sie nach und nach zu immer hellerm, anhaltenderm, weiter ausgeführtem Gesang über. Applicatio: Eben so sollten alle und jede etc.

4) Die Nachtigall wiederholt sich selbst in ihrem Gesange nie ganz. Es gehört zwar ein sehr feines Ohr dazu, die unendlichen Verschiedenheiten ihres Gesanges selbst genau aufzufassen; aber dass Verschiedenheit überhaupt da sey, kann wol Niemanden entgehen. Applicatio: Dagegen, ihr Komponisten, die ihr immer dasselbe etc. Ihr Virtuosen, die ihr auswendig Gelerntes, oder abgedroschene Gemeinplätze etc.

5) Die Nachtigall, so eifrig sie, wenn sie ein Mal angefangen, singt, weiss doch auch aufzuhören, und zwar zur rechten Zeit: sie singt nur in der Jahrszeit, wo der Mensch am fähigsten ist, die schönsten Eindrücke aufzunehmen; wenn aber die Hitze des Sommers ihn zu drücken und zu erschlaffen anfängt, hört sie auf. Applicatio: Aber ihr Komponisten, wenn euch das Ausführen ein Mal ankömmt etc. Ihr Virtuosen, wenn ihr ein Mal ins Spielen gerathet etc.

6) Die Nachtigall wünscht sehr, gehört zu werden — weswegen sie sich so gern den Zuhörern nahe setzt, weswegen sie ferner, wenn andere Vögel durch Singen, oder Menschen durch Flöten und dgl. ihre Nachbarschaft verrathen, ihre Kräfte noch mehr aufbietet etc. Aber aufmerksam gehört zu werden, nimmt sie auch für den schönsten Lohn, und begnügt sich mit ihrer sehr geringen Kost *). Applicatio: Also solltet auch ihr etc.

7) Die Nachtigall ist nicht neidisch, aber voll edlen Ehrgeizes. Sie bekämpft keine Rivale: im Gegentheil, sie wünscht, sie sucht sie — Wo sich Eine angebauet hat, bleiben Mehrere nicht aus. Selbst eingefangen, befindet sie sich am besten, wo sie andere Sänger hören, und folglich von ihnen wieder gehört werden, mit ihnen wetteifern kann. Je talentvoller und geschickter der Rival, desto lieber ist er ihr; eben darum achtet sie auf Finken und dgl. wenig, und auf ihres Gleichen am meisten. Da bietet sie alle Kräfte auf, schont sich nie — ja man hat Beyspiele, dass sie sich da singend dem Tode geopfert hat und mit zersprengter Brust niedergefallen ist. Applicatio: O wenn doch auch ihr etc.

8) Die Nachtigall ist auch ausser ihrer Kunst ein liebenswürdiges Thierchen. Von Gefieder und Ansehn überhaupt ist sie bekanntlich zwar nicht ausgezeichnet; auch

*) Dass eingebauerte Nachtigallen im Winter theurer zu stehen kommen, als andere kleine Vögel, ist kein Einwurf. Denn 1) warum bauert man sie ein und will sie so für sich allein behalten? 2) bringt die Natur der arbeitsamen Ameisen (folglich auch der Ameiseneyer) genug hervor, wenn sie nur nicht so oft durch Muthwillen, Bosheit etc. gestört und vernichtet würden; 3) giebt Gott der Herr auch Rieder genug, (folglich auch Rindsherzen) wenn man, was von ihnen für die guten Vögelchen zu brauchen, diesen nur lassen wollte.

d. Verf.

nicht so gewandt, wie etwa der Kanarienvogel, nicht so immerlustig, wie der Zeisig etc. Sie ist aber zutraulich, (darum freylich wol leicht zu tauschen,) zuthunlich, (darum freylich wol leicht zu fangen,) sie schwärmt nicht viel umher, sondern bleibt gern in ihrem Dickigt verborgen und fliegt nicht weit vom Neste; sie lernt sich allenfalls in jede Lage finden, selbst eingesperrt zu leben, und singt auch da nicht weniger, nicht geringer, als in der Freyheit. Applicatio: O dass derselbe gute Geist etc.

Nachrichten.

Berlin, den 5ten November. Dem. Jagemann hat uns nun verlassen. Ihre letzten Gastrollen den 12ten und 15ten Oktober waren wiederholte Vorstellungen der Fanchon und der Müllerin. Ihr Andenken wird uns noch lange werth seyn.

Den 15ten ward zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen ausser den Organen des Gehirns, von Kotzebue, zum ersten Mal gegeben: Pachter Robert. Ein komisches Singspiel in einem Akt. Frey nach dem Französischen des Bernard Valville von J. R. Seyfried. Musik von Lebrun. Der Inhalt des Stücks ist unbedeutend, und die Musik straft die nicht wenig versprechende Ouvertüre Lügen. Am meisten gefielen Justinens (Mad. Eunike) Rondeau: Hoffnungsstralen blinken etc. Skapels (Hr. Unselmann) barbarisch-lateinische Arie: Quid, quomodo, tu asinus etc. Roberts (Hr. Gern) Romanze: Aesop ein Sklav etc. und Roberts und Justinens Duett: Süsser Schlaf schloss meine Augenlieder etc.

Seit einiger Zeit haben mehrere Mitglieder des Orchesters Konzerte in den Zwischenakten gegeben, und dadurch die sonst so vernachlässigten Intervallen, nicht ohne Erfolg, durch interessante Partieen zu heben gesucht. So wurde z. B. den 25sten zwischen den ersten Akten von Moliere's Geitzigen nach Zschockens Uebersetzung, eine Polonoise für Klarinette und Flöte von den Hrn. Bliesener und Schröck, und ein Thema mit Variationen für Flote, Hoboe, Hörner und Fagott von den Hrn. Schröck, Kunst, Lehmann, Richter und Griebel geblasen. Beyde waren von dem Ihnen schon mehrmals gerühmten Musikdirektor Seidel komponirt.

Recension.

Sechzehn Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt von C. L. Hellwig. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (16 Gr.)

Hr. Hellwig gab vor mehrern Jahren eine ähnliche Sammlung Lieder heraus, die ausgezeichneten Beyfall fand, und die in diesen Blattern damals sehr genau und ausführlich beurtheilt worden ist. Eben darum kann man bey dieser Sammlung um so kürzer seyn, und es wird genügen, wenn man sagt: auch hier hat der Komponist mit Schulzens Einfalt, Verstand und Sorgfalt seine Dichter behandelt, aber in seine Musik mehr Leben zu bringen gesucht, als Schulzen zu Gebote stand. Wenn ihm dies auch nicht bey allen Stücken in gleichem Mass gelungen ist, so ist doch kein einziges ganz unbedeutend, und mehrere sind von ganz ausgezeichneter Schönheit. Ref. und hoffentlich jeder Musikfreund von Kopf und Herz, zählt unter die vorzüglich gelungenen Stücke No. 2, No. 5, No. 7, No. 11, No. 13, No. 15, (diese beyden haben eine durch alle Strophen des Gedichts ausgeführte Musik,) und No. 16. Statt alles Erweisens stehe hier eins der kürzesten Lieder, das noch nicht das ausgezeichnetste ist:

Sanft klagend.

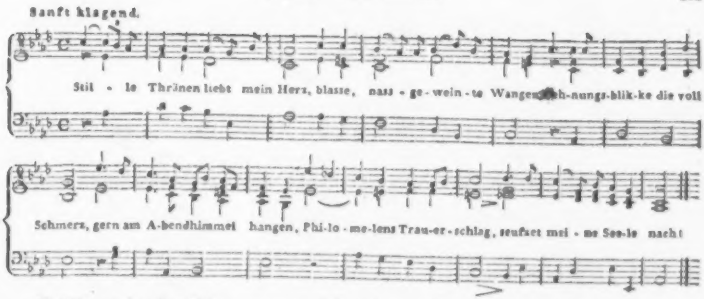

Matthissons hundert Mal gesungenes: Ich denke dein, ist wol noch nie so kindlich aufgefasst worden, als S. 10. Da es zugleich gewissermaassen als Curiosum, in Ansehung eines richtigen Ausdrucks bey der alleräussersten Simplicität, angesehen werden und auf einer einzigen Zeile gegeben werden kann, mag es noch Platz finden:

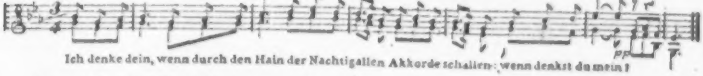

Um nicht den Lobredner zu machen, woran einem so braven Künstler nichts gelegen seyn könnte, will ich den Wunsch nicht bergen, dass bey No. 16. die herrliche Stelle, Takt 5 und 6, da sie einmal vierstimmig angefangen worden, und hier eine gute vierstimmige Führung den beabsichtigten Ausdruck so sehr verstärkt haben würde, auch diese Führung erhalten hätte — etwa so:

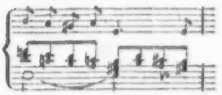

u. s. w.

und den, dass No. 4. ganz weggelassen seyn möchte, weil dies das einzige Lied ist, wo der Geist des Dichters, über der Nachbildung der Form seines Liedes, verfehlt worden.

Anekdote.

Bekanntlich hält die Berliner Singakademie ihre Uebungen in demselben Gebäude, wo anatomische Vorlesungen gehalten werden. Eine ehrliche Bauersfrau gehet vorbey, als eben die Akademie Probe hält. Sie, die nur vom Seciren gehört hatte, schlägt die Hände über dem Kopfe zusammen und ruft einem Vorübergehenden im echt brandenburgischen Dialekt zu: Ach du mien Herr Jeisuken! Ne, wie se die arme Menschen quälen! et is inne Sünne un Schande! —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten November. No. 8. 1805.

Die heilige Musik.

Zur Feyer des Cäcilien-Tages, den 22sten November.

Die alte Kunst der Töne war verklungen,
Nicht schallte mehr das Lied der Hirtenflur;
Was Dichterglut begeistert einst gesungen,
Enthüllten lautlos dunkle Zeichen nur;
Nicht sprachen mehr der Rede Göttersungen,
Verstummt vor der entarteten Natur;
Der ernste Chor ging schweigend von der Scene,
Und mit den Musen schwand der Geist der Töne.

Die Lyra schwieg, auf deren Zaubersaiten
Einst Pindar den erhab'nen Hymnos trug,
Die, weichend vor der Schaar der Ungeweihten,
Mit wunderbarer Hand Arion schlug;
Die, zu des Donn'rers Höhen sie zu leiten,
Gerichtet einst der Homeriden Flug;
Und aus der Menschheit tiefversunk'ner Hülle
Stieg einer finstern Zeit unheil'ge Stille.

Da trat hallstralend von den Seraphinen
Der Ersten Einer vor des Ew'gen Thron,
Die göttlich dem Erhabenen zu dienen
Ihr Haupt verschleyern vor des Staubes Sohn;
Und sprach: „Es ist die dunkle Zeit erschienen,
Wo Kraft und Schönheit von der Erd' entfloh'n,
Wo alles Sichtbar-göttliche verschwunden;
Und spurlos geht der träge Kreis der Stunden."

„Soll nichts den Sinn des Sterblichen erheben?
Sein Geist versinken in dem trüben Wahn?
Und keine Ahnung von dem höher'n Leben,
Vom schöner'n Seyn, das kalte Herz umfah'n?
Soll ew'ger Trug mit Zweifeln ihn umgeben?
Kein Strahl aufblitzen ihm der Geisterbahn?
Und soll er muthlos in sich selbst vergehen,
Und nie erklimmen der Vollendung Höhen?"

Er sprache, und aus des Heiligthumes Schweigen
Weht' andachtsvoll ein nie gehörter Klang;
Die Engel stehn, und ihre Lippen neigen
Anbetend sich dem heilig süssen Drang;
Und wie die Seraphim hernieder steigen,
Füllt sich der hohe Tempel mit Gesang;
Und aus dem innern erholl's mit leisem Beben:
Die Menschheit soll Gesang vom Staub erheben!

Und wie der Tag mit rosigem Gefieder
Im Glanz der Morgenröthe niederwallt,
So stieg der Bote Gottes strahlend nieder —
Die Erde staunt der göttlichen Gestalt;
Und voll des Nachklangs der erhabnen Lieder,
Der heil'gen Weisen magischer Gewalt —
Schloss er die Herzen auf den Himmelstönen,
Sie weihend zu dem Hochgefühl des Schönen.

Da trat, die Brust zur Gottheit zu beflügeln,
Mit Heiligkeit die Harmonie in Bund;
Des Weltalls Trieb, die ird'sche Lust zu zügeln,
Sprach ernst der göttlichen Accorde Mund,
Und dem Gemüth das Höchste zu entsiegeln,
Ward im Gesang ein höhres Leben kund;
Die Glocke stimmt zu der Posaune Rufen,
Der Orgel Klang umbraust des Altars Stufen!

Und mit den Tönen, die aus Himmelshöhen
Der Genius zur Tröstung uns gesandt,
Kam heilig, und von Menschen ungesehen —
Die Andacht aus dem stillen Geisterland;
Mit ihr der Hoffnung mildes Frühlingswehen;
Der Glaube, der Vollendung Unterpfand —
Und freudig sah auf seines Lebens Trümmern
Der Mensch den Glanz des neuen Tages schimmern!

Schreiber.

Nachrichten.

Paris, d. 7ten November. Mehr, um Ihnen meine Aufmerksamkeit zu beweisen, als dass ich viel Bedeutendes aus der hiesigen musikalischen Welt zu berichten hätte, schreibe ich heute. Die Abwesenheit des Hofs und nicht Weniger, auf welche die bessern Theater denn doch rechnen; Einschränkungen aller Art und in allem, was nicht in Beziehung mit den Unternehmungen steht, durch welche die mächtige Jungfrau Europa aus- und dann anders angekleidet zu werden hoffen kann; das, durch diese Händel und besonders durch die neuesten Wendungen derselben aufs stärkste gereizte Interesse an Politik, Militair, und was dahin einschlägt, bey dem ältern, und das immer mehr zum Ton werdende Jagen nach den gröbern sinnlichen Genüssen unter dem jüngern Theil der Reichen — das möchten wol zunächst die Ursachen, und möchten auch Ursachen genug seyn, aus denen nichts wahrhaft Vorzügliches in den Künsten aufkommen oder sich halten kann, es müsste denn eben in jene Beziehungen zu bringen oder durch langes Herkommen schon autorisirt seyn. So ist es mit Mozarts Don Juan schon fast so gut, als vorbey. Wie es in den ersten vier Vorstellungen aussahe, hab' ich Ihnen geschrieben. Man gab ihn dann noch zweymal unmittelbar folgend, setzte nun zwey Wochen aus, und gab ihn seitdem einzelne Male, so dass, wenn ich recht gezählt habe, in allem jetzt eilf Vorstellungen gewesen sind, und die letzten waren schon so leer, dass schwerlich deren noch viele gegeben werden dürften. Im Gegentheil gehört Don Juan zu den Zielscheiben der Witzeley der eleganten Welt. man macht Epigramme auf ihn, den Wiener, der erst, mege man ihm sagen, was man wolle, lauter — — Streiche mache, und den dann plötzlich der Teufel hole und dgl. Folgendes armselige Ding war neulich bey einer Vorstellung dieser Oper angeschlagen und fand so grossen Beyfall unter den schönen Herren, dass man es den folgenden Tag in die Journale, sogar in bedeutende, aufnahm:

Le fameux Don Juan, si j'en crois votre air triste,
Ne vous a point fort enchante.
„Don Juan? ai parbleu: Buvons à la santé
De Gardel et de machinisste.“

Ich schreibe die Paar elenden Zeilen nur ab, damit Sie sich ungefähr die gegenwärtige Stimmung und Stufe des entscheidenden Parterre denken können. Die üppigen Ballette auf dem grossen kaiserlichen, und die bald wilden, bald militairischen, Pomp-Spektakel- und Maschinenstücke auf kleinern, aber viel besuchten Theatern, werden immer mehr Hauptsache; und nur einige der immer feststehenden, ältern Opern, besonders der Gluckschen, (z. B. jetzt die Armide,) behandelt man immer noch mit gewissem Anstand, vielleicht dürft' ich sagen, respektueser, patriotischer Scheu — ungefähr wie die Hauptwerke Corneille's und Racine's. Andere Theater, die weder grosse Ballette, noch Spektakelstücke geben, müssen zu andern ungewöhnlichen Reizmitteln ihre Zuflucht nehmen, um Menschen herbeyzuziehn. Das natürlichste brauch' ich Ihnen nicht zu nennen; Picard will Konzerte zwischendurch geben und verspricht — wer weiss was alles für Sangerinnen und Virtuosen, die die ganze Welt mit Bewunderung nenne, und die doch kaum Jemand kennet und dgl. mehr. Einige neue, kleine, artige Opern, die seit sechs Wochen ungefähr erschienen sind und Glück gemacht haben, (besonders in der Opéra comique — sonst Feydeau) führe ich Ihnen an, obschon ich zweifle, dass sie ausgezeichnetes Glück in Deutschland machen würden, da ihr Bestes in Details, besonders des witzigen Dia-

loge, in lokalen und temporellen Beziehungen, und in hübschen Liederchen und Romanzen bestehet, auch sie meistens auf das Personale berechnet sind, das eben jetzt der eleganten Welt vorzüglich zu gefallen die Ehre hat.

Gulistan, komische Oper in drey Akten, darf wol obenan stehen. Die Fabel, aus Tausend und eine Nacht, ist nicht übel, und die Behandlung meistens anziehend, die Musik, von d'Alleyrac, zwar sehr ad hominem, aber keineswegs zu verachten, obschon auch bey weitem des Aufhebens nicht werth, das alle hiesige Journale davon gemacht haben. D'Alleyrac hat hier gearbeitet, wie in den meisten seiner besten Stücke — immer möglichst leicht und gefällig, meistens dem Gedicht angemessen, einige kleine allerliebste Gesänge für die schöne Welt, Ein gutes Ensemble für den unterrichteten Freund der Kunst, und damit gut! Das Uebrige helfe sich, wie's kann. Hier hilft sichs denn auch recht gut. Gespielt und gesungen wird das Stück vortrefflich. — Le Grand-Père, in Einem Akt, ist eine neue, witzige Bearbeitung oft dagewesener Scenen und Situationen; man sieht sie aber, gut gespielt, einigemal recht gern mit an, und die Musik, von Jadin, obgleich sie gar nichts Ausgezeichnetes hat, lässt sich doch gut hören, da sie den Charakteren und Situationen angemessen und mit Verstand für den Theatereffekt berechnet ist. Jadins Schreibart ist aus ähnlichen kleinen Opern auch in Deutschland schon bekannt. — Chacun son Tour, ist ein kleines, recht arg unter einander gewirretes Intriguenstück, mit einigen sehr possierlichen Situationen, die aber ebenfalls nicht neu, und nur neu und hübsch zugestutzt sind. Es verlangt ganz das gewandte, rasche Spiel, das ihm hier zu Theil ward, und dann wird es überall gefallen. Die Musik ist von Solié, und der, zu seinem Chapitre second und Secret, die auch auf deutschen Theatern bekannt sind, sehr ähnlich, aber noch weniger originell. — Die Italiener geben ihre Paar Opern immer und immer wieder, geben sie aber gut. Eine auf ihrem Theater neue, von Simon Mayr, die in Italien und Deutschland schon bekannt ist, gehört unter das Beste, was sie eben jetzt im Gange haben. Auch sie wollen sich durch Konzerte aufhelfen. —

Die Ihnen bekannten regelmässigen Konzerte erhalten sich in ihrem gewöhnlichen Gange; es ist aber auch hier bey weitem nicht das Leben, worüber man sich vor einigen Jahren — ja noch vorigen Winter, freuen konnte. Ich habe zu Anfange dieses Herbstes über sie zu ausführlich geschrieben, als dass ich mir hier erlauben möchte, in Details einzugehen, da seitdem nichts in ihnen vorgefallen ist, was dem Ausländer einigermaassen wichtig werden könnte.

Elleviou, einer der Lieblinge des Publikums, als Sänger und Schauspieler, will, heisst es, abgehen, und sich von seinem erworbenen Vermögen ein Landgut ankaufen. Man wird ihn schon bitten und — noch reicher belohnent da bleibt er hoffentlich. — In einem öffentlichen Blatte lese ich so eben, Paisiello werde wieder hierher kommen; ich weiss nicht, ob es gegründet ist. Mehrere, die ich gesprochen, und die doch davon wissen müssten, wissen noch nichts. — Lesueur, Méhul und Andere sitzen still, bis zu günstigerer Zeit. Cherubini'n vermisst die theuere, feine Welt gar nicht, und ist öffentlich keine Rede von ihm. Was sollt' es auch! So eben hat man wieder ein neues Ballet von Gardel, wozu man mit Flicken aus Sinfonieen und dgl. ausreichen kann; auf dem Theater Feydeau ergötzen die oben genannten artigen Kleinigkeiten und noch artigere Weiber darin; auf dem Theater Montansier giebt's, ausser den grässli-

chen Melodramen, einen allerliebsten — Robinson Crusoë, dessen Parapluye von Palmenblättern unendlichen Genuss gewährt; auf dem Vaudeville belacht man einige (wirklich komische) Parodieen, z. B. der gepriesenen Tempelherrn, und in fast allen Theatern tönen zwischen den Akten Jubelgesänge auf die Siege der grossen Armee nach Volksmelodieen: sagen Sie, um Himmels willen, was wollen die Kunstfreunde mehr — die eleganten, die feinen? —

Ueber musikalische Behandlung der Geister.

(Geschrieben 1800.)

Die Geisterwelt, deren ästhetische Wahrheit von der metaphysischen ganz unabhängig ist, zeigt uns eine doppelte Handlungsweise ihrer Bewohner in Beziehung auf die Menschen. Das Schicksal, welches sie selbst, wie die Menschen beherrscht, lässt sie entweder als Götter und Genien durch Macht und eigne Mitwirkung in die Regierung der Welt eingreifen, oder als ausserordentliche Erscheinungen die Geheimnisse des Schicksals nur in dunkeln Andeutungen verkündigen. Auf diese verschiedene Handelsweise und Beziehung auf das Schicksal gründet sich nun die verschiedene Art, auf welche der Volksglaube, aus dunklem, bewusstlosen Gefühl, und die Kunst mit Bewusstseyn und Ueberlegung diese geistigen Wesen erscheinen und auf die Menschen wirken lässt. Der Geist, welcher selbst in die Weltregierung eingreift, indem er entweder den Schluss des Schicksals gegen das Wirken und Treiben der Menschen ausführt, oder den Menschen beysteht, dem unabänderlichen Gange des Schicksals auszuweichen, handelt völlig, wie der Mensch selbst, nur in einer höhern, durch grössere Macht bestimmten Sphare. Er ist daher selbst ganz anthropomorphosirt und sein Erscheinen ist das eines Menschen. Sobald aber der Geist nicht thätig in die Bestimmungen des Schicksals eingreift, sondern sie nur den Menschen, sey es in Worten oder durch seine Erscheinung selbst, verkündet, so ändert sich sein ganzer Charakter. Er erscheint nicht mehr als Macht, nicht mehr als handelnd, und doch auf eine unbegreifliche Art als wirkend. Er gehört zwey Welten an, zwischen welchen die Menschheit steht: durch sein Wissen des Schicksals einer höhern, dem Quell des Lebens und freyen Wirkens; durch seine Ohnmacht im Handeln, einer niedern, — dem Reiche des Todes. Sein Erscheinen ist daher unbestimmt, zweydeutig, und deswegen furchtbar und schauerlich; dahingegen das Erscheinen jener thätigen Geister majestätisch und prächtig und deswegen allezeit bestimmt und menschlich ist. Es fällt leicht in die Augen, dass diese Beziehung der Handlungsweise der Geister auf das Schicksal nicht den Grund einer Klassifikation dieser mythologischen Wesen abgeben kann, sondern dass sie blos in Ansehung ihrer Erscheinung einen Unterschied bestimmt. Sobald nämlich der Geist, welcher es auch sey, sich in jener Thätigkeit zeigt, so ist auch sein Erscheinen von jener bestimmten Art; derselbe Geist wird aber mit aller Unbestimmtheit und Zweydeutigkeit erscheinen müssen, sobald er nicht als handelnde Macht, sondern blos als Verkündiger des Schicksals sich zeigt. Ein andrer ist Apollo, wenn er mit Pfeil und Bogen vom Olymp steiget, ein andrer, wenn er als Orakel die geheimnissvollen Worte des Schicksals ausspricht, — wie denn jedes Orakel eines für freye Kunst gebildeten Volkes, nicht blos aus Politik, sondern aus ästhetischer Nothwendigkeit den Charakter des Unbestimmten haben muss. Wie richtig alte Dichter, z. B. der Verfasser des

Hiob, Ossian und andre, diese Verschiedenheit in dem Charakter der Geister bemerkt haben, zeigt ihre Beschreibung der Erscheinungen und selbst das Verhalten ihrer Menschen gegen die Geister. Das Andenken an die Vorfahren und ihre Geister in der Halle der Väter ist den Helden Ossians heilig und ehrwürdig; sobald aber der Geist als Verkündiger der Zukunft und also in seiner Ohnmacht hervortritt, fühlet der Held seine Uebermacht über das Lufigebild; und so wird die Verachtung der Erscheinung, welche die Kommentatoren so wenig mit der Ehrfurcht gegen die Vorfahren selbst in Uebereinstimmung bringen konnten, ein Kunstgriff des Dichters, wodurch er die Erhabenheit seiner Helden selbst über die höchsten Schrecken der Anschauung in das hellste Licht stellt. Sie stehen nun dem Schicksale selbst im Kampfe gegenüber, nicht, wie bey Homer, nur dessen Vollstreckern, den Göttern, welchen die Helden des griechischen Dichters oft an physischer Kraft überlegen sind, und daher im Kampfe mit ihnen auf Kosten ihrer Erhabenheit nur stark erscheinen. Die Bestimmtheit des Charakters der handelnden Götter und Genien und das Menschliche in ihrer ganzen Handlungsweise bindet ihre Behandlung in der Kunst mehr an allgemeine, als an besondre Regeln; das Unbestimmte hingegen der eigentlichen, unserm Sprachgebrauche nach sogenannten Geister oder Erscheinungen, scheint bey ihrem Gebrauche in der Kunst einige besondre Rücksicht nöthig zu machen, nicht sowol um dem Genie die Regel der Behandlung anzugeben, als vielmehr um sich vor Missgriffen zu sichern, zu welchen man durch ästhetischen Schein zuweilen selbst im Fluge des Genies verleitet werden könnte.

Die ästhetische Wahrheit fordert von dem Charakter der Geistererscheinung das Unbestimmte und Zweydeutige, die widersprechenden Symbole der zwey Welten des Seyns und Nichtseyns, des Lebens und des Todes, der Kraft und der Ohnmacht, welchen der Geist angehört, und welche ihn in dem ersten Momente der Anschauung, durch diesen innern und unauflöslichen Widerspruch, als einen Fremden in dieser Welt ankündigen und die sinnliche Natur des Menschen in ein schauderndes Schrecken versetzen. Aber eben hierdurch erreicht die Erscheinung ihren Zweck vollkommen; denn zu welchem Ende bedient die Kunst sich der Erscheinungen, als um durch diese Darstellung die Empfindung des schauerlich Erhabenen und Grausenden im höchsten Grade zu erregen? Diese Empfindung wird nun eben am vollkommensten erregt durch jenes Unbestimmte und Widersprechende in der Erscheinung, welches nicht nur die sinnliche Natur als unwiderstehliche Macht bedroht, wie das Erhabene im Allgemeinen, sondern zugleich die Phantasie aufregt, in den furchterlichsten Ahndungen die geheimnissvolle Beziehung des Uebernatürlichen aufzufinden, vor welchen alle Kraft des Naturwesens in Nichts sich auflöst, und gegen welches selbst die hohere Natur nur in ihrer vollendetsten Kraft bestehen kann. Dieses Schauerliche nämlich greift unsre Sinnlichkeit nicht nur von Einer Seite an, indem es entweder den Vorstellungstrieb, wie das mathematisch Erhabene, oder den Erhaltungstrieb, wie das dynamisch Erhabene, seine Abhängigkeit von einer fremden unwiderstehlichen Macht fühlen lässt, sondern es fasst den ganzen Menschen von beyden Seiten durch des Schicksals unwiderstehliche und zugleich unerforschliche Macht. Es ist daher nicht allein die Furcht vor dem drohenden Uebel, was jene Wirkung des schauerlich Erhabenen hervorbringt, sondern hauptsächlich das Grauen vor dem dunkeln Geheimniss einer andern Welt, vor einem Unbekannten, was selbst die theoretische Vernunft nicht zu

enthüllen vermag und dem sie nur im Praktischen sich entgegen stellen kann. Die Gewissheit des nahen Todes durch die Entscheidung des Arztes, oder durch das Urtheil des Richters, welche zwar eben so unvermeidlich ist, aber auf anzugebenden Vernunftgründen beruht, wird daher nie diese Wirkung hervorbringen.

Die Kunst soll nun also in der sinnlichen Darstellung des Geistes ein Widersprechendes aufstellen, dessen Widerspruch schlechterdings unauflöslich ist, und für welches kein Mittel der Vereinigung jemals in der Natur aufgefunden werden kann. Dieses Widersprechende muss aber unmittelbar der Anschauung gegeben seyn, so dass es augenblicklich und nicht erst durch Vermittlung der Reflexion aufgefasst werden kann. Würde der Widerspruch nicht unmittelbar der Anschauung gegeben, sondern zeigte er sich erst mittelst der Reflexion: so wär' er ein logischer Widerspruch, und würde als solcher kein ästhetisches Wohlgefallen, sondern ein Missbilligen wegen Zwecklosigkeit und getäuschter Erwartung bewirken, und also seinen Zweck ganz verfehlen. Es wird sich bald zeigen, wie leicht man besonders bey der musikalischen Behandlung zu einer solchen ästhetischen Amphibolie verleitet werden könne, da in dem musikalischen Theile der Aesthetik die Ungewissheit, was der Reflexion oder dem Sinne angehöre, schon in den Elementen der Musik, den Tönen, anfangt, und dem Verfasser der Kritik der Urtheilskraft noch immer nachgesprochen zu werden pflegt.

Sobald der Geist erscheint, wird er dargestellt als wirkend auf den Sinn des Menschen; in der Regel lässt sich nun in jeder Affektion des Sinnes eine Form und Materie unterscheiden, welche beyde erst die Wahrnehmung ausmachen. Für den äussern Sinn, oder wenn wir richtiger bestimmen wollen, für das Sehen würde also das Gestaltlose oder das Empfindungsleere jenen Widerstreit darstellen, dem Sinne aber dieses wirklich vorzulegen wäre unmöglich und widerspräche selbst der Aufgabe, nach welcher der Widerstreit schlechterdings unauflöslich seyn soll, indem Form und Materie zusammen nothwendige Ordnungen und gleichsam die ersten Elemente aller Wahrnehmung sind. Diesen Widerstreit aufzustellen ist also der eigentlichern Dichtkunst überlassen, welche ihre Darstellungen durch konventionelle Begriffszeichen ausdrückt, und daher nicht von der Möglichkeit dem äussern Sinne darzustellen, sondern von dem Produktionsvermögen der Phantasie ihr Gesetz erhält. Nun ist aber das Wahrnehmen der Empfindung bey dem Sehen durch das Aufnehmen in die Form des Raumes bedingt. Wird also das Bedingte (die Empfindung) ohne die Bedingung (die Form) dargestellt, so entsteht augenblicklich jener Widerstreit für die Anschauung, und die Dichter haben daher von dem Formlosen oder Unbestimmten der Form in den Erscheinungen der Geister von jeher glücklichen Gebrauch gemacht. Moina erscheint bey Ossian wie der Mond, wenn er düster durch graue Nebel blickt, und Schneeflocken den Wolken entfallen. — Die Form, ohne etwas der Empfindung Entsprechendes, würde nur eine Bedingung ohne Bedingtes, mithin, da die Vollständigkeit der Reihe auf Seiten des Bedingten nie mit Nothwendigkeit gefordert wird, keinen Widerspruch für die Anschauung, sondern nur für die Reflexion geben; denn man fragt dann nicht: wie ist dies möglich? sondern: wozu soll das? und damit ist der ganze Widerstreit in das Gebiet des Verstandes verwiesen. Wenn durch Ossians Geister die Sterne trübe hindurchblicken und er mit andern Dichtern diese Erscheinungen leere Gestalten nennt, so ist dieses nicht Mangel an dem, was der Empfindung in der Erschei-

nung entspricht, sondern Mangel an Substanzialität, wodurch der Widerstreit in den Empfindungen zweyer Sinne des Gesichts und Gefühls dargestellt wird.

Die bildende Kunst kann nicht wie die Dichtkunst den aufzustellenden Widerspruch in das Seyn und Nichtseyn setzen, denn ihre Darstellung fällt selbst in das Gebiet des Seyns. Innerhalb des Seyn muss also die Möglichkeit eines neuen Widerspruches liegen. Der Geist nämlich wird vorgestellt, nicht als ein bloses Seyn, sondern als ein belebtes. Er handelt also zwar, allein sein Handeln ist ohne Kraft und hat nur Bedeutung. Leben und Tod sind die Entgegengesetzten, welche beyde in seiner Erscheinung sich darstellen. In seinem Handeln zeigt er Leben, in dem Beharrlichen seiner Erscheinung Tod. Nun sind eben die Zeichen des Lebens in dem Bestehenden die Farbe, welche vom Leben bestimmt wird, und in dem Wechselnden die Bewegung. Bewegung ohne Farbe oder Farbe ohne Bewegung wird also den verlangten Widerstreit für die Darstellung eines Geistes in der bildenden Kunst — wozu natürlich auch die Schauspielkunst gehört — geben. Allein das Bestehende wird allezeit angesehn als die Bedingung des Wechselnden; wo sich also willkürliche Bewegung ohne die Farbe des Lebens, also ebenfalls das Bedingte ohne die Bedingung, zeigt, z. B. bey einer wandelnden Statüe — da ist Leben und Tod für die Anschauung in Widerstreit gesetzt, und die dabey beabsichtigte Wirkung wird gewiss erfolgen. Alle Geister, sowol in den Volkssagen als in den Werken der Dichter, erscheinen daher in blasser Gestalt, und in jedem einzelnen Zuge, durch den der Dichter die Erscheinungen näher bestimmen will, ist dieser Gegensatz von Leben und Tod, das Erscheinen des Bedingten ohne seine Bedingung, das Mittel, wodurch der Geist das höchste Grauen erregt. Die wenigen Worte: „du hast keine Sehkraft in diesen Augen, mit welchen du mich so anstarrst," welche Makbeth der Erscheinung Banko's entgegenruft, haben fast mehr Grauenerregendes als die Erscheinung selbst, welche, wegen ihrer Unsichtbarkeit für Makbeths Gäste, fast zu viel Theaterkunst bey diesen voraussetzt, als dass sie nicht dem Zuschauer in einen mehr überlegenden als anschauenden Zustand bey der wirklichen Aufführung versetzen sollte, so vortrefflich diese Situation auch in dem einzigen Momente eines Gemäldes für bloße Anschauung seyn würde. — Wollte man hingegen die Bewegung der Figur weglassen und nur die Farbe als Zeichen des Lebens darstellen, so wäre dieser Widerstreit für die Reflexion gesetzt. Denn die Bedingung wäre gegeben und nur das Bedingte würde vermisst; der volle Widerspruch würde also dann erst entstehn, wenn die Reflexion bemerkt hätte, dass das Bedingte, die Bewegung, wegen der Leblosigkeit der Figur nie erfolgen könne. Hier tritt zugleich die wahre Ursache des allgemeinen Missfallens an gemalten Statüen hervor. Es ist an ihnen nicht, wie man gewöhnlich glaubt, etwas zu viel, die Farbe nämlich, sondern etwas zu wenig, nämlich die willkürliche Bewegung, als zweytes äusseres Kennzeichen des Lebens. Könnte man diese — scheinbar nämlich, denn die Farbe der Bildsäule ist ja auch nur scheinbare Lebensfarbe — dazu setzen, so wäre das Ganze eine vollkommene Marionette, welche in ihrer höchsten Vollkommenheit vom lebenden Pantomimen durchaus nicht zu unterscheiden wäre, und also ein wahres Kunstwerk seyn könnte. Noch deutlicher zeigt folgendes die wahre Beschaffenheit; je länger die gemalte Bildsäule die Anschauung in der Erwartung der vielleicht noch folgenden Bewegung täuschen kann, desto später entdeckt die Reflexion den Widerspruch, und so lange dieser nicht entdeckt ist, entsteht kein Miss-

fallen an der Darstellung; ist daher diese von der Art, dass die Anschauung für jede Zeit in der Täuschung erhalten werden kann, so kommt die Reflexion nie zur Thätigkeit mit Bewusstseyn, und der Widerspruch wird, so lange die Anschauung wahrt, gar nicht bemerkt. Dies ist der Fall bey schlafenden schönen Figuren, wo das Interesse, welches man an ihrem Schlafe nimmt, die Reflexion für jede Zeit während der Anschauung nicht zum Bewusstseyn kommen lässt. Es ist dieses eine Wirkung derselben Illusion, welche den Ausruf der Bewunderung nur in ein leises Flüstern ausbrechen lässt, um die Leblose nicht aus dem Schlafe zu wecken.

(Der Beschluss künftig.)

Anekdote.

Ein noch sehr junger jüdischer Elegant setzte sich im Konzert hinter zwey Damen, die die Ehre hatten, ihm zu gefallen, und hatte gar zu gern ein Gespräch angeknüpft, wenn's nur hatte gehen wollen. Endlich spielt der Virtuos; der erste Satz seines Konzerts ist aus, alles ist entzückt, die Damen sind's auch und gestehen es einander. Das hört der Nachbar:

O erlauben Sie, fängt er an; das ist noch gar nix. Hab' ich gehört einen Mann — einen grossen Mann, in Frankfurt auf der Mess — —

Und nun gehet's fort —! Das Adagio hatte angefangen; die Damen hofften ihn zum Schweigen zu bringen, wenn sie ihn leise zur Erkenntniss seiner Sünden führeten.

Sie urtheilen sehr streng, sagte die Eine. Sind sie musikalisch?

Mit einiger Verlegenheit antwortete er: ja! und fuhr fort in seiner Kritik.

Spielen selbst dies Instrument? fiel die Andere ein.

„Das nicht" — und wieder in den Text!

Oder ein anderes? nimmt jene das Wort.

Nein — aber ich schwör' Ihnen zu — —

So haben Sie Komposition gelernt?

Nein —

Nun, in welchem Sinne sind Sie denn musikalisch?

Mu- — — Ach ja so! Ich verstand, Sie fragten, ob ich Musje (Monsieur) Kalisch sey! Ich heisse wirklich so — wenn Sie's nicht übel nehmen! —

Zur musikalischen Beylage No. II.

erhalten die Leser heute einen kleinen, ungemein lieblichen Gesang von Hrn. Friedrich Götzloff, einem Liebhaber in Berlin, der aber, wie Jedermann siehet, nicht wenige der Künstler von Profession, die jetzt Stücke dieser Gattung herausgeben, beschämen kann. Vorzüglich kann, was Bätely singt, musterhaft genannt werden. Jery's Antheil ist zwar in dem Charakter, den dieser in Gothe's niedlicher Operette hat: es hätte sich aber doch wol noch etwas mehr für diese Zeilen thun lassen, ohne dass Jery diesem seinem Charakter enthoben worden wäre.

Die Redaktion.

(Hierbey die Beylage No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05364/025

N°. II.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Aus Jery und Bätely.

Poco Adagio. komp. von Friedrich Götzloff.

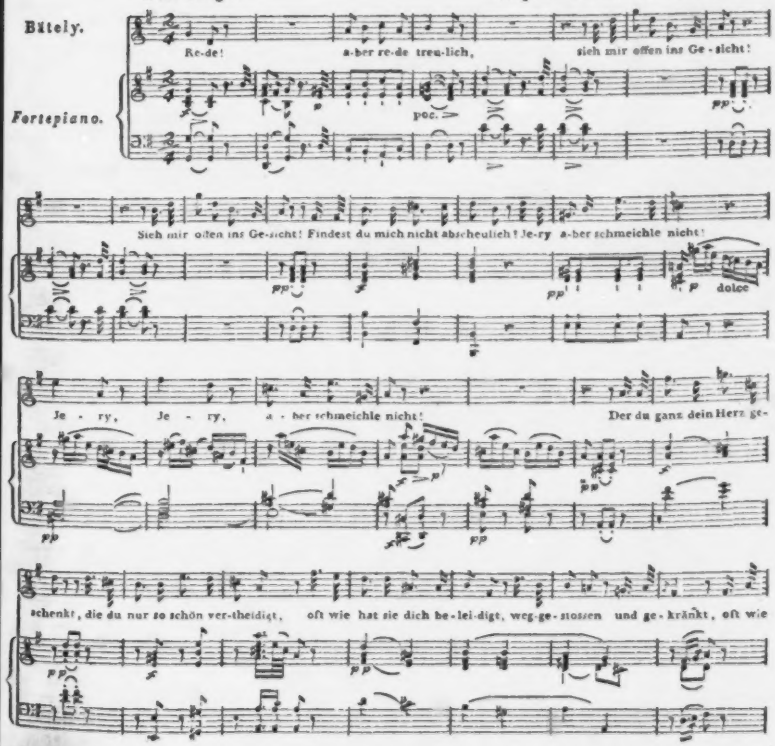

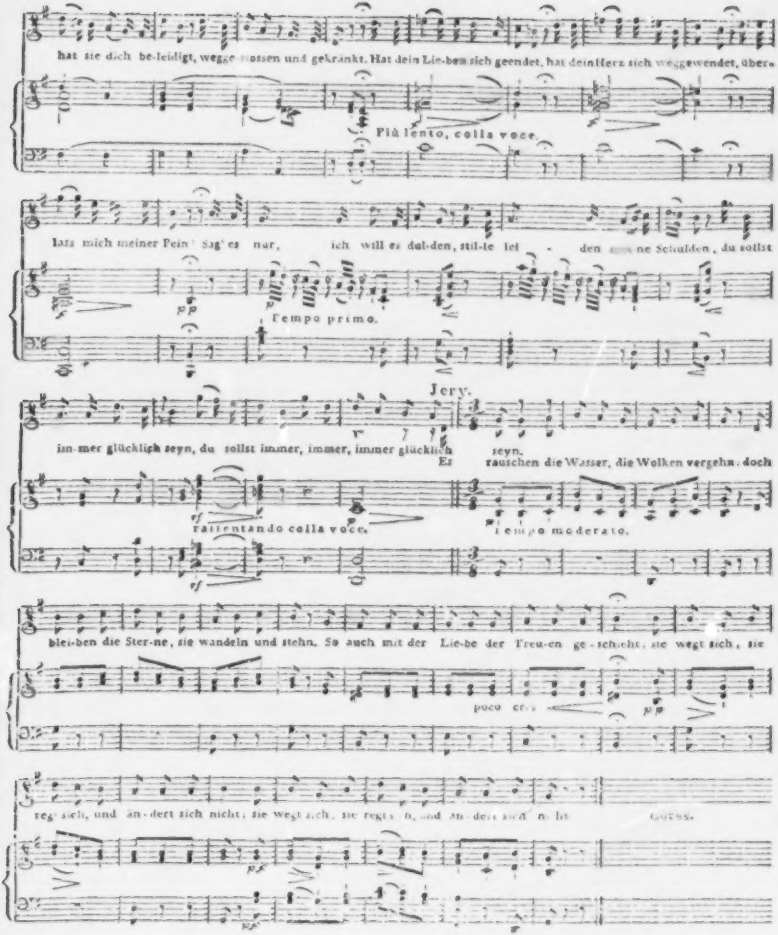
hat sie dich be-leidigt, wegge-lassen und gekränkt. Hat dein Lie-ben sich geendet, hat dein Herz sich weggewendet, übero
Più lento, colla voce.
lass mich meiner Pein Sag' es nur, ich will es dul-den, still-le lei - den
ne Schulden, du sollst
Tempo primo.
Jery.
im-mer glücklich seyn, du sollst immer, immer, immer glücklich seyn.
Es rauschen die Wasser, die Wolken vergehn, doch
rallentando colla voce.
Tempo moderato.
blei-ben die Ster-ne, sie wandeln und stehn. So auch mit der Lie-be der Treu-en ge-schieht, sie wegt sich, sie
poco cresc.
reg sich, und än-dert sich nicht; sie wegt sich, sie regt sich, und än-dert sich nicht
Gurnt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten November. Nº. 9. 1805.

Ueber musikalische Behandlung der Geister.

(Geschrieben 1800.)

(Beschluss)

Nach diesen Voraussetzungen werden wir im Stande seyn, eine zweckmässige Behandlungsart der Geister auch für die Musik anzugeben, sobald sich in ihrem Material etwas nothwendig vereintes, und doch einzeln darstellbares aufzeigen lässt, durch welches der Anschauung jener Widerstreit dargestellt werden kann. Das allgemeine Zeichen, dessen sich die Musik zu ihren Darstellungen bedient, ist der Klang, eine Erscheinung zwar für den äussern Sinn, welcher aber nie im Raume, wie andre Gegenstände des äussern Sinnes, sondern blos und allein in der Zeit wahrgenommen wird, und daher schon deswegen auf kein Seyn im Raume als Zeichen bezogen werden kann. Was also immer das Darzustellende in der Musik seyn mag; so lässt sich doch aus dem Material dieser Kunst soviel mit Sicherheit erwarten, dass es entweder ein Gegenstand innerer Anschauung, also unsrer eignen innern Empfindungen (Affekte) seyn muss, oder von den äussern Gegenständen nur das, was bey ihrer Wahrnehmung der Zeit angehört, also hauptsächlich ihre Bewegung seyn kann. Im letztern Fall entsteht musikalische Malerey innerhalb ihrer Grenzen, wo sie für wahre Kunst allerdings brauchbar und zweckmässig ist. Die Darstellung der innern Empfindung aber wird immer den Hauptgegenstand der Musik ausmachen, und in der That ist dieses so anerkannt, dass man schon lange die Musik als die wahre, natürliche Sprache der Empfindung angenommen, aber im Theoretischen nur nicht Gebrauch genug von dieser Bemerkung gemacht hat. Wie nun überhaupt durch Töne Empfindungen dargestellt werden können, macht den Gegenstand einer eignen Untersuchung über musikalische Darstellung aus, und kann hier im Vorbeygehen nicht auseinander gesetzt werden, wiewohl diese Untersuchung als der Grund des ganzen ästhetischen Theiles der Musik billig vor allen andern vollendet seyn sollte. Es lässt sich daher für unsre gegenwärtige Absicht nur so viel festsetzen: Um Empfindungen darzustellen hat die Musik zwey Wege. Sie stellt entweder dar die Ursache der Empfindung durch etwas aus dem Gebiete der Töne, welches dieser Ursache analog ist, z. B. das mathematisch Erhabne durch eine solche Fülle und Gegeneinanderstellung der musikalischen Gedanken (Tonrhythmen), dass es für jede Anschauung als solche unmöglich ist, sie mit Bewusstseyn aufzufassen und in allen ihren Beziehungen zu verfolgen — diese Musik könnte man gewissermassen die dramatische nennen, und sie wird vielleicht auch in einer Beziehung diesen Namen nicht mit Unrecht führen; — oder sie stellt die Empfindung selbst, freylich nur der Form, nicht der Materie nach, dar, z. B. wenn

sie das dynamisch Erhabene durch Ueberwältigung der Melodie durch Harmonie ausdrückt, und so die Handlungsweise des Gemüthes bey Empfindung des Erhabenen fast auf eben die Art darstellt, wie die bildende Kunst ihre äussern Objekte — und diese Gattung könnte man die lyrische Musik nennen. Die Anwendung dieser Unterscheidung auf unsern eigentlichen Gegenstand wird sich nun leicht machen lassen. Der Widerstreit, welcher der Anschauung bey der Darstellung einer Geistererscheinung gegeben werden soll, liegt nicht in der Empfindung des schauerlich Erhabenen selbst, sondern in der Ursache dieser Empfindung; er wird also nicht durch lyrische Musik ausgedrückt werden können, sondern in das Gebiet derjenigen gehören, welche wir die dramatische genannt haben. Die lyrische, welche mit der dramatischen allerdings verbunden seyn kann, z. B. als Instrumentalbegleitung des Gesanges, hält sich deswegen während der Erscheinung blos an den lyrisch-musikalischen Ausdruck des Feyerlichen und Schrecklichen. Von dieser Art ist Mozarts Instrumentalbegleitung der Geisterscene im Don Juan und Wolfis Komposition zu den Geistern des Sees. Nicht so glücklich oder vielmehr ganz unglücklich wählte Wranitzky in seinem Oberon zu den Worten des Orakels die Form des Recitatives, wo man übrigens sich eines Lächelns nicht wohl enthalten kann, wenn die Musik blos gebraucht wird, um dem Enthüller der Wege des Schicksals den Gang der Harmonie anzudeuten. Die dramatische Musik allein hat also den Widerstreit zwischen Leben und Tod in der Geistererscheinung darzustellen; aber der Gegenstand aller eigentlichen Musik, wenn sie nicht malt, ist blos der Affekt; das Leben wird also hier nur als Affekt, der Tod nur als Affektlosigkeit sich zeigen können. Zeichen des Affektes für das Gehör, also sowol in der Musik als Deklamation, sind Töne und ihr Rhythmus (wie für das Gesicht in der Mimik Gesten und ihr Rhythmus). Da nun in der Musik jede Reihe von Klangen ein Zeichen des Affektes seyn soll, denn sonst wäre sie müssig, so ist das Lautwerden der Empfindung im Klange und ihr Ausruf im Tone und Rhythmus das Bedingte und die Bedingung, von welchen eins ohne das andre gegeben werden soll, um jenen geforderten Widerstreit darzustellen. Nun geht aber die Tendens der Empfindung im musikalischen Ausdruck nicht auf das Lautwerden überhaupt, sondern auf das Lautwerden in Ton und Rhythmus als ihren Zeichen; Töne und Rhythmus also und das Streben, in ihnen die Empfindung auszudrücken, wird die ästhetische Bedingung seyn, unter welcher das Lautwerden als Bedingtes erst erfolgt. So waren wir denn der Auflösung unsrer Aufgabe naher gerückt. Der verlangte Widerstreit wird nämlich durch Musik für die Anschauung gegeben seyn, wenn die Empfindung zwar laut wird, aber mit den Zeichen absoluter Affektlosigkeit, ohne abwechselnden Ton und Rhythmus; wenn also die Erscheinung zwar singt, aber eintönig und in gleichförmigen Zeitabtheilungen, deren Veränderung wenigstens einen blos grammatischen aber keinen logischen oder ästhetischen, Grund hat. Man bemerkt leicht, dass die musikalische Darstellung von der einen Seite die eingeschränkteste ist, indem ihr Gebiet sich nicht über den Affekt hinaus erstreckt; von der andern Seite aber ist sie eben deswegen die wirksamste, weil sie die Aufgabe auf der höchsten Stufe und in dem Innersten der Menschheit selbst löst. Die Anschauung bekommt nämlich hier den höchsten und unauflöslichsten Widerstreit dargestellt, indem durch Sprache und Gesang sich das lebendigste Zeichen der Empfindung und der Menschheit ankündigt, und nun auf ein Mal eine schreckliche Monotonie, wie die kalte fühllose Stimme des Schicksals selbst ertönt. Mit etwas Höherm

als der Menschheit kann der Mensch nicht entzweyt werden, und es möchte sich wol in der Zukunft bey genauerer Bekanntschaft der Philosophie mit der Musik noch in mehr Rücksichten zeigen, dass wahre Musik nicht so blos auf sinnlichen Genuss ausgehe, wie manche unsrer Philosophen meynen, und dass sie vielleicht nur in so fern unkultivirend genannt werden könne, als sie gerade die höchste Kultur voraussetzt, um genossen, d. h. verstanden zu werden. Beyspiele, wie glücklich jener Widerstreit für die Anschauung durch blos eintönigen Gesang dargestellt werde, giebt die, schon in einer andern Beziehung angeführte Wolfische Komposition, und Reichardts Musik zu Gothe's Erlkönig. Der Geist in dem letztern spricht zwar nicht eigentlich Worte des Schicksals, allein das Erscheinen des Elementargeistes ist nach dem Volksglauben selbst todverkündend, und folglich ganz in dem Charakter der Erscheinungen, von welchen hier die Rede ist. Mozart lässt den Geist in den Scenen seines Don Juan, wo jener in seinen Reden noch keine moralische Tendenz zeigt, seinen Zuruf: Ribaldo audace u. s. w. ebenfalls ohne Veränderung des Tones, das grammatisch musikalische Fallen der zwey letzten Silben ausgenommen, singen; nur in der Hauptscene, wo der Geist der Rolle einer blosen Erscheinung nicht treu bleibt, musste er freylich eine andre Behandlungsart wählen und den Ausdruck der Empfindung durch die Begleitung sich zum Hauptgeschäft machen; doch scheint auch der Geist selbst durch die ganz ungewöhnliche Melodie seines Gesanges und die fast durchgängig gleichförmigen Zeitabtheilungen desselben zu erkennen zu geben, dass selbst diese Töne nicht Zeichen des Affekts eines in dieser Welt Einheimischen seyen. — Für die Reflexion würde der Widerstreit alsdann gegeben, und also für wahre Kunst nicht zulässig seyn, wenn umgekehrt Töne als Bedingung, ohne den Laut, als das Bedingte gegeben wären. Dieses ist nun freylich absolut unmöglich, aber relativ allerdings möglich. Da nämlich der Laut entweder ein Klang, mit welchem wir singen, oder ein Schall, mit welchem wir sprechen, seyn kann, so ist die Verwandlung des Gesangs in Deklamation, oder der Sprache in Gesang nichts als ein relatives Aufheben des Lautes, indem der unerwartete statt des erwarteten gegeben wird. Wenn daher der Geist im Schauspiel singt oder in der Oper spricht, um sich als Geist zu charakterisiren, so muss man ihn als Geist schon kennen, um sich die Ursache seines sonderbaren und auszeichnenden Benehmens zu erklären, und sich überdies noch an die Gattung des ganzen Kunstwerkes erinnern, um den Widerstreit nur zu bemerken. Es ist also bey dieser Behandlungsart des Geistes alles nur für die Reflexion und nichts für die Anschauung gegeben. Ueberhaupt aber ist das Verhältniss der Deklamation zum Gesang noch zu wenig entwickelt, um nicht fast bey jedem Kollisionsfall zu Fehlern, welche nur zu oft durch langes Herkommen sanktionirt werden, Veranlassung zu geben.

August Apel.

Die in Deutschland jetzt bestehenden, vorzüglichsten Kapellen.

Es ist von vielen, die sich um den Zustand der Tonkunst und der ihr gewidmeten Institute ernstlich bekümmern, schon oft gewünscht worden, dass in unsern Blättern die zuverlässige Darlegung des eben jetzt bestehenden Personals der vorzüglichsten Kapellen Deutschlands gegeben werden möchte — dieses Personals, nicht etwa,

wie es in den Hofkalendern, Rang-, Pensionslisten und dgl. verzeichnet wird, sondern wie es eben jetzt wirklich im Dienst, wirklich thätig, wirklich in dem oder jenem Fache seiner Kunst thätig ist. Da dieser Wunsch nicht eine bloße Neugier, (die jedoch ebenfalls nicht geradehin zu tadeln wäre,) sondern ein ernsteres Interesse zum Grunde zu haben scheint, und da eine solche Darlegung, wenigstens den Aufmerksamen, auf nicht unbeträchtliche Resultate von mancherley Art führen kann — so hatten wir ihn schon längst gern befriedigt: es ist aber nicht leicht, dergleichen Angaben, selbst wenn sie nur unter die gehörigen Rubriken gebrachte Namen enthalten sollen, zu bekommen, indem, wie sich das jeder, in dergleichen Dingen nicht Unerfahrne von selbst denkt — diejenigen, die dergleichen Relationen am leichtesten geben könnten, zu oft von Rücksichten aller Art zurückgehalten werden, und diejenigen, die von allen Rücksichten frey sind, nur selten die Lage der Dinge genau genug erfahren.

Jetzt endlich sind wir im Stande, dergleichen Verzeichnisse von verschiedenen der ausgezeichnetsten Kapellen zu geben; von andern sind sie uns versprochen. Wir fangen mit der berühmten Dresdner Kapelle an, und setzen voraus, kein Leser werde unsre oder der Verfasser Absicht missdeuten, sondern jeder alles aus dem Gesichtspunkte betrachten, welchen wir hier selbst bestimmt genug angegeben haben — dass nämlich verzeichnet wird, was eben jetzt da, wirklich thatig, und in diesem Fache thätig ist: dass folglich — z. B., wer Konzert spielen kann, es aber nie thut, nicht als Konzertspieler aufgeführt; wer jetzt auf Pension gesetzt ist, ohne noch wirklich Dienst zu thun, gar nicht genannt werden kann u. dgl., wodurch aber Niemanden von irgend einer Seite Eintrag gethan werden kann und soll. Diese nähern Bestimmungen verstehen sich zwar von selbst; es giebt aber der Leute zu viele, die nichts weniger verstehen mögen, als was sich von selbst verstehet, und darum muss man dergleichen Dinge leider immer wieder in Anregung bringen.

d. Redakt.

Aktives Personal der Kurfürstlich Sächsischen Kapelle bey der Kirche und beym italienischen Theater.

Die Direktion und Oberaufsicht hat der Directeur des plaisirs, Se. Excellenz der Herr Graf Vitzthum v. Eckstädt.

Direktor des Theaters ist Herr Bertoldy;

Sekretair: Herr Ober-Auditeur Hebenstreit.

Kapellmeister.

Herr Joseph Schuster.
— Franz Seydelmann.
— Fernando Paer.

Sängerinnen.

Mad. Paer (prima Donna).
Dem. Häser.
Mad. Toschi.
— Belolli.
— Manerolli.
— Cinti.

Sopranist.

Herr Sassaroli *).

*) Seit Abfassung dieses Aufsatzes ist noch ein zweyter Sopranist für die Kirche engagirt worden.
d. Redakt.

Altisten.

Herr Belli.
— Ceccarelli.

Tenoristen.

Herr Benelli (erster Tenorist).
— Angiolini (jezt blos Kirchensänger).
— Cinti (Anstandsrollen).
— Miecksch (zweyte Tenor- und Charakter-Rollen).
— Riccardi (zweyte Tenor-Rollen).

Bassisten.

Herr Buonaveri (erster Buffo und Regisseur).
— Paris (seriöse Rollen).
— Pirotti (Charakterrollen).
— Löbel (blos Kirchensänger).
— Cipriani (zweyter Buffo).

Violinisten *).

Herr Cristoforo Babbi * (Konzertmeister).
— Uhlig.
— Kunze.
— Salomon.
— Dietzsch.
— Scholze.
— Hunt jun.
— Dunkel (ist auch Komponist).
— Anton Schmiedel.
— Limberg.
— Dietze. *
— Wenzel.
— Camillo Babbi.
— Castelli.
— Kühnel.
— von der Ahée.
— Schmiedel * (Stadt- und Kammermusikus).

Flautisten.

Herr Götzel. *
— Prinz. *
— Häne.

Lautenist.

Herr Weiss (ist beym Gottesdienst in der Fasten aktiv.)

Hornisten.

Herr Haudeck.
— Listing.
— Miecksch. *
— Gladewitz. *

Oboisten.

Herr Besozzi.
— Dietze.
— Kummer. *

Klarinettisten.

Herr Rothe sen. *
— Rothe jun.

Bratschisten.

Herr Frenzel.
— Joseph Schubert, (ist auch Komponist).
— Pohland. *
— Rottmeyer.

Violoncellisten.

Herr Callmus. *
— Hoeckner.
— Franz Eisert.
— Johannes Eisert.

Fagottisten.

Herr Nessel.
— Schmidt. *
— Kummer.
— Heßen.

Contrebassisten.

Herr Franz Schubert.
— Anton Schubert.
— Peschke.
— Petermann.

*) Die mit * bezeichneten Instrumentisten zeichnen sich auch als Konzertspieler aus.

Trompeten und Pauken werden, sowol in der Kirche, als im Theater, mit den Hoftrompetern und Paukern besetzt. Die Kapellknaben, die in der Kirche zur Verstärkung der Chöre und zu den Responsalien gebraucht werden, unterrichtet der Tenorist, Hr. Miecksch.

Organisten.

Herr Binder.
— Dreysig.

Recension.

Passagen - Sammlung für Pianoforte - Spieler, aus den Werken der besten Meister zusammengetragen und für Spieler von mittler Fertigkeit, zur eignen Uebung, mit instruktiven Anmerkungen versehen, von Friedrich Guthmann. Erstes Heft. Oranienburg, bey Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Guthmann, der sich durch mehrere Aufsätze in dieser Zeitung und durch seine Methodik des Klavierspiels — ein kleines, wenn auch nicht vollkommenes, doch sehr schätzbares und nützliches Werkchen — nicht nur als guten Kopf und warmen Kunstfreund überhaupt, sondern auch als feinen Beobachter, erfahrnen Lehrer und geschmackvollen Beurtheiler in seiner Kunst bewiesen hat — zeigt sich in allen diesen Beziehungen auch in gegenwärtigem Werkchen.

Man fängt nun endlich an auch in der Musik von dem tändelnden Dilettantismus zurückzukommen, der weniger spielen, als mit dem Spiele spielen mochte, und nichts lernen, als was sich über solchem Spielen von selbst fand — woraus jedoch nie etwas kommen kann, als höchstens eine geschickte Pfuscherey; man kehrt, mit gehöriger Benutzung späterer Erfahrungen, wie in der Erziehung überhaupt, so auch in der Erziehung für die Musik, zu der Weise der Vorfahren zurück, die es wussten, dass die Kunst das Handwerk voraussetze, dass man erst dies lernen und üben müsse, ohne ästhetischen — ohne allen Genuss, ausser dem, den jede Arbeit, jedes Gelingen, jede Ueberwindung von Schwierigkeiten und dadurch verstärkte Kraft gewährt. Der Maler lässt seinen Zögling erst richtig, sicher und geläufig Linien und mathematische Figuren aller Art, dann einzelne, kleinere, hernach grössere Theile des menschlichen Körpers zeichnen; nun zusammensetzen, endlich das Ganze richtig darstellen. Hat ihn die Natur nun zum Künstler bestimmt und organisirt: so gehet ihm über dem Letztern gewiss von selbst der Sinn für die Schönheit auf, und nun ist es seine Sache, diesen auf das Erlernte anzuwenden, und das Handwerk zur Kunst zu erheben, wobey der Lehrer nur rathend zur Hand geht. So soll es auch beym Musiker seyn, und so ist es wirklich jetzt bey mehrern der Musiklehrer und bey den Schülern, denen es ernstlich um die Sache selbst zu thun ist. Das giebt dann — nicht etwa nur tüchtige Künstler von Profession, aber auch nicht Liebhaber, die gleichsam nur an den Deserts der Tafel lecken wollen, sondern es giebt wahre Kunstfreunde, mögen sie nun hernach in der Ausübung der Kunst sich zu Virtuosen weiter bilden wollen, oder nicht.

Was nun dem Malerzögling die Linien und dgl. sind, das sind dem Zögling des Musikers Skalen in allen Tonarten und allen Arten des Vortrags; was jenem das Zeichnen einzelner Gliedmassen ist, ist diesem das Erlernen grösserer, schwieriger Passagen — wie wir jetzt Sammlungen von

Meistern für alle Instrumente, wie wir auch hier eine von Hrn. Guthmann haben.

Diese vorliegende Sammlung unterscheidet sich von andern *erstens* dadurch, dass sie nicht eigene Kompositionen des Herausgebers, sondern mehrerer der trefflichsten Klavierspieler unsrer Zeit enthält — (Clementi's, Cramers, Dusseks, Beethovens, Weissens,) *sodann* dass sie Uebungsstücke, nicht eigentlich fortgehend sind; dass sie *ferner* mit schon sehr beträchtlichen Schwierigkeiten anfangen, und dass sie *endlich* mit Bemerkungen über die rechte Art des Vortrags der abgedruckten Stücke reichlich begleitet werden.

Gegen das Erste wird man schwerlich etwas einzuwenden haben. Selten ist der vorzügliche Lehrer auch vorzüglicher Komponist; und noch seltner bleiben die, für besondere Zwecke geschriebenen Uebungsstücke, auch wenn sie von guten Komponisten herrühren, ohne Steifheit, und bewegen sich so frey, treffen auch so auf *eigene*, schwierige Wendungen, als es geschiehet, wenn sich der Komponist von Geist ganz frey sich selbst überlässt. Und dass, wenn auch bey solchen Uebungen das Aesthetische keineswegs Zweck ist, es doch vom *Lehrer* nicht aus dem Auge gesetzt werden — dass der Zögling wenigsten unvermerkt an gute Musik gewöhnt und von schlechter abgezogen, folglich an guter geübt werden müsse, verstehet sich von selbst; so wie auch, dass es ihm zum Vergnügen gereichen werde, wenn er nun später die ganzen Werke jener Meister bekömmt, und er sie jezt leicht bezwingt, da er die schwierigsten Stellen schon vorläufig geübt hat.

Dass die Stücke nicht progressiv geordnet sind, möchte, ungeachtet dessen, was der Verf. in der Vorrede sagt und was zur *Entschuldigung* hinreichen mag, doch nicht ganz zu rechtfertigen seyn — wenigstens nicht, in wiefern das Werkchen vom Verf. ausdrücklich zur *eigenen Uebung* bestimmt ist, mithin den Lehrer, der die Wahl und Reihe, der Sache und den Eigenheiten jedes Individuums gemäss, zu treffen hat, entbehrlich machen soll. Eine überall gültige Reihe ist freylich nicht gedenkbar, ausser in den Elementen, da, wenn man über diese hinaus ist, Zufälligkeiten oft dem Einen schwer machen, was dem Andern leicht wird; indess ist doch eine gewisse Klassifikation *a potiori* möglich und nützlich — ungefähr, wie sie Cramer in seinen Etudes für Klavierspieler, und Baillot in den seinigen für Violinisten grösstentheils getroffen haben.

Dass die Uebungsstücke schon mit sehr beträchtlichen Schwierigkeiten *anfangen*, ist zu loben, indem man der ähnlichen Sammlungen für angehende oder noch nicht weit fortgeschrittene Spieler schon viele — deren, für schon wohlgeübte, wenige hat.

Endlich sind die Bemerkungen über den rechten Vortrag der Stücke ein grosser Vorzug des Werkchens vor ähnlichen. Der Verf. giebt darin immer an — erst, worauf es mit dem *ganzen* Beyspiel zunächst abgesehen sey, dann, welche einzelnen Theile vorzüglich entscheiden, wie und wodurch diese nun glücklich dargestellt werden müssen, und auch, (dies ist ein trefflicher Gedanke, den, meines Wissens, noch keiner ausgeführt hat!) in was für Fehler man beym Vortrage jedes Stücks am leichtesten verfallen, und wie man ihnen entgehen könne.

Die Wahl der Stücke selbst ist, nach den angegebnen Absichten des Verfassers, überall zu billigen, und nur gegen wenige Bemerkungen dürfte sich etwas Gegründetes einwenden lassen. Z. B. der Verf. unterscheidet überall den Punkt und den Strich

über den Noten, und das erste Beyspiel hat, neben der Hauptabsicht, auch noch die, diesen Unterschied fühlbar und in der Ausführung geläufig zu machen. Gut! Aber es ist weder bestimmt genug, noch auch ganz richtig, wenn hier der ganze Unterschied nur mit den Worten erklärt wird: „Der Strich zeigt mehreres, der Punkt wenigeres Abstossen an.“ Ich habe das Glück gehabt, Mozart öfters zu hören, und zwar nicht nur Konzert spielen — wo er weit mehr durch die Komposition, als durch das Spiel interessiren wollte — sondern auch allein, ohne Begleitung; er unterschied beydes so, dass ihm der Punkt das eigentliche kurze Abstossen, der Strich das nachdrückliche Abheben anzeigte. Und so muss es seyn! So scheint es auch Phil. Eman. Bach (nach seinen Kompositionen — denn ihn selbst hab' ich nie gehört,) gemeynt zu haben, und Er war in den Feinheiten des Klavierspiels der grösseste aller Meister. — Was soll, S. 4, die Stelle heissen: Er ist der Centaur etc.? Sie ist wol verdruckt! So stehet auch durch das ganze Werkchen Septengänge, anstatt Sextengänge.

Vom Verleger darf man, ausser einer genauern Korrektur, in der Folge wol auch wünschen, dass er mit dem Raum etwas sparsamer umgehe, was, ohne Nachtheil der Deutlichkeit und Nettigkeit, durch andere Anordnung des Drucks auf mancherley Weise zu leisten ist. Bey solchen Schulschriften ist Wohlfeilheit eine Hauptrücksicht und ein wahres Verdienst des Verlegers. Wenn aber in einem Hefte nicht mehr gegeben wird, als in diesem ersten, so wird das Werkchen, auch bey dem mässig angesetzten Preise, theuer, oder der Verf. muss eher abbrechen, als es, bey dem Verdienstlichen der Absicht und bey der wohlgerathenen Ausführung, zu wünschen ist.

Einer besondern Empfehlung bedarf diese Schrift gewiss eben so wenig, als einer weitern Auseinandersetzung, wie viel Gutes durch sie gewirkt werden könne, wenn man sie nur recht ernstlich, fleissig, anhaltend benutzen mag.

Kurze Anzeige.

1) *Sonate per il Pianoforte e. Accomp. d'un Flauto o Violino del Giorgio Libl. Op. 23.* Vienna apresso Gius. Eder. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

2) *Sonate pour Pianoforte et Violon, comp. par Jos. Elsner. Oeuvr. 10. No. 1.* A Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Zwey hübsche Unterhaltungsstücke. Das erste hat aber mehr Leben und Eigenthümliches, als das zweyte. Jenes lässt sich im Fluss und Interesse der Gedanken, so wie in Nettigkeit der Ausführung, ungefähr den Pleyelschen frühern Werken an die Seite setzen. Das erste Allegro hat etwas Brillantes, ohne grosse Ansprüche, ohne allen Tumult und Verrenkung; das Andante ist angenehm und leicht, das Finale nicht übel — man wird sich aber doch wol einen bedeutendern Schlusssatz zu diesem Ganzen wünschen, als dies, in der Weise der Suiten deutscher Tänze gebildete Stück. Die Ausführung ist für beyde Instrumente leicht, beschäftigt aber doch Spieler von mittler Geschicklichkeit hinlänglich. Die Elsnersche Sonate ist in jedem Betracht noch um ein gut Theil leichter, doch, wie gesagt, als Unterhaltungsstück für wenig Geübte nicht gerade zu verwerfen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. Nº. 10. 1805.

Ueber den Gesang in der Bürgerschule zu Leipzig.

Unter das Vortrefflichste, was Leipzig besitzt, gehört seine, seit fast zwey Jahren bestehende Bürgerschule. Dass die Leipziger sie hochzuschätzen und aufs beste zu benutzen wissen, muss jeden Wohlgesinnten erfreuen; dass alle Fremde ihren Werth anerkennen und preisen, darf den Einheimischen wol auch angenehm seyn.

Unter dem, was den Meisten, die sich mit diesem Institut bekannt machen, vorzüglich auffällt, ist auch das Singen der Kinder. Man wird gemeiniglich davon — erst sehr überrascht, imponirt, dann gerührt und innig erfreuet. Erfährt man nun, dass die beträchtliche Anzahl der Kinder nur seit anderthalb Jahren im Singen unterwiesen, ohne alle Vorkenntnisse und Vorübungen aufgenommen, und wöchentlich — im Sommer nur zwey Stunden, im Winter nur Eine, geübt worden seyn: so halten es die Meisten für kaum glaublich. Kein Wunder! Bey diesem Fache der Belehrung und Uebung lässt sich etwas Entscheidendes von der Ausbeute sogleich, und unverlarvt, im schön schimmernden Anbruch, vor die Sinne bringen und gar nicht verkennen! Auch haben nur sehr Wenige einen Massestab für das, was hier geleistet werden könne, indem bey weitem die meisten ähnlichen Institute hierin noch gar nichts, oder nur sehr Unbedeutendes gethan haben, fast alle für den Gesang durch Privatunterricht Gebildete aber auf ungleich weitern, ungleich schwierigern Wegen geleitet worden sind! —

Wer aber auch Musik überhaupt, und Singen insbesondere, verstehet, ausübt; wer auch über den Unterricht in Musik und Singen ernstlich nachgedacht und Erfahrungen gesammlet hat — selbst der wird sehr bemerkens-, rühmens-, und nachahmenswerth finden, was hier zu Stande gekommen, und wie es zu Stande gekommen ist.

Da nun viele, für Musik nicht gebildete Freunde jenes Instituts, in und ausser Leipzig, darüber unterrichtet zu seyn wünschten; andere, darüber unterrichtet zu seyn, wünschen sollten; und endlich bey vielen andern Erziehungsanstalten in Deutschland eben jetzt der Sinn und Wille auch für diese gute Sache erweckt ist, ohne dass man jedoch recht weiss, wie sie am besten ins Werk zu setzen: so forderte ich Herrn Lindner, den ersten Lehrer des Gesangs an hiesiger Bürgerschule, den ich, so wie seine Arbeiten, kenne und hochschätze, auf, seine Grundsätze, Methode, und Erfahrungen kurz aufzusetzen, und den Aufsatz der musikalischen Zeitung zu geben, als durch welche er am leichtesten denen zur Hand kommen werde, die davon Nutzen ziehen können. Herr Lindner erfüllet meinen Wunsch durch Folgendes. Hoffentlich darf ich ihm im Namen der Leser danken, und — was seiner Liebe und seinem Eifer für die Sache selbst mehr werth seyn wird — versprechen, dass die, deren Angelegenheit

es ist, was er hier giebt, ernsthaft ansehen, genau prüfen, und von dem Bewährten den besten Gebrauch machen werden.

Friedrich Rochlitz.

Um den Lesern den Standpunkt, von wo aus sie unsern Gesangsunterricht betrachten müssen, wenn sie alles das, was bis jetzt ist geleistet worden und noch geleistet wird, richtig beurtheilen wollen, anzugeben, sehe ich mich genöthiget, bis auf den Uranfang zurückzugehen. — Es war für mich, da ich in der Musik nur Dilettant bin und sie nicht ex professo studirt habe, keine leichte Aufgabe, eine ganze Klasse von mehr als vierzig Kindern in einer Stunde mit Singen zu beschäftigen, da Jeder das Schwierige dieses Unterrichtes, was er in seinen Elementarübungen darbietet, kennt. — In meinen wissenschaftlich pädagogischen Arbeiten hatte mich vorzüglich der Grundsatz, wofür schon Kant alle seine Zuhörer zu gewinnen suchte, weil er ihn selbst ausübte, und der jetzt die Bemühungen der neuern Pädagogen mit so erstaunlichem Erfolge krönt, geleitet: alle Kenntnisse, die wir dem zu erziehenden Menschen beybringen wollen, müssen wir ihm auf eben dem Wege und auf eben die Art zuführen, auf welchem und durch welche die Menschheit im Grossen, oder der Theil derselben, der sich ausschliesslich dafür verwendete, sich dieselben erworben und zu eigen gemacht hat. Seit einigen Jahren, wo ich im Verein so vieler braver Männer ganz für Erziehung lebe, finde ich diese Regel, die ich allen meinen Arbeiten zum Grunde lege, völlig zur Normalregel aller pädagogischen Bemühungen geeignet: denn überall, wo ich sie ausübe, belohnt mich der Erfolg davon auf die sprechendste Weise. Daher ist es gekommen, dass dieser Grundsatz sich so innig mit meiner ganzen Denkungsart verschwistert hat, dass er überall mein Leitstern ist. Was war jetzt natürlicher, als dass ich diesen Grundsatz analog auch auf den Unterricht in eigentlichen Kunstfertigkeiten übertrug? Und so kam es, dass ich mich entschloss, den Kindern die Musik eben so und auf eben dem natürlichen Wege vorzuführen, auf welchem die Menschen beym Beginnen dieser Kunst sich dieselbe erworben hatten: mit einem Wort, ich entschloss mich zu einer genetischen Methode für die Musik — Manchen wird beym ersten Anblicke dieser Weg zu lang vorkommen, wenn sie die Reihe von Jahren erwägen, innerhalb welcher die Menschen zu einer vollkommnen Wissenschaft oder Kunstfertigkeit gelangen. Allein wir können dies in weit kürzerer Zeit leisten, weil wir alle die Irrthümer und Hindernisse vermeiden können, welche die Menschheit oft Jahrhunderte im Fortschreiten zurückhielten. Der Weg, auf welchem alle Menschen sowol zur wahren Kenntniss, als auch zur wahren Kunstfertigkeit gelangten, muss der natürlichste, der Menschennatur eigenthümlichste, es muss der menschlichste, folglich der einzig beste seyn. — Soll irgend ein Gegenstand der innern oder äussern Welt zur wahrhaft innern Anschauung kommen, so darf man ihn den zu erziehenden Menschen nicht als schon vollendet geben. Man darf nicht glauben, dass man dem Kinde desto geschwinder die Sache beybringe, wenn man ihm gleich die Resultate, die doch das Produkt vorhergegangener Anschauungen sind, darbietet. Das Kind bekommt dadurch eine Kenntniss von der Sache; jedoch ist dies blos eine notorische (oder mehr historische) und nicht anschauliche Kenntniss. Das Kind kann ja noch nicht zurückschliessen, denn es hat noch nicht vorwärts geschlossen: es kann

nicht analysiren; weil es noch nicht zu synthesiren fähig ist. Der Gegenstand muss vielmehr noch einmal vor seinen Augen entstehen und sich zu dem Ganzen bilden, was ich ihm vorführen will; so wird es theils den Gehalt, theils die nothwendige Form, theils aber auch das Verhältniss zu andern und die Zulässigkeit einer höhern Ausbildung derselben einsehen. Hat der zu erziehende Mensch die Sache so gefasst, hat er sie sich selbst mit Hülfe eines andern wieder anerschaffen, dann ist sie erst sein Eigenthum. Nur auf dem genetischen Wege ist es dem Menschen möglich, sich Kenntnisse und Kunstfertigkeiten zu eigen zu machen. Dazu ist aber nöthig, dass er auf diesem Wege sich gewisse Schranken setze, sich gewisse Grade des Aufsteigens und Fortschreitens bestimme. Diese Schranken, die sich der Mensch setzt, müssen aber zugleich mit in der Natur der Sache selbst liegen; dadurch bekommt er einen weniger schwankenden, vielmehr einen desto festern Grenzpunkt, innerhalb welches er die Bildung beginnen kann. — Alle diese Prämissen schienen mir hier nöthig zu seyn, weil sie den Grund meines Verfahrens in Hinsicht des Unterrichtes in dieser Kunstfertigkeit enthalten. —

Für alles, was der Mensch erlernen soll, muss er erst empfänglich gemacht werden. Aber man soll ihn nicht blos im Allgemeinen dafür gewinnen: auch die dazu nöthigen Organe oder Werkzeuge müssen dazu vorgerichtet werden. Geschieht dies aber nicht, so wird der Mensch die Gegenstände unvollkommen darstellen und sich durch die Unbehülflichkeit seiner Organe in einem beständigen Vor- und Rückschreiten verwickelt sehen müssen.

Dieser verkehrte Weg ist auch vorzüglich schuld, warum das Lernen so vielen verbittert wird — Alles das, dessen sich der Mensch mit seiner Kraft bemächtigen kann, mit dem er schalten und walten kann, alles das treibt er gern. Ist daher den Organen die bestmöglichste Ausbildung gegeben worden, so darf man nur analog jenen organischen Uebungen die Sache selbst vorführen, und es wird der Mensch sich gewiss mit Wohlgefallen derselben bemeistern; denn das Organ ist fähig gemacht worden, alles das, was zu seiner eigenthümlichen Beschäftigung gehört, zu ergreifen und darzustellen. Dass jedem Unterrichte erst eine vielseitige Erregung der Kraft vorhergehen müsse — darauf dringen jetzt alle bessere Padagogen, seitdem Pestalozzi lauter und bestimmter, als es je geschehen war, dafür gesprochen und gekämpft hat. — Bey dem Lesen sahe man ein, dass dasselbe nichts anders sey, als ein Repetiren des Gesprochenen. Was war natürlicher, als dass man durch Ausbildung des Sprachorganes in Verbindung des Gehörorganes — weil beyde der Natur nach in unzertrennlicher Vereinigung stehen und wirken — vor allem Lesen erst die Sprachkraft zu bilden sich entschloss? Eben das gilt auch von dem eigentlichen Singunterrichte. Soll dieser gedeihen, so muss man erst die Kraft dafür in den Menschen erregen. Dazu aber ist nöthig, dass vorzüglich die beyden Organe, Ohr und Kehle, dafür vorgerichtet werden. Hieraus sieht man, in welcher genauen Verbindung eigentlich der Sprachunterricht mit dem Unterrichte des Gesanges steht (denn letztrer ist nichts weiter als eine betonte Sprache). Zugleich aber leuchtet auch die Nothwendigkeit ein, wie zweckmässig der Sprachunterricht beschaffen seyn müsse, wenn er dem Gesangsunterricht vorarbeiten soll; und wie auf der andern Seite der Gesangsunterricht ganz genau sich an jenen anzuschliessen habe, um dem Sprachunterrichte seine vollkommenste Ausbildung zu geben. Da die Sache eine und dieselbe ist, nur anders und höher modificirt, so

muss auch die Methode in beyden im Wesentlichen eine und dieselbe seyn. — Geleitet von dieser Ansicht habe ich daher den musikalischen Unterricht in zwey wesentliche Haupttheile geschieden. *A)* in die Gehör- und Kehlübungen, oder Propädevtik der Musik, und *B)* in die Leseübung der durch die erstere Thätigkeit entstandenen (construirten) und durch äussere Zeichen (Noten) fixirten Produkte, oder in das eigentliche Singen musikalischer Gesänge.

A.

Für die propädevtischen Uebungen war folgendes mein Ziel und meine zu lösende Aufgabe: erstens, den Kindern die Töne so lange vorzuführen, bis sie sich fest im Gehör fixirt hätten; zweytens, die Kehle zugleich in Verbindung jener Gehörübungen fähig zu machen, jeden gehörten Ton wieder darzustellen. Hier ging ich von allen jezt üblichen Unterrichtsmethoden ab, indem ich das Singen der Oktaven nicht zuletzt, sondern gleich zuerst vornahm. Ich liess das ungestrichene c singen und sogleich seine Oktave — theils, weil es ein und derselbe Ton ist, wozu nur die grössere Hebung eines und desselben Luftquantums erforderlich ist; theils aber auch, weil die Oktave das non plus ultra des C dur ist, ja nicht blos des C dur, sondern der ganzen Elementartöne der Musik. Unsre Musik besteht aus sieben ganzen Tönen; diese werden nun bald ganz oder halb gehört, so wie es erforderlich ist. Aus der Vervielfaltigung dieser Grundtöne und aus den verschiedenartigen Verhältnissen, worein man sie mit ihren Reihen setzt, besteht die ganze Musik. Haben wir nun Eine Reihe gefasst, so haben wir sie alle gelernt. Die Oktaven geben den Anfangs- und den Endpunkt an, innerhalb welchen dann alle mögliche Modifikationen in ihrer natürlichen Reihe begonnen werden können. Sie sind die beyden abgesteckten natürlichsten Grenz- und Haltungspunkte, innerhalb deren natürlicher Reihe alles geschehen muss, was für sie geschieht. — Diese Uebung des Oktavsingens nehme ich in allen Tönen vor. Trift es sich, dass die Kinder, die wenig musikalisches Gefühl mitbringen, weil die Umgebungen für die Ausbildung ihres Gehörs nicht so günstig waren, die Oktave nicht gleich finden, so lass' ich z. B. g singen: wenn sie nun nicht im Stande sind, die Oktave zu treffen, so singe ich die Zwischentöne des Quintaccordes, dann treffen sie die Oktave leicht. Die meisten werden aber durch einen gewissen natürlichen Drang zur Oktave hingeführt. Durch das Singen der Scala der Oktaven gebe ich der Kehle ihre natürliche Weite, und sie kann sich dann mehr mit Bewusstseyn bey den Tönen innerhalb der Oktave verengen. Denn jene gegebene Weite hat in der Kehle die Fähigkeit bewirkt, sich zu lenken, zu verengen, kurz zu beherrschen, wie sie will. Dieses Oktavensingen (so wie jede folgende Uebung) schliesse ich nicht eher ab, als bis es zur Unvergesslichkeit und zur grössten Gewissheit geworden ist. Um aber die Kinder nicht zu langweilen, so singe ich ihnen darzwischen ganz einfache Gesänge vor, die über ihre Fassungskraft, sowol dem Text als auch der Musik nach, nicht erhaben sind. Diese Gesänge halte ich ihnen gleichsam als die ersten Ideale ihres Bestrebens vor, und lasse sie dann von ihnen öfters nachsingen. Können sie diese fertig nachsingen, so trage ich ihnen wieder einige vor, die nur etwas höher als die vorigen sind, und dies geschieht bey allen anzustellenden Uebungen in der natürlichen Aufstufung. Ich habe gefunden, dass die Kinder, nachdem ich ihnen darzwischen einen kleinen Gesang vorgesungen hatte, alsdann wieder mit neuer Lust und Kraft

an ihre Uebungen gingen. Bey diesen ersten Uebungen (oder Scalasingen) lasse ich blos α) die Stimmen antönen und die Kehle erweitern, ohne jedoch die Natur (die Organisation oder die bestehende Qualität) eines jeden Kindes dabey mehr anzustrengen, als sie es zulässt. Ist dies erlangt, so suche ich, da die Scala jeder neuen Uebung wieder vorhergeht, folglich in jeder Stunde gesungen werden muss, nach den bewirkten An- oder Ertönen der Stimme und Erweitern der Kehle, β) die Haltung der Töne bey dem Kinde zu begründen, wodurch der Ton seinen innerlichen Gehalt und gehörige Stärke bekommt. Hierbey ist nun vorzüglich nöthig, dass man sie zur Beherrschung des Ausströmens der Luft anleitet; denn jeder Ton fordert sein ihm eigenthümliches Luftquantum. Strömt mehr Luft durch die Kehle, als nöthig ist, so wird der Ton übervoll (der Schüler zieht auf): strömt aber weniger Luft heraus, als erforderlich ist, so behält er einen Theil der dazu nöthigen Luft zurück, (er zieht unter, oder vielmehr unterwärts.)

Bey diesen Uebungen, so wie bey allem musikalischen Gesangsunterricht, ist es höchst nöthig, dass man die Kinder stehen lasse. Im Anfange, wo ich das nicht beobachtet hatte, zogen die Kinder bedeutend unter. Ich wusste gar nicht den Grund davon aufzufinden, bis ich ihn in dem Sitzen vermuthete. Seitdem ich dieses abgeändert habe, geht es vortrefflich. Sind sie damit fertig, dann gebrauche ich die Scala zur Uebung des eigentlichen Portamento, worunter ich das ab- und zunehmende, und verbindende Singen verstehe. Dass ich auf das Scalasingen so stufenweis diese Uebungen lege, hat seinen richtigen Grund. Erstens müssen diese Uebungen so erfolgen, wenn man keinen Sprung machen will. Zweytens verliert dadurch das öftere Scalasingen sein Einerley. Die Kinder glauben immer etwas neues zu haben, und es ist doch weiter nichts, als die nämliche Scala, nur mit einer andern Modifikation. Nach dieser Uebung lasse ich erst die natürlichen Reihen, die zwischen einer und derselben Oktave gemacht werden können, vornehmen. Unter den natürlichen Reihen verstehe ich die drey Hauptaccorde, die zwischen jeder Oktave enthalten sind. Ist dies in einer oder zwey Oktaven oder Durarten richtig gefasst, dann tragen die Kinder von selbst diese bewussten Accordübungen auf alle übrige Durarten über. Zuletzt müssen sie mir nun die Töne nach der Reihe singen, weil sie es jezt eher mit Bewusstseyn können. Denn durch die vorigen Uebungen hatten sie sich kleine und grosse Grenzpunkte gesteckt und festhalten gelernt, innerhalb welcher sie nun die übrigen vorfinden. Hierauf lasse ich, da die ganze Klasse in vier Banke getheilt ist, wo auf einer Bank immer zehn bis zwölf sitzen, die Accorde zusammen aushalten, so dass die erste Bank c, die zweyte e, die dritte g und die vierte die Oktave c singen muss. Dieses nehme ich mit allen Accorden in allen Durtönen vor. Bey dieser Uebung sind die Kinder sehr überrascht, denn sie fühlen, dass sie jezt aus den einzeln Elementartonen durch gegenseitige Vereinigung einen harmonischen Einklang anstimmen können. (Ich habe bey der ersten dieser Uebungen die ganze Klasse in einer grossen Bewegung gefunden). Bey jeder neuen Uebung werden aber vorher allemal die ersten wiederholt, denn dies ist jezt um so zweckmässiger und nöthiger, weil sie in der Aufeinanderfolge dieser Uebungen, die jezt hintereinander zu einer Zeit vorgeführt werden, das Verhältniss der vorhergehenden zu den nachkommenden mehr wahrnehmen. Nun solfeggiren wir die Durarten in allen möglichen Modifikationen und Verbindungen durch, (ohne jedoch die na-

türliche Folge zu überschreiten) so, dass sie sich selbst einige kleine melodische Gesänge daraus bilden könnten, wenn sie diese Konstruktionen ausser sich durch Zeichen fixiren und einen Text darunter setzen wollten. Ich mache sie zugleich aufmerksam, welches Gefühl diese oder jene Durart vorzüglich ausdrücke, um sie für die Nothwendigkeit und für das gegenseitige, bindende Verhältniss des Gefühls zu seinem Ausdruck (oder der Musik) empfänglich zu machen. Natürlich gehört dazu eine Erklärung des Textes, den sie sich gleichsam zu eigen machen müssen. Dazu finde ich folgende Uebung recht zweckmässig und geschickt, um die Kinder nach und nach in den Stand zu setzen, richtig über den Text und seinen Ausdruck (oder seine Musik) zu urtheilen — wenn man z. B. einen Gesang, der vermöge seines Inhalts für *F* dur geeignet ist, in mehrern Durarten singen lässt. Dies ist meines Wissens noch gar nicht beym Unterrichte berücksichtigt worden. So wie es für jeden Gegenstand in der Welt eine ihm von der Natur angewiesene nothwendige Form giebt, unter welcher er dargestellt werden kann, eben so muss es auch für jedes Gefühl eine nothwendige Form der Darstellbarkeit geben. Jedes Gefühl muss seinen eignen, nothwendig entsprechenden Ton haben. Der Genius der Musik hat bis jezt immer glücklich gewaltet, ohne dass der Mensch, der diesen besitzt, zum eigentlichen Bewusstseyn der Art und Weise seiner Schöpferkraft gekommen ist. Wenn erst dieses Bewusstseyn nach und nach mehr wird hervorgerufen worden seyn, und wozu ich alle, die diesen schöpferischen Genius in sich thätig fühlen, auffordere — dann wird unsre Aesthetik um ein bedeutendes bereichert werden, und die Musik wird ihren grossen Einfluss nicht verfehlen, sondern vielmehr erlangen müssen. Man glaube ja nicht, dass dadurch die Musik zu einem gewissen Mechanismus in seinen Konstruktionen herabgezogen und alles und jedes aus ihrem Gebiete über einen bestimmten Leisten dann geformt werden solle; nein, da sey Gott für! Unbeschadet der freyen Genialität und Originalität kann dies geschehen. Ich habe dafür einen kleinen Anfang gemacht, fühle mich aber jezt noch zu schwach, um das Ganze zu vollenden; will jedoch hoffen, dass ich von wichtigern und gewichtern Männern darin möge unterstützt werden, denn mächtig fühlt sich mein Inneres dafür erregt. Inzwischen muss dies alles auf den anthropologischen Zustand der Kinder berechnet seyn und nicht in Spielerey ausarten. Man muss bey den Kindern da anfangen, wo sie mit ihrer ganzen Bildung stehen, und dann diese Uebung nur in Bezug auf die Hauptgefühle anwenden. —

Sie haben nun durch diese Uebungen gleichsam selbst aus den bewussten Elementen des C dur sich Produkte zusammen gesungen und geschaffen; sie sehen in dieser Schöpfung sowol das Willkürliche als auch das Nothwendige dieses Konstruirens ein, weil jede Konstruktion (Komposition) dem Gefühle entsprechen muss, dessen Repräsentant sie ist. Nun führe ich ihnen verschiedene Gesänge aus C dur vor, welche in einer natürlichen Folge von leichtern zu schwerern Kompositionen, die ich vorher mit ihnen, (abgesehen von diesem) vornahm, fortgehen, und deren Inhalt auch fähig ist, ihre Gefühle zu beleben und zu wecken. Habe ich diese Uebungen nur in einer oder zwey Durarten vorgenommen, so sind die Kinder für alle Durarten gewonnen; denn es bleibt immer ein und dasselbe Verfahren, nur in ein ander Verhältniss gestellt.

Dies gilt nun auch von den erst später vorzuführenden Molltönen. Nach diesen nehme ich eine Repetition aller bis jezt im Gehör fixirten Töne vor. Sie singen die

Töne in und ausser ihrer Reihe; kurz, was ich verlange, wird sogleich, ohne meine Hülfe, angegeben. — Jezt habe ich meine Gehöresübungen vollendet und schreite zur Ausübung des zweyten wesentlichen Haupttheils. Ehe ich aber diesen darstelle, muss ich vorzüglich noch eines Umstandes erwähnen, der meine musikalischen Uebungen ungemein gefördert und erleichtert hat; das ist das Zusammensingen, eine Uebertragung dessen, was Pestalozzi bey wissenschaftlichem Unterrichte so wichtig, und zwar mit völligem Rechte, fand. Denn eben dadurch, dass ich eine ganze Bank von acht bis zwölf Kindern zugleich singen liess, ersparte ich α) viel Zeit, β) ersetzte es mir die musikalische Umgebung, die der grösste Theil der Kinder vorher nicht gehabt hatte. Wenn eine ganze Bank singt, so hören es die andern Bänke, auch wenn sie nicht wollen (denn wenn der Ton oft angesprochen hat, so wird er endlich auch einsprechen). Das alles würde wegfallen, wenn ich jedes einzeln singen liess, und ich würde nie alle in einer Stunde beschäftigen können. Wenn auf einer Bank einige sind, die sich vorzüglich auszeichnen, diese setze ich auf eine Bank allein. Auf diese Weise habe ich nach und nach zwey Bänke von Subjekten bekommen, die einander ganz gleich sind. Bey den übrigen Banken ist das nicht der Fall, daher ist auch hier die Intonation der Töne noch nicht die ganz reine, die sie seyn kann, wenn sie von einer Gesellschaft von gleicher Fähigkeit dargestellt wird. Aber immer sucht sich die eine oder die andere auf den übrigen Banken nach und nach hervorzuheben. Durch diese Einrichtung wird auch zugleich der Natur ihr Recht verstattet. Das Kind wird nicht gezwungen; es kommt nach und nach durch Hülfe des Zusammensingens, von dem es immer umgeben ist, auf dem natürlichsten Wege zu dieser Fähigkeit. Finde ich ein Kind, das bey höhern Tönen roth an der Stirne wird, so gebe ich genau Acht, bey welchen Tönen dies angeht. Habe ich dies gefunden — und das ist sehr leicht — so darf das Kind nur bis zu dem vorletzten Tone die Scala und nicht weiter singen, denn die Höhe, die die Kinder gern erzwingen wollen, kommt nach und nach von selbst. Dies Mittel sichert mich gegen alle Vorwürfe der Anstrengung, die man vielleicht in diesen Stunden vermuthen könnte. Jedes Kind wird nicht weiter gelassen, als es seine Natur verstattet, und dies ist ausserst leicht wahrzunehmen. — Die Anwendung der Pestalozzischen Idee auf den Gesang wird vorzüglich den Tadlern derselben, die sie im Allgemeinen als etwas Absurdes und Widriges verworfen haben, die Wichtigkeit und sogar die Nothwendigkeit des Gebrauches derselben in jeder Hinsicht beweisen. — Da die Kinder jezt sich ihrer Fertigkeit, die sie in diesen Gehörübungen erlangt haben, bewusst sind; sie jeden geforderten Ton angeben können; die einfachen Accorde zu den verschiedensten Kompositionen umbilden; von jeder Durart die natürliche Reihe darstellen und so mit dem Ganzen der eigentlichen Elementarmusik wirklich schalten und walten können, wie sie wollen: so entsteht von selbst in ihnen ein Drang, diese Elementarmusik, die sie im Gehör gefasst haben, ausser sich durch gewisse in ihrer Stellung entsprechende Zeichen zu fixiren, um sie zu neuen und höhern musikalischen Konstruktionen oder Kompositionen zu erheben. Jezt ist es erst Zeit, die Notenkenntniss zu beginnen, und zum zweyten Theile des musikalischen Unterrichts überzugehen.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Stücke.)

Kurze Anzeigen.

Journal pour la Guitarre. Cah. IV. A Penig, chez Dienemann et Comp.

Die ersten zwey Hefte dieses Journals, die Hr. Kanne geschrieben hat, sind früher in diesen Blättern mit gebührendem Lobe angezeigt worden; und der dritte und vierte, von Hrn. Harder verfasst, verdienen gleichen Beyfall. Wenn man dem ersten Herausgeber einzelne glücklichere Ideen vor dem zweyten zugestehen muss, so arbeitete er auch ungleicher; und dadurch, dass er seine Musik nur italienischen Texten gönnen wollte, gewann das Journal wenigstens nicht an der Zahl seiner Freunde. Herr Harder hat, und namentlich in diesem vierten Hefte, gute, auch für seine Schreibart, so wie für dies Instrument, passende Texte gewählt, und diese so behandelt, dass man auch nicht Ein Stück ganz verwerfen, einige als vorzüglich rühmen kann. Das zweyte und die drey letzten Lieder möchten wol die besten genannt, und bey Klärchens Monolog (aus Gothe's Faust) gewünscht werden, dass etwas stärker und tiefer in die Saiten gegriffen worden wäre. Einige fehlerhafte Stellen, in Absicht auf Deklamation und musikalische Grammatik, sind im Exemplar des Referenten verbessert; vielleicht sind sie das auch in den andern — wenigstens beweisen sie, dass Hr. Harder sie zu verbessern weiss, und sie auch wol künftig vermeiden wird — zu welcher Aufmerksamkeit die günstige Aufnahme, die nicht Wenige seinen Liedern schenken, ihn um so mehr auffordert. Bey der grossen Liebhaberey an Liedern mit Begleitung der Guitarre, und bey dem oft so ganz unzweckmässigen Arrangiren anderer Musik für dies Instrument, muss man den guten Fortgang dieser Sammlung wünschen.

Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von J. D. Schwegler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. Schwegler hat manche gute Instrumentalstücke geliefert. Dem Abwege, dem Instrumentalkomponisten, wenn sie Lieder schreiben, so selten entgehen, ist auch Er nicht überall entgangen — dem nämlich, des Guten in der Begleitung zu viel, und für ihre Dichter zu wenig zu thun. Einige der hier gelieferten Stücke, wie z. B. S. 4., können darum, ungeachtet der künstlichen Führung des Accompagnements, nicht anders, als verfehlt genannt werden. Wo aber der Komponist sich hat beschränken wollen auf natürlichen, herzlichen Ausdruck dessen, was der Dichter gegeben — wie das z. B. in dem Liede mit Chor, S. 26. geschehen ist — oder auch, wo er das Gedicht durchkomponirt und gewissermassen als Scene behandelt hat — wie das der Fall ist bey dem kräftigen, schönen Gedichte, S. 6 und folgg. — da hat er etwas geleistet, dem es an Beyfall nicht fehlen wird.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N*^{o}. *I.* 1805.

Neue Musikalien
im Verlage von Breitkopf u. Härtel *in Leipzig.*

Bach, J. S., Messe à 8 voci reali e 4 ripiene coll' acc. di 2 Orch. Partitura No. 1. 2 Thlr.

Winter, P., die Erlösung des Menschen, Kantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, mit untergelegtem Stabat Mater. 16 Gr.

Abeille, L., 8 Lieder m. Begl. d. Pianof. 16 Gr.

Danzi, F., Singübungen f. eine Basstimme. Op. 32. 1 Thlr.

Schreiber, Chr., Gesänge mit Begl. des Pianof. 2te Samml. 16 Gr.

Schwegler, J. D., 12 Lieder m. Begl. d. Pianof. 1 Thlr.

Wölfl, J., Ouv. u. Gesänge a. d. Oper: die romanhafte Liebe (l'amour romanesque) Kl. Ausz. 2 Thlr.

Eberl, A., Sinf. à gr. Orch. Op. 34. 2 Thlr. 12 Gr.

Fischer, M. G., Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Vcelle. Op. 7. 1 Thlr.

Heine, F., Sinf. à gr. Orchestre. Op. 10. 1 Thlr. 12 Gr.

Kreutzer, R., 16me Concerto p. Violon avec acc. de l'Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Kummer, C. H., Variat. p. Violoncelle et Basse. Op. 9. 8 Gr.

Reicha, A., 3 Quatuors p. 2 Vlons. Vla et Vcelle. Op. 49. 2 Thlr. 12 Gr.

Rode, P., Andante varié p. le Violon av. acc. d'un acc. Vlon. Alto et Vlle. Op. 16. 8 Gr.

Rodolphe, J. J., Etude p. le Violon composée de 36 morceaux de differens genres. 1 Thlr. 8 Gr.

Viotti, J. B., 21me Concerto p. le Violon av. acc. de l'Orch. 1 Thlr. 16 Gr.

Duvernoy, Fr., Etudes p. le Cor. 1 Thlr. 16 Gr.

Fürstenau, C., 3 Duos p. 2 Flutes Op. 5. 12 Gr.

— — 3 do Op. 6. 16 Gr.

Kreutzer, R., 3 Sonates arr. p. la Flûte av. acc. de Basse p. Chalon. 1 Thlr.

Gabler, C. A., 3 Polonoises p. Pianof. à 4 mains. Op. 30. 8 Gr.

Klengel, A., 3 Sonates p. Pianof. Op. 2. 2 Thlr.

Lessel, F., gr. Trio p. Pianof. Vlon et Vlle. oblig. Op. 9. 1 Thlr.

Lipavsky, J., gr. Sonate pathétique p. Pianof. Op. 27. 16 Gr.

Möller, J. C., Sonate p. l'orgue ou Pf. Op. 5. 8 Gr.

Riem, W. F., Capriccio p. Pf. Op. 10. 8 Gr.

— — 3 Polonoises p. Pf. à 4 mains. Op. 12 8 Gr.

Righini, V., Ouv. a. d. Oper: Armida p. Pf. 8 Gr.

Steibelt, D., Rondo p. Pf. 8 Gr.

— — Mamma mia, air arr. en Rondo p. Pf. 8 Gr.

— — Concerto p. Pianof. No. 5. 2 Thlr. 12 Gr.

Wölfl, J., Ouv. a. d. romanhaften Liebe f. Pf. 6 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Lindley, Rob., 3 Duos pour deux Violoncelles. 2 Thlr.

Olivier, Aubert, Méthode pour Violonc. Op. 11. 1 Thlr. 16 Gr.

Traeg, A., Potpourri on differentes pièces favor. des Opéras, arr. p. 2 Flûtes, No. 1—3. 12 Gr.

Bernardi, 12 Variat. sur l'air: Ich bin liederlich etc. p. la Flûte. No. 2. 6 Gr.

Devienne, nouvelle Méthode théorique et pratique p. la Flûte. 3 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A., 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 18. No. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Concerto pour 2 Flûtes princ. Op. 21. 2 Thlr.

— — 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 22. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Concertante p. 2 Flûtes. Op 26. 2 Thlr. 6 Gr.

— — 6 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 29. Liv. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Pleyel, J., 3 Quatuors pour Flûte, Vlon., Alto et Basse, Op. 10. 2 Thlr.

de Salin, F., Variat. pour Flûte et Vlon. Op. 8. 8 Gr.

— — Polonoise variée pour la Flûte princip. accompag. de 2 Violons, Vla et Violonc. Op. 9. 16 Gr.

Fränzl, 2 Quatuors arr. pour la Flûte, Violon, Alto et Violoncelle par Salin. Op. 10. 1 Thlr. 12 Gr.

Gyrowetz, 12 Allemandes pour 2 Flûtes, Liv. 5. 12 Gr.

Kauer, F., das Sternenmädchen für 2 Flöten. 12 Gr.

Gebauer, F. R., 60 leçons méthodiques en Duo p. Flût. à l'usage des commençans. Op. 31. 2 Thlr. 6 Gr.

Call, L. de, Trio p. 3 Flûtes. Op. 31. 14 Gr.

Adami, Air avec 6 Variat. p. la Flûte. 6 Gr.

Bornhardt, J. H. C., Arien und Romanzen aus den neuesten Opern für die Flöte mit willkürlicher Begleitung der 2ten Flöte, II. Heft. 10 Gr.

— — 6 Variations pour Flûte, Guitarre et Vlon. 6 Gr.

Heinz, A., 6 Variat. pour Flûte av. acc. de l'orch. 8 Gr.

Bernardi, 16 Variazioni per il Flauto solo. 8 Gr.

Kreith, C., 6 Variaz. p. un Flauto. 12 Gr.

— — Andantino con 6 Variazioni p. un Flauto e con una Viola. 22 Gr.

— — 12 Deutsche für 2 Flöten. 8 Gr.

— — 12 Variazioni p. un Flauto e Violoncello. 10 Gr.

— — 12 Variaz. p. un Flauto e una Viola. Op. 79. 19 Gr.

— — 3 Duos on D. G. C. pour 2 Flût. Op. 101. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 2 Thèmes variés pour Flûte, No. 1. 8 Gr.

— — 10 Variat. pour Flute, No. 2. 8 Gr.

— — 2 Thèmes varies pour Flute, No. 3. 8 Gr.

— — Thème avec 12 Variations pour la Flute, No. 4. 8 Gr.

Saust, Charles, 3 Airs variés pour la Flûte acc. de Vcelle. Op. 2. 12 Gr.

Jusdorf, 3 Airs variés p. 2 Flûtes. Op. 23. 19 Gr.

Münzberger, 3 Trios arr. pour la Flute, Violon et Basse, arr. par Besozzi. 2 Thlr.

Müller, H. F., 12 ganz leichte Handstücke für die ersten Anfänger der Flote, 7tes Werk. 6 Gr.

Bornhardt, J. H. C., 12 Märsche für 2 Flöten, 2te Samml. 12 Gr.

Choix d'Ecossoises nouvelles pour 2 Flutes, Cah. 2. 8 Gr.

Elite de Walses jolies et nouvelles pour 2 Flutes, Cahier 2. 8 Gr.

Le tout ensemble de Danses jolies et nouvelles pour 2 Flutes, Cahier 2. 8 Gr.

Jusdorf, 6 Variations sur l'air: dem Teufel verschreib ich mich nicht, pour 2 Flutes. Op. 21. 8 Gr.

— — 6 do. sur l'air: Guter Mond etc., arr. pour 2 Flutes, Op. 22. 8 Gr.

Hennig, C., 8 Variations pour la Flute sur l'air: Ich klage dir, accomp. de Basse ou Violon. Op. 13. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. Nº. II. 1805.

Ueber den Gesang in der Bürgerschule zu Leipzig.

(Beschluss)

B.

Ich führe den Kindern nun das Notensystem vor und zeige ihnen erst, wie willkürlich man damit verfahren kann. Denn ich kann jezt das ungestrichene c auf die oberste oder fünfte Linie setzen, oder auf die unterste, nach dem Klavierschlüssel, das ist den Kindern einerley. Ich sage, sie sollen bey diesem Zeichen (Note) das erste oder ungestrichene c singen, und sie geben mir sogleich den Ton c an, weil er ihnen im Gehör fixirt ist, obgleich sein Zeichen auf einer andern Stelle steht, und so erscheint ihnen der Ton von dem Zeichen noch getrennt. Dies könnte man thun, (sage ich ausdrücklich meinen Kindern) allein die Menschen haben hier, um sichs zu erleichtern, eine Aehnlichkeit mit dem Aufsteigen der Töne in der Kehle und dem Aufsteigen der Zeichen für diese Töne (der Noten) in den fünf Linien beobachtet, und daher die ersten Töne auf die untersten Linien gesetzt. Auf diese Weise macht es mir keine Schwierigkeit, Gesänge nach dem Klavier-, oder dem Violinschlüssel vorzuführen. Ueberhaupt könnten in den höhern Uebungen die verschiedenen Schlüssel recht sehr vereinfacht werden, was ich bey einer andern Gelegenheit mehr darzuthun, entschlossen bin.

Die Kinder sehen nun das willkürliche, aber auch zugleich das nothwendige Verfahren bey der Aufstellung der Zeichen (Noten) für die Töne. Sie sehen, dass jene zwischen dem Steigen der Töne in der Kehle und dem der Noten in dem Liniensysteme beobachtete Analogie die Sache ungemein erleichtert. — Jezt ist das Notensingen eine leichte Sache, denn es ist blos ein Absingen des Bewussten, aber kein Ablesen des auswendig Gelernten, Unbewussten und Gehaltlosen. Bey der bisher gewöhnlichen Methode des Unterrichts im Gesange wollte man zwey Herren zugleich dienen, dem musikalischen Lesen (Singen) und dem Hören. Man las (oder sang) aber alle Noten blos den Namen nach. Nach diesen Vorbereitungen aber hat jeder Name bey meinen Kindern seinen Inhalt: denn so wie es c, lieset, so fällt ihm nun unwillkürlich zugleich der Ton c ein, und so ist es mit jedem andern Tone. Dies ist (nach Pestalozzi) die musikalische Anschauung. Soll der Musikunterricht richtig und der menschlichen Natur angemessen betrieben werden, so muss man ihn, nach meiner Ueberzeugung, so und nicht anders behandeln.

Bis jezt war leider grösstentheils unser Unterricht in Kenntnissen und Künsten beynahe nichts, als ein Auswendiglernen der Resultate (und ihrer Paraphrase) von gehabten Anschauungen. Man wollte es den Kindern leichter machen und geschwinder beybringen, wollte ihnen die Anschauungen

selbst ersparen. — Das, was jezt so lebhaft bey der Sprache und andern Unterrichtsgegenstanden gefühlt wurde, und was rüstige Manner so mächtig hervorgehoben haben, eben das, sage ich, muss auch auf die betonte Sprache (denn weiter ist die Musik nichts,) angewendet werden, sonst werden wir es nie weit mit unsrer Musik bringen. Bey Einzelnen kann es wol geschehen, aber im Allgemeinen oder vielmehr in Volksschulen durchaus nicht. Und was berechtigt uns, das Volk davon auszuschliessen, und das, was das menschliche Gefühl so sehr in Anspruch nimmt und veredelt, nur Einzelnen und dennoch auf eine weniger zweckmässige Weise zu ertheilen? Der Leser verzeihe mir diesen Abweg, den ich hier um der guten Sache willen zu machen, für nöthig fand. —

Jezt geht es nun bey meinen Kindern frisch nacheinander fort. Wenn ich im Anfange leichte Stücke anschrieb, so sagten sie selbst, das ist äusserst leicht. Spricht das Kind so, so hab' ich schon halb gewonnen: es könnte aber sich nicht so äussern, wenn es sich nicht seiner Stärke bewusst wäre. (Ich spreche hier von erwachsenen Kindern) Zuerst werden die Gesänge von Noten gesungen, welche sie vorher schon in den Gehörübungen lernten, um ihnen zu zeigen, wie sich das im Gehör Gebildete äusserlich darstellen lässt. Dann werden neue Stücke angeschrieben und so wird alles Stufenweise fortgeübt. Haben sie einfache Gefühle in einfachen Gesängen ausdrücken gelernt, so führe ich jezt erst einige einfache Choräle vor, welche einfache und deswegen auch einfach-feyerlich dargestellte Gefühle enthalten, ohne dass der Text auf die Gottheit, als solche, noch Bezug hat. Dies geschieht aber nicht oft, sondern sehr selten, um ihnen diesen Gesang immer als das non plus ultra seiner Art für ihren Kreis vorzuhalten, und so die Vorführung desselben sie als Wohlthat betrachten zu lehren.

Eine geraume Zeit beschäftige ich nun meine Zöglinge mit diesen Uebungen; dann aber suche ich sie zum Sekundsingen, oder zu Gesängen, wo zwey in einem Gefühl übereinstimmen, vorzubereiten. Von den geübten Gesängen wähle ich daher einige aus, die sich vorzüglich darzu eignen, und begleite, indem eine Bank die erste Stimme davon singt, einigemal selbst diesen Gesang mit der zweyten Stimme, um so das Gehör für die zweyte Stimme und den Contrault zu gewinnen. Dabey stelle ich die Uebung an, dass jede Bank für sich die Scala auf- und abwärts singt, jedoch so, dass die zweyte Bank erst dann anfangt, wenn die erste schon die Tertie singt: denn dies hilft sehr viel, um die Kinder in Stand zu setzen, neben andern musikalischen Umgehungen (Singen) ihren Ton fortzuhalten, ohne sich durch andere irre machen zu lassen. Diese Uebung braucht viel Zeit, ehe es zum fixiren im Gehor kommt, weil das weibliche Geschlecht vorzüglich nicht sobald zur Sekunde tritt oder oft nicht treten will. — Ist das Sekundsingen im Gehör fixirt, so führe ich es nun auf Noten vor. Jezt hat es wenig Schwierigkeit, um zwey Bänke für Duettinen zu gewinnen. Die Kinder finden sich selbst äusserst überrascht, und werden es gar nicht überdrüssig. Sie freuen sich, dass durch ihre Bemühung eine gegenseitige Harmonie sowol des Textes als des Ausdrucks dafür (der Musik) entsteht. Ist das in vielen Durarten geschehen, so führe ich ihnen zweystimmige Hymnen vor. —

Hymnen im eigentlichen Sinne des Wortes, sind die Gesänge, welche nothwendig den eigentlichen Chorälen vorausgehen müssen. Sie sind vorzüglich für dieses Al-

ter geeignet, denn sie enthalten Gefühle des Staunens und der Bewunderung, Gefühle der erstaunenden Anschauung und des daraus entstehenden Dankes bey dem Kinde; es sind in ihnen die ersten religiösen Aeusserungen des religiösen Kindesalters ausgedrückt. Sowol in Hinsicht der natürlichen Folge der Musik, als auch in Hinsicht ihres Entsprechenden zum kindlichen Gefühle, müssen die Hymnen vor dem eigentlichen, wahren Choral gegeben werden. Nur Schade, dass wir so arm an solchen Gesängen sind! Als ich die erste vorführte, so freueten sich die Kinder so, dass sie in mich drangen, ich möchte ihnen doch noch mehrere dergleichen singen lassen; sie klangen so feyerlich, und es ware gerade, als wenn die Thomasschüler sängen. Ich führe diese Aeusserung der Kinder nicht umsonst hier an. Sie beweist hinlänglich, dass der Mensch nur das gern ergreift, was ihm Gelegenheit darbietet, seine gewonnene Kraft auszuüben, und sein Gefühl und seinen Geschmack so affizirt, wie es die noch unverwöhnte Natur erfordert; auch darf der Lehrer die Sicherheit seines Ganges daraus abnehmen. Die Kinder würden für jedes anzureihende nicht das Gefühl haben, wenn sie nicht das vorhergehende so gefühlt hätten, wie es ihre Individualität erfordert. — Wie sehr darneben das ästhetische Gefühl gewonnen hat, das ist erstaunlich. Die allerersten Lieder, die ich beym Anfange dieses Unterrichts vorsang und die ihnen damals ausnehmend gefielen, wollen sie jezt nicht gern singen. Der Text behagt ihnen nicht mehr so, auch die Musik genügt ihnen nicht. — Nach allen diesen Uebungen fesselt sie jezt am meisten das erhabene, feyerliche Gefühl, was in den Hymnen ausgedrückt ist. Diese Stimme, die ich gleichsam in der Natur der Kinder zu mir sprechen höre, ist mir ein sehr überwiegender Beweis meines lückenlosen Ganges: daher ich auch den Wink, den ich dadurch erhalte, benutze, und den grössten Theil der Zeit mit Vorführung solcher Gesänge ausfülle. —

So weit bin ich jezt mit einer Menge von vierzig Kindern seit einem und einem halben Jahre vorgerückt, so dass ich im Winter wöchentlich nur eine Stunde und im Sommer zwey Stunden diesem Gegenstande widmen konnte.

Soll dieser Unterricht aber seinen Zweck nicht verfehlen, so ist darauf zu sehen, dass ein gefühlvoller, frommer Lehrer dazu erwählt werde: denn dieser Unterricht muss mit frommer und heiliger Wärme gegeben werden; ist dies nicht der Fall, so kann alles das Gute, was der Gesang darbietet, nicht befördert werden. Gefühl muss hier wieder auf Gefühl wirken; Kälte, Einerley darf in diesen Stunden nicht gefunden werden, sonst wird dadurch ein ästhetisch-moralischer Tod bewirkt. Die Kinder müssen nicht das Singen betrachten als leeres Singen; sie müssen so geführt werden, dass sie den Gesang als etwas Heiliges ansehen, wodurch sie ihrer Bestimmung näher gebracht werden. Bey jeder Art von Gesang muss sich der Lehrer den Kindern auch in einem andern Zustande zeigen; aber bey keinem Gesange mehr, als bey dem religiösen, muss man auf seinem Gesicht eine heitere, feyerliche Stimmung lesen, und damit diese nicht geborgt erscheine, muss er selbst lebendig fühlen, was er wünscht, das die Kinder fühlen sollen. Dadurch wird ihm dies gelingen, und er wird religiöse Menschen bilden. Diejenigen, die so erzogen sind, werden dann auch mit mehr Gefühl die öffentlichen Gottesverehrungen besuchen, wo man jezt, da dies eben vernachlässigt worden ist, anstatt dieses, eine traurige Gleichgültigkeit und Kälte vorherrschend findet. —

Dieser Unterricht wird sowol Knaben als Mädchen ertheilt. Ich konnte nur hier

von Mädchen sprechen, weil ich ihnen unmittelbar diesen Unterricht ertheile. Bey den Knaben ertheilt ihn mein Kollege, Hr. Saalbach, nach eben dieser Methode, nur mit einigen Modifikationen. Die Resultate sind jedoch eben dieselben. — Seit kurzer Zeit habe ich angefangen, einen auserwählten Theil der Kinder in dafür bestimmten Stunden italienische Gesänge singen zu lassen, um durch das Erlernen dieser gesangvollen Sprache ihr Organ dafür zu gewinnen, dass sie auch unsre harte deutsche Sprache mehr gesangmässig vortragen lernen. Man darf mich hier aber nicht verkennen. Diese Uebungen werden nur als organische, oder Kehl- und Stimmübungen betrachtet. Sie lernen blos richtig italienisch lesen und das ist hinlänglich. Sie bekommen selbst diese Gesänge nur an die Tafel mit dem Text geschrieben, ohne jedoch den Text mit nach Hause nehmen zu können, damit ihnen nicht etwa eine gefällige Hand die Uebersetzung dazu liefere. Der Text mag enthalten, was er will, das kümmert mich nicht, (die Kinder verstehen ja kein Wort davon!) wenn nur das Leichte und der Musik Angemessene in meine Kehl- und Stimmübungen passt. Es ist mir hier auch gar nicht um gefühlvolles Singen zu thun; nein, sondern blos das Organ für jenen bessern Wohllaut zu gewinnen. Daher sie auch blos italienisch lesen lernen, um es aussprechen und singen zu können. Sie bekommen den Text weder diktirt, noch erklärt, weil dies nicht zu meinem Zweck gehört. Das Ganze dieser Uebungen wird betrachtet als ein Mittel der Organübung. — Jezt führe ich diese Uebungen noch lange fort und werde dann zu Terzetts übergehen, so dass ich endlich zum vollstimmigen Choral, als dem höchsten Endzweck aller meiner Bemühungen, aufsteigen kann: denn dies muss der Choral dem seyn, der für den weltlichen und geistlichen Volksgesang arbeitet. —

Leider hat man bisher in Schulen Kindern an den Chorälen singen gelernt: dadurch ist aber der Choral entheiliget worden. — Wird wol der Maler dem Zöglinge die ersten Grundstriche dadurch beybringen wollen, dass er ihm dazu vollendete Kunstwerke vorhält? Wie gleichgültig müssten dem Anfänger endlich diese Stücke werden, da er sie jezt ohne alles Interesse besehen muss? Er wird nie ihren Werth anschauen, begreifen und anerkennen lernen. Diese Gleichgültigkeit und die Misshandlung, die die Kinder beym Erlernen des Singens der Chorale oft erfahren müssen, sind in der Zukunft nicht selten die Störer ihrer Andacht in ihren höhern Jahren. Es ist auch wider die Natur der Sache, Kinder, die noch nicht im Stande sind, ihre einfachsten Gefühle auszudrücken, Ausdrücke für die höchsten harmonischen Gefühle zu lehren. Wie viel Schwierigkeiten verursacht es nicht, wenn zwey einstimmig in einem Gefühle seyn sollen, geschweige eine ganze Gesellschaft! Wie ist es möglich, dass man Kindern den Ausdruck (Musik) für die erhabensten, feyerlichsten und innigsten Gefühle einprägt, da sie sich solcher Gefühle noch nicht bewusst sind? Oder glaubt man auch hier, dass das Zeichen die Sache, oder dass das Aeussere endlich das Innere ersetzen werde? Will man noch nicht von jenem Grundsatze ablassen, da die mannigfaltigsten und augenscheinlichsten Täuschungen, die er bewirkt hat, so dringend zur Rückkehr anmahnen? Doch es liegt zu sehr am Tage, dass es höchst zwecklos ist, den Gesangsunterricht mit Choral- und Liedersingen anzufangen, als dass es hierüber noch mehrerer Gründe bedürfte. — Ist man aber durch eine zweckmässige Methode bis zum eigentlichen Choralsingen vorgerückt, so ist man in Verlegenheit, welche Chorale man dazu wählen soll, weil sehr viele dazu nicht brauchbar sind. An und für sich ist der Choral oft sehr gut und

musterhaft, aber gegen den Text gehalten, dessen Inhalte er korrespondiren soll, leistet der grösste Theil der Chorale nicht das, was man von ihm verlangt. Was herrscht oft für Harmonie zwischen dem Dichter und Komponisten? So haben wir z. B. Lieder, welche im Anfange freudig erhabene Gefühle ausdrücken. Der Dichter ist in seinem freudig erhabenen Gefühle erschöpft: er macht daher noch etliche Verse zum Liede, welche den vorigen Versen ganz entgegengesetzte Gefühle enthalten, Gefühle des freudigen Hinscheidens, oder gar Trennungsgefühle, oder warnende Gedanken. Das Lied wird nach der Melodie: Nun danket alle Gott; oder: Lobt Gott, ihr Christen allzugleich, gesungen, weil diese Melodie zu den ersten Versen passt. Wie passen aber die letztern zu dieser Melodie? Nimmt man nun noch Rücksicht auf das gewöhnliche Orgelspielen, wie man es in den Kirchen so häufig, ja fast durchgängig findet — dass die Spieler durch ihre verkehrten Vorspiele nicht zur Andacht einladen, vielmehr durch ihre Bravourtouren und Bravourgriffe davon entfernen; dass sie durch ihre Zwischenspiele während der Pause, die zwischen einer jeden Strophe beobachtet wird, durch Herauf- und Herunterfahren auf der Orgel alles religiöse, vorbereitende Gefühl, wozu doch eigentlich die Pausen zwischen jeder Strophe beobachtet werden, mit wegspielen und wegklimpern — so entsteht eine gänzliche Disharmonie zwischen dem Dichter, dem Komponisten und dem Spieler. (Habe ich irgend ein Muster von Choralspielern gehört, so ist es der Herr Musikdirektor Türk, in Halle: dessen Vorspiele und Zwischenspiele bereiten auf das Ganze sowol als auf die einzeln Strophen wirklich vor). Die Disharmonie zwischen dem Dichter und dem Komponisten ist fast in der Hälfte der Lieder unserer Gesangbücher zu finden. — Wodurch bekommt das Gedicht oder das Lied anders seinen eigenthümlichen Werth, als wenn das Gefühl, was in ihm herrscht, durch ein passendes äusseres Zeichen (Ausdruck, Melodie, Choral) dargestellt wird? Warum hat man bis jezt so wenig darauf gesehen? Warum hat man die Verfertigung der Gesangbücher grösstentheils blosen Verse- oder Liedermachern anvertraut? Warum zog man nicht eine Gesellschaft von bewährten Männern in der Musik dabey zu Rathe oder salarirte sie von Staatswegen für diesen Behuf auf eine gewisse Zeit? (So wie gewisse Potentaten während der Konstruktion des Gesetzcodex gewisse kundige Männer dabey befragen, und ihnen so lange, als dies dauert, einen gewissen Gehalt zuerkennen). Haben wir nicht gleiche Verpflichtung sowol zum Besten der politischen, als auch der religiösen Gesellschaft? Kann der Dichter nicht blos *ein* Gefühl ausdrücken, und dann das Lied beenden, mag es auch noch so kurz seyn? Müssen mehrere Hauptgefühle in einem Liede herrschen? Alles dies sind nicht zu verachtende Fragen. — Man will das reine Gefühl bey unsern religiösen Gottesverehrungen mehr in Anspruch genommen wissen: wodurch kann dies mehr geschehen, als durch erhebende Gesänge, welche zweckmässig sowol vom Spieler als Sänger vorgetragen werden? Nur dann werden wir den Ausspruch Jesu, des Göttlichen, erfüllen können, in seiner Religion zu leben und zu wirken, wenn man erst durch zweckmässig vorgetragene Gesänge dies Leben erwecken wird. Was hilft uns alle Musik, wenn nicht eine Gesellschaft thätiger, braver und frommer Männer sich entschliesst, sie für den edelsten Zweck zu bearbeiten — was bis jezt so wenig der Fall war! Sie ist göttlichen Ursprunges: dahin muss sie wieder zurückkehren, wenn wir anders ihren Werth fühlen und schätzen lernen sollen. Haben wir vielleicht deswegen so wenig gehaltvolle Arbeiten für die-

sen Zweck, weil so wenig echtes und wahres religiöses Gefühl unter den Menschen herrscht? folglich es sich auch nicht aussprechen kann? natürlich also der echte Ausdruck (die reine Melodie) dafür fehlt? Ist der schlechte Lohn die Ursache, den man den Arbeiten, die das Wohl der Menschheit in religiöser Hinsicht befördern, ertheilt? oder was ist sonst schuld? —

Der Unterricht in der Musik und seine Behandlung steht aber nicht so isolirt und getrennt da, wie es hier in diesem Aufsatze scheinen kann, und, der Sache nach, scheinen muss; dieser Unterricht ist vielmehr nach dem Plane unsrer Anstalt genau mit dem Ganzen des Sprachunterrichtes verbunden; er macht in ihm einen wesentlichen Haupttheil und Hauptabschnitt, und steht ganz in jener Verbindung, in welcher er nach meiner vorhergegangenen Aeusserung, wenn man die Natur der Sache berücksichtigt, stehen muss.

In dem Elementarsprachunterrichte werden schon Vorbereitungen für das Mechanische (Aeussere) des Gesanges dadurch getroffen, dass die Kinder bey Hervorbringung der Töne auch ihr Sprachorgan so richten lernen, dass jeder Ton als solcher kann ausgesprochen und gehört werden. So auffallend man auch diese Vorrichtungen des Sprachorgans gefunden hat, so nützlich und vortheilhaft sind sie für Gesang und Sprache — was aber nur diejenigen zu beurtheilen im Stande sind, die mit Scharfsinn einen Blick auf den Zweck des Ganzen werfen können, und nicht an kleinlichen Dingen, die dabey oft vorfallen müssen, Anstoss nehmen. Ausser diesen werden auch noch kleine Singübungen in den Elementarklassen, sowol zur Erholung, als auch zur Vorbereitung und Bildung des Gefühles gehalten, damit erstens kein Sinn in dem Elementarunterrichte ungeübt gelassen werde, und zweytens, damit dadurch die musikalische Umgebung ersetzt und die Jugend für den höhern Unterricht des Gesanges fähig gemacht werde. Bey der höhern Sprachbildung geht der Gesang parallel dem Unterrichte der Deklamation. Diese wird an unsrer Anstalt ganz musikalisch und eben so vereinfacht dargestellt — was bis jetzt, meines Wissens, noch nirgends geschehen ist, und worüber das Publikum von einem meiner schätzbarsten Freunde und Kollegen, Hrn. Krug, bald mehr erfahren wird. In der Deklamation wird die Sprache als eine musikalische Rede, in den Singstunden als ein musikalischer Gesang behandelt. Daher auch in allen vier Hauptabschnitten dieses Unterrichts, sowol beym Lesen und Sprechen, als auch beym Singen und Deklamiren, im Wesentlichen Eine Methode herrscht, weil es die Natur der Sache so verlangt. In diesen schönen Verein das Ganze gestellt, werden wir gewiss auch weniger den Zweck der Sache verfehlen. —

Durch das, was hier gesagt worden, glaube ich, ausser dem zunächst mir obliegenden Gegenstande, auch noch einigermaassen angedeutet zu haben, wie sehr der Kirchengesang an sich, und auch der bisherige Unterricht dafür, wenn er kein Geplärr mehr seyn soll, der Verbesserung bedarf, und wie angelegen beydes dem Staate, seinen Kirchen und Schulen seyn muss, da dies ein so wesentliches Stück der Nationalerziehung ausmacht. Mehrere vortreffliche Männer, welche in unsern Tagen über Pädagogik geschrieben haben, fordern dies mit lauter Stimme. Auch bey dem neuesten Reformator der Pädagogik, dem biedern, aber von so vielen verkannten Pestalozzi, wurde dies als ein wesentliches Requisit seines Institutes gefordert; und es freuete mich, dass Hrn. Prof. Ewalds Ahnungen und Ideen, die er bey der Gelegenheit in

seinen Vorlesungen über Pestalozzi, S. 132 und 138 angiebt, so genau mit den meinigen schon seit anderthalb Jahren verwirklichten und ausgeführten harmoniren, was ich zu anderer Zeit noch mehr zeigen werde. Vielleicht ist es mir gelungen, jene Lücke einigermaassen ausgefüllt, oder wenn das auch nicht ist, doch einige Winke zur Ausfüllung derselben gegeben zu haben. Nichts würde mich mehr freuen, als die bestätigte Ueberzeugung, für etwas in des ehrwürdigen Pestalozzi's Geiste gearbeitet zu haben. — Das, was ich hier niedergeschrieben habe, ist blos eine kurze und unvollkommene Uebersicht dessen, was ich bald in einer grössern Schrift: Anweisung zu einem zweckmässigen Unterrichte im Gesange, für Volksschulen bearbeitet, zur Prüfung vorlegen werde. Diese Schrift werde ich noch mit einem Hefte praktischer Uebungen und einigen Sammlungen ganz für diesen Zweck passender und in der von mir angegebenen Reihe geordneter Gesänge begleiten. Sollte ich auf dem rechten Wege seyn, wovon ich so lebhaft überzeugt und durch den Erfolg meiner Bemühung bestärkt werden bin — so bitte ich alle diejenigen um freundliche Unterstützung, welche von der Wichtigkeit und dem Nutzen dieses Unternehmens überzeugt sind. Ich werde gewiss alles mit dem grössten Danke und auf die anspruchloseste Weise benutzen.

Friedr. Wilh. Lindner,
ordentlicher Lehrer an der Bürgerschule zu Leipzig.

Vorschlag für Komponisten.

Es ist gewiss einem jeden Musiker und Musikfreunde nicht unangenehm, wenn er z. B. von einer Sinfonie, von einem Konzert, von einer Sonate etc. mit einem andern sprechen will, ohne sie doch eben gleich zu hören und bey der Hand zu haben, und nun in Verlegenheit geräth, zu bezeichnen, welchen Satz, welche Sinfonie, welches Konzert er eigentlich meynt. Die Angabe der herrschenden Tonart ist zu unbestimmt, indem sie auf mehrere Sachen passen kann. Dazu kommt noch, dass sehr viele Musikhandlungen die Werke der Komponisten verschieden und nur nach ihrer Bequemlichkeit oder Spekulation numeriren, auch wol ältere Sachen als neue feil bieten.

Ich glaube, dass diesen Unannehmlichkeiten durch Ausführung des folgenden Vorschlags ein Ende gemacht würde:

„Jeder Komponist numerire seine Werke nicht nur ganz genau (auch die kleinen), sondern er gebe auch einem jeden Oeuvre einen charakteristischen (Tauf-) Namen. Dieser Name ist willkürlich, z. B. die Rasche, die Sanfte, die Lange etc. Eben so könnten auch neben oder anstatt dieser Namen eigene Mottos gewählt werden."

Die Sache ist möglich und nützlich, warum sollte man sie also nicht ausführen?

Friedrich Guthmann.

Kurze Anzeige.

Pièces faciles à IV mains pour le Pianoforte comp. et dédiées à Mad. Marsovszky par Frederic Stark. Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 1 Fl.)

Dass Doppelsonaten oder andere Musikstücke für zwey Spieler auf Einem Instrumente unter die anziehendsten musikalischen Unterhaltungsmittel gehören, ist bekannt; dass sie aber auch unter die zweckmässigsten, wohlthätigsten Uebungsstücke für noch nicht weit gekommene Spieler zu rechnen sind, scheint nicht so bekannt, wenigstens nicht genug beachtet zu seyn — denn warum erhielten wir sonst nicht mehr leichte und doch gute Arbeiten dieser Gattung? (Dass diese Gattung dem Komponisten zugleich eine der trefflichsten sey, seine Kunst in strenger Ausführung figurirter Musik — der, dem Kenner und Liebhaber, gleich- und äusserst werthen Schreibart — zu zeigen, scheint man auch nur wenig zu bedenken und zu benutzen. Noch immer stehen ja Mozarts Doppelsonaten — die aus F dur, und die mit der Fuge aus F moll — einzig da! Dies nur hier im Vorbeygehen; denn von solcher Arbeit ist beym genannten Werkchen nicht die Rede. Einige kleine, nicht üble Imitationen und dgl., wollen gar zu wenig sagen). Die hier genannte kleine Sammlung bestehet aus einem sogenannten „Marche casationelle," maestoso, einem Alla Tedesco mit Trio, einem romanzenartigen Adagio, und einem Allegro „la Chasse." So wenig man diese Stücke in irgend einem Betracht wirklich ausgezeichnet finden wird, so sind sie doch durch manche angenehme Melodieen, durch Mannigfaltigkeit, durch einige Munterkeit und durch Leichtigkeit der Ausführung zur Unterhaltung für Damen oder Spieler von noch nicht beträchtlichen Fortschritten ziemlich gut geeignet, so wie sie eben dadurch, und zugleich durch eine von groben Verstössen freye Schreibart, wol auch zu Uebungsstücken für Schüler mit ihrem Lehrer dienen können. Der Verfasser, dem man wol noch etwas Besseres zutrauen darf, sollte sich aber vor nichtigen Behelfen beym Schreiben für vier Hände hüten — z. B. vor leerem Verdoppeln (vornämlich der Nebenstimmen!) so wie vor Reminiscenzen, und jene Behelfe denen überlassen, die in gründlichen Kenntnissen der Harmonie keine Auswege finden, weil sie diese Kenntnisse nicht haben — und die Reminiscenzen den Geistesarmen. Für die Gattung aber, und zwar in allen jenen angegebnen drey Beziehungen, wünschte Referent mehrere vorzügliche Komponisten zu gewinnen. Vorzügliche Werke für zwey Spieler können sich die ausgezeichnetste Aufnahme vom Publikum unstreitig versprechen.

Anekdote.

Vor einigen Monaten brachte man Mozarts vortreffliche Oper: Cosi fan tutte, in Berlin wieder auf die Bühne. Es ist ja doch reiner Unsinn, sagte ein kunstrichterlicher Elegant. Müssten die Mädchen nicht toll seyn, wenn sie die Kammerjungfer als Arzt nicht erkenneten, da sie — Sopran singt? „So sollte sie Bass singen?" fragte der Nachbar lachend. „Nun, wenn auch nur Tenor! St! St! zischte er überlaut, als eben der Vorhang fiel und Andere zu applaudiren anfingen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *Nr. II.* 1805.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Haydn, J., 6 Divertissements pour Flûte, Violon et Vlle. Op. 100. 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, G., Ouvert. d'a Milton arr. pour 2 Flûte. 12 Gr.

Call, L. de, Variations pour Flûte et Guitarre. 21 Gr.

— — Serenade pour do. do. Op. 40. 16 Gr.

— — Journal de pièces tirées des meilleurs Opéras et arr. pour la Flûte avec accomp. d'une seconde Flûte, ad libitum. Cah. 1 — 6. à 16 Gr.

Cherubini, Ouv. de l'Hotellerie portugaise arr. p. 2 Flûtes. 12 Gr.

Duval, Jer., 3 Duos conc. pour Flûte et Violon. Op. 3. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Trios pour 2 Flûtes et Basson. Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, J., 3 gr. Duos pour 2 Flûtes. Op. 69. 1 Thlr. 8 Gr.

Arien, Romanzen etc. aus den beliebtesten Opern, eingerichtet für 2 Flöten, Liv. 1. 16 Gr.

Auswahl der vorzüglichsten Arien, Romanzen etc. a. d. beliebtesten Opern, eingerichtet für 1 Flöte, Liv. 6. 7. à 16 Gr.

Berton, Airs de l'Opéra: Aline, Reine de Golconde, pour 2 Flûtes. 16 Gr.

Sammlung beliebter Walzer, eingerichtet für 1 Flöte, Liv. 3. 8 Gr.

Hoffmeister, 6 Duos pour 2 Flûtes trav. Op. 20. Liv. 1. 20 Gr.

Mozart, W. A., Ouv. de l'Opéra: Le Nozze di Figaro, arr. pour 2 Flûtes. 8 Gr.

Wranitzky, Ouv. de l'Opéra: Oberon, arr. pour 2 Flûtes. 8 Gr.

Schmit, J., 6 Variations pour le Cor et Violon avec accomp. d'un Violon, 2 Clarinettes et Basse. Op. 2. 10 Gr.

— — 7 Var. pour la Clarinette, sur l'air: Lasst die Politiker etc. av. accomp. de 2 Violons, 2 Cors et Basse. Op. 3. 10 Gr.

Distler, G., 2 Trios conc. p. Clar. Violon et Alto. Op. 7. 1 Thlr. 4 Gr.

Tausch, F., 6 Quat. pour 2 Cors de Bassette ou F. 2 Bassons et 2 Cors de Chasse, ad libit. Op. 5. 1 Thlr.

— — 6 Duos pour 2 Clarinettes. 20 Gr.

Blasius, F., 3me Conc. pour Clarin. 2 Thlr.

— — — 4me Concert. pour Clarin. princip. 2 Thlr.

Krommer, F., Concerto pour le Hautbois princip. avec accomp. de l'Orchestre. Op. 52. 3 Thlr. 8 Gr.

Simrock, H., Thème avec 6 Variations pour Cor et Harpe ou Pianoforte ou Guitarre. 19 Gr.

— — 18 Duos pour 2 Cors. Op. 2. 2me Suite de Duos. 1 Thlr. 8 Gr.

Stumpf, J., 3me Concerto pour Basson. 1 Thlr. 20 Gr.

Heinz, A., 6 Variat. pour la Clarinette et Flûte avec accompagn. de 2 Violons, 2 Cors et Basse. 12 Gr.

— — 6 Variations pour le Basson et la Clarin. avec accompagn. de 2 Violons, 2 Cors et Basse. 12 Gr.

Nisle, J., 12 gr. Duos pour Cor et Pianof. Op. 5. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 8 Gr.

Cinq pièces concert. de l'Opéra: Das unterbrochene Opferfest, arr. en Quatuors p. Hautb. Viol. A. et Vlle. par Stumpf. 1 Thlr. 8 Gr.

Wessely, J., 3 Quat. p. Clarin. Vlon. A. et Vlle. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

André, A., 12 petites pièces pour 2 Cors. Op. 26. 12 Gr.

Blasius, F., 6 Sonates p. Clarinette avec accomp. d'Alto ou Basse. Op. 50. Livr. 1. 2. 3 Thlr.

3 Trios pour Cor, Clarinette et Violoncelle, choisis dans les ouvrages du célebre Michel, Livr. 1. 2 Thlr.

Duvernoy, F., Etudes pour le Cor. Op. 28. 3 Thlr.

— — 3 Sonates p. le Cor av. accomp. de Basse. Op. 29. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Conc. p. il Corno di Caccia, Opera posth. 2 Thlr.

Doisy, Tons et manières de Sonner à la Chasse avec des fanfares à une et à deux Parties pour servir de divertissement, suivis d'un Dictionnaire à l'usage des Chasseurs. 1 Thlr. 6 Gr.

Cherubini, Ouv. de l'Hotellerie portugaise, arr. pour 2 Clarin. 12 Gr.

Mair, Sextuor pour 2 Clarin. 2 Cors et 2 Bassons. Op. 9. 1 Thlr.

Mozart, Marche à la Turque arr. en Harmonie. 19 Gr.

— — Sinfonie en Harmonie. No. 1. 1 Thlr. 20 Gr.

Journal de Musique militaire, première Livraison. 2 Thlr.

Sperber, S., 12 ganz neue Ländler mit Cadenzen und Coda, vollstimmig. 1 Thlr.

Lesueur, Morceaux choisis dans l'Opéra: des Bardes arr. pour 2 Clarin. 2 Cors et 2 Bassons, par Fuchs. 1re et 2de Suite. à 2 Thlr.

— — Ouv. arr. en Harmonie. 1 Thlr. 6 Gr.

Rose, L., Vivat in aeternum. Pas redoublé à l'usage de musiques militaires. 12 Gr.

Solere, Marche à l'usage de musiques militaires. No. 1 — 3. à 10 Gr.

— — Pas redoublé à l'usage de Musique milit. No. 1 — 6. à 10 Gr.

Lesueur, Songe d'Ossian dans l'Opéra des Bardes,

arrangé en Harmonie, par Peronis. 1 Thlr. 12 Gr.

Fuchs, C., première Suite d'airs d'Opéra Boufs arr. pour 2 Clar. 2 Flût. 2 Cors et 2 Bassons. 2 Thlr. 6 Gr.

Taschenbuch den Freunden des Tanzes gewidmet, enthaltend 12 Tänze verschiedener Art in vollstimm. Musik, von H. F. Müller, 2ten Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, G., Ouv. de Milton arr. pour Harmonie. 1 Thlr. 4 Gr.

Welch, F., 12 Ecossoises et 12 Walzer in vollst. Musik. 1 Thlr.

Zulehner, Charles, 2 Sonates pour Pianof. avec accomp. d'un Flûte ou Violon. Op. 3. 1 Thlr. 16 Gr.

Collection compl. de toutes les Sinfonies de Mozart, arr. pour Pianof. avec accomp. d'un Violon et Violoncelle obligés, par Ch. Zulehner, Livr. 1. 2. à 3 Thlr. 16 Gr.

Rink, C. H., Trio pour Pf. av. Vlon. et Vlle. obl. 1 Thlr.

Sterkel, Concerto p. Pf. à gr. Orch. Op. 60. 3 Thl. 8 Gr.

Pleyel, J., 2 Son. pour Pianof. avec accomp. de Violon et Violoncelle, ad lib. Op. 70. 1 Thlr. 16 Gr.

Steibelt, D., 2 Son. p. Pf. avec accomp. de Vlon. et Vlle. Op. 61. 2 Thlr.

Gyrowetz, Notturno p. Pf. av. acc. d'un Vlon. et Vlle. No. 10. Op. 43. 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. de, gr. Trio p. Pf. av. acc. de la Clar. ou Vlon. et Vlle. canc. d'après le Septetto. Op. 20. Op. 38. 2 Thlr. 8 Gr.

Holzer, J., 3 Son. p. Pf. av. Vlon. et Vlle. Op. 7. No. 1. 22 Gr.

Steup, H. C., Sonatine très-facile p. Pf. avec un Vlon. obl. 7 Gr.

Baumbach, J. A., 3 Son. p. le Pf. Vlon. obl. et Vlle. 1 Thlr. 20.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. Nº. 12. 1805.

Fragmente von Diderot.

Der Herr von Göthe hat durch seine Uebersetzung des genialen Werks: Rameau's Neffe, von Diderot, jeden, der das Geistreiche und Originelle, in welcher Gestalt es auch erscheine, aufzunehmen, zu schätzen, zu geniessen weiss, nicht nur ein werthes Geschenk gemacht, sondern auch das ganze lesende Publikum überhaupt wieder an jenen seltsamen reichen, scharfsinnigen, behenden, vielgewandten, äusserst beredten Geist, erinnert, der den meisten Deutschen, seit Lessing, fast aus den Augen gerückt war. Da in jenem Werke Diderots auch hin und wieder von Musik gehandelt wird, so machte diese Zeitung, als es erschien, die Musiker besonders darauf aufmerksam.

Was man damals mit Einem Werke Diderots that, möchte ich hier mit allen raisonnirenden dieses Mannes thun. Nicht, dass ich alles, oder auch nur das meiste von dem, was er — namentlich auch über Musik, und über Theatermusik insbesondere, sagt, ohne Einschränkung unterschreiben möchte — Diderot stellt sich viel zu oft hin, ungefähr wie der Genius auf manchen Denkmälern der mittlern Zeit, der allein nur auffallen, sich selbst nur geltend machen will, und, ganz gleichgültig auf seine Ara gelehnt, wenig Notiz von dem zu nehmen scheint, was dort in halbverwischten Worten zu lesen ist; dann hat er auch zu oft gegen Missbräuche, Vorurtheile, eingebürgerte Manieren seiner Zeit und seiner Nation zu streiten — Streiten aber führt fast immer über die Mittellinie der Wahrheit hinaus —: dennoch möchte ich ihn allen Musikern, denen es nicht blos um Noten und Geigen zu thun ist, recht werth machen; denn schwerlich hat die Welt viele gute Köpfe gehabt, die, wie er, ohne eben Andern schulgerecht vorzudenken, sie nachzudenken reizen und so geschickt in jedem Einzelnen aufzuregen wissen, was in ihm liegt. Das Licht, von ihm aufgesteckt, ist nicht das, der ruhig flammenden Kerze, sondern das, jener neuerfundenen Lampen, die, blendend, schwachen Augen leicht schädlich werden, bey denen starke aber sehr gut sehen, und die zugleich dem ganzen Saal' einen heitern Glanz, und allem, was darin ist, eine verschönernde Beleuchtung geben.

Es sey mir erlaubt, aus der Menge Diderotscher Fragmente eine Reihe von denen auszuheben, die dem Musiker zunächst, oder doch vorzüglich mit, angehören, und sie frey übersetzt hier abdrucken zu lassen. Wer deren mehrere will, findet sie in Diderots Beyträgen zur Encyklopädie, in seinem Theater, im Neffen Rameau's, (den ich aber hier ganz übergehe, da er jetzt in Jedermanns Hand seyn kann) und in kleinern, zerstreueten Aufsätzen. Der Musiker aber, der sich nach Raisonnement nicht gern weit umthun mag, bekömmt hier doch Etwas, und zwar, was ihm, meines Erachtens, sehr wohl dienen kann. Ich

mische die kleinen Stücke absichtlich bunt durch einander, wie das Diderot wol auch zuweilen that — nur dass er's nicht eingestand.

Wenn die Urtheilskraft einer Sängerin auch nur beschränkt, ihre Einsicht nur dürftig ist, sie hat aber viel Reizbarkeit und Empfänglichkeit für das Wahre und Schöne: so wird sie gar leicht, ohne langes Grübeln, jede Situation fassen und nun auch den Ausdruck für die verschiedenen Empfindungen finden, welche darin zusammentreffen, und sie trift ihn gemeiniglich sicherer — schneller, versteht sich ohnehin — als der sogenannte Menschenkenner, der durch scharfsinniges Zergliedern darauflos steuert. Dichter, Schauspieler, Maler, Musiker, wirklich grosse Sänger, grosse Tänzer, zärtlich Liebende, wahrhaft Andächtige — all dies feurige, enthusiastische Völkchen ist stark, wenn es empfindet, schwach, wenn es grübelt. Solche Wesen werden auch nicht durch Regelwerk erleuchtet und geführt, sondern durch ganz etwas anders, das weit unmittelbarer, weit inniger, weit dunkler, und doch weit zuverlässiger ist. — Ich kann es nicht sagen, wie viel ich aus einem grossen Künstler auf der Bühne mache! wie stolz ich auf sein Talent seyn würde, wenn ichs besässe! Als ich auf der weiten Welt noch Niemand anging, Herr meines Geschicks und frey von Vorurtheilen war, wollt' ich aufs Theater gehen; und man garantire mir, dass ichs so weit bringe, als die Trefflichsten, und ich thu' es noch morgen. Nur das Mittelmässige verekelt uns die Bühne, und nur die schlechten Sitten bringen diesen, so wie jeden andern Stand, herunter. —

Um in den Künsten richtig zu urtheilen, muss man wahrlich seltene, und sehr verschiedene Vorzüge verbinden. Geschmack fürs Edle, Grosse, setzt voraus einen grossen Verstand, eine lange Erfahrung, eine biedere und leicht zu reizende Seele, einen erhabenen Sinn, ein etwas melancholisches Temperament, und feine sinnliche Organe. — Und was ist das für ein Geschmack, dem nicht das Grosse und Edle, dem nur das Niedliche und Artige, schmeckt? O geht ihr, die ihr nur diesem fröhnt, nur diesem aufhelft, jenen untergehen lasst, ihn wol gar lächerlich, schlecht macht: geht! als Mensch möcht' ich euch nicht gern verachten — hassen muss ich euch freylich! — Der Ekel an dem, woran die Menge ihre Lust findet, ist Folge und Merkmal des wahren Geschmacks am Guten. —

Ich fürchte, dass bisher weder die Dichter, noch die Tonkünstler, noch die Maler, noch die Tänzer einen richtigen Begriff von dem Theater gehabt haben, welches sie gemeinschaftlich betreten. Ist die Oper schlecht, so ist sie die schlechteste von allen Gattungen; ist sie gut, so ist sie die beste von allen. — Was soll's, etwas in Verse zu bringen, das nicht werth war, uns durch den Kopf zu laufen? etwas singbar zu machen, das nicht verdiente in den Mund genommen zu werden? Je mehr man für etwas dran setzt, desto besser sollt' es nothwendig werden. Ihr setzt Kunstkenntnisse, setzt Poesie, Musik, Malerey, Tanzkunst an eure Oper —: heisst es nicht, jene Musen alle schänden, wenn ihr sie mit Ungereimtheiten beschäftigt? — Bey den Alten war der Weise Denker, Dichter und Musiker. Bey den Neuern sind diese Talente getrennt worden, und, getrennt, aus der Art geschlagen. Der Kreis des Denkers hat sich verengt, der Poesie fehlt es an Gedanken, der Musik an dem Eindringenden, in die Seele Greifenden; die Weisheit aber, die dieser ihrer Organen beraubt worden, kann sich vor den Volkern

nicht mehr so reizend hören lassen. Wer könnte diesem Uebel abhelfen? Ein grosser Musiker *) und ein grosser lyrischer Dichter, aber beyde vereint! — Die Oper unsrer Nachbarn (der Italiener) hat allerdings Mangel, aber bey weitem weniger, als man glaubt. — Wenn es nur erst wieder dahin wäre, dass sichs der Sänger zum Gesetz machte, in den Charakter-Arien nichts, als eben den Charakter, den Affekt, auszudrücken; und der Dichter, in seinen Arien nichts zu geben, als was sie, als Schlussreden seiner Scenen haben müssen: dann wäre schon ein grosser Schritt ins Bessere gethan. — Und unser Tanz: auch er erwartet noch einen Mann von Genie. Jezt taugt er überall nichts; denn man lässt sichs ja kaum noch einfallen, dass er etwas aus der innern Menschennatur darstellen solle! Der Tanz verhält sich zur Pantomime, wie die Possie zur Prosa, oder vielmehr, wie der Gesang zur natürlichen Deklamation. Aber die Tänzerinnen brauchen doch ihre Glieder mit unendlicher Leichtigkeit und Anmuth! Meinetwegen; aber wenigstens heisst das nicht singen, sondern trillern. Ein Tanz ist ein Gedicht. Ein Gedicht muss etwas aussagen, mithin auch etwas auszusagen, d. h. einen Stoff, haben; und diesen muss man auf etwas Bestimmtes, etwas Wahres, zurückführen können. Versucht das nur mit unsern Balletten! es wird euch 'was rechts bleiben, oder auch gar nichts! —

Stehet ein wahrhaft genialischer Mensch auf und giebt sein Werk der Welt, so ist die erste Wirkung: die Gemüther werden in Erstaunen gesetzt und — getheilt. Allgemach nähert er sie einander wieder — sie einigen sich. Nun folgt ihm aber ein Heer der Nachahmer; die Muster vervielfältigen sich, man analysirt, man commentirt, man setzt Regeln fest — eine neue Epoche der Kunst ist da. Man giebt nun aber auch der Kunst neue Grenzen, und entscheidet, dass alles, was nicht in den neuerdings abgesteckten Kreis passt, gemein, widersinnig, schlecht sey. Es sind Säulen des Herkules, über die hinaus sich Niemand wagen darf, ohne für verirret zu gelten. Doch der Wahrheit widersteht kein Vorurtheil auf immer. Das Schlechte fällt, Trotz den Lobsprüchen der Beschränktheit; das Gute bleibt, Trotz der Unentschiedenheit der Schwachen, Trotz dem Geschrey des Neides. Aber Eins ist dabey verdrüsslich genug: man lässt den Menschen nicht eher Gerechtigkeit wiederfahren, als bis sie nicht mehr sind. Man muss ihnen erst das Leben recht sauer gemacht haben, ehe man eine Hand voll geruchloser Blumen auf ihr Grab streuet. Was ist zu machen? Entweder man legt die Hände in den Schooss, oder man unterwirft sich einer Maxime, die sich Bessere haben gefallen lassen müssen, als wir sind. Unglücklich ist aber der, der sich abarbeitet, ohne dass er seiner Arbeit auch seine süssesten Augenblicke verdankt; unglücklich ist er, wie der Andere, der sich nicht mit dem Beyfall Weniger befriedigen kann! —

Je unwahrscheinlicher eine Gattung ist, desto leichter kann man feurig darin seyn. Man schafft sich Leben auf Kosten des Gehörigen, allenfalls auch auf Kosten der Wahrheit. Eine frostige Burleske hinge-

*) Diderot sagt anderswo: Wenn ich ein grosser Musiker sage, so meyne ich damit einen Mann, den der Genius seiner Kunst belebt, und dem jeder Stil und alle Mittel derselben zu Gebote stehen — mithin einen ganz andern Mann, als der nur Modulationen einfädeln, Noten übereinander thürmen, und grobe Nerven durch wildes Gerausch erschüttern kann.

gen ist sicher das abgeschmackteste Ding von der Welt; aber eine vortreffliche ist wahrlich kein Werk eines gemeinen Kopfs. Sie verlangt eine ganz eigene Lustigkeit. Es ist nicht allen Leuten gegeben, gut zu entstellen — so nämlich, dass durch die possenhafte Entstellung immer noch die Hauptzüge der Menschengestalt zu erkennen bleiben. —

Ich begreife nicht, wie man eine Scene zu schreiben anfangen kann, wenn man sich nicht die Aktion und Bewegung der Person, die eingeführt wird, vorstellet; wenn Einem nicht, selbst ihr Gang, ihre Tracht, vorschwebt. Dies bestimmte Bild von ihr muss den ersten Federzug geben; hernach giebt ein Wort das andere. —

Die Rolle muss sich nicht nach dem bequemen, der sie vortragen soll, sondern dieser nach der Rolle. Man lasse ja nie von sich sagen, man habe die Partieen nach den Charakteren und Fähigkeiten des Personals berechnet. Ist es nicht eine Schande, sich bis zu solchem Frohndienst an Komödianten, oder an ein Publikum zu verkaufen, das ein Werk nur dann krönt, wenn es seinen Lieblingen zu Gefallen mehr oder weniger verdorben worden? —

(Kann zu andrer Zeit fortgesetzt werden.)

Fabeln.

Nachtigall und Lerche.

1.

Ein Bube lauerte auf eine Nachtigall. Wenn du so schön singst, sagt' er, wie herrlich musst du erst schmecken! Er fing die Sängerinn, richtete sie sich zu wie gemeine Vögel: sie schmeckte nicht besonders, und der Bube grollte. —

Das war dumm, sagst du, lieber Leser?

2.

Der Bube ging über Feld und traf einen Bekannten. Die Lerche wirbelte in der Luft. He, rief der Gefährte; auf den Herbst fangen wir dich, und du sollst schmecken! O, nimm dir nicht die Mühe mit denen, die hübsch singen, fiel jener ein; die taugen zu weiter nichts! —

War das klug, lieber Leser?

Der Wettstreit.

Der stolze Adler forderte, sich einen neuen Triumph zu bereiten, alle hochsteigende Vögel zum Wettflug heraus, und zwang sie zu erscheinen. Der Mensch sollte Richter seyn.

Die Lerche flog auf, bis sie wie ein angenehm schwirrender Punkt im Aether befestiget schien. Der Falke stieg pfeilschnell empor und schoss dann in grosser Höhe mit bewundernswürdiger Gewandtheit bald da-, bald dorthin. Der Geyer erhob sich langsam, aber mit schönem Flügelschlag, und schwebte in grossen, schönen Bogen unter den Wolken. Nun stieg der Adler gewaltig auf — höher, immer höher! Jezt verlor ihn der Mensch aus dem Gesicht.

Endlich kamen sie alle zurück. Höher bist du gestiegen, Adler, als sie alle — entschied der Mensch. Diese aber haben sich auf ihrer, ebenfalls beträchtlichen Höhe zugleich so schön gezeigt, dass sie mir lieber seyn müssen, obgleich ich mich über dich mehr verwundere.

Wie? rief der Adler entrüstet, und bewege ich mich auf meiner höchsten Höhe nicht ebenfalls schnell und leicht und schön?

Das kann wol seyn, versetzte der Mensch; aber dein Urtheil von dir' selbst gilt nicht, und niemand anders kann dir folgen. Mithin — —

Der Hund.

Glaubt ihr wol, fragte ein viel gereiseter Hund seine Kameraden, dass die Hunde, die die Linie passirt sind, die Stimmen verlieren und nicht mehr bellen?

„So gehören sie auch nicht mehr unter uns, wenn sie stumm sind" —

Doch! doch! sagte jener. Sie lauern dann noch sorgsamer auf alles, was kommt; sind noch erbosster auf das, was ihnen nicht gefällt! Und stumm sind sie nun eben auch nicht — sie krächzen!

Elephant und Affen.

Unter den Thieren, die in einer Bude zur Schau ausgestellt waren, befanden sich auch ein Elephant und ein junger Affe mit seinem Mütterchen. Der Elephant musste, unter andern Experimenten, auch dem Führer die Rocktasche aufknöpfen und einige Aepfel herausholen, die er dann verzehrte. Die Zuschauer klatschten Beyfall.

Das ist 'was rechts! rief der junge Affe. Und da ihm eben der Führer einen Apfel zuwarf, biss er gierig drein, und rief: Na, kann ichs nicht auch? Die Zuschauer klatschten nicht. Siehst du, sagte der Elephant — nicht, dass man verbraucht, was man bekommen, sondern dass man klug und geschickt erwirbt: das findet Beyfall!

Lass gut seyn! rief das Affenmütterchen dem lieben Söhnchen zu. Dort, ganz oben, die beyden Knaben haben doch ihre Freude über dein Schmausen bezeigt!

Auch diese nicht einmal darüber, erwiederte der Elephant; sondern weil er sich so läppisch dabey anstellt! —

Die Grille und die Ameisen.

Einen kleinen Theil der Geschichte der Grille und der Ameisen hat schon ein Anderer erzählt; ich habe sie aber ganz erfahren und mag sie nicht verschweigen.

Eine muntere Grille sang in der Nachbarschaft eines Ameisenhaufens nach bestem Vermögen den Sommer hindurch. Faule Dirne, riefen die Ameisen, indem sie emsig ihre Vorräthe zusammmenschleppten; kannst du nicht auch für den Winter eintragen? Aber die Grille sang: Dort lauschen gute Menschen freundlich meinem Liede; ihnen vertrau' ich.

Der Herbst kam. Da maheten die guten, freundlichen Menschen das Feld ab, dachten nicht an die Grille, und sie litt Hunger. Sie kam zu den Nachbarn: Ihr habt weit mehr, als ihr braucht: theilt mir etwas mit!

Warum hast du's nicht gemacht, wie wir! antworteten sie. Nun darbe!

„Ich habe ja auch euch eure Arbeit versüsst!" Was? gegrert haben wir uns darüber! riefen sie, und trieben die Sangerin hinaus.

Da ging sie hin und grub sich gelassen ein Lager in die frischgepflügte Erde, den Schmerz zu verschlafen. Am Morgen hatte der Nachtfrost sie sanft getödtet. Einige Ameisen berichteten das, und der ganze Schwarm brach eben in erbauliche Nutzan-

wendungen aus: da kam der Diener des schwelgerischen Edelmanns, grub den Ameisenhaufen aus, goss heisses Wasser darauf — wo denn die reichen Sammler unter jammerlichen Zuckungen umkamen, und aus ihren Kräften dem abgezehrten Herrn ein stärkendes Bad bereitet wurde.

R.

Noch etwas über die Verbesserung des Orgelspielens auf dem Lande.

Einsender dieses, der in No. 22. des vorigen Jahrganges dieser Zeitung, einige Gedanken über die Verbesserung des Orgelspielens und der Orgeln mittheilte, hatte schon den Entschluss gefasst, diesen wichtigen Gegenstand aufs neue zur Aufmerksamkeit zu empfehlen, als ihm in dem 43sten Stück jenes Jahrganges ein Aufsatz eines Ungenannten, welcher mehrere treffliche Vorschläge enthält, zu Gesichte kam. Es dürfte indessen doch nicht überflüssig seyn, noch einen Weg, auf welchem Landschullehrer zu bessern Orgelspielern, und Musikern überhaupt, gebildet werden könnten, bekannt zu machen. Der Verfasser des gedachten Aufsatzes schlägt unter andern vor: der Prediger auf dem Lande solle seinem Organisten nützliche, in sein Fach einschlagende Schriften, zum fleissigen Lesen und Studiren empfehlen. Da mehrere Prediger selbst wenige musikalische Kenntnisse haben, und die zu jenem Behuf brauchbaren Werke nicht kennen, der Landschullehrer auch gemeiniglich so erbärmlich besoldet ist, dass an die Anschaffung solcher ihm empfohlnen Schriften nicht zu denken; so dürfte die Ausführung jenes Vorschlages nicht so leicht Statt finden. Der würdige Prediger und Inspektor mehrerer Schulen, F. in G. in A..schen, der es fühlt, wie viel das echte Orgelspiel zur Erweckung edler Empfindungen, und zur Beförderung der Andacht beym Gottesdienste beytragen könne, sucht auf eine leichter auszuführende Art jenen Zweck in seiner Inspektion zu erreichen. Er hat ein Leseinstitut errichtet, durch welches die Schullehrer ausser mehreren Schulbüchern, auch Musikalien und theoretische Werke, vorzüglich das Choral- und Orgelspielen betreffend, zum Lesen oder Abschreiben, erhalten. Durch Errichtung ähnlicher musikalischer Leseinstitute, könnten Superintendenten oder Prediger gewiss viel Nutzen stiften, und mancher Schullehrer, der Sinn für Musik hat, könnte dadurch für geringe Kosten, von Zeit zu Zeit gute Schriften oder Musikalien benutzen, an deren Ankauf er für sich allein nicht denken könnte. Dass es auch Orgelspieler giebt, die auf keine Weise zu bessern sind, darf ein solches Unternehmen nicht hindern. Mancher Schullehrer auf dem Lande würde sich fleissiger üben, wenn ihm sein geringer Vorrath von Musikalien nicht anekelte. Ein solches Institut zu Stande zu bringen, bedarf es keines grossen Fonds. Jeder Theilnehmer kauft ein Buch oder Musikstück für einen bestimmten Preis, welches sein Eigenthum bleibt. Dieses lässt er zirkuliren, und erhält dafür, was jedes andere Mitglied angeschafft hat, zum Lesen oder Abschreiben auf eine gewisse Zeit. Oder jedes Mitglied giebt einen halbjährigen oder jährigen Geldbeytrag, wofür man Noten oder Bücher ankauft, welche, wenn sie zirkulirt haben, verauktioniret werden. Das daraus gelöste Geld vermehrt die fortdauernden Beyträge der Mitglieder, so dass mit jedem halben (oder ganzen) Jahre, mehrere und auch theurere Werke angeschafft werden könnten. (Auf ähnliche Art könnten auch in Städten sehr viele Musikalien unter weniger bemittelten in Umlauf gebracht werden, und jeder Musikliebhaber würde einem solchen Institute gern beytreten.) Die Auswahl der Schriften und Musikalien für einen solchen

Zirkel müsste freylich mit Sorgfalt und Sachkenntniss getroffen werden, so dass für die ungeübteren, wie für die mehr gebildeten Theilnehmer, für die allgemeine Belehrung wie für die Unterhaltung, zugleich gesorgt würde. Man erlaube mir bey dieser Gelegenheit noch den Wunsch, dass wir mehr Orgelkompositionen, in einem gefälligen, populären Stile abgefasst, der deshalb keineswegs tändelnd, (der Würde des Gottesdienstes und der Orgel zuwiderlaufend) seyn dürfte, erhalten möchten. Der Orgelspieler, besonders auf dem Lande, hat fast lauter unmusikalische Zuhörer, die an künstlichen Fugen und schweren, oft unmelodischen Sätzen keinen Geschmack finden. Die meisten unsrer bessern Orgelstücke sind auch für viele Orgelspieler auf dem Lande zu schwer, und für kleinere Orgeln selten brauchbar.

F. W.

Nachrichten.

München, den 2ten December. Abt Vogler ist schon seit einiger Zeit hier und bleibt für längere. Er hat vier Konzerte gegeben, aber nur mässigen Beyfall gefunden. Wir haben jezt nicht Zeit, und würden sie nicht einmal haben, wenn uns der Abt auch nicht schon so bekannt, sondern was Neues wäre. Winter schreibt eine Oper, welche, wie es heisst, unter die Dinge gehören soll, womit der siegreiche Napoleon gefeyert werden wird, wenn er kömmt. Winter hat von diesem ein reiches Geschenk erhalten. Wir erwarten überhaupt grosse Feyerlichkeiten, wobey denn auf Musik oft hauptsächlich mit gerechnet ist. Von dem, wo diese mit glanzt, sollen Sie eine treue Schilderung für Ihre Leser erhalten. Jezt ist alles noch ein — öffentliches Geheimniss.

Berlin, den 2ten December. Das erste Konzert in diesem Winter gab am 25sten November der Königl. Kammermusikus, Hr. Westenholz, im Konzertsaale des Nationaltheaters. Er blies ein von ihm komponirtes Oboekonzert mit der gewohnten Fertigkeit und Schönheit im Vortrag, und der allbekannte Hr. Fischer sang eine deutsche Romanze. Im zweyten Theile entzückte ein hier unbekannt gebliebenes Melodram von Ramler, mit musikalischen Zwischensätzen von Georg Benda, Cephalus und Procris, alle Zuhörer. Dem. Maass und Hr. Beschort deklamirten die Poesie, die von der lieblichsten Musik begleitet wurde.

In frühern Blättern haben Sie schon von der letzten Erfindung des sel. Rollig in Wien, der Xänorphika, Nachrichten mitgetheilt. Das äussere Ansehen dieses Instruments bildet eine Harfe mit einer Klaviatur, und jede Klavis oder Saite hat ihren, mit Pferdehaar bespannten Geigenbogen, der durch das Berühren der Klavis an die Saite gedrückt wird, und so entstehet mit zwey Händen ein vollständiges Quartett mit erster, zweyter Violin, Viola und Violoncell, und dem pünktlichsten crescendo. Auf diesem Instrument liess sich gestern Hr. Joh. Posch aus Wien in demselben Lokale hören, und täuschte die Freunde der Musik so, dass viele wirklich die genannten Instrumente zu hören glaubten. Er spielte eine Phantasie und ein Andante, und begleitete den Mozartschen Gesang: O Isis und Osiris, und die Spiegelarie aus Zemire und Azor. Auch spielte er das Andante aus Haydns Sinfonie mit dem Paukenschlag auf der Xänorphika, in Begleitung einer von Hrn. Schröck geblasenen obligaten Flö-

te, und eine Phantasie auf dem Fortepiano.

Das auch für diesen Winter angekündigte Abonnementskonzert der Hrn. Schick und Bohrer ist wegen Mangel an Subscribenten nicht zu Stande gekommen. In Berlin nicht Ein regelmässiges Konzert!

Die Direktion des Nationaltheaters fährt fort, durch die Ihnen schon gerühmten Entreacts die Liebhaber der Musik zu ergötzen. So wurden z. B. den 5ten Nov. bey einer neuen Vorstellung des Molierischen Geizigen, den Iffland so unübertrefflich schön giebt, zwischen dem ersten und zweyten Akt eine von unserm Seidel komponirte Polonoise für Klarinette und Flöte von den Hrn. Bliesener und Schröck, und zwischen dem zweyten und dritten Akt ein von Cannabich komponirtes Thema mit Variationen für Flöte, Hoboe, Hörner und Fagott von den Hrn. Schröck, Kunst, Lehmann, Richter und Griebel, und den 27sten bey der ersten Vorstellung des neuesten Ifflandischen Lustspiels, die Seelenwanderung, das bekannte Lied aus Fanchon: Doch in des Madchens Schoosse etc. mit Variationen für Flöte, Oboe, Hörner und Fagott, von Seidel komponirt, von denselben Musikern recht brav gespielt.

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt und Ihro Durchlaucht, der Herzogin Catharina von Wurtemberg — gewidmet von Krebs, churfürstl. Würtemb. Hof-Sänger. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Wie sich die Dramen der Schauspieler gemeiniglich durch leichten, fliessenden Dialog auszeichnen, so zeichnen sich die Lieder der Sänger gemeiniglich durch leichte, fliessende Melodieen aus. Diese finden sich auch in diesem Werkchen — sowol in den kleinern Stücken, als auch in den weiter ausgeführten Variationen für die Singstimme, die den Beschluss machen. Weiter findet Referent nichts an ihnen bemerkenswerth.

Sonate pour le Pianoforte avec Violon obligé, composée par H. Kohler. Oeuvre 42. (?) Bonn, chez Simrock. (Preis 2 Francs 50 Cent.)

Nach einem einleitenden Adagio folgt ein Allegro maestoso und ein Rondo beschliesst. Die Sonate ist durch nichts eigentlich ausgezeichnet, aber auch gar nicht schlecht. Sie ist ein ziemlich lebhaftes Unterhaltungsstück für beyde Spieler, ungefähr im Werth und auch in der Manier der frühern, kleinern Kozeluchschen, aber passagenreicher und brillanter. Schwer ist die Sonate gar nicht auszuführen, beyden Spielern ist sie vortheilhaft, auch in guter Applikatur und ohne grobe Verstösse gegen die Grammatik geschrieben — mithin denen recht wohl zu empfehlen, die es mit ihrer Musik nicht eben sehr ernstlich, aber doch gut meynen. Der Stich ist schön.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. III.* 1805.

Vervollkommnete, der Gesundheit unschädliche messingene Blasinstrumente.

Eine lange Erfahrung hat mich überzeugt, wie nachtheilig die bisherigen Blasinstrumente der Gesundheit des Blasenden sind. Nach vielfältigen Versuchen bin ich endlich auf ein Mittel gerathen, dem Uebel abzuhelfen. Dies Mittel besteht in einem Lack, welcher von grosser Feinheit, Zähe und Schönheit ist, mit welchem ich die innere Röhre des Instruments überziehe, und solches damit auf immer vor aller Anstossung des Grünspans verwahre, welcher, wie bekannt, ein heftiges Gift ist. Er entsteht durch das Wasser, welches in dem Innern des Instruments zurückbleibt. Ich habe Hörner gesehen, welche dergestalt vom Rost zerfressen waren, dass überall Löcher in denselben entstanden, noch öfter aber habe ich bemerkt, dass Hörner, die auf das vollkommenste gearbeitet waren, durch den Grünspan, und die dadurch entstehende Rauheit in kurzer Zeit falsch geworden sind. Als ich in Paris bey der vormaligen Académie de musique erster Waldhornist war, vergiftete sich ein Mensch dadurch, dass er mit Grünspan geschwängertes Wasser mit dem Munde aus seinem Horne zog. Ich habe gesehen, wie viele Hornbläser an heftigen Coliken und öfteren schlimmen Lippen gelitten haben etc. Diese Unannehmlichkeiten werden durch mein Verfahren gehoben. Ueberdies noch verhindert dieser Lack die kleinen Mängel, welche sich in dem Innern der neuen Instrumente befinden, und daher öfter unrein sind, wenn sie aus den Händen des Instrumentenmachers kommen. Wenn das Innere des Instruments glatt ist, so ist auch der Ton schön und leicht anzugeben. Der Lack, dessen ich mich bediene, ist so fein, dass man ihn bisweilen kaum bemerkt, und nur mit einem scharfen ehernen Instrumente abzukratzen ist. Die Proben seiner Bewährung sind folgende:

1. Wenn man den schärfsten Essig in die Röhre meiner Instrumente giesst, und nach vier und zwanzig Stunden denselben wieder heraus giesst, so ist er keineswegs verändert, giesst man ihn aber in die nicht lackirten Instrumente, so wird der Essig grün, und folglich Gift.

2. Man reibe mit der Hand die innere Seite des Schallhorns meiner Instrumente so stark, und so lange wie man wolle, so wird man finden, dass dieser Lak der schärfsten Reibung widerstehet, und keinen übeln Geruch hinterlässt, verfährt man so bey nicht lackirten Instrumenten, so hat man das Gegentheil zu erwarten.

Wer mich mit seinem Zutrauen beehren, und Hörner oder Trompeten von mir kaufen will, erhält solche durchaus reinstimmend, und mit meinem Namen bezeichnet.

Dies sind die Preise der vorzüglichsten Instrumente, nach ihrem Verhältniss bezahlet man die andern.

Ein grosses gewundenes Inventions-Horn mit allen Tönen	60 Thlr.	in Golde.
Ein kleines do. mit allen Tönen	50 —	—
Ein grosses oder kleines einfaches	20 —	—
Eine Inventions-Trompete mit fünf Tönen	20 —	—

Die nicht lackirten, aber unter meiner Aufsicht verfertigten Instrumente kosten zwey Drittel des obigen bestimmten Preises.

Das Angeben der gestopften Töne ist auf meinen Hörnern viel leichter, als es bisher gewesen, sie mögen lackirt seyn oder nicht. Ich bin auch im Stande, alte Instrumente zu lackiren, und durch Auseinandernehmen in bessern Stand zu setzen, wenn die Beschaffenheit der Röhren an alten Hörnern nicht gar zu ungleich ist.

Man hat schon versucht, meine Erfindung des Lacks nachzumachen, daher mache ich bekannt, dass

ich keine anderweitige Niederlage noch Commissionair der Instrumente in Deutschland habe.

Gute Hornmusik ist selten, und ich bin im Stande, alles, was nur vorzügliches für dieses Instrument vorhanden ist, entweder geschrieben oder gestochen, dem Liebhaber zu überlassen.

Briefe und Bestellungen erbitte ich mir frankirt, so wie auch der Transport der Instrumente auf Kosten der Käufer besorgt wird.

J. Brun,
Erster Waldhornist der Königl. Preuss. Kapelle zu Berlin.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v., Sonate per il Pianof. ed un Viol. obligato. Op. 47. 1 Thlr. 16 Gr.

Bornhardt, 6 Variat. tirés de la composition de Schmit et arr. pour Pianoforte et Alto obligé. 8 Gr.

Berwald, J. F., Sonate p. Pianof. acc. d'un Vlon. 16 Gr.

Osmann, G., Potpourri p. Pf. av. un Vlon. obl. Liv. 1. 2. à 21 Gr.

Kotzwara, gr. Bataille imitée sur le Clavecin avec acc. de Vlon. Vlle. et Tambour. 21 Gr.

Wanhal, J., Son. brillante en D. p. le Pf. av. un Vlon. obl. 22 Gr.

— — Conc. in G. p. il Fortep. con 2 Violini et Basso. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Tema alla Pastorella con 6 Variazioni per il Fortepiano con Violino o Flauto obligato acc. d'una Guitarra. 16 Gr.

— — Thema aus den beyden Füchsen für das Fortepiano con Flauto o Violino obl. 16 Gr.

— — Tema alla Siciliana con 6 Var. p. il Fp. con Viol. obl. 16 Gr.

— — Sonate per il Fortep. con Violino, o Flauto, o Clarinetto obligato e Violoncello ad lib. 1 Thlr. 4 Gr.

Wanhal, J., Sonate brill. en G. p. Pf. av. un Vlon. obl. 1 Thlr.

— — 6 Son. piccole p. Clavicemb. con Violino obl. Op. 3. 1 Thlr.

Horn, C. F., Collection of Divertimentos for the Pianof. with an accomp. for a Violin. 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, D., 3 Son. p. Pf. av. acc. de Vlon. et Vlle. ad lib. Op. 33. Liv. 2. 1 Thlr. 2 Gr.

Cherubini, Achille à Scyros, Ballet Pantomime en 3 Actes par Mr. Gardel, arr. pour le Pianoforte av. acc. de Violon ad libitum, 3 Actes, chaque 2 Thlr.

Müller, H. F., 6 Sonatines très-faciles d'après les airs favorites des Opéras p. le Fortep. avec acc. d'une Flûte. 1 Thlr.

Spontini, Ouv. de Milton arr. p. Pianof. av. acc. de Vlon. obl. 1 Thlr. 4 Gr.

Wölfl, J., gr. Duo p. Pianof. et Vlle. Op. 31. 2 Thlr.

Struck, P., Quat. p. Pianof. Flûte et 2 Cors (ou 2 Altos) Op. 5. 1 Thlr. 8 Gr.

Gyrowetz, A., 10me Notturno p. Pf. av. acc. d'un Vlon. ou Flûte et Vlle. 1 Thlr. 9 Gr.

Glasbacher, Joh., Notturno p. Pf. av. acc. de Vlon. 1 Thlr.

Eberl, A., 3 Trios p. le Pf. Vlon. et Vlle. obl. Op. 8. 3 Thlr.

Fodor, A., Quat. p. Pf. arr. d'un Vlon. A. et Vlle. Op. 14. Liv. 5. 2 Thlr. 18 Gr.

Dussek, J. L., 3 Son. p. Pf. av. acc. de Flûte ou Vlon. Op. 51. 2 Thlr. 6 Gr.

Steibelt, D., gr. Conc. p. le Pf. No. 5. 2 Thlr. 12 Gr.

Nicolo, Ouv. de l'intrigue aux fenêtres, arr. pour Pianoforte avec accomp. de Vlon. et Basse, ad lib. 1 Thlr.

Berton, Ouv. de l'Opéra: Aline, reine de Golconde, arr. p. Pf. avec accomp. d'une Flûte ou Vlon. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 25ten December. Nº. 13. 1805.

Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.

(Fortsetzung aus dem vierten Stücke.)

Das Grosse (Mächtige, Erschütternde,) regt das Gemüth auf zu einer vielumfassenden, starken Wirksamkeit aller seiner Kräfte — und zwar zu einer Wirksamkeit, wo man sich einer Menge mehr oder weniger klarer und in ein Ganzes verschmolzener Vorstellungen bewusst wird, und sich dadurch begeistert, erhoben fuhlt. Beym Erhabenen wirkt, wie wir früher gesehen haben, die Grösse der Massen; hier wirkt die Grösse der Summen; dort das Eine in vielem, hier das Viele in Einem.

(Wem das nicht deutlich ist, der denke daran, was er selbst einen grossen Gedanken, einen grossen Charakter, eine grosse malerische Komposition nennet *); er wird finden, dass er, vielleicht ohne jemals darüber ernstlich reflektirt zu haben, dies genau vom erhabenen Gedanken, erhabenen Charakter etc. unterscheidet. — Was wogt und stürmt nicht alles in einem Philipp dem Zweyten, oder auch in einem Karl Moor, wie sie Schiller dargestellt hat! Sie sind gross — gross und entsetzlich! Dagegen, wie ist fast alles Disparate besiegt von Einem, untergegangen in dem Einen, im Brutus, wie ihn Shakspeare und die Alten zeichnen! Er ist erhaben — erhaben und ehrwürdig.)

Bey nur mässiger Aufmerksamkeit auf sich selbst unterscheidet man auch das Gefuhl für das Grosse leicht von dem Gefühl für das Erhabene — von andern ohnehin! Das Gefühl für das Grosse hat — wenn ich so sagen darf — mehr Irdisches, als das Gefühl für das Erhabene; hat mehr Leidenschaftliches, mehr Gewaltsames, Dahinreissendes — weshalb das Grosse auch überall und immer mehr Glück macht, als das Erhabene; das Gemüth muss sich hier selbst beruhigen, wenn es beruhigt werden soll, statt dass es dort schon durch das Dargebotene beruhiget wird — weshalb das Grosse von Schwächern, die sich nicht selbst auf einen höhern Standpunkt heben und beruhigen können, nur mit Schmerz ertragen, und blos als ein pikantes Reizmittel gesucht wird etc.

(Dem Musiker, der nur noch an seine Konversationssprache gewöhnt ist, kann ich obiges derselben gemäss nicht besser bezeichnen, als wenn ich sage — er spricht, bey Anhörung oder eigener Ausfuhrung von Musik

*) Gross, das wieder ein anderes ist, als reich. Das Grosse ist reich, aber das Reiche nicht immer gross.

im Charakter des Grossen: Es wird Einem brühheiss, es wird Einem angst und bange dabey! man spielt drauf los, spielt gut, und weiss doch kaum noch, was und wie man spielt! man muss mit Gewalt an sich halten, um nicht ins Instrument zu reissen oder im Tempo zu eilen und die Andern mit fortzutreiben! es muss da alles heraus und wenn's noch so entsetzlich schwer ware! und es gehet auch — aber immer ists Einem, als sollt' es noch mächtiger, noch gewaltiger fortstürmen! und dgl.)

Auch hier gilt jene, oben ausgeführte Analogie zwischen der Materie sichtbar-grosser und hörbar-grosser — musikalischer Werke. Nach der beym Erhabenen gegebnen Anleitung kann sie jeder selbst und gar leicht finden; deshalb übergeh' ich sie und gebe nur ihre Resultate für die Tonkunst.

Musik im Charakter des Grossen verlangt ein Gedräng von einer Menge, dem ersten Anschein nach unvereinbarer Melodieen und Wendungen der Harmonie, die aber doch zu einem melodischen und harmonischen Ganzen verknüpft werden; verlangt einen Reichthum, eine Fülle verschiedenartiger Instrumente, die mehr für sich gearbeitet, als blos verstärkend benutzt sind; verlangt eine reiche Behandlung der Stimmen, und, bey der Exekution, eine starke Besetzung derselben — Auch hier ist das Unisono an seinem Platze — aber nicht sowol das langsam gehaltene, wie beym Erhabenen, sondern mehr, das kühn, wild hervorbrechende — die Melodieen sind mehr rauh, als geglättet, haben weiten Umfang der Höhe und Tiefe, haben seltnere, schärfere Intervallen; die Ausweichungen in fremde Tonarten sind nicht zu selten, sind nicht zu sehr vermittelt, sondern kühn und rasch — wären sie jenes, so würden sie nur Einen Gedanken ein wenig anders modificirt, so aber werden sie eine Vielheit der Gedanken in Einen zusammen gepresst, darstellen: doch muss man die Klippe, ganz willkürlich und planlos beym Moduliren zu verfahren, weit sorgsamer vermeiden, als es in mehrern der neuesten Werke dieser Gattung geschiehet, weil der Zuhörer sonst über der Vielheit die Einheit verliert, wo denn die Musik nicht mehr als Musik, sondern nur als Geräusch auf ihn wirken kann. Das Tempo ist rascher, als beym Erhabenen; soll es langsam, wie dort seyn, müssen es die vielen und kurzen Noten erst angeben: aber ungeachtet dieser kurzen Noten, bleibt bey der Ausführung der lange, volle Bogen nothwendig, nicht der kurze, wie beym Galanten, Fröhlichen, Tändelnden. Forte und Piano wechseln öfter, schneller, überraschender, als beym Erhabenen; die Nebenstimmen haben mehr Figurirtes, als dort, und zwar nicht nur um überhaupt die Summe zu vermehren, sondern besonders um noch mehrere unvereinbar scheinende Theile in das Ganze zu bringen — —

Sollte man, was hier angedeutet worden, durch Worte ganz deutlich und anschaulich machen, so müsste man weit mehr Schwierigkeiten finden, als z. B. beym Erhabenen, beym Niedlichen — denn es ist weit zusammengesetzter. Man kann sich aber zum Glück diese Bemühung hier weit eher ersparen, als etwa beym Erhabenen: denn jeder ist fähig, das Grosse zu empfinden, bey weitem nicht jeder, das Erhabene! Ueberdies sind die Komponisten der letzten Zeit schwerlich in irgend einer Gattung so glücklich gewesen, als eben in dieser; auch ist die Liebhaberey, besonders in Deutschland, eben jetzt (wie im Dramatischen) für keine andere Gattung so entschieden, so allgemein, und mehrere der gelungensten Werke im Charakter des Grossen sind so überall

verbreitet, dass man sie nur zu nennen braucht, um sie, und zugleich was über die ganze Gattung historisch zu sagen seyn kann, Jedermann kenntlich vor das Auge zu führen. —

Kein Komponist der Welt, unter den Alten wie unter den Neuern, hat das Grosse musikalisch glücklicher dargestellt, als der mächtige, unsterbliche Revolutionair unsrer Musik, Mozart. Was auch dieser strahlende Genius in seiner Kunst versuchte, gelang zwar — freylich gelang es mehr oder weniger, aber es gelang! jedoch hier, im Gebiet des Grossen, des Erschütternden, ist seine eigentliche Heimath! und hier verweilte er auch mit unverkennbarer Vorliebe — hier, in einem Lande, wo fast immerwährende Stürme und Erdbeben ihn selbst nothwendig früh aufreiben mussten! Es haben andere treffliche Männer vor ihm, (wie Jomelli) und noch mehr nach ihm, dies Feld mit ausgezeichnetem Glück bearbeitet: aber keiner mit grösserm — das gestehet wol jeder, dem es nicht etwa lüstelt, sich selbst unter der Hand an seine Stelle einzuschieben; keiner mit gleichem — das ist meine Ueberzeugung! und vornämlich hat keiner sich auf diesem Boden so fest innerhalb der Grenzen des wahrhaft Schonen zu halten gewusst — so frey sich zu halten gewusst von allen beträchtlichen Abschweifungen in das Rohe oder Freche, oder in das Groteske, Bizarre, Widerhaarige. (Man verzeihe mir den letzten Ausdruck, weil er bezeichnend ist!) Man übersehe erst, höre dann, und studire nun seine bedeutendern Werke — vornämlich die Overtura, die Finalen und alle mehr gehörigen Hauptscenen des D. Giovanni, mehrere Stücke des Idomeneo, (besonders das erste Finale und die grosse Scene: Volgi intorno etc.) das erste Finale der Clemenza di Tito; die meisten seiner Sinfonieen, mehrere seiner Klavierkonzerte, (z. B. das aus D moll, das aus C moll, das aus C dur, welche letztere nach seinem Tode herausgekommen sind,) verschiedene seiner Quartetten, mit oder ohne Pianoforte; man gehe dann über zu seiner Kirchenmusik — zu seinen Motetten, (vorzüglich zu der aus D dur, und zum ersten Satze von der aus D moll,) und noch mehr zu seinem Requiem, (besonders zu Satzen, wie: Requiem aeternam, Dies irae, Rex tremendae majestatis —) und man hat, ausser den Erläuterungen und Belegen alles dessen, was über die hier besprochene Gattung von Musik, in Absicht auf zweckmässige Anwendung der Kunstmittel, gesagt werden könnte, zugleich die schönsten Muster für das, was sich nicht mehr in Worte und Raisonnement einfangen lässt.

Mit ausgezeichnetem Talent und grosser Kenntniss ihrer Kunst folgen diesem Meister, da, wo es das Grosse gilt, auf ähnlichen Wegen, aber keineswegs ohne Eigenthümlichkeit, Cherubini und Beethoven: aber beyde haben bisher noch nicht vermocht, wie er, ihre Natur zu bezwingen und sich überall vor Ausschweifungen — jener in's Grelle, Widerstehende, dem an Beleidigende, dieser in das Ueberladene, bis zum Ueberdruss Erschöpfende — zu verwahren. Wer indessen, wie eben jezt Einige versuchen, auf welche der Spruch passt:

Jahre lang schöpfen wir schon in das Sieb und brüten den Stein aus;
Aber der Stein wird nicht warm, aber das Sieb wird nicht voll —

wer, wie diese, in mehrern der Beethovenschen Instrumentalstücke, namentlich in seinen Sinfonieen und Klavierkonzerten, auch in verschiedenen seiner Quartetten und Sonaten, ungeachtet der hier nicht beschönigten Auswüchse und auch mancher Unebenheiten der Details; wer ferner in vielen

Hauptscenen der Cherubinischen Opern, nicht die trefflichen Künstler erkennet, besonders für die Gattung geboren, von welcher hier die Rede ist: der ist wol nur zu beklagen, nicht zu bestreiten. —

Auf ganz anderm, ja auf fast entgegengesetztem Wege schritten zu demselben Ziel mehrere herrliche Männer der vorigen Zeit. Wenn die so eben genannten durch seltsame, phantastische Combinirung des Mannigfaltigsten (wenn man lieber will: durch das Romantische, durch reiche Subjektivität —) das Grosse errangen: so bemüheten sich diese mit nicht geringerm Erfolg darum, indem sie sich, so sehr die Sache selbst es erlaubte, an das Antike anschlossen.

Hier wird wol Niemand dem Albrecht Dürer der Musik, dem unsterblichen Johann Sebastian Bach, die erste Stelle streitig machen — Niemand, der seine Kirchenmusik kennet. Seine grosse zweychörige Messe, die nun jetzt endlich öffentlich bekannt gemacht worden, und in seinen Kantaten die Chöre, meistens nach Choralen unbeschreiblich gross, reich und kunstvoll bearbeitet, haben, in dieser ihrer Art, nichts neben, geschweige über sich. — Schon mehr dem Modernen sich nähernd, aber ebenfalls glanzend in eigener Grösse, ist das zweychorige Heilig des trefflichen Sohns dieses trefflichen Vaters — Karl Philipp Emanuel — und besonders der Satz: Alle Lande sind seiner Ehre voll, mit dem Choral: Herr Gott, dich loben wir. — Die sechzehnstimmige Messe des stillen, tiefen Fasch kenne ich nicht selbst *), und da ich in diesem ganzen Aufsatz nirgends einem Andern nachsprechen mag, kann ich sie nur nennen: mehrere Stücke seines achtstimmigen Miserere

*) Ich überwinde die Beschämung, die ich hier im Namen der jetzigen sogenannten Beförderer der Musik in Deutschland empfinde, und setze Folgendes hinzu. Fasch, der durchaus originelle, tiefe, beleer, arbeitete in den glücklichsten Stunden seines ganzen langen Lebens an diesen seinen zwey grössten Werken; sie sollten die Denkmäler seines Daseyns seyn, in ihnen wollte er der Nachwelt leben — voll des vollkommen gegründeten Bewusstseyns, diese seine Werke seyen einzig und stehen hoch über dem, was andere Nationen, was namentlich frühere Italiener, wie Benevoli, in dieser Gattung geleistet hätten und was von diesen Nationen mit einer gewissen heiligen Scheu noch immer angestaunt würde. Dem guten Fasch war nicht unbekannt, dass, vergleichungsweise, allerdings nur Wenige sich zum Genuss solcher Musik erheben, nur Wenige mithin deren Herausgabe unterstützen würden. Er sparte deshalb von seinem dürftigen Einkommen bey Lebzeiten so viel nur möglich, bestimmte in seinem Testamente von der schwer errungenen kleinen Habe ein Kapital, das allenfalls hinreichte, die Kosten zum Stich der Platten zu bestreiten, und ernannte seinen treuen Freund, Zelter in Berlin, zum Vollstrecker dieses seines letzten Willens. Zelter verwendete das Kapital darauf, die Platten sind — sämmtlich oder doch grösstentheils — schon seit einigen Jahren gestochen; und das — kunstliebende Publikum, auch sogar dasselbe Berlinische, das noch heute wöchentlich in der durch Fasch gestifteten und mit unsäglichem Fleiss unentgeldlich in die Höhe gebrachten Singakademie den herrlichsten Genuss, eine gute Schule und eine willkommene Gelegenheit hat, sich immer wieder gerühmt zu sehen — das Publikum, sag' ich, unterstützte die Herausgabe nicht einmal so weit, dass man über die Kosten des Drucks gesichert wurde. Jetzt scheint es der wackere Zelter als ehrenvoller für seinen Freund anzusehn, wenn über die ganze Sache im Publikum geschwiegen und nur die Tafeln ruhig der Nachwelt überlassen werden; ich hielt es für besser, jetzt, wo alles schreyet, wenn halbwege etwas nicht Geringes (etwa von einem guten Freunde) zu Stande gekommen — nicht etwa auch zu schreyen, aber doch einmal wieder ein Wort darüber zu sagen. An etwas Gutes erinnern, wenn man nun einmal erinnert seyn will, kann nie, und Niemand, herabsetzen.

sind mir aber bekannt — sie sind wahrhaft gross, und zugleich — wie innig! wie fromm! wie rein und klar!

Mit Fasch scheint diese ganze Art der Darstellung des Grossen in der Musik ausgestorben zu seyn. Wie sollte sie nicht! Ohne gelassene Stille und Religiosität in einer grossen Seele können solche Werke nicht empfangen; ohne — auf Grundsatze, nicht blos auf Ohr und Erfahrung gebauete, äusserst ausgebreitete Kenntniss der Tiefen der Harmonie, können sie nicht geboren; ohne die grösste Sorgsamkeit und den beharrlichsten Fleiss können sie nicht ausgebildet werden! —

(Wird fortgesetzt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn, d. 10ten Decemb. Ihr talentreicher Matthai gab auf seiner Reise aus Kreuzers Schule in Paris zu Ihnen, nach Leipzig, zwey Konzerte. Am 22sten November war das erste, in welchem er sich in der ersten Abtheilung mit einem allerliebsten Konzert aus H moll von Viotti hören liess, das, so vorgetragen, wie es hier Hr. Matthai vortrug, gewiss überall den lebhaftesten Beyfall finden wird, wie das auch hier der Fall war. Zum Beschluss der zweyten Abtheilung spielte er noch einige Variationen von seiner Komposition, mit zwey Violinen, Viola und Bass begleitet, in welchen er sich, vorzüglich als Spieler, zu seinem Vortheil zeigte. Er hat hier alle Kenner und Liebhaber entzückt, und immer mehr, je öfter man ihn hörte. Er hat ganz die grosse Pariser Spielart inne, ohne sie, wie Manche, bis zum Harten zu treiben; er hat festen, sicher Ton und Strich, und die mannigfaltigsten Stricharten mit aller Leichtigkeit in seiner Gewalt; und über alle dem Bewunderswerthen, das er gelernt hat, hat sein Vortrag die Seele, das Gefühlvolle nicht verloren, das sich nicht lernen lasst. Auch siehet man ihn sehr gern spielen, denn er behält immer, auch bey den schwierigsten Passagen und dgl. einen bescheidenen, einnehmenden Anstand. — In der ersten Abtheilung sang Mad. Lang eine schone Arie von Righini, und in der zweyten, mit Dem. Buchwieser, ein Duett von Zingarelli.

Auf Ersuchen vieler hiesigen Liebhaber gab uns Hr. Matthai am 6ten December das zweyte Konzert, in welchem er die gute Meynung, die man hier allgemein von ihm hatte, noch mehr begründete. Er spielte ein schönes und schweres Konzert aus D dur von Kreuzer, durch dessen ungemein schönen Vortrag, er seinen Meister ehrte und das Publikum nöthigte, ihn zu ehren. Die eingelegte schwere Cadenz konnte ich nicht ganz verstehen; ob die Ursache davon an mir, am Vortrag oder an der Komposition lag, will ich nicht bestimmen. — In der ersten Abtheilung sang Dem. Buchwieser eine Arie von S. Meyer; in der zweyten, Hr. Hasloch eine Arie von Mozart, und zum Beschluss spielte Hr. Matthai Variationen aus E dur von Rode, von ganz besonders schöner Komposition, und spielte sie ganz der Rodeschen Schreib- und Spielart angemessen. — Sie bekommen an diesem jungen Mann einen Künstler, der Ihnen oft den schönsten Genuss, durch sein Spiel gewähren, und zuverlässig das Zutrauen, mit welchem die Freunde der Musik in Leipzig das Aufstreben seiner Talente forderten, rechtfertigen und vergelten wird.

Recension.

D. G. Türk's Klavierschule oder Anleitung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende mit kritischen Anmerkungen. Neue vermehrte und verbesserte Ausgabe, 1801. Leipzig und Halle. (Pr. 2 Thlr. 20 Gr.)

A. E. Müllers Klavier- und Fortepiano-Schule, oder Anweisung zur richtigen und geschmackvollen Spielart beyder Instrumente, nebst einem Anhang vom Generalbass.

Auch unter dem Titel:

G. E. Lohleins Klavierschule etc. sechste Auflage, ganz umgearbeitet und sehr vermehrt von A. E. Müller. Jena, bey Frommann 1804. (Pr. 3 Thlr. 8 Gr.)

J. G. Vierlings allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass, mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition, durch treffende Beyspiele erläutert. Leipzig, bey Richter, 1805. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Schuld der verspätigten Anzeige der ersten beyden Werke fällt ganz auf den Rec. der diese ihm erfreuliche Arbeit über sich genommen hatte, aber zeither durch allerley Hindernisse abgehalten wurde, beyde für die Kunst so wichtigen Werke, mit der dazu erforderlichen Ruhe, zu vergleichen, und ein Resultat für die wahre Würdigung derselben, theils aus dieser Vergleichung, theils aus den abgehandelten Gegenständen selbst, aufzustellen. Und doch gesteht Rec. offenherzig, dass eine noch längere Zeit, eine noch anhaltendere Aufmerksamkeit, und auch ein grösserer Raum, als einer Recens. hier verstattet werden kann, nöthig gewesen seyn würde, wenn alles das gesagt werden sollte, was über beyde so ausgezeichnete und der ausübenden Kunst so wichtige Werke gesagt werden konnte — wie viel mehr, wenn es so gesagt werden sollte, wie es Rec. zwar sehr gern lieset, aber nicht selbst vortragen kann, weil ihm, dem Musiker und Musiklehrer, die Töne besser zu Gebote stehen, als die Worte. Will man also, was er hier sagt, nicht als ausführliche Recension gelten lassen, so sehe man es als sorgfältig und genau abgefasste Anzeige, mit einigen Zwischenreden des Referenten aus man wird daraus auch schon abnehmen, was man an diesen Werken hat, preisen werden sie sich beym Gebrauch schon selbst, und viel Wesentliches zu tadeln findet der Recensent nicht. Vorerst sey von den ersten zwey Schriften allein die Rede!

Man hat es nämlich hier mit zwey Werken zu thun, die an Gründlichkeit, Vollständigkeit und fleissiger Bearbeitung alles übertreffen, was Ausländer von ähnlichen Werken geliefert haben. Liesse es sich denken, oder vielmehr, liesse es sich genügend ausführen, da es wol denkbar ist — dass diese beyden Klavierschulen, nebst den kleinen Handstücken von Türk, den Bachischen Sonaten mit bezeichneter Fingersetzung, und allenfalls den Cramerschen Uebungsstücken — jedoch planmässig umgearbeitet und mit einem Florilegio der besten und schwersten Konzertpassagen vermehrt — als ein zusammenhangendes Ganze einmal aufgestellt würden; fügte dann ein wahrer Virtuos auf der Orgel (Hrn. Türk und Hrn. Müller nennet der Ruf als solche) in einem Anhange das bey, was man in Absicht auf das Eigenthümliche der Orgel und des daher stammenden Eigenthümlichen ihrer Behandlung wissen muss: gelänge es dabey einem, mit solchen Musiklehrern verbundenen philosophischen Kopfe, vielleicht durch Zurückführung alles des Gesagten auf eigentliche Prinzipien — noch mehr, noch strengere Ordnung in die Summe der Lehrstücke zu bringen, als noch in allen musikal. Lehrbüchern gefunden wird —: würde das, sag' ich,

einmal ausgeführt, so hätte man eine Art Encyklopädie für die Tasteninstrumente, die ewig stehen müsste, und mit dem Fortschreiten der Zeit nur etwa kleine Nachhülfen bedürfte, nie eigentlich veraltete. — Doch zur Sache selbst.

Türk hat seine Klavierschule, in Vergleichung mit der Ausgabe von 1789, mit manchen nützlichen Bemerkungen vermehrt und nicht unbedeutende Verbesserungen darin vorgenommen. In der Einleitung sind die vorzüglichsten Tastaturinstrumente angeführt, und insbesondere das Klavichord und seine erforderlichen Eigenschaften genau angegeben und zwar mit einer gewissen Vorliebe für dies ausdrucksvolle, aber denn doch etwas schwächliche Instrument, das zwar neben dem Pianoforte, wie dies jezt von den besten Meistern geliefert wird, alle Empfehlung verdient, aber schwerlich vor ihm — besonders in Betracht der Stufe, welche jezt das Klavierspiel erreicht hat. Müller hat dagegen das Pianoforte genauer durchgegangen und über seinen Bau ein sehr instruktives Kupfer beygefügt, auch dies Instrument, vielleicht mit zu viel Gleichgültigkeit gegen das Klavichord, hervorgehoben. — Ueber die Wahl eines Lehrers, über die Zeit der Erlernung, über die Unterrichtsstunden und über die Wahl der Stücke für Anfänger, Haltung des Körpers, Sorge für den guten Zustand des Instruments — sind Türk und Müller ziemlich einstimmig, nur ist ersterer etwas ausführlicher. — Türk trägt nun die Lehre von der Klaviatur und ihrer Abtheilung in Oktaven, von den Noten und ihrer Benennung, von den Schlüsseln und Versetzungszeichen; sodann im zweyten Abschnitte des ersten Kapitels (in verbesserter Ordnung gegen die erste Auflage) die Lehre von der Geltung der Noten, von den Punkten und Pausen, ausführlicher als Müller vor. Auch sollte wol Müllers drittes Kapitel dem zweyten voran gehen. — Hier sey es auch erlaubt die Frage aufzuwerfen: Ob man nicht in der bisher üblichen Zeichenlehre den Vorschlag Knechts u. a. m. urgiren dürfe, anstatt des h den Namen b einzuführen, so dass mit den Versetzungszeichen bis und tes ein analogisch richtigerer Ausdruck entstünde? Eben so, ob nicht das einfache Kreuz (x) statt des doppelten (♯) einzuführen ware, da es denn doch wirklich gar zu wunderlich ist, dass in unsrer musikalischen Orthographie das doppelte Kreuz die einfache Erhohung, das einfache die doppelte Erhohung bedeutet? Sey es auch nur Kleinigkeit, so ist doch der Nutzen für die Nachkommen grösser, als die temporelle Unbequemlichkeit für die jetzigen Tonlehrer. Die Ausführung des letztern Vorschlags würde zwar mehrern Schwierigkeiten unterworfen seyn; es giebt jedoch schon ähnliche Beyspiele in französischen Tonstücken. —

Dass Türk in dieser neuen Ausgabe die Lehre vom Takte hier angeknüpft hat, scheint Rec. keine unbedeutende Verbesserung der Ordnung, weil sie sich der Sache nach wirklich unmittelbar an das Vorhergehende anschliesst. — Darauf folgt die Lehre von der Bewegung und dem Charakter eines Tonstücks. — Das dritte Kapitel enthält endlich die Lehre von den Intervallen, Tonleitern, Tonarten der Neuern und den Vorzeichnungen, nebst den ältern Tonleitern. Alles sehr ausführlich und deutlich! Ob der darauf folgende Abschnitt von den verschiedenen Nebenzeichen und Kunstwörtern nicht hätte vorangehen sollen, will Rec. nicht entscheiden. —

Müllers Ordnung der Materien bis hieher ist folgende: Erstes Kapitel, von den Tasten und Noten, und was zu beyder Kenntniss gehört. Zweytes Kapitel, von der Geltung der Noten in Ansehung der

Zeit, wie auch von den Punkten und Pausen. Kap. 3. Von den Versetzungszeichen. Kap. 4. Von den Tonleitern, Tonarten und Vorzeichnungen. Kap. 5. Von besondern Zeichen, zur Bezeichnung der Dauer, des Vortrags etc. Kap. 6. Von den Verzierungen. Kap. 7. Vom Takte. — Diese Ordnung hat Rec. weniger gefallen. Wenigstens gehört die Lehre von den Verzierungen noch nicht hieher. Erst muss das Richtigspielen, dann das Zierlichspielen abgehandelt werden. Uebrigens hat der Vortrag Müller's zwar nicht die Ausführlichkeit Türk's, man findet jedoch alles Nothwendige in gedrängter Kürze. —

(Der Beschluss künftig.)

Anekdoten.

Ein reicher junger Herr vom neuesten Schnitt, der, was eben auch zu diesem Schnitt gehört, immer von dem sprach, was er für Kunst und Künstler fühle, für Kunst und Künstler thue, und was, wenn man ihm glaubte, sehr viel war — hörte, dass einer unsrer trefflichsten Violinisten angekommen sey, Konzert zu geben. Der junge Protektor machte sich an ihn, was sich jener recht gern gefallen liess und ihm den Abend vor dem Konzert auf seinem Zimmer vorspielte. Der junge Herr schwärmte während des Konzerts unter den schönen Damen, immerfort ihnen vorschwatzend, wie göttlich das wäre, was er sie doch gar nicht hören liess, und immer wiederholend: Ich hatt' ihn gestern bey mir: da spielt' er aber noch viel gottlicher! Unter der Pause geht der Virtuos vor ihm vorbey: der Herr hält ihn fest: O, ruft er, Sie haben gespielt, wie ein Engel: aber, nehmen Sie mir's nicht übel, das Solo, das Sie gestern bey mir spielten, war doch noch viel himmlischer! Ich schwör's Ihnen zu, meine Damen! Und Sie — leugnen Sie's nur nicht! Mein Gott, antwortete der Virtuos; das war ja der letzte Satz, den ich so eben auch hier gespielt habe! — Ganz recht! fiel jener ungestört ein: war's nicht himmlisch, meine Damen? O, man muss nur mit ganzer Seele hören; und das Himmlische der Kunst, der wahren, ergreift Einen bis zu jenem göttlichen Rasen, wovon wir bey den Alten so viel lesen — wie ich Ihnen zuschwören kann. —

In einer vornehmen Gesellschaft sang eine junge Dame unter mehrern Liedern auch das bekannte: Hebe, sieh, in sanfter Feyer ruht die schlummernde Natur — von Himmel komponirt. Ein, dem Ruf nach gelehrter, wie auch sehr angesehener Herr nahm mich an der Weste und sagte leise:

Musik — nicht übel! meynen Sie nicht? Aber wohin ist es, vornämlich durch die leidige Clique, mit der deutschen Poesie gekommen! Es ist, als ob die neuen Lieder allem gesunden Menschenverstand, wie aller Grammatik, planmässig Hohn sprechen sollten!

In diesem Liedchen finden Sie — ? stockte ich verlegen, denn ich errieth ihn freylich nicht.

Ich bitte, fiel er ein; sagen Sie doch selbst: was will denn gleich der Anfang? „Hebe sie" —: wen soll ich denn heben?

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *N*. *IV.* 1805.

Anzeige.

So eben haben die Presse verlassen:

1) Sechszig Handstücke für angehende Klavierspieler, erster Theil, dritte verbesserte Auflage, im G-Schlüssel. Preis 16 Gr.

2) Auszug aus der Klavierschule etc. zweyte, vermehrte und verbesserte Auflage; die Notenbeyspiele im G-Schlüssel. Preis 20 Gr.

Als Verfasser kommt es mir nicht zu, über den Werth dieser beyden Werke zu urtheilen; allein das darf ich wohl sagen, dass von No. 1. bereits gegen 4500 Exemplare abgesetzt worden sind, und dass auch die erste Auflage von No. 2. ungewöhnlich stark war. Es scheint daher, man habe beyde Werke zu ihrem Zwecke vorzüglich brauchbar gefunden. Bey den Handstücken sind eilf ganz neue, und ich will hoffen besser gelungene, an die Stelle der vorigen gekommen.

Halle, den 6ten December, 1805.

D. G. Türk, Musikdirektor.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Haydn, gr. Sinfonie composée pour le Concert de Salomon à Londres, arr. pour Forte-piano avec accomp. d'une Flûte, Violon et Vcelle. 1 Thlr. 12 Gr.

Recueil de Pièces favorites tirées de plus Opéras, arr. très facilement p. le Clavecin seul. No. 7 — 21. à 12 Gr.

Reicha, A., Uriens Reise um die Welt mit 13 Variat. fürs Pianof. zu der unveränderten Mel. der Singstimme. 56s Werk. 12 Gr.

Lacroix, A., Thème avec Variat. pour le Pianof. 6 Gr.

Sterkel, Recueil de petites pièces à 4 mains p. Pf. 1 Thlr. 8 Gr.

Steibelt, Polonoise de Viotti varié pour Pianof. 10 Gr.

Gyrowetz, Ouv. de l'Opéra: Selico, arr. pour Pf. 10 Gr.

Weber, B. A., Ouv. zu dem Schauspiele: die Harfenisten vor Naumburg für das Pf. 12 Gr.

Beethoven, gr. Sonate p. Pf. Op. 53. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Prélude p. le Pf. 5 Gr.

Eberl, A., Fantaisie p. Pf. Op. 28. 1 Thlr.

Leopold, A., 6 Var. p. Pf. sur la Cavatine d'Axur: o Numi possenti. 10 Gr.

Clementi, M., la Chasse p. le Pianof. Op. 22. 6 Gr.

Dalberg, F. de, Sonate à 4 mains p. Pf. Op. 24. 1 Thlr. 16 Gr.

Bachmann, G., Sonate à 4 mains p. Pf. Op. 41. 1 Thlr. 2 Gr.

— — 12 fav. pièces pour le Clavecin. 19 Gr.

Bornhardt, J. H. C., kleine Klavierschule. 12 Gr.

Körner, G. F., Sonate pour Pianof. Op. 6. 10 Gr.

Riel, J. F. H., Thème avec Var. pour le Pianof. 8 Gr.

Neue Sammlung auserlesener Klavierstücke von Haydn, Mozart, Clementi etc. 20 Heft. 12 Gr.

Schweitzer, L., 3 Var. über das Lied des kranken Bauers fürs Pf. singer. 12 Gr.

Wannhal, J., 2 Sonatine in C et F. à 4 mani p. Fp. 22 Gr.

— — 6 Variat. Tyroler Wastl p. il Clav. Comb. 10 Gr.

— — petites Pièces à 4 mains pour Pf. Op. 4. 12 Gr.

Cramer, J. B., 2 Airs, l'un de Mozart, l'autre de Rousseau variés p. Pf. 12 Gr.

— — Sonate p. le Fortep. 23 Gr.

Schmidt, A., 9 Var. p. Pf. No. 2. 16 Gr.

André, A., 3 Marches à 4 mains. Op. 28. 10 Gr.

Lesueur, Ouv. d'Ossian ou les Bardes, pour Pf. 16 Gr.

Müller, H. F., leichte Var. über die Arie aus dem Donauweibchen: Die Liebe macht das Leben süss, f. d. Pf. No. 1. 8 Gr.

— — 8 leichte Var. nach einem gefällig. Thema f. d. Pf. No. 2. 8 Gr.

— — Handbuch für Klavierspieler, enthält 24 leichte und gefällige Handstücke durch alle Tonarten. 24 Werk. 1 Thlr.

Kauer, Ferd., Ouv. a. d. Sternenmädchen f. Klav. 6 Gr.

Kellner, J. C., Fantaisie et Rondo p. le Pf. Op. 21. 10 Gr.

— — 2 Nachspiele und eine Fuge für die Orgel. 8 Gr.

Pleyel, Samml. kleiner und leichter Clavierstücke, 4. 5s Heft. 20 Gr.

— — Sonate à 4 mains pour Pianof. Op. 71. 1 Thlr.

Dourlen, V., Fantaisie sur Belisaire, Romance de Garat p. le Pf. 1 Thlr. 12 Gr.

Vigueric, B., 12 Préludes dans les tons les plus usités p. le Pf. Op. 13. 18 Gr.

Rother, Jos., Thème avec 7 Var. pour le Clavec. 11 Gr.

Beethoven, 2 Son. p. Pf. Op. 11. 12 Gr.

Vogel, Ouv. de Demophon p. Pf. 8 Gr.

Steibelt, D., Rondo p. le Pf. 8 Gr.

— — Mama mia, air arr. en Rondo pour Pianof. 8 Gr.

Hermann, J. D., gr. Son. p. Pf. Op. 19. 1 Thl. 12 Gr.

Boieldieu, A., 4me Potpourri d'airs nouv. arr. p. Pianof. 1 Thlr. 12 Gr.

Eule, C., 3 Son. p. Pf. 1 Thlr. 16 Gr.

Heroux, F., 1er Potpourri av. Variat. pour Fortep. 20 Gr.

Gretry, Marsch aus Raul der Blaubart, fürs Pf. 3 Gr.

Klavierauszug der vorzüglichsten Tänze a. d. Ballets des Hrn. Kammermusikus Gurrlich. 1 — 3s Heft à 12 Gr.

Méhul, Marche à l'entrée de l'Empereur Napoleon au Dôme des Invalides, arr. p. Pf. 4 Gr.

Schmit, J., 12 neue Tänze im Klavierauss. No. 1. 4 Gr.

Reichel, C. A., 6 gr. Polonoises p. Pf. Op. 2. 8 Gr.

Lacroix, A., 2 Walzer f. Pf. 3 Gr.

Gyrowetz, 3 Märsche a. Selico. 6 Gr.

Rink, 6 Menuets et Trios à 4 mains p. Pf. Op. 16. 6 Gr.

— — 6 Quadrilles à 4 mains pour Pf. Op. 15. 6 Gr.

Lesueur, Marche au Couronnement de l'Empereur Napoleon, arr. p. Pf. 4 Gr.

Eder, P., 6 Walzes p. le Pf. Op. 8. 5 Gr.

Beethoven, L. de, Menuet p. le Pf. 5 Gr.

— — Polonoise favor. pour Clavec. à 4 mains. 8 Gr.

Ahlhelm, Walse militaire, arr. à 4 mains p. Pf. 8 Gr.

— — do. arr. p. Pf. seul. 4 Gr.

Sechs Walzer aus Fanchon für das Pf. mit willkürl. Flöte, einger. v. C. Hennig. 8 Gr.

Walzer für d. Pf. aus Fanchon. 4 Gr.

Depuis, J. J., 4 Sonates p. Pf. Op. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Kauer, F., 6 Ländler Tänze f. Fortep. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Januar. Nº. 14. 1806.

Beschluss der Recension der Lehrbücher Türks, Müllers und Vierlings, im dreyzehnten Stück.

Die Lehre von der Fingersetzung hat Türk musterhaft behandelt und in der neuen Ausgabe mit Bemerkungen in Hinsicht auf die neuesten Meisterwerke vermehrt. Die Ordnung ist folgende: 1) Von der Fingersetzung überhaupt. 2) Von der Fingersetzung bey einstimmigen, stufenweise fortschreitenden Stellen. 3) Von der Fingersetzung bey zweystimmigen Sätzen und von einigen daraus entstehenden Sprüngen. 4) Von der Fingersetzung bey drey- und vierstimmigen Sätzen und von einigen daraus entstandenen Passagen. Endlich werden im fünften Abschnitte dieses vierten Kapitels die Merkmale angegeben, woraus sich erkennen lässt, für welche Hand die Noten auf dem einen oder dem andern System bestimmt sind; von einigen Passagen, welche abwechselnd mit beyden Händen gespielt werden müssen, und von dem sogenannten Ueberschlagen und Eindringen der Hände. — Dieses Kapitel, welches allein 81 Seiten einnimmt, enthält alles, was sich über diese Gegenstände sagen lässt, mit musterhafter Deutlichkeit und Bestimmtheit. —

Dieses nämliche Kapitel vom Fingersatz hat hingegen Müller auf 247 Seiten, auf eine neue, nicht blos didaktische, sondern mehr methodische Weise vorgetragen, und sich damit wahrhaft um den mechanischen Theil der Kunst verdient gemacht. Obgleich noch nicht alles erschopft ist, (wie wäre das auch möglich, wenn man nicht mehrere Alphabete Beyspiele drucken lassen will?) so ist doch durch diese rühmenswerthe Arbeit nicht nur ein neuer Weg gezeigt, sondern auch der grösste Theil der Bahn wirklich gebrochen, um die möglichste Fertigkeit, welche zum Vortrag der neuesten Meisterwerke gehört, in kürzerer Zeit und auf die leichteste Art zu erlangen. Dass dies hier und da mit einem zu grossen Aufwand von Noten und Ziffern geschehen sey, wird man gern übersehen. — Die Ordnung dieser Uebungspassagen ist folgende: 1) 76 einstimmige Uebungen der Finger bey stillstehender Hand; 342 Uebungen bey gleichmässig auf- und abwärtsgehender Hand, zum richtigen Einsetzen der Finger, wo sie entweder zusammengezogen werden müssen, oder grössere Auspannungen zu machen haben; 156 Uebungen zur Erlernung des Untersetzens des Daumens und des Ueberschlagens des zweyten, dritten und vierten Fingers. — 2) 51 zweystimmige Uebungen der Finger bey stillstehender Hand; 57 Stück bey gleichmässig auf- und abwärtsgehender Hand, nebst 11 Uebungen für beyde Hände. — 3) 15 dreystimmige Uebungen bey stillstehender Hand; 56 Uebungen bey auf- und abwärtsgehender Hand. — 4) 21 vier- und fünfstimmige Uebungen bey stillstehender und 12 Uebungen bey auf- und abwärtssteigender Hand. — 5) 33 Uebungen zur Erlernung des

Abwechselns oder Ablösens der Hände; 51 Uebungen zur Erlernung des Eingreifens oder Eindringens — und 17 Uebungen zum Erlernen des Ueberschlagens oder Uebersetzens der Hände. — Aus dieser Anzeige sieht man schon hinlänglich, wie sehr es sich der Verfasser hat lassen angelegen seyn, allen Fingern beyder Hände Kraft, Geschwindigkeit und Sicherheit zu geben und das Auge zum richtigen Notenlesen zu schärfen. Nur ein vieljähriges Studium, ein unermüdeter Fleiss und eine ausgezeichnete Beobachtungsgabe konnten ihn in Stand setzen, eine Masse von mehr als 600 Uebungsformeln zu sammeln, und sie so zweckmässig zu ordnen. — Da die individuellen Anlagen der Lehrlinge so verschieden sind, indem der Bau der Hände und der einzelnen Finger, die grössere oder geringere Kraft und Gelenkigkeit derselben, die Schärfe des Gesichts und die Feinheit des Gehörs, das Temperament und die Neigung, das Taktgefühl, die Absichten bey der Erlernung, die Zahl der Unterrichtsstunden, das Alter und oft wol auch die Familienverhältnisse hier in Erwägung gezogen werden müssen: so wird ein denkender, erfahrner und fleissiger Lehrer selbst sorgfältig zu prüfen haben, wie und wieviel er Gebrauch von den aufgehäuften Vorräthen in diesem herrlichen Magazin machen müsse. Der Verfasser hat es auch an sehr guten und durchdachten Anmerkungen zu diesen Uebungen nicht ermangeln lassen. Uebrigens wird der sich übende Zögling noch den erheblichen grossen Nutzen, ausser der mechanischen Vollkommenheit, die er sich dadurch erwirbt, haben, nach und nach einen Schatz von melodischen Figuren und Passagen einzusammeln, und sich zum Ausbilden seiner eigenen Gedanken vorzubereiten, wodurch ihm gewiss sein ausharrender Fleiss reichlich vergolten wird. Wenn es der Raum verstattete, würde sich Recensent noch weiter über die Benutzung und Bearbeitung dieses methodischen Apparats verbreiten.

Es ist nun Zeit zu Türks fünftem, sechstem und siebentem Kapitel zurückzukehren, worin die Manieren abgehandelt worden sind. Auf 150 Seiten ist dies mit Scharfsinn und gründlicher Kritik geschehen, und mit einer Deutlichkeit und Ausführlichkeit, als man nur hier findet. Den Anfang im 5 Kap. Abschn. 1., macht eine Betrachtung über die Vorschläge überhaupt, sodann folgen im zweyten Abschnitte, die veränderlich langen Vorschläge oder Vorhalte; hierauf die unveränderlich kurzen Vorschläge, und im vierten Abschnitte, die Nachschläge. Da der Verfasser die folgenden Manieren in wesentliche und willkürliche eintheilt, so hat er den wesentlichen das sechste Kapitel gewidmet, und nachdem im ersten Abschnitte von den Manieren überhaupt das Nöthigste erinnert worden, so ist die Ordnung folgende: Zweyter Abschnitt: Von den wesentlichen Manieren, die durch kleine Noten angedeutet werden — nämlich vom kurzen oder unpunktirten, und vom langen oder punktirten Anschlage oder Doppelvorschlage; vom kurzen oder unpunktirten Schleifer, wozu der umgekehrte (aufsteigende) Doppelschlag gerechnet wird, und vom langen oder punktirten Schleifer; und endlich vom Schneller. Im dritten Abschnitte folgen nun die wesentlichen Manieren, die durch ein bestimmtes Zeichen angedeutet werden. Zuerst vom Triller überhaupt, sodann von dem Triller ohne Nachschlag; vom Triller mit dem Nachschlage; vom Triller mit dem Zusatze von unten; vom Triller mit dem Zusatze von oben; von dem vorausgeschickten Triller; von dem Pralltriller; von dem kurzen und langen Mordenten; von dem Zusammenschlage; von dem Battement; von dem

Doppelschlage. Im vierten Abschnitte werden die zusammengesetzten und einige andere Manieren beschrieben — als, der geschnellte Doppelschlag; der Doppelschlag mit einem kurzen und langen Zusatz von unten; der prallende Doppelschlag; die Bebung, Tremolo; das Harpeggio und der Zurückschlag. — Das siebente Kapitel ist den willkürlichen Manieren gewidmet, wozu Türk 1) hauptsächlich die Veränderungen und Zusätze, wodurch ein Tonstück verschönert werden kann, 2) die Verzierungen der Fermaten nebst den Uebergängen nach denselben, und 3) die sogenannten verzierten Kadenzen rechnet. Alles ist trefflich und sehr ausführlich behandelt, auch mit einem Reichthum von scharfsinnigen Bemerkungen begleitet! Dessen ungeachtet scheint dem Rec. die Trennung der Vor- und Nachschläge von den übrigen Manieren und die Eintheilung derselben in wesentliche und willkürliche nicht hinlänglich begründet zu seyn. Alles was zur Verzierung der einfachen Melodie dient, gehört zu den Manieren; jedoch sind die Manieren nur in so fern wesentlich, als sie in den jetzigen Zeiten üblich sind, alles übrige ist dem Zeit- und Modegeschmack unterworfen. Dies sehen wir aus den vielen verwilderten Manieren. Man hat zu Couperins und zu Seb. Bachs Zeiten manches für schöne Verzierung und Manier gehalten, was jetzt gar nicht dafür angesehen wird. Folglich ist vieles nur temporell. Die wenigen allgemeinen Regeln sind bey weitem nicht hinreichend, um etwas Bestimmtes in Rücksicht der letztern Arten oder sogenannten willkürlichen Manieren festzusetzen. Ein jeder Komponist mag daher lieber selbst genau angeben — mit grossen oder kleinen Noten — wie er sein Stück in dieser Absicht wünscht spielen zu lassen. Ja, diese lobenswürdige Strenge wird in der Folge alle Afterverzierungen verscheuchen. Denn wir haben leider nur zu viele Beyspiele von fertigen Spielern, welche durch blose, der Menge imponirende Fingerfertigkeit, ohne alle harmonische Kenntniss, sich anmassen, den Ton anzugeben, und, auf ihre Fertigkeit pochend, beym Gelingen oder bey zufällig glückendem Wagen einen Ton angaben, der auf den Geschmack und die Sitte, in Absicht auf Vortrag, einen nachtheiligen Einfluss hatte. — Dieses Kapitel von den Verzierungen hat Müller kurz, jedoch praktisch behandelt, nur, wie oben erwähnt, am unrechten Orte.

Der Prälltriller Türk's sieht in der Ausführung also aus:

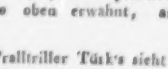

und bey M. 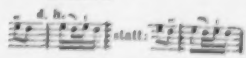 statt:

Rec. will zwischen beyden nicht entscheiden; Müllers Bezeichnung ist aber die jetzt gewöhnlichere Art der Ausführung.

Im achten Kapitel, vom Vortrag, wozu Türk 51 Seiten bestimmt hat, handelt der erste Abschnitt, vom Vortrage überhaupt und von den allgemeinen Erfordernissen; der zweyte Abschnitt, von der Deutlichkeit des Vortrags, den zu accentuirenden Tönen, und von der richtigen Interpunktion; der dritte Abschnitt, von dem Ausdrucke des herrschenden Charakters, dem schweren und leichten Vortrage, dem Stossen und Schleifen, dem Binden und Tragen der Töne etc. Der vierte Abschnitt, von der zweckmässigen Anwendung der Manieren und von gewissen andern Mitteln, die zum guten Vortrage gehören oder doch mitwirken können; der fünfte Abschnitt, von der Nothwendigkeit des eignen richtigen Gefühls für alle in der Musik auszudrückende Empfindungen und Leidenschaften, vom

Tardando, Accelerando und Tempo rubato. Alles dieses ist mit einer lobenswürdigen Reichhaltigkeit und mit mancherley durchdachten Bemerkungen ausgeführt — doch wird der Verf. in dieser Darstellung wol etwas allzu breit; dagegen hat Müller diesen wichtigen Artikel, auf sechs Seiten, wie es dem Rec. scheinen muss, ziemlich flüchtig behandelt.

In einem Anhange spricht Türk im ersten Abschnitte, von verschiedenen Ausdrücken, welche sich zunächst oder doch mehrentheils auf das Klavier beziehen, als da sind: Harfenbasse, Murkybasse, Trommelbasse, Abbreviaturen, Temperatur und Stimmungsarten; im zweyten Abschnitte, von verschiedenen in der Musik gewöhnlichen Ausdrücken, als da sind: Fussion, Figuren, Zirkeln, Walzen, Schwärmern, Laufern, Passagen und Coloraturen; im dritten Abschnitte, von den vorzüglichsten Instrumentalstücken; im vierten Abschnitte, von verschiedenen Tanz- und andern kleinen Tonstücken. (Sollten nicht diese beyden Abschnitte in Einem verbunden seyn?) — Im fünften Abschnitte wird noch das Nöthige vom Stile, von der Manier, vom Contrapunkte und von der Umkehrung — alles kurz, jedoch lehrreich und genüglich erwähnt. — Von allen diesen Punkten berührt Müller im zehnten Kapitel, nur die Lehre von der Temperatur und Stimmung, und die Letztere sehr gut. Was Müller hier ohne Weitschweifigkeit vorträgt, ist das Befriedigendste, was über diesen Gegenstand gesagt worden, und beweiset des Verf. grosse Erfahrung in dergleichen Dingen.

Dem Türkschen Werke ist ein sehr bequemes und nützliches Register beygefügt, welches dem Müllerschen fehlt. Dagegen hat Müller einen Anhang vom Generalbasse aus der fünften Ausgabe des Löhleinschen Lehrbuchs, (von Wolthauer) mit einigen, obschon nicht eben beträchtlichen Verbesserungen, hinzugesetzt, welcher jedem Klavier- und Pianofortespieler willkommen seyn wird. Der Vortrag ist kurz, jedoch deutlich und durchaus praktisch. Die Ordnung ist folgende: Kap. 1. Von Harmonie, Akkorden und Accompagnement überhaupt. Kap. 2. Von den Intervallen; Kap. 3. von der Bewegung; Kap. 4. von den fehlerhaften Fortschreitungen; Kap. 5. vom Accompagnement insbesondere; Kap. 6. vom harmonischen Dreyklange; Kap. 7. von dem Sextenakkord; Kap. 8. von dem Quartsextenakkord; Kap. 9. von dem Septimenakkord; Kap. 10. vom Quintsextenakkord; Kap. 11. vom Terzquartenakkord; Kap. 12. vom Sekundenakkord; Kap. 13. vom verminderten Septimenakkord; Kap. 14. von den zufälligen Dissonanzen, Vorhalten oder stellvertretenden Intervallen; Kap. 15. von der dreystimmigen Begleitung; Kap. 16. von der Begleitung des Recitativs. Alles ist mit Beyspielen erläutert und hinlänglich anschaulich gemacht. — Es würde Kritteley seyn, wenn Rec. hier ins Einzelne gehn und an manchem Einzelnen, das wol genauer zu behandeln gewesen wäre, Ausstellungen machen wollte, da dieser Anhang nur eine Zugabe ist und doch, im Ganzen genommen, einen wohlgerathenen und brauchbaren Auszug der Generalbasslehre ausmacht. — Man hat bisher immer die Anweisung zum Generalbassspielen als den zweyten Theil zum Klavierspielen betrachtet, und man kann sie auch füglich damit verbinden, weil man von einem guten Klavierspieler auch Fertigkeit im Accompagniren verlangt, und weil die Tastaturinstrumente wirklich dazu am tauglichsten sind. Jedoch würde in einer musikalischen Encyklopädie der theoreti-

sche Theil, welcher die Harmonik abhandeln muss, von dem praktischen Theile, welcher blos die Fertigkeit beabsichtigt, die harmonischen Abbreviaturen richtig zu behandeln, getrennt werden müssen. Hier scheint, nach Rec. Urtheile, noch eine starke Lücke zu seyn. Denn obgleich Türk ein vortreffliches Werk geliefert hat, und Mullers Anhang zur Uebersicht des Ganzen vorzüglich brauchbar ist, so wäre doch zu wünschen, dass Türk das seinige, in der ihm eigenen ausführlichen, genauen und kritischen Manier erweitern, und Müller ein eben so brauchbares methodisches Werk liefern möchte, als die oben erwähnten methodischen Uebungen für die Finger sind. Rec., der selbst Musiklehrer ist, hat es aus eigner Erfahrung bemerkt, wie dringend ein solches Bedürfniss sey, und war ungemein erfreut, Mullern auf jenem angeführten Wege zu begegnen; daher wünscht er auch herzlich, dass ihm eben so im letztern Stück, nämlich in einer methodischen Behandlung des Generalbassspielens, vorgegriffen werden möchte, wozu Müller ganz der Mann zu seyn scheint, wie sein Werk zeigt. Eine Sammlung von Beyspielen aus den Werken älterer und neuerer Komponisten, wobey der Zögling, trotz aller der bisherigen Anweisungen, stutzt und stockt, ist durchaus nothwendig, so wie die mannigfaltigen Begleitungsarten der Chöre, Arien, Recitative und Fugen auf Saiten- und Blasinstrumenten, durch Auszüge aus klassischen Meisterwerken und nicht allein durch selbstverfertigte Beyspiele dargestellt werden müssen. Doppelt brauchbar wird ein solches Werk werden, wenn der Schüler überall auf die Grundbassmelodieen, und also auf einen natürlichen Zusammenhang der harmonischen Fortschreitungen aufmerksam gemacht wird, damit er theils immer den Grund der verschiedenen harmonischen Verbindungen einsehen, theils die mannigfaltigen Veränderungen und Wendungen der Akkorde selbst brauchen und sie allmählig erbauen lerne. Einen ansehnlichen Beytrag dazu liefert uns

J. G. Vierlings allgemeinfasslicher Unterricht im Generalbass, mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Komposition durch treffende Beyspiele erläutert.

Hr. Vierling hat sich schon längst durch seine Arbeiten als einen gründlichen Tonkünstler rühmlichst bekannt gemacht, und auch für diese mit grossem Fleisse bearbeitete Anweisung zur Behandlung der jetzt üblichen Harmonieen beym Generalbassspielen sind wir demselben vielen Dank schuldig. Das Ganze ist blos praktisch behandelt. Zur leichtern Uebersicht sollte wol eine Inhaltsanzeige vorangehen.

Auf den ersten acht Seiten sind die gewöhnlichen Prolegomena vorgetragen. (Nach §. 2. kann der Einklang oder die reine Prime kein Intervall seyn, weil dabey kein Abstand eines höhern Tones von einem tiefern vorkommt. Nur dann, wenn das Intervall ein Verhältniss zweyer Töne ist, kann die reine Prime als Intervall gedacht werden.) Vom 13 — 41 §. sind auf 16 Seiten die üblichsten Dreyklange mit ihren Versetzungen dargestellt und ihre Behandlungsart ist kurz und bündig mit Beyspielen erläutert. Der doppeltverminderte und hartverminderte Dreyklang haben mit Recht ihre Aufnahme gefunden. Auch erscheinen hier zwey Dreyklänge mit übermässigen Terzen, wo in dem einen die Quinte rein und in dem andern übermässig ist. Ueber das begründete Bürgerrecht dieser und einiger andern in der Folge vorkommenden fremden und aus neuern musikalischen Kunstwerken entlehnten Akkorde, hat der Verfasser im 92 und 93 §. nur einen Fingerzeig gegeben, weil sein Lehrbuch mehr praktisch ist und eine ausführliche

Deduktion der Akkorde in die Harmonik gehört. Rec. hatte jene §§. in Gedanken, als er sich eine and re Anordnung der Materie und eine bestimmtere Unterscheidung der sogenannten, wesentlichen und zufälligen Harmonieen in diesem sonst sehr brauchbaren Lehrbuche wünschte. — Vom 41 — 64 §. sind auf 26 Seiten die Septimenakkorde mit ihren Versetzungen fasslich und deutlich durch gute Beyspiele abgehandelt. — Nun folgen die zufälligen Dissonanzen oder die sogenannten Vorhalte, nämlich der Nonen-, Undezimen-, und Terzdezimenakkord mit ihren üblichen Versetzungen. Die vom 70 — 92 §. angeführten Akkorde mit Vorhalten hatte Hr. Vierling wol entweder in Bezug auf ihre Stammharmonieen anführen und ordnen sollen, oder sämmtliche zufällige Akkorde nach der Anzahl der vorgehaltenen Intervalle ordnen können, wie es Kirnberger und Türk gethan haben. Im 92 und 93 §. sind vom Verf. ganz richtig in aller Kürze die Eintheilungsgründe zu einer leicht fasslichen Ordnung aller möglichen Akkorde angegeben, und Rec. wünscht herzlich, dass bey einer neuen Auflage — welche dieses nützliche Lehrbuch bald nöthig haben wird, der schätzbare Verfasser dieses auch bey der Ausarbeitung berücksichtigen möchte. Den versprochenen Nachtrag dazu gerechnet, würde ein solches Werk von allen Freunden der Harmonik mit sehr grossem Dank aufgenommen werden.

Noch sey schliesslich hier bemerkt, dass sich Müllers Werk weit besser lieset, als alle bisher erschienene musikalische Lehrbücher, indem es nicht nur im Stil alles Weitschweifige, Trockene, Schwerfällige, woran fast sämmtliche frühere Schriften dieser Art mehr oder weniger kränkeln, vermeidet, sondern auch eine gewisse Munterkeit, Frischheit, Präcision und Rundung des Ausdrucks hat, die dem Leser recht sehr wohlthun.

Nachrichten.

Musik in Leipzig, von Michael bis Weihnachten 1805.

I. Kirchenmusik. Hr. Musikd. Müller wiederholte in den Hauptkirchen mehrere der schönsten Messen und Kantaten, von Haydn, Mozart, Naumann, Zumsteeg und Andern, die jezt meistens durch den Druck bekannt sind. Unter den noch nicht im Publikum verbreiteten und auch hier zum erstenmal aufgeführten grössern Werken, zeichnete sich vor allem, eine solenne Messe von Joseph Haydn (B dur, mit Begleitung des vollen Orchesters) in jedem Betracht aus. Sie enthält zwar einzelne Ideen, die dem Kirchenstile allerdings fremd sind; dagegen aber auch desto mehr ganze grosse Sätze, die nicht nur überhaupt unter das vortrefflichste gehören, was die Welt von diesem Meister hat, sondern die auch ihrer religiösen Bestimmung kaum angemessener seyn können. Hoffentlich wird auch dieses überaus schätzbare Werk mit der Zeit dem Publikum im Druck vorgelegt, wo denn eine detaillirte Auseinandersetzung desselben mehr an ihrem Platz seyn wird, als sie es hier seyn könnte.

II. Konzertmusik. Das wöchentliche Konzert im Saale des Gewandhauses fand auch dieses Jahr die nöthige Unterstützung und sehr verdiente Werthachtung; und die Direktion sowol als die sämmtlichen Mitglieder desselben vergalten beydes durch löbliche Auswahl der Musik und möglichst gute Ausführung derselben. Einen neuen, sehr beträchtlichen Gewinn erhielt dies Institut von Seiten der Direktoren durch das Engagement einiger sehr ausgezeichneter fremder Musiker zur Verbesserung und Verstärkung des Orchesters. — Im Sologesang traten, ausser den Einheimischen, Dem. Voitus aus

Berlin, und Mad. Köhl und Hr. Heldenmuth, beyde letztere von der hiesigen deutschen Oper, auf. Von der erstern ist schon gesprochen worden, als sie in diesem Jahre das erstemal sang. Sie hatte aber hernach das Unglück, von einer Heiserkeit befallen zu werden, welche nur erst seit kurzem allmählig weicht. Der Mad. Köhl ist schon im vorigen Jahre mit Lob gedacht worden, und sie verdient dies auch jezt, besonders in Absicht auf Fertigkeit und Bravour des Gesangs. Hr. Heldenmuth ist ein schätzbarer Bassist, von kräftiger, einen beträchtlichen Umfang der Töne beherrschender Stimme, und verständigem, männlichen Vortrag. Der Dem. Voitus glückten ganz vorzüglich, sämmtliche Recitative — worüber sie um so mehr zu loben ist, weil jezt die meisten deutschen Sängerinnen und Sänger das Recitativ auf eine unverzeihliche Weise vernachlässigen, und weil der gemischte Haufe der Zuhörer, auch für die schönste Recitation, selten erkenntlich genug ist. Von den Arien gelangen ihr, ausser der von Himmel, mit welcher sie debütirte, vornämlich folgende: Ah che giova u. s. w. aus Tigrane von Righini, und Non più di fiori etc. aus Clemenza di Tito von Mozart, einige der Solos in der hernach weiter anzuführenden Messe von Pergolese, und in der Schöpfung die ganze Partie des Gabriel, vornämlich die Arie: Auf stolzem Fittig schwinget sich der Adler etc. und die Ensembles. Der Mad. Kohl gelangen vorzüglich die Arien: Oh Nume delle sfere etc. aus Ogus von Winter, und I Germani etc. aus Gli Orazj e Curiazj von Cimarosa, so wie die Partie der Eva in der Schöpfung. Hr. Heldenmuth sang vorzüglich gut die Arien: In Palermo etc. aus I Fratelli rivali von Winter, und Luci crudeli etc. aus Camilla von Paer. — Von Duetten und mehrstimmigen Sologesängen verdienen vorzüglich ausgehoben zu werden einige aus der so eben genannten Oper von Cimarosa, die überhaupt eine bezaubernde Musik hat — nur muss man nicht daran denken, dass das Gedicht tragische Gegenstände, und noch dazu aus dem Alterthume behandelt. Das Duett von Paer: Quello sguardo etc. (das von Mad. Kohl und Hrn. Heldenmuth vorzüglich gut gesungen wurde) und das vom Chor begleitete: Se il fato etc. aus Achilles, so wie das bekannte Finale von Jos. Haydn: Sono contenta etc. mit vier obligaten Instrumenten — machten auch bey dieser Wiederholung neues Vergnügen. — Die Aufmerksamern wurden überdies durch eine beträchtliche Anzahl sehr wohlgewählter Chöre erfreuet. Darunter waren — einige sehr interessante, mit besonders schöner und von viel Erfahrung zeugender Führung des Gesanges — von unserm Musikd., Hrn. Schicht, einige von Hrn. C. Schulz in Leipzig, (der sich durch sein vortreffliches Chor zu den Hussiten von Kotzebue, das nun auch im Konzert mit verdientem Beyfall gehört wurde, zuerst auswärts rühmlich bekannt machte); das originelle, einfache und höchst zarte Chor des Ritters Gluck: Non adegnare etc. (das nur nicht gut genug gesungen wurde) eins aus der nun gedruckten Kantate, das Freudenfest, von Danzi, (Sammlet euch Freunde etc.) das äusserst angenehm, heiter, leicht und doch durchaus nicht gemein ist, und dem eine ebenfalls heitere, leichte und pikante Overtura voran gehet etc.

Von ganzen, grössern Werken für den Gesang verdienen folgende ausgezeichnet zu werden:

1) Eine Messe von Pergolese, die bald nach seinem Tode in Italien, jezt aber erst durch eine (ziemlich fehlerhafte) Wiener Ausgabe in Deutschland bekannt worden ist. Jedermann kennet Pergolese als einen sehr gefühlvollen Sänger, aber ganz in der Form seiner Zeit: als solchen zeigt er sich denn

auch hier, und zwar vornämlich in den Solos: Laudamus te etc. Domine Deus etc. Quoniam etc. Es ist nicht zu leugnen, dass unsere Zeiten darüber hinaus sind; aber es ist Einseitigkeit und Beschränktheit, das Gute, auch in solcher etwas veralteten Form, nicht anerkennen und geniessen zu können. Die Sätze, die brillant haben werden sollen, wie vornämlich das Gloria, sind dem Pergolese in diesem, wie in seinen andern Werken, wenig oder gar nicht gelungen, und müssen besonders uns, nach den ungeheuern Fortschritten, die die Tonkunst gerade in dieser Gattung seit jener Zeit gemacht hat, gemein, zum Theil sogar niedrig erscheinen. Dagegen sind andere Sätze, wo sich Pergolese's zartes Gefühl mit der Würde und dem Adel des damaligen Kirchenstils verbindet — wie das vorzüglich der Fall ist in dem zweyten Qui tollis (Quartett und Chor) — ganz vortrefflich, und die Fugen: Christe eleison und Cum sancto spiritu, sind so geistreich, kraftig, gründlich und sogar gelehrt geschrieben, als wol nur die Wenigen diesem Komponisten zutrauen werden, die bessere Werke von ihm kennen, als das weltberühmte, aber schwächliche Stabat mater. Die Solos dieser Messe wurden gut und die Chöre zwar richtig, übrigens aber nicht so, als man wünschen durfte, vorgetragen.

2) Die bekannte Motette Mozarts: Ob fürchterlich tobend etc. machte auch diesmal die beabsichtigte imposante Wirkung.

3) Die Naumannsche grosse Messe aus As dur, eines seiner neuesten und trefflichsten Werke. Es ist von dieser Messe bey der ersten hiesigen Aufführung derselben vor zwey Jahren schon ausführlich gesprochen worden. Sie wurde gut gegeben; und auch diesm machten besonders die Stücke, wo sich Naumanns sanfter, frommer Sinn so herrlich ausspricht — wie das Offertorium, das Agnus Dei etc. — die schönste Wirkung.

4) Wurde zum Besten alter und kranker Musiker des hiesigen Konzerts und Theaters Haydns Schöpfung, und zwar im Ganzen sehr gut, wiederholt. Die Solopartieen wurden von Dem. Voitus, (Gabriel) Mad. Köhl, (Eva) Hrn. Schuls, (Raphael) Hrn. Brandt, (Uriel) und Hrn. Heidenmuth (Adam) mit verdientem Beyfall, so wie die Chöre mit Kraft und Fleiss, vorgetragen. Das herrliche Werk begeisterte auch diesmal jeden theilnehmenden Musiker und jeden aufmerksamen Zuhörer; und mehrere seiner glänzendsten Theile — z. B. die Overtura mit der unmittelbar folgenden Scene; der Chor: Die Himmel erzählen die Ehre Gottes — der Chor: Vollendet ist das grosse Werk; der ganze Lobgesang im dritten Theile, und der Schlusschor des Ganzen — erhoben bis zu dem stillen Entzücken, das der Triumph der Tonkunst ist und nur durch Werke erzeugt werden kann, die, wie dies Haydnsche, den Stempel des Genius und seiner himmlischen Kraft an ihrer Stirn tragen. Wie klein und ärmlich erscheinen Jedem, nach Anhörung dieses Werks, alle jene Makler, die von der Höhe ihres — Schreibpults mitleidig darauf herabsehen, weil es nicht über ihren Leisten passt, und einzelne kleine Missgriffe darin allenfalls zu einem Bonmot Anlass geben, wie man sich selbst kitzeln will! —

(Der Beschluss künftig.)

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. N°. V. 1806.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Sperber, S., 12 ganz neue Ländler mit Cadenzen und Coda, im Klavierauszug. 10 Gr.

Hummel, J. N., 6 Balli Teleschi p. il Pf. Op. 16. 16 Gr.

Haydn, Menuetto p. le Clavecin. 2 Gr.

— — Walse favor. p. Pf. av. Flûte. 3 Gr.

Sammlung schöner Märsche fürs Klavier. No. 2. 3. à 2 Gr.

Müller, H. F., Quadrille à 4 mains p. le Clavec. 3 Gr.

Lindemann, Fr., 13 Tänze als 5 Walser, 7 Eccossoises, und 1 Quadrille fürs Klav. 8 Gr.

15 Walser aus der Oper: das Sternenmädchen für das Pianoforte eingerichtet von H. F. Müller. 12 Gr.

Sippel, gr. Walse, à 4 mains pour le Fortepiano. 12 Gr.

Marches françaises à 4 mains pour le Clavec. Liv. 2. 12 Gr.

Molitor, S., 6 Eccossoises pour le Pianoforte. 3 Gr.

Steibelt, D., Choix des Airs du Jugement de Paris, gr. Ballet Pantomime arr. p. Pf. 2 Thlr.

Cherubini, Achilles à Scyros, Ballet Pantomime en 3 Actes par Gardel. 2 Thlr.

Lauska, F., 6 Walser f. Pf. 6 Gr.

Mutzenbecher, J. D., Walse tirée de l'Opéra: der Baum der Diana, pour Pf. av. Flûte. 3 Gr.

Vogler, Polonoise f. Pf. 4 Gr.

Walser nach der Ouverture a. Lodoiska für Pf. mit Flöte einger. 3 Gr.

Boieldieu, 6 Walses tirées de l'Opéra: le Calif de Bagdad, p. Pf. av. une Flûte. 8 Gr.

Différentes pet. Pièces p. Guitarre et Vlon. ou Flûte. 12 Gr.

Tandler, F., 12 Walses pour la Guitarre. Op. 4. 6 Gr.

Call, Leonh. de, Trio facile p. 3 Guit. Op. 26. 16 Gr.

— — 3 Son. p. la Guitarre et Vlon. Op. 25. 1 Thlr. 16 Gr.

— — Serenade pour la Guitarre, Flûte et Alto. Op. 30. 22 Gr.

Bevilaqua, M., 12 Walses p. une Guitarre seule. Op. 8. 6 Gr.

— — Duo concert. p. la Guit. et Vlon. Op. 9. 19 Gr.

— — Petits Duos conc. p. la Guit. et la Flûte ou Vlon. Op. 10. 1 Thlr.

Bortolazzi, B., 13 Var. conc. p. la Guit. et le Pf. Op. 19. 12 Gr.

— — 6 Var. p. la Guit. av. un Vlon. ad libit. Op. 13. 10 Gr.

Rotondi d'Arailsa, 6 Variat. pour la Guitarre. 8 Gr.

— — Ariette allemande nommée Elisens Abschied, variée p. la Guit. seule. 4 Gr.

— — 6 Var. f. d. Guit. über das bel. Liedchen: Beglückt durch dich etc. 6 Gr.

— — 6 Var. für Guit. und Pf. über d. Romanze a. d. Oper: die beyden Füchse. 8 Gr.

Jadorf, 2 Airs russes variés p. la Guit. accomp. de Guit. Op. 12. 12 Gr.

Streitwolf, G., 15 Tänze f. d. Guit. mit Begleit. einer willkürlichen zweyten Guit. u. Flöte. 8o Wt. 8 Gr.

Dalay, la Folie du 19me Siècle contenant 21 Walses arr. p. une Guit. seule. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 2me Concerto av. accomp. de 2 Vln, Vlse et Vlle. arr. p. la Guit, d'après le 12me Concerto de Viotti p. Vlon. 2 Thlr.

— — 3 Duos formés d'airs extraits des Opéras de Cimarosa, de Mozart, de Paisiello, de Pär et d'autres, arr. p. 2 Guit. 2 Thlr.

— — Les plaisirs de Terpsichore contenant 26 Walses comp. p. la Guitarre. 1 Thlr. 4 Gr.

— — 3 Duos conc. comp. p. Guitarre et Alto. 2 Thlr.

— — Duo de Paste arr. p. Guitarre et Cor. 1 Thlr.

Call, Leonh. de, Recueil ou choix d'Airs et Romances, tirés des Opéras Allemandes et Italiennes les plus généralement applaudies arr. acc. de Guit. No. 1 — 9. chaque 16 Gr.

— — Var. p. une Guitarre seule. 6 Gr.

Voigt, J. N., 10 petites airs p. 2 Guitarres. Op. 5. 8 Gr.

Airs Cielogadé p. 2 Guitarres arr. p. M. No. 1—3. à 16 Gr.

Flourier, Potpourri arr. p. Guit. Vlon. et Alto. Op. 1. 1 Thlr.

Gollmick, 8 Gesellschaftslieder mit Begl. d. Guit. 22 Gr.

Aman, J., 6 Lieder mit Begl. d. Klav. oder der Guitarre. 22 Gr.

5 Romanzen von Nic. Isouard, Della Maria und Berton mit Begl. d. Guit. und Flöte. 12 Gr.

Anschütz, J. A., Recueil de Chansons avec acc. de la Guit. No. 1 — 6. 5 Thlr. 12 Gr.

Methfessel, F., Cueitre et Foix avec l'amour, av. acc. de Guit. Op. 7. 12 Gr.

Bornhardt, J. H. C., Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen unserer Opern für den Bass oder Altstimme mit Begleit. der Guitarre. 2te Lief. 12 Gr.

Bianchi, G., 3 Ariette italiane acc. p. la Chitarra. 9 Gr.

Schuster, C. D., 3 Lieder mit Begl. der Guitarre. 3te Lief. 3 Gr.

Gyrowetz, A., 4 Ariette ital. acc. p. la Chitarra. 5 Gr.

Bortolazzi, B., 6 Airs ital. avec acc. de Guitarre. Op. 14. 22 Gr.

Trento, 8 Canzonette italiane col acc. di Chitarra. 12 Gr.

Siefert, H., Lieblingslieder von verschied. Komp. m. Guitarrebegl. 2te Samml. 12 Gr.

Münter, J. G., 12 Arien mit Begl. der Guitarre. 1s Heft. 20 Gr.

Streitwolf, G., 9 Lieder zum Theil m. variirter Begl. der Guitarre und einer willkürlichen Flöte. 6s Werk. 22 Gr.

— — Arie aus Haydns Schöpfung (Nun beut die Flur etc.) mit Begl. der Guitarre und Flöte. 7s Werk. 8 Gr.

— — Arie: Gerang verschönt das Leben, mit Veränd. der Singst. von Righini mit Begl. d. Guit. 9s Werk. 4 Gr.

— — 8 leichte Arien zum Theil mit variirter Begl. der Guitarre und einer willkürl. Flöte. 11s Werk. 18 Gr.

Himmel, 2 Favoritarien aus Fanchon das Leyermädchen, mit Begleitung der Guitarre und Flöte. 12 Gr.

Pär, 2 Airs italiennes arr. p. la Guitarre p. Mad. Wolf. 8 Gr.

Call, Leonh. de, Gesänge mit Begl. der Guitarre. 16 Gr.

Dalvet, F., 3 beliebte Arien v. V. Righini f. die Guit. gesetzt. 8 Gr.

Hardouin, L., 6 Romances choisies avec acc. de Guitarre ou Lyre. 8 Gr.

Winter, Aria: Schönste Gutthait etc. a. Maria von Montalban mit Begl. der Guit. 3 Gr.

Hamburgisches Journal des Gesangs mit Guitarrebegl. 3s Hft. 1 Thlr. 8 Gr.

Berton, Rondo: Enfans de la Provence, avec acc. de Guit. 3 Gr.

Boieldieu, Romance a. Chaliph v. Bagdad m. Begl. des Pf. 3 Gr.

Vogel, Gesang d. Desdemona im Othello. 3 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. Nº. 15. 1806.

NACHRICHTEN.

Musik in Leipzig, von Michael bis Weihnachten 1805.

(Beschluss)

Wir kommen nun auf die Instrumentalmusik, führen davon aber nur das an, was entweder ganz neu ist, oder sonst uns in irgend einem Betracht vorzüglich auszuzeichnen scheint.

1) Sinfonieen. Eine neue Sinfonie von Witt, Kapellmeister in Würzburg (B dur, mit Trompeten und Pauken) fand vielen Beyfall und verdiente ihn vollkommen. Wenn Hr. Witt vieles mit so lebendigem Geist, mit so viel Kunst und so viel Eigenthümlichkeit geschrieben hat: so ist sehr zu verwundern, dass seine Kompositionen nicht mehr bekannt sind, als sie es wirklich sind; denn sie gewähren dann wirklich dem Kenner wie dem Liebhaber, ein grosses Vergnügen. — Eine neue Sinfonie (Es dur, mit Trompeten und Pauken) von Weise in Kopenhagen, gefiel ebenfalls. Das erste Allegro hatte weniger neue Ideen, als die folgenden, freyen und äusserst graziösen Variationen und das feurige, gut gearbeitete Finale. — Ueber die grosse, neue Sinfonie von Eberl in Wien (Einleitung, D moll, dann Marsch, D dur, nun Allegro, D moll etc.) wollen wir unser Urtheil dispensiren, bis wir sie mehr als dies einemal gehört haben, zumal da wir jezt noch keineswegs in das ausgezeichnete Lob einstimmen könnten, das dies Werk in Wien erhalten hat. Dass der Verfasser seiner Sinfonie einen andern Zuschnitt, als den gewöhnlichen, gegeben hat, finden wir sehr gut; auch ist es offenbar, dass er eine Menge Masse in sein Werk zu bringen und diese auf eine geschickte, vornämlich heftige Wirkung beabsichtigende Weise zu gruppiren verstanden hat. Interesse wird diese Sinfonie darum ohne Zweifel überall erregen, wo man sie gut ausführen kann; das ist aber, bey den aufgehäuften Schwierigkeiten und bey der Art, wie die Ideen, nicht selten zerstückelt, den verschiedenen Instrumenten gegeben worden sind, gar keine Kleinigkeit. — Von ältern, schon bekannten Sinfonieen gelangen in der Ausführung vorzüglich, die von Mozart aus D dur (ohne Menuett) und die von Haydn, aus derselben Tonart.

2) Overturen. Die vor kurzem herausgekommene Overtura von Romberg (D dur) ist ein brillantes, feuriges, wahrhaft grosses Instrumentalstück, das auch aufs trefflichste und reinste ausgearbeitet ist, und eine glänzende Wirkung macht, ohne alles wilde Getümmel. Fast ein gleiches kann man von der so eben in Zürich gestochenen Overtura von Kunzen rühmen; nur ist sie nicht so reich an imposanten und neuen Ideen. Zwey Overturen von Winter, zu seinen neuesten Opern, sind trefflich instrumentirt, und dadurch, so wie durch meh-

rere überraschende Wendungen und andere Hulfsmittel des Komponisten von grosser Erfahrung, von vielem Effekt; durch Reichthum an neuen Ideen oder durch kunstvolle Ausführung zeichnen sie sich aber nicht aus. Eine Overtura von Menul, zu einer seiner heroischen Opern, ist sehr gesucht, verkünstelt und äusserst tumultarisch. Dass sie, vollkommen ausgeführt und im Theater, eine beträchtliche Wirkung hervorbringe, wollen wir nicht bezweifeln: von eigentlichem Kunstwerth ist sie aber nicht. — Von ältern und schon bekannten Overturen gelangen in der Ausführung vorzüglich einige von Mozart, die von Beethoven aus C dur, und die von Righini aus seiner neuesten Oper.

5) Konzerte. Ausser einem der brillantesten und heitersten Konzerte von Mozart (dem zweyten aus C dur) trug Mad. Muller, mit bewundernswürdiger Fertigkeit und Genauigkeit, ein so eben erschienenes Klavierkonzert von Steibelt (Es dur, mit Trompeten und Pauken) zur lebhaftesten Freude aller Zuhörer vor. Das erste Allegro ist das schönste aller Instrumentalstücke, die uns von diesem Komponisten bekannt worden sind; es ist geistreich, brillant, zugleich angenehm, und für den Spieler, wenn er wahrer Virtuos ist, äusserst vortheilhaft. Das Andante will nicht viel bedeuten und ist geziert. Im dritten, sehr schwierigen Satze, hat es der Komponist vornamlich darauf angelegt, pikant zu seyn: das ist ihm denn auch gelungen. — Hr. Musikdirektor Muller wiederholte mit der von ihm bekannten Geschicklichkeit und mit allgemeinem Beyfall, seine beyden neuesten Flötenkonzerte — aus D moll und F dur — Hr. Konzertmeister Campagnoli trug mit der an ihm so hoch zu schätzenden Klarheit und Schönheit des Tons, und Sauberkeit, Nettigkeit des Spiels, ein neues, äusserst schwieriges, originelles, aber auch zuweilen bizarres Konzert von Viotti, und das sehr schöne Kreuzersche Konzert aus A dur, vor. — Hr. Organist Voigt spielte mit vieler Fertigkeit, Sicherheit und angenehmen Ton, ein vor kurzem erschienenes, interessantes Konzert von Arnold, auf der Viole. Hr. Barth spielte zwey angenehme Konzerte auf der Klarinette von Krommer (von denen besonders das eine, aus B dur, mit dem schönen Adagio aus Es, auszuzeichnen ist) mit vorzüglicher Fertigkeit und Anmuth des Tons. Hr. Fuchs endlich, spielte das bekannte Fagottkonzert von Mozart mit Geschicklichkeit und gutem Tone, aber kalt.

Fremde Virtuosen. Hr. Feska, ein noch junger Violinspieler aus Magdeburg, spielte ein noch ungedrucktes Konzert von seiner eigenen Komposition. In dieser war ein lebhafter, an Ideen reicher und kraftiger Geist nicht zu verkennen; es fehlte aber noch an sicherer Führung, fester Haltung — kurz, an strenger Einheit. Es ist nicht zu zweifeln, dass Hr. Feska bey seinem ausgezeichneten Talent und grossem Fleiss, seinen künftigen Kompositionen auch diese Vorzüge werde geben können. Er spielte, ungeachtet des Unglücks, das ihn mit seinem Instrumente betraf, mit Einsicht, Feuer und vieler Fertigkeit. Wir freuen uns hinzusetzen zu können, dass er bey uns in Leipzig als Mitglied unsres Orchesters verbleibt. — Hr. Dotzauer, Virtuos auf dem Violoncell, bisher Mitglied der Koburger Kapelle, und dem Publikum durch verschiedene Kompositionen vortheilhaft bekannt, trat mit einem neuen Konzert von Arnold auf, das sich durch angenehme, neue Melodieen, gute fliessende Harmonie, und schöne Instrumentirung vor den gewöhnlichen Violoncellkonzerten sehr auszeichnet. Auch ist die Konzertstimme für den Spieler und die Zuhörer gleich vortheilhaft gesetzt, und das Violoncell in seinen schönsten Eigenheiten

so wohl benutzt, als dies nur einem Komponisten gelingen kann, der, wie Hr. Arnold, selbst wahrer Virtuos auf diesem Instrumente ist. Hr. Dotzauer ist ein trefflicher Spieler; sein Ton ist sicher, bestimmt, rein und immer angenehm; sein Vortrag ausserst einnehmend, fein und zierlich; seine Fertigkeit bedeutend. Auch er ist engagirt als bleibendes Mitglied unsers Orchesters, das an ihm eine wahre Acquisition gemacht hat. — Hr. Haber aus Dresden, spielte ein Konzert auf dem Waldhorn von Gladewitz. Die Komposition will nicht viel bedeuten. Hr. Haber spielte das Konzert mit Fertigkeit und gutem Ton, auch meistens glücklichem Wechsel der natürlichen und künstlichen Töne. Der zweyte und dritte Satz gelangen ihm vorzüglich; wahrscheinlich war Aengstlichkeit Schuld, dass ihm im ersten Satze mehreres verunglückte. — Hr. Griesbacher aus Wien spielte eine Sonate, oder vielmehr eine Folge kleiner Handstücke, auf dem Baryton. Das Instrument ist veraltet, die Komposition war es auch, und seine Spielart nicht weniger. — Hr. Koch, Lehrer der Guitarre aus Berlin, liess sich mehrmals auf seinem Instrumente hören, zeigte eine grosse Fertigkeit und erwarb sich Beyfall. — Der junge Götz aus Weimar, noch in Knabenjahren, spielte mehrere sehr schwere Kompositionen von Kreuzer und Andern auf der Violin. Ton, Bogen und Ausdruck sind freylich noch nicht ausgearbeitet, und können es in diesen Jahren fast noch nicht seyn; er spielte aber festig, sicher und meistens auch rein. Er verspricht einen wackern Virtuosen. — Hr. Drewitz gab mehrere Konserte auf den bekannten russischen Jagdhornern, von dem jedes nur Einen Ton hat. Er hatte ungefähr zwanzig solche Horner zusammen gebracht, und die dazu erforderlichen Musiker hatten sich, wenn man die Kürze der Zeit in Anschlag bringt, recht gut darauf eingerichtet. Die kleinen Stücke, blos für die Hörner gesetzt, (so wie diese in Russland gebraucht werden) liessen freylich noch viel zu wünschen übrig; besser gerieth, was Hr. Drewitz ihnen als Accompagnement zu mehrern pathetischen Overturen gegeben hatte — wo aber dann freylich die Saiteninstrumente, ungeachtet der starken Besetzung des Orchesters, gegen die gewaltigen Töne der Hörner, sehr spitz und dünn ausfielen. In Sälen ist diese Musik fast betäubend; würde sie aber, wie in Russland gebräuchlich, im Freyen angewendet, so müsste ihre Wirkung allerdings imposant seyn. Ausgehaltene Akkorde gleichen denen, auf dem vollen Werk grosser Orgeln, am meisten, haben aber den Vortheil, dass der Ton in Stärke, Zunehmen und Abnehmen ganz beherrscht werden kann. — Mad. Scheidler aus Gotha sang die bekannte Scene von Mozart, mit obligatem Pianoforte, und eine deutsche Scene vom Hrn. Konzertmeister Spohr aus Gotha, mit Einsicht, guter Methode und einer Stimme, die in den mittlern und tiefern Tönen recht gut klingt, aber freylich nicht mehr frisch und jugendlich ist. Ihre Dem. Tochter accompagnirte die erste Scene auf dem Pianoforte recht gut; spielte dann ein sehr angenehm gesetztes Konzert von Backofen, auf der Harfe, mit viel Fertigkeit und Präcision, mit Anmuth und auch schönem Anstand, und beschloss dann mit einer Phantasie und allerliebsten Variationen ohne Begleitung, auf demselben Instrumente, in welchen letztern sie die gerühmten Vorzüge ihres Spiels noch mehr zeigte und vom gesammten Publikum den lebhaftesten Beyfall erhielt. Hr. Konzertmeister Spohr, über dessen meisterhaftes Violinspiel und dessen Eigenheiten wir schon voriges Jahr ausführlich gesprochen haben, entzückte auch diesmal das Publikum durch ein neues, grosses Violinkonzert, (H moll) und Variationen, mit Begleitung der Violin, der Bratsche und des Violoncells,

ungefähr im Stil der Rode'schen — beydes von seiner eignen Komposition. Das Konzert ist in grosser, ernster, strenger Schreibart, mit viel Originalität und seelenvollem Ausdruck verfasst. Das erste Allegro ist vielleicht gar zu düster, auch verdunkelt das überreiche Accompagnement die Solostimme zuweilen zu sehr; das Andante ist sehr kunstreich in Neunachtel-Takt ausgeführt, und, so wie das Finale, der Erguss einer affektvollen, innigen Seele. Diese beyden Sätze sind auch von grosser Wirkung, in Absicht auf das Hauptinstrument. Die Variationen sind populärer, ohne auch nur in Einer Wendung gemein zu seyn, und gehören ohne allen Zweifel unter das Vorzüglichste, was in dieser Gattung vorhanden ist. Sie schöner zu spielen als Hr. Spohr sie spielte, ist wol unmöglich. — Die oben angeführte deutsche Scene von Hrn. Spohr's Komposition, war zu lang, und etwas monoton gehalten — kleiner Unebenheiten in der Behandlung des Textes zu geschweigen. —

Das wöchentliche Konzert auf der Thomasschule, die Assembleen im Beygangschen Museum — wo ausgewählte Klavier- und Quartettmusik einen Haupttheil der Unterhaltung ausmacht — und endlich das Liebhaberkonzert, an welchem vornämlich die hier Studirenden thätigen Antheil nehmen — erhielten sich dieses Jahr so gut, als das vorige, und wir wollen nicht wiederholen, was wir damals über sie gesagt haben.

III. Oper. Die Gesellschaft hatte einige nicht unbrauchbare Mitglieder verloren; von den neuen, die sie ersetzen, zeichnen sich vornämlich der oben genannte Bassist, Hr. Heldenmuth, und der Tenorist, Hr. Brandt, aus. Schade, dass Mad. Köhl nicht selten den Dialog, die Aktion, und, selbst beym Gesang, die Aussprache der Worte vernachlässigt, auch ihre hohen Töne oft übernimmt, da diese doch, wenn sie sie mässigt, so sehr angenehm klingen! Schade, dass Hr. Brandt beym Spiel sich meistens nur seiner Lebhaftigkeit überlässt, und einige seinem sehr fertigen und angenehmen Gesange nachtheilige Angewöhnungen, z. B. die Sylben hart auszustossen — noch nicht hat ablegen wollen! Schade, dass Hr. Heldenmuth nur als König Theodor gezeigt hat, dass er nicht blos gut singen, sondern, wenn er will, auch mit Anstand und Lebhaftigkeit spielen, ja selbst seinen nicht angenehmen Dialekt beherrschen könne! —

Die bisher in Leipzig noch nicht bekannten, wenigstens noch nicht auf der Bühne gesehenen Opern, welche man dieses Vierteljahr gegeben hat, sind folgende: Cäsar in Pharmakusa, mit Musik von Salieri, die, wie man von diesem Meister ohnehin erwartet, mit Einsicht, immer dem Gegenstande angemessen, geschrieben, und angenehm zu hören; übrigens aber etwas kalt und nicht frey von Reminiscenzen aus seinen frühern Werken ist. Da die Oper fast gar keine ausgeführten Arien hat, so legte Hr. Brandt, als Cäsar, die Hauptscene aus Pär's Achilles ein, und sang diese vorzüglich gut. — Die Geisterinsel von Gotter, mit Musik von Zumsteeg. Es ist über dieses Werk schon so viel von Andern gesagt worden, dass es genug seyn wird, nur mit wenig Worten anzuführen, dass wir es erkannten, als ein würdiges Denkmal eines Künstlers von grossem Talent, tiefem Gefühl, vieler Geschicklichkeit und ausgezeichnetem Fleiss, der aber noch keine Erfahrungen vom Theater gesammlet hat. Es ist übrigens ein ganz subjektives Produkt; dies Subjekt selbst ist aber auch wahrhaftig anziehend genug! Die Oper war durchaus sehr sorgfältig studirt, und wurde in allem, was Musik (nicht Spiel) betrift, genau und

lobenswürdig ausgeführt. — Sargino oder der Zögling der Liebe, bekanntlich eine der neuesten, geistreichsten und effektvollesten Paërschen Opern, war, was den Gesang betrifft, in den Hauptpartieen sehr gut besetzt, überall trefflich studirt, auch in Dekorationen und der äussern Einrichtung des Ganzen sehr gut eingerichtet. Sie wurde vom Publikum, auch bey den öftern Wiederholungen, mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen. Ganz vorzüglich (und mit vollem Recht) wurden ausgezeichnet — im ersten Akt: das Duett, wo die Liebenden einander ihre Liebe erklären, und das Finale; in dem reichern zweyten Akt: die sehr schöne Scene der Liebhaberinn, (die von Mad. Köhl vorzüglich gut gesungen wurde) das ausgeführte, vortreffliche Terzett der drey Hauptpersonen, (das von Mad. Köhl, Hrn. Brandt und Hrn. Heldenmuth untadelhaft vorgetragen wurde,) und die meisten Tempos im Finale. Das Spiel der beyden Liebenden liess freylich noch vieles zu wünschen übrig. — Die Weiberkur, mit Musik von Pär und mehrern eingelegten Stücken eines ungenannten Komponisten. Das Gedicht ist eine Modernisirung des lustigen Schusters von Weisse, und die Musik, sowol Pars, als des Ungenannten, der mit viel Gewandtheit die Schreibart jenes Komponisten nachzuahmen im Stande gewesen ist — ist dem Gegenstand angemessen, gefällig und leicht. Hr. Wagner gab in der Rolle des Schusters eine äusserst possirliche Karikatur zum Besten. — Die Sternenkönigin, eins der buntesten Spektakelstücke des Wiener Kasperle, mit Musik von Kauer. Menschen fliegen in den Lüften umher, wie Schwalben; es sind fast mehr Abgänge unter die Erde, als auf derselben etc. Die Musik hat Stücke, die unter das Beste gehören, was uns von diesem Komponisten bekannt worden ist.

Berlin, den 21sten December, v. J. Den 5ten gab der Königl. Kammermusikus, G. Ab. Schneider, im Saale des Königl. Nationaltheaters ein Konzert. Ausser zwey sehr zu lobenden Overturen von ihm selbst, gefiel besonders ein Doppelkonzert für zwey Hörner von seiner Komposition, das er und Böttcher meisterhaft vortrugen. Hr. Fischer sang eine Arie von Righini, dem nun glücklich zurückgekehrten trefflichen Meister, und Hr. Hennig spielte ein von ihm komponirtes Violinkonzert mit gewohnter Kunst und Fertigkeit. Der zweyte Theil interessirte vorzüglich die Liebhaber der Blasinstrumente. Ein altfranzösischer Fanfare für zwey Hörner mit Begleitung des Orchesters war gewissermassen Einleitung zu mehrern Pieçen aus verschiedenen Opern, die von dem hiesigen Conservatorium für Blasinstrumente meisterhaft vorgetragen wurden.

Den 13ten gab Hr. Ludwig Simonetti, ehemals Tenorist in der Kapelle des Kurfürsten von Köln, izt bey dem Reichsgrafen von Bentheim-Steinfurt, ein Konzert in demselben Lokal. Er sang mit vieler Lieblichkeit eine Scene und Aria von Mengozzi, eine Scene mit Rondeau von Tarchi, und eine Cavatine von Reicha. Der Ihnen schon aus dem vorigen Jahre bekannte Hr. Baux spielte ein Violinkonzert von Viotti und Hr. Bliesener ein Klarinetkonzert.

Die vielen Liebhaber des neuen Instruments, Xanorphika, zu befriedigen und zugleich öffere Beweise seiner ungemeinen Fertigkeit auf dem Fortepiano zu geben, tragt Hr. Joh. Rosch aus Wien, von dem ich Ihnen schon neulich schrieb, jeden Tag in einigen Abendstunden bekannte Stücke sowol, als Phantasieen auf beyden Instrumenten allein vor, und erfreut sich dabey fast immer eines zahlreichen Auditoriums. —

Den 9ten ward zum Benefiz für Hrn. Unzelmann, ausser der Brandschatzung vom Hrn. v. Kotzebue, zum erstenmal gegeben: Die Uniform, Singspiel in zwey Akten, frey nach Carpani von Hrn. Treitschke. Die Musik ist bekanntlich vom Kapellmeister Weigl. Es ist schon bey mehrern Gelegenheiten in Ihrer Zeitung von diesem Stück gesprochen worden, weshalb ich füglich übergehen kann, was von Inhalt, Charakteren, Musik etc. gesagt werden könnte. Der seltene Theaterpomp, Lagerscenen, Kampf mit Schwert, mit Bajonnet, mit Flinten, mit Kanonen etc., glänzende Garderobe, die an Schönheiten reiche Musik, die vortreffliche Darstellung, (besonders zeichneten sich Mad. Eunike als Pauline, Hr. Gern als Schulmeister, und Hr. Weizmann als Bastian aus) — alles vereinigte sich, lauten Beyfall bey der ersten und den folgenden Aufführungen zu erringen.

Den 19ten ward bey Gelegenheit der Ankunft des Grossfürsten Constantin bey übervollem Hause Iphigenie von Gluck gegeben. Mit möglichster Precision in der Ausführung, besonders der Hauptpartieen, vereinigte sich noch der Reichthum der Garderoben und die Schönheit der Dekorationen, um dies Meisterstück seiner würdig darzustellen. Auch die in die Oper verwebten Ballets und die der seltenen Gelegenheit wegen hinzugefügten Pas der Dem. Schulz und Jolesux und des Hrn. Constantini, bey denen Schröckh auf der Flote und Westenholz auf der Hoboe neuen, schonen Genuss gewährten, machten den Abend zu einem der genussreichsten.

Den 10ten starb an Entkräftung der auch ausser Berlin rühmlichst bekannte Sänger und Komponist Friedrich Franz Hurka, im 66sten Lebensjahre. In Merklin bey Prag geboren, lernte er von seinem, noch jezt als Kantor dort lebenden Vater die Anfangsgründe der Tonkunst. Ein Prager Kloster übernahm seine fernere Ausbildung. Mangel an Neigung zum geistlichen Stande trieb ihn nach Wien, wo er unter sehr ungünstigen Umständen sein Studium der Musik fortsetzte. Ein Engagement beym deutschen Theater in Dresden gab Gelegenheit, dass er von dem Kurfürsten bey der Kapelle als Kirchensänger angestellt ward. Aber auch hier blieb er nicht lange, sondern ging in Dienste des Markgrafen von Brandenburg-Schwedt und kehrte da zum Theater zurück. Nach dem Tode des Markgrafen ward er als Königl. Kammersänger bey der hiesigen Kapelle angestellt. Die hiesigen vielen Freunde des Gesanges — besonders auch des gesellschaftlichen, werden noch lange seiner gedenken. Auch war er ein trefflicher Violoncellist, welchen Vorzug er jedoch in spätern Jahren nicht mehr, oder doch sehr selten, geltend machte. Als ein geschickter und erfahrner Lehrer des Gesangs ist er auch Manchem nützlich geworden.

Von der in No. 7. Ihrer Zeitung S. 113. befindlichen Anekdote gilt vorzüglich, was der Italiener von ähnlichen jeux d'esprit sagt: se non è vero, è ben trovato! Die ehrliche Bauerin musste mehr als Hasenohren haben, um die zwey durch Strassen von einander getrennten Gebäude der Kunstakademie, in deren Saale die Singakademie ihre Uebungen hält, und des anatomischen Theaters, so vereinigen zu können, dass, was dort ertönt, von ihr hier gehört werden konnte! —

Wien, Mitte Decembers, v. J. Endlich scheinen die Verhältnisse zu erlauben, dass ich die seit einiger Zeit unterbrochenen Kunstnachrichten aus unserer Hauptstadt wieder fortsetze.

Das merkwürdigste unter den musikalischen Produkten des vorigen Monats war wol die schon lange erwartete Beethovensche Oper: Fidelio oder die eheliche Liebe. Sie wurde am 20sten November zum ersten Male gegeben, aber sehr kalt aufgenommen. Ich will etwas ausführlicher darüber sprechen.

Ein Mann, der durch die grausame Rachgier seines Feindes widerrechtlich und plötzlich in eine Festung geschleppt wurde und dort unter einer grausamen Behandlung seine Tage verschmachtet, soll nun, da hie und da etwas von dem Verbrechen ruchtbar zu werden beginnt, durch seinen Tod die Schandthat auf immer bedecken. Aber sein liebendes Weib (Fidelio) ist ihm als Gefangenwärtersjunge in den Kerker gefolgt, hat sich das Zutrauen des Tyrannen zu erwerben gewusst, und endlich ihren Gatten gerettet. Die Tochter des Gefangenwärters verliebt sich in Fidelio, und veranlasst dadurch eine ziemlich gewöhnliche Episode.

Wer dem bisherigen Gange des Beethovenschen, sonst unbezweifelten Talentes mit Aufmerksamkeit und ruhiger Prüfung folgte, musste etwas ganz anderes von diesem Werke hoffen, als gegeben worden. Beethoven hatte bis jezt so manchmal dem Neuen und Sonderbaren auf Unkosten des Schönen geopfert; man musste also vor Allem Eigenthümlichkeit, Neuheit und einen gewissen originellen Schöpfungsglanz von diesem seinen ersten theatralischen Singprodukte erwarten — und gerade diese Eigenschaften sind es, die man am wenigsten darin antraf.

Das Ganze, wenn es ruhig und vorurtheilafrey betrachtet wird, ist weder durch Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. Die Ouvertüre besteht aus einem sehr langen, in alle Tonarten ausschweifenden Adagio, worauf ein Allegro aus C dur eintritt, das ebenfalls nicht vorzüglich ist, und mit andern Beethovenschen Instrumentalkompositionen — auch nur z. B. mit seiner Ouverture zum Ballet, Prometheus, keine Vergleichung aushält. Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zum Grunde, sie sind grostentheils zu lang gehalten, der Text ist unaufhörlich wiederholt, und endlich auch zuweilen die Charakteristik auffallend verfehlt — wovon man gleich das Duett im dritten Akte, aus G dur, nach der Erkennungsscene zum Beyspiele anführen kann. Denn das immer laufende Accompagnement in den höchsten Violinkorden drückt eher lauten, wilden Jubel aus, als das stille, wehmüthig-tiefe Gefühl, sich in dieser Lage wiedergefunden zu haben. Viel besser ist im ersten Akte ein vierstimmiger Canon gerathen, und eine affektvolle Diskantarie aus F dur, wo drey obligate Hörner mit einem Fagotte ein hubsches, wenn gleich zuweilen etwas überladenes Accompagnement bilden. Die Chöre sind von keinem Effekte, und einer derselben, der die Freude der Gefangenen über den Genuss der freyen Luft bezeichnet, ist offenbar missrathen.

Auch die Aufführung war nicht vorzüglich. Dem. Milder hat, trotz ihrer schonen Stimme, doch für die Rolle des Fidelio viel zu wenig Affekt und Leben, und Demmer intonirte fast immer zu tief. Alles das zusammen genommen, auch wol zum Theile die jetzigen Verhältnisse, machten, dass die Oper nur dreymal gegeben werden konnte.

Palma, oder die Reise nach Griechenland, hat eine unbedeutende Musik von Plantade und verdient keine weitere Erwähnung.

Kurze Anzeige.

III Sonaten zur Nahmensfeyer, für eine Singstimme und Begleitung der Guitarre, von Anton Diabelli. Wien, bey Eder. (Pr. 36 Xr.)

Das ist denn doch ein Titel! Er will sagen: drey gereimte Gratulationen zu Namens- (oder auch Geburts-) Tagen, in Musik gesetzt etc. Das erste Stück ist zunächst wol für Kinder — da ist der Text:

Alles gute Glück und Wonne,
Heiterkeit und Seelenruh,
Lächle jede Morgensonne
Ihrem edlem Herzen zu.
An dem sanften Strahl der Freude
Labe sich Ihr froher Blick,
Und noch oft im Feyerkleide,
In des Aufgangs Glanzgeschmeide,
Kehre dieses Fest zurück.

Wem diese Poesie gefällt, dem wird unstreitig auch die Musik dazu gefallen: sie ist ganz von gleichem Werth. — Das zweyte Stück, an die Freundin „mit den Engelmienen," hat bessere Musik, und ist auch dem Instrumente angemessener gesetzt. Aus Kindern werden Leute. Wunderlich genug hat aber der Komponist in dem Verse: Schätze mich (!) und sey beglückt — auf das „mich" S. 4. mehrmals einen sehr schneidenden, verminderten Septimenaccord eintreten lassen. No. 3. ist unbestimmter und kann von jedem in Demuth dargebracht werden:

Schön sey Ihr Loos auf dieser Erde,
Wie es Ihr edles Herz verdient:
Von Sorgen frey, frey von Beschwerde,
Von Glück und Freuden stets umgrünt:
So soll ihr wonnevolles Leben
Sich bis zu dem entfernten Ziel,
Nach meinem treuen Wunsch, erheben —
Ihr Glück sey gross, Ihr Segen viel!

Gott geb' es! Die Musik steht hier wieder in gleicher Höhe, wie die Poesie. Uebrigens darf man bey dem Komponisten nach Deklamation und rhetorischer Richtigkeit überhaupt so wenig fragen, als — wie man siehet — bey dem Poeten. Da es aber noch immer Leute genug giebt, die sich wohlgefallen, wenn sie begratulirt werden, und die dann vorlieb nehmen, wenn nur halbwege etwas dargebracht wird: so wird das Werklein wol Abgang finden und Manchem, der nun einmal zum Gratuliren verurtheilt ist, aus seinen presshaften Umständen helfen.

Anekdote.

In einem freundschaftlichen Konzerte hatte sich auch Demoiselle Z — eingefunden, welche durch ihr unruhiges Betragen bey dem und jenem Musikfreunde Missvergnügen erregt hatte. Sie witzelte über alles, und fiel endlich auch spottend über die Musiker her. Unter andern gerieth sie an den korpulenten und etwas ungestalten Violonspieler, den sie den Liebesgott nannte. „Nur Schade dass Ihnen zu Ihrem Bogen noch Köcher und Pfeile fehlen: Sie würden mit Einem Schusse viele Herzen verwunden." „Das Ihrige schwerlich, Mamsell! entgegnete der Mann — denn Sie haben schon einen."

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. Nº. 16. 1806.

Ueber den zweckmässigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst.

(Beschluss aus dem dreyzehnten Stücke.)

Die Empfindungen des Anmuthigen und Lieblichen bedürfen zu unserm Zweck gar keiner charakterisirenden Schilderung. Wo wäre der Unglückliche, der sich ihrer nicht bewusst, und so bestimmt bewusst worden wäre, dass er sie von allen andern unterscheiden könnte! wenigstens könnte er mit der Kunst, und könnten wir mit ihm, nichts zu thun haben. Sanfte Innigkeit, Milde, nicht ohne Kraft, nicht ohne Wärme und Leben, sind Hauptbestandtheile dieser Empfindungen.

Wer die Mittel kennet, wodurch z. B. die Malerey diese Empfindungen ausdrückt und sie beym Beobachter ihrer Werke erregt, der findet auch leicht durch Analogie, die Mittel, wodurch die Tonkunst dasselbe Ziel erreicht. Der sanften Wellenlinie der Schönheit in den anmuthigen Werken des Malers stehen hier zur Seite — sanfte Melodieen, das heisst, in Ansehung der Materie, solche, wo die Töne in nahen Intervallen, ohne Sprünge, in gezogenen, gebundenen Noten (wohin vornämlich auch die Triolen gehören) auf einander folgen; dort finden sich überall weiche, allmählige Uebergänge der Glieder schöner Figuren in einander: hier die fliessendsten Verbindungen der Melodieen unter einander, die geglättetsten Uebergänge der Harmonie und ihrer Ausweichungen in andere, doch nicht zu entfernte Tonarten. Was Licht und Schatten in der Malerey ist, ist Consonanz und Dissonanz in der Musik; so wie dort der Maler seine Lichter mässigt, seine Schatten spart und sehr behutsam vertheilt, auch beyde durch die sanftesten Halbtinten mild in einander überleitet: so bedient sich hier der Musiker der Consonanzen und mildern Dissonanzen, welche letztern er nur behutsam anwendet, sorgsam vorbereitet, gelind auflöset, beyde in einander sanft hinschmelzen lässt u. s. w. Zu diesen Melodieen, zu solcher Harmonie, kömmt nun noch ein gefälliges, fliessendes Tempo und eine Taktart, die diesem angemessen ist — folglich eben so wenig in grossen, vollen Noten ernst, streng und stark einherschreitet, als in kurzen, flüchtigen, tändelnden Figuren daherhüpft.

Je einfacher das Gefühl für das Liebliche selbst ist, je mehr muss sich der Musiker hüten, zu viel Masse in sein Werk dieser Gattung zu bringen; je unmittelbarer hier auf das Herz gewirkt werden soll, ohne erst die Reflexion in besondern Anspruch zu nehmen, (wie beym Erhabenen,) je mehr wird er sich hüten, die wenige Masse, die er in sein Werk dieser Gattung bringt, zu reich, zu künstlich, zu schwierig, zu verarbeiten und gleichsam auseinader zu treiben. Letzteres würde geschehen, wenn er z. B. sein Accompagnement reich figurirte und für sich so ausführete, wie das beym Grossen an seinem Platz war; hier

wird er seine Begleitung der Melodie so nahe bringen, als möglich; wird diese durch die Begleitung nur unterstützen, und in gewählter, einfacher und ebenfalls melodischer Harmoniefolge, ihr aufhelfen, sie den Zuhörern näher ans Herz legen, ihren Eindruck verstärken.

Dass vornämlich hier der Gebrauch der sanftern Blasinstrumente zweckmässig ist, wissen die jetzigen Komponisten recht gut und benutzen es reichlich — benutzen es nicht selten sogar bis zum Uebermaass: aber wissen viele nicht, oder benutzen sie nur nicht folgendes, was eben so nahe liegt? Es ist ganz unverkennbar, dass nicht nur alle Instrumente, sondern auch alle Menschenstimmen, in den mittlern Tönen gerade ihr Lieblichstes, Anmuthigstes haben, und dass folglich diese mittlern Töne in Kompositionen dieser Gattung vor allen andern Tönen, ja fast allein, zweckmässig anzuwenden sind; dass man folglich nicht verkehrter handeln kann, als wenn man, wie jezt so viele in lieblichen Stücken thun, den Sängern bald die höchsten bald die tiefsten Töne abpresst und die Blasinstrumente so unnatürlich, schreyend oder überkünstlich gebraucht! — Auch ist es wol nöthig einmal anzumerken, dass jezt die meisten deutschen Orchester — selbst mehrere der vorzüglichern — fast ganz verlernt haben, Stücke der Gattung, von welcher hier die Rede ist, vollkommen auszuführen. Mehrere wollen nur das Schwierige und führen das trefflich aus, vernachlässigen aber das Einfachere; andere haben fast nur ein Fortissimo und ein Pianissimo: was dazwischen liegt, folglich der eigentliche Vortrag der ganzen trefflichen, hier besprochenen Gattung, ist ihnen vom Uebel u. s. w. Diese Gattung lässt eigentlich und in der Regel gar keine schnellen Rückungen vom Starken zum Schwachen, und umgekehrt, zu; ein sorgsames Orchester trifft hier, auch ohne ausdrückliche, im Ganzen doch immer unzulängliche Zeichen auf dem Notenblatte, milde Uebergänge des Forte und Piano und massiget selbst das erste bis zum mezzo forte, so wie es dies hier dem Piano nahert, auch das Sforzando und andere Zeichen zum Herausheben einzelner Noten hier niemals im Vortrag so hoch steigert, als etwa in Stücken, die das Grosse ausdrücken sollen.

Beyspiele, wo der Ausdruck des Anmuthigen und Lieblichen den Komponisten vorzüglich geglückt ist, sind kaum nöthig anzuführen: die Sache ist durch sich selbst klar genug und man müsste mit den Werken, besonders auch der neuesten Kunst, sehr wenig bekannt seyn, wenn man nicht eine beträchtliche Anzahl solcher Beyspiele bey der Hand hätte. Bey den ältern Deutschen, die mehr mit Geist als Seele, mehr mit Kraft als Zartheit, mehr mit Fleiss als Wärme an ihre Arbeiten gingen, wird man sie am wenigsten suchen. Unter den bekanntern von ihnen waren auch wol hier Händel und Gluck am glücklichsten, wie z. B. die Sätze: Wie lieblich ist der Boten Fuss etc. Er weidet seine Heerde etc. im Messias, und einige ähnliche Stücke im Judas Maccabäus und Alexanders Fest von Händel, und mehrere Arien und andere Gesänge in der Alceste und den Iphigenien von Gluck beweisen. Mozart war auch hier vortrefflich, wenn er seinem überwiegenden Hange zum Vollen, Reichen, Pathetischen widerstand — wie einige Stücke der Zauberflöte und noch mehrere des Figaro, auch verschiedene Andantes seiner Quartetten (z. B. das aus F dur im Quartett aus D moll) belegen können. Haydn hat bekanntlich ebenfalls in mehrern Andantes seiner Sinfonieen und Quartetten, in der Schöpfung etc. äusserst liebliche Stücke geliefert. Auch Winter und mehrere Andere der jetzigen Deutschen, haben schöne

Werke dieser Art geschrieben. Vornämlich fand aber in dieser Region der Tonkunst seine Heimath, Naumann, der in der mittlern und spätern Zeit seines Lebens, in Oratorien, Messen und Opern durchaus vortreffliche Stücke dieser Gattung geliefert hat. — Doch müssen vielleicht, vorzüglich in Absicht auf Innigkeit und Wärme, die Deutschen hier den Italienern den Preis lassen. Ich übergehe die ältern, indem ihre Werke dieser Gattung grösstentheils nicht mehr Jedermann geniessbar sind, denn in diesem Felde, wo die Sinnlichkeit schon mehr in Anspruch genommen wird, werden auch die Mode und der Zeitgeschmack, mag man sich noch so sehr dagegen sträuben, ihre Herrschaft durchsetzen. Von den neuesten aber — was für vortreffliche Stücke dieser Gattung verdanken wir nicht Cimarosa (vorzüglich in Matrimonio segretto) Righini (in Armida, Alcide, Gerusalemme liberata u. s. w.) Salieri (vornämlich in Axur), Paisiello in mehreren seiner neuesten komischen Opern, Paer und Andern! — —

Irgend einer unsrer ältesten Kunstphilosophen — irr' ich nicht, schon Baumgarten — sagt von dem Niedlichen: Es ist das Kleine, welches in schuldloser und unbewusster Schwäche das Grosse reizend nachahmt. Wegen seiner Schuldlosigkeit und Naivetät gefallt es; wegen des Kontrastes seiner schwachen Natur mit dem nachgeahmten Grossen bekommt es etwas vom Komischen, das wohlthut. So wenig das als eine Definition gelten mag, so wahr ist es, so getroffen als schildernde Erklärung, so hinlänglich für unsern Zweck. Wem es noch nicht deutlich genug seyn sollte, der beobachte Kinder, wenn sie sich nicht für beobachtet halten. An ihnen, an ihrem ganzen Reden, Thun und Wesen, ist dann alles niedlich. Sie ahmen die Erwachsenen in ihren Eigenschaften und Verhältnissen nicht nur nach, sondern glauben auch ganz wie sie zu seyn, indess sie, ihnen ganz unbewusst, nur als Kinder in den Formeln der Erwachsenen reden, in deren Manieren handeln. Niemand kann das ohne Vergnügen bemerken; aber dies Vergnügen ist nicht so wol eine bestimmte, durchgreifende Freude, als vielmehr eine unbestimmte gute Laune, eine leichte, spielende, tändelnde Heiterkeit. Und so ist es mit allem Niedlichen. Wer das Erhabene, wer auch das Starke und Grosse nicht ganz aufnehmen und mit voller Seele geniessen kann, freuet sich doch des Niedlichen, und freuet sich dessen gemeiniglich um so mehr, je weniger er für jenes ist. Daher werden Werke der Poesie oder der Kunst, daher werden folglich auch musikalische Kompositionen, im Charakter des Niedlichen, wenn sie gelungen sind, immer ein grosses Publikum finden — vornämlich unter sanguinischen oder schwächlichen Männern, und unter dem andern Geschlecht. In Zeitaltern und unter Nationen, wo die Weiber einen entscheidenden Einfluss auf die Stimme des Publikums haben, wird der Beyfall, den dergleichen Werke finden, immer um so rauschender und glänzender seyn. Aber auch, wer für das Grösste und Erhabenste Sinn (nur nicht einseitig für dies allein) hat, wird und muss sich des Niedlichen freuen, theils, weil es unmittelbar zum Herzen geht und dies in jene vorhin beschriebene Stimmung setzt, theils auch, weil der tiefere Geist in dasselbe hineinlegt, was in ihm — wenn auch nicht in dem Niedlichen ruhet.

Zum Ausdruck des Niedlichen in der Tonkunst, wird am zweckmässigsten folgendes als Materie verwendet: Leichte, schmeichelnde, tändelnde Melodieen, schnell, gewandt und artig (auf Saiteninstrumenten

in der Regel mit kurzem Bogen) vorzutragen, ein munteres, flüchtiges, oder doch in kurzen Einschnitten fortschreitendes Tempo; eine diesem gemässe (besonders ungleiche) Taktart; eine wunderliche — mehr scherzweise, kurz und flüchtig angewendete, mehr angedeutete als ausgeführte, kontrapunktische Behandlung eines sehr leichten, oder auch umgekehrt, die gleichsam verständelnde Behandlung eines ernsthaften Thema *); scheinbare Ansprüche auf Grösse durch Fülle des Accompagnements; schneller, aber scherzhaft angebrachter Wechsel des gemässigten Forte und Piano; plötzliches, glänzendes Eintreten fremder Tonarten, rauschender Instrumente und dgl., aber alles das ohne tieferes Eingreifen, ohne Ausdauer, vielmehr mit baldigen Unterbrechungen, überraschendem Ueberhüpfen in populäre, leichte, tändelnde Ideen und launige, scherzhafte Spiele; seltsame, pikante Benutzung der Instrumente fast gegen ihre Natur, (was aber freylich nur sehr selten und mit grosser Feinheit angewendet seyn will,) ein wunderliches Gegeneinanderstellen der heterogenen Stimmen (wo z. B. Mozart oft so überaus glücklich war — wie in der komischen obligaten Behandlung der tiefen Bässe gegen die hohen Töne der Blas- oder Saiteninstrumente;) wenige, oder schnell herbeygezogene und schnell wieder verlassene Dissonanzen, so dass es der Zuhörer für sehr ernstlich gemeynt hält und nun durch angenehme Täuschung unterhalten und gereizt wird; öfteres und überraschendes Wiederkehren des Thema, immer mit kleinen, gleichsam neckenden, immer leichten und ungekünstelten Veränderungen u.s.w.

Alles dies ist — beym Gesange, so wie bey der Instrumentalmusik — leichter im Solo, als in reich besetzten Stücken, zu erreichen. Doch haben wir in vielen Produkten des reichen, ganz originellen, humoristischen Geistes von J. Haydn und einiger seiner glücklichen Nachfolger, Beweise genug, dass sich diese Gattung auch mit dem Aufwand aller Mittel der neuesten Musik — nur auf die angegebene Weise modificirt und verbraucht — äussert glücklich darstellen lasse. Die Alten waren in dieser Gattung sehr selten glücklich, so wie auch ihr Zeitalter weit weniger als das unsrige zum Genusse des Niedlichen gestimmt war. Das Rondo ist durch diesen Niedlichkeitsgeist geschaffen, gehegt und gepflegt worden; und nur jezt, da der Geist der Zeit mit offenbarer Vorliebe wieder nach dem Starken und Grossen greift, ist das Rondo, wo es nicht mit ganz ausgezeichnetem Geiste bearbeitet wird, in der allgemeinen Werthachtung gesunken. An niedlichen Gesangstücken sind ebenfalls die Italiener, im Ganzen genommen, glücklicher gewesen, als alle andere Nationen. Bekanntlich stehen hier unter den neuesten Italienern Cimarosa, Paisiello (der hier ganz vorzüglich zu rühmen ist) Martin, Paer, in ihren Opern- und andern Gesängen, oben an. In Kanzonetten, Arietten und andern dergleichen niedlichen Stücken, schliessen sich mit Ehren an sie an: Zingarelli, Righini, Pollini, Assioli, Ferrari und Andere. — Eine ganz eigene, und ebenfalls zu schätzende Abart des Niedlichen, machen die französischen Romanzen, in besonderm, der alten französischen Nationalmusik

*) Es ist sehr schwer, dies dem Leser, der nicht Musik versteht, oder dem Musiker, der sich wörtliche Schilderungen nicht gleichsam in Töne übersetzen kann, durch Worte deutlich genug zu machen — es ist sehr schwer, weil es auf so vielen kleinen, feinen Nüancen beruht; es wird aber beyden Arten der Leser anschaulich genug werden, wenn sie mit Genauigkeit auf die Wirkung achten wollen, welche die vollkommensten Meisterstücke dieser Gattung — die Scherzos und Rondos in Joseph Haydns Quartetten und Sinfonieen — auf sie gemacht haben, und wodurch diese Wirkung hervorgebracht worden.

nachgeahmten Stil aus. Cherubini, Méhul, Grétry und mehrere Franzosen haben bekanntlich sehr anziehende Stücke dieser Art geliefert und Fränzl mit noch einigen Deutschen, ist ihnen glücklich gefolgt.

Nachrichten.

Paris, den 26sten December, v. J. Ungeachtet seit meinem letzten Briefe ziemlich zwey Monate verflossen seyn mögen, so hab' ich Ihnen doch weniger zu schreiben, als je. Wie dort beym Homer Mars Tausende überschrie, so überschreyet er bey uns jezt unsre Künstler und Kunstfreunde. Ich besuchte neulich einmal wieder unser grosses, schönes Invalidenhaus. Im grossen Saale fiel mir zuerst ein alter Sergeant mit einem Stelzfuss und arg zerfetztem Gesicht auf, der mit sichtbarer, gewaltiger Emotion ein Zeitungsblatt durchlief. Wie sieht's aus in der Welt, Landsmann? redete ich ihn an. Wie's aussieht? erwiederte er. Wer hier mit kann — er schlug sich hitzig an die linke Hüfte — der kömmt auf: alles andere wird verschlungen! Der Mann hatte wahrlich so unrecht nicht. Es hat etwas Schauerliches für den Freund der Werke des Friedens, zu sehn, wie das ungeheure Glück unsrer Waffen hier aufgenommen und genossen wird. Man achtet die Gaben der Musen nicht mehr — wenigstens ists Ton, Geringschatzung derselben zu Tage zu legen; und vielleicht bedarf es nur noch weniger Jahre, und es ist Ton, sie zu verachten. Nun gehet zwar freylich alles, was nur Ton ist, vorüber: aber etwas bleibt doch davon zurück, so wie ihm etwas Bleibendes schon zu Grunde liegen muss. So kann es denn leicht kommen, dass wir allmählig — ungefähr wie die Römer gegen Künste und Künstler gesinnet werden; dass wir jene nur gern haben, wenn's blutig dabey hergeht oder die Sinne üppig gereitzt werden, und diese nur dulden und — gebrauchen, als besser abgerichtete Sklaven. Konnte doch Einer der grössten Beschützer der Künste — konnte selbst Cicero, der so gern für einen Kenner gelten wollte und als — Liebhaber sogar selber Poesie trieb, schreiben: Kein honneter Mann tritt als Künstler hervor, er wäre denn trunken oder nicht bey Sinnen! Wer weiss, was unsre Cicero's in kurzem von uns schreiben! Denn dass die Graeculi in unsre Flugblättchen noch Theaternachrichten, Theaterkritiken, Komplimente an Aktrisen und dgl. aufnehmen; dass die Homunciones sie lesen, sich wol auch darüber streiten etc.: das darf und wird Sie nicht irren, da Sie wissen, wie es mit solchen Dingen hergehet.

Darüber zu klagen, wäre thöricht, weil es vergeblich seyn würde. Der brausende Waldstrom tritt nicht um eine Spanne weniger aus, wenn der ehrliche, gutmuthige Gärtner am Ufer um sein sorgsam gepflegtes, schönes Gärtchen barmt.

Doch sagen: ich will nicht klagen, ist auch Klage; so wie sagen: ich will nicht schmeicheln, auch Schmeicheley ist! Also, weg damit! und mit wenigen Zeilen das Ihren Lesern referirt, was der Relation aus der Pariser Musikwelt allenfalls noch werth ist.

Da nun die Sachen jezt so stehen, ist es kein Wunder, wenn alle unsre Theater an hektischen Uebeln laboriren — nur allenfalls mit Ausnahme der grossen kaiserlichen Akademie, die von oben herab beträchtlich unterstützt wird, und des Vaudeville, das sich in alle Wendungen des Zeitgeistes schmiegt, von allen Gebrauch macht und profitirt, so ganz in den Sinn und Cha-

rakter der Menge in Paris eingreift und wirklich auch jezt sehr gut besetzt ist. Auf dieser Bühne schiessen die Neuigkeiten auf, wie Schwämme; es wäre aber vergebens, sie Ihnen zu nennen, weil sie auch so schnell wie Schwämme wieder verschwinden und immer nur zunächst ein lokales Interesse haben — ich müsste Ihnen denn das Stück, was eben jezt vielfältig beklatscht wird: La prise de Vienne, anführen, das zu grosser Erbauung des deutschen Publikums verpflanzt werden könnte und worin — —

(Der Herr Verfasser muthe uns nicht zu, dass wir diese Stelle, so witzig sie ist, in einem Journal zunächst für dieselbe Nation abdrucken lassen, die man möglichst unglücklich gemacht hat. Es ist nicht im Charakter der Deutschen, über dieselben Ereignisse zu scherzen, deren Druck man unverschuldet und eben jezt noch so tief fühlt — wenn es auch im Charakter des Franzosen ist, und er darin das beste Erleichterungsmittel findet. D. Redakt.)

Die kaiserliche Akademie hat jedoch bisher auch gar nichts Neues gegeben, und, so viel ich weiss, wird auch jezt nichts Neues vorbereitet; aber ihre Wiederholungen sind so gut, als sie seyn können, und ihre Stücke mit Einsicht gewählt. Ausser den altern, die, wie Sie wissen, als feststehend anzusehen sind, hat man auch versucht die Zauberflöte und Don Juan verschiedenemale wieder zu geben: für die Kasse haben diese aber weniger Erfolg, als z. B. die Barden, die zwischen durch immer wieder aufgetischt werden.

Die italienische Oper bringt ihre drey bis vier gangbaren Stücke immer und immer wieder, und hilft sich jezt im Nothfalle durch Konzerte. In einem von diesen trat kürzlich auch der deutsche Sänger, Hr. Fischer aus Stuttgardt, Sohn des bekannten Sängers aus Berlin, auf. Er hatte sich schon vorher, theils durch sehr vortheilhafte Adressen, theils durch seine Talente empfohlen, und der Zusatz in den Ankündigungen: Le prémier chanteur de S. A. E. le duc de Wurtemberg, sollte denn auch wol das Seinige thun. Er fand wenig Beyfall und verdiente wirklich mehr, besonders da man gute Bassänger in Paris so selten zu hören bekömmt.

Das Theater Feydeau wiederholt abwechselnd seinen Kreis von Lieblingsstücken, worunter jezt Les deux journées, Maison à vendre, Adolph et Clare, Une folie und Gulistan oben an stehen. Seine einzige Neuigkeit in diesen zwey Monaten war: Leonce ou le fils adoptif in zwey Akten. Das Stück gehört unter die Gattung von Opern, die man hier Komödien mit untermischten Gesängen nennt. Es ist von Morsolier mit Musik von Nicolo. Das Gedicht ist von etwas weinerlicher Sentimentalität, und die Menge artiger Details, feiner Repliken und dgl. würden ihm schwerlich aufgeholfen haben, wenn es nicht einige wirklich anziehende, obschon eben nicht neue Situationen, verschiedene pikante Couplets und eine wirklich recht hübsche Musik hätte, auch von den vier Herren und der einen Dame, die darin vorkommen, sehr schön gespielt worden wäre. So findet es grossen Beyfall. Die Arien erheben sich nicht über das Alltägliche, aber die Ensembles sind mit Verstand, Theaterkenntniss, Lebhaftigkeit und Gewandtheit geschrieben. Die Oper würde wahrscheinlich auch auf deutschen Theatern ihr Glück machen; nur müsste da der Dialog, meines Erachtens, beträchtlich abgekürzt werden — was auch ohne allen Nachtheil des Ganzen geschehen könnte.

Das Theater St. Martin fährt fort seine gewaltigen Pomp- und Spektakelstücke, be-

sonders in Form der Melodramen (Sie wissen aus frühern Berichten, wie man es hier damit treibt!) zu produciren. Eben jezt hat dort der Tyrann Tippo-Sahib seine Regierung angetreten. Es lässt sich davon weiter nichts sagen, als dass man die monstrosen Werke mit beträchtlichem Aufwand, trefflicher Maschinerie und mit so viel Geschmack giebt, als sie nur immer zulassen.

Wenn ich Ihnen nun noch gesagt habe, dass neulich in dem Konzert der Eleven des Conservatoire ein neues Violinkonzert von Baillot, im Geschmack seiner frühern, und gar gewaltig schwer und künstlich, vorgetragen wurde, so bin ich mit meinen Neuigkeiten am Ende. Oder können Sie etwa die musikalischen Neuigkeiten brauchen, die man jezt hier überall trödeln trägt, überall absingt, und wovon ich hier nur beylege, was ich eben ohne Mühe zusammenraffen kann? Es versteht sich, dass sich viel mehr zusammen bringen liessen! —

(Es sind Kriegs-, Sieges-, Jubellieder, meistens auf Melodieen bekannter Operncouplets und dgl., und nur — neunzehn an der Zahl, wovon aber auch nicht Eins einigen, nur mässigen poetischen Werth hat. Die meisten sind den „braven Soldaten" in den Mund gelegt, und wenn man bedenkt, dass eine gewisse Art der Bildung wirklich selbst unter den Gemeinen der ältern französischen Regimenter herrscht, so muss man gestehn, dass allerdings „die braven Kameraden" so gedichtet haben könnten. Wir verschonen unsre Leser damit. Sie werden nun lieber Friedenslieder singen — die nämlich, denen die Lust zu singen überhaupt noch geblieben ist. D. Redakt.)

Willing.

Wenn nicht blos der, welcher in einem weiten, glänzenden Kreise Auffallendes wirkt, sondern auch der, welcher auf einer beschränkten Bahn — aber vieles, und nur Wohlthätiges erreicht — wenn nicht blos jener, sondern auch dieser ein Denkmal verdient: so verdient es vor vielen auch der am 24sten Sept. 1805 verstorbene wackere Willing.

Johann Ludwig Willing, war Konzertmeister zu Nordhausen und Organist an der Haupt- und St. Jakobskirche daselbst. Er wurde am 2ten May 1755 zu Kühndorff bey Meinungen geboren, und widmete sich schon in seiner Jugend ausschliesslich der Musik. In seinem Jünglingsalter hielt er sich einige Jahre in Holland auf, wo er, besonders unter dem damaligen Konzertdirektor Nicolai zu Zwoll, seine musikalischen Talente mehr auszubilden suchte. Im Jahr 1780 kam er nach Nordhausen, um seine Aeltern zu besuchen. Auf Zureden von diesen opferte er seine günstigen Aussichten in Holland auf, und blieb in Nordhausen als Organist. Er, der so gern für seine Kunst und auf seine Mitbürger wirken wollte, fand damals ganz unfruchtbaren Boden. Seit langen Jahren hatte man z. B. kein Konzert gehabt, und vermisste auch dergleichen Unterhaltung nicht. Dennoch liess sich Willing nicht abschrecken. Durch rastlose und zweckmässige Thätigkeit, unverkennbar gute Absichten, und ausharrende Geduld, besiegte er allmählig alle Hindernisse, machte immer mehrere der geachteten Familien für bessere Musik empfänglich, lehrte viele sie selbst ausüben, brachte so allgemach auch dem grössern Publikum — erst Achtung und Liebe für Musik überhaupt, und dann auch Geschmack an den besten, würdigsten Produkten derselben bey.

So wurde Musik Bedürfniss für den gebildeten Theil des Publikums. Nun errichtete und leitete Willing ein Konzert, wie es schwerlich irgend ein Ort von gleicher Grösse besser hat. Er wusste auch hier alles mit so viel Einsicht und Liebe zu lenken, dass, wenn im Anfange die Zahl der Abonnenten] nur klein war, der Saal diese in den letzten Jahren kaum fassen konnte. Dies Institut musste ihn um so mehr erfreuen, so wie auch die achtungsvolle Anhänglichkeit an ihn, den Direktor, dadurch noch gemehrt werden musste — dass die meisten, die in diesem Konzert spielten und sangen, Dilettanten und seine Zoglinge waren. Er führte die Theilnehmenden immer weiter, und auch immer höher; so dass er in den letztern Jahren die grössern und schwierigern Werke der neuesten Komponisten sehr gut ausführen konnte. Damit verschaffte er Nordhausen und der umliegenden Gegend gar manchen schönen, frohen Genuss. So wird man sich z. B. seiner Aufführung von Haydns Schöpfung noch lange mit Freude und Dankbarkeit erinnern. — Um den nun verbreiteten bessern Geschmack möglichst zu nähren, war er mit seiner auserlesnen Sammlung guter Musikalien gern dienstfertig, und errichtete auch einen kleinen Musikhandel, wo man die besten der neuern Werke meistens auf dem Lager fand und der Liebhaber sogleich befriedigt werden konnte.

Als Komponist hat er mehrere schätzbare Werke geliefert, die auch von den Beurtheilern derselben, wie vom Publikum, mit Beyfall sind aufgenommen worden. Noch hohern Werth haben aber seine, nicht ins auswärtige Publikum verbreiteten Kirchenstücke und Gelegenheitskantaten.

Er war übrigens seiner Familie ein zärtlicher Vater, seinen Freunden ein treuer, warmer Freund, nahm gern Theil an geselligen Freuden, und war durch gute Sitten und muntere Geselligkeit überall willkommen. Er gehörte unter die wenigen Menschen, die gewiss keinen Feind gehabt haben. Er starb an der Auszehrung, seiner Familie, seinen Freunden, seinem Publikum viel zu früh. Seiner gemeinnützigen Thätigkeit bleibe ein dankbares Andenken! seinem Staube eine sanfte Ruhe! —

Nordhausen, im December 1805.

Anekdote.

In dem selbstverfertigten Testamente eines nun verstorbenen Landedelmanns fand sich folgende Stelle:

Mein ehrlicher Schulmeister ... bekömmt 20 Gülden für die Begleitung meiner Leiche, aber unter der Bedingung, dass er nicht singt; er macht zu viel Schnörkel dazwischen, und die sind mir fatal zu hören.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *Nr. VI.* 1806.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Häusler, L., 3 Gedichte am Klav. zu singen. Op. 22. 12 Gr.

Scheibler, Allgemeine Beichte a. d. Gesellschaftsliedern v. Gothe. 6 Gr.

Fischer, L., der Kritikaster und der Trinker, ein Wechselgesang von Karl Müchler. 6 Gr.

Kauer, F., das Sternenmädchen im Maidlinger Walde im vollständigen Klavierauszuge von H. F. Müller. 4 Thlr.

— — die Sternenkönigin, Kl. Ausz. 1 Thlr. 16 Gr.

— — das Sternenmädchen, heroisch-komische Oper, im leichten Klav. Ausz. 1 Thlr. 4 Gr.

— — Favoritarien, Romanzen, Duetten und Canon a. d. Sternenmädchen im Kl. Ausz. 1 Thlr. 4 Gr.

— — Einzelne Arien a. d. Oper: das Sternenmädchen im Kl. Ausz. à 5 — 4 Gr.

Grosse, J. F. A., Erholungsstunden f. Pf. u. Gesang. 16 Gr.

Steckel, 6 Gesänge mit Begl. des Pf. 110 Werk. 1 Thlr.

Gülden, J. L., musikalisches Quodlibet. 10 u. 21 Heft.

Kanne, F. A., 6 Canzonetten (ital. und deutsch) mit Begl. des Pf. Op. 23. 1 Thlr.

Grosse, F., Unterhaltungen durch Gesang am Klav. 20 Gr.

Isouard, N., Romance a. d. Oper: Michel Angelo. 4 Gr.

— — Arie aus derselben Oper, 4 Gr.

Danzi, F., 6 deutsche Gesänge mit Begl. des Pf. Op. 19. 19 Gr.

Barth, F., 12 deutsche Lieder mit Begl. des Pf. 1 Thlr.

Anschütz, 6 Lieder mit Begl. des Pf. 1 Thlr. 10 Gr.

Werner, Fr., das neue Gandium auf dem Wiener Canal zur Winterszeit. Von einem Schleifbahnliebhaber besungen und für das Pianof. eingerichtet. 12 Gr.

Auszug der beliebtesten Stücke aus der Oper: Salomons Urtheil für Pf. 16 Gr.

Lesueur, Ouv. et Airs d'Ossian ou les Bardes arr. p. le Pf. par Piccini. 6 Thlr.

Hurka, F. F., Lieder mit Begl. des Klav. 3 — 5te Lief. jede 16 Gr.

Witte, C., Rundgesang: Kommt, lasst uns fröhlich seyn, fürs Klav. 2 Gr.

Meinecke, das Kinderspiel, Walzlied für Klav. od. Guitarre. 3 Gr.

Lauska, Favoritlied: Heisse, stille Liebe, mit Begl. des Klav. 3 Gr.

Himmel, das Grab, Lied mit Begleit. des Klaviers. 3 Gr.

Grosheim, G. C., An Cidli, eine Ode von Klopstock, mit Begl. des Klav. 4 Gr.

Wannhal, J., 8 leichte Lieder am Klav. zu singen. 10 Gr.

Mozart, W. A., Abschiedslied mit Begl. der Guit. 4 Gr.

Righini, 2 Arien mit Variat. für die Singstimme und Begl. des Klav. 8 Gr.

Blangini, Felix, 10 Nocturnes à 3 voix. Liv. 2. 2 Thlr.

Federici, F., 6 Canzonette con accomp. di Pf. No. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Colbran, J., 6 Canzonette ou petits airs italiens av. traduction franç. de Deleicu av. acc. de Pf. ou Harpe. 1 Thlr. 6 Gr.

Spontini, G., Aria della Finta Filosofa av. acc. de Pf. No. 1. 10 Gr.

— — Cavatina do. No. 2. 12 Gr.

— — Duetto do. No. 6. 18 Gr.

— — Aria do. No. 7. 12 Gr.

Asioli, B., 3 Ariette coll' acc. di Pianof. Op. 4. 21 Gr.

Vogler, Abt, Samori, eine grosse heroische Oper in 2 Akten. Kl. Anst. 4 Thlr. 12 Gr.

Magazin der neuesten Theatermusik für Gesang u. Pf. 12 Heft. 16 Gr.

Storkel, 3 Duos italiens avec acc. de Pf. Liv. 3. de Duos ital. 1 Thlr.

— — 6 Chansons ital. av. acc. de Pf. 3me Livr. de Chans. ital. 16 Gr.

Beethoven, L. v., 8 Lieder mit Begl. des Clav. Op. 52. 1 Thlr.

Paisiello, F., 3 Canzonette coll' accomp. di Pianof. 12 Gr.

Blangini, F., 6 Duettini ital. à 2 voci di Soprano. 1 Thlr. 12 Gr.

Lauska, F., deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. 2r Theil. 16 Gr.

Hucke, F. F., die Farben, 7 Lieder von Karl Müchler. 16 Gr.

Paisiello, L'amour marchand de Coeurs, Air avec acc. de Pf. 3 Gr.

Simon, La déclaration, Romance av. acc. de Pf. ou Harpe. 3 Gr.

Himmel, F. H., an die Hoffnung von Tiedge. 3 Gr.

Berton, Airs de l'Opéra: Alice, Reine de Golconde, pour le Pf.

— — Romance: Alors dans la Provence. 4 Gr.

— — Rondo: Enfans de la Provence. 4 Gr.

— — Air: Il reçut au sein de la gloire. 4 Gr.

— — do. Blondelette jolictte de l'amour. 4 Gr.

— — Duo: Oh, soubrette si jolie, arretez. 3 Gr.

Lesueur, Ossian ou les Bardes, Opera en 3 Actes. Partition. 12 Thlr.

Martini, Duo d'Ossian arr. pour Pf. et av. les parties sep. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Air do. No. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Chœur do. arrang. pour Duo. No. 4. 2 Thlr.

— — Duo do. No. 5. 1 Thlr. 12 Gr.

Rose, L., Vivat in aeternum, Motett du Sacre de Napoleon I. Partition et parties sep. 2 Thlr.

Ariettes italiennes et françaises arr. pour Pianof. et avec les parties separées. No. 69 — 78. à 1 — 2½ Thlr.

Porta-Gallo, Cavatina, Mi piazier, arr. pour Pf. et avec les parties separées (Ariettes ital. No. 475.) 1 Thlr.

Mayer, Aria: Dove sei mio? arr. pour Pf. et avec les parties separées (Ariettes italiennes No. 476.) 1 Thlr. 4 Gr.

Spontini, Aria arr. pour Pf. et avec les parties separées (Ariettes ital. No. 477.) 1 Thlr. 6 Gr.

Federici, Polacca arr. pour Pf. et avec les parties separées (Ariettes italiennes No. 478.) 1 Thlr.

Cimarosa, Cavatina (Nell'artemisia) arr. pour Pf. et avec les parties sep. (Ariettes ital. No. 479.) 18 Gr.

Haydn, M., Tenebrae à 4 voci con Contra Basso ed Organo. 6 Gr.

Pergolese, J. B., Missa Kyrie et Gloria in excelsis Deo. Op. posth. Partitura. 3 Thlr. 16 Gr.

— — Stabat mater à 2 voix arr. pour le Pf. ou l'Orgue. 2 Thlr.

Naumann, J. G., Missa solenne in Ae. In Partit. 3 Thlr.

— — der 103te Psalm mit vollem Orch. gesetzt. 3 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J., Salve regina à 4 voix arr. pour le Pf. 1 Thlr. 8 Gr.

Pibernoch, A., 8 Variations sur la Romance de l'Opéra: Une folie (die beyden Füchse) p. la Harpe à crochets. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Januar. Nº. 17. 1806.

Recensionen.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte von Chr. Schreiber. Zweyte Sammlung. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 16 Gr.)

Die erste Sammlung dieser Lieder ist voriges Jahr mit gebührendem Lobe in diesen Blättern angezeigt worden. So schnell aber dieser beliebte Dichter, als Dichter, auf seinem Wege höher aufsteigt und sich in den höhern Regionen fester halten lernt; so schnell scheint er, wenn man diese zweyte Sammlung mit der ersten vergleicht, auch als Komponist, sich nach dem Vortrefflichen aufzuschwingen. Es findet sich in dieser ganzen Sammlung auch nicht ein einziges Lied, das zu verwerfen oder auch nur im Wesentlichen zu tadeln wäre; und dagegen darf ungefähr die Hälfte als wirklich ausgezeichnet schön, gerühmt werden. Unter diese vorzüglichere Hälfte zählen wir S. 2, Worte der Wehmuth, S. 4, an die Laute (bis auf einige Kleinigkeiten, die wir hernach anführen werden). S. 6, Sehnsucht, S. 12, Muttertreue, S. 19, Klage und S. 20, „Meine Ruh' ist dahin". Auszusetzen findet Rec. an den genannten Liedern nichts, als — was sich freylich bey den nicht genannten hin und wieder ebenfalls findet — verschiedene Reminiscenzen, vornämlich aus Himmels und Righini's Liedern, und manche, kleinere oder grössere Incorrektheit der musikalischen Schreibart. Das Erstere bedarf keiner Belege; als Belege für das Zweyte, mögen folgende Beyspiele hier stehen. S. 4, Syst. 2, Z. 2, letzter Takt, sollten die erstern zwey Triolen dis, fis, gis, die folgenden, his, dis, gis, und die Bassnote zu den ersten his, heissen; S. 6, Syst. 2, Z. 1, giebt die letzte Note zu der darunter stehenden Harmonie einen Uebelstand. S. 18, Syst. 3, Z. 2; T. 2, verlangt die richtige Fortschreitung der Stimmen zweymal, statt: $\frac{d}{b}\ f\ |\ \frac{d}{f}\ d$; S. 8, Syst. 2, T. 2 und 3, macht die rechte Hand zu der linken verbotene Oktaven etc. Rec. nimmt es in dieser Absicht hier so genau — nicht etwa, um an diesen ihm, wie jedem Freunde des gefühlvollen Gesanges so sehr schätzbaren Liedern — die er mit vieler Freude oft gesungen hat und mit nicht geringerer noch oft singen wird — zu mäkeln, oder wol gar die verdiente günstige Aufnahme, die sich dieselben vom Publikum ganz gewiss zu versprechen haben, zu schmälern: sondern eben um beyden, dem Verf., wie dem Publikum, seine Aufmerksamkeit und Sorgfalt zu beweisen, wodurch ja auch sein Lob erst einigen Werth bekommt; sodann freylich auch, den Komponisten zu veranlassen, dass er seiner Musik, die so vieles ziert, ins künftige auch die Zierde der Reinheit und saubern Ausarbeitung nicht entziehen möge.

Die Gedichte sind sämmtlich von Hrn. Schreiber selbst, bis auf eins von Schiller, eins von U. und das letzte: „Meine Ruh' ist

dahin, * ohne Unterzeichnung, das von Rochlitz ist, wie man aus dessen Glycine siehet, wo es nun aufgenommen worden ist. Es ist hier nicht der Ort über den poetischen Werth der Gedichte des Hrn. Schreiber ausführlich zu seyn, sondern genug, zu sagen, dass alle die hier mitgetheilten wirklich dichterischen Gehalt haben, und zugleich, bis auf wenige seltene Unebenheiten, sehr singbar sind. Als einen Beleg des dem Verfasser als Komponisten hier ertheilten Lobes, finde das oben zuletzt genannte Lied hier Platz; wenn es auch, die Musik allein angesehen, von einigen andern noch übertroffen werden sollte — da es eines der kürzesten und gelungensten ist, und zugleich beweisen kann, wie Hr. Schreiber auch schwerere Sylbenmasse und künstlichere Rhythmen ungezwungen und schön, zu behandeln im Stande ist. Die kleinen Abänderungen in der Unterlegung der folgenden Strophen des Textes unter die Melodie, findet jeder aufmerksame Sänger ohne unsre Angabe.

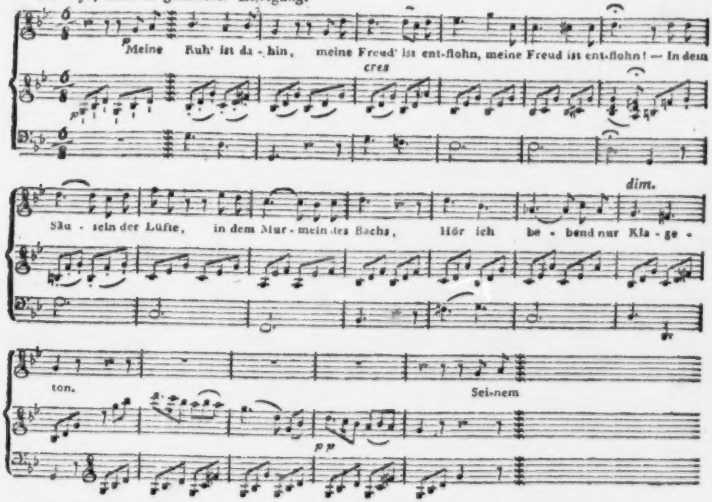

Seinem schmeichelnden Wort
Und dem Druck seiner Hand,
Seinem heissen Verlangen,
Seinem glühenden Kuss —
Weh mir, dass ich nicht widerstand!

Wenn ich von fern ihn seh',
Will ich ihn zu mir ziehn;
Kaum entdekt mich sein Auge,
Kaum tritt näher er mir,
Möcht' ich gern in mein Grab entfliehn.

Einmal, ach einmal nur
Möcht' ich ihn glücklich sehn
Hier, am klopfenden Herzen,
An der sehnenden Brust:
Wollte dann lächelnd untergehn! —

1) *Sonate et Rondeau pour le Pianoforte, composés par W. J. Tomascheck.* (Preis 8 Livr.)

2) *Grande Sonate pour le Pianoforte compos. par Louis van Beethoven.* (Pr. 8 Livr.)

Diese beyden Werke machen die zwey neuesten Hefte (No. 14 und 15.) des bekannten und mit Recht geschätzten Répertoire des Clavecinistes aus, das im Verlage des Hrn. J. G. Nägeli in Zürich herauskömmt. Die Beethovensche Sonate ist schon früher in anderm Verlage herausgekommen, (erster Satz: Allegro con Brio C Takt, C dur; zweyter Satz: Adagio, introduzione $\frac{4}{4}$ Takt, F dur; dritter Satz: Rondo allegretto, $\frac{2}{4}$ Takt, C dur,) sie wird daher hier nur genannt, und man begnügt sich hinzuzusetzen, dass der erste und letzte Satz unter die ausgeführtesten, brillantesten und originellesten Stücke gehören, die man diesem Meister verdankt, dass sie aber auch voller wunderlicher Grillen und sehr schwer auszuführen sind.

Rec. will es nur gestehen, dass er mit Hrn. Tomascheck hier zuerst Bekanntschaft macht, und eine Bekanntschaft, die ihn sehr erfreuet. Es ist wol überhaupt Hrn. Nägeli zu verdanken, ja zum Verdienst anzurechnen, dass er sich bey diesem seinem Institut nicht blos auf berühmte und allbeliebte Namen, sondern auf den Werth der Arbeiten stützt, mögen sie dann herkommen, woher sie wollen. Zwar sollte sich das freylich überall von selbst verstehen; aber man weiss ja, wie es in diesem Betracht jezt im Buchhandel, und noch weit mehr im Musikhandel ist! — Hr. Tomascheck verdient nach dem hier in seinem Werke gelieferten Beweise seines wahren Talents, seiner sehr gründlichen Einsicht und Kunsterfahrenheit, und seines ungemeinen Fleisses in der Ausarbeitung, allerdings in diesem Kreis der besten jezt lebenden Komponisten für das Klavier, aufgenommen zu werden. Kühne, glänzende, imponirende Genialität gehet diesem Werke ab; weiter, unsers Erachtens, aber auch nichts, was man von einem vorzüglichen Musikstück erwarten kann. In Absicht auf Charakter, Ausführung der Stimmen, Erweiterung und Haltung des Ganzen — auch in Absicht auf Ausführung von Seiten des Spielers, stehet diese Sonate ungefähr den besten Cramerschen an der Seite, ist aber noch korrekter als Cramer denn doch zuweilen ist. Der erste Satz ist ein breit ausgeführtes Allegro cantabile, (moderato wäre wol auch hinzuzusetzen gewesen,) das sich in seinem etwas vornehmen und wohlgemessenen Gange recht gut ausnimmt. Weit weniger gefällt Rec. das folgende Andante, dessen künstliche Führung er gewiss nicht verkennt und auch zu schätzen weiss; wo aber doch das einfache und nicht eben ausgezeichnete Thema in den vielen Noten der Mittelstimmen oder der Figuren fast erstickt wird. Seiner Meynung nach sollte ein so wenig ausgezeichnetes, so wenig hervorstechendes Thema nirgends eine so reiche, künstliche Ausführung erhalten, und wo diese Statt haben soll, gleich das Thema bedeutend, neu und überhaupt so gewählt seyn, dass es sich dem Spieler oder Zuhörer von selbst überall gleichsam aufdränge, möchte es auch noch so sehr durch die andern Stimmen gedeckt, oder in eine Nebenstimme hin und wieder vertheilt seyn. Dies trafen auch die Alten meistens so richtig, und viele der jetzigen Komponisten thäten wol gut, ihnen auch das abzulernen.

Auf dies Andante folgt eine Menuet mit Trio, rasch und kräftig, ungefähr wie sie Mozart und Beethoven in ihren Sinfonieen geschrieben haben, und nun kömmt ein auf eilf Seiten ausgeführtes Allegretto grazioso, das Rec. der liebste von allen Sätzen ist. Es hat eine einfache, schöne, gesangvolle, wirklich graziöse Melodie, einen reichen

Wechsel der Empfindungen, ohne sich doch jemals ins Blaue hinaus zu verlieren und die Einheit zu verletzen; alles rundet sich, ungeachtet der grossen Mannigfaltigkeit und breiten Führung, so gut ab, dass man an diesem festen Ueberblick und dieser sichern Anordnung vielleicht noch mehr, als an allem andern, den Komponisten von Beruf erkennen wird. Es wäre leicht, dies Stück, da sein Gang so regelmässig und bestimmt ist, analysirend zu verfolgen; doch darf man sich diese Mühe ersparen, da es, eben durch seinen regelmässigen Gang, so plan worden ist, und durch guten Ausdruck sich auch dem Gefühl dessen, der bey seinem Spielen zu denken weniger gewohnt ist, so lebhaft anpreiset, dass er seinen Sinn nicht verkennen und auch die Mittel ahnen kann, wodurch es den schönen Effekt macht. Dass die Melodie des Hauptthemas, wo und wie sie auch vorkomme, hier ganz vorzüglich nachdrücklich, fein und pikant vorzutragen sey, leuchtet ebenfalls von selbst in die Augen.

Das angehängte, nicht zur Sonate gehörige Rondo, ist gut und fleissig geschrieben, doch kann es Rec. nicht gerade ausgezeichnet nennen, und manche Partieen desselben scheinen ihm auch etwas verbraucht und steif.

Der Stich beyder Werke ist sehr schön, aber nicht ganz fehlerfrey.

Nachrichten.

Leipzig. Den 12ten Januar gab der berühmte blinde Flötenspieler, Hr. Dülon, hier ein Konzert. Er trug erst ein nicht übles Konzert von Krommer vor, (G dur: Schlussatz Variationen) und zeigte da vornämlich seine bekannte ausserordentliche Fertigkeit, Sicherheit und Präcision; spielte dann das schon früher in diesen Blättern ausführlich beschriebene schöne und äusserst schwierige, neueste Flötenkonzert von unserm Musikdirektor Hrn. Müller, (erster und dritter Satz, F dur; Adagio, Des dur, mit Minore, Cis moll,) welches er, Hr. Dülon, in den wenigen Tagen seines Aufenthalts in Leipzig zum Erstaunen derer, die die Schwierigkeiten desselben kennen, auswendig gelernt hatte; und spielte dies Konzert in jedem Betracht wie ein wahrer Virtuos. Die Reinheit, Gleichheit und Anmuth seines Spiels blieb in der fremden, der Flöte so unbequemen Tonart des Adagio ganz dieselbe, wie in den leichtern und bequemern Tonarten, und auch der Ausdruck litt durch das Genirende von jenen ganz und gar nicht. Den Beschluss machte Dülon mit extemporirten Variationen und seinem oft erwähnten Echo. — Hr. Müller spielte seine vor einigen Jahren gestochene Klaviersonate (B dur) mit Violin und Violoncell, mit grossem Beyfall des zahlreichen Publikums, und Hr. Schulz sang eine von Righini für Hrn. Fischer einzeln geschriebene schöne Scene mit Einsicht und Geschmack. Hr. Dülon fand den ausgezeichneten Beyfall, den er verdient. —

Unser trefflicher Violinist, Hr. Matthäi aus Dresden, der vor einigen Wochen nach fast zweyjährigem Aufenthalte in Paris, wo er Kreuzers strenge Schule und lehrreichen Privatumgang rühmlich benutzt hat — zu uns zurück kam, wurde mit aller der Achtung empfangen, die seinem ausgezeichneten Talent, unermüdlichen Fleiss und braven Charakter gebührt, und trat den 9ten Januar in dem wöchentlichen Konzert zuerst wieder öffentlich auf. Er spielte zuerst das bekannte Violinkonzert von Viotti aus H moll — eines der geistreichsten, neuesten und schwierigsten von diesem Komponisten. Er trug es ganz in dem Sinne und auch in der Spielart dieses grossen Meisters vor, und bewies sich als treff-

lichen Zögling jener hohen Schule schon durch diese Trennung seines Individuums von dem vorzutragenden Kunstwerke, noch mehr aber durch den immer vollen, kräftigen, durchdringenden, und doch stets wohlklingenden Ton; durch die grösseste Reinheit, Deutlichkeit und Bestimmtheit desselben, auch bey den grössesten Schwierigkeiten aller Art; durch die ganz eigene, äusserst mannigfaltige und sehr wirksame Benutzung des Bogens, und durch den sichern, ruhigen, gelassenen Anstand, der auf gegründeter Ueberzeugung, von der Zuverlässigkeit vielgeübter und ganz geordneter Kräfte und Kunstfertigkeiten beruhet. Jene vollkommene Handhabung des Bogens ist überhaupt, in Ansehung des Mechanischen des Spiels, der grösseste Hebel jener Schule — so wie er es bey der ältesten italienischen war, die sich vormals in Deutschland durch die Benda in Berlin, durch Nerud a und seine Freunde in Dresden, Lieblingssitze bereitet hatte, dann aber nur in einzelnen, ganz vorzüglichen Meistern (namentlich in Viotti) noch fortwährte. — Hr. Matthäi spielte hernach noch, von ihm selbst recht artig gesetzte Variationen mit Quartettbegleitung, worin er nun mehr sein eigentliches Individuum, und zugleich Beweise von bewunderungswürdiger Kunstfertigkeit gab. In der grössten Höhe der Saiten, in den schwierigsten Doppelgriffen, in den weitesten Sprüngen u. dergl. wurde doch jedes Tönchen rein, bestimmt, präcis, wohllautend, und auch so gehört, als wenn es gar keine Schwierigkeiten mache, es so hervorzubringen. In der vorletzten Variation, einem frey figurirten Adagio cantabile, entwickelte Hr. Matthäi auch eine Summe anmuthiger sanfter Gefühle, und theilte sie den Zuhörern mit durch einen wahrhaft süssen Ausdruck. — Die äusserst zahlreiche Versammlung bezeigte ihm den lebhaftesten und so wohl verdienten Beyfall, und diejenigen, die ihn in den Stand gesetzt hatten, jene Schule zu benutzen, können nun in der Freude des Publikums einen neuen Lohn finden.

Berlin, den 10ten Januar. Den 30sten December v. J. gab der königl. Kammermusikus, Hr. Seidler, ein Konzert im National-Theatersaal. Sein meisterhaftes Spiel auf der Violin ist zu bekannt, als dass ich etwas zu seinem Lobe hinzuzusetzen brauchte. Er spielte ein von ihm gesetztes Violinkonzert, Variationen für die Violin mit Begleitung des Orchesters und mit Hrn. Möser ein Doppelkonzert für zwey Violinen. Hr. Posch, dessen Xanorphika noch immer alte und neue Liebhaber in Menge herbeyzieht, spielte von ihm gesetzte Variationen und eine Phantasie auf dem Fortepiano; Herr Schröck blies ein Flötenkonzert von Devienne, und ein Theil der Zelterschen Singakademie trug hinter einem Schleyer verborgen eine bezaubernde Vokalharmonie vor.

Den 3ten und 9ten Jan. gab die Königl. Kapelle zum Besten ihres Witwen- und Waiseninstituts in demselben Lokal ihre beyden ersten Konzerte. Die Namen und Verdienste der Künstler, die hier neue Beweise ihrer Talente gaben, sind zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, mehr zu thun, als sie zu nennen. Im ersten blies Hr. Lebrun ein von ihm gesetztes Adagio und Variationen für das Waldhorn; Hr. Duport, der jüngere, spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert, und die Hrn. Ritter und Baermann, bliesen ein Doppel-Fagott-Konzert von Schneider. In diesem Konzert hatten wir auch zuerst die Freude, den schon durch Ihre musikalische Zeitung rühmlichst bekannten Hrn. Brizzi zu hören, und alles das bestätigen zu können, was Ihr Münchner Korrespondent von der Lieblichkeit und Gewandtheit seiner Stimme, und von dem so seltnen, vielumfassenden

Baryton derselben gerühmt hatte. Er sang eine Scene mit abwechselndem Chor von Mayer, und mit Mad. Marchetti ein Duett von Prati. Das zweyte Konzert verschönten einige Konzerte auf Blasinstrumenten; Hr. Westenholz blies ein von ihm gesetztes Hautboiskonzert, Hr. Marquardt eine Romanze und ein Rondo für das Waldhorn von Rosetti, und Hr. Tausch und sein Sohn ein Doppel-Klarinett-Konzert von Schneider. Auch die Hrn. Möser und Seidler spielten mit gewohnter Kraft und Zartheit ein Doppel-Violin-Konzert. Hr. Brizzi sang mit untermischtem Chor eine Scene von Paer, die einer trefflichen Ouverture und Cavatine folgte. Hr. Fischer sang eine Scene von Righini.

Den 21sten wurden im Nationaltheater zum Benefiz für Hrn. Franz zwey neue Singspiele gegeben. Das erste: Edelmuth und Liebe, oder der frohe Tag. Ländlich-komisches Singspiel in einem Akt. Text und Musik waren von Hrn. Franz selbst. Es ist gewiss in den Annalen des Theaters eine höchst seltene Erscheinung, dass Ein Mann Dichter, Komponist und Schauspieler zugleich ist, und so gern die Kritik bey dieser Singularität ein Auge zudrücken möchte, so freut sie sich, dass sie auch hier nur gerecht seyn darf. Die Erfindung der Fabel ist leicht und angenehm, und die Musik zeichnet sich durch lebendigen Ausdruck der Empfindungen und durch Singbarkeit aus. Ein fröhliches, nur zu sehr an das Niedrig-komische streifende Lied Kaspers (Hr. Ambrosch): Heute Abend will ich singen etc. gefiel allgemein, und musste wiederholt werden. Das zweyte neue Singspiel war: Herr und Diener in einer Person. Singspiel in einem Akt, nach dem Französischen, zur Musik von Della Maria, durch Herklots. Die treffliche Musik dieses niedlichen Stücks zwingt die Zuhörer von neuem, den frühen unglücklichen Tod des Komponisten zu bedauern.

Die noch fortdauernde Anwesenheit des Grossfürsten Constantin, der ein grosser Freund der Tänze ist, verschafft uns das Vergnügen, einige neue Ballette durch unsere trefflichen Königl. Tänzer auf dem Nationaltheater zu sehen. Den 21sten December ward zum erstenmal gegeben: Die Einschiffung nach Cythere. Ein heroisches Schäferballet vom Königl. Balletmeister Lauchery. Die Musik vom Königl. Kammermusikus Gürrlich. Den 25sten: Die Schwestern als Nebenbuhlerinnen, oder der grossmüthige Korsar. Ein pantomimisches Ballet von Hrn. Lauchery. Musik von Hrn. Gürrlich. Den 27sten: Die Tanzsucht. Eine pantomimische Posse in 2 Akten von Gardel in Paris. Den 1sten Januar: Der unterbrochene Dorfjahrmarkt, von den Hrn. Lauchery und Gürrlich. Hrn. Gürrlichs Talente für Balletmusik, sind schon aus seinen frühern Kompositionen zum Dorfschulmeister und Opernschneider hinlänglich bekannt. Reichthum an melodischen Figuren, glückliche Wendungen, und geschmackvoller Gebrauch der Blasinstrumente sind die vorzüglichsten Eigenheiten derselben.

Am ersten Weihnachtstage gab der Ihnen schon genannte Hr. Konrektor Gattermann wieder eine Musik in der St. Petrikirche, die seiner Aerndtemusik an die Seite zu setzen war. Er machte dabey auch zuerst einen öffentlichen Gebrauch von der von ihm zweckmässig organisirten Singanstalt. Auch die bey dem Berlinisch-Kölnischen Gymnasium vor einigen Monaten neuerrichtete Singanstalt sang, von mehrern Mitgliedern der Zelterschen Singakademie unterstützt, am 20sten December eine von Hrn. Zelter komponirte Kantate zur Feyer des Wohlthaterfestes, das jene Anstalt jährlich aus Dankbarkeit gegen ihre Gönner öffentlich feyert. — Seit wenigen Tagen werden die für das Karneval dieses Winters bestimmten Opern: La selva incantata von

Righini und Ginevra di Scotia von Mayer, einstudirt.

Aufgabe.

Vor einem Jahre ungefähr legte [Herr Musikdirektor Bierey in der musikalischen Zeitung den kunstgerechten Harmonikern einen von ihm selbst erfundenen Kanon vor, dessen Räthsel sie auflösen möchten — was denn auch einige hernach gethan haben. Ich weiss nicht, ob es nicht gut gethan wäre, wenn man öfter dergleichen Aufgaben über solche verwickelte Gegenstände, oder auch dergleichen artistische Rechenexempel selbst, von Zeit zu Zeit bekannt machte. Es würde dadurch nicht nur das Nachdenken über den tiefern, schwierigsten Theil der Harmonik gereizt, sondern, es müsste auch, denk' ich, die Kunst selbst davon Vortheile ziehen — obgleich dergleichen Kunst-Stückchen freylich keine Kunst-Werke sind. Es ist damit ungefähr, wie mit dem Nachkünsteln der schwierigsten alten und neuen Versmaasse, worauf verschiedene deutsche Gelehrte seit einiger Zeit so vielen Fleiss verwendet haben. Es schaffen solche Bemühungen allein freylich keine eigentlichen Werke der Poesie; aber sie bereichern, verfeinern, veredlen die Sprache, reizen das Talent, vermehren die Kunstmittel, und die wahren, gebornen Dichter, so wie durch sie hernach die Poesie selbst, haben endlich doch den besten Nutzen davon.

Man muss sehr unwissend oder einer von den jetzigen Künstlern und Dilettanten seyn, die vor lauter Verweichlichung, nur immer in wollüstigen Melodieen zerschmelzen wollen, wenn man alle jene Proben künstlerischen Scharfsinns geradezu unter das alte Eisen wirft — wiewol es auch zu weit gegangen seyn würde, wenn man jetzt so viel aus ihnen machte, als in ältern Zeiten aus ihnen gemacht wurde *).

Meine Absicht ist hier nicht, tiefer in die Sache einzugehen, und die Grenzen zu bestimmen, innerhalb welcher jene musikalischen Kunststücke zu achten sind: ich wollte die Angelegenheit selber nur wieder in Anregung bringen, und eine der seltsamsten Aufgaben jener Art dem Publikum hier vorlegen.

Als Johann Sebastian Bach 1747 nach Potsdam zum König Friedrich II. kam und durch sein Spiel auf den Silbermannischen Pianofortes des Königs vollen Beyfall erhielt **) — gab ihm der König selbst ein Thema zu einer Fuge auf, das auch Bach auf der Stelle zu Friedrichs Vergnügen ausführte; doch bat er sich dabey aus, dies Thema zu Hause bey mehrerer Muse noch gründlicher auszuarbeiten. Das geschahe dann, und Bach lieferte hier eins der seltsamsten Werke von erstaunenswürdiger Gelehrsamkeit. Ich weiss nicht, ob es damals

*) Noch in der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts spielten die scharfsinnigen Harmoniker gern, und neckten sich unter einander wol auch, mit solchen Aufgaben. Emanuel Bach und Kirnberger schickten einander dergleichen zu; mir ist eine Menuet von jenem bekannt, die vor- und rückwärts kann gespielt werden; so könne ich auch noch mehrere Kanons, die eben so behandelt werden können, worunter zwey von J. Haydn sind — und dergl.. (Wir bitten den Verfasser unsern Lesern auch diese mitzutheilen, ob sie gleich nicht ganz unbekannt sind, und nach den von ihm oben bezeichneten süsslichen Schwätzern so wenig zu fragen, als nach oberflächlichen Schlikern, die etwa Spas darüber machen. Die Redakt.)

**) S. Forkel über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Es wird dort von funfzehn Silbermannischen Pianofortes gesprochen, auf welchen allen (?) Bach gespielt haben soll; der Verfasser dieses Aufsatzes hat aber hinlängliche historische Gründe, diese Anzahl der Instrumente zu bezweifeln.

gedruckt worden, obgleich Bach in der Vorrede selbst sagt, dass er es der Welt bekannt machen wolle — wenigstens habe ich von keinen andern, als geschriebenen Exemplaren gehört *). Das Werk enthält, unter dem Titel: Musikalisches Opfer, Sr. Königl. Majestät von Preussen allerunterthänigst gewidmet, von J. S. Bach — und nach einer kurzen Vorrede, folgende Sätze über dieses „königliche Thema," wie Bach sich ausdrückt:

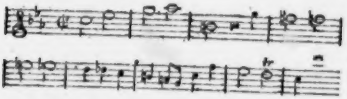

1) Ricercare, dreystimmig fürs Klavier.
2) Canon perpetuus super thema regium.
3) Ricercare, sechsstimmig.
4) Kanon, zweystimmig, mit der Ueberschrift: Quaerendo invenietis.
5) Kanon, vierstimmig.
6) Eine Sonate für Violin, Flöte und Bass, von vier Sätzen; und endlich
7) Canon perpetuus, zweystimmig, mit einem Continuo.

Alle diese Stücke sind wirklich über jenes Thema geschrieben; und man findet dieses überall auf die künstlichste Weise verwebt, und fast auf alle ersinnliche Art kontrapunktisch behandelt. Es mag nun hier jener Kanon No. 4. als Aufgabe sein kleines Plätzchen finden und den Scharfsinn musikalischer Leser in Bewegung setzen, um die Auflösung zu finden. Quaerendo invenietis!

Hier ist er:

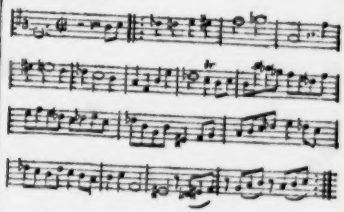

Um das eigene Nachdenken nicht zu stören, gebe ich die von mir gefundene Auflösung, erst in der folgenden Nummer dieser Zeitung.

Die musikalische Beylage No. III. enthält eine Cavatine aus einer, von unserm rühmlich bekannten Musikd. Hrn. Bierey, vor kurzem vollendeten Oper, die noch nicht auf die Bühne gebracht ist, aber in den nächsten Wochen zuerst hier in Leipzig gegeben werden wird. Nach dem, was uns von dieser Oper bekannt worden, hat sie eine sehr gute Aufnahme um so sicherer zu erwarten, da sie, neben den Vorzügen der frühern Arbeiten des Hrn. Bierey, auch den hat, leichtfasslich, gefällig und sehr munter geschrieben zu seyn.

D. Redakt.

---

*) Dies allerdings sehr merkwürdige Produkt ist damals wirklich öffentlich erschienen, aber nur in wenig Hände gekommen, und jetzt eine Seltenheit. D. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. III. und das Intelligenzblatt No. VII.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N². III.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Cavatina

aus der Oper:

Rosette, das Schweizer-Hirtenmädchen

von

Bretzner, Musik von *Bierey*.

Andante.

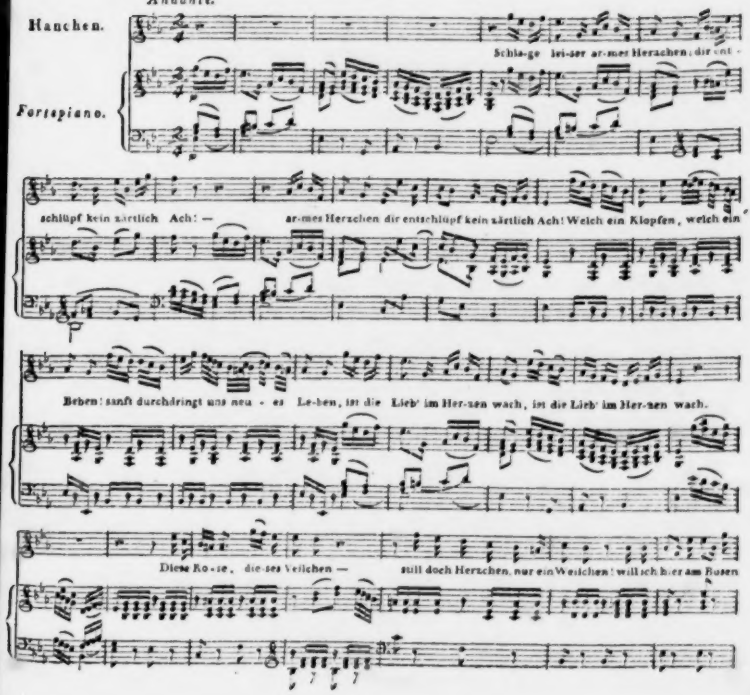

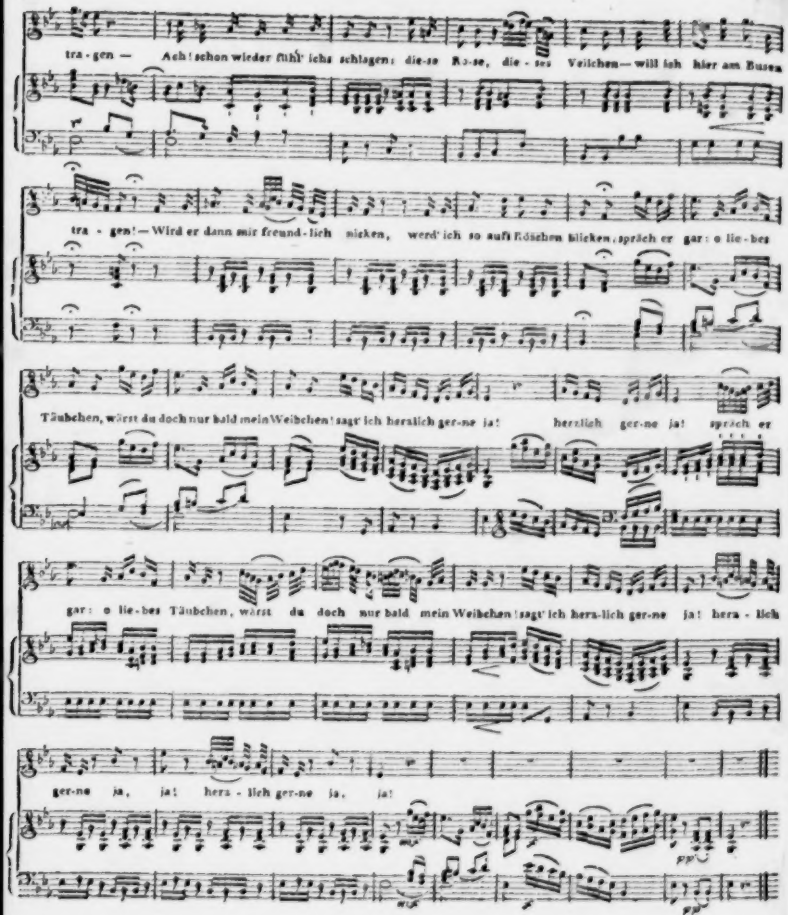
tra - gen — Ach! schon wieder fühl' ichs schlagen: die-se Ro-se, die - ses Veilchen — will ich hier am Busen
tra - gen! — Wird er dann mir freund-lich nicken, werd' ich so auf Rös-chen blicken, sprich er gar: o lie-bes
Täubchen, wärst du doch nur bald mein Weibchen! sagt' ich herzlich ger-ne ja! herzlich ger-ne ja! sprich er
gar: o lie-bes Täubchen, wärst du doch nur bald mein Weibchen! sagt' ich herz-lich ger-ne ja! herz - lich
ger-ne ja, ja! herz - lich ger-ne ja, ja!

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *N*^{o}. *VII.* 1806.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Magazin pour la Harpe, Cah. 5 — 6. 1 Thlr.

Steibelt, D., Duo pour Harpe et Pf. ou 2 Pf. 1 Thlr. 8 Gr.

Dussek, gr. Duo pour Harpe et Pf. ou 2 Pianof. Op. 38. 1 Thlr. 8 Gr.

Le Gros, Jeu d'Apollon ou nouvelle méthode pour apprendre, en jouant, les principes de la Musique. 1 Thlr.

Doisy, Elemens de Musique, en forme de Dialogue, servant d'introduction au Solfége d'Italie. 3 Thlr.

Mayer, S., Ouv. de l'Opéra: Adelaide, à gr. Orch. 1 Thlr. 4 Gr.

Weber, B. A., Marche et Sinfonie guerrière sur le 2me acte de la Mort de Wallenstein, à gr. Orch. 2 Thlr.

Elsner, J., gr. Sinfonie pour plusieurs instrumens. Op. 11. 2 Thlr. 16 Gr.

Mozart, W. A., Maurerische Trauermusik fürs ganze Orch. Op. 114. 16 Gr.

— — Sinfonie à gr. Orch. No. 10. 2 Thlr.

Spontini, G., Ouvert. à gr. Orch. de Julie ou le Pot de fleurs. 1 Thlr. 12 Gr.

Dalayrac, Ouv. à plein Orch. de l'Opéra: Picaros et Diégo. 10 Gr.

Baldenecker, J. B., Romance de l'Opéra: Une Folie, pour Vlon. princip. av. acc. de l'Orch. 1 Thlr 8 Gr.

Kreutzer, R., 16me Concerto de Vlon. av. acc. de gr. Orch. 2 Thlr.

Winter, P., nouvelle Sinfonie concert. à 2 Vlons. princ. av. acc. de l'Orch. 2 Thlr. 8 Gr.

Berwald, J. F., 3 Quat. p. 2 Vln. Vla. et Vcelle. Op. 2. 2 Thlr. 8 Gr.

Starke, F., 3 Quat. pour 2 Vln, Alto et Basse. 2 Thlr. 8 Gr.

Rode, P., Andante varié pour Vlon. avec accomp. d'un second Violon, Alto et Violoncelle. Op. 16. 12 Gr.

Lacroix, A., 12 Pièces pour 2 Violons. 12 Gr.

Gebauer, J., 6 Duos très-faciles p. 2 Violons. Op. 10. Livr. 2. 1 Thlr. 4 Gr.

Viotti, J. B., 6 Duos conc. p. Violons. Op. 12. 1 Thlr.

Forestier, A. H., 3 Duos conc. p. 2 Vln. Cah. 2. 20 Gr.

Petites Duettinos d'après les Airs des Opéras pour 2 Violons. Cah. 1. 12 Gr.

Mozart, W. A., 2 Duos p. Vlon. et Vlle. 20 Gr.

Mosel, P., 6 Variat. et Fantaisie p. Vlon. et Alto. 21 Gr.

Ecker, Jacob, 12 ganz neue Original Ländler Tänze f. 2 Violinen. 10 Gr.

Müller, J. A., 3 Duos conc. p. Violon et Alto. Op. 2. 1 Thlr. 20 Gr.

Kreutzer, R., 40 Etudes ou Caprices p. le Vlon. 3 Thlr.

Olivier-Aubert, kurze Anweisung zum Violoncellspiel. 22 Werk. 1 Thlr. 8 Gr.

Müna-Berger, jeune, 3 Sonates pour Violoncelle oblig. avec acc. de Basse. Op. 2. Liv. 1, 2, 3. à 18 Gr.

— — 3 Trios pour Violoncelle obl. av. acc. de Vlon. et Basse. Op. 3. de Trios. Liv. 1. 2. 3. 1 Thlr.

Vanderhagen, A., nouvelle méthode de Flûte. 2 Thlr. 8 Gr.

Heinz, A., 6 Variat. pour Flûte et Clarinette sur

Pair: Wenn ich ein schönes Mädchen seh, av. acc. de 2 Vlns. 2 Cors et Basse. Op. 4. 10 Gr.

Krasinsky, 6 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 46. 1 Thlr. 12 Gr.

Choix d'Ecossoises nouvelles p. 2 Flûtes par différens Auteurs. Cah. 2. 8 Gr.

Elite de Walses jolies et nouvelles p. 2 Flût. Cah. 2. 8 Gr.

Le Tout ensemble de Danses jolies et nouvelles p. 2 Flutes. Cah. 3. 8 Gr.

Kauer, F., Ouv. pour 2 Flûtes de l'Opéra: das Sternenmädchen. 6 Gr.

Müller, H. F., 12 gefällige Handstücke zur Uebung für eine Flöte. 80 Werk. 6 Gr.

— — Leichte Handstücke für 2 Flöten. 90 Werk. 10 Gr.

Pleyel, J., petits Duos faciles et agréables pour 2 Flûtes. Liv. 1. 2. à 12 Gr.

Insdorf, 6 Variat. sur l'air favorit: Adelaida p. 2 Flûtes. Op. 23. 8 Gr.

— — 6 Variat. sur l'air favorit: Im Arm der Liebe ruht sichs wohl, p. Flûte et Basse. Op. 24. 6 Gr.

— — 3 Thèmes variés p. la Flûte acc. de Basse. Op. 26. 19 Gr.

Almanac pour une Flûte. Cah. 5. 12 Gr.

Devienne, neue theoretische und praktische Flötenschule, 1r Theil. 1 Thlr.

— — do. 2r Theil. 12 Gr.

— — Tonleiter nebst Vorschrift zu allen Kadenzen für die Flöte. 6 Gr.

Kreith, C., 12 Solos pour une Flute. Op. 79. 4 Gr.

— — 12 Variazioni per un Flauto ed una Viola. Op. 80. 12 Gr.

— — 12 Soli für eine Flöte. 6 Gr.

— — 6 Variat. für 1 Flöte. 6 Gr.

— — Duetto in G à 2 Flauti. 12 Gr.

— — do. in C à 2 do. 12 Gr.

— — do. in F à 2 do. 12 Gr.

Hennig, C., 3 Sonatines p. 2 Flûtes. 16 Gr.

André, A., Trio pour 3 Flûtes. Op. 29. 1 Thl.

Rault, F., 6 Duos d'une difficulté progr. p. 2 Fl. Op. 6. 1 Thlr.

Peichler, A., 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. 1 Thlr. 4 Gr.

Devienne, F., 3 Trios conc. p. 2 Fl. et Basse ou Basson. Op. 77. 1 Thlr. 12 Gr.

Köhler, H., 3 Duos conc. pour 2 Fl. Op. 40. 1 Thlr. 4 Gr.

Martin, 1ère Sinfonie conc. pour Fl. Hautb. et Basson avec acc. de l'Orch. 2 Thlr. 6 Gr.

Viotti, J. B., Concerto D sett. pour Fl. par Gianella. 2 Thlr.

Gianella, L., 3me Concerto pour la Fl. av. acc. de l'orch. Op. 20. 2 Thlr.

Eler, 3 Quat. pour Flute, Clarin. Cor et Basson. Op. 11. 2 Thlr. 6 Gr.

Schmit, Joh., 12 Lieder für 2 Flöten. Op. 6. 4 Gr.

Kleinigkeiten für Anfänger auf der Flöte. 2r Heft. 8 Gr.

Nisle, J., 12 gr. Duos pour 2 Cors de Chasse. Op. 7. 1 Thlr.

Mozart, W. A., Concerto pour le Basson avec acc. de l'orch. Op. 96. 1 Thlr. 8 Gr.

Krommer, F., 18 Pièces pour 2 Clarinettes et Alto. Op. 47. 16 Gr.

Blume, 20 Pièces pour 2 Cors. 12 Gr.

Lefevre, X., Méthode de Clarinette (franz. und deutsch). 4 Thlr.

Duvernoy, F., Méthode pour le Cor suivie de Duos et de Trios pour cet instrument. (franz. und deutsch). 2 Thlr. 16 Gr.

Garnier, Paîné, Méthode pour le Hautbois (franz. und deutsch). 3 Thlr.

Harton, 50 Fanfares pour 2 Cors. Op. 1. 1 Thlr.

Himmel, Fanchon, Opéra, arr. en Harmonie pour 2 Clar. 2 Hautbois, 2 Flute, 2 Fagottes et 2 Cors, 1 Contrefag. et 1 Contre Basse, ad libit. 1 Thlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten Januar. Nº. 18. 1806.

An die Harfe

der heiligen Cäcilia.

Hauche leise deine Aethertöne:
Dir gebietet eine jungfräuliche Schöne!
Sie will unbelauscht bey dir, sie will allein
Ihres innern Himmels Ahnungen sich freun!
Was ihr reines Herz durch deine Saiten spricht,
Komm' hinab in ungeweihte Ohren nicht!

Die Gedanken, welche aufwärts schauen,
All ihr schönes Selbst will sie dir anvertrauen!
Ihre Seele, gross durch nie gestörte Ruh,
Wallt bey dir dem alten Vaterlande zu.
Wie der Aethergeist, der leicht ihr Selbst durchdringt,
Sey der Töne leichtes Weben, das dir entklingt!

Fern von niedrer Lust, von Weltgewühlen,
Wählt sie hier bey dir sich Engel zu Gespielen;
Engelstimmen flüstern kindlich Gottes Ruh
Ihr durch deine sanft bewegten Saiten zu.
Fern der Ungeweihte! fern! was Stola er nennt,
Ist das Heilige, das sie vom Ird'schen trennt! —

C. A. H. Clodius.

Unter den gar nicht zahlreichen wirklich bedeutenden Werken, die in der letzten Messe erschienen sind, ist unstreitig eins der vorzüglichsten:

Bruchstücke zur nähern Kenntniss des heutigen Griechenlands, gesammelt auf einer Reise von J. L. S. Bartholdy, im Jahr 1803 — 1804. Erster Theil. Berlin, in der Realschulbuchhandlung.

Eine Beurtheilung oder auch nur eine ausführliche Anzeige des ganzen Werks kann hier nicht gegeben werden, da der Gegenstand, welchem unsere Blätter gewidmet sind, darin ein sehr untergeordneter ist; es wird daher genug seyn von dieser Schrift im Allgemeinen zu sagen, dass sie eben so lehrreich als angenehm sey, und dass wir uns gar keine Klasse von Lesern denken können, die nicht darin, ungeachtet der etwas vernachlässigten Form, mehr oder weniger Befriedigung fände. Theils, um auch unsere Leser zum Gebrauch derselben mehr einzuladen, theils, mit Wissen nichts vorbeygehen zu lassen, was über unsern Gegenstand neue und wirklich beträchtliche Aufschlüsse oder Notizen giebt — ziehen wir aber hier kurz aus, was der Verfasser über Musik beybringt.

In dem Kapitel: Ueber die Türken, ihre Verfassung, Kultur, Sitten und Gebräuche, sagt er S. 260 folgg.: Jeder Nation ist die Epoche ihres grössten politischen Glanzes am werthesten. Wie der

Geschmack damals beschaffen war, so erhält er sich lange; und so sind Architektur und Musik (bey den Türken) ungefähr noch in dem Zustande, wie zu Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, wo die Blüthe maurischer Kultur und arabischer und persischer Dichtkunst noch nicht gänzlich durch die Wiedergeburt des Abendlandes unscheinbar geworden war. Schon strahlte Italien in voller Herrlichkeit, als erst langsam die übrigen Länder der Christenheit sich vorbereiteten und keimten. Es ist also sehr begreiflich, dass die Türken, die schon viel schönes Eigenes besassen, sich nach den Entdeckungen ihrer Widersacher und Religionsfeinde, nicht zuerst drängten, wenn diese nicht die Kriegskunst betrafen. So blieben sie etwa wie sie waren, oder verfeinerten, oder verbesserten ihr Eigenthum. Im sechszehnten Jahrhundert wuchs die Macht der Osmanen nicht mehr bedeutend; ja im Gegentheile, sie geriethen in die bedenkliche Epoche des Schwankens zwischen Sinken und Steigen, wo es den Herrschern darauf ankommt, altes Herkommen zu erhalten, weil sie sich einbilden, dass alte Siege daraus wieder hervorgehen werden. Im achtzehnten Jahrhundert sank der Ruhm des Morgenlandes gänzlich; aber nun war es zu spät, um das Versäumte nachzuholen; auch ist die Kluft zu gross geworden. Muthlosigkeit tritt nun ein, und alles gleitet schnell bergab. So wird es wol schlummern, bis zur gänzlichen Unterjochung der Türken; wo ihre gebildetern Herren sie, gleichsam gezwungen, in die Schule schicken, und ihre grossen Anlagen sich bald entwickeln werden. — — Die Türken sind gewöhnlich sehr guter Laune, und man hört auf den Strassen von Smyrna eben so viel singen, als in irgend einer Stadt Frankreichs. Sehr oft klimpern sie darzu auf einer Art von Guitarren, die zuweilen von Kürbissen gefertigt sind, und eben nicht sehr melodisch klingen. Die Lieder sind meist zärtlichen Inhalts und ganz kurz, in Reimen, enthalten nur einen Satz oder Ausruf, so einfach, dass wir gewiss nicht den Muth haben würden, dergleichen Improvisos zu singen; wie z. B. (wir lassen den türkischen Originaltext weg).

Ich bin verliebt in eine Schönheit,
Und verzehre mich an diesem Feuer;
Komm, habe Mitleid mit mir,
Und lösche meine Glut.

O meine Schöne, warum verlässt du mich?
Warum kömmst du nicht zu deinem
Geliebten? Warum fliehst du mich und
Wendest dich zu andern?

Eine Schönere als sie, eine Anmuthigere,
Wird nicht mehr gefunden. Nie werde
Ich müde, sie anzustaunen; nie mehr reisse
Ich mich von ihr los!

— Die Musik, welche wir Janitscharenmusik nennen, hat, einige Becken und Schellen ausgenommen, weiter keine besondre Aehnlichkeit mit der türkischen, als dass beyde sehr lärmend sind. Für ein europäisches Ohr ist die türkische unerträglich. Um die Zeit des Bairams hört man sie oft in Pera. Die verschiedenen Banden bringen alsdann dem diplomatischen Corps Ständchen, um ein Trinkgeld zu erhalten, wie bey uns die Stadtmusikanten zur Neujahrszeit herumziehen. Die angenehmste, sanfteste Musik, die man zu Konstantinopel hören kann, ist die der Meweleri-Derwische, oder Dreher, deren erste Institution musikalisch war, und in deren Klöstern noch jezt musikalische Akademien der Art sind. Sie drehen sich unter dem Gesange eines Chors, bey dem Tone einer lieblichen Flöte (aus einem indianischen Rohre, Nej, gemacht), stundenlang im Kreise, mit stiller schwärmerischer Geberde, sehr behende herum. Sonst ist der Gesang der Türken, dem der jüdischen Vorsänger in den Synagogen ähnlich, und sie strengen die

Stimme dabey so an, dass sie, gleich jenen, die Kinnbacken mit den Handen halten. . . . Ein Zug aus der türkischen Geschichte beweist, welche grosse Wirkungen sie der Musik zuschreiben; und je unkultivirter eine Nation ist, je glaublicher sind diese — — (Murad IV. eroberte im Jahr 1637 Bagdad mit stürmender Hand, und liess eine grosse Menge Gefangener über die Klinge springen. Schon hatte er beschlossen, auch keines einzigen zu schonen, als ein Musiker die Befehlshaber anflehte, die Ausführung der Strafe nur einige Augenblicke zu verschieben, um dem Kaiser wenige Worte sagen zu können. „Lasst nicht „geschehen, grossmächtigster Kaiser, sprach „er, dass mit mir Schah-Kuli (dem „Knechte des Sultans, welchen Namen er „auch nachher beybehalten), meine ganze „Kunst zu Grunde gehe, zu deren Vervoll„kommung ich nur länger zu leben wün„sche, und die ich für Eure ganze Herr„schaft nicht hingeben würde. . . .“ Der Kaiser befahl ihm, eine Probe seiner Geschicklichkeit abzulegen; worauf er eine Seschta, oder ein Psalterion (wie eine Harfe mit sechs Saiten gestaltet, dessen Erfindung man dem David zuschreibt, und das für das vorzüglichste Instrument gehalten wird) ergriff, und so anmuthig und rührend ein Klaglied von der Eroberung Bagdads, und ein Lob des Kaisers sang, dass Murad noch vor Beendigung desselben in Thränen ausbrach, und die noch lebenden Gefangenen in Freyheit zu setzen befahl. Murad nahm Schah-Kuli hernach mit sich nach Konstantinopel, wo er beständig bey ihm in Gunst blieb. In der That, setzt der Geschichtschreiber hinzu, verbreitete sich durch ihn die persische Musik, die schon unter den Mauern von Bagdad begraben zu seyn schien, durch die ganze Türkey.)

Das ist alles, was der Verfasser von der Musik der Türken sagt. Wir bitten unsere Leser, sich des Aufsatzes zu erinnern, den wir über denselben Gegenstand im zweyten Stück des vierten Jahrgangs dieser Zeitung, theils, aus mündlichen Berichten des berühmten Orientalisten, D. Hager, (bekanntlich jezt in Diensten der französischen Regierung,) theils, aus eigenen Beobachtungen an Türken, die zuweilen die Leipziger Messen besuchen, und aus Gesprächen mit ihnen — bekannt gemacht haben. Man findet dort eine ziemliche Sammlung von Bemerkungen über noch mancherley hierher gehörige Dinge, die dieser Verfasser übergehet. Wo beyde Aufsätze über dieselbe Sache sprechen, bestätigen sie einander.

Ueber die heutigen Griechen, als seinen Hauptgegenstand, ist Hr. Bartholdy weit ausführlicher. So verweilt er denn auch länger bey ihrer Musik, und dem damit fast immer verbundenen Tanz oder Gesang. Wir stellen auch hier die beträchtlichsten Bemerkungen zusammen.

Es wäre unnütz, sagt der Verfasser S. 566 und folgg., hier anführen zu wollen, wie sehr die Tanzkunst bey den alten Griechen geschätzt wurde; wie sie bald zu den militairischen Institutionen gerechnet, bald dem Dienste der Götter geweihet war, meist aber zum wesentlichen Schmuck der Feste und der Bühne diente. Der Staat und die Privatleute verschwendeten unendliche Summen, oft ihre ganzen Einkünfte, an einzelne Tanzchöre, ohne dass man hierin eine unerlaubte Verschwendung sah; auch haben sich die Schriftsteller vielfach bemüht, ihre Nützlichkeit und Nothwendigkeit darzuthun. Die heutigen Griechen haben ihren Geschmack von ihren Vorältern ererbt, und treiben den Tanz mit einer Leidenschaft, welche die Franzosen, die so gern vorzugsweise die Nation dansante genannt werden möchten, bey weitem beschämt. Der Druck, unter dem sie leben, hat ihre natürliche

Munterkeit nicht ersticken können, und sie lassen keine Gelegenheit, sich zu ergötzen, ungenutzt vorüber gehen. Ueberwundene Nationen affen jhaung ihren Siegern nach, und nehmen ihre Grundsätze über Schicklichkeit und Unanständigkeit an; aber die Abneigung der Türken, die Arme und Beine nie taktmässig, oder rascher, als die absolute Noth es erfordert, zu bewegen, hat die regsamern Griechen nicht zur Nachahmung reizen können. Man weiss, dass die Griechen zu Konstantinopel die Freyheit haben, an den Ostertagen auf allen Strassen Musik zu machen und zu tanzen, und dass die Patrouillen angewiesen sind, sie durchaus nicht in ihrer Freude zu stören, wenn diese nicht in zu grosse Ausschweifungen ausartet. Sie hüpfen alsdann halb berauscht, festlich geschmückt, mit Blumen am Haupte und auf dem Busen, in langen Zügen durch die Strassen; viele, gleichsam als wären sie nun frey, mit Waffen umgürtet. Der Kirchhof bey Pera ist ihr Haupttummelplatz, wo sie dem Muthwillen und der Ausgelassenheit freyen Lauf lassen. — —

Der Nationaltanz der Griechen, den man als eine erhaltene Nachahmung des labyrinthischen, vom Theseus eingeführten, ansieht, ist sehr einfach. Die Tanzenden, seyen es Männer oder Frauen, oder beyde Geschlechter gemischt, schreiten in abgemessenen, zierlichen Schritten, bey den Händen gefasst oder durch Tücher verbunden, einförmig im Kreise umher, ohne die Reihe jemals zu verlassen. Der erste aber, oder Chorführer, der abwechselt, giebt den bald schnellen, bald zögernden Takt an, und erweitert oder verengt den Zirkel. Zuweilen lässt er die Hand des Nachstfolgenden los, und drehet sich ein paarmal herum, wobey er auch wol die Pas ändert. So gehet es ganze Tage und Nächte immer fort, und diejenigen, die sich wundern möchten, wie diese Einförmigkeit nicht ermüdet, dürfen nur an unsern Nationaltanz, den Walzer denken. — Jede Tageszeit ist den Griechen zum Tanzen recht und bequem. Die Tavernen zu Smyrna und in andern Seehafen sind immerwährend von Trinkern, Tänzern und Sängern erfüllt, und auf den Verdecken der Schiffe selbst benutzt man den engen Raum zum Tanze. — Zu Naxia gab der dortige Konsul der sieben Inseln uns zu Ehren einen Ball, wozu die ganze weibliche und männliche Jugend der Stadt eingeladen wurde, und der die Nacht hindurch währete. Nie habe ich eifriger und leidenschaftlicher tanzen sehn. Der Kreis, worin man sich drehete, war so klein als möglich; die Tänzerinnen waren eng verschlungen, all ihre Muskeln gespannt, der ganze Körper in heftiger Bewegung, der Kopf bald wie von Vergnügen betäubt, rückwärts geworfen, bald sanfter seitwärts gelehnt — —

Der Verfasser legt verschiedene Tänze der Griechen, in Noten gesetzt, bey. Wir rücken die Musik zu dem eben beschriebenen, leidenschaftlichen Tanze hier ein, da sie den meisten, und einen wirklich unverkennbaren Charakter hat, auch den Formen unsrer Tanzmusik sich am meisten nähert.

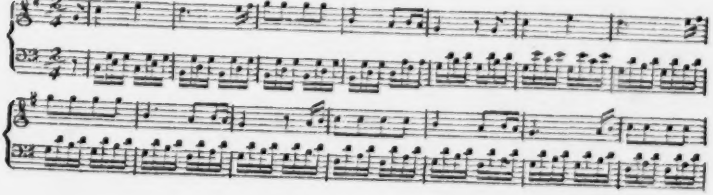

Wir haben diese Musik einem jungen Griechen aus Smyrna, der eben in Leipzig ist, vorgespielt. Er erkannte sie nach einer Weile, und wurde nun, je öfter wir sie wiederholten, je mehr davon begeistert, (so dass er erst anfing mit den Fingern taktmassig dazu zu schnippen, (um den Gebrauch der Kastagnetten zu ersetzen,) hernach aufsprang, sich auf die beschriebene Weise im Zimmer herum drehete, und dabey, im Feuer der Begeisterung, wol auch manche unanständige und widrige Bewegungen machte. Nur mit dem Bass, wie er hier angegeben worden, war er nicht zufrieden, und rief uns in seinem gebrochenen Italienisch zu, wir sollten da nur drein schlagen. Als wir nun mit der linken Hand auf dem Pianoforte nur kurz gebrochene Akkorde scharf angaben, wie etwa bey der Nachahmung der Janitscharenmusik auf diesem Instrumente, so war ihm das schon eher recht. Ganz befriedigt wurde er indess nicht. Es ist so, meynte er, und ist nicht so! woran er, wie leicht zu begreifen, vollkommen recht haben mochte.

Die griechischen Musikanten, fährt der Verfasser S. 372 fort, begleiten die Töne ihrer Instrumente durch einfallenden Gesang; auch die athemlosen Tänzer selbst lassen ihre Stimmen zur Vermehrung der Fröhlichkeit zuweilen mit erschallen — — wo man denn gemeiniglich ausrufen hört:

„Meine Augen, meine Seele, Sonne mein,
„Du Mond, mein Herz, mein Edelstein,
„Dich werd' ich ewig lieben!

und dergl. Die Tavernen und Kaffeehäuser zu Konstantinopel, Pera und Galata, sind mit Tänzern erfüllt, die ihre Kunst für Geld zeigen, und welche die Türken ungemein vergnügen, indem sie ihre Lieblingsleidenschaft darzustellen und zu erregen verstehen, auch die aufgereizten Begierden selten unbefriedigt lassen. Es sind Knaben von zehn bis achtzehn Jahren, die meist schön und bunt gekleidet sind; sie lassen ihr Haar lang wachsen und herabhängen, und die türkischen Liebhaber spielen damit — — Auch hat ihr ganzes Benehmen etwas ungemein weibisches, und vieles von der Manier, Koketterie und Habsucht unsrer Freudenmadchen. — —

Der Verfasser schildert nun diese Tänze ausführlicher, und der junge Grieche, dem wir diese Schilderung so gut es uns möglich war, ebenfalls mittheilten, bestätigte Alles, und war nicht wenig erstaunt darüber, dass man hier zu Lande, von solchen öffentlichen Geheimnissen, so wohl unterrichtet sey. Da aber Hr. Bartholdy über die Musik selbst nicht weiter ins Einzelne geht, und auch unser ziemlich roher zweyter Gewährsmann darüber nichts weiter vorzubringen wusste, als Exklamationen: so brechen wir hier ab, und verweisen die Leser nur nochmals auf das interessante Buch selbst.

Nachrichten.

Dresden, den 18ten Januar. Kleinigkeiten, die nur allenfalls an Ort und Stelle ein Weilchen interessiren können, schreib' ich Ihnen nicht, und Wichtiges ist seit ge-

raumer Zeit eben nichts vorgefallen. Es gehet alles seinen Gang, und wo der gut ist, seinen guten Gang. Weigls Uniform ist nun auch hier schon mehrmals gegeben, doch mit beträchtlichen Veränderungen, die theils das italienische Personale, theils wol auch andere Verhaltnisse nöthig machten. Hr. Kapellmeister Paer hat aber diese Veränderungen mit Einsicht, Geschmack und Sorgfalt gemacht. Auch hier musste man die Musik schön, zum Theil ausserordentlich schön finden. Das Terzett mit der Trommel, Benelli's Arie mit obligater Klarinette, die Kellerscene und mehreres in den Finalen, fanden mit Recht ausgezeichneten Beyfall. Das Ganze wurde besonders auch durch das sehr gute Spiel und den entzückenden Gesang der Dem. Haser gehoben. Alles freute sich, sie, die vortreffliche Künstlerin, einmal wieder in einer ihrer würdigen Rolle zu sehen und zu hören, nachdem es seit einiger Zeit geschienen hatte, als versuche man, sie zurückzusetzen. Erinnerte das Gedicht nicht an gewisse Zeitverhältnisse, so würde die Oper noch mehr begünstigt worden seyn. — Vor einigen Monaten schon gab Hr. Kapellmeister Paer seine erste Messe in der Kirche zu hören. Sie hat, wie man von diesem Komponisten ohnehin erwartet, sehr angenehme, singbare, auch sehr brillante Sätze: aber Kirchenmusik ist das wenigstens nicht! Ich enthalte mich, hier in das Einzelne zu gehen, da die Rede von einem sonst so hochachtungswerthen und auch thätigen, fleissigen Künstler ist, der unstreitig selbst eingestehen wird, dass Kirchenmusik sein Fach nicht ist. Non omnia possumus omnes! Er führt indessen Werke aus dem Naumannschen Nachlass auf, und man würde ihm das noch mehr verdanken, wenn er die Tempos so gemässigt nähme, wie Naumann sie nahm, und nicht so sehr — zuweilen so entsetzlich rasch, wie er es bey seinen eigenen Kompositionen zu thun gewohnt ist. Schade, dass seine sehr geschickte, und besonders auch als Schauspielerin so ausgezeichnete Gattin, an ihrer Stimme immer mehr verliert! — Das Oratorium für die nächste Charwoche ist Hrn. Kapellmeister Schuster zu schreiben aufgetragen worden; man darf ihm, besonders nach den letztern Arbeiten des Hrn. Schuster im Kirchenstil, mit nicht geringer Erwartung entgegensehen.

Kurze Anzeigen.

Gesänge mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt und Madame Härtel gewidmet von A. Harder. Op. 12. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Harder fährt fort die Liebhaber und Liebhaberinnen der Guitarre angenehm zu unterhalten und sie, so viel möglich, von nichtigen, oder dem Instrumente ganz unangemessenen Stücken, auf etwas Besseres zu leiten. Ausser den hier genannten Gesängen, hat er vor kurzem den zweyten Heft seiner Petites pièces progressives in anderm Verlage herausgegeben, und beyde Werkchen zeugen von Talent, Geschmack, Fleiss und genauer Kenntniss dieses Instruments. In der Wahl seiner Texte ist Hr. Harder eben so sorgsam, als glücklich; sie sind sämmtlich nicht ohne poetischen Werth, sind nicht schon oft in Musik gesetzt, und schreiten auch nicht aus dem Kreise heraus, der sich durch Begleitung eines so eingeschränkten Instruments gut ausfüllen lässt. Da seine Gesänge in den Händen aller Liebhaber der Guitarre sind, so kann man seine Schreibart als bekannt voraussetzen; und es wird genug seyn, von den hier angezeigten Gesängen zu sagen, dass auch nicht Ein Stück darunter geradezu

verfehlt oder auch nur ganz unbeträchtlich sey; dass diese neue Sammlung sich vor einigen ältern noch durch grössere Sorgfalt, auf regelmässige Harmoniefolge und richtige Deklamation gewendet, auszeichne, und mehrere ganz vorzügliche Stücke besitze. Unter letztere zählen wir besonders die Lieder S. 8, S. 10, S. 12 und S. 14, welches letztere (eine höchst einfache Romanze von Tiedge) Hr. Harder mit richtigem Gefühl und guter Kunst, so durchkomponirt hat, dass die sehr einfache Melodie der Singstimme in allen Strophen ganz dieselbe bleibt, und nur die Begleitung sich in reichern und freyern Figuren hebt oder senkt, je nachdem es der Ausdruck des Textes verlangt.

Tre Canzonette coll' accompagnamento di Pianoforte da Francesco Pollini. In Zurigo presso Gio. Giorgio Negheli. (Preis 4 Livres.)

Eine von den niedlichen Kleinigkeiten, die, besonders unter dem warmen freundlichen Himmel Italiens, gleich den leichten Winden am Bach, schnell und in Menge aufschiessen, jeden, der auf sie achten will, ergötzen, und dann freylich auch schnell wieder in dem allgemeinen Kreislauf der Dinge untergehn. Viel davon zu sagen ist nicht; wer das höchst Einfache, Niedliche und Leichte im Gesange gern hat, der greift ohnehin darnach — und einfacher und leichter zu schreiben, als hier Pollini gethan hat, ist wol gar nicht möglich, ohne dass man ganz bedeutungslos würde. Die dritte Canzonette, und besonders deren erster Theil, ist pikant und sehr lieblich. Das Werkchen ist schön gestochen; einige kleine Nachlässigkeiten in der Schreibart hätte der jetzige Herausgeber wol verbessern können. So würde z. B. S. 7, Syst. 1, Takt 4, und dann Syst. 2, T. 1, statt H. im Bass besser G stehen, u. dgl.

Anekdote.

Lolli war, wenn er wollte, ein eben so munterer, witziger Gesellschafter, als er ein trefflicher Geiger war. Dieselbe ungemessene Eitelkeit aber, mit welcher er alles dran setzte, oft in den Zirkeln der Grossen erscheinen zu dürfen, reizte ihn auch, dort immer jener Gesellschafter zu seyn. Am Hofe des letzten Königs von Polen war er besonders willkommen — durch sein Violinspiel, wie durch seine Einfälle und pikanten Anekdoten; und der König zog ihn sogar zu den kleinen, auserwählten Gesellschaften, die er so vorzüglich liebte. Lolli erschien da — nicht wie ein fremder Künstler, der durch Bescheidenheit verräth, er fühle, dass man seine Kunst in ihm ehren wolle, sondern, die Finger mit Brillanten bedeckt, in allem eleganten Pomp eines damaligen französischen Kammerherrn, und ungefähr auch im Ton und der Manier eines solchen. Kein Wunder, dass er nun Neid erweckte und besonders von dem hohen Adel manche Bitterkeit verschlucken musste, die er aber nicht selten reichlich vergalt.

In Warschau skandalisirte sich vorzüglich der General B. an Lolli's Aufnahme und Betragen. In einem jener kleinern, seinen Zirkel sitzt der König und spielt Tarok; Lolli, der sich immer in die Nachbarschaft der höchsten Person drängete, steht hinter seinem Stuhle und sieht dem Spiele zu. Der General, der recht gut wusste, dass den Virtuosen nichts mehr ärgere, als wenn man ihn in solchen Momenten an seine Geige erinnerte, tritt zu ihm:

Sieh da, Herr Lolli! Sie auch hier? Schön! wahrscheinlich spielen Sie 'was?

(Eben war ein neues Tarok gegeben und man sagte die Honneurs an. Drey Damen mit Skis, Treffkavallerie mit Skis etc. sagte der König.)

Verzeihen Ihr' Excellenz, antwortete Lolli mit einer Wendung zum Spieltisch; ich bin nur der Skis bey der Partie — im Spiel wenig, aber man zählt mich zu allen Honneurs!

Ey ey, Herr Lolli, fährt der General mit siegreichem Lächeln fort — sehen Sie doch, der Skis ist eine Art Hanswurst!

„Nun ja, der heitre morgenländische: aber" — —

Was aber —? fällt der General dem, wie erschrocken, einhaltenden Virtuosen ins Wort.

„Aber — aber, wollt' ich nur sagen, nicht der abendländische. Der ist — (hier spricht Lolly fest und siehet den General stramm ins Gesicht —) der ist unbehelfner, steifer, moroser — —

Auflösung

des im vorigen Stück abgedruckten Kanons von J. S. Bach.

Man halte den Kanon gegen den Spiegel, so, dass das Unterste zu oberst kommt; oder auch, man kehre den Kanon so, wie man ihn vor sich liegen hat, um, und lese die Noten von der rechten zur linken Hand, jedesmal im Bass, was auch der verkehrte Bassschlüssel anzeigt (es versteht sich, dass im Spiegel die Noten von der Linken zur Rechten gelesen worden!) Sonach ist dieses wunderliche, musikalische Rechenexempel recht eigentlich, was die alten Harmoniker in ihrer scholastischen Kunstsprache nannten: Imitatio cancrizans motu contrario. In der Hälfte des dritten Takts vom Ende ist der Einsatz. Da alles verkehrt gehet, so verwandeln sich auch die ♯ in ♭, die ♭ in ♯ oder ♮ u. s. w. Dass manche Note per augmentationem oder diminutionem verändert werden müsse, bedarf wol keiner Erwähnung. Hier ist nun die Auflösung, damit sie um so anschaulicher werde, in Noten:

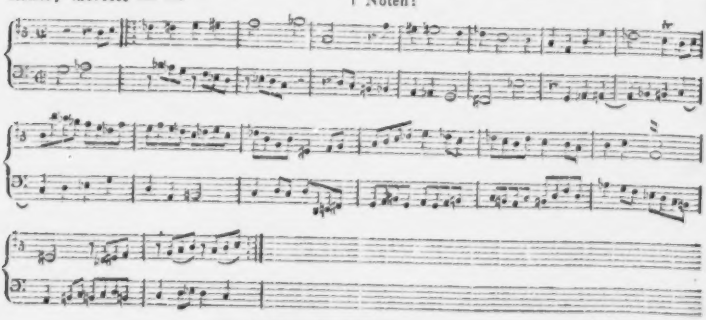

F. in *F.*

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VIII.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *N°. VIII.* 1806.

Neue musikalische Leih-Bibliothek.

Endesunterschriebener hofft diesem und jenem Freunde der Tonkunst gefällig zu seyn, wenn er hierdurch bekannt macht, dass er eine musikalische Leihbibliothek errichtet habe. Der gedruckte Katalog kostet 2 Groschen und enthält gegen 500 Nummern, nebst den Bedingungen, unter welchen man Antheil nehmen kann. Bey einer gütigen Unterstützung des Publikums würde sich der Unternehmer im Stande sehen, das Neueste und Beste der von Zeit zu Zeit erscheinenden musikalischen Produkte anzuschaffen.

E. A. Hoffter,
im Sporergäschen, No. 86.
4 Treppen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Michel, J., 5me Suite de Duo non difficiles p. 2 Clarinettes. 1 Thlr. 6 Gr.

Ruppert, Parthie für 2 Clar. 2 Flöten, 2 Hörner und Fagott. 12 Gr.

Schmit, J., 12 verschiedene Tänze für 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, Flöte und Bass. Op. 4. 16 Gr.

— — 12 verschiedene Tänze für zwey Violinen, 2 Clarinetten, Flöte, 2 Hörner und Bass. Op. 5. 10 Gr.

Hummel, J. N., 6 deutsche Tänze und 12 Trios für 2 Viol. und Bass. 12 Gr.

Mozart, Collection complette de toutes les Sinfonies arr. pour Pianof. avec accomp. d'un Vlon. et Vlle. obl. Liv. 1. 2. 5 Thlr. 8 Gr.

Amon, J., Concert pour Pf. avec acc. de l'orch. Op. 34. 3 Thlr.

— — 3 gr. Sonates pour Pf. et Vlon. arr. d'après les 3 Quat. Oeuvr. 9. 2 Thlr. 16 Gr.

Kreutzer, Corn., Polonoise pour le Pianof. avec accomp. d'un Violon ou de Guitarre. Op. 10. 16 Gr.

Suite de Sonates choisies et jolies pour Pianof. No. 1. conten. une Sonate avec acc. d'une Flûte ou Violon et Violoncelle, ad libit. par Clementi. 16 Gr.

Hummel, J. N., Concert pour Pianof. et Vlon. princip. avec accomp. de l'orch. Op. 17. 3 Thlr.

Köhler, H., Sonate pour Pianof. avec Vlon. obl. Op. 42. 18 Gr.

Niale, J., 2 Sonates pour le Pf. et Cor de Chasse. Op. 6. Liv. 1. 2. à 20 Gr.

Sterkel, Son. pour Pianof. avec acc. de Violon. Op. 44. 1 Thlr.

— — do. do. avec acc. de Vlon. et Vlle. Op. 45. 1 Thlr. 4 Gr.

Tiche, F., 10 Variations sur Pair de J. Haydn (Liebes Mädchen hör mir zu) p. Pf. avec acc. de Flûte. 12 Gr.

Lickl, J., Sonate per il Pianof. con acc. d'un Flauto o Violino. Op. 23. Ljv. 4. 1 Thlr.

Kerpen, de, 2 Trios pour Pianof. Vlon. et Vlle. Op. 9. 2 Thlr.

Wölfl, J., Sonate p. le Pf. acc. de Vlon. Op. 28. 1 Thlr.

Elsner, Jos., Sonate pour Pf. et Vlon. Op. 10. No. 1. 16 Gr.

Hoffmeister, F. A., gr. Son. pour Pf. av. Flûte. Op. 28. 1 Thlr. 4 Gr.

— — La même av. Vlon. 1 Thlr. 4 Gr.

Propriar, de, Ouvert. de l'Opéra: La fausse paysanne, pour le Pf. avec acc. de Violon. 10 Gr.

Steibelt, D., Son. p. Pf. acc. de Vlon. ad lib. Op. 59. 16 Gr.

— — 6 Bacchanales pour Pf. acc. de Flûte, Tambourin et Triangle. Op. 53. 1 Thlr.

— — do. do. No. 4. 1 Thlr. 12 Gr.

Romberg, A. 3 Son. p. le Pf. avec acc. d'un Vlon. Op. 9. 2 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, J., 3 Sonatines favorites p. Pianof. avec acc., ad libit., de Flûte ou Violon et Violoncelle. 18 Gr.

Spontini, G., Ouv. della Finta filosofa arr. p. le Pf. avec acc. de Vlon. ad libit. 1 Thlr. 6 Gr.

Ariettes italiennes p. Pf. et avec les parties separées No. 480 — 485. à 1 Thlr. 8 Gr. — 2 Thlr.

Zwölf Klavierstücke mit Begl. der Flöte oder Violin als Uebungen für angehende Klavierspieler. 12 Gr.

Zwölf Tänze fürs Klavier aus der Oper: Fanchon. 4 Gr.

Amon, J., Recueil de 12 Cadences ou Points d'Orgue faciles. Op. 33. 1 Thlr. 8 Gr.

Riotti, P. J., 2 gr. Sonates p. Pianof. Op. 3. 1 Thlr. 20 Gr.

Fiorillo, F., Rondeau p. Pf. avec acc. de Flûte. Op. 16. 12 Gr.

Steibelt, D., Sonate à 4 mains p. Pf. No. 4 — 6. 20 Gr.

Körner, G., 3 Sonates p. Pf. Op. 7. 20 Gr.

Müller, H. F., 6 Variat. p. Pf. sur la Marche de la Farce: Le Maître de chapelle, par Elmenreich. Op. 10. 10 Gr.

— — 3 Walzer, 3 Hopser, 4 Angloisen und 3 Quadrillen für das Pf. 12 Heft. 8 Gr.

Damenalmanach am Klavier. 42 Heft. 1 Thlr.

Schläger, C. D., Sonate pour le Pf. à 4 mains. 20 Gr.

Pleyel et Dussek, kleine Klavierschule, ein Handbuch für Anfänger. 12 Gr.

Schrader, J., 14 Variat. p. Clav. sur l'ariette: Cestern Abend war Vetter etc. Op. 2. 12 Gr.

Recueil de Pièces favorites, tirées de plusieurs Opéras et Ballets, arr. pour Pianof. No. 18 — 21. à 12 Gr.

Beethoven, v., gr. Sonate pour Pianof. Op. 53. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Bagatelles pour Pf. Op. 13. 21 Gr.

— — Marche funèbre pour Pf. 4 Gr.

— — Romance pour Vlon. princ. avec acc. de Porch. Op. 50. 16 Gr.

— — Sonate pour Pianof. Op. 13. Livr. 1. 2. à 21 Gr.

Passagen-Sammlung fürs Pianof. von Fr. Guthmann. 12 Heft. 16 Gr.

Rode, P., Air varié pour le Vlon. arr. pour Pianof. 8 Gr.

Nicolo, Ouv. de l'Opéra: Le Médecin turc, p. Pf. 8 Gr.

Kunerth, Eman., 12 Variations pour Clavecin. 1 Thlr.

Stark, F., Pièces faciles à 4 mains pour le Pf. 16 Gr.

Hummel, Rondeau pour Pf. 10 Gr.

André, A., Marche à 4 mains. No. 1. 4 Gr.

Steibelt, D., Marche pour Pf. 4 Gr.

— — Mamma mia, air arr. en Rondeau. Op. 42. 8 Gr.

— — Rondeau pour Pf. Op. 43. 8 Gr.

— — 3 Sonatines pour Pf. Op. 62. 12 Gr.

— — Air arr. en Rondeau p. Pf. 18 Gr.

— — gr. Sonate p. le Pf. Op. 64. 2 Thlr.

Wölfl, J., Sonate pour le Pianof. Op. 27. 16 Gr.

Kauer, F., Ouvert. z. d. Sternenmädchen fürs Pf. 8 Gr.

Neue Sammlung auserlesener Klavierstücke mit angemerktem Fingersatze. 30 Heft. 12 Gr.

Weigl, Jos., Ouvert. aus der Uniform fürs Pianof. 8 Gr.

Boieldieu, Ouvert. z. d. Calif von Bagdad f. Pf. 8 Gr.

Gluck, Ouv. z. Armida, Kl. Ausz. 6 Gr.

Zulehner, Ch., Andante et Rondeau p. Pf. à 4 mains. Op. 5. 1 Thlr. 2 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. Nº. 19. 1806.

Ueber den Zustand der Musik in Italien, vornämlich in Neapel.

Mit vielem Vergnügen theilen wir unsern Lesern den Anfang einer wirklich pragmatischen Geschichte der grossen Konservatorien für den Gesang in Neapel, von demselben hochachtungswürdigen Verfasser mit, den sie schon aus seinen frühern Schilderungen von Neapel kennen, und der nicht nur Geist, Gelehrsamkeit, Kunstkenntnisse und Ausdauer genug besitzt, um jene Geschichte befriedigend zu schreiben, sondern dem auch zum Glück durch seine bürgerlichen Verhältnisse, die so gut als noch gar nicht benutzten Archive dazu offen stehen. Man wird die Sache wichtig genug finden, wenn man sich auch nur daran erinnert, dass die Konservatorien in Neapel die ersten und besten Muster für alle andern in Italien gewesen sind; dass aus ihnen die ausgezeichnetsten Künstler — ja grossentheils die neuere Musik überhaupt, hervorgegangen; dass diese Geschichte eben zu einer Zeit in Deutschland erscheint, wo man hier mehr als jemals das Bedürfniss guten Gesanges und zweckmässiger Anstalten zur Bildung dafür, fühlt, und wo man auch ernstlicher als jemals daran geht, dergleichen Anstalten herzustellen — zu geschweigen, dass der Hr. Verfasser hier, besonders in den frühern Zeiten, ein Feld bearbeitet, das nicht nur in Deutschland, sondern selbst in Italien eine Terra incognita ist, indem, was darüber geschrieben worden, doch immer nur dargestellt hat, was eben zur Zeit vorhanden war. — Wir gestehen, dass wir durch diesen Prolog den Aufsatz nicht nur unsern Lesern, sondern auch dem Hrn. Verfasser selbst recht wichtig machen möchten. Möchten diesem doch auch seine andern Geschäfte erlauben, uns die Fortsetzungen nach nicht allzulangen Pausen zukommen zu lassen!

D. Redakt.

Geschichte der Konservatorien in Neapel.

Als ich in meinem letzten Aufsatze der musikalischen Zeitung eine gedrängte und gründliche Geschichte der Konservatorien in Neapel versprach, war mir zwar nicht unbekannt, dass ich bey dieser Arbeit der Hindernisse und Schwierigkeiten nicht wenige finden würde; dass sich mir deren aber so viele entgegenstemmen, und besonders auch, dass mich über die frühern Zeiten die sonst fleissigen, ältern italienischen Geschichtschreiber so ganz verlassen würden — das hatte ich doch nicht erwartet. Indessen, die zufälligen Hindernisse sind nun weggeräumt, die bestäubten Archive jener Anstalten sind durchwühlt: und so werde denn auch mit gutem Muthe der Anfang zur Erfüllung meines Versprechens gemacht.

Nach einem mehrere Jahrhunderte dauernden Winterschlafe fing endlich gegen die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts im südlichen Theile von Italien die Musik, und besonders die Kirchenmusik an — nicht mehr nur in einzelnen Sprösschen, sondern wie eine vom Frühling neu belebte Aue, zu grünen und empor zu blühen. Dies geschahe zuerst in Rom und Neapel, und diese Kirchenmusik bestand aus ganz einfachen, choralmässigen Gesängen. Die Grösse der Kirchen, die sich immer mehr hebende Pracht des Gottesdienstes, und auch die Verherrlichung des Effekts jener Gesänge selbst, verlangten, dass man die Singstimmen stark verdoppelte. Die Klöster und

Kirchen setzten ihren Stolz in diese Musik und deren vielfache Verdoppelung; sie rivalisirten mit einander, und selbst die kleinern wollten sich bald nicht mehr mit doppelter Besetzung der, meistens achtstimmigen Choralgesänge begnügen. So wurde das Bedürfniss einer beträchtlichen Anzahl von Sängern sehr fühlbar; und da nun diese Gattung von Musik, ausser den angenehmen Stimmen, für welche freylich die Natur hier schon selbst viel thut, auch geübte Sänger verlangte, die wenigstens stark, rein und fest im Ton, so wie sicher in der Abmessung der Bewegung waren: so musste auch der Wunsch sehr lebhaft entstehen, Anstalten zur Bildung derselben zu besitzen. Gleichwohl findet sich von diesen jetzt, und auch eine geraume Zeit in der Folge, noch keine Spur. Nicht die Vernunft und das natürliche Bedürfniss — der Hass und die erkünstelte Noth sollten die ersten Versuche dazu veranlassen! —

Aus Mangel an solchen Sängern, konnten nämlich viele Kirchen mit ihrer Musik nicht aufkommen: *dies reizte den Neid* und die Erbitterung gegen die, die besser besetzt waren; diese hingegen geizten mit den Sängern, die sie selbst gebildet hatten, liessen jenen von diesen nichts zukommen und sahen vornehm auf die schwächern Rivals herab: so entstanden viele und heftige Streitigkeiten. Theils um diese schlichten zu helfen, theils auch, weil der öffentliche Gottesdienst, sein Glanz, seine Pracht, und die Zufriedenheit und Ruhe des geistlichen Standes ein Haupthebel der damaligen Regierungen war — nahmen *diese* hieran Antheil, und suchten dem ewigen Streit, den unaufhörlichen Klagen, durch Errichtung der Schulen für Sänger, abzuhelfen.

In diesen Schulen, wie sie die hiesige Regierung sich dachte, sollte Beten, Lesen und Musik gelehret werden — des Schreibens geschieht in den Urkunden noch gar keine Erwähnung. Lehrer des Betens zeigten sich in Menge, auch mit den Lehrern des Lesens konnte man ausreichen; aber an den Lehrern der Musik fand sich ein grosser Mangel. Es werden zwar Einzelne genannt und als sehr geschickt gepriesen: wie sollte man aber diese Wenigen an so viele Ortschaften vertheilen? und wie sollten auch diese Lehrer, deren Geschicklichkeit, wenige eminente Geister etwa abgerechnet, doch nur, entweder auf gutem Ohr, Stimme, Talent, und richtig eingelerntem Vortrag des schon Vorhandenen beruhete, oder auf sehr abstrakten, dunkeln Sätzen und mathematischen Experimenten — wie sollten selbst diese, zusammenhängenden, nur einigermassen systematischen Unterricht in der Musik haben geben können? wie sollte man ferner die Jugend einer fast noch ganz rohen oder verwilderten Nation dahin bringen, dass sie die Schulen so lange besuchte, bis sie auf den noch so verworrenen, ungebahnten Wegen der Wissenschaft bis zu einem Ziele gelangt sey? woher endlich die Mittel nehmen, um Tausende von jungen Leuten mit Kost, Kleidung, Wohnung und Unterricht frey zu versorgen — denn frey *mussten* sie gehalten werden, weil sie aus dem niedern Stande genommen werden mussten, der nichts besass, und weil sie auch durch diese Unterstützung vielleicht noch am ersten an die Schulen zu fesseln waren. Man fand daher — die Bildung für Musik durch Schulen sey gut ersonnen, gut gemeynt, aber *unausführbar*.

Die damals herrschenden kaiserlichen Vicekönige befahlen nun, man solle ihnen andere Vorschläge machen. Dies geschah, und einer dieser Vorschläge war immer verkehrter, als der andere. Als Beleg mag nur Einer hier angeführt werden, dessen Urkunde aus dem Archiv ich selbst in

Händen habe — er werde angeführt, weil er zugleich so charakteristisch für jenes Zeitalter ist. Jeder Bauer, heisst es da, der vier Söhne hat, soll den jüngsten hergeben und zum Dienst der heiligen Kirche kastriren lassen. Der Sohn soll dann in ein Institut (das aber noch erst zu errichten gewesen wäre,) abgegeben werden, wo er auf öffentliche Unkosten unterrichtet werden mag. Bey seinem dereinstigen Austritte aus dem Institut muss er aber die für ihn bestrittenen Auslagen in gewissen Terminen von seinem Verdienste zurückbezahlen; oder, wünscht ein Kloster, eine Kirche, ein Privatmann ihn zu besitzen, so muss dieser die erforderliche Summe sogleich baar auszahlen, wofür ihm dann der Sänger bis an sein Ende als Eigenthum verbleibt. Ich freue mich, hinzusetzen zu können, dass die damalige, obschon sehr despotische Regierung, diesen Vorschlag so abscheulich fand, dass sie den Projektmacher zur Belohnung auf zehn Jahre ins Gefängniss warf.

Ein anderer, und zwar ein vernünftiger, annehmbarer Vorschlag lautet: Jedes Kloster, das mehr als Einen geschickten Musiklehrer hat, soll diesen abgeben; diese zusammen sollen ein Collegium formiren und der Jugend den gehörigen Unterricht ertheilen: dafür erhält jedes Kloster, so lange es eines seiner Mitglieder im Collegio hat, das Recht, sich unter den gebildeten Schülern desselben wählen zu dürfen, wenn ihnen ein Sänger oder anderer Musiker abginge. So vernünftig dieser Vorschlag war, so gern ihn die Vicekönige genehmigt hätten, so musste er doch verworfen werden, weil die, die immer lieber die Vernunft gefangen genommen, als gebraucht haben — die Klöster — sich öffentlich darüber empörten und über Druck und Ungerechtigkeit schrieen. Freylich sprachen ihre Ordensregeln nur vom Empfangen, nicht vom Abgeben! Alle Macht der Vicekönige reichte nicht hin, das Projekt durchzusetzen; und da sich hernach selbst der päbstliche Stuhl darein mischte, musste es ganz aufgegeben werden.

So waren nun alle Hoffnungen der Freunde der Tonkunst gescheitert; die Regierung war des stets vergeblichen Bemühens um die gute Sache überdrüssig geworden; man leistete Verzicht auf Musikschulen und auf öffentliches, gesetzmässiges Emporbringen der Kunst; und die wenigen wahrhaft guten Lehrer wurden von reichen Kirchen oder Grossen der Erde im In- und Auslande zu ihren Privatzwecken engagirt — folglich auch sie dem Unterrichte entzogen. Ich glaube mich gar nicht zu irren, wenn ich in diesem Zustande der damaligen Musik viel Aehnlichkeit mit dem finde, in welchem sie jezt in Italien ist, und meyne sogar den Lesern das Recht zugestehen zu müssen, die Parallele beyder Epochen so genau und so weit als möglich zu ziehen. —

Wenn die Geschichte jener Zeiten überhaupt, und auch die Geschichte der Tonkunst, für den Freund der Menschen und alles Schönen und Guten so viel Niederschlagendes hat, so hat sie doch auch wieder so vieles Erhebende und Stärkende, besonders darin, dass man zuweilen Männer in der dicksten Nacht auftreten sieht, wie strahlende Kometen am Horizont — Männer, die ganz unerwartet, auf ganz unbekannten, neuen Bahnen sich zeigen, nur durch eigene, unaufhaltbare, unwiderstehliche Kraft ihren Weg um die allgemeine Sonne wandeln, und dann ruhig und erhaben wieder aus dem Gesichtskreise verschwinden! So eine grosse und bis auf den heutigen Tag äusserst wohlthätige Erscheinung, war jener Mann, dessen Name nicht einmal in allen den Geschichtsbüchern aufbehalten worden ist, die mir hier zu Diensten sind! Es thut mir sehr wohl,

dass ich aus den mir anvertrauten, ganz zuverlässigen Dokumenten nicht nur diesen ehrwürdigen Namen, sondern auch einen kurzen Abriss seiner wohlthätigen Wirksamkeit hervorziehen kann *).

Giovanni di Tappia war ein Geistlicher, in Spanien geboren; lebte aber in Neapel, wo seiner, vornämlich vom Jahr 1528 an, erwähnt wird. Sein grosses Herz, erwärmt für alles, was Gott verherrlicht und den Menschen wohlthut, schlug besonders auch für die Tonkunst, weil er in der edlen Anwendung derselben ein kräftiges Hülfsmittel zu beydem fand. Er grämte sich über die unzählbaren Hindernisse, die dem Emporkommen dieser Kunst entgegen geworfen wurden, und strafte laut, wiewol vergebens, dass man sich dadurch abschrecken und gleichgültig alles einschlummern lasse. Er gab mehrere gute Plane ein: sie fanden keine Empfänglichkeit, keinen Eingang mehr; er wollte seine Plane selbst ausführen und rief öffentlich nur zur Unterstützung derselben auf: man gewährte ihm diese nicht; er versuchte es dennoch mit Einsicht und bestem Willen: man liess ihn sinken und alles schlug fehl.

Jahre lange vergebliche Anstrengungen machten ihn nicht muthlos, nicht bitter, nicht verdrossen, ja sie verstimmten ihn nicht einmal gegen seine gute Sache oder sein Zeitalter. Er fasste nun den heldenmüthigen Entschluss, auf nichts zu rechnen, als auf Gott, den Werth seiner Sache und seine eigene Kraft; und somit ging er aus, von Haus zu Haus, von Ort zu Ort, um zu betteln. Nur allzu oft abgewiesen, öffentlich verspottet und verlacht, kränkte sich zwar sein edles Herz, liess aber darum nicht ab! Am Ende hörte man ihn doch hier und da; er erhielt kleine, nach und nach immer mehr und grössere Beysteuern, die er mit ängstlicher Gewissenhaftigkeit zusammenhielt: so mehrte sich das theuer Erworbene, stärkte seine Kräfte, seinen Muth, seine Beharrlichkeit — : und so zog er, allen Beschwerlichkeiten trotzend, neun volle Jahre umher, bis er das erste Ziel seiner Wünsche erreicht und sein Vertrauen gekrönt sahe.

Jetzt kehrte er zurück, legte sein ganzes eigenes und nicht unbeträchtliches Vermögen zu der erbettelten Summe; so machte sie ein, für jene Zeiten ziemlich bedeutendes Kapital aus, und mit diesem stiftete er nun im Jahr 1537 das erste Conservatorio della Madonna di Loreto. —

Guter, redlicher, heldenmüthiger Tappia! sanft ruhe deine Asche! Dein Grab umkränzt kein Lorbeer; Jahrhunderte, die des Segens deiner Aufopferungen genossen, haben dich vergessen — dich, der für die Kunst mehr that, als keiner vor, keiner nach dir! ruhe sanft! Eines Ehrendenkmals bedarfst du nicht: die Namen der grossen Männer, die deine Stiftung hervorbrachte, ihre unsterblichen Werke, und was durch diese Gutes und Schönes in den Herzen von vielen Tausenden gewirkt worden — das ist dein Denkmal, und keine Zeit wird es zerstören! Was ich hier zu deinem Andenken aus Staub und Moder ge-

*) Dem grossen Fleisse unsers Gerber ist wenigstens dieser Name, und die Existenz eines spanisch geschriebenen Werks jenes Mannes, unter dem Titel: Vergel de musica espiritual, especulativa y activa — nicht entgangen. Was aber durch ihn gewirkt wurde und hier so schön berichtet wird, das finden wir auch in allen uns zu Diensten stehenden Hülfsmitteln vergessen.

D. Redakt.

rettet habe, nimm als ein kleines Lorbeerblättchen von der Hand eines Kunstfreundes! — —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

(Von demselben Verfasser.)

Am 4ten November, als am Namenstage unsrer Königin, wurde zum erstenmal eine für dieses Fest von Zingarelli neu komponirte ernsthafte Oper — L'oracolo de' Sanniti — aufgeführt. Das Gedicht ist, sowol was Erfindung, als auch was Ausführung anlangt, matt, und, was sonst den italienischen Operndichtern öfters gelingt — interessante Situationen herbeyzuführen — auch das ist diesem Poeten nicht einmal gelungen. Hübsche fliessende, wohlklingende Verse hat er gemacht: das ist sein einziges Verdienst. Zingarelli ist auch in Deutschland zu bekannt, als dass ich nöthig hätte, über seine Schreibart überhaupt zu sprechen: ich brauche also nur bey dieser Oper zu verweilen. Die Overtura ist höchst unbedeutend — oder eigentlich gar nichts, denn sie hebt sich selbst auf: bald will sie sublim seyn, bald populär, und ist im Grunde beydes nicht, hat auch, genau genommen, weder Anfang noch Ende. Der ganze erste Akt ist, bis gegen das Ende, wo ein schönes, fünfstimmig gesetztes Gebet und dann noch ein ausgeführtes Quintett im Finale vorkommt — weder durch Neuheit, noch durch Schönheit, noch durch irgend Etwas ausgezeichnet. Dies Quintett aber ist, als einzelnes Musikstück, interessant und lobenswerth; nur ist in dessen Stretta eine grosse, auffallende Reminiscenz, und das Ganze mehr der komischen, als ernsthaften Oper angemessen. Der zweyte Akt giebt einigen Ersatz für die Langweile, die der erste gemacht hat. Ein Duett zwischen Sopran und Tenor, eine gute, doch nicht sehr brillante Arie der prima Donna, ein schönes Terzett, eine eben so schöne, fast immer in Molltönen geführte, Bassarie und mehrere Stücke in moll — (denn auch hier fangen diese Tonarten an herrschende Mode zu werden) — diese beleben den zweyten Akt, machen ihn anziehend und verschafften dem Komponisten eine ehrenvolle Aufnahme des Ganzen. Zingarelli, der hier sehr beliebt ist, und nicht mit Unrecht, weil er wirklich nicht wenig schöne Gesangstücke geliefert hat und dabey ein sehr bescheidener Mann ist — Zingarelli beklagte sich bitter über das Orchester von San Carlo, und jeder Kenner muss ihm beystimmen; denn obschon einige geschickte Künstler in diesem Orchester sind, so ist doch das Ensemble sehr schlecht. Dieses ist am meisten der ersten Violin zuzuschreiben, die hier, wie in ganz Italien, über die ganze Instrumentalmusik entscheidend ist, und an deren Spitze sich eben jezt hier ein wahrer Stümper befindet. Die Sänger leisteten ihr Möglichstes, und wenn gleich jezt hier nur wenig Proben gehalten werden, so gingen doch die mehrstimmigen Stücke sehr gut. Dem. Fischer ist stets richtig im Ton und Takt, fehlt überhaupt nie, und trägt auch ihre Arien angenehm, ohne Ueberladung vor. Sie singt bey leerem, wie bey vollem Hause, mit gleichem Fleis, und vergisst auch beym Gesange ihre Situation nie — so gewöhnlich das sonst in Italien ist. Diese Genauigkeit, dieser ausharrende Eifer, erhält ihr die Gunst des Publikums, obgleich dies noch immer keine Gelegenheit gehabt hat, sie in allen ihren Vorzügen zu bewundern: denn so lange sie nun bey uns ist, hat noch keiner von allen Komponisten sich Mühe gegeben, so für sie zu schreiben, dass sie ihren Fähigkeiten gemäss hätte glänzen können. Dass sie sich so friedfertig und anspruchslos alles gefallen

lässt, was man ihr giebt, macht zwar ihrem Charakter Ehre: aber das Publikum leidet dabey, und am Ende sie doch auch. —

Zu dieser Oper wurden nun noch zwey grosse Ballets gegeben, von denen besonders das eine, Enea in Cartagene, mit Musik von Capotorti, anzuführen ist. Dies Ballet ist sehr gut erfunden, und besonders voll leidenschaftlicher, prächtiger, effektreicher Scenen. Ein deutscher Komponist würde dies Süjet zu einer reichen, kraftvollen, durchgreifenden Musik benutzt haben. Das hat aber Hr. Capotorti keineswegs gethan, vielmehr Beweise genug gegeben, wie schwach die Italiener auch in dieser phantasiereichen Gattung werden. Nicht nur, dass schöne Gelegenheiten, in seiner Kunst bedeutend zu werden, von ihm ganz vernachlässigt worden sind, verstösst er sogar gegen die ersten, auf die Natur der Sache und des Menschen gegründeten Regeln musikalischer Oekonomie; (so folgen z. B. gleich Anfangs drey Stücke mit obligater Hoboe auf einander, in der Mitte des Ballets folgen wieder zwey sehr lange Adagios mit obligatem Horn auf einander, und dgl.) sondern er macht auch so arge Missgriffe, dass er z. B. während einer grossen Jagd, wo ein Donnerwetter mit Sturm und Blitz einfällt, und Menschen und Pferde grässlich durch einander toben, ein ganz simples Jagdstückchen von zwey Hörnern, mit schwacher Begleitung der Violinen, Andante, hören lässt: —

Obgleich die französischen Blätter als ganz zuverlässig ausposaunen, Paisiello gehe wieder nach Paris: so kann ich doch mit Zuverlässigkeit versichern, dass das nicht wahr ist. Er sitzt ganz ruhig in seiner Wohnung und schreibt eine Oper für Wien. Er versichert sogar, dass ihm eine zweyte Reise nach Paris niemals eingefallen sey. Auch dürfte er sie nicht unternehmen, wenn er nicht seine Pension vom Könige verlieren will; und die Pension ist nicht geringer, als achtzehnhundert Thaler, wofür er noch gar nichts zu schreiben braucht! und der feine Paisiello versteht zu rechnen, erinnert sich auch noch recht gut, dass es schon bey seinem ersten Aufenthalte in Paris um diesen Jahrgehalt gethan gewesen wäre, wenn er sich nicht noch gerade damals eiligst auf den Weg gemacht hätte. —

Vor einigen Tagen kam Hr. Joseph Festa, ein sehr angenehmer, fertiger und gewandter Violinspieler, hier an. Er ist eben jetzt für die hiesigen Musiker und Kunstfreunde ein wahrer Gewinn, zumal da er auch recht hübsch komponirt und ein feiner, gebildeter, junger Mann ist. Seine Quartetten sind in gefälligem Stil geschrieben, und würden auch im Auslande Vielen Vergnügen machen.

Neapel, den 28sten November, 1805.

(Wahrscheinlich durch den, eine Zeitlang gestörten Postenlauf unter Weges aufgehalten.)

Berlin, den 25sten Januar. Den 16ten und 24sten December v. J. waren die beyden letzten Konzerte der Königl. Kapelle zum Besten ihres Wittwen- und Waiseninstituts. Auch hier ist eine kurze Anzeige der meisterhaft exekutirten Partieen genug: allgemeiner Beyfall entschied schon längst, und diese Entscheidung ist auch schon vor das Publikum gebracht. Im erstern spielte ganz vorzüglich Herr Romberg ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert; Herr Kapellmeister Himmel spielte ein Capriccio für das Fortepiano aus seinen eigenen Kompositionen zusammengesetzt; Hr. Bürmann blies ein von ihm gesetztes

Fagottkonzert. Auch die treffliche, an neuen Ideen fast überreiche, und doch klare Sinfonie von Romberg im ersten Theil verdient eine dankbare Anzeige. Mad. Schick sang eine Scene von Righini, Hr. Brizzi eine Scene von Paer mit untermischtem Chor; Hr. Tombolini eine Scene von Zingarelli und mit Hrn. Brizzi ein Duett von Nasolini. Im zweyten Konzert blies Hr. Bähr ein von ihm gesetztes Klarinettkonzert; Hr Seidler spielte ein Violinkonzert von seiner Komposition, und die Hrn. Böttcher, Marquardt und Schneider bliesen ein dreyfaches Waldhornkonzert von Schneider. Mad. Marchetti sang eine Scene von Righini; Hr. Brizzi eine Scene mit untermischtem Chor von Weigl, und mit Mad. Marchetti ein Duett von Paer.

Den 20sten ward zum Benefiz für Hrn. Kaselitz, ausser dem nach dem Französischen gearbeiteten Lustspiel: Ton des Tages, zum erstenmal gegeben: Die tiefe Trauer, Singspiel in einem Akt. Nach dem Französischen. Musik von Berton. Ziemlich artige Erfindung des Inhalts und nicht unangenehme Musik verschaffen dem Stück Beyfall.

Seit acht Tagen sind die Opernproben nach einer vierzehntägigen Dauer wieder abbestellt worden, und die Hoffnung zum Carneval ist nun ganz verschwunden, da auch der Grossfürst Constantin gestern nach St. Petersburg, und die Frau Grossfürstin, seine Schwester, nach Weimar, heute zurück gereiset sind.

Es ist schon aus mehrern andern öffentlichen Blättern bekannt, dass der berühmte Sänger Crescentini unter die Kunstschätze gehört, die der Kaiser Napoleon von Wien nach Paris versetzt. Crescentini erhält 30000 Livres Gehalt. Die französischen Journale haben auch darüber Hymnen angestimmt: Nun endlich wird auch in der echt italienischen Oper Paris das Höchste, das Grösste besitzen etc. — erste Liebhaber nämlich und Helden, die Diskant singen. Man hat sich selbst aber zu früh komplimentirt, denn der Kaiser hat Crescentini versprochen, er solle zur Schonung seiner Stimme nicht auf dem Theater singen.

— In Breslau ist Hillers zweyte Tochter, seit kurzem Gattin des bekannten Dichters Bürde und vorher erste Sängerin auf dem dortigen Theater, am 15 Jan. d. J. gestorben. Sie war, durch ihren Vater, und hernach durch ihren Onkel, Gestewitz in Dresden, zu einer kunstreichen Sängerin ausgebildet, und übrigens ein sehr verständiges, heiteres Weibchen von achtungswürdigem Charakter.

Kurze Anzeigen.

Oster-Kantate von G. B. Bierey. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Kantate enthält die Musik zu der Todtenfeyer, die 1805 in Leipzig dem sel. Weisse gehalten wurde — eine Musik, die damals in allen öffentlichen Blättern, ohne Ausnahme, mit ausgezeichnetem Beyfall erwähnt worden ist. Und in der That gehört sie unter das Vorzüglichste, was von Hrn. Bierey ins Publikum gekommen. Sie ist vom Anfang bis zu Ende feyerlich, edel, und wiewol man manchen Sätzen die Berechnung auf Aufzüge und dgl. noch abmerkt, kann sie doch auch, eben jenes edeln, feyerlichen Tons wegen, sehr gut als Kirchenkantate, und auch als Uebungsstück für Sänger beym Pianoforte dienen. Zu je-

nem Behuf ist, wie in einer Note bemerkt wird, auch die Partitur in derselben Verlagshandlung zu haben; für das Zimmer möchte man sich aber doch lieber den Originaltext von Mahlmann — wenigstens neben diesem — wünschen. Ueber das Werk selbst ist hier nicht ausführlich zu sprechen, da nur der Auszug gegeben wird, es ist auch voriges Jahr darüber, bey der ersten Erscheinung desselben auf dem Leipziger Theater, von der Redaktion dieser Zeitung ausführlich gesprochen worden. Der Auszug ist, wahrscheinlich vom Verfasser selbst, sehr gut gemacht — möglichst vollständig und doch spielbar; und auch der neu untergelegte Text ist gut und passt vorzüglich unter die Noten. Das erste Chor wurde damals im Auszuge dieser Zeitung beygelegt: die Besitzer mögen deshalb selbst vergleichen, wenn ich die neuen Verse hierher setze:

Wie an dem stillen Abend,
Wenn nun die Sonne sinkt,
Der Pilger, sich erlabend,
Die letzten Strahlen trinkt:
So ziehen unsre Blicke
Dir, Welterlöser, nach,
Der uns die Bahn zum Glücke,
So gross, so liebend, brach.

Uebrigens findet Referent die Overtura, als zu einem so einfach-edlen Werke gehörig, noch zu gekünstelt in den Modulationen — vornämlich die Rückung S. 1. Syst. 2, Takt. 5, 6 folgg., und noch mehr die Rückkehr zur Dominante des C moll-Akkordes, Syst. 4, Takt 3, 4 — auch die Folge der Tonarten der Sätze nicht immer vortheilhaft. Aber freylich wurde wahrscheinlich bey der ersten Bestimmung zwischen diesen Sätzen gesprochen. In der Kirche werden sich die drey letzten Sätze, stark besetzt und gut gesungen, ganz vorzüglich schön ausnehmen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano, in Musik gesetzt von Friedrich Heine, Herzogl. Mekl.-Schwerinschem Kammermusicus. Hamburg, bey Böhme. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Heine hat sich schon durch frühere Liedersammlungen, die auch in diesen Blättern angezeigt und ausführlicher beurtheilt worden sind, dem Publikum als einen Komponisten von Einsicht, Gefühl und Geschmack empfohlen. Und so zeigt er sich auch hier. Obgleich Refer. besonders Eine der frühern Sammlungen als reicher und mannigfaltiger bekannt ist — er kann sie nur nicht anführen, weil er sie nicht zur Hand bekommen kann: so ist doch auch hier kein Lied, das man nicht gern sänge; die Texte sind sämmtlich gut gewählt, der Gesang meist einfach, ausdrucksvoll, auch gut deklamirend, und die Begleitung gar nicht überladen, ohne darum matt und unbedeutend zu seyn. Die ersten zwey kleinen Liederchen haben Ref. am besten gefallen; sie sind in jedem Betracht, was sie seyn sollen. Das erste ist eine höchst einfache, zarte Kleinigkeit von Göthe, (das ganze Lied auf zwey Reime!) die Ref. noch nirgends vorgekommen, und Jagemann hat eine artige italien. Uebersetzung davon gemacht, die ebenfalls hier beygefügt ist. S. 8 und 9 ist ein kleines Lied, nach Righini's Weise für die Singstimme, und nicht übel, variirt; nur die zweyte Variation, in zuweilen springenden Triolen, liegt nicht gut in der Kehle und die Singstimme ist da zu sehr als Instrument behandelt. Der Stich ist nicht schön, doch aber ziemlich richtig und deutlich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. Nº. 20. 1806.

Recension.

1) *Grande Sonate pour le Pianoforte, composée et dédiée à Mad. Clementine d'Epremesnil, par D. Steibelt. Oeuvre 64.* Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

2) *Air arrangé en Rondo pour le Pianoforte par D. Steibelt.* Ebend. (Pr. 8 Gr.)

Herr Steibelt hat in Frankreich und England einen äusserst ausgebreiteten, glänzenden Ruf — durch ganz Frankreich greifen die sogenannten Amateurs, und auch die schon für Meister gelten und sich hören lassen wollen, vor allen nach seinen Kompositionen, und in England, wenigstens in London, ist es (die etwas schwerfälligen Liebhaber der Antiquitäten abgerechnet) nicht viel anders! Dagegen hat Steibelt in Deutschland gar keinen Namen, oder doch einen wenig beneidenswerthen. Wie mag das kommen? Freylich ist Ruhm ein Gut des Glücks, und das Glück schaltet mit seinen Gaben nach Willkür: aber wenn sie so von Dauer sind, wie eben Steibelts Ruf in jenen Ländern, so muss doch wenigstens etwas, die Vernunft gleichsam Abfindende, zu Grunde liegen! Steibelt ist ein brillanter Klavier-Spieler, könnte man anführen, hat sich oft öffentlich mit Beyfall hören lassen, hat gute und sehr vornehme Schüler und Schülerinnen gezogen, lebt in der grossen Societé, weiss auch sonst zu leben —! Das ist alles wahr, mag auch viel zur Verbreitung seines Rufes dort beygetragen haben, der nun in Deutschland, wo jenes nicht Statt gefunden, im Stich gelassen worden: aber es muss doch auch, meyn' ich, in seinen Werken etwas seyn, das die Erscheinung — wo nicht hervorgerufen, denn doch fixirt hat. Ich finde Allerley, was dazu gedient haben mag, führe aber nur das an, wodurch ich mir zur Anzeige obiger neuer Werke Steibelts Platz mache.

Erstens. Steibelt hat sehr viele kleine, leichte Klaviersachen geschrieben, und man muss gestehen, die meisten sind melodiös, gewandt, artig, fliessend: in Frankreich und England ist aber die melodiöse, gewandte, artige, fliessende Musik eben nicht zu Hause — man macht also viel aus ihr! In Deutschland ist diese Musik nicht selten, und man verlangt, dass sie zugleich nicht flach gearbeitet, neu in der Harmonie, charakteristisch in dieser und auch in der Melodie sey: das sind aber Steibelts kleine Sachen selten und fast gar nicht — mithin wird hier wenig, es wird wenigstens nicht viel daraus gemacht.

Zweytens. Steibelt hat nicht wenig grössere Klaviersachen geschrieben. In wiefern sie, in Geist und Schreibart, nur jene kleinern potenzirt sind: (wie sollt' ichs anders kurz sagen?) gilt allerdings von ihnen, was von jenen gilt — denn mit der Steigerung der Mittel steigen in gleichen Graden die Anforderungen an deren Verwendung — und so muss sich auch dasselbe Resultat, bey diesen wie bey jenen, in Absicht auf

Aufnahme, ergeben. Aber Steibelts grössere Sachen sind wahrhaftig nicht alle nur vornehmer gemachte, adeliche Handstücke und Unterhaltungsschelchen; mehrere haben bestimmten, eigenen Charakter, gute, eigene Ideen, kunstgerechte, eigene Ausführung: und doch — ? Ja, wie ist dieser Charakter? Glänzend — mithin für den Augenblick befriedigend, hernach gar bald nicht mehr! Das ist schon weit mehr französisch, als deutsch! Wie sind diese Ideen? Selten neu, originell, selten tief, noch seltner reich, (ich meyne vornämlich, so, dass sie die Anlage zur grossen, edlern Ausführung schon in sich trügen und diese ahnden liesse —) aber gewählt, gefällig, nett, galant, schimmernd, rasch. Das ist ja noch weniger deutsch, noch mehr französisch! Und nun die Ausführung — ? Sie ist wirklich nicht kunstwidrig, aber noch viel weniger streng, fest gehalten, tief; beruhet auf gutem Ohr, lebhafter Phantasie und hin und wieder wol auch auf einigem Gefühl, doch gar nicht auf Einsicht, Studium, Spekulation; will nur anziehen und für den Moment genügen, auch nur den anziehen, der blos seine Sinne und seine Phantasie angeregt, höchstens zuweilen nebenbey das Gefühl gestreift haben — nicht den, der beym sinnlichen Geniessen und geistigen Empfinden auch denken will. Dass das weit mehr französisch sey als deutsch, (es versteht sich, es ist die Rede hier von Deutschen, die so für Musik gebildet sind, dass sie solche Stücke überhaupt bezwingen können:) braucht' ich gar nicht erst zu sagen; wol aber, dass ich damit dem französischen Kunstgeschmack eben so wenig ein allgemeines Anathema, als dem deutschen ein allgemeines Benedictus, qui venit, gerufen haben will! Im Gegentheil, ich wünschte bemerklich zu machen, dass man wol auf beyden Seiten zu weit geht; und wenn das beym Liebhaber zu entschuldigen ist, weil es in seiner Natur liegt, ausschliessend die Doris schön zu finden, in die er sich verliebt hat: so sollte, meyn' ich, der Kenner und Kunstrichter hervortreten und in die allzuhoch geschnellte Wagschale drücken, um die öffentliche Meynung wenigstens einigermaassen im Gleichen zu erhalten — was in Deutschland vorzüglich geschehen sollte, weil hier mehr Fähigkeit, alles gehörig aufzunehmen, mehr ruhige Bedachtigkeit, und auch manch anständiges Organ ist, durch das man mit Wirkung zum Publikum sprechen kann — woran es, was Musik betrifft, in Frankreich bekanntlich ganz fehlt.

Ferner: In Frankreich ist das Klavierspiel bey denen, die sich einmal an schwierige Kompositionen machen dürfen und mögen, eben jetzt wahrlich sehr weit gebracht worden; ich wünschte, es klänge nicht unanständig, wenn ich sagte: die Menschen spielen rasend — denn in der That, es ist so 'was darin! aber mit dieser bewundernswerthen Behendigkeit sind sie, fast ohne Ausnahme, nur auf Passagen aller Art eingerichtet; keineswegs auf strengen Stil, oder auch nur auf gearbeitete Vollstimmigkeit, gebundene Führung der Mittelstimmen, wie sie sich dem strengen Satz nahern. In Deutschland ists im Ganzen jetzt gerade umgekehrt. Nun schreibt aber Steibelt in seinen Konzerten und grössern Sonaten auf jene, und gar nicht auf die letztere Weise: folglich — —

Und endlich — Ich kenne so ziemlich alle bedeutendere Steibeltsche Kompositionen, erinnere mich aber auch nicht einer einzigen, wo der Verfasser sich gleich geblieben — wo nicht z. B. zu einem sehr schätzbaren Allegro ein mattes Andante, ein tändelndes Rondo und dgl. gesetzt worden wäre. Damit nimmt man's nun in Frankreich in der Regel eben nicht so gar genau, wol aber in Deutschland, wo man nicht selten das Ganze, um eines vernachlässigten Theils willen, bey Seite wirft.

So scheint mir die Anfangs erwähnte Erscheinung allenfalls genügend erklärt — für Frankreich! Mit England — oder wie man sagen sollte: mit London, da in den übrigen, auch grossen Städten, die Musik sehr zurückgeblieben ist — sind wir hier gleich fertig. Mit wahrer Achtung und Liebe hängt man da nur an der alten, körnigen Musik, vornämlich Handels, und an Volksliedern aller Art — mithin an dem, was man als national ansehen kann, und wo sich der bekannte englische, eiserne Patriotismus einmischt. Andere Musik wird zwar sehr häufig, nicht selten auch mit namhafter Geschicklichkeit getrieben, aber als Sache des Luxus, oder vielmehr der feinen Lebensart, der Galanterie. Und in den meisten dieser Dinge — mag der Engländer noch so sehr seinen Nachbar schelten: er ahmt ihn doch nach, und modificirt sich nur allenfalls das von ihm Angenommene nach seiner eigenen Weise. So ist es denn auch mit seiner Musik dieser Gattung! In Paris spielt man Steibelt und wieder Steibelt, so thut man's in London ebenfalls — vornämlich da man diesen Komponisten nun als Mitbürger ansiehet — —

So viel Aufhebens um einen Eyerkuchen? ruft der Leser vielleicht. Das, das alles zur Einleitung einer Anzeige von — zwey Klavierstücken? Nein, nicht blos das, sondern wir haben — der Leser nur unversehens — zugleich über jene beyden Stücke selbst schon gesprochen, und zwar ziemlich bestimmt, so dass uns nur die Nutzanwendung zu machen bleibt, und einige ganz specielle Bemerkungen noch angehangen werden können.

Das Rondo (oben No. 2.) ist eins von den zuerst näher charakterisirten, kleinen Steibeltschen Klavierstücken, und ganz, wie wir diese Gattung bestimmt haben. Es gehört unter die bessern. Es ist nicht ein solches (etwas albernes) Rondo, wie man vor kurzem noch so viele erhielt — wo ein Thema mit ganz heterogenen Zwischensätzen blos wechselte, sondern die Zwischensätze sind aus jenem genommen oder nähern sich ihm doch, wie sichs auch gehört und gebührt. Der Satz ist rein, die Ausführung für den Spieler sehr leicht, und sogar die Applikatur, wo sie nur einigermaassen zweifelhaft seyn könnte, beygefügt.

Mehr lässt sich von der Sonate (oben No. 1.) sagen. Sie ist ganz, wie wir die Gattung der bedeutendsten Steibeltschen Klavierkompositionen geschildert haben — ganz so, mit allen angegebenen Eigenheiten, Vorzügen und Schwächen. Der erste Satz ist sehr brillant; an Ideen — nicht eben gross und reich, aber auch gar nicht arm, an Ausführung mannigfaltig und gewandt, dabey sehr vortheilhaft für das Instrument, wenn es gut ist, und für den Spieler, wenn er rasch ist — kurz, dieser Satz gehört unter das Beste, was ich von Steibelt in seinen Sonaten kenne. Für seinen Werth kann schon das zeugen, dass er nicht weniger, als 15 eng (und sehr schön) gestochene Seiten anfüllt, und durchaus nicht zu lang befunden wird. S. 14 und folgg. kömmt eine breit ausgeführte Cadenza vor, die den Virtuosen von Geist und Erfahrung zeigt, und, recht vorgetragen, eine sehr schöne Wirkung thut. Stellen indess, wie S. 14, Syst. 3 und 4, lassen sich beym Harmoniker nicht vertheidigen, wenn sie in der Geschwindigkeit auch dem weniger feinen Ohre entschlüpfen sollten; bey Verdoppelungen aber, wie im gleich drauf folgenden Allegro darf allenfalls jener ein Auge zudrücken, doch das Ohr verschmähet sie, und will wenigstens einen gehaltenen Grundbass dazu.

Wie kann man nun aber, wenn man einen Satz, wie diesen, zu schreiben vermag, und die Kunst, das Publikum und sich achtet, etwas folgen lassen, wie das, zum Glück nur zwey Seiten lange Scherzando! Hier sind alle Ideen und Motiven verbraucht, die Ausführung ganz oberflächlich! Es kommen

Trommelbässe; ja sogar Rosalien, (jetzt nennet sie die etwas gemeine Kunstsprache Schusterflecken!) — doppelt gesteigerte Rosalien vor! Ich möchte dem gebildeten Spieler rathen, diese beyden Seiten 18 und 19 zusammenzukleben, damit sie sich beym Umwenden umschlügen und ihm gar nicht zu Gesicht kämen. Er hätte dann den Vortheil, nicht aus der angenehmen Stimmung gerissen zu werden, sondern mit dieser zu dem folgenden, wieder recht lobenswerthen Satze überzugehen.

Dieser Satz ist ein Adagio, ganz als freye Fantaisie (und wirklich mit Phantasie) gehalten. Den grossen Entwurf und Ueberblick, die Strenge, die man, beym Anschein aller Fesellosigkeit, in Fantaisieen der Bache oder auch einiger der neuesten deutschen Meister findet, erwartet man schon hier nicht: aber neue, sehr mannigfaltige, ausdrucksvolle, gewandte Wendungen desto mehr; und diese wird man auch wirklich hier antreffen. Ein gutes, melodiöses, nicht gemeines Thema — (wenn man das noch so nennen kann, was oft vergessen wird, und nur hin und wieder in einzelnen Anspielungen oder auch ganz wiederkömmt —) dies fängt an, und wie weit und breit der Verf. auch seine Phantasie nach allen Seiten hin auslaufen lässt — so hängt doch das Ganze ziemlich gut zusammen und rundet sich hübsch ab. Die Steibelten so lieben Bebungen, die man so oft in seinen grössern Stücken findet, (oft im Grunde nichts, als freyere Trommelbässe,) kommen auch hier häufig wieder. Wahr ists, auf einem ganz vorzüglichen Instrumente, von einem sehr guten Spieler, (beydes kann ein Komponist voraussetzen,) aber sparsam und nur am vortheilhaften Platze angebracht, nehmen sie sich gar nicht übel aus: aber Steibelt, der sie Seiten lang fortrollen lässt, treibt's offenbar zu weit damit! Einige Stellen, wie S. 24 ganz, lassen auch eine gewisse Leerheit, trotz der vielen, vielen Noten, bemerklich werden. Da heisst's denn nur, wie dort stehet: Betrachte seiner Finger Werk! — Dies' soll jedoch dem ganzen Satze gar nicht zum Nachtheil gesagt seyn; nochmals: er ist sehr interessant und schätzenswerth!

An dieses Stück schliesst sich nun wieder ein sogenanntes Pastorale allegro, wie deren Steibelt in mehrern seiner grössern Werke schon geliefert hat, und wo er (im Sechsachteltakt, versteht sich!) zehen enge Seiten hindurch fliessend und mit einiger Mannigfaltigkeit nur der untergeordneten Details — ich kann's nicht anders sagen, als: hindudelt. Man kennet diese eigene, wunderliche Liebhaberey Steibelts, und wer sie mit ihm theilt, der mag es! Ich bin nicht darunter, so wie auch schwerlich irgend ein deutscher Kunstfreund darunter seyn wird! Drum will ich nur anmerken, dass dies Pastorale nicht schlechter ist, als Steibelts frühere; eher etwas besser.

Zum Lobe beyder Werke, vornämlich des grössern, ist noch zu sagen, dass sie alle Vorzüge eines guten Pianoforte benutzen und dass mit vieler Sorgfalt alle Arten von Zeichen, zu diesem, so wie zum Behuf des Ausdrucks, angegeben sind. Auch ist in der Sonate das Instrument bis viergestrichen c benutzt, doch sind überall, wo das dreygestrichene g überschritten wird, die Stellen, recht gut umgeschrieben, beygefügt worden. Stichfehler, einige wenige abgerechnet, deren Verbesserung man sogleich selbst findet — sind mir nicht vorgekommen.

Verzeichniss des Personals der königlich Bayerischen Hofkapelle.

Intendant.

Se. Excellenz, Herr Graf Clement von Dörring-Seefeld.

Vice-Intendant.

Herr Baron von Rumling.

Stabssekretair.

Herr Georg Spengel.

Kapellmeister.

Herr Paul Grua.
- Peter Winter.
- Franz Danzi.
- Felix Blangini.

Sängerinnen *).

Mad. * Josepha Cannabich.
- * Elisa Lang.
- Mariane Reger.
- Helena von Geiger.
- Bamberger (Altistin).

Dem. * Margaretha Lang.
- * Hitzelberger.

Tenoristen.

Herr Anton Danzi.
- * Benedikt Schack.
- * Tochtermann (Regisseur der deutschen Oper).
- * Unhoch.
- Valesi.
- Emanuel Laster.

Bassisten.

Herr * Muck.
- * Sedelmaier.
- Leoni.
- * Reiner.
- * Haenmüller.
- Schröffel.
- Schneider.
- Steinsdorfer.

Organisten.

Herr Johann Mosmaier.
- Mathias Buchwieser.
- Johann Nepomuk Kalcher.
- Georg Stadler.

Orchesterdirektor **).

Herr * Karl Cannabich.

Konzertmeister.

Herr * Joseph Moralt.

Violinisten, nach alphabetischer Ordnung.

Herr Heinrich Antoine.
- * Joseph Baumiller.
- Franz Beutler.
- Martin Birkel.
- Clemens Blum.
- * Anton Bohrer.
- Franz Bohrer.
- Peter Brochard.
- * Joseph Bürger.
- Gerhard Cramer.
- Markus Freno.
- Joseph Friedel.
- Johann Baptist Geiger.
- Maximilian Heiss.
- * Jakob Held.
- * Xaver Hinterholzer.
- Joseph Holzbauer.
- * Theobald Lang.
- * Friedrich Liber.
- * Johann Baptist Moralt.
- Joseph Neuner.
- * Joseph Pierron.
- Georg Pranger.
- Ludwig Ruppert.
- * Joseph Schemenauer.
- Michael Schönge.

Bratschisten.

Herr Christoph Geitner.
- Georg Labeck.
- Jakob Moralt.
- Kaspar Ramlo.

Violoncellisten.

Herr * Anton Schwarz.
- * Peter Legrand.
- * Philipp Moralt.
- * Maximilian Bohrer.

*) Die mit Sternchen bezeichneten Sänger und Sängerinnen sind auch bey der deutschen Oper.
**) Die mit Sternchen bezeichneten Künstler spielen auch Konzerte.

Herr Philipp Röth.
- * Karl Schönge.

Kontrabassisten.

Herr Kaspar Bohrer.
- Anton Dimler.
- Franz Xaver Vater.
- Isaias Gugler.
- Anton Reisinger.

Flötisten.

Herr * Karl Mezger.
- * Johann Nepomuk Kapeller.
- * Franz Cramer.
- Franz Kessler.

Hoboisten.

Herr * Friedrich Ramm.
- * Anton Fladt.
- Wilhelm Legrand.
- Franz Jägerhuber.

Klarinettisten.

Herr * Joseph Tausch.
- * Anton Dimler.
- * Werle.

Fagottisten.

Herr * Philipp Rupert.
- * Franz Lang.
- Joseph Vilsmaier.

Hornisten.

Herr Franz Lang.
- Martin Lang.
- * Anton Böck.
- * Ignatz Böck.
- Joseph Ramlo.
- Anton Vihat.

3 Posaunisten. 12 Trompeter. 4 Pauker. 2 Kalkanten.

Was sich über die Güte dieser Kapelle sagen liesse, könnte leicht entweder zu viel, oder zu wenig gesagt seyn. Meiner Meynung nach, ist es mit einem Orchester, wie mit einem Kunstwerke: man muss nicht davon reden hören, sondern es selbst kennen lernen, um ein Urtheil darüber zu fassen. Dass übrigens diese Kapelle unter die allervorzüglichsten gehört, ist bekannt genug.

Nachrichten.

München, den 1sten Februar. Ungeachtet der vielen Feste und Feyerlichkeiten, die hier seit einiger Zeit Statt fanden, haben weder unser Theater, noch unsere Musiker etwas Neues hervorgebracht. Abt Vogler, dieser genialische und seltsame Mann, hat bey dieser Gelegenheit allein manches von sich hören lassen. Ich sage Ihnen nichts von seinen Orgelkonzerten, deren er bisher fünf gegeben, denn es ist schon so vieles für und wider gesagt worden, dass es wol unnütz wäre, wieder von vorn anzufangen — und das müsste man doch, wenn etwas bestimmtes herauskommen sollte. Hr. Vogler bleibt, was auch andere dagegen einwenden möchten, bey seiner Weise; noch immer giebt er sogenannte Tongemälde: „Terrassenlied der Afrikaner, wenn sie ihre platten Dächer mit Kalch befestigen, wobey wechselsweise ein Chor singt, der andere stampft", (mit dem Pedal). „Cheu-Tew, ein chinesischer Gesang;" „Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen;" Hottentottenlied, bestehend aus drey Tönen;" „Flötenkonzerte — Einsturz der Mauern von Jericho, verschiedene Donnerwetter" und dgl. Was hier am meisten gefällt, ist die fugirte Durchführung der Themas aus Handels bekanntem Alleluja im Messias. Hr. Vogler brachte diese mit vieler Gewandtheit und Kunst fast durch alle Tonarten glücklich durch. Man

wünschte mehreres von dieser Art zu hören, denn viele glauben, dass es dem erhabenen Instrument, der Orgel, angemessner wäre, als Terrassenlieder, wobey man stampft und platte Dächer mit Kalch bestreicht. Diese Fuge wird mit vollem Werk gespielt, und es ist nur Schade, dass selbst in der Entfernung manches verworren und undeutlich im Vortrag bleibt. Da glauben nun wieder einige, Hr. Vogler, vielleicht von zu grosser Begeisterung hingerissen, spiele die Orgel zu klaviermässig, verbinde nicht ernst genug, hebe Hände und Füsse zu schnell auf, so, dass die Windsäule nicht Zeit habe, sich in der Pfeife zu bilden, auszudehnen, und die gehörigen Schwingungen hervorzubringen. Wahr ist es, dass mir immer dauchte, die Orgel habe nicht Wind genug, und könnte ein halb Dutzend Balge mehr brauchen. Was an der Sache seyn möge, wird Hr. Vogler, gewiss der erste Orgelspieler unsrer Zeiten, am besten wissen. Ich sage es nicht, um ihn zu tadeln — das würde ihn sehr verdriessen, da er ohnehin mit so vielen Recensenten und Journalisten in einem beständigen Kampfe liegt. Gestehen muss ich noch, dass mich gewisse Variationen über einen Marsch der Garde des schwedischen Seraphinenordens ausserordentlich hinrissen und entzückten. Viele andere Adagios, ausdrucksvolle Arien etc. thaten ein gleiches. Das Donnerwetter hat mich wirklich — überrascht. Hr. Vogler trat z. B. drey bis vier Pedaltasten zu gleicher Zeit nieder, und liess so den Wind der Trompeten und anderer braussenden Bassregister ohne Harmonie und Rhythmus, ohne Spiel auf der Klaviatur, lange fortsausen. Ich hatte geglaubt, diesen Streich habe ihm der Calcant gespielt! Als nachher auf dem Zettel der Umsturz der Mauern von Jericho angekündigt wurde, ging ich nicht hin. Ich dachte, Hr. Vogler könnte wol, um dieses Tongemälde eben so natürlich als sein Donnerwetter auszudrücken, durch bestellte Zimmerleute und Maurer irgend 'was zusammenreissen lassen, und das möchte Unglück geben — —

Zur Feyer des Weihnachtsfestes gab uns Hr. Vogler in der Hofkapelle eine Pastoral-Messe, zwar vor mehr als vier und zwanzig Jahren komponirt, und hier schon bekannt, aber vortrefflich an Arbeit und Wirkung, wiewol hin und wieder sonderbar *). Acht Tage darnach führte Hr. Winter auch eine lange schon komponirte Pastoral-Messe auf. Junge Leute hatten also Gelegenheit zu Vergleichungen, die sie häufig, und wie sie glaubten, witzig gnug anbrachten.

Endlich am 14ten Januar wurde Voglers grosse Oper: Castor und Pollux, im grossen Theater gegeben. Er hatte sie langst für die ehemalige hiesige italienische Oper geschrieben, wo sie 1782 zuerst im Karneval gegeben worden. Nun liess er deutsche Worte unterlegen, arbeitete und feilte viel daran, heiss, wie er in der Vorrede sagt, 150 Verse vom Recitativ ausmärzen, um den Dialog kürzer, gedrangter zu machen etc. Originell, voller Züge des Genie's, vol-

*) Um allem wahrhaft Lobenswürdigen auch alle sein Lob, so viel an uns liegt, wiederfahren zu lassen, setzen wir noch her, was uns von einem andern, vollkommen competenten Beurtheiler über dieses Werk berichtet worden, obschon es dasselbe Resultat giebt. „Abt Voglers solenne Pastoralmesse fand allgemeinen, verdienten Beyfall der Kenner. Sie enthält Stücke von hoher Wirkung und trefflicher kontrapunktischer Arbeit. Die drey vorzüglichsten Stücke sind: Das Kyrie, worin besonders das Christe meisterhaft ausgeführt ist; das Graduale, nämlich der Psalm De profundis, in welchem abwechselnd die hohen und tiefen Singstimmen den Cantus firmus im Einklange enthalten, während das Orchester in mannigfaltigen, sehr passenden Figuren diesen einfach erhabenen Gesang begleitet; dann das Agnus Dei, welches voll neuer Modulationen und von überraschender, tief eingreifender Wirkung ist. Es wurde vortrefflich von hiesiger Kapelle ausgeführt.

Acht Tage darauf führte Hr. Kapellm. Winter auch eine Pastoralmesse auf. Sie war nahe trefflich." — D. Redakt.

ler Ideen, die, obwol in Nachahmungen oftmals seit jener Zeit gehört, noch immer entzücken — das ist die Oper gewiss! Voglers Art, die Instrumente zu setzen, ist einzig; man glaubt bald die Silbertöne einer Harmonika, bald die Schwebungen eines entzückenden Orgelregisters zu hören; er hat Verbindungen, Versetzungen, Verdoppelungen —: man muss so 'was hören, oder wenigstens in Partitur sehen und studiren, sonst lässt sich dieses nicht erklären. Die Arie: Schatten des Geliebten, ist eben so einfach, als pathetisch, vielleicht die schönste der ganzen Oper; sie ist in Grösse und Stil eines Händels würdig. Bey andern Arien hat man die so häufigen Bravouren und Instrumentsolos getadelt, indem ein solches Meisterwerk solcher Klingeleyen nicht nöthig habe. Ich widerspreche nicht. Auch ein Marsch von Blasinstrumenten zeichnet sich aus, und ist ganz neu geschrieben. — Mit den Worten geht übrigens Hr. Vogler gar nicht gewissenhaft um. Er behandelt sie oft barbarisch, und ohne Mitleid. Andere Komponisten nehmen eine Prosodie, auf gute, vernünftige, gesetzmässige Aussprache gegründet, an. Er nimmt die Sylben so, wie sie gezählet sind. Er macht sich gar kein Bedenken, im langsamsten Largo zu schreiben:

Largo.

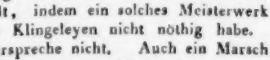

Es wäre zu wünschen, dass Hr. Vogler seine Theorie der musikalischen Prosodie bekannt machte. Sie würde zu Erklärungen, Urtheilen etc. Anlass geben, und vielleicht würden aus den Debatten darüber einige Grundsätze hervorgehen, und diese wieder zu weitern Maximen und Regeln bey dem Bau musikalischer Rhythmen führen, wo jetzt wirklich noch so viel Dunkel herrscht und der Künstler gemeiniglich nur durch ein dunkles Gefühl geleitet wird — wobey diesem nur das zu statten kömmt, dass er mit diesem Gefühl freylich oft dem Wahren näher steht, als andere, mit dem Verstande. Die Chöre machten von Seiten des Orchesters grosse, von Seiten der Sänger keine Wirkung. Waren sie zu schwach besetzt oder ist eine andere Ursache mit im Spiel, das weiss ich jetzt nicht zu sagen.

Ueberhaupt hat sich dabey unser vortreffliches Orchester wieder in seinem vorigen Glanz gezeigt. Hr. Direktor Cannabich, immer bereit, ohne persönliche Rücksichten die Kunst zu befördern, hat es herrlich angeführt, und durch vernünftige Tempos, durch Genauigkeit in Forte und Piano und dgl. alles erschöpft. Man kann nichts schöners hören. Beynahe vergisst man über das schöne Orchester die Sänger, die doch gewiss auch alles leisten, was sie vermögen. —

Auch Volkslieder hat der Abbée uns gegeben. Das eine wurde zu Ende der Oper, wegen der Beziehung des Tages gesungen. Das andere, nur von acht Takten, wurde schon den 2ten Januar bey einem öffentlichen Aufzug auf offener Strasse von Schulkindern gesungen, und wie, natürlich, wegen des Glocken- Trommeln- und Kanonenklanges, der an jenem Vormittag accompagnirte, nicht gehört. Hr. Vogler liess es also den 24sten Januar im Theater von Choristen wieder singen, worauf vorgestellt wurde die — beliebte Oper: Fanchon. Viele erheben beyde Liederchen bis zum Himmel. Andere nennen sie gemein, platt, und berufen sich auf das Haydnsche Friedenslied, auch sogar auf das Händelsche: God save the King, das man hier kennt, da es alle Jahre bey der Preisvertheilung der öffentlichen Schule abgesungen wird. Freylich, mit diesen verglichen, möchten die Voglerschen Melodieen wol zurückbleiben.

Hr. Winter ging wieder nach Paris; er komponirt die Oper, die den 2ten März beym Friedensfest daselbst wird gegeben werden. Glücklicher Künstler, den das Ausland schätzt und belohnet, denn in Deutschland — et caetera.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. Nº. 21. 1806.

Memorabilien.

In einem Werke, das, leider, viel zu wenig, gelesen und beherziget worden — und von Musikern, denen es aber auch nicht eigentlich bestimmt ist, wahrscheinlich gar nicht; in diesem Werke sind ich eine Menge so ganz vortrefflicher Sätze, eben so tief gedacht, als einfach und schön gesagt, die eine so nahe Beziehung auch auf Tonkunst, und gerade auf diese in ihrer gegenwärtigen Lage, zulassen, dass ich Dank zu verdienen hoffe, wenn ich wenigstens einige derselben den Bekennern und Freunden dieser Kunst zur ernsten Erwägung hier vorlege. Möchte ich doch auch in jedem Leser dieser Zeitung die Neigung erwecken können, sie, nicht wie einen gewöhnlichen Zeitungsartikel, zu durchlaufen, sondern nach jedem solchen Satze betrachtend zu verweilen, wie man es bey wahren Memorabilien thut, oder etwa bey Präliminar-Artikeln eines längst gewünschten Friedens — zumal, da sie dem Sinn nach, wirklich etwas von solchen Artikeln haben.

Alles ist einem ewigen Wechsel unterworfen, und, da gewisse Dinge nicht neben einander bestehen können, verdrängen sie einander. So geht es mit Kenntnissen, mit Anleitungen zu gewissen Uebungen, mit Vorstellungsarten und Maximen. Die Zwecke der Menschen bleiben immer ziemlich dieselben: man will jezt noch ein guter Künstler und Dichter seyn oder werden, wie vor Jahrhunderten; die Mittel aber, wodurch man zu dem Zwecke gelangt, sind nicht jedem klar — und warum sollte man leugnen, dass nichts angenehmer wäre, als wenn man einen grossen Vorsatz spielend ausführen könnte?

Natürlicher Weise hat das Publikum auf die Kunst grossen Einfluss, indem es für seinen Beyfall, für sein Geld, ein Werk verlangt, das ihm gefalle, ein Werk, das unmittelbar zu geniessen sey; und meistens wird sich der Künstler gern darnach bequemen; denn er ist ja auch ein Theil des Publikums, auch er ist in gleichen Jahren und Tagen gebildet, auch er fühlt die gleichen Bedürfnisse, er drängt sich in derselbigen Richtung, und so bewegt er sich glücklich mit der Menge fort, die ihn trägt, und die er belebt.

Wir sehen auf diese Weise ganze Nationen, ganze Zeitalter, von ihren Künstlern entzückt, so wie der Künstler sich in seiner Nation, in seinem Zeitalter, bespiegelt, ohne dass beyde nur den mindesten Argwohn hätten, ihr Weg könnte vielleicht nicht der rechte, ihr Geschmack wenigstens einseitig, ihre Kunst auf dem Rückwege und ihr Vordringen nach der falschen Seite gerichtet seyn. — —

Eins der vorzüglichsten Kennzeichen des Verfalls der Kunst ist die Vermischung der verschiedenen Arten derselben.

Die Künste selbst, so wie ihre Arten, sind unter einander verwandt, sie haben eine gewisse Neigung sich zu vereinigen, ja sich in einander zu verlieren; aber eben darin besteht die Pflicht, das Verdienst, die Würde des echten Künstlers, dass er das Kunstfach, in welchem er arbeitet, von andern abzusondern, jede Kunst und Kunstart auf sich selbst zu stellen und sie aufs möglichste zu isoliren wisse. — —

Wenn uns die Erfahrung bey Betrachtung älterer Kunstwerke gewisse Maximen bewährt hat, so bedürfen wir ihrer am meisten bey Beurtheilung der neuesten Arbeiten; denn da, bey Würdigung lebender oder kurz verstorbener Künstler, so leicht persönliche Verhältnisse, Liebe und Hass der Einzelnen, Neigung und Abneigung der Menge, sich einmischen: so brauchen wir Grundsätze um so nöthiger, um über unsere Zeitgenossen ein Urtheil zu äussern. Die Untersuchung kann dann sogleich auf doppelte Weise angestellt werden; der Einfluss der Willkür wird vermindert, die Frage vor einen höhern Gerichtshof gebracht. Man kann den Grundsatz selbst, so wie dessen Anwendung prüfen, und wenn man sich auch nicht vereinigen sollte, so kann der streitige Punkt doch sicher und deutlich bezeichnet werden.

Besonders ist zu wünschen, dass der wahre Künstler ernsthafte Urtheile über seine Werke bedächtig prüfe. Denn jeder, der diesen Namen verdient, ist zu unsrer Zeit genöthigt, sich, aus Arbeit und eignem Nachdenken — wo nicht eine Theorie, doch einen gewissen Inbegriff theoretischer Hausmittel zu bilden, bey deren Gebrauch er sich in mancherley Fällen ganz leidlich befindet; man wird aber oft bemerken, dass er auf diesem Wege sich solche Maximen als Gesetze aufstellt, die seinem Talent, seiner Neigung und Bequemlichkeit gemäss sind. Er unterliegt einem allgemeinen menschlichen Schicksal. Wie Viele handeln in andern Fächern nicht auf eben diese Weise! Aber wir bilden uns nicht, wenn wir das, was in uns liegt, nur mit Leichtigkeit und Bequemlichkeit in Bewegung setzen. Jeder Künstler, wie jeder Mensch, ist nur ein einzelnes Wesen, und wird nur immer auf Eine Seite hängen. Deswegen hat der Mensch auch das, was seiner Natur entgegengesetzt ist, theoretisch und praktisch, in so fern es ihm möglich wird, in sich aufzunehmen. Der Leichte sehe nach Ernst und Strenge sich um, der Strenge habe ein leichtes und bequemes Wesen vor Augen, der Starke die Lieblichkeit, der Liebliche die Stärke, und jeder wird seine eigene Natur nur um desto mehr ausbilden, je mehr er sich von ihr zu entfernen scheint. Jede Kunst verlangt den ganzen Menschen; der höchst mögliche Grad derselben, die ganze Menschheit. — — Die Ursache, warum die Künste gegenwärtig so ohnmächtig sind, ist nicht eine besondere, die durch den Willen einzelner Personen gehoben werden könnte, sondern eine allgemeine, welche in der Neigung, den Sitten, den Gewohnheiten, dem Glauben des Volks — ja nicht nur Eines Volks, sondern aller Völker, die gegenwärtig auf Kultur Anspruch machen, ihren Grund hat. Unsere Zeit bedarf, im Verhältniss gegen die vergangene, wenige beträchtliche Kunstwerke, und darum werden auch wenige hervorgebracht. Wir haben unsere Existenz aus dem grossen öffentlichen Leben, meistens in beschränkte, häusliche Verhältnisse zurückgezogen; alles um uns her ist mehr zum Privateigenthum, ist enger, kleiner, getheilter, unbedeutender geworden. Es mag wol seyn, dass wir deswegen eben nicht unglücklicher sind; aber der bürgerliche Gemeinsinn, die Ehre der Zeit und der Nationen, haben wenig dabey gewonnen. Sollen die Künste steigen und blühen, so

muss eine allgemeine Liebhaberey herrschen, die sich zum Grossen neigt. Die Künstler müssen in bedeutenden, weitläuftigen Werken, würdig und mannigfaltig beschäftiget werden.

Es mögen grosse, vielleicht unüberwindliche Schwierigkeiten der Erfüllung dieser Bedingung entgegenstehen: allein eben so unmöglich scheint es uns, auf andere Weise jenes hohe Ziel wieder zu erreichen. Man hat darauf gedrungen, dass die Künstler mehr geehrt und besser belohnt werden sollten. Dies wäre als Folge einer schon erreichten höhern Kunststufe natürlich, billig und schön; aber man erlaube uns hier zu behaupten: kein echtes, lobenswürdiges Kunstwerk entstehet, kann anders entstehen, als um seiner selbst willen. Das Vergnügen, ein solches hervorzubringen, der Beyfall von den trefflichsten, unterrichtetsten Menschen, und über alles dieses, ein süsses Bewusstseyn einer innern Zufriedenheit, welche der Künstler geniesst, bleibt der grösste, der anziehendste Lohn — —

Dass man zur Ermunterung der Künstler Prämien austheilen, ihnen grössere Ehre und Belohnung wünschen muss, sie zur Anstrengung ihrer Kräfte zu reizen — das beweist uns eben, dass die gegenwärtige Zeit den Künsten nicht günstig ist; denn wäre sie solches, so bedürfte es dergleichen nicht! Alle guten Künstler würden beschäftigt seyn und vom Ertrag ihrer Arbeit leben können. Ein weiser Mann verlangt nicht mehr! Ehre und Achtung erwirbt er sich durch die Vortrefflichkeit seiner Werke, Ueberfluss trägt gewiss zur Hervorbringung derselben nichts bey; auch wissen wir ja, dass mehrere der besten Werke von unbegüterten Künstlern und um geringen Preis sind verfertigt worden, viele hingegen, die man theuer bezahlte, sind weniger gut, manche ganz schlecht gerathen *). Wie könnte es auch anders seyn? Sollte der Sporn der Habsucht, oder der Eitelkeit Macht haben, den grossen Künstler zu stimmen, den geringern über seine gewöhnliche Mittelmässigkeit zu erheben? Wer in jeglicher Kunst etwas vorzügliches leisten, Beyfall oder Bewunderung verdienen will, muss begeistert seyn, ganz in den vor seiner Seele schwebenden Gegenstand verloren, in einem exaltirten Zustand des Gemüths, über die Grenzen des irdischen Daseyns hinausgerückt, in eine andre, höhere Welt versetzt, wo keine Sorgen sind, wo man weder hungert noch dürstet, noch dem Wahn Opfer bringt. — — Selbst die Natur seiner Beschäftigungen hebt den Geist des Künstlers empor und wendet ihn von allem Aeussern ab. Wer daher zu gleissen begehrt, einen andern Stempel nothwendig zu haben glaubt, als den ihm die Natur mit liebender Hand in die Seele gedrückt: der bemühe sich nicht um die Gunst der Musen, denn sie werden ihm nie hold werden. Wer andern Reichthum verlangt, als Schätze des Herzens, anderm Rang oder Ehre nachtrachtet, als dem Adel der Gesinnungen, wird uns nie überreden, dass er zum Künstler berufen sey, und schwerlich werden seine Werke unsern Unglauben beschämen. Was wir also dem Künstler wünschen, ist, reichliche Arbeit und billiger Lohn. Wir wünschen, dass er zu Werken eingeladen werden möge, die, öffentlich dargestellt,

*) Händel bekam für seinen Messias eigentlich gar nichts, Mozart, für Così fan tutte, hundert Dukaten, für Don Juan auch nicht mehr: und was erhielt Paisiello für seine Proserpine, und Lesueur für seine Barden!

D. Redakt.

allgemeine Theilnahme erregen, und die Nacheiferung ins Höhere, Bessere erwecken. — —

Von da, wo nichts Besseres mehr, sondern allenfalls nur etwas Neues noch erfunden wurde, fing in allen Perioden der Künste ihr Sinken an — — Die Künstler und das Publikum stehen jederzeit in dem genauesten Wechselverhältniss. Hatten die (bildenden) Künste nirgends so schön geblüht, als in Griechenland, so hatten sie auch nirgends einen so reinen Sinn der Theilnahme, eine so allgemeine, stete Neigung gefunden, und konnten daher einen desto grössern Kreis schliessen. So lange die Künstler auf ihrem ernsten Gange verharreten, Bewunderung erregten, Anhänglichkeit hervorbrachten und das Volk leiteten: so lange konnten sie wachsen und steigen; als man aber zuletzt durch das Gefällige Interesse auf sich zu ziehen suchte, durch Neuheit reizen und dem leidenschaftlichen Geschmack der Menge schmeicheln wollte, so war der Fall bereitet *). Die Kunst muss sich frey und selbstständig fühlen; sie muss, in gewissem Sinne, herrschen, wenn sie gedeihen soll: wenn sie aber beherrscht wird, wenn sie sich nach der Zeit richten soll — dann wird sie abnehmen und vergehen. — —

Der Geschmack will im Allgemeinen nur gelenkt seyn; man kann ihm nicht gebieten oder ihm eine Richtung mit Gewalt aufdringen, und den Unarten desselben ist wol nur durch allgemeinen Unterricht, durch Erziehung tüchtiger Künstler, deren Werke das Schlechte und Abgeschmackte in seiner Blösse und Unwürdigkeit zeigen, Einhalt zu thun. Dieser doppelte Zweck liesse sich wahrscheinlich durch bessere Einrichtung der Lehranstalten erreichen, und in Betracht des mächtigen Einflusses der Künste auf sittliche Kultur sowol, als des Nutzens, welchen sie uns in andern Rücksichten gewähren, ist die Sache von grosser Wichtigkeit.

Nachrichten.

Wien, den 9ten Februar. Im Hoftheater sahen wir in dem letzten Monate eine artige Operette aus dem Französischen, mit Musik von Nicolo: Das Singspiel unter den Fenstern. Ein junger von Reisen zurückkehrender Offizier will seine Geliebte im Hause des Onkels aufsuchen, und findet zu seinem Missvergnügen, dass dieser, gerade um dem jungen Herrn auszuweichen, sein Quartier verändert hat. Durch einen falschen Feuerlärm wird aber der Feind glücklich entdeckt, und die beyden Abentheurer (Herr und Bedienter nämlich) fassen gleich im nächsten Gasthause Posto. Hier beschliessen sie, die Schöne, die sie singen gehört haben, durch Musik von ihrem Vorhaben zu unterrichten, werden aber von dem Alten belauscht, und dadurch, dass er seinen Hausknecht eine Mädchenstimme nachahmen lässt, gelingt es ihm, den Officier ins Haus zu locken. Der Bediente kommt bald unter einer Verkleidung zu Hülfe; es entdeckt sich, dass der früher begünstigte Bräutigam verschuldet ist, der Offizier hingegen ein beträchtliches Vermögen geerbt hat etc. und die Liebenden werden vereinigt. — Die Musik ist durchaus lebhaft und angenehm, manchmal auch geistreich. Hr. Ehlers, vordem in Wei-

*) Das ist zugleich die Geschichte der Musik in Italien, in wenig Worten.

D. Redakt.

mar, spielte die Rolle des Bedienten mit vieler Gewandtheit. Er hat eine angenehme, wenn gleich nicht sehr ausgebildete, noch viel umfassende Stimme.

Von einer Süssmayerschen Oper: List und Zufall, weiss ich Ihnen wenig zu sagen. Es war eine wesenlose Schattengestalt, die gleich nach der ersten Aufführung wieder verschwand. Der Text besteht aus einer alten, schlecht durchgeführten Intrigue, in französischer Weise; die Musik war aber durchaus so gemein und unbedeutend, dass sie Süssmayer, wenn er noch lebte, ganz gewiss umgearbeitet, oder völlig vernichtet haben würde.

Im Theater an der Wien hörten wir endlich Pars vortrefflichen Sargino. Ich glaube, dass viele Stellen des ersten Akts, und auch Manches im zweyten, unter das Schönste gehören, was in dieser Gattung jemals für das Theater komponirt wurde. Dieser Effekt der Singstimmen, dieser lichte Glanz der Instrumentirung, und die volle, schöne Empfindung, die hier herrscht, trifft man wol selten wieder so beysammen; schade dass das Gedicht, so ganz ohne Interesse ist! Dem. Milder, als Sargino, zeigte wieder ihre schöne, klangvolle Stimme; auch Dem. Müller gab sich alle Mühe, und die Kunst belohnt ihre ernsten Anstrengungen.

Alle Musikfreunde sehen mit hoher Freude einer neuen Oper Cherubini's entgegen.

Der berühmte Komponist, Hr. Kapellm. Eberl, wird eine Kunstreise durch Deutschland machen.

Dem. Eigensatz hat sich vom Theater entfernt. Als Sängerin war sie nie ausgezeichnet, doch wird sie in den Rollen einiger Stücke, wo es auf Spiel, vornämlich auf Mimik ankam — z. B. in Blaubart, in den Savoyarden u. a. nicht so leicht ersetzt werden können.

Berlin, den 10ten Febr. Den 27ten Januar gab Hr. Mussini, ehemaliger Kapellmeister der hechael. Königin Mutter, zum ersten Mal mit Unterstützung der Königl. Kapelle ein grosses dramatisches Oratorium in zwey Akten, das befreyte Bethulien, von seiner Komposition. Die Solopartieen hatten Mad. Marchetti und Dem. Koch, und die Hrn. Brizzi, Fischer und Gasperini. Bey diesen vereinten Talenten konnte man nichts Gewöhnliches erwarten, und die Erwartung wurde auch nicht getäuscht — übertroffen jedoch ebenfalls nicht.

Den 5ten Februar gab Herr De Baux in demselben Lokal ein Konzert, in dem er ein Violinkonzert und ein Rondo von Viotti nach seiner bekannten Manier spielte. Dem. La Roche sang eine Arie von Righini, und Hr. Gasperini ein Rondo von Nasolini. Auch blies Hr. Bliesner ein Klarinettkonzert von Tausch. Die Ouverture aus der in Paris mit unendlichem Beyfall aufgenommenen Oper: Ossian ou les Bardes von Lesueur gefiel nicht — zum Theil wol mit, wegen der nicht vortheilhaften Besetzung.

Gestern wurde zum Benefiz der Mad. Marchetti Callirrhoe zum ersten Mal im Königl. Operntheater wiederholt. Dies sogenannte Thespische Trauerspiel ist im vorigen Jahrgange ihrer musikalischen Zeitung, S. 521 f. von einem andern Korrespondenten schon so genau charakterisirt worden, dass ich mich füglich darauf beziehen kann. Die diesjährige Aufführung gewann durch Hinzufügung einiger Meisterstücke berühmter Komponisten, und durch die von Hrn. Scalesi komponirten Tanzscenen, in welchen er selbst, die Hrn. Molser und Gasperini, so wie Mad. Gasperini, Dem. Schulz und Hentschel, und Mad. Zannini (letztere nach einer vierthalbjährigen Abwesenheit) die Solopartieen hatten.

Den 3ten wurde zum Benefiz für Mad. Fleck zum ersten Mal gegeben: Der Cid nach Corneille von A. Niemeyer. Die zur Handlung gehörige Musik war von dem Musikdirektor Seidel. Besonders gefiel die Trauermusik, und das gefühlvoll komponirte Lied, welches Dem. Maas als Infantin Klara sang.

Josephine, Kaiserin von Frankreich, achtete, während ihrer Anwesenheit in Stuttgart, mit vieler Güte auf Zumsteegs Wittwe, und verlangte von ihr die Partitur der Geisterinsel ihres Mannes, um sie übersetzen und in Paris aufführen zu lassen.

Noch etwas über russische Kirchenmusik.

Beynahe zu Einer Zeit fiel mir die fünfte Nummer Ihrer Zeitung, worin einiges über russische Kirchenmusik enthalten ist, und eine Nachricht über denselben Gegenstand aus Schlözers Leben, von ihm selbst beschrieben; Erstes Fragment S. 177, in die Hände. Ich überschicke Ihnen des grossen Mannes Aeusserungen, in der Hoffnung, dass sie von den Lesern Ihrer Zeitung nicht ungern gelesen werden, besonders da das Datum derselben so viel früher als das, Ihrer No. 5. ist, denn Schlözer hielt sich zwischen den Jahren 1761 — 1765 in Petersburg auf; und mir ausserdem keine Beschreibung der russischen Kirchenmusik damaliger Zeit bekannt ist.

„An einem hohen Festtage fand ich mich bey dem Gottesdienst in der kaiserl. Hofkapelle ein, um die berühmte russische Kirchenmusik — bekanntlich blos Vokalmusik, ohne Begleitung irgend eines Instruments, nicht einmal einer Orgel — zu hören. So viel Gefühl für, und so viel Kenntniss von Musik, bracht' ich mit, dass ich gehörig staunen konnte! Man denke sich ein stehendes besoldetes Chor von etwa zwölf Bassisten, dreyzehn Tenoristen, eben so viel Altisten, und funfzehn Diskantisten, also über funfzig Sängern; und eben so vielen jungen Zöglingen und beständig anwachsenden Lehrlingen, die von einem Direktor (mit Obristen Rang), und einem Inspektor (welche beyde ehedem selbst Hofkapell-Sänger waren), in steter Singübung unterhalten werden. Beym täglichen Gottesdienst in der Hofkapelle singen nur Einige nach der simpeln hergebrachten Weise; an Sonntagen, wenn die Kaiserin zugegen ist, singen sie bey der Messe figural: an hohen Festen aber führen sie, in vollständiger Musik, eigne, von Galuppi und von Ukrainern — die das musikalischste Volk in Russland sind, wie die Böhmen in Deutschland — besonders komponirte Psalmen, Lobgesänge, und andre Texte, in vollen Kirchenkonzerten aus, in denen das Feurige der italienischen Melodie mit der sanften griechischen vereinigt ist. So ein Kirchenkonzert, von einem so zahlreichen, so eingeübten Chor, klingt über alle Beschreibung pompös! Die lieblichsten Stimmen, (kein Mädchen, kein Kastrat darunter) die hellsten, und zugleich die stärksten Stimmen: die Pulte schienen zu zittern, vor denen die Bassisten sangen.

Mein Staunen gilt hier nichts: aber so viele fremde Gesandte, die in Italien, Frankreich, England, Musik gehört hatten, staunten auch. Und Galuppi, als er zum ersten Mal ein so vollständiges russisches Kirchenkonzert hörte, rief aus: Un sì magnifico coro mai non ho sentito in Italia.

Die Tonkünstler-Welt bewunderte lange, als etwas Einziges in seiner Art, Allegri's

Miserere (den 57sten Psalm), das in der Charwoche, in der päbstlichen Sixtinischen Kapelle in Rom, auch ohne Begleitung, und blos vierstimmig, abgesungen wird. Allein hier sind der Sänger jezt in allem nur zwey und dreyssig, nur achte zu jeder Stimme; und die drey Oberstimmen quieken nur Kastraten. (Kann ein denkender Mann, noch mehr, kann ein fühlendes Weib, die schmelzendsten Arien mit Wohlbehagen von einem Verschnittenen singen hören?) Und was den wichtigsten Unterschied macht: das russische Konzert beschäftigt nur das Ohr, das römische hingegen erschüttert zugleich die Nerven eines andern Sinns, des Auges, und reisst hauptsächlich durch Täuschung in Betäubung hin. Das Miserere fängt Abends um 7 Uhr an: die ganze Kapelle ist schwarz behängt, der Pabst und die Kardinale liegen alle auf den Knieen: beym Eingang brennen Fackeln, und in der Kapelle Kerzen. In den zwey letzten Chören, wo der Takt langsamer wird, wird eine Fackel, eine Kerze nach der andern ausgelöscht, und die Sänger selbst verschwinden allmählig, einer nach dem andern, und gehen wie die Lichter aus. Welch erstaunliche Wirkung muss das Alles auf die anwesenden Zuhörer und Zuschauer thun! — Das crescendo und pianissimo dieses Miserere nennt jedermann unnachahmlich: sollt' es der russische Kirchenchor nicht nachahmen, gar übertreffen können?

Im Frühjahr 1782 hätte ich noch vier Wochen länger in Rom bleiben müssen, wenn ich das Wunder von Miserere hätte hören und sehen wollen. Der Kardinal Hrzan hatte die Güte gehabt, mir und meiner ganzen Reisegesellschaft die vorzüglichsten Plätze zu versichern, und konnte nicht begreifen, dass ich nicht blos deswegen noch den Monat abwartete. Ich konnte nicht, und es schmerzte mich nicht sehr: mein Russenstolz liess mich hier fürs Gehör nicht einmal so viel erwarten, als ich schon in Petersburg genossen hatte; und die Zuthaten fürs Gesicht ersetzte ich mir durch die Einbildung."

D. Hohnbaum.

Recension.

---

1) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, compos. et déd. à Mr. le Comte Maurice de Fries, par François Krommer. Op. 48.* (Pr. 3 Fl. 30 Xr.) und

2) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, compos. et déd. à Mr. le Comte Jean Charles de Praschma, par François Krommer. Op. 50.* A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 3 Fl. 45 Xr.)

Es kann zuweilen zu Ungerechtigkeiten verleiten, wenn man Produkte der Kunst nach einem Vergleich mit dem würdigt, was in ihrer Gattung (sonst ists offenbar ungerecht!) von Andern schon geleistet worden und was als das vorzüglichste in dieser Gattung anzusehen ist; aber geradezu verwerflich ist dieser Standpunkt des Beurtheilers gewiss nicht, wenn er nur dabey die Ansicht solcher Produkte, wie sie an sich und ohne Vergleich sind, nicht ganz vergisst und bey jenem Vergleich auch die Eigenheiten, wodurch sie aus den Vergleichungspunkten treten, nicht übersiehet oder wol gar tadelt — ausser, wo sie an sich zu tadeln sind. Noch zulassiger, ja fast unvermeidlich wird dieser Standpunkt bey Beurtheilung der Werke, deren Verfasser sich unverkennbar gewisse Muster vorgesteckt haben, denen sie, mit mehr oder weniger Aufopferung ihrer Individualität, nachstreben.

Letzteres ist nun — wie auch schon früher von Andern in diesen Blättern bemerkt worden — bey Hrn. Krommer, diesem sehr geschickten und fleissigen Komponisten, der Fall; er hat in seiner Quartettmusik offenbar J. Haydn sich zum Vorbilde genommen, und eifert diesem nach, theils, in Anordnung und Form seiner Werke, theils auch, so weit es thunlich, in dem Geiste derselben.

Krommers Quartetten, besonders die neuern und folglich auch die hier angezeigten, bleiben, wenn man sie nun auch gegen ihre Vorbilder stellt, sehr schätzenswerth. Man findet in ihnen nicht selten etwas von Haydns Mannigfaltigkeit der Ideen — wenn auch die Ideen nicht immer so neu sind, als bey jenem Meister; man findet noch öfter glückliche Nacheiferung in der schönen kontrapunktischen Ausführung, wie sie Haydn gegeben hat, ohne Gesuchtheit, und Steifheit, ja es blickt sogar hin und wieder etwas von Haydnscher Laune hervor. Dabey ist jedoch Krommer nicht blosser Nachahmer, sondern behält manches Eigene in der Zusammenstellung und Wendung der Ideen, das sich aber freylich nicht gut durch Worte schildern lasst.

Was diese Originalität anlangt, so scheint sie jedoch Rec. noch mehr in den frühern Werken Krommers hervorzustechen, (besonders in den kleinern Sätzen derselben) als in den neuern und diesen neuesten; wogegen aber diese die jenen an kunstgemässer Führung der Stimmen, an festgehaltenem Plan, an Mannigfaltigkeit in der Benutzung der Instrumente, an Freyheit vom Gesuchten, Gekünstelten, und auch an Freyheit von einzelnen triviellen Stellen — weit übertreffen. Stört hier irgend etwas das Vergnügen des Kenners, so ist es dies, (Kleinigkeiten abgerechnet, die hier, ubi plura nitent, gar nicht einmal angeführt werden sollen:) dass er sich des Gedankens nicht erwehren kann, Hr. Krommer könne und werde etwas noch vorzüglicheres liefern, wenn er nur Haydns Kunst des Satzes, und nicht zugleich seine Manier, sich zum Vorbilde nähme.

Siehet man nun aber bey diesen Quartetten von dieser Beziehung auf ihr Muster ab, und betrachtet sie an und für sich: so steigen sie noch im Werthe. Fast nirgends findet sich leeres Saitengetön oder blosser tändelnder Ohrenkitzel; fast überall ist Bedeutung, vornämlich in den ernstern Sätzen; überall ist anständige Ausführung und gute Leitung der Stimmen, obschon der Satz dem nicht ganz entspricht, was man durchaus rein nennen darf.

In Ansehung des Eindrucks auf das Gefühl, ziehet Rec. die drey Quartetten der ersten Nummer denen der zweyten, noch vor; und am wenigsten haben ihm die Menuet und der Schlusssatz des zweyten Quartetts der zweyten Nummer zusagen wollen. Auszuführen sind beyde Nummern leichter, als mehrere der frühern von demselben Komponisten.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IX. und J. Wolff's Porträt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *Nr. IX.* 1806.

Neue Musikalien

im Verlage von Breitkopf u. Härtel *in Leipzig.*

Singübungen, herausgegeben von dem Conservatorium der Musik in Paris. Erster und zweyter Heft, enthaltend Skalen und Singübungen für den Diskant. jeder 1 Thlr. 12 Gr.

— — Dritter Heft, Singübungen für den Tenor. 1 Thlr.

— — Vierter Heft, Singübungen für Bariton und Bass. 1 Thlr.

Danzi, F., Singübungen für eine Bassstimme. Op. 32. 1 Thlr.

Bierey, G. B., Osterkantate, Partitur. 1 Thlr. 12 Gr.

— — Dieselbe im Kl. Auss. 12 Gr.

Coiberan, Donna L., 6 Canzonetten (ital. u. deutsch) mit Begl. des Pianof. 12 Gr.

Götzloff, F., deutsche Lieder mit Begl. des Pf. 1 Thlr.

Haydn, J., Gesang: O süsser Ton etc. mit Begl. des Pianof. 6 Gr.

Schneider, W., Ilse, Melodrama von S. G. Laube. 4te Werk. 1 Thlr.

Zumsteeg, J. R., Ouverture und Gesänge aus der Oper: Zaluar. Kl. Auss. 2 Thlr.

Harder, A., Gesänge mit Begl. der Guitarre. Op. 12. 12 Gr.

Methfessel, Fr., 25 Lieder mit Begl. der Guitarre. 16 Gr.

Zumsteeg, J. R., Gesänge, a. d. kleinen Balladen und Liedern ausgewählt und f. d. Guitarre eingerr. von Harder, 2te Heft. 12 Gr.

Fischer, M. G., Concerto pour le Basson avec accomp. de l'orch. Op. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Flötenschule des Conservatoriums der Musik in Paris, herausgegeben von Hugot und Wunderlich.

Hugot et Wunderlich, 24 Duos faciles pour 2 Flûtes, Extraits de la Methode de Flûte du Conservatoire. 16 Gr.

Kreutzer, R., 3 Sonates acc. p. la Flûte av. acc. de Basse, par Chelar. 1 Thlr.

Ochsenal, 3 marches et une anglaise p. 2 Clarin. Hautbois et petite Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, 2 Trompettes et Serpent. 16 Gr.

Reymann, P. C., Thème varié pour la Harpe à crochets avec accomp. du Violon. Op. 7. 12 Gr.

— — 3 Sonatines p. la Harpe à crochets av. acc. d'un Violon. Op. 8. 16 Gr.

Schneider, G. A., 3 Duos p. Alto et Vlon. Op. 30. 1 Thlr.

— — 6 Duos pour 2 Flûtes. Op. 32. 1 Thlr. 12 Gr.

Bach, J. S., Choralvorspiele für die Orgel. 4te Heft. 16 Gr.

Danzi, F., Sonate à 4 mains pour le Pianof. Op. 9. 1 Thlr.

Fischer, M. G., 12 Orgelstücke verschiedner Art. Op. 3te 12 Heft. 18 Gr.

Oberf, 6 Walzes pour le Pianof. à 4 mains. 16 Gr.

Steibelt, D., 3te Sonate pour le Pianof. Op. 64. 1 Thlr. 8 Gr.

— — Air avec 12 Bonds p. Pf. 8 Gr.

Witt, F. R., grand Quintetto pour le Pianof. 2 Violons, Alto et Violoncello et le même arr. p. Pianof. Hautbois, Clarin. Cor et Basson. Op. 6. 2 Thlr. 12 Gr.

Anzeige.

Bey Unterzeichneten sind zu haben: Einige Gesänge fürs Klavier von Kühnau jun. nebst Anhang, für 8 Groschen. Buchhändler Fahn, Taubenstrasse, No. 8. Instrumentenmacher Konrad, Hirschenstrasse, No. 60. — Briefe werden postfrey erbeten.

Berlin, den 7ten Januar, 1806.

Fahn.
Konrad.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben sind.

Steibelt, D., Air arr. en Rondo pour Pianof. 18 Gr.

— — grande Sonate pour le Pianof. Op. 64. 2 Thlr.

Repertoire des Clavecinistes. Cah. 14. Contenant: J. Tomaschecks Sonate et Rondeau pour Pianof. 2 Thlr.

— — Cah. 15. cont. Beethoven grande Sonate p. Pianof. 2 Thlr.

Carlamatti, C., 3 Variationes pour Clav. ou Pf. 9 Gr.

Six Variationes à 4 mains pour le Pianof. 8 Gr.

Sept de sur Fair: Lavez dio Politiker nur sprechen, pour le Pianof. 4 Gr.

Diamant, F., 12 Walzes p. Pf. No. 2. 16 Gr.

Kreuzer, G., 4 Polonaises f. Pf. 8 Gr.

Schmitt, J., 2 Walzes, 2 Quadrilles, 2 Anglaises, 2 Ecossoises und 4 Hopser im Kl. Auszz. No. 3. 4 Gr.

Bornhard, J. H. C., 12 Ecossoisen fürs Klav. No. 2. 4 Gr.

Bornhard, J. H. C., 6 Walzer f. Klavier. No. 2. 4 Gr.

— — 6 Menuets f. Klav. 4 Gr.

Sammlung schöner Märsche fürs Klavier. No. 4. 2 Gr.

Müller, H. F., 2 Favorit Hopswalzer f. d. Pianof. No. 12. 2 Gr.

Marsch aus dem Kapellmeister. No. 5. 3 Gr.

Gebauer, F., 6 Polonaises p. le Pianof. Op. 1. 12 Gr.

Knittelmayr, C., 6 Allemandes avec un Final en Rondeaux p. le Pf. 12 Gr.

Riotte, F. L., Marche favorite p. Pf. 4 Gr.

Marsch der Freunde des Vaterlandes, im Kl. Auszz. 3 Gr.

Eler, 6 Walzer et une Anglaise p. Pf. 18 Gr.

Marsch des Preuss. Leibhusarenregiments beym Durchzuge d. Braunschweig, fürs Klav. 2 Gr.

Dalberg, v., 6 geistliche Lieder, 12 Heft. 16 Gr.

Pic, Ferd., Romance: Une fête pastorelle, mit Begl. des Pf. und der Guitarre. 5 Gr.

Solié, beliebteste Gesänge aus der Oper: Das zweyte Kapitel (Le Chapitre second) Kl. Auszz. 18 Gr.

Deleyrac, Ouv. Arie und Duett aus der Oper Picaro und Diego oder die Glücksritter, im Kl. Auszz. 16 Gr.

Bornhard, J. H. C., Musikalische zum Trauerspiele: Arnold an der Halden, f. Pf. 12 Gr.

— — 8 Lieder am Klav. zu singen. 10 Gr.

— — Lebensgenuss, ein Gesang mit Begl. des Pianof. 5 Gr.

Kruschwitz, Carl Aug., 12 Lieder mit Begl. der Guitarre. 20 Gr.

— — Favoritarie: Komm sein Liebchen, mit Variationen für das Pianof. und Guitarre. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten Februar. Nº. 22. 1806.

Beyträge zu einer Aesthetik der Musik.

Erster Abschnitt.

Die Kunst der Musik ging aus dem Menschen hervor, indem er, von der Fülle seiner Empfindungen zu begrifflosen, aber artikulirten Tönen gedrängt, das, was er aussprach, nach dem harmonischen Rhythmus, der ursprünglich in ihm lag, in freyen Tönen und Melodieen auszusprechen versuchte. Daher war der Gesang die erste Musik, und die ersten Melodieen einzelne Töne des lautwerdenden Gefühls, abgebrochene Recitativen, ohne Regel und Kunst. Der Affekt bestimmte das Tempo. Der Takt kam früher, als alles andere, in die Musik, denn er äussert sich auch im rohesten Sinne des Wilden.

So wie der Takt die Töne beherrschte, erhielt die Musik eine gewisse Form und Ordnung. Sie war nicht mehr Bedürfniss, sich blosser Gefühle zu entledigen, sondern sie begann, durch sich selbst, durch ihr freyes Spiel, zu gefallen. Nicht lange, so mischten sich mehrere Stimmen zusammen, anfangs gesetzlos und unvollkommen, bald, als der angeborene harmonische Sinn die Weisen ordnen lehrte, nicht ohne rhythmischen Wohllaut.

Später erst kam die Begleitung musikalischer Instrumente hinzu. Es ist bekannt, dass das Flüstern des Windes im Schilfrohr zuerst die Erfindung der Flöte, eine zufällig über eine Schildkrötenschale gespannte Saite, die der Wind zum Klange bewegte, die Erfindung der Lyra hervorgebracht haben soll.

Nun näherte sich die Musik der Kunst. Es erklang die Flöte zum Spiel der Hirten, die Lyra bey Festgelagen, bey den Opfern und Mahlen der Götter, das Erz und die Tuba zum Geräusch der Waffen. Schon jetzt vermählte sich die Poesie mit ihr, jedoch, um sie bald zu überfliegen. Denn früher ward der Geist, als die Empfindung des Menschen, gebildet. Zur Zeit, da Homeros seine göttlichen Gesänge dichtete, konnte die Kunst der Musik noch kein Meisterwerk für die Nachwelt aufstellen, (wiewol sie jenes hervorbringen half,) das eben das in der Musik war, was die Iliade in der Poesie; und was auch einige Schriftsteller von der Wunderkraft des Orpheus, des Linus, und anderer, sagen — es war mehr das Wort, das sie, von den Tönen der Lyra begleitet, dichtend lehrten, das Bild, womit sie die kindische Phantasie der Hörer in Staunen setzten, als die Weisen, die sie sangen, wodurch solche Erscheinungen bewirkt werden konnten.

Aber wenn auch die Musik der damaligen Zeiten noch gestaltlos und unvollkommen war, so war sie charakteristisch genug, ihre Kraft in den Gemüthern geltend zu machen. Nie war ein Hirtenlied einfacher, als damals, wo die Natur es eingab! nie ein Schlachtgesang kriegerischer, als da die Wuth und der Anblick des Feindes dazu

begeisterten! Nur das, dass die Musik eine eigne freye Schöpfung hervorruft, eine eigne Welt vor das innere Auge des Hörers zaubert, die sich von der Wirklichkeit entfernt, und ihr doch so nahe zu liegen scheint — das war spätern Zeiten aufbehalten. Uebrigens ging damals alle Musik mehr nach aussen. Ihre Stärke und Zartheit gründete sich auf das Gefühl der schönen und geniessenden Sinnlichkeit. Sie erstarb nicht in schmachtender Hingebung, oder in der Sehnsucht zum Unendlichen — sondern sie schien nur den Genuss des Daseyns erheben und veredeln zu wollen; oder sie erschütterte, wenn sie die Sprache des richtenden Schicksals war.

Einen ganz anderen Schwung nahm bekanntlich die Musik, als der übersinnliche, bilderreiche Orientalismus mit dem düstererhabenen gothischen Geschmack im Abendlande sich vereinigte. So wie die sichtbaren Götter verschwanden und dem heiligen Unsichtbaren Tempel und Altäre errichtet wurden, neigte sich auch die Musik zu dem übersinnlichen und unbekannten Etwas hin, das die Herzen wunderbar ergreift, und eben wegen seiner geheimnissvollen Dunkelheit magisch und bedeutend wird. Jezt ging die Musik nach innen. Sie ward jezt romantische Kunst, sentimentale, dichtende Kunst, und diesen Charakter trägt sie noch. Sonst nur Sprache der sinnlichen Empfindungen, schien sie jezt eine Sprache der Geister geworden zu seyn. In den tiefen, erhabenen Orgeltönen, in den Klängen der Flöten und Posaunen, wehte ein Geist, der über das Leben hinaus in die Gefilde des Unendlichen trug.

Doch auch die sogenannte weltliche Musik bekam einen sentimentalen, oft romantischen Anstrich. Nicht an bestimmte Grenzen des Ausdrucks gebunden, ward sie ein Spiel, das eine Welt voll wunderbarer Ideen und süsser Gefühle im Menschen erweckte. Gern verweilte man mit ihr in den Zauberhallen entfernter Räume und Zeiten, träumte liebliche Hoffnungen mit ihr, und erhob sich durch sie zur schönsten Poesie des Lebens. — —

Die Musik und Poesie waren von jeher sehr verwandte Künste durch ihren Zweck und ihre Wirkung, doch verschieden durch ihre Sprache und ihren Inhalt.

Die Musik spricht nicht bestimmte Ideen aus, wie die Poesie, noch auch vermag sie, wie oft jene, das Abstrakte in Bilder zu hüllen. Ihre Töne bezeichnen ganze Zustände, die jeder Einzelne nach seinen Ideen auffassen und sich ausmalen kann. Nicht beschreibt sie durch treue Nachahmung der Natur, sondern ihre Akkorde erinnern nur, klingen nur an die Sinnenwelt, während sie schopferisch die Erscheinungen derselben mit etwas Höherem, mit dem Idealen zusammenknüpft.

Die Musik ist blos Sprache der Empfindungen, die Poesie ist Sprache der Gedanken und Empfindungen zugleich.

Sehr richtig ist, was Moritz über diesen Gegenstand irgendwo sagt: „Der Gedanke hat Licht, die Empfindung Fülle. Der Gedanke kann sich auf einmal äussern, die Empfindung nur sich nach und nach ihrer Fülle entledigen. Der Gedanke ist ein Blitz, die Empfindung die regenschwangere Wolke; ihr Erguss ist der langsamere oder schnellere Tropfenfall, womit das melodische Zuzählen der Sylben so viel Aehnlichkeit hat.“ — Die Fülle der Empfindung im Menschen, die er nicht auf einmal, sondern nur nach und nach äussern konnte, gab daher aller Musik ihr Daseyn. Nicht den nackten Gedanken darzustellen, sondern ihn mit edler Verschwendung so mannigfaltig auszudrücken, dass jedes Einzelne das Gepräge des Ganzen trägt, und auf jedes

Einzelne das Gewicht des Ganzen fällt, ist also der Zweck der Musik. Und das ist eigentlich auch das Unterscheidende der lyrischen Poesie, die aber nur in wenigen Meisterwerken so rein und durchaus musikalisch gefunden wird. Gewöhnlich neigt sich unsere lyrische Poesie zum Didaktischen, und zur Reflexion, und der Gedanke, nicht die Empfindung ist die Hauptsache darin. Wer wollte nicht, wenn es grosse, kühne und göttliche Gedanken sind, die, mit allem Glanz des Ausdrucks geschmückt, in einer edlen rhythmischen Sprache vorgetragen werden, das Treffliche, ja das Vorzügliche dieser Dichtungsart anerkennen? aber lyrisch sind solche Gedichte nicht.

Das Lyrische oder Musikalische besteht blos in dem Aufeinanderfolgen einer herrschenden schönen Empfindung, die sich allmählig, wie ein Frühlingsthau, herniederlässt, und in tausend mannigfaltigen Farben doch nur das Bild Einer Sonne zurückstralt.

— Solche Gedichte sind auch im Grunde nur einer Komposition fähig. Hier schmiegt sich Laut an Laut, Gefühl an Gefühl. Im Didaktischen eilt — wie der Blitz der Regenwolke, der Gedanke der Empfindung voraus, und diese strebt vergebens, ihn zu fesseln.

(Die Fortsetzung folgt nächstens.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, den 16 Febr. Ob ich gleich nichts vorzügliches Bedeutendes, das an musikalischen Produktionen diesen Winter hier erschienen wäre, anzuzeigen weiss, so will ich doch, um in der Ordnung zu bleiben, auch das, was wir hatten, so gewöhnlich und wenig es (zum Theil allerdings durch die ungünstigen Zeitläufte) seyn mag, anzeigen.

Auf dem Theater wurde die längst überall bekannte Zauberzitter, nach einer neuen Bearbeitung, mit Musik von verschiedenen Komponisten, zum ersten Mal gegeben. Die neue Bearbeitung bestand darin, dass viele Arien und Chöre von andern Komponisten (als Wenzel Müller) eingelegt waren. Sie fand Beyfall; ob dieser aber den erscheinenden Löwen und dgl. oder der Musik zugeschrieben werden muss, weiss ich nicht. — Die kleine Oper in einem Akt: Der Betrug, aus dem Französischen, mit Musik von Solié; Tante Aurore, von Boieldieu, und der Thurm von Gothenburg, von Dalayrac, wurden auch gegeben. Sie kennen diese Stücke, deren einzelne Schönheiten nicht zu leugnen sind, schon lange; man sahe sie hier, ohne bestimmten Beyfall noch Missfallen zu äussern.

Konzerte hatten wir bis jezt nur wenige. Am 29sten November v. J. gab Hr. Franz Heroux, Musikdir. am grossen Liebhaber-Konzert, eins. Eine Mozartsche Sinfonie aus D dur eröffnete das Ganze, und nun traten mehrere Liebhaberinnen und Liebhaber, aus besonderer Erkenntlichkeit für das Verdienst des Hrn. Heroux um das Liebhaberkonzert, mit Solostücken auf. Dem. Diez, eine junge Liebhaberin mit ungemein schöner Stimme, sang eine Arie von Zingarelli recht brav, und wenn ihr Talent unter guter Leitung, wie nicht zu zweifeln ist, weiter gebildet wird, so haben wir uns an ihr bald einer ganz besonders guten Sängerin zu erfreuen. Dem. Geyer spielte ein Klavierkonzert von Mozart; Dem. Horn sang eine grosse Arie von Pär, und Dem. Buchler und Hr. Lang sangen ein Duett aus Haydns Schöpfung — lauter Liebhaber, die Ihnen aus meinen frühern Berichten als sehr rüh-

menswerth bekannt sind, und die auch heute meine frühern Urtheile in vollem Maasse rechtfertigten. — Hr. Heroux, der jüngere, spielte ein Violinkonzert von Rode aus D dur.

Am 10ten December gab Dem. Buchwieser Konzert. Das erste Allegro und die Menuet der Krommerischen Sinfonie aus D dur wurde zu Anfang, und das Finale zum Beschluss des ganzen Konzerts gegeben. Dem. Buchwieser sang in der ersten Abtheilung eine schöne Arie von Orland und in der zweyten Abtheilung eine Arie von Gazzaniga; in beyden Stücken schimmerte ihre grosse, imponirende Stimme. Hr. Hofmann spielte ein Violinkonzert (D moll) von seiner Komposition, und Hr. Arnold ein Violoncellkonzert (Es dur) ebenfalls von eigner Komposition, so schön, als es von so geschickten und gebildeten Künstlern zu erwarten war. Ueber das Konzert des Hrn. Hofmann hab' ich schon im vorigen Jahr geschrieben; aber das, des Hrn. Arnold, war mir noch ganz unbekannt, und gab mir einen neuen Beleg zu meinem frühern Urtheile über ihn als Virtuosen und Komponisten, und einen Beweis von der Sorgfalt, mit welcher er seine Werke bearbeitet. Die wesentlichen Theile der Satze sind mit Einsicht und Geschmack ausgeführt, und die unwesentlichen so gestellt und behandelt, dass durch diese jene noch mehr gehoben werden; dabey ist der Virtuos immer im Auge behalten, und ihm Gelegenheit gegeben, dem Publikum seine Geschicklichkeit mit grösstem Vortheil zu zeigen.

Am 20sten Dec. gab Hr. Fränzl, der Waldhornist, Konzert. Eine Sinfonie von Witt begann das Ganze. Dem. Sinzheim, eine Liebhaberin, sang eine Arie von Par sehr gut; im Portamento waren die Töne fest aneinander gekettet, und in den Koloraturen wurden sie bestimmt und rein von einander geschieden; die Manieren wurden alle gut gemacht, nicht überhäuft und so angebracht, dass dem Sinn des Ganzen dadurch nicht geschadet werden konnte. Hr. Fränzl blies ein Konzert von Witt. Hr. Hofmann spielte ein Klavierkonzert von Mozart aus B dur, wie ein grosser, geübter Künstler. Mad. Lange und Mad. Urspruch sangen zum Beschluss ein Duett von Nasolini.

Am ersten Christfeyertage wurden zum Besten des Theaterpensionfonds die Jahreszeiten von Haydn im Schauspielhause aufgeführt. Das ist aber auch alles, was ich davon sagen kann. Dass das Ganze gut exekutirt wurde, konnte man erwarten.

Am 22sten Januar gab Hr. Arnold Konzert. Das erste Allegro und die Menuet aus Mozarts grosser Sinfonie aus Es dur leitete es ein. Dass dergleichen Werke, so kräftig und exakt vorgetragen, wie es vom hiesigen Orchester gewöhnlich geschiehet, den Zuhörer gleich anfangs beleben, erheben, spannen, ist allerdings an sich sehr gut; da aber nur wenige auserwählte Komponisten eine so hohe Spannung dann erhalten können, entsteht oft Gleichgültigkeit gegen Kompositionen, die diese nicht verdienen, und die nicht übel, nur aber nicht so energisch als jene sind; wenigstens wird man ihnen selten ihr volles Recht wiederfahren lassen. Man sollte bey Einrichtung der Konzerte auf diesen Umstand wol mehr Rücksicht nehmen, als zuweilen geschiehet! Hier folgten auf jene gewaltigen Satze, Variationen für zwey Guitarren und ein Violoncell, komponirt von Hrn. Scheidler und gespielt von ihm, Dem. Jung, einer sehr talentvollen Liebhaberin, und Hrn. Arnold. Das sehr angenehme Thema war so mannigfaltig, und mit so viel Kunst variirt, als es von der beschränkten Guitarre kaum zu erwarten stand. Eben so, und mit vielem

Geschmack wurde es vorgetragen. Passagen und Läufer, Triller und Harpeggiaturen, hörte man mit grösster Bestimmtheit und Deutlichkeit vortragen: dies musste um so mehr Bewunderung finden, da man, wenigstens hier, gewöhnlich nur zu matter oder süsslicher Begleitung eines Liedes und dgl. sich dieses Instruments zu bedienen pflegt. Die Hauptstimme hatte Dem. Jung; die beyden andern Instrumente waren nur begleitend, ausser dass das Violoncell die Melodie des Themas vortrug. Dem. Jung spielte ihre Partie, so schwierig sie auch war, mit grösster Leichtigkeit und Präcision, und in jedem Betracht als eine Virtuosin. Man hörte nur die Töne, (kein Rauschen, oder sonst etwas nebenbey) und hörte diese nie hart oder schneidend, sondern durchaus sanft und angenehm, im Forte wie im Piano. Dem. Jung ist die Schülerin eines Mannes, der ein so vollkommener Meister dieses Instruments ist, als man es seyn kann — des Hrn. Scheidler; und wenn man ihn hier nicht so kennet, als er es vor Vielen verdient, so liegt das ganz gewiss nur an Zufälligkeiten und Nichtigkeiten. Hr. Scheidler war ehedem Hof-Lautenist bey dem Kurfürsten von Mainz, und in dessen Kapelle als Fagottist angestellt; er lebt jetzt hier von der Pension, die er, wie alle Musiker, die ehemals in Diensten dieses Kurfürsten waren, von dem Kurerzkanzler bekommt, und von dem Ertrag der Stunden, in welchen er Unterricht auf der Guitarre giebt. Er ist nicht nur vielleicht der erste Lautenist und Virtuos auf der Guitarre in Deutschland, sondern auch ein wackerer Komponist. Die Kunst des reinen Satzes hat er recht eigentlich studirt, und ihre Regeln hält er heilig und unverbrüchlich, ohne dass seine Arbeiten dadurch steif und ungefällig würden. Er hat mehrere Konzerte und andere Stücke für die Laute und Guitarre geschrieben, aber noch nichts in Druck gegeben, und ist auch nicht Willens, je etwas öffentlich herauszugeben. Seine freye Phantasie auf jenen Instrumenten (seine Guitarre hat sieben Saiten) übertrifft die grösste Erwartung. Ausser einigen eigenen Kunstgriffen, gehören kunstreiche, überraschende Modulationen, Passagen aller Art, einfache und doppelte Triller, unter die gewiss seltenern und schweren Mittel, deren er sich mit Leichtigkeit bedient, seiner Phantasie Raum zu geben und auf die Zuhörer zu wirken. Er spielt selten in Gesellschaft, öffentlich gar nicht mehr; aber dem Freund, dem Künstler, dem Kunstliebhaber, entzieht er das Vergnügen, ihn privatim zu hören, niemals. Seine Methode des Unterrichts ist sehr zweckmässig und leicht, und um so vorzüglicher, da er das Instrument aus Erfahrung sehr genau kennt und selbst so gut spielt.

Hr. Dr. Kestner, (eine sehr schöne Tenorstimme) sang eine Arie von Zingarelli, als Liebhaber, recht gut. Hr. Arnold spielte ein schönes Konzert aus D dur von seiner Komposition, mit der Zartheit, Anmuth, und dem Ausdruck, die man an ihm immer zu bewundern bekommt. Keine angstlich gesuchten Künsteleyen sollen bey seinem Spiel die Zuhörer blenden, ihnen imponiren; es scheint der reine Erguss eines zarten Gefühls, durch grosse Kunstfertigkeit gemässert — denn so wenig Schwierigkeiten der Hauptzweck dieses Künstlers sind, so fehlt es seinen Produktionen daran doch durchaus nicht, als an Mitteln zur Wirkung auf Phantasie und Gefühl. Hr. Arnold fand auch diesmal den verdienten, ausgezeichneten Beyfall beym Publikum. — Hr. Berney, ein Liebhaber, trug das schöne Flötenkonzert aus D moll von A. E. Müller, wie ein Meister vor. Dem. Sinzheim, eine Liebhaberin, sang eine Arie, von Paer, und bewies aufs neue, dass sie gute Schule hat. Zum Beschluss wurde das Finale der Mozartschen Sinfonie aus Es dur gegeben.

Ueber die meisterhafte Aufführung des ersten Theils der Schöpfung, in der musikalischen Akademie, unter der Direktion des Hrn. von Henneezel, behalte ich mir eine bestimmtere Anzeige in meinem künftigen Briefe vor.

---

*Verzeichniss des gegenwärtig wirklich aktiven Personals der königl. Wirtembergischen Hofkapelle, der Oper, und des Schauspiels *).*

Ober - Intendanz.

Hr. Staats - und Konferenz-Minister etc. Reichsgraf von Winzingerode.

Intendanz.

Hr. Kammerherr etc. von Roeder.

Verwaltung der Oekonomie, der Kasse und des Sekretariats.

Hr. Hofrath Döring.

Musikdirektion.

Hr. Kapellmeister Kranz.

Konzertmeister.

Hr. Abeille. Klavecinist, und zugleich Musikdirektor an der Stiftskirche, die aber nicht durch die Hofmusik, sondern von dem Stadtzinkenisten und seinen Leuten, nebst andern Stadtmusikern, besorgt wird.

Regisseur der Oper.

Hr. Fischer.

Chordirektor.

Hr. Sutor.

Hoforganist.

Hr. Bertsch.

Hofkantor.

Hr. Kiester.

Sopran.

Mad. Graff.
- Miedke.
- Leibnis.
- * Gauss.
- * Distler.
- * Beller.

Dem. * Baumann.
- Kaus.

Contra - Alt.

Dem. * Bambus.
Mad. Weber.
- * Diez.
- Schweizer. } zugleich Tänzerinnen.
- Kaus. }

Tenor.

Hr. * Krebs.
- Leibnis.
- * Deker.
- * Schloos.
- Vollmar (singt nur in Chören bey der Oper).

Bass.

Hr. Fischer.
- * Sutor.
- * Rehle.
- * Pfizenmaier.
- Weberling.
- } Kemmeter, (zugleich Oboist).
- } Herz — singen beyde nur in Chören.

Die mit * bezeichneten Personen haben zugleich die Kirchenmusik bey der evangelischen Schlosskapelle zu versehen.

---

*) Die Redaktion bittet die Leser, sich hier dessen zu erinnern, was in No. 3. von diesem Jahrgange, als Vorrede zur ähnlichen Angabe des Personals der Dresdner Hofmusik gesagt worden.

Violin.

Hr. Schaul sen.
- * Malté.
- Kaufmann.
- Dieter.
- Bachmaier.
- Hetsch, der zweyte.
- Holenstein, (zugleich Harfenist).
- Köhler.
- Breyhäusser } zugleich Oboisten.
- Schneider }

Viola.

Hr. Werber.
- Breitling

Violoncell.

Hr. * Graff.
- Niale, (reparirt zugleich die Saiteninstrumente).

Contra - Bass.

Hr. Hirschmann.
- Kienle, (zugleich Oboist).

Flöten.

Hr. * Schweizer.
- Maier.

Oboen.

Hr. * Schwegler, der erste.
- Schaul, der zweyte.

Klarinetten.

Hr. * Schwegler, der zweyte.
- Bofinger.

Waldhörner.

Hr. Haberle.
- Schwegler, der dritte.
- Beurer.

Hoftrompeter sind

Hr. Deker.
- Greber.
- Hetsch, der erste.

Hofpauker ist

Hr. Arnold.

Beym Personale des Orchesters bedeutet das Zeichen *, dass der Bezeichnete bey Hofe auch Konzert spielt.

Schauspieler.

Hr. Pauli, Regisseur.
- Vincenz.
- Reil.
- Miedke.
- Keppler.
- Jobst, Regisseur der Tanzbelustigungen und Hofballe. } zugleich Tänzer.
- Kauz. }
- Vest. }
- Eisenmann. }

Schauspielerinnen.

Mad. Aschenbrenner.
- Fosetta.
- Reil.

Dem. Höhn.

Mad. Pauli. }
- Gollin. } zugleich Tänzerinnen.
- Heindel. }

Soufleur.

Hr. Herz.
- Weizel.

Theaterbedienter.

Hr. Merker.

Von vielen Anmerkungen, die sich über dies Verzeichniss machen liessen, erlaubt sich der Verfasser nur die wenigen, welche zur rechten Ansicht desselben unumgänglich nöthig scheinen.

Man vergleiche den gegenwärtigen Zustand der Musik nicht mit dem, unter Herzog Karls Regierung, wie von Andern in frühern Schilderungen dieser Zeitung geschehen ist, und wodurch auf das gegenwärtig Bestehende ein allzudunkler Schatten fallen müsste. Man hatte damals ganz andere Zwecke, und bedurfte folglich zur Erreichung derselben auch ganz anderer Mittel.

Man übersehe im Gegentheil aber auch nicht, dass mehrere Mitglieder der hier genannten verschiedentlich angestellt sind und benutzt werden, damit man das eigentliche Personale der Hofmusik nicht für stärker halte, als es wirklich ist. —

Hr. Krebs ist unstreitig noch immer die vorzüglichste Zierde der hiesigen Oper, und auch der Liebling des gebildetern Theils des Publikums. (Noch kürzlich erndtete er in Zingarelli's Romeo und Julie, welche Oper bey der Anwesenheit der Kaiserin Josephine zum ersten Male auf dem grossen Theater gegeben wurde, so wie Tags vorher im Achill, von Par, ausgezeichneten und wohlverdienten Beyfall ein.)

Hr. Fischer, der ausser dem Verdienst, ein guter Basssänger und anständiger Schauspieler zu seyn, auch noch überhaupt viel Thatigkeit und Eifer beweiset, würde mehr Beyfall gewinnen, wenn er seiner natürlichen Stimme folgen und sich nicht öfters zu Tenorrollen forciren wollte. Es scheint, als fande er nicht genug glänzende Bassrollen; aber das vollkommene Ausfüllen auch einer weniger hervorstechenden Partie zeigt doch wol den wahren Künstler mehr, und erwirbt auch ehrenvollern Beyfall, als das erzwungene Wagen, das oft misslingen und nicht selten dem Zuhörer sogar peinlich werden muss, in glänzendern, aber unangemessenen Rollen! —

Mad. Graff, geborne Böheim aus Berlin, hiesige erste Sängerin, macht der Schule Righini's, ihres Lehrers, Ehre. Schade, dass ihre Stimme nicht genug hell und klingend ist!

Mit ihr alternirt in ersten Rollen Mad. Miedke. Seit einiger Zeit hat sie den Fehler, nicht ganz rein zu intoniren, ziemlich abgelegt, so dass man sie nun in vielen Rollen gern hört, und wegen ihrer angenehmen Bildung auch gern sieht.

Die Hrn. Leibnitz und Deker sind für zweyte Tenorrollen sehr schätzbar. Letzterer würde durch anhaltenden Fleiss und gute Schule ein wirklich vorzüglicher Sänger geworden seyn.

Hr. Weberling ist als Buffo in Opern sehr zu achten. Als Sänger macht er sich übrigens, aus zu grosser Bescheidenheit, nicht geltend genug.

Die Chöre sind bey weitem die schwächste Seite der hiesigen Oper. Sonst waren doch noch sechs bis acht junge Schullehrer, sie zu vervollständigen, mit dem sehr massigen Gehalt von hundert Gulden angestellt. Jetzt sind auch diese eingezogen, und man behilft sich mit den Wenigen vom Theaterpersonal, die etwas musikalisch, und die deshalb oben im Verzeichniss mit angeführt sind.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. Nº. 23. 1806.

Recension.

Empfindungen am Grabe Jesu, ein Oratorium von G. F. Handel. Partitur. Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr. 2 Thlr.)

Es ist eine seltsame, unvermuthete Erscheinung, dass ein Oratorium von dem grossen Händel erst in unsern Tagen herausgegeben und öffentlich bekannt wird. Die Ursachen, warum dieses Werk so lange — wenigstens in Deutschland, ganz unbekannt blieb, kennt Rec. nicht; wahrscheinlich aber ist es, dass der Mangel an einer guten deutschen Uebersetzung, und die Schwierigkeit eine solche zu liefern — da dies Werk, wie der Messias, nur in einige Verbindung gebrachte Stellen der Schrift, nach der in England autorisirten Uebersetzung enthält, die mithin wieder mit Stellen der in Deutschland öffentlich eingeführten Bibel zu vertauschen waren — wahrscheinlich ist es, dass dies einer frühern Verbreitung dieses Werks hinderlich gewesen ist. Mit der hier gelieferten deutschen Nachbildung kann man vollkommen zufrieden seyn. Sie giebt Worte der Schrift, die dem Originaltext, wie der Musik, ganz entsprechen, und giebt sie ohne Modernisirung und ohne dass in der Musik irgend etwas zu ändern geworden wäre. Unter die reichern, weitläuftigern Händelschen Werke gehört dies übrigens nicht. —

Dass jeder Kenner und Freund der Tonkunst, wenn er Sinn oder auch nur Achtung für das Grosse, Einfache, Edle in dieser Kunst hat, sich einer solchen Erscheinung zu erfreuen habe und erfreuen werde, versteht sich von selbst; ganz besonders aber müssen sich derselben die erfreuen, welchen noch Sinn für eigentlich religiöse — man dürfte sagen, heilige Musik geblieben ist: denn dieses Werk gehört ganz vorzüglich unter diese, in unsern Tagen fast erloschene Gattung. Ganz fremd und ungeniessbar kann ein solches Werk nur dem bleiben, der in den Künsten nichts sucht, als Artikel des Luxus, des Zeitvertreibs, der eleganten Welt; ganz erkannt kann sein Werth, ganz genossen kann es nur von dem werden, der ein Höheres in ihnen — wenigstens ahndet, und in dessen Herzen zugleich noch wahrhaft religiöse Gefühle leben.

Unwillkürlich drängt sich uns hier die Frage auf, woher es kommen mag, dass der Stil, in welchem diese Musik geschrieben ist, den man als den wahren Kirchenstil so ziemlich allgemein anerkannt hat, den man auch immer — wenigstens mit gewisser Bewunderung, mit gewissem Respekt betrachtet — warum dieser jezt beynahe ganz verloren gegangen ist, so, dass es selbst grossen Tonsetzern, die in andern Gattungen alle andere hinter sich lassen, schwerlich gelingen möchte, etwas wirklich Vortreffliches in dieser Schreibart und in diesem Geiste zu liefern? — Die Antwort auf diese Frage ist leicht gefunden. Nicht eigentlich der alte Stil, nicht die alte Form ist verloren gegangen; diese würde

leicht wieder zu finden, leicht nachzuahmen seyn; sondern vielmehr der Geist, der Sinn, das Gefühl, welches diesen Stil hervorbrachte, welches sich nur in ihm, oder doch in ihm ganz vorzüglich aussprechen konnte — dies, dies ist leider dahin! Ein jeder frage sich selbst, ob er wol mit der Ehrfurcht, mit der heiligen Scheu, Demuth, Andacht, z. B. einen Tempel betritt, wie es unsere Vorfahren in der Ueberzeugung thaten, dass Gott hier ganz vorzüglich gegenwärtig sey, dass der Heiland ganz vorzüglich in dieser ihrer Versammlung wohne und sich der Feste erfreue, die ihm und seinem himmlischen Vater gefeyert würden, wenn man sie mit wahrer Andacht beging? dass er betrübet, dass Gottes Strafe aufgerufen werde, wenn dies nicht geschähe? Wir haben — wer wollte das leugnen? — über alles das weit hellere Begriffe, und streben eifrig, wo sich vielleicht noch etwas von jenem Alterthümlichen erhalten hat, es wegzuräumen, wie lästige Rudera eines verfallenden Tempels; wir eilen möglichst, etwas neues, lichtes und leichtes an die Stelle zu setzen: aber — wie dort Schiller sagt:

Dem Herzen giebt das nichts, dem lechzenden!

Gebt denen unter unsern Tonsetzern, die, zu Künstlern geboren, hernach das ganze Gebiet der Töne beherrschen gelernt haben, und denen alle begründete Regeln der Kunst in die Seele gedrückt sind, jenen alten kindlichen Glauben wieder; gebt ihnen dann eine Welt, die selbst noch für Religion und religiöse Musik empfänglich ist; gebt ihnen Zuhörer, die nicht blos kalt krittelnd, oder zerstreuet hören, die nicht blos amüsirt seyn, den Augenblick gestohlen haben, sondern in die Absichten und Gefühle des Künstlers eingehen, sich ihnen hingeben, sie sich aneignen wollen: und ihr werdet einen Kirchenstil erhalten, der, bey den grossen Fortschritten, die die Tonkunst in anderm Betracht gemacht hat, den alten noch weit übertrifft! — Man betrachte Mozarts Requiem; wie himmelweit verschieden im Stil von gegenwärtigem Handelschen Werke — und gleichwol, wer wollte den seinigen nicht auch als Kirchenstil anerkennen? Aber würde wol Mozart ihn gefunden, oder, wenn man sagt, dass vielseitige musikalische Kenntnisse zur Auffindung dieses Stils hinreichend gewesen wären — würde Mozart ein so ganz vortreffliches Werk in diesem Stil haben liefern können, wenn er nicht, als er es schrieb, von Ahndungen des Todes, von Schauern der Ewigkeit ergriffen und zu wahrhaft religiösen Gefühlen getrieben worden wäre? So wie dieses Beyspiel in vielem Betracht lehrreich ist, so kann es dies auch als Beweis seyn, dass, um etwas Grosses in dieser Gattung hervorzubringen, nicht die alte Form nothwendig sey, sondern nur die solchen Gegenständen angemessene Gemüthsstimmung — Genie, Talent und höchste Kunstfertigkeit vorausgesetzt. Je mehr dann ein solches Werk von allen willkürlichen, blos modischen, blos reizenden Figuren frey ist; je mehr die vorhandenen blos die nothwendigen sind, und je weniger ihnen der Stempel des Zeitgeschmacks aufgedrückt ist; desto trefflicher wird es in dieser seiner Gattung, desto mehr ist es ein Werk für alle Zeiten.

Ein solches Werk nun ist in nicht geringem Grade dieses anzuzeigende Handelsche Oratorium, und ist es um so mehr, da auch die äussere Einrichtung nicht die allgemein gebräuchliche, pikantere, reizendere ist. Es wechseln hier nicht, wie sonst gewöhnlich, mit den Chören, Arien, Recitative, Duetten u. s. w. ab, sondern es ist durchaus nur für vier Stimmen, Sopran, Alt, Tenor und Bass, geschrieben, von wel-

chen aber oft einzelne, und öfters zwey miteinander eintreten.

Die begleitenden Instrumente sind, ausser den gewöhnlichen Saiteninstrumenten, noch zwey Oboen und zwey Fagotten. Diese Blasinstrumente unterstützen fast durchgehends nur die Singstimmen — nämlich die Oboen den Sopran und Alt, die Fagotten den Tenor und Bass; Rec. glaubt daher, dass sie nicht ursprünglich von dem Verfasser, sondern erst später durch eine andere Hand dazu gesetzt worden sind. Sie sind mit vieler Sorgfalt gewählt und angewandt, und erleichtern besonders die reine Intonation der Singstimmen; erfordern aber, ihrer Einfachheit ungeachtet, Spieler, die ihre Instrumente in der Gewalt haben. Ueberhaupt ist zu der Aufführung dieses Werkes nicht gerade eine sehr starke Besetzung nöthig, aber eine Besetzung von auserwählten Personen, die in den Geist desselben einzudringen vermögen, und die es mit Zartheit und Gefühl, rein und bestimmt, vorzutragen wissen. Diese werden denn auch die hier unentbehrliche Diskretion bey der Ausführung beobachten, das Forte z. B. nie bis zum Rauhen und Grellen bey der Instrumentalmusik, nie bis zum Schreyen beym Gesang steigern und dgl., sondern sie werden überall die Mässigung und Würde in der Darstellung herrschen lassen, die überall in der Komposition herrscht.

Eben diese Mässigung und würdevolle Simplicität ist ein entscheidender Charakterzug dieses Werks. Alle überflüssige Figuren sind vermieden, kein Ton ist einem Sänger oder einem Instrumente zu Liebe da, jeder einzelne Satz ist nicht mehr als nöthig ausgeführt, aber alle hangen dafür vollkommen zusammen, und bilden ein vollständiges Ganze, dessen einfacher Plan und Entwurf sogleich in das Auge leuchtet.

Jetzt zu näherer Betrachtung der einzelnen Theile!

Die Einleitung ist ein vierstimmiger *Satz, ohne die erwähnten Blasinstrumente*, in G moll, Largo assai, geschrieben. Unmöglich ist es, alle die Empfindungen wörtlich auszudrücken, die durch diesen einfachen Satz, und schon durch die ersten Akkorde erweckt werden. Das Ganze thut die Wirkung einer vollkommnen und sehr bestimmten Einleitung: das Gemüth wird fast unwiderstehlich ernst, feyerlich, nachdenklich und melancholisch gestimmt.

Dann beginnt der erste Satz, ebenfalls in G moll, Larghetto, kräftig in einzelnen abgestossenen Vierteln, wodurch sich der eintretende Gesang, nachdem er vorher durch die Violinen und Oboen angedeutet worden ist, desto besser hervorhebt. Der Alt fängt die Worte: „Des Staubes Söhne trauern etc.“ ganz einsam und verlassen an, dann folgt ihm der Tenor, nun der Sopran, und endlich der Bass; zuletzt fallen alle vier Stimmen in unbeschreiblich schöner Harmonie zusammen. Besonders schön gedacht, fast nur wehmüthig hingesagt (und nur vielleicht etwas zu oft wiederholt) ist die Stelle bey den Worten: „Es fiel der Göttliche!“ Zwischen denselben und den darauf folgenden Sätzen ist immer eine kleine Pause — gleichsam ein Gedankenstrich, um die Zuhörer auf den Gedanken hinzutreiben: wie war es möglich, dass Er fallen konnte!

Der zweyte, sich sogleich anschliessende Satz, ist eine ausdrucksvolle, plane, ungekünstelte Fuge, gleichfalls in G moll. Am Ende derselben ist nach der bey den Alten gebräuchlichen Weise, um die höchste Reinheit hervorzubringen, in dem Schlussakkord die Terz weggelassen. Auch müssen wir hier überhaupt noch die Bemerkung machen, dass schon die alten Tonsetzer, ohne eine

Regel vor sich zu haben, gefühlt haben müssen, die kleine Septime sey im Kirchenstil, als zum Schlusse vorbereitend, nicht gut anwendbar. Man weiss, dass das Vogl'erische Choralsystem jezt die Regel enthält, dieses Intervall, wenn es als Unterhaltungsseptime erscheint, als zu wollüstig klingend, im Choral niemals zu gebrauchen — Dies im Vorbeygehen, und nun wieder zu unserm Händel.

Bis hierher waren alle Sätze in der Tonart G moll. Nun aber wird die Empfindung etwas beruhigter; die am Grabe Trauernden gehen gesammleter zu Betrachtungen der grossen, herrlichen Eigenschaften des theuern Verstorbenen über. Die Worte: „Wessen Ohr ihn hörte, der pries selig sich, wess Auge ihn erblickte, der freute sich," sind in der Tonart Es dur durch einfache Noten sanft und herzlich ausgedrückt. Darauf folgt ein nur aus wenigen Takten bestehendes, das Ganze schon verbindendes Adagio, das die zuerst erweckte Empfindung der Trauer, durch die Worte: Ach! wie fiel der Göttliche! etc. und durch in die Seele greifende Akkorde, auf einige Augenblicke zurückführt.

Nach einem Augenblick gänzlicher Ruhe, werden dann die vorhergehenden Betrachtungen fortgesetzt, und die grossen Eigenschaften des Heiligen noch weiter entwickelt. Es würde zu weit führen, alle einzelnen Schönheiten dieser Sätze aufzusuchen und zu entziffern: wir begnügen uns hier nur, Aufmerksamere auf die (Seite 25 folgg.) wunderbare, eindringende Einmischung eines uralten Chorals, in seiner alten Tonart, während der Fortführung des Hauptgedankens in den andern Stimmen, hinzuweisen, und dann eine Stelle auszuheben, bey welcher der grosse Händel, um eine besondere Wirkung hervorzubringen, eben so eine Ausnahme von einer in unsern Zeiten festgesetzten Regel gemacht hat, als er vorher eine derselben, ohne sein Wissen, beobachtete. Seite 24, Takt 16, desgleichen S. 28, Takt 2 und 6, bey den Worten: „Doch für all' seine Tugend belohnt ihn die Welt mit Todesschmerz" folgt unmittelbar auf den harten Dreyklang der Dominante, der, der Unterdominante, welche Folge in der neuesten Harmonielehre verboten ist. So unverkennbar nun auch hier die gute Wirkung dieser Ausnahme ist, so wenig wird doch die Regel an ihrer Gültigkeit deswegen verlieren dürfen.

Nach diesem Satze ist das vorhergehende verbindende Adagio: „Ach! wie fiel der Göttliche! etc." mit andern Harmonieen wiederholt. Dann schliesst sich ein Larghetto in G moll: „Des Frommen Angedenken wird bleiben in Ewigkeit etc." an, bey welchem die Violinen etwas mehr figurirt gesetzt sind. Die zuerst ergriffene Figur ist bis ans Ende zur Begleitung der Singstimmen fortgesetzt, und es ist dieses, auch wegen der besondern Wendungen der Harmonie gegen das Ende, eines der herrlichsten Stücke.

Nun aber kommt das am tiefsten Empfundene, das Einfachste, Frömmste, Andächtigste in diesem ganzen Werke, ja, was wahrlich unter das Frömmste, Andächtigste, gehört, was nur je von Musikern dargestellt worden. Es ist der Satz: „Es ruhet im Frieden sein Leib" Grave e piano, in F moll. Wer dies Stück hört und sich nicht innig bewegt fühlt, für den ist diese ganze Gattung der Musik nicht, und dem werden die übrigen, verborgener liegenden Schönheiten vollends gar verschlossen bleiben. Die darauf folgenden Worte des Trostes: „Doch sein Name lebt ewiglich," in F dur, scheinen Rec. etwas zu oft wiederholt zu seyn. Die ganz eigene Harmoniefolge und Verbindung S. 41, Takt 2 — 4, und dann

oft in der Folge, wird wol ohne unsre Bemerkung jedem angenehm auffallen.

Einige Takte, und die Worte: „Der Frommen Trauer ist das schönste Lob," machen die Einleitung zu einer Fuge in D moll, über die Worte: „Und geliebt von der edlen Seelen Chor, etc." dann folgt noch ein mit viel Kunst gearbeiteter ausdrucksvoller Satz in A moll, und darauf der Schluss: „Die Gnade und Güte des Herrn bleibt ewig bey denen, die ihn fürchten, und bey Kindes Kindern seine Gerechtigkeit." — Largo in G moll, sehr einfach und würdevoll behandelt. Man geht nun beruhigt und über die irdischen Zufälle im Leben empor gehoben von dannen; in wem aber angesprochen hat, was hier gegeben worden, in dem klingt es gewiss noch lange nach.

Wir können uns nicht enthalten, dieser Anzeige zum Schluss noch eine Stelle aus einem Aufsatze von Wackenroder in den Phantasieen über die Kunst beyzufügen. Ganz trefflend spricht der Verfasser da von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik, und unter andern von der Art, zu welcher wir auch dieses Oratorium rechnen zu müssen glauben, Seite 169 folgendes:

— „Eine andere, erhabene Art ist nur wenigen auserwählten Geistern eigen. Sie sehen ihre Kunst nicht, (wie die meisten thun), als ein bloses Problem an, aus den vorhandenen Tönen mancherley verschiedene, wohlgefällige Tongebäude nach Regeln zusammenzusetzen, und nicht dies Gebäude ist ihr höchster Zweck; — sie gebrauchen vielmehr grosse Massen von Tönen als wunderbare Farben, um damit dem Ohre das Grosse, das Erhabene und Göttliche zu malen. — Sie achten es unwürdig, den Ruhm des Schöpfers auf den kleinen flatternden Schmetterlingsflügeln kindlicher Fröhlichkeit zu tragen, sondern schlagen die Luft mit breiten, mächtigen Adlerschwingen. — Sie ordnen und pflanzen nicht die Töne wie Blumen in kleine regelmässige Beete, worin wir zunächst die geschickte Hand des Gärtners bewundern; sondern sie schaffen grosse Höhen und Thäler mit heiligen Palmwäldern, die unsere Gedanken zunächst zu Gott erheben. — — Diese Musik schreitet in starken, langsamen, stolzen Tönen einher, und versetzt dadurch unsre Seele in die erweiterte Spannung, welche von erhabenen Gedanken in uns erzeugt wird, und solche wieder erzeugt. Oder sie rollt auch feuriger und prachtvoller unter den Stimmen des vollen Chors, wie ein majestätischer Donner im Gebirge, umher. — Diese Musik ist jenen Geistern ähnlich, welche von dem allmächtigen Gedanken an Gott so ganz über alle Maasse erfüllt sind, dass sie die Schwäche des sterblichen Geschlechtes darüber ganz vergessen, und dreist genug sind, mit lauter, stolzer Trompetenstimme die Grösse des Höchsten der Erde zu verkündigen. Im freyen Taumel des Entzückens glauben sie das Wesen und die Herrlichkeit Gottes bis ins Innerste begriffen zu haben; sie lehren ihn allen Völkern kennen, und loben ihn dadurch, dass sie mit aller Macht zu ihm hinaufstreben, und sich anstrengen, ihm ähnlich zu werden." —

Ueber Guitarrenspiel.

Die immer mehr zunehmende Liebhaberey des Guitarrenspiels, welche sich selbst auf die Provinzialstädte erstreckt, möchte die wenigen Worte, welche ich hier öffentlich für das grosse und vermischte Publikum darüber äussern will, nicht ganz unnöthig machen, wenn es gleich blos Aphorismen sind.

Die Guitarre ist ein Instrument, welches, gut gespielt, ausserordentlich viel Bezauberndes hat, und weit mehr in sich enthält, als man dem ersten Anscheine nach glauben möchte. Man denkt sich dieses Instrument blos als Begleitung des Gesangs, und es ist wahr, dass es sich dazu vorzüglich eignet, und dabey gute Wirkung thut, selbst wenn es ziemlich mittelmässig gespielt wird. Dies — und seine geschmackvolle, gefallige Form, seine leichte Transportabilität, seine Neuheit, welche durch die Mode unterstützt wird, die Leichtigkeit, etwas Weniges darauf zu erlernen, die Wohlfeilheit des Instruments — dies alles mag ihm den guten Eingang und die Aufnahme verschafft haben, welche es fand. — Soll es aber seine ganze Fülle, seinen ganzen Reichthum zeigen, so ist dazu nicht umunganglich Gesang nothwendig; es ist zur Phantasie für einen fühlenden Menschen, der aber nothwendig eine hinlängliche Kenntniss der Harmonie überhaupt haben muss, ausserordentlich geschickt, und zeigt gerade hier, ganz eigene Schönheiten. Was für ein liebliches Gewebe von con- und dissonirenden Akkorden, Brechungen, stark und schwach, lässt sich da nicht geben! — Freylich gehört dazu, ausser (wie schon erwähnt) nothwendiger Kenntniss der Harmonie, auch eine langere Uebung, Geschmack und Phantasie; dann ist das Guitarrenspiel keine leere Klimperey; sondern wirkliche Kunst. — Wer hingegen glaubt, die Erlernung des wahren Guitarrenspiels sey so kinderleicht, dass es sich kaum der Mühe verlohne, und eine Sache von zwey bis hochstens drey Monaten sey, der irrt sich gar sehr. Denn ein Guitarrenklimperer kann Einer in solcher Zeit wol werden, nur kein Guitarrenspieler. In seinen Händen verliert das Instrument seinen schönsten Reiz; es lässt blos ein süssliches, tonloses Zirpen und Girren, ohne Saft und Kraft, hören. — Wenn es auch gleich wahr ist, dass man die Töne leicht aufsuchen kann, so ist es doch sehr schwer, sie geschwind und fest zu Akkorden mit einem sich gleichbleibenden hellen Tone zu verbinden, vorzüglich für kurze, schwache Finger. — Je besser das Instrument gebaut, und je schöner der Ton ist, desto geschickter ist es zum Erlernen. Auf einem ganz schlechten Instrumente bringt auch der gute Spieler wenig Ton hervor, geschweige denn der Anfanger; dieser bekommt noch darzu ganz falsche Begriffe. — Am vortheilhaftesten ist es, wenn man es vor der Erlernung der Guitarre auf dem Klavier zu einer gewissen Fertigkeit gebracht hat; nur unter dieser Bedingung ist bey guter schriftlicher Anweisung, ohne mündlichen Unterricht, Erlernung der Guitarre ohne sehr viele Schwierigkeiten, mit Erfolg möglich. Die Anfangsgründe der Musik, Notenkenntniss und was dazu gehört, Takt, Vortrag, etc. müssen schon erlernt seyn. — Auch darf sich der Anfanger bey Müdigkeit der Hand und Schmerz an den Fingerspitzen der linken Hand, durch die Haltung des Instruments und durch festen Ansatz auf die Saiten — nicht irre und abwendig machen lassen. Der letztere Umstand, der Schmerz an den Fingerspitzen und dessen geduldige Ertragung, ist mir immer bey den zarten Fingern der Damen räthselhaft gewesen, und es schien mir, als ob auch hier die Göttin Mode Alles überwände. (Freylich klingt es auch bisweilen darnach!) Um aller dieser Ursachen willen dürfen Kinder, und sehr junge Frauenzimmer die Guitarre nicht als das erste und einzige Instrument zur Erlernung in die Hände bekommen. Auch ist es wahrhaft verderblich, und gemeiniglich auf immer — wenn man den Anfang in der Singkunst mit begleitender Guitarre macht, oder doch Anfängern und Anfängerinnen im Singen diese Begleitung oft zulässt.

Ein jedes Instrument hat seine Grenzen; so auch die Guitarre. Man muss wohl

prüfen, was sie leisten kann, oder nicht. Unter diejenigen Dinge, welche wenigstens sich nicht sonderlich auf ihr ausnehmen, die Schwierigkeit der Ausführung ungerechnet, gehört, meines Erachtens, der Triller. Ich nehme meine Meynung zurück, sobald meine Ohren sich eines bessern überzeugt haben — Bis jezt aber kam er mir nur als eine wahre Spielerey vor. Nicht darin besteht das kunstvolle Spiel eines Instruments, dass man alles darauf machen will, was auf andern möglich ist, sondern darin, dass man in den Schranken desselben, alles so schön, so geniessbar macht, als es möglich ist. Der Mensch überschreitet aber so leicht in jeder Sache die Schranken! —

Noch einige Worte über die Erlernung der Guitarre. — Haltung oder Lage derselben, bequemes, festes Greifen der Töne und Saiten, mit beyden Händen, hangt genau zusammen, und ist Hauptsache der Grundlage. Man drücke daher jede Saite fest an den Hals und reisse sie mit der rechten Hand kurz und massig stark, jedoch durchgangig gleichförmig, d. h. bey den Skalen und Akkorden z. B. einen Ton wie den andern gleich stark oder gleich schwach. Bey den natürlichen und künstlichen Accenten ist es anders; ich spreche hier nur von dem ersten Anfange. Man gewöhne sich nicht auf das Griffbret oder den Hals der Guitarre zu oft zu sehen, sondern stelle sich die Lage der Töne mehr in der Seele durch Hülfe des Rechnens, Zählens und der Phantasie vor. Den rechten Arm lasse man wenig, oder am besten gar nicht auf der Guitarre ruhen: er hemmt die Vibration des Tons. Noch spiele man nicht die erste beste Begleitung, wenn sie auch noch so leicht ist, sondern mache sich erst mit den Skalen und Platzen bekannt. Doch genug und schon überflussig von der Erlernung, da man ohnehin eine schriftliche Anweisung unumganglich nöthig hat, welche dies alles lehren soll.

Den 14 Febr. 1806.

Fr. Guthmann.

Nachrichten.

Berlin, den 24sten Februar. Am 12ten gab der Kammermusikus Moser ein Konzert. Er selbst spielte ein von ihm komponirtes Violinkonzert, Variationen, und mit Seidler ein Doppelkonzert für zwey Violinen von Dupuy. Der junge Mayer Beer spielte eine sehr schwere Sonate fürs Fortepiano von Cramer, in jedem Betracht, wie es seyn sollte, und die Hrn. Tausch bliessen ein Trio für drey Bassethörner. Hr. Brizzi sang eine Scene von Mayer. Die lange nicht gehörten Ouverturen aus Righini's Arianna und Tigrane gefielen allgemein und mit Recht.

Am 13ten gab Mad. Lanz vom Nationaltheater Haydns Schöpfung. Ausser ihr selbst sangen auch Mad. Muller, Hr. und Mad. Eunike, und die Hrn. Gern und Franz.

Am 16ten gab Hr. Brizzi, der nun für das künftige Karneval engagirt worden ist, sein Konzert, das mit unter die brillantesten gehört, die wir zeither hatten. Er selbst sang eine Scene mit Chören von Weigl, eine Scene auch mit Chören von Meyer und eine Polonoise (nicht mit Chören — !) von Weigl, so wie mit Mad. Marchetti ein Duo von Par, die auch ein Rondo von Nasolini mit der gewohnten Kraft und Eleganz vortrug. Brizzi sang wie ein tüchtiger Virtuos. Hr. Barmann blies ein Fagottkonzert von Liverati, und Hr. Moser

spielte ein von ihm gesetztes Adagio und eine Polonoise für die Violin.

Den 20sten gab Hr. Gern vom Nationaltheater sein Konzert, in dem er mit Dem. Willich ein Duett von Danzi und mit Mad. Schick und den Hrn. Ambrosch, Eunike und Franz ein Quintett von Winter sang. Der Kapellm., Hr. Himmel, spielte eine Sonate auf dem Fortepiano und Hr. Bliesener blies ein Klarinetkonzert. Im zweiten Theil sang Hr. Gern die Zachariäische Kantate, die Auferstehung, mit Musik von Winter, und mehrere Mitglieder der hiesigen Singeakademie sangen die Chore dieser Kantate.

Gestern endlich gab der Kammermusikus Bohrer sein Konzert, in dem er mit Hrn. Hummerich ein Doppelkonzert von Bliesener für Bratsche und Violin spielte. Mad. Marchetti sang eine Cavatine von Tarchi und ein Rondo von Nasolini. Hr. Krautz spielte ein Violoncellkonzert von Arnold, Dem. Riese mit ihrem Lehrer, Hrn. Schneider, eine Mozartsche Sonate fürs Fortepiano à quatre mains und der junge Tausch ein Rondo auf der Klarinette. Die Ouverturen aus Brennus von Reichardt und aus Regulus von Weber wurden gern gehört.

Kurze Anzeigen.

O süsser Ton etc. (O tuneful voice) Gesang mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von J. Haydn. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 6 Gr.)

Eine Kleinigkeit, in welcher man aber durchaus den Meister erkennet! Haydn schrieb diesen Gesang bey seinem Aufenthalte in England für eine vornehme Dame, und er erscheint hier zum erstenmal öffentlich. Der Text ist zwar ungefähr in der Weise der bekannten schottischen Balladen, aber, wie er wol zuliess, von Haydn fast wie eine tragische Scene behandelt — einfach und doch reich, edel, zart, mit mancher neuen Führung des figurirten Accompagnements und sehr fliessendem Gesang der Sopranstimme. Die deutsche Unterlegung ist meisterhaft — dem Original in den Worten ziemlich, im Sinn und Ton ganz nahe, ungezwungen, fliessend, und ohne dass Ein Notchen zu ändern wäre. Das Werkchen, das gewiss Jedermann, der einen einfach-edlen Gesang liebt, mit Freuden aufnehmen wird, ist auch richtig und schön gedruckt.

Sonate pour Pianoforte accompagnée de Violon, ad libitum, composée par D. Steibelt. Oeuvre 59. A Offenbach, chez André. (Fr. 1 Fl.)

Nach der Eintheilung, die ein Recensent grösserer Steibeltscher Klavierkompositionen in No. 20. dieser Zeitung gemacht hat, gehört die gegenwärtige unter die, welche dort kleine Uebungs- und Unterhaltungsstücke in etwas höherer Potenz genannt werden. Als solche ist sie gar nicht zu verachten, und besonders der erste, muntere und ziemlich frische Satz recht hübsch geschrieben; aber das Rondo (ein Andante hat die Sonate nicht) kann doch nur durch sein artiges Thema interessiren. Zu spielen ist die Sonate sehr leicht. Die Violin ist, ohne dass man sie eben vermisste, zu entbehren. Der Druck (auf Steinplatten) ist schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. Nº. 24. 1806.

Biographische Beyträge.

An die Redaktion der allgemeinen musikalischen Zeitung zu Leipzig, von Ernst Ludwig Gerber.

Vorausgesetzt, dass mehrern Ihrer Leser auch einmal etwas aus der für die Kunst in vielem Betracht glücklichern Vorzeit willkommen seyn möchte; lege ich die wenigen uns noch übrigen Nachrichten von dem Leben des Oberkapellmeisters Fux bey, der sich durch seine Verdienste um die Kunst so viel Recht auf unser Andenken erworben hat. Vielleicht findet sich einer Ihrer Leser, der noch etwas Bestimmteres zur Ergänzung dieses Artikels in meinem noch ungedruckten neuen Lexikon der Tonkünstler beybringen kann. Als Zugabe zu diesem Fragmente, lege ich noch den etwas vollständigern Artikel des Buononcini mit bey — eines nicht weniger berühmten, ausländischen Meisters aus jenem Zeitalter.

Fux (Johann Joseph) kaiserlicher Oberkapellmeistor zu Wien, geboren in Steyermark um 1660, begleitete diesen ehrenvollen Posten an die vierzig Jahre lang unter den Kaisern, Leopold, Joseph und Karl VI — Herren, welche in der Musik so gründlich unterrichtet waren, als es jemals Fürsten gewesen sind. Des letzten Kaisers Achtung für seinen alten Kapellmeister ging so weit, dass er ihn, da er am Podagra litt, 1723 in einer Senfte von Wien nach Prag zur Krönungsfeyer tragen liess, um dem alten Manne das Vergnügen zu verschaffen, seine Oper durch hundert Sänger und zweyhundert Instrumentisten aufführen zu hören. Der Komponist musste während der Aufführung in der Nähe des Kaisers Platz nehmen. Auf eine andere Art huldigte der Kaiser in einem der folgenden Jahre Fuxens Talenten, als dieser bey Gelegenheit der Geburt einer Erzherzogin, eine seiner Opern aufführte, welche dem Kaiser so wohl gefiel, dass er, als sie zum drittenmale gegeben wurde, zum Vortheile aller derer, die darin sangen oder spielten, eine Lotterie von Juwelen, goldnen Uhren, Tabatieren u. s. w. veranstaltete, in welcher alle Loose Treffer waren und das geringste 500 Fl., die grössten aber 1000, 1500 bis 2000 Fl. betrugen. Die älteste Erzherzogin sang selbst mit in dieser Oper, und dem Kaiser, welcher die ganze Musik auf dem Flügel begleitete, wurde beym Eintritte ins Orchester, im Namen der Kaiserin, ein aufs kostbarste verziertes Exemplar der Partitur der Oper, daraus zu dirigiren, überreicht. Bey dieser Gelegenheit war es auch, wo Fux, welcher hinter dem Kaiser stand, nach vielen Proben von des Kaisers gutem Benehmen bey den schwersten Stellen und nach wiederholtem Bravo, endlich ausrief: „O Schade, dass Ew. Majestät kein Virtuos geworden sind!“ Worauf bekanntlich der Kaiser ant-

wortete: „Lass' Er's gut seyn! haben's halt so besser!"

Einen zwar nicht so auffallenden, aber dafür desto gemeinnützigern Beweis seiner Achtung gegen seinen alten Kapellmeister, setzte der Kaiser noch 1725 dadurch hinzu, dass er dessen Gradus ad Parnassum, auf seine Kosten, sehr schön in Folio, drucken liess.

Das beste aber dabey war, dass Fux alle diese Gnadenbezeigungen nicht etwa als bloser Günstling des Hofs genoss, sondern dass sie Aeusserungen von dankbaren Empfindungen gegen seine wahren Verdienste waren, welche von ganz Europa anerkannt wurden. Zu diesem ausgebreiteten Ruhme trug nun besonders dieser sein Gradus ad Parnassum bey: ein Werk, welches seit beynahe hundert Jahren für klassisch und für ein Hauptbuch für denkende Komponisten angesehen, und eben deswegen in alle Sprachen der kultivirtesten Nationen, ins Deutsche, Italienische, Französische und Englische, übersetzt worden ist. Fux liess es aber nicht dabey bewenden, erster Gesetzgeber in der Kunst zu seyn, sondern war auch der Erste, seine gründlichen Regeln in Ausführung zu bringen. Hierdurch erhob er sich nun auch bis zum ersten Kirchenkomponisten Deutschlands, besonders aber Wiens, für jene Zeiten; und Hr. Friedrich Nicolai will, wahrend seines Aufenthalts in dieser Kaiserstadt, noch funfzig Jahre darnach, Spuren von dessen Einflusse auf den daselbst herrschenden Stil und Vortrag der Kirchenmusiken finden — was sich auch gar wohl denken lässt.

Nur wenige Künstler hat uns die Geschichte aufbehalten, welche sich so viele Jahre hindurch, bis an ihren Tod, der Gnade ihrer Herren, des Besitzes der höchsten Ehrenstellen, welche die Kunst geben kann, und zugleich der allgemeinsten Achtung und Ehrfurcht hätten rühmen können, als etwa Heinrich Schütz und dieser Joseph Fux. Denn noch 1732 wurde ihm in der Vorrede zu Meyers Musiksaale unter den Lebendigen gehuldigt. Das ist aber auch das letzte Wort, wo seines Lebens gedacht wird.

Dass seine Kompositionen für Muster im reinen Satze gelten mussen, lässt sich bey seinen gründlichen Regeln zum Gebrauche der Intervallen voraussetzen. Dass aber auch sein Geschmack und seine Manier, so steif und trocken sie uns jezt vorkommen mögen, damals für musterhaft und originell angesehen wurden, bemerkt man an mehrern Orten. So sagt z. B. Quanz von den Ritornellen in der Oper Costanza e Fortezza, sie hätten aus lauter Bindungen und konzertirenden Satzen in den Violinen, bestanden. Und dass dies damals etwas Neues und Nachahmungswürdiges muss gewesen seyn, sieht man an Mattheson's Bemerkung in der Ehrenpforte, wo er dem Treu zum Ruhme nachsagt: er habe 1720 eine Serenade in Fuxens Manier, wo keine faulen Stimmen darin sind, gesetzt.

Und doch — kaum lässt sichs denken! doch hat, bey seinem glänzenden Posten und bey der allgemeinen tiefen Ehrfurcht seiner Kunstverwandten gegen ihn, sich Niemand gefunden, der nur irgend etwas von seinem Leben oder Tode niedergeschrieben hatte! Mattheson hat zwar 1718 zweymal in ihn gedrungen, seine Lebensgeschichte für die Ehrenpforte aufzusetzen: aber wie that er es? Erst dedicirte er Fuxen den zweyten Band seines Orchesters, worin er dessen Grundsatze lacherlich zu machen suchte; und als ihm Fux dennoch dafür dankte, aber zugleich, als ein Mann, der bey der Solmisation grau geworden war, natürlich sie in Schutz

nahm; so antwortete ihm Mattheson mit seiner bekannten prahlenden Vielwisserey und Rechthaberey, durch Anzüglichkeiten, und verlangte am Ende, in einem pochenden Tone, dessen Biographie. Fux, dessen lang genährte Eitelkeit nur Weyrauch erwartete, und von dem es überhaupt hiess, dass er ein stolzer Mann sey, war weit entfernt zu glauben, dass ein hamburgischer Musiker noch etwas zu seinem Ruhme hinzuthun könne und antwortete blos: „Ich „kundte vüll vortheilhafftiges für mich, von „meinen Aufkhommen, unterschiedlichen „Dienst-Verrichtungen überschreiben, wan „es nit wider die Modestie wäre, selbst „meine elogia hervorzustreichen: Inzwischen „sey mir genung, dass ich wirdig geschatzt „werde, Caroli VI. erster Capellmeister zu „seyn." Und dabey verblieb es, zur grossen Verlegenheit seiner künftigen Biographen; Mattheson mochte raisonniren und schwadroniren so viel er wollte.

Von seinen Werken können noch genannt werden:

1. Schriften.

1) Gradus ad Parnassum, sive Manuductio ad Compositionem Musicae regularem, methodo nova, ac certa etc. Viennae Austriae, 1725. Fol. 279 S.

Die erste Uebersetzung dieses Werks war eine deutsche, welche Mitzler, Leipzig 1742, in 4. drucken liess. (197 Seiten Text, nebst 57 Kupfertafeln.) Eine vom Hrn. Schwikert in Leipzig vor wenigen Jahren angekündigte neue Ausgabe dieser Uebersetzung kenne ich blos durch die Anzeige. Die nächste Uebersetzung war von Caffro ins Italienische und wurde zu Carpi 1761 in Folio gedruckt. Die dritte Uebersetzung vom P. Denis ins Französische, wurde 1773 zu Paris in Folio unter dem Titel gedruckt: Traité de composition avec lequel on peut en étudiant avec attention parvenir en très-peu de temps à bien composer; traduit en François par le sieur Pietro Denis. Les trois Volumes réunis en un. Paris, chez Boyer. (12 Fr.) Endlich hat man auch noch eine englische Uebersetzung davon, welche Preston in seinem Kataloge, London 1797, unter dem Titel ankündigt: Feaux's Practical Rules for learning Composition, translated from the Latin, mit dem Zusatze: This Book is in the very first Estimation all over Italy and Germany.

2) Zwey Briefe an Mattheson über die Solmisation und die Anzahl der Tonarten. S. Matthesons Critica musica. B. II. S. 185 und 19-.

Beyde beweisen noch insbesondere, wie wohl Fux daran that, dass er sein Werk nicht in deutscher, sondern in lateinischer Sprache schrieb.

II. Für die Kirche. (ungedruckt.)

3) Motetto: Ad te domine levavi etc. a 4 Voc. ed Organ.

4) Der CXI Psalm: Confitebor tibi Domine etc. à 2 Ob. 2 Viol. 2 Viole, 4 Voc. Vllo ed Org.

5) Kyrie cum Gloria, Credo, Sanctus, Osanna et Agnus, à 4 voc. e Fondam.

6) Missa canonica à 4 voc. e Fondam. 1718.

7) Missa B. Virg. Mar. à 4 voc. e Fondam.

8) Missa brevis à 4 voc. e Fondam.

Alle diese Nummern befanden sich noch in Breitkopfs Sammlung.

9) Missa a Contrapunto nelle terzo tono, Bey Traeg nebst folgenden.

10) Libera me Domine.

11) Salve Regina *).

III. Fürs Theater.

12) Elisa, Opera; gestochen, Amsterdam bey le Cene.

13) Costanza e Fortezza. Opera, 1723 zu Prag.

Dies ist die Oper, welche unter freyem Himmel aufgeführt wurde, von welchem seltsamen Unternehmen Quanz in seiner Lebensgeschichte, (s. Marpurgs Beytrage) und, nach ihm, ein fruherer Aufsatz in dieser Leipziger musikalischen Zeitung, mehrere Nachricht giebt.

14) La Coronna d'Arianna. Opera, 1726 zu Wien.

15) Enea negli Elisi. Opera, 1731 zu Wien.

16) Il restante della Psiche. Opera.

IV. Für die Kammer.

17) Concentus Musico-Instrumentalis in 7 Partitas divisus. Nürnberg, 1701. Fol.

18) VI Ouvertures à 2 Oboe, 1 Fag. 2 Violin, Viola et B. Vienna. Fol.

19) Trio's, ungedruckt. Von diesen sagt Mattheson, dass Fux darin unvergleichlich gewesen sey. S. Critic. Mus. B. I. S. 131, Not. i.

20) Auch Paolucci hat im 2ten Theile seiner Arte prat. ein Stück von Fux eingerückt.

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Stücke.)

*) Die Breitkopf-Härtelsche musikalische Bibliothek besitzt noch verschiedene Hauptwerke dieser Gattung, (z. B. Oratorien, Messen u. s.) die hier nicht verzeichnet sind.

Nachrichten.

Wien, den 26sten Februar. Gestern wurde die neue Cherubinische Oper: Vaniska, der Text von Sonnleithner nach dem Französischen bearbeitet, auf dem Hoftheater zum ersten Male mit grossem Beyfall gegeben. Der Starost Zamosky hat Vaniska ihrem Gemahle entrissen, und will sie auf einem seiner einsamen Schlösser zur Liebe zwingen. Rasinsky versucht alles, seine geliebte Gattin zu retten. Er verkleidet sich als Kosak, und verschafft sich dadurch, dass er die Botschaft seines eignen Todes zu bringen vorgiebt, Zutritt ins Schloss, wird aber hier entdeckt, und mit seiner Gattin in einen tiefen Kerker geworfen, aus dem er sich jedoch mit Hülfe seiner kleinen muthigen Tochter und einer Freundin, in Zamosky's Diensten, rettet. Glücklich sind die Gatten mit ihrem Kinde bis an die äusserste Thorwache gekommen, auch das Losungswort wird hier durch die schlaue Klugheit der kleinen Hedwig, verrathen, und es gelingt ihnen, aus dem Schlosse zu entweichen. Aber schon ist ihnen Zamosky auf der Ferse; sie werden eingebracht, und sind verloren, wenn nicht Rasinsky's Freunde, als lange erwartete Krieger Zamosky's, in die Burg zu kommen gewusst, und so die liebenswürdige Familie gerettet hätten.

Dies ist die Skizze eines musikalischen Drama's, das zwar keinen ausgezeichneten dichterischen Werth hat, dem es aber doch nicht an einzelnen gutgewählten Situationen gebricht. Die Musik ist überall, wo sie nicht gar zu künstlich ist, vollkommen ihres grossen Meisters würdig; tief, kraftig,

feurig und charakteristisch, mit allen harmonischen Hulfsmitteln, zuweilen auch wol allzu-reichlich, unterstützt. Belebend, ergreifend die Tiefe des Gemüthes, gewaltig fassend, strömt sie dahin; aber sie will auch öfter gehört seyn, um ganz verstanden und gefühlt zu werden! Unter die allervorzüglichsten Stücke dieses, wahrhaft grossen Kunstwerks gehört eine Bassarie und das Finale im ersten, dann ein dreystimmiger Kanon im zweyten Akte; aber sehr viele Schönheiten sind auch sonst üppig verstreut. Cherubini wurde mit allgemeinem Jubel empfangen, und nach Ende der Oper herausgerufen.

Die Aufführung war in einzelnen Theilen vortrefflich, in andern merklich schwächer. Hr. Weinmüller erschöpfte als Zamosky seine Kunst; man kann die schöne Arie im ersten Akte kaum mit mehr Anmuth, Bedeutsamkeit und Ausdruck vortragen. Auch Dem. Laucher gab sich alle Mühe: nur blieb ihre Stimme manchmal zu schwach. Hr. Neumann hat nun leider fast gar keine Stimme mehr; es ist daher traurig, dass so manche musikalische Schönheit ohne seine Schuld verloren gehen muss! Hr. Ehlers spielte und sang recht brav, so auch Hr. Vogel. Die Dekorationen hatte Platzer prächtig gemalt.

Das Theater an der Wien hat wieder eine alte Schikanedersche Oper: die Eisenkönigin, mit Musik von Henneberg, aufgefrischt. Der Text ist ein ziemlich albernes Feenmärchen, und die Musik hat, ausser einigen wenigen Stellen, auch nichts bedeutendes.

Dem. Kirchgessner hat in dem bekannten Mozartschen Quintett für die Harmonika, auf diesem Instrumente im Redoutensaale gefallen, und ein volles Haus gehabt.

Bamberg. Das königl. Bayerische Schulen- und Studien-Ober-Kommissariat in Franken arbeitet, unter Beyziehung der Professoren, in gemeinschaftlicher Berathung mit denselben eifrigst dahin, den unter vielen Akademikern angenommenen, öfters bis ins Rohe eingreifenden Ton der Inhumanität durch gute, passende Gesetze und Anstalten umzustimmen, so wie auch dem Hange zu sinnlichen, zerstreuenden Vergnügungen eine bessere Richtung zu geben. Eine zu diesem Zwecke am hiesigen Lyceum errichtete neue Anstalt, ein musikalisches Kollegium für Akademiker, verdient gewiss allgemeinen Beyfall. Es ward den 9ten Januar Abends von 5 bis 7 Uhr, in einem gut erleuchteten Saale, vor einer zahlreichen Versammlung aus allen Ständen, feyerlich eröffnet. Das für diese Anstalt geordnete Orchester wird von Akademikern besetzt, die diesen Abend, unter Anführung des Musikmeisters, Hrn. Backoffer, mehrere gute Gesang- und Instrumentalstücke ausführten. — Das musikalische Kollegium wird wöchentlich ein Mal das ganze Jahr hindurch gehalten. Nun besteht hier ohnehin die Einrichtung, dass alle Akademiker, die Talent und Neigung zur Musik haben, Unterricht darin unentgeldlich erhalten; so wird demnach diese neue Anstalt, die nur mit sehr geringen Kosten verbunden ist, denselben desto mehr Veranlassung geben, sich in dieser Kunst weiter, hoher auszubilden, von ihren Fortschritten Proben abzulegen, dadurch sich selbst und Andern Freude zu gewähren, dabey auch in allgemeiner Bildung zur Humanität weiter zu kommen und an Vergnügungen immer mehr Geschmack zu gewinnen, die nicht blos für den Augenblick die Sinne berauschen, sondern zugleich den Geist beleben und schmücken, das Herz lautern und erheben.

Recensionen.

1) *Andante et Rondeau pour le Pianoforte à quatre mains, comp. et ded. à Mr. Joseph Haydn, par Charles Zulehner. Oeuvre 5.* A Mayence chez Ch. Zulehner. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

2) *Sonate pour le Pianoforte à 4 mains par Franç. Danzi. Oeuvre 9.* A Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Es ist vor nicht langer Zeit erst von einem andern Rec. in diesen Blättern ausführlicher über Klavierkompositionen für vier Hände, und zu Gunsten dieser ganzen Gattung gesprochen worden, besonders weil sie zur schönsten kunstgerechten Ausführung Gelegenheit giebt und zu sehr genauem Vortrag gewöhnt; und zwar ist darüber so gesprochen worden, dass hoffentlich jeder, der die Sache verstehet, mit mir dies unterschreiben wird — so wie auch, wenn dort Mozarts Sonate aus F dur und dessen Fantaisie aus F moll, als das vollkommenste angeführt wird, was noch in dieser Gattung erschienen sey. Es verstehet sich aber wol, dass jener Rec., wie jeder, der etwas aus Grundsätzen ableitet, voraussetzen werde, dass man ihn, wenn es zur Anwendung kommt, cum grano salis verstehet. Da nun aber die tägliche Erfahrung lehrt, dass dieses Salzkörnlein nicht gerade bey allen Leuten vorgefunden werde, so will ich wenigstens zweyerley zu einer — wie mir's scheint — nöthigen Beschränkung jener Sätze, wo es zum Praktischen kommt, hierher setzen. Dass das Spielen zweyer Personen auf Einem Pianoforte ein treffliches Bildungsmittel sey für Genauigkeit im Takt, im Pausiren, im Ausdruck, in Rundung des Spiels, in der Weise, sich gegenseitig zu unterstützen, auf einander zu hören, einander zu reizen etc. ist offenbar zuzugestehen: aber man wende dies Mittel nicht oft bey Anfängern und noch gar nicht weit Fortgeschrittenen an; sie lernen sonst sehr schwer, und spät, auf den Tasten des Instruments, deren Eine Hälfte sie gewöhnlich nur zu behandeln bekommen haben, zu Hause zu seyn, und gleichwol ist das eine Hauptsache und wird obendrein durch den immer weiter ausgedehnten Umfang unsrer Klavierinstrumente jetzt erschweret; sie gewöhnen sich ferner nicht so leicht, und nicht so bald, als nöthig, und als sonst geschehen würde, an die ruhige, ungenirte Haltung vor dem Instrumente, was, wie bekannt, ebenfalls eine Hauptsache ist, und durch den nothwendig genirten Sitz, durch die nothwendig erzwungene Haltung — wenigstens der Einen Hand, des Einen Arms, jedes der beyden Spieler vierhändiger Stücke, erschweret wird.

Sodann sagt jener Rec., ein vierhändiges Klavierstück solle, als Quartett, für alle vier Stimmen obligat und kontrapunktisch gedacht und ausgeführt, geschrieben werden: und welcher Kunstverständige müsste ihm nicht auch hier Recht geben! Kann der Komponist in dieser Form sich zugleich frey bewegen — wie das eben Mozart in jenen als Muster aufgestellten Stücken unübertrefflich gethan hat — so entstehet daraus die vollkommenste von allen Gattungen, die nur möglich sind; in der Modesprache ausgedrückt: die grösste Freyheit wird da zur strengsten Nothwendigkeit, die strengste Nothwendigkeit zur grössten Freyheit! Indessen — weil Silber nicht Gold ist, dürfen wir's doch auch nicht verachten oder wegwerfen, wenn es nur wirklich echtes, und, wo möglich, schön verarbeitetes Silber ist! Wer wollte z. B. auch Quartetten, die jener Strenge ermangeln und darauf keinen Anspruch machen, übrigens aber schön erfunden und in ihrer Gattung interessant und angenehm ausgeführt sind, wie z. B. die von Rode, die besten von Bocherini, Hoffmeister, Pleyl und Andern, nicht schätzen und gern haben, weil sie freylich die

Strenge der Mozartschen, und mehrerer Hayduschen und Rombergschen nicht haben? Das wäre ja doch immer Einseitigkeit — und wäre ungefähr dieselbe, die jetzt auf dem Theater herrscht, wo man nur Schillersche oder allenfalls andere grosse, pathetische Stücke begünstigt, worüber unser Lustspiel und das sogenannte bürgerliche Drama fast ganz zu Grunde gehen, und die Schauspieler, ausser in jener Gattung, obendrein! —

Alles das hab' ich zugleich mit in Hinsicht auf die hier angezeigten Kompositionen sagen wollen. Die Verfasser, zwey schätzbare, wenn auch nicht eben viel schreibende, übrigens aber ganz verschiedene Komponisten, sind, mit oder ohne eigentliche Erörterung der Sache, in die oben angegebenen Gedanken eingegangen. Sie haben beyde — nicht für Meister, (wie in den angeführten Beyspielen Mozart gethan,) aber auch nicht für Anfänger und Tironen geschrieben, und zwar in Absicht auf Ideen, wie auf Ausführung. Hr. Zulehner giebt ein recht gutes, einfaches Thema, das er nachher, ungefähr in der Manier Haydns aus seiner mittlern Zeit, sechsmal variirt; hieran schliesst sich das Rondo. Hr. Danzi giebt, nach einer ernsthaften Einleitung, ein Allegretto, (das wol besser, und um zugleich seinen Charakter anzudeuten. Allegro moderato hiess,) dann ein ausgeführtes Andante, und nun ein Finale, Allegretto, letzteres ungefähr in der Weise mehrerer Finalen in Violinkonzerten Rode's und Kreutzers.

Hr. Zulehner zeigt durch das Ganze keine hervorstechende Originalität. Seine Ideen scheinen weit weniger eigene Erfindung, als Nachklänge aus Werken Haydns und Mozarts, aber in einer talentvollen Seele, und in der Anordnung der Ausführung scheint er sich besonders den ersten dieser Meister zum Muster genommen zu haben. Wenn er das nur auch in der Haltung derselben gethan hätte! Das ist aber nicht überall geschehen, sondern es finden sich, neben bedeutenden, auch recht triviale Stellen — wie z. B. die ganze Variation in Dur, S. 6 und 7, besonders aber die erste Hälfte des zweyten Theils, wobey ich gar nicht etwa übersehe, dass die ganze Variation, zur Unterbrechung der ernstern in Moll, sanft, freundlich und leicht seyn soll! Aber man kann dies seyn, ohne gemein und flach zu werden! Einzelne dergleichen Stellen finden sich auch im Rondo, z. B. S. 20 und 21 oben, ungeachtet der vielen Noten. Dies Rondo wurde auch zum Vortheil der Wirkung des Ganzen besser in einer andern Tonart und in einem andern Tempo geschrieben seyn. (Es ist in G moll, Andante, wie die Variat. in D moll, Andante.) Recht sehr ist aber das Bemühen zu schätzen, gründlich, meistens vierstimmig und gebunden zu schreiben; und wo dies ohne Steifheit gelungen und zugleich etwas Frisches und Freyes in die Figuren gebracht worden ist, da ist etwas sehr lobenswerthes zu Stande gekommen. Dahin gehören vornämlich die dritte Variation S. 4 u. 5, und die letzte S. 10 und 11. — Die Ausführung für den Spieler ist sehr leicht, kaum einige Stellen, wie S. 20 oben, ausgenommen: das Ganze verlangt aber ein solides, nicht flüchtiges Spiel.

Hr. Danzi ist bey seiner Sonate mit mehr Lebhaftigkeit, Mannigfaltigkeit und Gewandtheit zu Werke gegangen, hat auch gleich mehr Brillanter, Gefälliges, beabsichtigt, als Zulehner, und sich, das Andante und allenfalls die Einleitung ausgenommen, die quartettmässige Behandlung, im obigen Sinn, weniger zu Herzen gehen lassen, obschon sie gleichfalls nicht vergessen worden ist. Das Allegretto, das noch der ziemlich nachdrücklichen, pathetischen Einleitung folgt, hat viel Galanterie und Anmuth, gefälligen Wechsel der obligaten Stimmen und artige Sätze, aber in den Ideen doch wol zu wenig Eigenes! Auch hätte der Komponist, was die Ausführung anlangt, wol etwas stärker in die Saiten und etwas tiefer in

den Schatz seines Geistes greifen können, ohne dass die Sonate aus ihrer heitern Region gerückt worden wäre; so dürfte man auch von Hrn. Danzi's feinem Geschmack das plötzliche Abbrechen, das Haydn und Pleyel ehemals, um launig zu überraschen, einführten, das aber seitdem so oft angewendet worden ist, dass es schwerlich noch Jemand gut launet und überrascht, (S. 4 u. 5, Takt Pause, S. 8 u. 9 desgl.) nicht erwarten. Dennoch wird dieser Satz unstreitig bey Vielen Glück machen, denn er ist gar sehr, wie man's eben will, und lässt sich auch in der That recht hübsch anhören. Ernstlicher genommen — schöner, eigener erfunden, zart gefühlt, und fast durchgängig ungemein gut gearbeitet (auch in den Mittelstimmen) ist das Andante. Man sehe gleich das Thema und den Anfang, den wir, den Raum zu schonen, auf zwey Zeilen setzen, und dem man es hoffentlich nicht zum Verbrechen machen wird, wenn er entfernt an Clementi's Andante (*F* dur) in seiner Doppelsonate (C dur) erinnern sollte.

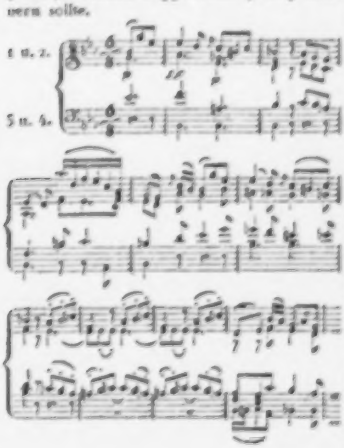

Der Komponist fährt ganz in gleichem Geiste bis zu Ende fort. Er wechselt zwar mit freundlichern Zwischensätzen, sie sind aber ganz passend gewählt und lassen nicht aus der sanften, etwas schwermüthigen Stimmung kommen, auch behandelt er jenen Hauptgedanken, gegen die Neben- und Zwischensätze, ungemein sorgfältig und kunstreich, so wie er auch der, hier schon so ausgesuchten, guten Harmonie, in der Folge, bey öfterm Wiederkehren dieser Melodie, immer noch eine neue, pikantere Wendung, ohne Künsteley, Steifheit, oder Verrenkung, zu geben weiss. Kurz, das ist ein recht schöner Satz, und wiewol er etwas lang geworden ist, so könnte man doch selbst dem Dilettanten nicht viel zustreichen, der ihn zu lang finde. Und ein sehr anziehender Satz ist auch das Finale in seinen kurzen, neckenden Rhythmen und netten Wendungen. So etwas findet aber schon Jedermann selbst angenehm, und darum bedarf es keiner weitern Nachweisung.

Nur die Stelle S. 10 u. 11, erstes System, und wo sie in der Folge wiederkommt, möchte man mit einer andern, aber von derselben Empfindung, vertauscht wünschen! Das ist es etwas von jener *romantischen* Naivetät und gesteigerten Einfalt, die sich nur etwa auf dem Instrumente noch ausnimmt, wo man die Behandlung *des Tons* weit mehr in der Gewalt hat, als auf dem Pianoforte. — Die Ausführung für den Spieler ist nicht schwer; doch will alles sauber und genau, besonders aber das Andante sehr sauber gerollt und mit mannigfaltiger Nuancirung der mancherley Bindungen und Vortragsarten *einzelner* Noten, behandelt seyn. Das Finale hat Laune, will also auch Laune, wie sich das von selbst versteht. Gefällt es Hrn. Danzi dem Publikum mehr dergleichen Doppelsonaten zu liefern, und vielleicht auf die Accuserungen über einzelne Stellen (die er gewiss so wenig missdeuten wird, als sie den Beyfall des Ganzen schmälern können und sollen) Rücksicht zu nehmen; so kann er unstreitig immer auf den Dank Vieler unter den Übrigen und schon etwas gebildeten Liebhabern und Liebhaberinnen mit Sicherheit rechnen. —

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. Nº. 25. 1806

Biographische Beyträge.

(Beschluss)

Buononcini (Giov. Battista) Singkomponist und Violoncellist, geboren zu Modena ums Jahr 1660, bildete sich unter der Leitung seines kunsterfahrnen Vaters, des Giov. Maria Buononcini, und wenn ihm wirklich die Duetti da Camera, Op. 8. Bologna, 1691, angehören sollten, wie Dr. Burney behauptet; so hätte er schon früh angefangen, die Pressen mit seinen Werken zu beschäftigen. Wahrscheinlich aber gehört dies Werk dem Vater zu. Ausgemacht hingegen ist es, dass er seine erste Ausflucht nach Rom nahm, wo er 1694 durch zwey neue, für dasige Theater gesetzte Opern den Grund zu seinem nachmaligen grossen Ruhme legte. Inzwischen hatte ihm die Dedikation der so eben bemerkten Duetti an den Kaiser Leopold vielleicht den Weg zum Wiener Hofe gebahnt, so wie seine Virtuosität auf dem Violoncell an Ort und Stelle zu seiner Empfehlung beytrug. Wenigstens finden wir ihn eine geraume Zeit an diesem Hofe als Kaiserl. Compositore, mit der Komposition der Opern für das Kaiserl. Theater beschäftigt; deren er, wie La Borde anmerkt, in den Jahren von 1699 bis 1710, sechs geschrieben haben soll.

Mitten in diesen Zeitraum fällt seine für ihn so ruhmvolle Reise nach Berlin, wo er im Jahr 1703 seine Oper Polyphemo

von so vornehmen Sängern und Instrumentisten aufführen sahe, als sich vielleicht vor und nach ihm kein Komponist hat und wird rühmen können. Die Sänger bestanden nämlich aus lauter fürstlichen Personen, in der Mitte des Orchesters sass die Königin Sophia Charlotte selbst an dem Flügel, indess die übrigen Instrumentalstimmen von lauter Kapellmeistern und Konzertmeistern ausgeführt wurden, von denen Telemann in seiner Lebensgeschichte viele aufzählt. Vielleicht getieth aber die Ausführung der Musik deswegen um desto schlechter.

Nach der Zeit hat sich Buononcini wahrscheinlich von Wien wieder nach Rom gewandt, wo sich auch sein Bruder, Antonio, schon 1713 befand. Hier war es nun, wo ihm 1720 die solenne Einladung der in London so eben gestifteten Königl. Akademie der Musik traf, worin er, als einer der drey von ihr erklärten grössten Komponisten der Welt, den Auftrag erhielt, dahin zu kommen, um für das englische Operntheater zu arbeiten.

An dieser ausgezeichneten Ehrenerklärung war aber diesmal der gute Buononcini weniger Schuld, als die Unwissenheit der resp. königl. Akademie der Musik zu London in der Künstlergeschichte. Man hatte nämlich daselbst 1707 die Oper Camillo von Buononcini ins Englische übersetzt und aufs Theater gebracht. Dies Stück wurde nun mit solcher Begierde gleichsam verschlungen, dass es nicht nur dies ganze Jahr hindurch,

sondern auch die beyden folgenden Jahre 1708 und 1709, wo sogar Italiener, welche ihre Rollen italienisch recitirten, darin mit auftraten, trotz allem Spotte des Addison und Pope, beynahe ununterbrochen gegeben wurde. Ja, die Schauspieldirektoren sahen sich genöthigt, um ihren darauf folgenden Stücken Eingang zu verschaffen, Arien von Buononcini in diese einzulegen. Da man sich nun in London einbildete, diese Oper sey von eben diesem Joh. Bapt. Buononcini, von dessen Bruder Marc Antonio man damals daselbst noch gar nichts wusste; so eilte man dieses Amphions habhaft zu werden, um vermittelst seiner göttlichen Gesänge ganz London ins Opernhaus zu zaubern. Man hatte sich aber geirrt. Die Musik des Camillo war, wie gesagt, vom Antonio, dessen stilles und bescheidenes Verdienst gewöhnlich das Lob für den Namen Buononcini errang, welches sich dann der eitle, anmassende und stolze Johann aneignete, wie aus mehrern Fällen in der Geschichte dieser Familie bewiesen werden könnte.

Johann Baptist kam nun zur grossen Freude seiner Anhänger nach London, wo er noch im Herbste dieses 1720sten Jahres die Oper Astardo aufs Theater brachte. So gross nun auch die Erwartungen des Publikums von ihm gewesen waren, so wurden sie doch durch diese Oper vollkommen befriedigt; ob es gleich Burney schwer wird, nur irgend etwas darin zu finden, was sie vor den übrigen Kompositionen der damaligen Zeit ausgezeichnet hätte. Um nur recht geschwind wieder etwas Neues von ihm zu hören, theilte die Direktion sogleich die drey Akte der Oper Musio Scevola unter ihre drey zusammen verschriebenen Komponisten, Attilio, Buononcini und Händel, so, dass Attilio den ersten, Buononcini den zweyten und Händel den dritten Akt zur Bearbeitung erhielt. Um aus jedem Akte ein Ganzes zu machen, musste jeder dieser Komponisten auch eine Ouverture und ein Schlusschor zu dem seinigen schreiben. Dieser grosse Streit der so sehr verschiedenen Talente dieser drey Meister, that mehr Wirkung auf die fremden, von Vorurtheilen freyen Zuhörer, als auf die Engländer; wie man aus Quantzens Bemerkung (s. Lexikon, Artikel Buononcini,) abnehmen kann; indem dadurch keiner dieser Komponisten an der Zahl seiner Verehrer etwas verlor, und jeder, vor wie nach, Jahre lang fortfuhr, für das Vergnügen des dasigen Publikums zu arbeiten.

In demselben 1721sten Jahre, als diese Oper aufs Theater kam, liess Buononcini eine Sammlung seiner besten Kantaten und Duetts, auf das sauberste in Kupfer stechen und dedicirte sie dem Könige Georg. Noch immer hält man diese Werk für das Beste von alle dem, was er gemacht hat.

Im Jahr 1722 setzte er sein berühmtes Funeral Anthem bey der Leichenbestattung des Herzogs von Marlborough; worin er alle seine Kräfte aufbot, Händels grössern Stile gleich zu kommen. Durch dieses Stück hatte er sich nun die Gunst dieser mächtigen Familie in solchem Grade erworben, dass die Gräfin von Godolphin, welche nach dem Tode des Herzogs, ihres Vaters, den Titel einer Herzogin von Marlborough annahm, ihn zu sich ins Haus nahm und ihm eine jährliche Pension von 500 Pf. Sterling aussetzte.

Hier befand er sich nun in der glücklichsten Lage von der Welt. Gemächlichkeit und Ueberfluss, verbunden mit Achtung und Ehre, sowohl von der Nation, als von seiner Gönnerin, liessen ihm nichts mehr zu wünschen übrig. Uebrigens hielt die Herzogin zweymal wöchentlich Konzert in ihrem Hause, in welchem, vor den Ersten

und Vornehmsten des Königreichs; durch die auserlesensten Sänger von der Oper, keine andern Kompositionen, als von ihrem Lieblinge, dem Buononcini, aufgeführt werden durften — was denn seinem Ehrgeize unendlich schmeicheln musste. Das, was ihm die im vorigen Jahre herausgegebenen Kantaten und Duetts, das Exemplar zu zwey Guineen, eingebracht hätten, schätzte man, nach einer gar nicht übertriebenen Rechnung, allgemein auf 1000 Guineen, ohne was ihm die Ausgabe seiner übrigen Werke und die Komposition seiner Opern, einbrachte — deren letzte, Astyanax, 1727 von der Akademie aufgeführt würde.

Ein solches Glück aber in die Länge zu tragen, war nicht die Sache eines Menschen, der, so wie Buononcini, durch Leidenschaften, und zwar durch die gefährlichsten, Neid und Ehrgeiz, beherrscht wurde. So gross also auch sein Glück war, so wurde dessen vollkommener Genuss doch immer durch den Gedanken an die Ueberlegenheit seines Nebenbuhlers, Händels, gestört. Und da ihn die Erfahrung gelehrt hatte, dass er nie durch eigene Kräfte dessen Verdiensten gleich kommen, oder sie gar verdunkeln würde: so suchte er gelegentlich mit fremden Federn zu prangen; die Entdeckung eines Versuchs dieser Art brachte ihn aber nicht nur um seinen erworbenen Ruhm, sondern auch um sein ganzes Glück. Die Sache verhielt sich also:

Bekanntermassen blühete schon damals zu London die im Jahr 1710 daselbst errichtete Academy of ancient Music, deren Mitglieder aus den berühmtesten Meistern des In- und Auslandes bestanden. Buononcini, eines der bedeutendsten Glieder der Königl. Akademie der Musik, war allerdings auch Mitglied von dieser Gesellschaft. Nun erhielt zu Anfange des 1731sten Jahres eine der Mitglieder dieser Akademie (Dr. Green) ein Werk zu Venedig unter dem Titel gestochen: Duetti, Terzetti et Madrigali, consecrati alla Cesarea Real Maestà di Giuseppe I Imperatore. Da Antonio Lotti Veneto, Organista della Ducale di San Marco. Venezia, 1705; und nachdem er es durchgesehen hatte, merkte er das achtzehnte Madrigale: In una siepe ombrosa etc. daria an, um es in der nächsten Zusammenkunft der Akademie aufzulegen und aufführen zu lassen — was denn auch geschahe. Nun erinnerte man sich aber, dass diss Madrigal bereits vor vier Jahren vom Dr. Green der Gesellschaft im Manuskripte als eine Komposition des Buononcini zur Aufführung sey mitgetheilt worden. Buononcini, welcher eben abwesend war, als er diesen Vorfall erfuhr, schrieb an die Akademie und beschwerte sich höchlich über das Plagium des vorgeblichen Komponisten dieses Madrigals und betheurte, dass er es schon vor dreyssig Jahren gerade so, wie es im Buche stände, auf Befehl des Kaisers verfertiget habe. Zum Beweise dessen berief er sich auf das kaiserl. Musik-Archiv. Dies bewog die Akademie durch ihren Sekretair an den Sign. Lotti so fort schreiben zu lassen. Dieser versicherte aber in seiner Antwort: „Dass er der Verfasser dieses Madrigals sey, „wovon er dem Kapellmeister des Kaisers „Leopold, Signor Ziani, lange vor der „Aufführung eine Abschrift übergeben ha„be: und dass es ihm unglaublich schiene, „wie Signor Buononcini in der gayeté de „coeur, seine, des Lotti, Fehler für seine „eigenen anerkennen könnte?“

Dieser Brief nun wurde des Buononcini eigenen Händen überliefert. Da aber dieser nicht für nöthig hielt, darauf zu antworten; so schrieb die Akademie abermals nach Venedig und liess sich von Lotti eine Schrift mit dem Siegel eines Notarius publicus

ausfertigen, worin, nach Anrufung des Namens des ewigen Gottes, versichert würde: „Dass Unterschriebene, (viere der grössten „Meister in Venedig und ein kaiserlicher „Offizier) vor ihm erschienen wären und „freywillig, tacto pectore, et tactis scripturis, „beschworen und bezeuget hätten; dass sie „dies Madrigal: In una siepe ombrosa, als „ein Werk des obbesagten Signor Antonio „Lotti kennten." Einige dieser Zeugen hatten es schon während des Komponirens, im rohen Entwurfe gesehen, andere hatten es gesungen, und wieder andere bezeugten, es noch vor dem Drucke gehört zu haben. Ausser diesem Certifikate kamen nun noch zu gleicher Zeit von glaubwürdigen Männern aus Wien verschiedene Briefe nach London, die alle dasselbe bezeugten; einer davon war sogar vom Dichter des Madrigals, dem Abbate Pariati, selbst. Um nun die Erwartung des Publikums in dieser Sache zu befriedigen, wurden alle diese Schriften bald darnach unter dem Titel gedruckt: Letters from the Academy of ancient Music at London, to Signor Antonio Lotti of Venice, with his Answers and Testimonies. London, 1732, 8. und so dieser seltsame Streit geendigt.

Mit Stolz und Hartnäckigkeit hatte Buononcini seine Gegner alle diese Maassregeln nehmen sehen, um seine Betrügerey recht klar und unwidersprechlich an den Tag zu bringen, ohne sich nur im geringsten dagegen zu verantworten, oder seine angeblichen Ansprüche auf dieses Madrigale zu widerrufen. Alles, was zu seiner Entschuldigung vorgebracht wurde, bestand in dem Vorgeben einiger seiner wärmsten Anhänger: „Die Partitur, welche vormals der Akademie von diesem Madrigale zur Aufführung „sey übergeben worden, sey nicht mit „Buononcini's Namen unterschrieben gewesen; wie man doch sonst auf allen seinen „Kompositionen fände." Da er sich aber der Akademie einmal deutlich und ausdrücklich als Komponisten dieses Stücks angegeben hatte und auf der andern Seite jene Briefe doch unwiderlegt liess; so war weiter keine Frage mehr, wer Unrecht behalten habe.

Diese Geschichte verursachte nun eine allgemeine Veränderung in der Achtung und den Gesinnungen seiner bisherigen Freunde, Bewunderer und Gönner, selbst in der Marlboroughschen Familie. Und was das Aergste war, so fand er, dass die Ungnade dieser letztern auch einen schlimmen Einfluss auf sein Interesse zu äussern anfing. In der That hatte er sich aber auch nie bemüht, eine solche freygebige Begünstigung, die er so lange in diesem Hause genossen hatte, durch sein Betragen zu verdienen. Im Gegentheil war er immer eigensinnig, rechthaberisch und übermüthig, und mochte gern unglaubliche und selbst widersinnige Dinge von sich glauben machen: wie er sich z. B. immer für einen guten Theil älter ausgab, als der Augenschein lehrete. Es konnte also nicht fehlen, endlich musste wol die allgemeine Verstimmung der Gemüther auch in dem seinigen Uebelklänge hervorbringen. Er fing an, sich aus England wieder weg zu sehnen.

Zu eben der Zeit — es war im Jahr 1733 — hielt sich ein Avanturier zu London auf, welcher blos vermittelst seines glänzenden Anzugs und eines guten Theils Unverschämtheit, unter dem Titel eines Grafen von Ughi, am Hofe erschien. Man sagte sich zwar, er sey ein Mönch; Er hingegen gab sich für einen italienischen Edelmann und natürlichen Sohn Königs Jakob II. aus; und da es ihm nicht an Witz, Verstand und Talenten fehlte, so gewann er dadurch die Neigung der Herzogin Buckingham in dem Grade, dass sie sich mit ihm zu vermählen Willens war. Dieser Mensch gab vor im Besitz mancher

grossen Geheimnisse zu seyn, namentlich auch dessen, Gold zu machen. Ob es nun gleich dem Buononcini nie an diesem Metall gefehlet hatte; so liess er sich doch bethören, ihm Glauben beyzumessen — er liess sich bereden, das gastfreundliche Haus, in dem er sich so lange wohl befunden hatte, zu verlassen und sein Glück mit diesem Betrüger zu theilen. Beyde verliessen bald darauf das Königreich. Es scheint aber, als ob ihre Verbindung nicht lange gedauert habe; denn Buononcini sahe sich bald genöthigt, um nicht zu darben, seine Zuflucht wieder zu seiner Kunst zu nehmen. Wenige Jahre, nachdem er England verlassen hatte, befand er sich zu Paris, wo er für die königl. Kapelle eine Motette komponirte, worin eine Arie mit einem obligaten Violoncell vorkam und welche konzertirende Stimme er in Gegenwart des Königs von Frankreich, selbst ausführete. Diese Komposition wurde damals auch zu Paris gestochen.

Nach dem Aachener Friedensschlusse berief ihn der Kaiser wieder nach Wien, wo er an dieser Feyer (1748) ein Stück setzte, wofür er 800 Dukaten erhielt. Nachdem die Friedensfeyerlichkeiten zu Wien geendigt waren, begab er sich, in Gesellschaft des Monticelli, nach Venedig; wo dieser als erster Sänger, er selbst aber als Komponist sein Engagement fand. Hier verlieren wir ihn, als einen Mann von etliche und achtzig Jahren, gänzlich und auf immer aus dem Gesichte.

Wenn man nun behauptet, Buononcini habe als Komponist keinem, als Händeln nachgestanden; so vermindert dies seinen Ruhm so wenig, dass es vielmehr schwer wird, ihrer beyder Vorzüge richtig zu vergleichen und darüber zu entscheiden. Händels Vorzüge im Ausdrucke des Grossen und Erhabenen sind schon durch sein Te Deum, Jubilate u. s. w. hinlänglich bewiesen. Aber obgleich Dr. Burney dafür hält: des Buononcini Kunstvermögen habe eben nicht in reichen und tiefen Minen von kontrapunktischen Kenntnissen bestanden, indem seine Hülfsquellen in gearbeiteten Kirchensachen und Madrigalen sehr seicht schienen gewesen zu seyn; so besass er dagegen ein besonders glückliches Talent, zärtliche und wehmüthige Empfindungen auszudrücken, wobey er sich ihm ganz eigenar anfas und gefälliger Melodieen zu bedienen wusste. Auch seine Recitative waren in grosser Vollkommenheit und dem Ausdrucke der Rede durchaus angemessen geschrieben. Dies war es auch vornämlich, was seine Kantaten so allgemein beliebt machte — nicht zu gedenken seiner damals noch seltenen Kunst, als Solospieler auf dem Violoncell. Sein Bildniss hat Sympson 1733 zu London in gr. Folio in Kupfer gestochen, wonach wahrscheinlich uns Hawkins, Tom. V. pag. 274 seiner Geschichte, eine Kopie gegeben hat.

Hier nur noch so viel von seinen gedruckten und ungedruckten Werken, als sich Nachrichten davon gefunden haben.

1) Tullio Ostilio. Op. ser. 1694 zu Rom aufgeführt.
2) Serse; desgl. 1694, ebend.
3) La Fede publica, desgl. 1699, zu Wien.
4) Affetti più grandi vinti dal più giusto, desgl. 1701, ebend.
5) Polyphemo, desgl. 1703, zu Berlin.
6) Endimione, desgl. 1706, zu Wien.
7) Mario fuggitivo, desgl. 1708, ebend.
8) Thomyris, desgl., wovon schon 1708 zu London die Ouverture und einige Arien aufgeführt und nach der Zeit gestochen wurden, und wovon auch Hawkins, Vol. V. p. 143 eine Arie eingerückt hat; scheint früher, vielleicht zu Rom schon aufs Theater gekommen zu seyn.
9) Abdolonimo, Op. ser. 1709, zu Wien.
10) Muzio Scevola, desgl. 1710, ebend. Dass

diese Wiener Opern, welche La Borde dem Vater Giov. Maria Buononcini zuschreibt, den Söhnen zugehören, welche sich damals beyde in Wien aufhielten, ist wol ausgemacht; nur möchte es schwer halten, einem jeden dieser Brüder das Seine davon zuzutheilen, da sich sicher auch Antonio als Komponist daselbst wirksam gezeigt hat.

11) Astartus, Op. ser. 1720, zu London aufgeführt und unter seinem Namen gestochen.

12) Muzio Scevola; zweyter Akt, 1721, ebend. Mehr von dieser Oper s. oben.

13) Cantate e Duetti; dedicati alla sacra Maestà di Giorgio Re della Gran Bretagna. Londra, 1721, gestochen.

14) Divertimenti da Camera, tradotti (arrangirt) pel Cembalo da quelli composti pel Violino o Flauto; dedicati all' eccellenza del Duca di Rutland. Londra, 1722, gestochen, in eignem Verlage.

15) Crispus, Op. ser. 1722, zu London.

16) Griselda, desgl. 1722, ebend. in Partitur, gestochen.

17) Funeral Anthem for John Duke of Marlborough. London, 1722, in Part. gestochen. Es wurde bey der Beerdigung dieses Herzogs in der Westmünster-Abtey aufgeführt.

18) Pharnaces, Op. ser. 1723, zu London.

19) Erminia, desgl. 1723, ebend.

20) Calphurnia, desgl. 1724, ebend.

21) Ein Schreiben zur Empfehlung der Psalmen des Marcello. London, 1725; ist dem fünften Bande dieser Psalmen vorgesetzt.

22) Astyanax, Op. ser. 1727, zu London. Aus dieser Oper hat Hawkins eine bey ihrer Erscheinung sehr beliebte Arie mit konzertirendem Basse im Flügel, Vol. V. p. 284 seiner Geschichte, in Partitur eingerückt.

23) XII Sonatas for the Chamber, for 2 Violins and Bass; dedicated to the Duchess of Marlborough. London, 1732, gestochen.

24) Motette mit obligatem Violoncell. Paris, 1740, gestochen.

25) Arie im Klavierauszuge, wahrscheinlich aus seiner Oper Griselda; in Reichardts Kunstmagasine. St. VI. S. 50.

26) Mehrere Kantaten für eine Singstimme, mit Begleitung einer Violin oder eines Violoncells, von vorzüglichem Gehalte, fand Dr. Burney in einer starken Sammlung geschriebener Kantaten in Deutschland, wahrscheinlich in Wien. Er hatte sie aber auch hier in Sondershausen, in dem Fürstl. Musik-Archive finden können; wo sich ausser einem Buche, welches XXIII italienische Solo-Kantaten für den Sopran mit dem Generalbasse, einzig und allein von Giov. Bat. Buononcini enthält, noch in andern Büchern zerstreut, bis XII dergleichen Kantaten, also fünf und dreyssig Kantaten nur allein von diesem Komponisten, befinden. Auch, darunter ist die: Io vi chiedo o selve amene etc. ausser dem Generalbasse, noch mit zwey Violinen besetzt.

Das Konzert auf dem Fortepiano.

Eine Phantasie.

Der Künstler, welcher zum Sprachwerkzeuge seiner Gefühle ein grosses Wiener Fortepiano mit starkem, vollsingendem, hellem Tone erlesen hatte, fing mit einer gewissen heitern Ruhe zu phantasiren an. Er wollte auf den Zuhörer nicht blos durch kunstvolles Spiel, sondern auch hauptsächlich durch eine gewisse wohl berechnete psychologische Stufenfolge desselben wirken. Er

dachte sich den Zuhörer ruhig, mit aufmerksamen Sinn, und reizbarem Gefühl. Der Virtuos liess daher anfangs keine Tour de force, keine schneidenden Dissonanzen, kein schweres und imponirendes Grave oder Largo, der Sitte gemäss — vorhergehen; nein! es gab uns einige einfache, leichtfassliche Melodieen, mit allerhand Zwischensätzen humoristisch durchwebt, und durch kleine Abweichungen stufenweise immer pikanter gemacht. Ueberall war liebliche Rundung, in Spiel und Melodie. Man vergass über dem anspruchlosen Spiel den Virtuosen, und wurde, ohne dass man es merkte, in eine Stimmung versetzt, deren Charakter Heiterkeit und eine grössere Reizbarkeit war. Und darauf war auch am leichtesten fortzubauen. — Die Phantasie des Künstlers führte jedoch von jenen einfachen Melodieen unvermerkt auf ernstere Ideen. Die Harmonie wurde gedrängter, der Stil feyerlicher, die Phrasen ernster und erhabener. Um dies noch mehr zu bewirken, modulirte er in eine von der ersten etwas fremde Tonart, welche die Erinnerung an jene ersten Melodieen verwischen und blos die durch sie hervorgebrachte Stimmung benutzen wollte. Das Tempo wurde langsamer, die Phrasen kühner, neuer und pikanter — alles erreichte nun einen Grad von Feyerlichkeit, und ich möchte sagen von Phantastischem, dass man nicht wenig gespannt war, wo es hinaus wollte. Eben in dieser Stimmung ertönte ein voller, lebhaft arpeggirter, dissonirender Accord, nach welchem der Spieler, statt einer Auflösung, eine beträchtliche Pause folgen liess, und so die Zuhörer um desto mehr frappirte und dahin brachte, wohin er sie haben wollte. Nun fing der Künstler ein Allegro maestoso — ich glaube, es war vom Abbé Stadler oder Clementi — an, welches er mit ernstem Tempo und feyerlichem Stil vortrug. Man hörte nicht Einen Ton, welchen er als überflüssige Verzierung oder leere Tirade hinzufügte. Alle Manieren, welche der Komponist vorgeschrieben hatte, trug er kurz und kräftig vor. Alles Süssliche und Kleinliche, wurde, selbst bey den melodiösen Stellen, vermieden. Es war hoher, männlicher Gesang, von der Harmonie kräftig unterstützt und herausgehoben. Gleich Blitzstrahlen hörte man hier und da unerwartete, aber sehr wohl berechnete Accentuationen, welche den vorgetragenen Gedanken mehr Neuheit und Interesse gaben, das Verständniss derselben erleichterten und die Seele in ihrer Spannung erhielten. Kein Ton war verwischt oder bedeutungslos. Ungeachtet der Virtuos in einzelnen Stellen wol merklich vom Tempo bald mehr bald weniger abwich, so leuchtete doch immer der Hauptcharakter des Satzes bestimmt hervor, und jene Abweichungen dienten nur dazu, denselben allseitiger glänzen zu lassen. Was das Sonderbarste war, man vergass es beynahe, dass er abwich; man sagte sich, beym Bewusstseyn der Abweichung, so und nicht anders kann diese Stelle vorgetragen werden! —

Der Satz war nun zu Ende. Eine kurze Pause war zur Erholung der Zuhörer bestimmt. Dann folgte ohne Pianofortebegleitung ein kurzes sanftes Quintett auf zwey Klarinetten, einer Flöte, einem Horn und einem Fagott geblasen. Es war im Stil eines Pastorale, lieblich gesetzt und einfach vorgetragen. Dem Zuhörer gewährte es nach dem vorhergegangenen ernsten Satze eine angenehme Erholung; es war ein passender Uebergang zu den darauf folgenden Variationen von Pollini, welche der Virtuos ganz in dem sanften, singenden Charakter dieses Komponisten vortrug. Sie befriedigten den Kenner und amüsirten den Dilettanten in gleichem Masse. Mir schien es wohl überdacht zu seyn, dass der Künstler die Variationen nicht, nach hergebrachter Sitte, zum Schluss seines Konzerts, sondern mehr in die Mitte nahm. Variationen, und wenn ihre Anzahl nur etwa zwölfe beträgt, erfordern

zum richtigen Verständniss weit mehr Spannung und Aufmerksamkeit des Zuhörers, als z. B. ein Allegro finale oder ein Rondo; er muss bey den Variationen die verschiedenen Abänderungen und Modificationen, die neuen Seiten des Thema, immer als etwas Ganzes, welches doch stets zugleich mit dem Vorhergehenden in Bezug steht, bemerken, da ihm hingegen beym Finale oder Rondo alles weit mehr erleichtert wird. — Wo nicht die eine Variation sich an die andere, ihrem Inhalte nach, unmittelbar anschloss, da pausirte der Spieler ein wenig, welches dem Zuhörer sehr wohl that, und dem Spieler eine kleine Erholung gewährte, auch für die folgende Variation nicht ungünstig war.

Diese Variationen waren zu Ende. Eine kurze Pause folgte abermals, jedoch nicht so lang, dass sie den Zuhörern Zeit gelassen hätte, sich zu zerstreuen.

Eine Arie — nicht mit himmelanschreyenden Läufern und prunkenden Tiraden durchwebt — sondern von einfachem, etwas naiven Charakter, der jedoch etwas Neues hatte, folgte jezt. Eine Sängerin sang sie zur blosen Pianofortebegleitung. Manche Kleinmeister meynten, dass wol ein Virtuos etwas besseres thun könnte, als eine Arie zu begleiten. Nachdenkendere und fein beobachtende Zuhörer verstanden aber den Virtuosen besser. Er zeigte sich hier in einem eigenen Genre. Die Begleitung eines Singstücks ist, wenn sie vollkommen seyn soll, gewiss nicht ein Werk des Stümpers. Hier war der Platz, wo er allerhand Nachamungen von andern Instrumenten auf dem Fortepiano, wo er seine Kunst zu registriren, wo er hier und da ein mehr manierirtes Spiel, allerhand Veränderungen in den einfach gebrochnen Accorden — kurz, eine so grosse Mannigfaltigkeit des Vortrags und Allseitigkeit seines Spiels anbrachte, als es nur der Text und Sinn der Arie, so wie die Stimme der Sängerin erlaubte, und wo er endlich den Zuhörern den Virtuosen, so sehr er ihn gerade hier zeigte, ganz aus dem Sinne schlagen wollte. Der Erfolg bewies, dass sein Calcül nicht unrecht gewesen war. Ein lautes Bravo von Gross und Klein erfolgte beym Schluss der Arie, welches ihm gewiss zur Hälfte galt.

Eine etwas längere Pause folgte nun. Die Blasinstrumente des vorigen Quintetts arrangirten sich neben und hinter das Fortepiano. Bald fing nun auf diesem das Allegro in Begleitung aller jener Instrumente an, und gewährte dem Zuhörer einen schönen Genuss durch den Wettstreit aller Spieler, welche doch nicht einander zu übertäuben suchten, sondern bey glänzenden Solopartieen diskret nachgaben und dem Pianoforte, welches jezt die Honneurs machte, bescheiden folgten. Hier war es, wo der Spieler des letztern im brillanten Fache glänzte. Stark markirte, rollende Passagen wechselten ab mit sangbaren oder feurigen Stellen; alles frappirte und liess der Seele keine Ruhe; nach und nach aber wurden die einzelnen Partieen enger verbunden, ihr Feuer schien sich etwas zu verlieren; ein Andante, ohne Läufer, ganz harmonisch, mit hervorstechender edler Melodie, sammelte die Gedanken der Zuhörer, und verlor sich in sanften Tönen, gleich der Harmonika in den Lüften.

Die Entfernung der Spieler sagte den Zuhörern, dass das Konzert geendigt sey. Ihre Empfindung hatte sie dahin geführt, dass sie noch etwas zu hören glaubten, da doch der äussere Ton schon verhallet war. Es war das Eccho in ihrer Seele. — Diese Stille war wirklich für den Virtuosen schmeichelhafter, als das lebhafteste Applaudissement, welches die Zuhörer in der That auch vergassen.

Den 15 Febr. 1806.

Fr. Guthmann.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten März. Nº. 26. 1806.

Bemerkungen
aus dem Tagebuche eines praktischen Musikers.

Fast jeder, der Liebe zur Musik hat und in dieser Kunst nur halbwege etwas leistet, komponirt jetzt auch. Dagegen dürfte kein Mensch etwas haben, wenn man nur nicht auch alles drucken liesse: für sich kann jeder machen, was er will, aber nicht für die Welt. Dieser sollte durchaus in den Künsten nichts geboten werden, als was in seiner Art vortrefflich — wenigstens im Wesentlichen untadelhaft wäre. Freylich kömmt Eitelkeit, Eigenliebe, Unwissenheit u. s. w. und sagt auch dem Stümper: dein Werk ist gut; und gute Freunde, die man etwa darüber befragt, stimmen nur gar zu gern ein. Ich will deswegen hier das Hülfsmittel angeben, das ich mir ersonnen und bey meinen eigenen Arbeiten immer probat gefunden habe.

Hab' ich etwas geschrieben, so lasse ich es — nicht eben wie jener alte römische Kritikus wollte, neun Jahre liegen: das einige heut zu Tage schwerlich und am wenigsten in unsrer Kunst, die in den meisten ihrer Gattungen nur allzuviel von der Mode abhängt; aber ich lege es doch so lange bey Seite, bis es mir ziemlich fremd geworden ist. Dann gehe ich es ruhig durch und (das ist die Hauptsache!) zugleich die besten schon vorhandenen Werke grosser Meister aus derselben Gattung, ungefähr in demselben Charakter, in demselben Stil. Nun frage ich mich aufs Gewissen: Kann dieses dein Produkt sich — wenn auch nicht über, doch gewiss neben jene schon vorhandene Werke mit Ehren hinstellen? Kann ich mir nun mit fester Ueberzeugung ein Ja zurufen: dann lasse ich drucken; habe ich Bedenken und fühle wenigstens einigen Widerspruch in meinem Innern: so lege ich's wieder hin und nehme dieselbe Prozedur nach gereifter Zeit nochmals vor; muss ich mir aber ein Nein sagen, so wird das Werk ohne alles Erbarmen zur Vergessenheit verdammt. Jener zweifelhafte Fall wird bey wiederholter Prüfung fast immer zu einem sichern — zu einem Ja oder Nein; und würde er's nicht, so gebe ich die Arbeiten nicht heraus, ausser allenfalls auf bestimmte Veranlassung, welcher sich nicht ausweichen lässt. Bey dem entschiedenen Nein gilt aber keine besondere Veranlassung, und wäre sie die Aufforderung eines Vornehmen oder die gute Bezahlung eines Verlegers. Wollte der Himmel, es machte es ein jeder Komponist so; dann würden wir nicht eine solche Menge nichtswürdigen Zeugs erhalten, das wenigstens den Schaden stiftet, (diesen aber auch ganz gewiss!) dass das Gute oft nicht aufkommen kann, wol gar verschlungen wird, wenigstens sich nicht so weit verbreitet, als es sonst könnte und würde.

Es giebt für mich kaum einen traurigern Anblick, als die Virtuosen in frühen Ju-

derjahren, die man, wie Paviane und Meerkatzen, zur Schau umherführt und die — mit so wenigen Ausnahmen, dass sie kaum in Betrachtung kommen — traurige Schlachtopfer der Eitelkeit, Habsucht u. s. w. werden! Die erstaunenswürdigste von allen solchen Wunderpuppen, die mir vorgekommen sind, war der kleine Sigmuntovsky. Als ein Kind von vier Jahren spielte er schon auf der Violin, und noch besser auf der Viola, die ihm eingelernten Stücke wahrhaft meisterlich. Man setzte das blasse, schwächliche Kind gewöhnlich auf einen Tisch, damit mans nur sahe. Es nahm nun seine Geige, wie ein Violoncell zwischen die Kniee, und nur über dem Spiel blühete es ein wenig auf und die Augen bekamen Leben. Gewöhnlich jauchzten alle Anwesenden vor Entzücken, und mir that es in der Seele wehe: denn ich wusste, dass der Vater das Kind erzog und behandelte, wie kaum der roheste Kosak seinen Hund. Nicht unwiderstehlicher Trieb, wie er sagte, sondern Hunger und Prügel hatten den grössten Antheil an dieser frühen Entwickelung ungemeiner Talente. Wollte der Kleine nicht alle Tage gleich früh stundenlang und immer die nämlichen Stücke spielen: so bekam er den ganzen Tag nichts als Wasser und Schläge. Was war die Folge? Dass sein Körper sich nicht entwickelte und er an steter Nervenschwäche litt, war noch die geringste! aber noch in frühen Knabenjahren fanden sich in ihm so widernatürliche, unbezähmbare Triebe aller Art, dass er als ein Knabe von eilf Jahren schon starb, und zwar — man darf sagen, nicht blos abwelkte, sondern lebendig verweste. Ein Publikum, das menschlich fühlt, sollte darum, dächte ich, wenn ihm sehr junge Virtuosen vorgeführt werden, nicht zulaufen, sondern fliehen. Gewönnen die Triebhäusgärtner nichts, so würden sie die Pflänzchen nicht so gewaltsam erhitzen; und wäre unter den Kleinen auch wirklich einer und der andere, mit welchem die Natur eine gänzliche Ausnahme von ihrer Regel machte: so ginge damit nichts verloren, sondern er bildete sich ohne Ueberreizung wenigstens einigermaassen dem Gange der Natur gemäss, und würde nicht hingeopfert.

Kein Künstler sollte, wenn er wirklich etwas Vorzügliches leistet, mit so sorgsamer Schonung behandelt werden, als der Musiker. Wer über das Wesen der Musik nachgedacht, oder selbst als Künstler empfunden, oder auch grosse Tonkünstler nahe kennen gelernt hat, weiss warum? Unter anderm auch darum. Kein Künstler wird so leicht über sich selbst irre und zweifelhaft, als er *); keiner ist dann so tief und unwiederbringlich verloren; keiner bedarf im Moment, wo er in seiner Kunst produziren soll — (vornämlich zwar als Virtuos, aber gewiss auch als Komponist!) keiner bedarf der angenehmen Stimmung, der heitern Laune, der wohlthuenden Aufreizung mehr, als er — Dagegen sollte kein Künstler, der ganz Geist- und Talentloses, oder sonst Schlechtes liefert — mag er's nun nicht besser können, oder sich selbst und seine Arbeiten vernachlässigen — keiner sollte strenger mitgenommen werden, als eben wieder der Musiker, besonders wenn er noch jung ist.

*) Die eingebildeten Thoren werden es freylich nicht — weder unter den Musikern, noch unter andern Leuten. Dass es solche Thoren unter meinen theuern Kollegen mehrere giebt, als vielleicht unter irgend einem Stande, behauptet man, und es thut mir Leid zugeben zu müssen, dass man recht hat.

Auch dafür werden sich aus der Natur der Tonkunst und ihrer Bekenner, so wie aus deren gewöhnlicher Erziehung, Lebensweise etc. Gründe von denen entdecken und entwickeln lassen, die damit besser umzugehen wissen, als ich. Ich will nur das anführen, was auch hieher gehört, was der praktische Musiker am besten erfährt, und wovon ich so fest überzeugt bin, als von meinem Daseyn: 1) In keiner Art der Thätigkeit ist das Geistlose und Schlechte so ganz unnütz und dem Guten nachtheilig, als in der Musik; 2) in keiner siehet es den, der sich immer damit beschäftigt, auch als Menschen, als intellektuelles und moralisches Wesen, so in Stumpfheit, Albernheit, Niedrigkeit und Schlamm, als in der Musik; 3) in keiner wird so leicht und so oft blose Lust an Produkten, und Neigung, selbst zu produziren, für Fähigkeit, für wahren, innern Beruf genommen; keiner ergiebt man sich darum übereilter und unberufener; von keiner kann man, ist dies einmal geschehen, schwerer zurück, und keine macht, wenn man nun nicht mehr zurück kann und endlich fühlt, man sey ein Stümper, man werde, man müsse es ewig bleiben — in dem Grade miserable Personen, als eben die Musik.

Man schmält überall so sehr auf die Opernmusik der Wenzel Müller, Kauer und dergleichen. Freylich hat man Recht! Wenn man ihnen aber vornämlich darum zu Leibe gehet, weil sie das Publikum zur Aufnahme und zum Genuss des Grossen und Edlen unfähig machten: so hat man, meines Erachtens, Unrecht. Produkte, wie jene der Wiener Vorstadt, belacht oder begafft man einmal, und wirft sie dann bey Seite. Damit ists aus, und, zu ihrem Lobe sey's gesagt! weiter wollen sie auch nichts. Hingegen eine gewisse Art ganz neuer, hochgepriessener, schwammig-kraftloser, raffinirt-schmelzender, gleichsam prickelnder Produkte — diese sind es, die man von jener Seite streng angreifen sollte, wenn sie auch freylich mehr musikalischen Werth haben, als die Wenzelisden. Sie reizen, verweichlichen, zerreiben, lösen auf, was sich noch von wahrer Liebe für das Grosse und Edle in der Tonkunst findet! Ist man an sie gewohnt, so kann man dies schlechterdings gar nicht mehr tragen, fühlt sich gedrückt, gelangweilt, verstimmt dadurch — etwa so, wie der Trinker, der sich bis zu Kochereyen aus gemischten französischen Weinen u. dgl. hinaufgetrieben hat, einem unverfälschten alten Rheinwein keinen Geschmack mehr abgewinnt. Er kann ihn auch nicht vertragen! „Macht mir Säure," spricht er. Beym Himmel, ich kenne belobte Opernkomponisten, denen Glucks Iphigenia, wenn sie's unter vier Augen oder sechs Flaschen gestehen — Säure macht!

So ists denn auch im Gesang und Spiel! Das recht eigentlich Stümperhafte ist allerdings zu verwerfen, aber wahren Schaden thut es wahrlich nicht so viel, als man glaubt, und als das Verweichlichte, Süssliche, Zerfliessende thut. Viele verwöhnen sich durch jenes, sagt man. Nun, ich dachte doch: wer sich durch eigentliche Stümperey verwöhnen lässt, von dem ist zu sagen, was dort die Müllerin singt:

mein — Müllerknecht;
An dem ist nichts zu verderben!

Hingegen das ewige, lispelnde Fingern, ppp. — ganz oben, und immer ganz oben, auf der Geige, dem Violoncell, dem Pianoforte u. dgl., das ewige Trillern und Zerschmelzen beym Gesange, hoch, ganz hoch, im dünnen Falset und dgl.; das ists, was — wer wollt' es leugnen? — für den Augenblick jeden, selbst den Kenner, wenn er

sich blos dem Eindrucke hingiebt und es hübsch nett gemacht wird, reizt, was aber von allem Gedachten, Grossen, Edeln ab-, das heisst Alle Kunst herunter-bringt.

Aber warum greift man nicht solche Schwebler, wenn sie komponiren, geradezu an, wie man es mit jenen Gemeinen thut, wenn sie schreiben? Eben so, wenn die Süsslichen singen oder spielen — warum gebot man ihnen nicht zu Leibe, wie denen, die auftreten, und nichts rechts gelernt haben?

(Die Fortsetzung folgt im nächsten Stücke.)

Ueber Schottische und Irländische Musik.

(Aus dem Englischen.)

Die Kritik der Tonkunst in England beschränkt sich fast ausschliessend — nicht nur auf das, was man selbst hat, sondern auch, was zugleich alt oder doch im Geschmack der Vorfahren ist. Händel und die schottischen Balladen — das ist das Centrum, zu welchem man immer wiederkehrt, wo man sich zu Hause fühlt und den gewaltigen Heraufzug giebt! Was beyden ähnlich — ist oder seyn will, findet Eingang und erste Würdigung; das Uebrige wird bezahlt, vielleicht auch gelobt, gehet aber hernach schnell vorüber, ohne eben bemerkbare Spuren zurückzulassen.

Inzwischen, wiewol sehr selten, etwas von dem Vorzüglichsten der englischen Kritik unsern deutschen Lesern zu geben, wäre wol nicht übel; gewännen sie auch nur daraus zuweilen wirklich eine neue Ansicht jener alten schätzbaren Werke, oder — lernten das, was wir in Deutschland, auch in diesem Gebiet der Wissenschaften besitzen, richtiger würdigen, höher schätzen.

Der hier folgende Aufsatz ist wirklich einer der schätzbarsten unter allen, die seit geraumer Zeit über Tonkunst in England erschienen sind, und bekömmt durch den Brief des Stifters des amerikanischen Freystaats noch ein besonderes Interesse. D. Red.

Unter allen barbarischen Nationen scheinen die Schotten und Irländer die rührendste originelle Musik gehabt zu haben. Die schottische besteht in einer Melodie, welche, sich durch Zartlichkeit auszeichnet; sie zerschmilzt die Seele in eine susse, sinnige Ermattung. Die irländische ist der natürliche Ausdruck von Schmerz und Melancholie. Tassoni meldet uns, dass zu seiner Zeit ein Prinz von Schottland eine elegische Art Musik aus seiner Heimath nach Italien brachte und selbst in diesem Geist einige Stücke komponirte. Aus dieser kurzen, aber vielsagenden Beschreibung erfahren wir, dass eben damals der Charakter unsrer (englischen) Nationalmusik gegründet wurde. Doch ist unsre Unkunde und Leichtgläubigkeit so gross, dass wir die besten und leidenschaftlichsten Melodieen, die unter uns existiren, dem David Rizzio zuschreiben, als wenn ein italienischer Lautenspieler, der nur so kurze Zeit in Schottland gelebt hatte, wie durch Inspiration mit einem Mal eine von der Musik seines Landes so verschiedene Gattung der musikalischen Komposition eingesogen und ausgeübt hatte. Noch befremdlicher ist es, dass Geminiani dasselbe Vorurtheil unterhalten und verbreiten konnte, blos auf den armseligen Grund der Tradition gestützt; denn das Faktum ist durch keine bessern Gewährsmänner beglaubigt.

Die ursprüngliche Musik der Schotten lässt sich eintheilen in die martialische, in die Pastoral- und in die lustige Musik. Die erstere bestand entweder in Marschen, die vor den Hauptleuten gespielt wurden, und gleichsam ihre Gefechte schilderten, oder in Wehklagen über die Schicksale des Krieges und die Zerrüttung der Familien. Diese wilden Ergiessungen natürlicher Melodie enthalten manche Regeln für den Komponisten. Diese Musikstücke haben, so roh und inkorrekt sie sind, oft

in hohem Grade etwas Schreckliches und Trauervolles.' Der Marsch ist bald im schlechten, bald im Tripeltakt, regelmässig in seinen rhythmischen Abschnitten, und abgemessen in den Zwischenperioden bis zu den wiederkehrenden Schlussfällen, meistentheils unruhig und lebhaft. Die Nachahmungen der Kriegsgefechte (pibroch heissen diese Stücke) sind wild, und rasch in den Uebergängen von Intervall zu Intervall, von Ton zu Ton; ihre Bewegungen mannigfaltig und voll kühner Abwechslung; oft unregelmässig in der Rückkehr der Schlussfälle; mit einem Wort, das Ganze scheint ein solcher Geist von Wuth und Enthusiasmus zu beseelen, dass der Zuhörer unwiderstehlich von dem Feuer des Heldenmuths ergriffen wird, so roh die Töne seines Ausdrucks seyn mögen. Gegen diese Kriegsmusik steht das Pastorale in starkem Kontrast. Dessen Accente sind klagend, doch schmeichelnd; seine 'Harmonie' ist überhaupt gleichförmig; die Modulationen sind natürlich und gefällig; der Rhythmus ist einfach und regelmässig; die Klauseln sind von gleicher Länge, die Uebergänge bestehen grösstentheils aus lauter Konsonanzen; die Bewegung ist langsam im schlechten oder im Tripeltakte. Diese Pastoralmusik lässt fast keine andere Harmonie, als einen simpeln Bass zu. Eine grössere Anzahl Stimmen würde die Melodie verdecken oder zerstören.

Hierüber äussert sich Dr. Franklin in einem Schreiben an Lord K. folgendermassen:

„Erlauben Sie mir bei dieser Gelegenheit mich ein wenig über den Sinn Ihrer Behauptung zu verbreiten: „„dass Melodie und Harmonie einzeln für sich angenehm, in Verbindung aber entzückend sind,““ und es als meine Meynung aufzustellen, dass der Grund, warum die Schottischen Lieder so lange gelebt haben und wahrscheinlich immer fort leben werden (wenn sie so glücklich sind, nicht unter modernem, affektirten Zierath erstickt zu werden), blos darin liegt, dass sie wirklich Kompositionen von vereinigter Melodie und Harmonie sind, oder vielmehr, dass ihre Melodie Harmonie ist. Ich meyne die simpeln Lieder von einer einzelnen Stimme gesungen. Da dies paradox klingt, muss ich mich näher erklären. Gewöhnlich nennt man freylich blos die gefällige Succession der Töne Melodie, und nur die Coexistenz angenehmer Töne Harmonie. Da aber das Gedächtniss für einige Augenblicke eine vollkommne Vorstellung von der Stufe eines vergangenen Tons behalten kann, um diesen mit dem folgenden zu vergleichen, und ein richtiges Urtheil über Wohl- oder Uebelklang zu begründen: so entsteht daher ein Gefühl von Harmonie zwischen den gegenwärtigen und den vergangenen Tönen, das eben so angenehm ist, als das Gefühl der Harmonie gegenwärtiger Töne. Nun ist die Einrichtung der alten Schottischen Lieder die, dass meistens jede folgende emphatische Note eine Terz, eine Quinte, oder eine Oktave; kurz, eine mit der vorhergehenden konsonirende Note ist. Terzen, als sehr angenehme Intervalle, werden vorzüglich gebraucht. Ich bediene mich des Worts emphatisch, um diejenigen Noten, welche im Gesange ein besonderes Gewicht haben, von den leichteren zu unterscheiden, die nur wie die grammatischen Artikel der gemeinen Sprache zur Verbindung des Ganzen dienen.

Dass wir die vollkommenste Vorstellung von einem eben vergangenen Tone haben darüber berufe ich mich auf jeden, der Musik versteht; jeder weiss, wie leicht es ist, einen eben gehörten Ton auf der nämlichen Stufe des Tonsystems zu wiederholen. Bey dem Stimmen eines Instruments kann

ein gutes Ohr eben so leicht wahrnehmen, dass zwey Saiten in unisono sind, wenn eine jede besonders klingt, als wenn beyde zusammen klingen; ihre Disharmonie ist auch eben so leicht, ja ich darf sagen, noch leichter und besser zu unterscheiden, wenn sie einzeln ertönen; denn wenn sie zusammenklingen, hört man zwar, dass eine höher, als die andere ist, man weiss aber nicht, welche. Ich habe dem Gedächtniss die Fähigkeit zugeschrieben, die Höhe eines gegenwärtigen Tons mit der eines vergangenen zu vergleichen. Aber wenn, wie ich glaube, wir im Gehör etwas Aehnliches, wie im Auge, finden, so ist diese Fähigkeit nicht ganz dem Gedächtniss zu verdanken. Vielleicht wirken die Vibrationen, die den Gehörnerven mitgetheilt worden sind, noch einige Zeit fort, wenn ihre Ursache schon aufgehört hat, und das Wohlgefallen oder Misfallen an einem nachfolgenden Tone wird durch Vergleichung nur bestimmter. Denn der auf die Gesichtsnerven durch einen hellen Gegenstand gemachte Eindruck wird 20 bis 30 Sekunden noch fortdauern."

„Ferner, wenn wir erwägen, von wem diese alten Lieder gesetzt und wie sie vorgetragen worden sind, so werden wir sehen, dass solche harmonische Tonfolgen natürlich und in ihrer Einrichtung nothwendig waren. Sie waren von Musikern der damaligen Zeit komponirt, um von der Stimme begleitet auf der Harfe gespielt zu werden. Die Harfe war mit Drathsaiten bezogen, die einen lang anhaltenden Ton geben; und sie hatte keine Erfindung, wie die modernen Flügel, wo jeder Ton bey dem Anfang des folgenden gehemmt werden kann. Um einen wirklichen Misklang zu verhüten, musste daher nothwendig die folgende emphatische Note aus Einem Accord mit der vorhergehenden seyn, da ihre Töne zugleich existiren mussten. Daher die Schönheit in diesen Melodieen, die so lange gefallen hat, und für immer gefallen wird, ob man gleich kaum weiss, warum. Dass sie ursprünglich für die Harfe und zwar von der einfachsten Art (ich meyne, für eine Harfe ohne Semitonien, ausser denen der natürlichen Skala, und mit nicht mehr als zwey Oktavensaiten von C bis c) komponirt waren, das vermuthe ich aus einem andern Umstande; nämlich keines dieser wahrhaft alten Lieder hat einen einzelnen künstlichen Halbton in sich, und in Melodieen, wo es der Stimme am meisten zusagt die mittlern Harfentöne zu gebrauchen, und aus dem F zu spielen, da ist das B immer weggelassen und durch einen Terzensprung übergangen. Die Kenner der neuern Musik werden sagen, ich habe keinen Geschmack; indess bekenne ich meinen Glauben, dass unsre Vorfahren, die im Besitz eines guten, wohl artikulirten Gesanges zu einem dieser Lieder mit Harfenbegleitung sangen, mehr wahres Vergnügen dabey gefühlt haben werden, als aus der grossen Menge unsrer modernen Opern entspringt, das, was Dekorationen und Tanz beytragen, abgerechnet. Die meisten Melodieen der spätern Komponisten haben nicht diese mit der Melodie natürlich verbundene Harmonie, sondern nehmen ihre Zuflucht zu der künstlichen Harmonie eines Basses und andrer begleitenden Stimmen. Dieser Unterstützung bedürfen, meines Erachtens, die alten Lieder nicht, und sie werden dadurch eher verwirrt, als gehoben. Wer je den James Oswald sie auf seinem Violoncell hat spielen hören, wird schwerlich darüber mit mir streiten. Mehr als einmal habe ich Freudenthränen in den Augen der Zuhörer gesehen; und doch glaube ich, sein Vortrag dieser Lieder würde noch mehr ergötzt haben, wenn er ihnen weniger moderne Verzierungen gegeben hatte."

Hierbey ist nur zu bemerken, dass in der schottischen Musik die Uebergänge durch

konsonirende Intervalle nicht, wie Franklin glaubt, von der Natur des gespielten Instruments herzurühren scheinen. Es ist mehr als wahrscheinlich, dass die alte brittische Harfe nicht mit Dyath, sondern mit eben solchen Saiten als die Waliser Harfen gegenwärtig, bezogen gewesen ist. Diese Saiten haben nicht die Ausdauer des Tons, wie die metallenen, so dass der Ton einer vorhergehenden emphatischen Note verhallt seyn muss, ehe die folgende accentuirte Note angegeben werden konnte. Ueberdies wissen die, welche die Behandlung der irländischen Harfe kennen, recht wohl, dass es da eine eben so leichte und wirksame Methode giebt, den Ton abzubrechen, als bey dem Flügel. Wenn der Virtuos es schicklich findet eine Note abzubrechen, so darf er nur den Finger sanft auf die eben gegriffene Saite legen, dann wird ihre Schwingung sogleich gehemmt.

Die Art schottischer Musik, die wir unter dem Namen der lustigen aufgeführt haben, scheint sich jezt auf Walzer und Contretänze zu beschränken. Diese sind entweder im schlechten oder im Tripeltakt. Sie bestehen am häufigsten aus zwey Sätzen: jeder derselben enthält acht oder zwölf Takte. Sie sind wahrhaft rhythmisch; aber die Fröhlichkeit, die sie erregen, scheint mehr aus der lebhaften Bewegung, als aus der Kraft oder Mannigfaltigkeit ihrer Melodie zu kommen. Sie haben einen ganz eigenen Geist und Ausdruck, der sich nicht beschreiben, sondern nur von guten Musikern darstellen lässt.

C. F. M.

Nachrichten.

Stuttgart. Dem. Buchwieser, schon von Frankfurt aus in Ihren Blättern öfters als eine ausgezeichnete Sängerin und ein achtungs- und liebenswürdiges Mädchen gerühmt, hat bey ihrem hiesigen Aufenthalte, auf ihrer Durchreise nach Wien, den ausgezeichnetsten Beyfall erhalten und gar Manchen bezaubert, über den sonst nicht leicht ein Talisman etwas vermag. Täglich war ihre Wohnung mit frischen Blumen geschmückt, alles drängte sich an sie, ihr zu huldigen, Gedichte regnete es, (ich lege einige bey,) vom Hofe erhielt sie die vortheilhaftesten Anerbietungen, um in Stuttgart zu bleiben etc.: sie blieb ihrem Versprechen, nach Wien zu gehen, getreu. Ausser einer starken Einnahme erhielt sie vom König hundert Carolins, von einem ungenannten Kunstfreunde einen Brillantring etc. (Von den beygelegten Gedichten finde das kleine, von dem berühmten Epigrammatisten Haug, hier sein Plätzchen)

Als Buchwieser sang.

Harmonie, voll Herz und Seele!
Kein Gesang der Philomele
Reisst so mächtig hin!
Ja, mit deiner Zauberkehle,
Liederkönigin!
Wünsch' ich allen
Nachtigallen
Dich zur Lehrerin.

Es ist in dem zweyten und dritten Stück von gegenwärtigem Jahrgang dieser Zeitung ausführlich über das grosse musikalische Institut in Warschau, gesprochen worden. Mit Anfange dieses Jahres ist es wirklich, doch bis auf weiteres, mit manchen Be-

schränkungen, eröffnet worden. Die Sache fand Lauheit, müssige oder auch missgünstige Kritteley, und andere Hindernisse, bey Mehrern, als man erwartet hatte; und wenn man, ausser dem Ton der Zeit und den gegenwärtigen ungünstigen Verhältnissen des Orts, bedenkt, wie weit umfassend das Institut entworfen, dass es auf einem, grossentheils noch nicht urbar gemachten, oder auch verkehrt angebaueten Boden erwachsen, und, wo möglich, zugleich schnell und kräftig erwachsen sollte: so ist es gar nicht zu verwundern, wenn man alle Absichten nicht sogleich erfüllet, und sich zu deren Beschränkung hin und wieder genöthigt fand. Die einsichtsvollen, thätigen Unternehmer und Direktoren, so wie mehrere andere bedeutende Mitglieder des Instituts, liessen sich auch dadurch nicht irren; ja, einiges, wozu man sich durch die Verhältnisse gedrängt sahe, wird nun offenbar zur Vervollkommnung des Ganzen gereichen. Dahin rechnen wir vornämlich, dass man, aus fast gänzlichem Mangel einer Gesellschaft von solchen Sängerinnen und Sängern, die grosse, ernste, strenge, vollstimmige Werke, besonders grosse Chöre, ausführen könnten und wollten — eine Singakademie, als Nebenzweig des ganzen Instituts errichtet hat, wo alle Mitglieder der Gesellschaft, denen es gefällt, Unterricht und Uebung erhalten — sind sie noch nicht weit, in besondern Stunden, in den Elementen des Gesangs, sind sie schon weiter, in besondern Stunden, im richtigen, sichern und geschmackvollen Vortrag des mehrstimmigen und Chorgesangs in allen seinen Gattungen. Nur die ersten Elemente aller Musik werden bey denen vorausgesetzt, die Theil nehmen wollen. Neben dieser Singanstalt bestehet nun auch die andere, für den Sologesang, worin schon gebildete Subjekte geübt und weiter geleitet werden.

Als die vorzüglichsten bisherigen Hindernisse des schnellern Emporkommens und der weitern Verbreitung nennet man uns, ausser den (nun verschwundenen) Kriegsgewüthen, die noch immer fortgehende Spannung vieler vornehmer Polen gegen die Deutschen, und alles, was diese vorzüglich betreiben; und die Menge anderer gesellschaftlicher Zerstreuungen jeder Art — (z. B. drey Schauspielergesellschaften, eine polnische, eine deutsche und eine französische, in dem jetzigen Warschau!) Als die vorzüglichsten bisherigen Hülfsmittel zur Erhaltung, Belebung, Erhebung des Instituts giebt man uns an, ausser der ausgezeichneten Begünstigung und Unterstützung des Königs, (der z. B. von den Kosten zum Bau des grossen Lokals 30 p. C. der Summe des Anschlags — 7581 Thaler — beytragt —) die auszeichnenswerthen Talente und Bestrebungen mehrerer einzelner Mitglieder, und die rühmliche Beharrlichkeit und grosse Anstrengung einiger Direktoren.

In den bisherigen Versammlungen wurde, wie wir aus den gedruckten Anzeigen sehen, immer gut gewählte Musik gegeben, und einer besondern Bemerkung dürfte wol verdienen, dass man den Instrumentalquartetten vorzügliche Aufmerksamkeit und grossen Beyfall schenkt — was unstreitig sehr zum Vortheil des Geschmacks der Gesellschaft spricht. —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. Nº. 27. 1806.

Bemerkungen
aus dem Tagebuche eines praktischen Musikers.

(Fortsetzung.)

Jedem, der in irgend einer Absicht öffentlich auftreten will, ist Furchtsamkeit, Aengstlichkeit, höchst nachtheilig; schwerlich aber irgend einem mehr, als dem Virtuosen. Die Mittel, wodurch man diesem Uebel gewöhnlich entgegen arbeitet, helfen sehr selten und machen es oft noch schlimmer. Es gehet damit wie mit den gewöhnlichen Mitteln gegen Kopfweh, und aus demselben Grunde. Dies entsteht aus vielerley Ursachen, jenes auch: und nun untersucht man nicht erst, welche Ursache liegt in diesem bestimmten Falle zum Grunde, sondern wendet an, was einem gleich zur Hand kömmt. Mir scheinen folgende die Hauptursachen jener Aengstlichkeit zu seyn, und sind sie dies wirklich, so werden wol auch die Gegenmittel, die ich angeben werde, dienlich seyn, indem sie dann in der Natur der Sache liegen. Auch hab' ich mich derselben immer — wenigstens mit einigem Erfolg bedient.

Viele junge Musiker kommen zu wenig in gute Gesellschaft, und spielen besonders zu selten vor dieser. Sollen sie nun auftreten, so setzt schon der Gedanke, dass alle Augen auf sie gerichtet sind, dass sie kein feines Benehmen haben, sich vielleicht etwas ungeschickt anstellen u. s. w. ihr Blut in heftige Wallung; das fühlen sie und wissen aus Erfahrung, dass ihnen, bey solchem beunruhigenden Gefühl, ihre Produktionen nicht so gelingen, wie zu Hause unter Bekannten, und dass gleichwol von diesem ihren Auftreten ihr Ruf, ihr Glück abhängt; dies vermehrt die Furchtsamkeit: nun misslingt sehr wahrscheinlich gleich vom Anfange irgend etwas, und dies — wäre es auch nur eine Kleinigkeit, die vielleicht von Funfzigen kaum Einer bemerken kann — dies setzt sie doch so in Verwirrung, dass sie entweder Fehler auf Fehler machen, oder in einer Art von Desperation nur wild drauf los spielen. — Hier liegt das Hülfsmittel gleich zur Hand: man bringe solche junge Musiker oft in gute Gesellschaft, lasse sie da spielen, und zwar erst leichte Sachen, die ihnen gut in der Hand liegen; sey nicht zu strenge über die Fehler, die aus Furchtsamkeit gemacht worden sind, und lobe das, was sie wirklich gut gemacht haben. Das viele Zusprechen hilft jedoch weder hier, noch in einem andern Falle. Wer nun aber schon erwachsen ist und jene Schwache aus diesem Grunde an sich hat, der muss sich selbst auf gleiche Weise behandeln, und nur dabey noch die Vorsicht anwenden, noch langsamer von leichten zu schweren Kompositionen, von mässig zahlreichen Zirkeln zu grossen Versammlungen überzugehen: denn ein bedeutender Unfall, der ihm begegnet, wirft ihn in seinen Bemühungen viel weiter zurück, als den Knaben, der es noch nicht so genau nimmt,

noch nicht so viel Ehrgeiz hat, noch mehr drauf los wagt.

Schwieriger ist es, diese Aengstlichkeit wegzuräumen, wenn sie, wie oftmals, die Folge ist von zu stetem einsamen Studiren und Spielen ohne Begleitung. Der Musiker nimmt es auf seinem Zimmer und allein natürlicher Weise in vielen Dingen, die ihm hier Nebensache sind und allenfalls auch seyn dürfen, nicht so genau; z. B. er pausirt nicht sorgfältig, er accentuirt nicht scharf genug, wo dies nicht gerade zum Ausdruck nothwendig ist, er eilt bey feurigen, hält zurück bey wehmüthigen Stellen u. s. w. nun gewöhnt er sich daran, kann es auch nicht lassen, wenn er öffentlich mit Begleitung spielt, fühlt nun dass das Orchester wankt: das setzt ihn in Beängstigung und wol gar ausser sich etc. Auch hier liegt das Gegenmittel in der Natur der Sache: man lasse den jungen Musiker oft genug mit Begleitung und zwar mit strenger Begleitung, die sich nicht nach ihm richten kann und mag, spielen. Nichts ist besser zu diesem Behuf, als das öftere Spielen guter, gearbeiteter Quartetten. Eben so ist es mit dem Gesange, bey denen, die sich nur gewöhnt haben, sich selbst zu accompagniren. Sie müssen sich oft von Andern begleiten lassen, und zwar von solchen, die nicht nachgeben. —

Eine dritte Ursache jener Furchtsamkeit ist: geheimes Bewusstseyn eigener Schwäche. Diese findet sich vornämlich bey Virtuosen, welche einen grössern Ruf haben, als sie im Grunde verdienen und die dabey von der berühmten Unverschämtheit mehrerer ihrer Kollegen, die sich in gleichem Falle befinden, nicht angesteckt sind; oder bey Dilettanten, die durch Rang, Amt, Vermögen — kurz, durch irgend Etwas, das mit der Musik nicht zusammenhangt, zu imponiren, wenigstens ein gewichtiges Ansehen, eine Ueberlegenheit zu behaupten gewohnt sind, und sich nun durch ihr nicht vollkommenes Spielen etwas zu vergeben befürchten. Da weiss ich denn nichts bessers zu rathen, als Folgendes: Musiker, die ein zu grosser Ruf (wahrlich keine leichte Last!) drückt, müssen, wie alle andere Menschen bey gleichem Schicksal, desto mehr Bescheidenheit beweisen und in ihrem Ruf einen neuen Sporn finden, durchaus desselben würdig zu werden; beydes wird dann auch die Aengstlichkeit mindern. Sie dürfen sich dann sagen: du hast es nicht veranlasst, wenn man zu viel von dir erwartet und giebst, was du geben kannst! und bey jenem Bestreben mehrt sich ihre Stärke und Kraft, und mindert sich mithin die Schwäche und deren Folge, die Furchtsamkeit, von selbst. Den vornehmen Dilettanten, schönen Dilettantinnen u. dgl. ist aber kurz und gut zu sagen: wenn ihr auch als Musiker herrschen wollt und könnet es nicht, so müsst ihr euch nur selbst und guten Freunden, die es nicht genau nehmen und euch nicht ängstlich machen, vorspielen.

Nichts aber ist gegen diese Furchtsamkeit, mag sie aus einer Ursache entstehen, aus welcher sie will, unnützer und gemeiniglich sogar schädlicher, als die vielen allgemeinen, alltäglichen Raisonnements, womit man so oft die Furchtsamen aus guter Meynung bestürmt: Sey doch nicht wunderlich und fass' dir nur ein Herz! Durch deine Aengstlichkeit machst du es erst schlecht! Wovor fürchtest du dich denn eigentlich? Du kannst es selber nicht angeben! ist das nicht albern und lächerlich? u. s. w. Das hilft alles nichts! Die Furcht hat ihren eigenen Sinn, sagt Lessings Claudia, und sie hat Recht. Wir finden das alles wahr, treffend und genügend, wenn wir uns nicht fürchten; fürchten wir uns aber, so läuft das Blut mit dem Kopfe davon und wenn er mit Vernunftgründen noch so schwer be-

laden wäre. Gewöhnung — frühe, allmähliche und zweckmässige Gewöhnung: das ist das beste Mittel gegen alle Furcht, und auch gegen die, von der wir hier sprachen.

Eine wunderliche, und, so viel ich weiss, ganz neue Erfahrung, die ich zu Anfange dieses Winters an meinem Hunde gemacht habe, verdient wol, so unbedeutend sie manchem scheinen mag, dem Beobachter der Natur und auch zur Warnung aufgezeichnet zu werden.

Mein kleiner, munterer, folgsamer Spitzhund hatte keinen grössern Hass, aber auch keine grössere Zuneigung gegen Musik, als Hunde gewöhnlich haben. Gemeiniglich, wenn ich spielte, lag er ganz gleichgültig da, und nur zuweilen fuhr er widrig affizirt und wol auch heulend auf. Ich schaffte ihn dann hinaus und es fiel mir gar nicht ein, den Grund davon in etwas anderm, als in der, gerade zu dieser Stunde grössern Reizbarkeit des Thieres zu suchen. Eben hatte ich Kreutzers neuestes Violinkonzert aus E bekommen und ging neugierig die Violinstimme durch. Mein Hund heult und ich lasse ihn hinaus. Er schlüpft mit jemand, der hereinkommt, wieder in die Stube, ich spiele das Andante aus G, und er legt sich ruhig zu mir. So wie ich das Finale aus E wieder anfange, wird er unruhig und kaum habe ich zehn bis zwölf Takte gespielt, so gehet das Heulen wieder an und alles Verbieten ist vergebens, so gehorsam das Thier sonst ist. Das machte mich stutzig. Ich hörte auf zu spielen: mein Hund kam demüthig, als wolle er mich um Verzeihung bitten, wie er auch wol sonst in ähnlichen Fällen gethan hatte. Ich beruhigte ihn und fing nun an, absichtlich in allen Tonarten zu phantasiren, wobey ich den Hund genau beobachtete, aber E und die verwandten Tonarten vermied. Das Thier schien keine Notiz von mir zu nehmen. Ich komme endlich in A: Tamino steht auff, streckt sich, wie widrig affizirt, und sieht mich starr an; ich bleibe in E und das Heulen gehet von neuem an. Nun machte ich die Versuche noch mehrmals; sie gaben alle das Resultat: das Thier konnte durchaus den E-Accord, vornämlich E dur — noch weniger E dur in höhern Applikaturen, und am allerwenigsten den Ton — das zwey- oder dreygestrichene E in diesen Applikaturen — selbst, ertragen. Man ruft mich zu Tische. Ein Freund ist bey mir und ich erzähle die wunderliche Erfahrung. Mein kleiner Sohn sitzt dabey und macht, während wir noch beysammen sitzen, in der Hinterstube auf meiner Geige dieselben Proben mit dem ehrlichen Tamino; macht sie aus Muthwillen sehr oft, und verfolgt das heulende Thier besonders mit dem doppelten E. Endlich springt der Hund, ganz gegen seine Gewohnheit, wie wüthend auf den Knaben los. Dieser rettet sich auf den Tisch und fangt ein Geschrey an, dass wir's hören und hinter eilen. Wir finden erschrocken das Thier schäumend, in epileptischen Zuckungen, und am Fusse des Tisches nagend. Mein Zurufen war vergebens; der Hund kannte mich — kannte niemand mehr, fuhr nach allem, was man ihm hinhielt — kurz, er hatte alle Zeichen der Wuth. Mit grösster Sorgsamkeit warfen wir ihm eine Schlinge um und banden ihn an, dass er nicht Schaden stiftete. Er lag ruhiger und lechzte vor Durst. So wie wir ihm aber Wasser hinsetzten, zeigte er den grössten Abscheu und starb nach etwa vier Stunden unter heftigen Zuckungen.

Wann soll man komponiren? Dann, wenn man nicht so fragt, sondern es nicht lassen kann, zu schreiben! Wenn man jene innere

Wärme, jenen heftigen Drang, sich schriftlich auszulassen, fühlt, und sich, ohne Nachtheil dieses begeisternden Hauches, gesammelt hat, um ihn beherrschen und sich, was Einem dann vorschwebt, ganz klar machen zu können! Ohne jene innere Aufforderung wird Machwerk und nichts weiter; ohne diese Sammlung wird vielleicht etwas Effektvolles, aber sicher nichts Vollendetes.

Alle künstliche Mittel, sich jene innere, begeisternde Wärme zu verschaffen, wie sie auch Namen haben mögen, taugen nichts — durchaus nichts; und zwar nicht etwa nur, weil sie schnurstracks gegen das: „auf dass dir's wohl gehe und du lange lebest auf Erden," anlaufen, sondern auch, weil man solchen Produkten wahrlich das der Natur Abgezwungene — weil man gleichsam ihr Schreyen gegen Gewaltthat, mit durch hört! Wer halbwege seine Leute kennet und Erfahrungen gemacht hat, kann mit ziemlicher Sicherheit die Produkte ausschiessen, an welchen der Champagner den Hauptantheil hat, und wo dieser bald in grellem, wildem, wüstem Stürmen schäumt, bald in lechzendem Sehnen alles auflösen will. Ein anders mag es allenfalls seyn, wenn Manche jene wahre und unerkünstelte Begeisterung zur Vollendung eines wahrhaft wichtigen, grossen, weitläuftigen Werks nur auf diese Weise länger erhalten können, als sie dem gewohnten Gange ihrer Natur gemäss dauern kann: da mögen sie allenfalls ihrem Vermögen — doch ja behutsam — zu Hülfe kommen! Zu bedauern sind aber die doch immer, die dies thun und thun müssen; denn der wahrhaft gesunde und kraftvolle Mensch braucht auch zu solcher höchsten und langen Anstrengung keiner künstlichen Mittel, sondern wird durch das Arbeiten selbst gehoben und in der Höhe fest gehalten; und dann sind die, welche sich jener Mittel bedienen, allezeit, nur der Eine früher, der Andere später, Opfer, und zwar nicht etwa nur in wie fern sie ihre Gesundheit zerstören und ihr Leben abkürzen — das möchte allenfalls noch drum seyn, weil sich das Leben nicht blos nach der Zeit, sondern besser nach dem, was in derselben geleistet worden, messen lässt; sondern vornämlich deshalb bedaure ich jene — Künstler an sich selbst, weil sie sich allmählich in jedem Betracht herunterbringen. Wenigstens habe ich das bey allen Musikern bestätigt gefunden, und es liessen sich wol auch Gründe finden, warum es gerade bey diesen noch weit mehr, als bey allen Andern, so kommen muss.

Wann soll man komponiren? Das kann aber auch heissen: zu welcher Tageszeit? Es verstehet sich, dass sich hierüber keine allgemeinen Regeln geben lassen; aber nach vielerley Beobachtungen, die ich an mir und Andern gemacht habe, lässt sich doch manches rathen.

1) Jeder, wer auf sich selbst acht hat, wird finden, dass ihm auch hier seine Natur gewisse Fingerzeige giebt und dass sie auch hierin eine gewisse Ordnung will. Man glaube ja nicht, dass das nur zu mechanischen Arbeiten führe oder nur bey diesen anwendbar sey! Einer der genialesten und vielleicht der freyeste aller neuern Tonkünstler, Joseph Haydn, hat in seinen schönsten männlichen Jahren, und bis ziemlich spät ins Alter hinaus, seine köstlichsten Sachen nach vollkommen geordneter, sogar strenger Einrichtung der Tagesstunden geschrieben, und ein Tag war dabey gewöhnlich ganz so, wie der andere. Nur so ist es ihm auch möglich geworden, des Trefflichen so zum Erstaunen viel zu liefern! So wird nun auch jeder Andere an sich selbst bemerken können, wann ihm das Arbeiten am leichtesten wird, am schnellsten von der Hand geht, und am

besten gelingt; diese Stunden sollte er nun fest halten und darnach eine Einrichtung mit seiner Zeit treffen, von welcher er vorsätzlich nicht abweiche, sondern sich nur Ausnahmen verstattete, wenn sie durch Verhältnisse unumgänglich nöthig würden, oder die Natur ihm auch diese Ausnahmen angäbe, wie sie gar wol thut! —

2) Die Aerzte und Psychologen empfehlen einstimmig zu unsern, so wie zu allen sogenannten Kopfarbeiten, ganz vorzüglich die frühen Morgen. Ich weiss aber nicht: ist es Mangel an ganz fester Gesundheit, oder Verwöhnung, oder was sonst — mir und fast allen Komponisten, die ich hierüber gesprochen habe, sind die spätern Abendstunden bis ein Stück in die Nacht hinein zu bedeutendern Arbeiten viel tauglicher. Vielleicht bedarf unser Körper erst der leichten Abstumpfung, die ihm während der Beschäftigungen des Tages zu Theil wird, um den Geist ganz frey zu lassen; vielleicht bedarf der Geist der gelinden Bewegungen und Anregungen, die ihm den Tag über zukommen, um sich dann in andern Regionen leicht empor halten zu können! Doch leugne ich's nicht: ich beneide die, die ihre schönsten, geistigsten Stunden am frühen Morgen haben, und sie sollten doch ja dieser Anweisung folgen und sich des Abends Ruhe gönnen. Wohlthätiger ist diese Lebensweise ganz gewiss und überdies der Kunst, das menschliche Leben zu verlängern, weit gemässer, wie nicht nur Hufeland, sondern auch jeder Drescher oder Schmid lehrt.

(Die Fortsetzung dieser Bemerkungen in der Folge.)

Nachrichten.

Wien, den 20sten März. Die musikalischen Neuigkeiten folgen jezt ziemlich schnell auf einander. So waren die Musikliebhaber kaum mit den Erörterungen über Cherubini's Faniska zu Ende, als schon ein neues Meteor aufstieg, welches wenigstens durch den Glanz seiner Erscheinung blenden musste. Ich spreche von der Oper, die Samniterinnen, nach der Marmontelschen Erzählung bearbeitet.

Ein Gesetz verbietet den samnitischen Jünglingen und Mädchen sich ihre Leidenschaft zu entdecken: erst wenn die erstern sich in der Schlacht ausgezeichnet haben, wird ihnen zur Belohnung die Wahl unter den Schönen des Landes gestattet. Zwey Jünglinge, Freunde, lieben; sie fürchten, der nämliche Gegenstand habe ihre Flamme entzündet: als sie aber siegreich aus dem Treffen kehren, und aus den Händen des Vaterlandes den Preis ihrer Tapferkeit erhalten, da zeigt es sich, dass jeder einer andern Schönen im Herzen den Vorrang ertheilt habe. Aber eine derselben konnte den Gedanken nicht ertragen, ihren Geliebten von dem Zufalle erwarten zu müssen; sie hat sich selbst ins Treffen gewagt, ausgezeichnet und sich so ebenfalls das Recht der Wahl erkämpft.

Die Musik ist nach dem Anschlagzettel von Gretry und neu bearbeitet. Man behauptet hier allgemein, Hr. Kapellmeister Reichardt habe sie grösstentheils in ihre jetzige Form gebracht, vieles auch selbst komponirt. Wie sie jezt ist, verdient sie unter unsern neuern ernsten Opernkompositionen gewiss einen ehrenvollen Platz. Man trifft darin Leben, Feuer und Charakteristik, dann eine effektvolle, nur zuweilen mit Blasinstrumenten überladene Orchesterbegleitung — wie z. B. in der Sopranarie des zweyten Akts. Gretry ist allerdings in dieser Behandlungsart schwer zu erkennen. Unter die schönsten Stücke gehört ein Schlussgebet im ersten Akte, eine Sopran-

arie, ein Duett im dritten, und einige Chöre. Aber auch das Uebrige ist grösstentheils zu loben.

Die Oper wurde im Theater an der Wien mit ganz ungemeiner Pracht gegeben. Die Dekorationen sind vortrefflich, besonders im zweyten Akte ein Hain vor dem Tempel, und im dritten ein Amphitheater zwey Stockwerke hoch, in welchem sich nach und nach alle Plätze mit Menschen füllen. Sowol in dieser Scene, als wo die Samniter zum Streite ausziehen, waren mehrere hundert Menschen auf dem Theater zu sehen.

Hr. Rökel, ein junger Tenorist, hat eine ganz gute Stimme, nur scheint er noch zu furchtsam, und intonirt daher oft unrichtig. Mayer und die Dem. Milder und Müller sangen recht brav; doch ist es ein wahrer Verlust für die Kunst, dass diese letzte Sängerin das Fach der muntern Rollen verlässt, wozu sie die Natur offenbar bestimmt hat, und sich ins Tragische wirft, wo sie der ungünstigen Muse jedes Lächeln abzwingen muss.

Im Hoftheater sahen wir ein ländliches, ganz artiges Ballet: Paul und Rosette, wozu Umlauf eine muntere, wenn gleich nicht originelle Musik komponirt hat.

Nach einer Anzeige der Prager Zeitung hat Kapellm. Eberl dort ein Konzert gegeben, und seine Kompositionen sind mit dem entschiedensten Beyfall aufgenommen worden. Auch dem Spiele des Künstlers auf dem Pianoforte wurde, nach derselben Zeitung, dieser Beyfall zu Theil.

Berlin, den 22sten März. Den 4ten dieses gab Hr. Kapellm. Himmel ein Konzert, worin er eine Klavier-Sonate mit Begleitung und ein Sestett, mit obligatem Fortepiano, spielte. Auch präludirte er auf sein bekanntes Liedchen: Hebe, sieh, in sanfter Feyer etc. welches hernach Hr. Ennicke sang. Es freuten sich viele Leute darüber. Im zweyten Theile wiederholte er seine Urania. — Den 9ten gab Hr. Ambrosch Konzert, und sang (mit Dem. Willich und Hrn. Gern) ein Terzett aus Paers Achilles. Dem. Willich sang hernach eine Mozartsche Arie. Hr. Kapellm. Himmel phantasirte auf dem Pianoforte und Hr. Blieszner gab ein Klarinettkonzert. Den Beschluss machte eine Kantate mit Chören vom Organisten, Hrn. Kaufmann, komponirt. — Den 16ten gab Hr. Bernard Romberg Konzert. Der treffliche Künstler spielte ein Konzert und ein Divertimento für sein Instrument, beyde von seiner Komposition, und beyde, wie man ohnehin erwartet, wie ein wahrer Virtuos. Der brave Klavierspieler Meyer Baer spielte ein Mozartsches Pianofortkonzert, wie ein Mann, und Hr. Tombolini sang eine Scena von Cimadoro. Auch die Ouverture von Bernard, so wie die Sinfonie à la Turca von Andreas Romberg, gefielen allgemein, und mit Recht. — Den 20sten gab Hr. Friedrich Uber Konzert. Er spielte ein von ihm gesetztes Violinkonzert mit vieler Kraft und Gewandtheit. Mad. Marchetti sang eine Arie mit obligatem Fagott (Hr. Ritter) von Himmel, und dieser spielte eine seiner Sonaten mit Begleitung. Im zweyten Theil gab Hr. Uber die von ihm gesetzte Kantate: das Grab. Komposition und Ausführung gefielen. — Morgen giebt Hr. Semler, und dann Hr. Kapellm. Eberl aus Wien, Konzert, wovon nächstens.

Den 3ten März ward zum Benefiz für Mad. Schick, und seitdem öfters, und immer bey vollem Hause die bekannte Gretrysche Oper: Richard Löwenherz, gegeben. Sie hatte lange geruhet, jetzt gab man sie mit neuem Glanze und auch mit mehrern neuen Musikstücken bereichert,

Unsers braven Webers Musik zum Empfang der Grafin, (Chöre der Landleute,) und Weigls neue Ouvertüre und dessen Marsch halfen das Stück sehr heben, obschon beyde es nicht darauf angelegt hatten, in Gretry's Stil zu schreiben — wobey man, wenn man ja von der einen Seite verlor, von der andern doppelt gewann. Ich weiss nicht, ob diese Bereicherungen, oder die treffliche Ausführung besonders der Hauptpartieen (der Magarethe durch Mad. Schick und Blondels, durch Hrn. Eunicke) in Gesang und Spiel; oder ob der Einzug der Grafin mit vierzehn Pferden, die Gefechte der Komparsen, die Zertrümmerung des Schlosses, mehrere neue Dekorationen, das Gefecht zu Pferde im dritten Akt — was freylich alles sehr gut angeordnet war — am meisten zu dem lebhaften Beyfall beytrugen, den die, übrigens bekanntermaassen recht gute Oper, fand.

Den 16ten sang unsre Singakademie in der Georgenkirche bey der Gedächtnissfeyer des kürzlich verstorbenen Ober-Konsistorial-Raths Wolfersdorf. Der Text war vom Hrn. Ober-Konsistorial-Rath Ribbeck und Hrn. D. Mann, die Musik von Zelter. Es war ein wirklich herrlicher Genuss; denn hier vereinigten sich sehr gute Kunstwerke mit sehr guter Ausführung. Hr. Zelter dirigirte selbst, aber mit welchen Gefühlen! Der wahrhaft ehrenwerthe Mann hatte an demselben Tage seine vortreffliche Gattin, die liebevolle, treue Mutter seiner eilf Kinder, verloren! Als solche nicht nur, sondern auch als gemüthvolles, gebildetes Weib und theilnehmende Freundin, werden ihrer alle gedenken, die sie in diesen Verhältnissen kennen lernten; aber auch, wem es nicht so wohl ward, auch dem, der sie nur aus unsrer Singakademie kannte, deren grosste Zierde sie unter dem weiblichen Personale war, oder wer sie in freundschaftlichen Zirkeln, bey Kirchenfeyerlichkeiten u. dgl. gehört hatte, wird ihr Andenken immerdar werth und theuer bleiben.

Friedrich August Weber,

Doktor der Medizin, Physikus und Wirtembergischer Landvogteyarzt in Heilbronn, starb gegen das Ende des Januars d. J. in seinem 53sten Lebensjahre. Er war ein Gelehrter von ausgebreiteten Kenntnissen, theils in seinem, theils in manchem verwandten Fache, ganz besonders im historischen Theil derselben — das Wort im weitesten Sinne genommen. Seine Belesenheit, und sein unermüdeter Eifer, mit dem durch Belesenheit Erworbenen auf alle Art frey und zweckmässig zu schalten und zu walten; sein Enthusiasmus für Wissenschaften und Künste überhaupt, und seine ausgezeichnete Thatigkeit, überall, wo er etwas zum Besten derselben glaubte wirken zu können — dies erwarb ihm die Achtung Aller, die ihn näher kannten, und nicht, schwächlich oder einseitig, an Nebendingen hingen. In diesen Blättern kann nur von ihm als Musiker und Lehrer der Tonkunst die Rede seyn; wer ihn in andern Beziehungen, wer auch sein, vielen Zufällen und Abwechselungen unterworfenes Leben, oder seine vielen Schriften kennen lernen will, der findet Nachrichten hierüber in dem ehemaligen Journal von und für Deutschland und in andern Zeitschriften. Die Geschichte seiner Ausbildung als Musiker und seiner vielfachen Thatigkeit in dieser Kunst hat Gerber im Tonkünstlerlexikon genügend vorgetragen; und man findet daselbst auch ein Verzeichniss seiner theoretischen Schriften über Musik, so wie seiner zahlreichen Kompositionen aller Art. Hier wird es genug seyn hinzuzusetzen, dass er sich um die Erweckung und Läuterung des Geschmacks in der Musik in seiner Gegend

viel Verdienste erwarb: dass er durch seine Kenntnisse und Erfahrungen mehrern berühmten Tonkünstlern bey der Ausarbeitung ihrer Werke nützlich ward; dass es sein Vergnügen war, jungen Leuten von Talent und Neigung zur Tonkunst mit seinen reichen Sammlungen, mit Rath und That, dienlich zu seyn, und dass auch unser Institut an ihm einen eifrigen und fleissigen Mitarbeiter besass. Seine Abhandlungen, die er, mit seinem Namen unterzeichnet, uns anvertrauete, und worin er, auf unser Ansuchen, gewöhnlich Gegenstände bearbeitete, worüber dem zuförderst und vor allem die Entscheidung zukömmt, der zugleich Arzt und Musiker ist — haben unstreitig schon manchen Nutzen geschafft und werden noch manchen Nutzen schaffen. Wenigstens finden wir, dass in verschiedenen der neuesten Schriften über jene Gegenstände der ehrliche Weber tüchtig ausgeschrieben und nur von seinem etwas schwerfälligen Ton und überflüssigen gelehrten Apparat entkleidet ist. Das möchte drum seyn, wenn man es nur nicht ohne den Verfasser jemals zu nennen gethan hätte! Doch auch so sey es drum! Weber schrieb, und wir machten seine Arbeiten bekannt, um Andern nützlich zu seyn. Geschieht nur dies, so ist es uns schon recht, und dem wackern Verstorbenen, wenn er von den Folgen seiner Thätigkeit auf Erden noch etwas erfahrt, gewiss auch.

D. Redakt.

Kurze Anzeige.

Sehnsucht von F. v. Schiller, durchgesetzt mit Begleitung des Pianoforte von F. L. Seidel. Ihro Königl. Majestät der Königin von Preussen allerunterthänigst zugeeignet. Berlin, bey Werkmeister. (Pr. 10 Gr.)

Es ist unstreitig überall ein misliches Unternehmen, ein ganz und blos allegorisches Gedicht in Musik zu setzen. Wie soll man's machen, um dem Bilde und zugleich dem Abgebildeten Genüge zu leisten? Und das müsste doch wol, gerade in dieser Kunst geschehen! Sollte nun aber einmal jenes, freylich schöne Gedicht in Musik gesetzet werden, so ist es gut, dass dies von einem Manne geschahe, der es mit so vieler Sorgfalt behandelte. Diese ist unverkennbar und sehr zu loben; zu tadeln aber nur die öftere Wiederholung und der arienmässige Gesang der Schlusszeilen. Referent siehet recht wohl, dass Hr. Seidel dazu fast genöthigt war, um für sein Werk eine einigermassen musikalische Form zu gewinnen; aber eben, dass er zu so etwas greifen musste, hätte ihn, den denkenden Künstler, von dem Ganzen abrathen sollen. Als Musikstück an sich, ohne so genaue Erwägung der hohen Beziehung des Textes, nimmt es sich recht gut aus, und besonders hat das Allegro S. 5. folgg. Leben, Kraft und Charakter.

Im Vorbeygehen: sollte denn nicht Jemand einen passenden und zugleich nicht wunderlichen Ausdruck finden können für das, was man durchkomponiren nennet? Hr. Seidel schreibt durchsetzen: das ist aber, des Doppelsinnes wegen, noch schlimmer.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. Nº. 28. 1806.

Lebens-Zauber.

Was wiegt sich auf des Liedes Wellen,
Umsauselt dich mit linden Tönen,
In Lieb' und Wehmuth hinzuquellen,
In süsses namenloses Sehnen?
Du bist es, Schwan der Melodie,
Hinschwebend auf der Fluth der Harmonie!

Wer knüpft den Zauber des Gefühles,
Und stillt und regt, was du empfunden?
Wer hält im Strom des Zeitgewühles
Das Herz zum Herzen festgebunden,
Mit süsser heiliger Magie?
Du bist es, leiser Zug der Sympathie!

Wer schlingt den Frühlingskranz ums Leben,
Das Morgenroth des Ewig-Schönen?
Was füllt die Brust mit edlem Streben,
Das Aug' mit ahnungsvollen Thränen?
Du bist es, Geist der Phantasie,
Umweht vom Blüthenhauch der Poesie!

Schreiber.

Nachrichten.

Musik in Leipzig. (*Neujahr bis Ostern*).

Wir fahren fort, für unsre Leser nur das aufzuzeichnen, was ihnen als neu oder in anderm Betracht vorzüglich wichtig seyn kann; und für die hiesigen Künstler, worüber wir ihnen wenigstens einige Worte schuldig zu seyn glauben. Wir können uns jezt um so mehr damit begnügen, und haben sogar bey einigen der hiesigen Anstalten gar nicht nöthig, ins Einzelne zu gehen, da seit einiger Zeit verschiedene andere öffentliche Blätter, ausführlich genug über manche von den hiesigen musikalischen Produktionen Bericht erstatten, und auch wol hin und wieder Urtheile beyfügen. Von den letztern ist nur zu wünschen, dass sie immer mit Einsicht und Gerechtigkeit abgefasst werden, damit nicht auf der einen Seite durch ungeschicktes und unzeitiges Lob, (besonders bey jungen Leutchen,) auf der andern, durch Tadel, wie jener über Wilhelm Meisters Darstellung des Hamlet, dass sie zwar recht gut gewesen, aber doch ein fatales weisses Bändchen einigemal unter der schwarzen Kleidung zum Vorschein gekommen, das zum Erstaunen verstimmet habe — weit mehr Schaden als Nutzen gestiftet werde.

I) Wöchentliches Konzert im Gewandhause.

1) Instrumentalmusik. Von Sinfonieen wurde nur Eine ganz neue gegeben, und zwar die vor einigen Monaten gestochen herausgekommene und der Amsterdamer Gesellschaft Eruditio musica gewidmete, von Wilms. Man hörte sie mit Vergnügen, und wird sie, rasch und präzis ausgeführt, überall mit Vergnügen hören, ungeachtet man dem Verfasser manche Reminiscenzen, in den Ideen selbst, wie in de-

ren Ausführung, (vornämlich aus Beethovens Sinfonie, in C dur) nachweisen könnte. Im Ganzen erblickt man einen frischen, jugendlichen Geist, nicht ohne Energie und gründliche harmonische Kenntnisse, doch weniger ohne Anmuth, Laune und freie Kunst der Instrumentirung. Das Finale zeichnet sich noch ganz vorzüglich auch durch Originalität, und durch eine gewisse pikante Behandlung aus, die sich nicht verkennen, aber auch nicht durch Worte schildern lässt. Es ist dies das erste grössere Werk von Hrn. Wilms; man darf wol etwas ganz Ausgezeichnetes von einem Künstler erwarten, der so anfangt! Das Orchester spielte die Sinfonie das erste Mal gut, das zweyte Mal vortrefflich. — Von ältern Sinfonieen gelangen ganz vorzüglich: die von Mozart aus C dur mit der Fuge, (bey der zweyten Aufführung) die beyden neuesten aus Es dur von Haydn, und die aus D dur von Beethoven, welche Einem, je öfter man sie hört, je lieber wird — nur etwa das gar zu krause Finale ausgenommen.

Von Ouverturen waren neu: eine von Winter (Es dur) zu einer seiner letzten Opern, von sehr kräftigem, doch nur augenblicklichen Effekt, der weniger durch die Ideen und deren Ausführung, als durch treffliche Instrumentirung und überraschende Coups erreicht wird. — Eine Ouvertüre von Spontini gewährete ein gewisses historisches Interesse, indem man daraus abnehmen konnte, womit ungefähr dieser junge Mann den grossen Haufen in dem jetzigen Paris gewonnen haben mag. Solches — nicht einmal kalte, sondern laue Wasser, aber im gährenden Strudel und mit schrecklichem Brausen versprützt, ist uns lange nicht vorgekommen! Es ist ganz recht, dass deutsche Kunstfreunde zuweilen, wiewol selten, auch so etwas zu hören geben; so wird man hoffentlich endlich doch fühlen, was man nicht einsehen mag. — Eine Ouvertüre von Schneider, einem noch sehr jungen, jetzt in Leipzig lebenden Komponisten, zeigt, wie mehrere andere seiner Arbeiten, einen reichen Zufluss an Ideen, so wie ein gutes Talent und eine nicht gemeine Einsicht in deren Behandlung; nur bemerkt man (wie es fast nicht anders möglich ist,) dass es dem Verfasser noch an sicherm Ueberblick des Ganzen, welcher hernach überall das rechte Maass, die beste Wahl und vortheilhafteste Gruppirung der Theile hervorbringt — so wie an sicherer, fester Hand im Zeichnen und Koloriren fehlt. Durch vieles Studiren, doch nur der besten Werke aller Gattungen und Zeiten, und vieles Schreiben, doch nur mit grosser Strenge gegen sich selbst — durch dies wird Hr. Schneider, wenn uns nicht alles trügt, in sich selbst der Welt einen wahren Künstler erziehen. — Von ältern Ouvertüren wurde vorzüglich schön gespielt, die treffliche zu Righini's Armida.

Konzerte. Es verdient bemerkt und verdänkt zu werden, dass dies Vierteljahr alle Konzertspieler ohne Ausnahme möglichst gute Kompositionen, und nicht nur Musik gewählt hatten, worin sie ihre Geschicklichkeit zeigen konnten; auch wünschten wir sehr, das hiesige Publikum in der seit einigen Jahren herrschenden Stimmung erhalten zu können, dass es nur die Konzerte mit Beyfall auszeichnet, wo neben dem Virtuosen auch der Komponist Verdienst hat. Mad. Müller spielte das vor kurzem erschienene Fortepianokonzert von Eberl, (erster und dritter Satz C dur, zweyter F dur). Wir freuen uns, bey diesem Werke des Hrn. Eberl in das ausgezeichnete Lob der Wiener einstimmen zu können. Das ganze Konzert hat einen wohlüberdachten Plan, eine natürliche Folge der Ausführung, in jedem Sinne des Worts; ist frey von Ziererey und Verschrobenheit, und doch sehr effektvoll; vieles darin ist auch

neu, überraschend und pikant. Das erste Allegro, ist brillant und trefflich durchgeführt; das Adagio sehr ausdrucksvoll in seinen fliessenden Melodieen, das Finale hat zwar einzelne zerstückelte und gesuchte Stellen, doch hat der Verfasser damit, im Vergleich mit vielen andern neuen Instrumentalstücken dieser Gattung, noch sehr gut Maass gehalten. Dabey ist das ganze Konzert sehr gut instrumentirt und für den Spieler äusserst vortheilhaft. Dieser muss aber auch ein tüchtiger Virtuos seyn, nicht blos ein fertiger Spieler! Mad. Müller trug vornämlich den ersten und dritten Satz meisterlich, und ganz besonders alle die schwierigen Passagen derselben, wirklich zum Bewundern vor. Auch verdient wol die von ihrem Gemal zum ersten Satz geschriebene Cadenza, die mit grosser Gewandtheit und guter Kunst den ganzen Satz in nuce nochmals der Phantasie des Zuhörers vorführt — so wie die meisterhafte Ausführung derselben durch die Virtuosin, einen lauten Dank. Das Publikum nahm Komposition und Spiel mit ausgezeichnetem Beyfall auf. — Hr. Musikd. Müller machte das Publikum mit einem hier zum Verkauf stehenden Pedal aus Wien, das an alle grosse Instrumente angesetzt werden kann, bekannt, und zwar so, dass er auf einem grossen Schanzischen Instrumente, womit sich das Pedal vortrefflich verband, frey phantasirte und dann, sein grosses Konzert aus Es dur, woraus er für das Pedal theils einen Grundbass, theils einzelne kleine Solos gezogen hatte — zum Besten gab. Die Phantasie war so gut entworfen und wurde so zweckmässig ausgeführt, wie man es von einem so gründlichen Musiker und Meister auf der Orgel erwarten konnte. Hr. Müller fing ganz einfach in allgemeinen Exzitationen, Brechungen und dgl. an, wobey die festgehaltenen Grundbassnoten des Pedals imposant hervorgingen; wurde dann allmählich gemessener, ging in verbundene Melodieen und in kontrapunktische Verkettungen derselben über, sog dann das Thema des Konzerts nach und nach herein — erst nur in leisen Andeutungen des Basses oder der Mittelstimmen, erinnerte dann immer mehr daran und liess nun, ganz überraschend, das volle Orchester mit dem Thema einfallen. Das Pedal hat sehr schöne mittlere und hohe Baßtöne; die tiefen sind, zwar für sich etwas undeutlich, thun aber, bey zweckmässiger Anwendung, dennoch ihre gute Wirkung, ungefähr wie ein 32füssiger Untersatz in der Orgel. Am vorzüglichsten nahm es sich aus, wenn der Spieler entweder aus reichen Konzertpassagen aller Art einen einfachen Grundbass, gezogen hatte und diesen nun mit dem Pedal allein vortrug, oder wenn er in drey streng ausgeführten Stimmen (reich in den zweyen der beyden Hände, einfach und edel im Pedal) spielte. Hr. Müller wiederholte auch zu anderer Zeit sein bekanntes lebhaftes, Flötenkonzert aus D dur mit vielem Beyfall. — Hr. Konzertm. Campagnoli trug ein zwar nicht neues, aber gar nicht übles Violinkonzert von Viotti (A dur) mit seinem herrlichen, klaren und reizenden Ton und aller der Nettigkeit, Sauberkeit und Delikatesse vor, mit welcher er jedem Zuhörer, mag er Kenner oder nur Liebhaber seyn, immer neues Vergnügen gewährt. — Von Hrn. Matthai's erstem Auftreten ist schon früher gesprochen worden. Später trug er das berühmte Violinkonzert vor, das Kreutzer für sich selbst ganz aus Ideen Haydnscher Sinfonieen zusammengesetzt hat, und das er bey der Todtenfeyer, die man auf die falsche Nachricht von dem Ableben des grossen Meisters in Paris angestellt hatte, spielen wollte. Wenn man in die besondere Absicht des Komponisten nicht eingehen will, oder nicht eingehen kann: so wird man dies Konzert zwar immer schätzbar finden, doch manchem andern Kreutzerschen nachstellen: aber es ist ja Schuldigkeit,

überall in die Absichten des Künstlers einzugehen, wenn er sie in seinem Werke so deutlich ausgesprochen hat, und wer das nicht kann, sollte wenigstens nicht darüber absprechen, und am allerwenigsten schreiben. Ein Gleiches gebührt dem ausübenden Künstler. Hr. Matthäi, der dies Konzert unter und mit Kreutzer selbst einstudirt hatte, trug es (und es ist vielleicht das schwerste von allen, die existiren,) nicht nur vollkommen richtig, sicher, rein und genau, sondern auch in dem Sinn und der eigenen Manier des Komponisten — trug besonders das Adagio in Kreutzers freyer, aber durchaus nicht willkürlicher Weise, fast als eine ausgeschriebene Phantasie, vor. Schade, dass gerade dies Adagio nicht ganz gut accompagnirt wurde, und darum bey allen die verhoffte Wirkung nicht vollkommen erreichte! Doch entzog man Hrn. Matthäi den so reichlich verdienten Beyfall nicht. — Hr. Organist Voigt spielte ein neues Konzert von Rolla, das sich zwar nicht durch Originalität und Glanz auszeichnet, aber keineswegs ohne Interesse ist, mit Anmuth und nicht gemeiner Fertigkeit. Vorzüglich glückte ihm gerade der schwierigste Satz, der dritte. — Hr. Dotzauer spielte auf dem Violoncell ein Konzert von Danzi, das sehr angenehm und melodiös geschrieben war, und später eins von ihm selbst, das ebenfalls vieles Anmuthige, Gefällige und dem Instrumente, wie dem Spieler, sehr Vortheilhafte hatte. Er führte beyde mit einer Nettigkeit, Delikatesse, Zierlichkeit, Mannigfaltigkeit des Bogenstrichs u. s. w. aus, dass ihn Niemand ohne Vergnügen hören konnte. Wir wüssten ihm nichts zu wünschen, als noch etwas mehr von dem, was die jetzige Kunstsprache grosses Spiel nennt. — Hr. Barth spielte ein schwieriges und interessantes Konzert auf der Klarinette von Krommer, (Es dur) in welches er aber, statt des unbeträchtlichern Andante's, ein recht schönes und auch zum Ganzen gut passendes Adagio aus C moll von einem andern Meister eingelegt hatte — mit dem schönen Ton und der ausgezeichneten Fertigkeit, die wir schon öfters an ihm gerühmt haben. — Hr. Notarius Hoffmann, ein hiesiger Liebhaber, blies ein Konzert auf dem Fagott von Stumpf. Die Komposition hat manches Eigene, das sehr gut auf Effekt berechnet und auch dem Instrumente und Konzertspieler sehr vortheilhaft ist; sie würde noch mehr gefallen, wenn sie nicht zu lang wäre, und zu viele Wiederholungen hätte. Hr. Hoffmann zeigte einen sehr angenehmen, singenden Ton, gute Fertigkeit, nette Passagen und einen geschmackvollen Vortrag.

2) Gesang. Von einzelnen Scenen und Arien waren neu oder sind doch nur wenig bekannt: Ti lascio, ma tremando, aus Catone in Utica von Righini, eine edle, schön erfundene und noch schöner ausgeführte Musik, von Dem. Voitus dem Charakter gemäss vorgetragen. Frema par quel ciglio irato, aus Aci e Galatea von Naumann, eine geistreiche und geschmackvolle Bravourarie, von Mad. Kohl recht gut gesungen. Non trova un nobil core, von Righini, einzeln geschrieben und keine seiner besten, aber doch immer eine interessante Bassarie, von Hrn. Schulz mit vielem Ausdruck gesungen. Die Arie: Se mai d'amor acceudi il petto, von Maurer (vormals in München), enthält zwar nur das Gewöhnliche, aber dies nicht übel aufgestellt, und hatte von Hrn. Heldenmuth besser gesungen werden können. Unter den mehrstimmigen, wenig bekannten Gesangstücken zeichneten sich vornämlich aus: die ganze Scene: Volgi intorno lo sguardo, o Sire, aus Idomeneo von Mozart, (vortrefflich in Gesang und Begleitung ausgeführt) das grosse Finale aus Ogus von Winter, das besonders von dem Satz an: Siano pronte — so meisterhaft entworfen und ausgeführt ist; und die vortrefflichen Stücke

von Righini: Empio! che far pretendi — Quintett aus Tigrane; Oh prodigio — Quartett aus Enea in Lazio; Schiere dov' è Pompeo — Terzett aus Tigrane; und Fallisce in ogni impresa — Quartett aus Gerusalemme liberata. — Von ganzen Kantaten und Oratorien wurden aufgeführt: Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, Kantate von Danzi, über welche schon früher in diesen Blättern gesprochen worden; das Halleluja der Schöpfung von Kunzen, und die Kantate: Wie an einem stillen Abend, (Musik von Bierey zu Weissens Todtenfeyer mit untergelegtem neuem Text,) von welchen beyden ebenfalls schon früher ausführlicher gehandelt worden ist; Steig empor, o glühender Gesang — Hymne von Schneider, über welche wir wiederholen könnten, was wir oben von der Ouvertüre dieses Komponisten gesagt haben; Mozarts Requiem, das auch diesmal mit unverkennbarer Liebe und Freude ausgeführt und aufgenommen wurde; Rosetti's bekanntes Oratorium, der sterbende Jesus, das man, so manches angenehmen und empfindungsvollen Satzes wegen, immer gern von neuem hört; und endlich: Das Ende des Gerechten, ein Passions-Oratorium, in dramatischer Form, gedichtet von Rochlitz und in Musik gesetzt von Schicht. Dieses letztere wurde zum ersten Mal und zum Besten der Armen gegeben. Vom Text kann hier nichts gesagt werden: es ist dem Verf. unmöglich, von sich selbst zu schreiben; und da bey einem Werke, wo wie hier, der Komponist bemühet gewesen ist, sich eng und sorgfältig an den Dichter zu schliessen, auch die Musik nicht einigermaassen genügend beurtheilt werden kann, ohne Eingehen in den Text: so mögen auch über sie lieber Andere sprechen. Hier sey es genug, dass der Verfasser seine Freude gestehet, Hrn. Schicht zu einer Komposition Gelegenheit, Stoff und Anreizung gegeben zu haben, die wahrscheinlich länger dauern wird, als sie beyde selber; dass er den Sängern des Konzerts und der Thomasschule, dem gesammten Orchester, und besonders auch den andern Kunstfreunden, die an der Exekution thätigen Antheil nahmen, seinen Dank sagt für eine so vollkommene Ausführung, als sie durchaus nur durch Achtung, Liebe und Freude zum Werk selbst möglich wird; und dass er mit einigen Worten die Stimme des Publikums, in wie fern sie über die Komposition laut worden ist, hier kurz nachsagt. Das Ganze wurde, obschon es beträchtlich über das gewöhnliche Maass der Zeit hinausreicht, mit grösster Aufmerksamkeit und einer Todtenstille angehört, welche nur durch den lauten Beyfall in den Hauptabschnitten unterbrochen wurde. Im Einzelnen fand man vorzüglich die Stücke ausgezeichnet, die hier angeführt folgen, und zwar, weil sonst etwas citirt würde, das noch niemand ausser Leipzig kennet — nicht blos mit den Anfangsworten. Man wird ja hoffentlich diesen Stellen den Raum von einigen Seiten gönnen.

Arie. (*Judas*)

Weh, Judas, über dich!
Entsetzen fasset mich:
Ich sehe Ihn bluten!
Der Erde Grund
Oeffnet den Mund,
Mich umgeben reissende Fluthen —
O schlinge mich hinab,
Furchtbares Grab,
Das ich suche!
Was ist es, das mich hält?
Elender, hinab
In das schweigende Grab!
Verbirg dich vor dem Fluche
Der ganzen Welt! —

Arioso. (*Maria*)

Und wenn sie alle weichen,
Ich hange fest an dir;
Und wenn sie alle schweigen,
Ich seufze laut nach dir.

Kann ich dich nicht befreyen,
So kann ich mit dir weinen,
Und, will kein Helfer erscheinen,
Mit dir erbleichen!

Freundinnen Jesu wiederholen:

Und wenn sie alle weichen,
Wir hangen fest an dir;
Und wenn sie alle schweigen,
Wir stehen laut noch dir! —

Arie. (*Petrus*)

Ewig fliessest, meine Zähren,
Ich entsage meinem Freund! etc.

Chor der Freunde und Freundinnen Jesu.

Der du mit Allgewalt
Ueber dem Erdkreis thronst,
Und der Sterblichen Trachten
Leitest nach deinem Rath:
Wende dich zum Bedrängten,
Den auch sein Freund verräth!
Nimmer hat der Gerechte
Deiner vergeblich geharret!

Aus dem ersten Finale:

Eine Stimme.

Er hat den Tempel entweiht,
Heilige Opfer gestört;
Hat die Seinen ermuntert
Gottes Wohnung zu brechen,
Und mit frevelndem Hohn
In dreyen Tagen sie wieder
Aufzurichten geprahlt —
Ich bekräftige mit heiligem Eid,
Dass ichs vernommen aus seinem Munde!

Eine zweyte Stimme.

Er hat den Sabbath verletzet,
Hat an ihm Kranke geheilt,
Mit verfluchter Rede
Seine Unthat beschönt;
Hat Juda's Schutzgott geschmäht,
Und die Sünden vergeben,
Was der im Himmel nur darf.
Ich bekräftige mit heiligem Eid
Dass ichs vernommen aus seinem Munde!

Philo.

Leugne, wenn du's vermagst,
Was die Wahrheit hier zeugt! —
Wie? du blickest unter
Ruhig, bedauernd und kühn?
Mienen kannst du erheucheln:
Doch auf der Lippe erstickt
Jedes täuschende Wort.
Ich bekräftige mit heiligem Eid
Was sie gezeugt mit Einem Munde!

Diese drey.

Wir schwören!

Chor.

Wir schwören! wir schwören!

Recitativ.

Johannes.

Maria! Ach sie sinkt erblassend nieder!
Ihr Auge schliesst sich zu, ihr Herz zerbricht!
Ja, er wird sterben, sie mit ihm erblassen:
Lehr' uns, Allmächtger, deinen Rathschluss fassen!

Einzelne Stimmen der Freunde Jesu.

Bosheit sehn wir siegen,
Unschuld erliegen;
Gott, lehr' uns schweigen,
Nicht von dir weichen;
Wie auch dein Rath mag walten
Fest an dir halten! —

Chor der Priester und das Volk.

(Nachdem Joseph und Nikodemus für Jesus das Wort genommen.)

Schmach! Schmach! Schmach!
Sie folgen dem Lästerer nach!
Strafe des Herrschers Rath!
Unser Kreis ist entweiht!

Eine Stimme.

Sie sind Nazarer,
Irdischer Weisheit voll —

Eine zweyte.

Kaiphas, Kaiphas, rede:
Dich erhöhet der Herr!

Beyde und Chor.

Wir sind Abrahams Samen,
Treu der hohen Verheissung
Im Leben und Sterben:
Sie sind Söhne der Magd —
Stoss sie aus! sie sollen
Nicht mit uns erben!

Chor.

Folget dem Lästerer nach!
Schmach, Schmach! Schmach!

Recitativ.

Kaiphas.

Ihr wollte: ich rede. Tief gebeugt zum Staube
Dass diese Schmach dem Greis noch werden muss,
Erkläre' ich frey: wir sind entweiht, nicht würdig
Zu fällen ein Gericht an Gottes Statt.

Chor.

Weh! weh! weh!
Verderben über euch!
Unsre Schmach
Hallen Jahrhunderte nach!

Recitativ.

Kaiphas.

Nur er, der Allerhöchste, kann hier richten! — —
Ich, der auf Mosis heilgem Stuhle thront,
Der jährlich mit dem Opferblut allein
Ins Allerheiligste sich wagen darf,
Um zu entsündgen das erwählte Volk:
Ich — beym lebendgen Gott beschwör' ich dich,
Dass du uns sagest, ob du seyst der Christ
Und einge Sohn des ewig Hochgelobten!

Jesus.

Ich bin der, den du nennest! Und fort an
Sollt ihr den Sohn des Menschen sitzen sehn
In seiner Kraft zur Rechten seines Vaters,
Und in den Wolken kommen zum Gericht! —

Kaiphas.

Ihr habt es selbst gehört aus seinem Munde!
Hier richten Menschen nicht, hier richtet Gott.
Wie ich dies priesterliche Kleid zerreisse,
So reiss ich deines Lebens Faden ab,
Und seine Pforten öffnet dir der Tod!

Chor.

Ihn richtet Gott!
Tod! Tod! Tod!

Chor der Priester und des Volks.

Ueber uns komme sein Blut,
Und über unsre Kinder!
Zum Kreuze schleppt ihn fort!
Langsam hauch' er die Seele aus!
Ans Kreuz! ans Kreuz!
Dort verwese sein Gebein,
Nicht von der Erde gekühlt!
Keine Blume sprosse
Auf seinem Grab!
Keine Thräne bethaue
Seinen Todeshügel!
Fort! fort! fort!
Ans Kreuz mit ihm! ans Kreuz! —

Chor der Priester und des Volks.

Arzt, der Andern half,
Hilf dir nun selber!
Mann voll Gottes-Kraft,
Steig doch herab vom Kreuz!
Hast deinem Vater vertraut:
Vergisst dein Vater dich,
Jetzt, da du sein bedarfst?
Komm herab! und wir fallen
Vor dir in den Staub,
Rufen Hosianna,
Dir, dem Sohne Davids! —

Jesus.

„Vater, vergieb ihnen; sie wissen nicht, was sie thun."

Recitativ.

Johannes.

Maria, hör' auf ihn, nicht auf die Frevler!
Dein Auge, das ach, keine Thränen hat,
Wend' es zu ihm! Lass jene ihrem Toben!
Was sind sie uns! die Welt war sein nicht werth,
Und mit ihm ist sie für uns ausgestorben,
Mit seinem Tode wandeln wir vereint
In jenem bessern Vaterlande, jenseits
Der Gräber. Lege dein verweintes Antlitz
An meine Brust! So lass uns näher treten,
Damit sein letzter Blick nicht auf die Feinde,
Damit auf uns er falle, die ihn Lieben
Und bis zum Tode ihm getreu verblieben.

Jesus.

„Meine Mutter, siehe, das ist nun dein Sohn. Jüngling, das ist deine Mutter."

Recitativ.

Maria.

Er denkt an mich! Er hat auf mich geblickt,
Und unter Todesschmerzen mich getröstet!
Kein Tod, kein Grab kann unsre Liebe trennen.
Ich bin erquickt etc.

Arie.

Rufe aus der Welt der Mängel,
Ewiger, dein Todesengel
Bald nun oder spät mich ab etc.

Zweytes Finale.

(Nach den Worten Jesu: Mein Gott, mein Gott, auch du kannst mich verlassen? —)

Freundinnen und Fremde Jesu. (Canon.)

Allmächtiger Gott!
In seiner Todesnoth
Dich zu ihm wende!
Gieb ihm ein sanftes Ende!

(Accomp. *(Johannes)*

Nein! Gott verlässt den nicht, der ihm vertraut:
Des Himmels Ruh sinkt auf den Dulder nieder,
Sein Blick erheitert sich; er neigt das Haupt
Auf seine Brust, die sich nun sanfter hebt,
Ein himmlisch Lächeln, heiliges Genügen
Im Anschaun Gottes, schwebt um seinen Mund.
Es stockt sein Blut — fliesst nicht mehr aus den Wunden —
Die Augen brechen . . . .

Jesus.

„Vater, ich gebe meinen Geist in deine Hände! Es ist vollbracht — "

Vier Stimmen.

Wir sinken in den Staub und feyern,
Herr, deinen Tod.
Geleitet seinen Geist, ihr Engel,
Zu seinem Gott!

(Die Instrumente fahren fort und führen allein einen Satz aus, der die letzten Augenblicke des schwindenden Lebens bezeichnet. Allgemeine Pause.)

Chor des Volks und der Priester.

Welch drohendes Gewitter,
Schwarz wie die Nacht,
Wälzt sich daher?
Der Sonne Antlitz
Verhüllet sich — —
Hört ihr's brausen?
Hört ihr's winseln,
Wie Todesstimmen?
Die Erde wankt.
Es kracht der Abgrund,
Dort stürzt der Fels:
Weh, er zerschmettert uns!
Die Gräber bersten.
Seht, düstre Schatten
Steigen herauf!
Sie schreiten zürnend
Empor in die Wolken
Und drohen herab. —
Wehe, weh' uns!
Das ist Rache
Von dem Allmächtgen!
Erbarme dich,
Du Gott der Götter!
Erbarme dich
Unsrer schuldlosen Kinder!
Wir waren's nicht,
Die ihn geopfert!
Kaiphas, Kaiphas, du!
Dich sucht der Donner
Des rächenden Gottes!
Ueber dich ziefst du sein Blut
Und über d e i n e Kinder!
Erbarmen! Erbarmen!
Ruft ihn zurück ins Leben,
Furchtbarer Rächer!
Wir wollen vor ihm knieen,
Verzeihung flehn! —
Er ist, er bleibet tod!
Wehe! Wehe!
Entflieht dem Wetter Gottes!
Fort, in den Tempel!
Zum Gnadenstuhl!
Entflieht! entflieht! —

Accompagn. *(Joseph von Arimathia.)*

Entflieht ihr auch dem Rächer in den Wolken:
Dem Rächer in der Brust entflieht ihr nicht! —
Wie Er, starb nie ein Mensch: wie Er, lebt keiner,
Und Erd' und Himmel zeugen laut für ihn:
Er war der Christ, der Sohn des Hochgelobten.

Chor wiederholt:

Er war der Christ, der Sohn des Hochgelobten. —

Accompagn. *(Joseph.)*

Den blassen Leichnam, nicht vom Tod' entstellt —
Wir bringen ihn zur langersehnten Ruhe.
In meines Gartens Grotte sey dir endlich
Ein Eigenthum, wo du das Haupt hinlegest,
Da schlummre in der kühlen Erde Schoos,
Sanft, wie der Säugling in dem Schoos der Mutter:
Bis dich dein Gott erweckt, und all die Deinen,
Gereinigt durch dein Blut, vor dir erscheinen.

Schlusschor der Freunde und Freundinnen Jesu.

Wir drücken dir die Augen zu
Und bringen dich zu deiner Ruh,
Heiland der Welten!
Dein Gott, der dich dem Tod geweiht,
Hebt dich zu seiner Herrlichkeit
Und wird vergelten.
Dein Geist, der hier nur Schmerzen fand,
Kehrt nun zurück ins Vaterland,
Rein, wie ihn Gott gegeben.
Ihr Thränen, sinkt ihm nach ins Grab;
Bald trocknet seine Hand euch ab,
In jenem bessern Leben! —

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. Nº. 29. 1806.

Musik und Poesie.

Gretry sagt irgendwo in seinem Werke über Musik, indem er von dem bestimmten Charakter Haydnscher Instrumentalmusik redet, er möchte oft einer Sinfonie dieses Komponisten Text unterlegen. Im ersten Jahrgange der Musikalischen Zeitung, S. 458 wird in einer interessanten Abhandlung über Verbindung der Musik mit der Poesie, behauptet, Gretry's Vorsatz scheine nicht realisirt werden zu können, weil er seinem Material (der Sprache) eine Beugsamkeit und Gefügigkeit, ein Ausreichen zutraue, welches es nicht hat, und weil diese seine Exklamation noch überdies auf einer Verwechselung der Gattungen beruhe.

Sollte Gretry das Unterlegen eines Textes im eigentlichsten Sinne gemeynt haben, so hat sein denkender Gegner in der Musikalischen Zeitung allerdings Recht, und selbst die später realisirte Unterlegung eines Textes unter die Instrumentalsätze, mit welchen Haydn die sieben letzten Worte des Erlösers musikalisch nachzusprechen, oder, wenn ich den Ausdruck wagen darf, im höchsten Responsorium zu antiphoniren bemüht war, beweiset nicht für Gretry's Behauptung.

Hätte aber Gretry dieses sagen wollen: Haydn's Instrumentalmusik habe einen so bestimmten Charakter und bleibe diesem bis zu den kleinsten Momenten so treu, dass sie in dem Hörer nicht blos das Allgemeine einer poetischen (zur Bildung nach Ideen strebenden) Stimmung errege, sondern das bestimmtere Bilden selbst, durch ihren vollendeten Charakter bewirke; so dürfte seine Behauptung: es lasse sich einem vollendeten musikalischen Kunstwerk, z. B. einer Sinfonie, ein poetisches Abbild an die Seite setzen, den Schein der Paradoxie verlieren, indem sie einen Satz ausspricht, dessen Wahrheit jedem mit der Natur der Künste Vertrauten sogleich einleuchtet.

Ist die Sinfonie, wie hier vorausgesetzt wird, ein Kunstwerk von bestimmtem Charakter, so ist sie Darstellung einer Idee durch die sinnlichen Erscheinungen der Töne in Harmonie und Rhythmus. Die Idee selbst aber ist nicht an die Töne gefesselt; diese sind nur das Mittel, (das sinnliche Material,) in welchem jene als musikalisches Kunstwerk erscheint. Eben so wol kann sie in Gestalten erscheinen, durch die bildende Kunst, oder in Worten (als Begriffzeichen) in der Poesie. Auf dieser Einheit der Künste in der Idee beruht die Möglichkeit ihrer Verbindung zu einem Ganzen, z. B. im Gesang, im Ballet, in der Oper, von welcher aber zu sprechen hier nicht der Ort ist.

Eine Sinfonie in ein Gedicht umsetzen, heisst demnach nichts anders, als ihre Idee und die bestimmte Charakterisirung derselben, abgesondert von dem Mittel der Darstellung auffassen, und von neuem durch das Material der Dichtkunst darstellen.

Es lässt sich leicht darthun — und wird an einem andern Orte weiter ausgeführt werden — dass in der Dichtkunst die innere Verbindung der Begriffe das Gegenbild von dem sey, was in der Musik die Harmonie der Töne ist. Den Rhythmus haben beyde Künste mit einander gemein. Die Musik kennt aber in dem doppelten Contrapunkt eine Art der Harmonie, deren Elemente nicht Töne, sondern Tonrhythmen sind; das Gegenbild hierzu wird in der Poesie in der innern Harmonie der Begriffe und ihrer Gegeneinanderstellung zu finden seyn.

Der Zweifler wird hiergegen hauptsächlich einwenden: es sey zwar ganz leicht von dem Auffassen der Idee und des Charakters in einem musikalischen Kunstwerke zu sprechen: allein bey einem Versuch werde man finden, dass die Musik wegen ihrer wesentlichen Unbestimmtheit auch ein bestimmtes Gegenbild nicht anders, als durch willkürliches Bilden der erregten Phantasie hervorbringen könne; auch werde es ausserst schwer, ja oft unmöglich seyn, das Materiale der Dichtkunst — die Worte — ganz frey zu handhaben. Diese würden sich äusserst schwer und oft gar nicht, in alle Wendungen, Gradationen und Nüancen der Empfindungen fügen; dagegen die Töne, als Material der Musik, die leiseste Regung der Empfindung aussprechen, und sich bildsam der Behandlung des Meisters hingeben.

Es ist allerdings viel Wahres in den Worten des Zweiflers; allein die Frage ist eben, wie bey allen Verschiedenheiten der Musik und der Dichtkunst eine Darstellung derselben Idee bewirkt werden könne? Die Aufzählung der Schwierigkeiten dient daher nur, den Sinn der Frage genau zu bestimmen, keinesweges aber sie im Voraus zu verneinen oder ganz abzuweisen.

Der beste Beweis für die Möglichkeit der Sache, ist ein wirklicher Versuch, sie zu realisiren, der, so unvollkommen er auch an sich selbst seyn mag, doch so viel darthun muss, dass das Material der Dichtkunst auch zu einem fremdartig scheinenden Vorbilde ein Gegenbild zu geben nicht unfähig sey.

Mozart's vortreffliche Sinfonie aus Es dur ist bekannt genug, um vorauszusetzen, der Leser werde sie sich, sey es blos durch Erinnerung oder durch deren Wiederholung, gegenwärtig machen können. Die folgenden Verse sind ein Versuch, ihren Charakter in Worten nachzubilden. Das Largo, dessen Kraft hauptsächlich in der Gewalt der Harmonie liegt, findet eben deswegen sein Gegenbild mehr in der Verbindung der Begriffe *). Im Allegro finden alle Gattungen der Gegenbildung Statt; im Finale besonders die rhythmischen, welche bis zur scheinbaren Möglichkeit einer wörtlichen Unterlegung geht. Diese muss aber nur scheinbar bleiben, denn so wenig der Pantomime in voller Ausübung seiner Kunst Worte sprechen darf, so leicht er es auch dem Zuschauenden macht, seinen Geberden Worte entgegen zu stellen; so wenig dürfen Bild und Gegenbild, von welchen wir hier sprachen, zusammen treffen, weil ihre beyderseitige Existenz nur im Auseinanderseyn gegründet ist, und in der Berührung verschwindet, wie die untergehende Sonne und ihr Abglanz in dem Spiegel des Wassers, sobald beyde sich vereinigen.

A. Apel.

*) Nicht der Ton, sondern die Verbindung der Töne giebt das musikalische — eben so nicht der Begriff, sondern die Verbindung der Begriffe, das poetische Kunstwerk. Eben darum ist Poesie und alle Kunst über dem Begriff.

Sinfonie,

nach Mozart in Es dur.

Largo maestoso.

Preis, Ehr und Ruhm den Unsterblichen,
ersten Kindern der alten chaotischen Nacht!
Ewig erzeugt und zeugend, Geburt und Gebärer,
nimmer getrennt, Eins rufend das Andre hervor:
Preis dir, Eros, und dir Anteros Preis!

Ihr führt der Götter Gaben
zu den Menschen herab;
Ihr blickt das ewige Licht
in die strahlenlose Welt;
Eurem Berühren erklingen
freudig tanzend alle Naturen;
Euer Kuss entzündet
himmlische, alles durchströmende Wärme;
Euer selges Umfangen
weckt aus dem Schlummer das liebliche Leben.

Durch euch im ewgen Wechsel
bleibend und nie veraltend,
wiederkehrend und neu sich gestaltend,
wandelt der Rhythmus der rollenden Zeit,
ruhend auf der festen Ewigkeit.
Von Eurem Lächeln erblühn
der Erde stille Kinder in liebendem Verlangen;
von eurer Lieb' erglühn
widerstrahlend des Morgens und des Abends Wangen;
mit eurem Zorn erwacht der Orkan,
und öffnet brausend den sturmhauchenden Mund,
zwingt die Wogen himmelan
und theilt des tiefen Meeres finstern Schlund.

Doch in des Menschen Brust
ward euch der herrlichste Tempel.
Durch euch in holden Scherzen
fliesset der zärtlichen Rede lieblich tönender Lauf;
durch euch in wildem Brausen
wuthet empört der Schmerz zu den Sternen hinauf.
Euch erhebet das Lied, erste Kinder der Nacht;
Licht und Jubel,
Sturm und Schmerzen,
Preisen, Himmlische, eure Macht!

Allegro moderato.

Spielend durchschwärmt, unbekümmert von Sorgen,
fröhlich der Knabe des Lebens Morgen;
freundliche Sterne
winken von ferne
hin ihn zur Welt.

Fröhlich umkreisen sich Mädchen im Tanze,
schmücken sich tändelnd mit blumigem Kranze,
heimlich verlangend,
hoffend und bangend
blicken sie aus in die glänzende Welt.

Prachtvoll erklingt die Lust,
höher klopft die Brust;
jugendliches frohes Leben
will des Jünglings Busen heben,
und bekränzt mit Rosen schweben
um das Mädchen die Götter der Lust.

Rasch verspottend jeden Zügel
trägt ihn bald der Freude Flügel
durch der Brüder muntre Reihen,
Feste täglich sich erneuen.
Ihn umschwebt der Gott der Freude,
giebt ihm, eh' er es noch sucht,
alles, was er wünscht, zur Beute,
Knospe, Blüth' und reife Frucht.

Doch der Jungfrau Rosenwangen
halten selbst den Gott gefangen,
der mit nimmer leeren Händen
Freuden will den Menschen spenden.
Nichts hat er, sie zu erfreuen,
denn von ihrer Schönheit Glanz
muss er selbst die Freude leihen
bey dem frohen Reihentanz.
Seine Tempel stehn verlassen,
ohne Opfer sein Altar,
denn die Schönheit zu umfassen
dränget sich der Menschen Schaar.
Sie nur entzücket,
sie nur beglücket,
ihr nur huldigt der fröhliche Kreis
Es schlingen sich Tänze,
es winden sich Kränze
einzig der lieblichen Schönheit zum Preis.
In der Trauer Nacht gehüllet
klagt der Jüngling, wenn sie entweicht,
und von Himmelswonne erfüllet
jubelt er, wenn sie wieder sich zeigt.
Seliger Liebe Hoffnungen wecket
jezt ihm ein flüchtiger lächelnder Blick,
und in finstre Verzweiflung schrecket
bald den Armen ein Wort zurück.
Da entfliehn der Jugend heitre Freuden.

* * *

Doch er kämpft mit seinem Leiden;
stolz will er von ihr scheiden,
männlich stark um die Liebe nicht flehn.

Fruchtlos winkt das holde Lächeln,
fruchtlos lockt der süsse Blick
und der Töne sanfter Zauber
in die Fesseln ihn zurück.

Nichts soll seinen Stolz bezwingen,
mit dem Herzen will er ringen,
männlich stark den Kampf bestehn.

Da sucht er die Nacht
und die menschenleere Stille;
wenn kein gluckliches Auge wacht,
flieht er hin zu der Wogen dumpfem Gebrülle,
und beym donnernden Schall
schweiget die innre Qual,
es schlummert ein im Sturm
des Kummers herzzernagender Wurm:
da naht sich der himmlische Friede,
und weckt mit lieblichem Liede
die Bilder der seligen Zeit,
wo noch der Knabe befreyt von Sorgen
spielend durchschwärmte des Lebens Morgen,
wo ihn von ferne
freundliche Sterne
winkten zur Welt,
wo er umfing das Mädchen im Tanze,
tändelnd sie schmückte mit blumigem Kranze,
die er verlangend,
hoffend und bangend
wiederfand in der glänzenden Welt.

Bald weicht der herbe Schmerz,
und es glüht ihm das Herz,
neues jugendliches Leben
fuhlt er seinen Busen heben,
und bekränzt mit Rosen umschweben
ihn die Götter der Hoffnung und Lust.

Und bald auf der Freude Wegen
kommt die Jungfrau ihm entgegen;
bey der Spiele frohen Scherzen
offnen willig sich die Herzen.
Liebe kann die Liebe finden,
Herz mit Herzen sich verbinden,
und das Leid ist bald zerronnen,
bald der Liebe Glück gewonnen,
und in selgen Himmelswonnen
schwebt die lieberfullte Brust.

Aber an dem heitern Himmel
steigen ferne Nebel auf,
und im schwärzlichen Gewimmel
zieht der Wolken ernster Lauf.
Denn aus Licht und Dunkel flechten
Geister das Geschick der Welt,
sollen muss den dunkeln Mächten,

was des Tages Aug' erhellt.
Unter dem süssen
Tändeln und Kussen
schreitet langsam das Unglück heran:
doch in seliger Liebe Genussen
sehen es nicht die Glücklichen nahn.
In ihre Mitte
tritt es plötzlich mit eisernem Tritte,
und aus dem Taumel erwacht
sehn sie umfangen sich von Nacht.
Feindlich stören fremde Gewalten
ihrer Herzen liebliches Spiel,
und vom schon errungenen Ziel
drängen sie weg die finstern Gestalten.
Doch im Licht und Dunkel stehet
ewig heilge Liebe fest;
ob im Sturm die Welt vergehet,
Liebe nicht von Liebe lässt.
Wie bey froher Saiten Klange
laut sie preiset der jubelnde Chor,
so erhebt sich leis und bange
auch zur Göttin die Klage empor;
und wenn aller Trost dem Herzen
in der Leiden Nacht gebricht,
liebt noch das Herz der Liebe Schmerzen,
lässt im Tode die Liebe nicht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 29sten März. Den 23sten gab der Königl. Kammermusikus Semler ein Konzert, in dem er ein Violakonzert von Arnold und mit Hrn. Henning ein Doppelkonzert für Violin und Viola mit seiner bekannten Fertigkeit und Eleganz spielte. Ausserdem liessen sich noch Dem. Koch, Mad. Semler und Hr. Krell im Gesang, und der jüngere Bärmann auf der Klarinette hören. — Den 26sten gab Hr. Kapellm. Eberl aus Wien sein Ihnen schon im vorigen Brief angekündigtes Konzert. Er spielte mit dem Ihnen schon oft gerühmten jungen Beer, ein von ihm komponirtes (noch nicht gedrucktes) grosses Doppelkonzert für zwey Fortepiano, und Variationen über den beliebten Marsch aus der Oper Blaubart für zwey Fortepiano auch von seiner Komposition. Diese an lebhaften Ideen und kunsterfahrner Gruppirung derselben vollen, überhaupt sehr schätzbaren Kompositionen wurden, so wie Hrn. Eberls brillantes, vorzüglich äusserst fertiges Spiel, mit vielem und verdientem Beyfall aufgenommen. Ausserdem gab er noch eine Ouverture zu einer von ihm für das Wiener Hoftheater gesetzten Oper, und eine neue, dem Kaiser Alexander gewidmete Sinfonie, welche beyde ebenfalls lauten Beyfall fanden. Der Kammermusikus Seidler spielte ein Violinkonzert, mit welchem dieser mit Recht geachtete Künstler auf einige Zeit von uns Abschied nahm. — Den Tag nachher gab der Kammermusikus Böttcher ein Konzert, in dem er mit Hrn. Schneider ein Konzert für zwey Hörner von Schneider, und mit den Hrn. Westenholz, Schrökh und Griebel ein Konzertante für Horn, Oboe, Flöte und Fagott blies. Hr. Henning spielte ein von ihm gesetztes Violinkonzert. Auch die Sinfonieen dieses Konzerts gefielen allgemein; es war die sogenannte Esterhazysche Favoritsinfonie von Haydn, die Ouverture aus le jeune Henri von Méhul und eine Militairsinfonie von Schneider.

Den 24sten ward zum Benefiz für Mad. Bethmann, ausser Racine's Phädra, von Schiller übersetzt, zum ersten Mal gegeben: Milton, Singspiel in einem Akt, nach Jouy und Dieulafoi von Treitschke. Die Musik von Spontini. Dies Ihnen schon bekannte schwache Produkt wird nicht eben durch die Musik gehoben, die zwar manche artige Kleinigkeit, aber durchaus nichts Ausgezeichnetes hat, und ein Zwitter von italienischem

und französischem Geschmack ist. Besonders nach der kräftigen Phädra musste das Stück die Zuhörer erkälten. — Der Schauspieler Hr. Franz giebt jezt seinen ersten theatralisch-musikalischen Versuch, von dem ich Ihnen gleich nach seiner Erscheinung Notiz gab — das Singspiel: Edelmuth und Liebe — zum Besten hiesiger Armen im Klavierauszug heraus, und sowol davon, als auch von dem Liederspiel: Der Einsiedler, ist die Partitur bey ihm zu haben. Derselbe fleissige Mann arbeitet jezt an der Komposition der, nach einem französischen Lustspiel des Destouches von ihm frey bearbeiteten komischen Oper in drey Akten: Der poetische Dorfjunker.

. Wien, den 2ten April. Die Konzerte fremder Virtuosen waren bey uns in der diesjährigen Fastenzeit sehr selten, und jene, inländischer Künstler, welche ihre Talente dem Publikum vorlegten, sind in Ihrer Zeitung schon öfters und von verschiedenen Korrespondenten gewürdigt; ich werde also darüber kurz seyn können.

Die Bassisten Teimer und Pfeifer, der erste im Theater an der Wien, der zweyte in der Leopoldstadt, gaben an Einem Tage Konzerte zu ihrem Vortheile. Gerade diesen Abend hatte auch Madame Auernhammer zu ihrer Akademie gewählt. Von den Verdiensten dieser Klavierspielerin ist schon sehr richtig in Ihren Blättern geurtheilt worden. Ich bemerke blos, dass eine Tochter von ihr Stimme und Methode sehr ausgebildet habe, und jezt wirklich unter die vorzüglichern Sängerinnen gerechnet werden müsse. — In Teimers Konzerte, dem es, als Sänger, an Stärke und Tiefe gebricht, ward die Xänorphika wieder einmal hervorgesucht, aber mit sehr geringem Beyfall. Klement spielte an demselben Abende zwey Konzerte in verschiednen Theatern, jedes mit grossem Beyfall; alles, was sich über ihn sagen lässt, ist schon früher bey Ihnen vorgekommen. Teimer behandelt das englische Horn recht hübsch; er benutzte dieses Talent in einem zehnstimmigen Harmoniestucke, das übrigens eine unbedeutende Komposition ist. Am Ende des Konzerts sang er mit seinen beyden kleinen Töchtern ein gefälliges, von Fischer komponirtes Danksagungs-Terzett. — Von Hrn. Pfeifer war, wie ich glaube, in der musikalischen Zeitung noch keine Rede, und doch gehört er unter die vorzüglichsten Basssänger durch grossen Umfang, eine sonore, äusserst klangvolle Stimme, ungemeine Richtigkeit der Intonation, und seltene Reinheit und Präzision des Laufes. Aber er ist auf einem Theater, wo von Kunst beynahe nie die Rede ist, und sein Spiel unerträglich. Auch in seinem Konzerte hatte er eine üble Wahl getroffen, denn er sang eine italienische Arie von Mozart, wozu es ihm an Vortrag und Sprache gebricht.

Das Konzert für die Wittwen der hiesigen Tonkünstler war sehr mittelmässig. Man konnte gar nicht begreifen, wie hier eine Sinfonie von Kanne zur Ehre der Aufführung kam, die schon bey einer andern Gelegenheit missfallen hatte. Ein junger Platzer spielte ein Mozartsches Klavierkonzert mit Leichtigkeit, aber ohne Präzision; und eine Salierische Kantate auf einen vaterländischen Text ist in der That kaum einer Erwähnung werth.

Beethoven hat seine Oper: Fidelio, mit vielen Veränderungen und Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht. Ein ganzer Akt ist dabey eingegangen, aber das Stück hat gewonnen und nun auch besser gefallen.

Eins der interessantesten Konzerte war das Maiseder'sche. Dieser junge Violinspie-

ler, der allerdings hier unter die vorzüglichsten gehört, scheint sich auch in der Komposition versuchen zu wollen, und ein Violinkonzert sowohl, als Variationen mit Begleitung des Orchesters, sind artig gerathen. Dem. Sieber, eine Dilettantin, zeichnete sich in einem Mozartschen Klavierkonzerte durch Reinheit und Nettigkeit des Spiels sehr vortheilhaft aus.

Am 3osten März ward zum Vortheile des Sängers Meier im Theater an der Wien der Handelsche Messias mit der Mozartschen Instrumentirung gegeben, und mit dem lautesten Enthusiasmus aufgenommen. Es gereicht dem hiesigen Publikum zu wahrer Ehre, dass unsere vortrefflichen modernen Klassiker doch seinen Geschmack nicht einseitig zu stimmen vermochten, und dass es das Tiefe, Ernste, Grosse und in all seinem Reichthum so Anspruchslose jener unvergänglichen Kunstschöpfung so zu würdigen noch im Stande ist. Das Halleluja wurde mit solchem Entzücken empfangen, dass es wiederholt werden musste. Ich schweige über dieses Meisterwerk selbst, weil in den vortrefflichen Briefen eines jungen Tonkünstlers in Ihrer Zeitung darüber vor einigen Jahren erschöpfend und herrlich gesprochen wurde. Nur über die Aufführung Einiges! Die Hauptstimmen waren auf folgende Art besetzt: Tenor, Hr. Rokel. Seine weiche, angenehme Stimme würde sich gut ausgenommen haben, wenn er richtig und prazis genug sänge; auch mussten seinetwegen mehrere Stücke ausgelassen werden, ohne dass man die Ursache errathen konnte. Sopran: Dem. Milder. Ihre volle, reine, klare Metallstimme liess alles Gute hoffen. Doch nur an leichtere Musik gewöhnt, ohne eigentliche feste, musikalische Bildung, scheiterte sie um so mehr an diesen herrlichen einfachen Gängen und Tönen, als auch ihr bedeutungsloser Vortrag mit der innigen Tiefe der Komposition sehr kontrastirte. Alt: Mad. Marconi. Sie leistete alles, was man fordern konnte. Eine schöne, klangvolle, rührende Stimme, ein ergreifender, einfacher und gefühlvoller Vortrag — alles sicherte ihr den verdienten Beyfall. Bass: Hr. Weinkopf. Auch mit ihm war das Publikum sehr zufrieden. Er hat eine reine, ausdrucksvolle Bassstimme, und leistete in einem ernsten, würdevollen Vortrage das Seinige recht gut. Die Chöre wurden fleissig und grösstentheils richtig vorgetragen; nur anfangs fehlte es manchmal an der nöthigen Präzision. Obgleich aber das Orchester aus mehr als hundert Personen bestand, so wäre doch eine noch viel stärkere Besetzung wünschenswerth gewesen.

Am 31sten März wurden Haydns Sieben Worte im Hoftheater aufgeführt. Ich kann Ihnen von der Ausführung nichts Merkwürdiges berichten.

Leipzig. Den 10ten April gab Hr. Kapellm. Anton Eberl aus Wien, von welchem schon oft in unsern Blättern gesprochen worden, Konzert, um sich als Virtuosen auf dem Pianoforte — noch mehr aber, um verschiedene seiner neuesten, vorzüglichsten, und noch ungedruckten Kompositionen, hören zu lassen. Eine Opern-Ouvertüre war sehr rauschend und vorzüglich auf augenblicklichen Effekt gut berechnet. Weit mehr gearbeitet war eine grosse Sinfonie (Es dur). Sie ist ein mannigfaltiges, brillantes, ausserst volltönendes, feuriges Instrumentalstück, und wurde vom Auditorium mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen. Hr. Eberl spielte ein Pianofortekonzert, (Es dur) ebenfalls sehr glanzend geschrieben, mit vielem Beyfall aufgenommen, und voll der grössten Schwierigkeiten. In seinem Spiel zeigte er

eine grosse Fertigkeit, einen guten Ausdruck, kunsterfahrne Benutzung aller Vortheile des Instruments, und vornämlich das Leben und Feuer, das den Zuhörer ergreift und entzündet; nichts blieb zu wünschen, als hin und wieder etwas mehr Deutlichkeit und Reinlichkeit des Spiels. Auch diesen Wunsch liess Hr. Eberl kaum zurück in dem zweyten — einem nicht so sehr schwierigen Doppelkonzert für zwey Pianoforte, (B dur) das er mit Mad. Müller spielte. Der erste Satz vornämlich gehört, der Komposition und der Ausführung nach, unter das Vorzüglichste, was wir in dieser Gattung jemals gehört haben. Alle diese Kompositionen sind noch nicht gedruckt; wir versparen billig ein tiefer eingehendes, detaillirtes und motivirtes Urtheil bis sie öffentlich erscheinen und uns näher bekannt werden, als es bey einmaligem Hören, so sehr geschwinden Tempos, und so komplicirter Schreibart, möglich ist.

Encyklopädie der Theorie der Musik.

Ein Vorschlag.

Die gesammte Musik zerfallt bey der jetzigen Stufe ihrer Kultur in so viele Branchen, und erfordert so viele Lehrbücher, dass der Gedanke und Wunsch nach einer Encyklopädie derselben gewiss sehr natürlich gefunden werden möchte. Man wird in ihn am besten stimmen, wenn ich in einigen Worten sage, wie ich mir eine solche musikalisch-theoretische Encyklopädie denke, und was ich von ihr erwarte.

Ich verstehe darunter ein (natürlich in mehrere Bände abgetheiltes, aber doch genauer in Verbindung stehendes) Werk, welches in einer berechneten Stufenfolge die ganze Theorie der Musik, in Hinsicht der Harmonie, der Komposition, und der Behandlung aller gangbaren Instrumente, abhandelte; welches die Universalbibliothek eines Musikliebhabers und eines praktischen Musikers ausmachen könnte. Denn gesetzt auch, dass Ein Mensch nicht alles darin Enthaltene gründlich studiren könnte, so gewahrte es ihm doch eine Uebersicht und vorlaufige Kenntniss der ausser seinem Fache liegenden Nebenzweige der Musik etc. Dass ein solches Werk nicht Sache Eines Mannes seyn könnte, versteht sich von selbst. Unter der Redaktion Eines allgemein anerkannten Kenners müsste es von mehrern gewahlten Subjekten in den einzelnen Branchen bearbeitet werden. Die Anweisung zu mehrern Instrumenten würde durch die Zusammenziehung der Anfangsgründe der Musik überhaupt erleichtert, und diese letztern brauchten nicht bey jedem besonders wiederholt zu werden; eben so würde es zum Theil bey der Lehre vom Vortrag seyn. — Je mehr das Werk in allen seinen Theilen sorgfaltig bearbeitet würde, um desto weniger würde es eine ephemere Existenz zu befürchten haben, und die Idee möchte dann wol des Ruhms und des Fleisses deutscher Tonkünstler würdig seyn. Auch der Preis dürfte, wenn der Plan und die Ausführung gedrangt waren, nicht so hoch werden, als es dem ersten Anblick nach scheinen möchte.

Den 14 Febr. 1806.

Fr. Guthmann.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten April. Nº. 30. 1806.

Sinfonie,

nach Mozart in Es dur.

(Beschluss)

Adagio.

Still, sehnsuchtsvoll
klagt der Jüngling seine Leiden,
klagt dass er soll
von dem liebsten Wunsche scheiden.

„Lass dein Herz dich nicht bezwingen!"
Kann ich wehren meinem Schmerz?
„Lerne mit dem Feind zu ringen!"
Ach ihm weichet gern das Herz.
„Zukunft wird dir Freude bringen!"
Nein, auf ewig floh der Scherz!
Vergebens tröstest du,
Vergebens!
Entwichen ist die Ruh
Des Lebens!

Ach! dass ich soll
meine liebsten Wünsche lassen!
still schwermuthsvoll
seh' ich mich zu bald erblassen!
Ach entflohen sind der Liebe Freuden!
grausam entwand
sie des Schicksals Hand —
gestürzt in Leid
Durch der Götter Neid,
zu ewgem Schmerz
verdammt dies Herz,
steh ich allein
mit meiner Pein!

Nimmer kann ich Ruhe finden.
„Endlich weichet jeder Schmerz!"
Nichts kann mich ans Leben binden.
„Ruhe findet noch dein Herz!"
Ach ich werde nimmer wieder lieben,
sie ist vorüber
die Zeit der Liebe,
ach, dass sie bliebe!
auf immer ist sie mir entflohn,
und schon
seh ich ihn nahn den Tod, der Liebe Lohn!

„Traure nicht, die Liebe kehret wieder,
tröstend steigt sie von dem Himmel nieder,
hoffe alles von der Liebe Macht.
Sie vereinet Töne, die sich fliehen,
wunderbar zu Himmels-Harmonieen,
lohnt dem Herzen
alle Schmerzen,
und zerstreut der Leiden dunkle
Nacht."

Wie soll ich nicht
ewig, was ich liebe meiden?
„Bald vom heitern Himmel bricht
für dich an der Tag der Freuden!"
O Hoffnung, holdes Himmelslicht,
wie süss belohnst du meine Leiden!

Tempo di Menuetto.

Fröhlich erschallen die festlichen Tänze,
Jugendlich schmücken die Mädchen die Kränze.

schüchtern erröthend mit süssem Verlangen
küsst den Verlobten die liebliche Braut.

Wirbelnd umschlingen im Tanz sich die Paare,
freun sich der Jugend verrauschender Jahre,
und bey dem innigen, festen Umfangen
wird mit dem Mädchen der Jüngling vertraut.

Trio.

Leise winkt der Geliebte: Geliebte,
war ich bey dir allein, bey dir allein!
Wenn dein Herz mich so liebte, so liebte
wie ich dich, schon wärst du mein, wärst du mein!

Ach, wo die Lauscher uns neidisch umgeben,
senket sich furchtsam der liebende Blick;
du bist einzig mein Leben, mein Leben!
deine Lieb' ist mein Glück, bist mein Glück!

Weiter im Tanze nun drehn sich die Paare,
freun sich der Liebe glücklicher Jahre,
und von des Liebenden Armen umfangen
wird mit dem Jüngling das Mädchen vertraut.

Bald auch schmückt mit der Myrthe Kranze
sie der Geliebte zum bräutlichen Tanze.
Alles fühlet der Liebe Verlangen,
alles folget dem lieblichen, lockenden, fröhlichen Laut.

Finale. Allegro assai.

Die fröhliche Lust entflieht,
die Blüte der Jugend verblüht,
unaufgehalten rollt das Rad
von der Parze Hand gedreht.

Das volle Leben greift
in des Mannes Thun, es reift
zu Schmerz und Freude jede Saat,
von seiner Hand gesäet.

Nimmer Ruhe,
ewges Streben
treibt ihn rastlos
fort durchs Leben
aus des stillen Hafens friedlich sicherm Port.
Eigner Thaten
sich zu freuen,
kühn zu wagen,
nichts zu scheuen,
immer höher
sich zu schwingen,
siegend ringen
wird ihm hohe Freude, zieht ihn mächtig fort.

Doch die fröhliche Lust — sie flieht,
der Gattin heitrer sorgenloser Sinn verschwindet,
die Blüte welkt, — es glüht
nicht mehr die Wang' in schöner Glut von Lieb entzündet;
Traurend bebt
die geängstete Brust,
es flieht die Lust,
die Blüte fällt
von Grain entstellt;
Einsam klagt
sie den Schmerz, der ihr am Herzen nagt,
Ruhe, Schlummer, alles Glück verjagt.
Doch in mildem, ruhelosem Streben treibet
wechselnd, wiederkehrend sich des Mannes Sinn;
bald naht ihm das Glück,
bald weicht es zurück,
bald winket ihm Scherz,
bald drohet ihm Schmerz:
er spottet der Gefahr.
Im wilden Gewühl
entweicht ihm das Ziel,
er kämpft sich durch Gefahren muthig hin,
nichts hemmt den Muth,
nichts löscht die Glut,
er achtet nicht Gefahr, nicht Schrecken,
Hindernisse wecken
mächtiger nur den kühnen, stolzen Sinn.

Die Saat ist gereift,
nach der Frucht er greift! —
Und er sieht, wie die Freude flieht,
wie die liebliche Blüte verblüht.
Staunend hebt
sich die seufzende Brust,
dass die liebliche Lust
aus dem Leben entwich,
dass die Blute verblich
und der wilde Genuss
den süssen Erguss
der Liebe zerstört
und den Frieden verheert.
Da tobet er wild
und wüthet und schilt,
da klaget er an
den thörigten Wahn,
der die Blüte verweht
und die Liebe verschmäht.

Und er blicket zurück
wie sie blühte,
und er wendet den Blick
zum vergangnen Glück,
wie er glühte,
und er fühlet das Herz
durchdrungen von Schmerz,
denn, ach!

Die liebliche Lust entflieht
des Lebens Frühling verblüht,
unaufgehalten rollt das Rad,
von des Schicksals Hand gedreht;
das volle Leben greift
in des Mannes Thun, es reift
zu Schmerz und Freude jede Saat,
von seiner Hand gesäet!

Ohne Frieden
selbst sich qualend,
seine Wünsche
stets verfehlend,
fliehet ihn im Schooss der Ruh das Glück.
Nach Vergangenem
heiss sich sehnend,
das Errungene
bald verhöhnend,
hohe Wünsche
nimmer dämpfend,
mit dem Herzen
ewig kämpfend,
blickt er sehnend in der Jugend Zeit zurück.
Aber Jugendlust — sie flieht;
Doch Lieb ist an die Fluchtge nicht gebunden,
des Lebens Kranz — er blüht,
wo Liebe hält die Horden fest umwunden.
Nimmer altert
in Menschenbrust
der Liebe Lust,
die ewig blüht
und nimmer flieht,
bis zum Tod
mit den Geliebten theilet Glück und Noth,
nicht ihn lässt, wenn Sturm und Unglück droht.
Froh mit des liebenden Herzens selgem Entzücken
hält die Liebeberauschte den Wiedergefundnen im Arm,
und himmlische Lust
durchglühet die Brust,
die nimmer entflieht
und lieblicher blüht,
als flüchtger Jugend Lust.
Wenn alles vergeht,
vom Sturme verweht,
die Liebe bleibet ewig, ewig fest;
sie weichet nicht.
strahlt Himmelslicht,
durchbricht des Grabes finstre Nächte,
zwingt des Todes Mächte:
Lieb' ist ewig, unvergänglich!
Lieb' ist Alles, Lieb' ist Gott!
Preis, Ehr und Ruhm!
Ob alles vergeht,
die Liebe besteht.

A. Apel.

Nachrichten.

Musik in Leipzig. (*Neujahr bis Ostern*).

(Beschluss.)

II.) Oper. Folgende Opern waren hier neu, sind aber von andern Theatern schon zu bekannt, als dass wir dabey zu verweilen brauchten: Michel Angelo, ein etwas gedehntes Gedicht aus dem Französischen, mit einer muntern, angenehmen und vorzüglich in Details lobenswerthen Musik von Nicolo Isouard. Die Gefangene, ebenfalls aus dem Französischen, in einem Akt, mit Musik von Cherubini, aus seiner frühesten Zeit, und noch in leichter, gefälliger, italienischer Weise geschrieben. Die musikalische Tischlerfamilie oder die unruhige Nachbarschaft, von dem ehemaligen Marinellischen Theater der Wiener Vorstadt, mit Musik von Wenzel Muller. Es ist immer unsre Meynung gewesen: wenn etwas einmal toll seyn soll, so sey es nur recht toll und prätendire nichts, als auf lustige Art toll zu seyn. So ist es hier, und die Musik, die fast aus lauter gesungenen Tanzen besteht, ist dem Stück ganz angemessen, auch, von jenem Gesichtspunkt angesehen, gar nicht übel. Das Stück wurde recht gut gegeben und besonders zeichneten sich Hr. Lanius als Tischlermeister, Hr. Wagner als sein theures Söhnlein, und Hr. Brandt als Anbeter seines Töchterchens aus.

Ganz neu und zum ersten Mal auf die Bühne gebracht, war: Rosette, das Schweizer-Hirtenmadchen, in zwei Akten von Bretzner, mit Musik von Bierey. Das Gedicht hat einige wirklich komische Charaktere und Situationen, auch manchen trocknen, lustigen Einfall. Die Musik macht Hrn. Bierey wieder wahre Ehre. Er hat sich bemüht hier das zu vermeiden, was an einigen seiner frühern Opern nicht mit Unrecht getadelt worden: zu vieles Künsteln und Verschwenden der Kunstmittel, so wie eine Vermengung der verschiedenen Gattungen der Oper und der verschiedenen Schreibarten für dieselben. Vom erstern finden sich kaum noch Spuren in einzelnen gesuchten Modulationen und dergleichen; in Ansehung des andern sind noch die Partieen Hanchens und Simons (freylich des ersten Supran's und ersten Tenors!) zu lang, zu brillant und zu vornehm gehalten. Dass das Stück eben darum bey allen denen, die in der Oper nur auf die grössern Gesangstücke achten und nun diese wieder als Konzertmusik anhören, desto mehr Glück machen werde, ist mit Sicherheit vorauszusehen. Gerade um Hrn. Bierey unsere Achtung und Aufmerksamkeit zu beweisen, wollen wir noch hinzusetzen, dass die Oper zu viele — besonders zu viele ausgeführte Arien hat, von denen auch einige nicht am rechten Orte (d. h. nicht da, wo ein Hauptmoment fest zu halten gewesen wäre —) stehen, und darum, so gut sie an sich sind, ihre Absicht verfehlen. So würde, unsrer Meynung nach, das Stück gewinnen, wenn z. B. die Arie des Barons: Du kennst die Liebe nicht — ganz weggelassen würde. Dagegen hat aber auch die Oper keine geringe Anzahl ausgezeichneter Stücke, voll schöner Ideen, kunstreicher Ausführung, ausgesuchter Instrumentirung, und mit vieler Theaterkenntniss bearbeitet. Wenn schon mehrere der kleinen, gefälligen Arietten — worunter die gehört, die vor einigen Monaten als Beylage zu dieser Zeitung gegeben worden, so wie die des Jakob: Wenn's Madel etc. und Röschens: Erst sind sie schmeichelnd etc. — auszeichnenswerth sind: so sind dies noch viel mehr folgende grössere und ausgeführte Stücke: die ungemein anziehende Einleitung mit ihren nationalen und lokalen Beziehungen. Das Terzett: Ach Vater, dies Beben, dies Klopfen, dies Zagen u. s. w. voller Leben,

Gewandtheit, guter Laune und vieler Kunst, ohne allen Prunk; die Bravourscene: Entflohen, ach, gleich einem Traum entschwunden etc. (einzeln für sich angesehen,) die lustige Arie Jakobs: Beym Donner der Kanonen etc. das sehr schöne Duett: Alle meine Freuden etc. (wieder einzeln für sich angesehen) und endlich das erste Finale. Von diesem stehet das erste und das letzte Tempo gewiss mit Ehren neben dem allerbesten, was seit mehrern Jahren in der komischen Oper geleistet worden. Das Ganze wurde von dem, bey jeder Wiederholung zahlreichen Publikum mit lautem Beyfall aufgenommen. Gesungen wurde die Oper durchgehends gut. Im Spiel zeichnete sich ganz besonders Hr. Wagner als Jakob aus. Auch Mad. Kohl, Hr. Ströbel und Hr. Heldenmuth hatten ihre Rollen sich richtig gedacht. — Mit einer kleinen Operette, der Zahltag, von einem Ungenannten, mit Musik von Bierey, war es auf einen vielleicht allzuspeciellen Scherz abgesehen; das diesen Tag versammlete Publikum ging auf diesen nicht ein, mithin gefiel das Stück nicht, und wurde zurückgenommen.

Ueber die wöchentliche Kirchenmusik, das wöchentliche Konzert auf der Thomasschule, und die Quartettmusik im Beygangschen Museum sind von Andern detaillirte Nachrichten in andern Blättern gegeben worden; hier wird es genug seyn, zu sagen, dass sich alles dies in dem guten Stande erhielt, den wir sonst geschildert und gerühmt haben. In der Charwoche führte Hr. Musikdir. Müller in den Hauptkirchen den Tod Jesu von Ramler und Graun auf, worin vorzüglich die Chöre vortrefflich gegeben wurden; und Hr. Musikdir. Schicht gab in der Neuen Kirche den leidenden Jesus, von Patzke und Rolle, eine Komposition, die einzelne gute Musikstücke hat und besser ausgeführt wurde, als es sonst, bey beschränkterm Lokal und sehr ungünstigen Verhältnissen möglich war.

Kirchenmusik in der diesjährigen Charwoche zu Dresden.

Ich weiss nicht, wodurch die Erwartung erregt war, wir würden dies Jahr etwas Neues in dieser den Freunden der Tonkunst in Dresden so wichtigen Woche zu hören bekommen; aber erfüllt wurde diese Erwartung nicht. Dabey musste es jedoch jeden, der das Gute in der Musik, mag es alt oder neu seyn, zu schätzen weiss, erfreuen, von den schon früher bekannten Oratorien zwey so vorzügliche, und diese nun auch fast durchgängig so vorzüglich gut, aufführen zu hören.

Man gab nämlich am Charfreytage in der Kreuzkirche ein Oratorium von der Komposition des Hrn. Musikd. Weinlig, das alle Auszeichnung verdient, und von welchem, so viel ich mich erinnere, in Ihren Blättern noch nicht die Rede gewesen ist. Es führt den Titel: Die Erlösten auf Golgatha. Es wäre gar nicht zu verwundern, wenn über einen so trockenen, monotonen Text, der es besonders auch dem Komponisten so schwer macht, in den Formen der Kunst, die in unsrer Zeit mit Recht von Komponisten und Liebhabern vorzüglich begünstigt werden — wenn, sag' ich, über einen solchen Text, auch eine sehr gewöhnliche Musik geschrieben worden wäre; desto mehr ist es aber an Hrn. Weinlig zu schätzen, dass er hier eine Komposition lieferte, die, weit entfernt, monoton und langweilig zu seyn, Geist und Herz immer beschäftigt und in einzelnen, besonders hervorstechenden Partieen neben das Vorzüglichere tritt, was in den letzten Jahrzehnden in dieser Gattung geliefert worden. Unter

diese vorzüglichen Stücke zähle ich vornämlich: „Wir liegen hier im Staube“ — „Unser Gott ist die Liebe“ — und „Die Sonne hüllt ihr Angesicht“ — Doch auch noch andere verdienen, wie gesagt, Lob und fortwährende Achtung. Man muss dem gründlichen, einsichtsvollen und fleissigen Weinlig von Herzen wünschen, dass er einmal einen Text erhalten könnte, der nicht nur überhaupt mehr Geist, Leben und Interesse hätte, als die er bisher bearbeitet hat, sondern der ihn auch veranlasste, sein Kunstvermögen nach allen Seiten hin anzuwenden. — Die Exekution war von Seiten des Orchesters, ungeachtet die Mitglieder keine Kammermusiker waren, gleichfalls gut; nur ist es Schade, dass die Musik in dieser Kirche nur an wenig Orten sich vortheilhaft ausnimmt. Auch wurden die Solopartieen von den Kreuzschülern sehr gut gesungen. Besonders zeichnete sich der Sopranist durch seine Stimme, und der Tenorist durch Stimme und Vortrag aus. Man sieht augenscheinlich, dass die jungen Leute, hier, wo sie Gelegenheit haben, guten Gesang von den Italienern in der Oper und katholischen Kirche zu hören, nicht nur überhaupt schnelle Fortschritte machen, sondern besonders auch, dass sie, vielleicht unvermerkt, im Sologesang eine so gute Manier und einen Vortrag von so viel Geschmack annehmen, als man sonst bey Sängern in solchen Jahren schwerlich findet. Zu gestehen ist es aber auch, dass das ganze Chor jezt nicht mehr das ist, was es vo. mehrern Jahren war.

Am Sonnabend vor Ostern wurde von der Kurfürstl. Kapelle in der katholischen Hofkirche Naumanns Oratorium: Betulia liberata, welches voriges Jahr zuerst erschien und auch in Ihren Blättern damals ausführlich durchgegangen wurde, wiederholt. Naumanns Kompositionen für die Kirche gehören bis jezt durchaus unter das Vorzüglichste, was man in dieser Kirche gehört hat, und es thut Einem so wohl, in einem Gebäude, das ganz für Musik im edlem Stil gemacht zu seyn scheint, kräftige und dem Tempel angemessene Werke zu hören, und zwar von einem so guten Orchester! Wenn doch endlich einmal auch die Wünsche aller wahren und genugsam unterrichteten Musikfreunde in Erfüllung gingen, und man in dieser Kirche, von diesem Orchester, auch die ausgezeichnetsten Werke Haydns und Mozarts zu hören bekäme! Die Gegner der Schreibart dieser Komponisten und alles dessen, was nicht schon hier seit geraumer Zeit im Schwange ist, wiederholen freylich immerfort, und viele, die jene Werke nicht selbst kennen oder ihre Vernunft gefangen nehmen, sprechen nach — diese Kompositionen würden sich in dieser Kirche nicht ausnehmen. Machte man doch nur erst einen Versuch — wählte aber allerdings mit Einsicht, Sorgfalt, wahrhaft gutem Willen, und jagte die Musik nicht durch, sondern gabe sie in wohlgemessenen, gemässigten Tempos: man würde es ganz gewiss anders finden! — Naumanns Betulia liberata ist zwar keine seiner vorzüglichsten Arbeiten, bleibt aber ein schätzbares Werk und hat mehrere wirklich vortreffliche Partieen. Dahin gehören vornämlich: die Arie mit Chor: Pietà, se irata sei — Parto inerme, e non pavento — das Chor und die kräftige Fuge am Schluss des ersten Theils; die Arie: Se Dio veder tu vuoi — und das Schlusschor: Lodi al gran Dio, che oppresse — Wenn nur das Gedicht des Oratoriums nicht eine so eintonige, jezt etwas veraltete Form hätte, was denn freylich nicht ganz ohne Einfluss auf die Musik hat bleiben können! — Die Hrn. Benelli und Sassaroli sangen beyde vortrefflich, und suchten so viel wie möglich ihren Charakteren — jener als Ozia, dieser als Giuditta, treu zu bleiben. Indess ist hinzuzusetzen: so schön und rein Sassaroli's

Stimme in der Höhe ist, so weh thut es Einem, wenn er (wie jetzt öfters) sich selbst nachsiehet und in der mittlern Oktave die Stimme fallen lässt! Wer so viel vermag und so sehr durch Beyfall ausgezeichnet wird, sollte in beydem — nicht Veranlassung zur Gleichgültigkeit, sondern Aufforderung zu immer höherm Streben finden! —

Etwas in dem Benehmen der Direktion, das Jedermann widrig auffiel, allgemeine Störung verursachte, und vordem niemals zu bemerken war — halte ich für Pflicht anzuzeigen. Ich meyne das zu laute Taktgeben, und besonders das heftige Klatschen z. B. der zwey ersten Viertel in der Stelle: al campo, al campo — wo das Chor einfällt. Man sahe, namentlich bey dieser Stelle, den Ausdruck des Unwillens an jedem Zuhörer, und er äusserte sich nur nach jedes Individualität verschieden — da in Kopfschütteln, dort in Lächeln, dort in einer erbitterten Hinwendung nach dem Mittelpunkt des Orchesters etc. Bey einem so braven Orchester, wie das hiesige; bey der Aufmerksamkeit aller Mitglieder desselben, besonders in solchen feyerlichen Aufführungen; und endlich obendrein bey einer nicht eben schwierigen und allen schon bekannten Komposition — da ist ein so lautes, störendes, widerliches Taktgeben wol ohne allen Hehl Beleidigung der Würde der Kunst und des Orts, so wie des Personales und auch der gebildeten Zuhörer, zu nennen.

Berlin, den 12ten April. Den 30sten März gab der jüngere Hr. Tausch ein Konzert im Theatersaal. Er selbst exekutirte ein Klarinettkonzert mit demselben Talent und Eifer, den man schon oft mit Wohlgefallen an ihm bemerkt hat. Hr. Kapellmeister Himmel spielte von ihm gesetzte Variationen für das Fortepiano mit Accompagnement einer Violoncelle, und unterhielt auch angenehm mit einem Quartett für Singstimmen, Souvenir d'Alexandre-Bad genannt. Im zweyten Theile wurden die Ouverture und einige mit Gesang vereinigte Chöre aus Righini's Opern, Tigranes und der Zauberwald, von dem Ihnen schon früher gerühmten Conservatoire für Blasinstrumente exekutirt. Am Charfreytage ward in der St. Petrikirche von dem Ihnen ebenfalls schon genannten Konrektor, Hrn. Gattermann, und dem Organist, Hrn. Hausmann, eine Vokalmusik aufgeführt. Der ohne die Gemeine vorgetragene Choral: Du, dessen Augen flossen etc., und der Chor: Sein Odem ist schwach etc., welche die Hochseel. Prinzessin Amalie von Preussen, zur Verfasserin haben, waren vortrefflich. Das Bass Solo: Er neigt sein Haupt — und der Chor: Es ist vollbracht! von der Komposition des Hrn. Gattermann, gefielen allgemein, so wie auch der Schlusschor von Homilius: Herr lehre uns bedenken etc. Der Vortrag dieser Musik fiel sehr gut aus, und alle, die dabey den Gesang unterstützten, verdienen Dank.

An demselben Tage wurde im Saale des Operntheaters zum Benefiz der Mad. Bachmann der Tod Jesu von Graun, mit derselben Sorgfalt und Präzision von der hiesigen Singakademie unter Hrn. Zelters Direktion exekutirt, wie in den vorigen Jahren. Die Solopartieen sangen diesmal die Dem. Koch und Schald, und die Hrn. Gern und Krell. Auch in Potsdam wurde im Konzertsaal des Nationaltheaters ein neues Oratorium vom Kammermusikus Friedrich Benda: Das Lob des Höchsten, unter Direktion des Konzertm. Hanke gegeben, das wir vielleicht auch hier bald hören werden.

Am ersten Osterfeyertage ward in der Petrikirche von den vorhergenannten Her-

ren, Gattermann und Hausmann, eine Vokalmusik gegeben. Das Bassolo: Christus ist erstanden! und der Chor: Gelobt sey Gott! von Gattermann komponirt, waren der Feyerlichkeit des Tages angemessen, und gefielen allgemein, wie auch der schöne Chor: Lass sich freuen alle etc. von Hiller. Nicht weniger Beyfall fanden die Chöre: Ehre, Gott Vater und Sohne etc. von Gattermann, und: Gott der Herr, ist Sonn' und Schild etc. von Rolle. Es war eine ausserordentlich zahlreiche Gemeine versammelt, und es herrschte Aufmerksamkeit und Theilnahme.

An demselben Tage gab auch der Kantor Adlung in der Sophienkirche Danzi's Kantate: Der Preis Gottes, deren Exekution ich aber nicht beywohnen konnte.

Den 10ten gab der Kammermusikus Hr. Friedel ein Oratorium in der Petrikirche. Es war das so oft komponirte von Metastasio: Der Tod Jesu Christi, von Herklots übersetzt, mit Naumanns Komposition. Die Solopartieen sangen Mad. Liboron, Mad. Horzitzky, Dem. Koch und die Hrn. Ambrosch, Gern und Remde. Der Chor war ungefähr neunzig Personen stark, eben so stark das Orchester. Zum Beschluss wurden aus Ramlers und C. P. E. Bachs Auferstehung die letzte Arie und der Chor gegeben. Die Aufführung war ganz den trefflichen Kompositionen angemessen, und man tadelte nur die Länge der Musik, und die Wahl des Lokals, da gerade diese Kirche wegen ihrer Kuppel zur Musik untauglich scheint.

Seit langer Zeit hat das Nationaltheater uns nichts Neues gegeben. Sie können also leicht glauben, wie sehr die Erwartungen aller Musikfreunde auf übermorgen gespannt sind, wo die längst angekündigte Zauberoper: Die Sylphen, mit Himmels Musik, zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike gegeben wird.

Kurze Anzeige.

Robert und Klärchen, Ballade von Tiedge, mit Begleitung des Pianoforte von Vinc. Sesti. Braunschweig, im Musikcomtoir. (Preis 12 Gr.)

Von — Sesti? So! — Nun, bey einem Ausländer werden wenigstens einige Gewaltthätigkeiten an dem deutschen Texte nicht befremden! So ist z. B. der Schluss, S. 2. Syst. 4, bey „Quelle" unrichtig, und wird durch die Folge der neuen Tonart noch bemerklicher. Nicht viel besser ist der Schluss S. 3. Syst. 1, nach „Wort" — und dergl. Hr. Sesti liebt ferner den häufigen Wechsel der Tonarten; zuweilen, z. B. S. 3. Syst. 4, (nach C dur sogleich H moll) sehen wir davon keine Ursach und Absicht. Hätte er statt dieses Wechsels doch lieber noch einigemal die Taktart geändert; über die Hälfte des Ganzen ist im Sechsachtel-Takt geschrieben, der einem so schwermüthigen Gedicht gewiss nicht zum Besten zusagt. Des hier Ausgestellten ungeachtet, ist diese Komposition nicht zu verachten. Um sie kurz zu charakterisiren — der Verfasser ist keiner der geringern Nachahmer Zumsteegs.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten April. Nº. 31. 1806.

NACHRICHTEN.

Frankfurt am Mayn, den 8ten April. Eingedenk meines Versprechens, gebe ich Ihnen eine etwas genauere Anzeige von der hiesigen musikalischen Akademie. Denken Sie bey diesem etwas vornehmen Namen nicht etwa an eine Gesellschaft Meister, die sich in der Absicht versammelt, um die Kunst selbst mehr zu kultiviren; die Gesellschaft besteht aus jungen Liebhabern, die die Kunst als Mittel benutzen, sich selbst mehr zu bilden, und die sich bemühen, es in deren Ausübung zu so viel Geschick und Fertigkeit zu bringen, als es ihre Verhältnisse erlauben. Sie wollten sich durch diesen Namen nur von dem Liebhaberkonzert unterscheiden. Diese Gesellschaft also, an deren Spitze Hr. von Hennezel steht, existirt seit ungefähr einem Jahre, kömmt gewöhnlich jede Woche ein Mal zusammen, um Stücke einzustudiren, und jeden Monat wird dann eine Versammlung in pleno gehalten, wozu jedes Mitglied einige seiner Freunde mitbringt. Man hatte da schon oft Gelegenheit, Gesang- und Instrumentalstücke, mitunter auch schwer auszuführende — recht gut vortragen zu hören. Um den Entstehungstag dieser Anstalt zu feyern, wurde am 24sten Januar eine Versammlung gehalten, welche sich auch durch die Stücke, die gegeben wurden, auszeichnen sollte. Den Anfang machte die Sinfonie von Romberg; sie war, wenig Blasinstrumente ausgenommen, von lauter Liebhabern, und zwar grösstentheils sehr jungen Liebhabern, besetzt; ging aber so gut, dass man hätte zufrieden seyn können, wenn sie auch durch geübte, erfahrne Musiker so ausgeführt worden wäre. Ein Herr, dessen Name mir entfallen, spielte ein Flötenkonzert recht brav. Dem. Sinn und Hr. Lang sangen ein schönes Duett aus Camilla von Paer, und Hr. Prestel spielte ein Harfenkonzert von Dusseck. — Die zweyte Abtheilung füllte der erste Theil der Schöpfung. So gewagt das Unternehmen auf den ersten Anblick scheinen mag, hier, wo man dieses Oratorium von Künstlern mehrmals recht gut hörte, von fast lauter Liebhabern vor einem ansehnlichen Auditorium aufzuführen; so sehr auch der geschäftige Kritiker dabey seine Rechnung zu finden glaubte: so ging doch alles so über Erwartung gut, dass auch dieser aus Ueberzeugung in den allgemeinen Beyfall einstimmen musste. Die gewiss schwierige Orchesterpartie, die, wie schon gesagt, nur von wenigen Künstlern unterstützt wurde, gelang zum Bewundern gut; alles wurde rein in Intonation und Ton gespielt; die Zeichen zur Abmessung aller Grade der Stärke oder Schwäche wurden genau in Acht genommen, und alles in sehr zweckmässiger Bewegung vorgetragen — so wie das Ganze, von Hrn. von Hennezel, welcher dirigirte, sehr gut zusammengehalten wurde. Mit dem Gesang konnte man ebenfalls wohl zufrieden seyn. Hr. Lang sang den Raphael sehr gut. Mit Beobachtung aller grammatischen und rhetorischen Accente trug er die Recitative richtig und schön,

rem und bestimmt vor, und die Arie sang er ganz der Würde des Stücks angemessen, mit Ernst, ohne alle willkürliche Schnörkeleyen, mit festem und sicherm Ton. Hr. Diehl sang den Uriel mit schöner Tenorstimme, auch über alle Erwartung gut. Und Dem. Stein (Gabriel) machte sich selbst, ihrem Talent und ihrem Fleiss, wahre Ehre. Auch die Chöre, wo im Tenor und Bass einige Glieder des Theaterchors aushalfen, gingen exakt und präcis. Nur ein Mann, der, wie Hr. v. Hennezel, mit so viel Eifer für die Kunst, mit solcher rastlosen Thatigkeit und Gewandtheit, auf die Mitglieder wirkte, konnte die Ausführung eines solchen Werks unter solchen Umständen so gut zu Stande bringen. — —

Hr. Keilholz ist vom hiesigen Theater ab- und nach Manheim gegangen. An seine Stelle ist Hr. Berger vom Würzburger Theater getreten, und hat in der Zauberflote als Tamino debütirt. Er gefiel sehr, obgleich diese Rolle, wie die meisten in Mozartschen Opern, wenig dazu geeignet ist, einen Sänger besonders glanzen zu lassen. Ich will ihn erst öfter sehen und hören, ehe ich ein bestimmtes und detaillirtes Urtheil über ihn als Sänger und Schauspieler falle. Dem. Buchwieser ist, wie Ihnen bekannt, schon seit geraumer Zeit zu ihrem neuen Posten nach Wien abgegangen; ersetzt ist sie noch nicht, so Noth es thut!

Am 30sten März wurde hier zum ersten Mal das Labyrinth (zweyter Theil der Zauberflote) von Winter, gegeben. Ungeachtet so vieler vortrefflichen Einzelnheiten in der Musik wollte die Oper beym Publikum doch nicht eingreifen.

Am Charfreytage führte Hr. Musikdir. Schmitt, Mozarts Idomeneo, als Konzert, im Schauspielhause zu seinem Besten auf. Durch die Gefälligkeit mehrerer geschickter hiesiger Liebhaber und geubter Künstler von Offenbach, war das Orchester sehr stark besetzt, und seine Partie wurde unübertrefflich, die des Gesanges ebenfalls gut ausgeführt. Das Ganze erhielt den ausgezeichneten Beyfall, den es verdient, und wir hoffen nun, diese Oper nächstens vom Theater ausgeführt zu sehn. Möchte dieser Wunsch aller Freunde der edlern Musik recht bald erfüllt werden!

Eigentliche Konzerte hatten wir hier seit meinem letzten Briefe gar nicht. Durch starke Einquartierung und Kontribution fühlten sich die hiesigen Einwohner sehr bedrückt und die Finanzen so erschüttert, dass es kein Künstler wagte, ein Konzert zu unternehmen. Doch benutzten die Hrn. Gebrüder Hofmann — Klavier- und Violinspieler — die Zeit der Messe, und gaben uns am Ostersonntage ein Konzert. Sie hatten ein ungemein starkes Auditorium. Nach der Mozartschen Sinfonie aus Es dur, sang Hr. Berger eine Arie von Zingarelli, und erhielt auch hier, wie auf dem Theater unausgesetzt, ungetheilten Beyfall; und ich glaube, mit allem Recht. Besser gefiel mir noch seine Stimme im Saal, als im Schauspielhause; er kann sie sehr geschickt ins Falset übergehen lassen, so dass sie in der Höhe so angenehm bleibt, wie in der Tiefe. Sein Vortrag war sehr gut, edel und geschmackvoll; die Tadler, von denen so viele hier, wie jetzt allerwärts, selbst nicht wissen, was sie eigentlich wollen — mögen sich wenigstens damit vorlaufig beruhigen, dass er noch ein junger Künstler ist, und dass man das, was man noch an ihm vermisst, nur durch viele und lange Uebung erlernen kann; er aber es gewiss erlangen wird. Hr. H. A. Hofmann spielte ein neues Violinkonzert aus E moll, von eigener Komposition. Spiel und Komposition waren geistreich; beyden hatte ich aber doch mehr Rundung gewünscht. Die Satze der Komposition waren nicht genug verarbeitet;

man wurde unaufhörlich in fremden, wenn auch zuweilen wirklich kunstreichen Ausweichungen herumgeführt, ohne ganz befriedigt zu werden. Das Ganze war übrigens gut instrumentirt, die Blasinstrumente zweckmässig benutzt, und für den Virtuosen, durch schwere Passagen und dgl. weislich gesorgt. — In der zweyten Abtheilung spielte Hr. P. C. Hofmann ein Klavierkonzert von seiner Komposition. Will man einen Klavierspieler hören, der die grössten Schwierigkeiten, delikat, bestimmt, rein und in bewundernswürdiger Fertigkeit spielt, so höre man diesen Hrn. Hofmann. Auch die Komposition war sehr gut und affektvoll. — Zum Schluss sang Hr. Berger einige Lieder blos mit der Guitarre begleitet; er sang und spielte gut. So vortheilhaft es mir nun aber für den Zuhörer und den Künstler scheint, und so oft ich schon gewünscht habe, dass auch in öffentlichen Konzerten, wie bey Privatgesellschaften der Liebhaber, die immer wiederkehrenden Bravourarien mit schönen Liedern zuweilen möchten vertauscht werden: so wenig kann ich es rühmen, wenn man solche Guitarren-Liedchen öffentlich singt. Abgesehen vom Text, wo man in jeder Strophe das Liedchen findet, so muss schon die Musik in der Begleitung für eine öffentliche Versammlung zu dürftig und mager ausfallen, und überdies wird hierdurch das ohnehin jetzt schon über Verdienst accreditirte und für die weitere Ausbildung und den soliderm Geschmack in der Kunst sehr nachtheilige Instrument noch zu immer höhern, unverdienten Ehren gebracht. Auch ist es dem Zweck und den Eigenthümlichkeiten dieses Instrments selbst geradezu entgegen, in grossen, öffentlichen Versammlungen produzirt zu werden — höchstens den Fall ausgenommen, dass dies von einem ganz ausgezeichneten Virtuosen geschieht. Es gehört ins kleinere Zimmer, ans Kamin oder den Theetisch, in den kleinern Zirkel guter Freunde, und, wenn man's nicht lassen kann, zur stillen Nachtzeit unter das Fenster der Geliebten.

Hr. Hofmann, der Klarinettist, geht in einigen Monaten von hier ab, in die Königl. Kapelle nach München. Man bedauert seinen Verlust sehr.

Basel, im März. Wenn ich Ihnen über den Zustand der Musik in Basel schreiben soll, muss ich — wie ein jeder Unparteyische es müsste, gleich mit der Vorklage anfangen, dass Sie hier im Ganzen nichts wahrhaftig Vorzügliches, zu erwarten haben. Wir haben zwar seit geraumer Zeit ein öffentliches Konzert gehabt: es ist aber nicht alle Jahre zu Stande gekommen, weil der thätigen und nur einigermassen eifrigen Liebhaber wirklich zu wenige sind. Auch dieses Jahr würde man aus Mangel an genügenden Abonnenten es nicht zu Stande gebracht haben, wenn nicht die Direktion, die aus etwa zwölf der angesehensten und gebildetsten Musikfreunde bestehet, die zugleich Mitglieder des Orchesters sind — wenn diese nicht auf den Einfall gekommen wäre, mit den Konzerten zugleich öffentliche Bälle zu verbinden. Schon daraus lässt sich ungefähr abnehmen, wie hoch hier die Liebhaberey stehet und wie man in die Freuden, die die höhere Tonkunst gewährt, einzugehen Lust hat oder vermag. Selbst der Saal ist einer Stadt, wie Basel, durchaus unwürdig. Er ist sehr niedrig und hat in der Mitte Säulen — So wird ja der Schall der Musik gedämpft oder falsch gebrochen, werden Sie sagen; aber zum Glück wird so auch der Schall von dem Flüstern vieler der Herren und Damen gedämpft! — Zu loben finde ich ganz vorzüglich den Direktor des Orchesters, Hrn. Tollmann, aus Mannheim. Er ist ein wirklich schätzbarer Violinspieler.

Sein Spiel ist immer rein, präzis, ausdrucksvoll; doch ist er weit glücklicher im Lieblichen und Zarten, als im Raschen und Grossen. Sein Adagio ist oft hinreissend. Er scheint diese seine Eigenthümlichkeiten zu kennen, und sie ganz vorzüglich weiter zu bilden, nicht aber, gegen seine Natur, sich abzuzwingen, was ihm doch nicht in gleichem Grade gelingen könnte. Er ziehet deshalb auch z. B. die Franzelschen Violinkonzerte andern vor, und spielt sie am öftersten — was man, bey jenen Verhältnissen, gewiss nicht tadeln kann. Wer organisirt ist, ein Greuze zu seyn, der sey es nur recht; weit besser, als wenn er ein David zu seyn affektirte — sollte auch Davids Schule mehr zu dem Geiste der Zeit stimmen! — Man studirt jezt Haydns Schöpfung hier ein.

Basel hat bisher durchaus kein Lokal zu einem anständigen Schauspiel gehabt, da doch weit kleinere Städte der Schweiz, z. B. St. Gallen, Solothurn, Bern etc. recht artige Theater besitzen. Es spielte zwar eine herumziehende Gesellschaft jährlich etwa zwey Monate im hiesigen sogenannten Ballhause; dies ist aber ein höchstarmseliger Platz und droht nun gar auch einzustürzen. Was hierüber vor etwa einem Jahre im Freymüthigen gesagt worden, ist vollkommen gegründet. Jezt hat man endlich ernsthaft daran gedacht, diesem Mangel abzuhelfen. Man hat eine Subscription errichtet zur Erbauung eines neuen Schauspielhauses, wo auch Opern gegeben werden sollen. Die Regierung unterstützt nun zwar dies Unternehmen nicht, und hat es sogar den Unternehmern nichts weniger als leicht gemacht, den bisher ganz unbenutzten, leeren, freyen Platz zu erhalten; (er ist in einem der schönsten Stadtviertel —) es gab auch Schwierigkeiten genug, die Theilnehmer für diesen Platz zu vereinigen, indem jeder das Theater seiner Wohnung nahe haben wollte. (Die Stadt ist bekanntlich weitläuftig, grossentheils auf Hügeln erbauet, wird nur — vom lieben Mond beleuchtet, und es ist darum wirklich im Winter keine Kleinigkeit, einen weiten Weg nach dem Theater zu haben!) Der Eifer mehrerer Theilnehmer hat aber dessen ungeachtet die Sache schon so weit gefördert, dass an ihrer Vollendung nicht mehr zu zweifeln ist. Dann finde ich mehr Stoff, Ihnen zu schreiben; und dann soll es auch an mir nicht fehlen. — —

Danzig, den 28sten März. Dass in Danzig seit einigen Jahren mehr Liebe zur Musik und auch eine grössere Ausbildung für das Edlere und Bessere in dieser Kunst sich gezeigt hat, verdankt man zunächst Hrn. Stiemer, der sich einige Jahre hier aufhielt, die Konzerte dirigirte und zugleich als trefflicher Klavierspieler öfters auftrat. Seit drittehalb Jahren hat er uns verlassen; sein Verlust ist noch nicht ersetzt. — Das wöchentliche Konzert, das der Violinist Turge mehrere Jahre fortgesetzt hatte, konnte sich nach seinem Tode nur noch ein Paar Winter halten. Seit man den ganzen Winter Schauspiel haben konnte, verminderten sich die Abonnenten des Konzerts so, dass es eingehen musste. Doch giebt es noch ein wöchentliches Liebhaberkonzert. Dilettanten und Dilettantinnen lassen sich da im Gesange oder auf Instrumenten hören. So zeigte z. B. eine Dem. Jeschke den 8ten Januar viel Talent bey ihrem Spiel auf dem Pianoforte, und aus Haydns Jahrszeiten wurden Herbst und Winter so gegeben, dass man im Ganzen recht wohl zufrieden seyn konnte. Der Stifter dieses, schon seit vielen Jahren bestehenden Konzerts ist Hr. Wagner, ein äusserst geschickter und thätiger Musikfreund, dem wir so manche Aufführung grösserer Werke,

die ohne ihn nicht zu Stande gekommen wäre, verdanken. So gehet er jezt z. B. mit einer Aufführung des Mozartschen Réquiem um. Er spielt bey dergleichen Werken, selbst das Pianoforte. — Unter den hiesigen Musikern scheinen mir vorzüglich rühmenswerth: die Hrn. — Schneider, (Klarinettist,) Hanke, (Flotist,) Benkmann, (Hoboist,) Friedrich, (Violinist,) Reichel, (Klavierspieler,) Ehrlich, (Sanger). Letztern verhindert nur leider seine schwache Brust oft öffentlich zu singen. Er ist bey weitem unser vorzüglichster Lehrer im Gesange — und eigentlich unser einziger, wiewol sich Mancher noch mit Unterricht befasst.

In mehrern Kirchen wird des Sonntags Musik aufgeführt. So müssen sich die bessern Musiker theilen, und die Ausführung fällt mittelmässig, bisweilen sogar schlecht aus. Zu St. Marien und St. Johann hört man an Festtagen noch die beste Kirchenmusik.

Auf unserm Theater ist der Direkteur, Hr. Buchmann, ein ausgezeichneter Sänger und sehr beliebt. Hr. Ciliax singt ebenfalls gut und wird gern gehört. Hr. Buchmann d. J., ist ein guter Bassist und beliebter Komiker. Hr. Krampe, ist ebenfalls Bassist, aber weit ausgezeichneter als Komiker, wo er alles Lob verdient. Hr. Schmied hat eine nicht unangenehme, aber schwache Stimme. Die Andern sind als Sänger in keinem Betracht hervorstechend. Unter den Sängerinnen verdient Mad. Veltheim die erste Stelle. Ihre Stimme ist gut, ihre Methode ebenfalls; dabey besitzt sie unverkennbares musikalisches Talent, ist sehr fleissig und immer ihrer Partieen ganz mächtig. Mad. Meinser hat eine sehr gute Stimme und singt manches mit Geschicklichkeit; sie würde aber noch mehr Lob verdienen, wenn sie nicht mehr zu seyn prätendirte, als sie wirklich ist und seyn kann. Unter den übrigen Sängerinnen giebt die jüngere Dem. Toskani einige Hoffnung. An Hrn. Mainzer hat die Gesellschaft einen braven Musikdirektor. Die beliebtesten Opern sind seit geraumer Zeit: Don Juan, Axur, Wasserträger, Je toller je besser, (une Folie), Zauberflöte, Entführung aus dem Serail, Fanchon, Blaubart, Aline, Wegelagerer, Lilla, Hermann von Unna, Spiegel von Arkadien.

Dresden, den 14ten April. . . . Was über Paers Sofonisba der gebildete Gesellschafter und gewandte Schriftsteller — was dieser, vornämlich zu Gunsten dieser heroischen Oper sagen kann, das hat ein hochgeachteter und nicht zu verkennender Dresdner Gelehrter darüber im Freymüthigen gesagt. Er gestehet dort selbst, dass nun ein Musikverständiger weiter über die Sache sprechen müsse. Es ist das nun keine angenehme, und eine von den Pflichten, deren treue Erfüllung leicht mit Unwillen, vielleicht mit Hohn und Erbitterung aufgenommen wird: indessen — aus Achtung und Liebe gegen die Kunst und ihr Institut, entziehe ich mich diesem Geschäft nicht.

Hr. Kapellm. Paer schrieb die Oper voriges Jahr für Bologna. Diss dienet wenigstens zur Entschuldigung für so manches, was daran getadelt werden muss. Die Italiener dichten noch immer manche sehr hübsche komische Oper; bringen sie auch immer das Alte wieder, so geben sie es doch mit angenehmen Variationen, und dies Alte ist auch wirklich etwas Gutes, das seine Absicht erreicht: aber ihre tragischen Opern sind, seit Metastasio, entweder Karikaturen, die das wahrhaft Tragische ohne Wissen und Willen parodiren, oder, was

am Ende das allerschlimmste ist, sind die langweiligsten aller Theaterstücke. Sodann: kein Theaterkomponist kömmt jetzt in Italien auf, der nicht gerade so schreibt, wie es der Appetit der Menge, eben jetzt, eben an diesem Orte, eben für dies und jenes beliebte Subjekt haben will. Endlich: fast gar Niemand in Italien siehet die ernsthafte Oper an als ein grosses, lyrisch-dramatisches Ganze; sondern — wie bekannt — man schwatzt, isst, trinkt, spielt, et caetera, im Theater, und hört damit nur auf, bey einzelnen Hauptscenen, die man mithin als Konzertstücke mit Aktion und durch theatralische Verzierungen verherrlicht, würdiget, schätzt und geniesst. Es liesse sich noch mehr hinzusetzen: aber schon das ist genug, um die Antwort auf die Frage zu finden: was kann auch ein talentvoller, sehr geschickter Komponist unter solchen Umständen hervorbringen? *Höchstens eine Sofonisba!* — Man hatte der Langweiligkeit des Gedichts, die nicht ohne Einfluss auf die Musik bleiben *konnte*, hier durch wirklich schöne Dekorationen, ausser Glanz und guten Geschmack in dessen Verwendung, (besonders was die Heldin des Stücks und ihre nächsten Umgebungen anlangt —) man hatte ihr durch viele Statisten, durch häufige Aufzüge und dgl. abhelfen wollen: aber eben dass man darin *so viel* that, dass z. B. die pomphaften Paraden und zahlreichen Gefolge, immer da waren oder wiederkehrten, gewöhnte das Auge gar bald daran, und diese Aussenwerke vermehrten nun, was sie vermindern sollten. Keine einzige Rolle ist im *Ganzen* bedeutend gehalten — vom Dichter und vom Komponisten; selbst die der Heldin nicht. Diese hat im Grunde nur Eine grosse Situation — die, wo sie das Gift nimmt; und so haben auch nur noch zwey Partieen *einzelne*, nicht ganz uninteressante Situationen. Und die andern Rollen sind vollends gar flach und unbedeutend. Wie es dem Dichter und Dekorateur mit seinem so grossen Aufwand von Aufzügen und dgl. ging, so ging es Paer nun auch mit seiner Musik in vielen Hinsichten. Z. B. es ist bekannt, dass seit einigen Decennien italienische Komponisten (irr' ich nicht, Zingarelli oder Bianchi [illegible],) auf den Gedanken kamen, die [illegible]ondete Scene und Hauptarie der Heldin dadurch noch mehr zu heben und hervorstechender zu machen, dass sie Chöre einfallen und die Sängerin begleiten liessen. Die Sache gefiel und mit Recht; auch Paer wendete sie früher in seiner Griselda trefflich an —; trefflich sag' ich: denn da geschahe es bey Einer, bey einer entscheidenden Arie der Heldin, und bey dieser allein — und darum war es auch dort von grosser Wirkung. Nun aber fand das allmählich in Italien gar keine Schranken; fast jede nur einigermassen ausgeführte Arie muss jetzt vom Chor begleitet seyn — und so hat es Paer auch in der Sofonisba gemacht, wo wirklich die meisten Arien diese Begleitung haben, die nun durch Einförmigkeit dem Ganzen; und auch der Wirkung der Arie selbst, mehr schadet, als nützt. — Dass nun dieser Komponist eine wirklich tragische Musik geschrieben haben sollte, erwarten Sie schon ohne mein Erinnern nicht, da Sie seinen Achilles kennen, (der jedoch höher gestellt und besser gehalten, auch nicht durch allzuoffenbare Missgriffe über die ganze Gattung hinaus entstellt ist,) und da Sie durch Gluck und seine glücklichen Nachfolger realisirt wissen, was sich hier viele, die Musik gern haben, auch darüber entscheiden und schreiben, nicht einmal denken können, weil hier so etwas *nie* gegeben worden. Scheint es Ihnen zu hart, dass ich von offenbaren und totalen Missgriffen spreche? Hören Sie nur gleich den Anfang! Das erste Tempo der Overtura eröffnet das Werk sehr pathetisch und lasst wirklich etwas Grosses erwarten: aber ehe Sie sichs versehen, schliesst sich

daran ein Allegro, das — ich darf nicht blos sagen, so heiter und galant, sondern wahrhaftig so lustig ist, dass man es ohne alles Bedenken und ohne den geringsten Verstoss irgend einer beliebigen, recht sehr lustigen Oper vorsetzen kann. — Originelles hat die Musik auch weit weniger, als z. B. Paer's Fuorusciti, Sargino etc. und Reminiscenzen aus seinen eigenen und andern frühern Werken noch mehrere. — Die Aufnahme der Oper vom Publikum war auch, besonders bey den Wiederholungen, nur lau. —

Komme ich Ihnen in alle dem, was ich bisher bey der von Andern versuchten Beatifikation dieser Sofonisba geaussert habe, als Advokat des Teufels vor? Es thut mir Leid; aber dann will ich wenigstens eben so ehrlich meine Schuldigkeit auch dadurch erfüllen, dass ich, wie dieser Advokat, zur rechten Zeit einlenke! Denn siehet man die Oper an, wie jetzt die Opern, vornämlich die ernsthaften, in Italien angesehen werden — als Sammlung einzelner, bedeutender Musikstücke, die nur in einige Verbindung gebracht und in Handlung gesetzt sind: so hab' ich nicht Weniges, und aus voller Ueberzeugung, zu loben. Paer hat wirklich auch hier einzelne sehr schöne Stücke geliefert. Einige Scenen der Heldin — darunter auch die grosse und sehr lange Bravourarie, nachdem sie das Gift getrunken hat, (wo man aber freylich an die auffallende Unschicklichkeit nicht denken darf,) die Arie des ersten Tenors im zweyten Akt, (im Zelte,) und das erste Finale, sind Stücke, die diesem berühmten Meister neue Ehre machen, und die besonders, wenn man sie einzeln in Konzerten, und so gut als hier geben wird, überall ausgezeichneten Beyfall finden müssen. — Für die vortheilhafteste Darstellung war alles gethan, was sich nur immer hier thun liess. Mad. Paer übertraf wirklich alle Erwartungen — und man erwartete gewiss nicht wenig von ihr. Das Klingende — jenes echtitalienische Metall der Stimme, das ihr jetzt abgeht, glaubt man bey ihr, über ihrer trefflichen Methode und ihrem meisterhaften Spiel, fast missen zu können. Die schon einigemal erwähnte, an sich schon schwierige, und, wie sie hier behandelt worden, noch mehr erschwerte Scene, wo sie das Gift nimmt, spielte sie so ausserordentlich schön, gross und herrlich, dass schwerlich eine Sängerin auf allen jetzigen Theatern in Deutschland es ihr gleichthun könnte. Hr. Benelli sang gut, zeichnete sich jedoch nur in der, ebenfalls oben schon angegebnen Scene des zweyten Akts — da aber auch ganz vorzüglich, aus. Hr. Sassaroli zeigte auch diesmal seine sehr schöne Stimme und seinen ausgebildeten Geschmack. Wenn er nur immer rein sänge! Auch sollten seine Verehrer und Freunde, statt ihn mit ungemessenen Lobpreisungen zu überschütten, ihm rathen, mit seinen, wahrhaft bewundern- und rühmenswerthen Bravourstücken — besonders mit seinem sehr langen Aushalten auf Einem Tone in allen Abstufungen des Forte und Piano, bey Fermaten — weit sparsamer zu seyn, um sie immer in dem verdienten hohen Cours zu erhalten. —

Fast stehet zu besorgen, dass man das hiesige Publikum, so sehr es immer für seine Meister gewesen ist und noch ist, doch mit Paerscher Musik überfüllen werde. Nach Sofonisba folgt ein Pasticcio, I molinari, und dann zum Schluss in dieser Jahrszeit die Wiederholung der Fuorusciti. — Man sagt, unsre vortreffliche Häser werde uns zu Michaelis verlassen, weil . . .

(Der Verfasser erlaube der Redaktion, diese Stelle wegzulassen. Zu dem, was achtbare Personen so hart angreift und doch nur auf einem „man sagt" beruhet, haben wir nie unsre Blätter hergegeben, und werden es auch künftig nicht thun. Andere mögen es anders halten, und auch dieses unser Benehmen deuten, wie sie wollen.)

Kurze Anzeige.

1) *Thème avec X Variations pour le Pianoforte, comp. par Sophia Westenholz.* (Pr. 12 Gr.) und

2) *Rondo pour le Pianoforte comp. par Sophie Westenholz.* A Berlin, chez Werkmeister. (Pr. 12 Gr.)

Man hat sehr oft den Damen in den Künsten die Gabe der Erfindung abgesprochen, aber ihre Feinheit und Anmuth in der Ausführung, besonders der Details, gerühmt: diese Werkchen, womit eine Dame debutirt, bestätigen den Satz in seinen beyden Theilen. Die Variationen erheben sich nur etwa in No. IX und X über das öfters gebrauchte Figuriren, sind aber durchaus angenehm, gefällig, fliessend geschrieben (bis auf die Coda, wovon hernach;) beschäftigen Ohr und Hände reichlich, bleiben aber doch applikabel — kurz, sie sind Musik, wie man sie Dilettanten, die nicht viel Strenge und nicht wenig Geschicklichkeit besitzen, mit Ueberzeugung empfehlen darf.

Und so ist es auch im Ganzen mit dem Rondo, dessen niedliches, pikantes Thema — mag es auch dem Rodeschen, im Finale von dessen erstem Quartett aus Es, etwas zu sehr ähneln — so wie, was diesem Thema nahe steht, Niemand ohne Vergnügen hören wird. Die Verf. will aber, wie die Coda der Variationen, und mehrere Stellen des Rondo beweisen, sich nicht mit dem engern, freundlichen Kreise begnügen, den sie so gut ausfüllt, sondern leidenschaftlich, originell, wol auch gelehrt erscheinen; sie verfällt deshalb zuweilen plötzlich in sehr scharfes Moduliren und dgl. Selbst wenn ihr das recht gut gelänge, so wäre doch offenbar dazu nicht hier der Platz. Wir wollen dies nur so kurz berühren, gewiss, ihr eigenes Gefühl oder ein erfahrner Kunstfreund werden ihr sagen, was noch hinzuzusetzen wäre. — Der Stich beyder Werkchen ist schön.

Menuet von C. P. E. Bach *).

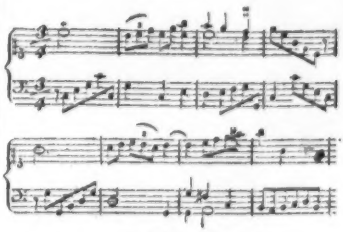

*) In dessen Musikal. Vielerley, Hamburg 1770. Der zweyte Theil dieser Menuet entstehet, wenn man den ersten Note für Note rückwärts spielt. Ueber den Kanon von Sebastian Bach und seine Auflösung im 17ten und 18ten Stück dieser Zeitung, urtheilt ein anderer Kontrapunktist: diese Auflösung sey zwar ganz richtig, aber schwerlich Bachs Meynung gewesen. Uebrigens merkt er auch an, dass der umgekehrte Thema auch mit dem zweyten Viertel des 14ten Takts eintreten könne und der Kanon dadurch wieder in einer ganz andern Gestalt erscheine. Die Sache ist wirklich so.
D. Redakt.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. X.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *№. X.* 1806.

Musikalien - Anzeige.

Im Musik - Verlage von Rudolph Werkmeister in Berlin, ist die Partitur der Zauber-Oper in drey Akten: Die Sylphen, vom Königl. Preuss. Kapellmeister Himmel, gegen ein angemessenes Honorar in Abschrift zu haben. Ferner sind daselbst erschienen: Der vollständige, 3½ Bogen starke, Klavierauszug der Zauber - Oper: Die Sylphen, auf Schweizerpapier, 3 Thlr. 12 Gr. auf anderem Papiere 3 Thlr. Die Ouvertüre und Arien einzeln zu 2, 4, 6, 8 und 10 Gr. — Dieselbe Oper in Quartetten, für 2 Violons, Alto et Violoncelle, arrangirt von G. Ab. Schneider, Akt 1. 2 Thlr. — G. Ab. Schneider, Duos für 2 Flöten, aus den Sylphen, No. 1 und 2 à 12 Gr. — Von demselben, Duos für 2 Klarinetten, 16 Gr. und Duos für 2 Fagotts, 16 Gr. — Favoritgesänge aus den Sylphen mit Guitarrebegleitung von Westenholz, 16 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf und Hartel zu haben sind.

Bianchi, 3 Lieder mit Begl. des Pianof. No. 1. 8 Gr.

Millico, G., 6 Ariette italiane p. l'Arpa o Pianoforte o Guitarra. 1ma Parte. 22 Gr.

Amon, J., 6 Lieder für Klavier mit Begl. einer Guitarre. Op. 36. 22 Gr.

— — An den Tod, mit Begl. einer obl. Flöte und Pianof. oder Guitarre. 12 Gr.

Beethoven, von, Maurerfragen mit Begl. des Klav. 6 Gr.

Sterkel, 3 Duos italiens avec paroles allemandes, accomp. du Pianoforte, 3ème Livr. de Duos. 21 Gr.

Sterkel, 3 Duos etc. 4me Livr. do. 16 Gr.

— — 6 Chansons italiennes avec acc. de Pianof. 5me Livr. de Chansons. 1 Thlr.

— — L'Astro di Venere Notturno à 4 parti cont. col acc. del Pf. No. 4. 12 Gr.

Belling, E. G., 12 deutsche Lieder mit Begl. des Pianof. 3te Samml. 20 Gr.

Riel, J. F., Canzonetta coll acc. di Pianof. del Sig. V. Righini con Varias. 6 Gr.

Himmel, F. H., Souvenir d'Alexandersbad, Chans. à 4 voix. 4 Gr.

Monatsfrüchte, f. Pianof. und Gesang. 2ter Jahrg. 1 — 4s Heft. à 1 Thlr.

Gluck, Echogesang der Najaden aus Armida: Durch Paradiese führt das Leben. 4 Gr.

— — Favoritarie a. Armida: Heiteres Wonnegefilde etc. 8 Gr.

— — do do Ah! kämpft der Freyheit Stola etc. 6 Gr.

— — Favorit - Duett: Arm in Arm, Himmelwärts lehrt etc. 8 Gr.

— — Beschwörungs - Duett a. Armida: Der Rachlust nächtliche Geister. 8 Gr.

— — Solo - Gesang einer Najade: Kehrte ohne Blumen uns der Frühling wieder. 6 Gr.

— — 2te und 3te Scene d. 4ten Akts a. Armida: Erblick' ich endlich dich. 8 Gr.

— — 4te Scene des 4ten Akts a. Armida: Ihr wollt' den heitern Rosenhain.

— — Schluss - Duett d. 4ten Akts a. Armida: Auf, Freund, lass uns fliehen. 6 Gr.

Erato, Deutschlands Töchtern zum Toilettengeschenk herausg. v. V. Senti. 1 Thlr. 16 Gr.

Mildt, J. Z., 2 Gesellschaftslieder mit Klavierbegl. 6 Gr.

Bondera, Canons von 3 und mehrern Singstimmen z. ländl. Unterhaltung. 1o Heft. 16 Gr.

Maurer, F., Bass-Arie: Ach Laura nur dich kann ich lieben, mit vollstimmiger Orchester-Begleitung. 1 Thlr.

— — Scene et Aria: O friedliche Ruhe, mit Orchesterbegl. 1 Thlr. 4 Gr.

— — do Weh mir Armen (Scelta di Scene. No. 35.) pour Pianof. et avec les parties separées, 1 Thlr. 8 Gr.

Bach, W., Rheinweinlied, v. C. Mechler. 4 Gr.

Berger, L., 6 deutsche Lieder mit Begl. des Klav. od. der Guitarre. 1ste und 2te Samml. à 22 Gr.

Einzelne Arien a. d. Sternenmädchen v. Kauer, à 4, 6 und 8 Gr.

Sterkel, 6 Gesänge mit Begl. d. Pianof. 12a Werk. 1 Thlr.

— — 6 Gesänge mit Begl. des Pianof. 13te Samml. 22 Gr.

— — Chanson de Florian: Dans une barque legère. 3 Gr.

Pär, F., Ariette italiane e Tedesche coll' accomp. di Chitarra od un Violino in mancanza del Canto. 16 Gr.

Beethoven, L. v., An die Hoffnung, von Tiedge. No. 32. 5 Gr.

Blangini, F., 6 Notturni à 2 Voci con accomp. di Pianof. 22 Gr.

Weber, B. A., 2 patriotische Kriegslieder mit Begl. d. Pianof. 4 Gr.

Gluck, Armida, Kl. Ausz. 2 Thlr.

Sesti, V., Robert und Klärchen, Ballade von Tiedge, mit Begleitung d. Pf. 12 Gr.

— — Amors Unterricht im Rechnen, Lied mit Begl. des Pianof. 3 Gr.

Auswahl vorzüglicher Lieder zur Uebung des Gesanges am Klavier für Anfänger. 3a Heft. 1o Gr.

Wiedebein, Romanzen und Lieder mit Begl. d. Pf. 8 Gr.

Nachruf an das preussische Heer. 2 Gr.

Heine, F., 6 deutsche Lieder mit Begl. d. Pf. 16 Gr.

Solié, beste Gesänge a. d. Oper: Das Geheimniss im Kl. Ausz. 8 Gr.

Dumonchau et Gianella, Favoritstücke a. d. Oper: Der Kosakenhauptmann, im Kl. Ausz. mit franz. u. deutschem Text. 2o Gr.

Boieldieu und Cherubini, Ouvert. und beste Gesänge a. d. Oper: Die Gefangene (La prisonnière), im Klav. Ausz. mit franz. und deutschem Texte. 1 Thlr. 6 Gr.

Pleyel, J., 6 Lieder für Guitarre mit Melodieen. 8 Gr.

Bornhard, Lied: Die Liebe lehrt etc. mit Begl. der Guitarre. 3 Gr.

Martin, V., 4 Canons für 3 Stimmen, mit leichter Guitarrebegl. von J. H. C. Bornhardt. 4 Gr.

Münter, J. G., 12 Arien mit Begl. der Guitarre, mit möglichster Auswahl gesammlet. 2tes Heft. 2o Gr.

Mussini, Ariette italiane con accomp. di Chitarra. 1 Thlr.

Schlüger, C., 12 Romances et Ariettes de l'Opéras franç. arr. p. la Guitarre. 1 Thlr.

Bornhardt, J. H. C., Lieder der besten Dichter, mit Begl. d. Guitarre. 1ste Samml. 1 Thlr.

— — do do 2te — 1 Thlr.

— — do do 3te — 1 Thlr.

— — Sammlung bel. Duetts, vorzügl. Opernkomponisten, mit Begl. d. Guitarre. 1o Gr.

Lehmann, J. T., Sammlung der besten Duetten für d. Gesang mit italien. und deutschem Texte, von den vorzüglichsten Komponisten, mit Begleit. der Guitarre oder des Pianof. einger. No. 1 — 6. à 8 Gr.

Diabelli, A., 3 Sonaten zur Namensfeyer, für eine Singstimme mit Guitarrebegl. 1o Gr.

Rotondi d'Arailza, 6 Variations p. la Guitarre seule. 6 Gr.

Solié, 2 Gesänge aus der Oper: Das Geheimniss mit Begl. d. Guitarre u. Flote. 4 Gr.

Doure petits Divertissements p. la Guitarre et Flûte, tirées de l'Opéra: Fanchon. 1o Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. Nº. 32. 1806.

Recension.

Philodem von der Musik. Ein Auszug aus dessen viertem Buche. Aus dem Griechischen einer herkulanischen Papyrusrolle übersetzt von Christoph Gottlieb von Murr. Nebst einer Probe des Hymnenstils altgriechischer Musik. Mit zwey Kupfertafeln. Berlin, 1806. Bey Heinrich Frolich. (Preis 20 Gr.)

Es ist bekannt, dass von den wenigen alten Handschriften, die aus den vielen in Herkulanum gefundenen, bisher aufgewickelt und entziffert worden sind, diese, über Musik, durch Zufall die erste war. Sie wurde zuerst 1793 in Neapel (auf 39 Tafeln der Originalschrift nachgebildet) in Kupfer gestochen und bekannt gemacht. Der gelehrte Antiquar, Hr. von Murr, verdient Dank, dass er jenes Fragment durch diesen Abdruck des Textes in unserm gewöhnlichen griechischen Buchstaben und eine deutsche Uebersetzung bekannter — so wie durch einen reichen Kommentar verständlicher und brauchbarer gemacht hat. Die Uebersetzung ist genau, wörtlich, dabey aber etwas unbeholfen und den Genius der Sprache, in welche übersetzt wird, oft vergessend über dem Genius der, aus welcher übersetzt wird — sie ist also ungefähr im Deutschen, was die alten Uebersetzungen des ehrenwerthen Vaters Ficinus im Lateinischen sind. Der Kommentar enthält einen grossen Apparat gelehrter Notizen aller Art, die theils als zur Geschichte des Werks und seines Verfassers gehörig, theils als zum Verständniss der Schrift selbst nöthig, theils als Nachweisungen und Sammlungen über den darin behandelten Gegenstand interessant, erachtet worden sind. Der Kommentar besteht übrigens meistens aus den Anmerkungen des italienischen Herausgebers, dann aus Anmerkungen des deutschen zu diesen Anmerkungen oder auch zum Texte selbst.

Den Anfang macht ein Vorbericht des Herausgebers, worin die Geschichte dieses wiedergefundenen Manuscripts erzählt, und dabey zugleich Mancherley beygebracht wird über Herkulanum, über die Villa, worin man jenen Fund gethan, über die Papyrusrollen der Alten überhaupt und diese vorgefundenen insbesondere, über die Art sie abzuwickeln u. dgl. m. Alles das ist zwar nicht neu, auch ist es nicht immer in bester Ordnung vorgetragen: aber auch in der Wiederholung bleibt es interessant, und Einiges, z. B. über die Beschaffenheit und Behandlungsweise der Papyrusrollen, ist sehr gut und anschaulicher dargestellt, als wir uns erinnern, es irgendwo gefunden zu haben. Zu diesem Vorberichte gehören auch die zwey Kupfer, die vier Kolumnen des Textes des Manuscripts in seinen alten Formen, nach der italienischen Ausgabe nachgestochen, enthalten.

Auf diesen Vorbericht folgt nun die Einleitung zum Werkchen selbst, in welcher über Philodem, und noch gar vielerley,

mehr oder weniger hieher gehörige Gegenstände mit grosser Beleseuheit und gelehrten Kombinationen, theils vom italienischen Herausgeber (hier deutsch, im Auszuge,) theils vom Hrn. von Murr, gehandelt wird. Jezt folgt das Fragment selbst, mit fortlaufenden Anmerkungen.

Philodems Werk, oder wenigstens dies vierte Buch desselben, das wir bis jezt allein (und nur fragmentarisch) kennen — sollte nicht über, sondern gegen die Musik betitelt seyn. Philodem untersucht darin die Frage: ist Musik nützlich? und ist sie von dieser Seite zu empfehlen? Vielleicht ist dieses ganze vierte Buch nur ein Excursus im Werke selbst gewesen. Der Zusammenhang lehrt zugleich, dass Philodem, der eifrige Epikureer, hier gegen ein damals beliebtes Werk schrieb, das die Musik als nützlich gepriesen hatte. Hier ist sein Ideengang, so weit wir diesen aus den grössern oder kleinern Brocken mit einiger Sicherheit zu errathen vermögen!

Der Musiker lege es drauf an, nicht nur für den Augenblick zu amusiren, sondern auch das Gemüth tief und ernst zu ergreifen? Glaubt das nicht! meynt Philodem. Belehren oder edle Gesinnungen einflössen, kann er noch weniger. Zwar wendet man Musik beym Dienst der Götter an: es sey drum; aber einzeln, für sich, ist sie doch auch da unbedeutend. kitzelt nur das Ohr, und stört um so mehr, da sie von niedern Soldlingen ausgeübt wird. Was da, so wie bey Enkomien, Hymenäen und dgl. gewirkt wird, leistet die Poesie, nicht die damit verbundene Musik. Der Musiker ist dabey, was die Zuckerbäckerin bey der Hochzeit ist. — — Man liebt Musik, weil man Vergnügen liebt. Vorzügliche Männer urtheilten und handelten anders, z. B. Demokrit, wiewol dieser der Tonkunst etwas Wundervolles zugestehet. Was Plato zu Gunsten der Musik will, versteht sich schwer. — Wer Genuss durchs Ohr verlangt, nehme Theil an öffentlichen Staatsverhandlungen. Singen und Citherschlagen ist, als Geschäft, kindisch und dem Mann unziemlich. Untersuchungen über Musik auf die Bahn zu bringen und gesprächsweise abzuhandeln, ist verdrüsslich. Wer versteht so was? — Von Vortheilen, die diese Kunst gewähre, ist auch nicht viel zu sagen. Reichthum verschafft sie nicht, ausser höchstens den Musikern auf der Bühne — (das ist doch ein Wort!) und Ehre nicht von Allen, auch nicht mehr, als andere Künste. — Schliesslich versichert Philodem noch, dass Gemüthsruhe das Ein' und Alles sey; diese aber (wenigstens scheint dies der Zusammenhang) werde durch so nichtswürdige Dinge, als am Ende doch die Musik sey, gestört. Uebrigens habe er dies, als ein Wort zu seiner Zeit, zu sagen für Pflicht gehalten, indem man eben jezt so viele Wunderdinge von der Musik träume. —

Bey dieser Darlegung des Inhalts von Philodems Fragment hat vielleicht mancher unser aufmerksamern Leser, wie wir beym ersten Durchblättern des Werkchens, darüber gestutzt, dass der Grieche auffallend mit Kant in seinen bekannten Urtheilen über Musik übereinstimmt. Man erinnere sich z. B., wie der deutsche Philosoph, der vom griechischen gar nichts wissen konnte, der Musik die Fähigkeit einräumt, Genuss, aber nicht, Kultur zu gewähren; wie er beklagt, dass man beym Genuss der Musik so wenig die Mathematik erwäge; wie es ihn fast schmerzt, dass die Musik denn doch nicht bestimmt heraussage, was sich die Leute bey dem und jenem ihrer Produkte zu denken haben; wie flüchtig ihre Werke, wie unbedeutend meistens, als Menschen, ihre Bekenner etc. Auch Hr. von Murr gedenkt dieser Uebereinstimmung, und führt eine Stelle Kants

an, welcher sich mehrere, noch schneidendere, an die Seite setzen liessen; er beantwortet sie aber auch mit einer starken und scharfsinnigen Stelle Herders aus der Kalligone. Dass die Adversarien Philodems und Kants unsre Musik nicht treffen, haben wir kaum nöthig hinzuzusetzen. Der ehrwürdige Kant hatte — wie wol jetzt Jedermann weiss und zugestehet — eine ganz falsche Ansicht genommen, zu welcher ihn sein gänzlicher Mangel an Sinn für diese Kunst und seine Bekanntschaft nur mit den kleinsten, gemeinsten, niedrigsten Produkten derselben verleitet hatte; und Philodem spricht von seiner Musik, die von der unsrigen himmelweit verschieden, oder vielmehr ganz etwas anderes war.

Ueber das Wesen der Musik der Alten oder über sonst einen dem Kunstfreunde wichtigen Gegenstand erfährt man übrigens hier garnichts, so wie überhaupt dies Fragment — seinen Werth für den Antiquar unbestritten — so weit unsre Blicke reichen, gar nichts von Bedeutung enthält. Dass aber die Noten und Excurse der Herausgeber manches Lehrreiche und Angenehme, selbst für den blossen Dilettanten, darbieten, haben wir oben schon erwähnt.

Hr. von Murr hat nun noch als Anhang die Probe des Hymnenstils altgriechischer Musik, und was ihm darüber zu sagen schien, beygefügt. Der Pater Kircher hatte nämlich die Melodie der ersten acht Verse der ersten pythischen Ode Pindars in einer sicilianischen Klosterbibliothek gefunden und sie in seiner Musurgia (einem geist- und geschmacklosen, aber, als Materialiensammlung, nicht zu verachtenden Werke) zuerst bekannt gemacht, und zwar so, dass er die griechischen Tonzeichen zugleich in unsre Noten übersetzt drucken liess. Das letzte war ihm nicht ganz gelungen, und Bürette — dessen gelehrte, und wirklich auch geistreiche, zerstreuete Abhandlungen nicht so vergessen seyn sollten, als sie es jetzt zu seyn scheinen — Bürette hatte sie berichtigt und zugleich mit der Musik zu drey (nicht erweislich ganz alten) griechischen Hymnen auf der Pariser Bibliothek, herausgegeben. Diese vier allerdings merkwürdigen Ueberreste — die einzigen der alten Musik — sind nachher von Burney und Andern, am sorgfältigsten aber von unserm Forkel (Gesch. d. Musik, 1 Bd. S. 421 folgg.) wiederholt worden, und Hr. von Murr thut hier gar nichts, als dass er erst einige historische Notizen nach Forkel, hernach das Fragment selbst, mit den ausführlichen Erläuterungen, aus Forkel, und noch eine, wenig hierher gehörige Stelle aus Schneiders Versuch über Pindar, Wort für Wort abdrucken lässt. Da nun Forkels höchst verdienstliches Werk gewiss in den Händen eines jeden ist, den dieser Gegenstand interessirt, so dürfte man wol Hrn. von Murr fragen, warum er diesen Anhang nicht, sich, dem Setzer, und den Käufern bequemer gemacht, und seine ganze Sache, statt auf einigen Bogen, mit dem Citat einer einzigen Zeile abgethan habe? —

Das Werkchen ist mit Sorgfalt und sehr anständig in Quart gedruckt. Was Einem auch im Einzelnen dabey zu wünschen übrig bleiben mag: es sollte wenigstens in keiner öffentlichen Bibliothek fehlen.

Fortsetzung der Geschichte der Conservatorien in Neapel.

(Siehe No. 19. dieser Zeitung.)

Als Giovanni di Tappia auf die erzählte Weise das Conservatorium der Madonna di Loretto gestiftet und begründet hatte, ging

seine erste Sorge dahin — (er war, seiner Frömmigkeit unbeschadet, ein feiner, weltkluger Mann —) dass diese seine Stiftung auch von politischer Seite und als Sache des Staats festen Grund fände, ohne welchen er sie nicht als immerwährend, folglich nicht als vollendet ansehen konnte. Er fasste die Regierung gleich von beyden Enden — bat den damals herrschenden Vicekönig, Gouverneur, und den Präsidenten des obersten Consistoriums, Repräsentant seines Instituts zu werden; beyde konnten es nicht versagen, und nun erlangte er, dass diese Vorsteheramter an jene Würden gebunden wurden. Durch diese kluge Maxime, beyde einander sonst oft entgegenstehende Chefs der Regierung an das Interesse seines Gebäudes zu fesseln, erhielt wirklich dieses selbst erst Haltung und Fortdauer für immer: denn dass der baare Fonds allein dies nicht schafft, wissen ja — z. B. die Deutschen, an so mancher ihrer grossen Stiftungen aus alten Zeiten. Kaum hatte Tappia dies alles, nach Besiegung ungeheurer Schwierigkeiten, vollendet, als er einen Tod erlitt — so rühmlich, als sein Leben gewesen war: er starb an den Folgen der übergrossen Anstrengungen zum Besten seines Instituts, nachdem er es erst in voller erster Blüthe gesehen und es mit seinen letzten Worten froh entzückt dem Urquell alles Schönen und Guten empfohlen hatte. Seine angenommenen Söhne begruben ihn in der Kirche dieses seines Conservatoriums, wo noch jezt sein einfaches Grabmal stehet — bisher von keinem Fremden, künftig hoffentlich wenigstens vom Tonkünstler besucht.

Eine der herrschenden Eigenheiten dieser — wie vielleicht jeder wahrhaft grossen Seele, war, innige Liebe zur Jugend, und freundliche Sanftmuth in deren Behandlung. So sehr dies das Bild eines Reformators vollenden mag, so wenig vollendet es eine Reformation. Tappia's Gesetze und Einrichtungen waren so mild, waren besonders für die Zöglinge seiner Anstalt so einladend, sanft, schonend, dass man bald genöthigt wurde, sie zu schärfen. Seinem Willen nach sollten nur „arme Waisen" aufgenommen werden, „die Neigung zur Musik hatten." Doch wer hatte nicht in frühen Jahren Neigung zur Musik? und wie viele würden sie nicht vorgeben, nur um dafür Unterhalt, Erziehung, Wohlthaten aller Art zu erhalten? In Jahr und Tag war eine solche Menge Waisen, die Neigung zur Musik haben wollten, zusammengeströmt, dass man Einhalt thun musste, wenn die Anstalt nicht zu einem gewöhnlichen Waisenhause werden sollte. Doch scheint mirs fast, als ob der sonst so feine Alte auch hier nicht übersehen hatte, was ja so leicht zu erwarten stand, sondern dass er vielmehr eben die Folgen der grossen Konkurrenz im Auge gehabt, die sich hernach wirklich zeigten. Was sollte man mit all den Kindern machen, die doch nun einmal da waren? Man musste daran denken, eine zweyte, ähnliche Anstalt für sie zu errichten, und bis diese im Gange sey, nur die fähigsten weiter für die Kunst zu bilden, die andern aber zu versorgen und zu anderm Beruf zu erziehen. So geschah es auch: man gab die unfähigern in das Spedale della Nunziata, brachte einen Fonds zusammen zu einem zweyten Conservatorium, warb Lehrer dafür in ganz Italien, entwarf, mit Erfahrungen bereichert, neue und strengere Gesetze — und so wurde wirklich im Jahre 1576 ein zweytes Conservatorium, unter dem Namen S. Onofrio, gegründet und eröffnet.

Die Vicekönige, die bisher Gouverneure dieser Anstalten waren, fanden, dass sie, von andern Geschäften abgehalten, ihr Amt nicht in seinem ganzen Umfang verwalten könnten, und übertrugen dies, als auszeichnenden Ehrenposten, dem ersten Hause des Königreichs, der Familie der Herzoge von

Monteleone auf, unter dem Beding, dass immer der Erstgeborne dieses Stammes (folglich der mächtigste) jene Stelle bekleiden und selbst versehen müsse. Diese Herzoge, dem Könige zunächst stehend, im Besitz der grössten Reichthümer, des mächtigsten Einflusses, haben auch wirklich sich immer das Wohl der Conservatorien sehr angelegen seyn lassen, und viel dazu beygetragen, sie zu der Höhe zu heben, in welcher wir sie in der Folge, unter Lehrern, wie Durante, Porpora, die beyden Scarlatti u. dgl. glänzen sehen, und unter Aufmunterungen, wie die von ihnen, den Herzogen, selbst vertheilten grossen Preise für die ausgezeichnetsten junge Leute. Dass diese Angelegenheit die Sache der Nation war, dass sie, auch als solche, unter höchster Autorität, öffentlich betrieben wurde; dass sodann die Regierung selbst den höchsten Adel von Seiten der Ehre dafür gewann — dies scheinen mir drey Hauptpunkte zu seyn, die nicht zu übersehen sind, am wenigsten aber, wenn in Deutschland jemals ähnliche Stiftungen versucht werden sollten! —

Kaum lernte man den guten Erfolg und grossen Nutzen jener beyden Institute kennen, als eine fromme Bruderschaft, die ihren Sitz in der Kirche S. Maria della Coronatella auf der Strasse Catalana hatte, durch grosse Almosen angespornt, sich entschloss, dem Beyspiele Tappia's zu folgen. Sie fing ebenfalls damit an, junge Waisen in ihren Kouvent aufzunehmen, sie in der Religion und alle dem, was damals der gemeine Mann nöthig hatte — die fähigern über zugleich in den Künsten unterrichten zu lassen. Die Congregation erlangte einen ausgebreiteten Ruf, wurde aufs kräftigste unterstützt; bekam reiche Donationen: damit ausgerüstet, kaufte sie einen grossen Platz in der Stadt, wo sie eine recht hübsche Kirche und neben dieser ein beträchtliches Haus erbauete, und wo 1607 das dritte Conservatorium errichtet wurde — das, della pietà, oder de' Turchini (die Blauen, weil die Kinder blaue, leinene Kittel trugen). Dies ist nun das grösseste, späterhin am meisten berühmt gewordene Conservatorium. Mit diesem wurde endlich das, von S. Onofrio vereinigt, und nur das erste von S. Loretto, blieb für sich bestehend und gesondert. König Karl (Vater Ferdinands IV.) fügte, vor dem Antritt der spanischen Regierung, dieser Anstalt noch eine Schule der Arithmetik, Geometrie, Astronomie und Philosophie bey; und so entstand hier die Pflanzschule für die namhafte Anzahl wirklich, und in vielem Betracht, grosser Männer, die wir nur mit dem spätern Sinken der öffentlichen Erziehungsanstalten in gleichem Verhältniss seltner werden sehen. —

So viel über den Ursprung der Conservatorien. Ich komme nun auf die Schilderung ihrer innern Einrichtung, ihrer Lehrart u. dgl.

Fenaroli in Neapel.

Ich hoffe, es werde den Lesern der musikalischen Zeitung nicht unangenehm seyn, wenn ich sie mit einem, ihnen bisher wahrscheinlich ganz unbekannten Manne kürzlich bekannt mache, der ihrer aller Hochachtung verdient, und der denen, die des Studiums der Tonkunst wegen künftig hierher reisen, auch sehr nützlich werden kann. Fenaroli ist dieser Mann. Mit ausgezeichnetem Talent für Musik geboren, widmete er sich ihrem Studium von Jugend an. Liebe zum stillen, spekulativen Leben, Gewissenhaftigkeit, und edle, freundschaftliche Theilnahme bestimmen seinen Charakter als Mensch; treffliche Methode, Uneigennützig-

keit, rastloser Eifer, seinen Charakter als Musiklehrer. In der grossen Schule gebildet und von jenen Eigenheiten geleitet, war sein Augenmerk immer mehr auf gründliche Kunstkenntniss, als auf glänzende Ausübung, mehr auf Theorie, als Praxis gerichtet. Man erkannte auch die Ueberlegenheit seiner Einsichten und wählte ihn zum ersten Lehrer am Conservatorium S. Onofrio, wo er noch jetzt fortfährt die Zöglinge mit gleicher Treue, mit gleichem Eifer zu unterrichten, ungeachtet das Conservatorium seit der letzten Revolution alle Fonds verloren hat und er seit sieben Jahren ganz ohne Gehalt arbeitet. (Und er stehet jetzt im 73sten Lebensjahre!) Er lebt kärglich von seinem kleinen, in früherer Zeit gesparten Vermögen, und nimmt von keinem seiner Zöglinge eine Entschadigung für Mühe und Zeit an. Als ihn vor einem Jahre Alter und Elend drückten, warf ihm Ferdinand IV. eine kleine Pension aus; (monatlich etwa 18 Thaler) doch auch diese hat der würdige Greis nun, durch den Verfall des hiesigen Hofs, verloren, und nur einige Fremde, die hier unter ihm den Kontrapunkt studiren, tragen etwas bey, ihm und seiner Familie ihre Existenz einigermassen zu erleichtern. Er ist unstreitig unter den jetzigen Italienern der grösste Theoretiker. Er hat mehrere instruktive Werke über Musik geschrieben, die ich nächstens in diesen Blättern bekannter machen werde. Er ist als Lehrer für Neapel, was ungefähr Albrechtsberger für Wien ist. Jedem Fremden, der hier Vokalmusik oder strenge Schreibart studiren will, rathe ich, seine Bekanntschaft zu machen und seinen Unterricht zu geniessen. —

Neapel, Anfang des Märzes.

NACHRICHTEN.

Darstellung des gegenwärtigen Zustandes der Musik in Russland, vornämlich in St. Petersburg.

Da ich in meinem ersten Bericht (s. No. 5. dieses Jahrg.) das vorausgeschickt habe, was ich über die Empfänglichkeit der Nation für Musik, über Mittel zur Kultur dieser Kunst in den gebildeten Ständen und dergleichen, im Allgemeinen vorauszuschicken mich für verbunden hielt; so komme ich nun auf das Besondere und Einzelne. Als Mensch will ich, und als Musiker darf ich den Anfang mit der philharmonischen Gesellschaft in St. Petersburg machen.

Diese Gesellschaft, die den lebhaftesten Dank aller verdient, denen sie wohlthut, und die reiche Unterstützung derer, die hier Gelegenheit bekommen, mit einem wahrhaft schönen, Geist und Herz erhebenden Kunstgenuss die Freude wohlwollender Seelen bey zweckmässigem Wohlthun zu verbinden — diese Gesellschaft hat zum Kunstzweck: grosse Werke ausgezeichneter Genies bekannter zu machen und zu verherrlichen; zum bürgerlichen Zweck: die verwaisten Familien der Musiker zu unterstützen. Der erste Entwurf dazu konnte nur von Mannern kommen, die selbst mit dem Willen für das Gute Geschmack an dem Schönen vereinigen, und die auch das Publikum genug kannten, um ihm zuzutrauen, es werde dieses wahrlich bedeutende Unternehmen zu achten wissen und genugsam unterstützen. Hr. Friedrich Adelung (Hofrath und Lehrer des Grossfürsten Nikolai, Kaiserl. Hohh.) machte den ersten Vorschlag dazu, unterstützt dessen Ausführung noch jetzt mit immer erneuerter Thätigkeit, und hat an dem Hofbanquier, Hrn.

Baron von Rall, und den Hofmusikern, Hrn. Bachmann, Bullant, Berwald und Hartmann, sehr thatige Mitverwender. Nach diesem Entwurf bedurfte es, und bedarf es noch jezt, nur funfzehn Rubel jährlichen Beytrages von jedem Musiker der hiesigen verschiedenen Orchester, um an der Wittwenkasse Theil zu nehmen, und der Familie, nach dem Tode des Hausvaters, eine jährliche Pension von 500 Rubel zu versichern, die nach Beschaffenheit der Umstände vergrössert werden kann und auch auf die Kinder bis zu ihrer Versorgung übergehet. Die Theilnehmer wählten aus ihrer Mitte sechs Direktoren, und ausser diesen noch sechs Ehren-Direktoren: die Herren — Grafen Strogonow, Oberhofmarschall Narischkin, Grafen Wiloborsky, Kammerherrn Wittowtow, Baron Rall und Hofrath Adelung; zugleich wurden alle für Musik hinlänglich gebildete Liebhaber ersucht, die Gesellschaft des Orchesters zu verstärken, was denn auch so wohl aufgenommen wurde, dass es bey den Aufführungen an einer Besetzung, zu welcher zwölf Contrebässe den Grund legen — woraus Sie die Stärke des Ganzen ungefähr abnehmen können — niemals fehlt.

Nach solchen Vorkehrungen wurde die Anstalt am 22sten März 1802 mit Haydns Schöpfung eröffnet. Das Eintrittsbillet ist ein- für allemal auf fünf Rubel festgesetzt. Gleich der Anfang war so günstig, dass schon im ersten Jahre 1500 Rubel unter dürftige Wittwen vertheilt werden konnten; denn die zwey ersten Aufführungen des Haydnschen Werks trugen, nach Abzug aller Unkosten, über 9000 Rubel. Jezt, nach so wenigen Jahren, besitzt die Gesellschaft schon ein Kapital von 20,000 Rubel, welchem unser gütiger Kaiser bisher jährlich einen Zuwachs von 1000 Rubel verliehen hat; und 5000 Rubel sind zur Anschaffung dienlicher Requisiten aller Art, so wie zur Einrichtung eines äusserst zweckmässigen Lokals verwendet worden. Zu letzterm hat man den, sonst durch seine öffentlichen Maskeraden berühmten Lyonschen Saal gewählt. Hier sind die Sitze der Musiker amphitheatralisch geordnet, und im untersten Halbzirkel ist Raum genug für die Solosänger, den Flügel und einige Bässe. Die Chöre stehen in der Mitte der Erhöhung. Das Ganze ist mit genauer Rücksicht auf die Stärke des Personals im Verhältniss zur Grösse und dem Schall des Lokals angeordnet, und so wie es nun ist, kömmt auch der entfernteste Zuhörer nicht um das leiseste Piano, so wie der nahe nichts für sein Trommelfell zu besorgen hat. Die Solostimmen am Flügel dirigirt der geschätzte Kapellmeister, Hr. Tepper, die Instrumente führt der sehr geschickte Musikdirektor, Hr. Paris, an. Im Siegel der Gesellschaft schwebt der russische Adler über der Lyra, die auf einem Altar steht, woran eine umgekehrte Fackel gestützt ist; wir dürfen diesem Adler wol zutrauen, dass er dies schöne Institut auch für künftige Generationen bewache, zumal da dessen guter Fortgang nun auch durch eine Lehranstalt der Tonkunst noch mehr begründet wird. Von dieser Lehranstalt darf man sich, bey der bekannten grossen Empfänglichkeit der Russen für Musik (besonders für sehr melodiöse,) für die Zukunft nicht wenig versprechen. Hiervon zu anderer Zeit: jezt nur noch etwas, das mit Obigem zusammenhängt.

Es war bis vor kurzem keine geringe Beschwerde für fremde Virtuosen, die sich hier hören lassen wollten, in dieser weitläuftigen Stadt einen bequemen Saal zu suchen, (wenn sie nämlich kein Theater bekamen,) jeden der Musiker einzeln um Unterstützung ihres Konzerts zu bitten oder bitten zu lassen, für Erleuchtung und Einrichtung des Saals zu sorgen etc. Es wird deshalb auswärtigen Künstlern nicht gleich-

gültig seyn; zu erfahren, dass der schöne Saal jener Gesellschaft auch ihnen zu Diensten stehet, und sie ihn, mit Orchester und allem Zubehör, für die festgesetzte Miethe von 100 Rubel erhalten können.

St. Petersburg, den 30sten März.

Berlin, den 26sten April. Zum Besten der Armen der hiesigen französischen Kolonie wurde den 16ten in der Französisch-Werderschen Kirche ein Concert spirituel gegeben. Im ersten Theil ward der 65ste Psalm nach Reichardts Komposition, und im zweyten die vom verstorbnen Schulz in Musik gesetzte Vossische Hymne aufgeführt. Ein grosser Theil der Mitglieder der Singakademie und mehrere der angesehensten Tonkünstler hatten sich vereinigt, jene bekannten schätzbaren Werke anständig darzustellen.

Den 14ten ward im Nationaltheater zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike zum ersten Mal gegeben: Die Sylphen, eine Zauberoper in drey Akten, nach Gozzi von Robert, mit Musik von Himmel. Der pseudonyme Verfasser des Textes hat sich bey der Umgestaltung des Gozzischen Märchens vornämlich beflissen dem Genüge zu leisten, was man jezt die Schule zu nennen gewohnt ist; die Musik hat nicht wenige, wirklich schöne Partieen, besonders an vielen Orten einen trefflichen, ausdrucksvollen Gesang: aber das Ganze liess die Zuhörer ganz kalt. Oeffentliche Blätter und Freunde der Verfasser bemüheten sich, das Publikum für die Wiederholungen günstiger zu stimmen; die Direktion, die viel auf das Stück gewendet hatte, kehrte sich an den ungünstigen Eindruck der ersten Vorstellung nicht, sondern gab Wiederholungen — ein gewiss lobenswerthes und bey wirklich vorzüglichen Werken am Ende auch meistens durchdringendes Verfahren: aber bis jezt sind und bleiben die Zuhörer kalt. Ob es an diesen selbst oder ob es an dem Werke liege, darüber wird jedermann bald um so leichter zu urtheilen im Stande seyn, da die Oper fast in allen möglichen Gestalten — nicht nur in Partitur und im Klavierauszuge (des Ganzen und einzelner Stücke), sondern auch in Instrumental-Quartetten, Duetten etc. arrangirt, zu kaufen ist oder doch in kurzem zu kaufen seyn wird.

Die musikalische Beylage No. IV,

enthält den Schlusschor des Oratoriums: Das Ende des Gerechten, von Rochlitz und Schicht — im Klavierauszuge. Es ist über dieses Werk in No. 28. dieser Zeitung von uns, und in mehrern andern Zeitschriften von Andern gesprochen worden. Dieser Chor gehört unter die Stücke, die bey der Aufführung vom hiesigen Publikum besonders ausgezeichnet wurden und von tiefer Wirkung waren. So einzeln, ausser dem Zusammenhange hingestellt, muss er zwar viel an Wirkung verlieren; doch wird hoffentlich auch so seine einfachedle, im Ausdruck gerade das Rechte treffende, und kunstgerecht geführte Musik keinen unsrer Leser gleichgültig lassen.

D. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

№. IV.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Chor

aus dem

Oratorio: Das Ende des Gerechten

von

Rochlitz, Musik von *Schicht.*

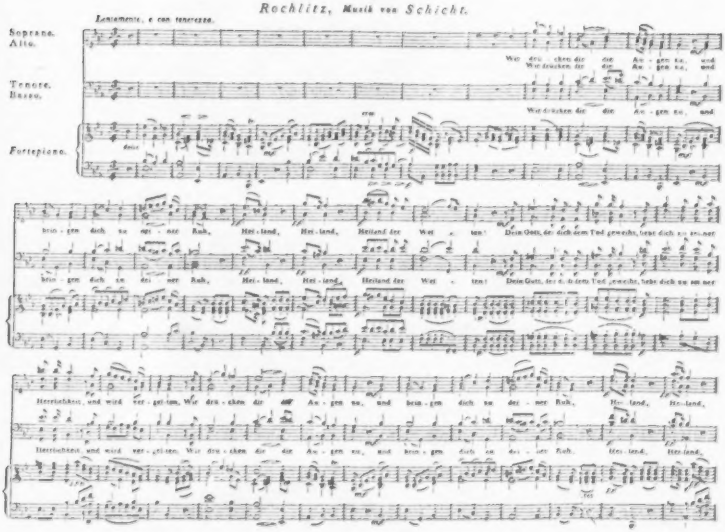

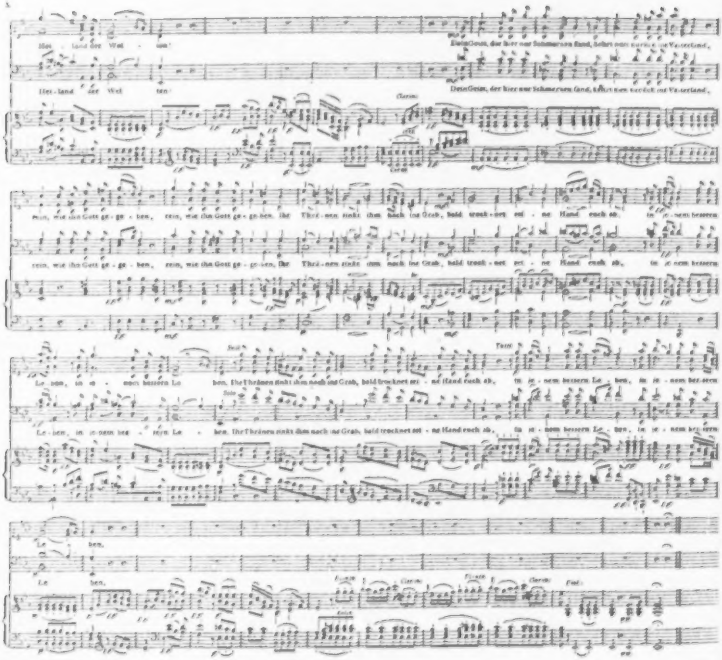
Hei - land der Welt - um!
Dein Geist, der hier uns Schmerzen fand, führt uns sicher ins Vaterland,
Hei - land der Welt
Dein Geist, der hier uns Schmerzen fand, führt uns sicher ins Vaterland,
(Tenor)
mein, wie ihn Gott ge - ge - ben, mein, wie ihn Gott ge - ge - ben. Ihr Thrä - nen sinkt ihm nach ins Grab, bald trock - net sei - ne Hand euch ab, in ei - nem besseren
mein, wie ihn Gott ge - ge - ben, mein, wie ihn Gott ge - ge - ben. Ihr Thrä - nen sinkt ihm nach ins Grab, bald trock - net sei - ne Hand euch ab, in ei - nem besseren
Tenor
Le - ben, in ei - nem besseren Le - ben, Ihr Thränen sinkt ihm nach ins Grab, bald trocknet sei - ne Hand euch ab, in ei - nem besseren Le - ben, in ei - nem bes-seren
Solo
Le - ben, in ei - nem bes - seren Le - ben. Ihr Thränen sinkt ihm nach ins Grab, bald trocknet sei - ne Hand euch ab, in ei - nem besseren Le - ben, in ei - nem bes-seren
ben.
Le - ben.
Tenore
Tenore
Fine.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. Nº. 33. 1806.

Winke über den musikalischen Unterricht der Frauenzimmer.

So wie Knaben- und Mädchen-Erziehung überhaupt von einander, in Zweck und Ausführung, wesentlich unterschieden werden sollten, eben so sollte es auch mit dem Unterricht in der Musik seyn. Man schlage aber gar zu gerne alles über einen Leisten. Wenn ich hier von musikalischer Bildung der Frauenzimmer spreche, so verstehe ich darunter nur im Allgemeinen ihre Erlernung irgend eines, auch wol mehrerer Instrumente, einige Kultur der Stimme etc. so wie dies als Theil einer guten Erziehung jezt gewöhnlich angesehen wird. Man lässt das Mädchen etwas Musik lernen, weil es so Sitte ist, und weil diese Kunst bedeutenden Einfluss auf die Bildung des Menschen, auf die Veredlung seiner Gefühle, auf Vermehrung seiner Freuden hat. Dieses ist sehr löblich. Von denjenigen, welche sich aus Talent oder aus Eitelkeit zu Virtuosinnen qualificiren wollen und sollen, kann hier nicht die Rede seyn, theils da sie Ausnahmen ihres Geschlechts sind, theils da Virtuosität ohne Rücksicht auf männliche oder weibliche Subjekte im Allgemeinen bey einem wie beym andern denselben Weg und dieselbe Bildung erfordert. — Also blos von denjenigen, die, wie schon bemerkt, Musikliebhaberey als Beförderungsmittel des Frohsinns, der Häuslichkeit, der Verschönerung des Lebens, der geselligen Erheiterung, der Kultur ihres Gefühls treiben, soll die Rede seyn. Doch da habe ich eben einige Hauptgegenstände gleich angeführt, über welche ich meine Gedanken äussern wollte. Derjenige geht ganz falsch, welcher beym Mädchen, z. B. das Klavierspiel, nach dem, für den Virtuosen nothwendigen, hier aber zu gründlichen, zu ermüdenden, zu weitläuftigen Wege der Kunst erlernen lässt. Die Früchte sind zwar gewiss, aber für die kurze Zeit des Unterrichts zu sparsam und zu spät. Die Schülerin ermüdet auf halbem Wege. Der weibliche Sinn will mehr Blumen und frühe Frühlings-Früchte. Das Mädchen sagt sich daher mehr oder weniger deutlich, dass dieses nicht der rechte Weg seyn könne; dass die Erlernung der Musik nur Mühe und Beschwerden verursache etc. Ich will hiermit keineswegs eine gewisse sichere Grundlage beym Unterricht verwerfen; nein! sie ist selbst dem niedrigsten Dilettanten, wenn er nur die leichteste Pieçe für sich lernen soll, nothwendig. Diese Grundlage muss nur bey Frauenzimmern weniger erschöpfend, weniger tief, und weniger Zeit erfordernd seyn. Wie aber im Speciellen diese Grundlage für die gewöhnlichern Instrumente beschaffen seyn müsse — dies gehört nicht hierher. Sie ist Sache des Lehrers, dessen Nachdenken sie entwerfen und nach dem Charakter, dem Alter, dem Talent, der Neigung, nach der wahrscheinlichen Dauer des Unterrichts etc. entwerfen muss. — Was ich hier vom Klavierspiel sagte, das gilt auch von der Erlernung des Singens, der Guitarre, der Harfe etc. — Im Fort-

gange des Unterrichts hat man jene oben angegebenen Zwecke der Musikerlernung nicht aus den Augen zu setzen; vorzüglich bey der Auswahl der Stücke. Kleine liebliche, naive Lieder, Tänze, Rondos, leichte Sonaten, Variationen — sind hier am passendsten zum Zwecke. Die Gefühle werden dadurch leicht gereizt, und doch auch allmählig veredelt; die Lust zur Musik wird vermehrt, und die Erlernung derselben befördert. Dergleichen Sachen passen auch für den gesellschaftlichen Zirkel; sie prägen sich leicht ein, und die Erinnerung an dieselben gewährt nach Jahren manchen schönen Genuss bey der Wiederholung. Mir kommt es überhaupt bisweilen vor, als wenn gerade diese kleinen Sächelchen den grossten Theil unserer Mädchen mehr zierten, als wenn sie ihre Kräfte zu hohem Fluge versuchen. Es blickt dort mehr die beschränkte, aber liebliche Weiblichkeit hervor. (Die eigentliche Künstlerin liegt hier, wie schon gesagt, ausser meiner Betrachtung.) Noch muss ich mich auf die Erfahrung berufen, welche uns gar zu oft gezeigt hat, dass jenes Heraustreten aus dem beschränkten weiblichen Kreise, auch in der Kunst, in hundert Fällen gegen einen, mehr oder weniger missglückt.

Bey der Auswahl der Singstücke möchte ich für das Mädchen überhaupt lieber auf Volkslieder, und auf alle, welche ohne hohen Schwung, mehr in populärer Form gesetzt sind, als auf Bravour-Arien oder Opern und allerhand künstliche Sachen, Rücksicht genommen wissen. Diese letztern erfordern zur guten Ausführung zu viel Studium und nicht selten so viel Lunge, dass sie der Gesundheit mancher solcher Schülerin höchst nachtheilig sind, und den Sinn fürs Einfache noch dazu verderben. Eine recht vollständige und durchaus zu empfehlende Sammlung — wo auch die Texte sich nicht immer in dem Kreise des Weichlichen, Liebelnden, Pimpelnden herumdrehten, ist mir nicht bekannt, und ich glaube, dass hier eine Lücke in der musikalischen Literatur ist. Reichardt in seinen Liedern für die Jugend und Schulz in seinen Volksliedern, haben zwar hier manches Gute geliefert: ich wünschte aber eine eigene Sammlung für die weibliche Welt.

Der Musikmeister hat beym Unterrichte des Frauenzimmers auch mehr auf das Auswendiglernen zu sehen, als sonst. Je grösser der Vorrath guter Sachen ist, welche das Mädchen ganz ihr Eigenthum nennen darf, oder welche sie gut und richtig auswendig spielen und singen kann, desto besser ist es für ihre Bildung und — für die Zukunft. Sie kommt in Verhältnisse, wo sie am Einstudiren neuer Sachen verhindert wird. Hier kann sie nun für sich und andere aus sich selbst schöpfen.

Den 16 April, 1806.

Fr. Guthmann.

Rezensionen.

Deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Fr. Gotzloff. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Dieser Komponist, von dem, so viel ich weiss, noch nichts ins Publikum gekommen ist, als das vor einiger Zeit dieser Zeitung beygelegte, sehr artige Lied — ist, wie mir der Verleger schreibt, Musikliebhaber in Berlin. Ich würde dies errathen haben, wenn mir's auch nicht geschrieben worden wäre. Die Wahl der Texte, die einen mit den neuesten, auch weniger bekannten Produkten der Poesie bekannten Mann verräth;

die rechte Ansicht fast jedes dieser Gedichte im Ganzen; die meistens sorgfältige Deklamation, die grosse Oekonomie in der Begleitung, und was man überhaupt jetzt Berlinische Schule in Absicht auf Liederkomposition nennt; aber auch hin und wieder das Gesuchte, Gekünstelte, zuweilen auch etwas Kalte; die nicht seltenen Reminiscenzen aus andern bekannten Komponisten, und endlich einzelne Verstösse gegen die musikalische Grammatik — dies zusammen genommen, würde mich zu jener Kenntniss der Person des Verfassers geführt haben. Die Bekanntschaft ist mir zu interessant und die Lieder selbst (es sind deren achtzehn) sind mir zum Theil zu werth, als dass ich nicht wenigstens bey den beträchtlichern etwas länger verweilen sollte.

Das erste, Schillers Lied: Der Jüngling am Bach, ist eins der gelungensten, und wirklich vorzüglich zu nennen. Da es nun zugleich so kurz ist und auch die Schreibart dieses Komponisten, so wie die Gattung bezeichnet, mit welcher es ihm am besten gelingt: so mag es hier sein Plätzchen finden. Nur den Sprung nach dem mit Kreuz bezeichneten e, möchte man vermieden wünschen.

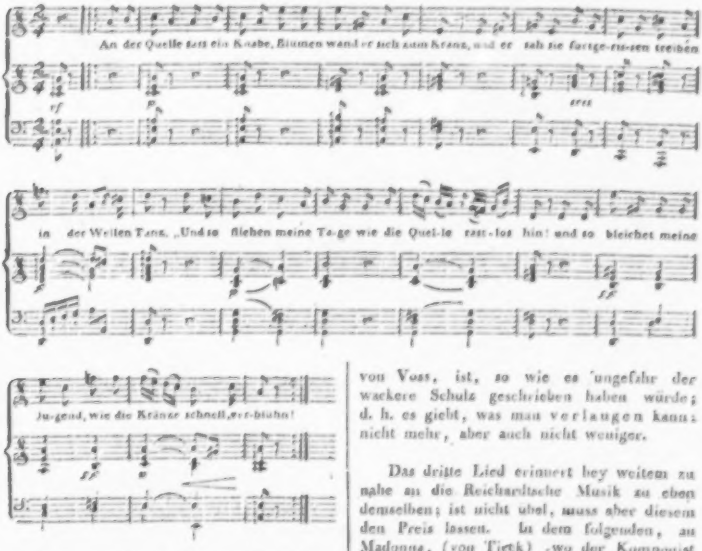

Das zweyte, ein feuriges Trinklied von Voss, ist, so wie es ungefähr der wackere Schulz geschrieben haben würde; d. h. es giebt, was man verlangen kann: nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Das dritte Lied erinnert bey weitem zu nahe an die Reichardtsche Musik zu eben demselben; ist nicht übel, muss aber diesem den Preis lassen. In dem folgenden, an Madonna, (von Tieck) wo der Komponist mit Recht etwas ganz Ungewohnliches geben

wollte, hat er sich aber, meines Erachtens, in der Wahl dieses Ungewöhnlichen ganz geirret, und die Ausführung ist noch mehr missrathen. Statt höchst einfach zu seyn, vielleicht nur eine Choralmelodie zu schreiben, giebt er eine überkünstliche, schneidend und auch fehlerhaft modulirende Musik, die ihm in keinem Betracht verdankt werden kann. Welche das Ohr zerreissende und zugleich alle Regeln verwerfende Fortschreitungen sind nicht z. B.

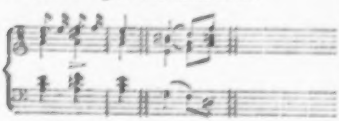

Wenn sich Männer wie Cherubini dergleichen Gänge (doch nicht so fehlerhaft angeordnet) erlauben, so thun sie es in so gespannten tragischen Situationen, wo es ihnen wenigstens scheint, als ob alle regelmässigen Kunstmittel, die vorher angewendet worden, zur noch höhern Steigerung des Ausdrucks nicht mehr hinreichten, und unter Deckung einer reichen Instrumentirung: aber in einem so einfachen geistlichen Liede, in so langsamen Tempo, und gehaltenen Noten, auf dem alles so bestimmt hervorgebenden Pianoforte — — Doch genug davon! Hr. Gotzloff zeigt anderwärts zu viel Einsicht, Bildung und Geschmack, als dass es einer weitern Auseinandersetzung bedürfte, und ich würde auch hier kürzer gewesen seyn, wenn sich nicht eben so andere talentvolle junge Männer gerade jetzt so sichtbar abmühten, diesen Irrweg aufzufinden.

Das folgende Neujahrslied von Voss ist ganz nach Schulzens bekannter Musik dazu entworfen, erreicht sie aber in der Wirkung nicht. Eilet zum Lieben ist wieder eins von den kleinen Liederchen, wovon oben die Probe gegeben wurden; es ist aber heiterer. Man wird das kleine niedliche Stück gewiss mehrmals mit Vergnügen singen und spielen. Ich überschlage einige, die sich nicht eben tadeln lassen, aber auch nichts Vorzügliches bieten, und komme auf das liebliche Lied S. 12. Wenn dies auch nichts Hervorstechendes, Originelles hat — und ersteres auch schwerlich haben kann — so ist es doch ein einfacher, herziger Ausdruck dessen, was der Dichter gewollt hat. Die Stelle: Schlafe, schlaf ein, leiser rauschet der Hain — hat aber doch wol eine gar zu ärmliche Harmonie bekommen. Ich schlage folgende Veränderung vor, vornämlich da der Verfasser schon vorher eine weite und getheilte Lage der Mittelstimmen gebraucht hat, und sein verdoppeltes e offenbar nicht gut ist:

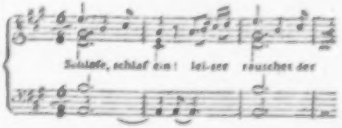

Von den folgenden hebe ich als ganz vorzüglich in jedem Betracht die beyden kleinen Lieder: Geliebter, wo zaudert dein irrender Fuss, von Tieck! und: Du schwurst, du wolltest kommen, vom Herzog von Gotha, aus. Sie sind ganz, was sie seyn sollen, und eben darum lässt sich weiter nichts davon sagen und bedarf es auch weiter keiner Rede. So würde man auch die Musik zu Gothe's bekanntem Liede: Der Junggesell und der Mühlbach, und die zur idyllischen Einleitung von Schillers Tell, rühmen können, wenn nicht die erste viel zu nahe an die Komposition desselben Liedes von Zelter oder Weber (ich kann die Lieder beyder nicht zur Hand bekommen: die Sache ist aber gewiss!) und die Musik zur zweyten an die schöne Webersche Komposition derselben Einleitung erinnerte. De

Generalbeichte S. 15. folgg. endlich ist wenigstens im Ganzen gut gefasst und mag in einer lustigen Gesellschaft ihren Zweck recht wol erreichen. Meiner Meynung nach wäre aber dieser Zweck noch sicherer erreicht worden, wenn die Beichte selbst, von der dritten Strophe an, fund nicht, wie hier, die Ermahnung dazu, in den ersten Strophen, in einen recht de- und wehmüthigen Choral gefasst, und dieser dann, wie hier nur bey der zweyten Strophe geschehen, in alten, schulmeisterlichen Bassen und Figuren variirt worden wäre. Nur hätte Hr. G. dabey auch die Zwischenspiele nicht vergessen und sie in gleicher Figur halten sollen.

Man darf wol wünschen, dass ein Mann, dessen erster Werk schon nicht wenige Spuren von Geist, Geschmack und Sorgsamkeit verrath, auf der betretenen Bahn fortfahren aber dabey in Zukunft die Nebenwege vermeiden möge, auf welche er hier gerathen ist, und die man ihm eben um deswillen nach bester Einsicht und mit wirklich gutem Willen hier hat angeben wollen.

---

1) *Turandot von Schiller mit Musik und für Pianoforte und Begleitung einer Violin von Destouches, Herzog. Weimar. Konzertmeister.* Augsburg b. Gombart. (Pr. 36 Xr.)

2) *Wilhelm Tell, Schauspiel von Schiller, mit Musik und fürs Pianoforte eingerichtet von Destouches* (wie oben) (Pr. 1 Fl. 12 Xr.).

Die, wie man siehet, etwas wunderlichen Titel wollen sagen: No. 1. zwey Marsche und ein Zwischenakt (von Einer Seite) zu Schillers Turandot, u. No. 2, die idyllische Einleitung u. der Brautzug in S. Tell, in Musik gesetzt etc.

Nun hält es Rec. — zwar nicht für unverbrüchliches Gesetz der Gerechtigkeit, aber für zulässige Maxime der Billigkeit, dass man bey Beurtheilung gewisser untergeordneter Werke der Kunst nicht nach dem allgemeinen, höchsten, sondern nur nach dem besondern Zwecke frage, den sich ein Künstler vorgesetzt, und nun untersuche, ob und wie er sich diesem genähert hat. Sobald also Rec. fand, dass diese Kompositionen unter jene gewissen gehörten, suchte er auch reiflich nach dem besondern Zweck, und fand endlich schlechterdings nichts, als Folgendes. Was No. 1. anlangt, so hat Hr. D. durch irgend einen, andern Europäern unzugänglichen Kanal specielle Nachrichten über die Musik in China, (die meistens, wie sich hier bewei-set, überraschende Aehnlichkeit hat mit dem, was wir schlechte Janitscharenmusik nennen,) und diese Nationalmusik hat er hier kopirt. Sonach bekommt das Werk ein nicht unbedeutendes historisches Interesse. Da man nun bey einem Kunstwerke doch auch voraussetzt, es wolle, zum allerwenigsten nebenbey, einiges Wohlgefallen erregen: so sind wir auf den Gedanken gekommen, Hr. D. versuche dies eben dadurch, dass er eine so barbarische, gegen Ohr, wie gegen alles, was Regel heisst, gleichmässig anlaufende Komposition aufstellt, dabey Kenntniss und Gefühl für unsre beasere Musik voraussetzt, und so, vermittelst des überraschenden Kontrastes, Lachen, vermittelst des Gefühls von unsrer grossen Ueberlegenheit über jene Barbaren, ein geheimes Wohlbehagen erregt. Auf diese Weise sind nun z. B. Harmonieen, wie $\begin{cases} e \\ fis \\ a \frown h \\ dis \end{cases}$ oft wiederholt, $\begin{cases} e \frown g \\ cis \\ a \\ B \end{cases}$ ebenfalls öfters wiederkehrend; Bassfolgen, wie: $\begin{matrix} g — a \\ c — d \end{matrix}$ oder Uebergänge, wie der ungeheure, S. 5. Syst. 4., die ersten Takte, bis zur Rückkehr in den Anfang dieses „Lugubor-Marche," und was sich noch

Univ.-E
Münch

dergleichen vorfindet, hoffentlich genüglich erklärt, und, ist man mit dem Zwecke versöhnt, auch gerechtfertigt. Indem nun aber Rec. auf No. 2 übergehet, befindet er sich in nicht geringer Verlegenheit. Er findet nämlich in dieser Schweizer-Musik zum Erstaunen viel Aehnliches mit dem, was oben von der Musik der Chineser angeführt worden — nur dass fast alles über den Kühreigen gezogen ist. Er gestehet, dass er hierüber nichts, auch nur einigermassen Befriedigendes zu sagen weiss; und in solchem Fall hat er's immer für besser gehalten, gar nichts zu sagen — was denn auch hiermit geschiehet.

Nachrichten.

Leipzig. Auch dieses Jahr hatte die Ostermesse mehrere Künstler herbeygelockt und Konzerte veranlasst, obgleich diese Geschäftswochen der Musik immer ungünstig sind, und, der Sache selbst nach, seyn müssen. Merkur erfand zwar die Lyra; dass er sie aber vorzüglich kultivirt habe, behaupten selbst die Dichter nicht, die ihm sonst viel Verbindliches zu sagen wissen. — Und in der That: wer soll, wer kann Konzerte während der Messe beträchtlich unterstützen? Mehrere akademische Lehrer benutzen, so wie die Studirenden, die Ferien und sind abwesend; die meisten hiesigen Kaufleute sind durch ihre Geschäfte und andere Verhältnisse abgehalten; sehr viele Fremde, jeden Standes und Berufs, sind in demselben Fall, und wer von diesen freye Abendstunden behält, wählt gemeiniglich lieber gesellschaftliche Unterhaltungen, das während dieser Wochen täglich geöffnete Theater, oder etwas anders, das dem Drangenden und Geräuschvollen der Messe nicht so sehr entgegenstehet, als Musik in ihren bedeutendern Produktionen. Selbst wahre Freunde dieser Kunst sind, mehr oder weniger von Unruhen umgeben, dann weniger geschickt, weniger geneigt zum Genuss der Musik. Endlich, so lockt der angehende Frühling mit seinem durch Neuheit doppelt verstärkten Reiz ins Freye, und was noch von Liebhaberey zu Konzertmusik übrig bleibt, wird bey vielen durch die zwey an den Messsonntagen regelmässig gegebenen Konzerte vollkommen befriedigt. Es liesse sich noch manches andere hier in Anschlag bringen; aber schon das wird genug seyn, darzuthun, dass fremde Künstler, die in dieser Zeit uns besuchen — es sey denn, dass ein ausserst berühmter Name vor ihnen herginge, oder ganz besonders günstige Verhältnisse ihnen aufhalfen — getäuscht werden müssen, wenn sie ein bedeutendes Glück erwarten; und dass daran nicht die Stimmung der hiesigen Kunstfreunde, noch weniger irgend etwas Persönliches Schuld sey. Wir glaubten fremden Virtuosen eine solche Erklärung einmal schuldig zu seyn, wenn sie uns auch um das Vergnügen bringen sollte, manchen von ihnen zu hören.

Aus jenen zwey Konzerten an den Messsonntagen wollen wir nur mit wenig Worten einiges Ausgezeichnete anführen, das auch beym Publikum den meisten Eingang zu finden schien: Cherubini's Ouverture zum Anakreon — dies originelle, sehr seltsame, nach französischer Art und Kunst, vornämlich durch Kontraste und Ueberraschung wirksame Produkt, das, seiner vielen Schwierigkeiten ungeachtet, sehr gut ausgeführt wurde; Beethovens meisterhaftes Konzert aus C moll, das Mad. Muller mit vielem, reichlich verdientem Beyfall wiederholte; Spohrs geistreiches und seelenvolles Konzert aus D moll, das Hr. Matthai ganz vortrefflich vortrug; das schon neulich von uns angeführte Krommersche Klarinettkonzert, durch dessen Wiederholung Hr. Barth

Vielen Freude machte; und den Gesang der Demoiselle Schneider, Tochter des Herzogl. S. Koburg. Musikdirektors. Sie trug, in einem eigenen und in dem Konzerte am zweyten Messsonntage, mit sehr verständiger Wahl, Stücke vor, die im verschiedensten Charakter und Stil geschrieben sind, so dass vom hohen Tragischen an bis zur kleinen graziösen Kavatine so ziemlich alles, wenigstens in Berührung kam, was man von einer Sängerin, die ihr Talent nach allen Seiten hin gebildet haben soll, zu hören wünscht. Dem. Schn. zeigte eine sehr starke, volle, besonders in den mittlern und hohen Tönen wohlklingende Stimme, einen weiten Umfang und eine nicht gewöhnliche Geübtheit in der Handhabung derselben, eine ausgezeichnete Sicherheit im Treffen schwieriger Intervallen und im Takte, auch ein gewiss ruhmenswerthes Bestreben, in den Geist jeder der sehr verschiedenen Kompositionen einzugehn. Wenn nun noch weitere Bildung hinzukommt; besonders wenn, wie Schiller sagt, „die gesättigte Kraft zur Anmuth zurückkehrt;" sie sich vor allem Manierirten und Affektirten hütet, auch besonders auf das Recitativ mehr Anstrengung verwendet, als bisher geschehen seyn mag: so hat man an ihr eine wahrhaft ausgezeichnete, treffliche Sängerin zu erwarten — eine Erwartung, die sie bey ihrem Talent, ihren Vorarbeiten und ihrer Jugend um so leichter und sicherer erfüllen kann. — Die Musik in diesen Konzerten ging übrigens so gut, als es von einem getheilten Orchester zu verlangen ist; theilen muss es sich aber in den Messen, weil da täglich Vorstellungen im Theater gegeben werden. Wir führen dies nur darum an, weil wir oft erfahren haben, dass Fremde mit der Einbildung von der Messe gehen, sie haben in diesen Konzerten unser Bestes, und dies auf die bestmöglichste Weise vortragen gehört.

Im Konzert der Dem. Schneider spielte auch Hr. Grünewald aus Dresden ein noch ungedrucktes, originelles und kunstreiches Violinkonzert von Spohr. Er trug es mit Geist, Lebhaftigkeit, Fertigkeit, und starkem, vollen Ton, doch nicht frey von Manierirtem und bey weitem nicht rein und präcis genug, vor. Er ist aber noch ein sehr junger Mann und das Konzert ausserordentlich schwer. Von andern Freuden erwähnen wir nur den vortheilhaft bekannten Basssänger, Hrn. Apel, und Hrn. Betzold, der ein neues Instrument, Melodion genannt, zu hören gab. Andere haben wir nicht selbst hören können, und nachzusprechen verstatten wir uns nirgends.

Dies Melodion, eine Erfindung des äusserst geschickten, kunstreichen Mechanikus, Hrn. Dietz in Emmerich, verdient von allen Kennern und Freunden der Tonkunst mit vorzüglicher Aufmerksamkeit aufgenommen zu werden, so wie auch Hrn. Betzolds Spiel ihnen gewiss ganz genügen wird. Der Ton wird durch Reibung an Metallstäben, doch, scheint es uns, nicht unmittelbar an diesen — und ohne Gebrauch des Wassers hervorgebracht; der innere (bis jetzt billiger Weise noch verborgen gehaltene) Mechanismus hat wol die meiste Aehnlichkeit mit dem, des Chladnischen Klavicylinders, ist aber weniger zusammengesetzt und weit vollkommener ausgeführt. Das Instrument hat den Umfang eines grossen Pianoforte; es lässt zu, dass nicht nur singbare und gebundene Stücke aller Art sehr gut und besonders mit schönem Crescendo und Diminuendo, sondern selbst sehr schnelle Bravourstücke lebhaft, nett und präcis vorgetragen werden. (Hr. B. spielt z. B. Suiten Haydnscher und ähnlicher Klaviervariationen, und zwar ganz unverändert, arrangirte Konzerte, selbst ursprünglich für die Violin geschriebene, u. dergl.). Der Ton ist äusserst angenehm, und wird dies um so mehr, da er alle Grada-

tionen vom leisesten Piano bis zu beträchtlichem Forte zulässt. Man hat diesen Ton mit einer verstärkten Harmonika verglichen; wir finden ihn einer Harmonie von Klarinetten, Basshörnern, (in der Tiefe,) und Flöten, (in der Höhe) wenn man sie aus einiger Entfernung hört, am ähnlichsten. Auch die äussere Form und treffliche Arbeit ist dem Instrumente vortheilhaft. Hr. B. ist im Begriff mit demselben jetzt durch Deutschland und dann nach England zu reisen; er darf sich wol überall eine gute Aufnahme versprechen, wenn er nur erst die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen gewusst hat — wozu wir durch diese durchaus unpartoyische Anzeige allerdings beyzutragen wünschten.

Wien. Anfang des Mays. Die musikal. Neuigkeiten des vergangenen Monats waren nicht von Bedeutung. Eine Kantate des Hrn. Hofkapellmeisters Kozeluch: Galathea, hat im Redoutensaale sehr geringen Beyfall erhalten; auch muss man gestehen, dass weder Erfindung noch Ausführung das Publikum zu einem günstigern Urtheile stimmen konnte. Die Arien sind ganz nach der gewöhnlichen, altern, italienischen Form, und in den Chören hat der Komponist zwar seine Kenntniss des Kontrapunkts, aber manchmal sehr am unrechten Orte gezeigt. So wird Galathea z. B., gleich nachdem sie aus dem Meere gestiegen, von den Hirten mit einem ganz kirchenmässig fugirten Satze empfangen. Auch dadurch wurde das Ganze sehr monoton, dass eine einzige Weiberstimme, (Madame Campi) beynahe ununterbrochen zu singen hatte.

Der junge Komponist Fischer, von dem schon einigemale in Ihrer Zeitung vortheilhaft gesprochen wurde, gab im Theater an der Wien eine neue Oper von seiner Komposition: **Die Festung an der Elbe.** Der Text ist nach dem Französischen von einem Herrn Castelli bearbeitet, der besonders im Versbau noch sehr vorwärts zu schreiten hat, ehe er in metrischen und besonders lyrischen Uebersetzungen Glück machen kann. Die Oper enthält übrigens eine ganz gewöhnliche Befreyungsgeschichte, nur dass hier, z. B. statt der Gattin, welche wir erst in Beethovens Fidelio mit vieler Erbauung ihren Gemahl dem Kerker entreissen sahen, eine liebevolle Tochter denselben löblichen Zweck ausführt. Fischers Musik bleibt auch hier ihrem Charakter treu: sie ist lebhaft, angenehm, hübsch instrumentirt und grösstentheils von recht vortheilhaftem Theatereffekt, hat aber wenig Originalität, und in wenigen Particen Beweise jener selbstständigen Schöpfungskraft, die nicht nach andern Mustern, sondern nach dem Ideale bildet, das ihr selbst im Gemüth des Künstlers vorschwebt.

Hr. Kapellm. Seyfried erklärte auf dem Anschlagzettel, dass Er (also nicht Reichardt) die Gretryache Musik zu den Samniterinnen instrumentirt habe.

Dem. Kirchgessner hat ein zweytes Konzert auf der Harmonika angekündigt.

Canon von J. Haydn. (Kann vor- und rückwärts, hernach umgedrehet, und wieder vor- und rückwärts gesungen werden.)

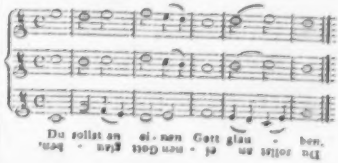

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten May. Nº. 34. 1806.

Nekrolog.

Selten ist des Künstlers Pfad mit Rosen bestreut. Mühsam wandelt er eine rauhe Bahn, worauf der Hindernisse so manche seine Schritte lähmen. Entgeht er glücklich den Irrgängen der Pedanterie oder des Eigendünkels, so fällt er dem Neid in die kalten Arme. Erhaben und glänzend steht vor ihm seines Strebens schönes Ziel; er eilt darauf zu: oft entrücken die Dünste der Eigenliebe es seinen sehnenden Blicken, er tappt in des Zweifels Dämmerung — Der Nebel zerrinnt, und ferner, als je, steht es da; er sieht erstaunt, dass er im Kreise des Selbstbetrugs sich wand, und von neuem beginnt sein Lauf. Mit festerem Tritt und hellerem Auge verfolgt er nun den schroffen Pfad; er naht, er sieht, er hofft — plötzlich ruft das unerbittliche Schicksal: bis hieher, und weiter nicht! — Er sinkt, und alles Streben, Wünschen, Drängen und Schaffen verschlingt der nimmersatte Schoos der Erde, aus dem er ward. — So sank Mozart in der Blüthe seines irdischen Seyns; so jüngst mein Freund, Karl Cannabich. Früh hatten sich in ihm die Keime des Künstlertalentes gezeigt, früh, durch sorgfältige Pflege, entwickelt. Rasch ging er und unermüdet dem schönen Ziele zu, das Liebe zur Kunst ihm in erreichbarer Ferne wies, und — er war. Was er war, bezeugen seine Schöpfungen — auch, was, wer Sinn hat für ächte Kunst, wahren Ausdruck der Gefühle, gebildeten Geschmack, noch von ihm zu erwarten hatte; sie leben, wie sein werthes Andenken, in den Herzen seiner Freunde und Mitkünstler.

Nähere Auskunft über sein Alter, seine geleisteten Dienste und seinen artistischen Nachlass sey die Sache seines künftigen Biographen. Diese schlichte Ergiessung des Herzens ist nur ein Opfer der Freundschaft und Achtung. Ich gab, was ich konnte: ein Blumchen auf sein frühes Grab.

München

Franz Danzi.

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. et ded. à Mr. A. E. Muller, Direct. de musique a Leipsic, par F. Schneider. Ouvr. 3. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthl. 8 Gr.)

Es ist von diesem talentvollen, jungen Komponisten schon verschiedene Male und von Verschiedenen in dieser Zeitung gesprochen; überall seinen ausgezeichneten Anlagen ihr Recht gewahret, und besonders auch von seinem ersten Werkchen (ebenfalls drey Klaviersonaten, Jahrg. VII. No. 41.) ausführlich gehandelt worden. Alles Gute, was von ihm und seinen Arbeiten gerühmt ist unterschreibt Rec.; aber auch, dass es ihm

noch an gehöriger Uebersicht, Sicherheit, Stetigkeit, und überhaupt an so manchem Fehle, was nur durch ein reifere Studium der Kunst, durch Strenge gegen sich selbst, durch anhaltenden Fleiss, auch auf das Technische gewendet, durch Sorgfalt und Genauigkeit, auch gegen das Detail — erworben werden kann. Theils Hrn. Sch. seine aufrichtige Achtung zu beweisen; theils ihm vielleicht durch genaue Nachweisung dessen, woran es ihm, vornämlich nach dem Zeugnis dieses seines neuesten Werks, fehlt, vielleicht nützlich zu werden; theils aus eigner innerer Anforderung und Pflicht gegen die Kunst, welcher in dem, worauf sie gegründete Ansprüche macht, nichts vergeben werden darf; theils endlich, weil jenes frühere Werk am angeführten Orte fast nur von ästhetischer Seite durchgegangen und die andere einer andern Zeit überlassen worden — gehet Rec. das vorliegende ausführlich, genau, und zunächst von technischer Seite durch. Da nun aber, wie gesagt, gerade dies bey weitem die schwächere Seite der bisherigen Arbeiten dieses Komponisten, und folglich hier nicht Weniges auszustellen ist: so wiederholt er erst nochmals, dass auch diese Sonaten, von Seiten des darin herrschenden feurigen, kräftigen Geistes, und des, durch ihr Ganzes, bey gehöriger Ausführung, sicher zu erreichenden Effekts, vielen, die seit Jahr und Tag, auch von berühmten Namen bekannt worden sind, vorgezogen werden müssen.

Die erste Sonate hält sich mehr innerhalb der gewohnten Schranken, wie sie besonders von J. Haydn, den Hr. Sch. sich vorzüglich zum Muster zu nehmen scheint, sind abgesteckt worden; sticht in denselben zwar nicht glänzend hervor, macht sich aber gewiss jedermann auf wohlgefällige Weise bemerklich, und ist auch von der Seite, welche Rec. vorzüglich zu beleuchten versprochen hat, regelmässig und gutgeschrieben — einiges weniger Beträchtliche abgerechnet, das sich auch in der Folge findet, und da angezeigt werden wird. Die zweyte Sonate legt es grösser und höher an; man bemerkt aber auch dies Anlegen, und zuweilen etwas ängstliche Streben nach Gedanken, die nur ungewöhnlich, nach Wendungen und Modulationen, die nur fremd scheinen sollen u. dgl.; auch wird darüber die Schreibart oft inkorrekt. Ueber alles das vergleiche man folgende Beweisstellen. S. 13. Z. 6. findet sich im Basssystem gleich nach der Fermate eine unharmonische Fortschreitung, (Quezerstand) die leicht zu vermeiden gewesen wäre; auch ist an derselben Stelle die aufsteigende falsche Quinte $\frac{d}{gis}$ worauf eine reine Quinte $\frac{e}{A}$ folgt (und zwar in den äussern Stimmen) nicht zulässig. Bekanntlich kann man von einer reinen zur falschen Quinte nur abwärts schreiten; wo denn die falsche Quinte als kleine Septime anzusehn ist, da dem Quintsextenaccord die erste Verwechselung des wesentlichen Septimenaccords zu Grunde liegt und folglich die Natur der Dissonanz dieselbe bleibt. Unbeträchtlicher ist die falsche Orthographie, ebend. Z. 10., letzter Takt, wo Fisis statt G, im Basse stehen muss. Der am Ende dieser Seite befindliche Uebergang nach A dur ist zu rasch eingeleitet, wodurch der folgende Gedanke an seiner Wirkung verliert. Es bedürfte nur etwa zweyer Takte, um diesem abzuhelfen. Die mit dem letzten Takte dieser Seite beginnende neue Phrase (wie auch noch viele Stellen der Folge) zeigt des Komponisten Wunsch und Bestreben, bündig und gedacht zu schreiben; man bemerkt jedoch hier (auch bey ähnlichen andern Stellen) dass er mit dem doppelten Contrapunkt und mit den Hülfsmitteln zu jenem Zweck, die dieser Theil der Kunstlehre darbietet, noch nicht hinreichend bekannt,

oder wenigstens, dass ihm die Anwendung dieser Mittel noch nicht geläufig genug ist. Wie ganz anders, und allerdings weit besser, würde er sonst z. B. den 8ten und die folgenden Takte der 14ten Seite ausgeführt haben! So sind es fast nur Keime, die einer weitern Entwickelung warten. Der zweyte Theil fängt mit dem obenerwähnten Gedanken, und zwar wieder in A dur, aber im Basse, an. Auch hier zeigt sich der Wunsch, diesen guten Gedanken weiter, bündiger, tiefer, strenger durchzuführen, und die Erwartung wird angenehm gespannet: aber eben so angenehm befriedigt wird sie nicht. Imitationen sind da; werden aber solche dem Kenner genügen:

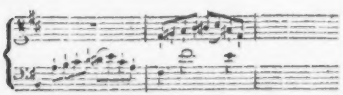

oder wird ihm der vollkommene Schluss in H moll mit dem vierten Takte gefallen? Um dahin, und mit Vortheil, zu gelangen, hätte im zweyten Takte als erste Bassnote g geschrieben und die vorherigen Bassnoten hätten dann im zweyten Takte um eine Oktav höher nachgeahmt werden können, damit diesen vier Takten diese Harmoniefolge gegeben worden wäre: | 6/A | 7/G | 7/Fis | H |

Wollte man aber auch gegen diese Nachahmungen gelinder seyn, so könnte man es doch nicht gegen die folgenden des Perioden E moll — Schluss in G dur. Man sehe dies Beyspiel:

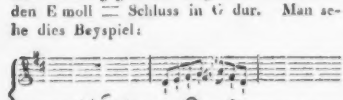

wo die Fortschreitung zwar überrascht, aber auch unrichtig ist, indem hier — wie auch ein gebildetes Ohr, ohngeachtet der Vertheilung des Hauptgedankens, zugleich bemerkt — diese Dreyklange, unmittelbar auf einander folgend, zum Grunde liegen:

Das folgende Adagio ist weit genauer, und das Allegro assai in D dur ausserdem noch mit viel Eigenthümlichkeit und hinreissendem Feuer geschrieben. Bey so weit überwiegenden Vorzügen übergeht man einige Kleinigkeiten gern.

Die dritte Sonate fängt mit einem Allegro di molto an, das wieder viel Geistreiches enthält und für ein gutes Charakterstück gelten kann. In Absicht auf Korrektheit findet Rec. Folgendes zu erinnern: S. 25, Z. 9, Takt 3, 5, 6, war statt e immer fes zu schreiben, wie der Verf. im 7ten Takte, der doch eine genaue Wiederholung des 6ten ist, auch wirklich geschrieben hat. Das ist Kleinigkeit; beträchtlicher ist: S. 26, Takt 3, 4 etc. Hier sollte die None nicht verdoppelt werden; statt des B sollte in der Tenorstimme des stehen, (damit der Quartnonenaccord vollständig würde) auch die Bassnote as nicht durch acht Takte fortgehalten werden, sondern im 4ten Takte g mit der Quintsexten-, und im 5ten, es mit der wesentlichen Septimen-Harmonie genommen seyn. So ist auch überhaupt das allzuhäufige Verdoppeln dissonirender Intervalle, wie es im Verfolg auf dieser Seite vorkömmt, nicht zu loben. S. 27. Takt 3 ist die Harmonie des letzten Viertels nicht richtig, und entweder über dem B der Sextenaccord zu setzen, oder statt des B, as mit dem weichen Dreyklange, und zu dem Vorhergehenden ces zu wählen. S. 28. T. 5, 6, und an mehrern Orten, wo zum Grunde liegt, springt Hr. Sch. mit der rechten Hand über die linke und nimmt die grosse Septime d dazu; da ist allerdings zu

fragen, wo der Grundton bleibt? — S. 30. Syst. 10 findet sich im 5ten und den folgg. Takten der linken Hand (so wie auch in vorhergehenden Sätzen einigemal) eine Figur, die auch die grösste Hand nur kaum erreichen kann. Man sollte dergleichen vermeiden, weil es den meisten Spielern geradehin unmöglich fällt, sie zu erreichen, und andere dadurch zum Stocken, oder zum Spielen eines Quidlibet pro quolibet verführt werden. — Das folgende Larghetto in Des dur hat meistens einen schönen Gesang und edeln Charakter. Nur an der Stelle vom 17ten Takt an, bemerkt man wieder das Gesuchte, um gelehrt zu schreiben, was schon selbst Abweg ist, oder doch fast immer auf einen Abweg führt. Letzteres auch hier. Statt der dort befindlichen Umkehrungen, hätte der Verf., da er kurz vorher einen halben Tonschluss auf der Dominante machte, das Thema wieder auffassen, es etwa in die weiche Tonart versetzen, auf diesem Wege kürzlich Es moll berühren und so wieder in den Hauptton zurückkommen können, wo dann alle Theile dieses kleinen Ganzen in ihre gehörigen rhythmischen und melodischen Verhältnisse kamen; so aber bewegt sich Hr. S. diese acht Takte hindurch wieder in As dur, bringt Umkehrungen an, die eben nicht an ihrer Stelle sind, und schliesst nun abermals in As dur — Der dritte Satz, ein Presto con fuoco, könnte schon allein als Beweis dienen für des Verf. Geist, Kraft und Originalität. Niemand wird ohne diese Vorzüge ein solches Stück schreiben. Aber auch hier findet der schulgerechte Musiker im Einzelnen mancherley auszustellen. Nach Obigem mag es mit diesen Fragen genug seyn: 1) Manche, und gerade von den kraftigsten Perioden, sind offenbar rein vierstimmig gedacht: warum schrieb sie der Verf. nur dreystimmig? (z. B. S. 34, Syst. 1. letzter Takt, Syst. 2. 1 — 8 Takt; und öfters, bey ähnlichen Stellen). 2) Warum vermied er nicht Unebenheiten, die so leicht zu vermeiden waren — z. B. S. 34, Takt 17, den Querstand; gleich im zweyten Takte des Thema die Härte der in der Oberstimme durchgehenden Noten d e, an deren Stelle nur h c hätte genommen werden dürfen? (S. 35, T. 8 der 4ten Diskantzeile muss auch in der Mittelstimme statt a a, hes hes stehn.)

Hr. Sch. nehme diese Ausstellungen mit so gutem Willen auf, als sie gemacht worden, und finde darin eine neue Aufforderung, seinem ausgezeichneten Talent die Kultur zu geben, wodurch allein er den Erwartungen der Kenner — und auch sich selbst in spätern Jahren, wird genügen können. —

Die Sonaten haben nicht wenig Stichfehler. Wir zeigen die an, deren Verbesserung nicht sogleich in die Augen fällt. S. 6, Z. 7, T. 10, müssen die zwey Viertelnoten, statt e fis, c dis, auch das folg. Viertel fis, dis heissen. S. 14, Z. 1. T. 7. fehlt als 1stes Viertel e. S. 15, Z. 9. T. 1 ist in beyden Stimmen das ♮ vor c unrichtig. S. 16, Z. 6. T. 7. Bass, statt H, G. S. 18, Z. 7. T. 3. ist das ♯ vor d unrichtig, und S. 22, Z. 4. T. 7. statt das ♮ ein ♯ vor G zu setzen. S. 23, Z. 10. T. 2 u. 4 fehlt im Bass A. S. 24, Z. 4. sind die Takte 10 — 12 gewiss falsch, besonders der 12te Takt. S. 27, Z. 2. T. 2, im Basse lies statt ces, d; S. 32, Z. 5. T. 2 — 4, statt ges stets g; S. 38, Z. 8, T. 6, statt c, des.

Nachrichten.

Ueber Tonkunst in Prag.

Der Verehrer einer Kunst wird es nimmer gelassen mit ansehen können, wenn die, welcher er huldigt, von losen Schäkern gemissbraucht und herabgewürdigt wird; und wahrlich ich kann einige Ideen über den Zustand der Musik in Prag nicht länger unterdrücken, die, öffentlich ausgesprochen, vielleicht etwas Gutes stiften können.

Diese Pflicht als Kunstfreund bringt mich etwas ins Gedränge, da Liebe zum Vaterlande mir die Feder zu entwinden strebt, die eben im Begriff ist, diesem einen Ruhm zu schmälern, womit es die öffentliche Meinung geschmückt hat. Immerhin! Böhmen mag eines Schmuckes verlustig gehen, den ihm eben jetzt fast nur noch der Wahn erhält; es mag seine Schwäche kennen lernen und ernstlich empor streben, um die Stufe zu erreichen, die man ihm zutrauet und die es auch wirklich längst erreicht haben würde, wenn nicht so vieles sich vereinigt hätte, die Künste darnieder zu beugen. Es wäre ein Vergehen gegen die Sache selbst, und auch gegen ausübende Künstler, wenn ich diese Blätter unterdrückte. Gelingt es mir damit nicht zum Besten der Kunst selbst zu wirken, so mögen sie wenigstens fremden Virtuosen auf ihren Kunstreisen zum Fingerzeig dienen, und ihnen das Missvergnügen getäuschter Hoffnung ersparen.

Seit einer langen Reihe von Jahren, ehre, liebe ich die Tonkunst und mache mich mit dem Bedeutendsten, was sie hervorbringt, bekannt; eben so lange habe ich das musikalische Thun und Treiben in Böhmens Hauptstadt sorgsam beachtet. Ich sah die Tonkunst hier, von dem alles beseelenden Geiste Mozarts emporgehoben, dem höchsten Ziele zueilen; ich sah Prag mit der Hoffnung gekrönt, in dieser Kunst dereinst Europas Leitstern zu werden.

Die damalige Höhe musikalischer Ausbildung dankte es fast allein dem Unerreichbaren, der leider zu früh der Kunst entrissen wurde. Dieser Orpheus, der alles, was den Künstler zur Vollendung führt, in sich vereinigte, weilte am liebsten in dem Kreise hiesiger Kunstvertrauten, und nannte das Prager Orchester oft das seinige. Seine Nähe fachte jeden Funken musik. Talents, der in den Gemüthern verborgen lag, zur hellen Flamme, die kräftig empor loderte und den alten Ruf Prags im Auslande von neuem gründete. So wenig nun auch seit Mozarts Tode hier für die Kunst geschehen, so viel man ihr entgegen gearbeitet hat, war es doch nicht möglich, alle Keime zu ersticken, die sein belebender Hauch dem fruchtbaren Boden entlockte — wovon hernach.

Ich habe mithin das goldne Zeitalter der böhmischen Tonkunst erlebt, ich habe aber auch mit reissender Schnelle die Kunst sinken sehen, so tief sinken, dass ich es kaum wage, es öffentlich zu verkünden, wenn ich nicht die überzeugendsten Beweise mittheilen könnte, dass ich nicht von der Strasse der Wahrheit weiche.

Böhmens bekannte Verhältnisse erlauben mir nicht, die Grundursachen dieses schnellen Verfalls anzugeben; aber es bedarf nur einer geringen Kenntniss von dem Zustande des Königreichs, um mit Hülfe der einfachen historischen Darstellung, einen genügenden Blick hinter den dichten Schleier zu thun, den ich ganz emporzuheben nicht wagen darf. Es sey mir vergönnt zur Behauptung des Satzes: dass die Tonkunst in Prag im Verfall, und, obschon sich noch viele verdienstvolle Musiker hier befinden, der Geschmack im Allgemeinen durch schädlichen Einfluss sehr verderbt

sey — einige historische Thatsachen aufzuführen.

Im Herbst 1805 besuchten die Gebrüder Pixis auf einer musikalischen Reise auch Prag und konnten hier mit Recht, Glück hoffen. Sie glaubten das Publikum mit zwey Akademien, die von Seiten der Kunst äusserst glänzend waren, zu erfreuen; aber nur allzumistlich fiel die Unterstützung derselben aus. Und gleichwohl sind sie bekanntlich Künstler, deren eminentes Talent fast ganz Europa längst anerkannt hat. Sie gaben ihre erste Akademie im Conviktsaale: leere Stühle und Bänke repräsentirten den grössten Theil des Adels und der Kunstliebhaber. Nur wenige Kenner und Freunde der Musik gaben sich ungestört dem beseligenden Genusse dieses herrlichen Abends hin. Ich bemühte mich den Kaltsinn meiner Mitbürger zu entschuldigen, schob ihr Ausseubleiben auf das gerechte Mistrauen eines Publikums, das schon oft durch schallende Ruhmposaunen aus der Ferne getauscht worden war, und sah mit Sehnsucht dem zweiten Konzert, das im k. stand. Theater gegeben wurde, entgegen. Der Ton des Entzückens, in dem jedermann von dem Konzert sprach, liess gedrängte Fulle erwarten: aber auch diesmal hatte sich das kleine Publikum kaum verdoppelt. Dieser Mangel an Liebe zur Kunst empörte mich um so mehr, da das Andenken an die schönern Tage der Vergangenheit noch lebhaft vor meiner Seele schwebt. Was soll aus der ästhetischen Bildung Böhmens — das ohnedies in den bildenden Künsten so ganz verwahrlost ist — werden, wenn auch sein Sinn für die Tonkunst entschlummert? denn beyde trefflichen Brüder mussten es schwer entgelten, dass sie gewisse herrschende Gebräuche ausser Acht liessen, von dem Ehrgefühl des Künstlers zu abstrahiren und sich gnädige Gönner zu erflehen.

So wenig auch für Tonkunst gethan wird, so wurden wir dennoch in der heurigen Fastenzeit mit Konzerten überfullt. Hr. Eberl aus Wien — dessen Kompositionen von den Kunstrichtern seiner Vaterstadt stets mit rauschendem Beyfall aufgenommen und in die Welt begleitet wurden — machte den Anfang. Diese Lobeserhebungen hatten unsre Erwartung aufs höchste gespannt, und Hr. E., schon besser mit der Art und Weise bekannt, in Prag mit Vortheil Konzerte zu geben, wusste dies glückliche Vorurtheil zu nutzen. Er säumte nicht, die Protektion eines der ersten Häuser in Beschlag zu nehmen, und nun fand er die thätigste Unterstützung. Der Künstler gab eine Ankündigung, worin er gradezu erklärte, er wolle in dieser Akademie seine grössern Kompositionen aufführen. Ich erfuhr nun, dass er für seine Konzerte auch kleinere Kompositionen geschrieben haben müsse. Nun waren die gräflichen Lakayen mit Einladungskarten von früh bis Abends auf den Beinen; alles musste an dem Ruhm, die Kunst zu unterstützen, thätigen Antheil nehmen; der Konzertsaal, der bey den meisten Akademien seine Grösse mannhaft behauptet, wäre beynahe als klein erschienen, und die Reihe der glänzenden Equipagen nahm kein Ende. — Das Konzert eröffnete die Ouverture aus Hrn. E-s Oper, die hier niemand kennt. Aus dem Schmettern der Trompeten und aus dem Getöse zu schliessen, muss sie sehr reich an Schlussbrüchen und dgl. seyn. Warum er grade dies Werk, das mehr eine Explosion, als eine Komposition genannt werden könnte, zum Eingang gewählt hat, begreife ich nicht. Die Komposition des Pianofortekonzerts, welches er sodann spielte, hat wenig oder gar keine Originalität; überall blickt Beethovens meisterhaftes Konzert in C. hervor, das Hrn. E. sowohl im Plane als den Passagen zum Vorbild gedient zu haben scheint. Oft wenn er originell seyn will, wird er barock;

dies beweist z. B. die Generalpause im lezten Satz hinlänglich. Man bewunderte an ihm besonders die grosse Gelaufigkeit seines Spiels; diese ist ihm auch zuzugestehen, aber keine Rundung und Verschmelzung der Tone.

Nun folgte eine von ihm verfertigte Sinfonie, die hoffentlich selbst nicht Anspruch macht, unter die klassischen Werke aufgenommen zu werden. Sie beginnt mit einem Marsch à la Russe; an ihn schliesst sich ein Allegro, das die Ausgelassenheit selbst ist, wo wieder Trompeten und Pauken dominiren und die übrigen Instrumente unter dieser Herrschaft zu Grunde gehen möchten. Der zweite Satz ist etwas kühler und dies Andante ist allerdings viel mehr geglückt; nur hat Hr. E. auch hier durch das übertriebene Umherschweifen in weit entfernten Tonarten, vor denen er die Haupttonart vernachlässigte, die musikalische Rhetorik oft verletzt. Der lezte Satz besteht aus einem Allegro, das zum Theil im strengen Stil geschrieben ist. Die Fuge im zweyten Theil mit zwey Subjekten — wenn man sie auch nicht, in der Kammermusik, zum Obsoleten rechnen will — ist doch hier schwerlich an ihrem Platze. Brixi hat über dieselben Subjekte Fugen ausgeführt, an die man bey dieser E.schen nicht denken darf. Dass die Trompeten und Pauken auch hier nicht lange in bescheidner Zurückhaltung bleiben, versteht sich von selbst. Dlle. Caravoglia sang die Scene von Mozart mit Orchesterbegleitung und obligatem Pianoforte, mit all der Rundung, Reinheit und Zartheit, womit jedes Werk des Unsterblichen vorgetragen zu werden verdient. Welch ein Unterschied zwischen diesem schönen Fluss, und jenen Katarakten der Töne! Variationen auf zwey Pianoforten, von E. und Wittasek gespielt, beschlossen das Konzert. Auch da vermisste ich Kraft und Präcision in seinem Vortrag. Der vornehme Theil der Anwesenden applaudirte Hrn. E. öfters, der andere nicht. Die Einnahme des Abends war sehr glanzend.

Herr Sandrini, ein sehr talentvoller junger Italiener gab, kurz nach ihm ein Konzert. Er erschien in dreyfacher Gestalt, blies ein Konzert auf dem englischen Horn, eine Polacca auf der Oboe, und spielte sodann noch auf der französischen Guitarre. Dem. Caravoglia füllte die Zwischenraume mit ihrer trefflichen Stimme aus. Dass er das Haus ziemlich gefullt hatte, dankt er wol minder seinen wahren künstlerischen Vorzügen, als den Lektionen, die er einigen Damen auf der Guitarre gab. Ich hoffe Vergebung, wenn ich schnell über seine Kunstdarstellungen hinweg eile, um zu dem Konzert der Dem. Häser zu kommen.

Die Akademie begann mit einer Sinfonie von Mozart, die die Gemüther zu dem hohen Genusse vorbereitete, der uns diesen Abend gewährt wurde. Dann sang diese vollendete Künstlerin, deren eminente Vorzüge langst allgemein anerkannt sind, eine Scene von Winter mit ihrem Bruder. Die Komposition hat nichts als die gewöhnliche italienische Form, voll leeren Kling-klangs, des braven Winters in der That unwerth, der sonst selten den Deutschen so sehr verleugnet. Nur durch den himmlischen Gesang der Dem. Häser konnte sie gehoben werden und interessiren. Ihre Stimme ist rund, stark, klingend, und vollkommen in ihrer Gewalt. Ihr Umfang ist bewundernswerth; er erstreckt sich von g bis $\frac{f}{=}$; doch bemerkt man einige Ungleichheit in den Uebergängen der Mittelstimme zur Kopfstimme, so dass es zuweilen scheint, als habe eine andere Sängerin die Passage übernommen. Der hohe Grad von musikal. Ausbildung, den Dem. H. erreicht hat, beweist, dass der Grund hiervon in der Organisation

ihrer Kehle liege; und diese wahre Künstlerin ersetzt den kleinen Mangel reichlich durch ihre vorzügliche Geschmeidigkeit und den meisterhaften Vortrag, der die Gemüther mit Allgewalt hinreisst. Ihre Manier ist gewiss die geschmackvollste, die sich denken lässt; ja die einzige, die dem Künstler den allgemeinen Beyfall jedes gebildeten Publikums verbürgen kann. Mad. Häser, (die Frau ihres Bruders) spielte das Mozartsche Pianofortekonzert aus D moll mit vieler Gleichheit und Präcision. Nachher sang Dem. Häser abermals eine Scene von gewöhnlicher italienischer Art — sang sie aber so vortrefflich, wie die erstere, und behauptete bis ans Ende den Rang einer vorzüglichen Künstlerin.

Reichlich belohnt durch den herrlichsten Kunstgenuss verliessen wir den Saal — aber die von allen Unterrichteten längst als Meisterin anerkannte Sängerin hatte — sehr schwachen Ersatz! Trotz dem gerechten Lobe aller öffentlichen Blatter, war der Saal sehr leer. Doch was kümmern sich so viele hier um das, was Unterrichtete sagen oder schreiben! — Dagegen gab nun Hr. Woitischek, k. k. Bibliothekdiener, ebenfalls ein Konzert, und die ziemlich anspruchsvolle Affiche verkündete uns ein in London verfertigtes Instrument, Klavidon genannt. So eben erfahre ich aber, dass dieses von Hrn. Thomson in London neuerfundne Instrument über die Prager Themse, nämlich aus der Wohnung des kleinseitner Instrumentmachers Sauer auf in Altstadt herüber gekommen sey. Ein solches Manoeuvre hilft zwar die Einnahme vergrössern, doch wer kann es verantworten? Der Ton dieses Instruments hat Aehnlichkeit mit dem eines Hackbrets, welches zwey arme Israeliten hier in den Kneipen herumschleppen; der Vorzug des Klavidons ist eine nicht eben viel umfassende Klavistur, auf welcher Hr. W., ein von ihm eigens für die Akademie komponirtes Konzert mit der rechten Hand abspielte. Das Fagot-Konzert, das Hr. Ehrlich vortrug, that die beste Wirkung; doch würde er wohl thun, mehr nach einem präcisen Vortrag, als äusserster Geschwindigkeit zu streben. Auch ist ihm zu rathen, vollstimmige Orchestermusik nicht eher zu schreiben, bis er sich in Rücksicht des harmonischen Gebäudes und besonders des Contrapunkts die nöthigen Kenntnisse gesammelt hat. Was er leistete, lässt jedoch für die Zukunft viel von ihm hoffen. Hr Woitischek sang einiges von seiner eigenen Komposition recht brav; auch die grosse Scene von Beethoven (eigentlich für den Sopran) trug er zu Aller Zufriedenheit vor, und zeigte darin den grossen Umfang seiner reinen und klingenden Stimme. Er singt Bass- und Tenorkompositionen mit gleicher Leichtigkeit. Diese Art von zweygestaltigen Sängern ist eine grosse Seltenheit, und ich kenne ausser W. nur Lassern, der diese heterogenen Vorzüge verbindet. Der Affiche gemäss hätte Hr. W. nun noch ein Concertino auf der englischen Guitarre spielen sollen, aber das allmählige Verschwinden der Zuschauer gab dem Künstler zu verstehen, wie gesättigt man sey, und er ersparte sich das Missvergnügen, für sich zu spielen. Die Einnahme war betrachtlich und die Anzahl der Zuhörer bey weitem ansehnlicher, als bey Pixis und Häser.

(Der Beschluss folgt.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten May. Nº. 35. 1806.

Recension.

Unter die nicht eben zahlreichen Schriften, die 1806 erschienen und den Lesern einer musikalischen Zeitung, als solchen, zu empfehlen sind, gehört auch

Bouterweks Aesthetik, in zwey Theilchen,

von denen der erste eine allgemeine Theorie des Schönen in der Natur und Kunst, der zweyte, eine Theorie der schönen Kunste enthält. Wer auch nicht jede Ansicht des Verf. preisen, nicht in jedes seiner Raisonnements (besonders im ersten Theile) eingehen kann; wer auch nicht behaupten mag, er habe das geliefert, was man jetzt ein vollständiges System der Aesthetik nennen dürfte: der wird doch gewiss nirgends den selbstdenkenden, scharfsinnigen Kopf, den gründlichen, belesenen Gelehrten, den erfahrnen, vielgewandten, freymuthigen Schriftsteller vermissen, und ihm um so lieber folgen, je mehr er (besonders im zweyten Theile) den Weg geebnet und auch nicht selten mit Blumen bestreuet hat. Der Verf. wünschte, den Geist einer nicht schwärmerischen und doch keineswegs auf psychologische Verhandlungen über die sogenannten Seelenkräfte, Affekte und Leidenschaften eingeschränkten Aesthetik zu wecken und zu beleben; wünschte vom Standpunkte der ursprünglichen Bedürfnisse des menschlichen Geistes aus, zur verständigen Würdigung des Schoneu in der Natur und Kunst neue Veranlassung zu geben: und wenn diese Wünsche (wie jedoch nicht zu besorgen,) unerfüllt bleiben sollten, so wäre das wol weit weniger ihm, als dem Zeitalter zuzurechnen.

Hier darf nur die Rede von dem seyn, was das Buch dem Musiker werden kann. Das wird sich einem jeden am besten selbst zeigen, und zugleich wird es an sich lehrreich und angenehm seyn, wenn wir einige Stellen des Werks hierher setzen — und zwar solche, die entweder unmittelbar Musik betreffen, oder doch eine nahe, leichte und treffende Anwendung auf dieselbe zulassen.

S. 72. Je reicher an Schönheit ein Gegenstand ist, desto stärker nimmt er die mitwirkende Einbildungskraft beym ruhigsten Genusse des Schönen in Anspruch. Wenn dann der freye Geist von der Betrachtung eines solchen Gegenstandes zu sich selbst zurückkehrt, lebt er in einer schönen Welt, nicht blos in der Erinnerung an den schönen Gegenstand, für den er sich unmittelbar interessirte. Die Einbildungskraft setzt dann ihr beglückendes Spiel in denselben Richtungen fort, die sie durch den Eindruck empfing. Aber nicht mehr durch den Eindruck gefesselt, verbreitet sie sich frey über alles, was den Sinnen schmeichelt und dem Herzen gefällt.

S. 205. Wer nach Gesetzen der schönen Kunst fragt, muss voraussetzen,

was alle 'schöne Kunst von selbst will. Das ist es denn auch, was sich in ihren wildesten und seltsamsten Verirrungen, wie in ihren gelungensten Werken, nicht verleugnet. Und was könnte es anders seyn, als Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses überhaupt? Dieses Bedürfnis kann aber durch ein blos technisches Interesse nie befriedigt werden. Das Wohlgefallen, das wir am Künstlichen und Kunstreichen finden, ist an sich nie ästhetisch; es gesellt sich nur zu dem ästhetischen Wohlgefallen. Dann heisst das technische Interesse artistisch. Wer an einem Gemälde nur das Kunstreiche schätzt, der kann mit demselben Interesse auch eine Luftpumpe bewundern. Die Verwechselung des Artistischen mit dem Schönen führt in der Kunst selbst zur artistischen Seiltänzerey, d. h. zu dem Bestreben, vorzüglich durch kunstreiche Ueberwindung der Schwierigkeiten zu glänzen. Aber jede Befriedigung des ästhetischen Bedürfnisses durch die Kunst setzt artistische Veranstaltungen voraus; und durch diese Veranstaltungen in Beziehung auf das ästhetische Bedürfnis zeigt die schöne Kunst, was sie von selbst will. —

S. 220. Artistische Vollkommenheit schliesst Neuheit, und auf ihrer höchsten Stufe die ursprüngliche Neuheit oder Originalität in sich, durch die das wahre Genie seine schöpferische Kraft unverkennbar darthut.

Nicht etwa, weil der menschl. Geist des Alten müde wird und im Guten, wie im Schlechten, von Zeit zu Zeit etwas Neues verlangt, gehört Neuheit zur artistischen Vollkommenheit. Was vortrefflich ist, bleibt in Ewigkeit vortrefflich. Das natürliche Bedürfnis der Abwechselung hat an sich mit dem ästhetischen Verlangen nach Neuheit wenig gemein. Aber wir verlangen von der Kunst mit ästhetischem Rechte dieselbe Unerschöpflichkeit im Mannichfaltigen, die zum Wesen der Natur gehört. Der schöpferische Künstlergeist soll uns durch Kraft und Fülle zu sich hinziehn, wie die Natur, über die er herrscht. Das Gefühl der menschlichen Ohnmacht, die nicht weiter kann, schlägt nieder und verscheucht alles ästhetische Wohlgefallen. Neuheit der Komposition *) ist das Wenigste, was wir dem Künstler ansinnen; denn wo sogar diese fehlt, da hat die Phantasie ganz geruhet — — Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung ist schon mehr. Durch sie bricht die Kunst neue Bahnen und die Selbstständigkeit des Künstlergeistes erscheint kräftiger und bestimmter. Aber so weit von der blossen Neuheit der Komposition bis zur Neuheit der Art und des Geistes der Erfindung, so weit ist von dieser noch bis hinauf zur wahren Originalität, durch die sich das wahre Genie ankündigt, behauptet und bewährt — —

Was man auch alles bey dem misshandelten Worte Genie zu denken verwöhnt seyn mag: es giebt eine Freyheit des Geistes, mit der die Menschheit im Menschen anfängt: und wo diese Freyheit als die höchste intellektuelle Selbstständigkeit das kaum zu Erfindende erfindet und das kaum zu Entdeckende entdeckt, da ist der Genius der Kunst und der Wissenschaft, oder das wahre Genie. Das wahre Kunst-Genie — —

*) Wir haben wol nicht nöthig zu bemerken, dass hier Komposition nicht in dem Sinne genommen ist, wie es der Musiker braucht, sondern dass Neuheit der Komposition hier heisst: neue Anordnung des Vorgefundenen — wie z. B. Voglers Behandlung des Händelschen Halleluja im Messias, auf der Orgel.

findet sich im Conflict mit dem Zeitalter, mit Mustern, Beyspielen, Regeln, kurz mit allem, was nicht unmittelbar die Natur selbst ist. Es will sich messen mit der Natur, und um es zu können, versenkt es sich in ihr Innerstes und sucht sie in ihrem Innersten zu ergreifen. Es hasst also alle Unnatur mit dem gediegensten Hasse. Aber alles Gemeine stosst es aus der Natürlichkeit aus. Mit Schöpfergefühl strebt es eine Welt aus sich selbst heraus zu bilden — — Ohne irgend Originalität zu beabsichtigen, bringt das Genie, wenn es anders nicht sich selbst verleugnet, nur Originales hervor; denn durch das Genie tritt das Individuelste in der Seele des Kunstlers objektiv (d. h., nach den allgemeinen und höchsten Gesetzen des Schönen,) richtig hervor. Das Werk des Genie's ist also individuell und allgemein zugleich. Es ist immer neu, und doch musterhaft. Es reisst jeden hin, wer es zu fassen vermag; denn die menschliche Seele spricht als eine Weltseele aus ihm. Der verkennet also das wahre Kunstgenie durchaus, wer es in jedem kühnen und wilden Spiele der Phantasie, oder gar in seltsamen, studirten und ergrübelten Zügen zu erkennen glaubt. Durch das wahre Kunstgenie wirkt in der schöpferischen Freyheit des Geistes eine gewaltige Vernunft. Aber diese Vernunft wirkt unmittelbar darstellend, nicht raisonnirend. Die Verirrungen des Genie's gehören der menschlichen Schwachheit, nicht dem Genie selbst an — —

Wo die artistische Begeisterung etwas Vortreffliches hervorbringt, da ist sie nicht unbesonnen. Die Phantasie ist in ihr unter den sogenannten Seelenkraften die herrschende; aber sie herrscht nicht auf Kosten des Verstandes. Den Verstand zu beschaftigen ist nie der unmittelbare Zweck der Kunst; folglich wird auch in der artistischen Begeisterung, die von selbst auf den Zweck der Kunst gerichtet ist, der Verstand die Phantasie nur vor Verirrungen schützen und ihre Werke ästhetisch ausbilden helfen. Aber gerade dadurch vollendet der wahre Kunstlerverstand das Werk der Phantasie. Deswegen zeichnen sich die Meisterwerke des wahren Genie's auch durch eine Fülle des feinsten und kraftigsten Verstandes aus. Das Schein-Genie, das nur phantasirt, will von dergleichen Verstande in der Kunst nichts hören, weil es selbst ohne Schwache des Kopfs sein spielendes Phantasiren nicht aushalten könnte. —

S. 402. Ein dramatisches Gedicht für den Gesang ist noch lange keine Oper, und über eine Oper, in welcher die Poesie nur die Musik, die mimische Kunst, und die Theaterkunst unterstützt, an sich aber wenig bedeutet, hat die Poetik kaum ein halbes Urtheil. Aber Kantaten und Oratorien ohne Handlung sind lyrische, nicht dramatische Gedichte, mögen auch der concertirenden Personen noch so viele seyn. In der Oper muss doch am Ende auch die höchste Poesie sich unter die Gesetze der musikal. Komposition beugen. Das Verhältnis der Recitative zu den Arien, Wechselgesangen und Chören wird zunächst nach der musikalischen, nicht nach der poetischen Vollkommenheit geschatzt. Durchaus anomalisch, nach den Gesetzen der Musik sowol, als der Poesie, sind die Schauspiele, in denen der Gesang mit der Deklamation abwechselt, wie in den kleinen französischen Opern. Es ist eine Art von poetischer Prosa mit Musik und ohne Musik — ein Mischling, mit dem nur das prosaische Zeitalter den Geschmack aussöhnen kann. Noch anomalischer ist die abwechselnde Unterbrechung der dramatischen Deklamation durch die Musik, in der Manier der Ariadne von Brandes und Benda. Unser nordischer Geschmack lässt sich da gefallen, dass zwey Künste, die dasselbe Ziel ver-

folgen, mit besonderer Höflichkeit einander abwechselnd Platz machen, wenn die eine der andern in den Weg tritt. —

S. 283. Die Tonkunst verleugnet ihren ästhetischen Charakter, wenn sie sich begnügt, mit Harmonieen zu spielen, anstatt durch harmonische Ausbildung einer ausdrucksvollen Melodie die reinste Intensität, deren irgend eine Kunst fähig ist, zu erreichen. — In dem alten und endlosen Streite der musikal. Harmonisten und Melodisten hat der Aesthetiker ohne Kenntnis der speciellsten Grundsätze des sogenannten Generalbasses keine entscheidende Stimme. Aber so viel folgt schon aus der allgemeinen Idee der Musik, dass, wo die Schönheit der Melodie nur als Verstärkung des ästhetischen Reizes einer kunstreichen Harmonie zu Hülfe gerufen wird, die Musik gerade auf die Schönheit Verzicht thut, durch die sie alle übrigen Künste übertreffen kann. Denn die Musik ist in der ästhetischen Nachahmung der Natur *), auf das Subjective in der natürlichen Entwickelung der Empfindungen beschränkt. Die äussere Natur ist für sie nicht da. Dafür kann sie sich der ganzen Seele mit einer Gewalt bemächtigen, dass sie von der stillen Andacht bis zur Raserey der Leidenschaften, vom rauhesten Heroismus bis zur freundlichsten Zärtlichkeit das menschliche Herz in allen Richtungen bewegt. Keine Kunst, ausser der Poesie, erreicht die Intensität einer ausdrucksvollen Musik. Was aber diese Wirkung hervorbringt, ist ursprünglich immer die Melodie. Die Italiener werden also auch in dieser Hinsicht, wie fast in jeder andern, wo wahres Schönheits-Gefühl entscheidet, Recht behalten. Die französische Musik, die durch geist- und harmonieenreiche Verarbeitung gemeiner Melodieen das Ziel der Kunst erreichen wollte, wurde ein harmonisches Getöse. Aber der deutschen Musik thut man sehr Unrecht, wenn man ihren melodischen Charakter über der unbeschreiblich gelehrten, und für den Dilettanten gar nicht geniessbaren Harmonie verkennt, in der sich unsere ältern Musiker vorzüglich gefielen. In der musikal. Malerey der Leidenschaften steht die deutsche Musik der italienischen nach; aber im harmonisch reinen Ausdruck der Stärke und Tiefe des Gefühls möchte wol die deutsche Musik die erste in der Welt seyn.

Nachrichten.

Ueber Tonkunst in Prag.

(Beschluss.)

Zum Beschluss der Fastenzeit gab Hr. Alberghi mit seiner Tochter (jetzt Sängerin bey der hiesigen Oper) eine musikalische Akademie, die, dem Anschlagzettel nach, aus zwey grossen Abtheilungen bestand, in denen nichts, als gesungen und wieder gesungen wurde. Es gab da allerley Kompositionen, meistens aus dem alten musikalischen Testamente. Die Stimme des Hrn. Alberghi ist schwach, aber seine Manier vortrefflich und sein tiefes Studium der Kunst unverkennbar. Seine Tochter hat eine sehr artige Stimme, die jedoch nicht hell genug ist; sie kann aber dereinst, wenn sie selbst will, eine ausgezeichnete Sängerin werden.

Da haben Sie denn Belege genug zu meinem obigen Satz, dass in Prag der Ge-

*) Ueber diesen leicht zu missdeutenden Ausdruck ist der Verf. selbst nachzulesen, besonders S. 204 und folgg.

schmack in Absicht auf Musik gesunken sey — dass man von dem Vorzüglichsten, gleichgültig, fast gar keine Notiz nehme, wenn es sich nicht durch Nebendinge geltend macht, dass man für das weniger oder auch gar nicht Bedeutende thätig sey, sobald besondere Rücksichten eintreten etc. und diese Belege mögen zugleich als Notizen über die letzten Vorfälle in der hiesigen Musikwelt dienen. Meine lieben Landsleute werden mich meines Freymuths, vielleicht auch manche Künstler meiner Ansicht wegen verketzern, verschreyen, schmähen: das kann ich ruhig geschehen lassen, denn nur Wahrheit und Liebe zur Kunst hat mich zum Schreiben ermuntert, hat mir beym Schreiben die Feder geführt. Bemerke ich, dass man in Prag zu dem Ernst und der wahren Liebe zur Kunst zurückkehrt, die uns sonst schmückten und uns beym Ausländer in diesem Betracht so grossen Kredit erwarben — dann bin ich der Erste, der es verkündigt und mit wahrer Freude preiset.

K.

München, den 6ten May. Hr. Abt Vogler, unermüdet in seinem Eifer, durch Nationallieder und Orgelkonzerte den — Gemeingeist zu erwecken und zu unterhalten, gab jüngsthin zwey „patriotisch-, National-, charakteristische Orgelkonzerte", auch unter dem Namen Polymelos verkündiget; wobey die Ankündigung sagte, Ein Abend reiche gar nicht hin, seinen Plan vollständig auszuführen. Es waren da zu hören: sieben bayerische Volkslieder, sämmtlich vom Abt komponirt; andere „von allen Zonen gesammlete Favoritmelodieen"; unter diesen der Kühreigen, und zwar in altgriechischer, lydischer Tonart etc. Dieser unerwarten Ankündigungen ungeachtet waren der Zuhörer wenige, die Einnahme gering. Der Hof erschien gar nicht. Die Kosten des angekündigten Chors von „einem Halbhundert" Sängern hatten jedoch nicht in Anschlag gebracht werden sollen; die Leute sangen, wie sie hintennach erfuhren, als die Gratifikation ausenblieb, aus Patriotismus. Jetzt lässt der Abt das ganze Konzert in Kupfer stechen — eigentlich, auf Stein abdrucken. In einem Hofkonzert liess er auch eine patriotische Sinfonie aufführen. Sie soll zwar schon längst, und, so viel man weiss, ohne Patriotismus komponirt worden seyn; doch jetzt ist dieser durch ein eingelegtes Volkslied hineingebracht worden. Er wird nun eine grosse, ganz neue Orgel nach seinem Simplificationssystem in hiesiger Pfarrkirche zu St. Peter erbauen. Der Plan dazu ist schon öffentlich erschienen. Man hat Ursach, etwas Ausserordentliches, wirklich Grosses davon zu erwarten. Voglers Kenntnisse, Reisen, Erfahrungen aller Art etc. berechtigen dazu. Gelingt das Werk, so stiftet er sich ein sehr schönes Denkmal in München, denn bis jetzt ist hier nicht eine einzige gute Orgel, die ausgenommen, die Hr. Frosch im evangelischen Bethause gebauet hat, die aber nur ein kleines Werk von zwanzig Registern ist.

Hr. Brizzi ist wieder hier. Er singt in den Hof- und Kabinet-Konzerten. Eine seiner Arien ist sogar für uns neu. Zur Oper wird er es in diesem Sommer aus verschiednen Ursachen kaum bringen können.

Der frühzeitige Tod des Konzertmeisters, Hrn. Cannabich — er starb am 1sten May im 35sten Jahre — hat allgemeines Bedauern erregt. Gleich hochachtungswerth als Künstler und als Mensch, besass er, und folgt ihm nun die aufrichtige Theilnahme jedes Gutgesinnten, und die herzliche Liebe aller, die ihn näher kannten. Schon früh weihete ihn sein Vater, der rühmlich be-

kannte Komponist und Musikdirektor, der Kunst, und früh zeichnete er sich auch schon durch Fertigkeit und Geschmack als Violin- und Klavierspieler aus. Er wurde Mitglied des hiesigen Orchesters, machte mehrere Reisen, übernahm und führte die Direktion der Musik des Frankfurter Theaters in dessen schönster Zeit, wo er auch seine nachmalige Gattin kennen lernte, die als Sängerin mit Recht sehr geschätzt wurde, die aber jetzt auch zu singen aufhört. Nach dem Tode seines Vaters (1799) erhielt er die Direktion des hiesigen Orchesters. Ausgerüstet mit allen nöthigen Kenntnissen und Fertigkeiten, belebt von warmen Eifer für seine Kunst und für alles, was ihr Bestes fördert, unterliess er nicht, die sehr beträchtlichen Erwartungen, die man sich von ihm machte, zu erfüllen. Einsicht und Kunstsinn herrschten da, wo er wirkend zugegen war; mit Genauigkeit und Geschmack führte er sein Orchester an, und unermüdet strebte er dahin, dem Ganzen jene Vollkommenheit zu geben, die, selbst bey einer Gesellschaft der allergeschicktesten Musiker, doch nur durch einen so geachteten, denkenden, erfahrnen, und unermüdlich-thätigen Mann an der Spitze möglich wird. Von seinen Arbeiten sind mir bekannt: Lieder, Klavier-Variationen, Sinfonieen für das hiesige Orchester, ein Melodrama, und die Oper Palmer und Amalie.

Berlin, den 8ten May. Am vorigen Mittwoch, dem Busstage, gab Hr. Conrector Gattermann eine Vokalmusik in der St. Petri-Kirche. Diesmal hatte er die treffliche Kirnbergersche Komposition des 50sten und 51sten Psalms nach Mendelsohns Uebersezzung gewählt, die Sie aus seinen Werken kennen. Noch war dies kunstreiche Werk hier nicht öffentlich aufgeführt worden, und ein ungemein zahlreiches Auditorium belohnte den schätzbaren Mann für die sehr gelungene Ausführung. Da an demselben Tage kein Schauspiel seyn konnte, so benutzte Hr. Kapellm. Weber diese Gelegenheit, um vor einem sehr zahlreichen Publikum ein treffliches Concert spirituel im Theater zu geben. Der erste Theil bestand aus einer Ouverture von Gluck und aus Mozarts Requiem; der zweite gab eine soleune Messe vom Abt Vogler. Die Sänger und Sängerinnen des Königl. Nationaltheaters sangen die Solopartieen und Chöre sehr gut, so wie die in der Messe vorkommenden konzertirenden Solo's von den Herrn Ritter und Tausch mit aller Kraft und Eleganz vorgetragen wurden.

Kurze Anzeigen.

Selection of sacred Musik, from the Works of some of the most eminent composers of Germany and Italy.

Unter diesem Titel kömmt, seit etwa einem Jahre, ein sehr lobenswürdiges Werk heraus, das zur Erhaltung und Verbreitung der Liebe zur eigentlichen Kirchenmusik, vornämlich in England, beytragen soll, als wo sich der Freunde solcher Musik noch viele befinden. Es wäre aber traurig, wenn diese in Deutschland nicht auch noch zu finden wären! Sie sind jedoch wirklich hier vorhanden, und ihnen wird eben die Anzeige dieses Werks willkommen seyn; denn, wenn Refer. sagte, es sey zunächst für England, so will er dies nur darauf bezogen wissen, dass die Texte, die nicht eigentlich kirchlich sind, wie die Worte der Messe, das Te Deum, das Magnificat, das Salve Redemtor etc. ins Englische übersetzt gegeben werden. Uebrigens wird in den Heften, deren jeder nicht un-

ter vier Bogen, ohne den Umschlag beträgt, die Singpartie ganz, wie in den Originalen, (nur die Altstimme in Violinschlüssel, wie die Sopranstimme,) die Begleitung aber in einem sehr verständig eingerichteten Klavierauszuge, wo überdies der Bass genau beziffert ist, abgedruckt.

Die Sammlung verräth einen Mann von ausgebreiteter Kenntnis der Werke der besten deutschen und italienischen Kirchenkomponisten, der im Besitz einer grossen musikal. Bibliothek ist, die er auch mit ausserst seltenen Werken zu bereichern gewusst hat. (So hat sich Refer. auf den Besitz der grossen Messe von Caldara für Dresden, und der von Pergolesi für Mayland, die beyde für Monographa gelten, etwas zu Gute gethan; er findet aber beyde auch hier benutzt.) Damit die Leser dieser Zeit. bestimmter wissen, was ihnen hier geboten wird, mögen die Stücke der letzten drey Hefte, des 5ten, 6ten u. 7ten, hier genannt werden.

V. Laudamus te, Sopransolo, und Gratias, Chor, von Pergolesi, aus der vor kurzem in Wien gestochenen Messe. Pathetisches Chor von Astorga, mit engl. Text, Refer. bisher ganz unbekannt. Te ergo quaesumus, Duett für Sopran und Tenor, aus Grauns grossem Te Deum, vor etwa zwanzig Jahren zunächst für den König von England von Breitkopf in Partitur gedruckt.

VI. Chor aus einer trefflichen Kantate von Wolf, mit engl. Text. Ad te clamamus, Solo für die Altstimme von Hasse, aus seinem lieblichen Salve regina. Das herrliche Recordare Jesu pie, für vier Solostimmen von Mozart, aus seinem Requiem, Agnus Dei, Duett für Alt und Tenor, von Caldara, aus der oben genannten Messe.

VII. Das erste Chor mit Sologesängen aus Hasse's Fall Jericho's, hier mit engl. Text. Domine Deus, Duett für Sopran und Alt, von Pergolesi, aus der oben angeführten Messe. Ein kurzer, edler, vierstimmiger Gesang von Michael Haydn, mit engl. Text, Refer. bisher noch unbekannt.

Es ist jetzt der Liebhaberey für Musik, und besonders auch des Singens am Pianoforte, so sehr viel in Deutschland: möchten doch die, die auf die Leitung der Dilettanten unmittelbaren Einfluss haben, Hülfsmittel, wie dies Werk, benutzen, um recht Viele für solche Musik zu gewinnen! Es wäre ohne allen Zweifel, für die Kunst selbst und zugleich für die Liebhaber in Absicht auf dieselbe, und wol auch in gar mancher andern Hinsicht, von grossem Vortheil!

Stich, Papier und alles Aeussere ist sehr gut, und nur eins findet Refer. zu wünschen — dass der Herausg. künftig sehr sparsam mit den Werken der Meister umgehen möchte, die Modehelden ihrer Zeit seyn wollten und wol auch wirklich waren; und wo man, um sie ganz geniessen zu können, da, wo sie sich jenen Zweck setzten, sich in den Geist ihrer Zeit zurückversetzen muss — was denn doch nicht Jedermanns Sache ist.

---

1) *Weihnachtsgeschenk, bestehend in 3 Liedern von F. H. Himmel.* (Pr. 12 Gr.) und

2) *Für Betrübte, ein Gesang für 4 Singstimmen, in Musik gesetzt von F. H. Himmel.* Berlin bey Werkmeister. (Pr. 6 Gr.)

Zum Weihnachtsgeschenk sind diese Lieder wol nur sehr zufällig geworden: Hr. Kapellm. H. selbst würde seinen Freundinnen und Freunden schwerlich etwas zu Weihnacht bescheren, was sie fast durchgängig nur mit Jammer und Thränen unterhielt, an Verwesung erinnerte u. dgl. Das bey Seite — so ist das erste dieser drey

Lieder, das nun auch in No. 2. „für Betrubte“ besonders abgedruckt worden, (und das, wenn sich Refer. recht besinnet, auch im Beckerschen Tas henbuch für dieses Jahr schon abgedruckt stand, damit nicht leicht irgendwo ein Betrubter Mangel litte —) gewiss ein recht guter Gesang, einfach, melodiös, rein, und im Ausdruck vollkommen so weich und schmelzend, wie er, nach dem Willen des Komponisten, seyn soll. Vierstimmig nimmt er sich allerdings am besten aus, doch kann er auch, da die vier Stimmen für das Pianoforte zusammengezogen sind, von Einer Sopranstimme nicht ohne Wirkung vorgetragen werden. Im ersten Fall werden sich die Sänger ganz vorzüglich des Portamento und der reinsten Intonation zu befliessigen, und sich über die bb und pp. (ja sogar nach dem pp. noch über: „il più ppo. possible“ —) wol zu vereinigen haben.

Das zweyte Lied ist mehrern frühern desselben Komponisten, die nicht eben unter seine besten gehören, ähnlich. Es ist darüber nichts zu sagen. In No. 3. wird Rom in seinen Trümmern durchwandelt und von dem Beobachteten die Anwendung gemacht, der Nutzen gezogen. Der Komponist hat, gewiss sehr zweckmässig, jenen ersten Theil jeder Strophe recitativisch, diesen zweyten Theil als Arioso behandelt. So singt sich dieser nicht eben musikalische Stoff gut genug, und man möchte nur wünschen, dass auch die Freundschaft neben der Tugend in der Deklamation gehoben, und nicht nur wie ein musikalischer Vorschlag vor dieser behandelt wäre, besonders da die Stelle als Refrain in allen Strophen wiederkehrt. In den Text hat sich hier ein spashafter Druckfehler eingeschlichen: Caracalla's Stadt ist — Rum geworden, statt Ruin. — Der Stich beyder Werkchen ist deutlich und gut.

La Campana di morta, Sonetto, coll' accomp. di Pianof., comp. da Bonif. Asioli. Op. 9. In Zurigo, presso G. G. Neghell. (Pr. 2 Liv.)

Eine neue schöne Blume, die von Süden aus zu uns verpflanzt wird, und die, wie nun ihre Eigenheiten sind, bey uns noch besser bekleiben kann, als in ihrer Heimath. Nicht bunt gefarbt, niedlich gebauet; nur pikant gewürzt ist sie, wie von denen, die unter jenem Himmel spriessen, jetzt fast alle, welche den Beyfall anderer Nationen finden; sondern einfarbig, dunkel ist ihre Kolorirung, breit und voll ihr Kelch, stark und die Lebensgeister erweckend ihr Duft.

Ohne Bilderey! Man kennet Asioli schon aus fruhern Werken als guten, ausdrucksvollen Sänger, der aber auch ein Accompagnement auszuführen verstehet, wie es seine Landsleute fast sämmtlich jetzt weder können, noch mögen. So zeigt er sich auch in diesem Werkchen, das aber Refer. unter den ähnlichen obenan stehet. Die Singstimme ist leicht, ausdrucksvoll, natürlich; die Begleitung voll, kräftig, kunstreich ausgeführt in den mannichfaltigen, zweckmässigen, und schön durchgehaltenen Figuren. So macht das Ganze ungefähr den Effekt einer edlen, tragischen Scene, ohne an die Bühne zu erinnern oder die Handlung vermissen zu lassen, besonders da auch die schöne pathetische Einleitung vollkommen gnugend in die rechte Stimmung und Situation versetzt. Kurz, es ist das Werkchen ganz, was es seyn will, und es will etwas seyn, das nur recht viele seyn sollten! Die Klavierstimme verlangt einen nicht ungeübten Spieler, der auch gute Ueberlegung und Discretion anwenden mag — Der Stich ist der schönste französische.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. Nº. 36. 1806.

Andeutungen und zufällige Gedanken.

Wenn ich den jetzigen Zustand der Wissenschaften und Künste betrachte; so drängt sich mir unwillkührlich der Gedanke auf, dass unsere jetzige Zeitperiode, in intellektueller und asthetischer Hinsicht, eben so, wie nach der Aussage der Aerzte, in physischer vornämlich an Schwäche aus Ueberreitz (an direkter Asthenie) leide. Jetzt von diesem Uebel nur einige Worte in Bezug auf Musik. Es kann uns dasselbe keinesweges unerwartet und unnatürlich scheinen, wenn wir nur einen flüchtigen Blick werfen auf die seit 20 oder 30 Jahren riesenmässig fortschreitende Kultur der Musik — vor allen Dingen auf die sich überall ohne Grenzen verbreitende Liebhaberey und auf die bis zum Uebermaasse führenden Mittel zum Genuss derselben — auf die ungeheuere Anzahl von Konzerten, Opern, musikalischen grossen und kleinen Vereinigungen etc. Es liegt ganz in der Natur eines jeden Genusses, dass er im Uebermaasse uns gleichgültiger wird, dass wir dann schwerer, selbst durch das Bessere, befriedigt werden, dass wir bey dem Vortrefflichsten oft lange Weile haben, und statt zu geniessen, nur kritteln und tadeln. Welcher aufmerksame Beobachter sieht die Belege dazu nicht alle Tage, oder hört und liest sie wenigstens? Wie vieles von dem Neuern scheint uns wirklich neu? Sehr Viele erblicken überall Nachahmung und Leerheit; kein Komponist, kein Virtuos kann sie mehr befriedigen; wenn er nur ihre Aufmerksamkeit verdienen und erhalten will, so muss er schon sehr viel leisten! Was wird aus dem allen werden? Stillstand? Gleichgültigkeit? oder wirklicher Rückgang? — Eins gewiss! vielleicht auch alles dreyes zusammen! — Es wird dann besser für die Kunst und für ihre Jünger werden, wenn der Zeitgeist, die Mode, politischer Druck etc. uns von der Musik entfernt, ihren Genuss seltner und ihrer Afterjünger weniger macht; wenn die Dilettanten seltner werden; wenn die Musik nicht mehr als Sklavin des Luxus und der Mode, sondern frey einhertritt — wenn wir, mit einem Worte, selten Musik, und noch dazu nur ganz schlechte gehört haben: dann wird sie nach einem kurzen Schlafe neu und jugendlich wieder hervorgehen; dann wird ein besseres Zeitalter für sie und ihre Verehrer anheben. Vielleicht dass dieser Zeitpunkt aber erst nach einer gänzlichen Umschaffung der jetzigen Lage der Dinge eintritt. — Gar vieles möchte ich noch hierüber sagen, wenn ich nicht befürchten müsste, schon nach diesen wenigen Worten von Vielen für einen Schwärmer gehalten zu werden!

Unter den Ursachen, welche in den letzten Decennien die grosse Anzahl von Musikern hervorbrachten, mochte wol die Hoffnung einer mit Geld und Ruhm bedeckten Lauf-

bahn nicht die geringste seyn. Gewiss ist es auch, dass vor 20 oder 30 Jahren ein Musikus mit mittelmässigem Talente und vorzüglichem Fleisse, wenn ihm das Glück nur einigermassen wohlwollte, in Zeit von einigen Jahren zu einem gewissen Ruhme und zu Vermögen gelangen konnte. Heut zu Tage gehört zu dem Erstern ungewöhnlich viel, und zum Letztern seltenes Glück. Das Publikum bewundert und bezahlt weit sparsamer, als sonst. Die grosse Anzahl der Virtuosen und die vielen Stümper, welche unter dieser Firma das Publikum oft tauschten, verdarben den Markt. Will ein Virtuos Unterricht geben, so wird er in hundert Fällen gegen einen (?) mit dem Klimperer, welcher kenntnislos zu Spottpreisen ums liebe Brot unterrichtet, in eine Klasse gesetzt und wie dieser behandelt und bezahlt. Die allzugrosse Konkurrenz und das gemischte Publikum machen diesen Erwerbszweig also in der Regel ungewiss und nicht sonderlich wünschenswerth. Unter diesen und ähnlichen Betrachtungen entstand in mir die Frage: Würde ich einem jungen Menschen, selbst wenn er für die Musik Talent hätte, rathen, sie ex professo, um einst durch sie Amt, Ehre und Brot zu bekommen, zu erlernen? Ich konnte sie nicht anders als mit, Nein! beantworten. Denn wenn er selbst im glücklichsten Falle als Komponist sich auszeichnete: was hätte er denn jetzt zu erwarten? Sehr wenig! und im Vergleich zu den mannichfaltigen Studien und Kenntnissen, welche er sich erst erwerben müsste — gar nichts. Die Stellen, wo ein Komponist anschnlich besoldet und geehrt wird, sind sehr selten, und es gehört grosses Glück dazu, eine solche zu erlangen. Bey alle dem sind die meisten solcher Stellen doch höchst unsicher, hängen von der Gunst eines einzigen Herrn, oder von einem wankelmüthigen Publikum, von der Mode und von dem Zeitgeiste ab. — Was bekommen unsere grössten Komponisten meistentheils für ihre Opern, für ihre Sinfonien etc.? Wenige ausgenommen, bekommen die andern so viel als nichts! Die Zeiten, wo Fürsten und andere grossmüthige Beschützer der Musik, gute Werke mit Auszeichnung und Geschenken freygebig belohnten, sind vorbey. — Blos dann würde ich einem jungen Menschen rathen, die Musik — auch in lukrativer Hinsicht — zu seinem Geschäft zu machen, wenn er eine ausgezeichnet schöne Stimme und zugleich allgemeine Anlage zur Musik hätte. Im Ganzen werden unsere wirklich ausgezeichneten Sänger gewiss weit besser bezahlt, als alle andere Virtuosen, und als selbst berühmte Komponisten, und haben dabey weit weniger Beschwerlichkeiten und Arbeiten, als andere Künstler. Da ferner eine schöne Stimme blos Naturgeschenk ist, welches durch keinen Fleiss erworben (sondern nur ausgebildet) werden kann, so möchten die grossen Sänger allerdings weniger vom veränderten Zeitgeiste zu befürchten haben, sondern immer geschätzt und als Seltenheit bewundert und bezahlt werden. — Ich glaube daher, dass wenn ein junger Mensch auf irgend eine andere Wissenschaft und Kunst, z. B. Oekonomie, Mechanik, Baukunst, Kriegskunst etc. eben die Zeit, das Geld und den Fleiss verwendet, welche zur gründlichen Erlernung der Musik und ihrer Hülfswissenschaften erfordert werden, er weit eher, weit leichter, weit glücklicher in der Welt sein Fortkommen finden dürfte. —

Unter den Dingen, welche dem Musikhandel und unter gewissen Umständen auch der Musik selbst jetzt schädlich sind, ist bekanntlich die grosse Anzahl der täglich erscheinenden Musikalien. Eins verdrängt das Andere. Der Liebhaber ist un-

schlüssig, was er kaufen soll, und kauft darüber gar nichts. In der Regel findet eine Sache erst dann bedeutenden Abgang und Käufer, wenn sie Ruhm oder vielmehr Ruf erlangt hat. Dieser ist an und für sich nicht das Werk kurzer Zeit, vielweniger ist er dann zu erwarten, wenn der Gegenstand gleich darauf wieder von einem andern verdrängt wird. Der Liebhaber wird durch die Menge mistrauisch; sein Geldbeutel wird zu sehr in Anspruch genommen, dass er sich furchtsam ganz verschliesst. Wären wir so weit, dass wir für jedes Bedürfniss — oder vielmehr, so weit es geschehen könnte, für jede Gattung von Musikern und Musikliebhabern — bestimmte Sammlungen, welche sich durch Vortrefflichkeit auszeichneten, aufweisen könnten: ja, dann würde mit diesen wenigen, selbst wenn sie theuer wären, mehr zu gewinnen seyn, als jetzt mit ganzen Riesen von Musikalien. Man wüsste dann bestimmt, was man haben müsste. Der angehende Komponist würde dann so lange als entbehrlich angesehen, und würde auch klüglich so lange zurückhalten, bis er sich an jene Klassiker mit Recht anschliessen könnte. Es fiele dann freylich die Aufmunterung eines gewissen Kompositionskitzels weg: das Publikum und die Kunst würden aber gewinnen.

d. 17. April 1806.

Fr. Guthmann.

Fortepianos mit Pedalen.

Dass seit einigen Jahrzehnden unsre Fortepianos zu einer sehr grossen Vollkommenheit gediehen sind, und dass hierdurch zugleich auch die Musik, besonders das Klavierspielen, ungemein gewonnen hat, ist allgemein bekannt. Mancher Liebhaber kaufte sich, vielleicht nur um die Mode mit zu machen, oder aus Rivalität, ein gutes Flügel-Fortepiano; das treffliche Instrument reizte ihn, fleissiger als sonst zu spielen, und unvermerkt brachte er's zu einer ziemlichen Fertigkeit. Noch sehr viel aber würde das Fortepianospiel dadurch gewinnen, wenn unsre Instrumente, die mehrere Meister jetzt so verfertigen, dass sie fast nichts mehr zu wünschen übrig lassen, auch mit Pedalen versehen wären *). Ueber die Beschaffenheit und den Nutzen derselben, dürften vielleicht für den Nichtkenner folgende Bemerkungen nicht überflüssig seyn. Das Pedal ist wie das Fortepiano gebaut, mit dergleichen Hämmern, Dämpfern u. s. w. nur dass die Tasten sehr vergrössert und auch sonst so eingerichtet sind, dass man mit den Füssen spielen kann. Der Körper ist ebenfalls flügelförmig. Man kann es unter jedes Fortepiano stellen, so dass der Spieler, der auf einer besonders dazu eingerichteten Bank sitzt, beyde Instrumente bequem brauchen kann. Es umfasst übrigens nur ungefähr zwey Oktaven, nämlich die Töne vom tiefen oder grossen C bis zum eingestrichnen c — aber im sogenannten 16fuss-Ton, das heisst, eine Oktave tiefer, als unsre Klavierinstrumente. Für ganz Unkundige sey es mir erlaubt folgende Erklärung beyzufügen. Unsre gewöhnlichen Instrumente geben jeden bestimmten Ton C — ich will z. B. das eingestrichne c annehmen — in Rücksicht seiner Höhe oder Tiefe so an, wie ihn die menschliche (männliche) Stimme angiebt. Diesen Ton nennt man achtfüssig, weil die grösste offene Pfeife einer solchen Orgelstimme, die das tiefe C

*) Auch diesen Wunsch erfüllen jetzt einige geschickte Meister. Vergl. No. 28 d. Z. v. diesem Jahre.

in diesem Verhältnis angiebt, ungefähr 8 Fuss lang ist. Wäre ein Instrument so eingerichtet, dass jeder Ton desselben um eine Oktave höher gehört wurde, dass z. B. beym Angeben des eingestrichenen c, der Ton des gewöhnlichen zweygestrichenen c klänge, so müsste man sagen, es hätte nur 4fuss-Ton. In den Orgeln findet man bekanntlich Stimmen von 32, 16, 8, 4, 2 u. 1 fuss-Ton. Lässt man da aus einer 8 fussigen Stimme einen gewissen Ton, z. B. c, klingen, so muss dieser Ton in Rücksicht der Höhe und Tiefe dem gleich seyn, wie man ihn auf unsern gewöhnlichen Instrumenten angeben kann. Hält man dasselbe c fort und zieht dazu eine 4 fussige Stimme, so hört man den Ton um eine Oktave höher, oder das c, 4 fuss-Ton. Eine 2 fussige Stimme ist in diesem Verhältnis wieder eine Oktave höher, als eine 4fussige, u. s. w. Bey einer 16fussigen Stimme hört man folglich jeden Ton um eine Oktave tiefer, als bey einer 8fussigen. Mit Anschlagen des c vernimmt man das c, (nach 8fuss-Ton berechnet.) Das 16fussige Pedal eines Fortepiano steht also nur eine Oktave tiefer, als das Fortepiano. Dass die Saiten des Pedals verhältnismässig stärker und länger seyn müssen, um die tiefern Töne gehörig deutlich und kräftig angeben zu können, versteht sich von selbst. Der Kenner weiss überdies auch, dass der Ton eines guten 16fussigen Instruments schon an und für sich eine eigne Würde und Kraft hat. Wenn man auf dem Fortepiano die Oktave vom untern oder grossen C bis zum ungestrichenen oder kleinen c, auf dem Pedal zugleich aber von kleinen bis zum eingestrichenen c anschlägt, so sind zwar die Töne im Verhältnis der Höhe und Tiefe einander gleich, dennoch aber wird sich das Pedal sehr zu seinem Vortheil unterscheiden. Man hat dem Fortepiano in den höhern Tönen immer mehr Umfang zu geben gesucht: durch das Pedal erhält es noch einen bedeutenden Zuwachs an tiefen Tönen. Dass ein geschickter Spieler mit Hülfe eines Pedals sehr viel ausrichten könne, das sonst unmöglich ist, ist leicht einzusehen. Viele Musikstücke, die sonst nur mit Begleitung eines andern Instruments auf dem Fortepiano zu spielen sind, können leicht so eingerichtet werden, dass das accompagnirende Instrument durchs Pedal entbehrlich wird. Die herrlichen vierstimmigen Fugen und Orgelstücke mit obligatem Pedal, konnten dann auch von dem Fortepianospieler vorgetragen und genossen werden. Bey Ouverturen, Sinfonieen, und andern Stükken, die nur für das Fortepiano arrangirt sind, muss man oft, um mit der linken Hand eine Mittelstimme zugleich mit zu führen, kräftige Sätze für den Bass in der ungestrichnen oder eingestrichnen Oktave nehmen, wo sie ohne Wirkung bleiben müssen, und oft sogar einen widrigen Eindruck machen. Mit dem Pedal könnte man solche Bass-Solos in der gehörigen Tiefe und Entfernung von den andern Stimmen kräftig, hervorstechend, vortragen. Beym Phantasiren auf dem Fortepiano würde das Pedal mit seinen kräftigen Bassen die Modulationen ausserordentlich heben. Wie reizend für das Ohr müsste es nicht seyn, wenn der Fortepianospieler nach einem sanften Satze in den höhern Oktaven das folgende Forte mit den mächtigen Tönen des Pedals unterstützen könnte! Wenn das Crescendo seine höchste Stufe von Stärke erreicht zu haben schiene, würde es durch das Eintreten des Pedals noch gewaltig gewinnen. — Die vortreffliche Methode des grossen Seb. Bach, vierstimmige Sätze mit zerstreuter Harmonie (so dass die Stimmen der Accorde in ihrer natürlichen Entfernung von einander stehen) zu spielen, lässt sich mit Hülfe des Pedals leicht auch auf dem Fortepiano anwenden. Was her-

durch gewonnen würde, mag nur Ein Beyspiel zeigen:

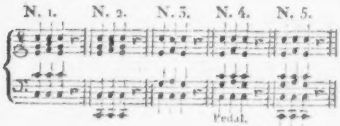

Auf dem Fortepiano kann man vorstehende Accorde nur so anschlagen, wie sie bey N. 1. 2. und 3 stehen. Bey N. 1. sind die 3 oberen Stimmen zu enge beysammen, und man vermisst die Tiefe des Basses, der hier ohne alle Kraft ist. Bey N. 2. ist der Bass tief genug, es ist aber zwischen dieser und den 3 oberen (überdies zu enge liegenden) Stimmen eine zu grosse Lücke. Bey N. 3. ist zwar die Harmonie getheilt, aber ein nicht ganz ungebildetes Ohr wird sogleich bemerken, dass die untere Mittelstimme mit dem Bass verhältnissmässig zu enge beysammen liegt, und dass der Grundbass um eine Oktave tiefer klingen sollte. Kann man aber diese Accorde so wie bey N. 4. anschlagen, so wird man bald unterscheiden, dass sie hier erst so klingen, wie sie eigentlich klingen müssen. Der Grundbass steht zwar bey N. 4. auf dem Notensystem nicht tiefer wie bey N. 3: man weiss aber, dass er, mit dem Pedale angeschlagen, doch um eine Oktave tiefer klingt, weil dieses 16 fussig ist. Noch kräftiger werden diese einfachen Accorde mit doppeltem Pedalbasse, wie bey N. 5, ertönen. — Das Pedal, wie es seyn soll, obligat, so dass es durchaus seine eigene Stimme führt, (und nicht blos dieselben Noten, welche die linke Hand anschlägt,) spielen zu lernen, würde dem etwas geübten Klavierspieler, mit Hülfe einiger mündlichen oder schriftlichen Anweisung, und durch fleissiges Ueben leichter drey- und vierstimmiger Stücke mit obligatem Pedal *), weniger schwer werden, als man vielleicht glaubt. Dass unsre geschickten Verfertiger der Fortepiano's auch Pedale von gleicher Güte zu bauen im Stande sind, ist ausser Zweifel, und auch durch Beyspiele schon bewiesen.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. d. 8. May. Gestern hatten wir hier das Vergnügen den Königl. Preuss. Kammermus., Hrn. Seidler von Berlin, zu hören, und seine ausgezeichnete Virtuosität auf der Violin zu bewundern. Er gab ein Konzert, das mit einer Haydnschen Sinfonie eröffnet wurde; Mad. Ursprung sang dann eine der schönsten Arie von Mozart, mit obligatem Bassethorne, und sang sie sehr schön; auch war sie ihrer schönen, vollen, etwas tiefen Stimme ganz angemessen. Hr. Seidler spielte ein Konzert (a dur) von seiner Komposition, in welchem er sich nicht nur als grossen Spieler, sondern auch als geschickten Komponisten zeigte. Ungemeine Fertigkeit, Gewandheit und Kraft, die er in allen Arten von Passagen mit der grössten Leichtigkeit zeigte, sind wol die hervorstechendsten Eigenschaften seiner Virtuosität; aber auch das Adagio trug er mit Zartheit und Anmuth vor. — Die Komposition war sehr effektvoll, und gehört zu den besten Violinkonzerten, die man gegenwärtig hat. In der zweyten

*) Es erscheinen jetzt 40 leichte Orgelstücke mit obligatem Pedal, von J. G. Werner, die auch zu diesem Behuf brauchbar seyn dürften, zumal da sie für den angehenden Spieler mit erläuternden Anmerkungen versehen sind, und besonders auch für das Pedal die Applikatur beygesetzt ist.

Abtheilung sang Hr. Hasloch eine Arie von Mozart, und Hr. Seidler spielte einen Theil eines Konzerts von Rode (9 moll) u. Variationen (E dur) von demselben Meister; er spielte hier möglichst in Rode's Weise, und auch so sehr gut.

d. 20sten May. Neulich gaben zwey Kinder von Passau ein Konzert: Klara Sigl, zwölf Jahr alt, Violinspielerin, und Ignätz Sigl, fünf Jahr alt, Violoncellist. Ich selbst habe sie nicht gehört, da es mich immer schon mit Wehmuth erfüllt, wenn ich nur von reisenden Virtuosen in frühen Kinderjahren höre; und hier vollends einen fünfjährigen Violoncellisten! Klara spielte ein Konzert von Pleyel; und zusammen liessen sie sich hören in einem Quartett von Krommer und Variationen von Schneider. — Gern möchte ich bey dieser Gelegenheit fragen, ob das Violoncellspiel kleinen Spielern an der Gesundheit so nachtheilig sey, wie viele behaupten? Es wäre wol werth, dass ein Mann mit den dazu nöthigen Kenntnissen in Ihren Blättern diese Frage beantwortete. —

Auch wir wurden von einem Besuch des Hrn. Anton Eberl aus Wien überrascht. Er gab am 16ten May Konzert, in welchem er uns mehrere Werke seiner Komposition hören liess; nämlich: ein grosses Konzert für das Pianoforte, (Es dur) allerdings von ihm selbst gespielt; eine ganz neue grosse Sinfonie (es dur) und ein grosses Doppel-Konzert, (B dur) für zwey Pianoforte, welches er mit Hrn. Hofmann spielte. Er fand nur mässigen Beyfall. Ich unterschreibe übrigens ganz Ihr Urtheil von Leipzig über sein Spiel und seine Kompositionen. Er würde vielleicht auch im Allgemeinen hier besser gefallen haben, wenn seine Arbeiten nicht alle an Einem Abend wären gegeben, und — von ihm nicht dirigirt worden.

Berlin, d. 22sten May. Den 9ten wurde auf Sr. Maj. Befehl für die Schillerschen Erben: Die Braut von Messina, gegeben. Ohne alles Trauergepränge feyerte man das Andenken des unsterblichen Dichters an seinem Todestage blos durch sein Werk; und das ist ja auch eigentlich die würdigste Feyer! Der Hr. Kapellm. Weber hatte zum Eingang eine Sinfonie von reicher Kunst, und grosser, tiefer Wirkung komponirt. Der Ertrag war 3003 Thlr. 2 Gr., und hierzu kommen noch die von den vier ältern Kindern des Königs für Schillers Kinder bestimmten vier goldnen Huldigungsmedaillen.

Schillers Andenken ward auch gestern in dem Deklamatorium gefeyert, das Mad. Bethmann (Unzelmann) im Konzertsaal des Nationaltheaters gab. Hier wechselten Musik und von der geschätzten Künstlerin entweder allein oder mit Hrn. Beschort gesprochene Gedichte und Scenen angenehm ab. Hr. Schrock blies unter andern eine schöne Polonoise auf der Flöte, und Hr. Kapellm. Himmel spielte Variationen auf dem Fortepiano. Aus Göthe's Faust ward Gretchens Monolog, in welchen der Chorgesang verflochten ist, mit diesen Gesängen, nach Mozart, ausgeführt. Das Deklamations- und Gesangstück, das Schillers Andenken besonders gewidmet war, nebst einer Nachbildung von dessen drey Worten des Glaubens in Bezug auf die Kunst, und dem Schlusschor, beyde von Werner, (dem Dichter der Söhne des Thals) fanden allgemeinen Beyfall, so wie auch die Musik von Himmel.

Von den fremden Schauspielern, die seit einiger Zeit hier Gastrollen spielten, nenne ich Ihnen nur Demois. Pöschel aus Wien, die als Mitglied des Theaters nach Riga geht. Wir sahen sie den 14ten als Amor im Baum der Diana, und den 19ten als Joseph in den beyden Savoyarden. Sie

ist eine interessante Erscheinung; man mag auf ihre schöne Theaterfigur, oder auf ihr lebenvolles Spiel, oder auf ihre klangreiche Stimme sehen. Sie fand daher viel Beyfall; mehr Uebung und strenger Fleiss werden ihrem Gesang auch die zuweilen vermisste Fertigkeit und den so nothwendigen Ausdruck verschaffen, besonders da sie noch sehr jung ist.

Die Königl. Kapelle zu Kopenhagen.

(Die mit * bezeichneten Mitglieder zeichnen sich auch als Konzertspieler aus.)

Chef.

Hr. Adam Willhelm Hauch, Ritter von Dannebrog, Ober-Hof-Marschall, Kammerherr etc.

Hr. Friedrich Ludwig Aemilius Kunzen, Kapellmeister.
— Peter Mandrup Lem *, Professor der Musik.
— Claus Schall *, 1ster Konzertmeister.
— Edward Du Puy *, 2ter Konzertm.
— Hartnach Otto Conrad Zink *, } Accompa-
— Joh. Wilhelm Ludwig Zink, } gnisten.

Violinisten.

Hr. F. P. Zeyer.
— Thimroth *.
— N. Tychsen.
— Schindler.
— Andreas Schall.
— Rasmussen.
— Leiplaw *.
— Lorenzen, (auch Harfenspieler).
— Thran
— Grönfeldt.
— A. W. Hartmann.
— Rauch. *
— Carlsen.
— Funck. *

Bratschisten.

Hr. Lars Friis.
— Geertzen. *
— Petersen.
— Magnus Foght. *

Violoncellisten.

Hr. Peter Schall.
— Funck. *
— Lasson.

Contrabassisten.

Hr. Keyber. *
— Zedlaczeck.
— J. W. Haskerl.

Fagottisten.

Hr. Schicht. *
— Kimka.
— Zickora.

Flautraversisten.

Hr. Johann Peter Tychsen. *
— Seydler. *
— Nijborg.
— Bruun. *

Oboisten.

Hr. Christian Friedrich Barth.
— Christian Nyborg.

Klarinettisten.

Hr. Wachtelbrenner. *
— Carl Gottlob Füssel. *
— Kragh. *

Waldhornisten.

Hr. Glandenberg. *
— Paul. *

— Grüner.
— Czedlaczeck.

Trompeten und Pauken werden von der Garde du Corps besetzt.

Kurze Anzeigen.

Das Freundes Besuch, ein Gedicht von Karl Streckfuss, in Musik gesetzt mit Begleitung des Fortepiano von F. F. Flemming. Berlin b. Gröbenschütz u. Seiler. (Pr. 8 gr.)

Ein nicht übles Gedicht, das nur einige zu gemeine Wendungen hat, die — vornämlich wenn sie durch Gesang herausgehoben werden — manchen anstössig seyn können. Der Komponist hat es scenisch, oder vielmehr nach Art der Zumsteegschen Balladen behandelt: nur ist er in der Begleitung reicher, dagegen in der Melodie der Singstimme weniger bedeutend, als dieser Komponist. Er deklamirt ziemlich gut und schreibt auch nicht gerade unrein — (S. 1. Syst. 2. T. 5. ist das C der Oberstimme statt Es wol ein Stichfehler,) kurz, es ist dies eine den Dilettanten wirklich zu empfehlende Kleinigkeit. Vor Reminiscenzen hat sich dieser Komponist vornämmich in Acht zu nehmen; so gehört S. 5. Syst. 1. und zum Theil 2 fast ganz Mozarten, in der ersten Arie der D. Anna im D. Juan.

Sammlung von Anglaisen, Walzern, Quadrillen u. Eccossoisen fur das Pianoforte von H. F. Müller. Bey Hummel in Berlin u. Amsterdam. (Pr. 1 fl. 4 Liv.)

Wer bey Tänzen nichts sucht, als dass sie das Ohr füllen und recht tanzbar sind, der wird an diesen zwey und dreyzig Stücken sich ergötzen können, denn sie haben diese Vorzüge wirklich, und besonders sind die sogenannten schottischen Tänze gut getroffen. Aber an verbrauchten, äusserst gemeinen Wendungen, (vergl. S. 4. Syst. 2, S. 13. No. 24 ganz, u. dgl. mehr) und an den gröbsten Schulschnitzern (vergl. S. 5. T. 6—7, S. 6. T. 2—3, und wo dies wiederkommt, u. dgl. mehr) mangelt es so wenig, als es dem übrigens guten Stich an Fehlern mangelt. Dilettanten, die diese Tänze benutzen wollen, werden darum wohl thun, wenn sie sich das Werkchen vorher von Jemand, der's versteht, korrigiren lassen.

Le Maître et l'Ecolier ou six Duos à deux Violons comp. par. Mr. Wuthy. Oeuvre 3. Prix 1 Rthlr. 4 gr. à Bronsuic au Magasin de Musique sur la rue: Die Höhe.

Diese Duetten würden gar nicht in Erwähnung gekommen seyn, wenn es nicht ihre Titels wegen geschehen müsste, der etwas nicht Gewöhnliches verspricht. Man wird sich aber getäuscht sehen, wenn man etwas, als das sehr Gewöhnliche erwartet. Sie sind für Meister zu matt und für Schüler zu geschmacklos.

An die Musik.

Als die Andacht und Liebe, zwey Schwestern, den Himmel erstiegen,
fehlte den Einsamen hier eine Sprache mit Gott.
Da entwandt sich ein Hauch dem allerbarmenden Geiste,
dass sie sprächen mit ihm, schuf er Gesang und Musik.

v. Scheleher.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den IIten Juny. Nº. 37. 1806.

Recension.

Fantasien aus dem Reiche der Töne, von F. H. v. Dalberg. Erfurt, b. Beyer und Maring, 1806.

Diese kleine Schrift beginnet mit einem „allegorischen Traum: die himmlische und irdische Musik," der zwar nicht neu erfunden, auch nicht zu erwünschter lebendiger Anschaulichkeit der Bilder und des Abgebildeten erhoben, aber gewiss nicht ohne manchen guten Gedanken und manche gefällige Wendung ist. Folgende Stelle, eine der besten, giebt die Absicht dieses Aufsatzes, und gewissermassen auch des ganzen Buchs an. Durch Musik in schöner Verbindung mit Dichtung, Schauspiel und Gesang lehrte der mütterliche Geist Mnemosynens die rohen Menschen zuerst sich und die Welt, ihren Ursprung und den Zweck ihres Daseyns kennen; indem sie die Gefühle der Liebe, des Wohlwollens, der Schicklichkeit in ihrem Herzen erregte, verwandelte sie rohe, thierische Geschöpfe in sittliche, nach Zwecken handelnde Wesen; ihre Leidenschaften wurden gereinigt, ihr Hang zur Tugend erhöht; durch Musik und Poesie wurde der Mensch zuerst gelehrt, die Götter, seine Ahnen und das ihn erzeugende Vaterland in erhabenen, rührenden Gesängen zu verehren und den nachkom[illegible] Geschlechtern gleichen Muth, gleiche [illegible]uflössen — Und so ists, oder doch, so sollte es auch noch jetzt seyn. —

Der Verf. giebt nun einen Aufsatz: Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister — der, wie der Verleger anmerkt, schon früher einzeln gedruckt, nicht in den Buchhandel gekommen, und oft verlangt worden ist. Krankheit, Schwermuth hat den Künstler befallen; er geht ans Klavier, giebt wilde, trauervolle Töne an: „da lag einmal, wie von einem Engel gesandt, Pergolesi's Salve Regina vor mir; ich sang es, und das himmlische O dulcis, O pia etc. erfüllte meine Seele mit einem so hohen Gefühl von Andacht und sanfter Wehmuth, dass ich in Thränen zerschmolz; es ward mir leichter, die gespannten Fibern liessen nach, ich sank in eine erquikkende Ruhe — nicht heiter, aber wohl war mir's." Er denkt nun dieser schnellen Veränderung in seinem Innern nach: der Genius der Harmonie erscheint und hebt ihn im Traume empor, so dass er den Gesang der Sphären vernimmt, und erfahrt, wie auch in der Geisterwelt alles nach Gesetzen der Tonkunst, und zwar wie sie im Monochord liegen, geschiehet. Dies wird nun so scharfsinnig, als ein Traum zulässt, und so schwärmerisch, als er liebt, durch viele Momente geführt und ausgesponnen. Z. B. „Wie die Töne nur Modifikationen eines und des ersten Grundtons, zwar nicht er selbst, aber aus ihm entsprungen und abgeleitet sind: so die Seelen in Rücksicht Gottes, des ersten, ewigen,

einzigen Grundtons“ — „Je entfernter vom Grundtone, desto schärfer; je näher, desto weicher, desto mehr Ruhe in der Saite, in der physischen Vibration des Gehörs, in der Empfindung der Seele; wahre Ruhe ist nur im Grundton und seinem harmonirenden Dreyklange.“ (In Ruhe der Saite giebt es ja aber gar keinen Ton, folglich auch keinen Grundton; die andern Töne werden dann nur in Beziehung zu einem angenommenen, vorausgesetzten Grundton gedacht etc. Es folgt hier weit mehr, als der Verfasser folgen lassen will. Erwidert er, man solle kein Bild bis in die entferntern Glieder sciren, so muss man antworten, dass er dies selbst nur allzusehr thue, wo er es glaubt brauchen zu können. Oder will er die „wahre Ruhe“ nur auf das Gemüth des Hörers bezogen haben, so ist die Stelle wenigstens nicht bestimmt genug ausgedrückt — was man ihm auch in der Folge, besonders im letzten Aufsatz, noch weit mehr vorwerfen kann. Hier finden noch einige Wendungen Platz, die bestimmter gedacht und ausgedrückt sind! „Jedes Wesen hat seinen eigenen, ihm bestimmten Ton. Aber einzelne Töne geben weder Melodie, noch Zusammenstimmung; ohne Rhythmus und Harmonie ist keine wahre Musik. Die Bestimmung der Geister sollte nicht seyn, einselne, isolirte Laute zu geben, sondern als verwandte, obgleich selbstständige Töne in einander zu fliessen und ein harmonisches Ganze, Gesellschaft, zu bilden. Harmonie ist so alt, als Gesang. Gesellschaft ist mit der Schöpfung entstanden.“ — „Wie kein Licht ohne Schatten, so der Reiz der Konsonanzen nicht ohne Misslaute. (Dissonanzen sind aber eigentlich nicht Misslaute zu nennen, die etwas ganz anders sind.) Konsonanzen sind Liebe, Dissonanzen Hass. Aus Liebe und Hass ward die Schöpfung gebildet. Sie bekriegen sich immer, (die Liebe wird eigentlich nur bekriegt, wodurch sich das Bild noch weit schöner hätte zweyten lassen;) doch fort Hass sich endlich in Liebe auf. Es ist Isis und Osiris, Typhon und Ariman der Fabel.“ Manche Beziehungen indess scheinen uns verfehlt; z. B. die auf „geniale Seelen.“ Nach dem Bilde des Verf. brächten geniale Menschen nur etwas sehr Widriges hervor — was er jedoch keineswegs sagen will. Es ist nämlich nicht das „eigene Klanggeschlecht,“ die „eigene Gamme,“ was ihre Werke auszeichnet, sondern, um in seinem Bilde zu bleiben, die neue Verwendung der Töne allgemeiner Zusammenstimmung zu ganz besondern Rhythmen und ganz eigenthümlichem Gange der Melodie und Harmonie.

Das dritte Stück: Polyhymnia, oder vom Geiste und den Wirkungen der Musik — hat der Form nach gar nichts von einer Fantasie, wol aber der Materie nach, und vielleicht mehr, als der Verfasser meynt und will. Ehe wir den Inhalt auch dieses Aufsatzes referiren, müssen wir gestehen, dass wir einen innern Zusammenhang, einen festen Gang von etwas zu etwas, hier durchaus vermissen — was uns jedoch nicht hindert, im Einzelnen darin manches Belehrende oder Erfreuende zu erkennen und zu schätzen. Der Verf. hat es hier sehr viel mit der Musik der Griechen zu thun, und fangt auch gleich mit einem Rückblick auf die Ausbildung des Mythus von den Musen an. Es findet sich hier nichts Eigenes. Dann fährt er fort: Musik ist ein Kind der Zeit — flüchtig, wie sie selbst. Die Werke anderer Künste altern nie, sie verjüngen sich vielmehr; ihre Werke aber glänzen, entzücken, vergehen. Wie kömmt das? Der Verf. antwortet nicht; er fragt nur wieder: sind die Werke grosser Tonkünstler der Unsterblichkeit weniger werth, als jene, der Dichter und Maler? fordert der unstete, flüchtige Gehörsinn immer

neues, immer Abwechselung? und nach diesen Fragen geht er sogleich auf andere Gegenstände über. Auf jenes „mehr oder weniger" ist, wie dem Verf. gewiss bekannt genug ist, eigentlich gar nicht zu antworten. Was nun aber jene Forderung des Gehörsinns anlangt, so erlaube er uns nur folgende Bemerkungen, die zu anderer Zeit und an bequemerm Orte, als in einer Rec., weiter ausgeführt, auch hoffentlich zur Genüge erwiesen und belegt werden sollen. Man unterscheide doch vor allen Dingen die Musik, die, wie der Verfasser spricht, den flüchtigen Gehörsinn vergnügt und nur ihn vergnügen soll, und bey welcher eigentlich von Kunst so wenig die Rede ist, als bey kleinen erzählenden oder dramatischen Konversationsstücken, von Poesie, (womit aber durchaus nicht etwa diese Gattung der Musik oder der Dichtung verworfen, oder auch nur verachtet werden soll). — man unterscheide sie doch ja von eigentlichen Werken der Kunst, sobald man vom Werthe der Tonkunst, ihren Wirkungen u. dgl. ernstlich sprechen will. Jene Musik muss freylich stets wechseln, und mag es; es wird an ihr auch nie fehlen. Sie ist für den Moment und wie der Moment, (ist Mode) wird vom Moment (gewöhnlich über Gebühr) belohnt, aber auch vom folgenden verschlungen. Das ist die Ordnung; so will es das Recht. Die Musik aber, die, ausser dem Ohr, Phantasie und Gefühl beschäftigt, die beym geistigen Genuss zugleich zu denken giebt, die den Menschen in seinem innersten Wesen aufregt, spannet, die ihn erhebt, begeistert, fähiger macht in Ideen — nicht etwa nur in musikalischen, sondern in Ideen überhaupt — zu leben, für Ideen allenfalls zu sterben — diese Musik vergehet nicht; sie bleibt, wenn auch nur für Menschen höhern Sinnes, edlern Geschmacks, über der Mode stehend, durch blos entwickelte energische Natur oder wahre Bildung. Und so ist es ja auch immer gewesen; und mit den Werken aller Künste! Von Musik der Alten, der Griechen z. B., kann hier keine Rede seyn; sie hatten keine freye Musik. Das Alterthum von dieser fällt nicht viel über zweyhundert Jahre zurück: da war es aber mit ihr — in allen Hauptperioden ihrer Ausbildung, wie in allen wesentlichen Wendungen des Geschmacks — gerade wie im Alterthum mit den andern Künsten und ihren Werken. Seit der freyen Ausbildung der Instrumentalmusik, ist das moderne — wem es besser lautet: das romantische Zeitalter für die Tonkunst gekommen; und so äusserst verschieden die Werke z. B. Shakspeare's von den Werken Sophokles sind, ohne grösser oder kleiner zu seyn, so verschieden sind die Werke z. B. Mozarts von den Werken Allegri's, ohne dass die Einen um der Andern willen herabzusetzen wären; — aber auch, ohne dass die Einen durch die Andern untergehen würden — einzelnes abgerechnet, woran der Zufall sein Recht behauptet, wie er es ja auch z. B. bey den alten Dichtern gethan hat. Oder sollte der Verf., und sollten die Vielen, die jetzt einmal wieder, auch in der Musik, nur immer sehnsüchtig rückwärts blicken — sollten sie wirklich glauben, dass z. B. Mozarts Quartetten oder dessen Requiem jemals veralten, und, dem ordentlichen Lauf der Dinge nach, untergehen würden? oder selbst, dass die vollkommensten Werke des gothischen Geschmacks in der Tonkunst, Haydns Schöpfung und Jahrszeiten, ganz vergessen werden würden? vorausgesetzt, dass wir nicht alle in ein eisernes Zeitalter zurückgeworfen werden, wo dann alles dem Zufall hingegeben ist und wovon sich eben darum gar nicht sprechen lässt! Nein, nein! was nur für die Zeit, wie sie nun eben ist, geschrieben worden, muss mit dieser Zeit vergehen, und ist immer mit ihr vergangen, weniges ausgenommen, was uns das Geschick (zuweilen,

scheint es, fast scherzend, zum Behuf der Geschichte der Schwachen, Spiele, Verirrungen des menschlichen Geistes) gerettet hat. Dass nun aber seit etwa einem halben Jahrhundert Unzähliches von dem der Zeit und Mode Angepassten so sehr schnell verschlungen wird, liegt, unsers Erachtens, nicht in der Kunst oder ihren neuern Werken, sondern theils in dem jetzt weit beweglichern, veränderlichern Geist der Zeit überhaupt, von dem selbst die drängende Menge musikal. Neuigkeiten nur Folge ist; theils in den wahrhaft bewundernswerthen Riesenschritten, die die Ausbildung dieser Kunst in diesem Zeitraum gethan hat. Wollen wir daher tadeln, was theils in der Natur der Dinge liegt, theils Folge schneller Vervollkommnung ist? O, man warte nur: es wird wahrlich nicht immer so bleiben; und dann wird man auf diese Zeit, seit Gluck, Haydn und Mozart, sehnsüchtig zurückblicken, wird sich im Vergleich mit uns und den nächstvorhergegangenen Jahrzehnten beklagen, und zu beyden Grund haben! Der Gang, den alle Kunstbildung im Ganzen und Grossen, in alter wie in neuer Zeit, genommen hat, scheint darauf hinzudeuten — — Doch wir brechen hier ab, und bitten dieses langen Incisums wegen um Entschuldigung, wenn es sich nicht selbst entschuldigen sollte.

Der Verf. fährt, nach oben angeführten Fragen, unmittelbar fort, „den geringen Einfluss der Musik auf das Gemüth und auf sittliche Bildung des Herzens" zu bemerken — der neuern Musik nämlich, nicht der alten; denn die Griechen — o die Griechen —! Nun, hierüber ist mehrmals in diesen Blättern gesprochen worden, und über einiges hieher gehörige erst neulich, bey der Anzeige des wiederaufgefundenen Philodem. Um bestimmte und beglaubigte Nachrichten über den „mächtigen Einfluss der Musik allein" (ohne Verbindung mit Poesie) bey jenem feinfühlendsten Volke," möchten wir wol den Verf. ersuchen, denn diese sind uns, bey allem auf die Alten gewendeten Fleiss, entgangen. Denn dass z. B. beym Plato, beym Plutarch, beym Aristoteles, auch bey den ältesten Scholiasten, wo nicht eine besondere Absicht es anders will, das μέλος allein, und das μέλος καὶ λόγος gleichbedeutend sind, wird Hrn. v. D. nicht entgangen seyn. — An jenem geringen sittlichen Einfluss der jetzigen Musik ist nun, nach dem Verf., „die Unbestimmtheit in Charakter und Ausdrükken," wie sie sich in so vielen Kompositionen zeigt, Schuld. Machen sie uns auch Vergnügen, so haben wir doch dabey „keine bezeichneten Worte, (?) haben im Ganzen keine ästhetische Darstellung irgend eines bestimmten Zwecks." Den Grund jenes Vergnügens scheint der Verf. (mit Euler) im Suchen nach dem Sinn, nach der Bedeutung, jedes Musikstücks zu finden, so dass es ungefähr dasselbe wäre, wie wenn man Räthsel löset. Doch scheint ihm jene Unbestimmtheit zu entschuldigen, da es in der Natur der Tonkunst liege, nur durch „freyes, unendlich abwechselndes Spiel ihrer Modulationen die Phantasie zu beflügeln."

Hiermit verlässt der Verf. seinen Gegenstand wieder und fragt nach den Wirkungen der Musik auf den Menschen, als „sittlich-geselliges, politisches Wesen." Erst wieder ein Rückblick auf die Griechen, zum Nachtheil der Neuern! Die Verwechselung dessen, was die Griechen Musik überhaupt, und dann auch Melodie und Harmonie nannten, mit dem, was bey uns so heisst — eine Verwechselung, die die ältern Philologen so oft verwirrte, und auch manchen in unsern Tagen noch neckt, hat auch hier oftmals ihr Spiel und veranlasst zu manchen durchaus unstatthaften Folgerungen. Wir dürfen uns aber hier nicht

ins Einzelne einlassen, wenn nicht die Anzeige dieser Abhandlung länger werden soll, als sie selbst. Sollten aber nicht schon Stellen, wie sie der Verf. selbst citirt — sollte nicht, wenn z. B. Plato sagt: Jüngling, lerne mit bescheidner Würde dich in die Chöre tugendhafter Männer reihen; setze alle Theile deines Körpers in das vollkommenste Gleichgewicht, um hierdurch die Harmonie in deiner Seele zu erhalten — sollte nicht schon dies darauf führen, es sey, wenn hier der Chöre und Harmonie gedacht, wenn nun auch dann und wann die durch vollendete Bildung der Jugend zu erreichende schöne Gleichförmigkeit aller Theile des innern und äussern Menschen in ihren Aeusserungen eine Musik genannt wird — gar nicht an das zu denken, was wir Musik nennen? ja sogar auch nicht an das, was den Alten Tonkunst war, ausser in wiefern diese mit in den Cyklus jener höhern Bildungsmittel gehörte? so dass der Grieche, wenn er mit Worten hatte spielen wollen, hatte sagen können: die Musik kann zur Musik verwendet werden; Musik kann Musik hervorbringen helfen, u. dgl.

Der Verf. führt nun viele treffliche Stellen des Aristoteles (aus der Politik und Ethik) an, die man mit Freude und Nutzen auch bey ihm wieder lieset, und fragt dann: wenn unsre Musik, nachdem sie die Grenzen der alten überschritten, sich zu mehr Freyheit erhoben hat, in jene zurückgeführt werden könnte — würden sie dabey gewinnen oder verlieren? Eine Stelle aus Herders Adrastea wünscht einen Genius herbey, der ungefähr so etwas zu Stande bringen soll; demnach scheint der Verf. für den Gewinn zu stimmen: gleichwol erklärt er sich in der Folge für's Gegentheil und sagt da manches der Beherzigung werthe über Musik als freye Kunst. Das Ganze dieses Raisonnements zusammenzufassen will uns nicht recht gelingen; sollte aber der Sinn desselben seyn: seyd aus Vergötterung des Alten nicht ungerecht gegen das Neue, das, in Absicht auf Musik, etwas anderes, etwas weit vollkommneres, aber bey weitem noch nicht so in das Leben selbst verflochten ist, als dies bey den Griechen mit ihrer Musik der Fall war; verschafft deshalb den besten, gediegensten Kunstwerken der Neuern mehr Einfluss auf Charakter, mehr Eingang bey dem bessern Theil der Menschen, der einer wahren Begeisterung, einer Erhebung über das Irdische durch die Kunst, besonders auch durch Musik, fähig ist; helft den Werken dieser Kunst auf, die dazu taugen, und die, im Vergleich mit denen, die blos sinnlich und für den Augenblick reizen, jetzt schwer aufkommen — sollte das, und was unmittelbar hieraus von selbst folgt, der Sinn und Zweck dieses Raisonnements seyn: so stimmen wir von Herzen ein, und freuen uns in dem hochachtungswürdigen Verf. einen Gleichgesinneten zu finden — freuen uns dessen um so mehr, da ihm, in seinen Verhältnissen, wahrscheinlich gar manche Wege zur Förderung der guten Sache der Tonkunst offen stehen, die uns nicht, oder doch nicht wie ihm zugänglich sind.

Die Sprache des Werkchens ist nicht ganz rein, wie auch schon einige der ausgehobenen Stellen zeigen; manches mag aber wol auf Kosten des Setzers und Correktors kommen, die vieles sehr fehlerhaft haben drucken lassen.

Nachrichten.

Wien den 31sten May. Auf unserm Hoftheater hat man Mozarts Idomeneus mit einer neuen Bearbeitung von Treitschke gegeben. Dass das Mozartsche Genie sich schon kräftig und bedeutend in diesem Werke ausspreche, dass eine grosse Tiefe, ein

bewundernswerther Reichthum und jene höhere Charakteristik sich darin offenbare, die nur aus der schöpferischen Phantasie unmittelbar entsteht, kann wol nicht geläugnet werden. Dafür muss man aber auch gestehen, dass Mozart das Theater damals, als er diese Oper schrieb, noch nicht kannte, und dass er daher oft den Effekt verfehlte. Hier wurde die Oper mit so wenig Genauigkeit und Fleiss gegeben, es fehlte so viel, dass die Sänger und das Orchester dies äusserst schwierige Kunstwerk zu einem vollkommnen Ensemble ausgebildet hatten, dass man auch darin eine Ursache des geringen Beyfalls suchen kann, den es fand. Das Publikum war ausschliessend mit Herrn Vogel als Idomeneus zufrieden.

Der Dresdner Kapellmeister, Hr. Pär, liess uns seine neueste Oper, Sophonisbe, als Oratorium im Redoutensaale hören. Das Urtheil der Kenner stimmte so ziemlich mit dem überein, das der Dresdner Korrespondent darüber in einem Ihrer frühern Blätter aussprach. Ungezweifelt ist z. B. das tändelnde, spielende Allegro der Ouvertüre dem hochtragischen Stoffe gar nicht angemessen, und auch sonst hat Pär, nach italienischer Weise, manchmal den Worten, und selbst den Situationen, arg mitgespielt. Dafür sind die Singstimmen effektvoll geschrieben, und die Blaseinstrumente grossentheils passend und brillant gebraucht. Mad. Pär sang die Sophonisbe vortrefflich, und mit dem allgemeinsten Beyfall.

Hr. Kapellm. Gyrowetz hat ein neues Melodram von Holbein: Mirina, Königin der Amazonen, auf das Theater an der Wien gebracht. Es ist schon einmal von Wien aus über den Nachtheil und geringen Kunstwerth langer Melodramen gesprochen worden, und alles dort Gesagte lässt sich auch hier anwenden. Die Musik ist weder originell, noch tief, und bey einem so gedehnten Melodram muss sie an vielen Orten, wo keine aufgeregte Empfindung herrscht, unbedeutend werden; doch sind einzelne Partieen lebhaft und mehrere Solos mit vieler Kenntnis der Instrumente behandelt. Der Beyfall war sehr zweydeutig; er würde wol noch geringer gewesen seyn, wenn nicht die vortreffliche Schauspielerin, Mad. Roose, in diesem Stücke zum erstenmale im Theater an der Wien aufgetreten wäre. -

Mad. Köhl ist im Opferfeste ohne vielen Beyfall aufgetreten.

Dresden, den 24sten May. Vorgestern wurde hier in der Kirche zu Dresden-Neustadt von der kurfürstlichen Kapelle ein sehr rühmenswerthes geistliches Konzert vor einem zahlreich versammelten Publikum gegeben. Der erste Theil bestand aus Naumanns bekannter Komposition des 96sten Psalms: Singet dem Herrn ein neues Lied; im zweyten Theile folgte desselben Meisters treffliche Musik zu Klopstocks Vater unser. Die Solopartieen bey beyden führten Dem. Häser, Hr. Ceccarelli, Hr. Mieksch und Hr. Pirotti aus.

Ueber die Komposition jenes Psalms kann ich zu dem, was früher in Ihren Blättern, bey Gelegenheit der Aufführungen in Leipzig gesagt worden, wenig hinzusetzen. Ob sie gleich eine frühere Arbeit Naumanns ist, so ist und bleibt sie doch schätzenswerth, und besonders werden die Chöre voll Kraft, in edlem Stil geschrieben, und ganz der Bestimmung des Werks für die Kirche angemessen, überall die beabsichtigte Wirkung erreichen, wo sie gut ausgeführt werden, und man sich den Sinn für einfachere Kirchenkomposition erhalten hat. Dem. Häser zeichnete sich besonders durch die Arie: Es stehet herrlich etc. zur grossen Freude aller Anwesenden aus. Es ist wahrlich bewundernswerth, mit welchem Ernst und Eifer, und auch mit welcher gründlichen Einsicht in die Sache, die

so Künstlerin immer noch weiter strebt und ihr reiches Kunstvermögen immer noch zweckmässiger anwendet. Sie zeigte auch hier, dass es ihr nicht genug sey, durch dies, und besonders durch ihre schöne Stimme zu bezaubern; sondern dass sie auch den strengern Kenner befriedigen wolle, indem sie gerade das, und das allein gabe, was hier an seinem Platze war, dies aber auch ganz vollkommen. So war z. B. selbst ihre ausgeführte Cadenza ganz im Charakter des Stücks, ganz frey von allem theatralischen Anstrich, ganz wie sie hier seyn sollte, und ich freue mich hinzusetzen zu können, dass das Dresdner Publikum genug wahre Bildung für Musik hat, um eben dies verstehen, würdigen, lieben und geniessen zu können. Nur wo das ist, ist die Wechselwirkung des Publikums auf den Künstler und des Künstlers auf das Publikum erfreulich zu beobachten, und wohlthätig für beyde.

Nach Endigung des Psalms und einer kurzen Pause trug der Hoforganist, Hr. Binder, auf der Orgel ein angenehmes Vorspiel vor, in welchem er endlich in dieses Thema überging:

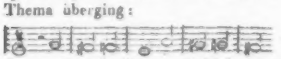

u. s. w. das er nun als Fuge gründlich ausarbeitete. Es ist Schade, dass die Verhältnisse diesem sehr geschickten, achtungswürdigen Manne nicht öfters Gelegenheit geben, etwas so Ausgeführtes auf seinem Instrument aller Instrumente vorzutragen!

Hierauf folgte denn das Vater unser. Durch bessere Besetzung der Solostimmen und weiteres Eingehen in den Geist des Werkes selbst beym Vortrage desselben, gewann es, im Vergleich mit der ersten hiesigen Aufführung, ungemein *), und schien darum auch beym Publikum diesmal weit mehr Sensation zu machen, als damals. Da dies wahrhaft klassische Werk, Naumanns vollendetster und Schwanen-Gesang, ausser Dresden und Prag nirgends gehört worden und man eine Bekanntmachung desselben durch N-s Wittwe erwarten darf, so erlaube ich mir einige Bemerkungen darüber niederzuschreiben, um wenigstens mehr Aufmerksamkeit darauf zu erregen und anzugeben, was man hier eigentlich zu erwarten habe.

Nach einer feyerlichen Ouvertüre, die eine passende Vorbereitung und Einleitung zu diesem Werke ist — nicht mehr, aber auch nicht weniger — folgt als Chor: Um Erden wandeln Monde etc. Diesen Chor (Sie wissen, ich schreibe nie blosse Lobreden!) hätte ich gewünscht wiederholen zu hören, denn hier wollte sich nicht alles präcis genug zusammenfinden, um ganz verständlich zu seyn, und die Singstimmen waren nicht rein genug, besonders die Tenore zu hoch, als dass man ganz ohne Störung des Gefühls hätte hören können. Nach diesem Satze fängt der Chor an die biblischen Worte: Vater unser, der du bist im Himmel — als Gebet, in langen Noten, (c moll) ohne Violinen, nur von Bassen, Posaunen und einigen Blasinstrumenten begleitet, vorzutragen, und dies wird dann von den vier Solostimmen ohne alle Begleitung wiederholt. Diese Behandlung der eigentlichen Worte des V. U., die bey jeder Strophe wiederkehrt, wo denn immer Eine Bitte vorgetragen wird — lässt diese Worte sehr feyerlich, andächtig und tief eindringend hervorgehen. Jeder Zuhörer, auch der über Musik wenig oder gar nicht unterrichtete.

*) Man vergleiche über diese erste Aufführung durch Naumann selbst den Aufsatz in No. 50 dieser Z., v. 1799, wo auch manches Gründliche und Angenehme über das Werk selbst vom Verf. beygebracht worden. d. Redakt.

fühlte in seinem Herzen und las von den Gesichtern seines Nachbarn: das ist das Rechte! so musste es seyn!

Die Strophe: Auf allen diesen Welten — ist als Tenorarie (Hr. Mieksch) behandelt, und bey den Worten: aber alle denken Gott — fällt der Chor ein, an welchen sich nun, nach angegebener Weise, die Bitte: Geheiligt werde dein Name — schliesst, in D moll. Nach N-s wohlberechnetem Plan und weiser Oekonomie (man weiss, wie sorgfältig er darin, besonders in den letzten Jahren war!) stechen diese Sätze für sich nicht eben hervor, sind aber nicht müssige, sondern wirklich organische Theile des Ganzen.

Es folgt: Er, der Hocherhabne etc. eine gute Sopranarie, (Dem. Haser) mit obligater Violin (Hr. Konzertm. Babbi) und Chor, wie man deren mehrere von N. hat und mit Recht hochschatzt; woran sich nun wieder die Bitte: Zu uns komme dein Reich — schliesst, wie oben, aber in E-moll. Die treffliche Sängerin erfüllte auch hier alle Wünsche. Hatte sie doch N. selbst noch hören können — namentlich auch in der herrlichen Schlusscadenza mit der obligaten Violin, die in der Singstimme mit langem, und vollkommen reinen, netten, runden Triller, und zwar auf $\overline{\text{gis}}$, beschloss.

Mit der Strophe: Wohl ihnen, dass nicht sie etc. hebt sich der Komponist und beginnet eine durch mehrere auf einander folgende Hauptscenen geführte Gradation, wie sie nur dem denkenden, und erfahrnen Meister möglich wird zu entwerfen und auszuführen. Der Satz ist ein sanftes, liebliches, und wahrhaft frommes Terzett für zwey Soprane und den Tenor, in welchem N-s einfache, ausdrucksvolle, süsse Melodieen unwiderstehlich ins Herz dringen, und bey deren schöner Verwebung der Verstand doch auch nicht leer ausgehet. Wo nun aber endlich, nach dem: Wohl ihnen — das: Wohl auch uns — folgt, und der Chor mit diesen Worten eintritt, wird jenes Gefühl zum sanftesten Entzücken emporgehoben.

Nach der Bitte: Dein Wille geschehe etc., wie oben, aber in F moll — folgt ein liebliches, absichtlich (um des Folgenden und des dadurch zu bewirkenden vollkommnen Kontrastes willen) sehr leicht gehaltenes Pastorale: Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor — das denn nun mit dem darauf folgenden imposanten, kräftigen Allegro: Aber sein Donner — ein grosses, herrliches Stück von tief eingreifendem Effekt, und doch ohne allen theatralischen Apparat, ohne alle Abschweifung in Theaterstil, bildet.

Die Bitte: Unser täglich Brot etc. (g moll) ist wieder auf die angegebne Weise behandelt, nur dass da, wo die vier Solostimmen den Gesang ohne alle Begleitung wiederholen, die G-Pauke einen schauerlichen Wirbel dazu hat, der dann, nach dem Gesange, noch allein fortdauert, und in welchen nun plötzlich die Charakterarie für den Bass: Ob wol hoch über des Donners Bahn etc. schauerlich — man darf sagen, niederwerfend, einfällt. Es ist wahrlich zu bewundern, wie glücklich N. die Schwierigkeiten dieser Stelle gelöset hat, und Kenner werden das anzuschlagen wissen, wenn sie, bis ihnen das Werk selbst bekannt wird, auch nur die Worte aufmerksam lesen:

Ob wol hoch über des Donners Bahn
Sünder auch und Sterbliche sind?
Dort auch der Freund zum Feinde wird?
Der Freund im Tode sich trennen muss?

und sie erfahren, dass N. vollkommen geleistet hat, was diese Worte verlangen. Uebrigens verdient bemerkt zu werden, dass Hr. Pirotti diese Arie sehr brav sang, und auch die Worte, als Italiener, sehr gut aussprach.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. Nº. 38. 1806.

Ketzereyen über Generalbass und Harmonie.

Man hat es an mehrern neuern Komponisten getadelt, dass sie die Regeln des strengen Satzes zu sehr beleidigt und überschritten haben. Diese Beschuldigung ist nicht ganz ohne Grund. Es ist ferner wahr, dass ohne eine gewisse solide harmonische Grundlage kein wahres Kunstprodukt entstehen kann. Die Erlernung der Harmonik wird daher für alle Zeiten dem Musiker unentbehrlich seyn. Nur kommt es mir immer vor, als sey man in den Forderungen harmonischer Reinheit zu weit gegangen; als hinge man noch mit zu viel Pedanterey an dem blos Hergebrachten, blos Angenommenen, ohne zu fragen, ob es auch wirklich für unsere jetzige Kultur der Musik noch brauchbar, oder doch noch nothwendig sey. Es ist nichts schädlicher, als in seinen Forderungen zu weit zu gehen. Der Kunst müssen keine kleinlichen Fesseln angelegt, keine Regeln zugemuthet werden, welche nur einer Spielerey der Augen und einer mechanischen Rechenkunst anzugehören scheinen, ohne auf das gebildete Ohr nur im geringsten vortheilhafter zu wirken. Das Genie wirft die zu engen Fesseln bald ab; den Dilettanten schrecken die ängstlichen Regeln, und führen ihn zur gänzlichen Regellosigkeit. Man sollte daher im Gebiete der Harmonie und des Generalbasses die zu subtilen Regeln und Distinctionen weglassen, da ohnehin bey der Ausübung selten jemand auf sie Rücksicht nimmt, sondern mehr die einfachsten Grundregeln vor Augen hat, dann sein nach guten Werken gebildetes Gehör zu Hülfe nimmt, und ohne sie zu verletzen, doch sie nach seinen Absichten formt. Wer sich ja nach der ganzen Rechenkunst der Musik sehnt, der kann ja in so vielen ältern Schriften hinlängliche Erbauung finden. Wozu selbst in neuern Schriften alle jene Regeln wiederholen? — Jede Regel ist nur aus der Erfahrung, aus Folgerungen, und aus der Natur selbst abstrahiret. Die letztere giebt uns sehr einfache Regeln, und zwängt den Geist durchaus nicht ein. Die Folgerungen aus der Erfahrung müssen wir aber nicht blos auf Treue und Glauben annehmen, sondern sie einer wiederholten Prüfung unterwerfen. Hier finden wir aber, dass unsere musikalischen Vorfahren allzuweit gingen, und, nach ihren angenommenen Sätzen mehr oder weniger konsequent, eine Menge Dinge festsetzten und als nothwendig angaben, welche grossen Fleis und Anstrengung — also eine mühevolle Kunst — erforderten, ohne doch auf das Ohr vortheilhafter zu wirken. Die Musik ist aber für das Ohr und das Herz. Sie soll ergötzen und unsern Geist zum Schönen und Guten erheben und bilden. Die schönste Augenmusik — ein Kunstwerk, welches nur den Kenner durch die Ansicht und allenfalls beym Anhören als Produkt einer künstlichen Rechenkunst interessirt — hat daher in meinen Augen als Beytrag zur wahren Musik keinen Werth; es ist mir blos

ein schätzbarer Beweiss des menschlichen Fleisses. — Man gehe die Werke Haydns, Clementi's, Mozarts, Cherubini's u. a. durch und sehe, ob man jene Regeln beobachtet findet, woraus man überall verdeckte Quinten, fehlerhafte Sprünge und Fortschreitungen, ängstliche Verdoppelungen, um einem übermässigen Sekundensprung auszuweichen, wittert etc. Das Genie sagte diesen Männern, wie weit sich die Herrschaft dieser Regel erstreckt. Wer soll es aber uns andern sagen, wenn unsere Lehrbücher sie immer unantastbar wiederholen? Ich sage noch einmal, dies schadet sehr viel, denn die dicke rauhe Schaale schreckt von der Oeffnung ab, und der Kern bleibt ungenossen.

Um hier nicht misverstanden zu werden, wiederhole ich nochmals, dass ich keineswegs das Studium der Grundregeln verwerfe oder für weniger nothwendig erkläre; nein! nur die Spreu sollte man von dem Weitzen absondern. Ich stimme bey dieser Gelegenheit dem Hrn. Recensenten der Klavierschulen von Müller und Türk in einem der ersten Blätter dieses Jahrgangs d. Z. von ganzem Herzen bey, wenn er wünscht, dass uns bald Jemand mit einer wirklich praktischen Harmonie- und Generalbassschule beschenken möchte; sie ist höchst nöthig und wünschenswerth. Wenige und einfache Regeln — mehr praktische Uebungen! — die Ausnahmen bloss kursorisch und historisch, und die weitere Ausbildung nicht beschränkend! — Das Gefühl und die Beurtheilung wird durch zu viele Regeln ängstlich; die Natur wird verwöhnt und überstimmt, zumal wenn das Vorurtheil ins Spiel kommt. — Es kann seyn, dass Mancher, welchen sein Compendium musicum sauren Schweiss gekostet hat, über dies Raisonnement den Kopf schüttelt, und entrüstet ist, dasjenige, wodurch er sich einigermassen ein Ansehn gab, als kleinlich und zum Theil überflüssig dargestellt zu sehen; dass er von Gründlichkeit der Musik, von der Vortrefflichkeit und von den Vorzügen alter musikalischer Räthsel und Kunststücke, von Fugen, wo vier bis sechs Stimmen sich untereinander mit steifem Gange konvulsivisch herumwinden, und man keine wegkriegt, oder ihren Sinn fasst; wo man vor lauter Kunst und Melodie nichts hört und versteht — noch weniger fühlt — von der Erlöschung der musikalischen Gelehrsamkeit etc. spricht, und das Pereat über mich ausspricht: dies alles rührt mich nicht; ob ich gleich mich nicht für unfehlbar halte und mich sehr gern zurechtweisen lasse, wenn überwiegende Gründe dazu vorhanden sind. Unsere meisten Harmonietheorien gleichen der Holländischen Gartenkunst, welche die Natur — den Baum — in Formen presst, und so lange schnörkelt und striegelt, bis seine Hauptschönheit dahin ist. Ich habe indess die Hoffnung, dass wir wie von jenem auch in der Musik zur Natur zurückkehren werden.

Zum Schluss dieser Bemerkungen und zu kleinen Beweissen alles dessen, was ich hier behauptete, setze ich noch einige mir gleich vorschwebende Beyspiele — nach der strengen Regel und nach der Abweichung von derselben her, und überlasse es der Beurtheilung eines jeden unbefangenen und gebildeten Musikers, ob die Differenz zwischen der Regel und der Abweichung von derselben in Hinsicht der Wirkung, die Rede werth; ob nicht gerade diese Abweichung dem Ohre vielleicht sogar angenehmer, als jener ängstliche Zwang ist? Ich frage, ob solche kleine unbedeutende Verschiedenheiten werth sind erwähnt zu werden, oder werth, dass man daraus Regeln absiehe, so die Erlernung erschwere und den Kopf ängstlich mache? Diese Beyspiele mögen andeuten, welche

den Vorzügen dieses Werkes selbst, Veranlassung und Entschuldigung für ein längeres Verweilen dabey zu finden. Im Allgemeinen sey erst das davon gesagt. Die Stücke sind wirklich von verschiedener Art, wie der Titel sagt; sind theils im gebundenen, theils im freyen, theils im gemischten Stil, theils schwer, theils leichter, theils sehr leicht auszuführen, theils für grosse, theils für mittlere, theils für kleine Werke, theils für bestimmte Veranlassungen (für den Ausgang, für bestimmte Chorale, u. dgl.) theils nicht u. s. w. Nur zwey Hauptgattungen vermisst Rec., die leer ausgehen, was denn er bedauert und wol auch mancher Andere bedauern wird: es findet sich kein einfach gebundener, langsamer, gleichgehaltener, recht eigentlich und blos pathetischer Satz für das ganze volle Werk, besonders zur Eröffnung des Gottesdienstes an feyerlichen Tagen geeignet, und zweytens, keine eigentliche, rein ausgeführte Orgelfuge. Vielleicht gefällt es Hrn. F. in der Fortsetzung dieser Sammlung auf die Ausfüllung dieser Lücken Rücksicht zu nehmen. Jeder der hier gegebenen Sätze ist so rein und gut gearbeitet, dass man darin einen der vollkommensten Zöglinge Kittels nicht verkennen kann; dabey ist in den Ideen, wie in der Ausführung derselben, nichts veraltet oder steif. Der Effekt für die Orgel ist überall gut und in einigen Sätzen (sie sollen in der Folge angegeben werden) ganz ausgezeichnet schön. Keinen geringen Antheil an diesem guten Effekt hat die meisterhafte Behandlung des Pedals, das nicht nur, wie sich das von selbst versteht, überall seine obligate Führung hat, sondern auch überall so vertheilt ist, dass es in seinem eigenthümlichen Charakter mit Kraft und Würde auftreten und dabey doch ohne alle Hexerey vollkommen ausgeführt werden kann. Wer nicht selbst Orgelspieler ist und diese Stücke auch nur auf dem Pedalpianoforte versucht, wird dies schon bestätigt finden, und nicht selten durch sein eigenes Spiel sehr angenehm überrascht werden. Ausser jener angeführten Lücke, findet Rec. im Allgemeinen noch auszustellen, dass Hr. F. die chromatischen Gänge allzusehr liebt und allzuoft anbringt, und dass er auf die Kunst des Registrirens, womit doch so viel bewirkt werden kann, und die, seit dem Aussterben der alten Bachischen Orgelbehandlung, fast überall so sehr vernachlässigt wird — entweder selbst noch zu wenig hält, oder davon doch hier zu wenig Gebrauch macht. Jetzt zu dem Einzelnen, Satz für Satz!

Hr. F. fängt mit einer grossen, lebhaften Phantasie für das volle Werk, das wenigstens zwey Manuale haben muss, an. Sie ist ein tüchtig Stück Arbeit und Rec. weiss sie gewiss zu schätzen; aber liebgewinnen kann er sie nicht. So etwas, glaubt er, muss durchaus extemporirt seyn und kann zu diesem Behuf wol skizirt werden, für tüchtige Orgelspieler, (für Andere ist diese ganze Gattung nicht!) aber bey solcher detaillirten Ausarbeitung, bey selbst überall streng geregeltem Takt, ohne alle freye Fermaten, Arpeggiatuen, und dgl., wird wol auch der Geschickteste nicht die Freyheit und den Geist in den Vortrag bringen können, durch die die Orgelphantasie erst ihren grossen Reitz und eigenthümlichen Werth erhält. Dass das Stück aber als Studium oder als Uebungsstück dennoch sehr achtbar bleibe, versteht sich von selbst.

No. 2. enthält ein etwas langsam, mit sanften Stimmen vorzutragendes Vorspiel zu dem Liede: Befieht du deine Wege. Dies ist musterhaft in jedem Betracht. Bey grosser Einfalt und Verständlichkeit herrscht hier gereifte Kunst; das Ganze hat vollkommen den Ausdruck, den dieser Choral selbst hat, und macht, auch wenn man von

seiner besondern Bestimmung sogar absehen wollte, blos als Musikstück schon einen guten Effekt. Der Verf. wählt die erste Zeile des Chorals selbst zum Thema seines Satzes. Er lässt diese erste Zeile in doppelter Verkürzung vortragen, (was im Chorale halbe Noten werden, als Achtel,) führt sie nun genau und doch angenehm zu drey Stimmen durch, und so wird sie zugleich Begleitung der eingestreueten Choralmelodie selbst, die recht sehr gut und hervorstechend, abwechselnd in die Oberstimme oder das Pedal gelegt ist. Man braucht nur wenig Wissenschaft, um diesen Satz zu verstehen und seine Schönheiten entziffern oder empfinden zu können; man mag aber auch noch soviel Wissenschaft besitzen, so wird man ihn schätzen und sich seiner freuen müssen.

No. 3. ist etwas Gewöhnlicheres — keineswegs zu verachten, aber auch nicht vorzüglich zu preisen. Manche Stelle darinnen findet Rec. zu gekünstelt, und er glaubt Andere werden sie wenigstens dann auch so finden, wenn sie sie im Verhältniss zu andern gewöhnlichern betrachten. Man vergleiche besonders S. 8. Syst. 3. mit Syst. 4.

No. 4. S. 9. ist ein kurzer, in vielen chromatischen Fortschreitungen kunstreich geführter schätzbarer Satz, der aber doch dem Verstande weit mehr sagt, als dem Herzen. Musterhaft kann er genannt werden in Absicht der Behandlung der Orgel als Instrument, und vornämlich in Ansehung des Pedals, das, wenn die Register gut geordnet sind, (alle Stimmen in gleichem Verhältniss schwach,) und das Tempo nicht zu geschwind genommen wird, (nach dem Urtheil des Rec., noch langsamer, als die Ueberschrift des Verfassers anzudeuten scheint,) ganz vortrefflich hervortritt und wahrhaft adelich einherschreitet.

No. 5. ist ein Vorspiel zu dem Liede: Straf mich nicht in deinem Zorn — langsam und mit schwachen Stimmen vorzutragen. Dieses ist aus der Gattung wie No. 3, aber noch gefälliger für das Ohr und mit moderner Kolorirung. So ist es wieder ein treffliches Stück, und alles, was von obiger No. 3. gerühmt worden, müsste hier wiederholt werden. Statt dessen sehe man hier die ersten Takte, aus welchen schon der ganze Plan sich errathen lässt:

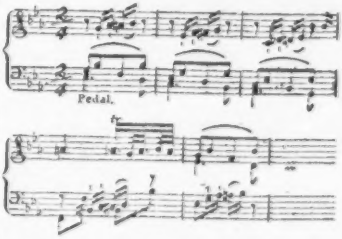

Man findet ohne des Rec. Erinnern die leise Allusion in Melodie und Harmonie auf den Choral selbst, und siehet zugleich, wie die hier angedeuteten Figuren ohne allen Zwang ihn dann begleiten und in den mannichfaltigsten Bewegungen gleichsam umspielen können. Und das geschiehet denn auch wirklich, und zwar auf die anmuthigste Weise, wo nun der Choral selbst eintritt; er wird aber, wie es in dieser modernen, zierlichern Manier wol geschehen durfte, selbst etwas verziert:

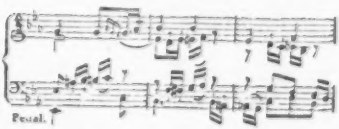

So fasslich, leicht, gefällig und doch gründlich bleibt der Satz nun auch, wo er

weit kompliziirter wird, ohne die geringste fremdartige Idee einzumischen. Einer besondern Erwähnung ist wol auch noch die schöne Quasi-Cadenza S. 11. Syst. 5. werth; und die Verdoppelung der ersten zwey Zeilen des Chorals, da, wo er in den Mittelstimmen wiederholt wird, nimmt sich ebenfalls recht gut aus, wenn das auch mancher Rigorist, der Musik nur lieset, nicht hört, kaum zugestehen wird.

No. 6. ist ein angenehmes Cantabile in freyem Stil und etwas galant figurirt, das sehr leicht zu verstehen und auszuführen ist, keine grossen Ansprüche macht, aber die kleinen recht gut erfüllet.

No. 7. ist diesem ähnlich, nur etwas mehr dem gebundenen Stil und der ältern Schreibart genähert.

No. 8. S. 15—17., enthält ein ausgeführtes Nachspiel, lebendig und feurig, grossentheils stoccato vorzutragen, für ein grosses Werk, das hier in aller Fülle genommen; wobey aber das obere Manual schwach und angenehm gezogen werden muss. Es ist dies ein kräftiges, reiches, durchhallendes, heiteres (doch immer anständiges) Musikstück — recht wie es einem Nachspiel, oder sogenanntem Ausgang, zustehet, wenn nämlich der Tag ein frohes religiöses Fest ist. Es ist übrigens ganz frey geschrieben und nähret sich (vielleicht etwas zu sehr) Hasslers Weise.

No. 9. ist sehr leicht und einfach, mit dem Choral: Nimm von uns Herr, du treuer Gott, — welcher Choral aber, im Verhältnis zu seinem Charakter, hier wol zu verziert und geputzt auftritt. Auch hat das Ganze weniger Originalität, als andere ähnliche Stücke dieses Verf. — ohne jedoch darum gerade unbetrachtlich, oder gar verwerflich zu seyn.

No. 10. ist eins von den künstlichen Stücken, auf welche sich die Vorfahren so viel zu gute thaten: ein Kanon für zwey Klaviere und das Pedal, — zehn Systeme lang. Er hat wirklich das, was man von einem solchen Stücke verlangt: ist richtig ausgeführt, fliessend und genau. Uebrigens ist bekanntlich diese ganze Gattung auf der Orgel weit mehr für das Auge und die Reflexion, als für das Ohr und die Empfindung.

No. 11. ist ein sehr leichter, aber recht braver und überaus zweckmässiger Satz, ohne alle Ansprüche — eine Art Commodetto oder Tempo giusto, wie ihn die Alten genannt haben würden. Die Gedanken sind gar nicht auffallend, auch im Einzelnen überhaupt nichts hervorstechend: aber das Ganze macht sich durch einfache Anordnung und edle, ganz gleichmässige Führung recht sehr gut — Rec. möchte sagen, ohngefähr, wie in der äussern Erscheinung ein wohlhabender, stattlicher Schweitzer-Bauer, der zur Kirche geht, oder wie ein Lied von Martin Opitz.

Den Beschluss endlich macht ein kurzes Andante in freyem, aber nicht galanten Stil, von recht guter Wirkung; abgerechnet, dass einige Vorhalte und Durchgänge, so wie sie hier hingestellt sind, für diesen sanften Charakter des Stücks zu schneidend seyn möchten.

Hoffentlich ist dies genug, um Hrn. F. die Aufmerksamkeit und Werthschätzung des Rec. gegen dieses Werk zu beweisen, und die Leser dieser Zeitung auf dasselbe aufmerksam zu machen. Das ist denn auch seine Absicht gewesen, und er fügt nur noch den Wunsch bey, dass Hr. F., dessen Arbeiten gewiss einen bedeutenden Eingang bey den bessern Orgelspielern finden werden, wenn es auch nur allmählich ge-

schahe — doch ja auf diesem Wege fortfahren und sich die Sache recht wichtig machen möge! Ein Dutzend artige, aber alltägliche, oder lermende, prunkende, und doch wieder alltägliche Klaviersonaten, sind nicht so viel werth, als ein einziges gutes Orgel-Vorspiel; sie werden aber auch sicher alle eher vergessen, als ein solches, wenn es sich einmal eingeführt hat. Und dass es schöner ist, für die Erbauung und das edlere Vergnügen Anderer zu sorgen, als für das gemeine; dass es auch ein reicher Lohn für den wirklich gutgesinnten Künstler ist, zugleich für die Bildung jüngerer Kunstgenossen zu arbeiten — was durch solche Arbeiten geschiehet, durch den immer wiederkehrenden Klingklang so vieler Musik für Kinder oder kindische Erwachsene aber nie: — darin ist Hr. F. mit dem Rec. gewiss einstimmig. Ueberdies kömmt gewiss die Zeit, und kömmt wahrscheinlich bald, wo man für Emporbringung des öffentlichen Gottesdienstes mehr und vernünftiger wird sorgen müssen, als ohngefähr seit dem grossen Einfluss einer französischen Akademie in Deutschland, geschehen ist; — und dann wird man auch Männer, wie Hr. F., und Arbeiten, wie die besten von ihm, ganz anders ansehen lernen, als etwa Sammlungen von kleinen Handstücken, Tänzen u. dgl.; dann wird man auch gute Organisten noch für etwas anderes bestimmt halten, als damit die Gemeine nicht unterziehe, so wie einträgliche Organistenstellen nicht als Pensionsfonds für alte Musiker ansehen, die man sonst ernähren müsste, oder für solche, von denen man privatim amüsirt seyn will, die aber dann für ihr Amt fast immer nichts thun können oder nichts thun mögen.

Dresdner Nachricht.

(Beschluss.)

Vergieb uns unsre Schuld etc., wie oben, aber A moll.

Was ich so eben von jener Stelle Klopstocks sagte, gilt ganz auch von der folgenden:

Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel,
Zu der Glückseligkeit;
Einige krümmen sich durch Einöden,
Doch selbst an diesen sprosst es von Freuden auf,
Und labet den Durstenden.

N. hat sie als Quartett behandelt, und es ist dies Quartett ein Stück geworden, das, mag man nun auf den Ausdruck im Ganzen, oder auf die kunstreichen Wendungen, Imitationen, Verflechtungen u. dgl. oder auf den Ausdruck der einzelnen Sätze und die Nachzeichnung der Bilder sehen — welche letztere hier, wo Malerey und Empfindung in der Musik zusammenfallen muss, ganz an ihrem Platze ist — unter dem Vollendetsten stehet, was wir diesem Meister zu verdanken haben. Die sanfte Heiterkeit, die nach den, auch in der Musik, gesonderten Pfaden, die sich durch Einöden krümmen, mit den Worten: doch selbst an diesen etc. wie ein Sonnenstrahl durch Nebelwolken bricht, überrascht und erquickt, wie dieser.

Mit der Bitte: Führe uns nicht in Versuchung, sondern erlöse uns von dem Uebel, wie oben behandelt, aber H moll, hat nun N. stufenweis die sieben Töne der Scala in ihren Tonarten durchschritten, und kehrt mit dem Schlusschore: Anbetung dir etc. und mit der endigenden grossen Fuge: denn

gen war. Dieser Chor mit dieser Fuge ist so voll Kraft, Würde und Pracht, ist von so unfehlbarem Effekt, und zugleich so kunstreich, dass man schwerlich etwas darüber sagen kann, als eben: er ist so: man müsste ihn denn ganz im Einzelnen analysiren, wozu aber die Partitur unumgänglich nöthig wäre, die Niemand, ausser der Wittwe, besitzt. Es wird mir schwerlich etwas Bedeutendes, das N. in reifern Jahren aus dieser Gattung geschrieben hat, ganz unbekannt geblieben seyn; ich schätze vieles überaus hoch: aber dies ist mir das liebste — aus dieser Gattung nämlich! —

Was die Ausführung des Ganzen anlangt, so habe ich einige Schwachen im Chor nicht verschwiegen; diese abgerechnet, war sie aber so herrlich und schön, wie man sie von dieser Kapelle, die in Kirchenmusik noch immer die erste ist, nur immer erwarten konnte.

Kurze Anzeige.

omance: Je suis encore dans mon printems, de l'opera d'ass. Folly, avec douze Variations p. l. Pianoforte, une Flûte ou Violon, comp. et ded. à Madem. N. T. Versteegh, par J. W. Wilms. Oeuvr. 9. chez Hummel à Berlin et Amsterdam (Pr. 2. Frk. 5 L.)

Hr. W., ein Amsterdamer Künstler, der sich seit einiger Zeit rühmlich hervorthut, wird auch durch dies kleine Werkchen sich neue Freunde erwerben. Die bekannte, allerliebste Mehülsche Romanze ist zwar nur galant — blos mit veränderten Figuren variirt; diese Figuren sind aber zum Theil neu, sind immer angenehm, meistens auch gut festgehalten, und im willkommenen Wechsel an beyde Instrumente vertheilt, so dass die Spieler, ohne dass sie übernommen würden, immer genug Beschäftigung und Unterhaltung finden. Die 5te, 6te, 7te u. 8te Var. sind in allen diesen Hinsichten zu loben und die besten. Die Coda ist nicht übel, nach dem, was vorhergegangen, erwartete Ref. aber mehr. Die Flöten- und die Violinstimme ist, um jedem der Instrumente desto angemessener zu seyn, besonders ungeschrieben und beygelegt. Der Stich ist deutlich, das Papier schön.

Die musikalische Beylage No. V.

Es ist bekannt, dass Cherubini seinen ausgebreiteten Ruhm durch seine neueste grosse Oper: Faniska, in Wien geschrieben, noch mehr begründet hat. Die Leser dieser Z. haben aus allen öffentlichen Blättern erfahren, mit wie ausgezeichnetem Beyfall sie in Wien gegeben und immer wieder gegeben worden; sie haben ausserdem auch durch unsern Korrespondenten in Wien ein detaillirtes Urtheil über den Charakter und Kunstwerth dieses Werks erhalten. Fast alle deutsche Theater von Bedeutung gehen damit um, es einzustudiren, und für den Vorgenuss wird schon jetzt durch Klavierauszüge gesorgt. Ein vollständiger Auszug erscheint so eben im Verlage dieser Z., und ist zur Bequemlichkeit der Käufer so eingerichtet, dass im ersten Hefte die Instrumentalstücke (Ouverturen u. dgl.) und die Recitative, Arien, Duetten und Terzetten, im zweyten aber die — allerdings über das Ganze entscheidenden — Ensembles gegeben werden. Als Probe wird hier eine kleine, aber treffliche charakteristische Scene beygelegt, in welcher Niemand den genialen Meister, und besonders den glücklichen Maler heftiger Affekten verkennen wird.

d. Redakt.

(Hierbey die Beylage No. V. und das Intelligenz-Blatt No. XI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. V.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Recitativ und Aria
aus der
Oper: F a n i s k a
von
C h e r u b i n i.

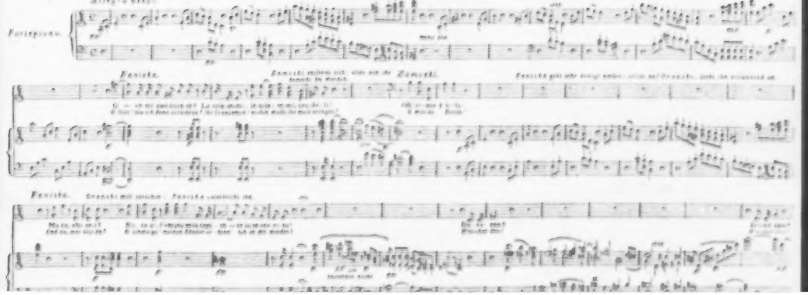

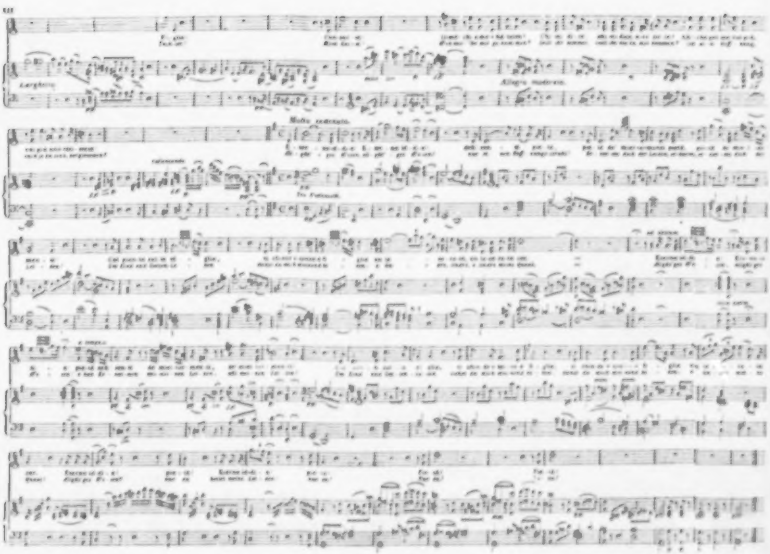

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. Nr. XI. 1806.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf u. Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Chérubini, Faniska, eine Oper, mit dem itälienischen Originaltext u. untergelegtem teutschen Text; im Klavierauszug, von Bierey. 2 Rthlr.

Cherubini, Ouverture a. Faniska für ganze Orchester. 1 thl. 8 gr.

Haydn, Jos., Sinfonies in Partitur. No. 1. 16 gr.

Schneider, G. A., 3 Duos p. Alto et Violon Op. 30 16 gr.

Walch, 24 Exercitien p. 2 Vlons, Flute ou Clar Hautbois 2 Cors et Basse. Liv. 1. 16 gr.

Dietter, 6 Duos p. Flute et Violon. 1 thl. 12 gr.

Duvernoy, F., Methode p. l. Cor, suivie de Duos et Trios. 1 thl. 12 gr.

Fischer, M. G., Concerto p. le Basson. Op. 8. 1 thl. 12 gr.

Flötenschule des Conservatorium der Musik. Paris, (franz. und deutsch). 2 thl.

(Hierzu gehören als Supplemente nachfolg. 3 Werke.)

Hugot et Wunderlich, 24 Duos faciles p. 2 Flutes. 16 gr.

— — Etudes et Exercices p. la Flute. 1 thl.

— — 6 Sonates faciles p. la Flute. 1 thl.

Fagottschule des Conservatoriums, herausgegeben von E. Ozi. 2 thl.

(Hierzu gehören als Supplemente nachfolg. 3 Werke.)

Ozi, Sonates faciles p. l. Basson. Liv. 1. 16 gr.

— — Dito Dito Liv. 2. 1 thl. 8 gr.

— — 42 Caprices p. le Basson 16 gr.

Schneider, G. A., 6 Duos p. 2 Flutes. Op. 32. 1 thl. 12 gr.

Witt, Concerto p. Flute av. acc. de l'Orch. Op. 8. 1 thl. 12 gr.

Cherubini Ouv. de l'Op. Anacreon p. Pianof. 8 gr.

Dussek, J. L., gr. Sonate à 4 mains, Op. 38. 2 thl.

Maschek, deutsche Tänze f. Pianof. No. 1. 8 gr.

Obst, Walzer f. 4 Hände. 16 gr.

Pär, Fr., Ouv. a. Eleonora f. Pianof. 6 gr.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Quintetto p. Pianof. av. 2 Vlons, Alto et Basse. 2 thl. 12 gr.

Riem, W. F., 6 Sonatines p. Pianof. Op. 11. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Vlon. Op. 13. 2 thl.

Riotte, 2 Rondeaux p. Pianof. Op. 12. 16 gr.

— — Polonaise à 4 mains. 8 gr.

Schneider, F., Sonate à 4 mains, Op. 2. 1 thl.

— — 3 Sonates p. P. F. Op. 3. 1 thl. 8 gr.

Steibelt, D., gr. Sonate p. Pianof. Op. 64. 1 thl. 8 gr.

— — Air arr. en Rondeau. 8 gr.

Witt, F. B., gr. Quintetto p. Pianof. 2v. 2 Violons Alto et Vlle. et le même arr. av. Hautbois. Clar. Cor. et Basson. Op. 6. 1 thl. 12 gr.

Bach, J. S., Choralvorspiele 4tes Heft. 16 gr.

Fischer, M. G., 12 Orgelstücke verschiedner Art, Op. 3. 12 Heft. 18 gr.

— — Ditto 2s Heft.

Heymann, F. C., Thème varié p. la Harpe à 2 cheltes av. acc. de Vlon. Op. 7. 12 gr.

— — 3 Sonatines av. acc. de Violon. Op. 8. 16 gr.

Singübungen, herausgegeben von dem Conservatorium der Musik in Paris. Erstes und Zweites Heft enthält. Skalen und Singübungen für den Diskant, Jedes Heft 2 thl. 12 gr.

— — Drittes Heft. Singübungen für den Tenor. 1 thl.

— — Viertes Heft f. Bariton u. Bass. 16 gr.

Bierey, B. G., Rosette, das Schweizer Hirtenmädchen, im Klav. Auszuge. 2 thl. 12 gr.

— — Osterkantate, Partitur. 1 thl. 12 gr.

— — Dieselbe im Clav. Auszuge. 16 gr.

Cherubini, Gesänge a. Anacreon im Clav. Ausz. 20 gr.

Colbran (Donna Isabella) 6 Canzonetten (ital. u. deutsch). 12 gr.

Götzloff, F., deutsche Lieder mit Begl. d. Pianof. 1 thl.

Harder, A., Gesänge mit Begl. d. Pianof. Op. 11. 16 gr.

— — Gesänge mit Begl. d. Guitarre. Op. 12. 12 gr.

Haydn, J., Gesang: (O tuneful.) O süsser Ton, mit Begl. der Pianof. 6 gr.

— — Gesang: Der Tausenden so oft Freude (deutsch und englisch). 8 gr.

Kozlovsky, Missa pro defunctis, Partitur. 4 thl.

Methfessel, Fr., 12 Lieder mit Begl. d. Guitarre. 16 gr.

Pär, F., Ouvert. et Gesänge a. d. Oper: Leonore (ital. und deutsch) arr. von A. E. Müller, 2 thl. 12 gr.

Righini, P., Rondo für eine Singstimme: Se la fè serbando errai: Gilt die Treue für Verbrechen, im Klav. Auszuge. 8 gr.

Schneider, W., Hor., Melodrama von Leube. 4s Werk. 1 thl.

Zumsteeg, J. R., Ouverture et Gesänge a. d. Opera Zoltar im Klav. Auszuge. 2 thl.

— — Gesänge aus den kleinen Balladen und Liedern ausgewählt und f. d. Guitarre arr. v. Harder, 3s und 4s Heft, à 12 gr.

Nächstens erscheinen:

Cherubini Faniska, Opéra, arrangé en Quatuor pour 2 V. A. et B.

Haydn's Sinfonien in Partitur. No. 2.

Mozart's Sinfonien in Partitur. No. 1.

Mozart's Kirchen-Kantaten. No. 1—6.

(In diesen Kantaten sind auch die vorzüglicheren Stücke aus Mozarts Davide Penitente und andern ungedruckten Werken desselben enthalten.)

Prince Louis Ferd. de Prusse. Trio pour Pf. V. et Vlle. Op. 2.

— — — — Ditto Op. 3.

— — — — Quatuor p. Pf. V. Va. et Vlle. Op. 4.

— — — — Ditto Op. 5.

— — — — Larghetto p. Ditto Op. 6.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 25ten Juny. | No. 39. | 1806.

Biographie.

Christian Friedrich Quandt.

(geb. d. 17. Sept. 1766; gest. d. 30. Jan. 1806.)

(Eingesandt.)

Den Lesern dieser Zeitung wird es vielleicht nicht uninteressant seyn, einen Mann, der ihnen bereits durch einige Aufsätze (s. Jahrg. I. S. 346. folgg., Jahrg. II. S. 321. folgg. u. a. w.) von einer vortheilhaften Seite bekannt geworden, nun, nach seinem — leider so frühen Tode, als Kunstgenie in mehr als einem Sinne — noch näher kennen zu lernen.

Er war in Herrnhut geboren. Seine wissenschaftliche Bildung erhielt er zuerst im Padagogium in Niesky, dann im theologischen Seminarium in Barby: aber durch Vorneigung zum Studium der Medizin hingeleitet, bezog er im Frühjahr 88 die Universität Jena. Nach vollendetem akademischen Cursus und Erlangung der medicinischen Doktorwurde reiste er 91 nach London. Während eines anderthalbjährigen Aufenthalts vermehrte er seine medic. Erfahrung in mehrern dasigen Hospitälern — über deren innere und äussere Einrichtung, sowie über die beobachteten Heilmethoden der englischen Aerzte, er etwas drucken zu lassen Willens gewesen seyn muss, aus einigen Bruchstücken unter seinen hinterlassenten des Landes, für welches er, da sein individueller Charakter mit dem nationalen in manchen Stücken übereinstimmte, immer eine grosse Vorliebe hegte. Auch war es in seinem Umgang leicht zu merken, dass der englische Himmel nicht ohne Einfluss auf ihn geblieben war. Reich an Kenntnissen und Erfahrungen mancher Art kehrte er in seine Heimath zurück, und im Jahr 93 liess er sich in Niesky, dem Ort seiner frühern jugendlichen Bildung, als ausübender Arzt häuslich nieder. Neben der medicinischen Praxis und der in dieses Fach einschlagenden Lektüre beschäftigte er sich hauptsächlich mit Musik und Malerey, so eifrig und so glücklich, dass seine zahlreichen Freunde und Verehrer schwer bestimmen konnten, in welchem Fache sowol sein Talent als der Erfolg sich am glanzendsten bewies. In Hinsicht auf so mannichfaltige Verdienste wählte ihn die Oberlausitzer Gesellschaft der Wissenschaften im Jahre 97 zu ihrem Mitgliede; und mehrere in die Monatsschrift dieser Gesellschaft eingerückte Aufsätze zeigten ihn dieser Ehre nicht unwürdig. — Aber sein schwächlicher Körper hinderte ihn in den letzten Jahren an der gewohnten Thätigkeit; es fand sich eine langsame Auszehrung ein, welche den 30. Jan. 1806. seinem Leben ein Ende machte.

Am meisten ist Dr. Quandt dem musikalischen Publikum bekannt geworden. Musik war schon des Jünglings Lieblingsgenü-

serung von ihm: „Bald nachdem ich in „meinen frühen Knabenjahren fähig war, „einige Klaviersachen leidlich zu spielen, „fielen mir Haydns Sonaten in die Hände. „Ich hörte sie von andern spielen, spielte „sie selber — und damit waren auch alle „andern Klaviersachen abgeschafft, und ich „trieb meine Vorliebe für Haydns Kompo„sition bis zu einer wahren Intoleranz. Mit „meinen Herren Kommilitonen, die an„deres Sinnes waren, bekam ich mancher„ley Händel und Streit darüber, die es mir „für Eigensinn oder gar für Narrheit aus„legten, dass ich Haydn so einzig schätzte. „Aus seinen Quartetten und Sinfonieen „summten mir beständig ganze Sätze in den „Ohren; ich machte Klavierauszüge daraus, „schrieb sie sorgfaltig aus den Stimmen in „Partitur, um die Komposition recht zu „studiren. Von so manchen Sinfonieen — „mehr noch Quartetten. hatte ich längst „Klavierauszüge, ehe dergleichen im Publi„kum, oft mager genug, erschienen. Kurz, „wenn meine Studien nicht eine andere „Richtung hatten nehmen müssen, Haydns „Werke hatten mich zum Komponisten ge„macht.“ Als Komponist ist Quandt allerdings nicht aufgetreten, aber dasjenige Interesse an der Kunst. welches, niemals befriedigt durch das Mittelmässige, nur auf das Vollendete und Hochste ging, verlor in spatern Jahren niemals an seiner Kraft, und nie konnte er so warm werden, als wenn er das Triviale loben hörte.

Wie die Kunst, so sollten, meynte er, auch die Instrumente seyn: vollendet in ihrer Art, d. i. fähig des höchsten durch die Kunst verlangten Ausdrucks. Er, der als Liebhaber der Physik in seiner Jugend elektrischen Apparat, in der Folge ein Spiegeltelescop verfertigt hatte, baute mit gleicher Geschicklichkeit mehrere vortreffliche musikalische Instrumente. Das erste derselben war sein Euphon, eine Art Harmonika mit horizontalen Glasstäben, wovon im Februarstück des Modejournals von 1791 eine Beschreibung und Zeichnung erschien. Die Idee eines solchen Instruments, dessen Ton aus gestrichnen Glasstäben gelockt wurde, verdankte er, seinem eigenen Geständniss nach, Hrn. Dr. Chladni, die Ausführung aber seinem eigenen erfindungsreichen Genie. Er selbst giebt von seinen Arbeiten der Art in einem Stück der Oberlausitzischen Monatsschrift von 1797. Rechenschaft — wohin noch eine Glockenharmonika zu rechnen ist, die er um dieselbe Zeit verfertigte *). Dahin gehören auch mehrere Versuche über den Ton verschiedener mit dem nassen Finger gestrichener Körper, z. B. des Schilfrohrs, (Arundo Phragmites L.) welches, zumal mit Kopal-Lack bestrichen, so starke Töne gab, dass er darauf den Plan eines Euphons von Rohrstäben (übrigens von gleicher Einrichtung mit seinen frühern Instrumenten) gründete, welches aber niemals zu Stande gekommen ist. Eben dahin gehören auch seine Versuche mit der Aeolsharfe, worüber er ebenfalls in die Lausitzische Monatsschrift einen Aufsatz hat einrücken lassen. Aber auf alle diese Instrumente legte er in der Folge geringern Werth, als auf die älteren, eines allgemeinern Ausdrucks fähigeren — das Pianoforte und das Klavier. Die nach seiner Einsicht nothwendige Beschränktheit der Harmonika und aller verwandten Instrumente auf Choräle und Adagios, so wie die Schwäche des Tons der meisten unter ihnen, verleideten ihm dieselben — konnte er doch weder seinen Haydn oder Mozart, noch seine eignen kraftvollen Phantasieen darauf ausführen! Er baute selbst zwey Pianofortes, welche,

*) Sie steht in der Arnoldischen Kunsthandlung in Dresden für Thlr. das Stück zum Verkauf.

nach dem Urtheil von Kennern, den vollendetsten ihrer Art gleich kommen: aber für das Klavier behielt er immer eine Vorliebe, und besass auch in Behandlung desselben eine eigene Delikatesse. „Wäre es möglich, „sagte er, dem Klavier mehr Aushalten u. „mehr Stärke des Tons, ohne Härte, zu geben, so wäre kein Instrument brauchbarer „und angenehmer."

Dieselbe Originalität besass Quandt als Zeichner und Maler. Er beschränkte sich ganz auf die Landschaftsmalerey, und auch da waren seine Gegenstände mehr erhaben, oder kühn, als schön oder sanft — völlig seinem Charakter gemäss! Mehrere vortreffliche Blätter von seiner Hand, meist Darstellungen hiesiger oder schlesischer Gebirgsgegenden, geben dazu die Belege. Die Art der Ausführung zeigt, auf welche Weise das Gemählde bey ihm entstand. Die Idee, welche in der Natur oder in den Werken grosser Meister sein Gemüth lebhaft ansprach, fasste er mit Wärme auf und warf sie hin aufs Blatt, ohne dabey, wenigstens in frühern Jahren, auf sorgfältige Ausarbeitung zu denken. „Wenn ein Gemählde, ein Gedicht, oder eine musikalische Komposition „vollendet ist, sagte er, so muss es das „seyn, was es ist, schlecht oder gut: alles „Ausflicken und Ausbessern verdirbt nur; „und um so mehr, je später nach der Vollendung es geschieht. Das nonum prema„tur in annum lasse ich nur auf die Art „gelten, dass man jedes Kunstwerk eine so „lange Zeit muss liegen lassen können, ohne dass es dann missfiele, und dass man „dann erst das Urtheil fallen soll, frey von „Vorurtheil oder Vorliebe für sein eigen „Machwerk, ob es für die Ewigkeit tauge, „oder nicht; keineswegs aber, dass man neun „Jahre daran flicken und ändern soll." — Seine spätern Arbeiten indess, und besonders nachdem er in Dresden die Kunstwerke der Italiänischen Meister studirt hatte, sind viel sorgfältiger ausgeführt, wenn gleich ihr Vorzug immer mehr in der Haltung und Harmonie, in weiser Anordnung der Massen, in gehöriger Vertheilung des Lichts — kurz, im Effekt des Ganzen, als in der Vollendung des Einzelnen (der Bäume, Grasgründe etc.) besteht. Noch verdient die Leichtigkeit bemerkt zu werden, mit der er sich in verschiedene Manieren hineinarbeitete. Anfangs mahlte er kek und flüchtig, blos mit Wasserfarben; später, da er das Bedürfniss einer Manier inne ward, welche einen kräftigern und lebendigern Ausdruck der Natur gewährte, fing er an, Deckfarben zu brauchen, und in der Folge auch in Oel zu malen. Gleich die ersten Versuche verriethen leicht das Genie, dem nur die Uebung fehlte.

Die Freunde des Verstorbenen würden es vermissen, wenn in einer Aufzählung seiner liebsten Beschäftigungen nicht der edlen Reitkunst gedacht würde, die er recht con amore trieb und nach seiner Art wirklich studirt hatte.

Es ist kein Zweifel, dass dieses umfassende Kunstgenie, durch Beschränkung seines Talents auf Eine der schönen Künste, in dieser Einen etwas sehr Vorzügliches würde geleistet haben. Aber die Umstände brachten es mit sich, dass er nicht Musiker, nicht Maler, überhaupt nicht Künstler allein, sondern auch Gelehrter und Arzt wurde. Dieser Laufbahn war durch die Liebe des Jünglings zur Physik, besonders zu physikalischen Versuchen vorgearbeitet: diese bestimmte seine Wahl des medizinischen Studiums, und gab demselben vielleicht auch diejenige Richtung, welche in der Folge sein Aufenthalt in England noch entschiedener machte. Was nämlich ein neuerer Reisebeschreiber von den englischen Aerzten bemerkt, dass sie, die ihren Nationalruhm in der Heil-

u. trefflich genutzten Erfahrungen verdanken, als sinnreichen Theorieen, wenig auf Spekulation und Systeme zu halten pflegen — eben dasselbe lässt sich auch von Quandt als Arzt sagen. Seine Hauptstärke bestand in dem durch Naturanlage und Studium schnell und richtig geleiteten Urtheil über jeden besondern Fall am Krankenbett. Genaue Erfahrung, und diese mit philosophischem Geiste geordnet, galt ihm alles — von den Bemühungen der neuern Naturphilosophie aber hoffte er wenig Gewinn für die Heilkunde. Einige Proben seiner Kenntniss und Beobachtungsgabe hat er in Hufelands Journal niedergelegt, von andern würden mehrere grosse Aerzte, mit denen er in Verbindung stand, Zeugniss geben können, und in der Nähe seines Wohnorts war der glückliche Erfolg schwieriger Kuren — wie gewöhnlich — die beste Beglaubigung. Und was seinen Werth, zumal bey armen Patienten, erhöhte, war die Uneigennützigkeit seiner Dienstleistungen und die Sorgfalt, mit der er jeden bedeutenden Fall behandelte — denn dass er bey unbedeutenden Uebeln eine Miene von Wichtigkeit hatte annehmen sollen, lag nicht in seinem Charakter. Hatte er aber ernstlich Kranke, so bemerkte man — zwar nicht am Krankenbett, wo er gleichgültiger erschien, als mancher es wünschen mochte, aber desto besser in seinem Hause — wie sehr die Sorge für dieselben sein Gemüth erfüllte. Ueberhaupt war er, bey einem äussern Schein von Rauhigkeit und Härte, welcher grösstentheils eine Folge seines starken und freymüthigen Ausdrucks war, nichts weniger als untheilnehmend und gefühllos: aber man musste ihn näher kennen, um sich zu überzeugen, dass ihm, bey vieler natürlichen Gutmüthigkeit, die sanften Tugenden der Theilnahme am Wohl Anderer, der Gefälligkeit etc. eben so wol eigen waren, als sein erklärter Hass aller Falschheit und seine strenge Wahrheitsliebe. Sein

zugleich: nur musste man sich bisweilen gefallen lassen, dass er desultorisch von einem Gegenstand der Unterhaltung auf den andern überging, wobey es nicht selten der Fall war, dass diejenigen Personen, die Quandt, den Musiker, besuchen wollten, nur den Zeichner oder Pferdeliebhaber an ihm finden konnten. Uebrigens aber, selbst in seinen letzten Jahren, da der Unmuth, die gewohnte Thätigkeit seines Geistes durch körperliche Schwäche gelähmt zu fühlen, seine sonstige gute Laune oftmals trübte, war er in den hellern Stunden eben so liebenswürdig im Umgang, als voll lebhaften Interesse's für diejenigen Künste, welche, nachdem er sich zuletzt von der medicinischen Praxis völlig zurückgezogen hatte, noch immer seine Lieblingsbeschäftigungen blieben.

Merkwürdige Novität.

Dass die grosse, vollstimmige Orchestersinfonie, so wie sie die Welt den Deutschen, zuerst Haydn und Mozart, verdankt, der höchste und glanzendste Gipfel der neuern Instrumentalmusik sey; dass sie, nicht nur mit vollem Recht ihre eigene Gattung beherrsche, sondern auch, obschon mit wenigerm Rechte, ihre Macht auch über die andern Gattungen von Instrumentalmusik beweise — (denn rücken nicht z. B. unsere Konzerte, selbst unsere Klaviersonaten, ihnen immer näher?) ja, dass sie, wie die Vielvermögenden auf dem höchsten Gipfel zu thun pflegen, auch über ihre Grenzen hinausgreife und allmählich an sich reisse, wozu nur das Recht des Stärkern privilegirt — (denn werden nicht alle unsere Opern mehr oder weniger Sinfonieen mit Gesang — was

haben sollte? und beugt man nicht fast alle andere Arten von Gesängen zur Opernform hinüber? ja, nehmen nicht sogar die meisten neuern Kirchenstücke mehr oder weniger von dieser Schreibart an?) das also, was mich zu diesem misgestalteten Perioden verleitet, ist so bekannt und so offenbar, dass es wol von Niemand Widerspruch erfahren wird. Von so vielem, was hieraus folgt, führe ich nur Eins an: Kein Komponist, der mit der Zeit fortgehen und nicht steif, unbeholfen und lästig werden — Stücke schreiben will, die, wenigstens jetzt, ausser ihm selbst kein Mensch hören mag; ferner: kein Musik Studirender, der nach dem Höchsten ringen, nach den vortrefflichsten Mustern sich bilden, und auch sich einen Eingang, ein Publikum, schaffen will; endlich: sogar kein wahrer Liebhaber, dem es mit seiner Kunst nur einigermassen Ernst ist — keiner von allen diesen kann ohne Studium oder doch hinlängliche Bekanntschaft mit jenen höchsten Meisterwerken der neuesten Instrumentalmusik auskommen.

Je höher die Sinfonie fast alle andere Arten musikalischer Werke überflügelt hat; je vollkommner sie auf ihrer Höhe von den grössten Genies unter den Tonkünstlern ausgebildet worden ist, je mehr sie folglich auch dem gemischtesten Publikum Genüge leisten kann: desto entscheidender wird sie für alle Anstalten öffentlicher Musik, — ganz besonders für alle Konzerte; ja, man nimmt jetzt, und im Allgemeinen gar nicht mit Unrecht, die Art, wie ein Orchester neuere grosse Sinfonieen vorträgt, als Massstab seiner Fähigkeit, moderne Musik überhaupt vorzutragen, an, so wie man aus der Art und Weise, wie ein Publikum auf diese Gattung von Musik achtet und sich dagegen benimmt, ebenfalls im Allgemeinen gar nicht Von so vielem, was hieraus folgt, führe ich ebenfalls nur Eins an: Allen Orchesterdirektoren, denen das Beste ihrer Kunst, oder auch nur das Beste der ihnen untergebenen Institute — ja selbst denen nur ihr Ruf und ihre Kasse am Herzen liegt: allen diesen muss sehr viel daran gelegen seyn, die besten aller vorhandenen Sinfonieen zu besitzen und gut zu produciren.

Nun gehört aber, wie sich das von selbst versteht — je gelehrter, reicher und complicirter die grosse Orchestersinfonie jetzt ist, desto nothwendiger dazu, dass man sie, zu beydem Behuf, zum genügenden Studium, wie zur vollkommenen Direktion, in Partitur besitze. Das ist aber das Uebel! Da alle Sinfonieen in Stimmen gestochen werden — was auch für das erste und allgemeinste Bedürfniss allerdings ganz recht ist —: wie soll man zu diesen Partituren kommen? Soll man sie sich selbst aus den Stimmen zusammensetzen? Welch eine Zeit-, und im Verfolg auch wol Geist tödtende Arbeit! Soll man sich die Sinfonieen von gewöhnlichen Kopisten in Partitur setzen lassen? Wie unzählich werden dann die Fehler seyn! und welch ein beträchtliches Kapital muss darauf verwendet werden! (Referent hat keine neue Sinfonie unter fünf Thalern in Partitur geschrieben bekommen können, und für manche der stärksten bis acht Thaler bezahlen müssen).

Nun hat man zwar schon früher Versuche gemacht, jenem wirklich drückenden und zugleich wirklich edlem Bedürfniss, dadurch abzuhelfen, dass man Sinfonieen in Partitur gestochen hat; aber diese Versuche sind immer bald wieder in Stocken gekommen. Die Hauptursache davon war ohne allen

scher Sinfonieen, so viel als möglich für Wohlfeilheit sorgten: so war doch selbst ein so billiger Preis, im Verhältnis zu der Armuth der meisten Musiker und zu der Menge des Vorraths an vorzüglichen Sinfonieen, noch immer etwas Unerschwingliches. Darum halte ich nun das Unternehmen des Verlegers dieser Zeitung, jenem Bedürfnis auf eine Art abzuhelfen, die wol jeder Leser eben so, wie ich, bisher als geradezu unmöglich erkläret hat — für wahrhaft verdienstlich um die Kunst und ihre Freunde, folglich für alles Dankes und aller Unterstützung werth. (Seinen Dank und die ihm mögliche Unterstützung der Sache will Referent eben durch diesen Aufsatz zu Tage legen — wie er gar nicht verhehlen mag.) Hr. Härtel in Leipzig wird nämlich eine Sammlung aller wahrhaft vortrefflichen Sinfonieen, von denen es aber vorerst nur auf die auserwähltesten von Haydn und Mozart abgesehen ist, in vollständiger Partitur gestochen herausgeben; und zwar so, dass jede solche Partitur, auch der stärksten und längsten Sinfonie, höchstens sechzehn Groschen kosten wird — manche noch weniger, aber gewiss keine mehr! Das ist unmöglich, sagt man? So sagte ich auch, als ich davon sprechen hörte, bis ich in die Musikhandlung schickte und die erste Sinfonie dieser Sammlung, die als Probe so eben ausgegeben wird, für meine sechzehn Groschen richtig erhielt.

(Sinfonie de Jos. Haydn. Partition No. 1. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Thema) In gross Folio.)

Bey dieser Probe ist nun durchaus nichts von irgend einer Art des Erschlichenen; die Probe ist im Gegentheil weit schwieriger gewählt, als gerade nöthig gewesen wäre — weil vielleicht selbst erst der Verleger damit probiren wollte. Er hat nämlich zu dieser No. 1. eine der letzten, [illegible] und auch am reichsten besetzten Sinfonieen Haydns ausgesucht: die vortreffliche in Es dur, die mit dem Paukenwirbel (solo) anfängt: so dass also schwerlich irgend eine um ein Beträchtliches länger ausfallen kann, viele aber etwas weniger Raum einnehmen und vielleicht noch um eine Kleinigkeit wohlfeiler gegeben werden können. Dabey ist das Papier stark, dauerhaft und gut, und der Stich deutlich und wenigstens so gut ins Auge fallend, als es bey der übrigen Einrichtung des Ganzen nur immer möglich war.

Diese Einrichtung selbst benutzt nun aber freylich alle mögliche Kunstgriffe, wodurch man rechtlicher Weise (folglich nicht etwa durch Zurückweisungen auf früher dagewesene Perioden, u. dergl.) Raum gewinnen kann! Wo ein Instrument mit dem andern geht, oder wo es ganz pausirt, hat es keine besondere Zeile, sondern es ist bloss dazu gesetzt, dass das so geschehe; manche nahe verwandte Instrumente, z. B. Hörner und Trompeten, sind, wo es ohne Zweydeutigkeit geschehen konnte, und immer mit genauer Angabe, so dass man nicht leicht irren kann — auf Eine Zeile gebracht u. s. w., so dass auch in den voll-stimmigsten Sätzen wenigstens drey Systeme auf die grosse Folioseite gebracht worden sind.

Hiergegen, so wie gegen die ganze Einrichtung und alle ihre Details, ist nun im Allgemeinen, nach dem Urtheil des Ref., gar nichts einzuwenden; er will also nur noch einige Wünsche hinzufügen, auf welche für die Zukunft Rücksicht zu nehmen seyn möchte, und glaubt diesem Verleger zutrauen zu dürfen, dass er diese Rücksicht gewiss auch nehmen werde, und vielleicht schon genommen hätte, wenn man nicht bey allen solchen Dingen erst die Erfahrung gemacht und die Sache vor Augen haben müsste, um sicher darin zu werden und den rechten

menziehen mehrerer Instrumente auf eine Zeile nämlich, so nothwendig es hier seyn mag und so bequem es sogar für die Uebersicht beym Studium werden kann, sollte jedoch nicht so weit getrieben werden, dass man erst eine Weile nachzusinnen brauchte, wie es gemeynet sey, oder dass der weniger Geübte darüber irre werden könnte. Das ist zwar nicht oft, aber doch einigemal bey dieser Partitur der Fall, z. B. S. 4. Syst. 3, Z. 6, S. 18, Syst. 2, Z. 6—7. Sodann verstehet es sich von selbst, dass ein solches Werk die grösste Sorgfalt und Genauigkeit in Absicht auf Korrektheit verlange, welche um so schwieriger zu erreichen, aber auch um so nöthiger ist, je seltner die Orchesterstimmen ganz richtig sind. Wie ist nun zwar auch in dieser Hinsicht bey dieser Partitur geschehen, doch wird in Zukunft noch mehr möglich und wohlthätig seyn.

Dass das Publikum dieses Unternehmen sattsam unterstützen werde, darf man ihm ja wol zutrauen. Wie viel tausend musikalische Lappalien werden nicht gekauft, selbst von denen, die für etwas Besseres Sinn u. Verstand haben, weil das Stück nur einen Gulden kostet: nun, hier hat man einen Schatz dafür, an dem man auf Lebenszeit Freude und auch Belehrung finden kann! Vor allen sollte jedes feststehende musikalische Institut, jede Kapelle, jedes Schauspiel- oder Konzertorchester, die ja sämmtlich ohne Haydnsche und Mozartsche Sinfonieen gar nicht bestehen können — sein Exemplar, zum Studium und zum Dirigiren, halten; und wer nur erst weiss, was für eine zahllose Summe schöner Details in einem solchen Werke enthalten ist, welche auch der Unterrichtetste und Aufmerksamste, selbst bey öfterem Anhören, nicht genug beachten, durchschauen und gleichsam durchempfinden kann, wenn er nicht das Ganze von Zeit zu Zeit darüber aus den Augen verlieren aus der Partitur wenigstens einigermässen näher ins Auge gefasst hat — wer das, sage ich, nur erst weiss, der wird auch, selbst blos zur Erhöhung und Vervollständigung seines Genusses beym Anhören, oder zum stillen Wiederholen des Angehörten, (diesem köstlichen Nachgeschmack!) sich gern mit der Partitur bekannt machen.

Doch das könnte von Unverständigen oder Uebelwollenden, wenn ich es weiter ausführete, für das Ausposaunen eines Freundes der interessirten Person, und nicht für die beyfällige Ankündigung eines einzig an der Sache selbst theilnehmenden Mannes angesehen werden; und darum breche ich ab, und setze nur noch im Vorbeygehen die Bemerkung hinzu, dass ins künftige überall auf den Konzertzetteln die Nummern, die die aufzuführenden Sinfonieen in dieser Sammlung haben, angegeben seyn sollten, damit eben der gebildete Liebhaber, so wie der Kenner, entweder vorher oder nachher zur Vermehrung oder Veredlung seines Genusses seine Partitur nachsehen könnte. Der Verleger aber lasse die Freunde seines Unternehmens mit den Fortsetzungen nicht zu lange warten! —

Die zweyte Nummer soll, wie Referent erfährt, eine der grössesten Mozartscher Sinfonieen enthalten und bald fertig seyn Quod Deus bene vertat! —

Kurze Anzeigen.

1) *Grande Sonate pour le Pianoforte avec un Violon et Violoncelle obligés, comp. par Kirmair. Oeuvr. 21.* (Pr. 1 Thlr.) und
2) *Grande Sonate — — Oeuvr. 22.* Hambourg, chez Jean Aug. Boehme. (Pr. 1 Th.)

Hr. K. ist den fertigen Klavierspielern,

tionen aller Art, schon längst vortheilhaft bekannt, und mehrere Suiten dieser seiner Variationen (besonders die von André, dem Vater, verlegten vier Suiten über zwey eigene und zwey Mozartsche Themata, verdienen auch jetzt noch, nachdem sie keine Neuigkeiten mehr sind, empfohlen zu werden. In diesen zwey Sonaten ist nun eben so viel Erfindung und Lebendigkeit, als in den besten ältern Werken dieses Verfassers; in Absicht auf die Schreibart hat er sich aber hier bemühet mehr aus seiner Individualität heraus und in das Genre einzugehen, das zunächst durch Cherubini und Beethoven empor gekommen, und jetzt viele Liebhaber, ja auch Anbeter erhalten hat. Ref. gestehet, dass er die Eigenthümlichkeit jedes wirklich grossen Mannes, folglich auch jener beyden Kunstgenies zu achten wisse; dass er aber glaube, gerade jene beyden Manner seyen am wenigsten nachzuahmen, indem solche Eigenheit — wie etwa die des Jean Paul oder Hippel — so ausserst singulär und von allem Natürlichen entfernt, nur da etwas wahrhaft Hochzuschatzendes und Geniessbares bleibe, wo sie eben wirkliche Originalität ist. Da nun, wie schon gesagt, Hr. K. unter die betrachtlichern Klavierkomponisten gehört; da auch diese Sonaten, aus jenem Gesichtspunkte angesehen, gar nicht ohne Bedeutung, und, mit Feuer und Kraft vorgetragen, auch nicht ohne Wirkung sind; Ref. aber ihre Tendenz nicht loben, dagegen dem Verfasser zutrauen kann, er werde, wenn er mehr bey dem bleiben will, was ihm selbst verliehen, und nun dieses mit Ernst, Kraft und guter Kunst verwenden mag, noch etwas Vorzüglicheres liefern: so will er es diesmal bey dieser blos allgemeinen Anzeige bewenden lassen — gewiss, die Liebhaber der oben beschriebenen Gattung von Musik, werden ohne weiteres auch nach diesen Werken greifen, sie nicht ohne Vergnügen durchspielen, und in diesem Vergnügen auch durch manche kleine Unebenheiten des Satzes (wie z. B. durch die durchgehenden Noten im Schluss des Andante der zweyten Sonate, S. 11.) nicht gestört werden.

Das Aeussere ist nicht übel und die nicht allzugrosse Anzahl der Stichfehler so beschaffen, dass sie jedermann selbst verbessern und Rec. den Raum, der hierzu nöthig wäre, ersparen kann.

Variations faciles sur la [Marche de l'Opéra Raul Barbe-Bleue, comp. par N. Gyrowetz. À Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 25 Xr.)

Der Marsch ist bekannt und gut, die Variationen lösen zwar seinen Charakter, als Marsch, auf, sind aber, davon abgesehen, ein angenehmes Unterhaltungsstuck für massige Spieler, und verrathen, bey aller ihrer Anspruchslosigkeit, den erfahrnen Komponisten. Auch liegen sie sehr gut in den Händen, ohne diese darum zu wenig zu beschäftigen; sie sind also auch darum Dilettanten zu empfehlen. Der Stich ist gut.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July. No. 40. 1806.

Bemerkungen aus dem Tagebuche eines praktischen Tonkunstlers.

Fortsetzung aus der 27sten No. d. Z.

Die meisten, thätigsten, glücklichsten und genialesten Künstler sind, wenigstens in der frühern Hälfte ihres Lebens, mehr oder weniger Naturalisten, und haben schon daher eine Art von geheimer Antipathie, wol gar Erbitterung, so wie öfters einen etwas ungezogenen Uebermuth gegen Theoretiker, Kritiker und alles, was sie in ihrer eben nicht allzubestimmten Sprache die Schule nennen. Die meisten von denen aber, die diese sogenannte Schule ausmachen, können auch nicht ganz freygesprochen werden von Neid oder einer gewissen kleinmeisterischen, engherzigen, anmassenden, drückenden Vornehmthuerey gegen jene Naturalisten. In der Sache selbst hat beydes wol seinen Grund eigentlich nicht, und wäre mithin nicht nothwendig; die menschliche Schwäche wird es aber leider niemals ganz abkommen lassen, da sie von beyden Seiten immer über das rechte Maas hinaustreibt, und so beyden Theilen wenigstens so viel Recht giebt, als man bedarf, um sich allenfalls entschuldigen zu können. Gleichwol entsteht daraus viel Uebels; es leidet die gute Sache beyder Parteyen, und diese leiden ja am Ende selbst auch.

Irr' ich mich denn aber, wenn mir jene ganze ewige, offene oder geheime Fehde nur auf einem Missverständniss zu beruhen scheint? Und beruhet sie wirklich darauf: sollte es denn nun nicht möglich seyn, dieses Misverständniss aufzulösen? Ja, wird man sagen; wenn die Kritiker mit sich reden liessen, und die Naturalisten hören möchten! wenn jene nicht zu kalt und stolz, diese nicht zu hitzig und frech wären! — Und dennoch liesse sich wol wenigstens manches thun, und mehr, als geschieht, wenn man's nur recht machte. Nehmt einmal an, der geniale Naturalist führe z

und dreyfach bey den Musikern. Es mag das in ihrer reizbaren Natur, in der Angewohnung, über ihre Produktionen Verbindlichkeiten in das Gesicht gesagt zu bekommen, in dem Mangel an wissenschaftlicher Bildung, den man bey den meisten antrifft; ja, es mag auch in ihrer Kunst selbst mit liegen, die unter allen göttlichen und menschlichen Dingen, so allein und abgesondert dasteht oder in den Lüften fliegt, und mithin von allem andern, den mehr, jenen weniger abzieht; — es mag, sag' ich, darin oder in noch anderm seinen Grund haben: die Sache selbst ist gewiss und konnte vielleicht von niemand besser bestätigt werden, als von der Redaktion dieser Zeitung, die, nur im Verlaufe Eines Jahres, gar saubere Erfahrungen darüber machen mag! —

nirt mich in meinen freyen Ergiessungen! und man erwiederte ihm ganz ehrlich und ruhig: Das mag seyn; und wenn es dir nun einmal nicht anders möglich ist, du musst dem eigenthümlichen Fluge deines Genies folgen und inkorrekt bleiben, oder den Regeln Genüge leisten u.s.w matt und alltäglich werden — wenn es dir denn nun einmal nicht anders möglich ist, so thust du schon recht, wenn du das Erste dem Zweyten vorziehst. Aber wirst du nicht selbst eingestehen müssen, dass es denn doch noch besser wäre, wenn dein Werk frey, genialisch, und korrekt zugleich dastünde? — Das wird selbst der Brausekopf hoffentlich zugeben, wenn er kein Narr ist; aber er wird wahrscheinlich auch schnell genug hinzusetzen: Das ist ja aber eben nicht möglich!

Und doch haben es die grössesten Meister aller Zeiten wirklich geleistet!

Mag seyn: aber ich. . .

Richtig! du, du kannst es nicht! Indem du aber zugestehst, jene Vereinigung von Vollkommenheiten ist nicht nur in der Idee möglich, sondern auch, wie die Beyspiele beweisen, in der Wirklichkeit ausführbar: so darfst du doch den Wunsch nicht tadeln, dass sie auch überall, als das Vollkommenste, wirklich ausgeführet werde! Und jeder Wunsch, der auf Vervollkommnung einer guten Sache abzweckt, muss doch wol auch laut geaussert werden dürfen!

Aber warum äussert man ihn nun gerade bey meinen Werken, da mir doch die Erfüllung desselben unmöglich ist?

Lieber, besinne dich! kennet denn die ganze Welt diese deine Eigenheit? und weiss sie denn, dass deine Inkorrektheit nicht Folge von Trägheit, Nachlässigkeit, leichtsinnigem Uebermuth, rohem Trotz ist? darin, dass man dir zutraust, du werdest deine Werke auch noch über diese Schwäche erheben können?

Schwäche! Ich gestehe diese Schwäche überhaupt nicht ein! Das ist keine Schwäche!

Nun, über Worte wollen wir nicht streiten! Also nicht Schwäche, nur nicht vollkommenste Vollendung: dagegen hast du hoffentlich nichts!

Das mag gehen! Aber so will icha den Leuten sagen, woher gerade meine Werke diese — nicht vollkommene Vollendung haben! will's drucken lassen!

Das Recht und die Befugniss, den Wunsch darnach zu wiederholen, nimmst du den Kritikern dadurch zwar immer noch nicht; indess wäre es freylich etwas inhuman, wenn sie dich nun gleichwol immerfort verfolgten — vorausgesetzt, dass nicht noch ein gewisser anderer Fall einträte.

Und welcher?

Der Kritiker muss Andere, die dir auf dem Abwege folgen möchten und ihn doch vermeiden könnten, davor warnen; und gerade je glänzender dein Beyspiel, je auffallender die günstige Wirkung deiner Werke für den Moment ist, je mehr muss er warnen! Ueberdies braucht er Beyspiele; je bedeutender aber deine Werke, je bekannter, je beliebter sie sind, desto besser dienen sie ihm zum Beyspiel — —

Das dank' ihm ein Anderer, dass er mir Verdruss macht zum Besten seiner Jünger!

Dank will er auch von dir nicht; und wenn du wirklich, wie du behauptest, nicht anders kannst, als inkorrekt seyn: so kann der Verdruss auch nicht eben allzugross

möglich ist: über die entdeckte Schwäche — wohl' ich sagen, mindere Vollendung, kann man alsdann, wenn man nicht weibisch oder kindisch seyn will, doch nur höchstens im ersten Moment ein wenig gereitzt werden. Und das sollte man nicht um Anderer — oder will man das nicht, doch um der Kunst selber willen hinnehmen?

Ja, wenn diese oder wenn auch nur andere brave Seelen meines gleichen wirklich dabey gewönnen! so aber gehet's ihnen wie mir!

Glaube du das nicht; und damit du es nicht glaubest, deute an jene, die schon zu Gemüthe geführte Muster, und an die Liebe zum Nichtsthun, ausser wenn sich was spielend von selbst macht, an die Saumseligkeit, Leichsinnigkeit, Luftigkeit so vieler — braver Seelen deines Gleichen! Du lachst? Das ist gut: denn so erinnerst du dich wirklich an solche, und ich komme auf dich selbst zurück. Dich also genirt die Schule in deinen genialischen Ergiessungen: aber das geschieht, weil du sie spät gemacht hast, ihre Gesetze dir eben darum nicht ganz geläufig worden sind; wer sie hingegen recht früh erlernet und geübt hat, der bekommt diese Geläufigkeit, die Regel leitet ihn, ohne dass er sich dessen beym Arbeiten bewusst wird, er kann gar nicht anders als ihr gemäss schreiben, auch wenn er ganz seiner Phantasie in ihren freyesten Flügeln folgt. So war es bey den ältern Italienern, so war es bey Händel und bey Mozart. Und sollte man nun nicht eben darum diese Gesetze in aller ihrer Strenge (aber frey von Pedanterey in der Anwendung — das versteht sich!) immer wiederholen, um soviel man kann beyzutragen, dass gebohrne Künstler in früheren in der Kunst aufständen, als bisher geschehen ist? — —

Ich kehre nun zu meiner Hauptfrage zurück: Wenn man in solchem Tone mit den Künstlern spräche — nur noch besser, als ich selbst es schriftlich im Stande bin, und wie einige Recensenten in dieser Zeitung wirklich zu sprechen pflegen: sollten denn die jungen naturalistischen Brauseköpfe nicht allmählich zur Vernunft und zur Einigkeit mit der sogenannten Schule gebracht werden können — abgerechnet, die leidenschaftlich Rohen, armselig Beschränkten, phantastisch Narrenhaften, auf welche hier, wie überall, nicht zu achten ist? —

Aber freylich würde man nun auch dem ungebundenen genialen Künstler eben so das Wort gegen anmassende Theoretiker vergönnen müssen, wenn er es nur vernünftig, obschon, seiner Natur nach, etwas keck und locker, vorbrächte! wenn also z. B. so einer sagte: Meine gestrengen Herren, die ihr Musik mehr sehet als höret, mehr berechnet als empfindet. . .

Doch nein: ich besinne mich so eben, dass ich das bey weitem nicht so originell, körnig, eingreifend und schön sagen könnte, wie es in einer Stelle, die ich mir ausgezeichnet habe, der Mann Gottes, D. Martin Luther, (wenn auch nicht zunächst von der Musik) gesagt hat! Er schreibt aber wörtlich also.

Es schreibt Plato, es sey zweyerley Recht, Naturrecht und Gesetzrecht. (Das hiess also hier: Vorschriften des musikalischen Genies und Vorschriften der musikalischen Theorie.) Ich Martin Luther wills das gesunde Recht und das kranke Recht

alle Gesetze. Aber wo die Natur nicht da ist und solls mit Gesetzen herausbringen, da ist Betteley und Flickwerk; geschiehet gleichwol nicht mehr, denn in der kranken Natur steckt. Als wenn ich ein gemein Gesetz stellete: man soll zwo Semmel essen und ein Nosel Wein trinken zur Mahlzeit. Kommt ein Gesunder zu Tisch, der frisset wol vier oder sechs Semmeln, und trinket eine Kanne oder zwo, und thut mehr, denn das Gesetz giebt. Kommt ein Kranker dazu, der isst eine halbe Semmel und trinkt drey Löffel voll, und thut doch nicht mehr an solchem Gesetz, denn seine kranke Natur vermag; oder muss sterben, so er soll das Gesetz halten. Hier ists nun besser, ich lasse den Gesunden ohn alles Gesetz essen und trinken, was und wie viel er will; dem Kranken gebe Maas und Gesetze, wieviel er kann, dass er dem Gesunden nicht nachmüsse.

Nun ist die Welt ein krank Ding und eben ein solcher Pelz, da Haut und Haar nicht gut an ist. Die gesunden Helden sind selten, und Gott giebt sie theuer *), und muss doch regiert seyn, wo Menschen nicht sollen wilde Esel werden. Darum bleibts in der Welt gemeiniglich eitel Flickwerk und Betteley; und ist ein rechter Spital, so es beyde Fürsten und Herrn und allen Regierenden fehlet an Weisheit und Muth, d. i. an Glück und Gottes Treiben, wie den Kranken an Kraft und Stärke. Darum muss man hie flicken und pelzen, sich behelfen aus den Buchstaben oder Büchern, mit der Helden Recht, mit Sprüchen und Exempeln; und müssen also der stummen Meister (das hiesse, der Theorieen,) Schuler seyn und bleiben. Und machens doch nimmermehr so gut, als daselbst geschrieben stehet; sondern kriechen hienach und halten uns dran, als an den Banken und Stecken, folgen auch daneben dem Rath der Besten, so mit uns leben; bis die Zeit kommt, dass Gott wieder einen gesunden Helden und Wundermann giebt, unter dessen Hand alles besser geht, oder je so gut als in keinem Buch stehet; der das Recht entweder ändert oder also meistert, dass es im Lande also grünet und blühet, mit Friede, Zucht, Schutz, Strafe, dass es ein gesund Regiment heissen mag; und dennoch daneben bey seinem Leben aufs höchste gefurchtet, geehrt, geliebt, und nach seinem Tode ewiglich gerühmet wird. Wenns aber ein Kranker oder Ungleicher demselben wollt nachthun und gleich oder besser seyn, (nota bene!) den hat Gott gewiss zur Plage der Welt geschickt, wie die Heiden auch schreiben: der Helden Kinder sind eitel Plagen — — Summa: wird nirgend gross Ding und Fürnehmen, so es Gott nicht giebt und treibet: doch sollst du ernstlich halten ob dem Recht, wo es gut gestellet ist, damit Zucht und Ehrbarkeit bewahret werde und das Volk mindestens seine Schaam decke zustandiglich, auch nicht der Narr und Blaschans den Helden fürstellen und die Welt umkehren wolle zu einem Gräuel —

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Gesunde Helden wären wenn hier z. B. ein Händel, ein Mozart. Ich führe aber, ohne die andern wahrlich grossen Meister darum im geringsten zu beeinträchtigen, diese am liebsten an, weil ich gerade sie für die vollkommensten Repräsentanten der antiken und modernen Musik (wie man diese, der Poesie analog, eintheilen und benennen kann,) anerkenne und als solche am reinsten beziehend verehre.

Noch einige Hülfsmittel zur Verbesserung der Kirchenmusik an kleinern Orten.

Es ist in den meisten kleinen sächsis. Städten, auch wol in manchen Dörfern, eine Obliegenheit des Kantors, bisweilen Kirchenmusik aufzuführen. Man klagt aber fast allgemein, und gewiss mit Recht darüber, dass man meistens — für unser Zeitalter, sehr schlechte Musik an solchen Orten hören müsse. Die elendesten Stücke werden ohne Verstand und ohne Gefühl hergelärmt. Wie hier nach und nach einige Verbesserung zu bewirken sey, darüber sind in der musikal. Zeit. zwar schon wiederholt zweckmässige Vorschläge gethan worden: aber auch folgende Bemerkungen wird man vielleicht nicht überflüssig finden.

Dadurch, dass die meisten Kantoren in kleinen Städten sehr schlecht besoldet und mit Geschäften überhauft sind, wird das Emporkommen der Musik allerdings sehr gehindert. Wer täglich sieben bis acht Stunden in der Schule arbeiten, nebenbey um des Brots willen noch einige Privatstunden geben, vielleicht auch die Kirchenbücher, Gevatterbriefe, u. dgl. besorgen muss, dem ist es freylich nicht allzuhoch anzurechnen, wenn er für die Kirchenmusik, die ihm wenig oder nichts einbringt, gleichgültig wird. Indessen sollte doch mancher Kantor bedenken, dass das Aufführen der Kirchenmusik eine seiner wesentlichen Obliegenheiten ist, und dass er vielleicht doch manche seiner Einkünfte als Belohnung dafür mit ansehen könne. So gern ich auch etwas thäte, um bessere Musik aufzuführen, sagt mancher, so ist doch alles umsonst, denn meine Adjuvanten sind gar nicht zu brauchen. Wenn durch Fürsprache bey der Inspektion, dem Kirchenpatron, oder

wäre dann, bey fleissigem und liebreichen Zurechtweisen, und öfterm sorgfältigen Probiren der Kirchenstücke, gewiss nach und nach viel auszurichten. Dass man sich immer einige Sänger, wo nicht auch Instrumentisten, selbst ziehen, und dabey vorzüglich auch auf solche Subjekte sehen müsste, die für immer an dem Orte bleiben, wäre nicht zu viel verlangt. „Aber neue Kirchenstücke anzuschaffen ist mir unmöglich, zumal da die Musikalien sehr theuer, und die neuern Stücke zu schwer für meine Leute sind.“ Allerdings sollte die Anschaffung der Kirchenstücke auf Kosten der Kirche oder Kommun besorgt werden; so lange das aber nicht geschieht, sollte man wenigstens so gut als möglich selbst darauf bedacht seyn. Die Musikalien sind zwar theuer, die Kirchenstücke aber gerade am wenigsten. Manche Handlungen haben uns gedruckte Partituren von Meisterwerken für die Kirche so wohlfeil geliefert, dass man sie nicht um diesen Preis abgeschrieben erhalten kann. Dass die neuern Musikalien schwerer sind als alte, ist von anderer Seite mehr zum Vortheil, und leidet auch seine Ausnahmen. Zum Beweise dienet die nicht unbeträchtliche Anzahl kleiner Kantaten von Zumsteeg, die auch in andern, ja in jedem Betracht zum Gebrauch in kleinern Städten alle Empfehlung verdienen. Sie sind fast durchgängig so, wie man sie zu diesem Behufe nur wünschen kann — leicht auszuführen, mit wenigen Instrumenten besetzt, die Texte fast für alle Zeiten passend, die Musik vortrefflich, und der Preis äusserst billig: das Stück in Partitur zu acht, zwölf, sechzehn, achtzehn Groschen! Wenn nun vier bis sechs Kantoren zusammentraten, jeder eine solche Partitur kaufte, und einer dem andern die seinige zum Abschreiben (oder auch nur zum Aufführen) mittheilte: so hatte jeder für eine sehr geringe

hoch anschlagen. Wenn man täglich einen halben Bogen schriebe, (bey einiger Uebung braucht man dazu keine halbe Stunde,) so könnte man jährlich einen ansehnlichen Vorrath sammlen. Es lässt sich vielleicht auch ein Knabe dazu mit abrichten, dass er wöchentlich einige Bogen Noten abschreibt. Bey jeder Musikprobe, da die Adjuvanten einmal beysammen sind, müsste immer eins der neuen Stücke im voraus probiret und nach und nach einstudirt werden. — So liesse sich, bey besserm Willen, gewiss weit mehr für die gute Sache thun, als man gemeiniglich glaubt.

W.

Nachrichten.

Berlin, d. 17. Juny 1806. Am ersten Pfingstfeyertage gaben die Herren Gattermann und Hausmann in der Petrikirche eine Vokalmusik, von Hrn. G. theils komponirt, theils zu seinem Zweck eingerichtet, die bey der zahlreich versammelten Gemeine viel Beyfall fand. Die Bemuhung dieser Hrn., so wie die der Mitglieder ihrer Singanstalt und anderer Liebhaber und Liebhaberinnen des Gesanges, die an der gelungenen Ausführung theilnahmen, verdienen Dank.

Den 11ten d. ward zum Benefiz des Hrn. Mattausch zum erstenmal gegeben: Die Weihe der Kraft, Ritterschauspiel in funf Akten von Werner (bekanntlich Verf. der Söhne des Thales und des Kreuzes an der Ostsee). Dies Schauspiel begreift die Periode in sich, in der Martin Luthers Geist und Kraft mit der Menschheit höhern Zwekken in Harmonie gesetzt, und er zu dem religiösen Helden gebildet wurde, der mächtig in seine und die Folgezeit [illegible]

Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Hr. Kapellmeister Weber. Sie ist den so ungleichartigen Texten stets glücklich angemessen und macht den Talenten, Einsichten und dem Fleiss dieses Mannes wieder wahre Ehre. Die Ouverture fing mit Luthers Choral an: Eine feste Burg ist unser Gott etc. und ging zuletzt in den Chor der Freyberger Bergleute über: Glück auf! Glück auf! wir fördern es herauf, das blinkende Erz etc. In demselben Akte war noch der Chor der Wittenberger Augustinernonnen: Höre deiner Töchter Chöre, schütze deines Haufleins Ehre, Miserere, miserere etc. Der Chor der Studenten, die Luthern vor das Thor in Wittenberg begleiten, um die päpstliche Bannbulle und das Corpus juris canon. zu verbrennen, war nach der allbekannten Melodie: Gaudeamus igitur. Im zweyten Akte sang Therese, Pflegetochter der Nonne Katharina v. Bora, (Mimia Unzelmann) ohne Orchesterbegleitung eine liebliche Arie: Und kommt der May dann wieder so lind etc. Der 3te Akt zeichnete sich durch den trefflichen Marsch beym Fürstenzug aus, wo Kaiser Karl V. und die andern deutschen Fürsten und Edle zum Wormser Reichstage (vom J. 1521) ziehen. Der Marsch war für zwey Orchester eingerichtet, die nah und fern abwechseln, damit man bey der letztern Partie die Worte verstehen konne, die Deutschlands Fürsten im Vorbeyreiten zu dem in der Bibel lesenden Luther sprechen. Nach Beendigung des Reichstagszugs begann auch Luther seinen Zug, begleitet von seinen Wittenberger Freunden und Wormser Bürgern und Bürgerinnen, die zwey Verse von dem Liede sangen: Eine feste Burg etc. Im vierten Akte kam das Duett von Therese und Theobald (Luthers Pamfulus: Demois. Mebus) vor: Was ists, das mit Sehnsucht den Busen dir schwillt etc. Doch gerade dies tiefgefühlte und

Stück zu — vielleicht weil beyde Charaktere sich in demselben zu deutlich aussprechen, indem Theobald den Kunstsinn und Therese den kindlichen Bilderglauben repräsentirt. Im 5ten Akte rührte beym feyerlichen Hochamt der Gesang der Mädchen: Ach unser trautes Schwesterlein etc. die ungemein zahlreich versammelten Zuhörer.

Stuttgart, den 24sten May. Die Neuigkeiten auf dem Würtembergischen Hof-Theater, sind zu selten, als dass den Lesern dieser Zeitung öfters Nachricht zu geben wäre. Seit Dem. Buchwieser im Februar auf ihrer Durchreise nach Wien, alles bezauberte, hat sich kaum etwas von Belang dargeboten; auch wurde das Theater seit jener Zeit, selbst bey Aufführung neuer Stücke, mochten sie Opern oder Schauspiele seyn, nicht mehr so zahlreich besucht, und es blieben in dem kleinen Schauspielhause, welches doch kaum etwa sechs hundert Menschen fassen mag, viele Banke leer oder kaum zur Hälfte besetzt. Die beliebte Oper Romeo und Julie wurde einmal wiederholt, wobey Mad. Miedke die Rolle der Julie zur Zufriedenheit der Zuhörer statt der Mad. Graff übernommen hatte, indem diese seit ihrer Entbindung durch Unpässlichkeit und Heiserkeit der Stimme, aufzutreten verhindert worden ist. Eine kürzlich aufgeführte Neuigkeit ist: die Intrigue unter dem Fenster oder Wagen gewinnt, eine Operette in einem Akt von Nicolo, nach dem Französischen frey bearbeitet von unserm witzigen, braven Haug. Sie gefiel theils durch muntern, launigen Dialog, theils durch ihre angenehme, leichte Musik. Schade dass so wenig Musikstükke darin sind. — Cherubini's Lodoiska wurde schon längst vorbereitet und so viel

bleiben und man sahe dafür, die leidigen drey Schwestern von Prag. Die Masse kam bey diesem Tausch gewiss nicht zu kurz; ob aber eben das für Fortschritte des Publikums in Bildung und Geschmack zeige, bedarf keiner Antwort. —

Konzerts waren während dieses ganzen Winters nur drey, von denen überdies zwey auf königlichen Befehl während der Anwesenheit der Dem. Buchwieser, damit sie darin singen könnte, gehalten wurden. Sie gefiel auch da ausserordentlich und mit vollem Recht, und zwar eben sowol durch grosse brillante Arien, als durch kleine geschmackvolle Lieder zum Klavier oder zur Guitarre.

Kurze Anzeigen.

Six Sonatines pour le Pianoforte comp. par W. F. Riem. Ouv. 11. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 12 gr.)

Hr. R. beurkundet auch durch diese Sammlung kleiner Sonaten sein ausgezeichnetes Talent und seine grosse Geschicklichkeit. Nicht als wenn alle die vielen hier gegebenen Stücke nun gerade klassisch wären: aber nicht eins ist gerade zu verachten, und mehrere sind in jedem Betracht weit mehr werth, als gar manche sogenannten grossen Sonaten. Unter die letztern, vorzüglichsten Sätze zählt Ref. vornämlich, den freundlichen S. 4, den gewandten S. 6, den anständigen S. 9, den wunderlichen S. 13, den lebendigen S. 22, und die ganze sechste Sonatine, mit dem schätzbaren, lebhaften, und affektvollen Schlusssatz. (Diese ist aber auch eigentlich keine Sonatine, son-

auch den grössern Werken dieses Verfassers nicht selten vorwerfen kann — dass in dem Laufe der Stimmen nicht immer ein rechter, natürlicher Fluss ist, sondern öfters etwas von dem, was man Ph. Em. Bach, unter dem Namen: Zerhaktes, vorwarf. Bey Bach'n war es nun einmal feststehend geworden und in den Charakter selbst aufgenommen, und es versteht sich von selbst, dass man bey einem so grossen Manne und bey so vielen andern eminenten Vorzügen seiner Arbeiten, darüber kein Aufheben macht: aber gut ist es darum doch nicht; und eben deswegen wollte Ref. diesen noch jungen Künstler hierauf aufmerksam machen, ehe es auch bey ihm feststehend, und also eine Schwäche wird.

Sonate pour le Pianoforte, comp. par Louis van Beethoven. Op. 54. A Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl. 15 Xr.)

Diese Sonate bestehet nur aus einem Tempo di Minuetto und einem eben nicht langen Allegretto, beyde schwer auszuführen, beyde in originellem Geiste und mit unverkennbarer gereifter, harmonischer Kunst geschrieben, (besonders in wiefern diese zur Erweiterung führt —) aber beyde auch wieder voller wunderlicher Grillen. Es ist über beyde Arten der Eigenheiten B-s, die zu rühmenden wie die zu tadelnden, schon so oft von Andern in diesen Blättern gesprochen worden, und auch anderwärts klagen selbst die eifrigsten Verehrer seines wahrhaft tiefen Geistes darüber; er zeigt jedoch, besonders dadurch, dass er — wie hier — ganz wirkungslose Sonderbarkeiten und gesuchte Schwierigkeiten selbst in kleinern Stücken, folglich nicht blos da anbringt, wo er seinen Stoff ganz und auf alle nur mögliche Weise zu wenden und zu erschöpfen sucht — er zeigt dadurch, sag' ich, wie er alle dergleichen Bemerkungen verachte: so bleibt denn freylich Ref. nichts beyzufügen, als eben die Anzeige, dass dieses neue Werk wieder gar manchen Stoff zur Wiederholung des von Andern Gesagten darbietet. Stich und Papier sind schön.

Sonate à quatre mains. pour le Pianoforte, comp. par Sophie Westenholz. Oeuv. 3. à Berlin, chez Rodolphe Werckmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Was No. 31. an den zwey frühern Werkchen dieser Virtuosin von einem andern Beurtheiler ist getadelt worden, trifft dieses in einem starkern Masse, und was dort gelobt worden, in einem mindern. Für vier Hände zu schreiben, ist nicht so leicht, als es der Verf. zu seyn scheint, und als sie es sich gemacht hat. Auch hat sie hier andere Komponisten wirklich noch weit mehr als benutzt. Es ist zu hoffen, dass sie gegen eine Dame artig seyn und ihr Eigenthum nicht reklamiren werden; sonst nähme, z. B. von dem Rondo, Kozeluch gleich das ganze Thema, bis auf eine einzige kleine Veränderung in einem Uebergange, hinweg. (Es gehört nämlich ebenfalls einer Doppelsonate, ebenfalls aus F dur, in Kozeluchs frühesten Werken.) Doch wird so vieles jetzt gekauft und nicht ohne Unterhaltung durchlaufen, blos um einzelner fliessender Melodieen und gefügiger Passagen willen: da sich nun dergleichen hier auch finden, so ist dem Werkchen ein ähnliches Schicksal wol auch zu gönnen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 9ten July. | Nº. 41. | 1806.

Bemerkungen aus dem Tagebuche eines praktischen Tonkunstlers

(Fortsetzung.)

Es scheint mir seltsam und äusserst bemerkenswerth, dass gerade in dem jetzigen Zeitalter — ohngeachtet die rauhe Stimme der Bedürfnisse der Existenz die sanftere, der Bedürfnisse des Lebens übertaubt; ohngeachtet des herrschenden Sinnes, der es gar kein Hehl hat, nur auf das Materielle gerichtet zu seyn (auf vielfaltiges physisches Geniessen, und auf Besitzen, Vermehren dessen, was solche Genüsse gewährt); ohngeachtet, was ein geistiges Interesse voraussetzt, höchstens gelobt, dann ruhig bey Seite gelegt und vergessen wird; — ich sage: es scheint mir seltsam und äusserst bemerkenswerth, dass in dem der Kunst am allerfeindlichsten Zeitalter, so viel geschiehet für die Erweckung der Einsicht und Leitung der Liebe zur Kunst überhaupt, und für die Ausubung und Ausbildung wenigstens Einer der einzelnen Künste — der Musik nämlich. Will man durch vielfaltiges Lehren über die Kunst überhaupt den dringenden Anforderungen der geistigen Natur nothdürftig abhelfen; ihnen Luft und einiges Genüge schaffen, da es nicht an der Zeit scheint, mit bedeutendem Erfolg für sie schaffend thatig zu seyn? vielleicht! Dann wäre unsere Bestrebungen und Genüsse hin, damit irgend ein folgendes in beyden desto glücklicher würde, und die jetzigen Lehrer der Kunstweisheit glichen denen der Regierungsweisheit, ehe sie in unsern Tagen, an den Zeitgenossen verzweifelnd, verstummeten.

Dem sey, wie nun wolle: für unsern gegenwärtigen Zweck ist es genug, zu bemerken, dass man eben jetzt mit der Tonkunst nicht nur eine Ausnahme mache, sondern recht eigentlich das Gegentheil von dem, was sonst zur Regel geworden, — wenigstens in Deutschland, zu Stande bringe. Man hat nie so viel Anhänglichkeit an Musik bewiesen, nie so viel Musik geschrieben, nie so viel Musik ausgeübt, und mit so anhaltendem Eifer die grössesten Schwierigkeiten in dieser Ausführung bekämpft, als eben jetzt; mit dem Lehren hingegen lässt sichs hier wol noch halten? — Hat man Ursach sich über diese Anomalie zu freuen?

Allerdings! Jede angestrengte und geordnete Thatigkeit des Menschen muss erfreuen, und muss es um so mehr, jemehr sie seine geistigen Vermögen in Anspruch nimmt, jemehr sie zu seiner Erhebung, zu seiner reinern Freude, zu seiner höhern oder feinern Bildung beyträgt — je mehr sie ihn beglückt und eines noch höhern Glücks fähiger und würdiger macht. Und dass dies auch bey der Tonkunst der Fall sey, wird ja hoffentlich niemand in Abrede

Ob nun aber durch die jetzigen Bestrebungen aller Art zu Gunsten der Musik diese Vortheile in dem Maase und mit der Sicherheit erreicht werden, wie es — nicht etwa nur der Idee nach, sondern der Wirklichkeit und den gegenwartigen Verhältnissen gemäss, möglich wäre: das dürfte man bezweifeln, auch wenn man nur erwagen wollte, dass noch gar nichts in Deutschland gethan ist, wodurch diese vielfaltigen Bestrebungen Einzelner gleichsam einen Mittelpunkt, eine Vereinigung, einen festen Halt bekämen, — nichts, wodurch die Mannichfaltigkeit zur Einheit gesammlet, geordnet, gehoben, nichts, wodurch das Schreiten zum Gange würde.

Und gleichwol ist ohne eine solche Vereinigung, eine solche, wenn auch unsichtbare Kirche, nichts Bleibendes und Feststehendes, auch nichts, das sicher aufwarts führete, in allen den vielerley Thatigkeiten der Einzelnen. In ein Bild zusammengefasst, gleichen sie dem Meere, wo alles, wie durch Zufall, in die oder jene Bewegung gesetzt, jetzt kraftig empor getrieben, dann spielend gekräuselt, nun fast ganz in gefahrliche Ruhe, endlich wieder in die gewaltsamste Regsamkeit versetzt wird, aber alles bald verschwindet, und nichts bleibt, als — das todte Element.

Es scheint, als ob den Nationen (so wie den Individuen) bey ihren Kunstbestrebungen folgender Kreislauf vom Geschick vorgezeichnet wäre, den sie durch drey Hauptstationen durchwandern:

1) Man treibt erst die Kunst, weil man muss, (aus innerm Bedürfniss) und treibt sie, wie man muss. Dies ist die achtbare Periode ausgezeichneter, mechanischer Geschicklichkeit, aber des rohen Geschmacks. Man arbeitet, um (geistig) zu geniessen.

2) in die bewundernswürdige Periode, wo man die Kunst treibt, weil man will, (Vermögen und Geschicklichkeit vorausgesetzt,) und wie man will. Das ist die Zeit der herrlichen idealen Bestrebungen und des grossen Geschmacks. Man arbeitet, um (geistig) zu geniessen. An diese schliesst sich endlich

3) die luxuriose Periode, wo man die Kunst treibt, weil sie amusirt und in wiefern sie amusirt; die Periode der erklügelten sinnlichen Reize, der pikanten Ausschweifungen, des raffinirten Geschmacks. Man will geniessen — so viel möglich, ohne zu arbeiten.

Sind diese drey Hauptstationen zurückgelegt, so kommt man in ein tiefes, wildes, düsteres, morastiges Thal. Oder lieber ohne Bild: es tritt entweder eine lange Ermattung ein, wo die stumpfgewordene Nation, gleich dem entkrafteten Schwelger im schmutzigen Erdbad, nur sehr langsam wieder Kräfte sammlet, und, ist die sehr lange traurige Pause vorüber, jenen Kreislauf wahrscheinlich wieder von vorn, nur — so verheisst wenigstens der Glaube — auf einer höhern Stufe beginnet; oder es fingt eine Herrschaft der rohen Macht an, (Militarsystem, Kanonenrecht, eisernes Zeitalter.) wo die Nation, wie der Trunkene, sich zu gewaltsamen, fieberhaften Bestrebungen entzündet, wo sie zertrümmert oder verschenkt, was sittlich, schon, zart ist, in wildem Kampfe sich endlich selbst zu Grunde richtet, oder — so lehrt wenigstens die Geschichte — von einer noch stärkern, noch rohern, noch verwegenern gestürzt und aufgelöset wird — —

Doch wohin gerathe ich? Ich habe ja dies alles nur ganz kurz und in Beziehung

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05365/026

Was das Schicksal verhängt, kann der Mensch nicht hindern; aber ihm entgegenstreben kann und soll er. Dass in Absicht auf Musik jene erste Periode längst vorüber, ist bekannt; so wie, dass Deutschland darin sich ritterlich gehalten hat und keiner Nation der Erde zu weichen braucht. Dass die zweyte dagewesen und unser Vaterland es darin den besten gleich, den meisten zuvor gethan, ist ebenfalls jetzt allgemein, und nicht etwa blos von Deutschen, zugestanden. Dass wir aber eben jetzt, wenigstens im Uebergange von der zweyten zur dritten Periode sind, wird — man thue es noch so ungern — zugestanden werden müssen. Die Kunstgeschichte aller Zeiten und aller Völker zeigt, dass diese dritte Periode eintrete, wenn die Liebhaberey sich vom Grossen abneigt, und nur — entweder Niedliches, oder Abentheuerliches wünscht. Ist das aber nicht eben jetzt die Lage der Musik — wenn noch nicht bey Allen, doch bey den Meisten? Noch einmal: umkehren kann man das Rad des Geschicks freylich nicht; aber eingreifen in seine Speichen und es aufhalten — das vermag man allerdings, da, wo die Rede von der geistigen Welt ist! Was wäre darum nun wol eben jetzt zunächst zu thun, in Absicht auf Musik?

Es hat sich das Institut, worin ich mit wahrer Achtung diese meine Gedanken niederlege, seit seiner Stiftung, ernstlich und redlich bemühet, hierauf hinzuweisen; es hat auch, was in seinem Vermögen war, und wahrlich nicht ohne guten Erfolg, zur Ausführung des Anzurathenden beygetragen: ein Punkt aber, und, meines Erachtens, gerade der entscheidendste, so oft er berührt seyn mag, ist doch noch nicht in seinem ganzen Umfange dargestellt und durch alle seine Theile verfolgt worden. Ich habe oben schon auf ihn hingedeutet und wünschte durch diese breite Einleitung zu veranlassen, dass man ihn ebenfalls in seiner Breite anfassete und genau beleuchtete. Um diesem wahrhaftig wohlthätigen Beginnen bey niemand vorzugreifen, will ich, was ich im Auge habe, nur mit dem allgemeinsten und unbestimmtesten Namen nennen: Anstalten für Musik und Musiker. Hierüber wäre es nun freylich leicht, viele Bogen und recht lesbar vollzuschreiben, wenn man nur im Allgemeinen angeben wollte: dies und das sollte geschehen, besonders von Fürsten etc. und dies würde hernach die und jene herrlichen Folgen haben! Man weiss ja, im Kopfe hat das keine Schranken und auf dem Papier kein Ziel! Nur Schade, dass solche Auseinandersetzungen eben so vergeblich, als leicht sind! Sollen sie nun aber das nicht seyn, so muss man sich ganz an das Besondere, und an das halten, was mit den Mitteln, die wirklich schon vorhanden sind, geleistet werden konnte. Man müsste da, wenn es nur irgend möglich, zugleich auch so fasslich schreiben, dass es jeder Leser eines solchen Blatts verstehen, und wenn er nur selbst wollte, gebrauchen könnte. Dabey dürfte, scheint mir's, nichts vorausgesetzt werden, als das Unbestreitbare, was auch ich oben vorausgesetzt habe: es geschiehet eben jetzt ungemein vieles von Einzelnen für Erlernung und Kultur der Musik; diese an sich löblichen Bestrebungen Einzelner können aber auch nur vereinzeltes Gute — können wenigstens nie das bewirken, was bewirkt würde, wenn man sie zu einem gemeinsamen höhern Zweck leitete; und dies könnte geschehen, durch Lehranstalten, wie wir sie überall und mit den schon vorhandenen Mitteln haben könnten, wie wir sie hin und wieder auch wirklich schon haben, wie sie aber (höchstens einige ausgenommen) noch nicht benutzt werden.

Möchten doch mehrere gute Köpfe, möchten erfahrene, der Sache gewachsene,

wohlgesinnete Männer, diesen wichtigen Gegenstand durchdenken, und was sie dann gefunden, entweder über ihn in seinem ganzen Umfange oder auch über einzelne, aber wichtige Theile desselben — möchten sie dies mit der Kürze und Präcision darstellen, ohne welche freylich nicht leicht etwas bey einem Publikum Eingang findet, das, wie das jetzige deutsche, durch Flugblattchen aller Art, die man beym Frisiren bequem durchlaufen kann, verwöhnt ist. Ich brauche nicht erst zu sagen, dass man diesen Gegenstand zu betrachten habe, in Beziehung auf allgemeine Erweckung, Belebung, Bildung und Freude, aber noch weit mehr, (da jenes schon oft und genügend geschehen ist,) in Beziehung auf niedere Volks- und mittlere Bürgerschulen, so wie auch auf Gymnasien und Universitäten; ob da und in wiefern Musik gelehret werden solle? was von ihr da, was dort, zu welchem Behuf, und wie sie am besten zu diesem Behuf zu lehren sey etc.? woher geschickte Lehrer zu nehmen? wie die geschickten mehr zu ermuntern und aus den ungeschickten noch wenigstens das hervorzulocken, was noch in ihnen verborgen ist? u. dgl. mehr; aber, wie schon gesagt — das alles, damit es nicht in den Wind geredet sey, mit den Mitteln, die schon jetzt vorhanden, aber noch nicht gehörig geordnet und verwendet sind! —

Was ich darüber denke und durch Erfahrungen von mancherley Art bestätigt gefunden habe, halte ich zwar nicht für unbeträchtlich; doch aber auch nicht für beträchtlich genug, um Andern damit vorzugreifen; ich werde es daher, zu seiner Zeit und nach Andern, freymüthig gestehen und so gut darstellen, als es nur immer in meinem Vermögen ist.

Bin ich auf diesem Blatte zu ernsthaft geworden? Ich bitte deshalb um Vergebung — wie man das ja oft thun muss, wenn man seine Pflicht gethan hat. Ich suche es sogleich durch Scherz wieder gut zu machen und den grossgünstigen Leser wieder ins beliebte Gleichgewicht zu setzen. Wir kommen beyde am besten weg, wenn ich hier nichts von mir, sondern einige Fragmente von dem tiefen, witzigen, trefflichen Lichtenberg folgen lasse, die ich mir ausgezeichnet habe, weil sie sich so überaus glücklich auf Musik und ihre gegenwärtige Lage wenden und deuten lassen. Lichtenberg sagt:

Ich kann nicht leugnen, mein Mistrauen gegen den Geschmack unsrer Zeit ist bey mir vielleicht zu einer tadelnswürdigen Höhe gestiegen. Täglich zu sehen, wie Leute zum Namen Genie kommen, wie die Kelleresel zum Namen Tausendfuss, nicht weil sie so viel Füsse haben, sondern weil die Meisten nicht bis auf vierzehn zählen wollen, hat gemacht, dass ich keinem mehr ohne Prüfung glaube. —

In ältern Jahren nichts mehr lernen können, hängt mit dem, in ältern Jahren sich nichts mehr sagen lassen wollen, zusammen, und zwar sehr genau. —

Es war eine Zeit in Rom, da man die Fische besser erzog, als die Kinder. Wir erziehen die Pferde besser. Es ist doch seltsam genug, dass der Mann, der am Hofe die Pferde zureitet, Tausende von Thalern zur Besoldung hat, und die, die demselben die Unterthanen zureiten, die Schulmeister, hungern müssen. —

Was Lichtenberg über Jean Paul sagt, lässt sich, meiner Meynung nach, treffend, bis in den kleinsten Zug, auf Cherubini anwenden:

Jean Paul ist zuweilen kaum erträglich, und wird es noch weniger werden, wenn er nicht bald dahin gelangt, wo er ruhen muss. Er würzt alles mit cayennischem Pfeffer, und es wird ihm begegnen, was ich einst S.. weissagte; er wird, um sich kalten Braten schmackhaft zu machen, geschmolzenes Bley oder glühende Kohlen dazu essen müssen. Wenn er wieder von vorn anfangen könnte, wie gross würde er werden! — Er sucht den Beyfall der Leser mehr durch einen coup de main, als durch planmässige Attake zu erobern. —

Es giebt zweyerley Musik *): gelehrte, für Geist und Ohr, und ungelehrte, für das Ohr allein, und zu der letztern braucht man kaum einmal vom Weibe gebohren zu seyn. Wenn man etwas von Rhythmus in den Ohren hat, und dabey zwanzig bis dreyssig schöne musikalische Stücke als Stimulantia durchspielt, so möchte ich das Gesicht von dem Sterblichen sehen, der nicht eine Sonate etc. wiederhallen könnte, die jeden musikalischen Primaner zur Bewunderung hinrisse. Kurz, solche Kompositionen muss man gar nicht mit dem Massstabe messen, mit dem man Bachs, Haydns und Mozarts Werke misst; sie gehören zu einer ganz andern Klasse von Musik, und sind das in der Kunst, was Jakob Böhms unsterbliche Werke in der Wissenschaft sind — eine Art von Pickenik, wobey der Verfasser die Worte und der Leser den Sinn stellet. Will dieser nicht, oder kann er nicht — gut, so lässt er's bleiben: zu einem solchen Kränzchen, finden sich immer Leute.

(Die Fortsetzung folgt nach einiger Zeit.)

Nachrichten.

Manheim, d. 12ten Juni. Hr. Kapellm. Eberl aus Wien, dessen Verdienste man hier bisher mehr durch vortheilhafte Berichte öffentlicher Blätter, als aus seinen Werken selbst kannte, gab am ersten Pfingsttage ein Konzert, worin er uns mehrere seiner schätzbarsten Kompositionen, namentlich seine grosse, noch ungedruckte Sinfonie (Es dur,) und ein Klavierkonzert (ebenfalls Es dur,) hören liess. Diese beyden gelungenen Arbeiten waren es vorzüglich, wodurch er sich hier die allgemeine Achtung der Musikfreunde in eben so hohem Grade erwarb, als er durch — bey reisenden Künstlern gewiss seltene, anspruchslose Bescheidenheit und gefälliges Betragen, alle zu seinem Vortheile einnahm, die mit ihm in nähere Bekanntschaft zu kommen Gelegenheit hatten. —

Jene Kompositionen fanden auch wir nach einem guten Plane angelegt, der dann in der Ausführung konsequent verfolgt wird. Der Verf. weiss seine Gedanken mit weislicher Oekonomie zu verwenden, und zeigt dabey auch viel Bekanntschaft mit den kontrapunktischen Künsten. So ausgerüstet würde Hr. Eberl vielleicht noch weit Vorzüglicheres hervorbringen können, wenn er mehr darauf denken wollte, Ueberladungen zu vermeiden, durch die so manches wahrhaft Schöne seiner Produkte verdunkelt wird. Warum verdeckt er z. B. — um nur Eins anzuführen — so oft seine schöne Mischung von Harmonieen durch Pauken und Trompetenschall?

Ausser diesen beyden vorzüglichen Stükken, hörten wir eine Eberlsche Ouverture,

*) Im Original steht: Oden, so wie, statt der in der Folge hier genannten Namen, dort Hegedorn, Uz und Rammler genannt sind.

C dur. (Auch von dieser ist in Ihren Blättern schon gesprochen, und wir unterschreiben gern das Urtheil, dass sie im Theater bessern Eindruck machen mag, als im Konzerte.) Variationen für zwey Pianoforte gefielen ebenfalls. Dem. Frank, eine geschätzte junge Sängerin des hiesigen Hoftheaters, welche eben von einer Reise nach Strasburg zurück kam, wo sie unter dem Titel: erste Sängerin von Manheim — aufgetreten war, schlug es aus, in dem Eberlschen Konzerte zu singen: das Publikum wurde dafür durch ein Duett zwischen Fräulein v. Dusch und unsern vortrefflichen Tenoristen Hrn. Walter entschadigt. Die Einnahme konnte Hrn. E. wahrscheinlich befriedigen; sie würde aber noch bedeutender gewesen seyn, wenn nicht der ganze hiesige Adel, unsern Intendanten Freyh. v. Venningen ausgenommen, ausgeblieben wäre. —

Eine andere von E. dem Kaiser Alexander I. gewidmete Sinfonie (D moll) hatte er die Gefälligkeit in der neuerlich unter dem Namen Conservatorium hier entstandenen Gesellschaft zu dirigiren. Unter diesem Namen haben sich nämlich seit kurzem die hiesigen Musikliebhaber vereinigt, um, in wöchentlichen Uebungen sich zur Ausführung grösserer, vollstimmiger Kompositionen vorzüglicher Meister zu bilden. Dieses Institut, so anspruchlos es an sich ist, verdient um seines Zweckes willen, hier eine nähere Anführung. Es ist nämlich hier Niemand darum zu thun, sich durch Solospiel einzeln auszuzeichnen, sondern jeder will durch Mitwirkung zum musikalischen Ensemble sich an Präcision gewöhnen, und zur guten Ausführung des Ganzen jeder Komposition das Seinige nach Kräften beytragen. Die erste öffentliche Aufführung gab die Gesellschaft am 17. May. Die glänzende Sinfonie von Beethoven, (D dur) welche hier zum ersten Male gehört wurde, Haydns Salve Regina, und Mozarts Klavier-Quintett mit Blasinstrumenten, (Es dur) und dann eine leichtere Sinfonie von Gyrowetz (C dur) wurden gegeben, und der Erfolg liess keinen Zweifel übrig, dass in der Folge sehr viel Gutes werde geleistet werden können, wenn nur die Gesellschaft mit ausdauerndem gutem Willen und gehörigem Ernst zusammen hält; und die Kurf. Hoftheater-Intendanz fortfährt, das junge Institut mit so liberalem Sinn zu unterstützen.

In der zweyten öffentlichen Aufführung am 7ten July gab man eine recht artige Sinfonie mit vier konzertirenden Blas-Instrumenten, eine mittelmässige Kantate von Süssmayr, die aber doch durch Neuheit interessirte, und eine hier noch wenig gehörte Sinfonie von Gyrowetz. Die Hauptsache war jedoch die oben erwähnte Eberlsche Sinfonie. So sehr jedermann gewünscht hatte, dass Hr. E. noch selbst hier seyn und die Aufführung seines Werks dirigiren könne, so fühlte man doch sehr deutlich die Früchte der Bemühungen, welche er in der vorhergegangnen Probe angewendet hatte. Die Aufführung war fehlerfrey und an mehrern Stellen dem Geiste der Komposition ganz entsprechend; auch der feurige Fugensatz im Finale wurde ohne Anstoss gegeben, und dass unter solchen Umständen dies Produkt seine Wirkung auf Ohr und Gemüth nicht verfehlen konnte, erwartet jeder, der es kennen gelernt hat. — In der Nacht vor E-s Abreise von hier brachten ihm die Vorsteher des musikal. Conservatoriums eine Serenate, wozu das erste seiner eigenen bekannten Violin-Quartetten gewählt wurde. Wir hoffen, er nahm die Ueberzeugung mit, dass man hier wahre Verdienste, und Künstler zu schätzen wisse, die über dem Bewusstseyn ihrer Vorzüge nicht den Werth Anderer vergessen.

Zur nähern Kenntnis jener gewiss löblichen und nachahmungswerthen Anstalt setze ich noch einiges aus ihrer Konstitution her. Ihr Zweck ist, wie gesagt: Bildung zur vollkommenen Ausführung grösserer Musik-

stücke. Die Gesellschaft sammlet sich dazu wöchentlich einmal. Da es vielen Mitgliedern an Zeit etc. gebricht, immer erst Proben zu halten, ohne fleissige, genaue, ernstliche Probe aber keine gute Ausführung grösserer Werke möglich ist: so werden die Zusammenkünfte in zwey Klassen getheilt; die, des einen Sonnabends heisst Probe, wo jedes Stück so oft wiederholt wird, bis die Ausführung befriedigt und wo durchaus keine Zuhörer zugelassen werden, die, des zweyten Sonnabends heisst Aufführung, wo denn die zuletzt einstudirten Werke gegeben und Zuhörer zugelassen werden. Alle Solostucken (Sonaten, Quartetten etc.) werden, in der Regel, als den Hauptzweck nicht unmittelbar fördernd, ausgeschlossen; doch sind, ebenfalls durch Gesetze sorgfaltig beschränkte Ausnahmen billig nachgelassen. Jenes gilt jedoch nicht vom Gesange, da auch z. B. die Arie, wegen der Orchesterbegleitung, den Zweck der Gesellschaft unmittelbar fordert. Die Gesellschaft wählt durch Mehrheit der Stimmen drey Vorsteher aus ihrer Mitte, und von diesen wieder Einen zum Kassirer. Die Geschäfte der Vorsteher sind genau bestimmt, und in betrachtlichern oder zweifelhaften Fällen haben sie sich vor der Entscheidung an die Gesellschaft zu wenden, die durch Stimmenmehrheit entscheidet. Sie legen halbjährige Rechnung ab — (die Gesellschaft und ihre Zusammenkünfte haben ununterbrochen auch während des Sommers Statt.) Die Stimmenmehrheit entscheidet auch über Aufnahme der Mitglieder, die sich zuerst bey den Vorstehern zu melden haben; und diese müssen dafür sorgen, dass der Gesellschaft Niemand vorgeschlagen werde, der nicht Kunstfertigkeit genug besitzt, zur Erreichung des eigentlichen Zwecks des Ganzen beytragen zu können, oder der von Seiten des Rufs und der Sitten der Gesellschaft nachtheilig werden könnte. Zur Bestreitung der Kosten trägt jedes Mitglied halbjährig drey Gulden bey; doch werden arme, geschickte u. gesittete Musikliebhaber auch unentgeldlich aufgenommen. Jedes Mitglied bekommt zwey Einlasskarten für jede Aufführung, welche es nach Gefallen vertheilt, doch muss es für das Betragen seiner Gäste in der Gesellschaft haften. Sollte die Gesellschaft sich einmal auflösen, so wird ihr Eigenthum verkauft und den hiesigen Armen, ohne Unterschied der Religion, zugetheilt. — —

Wien, d. 22sten Juny. Im Hoftheater bestätigte sich die alte Erfahrung, dass die schönsten italienischen Opern nicht selten im Deutschen wenig Glück machen, an Cimarosa's Matrimonio segreto. So herrlich aber auch die Musik ist, so äusserst mittelmässig wurde sie gegeben. Weder Mad. Kohl, noch Mad. Rösner haben die klangvolle Stimme, den affektvollen Ausdruck und die ungemeine Lebhaftigkeit des Spieles, welche die Italiener auszeichnet und ihre so oft höchst elenden Texte erträglich macht. Wer kann z. B. hier an der Handlung Interesse nehmen, die ganz an einem schwachen Missverständnisse hängt?

Man hatte sonst Mozarts Don Juan selten auf unseren Bühnen gesehen: seit einiger Zeit wird dieser Fehler verbessert; unsere Sänger geben sich Mühe, dieses unsterbliche Meisterstück würdig auszuführen, und das Publikum ist nicht undankbar gegen ihre Bemühungen. Besonders gefällt Hr. Ehlers als Don Juan durch Gesang, und studirtes, ausdrucksvolles Spiel. Unter seine glücklichsten Scenen rechnet man die, wo der Geist eintritt. E. fasst den Tisch mit wilder erzwungner Festigkeit; indem er seine Kühnheit immer weiter treibt, stürzt er in den Pausen gedankenlos ein Glas Wein nach dem andern hinab, und als der Geist ihm am Ende die rächende Hand reicht, reisst er den Dolch aus der Scheide

und stösst nach ihm. So erreicht er auch wirklich die Spitze des Frevels, indem er selbst an dem Ueberirdischen, jedem Sterblichen furchtbar, ein Verbrechen versucht. Hr. Ehlers erhielt bey jeder Vorstellung lauten Beyfall.

Freyherr von Schacht, fürstl. Thurn u. Taxischer Musikintendant, hat eine musikalische Akademie zum Besten armer Soldatenwittwen gegeben, deren Schicksal aber leider dadurch nicht sehr verbessert ward; denn die Einnahme war so unbedeutend, als die Kompositionen: ein mittelmässiges Klavierkonzert und achtstimmige Notturnen! —

Der Kapellm. Eberl ist, vielfach mit Lorbeern gekrönt, von seiner musikalischen Reise zurückgekommen, deren glanzender Erfolg selbst von der hiesigen Hofzeitung auf eine für den Künstler sehr schmeichelhafte Art verkündet ward. Desto befremdender musste also für alle Verehrer seines grossen Talentes jene — heftige Prager Anzeige im No 34. d. m. Z. seyn, die dem einstimmigen Zeugnisse des ganzen Deutschlands so auffallend wiedersprach. Referent halt es daher für seine Pflicht eine Notiz nicht zu unterdrücken, die über den Geist jener Anzeige einiges Licht verbreiten wird.

Der Einsender behauptet nämlich, das Eberlsche berühmte F. P. Konzert aus C dur (eben das, welches selbst im No. 28. der musik. Zeit. als meisterhaft erklärt wurde) habe wenig oder gar keine Originalität, und sey nach Beethovens Konzerte gearbeitet. Doch nach dem aus C dur also? Nun weiss aber Ref. zwar zufällig, aber ganz gewiss, und E. wird es sehr leicht beweisen können, dass Eberl dieses Konzert, welches er schon früher komponirte, zu Anfang des Jahres 1793 öffentlich zu Petersburg mit grossem Beyfalle spielte, also mehrere Jahre früher, als ein Beethovensches Konzert aus C. öffentlich erschienen, oder auch nur im geringsten bekannt war. Zumal war E. schon mehrere Jahre in Petersburg, und konnte also schlechterdings von dem B.n Konzerte aus C dur gar keine Kenntniss haben. Und — von diesem Konzerte sollten sogar die Passagen entlehnt seyn *)! — — —

— Y —

*) Wir können unsre Unparteylichkeit auch bey diesem streitigen Fall nicht besser beweisen, als dass wir diese Vertheidigung, ohne Veränderung eines Worts, einrücken, ohngeachtet jener Prager Korrespondent nicht bestimmt Beethovens Konzert aus C dur angegeben hatte. Sein Urtheil, ohngeachtet es allerdings dem allgemeinen Urtheile, so wie den unsrigen, dass wir zu seiner Zeit in diesen Blättern niedergelegt haben, widerspricht — sein Urtheil durfte aber eben so wenig unterdrückt werden, da er ein Mann ist, dem ein Kunsturtheil überhaupt zusteht. Eine Stimme gegen so viele wird Hrn. Eberls Verdienst nicht schmälern, ja auch seinem ausgebreiteten Ruf gewiss nicht nachtheilig seyn. Dass wir ihn als Künstler schätzen, und uns seiner auch als eines so gebildeten, anspruchslosen gefälligen, heitern Mannes erfreuen, weiss er selbst, und hat (wie wir nicht andere wissen) genügende Beweise davon bey seiner Anwesenheit in Leipzig erhalten.

d. Redakt.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. Nº. 42. 1806.

An die Redaktion der Allgem. musikalischen Zeitung *).

Ich nehme mir die Freyheit Ihnen einige Versuche mitzutheilen, die ich zur Verbesserung 1) der Hämmer des Pianoforte, 2) der Violin, in Rücksicht auf Stimmung, und 3) des Violinbogens gemacht habe. Mir scheinen sie alle bedeutenden Vortheil zu gewähren: da ich aber kein Musiker von Profession bin, so würde es mir lieb seyn zu hören, ob einsichtsvollere Kunstkenner darüber eben so denken. Wenn meine Versuche der musik. Welt irgend einen Nutzen schaffen sollten, so werde ich mich dadurch für meine Mühe reichlich belohnt achten.

1) Die Hämmer des Pianof. sind an dem Kopfe, mit dem sie die Saiten anschlagen, gewöhnlich mit Leder überzogen. Bekanntlich wird das Leder, wenn es gehämmert wird, hart; fortgesetztes Spiel bringt dieselbe Wirkung hervor. So weich und lieblich daher der Ton eines Pianof. ist, wenn es noch neu aus des Meisters Hand kommt, so wird er doch in eben dem Grade, als das Leder härter wird, nach und nach härter, und zuletzt so scharf und schneidend, dass man die Hämmer endlich neu beledern muss. So ging es mir mit meinem Instrument. Ich suchte daher eine Substanz auszufinden, [die] den unangenehmen Veränderungen nicht unterworfen wäre, u. des beständigen Gebrauchs ungeachtet sich immer gleich bliebe. Nach wiederholten Versuchen fand ich zwey Dinge, die ich mit Ueberzeugung empfehlen zu können glaube, da ich sie mehrere Jahre hindurch erprobt, u. nicht die mindeste Veränderung bemerkt habe. Die erste Substanz, die auch nach meiner Meynung den brillantesten Ton giebt, ist die feine, dichtzellige Wurzel des gemeinen Waschschwammes, auf den kein Hämmern eine Wirkung hervorbringt. Da aber diese Wurzeln schwer in gehöriger Menge und von gleicher Beschaffenheit zu haben sind, so fand ich, dass der gemeine Feuerschwamm, wenn er hierzu gehörig vorgerichtet wird, die nämlichen Dienste thut. Ich habe einen Versuch damit gemacht; da aber die weichern Theile desselben als die besten zum Feueranschlagen gehalten werden, so hatte ich Mühe, unter einer bedeutenden Menge genug von solchem herauszufinden, der eine rechte und gleiche Dichtigkeit hatte. Wenn man vielleicht die feinsten, dichtesten Schwämme, als Birkenschwamm u. dgl. aussuchte, und zu diesem Gebrauch zubereitete, so könnte man es wol zu einer grossen Vollkommenheit bringen. Da ich aber mit dieser Zubereitung unbekannt bin, muss ich das andern zur Beurtheilung überlassen. Der Schwamm, dessen ich mich bediente, hat seit fünf Jahren nicht die mindeste Veränderung bemer-

*) Hierzu die Zeichnung als Beylage No. IV

ken lassen. Beyde Arten übertrafen meine gute Erwartung in der Hauptsache, ihrer Unveränderlichkeit bey stetem Gebrauch, bey weitem.

2) Es hält oft schwer eine Violin vollkommen richtig und rein zu stimmen. Die Wirbel stecken oft so fest, dass man sie nur mit vieler Mühe bewegen kann, und sie rücken dann bald zu wenig, bald zu viel. Manche Spieler suchen sich, wenn die Saite etwas zu hoch steht, damit zu helfen, dass sie sie mit den Fingern dehnen, welches aber selten hilft, da die Saite bald wieder in die Höhe geht. Zuweilen sind die Wirbel zu locker, und die Saite geht auf einmal herunter etc. Um dies zu verhüten, hatte ich schon lange daran gedacht, mich der Schraube ohne Ende zu bedienen, wie es schon am Contrebass, vielleicht auch an Violoncellen und Violinen, früher geschehen ist. Doch fand ich noch den Zeitverlust beschwerlich, welchen es bey der Schraube ohne Ende macht, eine gerissene Saite abzunehmen und frisch aufzuziehen *). Endlich fand ich ein Verfahren, welches alle Vortheile und keine jener Beschwerden hat. Ich lasse nämlich die Wirbel ganz wie sind, lasse sie aber ganz locker sich in den Löchern drehen; bestreiche sie sogar mit Wasserbley, um ihre Bewegung noch leichter zu machen. Ein kleines messingnes Rad von der beygesetzten Grösse wird durch einen Stift an dem dicken Ende des Wirbels befestigt; es hat ringsum Zähne, in welche die Schraube ohne Ende eingreift. An das andere Ende des Wirbels wird ein messingnes Plättchen durch eine Schraube befestigt, doch so, dass es sich mit dem Wirbel dreht. Dies Plättchen, welches ein wenig breiter, als die Wirbelspitze ist, hält den Wirbel an seiner Stelle fest. Die Schraube ohne Ende dreht sich auf der untersten Seite in einer Nabe, welche in das Holz des Halses eingeschraubt ist, so dass es sich leicht ein wenig dreht. Oben beym Griff der Schraube dreht sie sich in einer beweglichen Platte, welche von zwey Schrauben gehalten wird. Die eine derselben muss nicht ganz fest niedergeschraubt werden, die andere aber auf dem Kopfe einen kleinen viereckigen Stift haben, der in einen Uhrschlüssel oder andern kleinen Schlüssel passt, welchen man an der Uhrkette führen kann, um ihn immer zur Hand zu haben. Mittelst dieser Schraube wird die Platte befestigt, nachdem die Schraube ohne Ende an das Rad angesetzt ist. Wenn aber eine Saite reisst, luftet

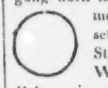

*) Auch wird es der Besitzer eines sehr guten Instruments schwerlich wagen, ihm einen neuen Hals ansetzen zu lassen — welches doch bey den Schrauben, wie man sie schon wirklich versucht hat, nöthig wäre. Folglich wäre dieses Verfahren fast nur auf neue Instrumente eingeschränkt, und da wird der vom Verf. selbst angeführte Nachtheil — andere unbeträchtlichere hier zu geschweigen, es schwerlich aufkommen lassen. Desto mehr Aufmerksamkeit dürfte wol der Vorschlag unsers erfindungsreichen Freundes verdienen. Er ist übrigens derselbe, der vor einigen Jahren einen Mechanismus zum Notenumwenden erfunden hat, von dem auch damals in dieser Zeitung Erwähnung gethan worden. Die Beschreibung, die wir damals davon hatten und geben konnten, war aber zu unvollständig, als dass die Versuche, das sehr nützliche Instrument nachzumachen, ganz hätten gelingen können. Jetzt haben wir von jenem in England sehr berühmten Manne (der Mechanik und Musik nur in geschäftsfreyen Stunden treibt und dennoch als wahres mechanisches Genie so viele geleistet hat —) selbst eine Beschreibung und ein Exemplar seines Notenumwenders erhalten; wir gehen in der Folge jene in wörtlicher Uebersetzung, diesen in Abbildung, und setzen nur noch hinzu, dass das Instrument seine Dienste wirklich aufs vollkommenste leistet.

d. Redact.

man diese Schraube mit dem Schlüssel ein wenig, und kann dann die Schraube ohne Ende in einem Augenblick von dem Rädchen abrücken, weshalb auch die Schrauben, die die bewegliche Platte fest halten, in länglichen Löchern gehen. Der Wirbel dreht sich dann frey vor oder rückwärts, und die neue Saite kann ziemlich scharf gespannt werden, ehe die Schraube wieder fest zugedreht wird, so dass man mit der Schraube ohne Ende dann nur noch wenig nachzuhelfen hat, um die Saite vollkommen richtig zu stimmen. Die ganze Vorrichtung kann so leicht gemacht werden, dass sie den Hals der Violin kaum merklich schwerer macht. Die beyliegende Zeichnung wird alles noch deutlicher machen. Alle Schrauben lasse man als gewöhnliche Holzschrauben machen, sie aber poliren, damit sie das Holz nicht aufreiben. Wenn sie so beschaffen sind, kann man sie sogleich in den Hals oder Wirbelstock der Violin einschrauben. Ich habe es an meinen besten Instrumenten gethan, und finde das Verfahren überaus gut.

Noch einen Vortheil könnte man vielleicht dadurch erreichen, wenn am Sattel an den Violinenhals gegen die Wirbel zu Rollen angebracht würden; denn es geschieht zuweilen, besonders wenn der Sattel hoch ist, dass bey der sehr starken Spannung der Saiten die Schraube ohne Ende merklich gedreht werden kann, ohne auf die Saite zu wirken, ausser auf den Theil derselben, welcher zwischen dem Wirbel und dem Sattel liegt, und welches zur Folge hat, dass die Saite bald nachher heruntergeht oder reisst. Diese schwachen Röllen mögen ein wenig niedriger als die Höhe des Sattels stehen, wie es in der Zeichnung bemerkt ist — wenn man es nicht vielleicht für besser hält, den Druck der Saiten auf die Rollen allein zu verlegen.

3) Die besten Violinspieler bedienen sich gewöhnlich eines sehr niedrigen und schlaffen Bogens. Die Absicht hierbey kann keine andere seyn, als um ihn elastischer zu machen, ob er gleich die Beschwerlichkeit hat, dass durch einen starken Druck bey einem gewöhnlichen Bogen in dieser Lage das Haar so steif wird, als wenn es schärfer gespannt wäre, und dass man ausserdem auch in Gefahr ist, das Holz zu berühren. Um nun jene Absicht, nämlich einen elastischern Bogen zu erlangen und jene Unbequemlichkeit zu vermeiden, machte ich mir einen Bogen, der an der Spitze beträchtlich höher als gewöhnlich war, und schloss, dass sich so die Haare nie so steif ziehen könnten, als auf einem gemeinen Bogen, dass sie deshalb sehr elastisch seyn müssten, und dass ferner ihr Abstand von dem Holze um so viel grösser seyn würde, so dass das letzte auch bey dem stärksten Druck des Bogens nicht in Berührung mit der Saite kommen könne. Ich muss es indess geschicktern Violinspielern zur Beurtheilung überlassen, ob sie diese Erfindung für eine wirkliche Verbesserung halten. Mein Freund, Hr. Salomon in London, dem ich einen solchen Bogen geschickt habe, ist der Meynung, dass er nicht allein einen bessern Ton aus der Violin zieht, sondern dass er auch im geschwinden Stoccato wegen seiner grossen Elasticität unbezweifelt besser sey.

Fulneck bey Leeds.

John Antes.

Diätetische und psychologische Bemerkungen für praktische Musiker.

Nichts strengt die Nerven mehr an und schwacht sie so leicht, als ein anhaltendes Solfeggiren. Man kann zwey Stunden hinter einander Sonaten u. dgl. mit aller Aufmerksamkeit gespielt haben und doch nicht so sehr echauffirt und abgespannt seyn, als wenn man nur Eine Stunde sorgfaltig solfeggirt hat. Dieses einförmige Wiederholen zwar sehr nutzlicher und nothwendiger, aber doch immer reizloser und nichts sagender Passagen bringt in der Seele einen augenblicklichen Stumpfsinn und wenn es lange angehalten hat, wol Kopfschmerzen hervor, vorzüglich bey sehr reizbaren Personen. Wegen dieser Abspannung ist man nach einer solchen Arbeit (denn diese ist es gewiss) nicht im Stande etwas anderes vortheilhaft zu thun, wo nur einigermassen Nachdenken und Aufmerksamkeit erfordert wird. Ich möchte dem Virtuosen daher nicht rathen, dergleichen Uebungen gleich in den Morgenstunden vorzunehmen. Es ist wahr, er wird sie zu dieser Zeit leicht und gut exekutiren, aber er strengt sich für den ersten Theil des Tages zu viel an, und wird dann hernach beym Studium anderer Sachen wenigstens träge, wenn nicht gewissermassen erschöpft seyn. Besser, er verspart diese Uebungen für den Nachmittag oder Abend, wo er nach denselben weiter nichts vornimmt. Freylich, ein Bissen, der ziemlich unangenehm seyn muss! aber es kann nichts helfen: er muss verschlungen werden! —

Nichts ist für die Gesundheit schädlicher, als gleich nach Tische spielen; Geist und Körper werden da gewaltsam geschwächt. Das Blut steigt nach dem Kopfe, im ganzen Leibe stellt sich Zittern ein, und das Finale ist unausbleiblich heftiger Kopfschmerz. Bey wem das nicht eintrifft, der muss entweder sehr kalten Temperaments seyn, oder nur unbedeutende Kleinigkeiten ohne weitere Anstrengung und ohne wahren Kraftaufwand spielen.

Unter die nervenschwächenden Beschäftigungen gehört unstreitig auch das Noten-Abschreiben (weniger das Selbstkomponiren). Das einförmige Hin- und Hersehen, die Beobachtung von tausend Kleinigkeiten, die Anstrengung des Gesichts, und die Schwierigkeit, sich etwas Zusammenhängendes dabey zu denken — ist äusserst ermüdend. Ich kann daher auch nicht glauben, dass ein wirkliches musikalisches Genie viele Noten zusammen abschreiben kann, wenn es nicht eigene Arbeiten sind, oder die Umstände dazu zwingen, con amore wird es aber von ihm nie geschehen. Ein Notenkopist hat daher in meinen Augen einen saurer Bissen Brot; und jeder Musiker sollte Gott danken und den verstorbenen Breitkopf in Ehren halten, für die Erfindung und Ausbreitung der Notendrukereyen.

Nichts ist für die Musik, so wie überhaupt wol für eine jede schöne Kunst, vortheilhafter bey ihrer Ausübung, als ein heiteres, schönes Zimmer, angenehme Lage desselben, und überhaupt schöne, geschmackvolle Umgebungen. Der Geist schwingt sich dann weit eher aus den niedern Regionen zu den höhern und idealen hinauf.

Man glaube nicht, dass der Musikus desto besser im Stande sey eine Leidenschaft auf seinem Instrumente darzustellen, wenn er sie durch wirkliche Veranlassungen in sich heftig fühlt. Das Gefühl, das Blut ist da zu sehr in Aufruhr, als dass eine eigentliche Darstellung möglich wäre. Blos herrschende Stimmung des Geistes,

welche aber nicht ins Leidenschaftliche ausarten darf, mochte auf die Darstellung einen vortheilhaften Einfluss haben; grosse Traurigkeit, grosse Freude taugen dazu nichts. Unter allen Gefühlen ist vielleicht die gemässigte romantische Liebe dasjenige, welches dem Spiele am günstigsten ist; es vereinigt so viele Darstellungen, oder es ist selbst ein Compositum, eine grosse vereinigte Mannichfaltigkeit so vieler anderer Gefühle!

den 12ten May.

Fr. Guthmann.

Recension.

Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt, und aus Hochachtung zugeeignet seinem Freunde Sigismund Stitner, von Franz Jakob Freystadtler. 1ste Lieferung. 2te Lieferung. Wien, im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs. (Jede Lief. 1 fl. 30 Xr.)

Rec., der jetzt etwas weit im nördlichen Deutschland lebt, gestehet, dass er durch dieses Werk mit dem Verfasser zuerst bekannt wird, und will nur gleich hinzusetzen, dass ihm diese Bekanntschaft wirklich freuet. Gute Lieder von Wien aus, wo es dem Musiker, durch die bekannten, leidigen, literarischen Hemm- und Sperrketten, so sehr erschweret wird, sich die Hülfs-Wissenschaften seiner Kunst zu erwerben, die zur Komposition deutscher Gesänge denn doch unentbehrlich sind — sind einem jeden Komponisten doppelt so hoch anzurechnen: u. Hrn. F-s Lieder sind im Ganzen wirklich gut. Dass sie nicht in dem Stil sind, in welchem wir nördlichern Musiker, sonst alle und jetzt noch zum Theil, Lieder schreiben, sondern sich mehr den kleinen Operngesängen, Rondos u. dgl. nahern — das erwartet man schon ohne unsere Anzeige: es wäre aber eben so einseitig und lächerlich, wenn man darüber schmählen wollte, als es einseitig und lächerlich ist, wenn man in Wien auf Lieder, wie sie Schulz, Zelter u. A. geliefert haben, schmählt. Voltaire hat vollkommen Recht, wenn er sagt: Keine Gattung ist verwerflich, als die langweilige. Man wähle also, zu welcher man sich am tüchtigsten fühlt, und gebe nur in dieser auch wirklich etwas tüchtiges! — Zu leugnen ist aber doch wol nicht, dass die Gattung, die wir die südliche nennen wollen, und die sich nur an den Totaleindruck eines Gedichts hält, (es müsste sich denn in demselben die Situation ganz verwandeln,) und diesen freyer, und von den Einzelheiten des Gedichts fast ganz unabhängig behandelt, leichter alltäglich werden und zu gröbern Misgriffen im Einzelnen verführen kann; da hingegen die nordliche leichter kalt und trocken wird.

Von diesem Alltäglichen im Einzelnen, z. B. von gewissen Lieblingswendungen, die schon oft da gewesen sind, von überflüssigen Ausschmückungen u. dgl. ist selbst dieser Komponist, so massig er sonst hierin im Vergleich mit manchen seiner Landsleute bleibt, nicht ganz frey; ja, er ist sogar auch nicht ganz frey von jenen Misgriffen, z. B. von verfehlter Deklamation oder Rhythmik, von zweckwidriger Malerey, sogar von Verstossen gegen den gemeinen gesunden Verstand — ein Beweis, wie leicht man in jener Gattung zu alle diesem verführt wird; denn dass Hr. F. nicht nur ein braver Musiker, sondern auch überhaupt ein guter Kopf und sorgsamer Arbeiter sey, scheint Rec. eben so offenbar, als jenes, aus diesem Werke hervorzugehen. Sonach

empfiehlt er diese Lieder mit guter Ueberzeugung allen, die das Gute jener Gattung, und besonders auch eine lebhafte, volle, mannichfaltige und oft ausdrucksvolle Begleitung zu schätzen und zu geniessen wissen, ohne durch dergleichen — denn doch hier nur selten vorkommende, Fehlgriffe beleidigt zu werden.

Vorzüglich sind dem Verf. gerathen: 1ste Lief. No. 1. u. 6, 2te Lief. No. 4. (wenn nur hier nicht im Text der Witz einige Mal etwas dick würde!) und No. 5, welche letztere Nummer als komische Ballade vorzüglich gut behandelt ist. Lief. I. No. 3, und II. No. 3. sind mehr eigentliche Lieder, und zeigen wenigstens, dass der Verf., wenn er will, auch hierin etwas sehr gutes leisten könne. Gar wunderlich nimmt sich hingegen in jener breiten Ausführung und vollen Figurirung des Accompagnements das höchst einfache Hirtenliedchen von Sophie Mereau (Lief. I. No. 2.) aus. Um jedoch auch den am härtesten scheinenden von den obigen Vorwürfen zu beweisen, müssen wir noch Lief. I. No. 4. anführen. Es ist das bekannte Matthissonsche Lied: Wo der Mond mit bleichem Schimmer u. s. w., und wenn man auf die Musik allein, oder auf sie blos merkt, in wiefern sie nur den Totaleindruck des ganzen Gedichts allein im Gefühl wiedergeben soll: so ist das Stück mit Grund der Wahrheit sehr zu rühmen. Aber nun der Verstand —! Das ganze Lied hat durchaus gar keinen Sinn, wenn man es nicht lieset (folglich auch singt): Wo... das und das ist: da wandelt, Schwermuth, dein Vertrauter gern. Es war folglich auch in der Musik durchaus dieser lange Vordersatz als ein solcher zu halten, und nur erst, wo Rec. das Colon gesetzt hat, durfte ihr der Komponist einen halben Schluss in die Dominante geben, und nun erst zum vollkommnen Schluss herüberbeugen. Davon nimmt aber Hr. F. gar keine Notiz, sondern macht allemal nach der vierten Zeile seinen vollkommenen Schluss in die Tonika, und nun ist seine Sache aus — der Dichter, und der Sänger, der nicht blos Sylben aussprechen, sondern auch verstehen und ausdrücken will, was sie sagen, mögen bleiben, wo sie wollen! Doch sind wir schuldig hinzuzusetzen, dass ein so grober Verstoss dieser Art in beyden Lieferungen nicht wieder vorkomme; so wie wir überhaupt nochmals wiederholen, dass in ihnen gar manches Schöne und recht sehr Unterhaltende stehe.

Die Verlagshandlung hat für ein recht anständiges Aeussere gesorgt.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., d. 16. Juny. Mademoiselle Cecilie David vierzehnthalb Jahr alt, Elevin des Hrn. Friedrich Duvernoy, die schon von den vornehmsten Städten und der Hauptstadt Frankreichs aus rühmlichst bekannt ist, und die Ehre hatte, sich auf den grössten Theatern, bey den geistreichsten Konzerten, in Gegenwart Sr. Kaiserl. Königl. Majestäten, der Herrn Professoren des Konservatoriums und Liebhaber ächter Tonkunst, hören zu lassen; bey dem Konzert zu L'Isle hatte sie die Solo und das Waldhorn auf das entzückendste gemacht, so wie ihr Schwager, Herr Moldetti von Florenz, einziger Sänger in Europa, durch seine seltene Art von vier natürlichen Stimmen, als Tenor, Discant, Alt und Bass, sich allenthalben rühmlichst ausgezeichnet hat; werden Freytag den 13ten Juny 1806, eine grosse Vokal- und Instrumental-Akademie geben. — Erster Theil: 1) Eine Ouverture mit grossem Orchester. 2) Das

Duo von Molinara, Musik von Paisiello, gesungen von Hrn. Moldetti in Weiberstimme und Bass. 3) Konzert auf dem Flageolet von Michel, worauf sich Mademoiselle David wird hören lassen. 4) Rondeau mit verschiedenen Sinfonieen. 5) Recitativ und Duo aus der geheimen Heirath, von Hrn. Moldetti gesungen in Weiberstimme und Bass. — Zweyter Theil: 1) Sinfonie von Pleyel. 2) Italienische Romanze, Musik von Guglielmi, gesungen von Hrn. Moldetti in Weiber- und Altstimme. 3) Konzert auf dem Waldhorn, Musik von Hrn. Duvernoy; Madem. David, so dieses Stück im grossen Konzert zu Paris gab, wird sich hier hören lassen. 4) Die Polonaise, Musik von Martini, gesungen v. Hrn. Moldetti in Tenorstimme. 5) Rondeau mit Sinfonie, als Beschluss.

Diess ist der Konzertzettel, den man am 15ten dieses hier angeschlagen fand. Und — er wirkte erwünscht! Es kamen nämlich sehr viele der angesehensten Musikliebhaber und Kunstverständigen Abends zur Aufführung — nicht! Das Auditorium blieb sehr klein; doch klatschte dies Häuflein desto mehr. Es wäre wol unnöthig, Ihnen etwas über die Aufführung dieser grossen Vokal- und Instrumental-Akademie zu sagen, da Sie leicht schon von der Ankündigung ziemlich sicher auf diese schliessen werden. Doch anderer Orte wegen, die jene Pariser Virtuosen mit ihrem Besuch beehren möchten, nur so viel!

Das grosse Orchester bestand aus noch nicht der vollen Hälfte des Theaterorchesters, und einige Instrumente fehlten ganz etc. Das bekannte Duett No. 2. sang Hr. Moldetti, einziger Sänger in Europa, im hohen Falset und in natürlicher Stimme — eine Art Bisschen. Er zeigte wirklich grosse Gewandtheit, mit beyden zu wechseln; übrigens fehlte ihm zum guten Sänger nichts, als die Kleinigkeiten — schöne Stimme, und Geschicklichkeit, sie mit Kunst und Geschmack zu benutzen. Ob man übrigens, um alle vier Singstimmen — wie's nun gehen will — aus Einer Kehle zuhören, nöthig haben möchte, ausser Europa zu suchen, will ich nicht erörtern; der Himmel bewahre uns nur, dass sich nicht etwa auch deutsche Sänger auf diese musikal. Taschenspielkunst legen und damit reisen. Sollte es aber geschehen, so lasse man doch ja sie ihre vier Stimmen vor leeren Stühlen produciren! In No. 3. musste man sich wirklich über grosse Fertigkeit in Passagen, und dabey ungemeine Pracision verwundern; aber der Effekt war mehr widrig, als angenehm. No. 4. blieb weg. No. 5. wie oben No. 2., so auch No. 2. im zweyten Theile, wo No. 1. wieder wegblieb. No. 3. war ein schönes Allegro und wurde von dem jungen Mädchen auch ziemlich gut vorgetragen. Sie zeigte viel Leichtigkeit in langen und schwierigen Passagen, doch nicht überall dabey die gehörige Distinction. Ihr Triller war schön. Wenn sie unter ihrem geschickten Lehrer ihr Instrument weiter, und dann auch Musik überhaupt studiren wollte, würde sie wahrscheinlich eine vorzügliche Virtuosin werden. No. 4. und 5. hab' ich nicht gehört, weil ich schon übergenug hatte.

Kurze Anzeigen.

Six grandes Sonates pour le Pianoforte, Violon obligé et Violoncelle ad lib., composées par Louis van Beethoven. Oeuvr. 60. No. 1. — No. 2. à Bonn chez Simrock. (Jede No. 4 Franken.)

Sechs neue grosse Sonaten auf einmal? rief Ref., indem er voll fröhlicher Erwartung nach diesen zwey ersten griff: aber er

hatte kaum das Blatt umgeschlagen, als er fand, diese Sonaten sind B.s rühmlich bekannte Violinquartetten, für's Klavier arrangirt. Nun, es sey darüber nicht gegrämelt, obschon es auf dem Titel angegeben seyn sollte; es sey darüber nicht gegrämelt, denn der Auszug ist so verständig gemacht, dass man diese genialischen Produkte — an denen man sich, trotz ihres Herben und Widerhaarigen, (wenn man sie recht aufzufassen und wiederzugeben versteht) kaum satt hört — auch so gern wieder hören mag, obschon sie unmöglich hier ganz so vorgetragen werden und sich ausnehmen können, wie nach dem Original und auf den Originalinstrumenten. Klavierspieler, die für sich glänzen und durch Passagenwerk u. dgl. sich selbst gefallen wollen, mögen diese Hefte liegen lassen; wem es aber darum zu thun ist, eine geistreiche Komposition zu hören und sie Andern zu hören zu geben, der greife darnach — und vornämlich nach No. 1., (F dur) die auch im Original Ref. eins der liebsten unter diesen Quartetten ist, und die sich auf dem Pianof. auch weit besser vortragen lässt, als No. 2. (G-dur). Der Stich und alles Aeussere ist, wie man es von diesem Verleger gewohnt ist, recht sehr gut; auch hat Ref. bey zweymaligem Durchspielen keine Fehler gefunden — was bey solcher Musik keine Kleinigkeit ist! —

Andante pour le Pianoforte composé par Louis van Beethoven. A Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 1 fl.)

Ein einzelner, an sich schon interessanter, melodiöser, und als ganz frey variirt anzusehender Satz, der von B. vielleicht blos hingeworfen, oder in seiner frühern Zeit geschrieben seyn mag; (gewisse Leeren, wie S. 5. Syst. 3, oder Harmonieen, wie S. 8. Syst. 2. T. 5, scheinen auf eins von beyden hinzuweisen —) der aber doch eine sehr schätzbare Kleinigkeit ist, wie sie nur ein Mann von Genie, und ein braver Klavierspieler schreiben kann. Auf den Effekt eines guten Instruments ist auch ganz besonders gesehen. Und so ist denn dies Werkchen allen denen zu empfehlen, die denn doch auch Kompositionen dieses Meisters spielen wollen, ohne seine ausgeführten Sachen verstehen oder bezwingen zu können. Stich und Papier sind auch gut.

Exercices pour la Flûte d'une difficulté progressive, comp. par A. E. Müller. Liv. I. contenant 10 petites pièces pour 2 Flûtes. Oeuv. 25. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Gute kleine Uebungsstücke kann man eben so wenig zu viele bekommen, als gute Fibeln. Der Kritiker hat an sie keine Forderungen, als dass sie zunächst ihren pädagogischen Zweck erfüllen, dabey durch Mannichfaltigkeit den Zöglingen anziehend werden, und dem guten Geschmack wenigstens nicht zuwider seyen. Dass Hr. M. diesen Forderungen auch hier Genüge geleistet habe, erwartet wol jedermann von ihm als gründlichem Komponisten, Virtuosen auf der Flöte und mehrjährigem Musiklehrer, und man wird seine Erwartungen reichlich erfüllt sehen. Dass Hr. M. zuweilen fremde Themata benutzt hat, wird man ihm schwerlich verübeln; und einige Stücke, besonders die beyden Suiten von Variationen, werden ihm auch die schon etwas weiter gekommenen Spieler verdanken, die dieses Werkchen nur der Unterhaltung wegen durchgehen.

(Hierbey die Kupfertafel No. IV.)

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

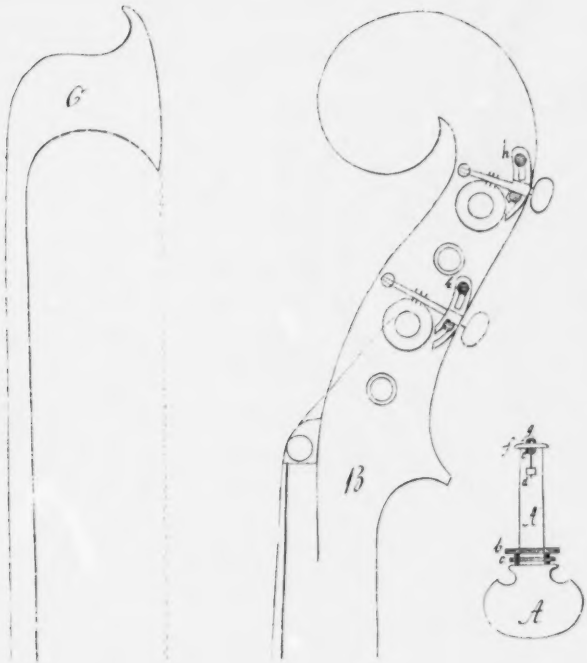

A. Der Wirbel.

b. Das messingne Rädchen, in welches die Schraube ohne Ende eingreift.

c. Ein kleiner Stift, durch welchen es an dem Wirbel befestigt ist.

d. Ein kleines Stück Messing, welches in dem Wirbel befestigt ist und die Schraube g festhält.

e. Ein Stiel oder Vorsprung der Messing-Scheibe f. welcher in den Wirbel eingelassen ist, damit die Scheibe sich mit dem Wirbel drehe.

f. Die genannte Messing-Scheibe.

g. Die Schraube, durch welche sie an dem Wirbel befestigt ist.

B. Der Hals der Violin. hh. Schrauben mit viereckigen Köpfen.

C. Die Spitze des Bogens, welche seine Höhe zeigt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 23ten July. Nº. 43. 1806.

Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln.

Die Tonkunst, welche ich so liebe und schätze, hat für mich so viel Räthselhaftes, wenn ich über sie nachdenke, dass ich schon oft die Hoffnung aufgegeben habe, ihr eigentliches Wesen vollkommen zu begreifen. Vielleicht hat sie das mit andern schönen Künsten gemein, vielleicht gehört das mit zu den Bedingungen ihres Zaubers; vielleicht aber ist auch ihr Wesen noch zu wenig untersucht worden, und man hat sich, im Gefühl ihrer unleugbaren Kraft, mit einigen unbestimmten Begriffen von ihrer Natur und Wirkungsart zu leicht genügen lassen. Für den tiefer denkenden Kunstfreund ist es doch immer schlimm, wenn er für sein Vergnügen die Bestätigung der Vernunft nicht finden kann, wenn ihn Zweifel in seinem Kunstgenusse stören; gewiss wächst seine Ergötzung, wenn er sich aus Vernunftgründen sagen kann: es muss so seyn, ich habe Recht mich zu freuen, ich weiss, warum ich entzuckt, gerührt und voll Bewunderung bin.

Der gegenwärtige Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln, soll nur ein Beytrag seyn, den Gegenstand näher zu beleuchten, und Andere aufzumuntern, ihre Ideen darüber mitzutheilen. Ich wünsche Berichtigung oder nähere Bestimmung meiner Gedanken, weil sie mich selbst noch nicht ganz befriedigen, und ich die Schwierigkeit gefühlt habe, immer das, was ich dachte und im Sinn hatte, genau und treffend auszudrücken.

Um das Wesen der Tonkunst zu begreifen, muss man ihr Verfahren und ihre unmittelbaren Wirkungen untersuchen. Was ihr Verfahren betrifft, so sind die Mittel, deren sie sich überhaupt zu ihrer eigenthümlichen Darstellung bedient, nebst der Art, wie sie dieselben anwendet, zu betrachten. Ihre eigentlichen Darstellungsmittel sind Töne. Sie theilt sich also zunächst dem Gehörsinn mit. Töne entstehen durch Luftschwingungen ausser uns, die sich nach dem Ohr fortpflanzen. Wir empfinden also Etwas ausser uns, wenn wir Töne hören; der äussere Sinn empfangt zunächst die Musik. Die Töne werden nun zwar im Raume gebildet, in wiefern die Luft, die sie erzeugt, sich im Raume ausdehnt; allein so wenig wir die Luft als einen Körper oder als eine bestimmte Ausdehnung im Raume anschauen (wir schliessen eigentlich nur auf ihr Daseyn aus gewissen körperlichen Gefühlen), eben so wenig sind uns die Töne etwas im Raume anschauliches, und wir können sie nicht als Bestandtheile der Körperwelt gelten lassen, für welche das Gesicht und der Betastungssinn zeugt. Die Töne sind insofern etwas Unkörperliches, ob sie gleich durch bewegte Körper entstehen; mit dem Geistigen haben sie wenigstens das Unsichtbare gemein. Der äussere Sinn des Gehörs wird zwar körperlich affi-

cirt, allein der Ton, dessen wir uns bewusst sind, ist etwas anders, als blosser Nervenreiz; ist schon innere Bestimmung unsers Gemüths, Vorstellung und Gefühl. Das Ohr ist also nur der äussere Weg für die Musik zu unserm Gemüth, blos das äussere Organ. Der Ton erscheint uns in der Musik schon als etwas Geistiges. Die Gehörsempfindungen fasst unsre Seele auf und bezieht sie auf einander, und da sie keinen Stoff von sichtbaren oder berührbaren materiellen Dingen darbieten, da sie uns nichts Bestimmtes ausser uns im Raume zu erkennen geben (denn die Schlüsse auf die äussere Produktion des musikalischen Effekts liegen nicht im unmittelbaren Bewusstsein der Musik), so erscheinen uns die Töne als blosse Bestimmungen unsres innern Zustandes. Die Musik wirkt also durch den äussern Sinn auf den innern, oder durch das Gehör auf Einbildungskraft und innere Empfänglichkeit. Sie dringt gleichsam durch das Ohr zum Geiste und zum Herzen. Die äusseren Empfindungen, welche die Musik bewirkt, werden sogleich zu inneren. Wir fassen sie in uns auf, bilden sie in uns zu einem Ganzen, und so werden sie in uns Darstellungsmittel der Tonkunst, oder organische Bestandtheile ihres Werkes.

Bildet sich gleich die Musik, wenn wir ihre äusserliche Entstehung aufsuchen, im Raume durch materielle Bewegung und Lufterschütterung, so sind doch ihre Wirkungen, die Töne, blos etwas der Zeit angehöriges. Sie erfüllen die Zeit, dauern kürzer oder länger, wechseln mit einander, verändern sich und verschwinden, ohne dass wir Gestalt und Ortsveränderung den Tönen zuschreiben könnten. Von Schlüssen auf die nähere oder entferntere Gegend, woher ein Ton kommt, ist hier nicht die Rede. Die Musik ist auch erst Musik in unserm Gemüth, zwar unsichtbar, aber doch innerlich mit unendlich mannichfaltiger Feinheit und Lebhaftigkeit zu fühlen und wahrzunehmen. Sie ist dem zu Folge eine Kunst, deren Sphäre die Zeit und der innere Sinn ausmachen. Ihr Wesen ist also Bewegung in der blossen Zeit, ihr Charakter ist Wechsel, Veränderung, Entstehen, Zunehmen, Abnehmen, Vergehen. Das Beharrliche kann sie nur durch Wiederholung des Aehnlichen und Gleichen darstellen. Allein das unveränderte gleichförmige Aushalten musikalischer Töne oder Accorde, oder das einförmige Wiederholen derselben darf nicht zu lange dauern, wenn es uns nicht unerträglich werden soll: so sehr verlangt das Ohr nach Wechsel und Veränderung, während das Auge bey dem Anblick der nämlichen schönen Bildsäule oder Malerey nicht ermüdet und sich ganz in den schönen Gegenstand mit süssen Empfindungen zu verlieren scheint. Daher die Nachahmung des Starren und Unveränderlichen, daher das Aushalten und Häufen der Dissonanzen in der Musik nur gebraucht wird, theils um das Erhabene auszudrücken, theils um den Eindruck zu schärfen und die Musik pikant zu machen; diess erregt immer in gewissem Grade Unruhe und Schmerz, wodurch das Lebensgefühl erregt, und bey der eingetretenen Beruhigung die Freude erhöht wird. Ueberhaupt sind die Produkte der Musik stets durch Aufeinanderfolge und Abwechslung charakterisirt und insofern den Werken des Malers und Bildhauers ganz entgegengesetzt.

So wie nun ein Marmorblock oder selbst ein polirter Stein noch keine Statue, ein farbiger Zug noch kein Gemälde ist, so giebt der einzelne Schall, Klang oder Ton noch keine Musik. Die Töne werden erst durch die Form ihrer Verbindung, ihrer Aufeinanderfolge, ihrer Wechselbeziehung, zur Musik. Die Töne sind also der Stoff, dessen sich die Tonkunst bedient, den sie bearbeitet und bildet, um Schönes und Er-

habenes darin darzustellen. Einzelne musikalische Töne kann man nicht wohl als bestimmte Zeichen von irgend einem Gegenstande betrachten, man müsste denn die einfachen Laute der menschlichen Empfindung der Musik mit zum Grunde legen wollen, welche doch nur durch Nebenumstände und wiederhohlte Erfahrung Bedeutung gewinnen, ausserdem vieldeutig und an sich für die Musik nicht brauchbar scheinen. Die einzelnen Töne bedeuten an sich nichts; aber gewisse Tonreihen oder ganze Melodieen können Zeichen für gewisse Empfindungsweisen oder Gemüthsstimmungen abgeben. Sollte denn nun aber das Interesse, das Anziehende, Einnehmende der Musik nothwendig immer auf der Bedeutung ihrer Melodieen, nicht schon auf der Art und Weise beruhen, wie überhaupt die musikalische Sprache behandelt wird? Mich dünkt, es beruht weniger auf dem Inhalt, als auf der Form des musikalischen Ausdrucks. Dass der Musiker Traurigkeit oder Freude schildert, kann uns, wenn kein sympathetisches oder irgend ein anderes zufälliges Interesse uns bestimmt, gleichviel gelten; wenigstens liegt darin das ästhetische Vergnügen nicht. Aber wie er im Gebiet der Töne Melodie und Harmonie künstlich ordnet, und einen bestimmten Effekt dadurch erzeugt, kurz die Form der Musik ergötzt und entzückt uns. Das Vergnügen an der Musik haftet gar nicht nothwendig an der Bedeutung ihrer Melodieen oder Modulationen, welche oft unbestimmt ist; wir fühlen dies Vergnügen unmittelbar, ehe wir über die mögliche Bedeutung der Musik zu reflektiren Zeit haben. Wir betrachten, wie mir scheint, in den meisten Fällen die Töne der Musik gar nicht als Zeichen, sondern freuen uns an dem harmonischen Spiel ihrer Mannichfaltigkeit unmittelbar. Die Melodie und die Harmonie scheinen mir nicht blos als Repräsentanten von etwas anderm, das uns interessirt, uns zu gefallen, sondern selbst schon den Gegenstand unsers Vergnügens, unsers Wohlgefallens, unserer Bewunderung auszumachen. Man müsste vieler geschätzten Musik, z. B. vielen trefflichen Fugen, das Urtheil sprechen, wenn man nur stets einen bestimmten Ausdruck, eine Bedeutung, die sich auf Begriffe bringen liesse, von der Musik verlangen wollte. Was sie allemal darstellen, oder an ihrer Darstellung wahrnehmen und fühlen lassen soll, ist das Schöne oder das Erhabene, und das Edle was aus der Vereinigung beider entspringt allein eben diess gefällt in und durch sich selbst ohne weitere Beziehung und Bedeutung. Hierbei kann die Musik immer auch charakteristisch seyn, und ihre Kraft ist dann nur um so mächtiger. Die charakteristische pathetische Musik behält ihren hohen Werth; je wahrhafter ihr Ausdruck ist, um so sicherer bemächtigt sie sich unsrer Einbildungskraft und unsers Herzens. Aber man darf, glaub' ich, nicht von jeder Musik den Ausdruck von Affekten, Leidenschaften oder Gemüthsstimmungen als wesentlich verlangen, es müsste sich denn beweisen lassen, dass sie ausserdem für das menschliche Gemüth nichts Gefälliges, Interessantes oder Rührendes haben würde, wie ich doch nicht dafür halte, wenn sie nur ästhetischen Gehalt hat. Wesentlich dagegen ist es, dass kein Musikstück aus widersprechenden, einander aufhebenden und den Totaleindruck verhindernden Theilen zusammengesetzt sey. Jedes soll bei aller Mannichfaltigkeit Einheit haben, und will man es Charakter nennen, wenn die Musik durch alle ihre Figuren, Melodieen, Accorde und Modulationen, selbst durch angemessene Kontraste und Schattirungen im Ganzen einen bestimmten befriedigenden Eindruck zurücklasst, so kann man allerdings fodern, dass jede Musik charakteristisch sey. Nur liegt bei der Tonkunst, wie bei Allem, wo uns Schönheit bezaubert, das ästhetische Interesse nicht

wesentlich in dem, was gesagt oder ausgedrückt wird, sondern in der Art, wie es erscheint und sich darstellt. Wie der Liebende sich freut, wenn das geliebte Wesen spricht, und über der Bezauberung, es reden zu hören, den Inhalt der Rede überhört, so ist es oft bei der Musik: dass sie redet, dass Melodie und Harmonie im mannichfaltigen Spiele sich innig vereinigen, um in unser Innerstes zu tönen, das entzückt uns, über welchen Inhalt auch sich dieses bezaubernde Spiel verbreiten möge *).

Die Gehörsempfindungen, die Töne, geben uns in ihrer musikalischen Verbindung eben sowohl etwas Objektives für die ästhetische Reflexion, als die Gesichtsvorstellungen, die Gestalten in der bildenden Kunst; nur mit dem Unterschiede, dass hier im Raume, dort in der blossen Zeit angeschaut wird. Wir betrachten die musikalische Komposition als ein Kunstwerk für den innern Sinn, das zwar unsichtbar, aber doch objektiv ist, indem wir es von uns selbst und unserm zufälligen Gedankenspiel unterscheiden, mit Aufmerksamkeit seine Organisation verfolgen, und mittelst der Einbildungskraft sein Ganzes aus seinen Gliedern zusammenfassen. Das Medium, wodurch wir die Musik empfangen, macht in Rücksicht ihres ästhetischen Werths keinen Unterschied. Die Kunst bleibt Kunst, und kann Schönheit darstellen, sie mag mittelst der Luft oder mittelst des Lichtes, durch das Gehör oder durch das Gesicht, in der Zeit oder im Raume wirken und aufgefasst werden. Eine Regelmässigkeit ohne Zwang, eine Verschmelzung [illegible]cher Eindrücke ohne Verwirrung, kurz eine freie Zweckmässigkeit der Formen des Sinnlichgegebenen findet bei der Musik, wie bei andern Künsten, Statt. Diese Regelmässigkeit beruht grösstentheils auf den Gesetzen der Harmonie. Da die Musik aber Kunst, nicht Wissenschaft ist, so werden die intellektuellen arithmetischen Verhältnisse der Harmonie in ihr keineswegs d.. deutlichen Erkenntniss überliefert, sondern nur dem Gefühl mitgetheilt, und wenn auch der Verstand bei dem Vergnügen an Harmonie mitwirkt, wie man wohl zugeben muss, so erzeugt er hier doch keine deutlichen bestimmten Begriffe, wie der Mathematiker in seinen Berechnungen. Wenn also die Seele, nach Leibniz, bei der Musik rechnet, so geschieht es doch nur im dunkeln Bewusstseyn, und die Regelmässigkeit wird mehr gefühlt, als erkannt. Es scheint mit dem Gehörsinn etwas Aehnliches verbunden zu seyn, wie mit dem Auge, das Vermögen, bei der ersten Wahrnehmung Symmetrie und Proportion durch das blosse Gefühl zu entdecken. So ergötzt uns ein schöner Pallast durch seine herrliche symmetrische Anordnung bei dem ersten Anblick, ehe wir noch im Stande sind, die Richtigkeit aller Verhältnisse deutlich zu erkennen. Allein die Natur der schönen Kunst bringt es schon mit sich, dass die Zweckmässigkeit der Form frei, die Regelmässigkeit zwanglos erscheine. Denn die Einbildungskraft soll bei der Auffassung der Form im freien Spiele dem Streben des Verstandes nach Ordnung und Einheit entgegenkommen, nicht aber soll umgekehrt die Strenge des Verstandes die Einbildungskraft durch Begriffe einschränken. Im Unbestimmten soll sich also von selbst eine Bestimmtheit darbieten, aber nicht aufdrangen. In der schönen Musik sind daher

*) Etwas ähnliches findet sich z. B. bei unserm Wohlgefallen an einer schönen Gesichtsbildung oder an einer schönen Gegend. Wir empfinden daran unmittelbar ein unerklärliches Vergnügen, ohne noch an eine Bedeutung dieser gefälligen, interessanten Formen zu denken, wiewohl wir später diesen Erscheinungen eine gewisse Auslegung zu geben, versuchen können, als sollten sie etwas bestimmtes ausdrücken.

die Proportionen des Systems der Harmonie nicht nackt hingestellt, sondern sie scheinen nur gleichsam durch die Hülle freispielender Melodie hindurch.

Die Tonkunst stellt keine Gegenstände auf, denen Originale in der äusseren Natur einigermassen entsprächen, man müsste denn die musikalische Malerei hier anführen wollen, welche in ihren Schilderungen die wirkliche Natur nachahmt. Allein diese nachahmende Darstellung ist nur ein untergeordneter Theil der Musik, und darf nie täuschende Aehnlichkeit haben, sondern nur entfernter Weise, nach der Analogie der Bewegungen in der Zeit und der innern Empfindungen, ihre Originale kopiren. Dieses allenfalls abgerechnet, stellt die Tonkunst nichts dar, was sich sogleich als etwas aus Begriffen Bekanntes mittheilte, während Maler, Dichter, Bildhauer, Schauspieler uns über ihre Gegenstände nicht leicht in Zweifel lassen, ausser wo einer dieser Künstler in die Nebelgefilde der Musik hinüberschweift. Da die Musik also ihrem Wesen nach nicht als Abbild, als Kopie, als Nachahmung erscheint, nicht Zeichen von äussern bestimmten Gegenständen liefert, nicht aus etwas von ihr selbst Verschiedenem, sondern nur aus und in sich selbst verstanden werden will, — da sie nur allegorisch und symbolisch, sinnbildlich und in Anspielungen sich ausdrückt — so wird ihr Geist nicht so leicht begriffen, als der Geist solcher Künste, die ihren Stoff aus der wirklichen Welt schöpfen oder doch die Elemente und Gesetze ihrer Bildungen offenbar daher entlehnen. Wollte man sagen, die Tonkunst sey ursprünglich Nachahmung des lauten natürlichen Ausdrucks der Gefühle des Menschen, so dürfte man wohl irren. Eine Nachahmung des rohen kunstlosen Gefühlsausdrucks durch Töne wäre das nicht, was der Begriff von Musik in und unter sich befasst; es würde die zweckmässige schöne Form fehlen. Sollte aber der eigentliche wahre Gesang der Musik zum Grunde liegen, so wäre dieser in seiner zweckmässigen Form selbst schon Musik und dieser Gesang hätte ebenfalls kein Original ausser sich. Daher zeichnet sich die Tonkunst ihrem ursprünglichen Wesen nach durch etwas Idealisches und Originelles vor den andern Künsten so sehr aus, dass die musikalische Schöpfung recht eigentlich Dichtung genannt werden kann, und sich am meisten noch mit der poetischen Schöpfung vergleichen lässt. Die Musik hat Aehnlichkeit mit der Poesie, bezieht sich jedoch nur selten und nur sehr indirekt auf äussere Objekte; sie muss sich ihre Sprache in weit höherm Grade selbst bilden, als bei der Poesie der Fall ist, welche schon bestimmte Worte vorfindet, und nach der Analogie oder durch geschickte Modification und Zusammensetzung derselben leicht neue bilden kann. Diese Worte haben schon ihre bestimmte Bedeutung. Einzelne Töne in der Musik hingegen sind nur den Buchstaben ähnlich. Durch rhythmische Vereinigung zu melodischen Gliedern, durch harmonische Einheit, durch Gradation und Accentuation u. dgl. werden sie erst Worten und Phrasen ähnlich, und fähig die musikalische Darstellung zu bewirken. Das gehörte Wort erregt in uns, wenn wir die Sprache verstehen, einen mehr oder weniger bestimmten umfassenden Begriff; mehrere sich auf einander wie Mittel und Zweck beziehende Worte wecken bestimmte Gedanken. Aber der einzelne Ton, selbst mehrere Töne erzeugen in uns noch keinen Begriff, sondern nur äussere und innere Empfindung; und alle Begriffe, die auf Anlass der Töne in uns entstehen, sind entweder nur Begriffe von diesen bloss subjektiven Veränderungen unsers Zustandes, oder von der Beschaffenheit, Stufe und Proportion der Töne, oder auch zufällige Ideenverbindungen und Gedankenspiele: kurz we-

der einzelne Töne, noch ganze Musikstücke geben uns durch sich selbst eigentliche Erkenntnisse. Sie können nur die Gemüthsstimmung mittheilen oder erregen, welche gewisse Erkenntnisse oder Ideen begleiten, oder das aus denselben folgen kann.

So wie nun einzelne Worte oder willkührlich unter einander geworfene Ausdrükke keinen bestimmten Gedanken erregen, so machen einzelne und regellos aufeinanderfolgende Töne oder Melodieen noch keine Musik. Alles diess ist im Verhältniss zur Kunstidee noch roher Stoff. Die Kunst zeigt sich aber in der Form, und diese besteht in der Begränzung und Vereinigung. Mechanische Zusammensetzung giebt jedoch noch keine Kunstform. Zu dieser Absicht ist Orgänisation nothwendig; d. h. die Töne müssen in zweckmässiger wechselseitiger Beziehung auf einander stehen, genau zusammenpassen und einander entsprechen. Die Gradation, die Accentuation, die Zeiteintheilung, der Rhythmus und die Proportion in den Verbindungen und Fortschritten der Intervalle geben den Tönen die organische Form, und bewirken Tonrhythmen oder musikalische Gedanken, welche wieder unter einander in der zweckmässigen Gemeinschaft stehen müssen, welche dem ganzen Musikstück einen klaren bestimmten Effekt zusichert. Die Melodie ist zwar freie Erfindung, aber doch den Gesetzen der Harmonie, so verborgen diese immer seyn mag, unterworfen.

(Der Beschluss im folgenden Stück.)

Recension.

Trois Sonates p. l. Pianoforte, comp. par Armand de Villeblanche et déd. à son Pere. Oeuvr. I. à Paris, chez Maillard. (Pr. 9 Livr.)

Rec. hat Gelegenheit, seit langer Zeit so ziemlich alle französische Novitäten, wenigstens alle von nur einiger Bedeutung, kennen zu lernen, und er lässt diese Gelegenheit nicht unbenutzt. Da, muss er gestehen, hat es für ihn wirklich etwas Niederschlagendes gehabt, zu bemerken, wie es, seit etwa zehn bis zwölf Jahren, allen jungen französischen Komponisten (— ihm wenigstens ist auch nicht Eine betrachtliche Ausnahme vorgekommen —) ganz und gar an dem fehlt, was in der Tonkunst wirklich poetisch ist; zu bemerken, wie es jetzt unter diesen jungen Männern auch nicht einen einzigen eigentlich dichtenden Musiker giebt, und sie nun mit gottlicher Frechheit nicht nur von sich werfen, alles was Rechtens ist, und an dessen Statt eine wilde oder frivole Willkuhr setzen, sondern auch alles, was unter dem Namen solider Ausführung begriffen wird — nicht verstehen, oder nicht vermögen, oder verachten; mit Einem Worte, dass die jungen Franzosen mit den Noten umgehen, als wären's nur — Königreiche.

Desto freudiger wurde Rec. durch das hier genannte Werk überrascht, das er ohne alle Empfehlung, ohne auch den Namen des Verfassers nur je gehört zu haben, zur Hand nahm — denn in Frankreich scheint es fast gar nicht bekannt worden zu seyn, indem auch kein einziges, Rec. vorgekommenes, öffentliches Blatt es, oder seinen, ihm gänzlich unbekannten Verf. nur erwähnet hat. Und gleichwol ist dieser Jüngling der Einzige, bey welchem Rec., während der angegebnen Zeit, das, was er so Entscheidendes an den andern vermisste, gefunden, und in so reichem Maas gefunden hat. Villeblanche, sey er wer er wolle — er ist wirklich zum Künstler gebohren — voller Phantasie, Gefühl und innerer Lebenskraft, und auch mit einem treffenden Blick nach dem Rechten, mit einem ernsten nach dem Grossen. Aber freylich gebricht es ihm noch sehr an so manchem, was der

Deutsche unter dem weitumfassenden Wort Kunstschule, begreift — das Wort nämlich im vornehmsten und liberalesten Sinne genommen; und man muss sich in seinem Werke sogar einigemal, um in der Freude nicht einigermassen gestört zu werden, an das halten, was er, wie sichs offenbar zeigt, im Sinne gehabt hat, ohne es ganz aufs Papier bringen zu können. Doch ist das eifrige Streben dieses Jünglings auch nach diesen Vorzügen unverkennbar.

Wer also in seiner Beschäftigung mit Musik nur Anregung und Belebung der Phantasie und des Gefühls wünscht, der wird hier und in nicht geringem Grade, Befriedigung finden — vorausgesetzt, er ist ein kräftiger und fertiger Klavierspieler; doch auch, wer bey seiner Musik zugleich den Verstand beschäftigt haben will, wird dies Werk ganz gewiss nicht ohne Genuss durchspielen — vorausgesetzt, er weiss den Diamant auch da zu erkennen, wo er nur angeschliffen ist; kennet, achtet, liebt das Genie auch, wo es noch nicht alle Rohheit und Unbehülflichkeit abgelegt hat. Nur lasse man sich, wenn man diese Sonaten zu spielen anfängt, nicht durch den ersten und zweyten Satz der ersten abschrecken; diese sind nicht übel — ganz gewiss nicht? — aber sie sind doch bey weitem nicht die betrachtlichsten. — Mehr über dies Produkt zu sagen, wäre unnütz, da der junge Villeb. es wol eben so wenig zu lesen bekame, als er vermuthen wird, dass dieses sein erstes Werk in Deutschland bekannt werden möchte.

Die Sonaten sind übrigens zwar gut ins Auge fallend, aber mit einer zahllosen Menge der gröbsten Fehler gestochen; so dass man, da ohnehin die französischen und deutschen Verleger immerfort Repressalien ausüben und so gewissermassen autorisirte gegenseitige Kaperbriefe in Händen haben, wünschen möchte, sie würden in Deutschland gut nachgestochen. Aber dann müsste sie ein tüchtiger und gründlicher Musiker erst sorgsam berichtigen; und zwar müsste dieser, meiner Meinung nach, nicht etwa nur die Stichfehler, sondern auch manche Grammaticalia des Autors berichtigen — doch versteht es sich, ohne Willkühr und mit aller Sorgfalt! Aber dazu nur nicht etwa einen gewöhnlichen Fabrikkorrektor genommen, sonst kprrigirt uns der manchen kecken, genialischen Wurf heraus, und sich selbst hinein, in seiner verbrauchten Pelzmütze! — Und wenn diese gutgemeynte Anzeige dem braven jungen Künstler bekannt werden sollte, so werde ihm zugleich die Bitte bekannt, auf dem begonnenen Pfade doch ja muthig fortzuwandeln — er ist der rechte! Und wenn sein Vaterland vor lauter jubelnden Fanfaren seine Arbeiten nicht schätzen kann oder mag, so schicke er sie uns Deutschen zu, die wir zwar an Gelde ausgesogen werden können, aber nie, nie an Liebe, Ernst und Eifer für Kunst und Wissenschaft! —

XII *Deutsche und italienische und romantische Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. comp. und Ihrer Durchlaucht, der Herzogin Mutter, Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach zugeeignet von Louise Reichardt.* Berlin, im Verlage der Realschul-Buchhandlung.

Dem. R. ist als eine glückliche Liederkomponistin durch manche hin und wieder zerstreute Gesänge und eine kleine Sammlung, die ihr Vater vor einigen Jahren herausgegeben hat, schon bekannt, und zeigt in diesem neuen Werkchen, im Vergleich mit jenem frühern, sehr rühmliche Fortschritte. Sie nähert sich im Ganzen der

Weise ihres Vaters, in seinen Liedern, am meisten; ist aber nie trocken, ist in dem Leichten, weit leichter, im Gefälligen und Zarten, weit gefälliger und zarter, als er oftmals, und wenn sie bey tiefer eingehenden, schwieriger zu behandelnden Gedichten sich noch nicht immer so eng an die Dichter und ihre Formen schliessen kann oder mag, so verfehlt sie sie doch gewiss in Absicht auf Gefuhl niemals. Letzteres beweiset vor allen das vortreffliche Lied von Novalis, S. 4. (Hätte aber Hr. Kapellm. Reichardt nicht den springenden — man möchte sagen, stossigen Gang der Stimmen in der lezten Zeile dieses Liedes; so wie einige falsche Harmonieen in andern — z. B. S. 15. Syst. 2. T. 4, oder Wendungen, die von Unerfahrenheit zeugen, z. B. S. 16. Syst. 2. Zeile 2. T. 4 — vor dem Druck verbessern sollen — was ja so leicht war?) Jenes erste Lob der zierlichen Leichtigkeit, Anmuth, Zartheit und achten italienischen Weise verdienen vornämlich die Gesänge von Metastasio S. 7. und S. 10. Unter den übrigen zeichnen sich noch aus die Lieder S. 2. und S. 21., (wenn nur im Text des letzten Ariel sich dem Hrn. von Arnim nicht gar zu wunderlich offenbaret hätte!) Das seltsame, alterthümliche, helle Auslaufen der Singstimme am Ende dieses Liedes ist ganz originell, und schon für sich etwas werth. So etwas macht freylich Jedermann, wenn's einmal gemacht ist; aber Niemand kömmt ohne Geist zuerst und so am rechten Orte darauf! — Es ist nichts weniger, als höfliche Redensart, wenn Rec. Dem. R. bittet, diese Sammlung nicht die letzte seyn zu lassen.

Kurze Anzeigen.

Se la fè urbando errai, (Gilt die Treue für Verbrechen,) Rondo für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, von Vinc. Righini, Leipz. b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Ein grosses Rondo, von Righ. einzeln, aber ursprünglich für volle Orchesterbegleitung geschrieben, und Vielen wahrscheinlich durch den Gesang der Dem. Fischer bekannt, die es so gern und so schön vortrug. Es ist ein herrlicher, seelenvoller Gesang, und gehört unter das Schönste, was wir diesem trefflichen Komponisten aus dieser Gattung verdanken. Die Uebersetzung ist gut und fliessend; gerade so etwas will aber doch italienisch gesagt, und noch mehr gesungen seyn. Der Auszug ist zugleich hinlänglich und sehr spielbar; man kann also das Ganze recht gut auch beym Pianoforte geniessen.

Polonaise variée pour Piano, Violon et Violoncelle — — par — Berger et — Dourlen. A Paris, chez Erard, à Zurie, chez Naigueli. (Pr. 3 Liv. 12 S.)

Als munteres Unterhaltungsstück für nicht ganz ungeübte Dilettanten allerdings empfehlungswerth. Die Kunst, im hohern Sinne des Worts, macht hieran keine Forderungen, wenn nur ihren anerkannten Gesetzen nicht geradezu entgegengehandelt wird; und das geschieht hier gewiss nicht. Die Figuren sind immer im Wechsel recht gut vertheilet, jeder Spieler ist vortheilhaft beschäftigt — kurz, alles ist eingerichtet, um Liebhabern ein Viertelstundchen angenehm zu vertreiben. Mehr ist nicht davon zu sagen; das aber auch mit Ueberzeugung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten July. | No. 44. | 1806.

Die zehn Gebote für Künstler und Kritiker.

Das erste Gebot.

Du sollst keine anderen Götter haben, als die poetischen, und keine anderen Ideen, als die dem Göttlichen und Sittlich-Schönen, das im Menschen liegt, am nächsten kommen.

Das zweite.

Du sollst den Namen und die Kraft des Genius, der dich antreibt, und dem du huldigst, nicht unnutzlich führen, denn die Nachwelt wird den nicht ungestraft lassen, der — seinen eignen Namen missbraucht.

Das dritte.

Du sollst den Zeitgeist heiligen, d. i. heilig machen, und ihn nicht heruntersetzen, weder durch gemeine oder schlechte Werke, die er begünstiget.

Das vierte.

Du sollst deine Väter, unter allen gebildeten Nationen, ehren durch fleissiges Studium, auf dass dir's wohlgehe, und du lange lebest in deinen Werken.

Das fünfte.

Du sollst nicht tödten, weder das aufkeimende Genie, noch auch die Verdienste derer, auf deren Schultern du stehst — und weiter siehst! Auch sollst du dem, dess Werke du recensirst, keinen Schaden an seinem Leibe und seiner Persönlichkeit thun, wenn du ihm auch in seinen Geistes-Nöthen nicht helfen und fördern kannst.

Das sechste.

Du sollst nicht ehebrechen — mit den Musen und Grazien, sondern keusch und züchtig seyn in deinen Worten und Werken, auch jeglicher das Fach, worin er vorzüglich seyn kann, vorzüglich lieben und ehren.

Das siebente.

Du sollst nicht stehlen! — weder geradezu die Gedanken und Ideen eines andern Autoren, noch auch durch Schleichhandel sie an dich bringen — sondern das Benutzte gehörig anzeigen und citiren.

Das achte.

Du sollst nicht falsch Zeugniss reden — in der Litteratur, das heisst, die Ideen eines andern, den du beurtheilst, nicht aus dem Zusammenhange reissen oder verkehren, keine Anekdoten v. ihm verbreiten, die nur halbwahr oder erdichtet sind, vielweniger mit Knaben-Unvorsichtigkeit literarische Fehden beginnen, sondern, so lang' es möglich ist, alles zum Besten kehren.

Das neunte und zehnte Gebot.

Du sollst nicht schreiben, bloss deshalb, um deines Mit-Autoren Ruhm, oder Amt, oder Honorarium zu gewinnen, sondern aus

freiem Trieb zur freien Kunst, zu der viele sich berufen dünken, aber nur wenige auserwählet sind.

Dies sind die zehn Gebote. Das eilfte aber ist, was Jean Paul allen seinen Mitarbeitern in der Vorschule zuruft:

Habt nur vorzüglich wahres herrliches Genie, dann werdet ihr euch wundern, wie weit ihr's treibt.

Schreiber.

Ein Versuch, das innere Wesen der Tonkunst zu entwickeln.

(Beschluss.)

Betrachten wir nun die Musik nach ihren verschiedenen wesentlichsten Charakteren und Verhältnissen zu unserm Gefühl und Urtheil, so finden wir folgende Unterschiede. Die Musik kann erstens selbstständig seyn. Diese selbstständige reine Musik gefällt durch sich selbst, ohne Bedeutung, ohne zu schildern, ohne nachzuahmen oder etwas Bestimmtes auszudrücken. Sie gleicht dem einnehmenden Wesen, das uns bei dem ersten Anblick mit Wohlgefallen und süsser Zuneigung erfüllt, ehe wir seinen Namen, seinen Stand, seinen Wirkungskreis kennen. Diese Musik tritt als Selbstherrscherin auf und ist keiner andern Kunst unterthan. Zweitens kann die Musik nachahmen, schildern, ausdrücken. Sie gefällt dann auch durch das Anziehende ihrer Bedeutung, durch die Wahrheit ihrer Schilderung, durch die Tiefe ihres Ausdrucks. Und hier erscheint sie in zweifacher Beziehung. Entweder sucht sie in Tönen die innere menschliche Natur, die Gemüthsveränderungen, die Bewegungen des Herzens, die Stimmung des Gefühls, Affekte und Leidenschaften auszudrücken. Oder sie sucht Erscheinungen der äusserlichen Natur für die Phantasie innerlich zu malen, es sei die hörbare Natur (wobei ihr die Aehnlichkeit des Schalls und der Tonbewegungen zu Statten kommt), oder es sei die sichtbare, bei welcher ihr blos die Analogie zwischen Raum- und Zeitvorstellungen, zwischen äussern und innern Empfindungen zu benutzen übrig bleibt. So wie das künstliche Schauspiel kleinere Schauspiele als Naturbegebenheiten aufnimmt, so kann die Musik in ihren grossen Phantasiegemälden kleine Arten von Musik, gleichsam als Naturscenen, in sich aufnehmen, und Instrumente oder Melodieen ertönen lassen, welche als bekannte und beliebte Gegenstände aus der wirklichen Welt ihrer Darstellung Reiz und Interesse geben. Von dieser Art ist der Kuhreigen der Schweizer in Webers Ouvertüre zu Wilhelm Tell oder ein Schottisches Stück in Haydnschen Sinfonieen. Die musikalische Malerei hat sich nur vor kleinlichen, unwürdigen oder verfehlten Kopieen und vor Spielereien zu hüten (es müsste denn in letzterm Fall die Musik auf das Komische absichtlich angelegt seyn), und immer muss sie durch die Analogie zwischen äussern Anschauungen und innern Gefühlen, zwischen Sinnenvorstellungen, Phantasiebildern und Gemüthsbewegungen geleitet werden. — So wie die Musik in ihrer Selbstständigkeit uns ergötzen kann, oder durch ihre Bedeutung uns hinreisst, so kann sie auch Drittens den Effekt andrer Künste befördern. Sie kann als unterstützende, begleitende Kunst wirksam seyn. Sie kann zur Belebung des Gedichts, des Schauspiels, des Tanzes beitragen, die Wirkung andrer Künste ausführen, erhohen, verstärken, modifiziren, auf die Werke derselben vorbereiten oder dem von ihnen zurückgelassenen Eindruck einen wohlthätigen Nachklang geben. Denn so wie man den Werth der Ouvertüren allgemein anerkennt, so dürfte oft auch eine Schlussmusik, wie die Finale der Opern, nach dem Ende des

Schauspiels mit Dank aufgenommen werden, wenn sie den beabsichteten Totaleindruck des Drama angemessen unterhielte, oder den Gemüthern der Zuschauer wohlthuende Beruhigung gäbe.

Wenn die Musik als schöne Kunst der blos angenehmen vorgezogen wird, so versteht es sich, dass ihre angenehme Seite deswegen keine Verachtung verdiene. Wie kann Schönheit vollkommen wahrgenommen und gefühlt werden, wo die Sinne widrig afficirt sind? Die Musik muss schon in ihren einzelnen Tönen angenehm seyn, und alles Widrige ausschliessen, wenn ihre Form durch Schönheit gefallen soll. Das Organ, welches Schönheit beleben soll, darf nicht zurückstossen, nicht beleidigen. Die Schönheit findet durch das Angenehme, durch die sinnliche Angemessenheit der Töne leichteren Eingang. Auch das Anstrengende, was die erhabene Musik auszeichnet, liegt nicht in an sich unangenehmen sinnlich-widrigen Tönen, sondern nur in einer solchen Fülle, Verwicklung oder Wiederholung derselben, wodurch der Einbildungskraft die Zusammenfassung der Eindrücke erschwert wird. Und selbst hier ist bei aller übrigen Reinheit und Annehmlichkeit des Tons, Mässigung im Gebrauch der Dissonanzen, in der Verstärkung des Vortrages, in der Häufung der Instrumente oder Stimmen, in den einförmigen Wiederhohlungen u. dgl. nothwendig, um die Energie des erhabenen Ausdrucks nicht bis zum harten, schneidenden, betäubenden Getöse hinaufzutreiben.

Die Musik spricht zu unserm Herzen, wenn wir mit ihren Melodieen, ihren Accenten sympathisiren. Die gefühlvolle Rede, aus einem wohltonenden Organ vernommen, thut schon eine musikalische Wirkung. Das Erheben und Senken der Stimme, der Wechsel, der sanfte Fluss, oder der hinreissende Strom der Worte, die mannichfaltige Länge und Kürze der Sylben, die abgemessen scheinende Bewegung, das Milde oder Kraftige, die Mischung der Vokale, die Zusammenstimmung der Laute, welche den Satz bilden, und ihre gefällige Aufeinanderfolge: — kurz Alles, was aus der innern Empfindung und aus glücklich gebildeten Organen hervorgeht, was das harmonische Gefühl und den zarten Sinn des Sprechenden verräth, ist etwas Musikalisches, und nimmt uns schon ein, ehe wir noch auf die Worte und Gedanken reflektiren. Diess Subjektive, Formelle, was alle wahre Sprache des lebhaft und fein fühlenden Menschen unwillkührlich begleitet, was selbst der Poesie Zauber giebt, übt die Tonkunst in idealischer Vollkommenheit aus, abgesondert vom Objektiven und Materiellen. Wir hören in der einnehmenden Musik unser eigenes Herz, wie wir es in einer idealen Welt zu hören glauben würden.

Wenn alle Bestimmtheit unsrer Erkenntniss vom Verstande herkommt, welcher das sinnliche Mannichfaltige denkt, unterscheidet, ordnet, unter Regeln bringt, so ist es natürlich, dass eine Kunst, welche nicht durch Worte sich ausdrückt, sich keiner Zeichen der Begriffe bedient, sich nicht unmittelbar an den Verstand wendet, eine gewisse Unbestimmtheit hat, so weit man sie auf das Erkenntnissvermögen bezieht. Die Musik lasst sich nicht auf die Art verstehen und begreifen, wie sich etwan ein Gedicht, eine Rede, ein Gemälde, dem Inhalte und der Bedeutung nach im Einzelnen und im Ganzen verstehen und begreifen lasst. In dieser Unbestimmtheit der Darstellung aber nähert sich die Tonkunst eben so sehr den ästhetischen Ideen, als sie sich von den Verstandesbegriffen entfernt. Denn diese Ideen, welche aus der Vernunft und der Einbildungskraft entspringen, gehen immer über

alle Schranken hinaus, die den Verstand an die wirkliche Welt fesseln. Belebt nun die Musik durch ihre wortlose, blos fühlbare und innerlich anschauliche Darstellung die Einbildungskraft, so regt sie zugleich die Vernunft auf, mit welcher jene innig verbunden ist, und welcher die Einbildungskraft zum Organ dient, das anzudeuten oder in unbestimmten Zügen zu entwerfen, was eben darum so anziehend ist, weil es nie ganz erschöpfend ausgedrückt, nie in vollständiger Bestimmtheit ausgeführt werden kann. Die geistvolle Musik wirkt daher auf den gebildeten, zartfühlenden Menschen vielleicht auf ähnliche Art, wie die Betrachtung der schönen Natur, wo er (mit Kant's Worten zu reden) „gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange findet, den er sich nie völlig entwickeln kann."

Für deutliche Erkenntniss zwar kann die Musik keine Bestimmtheit haben, aber wohl für das Gefühl und für das dunklere Bewusstseyn. So wie der Anblick der schönen Mischung von Bäumen, Kräutern und Blumen auf einer blühenden Flur oder eines schönen Gartens unserer Seele bestimmte Bilder giebt und uns mit sanfter Freude erfüllt, ohne dass wir die Pflanzen gerade nach ihren botanischen Kennzeichen zu unterscheiden und zu benennen wissen müssten, oder die ganze Idee der Gartenanlage einzusehen brauchten, so macht die Musik mit ihrer freien schönen Melodie und Modulation einen bestimmten wohlgefälligen Eindruck auf uns, und weckt süsse Empfindungen, ohne dass wir die Vollkommenheit deutlich einsehen, die unserm Vergnügen zum Grunde liegt. Das Genie zeigt sich eben darin, dass sein Werk, so tief gedacht und fleissig gearbeitet es seyn mag, doch wie ein blosses Produkt der Natur, d. h., ungekünstelt und unstudirt sich ausnimmt, und bei aller Unbestimmtheit für die deutliche Erkenntniss doch so klar, in sich vollendet und bestimmt der innern Anschauung und dem innern Gefühl sich mittheilt, wie das schöne organische Naturprodukt sich dem äussern Sinne darstellt. Die Einheit, womit der Hauptsatz in dem Musikstück ausgeführt ist, sein herrschender Charakter, Takt, Rhythmus, harmonische Regelmässigkeit und Modulation, kurz die zweckmässige Uebereinstimmung aller Theile entspricht in dunkeln Begriffen auch dem Verstande, und giebt den bestimmten Effekt für Herz und Einbildungskraft, welcher ästhetisches Vergnügen gewährt. Je mehr aber eine Kunst durch sich selbst ergötzen soll, desto weniger kann und darf sie deutliche Begriffe aussprechen; denn mit diesen hat das unmittelbare Vergnügen ein Ende. Dieses hanget nur an dunkeln Vorstellungen und Gefühlen, und nimmt bei der Verdeutlichung der Vorstellungen ab. Daher kann auch in dieser Hinsicht der Musik ihre Unbestimmtheit für den Verstand eigentlich nicht zum Vorwurf gemacht werden.

C. F. Michaelis.

Recension.

1) *Premier Pot-pourri pour le Pianoforte* — (Pr. 5 Livr.)

2) *Deuxieme Pot-pourri pour le Pianoforte* — (Pr. 5 Livr.)

3) *Troisieme Pot-pourri pour le Pianoforte av. acc. de Violoncelle, ou Alto, comp. par Ph. J. Pfeffinger.* A Paris, chez Cochet. (Preis 7 Livr. 10 S.)

Diese vogelfreye Gattung von Musik hat, wie man weiss, nur in Frankreich, oder doch nur durch Franzosen, vorzügliches

Glück gemacht, ohngefähr wie die gemeinere Art der Conversations-Poesie; und im Grunde ist sie auch eine gemeinere Art der Conversations-Musik. Bey dem, was man in ein solch Töpfchen mengt und mischt, kommt es bekanntlich nur darauf an, dass man an sich schon gute, und besonders eben jetzt beliebte Stücke auswähle, und diese angenehm, mannichfaltig, pikant, aber auch so ordne, dass wenigstens der Schein eines Ganzen herauskomme. Steibelt hat dergleichen Sächelchen wirklich sehr hübsch gemacht und trägt sie unübertrefflich vor — sie, in ihrer Gattung! Pfeffinger macht sie nun im Ganzen auch nicht übel; im Einzelnen freylich abgerechnet, was abzurechnen ist! Es ist aber ziemlich viel abzurechnen — z. B. dass er No. 1. S. 6 — 8. sehr edle, pathetische Sätze Glucks mit komischen Hornsätzchen unmittelbar wechseln lässt; dass er öfters modulirt, als sollten Einem die Haare zu Berge gehen; dass er, wenn er einmal recht ins Feuer kömmt, dissonirende Accorde gebrochen umherspritzen lässt, wie Karteischen u. dgl., wobey er immer erst ansetzt, als rufe er: Allons, Courage, mes amis! und nun drauf los, dass sich Gott im Himmel erbarme! —

Indessen, das Ding klingt doch am Ende so ziemlich, und Liebhaber dieser ganzen Gattung von Musik werden auch an den Pfeffingerschen Produkten wahrhaftig ihre Unterhaltung finden. Gewählt hat er fast immer gut, und gruppirt öfters auch gar nicht übel; überdies sind die Sachen, so sehr sie rauschen, dem Spieler recht leicht und vortheilhaft gemacht. Damit man etwas näher beangenscheinigen könne, was denn alles hier gekocht worden, rubricire ich, was der erste Pot enthält. 1) Mich flichen alle Freuden, von Paisiello, einfach, wie es die Müller'n besinnet; der Schluss jedoch ein wenig, aber gar nicht glücklich, fortgeführet; nun 2) ein sehr hübsches Thema — besinn' ich mich recht, so habe ichs in einem der neuern Pariser Ballets gehört; der Schluss desselben auch ein wenig fortgeführet, und besser, als vorhin; 3) Mich flichen alle Freuden, von neuem, aber variirt; 4 — 7) jener sündliche Wechsel Glucks (aus beyden Iphigenien) mit den Hornstückchen; 8) ein braves, körniges Stück aus dem ersten Allegro einer Haydnschen Sinfonie, recht gut arrangirt, mit einer sich daran schliessenden freyen Schlusscadenza, und nun 9) ein volksmässiges Romanzenthema von Martini mit muntern Variationen. Immer genug für fünf Livres im Ladenpreise! — Ein wahrer Vorzug dieser Kompositionen ist, dass durch vorn angegebne und erklärte Zeichen die Benutzung aller vier Züge des französischen Pianoforte, (welche die besten Wiener jetzt eben so haben.) angegeben wird. — Bey No. 3, mit obligatem Violoncell, muss der Cellist sehr sicher im Intoniren seyn, denn er bekömmt verschiedene gar arge Sprünge zu thun, und doch ist sein Instrument nur in wenigen Stellen nach Würden und mit wahrem Vortheil benutzt. Damit die Leser, ehe ich meine Anzeige weiter fortsetze, sich erholen können, setze ich ein, im dritten Pot-pourri variirtes, altes Thema von Vater Corelli her, den manche Leute jetzt nur anführen, um ihn lächerlich zu machen. Du lieber Gott, wie sind doch die Menschen verschieden! Ich bilde mir nicht nur ein, die Leser werden mir schon für dies Sätzchen danken, und jene Leute kennen von Corelli gar nichts, als den Namen; sondern auch, wie machen heut zu Tage solche Sächelchen fast gar nicht mehr so hübsch vielleicht vor lauter Ausführlichkeit und Gelehrsamkeit! Man sehe:

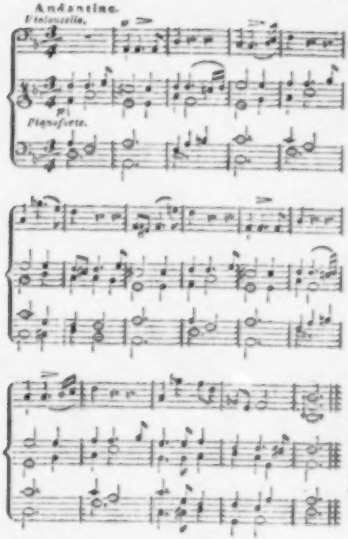

Nicht viel verschieden von jenen Werkchen, was die Arbeit und den Werth derselben anlangt, sind

4) *Caprice pour le Pianoforte* — (Preis 3 Livr.) und

5) *Douzième Caprice pour le Pianoforte* — (Pr. 3 Livr.)

beyde von demselben Verf. und aus demselben Verlag. Der ersten liegen zwey Mozartsche Stücke — noch mehr, als zu Grunde; (Vivat Bacchus etc. und: Bassa Selim, lebe lange etc. beyde aus der Entführung —); die zweyte ist über eigene, und wirklich auch nicht üble Ideen. Ja, wenn nur der gute Pfeffinger über beyde, die fremden und die eigenen Ideen, viel Gutes zu sagen gewusst hätte, und ihm nicht (wie leider so Manchem jetzt!) blos das ewige, blinde Modulirem ins Zeug hinein aus der Noth helfen müsste! Ich muss aber doch gestehen, dass, wer nun einmal von seiner Musik mehr Spass als Freude haben, wer mehr tändeln als spielen will, dabey denken aber gar nicht — dass dieser auch mit letztern zwey Nummern nicht unzufrieden seyn werde. Und da nun verlauten will, dass dies der Fall vieler Dilettanten und der meisten Dilettantinnen sey, so könnte ich ihnen diese Kompositionen, die in Paris Vielen gefallen, und setze für die, die nicht alle kaufen wollen, noch hinzu, dass von den Pot-pourris der erste, und von den Caprices auch die erste, die besten dieser Stücke sind. In der zuletzt angeführten ist auch noch die Applikatur beygesetzt, welcher aber überall zu folgen ich, ohngeachtet des dringenden Vorberichts des Verf.'s, nicht anrathen möchte.

Nachrichten.

Wien, den 12ten July 1806. Der Monat July, in welchem die Schauspieler Ferien haben, wird auf unserem Hoftheater gewöhnlich durch etwas bedeutendere Opern ausgefüllt, aber für diesesmal scheint man dazu wenige Anstalten zu treffen. Wir sahen blos das Admiralschiff, eine Oper in 1 Akte aus dem Französischen mit einem uninteressanten Texte und einer Bertonschen Musik, der es an vielen Stellen keineswegs an Raschheit und Lebhaftigkeit, wol aber manchmal an Tiefe und Charakteristik mangelt.

Die Musiken im Augartensaale unter der Direktion des Herrn Schuppanzigh haben wieder angefangen; ich bemerke nur jene Stücke, die noch nicht gegeben wurden, oder wo ein Fortschreiten des Talentes sichtbar ist. Eine Demoiselle Jonas zeigte in einer Arie eine sehr starke klingende Stimme, aber in den schwierigern Passagen und hohen Tönen ist sie weder rein, noch sicher genug. Ein Herr Urbany, der sich für einen Schüler Rode's ausgiebt, spielte ein Violinkonzert; für jetzt ist vorzüglich sein voller kräftiger Ton zu loben, die Passagen sind nicht immer rein, und der Bogen noch nicht ganz in der Gewalt des Künstlers. Hr. Heberle bewies in einem Flötenkonzerte viele Leichtigkeit und Präcision. Vor allen aber muss man den Knaben Jehatschek mit ausgezeichnetem Lobe nennen, denn in einem Rodeschen Violinkonzerte zeigte er entschiedene Anlagen für dieses Instrument, und einen hohen Grad von Kunstbildung.

In eben diesem Augartensaale ward auch ein Konzert zum Besten verarmter Handlungsdiener gegeben. Es eröffnete sich mit einer Haydnschen Sinfonie, darauf kam ein Violinkonzert von Hrn. Tomasini hübsch vorgetragen, und endlich eine Kantate von der Komposition des Herrn Hummel, in einzelnen Theilen ganz gefällig anzuhören, im Ganzen durch die zu grosse Länge ohne viele Wirkung.

Der hiesige Instrumentenmacher Mälzel hat ein grosses musikalisches Spielwerk verfertigt, womit er eine Reise nach Paris zu unternehmen gedenkt. Es spielt eine ganze Orchestermusik und unterscheidet sich von dem bekannten Strasserschen Werke in Petersburg dadurch, dass es nicht Orgelpfeifen sind, die nur Oboen- Flöten- und Trompeten-ähnliche Töne hervorbringen, sondern dass diese Töne hier durch die genannten Instrumente selbst entstehen. Die Trompeten sind von ganz ungemeiner Stärke, auch die Flöten hat M., mit grosser Kunst behandelt, nur die Oboen und Klarinetten sind nicht so sehr gelungen. Der Effekt ist ganz ausserordentlich, besonders überraschend bei sehr kräftigen und lärmenden Stücken der Haydnschen Militärsinfonie z. B. Auch die Ouvertüre aus Cherubini's Medea hat M. trotz der schweren Tonart (F moll) sehr gut seinem Instrumente angepasst, doch bleibt dabei noch der Mangel der kräftigen Bässe und Violinen sichtbar.

Kurze Anzeigen.

Fantasia per il Pianoforte sull' Aria: Ombra adorata — — comp. e ded. a Mad. Carolina Haar, da Federico Stein. Op. I. In Vienna, nel Contojo delle arti e dell'industria. (Pr. 45 Xr.)

Phantasie — das klingt für diesen Satz wol etwas zu vornehm; er könnte eher ein freygehaltenes Rondo heissen. Als solches, und vornämlich als Op. 1. ist er recht artig: einfach, melodiös, gefällig — kurz, ein kleines angenehmes Unterhaltungsstück für Spieler, die, was in den Ideen und der Ausführung nur einigermassen schwer ist, nicht gebrauchen können. Für diese aber ist der künstliche Triller S. 4. nicht, und für ein so leichtes und einfaches Stück ist er auch nicht. Auch wird sich der Verf. vor gar zu gedehnten Schlüssen zu hüten haben, wie sie hier S. 2. Syst. 3, S. 4. Syst. 2. stehen. Uebrigens ist er aber wirklich aufzumuntern. Der Stich ist schön, doch nicht ganz correkt.

Thème varié pour la Harpe à crochets avec accomp. d'un Violon par P. C. Reymann. Oeuv. 7. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 gr.)

Dieser Komponist ist bey den Damen vorzüglich beliebt, und nicht ohne allen Grund; denn er schreibt angenehm, leicht und dem Instrumente angemessen. Auch diese Variationen sind, wie sie die Dilettantinnen am liebsten haben: ein kleines, freundliches Rondothema, auf die Art hernach behandelt, dass wechselsweis eine Stimme dies Thema, ohne alle Veränderung der Harmonie u. s. w. vorträgt, und die andere eine Figur darüber macht, die, wenn sie auch, wie meistens, schon oft da gewesen ist, doch angenehm genug gewählt worden, um nochmals gehört werden zu können. Stich und Papier sind schön.

Trois Sonatines pour la Harpe à crochets avec accomp. d'un Violon par P. C. Reymann. Oeuv. 8. A Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ein Deutscher würde wol geschrieben haben: Vermischte kleine Uebungsstücke, und dann hatte er vollkommen Recht gehabt. Siehet man diese Sätzchen als solche kleine Uebungsstücke für Dilettantinnen, die über die ersten Elemente hinaus sind, aber bedeutende Sachen noch nicht bezwingen können, an: so wird man sie recht artig finden, und eben so empfehlungswerth, als etwa die kleinen Klavierstücke, die man vor zwölf bis funfzehn Jahren aus Pleyl's frühesten Werken arrangirt hatte, und die Vielen Vergnügen und Nutzen gewähret haben. Diesen gleichen sie auch so ziemlich in Absicht auf leichte Ausführbarkeit, Munterkeit der Melodieen, und Dürftigkeit der Harmonie.

Deux Sonates pour le Pianoforte, ded. à Mr. G. M. Langenhan, par son ami G. F. Korner. Oeuv. 8. Brunswick, à l'Imprimerie des Notes. (Pr. 16 Gr.)

Diese Sonaten nähern sich am meisten den kleinern Hofmeisterschen aus früherer Zeit. Einige Lebhaftigkeit, das Gehörige im Zuschnitt, ein natürlicher Fluss der Phrasen, und grosse Leichtigkeit — das wird es seyn, was ihnen nachzurühmen ist. Nur hatte der Verfasser wenigstens allzumatte Stellen, wie S. 4., Syst. 4., Rosalien, wie S. 5, Syst. 1. folgg.; und blosse Wiederholungen, vermeiden sollen. Als Uebungsstücke für Schüler, oder zur Unterhaltung für Dilettanten aus jener frühern Zeit können diese Sonaten nicht übel dienen. Der Druck ist sehr deutlich, das Papier stark und schön.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 6ten Aug. **№. 45.** 1806.

Bemerkungen aus dem Tagebuche eines praktischen Tonkünstlers.

Fortsetzung aus der 4sten No.

Kein Künstler ist, nach den gegenwärtigen Verhältnissen, mehr genöthigt unter und mit Menschen aller Art aus den vornehmen und reichen Ständen zu leben, als der Musiker — vornämlich der praktische, der Virtuos; und keiner passt in der Regel weniger dahin, als er. Sehr selten geniesst er in frühen Jahren einer Erziehung für die feinere Welt: und was für diese nicht in frühen Jahren wenigstens angelegt und zugeschnitten worden, wird schwerlich in spätern zur Genüge nachgeholt. So manche schuldlose Eigenheiten, zu welchen ihn seine Kunst, schon ihrer Natur nach, fast unumgänglich ziehet, sind jener Welt entweder ganz unerträglich; (sie will überhaupt keine Eigenheiten, als eben ihre eigenen!) oder, um Humanität zu beweisen, findet sie — nicht etwa sie selbst, was gar nicht übel wäre, sondern den ganzen Mann lächerlich, und leider folgt hieraus bey ihr gewöhnlich, dass sie ihn auch mehr oder weniger verächtlich findet. — —

Keine Künstler können unter sich selbst in der Regel weniger mit einander auskommen, als ebenfalls die Musiker. In der ihnen nothwendigen lebhaften Reizbarkeit und Empfindlichkeit, in dem unter ihnen so gewöhnlichen Egoismus, der durch öfteres lautes Lob von Andern, und durch Mangel an Kenntniss anderer göttlicher und menschlicher Dinge und ihres Werthes, unmässig genährt wird — darin, und in den bey ihnen nicht seltenen kleinlichen, aber heftigen Leidenschaften des Neides, der Eifersucht, der Eitelkeit u. dgl. mag der Grund liegen. Das ist nun freylich wieder sehr übel — für die Einzelnen von ihnen nicht nur, sondern auch für ihren ganzen Stand, und wol auch am Ende für die Lage ihrer Kunst selbst. Was nun auch hiervon einmal in den Charakter aufgenommen ist, stehet so fest, dass es schwerlich jemals ganz ausgetrieben werden kann, wenn man auch in ruhigern, vernünftigern Momenten dies noch so ernstlich wünscht — —

Gleichwol müssen Musiker, wie schon gesagt, viel mit Vornehmen und viel unter sich selbst leben. „Werdet von Grund aus, als Menschen, ganz anders!“ Das ist freylich das sicherste und am leichtesten gesagt: aber, aber —! Wie, wenn man wenigstens vom Einzelnen anzufangen riethe? wenn man das Rechte und Gute nur erst durch das Kluge vorbereitete? wenn man, besonders junge Männer, auch für dieses nur erst durch Empfehlung einzelner, durchaus praktischer Maximen zu gewinnen versuchte, und um leichter Eingang zu finden, nur mit dem Allerleichtesten und täglich Anwendbaren anfinge?

Ich will vor Andern nicht besser erscheinen, als ich wirklich bin; ich gestehe

deshalb, dass ich diesen Cursus habe machen, dass ich auf diesem Umwege dahin habe gelangen müssen, wo ich jetzt bin, und ruhig, zufrieden, glücklich lebe. Als kaum heranwachsenden Jüngling, mit vielen Thorheiten beladen, wozu jene Jahre, heftiges Temperament und ziemlich frühe Virtuosität nur allzusehr einladen — stiess mich das Geschick in die weite Welt. Ich rennete, wie man zu sagen pflegt, an allen Ecken an, und bemerkte bald, so gehe es nicht, wenn ich mich nicht zu dem (im Grunde desperirenden und desperaten) Uebermuth und Trotz verhärten wolle, dem alles Urtheil gleichgültig ist, sobald es nur nicht um das augenblickliche Leben und Geniessen bringt — eine Sinnesart, die ich allerdings unter manchen Kunstgenossen antraf, die mich aber innig anekelte. Hatte ich nun einmal wieder einen alberuen Streich gemacht und kam nach Hause, so schlug ich mich richtig allemal vor die Stirn und hunzte mich jämmerlich herunter: aber das half ohngefähr so viel, als nichts — die Gelegenheit, die Stimmung kam wieder, und der alberne Streich wurde wieder begangen. Die Moralisten empfahlen damals die Tagebücher, worein man täglich Urtheile über sich selbst schreiben sollte — meines Erachtens, ein probates Mittel, um Heuchler und Schmeichler gegen sich selbst zu bilden! Mir war auch ein schön gebundenes Heft weissen Papiers zu diesem Behuf mit auf den Weg gegeben worden; ich hatte aber die Prozedur zu weitläuftig befunden, und es war bisher noch nichts aufs Papier gekommen. Jetzt fiel mir ein: du willst dir in dies Buch — nicht Moralien, aber allerhand Beobachtungen, die du auf Reisen machst, oder sonst, über dein und deiner Kollegen Verhalten in den und jenen interessanten Verhältnissen, aufzeichnen! Das geschahe; es konnte aber nicht fehlen, dass ich nicht hatte aus diesen Notizen auch Resultate ziehen sollen! Ich that denn auch dies — ich zog Resultate; doch erst blos für die Klugheitslehre und Politik; blos (wie ich dachte) um gescheidter zu werden, weniger Verstösse zu machen, mich weniger über mich selbst zu ärgern, besser durch die Welt zu kommen. Aus diesen Resultaten wurden allgemeinere Maximen für mein künftiges Benehmen, die ich immer durchlas und in vorkommenden passenden Fällen auszuführen mich bemühete. Und damit war denn eben jener Cursus, der, wenn er auch nicht der kürzeste ist, doch endlich auch zum Ziele führt, begonnen.

Vielleicht machen diejenigen meiner jungen Kunstgenossen, die nun einmal nicht weiser und stärker seyn wollen, als ich, und die deshalb nicht die schwerere, aber kürzere und sichere Radikalkur vornehmen — vielleicht machen diese, die sich sonst wol ganz ganz wüst hingehen liessen, dir deine Prozedur nach und haben so grosse Vortheile davon, wie du! So dacht' ich neulich, und schrieb diese Sätze nieder. Ein mir sehr werther Mann aber, dem ich mein Blatt mittheilte, meynete, ich möchte aus meinem Handbuchelchen auch einige einzelne Bemerkungen hinzusetzen, theils um die Sache selbst Manchem anschaulicher und handgreiflicher zu machen, theils Andern, wenn sie selbst wollten, manche bittere Erfahrung, wodurch sie zu gleicher Bemerkung genöthigt würden, zu ersparen. An das Letztere hab' ich nun zwar nicht gar viel Glauben: indess gebe ich gern etwas von meinem Vorrathe, und ich bitte nur, dass die wahrhaft (moralisch, politisch, und ästhetisch) Gebildeten hier nicht etwa viel Neues oder Tiefes suchen, sondern blos etwas, das für die, die ihnen noch nicht gleich sind, als Stückchen Hausrath dienen kann.

„Mehr oder weniger Eitelkeit kann man vielleicht bey jedem Menschen, ganz gewiss aber bey jedem Musiker voraussetzen, der sich selbst vor Andern producirt oder seine Werke produciren lässt; mehr oder weniger Eitelkeit — folglich auch mehr oder weniger Begierde, nicht nur Beyfall, sondern augenblickliche Aeusserung des Beyfalls — Lob zu erlangen. Je mehr der Musiker nun im Momente seiner Produktion durch diese selbst schon aufgereizt ist, je heftiger ist er auch eben jetzt in diesem Betracht, und je heftiger findet er sich beleidigt, wenn er seinen Wunsch nicht erreicht. Nun ist aber doch bey weitem nicht alles, was man zu hören bekommt, lobenswerth: wie handelt man nun klug und gefällig, ohne unwahr zu werden, oder auch seiner Kunst und sich selbst etwas zu vergeben?

Ich will es so machen! Ich unterscheide vor allen Dingen, ob ich von dem Künstler ernstlich um mein Urtheil gefragt werde, oder nicht. Werde ich nicht gefragt, so sage ich auch nichts, nehme aber an den unbestimmten herkömmlichen Beyfallsbezeigungen der Andern Antheil, in der Voraussetzung: einige Erkenntlichkeit verdient doch schon jede Bemühung, Andern ein Vergnügen zu machen! und, der Musiker, wenn er nur nicht gar ein Narr ist, nimmt ein Bischen Applaudiren und dergl. für nichts anders, als für eine solche Erkenntlichkeit und für allgemein angenommene Höflichkeitsbezeigung; ist er aber ein Narr, und nimmt's für ein vollgültiges Urtheil: so ist es, in Absicht auf ihn, ganz gleichgültig, ob ich an diesem Herkömmlichen Theil nehme oder nicht — Er wird nicht anders; aber oft ists nicht gleichgültig in Absicht auf mich: warum sollte ich also nicht in diesem Falle Rücksicht auf mich nehmen? — Hingegen werde ich bestimmt gefragt, dann ist es etwas anders, und ich bin es nun der Wahrheit, der Kunst, dem Fragenden und mir selbst schuldig, vorauszusetzen, dass es mit der Frage Ernst sey. Aber nicht alle Voraussetzungen treffen zu: darum ist wol das das Beste: Ich beantworte die erste Anfrage mit einem ziemlich unbestimmten, doch nicht unwahren, und so freundlich als möglich ausgedrückten Urtheile; setze aber hinzu: Wollen Sie meine Meynung bestimmter, ausführlicher, motivirter, so schenken Sie mir Ihre nähere Bekanntschaft und lassen Sie uns einige Stunden allein darauf verwenden. Ist es ihm kein Ernst gewesen, so bleibt er weg, kann aber doch (immer vorausgesetzt, er ist kein Narr —) nicht erbittert gegen mich werden; merkt auch wol Unrath, und muss, wenn auch nicht gern, meine Schonung anerkennen. Ist es ihm ein Ernst, so kömmt er zu mir und dann gehet es ganz von Herzen, und wol auch zu Herzen, wenn ich nur beym Urtheilen alles behutsam vermeide, was wie Spott und Verachtung herauskommen, oder (wo er mit mir kollidiret,) für Neid, Verkleinerungssucht — kurz, für persönliche Rücksicht angesehen werden könnte." — —

„Was ist der . . . . nun wieder für ein wunderlicher Kauz! und doch zugleich, was für ein herrlicher Geiger, und treuer, braver, herziger Mann! So hab' ich denn, so viel ich mich besinne, noch nicht einen einzigen wahren Künstler gefunden, der nicht mit ganzer Seele Enthusiast für seine Kunst wäre. Es kann wol auch gar nicht anders seyn; und dann muss es auch recht und gut befunden werden! Wahr ist wenigstens das: es bleibt eine innige Freude, mit Mannern umzugehen, die von dem, was ihr Beruf ist, so ganz durchdrungen sind! Aber leicht ist es nicht. Ihnen überall nachgeben — wer kann, wer mag, wer darf das? Und könnte, dürfte und möchte man's: so hätte man von diesen Herrn

selbst den allerschlechtesten Lohn zu erwarten; sie erklärten Einen nach der Stunde der Begeisterung zuerst selbst für einen Menschen von schwachem Kopf oder schwachem Charakter. Wie nun also wenn man anderer Meynung ist, als sie? Vor allen Dingen, wenn man sie nicht innig kränken, drücken und gemeiniglich für immer erbittern, auch wol ihnen alle das Gute, was sie sonst noch annehmen würden, unausstehlich machen will — vor allen Dingen, sag' ich, setze man ihren Deklamationen und begeisterten Reden, nicht kalte Aussprüche des Verstandes, frostig und dürr hingesagt, entgegen. Das ist kaltes Wasser in brennendes Oel. Oder wenn man auch damit diesen und jenen so aus der Fassung bringt, dass er gar nichts mehr herausgeben kann, oder Blössen über Blössen bietet; so stiftet man doch gewiss den genannten Schaden — man kränkt, drückt, erbittert, erbittert gegen die Person und die Sache! Und überdies — etwas Boshaftes liegt denn doch wol auch bey einem solchen Verfahren im Grunde des Charakters! — Will man mit Enthusiasten gut auskommen, seine Selbstständigkeit behaupten, und sie wol auch von manchem Irrigen zurückbringen; so denk' ich, ist das Beste, man zeigt sich für seine Sache eben so lebhaft, frisch und kräftig, wie sie für die ihrige. Es kann das für den Augenblick ein bischen Lärm geben und den dritten Mann vielleicht besorgt machen: es hat aber nichts zu bedeuten, und die Hälse brechen sich zwey Menschen, die nur nicht toll sind, nicht so geschwind. Im Gegentheil entstehet hieraus, nach den ersten Explosionen, oft sogar recht treue und brüderliche Vereinigung, nicht blos für die bestrittene Materie, sondern sogar für das Herz und Leben.

Ein anderes ist es mit Schwärmern! Ich meyne nämlich, diese sind von jenen also unterschieden, dass Enthusiasten für eine wirklich gute Sache übermässig begeistert sind; Schwärmer aber für ein Nichts, oder eine schlechte Sache. (Gemeiniglich sind sie selbst das eine oder das andere!) Der ... (ein eben jetzt bey Vielen hochgepriesener Komponist,) behauptete gestern bey ... in grosser Gesellschaft, und wahrhaftig von ganzem Herzen: Mögen die Kritiker, die — (Schimpfworte!) mich anfallen; ich fühl' es, ich habe durch mein kleines Duett: — — und durch die Lieder in meiner ... mehr Seligkeit über gefühlvolle Herzen verbreitet, als der Heiland! Und der ... hat sogar drucken lassen, dass es nichts bedürfe „damit das Reich Gottes komme", als dass nur erst jeder Mensch Lieder sänge, aber echte — es versteht sich, dass das heisst, gerade solche, wie Er sie macht!" — Nun, dergleichen Leute muss man gehen, und muss man mit ihnen in einiges Verhältnis treten, ganz ruhig sie gewähren lassen; dann wird man ihnen wol auch ihre einzige interessante Seite abgewinnen können — die komische nämlich." — —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 19ten July 1806. Vorgestern gaben Herr Fürstenau und sein 10jähriger Sohn, Kammermusici des Herzogs von Oldenburg, ein Konzert im Nationaltheatersaal. Der kleine Fürstenau spielte ein Flötenkonzert seines Vaters mit Variationen von Righini, mit bewundernswürdiger Kraft und Schönheit, und wetteiferte mit seinem Vater in der Sinfonie-Concertante für zwey Flöten von Franzel. Herr Fischer sang eine Arie von Sachini,

und Herr Bernhard Romberg spielte eine von ihm komponirte Phantasie fürs Violoncell mit Begleitung des Orchesters. Ihn nennen heisst ihn loben.

Den 16ten gab man zum erstenmal: das Blumenmädchen. Singspiel in einem Akt von F. Rochlitz. Musik von F. Benda. Dem kleinen Stücke wünscht man mehr Interesse; seine Handlung ist zu einfach und erinnert auch wol hin und wieder an Weissische Operetten. Die Musik von Benda, Sohn des bekannten Konzertmeisters Friedrichs des Grossen, Franz Benda, war nicht ohne Fleiss gemacht, liess aber meistens kalt, und hatte den Fehler, dass der Gesang fast immer von der Instrumentalbegleitung verdeckt ward. Wie gern hätte man die gefällige Biereische Musik gehört; aber Kabinetsempfehlungen. — Uebrigens verdienten Herr Unzelmann als Schosser, Hr. Seidel als Nachtwächter und Dem. Willich als Roschen viel Lob wegen ihres guten Spiels und Gesangs.

Den 20sten Juny sah man zuerst: Don Quixotte auf Camacho's Hochzeit. Ein grosses komisch-pantomimisches Ballet in 3 Akten vom Königl. Ballettmeister Lauchery. Musik von Toeschi und Cannabich. Es ist bekanntlich schon alt: misfiel bey der ersten Aufführung, gewann aber an Unterhaltung durch einige Abkürzungen in den folgenden Vorstellungen.

Von den fremden Künstlern, die seit meinem letzten Briefe hier debutirt haben, nenne ich Ihnen Mad. Stock und Herrn Repke. Mad. Stock, erste Sängerin beym Stettiner Theater, ist die Tochter des bekannten Virtuosen auf dem Klarinet, Mainzer, der sonst in Neustrelitz, jetzt in München lebt, und besuchte Berlin, um Righini's Meisterunterricht im Singen einige Wochen zu benutzen. Auf Bitten ihrer hiesigen Freunde trat sie den 30. Juny und 6. July als Grafin Armand, und den 8. July als Fanchon auf. Sie besitzt ausser einer schönen Theaterfigur eine volle und reine Stimme, die durch Righini noch mehr an Schönheit und Reiz gewonnen hat. Im dritten Akt des Wassertragers legte sie eine schöne Arie von Par ein, in der ihre Stimme mit Westenholzens Klarinet auf das schönste wetteiferte; und doch wollte ein — — Kritiker in einem hiesigen Blatt jene Arie für eine elende Trivialität erklären. —

Herr Repke, der zeither nicht ohne Beyfall auf den Theatern zu Amsterdam, Gotha und Magdeburg gespielt hatte, gab am 15ten den Amtsverwalter Knoll in der schönen Müllerin. Er besitzt sehr viel Theaterfestigkeit, komische Laune und Gesangsfertigkeit, und verdient bey einem soliden Theater ein festes Engagement mehr, als manche andre. Jetzt studirt man Mozarts Idomeneo ein.

Berlin, den 26. July. Zwey musikalische Gesellschaftsspiele, die den ehemaligen Kammermusikus des verstorbenen Prinzen Heinrich von Preussen, Wilh. Rong, der Ihnen auch schon durch die von ihm erfundene Lyra unter dem Namen: Apollina pour les Dames, bekannt ist, als Erfinder nennen, mögen Ihnen zeigen, dass man auf — alle Art und Weise bey uns das Studium der Musik zu beleben und zu stärken sucht. Das erste Spiel, unter dem Namen der Musikdirektor, soll ausser dem Genuss eines gesellschaftlichen Vergnügens auch den Unterricht in den nöthigen Anfangsgründen der Musik überhaupt und des Fortepiano besonders verbinden, nämlich die Erkenntniss der Dur- und Molltonarten, der verschiedenen Taktarten, Spielmanieren, Figu-

ren der Noten und Pausen; mit einem Worte alles, was zu einer Musikschule erfordert wird. Zur Erlernung der Fingersetzung ist dem Spiel eine Klaviaturzeichnung beigefügt, auf welcher die durch die Würfel getroffenen Figuren praktisch ausgeübt werden.

Das zweite Spiel, unter dem Namen Kartenspiel, bezieht sich meistens auf die Erlernung der Eintheilung, deren sämtliche Darstellung besonders gerühmt wird.

Auch hat der musikalische Ehrenmann noch folgende Kartenspiele erfunden, die jedoch vor der Hand nur abschriftlich bey ihm zu haben sind: ein Dominospiel, das ausser anderm noch 38 Akkorde des Generalbasses kennen lehrt; ein Spiel, das alle 26 Tonleitern vorstellt; ein ähnliches für 2 Personen, durch welches eine Einleitung als kurzes Vorspiel in eine jede Dur- und Molltonart bewirkt werden kann; endlich ein dito, um die Intervallen nach dem Grundton C aufzusuchen. Alles um ein Billiges! gefunden hat man sie dafür — die Tonkunst!

Melodion *).

Das von Herrn Dietz in Emmerich erfundene Instrument Melodion, ist eine der wichtigsten Erscheinungen unter den seit einiger Zeit bekannt gewordenen neuen Instrumenten, welches nicht allein die Aufmerksamkeit der Klavierspieler, die es zu allernächst angeht, als vielmehr die des gesammten musikliebenden Publikums verdient, da dasselbe vor allen andern vorzüglich geeiguet zu seyn scheint, den Sinn für Musik, wo er sich vorfindet, noch mehr zu beleben, und dem bessern Geschmacke aufzuhelfen; weil es auch ausserdem bey seinen glänzenden Eigenschaften den wichtigen Vorzug hat, dass es mit nicht grösseren Kosten als ein gutes Pianoforte angeschaft werden kann. Der Mechanismus dieses Instruments weicht von dem aller übrigen ganz ab, und ist in der Hauptsache folgender:

Der Ton wird durch die Reibung metallener Stäbe — die in perpendikulärer Richtung, und zwar so, wie beym Klaviere, nach einander fortlaufen — mittelst des mit einem elastischen Körper umringten, sich umdrehenden Cylinders hervorgebracht, welcher letztere mit den Füssen des Spielers in Bewegung gehalten wird, und zwar so, dass bey Forte-Stellen diese Bewegung geschwinder, beym Piano hingegen langsamer genommen werden muss. Diese letztere erfordert aber sehr wenig Anstrengung, und gerade wegen dieser Uebereinstimmung in der Bewegung des Cylinders mit der beabsichtigten Stärke oder Schwäche beym Vortrage, gewöhnt sich der Spieler daran so leicht, dass er nach einiger Uebung nicht einmal mehr daran denkt. Jeder Ton hat den ihm zukommenden proportionirten Stab, der mittelst einer daran angebrachten Feder, die sich beym Niederdrücken der Taste dem Cylinder mittheilt, in Vibration gesetzt wird. Ueberdiess ist jeder Stab von oben mit einer Schraube versehen, um das Instrument, wenn es nöthig ist, in Zeit von zehn Minuten bequem einen Viertel- oder halben Ton höher oder tiefer stimmen zu können. Uebrigens aber braucht es nicht gestimmt zu werden, und kann bey seiner sehr starken und einfachen Struktur, bey nicht gewaltsamer Zerstörung, viele Jahre

*) Aus Amsterdam von einem, als Komponisten und Kunstkenner rühmlichst bekannten Manne eingesandt. Man vergleiche mit seinem Aufsatze, was von uns in No. 33. dieses Jahrgangs über denselben Gegenstand gesagt worden ist.

hindurch ohne Reparatur gebraucht werden. Es hat 5¼ Oktaven Tonumfang; ist 3½ Schuh lang, und 1 Schuh 10 Zoll breit. In dieser kompendiösen Form ist es zugleich geeignet, als Meubel ein Zimmer recht artig garniren zu helfen.

Ueber den Ton dieses Instruments lässt sich eigentlich keine Vergleichung mit andern Instrumenten anstellen. Voller und nicht so einschneidend als der Ton der Harmonika, nähert es sich am meisten den Blas-Instrumenten, als z. B. den Flöten, Klarinetten, Bassethorn, Fagot et caet. und es lassen sich deswegen für Blasinstrumente gesetzte Harmonieen bis zur Täuschung darauf nachahmen.

Es hat mit der Harmonika den sehr zarten Ausdruck gemein, indem es in ebendemselben Grade aller der Nüancen in Absicht auf Forte, Piano, Crescendo, Diminuendo, Stoccato caet. fähig ist; unterscheidet sich aber von ihr durch den bedeutenden Vorzug, dass sich die Töne keineswegs untereinander vermengen, sondern beym Absezzen der Finger plötzlich verschwinden: dagegen hängt es von der geschickten Behandlung des Spielers ab, dem Tone in gewissen Fällen, wo es von guter Wirkung seyn würde, eine etwas längere Dauer zu geben, ohne den Finger länger darauf zu lassen.

Ferner unterscheidet es sich dadurch, dass, indem es mit dem Klaviere oder Pianoforte den leichten Anschlag theilt, auch mit ebenderselben Fertigkeit, so wie auch Vollstimmigkeit, im Basse sowohl als im Discant — weil die Tastatur wie bey dem Klaviere überall gleich ist — behandelt werden kann. Was ihm noch einen besonderen Charakter giebt, ist, dass man gebundene Sachen mit dem grössten Ausdrukke darauf spielen kann; so, dass man den gebundenen Ton, wo er wirken soll, nach Belieben in der Mitte oder am Ende forcirt und wieder loss lässt, welches bekanntlich bey Pianofortes und Orgeln nicht möglich ist. Ganz sicher wird einmal dieses Instrument bey den vielen Eigenheiten und Vorzügen unter den Klavier-Instrumenten die erste Stelle einnehmen, und es lässt sich dann auch mit einiger Bestimmtheit vermuthen, dass die Kunst dadurch gewinnen muss. Den so oft wiederholten Klagen unserer erfahrensten Kritiker über die Vernachlässigung des gebundenen Styls bey Klavierkompositionen, denen andere eifrige Kunstfreunde durch die Veranstaltung eines neuen Abdrucks der S. Bachischen und ähnlicher klassischen Werke nicht abzuhelfen vermochten, wird hoffentlich einmal durch dieses Instrument ein Ziel gesetzt werden, und es wäre daher sehr zu wünschen, dass dasselbe sich recht bald in den Händen vieler braven Komponisten befinden möchte. —

In Deutschland und in entfernten Gegenden scheint man noch nicht einmal zu wissen, dass Hr. Dietz diese Instrumente fabrikmässig verfertigt und also kein Geheimniss aus seiner Erfindung macht, wie neulich einige reisende Virtuosen auf diesem Instrumente aus Furcht, dass ihnen Andere zuvorkommen möchten, fälschlich ausgestreut haben. Seine Fabrik ist bereits in solchem Flor, dass beständig gegen dreyssig Instrumente in Arbeit sind. Der meiste Absatz schränkt sich jetzt nur noch auf das benachbarte Holland und Westphalen ein, wo der Erfinder auf einer kleinen Reise selbst dieses Instrument producirte.

Chalybssonnans.

Dies ebenfalls von Herrn Dietz erfundene Instrument besteht aus einer Verbindung von Stahl- und Glas-Stäben, welche letztere in horizontaler Richtung gestrichen werden, und dann einen Ton gleich der Harmonika hervorbringen, der aber vor letzterer den Vorzug hat, dass beym Forte das unangenehme Rasseln oder Klingeln

der Glocken wegfällt. Dagegen ist es schwerer zu spielen. In Adagios thut es treffliche Wirkung.

Recension.

Grand Quintuor pour la Flute, Violon, deux Altos, et Violoncelle, composé et dédié à Mr. le Comte Charles de Harrach par François Krommer. Op. 49. A Vienne, au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Preis 1 fl. 48 Xr.).

Noch nicht längst sind sechs Quartetten von Herrn K. in diesen Blättern angezeigt und beurtheilt worden. Es kann das meiste, was dort von jenen zum Lobe dieses geschätzten Komponisten gesagt worden ist, auch von diesem Quintett gelten. Eigenthümlichkeit ohne viel Gesuchtes und Bizarres; gute contrapunctische Verbindung der Stimmen; nur mit Masse, aber ohne Zwang angebrachte, dem Ganzen angemessene, ungewöhnliche Modulationen, zeichnen auch dieses Werk aus. Die Flöte erscheint als Hauptstimme; ihr sind die meisten Figuren und Passagen gegeben, und diese sind so zweckmässig, dem Instrumente so gemäss eingerichtet, dass geübte Spieler keine Schwierigkeiten darin finden, weniger geübte sich daran nützlich üben und sie ohne allzugrosse Mühe ausführen können.

Der erste Satz, Allegro moderato, fangt mit ganz einfachen Noten an, die man nicht mit Unrecht das Thema nennen kann, denn sie dienen — mit mehr oder weniger Figuren umgeben, mit mehr oder weniger Veränderungen, Versetzungen, Umkehrungen und Zwischensätzen in allen Stimmen angebracht — dem Ganzen als eine feste Grundlage, und verschaffen ihm Einheit und Zusammenhang. Nur bey einer Stelle, die im ersten Theil Takt 71 bis 74 und in der Folge noch zweymal stehet, hat Rec. in der Harmoniefolge etwas herbes bemerkt. Auf dieses Allegro folgt ein heiteres, freundliches Adagio. Auch bey diesem hört man in verschiedenen Verbindungen oft das erste Thema wieder, z. B. Takt 44. in enger Nachahmung bey allen fünf Stimmen, welches einen angenehmen Effekt macht. Es ist übrigens so gemessen, dass es nicht durch Länge an Interesse verliert. Die Menuett ist kräftig, voll Leben und Feuer, wie man sie von H. K. zu hören gewohnt ist; ausgezeichnet aber und genialisch ist das Trio derselben.

Wenn man nun bey vielen einzelnen, oft trefflichen Tonstücken, wo aber mehrere Satze ein Ganzes ausmachen sollen, findet, dass diese Satze entweder unter sich selbst zu wenig Analogie haben, oder dass die letztern von geringerem Werthe sind, als die erstern und mithin den Totaleindruck schwächen, da doch bey allen Genüssen der höchste immer bis ans Ende verspart werden sollte: so ist es auch als ein Vorzug dieses Werks zu rühmen, dass nicht nur in allen vier Satzen jene Analogie nicht zu verkennen ist, sondern dass auch der letztere, ein feuriges Allegro, den vorhergehenden an Schönheit und guter Ausarbeitung keineswegs nachstehet. Er hat in Ansehung seines Themas und des Gebrauchs desselben einige Verwandtschaft mit dem ersten Satze.

Dieses sey genug um Hrn. K. zu beweisen, dass sein achtbares Werk nicht ohne Aufmerksamkeit gehört worden, und um das musikalische Publikum auf dessen Güte und Brauchbarkeit aufmerksam zu machen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

INTELLIGENZ - BLATT
zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. N°. XII. 1806.

Anzeige.

Mehrere neu angekommene und ganz vorzügliche

Pedal-Harfen von Erard Frères in Paris

stehen bey uns zu verschiedenen Preisen zum Verkauf.

Auch steht bey uns immerfort ein starker und mannigfaltiger Vorrath ausgewählter

Pianofortes

der besten Wiener und anderer Meister in verschiedenen Formen, Holzart, Tonumfang und ausserer Eleganz.

Ausserdem findet man bey uns sehr gute alte italienische Violinen, von Stradivari, Amati, Stainer etc. wie auch andere Bogen- und Blasinstrumente von den besten Meistern; Harmonika's, Hackenharfen, Guitarren, Mandolinen, Pariser Violinbogen, Romanische Saiten u. s. w.

Breitkopf u. Härtel.

Musikalien - Subscriptions - Anzeige.

Um den Wünschen der Verehrer der Kompositionen des verstorbenen Kapellmeisters Naumann zu begegnen, werden dessen sämmtliche Werke in meinem Musik-Verlage nach und nach in Partitur- und im Klavier-Auszuge correkt und elegant gestochen und gedruckt erscheinen.

Der Anfang wird mit der Komposition des Klopstockschen

Vater Unser

gemacht. Es würde Verletzung der Manen des verewigten Naumann seyn, den hohen Werth dieses Werks darlegen zu wollen; nur so viel sey mir zu sagen vergönnt, dass der berühmte Künstler getrachtet hat, dieser Komposition vorzugsweise den möglichst höchsten Grad von Vollkommenheit zu geben, und dass er das Vater Unser selbst seine gelungenste Arbeit nannte.

Um die Theilnahme an diesem Unternehmen durch Wohlfeilheit des Preises zu erleichtern, subscribirt oder pränumerirt man bis Ende dieses Jahres auf die Partitur einen vollwichtigen Friedrichsd'or, und auf den Klavier-Auszug ½ Friedrichsd'or —

Nächst mir wird der Mit-Herausgeber, Herr Schaum in Hirschberg, so wie jede solide Buch- und Musikhandlung in- und ausserhalb Deutschland, die frankirten Briefen Subscription annehmen; Sammler erhalten das 6te Exemplar frey, oder einen anderweitigen Rabatt. Zur Ostern-Messe 1807 werden die Exemplare abgeliefert.

Berlin im July 1806.

Rudolph Werkmeister

Musik- Verlags- u. Commissions-Händler.

Bey J. V. Degen, Buchdrucker und Buchhändler in Wien ist erschienen:

Christian Friedr. Dan. Schubart's Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst.

Herausgegeben von Ludwig Schubart, Königl. preuss. Legationsrath.

Inhalt.

Einleitung. Skizzirte Geschichte der Musik. Juden. Griechische Musik. Römer. Von Italiens grossen Sängern. Schule der Deutschen. Sächsische Schule. Pfalzbayersche Schule. Wirtemberg. Salzburg. Braunschweig. Anspach. Wallerstein-Oettingen. Durlach, Hamburg, Mainz. Köln. Trier. Taxis. Nassau-Weilburg. Cassel. Darmstadt. Hanau. Augsburg. Frankfurt. Ulm. Charaktere berühmter Tonkünstler. Schweden und Dänemark. Russland. Polen. Schweiz. Holland. England. Frankreich.

Zweyter Theil.

Die Grundsätze der Tonkunst.

Von den musikalischen Instrumenten. Vom Flügel oder dem Klaviere. Von der Applicatur, oder dem Fingersatze. Vom Solospielen. Von blasenden Instrumenten. Vom Gesang. Vom musikalischen Styl. Vom Kammerstyl. – Von den musikalischen Tonverwandtern. Vom musikalischen Colorit. Vom musikalischen Genie. Vom musikalischen Ausdruck.

1a gr. 8. Mit einem Kupfer. 1806. 2 Rthl.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Barythiewicz, A., Variations p. une Guitarre seule. Op. 1. 4 gr.

Journal pour la Guitarre. Cah. 4. 15 gr.

Hamburgisches Journal des Gesanges mit Guitarre-Begleitung. 3ter Heft. 2 Rthl. 8 gr.

Schlüger, C. D., Sonate pour la Harpe accomp. d'un Violon oblig. 10 gr.

Daroudeau, H., Potpourri p. la Harpe sur les airs d'Acis et Galathée. Op. 3. 1 thl. 16 gr.

Mozart, A., thematisches Verzeichniss seiner sämmtlichen Kompositionen. 1 thl. 20 gr.

Mozart, W. A., Idomeneo, Re di Creta, Drama Eroico in 3 atti, Partitura. 12 thl.

Vierling, J. G., allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass. 1 thl. 8 gr.

Sammlung progr. Orgelstücke verschiedener Art für Anfänger von Händel, Bach, Eberlin, Vogler u. andern. 1ste Abtheil. 20 gr.

Wolf, G. F., kurz gefasstes musikalisches Lexicon. 3te Aufl. 1 thl.

Amon, J., 3 Quatuors p. Flute, Violon Alto et Violoncelle. Op. 39. 3 thl. 8 gr.

Schneider, G. A., 3 Duos conc. p. 2 Flutes Op. 18. Liv. 2. 1 thl. 16 gr.

Devienne, F., Concerto p. Flute princip. av. accomp. de l'Orch. 2 thl.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen a. d. beliebtesten Opern, eingerichtet für eine Flöte. Liv. 7–8. à 16 gr.

Devienne, F., 3 Duos conc. p. 2 Flutes Op. 80. 1 thl. 8 gr.

— — 3 dito dito Op. 81. 1 thl. 8 gr.

— — 6 Trios p. 3 Flutes Op. 19. 1ere Partie. 1 thl. 4 gr.

— — 12 petits Duos faciles p. 2 Flutes, Op. 57. 1 thl. 8 gr.

Stumpf, 12 Divertissements p. 2 Violons, 1 thl. 8 gr.

Preis, J. A., Variations p. la Flûte et Guitarre. No. 1. 2, à 12 gr.

Mozart, W. A., Ouverture de l'Op. die Zauberflöte p. 2 Flutes. 8 gr.

Dalayrac, Ouv. d'Adolphe et Clara ou les 2 Prisonniers arr. p. 2 Flutes. 9 gr.

Haydn, Ouv. de la Création arr. pour 2 Flutes 9 gr.

— Echo p. 2 Flutes. 9 gr.

Gebauer, F. N., 6 Duo conc. p. 2 Flutes, Op. 13. 2 thl.

Devienne, F., Collection de petites Duos p. 2 Fl. pour les jeunes amateurs. 18 gr.

— — Recueil de petites Airs arr. p. 2 Fl. pour les Elèves. 18 gr.

— — 6 Duo concert. p. 2 Flutes. Op. 80. Partie 1. 2, à 1 thl. 12 gr.

— — Recueil d'airs nouveaux arr. p. 2 Fl. 1 thl. 12 gr.

— — 6 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 81. 1 thl. 12 gr.

— — 6 petits Duos p. 2 Flutes. Op. 82. 1 thl.

— — 6 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 83. 1 thl. 12 gr.

Pleyel, J., 3 gr. Duos conc. p. Flute et Violon. Liv. 1 — 4. à 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Aug. Nro. 46. 1806.

Bemerkungen aus dem Tagebuche eines praktischen Tonkünstlers.

(Fortsetzung.)

Unter funfzig Vornehmen und Reichen, die den Künstler manchmal gern hören und um sich haben mögen, auch wol ihn belohnen, habe ich kaum fünf gefunden, die die Kunst von Herzen liebten, aber kaum Einen, der sie wirklich hochachtete — so viel schöne Worte Manche auch darüber zu machen wussten. Diese Erfahrung ist eine der traurigsten meines Lebens, und hat mehrere Jahre lang allen Geist und Muth bey mir niedergeschlagen, bis ich erst selbst lernte, die Kunst als von sich und durch sich selbst bestehend ansehen. Jetzt halte ich den für unverständig, der, wie die Sachen nun einmal sind, von ihnen in der Regel mehr verlangt; und den für unklug, der ihnen, was sie nicht verlangen, aufdringen will. Mozart schrieb für die vornehme Dame, die ein wenig Klavier klimperte, für den Nabob, der ein wenig geigte, recht gern ein Sonatchen, eine Partie Variationen u. dergl.; schrieb sie nicht schlecht, aber doch auch nur gerade so, wie sie sie haben wollten: dadurch kam er aber in den Stand, seine herrlichen, grossen, ewigen Werke (meistens für ein Nichts) schreiben zu können, und das that er denn auch mit Aufwand aller seiner edelsten Kräfte! So hab' ich ihn auch mehr als einmal vor Vornehmen und Grossen, kleine, artige Sätze, im Zuschnitt der gewöhnlichen Rondo's, Variationen über: Blühe, liebes Veilchen, u. dgl. nett und zierlich extemporiren; dagegen manchem armen, reisenden Musiker oder sonstigen wahren Kunstfreunde, die ihn nicht im geringsten belohnen konnten, halbe Nächte lang vorphantasiren hören, als wär' er ein so eben vom Himmel gestiegener Genius. Auch schrieb er mehrere seiner trefflichsten Konzerte, grosse Arien u. dgl. für arme Virtuosen und Virtuosinnen, ohne die geringste Entschädigung, nur um ihnen aufzuhelfen, und gab ihnen sogar, damit sie eine Seltenheit behielten, das einzige Manuscript — — Ich meyne, so ist es zugleich recht und klug: so giebt man dem Kaiser, was des Kaisers ist, und Gott, was Gottes ist! —

Eine grosse Schwierigkeit für den unerfahrnen Künstler im Zusammenseyn mit Vornehmen, Reichen und Grossen, ist: das rechte Mittel zwischen Zuviel und Zuwenig zu treffen; zwischen dem, was sie schon Zudringlichkeit, (Ueberlästigkeit,) und Sprödigkeit, (Anmassung, Vornehmthun,) nennen, was aber diese Namen durchaus noch nicht verdient, sondern nur Mangel an Klugheit, an Feinheit, an Beobachtungsgabe, an Behülflichkeit ist. (Was jene Namen wirklich verdient, wird allerdings von Rechts wegen gezüchtigt, verspottet, verachtet!) Zwischen jenem nun das rechte Mittel zu treffen, sag' ich, ist sehr schwer; und gleichwol kömmt man ohne dies nicht

mit Reichen und Vornehmen aus, oder muss, heimlich oder offenbar, ihre Verachtung tragen. Bin ich in frühen Jahren jemals wirklich in Gefahr gewesen, mich zu ermorden, so ist es bey hieher gehörigen Erfahrungen geschehen, wo ich nicht, nur mit bestem Willen, sondern durch Darbringung wirklich meines Allerbesten, ohne Irgend ein eigenes Interesse, mit Anstrengung aller edlern Kräfte bis zur Krankheit — des Guten zu viel gethan hatte, dafür Spott oder benitleidende Verachtung fand, und nun mir selbst sagen musste, dass ich ja gar leicht so gescheidt hätte seyn können, dies vorauszusehen und zu verhüten. Die allgemeine Regel ist freylich kurz, bündig und wahr: Dränge dich nicht herzu, sondern lass dich auffordern: bist du aber aufgefordert, so sperre dich nicht, und gieb, wovon du glaubst, es seyn für diese Gesellschaft, diese Zeit etc. das Allerbeste! Diese Regel ist freylich der Grund alles verständigen Benehmens in jenem Verhältnis; wenn nur aber die Anwendung in den einzelnen, besondern Fällen von tausenderley Art, gerade für den Musiker, nicht so schwierig wäre! — Nur Einiges als Beyspiel! Du willst und sollst dich nicht herzudrängen: aber bekannt musst du schon seyn, Aufmerksamkeit musst du schon auf dich gezogen haben, ehe man dich laden und auffordern kann! Empfehlungsbriefe —? Die Vornehmen bekommen deren jetzt bey weitem zu viele, als dass sie den meisten noch etwas gelten! Du willst erst privatim, ohne Entschädigung, dich oder deine Arbeiten hören lassen? Du kömmst nicht dazu, oder wirst mit halben Ohren gehört, wenn du nicht schon vorher bekannt warest! Ruf? Nun, wenn du dessen so viel schon hast, dass er bis zu ihren Ohren gedrungen ist, so kannst du's freylich darauf ankommen lassen; wie aber, wenn du dir ihn erst erwerben sollst? Dazu gehört heut zu Tage, selbst beym ausgezeichnetsten Künstler, wenigstens Zeit, Gelegenheit, und auch Glück so viel, viel Glück! —

Das, wodurch ich in diesem Betracht noch am besten durchgekommen bin, lässt mich folgende Maximen aufstellen: Gewöhne dich, ohne viele Bedürfnisse, und mithin nicht von den Tafeln und Beuteln der Vornehmen und Reichen abhängig zu seyn! Bist du schon verwöhnt, so hält das schwer: aber es geht doch! und bist du ein Mann, so geht's auch, ohne dass es dich allzusehr drückte! Bist du noch unverwöhnt — wol dir! so ists leicht, es auch zu bleiben, und du bist nun schon reich! Dies vorausgesetzt, schreib irgend ein tüchtiges Werk — ein Werk aus der höchsten der Regionen, in welchen du dich zu Hause fühlst, und wende darauf alle Kraft, allen Fleiss; nun lass dich oder dein Werk vor — wenigstens einigen anerkannten Kennern, die zugleich als redliche Männer geschätzt sind, hören, damit von solchen über dich und deine Arbeiten öffentlich gesprochen werde, und zwar nicht in literarischen Klatschbuden, wohin jeder trägt, was er will, wenn er's nur lesbar einzukleiden weiss und nichts dafür bezahlt haben will — sondern in Blättern, die in Achtung und gewissem Kredit stehen bey allen, die den Bleyglanz von Silbererz zu scheiden wissen. Jetzt wird man allmählig dich suchen, und nun hast du gewonnen Spiel, wenn du als Künstler und als Mensch wirklich suchens- und auszeichnenswerth bist. Dann lass dir noch einige Hausmittelchen empfohlen seyn!

1) Jedermann die Achtung, Höflichkeit und Gefälligkeit, die ihm, auch schon seiner blossen Verhältnisse und bürgerlichen Lage nach, gebührt! ist er aber so schwach, sich selbst von diesen Verhältnissen zu trennen, auf sie zu pochen, gegen sie dich demüthig scheu zu wollen: so thue das

nicht — du verlierst sonst allemal, selbst in seinen Augen; sondern setze der Arroganz ein männliches, aber bescheidenes Geständnis deiner Freyheit von künstlichen Bedurfnissen entgegen! Glaube mir: sie, die mitten in Fulle und Ueberfluss noch immerfort klagen und bedürfen, haben im geheim dagegen Respekt, und wenn du die Art triffst, wie so etwas zu aussern ist, so kannst du schon darum mit ihnen ausführen, was ein Anderer anzufangen nicht wagen dürfte. Diese rechte Art aber ist: männlich — bestimmt, ohne Hochmuth, bescheiden, ohne Unterwerfung! —

2) Gieb ihnen — es verstehet sich: die abgerechnet, die über dem Gewöhnlichen stehen! — gieb ihnen in deiner Kunst nur, was sie in ihr suchen und wonach sie ewig ausschauen: leichten Reiz und angenehmen Zeitvertreib; aber gieb ihnen dies gut, gern, mit eigener Theilnahme: gieb es, als sey es überhaupt das Beste, nicht nur das Beste für dies Auditorium; und lass dir ja nicht die Nachlässigkeit zu Schulden kommen, zu der man sich sehr geneigt fühlt, wenn man weit Vorzüglicheres vermag und weit bessere Zuhörer wünscht! Ein sehr schätzbares, und wahrscheinlich das wohlhabendste Künstlerpaar, das jetzt in Deutschland lebt, verdankt den grössten Theil seines ausgebreiteten Rufs und seines Wohlstandes den — Pleyelschen Quartetten, und zwar den frühesten, die jenes Paar in Italien und England, ehe sie dort gange und gebe wurden, in Privatakademieen den Vornehmen und Reichen vorspielte: aber sie spielten sie trefflich — ganz, als wäre strengster Ernst, was nur gewandter Scherz war.

3) Die Meisten aus jenen Ständen glauben, es gehöre nun einmal dazu, dass sie auch über Kunst- und Kunstprodukte entscheiden. Lass doch [illegible]u und widersprich nicht, wenn sie auch noch so arge Missgriffe thun! Du kannst ja versichert seyn, dass es ihnen eben so wenig von Herzen geht, als denen, die Ja dazu sagen, ihre Zustimmung. Es sind das blosse Redensarten, von allen vergessen, sobald die Luft nicht mehr davon zittert. Wirst du aber bestimmt von ihnen gefragt, so sage immer deine Ueberzeugung — es verstehet sich, mit Anstand; diejenigen von ihnen, die gar keine andere Meynung, als die ihrige, vertragen können, sind schon so fein, gar nicht bestimmt zu fragen! — Manche, die Kennerschaft affektiren, locken dir dein eigenes Urtheil ab und-tragen es dann, als das ihrige umher, auch wol dir selbst wieder zu, und vielleicht gar missverstanden! Lass auch das; es ist ohne Erfolg, ausser für dich, den sie darum lieber gewinnen! — Ich spielte einst vor einem wirklich hochachtungswürdigen Fürsten, der aber ebenfalls die zuletzt angeführte Schwachheit hatte. Er kam, nach Beendigung meines Konzerts, und sagte mir manche Verbindlichkeiten; ich entschuldigte mich dagegen mit Grund, dass mir, während des letzten Sazes, der grossen Hitze wegen, die Quinte falsch worden wäre und mithin der Ton einigemal nicht ganz gekommen sey, wie er sollte. Ich glaubte mich dieses gewöhnlichen Ausdrucks der Musiker um so mehr bedienen zu dürfen, da dieser Herr selbst, und gern, in Kunstwörtern sprach. Nun erzählte er Jedermann: ich habe gut gespielt, nur dass im Konzert zu viele falsche Quinten vorgekommen wären, die er gleich gehört habe! Er strafte mich hernach auch gutmüthig darüber. Wie gern liess ich das geschehen! Und wie gut befand ich mich dabey! — Ein anderer vornehmer Mann unterhielt einmal über Tische seine Gesellschaft lange mit seiner frühen musikalischen Bildung, die, wie er versicherte, gar nicht unbeträchtlich gewesen wäre; hernach habe er aber alles liegen

lassen, weil er sich nicht habe dazu verstehen können, Generalbass zu lernen. Das war denn sehr glaublich, und ich äusserte das. Die weiten Griffe widerstanden mir unüberwindlich! fuhr er fort. Auch das war leicht gedenkbar. So unterhielten wir uns eine feine Weile; da merkte ich erst, dass er den Generalbass für den Contrebass halte! Auch gut! dacht' ich, und that, als merkte ich so wenig von dem komischen Missgriffe, als die andern Gäste. Der Mann nützte mir in der Folge viel; er wäre aber gewiss mein Gegner geworden, hätt' ich seine Unwissenheit an den Tag gebracht — denn, wie behutsam ich dies auch gemacht hätte, er wäre lächerlich geworden, und hätte gefühlt, dass er's geworden sey! —

4) Hüte dich sehr, vor den Vornehmen zu viel Musik zu machen — d. h. mehr, als sie eben jetzt ergötzt. Das rechte Maas ist auch hier, für ein noch ungeübtes Auge, schwer zu treffen: dann thue lieber zu wenig, als zu viel. Will man wirklich mehr, so wird man in dich dringen; aber aufhören will man dich doch nicht heissen, und du verlierst dann in fünf Minuten, was du vorher in funfzig gewonnen hattest. — Aber dies geübte Auge, wollt' ich, erwürbest du dir; es hilft dir nicht nur bey solcher Zeitbestimmung, sondern auch bey der Wahl deiner Musik selbst, mehr, als alles. Du wirst es dir erwerben, wenn du dich selbst immer beysammen hast, und nun (was bey solcher Musik, als hier in der Regel zu geben ist, nicht eben schwer fällt —) dein Blick eben so aufmerksam in den entscheidenden Gesichtern, als in dem Notenblatt zu lesen sucht. Weiter lässt sich hier nichts schildern oder anrathen; aber bey gehöriger Aufmerksamkeit kömmst du nach und nach dahin, fast unfehlbar schon die allerersten Anwandlungen von Uebersättigung und Langeweile in den Augen der Zuhörer zu erkennen, selbst während ihr Mund Bravo ruft: und dann höre ja auf — aber nicht etwa unwillig, beleidigt, sondern ganz ruhig und vollkommen, als sey die Sache nun aus. —

Und damit genug für diesmal! —

(Die Fortsetzung dieses Aufsatzes nach einiger Zeit.)

Nachrichten

Potsdam, den 30. May. Mit königl. Erlaubniss führte, seit einigen Jahren wieder zuerst, in unsrer Hof- und Garnisonkirche der französische Organist bey der Louisenstadt zu Berlin, Joh. Chr. Wilhelm Kühnau jun. (Sohn des vor kurzem verst. Musikdirektors daselbst) heute Nachmittags ein Orgelkonzert auf. Er spielte ausser einigen Fugen von grossen Meistern und andern guten Stücken auch den berühmten Choral von Kirnberger: Bey dem Kreuz mit nassen Wangen, der ein Meisterstück der Harmonie ist, mit richtigem Gefühl. Das Finale war ein eignes Konzert für die Orgel mit Instrumentalbegleitung, welches aus einem Maestoso, Grazioso, einem Postludium, und einer Schlussfuge bestand, und, ungeachtet einiger schwierigen Passagen, dennoch gut ausgeführt wurde: besonders entging dem Auditorium dabey das geschickte Pedalspiel des Künstlers nicht.

Wien, d. 2ten Aug. Der heisse Sommer ist der Musik nicht günstig: ich kann Ihnen also auch nur wenig Neuigkeiten berichten. Mad. Roose trat auch einmal als Sängerin im Theater an der Wien auf. Sie wählte dazu d'Allayrac's Nina, oder Wahn-

sinn aus Liebe, und gefiel ausserordentlich. Das Schauspieltalent dieser grossen Künstlerin ist bekannt; weniger, dass sie eine — wenn gleich nicht starke oder ausgebildete, doch sanfte und ausdrucksvolle Stimme hat, welche zu dieser Rolle sehr gut passte. So gelang es ihr denn, die Arien mit soviel Affekt und Bezeichnung vorzutragen, dass ihr der Antheil der Zuhörer nicht entgehen konnte. Weniger glücklich war sie in den vielstimmigen Stücken, wo sie, so leicht auch die Musik ist, doch manchmal nicht richtig intonirte, und wo die Festigkeit einer erfahrnen Sängerin vermisst werden konnte.

Die Augartenkonzerte gehen ordentlich fort. Hr. Czerni spielte das Beethovensche Klavierkonzert aus C dur. Man lobte seine Fertigkeit, vermisste aber Deutlichkeit, Reinheit und Kraft. Wie übrigens Jemand eine Aehnlichkeit zwischen diesem und dem Eberlschen Klavierkonzerte aus C dur finden könne, ist Refer. völlig unbegreiflich, da diese Werke, so vortrefflich sie auch beyde sind, doch in der Erfindung und Ausführung bis ins kleinste Detail sich unterscheiden; und überhaupt eine geringe Beobachtung den ganz verschiedenen Gang dieser beyden grossen und eigenthumlichen Talente entdeckt. — Mit ausgezeichnetem Beyfall wurde das Mozartsche Klavierkonzert aus D moll von Hrn. Stein gespielt. Sein Vortrag war rasch, bestimmt, feurig und brillant, und er verdiente das Lob der Kenner. Nicht als Tadel, nur als Bemerkung mag es hier stehen, dass Mozart selbst dies Konzert mit mehr Ernst und imponirender Würde vortrug. Bey ihm wurde mehr der tiefe, reiche Geist der Komposition, bey Stein mehr der glänzende Vortrag des Virtuosen bemerkbar.

Eine neue Sinfonie von Tomaschek wurde mit lautem Unwillen gehört, und durch die Stimmen der Kenner aus dem Kreise des Schönen, oder Erhabenen gewiesen. Geist, Kraft und Originalität fehlen ihr in gleichem Grade; sie ist eben so gemein gedacht, als langweilig und ärmlich ausgeführt.

RECENSION.

Chöre, Gesänge und Marsch, aus dem Schauspiele: Die Weihe der Kraft, von F. L. Z. Werner, nach dem unabgekürzten Originalmanuscript, von Bernhard Anselm Weber, Königl. Pr. Kapellmeister. Klavier-Auszug. Berlin bey Rudolph Werkmeister. (Pr. 16 gr.)

Ganz Deutschland hat an dem Unternehmen, den Mann Gottes, Luther, auf die Bühne und folglich den Deutschen eben jetzt näher und lebendiger vor das Auge zu bringen, Antheil — hat wenigstens historische Notiz davon genommen. Dass die Pariser sich ebenfalls darum bekümmert, und, ihrem öffentlichen, *massgeblichen* Dafürhalten nach, gar nicht begriffen haben, wie man eben jetzt in Deutschland von einer Weihe der Kraft sprechen, und einen alten, verschollenen Schwärmer und Schwindler, wie Luther, wieder hervorsuchen könne; das gehet uns nicht an und werde auch nur als Notiz für die hiehergesetzt, die es nicht schon wussten. — Verschiedene öffentliche Blätter haben durch Darlegung des Inhalts dieses Schauspiels und durch andere kurze Nachrichten davon, für den ersten Andrang der Neugierde des Publikums gesorgt; unser Berliner Korrespondent hat auch gleich bey der ersten Erscheinung des Stücks auf der Bühne von der Musik desselben, im allgemeinen und zu jenem Behuf genügend, gesprochen: jetzt aber, nach gestillter Neugier, wünscht jedermann ernstlicher das

Werk selbst kennen zu lernen, und, nach öffentlichen Nachrichten, wird Ifland auf einer Reise es vorlesen, so wie Weber durch die schnelle Herausgabe dieses Hefts an seinem Theil für die Erfüllung jenes Wunsches sorgt.

Da der Text dieser Gesänge, so viel wir wissen, noch nirgends öffentlich bekannt gemacht, und durch so viele gute und böse Gerüchte gegangen ist, sey es erlaubt, ehe wir über die Musik sprechen, wenigstens unsre Verwunderung zu bezeigen, wie an diesen Liedern — von einer Seite die zartfühlige elegante, von anderer die stramme incroyable Welt, so gewaltigen Anstoss hat nehmen, und nicht nur, (jede nach ihrer Weise,) ungeschlachte Rohheit oder zirpendes Himmeln darin finden, sondern grossentheils um ihrer (der Gesänge) willen, selbst das Ganze leise beachselzucken oder laut verspotten können. Mag es seyn, dass in einigen dieser Gedichte — wir finden nur in dem Einen, Seite 18. — zu weichlich geschwebelt, zuviel getieckt wird; mag es seyn, dass überhaupt manche kleine Einzelheit aufgegeben werden muss: berechtiget das zu einer Verwerfung des Ganzen? ja nur zu irgend einem Urtheile über dieses? Und kann man denn selbst jenes kindernde Liedchen, das immer und immer wieder angeführt und zur Verspottung des Ganzen benutzt wird — kann man denn selbst dies singen oder anhören, ohne dass im Allgemeinen die Wirkung erreicht würde, die der Dichter beabsichtigte? vorausgesetzt, man gehet nur mit so viel Unbefangenheit und gutem Willen dazu, als nöthig ist, wenn irgend ein Kunstwerk auf uns wirken soll; man verhärtet, man stemmt sich nicht absichtlich dagegen! Oder sollte man diese Absicht des Dichters und diese Wirkung selbst schon tadelnswerth und lächerlich finden? — Doch mögen Andere für den Dichter sprechen — oder auch nicht sprechen! Was er wirklich gut gemacht hat, wird bleiben, und die Schwätzer werden's nicht. Wir haben von dem schätzbaren Weber zu sprechen, und müssen auch hier damit anfangen, dass wir unsere Verwunderung bezeigen — darüber nämlich, dass nicht schon längst irgend ein Mann von Einsicht, Namen und Kredit, in diesen oder andern öffentlichen Blättern, Webern ein eindringendes, herzliches, bedeutendes Wort gesagt hat, wenn er, wie seit mehrern Jahren, sein ausgezeichnetes Talent, seine Kraft, seine Einsicht nicht, wie gar manche in festen Aemtern stehende Komponisten, ruhen lässt, oder sie nur auf Arbeiten verwendet, die glänzen, gross ins Auge fallen, Lärm machen, Geld einbringen; dass er nicht, wie sie, darüber um sein Amt sich wenig oder gar nicht bekümmert, darin sinken und zu Grunde gehen lässt, was sinken und zu Grunde gehen will, und sich um sein eigentliches Engagement nur bekummert, wenn Zahlungen zu empfangen sind. Weber — ausserdem, dass er einer der einsichtsvollesten, geschicktesten, und thätigsten Direktoren ist, der sich allmählig selbst auch ein Orchester herangezogen hat, das mehr werth ist, als so manche von alten Zeiten her noch jetzt berühmte Kapelle, die sanft einschlummert — Weber hilft mit allen seinen Kräften die Werke Anderer emporbringen, und lässt sich's ruhig gefallen, wenn daraus gewöhnlich nicht viel gemacht, sein eifriges Bemühen schnell wieder vergessen, und gar manches seiner wahrhaft schätzbaren Produkte auswärtig gar nicht bekannt wird.

Das letztere Schicksal würde wahrscheinlich auch seine Musik zu diesen Gesängen Werners, ohne diesen Klavierauszug, haben; denn wo wird man denn dies Schauspiel noch geben mögen oder dürfen? Und diese Musik ist doch so schön: ist es in einem solchen Grade, dass wir unsere gar nicht ge-

ringen Erwartungen fast durchgängig befriedigt und in mehrern Stücken übertroffen gefunden haben. Eigentlich zu tadeln, finden wir kaum einige Kleinigkeiten, die wir dem wackern Künstler genau angeben wollen — denn was wäre sonst unser Lob werth? Wir rechnen unter diese zu tadelnden Kleinigkeiten, gleich im ersten Choral: Ein' feste Burg ist unser Gott, die Wendung der Harmonie nach E moll, Seite 3, Syst. 2, T. 5. Sie weicht von der alten Simplicität ab, wie von Luthers Original, so weit wir dies mit ziemlicher Zuverlässigkeit nachweisen können, (dies mödulirt ganz einfach in G dur —) und auch die unmittelbar vorhergehenden Noten der Melodie, erscheinen hier, wenn man die ältesten Choralbücher vergleicht, ein wenig verändert. So ist auch die Fortschreitung Syst. 3, T. 4. künstlicher und weniger alterthümlich, als die sich in jenen ältesten Choralbüchern findet, wo nämlich statt des H mit der 6, C-♯ gelesen wird, welches, auch wenn man an das Historische nicht denkt, wol schon an sich besser ist. — Der folgende Chor der Bergleute bey ihrer Arbeit mag durch die Instrumentirung, worin bekanntlich W. so sorgsam, geschickt und glücklich ist, noch viel gewinnen: er ist aber auch schon hier im Auszuge trefflich, und so ganz was er seyn soll, dass uns darüber wirklich nichts weiter zu sagen übrig bleibt. Auch der Text dieses Liedes ist herrlich — er ist es, schon wenn man ihn einzeln für sich ansiehet, wird es aber noch mehr an seinem Platze, durch die geheime Beziehung und Deutung, durch die leise, aber eingreifende Vorbereitung auf das, was eben geschiehet, aber vor den Zuschauern noch nicht dargestellt, sondern blos ihnen zu ahnen gegeben wird. — Den Gesang der Nonnen, S. 12. folg., hat ebenfalls W. ganz so geschrieben, wie es sich gehörte; er ist eindringender, kirchenmässiger und alterthumlicher, auch weit kunstloser, als mehrere berühmte Kompositionen ähnlicher Art auf unsern Bühnen, mehr auch, als W.s eigener ähnlicher Gesang der barmherzigen Brüder im Wilhelm Tell; und dennoch ist er — oder vielmehr eben darum — mehr werth, als jene. Das Einzige hätte dabey vermieden werden sollen, dass die letzte Sylbe des oft wiederholten Miserere nicht immer auf den guten Takttheil fiel. —

Nun folgt das Gaudeamus der wittenberger Studenten und Schüler Luthers. Dies ist nun eins von den Stücken, woran die Feinen, die Zarten, gar harten Anstoss genommen haben. Es ist wahrscheinlich ausser Berlin noch Niemand bekannt: so stehe es denn hier, damit jeder selbst urtheilen könne. Weber hat, wie sich's versteht, die bekannte alte, kräftige Melodie beybehalten.

Gaudeamus igitur,
Und Percat gesungen
Dem alten Fuchsen! glaubt es nur,
Wir haben ihn bezwungen.
Er schicke seine Bullen aus:
Wir treiben sie zum Tempel 'naus,
Den Burschen ist's gelungen!

Der heil'ge Vater treibt's zu bunt,
Er will uns schier kuranzen;
Vernunft soll wie ein Pudelhund
Nach seiner Pfeife tanzen:
Doch brave Bursche prellt man nicht;
Wir lachen ihm ins Angesicht
Und seinen Pfaffenschranzen.

Die Musenkunst sey venerirt,
Der Kurfürst auch daneben,
Wenn Land und Leut' er wohl regiert
Und Burschen Wein lässt geben.
Doch Doctor Luther lobesan,
Dem sind wir alle unterthan;
Hoch soll Herr Luther leben! —

Das Lied, Theresens Sehnsucht, S. 16. ist von W. für freyere Deklamation, und

freyere Behandlung der Sängerin überhaupt, meisterhäft — einfach, kunstreich und innig zugleich, geschrieben worden. Gewiss kann es niemand singen, oder (freylich, wie es seyn soll,) singen hören, ohne tief ergriffen zu werden und sanfte Freude, mildes Wohlgefallen, noch lange nach dessen Beendigung in der Seele zu behalten. — Bey dem Marsch, S. 17, zu dem Zuge in Worms — dem prachtvollesten, der jemals auf einer deutschen Bühne gesehen worden — bey diesem hat sich der Komponist wol zunächst nach dem bequemen müssen, was vor den Augen der Zuschauer geschiehet. Der Marsch ist sehr einfach, und, so für sich auf dem Papier angesehen, nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet. Das benachbarte Cis-C im zweyten und dritten Takt vom Ende des Ganzen, thut in solcher Musik nicht gut; ein anderes ist es mit dem Cis im Anfange des zweyten Theils, wo das Ohr vor der Rückkehr des C nicht nur mehr Zwischenaccorde bekömmt, was an sich nicht entscheidet; sondern wo es in der grossen Note D. und im rhythmischen Einschnitte, eine Beruhigung findet. — Das Duett, S. 18 folg., das schon oben erwähnt worden, ist vom Komponisten äusserst lieblich, zart und fein behandelt worden: es haben dies aber schon Andere früher gerühmt und darum mag es hier übergangen werden. — Endlich die Trauermusik beym Todtenamte Theresens, S. 23, ist zwar offenbar vornämlich auf Blasinstrumente berechnet, thut aber auch schon am Pianoforte sehr gute und ganz die beabsichtigte Wirkung, welches sich auch von dem damit verbundenen Trauerchor der Nonnen rühmen lässt. Aus letzterm wünschten wir nur den Uebergang Syst. 1, T. 8. im Basse weg. Uebrigens hat man vornämlich auch diesen Chor, als mystisch, bigott und kindisch, lächerlich machen wollen: er stehe darum zum Schluss dieser Anzeige noch hier, und man beurtheile nun auch diesen selbst!

Ach unser trautes Schwesterlein,
Es ist voran gegangen;
Hier konnt' nicht ihres Bleibens seyn
Die Erde macht' ihr Bangen.
Es winkte sie zu seinem Thron
Der ew'gen Mutter Gnadensohn,
Und wir — wir weinen —
Wann wird er uns erscheinen?

Ihr Blumen, eure Hüterin
Wird euch nicht mehr begiessen
Zum Thale Saron ging sie hin,
Als Blume aufzusprissen.
Sie konnte duften nur und blühn,
Sie musste mit dem Lenz entfliehn,
Und wir — wir schauen
Von ferne nur die Auen.

So ziehe hin, von wannen du
Wol nimmer warst geschieden,
Den kindlichsüssen Blüthen zu,
Den Träumen und dem Frieden!
Verlass uns nicht, du süsses Kind,
Die wir auf dunkeln Pfaden sind,
Ach wir — wir zagen! —
Wird noch ein Morgen tagen?

Der Stich ist bey weitem nicht so fehlerfrey, und auch nicht so gut ins Auge fallend, als bey vielen weit weniger bedeutenden Werken dieses Verlags.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 20ten Aug. **No. 47.** 1806.

Herschel als Musiker.

Es ist schon vor ...gen Jahren in diesen Blättern erzählt worden, wie der grosse Herschel als ein armer junger Mensch, der gar nicht ahnete, was in ihm lag, und auf den in seinem deutschen Vaterlande kein Mensch achtete — nach England zog und öffentlich Musik machen half, bis er allmählig durch seinen Genius von dieser, zur Musik der Sphären gehoben wurde *).

Einer von Herschels Beförderern und Jugendfreunden, Dr. Miller, giebt nun in seinem Werke, History of Doncaster, nähere Nachricht über das Debüt des unsterblichen Herschels in England; und obschon andere öffentliche Blätter früher Notizen daraus genommen haben, glauben wir doch unsern Lesern nicht ungefällig zu handeln, wenn auch wir — wenigstens eben dies Debüt ausführlicher aus jenem Werke erzählen.

Miller war der Erste, der dem jungen Herschel, der noch mit der Hoboe umherzog, aus dem Dunkel half. 1760 speisete er, Miller, mit einigen Offizieren der Durhammer Miliz zu Pontefrakt. Die Offiziere erzählten ihm, sie hätten bey ihrer Regimentsmusik einen jungen Hoboisten, der erst wenige Wochen in England sey und doch das Englische so frischweg spräche, wie ein Eingebohrner. Wenn er ihn kennen lernen wolle, so möge er mit ihnen nur aus dem Speisesaal ins Nebenzimmer kommen — wo eben die Musiker waren und Tafelmusik machten; der junge Mensch solle ihn obendrein mit einem tüchtigen Solo traktiren. Miller that es, und Master Herschel brachte sein Hoboensolo vom alten Giardini mit so schönem Ausdruck heraus, dass man erstaunte. Nachher nahm Miller Herschelen bey Seite und fragte ihn, ob er sich auf längere Zeit beym Regimente engagirt habe? Nein, gab er zur Antwort; ich diene von Monat zu Monat.

Kerlchen, lass sie laufen! sagt' ich zu ihm, fährt Dr. Miller fort. Komm du, und lebe mit mir! Ich bin ein einzelner Mann: wir wollen schon mit einander auskommen! du siehst mir darnach aus, als hätt'st du Kopf, und wärest für 'was Besseres gemacht! —

Herschel liess sichs gefallen und zog mit mir nach Doncaster; erzählt M. weiter. Meine Wohnung bestand damals freylich nur aus zwey niedrigen Stuben, meinen damaligen Umstän-

*) Selbst Gerber im Tonkünstlerlexikon sagt noch von ihm: „Friedrich Wilhelm Herschel, Musikdir. und Organist zu Bath in England, gebohren im Hannöverschen, beschäftigt sich in seinen Nebenstunden mit der Sternkunde und der Verfertigung optischer Instrumente" etc.

den gemäss. aber das fehlte ihr doch nicht, was Herscheln am liebsten war — eine hübsche Bibliothek. Swift wurde bald sein Lieblingsautor, und es ist zum Erstaunen, dass ein junger Deutscher so bald in die schönen Eigenheiten unsrer Sprache eindrang, um gerade diesen schwierigen Schriftsteller verstehen und lieb gewinnen zu können.

Es fand sich eine gute Gelegenheit, Herscheln in Mr. Copleys Konzerte zu bringen, und ich benutzte sie. Herschel trat mit Konzerten von Corelli, Geminiani und Avison, so wie mit den Solos in Händels Werken auf: und nie sind wol diese Stücke mit keuscherm Sinn und dem Geiste ihrer Verfasser angemessner vorgetragen worden, als von Herschel geschahe. Nun verbreitete sich sein Ruhm; von allen Seiten erbot man sich ihm zum Scholaren, zu Wakefield und Halifax trug man ihm auf die öffentlichen Konzerte zu dirigiren; darüber verlohr ich ihn ein wenig aus den Augen.

Nach einiger Zeit hatte der alte Orgelbauer Schnetzler *) für die Halifaxer Kirche eine neue Orgel erbaut; sie sollte mit einem Oratorium vom seel. J. Bates eingeweihet werden. Master Herschel und noch sechs andere bewarben sich um den neuen Organistendienst. Sie sollten Probe spielen; über die Reihe entschied das Loos: Herschel erhielt Nummer drey. Der Spieler Nummer zwey war M. Wainwright — hernach Doktor W., von Manchester, ein Mann von so flinken Fingern, dass, während er spielte, der ehrliche alte Schnetzler trippelnd Kirch' auf Kirch' ab lief und immer seufzete: Geh zum Teufel! zum Teufel geh! lauft mir der Master nicht über meine Klaves, wie eine Katze? wie sollen denn meine armen Pfeifen ansprechen?

Während M. Wainwright sich noch abarbeitete, stand ich mit Herscheln auf einem Chorflügel. Ich fragte ihn, was er sich für Glück verspreche, wenn er nun auf die Orgelbank käme? Ich weiss nicht, antwortete Herschel: dass das aber ein Satan ist, gegen den ich mit meinen Fingern nichts ausrichte, das hat seine Richtigkeit! — Mit diesen Worten schwang er sich auf die Orgelbank und die Sache ging los. Klang das doch nicht anders, als ob mit den sämmtlichen angezogenen Registern auch alle Ströme des Wohllauts losgelassen wären, und diese sich nun, von Herscheln geleitet, in den vielgestaltigsten Wellen in die Kirche ergossen! die Wirkung, die es that, war ganz eigen, setzte in Erstaunen — ich konnte sie mir nicht erklären. Nachdem nun Herschel auf diese wunderbare Weise ein Weilchen präludirt hatte, spielte er den hundertsten Psalm, so fromm, so kirchenmässig, dass es allen, die ihn hörten, recht erbaulich in die Seele drang. Besonders war nun dies der Fall beym alten Schnetzler, der vor Freuden fast ausser sich kam, dass Herschel sein Werk so voll und so prächtig zur Sprache zu bringen wusste. Er rief einmal über das andre aus: das ist mir ein Mann! das ist der rechte, und kein andrer! der wird meine Pfeifen zu Verstande kommen lassen!

Nachher fragte ich Herscheln, wie es ihm gelungen sey gleich Anfangs einen so überwältigenden Effekt hervorzubringen? Sagte ichs nicht, antwortete er, dass ich mit den Fingern gegen meinen Vordermann wenig ausrichten würde? aber, aber . . . Hier zog er ein paar Stücken Bley aus der Tasche und demonstrirte fort: Das hab' ich auf den untersten Klavis gelegt,

*) Ebenfalls ein deutscher und wackerer — auch berühmter Mann. Man lese über ihn Burney in seiner Reise.

und das, eine Oktav höher. Indem ich nun die Harmonie immer im Verhältniss dazu bearbeitete, bekam ich eine Fülle der Accorde, wozu es schien, als brauche man vier Hände! — —

So weit Miller! Herschel bekam den Dienst, und wurde dann als Organist und Musikdirektor nach Bath berufen, wo sich nun seine Liebe zur Mechanik und Astronomie immer mehr entwickelte. Um übrigens das Feine und Sichere jener Speculation recht bestimmt vor's Auge zu bekommen, so wie, um sich das Erstaunen der Zuhörer ganz zu erklären, erinnern sich unsre Leser, dass die Orgeln in England fast sammtlich ohne Pedal sind, dass ihnen mithin das Prächtigste und Mächtigste unsrer Orgeln abgeht; dass nun aber Herschel durch jenen lustigen Einfall eben das bewirkte, was wir bewirken, wenn wir bey pathetischen Satzen beyde Füsse auf der Hauptnote des Grundbasses ruhen lassen und die vollstimmige Harmonie beyder Hände so führen, binden und in einander schlingen, wie sie es jetzt zwar leider selten hören, aber in manchen schönen, musterhaften Praludien von Seb. Bach und Handel lesen und selbst versuchen können. (Man vergleiche z. B. in Seb. Bachs grossen englischen Suiten No. 1. das Adagio in G moll).

Vorschlag.

Oft wenn ich Klavierstücke spielte und dabey auf Stellen gerieth, wo ich ohne besondere Fingersetzung nicht im Stande war weiter fortzufahren, drangte sich mir der Gedanke auf, woher es wol kommen möchte, dass nur so ausserst wenige Komponisten bey schwierigen Passagen die Applikatur zu bemerken pflegen, was doch gewiss allen Liebhabern, denen es Ernst mit ihrer Kunst ist, besonders aber denen, die einen guten Lehrer entbehren mussen, ausserst willkommen seyn würde; denn immer bleibt es wahr, dass es nicht nur Anfangern in der Musik, sondern auch schon weit Fortgeschrittenen sehr schwer ist, die einmal angenommne Art, wenn man sie unbequem findet, wieder abzulegen. Für den Komponisten würde es freylich etwas beschwerlich seyn, wenn er bey zweydeutigen Stellen die Applikatur noch zu bemerken nothig hatte; sollte er aber dafür sich nicht hinlanglich belohnt fühlen, wenn er seine Werke haufiger, richtiger und ausdrucksvoller würde ausführen hören? Nicht ohne Grund höre ich mir hier den Einwurf machen, dass nicht alle Komponisten Virtuosen sind. Es ist dies freylich wahr, und wir haben allerdings sehr viele Stücke von grossen Meistern, die, wenn sie auch nicht klaviermassig, doch von Seiten der Harmonie und des Gesanges, so schön und anziehend sind, dass man gern alle Verstösse gegen die Natur des Instruments übersieht. Diese Komponisten, meyne ich nun, würden sie sich, wenn sie ja noch zweifelhaft waren, ob ihre Applikatur auch die beste seyn möchte, nicht leicht damit helfen konnen, dass sie durch jemand anders, der mit dem Instrument mehr bekannt ist, die zweydeutigen Stellen wollten bezeichnen lassen?

Bevor ich hier schliesse, muss ich noch bemerken, dass beym Pianoforte jetzt doch der Fall eintritt, dass die besten Komponisten für dies Instrument, zugleich die grössten Virtuosen auf demselben wirklich sind. Wem fallt hierbey nicht Clementi, Cramer, Dussek, Beethoven etc. ein? Von diesen nun insbesondere wünschte ich, dass sie die Applikatur bey zweydeutigen Stellen bemerken möchten, da in ihren Werken die Schwierigkeiten sich am meisten haufen,

folglich jene Hülfe am nöthigsten ist, und da diese Werke zugleich meistens so schön sind, dass man nicht ohne Unwillen sie anders, als recht nett und präcis vortragen oder vortragen hören mag. Noch besonders verdient hier bemerkt zu werden, dass eben jene Erleichterung für die Ausführung und den Vortrag dieser Werke um so vortheilhafter seyn würde, da ein jeder dieser Meister seine eigne Manier, und wenn ich so sagen darf, gewisse Lieblingswendungen hat, welches doch immer auf eine gewisse Stärke im Vortrage derselben von ihnen selbst schliessen lässt und also auch auf die Kenntniss der leichtesten und zweckmässigsten Applikatur für dieselben. Es ist hierin zwar auf gewisse Weise etwas gethan worden, indem die drey erstern Pianofort-Schulen oder Etüden geliefert haben — von letzterm ist mir dies nicht bekannt? — worin mehrere Passagen etc. beziffert sind; doch scheint mir dies nicht hinreichend zu seyn, da zum Theil diese Komponisten so bescheiden gewesen sind, darin von ihrer eignen Komposition gar keine Stücke aufzunehmen, oder sie doch mit so vielen fremden zu vermischen, dass man zwar viel daraus lernen wird, wenn man sie unter Anleitung eines guten Lehrers mit Achtsamkeit und viel Fleiss studirt; ob man aber eben dies vom Vortrag ihrer eignen Werke wird sagen können, ist nicht ohne Einschränkung zu bejahen. Und gerade diese Werke sollte doch ein jeder Pianofort-Spieler am meisten studiren, da sie für dies Instrument die besten sind; nicht zu gedenken, dass jene ihre Anweisungen, Passagen-Sammlungen etc., so wie alle dergleichen, für Lehrer und Lernende ermüdend sind, weil sie grösstentheils nur aus abgebrochnen Sätzen von grössern Stücken oder überhaupt aus kleinen Pieçen bestehen. So rühmenswerth daher auch die Bescheidenheit obgenannter Komponisten ist, in ihren Pianoforte-Schulen etc. gar keine Stücke oder doch nur wenige von ihrer eignen Komposition aufzunehmen, so lobenswerth würde es seyn, wenn sie durch Bemerkung der Applikatur bey zweydeutigen Stellen auch denen den vollständigern Genuss an ihren Werken wollten zu Theil werden lassen, die einen guten Lehrer entbehren müssen und noch nicht so weit vorgerückt sind, sich selbst immer die beste Applikatur erfinden zu können. Denn wahr ist doch, was dort stehet: Der Koch kocht nicht für Köche, sondern für Gäste.

Volkslied.

Vor einigen Decennien machten sich viele Reisende zum Nebenzweck ihrer Wanderungen, Versehen in die Stammbücher — hernach, Silhouetten ins Portefeuille zu bekommen; jetzt thut man sich im Vorbeygehen nach Volksliedern um. Das habe ich so eben auch gethan, und mancher Fund ist mir zu Theil worden, der vor vielen, was seit kurzem des Knaben Wunderhorn den Honoratioren zugeblasen hat, dieser Ehre werth wäre. Ich will hier ein Liedchen zur Probe geben, und zwar Text und Musik ganz so, wie ich beydes in dem schönen Ländchen, das einst der Lieblingssitz der Minnesinger war — in dem mir ewig werthen Eisenach, gehört habe. Nicht nur die erste, auch die zweyte Stimme ist ganz, wie ich sie niedergeschrieben habe, im Munde des Volks, und ich habe lieber den Bass, den ich — für die, die ihn nicht entbehren zu können glauben — hinzusetze, etwas unbehülflich machen, als an dieser zweyten Stimme ändern wollen.

Andantino.

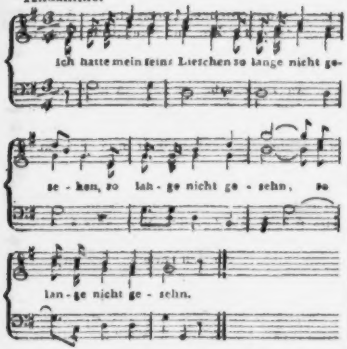

Ich sah sie gestern Abend,
Ich sah sie gestern Abend
Wol an der Thüre stehn,
Wol an der Thüre stehn.

Ich dacht', ich wollt' sie küssen
Die Mutter sollt's nicht wissen;
Die Mutter ward gewahr,
Dass Jemand bey ihr war.

„Ach Mädel, willst du freyen?
Das wird dich bald gereuen!
Gereuen wird es dich,
Dass du verlässest mich!

„Wenn alle junge Mäderchen
Mit ihren bunten Kränzerchen
Wol auf den Tanzboden gehn,
Wol auf den Tanzboden gehn:

„So musst du armes Weibchen
Mit deinem zarten Leibchen
Wol an der Wiege stehn,
Wol an der Wiege stehn!" —

„Ach hätt' die Lieb' nicht so gebrannt,
So wär'n wir nicht so nah bekannt;
Das Feuer brennet sehr,
Die Liebe noch vielmehr!

„Das Feuer kann man löschen,
Die Liebe nicht vergessen:
Ja, nun und nimmermehr,
Ja, nun und nimmermehr!" —

Nachrichten.

München, d. 5ten Aug. Neues, das wirklich bedeutend und auch dem Auslande interessant genug wäre, ist seit einiger Zeit hier nicht vorgefallen. Schon längst waren die Erwartungen vornamlich auf eine äusserst glänzende Aufführung von Cimarosa's Horazier und Curiazier, zu Ehren unserer geliebten Königin, gerichtet. Auf Hrn. Brizzi's Wort, (der noch hier ist,) verschrieb man Mad. Bertinotti aus Wien für 3000 Gulden, Dem. Schmalz wurde auf ihrer Rückkehr aus Italien ebenfalls dazu engagirt, neue Dekorationen wurden gemalt, das Theater erweitert — und eben da nun die Vorstellung zu Stande kommen soll, überfällt plötzlich eine Krankheit die Königin — — Jetzt weiss man nicht, ob die Oper noch gegeben oder bis künftiges Jahr verschoben werden wird.

Berlin, d. 9ten Aug. Mozarts grosses Werk, Idomeneus, König von Kreta, das, wie Ihnen schon gemeldet worden, nach Hrn. Treitschke's Bearbeitung des ital. Textes, zum erstenmal am 3ten Aug., dem Geburtsfeste des Königs aufgeführt wurde — ist von den Bühnen noch zu wenig bekannt und auch auf der unsrigen eine zu bedeutende Erscheinung, als dass Ihre Blätter nicht etwas mehr, als eine kurze, allgemeine Notiz davon enthalten sollten.

Die Ausführung fiel, wie das nicht anders zu erwarten war, anständig, zum Theil

sogar imposant aus. Die Direktion hatte es an einigen schönen Dekorationen, und noch mehr an Kleiderpracht, nicht fehlen lassen: man hatte Ballete eingelegt — und damit war dafür gesorgt, dass die Oper auch dem grössern Theil des Publikums anziehend würde — was sonst schwerlich der Fall gewesen wäre. Die Musik, so wenig man darin den grossen, unerschöpflichen Künstler nur einen Augenblick verkennen kann, zeigt denn doch zugleich die Jahre, in welchen sie geschrieben wurde — und zwar die (sehr frühen) Jahre des Komponisten an mancher allzubreiten Ausführlichkeit und an Mangel genügsamer Theaterkenntniss, die Jahre überhaupt, an manchem Veralteten wenigstens in dem Accessorischen, worin die Opern-Musik immer dem Zeitgeist unterworfen bleiben wird. Hierzu kömmt, dass das Sujet nicht das anziehendste ist und auch durch die ausgelassnen Recitative (durch welche ja ein solches Werk erst etwas Bestimmtes, etwas Ganzes, und der Zuhörer in einer ganz andern, als der gewöhnlichen Welt immerfort erhalten wird,) verlohren hat — ein Verlust, der durch den dafür gegebnen Dialog des Hrn. Treitschke in Jamben, obschon er an sich nicht missrathen, doch gewiss nicht ersetzt wird. Heroen, wie in dieser Oper, können und dürfen gar nicht sprechen, wie andre Leute; ihre Sprache muss überall nur Gesang seyn, oder sie heben sich selbst auf. Das fühlt gewiss jeder Zuhörer, wenn er auch den Grund seines Gefühls nicht anzugeben weiss. Das alles zusammengenommen wird nun gewiss diese Oper, ohngeachtet des Werths ihrer selbst und der Aufführung, nicht zu einem Lieblingsstück des hiesigen Publikums werden lassen.

Sie war also besetzt: Als König Idomeneus, war Hr. Franz sehr gut an seinem Platze, obgleich diese Tenorpartie für ihn in eine hohe Basspartie hatte umgeschrieben werden müssen. (Einzelne daraus entstandene Inkonvenienzen bernacht) Weniger passte Hr. Eunike für die Rolle des Idamant, die eigentlich für den Sopran geschrieben ist. Er leistete, was nur zu leisten war; dass dessen aber nicht mehr war, lag nicht an ihm, sondern an der Sache selbst. Mad. Müller sang die Partie der Ilia mit Liebe, Kunstfertigkeit und Geschmack. Mad. Eunike traf den leidenschaftlichen Charakter der Elektra meisterhaft. Von Hrn. Labes, als Oberpriester, ist zu loben, dass er im Recitat. des 3ten Akts sehr richtig deklamirte. Die zum Theil sehr schwierigen Chöre wurden präcis exekutirt, und auch das Orchester that seine Pflicht. Schade, dass die prächtige Ouvertüre, in wahrhaft tragischem Stil, hier schon so gar oft gebraucht wird, (sie wird in der Johanna von Orleans benutzt,) dass sie daher nicht nur beym Publikum weniger eingriff, sondern auch nicht ganz mit der Kraft und dem Feuer vorgetragen wurde, wie es seyn müsste. Im 1sten Akt zeichnete sich ganz vorzüglich die schöne, ausdrucksvolle Arie Idamants: Verstossen, verschmähet — aus; der Uebergang der schmerzlichern in die sanftesten Gefühle, bey: Und doch schlagt voll Liebe etc. ist vom Komponisten unübertrefflich bezeichnet. Der folgende Chor: Neptunen singt Lieder — ist mehr ein brillantes Konzert-, als ein Theater-Stück; auf der Bühne schleppt er ein wenig. Im 2ten Akte fehlt die Arie des Arbaces; noch mehr vermisst aber der Kenner und Verehrer des Geistes Mozarts die treffliche Arie des Idomeneus aus D dur. Die wunderschöne, sanfte, mit vier obligaten Instrumenten begleitete Arie der Ilia: Den Vater verlohr ich etc. wurde vollkommen ausgeführt. Statt der, auf den leise eintretenden Marsch folgenden Arie der Elektra, legte Mad. Eunike eine Scene von Paer ein, die freylich von sehr verschiedenem Stil ist, übrigens aber recht gut passt, mit Fertigkeit vorge-

tragen ward, und beym Schluss wieder in den Marsch überging. Dass nun aber das kurze, einleitende Recitat. wegbleibt und gleich auf den Marsch der vortreffliche, sanfte Chor (E dur) eintritt: Still ist im Meer die Welle etc. thut diesem Stücke Schaden; auch sind die Stimmen hier viel zu stark, und der abgebrochene Schluss, der eigentlich zum folgenden Recitativ überleitet, wirkt nun, da er zu nichts führt, unangenehm. Eben so leidet, aus Mangel an gehörigem Uebergang, das folgende Terzett, (F dur) dem überdies dadurch Abbruch geschehen, dass mehrere Stellen, wegen Besetzung des Idomeneus durch einen Bass, umgeschmolzen sind, und manche andere sich nun nicht zart genug aussprechen. Je mehr der Komponist bey diesem Stück auf die eigene Wirkung der Stimmen gerechnet, je kunstreicher er sie verschmolzen hat, je unangenehmer muss lezteres dem Kenner auffallen. Die folgenden, wahrhaft grossen und sehr schwierigen Chöre werden, sowol von Seiten der Sänger, als des Orchesters, gar vortrefflich gegeben; und wenn sie vom Theater auf das gemischte Publikum dennoch nicht Effekt genug machen, so liegt das wol daran, dass Moz., nach italienischer Weise, Handlungen zu lange festgehalten hat, die ihrer Natur nach nicht, oder doch nicht lange festgehalten seyn wollen, und dass die Musik hier zuweilen gar zu künstlich ausgearbeitet ist. Wenn man nun aber bedenkt, dass Mozart diese Harmonieen in seinem Jünglingsalter, dass er sie vor etwa 26 Jahren schrieb — wie muss man über das Genie und die Tiefe des Geistes dieses musikal. Shakspeare, der seinem Zeitalter so weit vorgriff, erstaunen! Wenn er noch unter uns lebte: was würde er jetzt leisten! — Die Arie der Ilia, womit der dritte Akt anfängt, ist schön, aber sehr lang. Auf sie folgt, statt des nicht ausgezeichneten Duetts im Original, ein Duett von unserm Weber; das schön, und im Charakter Mozarts, wie der beyden Personen, geschrieben ist. Das meisterhafte Quartett und der Chor: Ich ziehe hin, allein etc. wird vortrefflich ausgeführt und bewirkt auch beym Publikum immer eine tiefe Rührung. Ein nach dem Schlusschor angebrachtes Pas de trois stimmt die Gemüther heiterer, und die Musik dazu lässt besonders die Virtuosität des Hrn. Westenholz, bey der obligaten Hoboenbegleitung, bewundern. Laut ausbrechender Beyfall lohnte seinen Eifer für seine Kunst überhaupt nicht nur, sondern auch für die Vervollkommnung seines schwierigen Instruments, auf dem er jetzt vom angerechnet über dritthalb Oktaven, jeden Ton in seiner Gewalt hat. Stellen, wie in jenem Solo, sind wol noch nie — wohl zu merken: im Adagio, mit dem vollkommensten Portamento, und in einem Athem — so vollkommen gehört worden.

„Die Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften in Berlin hat Hrn. Zelter, in Rücksicht seiner Verdienste um die Tonkunst, besonders auch als Vorsteher der Singe-Akademie, zu ihrem Ehrenmitgliede und Assessor ernannt.“ (Int. Bl. d. H. Lit. Z.)

Am 26sten July starb zu Frankfurt a. M. der treffliche Musiker, Arnold. Als Komponist und Virtuos auf dem Violoncell hatte er sich einen ausgebreiteten, wohlbegründeten Ruhm, als Mensch, die Achtung und Liebe aller, die ihn näher kannten, erworben. Wir sagen nichts weiter über seine Vorzüge, seine Schicksale und den Gang seiner Bildung, da einer seiner vertrautesten Freunde darüber in diesen Blättern sprechen wird. d. Redakt.

Recension.

Grand Trio pour le Pianoforte, Clarinette ou Violon et Violoncelle concertans, composé et dedié à Madame Josepha Auernhammer par Adalbert Gyrowetz. Op. 49. A Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Preis 1 fl. 48 Xr.)

Es fängt jetzt an herrschender Gebrauch zu werden, diejenigen Klavierstücke, welche mit einigen andern Instrumenten nur einigermassen obligat begleitet sind, Trio, Quartett u. s. w. zu betiteln: auch wol, wenn sie von langer Ausdehnung sind, noch das Wörtchen grand hinzuzufügen. Man weiss, dass ersteres geschieht, um anzuzeigen, das Werk sey nicht eine gewöhnliche Sonate mit Begleitung, sondern es sey den übrigen Stimmen gewissermassen gleiches Recht mit dem Klaviere eingeräumt und ihnen unter sich eine genauere Verbindung gegeben. Aber wie viele Stücke haben jene Titel, und gleichwol führt das Pianoforte allein die Hauptstimme und die übrigen sind mehr begleitend! Es möchte daher doch wol besser seyn, in solchen Fällen den allgemein beliebten, die Gattung selbst mehr charakterisirenden, und überdies, das Trio, Quatuor etc. ja auch in sich begreifenden Namen Sonate beyzubehalten. Dies im Vorbeygehen!

Gegenwärtiges Trio von G. ist ebenfalls nur eine grosse — genauer: eine lange Sonate, mit obligater Begleitung der angegebenen Instrumente. Es ist ein angenehmes Unterhaltungsstück; besonders aber für diejenigen, welche gern etwas Brillantes spielen und doch nicht gern Schwierigkeiten überwinden. Man wird es nicht ohne Interesse finden; Schade nur, dass dies Interesse nicht bey allen drey Sätzen gleich ist. Das erste Allegro ist ein lebhafter, durchaus heiterer Satz, mit einigen gar nicht gemeinen, und doch ziemlich natürlich folgenden Modulationen, und mehrern gut in den Fingern liegenden Passagen für das Pianoforte — folglich ein Satz, der gewiss mit eben so viel Vergnügen gespielt, als gehört wird. Das Andante hingegen ist zwar in einzelnen Theilen ebenfalls gut, aber im Ganzen sollte es mehr Haltung, mehr Zusammenhängendes haben; das heisst: es sollte mehr eines aus dem andern fliessen, eine Periode, ein Gedanke, den andern erzeugen; die Phrasen sollten nicht so zufällig, so willkührlich zusammengestellt erscheinen. Das letzte Allegretto enthält viele rollende Passagen und hat ein gefälliges Thema, dem aber der im achten Takte vermischte und dann zu lang verschobene Einschnitt nachtheilig wird. Uebrigens ist es durch mehrere gleichgültige Stellen, unter die wir z. B. Seite 20, Takt 13 bis 27 Seite 22, Takt 20 bis 46, so wie Seite 25 Takt 16 und 17 rechnen — zu lang ausgedehnt, und hat dadurch an innerm Gehalt, so wie an Effekt, verloren. Der Stich ist schon, deutlich und ziemlich fehlerfrey.

Zur musikalischen Beylage No. VI.

erhalten die Leser ein sanftes, sehr angenehmes Lied von Hrn. Schmidt, Kammer-Assessor in Berlin, den sie schon aus frühern, in diesen Blättern angezeigten oder mitgetheilten Kompositionen als einen talentvollen und gebildeten Kunstfreund kennen.

Das zweyte, ausdrucksvolle Lied ist von Hrn. Friedr. Schneider in Leipzig, über dessen Talent und Werke schon öfters in diesen Blättern mit verdientem Lobe gesprochen worden ist.

(Hierbey die Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

N°. VI.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Ahndung.

Sanft und mässig. comp. von J. P. Schmidt.

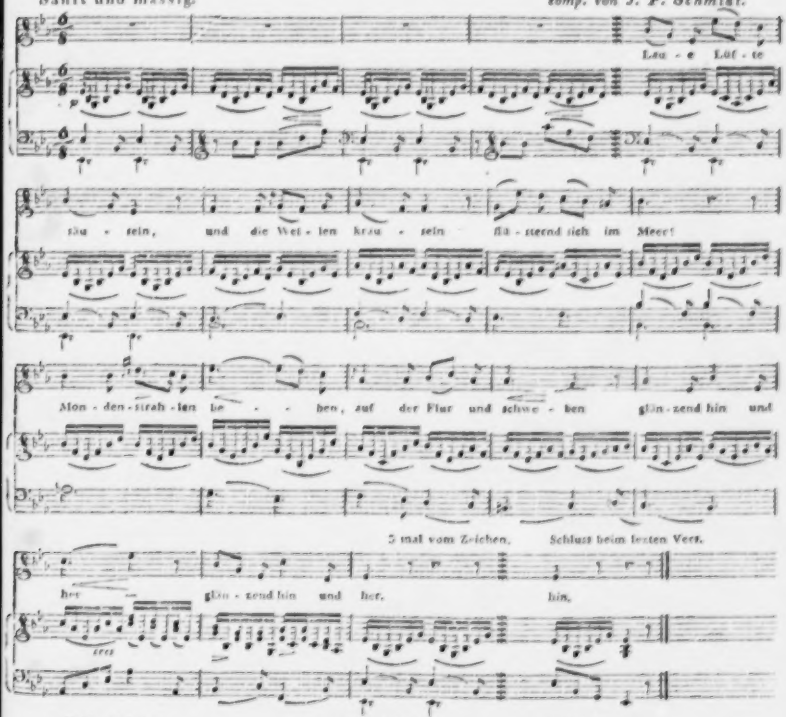

Holde Melodien
Aus der Ferne ziehen
Rufend durch die Nacht
Und die Espen zittern,
Wie in Ungewittern,
Eh' der Sturm erwacht.

Ist es Geister-Nähe,
Die mit Wohl und Wehe
Schwebend füllt mein Herz?
Steigen Engel-Lieder
Aus den Lüften nieder,
Lindernd meinen Schmerz?

Süsse Phantasien,
Eilet nicht zu fliehen,
Labe den kranken Sinn.
Ach! in hohlre Bäume
Ziehn der Abndung Träume
Ihn mitleidig hin.

Natalie.

Die Nacht.

Andante.

comp. von Friedrich Schneider.

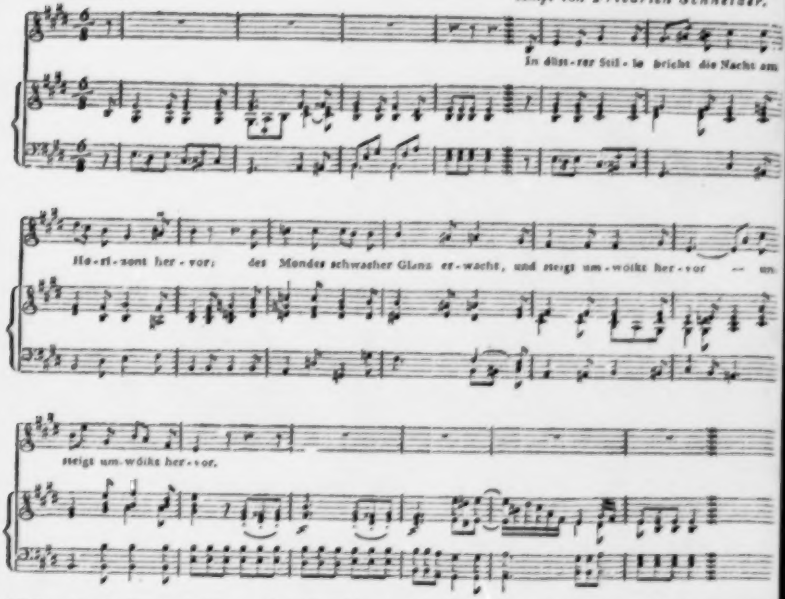

Mit Zittern wankt der Sternenheer
In stürmevoller Luft;
Die weisse Flur steht ängstlich leer,
Sie deckts der Nebel Duft.

Des trägen Schnees gefrorne Last
Beugt den entlaubten Wald;
Es deckt nichts mehr der grüne Ast
Des Jägers Aufenthalt.

Der Landmann sieht mit düsterm Blik
Dem kurzen Tage nach,
Und wünscht die alte Zeit zurück
Die kurze Nacht versprach.

Komm sanfter Schlaf! durch deine Macht
Den Körper zu erfreun,
Wir wollen dir die Winternacht
Und unsre Träume weihn.

Michaelis.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Aug. Nº. 48. 1806.

Abriss meines Lebens.

Man liebt es jetzt mehr als je, Partikularitäten von nicht unbekannten Männern vor das Publikum zu bringen, und das Publikum geizt nach nichts so sehr, als eben darnach. Ich will nicht fragen, ob mehr gemeiner, oder mehr Leichtsinn — ob nicht auch oft wahrhaft böser Wille beym Geben und Empfangen thätig ist; ich will nur bemerken, dass darum Mancher nothgedrungen von sich selbst sprechen muss, der weder seine Angelegenheiten, noch sich selbst für merkwürdig genug hält, um vor dem Publikum ausgestellt zu werden. So ergehet es auch mir. Schon vor fast zwey Decennien hätte ich, auf jene Veranlassungen, von mir selbst sprechen müssen: es waren aber Personen in mein oft seltsames Schicksal verflochten, für welche Pflicht oder Liebe mir Rücksichten auflegten. Jetzt ist das anders; ich bin wieder allein in dem Drange der Welt und des Lebens — —

So will ich denn reden: von mir und von denen reden, deren Unglück ich zuweilen, deren Glück ich öfter gemacht habe. Man fürchte weder die heuchlerische Selbstbiographie eines Eiteln, noch langweilige Lehrjahre eines Tonkünstlers. Jene mag ich, diese kann ich nicht geben. Auch geh' ich nicht darnit um, breit darzulegen, was ich, meiner Meynung nach, eben jetzt bin — meine Blatter zu entfalten wie der Mohn, den man hin und wied[illegible]tsch-Rose

nennt. Als Künstler kennet man mich so ziemlich; darüber schweig' ich gerne, denn es ist mein Verdienst. Was ich als Mensch war und bin, davon geb' ich strenge Rechenschaft, aber nur, dem sie gehört — mir selbst und Gott. Aber wie es mir ergangen, und was ich als Mitglied der Gesellschaft gethan, gelitten, genossen habe — das schildere ich, so weit es für die Welt gehört; schildere es nur in wiefern es den befriedigen kann, der an mir besonderes Interesse genommen, und auch dem nicht ganz gleichgültig seyn wird, dem meine Persönlichkeit nichts ist.

Aber wird man mir glauben? Ich sondere alles ab, worein Eitelkeit und Selbstsucht sich heimlich mischen, mich selbst, auch beym besten Willen, schmeichlerisch hintergehen könnten; ich verändere zufällige Verhältnisse so, dass ich jedem verborgen bleiben muss, der mich nicht ohnehin kennt; ich theile mein Manuscript unterrichteten, durch allgemeine Achtung beglaubigten Männern zur Durchsicht mit; ich fordere hiermit Jeden auf, was ich erzähle, zu widerlegen, wenn er kann —: glaubt man mir nun nicht, sondern noch immer den Anekdotenträgern, so ist es Sache des Publikums, nicht mehr die meinige. Ich kann dies Publikum dann, in Absicht auf mich, verachten, und gleichgültig einst zum Grabe gehen, wie jetzt zum Alter. —

So lesen denn die, die an mir Theil nehmen, ohne Vorurtheil und bösen Wil-

len; die, welchen ich nichts bin, zur Unterhaltung. Ich darf hoffen, dass ihnen beyden meine Blätter nicht ganz gleichgültig bleiben werden *).

Ich bin in einem Städtchen des südlichen Deutschlands gebohren. Meine Aeltern waren rechtschaffene, wohlhabende, nicht ungebildete Menschen. Man that in frühester Zeit nicht wenig für meine Erziehung; aber die Mutter starb mir in den ersten Jahren — und so fehlte von früh an, was mir das Haus und die Stille des Lebens werth gemacht hatte. Der Vater verlohr durch ein sehr gewagtes Unternehmen in seinem Geschäft sein ganzes baares Vermögen. Diesen Verlust zu tragen, den nöthigen Einschränkungen treu zu bleiben, vermocht' er nicht. So wurde die grösste Verwirrung herbeygeführt und nun starb er.

Ich war eilf Jahr. Reiche Freunde des Hauses nahmen sich meiner so weit an, dass sie durch eine Unterzeichnung zusammenbrachten, wovon ich leben und am öffentlichen Schulunterricht theilnehmen konnte. Ich ging — so wollte man's — alle Freytage mit der Liste umher, und sammelte, was man unterzeichnet hatte, und wovon ich mich die folgende Woche erhalten sollte. Diese Einrichtung hatte gleich vom Anfang für mich etwas kaum Erträgliches: ich fühlte mich herabgewürdigt, selbst als man mir dies Almosen noch gern zu geben schien. Das blieb aber nicht so. Der gute Wille mancher Familien erkaltete: man gab mit Verdruss, wol gar mit Vorwürfen. Wie oft sass ich stundenlang weinend auf der Treppe, bis mich der Hunger zwang, hinaufzusteigen und demüthig mein Blatt einzureichen! In einem Zwist mit andern Knaben hörte ich zum erstenmal mich Bettler nennen. Das Wort erschütterte mich fieberhaft. Ich sammlete den nächsten Freytag nicht ein, und beschloss davonzulaufen. Womit ich mich anderswo durchbringen sollte, fragte ich mich zwar: aber meine eben jetzt so lebhaft erwachende Phantasie erträumte sich tausend Auswege. Es schien mir alles recht, nur nicht betteln bey Bekannten, nicht Bedienter werden, nicht ein unreinliches Handwerk treiben.

Es war Sonntag — ein heiterer Morgen des Spätherbstes: da packte ich meine Habe in ein Schnupftuch, und zog, Ein Kreuzerbrot im Magen, eins in der Tasche, fröhlich zum Thor hinaus. Ich wollte nach M., aus keiner andern Ursache, als weil meine Mutter, die als ein Heiligenbild in meiner Phantasie lebte — aus M. gebürtig war. Drey Stunden war ich gewandert; jetzt kam ich an den beträchtlichen ...sberg, bisher für mich das Ende der entdeckten Erde. Hier pochte mir denn doch das Herz. Ich bestieg den Berg, sahe die Thurme meiner Vaterstadt in der Ferne, und unten in den Dörfern tönten die Glocken zur Kirche. Ein Strom von Thränen überraschte mich. Es waren Ergüsse der Angst, der Wehmuth, der Freude im Genuss der nie geschmeckten Freyheit — in Eins verschmolzen. Die Stadt unverwandt im Auge, setzte ich mich

*) Da dieser Aufsatz die Schicksale eines Musikers erzählt, da er auf dessen künftiges Geschick vielleicht von bedeutendem Einfluss seyn kann, da er durch unsre Blätter am sichersten denen zukommt, denen er zunächst bestimmt ist, und da er endlich, auch von alle diesem abgesehen, durch Inhalt und Darstellungsweise jeden unsrer Leser interessiren wird — haben wir ihn ohne Bedenken aufgenommen, obgleich die Musik in ihm nur als Nebensache, fast nur als ein Zufälliges erscheint.

d. Redakt.

ins Grüne, verzehrte mein Kreuzerbrot, und weinete mich ruhig, ja nach und nach recht glücklich.

Ein Wagen hielt am Fusse des Bergs still. Ein wohlgebildeter, rascher, etwas seltsam gekleideter Mann stieg heraus und kam den Berg herauf. Ich achtete wenig darauf. Der Mann besahe sich die Gegend, und fragte, den Operngucker noch am Auge:

Kleiner! sind das die Thürme von ...?

Ich kann nicht beschreiben, wie der Name meines Geburtsorts aus fremden Munde mich jetzt bewegte! Ich antwortete kurzweg: Ja! muss es aber mit ungewohnlichem Tone gesagt haben, denn der Mann nahm das Glas herunter und sahe mich genau an.

Was fehlt dir denn, Junge? was weinst du? sagte er.

Mich verdross die Frage und die patzige Art, wie sie gethan wurde.

Mir fehlt nichts, antwortete ich trotzig; und ich weine auch nicht.

Der Fremde sah' mich wieder an; er war still, aber seine Miene lachte. Das verdross mich noch mehr: ich raffte mich auf und wollte gehen.

Wohin willst du denn?

Nach M...

Hanswurst, so warte doch! dahin will ich ja auch und du kannst mit mir fahren!

Ich will schon selbst fortkommen, und ein Hanswurst bin ich nicht! —

Er hielt mich nun freundlich fest, und schriee mit einer Lowenstimme durch die hohlen Hande dem Wagen zu: Holla! Frühstück 'rauf! Ich musste lachen, blieb, und der Bediente brachte ein köstliches Frühstück mit Wein. Himmel, wie erquickte mich der Schmauss! wie beredt wurd' ich nun, als man wissen wollte, wer ich wäre! Alles, was ich wusste, hatte ich meinem Wohlthater vertraut, als wir kaum ein Stündchen gefahren waren. Nach jeder Hauptscene hielt ich eine kleine Pause und erwartete, man werde in Thränen ausbrechen, werde die Hände über'm Kopfe zusammenschlagen; als ich aber jetzt, bey der Scene des Abschieds von meiner Vaterstadt, die Pause etwas länger hielt, bemerkte ich erblassend, dass mein Publikum sanft einnicke. Vor Empörung brach ich ab, und wollte keinen Augenblick länger in Gesellschaft eines so gefühllosen Menschen bleiben. Christian, lass' Er halten! rief ich dem Bedienten auf dem Bocke zu.

Willst du aussteigen, Kleiner? antwortete Christian träge. Warte doch bis Z.; dort liegt's schon, und da finden wir ein kapitales Mittagsessen.

Wahrscheinlich war es die letzte Wendung, die auch mich plötzlich wendete und im Wagen hielt. Nachdem ich eine feine Weile traurig geschwiegen, stiess der Wagen an einen Stein, der Fremde erwachte, und, als sey immerfort erzählt worden, sagte er: So also war's? Nun, das ist gut! Fahr' zu, Schwager! — Das riss nun zwar die vorige Wunde wieder auf; indess — man lebte gut, fuhr rasch vorwärts, kam den Abend nach M., in den besten Gasthof: das war auch nicht übel.

Während man das Abendessen bereitete, zog mein Gönner aus einem Kasten, dessen Eleganz ich schon vorher bewundert hatte, eine Geige hervor und fing an zu phantasiren — —

V., herrlicher, genialer Künstler! gutmüthiger, seltsamer Mensch! du lebst noch!

Liesest du dies, so mag die Erinnerung an deinen ewig dankbaren Schutzling dir dein grämlich gewordenes Alter wenigstens einige Stunden erheitern! —

Ich hatte nämlich sehr früh Ohr und Sinn für Musik gezeigt. Mein Vater, damals noch im Wohlstande, hatte mir auch Unterricht im Klavierspiel geben lassen: der alte Organist war aber dabey so verkehrt zu Werke gegangen, war auch übrigens ein so widriger Mensch, dass mir die Unterrichtsstunden zur Pein geworden waren. Der alte Pedant hatte mir nun alles Talent abgesprochen, und davon den Vater, endlich auch mich selbst überzeugt. So wurde an Musik fast gar nicht weiter gedacht. Jetzt aber, da V. die ersten herrlichen, bald wie Seufzer der Nachtigall langsam anschwellenden, bald wie Gedanken flüchtigen Töne aus seiner Cremoneser Geige zog — jetzt bebten meine Nerven, wie niemals. Unbeweglich stand ich da, meine Seele schwang sich empor, wie der freye, glückliche Vogel; eine neue Welt ging mir auf, alles Alte schien verschwunden. Wie lange das dauerte, weiss ich nicht — ich hatte ja keinen irdischen Maasstab mehr! Endlich rief der Kellner: Die Suppe ist da! V. legte das Instrument weg, ich stürzte an seine Brust, drückte mich heftig an sie, und konnte auf alle Fragen V.s, was mir sey? nichts antworten, als: Ach, wie das klingt! wie das klingt! —

Beym Ankommen war ich so hungrig, dass ich gern mit einem Stück Brot vorlieb genommen hätte: jetzt konnt' ich von dem köstlichen Abendessen nichts geniessen. Mein Wohlthater erschien mir nun wie ein ganz anderes, wie ein übermenschliches Wesen. Ich beneidete den Christian und hatte gern seine Stelle vertreten, wenn ichs verstanden hätte, so verhasst mir noch heute früh das Dienen gewesen war. Es war mir gar nicht recht, dass der Schöpfer solcher himmlischen Töne mit so vielem Appetit derbe Kost ass. Vom Honigstaub der Blumen hätt' er leben sollen — mit dem Weine mocht' es noch hingehen! —

Jetzt wurde V. erst wirklich aufmerksam und nahm ein lebhafteres Interesse an mir. Er fragte ernsthaft über mein Schicksal, meine Zukunft, meine Liebe zur Musik, und beschloss: Nun, soviel ist wol richtig, dass du auf der Welt nicht eben viel zu verlieren hast. Wenn du willst, so bleibe bey mir. Vielleicht ziehe ich einen tüchtigen Virtuosen aus dir. Freylich gehet's uns nicht immer, wie heute; bald hab' ich viel, bald wenig, bald gar nichts: aber darben sollst du nicht, und wenn ichs gut habe, hast du's auch gut. Die Violin sollst du mir tüchtig lernen. Nur wenn du darin nicht fleissig bist, oder lügst, jag' ich dich fort — —

Und er hielt mir Wort! Ich zog mit ihm umher, sahe die grössten Städte der meisten gebildeten Reiche Europa's, und wurde einer von den Schülern V.s, mit denen er am meisten zufrieden war. Ein anderes Lob verlang' ich nicht.

(Die Fortsetzung folgt.)

NACHRICHTEN.

Zustand der Musik in St. Petersburg. Zweytes Gemählde.

Ich weiss nicht, ob es für den denkenden Menschenbeobachter einen interessantern Anblick giebt, als einen Mann, der sich irgend ein fernes Ziel steckt und dies nun, trotz allen Hindernissen und Schwierigkeiten, durch lang angestrengte Beharrlichkeit und

Herbeyführung der entferntesten Mittel endlich doch zu erreichen weiss. Ist nun dies Ziel selbst ein edles, so dass nun auch das ganze Verfahren geadelt wird: so wird dieser Anblick allerdings um so erfreulicher; und wird er uns im Gewühle einer glänzenden Haupt- und Residenzstadt geboten: so verdient er auch der Seltenheit wegen noch eine besondere Aufmerksamkeit.

Ich kann Ihnen nicht sagen, wie sehr mich in dieser Hinsicht z. B. das erfreuet hat, was in Ihren Blättern von Neapel aus über den alten, ehrwürdigen, und Jahrhunderte vergessenen Tappia gesagt worden ist: aber auch das ist eine Freude, dass ich Sie mit einem hiesigen Manne bekannt machen kann, auf den jene allgemeinen Sätze ebenfalls passen, und der es verdient, dass man auch seiner nicht vergisst, wenn von Mannern die Rede ist, die vieles und auf eigene Weise für Musik gewirkt haben.

Ich spreche von dem russischen Kaufmann, Alexeï Iwannowitsch Rudinskoy. Er ist in Moskwa gebohren, und hat seine frühern Jahre als Aufseher der Tagelohner in den dasigen Fabriken zugebracht. Hier hat er immer Gelegenheit gehabt zu bemerken, wie sehr Gesang und Takt seinen Untergebenen selbst die schwersten Arbeiten erleichterten. Geweckte Nachdenken und Gefühl ersetzten, was ihm an Wissenschaft abging; er horchte den wohlthätigen Tönen, und nie war ihm besser zu Muthe, als wenn er zu einem Chor der Arbeiter Theil nahm. Dann, sagt er; dann wurden meine Hände immer gezogen, die Arbeit mit anzufassen! — Sein Wunsch, sich eine genaue Kenntniss der Fabriken seines Vaterlands zu verschaffen, brachte ihn fast durch alle europäische Provinzen dieses so ausgedehnten Reichs, und auf allen seinen Reisen begleitete ihn sein Wohlgefallen an der Musik, die er überall gleichförmig verbreitet fand, und ein gewisses ernsthaftes Sinnen darüber. Endlich führte ihn sein Weg auch nach St. Petersburg, und hier liess er sich nieder.

R. war ein religiöser Mann: er fand bald die Beziehungen, in welchen die Religion mit der Kunst überhaupt, mit der Tonkunst ins besondere stehet — fand sie in seinem Innern, und wünschte nun, als ein guter Mensch, sie auch ausserlich dargestellt und Andere dadurch beglückt zu sehen, wie er es war. Kaum war er von der Möglichkeit dieser Ausführung überzeugt, als er den Beruf dazu in seinem Innern fühlte, und in diesem Gefühl, seine Verpflichtung.

Das Erste, wozu er sich verbunden hielt, war, die Musik zur Belebung und Erhöhung der Andacht beym öffentlichen Gottesdienst zu benutzen. Er dachte zuvörderst an die Errichtung eines Sänger-Chors für die Maltheser-Kirche *), zu der er als Eingepfarrter gehört. Für das Chor der Hofkapelle hatte die Regel gegolten, die Schüler aus den südlichsten Provinzen kommen zu lassen, weil man sich dachte, unter einem mildern Himmel seyen auch die Stimmen vorzüglicher. Aber die Trennung von Aeltern und Familie, verbunden mit der Veränderung der Luft und Lebensweise, verursachte oft solch einen Unterschied, dass der Knabe, der zu Hause bey der Wahl, Hoffnung zu einem ausgezeichneten Sänger

*) Kayser Paul I., kaufte den Woronzowschen Palast, und wies ihn dem Ordens-Kapitel des heiligen Johannes von Jerusalem unter dem Nahmen des Maltheser-Palastes an; in diesem ist ein sehr prächtiger Saal zur Kirche eingerichtet.

gab, als unbrauchbar zurückgeschickt werden musste. R., durch die Erfahrung belehrt, dass nicht allein Länder, die sich in der Lage mit Italien vergleichen können, sängerreich sind, sondern dass überall, wo man nur erst fühlt, auch ein, dem Ausdruck des Gefühls angemessenes Organ vorhanden sey, vermochte zehn seiner Freunde aus seinem Stande, zur Errichtung einer Singschule beyzutragen. Einen Lehrer liess er sich aus Moskwa kommen, und ging mit diesem in die Kirchspiels-Schulen, in denen die Kinder der dürftigen Volksklasse nur den ersten Unterricht bekommen, um die Knaben, bey denen er Anlagen fand, „zur nützlichen Beschäftigung durchs Erlernen des Gesanges, und zur ehrwürdigen Theilnahme an der Erhöhung der Andacht" aufzufordern. Der März-Monat des Jahres 1802 war die Entstehungszeit dieser Schule; die Anlagen und der Fleiss ihrer Schüler werden am besten dadurch beurkundet, dass sie schon zum Osterfeste desselben Jahres eine Motette von Sarti recht gut aufführten. Das Beyspiel war aber hier ohne Zweifel die Hauptsache zur Belebung des jugendlichen Eifers, besonders auch zur Uebersteigung einer der grössten Schwierigkeiten in jeder grossen Stadt — der nämlich, dass man aus den entferntesten Gegenden, bey gutem oder schlechtem Wetter, zu rechter Zeit sich einfand! Den Sammelplatz hatte R. leicht in seinem Hause anweisen können; damit blieb aber dem Verspäteten die Einwendung gegen einen Vorwurf, dass es nicht schwer sey, zweymal in der Woche, an dunkeln, feuchten und kalten Abenden, um 6 Uhr zu Hause zu seyn und, nach einer Beschäftigung von zwey Stunden, dazubleiben, wol aber schwer, eine Stunde Weges her und wieder eine zurück zu machen *). Daher wählte er ein entfernteres Haus, das dem Ganzen bequemer lag, und fing so in seiner Schule, gleich dem erhabenen Bildner seiner Nation, selbst an, zu lernen, ohne durch Ansehen eine andre Stelle zu behaupten, als diejenige, die ihm sein Verdienst als Lehrling anwies. Während des Suchens und aufmerksamen Achtens auf jede Stimme, die er bey irgend einer Gelegenheit hörte, bemerkte er unter seinen Tagelöhnern zwey junge Erbknechte, die, wie einige Tausende, von ihrer Herrschaft durch einen Schein die Erlaubniss hatten, den Sommer über in der Stadt zu dienen. Diese beyden Menschen, von denen sich der eine besonders durch den seltensten Bass auszeichnete, seinem Chore einzuverleiben, wurde nun sein eifrigster Wunsch.

Der Fürst Besbarodkoy, Erbherr dieser Leute, der selbst eine vollständige Kapelle unterhält, würde in den, von Rudinskoy vorgeschlagenen Verkauf nicht gewilligt haben, wenn ihm das Talent derselben bekannt geworden wäre; der Kaufer verschwieg es ihm, um das Glück zweyer Menschen zu befördern. Da nicht mehr zu befürchten war, dass ein Befehl zur Rückkehr in ihr Dorf ihren Fleiss in der Musik vereiteln könnte, wurden sie unter die Zahl der Schüler aufgenommen, und machten bald durch ihre Stimmen so grosses Aufsehen, dass unser gnädiger Kayser ihnen von R. die Freyheit erkaufte, und sie vortheilhaft in der Hofkapelle anstellte. Als Künstler leben sie im Genusse ihres Berufs, zu dem ihnen die Fähigkeiten durch einen edlen Menschen wurden, und werden es ihm gewiss eben so wenig vergessen, als unser erster Sänger auf dem Russischen

*) Der Ausländer, besonders wenn er nicht an sehr grossen Orten wohnt, denkt sich diese Schwierigkeit schwerlich so bedeutend, als sie doch wirklich ist.

Theater, Hr. Samoilow. Auch er kömmt aus R.s Schule, und wer ihn ohne das gewöhnliche Vorurtheil gegen die Propheten im Vaterlande gehört hat, wird gern gestehen, dass er unter die guten Tenoristen gehört, deren Umfang der Stimme so wol als ihre Ausbildung, dem Zuhörer gleichviel Vergnügen macht. Noch fährt R. fort, sich den Dank des Publikums durch seine Anstalt zu verdienen, und noch lange möge er durch solche Mittel zu einem solchen Zwekke gehen — —

Der Gebrauch der Slavonischen Sprache bey dem Russischen Gottesdienste macht es begreiflich, dass nur Russen (weil es der ausländischen Komponisten, die der Slav. Sprache mächtig sind, wol nur äusserst wenige giebt, im Stande sind, für ihre Kirchen Musiken zu verfassen, oder fremde einzurichten. Ein rühmliches Verdienst haben in dieser Hinsicht der Staats-Rath und Direktor der Kayserl. Kapelle, Hr. Bartnansky. Seine fünfjährige Künstlerreise beendete er noch unter der Kayserin Katharina II. Von der Zeit an steht er seiner Stelle mit Eifer vor, und beschäftigt sich mit Kompositionen für seine Kapelle, liefert auch mehreres für die Kirchen. Hr. Dawidow, ein Schüler Sarti's, ist gleichfalls Verfasser und Bearbeiter mehrerer Sachen für den Griechischen Gottesdienst; so auch Dikterow, der aber besonders viel für die Hornmusik schreibt. Noch gehört er zwar dem Grafen Scheremetiew erblich, auf keine Weise aber in dem drückenden Sinn des Worts, sondern in dem Verhältnisse eines Pfleglings, der noch nicht das ihn versorgende Haus verlassen darf und der diesen Augenblick ohne Unruhe erwartet, weil er überzeugt ist, keine vergebene Hoffnung zu nähren.

Neapel, d. 16. Jun. *). Als Joseph Napoleon am 17. May seinen Einzug als König beyder Sicilien in Neapel hielt, wurde, wie hier bey allen merkwürdigen Vorfällen, viel Musik gemacht. Es war aber wenig Auszeichnenswerthes darunter. Längs der Strasse Toledo, durch welche der Zug ging, waren verschiedene Orchester angebracht, welche alte Opern-Ouvertüren u. dgl. auftischten. In der Kirche St. Spirito wurde ein Te Deum von Paisiello aufgeführt. Die Sänger und Spieler hefteten aber ihre Augen mehr auf den neuen Monarchen, als auf ihre Partieen: folglich war die Ausführung, ohnerachtet Paisiello's heftigen Taktschlagens, nicht die beste. Die Komposition selbst hat weder Kraft, noch Feyerlichkeit. Acht Tage darauf gaben die sämmtlichen Lazzaroni auf dem berühmten Platze Mercato ihr Jubelfest, welches sogar mit der Gegenwart des Königs beehrt ward. Im Saale eines nebenstehenden Gebäudes wurde eine Freudenkantate gegeben, deren Komposition von Molino, einem würdigen Schüler Pugnani's, ist. Diese Kantate war recht artig, und besonders gehört die Ouvertüre unter die guten, in der Weise der jetzigen Italiener.

Vierzehn Tage nach dem Einzuge gab der Adel im Theater St. Carlo ein wahrhaft königliches Ballfest, wobey, ausser der Tanzmusik, drey Ouvertüren und acht Harmoniestücke aufgeführt wurden. Das Orchester für die Ouvertüren bestand aus 56 Geigen, 12 Bratschen, 4 Hoboen, 4 Clarinetten, 4 Flöten, 4 Hörnern, 4 Posaunen, 4 Trompeten, 2 P. Pauken, 4 Fagotten, 10 Violoncells, und 10 Contrebassen; folglich aus 118 Instrumenten, und war in zwey einander gegenüberstehende Chöre vertheilt. Die Musiker waren alle, ausgenommen die Posaunisten, welche Fran-

*) Erst jetzt eingegangen.

zosen waren, sogenannte hiesige Professoren. (Posaunen sind hier so lange nicht mehr im Gebrauch, dass sie ganz unbekannt geworden, und einige halten sie sogar für eine neue französische Erfindung. So vorwärts ist man gegangen!) Das Harmonie-Orchester war hart an der Decke des Theaters angebracht; es bestand aus 20 Blasinstrumenten, die aus den besten französischen Regimentsmusikern gewählt waren. Der Effekt war, besonders auch wegen der grossen Entfernung, wirklich bezaubernd. Alle diese Musik — auch die Tänze — wurde, auf Ersuchen des Adels, vom Grafen W. Robert von Gallenberg, grossentheils neu zu diesem Feste komponirt, und macht diesem viel Ehre. Alles war an sich gut, und besonders auch dieser Feyerlichkeit angemessen. Das Ganze wurde, beym Eintritt des Königs, mit der ersten Ouvertüre eröffnet. Nach dem feyerlichen Anfang der Trompeten, Pauken und Posaunen, (D dur) trat das ganze Orchester ein. Dies machte eine vortreffliche Wirkung, so wie auch der ganze pathetische Gang dieser Ouvertüre. Nach Endigung derselben ertönte jene entfernte Harmoniemusik, in sehr angenehm wirkendem Kontraste. Nun wurde getanzt, und dann trat die Ouvertüre in Es dur ein, welche der ersten wenig nachstehet. Nun wieder Harmonie, und endlich die dritte Ouvertüre aus A dur. Diese fand nicht soviel Eingang beym Publikum: sie war den gemischten Zuhörern zu gelehrt. Der Kenner gäbe ihr vielleicht den Vorzug. Den Tag nach der Aufführung übersandte der gesammte Adel dem Komponisten ein äusserst verbindliches Danksagungsschreiben, nebst einer goldnen Kette und sehr schönen Uhr.

Lulli, der Vater der heroischen Oper in Frankreich, ist auch der Vater der Menuet. Die erste wurde 1653 zu Versailles getanzt, und zwar vom König Ludwig XIV. mit einer seiner Maitressen. (S. Schubarts Ideen zu einer Aesthetik d. Tonkunst.) Für die Liebhaber solcher Antiquitäten finde die Musik zu dieser ersten aller Menuetten hier ein Plätzchen.

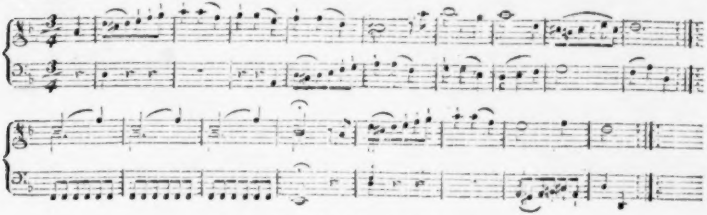

Noch eine Menuetto cancherizante.

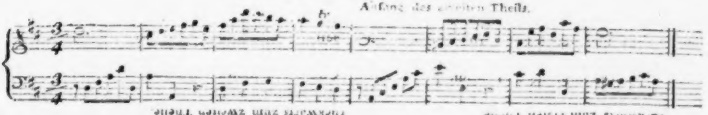

Siehe: Praktische Beyspiele zu dem Elementarbuche der Tonkunst, Bd. Speier 1782.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 3ten Sept. **No. 49.** 1806.

Abriss meines Lebens.

(Fortsetzung.)

Da ich Sinn und Liebe für's Vollkommenste in meiner Kunst überall mit hin nahm, da meine Lernbegierde, je weiter ich vorwärts schritt, je mehr wuchs: so kam ich durch jeden Meister, den ich hörte, durch jedes Meisterstück, das mir bekannt ward, weiter. Oefterer Aufenthalt in den feinsten Zirkeln, und das Bestreben, zu gefallen, gaben meinem Geiste und meinen Sitten so viel Politur, als sie anzunehmen geeignet waren. Dass ich fast immer mit meinem grossen Lehrer auftrat, erhielt mich bescheiden. So hatte man mich denn überall gern; und blühende Gesundheit, Figur und immer heitre Laune wirkten wol auch zu meinem Vortheil.

So wurd' ich ein und zwanzig Jahr und bekam Ruf. Dieser verbreitete sich endlich sogar bis — in mein deutsches Vaterland. Man berief mich nach M., wo ich eben zum erstenmal V. hatte spielen hören. Ich wollte meinen Lehrer nicht verlassen: er drang darauf, weil er's für mein Glück hielt. Ich kam nach M., gefiel nur allzusehr, und bekam eine der vorzüglichsten Stellen in der Kapelle und Nebenvortheile obendrein.

Ich war zu glücklich, und die Nemesis nahete sich. Ich gab in einem der vornehmsten Hauser der einzigen Tochter Unterricht. Sie war sechzehn Jahr alt — nicht ausgezeichnet schön, aber eins der liebenswürdigsten Frauenzimmer auf Erden, und, was mich zuerst an sie fesselte, eins der glänzendsten Talente für die Kunst.

Ich schreibe keinen Roman: kein Wort also von dem Entfalten, Wachsen, trotz allen Kampfen mich Ueberwaltigenden dieser meiner ersten wahren Liebe; kein Wort von meiner Quaal, ehe ich zu hoffen wagte, man betrachte auch mich nicht ganz gleichgültig; kein Wort von meinem Glück, als ich endlich dies hoffen durfte! An irgend eine Erklärung war jedoch gar nicht zu denken: der Abstand unsrer Verhaltnisse war so ungeheuer und meine Anhänglichkeit so vergötternd, dass es mich auch nicht einmal nach solcher Erklärung drangte. Ich sahe Lenoren fast taglich, begleitete ihr Pianoforte fast täglich; sah, sie bemerke meine Huldigung, bemerke sie gern und gütig — das war mir genug, und ware mir wol auch lange genug geblieben, wenn nicht ein besonderer Vorfall eine Aenderung, und ein Wagstück herbeygeführt hatte, das allein die Welt mir mit Recht in dieser, leider nur allzubekannt gewordnen Angelegenheit mit Recht vorwerfen kann.

Ein sehr vornehmer, sehr reicher, aber an Geist und Körper destruirter Mann — ein Siebenziger von zwey und dreissig Jahren, angeputzt, wie ein Jüngling von achtzehn — dieser warb um Lenorens Hand, und ihr Vater wünschte, dass sie sie ihm reich-

te. Ich wütete; aber, bey allem was heilig ist! nicht darüber, dass Lenore nicht die meinige, sondern dass sie so schmählich aufgeopfert, einem solchen künstlich erhitzten Moloch in die Arme gelegt werden sollte.

Aber Lenore widerstand — widerstand wenigstens leise. Der Bewerber wurde hingehalten: sie sollte eine Zeitlang auf ein Gut des Vaters. Dort wird man ihr anliegen, wird sie übertäuben, sie wird sich hingeben und elend werden! sagt' ich mir. Ich wagt' es — ich schrieb den dringendsten, den heftigsten Warnungsbrief; schilderte das Unglück, dem sie entgegengehe, mit den brennendsten Farben; wendete alle Künste der Ueberredung an, und — da sey es denn eurem Verdammungsurtheil hingegeben! — beschwor sie auch bey meiner ewigen Liebe, und bekräftigte mit den theuersten Eiden, dass ich jene Verbindung nicht zu überleben fest entschlossen sey. O ich muss es sagen — auch wenn ihr misstrauisch lächelt, ich muss es sagen: selbst bey diesem Geständnis, bey diesen Betheurungen war mein Zweck kein anderer, als sie abzuschrecken von jener heillosen Verbindung! —

Sie hatte eine Gesellschafterin — eine alternde, welterfahrne Französin, die mich von jeher gut leiden konnte. Was es war, das mich zurückhielt, den Brief Lenoren selbst zu geben, das weiss ich nicht; ich weiss nur, dass dies mir schlechterdings unmöglich war. Ich beschloss, den Brief durch die Französin übergeben zu lassen; schenkte dieser, sie desto sicherer zu gewinnen, alles — alles, was ich nur von einigem Werth hatte: sie nahm meine Geschenke, nahm meinen Brief, und brachte ihn — dem Vater.

Denselben Abend erhielt ich zwey Zeilen von diesem, worin mir, ohne irgend einen Zusatz, blos ruhig angekündigt wurde, meine Stunden in seinem Hause wären beendigt. — Ich war fast des Todes: mein Unternehmen erschien mir auf einmal in einem ganz andern, in dem schrecklichsten Lichte. Tausend Vorwürfe folterten meine Seele. Ich ersann mir Erklärungen des Zusammenhangs; ich glaubte endlich an den: Lenore sey durch meine Frechheit beleidigt, gekränkt worden, und habe diese Entscheidung des Vaters selbst veranlasst. Ich glaubte gerade daran, weil der Vater nicht tobte, mich nicht beschuldigte und anfiel; wol auch, weil gerade diese Erklärung für mich mehr Peinigendes hatte, als die andern.

Diese Nacht und der folgende Vormittag waren die schrecklichste Zeit meines Lebens. Um Mittag erhielt ich von meiner hochsten Behörde ein Schreiben, worin es hiess: ich habe mir bey meinem Engagement zur Bedingung gemacht, zuweilen eine artistische Reise zu machen; man gebe mir hiermit zu einer solchen Reise auf drey Jahre die Erlaubnis, verlange aber, dass ich sogleich abgehe, und werde, „in Voraussetzung, dass ich innerhalb dreyen Tagen, und sogleich ins Ausland, mich entferne, auch übrigens meine Obliegenheiten mit schuldiger Sorgsamkeit und Behutsamkeit erfülle" — meinen Gehalt indessen fortgehen und meine Stelle unbesetzt lassen.

Ich las bebend. Der Mohr, der mir das Blatt gebracht hatte, bezeigte Theilnahme, ohne zu wissen, was er gebracht. Ich fragte ihn, ob sein Herr heut' am Hofe gewesen wäre? Ja, antwortete er, und gleich nach seiner Zurückkunft ist dies ausgefertigt worden.

Lenoren hatte man alles dies sorgsam verborgen. Ich sey unpass und werde in diesen Tagen nicht kommen, hatte man ihr gesagt, und desto mehr mit jener Reise

aufs Land geeilt. Man hatte sie nicht täuschen können. Den Abend kam ein taubstummes Mädchen und brachte mir eine kleine versiegelte Schachtel, an deren Gewicht ich sogleich fühlte, sie enthalte Gold. Da ich aus dem Kinde durchaus nicht herausbringen konnte, woher das Geschenk käme, gab ichs zurück und öffnete nicht einmal. Den Morgen ganz früh kam das Kind wieder und brachte ausser der Schachtel ein Blatt. „Leben Sie wohl. Mein Antheil folgt Ihnen durch die ganze Welt.“ Mit Bleyfeder stand darunter: Ich nehme dies Blättchen heraus, damit Sie es nicht zum zweytenmal zurückschicken.

Was ich zu hoffen nicht gewagt, war also sicher! Ich verbrachte den Tag mit Anordnen meiner Reise: mein Antheil folgt Ihnen durch die ganze Welt — dies machte mich fast glücklich bey jenem traurigen Geschäft. Als es zu Stande war, erfuhr ich, Lenore sey mit ihrem Vater schon den Vormittag auf jenes Landgut abgereiset. Nun hatte ich auch nichts mehr zu thun, als mich in den Wagen zu werfen, und zu fahren — wohin? das war mir fast gleichgültig.

Jahre vergingen. Ernst und Kunstfleiss, die Welt, ihre Zerstreuungen, neue Freuden, neue Leiden hatten auf mich viel gewirkt: meine Leidenschaft war vorüber, aber meine Anhänglichkeit unverändert. Von Lenoren schrieb mir ein Vertrauter von Zeit zu Zeit, dass sie wohl sey, froh und glücklich zu leben scheine, und übrigens für eine Art Amazone gelte. — —

Die französische Revolution war ausgebrochen. Lenorens Vater, obgleich mit seinem guten Fürsten sehr eng verbunden, war, wie damals so viele vom hohen Adel in jenen Gegenden Deutschlands, der eifrigste Revolutionsfreund; so lange nämlich und in wiefern alles nur gegen den unglücklichen König ging. Es brachen kleine Unruhen um M... aus: der gutmüthige, aber schwache Fürst fl[illegible] und Lenorens Vater bekam desto mehr Einfluss. Er trat in nähere Verbindung mit einigen der Machthaber in der ersten Nationalversammlung; es wurde schon damals manches eingeleitet — wenigstens als dereinstige Möglichkeit bearbeitet — was die Welt weit später in Erstaunen setzte und was dann als unbegreifliches Werk des Moments betrachtet wurde — auch wol heute noch so betrachtet wird. Lenorens Vater wagte vieles, und musste hernach wol noch Schlimmeres wagen, um das Frühere zu decken! Da trat die Coalition Oesterreichs und Preussens auf, ihre Heere berührten jene Gegend, er war keinen Augenblick sicher: er raffte zusammen, was sich in der Eil zusammenraffen liess, und ging nach Frankreich.

Er befand sich geraume Zeit wohl und hätte vielleicht eine grosse Rolle überkommen, wäre nicht durch Ludwigs Flucht, Lafayettens Sturz, Mirabeau's Tod, und andere Vorfälle, eine neue Ordnung — oder vielmehr, eine neue Unordnung der Dinge hervorgebracht worden. Die Girondo kam empor: seiner wurde nicht mehr gedacht; der Berg erhob sich; man erinnerte sich seiner, aber im Bösen. Er konnte leicht das Wetter ahnen, das sich über seinem Haupte sammlete: er eilte mit seiner Habe davonzukommen. Da er sich aber in Käufe von Nationalgütern u. dgl. eingelassen hatte, ging das nicht so schnell; man erfuhr überdies eben dadurch, dass sein Vermögen gross sey — Ursach genug damals, jeden festzunehmen, besonders wenn sich, wie hier, allenfalls ein Vorwand fand. Er wurde also plötzlich überfallen, als adelicher Ausländer, aus den Diensten eines feindlichen Herrn nicht förmlich entlassen; als Einer, der sich vom Vermögen der Na-

tion ungeheuer bereichert habe, und vielleicht gar geheime Verbindungen mit den deutschen Mächten unterhalte. Was brauchte es mehr, als solcher Beschuldigungen — gegründet oder nicht — um ihn ins Gefängnis zu werfen und alle seine Habe einzuziehen? Dies wiederfuhr ihm denn auch zu St., und zwar war die Ausführung demselben Geistlichen übertragen, der sein Vertrauter und seiner Tochter Beichtvater gewesen war. Diese erbat sich als eine Gnade, ihrem Vater ins Gefängnis folgen zu dürfen, um ihn zu pflegen und beschützt zu seyn. Es ward ihr zugestanden. —

Seit Lenorens Vater mit ihr nach Frankreich entwichen, hatte ich nicht das Geringste von diesem allen erfahren. Jetzt erfuhr ichs, wie es ganz Deutschland erfuhr: aus öffentlichen Blattern. Ich las, und es erwachte alles Vergangene wieder in meiner Phantasie, in meinem Herzen! Ich war eben fast dritthalbhundert Meilen von St. entfernt, ich war im Wohlstande: aber in wenig Minuten war mein Entschluss gefasst, für Lenoren und ihren Vater, wie ein alter Ritter, zu kämpfen, und in wenig Stunden wurde Anstalt zur Ausführung gemacht.

Das Unternehmen sichet romanhafter aus, als es war. Was ich verliess, kam, wie sichs versteht, nicht in Anschlag. Verlust um ein geliebtes Wesen ist ja keiner! und bis zum eigentlichen Darben liess mich meine Kunst gewiss nie herabkommen! Was sich mir aber zu jenem Zweck von selbst darbot, das war sehr beträchtlich. Mit dem Blut- und Gelddurst war die Schwelgerey übermächtig geworden: der Künstler aber, (besonders der Musiker) wenn er zugleich Welt hat, vermag über Schwelger mehr, als vielleicht alle andere. Ich kannte ferner die Verhältnisse in St., denn ich hatte früher über ein halbes Jahr dort gelebt. Aus öffentlichen Blattern wusst' ich endlich noch, dass mehrere meiner ehemaligen Freunde und Gesellen in St., Deutsche und Franzosen, so unbedeutend ich sie verlassen, so hoch jetzt sich aufgeschwungen hatten, und dass besonders zwey davon sogar entscheidende Criminalrichter geworden waren, durch die, bey der allgemeinen Unordnung, gar manches durchzusetzen seyn musste.

Von diesen, denen ich ganz im vormaligen Burschen-Tone geschrieben hatte, und als habe ich keine Absicht meiner Reise, ausser, „den Triumph der Freyheit und der Vernunft unter ihrem Scepter in der Nähe zu sehen" — von diesen erhielt ich Pässe und gelangte glücklich nach St.

(Der Beschluss im folgenden Stück.)

Recension.

Zwölf Lieder mit Begleitung der Guitarre, In Musik gesetzt und Ihro Kaiserl. Hoheit, der Frau Erbprinzessin Maria Paulowna — gewidmet von Fr. Methfessel. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 gr.).

Hr. M. ist den Freunden und Freundinnen eines ausdrucksvollen Gesanges, und einer leichten, gefälligen Begleitung, schon längst vortheilhaft bekannt; man muss ihm aber zum Lobe nachsagen, dass jedes seiner neuern Werkchen zeigt, er gehe auf der erwählten Bahn aufwärts, und verbinde nun, mit dem talentvollen und feinempfindenden, auch den denkenden Komponisten. Einige Stücke dieser Sammlung zählet Rec. ohne alles Bedenken zu den schönsten Guitarren-Liedern, die wir überhaupt von Deutschen haben — vor allen das Lied S. 15

folgg. Gewiss kann Niemand, wer und wie er auch sey, diesen schönen Text und diese schöne Musik vortragen, oder gut vortragen hören, ohne tief bewegt zu werden. — Der Gesang ist in dieser Sammlung überall sehr leicht, unverkünstelt, fliessend und anspruchslos; das Instrument ist in seinen reizendsten Eigenheiten benutzt: doch überstimmt das, was ihm gegeben worden, den Gesang nirgends, und ist auch nicht eben schwer auszuführen. (Ueber den Vorzug der ungewöhnlichern und effektvollen Benutzung des Instruments, vergleiche man vornämlich eben jenes angeführte Lied Seite 15 und das, S. 12, wo, der ungewöhnlichen Figur und besondern Lage der Hand wegen, die Applikatur recht zweckmässig beygesetzt worden ist.) Nur einige dieser Lieder sind unbeträchtlich, und unter diesen gleich das erste; eigentlich zu tadeln findet Rec. aber nur in Göthe's Erlkönig, dass die Worte des Geistes, nur lockend und schmeichelnd genommen worden sind, das Schauerliche und Grauen Erregende aber, das durch dies Schmeicheln hindurch klingen müsste, ganz vergessen ist.

Hr. M. gehört unter die sehr wenigen Komponisten, die man zu fragen geneigt ist: warum schreibst du so wenig? Doch zum Schluss noch eine Frage: Warum giebt Hr. M. seinen Sammlungen nicht mehr Mannichfaltigkeit durch öftere Aufnahme von heitern, wol auch komischen Stücken? Sollten ihm diese nicht gelingen? Man sollte doch denken! —

Nachrichten.

Musik in Prag. Zweyter Bericht.

Oft, und auch schon in diesen Blättern, sind Andeutungen gegeben worden, durch welche drückende Verhältnisse Böhmen, in Absicht auf Musik, von der Höhe herabgedrängt wurde, auf der es in glücklichern Zeiten so viele Nationen überglänzte; Thatsachen beurkunden das Gesagte, und es würde uns nur in das weite Feld des fruchtlosen Tadels führen, der gewöhnlich der guten Sache mehr schadet als nützt, wenn wir uns hier in eine genauere Zergliederung dieser unangenehmen Begebenheiten und Verhältnisse einlassen wollten. Indessen ist das ja nicht so zu verstehen, als ob nun Prag in Absicht auf Musik unbedeutend geworden wäre. Bey meinen, so wie bey anderen nachtheiligen Urtheilen diente es sich selbst aus früherer Zeit zum Maasstabe: und das ist wahrhaftig ein grosser Maasstab! Auch bin ich selbst ja ein Prager; und z. B. ein Hamburger, vielleicht auch ein Berliner, ein Frankfurter etc. würde sich wahrscheinlich noch über das bewundernd freuen, was er hier fände, indem er sich und das grosse Publikum seines Wohnorts zum Maasstabe mitbrachte. So ist es gewiss, dass man unter unsrer Legion von Dilettanten weniger entschiedne Stümper findet, als in den meisten andern Städten unter einer viel kleinern Anzahl; dass ferner, ohngeachtet die Anzahl der Künstler im ganzen Sinn dieses inhaltschweren Worts freylich nur klein ist, man doch an Einzelnen findet, dass der gute Geist früherer böhmischer Meister nicht von allen jetzigen gewichen; und endlich ist es auch auffallend, dass hier, ohngeachtet des so gemischten Publikums, über musikalische Produkte und ihre Schöpfer meistens nur Ein, und zwar im Ganzen ein richtiges Urtheil gefällt wird. So fühlen auch viele von Prags Bewohnern den Verfall der Kunst und Wissenschaft mit stiller Trauer; leider ist das aber nicht derjenige Theil, dem Verhältnisse die Kraft gegeben haben, sich wirksam entgegen zu stemmen — Doch weg mit den Klagen! halten wir uns lieber

an das, was denn doch noch unter uns blühet! Ich will davon heute nur Eins anführen!

Prag verdankt Hrn. Weber — dessen Name der musikalischen Welt schon langst rühmlich bekannt ist — und einigen andern thätigen Kunstfreunden ein Privatkonzert, welches wol nicht leicht durch eine ähnliche Anstalt, wo sie auch sey, sehr in Schatten gestellt werden durfte.

Die glücklichen Fortschritte, die dieses Institut seit zwey Jahren machte, lassen von ihm grossen Einfluss auf die nochmalige Erhebung der Kunst in Prag hoffen, besonders da die Einrichtung dem Zwecke sehr angemessen ist, und — ein in Prag sehr nothwendiger Umstand — mit einem sehr geringen Kostenaufwand unterhalten wird. Ein Freund der Kunst hat seine Wohnung diesem Institute unentgeldlich angeboten; ein geschmackvoll dekorirter Saal, dessen Wände mit den Darstellungen Apolls und der Musen, nach Antiken, geschmückt sind, empfängt an jedem Freytag der Wintermonate eine Gesellschaft von Kennern und Liebhabern, deren Anzahl jedoch, des Raums und ungestörten Genusses wegen, auf hundert beschränkt ist. Vaterländische junge Tonkünstler haben hier hinlängliche Gelegenheit, ihre Talente auf allen Gattungen von Blas- und Saiteninstrumenten zu bewähren, und auch die Komponisten haben es nur sich selbst zuzuschreiben, wenn ihre Arbeiten nicht hier aufgeführt werden. Der Gesellschaft der Zühörer muss man zum Ruhme nachsagen, dass sie in ihren Urtheilen nie parteiliche Tadelsucht aussprach, nie die Grenzen einer bescheidenen Kritik überschritt, und auch durch freudige Aufmunterung des aufkeimenden Genie's zur Erreichung des vorgesteckten Zieles beytrug. Glückliche Abwechslung der Musikstücke erhält die Gesellschaft stets in der vortheilhaftesten Stimmung und ihre Gemüther stets empfänglich für die Wunder der Tonkunst. Grosse Sinfonieen, Ouvertüren, Konzerte auf allen üblichen, und mitunter wol auch höchst seltnen Instrumenten, stark besetzte Chöre und Gesangstücke von grösserm und kleinerm Umfange, bilden, zu gutem Verein verständig geordnet, einen Cyclus, in dem sich das Gemüth geniessend bewegt. Die Direktion hat es sich überdies zum Gesetz gemacht, alle neuere Stücke von einiger Bedeutung zu geben, um ihrem Publikum den grossen Vortheil zu verschaffen, dass es unmittelbar mit dem Geist der Zeit fortschreite, und jede grössere oder kleinere Revolution in der Tonkunst sogleich kennen lerne. Meisterwerke älterer Künstler, die theils hier noch nie gehört worden, theils in unverdiente Vergessenheit gesunken sind, werden passend an einander gereiht — nicht wie uns öfters öffentliche Blätter aus andern Orten melden, wo z. B. in einer berühmten deutschen Stadt im ersten Theil Händels Messias, im 2ten aber eine rauschende Sinfonie mit Janitscharen-Musik aufgeführt wurde! Wer jemals über den Zweck und die Wirkungen der Tonkunst nachgedacht hat, wird bestimmt fühlen, wie viel es, vornamlich bey dieser Kunst, die erst durch das Gefühl zum Verstande spricht, darauf ankömmt, das Gemüth in einer gleichen Stimmung zu erhalten, und wo dies nicht im ganzen Umfange möglich ist, doch wenigstens alle grellen Gegensätze zu vermeiden, die jede wohlthätige Wirkung vernichten, und dem Beurtheiler die Festigkeit der Ansicht rauben.

Ein vollständiges raisonnirendes Verzeichnis aller, sowol alter als neuer Kompositionen, welche bereits aufgeführt worden, zu liefern, lässt hier der Raum nicht zu; aber man kann mit Recht behaupten, dass kein musikal. Klassiker übergangen worden. Bey der Exekution grosser Instru-

mental- und Vokal-Stücke, wo es hauptsächlich auf schnelles und richtiges Lesen, Precision, Kraft und Stärke ankömmt, dürfte wenig zu wünschen übrig bleiben. Viele von Mozarts unsterblichen Choren, Haydns (plastische) Darstellung des Sturms, Naumanns und Righini's allgemein anerkannte Prachtwerke in dieser Gattung, wurden auf eine Art vorgetragen, die dem Orchester, das grossentheils aus Dilettanten besteht, wahre Ehre macht. — Es sey mir nunmehr noch vergönnt, einige Worte über die Arbeiten einiger vaterländischen Komponisten an das musikalische Publikum zu sprechen.

Mit Vergnügen erinnert man sich noch der trefflich gearbeiteten Chöre aus der grossen Kantate, Böhmens Errettung, v. Weber, die ganz den geschmackvollen und denkenden Künstler verrathen; vorzüglich zeichnet sich der Chor in C moll,

Ländergeissel, Volkerruthe,

Strafgericht in Gottes Hand —

und jener in E dur aus, wo z. B. die originelle Stelle von drey Posaunen, welche den Uebergang zum zweyten Satz bildet, den überraschendsten Effekt thut. — Wittasecks Sinfonie hat Beyfall erhalten, obschon sie nichts weniger, als im hohen Stil geschrieben ist. Das erste Allegro ist kraftig und glucklich durchgeführt; das Andante, in welchem die Basse allein mit dem Vortrage des Hauptsatzes beginnen, würde eben so lobenswerth seyn, wenn es minder gedehnt, und die Wiederholungen nicht so haufig wären. Von neuen Werken fremder Tonkunstler führe ich nur an: Romberga Sinfonie in Es dur, und die von Wilms in C dur, welche beide den lautesten Beyfall erhielten; frühere, von allen guten neuern Komponisten übergehe ich.

Die Konzerte sind der einzige Zweig der Tonkunst, in welchem die Direktion, trotz ihres Bestrebens, nur wenig Neues liefern konnte. Der Grund dieses Mangels ist vermuthlich, dass Konzerte gewöhnlich für besondere Virtuosen geschrieben werden und erst spat aus ihren Handen kommen. Das Mozartsche Doppelkonzert in Es dur für zwey Pianofortes wird man nicht oft mit so viel Precision und Reinheit vortragen hören, als hier von dem 10jahrigen Moscheles und Dem. Melitsch. Ersterer errang noch ungetheilten Beyfall in Variationen von Weber, wo er die schwierigsten Passagen mit vieler Leichtigkeit überwand, und sie höchst brillant vortrug. Ueber Hrn. Webers Kompositionen im Detail zu sprechen behalte ich mir für ein anderes Mal vor, wo der Raum mir erlaubt, genauer zu wägen und zu würdigen.

Der alte, ehrwürdige Abt Stolle liess uns in einem von ihm selbst für die Posaune arrangirten Mozartschen Hornkonzert in F-dur den Sieg bewundern, den sein Talent und ausgezeichneter Fleiss über dies rauhe und zu Konzerten so wenig übliche Instrument davon trug. Jeder muss Hrn. St. zugestehen, dass er es mit einer unglaublichen Zartheit behandelt. — Ein Harmonikakonzert von Maschek mit Begleitung des vollen Orchesters hörten wir von seiner Gattin zum erstenmale, und bedauerten die fruchtlose Anstrengung der guten Frau, Ausdruck hineinzulegen — Genug davon! — Von Gesangstücken hörten wir viele, theils grössere, theils kleinere Arbeiten bekannter italienischer Meister. In einem Rondo von Weber mit obligater Klarinette, liess uns Dem. Caravoglia abermals ihre bewundernswerthe Leichtigkeit und Reinheit in Passagen bewundern, und vielleicht würde sich der Zauber ihrer Kehle noch schöner entfaltet haben, wenn das Orchester sich entschliessen könnte, beym Accompagnement mehr Rücksicht auf den Ausdruck und den Gang des Gefühles des Sängers zu nehmen — eine Forderung

die freylich nur ein Orchester ganz erfüllen kann, das seit mehrern Jahren zusammen studirt hat. Unter den Stücken, die unsre Luigia mit ihrer englischen Stimme vortrug, will ich nur noch eine grosse Scene von Bianchi erwähnen, die mit enthusiastischem Beyfall aufgenommen wurde. — Hr. Strobach sang mit seinem schönen, sonoren Bass eine komische Scene, la lanterna magica, von Cartellieri, und einige Arien aus Webers Opern, der Krieg für Liebe, und, die gefundene Perle. Sein Vortrag ist nicht sehr delikat, aber kraftig und voll Präcision. Wenn die Bühne sein musikalisches Talent benutzen wollte, würde sein Name gewiss in kurzem bekannt werden. In den Opern, die alle Jahre auf den Gütern des Herzogs von Lobkowitz gegeben werden, hat er auch seine mimischen Talente vielfach beurkundet, und bewiesen, wie weit er selbst viele italienische Komiker übertreffe.

Der Mangel an Sängern nimmt übrigens von Tage zu Tage zu; und welcher Freund der Kunst klagt nicht Böhmens Kinder der Sünde an, wenn sie, bey ihren Anlagen, den Gesang so ganz vernachlässigen! Seit Madam Duschek — eine Künstlerin im ganzen Umfange des Worts, die in jeder günstigern Umgebung längst ganz Deutschland mit ihrem Lobe erfüllt haben würde — seit diese ihre musikalische Laufbahn schloss, entbehrt Prag des Vortheils ganz, eine vaterländische Sangerin von einiger Bedeutung zu besitzen, und alle musikal. Ausstellungen müssten des Reizes zarter weiblicher Stimmen ganz entbehren, wenn uns nicht die Gefälligkeit der italienischen Opervirtuosen einen glücklichen Ausweg darböte.

Leipzig. Den 25sten Aug. wurde bey der alle Jahre gewöhnlichen Feyerlichkeit zur Einführung eines neuen Stadtmagistrats von Hrn. Musikd. Müller mit den Sangern der Thomasschule und einem sehr starken Orchester eine treffliche Kantate vom Abt Vogler (nach dessen feuriger, kunst- und seelenvoller Messe in D dur) und Jomelli's glänzendes, geistreiches Te Deum, das den Kennern unter dem Namen des römischen bekannt und ziemlich selten ist — aufgeführt. Die Ausführung war in jedem Betracht rühmenswerth, und besonders die Orchesterpartie, (unterstützt von der schönen und sehr zweckmässig benutzten Orgel,) so wie der Chorgesang, von grosser Lebhaftigkeit, Kraft und Präcision. Im Sologesang zeichnete sich vorzüglich, eine schöne, jugendliche, wenn auch noch nicht ganz ausgebildete Conti'-Altstimme aus. Die Musik machte auf das äusserst zahlreich versammelte Publikum unverkennbar die beabsichtigte Wirkung.

Für das bevorstehende Winterhalbjahr haben die Freunde der Tonkunst, und besonders des wöchentlichen Konzerts, sich wieder viel Ausgezeichnetes zu versprechen, indem dieser ruhmenswürdigen Anstalt nicht nur alles das Gute erhalten worden, was sie bisher besass, sondern auch manches zu ihrem Vortheil neu veranstaltet ist. Wir wollen es aber erst gelingen sehen, ehe wir davon sprechen.

Kurze Anzeige.

Ouverture d'Anacreon par Cherubini. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 8 Gr.)

Von diesem seltsamen und äusserst künstlichen Produkt ist bey Gelegenheit der Aufführung im Leipziger Konzert gesprochen worden. Der Auszug ist mit Einsicht gemacht; da aber hier alles auf Beybehaltung der künstlichen Details ankam, so ist vieles sehr schwer zu spielen. Wer ihn bezwingen kann, wird sich auch beym Pianoforte über das originelle Produkt freuen; und wer jenes nicht kann, den wird doch die Komposition selbst zu ergötzen gar sehr im Stande seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Sept. Nº. 50. 1806.

Abriss meines Lebens.

(Beschluss.)

Es war die grässliche Zeit der ungebundenen Herrschaft des Jakobinismus. Das Erste, was mir in der Stadt auffiel, war eine Prozession, von eben jenem gewesenen Geistlichen geführt, die die blumenbekränzte Guillotine, beym Volke das Schrecken und Zagen zu vermehren, durch die Strassen führete. Doch weg mit diesen Gräuelscenen! und auch über das Zunächstfolgende nur, was geschahe, nicht, wie es zu Stande gebracht wurde. Die Ursach errath man leicht.

Dass Lenore und ihr Vater so gut, als es nur im Gefängnis möglich, gehalten wurden, erlangte ich sogleich, und dass ihr Prozess von neuem vorgenommen und nach fünf bis sechs Wochen in aller Stille entschieden wurde, ebenfalls. Diese Entscheidung brachte ihnen Freyheit und Sicherheit bis nach Deutschland — ein Glück, das sie zu hoffen schon längst gar nicht mehr gewagt hatten. Freylich durften sie gar nicht versuchen, von ihrem Vermögen zurückzufordern, was ihnen nicht freywillig gegeben wurde, und was sehr unbeträchtlich war!

Sie wussten diese Entscheidung noch nicht und ahneten noch weniger, wem sie sie zu verdanken hatten. Durch einen jener bedeutenden Freunde, [illegible] ich erlangt, dass der Kerkermeister mich als Zeugen bey der Ankündigung einlassen durfte. Warum hatte ich mir die Wonne dieses Anblicks nicht verstatten sollen? Und leugnen will ichs auch nicht; ich erwartete zugleich für meine Wünsche viel von dieser Stunde. Oder durft' ichs etwa nicht — vorausgesetzt, Lenore habe mich noch nicht ganz vergessen? Ihr Vater war ja nun arm, war französischer Bürger geworden, und unter diesen gab es keinen Adel mehr! Wollte er in Deutschland seinen alten Rang wieder vorsuchen? Dieser konnte ihm nur zur grossen Last seyn! Selbst sein Name konnte ihm schwerlich irgendwo zur Empfehlung dienen, und so stand zu erwarten, er werde den beybehalten, den er in Frankreich angenommen hatte — —

Die Stunde, wo der Deputirte mit einigen Begleitern im Gefängnis erscheinen sollte, war mir bekannt. Ich war lange vorher in der Galerie, vor den Thüren der Gefängnisse. Ich wusste, wo Lenore mit ihrem Vater war. Gott, wie schlug mir das Herz in dieser Todtenstille, wo kein Mensch sich blicken liess, als zuweilen ein finstrer Gefangenwärter, der jede Anrede aus Furcht barsch abwehrete und nie eine Antwort gab! Und jetzt, jetzt hört' ich in jenem Zimmer schwache Guitarrentöne! War es Lenore, die sie angab? Zitternd trat ich zur Thür und lauschte. Die dicken Mauern, die eisenverwahrete Thür liessen mich die Töne nur sehr schwach vernehmen: aber ich erkannte eine Singstimme

— Leonorens Stimme! erkannte an der Musik ein gewisses altes Liedchen! erkannte *meine* Musik, die ich ihr vordem zu diesem Lieblingsliedchen geschrieben; die ich ihr noch selbst eingelernt hatte! Ist wol je ein Mensch von Schmerz und Freude zugleich mehr bestürmt gewesen?

Die Deputation erschien: ich trat mit ihr ein, das Gesicht halb mit dem Mantel verhullt. Vater und Tochter erhobten beym Anblick der Eintretenden: sie wussten, dass oft mit nicht mehr Vorbereitungen Gefangene zum Tode abgeholt worden waren. Wir bringen Ihnen gute Botschaft! redete sie mein Freund an. Gott sey Ihr Lohn! rief Leonore. Der Vater sagte kein Wort.

Während mein Freund diesem gewisse Verhaltnisse aus einander setzte, gewisse Papiere vorlegte, konnte ich — o ich *versuche* gar nicht zu schildern, mit welchen Empfindungen — Vater und Tochter beobachten. Jener wendete alle Aufmerksamkeit auf die Papiere, diese stand unverwandt vor ihm, und versuchte, den Inhalt aus seinem Gesicht zu lesen. Ihre Blüthe war allerdings gewelkt, seit ich sie nicht gesehen hatte; aber das von Kummer gebleichte Gesicht hatte, so wie die grossen, geistreichen Augen, an Ausdruck, Bedeutung u. Charakter unendlich gewonnen. Der Vater schien in den wenigen Jahren um zwanzig gealtert, aber durch sein Schicksal nur mistrauischer, kalter, harter geworden zu seyn. Es herrschte eine Todtenstille, einige Minuten lang. Jetzt reichte der Vater meinem Freunde die Papiere zurück: „Ich unterzeichne, und sehr gern!“ —

Haben Sie auch alles wohl erwogen und halten sich nicht für übereilt, von uns? fragte jener sehr laut.

„Ich habe alles erwogen; ich bin nicht übereilt.“

Haben Sie dies freye Geständnis gehört? fragte der Deputirte nun uns Umstehende, und auch ich *musste* laut Ja sagen. Der Ton meiner eigenen Stimme — jetzt, hier — erschütterte mich ganz seltsam.

Das Uebrige wurde nun bald abgeschlossen und sollte sogleich auch ausgefertigt werden. Während dies in Ordnung gebracht wird, sagte mein Freund zu den Andern, bleib' ich hier und erwarte Sie. Jene gingen, mein Freund hielt mich zurück. Die Thür wurde geschlossen: wir vier waren allein.

Wissen Sie auch, begann nach einer Weile mein Freund, durch wen Ihre Sache eine so schnelle Wendung bekommen hat?

Nein! ich erwartete meinen Tod — versetzte der Vater kalt.

Wer weiss, ob Sie sich getäuscht hatten, wenn nicht unvermuthet ein Freund erschienen wäre, der Ihre Angelegenheiten mit eben so viel Eifer, als Klugheit betrieben hatte!

Ein Freund? ein Freund? rief die Tochter, und der Vater sahe ihm ernsthaft und fest ins Gesicht.

Der dritthalbhundert Meilen herbeyeilete, der sich selbst in grosse Gefahr begab. . .

Hier hatte mein Freund das Gesicht langsam zu mir gewendet, richtete nun die Blicke auf mich, und hielt inne. Vater u. Tochter waren seinen Blicken gefolgt: Leonore stürzte mit einem lauten Schrey auf die Knies vor den Vater, umfasste ihn, und verbarg ihr Gesicht in seinem Schoos. Der Vater, ohne den angestrengten Blick von mir zu verwenden, sagte ohne allen Affekt:

Sie —? Vergeben Sie: ich erkenne Sie nicht!

Fragen Sie Ihre Tochter, fuhr mein Freund fort; sie hat ihn erkannt!

Er sahe herab zur Tochter; diese drückte ihr Gesicht fester an seine Seite, ohne sprechen zu können. Jetzt schien der Vater sich dunkel zu erinnern. Er richtete sich langsam auf: Mein Gott... stockte er, und indem ward' ich ihm kenntlich und seine Arme breiteten sich aus nach mir. Ich stürzte an seine Brust; er machte sich nach einer kleinen Weile gelind und erkaltend los, und sagte: Von Ihnen erwartete ich das am wenigsten, obgleich ichs niemals übel mit Ihnen gemeynet habe! —

Wir reiseten zusammen nach Deutschland zurück. Ich sahe unverkennbar, dass Lenore nun mich innig, anhaltend, nicht berauscht, liebe; sahe, dass der Vater mich schätze, obschon er nicht eigentliche Dankbarkeit zu fühlen schien. Ich und die Tochter gestanden ihm unsre Zuneigung — er trat stolz zurück; wir hielten bittend an — er wurde sehr indignirt, und sprach, indem er sich (wie er sagte) an meine Vernunft wendete, von nothwendiger Trennung. Es kam zu heftigen Auftritten zwischen ihm und mir, wobey ich auch jetzt noch nur manche Uebereilung im Benehmen, durchaus nicht die Sache selbst bereuen kann. Er vermocht' es endlich über die Tochter, von Seiten der Religion, dass sie ihm feyerlich angelobte, nie gegen seinen Willen sich zu verbinden, wofür sie aber sein Wort nahm, nie zu irgend einer Verbindung genöthiget zu werden. Ich machte ihr Vorwürfe, ich versuchte sie wankend zu machen: sie war, seit früher Jugend, in Absicht auf das, was ihr Religion war, zu verschüchtert, zu ängstlich gemacht worden: sie litt, sie beklagte mich und sich, aber sie wäre eher gestorben, als dem nun einmal feyerlich Angelobten untreu geworden.

Ich musste endlich dies ehren, musste sie auch schonen: so konnte aber auch hier meines Bleibens nicht länger seyn. Ich zog wieder davon und Lenorens Vater suchte vornehme Verwandte auf. Diese thaten sämmtlich nichts, gar nichts, weder für ihn, noch für die Tochter: aber empört fühlten sich alle durch jenes Verhältnis Lenorens zu mir. Ich will nicht entscheiden, ob der Vater eben dies Verhältnis nicht absichtlich allen seinen Verwandten entdeckte, da er seine Kräfte abnehmen fühlte, und so vermitteln wollte, dass auch nach seinem Tode eine Verbindung unmöglich bleiben sollte, die ihm — sein gewesenes Haus zu beschmitzen schien.

Er starb. Lenore war unversorgt, alle Verwandte zogen sich zurück: ich drang in sie, meine Hand anzunehmen. Ihr Gewissen und die Verschiedenheit der Religion legten grosse Hindernisse; aber sie wären wahrscheinlich besiegt worden, hätten nicht dieselben Verwandten, die Lenoren dem Mangel preisgaben, Maasregeln ergriffen, dass eine gewöhnliche gesetzmässige Verbindung unter uns unmöglich wurde. So gab mir Lenore ihre Liebe ohne ihre Hand, und unsre Verbindung sollte durch einen Zeugen treuer Liebe noch fester werden. Lenore verging fast vor Kummer und geheimen Vorwürfen: nochmals alle Versuche bey den Verwandten, nochmals alle umsonst! im Gegentheil, Verfolgung und Beschimpfung gegen uns, so viel Bosheit, Ansehen und Einfluss in dieser Absicht vermochten!

Ein alter würdiger Emigrant, aus einem der angesehnsten Kloster Frankreichs verstossen, wurde mit uns bekannt, und ihn jammerte der Schmerz meines Weibes. Nach den Gesetzen der Kirche und des

Staats kann ich euch nicht verbinden, sagte er; aber nach den Gesetzen der Natur, der Menschlichkeit, der Rechtlichkeit, der Ehre. Wir legten in seine Hand die heiligsten Eide ab, dass wir, wie auch die Welt uns beurtheilen, wie es uns in ihr ergehen möchte, bis zum Tode als treue Ehegatten leben wollten. Wir haben es gehalten. Ich habe auch das gehalten, dass ich schwieg und mich an unsern Verfolgern nicht rächte. Jetzt aber schlummert mein Weib, der ich dies angelobet musste, im Schoos der Erde. Man lässt mich noch immer die Folgen dessen tragen, was man zur Verschuldung entstellete, verzerrete. Jetzt musste ich sprechen — einmal, aber, wie es auch wirken möge, nie wieder! —

Nachrichten.

Mannheim, d. 17ten Aug. Man sagt, die Aussichten für das Wiederaufleben des Mannheimer Musikwesens würden dermalen erfreulicher. Von diesem Zeitpunkte habe ich angefangen ein musikalisches Tagebuch zu führen, wovon ich Ihnen hier den Anfang mittheile. Ich setze dabey voraus, was Ihre Blätter schon enthalten, und fange meine Nachrichten gerade nur von dem Augenblicke an, wo die Hofnung auf günstigere Zeiten die Entstehung meines Tagebuches veranlasste. Notizen von besondrer Wichtigkeit und allgemeinem Interesse kann ich nicht immer versprechen — ich lebe weder in Paris, Wien, Petersburg, Leipzig noch Berlin; allein der Name Mannheim ist in der Geschichte der Musik noch interessant genug, um auch jetzt noch Theilnahme zu verdienen.

Am 28sten Juny hielt die von den hiesigen Musikliebhabern unter dem Namen Conservatorium gebildete Gesellschaft ihre 31te öffentliche Zusammenkunft. Die Hauptsachen bleiben noch immer, dem ursprünglichen Zwecke des Instituts gemäss, die Sinfonieen. Diesen Tag hörten wir hier zum erstenmal — wenigstens seit vielen Jahren zum erstenmale wieder — die Mozartsche Sinfonie aus Es dur, (op. 58 nach André). Dieses schöne Produkt des Mozartschen Geistes gewährte um so mehr Vergnügen, da einige Mitglieder des Hoforchesters, namentlich auch Hr. Kapellm. Ritter, so gefällig waren, die Ausführung zu unterstützen. Indessen hatten doch z. B. die so äusserst schwierigen Modulationen in der Mitte des Andante fleissiger einstudirt seyn können. — Hierauf folgte das Mozartsche Violin-Quintett in D dur; von Hrn. Kapellm. Ritter als Quintett für Klavier mit Begleitung von Blas-Instrumenten eingerichtet, gespielt von dem jungen Freyherrn von Babo. So schwer es ist, über ein Werk nach einmaligem Anhören zu urtheilen, so war es doch leicht zu bemerken, dass viele Stellen, besonders die sanftern, durch die Blas-Instrumente in hohem Grade an Reiz gewinnen; so z. B. die ganze Introduction, und das Adagio. Dass von dem auf Saiten-Instrumente, besonders auf den Ton der, mehr als ein Klavier vermag, durchgreifenden ersten Violin berechnetem Effekte, Einiges zuweilen geschwächt werden muss, ist nicht anders zu erwarten; auch ist das Thema des Rondo für den Klavierspieler gar schwer auszudrücken: allein wenigstens eben so viele durch den Schmelz der Blas-Instrumente wirklich verschonerte Stellen ersetzen dieses reichlich. Es ist sehr zu wünschen, dass Hr. R. dieses Quintett, und ähnliche dem Vernehmen nach schon fertige Arbeiten derselben Art, doch bald öffentlich bekannt machen möge, und dieses um so mehr, da gerade vorzügliche Quartett-Musik dieser Art es ist, durch welche das Klavier mehr, als durch die glänzendsten formlichen Kon-

zerte, in grössern Versammlungen Glück machen und Interesse erregen kann, und es also der Wunsch des Spielers sowol als des Kunsthändlers seyn muss, die Zahl der bessern Produkte dieser Art möglichst vermehrt zu sehen. — Hr. Frey, ein junger, aber aller Achtung werther Violinist des Orchesters, spielte ein Viola-Konzert von Arnold, (F dur) mit vielem Beyfall. (Warum mögen wol so wenige Violinspieler Viola-Konzerte spielen, da sie doch durch letztere, sowol um der grössern Seltenheit, als um des lieblichen Tones willen, leicht mehr, als durch Violin-Konzerte Aufmerksamkeit zu erregen hoffen konnen?) Den Beschluss machte eine weniger bedeutende Sinfonie.

Den 22sten und 29sten Jun. hörten wir auf dem Hoftheater zum erstenmale die Uniform von Weigel. Man konnte, ausser der gefällig geschriebnen Ouverture, nur das Duett und Quartett des ersten Akts, (beydes mit Fagott-Begleitung,) vorzüglich finden. Dem. Mittel gefiel als Pauline so sehr, als sie es, um ihres schönen, durch seltne musikalische Gründlichkeit unterstützten Gesanges willen sowol, als wegen ihres lebhaften, gebildeten und stets wahren Spieles, verdient, durch welche Eigenschaften sie uns so leicht vergessen macht, dass ihre Gestalt sie sonst nicht eignet, in Mannes-Kleidern aufzutreten. Auch hatte sie diesesmal ihr Costume mehr zu ihrem Vortheile gewählt, als in andern ähnlichen Rollen, z. B. im Sargines. Hr. Keilholz, zuvor in Frankfurt a. Mayn, welcher jetzt an die Stelle unsers verstorbnen, unvergesslichen Tenoristen Epp getreten ist, befriedigte in der Rolle des Bastian, ebenfalls, und ersetzte ganz gut durch die Gelaufigkeit seiner Kehle das vielleicht unnachahmliche portamento di voce, welches wir an Epp zu bewundern gewohnt waren. Wenn indessen Hr. Keilholz dem von jener guten Zeit her noch hier herrschenden Geschmacke genügen wollte, sollte er doch von jener Gelaufigkeit weniger häufig Gebrauch machen und dabey, wo möglich, sich ein etwas ruhigeres Spiel angewöhnen.

Der 19te July war der merkwürdige Tag, wo der Badensche Theil der ehemaligen Kurpfalz seine künftigen Regenten, den Kurprinzen und Seine Neuvermählte, die Prinzessin Stephanie Napoleon, in der Hauptstadt begrüssen durfte. Nach einem feyerlichen Einzuge von den Granzen der Provinz bis in das Residenzschloss, empfing man das Fürstenpaar im Theater mit einem Prologe, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Ritter. Die Komposition ist heiter und dem Geiste der Frohlichkeit angemessen, welcher bey dieser Gelegenheit ausgedrückt werden sollte. Musikalische Künsteleyen würden wahrlich bey einer solchen, nur zum einmaligen Hören bestimmten Musik, höchst übel angebracht seyn. Auf den Prolog folgte die Oper Palmira. Die Horaxier oder die Wegelagerer, welche, wie man glaubte, bey dieser Gelegenheit zum ersten Male aufgeführt werden sollten, waren wegen Kürze der Zeit noch nicht fertig einstudirt.

Den 20sten wohnte die Kurprinzessin dem feyerlichen Hochamte bey, wobey das Orchester die ausgezeichnet schöne Messe von Vogler (erster Satz D moll) mit eben dem allgemeinen Kunsteifer aufführte, mit welchem man hier diese Messe, so oft man sie auch zu hören bekommt, jedesmal aufzunehmen gewohnt ist. — Am Abend des nämlichen Tages war Konzert im grossen, wirklich prächtigen Redoutensaale; wo unser Intendant, Freyherr von Venningen, eine neue, und ausserst pompöse Sinfonie von seiner Komposition aufführen liess, und Hr. Kapellm. Ritter auf dem Violoncell, auch Hr. Appold auf der Flöte, Konzerte spiel-

ten. Hr. Direktor Fränzl, der schon durch seinen Namen allein und seinen als ausübender Künstler längst begründeten Ruhm, noch immer hohes Interesse erwecken muss, spielte das Violin-Solo in dem bekannten himmlischen Duette für 2 Soprane, welches Dem. Mittel und Frank sangen.

Den 21sten gab man Sargines von Paer. Besonders merkwürdig war hier der Moment, wo die hohen Herrschaften zwischen dem ersten und zweyten Akte erst in das Schauspielhaus eintraten, und nun zugleich von dem ganzen Publikum, unter Begleitung des Orchesters, mit einem zum Theil noch während der Vorstellung gedruckten und sogleich vertheilten Volksliede nach der Melodie: „Am Rhein, am Rhein!“ begrüsset wurden. Dass die gewaltige, unvorbereitete Menschenmasse hier Takt und Intonation beybehielt, beweiset gewiss, wenn auch nur en gros, nicht wenig für die Stufe von Bildung, deren das hiesige Publikum sich rühmen darf.

Am 16ten Aug. Das Conservatorium, welches während jener grössern Ereignisse zurückgetreten war, dessen Mitglieder aber nach Kräften an sämmtlichen öffentlichen Aufführungen der Hofmusik Theil genommen hatten, hielt heute seine 4te öffentliche Zusammenkunft.

Ein gewagtes Unternehmen war diesesmal die Aufführung der Mozartschen Sinfonie aus G moll. Allein gerade die besondre Anstrengung, welche die Ausführung dieses so schwierigen Werkes jedem Mitspieler zur Pflicht machte, scheint es bewirkt zu haben, dass die Gesellschaft die Aufführung dieser Sinfonie als bis jetzt ihr gelungenstes Unternehmen ansehen darf. Vieles war auch wol Hrn. Appold zu danken, welcher die Flötenstimme zu übernehmen die Gefälligkeit hatte; und so gewährte dieses Produkt um so mehr Vergnügen, da man sich nicht erinnert, es früher hier gehört zu haben. — Hierauf folgte das Beethovensche Klavier-Quintett mit Blas-Instrumenten, (Es dur) gespielt von Dem. Kobell, (ich glaube, unsrer besten Klavierspielerin!) dann ein vierstimmiger Gesang von Jos. Haydn: „Herr, der du mir das Leben;“ (E dur. Cahier VIII. p. 58 der Breitkopfschen Oeuvres de J. Haydn.) endlich eine Ouverture aus der Oper Dilara von unserm Kapellm., Hrn. Ritter. Die Aufführung dieses letztern, im strengen Fugenstile geschriebnen Stückes wurde — die Ursache, warum? mag der Gesellschaftsausschuss angeben — verfehlt. Allein wir hatten hier schon öfters Gelegenheit, diese Ouverture zu hören. Wir schätzen sie um ihres wahren Werthes willen hoch, und glauben auch ehestens einer wiederholten Aufführung derselben, selbst im Conservatorio, entgegen sehen zu dürfen. Die Oper selbst ist seit mehrern Jahren hier nicht mehr gegeben worden; wenn sie übrigens der Ouvertüre an Werthe gleich kommt, so muss es jeder Musikfreund bedauern, wenn Hr. Ritter seine Werke den Opern andrer Komponisten so unbedingt nachsetzt. Möchte er wenigstens die Ouvertüre öffentlich erscheinen lassen! vielleicht würde der Correspondent des Freymüthigen, welcher den Aufsatz in No. 152 daselbst auf seinem Gewissen hat, sich daraus von dem Werthe des dem Hrn. Ritter beygelegten Prädikates belehren können.

Nächstens sollen wir die Wegelagerer von Paer hier zum erstenmale zu hören bekommen.

Berlin, d. 26. Aug. Den 10ten gab Hr. Sehring, Mitglied des Königsberger Theaters, bey seiner Durchreise als Gast-

rolle den Masseru im unterbrochnen Opferfest. Seine Stimme ist ein sehr wohlklingender Bass, sein Vortrag angenehm, und nur sein Spiel etwas manierirt. Mit vielem Beyfall wiederholte er diese Rolle den 20sten, und den 22sten gab er den Figaro in Mozarts Oper. In seinen Arien: Dort vergiss leises Flehn etc. und, Ach öffnet eure Augen etc. so wie in den Duetten mit Susannen (Mad. Eunike, die diesen Abend nicht genug zu loben war) und in seiner Partie in den trefflich exekutirten Finalen, gefiel er allgemein. Auch Hr. Gern als Graf Almaviva, Mad. Schick als Grafin, Mad. Müller als Cherubino (deren Arie: Ihr, die ihr Triebe etc. mit tiefem Gefühl gesungen wurde), gefielen allen Kennern.

Vorgestern war der Tag, wo eine französische Schauspielergesellschaft ihre Darstellungen in Charlottenburg mit La jeune femme en colere, opera nouveau en 1 acte, [illegible] musique de Boyeldieu, und, Ma tante Aurore opera nouveau (?) en 1 acte eröffnen wollte. Aber der Unternehmer, Herr Trulat, hat Berlin verlassen, ohne jemand Nachricht davon zu geben, und selbst einen Theil des Abonnements mitgenommen.

Kurze Anzeigen.

Six Chansons Italiennes, y joint le text allemand, avec accomp. de Pianoforte, ou Guitarre, comp. par Marchesi. A Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 3 Francs).

Wahrscheinlich ist dies Werkchen schon früher in Italien herausgekommen; wenigstens deuten mehrere verlegene Wendungen (bey einem so grossen und ganz modernen Sänger, als Marchesi,) auf frühere Zeit, und einige dieser Stücke hatte Ref. auch schon langst gehört. Dem sey, wie ihm wolle: es verdiente in Deutschland mehr bekannt zu werden. Chansons, wie der Titel sagt — (das Wort genommen, wie es die Franzosen zu nehmen pflegen,) das sind diese Gesänge nicht; sondern recht eigentliche Canzonetten der Italiener. Man weiss langst, dass in solchen beym Dichter dieselben Gedanken und Bilder und Phrasen immer wiederkommen, und dass es beym Komponisten mit seinen Melodieen und Harmonieen eben fast so ist: man weiss aber auch, dass beydes immer und immer wieder anziehend und erfreulich bleibt. Die Noten bey diesem Werkchen sind kinderleicht; sie sind aber auch wirklich das Unbeträchtlichste, sind hier mehr Anzeigen als Zeichen. Was man mitbringt, und auf Veranlassung des Dichters und Komponisten, hineinlegt: das thut hier alles — weshalb auch dergleichen Sächelchen von den blos Denkenden so oft ganz verachtet, von den blos Empfindenden so oft weit überschätzt werden. Damit man bestimmter sehe, was man hier zu erwarten hat, finde das Kürzeste dieser Liedchen hier Platz:

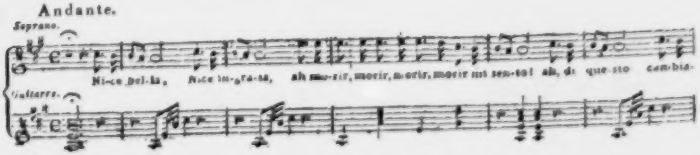

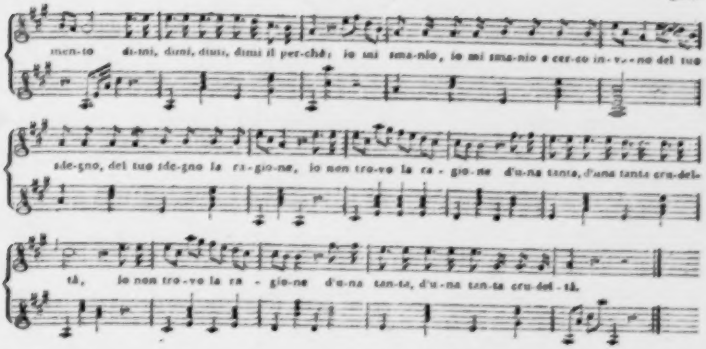

Wir haben, um den Raum zu schonen, nur die Guitarrenbegleitung hier beygefügt; es befindet sich aber bey jeder dieser Canzonetten auch noch die Begleitung des Pianoforte. Einige sind mehr ausgeführt und nähern sich der Arie; sind aber darum gewiss nicht mehr — meines Erachtens, vielmehr weniger werth. Marchesi hält sich in der Singstimme jedes Stücks fast ohne Ausnahme innerhalb einer einzigen Oktave; bequemer kann man's nicht haben, und es verdient Dank, auch darum, weil so alle Menschenstimmen hier etwas finden. Die neben dem Originaltext befindliche deutsche Uebersetzung ist nicht schlecht: wer kann und mag aber so 'was anders, als italienisch singen?

Der Stich, so wie alles Aeussere, ist sehr gut.

Sonate pour le Piano-Forte comp. et dediée à Mr. le Banquier Anhalt par F. Lausta. Oeuvre 20. A Berlin chez R. Werkmeister. (Preis 16 gr.)

Es hat vor ohngefähr einem Jahre ein Anderer über L.'s letzte drey Sonaten so viel Gutes gesagt, als nur immer mit gutem Gewissen gesagt werden konnte: Ref. glaubt, dies Gute lasse sich noch mehr von dieser seiner neuesten Sonate rühmen, und der Tadel des nicht genugsamen Zusammenhangs, der nur hin und wieder durchblickenden kunstgerechten, eigentlichen Ausführung, und der nicht überall reinen Schreibart — dieser Tadel treffe gegenwärtige Sonate etwas weniger, obschon sie nicht ganz davon frey bleiben darf. Das erste Allegro ist nicht eben neu erfunden, und gar nicht von strenger Ausführung; es ist aber lebhaft geschrieben und füllet das Ohr mannichfaltig und gut. Das Adagio ist unbedeutend — wirklich gar zu unbedeutend; die moderne Polonaise zum Schluss aber ist desto hübscher, und eignet sich zu einem Lieblingsstück der Liebhaber. Schwer ist die ganze Sonate nicht: desto mehr hätten aber einige kaum erreichbar weite Spannungen im ersten Satze vermieden werden müssen, die nur entschuldigt werden können, wenn die Gründlichkeit der Ausführung sie herbeyführt und den Komponisten gleichsam dazu zwingt, wie dies öfters bey Beethoven und Cramer der Fall ist.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 17ten Sept. Nº. 51. 1806.

Recension.

Christ. Friedr. Dan. Schubarts Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst. Herausgegeben von Ludw. Schubart, königl. preuss. Legationsrath. Wien, bey J. V. Degen. 1806. (Pr. 2 Thlr.)

Schubart, zu seiner Zeit berühmt als Dichter, und Schriftsteller überhaupt, als Kenner der Tonkunst, Komponist und Virtuos auf Klavier und Orgel; Schubart, vielleicht noch berühmter (wenigstens ausser seinem Vaterlande) als kühner, freymüthiger, deutscher Mann, der in den bedenklichsten Verhältnissen ein Brandmal, laut ein Brandmal, nicht blos einen schwarzen Fleck zu nennen wagte, und dafür auf Hohenasperg zehn Jahre lang büssen musste: dieser Schubart schrieb dies Werk, und schrieb es eben auf jener Veste, wo er seit 1777 gefangen sass — oder vielmehr, er diktirte es zu seiner Unterhaltung, fast ganz aus dem Gedächtnis, fast ganz ohne Hülfsmittel. Wen Sch. kannte, und diese Zeit, so wie diese Umstände zusammengenommen erwägt, der weiss gewiss so ziemlich, was er hier zu erwarten hat. Kein System der Aesthetik, am allerwenigsten, was man jetzt in Deutschland so nennen würde; auch nicht eigentlich Ideen, woraus sich so ein Werk erbauen liess — wie man etwa aus dem Titel schliessen könnte: nein; was ein Mann von Geist und Kenntnissen überhaupt, ein Mann von ausgezeichnetem Talent und ausgezeichneter Erfahrung in der Tonkunst insbesondere; was ein Mann, dem die Literatur dieser Kunst nicht fremd war, und die besten Produkte derselben aus alten Zeiten noch weniger, der überdies mit den gleichzeitigen Künstlern fast sämmtlich in Bekanntschaft stand: was, sage ich, ein solcher Mann, weniger über das Wesen, als über die Wirkungen, Mittel und Geschichte der Tonkunst, so wie über den Charakter und die Vorzüge der berühmtesten Meister, zunächst in sich vorfand, und eben so ziemlich in Ordnung und unterbringen konnte — das suche man hier, und das wird man zuverlässig nicht ohne Vergnügen hier finden.

Aber wahrhaftig, es ist bey diesem Buche, wie bey einem Kunstwerke, bey weitem nicht das Was allein, sondern eben so sehr das Wie, worauf es ankommt. Was Sch. hier sagt, wissen jetzt, den Hauptsachen nach, gewiss viele Deutsche, und auch die meisten Nebendinge könnte man wol auch aus andern Schriften kennen lernen; aber wie er's sagt, sagt's keiner. Nicht als ob wir seine Art geradezu für die beste von allen erklären möchten: aber sie ist ganz seine Art, ist durchaus originell, und für jeden, dem nicht eine gebügelte, geleckte, aufgeputzte Schreibart allein Stil heisst, für jeden, der den Landsmann und Freund, den Zeit- und Geistesverwandten Schillers (in dessen frühesten Jahren und Werken) in seiner Kecken, zuweilen desultorischen und wilden Energie und Kraftsprache zu würdigen und zu geniessen im

Stande ist, sehr anziehend, zuweilen wahrhaft begeisternd, entzündend.

So viel aus voller Ueberzeugung über das Buch im Ganzen. Dass sich seit der Abfassung desselben, in der Ansicht der Kunst überhaupt und der Tonkunst insbesondere; dass sich in dem Zustande derselben, so wie unter ihren Bekennern und Beförderern, vieles, sehr vieles geändert hat; dass sich mithin, nicht nur gegen viele historische, sondern auch gegen philosophische und kritische Bemerkungen des Verf. vieles, sehr vieles jetzt einwenden lasse: das versteht sich von selbst, versteht sich, aus jenen oben angeführten Punkten — aus Sch.s Individualität und aus der Zeit und den Verhältnissen der Entstehung dieser Schrift. Rec. hatte den Anfang gemacht, Zusätze und Berichtigungen niederzuschreiben; er fand aber bald, dass diese selbst zu einem neuen Buche anwachsen, und zu einer sehr kalten und todten Beilage für diese so warme und lebensvolle Schrift werden mussten: er gab also dieses Verfahren auf, und lässt auch das Aufgeschriebene hier nicht abdrucken, zumal da es bey einem solchen Buche, das weder als System, noch als historische Quelle angesehen seyn will, sondern, wie gesagt, als ein Lesebuch, im besten Sinne des Worts — auf dergleichen Einzelnheiten nicht eben so sehr ankommt. Er glaubt vielmehr den Lesern dieser Z. gefälliger zu seyn, wenn er ihnen einige kurze Kapitel aus dem Buche selbst vorlegt, dabey aber allerdings die vermeidet, welche schon in Nummer 15. u. folgg. dieser Zeit. v. 1804., als Probe gegeben worden sind — wo auch noch manches Nähere über den Inhalt und die Einrichtung dieser Schrift gesagt ist, worauf er sich denn hier bezogen haben will. Vorher sey nur noch bemerkt, dass alle historische Artikel am besten gerathen, von den theoretischen aber vornämlich zu loben sind: das, über den Gesang (ohngeachtet mancher Wunderlichkeiten, z. B. S. 335 und folgg.) das, über das musikalische Genie S. 368 u. folgg. (obgleich es die Sache bey weitem nicht erschöpft) und einzelnes wirklich vortreffliche in den Kapiteln vom musikal. Ausdruck und vom Charakter der Tone, S. 372 u. folgg.

Das Buch ist übrigens sehr anständig gedruckt. Unter den angezeigten Druckfehlern ist aber der bedeutendste, der den Nichtkenner leicht verwirren kann, vergessen worden. Es ist nämlich bey verschiedenen Notenbeyspielen, (z. B. S. 245 u. folg.) wo die obere Zeile im Sopranschlüssel geschrieben ist, der Violinschlüssel vorgezeichnet worden.

Jetzt spreche der wackere Schubart und empfehle sich selbst!

Sächsische Schule.

Die Sachsen haben sich von den ältesten Zeiten her durch ihren Hang für die Tonkunst ausgezeichnet. Wittekind, ein wahrhaftig grosser Mann, hielt ein Chor Sänger und Instrumentisten, wodurch er seine Heere zum Streit entflammte. Als das Christenthum in Sachsen eingeführt wurde, so war Otto der Erlauchte der erste, der die Kirchenmusik in seinen Staaten einführte. Der lateinische Gesang fand zwar langen Widerstand bey den Sachsen: endlich aber brach er doch durch unter den Herzogen aus dem Billungischen Stamme. Heinrich der Löwe verbesserte die Kriegsmusik, und führte nie seine Heere ins Schlachtfeld, ohne die muthweckende Tuba. Er selbst blies die Trompete als Meister, und pflegte zu sagen: Ohne Sang giebts keinen Waffendrang. Und so ging es fort bis auf die Zeiten Luthers. (Der Verf. hat in einem frühern Kapitel mit vielem Geist und warmen Leben über Luthers Verdienste um

den Kirchengesang gesprochen; es sind aber hier mehrere historische Irrthümer eingeschlichen, die die Leser aus einigen Aufsätzen Anderer in den vorigen Jahrgängen dieser Zeit. berichtigen können.) Den Sachsen haben wir den herzergreifenden Kirchengesang zu verdanken. Ehemals war es durch ganz Deutschland Sitte, dass nur die Chorherrn und Chorknaben sangen: aber Luther behauptete mit vollem Rechte, dass der Gesang ein Theil des Gottesdienstes sey; und von dieser Zeit an tönen alle Tempel von heiligen Hymnen wieder. Von Sachsen aus verbreitete sich diese grosse Sitte durch ganz Deutschland, und ist in den neuesten Zeiten durch die Reformation der Katholiken allgemein geworden. Die Feinde Luthers pflegten zu sagen: Luther hat uns mehr durch Sang, als durch seine Lehre geschadet! —

Moriz unterhielt ein vortreffliches Musikchor. Er führte die figurirte Kirchenmusik durch ganz Sachsen ein, legte Singschulen an, und gab ihren Vorstehern den Titel, Kantoren. Bis auf den heutigen Tag sind diese vortrefflichen Musikanstalten in Sachsen, und haben die grössten Musiker hervorgebracht, welche der Stolz Deutschlands und der Neid des Auslandes sind. Ja, die Sachsen haben sich durch viele Jahrhunderte in der Musik so ausgezeichnet, dass die Welschen unter dem Wort Sassone ganz Deutschland begreifen — ein Land, das sie allein für ihre würdige Nebenbuhlerin in der Tonkunst erkennen. Als Churf. August König von Pohlen wurde, da bekam die Tonkunst daselbst einen neuen Schwung und ihre bisherige Einfalt artete fast in persische Schwelgerey aus. Er verschrieb die grössten Sänger und Komponisten aus Italien, und war einer der ersten, der den welschen Geschmack mit dem deutschen verflösste. Diese Verflössung ist von Augusts Zeiten an ein Hauptcharakter der deutschen Tonkunst worden. Es gehört daher ein grosser Kenner dazu, das Eigenthümliche des urdeutschen musikalischen Stils von der Vermischung mit dem welschen zu sondern.

Unter diesem prachtliebenden Könige wurden zuerst Opern nach welschem Geschmack aufgeführt, und zwar mit grösserer Pracht, als in Italien selbst. Elephanten u. Löwen sah man da, nicht ausgestopft, wie in Welschland, sondern in furchtbarer Wirklichkeit auftreten. Dekorationen, Maschinerieen, Flugwerk — das alles erblickte man zum erstenmal in Deutschland in seiner vollen Herrlichkeit. Nur war sein Orchester zu stark und zu sehr durch einander gemischt, als dass es gehörig hatte wirken können: man verglich es mit dem Tosen des Meeres, das die Hülferufende Stimme des Nothleidenden verschlingt. Von dieser Zeit an bekam der Geschmack der Sachsen in der Tonkunst eine neue Richtung; denn alle übrigen Sachsen bildeten sich nach Dresden.

August II. behielt diesen Enthusiasmus für die Tonkunst. Die Opern dauerten in ihrer gewöhnlichen Pracht fort, dass sogar Welsche herbeyströmten, und mit heimlichem Neide den Fortgang der sächsischen Tonkunst anschielten. Unter seiner Regierung hat sich das Orchester immer mehr abgeglattet, und Stärke mit Anmuth vereinigen gelernt. Die grössten Komponisten der Welt sind aus dieser Schule hervorgegangen, und zwar nicht blose Grübler und Krittler, sondern gründliche, wahrhaft genialische Tonsetzer, die geradezu aufs Herz wirkten.

Die ersten Kapellen Europens sind in diesem Jahrhunderte mit Sachsen besetzt gewesen. Sie, die Sachsen allein, können mit ganz Welschland, ohne das übrige Deutschland, wetteifern. Wenn die Tonkunst einen Tempel hatte, so müssten folgende Büsten darin, als heilige Denkmäler aufgestellt werden.

Joh. Dav. Heinichen, gross im Kirchenstil, grosser noch in der musikalischen Theorie. Sein Generalbass in der Komposition

ist bis auf unsere Zeiten, von allen gründlichen Musikern als ein kanonisches Buch verehrt worden. Er drang tief ins Wesen der Tonkunst ein, berechnete ihre feinsten Verhältnisse, zeigte die Mystik der gegenseitigen Bewegung oder den Motus contrarius; lehrte die Bässe mit äusserster Gewissenhaftigkeit beziffern; machte den Accompagnisten auf die Beugsamkeit aufmerksam, sich unter den Sang zu schmiegen, und gab die herrlichsten Grundsätze zur Setzkunst. Indessen blickt durch seinen Satz eine gewisse Aengstlichkeit durch, die seine allzuweit ausgebreiteten theoretischen Kenntnisse veranlassen mussten.

Sebastian Bach. Unstreitig der Orpheus der Deutschen! unsterblich durch sich, u. unsterblich durch seine grossen Söhne. Schwerlich hat die Welt jemals einen Baum gezeigt, der in einer Schnelle so unverwesliche Früchte trug, wie dieser Zedernbaum. Sebastian Bach war Genie im höchsten Grade. Sein Geist ist so eigenthümlich, so riesenformig, dass Jahrhunderte erfordert werden, bis er einmal erreicht wird. Er spielte das Klavier, den Flügel und das Cymbal mit gleicher Schöpferkraft; und in der Orgel — — wer gleicht Ihm? wer war ihm je zu vergleichen? — Seine Faust war gigantisch. Er griff z. B. eine Duodezime mit der linken Hand und kolorirte mit den mittlern Fingern dazwischen. Er machte Läufe auf dem Pedal mit der äussersten Genauigkeit; zog die Register so unmerklich durcheinander, dass der Hörer fast unter dem Wirbel seiner Zaubereyen versank. Seine Faust war unermüdet und hielt tagelanges Orgelspiel aus. Er spielte das Klavier eben so stark, als die Orgel, und umschrieb alle Theile der Tonkunst mit atlantischer Kraft. Der komische Stil war ihm so geläufig, wie der ernste. Er war Virtuos und Komponist in gleichem Grade. Was Newton als Weltweiser, war Bach als Musiker. Er hat sehr viele Stücke gesetzt, so wol für die Kirche, als für die Kammer, aber alles in einem so schweren Stile, dass seine Stücke heut zu Tage höchst selten gehört werden. Seine Jahrgänge, die er für die Kirche schrieb, trifft man jetzt äusserst selten an, ob sie gleich ein unerschöpflicher Schatz für den Musiker sind. Man stösst da auf so kühne Modulationen, auf eine so grosse Harmonie, auf so neue melodische Gänge, dass man das Originalgenie eines Bach nicht verkennen kann. Aber die immer mehr einreissende Kleinheitssucht der Neueren, hat an solchen Riesenstükken beynahe gänzlich den Geschmack verlohren. Eben dies lässt sich von seinen Orgelstücken behaupten. Schwerlich hat je ein Mann für die Orgel mit solchem Tiefsinn, solchem Genie, solcher Kunsteinsicht geschrieben, als Bach — aber es gehört ein grosser Meister dazu, wenn man seine Stücke vortragen will; denn sie sind so schwer, dass kaum zwey bis drey Menschen in Deutschland leben, die sie fehlerfrey vortragen können. Eine Phantasie, eine Sonate, ein Konzert oder figurirter Choral für die Orgel von Bach gesetzt, hat eigentlich sechs Zeilen: zwey für das obere Manual, zwey fürs untere und zwey für das Pedal. Die Register sind meistens bemerkt, die man in der Geschwindigkeit zu ziehen hat. Das Pedal ist ungewöhnlich beschaftigt, u. die Ligaturen, die laufenden Sätze und andere Verzierungen für die Orgel sind so schwer gesetzt, dass man oft stundenlang über einer Zeile nachdenken muss. Ueberdies hat öfters die linke und rechte Faust Decimen-, auch Duodecimen-Griffe, die nur ein Gigant herausbringen kann. Bachs Klavier-Arbeiten haben zwar die Grazie der heutigen nicht, sie ersetzen aber diesen Mangel durch Stärke. Wie viel könnten unsere heutigen Klavierspieler von diesem unsterblichen Manne lernen, wenn es ihnen nicht mehr um den leichten Beyfall der Modeinsekten, als um den wichtigern, grosser Kunstverständigen zu thun wäre! — Die Bachischen Stücke sind nicht Uebersetzungen aus andern Instrumenten, sondern wahre Klavierstükke: er verstand die Natur des Instruments ganz; seine Sätze stärken die Faust, u. füllen das Ohr. Beyde Hände sind in gleicher Be-

schäftigung, so dass nicht die linke erlahmt, wenn die rechte erstarkt. Auch hat er einen solchen Reichthum von Ideen, dass ihm niemand, als sein eigener grosser Sohn darin gleich kommt. Mit all diesen Vorzügen verband Bach noch das seltenste Talent zur Unterweisung. Die grössten Orgel- und Flügelspieler durch ganz Deutschland haben sich in seiner Schule gebildet, und wenn Sachsen hierin noch bis diese Stunde einen merklichen Vorzug vor andern Provinzen hat; so muss es dies dem gedachten grossen Manne allein verdanken.

Handel. Wieder ein Riese! Er war auf der Universität Halle gebohren, und zeigte von Jugend auf ein ausserordentliches musikalisches Genie. Der erst gedachte grosse Bach war von Kindheit an sein vertrautester Freund. (Geistig nämlich; die Körper waren durch Länder geschieden.) — Handel spielte die Orgel und das Klavier vortrefflich, und machte sich dadurch schon in seiner Jugend weit und breit bekannt. In seinem dreyzehnten Jahre setzte er schon eine Oper in Hamburg. Er reiste darauf nach Italien, und schrieb daselbst Opern und andere Stücke, die ungewöhnlichen Beyfall fanden. Auch besiegte er da den grossen Scarlatti im Klavier; und hatte noch nicht 24 Jahre erreicht, so war sein Ruhm in Europa allgemein. Einige reisende Engländer nahmen ihn mit sich nach London; und hier war es, wo er endlich den Drehkreis fand, der weit genug für seinen Genius war. Er wurde daselbst königl. Kapellm. und spielte über funfzig Jahre lang eine Rolle, dergleichen wol kein Musiker jemals in England gespielt hat. Er wurde von den Britten fast angebetet, und erwarb sich ein sehr grosses Vermögen. In Westmünster unter den grössten Männern der Nation hat er jetzt sein Grab. Kein Musiker ist aber auch je in den Geist der Britten so tief eingedrungen, wie dieser. Zuerst studirte er die englischen Dichter mit dem grössten Eifer; dann setzte er einige ihrer besten Stücke in Musik. Alexanders Fest von Dryden hat seinen Ruhm auf immer befestigt. Dieses Stück wird alle Jahre noch in London am Cäcilientage mit immer wachsendem Beyfall aufgeführt. Es ist einfach, erhaben und reich an Geniezügen. Händel hat den Geist des genialischen Dryden so ganz erreicht, dass es seitdem kein Musiker wieder wagte, diese Meisterpoesie in Musik zu setzen. Ramler hat einen deutschen Text unter diese Komposition verfertigt, wodurch der Deutsche in den Stand gesetzt wird, selbst über den Ausdruck zu urtheilen. Auch die Kantate Cäcilia von Pope hat Händel komponirt, und fast mit gleichem Glücke. Pope reichte dem Tonsetzer nicht so reichen Stoff zu grossen Gedanken dar, wie Dryden; daher konnte auch Handel hier sein Genie nicht so äussern. Doch ist auch dieses Stück von den Engländern sehr gut aufgenommen worden, und wird noch heute oftars in London aufgeführt. Handel hat sehr viele Opern verfertigt — in welscher und englischer Sprache, wobey sein Beyfall bis ans Ende stieg. Der Geist seiner Opern hat etwas ganz Eigenthümliches. Diejenigen, so er in Welschland setzte, sind, bis auf einige Mienen deutscher Eigenheit, ganz welsch. Die in England verfertigten, haben sehr viel vom eigenthümlichen Charakter dieser Nation angenommen. Handel wählte z. B. oft ein allgemein beliebtes Volkslied und brachte es mit Verschönerung und künstlichen Abwechselungen aufs Theater. Diesem Kunstgriff hat er die enthusiastische Verehrung zu danken, womit ihn die Britten bis ans Ende seiner Laufbahn belohnten; und noch jetzt behaupten sie, Handel übertreffe alle Musiker, die jemals gelebt haben. Auch die Kirchenstücke, welche Händel in London verfertigte, sind bis auf diese Stunde von keinen andern verdrängt worden. — Handel war ein vortrefflicher Kontrapunktist; doch opferte er niemals das Genie der Kunst auf, wie man einigen seiner Landsleute mit Recht vorwirft. Auch seine Kammerstücke, sonderlich einige Orgelsonaten und Fugen, werden sich erhalten, so lange noch wahrer musikalischer Geschmack in der Welt seyn

wird. — Händel war ein Mann von ungewöhnlicher Leibeskraft; einer der stärksten Esser in London und nie in seinem Leben krank. Mit einem solchen Körper konnte ein solcher Geist Thaten thun! Händel war z. B. fähig, stundenlang mit der grössten Force auf der Koppel zu spielen, ohne sich über Müdigkeit zu beklagen. Seine Faust war so weitgriffig, wie Bachs seine: daher sind einige Sätze in seinen Orgelstücken so schwer herauszubringen. Auch die Theorie anderer Instrumente verstand Händel vollkommen. Kurz, er ist eines der ausgebildetsten Genies, die jemals gelebt haben.

Gottfr. Aug. Homilius. Ein sehr gründlicher Kirchenstilist. Er verstand sonderlich die Kunst einen Chor zu setzen meisterhaft. Einfalt, Hoheit und Würde charakterisiren seine Chöre. Er sucht nicht ängstlich harmonische Gänge — und findet sie doch. Man fängt jetzt an, seine Arbeiten in Druck zu geben, und zwar eben zu gelegener Zeit: denn die Kirchenmusiker verfallen unter den Protestanten immer mehr. Homilius hat auch das Verdienst, manchen gründlichen Künstler gebildet zu haben, worunter gewiss Hiller einer der ersten ist. Wenn Homilius die Rosalien zu häufig braucht, so muss man es mit dem Geiste seiner Zeit zu entschuldigen wissen. Noch vor dreissig bis vierzig Jahren konnte man die Wiederholung eines Satzes in einer andern Tonart gar wol hören, und glaubte die Wirkung dadurch zu verstärken.

(Wir übergehen hier mehrere bedeutende Männer, unter deren Schilderungen wir die von Naumann und von Schweitzer für ganz vorzüglich gelungen erkennen: und führen aus der Folge nur noch Eine Charakteristik an — die sehr anziehende, eines grossen, aber jetzt nur allzusehr vernachlässigten Künstlers.)

Georg Bach, Kapellm. in England, u. wegen seines langen Aufenthaltes daselbst, nur der englische Bach genannt, ein Sohn des unsterblichen Sebastian Bachs.

So viel Geschmeidigkeit des Geistes, so viel Accommodation in den Genius des Seculums, so viel Unterjochung der tiefen Theorie unter die flüchtige Melodik der Zeit, — hat wol noch niemand, wie dieser Bach, gehabt. Er scheint sich ordentlich den Plan vorgesetzt zu haben, seinem Bruder in Hamburg zu beweisen, man könne gross seyn, u. sich doch nach dem geringfügigen Geiste des Volks bequemen. Der Erfolg bewies, dass dieser Bach Unrecht hatte: denn sein Geist litt unter den Fesseln der Accommodation. Die hohe Theorie, die er aus den Rippen seines grossen Vaters anzog, umgab er mit dem Silberflor des modernen Geschmacks — eine Riesinn in Filet gehüllt! — Lange bewunderte ihn Italien, bis er endlich als Kapellmeister nach London berufen wurde. Er war Meister in allen musikal. Stilen. Buchstäblich war es wahr, was ein englischer Dichter von ihm sang: „Bach stand auf des Olympos Gipfel, und Polyhymnia kam ihm entgegen. Sie breitete die Silberarme um ihn, und sprach: Ganz bist du mein!“

Seine Kirchenstücke haben viel Gründlichkeit, nur eine gewisse weltliche Miene, die den Geruch der Verwesung ankündigt. Seine Opern, die er in England, Italien und Deutschland setzte, verriethen alle den Herrschergeist im Gebiete der Tonkunst. — Dieser Bach konnte seyn, was er wollte, und man verglich ihn mit Recht dem Proteus der Fabel. Jetzt sprudelte er als Wasser, jetzt loderte er als Feuer. Mitten unter den Leichtfertigkeiten des Modegeschmacks schimmert immer der Riesengeist seines Vaters durch. — So kam der verlohrne Sohn mit zerrissenem Gewande nach Haus. Der Vater fiel ihm um den Hals, und schluchzte: „Bist doch mein Sohn!“ — Sein Bruder in Hamburg s brieb ihm öfters: „Werde kein Kind!“ Er aber antwortete immer: „Ich muss stammeln, damit mich

die Kinder verstehen." Dass aber dieser ausserordentliche Mann auch im tiefsinnigen Stile seines Bruders und Vaters arbeiten konnte, beweisen verschiedene Klaviersonaten, die er zu London herausgab. Sonderlich ist eine Sonate von ihm aus dem Fmoll bekannt, die mit den gründlichsten u. besten Stücken dieser Art wetteifert.

Bach hat sich in allen Arten des musikalischen Stils fast mit gleichem Glücke gezeigt. Er arbeitete für die Kirche, fürs Theater, für die Kammer. Er verfertigte tragische und komische Opern, ernsthafte und scherzhafte Ballete. Natürlicher Fluss der Gedanken, liebliche Melodieen, reiche Instrumentkenntnis, überraschende Ausweichungen, herrliche Bearbeitung des Duetts, festliche Chöre, und meisterhafter Recitativstil — charakterisiren seine ernsten Opern. Er schrieb deren sehr viele in Italien, England und Deutschland; u. noch heute werden sie mit dem entschiedensten Beyfall aufgeführt. Jomellisches Feuer, und den harmonischen Tiefsinn seines Bruders in Hamburg — sucht man freylich in diesen seinen Opern vergebens: aber Natur und Einfalt ersetzen diesen Mangel desto reichlicher. Das Zärtliche und Verliebte gelang ihm besser, als das hohe Tragische. Seine scherzhafte Muse hat viel glückliche Einfälle: sie ist mehr witzig, als launisch, daher wurden seine komischen Opern in London nie lange goutirt. Seine Ballete in beyden Arten sind vortrefflich, und dollmetschen den ganzen Sinn der Geberdensprache. — Seinen Kirchenstükken fehlt es nicht an Würde und Andacht. Er hat für Rom und Neapel einige Messen gesetzt, welche daselbst allgemeine Bewunderung erregten. Auch für London schrieb er einige Psalmen in wahrem antiken Geschmacke. Sein Te Deum laudamus ist eins der schönsten, die wir in Europa besitzen. Die Fugen und Chöre bearbeitete er mit grosser Kunst, ohne in Pedantismus zu fallen. — Seine Klavierkonzerte, Sonaten u. s. w. mit und ohne Begleitung, gehören noch immer unter die Lieblingsstücke des Publikums. Bach spielte das Klavier selbst als Meister, zwar nicht mit der magischen Kraft seines Vaters oder Bruders in Hamburg, aber doch so, dass ihn niemand in England übertraf. Weil er verliebter Komplexion war, so strebte er sehr nach dem Beyfall der Damen. — Dieser Umstand klärt vieles von seinem musikalischen Charakter auf. Seine Anschmiegung an den Modegeschmack, seine oft zu grosse Nachgiebigkeit, seine gefällige Kondescendenz, da wo der Volksgeschmack sank; das seinem grossen Geiste so wenig passende Tandeln; die oft wässerige Leichtigkeit in seinem Satze, da er von Natur zur Schwere geneigt war — all dies rührte von seiner allzugrossen Liebe für das weibliche Geschlecht her. Er war der Liebling der englischen Damen. — Seine Sinfonieen sind gross und prachtig, dieser Schreibart vollkommen angemessen und für Privatkonzerte weit schicklicher, als die Jomellischen.

Bach war einer der fleissigsten Tonsetzer, die jemals gelebt haben. Seine Stücke belaufen sich auf eine kaum glaubliche Zahl, worin der Vortrag ungemein abwechselnd ist. Da Bach nur höchst selten seinem eigenen Geschmack folgte, da gleichsam immer ein Anderer schrieb, als er selbst; so haben nur wenige seiner Stücke Ichheit und Originalität. Er selbst war deshalb mit seinen Stücken nie zufrieden, und wenn er lange auf dem Flügel gespielt hatte, so pflegte er immer mit einer tiefsinnigen Phantasie zu schliessen, und am Ende zu sagen: „So würde Bach spielen, wenn er dürfte!" Dieser grosse Mann starb 1782 als erster Kapellmeister in London, — vielleicht noch vor der vollen Auszeitigung sei-

nes Geistes, denn er hatte kaum vierzig Jahre erreicht. Ganz England beklagte ihn, und sein Vaterland schickte sehnende Seufzer seinem grossen Geiste nach.

Gedicht.

Warum erschüttern die Töne der goldnen heiligen Harfe
Mich so feyerlich tief, wenn Du die Saiten berührst? —
Warum erheben die Nerven und schwingt in fremdem Entzücken
Frey von der Fessel mein Geist sich mit den Tönen empor?
Stehen die Töne, stehet Musik in vertraulichem Einklang
Mit der geheimen Natur unsers ewigen Seyns?
Dass wie ein Geister-Magnet Urkraft des Wesens sie anzieht,
Sanft und leise erhebt, hin zu dem froheren Stern,
Wo der heiligen Liebe, mit ewig flammendem Glanze
Ruh' und Unsterblichkeit winkt mit der Palme des Sieg's?
Ach! so erhebet euch Töne, ihr Schwestern frömmerer Liebe,
Führt mich in traulichem Bund näher und näher zu Gott!

von Scholeher.

Kurze Anzeigen.

An die Hoffnung, von Tiedge, in Musik gesetzt von L. van Beethoven No. 32. (Pr. 30 Xr.) Im Kunst- und Industrie-Comptoir zu Wien.

Eine Kleinigkeit, die nicht übersehen werden sollte! Das Lied ist mit Gefühl aufgefasst und eben so, bey aller Einfalt, wiedergegeben. Auch gegen die Behandlung der Worte, in Absicht auf Deklamation und Rhythmus, wären nur einige Kleinigkeiten einzuwenden; z. B. dass der Sinn, die Worte: O Hoffnung — in der ersten Strophe, näher an das Vorhergehende gebunden haben will.

Deutsche Lieder mit Klavierbegleitung von F. v. Dalberg. Op. 25. Liv. 1. (Pr. 3 Frks) *und Deutsche Lieder — Liv. 2.* (Pr. 3 Frks). Bonn bey Simrock.

Hr. v. D. hat seine Texte gewählt (vielleicht zum Theil selbst verfasset?) wie ein gebildeter, aber vornämlich dem ältern französischen Geschmack geneigter Mann. Nur, dass er mehrere, wenn auch an sich noch so artige Allegorieen liedermässig singen lässt, möchte schwer zu rechtfertigen seyn. Bey der Abfassung der Musik scheint es besonders Zweck gewesen zu seyn, alles sehr leicht und angenehm zu machen, sollte darüber auch Eigenthümlichkeit und Bedeutsamkeit der Musik nicht selten aufgeopfert werden. Wo im Texte eine sanfte Wehmuth herrscht, da ist Hrn. v. D. die Musik am besten gelungen. Auszeichnenswerth finden wir, in der zweyten Sammlung das Lied S. 12. und das, S. 14. Uebrigens enthält die erste Sammlung sechs Stücke, (einige durchkomponirt) die zweyte, acht.

Das Aeussere von beyden ist sehr anständig.

(Hierbey das Portrait Marpurgs als Beylage).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Sept. Nº. 52. 1806.

An die Stifter einer neuen Gesangschule zu Heidelberg.

Dem Ersuchen, meine Ideen über die Einrichtung einer Gesangschule in Heidelberg aufzusetzen, nach meinem besten Vermögen zu willfahren, bitte ich zuförderst um ein geneigtes, aber auch strenges und ernstes Urtheil, ob ich den Gedanken, dem Heidelberg die Gründung einer sehr ersprieslichen Anstalt zu verdanken haben soll, richtig aufgefasst habe.

Man vermisst in einer Stadt, die durch schöne Bildungsanstalten sich vor andern auszeichnet, eine Bildungsanstalt für den Gesang. Gesang überhaupt, und schöner, edler Gesang insbesondere ist nur das Eigenthum einiger wenigen verschlossenen Familienkreise. Das Publikum, welches hier, wie aller Orten, den Gesang lieben und sich seiner erfreuen würde, wenn es ihn hören könnte, hat dieses Vergnügen bisher entbehren müssen, und eines der wirksamsten Mittel zur Bildung des Geschmacks und Veredlung der Sitten ist dadurch unbenutzt, geblieben. Bey der günstigen Stimmung der Gemüther zum Frohsinn, der in dieser Gegend so einheimisch ist, scheint der Versuch nicht missrathen zu können, das Versäumte nachzuholen, und durch Gründung einer Anstalt, die zugleich einen wesentlichen Theil der vollkommnern Erziehung ausmachen würde; sich ein bleibendes Verdienst um die Mit- und N[illegible]elt zu erwerben.

Die in öffentlichen Blättern schon angekündigte Errichtung eines Singechors ist dazu als das erste, diensame Mittel in Vorschlag gebracht worden. Wenn unter dem Singechor ein Verein von Sängern, die zu gewissen bestimmten Absichten in der Stadt gebraucht werden sollen, wie man nicht wol anders vermuthen kann, verstanden werden dürfte: so zweifle ich, ob der Gedanke an ein solches Singechor mit dem edlern, weitergreifenden Gedanken an eine Schule des Gesanges in der Folge ohne einige Schwierigkeit werde verwechselt werden können. Und doch scheint mir dieser Eintausch eine der ersten Bedingungen zur Erreichung einer Absicht zu seyn, die sich weit über das Gemeine erheben muss, wenn sie ihre Verspätung rechtfertigen will. Grade diejenigen, an welchen ein guter Unterricht im Singen am besten verwendet seyn würde, werden sich nicht in die Liste der Chorsänger einschreiben lassen. Das wünschenswürdigste beym edlen Gesang — die schöne weibliche Stimme, würde, wo nicht ganz, doch dem besten Theile nach, davon ausgeschlossen seyn. Eine Schule des Gesanges dagegen, so wie ich ein vorläufiges Bild davon zu entwerfen versuchen werde, würde zur Vereinigung aller Zwecke führen, und dem Publikum mit Wucher wiedergeben, was ihm anfänglich dadurch entzogen zu werden schien.

Wenig versprechen und sehr viel leisten ist das grosse Kunststück, womit man alles, was öfters mit dem Namen eines neuen Planes schon Verdacht erregt, wohl gelin-

gen machen kann. Man schliesst sich an die nächsten Bedürfnisse der Menschen an, nicht an die, die man erst zu erregen gedenkt, sondern an die wirklich vorhandenen. Man geht von Thatsachen aus. „Ihr wünscht, dass eure Söhne und Töchter mochten singen lernen. Dazu könnte Rath werden. Was würde der Vater oder die Mutter wol jährlich darum geben, wenn ihre Kinder wochentlich ein Paar Stunden Unterricht im Singen erhielten?“ Diese Fragen, schriftlich den Familien vorgelegt, die etwas anwenden können für die sorgliche Erziehung ihrer Kinder, desgleichen den Erziehern und Erzieherinnen, die ihren Zöglingen eine nicht gemeine Ausstattung in der Ausbildung aller ihrer Talente geben sollen, würde ein Resultat geben, worauf man dann erst eigentlich einen gewissen sichern Anschlag gründen könnte. Fiele es erfreulich aus, alsdann könnte man schon eine allgemeinere Theilnahme dadurch erwecken, dass man einige von den Vortheilen blicken liesse, die das gesammte Publikum von der Belebung der gesangfähigen Stimmen zu erwarten hatte; ohne jedoch bestimmt vorher zu sagen, mit welchen Ueberraschungen man das Publikum dafür belohnen wolle.

Wäre die erste Unterzeichnung hinreichend, etwas Gutes zu beginnen, d. h.

einen guten Lehrer zu besolden,
die nöthigsten Hülfsmittel anzuschaffen
und ein gutes Local für die ersten
schönen Gesangtöne auszumitteln,

so könnte die neue Gesangschule unbedenklich eröffnet werden. Gleich anfanglich würde ich ihr die Abtheilung in eine grössere und kleinere wünschen. In der erstern würde niemals anders, als nach Noten — harmonisch gesungen; in der andern, wo jeder zugelassen würde, sollte das Ohr nur erst für Melodie empfänglich gemacht werden. Aus der erstern würde der grosse, volltönige Gesang hervorgehen; aus der letztern die Lust und Liebe zum Singen, die Hoppenstädt durch seine Volkslieder über Stadt und Land verbreiten wollte.

Dass es darauf abgesehen sey, dass sich die Sänger sollten hören lassen, müsste keinem einfallen, noch weniger, dass man sie nur darum singen lehre, um sie in der Folge brauchen zu können, wenn auch beydes eine ungesuchte Folge ihrer erlangten Fertigkeit werden dürfte.

In der kleinern Singschule lernen die Kinder hören; man erprobt darin ihre natürlichen Anlagen, besonders die Gabe einer guten Stimme, und bringt ihnen die ersten Kenntnisse bey, wenn sich der Anbau der Mühe verlohnt. Kinder ohne Unterschied des Standes und Geschlechts, ohne Unterschied der Confession müssten dazu freyen Zutritt finden.

In der grössern, worin schon etwas ausgebildete Stimmen aufgenommen werden sollen, werden Singübungen vorgenommen, woran jeder Erwachsene, ohne Unterschied der Lebensweise, Antheil nehmen kann. Im einfachen, grossen und schönen Gesange wird hier der Zögling methodisch unterrichtet. Reine, seelenvolle Harmonie macht den Geist dieser Gesangschule aus. Auch ohne vielstimmige Begleitung lernt hier der Sänger und die Sängerin musikalische Gedanken schön und fliessend mit Anmuth und Ausdruck vortragen. Doch bleibt der besondere Unterricht im Solosingen, wie es die geübte Sängerin bey grössern Fortschritten verlangen könnte, den Privatstunden überlassen.

Ob nun hieraus sich ein Singchor, ein gewisser Kreis von Sängern, die sich zu bestimmten Zwecken wollten brauchen lassen — wobey ich immer voraussetze, dass man sie nie wie gemeine, lohndürftige Sänger in den Chören gewöhnlicher Stadtschulen ansehen und behandeln dürfte — bilden lassen würde, das könnte man wol am sichersten erst aus der Folge beurtheilen. Unserer

Gesangschule würde dies den grössten Vorzug geben, dass sie keiner Lehranstalt, keiner Kommun ausschliessend angehörte, dass die Anstalt auf einen freyen Entschluss gegründet wäre, dass kein Unterrichtsfähiger davon ausgeschlossen würde, oder Theil daran zu nehmen sich bedenken dürfte, und dass ihre Befestigung mit dem Erfolge immer gleichen Schritt halten müsste. Sie soll, wenn sie einen sichern Fortgang sich versprechen will, auf keinen vorübergehenden Enthusiasmus gegründet seyn. Sie soll nicht mit leeren oder schiefgestellten Erwartungen anfangen, und mit stillen oder lauten Klagen über fehlgeschlagene Hoffnungen oder unerfülltes Versprechen endigen.

Aus dem Grunde füge ich meiner Idee, wie ich sie mir von einer Gesangschule bilde, die dieses Namens würdig seyn könnte, noch die Bezeichnung der dazu nöthigen Erfordernisse bey, ohne welche sich die Unternehmung kein glückliches Gedeihen versprechen könnte.

Einen recht guten Gesanglehrer zu finden, ist in unsern Tagen noch immer so etwas seltnes, dass ich zweifle, ob irgend einer, wenn man so glücklich seyn sollte, ihn zu finden, ohne besondere günstige Aussichten sich bewegen lassen würde, an einem Orte sich niederzulassen, wo der Gesang noch in der Wiege liegt. Es wird von Umständen, die ich nicht kenne, abhangen, welche Anerbietungen man einer solchen Person würde machen können. Muss man sich zu etwas Geringem verstehen, so geht mehr als die Hälfte der guten Absicht darüber verloren. Durchaus nöthig scheint es daher zu seyn, bevor man irgend einen bestimmtern Plan für die neue Anstalt entwirft, oder gar (dem Wesentlichen nach) bekannt macht, zuförderst auszumitteln, wie viel man auf die Anstalt werde verwenden können, und ob die Unterstützung des Publikums auch von einer solchen Art sey, dass man eine wahrscheinliche Fortdauer sich versprechen dürfte.

Ausser der Besoldung des Lehrers, giebt es noch einige andere Ausgaben, die bey der Anlage nicht übersehen werden dürfen. Ohne Material lässt sich nichts fertigen. Musik, gute Musik, alte Musik, und nicht wenig Musik wird zu einer Gesangschule erfordert — Lehrbücher und Anweisungen nicht zu rechnen. Grade solche Musik aber ist ein sehr kostbarer Artikel. Oft ist das blosse Abschreiben und Aussetzen in Stimmen noch kostbarer, als die Musik selbst. Ausser der alten kann die neue nicht entbehrt werden. Die Anstalt verdirbt, sobald sie sich mit einerley behelfen muss.

Vielleicht wünscht der Lehrer auch ein Instrument zur Begleitung, was er sich grade selbst nicht anschaffen kann, und was am schicklichsten an dem Orte aufgestellt werden könnte, wo der Gesang praktisch geübt werden soll. Zur Ehre der Akustik wünschte ich, dass dieser Ort ein auserlesener seyn möchte. Die schwächste Stimme erhält dadurch ihren Tonkörper und ihren Resonanzboden. Man hat auf diesen Umstand bisher noch gar keine Rücksicht genommen.

Diess ohngefähr sind hier die ersten Ansichten, in die ich eine Sache genommen habe, für welche ich mich um so lebhafter interessire, je öfterer ich den Zusammenhang, worin sie mit der Gesammtbildung des Menschen zur Humanität sich befindet, still zu überdenken, Gelegenheit gefunden habe.

Heidelberg, d. 11. Aug. 1806.

Horstig.

Nachtrag zu den in No. 41. mitgetheilten Fragmenten aus Lichtenbergs Werken.

Die hitzigsten Vertheidiger einer Wissenschaft, (oder Kunst,) die nicht den geringsten scheelen Seitenblick auf dieselbe vertragen können, sind gemeiniglich solche Personen, die es nicht sehr weit in derselben gebracht haben, und sich dieses Mangels heimlich bewusst sind.

Wenn sich unsere jungen Leute gewöhnten, gegen drey Gedichtchen (oder Musikstückchen) für das Herz, nur eines für den Kopf zu machen, so hatten wir Hofnung, einmal im Alter einen Mann zu sehen, der Kopf und Herz hätte — die seltenste Erscheinung! Die meisten haben nicht mehr Licht im Kopf, als gerade nöthig ist, zu sehen, dass sie nichts darin haben.

Aus dem jetzigen Zustande der Gelehrsamkeit, (Kunst-Praxis) da sich Nützlichkeit, Gründlichkeit und Tändeley wie 1, 3 und 5 verhalten, gleich auf einen Verfall der Wissenschaften (und Künste) schliessen wollen, heisst die Sache, mit gar zu mikroskopischen Augen betrachten. Dieses Zickzack wird im Allgemeinen doch nur ein steter Weg; ob er zur Aufnahme oder zum Verfall führt, lässt sich so geschwind nicht beurtheilen. Funfzig Jahre Kleinmeisterey und Tändeley nehmen sich für das lebende Zeitalter traurig aus, im Ganzen sind es unmerkliche Krümmungen in dem grossen Zuge. Wenn man nahe ist, so sieht es aus, als böge er sich zurück. — Wenn ein Volk sich einmal aus der edeln Einfalt in das mehr Schimmernde verloren hat, so geht, wie ich glaube, der Weg nach der Einfalt zurück durch das höchst Affektirte, das mit dem Ekel endigt.

Dass die Plagiarii so verächtlich sind, kömmt daher, weil sie ihr Plagium im Kleinen und heimlich ausüben. Sie sollten es machen, wie die Eroberer, die man nunmehr unter die honneten Leute rechnet: sie sollten platterdings ganze Werke fremder Leute unter ihrem Namen drucken lassen, und wenn sich jemand dagegen in loco selbst regte, ihn hinter die Ohren schlagen, dass ihm das Blut zu Maul und Nase herausprützte; auswärtige aber in Zeitungen, Spitzbuben, Kabalenschmiede und dergleichen schelten, sie zum — weisen, oder sagen, dass sie das Wetter erschlagen solle. (Etwas Aehnliches geschieht denn auch zuweilen, und hat so ziemlich den prophezeihten Erfolg.)

Ueber die Horazische Regel:

Nonum prematur in annum.

Ich sehe nicht, warum, da der Autor selbst nur neun Monate in Mutterleibe gelegen hat, sein Werk neun Jahr im Pulte liegen soll? Oder werden die Gedanken besser, wenn sie lange liegen? Man kann sich nichts einfältigeres denken. Mich wundert es gar nicht, wenn ein Staat mit solchen Gesetzen nicht bestehen kann. Gottlob kenne ich auch keine Provinz in Deutschland, wo die Gelehrten (oder Künstler) ihre Werke neun Jahre liegen liessen; doch sind mir Beyspiele bekannt, wo Richter die Horazische Regel befolgt haben: sie liessen nämlich die Prozesse neun Jahre lang liegen, aber am Ende wurden sie gemeiniglich schlechter entschieden, als in den Ländern, wo man sie aus dem Stegreife entscheidet.

Man irrt sich, wenn man glaubt, dass alles unser Neues bloss der Mode zugehöre: es ist etwas festes darunter. Fortgang der Menschheit muss nicht verkannt werden.

Der Mensch ist der grössten Werke alsdann fähig, wenn seine Geisteskräfte schon wieder abnehmen, so wie es im Julius und um zwey Uhr des Nachmittags, da die Sonne schon wieder zurückweicht und sinkt, heisser ist, als im Junius und um zwölf Uhr.

Von dem Ruhme der berühmtesten Menschen gehört immer etwas der Blödsichtigkeit der Bewunderer zu; und ich bin überzeugt, dass solchen Menschen das Bewusstseyn, dass sie von Einigen, die weniger Ruhm, aber mehr Geist haben, durchgesehen werden, ihren ganzen Ruhm vergällt. Eigentlich ruhiger Genuss des Lebens kann nur bey Wahrheit bestehen. Newton, Franklin, das waren Menschen, die beneidenswerth sind.

Es ist für die Vervollkommnung unsers Geistes gefährlich, Beyfall durch Werke zu erhalten, die nicht unsere ganze Kraft erfordern. Man steht alsdann gewöhnlich stille. Rochefoucault glaubt daher, es habe noch nie ein Mensch alles das gethan, was er habe thun können; ich halte dafür, dass dieses grösstentheils wahr ist. Jede menschliche Seele hat eine Portion Indolenz, wodurch sie geneigt wird, das vorzüglich zu thun, was ihr leicht wird.

Ich bin überzeugt, dass die vermeynte Gründlichkeit beym Vortrage der Anfangsgründe sehr schadet. Es ist gar nicht nöthig, dass ein Lehrer dem Anfänger die Sache gründlich vorträgt; aber der Lehrer, der diesen Vortrag wählt, muss sie gründlich verstehen: alsdann ist gewiss für den Anfänger gesorgt.

Es ist gut, wenn junge Leute in gewissen Jahren vom künstlerischen Uebel befallen werden; aber inoculiren muss man es ihnen ums Himmelswillen nicht lassen.

Ist es nicht sonderbar, dass man das Publikum, das uns lobt, immer für einen competenten Richter hält; aber so bald es uns tadelt, es für unfähig erklärt, über Werke des Geistes zu urtheilen?

Man muss nie denken, dieser Satz ist mir zu schwer, der gehört für grosse Gelehrte, ich will mich mit dem andern hier beschäftigen; das ist eine Schwachheit, die leicht in eine völlige Unthätigkeit ausarten kann. Man muss sich für nichts zu gering halten.

Hüte dich, dass du nicht durch Zufälle in eine Stelle kommst, der du nicht gewachsen bist, damit du nicht scheinen müssest, was du nicht bist. Nichts ist gefährlicher und tödtet alle innere Ruhe mehr, ja ist aller Rechtschaffenheit mehr nachtheilig, als dieses, und endigt gemeiniglich mit einem gänzlichen Verlust des Kredits.

Nicht eher an die Ausarbeitung zu gehen, als bis man mit der ganzen Anlage zufrieden ist, das giebt Muth und erleichtert die Arbeit.

Es hat sich in mehrere Gattungen unsrer Musik *) eine gewisse Gradus-ad-Parnassum-Methode eingeschlichen, eine schlaue den Ohren der Zeit angepasste Logodädalie

*) Im Original stehen mehrere Gattungen der Poesie: es passt aber alles aufs Wort!

und Versetzungskunst des tausendmal Gesagten, die die Dilettanten in Erstaunen setzen, aber jeden wahrhaften Kenner mit unbeschreiblichem Unwillen erfüllen. Hierzu trägt freylich die Leichtigkeit, womit wir in Knabenjahren schon vielerley hören und vielerley üben lernen, nicht wenig bey. Durch die Gewohnheit, immer süsse Lehre leicht zu empfangen, erschlappt bey den meisten das Talent, selbst zu suchen. Sie sehen daher in allen Dingen gemeiniglich nur, was sie schon wissen. Empfehlung vertritt die Stelle von eigener Prüfung, Nachschlagen von Nachdenken, Ansehn von Würdigkeit — — thörigt affektirte Sonderbarkeit in dieser Methode wird das Kriterium von Originalität, und das sicherste Zeichen, dass man einen Kopf habe, dieses, wenn man sich des Tages ein paar Mal darauf stellt. Mit etwas Talent, biegsamen Fibern, und einem durch ein wenig Beyfall gestärkten Vorsatz sonderbar zu scheinen, lässt sich eine Menge närrisches Zeug in der Welt anfangen, wenn man schwach genug ist, es zu wollen, unbekannt genug, mit wahrem Ruhm es schön zu finden, und müssig genug, es auszuführen. Solche Sachen lassen sich freylich hören; ja, ich will nicht leugnen, dass ein schlauer Kopf sogar eine gewisse Art von Kunst darin anbringen könne, die einem andern Kopfe von ähnlicher Schlauigkeit Vergnügen machen und daher eines gewissen Grades von Vollkommenheit fähig seyn kann: aber das Ganze bleibt doch allemal eine erbärmliche Plackerey, die weder dem Manne von Geist und soliden Kenntnissen, noch dem Ausländer gefallen kann.

Nachrichten.

Berlin, d. 9ten Sept. Den 28sten Aug. gab Herr Bezold auf seinem, auch von Ihnen schon in frühern Blättern genannten neuen Instrument, Melodion, ein — etwas uneigentlich so genanntes Konzert, im Theatersaal. Er spielte ein Grave mit Allegro, ein Andantino mit einem Allegro moderato von seiner Komposition, zwey Suiten Variationen von Haydn und Schulz, den Choral: Mache dich mein Geist bereit — und einen Marsch. Wir fanden, das Instrument habe im Ton die meiste Aehnlichkeit mit der Klarinette. Nur sind die hohen, mittlern und tiefen Töne zu verschiedenartig, eben im Ton selbst, um dies Instrument allen andern neu erfundenen vorzuziehen, wie ein zu parteiischer Freund des Hrn. Bezold öffentlich allen Kennern zu glauben befahl.

Hr. Kapellm. Weber hat zu dem am 27sten zuerst gegebenen Schauspiel: Bianca von Toreslo, von dem sogenannten Theodor Heil, einen trefflichen Marsch komponirt, der im 4ten Akt bey den kriegerischen Scenen eine sehr gute Wirkung macht. Auch die übrige Musik zu den verschiedenen romantischen Scenen dieses — bis jetzt besten Werks jenes Autors zeigt von reiflicher Wahl.

Den 29sten ward eine alte, aber neu einstudirte Oper zum erstenmal wieder gegeben: Die Eifersucht auf der Probe. Opera buffa in 3 Akten aus dem Ital. (Il Geloso in Cimento). Musik von Pasq. Anfossi. Jedermann kennt Anfossi's sehr leichten Stil, fliessenden Gesang und originellkomische Züge. Die Finalen der beiden ersten Akte sind sehr gut gearbeitet, (was nämlich in dieser Gattung gearbeitet heisst!) und wurden sehr präzis exekutirt. Ich nenne Ihnen nur die Haupt-Personen: Flavia, Mad. Müller. Fabio, Hr. Weizmann. Perichetto, Hr. Gern. Jackson, Hr. Ambrosch.

Das Wiedererscheinen der Mad. Meyer auf unsrer Bühne giebt uns manches alte, lang vermisste Stück zurück. So spielte sie am

5ten dieses die Lady Macbeth mit grausenvoller Wahrheit, und ward von Hrn. Mattausch, als Macbeth, trefflich unterstützt. Die wilde Ouvertüre und die ganz originellen Hexenchöre von Reichardt (Bürgers Text wurde hier beybehalten) interessirten ungemein. Hr. Weizmann gab die Hexenaltfrau, und wusste diese wunderliche, schwierige Aufgabe sehr gut zu lösen.

Seit dem April d. J. erscheint in Berlin eine neue lesenswerthe Zeitschrift unter dem Titel: Der preussische Hausfreund, welche bisweilen musikalische Beylagen liefert, und daher auch in dieser Zeitung eine Erwähnung verdient. In der That scheinen solche Musikbeylagen dem Zwecke dieser Zeitschrift besonders zu entsprechen; denn der friedliche Bürger im Familienkreise, und der muthige Krieger auf dem Schlachtfelde, — welche beyde doch ein Hausfreund, der sich zugleich als Vaterlandsfreund ankündigt, zu berathen hat, — beyde erkennen und fühlen gleich willig und stark die Gewalt der Musik. Auf beyder Bedürfnis scheint denn auch die Redakt. d. Hausfr. bey der Wahl der Stücke für diese Beylagen, Rücksicht nehmen zu wollen.

Das eine der zu dem ersten Vierteljahr, welches Referent vor sich hat, gelieferten Musikblatter enthält einen Rundgesang, patriotischen Inhaltes, leider nur von geringem dichterischen und musikalischem Werthe. Die ersten Zeilen heissen:

Es lebe wer das tapfre Schwert
trägt für das Vaterland!

Ich will nicht fragen ob's auch feige Schwerter giebt? sollten denn aber die preussischen Schwerter zu nichts bestimmt seyn, als — getragen zu werden? —

Die Melodie schreitet — dem Charakter eines solchen Liedes sehr zuwider, auch zum Schaden seiner Fasslichkeit — in lauter Sekunden fort; auf der ganzen grossQuartseite, die sie einnimmt, finden sich nicht mehr als zwey Quarten und drey grosse Terzen. Das heisst zum Kampfe schleichen!

Die zweyte dieser Beylagen liefert etwas für das häusliche Leben, und zwar von mehr Kunstwerthe, für welchen schon die Namen Müchler und Seidel sprechen. Dieses Blatt ist, laut einer Anzeige in den Berl. Zeit., auch einzeln zu haben, und Referent verspricht allen Musikfreunden, die sich dasselbe verschaffen wollen, und besonders denen, welche durch ihr eigenes Schicksal vielleicht für den Eindruck dieses Todtenopfers (am Grabe eines Kindes) empfänglicher seyn möchten, einen wahrhaft herzerquickenden Genuss. Im Wechselgesange klagt hier die Jugend um die früh gewelkte, zarte Blüthe, und das Alter singt ihr sanften Trost zu. Zur Probe schreiben wir folgende Strophen ab:

2) *Die Jugend.*

Kaum entschlüpft der Mutter Schoos,
riss der Liebling ohne Mängel
sich von dieser Erde los,
schon ein halbverklärter Engel;
weh', uns traf ein bittres Loos!

2) *Das Alter.*

Ruht er nicht in Gottes Schoos?
aller Sorgen, aller Mängel
ist er nun auf ewig los,
früh ein mildverklärter Engel;
neidet nicht sein schönes Loos! —

Stuttgart d. 12ten Aug. Den 3ten dieses wurde zum erstenmal die grosse Oper, Ginevra, mit Musik von Simon Mayr, gegeben. Die Direktion hatte mit rühmlichem Fleiss für die würdigste Produktion, und sogar für angemessenen Pomp gesorgt. Das Orchester beeiferte sich, die sehr schatz-

bare Musik sehr gut auszuführen. (Besonders erwähne ich hier, wie unser eben so geschickter, als bescheidener Virtuos auf der Hoboe, Hr. Schwegler d. ält., die Scene der Ginevra im ersten Akte mit aller Delikatesse begleitete.) Auch die Bemühungen der Mad. Miedke, als Ginevra, des Hrn. Krebs, als Poliuesso, und des Hrn. Fischer, als Ariodante, verdienen eine sehr ehrenvolle Erwähnung. Von Hrn. Krebs, ohne Zweifel dem vorzüglichsten unter allen jetzigen deutschen Tenoristen und dem Liebling des hiesigen Publikums, erwartete man schon, dass er auch in dieser Rolle sein gründliches Studium, und seinen eignen, eben so ausdrucks- als kunstvollen Gesang zeigen werde: und er rechtfertigte diese Erwartung vollkommen. Möge Mad. Miedke in anhaltendem Fleiss auf dem jetzt betretenen Wege fortgehen, und ihrer schönen Stimme die Reinheit der Intonation, die Ausbildung des Vortrags, und die Vorzüge überhaupt erwerben, deren dieselbe fähig und würdig ist! Hr. Fischer, der auch als Schauspieler ganz besonderes Lob verdient, leistete in dieser Rolle, was sich nur thun liess; möchte er nur nicht durch allzuviel Verzierungen des Gesanges sich, wenigstens vom Charakter des wahren Basses, zu weit entfernen! — Sehr bemerkbar war übrigens auch in dieser Oper, (doch nicht aus Schuld des Chordirektors, des Hrn. Sutor,) die Dürftigkeit der Chöre. Es wäre nichts mehr zu wünschen, als dass die Direktion auf diesen Mangel ernstlich Rücksicht nähme, da in der grössern Oper, ohne Kraft der Chöre, auch bey allen sonstigen Bemühungen, die beabsichtigte grosse und tiefe Wirkung geradezu unmöglich ist.

Kurze Anzeige.

Rondeau sur l'air des Hesperides dans l'Opera Andromeda de J. F. Reichardt, arrangé p. l. P. F. par l'auteur même. Berl. b. Werkm. (Pr. 8Gr.)

Man erhält hier einen kleinen, schon seit mehrern Jahren beliebten Satz, für den Effekt, wie für die Bequemlichkeit des Spielers, gleichgut arrangirt. Die oftern Ausgänge auf

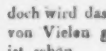

sind zwar, so wie die vielen, blos gebrochenen Accorde, etwas veraltet und gemein geworden: doch wird das Stück ganz gewiss noch immer von Vielen gern gehört werden. Der Stich ist schön.

Der achte Jahrgang unserer Zeitung schliesst sich mit dieser Nummer, zu welcher Register und Titel, letzter mit Mozarts Bildnis, als Vignette, geliefert werden. Wir versprachen unsern Lesern beym Ende des siebenten Jahrgangs, wir würden Sorge tragen, dass der achte dieselbe Zufriedenheit verdiene, womit die vorherigen aufgenommen worden; wir dürfen, da die Sache so ganz klar vor Augen liegt, wol selbst sagen: wir haben mehr gehalten, als versprochen. So soll es bleiben; und es sey hier nur noch angemerkt, dass der neunte Jahrgang d. Z. ununterbrochen folgt, und, ohngeachtet der, seit Anfang dieses Instituts so sehr veränderten Verhältnisse — da wir und unser Verleger nicht auf baaren Gewinn ausgehen, um denselben Preis, wie bisher, gelassen wird, so dass folglich die unsrige, auch nur die Quantität in Anschlag gebracht, bey weitem die wohlfeilste aller nicht-politischen Zeitungen bleibt.

die Redaktion.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUNTER JAHRGANG

vom 1. Oktober 1806 bis 30. September 1807.

J. P. Kirnberger.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 3 musikalische Beylagen und 12 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

neunten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze

Adelung, die ältesten Denkmale deutschen Gesangs. Seite 193.

v. Dalberg, über griech. Instrumentalmusik. 17.

Guthmann, neuer Taktmesser, 117.

— über Beurtheilung gewisser Musikstücke, 132.

— zufällige Gedanken und Wünsche. 145.

— musikalische Bildung der Frauenzimmer. 380.

— Forderungen a. militairische Musik. 391.

— Einfluss des Zeitgeistes auf Musik. 455.

Horstig, erster Musikunterricht. 113, 345.

— Würkung der Musik auf gesellige Verhältnisse. 129.

— Nachrichten von alten Liedern. 359.

— Veredlung der Kirchenmelodien. 459.

— Studium der alten Musik. 681.

Liebeskind, Akustik der Flote. 81, 97.

M. über musikalischen Geschmack. 49.

M. Charakteristik der Instrumente. 242, 257.

Michaelis, über das Humoristische in der Musik. 725.

R. Manchorley. 154, 189, 573, 583.

Sievers, über die Metrik der italienischen und französischen Sprache. 575.

— Vertheidigung dieses Aufsatzes. 661.

— Charakteristik der italienischen und französischen Musik. 803.

— Charakteristik der deutschen Musik. 677, 693.

Ungenannter, deutsche Synonymen in der Musik. Seite 225, 387.

— über Triolen und Sextolen. 345.

— Bemerkung gegen Sievers. 519.

— Vortrag des Chorals auf der Orgel. 645.

— Bemerkungen über einige Gegenstände der Harmonik und Rhythmik. 709.

Weber, praktische Bemerkungen. 805, 821.

II. Historische Aufsätze.

Gerber, die Komponisten der Kirchenchoräle 161, 177.

Reduct. über Michael Haydn. 26.

— über Seydelmann. 91.

Ungenannter, die harmonische Grotte. 755.

— über Eberl. 425.

III. Gedichte.

Cludius, Vaterlandshymne. 305.

Rochlitz, Kantate, der Sommerabend. 2.

— Kantate, nach dem 33sten Psalm. 33.

— Kantate. 209.

Wagenseil, Kantate, Preis Gottes. 487.

Wendt, Frühlingskantate. 658.

— Friedenskantate. 734.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Theoretische Schriften.

Adam, Pianofortéschule des Conservator. in Paris. Seite 689. 719. 729.

Arnold, der angehende Musikdirektor. 599. 613. 629.

Förster, Anleitung zum Generalbass. 35.

Hering, Generalbassschule. 79.

Koch, kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik. 737.

2) Musik.

A) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Sarti, grosse 8stimmige Fuge. 812.

b) Opernmusik.

J. Haydn, Orfeo ed Euridice, Klavierauszug. 150.

Schuster, Prolog zur Friedensfeyer, Klavierauszug. 469.

Weber, die Wette, Klavierauszug. 107.

c) Zwey- und mehrstimmige Gesänge.

André, Sprichwörter, (4stimmig mit Pianof). 799.

Berger, 6 Canzonetten (3stimmig mit Pianof) 739.

Dussek, 6 Canons (3 u. 4stimmig). 770.

Ferrari, 6 Duett. (mit Pianof. u. Guitarre). 736.

d) Lieder und andere einstimmige Gesänge.

Harder, Lieder (mit Pianoforte). 78.

Methfessel, des Sängers Liebe, (mit Guitarre). 828.

Mussini, Ariette ital. (mit Guitarre). 127.

Righini, 6 Romane. (mit Pianof. u. Viol). 302.

Rungenhagen, 9 Lieder, (mit Pianof). 254.

Sippel, Auswahl von Arien und Romanzen, für Alt oder Bass (mit Guitarre). 126.

Sippel, Lieder (mit Pianoforte). Seite 224.

Sterkel, 6 Canzonetten, (mit Pianof). 566.

B) Instrumentalmusik.

a) Sinfonien.

v. Beethoven, Sinf. eroica. 519.

Blymma, Sinf. 482.

b) Konzerte.

Fischer, Conc. p. l. Basson. 518.

Wölfl, 3me Conc. p. l. Pianof. 655.

c) Für zwey bis fünf Instrumente.

Amon, 3 gr. Son. (Pianof. et Viol.) 119.

Barmann, 3 Duos (2 Viol.) 15.

v. Beethoven, 2me Sinf. arr. en Trio (Pianof. Viol., Vcello). 8.

de Berg, Son. (Pianof. et Viol.) 160.

Blasius, 6 Son. (Flut. et Vcello.) 803.

Campagnoli, 6 Duos (2 Viol.) 580.

Cramer, Notturno (Pianof., Viol. et Vcello). 550.

Demar, 3 Sonaten (Pf. et Violon). 740.

Dietter, Pieces (2 Flutes). 340.

Ders. 3 Duos (Flute et Viol.) 558.

Dotzauer, 3 Duos (Viol. et Vcello). 804.

Dumoncheau, 3 Son. (Pf. et Viol.) 553.

Ders. 6 Sonatin. (Pf. et Viol.) 548.

Ders. 6 Sonatin. (Pf. et Flut.) 549.

Elsner, Sonate (Pf. et Viol.) 660.

Fiorillo, Rond. (Pf. et Flûte). 118.

Gyrowetz, Divertissem. (Pf. Viol. et Vcello). 341.

Holzer, 3 Sonaten (Pf. Viol. et Vcello). 271.

N. Hummel, Trio (Pf. Viol. et Vcello). 437.

Kaczkowski, 4 Polonois. (2 Viol., Alt et Bass). 582.

Ders. 4 Var. (2 Viol. et Basse). 582.

Köhler, Son. (Pf. et Flûte). 469.

Krommer, 3 Duos (2 Viol.) 518.

Lickl, Sonate (Pf. et Flûte). 127.

Lickl, gr. Trio (Pf. Viol. et Vcello). Seite 468.
Mosel, 6 Var. et Fantaisie (Viol. et Alt). 125.
Nisle, 3 Duos (2 Viol.) 268.
Reicha, Son. (Pf., Viol. et Vcello). 131.
Ders. Sonate (Pf. et Flûte). 134.
Ders. 2 Son. (Pf. et Viol.) 134.
Rosenberger, 6 Sonatin. (Pf. et Viol.) 356.
Saust, 3 Airs var. (Flûte et Vcello). 320.
Ders. 6 Walzes (2 Flûtes). 390.
A. Schneider, 3 Duos (2 Flûtes). 96.
Schweizar, Son. (Pf. et Flûte). 373.
Steibelt, 6 Bachanales (Pf., Flûte, Tamb. et Triang.) 123.
Steup, Sonatin. (Pf. et Viol.) 144.
Struck, gr. Duo (Pf. et Clarin.) 268.
Stumpf, 12 Divertiss. (2 Flûtes). 128.
Vanderhagen, 6 Duos (2 Flûtes). 436.
Viotti, 3 Duos (2 Viol.) 598.
Walther, 3 Son. (Pf. et Viol.) 90.
Wanhall, Son. (Pf. et Viol.) 143.
Woelfl, 3 Son. (Pf. et Flûte). 738.

d) Pianoforte (ohne Begleitung.)

a Sonaten.

v. Beethoven, 5ème Son. 433.
Cramer, 2 Son. 331.
Ders. Son. 331.
Ders. 3 Son. 331.
Ders. 3 Son. 823.
J. Haydn, Son. (à quatre mains). 644.
N. Hummel, gr. Son. 422.
Reicha, Son. 134.
Ders. 2 Son. 134.
Ries, 2 Son. 362.
Riotte, 2 gr. Sonates. 92.
F. Schneider, gr. Son. 858.
Wickler, 3 Son. 48.
Woelfl, 3 Son. 470.

ß Vermischte Stücke.

André, instructive Var. Seite 528.
Ders. Air varié. 582.
Caudella, 12 Var. 387.
Danzi, Delassem. music. Cah. 1. 611.
Dussek, la Chasse. 518.
Ders. Elégie harmonique. 741.
Elsner, Polon. (à 4 mains) 612.
Ders. 3 Rond. 740.
Hoffmann, Air var. 692.
B. Hummel, Var. 169.
N. Hummel, Rondo. 421.
Kallenbach, pieces (à 4 mains). 80.
Löffler, Angl. et Walzes. 142.
Nicolo, Var. 802.
Reicha, Fantaisie. 134.
Riem, Etud. progress. 467, 818.
Schulze, 6 March. théatral. (à 4 mains) 140.
Sippel, pet. Pieces (à 4 mains) 558.
Steibelt, Fantais. militair. 387.
Streicher, Var. 438.
Wilms, Ariette var. 721.

f) Harfe.

Dalvimare, 3 Son. 285.
Ders. Fantaisie et Var. 817.
Vernier, Airs var. 271.
Ders. 6 Airs var. 287.

V. Nachrichten.

Berlin, 51, 43, 60, 75, 252, 339, 372, 400, 430, 464, 527, 564, 643, 673, 702, 798, 795, 816.
Braunschweig 534.
Doberan 109.
Dresden 465, 501, 515.
Frankfurt am Mayn 555.
Gotha 45.

Karlsbad. Seite 782.
Leipzig, 62, 76, 206, 218, 238, 289. 317, 338, 355, 411, 443, 471, 493, 513, 543, 668.
London 569.
Magdeburg 220.
Mannheim 273, 781.
München 40. 267, 365, 532, 580, 705.
Paris 576.
Prag 65, 235, 291, 457, 522, 607, 623, 773.
Regensburg 502, 750.
Salzburg 58.
Stettin 11.
Stuttgardt 141.
Wien 74, 121, 252, 355, 598, 481, 517, 593, 650, 652, 668, 747.

VI. Miscellen.

Anekdoten, 173, 542, 574.
Chladni, Vervollkommnung des Clavicylinders, 221.
Hausius, über musikalische Parodie 695.
Horstig, aus meinen Feyerstunden 396.
M., Verschiedne für Verschiedne 407.

Notizen, Seite 787.
Schrockh, über den Ambrosian. Lobgesang 815.
Stöpel, Wiegen-Canon 789.
Ungenannt. Manchesley über Wien 250, 263.
Ungenannter, J. Haydns Abschied 670.
Ungenannter, Ungrische Tänze. 402.
Voigt, Apostrophe an die Musik 674.
Wagner, Fragment 2.
Wieland, Fragment 2.

VII. Intelligenzblatter.

12 Nummern.

VIII. Beylagen.

Dussek, Lied in 3 Noten, mit Begleitung des Pianoforte.
Harder, Klotar, Romanze v. Kind, mit Begleitung d. Guitarre.
Friedrich Schneider. Scherzando für das Pianoforte.
Kirnbergers Portrait, als Titelvignette.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1ten Oct. | No. I. | 1806.

Universitäts-Bibliothek München

Anstatt einer Vorrede.

„Der Fürst zeigte sich als einen warmen Freund und gebildeten Kenner der Kunst. Er beklagte, dass es nicht möglich sey, ein jedes grosses Kunstwerk ins allgemeine Eigenthum der Welt zu bringen, die doch auf alle Meisterstücke in jeder Kunstart gleiche Ansprüche haben müsse, sobald sie nämlich dagegen auch die Ansprüche des Künstlers an ihre allgemeine Dankbarkeit befriedige — wozu aber leider bis jetzt nur sehr unvollkommne und beschränkte Vorrichtungen getroffen seyen.

Gewiss ists, sagte der Künstler, dass bey einer solchen allgemeinen Anstalt, die sich allerdings denken lasst, die Welt — ja schon eine einzelne Nation — in gewissem Sinne allmachtig seyn würde, da hingegen dem Privatmann, und selbst dem machtigen Fürsten, hier immer allzuenge Grenzen vorgezeichnet sind. Ein Glück aber ists, dass der echte Sohn der Kunst nur aus Liebe zur Muse singt. Er denkt des Lohnes nicht — und während seiner Kunstschöpfung haben ihm schon die Himmlischen jenen Lohn gereicht, den keine Welt zu geben vermag. So hat freylich bisher oft einzig die Muse selbst das Werk belohnen müssen, was die Welt vergass. — Man hatte übrigens schon sehr viel gewonnen, wenn man nur bewirken könnte, dass nirgend ein Kunstgenie unterdrückt würde — niemals eins unbeachtet unterginge, und wenn man dafür sorgen wollte, dass es dem Kunstgenie, während der eigentlichen Lehrjahre, weder an Brot noch Lehre fehlte. Denn die Kunst verlangt gar nicht, im Ueberflusse zu leben. Ueberfluss ist dem Kunstfleiss offenbar nachtheiliger, als eine sorgenvolle, beschränkte Existenz. — So schwer es nun aber auch ist, der Welt über den wirklichen Nutzen der Kunst die Augen zu öffnen: so unermüdet muss doch jeder gebildete Mensch nach diesem grossen Zwecke streben.“

Ernst Wagner *).

„Die Welt ist weder ungerecht gegen vorzügliche Schriftsteller, noch ohne Gefühl für den Werth der Meisterstücke der Musenkunst — — lassen Sie es also nur nicht an sich selbst fehlen, mein Freund! Verdienen Sie den öffentlichen Beyfall, er wird Ihnen nicht versagt werden. Spannen Sie alle Ihre Segel auf, erheben Sie sich über die Menge, und bereichern Sie, unzufrieden mit einem gemeinen Preise, uns durch Werke, die, anstatt nur auf einen Augenblick zu ergötzen, sich der ganzen Seele bemächtigen, alle Organe der

*) In seinem, vor einigen Monaten erschienenen, phantasie- und lebensreichen Roman: Die reisenden Maler. Leipzig, bey Göschen.

Empfindung ins Spiel setzen, die Einbildungskraft erwärmen, bezaubern, und in ununterbrochener Täuschung erhalten, dem Geiste Nahrung, und dem Herzen den süssen Genuss der besten Gefühle, des moralischen Sinnes, der Theilnehmung an Anderer Leiden und Freuden, der Bewunderung für alles, was edel, schön und gross in der Menschheit ist, gewahren — und verlassen Sie sich darauf, man wird Ihnen so viel Dank dafür wissen, als Sie billiger Weise nur immer verlangen können — — Uebrigens kenne ich kein entscheidenderes Merkmal eines wahren Talents, als — die Schwierigkeit, sich selbst ein Genüge zu thun; das unermüdete Höherstreben; die unaffektirte Verachtung dessen, was man schon ist, gegen das, was man noch werden zu können sich getraut; und das feine Gefühl für die Schönheiten in den Werken Anderer, und für die Mängel in seinen eigenen." — —

Wieland *).

Der Sommerabend.

Eine Kantate. (Für Konzerte).

Ich weiss, dass manche wackere Komponisten Deutschlands treffliche Werke für den Gesang schreiben würden, wenn sie Texte hätten — Texte, die an sich wenigstens nicht übel wären, die ihnen Gelegenheit gäben, sich in ihrer Kunst frey und weit, mannichfaltig und schön zu bewegen, und die ihnen dies dadurch erleichterten, dass sie sich möglichst in die gangbaren, jetzt nun einmal als feststehend anzunehmenden, musikalischen Formen fügten. Ich weiss, dass nur darum, weil es fast gänzlich an solchen Texten fehlt, mehrere unserer besten Meister sich blos den Instrumenten hingeben, oder auch ganz fayern; andere, wenn sie für den Gesang schreiben, oft so schlimme Missgriffe thun. Denn den Vorwurf, und würd' er hundertmal wiederholt: der Musiker wählt absichtlich nur schlechte Texte — diesen Vorwurf halt' ich für nichts, als frivole Beleidigung; man kann ja nicht frivoler seyn, als wenn man herabwürdigend über etwas abspricht, dessen nahe liegenden Grund man nicht aufsuchen kann und mag; man kann nicht mehr beleidigen, als wenn man Andern Unsinn Schuld giebt — Unsinn wäre aber ein solches Verfahren der Musiker allerdings. Wahr ists, unsre Komponisten haben bisher oft schlechte Gedichte gewählt, oder gute als schlechte behandelt: es geschahe aber, wie ich wenigstens gewiss bin, theils weil sie thörigten Verhältnissen nachgeben mussten, theils weil die poetisch guten Texte (waren sie ja vorhanden!) nicht für Musik — wenigstens nicht für jene feststehenden musikalischen Formen passten: die poetisch schlechten aber das hier Vermisste darboten, oder allenfalls auch — gar nichts, wo mithin dem Komponisten ein ganz freyes Feld, und, in den Singstimmen, nur ein neues Chor Instrumente blieb. Unter gleichen Verhältnissen werden Musiker das gute Gedicht immer dem schlechten vorziehen, wären sie auch, in Hinsicht auf wissenschaftliche Bildung, noch so sehr vernachlässigt; sie werden es, wenn ihnen nur so viel Sinn für das Gute und Schöne blieb, als sie selbst bey jedem Mitgliede des Publikums voraussetzen, indem sie schreiben — und ohne diesen Sinn werden sie auch in Ihrer Kunst nichts leisten, was nur irgend der Rede werth wäre; ohne diesen Sinn sind sie selbst der Rede nicht werth.

Ich will beytragen, diesem Mangel abzuhelfen, so gut ichs eben vermag, und von

*) In seinem Sendschreiben an einen jungen Dichter. Sämmtliche Werke XXIV.

Zeit zu Zeit Texte aller Art für Konzert- und Kirchen-Kompositionen schreiben; sie sollen in dieser Zeitung erscheinen, da sie so den Musikern am sichersten bekannt werden. „Will's einstweilen also gestellet haben, wie's die enge Zeit zulasset, damit die Leutlein doch etwas haben, bis ein Anderer kömmt und es besser machet, will's Gott!" sagte Luther, als er seine musikalischen Gedichte herausgab; und ich sage auch so, von Herzen! Ich erwarte keine Belohnung, kein Lob, keinen Dank, aber so viel Einsicht und Gerechtigkeit, dass man, was ich hier gebe, nicht für sich, sondern nur mit der Musik zusammengehört, wenigstens mit ihr zusammengedacht, beurtheile, weil es selbst immer so gedacht ist und seyn muss, ja zu tadeln seyn würde, wenn es poetisch weit mehr, für Musik aber desto weniger wäre.

Der Sommerabend.

Einfache, sanfte, doch feyerliche Ouvertüre.

Chor.

Soli. Langsam senkt in rosenfarbnem Schleyer
Sich die Abendsonn' ins Meer hinab;
Holde Dämmrung schwebt und stille Feyer,
Wo das Weltgewühl uns kaum umgab:

Tutti. Jeder Glanz des Lebens bleicht,
Jeder Täuschung Zauber weicht.

Soli. Irdische Freude, irdische Beschwerde
Sinkt ermattet in den Arm der Ruh,
Und der Abend deckt die müde Erde,
Wie die Mutter ihren Säugling, zu.

Tutti. Nur der Herr von Tag und Nacht
Und der Mensch, sein Liebling, wacht.

Recitativ.

Die milde, sanfte Stille,
Warum bewegt sie meine Brust?
Was ists, das diese schmerzlich drängt,
Und ängstlich, immer ängstlicher hebt? —
Es duften so lieblich,
Es flüstern so traulich
Die Blumen um mich her:
Sie blühn auf Gräbern der Freunde!
Und mein Haupt, zum Himmel blickend,
Lehnet an dem kalten Denkmal
Ihrer heissen, treuen Liebe!

Arie *).

Nur bey dir ist Ruh und Stille,
Schauerliche, ewge Nacht!
Meiner leisen Sehnsucht Fülle
Sey zum Opfer dir gebracht.

Hier, wo meine Thränen fliessen,
Sucht auch mich nun bald ein Freund,
Und des Frühlings Blumen spriessen
Aus den Thränen, die er weint.

Doch nach ewgem Bund dies Sehnen,
Nimmer, nimmer wird's gestillt,
Und das Herz, in irrem Wähnen,
Fasst ein leeres Schattenbild.

Was das finstre Grab verschlungen,
Bleibt den finstren Grabes Raub;
Ist die Klage kaum verklungen,
Ist verweht der theure Staub! —

(Die Musik fasset einen Hauptgedanken der Arie auf und führt ihn, ohne Gesang und Schmuck, eine Weile leise fort; damit macht sie den Uebergang zu folgendem Recitativ, das sie ganz und so mannichfaltig und reich, begleitet, als der Inhalt verlangt).

Recitativ.

Woher das Rauschen,
Woher das Flüstern?

---

*) Die Arie hat mehr Text, als gewöhnlich, erhalten, damit der Komponist sie lang und weit ausführen könne, ohne zu vielen Wiederholungen genöthigt zu seyn. Nach den ersten acht Zeilen ändert sich Tempo und Taktart ins Lebhaftere, Drängendere.

Vor wem beugen der Bäume
Wipfel sich zurück? —
Der Sturm erwacht
Und jaget stürmend
Finstres Gewölk
Vor sich dahin. —
Die Stern' entfliehn
Vor zuckenden Blitzen,
Vor hallendem Donner;
Die Erde dröhnt,
Die Felsen wanken;
Angst und Empörung
Stürmt rings umher! —
Natur, du fürchterliche,
Eilst mit der Allmacht Kraft
Du deine Kinder zu zertrümmern?
Wen sendest du daher,
Schreitend durch kämpfende Wolken?
Dräuendes Riesengebild,
Vielgestaltig und grausend,
Dein Nam' ist Tod,
Vernichtung dein Gefolg!
Furchtbarer Würger,
Drauest du mir? —

(Die Musik fährt fort, und wird allmählich sanfter. Jetzt fällt, in fremder Tonart, eine sehr einfache Harmonie von Blasinstrumenten ein.)

a Tempo. Welche Töne, welche Stimmen
Rufen mich zurück ins Leben?
Auf des Wohllauts Schwanenfittig
Will der Geist zum Himmel schweben —

Recit. Das Ungewitter,
Friedlich zog's dahin,
Und über nackte Felsen
Kömmt herauf, im sanften Bogen,
Freundlichhehr der Mond gezogen,
Willkommen, du Regierer der Nacht!
Willkommen, seine Gefährtin,
Himmlische Hoffnung, du! —

a Tempo. Nicht Zerstörung, ach nur Segen
Strömte von dem Himmel nieder,
Tränkte die versengten Fluren
Und erquickt' auch meine Brust,
Nicht Zerstörung — Wiedersehen
Alles Guten, alles Schönen,
Schwellt sie auf in Himmelslust.

Chor.

Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!
Aus dem Staube
Ein Sieger aufzustehn!
Frey von Kummer
Nach kurzem Schlummer
Erquickt das Leben wiederzusehn!

Solo. Dort, Jüngling, wo dies Sternlein blinkt,
Dort wohnt, die jetzt dein Schmerz beweint;
Zu ewger Blüthe neu verjüngt
Blickt sie herab zum treuen Freund.

Tutti Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!

Solo. Dein Auge, Jungfrau, weile nicht
Hier, an der Mutter öder Gruft;
Dort aus des Schwanes Dämmerlicht
Mit milder Lieb' ihr Geist dir ruft!

Tutti. Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!

Solo. Nicht wanke, Greis, mit irrem Sinn
Zum Hügel, der den Sohn nicht hält;
Dich zu empfangen eilt er hin,
Voraus, in Gottes Sternenwelt!

Tutti. Heilger Glaube,
Nimmer zu vergehn!
Aus dem Staube
Ein Sieger aufzustehn!

Friedr. Rochlitz.

Recension.

Deuxième grande Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée en Trio pour Pianof., Viol. et Violonc. par l'Auteur même. A Vienne au Bureau des arts et d'industrie.

Beethovens mit Recht berühmte Sinfonie aus D., über welche auch in diesen Blättern öfters und gründlich gesprochen worden ist, erscheint hier im Auszuge — wir dürfen wol voraussetzen, für die, die das sehr schwierige Werk nicht vollständig hören.

oder unter der Menge künstlich verflochtener Gedanken, vielleicht auch unter dem allzuhäufigen Gebrauch der schreyendsten Instrumente, es nicht genug verstehen können, oder endlich für die, die sich in der Erinnerung den Genuss der vollständigen Ausführung wiederholen, und was ihnen dort nicht ganz klar oder vorzüglich lieb geworden, ruhiger überschauen und vernehmen wollen. Dieser Auszug ist also in vielem Betracht mit Dank anzunehmen, so sehr man — und im Ganzen gewiss mit vollkommenem Grunde — gegen das Arrangiren *solcher* Werke überhaupt seyn mag. Rec., der die Sinfonie öfters vollständig gehört, aber freylich nicht in Rücksicht auf einen Auszug erwogen hat, hätte kaum geglaubt, dass davon ein so genügender und zugleich für alle drey Instrumente so gut eingerichteter, gegeben werden könne, als hier; den Hauptsachen nach, wirklich gegeben ist. Man erhält in der That ein nicht unwürdiges und möglichst vollständiges Bild vom Ganzen; bey einzelnen Theilen war dies zu geben aber unmöglich — so verliert z. B. das schöne Andante sehr vieles, da ihm die meisterhafte Vertheilung an die verschiedenen, da ihm besonders die *Entgegensetzung* der Saiten- und Blasinstrumente fehlt, und mehrere Stellen, wo der Komponist unmittelbar die Reize oder besondere Behandlungsweise gewisser Instrumente zu schöner Wirkung beabsichtigte, müssen hier ziemlich gleichgültig lassen. Man vergleiche hierüber z. B. S. 13, Syst. 4. folg., S. 14. die zwey letzten Syst. und die Folge, S. 16. die drey ersten Syst., und wo diese Stellen wiederkommen; ja auch das ganze, originelle Scherzando könnte als Beleg angeführt werden, obschon es auch hier noch immer ein interessantes Stück bleibt. Der letzte Satz, in seiner tumultuarischen, wilden Abentheuerlichkeit, konnte nicht so genügend eingerichtet werden; auch ist er, obgleich es auf den ersten Anblick nicht so scheint, *sehr* schwer zu spielen, so dass man ihn auch in dieser Form nur selten vollkommen ausgeführt hören wird. Rec. findet ihn auch in dieser Gestalt als bey weitem den geringsten. — Das Werk ist, seinem innern Werthe gemäss, schön, und auch fast ganz fehlerfrey gestochen.

Es sey aber Rec. erlaubt, hier noch etwas, nicht zunächst hieher Gehörige, anzuhängen. Beethoven hat schon vor zwey Jahren eine dritte grosse Sinfonie geschrieben, ohngefähr in demselben Stil, wie diese zweyte, aber *noch* reicher an Ideen und kunstvoller Ausführung, freylich auch noch breiter, tiefer und länger gehalten, so dass sie eine Stunde spielt. Das ist nun zwar gewiss übertrieben; denn alles muss doch seine Grenzen haben, und wenn das wahre, grosse Genie fordern darf, dass ihm die Kritik diese Grenzen nicht nach Willkühr oder Herkommen abstecke, so muss es doch auch *die* respektiren, die durch die Fassungs- und Genusses-Fähigkeit — nicht dieses oder jenes Publikums, sondern des Menschen überhaupt, ihm angewiesen werden. Und zwar hat diese Grenzen der Musiker noch mehr, als etwa der Maler oder Dichter — am allermeisten aber, der Instrumentalkomponist zu berücksichtigen, weil ihm alle Vortheile von Hülfskünsten und Nebenreizen abgehen; auch er nicht, wie der Dichter allenfalls, sagen kann: so führt meinen — Wallenstein in seinen eilf Akten in dreyen Tagen, oder auch gar nicht auf, sondern leset ihn blos! Gleichwol ist jenes Werk einmal so geschaffen, und ist gewiss — (alle Stimmen der Kenner, die Rec. vernommen, sind darin einig, wenn auch nicht die Korrespondenten gewisser Flugblattchen!) es ist gewiss, sag' ich, eins der originellsten, erhabensten und tiefsten Produkte, das diese ganze Gattung der Musik aufzuweisen hat. Wäre es denn nun nicht eine wahre Schande, wenn es vielleicht aus Mangel an Un-

terstützung oder Zutrauen eines Verlegers, im Dunkel bleiben und der Welt nicht mitgetheilt werden sollte? Es hat zwar schon seit geraumer Zeit geheissen, es komme in Wien heraus; aber bis jetzt hat man noch nichts davon gesehen. Rec. wollte durch diese ganze Apostrophe nichts, als ein wenig aufstören, rütteln, anregen! —

Nachrichten.

Stettin im Sept. Seit langer Zeit bin ich Ihnen Nachrichten von dem Zustande der Musik in Stettin schuldig, der sich in Jahr und Tag wenigstens nicht verschlimmert hat. Dies gilt jedoch am meisten von der Instrumentalmusik; diese war sogar hier noch nie so gut, wie jetzt. Zwar giebt es in St. keine bedeutenden Virtuosen, aber für jedes Instrument doch Einen oder mehrere, die ihre Stellen im Orchester gehörig ausfüllen, und daraus geht ein Ensemble hervor, das oft sehr vieles Lob verdient. Um den Gesang steht es bey weitem nicht so gut. Es fehlt hier meistens an schönen, reinen Stimmen, und manche, welche von der Natur darin nicht verwahrloset sind, haben nicht Eifer oder nicht Zeit genug, sich fortzubilden. Der Ausnahmen sind sehr wenige, und bey dem gänzlichen Mangel an geschickten Lehrern der Singekunst leidet besonders der Sologesang sehr. Durch das Singeinstitut, welches seit zwey Jahren besteht, im vergangenen Winter nahe an funfzig Mitglieder zählte, und auch während des Sommers, jedoch nur von wenigen besucht wird, geschieht wol etwas für den mehrstimmigen Gesang, aber der Erfolg belohnt die Mühe nicht, welche man sich bis jetzt darum gegeben hat. Es scheint, als würde es noch sehr lange dauern, bis der Gesang hier mit der Instrumentalmusik gleichen Schritt hält, wenn er überhaupt je in St. gedeihet. — Bey dem allen fehlte es doch im letzten Winter nicht an musikalischen Unterhaltungen. Konzerte, grosse und kleine, gab es in Menge, manchmal drey in einer Woche, und darunter mehrere, die sich durch gute Darstellungen, z. B. der Jahrszeiten und einer Messe von Haydn, des Requiem von Mozart, des populären Hallelujah von Kunzen u. dgl. auszeichneten. — An der Spitze aller dieser Anstalten steht unser geschickter, verdienstvoller, auch auswärtig dafür bekannter Musikdir. Haak. Er ist gleichsam die Seele von jeder bedeutenden Musik, die man hier hört, und hat besonders der Tonkunst in St. dadurch einen kräftigen Schwung gegeben, dass er die Direktion des Orchesters bey unserm, seit Anfang dieses Jahres neu organisirten Theater übernahm. Jetzt werden die Opern oder vielmehr Operetten mit einer Präcision und Kraft im Accompagnement ausgeführt, die fast nichts zu wünschen übrig lässt. Ohne Prahlerey darf man behaupten: dass wenige Provinzial-Theater, selbst in ansehnlichen Städten, sich eines bessern Orchesters rühmen können, als wir jetzt haben. Wäre nur der Gesang auf der Bühne dem angemessen! Aber davon ist nicht viel zu loben. Eine einzige Sängerin, Mad. Stock, zeichnet sich aus; alle übrigen sind theils sehr mittelmässig, theils schlecht, sowol die weiblichen als männlichen Stimmen. Auch der Mad. St. hat die Natur nicht die schönste, biegsamste Stimme gegeben; das hört man besonders bey Passagen in Bravour-Arien, welche selten dem Ohre wohlthun. Aber ihr Fleiss, womit sie dieses Hindernis bekämpft, ist sehr lobenswerth. Sie intonirt immer äusserst rein und bestimmt, besitzt viele musikalische Sicherheit und Kenntnis, trägt ihre Verzierungen sehr nett und mit Ausdruck vor, und erwirbt sich besonders im Rondo und Recitativ ungetheilten Beyfall. Vor kurzem gab sie in Berlin einige Gastrollen, und ward

auch dort mit Wohlgefallen, zum Theil mit Enthusiasmus, aufgenommen. Nach ihrer Rückkehr bemerkt man hier eine grössere Notenfülle in ihrem Vortrage, die man nur als Kunstgriff und in sofern entschuldigen kann, als die Natur es ihr schwer gemacht hat, einzelne lange Töne mannichfaltig zu handhaben. Wäre es aber nur Nachahmung der herrschenden Mode, so könnte man sich nicht ernstlich genug dagegen erklären. Man lasse doch den Franzosen dieses ewige Schnörkeliren à la Garat, so wie das Tremuliren einer langen Note! man lasse ihnen ihren Wahn, als hiesse nur das, mit Ausdruck singen! was sollen aber wir Deutsche damit? sind wir denn auch genöthigt, dieser gallischen Afterkunst zu huldigen? — Leider scheint dieses Unwesen aber auf den deutschen Theatern immer mehr einreissen zu wollen, und wenn das so fortgeht, wird es bald keinen Sänger und keine Sängerin, die auf Kunst Ansprüche machen dürfen, mehr geben, welche eine etwas lange Note ungeschoren liessen, keine, die sie nicht mit einem Firlefanz von Nötchen umhängen, und den Gesang so buntscheckig ausstaffirten, wie einen Krönungsmantel oder eine Harlekinsjacke. Dazu kommt, dass es den mehresten Sängern und Sängerinnen an wahrer Kenntnis der Theorie der Tonkunst gebricht, und da möchte Einem denn über dieses geschmacklose Verzerren der Melodie oft das Hören vergehen. —

Der hiesige längere Aufenthalt der berühmten Schauspielerin, Mad. Meyer aus Berlin, hat uns auch manchen musikalischen Genuss verschafft, besonders durch Aufführung der beyden Melodramen von G. Benda: Ariadne und Medea. Was man auch, und mit Grunde, gegen die Gattung der Melodramen überhaupt einwenden mag; diese beyden Stücke, vorzüglich die Medea, bleiben unsterblich, so lange echte Musik noch etwas gilt. Wer diese zu würdigen weiss, freut sich einer solchen Erscheinung so herzlich, als wenn man unvermuthet einen alten Bekannten antrift, unter dessen, obgleich nicht modernem Kleide doch ein biederes Herz schlägt. Gegen die innere Kraft, gegen den tiefen Ausdruck dieser seelenvollen Komposition — wie sehr verschwindet da so mancher Flitterstaat, den man bey vielen neuen Sachen anstaunt! Genug, wir sahen und hörten die Medea hier so schön, wie man sie wünschen konnte. Nicht nur Mad. M., die in dieser Rolle schwerlich übertroffen wird, erfreute uns durch ihr treffliches Spiel, sondern auch das Orchester begleitete so genau und zugleich so schön, dass G. Benda gewiss sein herzliches Wohlgefallen daran gehabt hätte. Denn es ist warlich nicht so leicht, dieses Stück gut zu begleiten, und erfordert mehr Anstrengung des Orchesters, als oft drey bis vier Operetten zusammengenommen.

Fremde Virtuosen haben uns eine Menge von extraordinären Konzerten zuwege gebracht, worunter einige sehr interessant waren. Unter die ausgezeichnetsten gehört gewiss der Violoncellist Gross aus Berlin, nächst B. Romberg ohne Zweifel der grösste Virtuos auf diesem Instrument, und dessen ganz mächtig; ferner, der Fagottist Bärmann aus eben dieser Kapelle, Ritters trefflicher Zögling. Ton, Fertigkeit, Vortrag, alles erhebt auch diesen liebenswürdigen jungen Künstler zum ersten Range unter den Virtuosen. Er befindet sich jetzt in Paris. — Andre, auch im mittleren und südlichen Deutschland bekannte Virtuosen, die sich hier hören liessen, übergehe ich, um noch von einigen zu sprechen, welche dort, soviel ich weiss, noch nicht gewesen sind, aber die Aufmerksamkeit des musikalischen Publikums überall in hohem Grade verdienen. Der eine darunter ist Hr. Sehring, bis jetzt Mitglied der Königsberger Bühne. Seine Basstimme hat nicht nur einen grossen Umfang, sondern ist zugleich so sonor,

so klar und dabey eben so kraftvoll als biegsam, wie man sie höchst selten findet. Zwar fehlt seinen ganz tiefen Tönen noch etwas Festigkeit und Fülle, aber auch dies wird er erreichen, denn er ist noch ein junger Mann von etwa zwanzig Jahren. An Kenntnissen in der Musik und an regem Eifer für seine Kunst gebricht es ihm ebenfalls nicht, und kurz, wenn er so fortfährt, muss er einer der ersten Bassisten werden, die existiren. Ausser in einigen Konzerten, worin er trefflich sang, hörten wir ihn auch noch als Osmin, (in Moz. Entführung) als Wasserträger etc. mit ungetheiltem Beyfall. — Das letzte Virtuosenkonzert, was wir vor einigen Tagen hatten, war das der drey Gebrüder Preumayr, alle drey Fagottisten. Der älteste unter ihnen zeichnet sich durch einen überaus schönen, weichen und dabey doch kraftigen Ton aus — in der Höhe nicht schneidend, in der Tiefe nicht knallend, was auf diesem Instrument so häufig ist! Das Allegro trägt er mit bewundernswerther Fertigkeit und Ründung, wie das Adagio einfach und edel vor. In feiner Nüanzirung des Vortrags steht er aber, meines Erachtens, Barmann noch nach, auch sind seine Kompositionen noch nicht von tiefem Gehalt. Die beyden jüngern Brüder erreichen ihn zwar nicht an Virtuosität, blasen aber auch sehr rein und präzis. Einzig ist das Ensemble, das sie in Trios hören liessen. Besonders schön war ein Adagio, das alle Zuhörer aufs innigste ergriff. —

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violons concertans, formés des idées de Mr. Rode, par J. F. Barmann. Oeuvr. 14. A Berlin chez Werkmeister. (Pr. 1 Rthlr.)

Es liess sich erwarten, dass, seit Kreutzer aus Ideen Haydns ein Violinkonzert — formirt hatte, Andere aus den Werken anderer berühmter Meister ähnliche Produkte liefern würden. Wer kann's wehren? Viele Liebhaber, die nur immer Neues — wenigstens das Alte in scheinbar neuer Gestalt, durchlaufen wollen, greifen darnach, vergessen es in kurzem wieder über Neuem oder Neuscheinendem: und damit hat so etwas seinen Kreislauf schnell vollendet, indess die Originale, wenn sie wirklich vorzüglich sind, bleiben. Es ist nur zu wünschen, dass man bey jener Manipulation immer so verständig verfahre, wie der Bearbeiter dieser Duetten verfahren ist: dass man nämlich theils überhaupt so gut zusammenstelle, als er fast durchgängig gethan hat, theils immer Musik wähle, die durchaus für die Instrumente geschrieben ist, welchen sie nun hier wiedergegeben wird, und nicht etwa solchen, von ganz anderm Charakter und ganz anderer Behandlungsart. Nur das Pianoforte, das gewissermassen den Stellvertreter aller Instrumente abgeben kann, darf — doch versteht es sich, auch nicht ohne Einschränkung — eine Ausnahme machen. — Ist man mithin mit der Gattung selbst ausgesöhnt, so wird man diesen Duetten den Beyfall nicht versagen können, und sie als Uebungs- und Unterhaltungsstücke empfehlen dürfen. Dass Rodesche Ideen und Passagen nicht für Anfänger, auch nicht für schlafrige Spieler, hatten sie auch schon beträchtliche Fertigkeit, geschrieben sind, weiss Jedermann. — Der Stich ist gut.

Zur musikalischen Beylage No. 1. erhalten die Leser eine Romanze von A. Harder. Kind und Harder, durch welche allein sich beyde die Kunst aller Freunde dieser Gattung von Poesie u. Musik erwerben würden, wenn sie sie nicht längst besässen.

die Redakt.

(Hierbey die Beylage No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

№ 1.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

K l o t a r.

Andante con moto.

Comp. v. A. Harder.

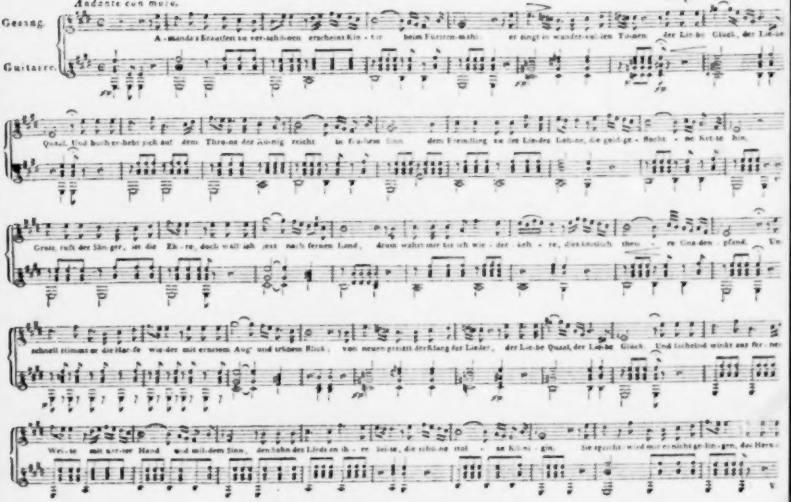

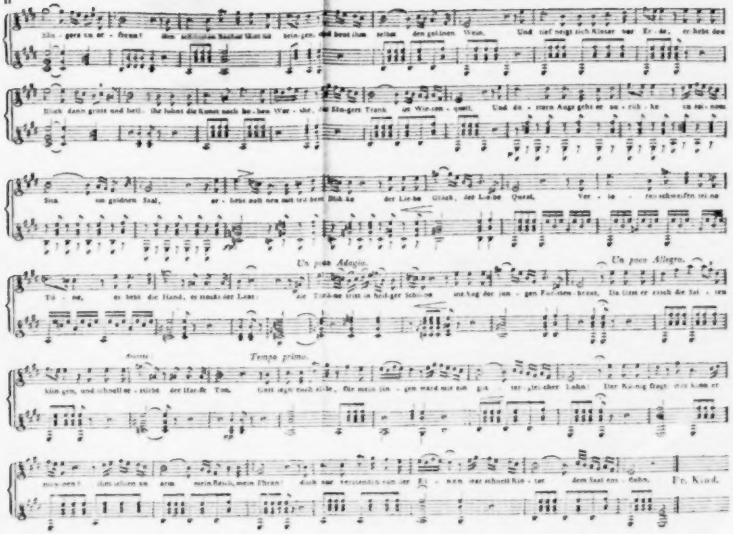
Un poco Adagio.
Un poco Allegro.
Tempo prima.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Oct. **Nº. 2.** 1806.

Ueber griechische Instrumental-Musik und ihre Wirkung.

In der kürzlich erschienenen Anzeige meiner Schrift: Fantasien aus dem Reiche der Töne *), wünscht d. Rec. bestimmte und beglaubigte Nachrichten über den von mir geäusserten Einfluss der Instrumental-Musik (Musik allein) ohne Verbindung mit Poesie bey den Griechen, denn diese (fügt er hinzu) „seyen ihm bey allem auf die Alten gewendeten Fleiss entgangen, und mir würde wol nicht unbewusst seyn, dass bey Plato, Plutarch, Aristoteles, auch bey den ältesten Scholiasten, wo nicht eine besondere Absicht anders will, das μελος allein, und das μελὸς και λογος gleichbedeutend sind."

Um nicht weitschweifig zu werden, sey es mir erlaubt, nur einige Hauptstellen anzuführen, in denen ich Beweise meiner Aeusserung zu finden glaubte.

In Platons Gastmahl sagt Alkibiades: „Marsias brauchte doch immer noch gewisse musikalische Instrumente, um durch die Kunst seines Mundes die Menschen zu bezaubern, seine Melodieen thun daher noch jetzt ihre Wirkung; denn was von den bezaubernden Melodieen des Flötenspielers Olympus erzählt wird, schreibe ich blos dem Marsias zu, weil jener es von diesem gelernt hat. Seine Melodieen haben allein diesen Reitz. Es mag sie ein Virtuos, oder eine gemeine Flötenspielerin vortragen, so werden die Zuhörer immer hingerissen, u. man erkennt jeden, dem Göttersinn Bedürfnis ist, weil diese Melodieen selbst göttlich sind." (Es scheinen nämlich darunter gewisse Lieblingsgesänge verstanden zu werden, die durch religiosen Gebrauch dem Volk heilig und ehrwürdig waren.) — Zwar leugne ich nicht, dass des Marsias hier nur erwähnt wird, um Sokrates ein feines Kompliment über die bezaubernde Wirkung seiner Rede zu machen, wie die darauf folgende Stelle auch beweist: „Eben so betrachte ich dich, Sokrates; nur unterscheidest du dich dadurch vom Marsias, dass du die Menschen ohne alle Instrumente der Kunst, und blos durch deine Worte bezauberst." Allein es ist doch immer die Rede hier von musikalischer Wirkung durch Instrumente, im Gegensatz von Sprache und organischen Lauten.

Plutarch im Gespräch über die Musik, nachdem er die ersten und ältesten Flöten- und Cither-Spieler, Hiagnis, Marsias, die beyden Olympus, Orpheus, Klo-

*) Allgem. Mus. Zeit. 8ter Jahrg. No. 37. Hr. v. Dalberg will sagen: der Rec. wünscht best. u. begl. Nachr. über den mächtigen Einfluss etc. (so steht im Buche und in der Rec.) denn dieser, der mächtige, (nicht der Einfluss etc. überhaupt,) sagt der Rec., sey ihm entgangen. Gerade darüber ist aber Streit. d. Rec.

nas, Terpander erwähnt, auch die verschiedenen Nomen für Gesang sowol, als Instrumental-Musik, beschrieben hat, sagt ausdrücklich: auch Polymnestus hat Nomen für die Flöte verfertigt, und bey dem Ortischen Nomos die Melopoie (die Kunst des Gesangs) angewandt. Hier wird also Melopoie von Ortischen Nomen, die gewöhnlich auf der Flöte gespielt wurden, ohne durch die Stimme begleitet zu werden, förmlich unterschieden, und gesagt, Polymnestus habe einen Text verfertigt, der zu dieser Melodie (Nomos) passte. Unterschieden scheint demnach Gesang von Instrumental-Musik bey den Alten immer gewesen zu seyn, obschon die erste Gattung ohnstreitig immer den Vorzug vor jener hatte. In früheren Zeiten, sagt Plutarch l. l., würden die Flötenspieler sogar von den Dichtern besoldet, weil die Poesie den Vorrang hatte, und die Flötenspieler nur als untergeordnete Diener derselben angesehen wurden. Diese Gewohnheit verlohr sich aber in der Folge, und die Instrumental-Musik wurde durch die Erfindungen des Melanippi'es, Telesias, Timotheus u. a. durch Zusatz mehrerer Saiten, Manieren, Passagen, Triller, immer zusammengesetzter, üppiger, schwerer in der Ausführung. Die Flötenspieler, die nebst den Citharisten den vornehmsten Rang unter den Virtuosen bey den Alten behaupteten, mussten doch wol geeignet seyn, durch das Spiel ihrer Instrumente, auch ohne begleitende Worte, Leidenschaften nachzuahmen, und, je nachdem ihr Vortrag gut oder schlecht war, auf die Seelen ihrer Zuhörer zu wirken, indem Aristoteles einen Vergleich von ihnen entlehnt, und auf die tragische Nachahmung anwendet: „Diejenigen Schauspieler, (heisst es in der Dichtkunst, Kap. 27, 1.) die zu übertriebene Bewegungen machen, um ihre Vorstellungen lebhafter und wirksamer darzustellen, gleichen den schlechten Flötenbläsern, die sich auf der Erde walzen, um die Bewegung eines Wurfballen nachzuahmen, und den Anführer der Bande von einer Seite zur andern ziehen, wenn sie die Scilla spielen; was sie nicht durch Töne ausdrücken können, suchen sie durch Gebehrden begreiflich zu machen."

Nicht allein Preise wurden den vorzüglichsten Tonkünstlern auf der Flote und Cither in offentlichen Spielen und Festen ertheilt, auch Siegeslieder sang man ihnen; so ist Pindars XIIte pythische Hymne dem Flötenspieler Midas aus Akragas geweiht; und Pausanias im Xten Buch Kap. 7. sagt ausdrücklich von den pythischen Spielen: Im 3ten Jahr der 48ten Olymp. machten die Amphictionen Veranderungen in denselben; sie liessen zwar die Preise für Poesie und Musik bestehen, allein sie fugten denselben noch zwey andere hinzu, und zwar einen für Flotenbegleitung, den andern für Flötenspieler allein. Cephalon, des Langus Sohn, zeichnete sich durch Gesang und Begleitung der Lyre aus; Echembrotes der Arkadier durch Flotenbegleitung, u. Sacados von Argos durch bloses Flötenspiel. — Derselbe Sacados trug in den nachstfolgenden zwey Pythiaden immer den Preis der Flote davon." Hier ist μελος von μελος και λογος, wie mir scheint, so bestimmt unterschieden, dass beyde unmöglich für gleichbedeutend gelten können *). Auch in den Panathenäen waren, wie Plutarch sagt, durch Perikles unterschiedene Preise für Gesang, andere für Instrumental-Musik bestimmt worden **). Die eigene Anwendung, der bestimmt gesonderte Gebrauch der Instrumental-Musik, erhellt aber noch deutlicher

*) Ganz gewiss; ich bitte nur nicht zu vergessen, dass ich geschrieben hatte, „wo nicht eine besondere Absicht es anders will." Hier ist aber eine besondere Absicht. d. Rec.

**) S. Plutarchs Perikles. S. auch Forkels Gesch. der Musik. S. 284. d. Verf.

aus einer Stelle des Athenaeus Buch XIV, 2tes Kap. „Was das vereinte Spiel der Flöte und Lyre betrifft, wollen wir hören, was Ephippos in seiner Synaulis sagt: in unseren Freudengelagen verbinden wir das Spiel der Flöte mit der Lyre; dann, wenn sie durch ihre harmonische Vereinigung mit dem Gefühle und dem Gemüthszustand der Zuhörer übereinstimmen, erfolgt aus dieser Vereinigung das grosste Vergnügen.“ Ferner: Uns lehrt Semos von Delos in seiner Deliade 3. Buch, was Synaulis bedeute? nämlich: eine Zusammenstimmung, ein Accord mehrerer Flöten, die wechselsweise den Rhythmus ändern, und zwar ohne begleitenden Gesang. Antiphanos in seinem Flötenspieler giebt folgende Erklärung der Synaulis: „A. Sage mir doch, was eigentlich Synaulis sey, denn dir ist sie bekannt? B. Freund, diese Leute spielen wie geschickte und geübte Tonkunstler, und du wurdest, wenn du sie hörtest, von der bezaubernden Wirkung ihrer Flöten gewiss entzuckt seyn. A. So fahre denn fort. B. Aber ausserdem ist noch etwas viel Angenehmeres damit verbunden; denn was in der That ist reitzender, als durch den Laut dieses Instruments und durch die Wirkung des Zeitmasses (Taktes) ohne Worte Andern seine Gefühle mittheilen zu können?‘

Diese Sologesange für Flöte und Cither, deren die Alten so oft erwähnen, dürfen übrigens mit unsrer heutigen kunstreichen, auf Kenntnis des Contrapunkts und der vielstimmigen Harmonie sich gründenden Instrumental-Musik so wenig verglichen werden, als die rohen Gemälde aus den ersten Zeiten der Kunst mit den Meisterwerken der italienischen Schule. Auch konnte ihre Ausübung nie eine so ausgedehnte Wirkung, als in der neuen Musik erhalten; sie blieb mehr oder weniger dem Gesang als dienende Kunst unterworfen; blose Instrumental-Musik, die zuerst bey den pythischen Wettstreiten Statt fand, ward auch in spaterer Zeit als eine schadliche Neuerung angesehen; nichts desto weniger wurde das Spiel der Flöte und Cither dadurch vervollkommnet; die Flöte besonders, die in fruheren Zeiten ein verachtetes Instrument war, kam in Athen so sehr in Ansehen, dass die vornehmsten Bürger sich um einen schonen Vortrag darauf beflissen, und die Verfertiger dieses allgemeinen Lieblings- und Mode-Instruments sich vor anderen Kunstlern bereicherten *). Nicht blos als begleitendes Instrument, auch allein ward es nun bey Gastgelagen, Versammlungen, Feyerlichkeiten und offentlichen Festen, selbst bey Opfern und andern Religionsgebrauchen angewandt; überall waren Flotenspieler oder Spielerinnen zugegen, wie dies Xenophons und Plutarchs Gastmahle, auch mehrere Stellen seiner Tischreden bezeugen, wo in die grosse Wirkung des Flötenspiels auf die Zuhorer ausführlich beschrieben wird. Die Flöte (sagt er im 7ten Buch der Tischreden) lasst sich (so gern man auch wollte) durchaus nicht von der Tafel verdrangen; denn die Trankopfer sowol, als die Kranze, machen ihre Gegenwart nothwendig. Zuerst begleitet sie den an die Gottheit gerichteten Lobgesang; dann durchdringt sie mit ihren lieblichen und hellen Tonen die Ohren, und verbreitet eine heitere Ruhe bis in das Innere der Seele, so dass der Rest von Traurigkeit und Kummer, den der Wein nicht alle verscheuchen können, durch die Annehmlichkeit und den Zauber der Melodie verschwinden muss.“

In einer andern Stelle desselben Buchs heisst es: „Wenn es mir erlaubt ist, meine

*) S. Forkels G. d. M. S. 304.

Meynung frey herauszusagen, so glaube ich, dass Cither- und Flotenspiel für sich allein, ohne Gesang und Worte, niemals eine Gesellschaft belustigen sollte, weil es gleich einem heftigen Strome den Zuhörer leicht mit sich fortreisst. — Man muss sich immer so gewöhnen, dass man Vergnügen und Zeitvertreib hauptsächlich von der Rede hernimmt, Musik und Saitenspiel aber als eine Würze der Rede betrachtet, die weder allein, noch im Uebermass genossen werden darf." (Eine feine Bemerkung gegen die, wie es scheint, herrschende gegensetzige Mode der Zeit).

Longin, indem er die Wirkung der Töne, jener, der artikulirten Laute, entgegensetzt, sagt: Harmonie *) ist ein Vorzug, den die Natur nicht blos der menschlichen Stimme gab, um Vergnügen zu geben und mitzutheilen; selbst in leblosen, unbeseelten Instrumenten wirkt sie, den Muth zu erheben, und Leidenschaften zu erwecken; denn (fährt er fort) sehen wir nicht, dass der Ton blasender Instrumente die Seele der Zuhörer mächtig ergreift, sie ausser sich, ja öfters in eine Art Wahnsinn versetzt, selbe nöthigt, ihren Körper nach den Abwechselungen des Rhythmus zu bewegen, und ihnen oft unwillkürliche Gemüths-Aeusserungen entlockt? — Gewiss muss also Instrumental-Musik auf eine mächtige Art auf uns wirken, indem sie alles hervorbringt, was der Tonsetzer zu bewirken suchte. Und obgleich uns diese Gesänge keine artikulirten Töne vernehmen lassen, die uns bestimmte Ideen erwecken könnten; so werden durch ihre verschiedenen Töne, Modulationen und Rhythmen doch sehr abwechselnde, mannichfache Gefühle in uns erregt; und diese Nachahmungen rühren uns so sehr, wie die Phrasen eines Redners **).

Dasselbe bestätigt Macrob im Traume des Scipio: So mächtig (sagt er) ist die Gewalt des Gesanges, der Zauber der Töne auf uns, dass man die Kriegs-Instrumente Melodieen anstimmen lasst, die den Muth erhohen, sobald es zum Angriffe geht; von einem andern Charakter hingegen sind die Gesänge, wenn das Heer sich zurückzieht. — Sinfonien erregen unsre Lebensgeister, sie machen uns heiter oder unruhig, selbst Schlaf können sie bewirken; Sie lindern und erleichtern sogar unsre physischen Leiden ***).

Die hier erwähnten Wirkungen der Instrumental-Musik wird Rec., der den Griechen, und der alten Musik überhaupt nicht hold scheint, wahrscheinlich blos als Uebertreibungen †) der angeführten Schriftsteller gelten lassen: mir scheint es nicht so; gern gestehe ich meinen üblen Geschmack, (wenn er so heissen soll,) oder das mit so edlen Vorgängern alter und neuer Zeit gemeinhabende Vorurtheil, dass die Griechen, die einen so feinen und geistigen Sinn für alle Künste hatten, in der Musik allein, (wenn gleich uns die ihrige fremd u. so zu sagen unverstandlich geworden) so ro-

*) Harmonie heisst bey den Alten die Folge einzelner Töne nach ihrer Tonleiter in Ansehung der Höhe oder Tiefe; also das, was wir Neuern Melodie nennen. d. Verf.

**) Longin, vom Erhabenen Cap. 32.

***) Somn. Scipion. Lib. 2. Cap. 3.

†) Scheint Rec. wirklich d. Gr. u. d. alt. M. nicht hold: so trügt auch hier der Schein — wie so oft. Jenes blos als Uebertreibungen gelten zu lassen, kömmt mir nicht bey — wovon ein andermal mehr! d. Rec.

he Barbaren gewesen seyn sollten, als man uns neuerdings glauben machen will *). Vieles, ja der grösste Theil dieser Wirkung ist freylich ihrem kühnen jugendlichen Heldensinne, ihrer warmen Fantasie, ihrem lebhafteren tieferen Gefühle und dem Klima Gräziens, oder der Südländer überhaupt, zuzuschreiben, wie Dubos in den Reflex. critique sur la Poesie et la Peinture sehr richtig bemerkt **): Il est bon de se resouvenir, en lisant les ouvrages, dont je viens de faire mention ***), que c'étoit sur des Grecs, ou sur leurs voisins, que la musique produisoit des Effets si merveilleux, on sçait que les Organes de l'ouie ont plus de sensibilité dans ces pays-là, que dans les autres contrées ou le froid et l'humidité regne huit mois de l'année. Comme la sensibilité du Coeur est egale ordinairement à celle de l'oreille, les habitans des pays situés sur la mer Egée et sur la mer Adriatique sont aussi naturellement plus disposés à se passionner que nous. Il n'y a pas si loin de l'isle de France en Italie. Cependant un François remarque d'abord quand il est en Italie, qu'on y applaudit aux beaux endroits des Opera, avec des tranports qui paroitroient dans son pays les saillies d'une trouppe d'insensées. — —

Doch genug über einen Gegenstand, der eigentlich nur Nebenpunkt in der Rec. meiner Schrift ist. Dieser Nachtrag wäre nicht so lang geworden, hätte Rec. mich nicht zur Rechtfertigung aufgefordert; da es mir aber nicht um Streiten, sondern um Wahrheit zu thun ist, so werde ich jede Zurechtweisung, jede Berichtigung dankbar annehmen.

Dass ich übrigens kein übertriebener Verehrer langst verklungener, unsfremd gewordener Musik sey, beweisen mehrere Stellen der Polyhymnia. Seite 101 heisst es: unsere Sitten sind nicht mehr die der Griechen, ihre Chore, Hymnen, Kriegs- u. Freudengesange sind verklungen, griechische Kultur, diese Blüthe des menschlichen Geistes, wird nicht mehr wiederkehren. Seite 107 sage ich ausdrücklich: Lasst uns nicht durch übertriebene Deklamationen über den zu hohen Werth der alten Musik gegen die unsere ungerecht seyn, u. s. w. †). Von jener Aeusserung Seite 108 hingegen: dass in Rücksicht der Anwendung der Musik auf Sitten und Charakter die Griechen uns übertrafen, und wir noch immer von ihnen lernen konnen, ist (auch nach der scharfsten Prüfung) mir unmoglich abzuweichen.

Die Haupttendenz dieser kleinen Schrift war, darzuthun: dass bey allen Vorzügen und Schonheiten der neuen Musik sie doch lange noch nicht den Grad Einfluss auf Sitten und Charakter erlangt habe, dessen sie fähig ware, und wodurch sie bey den Alten so wohlthatig wirkte; denn nach dem asthetischen Wohlgefallen, welches das Schone in der Musik, wie in allen Künsten bey uns wirkt, bleibt noch immer die Frage übrig: Was ist der höchste Endzwek der Künste in Hinsicht des Men-

*) Wer? Nimmermehr der Rec.! Es wäre zu wünschen, Hr. v. D. hätte auch hier citirt, damit er nicht, gewiss wider Willen, so missverstanden würde, als wolle er dies auch auf den Rec. bezogen haben. d. Rec.

**) Tome 3. Ch. 3. p. 56.

***) Er erwähnt die oben berührte Stelle des Longins und Macrobs.

†) Dies ist in der Rec. so wenig übergangen worden, als Obiges — wie das die Redlichkeit verlangt, wenn man einmal dem Ideengange eines Schriftstellers zu folgen verspricht. d. Rec.

schen als sittlichen, nach Erkenntniss sich selbst bestimmenden Wesens? Diesen endlichen Zweck suche ich nun mit Aristoteles in der Veredlung unserer Natur, in dem Uebergang von dem thierischen Rohheit zu Ausbildung seines moralischen Sinnes, seines Gefühls für Anmuth und Würde, fürs Schöne und Schickliche, mit einem Wort, seines Gemüthes und Charakters, durch Reinigung und Läuterung der Leidenschaften. Dies zu bewirken hat die Natur ihm zwar Vernunft, als Gegengewicht seiner allzuheftigen Neigung und Triebe gegeben; allein, wo Vernunft, wie beym jugendlichen, noch ungebildeten Menschen, es sey als Gattung oder Individuum, allzuschwach wirkt, oder auch selbst im gebildeten Zustand an sich nicht Reitze genug hat, um mächtig und anhaltend Ueberzeugung und Willen zu bestimmen: da ist der eigentliche Wirkungskreis der schönen Künste, vor allen aber jener, der die wahre innere Sprache des Gefühls ist, der Musik. — An der Hand und im Kreis der Musen durch Gesang und Tanz, durch Poesie und bildende Künste, sollte der Mensch von der Stufe seiner Kindheit zur Vernunft und Erkenntnis geleitet, und Neigungen und Fertigkeiten in ihm durchs Gefühl der Tugend veredelt werden. Darum beginnt Polyhymnia mit dem Chor der freundlichen Musen; nicht etwa um eine neue Ansicht ihres Mythus zu geben, (welches ausser meinem Kreise lag,) sondern blos als eine Weihe an die Unsterblichen, eine heilige Einleitung des Ganzen.

Rec. macht es mir zum Vorwurf, dass ich in meiner Schrift allzuviel mit den Griechen zu thun habe. Allein, da es mir wesentlich schien, den Menschen in dem Fortgang seiner Kultur nach den verschiedenen Epochen der Geschichte zu erforschen, und die Ursache der Verschiedenheit seines ehemaligen und jetzigen Zustandes, vorzüglich aber den verschiedenartigen Einfluss der Musik auf seine Sittlichkeit zu entwickeln, um hieraus Resultate auf Veredlung unserer heutigen Musikkultur zu ziehen; so erforderte es wol der Gegenstand an sich selbst, die Musik der Griechen zu erwähnen *), um den Zustand ihrer ästhetischen Ausbildung mit der unsrigen vergleichen zu können.

Rec. mag es verzeihen, allein mir bleibt Griechenlands Kultur immer die Jugendblüthe der Menschheit, das höchste nachahmungswerthe Ideal alles Schönen und Geistigen. In Hinsicht der Wahrheit ihres Gefühls, verglichen mit dem unsrigen aber, denke ich mit Schiller übereinstimmend, wenn er sagt: Die Alten empfanden natürlich, wir Neueren empfinden das Natürliche, unser Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken nach Gesundheit, u. s. w. **).

Uebrigens weiss auch Ich, dass unsere Musik auf anderen Prinzipien, als die der Alten, beruht (man darf nur ihre ersten wesentlichsten Erklarungen von Harmonie, Melodie, u. s. f. den unseren entgegen halten, um sich davon zu überzeugen), dass ferner die Musik der Neuern, deren Alterthum nicht viel über zwey hundert Jahre zurückfällt, sich eines freyern, fesselloseren Wirkungskreises als Jene erfreuet; dass ein wesentlicher Unterschied zwischen grossen Meisterwerken der Kunst, wie z. B. Mozarts Requiem, und jenen ephemeren Gesängen

*) Ich muss selbst auf jenes „allzuviel" und dies „erwähnen" mich beziehen. d. Rec.

**) S. die Abhandl. über naive und sentimentale Dichtung, in dessen gesammelten prosaischen Schriften. II. Th. S. 47.

sey, die mit der Mode und dem Tag verfliegen, indessen jene nie veralten, und ewige Muster des Schönen und Erhabenen bleiben werden; hierin stimme ich mit Rec. völlig überein, und freue mich alles belehrenden, was er bey der Veranlassung über den eigentlichen Zweck der Musik sagt *).

Ersuchen mocht' ich ihn indessen (und er wird es, hoffe ich, eben so wenig verübeln, als ich sein Gestandnis, den Sinn meiner Schrift in mehreren Stellen nicht zusammenfassen zu können,) sich bestimmter zu äussern: was er bey Erwähnung der Haydnschen Schöpfung und Jahrszeiten unter gothischem Geschmack verstehe **)? — Von gothischer Baukunst, Bildnerey und Schriftzügen habe ich zwar manches gelesen; aber die Anwendung dieses Geschmacks auf Musik war mir bisher unbewusst; denn von der Musik der Gothen erwähnt Jornandes (ihr klassischer Geschichtschreiber) keine Sylbe; Anspruch auf Schönheit scheint sie wenigstens nicht berechtigt zu machen; wenn aber Rec. unter diesem Beynahmen ein buntes, verworrenes, geschmacklosüberladenes Kunstprodukt (was von Kennern oft der gothischen Baukunst vorgeworfen wird) versteht, dann begreife ich nicht, wie dieses auf Haydns vollendetes Meisterwerk: die Schöpfung, angewandt werden konne! denn diese gefällt durch edle Einfachheit und Würde des Gesanges so sehr, als durch Reichthum u. Fülle ihrer Harmonie.

Zusatz des Rec.

Der Ernst, womit Hr. v. D. seine Meynung zu begründen bemühet ist, verdient Achtung; und Niemand bezeigt ihm diese williger, als ich. Der hier mitgetheilten Abhandlung Satz für Satz zu folgen, wie es nöthig wäre, um den Gegenstand, so viel möglich, zu erschöpfen: das ist hier unmöglich, weil es ein kleines Buch erforderte, und auch zu weit in ein Feld führete, das in diesen Blättern nur allenfalls berührt werden kann — in die Philologie. Es wird sich aber, u. wahrscheinlich bald, zeigen, dass eben jetzt diese ganze Materie genauer, als Hr. v. D. zu vermuthen scheint, untersucht wird; und glaubt man damit im Reinen zu seyn, so sollen die Resultate, so weit sich ein Interesse daran den Lesern einer musikal. Zeit. zutrauen lässt, auch in diesen Blättern dargestellt werden. Bis dahin beweise des Hrn. v. D. Abhandl., was sie kann. Dass fast alle darin angeführte Stellen der Alten, die leicht vermehrt werden könnten, nicht mehr beweisen, als was ich in dieser, und ausführlicher und bestimmter, in der Rec. der Artikel über Musik in Herders Adrastea (s. Musikal. Zeit. Jahrg. IV., No. 33 u. 34.) selbst zugestanden habe, wird Hr. v. D. bey ruhiger Untersuchung des ganzen Zusammenhangs gewiss selbst finden.

Den Charakter des Gothischen überhaupt denke ich mir ganz so, wie ihn sich alle unsre neuern Kunstphilosophen denken, seit Gothe in seiner bekannten kleinen Abhandl. so kräftig gegen die bis dahin herrschende franzosirende Geschmackeley angelaufen ist; u. was nun dies Wort, auf Musik angewendet, sagen wolle, folgt von selbst, so wie auch, dass Haydns Schöpfung u. Jahrszeiten, wenn sie gothisch genannt werden, damit eben so wenig getadelt sind, als etwa der Münster zu Strassburg oder der Dom zu Meissen, indem man sie gothisch heisst. Wenn der gemeine Haufe Kritisiren und Tadeln als gleichbedeutend gebraucht, u. daher, wo der Kritiker nur etwas anmerkt u. näher bestimmt, eine böse Meynung — wenigstens im Hinterhalte vermuthet: so halten Manner, denen es, wie Hr. v. D. u. mir, ein wahrer Ernst um die Sache ist, fest an dieser, u. weit entfernt, sich durch Darlegung anderer Ansichten u. Urtheile feindlich gereizt zu fühlen, nahern sie sich einander vielmehr — eben im Ernst und in der Liebe zur Sache. —

*) Seite 581. der Musik. Zeit. 8ter Jahrg.

**) Seite 582.

Nachrichten.

Berlin, d. 23sten Sept. 1806. Den 18ten gab man im Nationaltheater ein Stück, das lange geruhet hatte, obgleich es schon seit mehr als 100 Jahren zu den Lieblings-Lustspielen mehrerer europäischen Bühnen gehört. Seitdem hat man es öfters und immer vor einem ganz vollen Hause gegeben. Es ist: Der Zinngiesser, ein Vaudevillestück in 2 Akten, nach Holbergs politischem Kannegiesser, von Hrn. Treitschke. Schon der Titel zeigt, dass die Direktion damit einen doppelten Versuch machte; einmal, das alte beliebte Lustspiel in einem neuen Gewande wieder zu geben, und sodann: das frohe französische Vaudeville auf unsre Bühne zu verpflanzen. Beyde Versuche glückten, und das Publikum ward durch das Stück und die eingemischten Volksmelodieen, (vulgo, Gassenhauer genannt,) in die froheste Stimmung gesetzt. Dieses Stück ist wol das einzige eigentliche Vaudevillestück in Deutschland. Die bisher bey uns erschienenen Reichardtschen Liederspiele und Fanchon gehören zu einer edlern — oder auch vornehmern Gattung, und unterscheiden sich bekanntlich auch dadurch, dass das Liederspiel neue Kompositionen zu bekannten Gesängen liefert, das Vaudeville aber neue Worte zu Volksmelodieen bietet. Deutschland hat aber auch grossen Mangel an sogenannten Gassenhauern und daher möchten wol schwerlich noch mehrere geschrieben werden können. Auch selbst in diesem Stück verdienen nicht alle Melodieen jenen Namen; z. B. Louisens (Dem. Willich) Arie: Es rinnen meine Thränen etc. die nach Röschens Arie in der schönen Müllerin: Mich fliehen alle Freuden etc. geformt war. Wie schön und kontrastirend die andern Arien den Melodieen angepasst waren, mögen nur ein Paar Beyspiele zeigen. Die angeblichen Rathsherren (der Schreiber, Pfiff: Hr Labes, und der Bediente, Johann: Hr. Kastelitz) nehmen von dem vermeynten Bürgermeister (eigentlich dem Zinngiesser Breme, der von Hr. Unzelmann mit unerschöpflicher Laune gegeben ward,) Abschied, mit dem Terzett: Wir danken für alle erwies'ne Ehr' etc. nach der Melodie: Es ritten drey Reiter etc. Das Collegium politicum — bestehend aus dem Zinngiesser, dem Kürschner Fuchs, (Hr. Reinwald,) dem Kartenmacher Pinsel, (Hr. Holzbecher,) dem Drechsler Poll, (Hr. Lattig,) dem Schmied Hammer, (Hr. Leidel,) dem Friseur Mehlstaub, (Hr. Benda,) u. dem Schulmeister Ruthe, (Hr. Griebe,) versammelt sich mit dem Gesange: Eben hat's fünf geschlagen etc. nach der Menuett im Don Juan. Die Frau Zinngiesserin und vermeynte Bürgermeisterin Breme, (Mad. Lanz) stimmt bey den Heyrathsplanen für ihre Tochter die Arie: Nur Geduld, nur Geduld etc. nach der Melodie an: Besenstiel, Besenstiel etc. Der Hr. Bürgermeister beklagt endlich mit seinem, gleich ihm geplagten Lehrjungen Heinrich (Hr. Ambrosch) die Leiden seiner neuen Würde in dem Duett: O Traurigkeit, o Herzeleid etc. nach der Melodie: Ich klage dir, o Echo hier etc. —

Den 19. gab man zum erstenmal: Eulenspiegel, Posse mit Gesang in Einem Akt vom Hrn. v. Kotzebue, in Musik gesetzt von J. R. Schmidt. Das Ganze gewinnt durch das treffliche Spiel Eulenspiegels, (Hr. Unzelmann) des treuen Knechts des Marktschreyers u. Quacksalbers Brunser (Hr. Gern), der jeden ihm gewordenen Befehl nur buchstäblich nimmt. Die Musik ist gefällig. Besonders gefiel Nettchens (Dem. Willich) Romanze: Vor eines Mädchens Thüre stand etc.

Der Abend wurde aber eigentlich genussreich durch das auf lautes Begehren gegebene Schauspiel: Wallensteins Lager. Das genialische Reiterlied von Weber ward auch diesmal trefflich vorgetragen, und allgemein entzückte das neue Kriegslied: Die Trommel ruft, die Fahne weht etc. von Müchler, komponirt v. Weber, das Hr. Eunike (ein Holkischer reitender Jäger) sowymal mit dem lautesten Beyfall (besonders bey der Stelle: Dein Rächer ist erwacht!) sang. Das Accompagnement von Trommeln schien ganz besondere Eingang zu finden, und wahr ist's, man kann so etwas nicht zweckmässiger anbringen und besser machen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 15ten Oct. **No. 3.** 1806.

Kantate

nach dem drey und dreyssigsten Psalm.

Für die Kirche.

Glänzende, doch der Kirche angemessene Ouverture.

Chor.

Tutti: Gerechte, frohlocket! frohlocket dem Herrn!
Dem Redlichwandelnden ziemet sein Lob!
Dank verkündige, Klang der Harfe!
Dank, du froher Ton des Psalters!
Dank, ein nie gehörtes Lied!

Solo. Denn fest besteht des Ewigen Verheissung.
Treulich wird sein Wort erfüllt!
Recht und Wohlthun zeichnen seine Pfade,
Welten rief und krönet er mit Gnade!

Tutti. Gerechte, frohlocket! frohlocket dem H. etc.

Recitativ. (begleitet)

Die Himmel wurden durch des Ewgen Wort,
Ihr flammend Heer vom Hauche seines Mundes.
Die Meeresfluth thürmt, Mauern gleich, sein Wink,
Des Abgrunds ewge Nacht durchblickt sein Auge!
Drum fürchte seinen Zorn, o Welt!
Drum scheue dich, du Erdbewohner!
Sein Wort befiehlt: es ist!
Sein Blick gebeut: stehts da!

Arie.

Der Uebermuth der Völker
Ist ihm ein Spott:
Das Beuten der Tyrannen
Vernichtet Gott.

In seinem Rath beschlossen,
Wird nichts vergeben;
Von seinem Schluss erwählet,
Wirds ewig stehn.

Chor.

(einfach, sehr feyerlich)

Drum Heil dem Staat, auf den der Ewge schaut!
Dem Volke Heil, das seiner Macht vertraut!

(Vier Singstimmen ohne alle Begleitung fallen ein mit Luthers Choral, und dessen ganz unveränderter Melodie und Harmonie).

Choral.

Verleih (erhalt) uns Frieden gnädiglich,
Herr Gott, zu unsern Zeiten:
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, alleine!

Chor wiederholt:

Ja, Heil dem Staat, auf den der Ewge schaut!
Dem Volke Heil, das seiner Macht vertraut!

(Das ganze Orchester, Chor, volle Orgel und Gemeinde wiederholen:)

Verleih (erhalt) uns Frieden gnädiglich
Herr Gott, zu unsern Zeiten:
Es ist doch ja kein andrer nicht,
Der für uns könnte streiten,
Denn du, unser Gott, alleine! —

(Der Chor macht, allein und ohne Begleitung, einen alten Formaten-Schluss mit Wiederholung der letzten Worte, und es wird hernach eine allgemeine Pause gehalten).

Recitativ.

(Sehr feyerlicher Anfang; hernach angemessene, lebhafte Begleitung).

Der Engo blickt herab von seinem Thron!
Bewahre deinen Fuss: ihm folgt sein Auge! —
So hoch das Firmament den Sitz ihm wölbt:
Nicht Eines Menschen Werk kann ihm entgehn,
Der ihrer aller Herzen bildete,
Dem solt' ihr Thun verborgen bleiben können?
Durch Macht des Heeres siegt ein König nicht,
Den Helden rettet nimmer grosse Kraft;
Der Volker Kampflust schafft noch keinen Sieg,
Das schnellste Ross entflieht nicht der Gefahr:

a Tempo. Nur Gott verleihet Sicherheit u. Glück;
Verleiht sie denen, die ihn treu verehren,
Und bindlich ihre Herzen zu ihm kehren.

Chor.

Unsre Seele harret auf den Herrn:
Er ist unsre Hulf und unser Schild.
Seiner freut sich unser Herz,
Seinem heiligen Namen trauen wir!
Deine Gnade walte über uns,
Wie wir auf dich hoffen!

(Chor und Gemeinde beschliessen, mit voller Orgel, aus jenem Liede Luthers:)

Choral.

Gieb unserm Fürsten und aller Obrigkeit
Fried' und gut Regiment,
Dass wir unter ihnen
Ein geruhiges und stilles Leben führen mögen
In aller Gottseeligkeit
Und Ehrbarkeit. Amen.

Friedrich Rochlitz.

Recension.

Anleitung zum Generalbass von Emm. Aloys Förster. Mit gestochenen Notenbeyspielen in 146 Nummern. Wien, in Commission bey Joh. Trag u. Sohn. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. 1805. (1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Anleitung etc., welche auf sechs Bogen Text u. zwey Bogen Notenbeyspiele zusammengedrangt ist, macht dem Verf. Ehre und zeigt, dass er über das, was er vorgetragen, nachgedacht hat. Der Lehrvortrag ist bestimmt, klar und leicht zu fassen. Das letztere war um so mehr nöthig, da das Werkchen, nach der eigenen Erklärung des Verf., vorzüglich für Dilettanten bestimmt ist; es wird aber zuverlässig auch für den Musiker von Profession, wenn er es mit seiner Kunst ernstlich genug meynt, um sie aus ihren Grundsätzen kennen, beurtheilen und anwenden zu lernen, von grossem Nutzen seyn.

Ganz recht hat Hr. F., wenn er behauptet, dass auch mittelmässige Klavierspieler, ja selbst das andere Geschlecht, Kenntnis der Harmonie besitzen sollten, weil diese 1) viel zum Notenlesen beytragt, und 2) weil sie viel Vergnügen verschafft, indem man das Ganze der Kompositionen nun erst einsehen lernt — ja man könnte hinzusetzen: weil ohne diese Wissenschaft überhaupt keine eigentliche Einsicht in die Musik möglich ist, und folglich das Vergnügen an Produkten dieser Kunst dann nur ein sinnliches, ein blosser angenehmer Reiz, ein blosses Spiel der sogenannten niedern Seelenkräfte bleiben muss, aber nie zu dem Spiel werden kann, das die Kunst eigentlich beabsichtiget. (Eben weil so wenig Philosophen, Kunstrichter u. deren Nach-Schreiber sich diese Kenntnisse haben erwerben mögen, und ihnen mithin die Tonkunst nur etwas gewohnen kann, was oben angegeben worden: eben darum muss sich diese Kunst noch so oft gefallen lassen, nur als angenehme Kunst, nach Kants Worterklärung, aufgeführt zu werden — was hier nur im Vorbeygehen angemerkt seyn mag!)

Das erste Kapitel, §. 1. bis §. 5. handelt von den Tonleitern. Sehr richtig bemerkt Hr. F., dass man die verschiedenen Noten, die aber auf dem Klavier eine gemeinschaftliche Taste habe, in ihrer Benennung

genau unterscheide. Z. B. dis u. es, as u. gis; 1) weil ausser dem der Schüler sich keinen richtigen Begriff von einer Tonleiter machen kann, und weil 2) das Gegentheil bey der Bezifferung des Generalbasses zu vieler Verwirrung Anlass giebt. §. 5. S. 5. soll es wol heissen: „und der zweyte halbe Ton von der siebenten zur achten“ statt: zur ersten. In Ansehung der auf- u. absteigenden weichen Tonleiter sind die Theoretiker bekanntlich verschiedener Meynung. Dass der siebente Ton erhoht werden muss, versteht sich von selbst, weil er als Leitton, oder, wie ihn Hr. F. ein wenig seltsam nennt, als die empfindsame oder charakteristische Note, in die Tonika der Tonart leitet; abwarts ist es nicht nothig. Im 6sten §. wird sehr bestimmt von den Klanggeschlechten gehandelt und im 7ten eben so richtig von den fünf verwandten Tonleitern der harten und weichen Tonart, wie der Zirkel No. 1 auch zeigt. §. 8 u. 9 enthalt die gewöhnlichen Intervallen, von der Sekunde bis zur None. Der Verf. sagt: Die 9 ist nur in der Bezifferung von der Sekunde unterschieden etc. Sie ist es aber auch in Ansehung ihrer Entstehung und Behandlung. Die None ist ein Vorhalt, und ihre Vorbereitung und Auflösung geschiehet in einer der Oberstimmen. Die Sekunde ist eine Verwechselung aus dem wesentlichen Septimen-Akkord und die Auflösung geschieht in der untern Stimme. — Bey den Intervallen fehlt die übermässige Prime u. der Einklang, welcher zwar eigentlich freylich kein Intervall ausmacht, aber der Folgen wegen angeführt werden muss.

Die verminderte Terz liebt F. nicht; denn §. 10 nennt er sie eine hassliche und Seite 13, eine garstige Terz. Allerdings klingt sie hart, wenn sie so, wie bey No. 14 u. 15, und unvorbereitet eintritt. Wird sie aber vorbereitet, so wird sie sowol im Dreyklang, als im Septimen-Akkord, viel von ihrer Harte verlieren. Jedoch muss man sie nicht zu oft und mit Vorsicht anwenden.

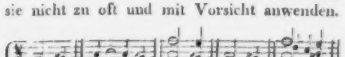

C. P. E. Bach sagt: in der Chromatik thut sie nicht übel. Haydn hat sie öfters, z. B. auch in der Musik zur Schopfung, und Vogler in mehrern Stücken sehr glücklich angebracht.

Vom 11ten bis 16ten §. spricht F. von Eintheilung der Consonanzen und Dissonanzen, von der Vorbereitung und Auflosung der Letztern, von den Bewegungen bey Fortschreitung der Intervallen, von erlaubten, verbotenen und heimlichen Quinten u. Oktaven — wie sie entstehen und zu vermeiden sind — alles kurz, richtig u. fasslich vorgetragen.

Das zweyte Kapitel handelt vom ersten Stammakkord und dessen zwey Verwechselungen, nämlich vom Dreyklang. Er ist viererley, als: der harte, weiche, verminderte und übermassige. Alles, was hierbey zu beobachten ist, in Ansehung der Verdoppelung, des Leittons und der Vermeidung verbotener Fortschreitung, ist aufs deutlichste auseinander gesetzt und die Notenbeyspiele sind zweckmässig und treffend gewahlt. §. 36. ist der Unterschied des Sexten-Akkords auf der zweyten Stufe der harten und auf der vierten der weichen Tonleiter richtig bestimmt. Das Beyspiel No. 38, enthalt vom 5ten zum 6ten und von diesem zum 7ten Takt Quinten und Oktaven in der Gegenbewegung. Ob sie gleich hier dem Ohr nicht sehr beleidigend vorkommen, so ist doch keine Ursach vorhanden, sie zu setzen; weil sie durch die Verdoppelung der Terz auf dem letzten Viertel leicht zu vermeiden sind u. nicht alle Stimmen zugleich springen.

Das dritte Kapitel enthalt den zweyten Stammakkord, nämlich den Septimen-Akkord. F. theilt den Septimenakkord mit den Verwechselungen in 4 Klassen ein. Zur ersten Klasse rechnet er den Septimen-Akkord der Dominante der harten und weichen Tonart u. nennt ihn den charakteristischen, weil er die empfindsame (!) Note enthalt. Zur zweyten Klasse nimmt er den verminderten Septimen-Akkord, nebst dessen drey Verwechselungen an und nennt ihn den enharmonischen Septimen-Akkord, weil jeder Ton desselben auf zweyerley Art betrachtet werden kann; er kommt auf der Septime der weichen Tonart vor. Zur dritten Klasse zahlt er den Septimen-Akkord auf der Septime der harten Tonart u. nennt ihn den zweydeutigen, indem er sowol wie zweyter Ton der weichen, als wie siebenter der harten Tonart seyn kann. Alle drey Septimen-Akkorde konnen unvorbereitet eintreten. Alle andere in den beyden Tonleitern vorkommende Septimen-Akk. machen die 4. Klasse aus. Im Verfolg bis §. 75. wird sehr gründlich gezeigt, wie man durch den charakteristischen Septimen-Akk. in alle nicht so weit entfernte Tone, und durch den enharmonischen oder verminderten Sept. Akk. in die entferntesten ausweichen könne.

Das vierte Kapitel zeigt die Akkorde mit zufalligen Dissonanzen und ihre Behandlung deutlich, mit treffenden Beyspielen. Nach §. 78. will der Verf. nicht alle Vorhalte beziffert wissen, und er hat recht, bey Vorhalten von kurzer Dauer; allein bey langern, wie bey No. 108 u. 129. ist es sehr hart, das aufgelöste Intervall zum Vorhalt zugleich zu hören.

Das fünfte Kapitel erklärt, was unter diatonischen und chromatischen Noten zu verstehen sey und macht es durch gute Beyspiele deutlich. F. geht hier von der Meynung der meisten Theoretiker ab. Marpurg, Kirnberger, Koch u. Turk nennen die Beyspiele bey No. 120 u. 132, chromatische Gange oder Fortschreitungen. Hr. F zahlet sie nicht dazu. — §. 91 Die chromatischen Tone, welche vor den Intervallen hergehen und in den heutigen Kompositionen nur zu oft gebraucht werden, sind zum Theil höchst hart u. widrig. Man sehe z. B. No. 129 d.) 130 ist fürchterlich und No. 131, hat sogar im dritten Takt eine doppelt übermässige Oktave, c-cis cis. Noch schlimmer klingt dieser Vorhalt im vierten Takt, durch die lange, frey angeschlagene Note cis cis.

Weiter hin werden noch einige Akkorde angeführt und gezeigt, was unter durchgehenden Noten, unter enger und zerstreuter Begleitung, und unter Modulation zu verstehen sey.

Diese kurze Darlegung des Inhalts der kleinen Schrift wird genug seyn, die Leser der mus. Z. zu überzeugen, dass sie ihren Zweck allerdings erfullet und Vielen von grossem Nutzen seyn kann. Was darin nicht neu ist, ist doch deutlich und gut gesagt; durch manche eigene Beobachtung des Verf. wird sie aber auch schon Unterrichteten interessant und über die Menge so mancher anderer kleiner Lehrbücher gehoben, die nur mit andern Worten wiederholen, was Andere schon so vielmal gesagt haben.

Nachrichten.

München d. 9. Sept. *). Die langsterwartete grosse italienische Oper: Gli orazi, mit Musik von Cimarosa, wurde mit alle der Schonheit und Genauigkeit, ja auch mit

*) Durch Verhältnisse verspätigt.

alle dem Prunke gegeben, wie man es von unsrer einsichtsvollen Theaterdirektion nur immer erwarten konnte. Italienische Opern sind, wie man wol weiss, nur da, um die schönen Stimmen und die Kunst der Sänger in ihrem ganzen Umfang, in aller ihrer Kraft und Anmuth, zu zeigen. Alles ist darauf berechnet und der Komponist, besass er auch Mozarts und Cherubinis harmonische Kraft, darf davon nur so viel aussern, als eben mit dem Bedürfnis, manchmal wol auch mit der Laune, des ersten Sängers und der ersten Sängerin, für die er schreibt, übereinkommt. Dies vorausgesetzt, kann ich mich enthalten, über Cimarosa's Musik zu sprechen, besonders da sie von mehrern Theatern her schon bekannt und in Ihren Blättern auch, meiner Ueberzeugung nach, ganz richtig beurtheilt ist. Sonach bleibt nur, Sie von der hiesigen Aufführung zu unterhalten.

Mad. Bertinotti ist eine gefühlvolle, zarte Sängerin. Ihre Stimme gehört nicht unter die starken, glanzenden Stimmen: dafür ist sie aber höchst angenehm, klar und schmelzend. Alles, was sie singt, kömmt so natürlich, so ohne alle Anstrengung aus der Brust hervor, dass man in dieser Hinsicht nicht leicht etwas Schöneres wird hören können. Dabey zeichnet zugleich höchste Bestimmtheit und Deutlichkeit im Vortrag, u. in den oft schwierigen Manieren und Rouladen, ihren Gesang aus. Doch ist sie mehr für das Zartliche u. Rührende, als für das Heroische u. Erhabene. Sie sang den Curiazio; aber jedermann, schien es, hatte sie lieber in der Rolle der Orazia gesehen. — Dem. Schmalz ist in Ihren Gegenden, besonders von Berlin aus, ohnehin bekannt genug. Sie sang lange in Mayland mit ungetheiltem Beyfall, und auch hier wurde ihr feuriger, kraftvoller Gesang mit Bewunderung angehört. Welch ein Schwung in ihrem Vortrag! welche Kühnheit in ihren Manieren! Auch zeigt ihr Spiel — eine Sache, die bey grossen Sängern, leider, nicht immer in Anschlag kömmt — reife Einsicht und viel Empfindung. — Hr. Brizzi. Sein Meisterstück ist wol Paers Achilles. Wer ihn da gesehen und bewundert hat, wird in andern Rollen schwerlich etwas Neues u. Unerwartetes mehr finden. Ungemein reich an Manieren, die sich jedoch zu sehr einander gleichen, grosser Vortrag, der aber manchmal bis an das Komische streift, viele Einsicht und Kunst, seine Stimme zu behandeln, und die Schwachen derselben, wenn sie nur kaum bemerkbar werden wollen, zu decken, viel Lebhaftigkeit und Ausdruck im Spiel — dies alles lasst sich ihm gewiss nicht absprechen; er bleibt ein grosser Sänger, wenn man gleich Eins u. das Andere an ihm vermissen mag. z. B. Seine Art, Recitative vorzutragen, ist wirklich sonderbar. Es werden nämlich darin noch mehr Läufe, Manieren, Triller etc., selbst auf dem Artikel la und andern nichtsbedeutenden Partikeln angebracht, als in den Arien selbst! Einst wies man die Virtuosen unter den Instrumentisten an, auf die Sänger zu hören, um ihnen reinen, edlen Vortrag abzulernen: jetzt möchte man wol die Sänger bitten, doch ihre Mitbrüder, die Instrumentisten, nicht so ganz zu überhören!

Ohne übrigens dem Geschmack einer so geistreichen Nation, als die italienische ist, im geringsten zu nahe treten zu wollen, muss ich doch gestehen, dass mir so eine Oper mehr ein Wettstreit im Gesang, als ein dramatisches Werk zu seyn scheinet, so sehr ist alles gedehnt, ohne Handlung, ohne tragisches Interesse; so sehr ist die Musik Kirchen- und Kammermässig behandelt: und es ist auch gewiss, bey allem Guten, das man hierbey finden mag, einseitig, alles dem Gesang, und dem Gesang allein aufzuopfern — Harmonie, Deklamation, Theaterspiel, und — Poesie. —

Möchten wir doch in Deutschland mit unsern Sängern glücklicher seyn, als wir es

gewöhnlich sind! möchten doch Schulen des Gesangs errichtet und unterstutzt werden! Denn, dass man blos über den Alpen gut sollte singen können, ist wahrlich nur ein Vorurtheil, das wahrscheinlich von den Deutschen selbst, die sich überall zu wenig kennen, herstammt *). Wie manches Vortreffliche könnten wir dann nicht bey uns sehen, wo man ausser den Singern so viele andere grosse Kunstler antrifft, und die Orchester nicht auf eine so unverzeihliche Art vernachlassigt werden, wie in Italien! —

Die Ouvertüre war von Gardel, (?) eine schöne, kraftvolle Komposition. Die Chore, so wie die Instrumentalbegleitung der Oper, ist nicht eben bedeutend für den, der sich an Mozart und Cherubini gewöhnt hat. Hr. Kapellm. Danzi hat mehrere kleinere Stücke eingeschaltet, die sich sehr gut ausnehmen, und dem Ganzen nicht, wie dies sonst mehrmals geschieht, Schaden thun, sondern ihm mehr Leben geben. —

Die Oper wurde dreymal aufgeführt. Dass auch Pferde darin vorkommen, versteht sich jetzt von selbst; doch lassen wir's bey vieren bewenden! —

Berlin, d. 30sten Sept. Etwas Grosses ist seit meinem letzten Briefe nicht producirt worden: ich verweile daher bey einer kleinen Neuigkeit, und verweile bey ihr etwas langer, als sonst bey ähnlichen, da diese noch von keinem andern Theater bekannt seyn kann.

Den 19ten wurde nämlich zum erstenmal gegeben: Eulenspiegel — die im dramatischen Almanach von 1806 befindliche Posse von Kotzebue, mit Musik u. Liedern versehen von dem in Ihren Blattern mehrmals mit verdienter Achtung erwähnten Kunstfreunde, Assess. Schmidt in Berlin. Die Wahl der Gesange ist nicht unzweckmässig und ich trete der Meynung des Rec. im 115ten Stuck der hiesigen Vossischen Zeitung dahin bey, dass solche zur guten Aufnahme des launigen Sujets nicht wenig beytragen, indem bey der kurzen Haltung der leichten Gesange die Posse nicht gedehnt wird, obgleich sie an sich etwas zu lang angelegt und daher ganz auf rasches Spiel berechnet ist. Dieses wurde aber durch Hrn. Unzelmann als Eulenspiegel, in seinem Charakter, so wie durch Dem. Willich als Nettchen, Hrn. Gern als Brumserus und Hrn. Weitzmann als Frolich, mit sichtlichem Bestreben geleistet. Eben so war der Gesang der drey zuletzt genannten sehr zu loben u. den unerschöpflichen, allgemein belustigenden Lazzis des Eulenspiegel hielt man wol die musikalischen Verstosse zu gut. Die dem Genre des Singspiels angemessene Ouvertüre, welche mit den kleinen Solos der Blas-Instrumente, rasch und mit Präcision gegeben wurde, verfehlte ihre Wirkung nicht. Auch gefiel Nettchens mit der Guitarre begleitete Romanze durch den geschmackvollen Vortrag der Dem. Willich und Hrn. Schrocks delikate Flotenbegleitung. Das gesangvolle Terzett „So möge mein Gesang dir meine Leiden klagen" stand ganz am rechten Orte; nur Hr. Unzelmann hatte noch eine musikalisch festere „Scheidewand" bleiben müssen. Besser und mit Effekt wurde die komische Scene und das dabey angebrachte Duett executirt, wo Eulenspiegel trinkend zwischen Frölich und Nettchen sitzt und dadurch ihre Liebkosungen erleichtert, anstatt sie zu verhindern. Frölichs charakteristische Arie: Hört meinen Schwur, ihr Götter! würde durch ein lebhafteres Tempo sehr gewonnen haben. Das Finale ist auf die Handlung berechnet und wurde recht gut ausgeführt. — Im Ganzen erhielt die Operette

*) Die grössten Sängerinnen der jetzigen Zeit sind fast ohne Ausnahme Deutsche, die aber auch fast ohne Ausnahme erst im Auslande Auszeichnung, Ruhm u. Belohnung suchen mussten, oder noch jetzt es müssen!

ziemlichen Beyfall und ist dreymal bis jetzt gegeben; sie wird sich auch, trotz so vieler Anställe gegen das Sujet, eine Zeitlang erhalten, wenn sie sparsam gegeben wird. Unter nicht günstigen Umständen sowol für den Dichter als Komponisten wurde sie zuerst aufgestellt, da an dem Tage auf lautes Begehren Wallensteins Lager gegeben wurde, und das am Schluss, nach dem schönen Reuterliede noch eingelegte, den Zeitumständen anpassende Kriegslied von Webers: „Die Trommel klingt, die Fahne schwingt“ die patriotische und martialische Stimmung so erregt hatte, dass zu bewundern, wie noch Sinn für etwas Komisches beym Publikum übrig, besonders da das Singspiel erst spät an die Reihe kam, wo die eigentliche Theaterzeit schon vorüber war. — — Bald hoffen wir auch wieder etwas Grosses zu hören, nämlich Glucks Orpheus, wofür wir unserm thätigen Weber im voraus Dank wissen! —

An die Stelle des verstorbnen Christoph Kühnau ist, zum Kantor an die Dreyfaltigkeitskirche und Direktor des Chors, das jener 1763 stiftete und bis zu seinem Tode anführte, wie auch als erster Lehrer der Vokalmusik an der kongl. Realschule, Hr. W. Thiemann, ehemals Praefectus dieses Chors, ernannt. Es ist derselbe, der bey der, seinem würdigen Vorfahren zu einiger Zeit gehaltenen solennen Todtenfeyer die Musik (zu welcher des Verstorbenen zweyter Sohn den Text verfasst hatte) dirigirte. Die Gebrüder Kühnau übernehmen den Verlag der musikal. Werke ihres verst. Vaters. Der jüngste (Organist an der hiesigen franz. Kapelle) arbeitet an einem historischen Werke über Musik.

Gotha, d. 29sten Sept. In der Nacht vom 27sten zum 28sten Sept. starb, nach langer Krankheit, unser Prinz, August, Onkel des regierenden Herzogs, welcher gewiss vor vielen Grossen ein dankbares Andenken aller Freunde der Musik verdient. Von jeher war er Beschützer der Tonkunst und der Tonkünstler. Seit dreysig Jahren ist Hr. Schlick, seit zwanzig auch dessen Gattin — beyde als brave Künstler hinlänglich bekannt — in seinen Diensten gewesen. In diesem langen Zeitraume gab es so viele Veranlassungen sowol Künstler mit Auszeichnung zu belohnen, als auch eine Menge Dürftige zu unterstützen, und nie liess es dieser nun verewigte Menschenfreund daran fehlen. Viele durch Zufall verunglückte Musiker danken ihm ihr weiteres Fortkommen; viele der vorzüglichsten Tonkünstler werden sich seiner mit dankbarem Herzen erinnern. Man fand in ihm stets den wohlwollenden Menschenfreund, dessen Herz sich jedem Würdigen öffnete.

Michael Haydns

Tod, der vor zwey Monaten erfolgte, ist von uns noch nicht angezeigt worden, weil uns nähere Nachrichten über sein Privatleben versprochen waren, die wir zugleich unsern Lesern vorlegen wollten. Gewisse Verhältnisse verspätigen diese, und es sey indess nur soviel davon erwähnt, dass Mich. H. — bekanntlich der Bruder des grossen Joseph — wie dieser, in frühen Jahren nur durch das naturalistische Harfenspiel seines Vaters, des gewesenen Wagners zu Rohrau in Unteröstreich, geweckt, hernach, vornämlich in Wien, gründlich für Musik gebildet, u. seit seinen mittlern Jahren in Salzburg als Konzertmeister angestellt wurde, wo er auch, bey sehr kleinem Gehalte, in fast dürftigen Umständen, gegen siebenzig Jahre alt, verstorben ist. Wir haben ihn nie anders, denn als einen sehr rechtschaffnen, gutmüthigen, treuen, bescheidnen Mann kennen gelernt. Als Künstler war er gros er Achtung werth, und wird es bleiben, bey allen, die seine

bessern Werke kennen. Dass diese nicht nach Würden bekannt worden sind, ist nicht seine Schuld. Vielleicht war ihm, in dieser, so wie in Absicht auf seinen Ruhm, sein Bruder — freylich wider Wissen und Willen — nachtheilig; denn immer verglich man ihn mit diesem, und da musste er in allen Fächern, nur in Einem nicht, verlieren. Der Ideenreichthum, das Feuer, der Glanz, die Gewandtheit und der Humor seines Bruders gingen ihm ab; daher stehen seine (nicht häufigen) Sinfonieen und Quartetten denen, Josephs, weit nach, und am meisten da, wo er, vielleicht von diesem gereizt, glanzend, leichtfasslich, scherzhaft seyn will, und darüber zuweilen gesucht, gemein, frostig wird. Wo es aber Ernst, Gründlichkeit, Strenge, zusammengehaltene, stetige Kraft galt: da wich er ihm gewiss nicht, wie nicht wenige seiner Kirchenkompositionen unwidersprechlich darthun, die zwar ebenfalls in Fülle, Ueberraschung und Schimmer der Orchesterpartieen sich mit Josephs nicht messen können, dafür aber der Würde und Feyerlichkeit religiöser Zusammenkünfte getreuer bleiben. Sehr viel hat er schwerlich geschrieben; er war von jeher nicht ausgezeichnet lebhaft und hatte äusserer Veranlassungen und Aufmunterungen bedurft, die ihm aber nicht, oder doch nur selten zu Theil wurden; wir kennen jedoch unter seinen besten Werken, mehrere grosse Messen, einige Salve redemtor, und einige Salve reginae, die in jedem Betracht unter das Auserlesenste, Würdigste, Gediegenste gehören, was die neuere Zeit in dieser Gattung hervorgebracht hat. Eine andere Zeit, andere Umgebungen, andere Verhältnisse überhaupt — und er wäre einer der berühmtesten; und für die Verbreitung eines edlen Kunstgeschmacks wohlthätigsten Meister geworden. Je weniger er jedoch sich selbst vor der Welt geltend machen konnte, oder das Glück ihn geltend machen wollte: je mehr sind Kenner und gebildete Freunde der Tonkunst verpflichtet, sein und seiner vorzüglichern Werke Andenken in Ehren zu halten.

d. Redakt.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates non difficiles (!) pour le Forte-piano, comp. et ded. a Mad. la Princesse de Schwarzburg-Rudolstadt — — par J. Guillaume Wichter. Oeuvr. 3. A Bronswic, au Magazin de Musique dans la rue: die Hohe. (Pr. 1 Rthlr. 6 Gr.)

Ein dem Ref. bisher ganz unbekannter Komponist, den er, ohngeachtet er an seinen Sonaten manches tadeln muss, nicht abzuschrecken oder wol gar in Misskredit zu bringen wünscht. Hr. W. zeigt in seinem Werkchen eine gewisse ehrliche Miene u. treuherzige Rechtlichkeit, die immer mehr Achtung verdient, als das Toben und Prahlen mit seiner Armuth, das sich jetzt so oft hervorthun u. als Reichthum, Kraft, Drang geriren will. Zu leugnen ist aber nicht, dass die Sonaten den Schein geben, als hätten sie sich um einige Jahrzehnde verspätigt; besonders ist des Wiederholens u. Ausdehnens denn doch allzuviel. Auch hat sich der Verf. vor Reminiscenzen in Zukunft mehr zu hüten; so gehört, um nur ein Beyspiel anzuführen, die S. 11 drey Systeme hindurch herrschende Figur nicht nur, sondern, der Hauptsache nach, auch ihre Benutzung, Dussek, in einer seiner besten Klaviersonaten. Die gute, den Mann von Einsicht zeigende Ausführung des variirten Andante S. 14 folgg. hat Ref. am besten gefallen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. I.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Octob. *N*. *I.* 1806.

Pränumerations - Anzeige eines Neuen historischen Lexicons der Tonkünstler von Ernst Ludwig Gerber.

Da der Herr Verf. obiges neue Wörterbuch schon vor einiger Zeit als fertig angekündigt hat, so haben wir uns entschlossen, die Herausgabe desselben zu übernehmen. Wir hoffen um so mehr die thätige Mitwirkung des musikalischen Publikums bey dieser Unternehmung zu finden, da dies Werk als das einzige in seiner Art, eine Lücke in unserer Literatur ausfüllt, wie sie noch bei keiner andern gebildeten Nation ausgefüllt ist, und mithin einem Bedürfnisse abhilft, welches nicht blos die Verehrer der Musik, sondern die Freunde der Literatur überhaupt, schon lange fühlten. Wenn es nun schon durch seine biographischen Nachrichten von den Schöpfern, Veredlern und Meistern der Tonkunst, aus allen Zeitaltern und Nationen, und von ihren Verdiensten um die Kunst, den Wünschen der kunstliebenden Dilettanten entsprechen und ihre Unterstützung finden muss, so dürfen wir um so mehr von den denkenden Künstlern selbst erwarten, dass sie stolz auf dies Denkmal ihrer Kunstverwandten, gerne ihren Beitrag zur Errichtung desselben thun, und es als ein sicheres Unterpfand der Verewigung ihrer eigenen Verdienste bey der Nachwelt betrachten werden. Ausser diesen Biographien enthält das Werk im Anhange, ein, bis zur höchsten Vollständigkeit gebrachtes Verzeichniss von Abbildungen grosser Tonkünstler und ein Register über das ganze Werk, welches schon an sich eine vollständige Kunstgeschichte in sich fasst.

So sicher wir nun, bey der grossen Wichtigkeit dieses Werks, auf den Dank und die warme Theilnahme aller gebildeten Musikfreunde rechnen dürfen, so nöthigen uns doch die Zeitumstände uns durch den Weg der Pränumeration gewissermassen zu sichern, besonders da uns die Pflicht bindet, ein, die Verewigung des Ruhms und der Verdienste der musikalischen Künstler bezielendes Werk, auf eine anständige und seinem rühmlichen Zwecke angemessene Weise erscheinen zu lassen. Wir bieten daher den Musikfreunden dies Werk in 4 starken gr. 8. Bänden auf schönem Papier mit neuer Schrift gedruckt um den Pränumerations - Preis von 8 Thlr. sächs. in Golde an, den Louisd'or zu 5 Thl. 12 gr. und den Dukaten zu 3 Thl. 8 gr. gerechnet. Nach Verlauf des Termins, welchen wir für erst bis zur Ostar - Messe 1807 festsetzen wollen, wird das Werk auf 12 Thlr. erhoben werden. Alle 4 Bände werden auf einmal von uns geliefert werden. Die Herren Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt und jede solide Buch - und Musikhandlung des In - und Auslandes nimmt Pränumeration darauf an und wird ersucht uns am Schlusse dieses Jahrs die Pränumeranten anzuzeigen.

Hamburg im Oct. 1806.

Grossmann u. Horaczek.

Joseph Haydn's Abschied von seinen, und seiner Werke Freunden.

Der würdige, verehrte Greis, Joseph Haydn, seit fast einem halben Jahrhundert Schöpfer mehrerer glänzender Epochen der Tonkunst; im Besitz einer Celebrität durch die ganze, für Musik gebildete Welt, selbst da, wo man sonst von deutscher Kunst und Wissenschaft gar keine Notis nimmt. — Er fühlte schon seit einiger Zeit, dass er mit derjenigen Kraft seines Wesens, welcher wir eine so erstaunenswürdige Zahl meisterhafter Werke verdanken, den allgemeinen Tribut an die Natur zu bezahlen werde anfangen müssen, und seinem kindlich gesinneten Geiste that es wohl, von seinen Freunden öffentlich, u. zwar auf dieselbe Weise Abschied zu nehmen, wie er unzählige Freude gewähret hatte und noch immerfort gewährt — in einem Quartett. Er hat nun wirklich ein solches Werk, bis auf das Finale vol-

sendet, bey welchem ihn die Kraft verliess, so dass er, anstatt eines ausgeführten Satzes, nur einen höchst einfachen, wehmüthigen Canon schrieb, dem er selbst die Worte unterlegte: Hin ist alle meine Kraft! alt und schwach bin ich! —

Dieses Werk hat nun der grosse Mann der unterzeichneten Verlagshandlung zur Herausgabe anvertraut mit dem bestimmten Auftrage, es als sein letztes, als sein Schwanenlied, als seinen Abschied, bekannt zu machen. So ist es denn eben jetzt, unter dem Titel:

82me et dernier Quatuor, pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, composé et dedié à Msr. le Comte Maurice de Fries, par Joseph Haydn. Proprieté de l'Editeur. (Pr. 16 Gr. sächs.).

in unserm Verlag erschienen, und bey uns, wie in allen guten Musikhandlungen, zu haben.

Hiernächst zeigen wir zugleich an, dass bey uns ebenfalls zum erstenmal und aus der Handschrift des Verfassers erschienen ist:

Orpheus und Euridice, heroische Oper, in Musik gesetzt von Joseph Haydn, (Ital. und deutscher Text. Klavierausz. Preis 9 Thlr. 12 Gr.).

ein Werk, das Haydn in seiner schönsten und glänzendsten Periode schrieb, als er in London lebte u. dort die weltberühmten grossen Sinfonieen verfasste; und das zwar, besonderer Verhältnisse wegen, nicht auf die Bühne gebracht und auch nicht ganz vollendet wurde, wovon aber, was fertig worden und hier bekannt gemacht wird, so geist- und ausdrucksvolle, theils grosse und glänzende, theils anmuthige und sanfte Scenen, Arien und Chöre enthält, als deren nur jemals auf grosse Theater gebracht worden sind.

Leipzig im Oct. 1806.

Breitkopf u. Härtelsche Musikhandlung.

Musikalien-Anzeige.

Bey B. Werkmeister in Berlin sind seit dem Juny d. J. erschienen,

Louis Prince de Prusse, grand Trio p. le Pf. V. et Vcelle. 2 thl.

Louis Prince de Prusse, Larghetto p. l. Pf. V. et Vcelle. 2 thl.

D'Allayrac, 3 Romances de l'Op. Gulistan avec Pf. ou Guitarre. 12 gr.

C. Fürstenau, Variations p. la Flûte avec Orchestre. Op. 9. 1 thl.

— — 12 Favorit Stücke f. 2 Flöten u. Guitarre. Op. 10. No. 1—2. à 16 gr.

— — Dito Dito für 2 Flöten allein. à 12 gr.

Monatsfrüchte für Pianoforte und Gesang 5r und 6r Heft. à 1 thl.

Reichardt, die Cisterninsel. Klavierauszug. 4 thl. 12 gr.

Weber, Gesänge und Marsch zu dem Schauspiele — die Weihe der Kraft. Klavierauszug. 16 gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Schneider, G. A., 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 32. 20 gr.

Häussler, F., Concerto p. la Flute. Op. 24. 1 thl. 14 gr.

Giannella, L., 6 Variations p. la Flute avec acc. de Violon. 8 gr.

Gaude, 3 gr. Duos p. 2 Flutes. Op. 8. 1 thl. 12 gr.

Favorit-Märsche der Russischen Truppen f. 2 Flöten eingerichtet. 8 gr.

Himmel, F. H., Airs favorits de l'Op. les Sylphes arr. p. 2 Flutes p. Schneider. Livr 1—2. à 12 gr.

Adam, J. G., 12 Variations p. 2 Flutes. 8 gr.

Bornhard, J. H. C., Sammlung d. neuesten Operarien f. d. Flöte. No. 25. 26. 27. 12 gr

Jusdorf, J. C., 12 Variations sur un Andantino p. Fl. et Basse. Op. 35. 20 gr.

— — 12 Variations p. Flute et Basse sur un Thême jolie. Op. 26. 10 gr.

Almanac p. une Flute. Cah. 6. 7. à 12 gr.

Kreith, Ch., 3 Duos p. 2 Fl. Op. 81. 22 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Oct. | N°. 4. | 1806.

Ueber musikalischen Geschmack.

Unter dem musikalischen Geschmack verstehe ich das Vermögen, sowol das Schöne, das Erhabene und das Charakteristische, als auch das Technisch-Vollkommene in den mannichfaltigen Gattungen des musikalischen Stils und Ausdrucks leicht und mit Wohlgefallen wahrzunehmen, und vom Hässlichen, Niedrigen, Charakterlosen, Schlechten und Fehlerhaften zu unterscheiden. Dieser Geschmack setzt so mancherley physische und moralische, geistige und körperliche Bedingungen voraus, und seine freie Aeusserung wird so leicht durch vielerley fremdartige Einflüsse gehindert, dass man eben nicht behaupten darf, er sey etwas Gemeines oder so leicht zu erwerben. Die Anlage zu demselben mag zwar in der Menschennatur allgemein seyn; allein wie viel Umstände können auch schon vor der Geburt die feine Organisation zerrütten, oder im kleinen Kinde das Gefühl verstimmen, so dass die herrliche Anlage vielleicht nie zur vollen, reinen Entwickelung kommt! Nicht minder oft wird auch bey Erwachsenen der feine Geschmack durch tausenderley Lebensverhältnisse abgestumpft oder verdorben. Wer vermag sich so ganz von der Macht der frühesten Eindrücke loszureissen, welche immer ihren geheimen Einfluss auf Gefühl und Urtheil behaupten? Was der Unterricht eingeprägt hat, haftet oft eben so tief, als die frühe Gewohnheit. Doch gehört es zum Vorzuge des Menschen und zum Endzweck jeder wahren Geistesbildung, der Freyheit des Gemüths nachstreben zu können, ohne welche nur einseitige, beschränkte, halbwahre, aber keine liberalen, treffenden Beurtheilungen des Schönen und in jeder Art Beyfallswerthen der Kunst möglich sind. Denn der achte gebildete Geschmack hängt nicht an ganz individuellen Eindrücken, sondern urtheilt aus einem erweiterten, freyen Standpunkte. Jeder Mensch hat freylich seine Eigenheiten; die Musik kann keinen durchaus auf dieselbe Weise afficiren; sie wird zwar auf ähnlich gebildete und gestimmte ähnlich wirken: allein das Temperament, das Nervensystem, die herrschende und die jedesmalige eigen modificirte Gemüthsstimmung, die gefasste Meynung von der Kunst, vom Komponisten, von den Musikern, von der nothwendigen Beschaffenheit einer Komposition oder eines Gesanges, die Angewöhnung an gewisse Arten, die Kunst zu behandeln, die eingesogenen Grundsätze des musikalischen Systems, das Ideal von Musik und ihren Wirkungen, die moralische Denkart über den Werth der Musik und der Künstler — von diesem allen wird mehreres bey Jedem, bald mehr, bald weniger, den Eindruck, den Effekt, die Beurtheilung einer Musik mannichfaltig bestimmen, so dass nicht leicht der Eine ganz dasselbe fühlen, oder auf die nämliche Art urtheilen wird, als der Andre. Jedoch sind wir nicht wol im Stande, die feinen Verschiedenheiten deutlich anzugeben; und im Totaleindruck, in der Hauptsache, ist immer grosse Annäherung, oft Vereinigung möglich. Ja das Schöne

macht eben auf diese Einhelligkeit Anspruch, und der grosse Komponist legt eben in sein Werk die Zauberkraft, die Gemüther Aller, die nur für Kunst Sinn haben, mit einem gleichen gemeinschaftlichen Entzücken zu erfüllen, oder mit gleichen erhabenen Empfindungen zu erschüttern. Und diese magische Gewalt erstreckt sich bisweilen nicht nur über verschiedene Nationen, sondern auch Generationen. Händel ist ein Beyspiel davon, und eben so wenig werden die Meisterwerke von J. S. Bach, J. Haydn und Mozart je veralten oder in gänzliche Vergessenheit kommen, wo nur der Kunstsinn nicht einer völligen Barbarey hat weichen müssen. — Indess ist wahre Liberalität des Geschmacks eben so selten, als einseitige, absprechende Urtheile über Musik gemein sind. Viele urtheilen ohne allen Geschmack, sie reden nur vom Angenehmen, von dem, was ihrem Individuum gerade jetzt behagte, ihre Ohren und Nerven kützelte, ihr Blut in lebhaftere Wallung brachte, und dennoch verlangen sie, als hatten sie Schönheit gefühlt, die Beystimmung Anderer mit Eigensinn. Andre urtheilen ohne alles Gefühl, ohne Einbildungskraft, blos mit dem kalt vergleichenden und kalkulirenden Verstande. Wenn nur ihr individuelles Kunstsystem, das sie für das einzig wahre halten, gut gehandhabt, wenn die Musik nur im Satze rein, wenn nur alles nach der ihnen geläufigen alten Richtschnur und Form genau gearbeitet ist, so heissen sie die Musik gut, und loben sie, die ihr Herz kalt liess, die sie mit eben der Wirkung auf dem blossen Notenpapier lesen konnten, als sie ihre Töne hörten, und die sie nicht anders in ihrem Geiste betrachteten, als der geübte Rechenmeister ein arithmetisches Exempel durchgeht. Manche hingegen sind nicht gefühllos für das Schöne der Musik, aber von Vorurtheilen zu sehr eingenommen, um über jede Art und Gattung der musikalischen Komposition und Ausführung gerecht zu urtheilen. Sie haben z. B. gewisse Lieblingskomponisten, oder gar nur einen einzigen, und wollen nichts anders hören, als was unter diesem Namen vorkommt. Freylich werden sie bisweilen getäuscht, und können doch das Vergnügen nicht verhehlen, das ihnen auch ein anderer Komponist gewährte, den sie vorher vielleicht hassten oder verachteten; Glück genug, wenn sie ihr Urtheil nicht gern wieder zurücknehmen und nur noch mancherley an der Musik auszustellen suchen, die ihnen doch unleugbar gefallen hatte, als sie sie unter der beliebten Firma hörten. So sind oder waren manche für Hasse, Naumann, Händel, J. S. Bach, Mozart, Haydn, Pleyel u. a. eingenommen, und mochten oder mögen nichts hören, als was diese Männer geschrieben haben, oder allenfalls ganz in deren Stil gearbeitet ist; selbst die geringeren Arbeiten dieser Komponisten verdrängen bey solchen eigensinnigen Kunstfreunden die Aufmerksamkeit, welche die bessern Werke Andrer in dieser Gattung verdienten. Gern erheben sie Einen auf Unkosten des Andern, ohne Jeden in seiner Art und Sphäre gelten zu lassen, und bedenken nicht, dass mehrere grosse Meister auch die Grösse anderer, selbst jüngerer, Genies herzlich anerkannten und schätzten, wie es z. B. von Mozart gegen die Werke des alten Seb. Bach und Händel, von Bach gegen Händel, von Haydn gegen Mozart, von Cherubini gegen Haydn namentlich bekannt ist. Und schwerlich würden diese Meister die hohe Stufe der Vollkommenheit, den Reichthum, die Gewandheit der künstlerischen Darstellung erlangt haben, wenn ihr Kunstgeschmack nicht diese ausgebreitete Empfänglichkeit gehabt, wenn sie ihn nicht durch vielseitige Richtung auf allerley Art des Schönen, Grossen, Vollkommenen in der musikalischen Welt ausgebildet, und mit blinder Verehrung an einem einzigen Vorbilde gehangen hätten. Eine solche enthusiastische Vorliebe wäre jedoch produk-

tiven Genies immer eher zu verzeihen, vielleicht zu rechtfertigen; es konnte leicht ihre Kraft gestärkt haben, wenn sie wirklich das vorzüglichste, lehrreichste, ihrem Geiste verwandteste Musterbild erwählten, — als sie denen unter allen Umständen zu verzeihen ist, welche, ohne Absicht auf Kunstproduktion, blos als Freunde des musikalischen Genusses oder als Mitglieder musikalischer Executionen, absprechende Urtheile fällen und ins Werk setzen. Denn sie geben ihrem eigenen Geschmack damit eine einseitige Richtung, verleiten auch Andre leicht zur Einseitigkeit, und bringen das musikalische Publikum um eine Mannichfaltigkeit und Fülle von ergötzenden interessanten Unterhaltungen, welche der Reichthum der Kunstschöpfung in vielfältigen Gattungen, Arten und Formen darbietet. Würde man dem nicht Einseitigkeit des Urtheils oder Beschränktheit der Kenntnis Schuld geben, der unter der glänzenden Reihe von Dichtern, auf welche Deutschland stolz ist, nur Einen oder höchstens ein Paar mit Beyfall anerkennen, und diesen Einzigen oder diesen Paar als ewiges Muster für alles Poetische betrachten und Andern aufdringen wollte? Haben nicht Dichter, wie Kleist, Hagedorn, Gellert, Bürger, Gockingk, Voss, die beyden Stolberg, Gleim, Holty, Uz, Salis, Matthisson, Wieland, Klopstock, Haller, Schiller u. Göthe, denen man eine vielleicht noch grössere Reihe bekannter oder berühmter Komponisten gegenüberstellen könnte, — jeder in seiner Art und Sphäre grossen Werth, und dürfte so leicht einer den andern ganz entbehrlich machen? Schöne Popularität, heitre oder ernste Laune, feines Gefühl, frische lebendige Imagination, zarte Innigkeit, feurige Begeisterung, erhabener Schwung, kindliche Naivität, Grösse, Feinheit und Festigkeit in der Ausführung viel befassender Ideen, Reichthum und Glanz, und so manches Andre, was zum Gepräge jeder eigenthümlichen Kunstschöpfung gerechnet werden mag, — verdient nicht jedes dieser Stücke Achtung und Dank? Alle Vollkommenheit findet sich nicht so leicht bey einem Meister beysammen; das Genie, welches so vielerley Gestalten annehmen will, büsst darüber vielleicht seinen eigenen Charakter ein, und lässt am Inhalt seiner Darstellungen so viel vermissen, als es am Umfange gewinnen möchte; je mehr es in allen Kunstsphären zu glänzen strebt, desto schwerer wird es jede einzelne befriedigend ausfüllen. Denn die Kraft des Genies hat auch ihre Grenzen, und wenn wir in der musikalischen Welt einige Meister bewundern, welche fast das ganze Gebiet ihrer Kunst erschöpften, im Kleinen und im Grossen, fast in allen Formen und Gattungen entzückten und befriedigten, und bey längerer Lebenskraft noch so viel hoffen liessen, wie etwa Haydn und Mozart, so gehört diese Vielseitigkeit und Reichhaltigkeit zu den seltensten Ausnahmen. Wenn nun auch ein oder der andre Komponist oder Virtuos Alles, was zu wünschen wäre, zu leisten vermöchte, sollen wir deshalb den verachten oder vernachlässigen, der nur in einem besondern Felde der Kunst mit der ganzen Eigenthümlichkeit seines Geistes die schönsten Blüthen und Früchte hervorruft?

Der gebildete liberale Kunstgeschmack lässt jedem musikalischen Verdienst Gerechtigkeit wiederfahren; keine, sonst unschuldige, Vorliebe für irgend eine Manier, für antike oder moderne, populäre oder gelehrte, verwickelte oder einfache Musik, für einzelne Komponisten und Musikgattungen, verfälscht oder bestimmt sein Urtheil, sobald es sich über Privatgültigkeit erheben, nicht etwa blos das Individuell-Angenehme oder Beliebte, sondern das Schöne, in seiner Art Vollkommene, den Kunstwerth an sich, betreffen soll. Die Liberalität des Geschmacks ist empfänglich für jede Eigenheit der Darstellung, des Ausdrucks, der Behandlung, und weiss das, was an sich u. in seiner Art schön ist, zu unterscheiden und zu schätzen.

Einige Komponisten sind glücklicher in kleinern, als in grössern Werken, mancher schrieb bessere Lieder, als Sonaten, einem andern gelangen Sinfonieen mehr, als Konzerte, einer setzte schönere Solo's für ein Instrument, als Orchesterstücke, u. die Opern eines Dritten erhielten sich nicht in dem Ansehen, als seine Kirchenkompositionen; einige arbeiteten mit grösserem Erfolg für Vokal- als für Instrumentalmusik; einer behauptete vorzüglich in naiven und launigen Quartetten oder Quintetten für Instrumente seinen Ruhm, mancher glänzte mehr in den bewundernswürdigsten Künsten der Harmonie, als im kühnen Fluge gewandter Melodieen des pathetischen Ausdrucks; der Eine erschien immer in der ehrwürdigen Gestalt des feyerlichen Ernstes und der edlen Einfalt, während der Andre launig zu scherzen und durch sinnreich verwickelte Wendungen zu bezaubern wusste. Im Adagio riss ein Meister alle fühlende Herzen hin, wiewol sein Allegro kalt vorüberrauschte. Wenn der Eine uns mit feurigem Ausbruch bestürmte und erschütterte, rührte uns der Andre dagegen durch sanfte innige Bewegung. Der liberale Geschmack weiss sich an allen diesen so verschieden vertheilten Vollkommenheiten zu freuen, wo er sie auch finden mag. So gerecht er gegen die unendliche Mannichfaltigkeit des Verdienstes in der musikalischen Komposition ist, so bereitwillig empfingt er jedes Schöne u. Charakteristische im Vortrage bey Virtuosen u. Sängern. Auch wirkliche Mängel und Fehler machen ihn nirgends für das Gute und Schätzbare unempfindlich.

Humanität überhaupt, Sinn für Freundschaft und Religiosität, im edelsten Verstande, scheinen mir die moralischen Bedingungen zur Liberalität des Kunstgeschmacks zu seyn. Die schöne Kunst ist ein Gemeingut der gebildeten und sich bildenden Menschheit. Wer die Menschheit nicht ehrt, nicht liebt, das Göttliche in ihr nicht ahnet, wird auch dessen, was aus ihr Schönes und Grosses hervorgeht, was einzelne Menschen zur Entwickelung u. Ausbildung der schönen Kunst beytragen, sich nicht unbefangen freuen, ihre Kunstfreuden nicht freywillig fördern, an ihrer ästhetischen Sympathie kein lebhaftes Interesse nehmen. Egoismus, Eigensinn, Neid, Stolz verfälschen gar zu leicht auch unsern Geschmack, und vergiften die Quelle unsrer Mitfreude an allem, was zur Vollkommenheit der schönen Kunstwelt gehört und beytragen kann. Sollte man das aber bey einer Kunst vermuthen, welche Harmonie zu ihrem Gesetz hat, welche so tief ins Herz dringt, welche so vorzüglich geeignet ist, das Gemüth zu erweichen und zur Liebe zu stimmen, u. welche in der Geselligkeit ihre schönste Sphäre findet?

Uebrigens muss sich zur feinen Empfindung und richtigen Beurtheilung der vielerley Musikgattungen, was Komposition oder Execution betrifft, so manches im Gemüth des Urtheilenden vereinigen, was man wol in diesem und jenem zerstreut oder in schwachen Graden, aber selten bey einem in vollkommener Beschaffenheit u. Verbindung antrifft. Ich will das Vorzüglichste nennen. Erstens: gesunde, unverstimmte Empfänglichkeit für den sinnlichen Eindruck der Musik im Einzelnen und im Ganzen. Sind die ersten Eindrücke zu schwach oder zu stark, oder verwirren und verfälschen sie sich auf irgend eine Art, so leidet dadurch natürlich der Effekt einer sonst noch so schätzbaren Musik. Denn das Urtheil bezieht sich zuletzt auf die sinnlichen Data, an u. in denen sich die Kunst darstellt. Zweytens: Zartheit u. Feinheit des innern Sinnes, und eine gewandte Einbildungskraft, um mit Klarheit sich der musikalischen Empfindungen bewusst zu werden, sie ohne Mühe in ihrem Zusammenhange zu verfolgen und in ein Ganzes zusammenzufassen. Drittens: gebildeter Geschmack für Darstellung u. Ausdruck in der schönen Kunst überhaupt, mithin eine

freye Regsamkeit der Einbildungskraft u. des Verstandes, um freye Zweckmässigkeit in harmonischen Formen leicht u. mit Wohlgefallen wahrzunehmen u. innerlich nachzubilden. Viertens: einige, wenn auch nur vorläufige und allgemeine Bekanntschaft mit den artistischen Regeln der Musik. Fünftens: richtige Ansicht der Tonkunst nach dem Umfang und Zweck ihrer Wirksamkeit, Kenntniss ihres Geistes, ihrer Kraft, ihrer Gränzen, um einzusehen, was und wie viel man von ihr fordern und erwarten dürfe oder nicht. Sechstens: Rücksicht auf die wahrscheinliche oder wirkliche Idee des Künstlers, welche seinem Werk zum Grunde liegt, und auf die Verhältnisse der Zeit oder des Orts, in denen er es entwarf und ausführte. Siebentens: eine durch musikalische Erfahrung bereicherte und im Vergleichen geübte Urtheilskraft, um das Bessere vom Schlechtern, das Alte vom Neuen, den Geist vom Buchstaben, Hauptsache vom Nebenwerk, und das Originelle vom Nachgeahmten leicht zu unterscheiden. Endlich erfordert der musikalische Geschmack in gewisser Rücksicht noch mehr Kultur der Gemüthskräfte, als die Empfänglichkeit für Werke der bildenden Künste. Denn bey der Musik müssen wir die oft langen und verwickelten Reihen einzelner vorübergehender Eindrücke im Gedächtniss behalten, schnell vergleichen und zu einem Ganzen verbinden, während wir bey den bildenden Künsten das bleibende Werk des Bildhauers oder Mahlers immer vor Augen haben, und auf die Theile desselben leicht und willkührlich zurücksehen können, um aus ihnen das Ganze zusammenzusetzen und uns klar zu machen.

C. F. M.

Nachrichten.

Salzburg, d. 25sten Sept. Den 10ten August starb hier, nach einer über ein halbes Jahr dauernden Krankheit der — erst hochfürstl., dann kurfürstl., nun kaiserl. königl. Konzertmeister, Hr. Michael Haydn *), bekanntlich jüngerer Bruder des berühmten Joseph. Er wurde zu Rohrau, an der Grenze von Ungarn, den 11ten Sept. 1737 gebohren, und hatte sich zum strengen Denker, nicht nur in seiner Kunst, sondern zugleich in mehrern Wissenschaften ausgebildet, obschon er in der Folge seines Lebens so unbesorgt war, als solcher bekannt zu seyn, wie, zu Reichthum zu gelangen. Nur an Einer Art des Besitzthums hing er mit wahrer Liebe, und das waren musikal. und wissenschaftliche Werke, aus denen er Nahrung für Geist u. Herz schöpfen konnte. Die grosse Welt — auch die bunte Masse der Musikdilettanten — kannte ihn schwerlich, wie er gekannt zu werden vor so vielen ihrer Schooskinder verdiente; wer aber einmal mit ihm vertrauet worden, mochte es nun durch seine grössern Werke mit ihm als Künstler, oder durch Umgang mit ihm als Menschen geschehen seyn — der blieb ihm gewiss getreu. Wie viel er solchen gewesen, zeigte sich unter anderm auch bey seinem Leichenzuge. Viele seiner Verehrer folgten diesem, und auch der Klerus vom hiesigen Dom; bey welcher Feyerlichkeit, ein Miserere, vom Verstorbenen selbst in Musik gesetzt — und von drey Posaunen begleitet, die Trauer der für seine Kunst Gebildeten noch mehr ausdrückte. Bey der Grablegung selbst wurde von den Sängern der St. Peterskirche der Kirchgang aus Götz von Berlichingen, von Seidel in Musik gesetzt und durch Ihre musikal. Beylage No. 1.

*) Man vergleiche die vorhergehende No. dieser Zeitung.

zum 8. Jahrg. Ihrer Z. hier bekannt, gesungen. Man hatte diesem feyerlichen Gesange das Libera me, Domine etc. untergelegt, und begleitete auch dieses Musikstück mit drey Posaunen. Des Verstorbenen trauricher, inniger Freund, Hr. Warigand Rettensteiner, Pfarrer zu Seewalchen in Oesterreich, erschien, von den hiesigen Freunden der Tonkunst eingeladen, seinen Freund im Sarge einzusegnen. Er verrichtete die heil. Handlung mit Thränen, und als er am folgenden Tage den feyerlichen Gottesdienst für den verehrten Todten hielt, brach ihm das Herz so, dass ihn bey den Orationen mehrmals die Stimme verliess. Das hiesige Hoforchester führte das vom Verstorbenen komponirte, u. von Ihrer Majestät der Kayserin von Oesterreich bestellte Requiem, so weit es fertig, mit aller Genauigkeit und Pracht in jener St. Peterskirche auf. Michael Haydn hatte nämlich bey der Abfassung dieses Requiem dasselbe Schicksal, das unser unsterblicher Landsmann Mozart, bey der Abfassung des seinigen hatte: er starb über der Arbeit. Nur der erste Theil, (Requiem und Kyrie) so wie der erste Vers von Dies irae, sind fertig. Man gab also nur jene Sätze von diesem, und liess mit Dies irae ein älteres Requiem, ebenfalls von M. H.s Komposition, eintreten. — Es wird an einer Biographie des würdigen Mannes gearbeitet, die zu seiner Zeit besonders gedruckt erscheinen wird. Bis dahin gnüge seinen Freunden u. Verehrern folgendes Verzeichnis seiner sämmtlichen Werke, so weit sie in seiner Verlassenschaft befindlich sind, u. das Wort: Er war als Mensch und Musiker von echter deutscher Art und Kunst, u. vielleicht eben darum von nur sehr wenigen Grossen, Vornehmen und Reichen nach Verdienst beachtet, so dass ihm sein Leben nur in wenigen einzelnen Momenten erleichtert, aber oft — und zuweilen sehr schmerzlich, erschwert wurde.

Gradualia 114. Offertoria 16. (Er hat aber noch zweymal so viel Offertorien geschrieben). Missae 22. (meist mehrern Glória und Credo. Auch hat er das Gloria von einer Messe seines Bruders, Joseph Haydn, verlängert und stärker ausgeführt). Te Deum 5. Tantum ergo 4. Litaniae 2. (Es sind Referenten aber wenigstens 6 bekannt). Vesperae 5. Responsoria 5. Tenebrae 2. Completorium 1. Regina coeli 2. Alma 1. Ave Reg. 1. Salve Reg. 1. Surgite Sancti Dei etc. 1. — Deutscher Kirchengesang. Von Messen, Liedern, Litaneyen, Te Deum, Regina coeli u. Vespern — 30 Stücke, und eine Passionsandacht etc. Verschiedene Opern, Oratorien, Arien u. Chöre, deutsch, lateinisch und italienisch — 20 Stücke. — Instrumentalmusik. 3 Bände von Ballets. Sinfonieen 35, (wovon drey ohne sein Vorwissen im Druck erschienen sind). Sextetten 2, Quintetten 10 (wovon 3 ohne sein Wissen im Druck erschienen sind, und eines in C. Ov. 88 bey André in Offenbach unter Joseph Haydns Nahmen herausgekommen ist!) Quartetten 2. Marsche 8. Partieen von Menuetten 9. und eine Partie Inglese. Deutsche vierstimmige Gesellschaftslieder zu Männerstimmen 46. Canoni sind unzählbar.

Berlin, d. 7ten Oct. Den 28sten Sept. gab ein 13jähriger Knabe, Lens von Berlin, ein Konzert, in dem er sich auf der Violin und auf dem Waldhorn hören liess. So sehr seine Lehrer, Hr. Hunrich in jenem u. Hr. Lehmann in diesem Instrument, sich Mühe gegeben hatten, ihn zu bilden, so wenig entsprach der Erfolg den Erwartungen, und man sah hier einen neuen Beweis, wie wenig die Aeltern ihren und ihrer Kinder Vortheil kennen, die sie früh als Virtuosen produciren.

Den 29sten gab Hr. Bezold in der Dreyfaltigkeitskirche ein Konzert auf dem Melo-

dion und der Orgel. Auf dem ersten Instrument gab er ein Larghetto mit einem Allegro moderato, und ein Adagio mit einem Allegretto von seiner Komposition, und den Choral: Eine feste Burg ist unser Gott etc. Auf der Orgel spielte er eine grosse Fuge mit obligatem Pedal furs volle Werk, eine freye Phantasie und den Choral: Herzlich thut mich verlangen etc. mit 5 Veranderungen. Man liess seiner Geschicklichkeit auf beyden Instrumenten Gerechtigkeit wiederfahren, und die Liebhaber des Melodion strömen noch täglich in seine Wohnung, um sich an dem trefflichen Ton desselben zu ergötzen, ehe die Gnadenthüre bey der schon angekündigten Abreise des Hrn. Bezold verschlossen wird.

Seit den 22sten Sept. kann man die Kunstwerke sehen, die von der königl. Akademie der bildenden Künste u. mechanischen Wissenschaften in den Sälen der Akademie öffentlich ausgestellt sind. Ich nenne Ihnen nur die musikalischen Instrumente, die insgesammt von vielem Fleiss und Geschmack ihrer Verfertiger zeugen. Von Hrn. Schramm: ein Doppel-Fortepiano mit zwey Klaviaturen, nach eigener Idee; v. Hrn. Conrad: ein Klavier bis viergestrichen c; von Hrn. Gref: ein dreychöriges Fortepiano in Flügelform und eins in Klavierform, beyde mit alabasternen Verzierungen vom Bildhauer Wolff; von Hrn. Langenbach: ein aufrecht stehendes Fortepiano in Cylinderform; von Hrn. J. Müller: ein aufrecht stehendes Fortepiano in Form eines Meubels, und ein Fortepiano in Klavierformat; v. Hrn. Combe: ein Fortepiano in Gestalt einer Pyramide, die ein Monument vorstellt; v. Hrn. Golde: ein Fortepiano, dessen innerer Bau sich durch einen neuerfundenen Mechanismus, so wie auch durch einen sehr angenehmen Ton u. sehr dauerhafte Einrichtung auszeichnet; von Hrn. Thielemann: eine Lyra-Guitarre und eine Guitarre mit einer neuen mechanischen Vorrichtung, nach welcher die Wirbel an den Seiten des Halses der Guitarre so angebracht sind, dass sie vermittelst der Schraube ohne Ende das Umdrehn einer kleinen Welle bewirken, um welche die Saite befestigt ist, wodurch der Vortheil entsteht, das Instrument auf das genaueste, leichteste, und in der nämlichen Lage, worin es gespielt wird, stimmen zu können.

Leipzig. Den 9ten Oct. gab Dem. **Haser**, bekanntlich bisher kurfürstl. Opernsangerin in Dresden, ein Konzert, das in der Wahl der Musikstücke, wie in der Ausführung derselben, die Wünsche des zahlreich versammleten Auditoriums aufs vollkommenste befriedigte. Sie selbst sang zuerst die meisterhafte Scene Haydns: Inplacabili Numi! (aus Orlando) an deren sehr schwierigen, im Wechsel der mannichfaltigsten und stärksten Affekten immer edel und gross gehaltnes Recitativ, so wie an die einfache, würdige Arie, sich nur wenig Sängerinnen jetzt, ohne sich beym Kenner zu compromittiren, wagen mögen und wagen können; indem es hier auf alle das nicht im geringsten ankömmt, wodurch man einem leichtsinnigen Publikum schmeichelt, ein rohes dahinreisst, sondern auf tiefes Gefühl, eine vielvermögende, ausgearbeitete Stimme, vollkommene Beherrschung beyder zur mannichfaltigsten Nüanzirung des Ausdrucks, und Geschmack, gebildeten, sicheren Kunstsinn, um gerade das zu erfüllen und darzustellen, was der Komponist so schön vorgezeichnet und festgehalten hat. Alles das sahe Dem. H. sehr gut ein, und führte es zur grossen Freude aller Zuhörer aus; was aber in dieser Scene sanft und wehmüthig ist, versetzte alle in wahres Entzücken. Mit schönerer jungfräulicher Stimme und tiefer in die Seele dringendem Ausdruck ist wol z. B. das: tutto per me finì — niemals gesungen worden. Es zeigte sich auch hier — was

freylich jeder Erfahrne weiss, aber so wenige von denen anwenden, die es zunächst angehet — es zeigte sich, man brauche auch einem noch so gemischten Publikum nicht in den Launen des Augenblicks zu frohnen, um ausgezeichnetes Glück bey ihm zu machen; man dürfe sich sogar diesen mit gleichem Glück entgegensetzen: aber freylich — indem man etwas vortreffliches vortrefflich darstellt.

Diesem heroischen, strengen, deutschem Stück setzte Dem. H. gegenüber ein anmuthiges, weiches, italienisches — das bekannte Rondo Righini's: Se la fe serbando errai, und trug es ebenfalls in seiner Weise, äusserst gefällig, bey jedem wiederkehrenden Gedanken variirt, das Ganze reich geschmückt etc. vor. Es gelang ihr auch dieses ganz nach Wunsch — wobey sichs von selbst versteht, dass alle Verzierungen den Stellen, wo sie angebracht wurden, angemessen, alle ganz modern, und auch grammatisch richtig, alle aufs feinste, netteste, süsseste ausgeführt waren. Nicht das Geringste darin verunglückte, oder kam nur ein wenig anders, als es kommen sollte.

Mitten zwischen diesen beyden stand endlich das dritte Stück, und verband die Eigenthümlichkeiten jener beyden Hauptgattungen, so viel die Sache selbst und der Genius des Komponisten es zuliess — die grosse Scene Righini's: Ah, cara sposa mia — mit der sehr lang ausgeführten Arie: Parto è ver — Sie ist noch sehr wenig bekannt und von Righini einzeln, für eine grosse Sängerin — besinnen wir uns recht, für Mad. Marchetti — geschrieben, und gewiss eine seiner allervorzüglichsten Kompositionen für Eine Singstimme, obschon die Arie fast allzulang gehalten und auch für die stärkste, geübteste Sängerin erschöpfend ist. Dem. H. hatte auch hier die Absicht des Komponisten ganz fest gefasst, und wenn wir hinzusetzen, dass es ihr in der Ausführung nicht überall, ganz vollkommen glückte, sie zu erreichen, so erinnere man sich, dass dies auch (besonders nach einen Stukken) die schwierigste von allen Aufgaben war, und dass wir es in unserm Urtheil hier äusserst genau nehmen. Im Recitativ dieser Scene erreichte Dem. H. ihren Zweck aber so herrlich, dass wir es ihren Triumph nennen möchten, und nicht einmal die Möglichkeit finden, wie es — wie besonders die Stellen: Non posso d'una fiamma infelice ragionarti mai più, und: Teco sempre vedrai quest' alma unita — trefflicher ausgeführt werden könnten.

Von den Vorzügen dieser Sängerin im Allgemeinen — von dem grossen Umfang ihrer vortrefflichen Stimme, ihren äusserst praecisen Passagen, von ihrer Genauigkeit in alle dem, was sie unternimmt, ihrer richtigen Deklamation u. dgl. ist schon zu oft von uns und Andern in diesen Blättern gesprochen worden, als dass wir nöthig hatten, es zu wie erholen. — Dem. H. gehet von hier nach Wien, und dann nach Italien; sie wird sich, wenn die Verhältnisse es zulassen, in allen grössern Orten auf dieser ihrer Reise hören lassen. Sie, die von der Natur so reich ausgestattete, die so reif ausgebildete, und nun auch schon so rühmlich bekannte Künstlerin; sie, das sittsame, bescheidene, achtungswürdige Frauenzimmer — hat gewiss überall die günstigste Aufnahme zu erwarten, wo nicht Neid und Intrigue herrschen.

Druckfehler.

Das Postscript zu No. I, über die musikal. Beyl. dieser Nummer, ist fehlerhaft abgedruckt worden; Jedermann siehet, dass Z. 2. desselben A. Harder ausgestrichen, und Z. 4. statt Kunst, Gunst gelesen werden muss.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 29ten Oct. | No. 5. | 1806.

Kirchenmusik in Prag.

Es ist das erhabne Ziel religiöser Musik, das menschliche Gemüth durch die Wunder der Tonkunst dem Höchsten zu nahern und zu befreunden; Grösse und Simplicität sind daher ihre unverbrüchlichen Gesetze, Ernst und Würde das Gepräge ihres Wesens. Fern sey es von ihr, durch den üppigen Reiz technischer Verzierungen, die den Konzert- und Opernsaal schmücken, das Kunsturtheil der Ueberbildeten zu bestechen, den Sinnen zu schmeicheln, und uns von den heiligen Gebräuchen abzulenken, die zu begleiten und zu erhöhen, ihr eigentliches Geschäft ist. — Leider, erwägen aber nur wenige der neuern Tonkünstler, die sich diesem Fache widmen, diese strengen, aber gerechten Forderungen, und fast jede neue Produktion aus dieser Gattung von Musik bietet uns neue Bestätigungen, wie sehr sie ihren Zweck verfehlen. Ich will gern glauben, dass es für den Troß unsrer Modekomponisten keine leichte Aufgabe ist, mit einemmale all den gewohnten Spielwerken zu entsagen, und ihre kokette, tändelnde Weise mit dem feyerlichen Stil religiöser Begeisterung zu vertauschen, wo sie den Mangel an Einsicht und an innerer Kraft und Tiefe der Seele nicht unter schimmernden Geringfügigkeiten oder Nichtigkeiten verbergen können. Aber diese sollten es auch nie wagen, dies herrliche Gebiet zu betreten. Männer, die, vertraut mit den Gesetzen der Schönheit, in das Wesen der Harmonie und des Rhythmus tief eingedrungen, und von Genie, Tiefe der Seele, und Begeisterung zu den Mysterien der Kunst geweiht sind — nur diese werden das Heiligthum mit ihrer Kunst würdig betreten und unsre Gemüther zur Gottheit heben. —

Hat nun Böhmen auch in diesem Theile der Tonkunst Schritte vorwärts, oder gar zurück gethan? Man nehme folgende Andeutungen statt einer ausführlichen Antwort! —

Es ist natürlich, dass die religiöse Musik in jenem Zeitalter, wo in der Hauptstadt allein in mehr als hundert Kirchen feyerlicher Gottesdienst gehalten wurde, herrlicher blühete, als jetzt, wo die Zahl der Tempel so sehr eingeschränkt ist; und schwerlich wird es dem Blicke des denkenden Beobachters entgehen, dass sie in ihrem stufenweisen Verfalle mit der profanen Musik beynahe gleichen Schritt gehalten hat. Auch sie ist im Allgemeinen von ihrer Höhe herabgesunken; doch glüht noch hier und da der echte Geist und Sinn, und einzelne würdige Künstler arbeiten mit bescheidnem Eifer und rastlos daran, die Sinkende zu unterstützen, und wieder auf den verlassnen Thron emporzuheben. Es ist eine angenehme Pflicht des Verehrers der Kunst, diesen ehrenwerthen Männern öffentlichen Dank zu bezeigen, und die Welt mit ihren Bestrebungen und Kunstprodukten bekannt zu machen. Mit innigem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit, ein Lorbeerreis um die Schläfe

unsers würdigen Veteranen Johann Kozeluch — Kapellmeister an der hiesigen Domkirche und Onkel des Wiener Compositeurs gleiches Namens, der sich durch seine Sonaten bekannt gemacht hat — zu winden, ehe sein theures Haupt in Asche zerfällt. Tiefe Kenntnis des einfachen und doppelten Kontrapunkts, und eine seltne Stärke in der fugirten und kanonischen Schreibart, geben ihm ein entschiedenes Uebergewicht über die grosse Anzahl der neuern Tonkünstler, die mit ihm in einem Felde arbeiten. Die Zahl seiner Werke ist nicht klein, so wenig auch davon in den Handen des Publikums ist; vielleicht dass etwas künstlerischer Eigensinn, oder auch die Besorgnis, seine Kunst durch unverhältnismässiges Honorar herabgewürdigt zu sehen, daran Schuld seyn mag: doch wenn er auch seine Arbeiten dem Publikum während seiner Lebenszeit vorenthält, so wird der würdige Greis, wenn er längst entschlummert ist, nur schöner in ihnen fortleben, und sie können noch lange den jungen Künstlern in ihrem Genre ein sicherer Leitstern seyn. Von seinem Oratorium, la mort d'Abel, welches er schon vor 30 Jahren komponirte, hörten wir im Concert-Spirituel der Liebhabergesellschaft die Ouverture und den Introductionschor, der in einer hochst glanzenden Fuge endet. Wir bewunderten die Kraft und Würde des Werks, und besonders die echt antike Haltung und Ruhe, die darin herrscht; die Figuration der Violinen in der Fuge ist neu und glanzend. Einige sogenannte Kunstkritiker behaupteten: sie klinge alt! und gewisse gute Freunde kompoüren ihnen was Neues. Herr vergieb Ihnen, denn sie wissen nicht, was sie thun! Nicht einmal: was sie reden! denn haben wir denn im Grunde einen neuen, wahren Kirchenstil?

Kozeluch's neuestes Werk ist eine Messe, die er, aufgefordert, für Ihre Majestät, die Kayserin von Oestreich geschrieben hat. Sie ist fast durchgehends im doppelten Kontrapunkt, und mitunter kanonisch gearbeitet; dabey aber doch von grosser und tiefer Wirkung. Eine sehr glanzende Belohnung und der huldreiche Beyfall jener Kunstrein, die stets ihr eignes Kunsttalent, sowol, als ihre Liebe für die Kunst bewies, mussten dem Vater K. Freude machen u. konnen zugleich wirklich den Werth des Werks selbst verbürgen helfen.

Auch Vinzenz Maschek beschäftigt sich, seit er die Chorregensstelle an der St. Niklaskirche bekleidet, ausschliesslich mit Kirchenmusik, und hat seine Fähigkeiten für dies Genre vielfältig beurkundet. Lobenswerth ist die Treue, womit er dem Text zu folgen strebt — ein seltener Vorzug bey den Neuern, und selbst bey vielen alten Compositeurs. Doch halt er sich noch nicht frey von auffallenden Irthümern in anderm Betracht. So möge er sich doch ja in Zukunft hüten, das Gloria in excelsis mit einem so argen Lärm von Trompeten und Pauken zu beginnen, oder gar Messen mit durchaus concertirender Violin und Flote zu schreiben, die weit mehr an den Opernsaal erinnern müssen, als an den Tempel des Herrn. Ich hoffe mit Zuversicht, Hr. Maschek werde diese Rüge mit so guter Gesinnung aufnehmen, als die meinige ist, indem ich sie gebe; und habe dies Zutrauen um so mehr, da sich in seinen Kompositionen ein nicht gewöhnlicher Geist, viel Geschmeidigkeit u. gründliche Kenntnis der musikal. Technik zeigt, und er sich gewiss, wenn er nur will, auch vollends von dem reinigen kann, was seine wahren Verdienste in Schatten stellt.

Auch Hr. Praupner, Chorregens an der Theinkirche und dem ritterlichen Stifte der Kreuzherrn, verdient eine rühmliche Erwähnung. Er ist einer der vorzüglichern ausübenden Musiker, und gewiss haben sich nur wenige Stadte eines so ausserst braven Orchesterdirektors zu erfreuen. Unter seiner

Leitung stehet auch das Orchester der italienischen Oper, (die jetzt wieder angegangen hat,) und bey allen grossen Produktionen appellirt man an ihn. — Mit lobenswerther Strenge exilirt er alles aus seinen Chören, was nicht das echte Gepräge der religiosen Tonkunst trägt, und wacht mit äusserster Sorgfalt über Reinheit und Praecision des Vortrags. Eigne Compositionen hat er noch wenige geliefert; dagegen hat er das seine Verdienst, ältere Meisterstücke der Vergessenheit zu entreissen, um sie, vermittelst der Beyfügung jetzt üblicher Instrumente, in einem neuen und gefälligern Gewande darzustellen. Sollte er aber nicht zu weit gehen, wenn er z. B. Handels Messias, von Mozart instrumentirt, noch um einige Blasinstrumente bereichert?

Ausser diesen drey ehrenwerthen Männern, deren Verdienste um Prags Kirchenmusik entschieden sind, wagten es seit kurzem mehrere Kunstjünger um den Kranz zu streiten. Die Missa solemnis von Wittasek, die bey Herd erschienen ist, hat wahrlich nichts solemnes, als den Titel. Man wird ohngefähr wissen, was man von dem Ganzen zu erwarten hat, wenn ich nur anführe, dass der Verf. dem Kyrie ebenso auch gleich den Text des Dona nobis pacem unterlegte. Wenn man hier und dort bittet: bittet man denn hier und dort dasselbe? Oder kann die Musik das Gebet um gottliche Erbarmung nicht unterscheiden vom Gebet um innern Seelenfrieden, Zufriedenheit in Gott — was ja hier Pax, hebraisirend, heisst? Von Erhabenheit der Empfindungen findet sich ferner im ganzen Werke so wenig etwas, als von kontrapunktischer Strenge der Ausführung; dagegen fehlt es an Gemeinheit desto weniger. Um der Producenten willen sollte sich übrigens Hr. W. für die Zukunft auch die genauere Bezifferung der Orgelstimme noch etwas angelegner seyn lassen; sollte z. B. den Undecimen-Nonenaccord nicht mit $\frac{4}{2}$ bezeichnen; auch wol nicht ganze Stellen, welche bloss Tasto gespielt werden müssen, die der Verfasser aber, der leidigen Verstärkung wegen, mit der Oktav zu verlangen scheint, mit einer Reihe von 8 beziffern. Ein nicht ganz sachkundiger Organist dürfte leicht seinen Sinn missverstehen, und sonach jede dieser, all' ottava, oder all' unisono zu spielenden Noten, mit einem Dreyklang ausstaffiren. Hatte der Verf. aber wirklich nur die bescheidne Absicht, den Landkantoren mit seinem Werke eine Gefälligkeit zu erzeigen, so kann er wol ziemlich seinen Zweck erreichen: denn die Simplicität u. die Leichtigkeit der Ausführung wird diesen gewiss sehr angenehm seyn. Es ist traurig, dass dieser junge Mann, dessen Arbeiten in verschiednen andern Fächern der Tonkunst mit vielem Beyfall aufgenommen wurden, seine Kräfte so sehr verkennt, und sich selbst immer mehr schadet. Ohne Talent ist er keineswegs, und eben darum glaubte ich ihm schuldig zu seyn, zu sagen, was ich in ruhiger Ueberzeugung gesagt habe.

Ein zweytes, ähnliches Produkt, welches nur geschrieben scheint, um jenem zur Folie zu dienen, hat uns Hr. Drechsler, ein junger Passauer, geliefert. Ich will nicht Zeit und Raum damit verschwenden, es ausführlich durchzugehen: dem musikalischen Publikum genüge, dass der Verleger (Hr. Polt) wenig Wochen nach der Erscheinung die Platten einschmelzen liess. — Er wird das doch nicht etwa gethan haben, das Werk rar zu machen?

In derselben Musikhandlung ist neuerdings eine Missa solemnis vom Schuldirektor Parzizek angekündigt, der sich als padagogischer Schriftsteller Dank und Beyfall erworben hat. Da mich Geschäfte hinderten, bey der Aufführung — im hiesigen Waisenhaus zu St. Johann der Täufer — gegenwärtig zu seyn, und ich nicht gern fremden Aussprüchen traue: so behalte ich mir vor,

meine Gedanken darüber zu sagen, wenn sie öffentlich erschienen ist.

Von Organisten haben wir seit Zegerts Tode keinen, der uns dessen Verlust zu ersetzen vermöchte. Seine hinterlassnen Orgelstücke und einige Choralmessen werden jedem Verehrer der Kirchenmusik ein schätzbares Denkmal bleiben, welches ganz verdient, auch in die Hände des grossen Publikums zu kommen; und mit dankbarer Wehmuth erinnert man sich noch seiner Fertigkeit, über jedes gegebne Thema zu präludiren, zu fugiren, auch wol gar eine systematische Fuge aus dem Stegreif auszuführen. Fast möchte man fürchten, dies nie wieder zu hören. Hr. Kuchana, Organist am Stift Strahof — wenn ich nicht irre, einer seiner Schüler, nimmt jetzt in Prag die erste Stelle als Orgelspieler ein. Sein Spiel ist rein und in sich vollendet, aber etwas monoton, und seine Phantasie ohne Begeisterung. Hr. Wenzel, der einige Mozartsche Sinfonieen ziemlich steif u. fingerwidrig fürs Pianoforte arrangirt hat, und eine treffliche musikal. Bibliothek besitzen soll, ist an der Domkirche als Organist placirt. —

Ausser diesen drey Hauptkirchen, wird in der übrigen (noch ziemlich beträchtlichen) Zahl, meist ein gewaltiges Unwesen mit der Musik getrieben. Hr. Kutschera, Musikdirektor an den Kirchen St. Heinrich und St. Gallus, hat den besten Willen, und wendet viel, auf Herbeyschaffung neuer Musikstücke sowol, als auf Verstärkung seines fixirten Orchesters: da ihm aber alles ästhetische Urtheil abzugehen scheint, (wie könnt' er sonst so verfahren?) so wählt er nicht selten Arien, Chöre u. Duetten, aus (mitunter sehr profanen) Opern, statt Motetten oder Offertorien. Dem Chor an die Venus: non sdegnar' o bella Venere, aus Glucks Paride ed Elena, legte er, ohne eine Inkonvenienz zu ahnen, den Text: Benedictus qui venit in nomine Domini unter. Welche Wirkungen dieser und ähnliche Feh'griffe hervorbringen, sieht jeder leicht ein.

Auch unsre Fronleichnamsprozession giebt viel Stoff zu ähnlichen, sehr unerbaulichen Betrachtungen. Am frühen Morgen ziehen alle Zünfte, jede mit einem andern Marsch in die Domkirche, und selbst wenn sie schon dort versammelt sind, erschallen alle diese heterogenen Musikstücke durcheinander! Unter ihnen befand sich im vorigen Jahre eine — Harmonie, die aus 2 Piccoli und 2 Trompeten bestand! — Man scherzt gewöhnlich über so etwas: aber das Gemüth des Verehrers der Kunst, das mit reiner Liebe zum Grossen und Schönen erfüllt ist, fühlt sich durch diese entwürdigenden Inkonsequenzen immer neu und tief verletzt, und unmöglich konnte ich länger hierüber schweigen. Möchte man doch endlich begreifen, wie aller Andacht zuwider der Gang unsrer meisten gottesdienstlichen Handlungen ist! möchte man doch endlich mit Ernst und Würde dieselben zu reinigen suchen! Es gäbe da noch vieles hinzuzusetzen, z. B. über die Volksprozessionen, die Feste der Landespatronen etc. aber ich enthalte mich, um nicht manches schwache, aber doch redlichgesinnete Herz zu verletzen. Wollen die, auf welche es hier ankommt, hören: so werden sie es auch, nur auf so leise Berührung der Sachen! —

Nachschrift. Es ist in der Natur des redlichen Mannes begründet, dass er kein Unrecht gleichgültig mit ansehen kann, besonders auch, wo es um den Ruf und die Ehre des Künstlers zu thun ist, dem leider oft eine einzige absprechende Recension den Weg zu Glück und Ehre auf immer versperrt, oft auch den Muth raubt, weiter zu schreiten auf dem begonnenen Pfade. Ein solcher Fall veranlasst mich zu diesem Postscript, das mit meinem obigen Berichte nicht zusammenhangt. In No. 46. der mus. Zei-

tung wird eine Sinfonie in C von Tomaschek mit sehr harten und kurzen Worten von einem Wiener Korrespondenten aus dem Gebiete des Schönen verwiesen, und ihr auch nicht der kleinste Vorzug zugestanden. Ein sehr einsichtsvoller Kunstrichter dankt in No. 17. desselben Blatts Hrn. Nageli in Zurich für die erfreuliche Bekanntschaft mit diesem talentvollen Komponisten, u. setzt T. unter unsre besten jetzigen Schriftsteller wenigstens fur's Pianof.; selbst wo er nicht ganz mit ihm zufrieden ist, gesteht er ihm Gründlichkeit und reife Kenntnis zu. Zwey so auffallend contrastirende Urtheile müssen das musikal. Publikum nothwendig befremden, und es ist mir sehr angenehm, dass ich jenes harte Urtheil widerlegen und der Welt diesen hoffnungsvollen jungen Künstler in einem günstigern Lichte darstellen kann.

Ich habe selbst die von Wien aus so verworfene Sinfonie im Augarten zu Wien, und schon früher hier in Prag gehört, wo sie unter der Direktion unsers würdigen Praupners aufgeführt und von allen hiesigen Kunstrichtern mit dem lautesten Beyfall aufgenommen wurde. Dass ihr nun dieser auch in Wien zu Theil — dass sie dort mit derselben Präcision und Liebe vorgetragen werden wurde, war nicht zu erwarten; um aber T.s Fall zu vollenden, nahmen Hrn. Schuppanzigs Dilettanten sie vor, spielten sie (und sie ist nicht leicht,) ohne Probe, und so wurde es mir selbst herzlich schwer, die bekannte Musik wieder zu erkennen. Ein Freund des Compositeurs hatte die Unvorsichtigkeit begangen, in T.s Abwesenheit seinen Namen aufs Spiel zu setzen. Der Vortrag des ersten Satzes war noch leidlich; aber im Andante vermählte sich z. B. Piano und Forte so innigst, dass man es umsonst zu scheiden versuchte, und das letzte Stück wurde in dreyerley Tempo herunte gestrichen. Welche Wirkung eine solche Produktion machen kann, sieht jeder ein, u. es ist wenigstens nicht schonend, ein Werk nach ihr so streng zu beurtheilen. Fast scheint es, als könnte Wien der armen Provinzstadt Prag die Frechheit nimmer verzeihen, ihren Eberl nicht als den grossten Propheten Euterpe's anzuerkennen, und T. muss hier für den Ort seiner Bestimmung büssen, und für eine Kritik, die auf jeden Fall minder heftig und etwas detaillirter war, als diese letzte, über seine Sinfonie. Da ich es war, der unsre Meynung über E. aussprach: so lag auch niemanden die Pflicht so nahe, T. zu reinigen. Jenes unser Urtheil aber sey ohne weiteres der Zeit übergeben: sie wird es, da eine zwingende Demonstration hier gar nicht gedenkbar ist, am besten widerlegen oder — bestätigen.

Nachrichten.

Wien, d. 18ten Okt. Es ist ziemlich lange, dass Sie keinen Brief von mir erhielten, und auch jetzt weiss ich Ihnen nichts Merkwürdiges zu berichten, als — was aber auch keine Neuigkeit im Publikum ist — dass mehrere grosse Kavaliers (darunter die Fürsten Esterhazy, Lichtenstein etc.) die Hoftheater u. das Theater an der Wien dem bisherigen Besitzer, Baron Braun, abgekauft haben. Mochte doch nun das kleinliche Sparsamkeitssystem aufhören, welches bisher gehaltvolle Dichter und Komponisten hindern musste, für die deutsche Oper zu arbeiten! mochten Künstler, wie Jos. Weigl, Eberl, Beethoven u. a., doch ihre Talente häufiger dem dramatischen Fache widmen! —

... jetzt liegt das Opernwesen in tiefer Lethargie. Seit zwey Monaten hatten wir auf dem Hoftheater eine einzige Neuigkeit, die denn auch noch leicht entbehrt werden konnte. Es ist die Operette: Julie, oder der Blumentopf, mit Spontinischer Musik.

von Treitschke aus dem Französischen übersetzt. Ein Mädchen hat sich in einen Offizier verliebt, den seine Bestimmung aber schnell zur Armee abruft. Er kehrt nun zurück, und ein Blumentopf, welchen Julie zufällig aus dem Fenster auf ihn herabwirft, führt ihn zu seiner Geliebten, welche indessen nach kurzem Andringen ihre Hand einem alltäglichen Freunde ihres Vaters versprochen hat. Dieser tritt natürlich zurück, als er die frühere Neigung gewahr wird, u. die Liebenden werden vereinigt. — Dieser alltägliche, werthlose Plan ist ganz ohne Lustigkeit, Witz und Laune behandelt, und mit einer sehr mittelmässigen Musik ausgestattet, welche noch obendrein sehr schlecht ausgeführt wurde. Die Ouvertüre war kaum zu erkennen, so unrichtig fielen die Blasinstrumente ein, so sehr fehlte Precision und Zusammenwirkung.

Die einzige der neuern französischen Opern, welche sich neben Faniska, (die aber nicht selten durch Auslassungen aller Art verstümmelt wird,) auf unserm Hoftheater mit Beyfall erhält, ist d'Alleyrac's Gulistan, der freylich durch Elders fleissiges u. gewandtes Spiel sehr an Leben und Interesse gewinnt. Unter den Musikstücken ist eine eingelegte Bassarie vom Kapellm. Jos. Weigl, und von Weinmüller vortrefflich vorgetragen, mit Recht ein Lieblingsstück des hiesigen Publikums geworden. — Man erwartet jetzt eine neue, grosse Oper: Semiramis, a. d. Französischen.

Die Augartenkonzerte haben mit Ende des Sommers aufgehört. Unter die ausgezeichnetsten Stücke, die man dort gab, gehört ein Mozartsches Klavierkonzert, v. Dem. Sieber, einer braven Dilettantin, sehr gut vorgetragen. —

Berlin, d. 19ten Oct. Von musikalischen Neuigkeiten kann ich Ihnen diesmal, ausser dem Debut der Demois. Bessel, der älteren, vom Königsberger Theater, nichts melden. Sie trat d. 9ten als Marie in Gretrys Blaubart, d. 14ten als Astasia im Axur, und d. 18ten als Diana im Baum der Diana auf. Sie zeigte ungleich mehr Gesangfertigkeit, als vor einigen Jahren, da sie noch bey unserm Theater war, und ihr Spiel hat einzelne schöne Momente.

Den 27sten Oct. starb in Leipzig Se. Excellenz, der zeitherige kaiserl. französische Gouverneur dieser Stadt, der verdiente Hr. General Macon. Den 30sten wurde ihm, nachdem er Tags vorher auf die solenneste und prachtvollste Weise beygesetzt worden, ein feyerliches Todtenamt in der hiesigen katholischen Kirche gehalten, das mit Geist angeordnet, höchst anständig und würdevoll ausgeführt, und sonach vollkommen von der Wirkung war, die man beabsichtigt hatte. Hr. Musikd. Müller führte dabey, mit einer Auswahl des Konzertorchesters und der Thomasschule, Mozarts Requiem auf, und alle Theilnehmende beeiferten sich, durch eine vorzügliche Executirung dieses Werks, die sonst hier gewöhnliche starke Besetzung desselben, die das beschränkte Terrain diesmal unmöglich machte, nicht vermissen zu lassen. Unter dem so zahlreich, als es dies Terrain zuliess, versammleten französischen Militair, so wie unter allen andern Anwesenden, herrschte die grösste Stille, Aufmerksamkeit und Anständigkeit; irren wir uns nicht, so machten diesmal ganz vorzüglich die Sätze: Requiem aeternam, Lacrymosa dies illa, Benedictus, und Agnus Dei, den tiefsten Eindruck. Das sehr geschickte Einfallen der französischen Trommeln bey einigen der feyerlichsten Stellen, machte einen imposanten, fast grauenvollen Effekt. — Uebrigens sind unsre öffentlichen musikal. Unterhaltungen, Konzerte, Opern etc., so wie öffentliche Vergnügungen überhaupt, allerdings jetzt ausgesetzt.

Der Tod Sr. königl. Hoheit, des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, obschon allen unsern Lesern aus politischen Blättern bekannt, muss doch auch hier wenigstens mit einigen Zeilen erwähnet werden, da dieser Prinz von jeher ein so grosses musikal. Talent, eine so ausgezeichnete Virtuosität als Komponist und ausübender Musiker, und eine so lebendige, thätige Achtung gegen wahrhaft ausgezeichnete Künstler bewiesen hat, als dies — wenigstens vereinigt — noch nie an einem Manne seines Standes bemerkt worden ist — ohne dass er darum, wie Jedermann weiss, für Wissenschaften oder seinen militairischen Beruf gleichgültiger geworden wäre. Schreiber dieses, der sich seiner persönlichen Bekanntschaft rühmen kann, u. dem kaum Einige der jetztlebenden berühmtesten Klavierspieler fremd sind, fand sein Spiel, in Kompositionen von grossem, leidenschaftlichem, kräftigem Charakter, erstaunenswerth und nur von sehr wenigen übertroffen. Alles, was die jetzige Kunstsprache mit dem Ausdruck: grosses Spiel — sowol im Ausdruck, als in Besiegung der grossten Schwierigkeiten gewisser Art — bezeichnen will, besass er in seltenem Grade, in seltener Vollkommenheit. Seine neuern Kompositionen sind sämmtlich — wenigstens, soweit sie öffentlich bekannt worden sind — in demselben Charakter geschrieben, und verlangen dieselbe Spielart, wenn sie ihre volle, kräftige Wirkung thun sollen. Was von ihm vor verschiedenen Jahren, z. B. bey Erards in Paris, herausgekommen, achtete er in der letzten Zeit wenig, ohngeachtet es bekanntlich überall mit vielem Beyfall aufgenommen worden war; er wünschte jene frühern Arbeiten durch die Suiten Quartetten und Trios, (sämmtlich mit vorherrschendem Pianoforte,) die er dem Verleger dieser Blätter zur Bekanntmachung anvertrauete und die eben, als er seinem Tode entgegenging, herauskamen — vergessen zu machen.

Recensionen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte comp. von Harder. Oeuvr. 1. A Bonn chez Simrock. (Pr. 2 Franks 50 C.mes)

Diese Lieder sind von Hrn. H. wahrscheinlich nicht jetzt erst geschrieben worden; man merkt ihm hier noch einige Unsicherheit ab, als wage er nicht recht in die Saiten zu greifen: sie sind aber dennoch gar nicht übel, und einige wirklich schön. Der Sinn der Gedichte ist, mit Ausnahme eines einzigen, gut getroffen, und hohe einfach, mit den wenigsten Mitteln, obschon nicht immer auf eigene Weise, wiedergegeben. Einfacher, als in No. 1, lässt sich gar nicht schreiben, und dennoch genügt es bey gehörigem Vortrag. In No. 2. ist aber offenbar des Guten allzuwenig gethan, wodurch es nicht nur als Musikstück so unbedeutend geworden ist, sondern auch den Sinn des seelenvollen Gedichts zurücklässt, sich blos an die kunstlos scheinende ausserre Form desselben haltend. Denselben Mangel könnte man auf den ersten Anblick wol auch in No. 5. finden: aber man lese es nicht blos, sondern singe es, und man wird den — gleichsam geheimen Ausdruck in der Musik nicht übersehen können. Doch soll damit nicht gesagt seyn, dass nicht der Musiker, als solcher, auch für dieses Gedicht hatte etwas mehr thun können. No. 6. ist, um scherzhaft zu seyn, unrhythmisch geworden; auch ist der Text für diese Sammlung wol zu gemein. (Die zweyte Zeile des ersten, unter den Noten stehenden Textes, ist zu lesen: so schliess dein Herz, schliess fest es zu.) Das Aeussere des Werkchens ist so anständig, als man es von diesem Verleger gewohnt ist.

Kurze Anzeige.

Neue, oder erleichterte, praktische Generalbass-Schule für junge Musiker, zugleich als ein nothiges Hulfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mundlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen, von M. Karl Gottl. Hering, Konrektor an der latein. Schule und Organist zu Oschatz. 2ter Band. Oschatz und Leipzig, bey d. Verf. und in Kommiss. in der Kleefeldschen Buchh. 1806. (Pr. 1 Thlr.)

Bey den von Jahr zu Jahr — wenigstens der Zahl nach — so sehr zunehmenden Musikalien und Lehrbüchern der Musik, ist es unmöglich auch nur von allen betrachtlichen, ausfuhrliche Recensionen zu liefern. So mag denn auch dieser zweyte Theil einer geschatzten und weit verbreiteten Schrift mit der blossen Anzeige in die Welt gefuhret werden, dass der achtungswerthe Verf. auf dem, im ersten Theile erwahlten Wege, — der bey der Rec. diesen ersten Theils in unsern Blattern genau nachgezeichnet und ausfuhrlich beurtheilt worden ist — ruhig, anstandig, zweckmassig, ja hier mit noch mehr Sorgsamkeit, fortgehet, u., was ihm noch zurück ist, in einem dritten Theile zusammenfassen wird. Ohne der Deutlichkeit zu schaden oder sich Sprünge zu erlauben, konnte er hier öfters kürzer seyn, als er im ersten Theile war, und doch alles dem Lehrling praktisch vor's Auge bringen. Die Vorrede enthalt noch manche nutzliche Nachweisung über den besten Gebrauch des Buchs selbst, und dieses ist auch anstandig und fehlerfrey gedruckt. — Der geschickte, erfahrne und sehr fleissige Verf. kündigt zugleich zwey neue Werkchen an, die er nach ahnlicher Methode, wie dies, oder noch mehr, wie seine praktische Klavierschule für Kinder, ausarbeitet; nämlich, eine praktische Violinschule, nach einer neuen, leichtern und zweckmassigern Stufenfolge, u. eine Singschule für Kinder, nach den Grundsatzen einer leichten Lehrart, und als Beytrag zur Vermehrung hauslicher Freuden, für Aeltern und Erzieher. Wir wünschen ihm dazu die nothige Masse und die Fortdauer der Geneigtheit des Publikums, da er beydes verdient und keines missbraucht. Dass er alle seine Lehrbücher zugleich für einen so ausserst geringen Preis verkauft, verdient als Beweis seiner Uneigennützigkeit noch einer besondern Erwahnung.

Pièces choisies à quatre mains pour le Pianoforte, par G. E. G. Kallenbach. (Ohne Anzeige des Verlegers). (Pr. 1 Fl.)

Man findet hier eine Suite kleiner Handstücke, meistens Tänze aller Art. Sie hatten, ohne wesentlich zu verlieren, für Einen Spieler eingerichtet werden konnen, denn sie sind nicht vierstimmig gedacht. Wahrscheinlich hat sie der Verf. zum Behuf für Lehrlinge, die an Takt gewohnt und vom Stocken entwohnt werden sollen, also eingerichtet; oder auch, um Liebhaber und Liebhaberin einander etwas naher zu bringen. Dagegen ist nun nichts einzuwenden; zumal da einige der kleinen Dinger ziemlich hübsch gerathen sind. Auszufuhren ist alles kinderleicht.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Nov. **Nº. 6.** 1806.

Versuch einer Akustik der deutschen Flöte. Als Beytrag zu einer philosophischen Theorie des Flötenspielens. Von D. Johann Heinrich Liebeskind.

Die deutsche Flöte, die Quantz *) nach einer sonderbaren Wortfügung Flote traversiere nennt, und die von Andern vorzugsweise Flote genannt wird, die aber eigentlich Querflote heissen sollte, pflegt, ungeachtet sie an dem obern Ende verschlossen ist, dennoch, wegen der am Kopfstücke befindlichen Seitenoffnung (der Embouchure od. Mündung), wie eine gewissermassen **) an beyden Enden offne Rohre angesehen zu werden.

Ihre Gestalt ist nicht cylindrisch. Die vier Theile, aus denen sie besteht, das Kopfstück, das Mittelstück, das Herztheil und das Füsschen, gleichen vielmehr abgeschnittenen Kegeln.

Ich nenne sie deutsche Flöte, weil man sie schon ehemals in England the german Flute, und in Frankreich la flûte allemande genannt hat ***); und weil ich nicht weiss, warum die Deutschen, deren besondere Verdienste um dieses Instrument anerkannt sind, sich selbst die Gerechtigkeit versagen sollen, die ihnen sogar Ausländer schon im vorigen Jahrhunderte in diesem Punkte wiederfahren liessen.

Es ist bekannt, dass jede Rohre ihren eigenthümlichen Grundton (ton fondamental) hat, welcher der tiefste ist, den sie angeben kann. Der natürliche Grundton der Flote, welchen sie angiebt, wenn alle Seitenöffnungen zugehalten werden, ist $\overline{d}$, oder das sogenannte tiefe d.

Euler †) hat gefunden, dass die Röhren-Töne sich wie die Langen der Rohren verhalten, das heisst, dass die Verdoppelung der Röhren-Länge, wie die Verdoppelung der Länge einer Saite, wenn alles übrige gleich ist, den Ton um eine Octave tiefer macht, und dass die Weite einer Rohre, wenigstens in Ansehung der

*) Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen, mit verschiedenen, zur Beförderung des guten Geschmacks in der praktischen Musik dienlichen Anmerkungen begleitet und mit Exempeln erläutert, von J. F. Quantz, Berlin 1752. 4. Bresl. 1780, 1788. 4. Holl. Amst. 1752. 4.

**) „à quelque peu de chose près" sagt Daniel Bernoulli §. 9. seiner Recherches physiques, mécaniques et analytiques sur le Son et sur les Tons des tuyaux d'Orgues différemment construits; in den Memoires de Mathématique et de Physique tirés des Registres de l'Acad. Royale des sciences de l'Année 1762 p. 431 — 485. à Paris 1764.

***) Quantz, a. a. O. Hauptst. I. §. 2.

†) Tentamen novae theoriae musicae. Autore Leon. Eulero. Petrop. 1739. 4.

Grossheit *) (Quantität, oder Höhe u. Tiefe) des Tones, nichts zur Bestimmung desselben beytragt.

Lambert **) und Chladni ***) sind hierin Eulern ohne Einschränkung beygetreten. Indessen scheint es mir, dass dieser Eulersche Lehrsatz sich blos beym Longitudinal-Anblasen der Rohren bewährt, worunter ich das Anblasen einer Rohre am offnen Ende (en plein orifice) verstehe.

Beym Transversal-Anblasen, oder beym Anblasen einer Rohre an einer Seitenöffnung hingegen scheint sich die Sache etwas anders zu verhalten.

Die Erfahrungen, von denen sogleich geredet werden wird, gründen sich auf Versuche, die ich mit vier zinnernen Rohren A, B, C und D von folgender Beschaffenheit angestellt habe.

Die Rohre

A hat 5.″8,52‴ Länge, u. 9,36‴ im Durchmesser;
B — $11\frac{1}{4}$″ — — 9,24‴ — —
C — 5.″8,52‴ — — 18,36‴ — —
D — 5.″2,52‴ — — 4,92‴ — —

Man kann also ohne Bedenken annehmen, dass die Rohren A, C und D von gleicher Länge sind, dass aber die Rohre A noch einmal so weit, als die Rohre D, und die Rohre C noch einmal so weit, als die Rohre A ist; ferner, dass die Rohren A und B von gleicher Weite sind, dass aber die Rohre B noch einmal so lang, als die Rohre A ist.

Die Rohre A hat 4 Seitenöffnungen von 5‴ im Durchmesser. Die Entfernung der Mittelpunkte dieser 4 Seitenöffnungen vom verschlossenen Ende der Rohre ist bey

1) 5,76‴
2) 20‴
3) 36,36‴
4) 51,24‴

Die Rohre B hat drey Seitenöffnungen von 2,88‴ im Durchmesser. Ihre Mittelpunkte sind bey

1) 20‴
2) 68,40‴
3) 117,90‴

vom verschlossenen Ende der Rohre entfernt.

Die Rohre C hat vier Seitenöffnungen v. 3,12‴ im Durchmesser. Die Mittelpunkte derselben sind bey

1) 5,16‴
2) 19,68‴
3) 34,80‴
4) 49,80‴

*) Der Ausdruck Grossheit verdient vielleicht Aufnahme, da man sonst beydes, Quantum und Quantität, durch Grösse in unsrer Sprache würde übersetzen müssen.

**) Observations sur les flûtes. Par Mr. Lambert. In den nouveaux Memoires de l'académie Royale des sciences et belles Lettres à Berlin, 1775. pag. 13—18. Hier sagt er §. 1: „Le ton ne dépend que de la longueur du tuyau. Il faut cependant convenir, qu'un tuyau fort mince et fort long donnera plutôt l'octave, ou la quinte de l'octave que le son dû à la longueur entiere."

***) Beyträge zur Beförderung eines bessern Vortrags der Klanglehre, vom Doctor Chladni. In der Gesellschaft Naturforschender Freunde zu Berlin Neuen Schriften. Erster Bd. Berl. 1795. No. III. S. 130. „Die gleichartigen Töne der Pfeifen verhalten sich, wie die Längen derselben, die Weite trägt zur Bestimmung des Tones nichts bey." Und in seiner Akustik Leipz. bey Breitk. und Härtel 1802. 8. heisst es §. 69: Die Verschiedenheit der Dicke des Durchmessers und der Materie einer Pfeife hat gar keinen Einfluss auf die Bestimmung der Töne; und §. 702 die Weite einer Pfeife trägt nichts zur Bestimmung der Töne bey. Es ist aber eine weitere Pfeife mehrerer Stärke des Klanges fähig, als eine engere.

vom verschlossenen Ende der Rohre entfernt. Die Rohre hat übrigens, wie die folgende, nur 0,2‴ Eisen oder Dicke. Die Rohren A und B sind ungefähr 0,8‴ dick.

Die Rohre D, endlich hat drey Seitenöffnungen von 2‴ im Durchmesser; und ihre Mittelpunkte sind bey

1) 22,56‴
2) 34,20‴
3) 45,36‴

vom verschlossenen Ende der Rohre entfernt.

Alle diese Messungen gründen sich auf das Pariser Duodezimal-Maass.

Beym Longitudinal-Anblasen geben die Rohren A, C und D einerley Ton an, nämlich $\overline{\overline{e}}$; der Ton der Rohre B ist genau eine Octave tiefer. Diese Töne klingen auch in den Rohren an, wenn man sämmtliche Seitenöffnungen bis auf Eine zuhält, und auf diese mit dem Finger klappt. Eben dies ist der Fall, wenn man die eine oder die andere Seitenöffnung offen läst, und nach Belieben auf eine der übrigen mit dem Finger klappt. Es ist einerley, ob man in die offen gelassene Seitenöffnung, oder in das offne Ende der Rohre bläst, oder auf eine der Seitenöffnungen über oder unter dem offen gelassenen Loch schnell den Finger fallen läst; man hört in jedem Falle denselben Ton — antonen, sausela oder klingen.

Beym Transversal-Anblasen, wenn man von oben nach dem offnen Ende der Rohre zu immer eine der Seitenöffnungen der Reihe nach als Mündung gebraucht, und die übrigen Seitenöffnungen zuhält, geben nun die vier Rohren A, B, C und D folgende Töne an.

A) $\overline{\overline{g}}$. $\overline{\overline{fis}}$. $\overline{\overline{c}}$. $\overline{\overline{d}}$.
B) $\overline{h}$. $\overline{\overline{g}}$. $\overline{d}$.
C) $\overline{\overline{cs}}$. $\overline{\overline{cs}}$. $\overline{\overline{d}}$. $\overline{\overline{dis}}$.
D) $\overline{\overline{h}}$. $\overline{\overline{a}}$. $\overline{\overline{fis}}$.

Hält man auch das offne Ende dieser Rohren zu, und verfährt auf die eben beschriebene Art, so geben sie folgende Töne an:

A) $\overline{\overline{g}}$. $\overline{\overline{g}}$. $\overline{\overline{a}}$. $\overline{\overline{gis}}$.
B) h. cis. h.
C) h. h. h. h.
D) $\overline{\overline{cs}}$ $\overline{\overline{f}}$. $\overline{\overline{cs}}$.

Man sieht also hieraus

Erstens: dass zwar die Töne sich wie die Längen ihrer Rohren verhalten, nämlich so, dass eine längere Rohre einen tiefern Ton giebt, als eine kürzere von derselben Weite, dass aber die Verdoppelung der Länge beym Transversal-Anblasen nicht wie beym Longitudinal-Anblasen den Ton um eine Octave, sondern 11/5 um eine Sexte tiefer macht;

Zweytens, dass man nicht geradezu sagen kann: „der Grundton einer verschlossenen Rohre ist um eine Octave tiefer, als der Grundton einer eben so langen offnen Rohre *): indem es beym Transversal-Anblasen darauf ankommt, in welcher Entfernung vom verschlossenen Ende der Rohre sich die Embouchure befindet. Dies erhellt aus einem jeden der oben beschriebenen Versuche.

*) Chladni spricht in seiner Akustik §. 74 von Pfeifen, die an einem Ende verschlossen sind, und sagt sodann: der Ton ist um eine Octave tiefer, als bey der einfachsten Schwingungsart in einer eben so langen offnen Pfeife.

Bedient man sich ferner bey einer Flöte einer der sechs Seitenöffnungen, die für die Finger bestimmt sind, als Embouchure, so kann man noch folgende Töne unter den Grundton $\bar{d}$ hervorbringen, nämlich:

$\bar{c}$is wenn man	2. 3....	bedeckt, u. in	1	blässt;			
$\bar{c}$	— —	1. 3....	— —	—	2	—	
h	— —	(1. 3. 4. 6.	— —	—	2	—	
		(1. 3. 4. 5. 6.					
b	— —	1. 2....	— —	—	3	—	
a	— —	(1. 2. 5.	— —	—	3	—	
		(1. 2. 4. 5. 6.					
g	— —	1. 2. 3.	— —	—	4	—	
fis	— —	1. 2. 5. 4.	— —	—	5	—	
f	— —	2. 3. 4. 6.	— —	—	5	—	
dis	— —	1. 2. 3. 4. 5.	— —	—	6	—	
d	— —	1. 2. 3. 4. 5.	— —	—	6	—	

Um jedoch diesen letzten Ton hervorzubringen muss man zugleich auch das untere Ende der Flöte verschliessen. Diese Töne gehören indessen nur in physischer, nicht aber in musikalischer Rücksicht zu den Flötentönen, und ich zweifle daher sehr, dass Händel sich jemals so sehr von einer falschen Minerva habe bethören lassen können, um einem Flötenspieler wegen seiner Unbekanntschaft mit einem dieser Töne öffentlich eine Beschamung zuziehen zu wollen *).

Drittens, hat beym Transversal-Anblasen das Verhältnis der Weite und Länge einer Röhre einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Bestimmung des Tones, denn bey den Röhren D, A und C, die von gleicher Länge sind, deren Durchmesser aber sich wie die Zahlen 1. 2. 4. verhalten, sind die Töne, die sie angeben, so verschieden, dass man annehmen kann, durch die Verdopplung der Weite einer Röhre werde der Ton um eine grosse Terz tiefer. Da nun die Verdopplung der Länge einer Röhre den Ton um eine Sexte, und die Verdopplung der Weite denselben um eine Terz tiefer macht, so konnte jeder schon im voraus errathen, dass der Ton der Röhre B, die noch einmal so lang, und noch einmal so weit, als die Röhre D ist, auch um 9 Töne tiefer seyn musste, als der Ton der Röhre D. Und dies trifft auch wirklich so ziemlich zu; denn die Töne beyder Röhren verhalten sich wie $\bar{b}$ zu $\bar{\bar{h}}$, wobey man noch in Rechnung bringen muss, dass die erste Seitenöffnung der Röhre D weiter vom verschlossenen Ende entfernt ist, als die erste Seitenöffnung der Röhre B.

Verschliesst man aber die Röhren auch am untern Ende, so bringt die Verdoppelung der Länge und die Verdoppelung der Weite einerley Wirkung hervor. Denn die Röhre B ist noch einmal so lang, u. halb so weit, als die Röhre C; und diese ist nur halb so lang, aber noch einmal so weit, als die Röhre B, und der Grundton von beyden ist derselbe, nämlich h. Ferner hat eine Röhre, die noch einmal so weit ist, als eine andere von gleicher Länge, bey weitem keinen so grossen Tonumfang, als diese; wie man aus den Tönen der Röhren C und A schliessen kann.

*) Diese Armseligkeit wird als Anekdote in einem Werkchen mitgetheilt, das folgenden Titel hat: J. J. H. R. Bemerkungen über die Flöte und Versuch einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben. Stendal, 1783. 62 S. 4. (Tromlitz sagt, der Verf. heisse Ribock, habe sich für einen Arzt ausgegeben, und zu Hannover gelebt.) Hier heisst es nun S. 21 etwas kauderwelsch: „Ein gewisser Kapellmeister, ich meyne es war Händel, nahm von diesem C die Gelegenheit, seinen Flötenisten, dem er nicht gut war, auf eine ehrliche Art, wegen dessen Geschicklichkeit und Aufmerksamkeit, aber nicht beykommen konnte, herunter zu machen und zu beschimpfen. Händel setzte 2 Taktpausen, einige Takte C auszuhalten, und wieder Pausen, verlangte also nichts Unmögliches. Zum Unglücke aber kannte der arme Flotenist das drolligte C nicht, und musste sich also der Chikane preis geben."

Viertens, wenn Bernoulli *) sagt, dass eine an beyden Enden verschlossene Röhre mit einer andern halb so langen und nur an Einem Ende verschlossenen Röhre eintönig wäre, ein Satz, worauf sich, im Vorbeygehen gesagt, seine ganze Theorie von den Schwingungen der Luft bey Rohrentonen gründet; so lässt sich wol hierüber kein Versuch anstellen, und der von ihm vorgeschlagene Versuch, in die Mitte einer an beyden Enden verschlossenen Röhre eine kleine Oeffnung zu bohren, wo dann der Ton, den man durch das Anblasen dieser Oeffnung erzeugte, derselbe seyn würde, den eine halb so lange, nur an Einem Ende verschlossene, Röhre angiebt, bestätigt seine Behauptung nicht. Bläst man nämlich die Röhre B, indem man das untere Ende zuhält, in der Mitte an, so erhält man den Ton $\overline{cis}$; bläst man hierauf die Röhre A, die nur halb so lang, als die Röhre B ist, an, und lässt das untere Ende offen: so hört man zwar, je nachdem man in die eine oder andere ihrer vier Seitenöffnungen bläst, die Tone $\overline{\overline{g}}$, $\overline{\overline{fis}}$, $\overline{\overline{e}}$, $\overline{\overline{d}}$; aber man wird sich vergebens bemühen, in derselben einen Ton zu erzeugen, der auch nur einigermassen dem Tone $\overline{cis}$ nahe käme.

Zur Anstellung mehrerer Versuche, und besonders zur genauern Bestimmung des Einflusses, den die mancherley Verhältnisse von Weite und Länge einer Röhre auf den Ton haben möchten, könnte vielleicht eine Preisfrage Veranlassung geben. Mir ist es genug, Männer, die den Bogen des Ulysses zu spannen mehr Kräfte besitzen, als ich, auf diese, wie ich glaube, neuen Erfahrungen aufmerksam gemacht zu haben.

Uebrigens scheint mir auch die Thatsache, dass, wenn man eine an dem einen Ende verstopfte Röhre anbläst, und zugleich mit einem Stäbchen nach oben zufährt, der Ton dadurch bis das Stäbchen ungefähr in die Mitte der Röhre gelangt, tiefer, dann aber, wenn das Stäbchen über die Mitte hinauskommt, wieder höher wird, welches sich bey einer ganz offnen Röhre umgekehrt verhält, zu fruchtbaren Zusammenstellungen in der Akustik der deutschen Flöte Veranlassung geben zu können; besonders, wenn man damit auch die Thatsache verbindet, dass eine konische Röhre **), am engern Ende angeblasen, tiefer klingt, als an der Basis angeblasen, und am engern Ende zusammengedrückt, einen tiefern, am weitern Ende zusammengedrückt, aber einen höhern Ton giebt.

Fürs erste möchte es jedoch am besten seyn, den künftigen Zeitaltern blos durch Lieferung richtig abgewogener Erfahrungen und genau geprüfter Thatsachen vorzuarbeiten, weil sich ohne brauchbare Materialien auch kein wissenschaftliches Gebäude aufführen lässt, gesetzt, dass es jemals den Menschen vergönnt seyn möchte, zu einem haltbaren Gebäude in der Physik den Grundstein in der Natur selbst aufzufinden.

(Der Beschluss folgt).

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte avec Violon obligé, comp. et déd. à Sa Majesté la Reine de Prusse par F. Walther. Oeuvr. 4. Augsbourg, chez Gombart. (Pr. 3 fl.)

Es ist vor einiger Zeit in diesen Blättern der Unterschied zwischen musikalischem

*) a. a. O. §. 6.

**) Der Versuch lässt sich am leichtesten mit Federkielen, und vielleicht auch mit Düten von Papier anstellen.

Kunstwerk und musikal. Unterhaltungsstück, unserm Urtheile nach, gründlich aus einander gesetzt, und besonders auch gezeigt worden, wie das letztere durchaus nichts Gleichgültiges, Unbedeutendes, wol gar zu Verachtendes — nur aber etwas anderes, als jenes, sey; etwas anderes im Zweck, wie in den Mitteln, diesen zu erreichen; dass es sich zu jenem verhalte, ohngefähr wie das bürgerliche Drama, und Conversationsstück überhaupt, zu der eigentlichen Tragödie oder Komödie, die Familiengeschichte zum eigentlich romantischen Gedicht — sey das nun Epos oder Roman, im engern Sinn. Die Sache scheint uns so einleuchtend und überzeugend, dass wir glauben, sie bey unsern Lesern, als verstanden und zugegeben, voraussetzen zu dürfen, woraus uns denn eine Bereicherung der Kunstsprache erwächst, die wenigstens den Vortheil bietet, oft kurz seyn zu können, wo man sonst sehr umständlich seyn müsste.

Sonach waren diese Sonaten im Ganzen mit den wenigen Worten genügend beschrieben, wenn man sagte: sie sind Unterhaltungsstücke, im vollgültigen Sinne des Worts; und man brauchte nur etwa noch hinzuzusetzen: sie lassen, in Absicht auf Lebhaftigkeit der Schreibart; auf Anmuthlichkeit und Mannichfaltigkeit, wenn auch nicht immer Neuheit, der Melodie und Harmonie; auf kenntniss- und erfahrungsreiche Behandlung beyder Instrumente, und auf massige Schwierigkeit der Ausführung — sich wol am besten mit den vorzüglichsten Streichquartetten, mit Begleitung der Violine des Violoncells, zusammenstellen. Von diesem Gesichtspunkte angesehen, finden wir an allen denen, wie gesagt, gar manches zu loben, und nichts auszusetzen, ausser das hier plötzliche Abbrechen, das überraschen soll, aber, weil es von Andern schon so gar oft gebraucht worden, nicht mehr überrascht, u. s. w. nun ganz zwecklos, mehr missfällt, als Wohlgefallen erregt. (Man vergleiche z. B. im Rondo der zweyten Sonate T. 40, T. 47, und mehrere dergleichen Stellen.) Die Violinstimme ist überall schwieriger, als die Klavierstimme; besonders aber muss der Violinist einen schönen Ton aus seinem Instrumente zu ziehen wissen, weil ihm (mit Recht) die angenehmsten und ausdrucksvollsten Melodieen gegeben worden sind. Eigentliche Verstösse gegen Reinheit des Satzes sind Rec. nicht vorgekommen. Der Satz ist eng, aber nicht undeutlich.

Deux grandes Sonates pour Pianoforte dediées à Mr. le Baron Frédéric de Dalberg — — (et composées) par P. J. Riotte, Directeur de musique a Gotha. Oeuvr. 3. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 fl. 42 X.)

Sollte dieser Hr. Riotte, Musikdirektor in Gotha, derselbe Komponist seyn, von dem Rec. schon seit mehrern Jahren, unter diesem Namen, aber ohne den hier beygefügten Charakter, Stücke kennen gelernt hat: so wäre es ihm, Hrn. R., wie mehrern Schriftstellern, ergangen, dass sie zu früh, zu unbetrachtliche Werke bekannt machen, und dadurch sich selbst für spätere und betrachtlichere ein übles Vorurtheil bereiten, welches oft nur allzufest stehet, wenn nicht ehrliche Kritiker sich ihm, zu ihren Gunsten, ernstlich entgegenstellen. So ehrlich will aber Rec. seyn, und gleich Anfangs sagen, dass diese Sonaten — wenn auch nicht gerade unter das Vortrefflichste gehören, was seit einigen Jahren für das Pianoforte geschrieben worden ist, denn doch gewiss weit über dem stehen, was ihm unter jenem Namen früher vorgekommen, u. dass sie sonach allerdings die Aufmerksamkeit der Klavierspieler verdienen. Sie sind grosse Sonaten — nicht blos in dem Sinne, als lange — was sie jedoch auch sind; sondern es zeigt sich in ihnen durchgängig ein

achtungswerthes Streben nach Grösse des Charakters, theils in den Ideen, theils und noch mehr, in der Fülle der Harmonie, u. in dem Reichthum der Figuren. Wahr ist es nun freylich auch, dass der Verf. noch nicht ganz fest auf dieser höhern Stufe stehet, sondern dass zuweilen neben dem Grossen etwas Unbedeutendes oder doch Verbrauchtes zum Vorschein kömmt: aber, wie gesagt, nur zuweilen, und das Ganze jedes Satzes formirt sich immer so, dass man dies zu entschuldigen geneigt bleibt, so wie auch einiges offenbar Gesuchte, Erkünstelte, Unzusammenhängende. Beydes hier Getadelte findet sich öfter in der ersten, als in der zweyten Sonate, die überhaupt besser verbunden, und Rec. die liebste ist. Wenn man das Wort so nehmen will — nämlich so anständig und vollgültig, als es Rec. früher bey der Beurtheilung einiger Werke anderer Komponisten bestimmt hat, so sind diese Sonaten als Passagen- u. Bravour-Stücke, mit diesen angemessenen ernsten Zwischensätzen, hinlänglich charakterisirt; und da sie diesen Platz recht gut behaupten, sind sie Spielern von beträchtlicher Uebung, von Kraft, Festigkeit und Precision, zur weitern Uebung, wie zur Unterhaltung, allerdings zu empfehlen. Das Instrument selbst ist gut benutzt, der Spieler hinlänglich beschäftigt, und beyden, besonders in der zweyten Sonate, nichts zugemuthet, was übertrieben und wirkungslos wäre. Freylich muss man sich erst mit der Art u. Weise des Verf., dem Sinne des Werks und auch dem Spiele nach, ein wenig bekannt gemacht haben, wenn alles gut herauskommen soll; das liegt aber in der Natur der Sache und ist Schuldigkeit jedes Kunstfreundes bey allen Stücken, die einigen gegründeten Anspruch auf Originalität machen. So will ja bekanntlich Mozart, Clementi, Beethoven, Cramer und Dusseck, jeder anders verstanden, jeder im Vortrage anders behandelt seyn; und Rec. sieht nicht ein, warum Komponisten, die jenen Meistern zwar noch bey weitem nicht zuzugesellen sind, aber doch ebenfalls etwas Eignes und Schätzenswerthes liefern, nicht dasselbe Recht fordern könnten? Gehet Hr. R. auf dem hier betretenen Wege fort, hält sich in Zukunft noch unwandelbarer auf demselben, u. beugt weder zur Rechten in die ausgefahrne Landstrasse des Gemeinen, noch zur Linken in das Dickigt des Gesuchten, Verkünstelten, Unzusammenhangenden: so darf man von ihm noch vieles wahrhaft Ausgezeichnete erwarten.

Die Sonaten sind auf Stein so schön gedruckt, wie sehr guter Stich; die wenigen Fehler verbessern Spieler solcher Stücke schon selbst, ohne dass man mit deren Angabe den Raum hier interessantern Dingen wegzunehmen brauchte.

Franz Seydelmann,

churfürstl. sächsischer Kapellmeister, starb vor einigen Wochen in Dresden. Er war 1748 ebendaselbst gebohren, ein Sohn des damaligen königl. Poln. Kammersangers, Ignatius Franz Seydelmann (und älterer Bruder des rühmlich bekannten Zeichners und Malers, Jakob Seydelm. in Dresden.) Seine erste Schule als Musiker machte er unter dem damaligen Hoforganisten Weber; 1764 liess ihn der Hof mit Naumann nach Italien reisen, um sich unter dessen Anleitung weiter auszubilden und besonders auch den strengen Stil zu studiren. Dies that er auch mit vielem Fleiss und gutem Erfolg; ganz vorzüglich bildete er sich aber auch in Italien zu einem trefflichen Tenorsänger aus. Da er aber der Komposition wegen nach Italien gesandt war, wurde er auch bey seiner Rückkunft als Komponist angestellt — und zwar als Kompenist für Kirche und Kam-

mer. Seit 1787 war er wirklicher Kapellmeister, wo er denn im Wechsel — sonst mit Naumann und Schuster, in der letzten Zeit mit Schuster und Paer, die Kirchenmusik dirigirte, nachdem er in früherer Zeit einige von ihm selbst komponirte Opern auf das ital. Hoftheater gebracht hatte. Man hat sechs italien. Opern von ihm, die mit guter Einsicht und in dem Geschmack geschrieben sind, der während seines Aufenthalts in Italien dort herrschte. Sie gefielen, ohne jedoch Aufsehen zu machen oder sich weit zu verbreiten. Weniger bedeuten einige deutsche Operetten von ihm und seine Instrumentalmusik (für Klavier, Flöte etc.): Originalität in der Erfindung, Neuheit in der Behandlung, und inneres Leben und Feuer musste man an Werken aus Gattungen, wo der Komponist seine gründlichen contrapunktischen Kenntnisse und Fertigkeiten nicht anbreiten, und denen durch strenge Regelmässigkeit des Satzes allein nicht aufgeholfen werden kann, am meisten vermissen. Dagegen verdienen viele seiner Kirchenstücke wahre Achtung und mehr Aufmerksamkeit, als sie bisher, ausser Dresden, gefunden zu haben scheinen. Man hat von ihm einige Oratorien, denen aber fast dreyssig Messen, verschiedene Magnificat, Miserere etc. noch vorzuziehen sind. In allen diesen scheint es sein Ziel gewesen zu seyn, Hasse's Schreibart, modernisirt und unsern Zeiten möglichst angepasst, wiederzugeben; und es gebuhrt ihm das gewiss nicht unbeträchtliche und wahrhaft ehrende Lob, dieses Ziel, so weit es ohne Hasse's Feuer möglich ist, meistens vollkommen erreicht zu haben. — Uebrigens rühmen ihn alle, die seinen Umgang genossen, als einen sehr guten, stillen, gewissenhaften Mann, der auch jedes Verdienst anderer Künstler, selbst wenn sie seine glücklichern Nebenbuhler waren, erkannte und hochschätzte, und dabey, sich selbst auf treue Verwaltung seines Amts beschränkend, wenigstens nichts Gutes, das in seiner Kunst aufkommen konnte, zu hindern sich erlaubte.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Flûtes, comp. par G. A. Schneider. Oeuvr. 36. chez Werkmeister à Berlin. (Pr. 20 Gr.)

Hr. G. A. Schn., von seinen Namensvettern unter den Komponisten zu unterscheiden, hat schon mancherley Musik dieser Art herausgegeben, die sehr bekannt und nicht mit Unrecht auch beliebt ist. Es wird daher genug seyn, hier nur zu wiederholen, dass er dem Duett, bey aller Gefälligkeit u. Galanterie, doch wenigstens etwas von dem zu geben sucht, was zu einem eigentlichen Duo gehört und den strengern Verfahren von jedem gefordert wurde. Darum zeichnen sich seine Duetten vor vielen jetzt verfassten, durch etwas von eigentlicher Ausführung, durch regelmässige Folge, innern Zusammenhang aus, woran Manche bey Abfassung solcher Stücke gar nicht mehr zu denken scheinen. Sie sind sie denn auch mit Ueberzeugung zu empfehlen, u. zwar, ausser dem instruktiven Zweck, der durch sie recht gut erreicht werden kann, auch den gebildeten Dilettanten, die bey ihrer Musik nicht nur eine, nicht gerade unangenehme Ausfüllung des Moments durch eigenes Spielen, sondern zugleich ein Vergnügen über das, was gespielt wird, suchen. Beyde Spieler dürfen nicht ungeübt, brauchen aber auch noch lange keine Virtuosen zu seyn. — Der Stich ist gut.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 12ten Nov. **No. 7.** 1806.

Versuch einer Akustik der deutschen Flöte etc.

(Beschluss).

Da nun, um den Faden wieder anzuknüpfen, wo ich ihn abgerissen habe, der Grundton einer Röhre durch Verlängerung derselben tiefer wird, so kann ganz natürlich auch eine Flöte durch längere Mittelstücke, oder, im Falle der Noth, durch das sogenannte Ausziehen (allonger la flûte à l'emboiture des pieces) tiefer gestimmt werden. Aber dieses leztere Verfahren muss nothwendig jedesmal Misstöne erzeugen, weil dabey die Seitenoffnungen an der Flöte unverändert bleiben, und durch diese Seitenoffnungen die Töne nur in so fern richtig abgeschnitten werden, als sie und ihre Zwischenräume mit der Länge der Flöte in richtigem Verhältnisse stehen.

Ein Missverhältnis von mindern Belange entsteht, wenn man blos das Mittelstück am obern Ende, oder das Kopfstück auszieht, falls dieses mit einem besondern Auszuge versehen ist. In beyden Fällen kann man so ziemlich durch eine Pfropfschraube am Kopfstück und durch ein Register oder einen Auszug am Füsschen das wieder gut machen, was durch das Ausziehen verdorben worden ist.

Quantz *) hält die Auszüge an den Kopfstücken für gut; Tromlitz **) verwirft sie, weil dadurch eine Flöte gänzlich verdorben und unbrauchbar gemacht würde; und die Pariser Flötenschule ***) missbilligt sie, weil dadurch nicht nur mehrere Töne falsch und rauh würden, sondern auch das Kopfstück dadurch ein solches Gewicht bekame, dass sich die linke Hand davon beschwert fühlte. Diese beyden lezten Urtheile sind sehr übertrieben.

*) a. a. O. Hpst. I. §. 15. Hier sagt er von diesen Auszügen: „Ich habe hiervon selbst die Probe gemacht, und sie bewährt gefunden."

**) Ueber die Flöte mit mehreren Klappen, deren Anwendung und Nutzen. Nebst einigen andern dahin gehörigen Aufsätzen. Leipz. bey Böhme 1800. 8. 132.

***) Hügot's und Wunderlich's Flötenschule, für das Conservatorium zu Paris verfasst, und zum Unterricht angenommen. Leipz. ohne Jahrzahl. (2 Thlr.) In diesem Werke, das zum Unterrichte sehr brauchbar ist, heisst es Art. 2. Anmerk. (1): „Um diese mehreren Mittelstücke zu vermeiden, hat man einen Mechanismus, den man die Pumpe nennt, erfunden, der den ganzen Körper, oder das Rohr der Flöte nach Belieben verlängert oder verkürzt (?). Aber dieser Mechanismus hat den Fehler, dass er mehrere Töne falsch macht oder ihnen eine gewisse Rauheit giebt. Ueberdiess macht diese von Metall gearbeitete Pumpe die Flöte so schwer, dass die linke Hand, die ihr Gewicht aufhalten muss, dadurch beym Spielen ausserordentlich gehindert wird." In England und Deutschland — muss ich hier noch hinzufügen — werden sie sehr gut und so leicht gemacht, dass sich die linke Hand durch sie nicht im mindesten beschwert fühlt.

Auch pflegt man durch ein grösseres Füsschen der Länge der Flote etwas zuzusetzen, um dadurch vermittelst zweyer Klappen die Töne cis und c zu gewinnen.

Quantz *) missbilligt diese Erfindung; Tromlitz **) tadelt sie, weil ein C Fuss zu nichts taugе, und den Ton verderbe; Devienne ***) stimmt dieser Meynung laut bey, weil diese Töne ausser der Natur des Instrumen s lägen, nie Festigkeit erhielten, u. den übrigen Tönen schadeten. — Die Flotenschule des Conservatoriums verwirft diese Klappen aus denselben Gründen †). Diese Urtheile sind schwerlich das Ergebnis geprüfter Erfahrungen, und Herr Grenser ††) drückt sich daher sehr bescheiden aus, wenn er dagegen ausert, durchgängig habe er nicht gefunden, dass die cis- u. c-Klappen den Ton der Floten verdürben. Es lässt sich auch in der That die Nothwendigkeit, warum durch einen C-Fuss der Ton der Floten Schaden leiden müsste, nicht wol einsehen. Wenn nun das wirklich nicht der Fall ist, so scheint der c-Fuss allerdings zu den Verbesserungen der Flote zu gehören, wiewol ich keineswegs mit dem zu rechten gesonnen bin, welcher behaupten wollte, dass das c auf der Flote von keinem sonderlichen Gebrauche sey, und dass man daher vielleicht besser thate, wenn man sich blos mit einer cis-Klappe begnügte.

Da, wie gesagt, der Grundton einer Flote durch ihre Verlängerung tiefer wird, so muss natürlich durch ihre Verkürzung die Tonhöhe ihres Grundtones steigen.

Die Verkürzung der Flote kann nun nicht anders, als durch Seitenöffnungen, bewerkstelligt werden. Wenn man nämlich das tiefe d, den natürlichen Grundton der Flote, angiebt, und dann von unten nach oben eine der bedeckten Seitenöffnungen nach der andern öffnet: so geschieht ungefähr eben das, was geschehen würde, wenn man die Flote da abschnitte, wo das Seitenloch, welches geoffnet wird, angebracht ist. Auf

*) a. a. O. Hptst. I. §. 16.

**) a. a. O. S. 131. und in seinem ausführlichen und gründlichen Unterricht die Flote zu spielen. Leipz. 1791. 376 S. 4. Cap. 1. §. 30.

***) „Je les désapreuve hautement, sagt er von diesen Klappen; ces deux tons (l'Ut dièse et l'Ut naturel en bas) sont hors de la nature de cet Instrument: n'ont et ne peuvent avoir de consistence et naissent absolument au reste. S. den discours preliminaire zu seiner Nouvelle Methode théorique et pratique pour la Flûte, dans la quelle il est traité de tous les principes indispensables pour jouer de cet Instrument, de la maniere de monter, tenir et emboucher la Flûte; des coups de Langue, des Liaisons, Cadences, Cadences brisées, Trilles, petites Notes etc. etc. à Paris (ohne Jahrzahl) Prix 12 Liv. Die bey Gombart et Comp. vor einigen Jahren herausgekommene deutsche Uebersetzung dieses Werks, das weder in theoretischer noch praktischer Rücksicht für deutsche Flotenspieler etwas neues enthält, und sogar wenigstens 30 Jahre älter zu seyn scheint, als es ist, kostet 3 fl. 30 Xr.

†) a. a. O. Anmerk. (4): „Folglich ist dieser Zusatz (der C-Fuss), der eine völlige Veränderung in dem Körper des Instruments verursacht, weil der Fuss die doppelte Länge des gewöhnlichen erhalten muss (— auf einen Zoll kommt es wol hier nicht an? —), nicht von so grossem Nutzen, dass man, um zwey kraftlose Töne in der Tiefe mehr zu gewinnen, die so schwach sind, dass man sie kaum hört — (sie können so stark als das tiefe d angegeben werden) —, die natürliche Tonreihe des Instruments verwirre, und mehrere Töne in der Höhe falsch und hart mache. Ueberdiess ist dieser, noch eine so lange Fuss, auch noch eins so schwer, welches schon ein hinlänglicher (?) Grund wäre, ihn zu verwerfen."

††) Allgem. Musik. Zeitung Leipzig 2r Jahrg. 1800. Int. Blatt No. XI.

diese Art erhält man nach und nach gewissermassen eben so viel künstliche Rohren, als sich Seitenoffnungen an der Flöte befinden, und daher eben so viel künstliche Grundtone *).

Die Grundtöne auf einer ausser der es-Klappe mit den f-, gis-, b- und c̄̄-Klappen versehenen Flöte sind demnach folgende:

d̄, ēs, ē, f̄, fis, ḡ, gis, ā, b̄, h̄, c̄̄, cis.

Für die f- gis- und b-Klappe erklärt sich die Flotenschule des Conservatoriums zu Paris mit überaus viel Wärme **); der c̄̄-Klappe und der Engländer aber erwähnt sie nur ganz kalt ***), und der Deutschen und der andern Nationen gar nicht.

Durch die Seitenoffnungen für die Töne f, gis, b und c, die sonst, um in der Kunstsprache zu reden, gegen die übrigen Tone abfallen, hat die Flote eben so viele Grundtöne in ihrer natürlichen Ordnung gewonnen, und Vortheile erhalten, die sich auf keine andere Art eben so gut erreichen lassen. Man sollte kaum glauben, dass es nach Erfindung dieser Klappen, noch Anhanger der Floten mit Einer Klappe gegeben habe, und vielleicht noch gäbe; oder, mit andern Worten, dass die Meynungen über die Vortheile, welche die Klappen in Ansehung der Kraft, Reinheit und Schonheit des Tones gewähren, getheilt seyn konnten †).

Die Gegner der Klappen klagen nämlich, zuweilen mit einer hauteur de maitre, ungefähr wie Horaz ††):

Die Flöte suchte vordem nicht, wie jetzt,
Durch eine Menge ehener Klappen,
Am Ton es der Trompete gleichzuthun;
Sie gab vielmehr nur dünne Tone an,
War einfach und von wenig Löchern.

Unter andern äussert Devienne: er billige zwar die mehreren Klappen, jedoch könne er den Anfangern nicht dringend genug die Floten mit Einer Klappe empfehlen, weil, wie er glaube, die einfachste Weise die beste ware, (la maniere la plus simple étant suivant moi la meilleure).

---

*) Lambert, a. a. O. §. XVI. Les differens tons de la flûte doivent être comparés à des tuyaux simples cylindriques qui rendent les mêmes tons.

**) Art. 2: „Wir nehmen diese drey Klappen hiermit förmlich an. Sie heissen die F-Klappe, die B-Klappe und die Gis-Klappe. Die B-Klappe liegt unter dem Daumen der linken Hand, die Gis-Klappe wird vom kleinen Finger derselben Hand bewegt, die F-Klappe wird vom 4ten Finger der rechten Hand regiert. — Wir bestehen auf ihrem Gebrauch, weil wir sie für eine sehr nützliche Verbesserung halten. Die Vortheile, die sie durch Reinheit, Gleichheit und Stärke mehrerer Tone gewähren, die Leichtigkeit, die einige Triller durch sie bekommen, und die Kraft, die man in einigen tiefern Tonen dabey gewinnt, entschädigen vollkommen für die kleine Mühe der Fingerübung, die diese Klappen erfordern." Weit besser, füge ich nur noch hinzu, scheint es mir, wenn die f-Klappe für den kleinen Finger der linken, und die b-Klappe für den Zeigefinger der rechten Hand eingerichtet wird. Man kann diesen Klappen aber auch doppelte Arme geben, und sie dann à deux mains gebrauchen.

***) Art. 2. Anmerk. (4): Die Engländer haben ausser den vier von uns angenommenen Klappen noch deren drey hinzugefügt, eine kleine, die dazu dienen soll, den Triller auf h (in a moll) mit der kleinen Secunde c zu machen, und zwey grosse, um in der Tiefe noch die beyden Töne c und cis zu gewinnen." Diess ist alles, was von der kleinen c-Klappe hier gesagt wird.

†) Allg. Musik. Zeitung, 1r Jahrg. Leipz. 1798. Int. Bl. No. X.; und 5r Jahrg. No. 37. 38. 39. 41.

††) Tibia non ut nunc orichalco vincta tubaeque
Aemula, sed tenuis, simplex, foramine pauco
Adspirare. — — Art. poet. v. 202 — 204.

Des Räthsels Kunde liegt vielleicht grossen Theils in den Worten:

Quae iuvenes didicere nolunt perdenda fateri.

(Wie man's als Jüngling gelernt, so will man's als Greis auch noch treiben.)

Durch die mehreren Klappen scheint mir die Einrichtung der Flöte vielmehr einfacher geworden zu seyn. Denn, ist es nicht das Einfachste, die Töne da zu nehmen, wo sie liegen? *) und warum soll man das, was sich mit Einem Finger sehr gut erreichen lässt, mit zwey und mehreren Fingern künstlerlich zu erkünsteln suchen?

In Ermanglung der 4 Klappen muss man sich nämlich mit eben so viel erzwungenen Grundtönen behelfen, indem man vermittelst zusammengesetzter Griffe durch Zuseczen und Wegnehmen an dem tonenden Körper (corps sonore) der Flöte **) so lange künsteln muss, bis man eine Luftsäule erhält, deren Länge — und vielleicht auch Dicke — ungefähr den Ton giebt, den man haben will.

Ehe ich hier weiter gehe, muss ich noch der dis-Klappe Erwähnung thun. Sie ist dazu bestimmt, bey gewissen Tonen den Unterschied bemerkbar zu machen, der z. B. zwischen es und dis statt findet, und ein Komma, das heisst, $\frac{1}{9}$ oder $\frac{4}{5}$ Ton beträgt ***).

Der Ausdruck „ein Neuntels-Ton" klingt freylich eben so, wie wenn man sagen wollte, — „ein Neuntels-Seufzer"; und Rousseau †) meynt daher, dass die Herren gar nicht wissen, was sie sagen, wenn sie ein so grosses Aufheben von dem Unterschiede eines Komma's machten, der zwar berechnet, aber nicht gehört werden könnte. Was entgegnet Mersenne ††), ein Neuntels-Ton

*) Eine Ausnahme hiervon macht dennoch der Grundton e mit seiner Octave. Dieser Ton liegt nämlich in der Flöte um ein gutes Theil tiefer, als da, wo ihn durch die 6te Seitenöffnung Luft gemacht wird. Sr Jahrg. S. 633—634; und Tromlitz in seinem ausführlichen Unterricht. Kap. 6. §. 21.

**) Rousseau, Dictionaire de Musique, à Deux-Ponts 1782, sagt unterm Artikel corps sonore: On appelle ainsi tout corps qui rend ou peut rendre immédiatement du Son. Ainsi dans un Violoncelle ou dans un Violon chaque Corde est un corps sonore, mais la caisse de l'instrument qui ne fait que répercuter et réfléchir le Son, n'est point le Corps sonore, et n'en fait point partie. Bey der Flöte nun ist die in derselben befindliche Luft der tönende Körper. Von ihren Schwingungsgesetzen wird weiter unten gesprochen werden. Hier bemerke ich blos, dass bey einigen Tönen auch ein gewisses Eindringen der äussern Luft in die Seitenöffnungen, wie in einem luftleeren Raum, wahrzunehmen ist. Wenn man z. B. den Ton $\bar{g}$ angiebt, und vorher auf die 6te Seitenöffnung ein Stückchen Papier gelegt hat, so wird man finden, dass man dieses Papierchen zwar wegblasen kann, so bald man den Ton kurz und stark angiebt, dass aber, wenn man den Ton anhält, dieses Papierchen sich, gleichsam als würde es in der Mitte festgehalten, am Rande schnell auf und nieder bewegt.

***) S. Musikalisches Lexicon, von Heinr. Chph. Koch, fürstl. Schwarzburg. Rudolst. Kammer-Musikus. Leipz. 1802, unterm Artikel: Komma und Dis.

†) a. a. O. unterm Worte Comma: „Les Musiciens entendent par comma la huitième ou la neuvième partie du ton. Mais on peut assurer, qu'ils ne savent ce qu'ils veulent dire en s'exprimant ainsi, parceque pour des oreilles comme les nôtres un si petit intervalle n'est appréciable que par le calcul."

††) F. Marini Mersenni, Minimi, cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturae quam artis effectus admirandi certissimis demonstrationibus explicantur. Parisiis, 1644. 4to. Harmonicae Libr. IV. de instrumentis musicis, pag. 536: „Sciendum, practicorum aurem adeo doctam esse, ut tam in organis quam in spinetis temperandis $\frac{1}{81}$ soni partem in quinta temperamento percipiant."

könnte nicht gehört werden? Ein Hundert und sechs und dreyssigstel eines Tones kann das Ohr eines Klavierstimmers wahrnehmen."

„Lieber Bruder! antwortet Dodart *) lächelnd, das ist noch viel zu wenig; ein 196tel müssen Sie sagen; Sauveur hat dies durch Versuche dargethan."

„Possen! spricht ein deutscher Sachverständiger **); wer kann sich rühmen, nur eine Quinte nach dem Gehöre so zu stimmen, dass sie gerade um die Kleinigkeit, die die gleichschwebende Temperatur erfordert, abwärts schwebe? — — Die Terzen sind noch brauchbar, wenn sie allenfalls ein ganzes Komma von ihrer Reinheit abgehen."

„Hm! Hm!" — — lässt sich hier ein Italiener ***) vernehmen, — „es findet freylich gar grosse Schwierigkeit, ein Neuntheil eines Tones zu bemerken; aber, wenn ein Sopranist das dis eben so intonirt, wie das es, so hört ein jeder, der Ohren hat, dass er unrein singt."

„Vortrefflich! vollkommen richtig!" versetzt hierauf Quantz †), „und darum ist eben die dis-Klappe, die ich 1726, besonders wegen der Töne dis, dis, ais und gis erfunden habe, für die Flöte so wichtig."

„Das versteht sich, — fällt Tromlitz ††) ein, — „an der dis-Klappe ist gar viel gelegen; ohne sie, das behaupte ich, ist es unmöglich rein zu spielen. Aber es ist zu verwundern, dass sie nicht allgemein werden will, so gar bey Flotenspielern von Profession. Ob Vorurtheil, Unwissenheit oder Trägheit Schuld daran ist, will ich nicht entscheiden."

„Die Sache, mein Herr, ist sehr einfach!" antworten die Verfasser der Pariser Flotenschule †††); „Quantz hielt zwar eine zweyte Klappe hinzuzufügen für nöthig, um den kleinen Unterschied eines Komma, der zwischen es und dis ist, auszudrücken. Da aber diese Klappe den Mechanismus der Flöte vervielfältigt, um einen kleinen entbehrlichen Unterschied zu geben, so hat man sie wieder weggelassen."

Meines Dafürhaltens ist nun zwar der Unterschied zwischen es und dis nicht entbehrlich, aber die dis-Klappe ist es; und zwar aus dem Grunde, weil sich der Unterschied eines Komma's auf der Flöte, wo

*) Memoire sur les causes de la voix de l'homme et de ses differens tons, par Mr. Dodart. In der Histoire de l'academie Royale des sciences. Année 1700, avec les memoires de mathématique et de physique pour la même année. à Amst. 1706. 8 pag. 357: „Si deux cordes étant à l'unison parfait sur un monochorde on accourcit l'une des deux d'une 2,000 partie de sa longueur, une oreille juste s'apperçoit de la dissonance qui n'est que la 4me partie d'un 49no, c. a. d., $\frac{1}{196}$ de ton. L'expérience en a été faite par Mr. Sauveur."

**) S. Sulzer's Allgem. Theorie der schönen Künste, 2te Aufl. 1794. S. 518.

***) Anleitung zur Singkunst. Aus dem Italiänischen des Herrn Peter Franz Tosi, mit Erläuterungen und Zusätzen von J. F. Agricola, Königl. Preuss. Hofkomponisten. Berlin, 1757. in 4. S. 19.

†) a. a. O. Hptst. I. §. 8, und III. §. 8.

††) a. a. O. Cap. 1. §. 7, und Cap. 3. §. 21.

†††) Art. 2. Anmerk. (2).

jeder Ton, und selbst das dis mit der dis-Klappe nach Belieben um 5 Kommata höher oder tiefer angegeben werden kann, sehr leicht ausdrücken lässt, wenn man ein gutes Gehör hat, und, wenn man es nicht hat, keine Klappe in der Welt diesen Mangel zu ersetzen im Stande ist *).

Recension.

Die Wette, Singspiel in Einem Aufzuge, nach dem Franz. Un quart d'heure de silence, in Musik gesetzt v. B. A. Weber, Königl. Preuss. Kapellm. Klavierauszug. Berl. b. Rud. Werkmeister. (Pr. 2 Thlr.)

Diese schätzbare kleine Oper ist, so viel Rec. bewusst, ausser Berlin noch nirgends auf die Theater gebracht, und verdiente es doch vor vielen. Sie ist, wie man das von diesem denkenden und erfahrnen Komponisten ohnehin erwartet, nicht in das Blaue hinaus geschrieben, wo sich alle Gattungen vermengen und der Komponist nicht durch das Ganze Vergnügen erwecken, sondern nur in einzelnen Momenten, glänzenden Arien, lermenden Ensembles, hervorstechen, beklatscht werden, den Sinn und Zusammenhang des Ganzen aber ganz unbesorgt fallen lassen will; sie ist wirklich eine kleine, leichte, komische Oper, in einem Stil, der sich dem besten französischen in dieser Gattung am meisten nähert, wo aber die Stücke meistens beträchtlich länger gehalten, und einige mehr eigentlich ausgeführt sind. Dabey ist jedoch nicht zu leugnen, dass beym Pianoforte, (weiter kennet Rec. die Oper nicht —) wo mithin der Reiz der mannichfaltigen Instrumentirung, wo auch manche andere Vortheile des erfahrnen Komponisten verlohren gehen — dass da manche Stellen allzulang, wol auch, besonders durch Wiederholungen gedehnt; dass endlich auch manche Gedanken zu unbeträchtlich und zu wenig eigenthümlich erscheinen. Die grösste Leichtigkeit und Einfalt, der populärste Stil macht ja doch dies nicht etwa unvermeidlich — wie nicht nur die Sache selbst lehrt, sondern auch, was wir, sogar in Menge, von einigen Italienern aus dieser Gattung, namentlich von Paisiello in seinen bessern komischen Opern, besitzen.

(Es sey bey diesem Worte erlaubt, die deutschen Theatertirektionen zu erinnern, dass sie, bey gegenwärtigem Mangel an guten komischen Opern, ihren Vortheil schlecht verstehn, wenn sie nicht wissen, oder nicht benutzen, dass dieser Paisiello mehr als vierzig beträchtliche komische Opern geschrieben hat — die vielen weniger beträchtlichen unerwähnt — die meistens gar nicht oder doch nicht tief unter der Müllerin stehen, an welcher wir uns, mit Recht, auf allen Bühnen, wo sie nicht geradezu verdorben wird, immer und immer wieder so sehr ergötzen! Vielleicht könnte und sollte gerade die Berliner Bühne, da sie so einsichtsvolle und thätige Männer an der Spitze, ein treffliches Personale auch für diese Gattung, und eine reiche Kasse hat, den andern auch hierin mit gutem Beyspiel vorangehen! —)

*) Der Hr. Verf. hat seine Theorie des Flötenspiels, wovon obiger Aufsatz den Anfang enthält, vollendet. Nach allem, was uns davon bekannt worden, ist sie gründlicher gedacht, strenger durchgeführt und anziehender geschrieben, als alles, was man über diesen Gegenstand besitzt. Um so mehr müssen wir wünschen, dass das Werkchen öffentlich erscheinen möge. An guter Aufnahme beym Publikum wird es ihm schwerlich fehlen, und bey den Kennern, ganz gewiss nicht.

d. Redakt.

Am interessantesten findet Rec., auch beym Pianoforte, das Terzett No. 2., die Arie No. 5., das Duett No. 7. und den kurzen Schlusschor No. 8., und Niemand wird, vornämlich in diesen Stücken, den Mann von Geist, Kunsttalent und vieler Erfahrung verkennen. Schwierig ist weder der Gesang, noch das lebhafte, immer angemessene Accompagnement: so können also auch mässig gebildete Dilettanten Vergnügen daran finden. Die Verse sind nicht etwa musterhaft, doch aber grösstentheils besser, als bey drey Viertheilen der jetzt gewöhnlichen Opern.

Die Oper ist mit neuen Ungerschen Typen schön, aber ziemlich uncorrekt gedruckt. Wäre der Dialog beygesetzt, so hatten auch die meisten Singstücke sehr gewonnen, da die grössern ganz scenisch und handelnd, so aber hin und wieder nicht verständlich sind. Einen bis zwey Bogen gedruckten Text bey solchen Werken zu ersparen, scheint uns eine üble, und am Ende nicht einmal vortheilhafte Oekonomie; denn gewiss würde eine Oper mit Dialog von weit Mehrern gekauft, als ohne diesen — besonders wenn sie, wie diese, sich auch für Privattheater eignete! —

Nachrichten.

Seebad Doberan in Meklenburg. Wenn Sie, l. Fr., mit mir überzeugt sind, dass, ausser dem wirksamen Seebade, der heitern Luft, der romantischen Lage und den mannichfaltigen Reizen dieses lieblichen Orts, auch die Zauber der Tonkunst zur Vertreibung Ihres Hypochonders kräftig beytragen können, so besuchen Sie ja künftigen Sommer Doberan. Sie können durchaus in keinem Bade öfter und bessere Musik hören. Dass ich nicht von der Musik bey Tafel, bey den Ballen, bey den Badehäusern spreche, versteht sich, (wiewol letztere sich am Gestade der Ostsee immer ganz anders ausnimmt, als beym Karlsbader Sprudel, mit Zubehör,); wir haben hier feinere Genüsse für Ohr und Herz.

Die Harmonie des Herzogs besteht aus Musikern von — grösstentheils — ausgezeichnetem Talent, und, was Sie, als Kenner, nicht übersehen werden, in den Jahren reger Wirksamkeit und durch fast tägliche Uebung zu einem schönen Ganzen vereinigt. Der Reitz eines Orchesters aus lauter Blasinstrumenten ist schon aus der Aehnlichkeit derselben mit der Menschenstimme sehr erklärbar, besonders bey den Umgebungen einer schönen Natur. Rechnen Sie hierzu, dass diese Harmonie in der Wahl ihrer Stücke unbeschränkt ist und die interessantesten, schönsten Sachen aus den Werken unserer besten Meister wählt; dass uns dabey so manche Reuerinnerung aus früher genossenen Opern freundlich anspricht u. s. w., so werden Sie leicht glauben, wie lieb mir die Mittagsstunden waren, in denen die Harmonie, täglich, auf dem sogenannten Kamp (einem mit Gebüschen umpflanzten Rasenplatze) spielte.

Das Theater hatte noch voriges Jahr ein trauriges Lokal im ehemaligen Refektorium der Doberaner Mönche. Jetzt ist, auf herzogliche Kosten, in dem kurzen Zeitraum von neun Monaten, durch den Hofkonducteur Severin ein massives, schönes, grosses u. geschmackvolles Schauspielhaus erbaut worden. Ueber die Schönheit und Zweckmässigkeit dieses Gebäudes ist unter Kennern nur eine Stimme, der ich, ein Laye in der Baukunst, die meinige gern beyfüge; in Rücksicht auf Akustik stehet mir aber ein Urtheil zu, u. da versichere ich, es ist vortrefflich. Ich habe noch kein Theater gefunden, wo man in jedem Winkel, auch den leisesten Ton

so deutlich und bestimmt hört und wo die Musik sich so kraftvoll ausspricht. Die Bauart des Orchesters, das einen doppelten Resonanzboden hat, von wo aus durch eine Röhre ein Schall-Loch auf das Proscenium geht, muss allerdings zu der trefflichen Wirkung der Musik viel beytragen. Die Dekorationen, worunter mehrere von Verona, sind prachtig, die Garderobe glanzend und richtig costumirt. Der Graf v. Hahn, der seit einem Jahre die Direktion des Theaters übernommen hat, wendet sehr ansehnliche Summen darauf. Die Gesellschaft ist, im Ganzen genommen, recht gut: sie hat verwichnen Sommer, ausser den neusten guten Schauspielen, die Opern: Axur, Wassertrager, Don Juan, das unterbrochne Opferfest, (letzteres vorzüglich) und andre, gut gegeben; mehr kann man wol nicht verlangen. Das Orchester besteht aus der Hofharmonie und einigen ausschliesslich für's Theater engagirten Musikern. Wenn ich Ihnen sage, dass es Beethovens schöne und gar nicht leichte Sinfonie aus C (die mit dem Septimen-Accord anfangt) untadelhaft ausführte, so brauche ich zu seinem Lobe nichts weiter hinzuzusetzen. Auch die Regie verdient Beyfall, dass sie bey den Zwischenakten Rücksicht auf die Musik nimmt. Auf mancher, sonst guten Bühne betrachtet man bey'm Schauspiel die Musik zwischen den Akten blos als Ausfüllungsmittel; sind Maschinen und Garderobe in Ordnung etc. so wird der Vorhang aufgezogen u. das Orchester muss oft mitten in der schneidendsten Dissonanz aufhören: dies ist ein Mangel an Achtung gegen die Tonkünstler, den kein Orchester, das sich fuhlt, leiden sollte. Hier wurde zwar vom Theater aus ein Zeichen gegeben, dass Alles in Ordnung sey; man liess aber auch dem Orchester Zeit, das angefangene Stück zu vollenden, oder wenigstens in einer verwandten Tonart zu schliessen.

Konzerte hatten wir drey. Das erste gab ein 10jahriger Knabe, Namens Wessely, auf dem Fortepiano: für sein Alter spielte er recht brav. Die Hrn. Hammerl und Haidner von der Hof-Harmonie spielten ein Doppelkonzert für Klarinette und Fagott von Schneider, das allgemeinen, verdienten Beyfall erhielt. Das zweyte Konzert gaben die drey Gebrüder Preumay'r aus Coblenz, sämmtlich Fagottisten, eben so talentvolle Künstler als, durch Bescheidenheit und gute Sitten, achtungswerthe Menschen. Möge ihnen die gute, herzliche Aufnahme, die sie hier, besonders von Seiten der H. Hofharmonie fanden, auf ihrer Reise überall werden! Dem dritten Konzerte eines Klavierspielers, Janssen, (wenn ich nicht irre) konnte ich nicht beywohnen. Alle drey Konzerte waren indess nicht sehr besucht; das zweyte noch am meisten, aber doch nicht im Verhaltnis mit dem Verdienste der Künstler. Es sind der Zerstreuungen hier zu viele und besonders sind die Balle den Konzerten nachtheilig. Uebrigens ist Doberan noch immer im Wachsen und ich freue mich im Voraus auf den gewiss noch erhoheten musikalischen Genuss des künftigen Sommers.

Kurze Anzeige.

Rondeau pour Pianoforte av. accomp. de Flute par F. Fiorillo. Oeuvre. 16. à Offenbach chez André. (Pr. 45 Xr.)

Oeuvre 16? Da hatte wol etwas Eigenthümlicheres zur Welt kommen sollen! Es ist ein Rondeau — nach Pleyl, als solches gar nicht übel. Alles ist sehr leicht durchzuschauen und durchzuspielen. Die Flotenstimme ist sehr wenig obligat. Das Aeussere ist schon.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Nov. **Nº. 8.** 1806.

Erster Musikunterricht.

Dass durch den gewöhnlichen Klavierunterricht viel junge Leute für die Musik verdorben werden, darüber wird unter den verständigen Musikliebhabern nur Eine Stimme herrschen. Schon die Natur des Instrumentes verträgt es nicht, dass man darauf nur klimpere; und ein Klimpern ist der gewöhnliche Anfang des Klavierspielens. Noch mehr aber leidet der junge Zögling der Tonkunst an der Entwickelung des Geschmacks bey dem unablässigen Streben der Meister nach Fertigkeit und Uebung in der Gelenksamkeit der Finger — das Einzige, wodurch man in unsern Tagen sein Glück auf diesem Instrumente machen kann. Das Gesangvolle in der Melodie, verbunden mit einer weichen und sanften Harmonie, der eigenthümliche Vortrag musikalischer Ideen, wodurch sich die in unsern Zeiten sehr selten gewordnen guten Klavierspieler vor den gemeinen Fortepianospielern auszeichnen, geht darüber grösstentheils verloren. Es ist mehr als oft schon wiederholt worden, dass mit dem Singen der Anfang in der Musik gemacht werden sollte. Singen lernen die Kinder schon in den ersten Jahren ihres Lebens. Ehe sie noch etwas von Buchstaben und Noten wissen, singen sie schon bekannte Melodieen verständlich und leicht und mit einem Ausdrucke von kindlicher Einfalt und kindlicher Fröhlichkeit, um den man sie beneiden möchte. Schade nur, dass die Kinder in diesen Jahren so wenig Gutes zu hören bekommen. Das, was wir unter der Musik verstehen, ist für sie zu gelehrt. Das Gemeine dagegen ist in der Regel fehlerhaft und abgeschmackt. Ausserdem giebt sich kein Mensch die Mühe, den Kindern etwas vorzusingen. Sie lernen es blos vom zufälligen Hören, in den meisten Fällen mögen sie sich aber glücklich schätzen, dass niemand auf den Einfall kommt, sie das Singen förmlich zu lehren. So lange sie für sich singen dürfen, singen sie, was sie verstehn und begreifen, was ihren Ohren und ihrer Kehle wohl thut, und was sie bequem und ohne Schwierigkeit nachmachen können. Sobald vom Unterricht die Rede ist, müssen sie auf alle diese Vortheile und Annehmlichkeiten Verzicht thun. Sie müssen Töne hervorbringen, wie es der Meister verlangt. Ob sie in dem kleinen Umfange ihrer ganzen Stimme liegen, ob es die Töne sind, worin sie ihre ersten Melodieen sangen, darum kümmert sich der Lehrer nicht. Noch weniger fragt er darnach, ob das, was sie nachsingen sollen, ihnen gefallen werde, oder nicht. Er lässt sie die Scala hundertmal auf und absingen, einen Ton wie den andern, ohne Rhythmus, ohne melodischen Zusammenhang, ohne gefällige Abwechselung, ohne untergelegten verständlichen Laut. Ich schrieb, diesem Uebel nur von fern zu begegnen, vor einigen Jahren meine Kindermelodieen, worüber der vortreffliche Zumsteeg unter andern so viele Freude empfunden haben soll. Seit der Zeit ist von andern noch kein Versuch gemacht worden, die Bahn des Gesanges den gesanglustigen

Kindern zu ebnen und ihnen den ersten Wohlschmack an den Freuden der Tonkunst zu kosten zu geben. Melodieen für Volkslieder sind ohne Auswahl und Geschmack gesammelt und gedruckt worden in Menge. Aber wenige darunter möchten wol den Forderungen genügen, die von so wenigen begriffen werden, denen es um die Verbreitung des Gesanges unter dem Volke zu thun ist. Voglers Melodieen der Bayerschen Volkslieder wünschte ich zu sehen. Von ihnen allein erwarte ich, was man den ungeschickten Tonsetzern nicht zutrauen, und den geschickten nicht anmuthen darf. Doch ich wollte ja hauptsächlich nur vom Klavierspielen reden. Unsre kleinen Mädchen, wenn sie ihr: O bambino, mio bambino singen, oder ihr Brüderchen, wenn es sich eigne Melodieen mit Text und Noten aus dem Kopfe componirt, setzen sich ans Klavier und begleiten sich ihren Gesang mit beyden Händen. Das giebt eine Musik, so ohngefähr, wie man sie auf unsern Kirchweihen hören kann, wo ein Violinist und ein Bassgeiger sich ein paar Jungen miethen, die den ganzen Tag und ganzen Abend weiter nichts zu thun haben, als mit einem Bogen, den man ihnen in die Hand giebt, auf einer alten Geige, die sie auf die Schulter legen müssen, immer auf und ab zu streichen. Letzthin zankten sich ein Paar dergleichen Knaben über die Ehre, früher oder später beym Streichen müde geworden zu seyn. Man sieht hieraus das leibhaftige Bedürfnis eines fühlbaren Accompagnements. Gäbe dies sollte nun beym Klavierspielen zum Hauptzweck gemacht werden. Will ich meinen Kindern eine Freude machen, so setze ich zwey bis drey ans Klavier und gebe ihnen in jede Hand einen Ton. Was ich mit der Rechten dazu spiele, lasst sie glauben, als hätten sie die Musik ganz allein zu Wege gebracht. Das genauste Zeitmaas beobachten sie bey diesem Spiele, und der verständigste wechselt im Grundbasse mit der Quinte und dem Haupttone bey jeder Ausweichung geschickter und treffender, als der Bassspieler auf dem Tanzboden. Da kommt nun aber der sinnige Altbruder zu mir und sagt: O Vater, ich bitte dich, lass mich Accorde spielen. Seine kleine Hand ist noch nicht vermögend, eine Octave zu umspannen. Aber ich theile seine Hände in den aussen Wohlklang und gebe ihm 2 bis 3 Töne in jede, die er bald sanft und weich, bald stark und nachdrücklich zusammen anschlägt.

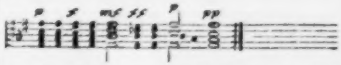

Der Effekt ist so wunderschön, dass ich oft, wenn ich die Töne aus der Ferne höre, in aller Vergessenheit ausrufe: wer spielt wol auf meinem Klaviere? Gestern fand der Knabe dieselbe Harmonie in E moll. Er hatte, ohne es zu wissen, und ohne Noten, den Altschlussel in Tenorschlüssel verwandelt. Heute musste ich ihm — aus D-moll, worin ich eine Bachische Fuge gespielt hatte, ähnliche Harmonieen für seine Finger erschaffen. Es entstand daraus folgender Satz:

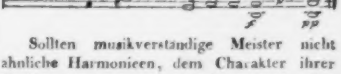

Sollten musikverständige Meister nicht ähnliche Harmonieen, dem Charakter ihrer Zöglinge angemessen und willkommen, erfinden und auf diese Art ihnen ein Instrument werth machen können, was ihnen durch das gemeine bocksprüngige Passagenwerk ganz verleidet werden muss, so wie Kennern ihr gesammtes Spiel verleidet wird? Alle Passagen liegen ja zwischen diesen Accorden. — Ohne das mühsame Lernen der Applicatur aller Tonleitern werden sie beym Ausfüllen der Intervalle jedem Zwischentone

den rechten Finger anweisen, wenn sie die vollen Accorde mit beyden Handen gut und richtig und so bequem, wie es die fünf Finger an jeder Hand erlauben, greifen lernten. Es ist doch wol etwas mehr werth, seinem Zöglinge Begriffe von Harmonie, von einer solchen, wie sie meinen jungen Klavierspieler oft in Entzücken setzt, durch schöne Accorde beyzubringen, und ihn dadurch in den Stand zu setzen, über alle Töne zu walten, wenn er einmal sein Ohr für alle diese Wohlklange empfanglich gemacht hat, als ihm eine Polonoise und Menuet nach der andern, sammt einer ganzen Pleyelschen Sonate zur abgedrungenen Verwunderung aller Zugaffer, nach Noten, die er auswendig gelernt hat, abspielen lassen. Meine Kleinen würden lachen, wenn sie jemand fragen wollte, ob sie Klavier spielen könnten. Unser Vater spielt Klavier, würden sie antworten, und unsre Mutter singt. Sie denken nicht daran, dass sie so etwas könnten, und doch sitzen sie, ehe man sichs versieht, vor dem Klaviere, und singen u. spielen zusammen nach Herzenslust.

Es war nur so Spass, würde unsre Liane sagen.

Horstig.

Ein neuer Taktmesser, welcher aber erst erfunden werden soll.

Ungeachtet ich nicht für Taktmesser als Unterrichts-Hülfsmittel bin, so will ich ihnen doch keinesweges allen Nutzen streitig machen. Wer das Tempo nach dem Taktmesser pünktlich durch ganze Satze befolgen kann und will, der muss wenigstens kein sehr reizbarer und gefühlvoller Spieler seyn; eine solche Beherrschung der Empfindung muss auch unvermeidlich Steifheit in den Vortrag bringen, und ist in den meisten Fallen, selbst dem Geiste der wahren Musik zuwider. Ich glaube daher, dass Taktmesser, ihrer eigentlichen Bestimmung nach, mehr Anfangs das Tempo zeigen sollen, als dass man ihnen in der Folge des Satzes bey zunehmendem Feuer des Vortrags und gedrängterer Fülle der Ideen strenge zu folgen brauchte. — Die grössten Künstler haben auch bewiesen, dass sie nicht nach einem solchen mechanischen Instrumente spielen konnten, dass es ihrer Empfindung zuwider war, und sie unwillkürlich davon abwichen. Allein das herrschende Zeitmaas eines Tonstücks beym Anfange desselben bestimmt anzugeben — dazu sind die Taktmesser für Jeden ein herrliches Mittel. Zu diesem Behufe sind aber unsere gewöhnlichen weniger allgemein brauchbar, indem sie vermöge ihrer Form, als Wanduhren etc. immer nur auf einen Ort, auf ein Zimmer etc. eingeschränkt sind. Durch meinen Vorschlag wird diesem Mangel abgeholfen, ihre Form verbessert, und ihr Nutzen allgemeiner. Man suche nämlich Taktmesser in Form einer Taschenuhr zu verfertigen, welche (wie die bekannten Taktmesser) ein Zifferblatt mit Nummern und beygeschriebenem Tempo — z. B. Allegro. No. 2 — 3. etc. je nachdem der Satz mehr oder weniger geschwind gehen soll — nebst den nothigen Rädern u. Schlagwerk im Innern haben. Das Schlagwerk müsste vorzüglich horbar seyn; eine Glocke oder dess Etwas dürfte sich hierzu schicken. Das Wesentliche des ganzen Taktmessers ist überhaupt dies: durch alle mogliche Grade vom Langsamsten bis zum Schnellsten deutliche gleichzeitige, bestimmte Schläge hören zu lassen, und diese Grade durch den einfachsten Mechanismus willkürlich bestimmen zu konnen. Es leuchtet von selbst ein, dass die Schlage eines solchen Taktmessers nicht während des Spielens ge-

hört werden können; dies ist auch nicht nöthig: der Spieler soll nur, ehe er anfangt zu spielen, denselben an das Ohr halten, und sich das Tempo wol abnehmen u. einprägen; dies ist schon viel und auch genug. Man muss von keiner Sache zu viel verlangen. Dieser in Rede stehende Taktmesser hat aber den Vortheil, dass er aller Orten anwendbar, und vortheilhafter gebaut ist; auch kann er im Preise nicht gar hoch zu stehen kommen. — Meine Idee geht nicht dahin, ihn etwa mit der Taschenuhr zu vereinigen; er ist etwas für sich bestehendes. — Würde diese Art von Taktmesser so allgemein, wie z. B. die Reaumürschen Thermometer, so dürfte sich keck lich jeder Komponist auf sie beziehen, und wäre sicher, dass seine Werke im richtigen Zeitmaase gespielt und wenigstens nicht viel verfehlt würden. Für diejenigen, welche keinen solchen Taktmesser hätten, ständen — neben jenen Beziehungen auf denselben — die jetzt gewöhnlichen Ausdrücke zur Bezeichnung des Tempo. — Sehr freuen sollte es mich, wenn irgend ein erfinderischer Künstler, — Uhrmacher — diese Idee weiter verfolgte und sie realisirte. — Kleinigkeiten, welche etwa noch aufstossen könnten, geben sich von selbst. —

d. 16ten Sept. 1806.

F. Guthmann.

Recension.

Trois grandes Sonates pour Pianoforte et Violon, arrangées d'après les trois Quatuors Oeuvre. 9. de F. Franzl, par J. Amon. à Offenbach chez André. (Pr. 4 fl.)

Aus wahrhaft vorzüglichen Quartetten können nicht in gleichem Grade vorzügliche Sonaten werden; so wie aus solchen Sonaten nicht gleiche Quartetten — das versteht sich von selbst; und der Komponist wäre ein Stümper, der für Bogeninstrumente und deren Eigenthumlichkeiten gar nicht anders schrieb, als für Klavierinstrumente und die Eigenthumlichkeiten von diesen. Nun aber vollends der liebliche Geiger Franzl! der bey seinen Kompositionen so sehr viel auf den eigenen Reiz seines Instruments, ja auch auf die ihm selbst (Franzln) eigene, äusserst nette, feine, graciöse, schmeichelnde, zierliche Behandlung desselben rechnet! Kein Unterrichteter wird also hier von den Sonaten alles so verlangen, wie er es dort in der Quartettmusik hören kann — wenn ihm auch hier alle Noten gegeben werden. Was sich aber thun liess, das hat Hr. Amon treulich gethan, nicht etwa nur so, dass sich die Sonaten nicht schwer und natürlich, fast überall sogar bequem, spielen lassen, sondern auch so, dass ihnen sogar nicht viel von ihrem Charakter verlohren ging, wenn auch, wie gesagt, nicht wenig von ihrem Reiz. Letzteres war unvermeidlich; so wird z. B. kein Mensch, auch auf dem schönsten Pianoforte, Stellen, wie S. 29., Syst. 4 und 5., S. 43 und folgg. das ganze Moderato — ganz so pikant und gleichsam neckend vortragen können, wie auf der Geige, und wie es eigentlich seyn muss. Wollte man aus solchen u. ähnlichen Stellen gegen die ganze, jetzt gewöhnlich werdende Weise: Quartetten und noch vollere Instrumentalmusik für's Pianoforte einzurichten, sprechen, so würde man im Ganzen zwar gewiss nicht Unrecht haben; doch daran hatte man Unrecht, wenn man darüber das Gute vergässe, das dieses Verfahren doch auch hat — und wovon hier nur angeführt werden mag, dass ein solches gut arrangirtes Stück alle die Vortheile eines guten Kupferstichs nach einem grössern Originalgemälde gewährt, und dass besonders bey allen nicht schlechten, selbst

bey den nur einigermassen leidlichen Quartetten, denn doch einige regelmässige Ausführung aller Stimmen statt hat, woran sich nun der Klavierspieler gewöhnt u. hernach den blos trommelnden, gesetzlosen Plunder, womit man ihn sonst überhauft u. verderbt, gar nicht mehr mag. Freylich bleiben Klavierstücke, in jenem guten Stil gleich ursprünglich geschrieben, solchen arrangirten immer weit vorzuziehen; diese sind aber auch nicht so häufig und schnell geschrieben, als sie die Spieler nun einmal haben wollen. — Doch zurück zu vorliegendem Werke selbst!

Ueber die Quartetten, als solche, ausführlich zu seyn, ist hier der Ort nicht, da wir sie nicht anzuzeigen haben, u. nicht die Zeit, da sie schon in so vielen Handen — da sie auch, besinnet sich Rec. recht, in diesen Blättern früher schon angezeigt sind. Es sey genug, zu wiederholen: sie gehören unter Fränzls angenehmste. Und Hrn. A. ist schon oben sein verdientes Lob wiederfahren; es lasst sich kaum besser machen, als er's gemacht hat, und das ganze dritte Quartett, so wie vom ersten die beyden ersten Satze, nehmen sich auch in dieser neuen Gestalt sehr gut aus.

Der Steindruck ist schön, und beynahe auf Kosten der Augen scharf und elegant. Auch ist vier Gulden für drey, nicht eigentlich originale Sonaten denn doch zu viel! —

Nachrichten.

Wien, d. 7ten Nov. Im Theater an der Wien ward eine grosse heroische Oper: Semiramis, aus dem Französischen des Desriaux, von Castelli übersetzt, mit vielem Beyfall gegeben. Der französische Dichter hat das Voltairesche Trauerspiel, wonach er arbeitete, nicht ohne Geschicklichkeit in eine Oper vertheilt, nur dass er wegen Mangel des Raumes viele Motive nicht entwikeln konnte, welche der Tragödie dort natürlich höheres Interesse ertheilen. Sonst ist die Handlung ganz beybehalten: Nynias kehrt als Sieger zurück und wird von Semiramis, welche den Sohn in ihm nicht ahnet, zu ihrem Gemahle bestimmt. Ninus zürnender Schatten fordert aber Rache für den Mord, welchen Semiramis mit dem Feldherrn Assur an ihm verübte, und hindert die Vermählung; zugleich entdeckt der Oberpriester dem Nynias seine Abkunft. Er eilt in das Grabmal seines Vaters; Semiramis, von einer Verschwörung Assurs gegen ihn benachrichtiget, eilt ihm nach, sein Leben zu retten: aber das Schicksal leitet Nynias Hand gegen seine Mutter, indem er Assur zu durchbohren glaubt. Semiramis stürbt, Nynias kann nun seine frühere Geliebte, Azemia, zu sich auf den Thron erheben.

Catel, eines der Mitglieder des Conservatoriums zu Paris, hat diese Oper mit einer Musik ausgestattet, die, ohne durch ausgezeichnete Originalität zu glanzen, doch durch Anordnung, verständige und gedachte Ausführung, treffliche Charakteristik und effektvolle Instrumentirung, sich vor vielen andern rühmlich auszeichnet. Das Vorzüglichste darin sind ohne Zweifel die kraftvollen, feurigen Chöre; darunter rechne ich den Chor im zweyten Akte: Wir schwören nun bey unsers Königs Grabe — den Schlusschor in eben diesem Akte: Kommt, tretet in den Kreis, ihr Brüder — und einen Chor der Magier: Nun Muth Arsaz etc. Auch ein Duett im zweyten Akte: Der Hofnung milder Strahl erleuchtet — und eine Bassarie Assurs sind sehr wohl gelungen.

Die Aufführung war mit allem Glanze ausgestattet: die Dekorationen neu u. präch-

tig, eben so die Kleidungen. Mad. Milder als Semiramis zeigte ihre vortreffliche Stimme in schönster Reinheit, und spielte mehrere Stellen sehr gut, besonders die Sterbescene, die ihr in der That vortrefflich gelang. Weniger gefiel der Tenorist, Hr. Gottdank, der auch wirklich gar zu oft ins Falsett überging. Dem. Müller spielte und sang mit ihrem gewöhnlichen Fleisse.

Zur Feyer des Theresientages und unserer Kayserin hatte ein hiesiges Bürgerregiment eine Kantate veranstaltet, die aber erst einige Wochen später im Redoutensaale gegeben wurde. Der Text war von dem Magistratssekretär Gaheis mit sichtbarem Mangel an Dichtergeist bearbeitet, und die Musik von Fischer dazu komponirt worden. Fischer hat auch hier wieder seine Kenntnis der Instrumentirung und des Effekts gezeigt: doch giebt es der Stellen gar viele, die deutlich an Haydns Schöpfung erinnern. Hr Tomaselli von Salzburg hatte die Gefälligkeit, die Tenorpartie zu übernehmen; er trug sie mit Fertigkeit und Ausdruck vor, wenn gleich seine Höhe nicht beträchtlich ist, zu deren Ersatz er häufig ins Falsett überging. Mad. Milder und Hr. Weinmüller erfüllten die Erwartungen des Publikums, das übrigens nicht sehr zahlreich zugegen war.

Kurze Anzeigen.

Six Bacchanales pour le Pianoforte av. accomp. de Flute, Tambourin et Triangle par D. Steibelt. No. 4. à Paris. à la Muse du Jour. (!) Chez Cochet. (Pr. 6 Livr.)

„Musikalische Bacchanalen? Wir kennen gemalte; auch allenfalls, wenigstens vom Hörensagen, factisch realisirte: aber musikalische noch nicht!“ — Ja, das Genie bricht neue Bahnen, lieber Leser! Ein musikalisches Bacchanal ist, wie hier Figura zeigt, ein kurzer Steibeltscher Satz im Dreyachteltakt, von ganz gewöhnlichen Tanzmelodeen, ganz gewöhnlicher Tanzharmonie und den allergewöhnlichsten Tanzrhythmen zusammengesetzt, oder vielmehr nur zusammengereihet, wo das Pianoforte die Hauptstimme hat, die Flote zwar manchmal ein Figürchen bringt, sonst aber nur beyherlauft, und (muthmasslich von zwey hübschen Mädchen) der Triangel dazu geklimpert, das Tambourin dazu geschlagen wird. Siehst du, lieber Leser, das ist ein musikalisches Bacchanal! — „Aber, lieber Gott, dann ists ja nichts, als ein deutscher Dreher, wie diese von den geschicktern unserer deutschen oder böhmischen Tanzmusiker alle Tage extemporirt werden?“ — Ja, Theurer, dafür können wir nicht, sondern Herr Steibelt, und allenfalls der Theil des musikalischen Publikums, dem es von jeher um gute Namen mehr zu thun gewesen ist, als um gute Sachen. Dreher oder deutscher Tanz — fi donc! Bacchanal — eh bien! ohngefähr wie, wenn die Oper nicht fort will, sie als lyrisches Drama flott wird!

Indessen, werden die Sachelchen gehörig ausgeführt, wird besonders auch meine obige, muthmassende Parenthese beachtet, so kann man gewiss seyn, sie fallen recht artig — wo nicht ins Ohr, doch ins Auge. Aber manches Satzchen wirklich auch in jenes! Weiter ist davon nichts zu sagen.

Die Einrichtung des Drucks ist für die Theilnehmer sehr erleichternd, indem über der Klavierstimme die, des Tambourins stehet, diese aber auch noch besonders beygelegt worden ist, und die Flötenstimme den Triangel unter sich hat: so kann also jeder

Spieler seiner Dame, die etwa, wie gewöhnlich, nicht pausiren kann, zublinken, wenn sie anfangen oder auf hören soll. Der Stich ist schön, doch nicht ganz fehlerfrey.

Six Variations et Fantaisie pour Violon et Alto — — comp. par Prosper Mossel, Chanoine reg. de Clostterneuburg. Vienne, chez Trag et Fils. (Pr. 40 Xr.)

Ein kleines, aber schätzbares Werkchen von einem, so viel wir wissen, ganz unbekannten Komponisten. Es kann tüchtigen Violinisten, und denen, die es im Ernst werden wollen, sehr nützlich und auch angenehm seyn. Den ersten, den instruktiven Zweck, scheint sich der Verf. zunächst vorgehalten zu haben; dazu hat er die Figuren, Passagen und Abwechslungen der Harmonie (unter alle diesem nicht wenig Neues!) sehr gehäuft, das einmal fest Gefasste aber sehr gut nach vielen Seiten gewendet, den Bogenstrich ziemlich genau, und bey allen bedenklichen Stellen auch die Applikatur beygefügt. Doch sind Ohr, Geschmack und Gefühl darum nicht vergessen. Die angehängte Fantaisie ist eigentlich eine reich u. sehr lang ausgeführte Coda, die zugleich des Verf. gute Kenntnisse der Kunst der Harmonie beweiset. Die Altstimme ist nur begleitend; verschiedene Stellen der Violin sind aber sehr schwer und zugleich für den Arm etwas ermüdend.

Das Werkchen ist schön, aber eng gestochen, welches letztere hier um so mehr Tadel verdient, da nun die Ziffern der Applikatur öfters gar zu klein und unscheinbar ausfallen, auch nicht selten sogar zwischen die Notenlinien gesetzt werden mussten, wo sie während des Spielens gewiss Niemand erkennt.

Auswahl von Arien und Romanzen für den Bass oder Alt, mit Begleitung der Guitarre eingerichtet von Sippel. 19tes Heft. Braunschweig im musik. Magazin a. der Holle. (Pr. 18 Gr.)

Der Gedanke, kleine Gesangstücke für die Altstimme zu sammeln und herauszugeben, ist gewiss gut, da die meisten Altstimmen sich dadurch verderben, dass sie, in Ermangelung eigener, Stücke für den Sopran singen. (Bass mit Guitarre ist kaum als Behelf zu leiden!) Mit der Einrichtung des Accompagnements für die Guitarre kann man zufrieden seyn — es braucht so wenig dazu! aber die Auswahl selbst konnte so leicht zweckmässiger getroffen werden! Hr. S. giebt verschiedene Stücke, die den Kinderwarterinnen und Drehorgeln schon anheim gefallen sind — z. B. die Welt ist nichts, als ein Orchester; Einstens im Romerlande gebohren, (wo überdies das hübsche Ritornell wegfallen musste!) er giebt, diesen entgegengesetzt, z. B. Mozarts herrliches Duett aus Figaro: Crudel, perchè finora, wo aus der kunst- und ausdrucksreichen, ganz ausgearbeiteten Orchesterpartie ein Quidlibet pro quolibet für die arme Guitarre genommen werden musste; und nur mit einigen Stücken wird man, in Ansehung dieser ihrer besondern Bestimmung, ganz zufrieden seyn können — vielleicht ist man's gar nur mit dem letzten! Der Verleger aber lässt sich für 17 Seiten, ohne Ausnahme schon bekannte Musik, in schlechtem Stich, auf nichts weniger als gutem Papier, achtzehn Groschen bezahlen. Dafür hat's Einer gefunden — Er nämlich, nicht der Kaufer! —

Arietta italiana col Accomp. di Chitarra. comp. dal Mussini. Brunsvigo, nel magazzino di Musica nella strada chiam., die Hohe. (Pr. 1 Rthlr.)

Wahrscheinlich schon vor Jahrzehnden im Auslande gedruckt, in Deutschland aber schwerlich bekannt. Arietten ist hier im strengern Sinne zu nehmen; man findet keine Canzonetten u. dgl., sondern fast lauter langer, und mit unter sehr lang ausgeführte oder vielmehr hingehaltene Stücke. Desto schlimmer! Eine kleine, artige Novelle hat Jedermann gern; in einen Roman ausgedehnt, langweilt sie — wie etwa hier No. 2. Dahingegen fassen sich No. 1. u. 5. hübsch kurz, und sind recht artig, wenn auch bey weitem nicht dem gleich, was man von Cimarosa, Paisiello, Martin und Andern aus dieser Gattung hat. Doch, wie gesagt, diese kleinern Stücke werden gern gehört werden, vorausgesetzt, die Sängerin bringt viel mit, um viel hineinzulegen — was bey allen diesen Stachelchen die Hauptsache ist. — Für ein gefälliges Aeussere der Verlagswerke zu sorgen — dafür ist man wol zu hoch auf der Höhe in Braunschweig?

Sonata per il Fortepiano con accomp. d'un Flauto o Violino del Sign. Giorgio Lickl. Op. 23. Libr. 4. No. 1. Vienna appresso Gius. Eder. (Pr. 1 fl. 30 Xr.) Sonata (wie oben) No. 2. (1 fl. 15 Xr.) und No. 3. (1 fl. 24 Xr.)

Man findet sich hier zwar weder durch Tiefe, Kraft, oder Reichthum erhoben, noch durch Neuheit, Mannichfaltigkeit oder Laune belebt: gleichwol sind diese Sonaten nicht geradezu zu verwerfen, und viele Dilettanten, die jene Ansprüche nicht machen, können daran Vergnügen finden. In der Schreibart möchten sie mit den frühern Haydnschen Klaviersachen (die Laune abgerechnet) am besten zusammenzustellen seyn. Ein natürlicher Fluss der Gedanken, eine gewisse Rechtlichkeit, in manchen Sätzen ein munteres Wesen, Leichtigkeit der Ausführung und von Erfahrung zeugende Behandlung beyder Instrumente (vornämlich der Flöte) kann man an allen dreyen Sonaten loben. Der Stich ist gut.

Douze Divertissements pour deux Flutes, comp. par Stumpf. Hambourg chez Bohme. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. St., siehet man, versteht das Instrument und den galanten Satz dafür: seine Musik ist fliessend, melodiös, beschäftigt beyde Spieler genügend und zuweilen ziemlich brillant, ohne ihnen allzuviel Schwierigkeiten und eigentliche Konzertpassagen zuzumuthen. Doch verlangt sie schon beträchtlich geübte, vornämlich fertige Spieler. Diese finden nun hier Stücke sehr verschiedener Art, meistens etwas lang gehalten, so dass man sie allenfalls in die gewöhnliche Sonatenform zusammenstellen könnte. Indem beyde Stimmen im Wechsel obligat geschrieben sind, können sie Lehrern beym Unterricht, (vorzüglich in Absicht auf die zweckmässigen Passagen.) so wie zur eigenen Uebung und Unterhaltung zweyer Liebhaber empfohlen werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26ten Nov. **No. 9.** 1806.

Nach einer erfolgten Aufforderung, etwas von den Wirkungen der Tonkunst, und des Gesanges insbesondere, auf gesellige Verhältnisse in moralischer Hinsicht zu sagen.

Von dem Einflusse zu reden, den der Gesang, oder die Tonkunst überhaupt, in das Gemüth der Menschen habe, und wie sich von da aus das Empfangene wieder mittheile und alle Stufen des Alters, alle Behälter des bürgerlichen Lebens mit seinem Segen überströme: das könnte wol etwas Verdienstliches seyn — vielleicht auch eine Vorbereitung zur bessern Aufnahme aller beyfälligen Vorschläge, dem Gesange und der Tonkunst aufzuhelfen und sie zur würdigen Freundin freundlicher Menschen zu machen.

Aber ich besorge, dass es mir nicht gelingen möchte, hierüber etwas zu sagen, was nicht von jedem guten Beobachter der Wirkungen, die alles, was schön und gut ist, unter den Menschen erzeugt, weit besser und einleuchtender gesagt werden könnte. Ich würde, wenn ich vom Gesange reden sollte, sehr vieles, was unmittelbar zu seiner Empfehlung gereichen könnte, vergessen, blos darum, weil ich mir einbilde, er brauche — wie alles, was wahrhaft schön und gut ist, nur da zu seyn, um allgemein geliebt zu werden. Mögen dann die Gründe, warum er geliebt werde, so verschieden seyn, als der Gesichtspunkt, woraus sich eine jede Sache betrachten lässt: mir genügt der einstimmige Beyfall, ohne dass ich es übel deuten könnte, wenn jemand sagen wollte: das Singen sey doch ein sehr unschuldiger Zeitvertreib. Wer über dieses Urtheil lachen kann, bedenkt vielleicht nicht, dass er mit seinem hohen Ausspruche: die Pflege der Tonkunst sey eine Pflege der Tugend und Sitten, nicht viel mehr, und bey weitem nicht so viel verständiges gesagt habe. Das weiss u. glaubt der Tonkünstler wol selbst nicht einmal, sonst würde es unter den ausübenden Jüngern der Kunst nicht immer noch so viele Menschen geben, denen man es eben nicht nachrühmen kann, dass sie von Seiten des Charakters so liebenswürdig, als von Seiten ihrer Talente waren. Und von dem Werthe oder Unwerthe der Dinge urtheilt man doch gewöhnlich nach der Wirkung, die sie auf die Personen aussern, welche zunächst damit umgehen. (?)

Wir haben unser Spiel verlohren, wenn wir die Kunst nach dem Künstler beurtheilen. Der Künstler giebts so viele, und der Kunst — der eigentlichen wahren Kunst — ist noch so wenig, dass man in der sichern Erwartung, recht verstanden zu werden, kaum darüber sprechen darf. Die wahre Kunst ist über alles, was man erlernte Künstlichkeit nur nennen sollte, hoch erhaben. Sie wohnt im Künstler, als solchem, selten; sie wohnt im Menschen von reinem Sinn und unverdorbenem Gefühl, und im Künstler auch nur, in wiefern er zugleich ein solcher Mensch ist. Sie greift unmittelbar ins Leben, sie greift ins Herz, sie fasst die Seele an. Die Nerve bebt nach ihrer Melodie, und jede Bewegung ordnet sich

nach ihrem Rhythmus. Der Eindruck, den das Schöne von aussen auf den Menschen macht, giebt ihm die innere Gestalt. Es füllt sein ganzes Wesen aus. Es stimmt den Geist zu einer reinen Harmonie, in welcher jeder Misslaut unerträglich wird. Das Schöne aufzufassen, wo es sey, und wieder darzustellen, wodurch es immer möglich ist, das lehrt die Kunst. In milde Wehmuth verwandelt sie den Schmerz, sie giebt der Freude einen süssern Ton, und menschliche Gefühle weckt sie auf durch ihren Jubel und durch ihre Thränen. So wie sie weint, so möchte jeder weinen. So wie sie lacht, darf keiner sich des Lachens schämen. Stillen Ernst giebt sie der wilden Ausgelassenheit und frohe Heiterkeit der trüben Stirne.

Wer das nicht unmittelbar an sich selbst empfinden kann, dem sage man nichts von dem Einflusse, den die Pflege der Kunst aufs Leben der Menschen habe. Er mag ihn gewahr werden, diesen Einfluss, er mag ihn fühlen lernen, ohne zu wissen, woher er komme, wenn er nur der Kunst erlaubt, ihre Wirkungen ungestört zu äussern.

Um dieses letztere zu erhalten, wird man der Kunst keinen wesentlichern Dienst erzeigen, als wenn man die gangbare Meynung, es sey ihr Zweck, den Menschen zu erfreuen, so viel als möglich zu unterstützen sucht. Jeder bedarf der Freude, und wenn er so mälzsüchtig wäre, dass er auch dieses Wort nicht vertragen könnte, so bedarf er doch wenigstens der Aufmunterung, wofern er nicht einschlafen will. Was kann aber den Menschen mehr aufmuntern, als Gesang und süsser Ton? Vor dem sichtbaren Schönen kann er das Auge verschliessen, aber für das Hörbare hat ihm die Natur das Ohr geöffnet, ohne willkührliche Decke. Der Ton drangt sich dem Menschen auf, indess Gestalt und Farbe bescheiden ausweicht, wo man sie verschmäht. Lasst uns durchs Ohr den Menschen bilden, so wird sein Auge sich erheitern und verklären. Die Harmonie der Töne wird ihn die Harmonie der Farben lehren; der Farben Wohllaut wird ihm die Anmuth der Gestalten sichtbar machen; und der Gestalten Einklang wird ihn die Schönheit der Bewegungen empfinden lassen. So wird im Menschen das Verlangen nach Bildung des Geschmacks erweckt. Und dann erfolgt von selbst, was man, sobald vom Zweck der Kunst die Rede war, nur schuchtern anzudeuten wagte:

Veredlung des Menschen! —

Horstig.

Etwas über die Beurtheilung gewisser Musikstücke.

Es giebt in allen Kompositions-Gattungen gewisse Sätze und Stücke, welche sich wegen ihrer grossen Popularität dem Zuhörer gleich das Erstemal, wenn er sie vernimmt, verständigen, oder welche sich sogleich ihrem ganzen Sinne nach rein und deutlich aussprechen. Diese Eigenschaft zeigt an, dass der Komponist wusste, was er sagen wollte, und es auch verständlich sagte; und findet sich nicht beym wiederholten Anhören Widerwillen oder Ekel gegen dieselben, so ist sie sogar ein Zeichen von einer gewissen Vollendung und Tüchtigkeit der Komposition. In dieses Fach gehören, mit weniger Ausnahme, diejenigen Volkslieder, diejenigen kleinen Arietten, Märsche u. dgl. aus Opern, (z. B. von Mozart,) welche sich immer mit neuem Vergnügen anhören lassen, nie veralten werden und auch nie veralten sollen. In der Beurtheilung dieser Gattungen irrt man daher selten; man lässt ihnen meist schnell Gerechtigkeit wiederfahren. — Dieser Gerechtigkeit und augen-

blicklichen Anerkennung ihres Werths hat sich hingegen eine andere Gattung von Musikstücken nicht so leicht zu erfreuen. Darunter gehören diejenigen, welche weniger popular sind, deren Schönheiten und eigentlichen Sinn man erst nach mehrmaligem Anhören fühlt, die uns anfangs gehaltlos, ja wol gar widerlich vorkommen, für die wir jedoch, jemehr wir sie hören, jemehr eingenommen werden, die uns dann begeistern, wol gar zuletzt entzücken. Dieser Fall kann bey Sinfonieen, Sonaten, Konzerten und kleinen Liedern Statt finden. Am meisten habe ich es aber bey den letztern erfahren, und es mir daher zur Regel gemacht, nie, als nach mehrmaligem Anhören oder Durchspielen, über dieselben zu urtheilen. Oft schien mir ein solches Lied ganz unbedeutend und leer; ich musste mich überwinden, es mehreremale durchzugehen: am Ende aber fand ich mich belohnt. Der Sinn und die Schönheit solcher Kompositionen werden meist durch anscheinende Kleinigkeiten, durch geschwindere oder langsamere Bewegung, durch irgend einen Accent, durch Piano, Forte, Cresc. etc. erst ganz gefunden. Man sollte sich daher diese Regel: Urtheile nicht zu rasch — nicht nur, wie man es wol thut, bey grossen, auffallenden Werken vorhalten; sondern auch u. zwar vornämlich, gerade bey solchen Kleinigkeiten, wo man von aussen keine Aufforderung zur Beobachtung derselben hat, wie bey grössern! Man kann sonst gegen den Komponisten höchst ungerecht und undankbar seyn, selbst indem man nicht ohne gehörige Kenntnisse, Unparteylichkeit und guten Willen an die Beurtheilung seines Werkchens gehet.

F. Guthmann.

Recensionen.

Habent sua fata libelli! Schwerlich hat irgend ein Komponist in dem letzten Quinquennium so vieles geschrieben und auch so vieles drucken lassen, als Reicha; und gleichwol scheint bisher nur wenig von ihm bekannt worden zu seyn, indess eine grosse Menge ganz unbetrachtlicher Produkte — wenigstens einiges vorüberrauschende Glück und auch ihren Verfassern einigen Ruf gemacht hat. Selbst in dieser Zeitung sind nur einige Kleinigkeiten von R., und nur in früherer Zeit, angezeigt worden; und das (wie ich genau unterrichtet bin) einzig aus wunderlichen Umstanden, für welche die Redaktion eben so wenig konnte, als die Manner, die Recensionen übernommen hatten, aber nicht lieferten. Habent sua fata libelli! —

Jetzt sendet nun mir die Redakt. einen kleinen Vorrath R.scher Kompositionen aus der Gattung, in welcher das Publikum mir selbst Aufmerksamkeit und Theilnahme schenkt, zur Beurtheilung zu: und das ist mir lieb — aus mehrern Ursachen lieb. Ich führe nur einige an! R. ist ein Mann von Talent und mannichfaltigen Kenntnissen — auch solchen, die man bey Musikern nur selten antrifft; es ist überdies, auch ausser seiner Kunst, ein schatzbarer, durch vielerley, zum Theil nicht unbetrachtliche Verhältnisse gebildeter Mann; und wenn ihn auch, als Musiker, sein Aufenthalt in Paris, und besonders seine persönliche Anhänglichkeit an Cherubini — der, wenn er nachgeahmt wird, fast unfehlbar in die Karikatur führen muss — in der letzten Zeit zuweilen auf Abwege, und sein allzuvieles Schreiben von nothiger Strenge gegen sich und seine Arbeiten abgeführt hat: so wird er jetzt in Deutschland hoffentlich bald, von jenem wie von diesem, zurückkommen und der Welt

gar manches wahrhaft Vorzügliche schenken — was vielleicht in grossern Werken, die ich nicht kenne, auch schon geschehen ist. Doch was er auch bisher in den Gattungen, von welchen hier die Rede seyn wird, geliefert hat, verdient nicht die Gleichgültigkeit, womit man es meistens übersehen zu haben scheint. Der Himmel bewahre uns Künstler und die Freunde der Künste vor dem Unwesen, das seit einiger Zeit die Kritiker u. öffentlich auftretenden Freunde der Poesie damit treiben, dass sie alles, was sie nicht für ganz vollkommen halten, schlecht, lächerlich, abjekt machen, und, wie nach Einem Plane, dahin arbeiten, dass bald Niemand mehr freudig aufzustreben wagen und das Publikum gegen alle Dichter ganz gleichgültig werden wird, indem denn doch nicht Jedermann — indem auch Niemand für immer und so ganz ausschliessend, an dem Einen, dem Vorzüglichsten hangen kann —: statt dass die Dichter und ihre kritischen Pedi equi eben jetzt, wo sich von aussen alles vereinigt, Wissenschaften und Künste mit Trommeln und Pfeifen zur Ruhe zu bestatten, mehr als jemals zusammenhalten, die Letztern die Ersten ermuntern, alle weit mehr darauf ausgehen sollten, das Gute eines Jeden, als seine Mängel, aufzuspüren und darzulegen, und dadurch, theils alle dem, was ja noch geschiehet und nur nicht geradezu ohne allen Werth ist, einigen Eingang zu verschaffen, theils bey dem Publikum wenigstens einigen Sinn für Poesie und Kunst, einige Liebe dazu, einige Freude daran zu erhalten — ohne welche ja doch, sage man, was man will, alles nach und nach von selbst zusammenfallen muss. —

Ich habe mir dies voranszuschicken erlaubt, obgleich ich als Musiker es vielleicht nur schlecht zu sagen vermocht, weil es zugleich den Leser in den Stand setzt, meine folgende Beurtheilung zu beurtheilen, da in alle anzuführende Stücke einzeln einzugehen und zu jeder Behauptung Belege zu geben, der Menge des Vorraths und der Beschränktheit des Raumes nach, unmöglich ist.

Ich vermisse bey den meisten der sogleich zu nennenden Werken Reicha's — worauf der Kenner mit Recht besteht: strenge Ordnung, Symmetrie der Theile, Stetigkeit in der Ausführung — wenn ich so sagen darf: architektonische Schönheit; der Dilettant wird dagegen noch schmerzlicher bey den meisten derselben vermissen: leichten Fluss, Anmuth und Gefälligkeit; beyden aber wird das nur allzuhäufige Bemühen, originell zu erscheinen, und zwar, nach der Weise mehrerer der neuesten Franzosen, durch das Wunderlichste und Bizarreste, nicht wohlthun. Dagegen zeichnen sich diese Kompositionen meistentheils aus durch das Bestreben sich immer nur an die bessern Meister zu schliessen, und sich von allem Gemeinen möglichst entfernt zu halten; sie zeugen ferner von Lebhaftigkeit der Empfindung des Verf.s, und von einer reichen Gabe, seltene harmonische Combinationen zu finden — obgleich auch diese Gabe öfters nur zum Auffallenden verwendet, und dabey auch, wahrscheinlich absichtlich, nicht selten gegen alles verstossen wird, was bisher in der Kunst Rechtens gewesen ist.

Nun zum Einzelnen! Ich spreche aber — und kann es nach jenen Voraussetzungen in der Kürze — von folgenden Werken für das Pianoforte:

I. Ohne Begleitung:

1) *Sonate pour le Pianoforte comp. par Antoine Reicha. Oeuvr.* 43. (Preis 16 Gr.)

2) *Trois Sonates — Oeuvr.* 46. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

3) *Fantaisie — Oeuvr.* 59. No. (Pr. 6 Gr.)

4) *Pantaisie — Ouvr. 59.* No. 2. (Pr. 6 Gr.)

II. Mit Begleitung:

1) *Sonate pour le Pianof., av. accomp. de Violon et Violoncelle. Ouvr. 47.* (Preis 1 Thlr.)

2) *Sonate pour le Pianof., av. accomp. d'une Flute. Ouvr. 54.* (Pr. 16 Gr.)

3) *Deux Sonates p. l. Pianof., av. accomp. d'un Violon. Ouvr. 55.* (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

I. u. II. sämmtlich im Verlage v. Breitk. und Hartel in Leipzig.

Der erste Satz von I. 1. hat viel von dem oben erwähnten Gesuchten und Bizarren, in den Ideen, wie (noch mehr) in der Ausführung, so dass er zunächst an verschiedene der neuesten französischen Ouvertüren erinnern konnte. Ohne Interesse ist er aber nicht. Dagegen kann das Andante, wenn man das angenehme Thema selbst abrechnet, der Verf. selbst gewiss jetzt nicht billigen — (Wie wunderlich — um nur Eins anzuführen — ist schon das, dass der Verf. das ganze Stück in As dur gehalten, und zwar so darin gehalten hat, dass nicht weniger als sechs förmliche Schlüsse unmittelbar nach einander in dieser Tonart folgen, und das nichts, als das Thema zu Anfange, (mit wenigen Accorden Uebergang) und die Wiederholung desselben zu Ende, in B dur, welche doch also die Grundtonart seyn soll, geschrieben worden ist!) Das Finale scherzando ist aber wirklich mit Geist erfunden und mit Laune ausgeführt; nur kann ich beydes nicht finden in dem — nicht Uebergehen, sondern Ueberspringen in die entferntesten Tonarten, S. 15 und 16. Doch wiederhole ich: werden der erste und der dritte Satz dieser Sonate sehr lebhaft und präcis vorgetragen — was aber gar nicht leicht fällt: so machen sie keinen übeln Effekt, und können besonders denen willkommen seyn, die, wie jetzt nicht wenige, jene neuesten französischen Kompositionen gern haben.

In No. 2. ist die erste Sonate leichter auszuführen, und, im Ganzen auch — den Gedanken, wie der Behandlung derselben nach — weniger gesucht. Wie munter und angenehm würde nicht Jedermann z. B. den dritten Satz dieser Sonate finden, wenn der Verf. sich die Ausschweifungen S. 16. hätte versagen wollen! — Die zweyte Sonate will ich übergehen, weil sie mir nur als ein verworrenes Chaos, worin freylich auch einzelne gute Ideen aufsteigen und verschwinden, erscheint, und mithin unbegreiflich bleibt. In der dritten Sonate finde ich besonders den ersten Satz, einige Unebenheiten auch hier abgerechnet, lobenswerth wegen seiner Frischheit und Lebendigkeit, die, wenn sie wie gehörig wieder in den Vortrag gebracht wird, überall eine gute Wirkung hervorbringt.

No. 3. ist nur Ein Satz — ein Adagio, ganz frey, in weiten Rhythmen und reichen Figuren behandelt, und, meiner Ueberzeugung nach, ein sicherer Beweis, dass der Verf. Talent für diese herrliche und schwierige Gattung der Komposition besitzt, und etwas sehr Schätzbares darin leistet, wenn er sich selbst nur folgen will. Wir haben seit geraumer Zeit wirklich wenig eigentlich freye Fantaisieen erhalten, die diese, den Gedanken, und noch mehr der Behandlung derselben nach, vorzuziehen seyn möchten. So wie hier die Hauptsache, das Phantastische, vornemlich in die Melodie gelegt ist, findet man es in

No. 4. vornemlich in der Harmonie. Bekanntlich ist das die schwierigere Aufgabe; und wenn man auch wünschen kann, der Verf. hätte sich hier etwas weiter ver-

breitet und wäre tiefer in das eingegangen, was ihm seine eigenen Grundideen darboten, wenn er sie sich weiter, als es geschehen, in contrapunktischen Verhältnissen dachte: so wird man doch gewiss, was er gegeben hat, mit Geist und auch mit einem gewissen Anstand behandelt finden, und deshalb auch dieses Werkchen sehr gern durchspielen.

Ich komme nun auf II., die Sonaten mit Begleitung. No. 1. ist nicht blos eine solche Sonate, sondern wirklich ein, für alle drey Instrumente obligat geschriebenes Trio. Es gilt von ihm alle das Gute, was oben im Allgemeinen von diesen Kompositionen gesagt worden ist: aber desto mehr Schade ist es, dass der Verf. durch, ebenfalls schon oben angeführte, erzwungene Bizarrerie manche Partieen entstellt — wenigstens sie nur denen geniesbar gemacht hat, die für die ungeheuern Modulationen und erkünstelten, nur am Detail hangenden Imitationen mehrerer neuen französischen Instrumentalstücke gewonnen sind. (Man vergleiche z. B. die Stelle S. 17., und wo sie wieder vorkömmt!) Ob ich gleich zu diesen nicht gehöre und an solchen plan- und zwecklosen Anläufen, die eben so willkührlich begonnen, als verlassen werden, wo ich sie auch finde, Anstoss nehmen muss: so verkenne ich doch in diesem ganzen Trio den lebhaften Kopf keineswegs und lasse ihm laut sein Recht wiederfahren. In

No. 2. wird wol vornämlich das sehr lebhafte, mit mehrern glücklichen Wendungen ausgestattete, und auch ziemlich regelmässige Finale gefallen. Die Flöte ist obligat geschrieben, und wird reichlich beschäftiget, ohne darum allzuschwer auszuführen zu seyn. Endlich wird man

No. 3. wieder sehr lebhaft, meistens auch gefällige, und planmässiger geschrieben finden, als verschiedene der andern hier genannten Sonaten, so dass man nur auf einzelne Stellen blosser Willkühr stösst. Die Sätze sind übrigens lang und zum Theil brillant gehalten, bleiben aber doch immer nur mässig schwer auszuführen. Die Violin ist durchaus obligat, und viel, auch gar nicht leicht, beschäftiget.

Six Marches théatrales pour le Pianoforte à 4 mains, comp. et ded. à Mr. le Docteur Wendler et à son epouse par C. Schulze. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. Ouvr., 8. Livr. 1. (Pr. 12 Gr.)

Hr. Sch., der sich, so viel Rec. bekannt, zuerst durch sein schönes Chor zu Kotzebue's Hussiten — das effektvollste von allen, die zu jenem Schauspiele geliefert wurden — dem Publikum bekannt gemacht und empfohlen hat, wird mit diesem kleinen Werkchen ohne allen Zweifel auch den Liebhabern dieser Gattung von Unterhaltungsstücken sehr willkommen seyn. Die Märsche sind theatralische, nicht blos militairische — meistens von weitern Umfange, als diese zu haben pflegen, und von kunstmässigerer Ausführung, als diesen dienlich ist. Von der Schwäche, die man auch schon andern Kompositionen Sch.'s abgemerkt hat — dass sie hin und wieder näher, als es eigentlich geschehen sollte, an Werke anderer Meister erinnern, sind nun zwar auch diese Märsche nicht frey: (so fällt z. B. beym Trio von No. 1. wol jedem der Aufzug der Priester aus der Zauberflöte, bey den schönen Ausgängen beyder Klausen von No. 3. ein bekannter Satz von Cherubini ein, u. s. w.) wenn aber dennoch so gute Ganze, wie hier, herauskommen, und, wie ebenfalls hier, von Kompositionen die Rede ist, welche, ohne grosse Ansprüche, nur auf einige Zeit Wohlgefallen erregen wollen: so kann wenigstens Rec. über diese

Schwäche kein grosses Aufheben machen; anzuführen war sie aber, um den Komponisten selbst darauf aufmerksam zu machen. No. 1 und 5. halt Rec. für die gelungensten — jene, im Pathetischen, diese, im Brillantern; dann würde er No. 3., nun No. 2. setzen; und nur No. 4. und No. 6. scheinen ihm einer solchen Sammlung nicht ganz würdig, da sie sich nicht eben über das Gewöhnliche erheben, obschon sie freylich auf dem Theater damit durchschlüpfen, wo die Leute — wie freylich bey der Turandot, für welche eben diese beyden Nummern geschrieben sind — so viel zu sehen haben, dass sie kaum zum Hören kommen — wenigstens sich des Gehörten nicht deutlich bewusst werden.

Der Auszug ist vom Verf. selbst sehr gut gemacht, und man siehet auch daraus, bey nur einigermassen geübtem Auge, dass Sch. auch die Instrumentirung sehr wohl verstehen müsse. Die nicht zu häufige, aber am rechten Orte und auf die rechte Weise angebrachten höhern Töne der dreygestrichenen Oktave, machen hier auf dem Pianoforte eine sehr gute Wirkung, und geben die Verdoppelung der Melodieen der Klarinette durch die Flöte in der Oktav fast vollkommen wieder.

Rec. kann wol im Namen aller Liebhaber solcher Unterhaltungsstücke dem Verf. versprechen, dass sie das Livr. 1. auf dem Titel sehr gern lesen werden, weil es mehr ähnliche Sammlungen erwarten lasst. — Das Werkchen ist schön und correkt gestochen.

Nachrichten.

Stuttgart, d. 10ten Nov. Den 22sten October starb hier Charlotte Miedke, Königl. Würtemberg. Hof-Sangerin, an einem Scharlach-Fieber, im 25sten Jahre ihres Alters — wegen ihres Kunsttalents und ihrer Herzensgüte von jedermann bedauert. Sie war eine gebohrne Pfister aus Mannheim, wo sie auch ihre theatralische Laufbahn anfing. Sie wurde nachher bey den Bühnen in Augsburg und Nürnberg, und vor zwey Jahren in Stuttgart angestellt, und erwarb sich überall allgemeinen, gerechten Beyfall. Ihre Stimme war voll, rund, stark, von sehr grossem Umfang, und dabey sehr angenehm. Sie sang und spielte mit Empfindung. Ihr Fleiss war unermüdet, und ihr Eifer so gross, dass sie selbst Krankheiten nicht vom Singen abhalten konnten. Von Charakter war sie in gleichem Grade achtungs- und liebenswürdig — gegen Jedermann ausserst theilnehmend und herzlich, ohne alles Intriguiren, gerecht gegen fremde Verdienste, immer heiterer Laune; und da sie nun von der Natur auch noch mit Verstand und Schönheit ausgestattet war, musste sie nothwendig Jedermann für sich gewinnen. So erregte denn auch die plötzliche Nachricht von ihrem Tode eine allgemeine, herzliche Theilnahme. Sie wurde unter Begleitung des ganzen Königl. Hof - Musik- und des Theater-Personals feyerlich begraben, und wer sie kannte, wird sie nie vergessen.

Kurze Anzeigen.

Anglaises et Walzes pour le Pianoforte, par F. Loffler. 1 *Cah.* à Amsterdam, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl.)

Die beste kleine Sammlung Anglaisen und Walzer, die Ref. seit einigen Jahren kennen gelernt hat. Beyde Hauptforderungen, die mit Recht an die Musik eines Tan-

zes zu machen sind, dass sie nämlich zweckmässig sey, den Charakter jedes Tanzes treffe, und an sich auch, in Erfindung und Ausführung, einigen Kunstwerth habe — beyde sind bey den meisten dieser Stücke erfüllet, und bey einigen vollkommen genügend. Für die zweyte dieser Forderungen hat der Verf. dadurch noch mehr leisten wollen, dass er sich weitern Raum, als gewöhnlich, gemacht, und die Walzer mit mehrern Zwischenklausen, die Anglaisen, weil dies hier nicht anging, statt der blossen Wiederholungen, mehrmals mit variirten Theilen geschrieben hat. So hat z. B. der erste Walzer folgenden guten Plan: zwey Klausen, als Hauptsatz, in E dur; dann eine in Cis moll, eine in Fis dur, eine in H dur: nun Wiederholung der ersten zwey, ein wenig reicher figurirt; dann zwey Doppelklausen, in E dur, Dolce, gleichsam als Trio, (sehr angenehm!) und nun, wieder ein wenig veränderte Wiederholung der ersten zwey. Aehnlichen Plan hat No. 3., die aber einiges Gewöhnlichere enthält, und auch den Charakter nicht überall so ausdrückt. No. 2. ist kurz und nicht übel, aber unbeträchtlich; dagegen No. 4. zwar auch kurz (nur Eine variirte Klause), aber sehr hübsch. Unter den Anglaisen sind besonders No. 1., No. 3., No. 4. und No. 6. gerathen. — Uebrigens ist aber manches, was (wie z. B. Sprünge der linken Hand) leicht hätte abgeändert werden können, für Spieler solcher Musikstücke, wol etwas zu schwer gesetzt.

Sonata in B. per Fortepiano con un Violino ad libit. del Giovanni Wanhal. Vienna appr. Gius. Eder. (Pr. 1 fl.)

Der achtbare Siebenziger, Vanhal, der seine leichte, gefällige, lebhafte, und immer rechtliche Schreibart durch so manche Epoche der Tonkunst glücklich hindurchgebracht hat, giebt hier wieder ein Werkchen, ganz, wie man es von ihm erwartet. Nach einem kurzen, vollönenden Eingang, folgt ein fliessendes, munteres Allegro, das gern gehört werden wird, ob es gleich einigen frühern V.schen sehr ähnelt; hieran schliesst sich ein singbares Andante, variirt; und ein kurzes Rondo, mit sehr gefälligem Thema, aber etwas zu gewöhnlichen Zwischensätzen, schliesst. Auszuführen ist alles sehr leicht, und doch klingen einige Stellen ziemlich brillant. Die Violin ist so ganz ad libitum, dass sie ohne Nachtheil wegbleiben kann. Der Stich ist sehr gut.

Sonatines très faciles p. l. Pianof. av. un Violon obligé, comp. par H. C. Staup. à Bonn chez Simrock. (Pr. 1 Franc.)

Ein kleines Allegro moderato und vier ebenfalls kleine Variationen über ein bekanntes Thema, vom Verf. wahrscheinlich nur für Schüler gesetzt, die kaum noch über die Elemente hinaus sind, und doch schon so etwas spielen wollen. Wo das nun einmal nicht anders seyn soll, da wird man das Werkchen wirklich brauchbar finden. —

Leicht ist das Geld und leicht sey auch die Waare, heisst's dort.

Druckfehler zu No. 6.

S. 96. Z. 19. lies: bey den strengern Vorfahren —
— Z. 26. lies: So sind sie —
— Z. 2. von unten, lies: brauchen aber —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Dec. **Nº. 10.** 1806.

Zufällige Gedanken und Wünsche.

Wenn gleich zwey unserer vornehmsten Tasteninstrumente, das Klavier und das Pianoforte, gegenwärtig einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht haben, so wünschte ich mir doch noch ein Instrument, welches zwischen beyden mitten inne stände — das mehr Tonreichthum, als das Klavier, und weniger Mechanismus, als das Pianoforte hätte. Letzteres ist wirklich bey seiner jetzigen vollkommnern Bauart für einen grossen Theil der Musikliebhaber und wirklichen Musiker sehr theuer. Ich bestimme diese Theurung hier nach der Zahlungsfähigkeit des erwähnten Publikums, nicht nach dem Fleisse und der Geschicklichkeit des Instrumentmachers. Wie wäre es, dachte ich, wenn man ein Instrument, in der Form unserer gewöhnlichen Klaviere, erfande, welches, vermöge ähnlicher Hämmer und Dämpfer, dergleichen das Pianoforte besitzt, einen Mittelton zwischen dem Klaviere und dem Pianoforte hervorbrächte? Die Hauptsache hierbey wäre wol Vereinfachung des Mechanismus, durch welchen die Saiten erklingen. Ich kann unmöglich glauben, dass der gegenwärtige Mechanismus des Pianoforte keine Verbesserung und Vereinfachung zulasse, ungeachtet ich kein Instrumentmacher bin. Giebt es doch Uhren, welche nur aus zwey Rädern bestehen; und doch so richtig gehen, als andere mit sechs oder acht. — Wenn man auch das Wie? einer Sache nicht gleich findet oder einsieht, so darf man deswegen doch an ihrer Möglichkeit nicht zweifeln. — Ein Hauptaugenmerk würde bey diesem neuen Instrumente auch dieses seyn, die Belederung der Hammer — oder etwas, welches an deren Stelle käme — so einzurichten, dass der Ton weder zu spitzig, noch zu voll, (beydes passt für solche kleine Instrumente nicht) und dass diese Belederung auch für die Folge gleich gut und dauerhaft wäre. Ein solches Instrument dürfte nicht über 40, höchstens 50 Thlr. kommen. Es brauchte in Hinsicht des Umfangs seiner Töne nicht ü'er das g oder a hinauszugehen. Derjenige Komponist, welcher innerhalb unserer jetzigen Tastatur nichts gutes liefern kann, wird es auch nicht können, wenn wir noch vier Oktaven mehr hätten. Es herrscht auch leider hier — unter den Instrumentmachern — eine lächerliche, kunst- und nutzlose Extremsucht! — Vielleicht wird man mir einwenden, dass man meinen Vorschlag schon zum Theil durch die bekannten kleinen Stief-Fortepianos ausgeführt habe. Allein diese sind in der Regel immer noch ziemlich theuer, und ihr Ton unausstehlich zwitter- und zwergahnlich; sie klimpern zu viel, haben Veranderungen und Züge, welche ganz überflüssig sind, und meistens einen erbarmlichen Mechanismus. — Bey dem obigen projektirten Instrument denke ich mir den Ton eines Wiener Pianoforte, nur um die Halfte, (allenfalls um ¼) schwächer, übrigens aber verhältnissmassig mit gleicher Reinheit, Rundung und Fülle. — Ob die

Klaviatur, wie bey den Klavieren, an die längere Seite des Corpus, oder, wie bey Flügelförmigen Pianofortes, an die schmalere Seite oder die Breite kommen sollte, würde der Erfinder bestimmen. Wenn der Tonumfang, wie oben angegeben, nicht ausgedehnter und an den Seitenwänden kein überflüssiges Holz wäre, so durfte die Breite dieses Instruments, welche wie beym Pianoforte die Klaviatur enthielt, nicht zu gross werden. Die Klavier- oder Tafelform, auch in Hinsicht der Länge des Instruments, wäre aber durchaus nothwendig, theils um nicht überflüssig Holz bezahlen zu müssen, theils auch um seiner bequemern Stellung willen, indem die mittlern Stände nicht immer ein halbes Zimmer für ein flügelförmiges Instrument in Bereitschaft haben. —

Es kann Fälle geben, wo der Virtuos aus allzugrosser Eitelkeit und aus Mangel an Zutrauen zu seinen Zuhörern schüchtern wird. Aus Eitelkeit — wenn er jederzeit unmässig gelobt und bewundert werden will, und doch fühlt, dass seine Geschicklichkeit diesen Beyfall nicht verdient. Aus Furcht zu missfallen, spielt er schlecht und ängstlich. Aus Mangel an Zutrauen — einigermassen eine Folge von dem Vorhergehenden — er glaubt lauter tadelsüchtige, strenge Kunstrichter vor sich zu haben, welche alle Kleinigkeiten aufs genaueste bemerken u. aufs strengste kritisiren. Gewiss, kleine Fehler im Spiele des Künstlers bemerken unter vierzig Zuhörern vielleicht nur fünf, und diese gerade wissen wol, wie schwer, ja wie fast unmöglich etwas ganz fehlerfreyes sey, und sind daher in der Regel billig. Die Andern bestimmen ihr Urtheil blos nach dem Totaleindruck. Der Spieler werde daher wegen einer Kleinigkeit, welche er versieht, nicht ängstlich, sondern spiele ruhig fort. —

Der höhere Vortrag musikalischer Kunstwerke verhält sich zu dem gewöhnlichen, wie mechanisch richtiges und deutliches Lesen zur Deklamation. Die Musik hat ebenfalls, wie die Sprache, ihre eigene Deklamation, welche im Wesentlichen auch mit derjenigen der Sprache viele Aehnlichkeit in Stoff und Darstellung hat. Alle Theorie muss hier theils unmöglich seyn, theils höchst unvollkommen ausfallen. Die Art und Weise lässt sich nur aus Erfahrung, Gefühl, Nachdenken, Beobachtung und Nachahmung lernen. Die Deklamation, welche den bestimmten Sinn und Geist des Stücks mit allen seinen mannichfaltigen Verschiedenheiten und Verbindungen der Seele des Zuhörers lebhaft und deutlich vorführt, muss natürlich immer nach dem Inhalte des Satzes verschieden seyn. Unwille, Zorn, Liebe, Hass, Verachtung, Traurigkeit, Wehmuth, Freude, Unschuld, Leichtsinn, Ernst, Scherz etc. haben jedes eine eigenthümliche Deklamation, welche man aber nur aus der Natur dieser Leidenschaften und Gefühle selbst einigermassen bestimmen kann. Ohne Genie lässt sich aber hier in alle Ewigkeit nichts erwarten; eben so wenig aber auch ohne prüfende Urtheilskraft — man bleibt ohne sie ein blosser Naturalist, und trift nur durch Zufall das Rechte. — Die Seele giebt ihren Gedanken im Ausdruck gleichsam einen Gang, mit dem sie bald hurtiger, bald langsamer, bald mit leiserm, bald mit festerm Tritt fortschreitet. Fällt ein Gedanke wie ein Blitzstrahl einmal in die Seele, so fährt auch das Spiel gleichsam bey seiner Darstellung auf. Ist der Gedanke wenger zusammengedrängt und plötzlich, so gehen ihm Einleitungen vor, und giebt man ihn theilweise, so spricht auch die Seele ihre Töne gemässigt und allmählig laut. Ueberzeugung und Gewissheit, Majestät und Pracht reden mit fester Stimme: Ungewissheit, Wehmuth, und Traurigkeit leise und anhaltend; Unwille, Zorn, Verachtung drücken sich durch

starke, feste, zuweilen sogar rauhe Töne aus etc. Die Deklamation hat ganz über den Takt zu gebieten; nicht bloss dass sie eilen und zögern kann, sie darf auch sogar Pausen machen, wo keine stehen; so wie der mündliche Deklamator durch Innehalten die Aufmerksamkeit auf ein Wort oder einen Satz richtet, zwey Gedanken scharf trennet, einen kurzen Ruhepunkt macht etc. — Hier möchte ich sagen: es giebt beym Vortrage und bey dem höhern Spiele Dinge, welche in keinem Lehrbuche der Tonkunst erwähnt werden, die nur in der Seele des Künstlers, mehr oder weniger dunkel stehen, und nur geahnet werden. — Man muss zufrieden seyn, wenn der grosse Haufe der Spieler den Satz nur mit dem richtigen grammatischen und oratorischen Accente darstellt, d. h. so darstellt, dass man den Komponisten fasst; ein Anders ist es aber, ihn gleichsam ästhetisch-veredelt, bis ins kleinste Detail verschönert, alle Theile in einer schönen Mannichfaltigkeit zu einem Ganzen vereinigt zu geben, die Seele des Zuhörers ganz dafür zu interessiren und in eine höhere Region zu setzen. — Es giebt Musikstücke, welche zur Deklamation wenig und andere die dazu recht sehr geschickt sind. — Dasjenige Tonstück, welches mehrere Arten der Deklamation in sich vereinigt, ist zwar das schwerste, aber auch für den Spieler das vortheilhafteste. — Der Deklamator hat sich wol zu hüten, dass diejenige Empfindung, welche seinem individuellen Charakter am nächsten ist, nicht die andern fremdartigern Gattungen nach sich modele, und er sich von ihr zu sehr und zu lange hinreissen lasse, sondern bemerke, wo die Empfindungen wechseln, sich scheiden, oder kontrastiren. Er muss hier seine Individualität zu beherrschen und sich für das ihm Fremdartige zu stimmen wissen. —

Noch eine Frage möchte ich hier an Instrumentmacher thun. Sie ist diese: Warum macht man nicht die Dämpfer auf dem Pianoforte für den Diskant und Bass getheilt, so dass man den Bass für sich ohne den Diskant, und diesen wieder ohne den Bass dämpfen könnte? Für den Vortrag und die Mannichfaltigkeit des Spiels wäre dies ohne Zweifel besser.

F. Guthmann.

Recension.

Orfeo ed Euridice, Dramma per Musica composta da Gius. Haydn. (Italienisch und deutsch). Klavierauszug. Bey Breitkopf u. Hartel in Leipzig. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Das Publikum ist schon über die Geschichte dieses sehr schätzbaren Werks unterrichtet. Der grosse Meister schrieb es nämlich während seines Aufenthalts in London, zu derselben Zeit, als er die Suite seiner grössesten und vollendetsten Sinfonieen schrieb, durch welche er am meisten die Bewunderung der ganzen gebildeten Welt auf sich zog *), und wo er, wie es scheint, sich selbst erst, als Mann und Künstler, fühlen lernte — von wo an wenigstens diejenigen, die zunächst auf seine Schicksale Einfluss hatten, ihn erst so auszuzeichnen anfingen, als er es schon längst verdient

*) Es sey Rec. erlaubt, hier darauf aufmerksam zu machen, dass diese Sinfonieen jetzt erklärte Lieblingsstücke sind — in Petersburg, wie in Neapel, in Moskwa, wie in Madrit, in Paris und London, wie in Lissabon oder Stockholm, durch ganz Deutschland, wie in — Philadelphia. Wer kann sich einer solchen Celebrität rühmen, als Haydn? Es ist doch etwas schönes, um eine Sprache, die die ganze gebildete Welt versteht!

hatte. Die Oper sollte noch während Haydn's Anwesenheit in London auf die Bühne gebracht werden; aber gewisse Verhältnisse der Direktion verhinderten dies. Haydn hatte den — nach den Fragmenten zu urtheilen, die man hier erhält — recht guten Text, nicht, wie bey gewöhnlicher Arbeit, die man über den Leisten schlägt, und wo man freylich von vorn anfängt und nun Stück für Stück bis zu Ende fortnähet — vorgenommen, sondern, nachdem er das Ganze inne hatte, einzelne Hauptstücke, so wie er sich zu diesem oder jenem nun gerade an diesem oder jenem Tage hingezogen und gestimmt fühlte, ausgearbeitet: und so sind denn diese Stücke entstanden, die zwar bey weitem nicht die vollständige Oper enthalten, und mithin für die Theater (ausser etwa, dass man einzelne Sätze hin und wieder in andere Opern einlegen wollte) nicht anzuwenden sind, für das Privatvergnügen aber nur um so reichhaltiger seyn müssen. Um so reichhaltiger, sage ich: denn sie enthalten fast lauter grosse, ausgeführte Stücke: und zwar solche, die sehr wenig Scenisches haben, sogar fast ganz ohne Handlung sind; solche, die nur (eine einzige Arie ausgenommen) für die zwey Hauptstimmen, den Sopran und Tenor, und für den Chor geschrieben sind, solche, die überdies beyde Hauptstimmen zwar allerdings reichlich beschäftigen, aber dennoch dabey, wie es dem edlen tragischen Gegenstande, und auch der Würde dieses Komponisten angemessen ist, weit mehr Anspruch machen, auf Tiefe des Gefühls und einen seelenvollen Vortrag, als auf einen überschwenglichen Umfang der Stimme, ungeheure Passagen, und dergleichen mehr, was Komponisten und Sänger ohne Geist und Herz Bravour und Grösse zu nennen pflegen. Einige der hier gelieferten Stücke gehören ganz gewiss unter die schönsten, die Haydn nur jemals für den Gesang geschrieben hat. Wir geben nur noch den Inhalt des Ganzen an.

No. 1. Eine Arie der Euridice, im Stil der neuern Italiener, so lange sie noch wirklich heroische Opern schrieben, gut u. ziemlich brillant ausgeführt.

No. 2. ein Chor der Furien, sehr charakteristisch, geistreich und ausdrucksvoll geschrieben. Im Gesange ist es nur zweystimmig, für tiefe Stimmen, bearbeitet. Er macht einen seltsamen, imposanten Effekt; und betrachtet man ihn einzeln, wie er hier stehet: so muss man sehr wünschen, dass es dem Komponisten gefallen haben möchte, sich noch weiter in diesen Ideen zu verbreiten, und noch länger dabey zu verweilen — was aber freylich die Scene auf dem Theater nicht zugelassen haben mag.

No. 3. eine kleine angenehme, sanfte Arie, für eine hohe Basstimme, im Zuschnitt eines kleinen Rondo, einfach, leicht, sehr fliessend, und dem, hier sehr guten Texte vollkommen angemessen.

No. 4. eine Scene für Euridice, nur drey Seiten lang, äusserst einfach und ohne allen in die Augen fallenden Apparat, aber wahrlich mehr werth, als mancher ganze, viel beklatschte Opernakt. Die ganz kleine, fast nur innerhalb einer Octave und blos in Vierteln einherschreitende Kavatine, von einer schönen Stimme, ganz so gesungen, wie es der Komponist gemeynet und in seine wenigen Noten gelegt hat, muss unfehlbar tief in jede empfindende Seele eindringen.

No. 5. ist eine grosse Scene, wieder für Euridice, und den einfallenden und begleitenden Chor, der wieder nur für die zwey tiefern Stimmen geschrieben ist. Die Scene ist einfach, gross und affektvoll gehalten, und mehr im deutschen als italienischen Stil.

No. 6. folgt eine lang ausgeführte, ebenfalls leidenschaftliche Scene, für Orpheus,

nicht ohne Kraft und Eigenthümlichkeit; aber offenbar beträchtlich nachstehend der grossen Scene

No. 7., ebenfalls für Orpheus, und ursprünglich mit obligater Harfe begleitet. Diese ist nun wieder eins von den geist- u. seelenvollen Stücken, die niemand als ein grosser Meister so schreiben, und die, gehörig vorgetragen, niemand ohne theilnehmende Empfindung anhören kann. Sie ist übrigens, im edlern italienischen Stil geschrieben, und nur noch etwas reicher in der Begleitung, als es dieser verlangt.

No. 8. folgt ein sehr lang gehaltenes u. aufs mannichfaltigste ausgestattetes Duett für Orpheus und Euridice, das jedem Leser aufs kürzeste dadurch kenntlich gemacht werden wird, wenn wir sagen, es nähert sich dem bekannten Duett Mozarts: Meinetwegen musst du sterben, in der Entführung — nur dass es nicht ganz die innere Wärme, wie jenes, hat, aber auch in den Figuren sich selbst mehr gleichbleibt.

No. 9. ist wieder eine lang ausgeführte, affektvolle Scene für den Orpheus, die der, No. 6., etwas ähnelt;

No. 10. ein sanfter Chor der Schatten am Lethe, (nur für Sopran- u. Altstimmen) mit einzelnen Solos für Orpheus, welcher Chor hernach in eine musikalisch ausgeführte Pantomime übergeht, woran sich ein heftiger Chor für dieselben Singstimmen schliesst. Den Schluss endlich macht

No. 11. ein sehr kunstreich, und doch höchst einfach, edel und gefühlvoll ausgeführter Chor der Schatten im Orkus, (F moll) ganz vierstimmig und mit sehr einfachem Accompagnement ausgeführt. Dieser Chor ist wieder ein kleines Meisterstück, ja, meiner individuellen Empfindung nach, würde ich ihn die Krone dieser ganzen Sammlung nennen, obgleich er nur drey Seiten einnimmt. Er ist so ganz das, was er den Personen, der Situation und dem Texte nach seyn soll, dass ich ihn mit Worten nicht besser schildern kann, als wenn ich die Paar Verse selbst hersetze:

Infelici ombre dolenti!
cento lustri varcar dobbiamo,
meste, pallide e languenti,
senza mai trovar pietà.

Weh uns armen, bleichen Schatten!
treiben fünfmal hundert Jahre
auf den Wellen, und ermatten
ohne Rettung, unbeklagt!

Man kann aus diesen Worten zugleich sehen, dass der deutsche Uebersetzer mit Geist und Geschmack gearbeitet hat; aber auch vermuthen, (was man dann bey näherer Betrachtung des Werks an mehrern Stellen finden wird) dass seine Worte nicht überall der Musik ganz bequem angepasst sind.

Der Klavierauszug ist sehr gut gemacht — hat hinlängliche Vollständigkeit, und ist doch spielbar und fliessend. Das Werk ist schön gedruckt.

Mancherley.

Man hat bekanntlich von mehrern vorzüglichen Musikern die Kunde, dass sie in spätern Lebensjahren fast ganz taub wurden, aber doch Musik, und diese allein, aufs genaueste vernahmen. Statt vieler, will ich nur Naumann anführen. Wie erklärt man sich das? Ich glaube, so!

Erstens dienet dem Tonkünstler allerdings Musik als das stärkste und wirksamste Reizmittel überhaupt, so dass er in der dadurch bewirkten Spannung nothwendig sie leichter vernehmen muss, als alle andre gleich-

starke Laute. (Bedürfte das eines weitern Beweises, so könnte meine Erfahrung, dass harthörige Musiker, während der Musik, auch anderes leichter hören, dazu dienen.)

Sodann; ist die Rede von Musikdirektoren, die noch den Auffuhrungen vorstehen, (und meistens ist von diesen die Rede,) so dienet ihnen das Nachlesen der Partituren als ein grosses Erleichterungsmittel — weit wirksamer, als bey der Unterredung das bekannte, dem Andern scharf auf den Ausdruck des Gesichts und die Bewegung der Lippen zu sehen; denn sie sehen hier ebenfalls, was Andere hören, aber hier ganz unfehlbar, ja, sie sehen auch im voraus, wo am leichtesten ein Fehler vorgehen könnte, horchen da also desto gespannter, und gerade auf die, die den Fehler machen könnten etc. Bey bekannten Stücken thut nun auch das Gedächtnis andern Musikern denselben Dienst, den, wie gesagt, hier die Partitur thut.

Endlich hat bisher noch Niemand, meines Wissens, die Erfahrung gemacht, die ich gemacht habe und die zur Vervollständigung des Faktums selbst nöthig ist. Harthörige Musiker hören alles, was in der Musik gut zusammengehet, wie es soll, nicht schärfer, als es, nach meiner ersten und zweyten Erörterung, sich von selbst erklärt, ja, sie vermissen auch z. B. eine nicht obligate Mittelstimme, wenn sie ganz schweigt, nicht leicht; hingegen das Abweichende, Verfehlte, vornamlich das Unreine beym Angeben der Töne — nur das hören sie sehr genau: wenn sie nun aber dieses Fehlerhafte so bestimmt angeben, so setzt man voraus, sie haben alles gleichgut gehört — und die vielleicht allen Harthörigen eigene Schwäche, ihren Mangel möglichst zu verbergen, (weil gerade dieser, leider leicht lächerlich macht, viele aber eher alles, als lächerlich werden wollen —) diese Schwäche bestärkt Andere in dem günstigen Vorurtheil, oder lässt sie wenigstens dabey. Die scharfe Empfänglichkeit für Missverhältnisse der Töne bey solchen Mannern, in solcher Stunde aber, bedarf keiner besondern Erklärung, sondern fliesst aus der Natur der Sache, und der Bildung und Gewohnung der Organe.

Wie viel die französische Armee in den letzten Zeiten ihrem ausserst geschwinden Marschiren und der heitern Lebendigkeit, die davon grossentheils Folge ist, verdanke, mögen Andere untersuchen — dass dessen aber wirklich viel ist, wissen wir nun wol alle, und sie selbst gestehen es auch. Ihre Feldmusik — mag sie auch meistens noch so wenig kunstgemäss seyn — ist doch gerade dazu die zweckmässigste von der Welt: hüpfender Dreyachteltakt, wo jeder einen Tritt bezeichnet, und nun diese Takte und diese Tritte mit den heftigsten Instrumenten (besonders auch mit denen der Janitscharenmusik) in den kurzen, hebenden Rhythmen kräftig bezeichnet werden! diese Musik, sag' ich nun, hilft so gewiss schneller und leichter vorwärts, dass sich erwarten lässt, man werde sie überall, statt der, allerdings pathetischern und meistens kunstmässigern Marsche in Vier-Vierteltakt, wo nur mit dem zweyten Viertel der Mann niedertritt und nichts eigentlich hebt, überall bey den Armeen einführen. Die Musiker, die nun dann Marsche zu komponiren bekommen, möchte ich aber um zweyerley bitten. Erstens: nehmt Eins von der französischen Feldmusik nicht an — dass sie jetzt ihre meisten Marsche in Moll hat! Von Seiten des Geschmacks und asthetischen Effekts will ich meinen Rath nicht unterstützen, denn es verstehet sich von selbst, dass der Krieg darnach schwerlich fragt und fragen kann; aber daran will ich erinnern, dass sich mehrere unsrer, gerade für militairische Musik

so passenden Instrumente in Moll weit weniger wirksam anwenden und handhaben lassen, als in Dur — diese Instrumente nämlich, wie wir Deutsche und Böhmen sie vervollkommnet haben. Kunstgerechte Musiker wissen das freylich langst, aber kunstgerechte Musiker schreiben auch selten für die Regimenter. Und dann zweytens: Wenn jene kurzen, schnellen Märsche gebräuchlich werden, so lasst darum unsre langer ausgeführten, pathetischen, da, wohin sie gehören, ja nicht abkommen! Wohin gehören sie aber? Ueberall hin, wo die Frage von Schönheit, und nicht blos von ausserer Zweckmässigkeit ist und seyn kann.

Der „praktische Tonkünstler", der uns im vorigen Jahrgange oft zugleich belehrt u. erfreuet hat, erzahlt auch No. 27. von einem Hunde, der den Edur-Accord nicht ertragen konnte, und, weil er einst damit gepeinigt wurde, in Wuth verfiel. Ich habe die dort mitgetheilten Beobachtungen von Mehrern mit Verwunderung wiederholen hören; ich im Gegentheil verwundere mich, dass man nicht schon viele dergleichen merkwürdige Anomalieen beobachtet und bekannt gemacht hat, denn sie finden sich in der That gar nicht selten, und zwar nicht nur an Thieren, sondern auch an Menschen. Ich habe deren öfters angetroffen, aber nicht genau genug beobachtet, und erwahne darum nur einige und nur mit wenigen Zeilen.

Vor zwölf bis funfzehn Jahren lebte in der Dresdner Kapelle (und lebt vielleicht noch) ein braver Violoncellist, Hofmann, der, ob er sich gleich taglich mit Musik beschäftigte, doch die Tonart Hmoll nie ertragen lernte. Ueberraschten ihn während seines Spiels einzelne Modulationen in diese Tonart, so zitterte er, Angstschweiss brach ihm aus, und liess es sich thun, so ruhete er ein Weilchen; kamen aber ganze Satze in dieser Tonart vor, und er konnte sich nicht entfernen — wie, wenn er in der Kirche oder in der Oper spielte — so stand er Todesangst aus, und alle Bekampfungen dieser verdrüsslichen Eigenheit waren vergebens. — Eine der geistreichsten deutschen Damen, dem Publikum durch ihre Kunstbildung wie durch ihren Stand bekannt, muss beym Tone der Harmonika allezeit schlafen. Sie war einigemal dadurch in grosse Verlegenheiten gekommen, sie liebte das Instrument sehr, sie ist gesund und frey von allen Nervenübeln, sie gefällt sich in ihrer Starke und Lebendigkeit: aus allen diesen Gründen gab sie sich sonst mehrmals grosse Mühe, jene Eigenheit zu überwinden — es war ihr unmöglich. Ich habe es selbst gesehen, wie sie sich während des Spiels umherführen liess, wie sie von Anstrengung erblasste, zitterte, in die Kniee sinken wollte, und dabey doch lachelte: aber sie musste ablassen, wenn sie sich nicht vielleicht die grössten Uebel zuziehen wollte. — Einer unsrer achtungs- und liebenswürdigsten Schriftsteller stand vor etwa funfzehn Jahren neben mir im Parterre, als man Salieri's Axur aufführte. Er kannte die Oper damals noch nicht; er liebt zwar Musik sehr, hat aber gar keine Kenntnisse in derselben. Während des sanften Duetts aus A dur im ersten Akte, drückte er mir mit allen Zeichen der Ueberspannung, des fast krampfhaften Entzückens, den Arm — und, wol zu merken! vor der Unterbrechung, von welcher er da noch gar keine Ahnung hatte. Es befremdete mich, doch liess ichs gehen, bis die Vorstellung beendigt war. Die ganze Oper hatte ihm allerdings gefallen, aber nichts ihn so wunderlich angegriffen, als eben jenes kleine Duett — und, wie er nun bestimmt sagte, besonders Eine Stelle desselben, die ihm noch immerfort dunkel vorschwebe. Ich war unzufrieden, rühmte weit bedeutendere Stücke — nein, er kam immer auf die Stelle zurück. Ich wollte nur

wissen, welche es wäre; ich spielte und sang ihm das Duett am Klavier vor: er behauptete, ich liess die Stelle weg, die ihn entzücke. Wir geriethen darüber fast an einander, denn ich spielte das Duett Takt für Takt; am Ende kamen wir überein, der Wiederholung des Axur beyzuwohnen und da die Sache zu entscheiden. Sie kam, die Stelle, er entbrannte wieder vor Freuden — und es war keine andere, als die ich ihm ebenfalls gespielt und gesungen hatte, was er mir aber doch von neuem abstritt. Dass ich kurz mache, was nicht kurz war: es zeigte sich endlich, dass die Benutzung der A-Hörner in der Höhe, und besonders in Terzen, wie sie dort sehr gut angebracht worden, ihn so gewaltsam berührt habe, und dass diese Art Waldhörner, in der Höhe, vornämlich in Terzen, mochten sie eine Melodie vortragen, was sie für eine wollten, ihn immer so angenehm, aber auch so äusserst heftig berührte, dass er bey absichtlich weit getriebenen Versuchen, wie vom Fieber überfallen wurde und die geliebten Klänge ohne lange Erholung durchaus nicht mehr ertragen konnte. — Ich selbst will noch schliesslich gestehen, dass ich, stark, vollkommen rein und vollkommen gleich angegebene Terzen auf der Geige, besonders gezogene, allerdings mit grossem Vergnügen — geistig, aber auch mit nicht geringem Schmerz — körperlich, höre, u. dass selbst Kreutzer in Paris, der solche Sätze unter allen jetztlebenden Geigern auf Erden mit der grössten Vollendung vortragt, mich damit einigemale bis zum Aufschreyen, zugleich vor Genuss und vor Krampf, geängstiget hat.

Kurze Anzeigen.

1) *Variations sur un Air Mazur pour le Pianoforte comp. par J. B. Hummel.* A Berl. chez R. Werkmeister. (Pr. 8 gr.)

2) *Eben so, über: Ey du lieber Augustin.* (Pr. 8 gr.)

3) *Eben so, über: Contre les chagrins de la vie.* (Pr. 8 gr.)

Drey kleine und in jedem Betracht sehr unbedeutende Produktchen des verstorbenen Hummel, die wol ungedruckt hatten bleiben können. Zu loben ist durchaus nichts daran, als dass sie sehr leicht, ziemlich fliessend und handgerecht geschrieben, und schön gestochen sind. No. 3. (das hübsche Thema aus dem kleinen Matrosen,) ist noch am unterhaltendsten.

Sonate pour le Pianoforte avec Violon obligé, comp. par Ernest Louis de Berg. Oeuvr. 1. Berlin chez J. Concha. (Pr. 1 Rthlr.)

Nach einem kurzen pathetischen Grave, das für die Folge zu hohe Erwartungen erregt, findet man ein ziemlich lebhaftes Allegro, aus welchem man nur öftere Wiederholungen (z. B. S. 4. Syst. 1. letzter T. — Syst. 4. 2. T., u. mehrere dgl.) wegwünschen wird. Es folgt hierauf ein sehr hübsches, singbares Thema, mit fünf Variationen, die, ohne eben neu zu seyn oder tief einzugreifen, sich doch angenehm hören lassen. Das Allegretto zum Schluss sagt doch aber gewiss, im Verhältnis zum ersten Allegro, allzuwenig. Beyde Stimmen sind leicht auszuführen, ohne dass es darum den Spielern an Beschäftigung fehlte; auch sind beyde Instrumente für den Effekt gut benutzt, besonders wo der Verf., wie gemeiniglich, der Violin die melodiösen Sätze und dem Klavier etwas lebhafte Begleitung giebt. Der Stich ist gut und fast ganz fehlerfrey. Das Werkchen kann mithin als Arbeit eines Dilettanten für Dilettanten wol empfohlen werden.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 10ten Dec. **No. II.** 1806.

Die Komponisten der bisher gebräuchlichen Choral-Melodieen; gesammelt von Fr. Ludw. Gerber.

„Luther hat uns mehr durch Sang, als durch seine Lehre geschadet," sagten seine Feinde. Und um ihn nicht allein im Vortheile zu lassen, mussten Michael Vehe und die beyden braven Komponisten, Wolfgang Heintz und Johann Hoffmann, auch für die römische Kirche ein deutsches Gesangbuch verfertigen und 1537 zu Halle drucken lassen. — In der That hat auch der Choral zur Erregung und Unterhaltung religiöser Gefühle von jeher so mächtig gewirkt, sey er im beschränktern Kreise der Glieder einer Familie, oder in öffentlichen Versammlungen von mehrern Tausenden gesungen, dass man sich seit der Reformation die Vermehrung und Ergänzung der Gesangbücher ganz besonders angelegen seyn liess. Zuletzt fing man an, diesen Liederschatz auch kritisch zu beleuchten, besonders aber die Nachrichten von dem Leben der Dichter dieser wohlthätigen Lieder aufzusammeln und diesen Männern dadurch ein dankbares Andenken bey der Nachwelt zu stiften. Wer erinnert sich hierbey nicht der Schriften eines Olearius, Wetzels, Schamelius, Schöbers, Heerwagens und Richters, über die Geschichte der geistlichen Lieder und ihrer Dichter? Da diese aber grösstentheils erst im 18ten Jahrhunderte erschienen sind, wo sich die Theologen weniger um den Kirchengesang bekümmerten, als zu Luthers Zeiten; so dachte man nicht mehr daran, dass diese Gedichte, nur nach ihren Melodieen gesungen, jenen mächtigen Eindruck auf die Herzen gemacht hatten; ja dass ein grosser Theil davon, ohne diesen Gesang ganz ohne Wirkung würde geblieben seyn: dass daher noch andere, in ihrer Art nicht weniger grosse Künstler nöthig waren, welche diese Gedichte mit ihren schönen Melodieen ausstatteten; dass diese, wo nicht gleichen, doch einen grossen Antheil an der öffentlichen Erkenntlichkeit haben mussten, und dass man also, indem man den Dichtern durch Sicherung ihres Andenkens volle Gerechtigkeit wiederfahren liess, den Melodieen-Komponisten, durch Uebergehung und Verschweigung ihres so wichtigen Antheils an der guten Sache, mit desto schnöderm Undanke lohne.

Für so unbedeutend hielt aber Luther diesen musikalischen Theil der Kirchenlieder nicht, wie seine Nachfolger, sonst hatte er bey seinen eignen, guten, musikalischen Kenntnissen nicht nöthig gehabt, sich erst den Conrad Rumpf und den Hans Walther vom Churfürsten auf ein Vierteljahr nach Wittenberg zu erbitten, um sich unter der Leitung dieser beyden Meister noch mehr in der Kunst zu üben, und ihnen vor der Bekanntmachung und Einführung seiner Melodieen, gleichsam erst Rechenschaft von seinem Verfahren abzulegen. So weiss man, dass, als er Walthern seine neue Komposition der deutschen Messe zur Censur vorlegte, er hinzusetzte: „Christus

ist ein freundlicher Herr und seine Reden sind lieblich, darum wollen wir Sextum Tonum (unserm F dur gleich) zum Evangelio nehmen: und weil St. Paulus ein ernster Apostel ist, wollen wir Octavum Tonum (unserm D moll gleich) zur Epistel ordnen." Ein andermal antwortete er denen, welche ihm den Vorwurf machten, er habe im sogenannten grossen Glauben, den Modum um eine Note überschritten: „Es will auch viel sagen: Er will uns allzeit ernähren!" So sorgte er dafür, dass man seinen Wahlspruch: „die Noten machen den Text lebendig," auch auf seine Melodieen anwenden konnte, indem sein asthetisches Gefuhl nicht nur die Tonarten zu wahlen wusste, welche den, im Texte ausgedrückten Empfindungen entsprachen, sondern auch selbst jedem Sazze, ja jedem einzeln ausgezeichneten Worte den, ihm zukommenden Accent gab. Eben diese Kunstkenntnisse und eben dieser Geschmack leiteten ihn auch bey der Aufnahme und Verbesserung der alten lateinischen und bohmischen Hymnen-Melodieen, denen er nur die deutsche Uebersetzung, oder den verbesserten Text untergelegt hatte. That dies und konnte dies aber Luther als Dilettant leisten, um so mehr Korrektheit und Kunstschonheiten lassen sich von den Melodieen erwarten, welche er über die Worte anderer Dichter, den ersten Künstlern zu verfertigen übertrug.

In der That übertreffen auch diese Kompositionen das, was wir in solchen Melodieen leisten, so weit, dass sie uns gleichsam eine Musik aus einer andern Welt zu seyn scheinen; dass sie noch nach drey hundert Jahren für unübertreffliche Muster gelten und wahrscheinlich noch nach tausend Jahren für Muster religioser Gesange gelten werden. Und, sonderbar —! gerade diejenigen, denen wir diese noch immer frischen u. herrlichen Werke zu danken haben, hatte man der Vergessenheit übergeben, indess man mit ausserster Sorgfalt das Andenken von vielen Dichtern aufzubehalten suchte, deren Lieder, als ungeniesbar, in neuen Gesangbuchern entweder ganz umgearbeitet, oder gar verworfen werden mussten! Dies Verwerfen bringt uns aber auch zugleich um einen grossen Theil der schonsten Kernmelodieen, benimmt dem Kirchengesange die nothige Mannichfaltigkeit und macht ihn monotonisch. Doppelt fuhlbar aber wird dieser Verlust dem achten Musik-Kenner und Liebhaber, indem diese Kirchengesange noch das Einzige waren, wodurch unsere zwey- drey- und mehrhundertjahrigen Vorfahren uns in ihrer eigenthümlichen Tonsprache, ihre Empfindungen mittheilen und zu unsern Herzen sprechen konnten; da ihre grossern, kunstvollen Werke grösstentheils verlohren gegangen sind, oder auch zum Theil, wegen der, in jenen Zeiten noch unvollkommenen Orthographie, jetzt nicht mehr mit Gewissheit dechiffrirt und ausgeführt werden können.

Wenn aber die Literatoren über dem Eifer, das Andenken ihrer Dichter zu ehren, die Komponisten gänzlich vergessen; war es nicht um so mehr Schuldigkeit der Tonkunstler, auch für das Andenken ihrer braven Kunstverwandten zu sorgen? Sie brauchten ja nur dem guten Beyspiele zu folgen, mit dem ihnen Hans Walther und Georg Rhaw bey der Herausgabe der beyden ersten vollstandigen Choralbücher *)

*) Diese beyden Werke können noch nicht ganz verlohren seyn, ob es mir gleich bisher unmöglich gewesen ist, ihrer habhaft zu werden. Sicher befinden sie sich noch in der Bibliothek oder in dem Musikschranke irgend einer Kirche Sachsens; und derjenige meiner Leser würde mich gar sehr verbinden, der mir beyde Werke oder auch nur eins davon auf einige Wochen zur Durchsicht überschickte. Um sie aber gehörig unterscheiden zu können, setze ich noch ihre Titel her:

vorangegangen waren, in welchen der Name je es Komponisten, so viel ich weiss, über seiner Melodie angemerkt ist. Indem man dies aber unterliess, so mussten nothwendig diese ehrwürdigen Namen vergessen werden, wenn gleich in den darauf folgenden zweyhundert und vierzig Jahren eine Legion von Choralbuchern nach Handwerksgebrauch angefertigt wurde, deren Verfasser sich aber um die Urheber der darin befindlichen Melodieen nicht bekümmerten. Erst in unsern Zeiten entschloss sich der Kantor Kühnau, jedoch nicht ohne besondere Anregung von Seiten seiner Freunde, und nachdem schon mehrere Bogen seines Choralbuchs abgedruckt waren, den darin aufgenommenen Melodieen die Namen ihrer Komponisten, so viel er deren kannte, beyzufugen: denn auch ihm waren obige beyde ersten Choralbücher, als Hauptquellen zu diesem Behufe, unbekannt geblieben, und Walthern, der in seinem Lexikon viel zu wenig Rücksicht auf diesen Gegenstand genommen hatte, konnte er nur wenige Notizen verdanken. Hierdurch erhielt nun sein Choralbuch für den Liebhaber der Geschichte, vor allen übrigen ein ganz besonderes Interesse. Und obgleich manche dieser Angaben noch Berichtigungen verdienen, auch die Anzahl der genannten Komponisten gegen die Anzahl der vorräthigen Melodieen in keinem Verhältnisse stehet; so hat doch dieser kleine Anfang interessante Notizen genug geliefert, um mich zur Fortsetzung und Vermehrung dieser Nachrichten aufzumuntern. Und schon hat Kühnau dadurch bewerkstelliget, dass auch der Hr. Professor Gebhard, als Herausgeber des vom Kantor Weimar hinterlassenen Choralbuchs, am Ende des dazu geschriebenen Vorberichts, die Namen der ihm bekannten Melodieen-Komponisten angeführt hat. Aber zweckmässiger bleibt allerdings Kühnau's Methode, die Namen über die ihnen zugehörigen Melodieen zu schreiben, da, wie bekannt, manche Lieder mehrere Melodieen haben, deren verschiedene Urheber aus einer allgemeinen unbestimmten Angabe, blos nach den Anfangsworten des Textes, nicht immer mit Gewissheit können erkannt werden.

Indess hat der Mangel an solchen Notizen in allen übrigen Choralbüchern die unangenehme Folge, dass wir jetzt, ausser den angegebenen, fast keine Quelle mehr besizzen, aus welcher sich Nachrichten von Choralkomponisten schopfen liessen. Jedoch müsste ich der Künstler-Geschichte weniger aufgeopfert haben, um, bey meiner Vorliebe für die alten Kirchengesange, nicht auch diese zu meinem neuen Lexikon benutzen und überall nachforschen zu sollen, wo ich nur die geringste Hoffnung zu einiger Ausbeute haben durfte, welche mich bey meinem Bestreben, die Verdienste unserer alten Tonkünstler auch in dieser Hinsicht der Vergessenheit zu entreissen, unterstützen konnte. Hierdurch ist es mir denn gelungen, noch mancher Melodie ihren bisher unbekannt gebliebenen Komponisten wieder aufgefunden und beygebracht zu haben. Den Liebhabern zum Besten, welche etwa noch in unsern Zeiten Interesse an diesen ehrwürdigen Kunstprodukten des grauen Alter-

1) Newe teutsche geistliche Gesenge CXXIII mit 4 und 5 Stimmen für die gemeinen Schulen mit sonderlichen Fleiss aus vielen erlesen, der zuvor keins in Druck ausgangen. Gedruckt zu Wittenberg 1544, durch Geo. Rhaw.

2) Wittenbergisch Teutsch geistlich Gesangbüchlein mit 4 und 5 Stimmen, durch Johann Walthern, Churfürstlichen von Sachsen Sengermeistern, aufs neue mit Vleiss corrigirt, und mit vielen schonen Liedern gebessert und gemehret. Wittenberg bey Georg Rhaw, 1544, im längl. 4.

thums nehmen, habe ich aus diesem nun vollständigen Werke die hieher gehörigen Nachrichten ins Kurze gezogen. Diese Auswahl betrifft aber blos die Komponisten der Melodieen, welche als Kirchengesange in gedruckten Choralbüchern gefunden werden. Und um nicht, wie bisher gewöhnlich geschehen ist, die Melodieen so unbestimmt, bloss nach ihren Worten, anzuführen; findet man hier, nach dem Namen jedes Komponisten auch den Anfang dieser Melodieen. Der Text ist, um Zweydeutigkeiten zu vermeiden, nach den alten, noch unveränderten Worten angeführt. Damit aber unsere Nachkommen nicht ähnliche Schwierigkeiten beym Aufsuchen der Choral-Komponisten des achtzehnten Jahrhunderts haben mögen, unter denen insbesondere Emanuel Bach so manches Muster dieser Art geliefert hat, sind auch diese hier mit aufgenommen worden. Sich weitläuftiger über die Komponisten auszulassen, lässt hier der Raum nicht zu. Auch kommt es ja nur auf den Wunsch und Willen des Publikums an, ob es durch den Druck des neuen Lexikons der Tonkünstler zum Besitze aller der uns noch übrigen Nachrichten von dem Leben und den Werken auch dieser Meister der Vorzeit, gelangen will.

Alphabetisches Verzeichniss der merkwürdigsten Komponisten allgemein gebräuchlicher Choralmelodieen.

Ahle (Joh. Rudolph) starb 1673 als Bürgermeister und Organist zu Mühlhausen. Zu den seiner daselbst noch vorzüglich beliebten Melodieen hat Hr. Superint. Demme theils ganz neue Texte gedichtet, theils die alten umgeändert und sie mit Ahlens Melodieen, für die Orgel 4stimmig, 1799. Gotha bey Becker, von neuem drucken lassen; darunter sind folgende in Thüringen allgemein aufgenommen *):

1) Liebster Immanuel Herzog der Frommen etc.
2) Seele was ist schöners wohl etc.

Alberti (Heinr.) ums Jahr 1640 Organist zu Königsberg, setzte die Lieder:

1) Einen guten Kampf hab ich etc.
2) Gott des Himmels und der Erden etc.
3) Ich bin ja Herr in deiner Macht etc.
4) Ich steh' in Angst und Pein etc.
5) Mein Dankopfer, Herr, ich bringe etc.
6) O Christe Schutzherr deiner etc.
7) O wie seelig seyd ihr doch ihr etc.

Altenburg (Mich.) zuletzt Pastor zu Erfurt, schrieb ums Jahr 1600 die Melodieen:

1) Aus Jakobs Stamm ein Stern etc.
2) Glaubiges Herze etc.
3) Herr Gott nun schleuss den Himmel etc.
4) Lob sey Gott in des Himmels etc.
5) O Gott Vater ich glaub an dich etc.

St. Ambrosius, Erzbischof zu Mayland ums Jahr 380. Folgende seiner Hymnen

*) Um durch das öftere Sperren der Zeilen der eingestrichenen Oktav nicht zu vielen Raum unnöthig aufzuwenden, haben wir, statt der gewöhnlichen Bezeichnung dieser Oktav, deutsche Lettern gewählt; so dass also z. B. die erste der hier angeführten Melodieen: c c c h a g etc. also zu lesen ist: c̄ c̄ c̄ h a g etc.

d. Redakt.

hat D. Luther, mit Beybehaltung der alten Melodieen, also übersetzt:

1) Herr Gott dich loben wir etc.
2) Der du bist drey in Einigkeit etc.
3) Nun komm der Heiden Heiland etc.

Diese letztere Melodie zeichnet sich ganz besonders durch kindliche Ergebung und Demuth aus. So sangen aber die Gläubigen vor vierzehnhundert Jahren! —

Bach (Carl Phil. Eman.) Kapellmeister und Musikdirektor zu Hamburg. Aus seinen Melodieen zu Gellerts geistl. Oden, 1759; desgleichen: Neue Melodieen zu einigen Liedern des neuen Hamburgischen Gesangbuchs. Hamburg, 1787; sind aufgenommen:

1) Besitz ich nur ein ruhiges Gewissen etc.
2) Du klagst und fühlest die Beschw. etc.
3) Gott ist mein Lied! Er ist der Gott etc.
4) Was sorgst du ängstlich für dein etc.
5) Wie gross ist des Allmächtgen Güte etc.

Bach (Joh. Christoph) Organist zu Eisenach ums Jahr 1680:

1) Jesus, Jesus nichts als Jesus etc.

Bach (Joh. Sebastian) Kapellmeister und Musikdirektor zu Leipzig, schrieb ums Jahr 1730:

1) O du dreyeinger Gott etc.

Baptista (Joh.) ums Jahr 1560 Musikus in Diensten des Erzherzogs Ferdinand zu Wien:

1) Wenn wir in höchsten Nöthen seyn etc.

Benno. Bischof zu Meissen, starb 1107, hat verfertigt:

1) Dies est laetitiae etc. oder übersetzt:

Der Tag der ist so freudenreich etc.

Bert, C. (Joh.) ein Unbekannter, hat, nach dem Lossius, den alten Gesang: O du armer Judas etc. 4stimmig gesetzt, welcher Melodie 1550 Herm. Bonnus die Worte untergelegt habe:

1) O wir armen Sünder unsre etc.

Bodenschatz (Mag. Erhard) ums Jahr 1600 Kantor in Schul-Pforte, zuletzt aber Pastor zu Gross-Osterhausen, ist der Komponist der 4stimmigen lateinischen Hymnen, Leipzig 1606, welche beynahe 200 Jahre lang von den Alumnen der Schul-Pforte täglich gesungen und seitdem vielfaltig wieder abgedruckt worden sind.

Bohemus (Caspar) ein unbekannter Singkomponist ums Jahr 1530, hat die Melodie verfertigt:

1) Mag ich Unglück nicht widerstahn etc.

Bolze (G. G.) Kantor beym Waisenhaus zu Potsdam 1788: von ihm sind in Kühnau's Choralbuche aufgenommen:

1) Herr meiner Jugend, Dank sey dir etc.
2) Sollt ich meinem Gott nicht singen etc.

a Burck (Joach.) ums Jahr 1580 Kantor zu Mühlhausen; von ihm hat man:

1) Ach wie flüchtig ach wie nichtig etc.
2) Du Friedefürst Herr Jesu Christ etc.
3) Herr ich habe missgehandelt etc.
4) Ich weiss dass mein Erlöser lebt etc.
5) Jesu meines Herzens Freud etc.
6) Nun lasst uns Gott dem Herren etc.

Chiomusus, oder D. Joh. Schneesing, ums J. 1530 Pastor zu Friemar bey Gotha, hat, ausser mehrern Melodieen auch gesetzt:

1) Allein zu dir Herr Jesu Christ etc.

Christmann (Joh. Friedr.) Pfarrer in Heutingsheim bey Ludwigsburg und Mitherausgeber des vollständigen wirtembergischen Choralbuchs, Stuttgardt 1799, welches auch viele von ihm verfertigte und mit seinem Namen bezeichnete Melodieen enthält.

Cnophius (Andr.) ums Jahr 1530 Superintendent zu Riga. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

1) Herr Christ der einge Gottes Sohn etc.

Crüger (Joh.) Musikdirektor zu Berlin ums Jahr 1640, setzte die Melodieen:

1) Brunnquell aller Güte etc.
2) Du o schönes Weltgebaude etc.
3) Gieb dich zufrieden und sey stille etc.
4) Herr, straf mich nicht in deinem Zorn etc.
5) Jesu meine Freude etc.
6) Nicht so traurig, nicht so sehr etc.
7) Schmücke dich o liebe Seele etc.

Decius (Nic.) ums Jahr 1530 Prediger zu Stettin. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

1) O Lamm Gottes unschuldig etc.

Demantius (C.) 1620 Kantor zu Freyberg. Von ihm sind die Melodieen:

1) Freu dich sehr o meine Seele etc.
2) Von Gott will ich nicht lassen etc.

Doles (Joh. Friedr.) von 1760 an Musikdirektor zu Leipzig; hat Melodieen zu Gellerts geistl. Oden drucken lassen. Von ihm sind aufgenommen:

1) Die Himmel rühmen des ewigen Ehre etc.
2) O Gott du frommer Gott etc.

Dresen (Adam) zuletzt Kapellmeister in Arnstadt; schrieb ums Jahr 1630:

1) Jesu rufe mich von der Welt etc. oder Seelen Bräutigam, Jesu etc.
2) Seelenweide, meine Freude etc.

Erythraeus (M. Gotth.) erst Kantor, dann Rector zu Altdorf. Aus seinen Psalmen und geistl. Liedern, Nürnberg 1608. 4. die Melodie:

1) Für deinen Thron tret ich hiermit etc.

Finck (Herrm.) 1558 vortrefflicher und gelehrter Musikus zu Wittenberg. Von ihm:

1) Was mein Gott will das g'scheh allzeit etc.

Flor (Christ.) 1692 Organist zu Lüneburg, setzte die Melodie:

1) Auf meinen lieben Gott etc.

Franck (Melchior) zuletzt Kapellmeister zu Koburg; gab in den Druck: Teutsche Psalmen und Kirchengesänge, Nürnberg 1602; woraus:

1) Jerusalem du hochgebaute Stadt etc.
2) Sag was hilft alle Welt etc.

Franck (Michael) ums Jahr 1660 Schulkollege zu Koburg. Von ihm:

1) Ach wie flüchtig ach wie nichtig etc. Vergl. Burck.
2) Kein Stündlein geht dahin etc.

Gasteritz (Mich.) 1580 Organist zu Amberg; ihm wird die Melodie zugeschrieben:

1) Herzlich lieb hab ich dich o Herr etc.

Gastoldi (Giov. Giac.) Kapellmeister zu Mayland ums Jahr 1590; hat die Melodieen gesetzt:

a a a b c a
1) Jesu wollst uns weisen etc.
c c b ag f c cb ag f
2) In dir ist Freude bey allem Leide etc.

Von diesen beyden Melodieen möchte es aber auch heissen: Freund, wie bist du hereinkommen? denn sie sind aus seinen zu Venedig gedruckten italienischen Balletti aufgenommen. Diese Balletti, verliebten Inhalts, wurden aber Nachts, bey Fackelschein von lustigen Gesellschaften, tanzend durch die Strassen gesungen. Der Kantor Lindemann zu Gotha legte ihnen darauf obige Texte unter und liess sie nebst andern geistl. Liedern drucken.

Gastorius (Gev.) 1675 Kantor zu Jena, hat die Melodie gesetzt:

d g c b c b c b
1) Was Gott thut das ist wohl gethan etc.

Gattermann (S. M. D.) Konrektor zu Berlin 1782. Von seinen Melodieen hat Kühnau mehrere in sein Choralbuch aufgenommen.

(Der Beschluss folgt).

Mancherley.

Folgende Anekdoten, die ich in Düclos Memoiren finde, verdienen wol auch hier ein Plätzchen, obschon sie nicht gerade von grosser Wichtigkeit sind und zum Theil auch Personen betreffen, die man dadurch nicht eben von neuen Seiten kennen lernt. Schwerlich nehmen viele Musiker den gesprächigen Historiographen, der so viel empfing und so wenig that, zur Hand; und zu einer Zeit, wo sich über die Kunst so wenig aus der Gegenwart erzählen lässt, hat man ja wol um so mehr Befugniss von ihr aus der Vergangenheit zu erzählen.

Der junge Duc de Chartres besass Talente und hatte die feinste, gesellschaftliche Bildung erhalten, wurde aber schon so üppig und ausschweifend, als der Regent selbst — (bekanntlich Orleans, Vormund des unmündigen Ludwigs XV): doch liebte ihn dieser immer noch sehr. Ein Höfling glaubte daher sich selbst sehr zu Gunsten zu sprechen, als er einst in Gegenwart des Regenten den Duc lobte, dass er eine Ariette einer beliebten Sängerin neulich sehr geschickt begleitet und sogar mit grosser Gewandtheit und Anmuth ein Solo getanzt hätte. Wissen Sie, fiel ihm der Vater ein — wissen Sie, dass ich, die solche Komplimente mir machen, an den Galgen schicke? —

Der Kaiser Leopold I., der 1705 starb, liebte Musik ausserordentlich u. komponirte selbst sehr artig. Duclos führt z. B. Variationen über eine Menuet: Quel caprice etc. an, die damals sehr beliebt gewesen, jetzt aber wol verlohren gegangen sind. Leopold hatte öfters geäussert, dass, wenn ihn der Tod nicht überrasche, er wohl einer sanften Musik in jene Welt übergehen wolle. Man hatte das für Scherz genommen, aber er führte es wirklich aus. Da er sein Ende herannahen fühlte und seine Angelegenheiten besorgt hatte, liess er den Beichtvater kommen, betete mit ihm, und befahl dann, dass seine Kapelle im Nebenzimmer mehrere seiner Lieblingsstücke aufführen sollte. Dies geschahe, und er entschlummerte sanft während des Konzerts. —

Der weltberühmte Kastrat Farinelli, der bekanntlich endlich bis zum Ritter vom Calatravaorden, Herzog, und allesvermögenden Vertrauten Königs Ferdinand VI. von Spanien (des Sohns Philipps V.) aufgestiegen war, fand, wie sich das von selbst versteht, auf diesem hohen Posten viele und sehr erbitterte Feinde. In einer angesehenen Gesellschaft, wo einige von diesen laut wurden, befand sich auch der ebenfalls berühmte Sänger Cafarelli. Was? fing er an u. glaubte die Sache seines Kollegen mit Einem Wort zu entscheiden — Farinelli verdiene nicht den ersten Platz nach dem König? Ich schwöre, er hat die schönste Stimme, die je auf Erden gehört worden ist — und das muss ich verstehn! —

Verdiente Farinelli aber diesen Platz auch nicht, so war er desselben doch gewiss nicht geradezu unwürdig — obgleich freylich nicht wegen seiner schönen Stimme! Er verband nämlich mit Geist und den einnehmendsten Sitten einen redlichen Charakter und eine herzliche Gutmüthigkeit. Weit entfernt, nach jenem übermässigen Glück zu streben, ertrug er es nur als eine schwere, ihm aufgedrungene Bürde; übernahm sich niemals, blieb stets bescheiden, und mischte sich nie in eigentliche Staatsangelegenheiten, benutzte auch die Schwäche des Königs nie zum Schaden von irgend jemand, wol aber zum Vortheil von Vielen.

Auf seinem hohen Posten traf er mit einem Manne zusammen, der ebenfalls vom Staube bis zur höchsten Würde emporgestiegen war. Zeno Somo de Silva war dieser Mann, der aber hernach in seinen wichtigen Aemtern den Namen La Ensenada (An sich nichts) annahm — sey es nun aus Bescheidenheit, oder aus einer feinern Art von Eitelkeit. Beyde hatten sich früh in Cadix kennen gelernt und damals einen Freundschaftsbund geschlossen. Ensenada war damals dort Buchhalter bey einem Banquier. Die Freunde waren durch Schicksale, Reisen und mehrere Jahre ganz von einander gekommen, und der junge Kaufmann, durch Talente und grossen Geschäftsgeist, indess bis zum Minister gestiegen. Jetzt kamen beyde wieder zusammen und erneuerten das ehemalige Bündnis. Ensenada, so sehr der König ihn schätzte, so viel der Staat ihm verdankte, so nichtig das war, was man gegen ihn aufbrachte — Ensenada konnte sich doch nicht halten, und wurde gestürzt. Er liess ruhig alle Vortheile und Auszeichnungen, die er bisher genossen, zurück, entfernete sich aus Spanien, und der schwache König wagte nichts, als immerfort zu seufzen: Der arme Ensenada! Farinelli, der es durch all seinen Einfluss bey König und Königin zu nichts, als eben zu solchen zeugen Seufzern bringen konnte, verhehlte seine Empfindlichkeit nicht und begehrte auch seine Entlassung. Die Königin, die, wie es schien, gar nicht mehr fand, dass ihr Gemal, auch von Farinelli verlassen, noch existiren könne, that alles Erssinnliche, und liess sich sogar bis zu Niedrigkeiten herab, den Sänger festzuhalten. Er musste nachgeben; kaum war aber dies gekrönte Paar vollends entschlummert, als er sich in die Einsamkeit nach Bologna begab, und dort ein stilles, anständiges Privatleben führte, obschon auch Karl VI. ihm seine Achtung laut bezeigte, und es ihm wahrscheinlich leicht geworden wäre, sich bis an sein Ende im Glanze des Hofs zu erhalten.

Leipzig, bey Baumgärtner und Müller.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Dec. **No. 12.** 1806.

Alphabetisches Verzeichnis etc.

(Beschluss).

Gerber (Ernst Ludw.) schrieb '1794 für das Sondershausische neue Gesangbuch folgende Melodieen, welche auch in des Kantors Weimar Choralbuche eingerückt sind. Mit den Bassen und Harmonieen hat aber der Hr. Herausgeber mancherley Veränderungen vorgenommen.

1) Allgütiger, mein Lebenlang etc.

2) Einsamkeiten, euch erhebe etc.

3) Gott, dem ich lebe, dem ich bin etc.

4) Gross ist mein Gott etc.

5) Ich bin ein Christ. Mein Herz etc.

6) Preis und Anbetung sey unserm Gotte etc.

7) Singt, singt mit heiligem Entzücken etc.

8) Trockne deine Jammerthräne etc.

Gesius (Bartholom.) Kantor zu Frankfurt an der Oder 1601. Von ihm in Kühnau's Choralbuche:

1) Ich dank dir, Gott, für all' Wohlthat etc.

Goudimel (Claud.) Kapellmeister zu Lyon, wurde 1572 bey der Bluthochzeit mit ermordet. Aus seinen französischen Psalmen ist die Melodie:

Herr Gott dich loben alle wir etc.

Greiter (Matth.) 1550 Musikus zu Strasburg. Von ihm sind die Melodieen:

1) Ich glaub' an einen Gott allein etc. oder O Herre Gott begnad'ge mich etc.

2) O Mensch bewein' dein' Sünde gross etc.

Grosse (M. C.) 1760 Organist zu Klosterbergen. Von ihm ist in Kühnau's Choralbuch aufgenommen:

1) O grosse Seeligkeit! die allen Adamskindern etc.

Hammerschmidt (Andr.) 1640 Organist zu Zittau. Von ihm sind die Melodieen:

1) Ach was soll ich Sünder machen etc.

2) Freuet euch ihr Christen alle etc.

Harsow (J. S.) 1787 Organist in Berlin, von dem die Melodie in Kühnau's Choralbuche aufgenommen ist:

Gott ist mein Lied. Er ist etc.

Hegenwald (Erh.) Wirtembergischer Theolog, lebte ums Jahr 1520; ihm schreibt man die Melodie zu:

Erbarm dich mein, o Herre Gott etc.

Heinz (Wolf) 1520 Organist zu Halle, hat gesetzt:

Christ unser Herr zum Jordan kam etc.

Herrmann (Johann) 1620 Prediger zu Köben in Schlesien; hat die Melodieen verfertiget:

a a a g e a h c c b c h
1) Herzliebster Jesu was hast du etc.
a a b c b a
2) O Gott du frommer Gott etc.
b a c b a g f
3) Zion klagt mit Angst und Schmerzen etc.

Herrmann (Nicol.) 1520 Kantor zu Joachimsthal, hat die Melodieen verfertigt:

g g b ha g gh a
1) Aus meines Herzens Grunde etc.
d d d a h c a g
2) Erschienen ist der herrlich Tag etc.
g b b b b c h
3) Lobt Gott ihr Christen allzugleich etc.
g d g fis g a h g
4) Wenn mein Stündlein vorhanden ist etc.

Hille (J. G.) 1739 Kantor zu Glaucha. Von ihm:

f c f a g f a h c c
1) Einer ist König, Immanuel sieget etc.
g d ha g a d f a
2) Mein Heiland nimmt die Sünder an etc.

Hiller (Joh. Adam) Kapellmeister und Musikdirektor zu Leipzig; gab schon 1761 Choralmelodieen zu Gellerts Liedern heraus, die er dann, ohne Zweifel umgearbeitet und verbessert, auch in sein allgemeines sächsisches Choralbuch, Leipzig, 1793, aufgenommen hat, woraus auch hier eingeführt sind:

c a h c f b c cis a
1) Dein Leben Jesu war auf Erden etc.
c h c a g f a
2) Jauchzt ihr Erlosten dem Herrn etc.
a cis b h a g gis fis
3) Ich will danken und lobsingen etc.
g h a g a h c b c d c h
4) O Herr mein Gott durch den etc.
d cis b h a g fis
5) Unsre Aussaat segne Gott etc.
c a c g a b
6) Wer bin ich von Natur etc.

Huss (Johann) Professor der Theologie in Prag und Beichtvater der Königin, wurde 1415 verbrannt; er hat folgende Lieder verfertigt:

d a a g a d f f a d
1) Jesus Christus unser Heiland etc.
d a a fis e fis gis a
2) Wohl dem, der in Gottesfurcht steht etc.

Ob aber die dazu gehörigen, eben so alten Melodieen ihm auch zuzuschreiben sind, ist jetzt schwerlich auszumachen.

Isaac (Heinrich) 1490 Kapellmeister Kaisers Maximilian I; hat die Melodie gesetzt:

h g a h c d c h
Nun ruhen alle Wälder etc.

Er schrieb aber diese Melodie ursprünglich über das Lied: Inspruck, ich muss dich lassen etc. Worauf D. Joh. Hesse den geistl. Text darunter setzte: O Welt, ich muss dich lassen etc. mit dem sie dann in die Choralbücher aufgenommen wurde.

Kirnberger (Joh. Phil.) Komponist in Diensten der Prinzessin Amalie zu Berlin ums Jahr 1760, mit dessen Namen mehrere Melodieen zu neuen Lie ern in Kühnau's Choralbuche bezeichnet sind.

Kittel (Joh. Christian) Organist zu Erfurt und 1806 noch einziger übriger Schüler von Joh. Sebast. Bach, hat mehrere Melodieen gesetzt, welche auch alle mit seiner Namens-Ueberschrift in des Kantors Weimar Choralbuch aufgenommen worden sind.

Klein (Joh. Joseph) Advokat und Organist zu Eisenberg. Dieser würdige Mann, als gründlicher Tonlehrer bekannt, hat 1785 auch ein Choralbuch drucken lassen, welches mehrere seiner eignen Melodieen enth lt. Da sie aber ohne Namen, unter den übrigen vermischt stehen, so können sie auch hier nicht angegeben werden.

Knecht (Justus Heinr.) Musikdirektor zu Bibrach, Mitarbeiter und Herausgeber des vollstan igen Wirtembergischen Choralbuchs, Stuttgardt 1799, worin viele seiner mit seinem Namen bezeichneten Melodieen eingerückt sind.

Kolbe (J. F.) Kantor und Musikdirektor zu Potsdam 1768. Von ihm kommt in

Kühnau's Choralbuche die Melodie vor:

f g a b b cff

Gott ist mein Lied! Er ist etc.

Kühnau (J. C.) starb 1805 als Kantor zu Berlin. Er hat mehrere seiner selbst gesetzten Melodieen in den zwey Theilen seines Choralbuchs, Berlin 1786 u. 1790, eingerückt, davon auch hier eingeführt ist:

b dd c b aa g

Wie lieblich winkt sie mir etc.

Laughanns (Urban) 1554 Diakonus zu Glaucha. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

g g bb c a h

Lasst uns alle fröhlich seyn etc.

Levit. 1786 Organist zu Züllichau. In Kuhnau's Choralbuche kommt von ihm vor:

g c a g f e c b g c

O schönes Himmelreich! o Reich der Freud.

von Löwenstern (Matth. Appelles) ums Jahr 1625 Musikdirektor des Fürsten zu Bernstadt, dann Rath der Kaiser Ferdinand II. und III. Ihm werden zugeschrieben:

g g d g a b b c b

1). Mein' Augen schliess ich jetzt in Gottes etc.

g g a b g a a b c c c

2) Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit etc.

Luther (D. Martin). Da seine eigenen und von andern ums Jahr 1530 aufgenommenen Melodieen gegenwärtig noch allgemein bekannt sind und sich überdies in jedem Choralbuche gleichlautend befinden; so brauche ich, mit Ausnahme einiger Nummern, hier wol nur durch die Anfangsworte an sie zu erinnern.

I) Melodieen, welche Luther selbst gesetzt haben soll:

1) Ach Gott von Himmel, sieh darein

h a b c ba g a h

2) Aus tiefer Noth schrey ich zu dir

5) Dies sind die heilgen zehn Gebot

4) Ein' feste Burg ist unser Gott

5) Erhalt uns Herr bey deinem Wort

g g b a g a a b

6) Es ist gewisslich an der Zeit

7) Es spricht der Unweisen Mund wohl

8) Es woll uns Gott genadig seyn

9) Jesaia dem Propheten das geschah

10) Mit Fried und Freud ich fahr dahin

g g d g c h a g

11) Nun freut euch lieben Christen g'mein

12) Von Himmel hoch da komm ich her

13) War Gott nicht mit uns diese Zeit

14) Wir glauben all an einen Gott

15) Die Einsetzungsworte.

II) Uralte, bis vierzehnhunderterjährige Melodieen, eben so alter lateinischer Hymnen, welche D. Luther bey der deutschen Uebersetzung beybehalten hat.

16) Christum wir sollen loben schon etc. nach Sedulius, Saec. IV.

17) Der du bist drey in Einigkeit

18) Die grosse Litaney.

19) Herr Gott dich loben wir; nach Ambrosius

20) Komm Gott Schopfer heiliger Geist

21) Komm heiliger Geist, erfüll die Herzen

22) Nun kommt der Heiden Heiland etc. nach Ambrosius.

23) Verleih uns Frieden gnädiglich

24) Was fürchst du Feind Herodes sehr

25) Der Tag der ist so freudenreich.

III) Melodieen alter deutscher Gesänge, zum Theil der Hussiten, Waldenser und Böhmischen Brüder, von D. Luther oder auch vom Kapellmeister Walther verbessert:

c b c a c b g a

26) An Wasserflussen Babylon etc.

27) Christ ist erstanden

28) Christ lag in Todesbanden; od. Christ fuhr gen Himmel,

29) Gelobet seyst du Jesu Christ

30) Gott der Vater wohn uns bey

31) Gott sey gelobet und gebenedeyet

32) Gott sey uns gnädig und barmherzig
33) Herr Christ der einge Gottes Sohn
34) Jesus Christus unser Heiland
35) Komm heiliger Geist, Herr u. Gott
36) Mensch willt du leben seliglich
37) Mitten wir im Leben sind
38) Nun bitten wir den heiligen Geist
39) Nun lobt mein Seel den Herren
40) O Herre Gott dein göttlich Wort
41) Vater unser im Himmelrei h
42) Vom Himmel kam der Engelschaar

Nachtenhofer (Mag. Casp. Friedr.) 1660 Sub-Senior des Ministerii zu Coburg. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

So gehst du nun mein Jesu hin etc.

Neander (Joachim) erst Rektor an der Schule zu Düsseldorf; starb 1680 zu Bremen als Prediger an St. Martin. Ihm werden die Melodieen zugeschrieben:

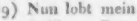

1) Alle Welt was lebt und etc.

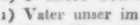

2) Himmel Erde Luft und Meer

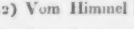

3) Lobe den Herren den mächtigen König.

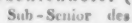

4) Meine Hoffnung stehet feste

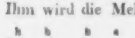

5) O starker Zebaoth, du Leben

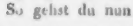

6) Unser Herrscher unser König

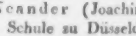

7) Wunderbarer König

Zwar finde ich alle diese Melodieen wirklich in der sechsten Ausgabe von Neanders Bundesliedern und Dank-Psalmen, Frankfurt 1698; da aber seiner dabey nirgends als Komponisten dieser Melodieen gedacht, sondern nur angemerkt wird, wie zu denen, den vorigen Ausgaben befindlichen 14 Liedern ohne Melodieen, hier auch neue Melodieen hinzugekommen wären, ohne jedoch diese neuen zu bemerken, oder ihren Komponisten zu nennen; so bleibt es immer noch ungewiss, wem die obigen sieben Melodieen eigentlich zuzuschreiben sind, selbst wenn sich Neander in der ersten, von ihm selbst besorgten Ausgabe als Komponist genannt hatte.

Neumark (Georg) 1660 Archivsekretair und Bibliothekar zu Weimar, hat gesetzt:

Wer nur den lieben Gott lässt

St. Nicetius, Erzbischof zu Trier im Jahr 552. Einige wollen ihm das Te Deum laudamus zuschreiben; indessen kömmt es doch fast überall als der Ambrosianische Lobgesang vor.

Praetorius (Jacob) 1604 Organist zu Hamburg; hat die herrliche Melodie gesetzt:

Wachet auf ruft uns die Stimme

Praetorius (Mich.) 1621 würdiger Kapellmeister zu Braunschweig; von ihm sind die Melodieen:

1) Ich dank dir schon durch deinen Sohn

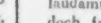

2) Ich danke dir o Gott, in deinem Throne

3) O allerhöchster Menschenhüter

Quanz (Joh. Joach.) Königl. Preussischer Kammermusikus und Flötist; Leis 1760 Melodieen zu Gellerts geistl. Oden drukken, davon unter mehreren auch folgende in Kühnau's Choralbuch eingerückt ist:

Wenn zur Vollführung deiner

Rammold, war Organist zu Plauen. Von ihm ist die Melodie:

O Jesulein süss, o Jesulein mild

Rex (J. K.) 1787 Kantor zu Berlin; von ihm enthält Kühnau's Choralbuch die Melodieen:

1) Dein Sohn des Höchsten freu ich mich.

2) Wird das nicht Freude seyn

Ringhard (Martin) 1620 Archidiakonus zu Eilenburg. Ihm wird die Melodie zugeschrieben:

Nun danket alle Gott

Rötscher (J. F.) 1786 Musikdirektor zu Altstadt in Thüringen; von ihm enthält Kuhnau's Choralbuch die Melodie:

Jesus unser Trost und Leben

Rosenmüller (Johann) setzte 1650 als Musikdirektor zu Leipzig die Melodieen:

1) Alle Menschen müssen sterben

2) Straf mich nicht in deinem Zorn

Scandelli (Anton) starb 1580 als Kapellmeister zu Dresden und setzte 1560 die Melodie:

Lobet den Herren, lobet den Herren; denn er ist etc.

Scheidemann (Heinrich) 1604 Organist zu Hamburg; hat gesetzt:

Wie schön leuchtet der Morgenstern

Schein (Joh. Hermann) zuletzt Musikdirektor zu Leipzig, setzte ums Jahr 1620 folgende vortreffliche Melodieen:

1) Ach Herr mich armen Sünder

2) Also heilig ist der Tag

3) Mache mit mir Gott nach deiner Güt

4) Mein Herz ruht und ist still

5) Wer Gott vertraut, hat wohl etc.

Schmügel (J. C.) 1772 Organist zu Molln; von den en Melodieen zu neuern Liedern Kuhnau mehrere in sein Choralbuch eingerückt hat.

Schneesing (Joh.) s. Chiomusus.

Schop (Johann) Komponist und Virtuose auf der Violin zu Hamburg, setzte ums Jahr 1640 Ristens Lieder, davon allgemein im Gebrauch:

1) Du bist ein Mensch das weist du wohl

2) Jesu du mein liebstes Leben

5) O Traurigkeit, o Herzeleid

4) Sollt ich meinem Gott nicht singen

5) Werde munter mein Gemüthe

Selle (Thomas) Canonikus und Musikdirektor zu Hamburg ums Jahr 1630; setzte die Melodieen zu Ristens Liedern:

1) Nun giebt mein Jesus gute Nacht

2) Werde Licht du Stadt der Heyden

Selneccer (Nicol.) war zuletzt Superintendent zu Leipzig, soll ums Jahr 1540 gesetzt haben:

1) Herr Christ der einge Gottes Sohn etc. Vergl. Cnophius.

2) Singen wir aus Herzensgrund

3) Wach auf mein Herz und singe

Spangenberg (Joh.) ums Jahr 1545 Superintendent zu Eisleben. Von ihm rühret die Melodie her:

1) Allein Gott in der Höh sey Ehr

Andere geben den Decius und noch andere den Selneccer als Komponisten an, aber mit Unrecht. Spangenberg machte sie zuerst in seinem Choralbuche bekannt, worauf sie erst Selneccer in das seinige einrücken liess. Ferner hat man von Spangenberg:

2) Der Heiligen Leben thut stets nach Gott streben

Spengler (Lazar.) 1520 Rathsschreiber zu Nürnberg; hat die Melodie verfertigt:

a a a g a f e d
Durch Adams Fall ist ganz verderbt

Speratus (Paul) 1525 Hofprediger u. Bischof zu Liebmuhl; hat die Melodieen verfertigt:

c b a a c b a g
1) Es ist das Heil uns kommen her
b g a g a/b g a b
2) Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ

Steffan (Joseph Ant.) Kaiserl. Kapellmeister zu Wien ums Jahr 1765; soll der Komponist der in Oesterreichischen Kirchen aufgenommenen neuen Choral-Melodieen seyn.

Steuerlein (Johann) Notarius Publ. und Kaiserl. gekrönter Poet, starb 1613 zu Meinungen als Stadt-Schultheiss. Unter vielen seiner Kompositionen für den Gesang gehört besonders hieher sein 1574 gedrucktes sogenanntes Gebet:

a a b c a b c a
Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott

Stoltzel (Gottf. Heinr.) 1730 Kapellmeister zu Gotha; hat gesetzt:

b c b b c b a
Nun Gottlob es ist vollbracht

Störl (J. G. C.) 1710 Kapellmeister und Stiftsorganist zu Stuttgardt, von dem in Kühnau's Choralbuche die Melodie eingerückt ist:

a a g f a g f e d
Entfernet euch ihr matten Kräfte

Stolzer (Thomas) wird unter die Choralmelodieen-Komponisten ums Jahr 1520 gezählt. Die ihm zugehörigen Melodieen sind aber nicht bekannt.

Teschner (Melchior) 1613 Kantor zu Frauenstadt in Schlesien, hat die vortreffliche Melodie gesetzt:

c g g a b c c
Valet will ich dir geben

Vulpius (Melchior) 1611 Kantor zu Weimar, hat die Melodieen gesetzt:

a g f g a b c
1) Jesu Leiden Pein und Tod
a a f g a b g
2) Jesu, nun sey gepreiset
a g f a d a f
3) Weltlich Ehr und zeitlich Gut

Wagner (Christ.) 1660 Pfarrer zu Weydenberg. Einige schreiben ihm die Melodie zu:

[illegible] b a a g g fis
[illegible]t du nun mein Jesu hin:

Andern aber soll sie Nachtenhofer gesetzt haben.

Walther (Mag. Joh.) 1530 Kapellmeister des Churfursten von Sachsen zu Dresden, hat die Melodieen gesetzt:

a a a c a g a f
1) Gott hat das Evangelium
g g g a d a a
2) O Christe Morgenstern

Weimar (Joh. Peter) starb als Kantor zu Erfurt. Sein Choralbuch, Erfurt 1803, enthält mehrere von ihm gesetzte und mit seinem Namen bezeichnete Melodieen zu neuen Liedern.

Weiss (Michael) 1530 Pfarrer zu Landskron und Fullneck in Böhmen. Ihm werden die Melodieen zugeschrieben:

a a fis g c/a g a b
1) Christ der du bist der helle Tag
a c a g a f/d a
2) Christ der du bist des Tages Licht
b b b b c b a
3) Christus der uns seelig macht
g b a b c b b c b a a
4) Danket dem Herren denn er ist sehr freundlich
5) Lob sey dem allmächtigen

Er hat sie aber bey der Uebersetzung dieser alter als vierhundertjährigen böhmischen Lieder beybehalten, nicht selbst gemacht. Die eigentlichen Komponisten sind aber so unbekannt, als die Dichter.

Winer (Johann) 1655. Ein Unbekannter, von dem Kuhnau die Melodie anführt:

g g a a c b a/g a
Schaffe in mir Gott

Winter (M. Joh. Ludw.) 1670 Superintendent zu Suhla; ist der Verfasser des folgenden Liedes: ob er aber auch die schöne und passende Melodie dazu gemacht hat, ist noch nicht ausgemacht:

h g d f c h a
Dich Herr Jesu Christ, mein Hort

Witte (Christ. Friedr.) Gothaischer Kapellmeister, gab 1715 sein Choralbuch heraus, welches auch von ihm verfertigte Melodieen enthalten soll, ohne dass sie aber mit seinem Namen bezeichnet wären.

Möchten doch Besitzer älterer Musiksammlungen die Melodieen der darunter befindlichen gedruckten geistlichen Lieder, die französischen Psalmen des Goudimel nicht ausgeschlossen, mit unsern gebräuchlichen Kirchenmelodieen vergleichen, dabey aber auch die Tenorstimme nicht aus der Acht lassen, weil man im 16ten Jahrhunderte die Hauptmelodie noch am meisten in sie, und nicht in den Diskant zu legen pflegte; um vielleicht auf diesem Wege, so wie es mir gelungen ist, noch unbekannte Komponisten zu entdecken. Vielleicht könnte man noch manchen gewinnen, der hier, wegen unzulänglicher Nachrichten, unangemerkt geblieben ist, auch wol manchen berichtigen, der hier auf Treu und Glauben anderer hat aufgenommen werden müssen. Wenn es den jetzt lebenden Künstlern nicht gleichgültig ist, ob ihre Namen bey den Nachkommen in dankbarer Erinnerung bleiben; so sey auch ihnen das Andenken dieser braven Musik-Väter heilig.

Mancherley.

Dass die vor drey oder vier Jahren beym ganzen musikalischen Publikum in Deutschland so plötzlich hindurchbrechende Liebhaberey an den Klavierkompositionen von Sebastian Bach nicht Stand halten würde, sahe Jedermann, der diese Werke und dies Publikum nur einigermassen kannte, voraus. Sie war ein Schuss, und musste als solcher verpuffen. Nun ist aber die Geschichte der Gegenstände solcher Schüsse gewöhnlich diese: Sind sie, diese Gegenstände, ohne wahren Werth, oder doch nur von geringem: so hat man eine Weile sein Fest damit, u. dann zerflattert alles, ist wie weggeblasen, und zwar für immer; sind sie aber von wahrem, gediegenen Werth: so brokelt sich von der Masse der Theilnehmenden allmählich alles ab, was nur blind eiferte, und ohne eigentlich zu wissen, warum? sich erhitzte: aber es bleiben die, die nun die Werke und ihren Werth kennen, achten, lieben gelernet haben; diese bleiben desto treuer, und durch sie kommen nun dieselben — wenn ich so sagen darf, auf das Repertorium der immerfort geltenden, immer von neuem zu wiederholenden Stücke — wodurch denn endlich doch auch der letzte Zweck: Aufnahme der Gattung unter die freyen Bestrebungen der Künstler; Erweiterung, Fortbildung des Geschmacks unter dem Publikum; und durch beydes vereint, eine neue und höhere Stufe der Kunst selbst — erreicht wird.

Dass nun Seb. Bachs Klavierkompositionen zu den Werken von hohem Werthe gehören, fällt gar Niemand ein zu leugnen —; sind sie doch, die Tonkunst von einer ihrer Hauptseiten angesehen, das Vollkommenste, was nur existirt! Wie stehet es nun aber um ihre Geschichte in der jetzigen Periode?

Was verständige, thätige und gewandte Verleger thun, das kann wol zu einem Massstabe für die Stimmung des grossen Publikums angenommen werden! Nach diesem Maasstabe ist der erste Fieberschauder des Enthusiasmus seit geraumer Zeit vorüber — mehrere Verleger jener Werke hörten auf, gingen ab und wunderten sich. Die

zweyte Periode — die, der wenigern, aber treuen, sachverständigen Freunde, trat ein: einige Verleger fuhren, wenn auch langsam, fort. Jetzt sollte nun, um die angegebenen allgemeinern, höhern Zwecke allmählig zu erreichen, die Zahl dieser Freunde wieder zunehmen: Ist das nun wirklich der Fall? Ich wünschte wol, es erfolgte eine befriedigende Antwort auf diese Frage, da sie nicht etwa aus Neugierde, oder wol gar aus kaufmännischem Interesse gethan wird, eine solche Antwort aber wirklich über den gegenwärtigen Stand der Kultur für Eine der Hauptgattungen der Musik, über den Zeitgeschmack, und folglich über das Schicksal der Werke der Tonkunst, besonders der in strenger Schreibart verfassten, mit Grund entscheiden helfen würde. Dass man bey den seit einigen Jahren zahlreich im Druck erscheinenden Partituren, noch keine Versuche mit Partituren Bachscher Kirchenkompositionen (mit Orchester) gemacht hat; dass die Liebhaber der Bachschen Klaviermusik nicht auf die Fortsetzung der vortrefflichen, grossen — sogenannten englischen Suiten, (die überdies, bekanntlich, unter das Heiterste, Gemüthlichste, und auch Leichteste gehören, was dieser Meister geschrieben hat —) dass die Liebhaber auf diese Fortsetzung nicht dringen — (denn warum erschiene sie sonst nicht?) das scheint von keinem Fortgange der Bildung auf diesem Wege zu zeigen — wenn es anders nicht blos Folge der allgemeinen, durch Verhältnisse bewirkten, aber hoffentlich auch nur momentanen Stockung ist!

Ankündigung neuer, grosser, musikalischer Werke, theils Originale, theils sehr zweckmässig arrangirt:

1) Missa solemnis militaris, mit vollem Orchester. Janitscharenmusik, obligaten Trommeln, und (wo möglich) einigem groben Geschütz. Singstimmen ad libitum.

2) Cherubini's Medea, arrangirt für zwey Flageolets.

3) Mozarts grosse Sinfonie aus C dur, mit der Fuge, arrangirt für die Mundharmonika — sonst Brummeisen genannt.

4) Die lyrischen Stellen des Chors in Schillers Braut von Messina, frey behandelt u. durchkomponirt für eine Sopranstimme mit Begleitung der Lyra-Guitarre. (Man hat mit grosser Ueberlegung eben dies Instrument zur Begleitung gewählt, weil jener Chor bekanntlich die antike und moderne Poesie zu vereinigen strebt, und die Lyra-Guitarre durch ihre Gestalt an jene, durch ihren Ton an diese trefflich erinnert.)

5) Bravourarien für jede Prima-Donna, ohne Texte, und überall einzulegen. (Man setzt billiger Weise voraus, dass jede beliebte Prima-Donna einen Hausfreund habe, der die nothdürftigen Worte zuschiesst.)

6) Auserlesene Stücke aus dem neuen Sonntagskind, mit neuuntergelegtem Text, als Weihnachtskantate.

7) Schillers Gedicht, der Handschuh, als grosses, ernsthaftes, musikalisch-dramatisch-malerisches Tableau, für die Singstimmen und ein volles Orchester. (Es ist hier alles möglichst durch Töne dargestellt, was irgend im Gedicht erwähnt wird, bis auf das Schwingen des Schweifs des Löwen, sein Gähnen, Gliederrecken, Maltnenschütteln; das Auf- und Zumachen des Zwingers, das Fallen des Handschuhs u. dgl. Die Singstimmen bestehen aus dem Rhapsoden, dem Fraulein Kunigund, das den Handschuh fallen lässt, dem Ritter Delorges, der ihn wieder aufhebt, u. den Chören der Menschen und Thiere.)

A. W. D.
(u.) (eh.) (udel.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 24ten Dec. Nº. 13. 1806.

Die ältesten Denkmale deutschen Gesanges.

Der berühmte Literator und Sprachforscher Adelung, gab in diesem Jahre, und wenig Wochen vor seinem Tode, heraus:

Aelteste Geschichte der Deutschen, ihrer Sprache und Literatur, bis zur Völkerwanderung, (Leips. b. Göschen. Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

ein Werk, das durch die Resultate der ausgebreitetsten, historischen Kenntnisse, des eisernen Fleisses und der vieljährigen historisch-kritischen Erfahrung, über jenes, bisher fast ganz mit Nebel bedeckte Feld weit mehr Licht verbreitet, als alles, was Andere, zerstreuet an hundert Orten, zu gleichem Zweck geleistet haben — ja, man kann wol sagen: so viel Licht, als hier, nach den wenigen, noch vorhandenen Materialien, nur möglich ist. So sicher dies Buch in jeder öffentlichen, und auch in jeder nur einigermassen soliden historischen Privatbibliothek nicht fehlen darf; so sicher möchte es wol in keiner musikalischen angetroffen werden. Gleichwol ist Einiges darin — ist wenigstens, was hier die Ueberschrift angiebt, ohne Zweifel jedem denkenden Musiker, Kunstkenner und Kunstliebhaber wichtig: und da sich, was unter diese Ueberschrift gehört, auf wenige Blätter zusammenstellen lässt, so wird es nicht unzweckmässig seyn, es hier, mit Adelungs eigenen Worten, zu wiederholen. Vielen Lesern wird manches hier neu seyn; mehrern wird das meiste, was sie über den Gesang unsrer Urväter bisher auf Treu' und Glauben angenommen haben, als missverstanden, ertraumt, entstellt nachgewiesen werden; alle werden die Kapitel über diesen Gegenstand in den bisherigen Geschichten der Musik — auch in den besten, von Burney, Hawkins und Forkel — daraus berichtigen können. Die Beweise, Belege und weitern Erörterungen der hier ausgesprochenen Sätze wird jeder, dem daran gelegen, in dem Werke selbst aufsuchen, wo er sie mit einer Vollständigkeit u. Genauigkeit beygebracht findet, dass dies Werk nun selbst als von allen Orten zusammengeleitete historische Quelle dienen kann.

Adelung sagt, S. 580 u. folgg. Man hat seit zwey Jahrhunderten so viel von den Liedern und der Dichtkunst der heidnischen Deutschen gesprochen und geschrieben, dass, wenn nur die Hälfte davon erweislich wäre, dieser Abschnitt sehr reichhaltig ausfallen müsste. Aber, da ich nur das aufnehmen kann und will, was wirklich historischen Grund hat, so wird man sich über dessen Fülle nicht beschweren dürfen. Der Gesang ist der melodische Ausdruck der Empfindungen auch bey dem ungebildetsten Naturmenschen, und ist es bey ihm um so viel mehr, je mehr die Sprache in ihrer ersten Kindheit schon halber Gesang ist. Man setze seine Empfindungen in Bewegung, so wird ihr Ausdruck durch tönende Worte Gesang seyn, ohne dass er es selbst weiss. Und so entstehen Lied und Gesang in der einfa-

chen, ungeleiteten Natur von selbst, und der Mensch ist hier Dichter und Tonsetzer zugleich. Man findet daher den Gesang, und dessen Hülle, die Lieder, auch zu allen Zeiten, und selbst bey Volkern, welche in der Kultur noch um mehrere Stufen tiefer stehen, als der Deutsche; warum denn nicht auch bey diesem? Er sang bey seinen festlichen Schmaussen, bey seinen Leichen, und vielleicht auch bey seinen Hochzeiten. Natürlich sang er aber nur das, was seine Empfindungen reitzte und in Bewegung setzte. Einem Volke von so rauhen und harten Organen, welches nur thierische Triebe kennt, bey welchem das Weib, der Gegenstand sanfterer Empfindungen, zur Sklavin herabgewurdigt ist, konnten wol die feinern Gefuhle der schönen Natur, der Liebe und des Wohlwollens kein Gegenstand seiner Lieder seyn. Der Wirkungskreis seiner Leidenschaft war auf Balgerey, Jagd und Krieg eingeschrankt, und diese werden denn auch wol die vornehmsten Gegenstande seiner Gesänge gewesen seyn. Alle Spuren, welche uns noch davon übrig sind, beziehen sich auch wirklich darauf. Tacitus versichert in seinen Annalen, Kap. 88, dass zu seiner Zeit noch alle barbarische Volker von den Thaten Armins sangen. An andern Orten schiebt er ihnen den Herkules u. Ulixes unter, zwey mythologische Wesen, welche sie gewiss nicht kannten, wenn sie gleich von einheimischen Helden und Abentheurern sangen, wo an es ihnen so wenig fehlte, als den Griechen.

Das waren denn nun auch die historischen Lieder, von welchen Tacitus sagt, dass sie die einzige Art von Jahrbüchern bey ihnen waren, und welche man nur zu oft über ihren wahren Werth erhoben hat. Historische Lieder, nicht weil sie die wahre Geschichte des Volkes aus ältern Zeiten in der Hülle des Gesangs enthielten, sondern weil sie ihnen statt einer solchen Geschichte dienten, welche sie nicht hatten und auch nicht haben konnten. Sie konnten allenfalls Heldenthaten einzelner Haufen und ihrer Anführer, der kurz vorher vergangenen Zeit, so weit das Gedächtnis ungebildeter Menschen reicht, fortpflanzen, aber keine Geschichte, im höhern Verstande des Worts. Ohne Schrift giebt es keine solche Geschichte, und da ihnen jene fehlte, so konnten sie auch auf diese keinen Anspruch machen, machten ihn auch nicht. — — Auch die Ueberlieferung, auf welche man immer noch zu sehr bauet, fällt bey einem so ganz sinnlichen Volke, fur welches nur die Gegenwart vorübergehende Reize hat, ganzlich weg. Das Bemühen, Begebenheiten der Vorzeit von Geschlecht zu Geschlecht fortzupflanzen, setzt schon eine Kultur des Geistes voraus, welche man von unsern Deutschen weder verlangen, noch erwarten kann. Wenn Menschen dieser Art Begebenheiten voriger Zeiten zur Ermunterung ihrer Tapferkeit, zur Entflammung ihres Muthes bedurfen, so sind es entweder wahre, nur durch die Dichtung verschönerte Vorgänge der kurz vergangenen Zeit, oder völlig erdichtete. Der Dichter bedient sich im letztern Falle eben des Mittels, dessen sich alle Dichter halb und ganz roher Volker zu allen Zeiten bedient haben, nämlich Volks- und Ortsnahmen in Personennahmen zu verwandeln, und nun der Dichtung freyen Lauf zu lassen. Die Genealogie wird dabey nicht vergessen, denn die rohesten Volker sind immer die starksten Genealogisten, welche ihre Geschlechtsregister durch eine Menge von Gliedern bis auf ein einziges Paar zurückzuführen wissen, welches sich denn immer an einen Gott anschliesst. Die Probe, welche uns Tacitus gleich zu Anfange seines Werks von einer ihrer vornehmsten Dichtungen giebt, beweiset beydes. Gott Tuisco, von der Erde geboh en, und sein Sohn Mann waren die Stifter und Stammvater der Deutschen. Mann hatte drey Söhne: Ingävon, Hermion und Istäron, die

Stammväter der Volker dieses Namens u. s. f. Ist es doch als wenn man den Griechen von seinem Gott Pelasgus und dessen Söhnen Actäus, Argos, Thessalus u. s. f. dichten hörte! Solche Dichtungen sind der thätigste Beweis des Mangels aller Geschichte, selbst aus Ueberlieferung, daher man dergleichen Nothbehelfe eines rohen Volks nach 2000 Jahren nicht in die ernsthafte Geschichte verpflanzen sollte, welche Ehre dem Tuisco selbst noch in unsern Tagen wiederfahret — —

Der vornehmste und wichtigste Gebrauch, welchen man von diesen Liedern machte, war, die Gemüther vor einem bevorstehenden Gefechte zu erhitzen, und so wurden aus ihnen die furchtbaren Kriegs- und Schlachtgesänge. Kaltblutige Herzhaftigkeit, welche der Gefahr mit Ueberlegung und Entschlossenheit entgegen gehet, ist keine Eigenschaft des ungebildeten Menschen, der nicht eher etwas wagt, wenn nicht vorher die Vorstellung der Gefahr durch den Rausch der Seele verdunkelt worden. Daher war es bey den Deutschen eine nothwendige Vorbereitung zu einem Treffen, sich erst durch Lieder, worin sie ihre und ihrer Helden Thaten rühmten, und dabey der Schwäche und Feigheit des Feindes spotteten, zu erhitzen. Dabey bewegte sich der Korper von einem Fusse auf den andern nach dem Takte, so dass es eine Art von Tanz vorstellte, und diese Bewegung verstarkte sich, so wie sich nach und nach der Muth entflammte. Hatte sich nun das Heer in den gehörigen Grad von Wuth hineingearbeitet und gesungen, dann erfolgte der Angriff mit einem grasslichen Geschrey. Das ist die Sitte aller alten und neuen Halb- und Ganzwilden, und Cook und Forster *) hatten mehrmals Gelegenheit, diesen in der That furchterlichen Kriegsgesang, der oft noch durch die drohendsten Geberden, das Geklirr der Spiesse, die an den Mund gehaltenen Schilde zur Verstarkung des dumpfigen Tones, und das Geheul der Weiber, noch grässlicher gemacht wurde, zu beobachten. Die spätern Franken brauchten dazu den Rolands-Gesang, bis im zwölften Jahrhunderte die Litaney an dessen Stelle trat. Dass die Tapferkeit dabey gewonnen, habe ich nicht gefunden.

Von diesem Kriegsgesange ist der Baritus oder das Kriegsgeschrey, womit nach vollendetem Gesange das Gefecht angefangen und fortgesetzt wurde, noch verschieden. Wenn man den Tacitus obenhin ansiehet, so sollte man glauben, dass er den Kriegsgesang selbst Baritum genannt habe; allein er belegt ausdrücklich nur den relatum, den Vortrag, die Anstimmung desselben, mit diesem Namen, nimmt also das Wort in seiner weitern Bedeutung, in welcher es ein jedes rauhes, dumpfiges Geschrey, folglich auch das Geschrey der Elephanten, bedeutete. Dass Baritus, (einige, obgleich wenige Handschriften esen Barditus,) das eigentliche Kriegsgeschrey bedeutet habe, erhellet aus mehrern Stellen, und dieses Geschrey bey dem Angriffe machten auch die Romer, ob sie gleich keine Kriegslieder mehr vor dem Angriffe sangen. Mit einem solchen Geschrey greifen noch jetzt die Turken und andere ihnen ähnliche ungebildete Volker an. Was das Wort selbst betrifft, so scheint Tacitus es für ein deutsches Wort zu halten. Der ersten Silbe Bar oder Barr nach, konnte es deutschen Ursprungs seyn, von dem alten, noch im Friesischen gangbaren Worte baren, schreyen, und Ammian ver-

*) Auch kürzlich erst Tilesius, der bey mehrern kamtschadalischen Völkerschaften dasselbe fand, und es durch Mittheilung ihrer Lieder selbst (Text und Musik) in dieser Zeitung noch anschaulicher machte. S. Musikal. Z. 7ter Jahrg. No. 17. d. Redakt.

sichert ausdrücklich, dass es barbarischen Ursprungs sey. Das gälte denn von der ersten Hälfte, denn die zweyte — itus ist nicht Deutsch, sondern acht Römisch, daher es wol von dem ausländischen baren nach der Analogie von hinnitus, tinnitus, von den Römern selbst gebildet worden, zumal da sie auch das Kriegsgeschrey ihrer eigenen Truppen mit diesem Namen belegten. Dass es nicht deutscher Bildung ist, beweiset auch die dem Deutschen fremde Stellung des Tones auf die Ableitungssylbe it. Wenn die Lesart einiger weniger Handschriften des Tacitus, Barditus für Baritus, manchen Auslegern die Gallischen Barden in den Weg geworfen hat, so gehört das mit zu den etymologischen Verirrungen.

Alle diese Lieder sind seit mehr als tausend Jahren bis auf den letzten leisesten Ton verhallet, und mussten sehr frühe verhallen, da es an der wohlthätigen Schrift fehlte, die sie allein der Vergessenheit hatte entreissen können. Wir können daher von ihrer Beschaffenheit nur nach dem Charakter des Volkes und den Zeugnissen einiger Schriftsteller urtheilen. Dass sie nur rauhe, kriegerische Gegenstände werden besungen haben, erhellet aus dem vorigen; dass ihre Lieder blosse Ausbrüche der rohen Natur, ohne Leitung der Kunst seyn mussten, folgt aus dem ganzen Zustande ihrer Kultur, u. dass Ton und Gesang das Gepräge ihrer rauhen Sprachwerkzeuge an sich tragen mussten, verstehet sich von selbst, daher auch Julian, dieser so fein empfindende Grieche, in ihrem Gesange nichts als Gekrächz wilder Raubvögel zu hören glaubte. —

Es ist bekannt, dass die neuere Dichtung ausser dem Sylbenmasse auch noch den Gleichklang der letzten Sylben in den Zeilen, d. i. den Reim, nothwendig macht; ein Erfordernis, welches den Griechen u. Römern unbekannt gewesen seyn soll, daher man es als eine Eigenheit barbarischer Völker mehrmals verächtlich zu machen gesucht hat. Gemeiniglich behauptet man, dass er vor dem Anfange des neunten Jahrhunderts nicht zum Vorschein komme, und dass die Araber dasjenige Volk seyen, von welchem ihn das ganze übrige Europa angenommen habe. Das Alter des Reims wird sich aus dem Folgenden von selbst ergeben; was aber die Araber betrifft, so lässt sich nicht begreifen, wie dieses jetzt noch so unbekannte Volk in so frühen Zeiten, als wir den Reim antreffen, einen solchen Einfluss auf Europa gehabt haben könne; obgleich gewiss ist, dass die Araber schon vor Mahomed nicht allein den Reim in ihren Gedichten gebraucht, sondern dass auch sogar ihre älteste Prose gereimt war. Man findet die ersten Spuren des Reimes vielmehr bey weit gebildetern Volkern, bey welchen man sie am wenigsten erwarten würde. Die Griechen und Römer hatten eine gedoppelte Art von Poesie, eine rhythmische, welche blos die Sylben zählte, und wo folglich die Harmonie blos in der immer wiederkehrenden Zahl der Sylben bestand, und die metrische, welche ausserdem auch noch auf die Länge u. Kürze der Sylben Rücksicht nahm. Die erste war ohnstreitig die ältere, und hatte sich in und mit den Liedern, den erstgebohrnen Kindern der dichterischen Muse, von selbst gebildet. Die zweyte jüngere war ein Werk der Kunst und des Nachdenkens, und da sie viele feine Empfindung erforderte, so war sie ein Vorbehalt der gebildeten obern Klassen, dagegen die erste dem Volke überlassen blieb. Von dieser ersteren Art waren bey den Römern die Fescenninischen und vermuthlich auch die Saturnischen Gedichte, ja alle Volkslieder, deren in den spätern Zeiten bey den Geschichtschreibern gedacht wird. Da sich die ersten Lehrer des Christenthums vorzüglich den Unterricht und die Aufklärung des Volkes, welches der Stolz des gebildeten Römers verachtet hatte, angelegen seyn liessen, so war es natürlich, dass sie sich in Ansehung sowol der öffent-

lichen als häuslichen Erbauung zu der einzigen Denkungsart hinabliessen, welche demselben angemessen und verständlich war, u. nun wurden diese politischen Verse, wie man sie auch nannte, im Lateinischen immer häufiger. In diesen war nun der Reim, so viel man weiss, zwar nicht nothwendig, aber es scheint doch, dass die Dichter ihn nicht verschmähet, wenn er sich ihnen ungesucht und gleichsam von selbst darbot. Cicero führt drey Verse von dem Ennius, und darauf noch drey andere von einem ungenannten Verfasser an, welche gereimt sind. Hätten wir mehr Stücke dieser alten rhythmischen Dichtart, so würden wir vielleicht den Reim öfter finden. Die ältesten noch bekannten christlichen Lieder dieser Art sind nicht gereimt. Wahrscheinlich gab die Bemerkung, dass der Reim, wenn er sich von selbst einstellte, die Harmonie vermehrte, Anlass, dass man sich desselben absichtlich befliss; da er aber nicht von allen für nothwendig gehalten wurde, so gingen die gereimten und ungereimten politischen Verse eine Zeitlang neben einander fort, bis man die erstern endlich für ein nothwendiges Stück der rhythmischen Dichtung hielt. Der heil. Ambrosius verfertigte schon 374 einen gereimten Hymnus, u. als der heil. Augustin zwanzig Jahr darnach sein Gedicht wider die Donatisten dem Volke beliebt machen wollte, so richtete er es so ein, dass es konnte gesungen werden, und um dabey desto sicherer zu gehen, versahe er es zwar nicht ganz, aber doch hin und wieder mit Reimen; zu einem Beweise, dass der Reim zu seiner Zeit zwar bekannt, aber doch nicht unumganglich nothwendig zu einem Gesange war.

Ich glaube, das ist die einfachste und natürlichste Vorstellung, welche man sich von dem Reime zu machen hat, und da er sich so oft ungesucht darbietet, und sein Gleichklang doch eine eigene Art des Wohlgefallens erreget, so kann es nicht befremden, wenn man ihn bey mehrern Völkern antrifft, z. B. bey den Sinesen, Otaheiten, u. s. f. ohne dass eines ihn gerade von dem andern müsste geborgt haben. Es fragt sich nur, ob die Deutschen dieser Zeit ihn schon gekannt und gebraucht, oder ob sie ihn erst von den ersten christlichen Lehrern empfangen haben. Da uns von ihren Gedichten nichts übrig ist, so lässt sich die Frage freylich nicht mit dem Augenschein belegen. Allein Julians similia verba in der im vorigen angeführten Stelle scheinen doch so etwas anzudeuten; wenigstens wüsste ich nichts anders als Reime darunter zu verstehen. In dem folgenden Zeitraume werden ein Paar Verse aus der niedern Mundart vorkommen, welche aber reimlos sind. Ich wage es nicht, aus diesen in Verbindung mit Julians Stelle den Schluss zu machen, dass der Reim der ältesten deutschen Dichtung zwar bekannt, aber eben so wenig, als in der rhythmischen Lateinischen ein nothwendiges Erfordernis gewesen, und daher bald gebraucht, bald vernachlässiget wurde. Gern sagte ich auch etwas von ihren musikalischen Werkzeugen, wenn ich nur etwas davon zu sagen wüsste. Tacitus schweigt, und ich kenne keinen andern Schriftsteller, der uns sein Stillschweigen ersetzte. Zwar gedenken Fortunatus der Harfe, und Jornandes der Zitther; aber beyde lebten erst im folgenden Zeitraume und zwar ausser Deutschland, daher diese Instrumente auch von fremden Völkern angenommen seyn können. —

Diese Lieder, so rauh und kunstlos sie auch seyn mochten, mussten doch von jemand gedichtet seyn. Aber, ob dazu eine eigene Klasse von Menschen bestimmt war, wie bey den Celten die Barden, oder ob die Priester dieses Geschäft mit versahen, oder endlich, ob jeder dichtete, der von dem Gotte ergriffen wurde, das alles liegt im Dunkeln, weil kein einziger Schriftsteller uns darüber einiges Licht giebt. So viel

ist gewiss, dass die Deutschen keine Barden hatten, wenigstens nicht unter diesem Namen, so vieler Unfug auch in den neuern Zeiten damit getrieben worden. Alle Schriftsteller, die der Barden gedenken, legen sie ausdrücklich den Galliern und Celten bey, und nur die unkritische Vermischung des Celtischen mit dem Germanischen konnte die Deutschen mit den Barden beschenken. Sie gehören eben so wenig auf den Deutschen Boden, als die Druiden, auch ein rein Celtisches Produkt, dessen Namen der Deutsche eben so wenig kannte, ob er gleich sonst seine Priester hatte. Cäsar versichert ausdrücklich, dass die Deutschen seiner Zeit keine Druiden gehabt, und es ist nicht abzusehen, wie sie selbige nach ihm sollen bekommen haben. Zwar soll ein gewisser Kaiser Claudius sie aus Gallien vertrieben haben, da sie sich denn nach Deutschland gewandt. Allein dieser ganzen Vertreibung fehlt es noch an dem gehörigen Beweise, und noch unerweislicher ist ihre vorgegebene Flucht nach Deutschland. Allein gesetzt, sie hätten auch hier auf einige Zeit Sicherheit gesucht und gefunden, so siehet man doch nicht, wie sie auf den deutschen Gottesdienst mehr Einfluss haben können, als die in unsern Tagen vertriebenen Gallischen Priester hatten. Die aus den Namen Truhendingen, Drudenheim, Truttenhausen hergenommenen Beweise sind Armseligkeiten der Alter-Etymologie, welche kaum der Anführung werth sind. In der Folge kommt eine Art Dichter vor, welche im Norden Skalder, bey den Friesen und andern niedern Völkern aber Schaller heissen, von Schall, schallen; aber die gehören in weit spätere Zeiten, und lassen sich jetzt noch nicht annehmen, wenigstens nicht erweisen. Dass ein Dichter, Namens Hildegast, die Franken um 251 gesittet gemacht, wie Trithemius Annal. B. 1. versichert, gehört mit zu den Mährchen dieses sonst gelehrten Mannes.

Konzert und Oper in Leipzig.
Michael bis Weihnacht.

Die Freunde der Tonkunst, und besonders die um den Wohlstand des wöchentlichen Konzerts bemüheten, hatten sichs seit dem Schluss der vorjährigen Versammlungen sehr ernstlich angelegen seyn lassen, das Institut in diesem Jahre von mehr als Einer Seite noch höher zu heben. Es geschiehet dies alles nicht nur so ganz uneigennützig, sondern sogar mit so beträchtlichen Aufopferungen, dass wir uns für verbunden achten, wenigstens Einiges hier dankbar zu erwähnen. So war es z. B. der Dem. Schneider, einer noch jungen wenig gebildeten Sängerin, in der man aber Talent, Geschicklichkeit und grossen Fleiss entdeckt und die man für dies Jahr engagirt hatte, erleichtert worden, zuvor das Sommerhalbjahr in Dresden zuzubringen, um bey dem verdienstvollen Ceccarelli strenge Schule zu machen und ihren Geschmack zu läutern; Hrn. Dutzauer, in welchem wir schon seit Jahr und Tag uns eines schätzbaren Violoncellisten erfreueten, war es ebenfalls erleichtert worden, ein halbes Jahr bey dem grössten der jetzlebenden Violoncellisten, Romberg in Berlin, zu leben, um von seinem Unterricht u. Beyspiel Vortheile zu ziehen; was in den letzten Jahren von grossen Kompositionen, für das Konzert brauchbar, in Deutschland, Italien, Frankreich und England erschienen war, war geprüft und daraus gewählt worden, so wie man auch mehrere der grössten und seltensten Werke älterer Zeit zur Aufführung bestimmt und vorbereitet hatte; die meisten der hiesigen Virtuosen hatten sich selbst neue Konzerte geschrieben, um das Publikum auch durch ihre Individualität in Komposition und Vortrag zu erfreuen; es war mit alle dem schon ein kleiner Anfang in den ersten Versammlungen, und zwar so gut gemacht worden, als es während der Messe, wo man auf ein sehr gemischtes Au-

ditorium Rücksicht nehmen und einen betrachtlichen Theil des Orchesters an das Theater abgeben muss, möglich ist —: da brach der Krieg mit seinen Schrecknissen, mit seinen Wundern des Augenblicks herein; u. wiewol diese Stadt mit ihren nächsten Umgebungen vor blutigen Thaten bewahret blieb, so mussten doch, theils ihrer geographischen Lage, theils ihrer Handels- und anderer Verhältnisse wegen, andere unvermeidliche Lasten des Kriegs eben Leipzig u. seine Umgebungen schwer treffen. Darum, u. auch wegen der langst bekannten, oft thatig bewiesenen, herzlichen Theilnahme so vieler Leipziger an dem Unglück anderer Gegenden, — besonderer, nöthig gewordener Rücksichten zu geschweigen — glaubte man der Stimmung des, bey weitem grössten Theils des Publicums gemäss, das Konzert, so wie alle öffentliche Vergnügungen, einstellen zu müssen. Nur als, nach fast zwey Monaten, der kaiserl. französische, sehr humane Herr Kommandant der Stadt die Fortsetzung des Konzerts, so wie auch Vorstellungen der Oper wünschte, liess man jenes fortgehen — diese anfangen; u. nahm auch bey jenem, in der Wahl der Kompositionen, wie billig, möglichst Rücksicht auf das anders als sonst zusammengesetzte Auditorium.

Von den Kompositionen, die gegeben wurden, führen wir nur die an, die entweder ganz neu und noch unbekannt — wenigstens nur sehr Wenigen bekannt sind, oder die in der Ausführung ganz vorzüglich gelangen.

I. Gesang. Dem. Schneider hatte in diesem Halbjahre ausserordentliche, ihren Lehrer und sie selbst ehrende Fortschritte gemacht, so dass man ihre ganze Art zu singen, ja selbst ihre Stimme, kaum wieder erkannte, und eben darin, so wie in ihrem, sich immer gleichen Fleiss, Grund zu der Erwartung findet, sie werde, was ihr etwa noch an Sicherheit und Gleichheit der Stimme, an Rundung der Passagen etc. mangelt, ebenfalls bald erreichen. Sie trat zuerst mit einer Scene von Schuster auf, die blos dazu geschrieben schien, einer Sängerin Gelegenheit zu geben, den weitesten Umfang der Stimme und ihre Geschicklichkeit in den schwierigsten Rouladen, weitesten Sprüngen u. dgl. zu zeigen; u. es war der Dem. Schn. gar nicht zu verdenken, dass sie beym ersten Wiedererscheinen dies Probestück ablegen wollte. Am vollkommensten gelangen ihr die Beweise von jenem zuerst angeführten Vorzuge — welches genug damit belegt seyn wird, wenn man anführt, dass sie Sätze, wie

wagte, und rein, sicher, wohlklingend traf. Lobenswürdig finden wir aber auch, dass sie, nach diesem Probestück, es nie wieder auf dergleichen Hexereyen geradezu anlegte, sondern davon in der Folge nur sehr seltenen, mässigen, und passenden Gebrauch machte. Unter den mancherley Scenen und Arien italienischer Meister, die sie in der Folge sang, gelangen ihr vorzüglich, die Scene aus Paers Sargino: Gran Dio! che è ciò — mit der schönen Arie: Una voce al cor mi parla; und die Arien: Prendi l'acciar ti rendo; Addio selve, v. Vannacci v. Zingarelli. Die wahrhaft grosse, nun auch öffentlich bekannt gemachte Scene von Righini: Berenice, che fai? die in so hohem, tragischen Stil gehalten, und, besonders in dem trefflichen, affektvollen Recitativ so schwierig ist, ging, was den Charakter anlangt, jetzt noch über ihre Kräfte. — In Ensembles klingt ihre starke, durchgreifende Stimme ebenfalls sehr gut. Das Publikum hat ihr bisher Achtung und verdienten Beyfall bewiesen, ohne ihr jedoch zu schmeicheln; und man darf ihrer Einsicht und Bescheidenheit zutrauen, sie werde eben darin eine Freude, u. einen neuen Antrieb zu ihrer Vervollkommnung finden.

In Ensembles haben, neben Dem. Schn., die Herren Kirsten (Tenor) und Schulz

(Bass) sich mehrmals vortheilhaft gezeigt — erster vornamlich durch seine angenehme Stimme, letzter vorzüglich durch seine Kunsterfahrung und Sicherheit, so wie durch sein Talent zum Komischen und seine, an einem Deutschen sehr seltene, grosse Fertigkeit in sogenannten parlanten Partieen. (Hr. Sch. ist derselbe, der durch seine Kompositionen sich nun auch auswärtig viele Freunde erworben hat.) Paers interessantes Duett aus Achille: Volgiti a me — desselben schönes Terzett aus Sargino: Quel labbro olà scioglete — Weigls heiteres, anziehendes Terzett aus La principessa d'Amalfi: Ah, che mai dissi — sämmtlich von den drey Genannten sehr gut vorgetragen, gefielen von neuem allgemein. So hörte man auch mit neuem Vergnügen Mozarts meisterhaftes Quartett aus La villanella rapita: Dite almeno in che maniera — und Righini's Lieblings-Quintett aus Tigrane: Empio, che far pretendi?

Unter den Finalen mit Chören zeichneten sich folgende aus: Qui sol d'estasi soave — aus Solimano von Süssmayr, leicht, angenehm, heiter, zum Theil auch lustig, aber nicht ohne Kraft, zeigte von neuem, was Süssm. hatte werden können, wenn er gewollt hatte. Es wurde sehr gut gegeben und gefiel, nicht mit Unrecht. Die Introduzione (mit der, zwar nicht ganz neu erfundenen, aber sehr gut ausgeführten Ouvertura) von Naumanns Aci e Galatea hat sehr angenehme, liebliche Sätze, die immer und überall mit Vergnügen werden gehört werden, obschon der Komponist sich hier in seinen eigenthumlichen Vorzügen wenig hat zeigen können. Italienische Leichtigkeit, Gewandtheit, Laune und Lustigkeit war bekanntlich N. nicht eigen, und wurde von ihm nur so weit erreicht, als ausgebreitete Kenntnis u. lange Kunsterfahrung sie erreichen machen. — Den Sieg über alle erlangte, obgleich schon oft gehört, Mozarts unübertreffliches Finale des ersten Akts aus Clemenza di Tito, das keines Lobes bedarf und das immerwährend — noch mehr in Konzerten, als vom Theater, wo es den Stillstand einer Handlung macht, die ihrer Natur nach, keinen Stillstand duldet — unter den Lieblingsstücken jedes Publikums bleiben wird, das für das wahrhaft Grosse u. Herrliche, in den Ideen wie in der Ausführung derselben, sich einen offenen Sinn erhalten hat. — Mit Lob müssen wir noch erwähnen, dass die stark besetzten Chöre, hier, so wie auch in andern Stücken, dies Jahr vorzüglich gut gesungen wurden.

Durch ältere, grosse, religiöse Werke, besonders solche, die einige Kenntnis u. Liebhaberey für deutsche Art u. Kunst voraussetzen, glaubte man dem Auditorium jetzt keine erwünschte Unterhaltung zu verschaffen, u. gab deshalb nur ein einziges; u. das war das grosse Magnificat v. C. Ph. Eman. Bach, von welchem man im Publikum zwar oft hat sprechen hören, das aber nur sehr wenigen bekannt worden ist und auch hier in Leipzig nie gehört worden war. Die berühmten Söhne Sebastian Bachs wollten nämlich, als sie sich zu fühlen anfingen u. einesmals (so viel ich weiss, in Hamburg,) zusammen trafen, eine Gedächtnisfeyer ihres grossen Vaters veranstalten, wozu jeder ein Stück zu schreiben gedachte, das dessen würdig wäre. Die Ausführung der Feyerlichkeit unterblieb, wahrscheinlich aus Mangel an hinlänglicher Theilnahme; Ph. Emanuel hatte aber dies Magnificat in acht grossen Sätzen, schon vollendet. Er hielt diese Arbeit selbst so hoch, dass, als er bald darauf die Stelle eines Musikdirektors an den Hauptkirchen in Leipzig zu erlangen wünschte, er dies Werk als Probestück einsandte, jedoch ohne damit seinen Zweck zu erreichen, indem das Vorzüglichste darin der damaligen Zeit zu hoch stand u. weit weniger Eingang finden konnte, als Doles sehr populäres Concurrenzstück, sein rauschender, muntrer Psalm: Warum toben die Heiden, welcher den Preis erhielt u. dem Verf. jenes Amt erwarb.

(Die Fortsetzung folgt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Dec. Nº. 14. 1806.

Am letzten Tage des 1806ten Jahres.

... In deinen fröhlichen Tagen
Fürchte des Unglücks tückische Nähe — —
Wer besitzt, der lerne verlieren,
Wer im Glück ist, der lerne den Schmerz.

So sagt dort im Drama der erhabene Chor. Aber eben so weise und eben so wohlthätig ist der Spruch auch umgekehrt. Möchten doch z. B. jetzt die vielen deutschen Provinzen, wo Bellona waltet und man zur Bezahmung derselben nichts vermag, an die Göttin mit dem Oelzweig und der Palme denken! Hoffnung hilft tragen, ohne dass das Bessere im Menschen dadurch heruntergebracht würde;

und hört der Krieg im Kriege nicht schon auf,
woher soll Friede kommen?

Vornämlich sollten aber, dünckt mich, Dichter und Künstler sich immer an die, von Hoffnung heiter beleuchtete Ansicht allgemeinen Unglücks halten — nicht nur, weil sie ja eben nur in dieser Ansicht als Dichter und Künstler fortzuleben fähig sind, sondern vornämlich, weil die Zeitgenossen, durch andere Bestimmungen in ihrem Wesen oder besondere Nöthigungen in ihren Verhältnissen, mehr an die entgegengesetzte Seite der Gegenwart gekettet, von ihnen diese Wohlthat, diese Erquickung erwarten, und sie erwarten, ja verlangen, fordern dürfen. Ein Dichter oder Künstler, der dann vergeblichen, geheimen Hass zu entzunden bemühet ist, folglich Erbitterung und Ingrimm in die schon aufgerissenen Gemüther saet, erscheint mir, wie jene Vestale, die am heiligen Feuer die Fackel entzundete, um den Tempel zu vernichten, aber zugleich — ihre eigene Sünde! —

Was mich zur Berührung dieser Gedanken veranlasst, bedeutet zu wenig, als dass ich sie hier auszuführen mir verstatten dürfte. Ich gebe nämlich am letzten Tage dieses blutigen Jahres den Text zu einer Friedenskantate; wenigstens ist er zunächst bey dieser dereinstigen Feyer — übrigens aber auch an jedem andern hohen, religiösen Dankfest, zu gebrauchen. Ich habe nichts von ihm zu sagen, als dass zu den ersten Sätzen der sechsundvierzigste, zum Schlusschor der neunundzwanzigste Psalm benutzt, und dass den Komponisten von Geist, Gefühl u. Kraft, Gelegenheit genug gegeben worden ist, ihre Kunst, und sich selbst in dieser, herrlich hervorgehn zu lassen *).

Kantate.

Für Kirche und Konsert.

Erster, kräftige Ouvertüre.

Chor.

(einfach und streng zu behandeln)

Der Herr Zebaoth ist mit uns!
Der Väter Gott ist unser Schutz!

(Das Orchester macht einen kurzen Uebergang zum folgenden Satze und begleitet ihn)

*) Dieser Aufsatz war schon gedruckt, als der Friede zwischen Sachsen u. Frankreich bekannt gemacht wurde. Der Verf. glaubt darum nicht ändern zu müssen; diese Zeitung ist so wenig für Sachsen allein, als sein Herz.

Recitativ.

Drum fürchten wir uns nicht, obschon der Kreis
Der Erden wankte, Felsen stürzten hin
Ins Weltenmeer, dass seine Fluthen brausten,
Anstürmend an das ewige Urgebirg! — —
In steter Fülle rinnt das Bächlein, still
Und ungetrübt, das seine Stadt erquickt,
Die Stadt des Herrn, den Wohnsitz seiner Frommen.
Lass Völker dräun, lass alle Wetter kommen:
Er ist mit ihr — sie kann nicht untergehn!
Der Herr ihr Schirm — sie muss in ihm bestehn!

Arie.

Völker ringen, Reiche fallen;
Angstvoll bebend staunt die Welt:
Ruhig waltet über allen
In des Himmels ewgen Hallen
Dessen Hand den Donner hält.

Einer Hand breit deine Tage,
Erdengott! woher dein Trutz?
Selbst des Säuglings matte Klage
Wägt er mit gerechter Wage,
Selbst dem Säugling wird er Schutz.

Völker ringen, Reiche fallen,
Angstvoll bebend staunt die Welt:
Blick' auf ihn, der über allen
In des Himmels ewgen Hallen
Wag' und Donner richtend hält.

Recitativ.
(begleitet)

Hinaus! hinaus! und schaut des Höchsten Werk,
Wenn Menschen seinen Erdenkreis verwüsten;
Wenn Flammen wüten, Schwerdter sind gezückt,
Mit Blut gefärbt des Stromes dunkle Wogen!
Schon sieht der Grimm im Friedlichen den Feind
Und fesselt den, der flehend Rettung suchte;
Nach traulich dargebotner Bruderhand
Durchblitzt die Luft das Schwerdt —: da schallt sein Wort:
Bis hieher! und entsetzt stockt eine Welt
Voll Rach' und Wuth und Kriegesungestüm!
Bogen erschlaffen,
Lanzen zersplittern,
Wagen zertrümmern
Durch seine Kraft —
a tempo. „Fallt nieder und schweigt,
„Denn ich bin der Herr!
„Mein sind die Völker,
„Mein die Kreise der Erden;
„Und ich verleihe sie
„Wie mir's gefällt!" —

Wechselgesang.

Für Solostimmen.

Da strahlt hervor des Friedens Morgenröthe!
Die Blume sprießt, das Saatfeld grünt empor,
Statt Kriegsgesang ertönt des Hirten Flöte,
Zum Tempel wallt geschmückt der Frommen Chor.
Wer nahm der Welt, der leidenden, sich an?
Gott hat es — unser Gott gethan!

Die blutig sich verfolgt, sich freundlich grüssen;
Zerflossen ist der Wahn, der Völker schied.
Der Freude Thränen, nicht der Wehmuth, fliessen,
Vom Freund' und Feind ertönt ein Jubellied.
Wer nahm der Welt, der irrenden, sich an?
Gott hat es — unser Gott gethan!

Chor.

Bringet dem Herrn, ihr Fürsten der Erde,
Bringet dem Herrn Preis und Triumph!
Sinket in Staub und nennt seinen Namen,
In festlichem Schmuck betet ihn an! —

Einzelne Stimmen:

Die Stimme des Herrn
Rollet über Meere!
Der Gott der Ehren
Donnert über Fluthen!
Die Stimme des Herrn
Tönt hoch und gewaltig,
Zersplittert die Zedern,
Durchbebet den Fels!
Doch breitet sein Schild sich
Ueber sein Haus:
Da stehn seine Frommen
Und freuen sich betend
Der allvermögenden Majestät

Alle. Der Herr blickt huldreich nieder,
Giebt Frieden seinem Volk.
O Ewiger, verleih' uns
Nach dieses Lebens Kämpfen
Auch deines Himmels Frieden! —

(In der Kirche beschliesst der Chor, gemeinschaftlich mit der Gemeinde, mit dem Choral:)

Hilf deinem Volke väterlich
Nach bangen Tagen wieder!
Erbarme der Verlassnen dich,
Und der bedrängten Glieder!
Gieb Glück zu jeder guten That
Und lass dich, Gott, mit Heil und Rath
Auf unsern Fürsten nieder!

Dass Weisheit und Gerechtigkeit
Auf seinem Stuhle throne;
Dass Tugend und Zufriedenheit
In unserm Lande wohne;
Dass Treu' und Liebe bey uns sey:
Dies, lieber Vater, dies verleih
In Christo, deinem Sohne! —

Friedrich Rochlitz.

Konzert und Oper in Leipzig.

(Fortsetzung).

Die Solosätze in Bachs Magnificat sind zwar — wie sich das von selbst versteht — sämmtlich mit grosser Gründlichkeit und fester Hand geschrieben; sie tragen jedoch auch zu viele Spuren der Zeit ihres Entstehens, als dass man lebhafte Theilnahme an ihnen bey denen erwarten könnte, die sich in jene Zeit nicht versetzen können oder wollen. Die Chöre hingegen erheben sich über jede Mode, und sind für jede Zeit. Der erste dieser Chöre, der zugleich die Einleitung zum Ganzen macht, ist kräftig, feurig — brillant sogar, geschrieben, u. gewinnet durch den Reichthum der Partie der Saiteninstrumente noch ein besonderes Interesse, wie auch einen vortheilhaften Anstrich von Neuheit. Der zweyte Chor: Misericordia ejus etc. stehet in seiner erhabenen Einfalt und Grösse, bey aller Tiefe kunstreicher Ausführung, noch höher, und gehört gewiss unter das Trefflichste, was die Kirchenmusik Em. Bach'n verdankt. Den Gedanken, dass z. B., während die Singstimmen ihren Gesang ganz ungezwungen und devot fortfuhren, die Hoboen im Einklange den Choral: Meine Seele erhebet den Herren etc. vortragen lässt — diesen Gedanken kann wol nur herzlose Klügeley ein überkünstliches Spielen nennen. Der grosse Schlusschor wird mit einer Fuge beschlossen, welche an die besondere Bestimmung des Werks (zum Preise Sebastian Bachs und zum Beleg des Kunstvermögens des Verfassers) mehr als alles Vorhergegangene erinnert. Sie versucht alles, wie in eine grosse Summe zu vereinigen, was Seb. B. über die Fuge theoretisch lehrte und praktisch darstellte, ist aber dabey weit fasslicher, als die meisten grossen Fugen Sebastians — ja, sie ist so plan, als es diese Gattung selbst nur zulässt. Wer für diese nicht gebildet ist und beym Anhören der Musik seinen Verstand nicht anhaltend beschäftigen mag, dem wird sie etwas lang dünken; wenn aber alles zur Sprache kommen sollte, was hier gesagt wird, so war es der Natur der Sache nach nicht möglich, kürzer zu seyn, denn es ist auch kein Takt blosser Wiederholung, kein Takt unnöthiger Ausfüllung, fremdartiger Ausschmückung u. dgl. vorhanden. Nicht etwa um in armseliger Kleinlichkeit einem der grossen Meister deutscher Musik aus späterer Zeit, ein Lorbeerblättchen in dem höchstverdienten, schwererrungenen Kranze zu verkümmern, sondern nur als historische Merkwürdigkeit setzen wir für Kenner — Andere werden u. sollen uns nicht verstehen — das doppelte Thema dieser Fuge her:

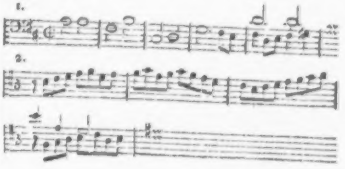

und dann vereinigt:

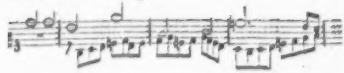

II. Instrumentalmusik. Von Sinfonieen und Ouvertüren führen wir nur folgende, noch wenig bekannte an. Eberl's Sinfonie aus Es gefällt bey öfterm Hören immer mehr, und muss auch oft gehört werden, ehe man ihrer Herr wird und sie ganz geniessen kann, weil sie viele schwierige Details und eine zuweilen fast betäubende Besetzung mit rauschenden Instrumenten hat. Sie ist voll Feuer, Glanz und Reichthum; hat, bey aller, zuweilen vielleicht überhauften Mannichfaltigkeit, eine sehr gute Haltung, und besonders ist das Finale von strenger Ausführung bey allen den vielfaltigen, freyen Bewegungen kraftiger Lebendigkeit. Wir zweifeln gar nicht, dass diese Sinfonie überall, wo sie gut gegeben wird — wozu aber wirklich nicht wenig gehört — Aufsehen und lebhafte Wirkung machen, auch Hrn E. wahre Ehre bringen werde. — Die Ouvertüre zu Cherubini's Faniska, wieder ein bewundernswerthes Produkt dieses originellen Kopfs, ist voll schöner, ganz eigener, oft seltsamer Züge, aber wieder vornämlich angelegt auf Ueberraschung und Verbindung der scharfsten Kontraste, so wie auf Beweise von tiefer, aber zuweilen grüblerischer Kunst in Verwebung der vielen heterogenen Details. Man muss sie daher ebenfalls oft hören, um sie ganz zu verstehen u. vollständig zu geniessen; der Totaleindruck kann jedoch niemals so rein u. gross seyn, als bey den einfachern Werken dieser Gattung von Mozart u. Andern. — Von ältern, bekanntern Sinfonieen gelangen bey der Ausführung ganz vorzüglich die erste Beethovensche und einige Haydnsche; von Ouvertüren, die Righinische, aus Alcide.

An Konzerten, und zwar an noch wenig oder gar nicht öffentlich bekannten, war dies Vierteljahr reich. Mad. Müller erfreuete uns durch die sehr gelungene Wiederholung des geist- und kraftvollen Dusseckschen Klavierkonzerts aus G moll, und durch ein ganz neues Konzert von Wilms, in Amsterdam. Dieser noch junge Komponist, voll Leben, Feuer und Anmuth, wird seinen Ruf, wenn er wie seit einigen Jahren fortarbeitet, bald überall verbreitet haben. In diesem Konzert gefielen mit Recht ganz besonders der erste und dritte Satz, durch ihre Lebhaftigkeit, Frischheit, Heiterkeit, in den Ideen und der Ausführung, so wie durch den Schimmer und die Gefälligkeit, welche diese Ideen und diese Ausführung noch besonders durch sehr glückliche Instrumentirung und allerhand wohlerwogene Coups erhalten. Das Konzert verlangt einen sehr fertigen und brillanten Spieler — wie, so viel wir wissen, der Verfasser selbst ist; für einen solchen ist es aber auch sehr dankbar u. vortheilhaft. Mad. Muller fand auch diesmal den verdienten, ausgezeichneten Beyfall. — Hr. Musikd. Muller spielte mit seiner bekannten Virtuosität ein Flötenkonzert, (C dur) das er sich vor kurzem erst geschrieben hatte, und wiederholte es, auf Begehren, nach einigen Wochen. Auf eine ernsthafte, pathetische, mit Kraft und erfahrner Kunst geschriebene Einleitung folgt ein lebhafter, brillanter, lang ausgeführter, u. immer edel gehaltener Allegrosatz; das Andante ist melodiös, sanft und freundlich, u. das Finale munter, gefällig, und scheint besonders dem Spieler zum Vortheile geschrieben zu seyn. Dieser wird durch das ganze Konzert sehr reichlich beschäftiget, ohne dass der Verf. etwas von jenen bekannten Quälereyen, ohne Wirkung und Geschmack, womit besonders die Flöte oft heimgesucht wird, aufgenommen hatte; auch ist die Konzertstimme, ohngeachtet der starken und glänzenden Orchesterpartie, nirgends übertäubt. Das Konzert verlangt einen tüchtigen Spieler: dieser wird aber auch überall Glück damit machen.

— Hr. Konzertm. Campagnoli trug ein Violinkonzert, ebenfalls von ihm selbst so eben verfa-st, vor, und fand von neuem, durch seinen schönen, hellen Silberton, durch sein klares, reinliches, zierliches Spiel — und, in der Komposition, besonders durch das pikante und angenehme Finale, ungetheilten, wohlverdienten Beyfall. — Hr. Matthai trat mit einem gleichfalls so eben von ihm selbst geschriebenen Violinkonzert auf, hatte aber das Unglück, damit in die beginnenden Unruhen des Kriegs zu kommen, so dass Viele, und auch wir, nicht anwesend seyn konnten; da wir aber nirgends Andern nachsprechen, um nöthigen Falls alles zu verantworten, bleibt uns nichts übrig, als zu referiren, dass Komposition und Vortrag ausgezeichneten Beyfall fanden, und zu bitten, dass Hr. M. sein gelungenes Werk uns bald nochmals vorführen möge. Späterhin trug Hr. M. eins der originellesten, geistreichsten, ernsthaftesten, schwierigsten und neuesten Violinkonzerte von Kreutzer, das er mit dem Verfasser in Paris selbst studirt hatte, und das dieser seinem Freunde und Rival Baillot gewidmet hat, (Adur, Ddur, Adur) so meisterhaft vor, dass es für keine Redensart, sondern ganz wörtlich zu nehmen ist, wenn wir sagen, die Zuhörer, Kenner und Nichtkenner, waren entzückt. — Hr. Organist Voigt spielte mit Fertigkeit und Geschicklichkeit ein von ihm selbst komponirtes Violenkonzert, das um so mehr gefiel, da es weniger gekünstelt, und gefälliger geschrieben war, als einige frühere. — Hr. Dotzauer legte den vollgültigsten Beweis, dass ihm sein Aufenthalt bey Romberg in Berlin grosse Vortheile gebracht, durch den Vortrag des grossen Rombergschen Konzerts aus E, (Paris, No. 4.) ab. Es ist dies das schönste aller Violoncellkonzerte, die wir kennen, und zeigt in der Erfindung — noch mehr aber in der Ausführung, vom ersten bis zum letzten Takte den Meister. Hrn. D.s Spiel hat sich, wie sichs hier zeigte, offenbar gekräftiget und veredelt, sein Geschmack ist sicherer und mehr — im Allegro auf das Nachdrückliche und Grosse, im Adagio, auf schönen, ausgearbeiteten Gesang gerichtet worden, ohne dadurch im geringsten — dort, in den jetzt so häufigen Fehler des Grellen und Schneidenden — hier, in den nicht seltnern, des Süsslichen und Affektirten überzugehen. Bleibt Hr. D. auf dem jetzt betretenen Wege, so müssten wir uns sehr irren, oder er wird ein Violoncellist, wie es deren jetzt nur sehr wenige giebt. — Hr. Barth erwarb sich durch seinen durchaus reinen und schönen Ton, so wie durch ausgezeichnete Fertigkeit und Genauigkeit, im Vortrage eines neuen, schwierigen, aber dem Spieler sehr vortheilhaft gesetzten Klarinettkonzerts von Krommer, (Es, As, Es,) neuen, ungetheilten Beyfall; und Hr. Notar. Hoffmann endlich trug das vor kurzem im Stich erschienene, sehr solide, mit Geist und Kunsterfahrung von Fischer (in Erfurt) geschriebene Fagottkonzert mit sehr angenehmen Ton und nicht gemeiner Fertigkeit vor. — Wenn diese Anzeige fast nur Lob enthält und mithin den Schein der Schmeicheley hat: so trugt auch hier der Schein, wie gewöhnlich. Die Sache liegt sehr plan da. Diejenigen, auf welchen die Wahl der Musik beruhet, namentlich auch unsre Solospieler, legen es nirgends darauf an, allein durch Kunstfertigkeit, sondern überall zugleich durch Vorzüge der Komposition zu interessiren; sie wählen mithin stets das Schönste, was nur vorhanden ist — was ihnen durch diesen Mittelpunkt des Musikhandels erleichtert wird; und lassen nun einem jeden Komponisten in seiner Art, so viel nur immer möglich, sein Recht wiederfahren. Wo aber das geschiehet, da ist man zum Lobe verpflichtet, selbst wenn man sich dies und jenes in Einzelnen noch vollkommner ausgeführt denken könte. Das Beste sich bekannt machen, es hochachten, lieben, ihm mit gesunden Kräften,

auf dem sichersten Wege, mit anhaltendem Eifer nachstreben — dabey erhalte der Genius der Tonkunst unsre Direktoren und Spieler, und wir dürfen keinen grossen Ort um seine berühmten Virtuosen beneiden, die so oft nur allein, und nicht selten durch Dinge glänzen wollen, über welche der Vernünftige, selbst indem er über den Aufwand von Kraft und Geschicklichkeit erstaunt, die Achseln zucken muss. —

Die Oper der fürstl. Dessauischen Hofschauspieler-Gesellschaft hat erst seit einigen Wochen begonnen; wir versparen also ein detaillirtes Urtheil, billiger Weise, bis wir erst mehrere Vorstellungen, und aus verschiedenen Gattungen, gesehen haben. Jetzt sey es genug, die verständige Wahl der Stücke, und deren sehr sicheres Einstudiren, so wie die treffliche Arrangirung des Theaters in Absicht auf Dekorationen, Costumirung, und alles das, was zur Ausschmückung und Belebung der Vorstellungen gehört, mit gebührendem Lob anzuerkennen, und die Gesellschaft öffentlich zu versichern, dass diese ihre Genauigkeit und ihr Fleiss nach Verdienst erkannt und geschätzt werden. Vorzüglichen Effekt machen die Ensembles und die Chöre, die stark besetzt sind und allezeit auf dem Theater selbst gesungen werden. Die Gesellschaft hat übrigens Einsicht, Bildung und Liebe zur gemeinschaftlichen Sache genug, um gewisse Missbräuche, wodurch selbst grosse Theater sich jetzt allmählich herunterbringen, nicht zu dulden: so will z. B. der Einzelne nicht auf Kosten der Andern, sondern als Theil des Ganzen interessiren, und thut in Uebereinstimmung mit allen, was er kann, dies zu heben; so duldet man ferner keine enger abgesteckten Rollenfächer, als die Natur der Sache nöthig macht: kein Mitglied entzieht sich, wenn es nicht bedeutender beschäftigt ist, den untergeordneten, selbst den Choristen- und Statisten-Rollen etc. Dadurch kommt denn ein Ensemble zu Stande, das überall mit Recht Wohlgefallen erregen wird, ohngeachtet die Gesellschaft keine Mitglieder hat, die, einzeln für sich betrachtet, als Virtuosen gepriesen werden könnten. Unter den bis jetzt gegebenen Vorstellungen fanden den meisten Beyfall: der Wasserträger, Aline, Rudolph von Crequi und die Uniform. —

Kleinere musikalische Unterhaltungen, wie z. B. die im Beygangschen Museum, sind durch die Zeitverhältnisse verschlungen worden. Von Kirchenmusik im nächsten Stück besonders! —

Nachrichten.

Magdeburg, d. 16ten Oct. Das hiesige Domkapitel hat die durch den Tod des Domvicarius Sievers erledigte Domorganisten-Stelle, zu welcher sich auch von fremden Orten her zahlreiche und zum Theil ansehnliche Bewerber gefunden hatten, dem geschickten und verdienten zeitherigen Präfektus des Domchores, Hrn. J. H. Bank ertheilt, und denselben zugleich als ordentlichen Lehrer an der Domschule, wo er bereits seit mehreren Jahren mit Nutzen unterrichtete, angestellt. Wir hoffen, dass der geschätzte Musikdirektor am Dom, Hr. Summissarius Blum, an Banks Nachfolger in der Präfektur wieder einen geschickten Gehülfen zur Bildung der Choristen erhalten werde, damit der gute Zustand des Chores, dessen sich noch vor kurzem einige der berühmtesten Komponisten bey ihrem hiesigen Aufenthalte freuten, nicht ins Sinken gerathe.

Den 8ten Dec. Musikalische Vergnügungen haben wir hier nicht. Im Theater giebt man fast täglich Operetten, besonders

solche, von denen man vermuthet, dass sie auch dem fremden Militair bekannt seyn werden: sie werden aber dürftig ausgeführt, und, wie natürlich, von uns Magdeburgern wenig besucht. An Kirchenmusiken denken wir noch nicht, weil unsere Kirchen sich von der erlittenen Metamorphose in Pferdestalle und Magazine, noch nicht völlig wieder erholt haben. — Ein Requiem aufzuführen, wie in Leipzig. (No. 5, d. m. Z.) — dazu wünschen wir uns wenigstens keine ähnliche Veranlassung, denn unser braver Gouverneur, Hr. Divis. Gen. Eblé, besitzt unsere Achtung u. Liebe im hohen Grade.

Ueber einige wesentliche Vervollkommnungen des Clavicylinders von E. F. F. Chladni.

Seit der Mitte des vorigen Jahres, da ich von einer Reise in einigen Gegenden des südlichen Deutschlands zurückgekehrt war, habe ich mich bemüht, mein Clavicylinder immer mehr zu vervollkommnen, und noch mehrere von den möglichen Bauarten eines solchen Instruments durch Erfahrung kennen zu lernen. Besonders war meine Absicht, dem Instrumente mehrere Stärke der tiefen Töne zu geben, und manche Schwierigkeiten des Baues zu ersparen, so dass es leichter vervielfältigt, und von andern in der Folge benutzt werden könnte. Es kostete viele vergebliche Mühe und Kosten, um hierin einige weitere Fortschritte zu machen, denn die meisten von mir versuchten Bauarten, so richtig sie auch in der Theorie schienen, zeigten doch nach geschehener Ausführung solche unheilbare Unvollkommenheiten, dass ich sie in Verhältnis dessen, was die frühere Bauart schon geleistet hatte, für unbrauchbar erklären musste. Bald waren die hohen Töne gut und die tiefen schlecht, oder umgekehrt; bald hatte der ganze Mechanismus zu wenig Festigkeit; bald waren gewisse Töne im Verhältnisse gegen die andern ganz auffallend zu stark oder zu schwach, ohne dass sich diesem Uebel abhelfen liess; bald war ausser dem eigentlichen Klange noch ein Nebengeräusch hörbar, und die Intonation war ungefähr so, als ob zu den hohern Tönen hi oder fi, u. zu den tiefern ong (wie das französische on) gesungen würde *) u. s. w. Endlich, nachdem ich, ohne jemanden etwas davon zu sagen, 4½ mal ganz oder grösstentheils vollendete Bauarten wieder zerstört, und den Bau von neuem angefangen hatte, gelang es mir, dem Instrumente folgende wesentliche Verbesserungen zu geben:

1) Die tiefen Töne haben nun (besonders im Verhältnis der Kleinheit des Instruments) eine sehr beträchtliche Stärke, so dass sie gegen die höhern schlechterdings nicht zurückstehn, und bisweilen selbst dem Fussboden eine fühlbare Erschütterung mittheilen;

2) wird mancher vorher unbenutzte leere Raum erspart, so dass das Instrument ungeachtet der stärkern und bessern Wirkung doch kleiner geworden ist, indem die Höhe, welche sonst 10 Dresdner Zoll betrug, jetzt 7½ Zoll beträgt;

---

*) Es wäre wol der Mühe werth, über das Nebengeräusch, welches man bey verschiedenen Instrumenten ausser dem eigentlichen Klange hört, oder, so zu sagen, über das Consonanzieren derselben, genauere Untersuchungen anzustellen, wie man denn z. B. bey einer schlechtgeblasenen Hoboe öfters den Buchstaben h und bey einem schlechtgeblasenen Horne den Buchstaben w hört.

3) lässt es sich auf diese Art leichter bauen, und auch leichter ins Grosse treiben, als vorher. Jetzt habe ich es absichtlich nicht grösser bauen wollen, als 54 Dresdner Zoll lang, und 21 Zoll breit, wegen der Bequemlichkeit des Transports; bey dieser geringen Grösse hat es doch einen Umfang von 4½ Octaven, nämlich vom tiefsten C des Klaviers bis zum 5 gestrichenen f. Will man das Instrument in die Länge oder Breite unbestimmt vergrössern, so kann der Klang, welcher jetzt verhältnissmässig stark genug ist, noch sehr beträchtlich stärker werden; man kann alsdenn auch so weit in die Höhe und Tiefe gehen, als das Gehör die Töne noch zu unterscheiden im Stande ist.

Wahrscheinlich mache ich mit meinem Instrumente bald eine Reise in Gegenden, wo es ruhiger ist, als bey den gegenwärtigen Umständen in Wittenberg, vielleicht in einige Gegenden von Süd-Deutschland, und sodann vielleicht auch nach Frankreich, Holland, Schweitz und Italien. Auf meinen vorigen Reisen bin ich noch nicht ausserhalb Deutschland gewesen, ausser mit meinem Euphon einmal in Petersburg und einmal in Kopenhagen.

Noch finde ich für nöthig, zu Vermeidung mancher Ideenkaperey die schon vormahls geschehene Aeusserung zu wiederholen, dass ich durch mein Clavicylinder folgende Ideen zuerst gegeben habe:

1) Durch eine sich umdrehende Streichwalze klingende Körper in Bewegung zu setzen;

2) Glas, welches bey der Harmonikaklingender Körper ist, als streichenden Körper zu benutzen;

und vorher durch mein Euphon die Idee:

vermittelst eines gläsernen Streichstabes klingende Körper in Bewegung zu setzen.

Mithin, da das Erfinden darin besteht, dass man eine ganz neue Idee zuerst fasst und entweder ausführt, oder deren Ausführbarkeit zeigt, so ist jede später von Andern angeführte oder noch auszuführende Bauart irgend eines Instrumentes, dessen Wesentliches auf einer von diesen Ideen beruht, wenn der Verfertiger nichts davon erfahren hat, als Nacherfindung, wenn er aber etwas von meiner frühern Ausführung dieser Ideen gewusst hat, nur als Nachahmung, nicht aber als Erfindung anzusehen. Auch würde es sehr unrecht seyn, jede Abänderung der Bauart eines solchen Instrumentes, deren sehr viele möglich sind, als eine eigene Erfindung ansehen zu wollen.

Geschrieben zu Wittenberg im Nov. 1806.

Kurze Anzeige.

Lieder mit Begleitung des Pianoforte, In Musik gesetzt von L. H. Sippel. Braunschweig auf der Hohe. (Pr. 12 Gr.)

Zehn ganz kurze, nur ein oder zwey Systeme lange Lieder, einfach, mit nur begleitendem Pianoforte geschrieben. Die Gedichte sind grösstentheils schon öfters komponirt; die Musik zeigt durchaus keine Spuren von Genie, von vorzüglichem Talent, von tiefem Studium des eigentlichen Liedes — man glaubt alles schon sehr oft gehört zu haben. Geradezu verfehlt ist aber doch wol nur No. 1. Sollte das der Verf. nicht selbst sogleich zugeben, wenn er an Schulzens Volksmelodie zu diesem Volksliede denkt?

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 7ten Jan. **No. 15.** 1807.

Bemerkungen über einige deutsche Synonymen und ihren Gebrauch in der Musik.

(M. vergl. Hrn. geh. R. Eberhards bekanntes, vortreffliches Werk über die deutsche Synonymik.)

1. Allmählich; nach und nach.

Allmählich geschieht etwas in einer stätigen und ununterbrochenen, — nach und nach, in einer unterbrochenen und discreten Zeitfolge. Was nach und nach geschieht, geschieht nicht auf ein Mal, was allmählich geschieht, geschieht nach und nach, unmerklich.

Der Spieler eines Bogeninstrumentes kann einen Ton beym Anhalten allmählich stärker oder schwächer werden lassen: wer auf der Flöte z. B. dies versucht, kommt leicht in Gefahr, den Ton allmählich höher zu treiben, oder herunter zu ziehen. — Auf dem Pianoforte kann man von einem tiefern Tone zu einem höhern nur nach und nach, auf Violinen kann man so allmählich steigen. — Ein Flötenspieler, der das eingestrichne d angiebt, und, ohne die Lage der Finger zu ändern, allmählich (oder nach und nach) stärker und stärker bläst, wird nach und nach (nicht allmählich) die Töne $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$ $\bar{\bar{fis}}$ hervorbringen. — Die Accorde der Aeolusharfe erklingen bey einem nach und nach (oder auch allmählich) verstärkten Luftzuge, nach und nach (nicht allmählich) vollstimmiger.

2. Artig, niedlich, hübsch.

Artig nennt man Personen oder Sachen, und unter diesen vorzüglich Werke der Kunst, alsdann, wenn sie zwar gefallen, aber keinen Anspruch auf Erhabenheit oder Schönheit machen können; das Niedliche gefällt durch die Kleinheit, Delikatesse und Feinheit seiner Theile, und durch die Zierlichkeit seiner Zusammensetzung; hübsch nennt man eine Sache, deren Formen man schicklich, regelmässig und anständig findet.

Der Musiker wird also sagen: N. hat über das artige Thema aus Fanchon: Doch in des Mädchens Schooße *), für Flöte, Hoboe, Clarinette und Waldhorn, einige niedliche Variationen komponirt. (Die Höhe und Zartheit der Töne, welcher diese Instrumente fähig sind, erlaubt dies Beywort; einen Marsch mit Trompeten u. Pauken kann man unmöglich niedlich nennen.)

*) Es sey erlaubt, bey Erwähnung dieser so beliebt gewordenen Arie, an eine Anekdote aus Naumanns Leben zu erinnern. Auch ihm, dem Lehrer Himmels, gelang einst in einer zu Venedig geschriebenen Opera buffa eine Arie ähnlichen Inhalts: una donna a una rosa s'assomiglia, so vorzüglich, dass sie das Lieblingsstückchen von ganz Venedig ward. Eine andere Oper eines anderen Komponisten fiel; um ihr aufzuhelfen, schaltete man jene Arie ein; nun erhielt sie sich einen ganzen Monat lang. d. V.

Sie zeichneten sich, nach dem Urtheile der Kenner, vor vielen andern solcher Quartetten besonders aus durch die zweckmässige Anwendung jedes Instrumentes im Solo wie im Tutti; daher sie denn auch von allen, die sie hörten, einstimmig für sehr hübsch erklärt wurden.

5. Fähigkeit, Geschicklichkeit, Fertigkeit.

Wenn man Jemandem diese zuschreibt, so sagt man damit überhaupt, dass es ihm möglich sey, gewisse Wirkungen hervorzubringen.

Wer irgend eine Wirkung soll hervorbringen können, dem darf es zuvörderst nicht an den dazu nöthigen Kräften der Seele und des Körpers fehlen. Besitzt er diese (die Anlagen) ohne Ausnahme im gehörigen Maasse, so schreiben wir ihm Fähigkeit zu der Sache zu, oder wir urtheilen, dass es ihm möglich sey,

1) sich eine Geschicklichkeit in der Sache zu erwerben; d. h. absichtlich durch Erfahrung, Nachdenken oder Unterricht gewisse Regeln zu erlernen, nach denen er jene Kräfte beym Handeln zu modificiren hat;

2) sich Fertigkeit in der Sache zu verschaffen; d. h. durch eine, absichtlich oder nicht absichtlich, wiederholte Uebung, die Ausübung jener Handlungen sich so leicht zu machen, dass dieselbe geschwind und ohne Anstrengung, ja ohne merkliche Aufmerksamkeit erfolgen kann.

Man sagt von einem Menschen, der von Natur ein richtiges Taktgefühl, und ein feines Gehör besitzt, dass er Fähigkeit zu der Tonkunst habe, aber es muss zu diesen genannten Anlagen noch eine gewisse Beschaffenheit der Hände, auch wohl eine gesunde Lunge, hinzukommen, wenn man Jemanden für vollkommen fähig zur Erlernung eines oder des andern bestimmten Instrumentes erklären soll.

Hr. Eberh. widerspricht seiner eignen Erklärung, wenn er meynt, man könne Jemanden Fähigkeit zum Spielen eines Instrumentes zuschreiben, der nur ein feines richtiges Gehör besitze, „wenn es ihm gleich an den dazu nöthigen Gliedmassen fehle.“ — Wem diese fehlen, von dem kann man doch unmöglich behaupten, dass es ihm möglich sey, sich Geschicklichkeit oder Fertigkeit auf einem Instrumente zu erwerben? —

(Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik in Leipzig.
Michael bis Weihnacht. (*exclus.*)

Gewisse Hindernisse, an deren Aufzählung dem Publikum nichts liegen kann, haben uns über die hiesige Kirchenmusik — einzelne ganz vorzügliche Aufführungen abgerechnet — nur immer kurz seyn lassen: sie soll aber von nun an ebenfalls einen stehenden, ausführlichern Artikel ausmachen, besonders da man an mehrern Orten Deutschlands auf diese Ha ptgattung der Kunst endlich wieder aufmerksamer wird, u. viele, die zu ihrem Besten wirken können, durch Bemerkung des Guten, was irgendwo wirklich geschiehet, leichter zur Nachahmung, als durch theoretische Auseinandersetzung dessen, was geschehen sollte, zur Ausführung bewogen werden.

Da wir nun aber, eben von diesem Vierteljahr, aus sogleich anzuführenden Gründen, nur wenig zu berichten haben: so mögen einige allgemeine Erinnerungen an unsre Kirchenmusik, als Einleitung dieses

Artikels überhaupt, ein- für allemal hier Platz nehmen.

Leipzig hat vier Kirchen, in welchen Musik gegeben wird — für eine Stadt von vier- bis fünfunddreysigtausend Einwohnern gewiss genug! In den beyden Hauptkirchen (St. Thomas, u. St. Niklas) wird alle Sonntage beym Frühgottesdienst, und an allen Festtagen auch des Nachmittags, Musik aufgeführt, so aber, dass diese beyden Kirchen alterniren. In der neuen, und in der Universitäts-Kirche hört man nur an Festtagen Musik; die Aerarien wenden aber so wenig daran, und in jener Kirche wird der achtungswerthe Direktor auch noch durch das Locale so sehr eingeschränkt, dass auch bey dem besten Willen (das Oratorium in der Charwoche abgerechnet) nur selten etwas zu Stande kommen kann, wovon wir voraussetzen dürfen, es werde auch auswärtige Leser interessiren.

In jenen zwey Hauptkirchen, wo Hr. Musikd. A. E. Müller, als Kantor der Thomasschule, der Musik vorstehet, wird ein bleibender, sehr guter Fonds des Orchesters, wenn nicht hoch, doch anständig salarirt; zur Besetzung der Blasinstrumente sind die Stadtmusiker verpflichtet, und zum Gesang die Alumnen der Thomasschule. Die Orgel zu St. Thomas ist gut, und die zu St. Niklas vortrefflich; so dass beyde nicht nur — wie sonst gebräuchlich — nur wie verstohlen mitgenommen, sondern, wo es an seinem Orte ist, stark und mit grosser Wirkung angebracht werden können — zu welchem Behuf Hr. Müller, bekanntlich selber Virtuos auf der Orgel, die Stimmen für dieselbe gewöhnlich selbst trefflich bearbeitet; und die beyden angestellten, eben so geschickten, als fleissigen Organisten erfüllen dabey ihre Obliegenheiten mit Freude und vollkommen. — Das Orchester bestehet gewöhnlich, ausser allen gewöhnlichen Blasinstrumenten, aus sechzehn Violinen, vier Violen, zwey Violoncellen und zwey Violons — eine Besetzung, die für die nur mässig grossen Kirchen vollkommen genügt, und deren Basse, eben weil sie von der Orgel gut unterstützt werden, nicht gerade ausser dem Verhältnis sind. An besonders feyerlichen Aufführungen nehmen oft auch noch gebildete Liebhaber Theil. Die Ausführung der Musik gelingt fast immer sehr gut, besonders was das Orchester und den Chorgesang betrifft. Hr. Müller ist ein lebhafter, genauer u. beliebter Direktor, und er wählt auch fast immer Stücke, die, zu hören, und gut zu hören, jedes Mitglied selbst erfreuen muss. Wiederholt er jedoch manche Lieblingsstükke nicht allzuoft? —

An Festtagen wird jederzeit, früh, eine Messe und eine deutsche Kantate, (zuweilen an deren Statt ein Te Deum) Nachmittags eins von beyden; und an gewöhnlichen Sonntagen, eine Kantate allein gegeben.

Wir haben von diesem Vierteljahr im Einzelnen wenig anzuführen, weil einige unserer Kirchen zu Kriegsbedürfnissen verwendet werden; ehe diese Einrichtung getroffen war, einige Sonntage die Kirchenmusik ganz ausgesetzt blieb, und vom zweyten Adventssonntage bis Weihnacht alle Jahre herkömmlich keine Musik seyn darf. Letzteres, so wie die Pause während der Fasten, wird befremden: es ist aber nun einmal seit Jahrhunderten so! Wenn man an diesen — wie man will, stillern Tagen, nur die gewöhnliche, moderne Kirchenmusik, die freylich jetzt fast ohne Ausnahme mehr oder weniger über die eigentliche Bahn schweift, schweigen, und dagegen die einfachern, frommern Kompositionen, mit oder ohne Orchester, wie sie andere Zeiten in hoher Vollkommenheit hervorgebracht haben, und wie sie in mehrern Hauptkirchen Italiens u. einigen des kathol. Deutschlands noch im Gebrauch sind, aufführen liess: so wäre das freylich ein Anderes, und mit Dank und

Ruhm zu erkennen. Die Vorfahren, die jene Einrichtung trafen, kannten diese Werke nicht, oder fürchteten, dem Protestantismus gegen den Katholicismus etwas zu vergeben, wenn sie z. B. den Busspsalm, den freylich beydo gleichlautend in ihren Bibeln hatten, nach derselben Komposition singen liessen, wie etwa in Rom. Dieser Grund ist weggefallen: jener sollte wegfallen.

Von den Werken, die in diesem Vierteljahr aufgeführt wurden, finden wir folgende auszuzeichnen. Jos. Haydns letzte Arbeit für die Kirche — eine noch nicht gedruckte, grosse Messe, (in B.) deren Kyrie, Et incarnatus, und Agnus Dei unter das Vortrefflichste gehören, was in neuester Zeit für die Kirche geschrieben worden ist. Die Fugensätze des Gloria und des Credo sind, der Erfindung wie der Ausführung nach, neu und schön. Die Aufführung gelang vorzüglich, denn sämmtliche Theilnehmende boten, aus Liebe zum Werke selbst, alle ihre Kräfte auf; die Wirkung war ganz, wie sie seyn sollte. — Der bekannte 146ste Psalm von Himmel ist nicht mit Unrecht unter die guten Kirchenstücke zu zählen, und vom Verf. noch unter Naumanns Augen geschrieben worden. — Voglers weit verbreitetes, treffliches Gloria (in D.) wurde wiederholt, so wie auch zwey der gedruckten, lobenswerthen Kantaten von Zumsteeg. Eine Kantate von Naumann, aus dessen grösserm Werke: die Wege Gottes — genommen, und eine der ältern, ungedruckten, mit grossem Unrecht fast vergessenen Messen von J. Haydn, (in G, das Kyrie im $\frac{4}{4}$ Takte) verdienen ebenfalls gerühmt und den Direktoren der Kirchenmusik empfohlen zu werden. Die Soli in dieser Messe wurden vom Sopran u. Tenor besonders gut gesungen; der Bassist zeigte zwar eine schöne Stimme, war derselben aber bey weitem noch nicht mächtig genug. — Die Chöre machen jetzt einen um so grössern, gewaltigern Eindruck, da sie, wegen der oben angegebenen Benutzung der Thomas- und neuen Kirche für das französische Militair, der Stärke nach verdoppelt sind.

Nachrichten.

Wien, d. 24sten Dec. Die bedeutendste musikalische Neuigkeit seit meinem letzten Briefe ist die Oper, Agnes Sorel, von Sonnleithner aus dem Französischen übersetzt, mit Musik von Gyrowetz. Das Gedicht dreht sich um die Anekdote, dass Karl VII vom Pferde stürzt, in das nahe Schloss gebracht, und dort unerkannt von Agnes gepflegt und geliebt wird. Sein Oberfeldherr, Graf Dunois, kömmt in das nämliche Schloss, um die schöne Agnes einmal wieder zu sehen, erkennt hier den König, und sucht ihn durch mehrere Mittel zu entfernen; ja er zwingt ihn sogar unmittelbar, sich zu entdecken. Nun hält ihn aber auch Agnes nicht länger zurück: sie befeuert im Gegentheile seinen Muth und verspricht, ihn im Streite zu begleiten. Die Intrigue ist mit Feinheit geführt, und der Dialog leicht, ohne ins Flache u. Unbedeutende zu fallen.

Als Kapellm. Gyrowetz's erste Oper, Selico, in Wien so entschieden missfiel, und andere Blätter so eifrig waren, ihn ganz herabzusetzen, war es die musik. Zeitung allein, welche, so wenig jene Komposition im Ganzen gerühmt werden konnte, doch in derselben Beweise fand, und öffentlich aussprach, dass man daraus Grund zur Hoffnung habe, das Theater werde von G. Besseres und wirklich Gutes erhalten. Und mit Vergnügen und eben derselben Unparteylichkeit, wie damals, bemerke ich, dass diese Erwartungen durch dies neue Werk sehr bestätigt werden, ja hin und wieder schon erfüllt sind. Die Musik, welche auch im

Ganzen recht gut gefallt, ist leicht, gefallig; ist gut instrumentirt, an manchen Orten sogar pikant und neu, und dies, ohne bizarr und grell zu seyn. Das Leichtere, Gefalligere, scheint überhaupt G. am besten zu gelingen; im Pathetischen und Grossen ist ihm die Muse nicht günstig. Daher findet man auch eine pathetische Bravourarie und die Ouvertüre am wenigsten gerathen; letzterer schadet im Einzelnen auch der zu haufige Gebrauch der kleinen Flöte, und einige Generalpausen, die nicht zum Besten angebracht sind. — Die Ausführung geschah mit vielem Fleisse; Ehlers als Karl, Weinmuller als Kastellan, Vogel als Dunois, sangen u. spielten vortrefflich.

Kapellm. Seyfried brachte eine Oper in einem Akte (Text von Sonnleithner) zum goldenen Löwen am Wiener Theater in die Scene. Das Stück enthalt ein nicht übel ausgeführtes Missverstandnis zweyer Reisenden, welche in einem abgelegenen Gasthause unter Rauber gefallen zu seyn glauben, und endlich die Ursache ihrer Besorgnisse in einem verliebten Rendezvous und in einer verabredeten Entführung entdecken. Die Musik ist nicht ohne Fleiss gearbeitet, enthalt aber viele Reminiszenzen, und manche ganz misslungene Stücke.

Zum Besten der Armenanstalten wurde im Redoutensaale Winters Castor u. Pollux als Oratorium gegeben. Ich finde davon nichts zu sagen, was nicht schon oft von Winters andern Arbeiten gesagt worden wäre. Seine Musik ist auch hier gefallig, feurig, brillant, und immer auf dem Theater effektvoll, wenn gleich nicht im Oratorium, welches mehr Tiefe und Fülle fordert, und dafür jedes Flitters entbehren kann, dessen das Theater, selbst in seiner höchsten Veredlung, bedarf.

Solch ein Meisterwerk ist der ewige Judas Makkabäus des erhabenen Händel! Dies Oratorium wurde in den letzten Theaterferien zum Besten der hiesigen Musiker-Wittwen-Anstalt im Hoftheater gegeben. Wie zeigt sich hier die Kunst des Meisters so majestatisch, tief, innig ergreifend, und doch auch so einfach, so menschlich schön! Wahrlich, es ist nicht hier modische Redensart, sondern reine Sprache des Gefühls, wenn man sagt, durch solche Musik wird man über die Sphare des Endlichen gehoben, und hoch über alles Irdische gestellt. Doch freylich verlangt sie auch eine Besetzung u. Ausführung, nicht in Miniatur! Wir konnten uns einer solchen, aufs Grosse gestellten Ausführung erfreuen; die vollstimmigen Stücke wurden von einem, mehr als zweyhundert Personen starken Orchester vortrefflich gegeben. — Den zweyten Abend verschönerte das treffliche Eberlsche Doppelkonzert für zwey Pianoforte, das E. mit seiner vollkommen ausgebildeten Schülerin, Fraulein Hohenadl, vortrug. Fraul. H. ist jetzt vielleicht die starkste Klavierspielerin in Wien, und zeigte auch in diesem lieblichen, schön gedachten, und vortrefflich instrumentirten Konzert, eine ganz ausserordentliche Reinheit, Präcision und Delikatesse. Sie fand den entschiedensten, allgemeinsten Beyfall. Von E.s Spiele ist schon oft in Ihren Blattern gesprochen worden; er ist als Virtuos und Komponist rühmlich bekannt.

Kapellm. Wenzel Müller vom Leopoldstadter Theater ist nach Prag engagirt. Wir beneiden diese Stadt nicht um ihn, wenn wir gleich dankbar bekennen, dass er in frühern Zeiten für die komische Oper gar manches Gute lieferte. Indessen wundern wir uns doch, dass uns der neue Theaterregisseur keinen bedeutendern Komponisten entführt hat. Dagegen verlieren wir den Tenoristen, Hrn. Rokel, nicht gerne, wenn er gleich noch ein Anfanger ist; er hat eine schone, reine, klingende Stimme, und war besonders als Ottavio im Don Juan sehr gern gehört worden.

Den Verehrern der Beethovenschen Muse dürfte die Nachricht interessant seyn, dass dieser Komponist ein Violinkonzert — soviel ich weiss, das erste — komponirt hat, welches der hiesige beliebte Violinspieler, Klement, in der zu seinem Vortheile gegebnen Akademie mit seiner gewöhnlichen Eleganz und Zierlichkeit vortrug. —

Demoiselle Buchwieser wurde in Mozarts Titus und Mehuls Helene gut aufgenommen.

Prag, den 20sten Dec. Nur von wenigem habe ich Bericht zu erstatten; es ist aber bedeutend, und da es grösstentheils zugleich wackere Manner betrifft, über die öffentlich noch gar nicht, oder doch nur obenhin gesprochen worden ist, so verweile ich etwas langer bey meinem Gegenstande.

Es gaben nämlich die Herrn Hanmüller, Bamberger, Roth und Kapeller, sämmtlich Virtuosen aus München, eine Akademie, worin sie sowol ihre Virtù, als eigene Kompositionen hören liessen. Die Unterhaltung fing an mit einer Sinfonie von Roth — wenigstens nannte er dies Musikstück so; Plan, Ideengang und Ausführung (namentlich auch der rasche, unaufhaltsame Rhythmus, der schnelle, zu wenig vom ersten unterschiedene zweyte Theil u. dgl.) berechtigen aber mehr, es Ouvertüre zu nennen. Die Unterscheidung dieser beyden Gattungen ist noch zu wenig auf sichere Grundsätze gebracht und fast nur noch dem Gefühl überlassen; so dass ich bey diesem Urtheil, wenigstens in einem Bericht, wo zu weitläuftigen, theoretischen Auseinandersetzungen nicht der Ort ist, auch nur auf das Gefühl provociren will. Als Ouvertüre ist aber diese Komposition sehr zu loben; sie hat Feuer, natürlichen Zusammenhang, u. gute Haltung des Charakters. — Hierauf folgte ein Konzert für drey Waldhörner, ebenfalls von Roth komponirt, und von ihm, Hanmüller u. Bamberger geblasen. Der Vortrag dieses sehr schätzbaren musikal. Kleeblatts fand allgemeinen und vollkommen gerechten Beyfall. Besonders erfreuete die treffliche Verschmelzung und die zarte Behandlung der Töne, womit Hanm., als erste Stimme, seine Gefährten beherrschte u. sie zuweilen wol auch in Schatten stellete. Aus der Gleichheit des Tons übrigens, aus der genauen Uebereinstimmung im Forte, Piano, Crescendo, Decrescendo etc. die alle drey bewiesen, lässt sich mit Sicherheit auf ihre rechte Ansicht dieses Instruments, auf ihren guten Geschmack, und auf eine lange Verbrüderung zu Einem Zweck schliessen. Schade nur, dass die Komposition dieses Konzerts nicht zu den gelungensten dieser Gattung gezählt werden kann; man findet hier weder Haltung in Ansehung des Ausdrucks, noch eigentliche Ausführung in Ansehung eines oder einiger Hauptgedanken, wogegen dem Zuhörer nur allzuviele heterogene Ideen schnell vorgeführt werden und seine Aufmerksamkeit überdies durch aufgehäufte anomalische Transitionen (wie sie Marpurg in seinem Handbuche nennt) gewaltsam umhergezogen und zuweilen fast ins Blaue hinaus versprengt wird. Schöne, natürliche und doch eigene harmonische Progression —: wie wenige, auch der nicht geringen Komponisten wissen ihre Bahn zu finden, oder sich auf derselben zu erhalten! —

Hr. Hanm. sang hierauf eine Scene von Mozart, und erndtete auch damit ausgezeichneten Beyfall ein, den seine sonore, sehr weit ausgreifende Bassstimme, seine edle Methode zu singen, und sein ausdrucksvoller Vortrag allerdings verdieneten.

Hr. Kapeller fand eine eben so günstige Aufnahme in einem Flötenkonzert von Danzi. Sein voller, runder Ton, seine Präcision, seine Fertigkeit und Nettigkeit im Staccato verdienen die rühmlichste Erwähnung: nur finde ich zu wünschen, dass sich dieser

Virtuos eben so ausgezeichnet im Verschmelzen als im Abstossen der Töne zu zeigen bemühen möchte. Jenes, das Ligato, ist ja doch wol in der ganzen Musikals Regel anzunehmen, u. das Stoccato nur als Ausnahme — wenigstens führt selbst das innere Wesen (u. auch schon die Mechanik) der Blasinstrumente darauf, jene Ordnung in ihrem Gebiet festzuhalten.

Nachher sang Hr. Hamm. eine variirte Ariette. Das Portamento di voce, die Biegung und Verschmelzung der Töne, die engste Verbindung der Brusttstimme mit dem Falset, angenehmer Ausdruck, Geschmack in der Wahl der Verzierungen — alles das zeigte Hr. H. auch hier in seltener Vollkommenheit und zu grosser Freude der Zuhörer. Nur vor Passagen in der Tiefe sollte sich dieser, und jeder Bassist hüten, da sie so leicht zum Distoniren verleiten und wenigstens immer undeutlich bleiben. Wie die Tiefe der Basstimme mit Kraft und Anmuth, auch mit Umgehung jener Klippen behandelt werden müsse, wird man nicht besser lehren können, als es der grosse Mozart schon ausgeführt hat, besonders auch in der bekannten Arie: In diesen heilgen Hallen.

Den Beschluss dieser Akademie machte ein Quartett für drey Waldhörner und eine Flöte d'Amour, ebenfalls von Hrn. Röth gesetzt. Die Composition ist nicht von Bedeutung, und wenn sie Glück macht, macht sie es nur durch den vereinten Vortrag dieser achtungswürdigen Virtuosen. — Das Auditorium war übrigens diesen Abend sehr zahlreich versammlet.

Dem. Häser, diese liebenswürdige Künstlerin, gab uns, veranlasst durch die Achtung u. freundliche Aufnahme, die sie voriges Jahr hier gefunden, auf ihrer Durchreise nach Wien, eine zweyte Akademie. Nach einer der schönsten u. prachtvollesten Haydnschen Sinfonieen, trat die bescheidene Häser hervor und sang mit ihrer reinen Silberstimme Mozarts: Non più di fiori — aus Clemenza d. T. Sie drang auch hier ganz in den Sinn des Komponisten ein und trug diese Arie mit so edler Simplicität und so rührendem Ausdruck vor, dass man sichs schöner — auch nicht einmal denken konnte. Nachher sang sie noch eine Scene von Righini, und mit ihrem Bruder, ein Duett von Paer. Ich will nicht wiederholen, was schon mehrmals von den Vorzügen dieser Kunstler in der mus. Zeit. gesagt worden, sondern nur hinzusetzen, dass ich es, von neuem in meiner Ueberzeugung bestätigt, ohne Einschränkung unterschreibe. Nur ein einziger Wunsch blieb den Anwesenden — dass Dem. H. uns den Genuss ihrer wunderschönen Stimme und ihres ausgebildeten Kunstvermögens nicht so abgekürzt hatte; ein Wunsch, der nicht etwa aus Rücksichten auf die (wiewol für Prag etwas hohe) Entrée, sondern aus der sehr natürlichen Sehnsucht entsprang, mit etwas Vortrefflichem auch gleichsam die Seele einmal ganz zu füllen.

Auch diesmal war das Auditorium zahlreich; und das muss jeden wohlgesinneten Prager um so mehr erfreuen, da dies, seit einiger Zeit wieder bemerkbarere Streben nach besserm Kunstgenuss, von besserer Stimmung des innern Menschen zeugt u. für die Kunst, so wie für anderes, was diesen nährt und erquickt, schöne Hoffnungen erregt.

Der Neujahrstag war in Leipzig zur Feyer der Annahme der Königswürde unsers geliebten Landesvaters bestimmt. Universität, Magistrat und Bürgerschaft hatten zur Verherrlichung dieses Tages gethan, was die nöthige Schnelligkeit der Zurüstung und die gegenwärtigen Verhältnisse der Stadt nur immer möglich machten. Es bleibt andern Blättern überlassen, die Feyerlichkeiten zu schildern; wir begnügen uns nur anzugeben,

was die Kunst, welcher die unsrigen gewidmet sind, zu diesen beytrug.

Am Morgen wurde in der Nicolai-Kirche, ausser J. Haydns bekannter, sehr brillanter Messe aus B dur, (No. 1. der in Partitur gedruckten,) deren Ausführung vollkommen gelang, Händels ebenfalls durch den Druck bekannte, an Geist und Leben, Kunst und Wirkung gleich reiche Komposition des 100ten Psalms aufgeführt; und hier erreichten besonders die stark besetzten und gut gesungenen Chöre ihren Zweck. Bey der Feyerlichkeit der Universität in ihrer Kirche gab man J. Haydns Te Deum laudamus, das, wegen der Kraft seiner Gedanken, des Glanzes seiner Instrumentirung, u. wegen seiner effektvollen Kontraste, hier, in der grossen, stark hallenden Kirche u. bey der sehr reichen Besetzung, ganz an seinem Platze war, u., bey der vollkommen guten Ausführung vortreffliche Wirkung that. Dasselbe wäre zu wiederholen von den nachher, ebenfalls hier gegebenen Hauptsätzen aus Händels erhabener, wahrhaft glorreicher Kantate zur Krönung Königs Georg I. von England. Der gewaltige, fast volksmässig behandelte Chor: Lang lebe der König! der auf solch ein hallendes Gebäude und die stärkste Besetzung, besonders der Singstimmen, mit einer Sicherheit und mit einem Takt berechnet ist, wie sie in diesem Felde der Tonkunst nur Händeln zu Gebote standen — dieser Chor vornämlich, so unscheinbar er auf dem Papier dem vorkommen mag, der Noten nur lieset und nicht wenigstens lesend im Geiste hört, griff tief in die Seele aller der zahlreich Versammleten, und es bedurfte vielleicht nur einiger Anführer, und sie stimmten, wie in London, alle ein in den höchst einfachen u. allerdings zu diesem Behuf vom Komponisten so oft wiederholten Unisonus ein. — Den Abend wurden im Konzert Hasse's rühmlich bekanntes, feurig und glänzend geschriebenes Te Deum, aus D dur, ein Lieblingsstück des königl. sächs. Hauses; u. die zu dieser Feyerlichkeit passenden Chöre aus unsers Müller kräftiger u. gehaltvoller Komposition der Kantate nach dem 33sten Psalm, (siehe die mus. Z. No. 3. des jetzigen Jahrgangs) — und zwar beyde mit Genauigkeit, Energie u. Leben aufgeführt. Den Abend bey der Erleuchtung der Stadt, wechselten ein Chor von Posaunen und ein an eres von andern Blasinstrumenten von einander entgegenstehenden Balkons am Markte ab, und Janitscharenmusik zog durch die Strassen. Dieser Erleuchtung der Stadt wegen versparte man die Oper für den folgenden Abend. Man hatte Mozarts Titus gewählt, u. konnte gewiss nicht passender wählen. Die Ausführung macht der Gesellschaft Ehre. Den Prolog sprach Mad. Mittel nicht nur vollkommen richtig, sondern auch mit Gefühl und schönem Anstand. Während desselben, so wie durch die ganze Oper selbst, war das Theater immer mit Einsicht angeordnet, gefüllet u. verziert. Die Dekorationen, die Aufzuge und dgl. waren anständig; die Costumirung vortrefflich. Im Spiel u. Gesang leisteten alle Mitglieder der Gesellschaft, was nur in ihren Kräften war. Alles ging sehr gut zusammen, und, ausser den Hauptarien der Vitellia und des Sextus, mussten mehrere Ensembles, z. B. die beyden Terzette und das Finale des zweyten Akts, die Wünsche auch des strengsten Kunstverständigen befriedigen. Im Einzelnen zeichneten sich besonders aus — am meisten im Gesang, Dem. Jaime, als Vitellia. u. Hr. Bullinger, als Sextus; durch Anstand und gute Repräsentation, Hr. Thieme, als Titus. Das Orchester führte die ihm schon längst vorzüglich werthe Musik, unter der erfahrnen und sichern Leitung des achtungswürdigen Jakobi, mit grösster Genauigkeit, Freyheit und Discretion aus. Hr. Barth spielte die obligate Klarinette zu der bekannten schönen Arie unübertrefflich.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Jan. Nº. 16. 1807.

Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente.

Die Tonkunst hat darin ein grosses Mittel zu mächtiger Wirksamkeit, dass sie nicht nur zu verschiedenen Werken, sondern zu einem und demselben Werke ganz verschiedene Instrumente anwenden kann, ohne dass dieselben ihren eigenen Charakter verleugnen dürften. Es würde für meine gegenwärtige Absicht in zu weitläuftige und zu subtile Untersuchungen führen, wenn ich hier eine Vergleichung der Tonkunst mit den andern Künsten anstellen, und der Analogie nachforschen wollte, welche etwa zwischen ihr und ihnen in dem erwähnten Punkte Statt finde oder nicht; für jetzt nur einige vermischte Bemerkungen über die meisten musikalischen Instrumente, nach ihrer verschiedenen Beschaffenheit und Brauchbarkeit für musikalischen Ausdruck, nach ihrem Werth und Ansehen und ihrer Behandlung!

Wie verschiedenartig sind die musikalischen Instrumente in ihrem Charakter, ihrem Ausdruck, ihrem Umfang, ihrer Kraft und Annehmlichkeit! Wie reichhaltig und vielbefassend sind manche, wie dürftig und beschränkt dagegen andre! Das interessanteste musikalische Instrument, mit dessen Tonen wir am unmittelbarsten und am innigsten sympathisiren, ist ohne Zweifel das menschliche Stimmorgan, das wir freylich als ein Naturorgan gewöhnlich nicht Instrument nennen, sondern den Instrumenten als künstlich erfundenen Tonwerkzeugen gegenüberstellen. Die natürliche Annehmlichkeit, der natürliche Reiz der andern musikalischen Instrumente scheint auch im Verhältnis zu der Aehnlichkeit ihrer Töne mit der Menschenstimme zu stehen, es versteht sich mit einer reinen, wohltönenden Stimme. Die Menschenstimme enthält sowohl in ihrem Umfange von den tiefen Tönen des Basses bis zu den obersten des Soprans, als in Ansehung der Qualität des Tones, den Maassstab von den Tönen, die uns an sich am meisten gefallen. Was das gesunde, reine, menschliche Organ für Töne singt, so weit sein natürlicher Umfang in den vier Stimmen reicht, diese Töne sind weder zu tief noch zu hoch, um uns klar, bestimmt und leicht vernehmlich zu seyn, und sie haben auch, wenn ich so sagen darf, die rechte Temperatur, das Sanfte, Geschmeidige, kurz den Wohlklang, der zwischen dem Stumpfen und Schneidenden, zwischen dem Weichlichen und Harten, zwischen dem gar zu Feinen und gar zu Materiellen in der Mitte liegt. Es giebt in der Natur wichtige Töne, welche durch ungleiche Vibrationen, oder durch unverhältnismässige Beziehung zu andern Tonen, oder durch zu heftigen Laut, oder auch durch fremdartiges Nebengeräusch und Mitklingen uns beschwerlich werden. Diess kann auch bey der Menschenstimme Statt finden; allein wir betrachten sie hier in ihrer möglich reinsten und vollkommensten Aeusserung. Der einfache Menschengesang gefällt uns am ersten und auch eine

geraume Zeit hindurch. Doch das Letztere mit gewisser Einschränkung, welche auch einige andre Instrumente trifft. Jede Musik nämlich ist auf eine gewisse Fortdauer in der Zeit berechnet; sie wirkt nicht auf einmal und augenblicklich, sondern nach und nach; ihr Eindruck ist nicht nur tief, sondern auch anhaltend; was bey ihr für einige Augenblicke angenehm ist, kann ununterbrochen und auf die Länge lästig werden. Die Musik soll unsere Aufmerksamkeit, unser Gefühl nicht ermüden, nicht erschöpfen; sie muss sich also vor Einförmigkeit hüten, sie muss Mannichfaltigkeit und Abwechslung haben, sie bedarf auch einer wohlthätigen Mischung in ihren Tönen, um uns länger als wenig Augenblicke, zu gefallen und zu befriedigen. Das Einerley weckt Ueberdruss; der gar zu reine und zu innige Genuss erschöpft unsre Kraft zu bald. Einige Beyspiele werden dies erläutern. So wie unser Auge nicht ins reine Sonnenlicht blicken kann, ohne geblendet zu werden, und nur eine sanfte Beleuchtung uns wohlthut; so wie eine ganz reine Lebensluft unser Wohlbefinden zwar erhöhen, aber auch unsre Lebenskraft desto schneller erschöpfen würde; so wie in der ganzen Natur nicht die strengste durchgängige Regelmässigkeit, sondern nur eine mit kleinen einzelnen Irregularitäten verbundene Gesetzmässigkeit im Ganzen wohlthätig ist; — so hält auch unser Gefühl in der Musik die reinsten, fast ätherischen Töne, wie sie etwa die Harmonika und die Aeolsharfe giebt, nur eine Zeitlang mit Vergnügen aus, und eben so verhält es sich mit der Aufeinanderfolge lauter reiner Consonanzen. Uns ermüdet die süsseste Musik dieser Art, wenn sie zu lange dauert, wenn sie nicht durch andre, weniger feine, mehr materielle Töne unterbrochen wird. Daher in der Harmonie das Bedürfnis der Dissonanzen, daher das Willkommene der Mischung und Abwechselung der Stimmen, und der Mannichfaltigkeit der Instrumente in der Musik überhaupt. Selbst der zu lang anhaltende Gesang einer schönen Stimme, besonders im Sopran, ohne alle Begleitung, dürfte uns am Ende ermüden und zum Ueberdruss werden, ungeachtet sie noch nicht das Reine, Aetherische hat, was der Harmonika eigen ist. Auch die Musik von lauter sanften Blasinstrumenten wird uns schwerlich so lange angenehm seyn, als die, welche noch von andern Instrumenten begleitet, mit deren Tönen vermischt ist oder abwechselt. Eine Musik von Saiteninstrumenten (besonders wenn sie sich von Blasinstrumenten im Ton sehr entfernen) werden wir viel länger mit Vergnügen hören; sie scheinen weniger unsre Nerven anzugreifen, weniger unser Gefühl zu consumiren, daher auch unsre Aufmerksamkeit nicht so schnell zu ermüden.

Ich gehe nun, nachdem ich des Naturorgans der Musik, der menschlichen Kehle gedacht habe, zu den künstlichen Instrumenten fort, und zunächst zu denen, die auch mittelst des Odems in Bewegung gesetzt werden, den Blasinstrumenten.

Die Pfeife, vielleicht eines der ältesten Instrumente, hat gewöhnlich einen leichten, dünnen Ton, der, zu stark angegeben, schneidend wird, und dann heftige, leidenschaftliche Zustände anzudeuten fähig ist, ausserdem aber die Phantasie mehr auf leichten Sinn und harmloses Spiel hinführt. In lang gezogenen Noten, mit der feyerlichen Pauke oder dumpfen Trommel verbunden, tönt sie wie Klagegesang, und weckt Trauerempfindungen. Sie hat nur den geringen Umfang des hohen Sopran. Allein thut sie wenig Wirkung, nur in Verbindung mit andern tiefern und volltönenden Instrumenten kann sie bisweilen mit Effekt gebraucht werden, besonders in der romantischen Musik. Da sie uns an das Hirtenleben, an Kriegsmusik, oder auch an die Tänze gewisser halbwilder, wenigstens in der

Kunst noch barbarischer Völker erinnert, so dient sie, die musikalische Darstellung pittoresk zu machen. Aus der einfachen Pfeife, die man vermuthlich aus Schilfrohr oder Weiden schnitt, entstand durch mehr Raffinement die Hirtenflöte (Syrinx), ähnlich unsrer Papagenopfeife, indem man stufenweise Pfeifen aneinandersetzte, und eben so viel Töne darauf hervorbrachte. Leicht bildete sich aus der Pfeife auch die Flote, und beide Namen wurden wahrscheinlich oft verwechselt. Die Flöte ward bey den Griechen Modeinstrument; Aristoteles aber, der sonst den musikalischen Jugendunterricht mit ausführlichen Gründen empfahl, misbilligte die Flote, als untauglich zur sittlichen und ästhetischen Bildung. Unter der Flöte denken wir Deutsche uns gewöhnlich die Querflote, welche eigentlich nichts anders, als eine vergrösserte und erweiterte Querpfeife ist. Sie heisst bey den Engländern German flute, als eine deutsche Erfindung. Wie die Flöte bey den Grie hen beschaffen gewesen und behandelt worden seyn müsse, dass sie theils so beliebt werden, theils in so übeln Ruf kommen konnte, als setze sie nur das Gemüth in Taumel und heftige Bewegung, und sey untauglich zur Verfeinerung des Gefühls — ist schwer zu entscheiden. Bey uns hat sich dieses Instrument in besserem Ansehen behauptet. Es war Lieblingsinstrument eines Luther und Friedrich des Grossen. Die Flöte zeichnet sich schon durch Umfang, Reichthum und Mannichfaltigkeit der Töne und Accente aus. Man hat in neuern Zeiten das Flotenspiel auf den höchsten Grad getrieben; ich hörte einen Virtuosen auf der Flöte, so bat der Natur des Instruments zum Trotz, den gleichzeitigen Klang mehrerer Töne hervorbringen; die künstlichsten Figuren, die glänzendsten Passagen hat man auf diesem Instrumente ausgeübt. Im Grunde aber ist die Flote am einnehmendsten, wenn sie dem unverkünstelten menschlichen Gesange gleich bleibt und jene schnellen Läufer und schimmernden Figuren vermeidet. Sie ist am angenehmsten in den Mittelönen und in einer mässigen Höhe; auf ihren tiefsten und höchsten sollte sie sich wenigstens nicht lange aufhalten. Die tiefern Töne sind übrigens zum Kontrast, bey Uebergängen und bey düsterem traurigen Affekt oft von guter Wirkung. Die höchsten sind eben so schwer sanft hervorzubringen, als sie nur in dieser Eigenschaft und im leichten Vorübergehen gefallen können, und bey jeder langen Dauer unangenehm stark schneidend und lästig werden. Die tiefern Töne bedürfen schon eines etwas stärkern Vortrages, weil sie bey leiserer Intonation an der Klarheit einbüssen, in der sie so den höhern Tonen nachstehen. Der Flötenton klingt am lieblichsten, wenn er sich im Freien verliert, wenn er sanft durch die Lüfte schwebt. Zum Ausdruck heiterer Ruhe oder scherzenden Spiels und süsser Zartlichkeit eignet sich die Flote vorzüglich; sie kann auch sanft rührend klagen; aber zum heftigen Affekt, zur wilden Leidenschaft sollte sie ihre Tone nicht hingeben. Denn sie hat gleichsam einen weiblichen oder doch jugendlichen Charakter, und diesem steht der Ausdruck tobender Gemüthsbewegungen übel an. Bey Blasinstrumenten wird uns diese Heftigkeit und Wildheit vermuthlich auch darum widriger, als bey andern Instrumenten, weil der Musikus, um diesen Ausdruck hervorzubringen, selbst im Innersten eine gewisse Heftigkeit annehmen und seine Lunge in eine gewaltsame Bewegung setzen muss, während Saiteninstrumente nicht in dem Grade den ganzen innern Organismus anzugreifen scheinen. Auch die Verwandschaft oder Aehnlichkeit der meisten Blasinstrumente mit der menschlichen Gesangsfähigkeit regt unsre Sympathie mehr auf, und macht uns das Meiste ihres heftigen Ausdrucks in dem Grade widrig, als es im Gesange widrig seyn würde. Die theatralische Musik mag bisweilen die Flöte

und andre Blasinstrumente zum schneidenden Ausdruck hochgespannter Empfindungen gebrauchen; doch darf dies auch nur selten und vorübergehend geschehen, wenn es dem feinern Gefühl nicht, wie jeder heftige Schrey des Affekts, widrig werden soll. Dem Aristoteles war die Flöte deshalb zuwider, weil sie zu abschreckender Schilderung starker Leidenschaften gebraucht würde, zu viel Kunst verlangte, und das Gemüth der ruhigen Fassung beraubte. Es ist zu bedauern, dass unsre neueren Komponisten der Flöte zu häufig alle die lebhaften, schnellen, künstlichen Passagen und Figuren geben, welche eher der Violine angemessen wären, wenigstens auf der Flöte gar nicht den interessanten Effekt machen, welcher von gemässigten sanften Bewegungen, von gezogenen, geschleiften, gebundenen, ausgehaltenen Noten zu erwarten wäre. Zum Studium mag es gut seyn, auf einem Instrumente alles mögliche Künstliche zu versuchen; aber in diesen blossen Schwierigkeiten liegt die allgemein mitheilbare Schönheit nicht, welche Gesetz der Kunst seyn soll.

Tiefer eindringend, inniger, als der Flötenton, ist der Ton der Klarinette und der Hoboe. Beyde bringen gleichsam ein noch lebhafteres, reizenderes Kolorit in die musikalische Darstellung, als die Flöte. Manche Partien werden ausserordentlich durch sie gehoben; aber sie sollten auch nur vorzüglich für solche interessante Stellen verspart werden. Dann wird der Effekt an Anmuth, an rührender Kraft gewinnen. Zur blossen Ausfüllung, zu blos begleitenden Figuren sollte man sie nicht gebrauchen. Denn sie sind durch ihr volles, helles, schwebendes Ton reich geschickt, interessante Melodieen hervorzuheben, oder gewisse Akkorde, vorzüglich in schönen Biegungen, klar und innig fühlbar zu machen. Die Verschwendung dieser, so wie der meisten Blasinstrumente, thut aber in der Musik eine ähnliche Wirkung, als die zu grosse Häufung und das zu starke Auftragen vieler abstechender Farben in einem Gemälde: die Sinne werden dadurch wol gereizt, aber die Phantasie wird beschränkt, die schöne Form verdeckt oder verdunkelt. Rasche Gänge scheinen — besonders der Hoboe noch weniger als der Flöte angemessen zu seyn, weil ihre Töne noch voller sind, und, wenn sie nicht kurz abgestossen werden, in der schnellen Aufeinanderfolge leicht einen verwirrenden Eindruck machen, es müssten denn die Tonfiguren so gewählt seyn, dass sie, auch gleichzeitig gehört, eine gute Harmonie bilden würden. Ueberhaupt sollte man Instrumente, deren Töne im Anstonen und Verhallen, im Zunehmen und Abnehmen den grössten Reitz haben, und welche den Verlust dieser tiefen Wirkung durch nichts anders ganz ersetzen, nicht leicht zu sehr schnellen Bewegungen gebrauchen. Wie verschwindet die himmlische Sanftheit und Innigkeit der Harmonika, wenn man auf ihr, wie auf einem Klavier, Allegro's und Presto's spielt!

Das Bassetthorn hat mit der Klarinette Aehnlichkeit, nur dass es im Bass noch tieferen Umfang, und etwas Ernsteres, Eindringlicheres in den schönen mittlern Tönen hat.

Das Fagott ist eines sehr angenehmen Tones fähig, kontrastirt trefflich in seinen tieferen Tönen zu den einschmeichelnden Diskantmelodieen andrer sanfter Blasinstrumente, und ist vorzüglich geschickt, ernste, auch traurige Empfindungen auszudrücken, nicht minder der Musik etwas Trauliches oder auch Launiges zu geben. Die schönen gesangreichen Töne des Fagotts sind dem sonoren Tenor und Bass des Sängers ähnlich, ihr Charakter hat etwas Edles, selbst Majestätisches in sich. Schnelle Passagen thun auf dem Fagott eben so wenig gute Wir-

kung, als (in der Regel) schnell abgestossene Noten; es verlangt ja überhaupt eine sehr gefühlvolle Behandlung, wenn es seinen edlen Charakter nicht verlieren, nicht undeutlich, uninteressant oder gar widrig werden soll. Fagott, Klarinett und Hoboe kontrastiren am schönsten zusammen.

Die Serpante, bekanntlich ein noch tieferes Blasinstrument, ist sehr geschickt, der Musik kraftvolle Haltung und Würde in de Begleitung zu geben. Was Fagott und Serpante unter den Blasinstrumenten sind, das sind Violoncell und Contraviolon unter den Geigen.

Das Waldhorn hat etwas sehr feyerliches, Herz erhebendes und erweiterndes. Sein Ausdruck ist gross, edel, einfach und rührend. In seiner Einfalt thut es die innigste Wirkung. künstliche schnelle Gange entstellen sie. Am schönsten verhalt es im Freien oder im Walde, von dem es den Namen hat. Haydns Sinfonieen beweisen, wie es, wohl angebracht, zum romantischen und humoristischen Effekt beytragen kann.

Die Trompete, mit ihrem schmetternden Schall, ist des sanften Ausdrucks unfähig; sie lasst nur heftige Empfindungen, hoch gespannte Affekte ertönen, und ist eigentlich ein acht kriegerisches Instrument. Uebrigens wird sie wirksam gebraucht, die festliche Pracht, den blendenden Glanz der Musik zu erhohen, und verbindet sich dazu sehr glücklich mit den feyerlichen Pauken. Anhaltender Trompetenschall kann das Gemüth nur im Tumult, im Feuer der höchsten Leidenschaft schildern.

Die Posaune ist mit ihren vollen, langen, brausenden Tönen zur höchsten Spannung der Aufmerksamkeit, zum feyerlichsten Ausdruck geeignet. Ihre ernsten Töne verbannen, mit aller schnellen Bewegung, allen Leichtsinn, allen Scherz: sie sind nur dem grossen starken Affekt, der ernsthaftesten Andacht, dem erhabenen Fluge des Geistes geweiht. Haydn z. B. hat die Posaune in seiner Schöpfung, Mozart im Requiem u. in der Zauberflote sehr bedeutungsvoll angewandt.

(Der Beschluss folgt.)

Mancherley.

(Aus zwey Wiener Briefen.)

Schon im ersten Jahrg. dieser Zeit. wird in dem Aufsatze: Ueber Tonkunst u. Tonkünstler in Hamburg — der beyden merkwürdigen Verwandten, Romberg, fruhere Geschichte erwahnt und die Fortsetzung derselben versprochen, welches Versprechen aber noch nicht erfüllet worden ist. Seitdem haben die Hrn. Romberg einen der ersten Platze unter den Instrumentalkomponisten mit Recht eingenommen; ja, sie werden dadurch zu einer noch seltnern Erscheinung, dass sie mit jenem au gezeichneten Verdienst auch noch das, der vortrefflichsten Virtuosen verbinden; und die Anstellung Andreas R.s in Paris, so wie dessen Abgang von dieser ehrenvollen und vortheilhaften Stelle aus, im Publikum unbekannten, aber bey einem so soliden Manne und gediegenem Charakter gewiss wichtigen Gründen, würde eine solche Geschichte dieser Künstler chnstmatig noch ganz vorzüglich anziehend machen. Mochte doch jener Verf., der genau unterrichtet zu seyn scheint, durch diese Bemerkung bewogen werden, sein Versprechen zu erfullen, und uns mit diesen Nachrichten zu erfreuen.

Cherubini wünschte bey seiner Anwesenheit in Wien, dass jedem Violon im Orchester noch ein zweytes Violoncell beygegeben.

und daher das Verhältnis hergestellt würde: 2 erste, 2 zweyte Violinen: 2 Violoncells, 1 Violon. So sehr diese Einrichtung von der gewöhnlichen abweicht, so scheint sie doch dem jetzigen Stande der Musik und der jetzigen Schreibart der meisten Komponisten allerdings sehr angemessen; indem die, im Verhältnis zum ehemaligen Gebrauch, ausserst häufig angewendeten hohen Blasinstrumente eines kraftigern, tiefen Gegenhalts bedürfen, und die nicht mehr in grossen Pfundnoten, sondern obligat und in oft reichen Figuren bearbeiteten Basse, um deutlich zu werden, eine solche Verdoppelung des höhern Basses nöthig zu haben scheinen. Es wäre uns, und wahrscheinlich vielen Lesern der musikal. Zeit. wichtig, von Meistern, die die jetzigen Pariser Hauptorchester, der Theater sowol als der grossen Konzerte, genau kenneten, mit Zuverlässigkeit zu erfahren, ob jene Einrichtung dort wirklich getroffen und von so vorzüglicher Wirkung ist? so wie man sich auch verdient machen würde, die ganze Stellung u. Gruppirung jener Orchester, (in Hinsicht auf den Directeur besonders,) da sie allgemein als musterhaft gelten, genau beschrieben zu bekommen.

(Vorläufig können wir selbst antworten, dass jene Verdoppelung der Violoncelle in den besten Pariser Orchestern allerdings statt habe und von trefflichem Effekt sey. Die Gruppirung eines Orchesters scheint uns aber überall zu sehr von Verhältnissen des Locale, der Stärke der Besetzung, der Art zu dirigiren, und vielerley andern speciellen Verhältnissen abzuhangen, als dass irgend eine solche Gruppirung allen andern Orchestern geradezu als Muster dienen könnte. Die allgemeinen Grundsatze, nach welchen solche Einrichtungen zu treffen sind, sind erweislich, fasslich und bekannt; Verstand, genaue Versuche aller Art, und guter Wille müssen nun die Modificationen ihrer Anwendung an jedem Orte selbst finden. d. R.)

(Der Beschluss folgt).

Nachricht.

Berlin, d. 24sten Dec. Mein monatelanges Schweigen ist einzig und allein durch Mangel an musikalischen Neuigkeiten veranlasst worden. In dieser sonst so konzertreichen Zeit ist auch nicht Ein Konzert gewesen. Selbst das, der Herren Schick und Bohrer, das, wie Sie aus vormaligen Berichten wissen, auf ein Paar Jahre festzustehen versucht hatte, erstarb, wie so manches Gute aus dem beglückenden Reiche der Harmonie, seit dem 14ten Oct. d. J.

Auch unser Theater feyerte. Zwar fand sich alle Tage etwas zu hören und zu sehen; besonders gab man viele aus dem Franzos. übersetzte Opern und mancherley Ballets. Aber die einzige Produktion, die wenigstens gewissermassen eine Neuigkeit genannt werden könnte, war eine seit 1789 nicht mehr gegebene u. neu einstudirte Oper: Paisiell 's bekannte, eingebildete Philosophen, aus dem Italienischen von Stephanie dem jüngern übersetzt. Sie wurde den 12ten D., und seitdem nicht wieder gegeben. Man hörte das Stück, welches vormals bey dem einstweiligen philosophischen Treiben unsrer Damen allgemein gefallen hatte, auch jetzt, bey der ganz veränderten Lage der Dinge, nicht ohne Beyfall an. Herr Gern gab den Petronio und Hr. Beschort den Julian, so wie Mad. Muller die Clarisse und Mad. Lanz die Cassandra — und alle diese Partieen wurden sehr gut ausgeführt. Besonders gefielen Clarissens Arie: Dass mich mein Glück wollte leiten etc., ihre Partie im ersten Finale: Seufzend wird nun Tag und Nacht etc. und die Arie im 2ten Akt: Führ o Liebe den Geliebten etc.

Recension.

Trois Sonates pour la Harpe — par M. P. Dalvimare. Oeuvre 1. à Paris, chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.)

Hr. Dalv. soll ein geschickter Virtuos und beliebter Lehrer auf der Harfe in Paris seyn; ein vorzüglicher Komponist ist er aber ganz gewiss nicht. Seine Musik ist ohngefähr, wie die allerfrüheste Hoffmeistersche. (Rec.. ist gewiss, Hr. Hoffmeister lacht jetzt selbst über seine damaligen Opera und deren ausgebreitetes Glück). So ist sie, und zwar den Gedanken und der Behandlung nach; nicht neuer, nicht bedeutender, doch aber auch nicht geringer, bis auf Einen Punkt, und das ist die leidige Grammatik, wo denn der beliebte Maitre Dinge vorbringt, wie wenn man manchem seiner Landsleute nachschreiben wollte: Dah sihs eng Schipser, statt: das ist ein Schnitzer; oder wenn man skandiren wollte: ein ⏑ – ⏑ ändermal lass corrigir'n. ⏑ – ⏑ Da nun aber seit einigen Jahren für die Harfe fast gar nichts Neues von wahrem Werth in Deutschland erscheint; da man fast allen hier gelieferten Sätzen eine gewisse Lebhaftigkeit nicht absprechen kann; da manche gefällige und angenehme Melodie mitunter läuft; da endlich — und das ist hier die Hauptsache — alles dem Instrumente angemessen und so behandelt ist, dass dieses in seinen schönsten Vorzügen hervortritt, und da endlich der Spieler theils durch die Schreibart selbst, theils durch wirklich instruktive Anmerkungen angeführt wird, des Instruments von seiner besten Seite mächtig zu werden: so können wir den Ankauf des Werkchens, Dilettanten zur Unterhaltung und Schulern zur Uebung, nicht widerrathen; nur werden beyde wohl thun, wenn sie sich zuvor durch unterrichtete Musiker wenigstens die gröbsten Fehler abändern lassen.

Kurze Anzeige.

Neun Lieder mit Begleitung des Pianoforts, in Musik gesetzt und Sr. Durchl. dem Fürsten Radziwill — zugeeignet von C. F. Rungenhagen. 2tes Heft. Berlin bey Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Das erste Heft dieser Lieder ist Ref. so wenig, als irgend eine andere Komposition dieses Verfs. bekannt worden. Er hat sich dieses zweyten Hefts gefreuet; und der Komponist verdient gewiss Aufmerksamkeit, so wie seine Lieder Achtung und Empfehlung verdienen. In der Wahl und Behandlung der Texte nähern sie sich wol den frühern Zelterschen am meisten, jedoch ohne diese eigentlich zu kopiren. Findet man auch bey Hrn. R. nicht gerade besonders hervorstechende Originalität, so wird man doch den Mann von Talent, von Einsicht, Bildung und Geschmack, in mehrern dieser Lieder nicht verkennen. Die Texte sind von Andern noch selten, oder gar nicht in Musik gesetzt. Alles ist leicht auszuführen, für den Sänger wie für den Klavierspieler; dass jeder aber Sinn und Gefühl für Text und Musik mitbringen muss, wenn nicht manches, in seiner Einfachheit, trocken und matt herauskommen soll, versteht sich. Am vorzüglichsten gefallen Ref. die Lieder S. 2., S. 8. und S. 12.; Anstoss hingegen hat er nur an dem einen, S. 14., genommen, und zwar der etwas starken Reminiscens wegen. Da Hr. R. wahrscheinlich den

Lesern dieser Zeitung noch gar nicht bekannt ist, so schreibe ich, ihnen wenigstens zur vorläufigen Bekanntschaft Gelegenheit zu geben, das Lied S. 14. ab.

An Bodens Grabe.

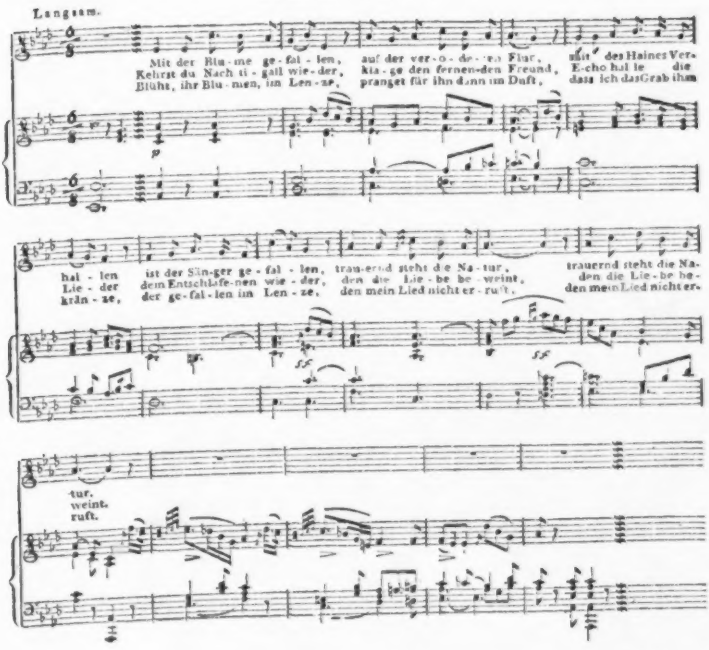

Das Werkchen ist schön, aber nicht ganz correkt gedruckt. Ob darum einzelne, doch nicht häufige Verstösse gegen den reinen Satz dem Verf. oder Correktor zuzuschreiben sind, mögen sie selbst ausmachen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 21ten Jan. Nº. 17. 1807.

Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, etc.

(Beschluss).

Die Orgel, dieses grösste, reichste, mächtigste aller Blasinstrumente, vereiniget die Charaktere fast aller bedeutenden Instrumente in sich. Sie übertrifft die bisherigen alle am Umfange des Tongebiets, und kann fast mit allen in mannichfaltiger Veränderung der Qualität der Töne und ihrer Gradationen vermittelst ihrer Register wetteifern, nur mit der Einschränkung, dass es ihr unmöglich ist, jeden einzelnen Ton anders, als in einem sich gleich bleibenden Grade der Stärke anzugeben, weil die Modification des Luftzuges durch den Blasebalg nicht bewirkt werden kann. Ihr ist vermittelst ihrer Struktur, welche ein willkührliches Aushalten jedes Tons möglich macht, und vermittelst des Pedals, das den Contrabass giebt, eine Vollstimmigkeit und eine volle feste Durchführung grosser Harmonieen gestattet, wie keinem andern einzelnen Instrumente. Sie vermag in sanften, lieblichen Tönen sich einzuschmeicheln, oder die fromme Ruhe der kindlichen Andacht ins Herz zu flössen; aber sie erhebt sich auch zur Majestät und Pracht; und sie brauset und rollet, wie Sturm und Donner, und erschüttert mit erhabenen Empfindungen unser Herz. Während die meisten andern Instrumente nur die Gefühle Einzelner darzustellen vermögen, lässt dieses königliche Instrument ganze Chore ertönen. Die Orgel ist daher mit Recht den Tempeln und der heiligen Musik geweiht worden, weil sie am besten grosse Hallen mit ihrem Ton ausfüllen, den Gesang grosser Gemeinden unterstützen oder begleiten, und mit ihrer Kraft auf die religiöse Stimmung wirken kann. Unter geschickten Handen verbindet sich die Orgel auch sehr gut mit einem grossen Orchester, und, ohne hervorzustechen, erhöht und sichert sie doch den Effekt der Musik.

Die Harmonika scheint diese Verbindung am wenigsten zu vertragen; ihr Ton ist gar zu gelautert und zu fein, als dass sich die andern Instrumente daneben ausnehmen wollten.

Für die menschliche Kunst ist ein Instrument um so vollkommener, je mehr es nicht nur Modificationen des Tons zu allen Arten und Graden des Ausdrucks mit Leichtigkeit gestattet, sondern auch eben so leicht die gleichzeitige Angabe mehrerer Töne in Absicht auf Harmonie möglich macht. Manche Instrumente sind in der ersten Rücksicht ziemlich beschränkt, z. B. die Harfe und die Guitarre, wiewol das geübte Talent auch ihren Saiten mancherley Arten und Grade des feinen Ausdrucks zu entlocken weiss. Bey ihrer Unvollkommenheit als für sich bestehende Instrumente werden sie daher am liebsten nur zur Begleitung des Gesanges gebraucht. Eben so verhält es sich mit dem Flügel, dessen Struktur die feinen Modifikationen und Schattirungen des Ausdrucks verbietet. Dieses übrigens glan-

zende und zur Direktion grosser Orchestermusik, besonders bey der Oper, ehemals zweckmässig befundene Instrument ist nun seit ungefähr zwanzig Jahren durch das Fortepiano allmählich ganz verdrängt worden, und wird am wenigsten, wie vor zwanzig und mehrern Jahren, noch zu eigenen Solokonzerten gebraucht. Denn im Fortepiano haben die neuern Instrumentmacher alle Feinheit und Lieblichkeit des Tons, den nur schöne Blasinstrumente haben konnen, mit der Kraft und Pracht des Flügels zu vereinigen gewusst, und selbst das beliebige Aushalten der Töne in gewissem Grade möglich gemacht, dabey übrigens dem Fortepiano den Vorzug des leichteren Anschlags vor dem immer etwas schwer oder hart zu spielenden Flügel gegeben. Hierzu kommt noch die Möglichkeit, den Klang nach Verlangen allmählich zu verstärken oder bis zum pianissimo abnehmen zu lassen, und die Vergrösserung des Umfangs der Klaviatur bis auf sechs Oktaven. Dennoch verdient das Klavier nicht die Zurücksetzung, die es jetzt zu erfahren scheint. Es hat seinen ganz eigenen Reiz, und erlaubt eine gewisse Feinheit, Zartheit und Innigkeit des Vortrags, gleichsam einen sanft schimmernden oder auch schmelzenden Ausdruck, ein fein markirtes Spiel, dessen das Fortepiano nicht empfänglich ist. C. Ph. E. Bach schrieb auch gewiss in Hinsicht auf diesen Unterschied in seinen Sammlungen für Kenner und Liebhaber nur die Rondo's für's Fortepiano, die Sonaten und Phantasieen aber für's Klavier, auf dem er bekanntlich so grosser Meister war. Wenn uns bey dem Fortepiano leicht schon allein der reizende Ton zu sehr einnimmt und unser Urtheil besticht, so lasst dagegen das bescheidenere Klavier mit seinem sanfteren Anklange uns mehr Freiheit und Ruhe, im Tone nicht blos den Ton, sondern Harmonie, Melodie und Ausdruck zu vernehmen. Wusste doch Mozart, dieser grosse Meister auf dem Fortepiano, ein Silbermannisches Klavier, das er bey dem sel. Kantor Doles in Leipzig fand, so hoch zu schätzen, dass er eines ansehnlichen Preis dafür bot, wiewol vergeblich, weil der würdige Greis das Geschenk seines verewigten Freundes (des Verfertigers selbst) nicht weggeben wollte.

Die Geigeninstrumente haben zwar nicht den Vorzug einer so grossen und so bequem ausführbaren Vollstimmigkeit, als die Klavierinstrumente gewähren: aber in der Modifikabilität des Tones haben sie wieder den Vorzug vor allen andern. Welche Abwechselung und Mannichfaltigkeit in Absicht des Tones und Accents erlaubt nicht die Violine, vermöge des Fingerdrucks, der Wahl der Applicatur, und der ausserordentlich vielen Bewegungen, Richtungen, Führungen und Stricharten des Bogens! Die Violin hat ihren ganz eigenthümlichen bezaubernden Ton; aber sie wird auch bisweilen andern Instrumenten, z. B. der Flöte, dem Flageolet, dem Fagott und Horn, an Lieblichkeit, Ernst und feyerlichem Klange ähnlich; sie kann überdies im Pizzicato die Harfe und die Guitarre nachahmen, und vermag ungeachtet ihrer einfachen und beschränkt scheinenden Struktur, unter den Händen des Virtuosen doch bewundernswürdig viel im mehrstimmigen Vortrage. Der Violin kommen die andern Darmsaiteninstrumente, die mit dem Bogen behandelt werden, an Biegsamkeit und Geschmeidigkeit für allerley Ausdruck nahe, z. B. Bratsche und Violoncello, bis endlich die wachsende Stärke und Härte der Saiten (im Contraviolon) eine gewisse Steifheit und Ungelenkigkeit hervorbringt, und den feinern, innigern, gewandtern Ausdruck und Vortrag ausschliesst.

Die Laute, welche vor funfzig Jahren noch ein Lieblingsinstrument gewesen zu seyn scheint und gern zum Gesange gebraucht wurde, hört man jetzt selten auch nur nen-

nen, viel weniger spielen, und man findet unter der grossen Menge neuerer Musikalien, meines Wissens, nirgends eine Komposition für die Laute. Ich kenne aus den spateren Zeiten, aus den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts nur ein Lied vom Kapellmeister Schuster für dieses Instrument. Da ich selbst die Laute noch nie hörte, so muss ich es Andern überlassen, von ihr mehr zu sagen. Nach der Anhänglichkeit, die die gebildetsten Zirkel, die ausdrucksvollsten Sänger, die liebhlichsten Komponisten ehemals an dies Instrument bewiesen, lasst sich wol mit Sicherheit behaupten, dass es wenigstens Reize genug habe, um aus einer unverdienten Vergessenheit gezogen zu werden.

Ausser den erwähnten Instrumenten, die mehr oder weniger bey musikalischen Aufführungen im Gebrauch sind, giebt es noch manche, mit welchen sich nur dann und wann die Erfinder derselben oder einzelne Virtuosen produciren, und welche bis jetzt noch nicht im musikalischen Publikum verbreitet, oder auch wegen ihrer Schwierigkeiten und Unvollkommenheiten, zum Theil auch ganz zufällig, nicht in allgemeine Aufnahme gekommen oder vervielfältigt worden sind. Ich kenne sie selbst nicht alle, und mehrere nur unvollständig. Doch sind einige schon bekannt und beschrieben. Daher will ich sie hier nur im Vorbeygehen noch nennen. Es gehören dahin das liebliche Euphon und das angenehme Klaviecylinder des Hr. D. Chladni, die sehr artige, feine Mandoline, das Baryton (für welches Joseph Haydn viel komponirt hat), die Viole d'Amour, das Bogenhammerklavier, das Orchestrion, das Melodion, die Kanorphika und die Stahlharmonika.

Es giebt nun noch gewisse Instrumente, die gleichsam ohne das musikalische Bürgerrecht existiren, zum Theil wenigstens nur einen sehr untergeordneten Rang einnehmen, oder auch als blosse National- und Gelegenheitsinstrumente nur selten in die europäische kultivirte Musik Zutritt erhalten haben. Diese Art qualificirt sich bis auf wenige Ausnahmen fast gar nicht zur schönen Kunst, sondern nur zum augenblicklichen Bedürfnis, zum behaglichen Ohrenkützel, zum beliebten Gerausch oder Larm, oder zur einsamen Unterhaltung. Unter diesen würde man es der Mundharmonika (sonst Brummeisen oder Maultrommel genannt) nicht ansehen, dass sie eines so feinen, interessanten Ausdrucks fähig wäre, als Hr. Koch darauf hervorzubringen gewusst hat. Der Dudelsack, ein altschottisches Basinstrument der Hirten, kann nur durch die Ideenverbindung interessant werden, da seine Tone einförmig und gebildeten Ohren nicht angenehm sind. Die Schalmey, ebenfalls ein Hirteninstrument, ist ungleich angenehmer, und vermuthlich das Vorbild der Hoboe gewesen. Die Cither ist ein rohes Metallsaiteninstrument, von einförmig rauschendem Ton, und darf mit der Guitarre (die bekanntlich mit Darmsaiten bezogen ist und sehr gefallige abwechselnde Tone giebt) nicht verwechselt werden. Das Hackebret der Bergleute, das bekannte Metallsaiteninstrument, das mit zwey Klöppelchen geschlagen wird, gehört auch zu den dürftigen Instrumenten, die wol ein leidlich angenehmes Gerausch machen, aber des feinen, schonen Ausdrucks unfähig sind. Ein Hulfsmittel zum blossen Geklingel bey larmender Musik ist der Triangel. Die grosse Trommel und die türkischen Becken dienen der gerauschvollen turkischen Musik, die nur als Nationalmusik, aber nicht an sich als schöne Kunst, dem gebildeten Ohre interessant seyn kann, den Larm zu vermehren, und ihm durch scharfer bezeichnete Rhythmen mehr Interesse zu geben. Die gewöhnliche Feldtrommel verdient im Grunde kaum den

Namen eines musikalischen Instruments; sie sollte wol anfänglich nur das Furchtbare des Kriegsaufzuges verstärken, den Muth der Krieger anfeuern, ihren Zug in Ordnung halten, Sinn und Phantasie gegen Schmerz, Wehklage und Gefahr betauben, eine gewisse Fühllosigkeit hervorbringen, die dem Krieger in der Schlacht so nothwendig, der Musik aber so fremd ist. Das Posthorn gehört zu den Instrumenten, welche zunächst nicht für die schöne Kunst, sondern für das Bedürfnis bestimmt sind. Seine Töne sollen Zeichen der Ankunft oder Abfahrt geben, oder in engen Wegen die Entgegenfahrenden benachrichtigen, um zur rechten Zeit auszuweichen. Die Phantasie von der Annehmlichkeit des Reisens, von der Ausflucht in die freie Welt, von der möglichen Rückkehr oder Ankunft theurer oder interessanter Personen, legt jedoch in die Töne des Posthorns einen eigenen Reiz, der oft dem Zauber der schönsten Musik in unsrer Gemüthsstimmung nichts nachgiebt.

C. F. M.

Mancherley.

(Beschluss).

Allen Musikern und Freunden der Tonkunst — wenigstens allen in Wien, würde es interessant und wichtig seyn, zu erfahren, wie dieser grosse Künstler, (Cherubini) der überdies die vortrefflichsten Musikanstalten der Welt aus eigener Anschauung kennet, über unsre Musik in Wien, besonders über unsre Haupt-Theater, die er doch vorzüglich genau kennen gelernt, urtheilte. Es werden jetzt so viele unberufene Urtheile in die Welt hinaus geplaudert: sollte man solch ein berufenes nicht bekannt gemacht wünschen? sollte dessen Bekanntmachung nicht eben jetzt um so vortheilhafter seyn, da bekanntlich unsre Haupttheater in einer so grossen Crisis liegen, aus welcher eine bedeutende Reform hervorgehen soll, und um so sicherer hervorgehen kann, da mehrere der verehrten Herren Theilnehmer, bey anerkannten Einsichten, mannichfaltigen Erfahrungen und uninteressirtem Willen auch nachdrücklich verfahren können?

(Die letzte, wohlgemeynte Absicht veranlasst uns, auch hier, wenigstens einiges Vorläufige selbst zu antworten. Cherubini ist nicht nur ein grosser Künstler, sondern auch ein edler Mensch, und überdies ein, auch ausser seiner Kunst, vielseitig gebildeter Mann. Seine Urtheile, so weit sie uns bekannt worden, hingen nicht am Einzelnen, das er nicht achtete, das er vergessen wollte — das er, wo es nur möglich war, entschuldigte: eben dadurch muss sich aber jeder, gegen den er vielleicht über Einzelnheiten und Personen weniger zurückhaltend war, als gewöhnlich, für verbunden achten, ihn nachzuahmen. Wir wenigstens sind also gesinnet. Was aber das Allgemeine betrifft — das gehört der Welt, und davon erwähnen wir ohne Bedenken wenigstens so viel! Cherubini war mit den Haupt-Theatern u. Orchestern, wie sie bey seiner Anwesenheit in Wien waren, bey weitem nicht ganz zufrieden. Was hilft es, wenn die Mitglieder viel können, wenn sie nicht wollen? was nützt grosse mechanische Geschicklichkeit in der Kunst, wenn immerwährende persönliche Rücksichten, oder Bequemlichkeit, oder Gleichgültigkeit der Meisten (wenigstens des Entscheidenden) es so höchst schwierig, oft unmöglich machen, sie zur Verleugnung der Privatinteresse über dem Vortheile des Ganzen — sie zu einem höhern, reinen Zwecke zu vereinigen und zu begeistern? Darauf kam ohngefähr das hinaus, was uns von seinen Urtheilen bekannt worden ist. Das Publikum in Wien achtete er aber sehr

hoch, und gestand ihm eine grosse Empfanglichkeit, besonders für Musik an sich, (im Unterschiede mit Musik als Gefährtin der Poesie oder Aktion) so wie eine höchst seltene Vielseitigkeit der Empfindung zur richtigen Auffassung der verschiedensten Gattungen, und endlich eine erfreuliche Unparteylichkeit in Aeusserung dieser Empfindung zu. Er verglich die Wiener in Absicht des richtigen und sichern Sinnes für Musik an sich, mit den Parisern in Absicht dieses Sinnes für Behandlung der Texte und Situationen durch Musik — und hatte, unsrer Meynung nach, hinzusetzen können, dass die Wiener in jenem Betracht weniger kleinlich sind, als die Pariser in diesem. Vielleicht erwähnte er dies nicht, um, wie er überall zu thun pflegt, auch sogar jeden Schein von Eitelkeit oder Rücksicht auf sich selbst zu vermeiden; denn gerade durch lezteres hat er in Paris nicht wenig leiden müssen *), und durch ersteres in Wien so viel Auszeichnung gefunden. d. R.)

Die Sucht, musikal. Werke immer geschwinder zu spielen, nimmt auch hier in Wien immer mehr über Hand, so dass man sich oft einen Spass und auch wol gar ein Verdienst daraus macht, z. B. die Sinfonie, herunter „gestaubt" zu haben. So wurde vor einiger Zeit ein Mozartsches Klavierkonzert gerade noch einmal so geschwind gespielt, als ich es selbst von Mozart vortragen hörte. Was die gelehrte Komposition, was auch die, besonders im Basse, fast ganz unverständlichen Passagen, nun für eine Wirkung machten, brauche ich nicht zu schildern. So ging es auch mit den Romb ergschen Quartetten, manchen Cherubinischen Stücken etc. Nun finden sich aber jetzt auch wieder Virtuosen, die gerade das entgegengesetzte Extrem ergreifen; es sind die, das sogenannte grosse Spiel haben, (Viotti's Schule) so dass es, wenn das so fort gehet, mit den Tempos in Deutschland dahinkommen wird, wie mit der Orthographie — dass wir gar keine mehr haben, sondern fast alles der Willkühr hingegeben ist. Um auch von diesem übertriebenen Zögern wenigstens Ein Beyspiel anzuführen, nenne ich das von Lamare, der während seines Aufenthalts in Wien das zweyte Stück des zweyten der konzertirenden Mozartschen Quartetten fast noch einmal so langsam nahm, als ich es unter Mozarts Leitung habe spielen hören. — Ist nun der Sinn, durch öfteres Verhalten entgegengesetzter Extreme einmal unsicher und verwirret, so, scheint mir's, muss man erst wieder einen mechanischen Halt suchen und sich durch diesen von neuem befestigen, ehe man der Freyheit wieder mehr Raum giebt; und dazu ist und kann nichts besser seyn, als allgemeine Einführung über-

---

*) Von diesem nur einen einzigen Beleg aus Cherubini's Erfahrungen selbst, der uns aber nicht von ihm, sondern von einem zuverlässigen Augenzeugen mitgetheilt worden ist! Als Cherub. seine Oper, Les deux journées, (Wasserträger,) die nachher ganz Europa unter seine Lieblingsopern aufnahm, zuerst auf die Bühne brachte, und eben die Episode zu Anfange des dritten Akts mit dem Anfange der Landleute und dem wahrhaft idyllischen Gesange: 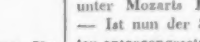 begann, wurde das Parterre äusserst unruhig; das Summen ging wie ein Lauffeuer durch die Reihen und diese tönten endlich sogar laut immerfort: 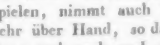 so dass dadurch beynahe die ganze Oper zu Falle gebracht worden wäre. Was man damit wollte? Man fand dies Hinaufschlagen der Stimme, wo der Wortaccent es nicht verlangte, so wichtig und entscheidend! —

all gültiger Taktmesser, welche deshalb wol niemals so nothig gewesen sind und so wohlthätig werden konnten, als eben jetzt. Wie stehet es nun um diese, schon längst gemachte Erfindung? Ich bin gewiss, so fragen mit mir viele der einsichtsvollesten Musiker und Kunstfreunde.

(So stehet es, dass jeder, der nur will, sich derselben jeden Augenblick bedienen kann. Man vergleiche neben anderm, was Hr. Stöckel in No. 38 u. 39. des 2ten Jahrg. dieser Zeit. über seinen Taktmesser gesagt hat, und was wir durch eigene genaue Prüfung vollkommen begründet gefunden haben. Es bedürfte nichts, als dass jeder Komponist über jedes seiner Werke eine einzige Ziffer in Beziehung auf ein solches Instrument, das für den unbedeutendsten Aufwand zu haben ist, setzte, und dann jeder Direktor, oder auch jeder andre Musiker, wenn er das aufzuführende Stück durchginge, diese Zahl mit seinem Taktmesser vergliche. Ob Stolz und Einbildung, oder Saumseligkeit und Trägheit, oder andere Ursachen Schuld sind, dass man auch von dieser nicht unbedeutenden deutschen Erfindung noch keinen öffentlichen Gebrauch gemacht hat, wissen wir nicht. Vielleicht kommt einmal ein englischer oder französischer Mechanicus darauf, das Instrument nachzumachen, und es, mit gehörigem Getöse, der Welt um einen verzehnfachten Preis anzubieten: dann wird's wol gehen! — d. R.)

Nachrichten.

München, Ende Dec. Seit den Horaziern von Cimarosa haben wir hier keine Oper von Bedeutung gehört, Faniska und einige Wiederholungen schon bekannter ausgenommen. Faniska gefiel, wie sich das von selbst versteht, wurde jedoch bey der ersten Vorstellung zu lang befunden, und abgekürzt; ob zum Vortheil des Ganzen, will ich unentschieden lassen. Es ist über diese Oper schon von Wien und andern Orten her in Ihren Blättern gesprochen worden; sie ist jedoch durchaus eine zu merkwürdige Erscheinung, als dass ich nicht Einiges hinzusetzen sollte. Cherubini's erhabener, energischer, ganz origineller Geist blickt überall hervor, so dass Kenner und Liebhaber ihn huldigend erkennen. Mit nur wenigen Ruhepunkten strömt er durch die kunstreichen, neuen, ausdrucksvollen Harmonieen unaufhaltsam fort, und reisst den Zuhörer so hin, dass er gar nicht Zeit gewinnen kann, mit sich einig zu werden, was er eigentlich empfinde. Von der Ruhe in der Bewegung, wovon in der jetzigen Aesthetik so oft die Rede ist, darf man hier nichts erwarten. Der Sänger, so wie der Freund des wahren Gesanges, wünscht, die Töne der Instrumente möchten die Singstimme nur heben, tragen, umspielen, wie Wellen das Schiff: hier wird aber Sänger und Singstimme mit fortgerissen, und gehet, als Einzelnes, in dem Fluthen des Ganzen fast unter. Siehet man auch auf dies Ganze allein, so kömmt man hörend doch kaum zu sich selbst; überall fremde, überraschende Modulationen, überall neue, seltsame Kombinationen: kaum freuet man sich einer herrlichen, genialischen Idee und will sie fester fassen, so ist sie schon wieder vorübergerauscht und eine neue an ihre Stelle getreten. Man erstaunt, man bewundert, man giebt sich endlich blos hin; sich seiner Gefühle bewusst zu werden, hat man keine Zeit, und am Ende wünscht man diese Musik nur öfter, und im Kabinet zu hören, um sie im eigentlichern Sinne zu geniessen. Dabey ist ohnstreitig stark mit in Anschlag zu bringen, dass Cherubini die Oper zu italienischem Texte schrieb. Wie wichtig ist aber da dem Komponisten, und bey der

Aufführung auch dem gebildeten Zuhörer, oft ein blosses No, no! ein Addio! ein Senti, caro! Wird nun das in einer etwas breiten deutschen Uebersetzung ausgestreckt: wie viel verliert da die Stelle auch in der Musik! Mit unsern Sängern war man nicht ganz zufrieden: ich möchte aber nicht behaupten, dass sie, bey dieser Gattung der Musik und bey dieser Poesie, die Schuld allein trügen. —

Die bekannten französischen Operetten: Macdonald, das Schloss Montenero u. die beyden Gefangenen sind noch immer beliebt und werden, im Vergleich mit andern, oft wiederholt. Mad. Lang und Mad. Geyerl unterhalten mit ihrem angenehmen Gesang und artigen Spiel.

Da unserm ersten Tenor, Hrn. Tochtermann, seine ermüdenden Geschäfte als Regisseur der Oper so oft Heiserkeit verursachen, so wünschte man längst, dass noch ein guter Tenorist zu seiner Schonung und Unterstützung engagirt würde. Vor einigen Monaten trat Hr. Küttner im D. Juan auf; sein planer, einfacher Gesang bestand aber hier die Probe nicht, wo die künstlichere, studirte Singmethode die herrschende ist. Vor kurzem gab man Martins Lilla einmal wieder, und Hr. Fleischmann debütirte darin als Prinz. Er zeigte eine schöne Gestalt und angenehme Stimme, übrigens aber, dass er noch Anfänger sey. Er studirt nun weiter unter H.n. Danzi, und ist als Sänger angenommen. Dann hörten wir noch einen neuen Sänger, Hrn. Weichselbaum, in Winters Opferfest. Er fand vielen Beyfall und wurde am Ende einstimmig herausgerufen. Er besitzt einen sehr hohen Tenor, viel Gelaufigkeit der Kehle und ausgezeichnete Gewandtheit im Vortrage von Passagen und Schwierigkeiten überhaupt. Man weiss noch nicht, ob er engagirt werden wird. — Dem. Marchetti trat als Sesto in Mozarts Titus auf. Ihre Stimme ist etwas hart, doch besitzt sie Methode und viel Kraft. Sie ist jetzt Schülerin der kenntnissreichen, geehrten Mad. Reger (sonst Dem. Nader). Man darf viel Gutes von ihr erwarten. Wer hätte nicht gewünscht, sie in einer Rolle ihres Geschlechts zu sehen? Doch freylich giebt es wenig Rollen, die dem Sänger so günstig sind, als eben jene.

Die Hofkonzerte haben ihren Fortgang. Man giebt da viel Vorzügliches; und, Dank sey es den humanen Gesinnungen unsers Königs und der verehrten Königin, es ist auch dem nicht geadelten Kunstfreunde nicht allzuschwer gemacht, Zutritt zu erlangen.

Von Liebhaberkonzerten haben wir lange nichts gehört. Hr. Franzel, der würdige Nachfolger Karl Kannabichs, wird, auch als Violinist, sehr geschätzt. In einem Konzert, das sein Bruder, der Waldhornist aus Frankfurt, im Hoftheater gab, hatten wir Gelegenheit, seinen schönen Ton, seine Genauigkeit im Vortrag, und viele andere Vorzüge zu bewundern, die ihm den Rang unter den besten Violinisten sichern. Von der Komposition seines Konzerts sage ich nichts. Zeit und Umstände geben den Bestrebungen des Künstlers oft auf einige Zeit eine besondere Richtung. Wir sind gewiss, Hr. Fr. werde künftig nicht auf Unkosten des guten Geschmacks, wie ihn unter den jetzigen grossen Violinisten, Viotti, Kreuzer, Eck, in ihren Kompositionen darlegen, auffallen wollen, und darauf Rücksicht nehmen, dass er jetzt unter einem südlichern Himmel lebt. Seiner wahren Liebe zur Kunst trauen wir aber zu, er werde diese Bemerkung nicht unwillig aufnehmen.

Kurze Anzeigen.

1) *Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. par Jean Holzer. Op. 7. No. 1., und*

2) *Trio pour le Pianoforte, le Violon et le Violoncelle, comp. par Jean Holzer. Op. 7. No. 2. und Op. 7. No. 3.* A Vienne, au Bureau d'art et d'industrie. (Jede No. 1 Guld. 24 Xr.)

Der Komponist muss über den Titel seiner Produkte beym Anfange der Herausgabe mit seinem Verleger oder auch mit sich selbst nicht einig gewesen seyn; man bekömmt drey vereinzelte Sonaten, sammtlich mit obligater Violin und Violoncell — denn eigentliche Trios sind sie nicht. Sie sind kurz, u. doch hoffentlich genügend geschildert, wenn man sagt, sie scheinen ganz nach Vanhall geschrieben, in dessen mittlerer Zeit; wenigstens zeigt sich — nicht Nachahmerey, aber Familienähnlichkeit, mag man auf die Ideen, auf die Harmonie und Ausführung überhaupt, auf die Benutzung der Instrumente, oder auf den Grad der Leichtigkeit für die Spieler — mag man auf ihr Gutes oder Nichtgutes sehen. Es giebt noch manche Freunde dieser Schreibart, und wer dies nicht mehr ist, kennt sie doch von ehedem gewiss; sonach bleibt nichts hinzuzusetzen nöthig.

Der Stich ist nicht so gut, als sonst bey den Werken dieses Verlags.

Airs variés pour la Harpe par Vernier fils — Oeuvr. 14. à Paris. A la Nouveauté. (!) Chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.).

Man bekömmt hier mehr, als der Titel verspricht — gewiss ein so seltner Fall bey Schriften, wie bey Menschen. Es finden sich hier nämlich vier Opernliedchen mit Variationen: eine Bravourarie — ohne Text, versteht sich! und ein Rondeau, ebenfalls für den Gesang und ohne Text. Von eigentlichem Kunstwerthe kann hier keine Rede seyn; aber die Variat. sind lebhaft, fliessend, leicht, und offenbar von einem Manne geschrieben, der das Instrument sehr gut verstehet und die Vortheile desselben zu benutzen weiss. Die Bravourarie ist ..... nun, eine Bravourarie, von gewöhnlichem und etwas veraltetem Schrot und Korn, doch mit einigen hübschen Passagen: und mit dem Rondeau verhält sichs eben so. Wer sie zu singen etwa Lust bekommen sollte, kann ihnen kecklich jeden beliebigen, nur nicht traurigen Text unterlegen: dahin passt alles. In der Arie ist mit so grosser Gewissenhaftigkeit alles beybehalten worden, dass sogar die ganz leeren und den Rhythmus geradezu beleidigenden Eintritte der Blasinstrumente nicht fehlen; vergl. S. 18. Syst. 4, T. 5, zweyte Hälfte, folg. Takt, erstre 3 Viertel, und 4 Takte darauf die ähnliche Stelle — was alles geradezu wegzustreichen gewesen wäre. Dieser Lächerlichkeiten ungeachtet, bleiben diese Kleinigkeiten doch in gewissem Betracht zu empfehlen — und zwar den Dilettanten, die sich an grosse Stücke noch nicht wagen können, weil alles, wie gesagt, lebhaft, mannichfaltig, ziemlich unterhaltend ist: und den Lehrlingen, weil sie alles wirklich gut harfenmässig, folglich instruktiv bearbeitet finden. Der Stich ist gut und ziemlich fehlerfrey.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Jan. **Nº. 18.** 1807.

NACHRICHTEN.

Mannheim. Anf. Januars. Die Hälfte des Winters, der Erndte musikalischer Produktionen, ist nun vorüber gegangen, u. ich will versuchen, Ihnen einige Nachrichten von unsern bisherigen mus. Schicksalen zu geben.

Ich beginne mit unsern gewöhnlichen grossen Winterkonzerten, welche auch dieses Jahr das Hoforchester auf eigne Rechnung giebt.

Von neuen Sinfonieen bekamen wir, ausser der aus D moll von Eberl, welche der Verfasser im vorigen Sommer im hiesigen Conservatorium zum ersten Male aufgeführt hat, nichts: doch so gut als ganz neu war uns die Mozartsche in G moll, welche das Orchester vor vielen Jahren einmal gegeben und seit dem liegen gelassen hatte. Desto erwünschtern Genuss gewährte es jedem Musikfreunde, diese vortreffliche Komposition, an welcher das Conservatorium vor kurzem seine jungen Kräfte versucht hatte, nunmehr von einem vollständig, gut und stark besetzten Orchester mit vieler Präcision aufgeführt zu hören. Möchten uns doch öfter dergleichen Genüsse zu Theil werden!

Wiederholt wurde die Mozartsche Sinfonie aus C dur mit der Fuge; die Beethovensche aus C, und eine von unserm Hoftheater-Intendanten Fhr. von Venningen — übrigens lauter unbedeutende.

Von Oratorien, woran das hiesige Publikum mit warmer Liebe hängt, wurde uns nur erst der erste Theil der Schöpfung von Haydn zu Theil. Die Chöre waren so mager besetzt, dass man sie vor dem Orchester kaum vernehmen konnte. Warum hat man wol nicht die vielen brauchbaren Dilettantinnen u. Dilettanten mit zu singen eingeladen, u. etwa zwey, statt einer Probe gemacht?

Der grösste Theil der beliebtesten unter unsern Instrumentisten, Hr. Kapellm. Ritter, Hr. Eisenmenger und Appolt, haben noch nicht Konzert gespielt.

Von fremden Künstlern, welche hier Konzerte gaben, nenne ich Ihnen zuerst den Fürstlich-Paderbornschen Kapellm. Hoffmann, welcher durch sein Klavierspiel grosse Fertigkeit, und in einer von Dem. Frank gesungenen Mozartschen Arie mit Klavierbegleitung, vielen Geschmack im Vortrage u. Kunst im Anschmiegen an die Singstimme zeigte.

Weit weniger bedeutend ist er als Tenorsänger: doch gefiel mit Recht die Freymaurer-Kantate von Mozart: Das Lob der Freundschaft — welche er mit Hrn. Singer vortrug, und welche durch das ganz eigenthümliche Feuer der Komposition jeden für Musik empfänglichen Zuhörer begeistern musste.

Die Wahl dieses Stücks machte Hrn. Hoffm. Ehre, und bewies zugleich, dass er den Geschmack des hiesigen Publikums richtig berechnet hatte. Hatte er doch auch

darauf bedacht seyn wollen, uns den Genuss der versprochnen Haydnschen Sinfonie ganz zu verschaffen — wiewol ich nicht weiss, ob er die Schuld trägt, dass es nicht geschah. Man kennt hier den Geschmack des Publikums; man weiss, dass ein grosser Theil davon das Konzert eines fremden Künstlers, zumal von dessen persönlicher Virtü man noch nicht überzeugt ist, oft nur darum besucht, um eine schöne Sinfonie zu hören, welche in jedem Falle doch das Entrée-Geld werth ist; eben weil man dieses weiss, verfehlt man auch nie, eine Mozartsche oder Haydnsche Sinfonie auf dem Zettel anzukündigen, und nun wird zwar eine solche aufgelegt, allein alles ohne Reprisen gerade durchgespielt, Menuet, oder noch lieber Andante ausgelassen, und so die Arbeit so geschwind als möglich vom Halse geschafft. —

Ein andres Konzert gab uns Hr. Caffro, erster Oboist der königl. Kapelle in Neapel, welcher uns ein Oboe- und ein Englisch-Horn-Konzert von seiner Komposition; die obligate Oboe-Stimme zu einer Arie von Mozart, und zuletzt:

„verschiedne Arien, gezogen aus der „französischen Oper: Aline, Königin „von Golconda, mit Variationen der „Hautbois, von Hrn. Caffro komponirt „und gespielt; dann verschiedene italie„nische Arien mit Variationen von Hr. „Caffro"

hören liess.

Seine Intonation ist grösstentheils rein, sein Spiel sehr gelaufig, sein Ton durchdringend stark und gleich, aber gedrückt u. wenig angenehm — insbesondre auf dem Englischen Horne ganz unbedeutend. Die Komposition seiner Konzerte ist, dem Ansehen nach, weit alter, als er; doch auffallend mehr korrekt, als die Verzierungen der Fermaten, welche er überall anbringt, wo er Laufe und Triller ohne Zahl hineinsetzt, von welchen sich selten errathen lässt, auf welchem Grundaccorde sie beruhen sollen, und worin er sogar gegen die Tonart nicht selten augenscheinlich anstösst. Wirklich zum Erstaunen ist die Ausdauer seines Athems — ein Talent, in welchem er nicht leicht von einem andern Künstler erreicht werden wird! Nur Schade, dass er von dieser Lungen-Capacität so unausgesetzten Gebrauch macht, dass in der Regel drey u. vier Zeilen immerfort geschliffen werden, ohne dass auch nur ein einziger Zungenstoss dazwischen vorkäme, dass folglich alles in einem Zuge selbst da fortläuft, wo das Ende einer musikalischen Periode wenigstens einen kurzen Absatz oder gar etwa eine Viertels-Pause nothwendig machte!

Noch ein andres Konzert gab der ehemalige fürstlich Bruchsalsche Kammermusikus, Hr. Eichhorn, der sich als sehr achtungswerthen Violinisten bewies, u. seit dem bey dem hiesigen Orchester engagirt worden ist — wozu wir uns Glück wünschen dürfen. Die Sicherheit, Leichtigkeit und höchste Reinheit, mit welcher er grosse Schwierigkeiten behandelt, verdienen allgemeine Bewunderung. Seine Tochter ist als Sängerin ganz unbedeutend; sie soll ehemals mit Vergnügen gehört worden seyn, muss aber seit dem viel verlohren haben.

Ueber unser Opern-Theater hebe ich Ihnen nur das merkwürdigste Neue aus; dies war die Oper Faniska, welche den 22. Nov. zum ersten Male aufgeführt wurde. Dass dieses Werk Cherubini's auch hier mit allgemeinem Beyfalle aufgenommen werden würde, liess sich voraussehen. Es wurde am 23sten u. 27sten bey vollem Hause wiederholt.

Das Sujet des Stücks hat schon an sich vielfältiges Interesse — ein Umstand, der bey Ch.s Musik noch mehr, als bey anderer, um so wichtiger ist, da die Grösse dieses Komponisten hauptsächlich in der

Schilderung der jedesmaligen augenblicklichen Situation besteht. Man nehme ihm die Situation, das Interesse des vergegenwärtigten dramatischen Stoffes; man gebe seine Musik im Konzerte, oder führe sie auch noch so gut im Privat-Cirkel auf —: man wird die Neuheit der Ideen, die Reinheit der Harmonie u. dgl. bewundern können, allein die schönste Blüte ist verloren! Cher. ist im eminenten Sinne Theater-Komponist u. als solcher ganz ausgezeichneter Achtung werth. Harmonische u. kontrapunktische Künste hat er mit mehrern guten Komponisten gemein.

Eben in dieser Rücksicht möchte man aber auch dem Gedicht dieser Oper mehr Korrektheit, mehr Wahrscheinlichkeit und Plan in der Anlage und Ausführung wünschen. Das ganze Stück ist offenbar nach Graf Armand (und Lodoiska) gearbeitet; das Befreyen und Retten der Helden des Stücks nimmt kein Ende. Dass es übrigens wieder ein Paar gemeine Leute sind, welche aus Dankbarkeit für eine von Faniska's Familie vor langer Zeit empfangne Wohlthat Faniska'n, so wie Micheli den Grafen Armand, edelmüthig retten; dass auch eine Schildwache am Thore überlistet und die Gefangnen durch dasselbe hinaus geschafft werden — dies versteht sich von selbst. An Unwahrscheinlichkeiten fehlt es nicht. Ein schrecklicher unterirdischer Kerker, in welchen die Gefangnen durch einen Korb von oben hinab gelassen werden müssen, indessen ein bequemer Eingang durch eine Thüre auf der Seite von jung und alt häufig gebraucht wird; ein Bauernjunge, welcher, wie er selbst sagt, zu seinem Vergnügen von oben herab ungehindert in das Gewölbe zu den Gefangnen kömmt; seine Base, eine gemeine Frau, welche Kerkermeisterin ist, u. die Wachen da und dorthin kommandirt; auf deren Befehl die Thorwache das Thor, gegen den unmittelbar zuvor ertheilten strengsten Befehl des Burgherrn öffnet: diese und dergleichen Widersprüche mehr fallen dem Zuhörer leider nur gar zu sehr aufs Herz, und schaden dem Interesse des Stücks und der Musik, folglich dem Totaleindrucke, ungemein.

Die Musik unterscheidet sich von der zum Wasserträger hauptsächlich durch einen Zusatz von grösserer Eigenheit, welche wol auch oft ein wenig an Sonderbarkeit grenzt; sie ist weniger fliessend, aber pikanter als jene, enthält einen weit grössern Aufwand von Kunstmitteln, und will erst mehrere Male gehört worden seyn, um aufgefasst und verstanden zu werden.

Unendlich anziehend, rührend u. Theilnahme an der unglücklichen Faniska erregend ist das erste Terzett, (A dur) worin die Schilderung der verschiednen Empfindungen der singenden Personen unübertrefflich ist; höchst reizend und einnehmend ist der Canon im Gefängnisse; die Ankündigung und Durchführung der Situation, wo Faniska's Gemahl sich ihr zu erkennen giebt, u. das Feuer des darauffolgenden Schlusschors, ist ganz Cherubini's würdig.

Weniger reizend scheint mir der lange Eingang der ersten Bassarie, von welcher in diesen Blättern von Wien aus mit vorzüglichem Lobe gesprochen worden ist. Die Fortbewegung der Violinen und Basse al unisono, erstere in syncopirten, letztere in ganzen Achteln, macht wenigstens an den Stellen, wo durch halbe Töne Taktelang auf diese Art fortgeschritten wird, wirklich einen widerlichen Eindruck. Was den übrigen Theil der bedeutungsvollen Arie betrifft, stimme ich gern in das derselben ertheilte vorzügliche Lob. Die erste Arie Faniska's steht zu frühe im Anfange des ersten Akts, um hier dem Zuhörer, welcher noch nicht ganz ins Interesse des Stücks gezogen ist, nicht zu lang zu scheinen. Der letzte Akt hält eine Vergleichung mit den beyden vorhergehenden nicht aus.

Graf Armand (Wasserträger) wurde vor kurzem mit einiger Vervollständigung der Besetzung wiederholt, wodurch wir zum ersten Male erfuhren, dass das Terzett der drey Manner im 2ten Akte — ein Terzett sey.

Unter den übrigen musikalischen Darstellungen unsers Theaters verdient noch die am Neujahrstage erfolgte Wiederholung der Oper: das Neujahr auf Famagusta, von unserm Kapellm. Ritter, bemerkt zu werden. Die Musik, besonders die des ersten Akts, ist vortrefflich auf die Stimmung eines Publikums am Neujahrstag berechnet; und hat mehrere ausgezeichnet schöne, einnehmende Stellen. Die Fuge, wodurch die Verwirrung am Ende des ersten Akts ausgedrückt wird, ist sehr gut angebracht —: Schade, dass sie bey der Aufführung nicht gelang! Der zweyte Akt, wo der bisher sehr komische Stoff plötzlich und anhaltend ins Hochtragische übergeht, bietet dem Komponisten weniger Gelegenheit zu gefallen dar. Der Canon im ersten Akte verdient so sehr allgemeine Bekanntmachung, dass Sie ihn gewiss mit Vergnügen in Ihre Blatter aufnehmen werden.

CANON,

aus der Oper: Das Neujahr auf Famagusta vom Kapellmeister Ritter in Mannheim, Text von Clemens Brentano.

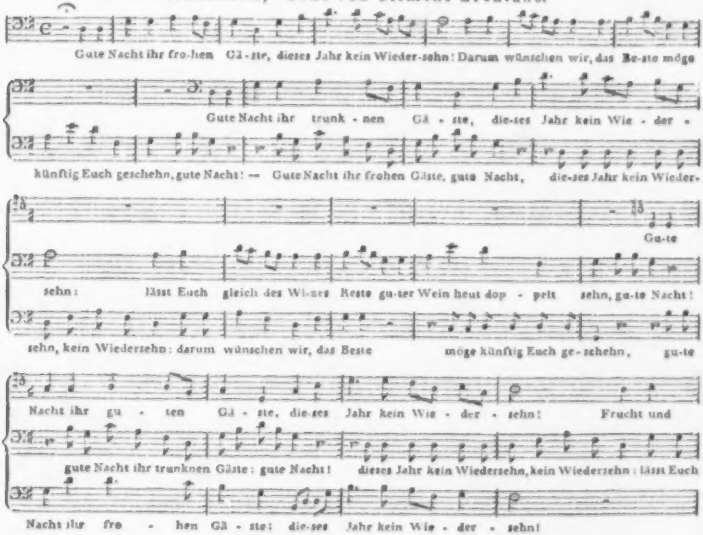

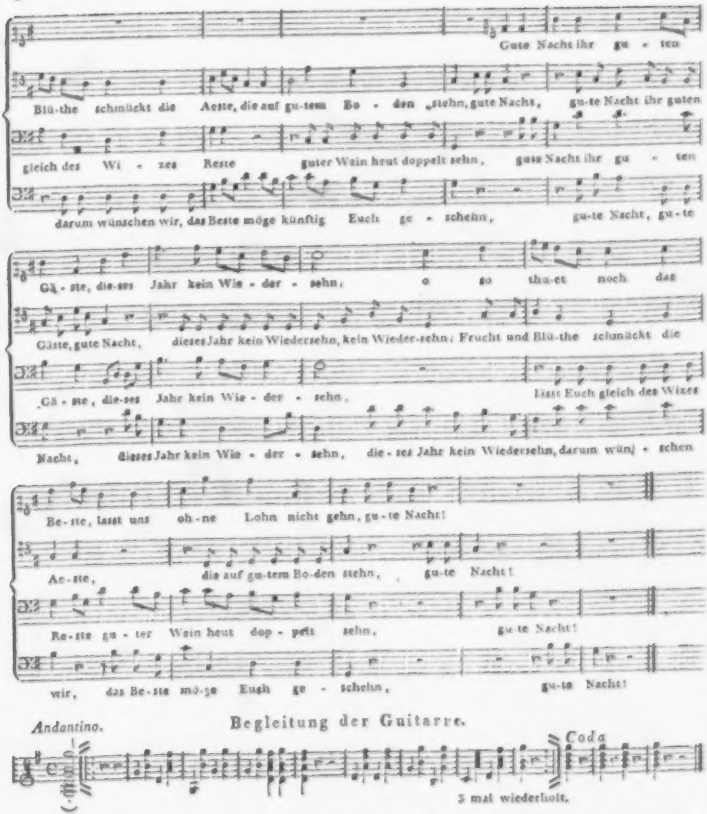

Das von den hiesigen Musikliebhabern gebildete Conservatorium setzt seine Uebungen noch ununterbrochen fort, und erhält sich das Verdienst einer fleissigen Auswahl

von guten und neuen Kompositionen. Am 6ten Sept. hielt es seine 5te öffentliche Zusammenkunft, wo zum ersten Male eine schon öfter hier gehörte Sinfonie Haydns (aus Es, mit dem Paukenwirbel) und das Klavier-Quartett von Mozart in Es gegeben wurde.

Die Direktion der 6ten Aufführung (am 11ten Sept.) hatte Hr. Eisenmenger, erster Violinist des Hoforchesters, die Gefälligkeit zu übernehmen. Eine Haydnsche Ouvertüre aus G moll eröffnete den ersten Akt, und hierauf folgte ein Klavier-Quartett von Himmel (mit Vlin, Vla, und Violoncell.) dessen erstes Allegro, wäre es nicht gar zu gedehnt, unter die ausgezeichneten Kompositionen dieser Art gesetzt zu werden verdiente; mittelmässiger ist der 2te Satz, und das Finale wirklich zu leer, um auf einiges Lob Anspruch machen zu können.

Merkwürdiger als dieses war die darauf folgende Aufführung der Ouverture, und der ersten Hälfte des ersten Akts von Glucks Iphigenie in Tauris — einer Oper, welche wol verdiente noch lange auf unsern Theatern zu leben, und nicht durch das ewige Spuken der Nixen und Mühlgeister vertrieben zu werden. Das Unternehmen, ein so geniales Produkt unter Liebhabern aufzuführen, war etwas gewagt: allein es misslang nicht. Fräulein von Dusch als Iphigenie — Dem. Kobell, welche, ohne eine Solostimme zu übernehmen, durch ihre gründliche musikalische Ausbildung alles zum Einstudiren der Chöre beygetragen hatte, u. Hrn. Eisenmengers Direktion hatten dabey das Hauptverdienst. Möchte unser Theater uns dieses klassische Werk des grossen Gluck bald einmal im Zusammenhange wieder zu geniessen geben!

Die 7te Aufführung war eine der mittelmässigsten. Die Haydnsche Sinfonie aus B dur, (Salomon) gehört wol nur in die 2te Klasse der Werke dieses Meisters. Das erste Allegro hat weniger Energie, das Andante nicht das Hinreissende, was man sonst in Haydnschen Kompositionen dieser Art zu finden gewohnt ist.

Aeusserst interessant war indessen das erste öffentliche Auftreten der Dem. Epp, einer Tochter unsers vortrefflichen, leider nur zu frühe verstorbenen Tenoristen Epp. Sie zeigte in einer Cavatine eine bezaubernde Stimme, und sich, als würdige Erbin ihres Vaters; und je anspruchloser ihr Vortrag war, desto allgemeiner war das Interesse, das sie erregte. Man hofft sie in einiger Zeit auf unserm Theater zu sehen, u. darf mit Recht sich vieles von ihr versprechen.

Uebrigens hörten wir das Mozartsche Klavier-Quartett in G moll, eine Bavarie von Righini, welche Hr. Bodenius mit einer vollkommen reinen und bis ins tiefe D gleich starken und weichen Stimme vortrug: endlich die Ouvertüre aus Cimarosa's Matrimonio segreto, welche — unverdient, wie ich glaube — schon seit vielen Jahren von unsrer Bühne verbannt ist.

Da die Zahl der Zuhörer sich bisher jedesmal vermehret hatte, musste zur 8ten Aufführung am 13ten Dec. ein grösseres Lokal gewählt werden. Dieses bewilligte auch der Hoftheater-Intendant, Freyherr von Venningen dem Institute — welches überhaupt seiner Unterstützung den grossten Theil seines Aufblühens verdankt. Die Gesellschaft bot alle Kräfte auf, eine glänzende Sinfonie von seiner Komposition aufzuführen, u. lezterer wurde der laute Beyfall der Zuhörer zu Theil. — Hr. v. Babo spielte ein Klavier-Quintett von Dussek, (F moll) ein Werk voll Feuer und hinreissendem, leidenschaftlichem Ausdrucke, übrigens von nicht gemeiner Schwierigkeit für sämmtliche Instrumente. Merkwürdig ist es in Beziehung auf das Werk sowol, als auf das Audito-

rium, dass ersteres allgemein gefiel, ungeachtet die ganze Bearbeitung eher schwülstig als lieblich, und wenigstens himmelweit von dem entfernt ist, was man sonst gefälligen Stil nennt. — Ein neues Septuor von Winter (aus Es) ist sehr gefällig gearbeitet: allein sehr auffallend fühlt man, dass die Oboen-Stimme ursprünglich für die Klarinette geschrieben war, und Hr. Winter vergessen hat zu der Violoncell-Stimme, welche oft über die Mittelstimmen hinaus schreitet, einen Contra-Bass zu setzen. In dem Pariser Stiche finden sich Stichfehler ohne Zahl. — Nach einem Haydnschen Sing-Quartett (Du bists dem Ruhm u. Ehre etc. in Es) folgte endlich eine hier wieder ganz neue Sinfonie von Haydn (Salomon, D dur, Introduction in D moll) gewiss eine der schönsten von diesem Meister, welche also wol verdient hätte uns früher bekannt zu werden.

Die 9te öffentliche Versammlung (5ten Januar 1807) war merkwürdig durch die Aufführung der neuesten Beethovenschen Sinfonie (Es dur). Das Unternehmen, ein solches kolossales Werk vorzutragen, war wieder ein grosses Wagestück; und nur durch die Unterstützung mehrerer Mitglieder des Hoforchesters konnte es zu Stande gebracht werden. Dieses so wol, als die Rücksicht, dass diese Sinfonie doch sonst vielleicht nie, oder Gott weiss wann ein Mal, zur Aufführung gelangt seyn würde, machte das Unternehmen dankenswerth.

Die Meynungen der Zuhörer über das Werk waren getheilt. Viele bewunderten es, alle fanden es entsetzlich lang — die Partie der ersten Violin bestehet aus 17 eng gestochnen Folio-Seiten! Der erste Satz ist imponirend und voll Kraft und Erhabenheit; die Durchführung treu und fasslich; die Verstärkung der Bassgänge durch die Blasinstrumente, namentlich durch die Waldhörner, erhöht den Effekt beträchtlich; und wie oft auch der Verfasser von seiner Haupt-Idee abzuschweifen scheint, so geschickt und natürlich kömmt er jedesmal wieder auf dieselbe zurück, und erhält so eine fassliche Einheit, welche diesem Stücke hohen Werth beylegt. — Der Trauermarsch ist neu, u. trägt den Charakter edler Schwermuth: so lang, selbst im Verhältnisse gegen die übrigen Sätze, er auch ist, so verweilt man doch gern in der Empfindung, welche er einflösst. Die Mischung der Harmonieen ist äusserst rein und korrekt. In der genauen Beobachtung des Piano und Forte liegt hier besonders viel. — Das Scherzo Menuetto ist ein Stück voll lebendiger, rastloser Bewegung, gegen welche die gehaltnern Töne der drey Waldhörner im Trio vortrefflich kontrastiren. — Das Finale hat manchen Werth, welchen ich ihm abzusprechen weit entfernt bin: allein dem Vorwurfe grosser Bizarrerie kann es wol nicht entgehen. Wenigstens hat z. B. vor Beethoven noch kein Komponist es gewagt, ein Stück aus Es-dur so anzufangen, dass die Instrumente al unisono auf dem subsemitonio anheben, und in Gängen, welche ganz der Tonleiter von G moll angehören, fortzufahren, bis endlich der vierte und die folgenden Takte so barmherzig sind, unser Ohr aus der Verlegenheit zu reissen und uns in die eigentliche Tonart zu versetzen! Das gleich darauf folgende, zweymal pizzicato wiederholte Thema ist der Neuheit zu Liebe doch auch wol ein wenig zu leer ausgefallen. Ob alle diese Sonderbarkeiten nothig sind: per festeggiar il Sovvenire d'un grand Uomo — wie Hr. Beethoven den Zweck seines Werkes auf dem Titel angiebt —?

Die Ausführung, im Ganzen sowol, als für die einzelnen Stimmen, ist im höchsten Grade schwierig. Der Stich ist schön u. leserlich; hat aber mehrere Inkorrektheiten: z. B. in der ersten Oboe, S. 1. Z. 13; in der

zweyten S. 1. Z. 9, in der zweyten Hornstimme S. 5. Z. 6 u. 7. u. s. w.

Nach dieser Sinfonie trug Dem. Epp noch eine Parsche Arie, und Hr. Musikdirektor Franzl ein Violin-Solo von Rode vor. Der reine, klangvolle Ton, der nach der besten Schule vollendet ausgebildete Bogen dieses berühmten Greises erwarben ihm diesesmal wieder den vollen Beyfall, welchen er immer verdient, und auch in seinem späten Alter sich noch so oft zu erwerben weiss.

Kurze Anzeigen.

Six Airs variés pour la Harpe tirés des Opéras — — par Vernier fils. Oeuvr. 6. A Paris, chez Gaveaux. (Pr. 7 Liv. 10 S.)

Man findet hier recht hübsche Themata — das vierte ausgenommen, von dem berühmten Garat, das, wenn Er es singt, gefallen mag, wie es aber hier stehet, unter aller Kritik ist. Die Liederchen sind aus kleinen, meistens auch in Deutschland beliebten Opern. Die Variationen sind zwar fast ohne Ausnahme nur Auflösungen der Accorde in Arpeggiaturen oder andere gewöhnliche kleine Figuren, wie sie der einigermassen Gebildete und Geübte leicht extemporirt: da dies Extemporiren aber dennoch nicht Jedermanns Sache ist und manche dieser Stücke wirklich artig gemacht sind, können sie mit gutem Gewissen, sogar zur Ausführung auf dem Pianoforte, Liebhabern solcher muntern Kleinigkeiten empfohlen werden.

Grand Duo pour Pianoforte et Clarinette ou Violon, comp. par Paul Struck. Oeuvr. 7. A Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr.)

Refer. findet zwar das auf dem Titel angegebne Grosse hier nicht, wol aber ein Duo, das nicht ohne Geist, Einsicht und Geschmack geschrieben ist. Das erste Allegro ist recht brav, ausführlich und ziemlich ernsthaft behandelt; das Adagio ist nicht eben ausgezeichnet, aber angenehm zu hören; nun folgen einige artige Variationen, und eine Alla polacca, heiter und zum Theil pikant, macht den Beschluss. Das Ganze ist, einige kleine Uebereilungen abgerechnet, mit löblicher Sorgsamkeit geschrieben u. die Instrumente stehen in gutem Wechselverhältnis; auch kann sich jedes mit Vortheil zeigen. Dass der Verf. die Klarinette besonders gut zu behandeln wisse, wird man beym Durchspielen bald finden. Mit dieser nimmt sich das Werkchen auch weit besser aus, als mit Violinbegleitung — welche letztere, wie sich das von selbst versteht, eine besonders bearbeitete Stimme hat. Auszuführen ist das ganze Werkchen nicht schwer; nur einzelne Stellen sind ein wenig häkelich und nicht so leicht, als sie scheinen. Stich und Papier sind schön.

Trois Duos pour deux Violons, comp. par J. Nisle. Oeuvr. 13. Leipsic, chez Breitk. et. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Duetten sind mehr leicht als schwer, mannichfaltig und angenehm der Erfindung, geschickt u. kunsterfahren der Ausführung nach, gesetzt; und theils daher, theils auch wegen der guten Applikaturen u. der sorgfältigen Bezeichnung des Bogenstrichs, Scholaren und Dilettanten mit Grund zu empfehlen. Der Stich ist sehr gut.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 4ten Febr. **No. 19.** 1807.

NACHRICHTEN.

Leipzig *). Den 19ten Jan. gab Hr. Kapellm. Himmel Konzert. Den Anfang machte die Ouvertüre zu seiner neuesten Oper, die Sylphen. Wir bekamen damit Gelegenheit, von dieser Oper selbst ein weit günstigeres Vorurtheil zu fassen, als sich durch ihr Schicksal in Berlin verbreitet hat. Die Ouvertüre enthält eine grosse Mannichfaltigkeit interessanter, lebhafter, effektvoller Ideen, die zwar nicht eben, im eigentlichen Sinne des Worts, ausgeführt, aber mit Geist und Kunsterfahrung gewählt, gruppirt, und ganz besonders auch zu glänzender Wirkung trefflich instrumentirt sind. Sie ist uns die liebste unter allen Arbeiten Himmels in dieser Gattung. Hierauf folgte seine längst durch den Druck bekannte Komposition einzelner Stücke aus Tiedge's Urania, für Solostimmen mit Begleitung des Pianoforte. Es wäre unnöthig etwas über diese Komposition hier zu sagen, da sie in so vielen Händen ist, dass Hr. H. in der, dem Textbuch vorgesetzten Erinnerung selbst, mit allem Recht, behaupten konnte: sein Talent und sein Herz wären dadurch aufs angenehmste geschmeichelt worden; und da man, was gegen den Gedanken einer solchen Komposition selbst und gegen die Wahl mancher Stücke mit Grund eingewendet werden müsste, um der wirklich schönen Bearbeitung mehrerer willen, gern verschweigt. In glücklicher Erfindung sanfter und schmeichelnder Ideen zeigt auch hier H. vornämlich sein entschiedenes Talent und seinen Vorzug vor vielen deutschen und französischen Komponisten. So gewiss nun auch die Aufführung dieser Musik nicht für ein gemischtes Publikum in ein öffentliches Konzert, sondern für einen kleinen Kreis in ein Privatzimmer gehört: so schien man sie doch auch hier, besonders von Seiten der Damen, gern zu hören, und gewisse, gegen das Ende des Stücks ziemlich laut werdende Aeusserungen, rührten nur von Fremden her, die den deutschen Text nicht verstanden und mithin freylich leicht Langeweile empfinden konnten. Dem. Schneider, Hr. Kürsten und Hr. Schulz sangen sehr gut; und Hr. H., der sich selbst auch eine Singpartie vorbehalten hatte, ersetzte durch passenden, ausdrucksvollen Vortrag seinen Mangel an Stimme möglichst. Besonders auszeichnenswerth, der Komposition und dem Vortrage nach, fanden wir die Sätze: Ich weih' im Thale den tiefsten Hain — Die du so gern in heilgen Nächten feyerst — Lieb' und Freundschaft wandeln unter guten Menschen — Wenn Graun der Nacht an meinem Pfade lauscht — Hr. H. accompagnirte durchaus musterhaft.

Von der freyen Phantasie auf dem Pianoforte, die Hr. H. dann vortrug, wollen wir nichts sagen; auch der talentvollste und geübteste Virtuos hat Stunden, wo er nichts

*) Diese, so wie der folgende Aufsatz, hat aus Mangel an Raum einige Wochen verspätet werden müssen.

in sich findet, was seiner selbst würdig wäre. Mit desto mehr Vergnügen erwähnen wir die folgenden Variationen mit Begleitung des Violoncells. Sie sind wirklich allerliebst gesetzt und wurden auch so vorgetragen. Sie fanden den verdienten, ausgezeichneten Beyfall. Dass Hrn. H. in ihrem Vortrag Einiges, besonders in der linken Hand, missglückte, ist wirklich kaum der Erwähnung werth, und mag ihn nur von unsrer Aufmerksamkeit überzeugen. Den Beschluss machten die drey Sätze des Gloria seiner neuen Missa. Da wir aber eben diese Sätze nicht unter die vorzüglichsten dieses schätzbaren Werks rechnen, und es in den letzten Weihnachtstagen von unserm Musikd., Hrn. Müller, in der Kirche vollständig aufgeführt worden ist: so wird es besser seyn, bey der vierteljährigen Uebersicht der hiesigen Kirchenmusik über die ganze Komposition zu sprechen.

Prag. Sie wissen, es ist mir bey meinen Berichten nicht ums Berichten allein zu thun, sondern vornämlich auch, an Ort u. Stelle Gutes für die Kunst zu wirken, zu welcher die Natur uns, durch ausgezeichnete Talente und unvertilgbare Vorliebe, von jeher selbst leitete, die auch seit Jahrhunderten unter Böhmens Vorzüge gehörte, und die seit einiger Zeit in Gefahr kam, durch Schlendrian, Bequemlichkeit, durch lokale und andere ungünstige Verhältnisse sehr zu sinken; Sie wissen das, und Ihre Leser auch: ich darf darum voraussetzen, man werde mir hier, wie in meinen frühern Beyträgen, erlauben, bey anständigen Veranlassungen länger zu verweilen und mehr ins Einzelne zu gehen, als es für die Schilderung des Geistes der Zeit in Ansehung der Tonkunst überhaupt, nöthig wäre.

Die hiesige Anstalt, zur Versorgung der Wittwen u. Waisen der Musiker ist bekannt, ist löblich, ist immer sehr reichlich unterstützt. Sie war letzteres auch diesmal: eine grosse Menge strömte den 25sten Dec. nach dem Nationaltheater in das zu jenem Behuf gehaltene Konzert. Der Zweck des Instituts und die allezeit vorauszusetzende lebhafte Theilnahme des Publikums legt nun offenbar der Gesellschaft die Pflicht auf, diesen Tag in Wahl und Ausführung der Stükke doppelt sorgfältig zu seyn; und dass an demselben der Direktion unentgeldlich ein ungeheures Orchester zu Gebote stehet, erleichtert es ihr, etwas Seltenes und wahrhaft Vorzügliches zu Stande zu bringen. Wie erfüllt sie nun diese Pflicht? Folgende Bemerkungen, die ich noch an demselben Abende mit aller Schonung niederschrieb, mögen das beantworten, und ich schmeichle mir, die Gesellschaft würde nicht übel thun, wenn sie dieselben als einen Wink für die Zukunft benutzte. Bey der Wahl der zur Produktion bestimmten Kompositionen für einen so feyerlichen Tag, sollte man zuvörderst nicht auf Protektion achten, sondern nur nach, als ganz vorzüglich, allgemein anerkannten Kunstwerken greifen — nach Werken, auf welche der Ruhm schon den Lorbeerzweig gelegt hat, oder die diesen doch ganz gewiss verdienen. Eine solche Prüfung und Auswahl heischt selbst die Ehre einer solchen Gesellschaft. Diesmal hörten wir ein Pianoforte-Konzert von Hrn. Dr. Kanka, von der Tochter unsers würdigen Kozeluch vorgetragen, und ein Oratorium von Hrn. Cartelieri — Kapellm. beym Fürsten von Lobkowiz — für Ihre Majest. die Kaiserin von Oestreich komponirt. Es hatte keinen andern Titel, als:

Per celebrare la Festività
del T. S. Natale.

Die Akademie ward mit der Ouvertüre dieses Oratoriums eröffnet. An ein Adagio schliesst sich ein rasches, rauschendes Allegro an. Nimmt man bey dieser Ouvertüre

nicht eben auf ihren Stil Rücksicht, so muss man sie für den besten Theil des Ganzen erklären. Sie würde noch mehr gewirkt haben, wenn Hr. C. sie nicht zu einer so unverhältnismässigen Länge ausgesponnen hätte, mit welcher uns nur das Feuer, das darin herrscht, der schöne Rhythmus, und die höchst glückliche Instrumentation versöhnen konnten. Das Orchester schien diesmal, von einer einzigen Kraft geleitet, einen gleichen, richtigen Vortrag zur einzigen Tendenz gewählt zu haben; und vergebens würde hier der Beobachter jenen unseligen musikalischen Egoismus, jenen isolirten Vortrag gesucht haben, der oft die Orchester der grössten Hauptstadte befleckt. Hier opferte dem Hauptentswecke jeder selbst das Uebermass seiner Kunstkraft willig auf, und fand seinen Lohn in der Vollendung des Ganzen. Diese Selbstverleugnung ist eine der schönsten Blüthen aus dem Kranze, mit dem der unsterbliche Mozart dies verdienstvolle Orchester geschmückt hat; viele der zartern Blumen sind verwelkt, aber noch hat sich diese Immortelle erhalten. Zu erwarten war, dass der Ouvertüre das Werk selbst folgen werde: aber es folgte das Pianoforte-Konzert. Welche Verkehrtheit! Es ist unmöglich, dass von der sehr grossen Anzahl von Mitgliedern des Instituts, worunter selbst viele Komponisten sind, alle dem blinden Mechanismus huldigen sollten, ohne dass ein einziger von ihnen sich in die freyern Regionen des Geschmacks nur so weit verstieg, um dergleichen Inconsequenzen einzusehen. Haben denn z. B. Mozarts Ouvertüren, die vielleicht nirgends so vollkommen producirt worden, als hier, noch nicht deutlich genug ausgesprochen, dass es der Hauptzweck der Ouvertüre sey, das Gemüth für das Gefühl, das im Ganzen vorherrscht, empfänglich zu machen, es dafür zu erheben, zu stimmen, so dass man nun das Werk selbst desto inniger zu ergreifen vermöge? den Zuhörer vorzubereiten, auch auf die Formen, in welchen uns die Kunst im Werke selbst anzusprechen wünscht? Was kann der Erfolg seyn, wenn nun, wie hier, die Zuhörer immer auf etwas anderes vorbereitet werden, als ihnen darauf vorgetragen wird? Oder fand man, die Summe der heutigen Produktionen werde sonst zu lang? Das musste die Probe lehren; und dann hatte man entweder das Oratorium oder das Konzert ausschliessen, und das fehlende Stück durch irgend ein kürzeres, aber tüchtiges Werk ersetzen sollen. — Ich konnte und wollte diese Rüge nicht unterdrücken, denn die Fahrlässigkeit ist allzugross, womit man so grobe Vergehungen als unbedeutende Kleinigkeiten behandelt, und auch nicht die geringste Mühe anwenden will, um ihnen auszuweichen.

Ich komme zu dem Konzerte, das das Bemühen der guten Dem. Kozeluch sehr mit Undank belohnte. Ich bemühe mich umsonst, etwas zu finden, was diesem musikal. Gemengsel irgend einen Anspruch auf Nachsicht verschaffen könnte; denn selbst in dem ungeheuern Register der Dilettantenverdienste um die Kunst, fand ich so wenig, was sich hieher beziehen liesse, dass ich, um mich aller ungünstigen Aeusserungen zu enthalten, das Ganze hatte mit Stillschweigen übergehen müssen. Meinem oben angegebenen Zweck gemäss halte ich mich aber verbunden, wiewol ungern, zu sagen: das erste Stück dieses Konzerts ist planlos; die darin so oft wiederholten — noch dazu gemeinen, oder doch von andern Tonsetzern unzählige Male benutzten Ideen, lassen nur Uebersattigung empfinden. Beym Andante diente dem Verf. die vortreffliche Romanze aus Mozarts Konzerte in D moll zum Leitstern, denn selbst das Hauptthema ist gleichsam nur eine Variante von dem Hauptthema der Romanze. Noch mehr wird die angstliche Nachbildung sichtbar, da Hr. K. sogar folgende Ideen aus jenem Konzerte entlehnte,

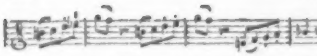

und sie von Note zu Note seinem Andante einverleibte; übrigens besteht dieses aus unzähligen Wiederholungen des Hauptthema's, das in den verwandten dur- und moll-Tonarten immer etwas verändert zum Vorschein kommt, und durch seine übermässige Ausdehnung auch die Geduld eines Hiob ermüden würde. Diesem Andante folgen Variationen, welche trotz des ebenfalls etwas veralteten Thema's, dennoch der beste Theil des Konzerts sind, und auch am meisten gefielen; besonders erwähne ich der glücklichen Benutzung der Blasinstrumente, wodurch eine Variation sich vor allen auszeichnete. Weniger gefiel das Presto, das wieder unmässig lang war. Das ganze Werk, könnte man vermuthen, sollte die kunstphilosophische Formel ausprägen das Endliche im Unendlichen — durch unendliche Länge auszusprechen. Es ist mir unbegreiflich, wie unser würdiger Veteran Kozeluch sich entschliessen konnte, seine Tochter, die mit Mozart und Beethoven vertraut ist, zu so etwas herzugeben. Uebrigens bemerkt man an der Reinigung dieser Komposition von harmonischen Flecken, an der Führung des Basses u. dgl. den guten Rath und die gute That dieses wackern Mentors. — Dem. Kozeluch spielte mit imponirender Fertigkeit, und bewies bey mehrern Stellen, dass es ihr an innigem Ausdruck, an musikalischer Seele, nicht fehle; nur dann und wann behandelt sie die Accentuation etwas zu leichtsinnig. So ist es ihr z. B. geläufig, bey ganzen, langen, aus Triolen bestehenden Passagen jedesmal den Accent auf die 3te Note zu werfen, und dadurch den Glanz ihres Vortrags zu trüben. Trotz dieses Versehens — dessen Unangenehmes durch den Klang eines schlechten, tonarmen Instruments unter ihren Händen noch gesteigert wurde — konnte mit ihrem Spiele jedermann, vorzüglich aber der Komponist zufrieden seyn, dessen Werk nur durch ihre Kunst vor einem gänzlichen Falle bewahrt wurde.

Hierauf begann endlich das Oratorium, worin aus Gefälligkeit Dem. Caravoglia die Partie des Amore divino. Hr. Radicchi des Giovanni Battista und Hr. Häser — gewiss aus grosser Gefälligkeit — die Partie des Satana übernommen hatte; Hr. Woitischek, als Mitglied des Instituts, sang den Angelo della Gloria. — Ohnstreitig wird jeder Leser bey der Benennung Oratorium, sich den Ursprung, die Veranlassung, den Zweck des Werkes gedacht; wird zugleich aus den Annalen der Musik, wie aus der Theorie der Kunst sich erinnert haben, dass die Oratorien ursprünglich alle im strengen Kirchenstile geschrieben wurden, und diesen Stil als ihr unbestreitbares Eigenthum behaupteten, bis besonders Haydns kraftiger Geist durch seine Schöpfung, eine neue schönere Bahn brach, die die Mitte zwischen dem strengen und dem theatralischen Stil halten sollte. (Wie weit es dem ehrwürdigen Greise gelang, lese man unter anderm in Köppens schätzbaren Briefen.) In wie weit aber Hr. Cartelieri dies verfehlt hat, zeigt sich nur zu bald. Die ganze Komposition ist im theatralischen Stil, und da wir in demselben Local Opern zu sehen gewohnt sind, so hätten die Sänger nur etwas Mimik zu Hülfe rufen dürfen, um uns ganz vergessen zu machen, dass wir diesmal eigentlich gekommen waren, um einer Produktion anderer Art beyzuwohnen. Da dem Oratorium die erste der gründlichen Kunstforderung, der gehörige Stil, fehlt: so ist eine eigentliche Beurtheilung, die denn doch von sichern Grundsätzen ausgehen müsste, nicht möglich; und ich muss es — bis auf die Fugen, die in einem veralteten Geschmack gearbeitet sind — von diesem Genre ausschliessen; und selbst wenn ich von dieser Tendenz absehe, und es als eine den Text

nur begleitende Musik überhaupt ansehe, muss ich gleich beym ersten Chore (aus C moll) verweilen und forschen, was den Verf. verleitete, einen so gewaltigen Fehltritt im Tempo zu thun. Sollte der Künstler so wenig auf die stufenweise Entwickelung einer heftigen Leidenschaft im menschlichen Gemüthe geachtet haben, dass er die Darstellung der peinlichen Angst vom Tod bedrohter Wesen so ganz verfehlte? Um jedermann selbst urtheilen zu lassen, setze ich den Text so weit hieher, als C. dessen Sinn ganz verfehlt hat.

Coro generale.	Nel rigore imperversante Di Natura assiderata Langue afflitta e desolata L'infelice umanità.
Parte del Coro.	Denso nebbio affisca il cielo
Altra parte	Stringe il fiumi il duro gelo
Altra parte	E la neve biancheggiante Copre i boschi e le città.
Coro generale.	Chi c'e scorta al passo errante? Chi ne ricovero ci addita? Oh miserie della Vita! Oh, infelice Umanità!

Mit unbefangenem Gefühl spreche man nun das Urtheil aus, ob ein Adagio, ja selbst ein Andante hier am rechten Orte steht. Die Wahl eines raschen Zeitmasses war um so weniger zweifelhaft, da der Dichter durch die im Text enthaltne Gradation schon darauf hindeutete, ja sogar von den Worten:

Chi c'e scorta al passo errante

bis zu dem Einfall des Amore divino eine hoch schnellere Bewegung fordert. — Die Ritornelle bey Arien und Chören sind meistentheils zu lang, und gleichen jungen Ouvertüren. Die Chöre selbst zeigen fast überall nur Allarm; das gewaltige Getöse betaubt den Zuhörer und er vermag nicht zu bestimmen, wer in diesem Krieg der Blasenden gegen die Geigenden, der Sänger gegen beyde, und folglich aller gegen alle, den Sieg davon getragen habe. So viel ist gewiss, dass die Singstimmen (die an diesem Tage von beträchtlicher Zahl, und zum Theil aus tüchtigen Kehlen zusammengesetzt waren) den kürzern zogen, und sammt dem Texte in diesem gewaltigen Instrumental-Schlunde untergingen, so zwar, dass viele der Anwesenden nicht zu bestimmen wussten, ob deutsch oder italienisch gesungen wurde.

Auf den Text lasst sich nur gar zu gut mit Hamlet, bey der Frage: was er lese — antworten: Worte! Aber diese Worte, so wenig kunstreich sie auch vereint sind, klingen in der schönen italienischen Sprache doch sehr angenehm. Die deutsche Uebersetzung, die ein Prager Dichter hinzugefügt hat, ist drollig genug: sie ist in Prose, jedoch in kurzen Zeilen, und nur Schade dass der gute Mann kein Italienisch verstand! Wenn es der Raum erlaubte, wollte ich die sinnlosesten Uebertragungen zur Bewahrung dieser freylich hart scheinenden Behauptung aufstellen. —

Dem. Caravoglia sowol als Hr. Radicchi leisteten weniger, als ich erwartet hatte. Von beyden schien es dem armen A zugeschworen, dass es nimmer ohne überreiche Verbrämung aus ihren Kehlen kommen sollte: sogar das O in Redemtó-re musste, auf gut Italienisch, gesäumt werden. Schade dass nicht auch das J und Ae auf diese Weise verziert erschien: wir würden dann recht sinnlich an die erste Wohnung und Gesellschaft des Erlösers erinnert worden seyn. Welche unverzeihliche Spielerey, in einer Zeit, wo die Kunst längst der Pflege eines Händel, Gluck, Haydn und Mozart genossen, und folglich in ihrer schönsten Blüthe dastehen sollte! Man will noch nicht begreifen, dass alle das der echten Musik unwerth ist, und der sinnlose Beyfall eines Einzelnen, dem oft die Natur schon bey der Geburt Sitz und Stimme auf dem Parnass versagt hat, verrückt dem schwankenden Künstler den Kopf und verleitet ihn,

wie ein Irrlicht, immer tiefer in den Moor der Verderbnis. Hr. Haser, (Satana) von dem man es am wenigsten erwarten sollte — benahm sich am bescheidensten und trug seine Partie richtig und prunklos vor. Hr. Woytischek sang diesmal Tenor, und zwar schulgerecht, und verdarb wenigstens nichts; doch wäre ihm zu rathen, beym Bass zu bleiben: die Anstrengung, die ihm die höhern Töne kosten, bestätigt diesen Rath vollkommen. — Auch Hr. Sandrim trug sein Oboe-Solo zu einer Tenor-Arie ziemlich brillant vor; nur in der Höhe versagte ihm das Instrument und distonirte ein wenig: dies wird der bescheidne Künstler gewiss selbst mit Missvergnügen bemerkt haben.

Diese parteylose Relation mag hinreichen, um darzuthun, ob die Tonkünstlergesellschaft die Forderungen erfülle, die jeder Gebildete an sie zu thun ein Recht hat, und ob sie durch Auswahl, so wie durch Ausführung musikalischer Werke dem Publikum, welches so edlen Antheil an ihr nimmt, hinlängliche Achtung beweise. — —

Jetzt auch noch einige Worte über unsre Tanzmusik zum diesjährigen Karneval; Tanzmusik ist ja eine Gattung, in welcher man uns von den ältesten bis auf die neuesten Zeiten eine Art Vorrang eingeräumt hat, und in der That auch eine Gattung, auf welche man nicht so vornehm herabsehen sollte, wie zuweilen geschiehet. Es bleibt doch immer und ewig eine sehr angenehme, sehr wohlthätig wirkende, und auch nicht so gar leichte Sache, um einen recht hübschen Tanz!

Es ist seit einigen Jahren zum stummen Gesetz geworden, die Kompositionen, die unsre Füsse in Bewegung setzen sollen, in einer Art von Ausstellung jener öffentlichen Kritik preis zu geben, wo vox populi als vox Dei entscheidet.

Noch nie wurden diese musikalischen Kampfplätze so häufig besucht, noch in keinem Jahre hatten die böhmischen Komponisten so reichlich für das Vergnügen der tanzlustigen Bewohner der Hauptstadt gesorgt, als diesmal, und wir werden schwerlich viel mehr, als ein Verzeichnis der Namen geben können, die in die Schranken traten.

Die erste Ausstellung geschah im Badsaale und brachte uns deutsche Tänze und Menuets von Hrn. F. D. Weber, die der anerkannten Verdienste dieses Tonkünstlers nicht unwerth waren; er hat mehr Kunst daran gewandt, als man gewöhnlich an Tänzen findet, und die Instrumentirung ist unverbesserlich; ein rauschender Beyfall ward ihm zu Theil. Nachher gab Hr. Wolanek Ländlertänze, die zwar minder entlehnt, als gewöhnlich, aber zu wenig glänzend waren, um nach Webers gehaltvoller Komposition mehr als getheilten Beyfall erhalten zu können.

Im Redoutensaale trat Hr. Stika mit Menuetten, deutschen Tänzen und Ländlern auf. Neuheit der Gedanken zeichnete sie eben nicht aus, aber die gute Instrumentation that Wirkung und die beyden ersten wurden angenommen. Hr. Ernest Schödel lieferte Menuets und Ländler, welche letztere als vorzüglich fussgerecht anerkannt wurden. Sie schmeicheln dem Gehör, und blieben stabil. Diesen folgten Ländler und Menuetts von Hrn. Woytischek, wovon die letztern ganz artig sind. Nachher trat ein junger Hebräer mit Menuetts u. deutschen Tänzen auf, und wurde beynahe ausgezischt; es lag zu sehr am Tage, dass die Krähe unter den Pfauen Federn gelesen hatte. Hr. Heinrich Schödl debütirte ziemlich larmend und wild mit Walzern, die nicht sehr harmonisch waren und nur Wenigen gefielen. Den Beschluss machten deutsche Tänze von Hrn. Wranitzki in Wien, die den Pragern die Palme schwerlich entreissen werden.

seinem Namen gedruckt habe, die er nicht, oder doch nicht so, wie sie erschienen wären, gedichtet habe. Besonders protestirt er feyerlich gegen Verse, worin von Despoten die Rede soy — vers, sagt er, que j'ai d'autant moins faits, que je ne crois point aux despotes, et que je trouve, que ceux, qui le sont, ont bien raison avec les hommes du temps, où nous avons vecu. Am Ende verspricht er noch eine komplette Sammlung seiner Romanzen, wie sie echt und aufrichtig zu haben sind. Die Poesien — oder wir möchten hier lieber auch im Deutschen sagen: die Verse — sind meistens sehr artig und nett; sind, den Gedanken, wie der Behandlung nach, von der ancienne cour. Ein Beyspiel wird das zeigen; und damit es den Lesern zugleich wohlgefalle, wählen wir, was uns selbst am besten gefallt:

Les trois Graces.

Vénus avoit perdu l'Amour,
pleurant elle cherchoit ses traces,
un veillard vers la fin du jour
lui dit: parlés-en aux trois Graces!

Elles vous le rameneront,
c'est le seul emploi de leur vie;
et plus que vous même elles ont
tous les secrets de la magie.

Avec un orgueil sans pareil
Venus est foible quand elle aime;
elle suivit donc ce conseil,
son fils lui revint le soir même.

Beauté! si votre amant s'en fuit,
ne vous pressez pas sur ses traces;
l'Amour court quand on le poursuit;
mais adressés vous aux trois Graces.

Hr. Kapellm. Righ. hat diese Texte wie ein Komponist von Einsicht, Gefühl und Geschmack behandelt; und ohngeachtet er die Gattung der eigentlichen französischen Romanze nicht genau gehalten, sondern sie mehr der italienischen Ariette genähert hat, doch auch dem Texte überall gehörig sein Recht wiederfahren lassen wollen. Wo nun in diesem nicht das Herz, sondern nur der Witz und die Sprache, wol gar die Redensart, dichtet: da musste nothwendig die Musik, wenn sie wirklich Musik zu diesen Versen seyn und nicht ganz fremdartige Dinge beymischen wollte, etwas kalt, gewöhnlich und im Allgemeinen hingehalten bleiben; wo hingegen das Gefühl zur Sprache kömmt und folglich der Komponist auf heimischen Boden festen Fuss fassen kann: da ist sie so schön geworden, als in den vorzüglichsten Stücken der frühern Righinischen Sammlungen. Am besten ist dem Komponisten auch hier das Schwermüthige, das edel, nicht schwächlich Trauernde gelungen; daher werden vornämlich die Stükke S. 9. und S. 15. wahrscheinlich bald Lieblinge aller derer werden, die zum Pianoforte mit Einsicht und Gefühl zu singen im Stande sind. Schade, dass der Raum nicht verstattet, wenigstens die erste dieser beyden Nummern hierherzusetzen! — Die Singstimme ist überall einfach, fliessend, leicht und doch über das Ganze entscheidend behandelt — wie denn kunst- und erfahrungsreiche Sänger zu schreiben pflegen; die durchaus obligate Violin ist schön, meistens ebenfalls melodios behandelt, und das Pianoforte hat, wo es der Text nur halbwege zuliess, bedeutende und gutgeführte Harmonieen. Der Stich ist gut, und das Werkchen überdies wohlfeil.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. II.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Febr. *Nr. II.* 1807.

Plan einer Lotterie,

durch welche die von dem in München verstorbenen königlich-baierschen Musik-Direktor Herrn Karl Kannabich hinterlassenen Musikalien ausgespielt werden sollen.

Diese Lotterie bestehet aus 200 Loosen, enthält 50 Gewinnste, und 150 Fehler, wie die weiter unten gesetzte Eintheilung der Gewinnste ausweiset.

Die Einlage für jedes Loos ist 2 fl. 24 kr., im 24 Guldenfuss.

Die Ziehung geschieht in München den 5ten März 1807. im Beyseyn des königlich-baierischen Kapellmeisters Herrn Danzi, und des königlich-baierischen Musik-Direktors Herrn Franzl, welche auch die Vertheilung der Loose besorgen.

Die Herren Vertheiler der Loose oder auch die den unterzeichneten allenfalls bekannten Selbstinteressenten, welchen ein Gewinn zufällt, werden gleich nach der Ziehung davon in Kenntnis gesetzt, um diesen Gewinn gegen Zurückgabe des Original-Looses in Empfang nehmen zu lassen.

Die gewinnenden Loose sind nur bis zum 5ten Junius 1807, folglich 3 Monate nach der Ziehung gültig.

Die Eintheilung der Gewinnste ist folgende:

Nro.	1.	17 Sinfonieen, von Haydn, in Partitur	22 fl. — kr.
—	2.	Die Oper Don Juan, von Mozart, in Partitur	11 fl. — —
—	3.	Requiem, von Mozart, in Partitur	5 fl. — —
—	4.	Das Alexanderfest, von Händel, in Partitur	11 fl. — —
—	5.	Messias, von Händel, in Partitur	11 fl. — —
—	6.	Das Freudenfest, Cantate, von Danzi, in Partitur	4 fl. 36 —
—	7.	Die sieben Worte, von Haydn, in Partitur	3 fl. 36 —
—	8.	6 Quartetten, von Haydn, in Partitur	6 fl. — —
—	8.	Gedächtnisfeyer, von Kannabich, Miserere, von Vogler, und Salve Regina, von Pergolese, in Partitur	6 fl. — —
—	10.	Romeo e Giulietta, von Zingarelli, in Partitur	22 fl. — —
—	11.	Sammlung verschiedener Kirchenstücke im Klavierauszug.	11 fl. — —
—	12.	Die Gefangene, von Cherubini, im Klavierauszug	3 fl. — —
—	13.	Cosi fan tutte, von Mozart, im Klavierauszug	10 fl. — —
—	14.	Clemenza di Tito, von Mozart, im Klavierauszug	3 fl. — —
—	15.	4 Cahiers Klaviersonaten, von Mozart	7 fl. — —
—	16.	4 detti	7 fl. — —
—	17.	4 detti	7 fl. — —
—	18.	3 detti	6 fl. — —
—	19.	3 Klavier-Konzerte, von Mozart	5 fl. — —
			163 fl. 12 kr.

		Transport 165 fl. 12 kr.
Nro. 20.	3 Klavier-Konzerte, von Mozart	5 fl. — kr.
— 21.	3 detti	5 fl. 24 —
— 22.	4 detti	7 fl. — —
— 23.	Verschiedene Klaviersonaten, von Haydn	6 fl. — —
— 24.	Musikalische Kunstwerke im strengen Stil, 16 Hefte	16 fl. — —
— 25.	Sammlung von Klaviersonaten, von Steibelt und Riegel	12 fl. — —
— 26.	Etudes, von Kramer, 2 Klavierkonzerte, von Steibelt und Kramer	17 fl. — —
— 27.	3 Klavierkonzerte und 4 Sonaten, von Riegel, 3 Harfensonaten v. Nadermann	18 fl. — —
— 28.	Sammlung von Klavierstücken, von verschiedenen Meistern	10 fl. — —
— 29.	Verschiedene italienische und französische Singstücke	16 fl. — —
— 30.	Gedächtnisfeyer von Kannabich in Partitur, und verschiedene italienische und französische Singstücke von mehreren Meistern	8 fl. — —
— 31.	detti, detti	8 fl. — —
— 32.	detti, nebst vier Romanzen, von Nadermann	10 fl. — —
— 33.	detti, detti	10 fl. — —
— 34.	detti, detti, ohne Gedächtnisfeyer	8 fl. — —
— 35.	2 Concertante, von Kreuzer	15 fl. — —
— 36.	7 Violin-Konzerte von verschiedenen Meistern	6 fl. — —
— 37.	11 Violin-Konzerte von verschiedenen Meistern	26 fl. — —
— 38.	8 detti	20 fl. — —
— 39.	6 detti	16 fl. — —
— 40.	Sinfonie-Concertante, von Pleyel, 2 Violin- und Viola-Duetten von Mozart	9 fl. — —
— 41.	6 Violin-Quartetten, von Haydn	5 fl. — —
— 42.	6 Violin-Quartetten, von Mozart	6 fl. — —
— 43.	12 Violin-Quartetten, von Haydn	12 fl. — —
— 44.	6 Violin-Quartetten, von Wolfl und Viotti	5 fl. 24 kr.
— 45.	12 Violin-Quartetten, von verschiedenen Meistern	9 fl. — —
— 46.	12 Violin-Quartetten, von Haydn	9 fl. — —
— 47.	6 Violin-Quartetten, von Haydn	6 fl. — —
— 48.	6 Violin-Quartetten, von Mozart	9 fl. — —
— 49.	8 Quartetten, von Kreuzer, Rode und Mozart	8 fl. — —
— 50.	7 Violin-Trios, von Rolla, Libon und Mozart	9 fl. — —
	50 Gewinnste betragen die Summe von	480 fl. — —
	200 Loose, das Loos zu 2 fl. 24 kr. betragen die Summe von	480 fl. — —

München am 1. Nov. 1806.

Franz Danzi, königlich-baierischer Kapellmeister.
F. Fraenzl, königlich-baierischer Musik-Direktor.

Anmerkung.

Wenn Rezensent meiner im 9ten Stücke dieses Jahrgangs der Musikalischen Zeitung angeführten Sonatine der Meinung ist, dass dieselbe für Schüler — für welche sie eben auch nur, wie schon aus dem beygemerkten Fingersatze zu ersehen, bestimmt ist — „wirklich brauchbar" gefunden werden möchte; so begreife ich nicht, was ihn am Ende zu dem Ausfalle bewogen hat! — Er schreibe eine bessere, und ich will ihm öffentlich meinen Dank dafür bekennen, indem es noch immer an zweckmässigen leichten Sonatinen für den ersten Unterricht fehlt: Es ist aber schwerer eine leichte als eine schwere Sonate zu komponiren. Ich bin sicher, dass die meisten Musiklehrer darin mit mir einig sind, und denen, die glauben, sich dieser Sonatine beym Unterrichte mit Nutzen bedienen zu können, bemerke ich hierbey noch, dass ausser ihr noch zwey andere bey dem nämlichen Verleger erschienen sind.

H. C. Steup.

Amsterdam d. 11. Jan. 1807.

Antwort.

Dass Hrn. St.s Sonatine richtig beurtheilt worden, erkennet er selbst. Der bekannte Vers zum Schluss meiner Anzeige ist kein Ausfall, sondern nur ein Einfall! Hätte ich geglaubt, er könne Hrn. St. nachtheilig oder auch nur ärgerlich seyn, so hätte ich ihn bey mir behalten, denn ich achte Hrn. St. und seine Bemühungen um die Kunst. Diese Erklärung wird ihm genügen; ich aber gebe sie ohne besondere Veranlassung und gern.

d. Red.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitk. u. Hartelschen Musikhandl. erschienen sind.

Dussek, J. L., 3 Quatuors p. 2 Vls. Vla. et Vlle. Op. 60. No. 1. 2. 3. à 1 thl. 8 gr.

Haydn, J., 83me et dernier Quatuor p. 2 Vls, Vla et Vlle. 16 gr.

Heine, F., Ouverture à gr. Orch. Op. 12. 1 thl.

Krentzer, P., Menuet de Don Juan varié p. le Vlon av. acc. de Vlle. 8 gr.

— — 12 Variations pour le Violon av. acc. de Vlle sur l'air. Die Milch ist gesünder etc. 6 gr.

— — Pot-Pourri p. un Violon av. acc. d'un second Vlon et Basse. 8 gr.

Mozart, W. A., 3 Quatuors p. 2 Vls., Vla et Vlle. Cah. 4. 2 thl.

Nisle, J., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 13. 16 gr.

Weber, Variations p. Violoncelle avec accomp. de Guitarre. 8 gr.

Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon av. acc. de Vcelle. Op. 21. 1 thl.

— — 3 Duos p. Flute et Viol. Op. 23. 1 thl.

— — 24 pet. pièces p. 2 Flutes. Op. 25. Cah. 1. 12 gr.

— — 18 pet. pieces p. 2 Fl. d'une difficulté progressive. Op. 24. Cah. 2. 1 thl.

Harder, A., Klotar; Romanze v. Kind; mit Guitarrebegleitung. 4 gr.

Haydn, J., Orpheus et Euridice, Klavierauszug (ital. et deutscher Text.) 2 thl. 12 gr.

— — der schlaue Pudel für Gesang mit Klavierbegleitung. 3 gr.

— — Arie: Ja in dem Himmel etc. 4 gr.

Cramer, J. B., 2 Sonates p. le Pianof. av. Violon ou Flute. Op. 31. No. 1. 2. 18 gr.

— — Sonate p. Pianof. Op. 51. No. 3. 12 gr.

— — Notturno p. le Pianof. av. acc. d'un Violon et Vlle. Op. 52. 12 gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. Op. 37. 1 thl. 16 gr.

— — 4me Concerto p. le Pianof. Op. 58. 2 thl. 8 gr.

Dussek, J. L., gr. Sonate p. Pf. à 4ms. Op. 32. 1 thl.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. acc. d'une Flute et Violon. Op. 51. 1 thl. 12 gr.

— — La Chasse p. Pianof. 8 gr.

Louis Ferdinand Prince de Prussse, Quintetto p. Pianoforte av. 2 Violons, Alto et Basso. 2 thl. 12 gr.

— — Trio pour Pf, av. Vlon et Vlle. Op. 2. 2 thl.

— — Dito Dito Dito Op. 3. 2 thl.

— — Andante p. Pf. av. Vlon, Vla et Vlle Op. 4. 1 thl. 8 gr.

— — Quatuor p. Pf. av. Vlon, Vla et Vlle. Op. 5. 2 thl. 12 gr.

— — Dito Dito Dito Op. 6. 2 thl. 12 gr.

Nisle, J., Siciliano av. Variations pour Pianoforte. Op. 11. 6 gr.

— — Marche p. Pianoforte. Op. 13. 6 gr.

— — Andante av. Var. p. Pianof. Op. 15. 8 gr.

Riem, W. F., petits études de difficulté progressive p. le Pianof. dans tous les tons majeurs et mineurs. Cah. 1. 16 gr.

— — 12 Ecossoises p. Pf. No. 2. 8 gr.

Schulze, C., 6 Marches theatrales p. Pianoforte. à 4 mains. L. 1. 12 gr.

Steibelt, D., 3 Rondeaux p. Pianof. Liv. 1. 12 gr.

Steibelt, D., Polonoise favorite arr. en Rondeau pour Pianoforte. 4 gr.

— — — de Viotti varié p. Pf. 8 gr.

— — Variations Liv. 1. 12 gr.

— — Fantaisie militaire p. Pf. No. 1. 12 gr.

— — Dito Dito — 2. 16 gr.

— — 2 gr. Sonates p. le Pianof. av. acc. d'un Violon. Op. 27. 2 thl.

— — 3 Sonates p. Pianof. Op. 41. 16 gr.

— — 3 Dito p. Pf. av. accomp. de Violon ad libitum. Op. 56. 1 thl.

— — Sonate p. Pf. av. Vlon ad libit. Op. 59. 12 gr.

— — 2 Sonates p. Pf. avec Violon et Vlle. Op. 61. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Sonatines p. Pf. Op. 62. 12 gr.

— — gr. Sonate p. Pf. Op. 64. 1 thl. 8 gr.

Wölfl, J., 3 Sonates p. Pf. Op. 55. 1 thl. 12 gr.

Fischer, M. G., 12 Orgelstücke verschiedner Art. Op. 10. 2ter Heft. 18 gr.

Vierling, 48 leichte Choralvorspiele. 3 Hefte à 16 gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Himmel, Ouv. a. Fanchon f. 2 Flöten eingerichtet v. H. F. Müller. 8 gr.

Kreith, Ch., 6 Variations p. Flute Op. 82. 4 gr.

Reveille Turc p. la Flute. 4 gr.

Teimer, Marsch a. d. Oper. Graf Armand od. die Tage der Gefahr f. 2 Flöten. 6 gr.

Hirsch, L., 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 6. 1 thl. 16 gr.

Amon, J., 3 Quatuors p. Flute, Violon, Alto et Violoncelle concertans. Op. 12. 2 thl. 8 gr.

André, A., 2 Duos arr. p. 2 Flutes p. Arnold. 1 thl. 8 gr.

Krommer, 3 Duos p. Vlon. Op. 2. arr. p. 2 Flutes p. A. Andre. 1te Sammlg. 1 thl. 8 gr.

Devienne, F., nouv. Methode p. la Flute (franz. und deutsch) 5 thl.

Löwe, H., Notturno p. 2 Flutes, 2 Altos, 2 Cors, Basson et Basse. Op. 5. 1 thl. 8 gr.

Lessel, F., 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 1. 1 thl. 12 gr.

Köhler, H., Sonatines très faciles p. 2 Flutes. Op. 32. 1 thl.

Mozart, W. A., gr. Duo p. 2 Flutes. Op. 76. 19 gr.

Schneider, G. A., 6 Duos p. 2 Flutes. Op. 21. Liv. 1. 2. à 1 thl. 8 gr.

Gaude, Thême avec 13 Variations p. Flute av. accomp. de Violoncelle. Op. 3. 12 gr.

Haydn, Jos., 6 Quatuors p. la Flute, Vlon, Alto et Vlle. Op. 106. Liv. 1. 2. à 2 thl. 4 gr.

Barmann, J. F., 3 Quatuors p. Flute, Violon, Viola et Vlle. Op. 13. 1 thl. 12 gr.

Schneider, G. A., Quintuor p. Flute, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 37. 20 gr.

Pössinger, F. A., Quintetto p. Flauto. Vlino due Viole e Basso. Op. 17. 1 thl. 4 gr.

Yaniewicz, F., Concerto p. Flute principale. 2 thl. 6 gr.

Gianella, 1er Concerto p. la Flute. 2 thl.

Eler, 3 Trios p. Flute, Clar. et Basson. Op. 9. 2 thl.

Gebauer, F. R., 3 Trios conc. p. Flute, Clarin. et Basson. Op. 29. 2 thl.

— — 3 Trios p. les mêmes instrum. Op. 32. 2 thl. 6 gr.

Fabre d'Olivet, 3 Quatuors faciles et agreables p. 2 Flutes, Alto et Vlle. Op. 1. 2 thl.

Pleyel, J., 3 Trios conc. p. Flute Violon et Vlle. Liv. 1. 2 thl. 6 gr.

Krasinsky, 6 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 23. Liv. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.

Gianella, I., Duo très facile p. Flute et Harpe. Op. 3. 18 gr.

Pleyel, J. 3 Trios concert. p. Flute, Clarinette et Basson. Liv. 1. 2 thl. 6 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Febr. Nº. 20. 1807.

Vaterlandshymne für die Sachsen.

Erster Halbchor.

Grün sind die Tempel von festlichen Palmen.
Naht euch, Sachsen, Hand in Hand!

Zweyter Halbchor.

Kommt aus Palläsien, und Hütten von Halmen,
Kommet, euch rufet das Vaterland!

Ganzer Chor.

Seht, wie strahlt ihm der Kranz in dem Haare!
Auf, es ruft euch zu seinem Altare,
Sachsen, euer Vaterland.

Erster Halbchor. (Choralmässig)

Neu verjüngt erstand
Das Vaterland.

Zweyter Halbchor. (Choralmässig)

Ein neuer Zeiten-Flug, von Gott gesandt,
Beginnt dem Vaterland.

Ganzer Chor. (Choralmässig)

Mit neuem Kranz im lichtgeschmückten Haare,
Ruft es Euch zu seinem Altare.

Erster Halbchor.

Kommt aus Palläsien, und Hütten von Halmen!

Zweyter Halbchor.

Naht euch Sachsen, Hand in Hand.

Ganzer Chor.

Umschlingt Euch alle vor seinem Altare!

Grün sind die Tempel von festlichen Palmen,
Naht Euch, Sachsen, Hand in Hand!
Erneut in Gott geweihten Psalmen
Der Treue Schwur dem Vaterland.

Arie. Bass.

Wie auf der Jugend goldne Träume
Der ernste Mann zurücke blickt,
Durchschaun wir lange Zeitenräume,
Wo du uns, Vaterland, beglückt,
Wo uns das Lispeln deiner Friedenshäume,
Fern von dem Sturm der Welt, entzückt!

Diskant.

In unserm Thal, auf unsern Rebenhügeln
Da weilte die Freude gern.
Sie kam, in dem Morgenroth, im Bache sich zu spiegeln,
Und pflanzte von süssen Früchten den Kern.
In Wogen, gleich dem Meere,
Umwallte die Segensschwere,
Für uns sich vergoldende Aehre
Unsre friedlichen Auen.
Und unser war das Feld. Wir durften es im Vertrauen
Auf den, der oben waltet, bauen.

Tenor.

Längs dem Schatten unsrer Mauern
Wohnte Bürgerfleiss in Wohnungen der Ruh,
Und Genüsse, welche dauern,
Führte uns sein reges Leben zu.

Vereinend sich mit uns, dem dürftigen Menschenleben,
Der Menschenwürde heitern Glanz zu geben.

Duett.

Diskant. Tenor.

Deine Hügel und regsamen Thale
Grüssen wir dankend, o Vaterland.

Tenor.

Früchte trugst du in goldener Schaale,

Diskant.

Blüten entträufelten deiner Hand.

A 2. So hast du deiner Kinder Herz dir zugewandt.

Alt.

Zwischen der Rosenknospe Gesträuchen
Rollte der Quell an des Hügels Hang.
Spielen durft' er und hüpfen und schleichen,
Und sein Rieseln war Gesang.
Bald führt ihn ein breiter Bette
Längs der Weltgebirge Kette,
Fern erzogne Brüder nahn,
Ihn gesellig zu umfahn,
Und auf wechselreicher Bahn
Vorwärts rauschend, mit den Brüdern um die Wette,
Tritt er seine grosse Reise an,
Und vom fernen, ewgen Ocean,
In dem mit fremden Wonnen, fremden Kummern
Noch aller Zukunft Sonnen schlummern,
Wehn ihm grauenvolle Ahnungen heran.

Bass.

Unserer Jugend Stunden vergleiten,
Jeden treibt es nach dem weiten
Schauplatz, wo die Kräfte streiten,
Aus der sorglos einsamen Ruh
Jeden der Welt sein Schicksal zu.
Räthselvoller Stimmen Hall
Fordert zu Thaten das Leben ins All,
Dass im ew'gen Heiligthume
Töne seines Namens Schall,
Und der Gegenwart liebliche Blume,
Welche die Aue der Kindheit geschmückt,
Wird vom Heldenschritt zum Ruhme
Rasch entblättert und zerknickt.
In dunkler Ferne liegen die Ziele,
Für der Menschheit rastlos Thun.
Nie entwirrt sich das Knäuel der Gewühle.
Nimmer darf der Weltgeist ruhn.
Denn ein dunket ernst begonnen Zauberwort
Wälzt die Zeit gewaltsam fort,
Zieht die Geschlechter an Einem Ringe,
Auf dass jedes sich, an seinem Ort,
Eng und enger in der Menschheit Kette schlinge,
Harrend, was der neue Weltenmorgen bringe.

Chor.

Aus der Ruhe langem Schlummer,
Sachsen, seyd auch Ihr erwacht,
Getrollen von der neuen Sterne Wundermacht.
(Choralmässig).
Ihr theiltet brüderlich der Menschheit Mühn und Kummer,
Und ihres Schicksals ahnungsvolle Nacht.

Quartett.

Bass.

Hört ihr — rund um Todesdonner rollen?
Verkünden sie, dass uns des Schicksals Sterne grollen,
Verkünden sie uns Untergang?

Alt.

Das Schwerdt ist, neugestählet, in der Welt geboren.
Nah und näher klirrts heran zu unsern Thoren —
Allen Völkern gilt der dumpfe Trommelklang.

Tenor.

Bleiche Furcht schleicht in den Mauern.

Diskant.

Unsre öden Felder trauern.

Tenor. Diskant. A. 2.

Unter Todesdonnern, Todesschauern
Sit der Mord auf sie die Eisensaat.
Zum Blutstrom ward der Menschheit Pfad,
Der ufenlos in unsre Fluren trat.

Bass.

Bindet der blutigen Ernte Garben!
Hebet den Helden, die kämpften und starben

Alt.

Fernher kamen die Krieger zu kriegen.
Lasset friedlich beystammen sie liegen.
Es sühnet den Zwist das friedliche Grab.

Vier Stimmen. (Canonmässig.)

Was schlangst du, Vaterland, Cypressen um dein Haupt?
Was folgen deinem Trauerschritt der Klage Töne?
Hat das Schicksal dir auch deine Söhne
Und dein Füllhorn dir geraubt?
Deine Ströme hinauf, hinab
Wardst auch du ein grosses Menschengrab?

Bass.

Preiset den Gott, der das Schicksal lenkt!
Warnend sandt er seine Donner, uns zu wecken.
Neu hat er den Blick der Gnad auf uns gesenkt,
Und fernhin donnerad zog die Nacht der Schrecken.

Chor.

Preiset etc.

Bass.

In düstrer Stunde der Gefahren,
Tief in des Völkeraufruhrs Nacht,
Gab Gott, der Herr der Heeresscharen,
Den Keim der neuen Schöpfung zu bewahren,
Einem Krieger, der am Thor des Weltenschicksals wacht,
Der Entscheidung Wort und Macht.

In Todesflammen, von den Völkern angefacht,
Steht kalt und herrschend Er, den Blick auf fernen Zukunft,
Entwirrend das Gewirr des Weltlaufs und der Schlacht,
Mit unerschütterlem und traurig ernstem Willen
Muss er des Schicksals strengen Spruch erfüllen.

Arie.

Er winkt, und seine Adler fliegen,
Von ihm gelehnt, zu kommen und zu siegen,
Hoch über Strom und Meer und Alpenwand.
Wo sie im Aetherglanz sich wiegen,
Da beugt bezwungen sich das Land.

Ihr, Völker, zittert nicht vor seinem Kriegerwagen.
Hoch schwebet über ihm die unsichtbare Hand!
Soll einst durch ihn der Welt ein neuer Morgen tagen,
Wird er das Schwert im Dienst der Menschheit tragen,
So zeugts die Nachwelt noch: Er war von Gott gesandt! (bis)

Alt.

Er wills. Die Nachwelt soll ihm zeugen.
Zu die auch kam er, zeug es, Vaterland!
Er kam mit Schwert und Oelzweig in der Hand.
Rings herrschte der Erwartung banges Schweigen,
Es ging sein Schritt durch Feindes Blut,
Und er erschien uns gross — und er erschien uns gut.
Er ehrte, Sachsen, Euern unschuldsvollen Muth,
Er ehrte eures Friedrich Augusts reines Herz,
Und Friedrich Augusts Blick, gerichtet himmelwärts,
Drum reicht er friedlich ihm die Hand zum Bunde,
Und über der Vereinung heil'ge Stunde
Flieht Segen Ein Gebet aus aller Sachsen Munde:

Eine Stimme:

(ersten — gleichstimmig).

Heil, Friedrich August, Heil!
O du, für dessen Namen
Uns schon zu unsrer Wiege
Die Väter beten lehrten!
Dein Name scheucht die Kriege,
Giebt Frieden, gleich dem Siege,
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
Du dessen hehren Namen
Die Kriegesdonner ehrten,
Die Tod uns drohend, kamen.
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
Den wir zum Schutzgeist wählen,
Du wirst die Thränen zählen,
Sie trocknen und sie stillen,

Mit deinem Loos vereinte!
Heil, Friedrich August, Heil! —

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
An Gott glaubt deine Seele,
An einen höchsten Willen!
Vor einem höchsten Willen
Beugst gern du deine Seele,
Als Mensch ihn zu erfüllen.
Auf dass der Fürst nicht fehle,
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil! Friedrich August, Heil!
Dich grüsst mit einem Namen
Dein Volk, den wenig führten,
Auf welche Kronen kamen,
Und die die Welt regierten,
Heil, dem Gerechten, Heil!
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc. dem Gerechten etc.

Eine Stimme:

Gott auf dem höchsten Throne,
Du kanntest seine Seele,
Du gabst ihm eine Krone.
Sie gleich in reinem Glanze,
Nie drückend seine Seele,
Der Freude schönstem Kranze.
An diesem heilgen Kranze
Blüh' hell, in ew'ger Jugend,
Des Glückes goldne Blume,
Die Blüthe jeder Tugend,
Genegnet von dem Ruhme.
Heil, Friedrich August, Heil!

Chor. Heil etc.

Eine Stimme:

Heil, Friedrich August, Heil!
Das Bild von goldnen Zeiten
Soll, in der Nachwelt Kunde,
Dein heilig Bild begleiten.
Der Gute, der Gerechte,
Lebt in der Enkel Munde.
Heil dir, und dem Geschlechte,
Umgiebt dein Haus zu schmücken,
Ihr, die, dich zu beglücken,
Dein ward zu ewgem Bunde,
Der hohen Fürstin Heil!
Und Ihr, der Mutter Bilde,
So gleich an hoher Milde,
Der Königstochter Heil!
Heil unserm König Heil,
Und all den Seinen Heil!

Chor. Heil ein.

Bass.

O Vaterland, verklärt in Friedrich Augusts Bilde,
Erschienst du uns in friedlicher Gestalt,
Doch wenn an uns dein Aufruf schallt,
So stehn auch wir im ehrnen Gefilde,
Wo bey der Donner Schlag des Lebens Ton verhallt.
Viel edler Menschen Gräber trägst du, Vaterland,
Und unsre Väter ruh'n in deinem Schooss.
Grad war ihr Herz, ihr Blick zu Gott gewandt,
An Glauben, Muth und freiem Sinn sie gross.
Das Erbe solcher Ahnen
Kamst du in unsre Hand.
Oft schwebt noch von den Sternenbahnen
Ihr Geist herab, und wohnt in deinen Kreis gebannt.
Drum sammeln wir uns gern zu deinen Fahnen,
Und lassen nie von dir, o Vaterland.

Schlusschor.

Kränzet die Tempel mit festlichen Palmen!
Sammelt Euch, Sachsen, um Euren Altar!
Kommt aus Pallästen und Hütten von Halmen,
Strömet zusammen in Eine Schaar.
Das Vaterland ruft Euch zu seinem Altar! —

Erster Halbchor.

Unsers Schicksals Sterne grollten,
Rundum Todesdonner rollten,
Rundum stand der Kriegswolken Schaar —

Zweyter Halbchor.

Da wandelt in Jubel sich um die Gefahr.

Ganzer Chor.

Unserem Fürsten ist heilig das Jahr,
Bracht' in der Krone den Frieden ihm dar.

Choral.

Dem Vater der Sachsen heiligt das Jahr!
Es brachte die Rettung der Kinder ihm dar.

Ganzer Chor.

Grüsst es in froh sich ergiessenden Psalmen!

C. A. H. Clodius.

NACHRICHTEN.

Frankfurt a. M. d. 12ten Jan. Sie haben von mir lange keine Nachrichten bekommen — aus dem sehr natürlichen Grunde: weil ich Ihnen keine zu geben wusste. Die Opern, welche unterdessen hier neu aufs Theater gekommen sind, anzuzeigen — damit hatte es keine Eil, besonders da sie alle, mehr oder weniger, schon von andern Theatern bekannt sind. Hier nur einige: Madchenlist (Così fan tutte) von Mozart; Faniska von Cherubini; Gulistan von Daleyrac; und Romeo und Julie von Zingarelli. Da die meisten Ihrer Leser diese Stücke schon kennen, bleibt mir nur wenig übrig, ausser das Urtheil der Frankfurter, so wie es sich im Allgemeinen äussert, zu referiren. Così fan tutte gefiel gleich bey der ersten Aufführung so allgemein, wie diese vortreffliche Musik überall noch lange gefallen wird. Faniska gefiel bey der ersten Aufführung nicht so allgemein; bey den folgenden aber immer mehr, und jetzt wird sie von keinem wahren Musikliebhaber verstimmt. Gulistan spricht das Publikum nicht so an, u. man besucht sie nur, um in die Oper zu gehen. Von Romeo und Julie zu sprechen, finde ich sogleich besondere Gelegenheit.

Dem. Schmalz, diese grosse Sängerin, Sie erhielt als solche den ausgezeichnetsten Beyfall. In Romeo und Julie trat sie als Romeo auf, und ich glaube nur darum wurde jene Oper einigemal noch einander gern gesehen, und besonders von denen gern gesehen, die Gesang — hohern Gesang — vorzüglich lieben und auch wol etwas davon verstehen! Diese fanden denn da ihre Einbildungskraft vollkommen befriedigt; viel mehr aber schwerlich.

Künstler-Konzerte haben wir diesen Winter nur einige gehabt, von denen ich Ihnen kaum mehr als die Ankündigungen geben kann; denn die Sangerinnen u. Virtuosen, die man da zu hören bekam, kennen Sie grösstentheils schon langst, oder aus meinen frühern Berichten; und ich fand sie unverandert.

Am 28sten Nov. vor. Jahres gab nämlich Hr. Franz Heroux Konzert, in welchem er uns folgende Stücke zu hören gab: Sinfonie von Krommer; Arie von Simon Mayr; (von einer jungen Liebhaberin mit ungemein schöner Stimme, Dem. Diez, gesungen,) Konzertante für zwey Violinen, von den Gebrüdern Heroux, den Sohnen des Hrn. Franz H., gespielt, (der jüngere machte damit den ersten Versuch, als Konzertspieler öffentlich aufzutreten;) Ouvertüre von Bojeldieu, Violinkonzert von Rode, (a moll) von Hrn. Karl Heroux gespielt; Duett von Haydn, aus der Schöpfung, von zwey Liebhabern gesungen, (Dem. Diez und Hrn. Lange).

Am 10ten Dec. gab Mad. Urspruch Konzert. Wir hörten in demselben: Sinfonie von Haydn; Scene und Rondo von Salieri, (von Mad. Urspruch gesungen,) Violin-Konzert von Spohr, (von Hrn. Baldenecker gespielt.) Duett von Nasolini, (v. Mad.

ist erst seit kurzer Zeit bey dem hiesigen Theater engagirt; früher war er bey dem verstorbnen Bernard in Offenbach. Die Theater-Direktion hat an ihm eine Acquisition gemacht, die sie und alle Frankfurter Musikfreunde freuen muss. Mad. Lange u. Ursprung sangen noch ein Duett von Fioravanti, und Hr. Boucher, ein reisender Virtuos, spielte Var. und Rondo auf der Violin. Von ihm in der Folge mehr. Zum Schluss sang Hr. Berger einige Lieder, mit der Guitarre begleitet.

Am ersten Weihnachtsfeyertage wurde zum Besten des Theater-Pensions-Fonds im Schauspielhause Mozarts Idomeneus als Konzert aufgeführt. Das Auditorium war sehr klein, und die Aufführung leidlich, aber keineswegs ausgezeichnet.

Das grosse Liebhaber-Konzert ist auch wieder im Gange, und hat in seiner Einrichtung einige Veränderungen getroffen, durch die wir mehr als vorher erwarten zu dürfen berechtigt sind. Hr. Musikdir. Schmitt dirigirt nun die Musik, und noch mehrere Künstler von Profession sind dabey angestellt. Bey den bisher gehaltenen Versammlungen zeigten auch die Mitglieder viel Theilnahme, so dass man nach allen diesen Auspicien der Anstalt ein dauerhaftes Gedeihen versprechen kann. Wenn es erst noch eines Beweises bedürfte, dass sich die biedern Frankfurter gern für alles Gute und Schöne interessiren, und dass besonders Sinn und Liebe für Musik hier fast allgemein ist: so könnte diese Anstalt zu solchem Beweise dienen.

Am 31sten Dec. gab der vorhin genannte Hr. Boucher, erster Violinist in der Königl. Kapelle zu Madrit, ein Konzert. Ueber die Stücke, die wir, ausser denen von Hrn. B., hörten, kein Wort, und über diesen Virtuosen selbst, nur wenige Worte. auch von ihm komponirt war. Die Komposition entsprach ganz seiner Art zu spielen, und in dieser ist er ein wahrer Antipode der sogenannten grossen Pariser Schule; in seiner Spielart ist er aber ausserordentlich schätzenswerth. Mit der grössten Leichtigkeit trägt er die seltensten Schwierigkeiten in unglaublicher Geschwindigkeit vor, und so, dass man sie ziemlich bestimmt, aber auch gern hört. Er ahnelt im Ganzen in seiner Art zu spielen, dem, bis vor einigen Jahren sehr bekannten Violinisten Jakob Scheller am meisten, und, wie dieser, übersättigt auch er bald die Zuhörer.

Hr. Berger, erster Tenorist bey der hiesigen Bühne, verlässt das hiesige Theater; an seine Stelle kommt Hr. Brandt, der auch schon hier ist, und am 4ten Jan. zum ersten Mal auftrat. Er wählte die Rolle des jungen Schweizers Simon, in der Oper: Rosette, das Schweizermadchen, mit Musik v. Bierey. Sie kennen diese Oper, und durch Sie kennen sie die Leser auch. Wir sahen sie bey dieser Gelegenheit zum erstenmal, und fanden, wie gut begründet Ihre Bemerkungen darüber im 30sten Stück des vorig. Jahrgangs Ihrer Zeit. sind. Hier gefiel Rosette ziemlich, so wie auch Hr. Brandt; doch war diese seine Rolle zu wenig zu einem ersten Auftreten eines ersten Tenoristen geeignet. Hätte Hr. Brandt die eines Achilles, eines Titus (wenn er den Sextus im Spiel nicht zu erreichen sich getraute,) oder eine ähnliche gewählt, er würde, aus leicht begreiflichen Ursachen, allgemein und ganz gefallen haben.

Am 12ten Jan. wurde ich sehr überrascht, als man mich in ein Liebhaberkonzert führte, das eine Gesellschaft Juden errichtet hat. Ich fand da nicht nur eine sehr zahlreiche Versammlung von Personen beyderley Geschlechts aus den reichsten Judenfamilien; sondern wurde auch mit sich-

Ueber die Einrichtung dieses Konzerts sage ich noch nichts, weil ich selbst davon nicht ganz unterrichtet bin; man hat aber auch nur erst dies eine gehalten. Ich nehme so wenig Anstand Ihnen zu nennen, was von Liebhabern, die sich besonders hören liessen, gegeben wurde, als diese Liebhaber selbst anzuführen, da ihnen die Sache ja Ehre macht! Ich werde darauf achten, ob sie ihre Kunst wirklich genug schätzen und lieben, um auch künftig ein unparteyisches Urtheil über ihre Produktionen hier vernehmen zu wollen. — Hr. Gerson spielte ein Violin-Konzert; Hr. Reis (14 Jahr alt) spielte ein Klavier-Konzert von Ammon; Hr. Schweger, (aus Amsterdam) spielte ein Violin-Konzert von Franzl, (E dur) und zum Schluss spielten Hr. Gerson und Hr. Reis die Konzertante aus E dur für Klavier und Violin von Pleyel.

Das ganze Konzert machte mir, so wie andern Anwesenden, sehr viel Vergnügen; und mit Verlangen sehen wir der Fortsetzung entgegen. Es ist für uns Frankfurter auch darum um so interessanter, da es das erste Liebhaber-Konzert in so grosser Form ist, das unter der jüdischen Nation hier besteht.

Leipzig. Den 27sten Jan. gab Mad. Lefevre, Sängerin vom Hessischen Hoftheater, Konzert, und sang drey betrachtliche und schwierige Scenen von Weigl, Mozart und Par. Ihre Stimme ist eigentlich ein starker, voller Contr' Alt, und hätte sie sie zu diesem ganz ausbilden wollen (oder können); sie würde ausgezeichnet geworden seyn. So aber zwingt sie sich, wie andere ihr ähnliche Sängerinnen, auch eine beträchtliche Höhe ab, — muss es je Gleichung jener beyden Register, ja auch das unmerkliche Uebergehen von einem in das andere nicht. Im Ausdruck zeigte sie Lebhaftigkeit der Empfindung und einen richtigen Sinn für das, was sie sang. Ihre Passagen und andere Bravourstücke können auf einem Theater von mittler Güte gefallen; für das Konzert haben sie aber zu wenig Precision, Ausarbeitung, Anmuth. Wir wünschen, dass sie anderwärts mehr Unterstützung finden möge, als hier geschahe.

Recension.

Concerto pour le Basson avec accompagnement de l'Orchestre par W. G. Fischer, Directeur de Musique à Erfurt. Oeuv. 8. A Leips. chez Breitk. et Hartel. (Pr. 1 thl. 12 gr.).

Je seltner Kompositionen für Blasinstrumente gefunden werden, welche, indem sie die besondern Eigenheiten oder den mechanischen Theil derselben bezwecken und dem Spielenden Mittel an die Hand geben, sein Instrument mit Vortheil glänzen zu lassen, zugleich auch dem Zuhörer keine leeren, gehaltlosen Musikstücke, denen man es gleich ansieht, sie seyen nur der Solostimme wegen da, vorführen: um so erfreulicher ist die Erscheinung dieses Konzerts, das einmal wieder etwas wahrhaft Gutes, gleich zweckmässig als grössere Komposition, an sich betrachtet, gleich passend für die mechanische Struktur des Fagotts, und gleich vortheilhaft für seine ästhetischen Vorzüge, dem Virtuosen darbietet. Der Musikverständige wird hier, wie sich das von dem in der musikalischen Welt durch mehrere sehr schätzbare und allgemein beliebte Produkte

dern sich auch durch eine ungezwungene, und doch kunstgemässe Ausführung des Ganzen, so wie im Einzelnen, durch originelle und anziehende Wendungen und Modulationen erfreuet finden, in welchem Betracht Rec., ausser mehrern Stellen des ersten Satzes, vorzüglich auch auf das schöne Adagio aufmerksam machen will. Allein, auch von der praktischen Seite angesehen, findet der Spieler reichen Stoff, bedeutende Fertigkeit, guten Ton und geschmackvollen Vortrag zu entwickeln, nicht nur in Hinsicht der für den Fagott so ganz passenden Passagen und Gänge, sondern auch der so mannichfaltigen cantablen Sätze und Melodieen, voll Anmuth und Eigenheit. (Die einzige Stelle des 3ten Satzes Takt 51 möchte man ausnehmen.) Rec. hat dies Konzert selbst mehrmals gespielt und gehört, und immer bewahrte sich bey ihm das Urtheil, dass es das schönste unter allen sey, die bisher für den Fagott sind herausgegeben worden. Nur das möchte einigen Tadel verdienen, dass der Verf. hin und wieder die Blasinstrumente etwas zu reichlich bedacht und dadurch manche Stellen der Solostimme verdeckt hat; welches man jedoch nur bey der Exekution selbst, nicht bey Ansicht der Partitur findet. Werden indessen diese Instrumente sehr zart behandelt u. so der Konzertstimme sorgsam subordinirt, so wird auch diesem genügend abgeholfen. Sonach bleibt jedem gebildeten Fagottisten allein der Wunsch übrig, recht bald wieder von dem Verf. ein Konzert dieser Art zu erhalten, zumal da für den Fagott so ausserst wenig gute Kompositionen existiren. Stich und Papier sind schön. Rec. hat, den erstern anlangend, nur wenige Fehler gefunden; nämlich in der 2ten Oboe, wo anstatt d im 216ten Takte des 1ten Satzes des, und in der Principalstimme, wo im Adagio kurz vor dem Schlusse anstatt a b im 59sten u. 60sten Takte e f stehen muss.

Kurze Anzeige.

Trois Airs variés pour la Flute av. accomp. de Violoncelle, par Charles Saust. Oeuvr. 1. A Offenbach chez Andre. (Pr. 48 Xr.)

Als Oeuvr 1. und als Unterhaltungsstück für Liebhaber, die keine Ansprüche machen, als auf gefällige Melodieen und dem Instrumente angemessene, nicht sparsame Figuren, mit Recht zu empfehlen. Die zwey ersten Themata sind fremde Nationallieder, das dritte ein bekanntes einheimisches, das schon oft, auch von Mozart, variirt worden ist; jene haben aber (besonders das zweyte) etwas Ungewöhnliches, das interessirt, dagegen sich der gewöhnlichen Art zu variiren weniger fügt — Hrn. S.s Art zu variiren ist jedoch im Ganzen nur die gewöhnliche, weshalb ihm auch die Var. No. 3, am besten haben gelingen müssen. Dass Hr. S. das Flotenspiel verstehet, bemerkt man überall. Die Begleitung des Violoncells ist ausserst leicht und bequem; es hätte aber ein Mann, der den Satz versteht, vor dem Druck manches Fehlerhafte darin ändern sollen, wenn es auch nicht so schlimm ist, dass es denen, welchen dergleichen Kompositionen zunächst bestimmt sind, sehr wehe thun wird. Eine schon ziemlich beträchtliche Fertigkeit wird bey dem Flötisten vorausgesetzt.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 18ten Febr. **№. 21.** 1807.

Recension.

Sinfonia eroica, a due Violini, Alto, due Flauti, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti, tre Corni, due Clarini, Timpani e Basso, composta per festeggiare il sovvenire di un grand Uomo, (?) e dedicata a sua Altezza seren. il Principe di Lobkowitz, da Luigi van Beethoven. Op. 55. Della Sinfonie No. 3. A Vienne, nel Contor delle arti e d'industria. (Vierzig Bogen gr. Format: 9 Guld.)

Es ist über dieses merkwürdige und kolossale Werk, das weitläuftigste und kunstreichste unter allen, die Beethovens origineller, wunderbarer Geist geschaffen hat, schon mehrmals und nach verschiedenen Ansichten desselben in diesen Blättern gesprochen worden. Zuerst haben die Leser von Wien aus Nachrichten von seiner Existenz und Beschaffenheit im Allgemeinen, so wie von dem Eindrucke, den es bey verschiedenen Aufführungen daselbst auf das Publikum gemacht, erhalten; einige andere Mitarbeiter haben sodann, wie erst neulich der Korrespondent aus Mannheim, oder vor einiger Zeit der Rec. des Klavierauszugs der zweyten Beethovenschen Sinfonie — ähnlichen Relationen noch manche in das Einzelne eindringende Bemerkungen beygefügt über

zunächst seinen technischen Theil ernsthaft und fest ins Auge fasse, und von dieser, so wie von der angrenzenden mechanischen Seite her, dem Verf. genau, Schritt vor Schritt folge — ein Verfahren, zu welchem die Gründlichkeit der Ausarbeitung dieser Komposition selbst auffordert, und welches, wenn es einer Rechtfertigung bedürfte, diese in dem Nutzen finden würde, den junge Künstler aus solchen Analysen ziehen, und in dem erhöheten Vergnügen, das gebildete Liebhaber hernach bey dem Anhören des Werks selbst empfinden können. Vielleicht fasset dann einmal Jemand alles das zusammen und führet es auf den Mittelpunkt; geschahe das aber auch nicht, so ziehet sich schon von selbst — wenigstens das jetzt nicht mehr unbestimmte, zweifelhafte Gefühl ein genügendes Urtheil ab, das sodann allmählich in die allgemeine Meynung übergehet und so den Stand des Kunstwerks, seinen Einfluss in das Ganze, sein Schicksal bestimmt.

Sonach wird in diesem Aufsatze der ästhetische Theil zwar nicht ganz übergangen, aber vornämlich der technische und mechanische untersucht werden. Dass der Verf. hierbey fast nur eine Reihe einzelner Beobachtungen und Zergliederungen liefern, mithin dem, der nur zur Unterhaltung lieset, wenig darbieten, ja trocken erscheinen wird,

Den Anfang dieser Sinfonie macht ein Allegro con brio im Dreyvierteltakt aus Es-dur. Nachdem vom ganzen Orchester der harmonische Dreyklang zweymal kraftig angeschlagen worden, giebt das Violoncell folgenden einfachen Hauptsatz, der hernach von allen Seiten aufgestellt, gewendet und ausgefuhrt werden soll, leise, doch bemerkbar genug an:

Schon im 7ten Takte, wo über cis im Basse der verminderte 7men, und im 9ten Takte, wo über D der $\frac{6}{4}$ten-Accord vorkommt, bereitet der Verf. den Zuhörer vor, oft in der Harmoniefolge angenehm getäuscht zu werden; und schon diese, gleichsam präludirende Abweichung — wo man förmlich nach g moll glaubt geleitet zu werden, aber statt der Auflösung des $\frac{6}{4}$ten-Accords, die Quarte aufwärts in die Quinte geführt bekommt, und so sich, vermittelst des $\frac{6}{5}$ten-Accords unvermuthet wieder zu Hause in Es dur befindet — schon diese ist interessant und angenehm. Takt 25 und folgg. giebt B. dadurch dem Gedanken eine auffallendere und pikantere Wirkung, dass er die sogenannten schlechten Takttheile heraushebt u. dadurch eine gerade Taktart (Zweyvierteltakt, wie man sichs auch zur Erleichterung des Vortrags denken kann) hervorzubringen scheint. Die Schärfe dieser und ähnlicher, oft vorkommenden Stellen, besonders da sie mit aller Kraft des Orchesters auszuführen sind, imponirt ausserordentlich, und kontrastirt zugleich sehr wirksam gegen die sanftern, denen sie entgegenstehen, und die in diesem ganzen Satze eben so neu als schön erfunden, und vorzüglich den Blasinstrumenten zugetheilt sind. — Meisterhaft hat B. dann im 2ten Theile dieses Satzes die, im ersten Theile nur kurz berührten Haupt-

es ist dieses auch, so sicher sich der feste Gang des Komponisten verfolgen liess, doch nicht ohne bogenlange Beyspiele anschaulich zu machen; und so muss sich Rec. auch hier nur mit einzelnen Bemerkungen begnügen. Ganz überraschend, durchaus neu u. schön ist es z. B., dass im Verfolg dieses 2ten Theils, wo der Ausführens der frühern Ideen fast zu viel zu werden anfangt, plötzlich ein ganz neuer, noch nicht gehörter Gesang von den Blasinstrumenten aufgefasst und episodisch behandelt wird — wodurch denn nicht nur die Summe des Angenehmen und seine Mannichfaltigkeit vermehrt, sondern der Zuhörer auch erfrischt wird, dem Verf. wieder gern zu folgen, wenn er zu der verlassenen Heimath zurückkehrt, und mit noch reicherer Kunst die Hauptgedanken einkleidet und durchführt — und wo nur die Stelle, als zugleich von trefflicher Wirkung, besonders ausgehoben werden mag, wo die Blasinstrumente den Hauptgedanken kanonisch vortragen, die Basse aber in kurzen Noten sich nachdrücklich und prächtig dagegen bewegen:

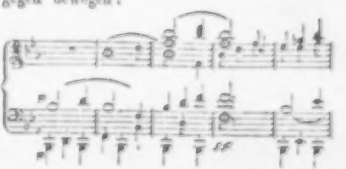

Es ist oben schon einer angenehmen harmonischen Täuschung gedacht worden; Rec. kann sich nicht enthalten, eine ähnliche und noch glücklichere, bey der Wiederkehr zum Hauptgedanken zu erwähnen. B. schlägt hier ebenfalls über cis den verminderten 7men-Accord an, tritt aber nun nicht auf-, sondern unterwärts in C und ist so, unvermuthet und doch einfach und natürlich, durch den zweyten Accord in F zu H-

einander untergestellt, hier Platz finden:

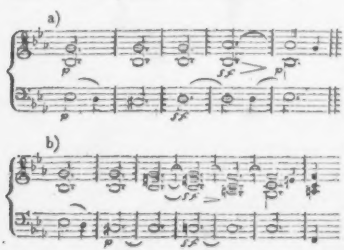

Nach der Cadenza in F nimmt nun Ein Horn den Hauptgedanken auf, der Verf. schreitet schnell und eindringend nach F moll u. Desdur, wo die Hoboe denselben Gedanken wieder ergreift und ihn nun angenehm fortführt. Die Modulation von F nach Des ist folgende:

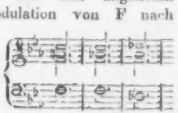

Rec. würde hier im 2ten Takt den $\frac{6}{5}$ten-Accord also eingeschaltet haben:

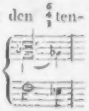

Schön und von ganz besonderer Wirkung ist noch gegen das Ende dieses Satzes die Stelle, wo B. von Es nach Des und C dur geht und dann, während die zweyte Violin das Thema pianissimo vortragt, der ersten folgende Figur giebt:

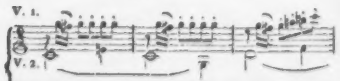

Schon aus diesem Wenigen wird man abnehmen, dass dieses Allegro, ohngeachtet seiner Länge, mit einer Sorgsamkeit zur Einheit zusammengehalten ist, die Bewunderung abnöthigt; dass aber der Reichthum an Mitteln, so wie die Kunsterfahrenheit und die Originalität in der Verwendung derselben zugleich einen Effekt herbeyführe, wie er bey Werken dieser Art höchst selten ist, u. wie er von denen, die diesen Stil nur von ferne oder gar nicht kennen, oft genug für unmöglich erklärt wird. Dass aber dies Allegro, wie auch das ganze Werk, um diesen Effekt zu machen, allerdings ein Auditorium voraussetze, dem nicht etwa eine Partie gewöhnlicher Variationchen über alles geht, weil sie doch artig hinlaufen und alle Augenblicke eine aus ist; sondern ein Auditorium, das zum wenigsten ernstlich aufmerken, und in der ernstern Aufmerksamkeit sich selbst fest halten kann — das verstehet sich von selbst, und verstehet sich nicht nur bey diesem, sondern bey jedem sehr weitläuftigen und reich zusammengesetzten Werke der Poesie oder Kunst.

Kraftvoll und prachtig schliesst dies Allegro, und nun folgt ein grosser Trauermarsch, aus C moll, im Zweyvierteltakt, den Rec. ohne Bedenklichkeit, wenigstens von Seiten der Erfindung und des Entwurfs, für B.s Triumph erklären möchte. Es lässt sich vielleicht denken, dass Komponisten von Talent, vielem Studium und unermüdlichem Fleiss, etwas hervorbrachten, das Arbeiten, wie jener erste Satz, an die Seite gesetzt

wahres Genie, und jede, selbst die geschickteste Nachahmung, woran es nicht fehlen wird, wird sicher nicht gehört werden können, ohne an dies Original und dessen Superiorität zu erinnern. Feyerlich und tief ergreifend ist das Ganze; edel klagend und düster das Minore, beruhigend und lieblich das Majore, wo Flöte, Hoboe und Fagott — mit Luther zu reden — in süssen Melodieen gleichsam einen himmlischen Tonreigen führen.

Wo B. das Thema wiederholt, geht er nach F moll, und führt ganz meisterhaft u. mit grösster Strenge im edelsten gebundenen Stil den Satz aus, dessen Anfang wenigstens für diejenigen Kunstjünger hier Platz finden mag, die da glauben, mit einiger Erhitzung eines lebhaften Kopfs und mit Kenntnis der Instrumentirung brauche man, um bedeutend zu seyn, nichts, als — Feder und Tinte; es komme hernach schon alles von selbst, geraden Wegs vom Himmel herunter, ohne dass man sich in der langweiligen Schule erst wund zu sitzen brauche:

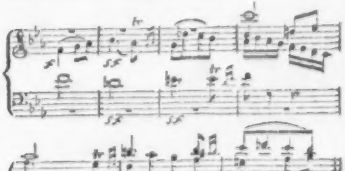

Diesen nur noch die Nachweisung, dass dieser Satz, dem hoffentlich sie selbst die schönste Wirkung nicht absprechen werden, eigentlich unter die Doppelfugen gehört, wo denn die Zweyviertel-Noten das contra-subjectum angeben. — Das Thema des Marsches, aber stets mit neuer Begleitung vor. Da, wo am Schlusse dieses Satzes der Verf. nach As dur geht und die zweyte Violin allein anfangt, wird der Zuhörer, doch nur ganz kurz, an den Anfang eines Haydnschen Andante aus G dur erinnert. Der Schluss des Marsches ist aber ganz so originell, als der Anfang; er stirbt hin, wie ein Held. Im Einzelnen lässt sich hier weniger ausheben, da alles so eng in einander greift, dass es vereinzelt nicht anschaulich werden kann. Selbst loben lasst sich da im Einzelnen nicht leicht etwas; man muss in das Ganze eingehen und sich daran halten können, oder ruhig gestehen: ich bin nicht dafür! — Eine Anmerkung, die Ausführung betreffend, werde aber nicht unterdrückt! Soll diese ganze Trauermusik gehörig herauskommen, so muss jede Stimme des Orchesters mit Geschick und bestem Willen in die Idee selbst wenigstens so eingehen, dass z. B. die kurzen Noten pomphaft und feyerlich, die gezogenen ganz getragen und eindringlich, dass die aufs genaueste abgemessenen Gegensatze des Forte, Piano, Crescendo und Decrescendo haarscharf und einstimmig, in Absicht auf den Grad des Starken, Schwachen, Zunehmenden, Abnehmenden, vorgetragen werden — was auch dem geübtesten Orchester nur dadurch möglich wird, dass es den Satz mehrmals durchspielt und Einer sich dem Andern genau anpasst. Ferner — es ist, bey der Länge und Schwierigkeit aller Satze dieser Sinfonie dem Orchester beynahe (selbst physisch) unmöglich, alle gleich nach einander mit gleicher Energie und Precision auszuführen, so wie dem Zuhörer, ihnen allen ohne einige Erholung mit gleicher Spannung zu folgen; und da nun das, auf jenen Marsch folgende Scherzo ohnehin gegen denselben fast allzuscharf kontrastirt, auch gewiss jeder Zuhörer das süsse, wehmüthige Gefühl, worein er am Ende des Marsches versetzt wird, in sich nur allmählich will

reissen lassen: so hält Rec. für sehr gerathen, dass man nach diesem Marsche — nicht etwa etwas Anderes, vielleicht Leichteres einschiebe, vor welchem Einfall der Himmel jede Direktion bewahren möge; sondern eine ganz stille, feyerliche Pause von einigen Minuten halte.

Das folgende Scherzo im Dreyvierteltakt ist eine Art Seitenstück zu dem, in Beethovens zweyter Sinfonie, aber noch viel seltsamer, pikanter, geflügelter, und auch viel länger gehalten. Das Tempo der gegen das Ende dieses Satzes eintretenden Allabreve-Takte muss, wie man bald bemerkt, so genommen werden, dass jede der Zweyviertelnoten so lange dauert, als ein ganzer Takt des frühern und folgenden Dreyvierteltakts. Die Stelle, wo statt des vorhergegangnen Es, B im Basse zum Thema genommen wird u. so die $\frac{4}{4}$ten Harmonie statt des harm. Dreyklangs zum Grunde liegt, ist auffallend. Indess hat B. wol nicht daran gedacht, welch ein Kompliment damit einem gewissen System gemacht wird. Dieser Satz, so kunstvolle Partieen er hat, ist doch mehr ad hominem, als alles andere, und das ist gut; es stört aber darum doch den Charakter des Ganzen nicht, und das ist noch besser. Gern führte Rec. etwas von seinen durchaus originellen Details, woran er sehr reich ist, an, wenn er nicht auf Schonung des Raums denken und über das Finale etwas ausführlicher seyn müsste.

Das Thema dieses Finale's, Allegro molto, hat B. schon einmal für das Klavier bearbeitet, und offenbar mit Fleiss wieder aufgenommen, um es hier reicher und grösser durchzuführen. Es verdiente diese Auszeichnung; ausser einigen (variirten) Themen Haydns kennet Rec. keines, das so gut angelegt, u. hernach auch mit so viel Oekonomie benutzt wäre. Hier ist es:

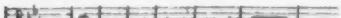

Nachdem B. es in verschiedenen und zum Theil auffallenden, wunderbaren Wendungen und Verbindungen hat hören lassen, so stellet er die vier ersten Takte als Fugenthema auf, und zwar auf diese Weise:

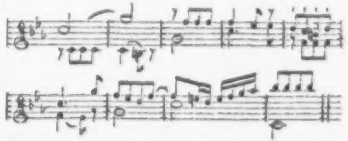

So führt er es, gebunden, einige funfzig Takte fort, und greift dann dadurch wieder auf ungewöhnlichere, den Zuhörer von neuem spannende Weise in die Saiten, dass er auf folgende Art nach D dur modulirt, und dabey der Flöte einen Gedanken hell auszuführen giebt, der schon vorher das Thema als Gegensatz begleitete:

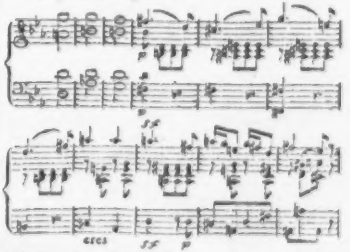

Hierbey ist aber Schade, dass die Flöte, die alles um eine Oktave höher spielt, bey so schneller Bewegung, äusserst schwierig auszuführen wird, wenn nämlich der Spieler guten Ton und gehörigen Vortrag nicht aufopfern will. Nicht nur diese Episode schien B. (und scheint dem Rec.) nöthig, sondern auch mehrere ähnliche in der Folge schienen es; doch entfernen sie durchaus

Takte des ersten Thema's meistens äusserst glücklich und kunstreich in sie einzuweben gewusst, so wie sie, durch pikante u. doch verständige Ausweichungen in fremde Tonarten, und durch treffliche Vertheilung an die verschiedenen Instrumente (besonders durch ausgesuchte Wahl der Blasinstr.) dem Ganzen einen grossen und immer neuen Reiz geben. Wenn manche dieser Stellen nur leicht hingeworfen und ausser Verbindung mit den Hauptgedanken scheinen: so scheinen sie dies nur auf den ersten Anblick; bey näherer Ansicht zeigt sich eben da von neuem der grosse Reichthum von B.s Phantasie, wie diese immer wieder Wege findet, auf ungewöhnliche und unerwartete Weise bald das Hauptthema, bald die Zwischensätze, bald als begleitende Stimme, bald als nothwendigen Bass u. dgl. hindurchschimmern zu lassen. Von vielen Beyspielen mögen nur diese zwey hier stehen:

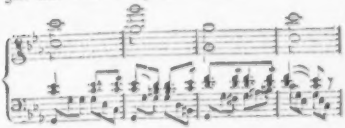

oder:

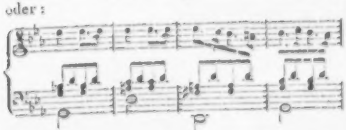

Kommt nun B. von diesen angenehmen Nebenwegen wieder zur Hauptstrasse, zum Hauptthema: so lässt er dieses von der zweyten Violin, aber in der Umkehrung, anfangen, und die erste mit einem neuen, lebhaftern Gegensatz dazutreten:

u. s. w.

Ergreift dann der Bass das Hauptthema, so lässt B., wahrhaft meisterlich, die früher schon gehörte und auch in diesen Beyspielen ausgehobene Melodie:

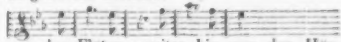

von den Flöten, weiter hin von den Hörnern in dieser Taktverrückung:

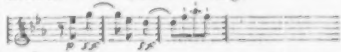

spielen — was eine ungemein schöne und freundliche Wirkung macht; beym Orgelpunkt aber bringt er das Thema einfach und doppelt, vermindert und umgekehrt an, worauf nun, nach einem Schluss auf der Dominante, die Blasinstrumente jene eben erwähnte Melodie in langsamerer Bewegung wieder aufnehmen, wozu jetzt ein neuer Bass, und durch denselben eine neue und ausgesuchte Harmoniefolge tritt. Dieses über 80 Takte lange poco Andante macht eine sanfte, wohlthuende (nur, nach Rec.s Gefühl, zu lange) Unterbrechung, deren man hier allerdings (nur nicht eben so lang) bedurfte. Ihr desto mehr Eingang zu verschaffen, sind die Blasinstrumente vorzüglich schön benutzt und so gestellet worden, dass sie meistens eine sogenannte Blasharmonie unter sich bilden und die Saitenstrumente ihnen fast immer kontrastirend beygesellet sind. Auszuzeichnen sind hier vorzüglich die Stellen, wo erstens der Bass, die Fagotten, die Klarinetten und das erste Horn das Thema aufs stärkste angeben und die Violinen in Triolen leicht dagegen spielen; und wo dann von As dur nach G moll, immer anwachsend, in diesen Modulationen fortgeschritten wird:

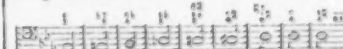

Das ganze Finale wird nun mit einem Presto beschlossen, dessen Eintritt in die Cadenza des Andante fällt. Zum Anfang dieses Presto ist, allerdings absichtlich, ein etwas ärmlicher Unisonus, und zwar in G-moll, genommen worden — was freylich etwas wunderlich klingt; ist B. aber hernach einmal wieder im Hauptton, so bleibt er darin bis zum Schluss dieses nur kurz, brillant und sehr kraftvoll endigenden Presto. Dieser Schluss selbst vereinigt nochmals alles, was ein gut besetztes Orchester in Leben, Fülle und Energie geben kann; er ist ein wahrer Jubel aller Instrumente, der, wie den Zuhörer, so jedes nicht bleyschwere Mitglied des Orchesters ergreifen, begeistern, fortreissen muss.

Uebrigens ist dies Finale allerdings wieder lang, sehr lang; künstlich, sehr künstlich; ja mehrere seiner Vorzüge liegen etwas versteckt; sie setzen, um, nicht erst hinterher auf dem Papiere, sondern, wie es seyn soll, gleich im Moment ihres Erscheinens entdeckt und genossen zu werden, viel voraus; manches ist auch hier scharf und seltsam: aber darum ist doch Rec. weit entfernt, es geradezu zu tadeln. Trifft nicht das alles auch eine sehr reiche malerische oder poetische Komposition? trifft es nicht in der Musik auch, z. B. die grössern Werke der unaufhörlich (und, wie sichs versteht, mit vollem Recht,) gepriesenen Bache? Einem gemischten Publikum dergleichen Musik immerfort vorzuführen, wäre unklug, ja unbillig; aber sie zu ignoriren, wenigstens sie nicht öffentlich aufzuführen, wäre — etwas schlimmeres. So sicher der Vorwurf zuweilen übertriebener Künsteley, Bizarrerie, gesuchter Schwierigkeiten der Ausführung etc. Beethoven bey kleinern Stücken trifft, die entweder überhaupt nicht eben viel aussagen, werden könnte: so gerecht ist es, wenn er, bey solch einem Werke, wo fast überall die Sache selbst die Schwierigkeiten für den denkenden Zuhörer oder ausübenden Musiker herbeyführt, diese Vorwürfe abweiset. Eine Konversation über gewöhnliche Gegenstände soll nicht dunkel, schwer, lang seyn; wer aber von der Ausführung hoher, abstrakter Materien verlangt, sie soll erschöpfend, und doch so leicht, anmuthig, kurz seyn, wie jene Konversation: der verlangt das Unmögliche, und weiss gemeiniglich selbst nicht, was er eigentlich will. Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, dass es nicht überall ein Nimium gebe, und dass nicht B.s Genius, auch in diesem Werke, seine Eigenheit zeige, so gern an dieses — wenigstens zu streifen: aber die Grenze, wo dieses Nimium (in solchen Werken, versteht sich!) anfängt, kann nichts bestimmen, als — den mechanischen und technischen Theil betreffend, die Unmöglichkeit der gehörigen Ausführung, wie sie aus der Natur der Instrumente oder der Hände erweislich wird; und, den artistischen und ästhetischen Theil betreffend, der Genius selbst, der auch hier nicht durch Herkömmliches beschränkt, sondern nur (was denn hiermit geschehe!) an die unabänderlichen Gesetze des ästhetischen Vermögens des Menschen überhaupt — und wenn er, der Genius, gerade die Eigenheit hat, diesem gern mehr zuzumuthen, als sich mit jenen Gesetzen verträgt, auch an diese Eigenheit erinnert werden darf, damit er sich selbst ein Gesetz werde u. nicht seine Erzeugnisse in das Blaue hinaus versprenge. —

Uebrigens wird es nicht fehlen, dass nicht eine Schaar Auszüge und Bearbeitungen von diesem Werke, sobald es bekannter wird, gemacht würden. Rec. kann das freylich

als wo noch die Möglichkeit einer vollen u. regelmässig durchgeführten Harmonie bleibt. Für zwey sehr geübte Spieler auf Einem Pianoforte hat es, wie Rec. gemeldet wird, Hr. Musikd. Müller mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit bearbeitet, und so ist es vor einigen Wochen im Bureau de musique in Leipzig herausgekommen. —

Die Herausgabe des Originals macht der Verlagshandlung Ehre, denn es ist leicht begreiflich, dass sie hier auf baaren Gewinn nicht zunächst gesehen haben konnte. Der Stich ist deutlich und schön, leider aber nicht ganz korrekt, was bey solch einem stark besetzten, schwierigen und gelehrten Werke um so mehr zu bedauern ist, da sich die Fehler in den Proben nicht überall leicht auffinden und verbessern lassen, der Eifer der meisten Direktoren aber schwerlich so weit gehen möchte, sich die handhohe Partitur fertigen zu lassen. Es mag deshalb ein Verzeichnis, wenigstens der bedeutendsten Stichfehler hier beschliessen.

In der ersten Violin sollten Seite 8, da wo das Majore anfängt, die Wiederanfangszeichen stehen; auch fehlt S. 10 bey der vorletzten Note des Marsches ein Forte. S. 9, Zeile 7, Takt 1, muss das 3 Sechzehntheil nicht F, sondern g heissen. S. 10, Z. 6. T. 3, muss vor d ein b stehen. S. 12. Z. 2, T. 4. muss das 3te 4tel c heissen, und ein *p* darunter stehn.

Violino II. S. 3, Z. 2. muss im letzten Takt statt des ♮ vor e ein b stehn. S. 5. Z. 1, muss im 9. und 10 Takte statt as, g stehen. S. 5. Z. 2. T. 2 muss vor e statt b ein ♮ stehn. S. 6 Z. 12. T. 3. muss statt as, f stehn. S. 8. Z. 13, T. 7. muss vor der ersten Note ein ♮ stehn.

Viola. S. 3. Z. 7. T. 7. muss das vorletzte Achtel F und nicht g heissen.

Flauto I. S. 1, Z. 12. müssen statt 6 Taktpausen 5 stehn. S. 6. Z. 10. fehlt das Forte am Schluss der Reprise und am Ende derselben Zeile muss der letzte Takt zweymal gespielt werden.

Flauto II. Seite 1. Z. 9. müssen am Ende statt 6 Takt-Pausen nur 5 stehn, und so in allen Blasinstrumenten, das zweyte und dritte Horn ausgenommen.

Clarinetto 2. S. 4. Z. 4. T. 7. muss vor der ersten Note ein ♮ stehn. S. 6. Z. 4. fehlt nach den 3 Taktpausen über der ersten 8tel-Pause die Fermate.

Fagotto I. Seite 1. Z. 8. T. 2. muss vor a ein ♮ stehn. S. 2. Z. 1. muss die erste Note g heissen. S. 2. Z. 10. T. 1. darf vor c kein b stehn. S. 6. Z. 5. muss der 3te Takt zweymal gespielt werden.

Fagotto II. S. 2. Z. 2. T. 7. darf vor c kein b stehn. S. 4. Z. 2. T. 3. muss die erste Note es heissen. S. 5. Z. 11. T. 3. muss Forte stehen.

Corno II. S. 1. Z. 9. fehlen nach den 4 Taktpausen diese beyden Takte S. 1. Z. 11. ist der 8te Takt zu durchstreichen. S. 2. Z. 1. muss nach dem 9ten Takte dieser Takt eingeschaltet werden 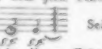 Seite 2. Z. 14 muss nach dem 9ten Takt dieser Takt eingeschaltet werden Seite 4. dürfen die ersten 30 Takte des Scherzo nicht wiederholt werden. S. 4. Z. 12. muss nach dem 13ten Takte dieser Takt eingeschaltet werden 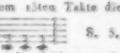 S. 5. Z. 6. muss über dem 11ten Takte die Zahl 1, und über dem ersten Takte der folgenden Zeile die Zahl 2 und zwar beyde Zahlen eingeklammert 1 2 stehen. S. 6. Z. 2, muss im 31ten Takte statt der drey Achtel ein punktirtes Viertel mit einer Fermate stehn.

Nachrichten.

Wien, Ende Jan. Am ersten Jan. eröffneten die Grossonischen Theaterentreprise mit Glucks Iphigenie in Tauris, der ersten eigentlich tragischen Oper, die in Wien seit langer Zeit gesehen wurde. Die Aufführung war glänzend, mit neuen Dekorationen geziert und mit Balleten vermischt, welche Corally angegeben hatte, und worin auch dieser Tänzer nebst seiner Frau und den beyden Schwestern de Caro sich vorzüglich auszeichneten. Die Musik zu dieser herrlichen Oper, worin sich Glucks Schöpfergeist so kühn und einfach gross aussprach, ist zu alt und zu bekannt, als dass eine weitere Auseinandersetzung ihrer Schönheiten hier nicht am unrechten Platze wäre. Besonders scheinen es aber Ref. die tiefgedachten Recitative und die herrlich gearbeiteten Chöre zu seyn, welche jeder Tonsetzer fürs Theater noch heute mit Fleiss und Liebe studiren sollte. Doch aber auch die charakteristischen, ausdrucksvollen, herrlich instrumentirten Arien zeigen, Glucks Phantasie habe seinen Stoff ganz in sich herübergezogen, und so innig mit sich vereint, dass die Oper nun vollkommen als ein Ganzes, Text und Musik gleichsam wie aus einem Stücke gegossen, erscheint:

Nicht der Masse qualvoll abgerungen,
Schlank und leicht wie aus dem Nichts entsprungen —

worin eben die höchste Vollendung dieser Gattung besteht! was allein Verstand und Vernunft ganz mit ihr aussöhnt! was sie dann zum wirksamsten und herrlichsten aller Schauspiele macht!

Iphigenie ward von Dem. Milder gut gespielt, und schön gesungen. Die ausserordentlich starke und reine Stimme dieser Künstlerin glänzt vorzüglich in Rollen, welchen Fertigkeit in Rouladen, Festigkeit in Sprüngen und überhaupt eine geläufige Kehle wesentliche Erfordernisse sind, gelingen ihr weniger. Vogel sang den Oreste mit Feuer und Ausdruck; Ehlers aber, als Pylades, liess eine schöner klingende Stimme und etwas mehr Feinheit im Spiele wünschen.

Zum Besten der armen Bürger ward noch im vorigen Jahre Handels Messias vor einem ausserst zahlreichen Auditorium mit vielem Beyfalle wiederholt. Indess ist der grosse Redoutensaal mit seinen weiten Ecken der Musik nicht günstig und der Eindruck war ungleich grösser, welchen dies herrliche Meisterwerk im Theater an der Wien hervorbrachte.

Dort hat Kapellm. Seyfried wieder eine neue Oper: Allamar der Maure, gegeben, von Castelli aus dem Französischen übersetzt. Leider ist auch dieses Produkt nicht besser, als die übrigen des genannten Komponisten, und gefiel eben so wenig. S. will durch eine sehr häufige, oft überladene Benutzung der Blasinstrumente; durch eine Menge von Harmoniewendungen, Verrückungen u. dgl. Effekt erzwingen: aber es fehlt immer und überall der lebendige Geist, die Fülle des Gemüths, die schöpferische Phantasie, und die Zuhörer bleiben völlig kalt, werden wol gar zuweilen unwillig, wenn sie die Zurüstungen wahrnehmen, ihren Beyfall mit Gewalt zu erzwingen. Das alles und vieles andere ist Hrn. von Seyfried schon unzählige Mal durch die verschiedensten Organe gesagt worden; dessen ohngeachtet fährt er fort, Opern zu schmieden, die Theaterdirektion sie aufzuführen, und das Publikum sie mit kaltem Spotte zu verwerfen. Hier hat er auch noch ein armseliges Sujet gewählt; das ganze Stück ist eine schwache Nachahmung von Favi-

durch einen so oft gesehenen Festungssturm Interesse erhalten soll. Schade um die neuen Dekorationen und Kleidungen: sie würden eine Oper von Winter, Eberl oder Weigel würdig verschönert haben! —

Dem. Haser aus Dresden hat mit Beyfall im Redoutensaale Konzert gegeben. Auch wir finden, dass sie in der That eine vorzügliche Sängerin ist, eine reine, volle, gleiche, sehr hohe Stimme hat, richtig intonirt und eine grosse Fertigkeit im Lauf, im Triller, in allem zierlichen Gesange besitzt. Ist das Gerücht wahr, dass sie beym hiesigen Hoftheater engagirt sey, so haben wir viel an ihr gewonnen.

In einer andern Akademie zeigten die Gebrüder Pixis ihre Fertigkeit auf der Violin und dem Pianoforte. Der Violinspieler gefiel ungemein, und trug ein schönes, sehr schwieriges, Rhode'sches Violinkonzert (D-moll) mit Kraft und Ausdruck vor. Sein Adagio ist ans Herz dringend und ausserst angenehm. Der Klavierspieler erhielt nicht so vielen Beyfall; auch ist es in der That schwer, in Wien auf diesem Instrumente sich öffentlich zu zeigen, wenn man es nicht zu ganz ausserordentlicher Vollkommenheit gebracht hat. Seidler aus Berlin erhielt in zwey Violinkonzerten, die er in seiner Akademie vortrug, lauten, allgemeinen Beyfall. Er verdient ihn durch eine ausserst seltene Zartheit und Delikatesse des Vortrags, durch eine vollkommne Kenntnis des Instruments, und eine glückliche Sicherheit bey schwierigen Passagen; auch war das von ihm komponirte Violinkonzert in einem lieblichen, anmuthigen, seinem Spiele ganz zusagenden Stile geschrieben. — Hr. Zeuner trug wieder das ärmliche Rondo vor, das er schon einmal in seinem Konzerte gespielt hatte. Es ist ohne Tiefe und Bedeutung komponirt, und auch die Ausführung so leicht, dass die Passagen mit der rechten Hand höchstens die Nichtkenner befriedigen können.

Leipzig. Den 3ten Febr. gab die längst rühmlich bekannte Virtuosin auf der Harmonika, Dem. Kirchgessner, Konzert u. liess sich darin mit verschiedenen neuen Kompositionen hören. Das Quintett für Harmonika, zwey Violinen, Viola und Violoncell, von Reicha für Dem. K. geschrieben, zeichnete sich durch gute, angemessene, ausdrucksvolle Komposition vorzüglich aus, und wurde von der Virtuosin trefflich vorgetragen. Sie zeigte hierbey, dass sie das Instrument auch in seiner Tiefe und Fülle in der Gewalt habe, und dass, wenn man diese Tiefe und Fülle — alle schönsten Eigenheiten der Harmonika — sonst vermisst hat, es nicht an ihr, sondern an den Kompositionen lag, die sie, aus Mangel an andern, vortrug. Der Monolog der Johanna von Orleans am Schluss des Prologs, in Form eines Melodrama mit Zwischenspielen der Harmonika ebenfalls von Reicha bearbeitet, hat zu viel Musik, zu viele, zu lange, hin und wieder auch sehr unglückliche Trennungen der Worte; das allmählige Hinzutreten der andern Instrumente gegen das Ende und das Einfallen des ganzen Orchesters mit einem Marsch in den Schluss der Rede Johanna's ist aber gut berechnet u. von starker Wirkung. Dem. K. spielte auch dieses lange und schwierige Stück zur Zufriedenheit der Zuhörer, die sich sehr zahlreich versammlet hatten. Dem. Schicht, die Tochter unsers Musikdirektors, sang unter mehrern Stücken mit vorzüglichem Glück Righini's Arie: Sò che un odioso oggetto — Wenn ihre sehr angenehme, gleiche, klingende Stimme sich mehr befestiget und sie die jugendliche Schüchternheit so weit besiegt haben wird, als es das öffentliche Auftreten nun einmal nöthig macht; so erhalten wir an ihr gewiss eine sehr schätzbare und liebenswürdige Sängerin. Ueber den herzogl. Oldenburgise en Kammermusikus, Hrn. Schmiedigen, der mit Kraft, Sicherheit und ausserordentlicher Fertigkeit

Kreutzersche Variationen auf der Violin vortrug, sprechen wir passender an einem andern Orte, indem er jetzt Mitglied unsers gewöhnlichen Konzert-Orchesters ist.

Berlin, d. 4ten Febr. Auch der vorige Monat ist uns ohne ein einziges Konzert verstrichen. In dem schönen Lokal des Konzertsaals im Theater hört man täglich Töne, aber Töne rauher Sattler, die requirirte Sättel u. dgl. verfertigen. —

Unser Theater, das seit einigen Wochen der so oft getadelten Beywörter: „Königlich“ und „National“ sich nicht mehr bedienen darf, bot nur zwey Neuigkeiten dar, die ganz von einander verschieden waren. Den 20sten Jan. gab man zum Benefiz für Demois. Maass, ausser Piccards Launen des Schicksals oder den Marionetten, zum erstenmale: das unterbrochene Konzert, komische Operette in einem Akt, nach dem Franz. des Marsollier und Javiere, die Musik von Berton. Das Sujet des Stücks ist sehr unbedeutend, und die Musik — wenigstens wegen vieler Reminiscenzen, nicht unangenehm. Besonders gefiel Cecilliens (Dem. Maass) Arie: O flieht Gott Amors Band und Rosenketten etc. und das Duett, der beiden Marine-Officiere, Lindorfs (d. Hrn. Beschort) und Allbergs (d. Hrn. Weitzmann): Von unserm grossen Reichthum bleiben uns noch übrig etc. Eine neue Erscheinung auf unserm Theater war Demois. Schick, die Tochter unsrer geehrten Künstlerin, die uns die Mutter zu wiederholen verspricht. Sie sang als Amalie ein eingelegtes Recitativ und eine Arie von Righini: Non ti spiegar di più etc. mit vieler Kraft und Schönheit. Am 2ten Febr. gab man zum Benefiz für Mad. Schick zum erstenmale: Paniska, oder die Grausamkeit der Liebe, Singespiel in 3 Akten, nach dem Franz. des Favart, die Musik von Dalayrac. Ich übergehe die Handlung, die nicht viel Interesse hat, und auch nicht viel Neues, da sie schon oft auf unsrer Bühne gegeben worden ist. Die Musik ist, wie alle Dalayrac'sche, leicht, gefällig, und nicht ohne Melodie, aber auch nicht ohne Reminiscenzen. Von der grossen Schönheit der Musik schweige ich, da schon oft hierüber gesprochen worden. Wir waren zu beklagen, dass wir dies neue Meisterwerk Cherubini's so lange entbehren mussten. Dafür haben wir es aber auch in einer Vollendung der Darstellung genossen, wie gewiss kaum einige andere Städte. Die Paniska gab Mad. Schick; ihren Gemal, Rasinski, Hr. Eunike; Zamoski, Hr. Franz; Oranski, ein neues Mitglied unsrer Bühne, Hr. Bauer: dieser war bis jetzt Mitglied eines hiesigen Singechors, besitzt einen schönen Bass, und wird, wenn er seinem Spiel Leben zu verschaffen im Stande seyn wird, gewiss Glück machen.

Recensionen.

1) 24 *petites Pièces pour deux Flûtes d'une difficulté progressive, comp. par Dietter. Cah. 1. Oeuvr. 23.* Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

2) 18 *petites Pièces pour deux Flûtes d'une difficulté progressive, comp. par Dietter. Cah. 2. Oeuvr. 24.* Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thl.)

Der Verf. ist als ein geschickter Komponist und schätzbarer Lehrer in der Flote schon bekannt, und diese zwey Hefte kleiner Hand- und Uebungsstücke werden seinen Ruf in Hinsicht auf beydes bestätigen. Es ist gewiss keine so geringfügige Sache, als es Manchem scheinen könnte, solch eine Zahl kleiner Stücke, die, ausser ihrem nächsten Zweck, dem instruktiven, doch auch der Phantasie, dem feinern Ohre, dem Geschmack, wenigstens Etwas geben, u. dieses auch auf, wenigstens einigermas en eigenthümliche Art — zu erfinden, und, so

lich erreicht. In seiner Musik ist alles fliessend, und dem Instrumente, wie dem allmählich fortschreitenden Zögling angemessen; bey weitem die meisten Stücke sind auch angenehm und munter; es herrscht darin viel Abwechselung der Gedanken, wie der Formen, worein diese gegossen sind, und zu welchen der Verf., mit vollem Recht, auch die gangbarsten Formen der Tänze aufgenommen hat. Er fängt so leicht an, dass der Schüler nur braucht die Skala blasen zu können, und führt ihn schrittweise bis an schon ziemlich beträchtliche Duetten. Zu tadeln wäre vielleicht, dass der Verf., da er für die Flöte schrieb und nun einmal so weit zurückgehen wollte, mit der Tonart C anfing. Die Gradation zum Ausgeführtern in den Gedanken, und zum Schwierigern im Takt, in den Figuren und Tonarten, (der Verf. führt bis E dur und Esdur,) beydes jedoch nur bis zu sehr mässiger Höhe — gehet durch beyde Hefte hindurch, so dass sich der zweyte an den ersten schliesst. In diesem zweyten Heft, wo schon ziemlich beträchtliche Sätze vorkommen, ist auch die zweyte Flöte mehr beschäftigt, so dass man den Schüler wechseln lassen kann, obschon die erste immer die Hauptpartie behält. Kurz, die Sammlung ist von ästhetischer Seite nicht zu tadeln, u. von pädagogischer zu loben. Der Stich ist schön.

Kurze Anzeige.

Divertissement pour Pianoforte av. Violon ou Flûte et Violoncello, comp. par G. Gyrowetz. Oeuv. 57. A Offenbach chez André. (Pr. 1 fl. 30 Xr.)

Unter diesem bescheidnen Titel giebt H. G. ein kleines, aber nicht uninteressantes Werkchen, das für Dilettanten bestimmt scheint, die Schwieriges in den Gedanken oder in der Ausführung noch nicht besiegen können, aber gefällig und angenehm beschäftigt seyn wollen. Diesen Zweck erfüllt es gewiss. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein auch nicht langes, munteres Allegro, nun eine hübsche Polonaise, dann ein wirklich schönes, gesangvolles Andante, das nur gar zu kurz ist, von einem tändelnden Allegretto unterbrochen und dann wiederholt wird, worauf ein ziemlich rasches Finale beschliesst. Alles ist leicht; das Pianoforte hat die Hauptpartie, was Figuren anlangt. Es werden wirklich jetzt dergleichen Stücke, im Verhältnis zu den vielen nicht gar weit vordringenden Dilettanten und zu den vielen schwierigen, anspruchsvollen Kompositionen, zu wenig geschrieben; auch darum verdient dies Werkchen angeführt zu werden.

Anekdote.

Im Jahr 1776 fanden sich viele sogenannte Damen der Halle in der Oper zu Paris ein, da eine Vorstellung gratis gegeben wurde. Eine Aktrise sang: aber ein gewaltiges Getöse der Instrumentalmusik erstickte ihren Gesang. Eins der Fischweiber ward ungeduldig und schrie: Ey so schweigt, Messieurs von der Trompete und Geige, u. lasst Mamsell singen! man wird euern Lärm Zeit genug noch zu hören kriegen. — Schauspiele, sagt man, sind dem Volk nützlich; sollte nicht bisweilen auch das Volk dem Schauspiele nützlich seyn?

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Febr. **No. 22.** 1807.

Etwas über Triolen und Sextolen.

In der Lehre von den Triolen und Sextolen scheint noch einige Dunkelheit und Ungewissheit zu herrschen. Man sieht dieses aus manchem, ja schon aus dem Umstande, dass in den Werken auch solcher Tonsetzer, die sonst alles genau andeuten, was durch Schriftzeichen angedeutet werden kann, so viele Verstösse gegen die Bezeichnungsart dieser Figuren vorkommen, da z. B. zwey durch die Geltungsstriche zusammengezogene Achtels- oder Sechszehntels-Triolen mit der Zahl 6 bezeichnet werden, anstatt mit zweymal 5; welches freylich, arithmetisch betrachtet, zusammen 6 macht, aber hier ganz unrichtig ist.

Ein Spieler von Einsicht, oder wenigstens von richtigem musikalischen Gefühl, welcher sich durch jene Bezeichnung hat verleiten lassen, die beyden Triolen als eine Sextole vorzutragen, wird zwar des Irrthums bisweilen bald gewahr; aber es ist ihm unangenehm, dass er im Spiele gestört worden ist, und dass er sich die Stelle bey der Wiederholung merken muss, damit er nicht wieder getäuscht werde. Seinethalben dürfte die Zahl nicht erst über die Figur gesetzt werden, denn er überschauet die sechs an einander hangenden Noten mit Einem Blicke: sein Anstand ist aber, ob diese Figur aus einmal durch eine bedachtliche Untersuchung aus dem Zweifel kommt. Noch übler ist der Unerfahrene daran, und er läuft zum öftern Gefahr, den Sinn des Komponisten ganz zu verfehlen, da bekanntlich im Vortrage der Triolen und der Sextolen ein sehr grosser Unterschied beobachtet werden muss.

Jeder Tonsetzer sollte sichs daher um seiner selbst und um seines Publikums willen zur Regel und zur Pflicht machen, diese Figuren aufs genaueste zu bezeichnen. Da es indess zu einer durchgängigen Genauigkeit hierin kaum kommen dürfte, und der Wunsch in Absicht auf die bereits vorhandenen Musik-Stücke auch vergeblich ist; so wäre wol das sicherste, dass sich jeder Spieler eine richtige und klare Idee von der Natur der Triole und der Sextole verschaffte, damit er sich, wenigstens in den meisten Fällen, selbst zurecht helfen könnte.

Diese Idee gehet vielleicht am deutlichsten hervor, wenn man gedachte Figuren auf ihren Ursprung zurückführt, und aus den hierbey gemachten Beobachtungen die Schlüsse zieht, die sich wirklich daraus ergeben.

Nachstehende Notenzeilen stellen dar, wie aus dem Wurzel-Gedanken, No. 1., durch die Variation, No. 2., die Triole, No. 3., und aus dieser die Sextole, No. 4., entstanden ist:

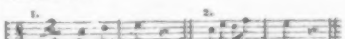

Aus der Lehre vom Takt ist bekannt, dass bey No. 1. das erste Viertel einen stärkern, und das zweyte einen schwachern Accent bekommt; dass eben dieses von der ersten Note des ersten und zweyten Viertels bey den folgenden Nummern gilt; und dass bey No. 2. das zweyte und vierte Achtel zwar nicht accentuirt wird, aber doch etwas schwerer vorzutragen ist, als das zweyte und dritte, fünfte und sechste Achtel der Triolen bey No. 5: denn die Summe des Gewichts, welches dem aus zwey Achteln bestehenden Viertel zukommt, wird bey der Triole unter drey Noten vertheilt. Hieraus fliesst die Regel für die Triole überhaupt, dass sie leichten Schrittes einhergehen muss. In der That verliert diese Figur sogleich ihren Charakter, wenn sie einen schwerfälligen Gang bekommt. Man nehme das Beyspiel No. 3. in die Bassstimme, und gebe der Oberstimme Duodecimolen zur Begleitung; so wird man etwas ganz anderes, als Triolen und den Zweyviertel-Takt zu hören glauben.

Die Grenze des Zweyviertel-Takts ist schon überschritten, und man befindet sich nach Beschaffenheit des Vortrags im Gebiet des $\frac{6}{8}$ oder des Tripel-Takts.

Auch die Regel, nach welcher die Triole nie mehr als eine Harmonie bekommen soll, ist dadurch veranlasst worden, dass man gedachter Figur den Charakter der Flüchtigkeit, durch welchen sie sich zum Beyspiel von drey Achteln im $\frac{6}{8}$ Takt unter-

Dass und wie die Sextole aus der Triole entstehe, ist bey Vergleichung der Beyspiele No. 3. und No. 4. ohne Zweifel so deutlich zu ersehen, dass es überflüssig wäre, etwas zur Erläuterung dessen hinzuzufügen; die Folgerungen aber, welche sich daraus herleiten lassen, verbreiten über die Natur der Sextole ein helles Licht, und müssen daher der Reihe nach angeführt werden. — Hier sind sie:

Jede Sextole lasst sich wieder in eine Triole verwandeln; sie verträgt eine Triole zur Begleitung; sie hat, unter übrigens gleichen Umständen, einen noch leichtern Gang als diese, je mehr sie widrigenfalls das Gefühl des Tripel- oder des halben $\frac{6}{8}$ Takts erweckt: wegen ihrer Verwandtschaft mit der Triole darf auch sie nicht mehr als eine Harmonie haben. — (Der Grundstoff zu einer von den Sextolen No. 4. ist ein Viertel von No. 1. So wenig nun ein solches Viertel mehr als eine Harmonie bekommen kann; so unstatthaft ist es bey der aus demselben entsprungenen Sextole.) — Wie endlich die Triole drey Bestandtheile hat, so zerfällt auch die Sextole in drey Theile, von denen jeder aus zwey Noten besteht: diese Theile müssen in einem gewissen Grade bemerklich gemacht werden, so dass ausser der Note, welche vermöge ihres Standes auf der guten oder schlechten Taktzeit einen stärkern oder schwachern Accent bekommt, auch immer die erste von zweyen verhältnissmässig so zu Gehör gebracht wird, wie die zweyte und dritte Note der Triole.

Was diesen letztern Umstand betrifft, so ist es im Wesentlichen einerley, ob zwey und zwey Noten der Sextole sanft an einander geschleift, oder ob sie (des Ausdrucks wegen) zum Theil, oder auch sämmtlich, abgestossen werden. Allerdings kann auch der Ausdruck erfordern, dass die Sextole in

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05366/027

die andern aber gleichsam fortrollen wie eine Kugel auf einer Ebene; allein auch da muss man die drey Hauptbestandtheile der Sextole, wenn gleich nicht hörbar, doch in Gedanken von einander sondern.

Alles bisher Gesagte lässt sich kürzlich dahin zusammen fassen: Eine aus 6 Noten bestehende Figur, welche so viel gilt, als sonst 4 Noten von demselben Werthe, ist eine Sextole, wenn sie sich in drey gleiche Theile zerlegen lässt; zerfällt sie aber nur in zwey gleiche Theile, so ist sie eine doppelte Triole, wenn gleich die Zahl 6 darüber stehet *).

Die vortreffliche Lohlein - Müllersche Klavierschule (welches Werk — beyläufig gesagt — in die Sprache eines jeden Landes, wo Klavier gespielt wird, übersetzt werden sollte, statt dass wir Deutsche alle ähnliche, weit geringere Werke aus andern Sprachen übersetzen, und sie zum Nachtheil unsers Eigenthümlichen verbreiten —) diese Klavierschule enthält eine Menge Exempel, mit denen man sich selbst in dieser Hinsicht auf die Probe stellen kann. Einige dieser aus 6 Noten bestehenden Figuren lassen sich am ungezwungensten als doppelte Trioten, andere aber als Sextolen ausführen. Unter mehrern vergleiche man das 16te und 18te Exempel Seite 56 mit einander.

Zu mehrerer Bestätigung dessen, was ich oben abgehandelt habe, und um zugleich Gelegenheit zu bekommen, sowol einige besondere Bemerkungen über diesen Gegenstand anzubringen, als auch eine Frage vorzulegen, deren Beantwortung ich in der musikal. Zeit. zu lesen wünschte, will ich noch folgendes Exempel aufstellen:

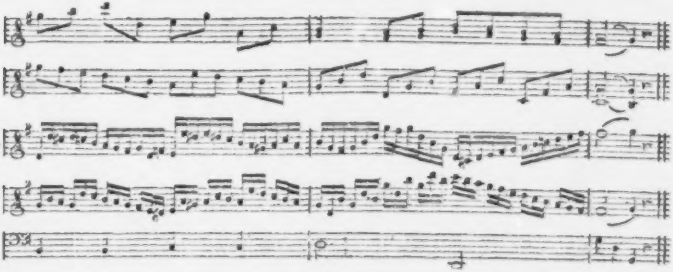

Die Notenzeile No. 1. ist der Schluss eines Andante, welches, meines Wissens, nicht existirt, und nur als Grundlage zu den darauf folgenden Variationen da stehet: nämlich No. II. mit Achtels-Trioten, No. III. mit Sechszehntels-Sextolen, und No. IV. mit Sechszehntels-Trioten, No. V. ist der Bass zu allem. Man spiele diesen Bass

*) Das Wesentliche hiervon hat Schulz beym Sulzer (in dessen Theorie etc. Artik. Triole) bestimmt genug gelehrt; da er sich aber hierin etwas kurz gefasst hat, so ist er, wie es scheint, nicht durchgängig verstanden worden. Dieses zur Entschuldigung meiner Weitläuftigkeit.

zu den Variationen, zuerst wie er da ist; sodann begleite man die Sextolen No. III. mit Triolen:

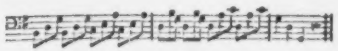

Zur Begleitung der Sechszehntels-Triolen aber No. IV. lasse man den Bass Achtel anstatt der Viertel anschlagen: so werden sich die oben durch Worte gegebenen Erklärungen ohne Zweifel durchs Gefühl bestätigen.

Ob nun gleich die Figuren unter No. III. als Sextolen geschrieben worden sind, so lassen sie sich doch, wie solches oft gegenseitig der Fall ist, auch als doppelte Triolen vortragen — da denn die Geltungsstriche nur je drey Noten mit einander verbinden sollten —; der Gedanke selbst bekommt aber, je nachdem man ihn vorträgt, einen ganz andern Sinn. Durch den Vortrag des gedachten Beyspiels mit Sextolen wird, meines Erachtens, ein freudigeres Gefühl, (der Hoffnung z. B.) mit Triolen hingegen eine gewisse Eilfertigkeit ausgedrückt, (wie, wenn man sich aus einem Gedränge zieht.) Noch auffallender ist die Wirkung, wenn das Beyspiel No. IV. folgendermassen vorgetragen wird: der erste Takt, wie er dastehet, mit Triolen; die erste Hälfte des zweyten Takts mit Sextolen; und die letzte Hälfte abermal mit Triolen. Dieser Vortrag würde vielleicht der Absicht angemessen seyn, wenn man Bestürzung, Durchsetzigkeit oder etwas dieser Art ausdrücken wollte.

Nun noch die Frage, aus Veranlassung einer Stelle in der Klavier-Schule des Hrn. Musik-Direktors Türk, Seite 78, erste Auflage. Wenn der Komponist haben will, dass die Variation No. III. durch einen etwas anders modificirten Bass begleitet werde — die Modification, welche ich meyne, wird deutlicher aus Noten, als aus einer Beschreibung zu ersehen seyn —: wäre es zu tadeln, wenn der Bass eine Taktbezeichnung bekäme, die von derjenigen verschieden ist, welche die Oberstimme ursprünglich schon hat? nämlich wenn der Bass also gesetzt würde:

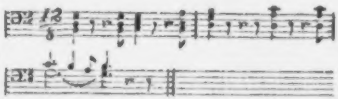

Oder sollte man lieber bey dem Viervierteltakt bleiben? da denn der Bass in folgender höchst ungewöhnlichen Gestalt erschiene:

Erstere Weise würde mir aus verschiedenen Ursachen besser einleuchten. Wenn ich nicht irre, hat auch Handel der Bassstimme bisweilen eine eigene Taktbezeichnung, und vermuthlich aus guten Gründen, gegeben. Andere mögen es wol ohne hinlängliche Ursache hierin zu weit getrieben haben, und vielleicht ist der Tadel des Hrn. Turk eigentlich nur gegen diese gerichtet?

A — in E —

Recension.

1) *Deux Sonates p. le Pianoforte avec acc. d'un Violon ou Flûte ad libit. — — Oeuvr.* 51. No. 1. 2. — (Pr. 18 Gr.)

2) *Sonate p. le Pianoforte. — Oeuvr.* 51. No. 3. (Pr. 12 Gr.).

3) *Trois Sonates p. le Pianof. — Oeuvr.* 57. (Pr. 1 thl. 16 Gr.) — (sämmtlich von J. B. Cramer, und im Verlag von Breitk. und Hartel in Leipzig.)

J. B. Cramer in London gehört unter die Lieblingskomponisten für alle Kenner, Virtuosen und Freunde eines soliden Klavierspiels, in Deutschland noch mehr, als in England; und gehört darunter mit so vollem Rechte, dass man zu dieser Liebhaberey noch mehr ihnen, als Cramern Glück wünschen möchte. Wer die Werke dieses Komponisten, und das Feld der jetzigen musikal. Literatur überhaupt nur mit mässig geübtem Auge überschauet, der findet schon, dass Cr.s Vorzug nicht zunächst in seiner Phantasie, sondern in seiner Einsicht, seinem Gefühl, seinem Fleiss und seinem Geschmack liegt; dass vornämlich keiner der jetzt schreibenden Klavierkomponisten den vollstimmigen Satz u. schönen Gang aller Stimmen so kunstreich, ohne Künsteley und Pedantismus, so fliessend, ohne Gemeinheit und Verwässerung, so effektvoll, ohne Poltern und Ausschweifung bearbeitet, als eben Cramer — im Ganzen nämlich, und in seinen grössern Werken! Im Ganzen, sag' ich: denn zuweilen zeigt sich wol etwas Gesuchtes und folglich Trockenes, Hartes, Kaltes; in seinen grössern Werken: denn er hat auch nicht wenig kleine, ja recht sehr kleine geschrieben, mit denen es ihm, dem vornehmsten, gesuchtetsten, geehrtesten Klavierlehrer (besonders der Damen) in London, ergehen mag, wie manchem berühmten, geistreichen und beliebten Dichter mit Gelegenheitsgedichten — : man kann sich ihrer nicht überall entziehen; man ergiebt sich drein und macht sie hin — sie werden zwar so, dass man immer den Mann von Kopf und Bildung bemerkt: aber mit dem, was aus freyem innern Trieb, nach eigener, nicht bequemter Weise entsprungen, u. nun mit Ernst, Liebe und Freude ausgebildet worden ist, lässt es sich gar nicht zusammenstellen.

Die unter 1 und 2, hier angeführten Sonaten gehören unter dergleichen Gelegenheitsstücke, sind ursprünglich für Cr.s Schülerin, Miss Grahams in London geschrieben, sind schon früher dort herausgekommen, u. einfache, gefällige, leichte — Conversationsstücke. Sie machen einen kleinen Cursus: die zweyte von No. 1. ist schon etwas weniges schwieriger und lebhafter, und die Sonate No. 2, ohne Begleitung, gehet schon in das Bedeutende, Vollstimmigere, Kräftigere über. Jene zwey scheinen aus betrachtlich früherer Zeit — wenigstens machen Stellen, wie S. 5, Syst. 4, Takt 5, folg., S. 11, Syst 4, T. 4 folgg., dies glauben. Man kann sie noch nicht weit fortgeschrittenen Schülern u. Dilettanten mit Recht empfehlen; sie werden diesen nicht nur nützlich seyn, sondern gewiss auch angenehm, und sie zugleich auf grössere, ausgeführtere Werke, besonders auch dieses Komponisten, ziemlich gut vorbereiten. Kein geringer Vorzug derselben, besonders zu dem angegebnen Behuf, ist es auch, dass Cr., hier wie überall, was sich über den richtigen Vortrag und sinnvollen Ausdruck nur immer durch Zeichen angeben lässt, genau und sorgfältig angiebt; so dass der Lehrer, oder der, der für sich studirt, vor allem darauf genau zu halten hat, dass alles, wie es dastehet, herauskomme — wo sichs hernach mit dem Uebrigen, Talent und Gefühl vorausgesetzt, gewiss von selbst finden wird.

Dass Cr. auch das Instrument in all seinen Vorzügen — wie in seinem Spiel, so auch in seinen Kompositionen — trefflich zu handhaben wisse, ist bekannt genug. — Die begleitende Stimme der No. 1, die sich auf der Flöte weit besser ausnimmt, als auf der Violin, ist zwar so gesetzt, dass die Klavierstimme auch ohne sie genügen kann; sie ist aber darum nicht blos verdoppelnd, sondern setzt, um mit dem Maler zu sprechen, noch hier und da kleine Lichterchen hinein, die das Ganze heben und anziehender machen.

Für den Kenner, Virtuosen und weiter gebildeten Liebhaber sind nun aber die drey Solosonaten No. 3 — Cr.s neuestes, und eins seiner besten Werke. Hier ist alles im grössern Zuschnitt, in reichorer, strengerer Ausführung, in edlerer, festerer Haltung — aber freylich auch schwieriger zu spielen, und für die vielen Spieler, die nur an eilfertige Laufer und Passagen gewöhnt sind, zum Theil sogar sehr schwierig. Die erste Sonate, so gut sie ist, stehet doch der folgenden noch nach; besonders ziehet sich das variirte Andante etwas länger, als lang aus: aber die zweyte ist durchaus ein kunst- und charaktervolles Musikstück. Nach einem kraftigen, raschen, brillanten Allegro, das sich doch wol nur zufällig so anfängt, wie Beethovens erste Sinfonie — folgt ein gesangvolles, vollstandig zu vier Stimmen ausgeführtes, und doch ganz ungezwungen, ganz frey dahinfliessendes Andante, das Rec., mit dem darauf folgenden Presto, einem Satze voll Feuer und innerm Leben, und zugleich einer trefflichen Schule für das jetzt eben so seltene, als effektvolle, festgehaltene, gleiche Spiel aller Finger bey liegender oder nur stufenweise rückender Hand — unter seine Lieblingsstücke aufgenommen hat. Dort muss der Spieler vornämlich in allen — auch in den Mittelstimmen, zu singen verstehn; hier gilt es zunächst Festigkeit, Kraft und Präcision, in der Behendigkeit. — Das lang und ernsthaft ausgeführte, doch nicht so schwierige und brillante Allegro der dritten Sonate, hat ein einfach, leicht, u. sehr anmuthig variirtes Andante zur Folge: und ein Rondo grazioso, das ja nicht schnell zu nehmen ist, beschliesst. Dieser Schlussatz ist wieder meisterhaft geschrieben, in Ansehung der Stetigkeit seines Charakters, wie in Ansehung der auserlesenen Folgen der Harmonie und schönen Führung aller Stimmen. In letzterm Betracht gilt hier, was oben von jenem Andante gesagt worden ist: man muss alle Stimmen gleich obligat vortragen; muss die Hauptmelodie überall, auch wann sie in der Mittelstimme liegt, ungezwungen, schon gebunden hervorheben, und leicht, angenehm begleiten können, wenn man diesen Satz lieb gewinnen will: kann man jenes aber, so erfolgt auch dies gewiss, und man hat an diesen, wie an mehrern andern Cr.schen Kompositionen, Stücke, zu denen man nach Jahren wieder und immer wieder mit neuem Vergnügen zurückkehrt — nicht solche, die durch einzelne artige Melodieen oder überraschende Coups, wie Feldblumen, heute zwar allerdings hübsch blühen, aber schon morgen welken, und nun mit dem Grase vermengt, den Weg alles Fleisches gesandt werden.

Noch eines Vorzugs solcher Cr.schen Kompositionen will Rec. hier nur kurz im Vorbeygehen gedenken: sie sind die zweckmässigsten und beliebtesten Vorübungen zum richtigen Verstandnis und geistreichen Spiel von Werken in gebundenem, strengen Stil. —

Papier und Stich sind schön. Auch ist Rec. kein Fehler vorgekommen.

Nachricht.

Leipzig. Den 10ten Febr. gab der rühmlichst bekannte, Hr. D. Chladni aus Wittenberg die von ihm erfundenen Instrumente, Euphon und Klavicylinder, einer ansehnlichen Gesellschaft zu hören, und viele seiner interessanten akustischen Experimente zu sehen — wie er dies schon zu anderer Zeit, hier und an mehrern andern Orten, gethan hat. Vom Euphon wurden wir aufs neue überzeugt, er bleibe als Experiment allerdings sehr achtungswerth, in Absicht auf Würkung aber, gegen sein Vorbild, die Harmonika, in jedem Betracht um vieles zurück. Ueber den Klavicylinder haben wir vor einigen Jahren erst ausführlicher zu unsern Lesern gesprochen; es bleibt uns nur hinzuzusetzen, dass Hr. Chl. den dort angegebnen Schwachen und Mangeln fast ganzlich abgeholfen und dem Instrumente überhaupt weit mehr Vollendung gegeben hat, so dass es, schon wegen seines eigenthümlichen, sehr angenehmen, bestimmten und eindringenden Tons, gewiss überall mit Vergnügen, selbst von denen gehört werden wird, die sich nicht darum bekümmern, ob es eine neue Erfindung sey oder nicht, den Keim zu vielen andern bedeutenden Erfindungen in sich trage oder nicht, sondern die nur die Erscheinung, wie sie eben ihren Sinnen geboten wird, aufnehmen mögen. Der Klavicylinder und mehrere der akustischen Versuche fanden, mit Recht, vorzüglichen Beyfall: über die letztern haben wir aber hier nicht zu sprechen, da sie bekanntlich Hr. D. Chl. selbst in seinem gelehrten, weitumfassenden, vortrefflichen Werke über Akustik, angeführt, erläutert, und so anschaulich gemacht hat, dass jeder, dem daran gelegen, sich darüber unterrichten, ja diese merkwürdigen Erscheinungen mit dem unbedeutendsten Apparat und ohne alle Schwierigkeit selbst bewürken kann. Hr. Chl. gedenkt mit jenen Instrumenten eine beträchtliche Reise zu machen. Verdient irgend ein für die Theorie der Tonkunst thätiger Mann gefälliges Entgegenkommen und freundliche Aufnahme, so ist Er es — er, der eine beträchtliche Reihe von Jahren, ausgezeichneten Scharfsinn, reiche Gelehrsamkeit, unermüdlichen Fleiss und auch äusseres Glück mit Freuden daransetzte, eine, bis auf ihn, noch gar nicht im Zusammenhange angesehene Wissenschaft zu bearbeiten und das Gefundene dem Publikum mitzutheilen, das ihn bisher mit nichts belohnt hat, als mit dem weitverbreiteten Schalle seines Namens und mit einer Quantität papierner Ehrendiplome.

Kurze Anzeigen.

Six Sonatines extraites des compositions de Krommer et arrangées pour Pianoforte, av. Violon ad libitum, par E. F. Rosenberger. 2 Recueil. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Ganz so, wie die vor etwa 12 bis 15 Jahren in ähnlichen kleinen Sammlungen erschienenen Handstücke, aus Pleyls Kompositionen gezogen — eben so leicht und vom ganz Leichten anfangend, eben so überall auf anziehende Melodieen ausgehend, eben so brauchbar für die Hände des Anfängers eingerichtet; nur dass bey Pleyl die Ausbeute zu diesem Behuf reichlicher und angenehmer ausfallen musste, indem Er mehr gefällige und (damals) neue Melodieen darbot, bey Krommer hingegen das Interessante oftmals mehr in der Ausführung, noch öfter in der Instrumentirung liegt — was denn beydes hier wegfallen muss. Doch bleibt das Werkchen darum immer noch vor vielen ähnlichen, die an Erfindung arme

Lehrer aus eigenem dürftigen Schatze zusammenmachen und drucken lassen, zu empfehlen. Der Stich und alles Aeussere ist sehr schön; doch sollten solche Stücke für Schüler nicht so theuer angesetzt werden. Selbst die Verleger gewonnen dabey — wenn nämlich die Stücke selbst gut sind und mithin weit verbreitet werden.

XII Variations sur un Theme — du Ballet: La Dansomanie, pour le Clavecin ou Pianoforte comp. — — par Ph. Caudella. A Vienne, au Bureau d'arts et d'industrie. (Pr. 1 fl.)

Der uns unbekannte Verf. scheint diese Variationen besonders nach dem Muster der kleinern Mozartschen bearbeitet zu haben, und sie sind ihm, mit wenigen Ausnahmen, recht wohl gelungen. Freylich schreibt Mozart auch in jenen Kleinigkeiten nirgends so armlich, wie hier die 10te Var. ist, und sobald er eigentlich ausführen will, wird er auch in solchen Werkchen überall weit bedeutender und solider, als der Verf. in der Coda, wo er dasselbe versucht. Diese zwey Stücke sind aber auch die schwächsten und weit mehrere sind dagegen recht artig und fein. Uebrigens sind sie sehr leicht auszuführen — und auch das verdient Lob zu einer Zeit, wo so viele selbst die dürftigsten Melodieen und verbrauchtesten Harmonieen so holprig vorbringen, u. wol absichtlich auf den Kopf stellen, dass der Liebhaber, der nicht schon weit gekommen ist, fast gar nichts Neues mehr zu spielen findet, ausser Exempel oder ganz erbärmliches Gelcyer.

Trois Duos pour Flûte et Violon, ou acc. de Violoncelle par Dieter. Oeuvr. 21. Oeuvr. 22. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. jeder Heft 1 Rthlr.)

Flote und Violin alterniren in obligaten Stellen, das V. cell ist, wie schon der Titel sagt, blos begleitend, so dass auch, in Ermangelung eines Violoncellisten, ein des Accompagnirens nur einigermassen gewohnter Klavierspieler die Stimme übernehmen kann. Die Ideen sind freylich nicht immer neu — und wie wäre das in dieser Gattung von Musik möglich? aber sie sind immer fliessend und meistens angenehm, auch stets den Instrumenten wohl angemessen. Schwer auszuführen sind diese Duetten sämmtlich nicht; doch wird Oeuv. 22. nach und nach etwas reicher an Passagen, so dass einigermassen eine Gradation Statt findet, die die Werkchen auch für Scholaren um so brauchbarer macht. Der Stich ist gut.

Petites pieces faciles et agreables à quatre mains pour le Fortepiano compilées et arrangées par Sippel. à Bonnvie au Magazin de mus. Liv. 1. (Pr. 12 Gr.)

Kleine Stücke — ja! leicht — ebenfalls! angenehm — nicht durchgängig! (wem konnte die ganz unbedeutende No. 1, u. die nicht viel mehr sagende No. 2. angenehm seyn?) für vier Hände — allenfalls; aber ein Paar begleiten oder verdoppeln fast überall nur! compilirt und arrangirt — wie aus Obigem erhellet, nicht eben zum besten! Preis 12 Gr. — für zehn Seiten Noten, u. schon sonst bekannte Musik, zu viel! No. 3, kleine Variationen von Franzl, sind ziemlich artig, und nehmen sich auch auf dem Pianof., abwechselnd an die Spieler vertheilt, nicht übel aus.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 4ten März. Nº. 23. 1807.

Nachrichten von einigen alten Liedern.

Der schöne Choral, der noch jetzt, obwol seltner, als vor einigen Decennien, in unsern Kirchen gesungen wird: Ich bin ja, Herr, in deiner Macht — ist von Simon Dachen, auf Veranlassung des Ober- und Regimentssekretairs, Robert Robertins, zu Anfange des 17ten Jahrhunderts gedichtet, und von dem berühmten damaligen Königsberger Komponisten, Heinrich Albert, fünfstimmig in Musik gesetzt worden.

Hier liegt das Original vor mir nach der vierten Ausgabe der Arien und Lieder, die Albert noch bey seinem Leben 1652 besorgte. Welche hohe Einfalt in der sanften und doch so kraftvollen Bewegung der Stimmen! und welcher Ausdruck der unvergleichlichen Poesie, wie sie der Genius der damaligen Zeit erschaffen konnte! Wer kann, ohne sich von einem Gefühle ergreifen zu lassen, was durch Worte nicht beschrieben werden kann, die Stellen singen hören: Du kennest meiner Monden Zahl — wie, wo, und wenn ich sterben soll, das weisst du, Vater, mehr als wohl. — — Wen hab ich nun, als dich allein? — — Mich dünkt, da lieg ich schon vor mir — die Augen werden mir ein Grab. — — — Kein Gold und Gut errettet mich; umsonst erbeut ein Bruder sich etc.

Aber so gesungen, wie ich sie nach dieser fünffachen Stimmenbezeichnung jetzt im Geiste singen höre, wenn jede Stimme in edler Haltung fortschreitet, jede der andern ausweicht und liebevoll sich wieder anschmiegt — so gesungen, wie wir sie in keiner Kirche, von keiner Volksversammlung mehr singen hören, in einer Tonart, die ihrem Charakter vom Anfange bis zu Ende treu bleibt, in einer Stimmung, die der Seele des Gedankens, der in den Worten und Tönen waltet, so angemessen ist — das bringt erst die grosse Wirkung hervor, die wir in der Melodie bisher nur geahnet, aber schon aus Mangel der dazu gehörigen Harmonie niemals empfunden haben.

Kein Wunder, dass wir den Gesängen, von denen die Lieder: Mitten wir im Leben sind etc. Es woll uns Gott genädig seyn — u. die schöne Luthersche Komposition: Wir glauben all' an einen Gott etc. nur den fernen Nachhall geben, in unsern Tagen keinen Geschmack mehr abgewinnen können.

Eine Art von Ueberraschung machte es mir, in der Albertschen Liedersammlung auch das von neuern Dichtern fast gar nicht veränderte Lied: junges Volk, man rufet euch zu dem Tanz hervor, als ein von Heinr. Albert selbst verfertigtes und zugleich komponirtes Lied in Form einer Polonoise aufgeführt zu finden. Dieses Lied ist 1636 auf H. Christian Marann und Jungfrau Catharinen Ranischin Hochzeit zuerst verfertigt worden.

Annchen von Tharau, dies beliebte, von Herdern uns wiedergeschenkte, uralte Volkslied, findet sich ebenfalls hier in einer dreystimmigen lieblichen Komposition, wovon ich die Melodie, ihrer Kürze und Leichtigkeit wegen, noch dem Leser zum Besten geben will.

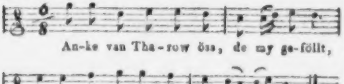

Horstig.

Nachschrift. Der Nahme Hannchen steht auch bey den Wenden als Lieblingsnahme unter ihren Volksliedern. Ich erinnere mich noch sehr lebhaft des Anfangs eines in der Lausitz sehr bekannten Wendischen Volksliedes aus G moll, im Polonoisen-Gange

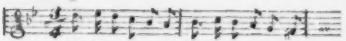

dessen Ergänzung einem mit den Wenden bekannten Lausitzer sehr leicht fallen würde.

Eines andern, mit Annchen von Tharau dem Inhalte nach verwandten Liedes, welches in Schlesien vorzüglich bekannt seyn muss, erinnere ich mich noch ganz, ob ich gleich den Text nicht völlig mehr im Gedächtnisse habe. Es wurde vielstimmig und in einem Ernsthaften Tone im Chore gesungen.

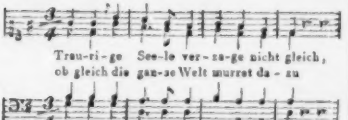

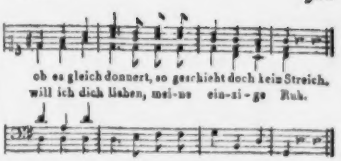

Recension.

Deux Sonates pour le Pianoforte, comp. et ded. à Louis van Beethoven par son Elève Ferdinand Ries. Oeuvr. 1. A Bonn, chez Simrock. (Pr. 6 Francs).

Hr. R. ist schon einigemal von Wien aus, als ein junger Mann von Talent und als ein rüstiger Klavierspieler, aus Beethovens Schule, angeführt worden; beydes gehet auch aus dieser, seiner ersten öffentlich erscheinenden Komposition hervor, und ein drittes ebenfalls — dass er als Komponist Aufmerksamkeit verdiene, indem er schon hier etwas gar nicht Alltägliches liefert, in diesem Gelieferten aber sich unverkennbare Spuren zeigen, man dürfe von ihm auch wahrhaft vorzügliche Arbeiten erwarten.

Erwarten — denn jetzt scheint er, wie die meisten jungen Virtuosen, noch gar nicht zu wissen, wohin mit alle dem, was er in sich findet, und wie alles das schnell und kompress genug an Mann zu bringen? Daher denn, bey Hrn. R., so wie bey den meisten lebhaften, jungen Virtuosen, ihr Streben, nur recht viele Materie, möglichst dick, (durch aufgeschichtete Noten, Vollgriffe, wären's auch nur Verdoppelungen —) möglichst scharf, (durch gewagte Figuren, schneidende Modulationen, häufige Ausweichungen in das Entfernteste —) und möglichst ausführlich, (wenn auch nicht ausgeführt, doch breit auslaufend in lange, lange Sätze,) niederzulegen — und was der-

gleichen jugendliche Eigenheiten mehr sind — Eigenheiten, die keinen Ruhm, aber auch keinen Hohn verdienen, so oft ihnen auch beyde zu Theil werden; sondern die der Unterrichtete, der Geübte, der Besonnene, wenn nur Geist und Seele hindurchblickt, als im Lauf der Dinge recht wohl begründet, ruhig hinnimmt, gewiss, die Masse wird sich schon selbst läutern und ein klarer Wein bleiben, der allmählich immer milder wird; Eigenheiten aber auch, die den Unterrichteten, den Geübten, den Besonnenen, wenn kein Geist, keine Seele darin bemerklich wird, sondern alles nur einen gewissen eingeübten Mechanismus zeigt, eben so gewiss machen, es bilde sich daraus gar nichts, als allenfalls ein geschickter, zu aussern Zwecken allerdings brauchbarer, und darum auch schätzbarer Handwerker — im etwas vornehmern Sinne des Worts.

Jene Mangel, oder Schwächen, oder jugendliche Eigenheiten, oder wie man sie sonst nennen will — zeigen sich nun hier vornamlich, und vornamlich häufig — so wie die gewünschte Geistigkeit und Empfindung weniger, und weniger deutlich — in der ersten Sonate. Sie gehört eigentlich unter die Klavierkompositionen, die der grosse Mozart, in seiner selbstgeschaffenen Kunstsprache, deren handfeste Terminologie man ihm, um ihres Darstellenden willen, gern verzeiht — Krabbelsonaten nannte, d. h. solche, worin vor allem dafür gesorgt scheint, dass alle zehn Finger nur immerfort recht sehr viel zu krabbeln haben, wodurch denn, wenn es nicht ganz ungeschickt gemacht ist, ein gewiss gar nicht unangenehmer Effekt allerdings erreicht wird — doch mehr, durch das immerfortwährende Geräusch, als durch eigentliche Kraft u. Kunst der Musik: Kompositionen, welche vor allen denjenigen Spielern willkommen sind, welche ebenfalls Mozart Holzmacher nannte. Diesen Spielern wird nun — und gewiss nicht mit Unrecht, (denn, wie gesagt, ganz ohne geistiges Leben; ein blos mechanisches Fortlaufen, ist hier nichts —) diesen Spielern wird besonders der erste und letzte Satz der ersten Sonate gefallen; das Adagio, das denn doch auch melodiös seyn soll, hat eine zu gleichgültige Melodie, die obendrein gar bald im eigenen Fette der Zuthat erstickt, und die Menuett ist durch nichts ausgezeichnet. Aber die zweyte Sonate gefällt ganz gewiss nicht nur den — Holzmachern, sondern den Spielern aller Art, wenn sie nur etwas Ernstes auffassen und etwas Schwieriges ausführen können. In allen drey Satzen, wiewol sie nicht frey vom Gesuchten und Ueberfulleten sind, herrscht doch eine gute und feste Uebersicht, ein tüchtiges Zusammenhalten der Gedanken; u. diese Gedanken sind meistens interessant, bedeutend, nicht verbraucht, sind nicht zu heterogen, nicht wie zusammengewürfelt, sondern meist in einander begründet oder doch sich gut anfügend; hier ist auch die Ausführung eher gearbeitet und gehalten zu nennen, dies aber nicht blos in Ansehung des Technischen, sondern auch in ästhetischer Hinsicht — in Hinsicht auf Ausdruck und Charakter; hier ist endlich auch (und besonders im ersten und zweyten Satze) mehr Einfalt, mehr Klarheit, und weniger prunkende Schwierigkeit. Auf diese Sonate, und besonders auf die zwey ersten Satze, bauet Rec. die oben geäusserte angenehme Erwartung zunächst. Bey Ausstellungen gegen Einzelheiten will er die Leser nicht aufhalten, besonders da er weiss, dass bey vielen dadurch der gewünschte gute Eindruck dieser Anzeige vermindert werden würde. Reminiscenzen (doch nicht allzunahe) sind in früher Zeit und bey weitläuftigen Arbeiten fast unvermeidlich: der Komponist von Talent legt sie aber schon selbst ab, wenn er erst auf eigenen Füssen fest zu stehen gewohnt wird. Verstösse gegen Reinheit des Satzes (doch nicht häufige, und, wie sichs bald findet, mehr aus Ueber-

künstlichkeit, als aus Mangel an Kenntnissen abstammende,) wird Hr. R. gewiss ebenfalls von selbst ablegen, wenn er erst dahin ist, überall sich selbst klar und bestimmt erscheinen zu wollen, und man darf ihm das um so mehr zutrauen, da sein Satz im Ganzen und in den Hauptsachen ziemlich rein und auch sicher ist.

Schliesslich noch einige Worte über eine Nebensache! Hr. R. setzt seinem Werke eine ziemlich lange Dedikation an seinen Lehrer vor, und zeigt darin recht löbliche Gesinnungen und auch eine nicht gemeine Bildung. Ist es ihm denn bey diesen Gesinnungen u. dieser Bildung, nicht — wenigstens wunderlich vorgekommen, dass er, der deutsche Komponist, in Deutschland, an Beethoven, den deutschen Komponisten, in Deutschland, in einem Werke für Deutsche — denn dass nur diese an solcher Musik Geschmack finden, weiss Jedermann — französisch schrieb? Der französische Komponist in Frankreich, der ein Werk für Franzosen, einem französischen Komponisten in Frankreich, mit einer deutschen Dedikation übergabe, würde sicher überall laut ausgelacht: in der Kultur der Musik stehen wir aber bekanntlich so weit über unsern mächtigen Nachbarn, dass sie selbst uns — neben sich zu stehen, mit Achtung erlauben; und wie? die deutschen Musiker sollten einander nicht wenigstens über ihre Kunst ein nachdrückliches, gewogenes deutsches Wort sagen, sondern sich nur — wie hier geschehen — zwar artiger, runder, aber abgebrauchter, u. durch öftern Gebrauch beym Gleichgültigsten, trivial gewordener, französischer Redensarten bedienen?

Nachrichten.

München. Es war heute das Namensfest unsrer geliebten Königin; ich komme aus der Oper, wo dieser Tag mit einem neuen, sehr bedeutenden Werke, heute zuerst auf die Bühne gebracht, gefeyert wurde — nämlich mit Iphigenia in Aulis, einer tragischen Oper in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von dem königl. Kapellm., Hrn. Danzi. Eben weil diese Oper ein so bedeutendes Werk ist, werde ich sie öfter hören, ehe ich ein entschiedenes und detaillirtes Urtheil falle: jetzt nur einige vorläufige Notiz davon, und vorher allerhand Betrachtungen, zu welchen sie mich veranlasst!

Die deutsche Oper hat doch gar mannichfaltige Schicksale gehabt, und es wäre wol der Mühe werth, den Ursachen derselben, so wie dem Zusammenhange dieser Schicksale mit andern Erzeugnissen des Zeitgeistes, nachzuspüren. Ihr Gang war fast ein immerwährendes Schwanken nach entgegengesetzten Seiten hin. Die eigentliche deutsche Oper finden wir zuerst im Norden. Dresden, wo Opitzens Daphne 1627 aufgeführt wurde — die, obschon der Text nach dem Italienischen bearbeitet war, doch als die erste deutsche Oper anzusehen ist — und Hamburg, wo sich, etwa ein halbes Jahrhundert später, ein so lebhaftes Interesse an den Künsten, besonders am Theater und an Musik findet: diese sahen die ersten, eigentlich deutschen Opern, und letztere Stadt besonders durch ihren unerschöpflichen Keiser, der selbst über hundert deutsche Opern schrieb. So weit sich damals schon, und bald hernach, diese Liebe und der Geschmack am deutschen Opernstil im nördlichen Deutschland verbreitete: das südliche nahm daran wenig, fast gar keinen Antheil, sondern hier empfing man huldigend die damals (vornämlich durch Metastasio) so hoch schwebende Oper des nahegelegenen Italiens. So ging jede der beyden Hälften Deutschlands auch hierin für sich, bis einige treffliche, talentvolle Männer der deutschen Muse einen neuen Spielraum, und dem deutschen Opernstil einen höhern

Schwung, und zugleich mehr Anmuth und Tiefe verschafften! Benda und Schweizer, u. mit ihnen Hand in Hand mehrere achtungswerthe Dichter, traten auf, und es entstanden Romeo und Julie, Alceste, Günther von Schwarzburg etc. Dies war eine in sich selbst fest begründete, schöne, und zugleich dem deutschen Geist und Sinn ganz angemessene Bahn: warum ging man nicht auf dieser fort —! Warum nicht? Es wanderte um dieselbe Zeit die Opéra comique und das ländliche Konversationsstück, untermischt mit kleinen Gesangen, über den Rhein herüber: der Deutsche aber, immer bereit, alles Fremde, das er gut findet, sich anzueignen, kame auch das eigene Gute, ja Bessere, darüber in Vergessenheit — er nahm auch diese Fremdlinge höflich und freudig auf. Seitdem krankelt die ernsthafte Oper in Deutschland immerfort; seitdem treten auch ausgezeichnete vaterländische Künstler in der deutschen Oper immer seltener auf, und thun sie es, so werden sie immer weniger unterstützt, gute Dichter haben sich fast ganz von dieser Gattung zurückgezogen, mehrere deutsche Hauptstädte hegen und pflegen nur italienische Opernbühnen, von den deutschen Opern, die man zu sehen bekömmt, sind drey Viertheile Bearbeitungen — besonders aus dem Französischen — und, das Wunderliche und Widersprechende zu vollenden, die besten deutschen Tonkünstler komponiren für französische und italienische Theater! Ist dies blos Folge der Eigenheit des Genie's, kein auf der Landcharte vorgezeichnetes Vaterland anzuerkennen, sondern sich nur da zu entwickeln, wo es mit Achtung aufgenommen und seine Schöpfung gefühlt wird? Doch ich will mich hier nicht ins Fragen einlassen — wo wäre, liesse man sich darauf ein, ein Ende? sondern nur die zwey hoffentlich unwidersprochenen Sätze daraus ableiten: die deutsche Original-Oper hat seit geraumer Zeit ihr Gebiet eben nicht erweitert, ihr Ziel eben nicht erhöhet; und: wo irgend ein wackerer Künstler ja noch uns mit Originalwerken von Bedeutung, und im Sinn und Charakter vaterländischer Kunst geschrieben, bereichert: so sollte man ihm mit Aufmerksamkeit und Achtung entgegengehen, seinen Produkten eine möglichst gute Aufnahme bereiten, und ihn durch Ermunterung und öffentlich abgegebene Stimme anfeuern, selbst dann, wenn — wie so oft, durch Zufälligkeiten, Nebenumstände u. dgl. sein Werk nicht den erwünschten Erfolg beym grossen Publikum und für den ersten Moment hätte, auf der erwählten, richtigen Bahn eifrig fort und dem Ziele näher zu wandern — —

Sollte diese letzte Behauptung noch besonderer Unterstützung bedürfen? Man erwäge dann wenigstens das: dass es denn doch wahrlich keine so leichte Sache ist, als sich mancher blutjunge Einsender von Nachrichten in gewisse bekannte Blätter u. Blättchen einbilden mag, ein gebildetes Auditorium einige Stunden lang (bey grossen Opern drey, wol vier) — ich will noch nicht sagen, immerfort in schöner und angenehmer geistiger Thatigkeit, sondern nur in Aufmerksamkeit zu erhalten; und zwar ein Auditorium in Deutschland — in Deutschland, wo die Empfänglichkeit für die Reize der Künste wenigstens nicht die feinste und lebendigste ist, wo man den Enthusiasmus für musikal. Kunstprodukte nicht, wie in Italien, schon durch irgend eine vorzügliche Einzelnheit, oder, wie in Frankreich, schon durch irgend etwas Pikantes in den Nebendingen wekken kann, sondern wo man gewöhnlich sehr ruhig hingeht, mit den vorzüglichsten Werken aller Nationen bekannt ist, wo man die immer rege Lust zu kritisiren niemals zu Hause lasst, und wo bey weitem die meisten die höchstwunderliche Eigenheit haben, sobald ein, sogar anerkannt ärmlicher Kritiker etwas gegen einen Künstler oder Dichter vorbringt, diesem immer lieber Unrecht, jenem immer lieber Recht zu geben.

Für den deutschen Komponisten kömmt nun eben jetzt noch eine neue Schwierigkeit hinzu, die so oft beklagt, und welcher abzuhelfen dennoch keine Anstalt gemacht worden — die Schwierigkeit, ein wahrhaft gutes Gedicht zu erhalten, d. h., ein Gedicht, das an sich und als theatralisches Werk von Werth, aber auch für Musik vortheilhaft ist, und den Genius des Komponisten nicht beengt und lähmt, sondern ihm freyen, schönen Spielraum, ihm neue Schwingen verschafft. Iphigenie in Aulis, die mich zu allen diesen Betrachtungen veranlasst, ist bekanntlich ein Sujet, in dessen Bearbeitung sich, von der Zeit der Griechen an bis hieher, Dichter und Tonkünstler immer vorzüglich gefallen haben. In der That bietet es auch, geistreich und weise benutzt, Charaktere, Aeusserungen von Affekten, und Situationen dar, die beyden, vornämlich aber dem Musiker, ausserst vortheilhaft sind. Aber eben deswegen sollte der Dichter auch etwas Vorzügliches hier leisten, die frühern Bearbeitungen desselben Gegenstandes fleissig studiren, und dem Künstler neue Bahnen eröffnen, besonders wenn es ihm glückt, einen Meister zu finden, der ihm dann sein Recht wiederfahren lassen kann und will, und der nicht von ihm nur Worte verlangt, die sich blos statt Ut re mi fa so la dem Sänger unterlegen lassen — — Und nun Sänger und Sängerinnen —! Wie wenige können und wollen von ihrer Individualität abstrahiren; in die Ideen des Ganzen eingehen; wo es nöthig, ihr Einzelnes, selbst wenn es sonst begünstigt wird, diesem aufopfern etc. — —

Wie glücklich ist der Maler gegen den Komponisten, besonders den theatralischen! Sein Stück Leinwand, seine Farben und Pinsel findet er überall; und nun liegt's nur an ihm, ist er sonst der Mann dazu, wenn er nicht Werke liefert, die dastehen, wie sie dastehen sollen, und ihn (wenigstens im beglückenden Glauben) unsterblich machen! Der Opernkomponist siehet voraus, auch dein bestes Werk wird in kurzem verdrängt und wahrscheinlich dann vergessen; doch das möchte drum seyn — aber durch wie viele Gehirne, Hände, Zungen muss es gehen, ehe es nur zur Darstellung kömmt! Was bleibt denn hernach noch an dem, was du dir dachtest? wie du es wolltest? — —

Vieles, sehr vieles liesse sich noch hinzusetzten, um zu erweisen, dass die Situation eines jetzigen deutschen Opernkomponisten wahrlich sehr schwierig, und dass der, der dessen ungeachtet mit allem Aufwand von Geist, Kraft, Kunst und Fleiss ein solches Werk liefert, mit Achtung, Dank und Liebe aufzunehmen sey, selbst wenn der augenblickliche Erfolg seines Werks beym Publikum nicht ausgezeichnet wäre —

Unsers Danzi Musik nun, zu welcher ich endlich zurückkehre, hat unverkennbare Schönheiten — Schönheiten als Musik an sich, als Musik in Verbindung mit Poesie, als Musik für's Theater. War es nun aber der tragische und gar zu einfach gehaltene Stoff, dessen man in der Oper ganz entwohnt ist; waren es die allzugrossen und unbestimmten Erwartungen, die man sich von dem Werke vor seiner Erscheinung gemacht hatte und die niemals erfüllt werden können, weil die Phantasie alle Wirklichkeit überfliegt; war es das Allzuernste der Darstellung für ein so frohes Fest — kurz, der verdiente Künstler fand nicht in dem Maasse Beyfall, als er mit Recht erwarten konnte. Doch ist gar nicht zu zweifeln, dass ihm das hiesige Publikum — einsichtsvoll u. gerecht, wie es ist — bey künftigen Vorstellungen werde volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen. Noch einmal: nicht jedes lobenswürdige Unternehmen gelingt zu jeder Zeit und vor jedem Publikum: doch darf das die Achtung und den Ruhm desjenigen Künstlers, der, im Bewusstseyn seines Werths und seines Fleisses, etwas mehr, als den

Beyfall des Augenblicks sucht, nicht im geringsten schmälern. Glucks Alceste wurde bey der ersten Vorstellung in Paris nicht nur kalt aufgenommen, sondern am Ende ausgepfiffen. Der treffliche und sehr reizbare Meister stürzte ausser sich aus dem Theater und auf einen Freund zu, der eben daher kam. Ha, rief er: Alceste ist gefallen! Ja ja, antwortete jener, vom Himmel! Geduld, sie wird bald verklärt aufstehen! — Und es geschah' also! —

Als Postscript noch einige kurze Notizen zur Fortsetzung meiner Nachrichten von neulich. Hr. Weichselbaum trat zum zweyten mal als Tamino in der Zauberflöte auf. Die gute Meynung, die er beym ersten Auftreten erregt hatte, wurde beym zweyten nicht eben verwischt, aber auch nicht erhöhet. Soll man ihn für einen ausgebildeten Sänger nehmen, so muss man freylich tadeln, dass er immer, bis zum Ueberdruss, in seinen hohen (übrigens aber wirklich schönen) Tönen verweilt, dass er es noch zu wenig versteht, seiner Stimme zu gebieten, dass er seine Verzierungen noch nicht geschickt und natürlich genug anbringt. Er spricht gut aus, und wir bitten ihn, diesen seltenen Vorzug ja nicht zu vernachlässigen. Eine dritte Vorstellung wird seinen wahren Werth bestätigen: bey der ersten schien des Beyfalls zu viel, bey der zweyten zu wenig.

Hr. Kapellm. Winter ist schon seit vier Monaten aus Paris zurück, und arbeitet, wie man weiss, schon wieder an einer neuen Oper für einen auswärtigen Hof, die ihrer Vollendung nahe seyn soll. Dieser merkwürdige, hochachtungswerthe, sehr thätige Mann lebt und webt ganz in seiner Kunst, für welche er voller Enthusiasmus — die ihm alles ist. Er gehört bekanntlich auch unter die deutschen Künstler, deren Talente, Kenntnisse und Hauptwerke das Ausland höher hält und besser benutzt, als das Vaterland. Es soll mir ein Vergnügen seyn, Ihnen und Ihren Lesern nächstens ein Verzeichnis seiner Arbeiten und auch manches aus der Geschichte seines Lebens und seiner Bildung vorzulegen. Vielleicht wird das beytragen, den Verdiensten und der seltenen Thätigkeit dieses Künstlers auch beym Nichtkenner noch mehr Achtung — selbst in Deutschland — zu verschaffen, als man ihnen bisher erwiesen zu haben scheint.

Der Orgelbau des Hrn. Abts Vogler, wovon ich schon vor einiger Zeit schrieb, gehet rasch seinen Gang fort. Es wollten sich zwar einige obscure Leutchen dagegen aufmachen; ihre Versuche fielen aber von selbst zusammen, als man sie nur ernsthafter ansah. Wer verstehet, was wirklich zu einer Orgel gehört, und nur den gedruckten Plan Voglers aufmerksam durchlieset, muss Achtung gegen den Scharfsinn und die Einsicht dieses Mannes haben. Kann er diesen Plan ganz ausführen — woran kein Grund zu zweifeln vorhanden ist — so muss sein Werk, der Würkung nach, das erste in Deutschland werden.

Berlin d. 18ten Febr. Auf Veranlassung des königl. Armendirektoriums gab die Kapelle am 14ten ein grosses Konzert, das erste in diesem Winter, zum Besten der sehr zahlreichen hiesigen Armen, im Saale des Opernhauses, der seit einiger Zeit unserer Nationalgarde zum Paradeplatz dient. Nach einer Sinfonie von Mozart blies Hr. Kammerm. Brun ein von ihm gesetztes Waldhornsolo, und Hr. Kammerm. Romberg spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert. Beyde Männer und ihre Arbeiten sind bekannt genug. Im zweyten Theil gab man den Zauberwald, grosse Oper vom Hr. de Filistri d' Caramondani, in Musik

gesetzt vom Hrn. Kapellm. Righini, und von ihm selbst dirigirt. Das Publikum kennet diese schöne Musik wenigstens aus dem Klavierauszuge; die Würkung war schön. Die Solopartieen sangen Mad. Marchetti Fantozzi und Mad. Schick, und die Hrn. Eunike und Fischer. Die Chöre wurden von unsrer Singeakademie, unter Zelters Leitung, trefflich gegeben. Jetzt haben wir auch Hoffnung, dass die seit länger als drey Monaten ausgesetzten Uebungen dieser in Deutschland einzigen Anstalt bald wieder in regelmässigen Gang kommen werden. Der um sie hochverdiente Hr. Assessor Zelter, gegenwärtig auch Mitglied des Comité administratif, wird der jetzt so sehr trauernden Euterpe diesen rühmlichen Altar gewiss bald wieder erbauen.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte avec une Flûte obligée — par Schweitzer. Oeuvr. 9. Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 2 fl. 12 Xr.)

Die Sonate ist denen ähnlich, die im 6ten Jahrg. dieser Zeit. No. 13. ausführlich sind beurtheilt worden; nur möchte sie Ref. nicht so hoch stellen. Die Klavierstimme ist noch leichter, als die der Flöte; beyde Spieler werden aber im Wechsel gut, und mit so fliessenden, wenn auch nicht immer neuen Melodieen beschäftiget, dass Liebhaber, die, dem Verstandnis wie der Geschicklichkeit nach, nicht schon weit gekommen sind, die Sonate mit Vergnügen durchgehen, und dem Verf. manche unnütze Wiederholung, so wie manche unangenehme Leere, (z. B. S. 12, vom Syst. 1, Takt 5. an — und wo diese Stelle wiederkömmt —) auch einige grammatische Unrichtigkeiten, (z. B. S. 21, Syst. 1 und 2.) verzeihen werden.

Anekdote.

Ein Kanonikus von Chartres verordnete im Jahr 1550 in seinem Testament, dass am Tage seiner Beerdigung alljahrlich das Chor der Kathedralkirche ein Te Deum anstatt des bey Trauerfällen üblichen De Profundis anstimmte. Der Bischof fand diese Verfügung unschicklich, und widersetzte sich der Ausführung. Die Erben aber bestanden darauf. Ihr Advokat machte nun einen langen Kommentar über das Te Deum, und suchte zu beweisen, dass dieser Hymnus eben so gut zur Todtenfeyer, als zum Lobgesange gebraucht werden könne. Er ging ihn Vers für Vers durch 1) als Theolog, 2) als Rechtsgelehrter, 3) als Historiker, 4) als Philosoph, 5) als Dichter, und das Parlement musste seinen Gründen nachgehen, so dass die Erben autorisirt wurden, das verordnete Te Deum singen zu lassen.

Druckfehler: In der Recension der Beethovenschen Sinfonie, Seite 328, ist im zweyten Notenbeyspiel also zu lesen: statt:

Als musikal. Beylage No. II.

erhalten die Leser ein interessantes, heiteres Scherzando von Hrn. Friedrich Schneider in Leipzig, der sich durch seine Arbeiten für mehrere Gattungen der Kammermusik dem Publikum schon rühmlich bekannt gemacht hat.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Scherzo Allegretto

von Friedrich Schneider

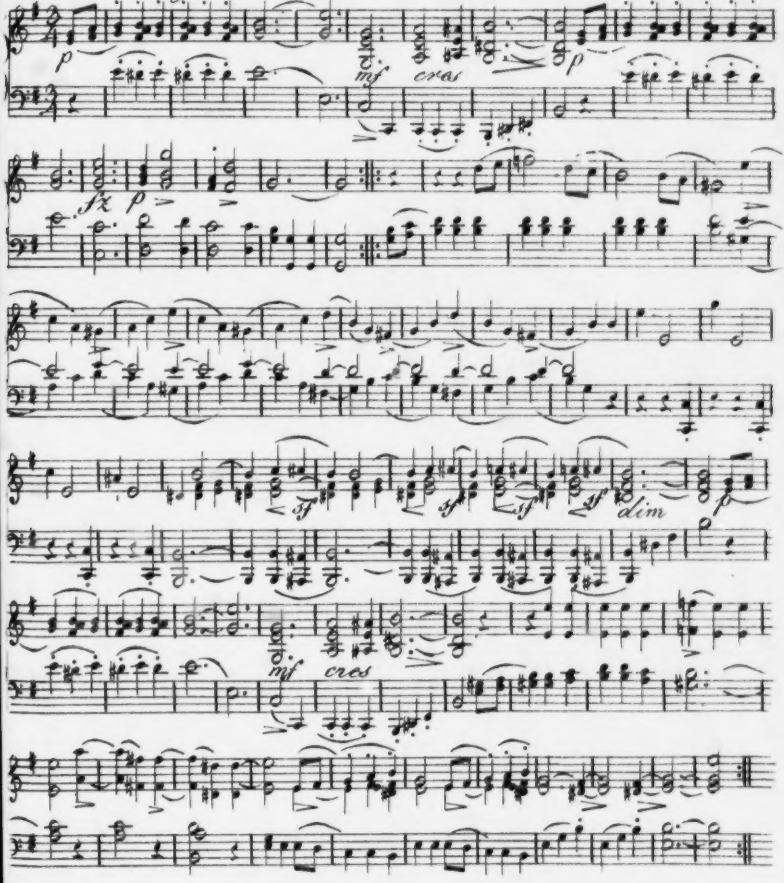

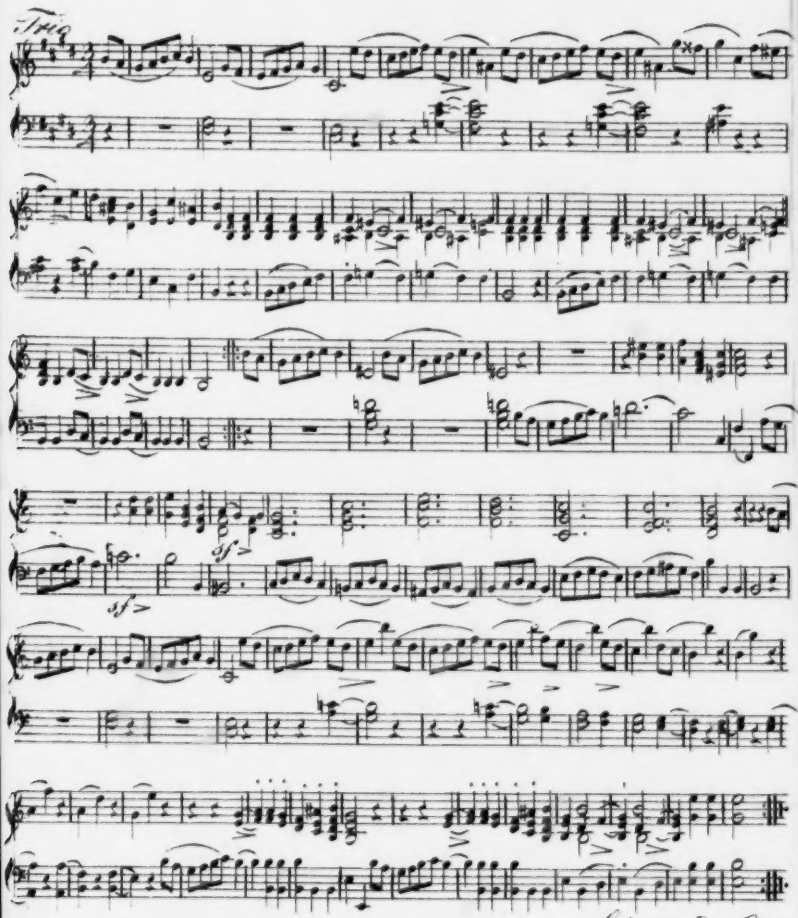
Trio
sf
sf
Scherzo da Capo

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **Nº. 24.** 1807.

Ueber die Metrik in der italienischen und französischen Sprache.

Es ist nichts seltenes, dass deutsche Komponisten in den Fall kommen, französische und besonders italienische Poesieen in Musik zu setzen, und fast eben so häufig werden deutsche Dichter versucht, in jenen Sprachen zu dichten. Ich glaube daher etwas Verdienstliches zu thun, wenn ich ein- für allemal hier festsetze und mit Beyspielen darthue, in wie fern diese beyden Sprachen eine Metrik besitzen, und was man unter diesem Ausdruck zu verstehen hat, wenn im Französischen und Italienischen davon die Rede ist. Ich bin von der Nützlichkeit einer solchen Untersuchung um so mehr überzeugt, da diese, meines Wissens, nirgends, wenigstens in deutschen Schriften noch niemals, zur Sprache gekommen ist, und die Missgriffe der deutschen Musiker, wenn sie Texte in jenen Sprachen zu bearbeiten haben, nicht selten höchst unangenehm und widerlich sind.

Eine auffallende Erscheinung ist es, dass selbst gelehrte Franzosen und Italiener zum höchsten erstaunt sind, wenn man ihnen beweist, dass ihre Sprachen gar keine Quantität *) der Sylben besitzen, u. noch auffallender ist es, dass diese Entdekkung allen bisherigen deutschen Aesthetikern und Sprachforschern entgangen zu seyn scheint. (?)

Nichts destoweniger ist es eine erwiesene Sache, dass weder im Italienischen, noch im Französischen, eine Länge oder Kürze der Sylben existirt, und dass ihr jambischer Fuss keine Folge einer solchen Länge oder Kürze ist, sondern lediglich von der Willkür ihrer mechanischen Stellung erzeugt wird.

Folgender Alexandriner, den ich des Beyspiels halber in der Geschwindigkeit selbst verfertige, möge den Beweis liefern.

Oŭi, c'est | mŏi qui | l'ăi dĭt |, ĕt je |
le dis | enco | re.

Die Leser erblicken hier die scheinbare Quantität der Sylben durch die darüber gesetzten Zeichen. Ich sage mit Fleiss, die scheinbare: denn dass es keine wirkliche ist, werden wir sogleich sehen. Man setze zum Beyspiel, das Wort oui, welches den Vers anfangt, hinter das Wort dit, so, dass es das Hemistich desselben macht, so erhalten die Sylben dadurch eine ganz entgegengesetzte Quantität, und der Vers bleibt deswegen immer noch derselbe Vers. Man sehe:

C'ĕst moi | qui l'ăi | dĭt, oui | u. s. w.

*) Quantität heisst in der Prosodie die Länge oder Kürze der Sylben, und nicht etwa, wie Unkundige gewöhnlich zu glauben pflegen, die Anzahl derselben. d. Verf.

Dies bedarf keiner weitern Beweise, denn das erste beste französische Gedicht liefert deren in jedem Verse. Es ist daher nichts leichter für einen deutschen Komponisten, als französische Verse zu komponiren, vorausgesetzt, was sich von selbst versteht, dass ihm die übrigen Fähigkeiten dazu nicht abgehen. So gewiss es nun ist, dass es lediglich von der Willkür desselben abhängt, ob er diese oder jene Sylbe lang oder kurz gebrauchen will, so traurig ist es oft, wenn man sieht, wie die armen Komponisten im Schweiss ihres Antlitzes über der Quantität der Sylben brüten und vor Furcht u. Angst, einen Fehler gegen das Metrum zu machen, sich die Stirne wund reiben.

Was nun die italienische Sprache anbetrifft, so hat sie eben so wenig eine Quantität, wie die französische. Der Dichter kann in ihr die Sylben kurz oder lang gebrauchen, wie es ihn gut dünkt. Es können sogar diejenigen Sylben, die nicht allein durch den Ton, sondern auch noch nebenher durch eine verstärkte Accentuazion, so lang, wie möglich, ausgesprochen werden müssen, nach Willkür gebraucht werden, und verlieren, wenn sie in der Reihe des Verses stehen, diejenige Bestimmtheit, welche ihnen in der Aussprache ganz besonders eigen ist. Diese Sylben sind diejenigen, deren letzter Vocal einen Accent hat; z. B. die dritte Person des zweyten Imperfects der Zeitwörter, als parlò, godè, senti, ferner einige Substantiven und Adverbien, als virtù, gioventù, però, perchè u. s. w.

Wie gleichgültig die Italiener in ihren Poesieen die Länge oder Kürze betrachten, welche den Sylben in der Aussprache eigen ist, mögen einige Beyspiele aus der Gerusalemme liberata des Tasso beweisen. Gleich der erste Vers derselben heisst:

Cănto | l'ărmi | pĭto | se, | ĕ 'l cā | pĭtā | nŏ

In der Aussprache sagt man cănto, l'ărmi, u. s. w. Wenn nun zu Anfange dieses Verses io stände, so erhielten die Sylben dadurch eine ganz entgegengesetzte Quantität, der Vers hingegen, als solcher, bliebe immer noch ein Vers, ob er gleich in poetischer Hinsicht etwas schleppender geworden wäre.

Cant. I. stanz. III. befindet sich folgender Vers:

E ĕ che 'l | vĕrŏ | cŏndi | tŏ in mŏl | tĭ vĕr | sĭ

In der Aussprache ist ve in vero lang, und di in condito kurz, also der Quantität, welche diese Sylben in obigem Verse bekommen haben, durchaus widerstrebend.

Was nun aber die Komposition anbetrifft, so ist die italienische Sprache darin von der französischen absolut verschieden, dass sie nicht, wie diese, in der langen oder kurzen Betonung der Sylben eine freye Willkür ausüben darf, sondern im Gegentheil den Accent, welchen die Sylben in der Aussprache haben und in der Stellung des Verses nur scheinbar verlieren, durchaus beobachten und wiedergeben muss. Und hierin fehlen so viele deutsche Komponisten, wenn sie italienische Poesieen in Musik setzen; hierin hat der grosse Mozart insbesondere fast unverzeihliche Blössen gegeben, worüber er denn von den Italienern sehr oft gehöhnt worden ist.

Die Schwierigkeiten einer richtigen musikalischen Accentuazion in Hinsicht auf die Quantität der Sylben in der italienischen Sprache sind zweyerley: die Länge u. Kürze der dreysylbigen Wörter (haben die zweysylbigen den Accent nicht auf der ersten Sylbe, so steht er sichtbar auf der zweyten, und diese Wörter machen also keine Schwierigkeit) und das Zusammenziehen der Vocale.

Die Länge oder Kürze der dreysylbigen Wörter. Hätte die italienische Sprache in der Poesie eine Quantität der Sylben, so würde die Stellung derselben über ihre Länge oder Kürze entscheiden, und diese Schwierigkeit fiele von selbst weg. Da dies nun aber nicht der Fall ist, so rathe ich den Komponisten, das kleine Jagemannsche Wörterbuch, (Leipzig bey Crusius) worin die Accentuazion meistentheils sehr richtig angegeben ist, zur Hand zu nehmen, oder vielmehr (was sich eigentlich von selbst versteht) die Sprache vorher gehörig zu studiren, ehe sie sich's unterfangen, in derselben zu komponiren.

Das Zusammenziehen der Vocale. Was diese Schwierigkeit anbetrifft, so würde sie von der Kenntnis des Sylbenmasses aus dem Wege geräumt werden können. Diese könnte dem Komponisten sagen, dass jeder Fuss eine kurze oder lange Sylbe haben müsse, und es würde ihm daher leicht werden, die zu einer Sylbe gehörenden Vocale zusammenzuziehen. Da aber sehr wenige Komponisten prosodische Kenntnisse besitzen, so kann es ihnen im Allgemeinen zur Regel dienen, dass alle auf einander folgende Vocale zu einer Sylbe gehören, u. also auch nur eine Note bekommen müssen. Doch gilt dies allein von denjenigen Vocalen, die sich am Ende eines Worts befinden und ferner von den einsylbigen Wörtern, als io, lei, lui, noi, voi, mio, tuo, suo, miei, tuoi, suoi, u. s. w. In der Mitte hingegen machen zwey Vocale auch zwey Sylben, und bekommen demnach auch zwey Noten, ausgenommen diejenigen einsylbigen Wörter, welche durch die Partikel e verbunden sind, als: glielo, u. s. w. Hier macht, z. B., glie eine Sylbe aus. Auch die Sylbe io[illegible], wenn sie, wie in prodigio u. s. w. die Wurzel des Wortes macht, nicht allein hier, sondern auch in den derivirten Adjectiven einsylbig, wie in prodigioso, und andern. Ferner wird auch der Ausruf Ah nur einsylbig gebraucht.

Auch im Französischen machen sämmtliche Endvocale mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe aus. Jedoch werden die stummen e als eine Sylbe betrachtet und erhalten eine Note.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Grad der musikalischen Bildung bey Frauenzimmern.

Die musikalische Bildung muss bey Frauenzimmern einen gewissen Grad erreichen, wenn sie ihnen in ihrem künftigen Leben etwas nützen soll. Ich spreche hier nicht von jenen Frauenzimmern, welche durch überwiegendes Talent oder vermöge anderer Verhältnisse praktische Musik zu ihrer Hauptbeschäftigung machen. Für diese giebt es keinen Grad, keine Grenze; höhere Ausbildung und vermehrter Nutzen sind hier genau mit einander verbunden: blos von denjenigen spreche ich, welche ihrer ursprünglichen Bestimmung als Weib treu bleiben, und Musik nur als Mittel zur Verschönerung des Lebens, zu erhöhtem Lebensgenuss, als Theil der allgemeinen Menschenkultur betrachten, erlernen und betreiben. — Für diese, sage ich, giebt es einen gewissen Grad der Ausbildung, unter und über welchen selten der beabsichtigte Zweck, ohne Hintansetzung höherer, erreicht wird. Das Weib soll nicht glänzen, wol aber rühren und erheitern. Seine musikalische Bildung möchte daher in folgendem bestehen.

Ihre Stimme, wenn die Natur nicht ganz stiefmütterlich gegen dieselbe war, ist das

erste Instrument, welches sie kultiviren muss. Es gehört das Detail davon nicht hierher. Die Stimme muss aber doch so weit ausgebildet werden, dass sie im Stande ist, kleine Arien und Lieder, von massigem Tonumfange und ohne viele Läufer u. Verzierungen, richtig treffen und vortragen zu können, auch ohne weitere Nachhülfe eines Lehrers. Alles Mehrere ist — in der Regel — vom Uebel, denn es wird selten ohne Nachtheil der übrigen Bildung erreicht. (Ich spreche hier nur von den guten Mädchen der Mittelstande, nicht von den Damen, welche das Glück in solche Unabhängigkeit setzte, dass sie ihre Bildung nicht nur verlängern und erweitern, sondern auch Lebenslang eine Kunst zu ihrem Vergnügen kultiviren können). Ich würde es nicht gerne sehen, wenn das Mädchen nicht wenigstens ein Instrument (welches jedoch auch genug ist) spielen lernte. Die menschliche Stimme, vorzüglich bey diesem Grade der Ausbildung für diesen Zweck, hat gern Begleitung. Hier möchte das Klavier und Pianoforte vor allen andern den Vorzug verdienen. Das Mädchen soll sich aber mit dem Instrumente zum Gesange nicht nur selbst begleiten, sondern auch im Stande seyn, kleine und mittlere Handsachen ohne Beyhülfe eines Lehrers richtig spielen zu können. — Wer unter diesem Ziele bleibt, der hat bey dem Unterrichte Zeit, Geld und Mühe verlohren. Denn sobald er keinen Lehrer mehr hat, ist es aus mit ihm. Hier liegt eben der kritische Punkt. Die meisten kleinen Dilettantinnen sind nicht im Stande, etwas für sich richtig und gut zu spielen und zu singen. Deswegen sind sie nur Papageyen, welche zu sprechen aufhören, wenn sie niemand mehr lehrt, und nur das Erlernte wiederholen, bald aber auch verlernen. — Bey dem angegebenen Grade der Ausbildung nur ist wahrer Nutzen, wahres Vergnügen für das ganze Leben zu erwarten. Alles singen und alles spielen zu können, was erscheint, kommt dem Weibe nicht zu und nutzt auch nichts. Mochten daher alle Frauenzimmer diesen Grad erreichen oder lieber gar nicht die Musik anfangen, denn ohne jenes Ziel ist alle Mühe, Zeit u. Geld verlohren.

F. Guthmann.

Nachricht.

Am 29sten und 31sten März des vorigen Jahres gab der Abt Vogler im evangelischen Hofbethause zu München, mit Zustimmung eines Chors von 80 Sangern, ein „nationalcharakteristisches Konzert" auf der Orgel, worin das erstemal 9, das andremal 10 besondere Originalstücke mit Fantasieen und Variationen, wozu nur die Ideen fixirt, die Ausführung selbst aber dem Spieler überlassen war, ausgeführt wurden. Hieraus erwuchs ein Werk, das für eins der gereiftesten dieses berühmten Tonkünstlers angesehen werden kann, und das er unter dem Titel:

Polymelos pour le Fortepiano av. l'accomp. d'un Violon et Violoncelle ad libitum, comp. et ded. — à Sa Majesté la Reine de Bavière par l'Abbé Vogler. (No. 1 — 16. Pr. 11 fl.)

vor ganz kurzem herausgegeben hat. Es ist die Blüte von Annehmlichkeiten, die sich aus allen Himmelsstrichen unter der Pflege eines sinnvollen Gartners entfaltet hat. Mit einer Sorge, wie sie nur die Neigung einflösst, sammelte Vogler auf seinen Reisen in und ausser Europa die Melodieen charakteristischer Volksgesange, so gut er sie fassen und durch Noten bezeichnen konnte. Kein Musikkundiger wird die Schwierigkeit des Unternehmens für gering ansehen. Je weiter

sich der Verfasser von dem Mittelpunkte der musikalischen Kultur entfernte, desto schwerer musste es ihm werden, die fremdartigen Tonfolgen ungebildeter Völker auf unsre gewohnten Tonleitern zu stellen, und noch dazu unsern bestimmten Taktarten anzumessen. Daran begnügte sich aber der Künstler nicht. Er spürte den Harmonieen nach, von denen er glaubte, dass sie diesen Tonfolgen zum Grunde dienen mussten, und so bildete er aus den rohen Accenten unmusikalischer Sänger und Dichter ein Konzert, wie es der gewandteste Tonkünstler, wenn ihm die seltsamsten Themata vorgelegt werden, nur zu geben im Stande ist.

Eine kurze Anzeige des Inhalts dieser musikalischen Exekutionen, die einzeln nicht verkauft werden sollen, wird den Lesern einen Begriff von der Unterhaltung geben, woran an jenem Tage jeder Tonverständige gern Antheil genommen haben würde.

Den ersten Abend wurde das Instrumental-Chor der Orgel, wo, wie V. sagt, beym zugleich concipirenden und exekutirenden Spieler Idee und Laut wie Licht und Flamme zusammenschlug, mit dem Volksliede eröffnet: Es lebe unsre Königin. Das einfache Thema verwandelte gleich in der ersten Variation seine Viertel im Diskante in Sechzehntheile, im Basse in Achtel, und flog mit der Melodie im leichten, freyen Aufschwunge davon. In der zweyten Veränderung verwickelten sich die Stimmen durch näheres Zusammentreten, indem der Bass die Rolle des Diskantes und dieser die Rolle von jenem übernahm. Die 3te Variation tragt das Thema unter einem blendenden Wechsel von Licht und Schatten, von Stärke und Schwäche, in grossen gefüllten Accorden, im Molltone vor; geht aber gleich in Bindungen über, welche die ungeraden Taktzeiten auf die geraden verlegen, und im wellenförmigen Schlage in diesem verschobenen Tempo die ganze Melodie durchfluten. Ein Andante naive der 4ten Variation bindet die Tone im $\frac{3}{4}$ Takte anfänglich noch enger zusammen, löset und lüftet sie aber in der Mitte und führt sie am Ende zu der lieblichsten Verschwächung. Jetzt verwandelt sich auf einmal das Thema in einen vollen rigen majestatischen Marsch, und der flüchtige $\frac{6}{4}$ Takt einer schäkerhaften Gique beschliesst den ersten Gesang.

No. 2. bringt hierauf ein Schwedisches Lied: min far var en Westgothe, han, han, (mein Vater war ein Westgothe, er,) dessen äusserst einfache Melodie ihren Hauptton vom Anfange bis zu Ende nicht verlasst, und dem Ohre willigen Anlass giebt, das ganze Gesangstück in der 4ten Variation von der fortlaufenden Dominante begleiten zu lassen — eine angenehme Erinnerung an ein ähnliches Spiel in der Armide von Gluck, wo die Dominante während des ganzen Gesanges von der Oboe gehalten wird. Noch am Schlusse wiederholt sich der Verfasser in diesem Vortrage, nachdem er vorher im Fortissimo, welches am Ende in einen schwächeren Nachhall sich verliert, aus dem Liede ein Paukenstück gebildet hat.

No. 3. enthält das Bayerische Vater unser — eine sehr gefällige und überaus einfache Melodie, die gleich im Anfange vollstimmig im Adagio vorgetragen wird und einen unvergleichlichen Chorgesang bildet. Um sich in seiner Kunst zu zeigen, lässt hierauf der Komponist das Fortepiano zu drey Zeilen einen vierstimmigen Kontrapunkt im strengsten Kirchenstile durchführen, wobey die obere Stimme den reinen Canto firmo vorträgt.

No. 4. giebt eine venetianische Barcarolle im $\frac{6}{8}$ Takte, die in ihren zwey Variationen eine angenehme, aber nicht sonderlich reichhaltige Abwechslung darbietet.

No. 5. trägt unter dem Nahmen: Einzug der braven bayerschen Krieger, ein

Volkslied vor, worin die Harmonie der 2ten Variation sich auszeichnet. Den Schluss macht ein Unisono, worin der Bass um einen Takt hinter dem Diskante einhertritt, bis er sich in unvermeidlichen Harmonieen gegen das Ende verschmilzt.

No. 6. Ganz einfach und getroffen bis zum Sprechen hört man hier den Schweizer Kuhreihen. Jede Variation ist eben dieser Einfachheit wegen mit einer Episode begabt, die ein gefälliges Zwischenspiel bey jeder Veränderung ausmacht. In der 5ten Variation wiederholt sich der unveränderte Kuhreihen in der Bassstimme.

No. 7. Eine Afrikanische Romanze. So nennt der Verfasser dieses ziemlich melodische barbareske Stück, welches für die Ausführung einen ungleich reichern Stoff, als hier auf zwey Seiten verarbeitet worden ist, hätte herbeyführen können.

No. 8. Unter allen Originalstücken das originellste — eine wahre Aufgabe für den Harmonisten, meisterhaft gelöset durch die vielfarbigen, reichgefüllten Veränderungen, die zuletzt das Thema nur als eine zufällige Veranlassung zu ihrer Ausgelassenheit benutzen.

No. 9. Von grosser Wirkung muss das mit Einklang und voller Harmonie wechselnde Volkslied: Ich bin ein Bayer, ein Bayer bin ich — worin der Tonsetzer sein ganzes kunstreiches Orgelspiel entfaltet, am Schlusse des ersten Abends gewesen seyn. Eine glänzende Fuge beschliesst diese erste Abtheilung, die bey der Ausführung nur einmal in der Mitte von einem Flotensolo unterbrochen wurde.

Der zweyte Abend begann mit dem Volksliede: Es lebe unsre Königin, dem der Text: Heil unserm König, untergelegt war, eben so, wie der erste Abend. Ihm folgte:

No. 10. eine Schottische Arie mit einem kleinen Minore in der Mitte. Die Melodie verliert ihren Charakter in den beyden Veränderungen, die ihr beygefügt sind.

No. 11. Der 14te Januer — ein Vermählungslied, erinnert an Festlichkeiten des Jahres 1806, die vom Lokalinteresse dem Gemüthe zur lebendigen Anschaulichkeit gebracht werden. Ein Alla Polacca in der 2ten Variation, und ein gebundener Satz in der 4ten, bereiten ein sehr schönes Cantabile vor, welches einen wohlgeübten Meister in der Ausführung erfordert, so wie das letzte Allegro eine Probe von der Fertigkeit der Hände geben kann.

No. 12. Ueberaus durchgeführt ist eine Kosakische Arie, die man beym ersten Anblicke leichter für ein Tanzstück nehmen würde.

No. 13. ist eine mit untergelegtem Texte versehene Ode, das Wiederkehren des verwundeten Bayerschen Kriegers benahmt, die in vierstimmiger Begleitung erscheint.

No. 14. Ein Marokkanischer Gesang, dessen Modulation, so wie sie vom Verfasser in Afrika selbst notirt worden ist, dem Harmonisten wieder etwas zu rathen giebt. Unter Voglers gewandten Händen müssen alle Schwierigkeiten verschwinden. Keiner aber würde auch mit einer solchen Willkür über die Töne schalten und gebieten.

No. 15. Der klagende Normann, ist eine alte Melodie, von dem Verfasser in Grönland aufgesetzt. Sehr kunstreich wetteifern zwey Stimmen mit einander im geflügelten Laufe in der ersten Variation. Sie winden sich dreystimmig und vierstimmig in einander in der zweyten. In den darauf folgenden giebt der Komponist dem Spieler alle Hände voll zu thun.

No. 16. Ein chinesisches Thema, aus den Noten der Missionaire von Peking entziffert, behandelt der Verfasser phantastisch mit einer ungezähmten Leichtigkeit, und be-

hauptet den Charakter seiner Vorschrift in jeder Abwechselung, worin er den gefundenen Hauptgedanken durchführt.

Mit dem Volksliede: Ich bin ein Bayer, wurde das Ganze beschlossen.

Auch den unmusikalischen Leser müssen die Nachrichten von einem musikalischen Werke interessiren, welches schon wegen seiner Originalität sich ein bleibendes Denkmal in der Geschichte der Kultur der Musik gestiftet hat.

Recension.

Fantaisie militaire pour le Pianoforte, comp. par D. Steibelt. No. 1. (Pr. 12 Gr.) No. 2. (Pr. 16 Gr.) à Leipsic chez Breitkopf et Hartel.

In Paris interessirt jetzt kein Zeitungsblatt ohne Schlacht, kein Schauspiel ohne Schlacht, kein Gemälde ohne Schlacht; so schrieb neulich ein bekannter französischer Journalist. Er mag das selbst am besten wissen: wir haben nur hinzuzusetzen, dass die französischen Musiker hinter jenen Autoren nicht zurückbleiben und regsam durch ihrer Finger Werk für ein gleiches Ziel rasche Thätigkeit beweisen wollen — was ihnen in Hinsicht auf Politik und ihren Beutel auch gar nicht zu verdenken ist. Uns können nun diese Hinsichten nichts gelten, da wir eben dorthin gar nicht zu sehen haben, sondern auf diese Werke als Kunstprodukte; und da sind alle in Musik gesetzte Schlachten, und wären sie von den ersten Meistern der Welt verfasst, höchstens — gemalte Konzerte! Wer z. B. selbst des trefflichen Carracci geigende, trommelnde, posaunende, orgelnde Engel ansiehet, der muss ohne Zweifel beym ersten sinnlichen Eindruck lachen, dann den heillosen Gedanken beachselzucken, nun die Kunst und den Fleiss des Malers bedauern, und endlich, vom Inhalt des Ganzen und der Hauptsache absehend, diese und jene schöne Gestalt im Einzelnen und für sich mit Vergnügen betrachten. So nun auch mit den in Frankreich jetzt wieder blühenden, u. nun auch nach Deutschland verpflanzten, militairischen Fantaisieen — die nichts weiter sind, als die veralteten Bataillen, (z. B. bey Prag!) nur der jetzigen Manier zu schreiben und zu spielen angepasst! Hört man die Kanonenschüsse, die Lauffeuer, die Kommandoworte — oder vielmehr, da man dies hier so wenig hört, als dort die gegeigten, georgelten und andern Tone siehet, sondern etwas, woraus die Phantasie sie nur abnehmen soll — wird man also an jene Dinge erinnert: so lacht man erst ohnfehlbar und zuckt dann die Achseln, bedauert hernach das Talent, die Geschicklichkeit, den Fleiss des Komponisten, hat er anders diese bewiesen, und halt sich endlich, abgesehen von den thörigten Beziehungen, an diese und jene Stücke seiner Musik, die an und für sich gut sind und Vergnügen gewähren können.

Steibelts Schlachten gehören nun offenbar zu den besten. Wir wollen die beyden vor uns liegenden etwas genauer durchgehen und näher bezeichnen.

No. 1. ist leichter, aber auch unbeträchtlicher, als No. 2. Rec. weiss nicht, ob die Bezeichnungen der einzelnen militairischen Evolutionen und Erscheinungen hier von dem Verleger weggelassen worden sind, oder ob sich der Verf. selbst erst nach und nach an diese Lächerlichkeit hat gewöhnen können: kurz, sie fehlen hier, und nur die Hauptscenen sind mit Worten angegeben; dabey ist aber noch das Hulfsmittel gebraucht, dass zu den oft vorkommenden Stücken, die eigentlich gesungen werden, die französischen Textesworte unterge-

legt worden sind. Die Arie des Mozartschen Figaro, die den ersten Akt beschliesst, und ein Kriegslied von Garat, dessen erster Theil fast ganz unser altes: Ich klage dir, o Echo hier — nur etwas amplificirt ist — diese Stücke machen die Haupt- und Mittelpunkte des Ganzen aus; die Hauptgedanken derselben werden hin und wieder ein wenig ausgeführt — was St. zuweilen sehr lang macht, anderwärts aber, wie Seite 10. Syst. 1. recht platt werden lässt — und wenigstens wird man immer wieder auf sie zurückgeführt. Uebrigens lässt St. auch hier etwas viel in 64theilen trommeln, wie er's bekanntlich an der Art hat, und weiss den Spieler, ohne ihm Schwierigkeiten aufzubürden, ziemlich zu beschäftigen, wie er das, überhaupt bekanntlich, sehr gut versteht.

No. 2. ist aber beträchtlicher, und greift schon etwas derber, aber auch hin und wieder schwieriger drein, ohne jedoch irgendwo das zu werden, was man heut zu Tage schwer in der Ausführung nennt. Hier ist mehr Plan, und der Plan sichtbarer: hier sind auch, für den Liebhaber, alle einzelne martialische Ereignisse, bis auf einzelne Kernschüsse, beygeschrieben, und bey Gesangmelodieen fehlen darum doch auch die Texte nicht — so also, als wenn der Mahler z. B. nicht nur unter sein Bild schrieb: das ist ein Bär! sondern auch: O Leser, denke zugleich an das weltberühmte:

Wie grausam ist der wilde Bär,
Wenn er vom Honigbaum kömmt her!

Hr. Steibelt nehme uns das nicht übel: die Sache ist wirklich ganz so, und nur Pedanten können über Spass ohne Spass sprechen; ja wir müssten uns sehr irren, oder seine Bataillen werden darum nur noch mehr gespielt und gekauft werden!

Die Stücke von der Hauptaktion, Seite 11. an, sind aber, auch abgesehen von allen jenen Beziehungen, blos als Musikstücke — zu loben; sie sind lebhaft, mannichfaltig, kraftig. Hieran schliesst sich, zum Siegesmarsch, der grössere Theil des vortrefflichen Andante aus Haydns berühmter militairischer Sinfonie (ursprünglich mit Janitscharenmusik); dieser wird mehrmals variirt, und nach einem freyen Excursus schliesst sich das Ganze mit Wiederholung des ersten Tempo's in einigen Abänderungen. So rundet sich das Stück nicht übel und kann wirklich interessiren.

Das Pianoforte ist bis ins viergestrichene C benutzt; die Stellen, die über das dreygestrichene F gehen, sind aber umgeschrieben beygefügt worden. Dass übrigens in beyden Werkchen, wie bey St. überhaupt, alles dem Instrumente und den Händen des Spielers gut angemessen ist, erwartet man schon ohne unser Erinnern; u. man wird sich in dieser Erwartung nicht getauscht finden. Das Aeussere beyder Werkchen ist schön, und ihr Preis, nach Verhältnis, sehr wohlfeil.

Kurze Anzeige.

VI. Walzes pour deux Flûtes, comp. par Ch. Saust. A Offenbach chez André. (Preis 30 Xr.).

Es muss nicht blos Orangenblüthen, sondern auch Wiesenblümchen geben — wenn sie nur hübsch sind! Das sind nun die hier genannten. Wer solcher Sachelchen bedarf wird das finden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 18ten März. **№. 25.** 1807.

Forderungen an die militärische Musik.

Die Geschichte aller Zeiten und aller Völker hat hinlänglich bewiesen, wie bedeutend der Einfluss sey, welchen Musik auf Erweckung des Heldenmuthes und der Tapferkeit hat. Es kann uns nicht gleichgültig u. uninteressant seyn, über den Geist der wahren Kriegsmusik nachzudenken, zumal da wir hierin bey weitem noch nicht den Grad der Vollkommenheit erreicht haben, welcher erreicht werden muss. — Die militärische oder Kriegs-Musik besteht ihrer Natur nach aus zwey Hauptgattungen: 1) Marsche, u. 2) Kriegslieder. Die Haupttendenz und der herrschende Geist ist in beyden derselbe; nur dass die Musik des Kriegsliedes specielle Beziehung auf den Text hat, der Marsch sich hingegen unabhängig bewegen kann. — Die militärische Musik auf dem Theater soll eigentlich in Hinsicht ihres Effekts dasselbe leisten, was man von ihr auf dem Schlachtfelde und im Lager erwartet; doch dürfte sie sich eher eine Abschweifung etc. erlauben.

Militärische Musik soll dem Geist des Kriegers eine höhere Stimmung geben, die Gemüther für Einen Zweck vereinigen, die Mühseligkeiten und Strapazen erleichtern, den Gedanken an Tod und Grab, an die sanftern Gefühle des Lebens, an Bequemlichkeiten, Vergnügungen, verscheuchen, dem Körper gleichsam neue Kräfte geben — mit einem Worte Heldenmuth erregen, beleben und unterhalten. Welches ist nun ihre specielle Beschaffenheit, wenn sie auf obigen Zweck hinwirken soll? Im Wesentlichen möchte diese Beschaffenheit durch folgende Punkte angedeutet werden! Militärische Musik muss

1) **populär** seyn. Sie ist für Männer bestimmt, deren grösster Theil unmusikalisch ist und nur ein gesundes Ohr hat — für den alle Kunst ohne Effekt **nichts** ist. Der gemeine Soldat muss sie beym **ersten** Hören verstehen und liebgewinnen, sich für sie interessiren. Gar viele Märsche, welche den Beyfall der Kenner erhalten und verdienen, taugen für den gemeinen Soldaten nichts; sie sind zu gelehrt. (Par und Salieri haben, meinem Gefühle nach — ohne andern verdienten Männern zu nahe zu treten — viel Talent für diese Gattung von Musik, vorzüglich auch in Hinsicht der Popularität.) — Ein zweytes Erforderniss ist

2) **eine gewisse Feyerlichkeit.** Alles Kleinliche, Niedliche, Modische, Hüpfende, Weichliche gehört nicht für Krieger. Ich kann die Märsche nicht leiden, nach welchen man im eigentlichsten Sinne sogleich tanzen kann — wenigstens passen sie nicht für Deutsche. Es liegt nichts Männliches darin; sie sind dem oben angegebenen Zwecke der kriegerischen Musik gerade entgegen. Deswegen machen auch die kleinen Querpfeifen und ähnliche quiekende Instrumente bey Märschen, wenn sie nicht

blos Nebensache sind und nicht recht kräftig von durchgreifenden Instrumenten, Hörnern, Trompeten etc. unterstützt werden, eine schlechte Wirkung. Funfzig oder hundert Schritte weit versteht man nichts, sondern hört nur die Trommel und ein buntes Gemische. — Die sogenannte Janitscharen-Musik passt am allerbesten für Märsche und ich möchte sie hier nie vermissen. Die militärische Musik muss schlechterdings die Ohren füllen; sie muss imponiren. Deswegen wünschte ich auch, dass man die Oboen, Serpens, Fagotts, so stark als nur immer möglich besetzte. Sie sind bey der jetzt gewöhnlichen Anzahl der Bläser dieser Instrumente viel zu schwach besetzt und verlieren sich bey der Trommel zu sehr. Vielleicht wäre es sogar besser, dass man die Oboe, wenn sie, wie gesagt, nicht recht stark besetzt wäre, lieber ganz wegliesse, und dafür die Clarinette verdoppelte. Die Oboe wird so leicht spitz im Ton. Ein paar Querflöten möchten dann, bey stärkerer Besetzung der übrigen Instrumente, passend werden.

3) Starker Rhythmus ist ein Haupterfordernis der kriegerischen Musik. Jedoch wird diesem Punkte in den gewöhnlichen Märschen noch am ersten und mehr noch als dem zweyten Genüge geleistet, und darum verweil' ich nicht dabey.

4) Bunte Anhäufung von Dissonanzen bringt diese Art von Musik ihrem Zwecke nicht näher, sondern entfernt sie von demselben. Wenig und gut — heisst es auch hier. Man erinnere sich an den ersten Punkt.

5) Die Tonart verdient hier besondere Aufmerksamkeit. Alle gewöhnlichen Tonarten, z. B. D, G, B, F dur etc. möchte ich vermieden, wenigstens nicht immer allein benutzt wissen. Das Ohr ist zu sehr daran gewöhnt und — was die Hauptsache ist — sie haben nicht den erforderlichen Charakter. Die Kriegsmusik muss schon in ihren Grundtönen etwas Auszeichnendes haben, und dies wird allerdings gar sehr durch eine ungewöhnlichere Tonart befördert. Man sage nicht, dass eine Tonart an und für sich keinen Charakter habe, oder dass alle zu einem Gefühle gleich geschickt wären, und sich nur durch den Komponisten bestimmten. Wer dieses behaupten wollte, der müsste noch nie über Musik nachgedacht und ihre Wirkungen beobachtet haben. Auch ergiebt sichs daraus, dass die Gewohnheit nie die Wirkung der, gleichsam eine höhere Stimmung ausdrückenden Tonarten, zur Alltäglichern der andern Tonarten herabstimmen könne; sie werden ihre Natur nie verleugnen. Zu Märschen möchte ich vornämlich E, Es, H, Fis, Des dur, oder H, Cis, Fis, Gis moll, wählen. H, D und G moll schienen mir noch nicht so passend zu seyn. Die schwierigere Spielart dieser Töne auf manchen Instrumenten, würde, wenn die Komposition, wie es nöthig ist, nicht mit unnützen Tiraden etc. durchwebt wäre, kein unübersteigliches Hindernis seyn, zumal wenn man annimmt, dass ein solcher als gut allgemein anerkannter Marsch nicht sogleich von einem andern verdrängt würde, und also auf das Studium desselben mehr Fleiss verwendet werden könnte. — Als Kleinigkeit bemerke ich noch, dass jeder Marsch im Auftakte anfangen sollte, damit die entfernten Soldaten zum ersten Schritte beym Marschiren vorbereitet würden.

Nun noch etwas Specielles über Kriegslieder. Ich habe schon bemerkt, dass sie mit den Märschen in der Hauptsache gleichen Geist haben müssen. Ein grosser Theil unserer — vorzüglich neuern — Kriegslieder, welcher mir zu Gesichte kam und die ich hörte, leistete mir kein Genüge. Sie standen alle weit hinter alten, aber gewiss guten Liedern, z. B. Auf, auf, ihr Brüder und seyd stark etc. in Hinsicht der Musik.

Sie sind zu lang, zu modisch und weichlich, zum Theil zu gelehrt und mehr für Weiberstimmen, als für den kräftigen Tenor u. Bass des Soldaten. — Ein zu prosaischer, von Bildern und von Phantasie entblösster Text taugt nicht für ein Kriegslied. Der gemeine Mann liebt es nicht, wenn man ihm, wie einem Schulknaben, immer ins Detail gehende, zu reichliche Moral vorpredigt, selbst wenn sie ihm nöthig wäre. Man muss ihn als Mann behandeln, welchen man an etwas erinnern, dem man es aber nicht zu sehr einpredigen darf. Er weiss in den meisten Fällen recht gut, was er thun soll, wenn er es nur wissen will. Ein nicht zu sehr ins Einzelne zergliedernder Enthusiasmus für Vaterland, Ehre der Nation etc. ist hier am rechten Platze. Das Gedicht darf nicht lang seyn; kurze und kräftige Gedanken wirken mehr, als eine lange, salbungsreiche Rede. Refrains, welche den Hauptgedanken wiederholen, sind sehr passend und — beym Krieger beliebt. — Der Komponist vergesse, wie schon erwähnt, ja nicht, dass er für Tenor- und Bassstimmen, nicht für Diskantisten schreibt, dass diese Stimmen in keiner Singschule Gelaufigkeit u. Geschmeidigkeit erworben haben, noch schwere Intervalle oder Läufer singen können; dass das Lied ohne alle Begleitung gesungen wird, dass Takt und Rhythmus so nahe als möglich gelegt werden müssen. — Zur Komposition solcher Märsche und Kriegslieder wird in der That viel Genie und Beurtheilungskraft erfordert, und es verlohnte sich wol der Mühe, dass hohern Orts durch einen sehr beträchtlichen Preis eine bedeutende Concurrenz der besten Meister veranstaltet und etwas Ausgezeichnetes geliefert würde. Die Soldaten selbst müssten aber mit Kunstrichter seyn; freylich in Vereinigung mit andern Kennern. Man müsste das Kriegslied selbst von Soldaten singen lassen, um es richtig zu beurtheilen. —

Fr. Guthmann.

Aus meinen Feyerstunden.

Die Tanzlustigen haben heute eins ihrer Hauptfeste; ich sitze hier unter meinen Kindern und meinen Noten, die mir die Zeit viel angenehmer, als die Ecossaisen u. Walzer vertreiben, deren Melodieen, wenn sie einmal sich ins Ohr gehangt haben, alle musikalischen Ideen mit ihrem lauten Gebelfer überschreyen. Wir feyerten den Abend auch, aber anders. S. fing, als wir vom Abendtische in ihr heimliches, warmes Zimmer traten, nach ihrer Weise an zu solfeggiren. Ich begleitete unwillkührlich den freyen Gesang mit einer zweyten Stimme, nicht in der gewöhnlichen Stimmenbegleitung, sondern in einer schulgerechten Nachahmung der Tonfolge ihrer vorgesungenen Melodieen. Wir erkannten in diesem Gesangspiele die Möglichkeit einer harmonischen Fortschreitung in zwey konzertirenden Stimmen, die ohne alle Vorbereitung, wenn sie nur einige Kenntnis von Harmonie besitzen, ihren Gesang extemporiren können. Auch auf dem Pianoforte lasst sich das Spiel nachahmen, wenn zwey geübte Tonverständige sich hinsetzen, und auf der Stelle mit vier Händen spielen, zum Erstaunen aller Zuhörer, welche die Uebereinstimmung ihrer Gedanken, ohne Verabredung und ohne vorgeschriebene Noten nicht begreifen können. Das Vergnügen an der Unterhaltung, die wir uns gegenseitig machten, führte mich zu meinen geliebten Solfeggi von Perez, die ich sorgfältig mir mit eigner Hand geschrieben habe. Ein höheres Studium für Sänger, die zugleich Vergnügen am reinen Satze finden, lässt sich nicht leicht in Vorschlag bringen. Hier gilt es die höchste Reinigkeit der Töne; hier kommt es darauf an, dass der Sinn von einem jeden Satze, der unter hundert Abänderungen in jeder Stimme, ohne sein Thema zu verleugnen, immer wieder zum Vorscheine kommt, vollkommen begriffen, und

durch das gehörige An- und Abschwellen der Stimme, durch feste Haltung und sicheres Forttragen der Töne, durch das behutsamste Aussparen des Athems, dem Ohre zum süssesten Genusse dargeboten wird. Eine Fuge aus E dur wurde von uns einigemal wiederholt und zuletzt mit einer Leichtigkeit vorgetragen, als wenn keiner von uns mehr an das schwierige Zeitmass dabey zu denken hätte. Nach dieser Uebung wurde Heinrich Albert vorgenommen. Einmal müssen wir doch den alten Tonsetzer, an dessen fünfstimmigen Gesängen ich mich schon so viel beym Durchlesen und Abschreiben ergötzt habe, durch Stimme und mündlichen Vortrag uns verdeutlichen. Seine Chorale sind voll von einer Harmonie, mit der man sich zwar erst befreunden muss, weil sie mit dem Gange unserer Tonstücke auch nicht die geringste Aehnlichkeit zu haben scheint — aber einmal recht empfunden, giebt sie dem Geiste eine Genugthuung, die uns kein einziger von den neuen Tonsetzern gewähren kann. In den Zeiten eines Bachs und Kirnbergers war so etwas noch verständlich, ja es galt vielleicht allein nur für ächte, wahre Musik. In unsern Tagen fliegt die Melodie mit der Harmonie davon. Wir konnten nicht aufhören, beym tiefern Eindringen in die grosse Kunst, die der Mann durch seine Kompositionen ins Archiv der Zeiten niedergelegt hat, den Geist zu bewundern, der sich in den Banden des strengsten Satzes so frey und fesellos bewegt — der in melodischer Fortschreitung jeder einzelnen Stimme, worunter die Mittelstimmen genau ihrem Führer folgen, den natürlichsten Ausdruck in seine Deklamation gelegt und den Charakter beybehalten hat, den gleich der Anfang eines jeden Stücks dem Ganzen zuerkennt. Albert war doch bey weitem nicht der grösste Tonkünstler des Mittelalters, und dennoch konnte man aus seinen Werken eine ganze Schule für Tonkünstler bilden — so wohlunterrichtet waren die Tonsetzer der damaligen Zeit von dem Wesen der Musik! Wo haben wir in unsern Tagen eine solche Schule? Wo findet man in unsern grossen Städten einen Meister, der heute noch einen Fasch und ähnliche Männer bilden könnte? Was wir darunter verstehen, wenn wir von einem Tonkünstler sagen: er habe Komposition studirt — das reicht von fern nicht an die Aufgaben, welche nur noch die Schüler eines Marpurg u. Kirnberger zu lösen hatten.

Doch wir wollen darüber keine Klage führen. Lieber wollen wir uns freuen, dass es uns zum wenigsten vergönnt war, den fernen Nachhall jener wundervollen Tonfügungen in den nachgelassenen Werken der langstbegrabenen Sänger noch im Geiste zu vernehmen; und uns durch den Ernst und die Strenge, womit sie die Kunst behandelten, zu einem tiefern Anschaun des Heiligen, was in der Kraft der Töne verborgen liegt, im Vorgefühle unaussprechlicher Auflösungen jenseit der Gräber, hinführen zu lassen.

Horstig.

NACHRICHTEN.

Wien, d. 27sten Febr. Die einzige Neuigkeit des Hoftheaters seit meinem letzten Briefe ist die italienische Aufführung von Paer Sargino, worin Dem. Haser mit ungetheiltem Beyfall unsere Bühne betrat. Man liess ihrer schönen Stimme, und ihrem eleganten, aber doch unverkünstelten Vortrage hier volle Gerechtigkeit wiederfahren. Mad. Bertinotti, die mit ihr zugleich auftrat, sang die Arien und vielstimmigen Stücke vortrefflich, aber in den Recitativen intonirte sie gewöhnlich unrichtig.

Das Theater an der Wien zeigt uns in dem Singspiele auf den Dächern, von Treitschke nach der Idee eines Franzosen bearbeitet, einen artigen Altan, von dem man eine Dachergegend in Wien übersieht, worunter sich der hohe gothische Thurm des Stephandomes gar stattlich ausnimmt. Hier geschehen nun allerley ganz unterhaltende Dinge, wozu ein auf dem Dache wohnender Dichter u. Komponist nicht wenig beytragt. Am Ende wird wieder ein Vormund überlistet, und ein liebendes Paar ins Joch der heiligen Ehe geschickt. Die Fischersche Musik gleicht allen seinen vorigen: sie ist leicht, lebhaft und von französischem Schnitte. Das Operettchen gefiel, und nicht mit Unrecht.

Uebel erging es dagegen einem neuen Gyrowetzischen Schauspiele mit Gesang, Ida betitelt, wozu freylich der Dichter, Hr. Holbein, nicht wenig beytrug. Es ist schon wieder eine Befreyungsgeschichte, noch viel ungeschickter angelegt und ausgeführt, als alle Stücke dieser Art, welche in den letzten Jahren schaarenweise an uns aufmarschirten, und die armen Theatermahler in Verzweiflung setzten, wie sie die so oft wiederkehrenden Kerker mannichfaltig genug ausschmücken sollten. Die Musik ist grösstentheils gewöhnlich, oft gesucht, und erinnert nur in wenigen Stellen an den Komponisten der Agnes Sorel. So scheint die verachtete Warnung der Kenner: Gyrowetz möchte sich an nichts Erhabenes, ja auch an nichts Ernstes wagen, da ihm nur das Liebliche gut zu gelingen scheine — sich schon frühe gerächt zu haben. —

Unter den letzten Konzerten erwähne ich die Violinspielerin, Mad. Gerbini, eine Schülerin Pugnani's, deren ausserordentliche Kraft des Bogens, deren Stärke in Passagen und Schwierigkeiten für ein Frauenzimmer beynahe bis zum Unglaublichen geht. Ein anderes Konzert gab der Violoncellist Kraft, der Sohn, worin er ein gutgearbeitetes Konzert seines Vaters mit Reinheit, Sicherheit und Anmuth vortrug. Besonders war das Publikum mit einem Rombergschen Duo zufrieden, welches Vater und Sohn ausserordentlich schön spielten; und mit einem herrlichen Quartett aus Pars Leonore, worin ein Hornsolo mit ganz ungemeinem Effekte angebracht ist.

Beethovens grosse Sinfonie aus Es, die in Ihren Blättern vor kurzem mit so viel Unparteylichkeit und Anstand beurtheilt worden ist, wird, nebst den beyden andern Sinfonieen dieses Komponisten (aus C u. D.) nächstens, mit einer vierten, noch ganz unbekannten Sinfonie von ihm, in einer sehr gewählten Gesellschaft, welche zum Besten des Verfassers sehr ansehnliche Beyträge subscribirt hat, aufgeführt werden. Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumovsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich — das 3te. aus C dur, etwa ausgenommen, welches durch Eigenthümlichkeit, Melodie und harmonische Kraft jeden gebildeten Musikfreund gewinnen muss.

Berlin, d. 4ten März. Am 25sten Febr. ward zum Benefiz für Hrn. Weitzmann, ausser dem Lustspiel: das Räthsel, zum erstenmal gegeben: Gulistan, oder der Hulla von Samarcanda, Singspiel in 3 Akten, von Etienne, mit Musik von d'Allayrac. Sie kennen den sonderbaren Inhalt dieses Stücks, das aus Gozzi's Bettlern, dem Arlequin Hulla und Gottera tatarischem Gesetz zusammengetragen ist, aus frühern Anzeigen dieses Singspiels in Ihrer Zeitung. Die Musik ist leicht und gefällig, doch hat sie auch kräftige, eindringende Stücke, und gehört unter die besten jenes äusserst fruchtbaren Komponisten. Sie ward gut exekutirt;

Hr. Weitzmann gab den Gulistan: Hr. Gern den Taher; Hr. Beschort den Unbekannten (Kadi und König); Mad. Schick die Dilare oder Zulme; Hr. Wauer den Kalaf. Besonders gefielen die Ouverture, der erste Chor: Was machst du hier etc., das Finale im ersten Akt; der Vermählungschor im 2ten Akt, und das Finale, das sich mit dem Duett zwischen Gulistan und Zulme anfängt: Stattlichen Wuchs kann ich klar unterscheiden etc.; und das Quartett im dritten Akt zwischen Dilare, Gulistan, Kalaf und dem Unbekannten: Sie kommen bald, soll ich nicht beben etc.

Den 28sten gab die Königl. Kapelle im Saale des Opernhauses das zweyte grosse Konzert zum Besten der Armen. Im ersten Theil folgte auf eine prächtige Sinfonie von Mozart, ein Flötenkonzert, gesetzt u. geblasen v. Hr. Schröckh, u. ein Violin-Solo, komponirt und gespielt v. Hr. Hennig. Sie kennen beyder Künstler Talente aus frühern Berichten; auch hier gefielen sie allgemein. Im 2ten Theil ward der grösste Theil des befreiten Jerusalems, oder, Armida im Lager der Franken, Oper v. Hr. de Filistri de Caramondani, in Musik gesetzt v. Hr. Kapellm. Righini gegeben, u. von diesem allgemein geehrten Künstler selbst dirigirt. Ihre Leser haben auch über diese Oper eine ausführliche u. gründliche Beurtheilung, bey deren erster Erscheinung, in Ihrer Zeitung 1803. S. 390 f. erhalten, und ich habe nur zur weitern Notiz hinzuzusetzen, dass die Solostimmen v. Mad. Marchetti-Fantozzi (Armide), Mad. Schick (Rinald), Hrn. Fischer (Gottfried v. Bouillon) und Hrn. Eunike (Tancred) sehr gut gesungen wurden, und die sehr bedeutenden Chöre durch die Aufführung von der Zelterschen Singeakademie sich trefflich ausnahmen. Besonders gefielen Armidens Recitativ und Arie: Supremo rege dal cui solo impero etc. der Chor: Or la fronte ai misti avezza etc.: Gottfrieds Recitativ und Arie: All'opra fidi miei etc. im ersten Akt; und im 2ten Armidens Scene: Ah già cesse la rocca etc. das Terzett zwischen Armide, Tancred und Rinald: Rinaldo a noi s'avanza etc., das Quartett: Fallisce in ogni impresa etc. und der Schlusschor: Rendansi grazie al Nume etc.

Mad. Stock, die schon im vorigen Sommer hier einige Gastrollen spielte, und die Ihr Stettiner Korrespondent Ihnen vor kurzem ausführlicher schilderte, hat bey ihrer Durchreise, am 22sten Febr., im Don Juan die Donna Anna gegeben. Sie ist jetzt beym Breslauer Theater engagirt. Auch Hr. Röpke, von dem ich Ihnen im vorigen Sommer einmal schrieb, hat noch kein anständiges Engagement gefunden, u. ist in diesem Winter einigemal hier nicht ohne Beyfall aufgetreten.

Die musikalischen Intermezzi finden noch immer eine gute Aufnahme im Theater; so blies am 20sten Febr. Hr. Keller ein Flötensolo, (die Polonoise aus dem Konzert d moll von Danzi,) richtig und rein, nur etwas ängstlich; doch hofft man, dass er seinem bekannten Meister, Schröckh, immer glücklicher nacheifern wird.

Ungarische Tänze.

Vor zwanzig bis dreyssig Jahren, ehe die Anglaise die meisten, figurirten Tänze in Deutschland verschlang, und dadurch, wie Pharao's dürre Kühe, selbst nur immer magerer ward, u. immer mehr vom wahren englischen Tanz abwich, bis sie jetzt fast nur zu einem, gewiss nichts weniger als schönen Hüpfen zusammengefallen ist — — vor zwanzig bis dreyssig Jahren, sag' ich, kannten, liebten und übten die feinern deutschen Gesellschaften, ausser dem deutschen, englischen und französischen Tanz, auch die wahre Polonaise, (nicht die dürftige, be-

queme Promenade, die jetzt an vielen Orten so heisst —) und noch manchen Nationaltanz, vornämlich den kosakischen, den masurischen, den ungarischen; und wichen sie auch von dem eigentlich Nationalen derselben in gar manchem ab — machten sie sich dieselben, theils künstlicher, theils mehr fussgerecht: so blieb doch von jedem etwas, und es kam einiger Charakter, grosse Mannichfaltigkeit, und viel Schönes auf unsre Ballé, die jetzt dem Zuschauer, der nicht etwa ein ganz anderes Interesse, als am Tanz, nimmt, nur Langeweile machen können. Seit ganz kurzem scheint es jedoch, als ob man wenigstens in einigen von den deutschen Hauptstädten, wo den Leuten nicht vor dem Marschiren alles Tanzen vergehet, wieder an jene vernachlässigten Tanze dachte, und so wieder etwas mehr Abwechselung u. Geschmack in die Tanzgesellschaften bringen wollte.

Verdient nun aber irgend einer dieser fast vergessenen Tänze, und zwar vornämlich von Deutschen, wieder eingeführt zu werden: so ist es der ungarische, der so viel Anständiges, Schönes, und dem deutschen Charakter Angemessenes, dabey auch eine so originelle, charakteristische Musik hat! Dieser Tanz, wie ihn nämlich die Ungarn selbst behandeln, ist aber von zweyerley Art, und zwar die eine von der andern durchaus und gänzlich verschieden. Der ursprünglich-nationale, der vornehme ungarische Tanz ist pathetisch, heroisch, stolz, hat aber auch etwas Sanft-Schwermerisches in seinen Wendungen — wie denn dies alles auch in dem Charakter des Ungarn selbst liegt. Seine Musik hat ebenfalls ganz diesen Ausdruck, und nimmt sich — in ihrem Wechsel von Moll und Dur, in ihren, oft kühnen, harmonischen Ausbeugungen, in ihren kräftigen Rhythmen, die der Tänzer bey den Haupteinschnitten mit Handeklatschen und Sporengeklirr noch mehr, aber gar nicht unangenehm, verstärkt — trefflich aus. Der zweyte ungarische, ist der rasche, gemeinere Volks- — eigentlich, der Zigeuner-Tanz, in welchen denn auch, wie jetzt in unsre Anglaisen und Quadrillen, der schnelle Dreher aufgenommen ist. Er hat ebenfalls ausserordentlich viel Interessantes und zugleich das Ausgezeichnete, dass hier beyde Geschlechter nothwendig ganz in ihrem Geschlechtscharakter auftreten müssen — der Mann, wie bey jenem ersten, nur lebhafter und behender, das Weib anmuthig, graziös, lieblich und gewandt. (Es ist z. B. jeder Tänzerin hier durch die Sache selbst nothwendig gemacht, überall nur nach ihrem Tanzer, aber auch diesem blos, ausgenommen beym Drehen, auf die Füsse zu blicken — folglich dem Zuschauer mit niedergeschlagenen Augen zu erscheinen, die sie dann, wenn der Dreher beginnt, mit den Armen zugleich, langsam erhebt — was alles, wie man leicht glauben wird, sich ganz allerliebst ausnimmt und gewiss auch den zartesten Reizen der Tänzerinnen einen weiten, aber anständigen Spielraum verschafft. Die Musik zu diesem Tanze drückt ebenfalls ganz das aus, was er selbst ausdrückt, ist folglich auch gewöhnlicher in Dur, und mehr melodisch, als harmonisch geschrieben; hat aber doch auch ihre Ausweichungen in Moll, wenigstens in die nächste Moll-Tonart.

Zu diesen Zeilen veranlasst mich eine kleine Sammlung ungarischer Tänze, die der fürstl. Esterhazysche Konzertmeister, Hr. Hummel in Wien, für's Pianoforte komponirt und so eben auf anderthalb Bogen herausgegeben hat —

Balli ongaresi per Pianoforte, comp. e ded. a — la Principessa de Lichtenstein — par Hummel — Op. 23. A Vienna, nel Contor delle Arti — (Pr. 30 Xr.)

ein Werkchen, das freylich für den Künstler, als solchen, nichts Ausgezeichnetes hat, aber gut genug gerathen ist, um, zur Verbreitung jener wiedererwachenden Liebhabe-

rey am charakterischen Tanze sein Scherflein beytragen zu komen. Hr. H. hat den Charakter überall ziemlich, und einigemal, z. B. in No. 1. in No. 7., sehr gut getroffen; nur hätte er dem Basse an mehrern Stellen, z. B. S. 3. oftmals, eine bequemere Lage geben sollen, da dergleichen Sachelchen doch zunächst für Dilettanten und Dilettantinnen kommen, die nur wenig vermögen, aber hier, wo sie für die Sache gewonnen werden sollen, besondere Rücksicht verdienen. Auch ist es nicht zu loben, dass Hr. H. von der ersten, edlern Art dieses Tanzes nur Ein Stück gegeben hat. Da vielleicht noch nicht viele Leser d. m. Z. diese Art kennen, setze ich die zwey ersten Klauseln der No. 1. hieher; die dritte und vierte haben öfters, (und haben auch hier) nur irgend eine schwirrende, muntere Figur in Dur, welche sich blos in der Haupttonart und Dominante bewegt, und von den nationalen Musikern extemporirt, oder doch nach eigener Phantasie immer neu variirt wird — was man denn auch hier thun mag, und was noch besser ist, als das Niederschreiben und Abspielen Einer solchen Figur.

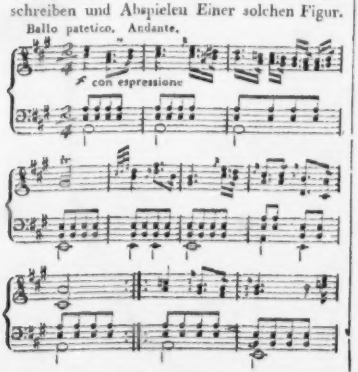

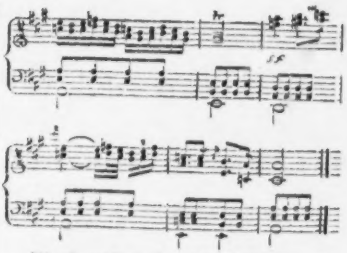

Die besondere Art des Vortrags, die, wie die der eigentlichen Polonaise, etwas ausserst pikantes hat, lässt sich freylich nicht durch Zeichen anschaulich machen, kann aber doch, der Hauptsache nach, aus der Musik selbst, zusammengedacht mit den Bewegungen der Tanzenden, so ziemlich errathen werden. Nur Eins will ich darüber anmerken! Der Triller auf den zwey halben Takt-Noten soll kein eigentlicher Triller seyn, sondern der Spieler des Hackebrets, eines nie fehlenden Hauptinstruments der Ungarn, lässt die Schlägel hierbey auf diesen längern Noten fortzittern, was man denn auf dem Pianoforte nicht durch den eigentlichen Triller, sondern durch ein sehr schnelles, gleichsam schwirrendes Wechseln dieser Töne nachahmen kann — etwa, wie:

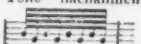

u. so fort. Wahrscheinlich hat es Hr. H. auch so gemeynt. Er hat übrigens auch einigemal, um jenen musikal. Naturkindern näher zukommen, unsre Grammatik verleuguet, wie auch schon obiges Beyspiel zeigt; ich kann ihm darüber keinen Vorwurf machen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten März. **Nº. 26.** 1807.

Verschiedenes für Verschiedene.

1.

Eine eigene Freude gewährt es, in irgend einer Art Schöpfer zu seyn, d. h. Etwas wirklich zu machen, was vorher entweder gar nicht da war, oder nur in der Idee, oder blos in leblosen Zeichen existirte. Dies Vergnügen geniesst der Mensch, je nachdem sein Hervorbringen geistiger oder körperlicher, freier und bewusster, oder mechanischer und unwillkürlicher ist, je nachdem es mehr oder weniger harmonische Thätigkeit seiner besten Kräfte erfordert, und in den Produkten mit dieser Thätigkeit mehr oder weniger zusammenstimmt, in höherm oder niedrerm Grade. Das erhabenste Genie ist glücklich und selig im Ausströmen seiner Ideen, im innern Schaffen und Erfinden seines Werks und dann in der äussern Darstellung, es sey in welcher schönen Kunst es wolle; aber auch der gemeine Handarbeiter, der Bauer, der Handwerksmann, der mechanische Künstler, können nicht ohne einiges Vergnügen sehen, wie etwas Neues unter ihren Händen entsteht, wie ihnen die Arbeit gelingt; nur die Gewohnheit kann dies Vergnügen mindern oder Gleichgültigkeit erzeugen. Dann freylich wird auch das Produciren mechanisch; die Reflexion fällt weg; die Freude verschwindet. Nicht blos der Komponist freut sich seiner musikalischen Schöpfung; auch der Musikus, der sie ausführt, geniesst eine ähnliche Freude, die um so grösser ist, je mehr Geschmack und Geschick an der Aufführung Theil haben, und seine Thätigkeit in der Exekution mit einem glücklichen Erfolge belohnen. Musikalische Uebungen stehen daher in besonderm Werth; sie sind freie Thätigkeiten, wobey der Körper dem Geist zu Gebote steht, und seine Bewegungen mit der Idee und Absicht harmoniren; sie geben keinen blos sinnlichen Genuss, sondern ein Vergnügen, das nur durch ästhetische Vorstellungen, nicht ohne Reflexion, Einbildungskraft und inneres Gefühl, genossen werden kann; kurz, sie sind Produktionen des freyen, besonnenen, mit sich selbst harmonirenden und immer mehr zu harmoniren strebenden Menschen; sie entreissen dem andern nichts, sie theilen sich vielmehr mit, sie verbreiten Vergnügen, das auch nur im Gebiet der Ideen mittelst des Gehörs genossen werden kann. — Die ganze Erscheinung der Freude an unserm Produciren und an unserm Produkt erklärt Aristoteles trefflich in seiner Ethik. „Wer ein Werk hervorbringt, ist sich darin einer Thätigkeit und also des gewissen Daseyns bewusst. Er liebt also das Werk, weil er sein Daseyn liebt. Das ist aber ein allgemeines physisches Gesetz: denn Alles, was dem Vermögen nach vorhanden ist, dessen Daseyn wird doch erst durch die Thätigkeit, und diese durch das hervorgebrachte Werk, sichtbar.“

2.

Hr. D. Niemeyer sagt im III. B. seiner Grundsätze der Erziehung, in dem Ueberblick der allgemeinen Geschichte des Erziehungs- und Schulwesens S. 396. „Aus den Currenden entstanden unglücklicherweise die Singchöre bey den Stadtschulen.“ Und doch erwähnt er S. 571. „der Kunst des Gesanges, die noch viel zu sehr in unsern Schulen vernachlässigt wird.“

Möchte der würdige Mann sich näher erklärt haben, worin er das Unglückliche der Entstehung der Singchöre in Stadtschulen findet! Dass der Strassengesang der Chorschüler in manchen nicht nur kleinen, sondern auch grossen Städten kein gutes Vorurtheil von diesen Singchören erregt, ist bekannt. Aber die Ausartung oder die armselige Beschaffenheit einzelner Singanstalten darf uns nicht wider solche Institute überhaupt einnehmen. Alles Herzerhebende, was der vielstimmige Gesang hat und gewährt, würde grossentheils verloren seyn mit den Singchören auf Schulen. Die ehrwürdigsten und kunstreichsten geistlichen Gesänge, Choräle und Motetten, älterer und neuerer Zeit, die einen Luther, einen Klopstock nicht weniger begeistern und rühren würden, als sie einen Mozart entzückten, erhalten sich nur durch die trefflichen Singinstitute, welche z. B. wie die Thomasschule in Leipzig, die Kreuzschule in Dresden u. dgl., organisirt sind u. bey einer weisen Verwaltung für die übrige Bildung der Jugend so wenig, als für die Menschheit überhaupt, einen unglücklichen Einfluss haben dürften. Wer sich noch nicht für die herrliche Anstalt der Singchöre begeistert hat, der begeistere sich dafür durch Klopstock's Ode: die Chöre (l. B. seiner Werke, Leipzig b. Göschen. S. 258).

3.

Die Pause in der Musik ist bekanntlich entweder ein bestimmtes Ruhezeichen für eine abgemessene Zeit, berechnet nach der Geltung der Noten eines Stücks, und da macht sie eine unentbehrliche Bedingung der Organisation eines Tonstücks und des richtigen Vortrags desselben aus; oder sie deutet ein Innehalten, ein Stillschweigen an, das dem Gefühl überlassen bleibt, und hier wird länger gehalten, als die Pause eines Takttheils anzeigte. Diese letztere Art Pausen — d. h. die Fermaten, sind den Gedankenstrichen in Gedichten ähnlich, bisweilen auch den Ausrufungszeichen, wo diese einen merklichen Stillstand im Fluss der affektvollen Rede bezeichnen. Sie spannen die Erwartung, oder drücken einen hohen Grad der Begeisterung, des Affekts aus, wo das Herz erschöpft scheint, wo es sich wieder sammeln muss, um sich von neuem zu ergiessen. Solche Pausen sind oft Mittel des erhabenen, des feyerlichen, des rührenden Ausdrucks. Denn die Einbildungskraft wird hier auf einmal gehemmt, und ihrem eignen, freyen Schwunge überlassen. Dies gilt vorzüglich von dem Ruhen lang aushaltender Noten. Die Pause, welche auf schnell und unerwartet abgebrochene Melodieen folgt, thut nicht leicht diese grosse Wirkung, sondern führt oft eher etwas Komisches mit sich. Diese Art ist von den Neuern ziemlich bis zum Ekel gemissbraucht worden, nachdem der launige Haydn sich dieser Manier in einigen Rondo's mit Glück bedient hatte. Ihre Absicht scheint nur Ueberraschung oder Täuschung der Erwartung zu seyn.

Das richtige Pausiren, so sehr sich auch die Mode jetzt in gewissem Grade darüber hinaussetzt, oder vielmehr das Takthalten, welches ohne jenes nicht möglich ist, macht eine unerlässliche Bedingung des vollkommenen Vortrags rhythmischer Musik aus. Ihr

ist die abgemessene Zeiterfüllung eben so wesentlich zu ihren Formen oder Darstellungen, als der Bildhauerey oder der Mahlerey die Proportion in dem Abstande und in der Grösse aller Theile ihrer Figuren, oder die Perspektive in Rücksicht der verschiedenen Entfernung der Objekte unter einander. Ungleiches Takthalten erzeugt das Gefühl von Disproportion und Unordnung, hebt die schöne Gleichmässigkeit der Empfindungen in einer Kunst auf, die eben so an die Zeitbedingungen gebunden ist, als die bildende Kunst an die Gesetze des Raums und der Ausdehnung.

4.

Betrachtungen eines Engländers über den Einfluss der Musik.

Is there a heart which music cannot melt?
Alas! how is that rugged heart forlorn!
Beattie's Minstrel.

(Aus dem Englischen).

Dass die Musik mehr, als irgend eine andere Kunst oder Wissenschaft, mit unsrer Natur verwandt und innig in ihre Einrichtung verwebt ist, bemerkt ein berühmter musikalischer Schriftsteller der gegenwartigen Zeit (Dr. Busby in der Einleitung zu seinem Musical Dictionary); und in diese Behauptung wird Jeder einstimmen, der Musik beachtet und ihre wunderbare Kraft kennen gelernt hat.

Musik ist zu allen Zeiten und unter allen Nationen stets nach dem Grade von Kultur geschätzt und geübt worden, zu welchem jedes Zeitalter und jede Nation gelangt waren; und, wer mit musikalischem Talent begabt war, der wurde hoch in Ehren gehalten. Die Troubadours der Provence u. der Normandie, die Seanachies der Schottischen Gebirge, die Barden von Wales, die Romanzensänger von Irland waren die Historiker ihrer Zeitalter. Ihnen wurden Unterhandlungen anvertraut, und an den Tafeln ihrer Fürsten und Feldherren besangen sie bey festlichen Abendzirkeln die heroischen Thaten des Tages. Durch Musik wurden die Kriegsheere der Alten zu siegreichen Eroberungen entflammt, und ihre Führer munterte in der Stunde der Gefahr der Gedanke des zu erringenden unsterblichen Ruhmes auf, von dem die Barden sangen.

Weder Klima, noch gesellschaftliche Verfassung, so ungünstig beydes im Ganzen den Erzeugnissen des Genies seyn mag, kann den Einfluss der Musik hemmen. Die eisigen Gränzen des Nordens und die brennenden Flächen des Südens, beyde erkennen die Herrschaft jener bezaubernden Kunst.

Die Böhmischen Bauern, so tief sie zur Sklaverey herabgesunken seyn mögen, die unglücklichen Bergleute, und die Negersklaven der Westindischen Inseln, finden in den Tönen der Himmelstochter einen Trost in ihren Sorgen.

In den Alpengegenden, besonders im Umkreise der schönen Thaler des St. Gotthard, an den Ufern der Donau, des Rheins oder des Oby (in Moskau) sowol, als an den Ufern des Arno, der Loire und des Douro, wird die Macht der Musik empfunden.

In Irland, vorzüglich in der nördlichen Provinz Ulster hört man, wenn man an einem schönen Abend die milden, interessanten Gegenden dieses reizenden Landes durchstreift, von Gebirgen zu Gebirgen, und längs des Ufers der Seen die Töne der Harfen von den Hüttenbewohnern wiederhallen, welche vor den Thüren sitzen und die kunstlosen Melodieen des Landes auf diesem Instrumente spielen.

Das Instrument, welches in den schottischen Gebirgsgegenden am meisten im Gebrauch ist, die Sackpfeife, (der Dudelsack)

ertönte seit undenklichen Zeiten von den melancholischen Melodieen Schottlands. Die Sackpfeife wirkt wunderbar kraftig die Bergbewohner zum Kampf anzufeuern, oder nach einer Niederlage sie wieder zu sammeln. In einer von den Englandern im Amerikanischen Kriege verlohrnen Schlacht klagte der General gegen einen Officier, der ein Regiment des Gebirgslandes kommandirte, über das schlechte Betragen seiner Truppen. Hr. General, sagte der Officier, Sie thaten sehr unrecht, diesen Morgen die Sackpfeifen nicht spielen zu lassen; nichts kann die Hochlander am Tage der Schlacht mehr aufmuntern: es ist auch noch nicht zu spat, sie wieder in Ordnung zu bringen. So lasst sie denn, wie der Teufel, blasen, rief der General, wenn sie meine Leute wieder zurückbringen. Die Sackpfeifer mussten nun eine schottische martialische Melodie spielen, und die Truppen kehrten mit erneuetem Muth zu ihrer Pflicht zurück.

In Wales sowol, als in Irland, ist die Harfe das vorherrschende Instrument. Die Melodieen charakterisiren sich ebenfalls durch eigene Naivität und Wildheit. Es ist bekannt, dass Eduard der I., als er Wales angriff, alle Barden umbringen liess, damit sie nicht ihren Landsleuten Widersetzlichkeit gegen ihn einflössten; so viel vermochte ihr Gesang und ihr Spiel.

Ich wage nicht zu behaupten, dass niemand, der musikalisches Genie besitzt, böse sey, aber das behaupte ich, niemand, wem Musik zuwider ist, kann gut seyn: es ist ein Zeichen eines engherzigen Charakters, gefühllos für die Kraft der Harmonie, unempfänglich für die Schönheiten des Ausdrucks dieser Kunst zu seyn. Musik ist bey Kummer und Gram die sanfteste Trösterin, und gewährt zu allen Zeiten einen veredlenden und erhebenden Genuss. Sie bringt das menschliche Gemüth in Eintracht, und bereitet es vor zu jeder edlen und grossen Empfindung.

C. F. M.

Nachricht.

Oper in Leipzig, von Neujahr bis Ostern.

Je mehr die Leipziger jetzt, ihrer besondern Verhältnisse wegen, entbehren, was ihnen sonst ihre Winter erheiterte, und je mehr sie, eben dieser Verhältnisse wegen, einer Aufheiterung aus fremder Welt bedürfen: je zufriedener konnten sie seyn, durch die fürstl. Dessauischen Hofschauspieler wöchentlich viermal, fast immer angenehm, und nicht selten ganz vorzüglich gut unterhalten zu werden. Die Leser erwarten von uns ein bestimmtes, gerades, wohlerwogenes Urtheil über diese Gesellschaft, da von ihr nur zufällige, einander widersprechende, und öfters in misgünstige Insinuationen oder ungeschickte Lobsprüche ausschweifende Notizen vor das Publikum gebracht worden sind; die freundliche Heimath der Gesellschaft — wo einer der edelsten Fürsten Deutschlands, und sein verehrtes Haus, nicht nur, wie alle Welt weiss, als Kenner und Freunde der Künste, ihr Schönes erschaffen helfen und geniessen wollen, sondern auch den Künstler achten, begünstigen, an seinen Schicksalen Antheil nehmen — selbst diese erwartet ein solches: u. so treiben uns denn Verhältnisse noch mehr zu einer Obliegenheit, deren wir uns schon aus Liebe zur Kunst und aus Achtung gegen jene Gesellschaft nicht entzogen haben würden.

Indem wir uns dieser Obliegenheit entledigen wollen, erklären wir aber zum voraus: wir werden dabey von unsrer gewohnten Weise,

über Künstler und Kunstprodukte zu sprechen, nicht abgehen; von der nämlich, das wahrhaft Gute, auch wo es noch fern vom Vollendeten bleibt, nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Besondern und am Einzelnen, laut anzuerkennen: das Mangelhafte hingegen, zwar eben so aufrichtig — aber nur da auszuzeichnen, wo es das Allgemeine betrifft, oder wo es im Besondern und am Einzelnen bis dahin steigt, dass es eine Rüge nöthig macht. Wir wissen zu gut, wie viel und vielerley, wahrlich nicht Gemeines u. Leichtes, erforderlich ist, um nur mässig glückliche Opernvorstellungen zu geben, jetzt, wo die Anforderungen der Komponisten oft so ungeheuer sind, wo die Bildung für Musik unter dem Publikum so weit vorgeschritten ist, und wo man doch auch von der Lust, immer etwas Anderes sehen zu wollen, noch nicht lassen kann; wir wissen ferner zu gut, wie so gar leicht es ist und wie so gar wenig dazu erfordert wird, Einzelnheiten auszufinden, die getadelt werden können, und an sich nicht mit Unrecht: doch es ist uns auch bekannt, wie sehr jedem, der auf das Publikum wirken will — wie ganz besonders aber dem Schauspieler und Sänger damit geschadet; ja, wie selbst dem Genuss und der Freude des Publikums damit Eintrag gethan, gar Niemand hingegen genützt wird, indem das Gute, was man noch allenfalls damit bezwecken konnte, sich, ohne jenen Nachtheil und weit sicherer erreichen lässt, wenn man die Verständigern und Gebildetern der Künstler selbst privatim darauf aufmerksam macht —: warum sollten wir demnach der jetzigen, gewiss nicht loblichen Sitte, gegen die bessere Einsicht und gegen das bessere Gefühl eines wohlwollenden Gemüths, nachgeben? sollten dergleichen Einzelnheiten kleinlich herausheben, und eben sie dem Publikum vorlegen? — —

Zu rühmen finden wir an dieser Gesellschaft zuerst, die gute Wahl der Vorstellungen selbst. Man gab uns gar nichts, was geradezu schlecht genannt werden müsste; man überging keine Gattung, von der grossen, heroischen Oper an, durch die französischen Konversationstücke hindurch, bis zum lustigen Kasperle herunter; man bemühete sich, jedem sein Recht anzuthun, hielt sich aber am liebsten an das Bessere, wenn es auch bey weitem das Schwierigere und Mühevollere war; ja, man wechselte mit den Opern so oft, dass sichs kaum erklären lässt, wie mehrere der thätigsten Mitglieder diese Menge Rollen sicher genug — und wie sie nun auch, bey den hierdurch nöthig werdenden täglichen, sehr langen, sehr anstrengenden Proben, ihre Lust und Liebe, ihren Fleiss und Eifer behalten können. Das Publikum nimmt nur von dem Notiz, was wirklich erreicht ist: der Kunstverständige denkt und erinnert auch gern an das, wodurch es errungen worden.

Dieser erste Beweis von einem Fleisse, worin es sicher keine deutsche Schauspielergesellschaft dieser zuvorthut, führt uns zu dem zweyten: die Gesellschaft führte, was sie gab, (nur mit sehr seltener Ausnahme) so gut aus, als es nach ihren Kräften, nach der erreichten Stufe ihrer Bildung, und nach ihren Verhältnissen, nur irgend möglich war. Ganz besonders war hierbey zu rühmen die, immer mit Einsicht, Geschmack und Erfahrung getroffene Anordnung und Einrichtung des Ganzen in Absicht auf Costume u. Dekoration, auf Belebung und Ausschmückung durch die tausenderley angenehmen, u. immer veränderten Nebendinge, deren allenfalls das Schauspiel, aber nie die eigentliche Oper entbehren kann; ferner, die Sicherheit, Genauigkeit, Kraft und Lebhaftigkeit, womit die meisten grössern musikalischen Ensembles und Chöre gegeben wurden — wenn man auch in den letztern, über der Sicherstellung des Mechanischen in der Kunst, das Aesthetische nicht immer genug im Auge behalten zu haben schien.

Diese Genauigkeit, Kraft und Sicherheit — vornämlich in allem, was sich in der Musik erlernen lässt; so wie, was von allen Mitgliedern für das gethan wird, was man den historischen Antheil am Schauspiel nennen möchte; und ein immer regsames, wohlgeordnetes Streben auch nach dem Hohern und Geistigen ihrer Kunst: diese sind es nun wol auch überhaupt, was die Dessauische Bühne im Ganzen zunächst vor vielen grössern auszeichnet und ihr die Achtung aller Verständigen sichern muss. Die Erhaltung bey dem Ersten, in Absicht auf Musik, verdankt sie vorzüglich dem sehr geschickten, fleissigen und kunsterfahrnen Musikdirektor, Hrn. Jakobi; die Leitung und Belebung des zweyten und dritten ist ein Hauptwerk — und wahrlich kein geringes und leichtes — des einsichtsvollen, unermüdlichen, durchaus braven Regisseurs, des Hrn. Mittel, der seine vielseitige frühe Bildung der Mannheimer Schule verdankt, wie sie durch Iffland, Beck, Beil und Andere damals die erste in Deutschland war. Dass an jenen Vorzügen nicht alle Mitglieder gleichen Antheil haben, verstehet sich von selbst: aber die Bessern sind die Mehrzahl, diese halten nun streng auf die Ehre und den Wohlstand des Ganzen, und so werden auch die Schwächern oder Bequemern mit fortgezogen.

Hieraus folgt nun, dass gerade der verständigste und unterrichtetste Freund des Theaters aus den Vorstellungen dieser Gesellschaft am öftersten wahre Freude schöpfen konnte. Ein solcher hält sich nämlich zuvörderst an die äusserst verschiedenen, immer wechselnden Werke der Poesie und Kunst selbst, und verlangt vor allem nur sie so vorgetragen zu sehen, dass man sie selbst, in ihrem Werth oder Unwerth, deutlich erkennen, nach Würden beurtheilen, und, jedes in seiner eigenthümlichen Art, geniessen könne —: dies aber wurde ihm hier, und fast immer genügend, zu Theil. Ihn, der beym Geniessen auch gern denkt, erfreuet es ferner vorzüglich, wenn er, schon aus dem Auffassen und Anordnen irgend eines theatralischen Werks im Ganzen, und dann im Einzelnen wenigstens an den vorzüglichern Mitgliedern bemerkt, man gebe nicht etwa blos sich selbst, erhitzt oder erweicht, hin, sondern habe wirklich ein kunstmässiges Ziel klar und sicher vor den Augen, und strebe nun diesem nach; ihn erfreuet das mehr, selbst wo es nicht ganz erreicht wird, als was von Andern im Einzelnen zufällig glücklicher getroffen u. glänzender hervorgehoben wird —: und auch diese Freude fanden wir in den meisten der beträchtlichern Darstellungen, diesen Winter über.

Dahingegen fehlet dieser Gesellschaft allerdings auch mancherley, was der gebildete Kunstfreund nicht gern entbehrt, und was ihr den andern Theil des Publikums zunächst gewinnen und festhalten würde. Es fehlen ihr vor allem, schöne, klingende, jugendliche Singstimmen. Auch die bessern, die sie besitzt, sind, mehr oder weniger, im Abnehmen und nur noch für gewisse Gattungen der Musik gut geeignet; oder sie sind noch unbeholfen und viel zu wenig ausgearbeitet. Es fehlet ihr ferner, (und fehlet freylich, leider, bey weitem den meisten deutschen Schauspielergesellschaften,) an einer zuverlässigen und stetigen Leitung aller — jedes Mitglieds für sich, und dann aller in der Gesammtheit — durch das hindurch, was man unter den weiten Begriff der hohen Schule des Schauspielers und Theatersängers befasst. Durch eine solche Leitung würden die Talentvollern sicherer vor Abwegen verwahret werden, es würde ihr Bestes ihnen selbst deutlicher gemacht, dies würde in ihnen mehr befestiget, ohne dass damit — wie nur der Unverständige fürchtet und der Träge predigt — die schöne Freyheit des Künstlers beschränkt oder er

wol gar in irgend eine feststehende Manier hineingetrieben werden müsste. Durch eine solche Leitung würden ferner die mit weniger Talent Ausgerüsteten doch überall dahin gebracht werden, dass sie nichts vergriffen, nirgend verstiessen, nirgend hinderten — dass sie z. B., wenn auch keine Individuen, ja wenn auch keine Charaktere, doch die Gattungen immer klar anschaueten, fest hielten und bestimmt wiedergaben — mithin nicht etwa das tragische mit dem Konversationsspiel, (auch dem ernstern,) nicht das feinere Komische mit dem Karikaturstück; nicht unser konventionelles Benehmen mit den Sitten der alten Welt oder des Orients vermischten u. dgl., was alles zwar nicht oft, aber denn doch zuweilen — was nie an Mitglieder, wie Hr. und Mad. Mittel oder Hr. Herzberg, aber denn doch an andern zu bemerken war. Durch eine solche Leitung würden endlich alle, auch die geringern Mitgliedern, dahin gebracht werden, dass sie (wie die besten wirklich thun,) immer sicher memorirten, richtig accentuirten, angemessen deklamirten — und was mehr hieher gehört. Wahr ist freylich, es kränkeln eben jetzt alle deutsche Theater, nur mit wenigen Ausnahmen, an jenen Uebeln: eine Gesellschaft aber, die mehrere so achtsame, so gebildete, so fleissige, Ehre und Kunst liebende Mitglieder unter sich zählt, beruhigt sich nicht mit dem, was nun eben da ist und von der Menge beklatscht wird, sondern ringt nach dem, was da seyn soll u. von den Besten — auch von ihrem eigenen geheimern Gefühl, als recht, als gut und schön anerkannt werden muss *). — Dann würde aber auch, was in der Musik jenem Angeführten parallel, und über dem Mechanischen und Technischen dieser Kunst stehet, noch manche Verbesserung ohne grosse Schwierigkeit finden. Es würden z. B. nicht mehr manche Tempos so beträchtlich vergriffe werden, als es der Fall mit verschiedenen im Wasserträger, im Axur, im Titus, u. einigen andern Opern war; man würde das Orchester nicht zu übertriebenem Nachgeben gegen Willkühr oder Unsicherheit der Sänger nöthigen, wie dies besonders in mehrern altern Opern geschahe, und wodurch man nicht nur alle Schönheit der Begleitung aufhebt, sondern ganz gewiss selbst jene Sänger in ihrer Willkühr immer weiter treibt und sie erst ganz unsicher macht — und was dergleichen mehr ist. Doch sind wir der Gesellschaft schuldig, zu gestehen, dass das Letzte überall und ganz vollkommen auszurotten, bey der grossen Menge von Opern, die sie, und immer wechselnd, giebt, fast unmöglich bleibt; u. dass sich die Mitglieder sämmtlich, auch von dieser Seite, in der letztern Zeit weit vortheilhafter zeigten, als früher — womit sie sich selbst den besten Beweis gaben, dass sie auch hierin mit Verstand, Fleiss, frohem Muth und festem Willen viel ausrichten können, so wie sie sich selbst, eben hiermit, auch die Aussicht auf das Ziel eröffneten, dem sie nun zunächst nachzustreben haben möchten, und wohin auch wir sie, nach bester Einsicht und gutem Willen, durch alles das hinzuweisen wünschen.

Wir gehen nun noch unter den vielen aufgeführten Opern diejenigen kurz durch, die, ausser den schon früher genannten, vorzüglich gefielen, und bemerken dabey mit wenig

*) Wie viel in alle diesem die Dess. Gesellschaft schon jetzt, mit Anstrengung und Vereinigung aller zu Einem Ziele, leisten könne, bewies sie vornämlich auch durch ihre ausgezeichnete, und durchaus das Rechte festhaltende Aufführung der Johanna von Orleans, womit sie die gebildetsten Kunstfreunde dieser Stadt sehr angenehm überraschte, und worüber wir, zu gerechtem Lobe fast aller Mitglieder, so gern ausführlich sprächen, wenn wir es uns in einer musikal. Zeitung verstatten dürften.

Worten, was im Einzelnen vorzüglich gelang, und welchen Einzelnen es besonders glückte.

(Der Beschluss folgt).

Recension.

Rondo, quasi una Fantasia, comp e ded. a Madamig. Caterina Kozeluch da G. N. Hummel di Vienna — Op. 19. A Vienna nel Contor delle Arti. (Pr. 16 Gr.)

Wir sehen nicht recht ein, wie dies Kind zu dem einen und dem andern der Namen kömmt, die es führt: Rondo heisst es eben so willkührlich, als Fantaisie — das lehrt schon der äussere Zuschnitt, und noch mehr der innere Gehalt, bey dem die Phantasie weit weniger vorherrschend ist, als ruhige Einsicht und gute Kunsterfahrung. Indess, es ist den Deutschen in den letzten Jahren so sehr nahe gerückt worden, dass man den — Titeln nicht vertrauen solle, dass sie es wol jetzt so ziemlich überall zu erkennen anfangen; darum wollen wir denn auch über diesen Titel nicht rechten, zumal da das Werkchen selbst zu loben ist. Es bestehet aus einem leichten, melodiösen, aber ernsthaften Larghetto, und einem Allegro assai, das viel Leben, und, ohne gekünstelt und bizarr zu seyn, auch manches Ungewöhnliche in der Erfindung hat. (Man vergleiche z. B. Seite 3. Syst. 1. die Folge.) Die Ausführung ist nicht eben glänzend, aber anständig, erlesen, folgerecht, sicher, ohne steif und veraltet zu seyn; (Man vergl. z. B. Seite 7. die wackere Durchführung,) man wird sie zugleich, ohne alle wilde Coups und Hexereyen, von lebhaftem, gutem Effekt finden. Sonach ist dies mit Recht ein Stück zu nennen, wie sie nicht eben Aufsehen machen, aber von jedem gebildeten Musikfreunde gern, und nicht blos einmal, gehört werden. Zu spielen ist es nicht allzuschwer. Der Stich ist gut.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour Pianoforte, comp. et ded. à Mad. Madel. de Kurzbeck par J. N. Hummel de Vienne — Op. 29. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 fl. 15 Xr.)

Die Sonate ist ernsthaft gedacht und mit gereifter Kunst ausgeführt, ist auch wahre Pianoforte-Musik — nicht, wie jetzt gar viele andere geschrieben, als wäre sie von andern Instrumenten arrangirt: dennoch lässt sie, den letzten Satz allenfalls abgerechnet, ziemlich kalt; sie ist in der Erfindung zu wenig neu und originell und in der Ausführung, besonders des zweyten Satzes, zu lang. Ref. verkennet gewiss die solide Behandlung der Gedanken und die sorgsame Ausbildung des Satzes nicht, und weiss sie hochzuschätzen: aber was eine so gründliche und breite Ausführung erhalten soll, muss deren doch auch werth seyn, sonst interessirt das Produkt nur den Verstand — und das soll doch kein Kunstwerk! — Die Sonate verlangt fertige und in guter Schule gebildete Spieler.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1ten April. Nº. 27. 1807.

Nekrolog.

Wien, d. 15ten März. Tief, innig und allgemein betrauert verstarb hier am 11ten März der berühmte Klavierspieler und Komponist, Anton Eberl, in seinem 41sten Jahre, an den bösartigen Folgen eines Scharlachfiebers, nach einer achttägigen Krankheit. In Ihrer Zeitung, die sich so oft mit ihm und seinen Werken beschäftigte, mögen auch folgende biographische Notizen über den vortrefflichen Künstler ihren Platz finden!

Anton Eberl, der Sohn eines reichen kaiserlichen Beamten, ward den 13ten Juny 1766 zu Wien in Oestreich gebohren. Frühe schon legte er sich auf das Klavierspiel, und war noch nicht volle sieben Jahre alt, als er schon in Privatgesellschaften Klavierkonzerte mit grossem Beyfall vortrug und allgemeine Aufmerksamkeit erregte. In der Folge fuhr er fort, sich auf diesem Instrumente zu vervollkommnen, und würde sich ganz gewiss ausschliessend der Musik gewidmet haben, wäre er nicht durch den Willen seines Vaters und seiner Verwandten in eine andere Bahn gedrängt worden. Er sollte nämlich Rechtsgelehrter werden, u. wirklich hatte er den gewöhnlichen Cursus der philosophischen Studien sowol, als der Rechtsgelehrsamkeit, ganz absolvirt, als er die unerwartete Neuigkeit erfuhr, dass von dem grossen Vermögen seines Vaters nicht einmal mehr das Nöthige vorhanden wäre, um die Kosten der strengen Prüfungen zu bestreiten. Eberl kehrte nun mit ganzer Seele zur Kunst zurück, die er immer höchst ungern verlassen, mit der er sich auch während jener Studien ununterbrochen beschäftigt hatte. Denn gerade damals schrieb er die Variationen über: Zu Steffen sprach im Traume; und über das Savoyardenliedchen: Ascoutta Jeanette, die oft, aber immer unter Mozarts Namen gestochen worden sind, wiewol E. in der Folge sein Eigenthum reklamirte. Auch komponirte er zu dieser Zeit, ohne noch den Generalbass zu verstehen, mehrere Opern, unter denen eine: die Modehändlerin, dem grossen Gluck so ausserordentlich gefiel, dass er den 14jährigen Jüngling eigens aufsuchte, und ihn für das ausschliessende Studium der Musik zu gewinnen suchte. In der That bedauerte Eberl auch weit mehr, als den Verlust seines Vermögens, die Zeit, welche ihm die Jurisprudenz geraubt hatte. Nun setzte er eine Oper seines Bruders, des dramatischen Dichters Eberl, in Musik, die sehr gefiel; lernte Mozart kennen, ward von ihm geschätzt und geliebt, und unternahm, nach dem Tode dieses grossen Mannes, mit dessen Wittwe eine Kunstreise durch Deutschland, welche ihn als fertigen, brillanten Klavierspieler ankündigte. Bey seiner Rückkunft nach Wien fand E. schon einen sehr vortheilhaften Ruf nach St. Petersburg, mit so günstigen Bedingungen, dass er sich wirklich zu dieser weiten Reise entschloss, auf welcher ihn seine, ihm eben angetraute Gattin begleitete. Wie vortheilhaft Eberl in Petersburg bekannt war, wie sehr man sein

Talent, seinen moralisch edlen Charakter, seine vertrauensvolle Offenheit dort schätzte, darüber giebt es auch jetzt noch nur Eine Stimme. Nach einem beynahe vierjährigen Aufenthalte kehrte er zu Anfang des Jahres 1800 in seinen Geburtsort zurück, nachdem er sich noch vorher mit dem Klavierkonzerte aus C dur von seiner Komposition im Theater hören lassen, welches dort, wie nachher überall, so sehr gefiel und bey Kühnel in Leipzig gestochen erschien.

Kaum war Eberl nach Wien zurückgekommen, als ihm der Vicedirektor der Hoftheater, Hr. Baron Braun, die Komposition einer grossen Zauberoper für das Hoftheater auftrug. Eberl nahm den Antrag an, und der Dichter wählte dazu Wielands Wintermärchen, den König der schwarzen Insel, welches aber, ohne Theaterkenntnis gearbeitet, auf der Bühne keinen Effekt machte, so kraftvoll und feurig auch die ganze Musik von den Kennern befunden ward. Besonders ausgezeichnet war ein Terzett im ersten Akte, dann ein Quintett, eine Arie des bösen Dämons, die Finales u. a. Indessen hatte sich Eberl bey allen Schönheiten oft in zu langer und kunstreicher Ausführung verlohren, und so selbst die Theaterwirkung gehemmt. Die Partitur dieser Oper muss sich noch in seinem Nachlasse vorfinden, und gewiss wäre es unendlich Schade, wenn alles von diesem reichen Werke verlohren ginge. Unter andern ist auch eine Sopranarie mit obligatem englischen Horne ausserst lieblich geschrieben und schön instrumentirt, und verdiente gewiss als Konzertstück aufbewahrt zu werden. Von dem Ganzen dürfte ein abgekürzter Klavierauszug vielen Musikfreunden willkommen seyn. —

Seit dieser Zeit, und weil ihm die Aufführung dieser Oper durch so vieles verbittert worden war, beschäftigte sich Eberl fast durchaus nur mit den schönen Klavierkompositionen, die seinen Ruf immer weiter verbreiteten und befestigten; die Variationen über ein russisches Thema mit Violoncellbegleitung, das vortreffliche, der Kaiserin von Oestreich zugeeignete Quartett, die J. Haydn dedicirte leidenschaftliche Klaviersonate sind aus jener Epoche. Geschäfte zwangen ihn zu einer zweyten Reise nach Russland, wo er die Aufführung der Haydnschen Schöpfung mit dem Feuer und der Genauigkeit leitete, die ihm bey solchen Gelegenheiten eigen waren. Als er nun wieder nach Wien zurückkam, komponirte er die zwey Klavierkonzerte, aus Es dur und B dur, das letztere für zwey Pianoforte, welche auf seiner letzten ganzen Kunstreise so ausgezeichneten Beyfall fanden, und unter die vollendetsten Werke dieser Gattung gehören. Anlage, Ausführung, Harmonieverarbeitung und Instrumentirung sind darin frisch, blühend und originell, und noch kurz vor Eberls Tode erregte das Doppelkonzert im hiesigen Hoftheater lauten Enthusiasmus. Diese herrlichen Werke, welche sich in den Händen der Wittwe Eberl befinden, sind noch nicht gestochen; doch ist es zum Besten der Kunst und zur Freude des Publikums sehr zu wünschen, dass sie bald öffentlich erscheinen möchten. Auch schrieb Eberl jetzt seine zwey schönen Sinfonieen, wovon eine bey Breitkopf und Härtel, die andere bey Kühnel in Leipzig erschienen ist.

Im Jahre 1806 unternahm Eberl eine Kunstreise durch Deutschland, welches ihn allenthalben aufs ehrenvollste aufnahm. Besonders war er mit Leipzig, Weimar, Gotha und Mannheim zufrieden. Dem Leipziger Orchester ertheilte er das grösste Lob und versicherte, seine Es-Sinfonie sey dort mit einem Fleisse, einer Aufmerksamkeit u. Liebe gegeben worden, wie sonst nirgends. In Weimar wurde er von der Erbprinzessin sehr gütig aufgenommen, und er sprach

nie anders, als mit hohem, beynahe leidenschaftlichem Enthusiasmus von ihrer Herablassung und Schönheit, von ihrem Geist und hohem, regem und feinem Sinne für Kunstschönheit. Sie hatte ihm aufgetragen, für sie eine Klavierkomposition im pathetischen Charakter zu verfertigen: er arbeitete an diesem Werke mit der grössten Liebe und Sorgfalt, und brachte es ganz zu Ende — dies ist denn seine letzte Komposition! Eben wollte er wieder eine grosse Oper unternehmen, schon hatt' er ein ganz neues Klavierkonzert beynahe vollendet, und ein Doppelkonzert für Klavier und Violin angefangen — als er der Kunst und seinen zahlreichen Freunden und Verehrern so schnell, so überraschend entrissen wurde! Die Phantasieen seiner letzten Tage bezogen sich beynahe ausschliessend auf Musik; besonders sprach er viel von einer Flötenkomposition, die ihn sehr beschäftigt zu haben schien.

Eberls erste Klavierkompositionen, von denen sich viele noch nicht gestochene in seinem Nachlasse vorfinden müssen, die dem Grafen Dietrichstein zugeeignete Sonaten, die grosse, unter Mozarts Namen erschienene Klaviersonate aus C moll u. a. tragen alle den Charakter eines tiefbewegten, poetischen Gemüths, das sein Inneres ausspricht, ohne eine Art von Wirkung zu berechnen, aber eben dadurch die sicherste hervorbringt, wenigstens da, wo man auch in das Fremdartigste eingehen mag, und allenfalls Nebendinge als solche ansehen kann. Seine spätern Klavierwerke, so tief sie auch gedacht sind, lassen doch zugleich den Spieler glänzen. Uebrigens zeichnet sie eine Fülle schöner Melodieen und ein Reichthum neuer u. mannichfaltiger Figuren aus; und die begleiteten werden von den Instrumenten vortrefflich unterstützt. Dagegen sind alle, besonders aber die spätern Eberlschen Arbeiten, schwer auszuführen, und nur sehr fertige, geübte Klavierspieler dürfen sich daran wagen. So müssen die Konzerte und Quartetten erst nach fleissigem Einstudiren vorgetragen werden, wenn nicht der schöne Faden zerrissen und der Zuhörer in Verwirrung gesetzt werden soll. Für die Violin hat E. wenig geschrieben; es sind blos drey Quartetten im Stich erschienen, die Feuer und Eigenheit haben, aber den übrigen E.schen Werken nicht gleichkommen. —

E. war nicht gross, war wohlgebaut, ein hübscher Mann, doch neigte sich sein Teint und Auge dem Italienischen zu. Seine frühern Verhältnisse hatten ihm eine Menge von Ideen und Kenntnissen gegeben, die ihn äusserst vortheilhaft unterschieden. So waren ihm die klassischen Schriftsteller der Römer, der Deutschen, der Franzosen, und der Italiener bekannt, und er redete die beyden letzten Sprachen rein und geläufig. Sein Charakter war ungemein gutmüthig, aufrichtig und moralisch edel; seine Sitten waren fein, ohne ins Gezierte zu fallen. Wenn man einen Fehler an ihm rügen konnte, so war es seine allzugrosse Güte und Arglosigkeit, die ihn immer von allen Menschen nur das Beste glauben liess, wodurch es denn geschah, dass er, der Verständigere, nicht selten von weit beschränktern, ihm untergeordneten Menschen überlistet wurde. Als Gatte war er musterhaft, als Freund unerschütterlich und als Gesellschafter allgemein beliebt; auch wurde selten der frühe Tod eines Künstlers so allgemein bedauert, als der seinige.

Er pflegte kein Musikstück eher aufzuschreiben, bis er es nicht ganz im Kopfe fertig hatte; dann aber verbesserte er sehr ungern und in der Regel nur weniges. So trug er oft ganze Sinfonieen und Konzerte mondenlang mit sich herum, ehe er zum Schreibpulte trat. Gewöhnlich arbeitete er

auf einsamen Spaziergängen, wo er auch Niemanden sah oder kannte, der ihm etwa auf dem Wege aufstiess. Auch war er, wenn er bedeutende Schöpfungen im Kopfe trug, gewöhnlich sehr zerstreut, und nahm an der Unterhaltung der Gesellschaft, in der er sich vielleicht befand, auf einmal gar keinen Antheil mehr. — Händel liebte er sehr u. sprach ihm wahre Genialität u. Grösse zu: doch konnte er den Bachschen Kompositionen, so oft und häufig er sich auch mit ihnen beschäftigte, nicht recht Geschmack abgewinnen. Sein Ideal blieb Mozart, von dem er nie ohne die höchste Verehrung sprach. Unter seinen Schülerinnen auf dem Klavier ist Fraulein Hohenadl die vorzüglichste; ihre Stärke in beyden Händen, ihre Kunst, Schwierigkeiten mit der grössten Leichtigkeit zu besiegen, und die Schnelligkeit, womit sie einstudirt, übertreffen jede Erwartung.

Von noch ungestochenen Werken hat sich bis jetzt in Eberls Nachlass vorgefunden:

Fünf ganz vollendete Klavierkonzerte, und eines, das beynahe ganz fertig ist, die oben genannten aus Es und B dur mit eingeschlossen.

Mehrere ungestochene Sonaten. Variationen etc. für Klavier allein oder mit Violinbegleitung, darunter das pathetische Stück für die Erbprinzessin von Weimar.

Ein sehr schönes, aber schwieriges Sextett für Violin, Hoboe, englisch Horn, Waldhorn, Bratsche und Violoncell.

Eine grosse pathetische Arie mit ganzer Orchesterbegleitung, eigens komponirt um in einem Konzerte gegeben zu werden.

Viele drey- und vierstimmige Kanons und Lieder.

Mehrere einzelne Lieder.

Er war ein edler, vortrefflicher Mensch, ein talentvoller, höchst ausgezeichneter Künstler. Er ruhe sanft!

Nachrichten.

Berlin, d. 18ten März. Den 5ten gab Hr. Bernhard Romberg ein Konzert im Saale des Königl. Opernhauses. Eine Sinfonie von seinem Bruder, Andreas Romberg, eröffnete den ersten Theil; dann folgte eine Scene von Paer, gesungen von Hr. Grell, der in frühern Zeiten auch in der Oper Partieen gesungen hat, und Hr. Romberg beschloss ihn mit einem von ihm gesetzten Violoncellkonzert, das er mit der Kraft und Schönvortrug, die man an ihm immer zu bewundern bekömmt. Im 2ten Theil spielte der Ihnen rühmlich bekannte junge Meyer Beer ein Fortepianokonzert von Steibelt; Hr. Grell sang mit der auch in Leipzig bekannten Demois. Voitus ein Duett von Righini, und Hr. Romberg spielte mit Hrn. Henning ein Doppelkonzert für Violin und Violoncell, von den Gebrüdern Romberg geschrieben. Auf den Entreebillets fand man folgenden Kanon, wahrscheinlich von Hr. B. Romberg, den ich wegen seiner Künstlichkeit Ihnen beylege, als Zugabe der in Ihrer Zeitung im vorigen Jahre mitgetheilten:

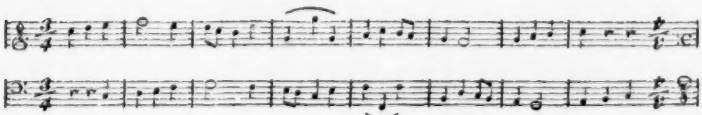

Zum Besten der Armen der französ. Kolonie gab die Königl. Kapelle den 8ten in demselben Saale Haydns Schöpfung. Die Solopartieen sangen Mad. Schick und Müller, und die Hrn. Eunike, Franz u. Gern; die Chöre wurden von der Singeakademie, die sie noch nie öffentlich vorgetragen hatte, meisterhaft exekutirt. Wie hoch die Einnahme in diesem Konzerte sich belaufen habe, ist nicht bekannt geworden. In den beyden frühern Konzerten zum Besten der deutschen Armen, von denen ich Ihnen in meinen frühern Briefen Nachricht gab, betrug

die Einnahme	2205 thl. 4 gr. 9 pf.
davon ab	
a) die Kosten	307 - 15 - 9 -
b) der Antheil für das Wittweninstitut der Kapelle mit $\frac{1}{6}$ des Gewinns - -	316 - 5 - 10 -
ist also reiner Betrag	1581 thl. 9 gr. 2 pf.

Den 10ten, an dem sonst mit so allgemeiner Freude gefeyerten Geburtstage der jetzt so unglücklichen Königin, gab man im Theater zum Benefiz für Mad. Bethmann zum erstenmale: Die Söhne des Thals. Erster Theil: Die Templer auf Cypern. Ein Ordensgemälde in 5 Akten von F. L. Z. Werner, Verf. der Weihe der Kraft. Sie kennen das Gedicht, das schon vor drey Jahren erschien, und jetzt vom Verfasser für die Bühne bearbeitet worden ist, und daher schweige ich von den Vorzügen und Fehlern desselben. Aber die zur Handlung gehörige Musik vom Hrn. Kapellmeister Weber mit Stillschweigen übergehen, wäre undankbar. Sie enthält, wie alle seine Werke, viele kraftvolle Stellen; die Ouverture malt uns den Geist des Stücks, und versetzt uns schön in die gehörige Stimmung. Auch die Gesänge sind schön geschrieben, u. wurden vorzüglich gut exekutirt. Es sind zwey Chöre der Lanzknechte: Ade! o Vaterland etc. und der Templer: Und will des Unglücks brausend Meer etc., und drey Scenen des Eudo, eines Troubadour, vormals Marschalls im Heere der Kreuzfahrer, jetzt auserwählten Bruders und Abgeordneten des Thals (von Hr. Gern brav dargestellt), die viel Romantisches und Geheimnisvolles enthalten: Eh' die Sonne früh aufersteht etc., Durch seine Flüglein beyde etc. und: Wenn die Todtenglocke tönet etc. Der Abdruck derselben, der sich vielleicht schon in Ihren Handen befindet, überhebt mich einer umständlichern Darstellung.

Den 12ten gaben die schon öfters genannten Hrn. Gattermann und Hausmann in der St. Petrikirche vor einem ausserordentlich zahlreichen Publikum, zum Theil zum Besten der Armen, Ramlers Tod Jesu, nach Grauns Komposition. Der grösste Theil der Kapelle unterstützte den guten Zweck durch Accompagnement; die Solopartieen sangen Demois. La Roche und Molland, und die Hrn. Franz und Holzbecher.

Den 15ten gaben die Kammermusiker Böttiger und Schneider ein Konzert im Saale der Loge Royal York zur Freundschaft. Eine Ouverture von Schneider eröffnete den ersten Theil; dann sang Demois. Schmidt eine Arie von Righini, und die Hrn. Böttiger und Schneider bliesen ein doppelt Hornkonzert von Schneider mit vieler Fertigkeit und gutem Ausdruck. Im 2ten Theil sangen Demois. Koch, der Buchhandler Müller und der Dokt. Flemming ein Terzett von Paer; Hr. Krautz spielte ein Violoncellkonzert von B. Romberg, die Hrn. Böttiger u. Schneider bliesen ein Solo für zwey Hörner, und eine Sinfonie militaire, die trefflich gearbeitet ist, aber durch die schlecht geblasene Trompete entstellt ward, beschloss den angenehmen Abend.

Recension.

LIVme Sonate, comp. pour Pianoforte, et ded. à Mr. le Comte François de Brunsvik, par Louis van Beethoven. Op. 57. à Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 2 fl. 30 Xr.)

Jedermann kennet B.s Weise, die grosse Sonate zu bearbeiten; und bey aller — bey der grössten Mannichfaltigkeit im Einzelnen, bleibt B. dieser seiner Weise doch im Ganzen immer ziemlich treu. In dem ersten Satze dieser Sonate (15 Seiten im $\frac{12}{8}$ Takte) hat er einmal wieder viele böse Geister losgelassen, wie man diese aus andern seiner grossen Sonaten auch schon kennet; aber wahrhaftig, es ist hier auch der Mühe werth, mit den argen Schwierigkeiten nicht nur, sondern auch mit mancher Anwandlung des Unwillens über gesuchte Wunderlichkeiten und Bizarrerien, zu kämpfen! Es ist jedoch über diese Eigenheiten der Laune dieses Meisters schon so oft gesprochen worden, dass Rec. kein Wort mehr darüber sagen mag, sondern nur bemerken will, dass er eben darum auch über das Detail dieses ganzen langen Satzes nichts sagen kann, indem hier fast alles von diesen Eigenheiten durchdrungen ist. Dass es dabey auch nicht an Stellen fehlt, die den grossen Künstler gar nicht verkennen lassen, verstehet sich von selbst. Wer übrigens dies Allegro ganz so, wie es gespielt werden soll, vortragen kann, verdient wahrhaftig Respekt als Klavierspieler!

Wahrscheinlich lächeln gar manche Leute, wenn Rec. gestehet, dass seinem Gefühl, wie seinem Verstande, der höchst einfache folgende Satz, nur von drey Seiten Länge, lieber ist — obgleich freylich weit mehr Kunst und Gelehrsamkeit dazu gehörte, jenen, als diesen zu schreiben! Es ist dieser zweyte Satz ein sehr kurzes Andante con moto mit Variationen. Man sehe hier das äusserst anspruchslose, schöne, edle Thema, das sogar auf Einer Linie Platz findet:

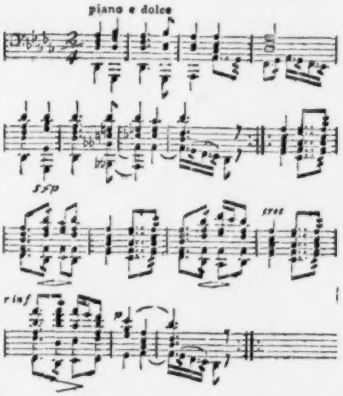

Das ist nicht einmal eigentlich eine Melodie zu nennen? ist nichts, als eine Folge von einander äusserst nahe verwandten Accorden? sieht nach gar nichts aus? Rec. giebt dir Recht, werther Incroyable! er führt dir auch nicht an, dass es bey der Musik (wie bey der Moralität) gerade um nichts weniger zu thun seyn soll, als um das „nach etwas aussehen“ —: dafür thue du ihm aber auch den Gefallen und gehe an dein gutes Pianoforte, spiele dir da diese unscheinbare Zeile — hübsch bedeutend, ohne alle Härte, die Töne gehörig gebunden, getragen, zu- und abnehmend durch, lass dabey ja alles hübsch austönen, so lange es austönen soll, und wenn du nicht fühlst, Musik, wie dies kleine Thema, und die demselben (bis auf eine) ganz gleich gehaltenen, fast nur in veränderte Lagen, in syn-

copirte Noten oder getheilte Accorde aufgelöseten Variationen — wenn du nicht fühlst, sag' ich, solche Musik gehe von Herzen zu Herzen, so — hat Einer von uns beyden keins! —

Eben so seelenvoll, aber zugleich mit grosser Kraft, gediegener Kunst und meisterlicher Sicherheit ist das herrlich ausgeführte, charakteristische Finale geschrieben. Hier findet sich auch nichts von dem Zerhackten, Forcirten, das mehrere andere B.sche Finalen von solcher Lebendigkeit und Stärke zeigen. Es gleicht dies Allegro, der Erfindung und der Behandlung (ohngefähr auch dem Charakter) nach, dem vortrefflichen Allegro aus Cis moll in B.s Fantaisie aus dieser Tonart. Ein einzigesmal scheint Rec. der Komponist aus dem Ernst dieses Charakters und der Strenge dieser Schreibart gefallen zu seyn, und zwar Seite 21, Syst. 2. folg., bis, wo er wieder zum Thema einbeugt. Dergleichen Uebergänge und Ausfüllungen mit nicht viel mehr, als nichts, aber unter gewisser scheinbarer Gestalt, müssen beym freyen Extemporiren, auch dem grossen Meister, wol zugestanden werden, aber er sollte sie in solche sehr bedeutende Stücke nicht hinschreiben. Die überraschende, jedoch keineswegs aus der Luft gegriffene Inversion, die B. sich selbst Seite 24 (Presto) macht, ist eben so neu, als angenehm. Dies ganze Finale, obschon es keineswegs leicht ist, ist doch bey weitem nicht so schwer zu spielen, als der erste Satz — wie immer, was natürlich entworfen, fest gehalten, und kunstgerecht ausgeführt ist, dem soliden Spieler weit leichter wird, als was — nun — was dies nicht ist! —

Uebrigens wird durch die ganze Sonate das Pianoforte, und zwar sehr häufig, bis viergestrichen C gebraucht, ohne dass die, über dreygestrichen G steigenden Satze umgeschrieben wären oder auch sich leicht umschreiben liessen.

Noch eine Kleinigkeit! Man sollte doch ja, in Klaviermusik, wie in anderer, das Ausschreiben der höchsten Noten vermeiden, und es überall so machen, wie man es gewöhnlich bey Mangel an Raum macht: man sollte die Satze eine Oktave tiefer schreiben und mit der 8 bezeichnen lassen. Es verstehet sich freylich, dass, wer solche Musik spielt, die Noten nicht einzeln, sondern die ganzen Folgen augenblicklich übersiehet: aber zuweilen, besonders bey nicht in gleicher Figur bleibenden Satzen, wird doch auch der Geübteste durch die vielen Striche geblendet und stockt unsicher, bis er sich die Sache weiter besehen hat.

Der Stich ist ziemlich reinlich, aber nicht fehlerfrey. So müssen z. B. Seite 20, Syst. 4, Takt 5 die Diskantnoten, f c des es, Seite 21, Syst. 1, T. 1, die Diskantnoten, as c f as c etc. heissen.

Kurze Anzeigen.

Six Duos concertans pour deux Flûtes — par Vanderhagen. Ouvr. 26. Livr. 12. de Duos à Paris, chez Imbault. (Pr. 7 L. 10 S.)

Die V.schen Flötenduetten sind unter Dilettanten so bekannt, u. sehen sich in den Hauptsachen so ähnlich, dass wenig von ihnen gesagt werden kann. Die Kunstkritik hat hier nur ein negatives Urtheil — sie werde nicht geradezu beleidigt; allein, zur nicht unangenehmen Zeitverkürzung qualificiren sich diese Duetten recht gut durch ihre Munterkeit und durch gefällige Melodieen; als Uebungsstücke verdienen sie Lob, weil sie dem Instrumente angemessen sind, und

beyde Spieler ziemlich beschäftigen, ohne zu viele Ansprüche zu machen oder sie durch wirkungs- und zwecklose Quälereyen zu ermüden.

Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello concartanti, comp. e ded. a — Principe Esterhazy — da Giov. Nep. Hummel di Vienna — — Op. 22. a Vienna nel Contor delle arti — (Pr. 2 fl.)

Ohne durch irgend etwas, in Erfindung oder Ausführung, geradezu aufzufallen, vornehme Ansprüche zu machen, empfiehlt sich doch gewiss diese Musik jedem Kunstfreunde, der etwas freundlich Erfundenes, gründlich Bearbeitetes und mit erfahrner Kunst Niedergeschriebenes schätzen, und grosse, schwierige Sachen noch nicht bezwingen kann. Die Sätze sind sämmtlich ziemlich kurz, sind dem Charakter und Ausdruck nach nicht eben hoch gestellt — es ist durch das ganze Werkchen vornämlich auf Annehmlichkeit und Munterkeit abgesehen: aber wässerig, alltäglich, tändelnd wird der Verf. darum schlechterdings nicht; vielmehr sieht man überall — besonders aber im 1sten und 2ten Satz — den kunstgerechten, seinem Fache gewachsenen, soliden Musiker hervorblicken. Auf ein ziemlich lebhaftes, anständig behandeltes Allegro, dessen Kürze man nur bedauern wird, folgen gesangvolle Variationen über ein gefälliges Thema, und auch diese Variat., obschon ebenfalls ganz prunklos geschrieben, interessiren ungemein durch anständige Haltung, durch schöne, kunstreiche Wendung und Verbindung angenehmer Melodieen, durch eine treffliche Benutzung der Instrumente. Ein kurzes, munteres Alla Turca beschliesst. Alle drey Stimmen sind nicht schwer auszuführen; doch verlangt das Violoncell einen schon gut geübten Spieler, den auch eine ungewöhnliche Lage u. Applikatur nicht stört, u. der sein Instrument gut singen lassen kann. — Gerade an solcher Musik fehlt es jetzt am meisten: Hr. H. wird sich gewiss den Dank sehr vieler Kunstfreunde erwerben, wenn er ihnen öfters so etwas vorlegt.

VII Variations p. le Pianoforte, comp. et ded. à Mad. Therese Vandernull etc. par André Streicher. Oeuvr. 2. à Vienne au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 1 fl.)

Das Thema ist angenehm und auch die Var. werden gewiss ihre Freunde finden. Eigentlich neu erfunden ist zwar wol nur die 5te zu nennen, die Ref. auch die liebste ist; die andern verarbeiten jedoch ihre, wenn auch nicht ganz neuen Figuren und Wendungen verständig und passend. Jede Var. hat eine, mehr oder weniger ausgeführte Fermate, die überall nicht übel, und einigemal, z. B. Var. 2., recht gut geschrieben ist; doch wird dadurch hin und wieder der Zusammenhang zu sehr zerschnitten, und der Schluss, verhältnissmässig, zu lange aufgehalten. Zu spielen sind sie nicht schwer, setzen aber doch schon eine nicht ganz unbeträchtliche Fertigkeit voraus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. N°. 28. 1807.

Ein Wort für die Veredlung der Kirchenmelodieen.

Unser Choralgesang stammt von den Antiphonieen der alten Kirchen her, mit denen der einfache, litaneyenformige Chorgesang zur Abwechselung zuweilen unterbrochen wurde. Er trägt daher noch überall in seiner ursprünglichen Form das armselige Gepräge der Litaneyen, das ermüdende Einerley wiederholender Tongänge, das Unmelodiose in seinen Stufenfolgen, den gänzlichen Mangel an Rhythmus u. s. w. Gute Komponisten versuchten schon seit Jahrhunderten diesen Mangeln abzuhelfen. Der Choral wurde nach den Regeln des vierstimmigen Satzes geschrieben, er wurde an eine bestimmte Taktart gebunden, meistens an gleichtheiligen, bisweilen aber auch an Tripeltakt; der Stimme, welche die Hauptmelodie zu führen hatte, (Diskant oder Tenor) wurde ein grösserer Umfang verstattet, und verschiedene melismatische Verzierungen bey den Uebergängen oder am Schlusse des Gesanges gehörten zu den preiswürdigen Eigenschaften eines guten Vorsängers. Bey alle dem hat sich der Choral bis auf unsre Tage immer noch in seiner alten Form erhalten. Die poetischen Absätze unterscheiden sich immer noch von einander durch formliche Ruhepunkte von unbestimmter Länge. Der trage Stufengang wird selten durch einen Vorschlag belebt oder durch Zwischentöne verannehmlicht. Er schleicht von einer langen Note zur andern fort, ohne Numerus, und in der Melodie vermisst man alle Modulation. So findet man es in den protestantischen, so in den katholischen Kirchen; so bey den Lutheranern, so bey den Reformirten, deren Gesangbücher zum Theil noch die alten Psalmen enthalten, welche anfanglich in den Kirchen die Stelle der Lieder vertraten. So findet man es in Deutschland, so in Frankreich, so in England. In der Kirche zum Louvre, wie in der Westminsterabtey und in der Blumsberychurch — überall dieselben Litaneyen, ein wildes Volksgeschrey, von der Orgel grösstentheils nur verstärkt, selten gebändigt oder gemildert. Wie angenehm wurde ich nach allen diesen Erfahrungen einmal in London überrascht! Ich besuchte eines Nachmittags White Chapel, eine der Kapellen, die auf Kosten einer Commun gebaut, mit Predigern versehen und unterhalten werden. Ich trat auf einen mit Teppichen belegten Fussboden, ich befand mich in einem grossen Saale, dem es an keiner einzigen Bequemlichkeit fehlte, die man in grossen Gesellschaftszimmern zu erwarten pflegt. Nur die ungewohnliche Stille verrieth das Feyerliche der Versammlung. Auf einmal drang ein weicher Ton durch den Saal. Wie und woher, das wusste ich kaum. Es war keine Flöte, es war keine Harmonika, es war das Mittel von beyden. Der Ton schritt in einer langsamen Melodie unter allmahliger Verstärkung fort. Ein zweyter Ton fing an ihn zu begleiten. Die Melodie hatte etwas Bezauberndes. Sie war einschmeichelnd süss, gefällig und anmuthsvoll, und verleugnete doch nicht den Charakter des Orts, und widersprach nicht der Stimmung, worin sich die Versammlung befand. Auf einmal ertönte ein volles Orchester von mehr als zwanzig Stimmen, und ich wurde nun belehrt, dass ich eine Orgel höre. Dies war die erste Orgel in meinem Leben, die mit verstärktem und verschwächtem Tone, mit einem vollkommen musterhaften Crescendo und Decrescendo an mein Ohr gesprochen hatte. Sie schwieg, und die Versammlung erhob sich

zu einem weichen Gesange, der mit gedämpften Stimmen, wie bey den Brüdergemeinen, dieselbe Melodie, welche von der Orgel so lieblich vorgetragen worden war, in einem gebundenen Tripeltakte ausserst anmuthig vortrug. Es war ein schönes Arioso, welches ich noch jetzt auf Noten setzen wollte, so sehr vergegenwärtigt sich mir noch jetzt der Eindruck dieser himmlischen Musik. Bisher hatte ich nicht geglaubt, dass die Kirche einen andern Gesang, als unsere Choräle vertrage; jetzt lernte ich, dass der Choral selbst durch eine solche melodiöse Behandlung unendlich veredelt werden könne. Nun erst dachte ich an die seltsamen Eindrücke, die auf mich in meiner Jugend durch die in Tripeltakt gesetzten Kirchenmelodieen, Z. E.

Kommst du nun Jesu vom Himmel herunter auf Erden

gemacht worden waren. Nie konnte ich diese Melodieen vergessen. Sie waren so eindringend, dass ich sie immer, zusammt den frommen Worten: Gieb mir, o Jesu, nur heilige, gute Gedanken — in meinem Geiste singen hörte. Und nun erst dachte ich den ursprünglichen Melodieen mancher schönen Kirchenlieder nach, die wir nach und nach wieder aller ihrer Anmuth beraubt und aus der schönen heiligen Poesie des ersten Dichters in schale Prose übersetzt haben. So ist es zum Beyspiel der Melodie ergangen:

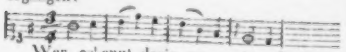

Wer erkennt darin unsre abgeschmackte Melodie: Gott des Himmels u. der Erden:

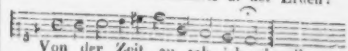

Von der Zeit an sah ich überall, wo ich von neuen Kirchenmelodieen etwas zu sehen bekam, sie mochten von Bach, oder von Hiller, von Vierling oder von Grossmann seyn, ob sie auch wol ein wenig Rücksicht auf eine gefälligere Melodie genommen hatten. Ich stellte mir sogar vor, es wäre ein leichtes, jede unsrer einmal angenommenen Kirchenmelodieen durch eine leise Berührung mit einem tonreichern Griffel in eine schone Melodie zu verwandeln; wozu die Organisten durch eine geschmackvolle Führung der Oberstimme bey der vollen Begleitung so unendlich viel beytragen könnten. Die Chorale: Jesus meine Zuversicht, und, Wer nur den lieben Gott lasst walten, gaben dieser Idee allen möglichen Vorschub. Im Vertrauen auf diese Melodieenschöpfung nahm ich auch den Klopstockschen Gesang: Auferstehn etc. in das neue Schaumburgische Gesangbuch auf. Mir schwebte noch die schöne Melodie von diesem Liede, wie sie in unserm Chore gesungen wurde, vor, und eine leichte Umwandlung derselben in eine Kirchenmelodie versuchte ich schon in meinem Taschenchoralbuche in Chiffern, welches in Minden gedruckt wurde.

Ich setze diese Melodie hierher, zum Vergleich mit der melodiösen Ausführung, die ich darunter setzen will.

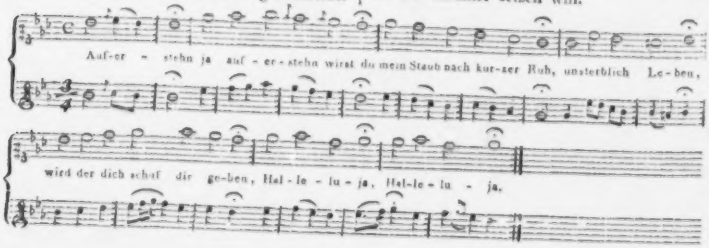

Jahre sind indessen vergangen, bevor de Gedanke an eine melodiöse Verbesserung des Kirchengesanges in mir von neuem aufgeregt wurde. Ich fand vor kurzem beym Herrn von Mieg, einem Manne, dessen Verlust uns in mancher andern Rücksicht, als wegen seiner Einsicht in die Tonkunst, empfindlich seyn muss, eine Sammlung von Gesängen, die gleich beym ihrem ersten Anblicke ihren ernsthaften Zweck verriethen. Es waren Kirchengesänge, wozu der hiesige geistliche Rath, Schmidt, den Text, der Herr von Mieg die Musik verfertigt hatte. Durch die Gefälligkeit des letztern erhielt ich sie noch kurz vor seiner Abreise von Heidelberg, und es macht mir Vergnügen, in einer kleinen Probe das seltne Talent eines Mannes beurkunden zu können, der den Geist des Bedürfnisses, Kirchenmelodieen zu verdeln. besser, wie noch irgend einer, aufgefasst zu haben scheint. Keiner wird daran zweifeln, dass diese Gesänge ausführbar in allen Kirchen waren, sobald wir es nur der Mühe werth achten werden, unsre Jugend einen bessern Gesang zu lehren. Ich sage nichts von den Folgen, welche diese Weihe der Andacht an heiliger Stätte hervorbringen müsste. Unter allen den vorgeschlagenen Mitteln, der Religion mehr Achtung zu verschaffen, möchte doch nicht leicht ein wirksameres aufgefunden werden, als wenn in unsern kirchlichen Anstalten der unverlöschliche Sinn fürs Heilige und Schöne, nach allen vergeblichen Versuchen, irgendwo ungestört zu verweilen, von ihnen in Schutz genommen wird. Horstig.

Choral.

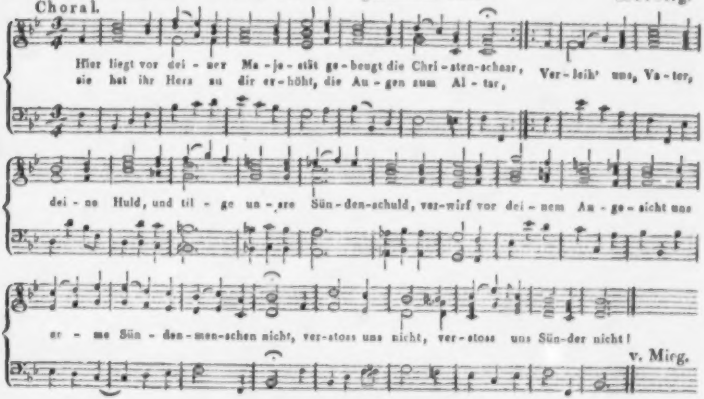

Nachricht.

Oper in Leipzig, von Neujahr bis Ostern.
(Beschluss).

Himmels Fanchon wurde sehr artig gegeben und gewann noch besonders, als Hr. Mittel, wegen Unpässlichkeit eines andern Mitglieds, den Abbé übernommen hat-

te, — d'Alleyrac's Adolph und Klara gefiel besonders durch die angenehme, immer angemessene Musik, und durch Hrn. Aue's munteres, anständiges, gewandtes Spiel, als Adolph. — Pars Sargino nahm sich im Ganzen gut aus, obschon sonst die eigentlich italienische Musik, aus oben angeführten Ursachen, die schwächste Seite dieser Gesellschaft seyn muss. Hr. Ballinger, als Sargino, sang sehr gut und spielte nicht übel. — Herrmann von Unna wurde mit allem glänzenden Apparat u. dem trefflich geordneten Theaterpomp gegeben, den dies Stück allerdings verlangt, um einen Anschein von Bedeutung zu erhalten. Abt Voglers Musik, die in Leipzig noch nicht öffentlich bekannt worden war, erklärte uns selbst, warum sie, bey ihrem frühern Erscheinen, an dem einen Orte mit so lebhaftem Enthusiasmus, an dem andern mit starrer Kälte aufgenommen worden war: sie hat [illegible]lich (ein Chor und Ida's Romanze ausgenommen,) weit mehr historisches, als ästhetisches Interesse. Sie ist auf alte Nationalgesänge und Nationaltänze der Böhmen gebauet, oder ihnen doch möglichst nachgebildet; in dies Interesse einzugehen kann aber nicht Jedermanns Sache seyn, und was es voraussetzt, lässt sich einem gemischten, fremden Publikum nicht zutrauen. Mad. Mittel, als Kaiserin, und Hr. Thieme, als Herrmann von Unna, fanden den meisten Beyfall. — Die Operette: Ein Haus zu verkaufen, unterhielt, durch d'Alleyrac's heitere, gefällige Musik, und das muntere Spiel der Hauptpersonen, recht angenehm. Auch diese Musik war hier noch nicht gegeben. — Lehmann, oder der Thurm zu Neustadt, hat viel Schönes, das tief in die Seele greift, und wiewol der äusserst fruchtbare d'Alleyrac, so wie der Dichter, den Wasserträger immer vor Augen gehabt hat, und zwar hie und wieder näher, als gebührlich: so findet sich doch im Einzelnen auch manches Eigenthümliche, frey aus dem Innern Entsprungene — wie denn Männer von Geist und Geschmack nachahmen. Diese Oper, die, ohne jene Kollision, und wenn der Dichter nicht im dritten Akt das Interesse hätte sinken lassen, auch in Deutschland ein ausgezeichnetes Glück hätte machen müssen, wie sie es in Frankreich seit fünf bis sechs Jahren immerfort macht — wurde in jedem Betracht ausgezeichnet gut gegeben. Sie war trefflich einstudirt, mit Einsicht und Fleiss angeordnet, schön kostumirt und ausgeschmückt; das Spiel aller war hier rühmenswerth — besonders zeichneten sich in diesem Betracht Hr. Frey, als Lehmann, (der diesmal sogar den Dialog gut memorirt hatte,) u. Mad. Aue, als Lehmanns Tochter, vortheilhaft aus. Der Gesang war sicher, genau, immer angemessen und ausdrucksvoll; das Orchester begleitete ihn sehr sorgfältig und discret. Kurz, diese Vorstellung, war sie keine der auffallendsten, so war sie doch eine der vorzüglichsten. Ueberhaupt ist die ernsthafte französische Oper, wie sie seit Cherubini's Lodoiska geschrieben wird, und die deutsche, welche sich ihr nähert, die Hauptstärke dieser Gesellschaft — was sich ebenfalls aus den oben angegebnen Eigenheiten derselben von selbst erklärt. So wurde die eben erwähnte Lodoiska einigemal sehr gut ausgeführt. Mit den Solopartieen konnte man, ohne Ausnahme, zufrieden seyn, (besonders ist die Lodoiska selbst, eine der besten Rollen der Dem. Jaime, im Gesang u. Spiel,) und noch mehr zeichneten sich die mit Genauigkeit, Kraft und Würde ausgeführten Chöre, so wie die gewaltsamen und tumultuarischen Scenen des dritten Akts aus. Die letztern waren mit einer Einsicht geordnet und mit einer Lebendigkeit und Präcision ausgeführt, wie dergleichen Scenen in Leipzig noch nie dargestellt worden waren. Zwischen dergleichen Vorstellungen nahm sich nun zuweilen eine ehrsame Tischlerfamilie, ein politischer Zinngiesser u.

dgl. recht lustig aus. Sie wurden mit viel Munterkeit und sehr guter Laune gegeben, die nur bey Einzelnen zuweilen über die Schnur hieb. Dass z. B. im Zinngiesser mehrere Mitglieder so pathetisch, serios und sauer erschienen, war hier gerade das Rechte und belustigte um so mehr. Bey dieser (gewiss achten, und gar nicht vornehm zu verachtenden) Gattung, ist, wie im Umgang, der Spass wenigstens halb verlohren, wenn man mitlacht, oder unter der Hand andeutet, man gehe aufs Spassmachen aus. — Cherubini's Gefangene wurde munter und gut gegeben; vornamlich gefiel hier, mit vollem Recht, der Kommandant — Hr. Herzberg, ein noch junger Mann von wahrhaft ausgezeichnetem Talent fur's Komische und für die, in der Theaterterminologie sogenannten Intrigants, aber kein Sänger. — Die kleine, französische Operette: Eine Stunde im Ehestande, eine der neuesten von d'Alleyrac und in Deutschland noch nicht viel bekannt, ist mehr werth um der lustigen Ausführung einer muntern, obgleich nicht neuen Intrigue, als um der Musik willen, die jedoch auch einige sehr niedliche Sätze hat. Das kleine Werkchen war hier noch nicht gesehen worden, und gefiel mit Recht, besonders da es rasch, fröhlich und nett ausgeführt wurde, als worauf es bey dieser ganzen Gattung, wenigstens für Deutsche, denn doch zunächst ankömmt. — Don Juan wurde mit Kraft, Feuer und Liebe gegeben, ging sehr gut zusammen, und fand auch ausgezeichneten Beyfall, ohngeachtet eine Vorstellung, gerade dieser Oper, in Leipzig immer schwieriger wird, weil sie seit ihrer Erscheinung alljährlich hier gegeben und dadurch, so wie durch Privatübungen, so bekannt worden ist, dass die meisten Musikliebhaber sie ganz innen haben. Gerade mehrere der schwierigsten Stücke wurden am glücklichsten ausgeführt; z. B. das erste Duett, D moll, (Dem. Jaime und Hr. Aue,) das Quartett, B dur, (Dem. Jaime, Mad. Mittel, Hr. Bullinger, Hr. Aue,) und beyde Finalen. Hr. Bullinger, als Don Juan, leistete, im Spiel und Gesang; was von ihm, bey dieser seiner Stimme nicht angemessenen Rolle, nur immer zu verlangen war; Mad. Mittel spielte die Elvira vortrefflich, mit Geist, Würde u. Delikatesse — was in dieser Rolle eben so schwierig, als nothwendig ist. Hr. Frank sang den Gouverneur im Finale des zweyten Akts, ganz, wie es seyn soll. Alles dies Rühmliche ist aber nur von der ersten Vorstellung dieser Oper gesagt: über der zweyten schien ein missgünstiges Gestirn zu walten. Dass aber Hr. Frey, als Leporello, sich auf einige, allerdings possirliche Coups verlasst, und darüber den bessern Theil des Publikums — vornimlich auch durch eine Art von Gesang, die eigentlich gar nicht mehr so, sondern nur ein Ausreden der Gesange genannt werden kann, vernachlässigt: das war nicht nur an der zweyten, sondern auch an der ersten Vorstellung sehr zu tadeln, und war es um so viel mehr, da er, Hr. Frey, gewiss nicht ohne Talent für das Komische ist, wie das sein Wachtmeister in der Uniform, u. ähnliche Rollen beweisen. — Diese Uniform, mit Weigls melodieser, einnehmender Musik, die, wird sie mit Feuer und Delikatesse ausgeführt, jeden Zuhörer, auf welcher Stufe der Bildung er auch stehen mag, vom Anfang bis zu Ende interessiren muss — diese Oper wurde ein Lieblingsstück, und deshalb mit immer zunehmendem Beyfall mehrmals wiederholt. Und in der That ist es auch kaum möglich, auf einem Theater von nur mittlerer Grosse und von nicht ganz ausgezeichneten Singstimmen, die Uniform besser ausaufführen, als hier geschahe, da alles mit Sorgfalt, Lust, Liebe und Heiterkeit sang, spielte u. begleitete, und nun auch die, hier zur Hauptsache gehörenden Lagerscenen, Aufzüge, militairischen Einrichtungen u. Evolutionen, ohne durch übertriebenen Lerm zu betauben, mit Eleganz und grosster Precision ausgeführt wurden. —

Adelheit von Schroffeneck oder die Rückkehr, ist eine ganz neue, grosse Oper, mit Musik vom Hrn. Kammermus. Reinicke in Dessau, die, ausser Dessau, noch nicht auf die Bühne gebracht ist, und darum eine mehr ins Einzelne gehende Anzeige verlangt. Das Sujet ist aus den Zeiten der Kreuzzüge und hat mehrere lobenswerthe Scenen; doch sind sie zu wenig zu einem eigentlich dramatischen Ganzen verarbeitet — es ist meistens nur äussere Handlung (Begebenheit) da, über deren Hauptmomente dann die Theilnehmenden ihre Empfindungen laut werden lassen. Wo nun dies an seinem Orte ist — wo diese Aeusserungen zugleich selbst die Situation ausmachen — da wird der Verf. seine Absicht gewiss nicht verfehlen; wie z.B., wo der Ritter Werner unerkannt wieder die vaterländischen Fluren betritt und die Arie singt:

Lieblicher wärmet die heimische Sonne,
Höher und freudiger klopfet die Brust — —
Flüchtiger Jahre bestandenes Leid
Kümmert uns nicht auf wirthlichem Grunde
Heiland verbarrichet die schmerzende Wunde
Bey dem Gedanken an frohere Zeit.

Die Musik haben wir mit grossem Vergnügen gehört; und so viel Gutes wir schon vorher von Hrn. R.s Talent, Kenntnissen u. Weise wussten — (er ist in der Komposition ein Schüler Naumanns —) so wurden doch unsre Erwartungen oft noch weit übertroffen. Sie zeigt sich, diese Musik, als das Werk eines Mannes von viel Kraft und Jugendfeuer, von viel Ernst und Beharrlichkeit, von genauer Kenntnis alles dessen, was die grössten Komponisten der letzten Zeit geleistet haben, ohne dass er darum sich an irgend einen ausschliessend hingabe; sie zeigt sich ferner, diese Musik, als das erste grosse, dramatische Werk eines solchen Mannes. Damit glauben wir ihre Eigenthümlichkeiten angedeutet, und auch diese erklärt zu haben. Es ist des Guten hier schwerlich irgendwo zu wenig, aber öfters zu viel gethan worden — zu viel, der Anzahl grose gehaltener und breit ausgeführter Stücke, so wie eben dieser Haltung u. Ausführung nach. Hieraus musste sich nothwendig einige Einförmigkeit für den Theil des Publikums, der für Musik nicht gebildet ist, erzeugen, und die Charakteristik der verschiedenen Personen, wenn sie einander nicht geradezu entgegen standen, musste an Bestimmtheit verlieren. Wo es aber ein feuriges, kräftiges, lange fest zu haltendes Musikstück, wo es einen reichen Aufwand an Kräften und Mitteln gilt: da ist Hr. R. der Mann, und kann eine ehrenvolle Aufnahme überall sicher erwarten *). Ausser dem Allegro der Ouverture, finden wir folgende Stücke vorzüglich auszuzeichnen. Die oben angeführte Arie Ritter Werners ist durch ihre angemein schöne, ausdrucksvolle Melodie und einfach edle Haltung, uns sehr werth geworden. (Sie wurde von Hrn. Bullinger schön gesungen) Das Chor der Schnitter ist gut erfunden und mit Geist und Leben ausgeführt, aber etwas zu lang, und um die Mitte, als ein Chor der Landleute, zu künstlich. Das letztere gilt wol auch von der darauf folgenden Cavatine Ritchens, als dem ersten Auftritt eines jungen, lustigen Bauermädchens; übrigens aber ist diese Cavatine durchaus originell entworfen und ausgeführt.

Die Musik beym Trinkgelag (No. 7) ist gewiss eins der eigenthümlichsten und effektvollsten Stücke — vorausgesetzt, die zechenden Mönche, die den Rundgesang singen sollen, dürfen wirklich als Mönche auftreten, was hier nicht geschahe. Es ist ein seltsames Gemisch von wildem Uebermuth und von üppiger Weich-

*) Sollten nicht der Dichter und der Komponist sich vereinigen, denjenigen Direktionen, die bey der Aufführung dieser Oper eines musikal. gebildeten Publikums nicht sicher seyn können, selbst verschiedene Scenen anzugeben, die über das symmetrische Verhältnis hinausgehen, und mit kleinen Abänderungen des Dialogs, wirklich wegbleiben könnten?

lichkeit darin, und nun erinnern wieder, der ernste Zuschnitt des Chorgesangs, seine grossen, schweren Noten, die Molltonart etc. unverkennbar an Stimmen, die sonst zu ganz anderm Behuf in Thätigkeit gesetzt werden — kurz, dies ist ein wahres Charakterstück, u. macht der Einsicht und dem Talent des Komponisten gleiche Ehre. In dem ganzen langsamen Theil der grossen Arie der Adelheit (No. 10.) erkennet man an der schönen, einfachen und ausdrucksvollen Melodie, an der leicht hinfliessenden und doch immer anständigen Harmonie, und an den guten, auserlesenen Bässen, den Schüler Naumanns mit wahrem Vergnügen; eben darum sollte aber das Allegro des zweyten Theils — zwar allerdings lebhaft, doch auch weniger heftig, dem Ausdruck nach, und weniger schwierig, der Schreibart nach, behandelt seyn. - Das erste Finale hat treffliche Sätze; gleich der erste ist ein solcher, u. uns der liebste. Sein Hauptgedanke sagt gerade das, was er sagen soll, und die kunstreiche u. doch nie erzwungene Ausführung desselben zeigt von seltener Sicherheit, Kraft u. Ausdauer in dieser schwierigern Gattung. — Die Arie Herrmanns (No. 15.) ist lebhaft und gut, stehet aber am unrechten Platze und reicht weit über das Verhältnis Herrmanns zum Ganzen hinaus, der, wenn er auch oft auf der Bühne erscheint und die Entscheidung herbeyführt, untergeordnet ist u. bleiben muss. Das grosse, komische, möglichst in Karikatur hinausgetriebene Duett (No. 16) ist ein ausgezeichnetes, ganz neues und seltsames, aber schwer auszuführendes Musikstück, das eine so sichere Sängerin und einen so sichern Sänger verlangt, als ihm hier zu Theil wurden; dann aber auch überall Beyfall finden muss. (Mad. Aue war Kätchen, Hr. Mittel, Ralf.) Werners Arie: Bey jedem Glockenschlag — ist einer der lobenswürdigsten Sätze und eine wahre Charakterarie; beym Lesen könnte man sie etwas zu lang u. einiges darin zu schwierig finden: beym aufmerksamen Hören aber lässt ihr Gehalt, u. auch die erfahrne Benutzung der Hülfsmittel einer wechselnden Instrumentirung u. dgl. diese Bemerkung schwerlich aufkommen. — Das Duett (No. 19.) ist wieder nicht an seinem Platze, u. möchte, so gut es ist, doch vielleicht dem Vortheil des Ganzen aufzuopfern seyn. Die Scene mit Chor No. 20. ist eine einfache, kräftige, durchaus edel gehaltene Musik, und uns eins der liebsten Stücke der ganzen Oper. Wir müssten uns sehr irren, oder gerade in dieser Gattung wird Hr. R. das meiste Glück machen und ein Meister werden. (Nebenbey: auch dies treffliche Stück wird an Effekt gewinnen, wenn das vorhergehende Duett wegbleibt.) Das zweyte Finale endlich (No. 21.) ist ebenfalls durchaus gut angeordnet u. mit Geist ausgeführt; es macht ein eingreifendes Ganzes, u. wird seinen Zweck nirgends verfehlen. — Die Direktion und das sämmtliche Personale boten, vom Orchester wacker unterstützt, alles auf, das Werk zur Ehre ihres achtungswerthen Landsmanns hervorgehen zu lassen. Auch wir wünschen ihm Glück zu diesem vielversprechenden Debüt u. werden uns freuen, wenn sein Werk bald überall bekannt wird und den besten Eingang findet. —

Ueber Cherubini's Faniska sprächen wir gern recht ausführlich, wenn nicht schon so oft in diesen Blättern über sie gesprochen, u. dieser Aufsatz ohnehin zu lang geworden wäre. Auch wir halten sie nämlich für eins der merkwürdigsten musikal. Produkte der letzten Jahre, obschon wir sie nicht, wie Andere, für Ch.'s vorzüglichstes Werk erklären möchten. Warum auch überhaupt Werke, die sich so durchaus über das Gewöhnliche erheben, u. die auch, wie dies hier der Fall ist, nicht nur von Werken anderer Verfasser, sondern auch von andern desselben Verf., so augenscheinlich sich absondern — warum überhaupt solche einander unterordnen? Es ist zwar dies — so wie, überall nur Nachahmungen des Frühern zu finden — jetzt Mode, aber es ist eine schlechte, wodurch man oft Unrecht thut, vielem Schönen den Eingang erschwert, die Zeitgenossen gegen ihre besten Köpfe verstimmt, u. diese, wenn sie nicht zugleich Stärke genug besitzen, von einer Bahn entfernet, wo ihnen,

für die Darbringung ihres Besten zur Freude Anderer, nur ein herabsetzender Empfang zu Theil wird. Wir wollen sie nicht mitmachen, diese Mode, u. sagen, Ch.s Faniska ist ein treffliches Werk, und stehet in den Hauptsachen ganz für sich. Sie ist an schönen Melodieen, und zarter, fast immer wieder melodischer Ausführung derselben, reicher; ist von allen Arten der Ausschweifungen eines tiefen, aber auch leicht ins Wilde u. Grelle auflodernden Feuerkopfs freyer, als alle grossen Ch.schen Werke, seit er in Paris lebt; sie ist sogar bis ins kleinste Detail, immer mit Absicht — mit ganz bestimmter Absicht — entworfen u. ausgemalt; ist, wo es nur der darzustellende Gegenstand erlauben wollte, aufs sorgsamste vorbereitet, aufs zarteste verschmolzen, meistens auch so fein als möglich polirt —: aber eben darum ist sie auch weniger von starker, als von lieblicher Wirkung, mehr in ihren trefflichen Einzelnheiten, als im zusammengefassten Ganzen zu geniessen; eben darum will sie nicht blos mit unzerstreuet sich hingebendem Gemüth, sondern auch mit angestrengtem Geist empfangen, oder wenigstens öfters gehört seyn, wenn sie wirklich das erreichen soll, was sie erreichen will und kann. Man könnte sie — die Musik nämlich — in allen diesen Beziehungen vielleicht am füglichsten mit Göthe's Eugenie vergleichend zusammenstellen. Nun stand es aber wol bey diesem Dichter, doch keineswegs bey diesem Komponisten, sich seinen Gegenstand frey zu wählen, u. ihn, der erkohrnen Form gemäss zuzuschneiden; so wurde Ch., wo er schildern musste, was dieser Form widerstrebte, u. da er in das Fremdartige abzuschweifen sich nicht erlauben wollte, abentheuerlich, gesucht, überkünstlich — wie z. B. in der ersten grossen (freylich bewundernswerthen) Bassarie, in mehrern Stücken der Ensembles etc. Wir halten für das Schönste in der ganzen Oper, neben einigen sogleich anzuführenden Gesängen, die sogenannten melodramatischen Stücke u. die Partie der Instrumente bey den begleiteten Recitativen. Welch eine Summe neuer Ideen, oder wenigstens neuer Wendungen derselben durch die auserlesenste Harmonie u. Instrumentirung; welch eine Blüthe der Phantasie, welch eine Innigkeit des Gefühls, welch eine Tiefe der Kunstwissenschaft — selbst in manchen kleinen, auf dem Papier ganz unscheinbaren Satzchen dieser Scenen! Nur dass ja jeder Schauspieler vor allem verstehen lerne, was der Komponist mit seinen leisen Andeutungen wollte, u. dass er ihm dann überall aufs genaueste in der Aktion und allen Aeusserungen der Empfindungen folge! nur dass das Orchester hier in der Wahl der Tempos aufs sorgsamste verfahre, u. diese Stellen mit der Genauigkeit u. Uebereinstimmung, mit der Schönheit u. dem Ausdruck vortrage, wie gute, einander gewohnte Quartettspieler geistreiche u. seelenvolle Musik dieser Gattung vortragen! — Von den eigentlichen Gesängen zeichnen wir nur mit wenig Worten aus: Faniska's zwey affektvolle Scenen im ersten u. zweyten Akt, Rasno's liebliches Liedchen, den meisterhaften Canon, an die Hoffnung, u. das Finale des ersten Akts. — Die Ausführung machte der Gesellschaft Ehre. Wir wollen nicht wiederholen, was an andern Vorstellungen derselben schon gerühmt worden ist und hier wieder zu rühmen wäre — das sorgfältigste Einstudiren, die gute Anordnung des Ganzen u. s. w.; wir wollen nur die Besezzung angeben u. mit Vergnügen bemerken, dass jedes Mitglied seine Partie aus dem rechten Gesichtspunkt angesehen hatte, u. nun alle Kräfte aufbot, durch Gesang u. Spiel das Ziel zu erreichen. Rasinsky war Hr. Bullinger, Zamosky, Hr. Frank, Faniska, Dem. Jaime, Hedwig, Dem. Radike, Oransky, Hr. Wessel, Moska, Mad. Mittel, Rasno, Hr. Aue. Das Orchester trug die Oper vor, wie wir oben gesagt haben, dass sie vorgetragen werden müsse. Sie fand ausgezeichneten Beyfall, wurde in acht Tagen bey vollem Hause dreymal gegeben, u. würde noch weit öfter gewünscht worden seyn, wenn nicht die Vorstellungen dieser Gesellschaft überhaupt geschlossen worden wären.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. Nº. 29. 1807.

Einfluss der neuesten Zeitereignisse auf den Zustand und die Kultur der Musik.

Sinkender Wohlstand, sinkende Kunst. Beydes ist eng mit einander verbunden. Die Menge der Brot- und Geschäftslosen Musiker, welche jetzt den Wanderstab ergreifen, ist wenigstens Einer von den vielen Beweisen für jene Erfahrung. Die Musik wurde bis jetzt in den höhern Ständen, mehr um der Mode, als um ihrer selbst willen kultivirt. Diese oder jene Musikgattung, diese oder jene Stücke, entzückend, unübertrefflich und göttlich zu finden — dies war (mit Ausnahme Einzelner) nicht Sache des Gefühls, der Ueberzeugung und Beurtheilung, sondern Gehorsam gegen die Mode. Man gab Zeit, Geld und Arbeit hin, um nicht für gefühllos gehalten zu werden. Mag die Mode aber noch so allgewaltig herrschen: es giebt eine noch hinreissendere Macht in dem Menschen, und diese sitzt im — Magen. Drangt die Noth, so ist man froh, wenn diese befriedigt ist, und denkt weder an Vergnügen, noch an Mode. — Die Menge von Musikern hat ferner das kunstliebende Publikum etwas gleichgültig — nicht blos für die Kunst, sondern auch für ihre Jünger gemacht. Vor 20 Jahren war mässige Kunstfertigkeit ein ziemlich sicheres Mittel zu gutem Fortkommen, ja bisweilen gar zum Reichthum. Jetzt ist es anders. Die Anzahl derjenigen, welche bezahlen können und wollen, ist klein; die Anzahl derer, die es nicht können oder nicht wollen, ist bey weitem die grösste. Viele wohlhabende Bürger und andere Personen des Mittelstandes, welche sich sonst Musiklehrer hielten, unterlassen es jetzt ganz, oder wählen sie von der wohlfeilsten, und, kann's nicht anders seyn, schlechtesten Art. Der Geist der höhern Stände nimmt andere Richtungen seiner Thätigkeit. — Man sucht überall hervor, was nur Brot bringt, oder das erworbene Brot rettet. Was man sonst auf Musikalien und Musikschulen verwendete, das giebt man jetzt für französische Wörterbücher und Grammatiken dahin. Wenn das Zerstörende vor allem gilt, kann das Erbauende (nach diesem schönen Ausdruck) nicht an der Tagesordnung seyn. Die grössern Assembleen und andere Gelegenheiten, wo Musik sich als Gesellschaftskunst, als Sache des Zeitvertreibs zeigte, haben auch grösstentheils aufgehört u. s. w.

Wird nun dieses alles nach dem goldnen Frieden anders und besser werden? Wird man die Musik wieder eben so schätzen und kultiviren, als ehemals? Ich glaube, nein! und sage, leider, nein! Wenn ein Gegenstand des Vergnügens einmal ausser Mode ist, so wird er, zumal bey ungünstigem Zeitgeiste, der sich nicht so schnell wieder umgestalten lasst, sobald nicht wieder allgemein. Die Wunden und Revolutionen des Krieges lassen sich nicht in einem Paar Jahren vergessen und gutmachen. Keine Gesetze und Anordnungen können der Kunst emporhelfen, wenn nicht das grosse Trieb-

rad der menschlichen Thätigkeit — das Geld — vorhanden ist. Es ist nicht meine Meynung, dass in Zukunft die Erlernung der Musik ganz aufhören werde. Ich glaube nur, dass man sie aus Mangel an Aufmunterung und kräftiger Unterstützung auf eine Art betreiben werde, welche ihren weitern Fall gewiss befördern wird. Die Wirkungen der jetzigen politischen Revolutionen erstrecken sich nicht blos auf unser liebes Deutschland, sondern auf ganz Europa. Deutschland aber war, nebst Italien, die Wiege und fruchtbarste Pflanzschule der Musik. — Es geht also wahrscheinlich bergab; möchten wir so langsam als möglich gehen! oder wol gar der Himmel irgend woher selbst eine Auskunft senden, die unsere Vorherverkündigungen beschämte! —

F. Guthmann.

Nachrichten.

Prag, im März. Mars hat die Musen aus dem deutschen Norden verscheucht, und die holden Flüchtlinge suchen Schutz in unsern Fluren. Vor allen haben sich Euterpens Jünger dieses Jahr in grosser Anzahl eingefunden, und unser Konzertsaal ist seit mehrern Jahren nicht so oft erleuchtet worden, als in der diesjährigen Fastenzeit. Dem. Haser hatte das Ende des Advents verherrlicht; Terpsichore nahm die Töne sodann in Anspruch, und als sie sie wieder frey gegeben, vergnügte uns zuerst Mad. Constantini durch eine musikalische Akademie im Konviktsaale, und eröffnete so eine Reihe von Konzerten, die uns viel Gutes und Treffliches, aber auch vieles leicht zu entbehrende darboten.

Was nun diese Virtuosin selbst anlangt, so erklärte sie eine gewisse Klasse von Kennern — doch nein, vor Connoisseurs — für die erste Klavierspielerin des Zeitalters; aber mit aller Besorgtheit und Delikatesse, womit man weibliche Künstler beurtheilen soll, ist es doch dem Parteylosen unmöglich, diesem Ausspruch öffentlich beyzutreten, und ich glaube, es würde selbst die Bescheidenheit dieser talentvollen Frau verletzen, wenn dies geschähe. Aber eine mittelmässige Klavierspielerin ist sie keineswegs; sie bietet vielmehr einen neuen Beweis, dass dieses Instrument, wird es von weiblicher Hand, und sorgfältig genug behandelt, in Hinsicht auf Reinheit, Zartheit und Geschmeidigkeit des Spiels, sehr gewinnen könne. Was so manche Unkundige an ihrem Spiel besonders einnahm, ist gerade der einzige bedeutende Flecken ihres Vortrags, gerade das, was wir ihr aus wahrer Achtung zu vermeiden rathen — nämlich: nicht mehr ununterbrochen mit aufgehobner Dämpfung ganze Stücke herunter zu spielen. Jedes unverdorbne Ohr wird die dabey unvermeidliche Verworrenheit unangenehm empfinden, und der erfahrne Spieler in jenem Verfahren leicht einen Kunstgriff entdecken, Mangel an Präcision und Rundung des Spiels, besonders aber des Anschlags beym Laufe, vermuthen. Es kann hier nicht ausgeführt werden, wann man sich der gehobnen Dämpfung wirklich mit Glück bedienen könne: allein jeder wird einsehen, dass es da am unschicklichsten geschiehet, wo die Harmonie oft und schnell wechselt. Leider ist dieser Fehler jetzt zur Mode geworden, und man nennt dies wol gar einen grossen, langen Ton erzeugen! Hat man es schon vergessen oder gar nicht gelernet, wie viel Zeit und Mühe es kostete, bis man eine günstige, den Ton nicht erstickende Dämpfung hervorzubringen im Stande war? — —

Dieser Künstlerin folgte Hr. Radicchi, Tenorist unsrer italienischen Oper, die eben

im Begriff ist, ihre letzten Athemzüge auszuhauchen. So schön und rein seine Stimme, so ungekünstelt und frey von aller Ueberladung sein Vortrag ist: so würde er es dennoch nicht gewagt haben, ein Konzert anzukündigen, wenn nicht besondere Verhältnisse ihn bewogen hätten, dieses einem Benefice vorzuziehen. In einer Scene von Mayr, die unter die gelungensten dieses Komponisten gehört, gab er uns einen Beweis, wie sehr wir Ursache haben, seinen Verlust zu bedauern. Schade, dass dieser achtungswerthe Sänger durch Mangel an Schauspielertalent verhindert wird, sich auf der Bühne geltend genug zu machen! — Zum Schluss des ersten Theils gab man ein Quartett für Oboe, Klarinette, Waldhorn und Fagott von ...., und gewiss hat man seit langer Zeit in dieser Art nichts so Fades, Gesangloses gehört. Noch beging man dabey den unverzeihlichen Fehler, die Partie des Fagotts durch das Violoncell ersetzen zu lassen — nicht etwa aus Mangel eines tüchtigen Fagottisten, sondern weil man dem Violoncell mehr Zartheit zutraute, ohne das Missverhältnis zu bemerken, das daraus entstehen muss, wenn dies die Basis von drey so hervorstechend dominirenden Instrumenten bilden soll. Die natürlichste Folge war, dass das ohnehin unbedeutende Gemisch von Tönen noch zerstückter und widriger wurde. — Die zweyte Abtheilung des Konzerts enthielt eine Kantate: Andromache und Hektor betitelt, die zwar, der Sage nach, hoch-gebohren seyn soll, aber ganz gewiss nicht wohl-gebohren war. Man sollte es kaum für möglich halten, dass ein Mann von, auch nur einiger musikalischen Bildung solch ein Werk zur Welt bringen und mit Ernst ins Publikum fördern könne. Dies Publikum zeigte sich aber hier von vortheilhafter Seite: es lachte ganz unverholen während des wüthenden Getöses des Orchesters. Der Verfasser scheint mit jenem kunstfreundlichen Maitre de Plaisir, der im Dienste des Herrn schlechterdings keine Pause statuiren wollte — eines Glaubens zu seyn; noch mehr Produkte dieser Art, und ein Theil unsers Orchesters stirbt an Lungensucht und Abzehrung dahin. Die Leser werden uns vergeben, wenn wir uns der lästigen Arbeit überheben, die einzelnen Reize dieses Kunstwerks auseinander zu sezzen; die Versicherung genüge, dass es schwerlich eine Art von Fehlern giebt, die sich nicht darin vorfände.

Hr. Möser, erster Violinist der königl. preuss. Hofkapelle, trug in zwey Konzerten, wovon er das zweyte auf Verlangen gab, viel Beyfall und eine reiche Kasse davon. Unsre hiesigen Violinspieler sind fest überzeugt, dass er sie zuerst mit Rode's Geschmack bekannt gemacht, und ihnen zuerst eine klare Idee gegeben habe, in welcher Manier die Werke dieses berühmten Tonkünstlers vorgetragen werden müssen. So sehr wir ihm dafür dankbar sind, so gestehen wir doch, dass es uns nicht minder erfreulich gewesen wäre, wenn er uns auch mit dem Individuellen und Charakteristischen seiner eignen Spielart bekannt gemacht hätte — was man doch von einem grossen Virtuosen erwartet. Sein Konzert in D moll, mit welchem er zuerst auftrat, ist wirklich in Rode's Manier geschrieben, aber auch in Gang und Form allzuängstlich nachgebildet. Der ausübende Theil seiner Kunst ist lobenswerth: sein Ton rund und kräftig, im Adagio ergreifend, aber sein Bogen nicht mannichfaltig genug, um durch die Erinnerung — z. B. an Pixis seelenvolles Spiel, nicht zu verlieren. Polonaisen hörten wir noch von keinem andern Virtuosen so gefällig, u. so in dem eigenthümlichen Charakter dieses Tonstücks vortragen, als von Hrn. M., und lebhaften Dank verdient er auch noch für die musterhafte Wahl der Stücke am ersten Abend, wo wir auch nicht eine einzige mittelmässige Blüthe der Tonkunst erhielten.

Im zweyten Konzert traf er eine minder glückliche Wahl; er selbst gab ein Konzert von Kreutzer, war aber, im Vergleich mit dem erstenmale, eben in keiner ganz glücklichen Stimmung. Mad. Lefevre, Sängerin des Kurhessischen Hoftheaters, sang die Scene und Arie aus Mozarts Titus: Non più di' fiori, und zeigte uns eine Stimme, die in den tiefen Tönen sehr wohlklingend ist, und in bedeutenden Altpartieen ausgezeichnetes Glück machen müsste — was aber bey Sopransätzen weit weniger der Fall seyn kann. Ihr Vortrag zeigt eine gute Schule; nur dass sie ihren Gesang zu reich mit mimischer Begleitung zu schmükken glaubt. Der eilfjährige Moscheles trug zur Verschönerung dieses Konzerts sein Scherflein redlich bey, indem er sich mit einem äusserst schwierigen Pianoforte-Konzert von Mozart zum erstenmale dem Urtheil des grossen Publikums blosstellte. Er übertraf alle Erwartung, und man hofft mit Recht, dass, wenn seine Hand einst die nöthige Kraft erhält, er sich gewiss an die Reihe unsrer ersten Klavierspieler anschliessen werde. Die Sage ging, man wolle Hrn. M., um ihn an Prag zu fesseln, die Direktion des Opern-Orchesters übertragen; man hatte sich aber getäuscht. Gewiss würde sich jeder Freund der Tonkunst sehr gefreuet haben, ihn oft und vielmals zu hören.

Hr. Sassaroli, erster Sopransänger der königl. sächsischen Hofkapelle in Dresden, kündigte ein Konzert an, von dem schon vorher viel gesprochen wurde; und eben dieses grosse Getöse im Voraus that der Produktion selbst nur allzuvielen Schaden. Auch das verdoppelte Leggeld erhöhte die Anforderungen der Zuhörer, welche die Neugierde — indem man seit der Krönungsfeyer Leopolds II. keinen Mann mit der Sopranstimme gehört hatte — ziemlich zahlreich herbeygelockt hatte. Hr. S. liess uns in einigen alten italienischen Arien eine Stimme hören, die bey dem grössten Theil Bewunderung, gewiss aber nur bey dem kleinsten Wohlgefallen erregte. Eine gesunde Brust, langes Anhalten auf einem einzigen Tone, ziemliche Geläufigkeit in Passagen und Trillern — das waren die Vorzüge, womit er unsre Bewunderung in Anspruch nahm; dagegen bemerkten wir eine durchgehends rauhe, schneidende, dem Falsett ähnliche Stimme, oft Affektation statt Ausdruck, und nicht selten ein starkes Distoniren. Das Orchester — welches diesmal Mozarts Sinfonie in Es dur so elend und handwerksmässig spielte, dass man sie kaum erkennen konnte — accompagnirte auch den Sängern mit einer so unverzeihlichen Nachlässigkeit, dass man einmal sogar gezwungen war, inne zu halten, und noch einmal von vorn anzufangen. Dies trägt auf jeden Fall einen grossen Theil der Schuld, wenn die Zuhörer den Saal unzufrieden verliessen. Leider fühlt man schon zu sehr, dass der alte Patriarch Praupner nicht mehr das Steuerruder führt! Möge die Parze den Faden seines Lebens verschonen; möge er sich noch einmal erholen! wir erleiden sonst an ihm einen Verlust, den uns sein Nachfolger, Hr. Kral, so theuer er sich seine Bemühungen honoriren lässt, nimmer zu ersetzen im Stande seyn wird. — Mad. Caravoglia-Sandrini sang zum Schluss des Konzerts ein Duett von Par mit Hrn. Sassaroli, das, so schön es auch ist, doch keineswegs für Hrn. S. glücklich gewählt war, da seine Stimme neben den Silbertönen der Sängerin sich keineswegs vortheilhaft ausnahm.

Hr. Sandrini gab, nach vielen Anstrengungen, uns auch noch eine grosse Vokal- und Instrumental-Akademie zum Besten. Die Instrumente, worauf er sich hören liess, waren Oboe und englisch Horn. Die Oboe behandelt er mit vieler Leichtigkeit und Delikatesse; sein Ton ist aber spitz

und kleinlich, und thut wenig Wirkung. Er erreicht dabey zwar eine ziemliche Höhe: diese hat aber wenig Annehmliches, auch kann er für den Erfolg nicht immer bürgen. Die Komposition des Oboe-Konzerts ist ganz neu, von Hrn. Rösler, Kapellmeister in Diensten des Herzogs von Lobkowitz. Sie ist matt, ohne Charakter und Individualität, voll von Passagen, die längst gebraucht sind: sehr natürlich, war die Wirkung auf das Publikum schwach, so viel Mühe sich auch Hr. Sandrini gab, es brillant vorzutragen. Eine Scene von Winter folgte, von Mad. Caravoglia-Sandrini gesungen, erregte aber fast gar keine Aufmerksamkeit. Ein Konzert für das englische Horn spannte nun die Erwartung. Da dieses Instrument in Deutschland, und besonders in Böhmen, schon seit mehr als dreyssig Jahren durch das Bassethorn übertroffen ist, so wollte sein schnarrender Ton, im Vergleich mit dem sanften, runden u. vollen des Bassethorns, Niemand behagen. Zur Begleitung einer Singstimme oder zu einem einfachen, wenig figurirten Solo mag es wol noch Wirkung thun: aber es bescheide sich, und bleibe für immer aus dem Kreise der Konzertinstrumente. Hätte Hr. Wittasek dies Konzert, statt für das englische Horn, für die Viole bearbeitet, so würde ihm die musikalische Welt dankbarer geworden seyn — denn jeder muss gestehen, dass jenes von Rösler, diesem, sowohl in Fülle der Harmonie, als in sanfter Melodie, weit nachsteht. Es folgte das grosse Pianoforte-Konzert in C dur, gespielt von dem kleinen Moscheles. Es trug dies mit eben so vieler Reinheit, eben so richtigem Ausdruck, und mit noch mehr Pracision vor, als das schon oben erwähnte in D dur. Zugleich wurden wir durch eine Sonate in Fis dur von seiner eignen Komposition überrascht. Wenn ihm Hr. Weber, sein Mentor, bey Verfertigung derselben nicht zu hülfreiche Hand geleistet hat, so ist es in der That bewundernswerth, was dieser Knabe auch in der Komposition schon jetzt leistet und noch mehr zu erwarten berechtiget. Reinheit des Satzes, fliessende und natürliche Verbindung der Harmonie, und gute, planmässige Durchführung des Thema, waren die vorzüglichen Eigenschaften, welche sich uns, in diesem einmaligen Hören, entfalteten.

Berlin, d. 1sten April. Den 25sten März ward zum Benefiz für Dem. Mebus im Theater, ausser zwey aus dem Französ. übersetzten Lustspielen: Die Heirath wider Willen, und: Die Nachbarschaft, zum erstenmal gegeben: Tanté Aurora, ein komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem Franz., von Herklots. Die Musik ist bekanntlich von Boyeldieu. Sie kennen den komischen Inhalt des Stücks aus den frühern Anzeigen der Aufführung dieser in Paris beliebten Oper auf andern deutschen Theatern, die auch in Hinsicht auf solche Neuigkeiten uns jetzt oft voreilen. Sie ward sehr brav gegeben; Dem. Mebus als Aurora von Gerwell, Hr. Ambrosch als Johann, Dem. Maas als Nanette und Mad. Eunike als Juliane spielten und sangen ausgezeichnet. Besonders gefielen im ersten Akt das erste Duett, das Quartett und das Duett zwischen Aurora und dem Kastellan Gürge (Hr. Kaselitz), und im 2ten Akt Johanns Romanze, die gleich jener Rousseauischen Arie auch nur aus 3 Tönen besteht, aber in Hinsicht der Begleitung sehr gut durchgeführt ist.

Am Charfreytage gab Hr. Assessor Zelter im Saale des Opernhauses den Tod Jesu von Ramler und Graun, und am ersten Osterfeyertage die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu von Ramler und Zelter. Die Solopartieen in beyden Kantaten sangen Demois. Sebald und Voitus und die Hrn. Gern und Grell; die Chöre, die Singeakademie.

Den Eingang zur zweyten Musik machte das bey Faschens Tode von Zelter komponirte Requiem. Nach der Idee des Komponisten sollte der Zuhörer in der Kantate sich das Orchester mit allen Stimmen wie einen reproduzirenden Chor oder wie ein vollständiges Organon vorstellen, in welchem zugleich jedes einzelne Register oder jede Stimme das ganze Instrument repräsentirt. Er dachte sich das Gedicht in 3 Absätzen, das Historische zwischen den poetischen Aussentheilen in der Mitte. Der erste Absatz, der sich an den Tod Jesu anschliesst, hebt mit der Nacht des Grabes an, die nach dem ersten Chor in Unruhe, Erschütterung und Aufstand übergeht, aus dem die Auferstehung, gleich einem hellen Morgen, von selbst hervortritt. Der zweyte Absatz enthält die einfachen biblischen Erzählungen, was nach der Auferstehung Jesu vorgegangen ist. Im dritten Absatz geschieht die Apotheose des Helden im Angesicht der befreyten Erde und des zur Aufnahme des Vollendeten geöffneten Himmels. Interessant war für den Kenner die Vergleichung der Zelterschen Komposition mit der Bachschen, und ungern — um doch etwas zu tadeln — vermisste er die drey sehr schönen, von Bach ebenfalls komponirten Arien.

Dresden. — — Lassen Sie mich hier einer Anstalt erwähnen, die seit mehrern Jahren in Dresden existirt, und die wenigstens so gut als manche ähnliche anderwärts, öffentlich mit Ehren genannt zu werden verdient. Ich meyne die Körnersche Sing-Anstalt. Seit einigen Jahren versammlet sich nämlich im Hause des geehrten, liberalen Kunstfreundes, des Hrn. Appellationsraths D. Körner, wöchentlich, des Dienstags um fünf Uhr, eine gewählte Gesellschaft, deren Zweck ist, sich selbst mit der wahren Tonkunst näher zu befreunden und ihre Kräfte an vorzüglichen Werken derselben zu üben. Die Besetzung ist nicht sehr stark, aber sehr gut: vier Soprane, (wovon als Solisten rühmliche Erwähnung verdienen, Dem. Kunze, Dem. Körner, Dem. Grünwald;) zwey Alte: vier Tenore, (Soli: Hr. Klee und Freyherr von Spillner,) und drey Bässe, (Soli: Hr. Appellat. R. Körner.) Diesem Zirkel ist es um edlere, höhere Musik ein solcher Ernst, dass von fünf bis sieben, welcher Zeitraum blos Werken im strengen Stil bestimmt ist, ein solches Werk, Satz für Satz, so lange, so sorgfältig, ja so eigensinnig probirt wird, bis es zu allgemeiner Zufriedenheit, und so, wie es soll, herauskömmt. Als so gelungene Werke nenne ich Ihnen nur Mozarts Requiem, dessen Davidde penitente, alle bekannte Haydnsche Messen, die Naumannsche in As dur, Pergolesi's Stabat mater, die sieben Worte des Erlösers von Haydn, das zweychörige Heilig von Bach, u. a. m. Dirigirt wird von zwey sachverständigen, sehr geschickten Männern, mit Pianoforte und Violoncell. Von sieben Uhr werden Stücke in galanter Schreibart aufgeführt, die nicht minder genau wiedergegeben, als zart empfunden werden, so dass sich die Gesellschaft einigemal zur Aufführung grosser Opern — z. B. des Figaro, des Don Juan, u. a. — hat vereinigen können, und jedesmal ist ihr auch hier der ungetheilte Beyfall aller Kunstverständigen zu Theil worden. Rechnen Sie nun hierzu die hochachtungs- und liebenswürdige Familie Körner selbst, und die Menge bedeutender Menschen, die das allgemeine Band der Verehrung des Schönen und Guten an dies Haus knüpft: so hab' ich nicht nöthig erst hinzuzusetzen, dass zu allen, hauptsächlich aber in diesen freude- und genussarmen Zeiten, solch ein Vereinigungspunkt der gebildeten Welt eine wahre

Wohlthat sey, und denen, die ihn gestiftet haben und fortwährend erhalten, nicht genug dafür gedankt werden könne — —

Recension.

Petites études de difficulté progressive pour le Piano-Forte dans tous les tons majeurs et mineurs par W. E. Riem. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. R. scheint bey diesen Uebungsstükken nicht auf Kinder und am allerwenigsten auf kleine Mädchen Rücksicht genommen zu haben; (die meisten andern Sammlungen von Uebungsstücken scheinen wirklich auf die letztern zunächst berechnet zu seyn!) sondern er mag wol zuförderst an schon herangewachsene, verständige und ernsthafte junge Leute gedacht haben, oder auch an Personen in reifen Jahren, die in ihrer Kinderzeit in Absicht auf Musik vernachlässigt worden sind und nun das Versäumte einholen wollen. R. giebt nämlich so ernsthafte Gedanken und eine so solide, so körnige und oftmals so eigenthümliche Ausführung, als man bey so kleinen Stücken, und so leichter Exekution, nur immer verlangen kann. Dies ist es denn, was diese Uebungsstücke charakterisirt und vor vielen auszeichnet. Da die Sammlung auf dem Titel als die erste genannt ist, und folglich fortgesetzt werden soll — wo denn der Verfasser auch Gelegenheit bekommen wird, noch tiefer in seinen Text zu gehen: so wird er wahrscheinlich ohngefähr da ankommen, wo die sehr schätzbaren Cramerschen études anfangen; und das gäbe dann einen trefflichen Cursus, wo neben der Bildung für das Mechanische der Kunst, zugleich der Geist eine gute Nahrung, und Richtung auf das Ernsthaftere und Solidere bekäme. — Die Applikatur ist überall, wo nur möglicher Weise einige Bedenklichkeit entstehen könnte, beygefügt worden, und ist im Ganzen die, von Eman. Bach. Ueber einzelne Stellen dieser Bezeichnung, und auch über einiges in der Schreibart, ist Rec. anderer Meynung; doch darüber, wenigstens über das Erste, werden die Musiker schwerlich jemals ganz einig werden — was auch eben keinen Schaden bringt.

Grand Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle concertans, comp. et ded. à Mad. Caroline de Matoschek par J. G. Lidl. Op. 27. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 fl.)

Von Hr. L.s, nicht eben originellen und tiefen, aber lebhaften, angenehmen, den Instrumenten gut angemessenen Kompositionen ist seit einiger Zeit schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden; Rec. hat nur hinzuzusetzen, dass Hr. L. sich auch hier getreu geblieben, aber durch mehr Munterkeit, Kraft, und weitere Ausführung bedeutender geworden ist, als in mehrern frühern, ähnlichen Werkchen. Liebhabern, die nicht eben grosse Ansprüche zu machen Grund haben, aber gern etwas reichlich beschäftigt und für den Augenblick angenehm unterhalten seyn wollen, ist dies Trio mit Grund zu empfehlen. Besonders hat sich das Pianoforte nicht wenig, ziemlich brillant und vortheilhaft, aber dennoch ohne grosse Schwierigkeit zu zeigen. Eben dieser lobenswerthen Eigenschaften wegen muss man um so mehr wünschen, dass Hr. L. auch sorgfältiger über seinem Stil wachte; und nicht, z. B. sich Fortschreitungen erlaubte, wie S. 3, Syst. 2, T. 4 — 8. oder wie S. 8, Syst. 4, T. 6 folg., die, dem Buchstaben nach, zwar entschuldigt werden können, aber, selbst von allem andern abge-

sehn, schon dem gebildeten Ohre immer widrig bleiben werden; er sollte ferner nicht unter interessante Sätze hin und wieder so gemeine und triviale mischen, wie das hier z. B. S. 10, Syst. 5, T. 5 folg., und wo die Stelle wiederkehrt, geschehen ist. Es wird für nicht ganz ausgezeichnete Komponisten immer schwerer, in Deutschland einige Aufmerksamkeit zu erregen; wem das nun geglückt ist, der sollte auch mit desto mehr Ernst und Sorgsamkeit über dem Erreichten halten! —

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte et la Flûte, d'une execution facile, par H. Köhler. Oeuvr. 48. Oeuvr. 49. à Bonn, chez Simrock. (Pr. jede 2 Francs).

Beyde sind wirklich so leicht, als es Sonaten nur seyn können — die erste noch mehr, als die zweyte — beyde haben eine obligate Flötenstimme, beyde sind zu einer kurzen Unterhaltung für Dilettanten, die im Verstandnis und in Uebung der Kunst noch gar nicht weit gekommen sind, gut zu gebrauchen, und beyde machen auch weiter keine Ansprüche.

Gesang zur Feyer des Friedens und der Sächsischen Königswürde, als Prolog im Königl. ital. Operntheater in Dresden gesungen von Herrn Benelli, in Musik gesetzt von Joseph Schuster Königl. Sächs. Kapellm. Klavierauszug. Bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig. (Pr. 8 Gr.)

Ein auf Veranlassung des Dichters sehr ausführliches, vom Komponisten möglichst kurz gehaltenes und nur ganz einfach begleitetes Recitativ, und eine kleinere, melodiöse, im Ton des Rondo geschriebene Arie, wie man deren aus Hrn. S.s früherer Zeit mehrere kennet und schatzt, beyde sehr leicht auszuführen —: das ist es, was hier dem Publikum geboten wird. Mit einigen Abanderungen des Textes kann das Werkchen auch zu allerhand Familienfesten gebraucht werden; wie man auch abändere — an der Poesie wird schwerlich viel verdorben werden. Sie ist hier italienisch und deutsch untergelegt.

Trois Sonates p. le Pianoforte, comp. par Joseph Wölfl. Oeuvr. 33. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

W. hat sich bey diesen Sonaten offenbar zunächst den Zweck gesetzt, leichtfasslich, munter, gefällig und leicht ausführbar zu schreiben. Alles das ist ihm auch sehr gut gelungen; und zwar hat er es erfüllt, wie ein kunsterfahrner Musiker und grosser Virtuos das zu erfüllen pflegt: er ist darüber nicht gerade gemein, kraftlos und alltaglich geworden; er hat dem Spieler auch noch etwas zu denken, und genug zu üben übrig gelassen. Musikliebhaber, welche sich noch von Ideenschwere gedrückt fühlen u. beträchtliche Schwierigkeiten der Exekution nicht besiegen können, dabey aber doch ziemlich fertig und fein vortragen, werden an diesen Sonaten gewiss Vergnügen finden.

Das Instrument ist bis ins viergestrichene C genutzt, aber alle Stellen über dreygestrichen F sind umgeschrieben beygefügt. Der Stich u. alles Aeussere ist schön.

Leipsig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 22ten April. No. 30. 1807.

NACHRICHTEN.

Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. (Neujahr bis Ostern).

Es geschiehet jetzt so wenig Bedeutendes für Musik in Deutschland, einige Hauptstädte ausgenommen, und ausser Deutschland geschiehet für diese Kunst so fast gar nichts, was dem Ausländer wirklich wichtig seyn könnte — dass wir einer Entschuldigung, über die Fortsetzung unsrer ausführlichen Berichte, wol nie weniger bedurften, als eben jetzt; zumal da es keinem, auch noch so flüchtigen Leser entgehen kann, dass wir mit diesen Berichten ganz andere Absichten haben, als etwa uns selbst über das, was wir besitzen, zu belächeln, oder unsern Freunden Höflichkeiten zu sagen, oder auch nur — zu berichten.

I. Kirchenmusik. Hierin besitzt Leipzig unter allen protestantischen Städten Deutschlands jetzt so offenbar das Vorzüglichste, dass es Ziererey wäre, dies nicht laut anzuerkennen. Wir wollen nicht ausführen, welche Wunder Seb. Bach ehemals hier für den kunstreichern Chorgesang that, indess er sich mit dem elendesten Orchester behelfen musste; wie Doles fast ein halbes Jahrhundert für den angenehmern Chor- und Solo-Gesang, bey allmählich sich hinaufarbeitendem Orchester, emsig und treulich wirkte; wie Hiller dann ein sichreres u. gründlicheres Urtheil in die Wahl der Kompositionen und in die Unterscheidung der Gattungen des Stils, auch durch den Vortrag, derselben brachte; wie er ferner das Orchester, das nun auf andern Wegen ausgebildet worden war, vortheilhafter benutzte: wir berühren dies alles nur, um hinzuzusetzen, dass von alle dem noch wohlthätige Folgen bemerkbar werden, eben jetzt aber (zum Theil durch Zeitverhältnisse) das musikal. Chor um zwey Drittheile stärker, und im Orchester, wie im Chor-Gesang, das Personale weit vorzüglicher ist, als nur noch zu Hillers Zeit. Dass der Solo-Gesang, da, wo er, besonders in den Sopran- und Alt-Partieen, von jungen Leuten vorgetragen werden muss, bey denen Gefühl und Geschmack noch nicht gebildet seyn können — nicht ausgezeichnet schön ist, und dass man zufrieden seyn muss, wenn er nur mit ziemlich guten Stimmen, richtig, genau, rein und deutlich vorgetragen wird: das liegt in der Natur der Sache, und Hr. Musikd. Müller siehet auch, mit vollem Rechte, eben deswegen bey der Wahl der aufzuführenden Stücke vornämlich auf gute Chore.

Mit gleicher Unparteylichkeit, wie wir dies Gute anerkennen, gestehen wir auch, dass wir den Choral- und ernstern Motetten-Gesang nicht mehr so gut finden, als er sonst war. Die Thomaner, die dabey meistens sich selbst überlassen sind, hatten sonst für diese Gattungen der Musik einen gewissen Gemeingeist, sie setzten ihre Ehre darein, sie gefielen sich selbst darin, und die Obern hielten, ohne dass die Lehrer

sich um das Detail zu bekümmern brauchten, in dieser Absicht über einer unverbrüchlichen Ordnung, und führten, wo es nöthig war, ein strenges Regiment. Sie selbst, diese Obern, bildeten in allen solchen zur innern Ordnung gehörigen Dingen, ein Corps für sich, das auf Ehre hielt, und eben darum den Untern, die grösstentheils roh von kleinen Städtchen und Dörfern kommen, schon von selbst imponirte. Dieses Corps stand nun aber dafür, dass seine Mitglieder, so wie die ihm anvertrauten Untern, überall ihre Schuldigkeit thaten. Wehe dem Untern, der abwesend war, oder auch nur zu spät kam, wo er zu seyn verpflichtet war; wehe dem, der sich bey der Beobachtung dessen, was ihm oblag, einer offenbaren, dem Publikum bemerkbaren Nachlässigkeit schuldig machte — der z. B., was den Choralgesang betraf, fehlerhafte Fortschreitungen sich erlaubte und dgl., im Konzert, nicht mit Anstand erschien, nicht genau Achtung gab, etwa nach Pausen nicht richtig und sicher eintrat u. s. w. Der Obere nahm das für eine Beschimpfung seiner selbst und des ganzen Coetus; und ging er in der Anwendung seines Hausregiments auch zuweilen weiter, als gerecht und billig war, so schadete das doch ganz gewiss dem Ganzen bey weitem nicht so sehr, als eine gänzliche Auflosung jenes gemeinsamen Princips der Ehre, jenes Esprit de corps, jenes Bandes, das alle Mitglieder erst zu einem wahren Ganzen überall vereinigte. Es wäre sehr zu beklagen, wenn auch hier das Alte, anstatt den neuern Verhältnissen angepasst zu werden, ganz aufgehoben würde, und zwar ohne dass man etwas eben so Wirksames an seine Stelle setzte — was sich aber für Institute dieser Art schwerlich finden möchte; oder wenn man vielleicht individueller Neigung oder Abneigung Eingriffe in das innere Wesen dieser Anstalt verstattete, wie dies sich seit Jahrhunderten als trefflich erprobt hat, u. damit sie, diese Anstalt, eines ihrer grössten Vorzüge — dessen einer verbundenen und sich gegenseitig ergänzenden Leitung zu den Wissenschaften und der Tonkunst — verlustig gehen liess. —

Jetzt zu den einzelnen Aufführungen. Da noch immer zwey Hauptkirchen zu Kriegsbedürfnissen verwendet werden, ist hier — eine einzige besondere Veranlassung ausgenommen — nur von der St. Nicolai-Kirche die Rede.

In den Weihnachtstagen, die wir noch nachzuholen haben, hörten wir vorerst eine weitläufig ausgeführte, neue Missa von Himmel, die hier zuerst öffentlich bekannt gemacht wurde. Der Komponist war gegenwärtig und bezeigte seine vollkommene Zufriedenheit mit der Ausführung; auch beeiferten sich wirklich alle Theilnehmende, sein Werk so vollkommen, als möglich, hervorgehen zu lassen. Hr. H. hat auch durch diese Arbeit seine ausgezeichnete Gabe, schöne, fliessende Melodieen zu erfinden und diese aufs angenehmste dem Zuhörer bemerkbar zu machen, bewiesen; mehrere sanfte Cantabile dieser Missa könnten deshalb mit verdientem Lobe ausgehoben werden: wir machen aber in diesem Betracht zunächst nur auf die Sätze: Et incarnatus, und Agnus Dei aufmerksam, die gewiss unter das Angenehmste gehören, was H. jemals geschrieben hat, und die doch die Würde gottesdienstlicher Versammlungen nicht verletzen. Wo hingegen Kraft dargelegt werden sollte, ist oftmals nur Schimmer und Getusch gezeigt worden, wie das vornämlich in den Sätzen: Gloria in excelsis, und Domine Deus, der Fall ist. Begnügt sich hingegen der Komponist mit einer vollern, nachdrücklichern Ausführung seiner einfachen, angenehmen Melodieen, so kömmt da wieder etwas sehr Achtungswerthes, dem Kenner und Nichtkenner Willkommenes, zu Stande. Hier zeigt er auch, nicht nur seine Nachfolge Naumanns, sondern auch

seine Geistesverwandschaft mit diesem Meister, am vortheilhaftesten und klärlichsten. Dies wird man besonders in den Satzen: Credo in unum Deum, und, Et resurrexit, bestätigt finden, die gewiss überall den verdienten Beyfall finden werden. Endlich sind auch zwey lang gehaltene Fugen auszeichnenswerth: das zweyte Kyrie, und, Cum sancto spiritu. Die Arbeit an beyden ist zu loben, vornämlich aber die, an der ersten, deren Thema ist:

Alla breve.

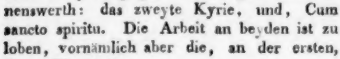

Die zweyte hat zu viel Fremdartiges beygemischt, gegen das Ende zu viele Wiederholungen etc., doch ist sie nicht zu verachten. Die übrigen Satze, (etwa das erste Kyrie noch ausgenommen,) sind schwächer, und vielleicht früher geschrieben.

Ueber die zweyte Missa, von Righini für die Krönung Kaisers Franz II. in Frankfurt geschrieben, ist schon von uns in diesen Blättern gesprochen worden, als der Komponist sie selbst vor zwey Jahren im hiesigen Konzert aufführte. Sie wurde mit vieler Kraft ausgeführt. Der Sopran und der Bass sangen auch die Soli gut. Der Bassist hat eine schöne Stimme, die jetzt auch biegsamer zu werden anfängt. — Zu einer kurzen Weihnachtskantate von Rochlitz hat Hr. Musikd. Müller eine lebhafte, kräftige, und auch dem Texte überall sein Recht erzeigende Musik geschrieben, die mit einer Schlussfuge endigt, welche streng bey der Hauptsache gehalten und doch zugleich von schönem Effekt ist.

Ausserdem wurden in den Weihnachtstagen noch, aus Händels Messias, die Arie: Erwach zu Liedern der Wonne, (die, so schwer sie ist, vom Tenor sicher und gut gesungen wurde,) das berühmte Halleluja, und der prachtvolle Chor: Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt — gegeben. Hr. M. bedienet sich, wenn er, wie oft geschiehet, einzelne Abschnitte des Messias als für sich bestehende Kantaten aufführt, allezeit der Mozartschen Bearbeitung dieses Werks; und wir können ihm darin nicht Unrecht geben. Der Streit, über den Gebrauch dieser Bearbeitung oder des Originals, ist, seit der Erscheinung jener, bekanntlich mit vieler Lebhaftigkeit geführt worden; wir finden aber, es hat sich dadurch nur bestätigt, was wir, ehe er erhoben wurde, äusserten: Für den Kenner ist das Original durch die Bearbeitung keineswegs unbrauchbar gemacht, und nimmt er zugleich ein historisches Interesse an der Kunst, so ist es ihm auch nicht gerade zu verübeln, wenn er über diese Bearbeitung hin und wieder schmält; der ernstlich Studirende sollte beyde besitzen, und würde beym strengen Vergleichen und ernsten Nachdenken über das Abweichende sehr viel lernen: wo nun aber der Messias, nicht in seiner Vollständigkeit gegeben, wo die Ausführung nicht mit kolossalem Orchester und Singchor bewirkt, wo sie vor einem gemischten, nur an neuere Musik gewöhnten, und zwar immer wechselnden Publikum — so dass mithin an eine Bildung desselben für eine so ganz eigene, jetzt ganz fremde Gattung nicht zu denken ist — wo er endlich zertheilt in kurze Kirchenkantaten aufgeführt werden soll: da ist Mozarts Bearbeitung nicht nur vorzuziehen, sondern eine wahre Wohlthat, indem sonst dies herrliche Werk — wie auch funfzig Jahre lang geschehen — unbenutzt liegen bleiben, oder von ganz anderer, als solcher Meisterhand, bearbeitet, gegeben werden würde *).

*) Einige englische Journale sind, in abgöttischer Verehrung der Alterthümlichkeit, unbarmherzig über Mozarts Verstärkung der Orchesteratimmen hergefallen. Abgötterey ist immer blind; so haben diese

Den Sonntag nach Weihnacht wurden aus Händels grosser Krönungs-Motette zwey achtstimmige, kräftige, durchaus originelle Chöre und ein schönes Quartett aufgeführt. Es ist sehr zu bedauern, dass diese ganze, prachtvolle Musik in Deutschland noch so wenig bekannt, und bey starkbesetzten, öffentlichen Aufführungen, ausser England, vielleicht noch gar nicht benutzt worden ist. Unser Müller war wenigstens der Erste, der sie in Leipzig aufführete.

Am Neujahrstage hörten wir J. Haydns Missa, in B dur, (No. 1.) dessen Te Deum, und Händels treffliches Jubilate, d. i. den 100ten Psalm, deutsch; alle drey Werke sind im Verlage dieser Zeitung in Partitur gedruckt, und wir haben, bey ihrem Erscheinen oder bey frühern Aufführungen derselben, schon über sie gesprochen. Den folgenden Sonntag wurde von den ebenfalls in Partitur gedruckten Zumsteegschen Kantaten No. 6. gegeben. In dieser Kantate ist besonders der letzte Chor auszuzeichnen, vornämlich bey den Worten: Lasst ihn einziehn, den König des Ruhmes! wo die Basse den eigenthümlichen Gedanken kräftig herausheben — was dann auch in der Folge mit starker Wirkung öfters geschichet. Schade ist es, dass Z. manchen seiner glücklichen und ausdrucksvollen Gedanken in diesen Kantaten nicht weiter ausführete; vielleicht fehlte es ihm an guten Chorsängern und einem kräftigen Kirchenorchester. Auch entfernet er sich, besonders in den Arien, öfters allzuweit vom eigentlichen Kirchenstil, bedienet sich der Hülfsmittel rascher Modulationen, häufiger Fermaten u. dgl. allzuoft — und was sich dergleichen mehr an diesen Kompositionen ausstellen liess: dessen ungeachtet bleibt ihr so ausserst wohlfeiler Abdruck eine wahre Wohlthat für kleinere Kirchenchöre, die noch so oft elende Texte mit platter Musik zu hören geben, weil sie nichts bessers von deutschen, kleinen, leichten Kantaten besitzen.

Am Feste Epiphanias wurde J. Haydns Missa, „zur Kriegszeit", (No. 2. d. Breitk. Hartelschen Ausgabe,) und zwar trefflich, ausgeführt. Auch von ihr ist früher ausführlich gesprochen worden. Neben ihr stand die Kantate: Jauchzet, ihr Himmel — von Georg Benda, u. behauptete ihren Platz mit Ehren, besonders durch den Chor mit der lebhaften Fuge. Es ist überhaupt zu verwundern, dass zwar Jedermann G. Benda als Komponisten der Ariadne und Medea, aber nur eine sehr kleine Anzahl Kenner ihn als Kirchenkomponisten kennet. Und gleichwol hat er hier Werke geliefert — Kantaten und Missen — die schlechterdings unter die schönsten gehören, welche die neueste Zeit hervorgebracht hat, und zwar nicht nur, wenn man auf schöne, ausdrucksvolle Melodieen siehet, die man freylich bey ihm wol vorauszusetzen pflegt — sondern auch, wenn man edle Haltung des Ganzen, Kraft und Würde der Harmonie, und kunstreiche Anwendung tiefer kontrapunktischer Kenntnisse verlangt. Wir werden Gelegenheit suchen, über dies fast unbekannte Verdienst Benda's bestimmter zu sprechen, wo sich dies ausführlicher, als hier, thun lässt.

An den nächsten Sonntagen wurden folgende Stücke aufgeführt. Das Credo der

---

Männer nicht einmal gesehen, gehört, oder erfahren, dass ihnen selbst in London, sogar bey der vormals berühmten grossen Gedächtnisfeyer Händels, der Messias, mit mehrern Instrumenten verstärkt, gegeben worden ist. Man vergleiche, was D. Burney in seiner Beschreibung jener Gedächtnisfeyer sagt, und wo er diese hinzugesetzten Instrumente, so wie einige andere kleinere Veränderungen, genau genug angiebt.

Missa Haydns No. 1. (Der Canon: Et incarnatus est, wurde rein und gut gesungen; die Stelle gegen das Ende dieses Satzes, wo das ganze Chor mit schwacher Stimme dazutritt — eine Stelle, die so originell gedacht, als innig und zart behandelt ist, erweckt bey jeder Wiederholung, und ganz besonders in der Kirche, eine ganz eigene, tiefe Rührung.) Zumsteegs Kantate No. 9. und No. 10., (Zu No. 9. hatte Hr. Müller Hoboen und Fagotten mit guter Wirkung gesetzt; beyde Kantaten wurden gut exekutirt —) u. eine treffliche Mozartsche Kantate, aus Davidde penitente genommen, mit untergelegtem deutschen Texte von Michaelis. Auch in diesem, noch bey weitem nicht nach Verdienst bekannten Werke Mozarts findet man die Grösse und Erhabenheit der Gedanken, und die Kraft und Kunst der Ausführung, bey aller Klarheit und Fasslichkeit, zu bewundern, worin es noch keiner der neuern Meister diesem grossen Manne zuvorgethan hat. Die Sopranarie wurde gut vorgetragen. Der zweyte Chor, in seinem edlen, feurigen Charakter, ist von herrlicher Wirkung; noch kunstreicher, ohne jedoch im geringsten steif oder verkünstelt zu seyn, ist der erste Chor, der, in langsamer Bewegung, erst diesen Hauptgedanken behandelt:

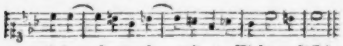

zu welchem hernach, mit trefflichem Effekt — wie es scheint, ganz leicht und frey, in der That aber sehr gewichtig und streng, der Gegensatz tritt:

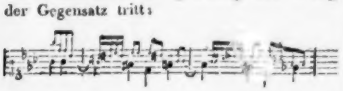

Am Feste Maria Reinigung wurde Naumanns Missa, in D moll, aufgeführt — zwar eine seiner frühern Arbeiten, aber anständig, kräftig und durchaus kirchenmässig geschrieben; und am Sonntage Estomihi, wo das Friedensfest zu feyern verordnet war, das Kyrie und Gloria einer bekannten, achtbaren, mit guter Kunst verfassten Missa von Pergolesi — worauf Hillers rühmlich bekannte Komposition des 100ten Psalms folgte. Sie ist gewiss seine beste Kirchenkomposition, und wäre einer Bekanntmachung durch den Druck so sehr würdig! Es ist auch über sie schon früher von uns in diesen Blättern gesprochen worden. Die Ausführung war sehr gut. Hr. Campagnoli spielte das Violin-Solo zu der Tenor-Arie: Denn der Herr ist freundlich — ganz so, wie es, nach der Absicht des Komponisten und für die gehörige Wirkung in der Kirche, gespielt werden muss.

In den Fasten-Sonntagen wird die Kirchen-Musik ausgesetzt. Am Charfreytage gab Hr. Musikd. Müller das, in Leipzig lange nicht gehörte, Stabat mater von Pergolesi, mit Klopstocks untergelegtem Texte. Den Nachmittag wurde in der Universitäts-Kirche, auf den Wunsch vieler Freunde der Musik, vom Hrn. Musikd. Schicht, das Oratorium: Das Ende des Gerechten, von Rochlitz und Schicht, welches zuerst voriges Jahr im Konzert bekannt gemacht und mit so ehrenvoller Auszeichnung vom Publikum aufgenommen wurde, aufgeführt. Das ganze Orchester und singende Personale des Konzerts, das zahlreiche Chor der Thomasschule, Demoiselle Schicht, (Maria,) und ein hiesiger Kunstfreund, (Judas und Kaiphas,) der eine der schönsten und ausgebildetsten Basstimmen besitzt, die nur jemals hier sind gehört worden — unterstützten mit ihren Talenten, mit unverkennbarer Liebe für die Sache, und mit ausgezeichnetem Fleiss die Aufführung dieses Oratoriums, und es mag zur Andeutung der Wirkung genug seyn, hier zu bemerken, dass wir uns nicht erinnern, jemals eine, fast dritthalb Stunden dauernde Musik, von einem so zahl-

reichen Auditorium aller Stände, als diesen Tag die sehr grosse Kirche anfüllete, mit solcher ununterbrochenen, gespannten Aufmerksamkeit, grössten Stille, und herzlichen Theilnahme, aufgenommen gesehen zu haben.

(Die Fortsetzung folgt)

Wien, den 6ten April. Eine grosse neue Oper ist seit meinem letzten Briefe auf unsern Theatern nicht erschienen, welche vielmehr durch die ganze Fastenzeit kein Schauspiel gaben. Ein Theil dieser Zeit wurde mit Konzerten ausgefüllt.

Das Hoftheater führte zum Besten der Musiker-Wittwen und Waisen eine Kantate des fürstlich Esterhazyschen Konzertmeisters Hummel, Diana und Endymion, auf, welche einzelne angenehme, lobenswürdige Stellen hat, ohne einen hohen Rang in dieser Gattung musikalischer Kompositionen einzunehmen. Dem. Sieber, von welcher ich schon einmal vortheilhaft gesprochen habe, trug ein Mozartsches Klavierkonzert rein und bedeutend vor. Den dritten Tag gab man Haydns Schöpfung. Das Haus war gedrangt voll, u. die Theilnahme an diesem heiteren u. doch erhabenen Kunstwerke auch diesmal allgemein.

Der Sänger Meyer, welcher das vorige Jahr bey Handels Messias so gut seine Rechnung gefunden hatte, wollte es diesmal mit dem Alexandersfeste desselben Komponisten versuchen. Es scheint aber, als ob der Antheil des Publikums an solchen strengen Kunstwerken eben nicht im Steigen sey, denn das Haus war nicht ganz voll, und auch die Stimmen über die Musik selbst blieben sehr getheilt. Die ernste, fast kirchenmässige Behandlung eines solchen, grösstentheils profanen Textes wollte dem modernen Geschmacke gar nicht behagen. Händel hielt aber auch selbst dieses sein Werk für keins der gelungensten, und man wird ihm, auch bey aller Kenntnis und Bildung für diese Gattung der Musik, hierin Recht geben müssen. Ausser dem Messias, stehen, sein Simson und Judas Makkabäus, sein grosses Te Deum, mehrere Psalmen und sogenannte Motetten, und auch andere seiner Werke, offenbar höher und beurkunden den mächtigen Genius unverkennbarer.

Eine neue Kantate auf die Rückkunft des östreichischen Kaisers, von Seyfried und Fischer in Musik gesetzt, ward, ohngeachtet sie sich ziemlich verspätet hatte, doch gut und mit patriotischem Sinn aufgenommen. Der ziemlich ansehnliche Betrag derselben ist dem Besten der Armen gewidmet.

Die Münchner Virtuosen, Metzger und Legrand, hatten in ihrem Konzerte ein volles Haus, und besonders fand der erste vielen Beyfall. Sein Flötenton vereint eine seltene Stärke und Anmuth; dabey sind die schwierigsten Passagen gewöhnlich richtig u. präcis von ihm zu hören. Legrands Violoncellspiel ist ebenfalls achtungswerth; doch dürfte er sich mit andern Virtuosen auf diesem Instrumente — z. B. mit Romberg. Calmus oder Kraft, nicht messen können.

Recension.

Simphonie à grand Orchestre, composée et dediée à sa Majesté Imperiale l'Empereur de toutes les Russies Alexandre I. par — — François Blymma. à Bonn chez N. Simrock. (Preis 9 Franks).

Die musikalische Welt wird mit Sinfonieen nicht sehr reichlich versehen, während sie in andern Gattungen oft nur allzugrosse

Uberfluss hat. Dieses mag einen Grund wol darin haben, dass es, wie dies Fach in den neuesten Zeiten bearbeitet worden, unter die sehr schweren Arbeiten gehört, eine gute Sinfonie zu setzen, und dass daher nur wenige Komponisten eine solche unternehmen, oder damit hervortreten — die Verleger aber sie nur behutsam bekannt machen wollen. Ebendeswegen aber ist es auch billig, dass man nicht von jedem, der mit einem solchen Werke auftritt, verlange, es müsse den Werken unsrer grössten und geübtesten Meister in dieser Gattung der Musik gleich seyn; nicht verlange, dass es das Maas halte, nach welchem man jene messen kann und soll. Eines schickt sich nicht für Alle — singt dort der Dichter, und dies gehet nicht nur auf die Verfasser, sondern eben so gut auf das Publikum. Es wird also bey Werken mittlerer Würdigkeit, besonders in dieser Gattung, um so mehr Pflicht seyn, ohne Vergleiche oder höchste Forderungen, sie zu nehmen, wie sie eben sind, sind sie nur nicht schlecht, u. ihr Eigenes u. Gutes rücksichtlos anzuerkennen, haben sie nur wirklich etwas Eigenes und Gutes.

Diese Sinfonie des Hrn. B., nach der Angabe das zweyte Werk (Rec. kennet das erste nicht) verräth nicht gemeine Kenntnisse des Satzes u. einen lebhaften, feurigen Geist; es gehört freylich nicht zu dem Vorzüglichsten dieser Gattung, aber doch zu dem Bessern. Sonach verdient es Aufmerksamkeit u. Achtung. Um ihm vielleicht diese zu erwerben, wollen wir jene darauf verwenden, es kürzlich durchgehen, und herausheben, was uns besonders gefallen hat, so wie das, was uns vornämlich noch auszustellen schien.

Zu loben ist an dem Ganzen besonders der innere Zusammenhang, die Einheit und gute Durcharbeitung der gewählten Hauptgedanken. Man sieht, dass der V. dabey nicht alle Kräfte anspannte, um mit aller Gewalt nur ein sehr künstliches Werk hervorzubringen; sondern es herrscht Freyheit bey anständiger Ordnung, und eine gewisse wohlgefällige Anspruchalosigkeit.

Der erste Satz (D dur) fangt mit einem kurzen, einleitenden Adagio an, das blos aus einem einzigen, sehr zweckmässig fortgesetzten Gedanken besteht. Das folgende Allegro assai ist ein rauschendes Stück, das sich sehr wohl hören lässt, besonders wenn es in dem feurigen Tempo genommen wird, wie es sich der Komponist gedacht hat. Die Modulation Takt 56. ist etwas gezwungen; desgleichen wird es besser seyn, im zweyten Theil, Takt 18. das b in h zu verwandeln, weil es zu dem h im folgenden Takte eine Art von unharmonischem Querstand verursacht. Uebrigens hat Rec. der Anfang des zweyten Theils nicht ganz gefallen wollen, obgleich der Gedanke, die Figur des ersten Adagio wieder zu ergreifen, recht gut ist. Dagegen ist die Einleitung zu dem wiederkehrenden ersten Thema in diesem Theile besonders gut gerathen.

Das Andante espressivo ist recht angenehm und gut; Oboe, Klarinette, Flöte und Fagott haben wechselsweise Solos und konzertiren mit einander. Zu tadeln sind blos einige nicht ganz sorgfältig gewählte Verbindungen. Z. B. da, wo die Violin das der Klarinette, der Flöte und dem Fagott gegebene Thema in Triolen begleitet, klingt diese Begleitung Takt 28 und 29. etwas verwirrt:

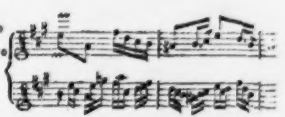

Dann im 32ten Takt thut nach dem g in dem Accord E moll der unmittelbare Anfang mit gis zu dem folgenden E dur-Accord dem Gefühl weh.

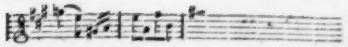

Das gis bezeichnet überdem auch schon den E dur-Accord, welcher erst im folgenden Takte überraschen soll.

Die Menuett ist recht gut; sie ist nach der jetzt gebräuchlichen Manier geformt. Von dem Finale würden wir recht viel, und vielleicht am meisten Gutes sagen können, wenn durch das Ganze geleistet wäre, was der Anfang verspricht. Das Thema ist sehr gut gewählt und interessant; es ist auch eine ziemliche Zeit gut fortgehalten: dann aber verdrängen es zwey andere, weniger interessante Sätze, die mehr, wie das Thema selbst, durchgeführt sind, so dass man dieses nur noch spärlich hört; der zweyte dieser Sätze ist indessen wenigstens gefällig und angenehm. Einige anhaltende Forte, wobey die Melodie in den Bass gelegt ist, sind hier gewiss ermüdend. In der Musik, wie in der Malerey, müssen Schatten und Licht sorgsam vertheilt, die stärksten Züge behutsam angewendet seyn. Am wenigsten gerathen ist die zweyte Hälfe des Minore, und der Anfang des wieder eintretenden Majore. Nachdem nämlich in dem erstern die Hälfte des Thema in A dur vorgetragen ist, führt eine schnelle Modulation nach B dur, jedoch durch die, auf dem gewöhnlichen Wege dahin leitenden Accorde, zu folgendem Satz, von welchem wir, weil auf die folgenden Figuren nichts ankommt, blos die ersten Takte herschreiben:

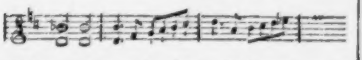

Und so weiter noch sieben Takte in dieser Tonart, dann wird in den letzten Takten durch die Sept. as, statt in Es dur, in die erste Umwendung des Accords G dur, und nach drey Takten, wo man eigentlich C-moll erwartet, nach C dur modulirt. Hier wird der angeführte Satz, der sich so bestimmt ankündigt, ganz wiederholt, und dann, wie vorher, nach D dur modulirt, wo er nun in der Heimath ebenfalls noch einmal wiederholt wird. Bedenkt man nun, dass unser Gefühl die grössern Perioden in einem Tonstücke, oft ohne dass wir es selbst wissen, eben so gut unterscheidet, u. sie ordnungsmässig eben so zusammen gereiht haben will, wie die kleinern Rhythmen und einzelnen Takte: so sieht man leicht, wie hart die Folge der Tonarten B dur, C dur, D dur, für dasselbe seyn muss, besonders da jede derselben zehn Takte beybehalten und in jeder ein und derselbe Satz so bestimmt wiederholt wird. Der schon etwas gewaltsame Uebergang von A dur in B dur führte in das Labyrinth, aus welchem der Ausgang so ungünstig ablief.

Rec. hat um so mehr diese auszustellenden Flecken hinweg gewünscht, da alles übrige wirklich lobenswürdig ist; hat auch nur deswegen so genau darauf aufmerksam gemacht, weil er das Talent des H. B. achtet, und glaubt, dass in Zukunft noch viel Gutes von ihm zu erwarten ist.

Diese Sinfonie wird besonders bey Gelegenheiten, wo rauschende Musik anzuwenden ist, immer mit Beyfall gegeben werden können.

Papier und Stich sind gut; letzterer auch ziemlich fehlerfrey.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. **No. 31.** 1807.

Preis Gottes.

Kantate von C. J. Wagenseil *).

Chor.

Allmächtiger, wir preisen dich!
Allgütiger, wir ehren dich,
Und fallen dankend nieder!
Du hörst der Lerche Morgensang
So gern als Engelharfen Klang,
Hör' auch auf unsre Lieder!
Herr Gott, dich loben wir!
Herr Gott, wir danken dir!
Es steige laut der Jubelton
Hinauf zu deinem hohen Thron!

Arie.

Dich predigt laut der Sterne Heer!
In Feld und Thal und Auen,
In Erd und Luft, in Feu'r und Meer,
Ist deine Macht zu schauen.
Du winkst — des Himmels Veste bebt,
Du winkst — und aus dem Boden strebt
Hervor die Maienblüme.
Dich preist der Seraph, preist der Wurm,
Der Zephyr und der wilde Sturm:
Was, Schöpfer, du hervorgebracht,
Verherrlicht deine Grösse und Macht.

Solostimmen, abwechselnd mit dem Chor.

Wer schuf die Millionen Sonnen
Am blauen Himmels-Zelt?
Wer ists, der sie mit starker Rechte
In gleichen Bahnen schwebend hält?

Du bists, der an des Himmels Zelt
Die Sonnen schuf und schwebend hält!

Wer donnert, dass die Berge beben,
Vom hohen Wolkensitz?
Wer schleudert auf die Erde nieder
Den glühnden Schlangenblitz?

Fallt nieder, Völker, betet an!
Auch das hat seine Hand gethan!

Wer schmückt mit grüner Pracht die Felder?
Wer färbt der Eiche graues Haupt?
Wer schafft, dass neu in jedem Lenze
Die schlanke Birke sich belaubt?

Der Sonnen schuf und Wetternacht,
Giebt auch dem Frühling seine Pracht.

Wer hies die Silberquellen sprudeln?
Wer tränkt mit Thau die dürre Flur?
Und wer erquickt mit sanftem Weste
Die lechzende Natur?

Aus dem ein ewig Wohlthun fleusst,
Der ists, der Quellen sprudeln heisst.

*) Der Verf. wünscht durch Bekanntmachung dieses Textes gute Komponisten zur Bearbeitung desselben zu veranlassen.

Wer giebt dem Acker tausend Aehren,
Der reifen Frucht den süssen Saft?
Wer röthet Erdbeer, malt die Blume,
Giebt jedem Kräutchen Heilungskraft?

Ihr Völker, singt Ihm Ruhm und Preis,
Die Erde blüht auf sein Geheiss.

Wem tönet in der Rebenlaube
Des frohen Winzers Herbstgesang?
Wem wirbeln aus dem Stoppelfelde
Der Lerchen Chöre lauten Dank?

Dem Herrn, dem Vater der Natur,
Tönt Lobgesang aus Laub' und Flur.

Wer hüllt ins Panzerkleid die Meere,
In blendend weissen Schnee das Feld?
Wer schützt vor Frost die zarten Saaten,
Und wer des Waldes junge Welt?

Chor.

Du bist der Herr und keiner mehr,
Dir sey Lob, Preis, und Dank und Ehr!
Du schufst der Sonnen grosse Zahl
Und lenkst im Schwung den Erdenball.
Du fahrst im Donnerwagen her,
Dir zittern Felsen, Kluft und Meer.
Dein Odem weht durch Hain und Flur,
Dir jauchzt im Lenze die Natur.
Des Baumes Frucht hast Du geschenkt
Und auch die Quelle, die uns tränkt.
Von dir ist Korn und edler Wein,
Des Zephyrs Wehen, kühl und rein.
Du schufst den wundersüssen Schall,
Der tönt aus Lerch' und Nachtigall;
Bist Herr und Gott, wie keiner mehr:
Dir sey Lob, Preis, und Dank und Ehr!

Terzett.

I. Vor dir ist keine Zeit, kein Ort, kein Raum,
Du bist allgegenwärtig immerdar,
Und zählst die Aederchen des Blatts am Apfelbaum,
Rufst jeden Keim im neuerwachten Jahr.

II. Die tausend Millionen, die der Blick
Des Menschen nicht gewahrt, sind doch dir werth.
In einem Tropfen fühlt ein Heer des Lebens Glück,
Wie seiner Kräfte Maas begehrt.

III. Du, Vater, denkst des Wurms am Rosenblatt,
Der Raupe, die am Boden langsam kriecht,
Sorgst, dass der Elephant und Löw sein Futter hat,
Vergissest auch der zarten Milbe nicht.

I. II. III. Als ich, noch Kind, im Schoos der Mutter schlief,
Sah schon erbarmend mich dein Blick.
Du warst's, der mich ans Licht der Sonne rief,
Du bists, der väterlich bestimmte mein Geschick.

O welch ein Trost! Der Herr, der Welten schuf,
Und mit allmächt'gem Hauch beseelt;
Der hört auch meinen sehnsuchtsvollen Ruf,
Und hat das Haar auf meinem Haupt gezählt.

Arie.

Schwinge dich, Ihm Dank zu weihen,
Meine Seele, himmelan!
Seiner will ich mich erfreuen,
Bis ich nimmer athmen kann!
Sink', o Leib, zum Staube nieder,
Und verwese, mein Gebein:
In der Engel Wonnelieder
Mischt sich dann mein Lied mit ein.

Chor.

Preis Ihm! Dank Ihm, dessen Sorgen
Ewig, ewig, ewig währt!
Der mit jedem neuen Morgen
Menschen neues Glück beschert!
Sonnenschöpfer — Weltenlenker,
Du, den auch der kühnste Denker
Nimmermehr ergründen kann;
Dem, noch eh die Sphären klangen,
Schon die Seraphinen sangen,

Stimm der Erde Loblied an!
Singt Ihm Hymnen, singt Ihm Psalter,
Unserm Schöpfer und Erhalter!
Halleluja, Preis und Ruhm
Sey dem Herrn im Heiligthum!

Solostimmen, abwechselnd mit Chor.

Wer gab den Geist, der in mir denkt,
Sich in des Forschens Tiefe senkt,
Wer — sprecht! — wer gab ihn mir?

Der Herr, der Seraphinen schaft,
Verlieh uns Denk- und Forschungskraft.

Wer senkte: — wer? — o sagt es mir,
Die unersättliche Begier
Des Wissens in die Brust?

Er, aller Weisheit tiefster Quell,
Macht unsers Geistes Auge hell.

Wer leuchtet in dem Labyrinth,
Wo Gut und Bös verschlungen sind,
Mit seiner Fackel vor?

Das thut ein Stral von jenem Licht,
Das mächtig jede Nacht durchbricht.

Wer gab so liebreich in mein Herz
Das Mitgefühl für Freud und Schmerz,
Und sanfte Sympathie?

Von Gott, von dem die Liebe stammt,
Sind wir zum Mitgefühl entflammt.

Du bists, der auf den Pilgerpfad
Der Freundschaft Reiz gestreuet hat,
Ach, unser erstes Glück!

Sie duftet sanft, sie duftet süss,
Wie Blumen aus dem Paradies.

Du schlangst mit milder Vaterhand
Um uns der Ehe heilig Band,
Das Engel selbst entzückt.

Dir danken wir; o guter Gott,
Die Liebe, treu bis in den Tod.

Wenn Unschuld in des Kerkers Nacht
Beym Schein der düstern Lampe wacht,
Und heisse Thränen weint:

Dann brichst die Kette du entzwey
Und endest ihre Sklaverey.

Wenn Krankheit uns am Leben nagt,
Kein Stern der Hoffnung freundlich tagt,
Und jede Freude flieht:

Dann keimt das Kräutlein tief im Thal,
Zu lindern unsers Leidens Qual.

Und wenn die letzte Stunde schlägt,
Dann kommt dein Engel — ach! und trägt
Die Seele himmelan!

Dann giebst du, Ewiger! bey dir
Uns Seeligkeiten für und für!

Duett.

I. Wie wird mir seyn, wenn ich den Streit vollendet,
Und mir der Siegeskranz von dort entgegenstralt!
II. Wie wird mir seyn, wenn Jubelton der Engel
Und goldner Harfen Ton zu mir hernieder wallt!
I. Welch Glück erwartet mich in aller Edeln Mitte,
Die einst hienieden auch gelebt, gesorgt, geweint!
II. Wenn ich sie wiedersch, die Herzgeliebten alle,
Die einst auf dieser Welt ein Gott mit mir vereint!
I u. II. Ertöne, wann du willst, geliebte Todesstunde:
Der Schöpfer, der mich schuf, vernichtet drüben nicht.

Ich harre seiner Huld, auch wenn die Himmel zittern,
Und unter mir der Bau der Erde wankt und bricht.

Schlusschor.

Mit Preis und Jubel fallen wir,
Herr, Herr! zu deinen Füssen!
Sieh, wie von heissen Wangen hier
Des Dankes Thränen fliessen!
Dich, Schöpfer! der die schöne Welt
Allmächtig schuf und stets erhält,
Erheben unsre Seelen.
Von deiner Vorsicht wollen wir,
Von deiner Güt' und Weisheit, hier
Und ewig dort erzählen!
Herr Gott, wir loben Dich!
Herr Gott, wir preisen Dich!
Zu dir, aus deinem Heiligthum,
Steig' unser Lob und Dank und Ruhm:
Amen!

Nachrichten.

Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. Neujahr bis Ostern.

(Fortsetzung.)

II. Für das Konzert that man, was sich in den Verhältnissen dieses Winters nur irgend thun liess, um nicht nur das Institut anständig zu erhalten, sondern auch jeder wahrhaft bedeutenden Gattung der Werke der Tonkunst ihr Recht wiederfahren — und selbst den Sinn für die ernstesten Produkte derselben wenigstens nicht ganz unbefriedigt zu lassen. Eine kurze Uebersicht der vorzüglichsten Kompositionen, die aufgeführt wurden, wird dies am besten beweisen. Wir werden uns diesmal bey unserm Bericht fast allein mit dieser Uebersicht beschäftigen — nicht nur, weil wir damit berühren, was wir gerade für das Vorzüglichste unsers Konzerts halten, sondern vornamlich, weil wir dadurch Gelegenheit bekommen, Aufmerksamkeit auf wahrhaft ausgezeichnete Werke zu erwecken, die entweder noch gar nicht, oder noch wenig bekannt, oder auch wol mit Unrecht in Vergessenheit gerathen sind. Fremde Virtuosen, die sich hier haben hören lassen, sind schon früher erwähnt; und unsern hiesigen Solo-Sängern oder Konzert-Spielern müssten wir alle das Rühmliche wiederholen, was wir beym Schluss des vorigen Vierteljahrs anführten — eine Wiederholung, die sie so überflüssig finden würden, als wir selbst, zumal da sich, zu unserm grossen Vergnügen, das Publikum gegen ihre Vorzüge keineswegs unerkenntlich zeigt.

I. Instrumentalmusik.

Von schon hinlänglich bekannten, vorzüglichen Sinfonieen und Ouvertüren nennen wir, ihres Werths und zugleich der gelungenen Ausführung wegen, folgende: die lebhafte und angenehme Sinfonie von Witt, (B dur, vor dem Jahr herausgekommen, u. damals von uns ausführlich durchgegangen,) die kraftige, gross gedachte und kunstreich ausgeführte Ouvertüre von Romberg, (D dur, ebenfalls vor dem Jahr näher beschrieben,) die feurige und gefallige von Himmel, aus den Sylphen, (vor kurzem von uns genauer bezeichnet,) die grosse, prachtvolle und kunstreiche Mozartsche Sinfonie aus C-dur, mit der Fuge; Cherubini's geist- und lebensvolle Ouvertüre zur Lodoiska; die feyerliche, höchst mannichfaltige, äusserst anziehende Sinfonie von Haydn aus Es dur, mit dem Paukenwirbel anfangend, (in der Ausgabe der Breitkopf-Härtelschen Partituren, No. 1.) Mozarts tiefe, kunst- u. affektvolle Sinfonie aus G moll, ein Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde — (Schade, dass die einzige Stelle zu Anfange des zwey-

ten Theils des Finale, nicht ganz glückte, weil sie wahrscheinlich nicht probirt war!) Haydns ingeniöse, pikante, populäre Sinfonie mit Janitscharenmusik, (in Paris noch immer die beliebteste von allen existirenden,) die Haydnsche, voll Würde und angemessener Heiterkeit, die C moll anfangt und C dur endigt; und endlich, Glucks gross gedachte und in edler Einfalt meisterhaft durchgeführte Ouvertüre zur Iphigenia in Tauris. — Neu, theils noch im Manuscript, theils so eben herausgekommen, waren folgende: Eine Ouvertüre von Gyrowetz, aus D dur, mit Janitscharenmusik — und zwar mit sehr vieler, sehr tumultuarischer Janitscharenmusik, nach welcher auch das Ganze angeordnet und bequemt ist. Dies ist jedoch mit Einsicht und Erfahrung gemacht, so dass die Liebhaber rauschender, larmender Musik diese Ouvertüre gewiss überall gern hören werden. Eine ebenfalls sehr tumultuarische Ouvertüre von Berton wird dagegen schwerlich irgendwo achtbare Freunde finden, indem sie Ansprüche macht, ganz etwas anderes zu seyn, als was sie ist — und, gefiel es dem Himmel, etwas recht Grosses und Hohes! Alles soll, wenigstens wie Cherubini klingen, klingt aber nur, wie sich selbst, bis zum Verrenken forcirende Kraftlosigkeit. Berton hat so artige kleine Operetten geschrieben — ! wie kann er sich selbst so sehr verkennen? — Zwey Sinfonieen von Friedr. Schneider, dem jungen, in Leipzig studirenden Komponisten, von dem schon mehrmals die Rede gewesen und der auch dem auswärtigen Publikum, vornamlich durch Klavierkompositionen, vortheilhaft bekannt worden ist. Als erste Werke in dieser Gattung sind beyde gewiss rühmlich auszuzeichnen; es fehlt weder an Eigenthümlichkeit der Gedanken, noch an Kunst der Ausführung, weder an Feuer, noch an Anmuth der Empfindung, weder an Kenntnis der Instrumentirung, noch an kontrapunktischer Gelehrsamkeit: aber an sicherm, über das Ganze verbreitetem Blick, an strenger Ordnung in den Theilen, diese nicht an sich, sondern im Verhältnis zum Ganzen angesehen; an hinlänglicher Bestimmtheit, Klarheit, und an jener unbeschreiblichen Eigenheit vollkommener Kunstwerke, worüber (in Literatur und Kunst) seit einiger Zeit zu spotten Sitte worden war — was sich denn nun grausam genug gerächt hat — an Geschmack: daran fehlt es freylich noch hin und wieder. Hr. Schn. scheint uns besonders, aus Furcht, er möchte zu wenig thun, öfters zu viel zu thun; er scheint uns zu oft sich ganz ausschütten, nichts zurückbehalten zu wollen, und mit dem, was ihm selbst der Genius giebt, auch gern zugleich das — selbst das Heterogenste — was ihm in der Schreibart grosser Meister der neuesten Zeit vorzüglich gefällt, verbinden zu wollen: so kommen aber mehr Experimente, als Werke zu Stande; der Kenner achtet, bewundert auch wol die Summe aufgewendeter Kräfte, wünscht sie aber gemessener und wirksamer verwendet, nicht ohne Besorgnis, sie möchten sich beym Verharren auf diesem Wege selbst aufreiben; und der Dilettant, so wie das gemischte Publikum, dem man denn doch nicht mehr anmuthen kann, als Achtung, Aufmerksamkeit und guten Willen — diese haben wenig Genuss davon. Dass die angeführten Unvollkommenheiten, bey einem Feuerkopf von vielleicht noch nicht zwanzig Jahren, nicht zu verwundern; dass ihnen, durch fortgesetzten Fleiss und grössere Strenge, wahrscheinlich abzuhelfen sey — brauchen wir eben so wenig anzuführen, als dass wir dieses unser Urtheil mit wahrer Achtung und bestem Willen gegen den talentvollen, ausserst fleissigen Jüngling hier aussern. Von der ersten dieser Sinfonieen halten wir das Finale für vorzüglich rühmenswerth, seines Feuers, seiner Originalität, und der wackern Ausführung seiner Hauptideen wegen; und aus gleichem Grunde heben wir auch das Finale der zwey-

ten aus, das noch künstlicher gearbeitet, u. doch meistentheils nicht ohne kräftigen Effekt ist. — Ein ganzes Repositorium neuer Opernouvertüren u. dgl. wiegt aber gewiss Beethovens grosse — wie er selbst sie nennet, heroische Sinfonie (No. 3.) auf, von welcher in unsern Blättern schon oft, und erst kürzlich in einer so ausführlichen Recension gesprochen worden ist, dass uns fast nichts hinzuzusetzen bleibt, als Einiges über die Ausführung, und über die Aufnahme derselben beym hiesigen Publikum. Ein solches Werk macht einige besondere Zurüstung von Seiten des Orchesters, so wie einige Vorkehrungen in Absicht auf ein gemischtes Publikum nöthig, wenn ihm, bey der Ausführung und Aufnahme, sein volles Recht wiederfahren soll: und an beydem liess man es hier keineswegs fehlen. Man hatte das Auditorium nicht nur durch eine besondere Anzeige auf den gewöhnlichen Konzertzetteln, sondern auch durch eine kurze Charakteristik jedes Satzes, vornämlich in Ansehung der vom Komponisten beabsichtigten Wirkung aufs Gefühl, aufmerksam gemacht, und es, so viel möglich, vorbereitet, gerade das zu erwarten, was ihm geboten wurde. Damit erreichte man seinen Zweck vollkommen: die gebildetsten Kunstfreunde der Stadt waren sehr zahlreich versammlet, eine wirklich feyerliche Spannung und Todtenstille herrschte und erhielt sich — nicht nur während der ganzen, (bekanntlich fast eine Stunde dauernden,) ersten Aufführung, sondern auch während der zweyten und dritten, die, auf vielfältiges Begehren, in wenig Wochen erfolgten; jeder Satz wirkte unverkennbar, wie er wirken soll, und am Ende des Ganzen machte sich jedesmal der wohlbegründete Enthusiasmus in lauten Beyfallsbezeigungen Luft. Das Orchester hatte sich freywillig, u. unvergolten, ausser durch Ehre und eignen Genuss an dem Werke selbst, zu ausserordentlichen Proben vereinigt; die Sinfonie war dabey in Partitur gesetzt vorhanden, damit der Beobachtung auch die geringste Kleinigkeit nicht entginge und man überall sicherer in den Sinn und die Absicht des Komponisten eindränge: u. so wurde diese, von allen Sinfonieen die schwerste, wenn man nämlich nicht blos die Noten richtig abspielen will — nicht nur mit der grössten Genauigkeit u. Precision, sondern auch überall mit einer Uebereinstimmung und Gleichheit, mit einer Anmuth, Nettigkeit u. Delikatesse, mit einer Anschmiegung der besonders verbundenen Instrumente an einander — kurz, sie wurde so gegeben, wie es sich jeder, der die Partitur studirt hatte, u. wie es sich auch der geniale Komponist selbst, nur wünschen konnte. Nach diesem Studium u. der oft wiederholten Anhörung des Werks in den Proben u. öffentlichen Aufführungen, wollen wir über dies nur noch hinzusetzen: dass uns das erste, feurige, prachtvolle Allegro, in seiner erstaunenswürdigen Mannichfaltigkeit bey grösster Einheit, in seiner Klarheit u. Reinheit bey grösster Verwickelung, in seiner unwiderstehlichen Begeisterung bey so grosser Länge, der liebste von allen Sätzen geworden u. geblieben ist; dass es uns ein unersetzlicher Verlust scheint, wenn Beethoven, durch Verhältnisse, Laune oder irgend etwas, verhindert werden sollte, mehr — gerade in dieser Gattung, u. nach dieser, von ihm selbst geschaffenen Weise zu schreiben; dass wir endlich eben darum mit dem grössten Vergnügen bey unserm Korrespondenten in Wien neulich die Nachricht gelesen haben, es sey eine vornehme, gebildete, wohlwollende u. sehr gebildete Gesellschaft in jener Kaiserstadt zusammengetreten, um diesen originellen Geist der höhern Kunst zu erhalten u. seinen ausgezeichneten Instrumentalkompositionen den gebührenden Einfluss zu verschaffen. Möchten doch auch wir durch diese Anzeige dazu beytragen! Wenigstens ist sie, so wie, was wir früher schon öfter über diese Gattung der Beethoven'schen Werke geäussert haben, aus fester und ruhiger Ueberzeugung geflossen, auf welche Rücksichten, wie sie auch heissen möchten, nicht das Allergeringste gewirkt haben.

Von Konzerten heben wir nur aus: die Wiederholung zweyer Meisterwerke für das Pianoforte — des Beethovenschen aus Cmoll, u. des Mozartschen aus C dur, (von der Wittwe M. herausgegeben;) u. des geist- u. sinnvollen Rodeschen Violinkonzerts aus E moll — jene von Mad. Müller, dieses von Hrn. Campagnoli mit verdientem Beyfall vorgetragen. Neu waren: ein Violoncellkonzert von Arnold, (Es, As, Es, nach dem Tode des Komponisten herausgekommen,) u. ein Violinkonzert von Matthai, das der Verf. den letzten Herbst zwar schon gespielt hatte, aber damit in das Gerausch des ausbrechenden Kriegs gerathen war, so dass es die meisten hiesigen Freunde der Tonkunst, u. auch wir, zum erstenmale hörten. Jenes Arnoldsche Konzertist ein sehr anziehendes, u. den zu früh verstorbenen Künstler wahrhaft ehrendes Werk. Ist es in Erfindung u. Anordnung auch nicht eben glanzend u. imponirend, so fehlt es doch nicht an neuen Ideen u. deren kunsterfahrner Aufstellung, noch weniger aber an angenehmer, kunstgemässer Ausführung, an vortheilhafter Benutzung aller Instrumente, und an trefflicher Behandlung der Hauptstimme. Das Adagio ist seines schönen, ausdrucksvollen Gesanges wegen noch vorzüglich auszuzeichnen — und wurde auch von Hrn. Dotzauer ganz vorzüglich schön vorgetragen. Das Violinkonzert des Hrn. Matthai (Gmoll, mit Trompeten u. Pauken,) macht ihn uns noch von neuer Seite sehr werth. Wir kannten zwar schon mancherley frühere, angenehme Kompositionen von ihm: dies Konzert stehet aber, sowol seines edlen Charakters und wahrhaft männlichen Geistes, als auch seiner kräftigen, soliden, und doch nirgends überladenen oder erzwungenen Ausführung wegen, so hoch über jenen frühern Arbeiten, dass unsre Erwartungen weit übertroffen wurden. Es gehört in jedem Betracht unter die vorzüglichsten Violinkonzerte, die in den letzten Jahren geschrieben worden sind. Der erste Satz ist ein sehr gemässigtes, edel, und stark gehaltenes Allegro, das darum doch der Solostimme durchaus nichts vergiebt; die Harmonie ist nirgends gemein oder oberflachlich, und die Benutzung der mannichfaltigen Instrumente zeigt den erfahrnen Musiker. Das Adagio ist höchst einfach geschrieben, dringt aber mit seinen langen, immer gebundenen, anschwellenden und abnehmenden Tönen tief ins Herz; gerade dies aber ist, wenn man es ganz, wie es seyn soll, spielen will, sehr schwer, und verlangt vor allem, dass die Seele des Spielers selbst ergriffen sey, und er seinen Bogen aufs vollkommenste beherrsche. Das Finale hat im Zuschnitt des Aeussern etwas von Kreuzer, gehört aber übrigens ganz Hrn. M. zu. Es ist ein Bravourstück für einen wahren Virtuosen, sehr feurig und lebhaft, alles fordernd, aber nichts ohne Erfolg, sehr schwer, aber eben so vortheilhaft für den Spieler, und bey grosser Mannichfaltigkeit mit guter Kunst eng zusammengehalten. Das Auditorium nahm Komposition und Spiel mit ausgezeichnetem Beyfall auf.

Von Hrn. Schmiedigen, Herzogl. Oldenburg. Kammermusikus, jetzt aber Mitglied unsers Orchesters, haben wir noch nicht sprechen können. Er ist ein junger, talentvoller Violinist, von grösster Fertigkeit, vollkommener Sicherheit, Stärke und Precision des Spiels — ein Ripienist und Quartettspieler, wie man sich ihn nur wünschen kann. Als Konzertspieler hat er sich noch nicht vorzüglich zeigen können. Er hatte zu seinem Debüt ein schon langst bekanntes Grassets hes Konzert, wahrscheinlich nur wegen der sehr pikanten und glanzenden Polonaise zum Schluss, gewählt, und in dieser zeichnete er auch sich selbst am vortheilhaftesten aus. Wir wünschen ihn künftig in noch bedeutendern, und seinem feurigen, raschen Spiel angemessnern Kompositionen zu hören, und freuen

uns der an ihm gemachten, sehr schätzbaren Acquisition.

Hr. Claus, jetzt ebenfalls Mitglied unsers Orchesters, spielte mit Hrn. Barth das bekannte, schwierige, und an Passagen überreiche Krommersche Doppelkonzert für zwey Klarinetten, und hielt neben jenem schätzbaren Musiker so wacker Stand, dass man, in Fertigkeit, Nettigkeit und Rundung des Spiels, wie in Anmuth des Tons, fast keinen Unterschied mehr vernehmen konnte.

Hr. Gürgens, ein junger Musiker aus Riga, spielte ein neues Flötenkonzert von Riotte, (G dur, C moll, G dur,) dessen erster und letzter Satz sehr lebhaft geschrieben, und durch manche neue Ideen und gute Benutzung der Instrumente ungemein interessant sind. Hr. G. ist freylich kein Virtuos, und konnte sich, eines unglücklichen Zufalls wegen, eben diesen Tag noch weniger vortheilhaft zeigen, als sonst wol geschehen wäre; doch fand er Beyfall, vornämlich seines guten Tons wegen.

(Der Beschluss folgt).

Kurze Notizen aus Briefen.

In Dresden ist Dem. Camilla Angiolini in der Hauptrolle von Pars Fuorusciti mit ausgezeichnetem Beyfall, den sie auch durch Spiel und Gesang vollkommen verdiente, aufgetreten. „Wenn nur nicht gute Freunde dem achtungswerthen Mädchen durch übertriebene, ungeschickte, und andere, allgemein anerkannte Talente herabwürdigende Lobpreisungen an ihrer weitern Bildung, oder wenigstens beym Publikum schaden!“

Hr. Kapellm. Himmel, der jetzt noch beym Herzog von Gotha lebt, komponirt eine neue Oper in drey Aufzügen: der Bettler von Schiras, von Hrn. Sievers in Braunschweig gedichtet. Auch Hr. Romberg in Berlin komponirt jetzt eine grosse romantische Oper.

In Regensburg erwirbt sich der, durch seine mannichfaltigen Kompositionen rühmlich bekannte Kapellm. des Fürsten Primas, Hr. Sterkel, den vielfältigen Dank des Publikums durch seine unermüdete Thätigkeit für die Tonkunst — ganz besonders für den Gesang. „Er ist es auch, der das wahrhaft bewundernswürdige Talent der zehnjährigen Lisette Barensfeld, Stieftochter des Kommissairs, Hrn. Rumpf, ausgebildet hat. Dies Kind hatte schon von der Natur eine ausgezeichnet schöne, reine Stimme, das feinste Gehör und einen zarten Sinn für das Regelmässige und Ausgezeichnete in der Tonkunst erhalten, und machte nun unter der Leitung St.s im kunstgemässen Gesange so schnelle Fortschritte, dass er sie vor einigen Monaten mit einigen von ihm für sie geschriebenen bedeutenden Stücken im Konzert sich versuchen liess. Der Beyfall war so ausgezeichnet, dass er ihr dasselbe nach einiger Zeit wieder verstattete, und sie wurde, mit zwey wieder von St. für sie geschriebenen Arien, diesmal noch mehr bewundert. Besonders bemerkenswerth findet man an diesem Kinde seine Besonnenheit, sein seltenes Portamento, und seine vollkommen reine Intonation.“ —

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 5ten May. Nº. 32. 1807.

Charakteristik der italienischen und französischen Musik.

Da diese Zeitung ihrer Natur nach zu den gelehrten Instituten gezählt werden muss, weil sie sich ausschliesslich einer Kunst gewidmet hat und daher nothwendig die Theorie derselben beabsichtigt, so hiesse es der Empfänglichkeit ihrer Leser misstrauen, wenn man nicht bey denjenigen Aufsätzen, deren Erörterung eine Gründlichkeit verlangt, tiefer in die Natur des Gegenstandes eindringen wollte, als es sonst wol bey minder wichtigen Materien nöthig seyn mag. Ein solcher Gegenstand ist, dünkt mich, das Verhältnis der italienischen und französischen Musik, sowol in Hinsicht auf ihre natürliche und künstlerische Entstehung, als auf diejenige Würkung, welche sie hervorbringt.

Man hat die grosse Verschiedenheit, welche sich in der Natur der Musik beyder Volker befindet, häufig anerkannt. Aber diese Verschiedenheit ist mehr als ein bekannter Erfahrungssatz angenommen, als dass sie durch rein philosophische Untersuchungen als solche dargethan worden wäre. Der Zweck gegenwärtigen Aufsatzes soll demnach seyn, die genetische und künstlerische Entstehung beyder Musikarten zu deduciren, und den Differenzpunkt aufzustellen, welcher beyde absolut von einander trennt.

Das äussere, materielle Bedingnis der poetischen Anlage jedes Volks ist ein doppeltes: moralische Freyheit und Begünstigung des Klima's. Beyde Erfordernisse, die bey der Entstehung eines Volks nur Bedingungen zu seiner poetischen Bildung sind, werden bey fortschreitender Kultur desselben intellektuelle Ursachen der negativen Anlage. Aber unter moralischer Freyheit verstehe ich keine religiöse Gewissensfreyheit, wie leicht zu begreifen ist, sondern denjenigen kräftigen Aufflug des Geistes, der durch keine Einwirkung politischer Umstände gelähmt und niedergebeugt wird, und dessen rastloses Emporstreben die Ketten der Sklaverey nicht zu fürchten hat.

Wenn wir nun, in Hinsicht auf ein solches freyes Handeln und Streben des Geistes, einen Blick auf Italien und Frankreich werfen, und diese beyden Länder seit der Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften mit einem vergleichenden Massstabe betrachten: so müssen wir finden, dass in Italien, wo in dem goldenen Mittelalter, dem Erzeuger aller neuern Kunst, ein ewiger Kampf um Freyheit und Oberherrschaft Statt fand, der strebende Geist in starker, mächtiger Anstrengung gewirkt hat, und somit einer hohen Kunstbegeisterung um so fähiger gemacht worden ist; dass in Frankreich hingegen, wo schon seit beynahe anderthalb tausend Jahren die Unwandelbarkeit der monarchischen Regierungsform die freye Thätigkeit des Geistes gehemmt hat, die Kunst, im höhern Sinne des Worts, in so fern sie das Resultat der höchsten Freyheit des produktiven Geistes ist, zu keinem kräftigen Gedeihen hat gelangen können.

Derselben Ansicht zu Folge, vermöge welcher nämlich der Streit für Freyheit und Sklaverey, für Recht und Unrecht, für Republik und Monarchie, für Aristokratie und Demokratie, den poetischen und romantischen Geist in Italien mehr, wie in jedem andern Lande geweckt hat, ist eben dieses Land in der spätern Zeit für die Heimath aller poetischen und romantischen Wunder gehalten, und diese sind von der bildenden Phantasie ausschliesslich dahin verlegt worden. Italien muss daher mit Recht für das Mutterland der neugebornen Kunst, insbesondere aber der neuern Poesie, das heisst, der romantischen, gehalten werden.

In wie fern Spanien und einige andere Länder, besonders Deutschland im Mittelalter, in dieser Hinsicht mit Italien zu vergleichen seyn möchten, kann hier nicht erörtert werden.

Dass Frankreich, wie im Obigen gezeigt worden ist, vermöge seiner anderthalb tausend jährigen monarchischen Regierungsform, keine poetische Richtung u. Tendenz hat erhalten können, ist um so merkwürdiger, da nicht allein die Romanik der Italiener, sondern auch die der Spanier, auf seine Bewohner hätte einwirken müssen.

Wenn nun in Frankreich eine uralte Monarchie, den zur Dichtkunst emporstrebenden Geist in Masse niedergedrückt hat, so ist hingegen die Flamme desselben in tausend einzelnen Funken der unterdrückenden Macht entsprüht, und der Geist hat gelernt, an den Einzelnheiten des menschlichen Lebens zu poetisiren — das heisst, er ist witzig geworden, statt dass er hätte das eine Ganze des Ursprünglich-Ewigen poetisch auffassen und festhalten sollen.

Daher hat es auch bis jetzt in keinem Lande so viele Atheisten gegeben, als in Frankreich, obgleich die katholische Religion, deren Kultus hier immer sehr streng beobachtet worden ist, dem Atheismus zu widerstreben geschienen haben möchte.

Aus dem so eben aufgestellten Princip geht demnach hervor, dass jede poetische Bildung mit dem Alter einer reinen, ungemischten Monarchie im umgekehrten Verhältnisse stehen müsse. Auch spricht die Kunstgeschichte aller Monarchieen und Republiken, alter sowol als neuer, für die Wahrheit dieser Behauptung.

Um nun von der Kunst im Allgemeinen auf die Musik insbesondere überzugehen, welche letztere wir hier allein zu betrachten haben, so ergiebt sich der Charakter der französischen und italienischen aus obiger Untersuchung schon von selbst. Jener ist witzig — das heisst, die französische Komposition bekümmert sich nicht um das innere Höchste der Masse, sondern um das Einzelne des Buchstabens, indem sie den belebenden Geist über dem todten Worte vergisst. Daher ist in ihr die Mahlerey einzelner Leidenschaften, Naturbegebenheiten, und aus dem Zusammenhange des Sinnes herausgerissener Worte recht eigentlich zu Hause. Die Poesieen, welche ihren Kompositionen zu Texten dienen, besonders die lustigen, sind deshalb auch rein witzig, und halten das eigentlich Komische, wie eine After-Gattung, sehr konsequent streng von sich geschieden und ausgeschlossen.

Der Charakter der italienischen Komposition hingegen ist poetisch, weil er stets das Totale wiedergiebt und den einzelnen Begriff unbeachtet lässt. Auch sind ihre Texte stets rein komisch, das heisst poetisch; und schliessen das Witzige absolut von sich aus.

Ueber diese Texte will ich hier einige, dünkt mich, nicht unnöthige Erinnerungen hersetzen, u. mit wenigen Worten zu zeigen suchen, ob sie die Entwürdigung verdienen, welche ihnen wiederfahren ist, seit sich in den letzten zwanzig Jahren durch die fran-

cosische schöne Literatur eine gewisse prosaische Bildung und Verfeinerung in Deutschland verbreitet hat, und mit einem, dieser Bildung entsprechenden, Geiste über die italienischen Operntexte unverdienter Weise abgeurtheilt worden ist.

Da die Musik durch tönende Bilder ein poetisches Ganze wol zu einer romantischen Ahnung, oder zu einer geistigen Anschauung zu bringen im Stande ist, aber keine Einzelnheiten philosophisch zu analysiren vermag; so folgt hieraus, dass die grösste Allgemeinheit in ihr herrschen müsse, die alle schärfere Charakteristik, so wie jegliche Individualität, von sich ausschliesst. Diesem nothwendigen Bedürfnisse der musikalischen Komposition zu Folge, sind alle Charaktere in den italienischen Opern-Texten nur in allgemeinen Umrissen gegeben und keineswegs durch bedeutende Züge, sondern im Gegentheil sehr leicht und unbestimmt gehalten worden, so dass die musikalische Darstellung durch diese komischen Gebilde des allerhöchsten Effekts fähig wird. Doch will ich nicht leugnen, dass viele Produkte dieser Art dennoch verfehlt, und, statt der Sache selbst, oftmals nur die Andeutungen derselben in ihnen zu finden seyn mögen.

Ich kehre wieder zurück zu dem Charakter der französischen und italienischen Musik. Die Verschiedenheit derselben leuchtet auch noch insbesondere daraus hervor, dass die Franzosen, besonders in leidenschaftlichen Stücken, so oft das Zeitmass ändern, um, nach ihrer Meynung, den Effekt zu verstärken, den sie, wie gesagt, nicht im totalen Geiste, sondern im einzelnen Buchstaben suchen.

Aber wie kommt es, dass sie, bey diesem erwiesenen Mangel an poetischer Empfänglichkeit, das heisst an Gemüth, mit einer Universalität, die schon manche Beobachter getauscht hat, eine Menge ausländischer Komponisten von den mannichfaltigsten und heterogensten Bestrebungen unter sich aufgenommen, und nicht allein geduldet, sondern auch über alles hoch geschätzt haben?

Es ist wahr: diese Frage scheint diejenige Charakteristik, die im Obigen aufgestellt worden ist, vollkommen zu widerlegen. Man werfe nur einen Blick auf die Reihe der aus- und einländischen Komponisten, welche seit vierzig Jahren in Frankreich geblüht haben! Noch verursachten Lülly's u. Rameau's Psalmodieen den Parisern ein übergrosses Entzücken, als schon der effektuirende und kraftige Gluck eines ungewöhnlichen Beyfalls genoss und endlich von ihnen hoch über alle erhoben wurde. Nichts destoweniger schätzten sie zu gleicher Zeit Piccini's schönes, harmonisches Talent, so wie ihnen der wahrhaft poetische Sacchini Thränen der Wollust entlockte. Vogel, dieser geniale, obgleich etwas gluckisirende Künstler, fand ebenfalls ein grosses Publikum, und ohne seinen frühen Tod hatte er vielleicht mit Cherubini, der in derselben Zeit ein ganz entgegengesetztes Talent offenbarte und mit demselben die Pariser zu gewinnen wusste, den alten Streit der Gluckisten und Piccinisten erneuert.

Um nun von einem heutigen Komponisten zu reden, so vergleiche man die erkünstelten und grellen Unharmonieen Mehul's mit dem himmlisch reinen, echt antiken und poetischen Oedipe à Colone Sacchini's, welche beyde Stücke vielleicht an einem und eben demselben Abend ein zahlreiches Publikum in Paris versammeln und unterhalten.

Wenn nun, wie es nicht geleugnet werden kann, diese sonderbare Universalität eine erwiesene Thatsache ist, wird denn dadurch nicht, wenn auch keine poetische Produktivität, doch wenigstens eine poetische Empfänglichkeit offenbart? und muss eine solche Empfanglichkeit obige Behauptung einer

witzigen Bildung nicht durchaus widerlegen? Wie ist nun dies Räthsel zu lösen?

Auf folgende Weise. Die Erfahrung lehrt, dass die Franzosen, (in Masse genommen) statt den Geist eines musikalischen oder poetischen Werks aufzufassen, nur an einzelnen Theilen Wohlgefallen finden, und dieses jedesmal auf irgend eine Nützlichkeit zu reduciren suchen. So, zum Beyspiel, gefällt ihnen ein schöner Charakter nicht darum, weil er, zu der Konstruktion des poetischen Ganzen gehörend, die nothwendige Harmonie desselben begründen muss, sondern weil er dem Publikum zu einem sittlichen und moralischen Vorbilde zu dienen im Stande ist. Hieraus geht hervor, dass der Verstand das herrschende Princip bey ihnen ist, und dass ihnen die poetische Empfänglichkeit, Gemüth genannt, mangelt. Auch darf man sich von derjenigen enthusiastischen Bewunderung, welche ihnen nicht selten eigen zu seyn pflegt, keineswegs tauschen lassen. Denn einmal ist es immer nur der Verstand, welcher bewundert, und dann, was eine nothwendige Folge hiervon ist, schicken sie jedesmal reflektirende Betrachtungen hinten nach, die offenbar beweisen, dass der Geist des Kunstwerks nicht ihrem Geiste, sondern nur ihrer witzigen Urtheilskraft angesprochen hat.

Wenn sie nun aber, durch diese ihre Verstandes-Empfänglichkeit geleitet, nur an solchen Werken Gefallen finden können, die, ohne selbst vollendete Kunstwerke zu seyn, in einzelnen Theilen mehr oder weniger Vortreffliches beurkunden: so muss es in der Natur ihrer Bildung liegen, dass sie das Hochste, welches nur durch sich selbst, und nicht in Stückwerken genossen werden will, verwerfen müssen.

Und somit habe ich das Problem, welches alle sinnige Menschen in Verwunderung gesetzt hat, dass nämlich die französische Nation, Trotz ihrer lebhaften Kunstliebe, an Mozart's und Shakspeare's Werken keinen Geschmack findet, dünkt mich, vollkommen gelöset. An diesen Werken lässt sich nichts mit dem Verstande bewundern, sondern sie wollen im Geiste und in der poetischen Wahrheit genossen werden.

Deshalb ist es ein unbilliges, grundloses Ansinnen an die Franzosen, wenn man von ihnen verlangt, dass sie für Mozart's Genie eine eben so hohe Verehrung haben sollen, als wir, und niemand, der den Geist dieser Nation begriffen hat, wird ihnen aus der Gleichgültigkeit gegen seine Werke ein Verbrechen machen können.

Sie selbst haben sich, wiewol mit Ungrund, der Abneigung gegen Mozart geschämt und sie mit wahrhafter Anstrengung zu überwinden gesucht. Deshalb ist Don Juan und die Zauberflöte von ihnen auf so mannichfaltige Art verarbeitet und nationalisirt worden: aber Trotz dem hat es ihnen nicht gelingen wollen, diesen Werken einen wahren Genuss abzugewinnen, und nur ihr Verstand, der nicht im Stande ist, Mozarts Genie die Achtung zu versagen, hat sie veranlasst, ihn nicht mit einer, dreist und ohne Hehl ausgesprochenen Verwerfung für den Mangel an Effekt büssen zu lassen.

Man wende mir nicht etwa ein, dass nur die Intriguen und Kabale der übrigen Komponisten dem Aufkommen der Mozartschen Opern in Paris widerstrebt hätten, u. dass ohne jene das Genie desselben in Frankreich eben so verehrt seyn würde, wie in Deutschland. Bey einem weniger vortrefflichen Komponisten hätte sich die Nation, durch die Eifersucht einiger weniger Wortführer, vielleicht tauschen lassen können, aber nicht bey dem vortrefflichsten Geiste, der bis jetzt in der musikalischen Welt aufgestanden ist.

Nein, wenn Mozart in Paris nicht gefallen hat, so sind keine Intriguen u. keine

Kabale daran Schuld, sondern er selbst, weil er gerade so ist, wie er ist, und nicht anders. Auch werden seine beyden vortrefflichsten Werke, in denen er sein geniales, romantisches Talent am vorzüglichsten dargethan hat, ich meyne die Zauberflöte und Don Juan, nie und zu keiner Zeit in Frankreich eine allgemeine Wirkung hervorbringen können, oder die Nation müsste ihre geistige Organisation eben so leicht abzulegen und zu verändern im Stande seyn, wie einen Gegenstand der Mode.

Ich erwarte den Einwurf nicht, dass, da Mozarts Instrumentalmusik in Frankreich geschätzt werde, man auch eben so gut an dessen Opern Geschmack finden könnte, und dass man auch sicher noch in der Folge Geschmack daran finden würde. Einmal nimmt keine ganze Nation, sondern nur der einzelne Musiker und sogenannte Liebhaber, an blossen Instrumental-Stücken Antheil, weil diese, ihrer Natur nach, wol einen grammatikalischen, aber keinen poetischen Charakter haben, und weil ihnen das Medium, wodurch allein die Musik zu unserm Geiste sprechen kann, der Text, natürlich mangelt. Zweytens habe ich an die gerühmte Schätzung der Mozartschen Instrumental-Stücke in Frankreich nie recht glauben und mich nie überreden können, dass der Beyfall einzelner Individuen als Ausspruch der ganzen Nation betrachtet werden müsse. Wenigstens ist es eine entschiedene Thatsache, dass bey den Franzosen Mozart, in Rücksicht der Instrumental-Musik, Haydn weit nachstehen muss, und letzter ein weit allgemeineres Interesse bey der Nation erregt hat.

Ich kann diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne desjenigen französischen Komponisten zu erwähnen, der der nationalste und reinste ist, welchen Frankreich je aufzuweisen gehabt hat. Ich meyne Gretry. Keiner hat sich von dem Einflusse der italienischen Musik und von den übrigen unnationellen Bestrebungen, in welche einige neuere französische Komponisten verfallen sind, stets so entfernt zu halten, und keiner die Sentimentalität, den Witz, den moralischen Endzweck, und überhaupt das Stückwerk der Leidenschaftlichkeit (nicht das Ganze der Leidenschaft) so streng ins Auge zu fassen und so sicher zu erreichen gewusst, wie er. Daher ist er auch der allgemeinste und beliebteste aller französischen Komponisten, und sein Beyfall ein Erzeugnis des Charakters der Nation, und keine Erscheinung der wandelbaren Mode, von welcher er wol hin u. wieder übersehen, aber nie unterdrückt werden kann.

Wenn übrigens Gretry in seinem Essai sur la musique mit der Liebe zu der italienischen Setzungsart, und dem Bestreben, sich diese zu eigen zu machen, sich selbst und das Publikum zu täuschen sucht, so ist das ein arges Verkennen seiner eignen Anlage, für welche sich die französische Nation sehr grossmüthig durch einen unbedingten Beyfall seiner Werke gerächt hat.

Doch kann ich nicht umhin, seinem Tableau parlant, demjenigen Werke, in welchem er sein Talent zur italienischen Setzungsart am vorzüglichsten hat darthun wollen, eine gewisse freye, unmanierirte Genialität zuzugestehen, und es, vom Standpunkte einer poetischen Ansicht aus, für sein bestes Werk anzuerkennen, so wie es in Frankreich für sein unbedeutendstes gehalten wird.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Kirchen- und Konzert-Musik in Leipzig. Neujahr bis Ostern.

Beschluss.

II. Gesang. Von den grössern Scenen und Arien, die Dem. Schneider vortrug, geben wir nur die an, die ihr vorzüglich gelangen; u. das waren: eine Scene mit Chor von dem jetzt in Italien sehr beliebten Federici, die zwar nur ganz nach der gewöhnlichen Weise italienischer Bravourscenen, aber in dieser recht gut, u. besonders für vortheilhaften Theatereffekt geschrieben ist — (Recit. Ah Padre mio — Arie: Sommo Dio —) Stegmanns Arie: Von allen Gütern, die ich schon verlohr — ein Stück, das mit obligaten Instrumenten u. Figuren zwar etwas überladen, aber mit Geist u. nicht gemeiner Kunst geschrieben ist, und vom Theater (schon wegen des hohen Standes der Sangerin,) noch mehr würken muss, als im Konzert; Winters Arie aus Ogus: Frà mille schiere — mit vier konzertirenden Blasinstrumenten, von welcher ganz dasselbe zu sagen wäre; u. Mozarts Meisterscene aus Così fan tutte: Ei parte — mit der Arie: Per pietà, ben mio — mit obligatem Waldhorn, welche man mit immer erneuetem Vergnügen überall hören wird.

Unter vielen mehrstimmigen Stücken, sämmtlich von Werth u. immer sehr gut gewählt, finden wir folgende am auszeichnenswerthesten: das grosse Duett mit herrlich ausgeführtem Recit.: Oh amico, o mio rossor — aus Armida von J. Haydn — ein wahres Duett, das Wort im höchsten Sinn genommen, (keine Arie für zwey Stimmen,) wie man diese schöne Gattung jetzt fast gar nicht mehr bearbeitet. Das reich u. im grossen Stil begleitete Recitativ ist voll trefflicher, neuer Gedanken u. des seelenvollesten Ausdrucks; das Duett, von gleichem Verdienst, u. mit tiefer Kunst, ohne im geringsten steif oder kalt zu seyn, meisterhaft verschlungen u. durchgeführt. Das Ganze ist übrigens — soll es nämlich nach der Absicht des Komponisten herauskommen — für Sänger u. Orchester sehr schwer, u. wurde, da man allen Fleiss auf das Einstudiren verwendet hatte, im Gesang, (von Dem. Schn. u. Hrn. Kürsten) wie in der Begleitung, sehr gut ausgeführt. — Weigls Quartett: M'arresto al primo sguardo — aus Principessa d'Amalfi, eine sehr angenehme, liebliche Musik, fand den verdienten Beyfall. Das treffliche, kunst- u. seelenvolle Sextett Mozarts: Riconosci in questo amplesso — aus Figaro; seine heitern, belebenden Hochzeitgesänge aus Così fan tutte, (Benedetti i doppi conjugi —) sein grosses Finale aus Clemenza di Tito; Winters meisterhafte Introduzione zu Sacrifizio interotto, Martins niedliches Terzett: Ti dissi i mali miei — und andere bekannte u. schon öfter gegebne Stücke, waren auch diesmal willkommen. Neu u. bisher ausser Dresden noch gar nicht bekannt, waren die beyden Finalen aus Naumanns letzter Oper: Aci e Galatea. Beyde sind ihres verdienstvollen Verf. werth, u. besonders ist das grössere: Le rose spargansi dell' ara avanti — ganz Naumann, wie er sich in der sogenannten Opera semi-seria zeigte: wo es Gelegenheit gab, wie z. B. hier im Quartett: Offro a te possente nume — ganz der liebliche, sanfte, zarte Sänger, u., wo dies galt, auch der gründliche, nachdrückliche, kräftige Harmoniker — wie hier im Chor: Qual portento! qual evento! —

Mit grossen, ernsten, nicht in Fragmente theilbaren Werken musste man, der gegenwärtigen Verhältnisse wegen, etwas sparsam seyn. Doch wollte man wenigstens den, vor einiger Zeit gefassten Gedanken, die berühmtesten der Bache, durch Aufführung einiger ihrer trefflichsten und zugleich ihre Charaktere als Künstler am genauesten bezeichnenden Werke, wieder in ein dankbares Andenken zurückzurufen — so wie, die löbliche Gewohnheit, jährlich wenigstens einige Orato-

zien aufzuführen, nicht fallen lassen. Da man vor einiger Zeit Sebastian Bachs grosse zweychörige Messe, dann von Philipp Emanuel Bach, ausser dem bekannten zweychörigen Heilig, das grosse Magnificat gegeben hatte — über welche Werke auch damals von uns ausführlich ist gesprochen worden: so wählte man nun zum Denkmal für Johann Christian Bach, (den Londner) sein, für König Georg III. geschriebenes, weit und breit ausgeführtes Gloria, in neun grossen Satzen. Es ist dies ohnstreitig sein grösstes Werk in dem reichen, brillanten und gefälligen Kirchenstil, der ihm so vollkommen zu Gebote stand, und wofür er von der Strenge des Vaters und der ältern Brüder — wie vormals die glanzenden venetianischen Koloristen von den ernsten römischen Zeichnern — als ausgeartet gescholten wurde. Das Werk, das sehr sorgfältig einstudirt war, erhielt allgemeinen Beyfall, und man fand es mit Recht — wie eben auch die Arbeiten jener Venetianer — so frisch und neu, als wär' es so eben erst verfasset. Der erste brillante, feurige Chor, (zum Theil im Schlusschor wiederholt,) das vortreffliche, ausdrucksvolle Adagio: Qui tollis peccata mundi — (mit zwey konzertirenden Violinen und einem Violoncell; die Singstimme ursprünglich für Mad. Mara geschrieben —) der Chor mit der sehr einfachen und popularen, aber durchaus anstandig und sehr solide gearbeiteten Fuge: Suscipe deprecationem nostram, (die sehr gut gesungen wurde,) und das kraftige Solo: Quoniam tu solus sanctus — für eine körnige, weit ausgreifende Basstimme gesetzt, und von Herrn Schmidt wacker vorgetragen: diese Satze zeichneten sich ganz besonders vortheilhaft aus. — Zu Oratorien hatte man gewählt, den Tod Jesu, nach Metastasio von Herklots, mit Naumanns Musik — worüber schon früher in diesen Blattern gesprochen worden ist; und: Jesus in Gethsemane, von einem Ungenannten gedichtet und von Anton Rosetti in Musik gesetzt. Ueber dieses, von R. zwar früher, als sein bekannter Tod Jesu, geschriebenes, aber noch fast gar nicht ins Publikum gebrachtes Werk werden wir bey anderer Gelegenheit sprechen, da der Werth mehrerer Stücke darin, eine genauere Auseinandersetzung verlangt, und dieser Aufsatz ohnehin schon zu lang geworden ist. Aus gleichem Grunde übergehen wir die interessanten Konzerte während der, diesmal nur sogenannten Ostermesse.

Kurze Notizen aus Briefen.

Cherubini hat, seit seiner Zurückkunft nach Paris, in Gesellschaft mehrerer treuer u. hochachtungswürdiger Lehrer, dem Eifer der Zoglinge des Conservatoire nicht nur einen neuen Schwung, sondern auch eine besondere, auf das Ernste, Grosse u. Strenge gerichtete Wendung gegeben. Besonders hält er bey den Uebungen im Gesange, (so weit er da reichen kann,) über der sorgsamen Annäherung der Zoglinge zu diesem Ziel — gewiss, sie erhalten damit zugleich die sicherste Bildung des Geschmacks u. der Fähigkeiten auch für den freyern u. popularen Gesang. Auch in die so sehr beliebten öffentlichen Uebungen u. Konzerte der Eleven, u. in ihre mit Recht berühmte Instrumentalmusik bringen diese hochachtungswürdigen Männer mehr Ernst und Strenge, mehr Vielseitigkeit u. Unparteylichkeit, als bisher denn doch dort noch herrschend war. Nach mehrern, niemals vom Publikum begünstigten, frühern Versuchen, z. B. die Mozartschen Sinfonieen bekannter zu machen u. ihnen den verdienten Eingang zu verschaffen, versuchen sie dies doch immer wieder, u. es fangt nun an, ihnen zu glücken — besonders auch, da die jungen Musiker diese Sinfonieen, nachdem sie

sie mit den Lehrern einstudirt haben, ganz vortrefflich ausführen. Vor einigen Wochen versuchte man es nun auch mit Beethovens Sinfonieen, u. gab die erste meisterhaft. Da diese sehr lebhaft u. meistens leicht verständlich ist, auch manches angenehm-launige hat, so liess sich der Beyfall voraussehen: aber doch ein so ausgezeichneter nicht! Von Moz. Sinf. aus Cdur, mit dem Rondo zum Finale, waren die Zuhörer so begeistert, dass sie bey Beendigung des ersten Allegro, die Wiederholung desselben laut erbaten; u. so wurde dieser Satz auch wirklich wieder angefangen u. nochmals mit lautem Beyfall durchgespielt, nach einigen Wochen aber die ganze Sinf. mit neuem, eben so ungetheilten Beyfall wiederholt. Jetzt erwartet man nächstens, ausser mehrern Mozartschen, No. 2. der Sinfonieen von Beethoven, mit welcher man aber etwas schwereres Spiel haben wird, da sie, bey schwierigerm harmonischen Antheil, so beträchtlich länger ist, als man es hier noch gewohnt werden kann. „Indess, was thut bey uns ein einmal aufgeregter Enthusiasmus nicht! Wir applaudiren, ist dieser noch nicht verraucht, um uns kein Dementi zu geben; die Herren thun, als wüssten sie das nicht, geben das Stück oefter — nun geht's ein, und das Vorurtheil erzeugt so ein wohlbegründetes Urtheil!" —

In Wien gefallen Beethovens neueste, schwere, aber gediegene Quartetten immer mehr; die Liebhaber hoffen sie bald gestochen zu sehen. Auch den besten, neuesten Eberlschen Kompositionen sieht man mit Wohlgefallen entgegen. Wahrscheinlich kommen sie hier (in Wien) heraus, wo besonders sich das Kunst- und Industriecomptoir um Herausgabe grosser, weitläuftiger Werke sehr verdient macht. —

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons concertants, comp. par J. Krommer. Oeuvr. 54. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Krommers Instrumentalmusik, obgleich sich an ihr weiter hohe Genialität, noch eigentlich tiefe Kunst entdecken lässt, wird doch immer, und mit Recht, ein ausgebreitetes und achtbares Publikum finden, da sie mit Lebhaftigkeit, Kunsterfahrung, und ganz besonders mit Kenntnis und steter Berücksichtigung der Vortheile der Instrumente, so wie der Vortheile des Spielers selbst, geschrieben ist. Alles dies findet sich auch in diesen Duetten, und so kann man ihnen auch sichern Beyfall vorherverkündigen. Dilettanten, die, wenn sie auch noch nicht an Virtuosen reichen, doch schon ziemlich sichere und fertige Spieler sind, und die sich nun üben oder gefällig unterhalten wollen — diese werden hier ihre Rechnung recht gut finden.

La Chasse pour le Pianoforte par J. L. Dussek. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, worin man aber doch die Lebhaftigkeit u. das Feuer dieses beliebten Komponisten durchblicken sieht. Sie ist zugleich, der Exekution nach, das Leichteste, was Ref. seit mehrern Jahren von Dusseck vorgekommen ist. Der Stich ist schön.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. **No. 33.** 1807.

Anmerkungen zu dem in No. 24. d. m. Zeit. befindlichen Aufsatze des Hrn. Sievers, über die Metrik der französischen Sprache.

Hrn. S. Aufsatz war mir um so willkommener, weil er eine Materie betraf, die mich längst interessirte, und über die ich mir bisher nur durch Beyspiele aus den Werken französischer Komponisten Belehrung zu verschaffen gesucht hatte, da es mir an Gelegenheit fehlte, einen gründlich unterrichteten Franzosen selbst darüber zu hören.

Zu den dort aufgestellten Behauptungen aber scheinen mir folgende Bemerkungen einige Rücksicht zu verdienen.

1) Hr. S. irret sich, wenn er glaubt, eine neue Entdeckung vorzutragen. Dass die französische Sprache keine Länge und Kürze der Sylben kenne, wussten Unzählige — und auch unter den Komponisten z. B. der verewigte Naumann, sehr wohl; wie aus dessen Biographie zu ersehen ist. —

2) Es sollte wenigstens erwähnt seyn, dass in der französischen Gesangmusik durchgehends die Reimsylben der Verse in den ersten Taktheil gebracht werden: eine Gewohnheit, welche die deutschen Komponisten nicht beobachten. — So hatte z. B. Cherubini in der bekannten Polonaise in Lodoiska, statt:

auf keinen Fall schreiben können:

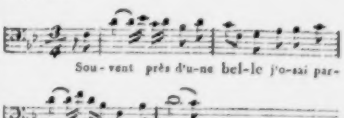

3) Es scheint mir auch ausser Zweifel, dass es im Französischen, wie im Italienischen, Worte giebt, welche einen gewissen Accent in der Aussprache haben, den sie in der Stellung im Verse scheinbar verlieren, der aber vom Komponisten in Acht genommen und wiedergegeben werden muss. Dahin gehört z. B. das Wort marchóus, was wol nie ein Komponist márchous accentuiren wird, und mehrere ähnliche *).

*) Die Bemerkung ist vollkommen gegründet; und mit dieser fester stehenden Accentuation vertheidigen sich auch gebildete Franzosen, wenn man ihnen nur das Zählen, nicht das Messen der Sylben zuge-

4) Endlich muss ich gestehen, dass ich die letzte Regel des Hrn. S. „Sämmtliche Endvokale machen mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe aus. Jedoch werden die stummen e als eine Sylbe betrachtet, und erhalten eine Note“ — gar nicht verstehe. — Dass die Endvokale mit dem folgenden einsylbigen Worte (warum denn nicht überhaupt mit der Anfangssylbe des folgenden Wortes?) Eine Sylbe ausmachen, ist doch nur alsdann möglich, wenn diese auch mit einem Vokale anfangen; (denn nimmermehr kann doch in dem Verse:

Bon, bon, les voilà, qu'ils y viennent!

das là mit qu'ils eine Sylbe ausmachen sollen;) aber grade das Zusammenstossen zweyer Vokale vermeiden bekanntlich die französischen Dichter, so wie die Deutschen. — Und dass gar das stumme e, der einzige Vokal, dem es erlaubt ist, vor einem andern zu stehen, als eine Sylbe betrachtet werden, und eine Note bekommen soll — das möchte Hrn. S. wol Niemand einraumen. — Dies geschieht, so viel mir bekannt ist, nur am Ende des Verses; und in der Mitte nur dann, wenn eine Pause darauf folgt, wie z. B. in der Lodoiska:

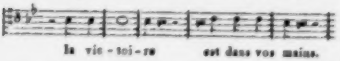

Nachrichten.

Prag, d. 16ten April. Die gewöhnliche Akademie zum Besten der Wittwen und Waisen unserer Tonkünstler veranlasst mich, zu dem, was ich schon vor einigen Monaten über dies Institut und seine Verwaltung sagte, noch einiges hinzuzusetzen. Es verdankt eigentlich sein Daseyn einem braven, pensionirten Oekonomie - Beamten; sein Zweck ist trefflich, aber seine Mittel sind im Verhältnis zu dem, was es leisten soll, noch viel zu gering, und viele fürchten, es möge, wenn man ihm nicht auf neuen Wegen aufhilft, wieder untergehen, ehe man sich seiner guten Wirkungen erfreuen gekonnt. Die zwey jährlichen Konzerte, (am Christ- und Oster-Tage,) geben, ohngeachtet das Theater immer sehr angefüllt ist, einen zu kleinen Ertrag, um allen denen beträchtlich zu nützen, die sich davon Hülfe versprechen dürfen. Man rieth den Vorstehern, wohlhabende Dilettanten, wol auch die Landkantoren, in das Interesse zu ziehen; sie verwarfen den Rath, und begnügten sich, eine Art von Ehrenmitgliedern zu ernennen, ohne andere Rücksicht, als dass sie jährliche sechs Gulden beytrügen, wofür ihnen ein gesperrter Sitz in den Konzerten zu Theil ward. Dass die Anstalt, die so den Erwartungen der Menschenfreunde bis-

Univ. Bibl. München

steht. Allgemeine, ganz sichere Regeln möchten sich aber dem Komponisten hier um so weniger geben lassen, da die ganze Sache, selbst bey den französischen Musikern, nur noch auf einem gewissen dunklen Gefühle zu beruhen scheint, das bey ihnen fein genug ist, um nicht leicht dagegen zu fehlen, aber noch viel zu wenig auf Grundsätze zurückgeführt, als dass sie bestimmte Rechenschaft darüber geben könnten. Einige gelehrte Grammatiker dieser Nation haben diesen Gegenstand ebenfalls bemerkt und berührt, auch wol behauptet, es liege da eine Metrik verborgen, so vollständig und sicher, wie die griechische, oder, der Behauptung nach, die deutsche — — Noch ist es uns aber nicht gelungen, einen französischen Gelehrten zu finden, der sich selbst hier so klar, und zugleich in der Musik so gut unterrichtet wäre, um darüber etwas Genügendes vorzutragen. Paris besitzt jetzt einen Mann, der in sich den Künstler und Gelehrten (besonders auch den gründlichen Sprachforscher) in sehr seltnem Grade vereinigt; er würde wahrscheinlich, wie keiner, eben über diesen Gegenstand sprechen können. Mehul ist dieser Mann! —

d. Redakt.

her nicht genügte, die Kunstfreunde ebenfalls schwerlich befriedigen konnte, habe ich neulich weiter aus einander gesetzt; und nicht ohne Beschamung setze ich hinzu: es sind die Faktionen der Kunstverwandten, die diesen letzten Mangel herbeyführen. — In Hinsicht auf Protektoren war die Gesellschaft sehr glücklich. Drey der geehrtesten Grossen des Reichs: die Grafen von Spork, Clam Gallas der ältere, und Schlick — folgten auf einander, wurden aber auch alle drey schnell vom Tode dahingerafft, ehe sie das eigentliche Wohl der Gesellschaft fester gründen konnten. Nachdem man, als der letztere verstorben war, das Protektorat dem würdigen, verehrten, jüngern Grafen Clam, wiewol vergebens, angetragen hatte, übernahm es Graf Friedrich von Nostiz und Rhinek, ein Mann, der sich schon in seiner Jugend als einen Freund der Kunst überhaupt, und der Tonkunst insbesondere, bewies. Von ihm lässt sich nun mit Vertrauen erwarten, es werde künftig mehr u. Zweckmassigeres für die Anstalt geschehen; und eben darum fahre ich fort, wenigstens noch einen meiner Gedanken, den ich für eben so nützlich, als leichtausführbar halte, hier niederzulegen.

Die Gesellschaft gab bisher fast ohne Ausnahme nur — theils Bruchstücke, theils grössere Werke, die schon allgemein bekannt waren. Wäre es nicht weit rathlicher, vaterländische Tonsetzer aufzufordern, durch bedeutende, eigene, noch unbekannte Werke diesen Konzerten neuen Reiz, und zugleich eine Art von vaterländischem Interesse zu geben — welches beydes, ausser offenbaren Vortheilen für den Moment, zugleich eine lebhaftere Theilnahme, eine festere Existenz, und der heimischen Kunst selbst einen neuen Schwung geben würde?

Diesmal hatte eine pomphafte Ankündigung schon mehrere Tage vor der Aufführung bekannt gemacht, man werde Haydns Meisterwerk, die Schöpfung, mit nie gehörter Kraft und Fülle ausführen. Die Erwartung war hoch gespannt. Wirklich bestand auch das Orchester aus 160 Personen — eine Anzahl, von welcher man sich allerdings eine ausserordentliche Wirkung versprechen konnte; und gleichwol machten gerade die Stellen, von welchen man bey solcher Besetzung am meisten erwartete, das wenigste Glück, und ohne dass man dem Orchester bedeutende Vorwürfe machen konnte. War es die zu hoch gespannte u. zu bestimmt gerichtete Erwartung? ist es diese Gattung des musikalischen Stils selbst, die freylich wegen vieler Details für eine kolossale Besetzung weniger geeignet ist, als z. B. Handelsche Musik? Wahrscheinlich trug beydes bey; wol aber auch beym Orchester der Mangel — nicht an Fertigkeit und Präcision, doch an Energie und Liebe. Eigentliche Fehler liessen sich jedoch nur die Singer zu Schulden kommen, und einer der unangenehmsten war das Vergreifen fast aller begleiteten und unbegleiteten Recitative, die man, um sie mit Würde vorzutragen, steif, und zum Theil steif bis zum Lächerlichen, vortrug, so dass es an den Pater Lektor in einem Kapuzinerkonvent erinnerte.

Hr. Haser (Raphael) sang diesen Abend sehr rein und richtig; aber seine Stimme dringt in einem grossen Gebaude und bey starkbesetztem Orchester zu wenig durch: so ging denn manches verlohren. Im Ganzen verdient aber dieser junge Mann, der so anspruchslos hinwandelt und sich immer mehr zu vervollkommnen strebt, vielen Beyfall. Mad. Caravoglia-Sandrini (Gabriel) verlohr durch die Anstrengung, in einer ihr fremden Sprache zu singen, an Festigkeit der Stimme und an Präcision. Man konnte auch hier beobachten, wie viel leichter es sey, eine, wenn auch noch so grosse, sogenannte italienische Bravourarie, in allen Arten

und Unarten dieser Gattung, glänzend vorzutragen, als eine solide, harmoniereiche, deutsche Arie, in ihrer edlen Simplicität, wie sie aus dem Gemüth des Künstlers entsprang, wiederzugeben. Hr. Gausbocher *), aus Wien, (Urjel) ist einer jener nichtssagenden Baritons, die in Noth auch Tenor singen, mit einem Vortrag ohne Charakter, matt und unkundig. Er soll aber ein sehr braver Ripienist seyn. Als Eva trat, nicht ohne Furcht, eine Dilettantin, Fräulein Vignet, zum erstenmal vor das Publikum. Ihre anmuthige Stimme verlohr sich nur in dem weiten Hause zu sehr; ihre Art zu singen ist anziehend und nicht ganz gewöhnlich; sie liebt, zuweilen nach italienischer Weise zu verzieren. In einigen Tonarten bleibt ihre Intonation in der Höhe nicht rein, und auch ihre Aussprache ist noch nicht die beste. Sie verdient aber vielen Dank vom Prager Publikum, dass sie unter so zahlreichen Dilettantinnen, die Einzige war, die den Muth bewies, das laute Urtheil der Kritikaster nicht zu scheuen, und dagegen den stillen Beyfall der Kunstfreunde, die auf Vollkommenheit bey einer Liebhaberin nicht Anspruch machen, auf eine sehr anständige Weise zu verdienen. Folgten ihr Andere: Prag würde sich in kurzem guter vaterländischer Sängerinnen erfreuen. — Hr. Strohbach (Adam) trägt komische Arien wahrhaft vortrefflich vor, ist aber ein sehr unglücklicher Adam. Vielleicht sehen wir ihn bald auf einer deutschen Opernbühne, wo er zuverlässig viel Glück machen wird.

Zum Schluss nur noch die Frage: Warum giebt man uns denn Haydns zweytes grosses Werk dieser Gattung, seine Jahreszeiten, nicht einmal zu hören? Liebt man es hier nicht vorzüglich, so kann das nur darum seyn, weil man es zu wenig kennet, oder von falscher Seite ansieht: nun, desto verdienstlicher wäre eine öffentliche, gute Aufführung! — —

Die königl. Bayerschen Kapellisten, die Hrn. Metzger und Legrand, gaben d. 9ten April Konzert. Beyde sind sehr schätzbare Virtuosen, wenn sie auch nicht gerade unter die grössesten gehören. Hr. M. blies ein Flötenkonzert in D dur von Danzi, das ziemlich gedehnt und schleppend ist, auch vieles von glänzender Gemeinheit hat. Hrn. M.s Ton ist stark, rund und kraftvoll, u. sein Allegro glänzend; dem Adagio fehlt es bisweilen an Zartheit. In der Doppelzunge besitzt er grosse Fertigkeit, und besonders hat man lange Triolen-Passagen von wenig Flötenspielern so vorzüglich vorgetragen gehört. Da er sich aber der gewöhnlichen Flöte mit einer einzigen Klappe bedient, so wird sein Spiel, wenn mehrere chromatische Gänge auf einander folgen, öfters etwas schwankend, und man ist gezwungen, auch nach diesem Beyspiel, die Wohlthätigkeit der Klappenflöten von neuem anzuerkennen. Hr. Legrand spielte ein Violoncellkonzert, ebenfalls von Danzi, und von unverkennbarer Familienähnlichkeit mit jenem. Er zeigte zwar keine ausserordentliche Gewalt im Ueberwinden von Schwierigkeiten, im Erzeugen eines ungewöhnlich kräftigen Tons etc. aber sein Spiel ist rein und nett, und sein Ausdruck richtig und angenehm, nur zuweilen etwas schwächlich und furchtsam. Ein Trio, für Flote, Violoncell und Pianoforte, von Cannabich, beschloss. Das Werkchen gehört gewiss unter die bessern in dieser Gattung, und da es nun auch von jenen Virtuosen und Hrn. Wittasek sehr brav vorgetragen wurde, gewährte es eine angenehme Unterhaltung.

*) So lesen wir wenigstens den Namen.

Berlin, d. 29sten April. Den 12ten dieses gaben Mad. Lanz, hiesige Theatersängerin, und der Kammermus., Hr. Gürlich, im Saale des königl. Opernhauses, Haydns Jahrszeiten. Die Solopartieen übernahmen Mad. Müller, und die Hrn. Ambrosch, Eunike, Franz und Gern, so wie die hiesigen Mitglieder der Kapelle und mehrere Dilettanten das Accompagnement. Aber auch bey dieser Aufführung bewahrte sich der Vorzug der Schöpfung, in Absicht der Wirkung — wenigstens auf das hiesige Publikum.

Den 16ten wurden im Theater zum Benefiz für Hrn. Gern, ausser dem Strandrecht von Kotzebue, zwey nach dem Franz. bearbeitete Singspiele mit vielem Beyfall gegeben. Das erste war: Das Singspiel an den Fenstern, komisches Singspiel in einem Akt, nach dem Französ. von Treitschke, mit Musik von Nicolo. Der lustige Inhalt ist schon von Ihrem Pariser Korresp. mitgetheilt worden; ich führe Ihnen daher nur an, dass Hr. Gern den Hermann Mayenthal, Dem. Schick Sophie, Hr. Labes den Papierfabrikanten Gründling, Hr. Eunike den Offizier Seeberg und Hr. Ambrosch dessen Bedienten Joseph sehr brav gaben. Besonders gefielen Sophiens Romanze: O du nach dem sich alle Wünsche lenken etc. und Gründlings Arie: Was Anno 80 Mode war etc. Das andere war: Zwey Worte, oder die Herberge im Walde — Singspiel in einem Akt, nach dem Franz. von Herklots, mit Musik von d'Alleyrac. Auch hier ist der Inhalt schon bekannt. Hr. Eunike gab den Offizier Valbeau, Hr. Weizmann dessen Kammerdiener Franz, Mad. Schick die Wirthin, und Mad. Bethman die Rosette. Besonders zeichnete sich die letztere durch ihr seelenvolles Spiel, da sie nur zwey Worte (Mitternacht, Lebenslang) spricht, so sehr aus, dass sie allein das artige Stück halten würde, wenn sie auch weniger von den Mitspielenden und der sehr angenehmen Musik unterstützt würde. Valbeaus Rondo: Ein holdes Kind verehren etc. sein Lied: Bey Vorsicht, Muth und guter Sache etc. und die Arie: Was soll ich thun etc. gefielen allgemein.

Den 22sten ward im Theater, wo der jährliche, zu dieser Zeit gefeyerte Busstag, keine dramatische Vorstellung erlaubte, vom Kapellm. Weber ein Concert spirituel gegeben. Den ersten Theil füllte, wie gewöhnlich, Mozarts Requiem, von Glucks Ouverture zur Alceste eröffnet. Der zweyte Theil gab Webers Ouverture zum Regulus, ein von Hrn. Westenholz komponirtes und geblasenes Oboekonzert, das Quintett aus Hassens Oratorium: Die Pilgrimme auf Golgatha; ein Flötenkonzert, geblasen von Hrn. Schröck, und endlich Händels Halleluja, aus dem Messias, das, so wie das Requiem, von den Theater-Sängern und Sängerinnen lobenswürdig exekutirt wurde.

Den 25sten endlich ward auch auf dem Theater ein neues pantomimisches Ballet von dem Balletmeister Lauchery gegeben: Gilblas in der Rauberhöle, oder das wiedervereinigte Ehepaar, mit sehr gefälliger Musik vom Kapellm. Winter.

Recension.

Instructive Variationen für's Pianoforte über $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, *und c, h, a, g, f, um sich mit der Eintheilung der Noten, mit den Pausen, Abbreviaturen und Spielmanieren auf eine leicht fassliche Art bekannt zu machen, von A. André.* Deutsch u. Französisch. Op. 51. Offenbach a. M. bey Joh. André. 19 Seiten in Folio. (Preis, 1 Fl. 30 Xr.)

Der überzeugendste Beweis von der ungleich bessern Methode unsrer jetzigen Kla-

viermeister im Unterrichte, sind die ausserordentlichen Fortschritte ihrer jungen Lehrlinge. Indessen stehen uns auch gegenwärtig Hülfsmittel zu Gebote, wovon sich unsere Vorfahren gar nichts ahnen lassen konnten. Hierzu gehören, ausser den so sehr vervollkommneten und so reizend ertönenden Instrumenten, die von den ersten Meistern dieses Instruments sorgfältig gesammelten und bekannt gemachten Resultate ihrer Erfahrungen beym Unterrichte. Wir brauchen uns hierbey nur an — Eman. Bachs Wahre Art das Klavier zu spielen, an Löhlei's, durch mehrere wackere Manner viel verbesserte Klavierschule, an Türks, Clementi's, Pleyels und die Pariser Klavierschulen zu erinnern; Werke, deren Besitz den Lehrer gewiss in keinem zweifelhaften oder schwierigen Vorfalle ohne Auskunft lassen. Rechnen wir nun hierzu noch die Menge von progressiven Sonatinen, Variationen und andern, von erfahrnen Meistern einzig für diesen Zweck geschriebnen Stücke, unter welchen sich die Clementischen sechs Sonatinen (Offenbach, Op. 38.) durch ihren leichten, gefälligen und heitern Ton so sehr auszeichnen; so scheint uns in diesem Fache kaum noch ein Wunsch übrig zu bleiben. Da aber alle diese Werke nur den Klavierunterricht im Allgemeinen bezwecken: so sind mehrere Kunstlehrer nach der Zeit noch weiter ins Detail gegangen, indem sie ein jedes der zum Klavierspielen gehörigen drey Haupterfordernisse, die Finger, die Empfindungen und die Augen, besonders auszubilden gesucht haben. So scheint sich Hering, in seinen instructiven Variationen der Finger ganz besonders angenommen zu haben, um den Anfänger an ihre richtige Wahl und Anwendung, u. jeden Finger zu gleicher Behendigkeit und Biegsamkeit zu gewöhnen. Auch Schicht hat eine systematische Fingersetzung in Pleyels Klavierschule eingerückt, die mit vieler Kenntnis und sorgsamen Fleiss bearbeitet ist. Hr. Türk aber hat in seinen kleinen charakteristischen Klavierstücken besondere Rücksicht auf die Bildung der Empfindungen genommen; um den Anfänger anzuführen, wie er in die, den Klavierstücken zu Grunde liegenden Empfindungen eingehen und in seinen Vortrag auch Ausdruck und Leben bringen könne.

Hr. André endlich hat das mühsame Geschäft übernommen, vornämlich die Augen im Notenlesen zu üben, indem er hier, in einer Reihe von 30 Variationen, fast alle möglichen Arten von Eintheilungen der Bass- und Diskantnoten gegen einander, alle gebräuchlichen Abbreviaturen, und endlich die Spielmanieren, gesammelt, und den Klaviermeistern zur Erleichterung, ihren Lehrlingen aber zu näherer Bekanntschaft und Uebung, nach der Folge vom Leichtern zum Schwerern, vorgelegt hat. Um die Aufmerksamkeit des Schülers beym Notenlesen nicht durch schwierige Fingersetzungen zu theilen, gebraucht der Verf. für die rechte Hand blos die fünf Tasten: c, d, e, f, g, mit den auf sie fallenden fünf Fingern, ohne die Hand verrücken zu dürfen, und so für die linke Hand blos die Tasten: c, h, a, g, f. Solcher doppelte Zwang, solche beständigen mechanischen Rücksichten beym Entwurfe dieses Werks, dürften wol den Verf. von der Anforderung an ästhetische Schönheiten freysprechen, und dennoch ist es ihm gelungen, mehrern seiner Variationen einen gefälligen Anstrich zu geben. Durch diesen darauf verwandten Fleiss, macht er sich allerdings um Lehrer und Lehrlinge von neuem verdient. Vielleicht aber hat eben dieses Streben nach Vollständigkeit, diese Sorgfalt, den Lehrling in keinem Falle unvorbereitet zu lassen, die Gelegenheit zu Rückungen, Unterbrechungen

und Syncopationen gegeben, wie sie hier in der 15ten und 17ten Variation stehen geblieben sind, sonst aber schwerlich noch in einem Klavierstücke gefunden werden möchten.

Von der 22sten Variation an, kommen die verschiedenen Zeichen der Spielmanieren, nebst ihrer Ausführung in Noten, vor. Der Verf. macht hierbey auf die verschiedenen Geltungen der Vorschläge aufmerksam. Sonderbar, nachdem Eman. Bach schon vor funfzig Jahren die Lehre von den Vorschlägen so deutlich auseinander gesetzt hat, dass man noch immer nicht einig darüber werden kann! Bach versteht nämlich unter Vorschlägen, die kleine Note, welche mit dem Eintritte der ihr folgenden Hauptnote angegeben wird; und theilt sie ein, in bewegliche, welche von einer zweytheiligen Hauptnote die Hälfte, und von einer dreytheiligen, zwey Drittel Zeit oder Geltung annehmen, auch nach dieser ihrer Geltung geschrieben werden; ferner in unbewegliche Vorschläge, welche ohne Geltung, als blosse Anstösse vor der Hauptnote ausgeführt, und in jedem Falle mit einer kleinen Sechzehntheilsnote angezeigt werden. Im südlichen Deutschlande scheint man von jeher wenigen oder gar keinen Gebrauch von diesen durch kleine Noten bezeichneten Vorschlägen gemacht zu haben; indem man sie, gleich allen übrigen Tönen, durch grosse Noten anzeigt und ausdrückt. Welche von diesen Schreibarten die orthographisch richtigere seyn möchte, soll hier nicht ausgeführt werden. So hat man auch daselbst Bachs so bequemes Zeichen des Doppelschlags ungenützt gelassen und verliert lieber durch drey vorgeschriebene kleine Noten, Zeit, Raum, und selbst Deutlichkeit für den Leser. Ueberdies verwechselt man auch gewöhnlich das Zeichen des Pralltrillers mit dem Mordent. Beyde bestehen aus drey gleich geschwinden Noten. Der Pralltriller wechselt aber mit der obern nächsten Note, und hat zum Zeichen den deutsch-geschriebenen Buchstaben tr, der Mordent hingegen wechselt mit der untern nächsten Note, und hat das nämliche nur durchstrichene + zum Zeichen. Das hat nicht nur Bach, sondern auch Rameau schon vor hundert Jahren erklärt und bekannt gemacht.

Endlich sind hier auch die gebräuchlichen Abbreviaturen, sehr willkommen für den Anfänger, beygebracht. Unter diesen scheint aber die, s. Var. 26, mit zwey punktirten Sechzehntheilen, wegen ihrer Unbestimmtheit und Zweydeutigkeit, zum allgemeinen Gebrauche nicht geeignet zu seyn; wiewol sie zum Privatgebrauche, in geschriebnen Partituren, nicht zu verwerfen ist.

Es macht übrigens der Thätigkeit und Kunstliebe des Verf. allerdings Ehre, dass er, bey seinen fleissigen Unterhaltungen mit der Komposition, nicht nur geübte praktische Künstler im Kontrapunkte unterrichtet, sondern sich, wie er durch die Ausarbeitung dieses Werks bewiesen hat, auch zur Bildung der Anfänger im Klavierspielen und zur Beförderung ihrer Fortschritte, herabstimmt. Er scheint jetzt dem Pfade seines fleissigen Vaters zu folgen, und das vielleicht mit um so rüstigern Schritten, je vertrauter er sich schon als Jüngling mit der tiefern Wissenschaft der Harmonie gemacht hat.

Kurze Anzeigen.

1) *Trois Sonates pour l. Pianoforte av. accomp. de Violon, ded. à M. Pleyel, comp. par Charles Dumoncheau. Oeuvr. 33.*

2) *Trois Sonates p. l. Pianof. av. acc. de Violon, ded. à son ami Joseph Wölfl, par*

Charles Dumoncheau. Ouvr. 24. (Jedes Heft 9 Francs, beyde in Pleyels Verlag, in Paris.)

Dumoncheau gilt jetzt für einen der stärksten — wenigstens der brillantesten Klavierspieler in Paris, und ist auch ein sehr beliebter Lehrer im Klavierspiel. Als Komponisten lernt ihn Rec. hier zuerst kennen, und hat Achtung für ihn. Wenn die Leser sich erinnern wollen, was er zu anderer Zeit Passagen-Sonaten genannt und wie er diesen Terminus bestimmt hat — der, mag er auch wunderlich klingen, doch gewiss leicht verständlich und kurz bezeichnet, was er bezeichnen soll, und was sonst nicht ohne Weitläuftigkeit beschrieben würde — so sind ihnen diese Sonaten bald kenntlich gemacht, indem man sagt: sie sind recht eigentliche Passagen-Sonaten, mit Kopf, mit Feuer, mit guter Kunsterfahrung, und sehr zum Vortheil des Spielers geschrieben. Von No. 1. sind 2 u. 3. ziemlich brillant, und doch nicht schwer zu exekutiren; (für die Violin sind sie weniger vortheilhaft, u. auch noch weniger schwierig: doch ist auch diese Stimme immer obligat und mit Verstand geschrieben;) überdies ist der Stil reiner, als man jetzt bey Franzosen, kaum ihre ersten Meister abgerechnet, gewohnt ist; u. tragen Klavierspieler rasch, präcis und rund vor, so ist der Effekt gewiss belebend und angenehm. Die erste Sonate fällt aber gegen diese zwey in jedem Betracht sehr ab; und was in No. 1. diese erste Sonate gegen die andern ist, das ist in No. 2. die dritte gegen die erste und zweyte. Diese und jene ist untergesteckt und ihres Platzes nicht werth, obschon beyde unter kleinern, gleichgültigern Unterhaltungsstücken nicht gerade zu verwerfen seyn würden. Dass der Verf., wenn er nur selbst will, seinen eigenen Weg gehen und sich auch in der Erfindung (nicht blos in der Anordnung und Ausbildung) originell zeigen kann, beweisen einzelne Sätze, z. B. das Andante der zweyten Sonate von No. 1., zum Theil das erste Allegro der dritten Sonate derselben Nummer etc. und es wäre sehr zu wünschen, er machte sich frey von allem Vorurtheil zu Gunsten dieses oder jenes andern Komponisten und zum Nachtheil seines eigenen Geistes — ja man wünscht dies um so mehr, da er, wo er auch sich eigenthümlich zeigt, dies nicht auf so gesuchte, forcirte Weise wird, wie seine jetzigen Landsleute fast sämmtlich, sondern so, dass man siehet, es gehet wirklich aus seinem Gemüth, (nicht blos aus dem Kopfe), ungezwungen hervor. Sollte D. noch ein junger Mann seyn, so dürfte man von ihm viel wahrhaft vorzügliches mit aller Wahrscheinlichkeit erwarten.

Beyde starke, und, nach Verhältnis, nicht zu theuere Werke sind sehr schön gestochen.

Nachricht.

Der Musikus und Instrumenten-Macher, Hr. Ludwig Schmidt in Braunschweig, verfertigt Geigen, die durchaus mit den gewöhnlichen Mess- und Fabrik-Instrumenten in keinem Vergleiche stehen. Ihr Ton gleicht demjenigen, einer schon vollkommen ausgespielten Geige, und hat nichts von dem hölzernen Klange, welcher neuen Bogen-Instrumenten gewöhnlich eigen zu seyn pflegt. Es ist mir begegnet, dass ich eine seiner Geigen viermal höher geschätzt habe, als wofür er sie mir abzulassen bereit war. Da er nun nicht allein ein sehr geschickter, sondern auch billiger, Mann ist, so würden Instrumenten-Handler sehr vortheilhafte Geschäfte mit ihm zu machen im Stande seyn. Auch reparirt er alle Arten von Bogeninstrumenten.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 19ten May. Nº. 34. 1807.

Die harmonische Grotte.

Brief an einen Freund.

— — Und hätte ich während meiner ganzen Reise Ihrer nicht gedacht, so wär' es gestern geschehen; und dass es eben gestern geschehen, und zwar immerfort, und so, dass ich alles, was ich sahe und genoss, in Ihrer Gesellschaft empfing — darauf setze ich 'was, und Sie sollen auch 'was drauf setzen, denn ich habe gestern mich mit dem Allerwunderbarsten, habe mich mit etwas beschäftiget, was in der ganzen weiten Welt seines Gleichen nicht hat. . . Sie unterbrechen mich, und glauben, ich scherze? Wahrlich nicht! meine Stimmung ist vielmehr noch immer feyerlich, und was ich gestern gesehen, und, wenigstens in Beziehung auf Musik, genauer beobachtet habe, als noch irgend ein Reisender vor mir — das darf mit vollkommnem Grunde so genannt werden, wie ich es genannt habe. Ich war nämlich auf Staffa. Ich kann hier die Beschreibungen, die man von diesem Zauberort hat, nicht zur Hand bekommen, um sie Ihnen anzuführen, wo sie dasselbe enthalten, was auch ich bemerkt habe; und darum gebe ich Ihnen lieber alles, was ich noch ganz bestimmt im Gedächtnis habe; u. wovon ich glaube, dass es Sie, den Musikfreund, vorzüglich interessiren mag.

Die Insel Staffa ist, unter mehrern ähnlichen Felsenmassen westlich von Schottland, bey weitem die grösste; hat aber doch kaum zwey englische Meilen im Umkreise. Es wohnen jetzt nicht mehr als funfzehn Menschen darauf — armes Volk, das meistens vom Fischfange lebt. An Anbau des Bodens ist nur auf wenigen kleinen Flecken zu denken, denn die ganze Insel müssen Sie sich denken als einen einzigen, schroffen, überall fast senkrecht abgeschnittenen Basaltfels, der hin und wieder hundert Fuss und noch höher über das Meer herausragt. Ausser den kleinen Stückchen urbar gemachten Landes, wo die dürftigen Einwohner ihre Kartoffeln bauen und etwas Weide haben, ist die Oberfläche nur mit Moos und Flechten bedeckt. Einen Baum, oder auch nur einen Strauch, sucht man vergebens. Jene funfzehn Menschen, etwa eben so viel Hausthiere, und vorüberziehende Seevögel — das war alles Lebendige, was ich entdecken konnte. Nehmen Sie nun dazu, dass das Meer hier, besonders auch der vielen Klippen wegen, in stets heftiger Bewegung ist, und seine Wellen, selbst bey heiterem Wetter, immerfort gen Himmel sprützt, schäumt und brauset; dass das Landen mit grösster Gefahr verbunden, nur an einer einzigen schmalen Stelle, und auch hier nur dadurch möglich ist, dass der geschickte Schiffer die günstige Welle erwartet, die den Nachen ein feines Stück hinauf ans Gestade schleudert, und die achtsamen Einwohner das Seil von dem Felsen zu seiner Hülfe herunterlassen —: nehmen Sie das zusammen, sag' ich, und Sie werden gestehen, dass die

Natur hier auf Effekt, und zwar durch Kontraste auf Effekt zu arbeiten gewusst hat; denn ein furchtbarerer, melancholischerer Vorhof zu einem herrlich geordneten, herzerhebenden Heiligthum kann wol nicht gedacht werden! —

Ja ja, ein Heiligthum, einen herzerhebenden Tempel erbauete sich hier die Natur, und nicht, wie auf der übrigen Erde, durch wildhingeworfene Massen, sondern mit so vollkommen gemessenen Kolonnaden und so regelmässigen Pfeilern und Pfeilergruppen, wie sie sich der Architekt nur denken, aber nimmermehr ausführen kann. Ganz aufgerichtet oder zerstückt, sich senkend oder in Trümmern, liegen sie da, jene berühmten, ungeheuern Basaltsäulen, und nicht etwa hier und da liegen sie, sondern der ganze Fels bestehet nur aus ihnen, so dass die Phantasie von der Einbildung gar nicht abkommen kann, man sehe hier eine uralte Stadt von lauter Prachtpalästen, für ungeheure Riesen zugeschnitten, die durch eine unterirdische Revolution erschüttert und zusammengestürzt wäre.

Diese Pfeiler sind meistens fünf- oder sechseckigt, gehen, der Farbe nach, von Dunkelgrau bis nahe an Schwarz über, schliessen sich nahe an einander, und ruhen auf einem Grunde von vulkanischem Tuff, aus welchem auch das Dach bestehet, das diese Säulen tragen und das den obern Theil der Insel bildet.

Schon glaubt man, dass das Wunderbare kaum höher steigen könne, so wird man nordwestlich zu Wasser um einen Vorsprung des Felsens geführt, und befindet sich nun an dem Orte, von welchem ich gerade Ihnen zunächst etwas sagen wollte. Aber wie fange ich das an, hier, wo man durch Wunder hingerissen wird, an die man, indem sie vor Augen daliegen, kaum glaubt?

Auf mehr als hundert Fuss hohen Säulen ruhet ein Portal — der Eingang eines säulengetragenen Zauberschlosses, das ohngefähr dritthalbhundert Fuss tief in das Innere der Insel hineingebildet ist. Dieses ist denn die weltberühmte harmonische Grotte, sonst auch, aber aus Missverständnis, Fingals Höhle oder Fingals Grotte genannt *). Alles, was man von Tempeln und Säulenwerk, durch Menschenhand gemacht, früher gesehen hat, kömmt einem jetzt vor, ohngefähr wie Ihr hübscher angenehmer Hügel vor dem grimmaischen Thore gegen einen Schweitzerberg, oder wie das Pantheon in Wörlitz gegen das Pantheon in Rom. — Das Licht fällt nur durch den hohen Eingang herein, und auf den Boden der Grotte; diesen Boden aber macht, ewig sich kräuselnd, schäumend, strudelnd, das Meer selbst. Von diesem wird das Licht an die Wände zurückgeworfen, wo es, unaufhörlich bewegt, immer neue Farben spielt und in den allerwunderbarsten Beleuchtungen — hat sich das Auge nur erst an das wunderliche Helldunkel gewohnt — alles, bis zu der Säulenwand, die das Ganze schliesst, genugsam erkennen lässt.

Die Grotte, da man sie nicht durchwandern kann, ruhig zu durchschiffen, müsste ein herrlicher Genuss seyn; der berühmte Banks hat es glücklich gewagt: aber sehr selten — nach der Angabe unsrer Führer in mehrern Jahren kaum einen Tag — kann man dies versuchen, ohne von den heftig drängenden Wellen an die Wände

*) Man verwechselte nämlich vine, (harmonisch) mit Fine, dem Genitiv von Fion, dem ersischen Namen vom Helden Ossians.

geschleudert zu werden und zu Grunde zu gehen. Wo man nicht wandern und auch nicht schiffen kann, muss man sich zum Klettern verstehen. An der rechten Seitenwand stehet nämlich eine Reihe abgebrochener Säulen, zwölf bis dreyzehn Fuss über dem Meere hervorragend, und zieht sich nach dem Hintergrunde hin, wo man einen breitern Platz findet, das Ganze ruhiger zu übersehn. Dieser Ruheplatz ist eine grosse Wohlthat, indem man sonst vom Ganzen überhaupt wenig genösse; denn so lange man unterwegs ist — das heisst, so lange man Ihne Schuh (um auf dem, von steter Benetzung schlüpfrigen Basalt nicht auszuglitschen,) von einer Säule sich zur andern über das Meer hinschwingt, manchmal nicht mehr Platz findet, als gerade ein Fuss zum Stehen haben muss, und, sich anzuhalten, nichts hat, als eben wieder die nächste Säule, auf die man zuschreitet und schnell sie umarmt — so lange müsste man noch mehr Kaltblütigkeit und Todesverachtung besitzen, als selbst . . . oder Seume, wenn man sich so ruhig, besonnen und unzerstreut umsehen sollte, als, um eigentlich zu geniessen, denn doch nothwendig ist.

Die Höhe des Portals nimmt allmählig ab, bis sich der Hintergrund etwa auf siebzehn Fuss Höhe senkt; so ist es verhältnissmässig auch mit der Breite, die von etwa fünf und funfzig bis zu zwey und zwanzig Fuss abnimmt. Das ist die Ursache, warum die Höhle von vorn noch weit tiefer scheint, als sie ist; es ist aber auch eine der Ursachen der harmonischen Klänge, die man hier hört. Die Luft der Grotte ist nicht dick, schwer und dumpf, wie sonst in allen unterirdischen Gewölben: das beständige Aus- und Einströmen des Meers und seine vielfältigen Bewegungen erhalten sie immer rein, frisch und leicht; und das ist denn eine zweyte Ursach, wo nicht von der Entstehung jener Klänge, doch davon, dass sie sich so vollständig ausbilden und so stark und deutlich zu vernehmen sind. Unter der hintern Säulenwand, die das Ganze beschliesst, bemerkt man nun aber, nicht weit unter der Oberfläche des Wassers, eine Oeffnung, die zu einer neuen Höle führen muss, und in welche das Wasser in ununterbrochenem Wechsel aus- und eindringt. Dieses Aus- und Eindringen, oder vielmehr, die mit dem Wasser herausgepresste Luft, ist nun die eigentliche Erzeugerin jener Klänge; und wiewol ich mir die Sache noch nicht im Einzelnen vollständig genug entwickeln kann, auch sich mancherley Nebenumstände finden, die die Erklärung dieser Entstehung, wenigstens nach den Gesetzen der Akustik, die wir bis jetzt kennen, sehr erschweren, wo nicht gar unmöglich machen: so ist doch die Hauptsache gar keinem Zweifel unterworfen, und das schon aus dem höchst einfachen Grunde, weil — gar nichts anders da ist, was solche Klänge, auch nur möglicher Weise, erzeugen könnte.

Diese Klänge selbst nun kann ich Ihnen näher und genauer beschreiben, als es bis jetzt noch ein Reisender gethan hat, weil sie bis jetzt noch von keinem beobachtet worden sind, der Musik verstand, und weil es mir glückte, dass der gestrige Tag gerade einer der heitersten und stillesten war, wo sie sich deutlicher und anhaltender erzeugen, und man nicht, durch Brausen des Meeres oder gewisse andere Klänge, von denen ich am Ende noch ein Wort sagen werde, gestört wird.

Im Ganzen waltet die Natur hier nach denselben Gesetzen, wie bey der Aeolsharfe, und wie sie, so weit wir ihr auf die Spur gekommen, den Hauptsachen nach, mit den Tönen überall waltet. Man hört einen tiefen Grundton, zu- und abnehmend, doch niemals (wenigstens, so lange ich hier gewesen bin, niemals) stärker, als — im Verhältnis zu den andern, mezzo forte; man

hört mit diesem zugleich immerfort, und meistens beträchtlich starker, als den Grundton — in jenem Verhältnis, forte — die Quinte. Zu diesen erklingt nun, doch nicht ohne öftere Unterbrechungen, und immer nur (wenigstens diesen Tag immer nur) piano, die Terz der Oktave. Einigemal, aber nur auf Momente, hörte ich auch einen kurzen, doch scharfen Anklang der kleinen Septime der zweyten Oktave. Von der None hingegen, und von den andern Tonen der Aeolsharfe, die uns, unvorbereitet und nicht aufgelost, als Misstöne erscheinen, habe ich gar nichts gehört, und sonach verdient diese Grotte den Namen der harmonischen um so mehr.

Die Wirkung, die nun aber diese schönen, reinen Klange, in immerwährendem Zu- oder Abnehmen; die Wirkung, die sie besonders bey der beträchtlichen Dicke und Tiefe des Tons (denn der Grundton schwebt, wenn ich meinem Ohr' und meiner Stimme trauen darf, zwischen E und Es der ungestrichenen Oktave, nach der gewöhnlichen Pariser Stimmung) — die Wirkung, die dies alles, bey solcher Umgebung und Vorbereitung, auf ein so ergriffenes, gespanntes, erhobenes Gemüth macht: davon, Freund, können Sie auch nicht einmal die Ahnung haben, ausser etwa in einem schonen Traume!

Ueber die Veränderungen, die diese Klange bey unruhigem Meere erleiden mögen, kann ich nun aber leider gar nichts sagen, denn ohngeachtet aller Bemühungen, darüber Erkundigung einzuziehen, habe ich doch nichts nur einigermassen Bestimmtes erfahren können; ja, ich habe noch gar niemanden gefunden, der auch nur meine Fragen verstanden hätte. Nur dass es alsdann fürchterlich tobe und heule, sagten mir alle, so dass man gar nichts unterscheiden könne, besonders da hernach das unterirdische Krachen dazu komme und alles übertaube.

Eben dieses Krachen ist es nun, was ich oben mit gewissen andern Klangen wollte, und welches Banks so schön, und, was die Erscheinungen selbst betrifft, mit den Berichten der Einwohner so ganz zusammenstimmend, beschrieben hat. Dass ich an diesem stillen, heitern Tage nichts davon erfahren habe, habe ich schon gesagt. So oft die Fluth starker andringt, sagt B. ohngefähr, hört man ganz in der Tiefe des Meeres, Laute, die mit jenen Accorden ganz gewiss gar keine Gemeinschaft haben. Es ist ein dumpfes, mächtiges Krachen, von dem die ganze Höhle erbebt; es ist, als wenn im tiefen, unterirdischen Raume zwey Felsen immerfort an einander geschlagen würden. Wahrscheinlich, fährt Banks fort, so weit ich ihn aus dem Gedächtnis citiren kann — wahrscheinlich liegt auch unter der unterirdischen Höhle ein losgerissenes Felsenstück, das eine minder heftige Fluth nicht bewegen kann, eine heftige aber mit Gewalt an die Wände der Höhle schleudert, von diesen zurückprallt, und wieder angeworfen wird — was denn das Krachen und die Erschütterung hervorbringt. Das mag wol noch dieselbe Kraft und dieselbe Werkstatte seyn, die, und vielleicht auf ähnliche Art, die ganze Grotte bildete, und jetzt immerfort, vielleicht Jahrhunderte lang, immer sich selbst gleich, mit dem gewaltigen Schlägel hämmert und arbeitet, die Hinterpfeiler der Grotte zu zertrümmern, wo sich dann wahrscheinlich eine neue Höhle eröffnen und die jetzige mit neuer Pracht und Herrlichkeit vertieft zeigen wird.

So weit Banks! Mir aber, lieber Freund, ziehet hier ein fremartiges Gefühl schwer durch das Herz. Die Natur zertrümmert auch, aber um desto herrlicher hervorgehen zu

lassen; aber der Mensch — der Mensch zertrümmert, um — —

Nachrichten.

Leipzig. Den 3ten May gab Herr Bernhard Romberg aus Berlin ein Konzert, und, nach der einstimmigen Aufforderung aller hiesigen Musikfreunde, den 8ten noch ein zweytes. Im ersten spielte er sein, in Paris gestochenes Konzert No. 4. und ein Divertimento; im zweyten, ein neues, grosses Konzert (Es dur) und einen sogenannten Potpourri, der mit Variationen beschloss — welche letztern Kompositionen sämmtlich noch nicht gestochen erschienen sind. Alle diese Werke sind eben so viele Beweise von Hrn. R.s originellem Geist, von seiner tiefen, männlich edlen Empfindung, von seinem vielseitigen, aber immer nur auf das Würdige gerichteten Geschmack, und von seiner langerprobten, sichern, tiefen Kunst. Ausserdem hatten noch viele Freunde der Musik Gelegenheit, mehrere, ebenfalls noch ungedruckte und durchaus meisterhafte Quartetten von seiner Komposition, und ihn selbst in denselben, zu hören.

Hr. Romberg ist von der ganzen, für höhere Musik empfänglichen Welt als einer der trefflichsten Komponisten und als der vollkommenste aller jetzt lebenden Violoncellisten anerkannt: sonach ist es nicht nöthig, viel Worte über ihn zu machen, zumal da, was man auch sagen möchte, denen, die ihn selbst genau genug kennen gelernt haben, nicht genügen, und den Andern übertrieben scheinen würde. Es habe deshalb hier sein Bewenden mit der Erklärung, dass wir Hrn. R. genau kennen gelernt, ihn fast täglich, und in den verschiedensten Gattungen des Stils und des Vortrags, gehört, und alles, was sein grosser Ruf, vornämlich von Paris und den verschiedensten Orten Deutschlands aus, von ihm vorher verkündigt hatte, vollkommen bestätigt gefunden haben. Alle Vorzüge, die wir bisher an Virtuosen auf diesem Instrumente vereinzelt getroffen hatten, besitzt er in höherm Grade, als sie selbst, und besitzt sie vereinigt zu einem so in sich vollendeten Ganzen, dass uns bey seinem Spiel auch nicht einmal ein Gedanke bestimmt und klar geblieben ist, wie dies oder jenes richtiger gedacht, treuer empfunden, und schöner dargestellt werden könnte. Auch war das, in beyden Konzerten zahlreich versammelte, wirklich auserlesene Auditorium, durch keinen Künstler, seit Mozart, zugleich durch Komposition und Spiel, so entzückt worden, als durch ihn. Kurz, Hr. R. hat sich nun auch hier in Leipzig, und zwar als Mensch, als Komponist und als Virtuos, eine Hochachtung begründet, die gewiss immerwährend seyn wird.

Am zweyten dieser, auch durch andere ausgezeichnete Produktionen sehr genussreichen Abende, spielte noch Hr. Kapellm. Dussek sein lebhaftes und schwieriges Klavierkonzert aus F dur, in welches er ein neues, mit Geist und Geschmack sehr anziehend bearbeitetes Finale eingelegt hatte. Er gewährete auch diesmal durch die, von ihm bekannte, gleichgrosse Fertigkeit, Präcision und Delikatesse des Spiels, allen Anwesenden eine lebhafte Freude. Zugleich führete er diesen zum erstenmale ein grosses Pianoforte vor, aus der, seit geraumer Zeit sorgfältig vorbereiteten, seit kurzem errichteten, und mit eben so viel Kenntnis, als Geschmack geleiteten Breitk. u. Härtelschen Fabrik, für welche der Unternehmer sich von neuem die Erkenntlichkeit des Publikums versprechen darf. Das Instrument fand, besonders durch schönen, singenden Ton, und durch den grossen Vorzug, dass dieser mehr und

feiner modificirt werden konnte, als man sonst, selbst an den Produkten der berühmtesten deutschen Meister zu hören gewohnt ist, den verdienten Beyfall aller Zuhörer.

Dresden, d. 12ten May. Am Freytag gab Hr. Schmiedigen, Violinist aus dem Leipziger Orchester, mit dem Violoncellisten, Hrn. Beneke, im Hôtel de Pologne Konzert. Schm. spielte sehr fertig, feurig, rein, nett u. mit schönen Ausdruck, besonders in den lebhaftern, kräftigern Sätzen. Er fand ungetheilten Beyfall, und verdiente ihn vollkommen. B. ist nichts weniger, als Virtuos; er griff sogar nicht selten unrein u. dgl.; gleichwol liess man es weder ihm, noch Tibaldi — für, aufs gelindeste ausgedrückt, gar nicht guten Gesang — an lautem Beyfall fehlen.

Ueber den ersten Unterricht im Klavier.

(Fortsetzung aus dem 8ten Stück.)

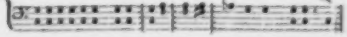

Immer mehr gewinne ich meine Methode lieb. Noch vor wenig Tagen hörte ich ein kleines Mädchen spielen, welches eben angefangen hatte, Klavier zu lernen. Auf ihre Finger sah sie, trotz einer, die noch nicht gewiss ist, ob sie die rechten Tasten treffen werde, so viel auch ihre Lehrmeisterin dabey mit dem Finger auf die Noten zeigte. Die Melodie hatte sie nicht zurechtweisen können; denn bey der Unsicherheit im Takte und der ungleichen Beschleunigung des Minderschwierigen, gab es noch gar keine Melodie, und an Harmonie war in diesem Stücke, welches an geschmackloser Dürftigkeit und Stümmenarmuth keinem sogenannten Uebungsstücke etwas nachgab, gar nicht zu denken. Da spielte nun das arme Mädchen, und meynte Wunder, was sie heraus gebracht hatte. Weder ihre Meisterin, noch ihre Aeltern, fühlten in der Freude über den erstaunenswürdigen Anfang des Lernens, all das Holprige und Peinigende in einem solchen Vortrage; und die Schülerin selbst musste sich an der Freude laben, dass ihre Finger so mit den Tasten umzugehn vermögend wären. Bedauern hätte ich sie müssen, wenn sie am Klange selbst sich hätte vergnügen können.

Wie ganz anders freut sich dagegen mein zehnjähriger Knabe, wenn ich ihm z. B. die oben angezeichnete Harmonie zu kosten gebe. Oktaven kann er noch weniger spannen, als sein Bruder. Ich muss ihm also die Töne, die er mit der Linken und mit der Rechten greift, so nahe als möglich zusammenrücken. Gern überlasse ich ihm dabey die Wahl der Finger. Er kennt am besten die natürliche Spannung seiner Hande, und die Intervalle selbst geben ihm die Finger an, mit denen er die Töne alle in der gehörigen Stärke und mit der möglichsten Deutlichkeit ansprechen lasst. Jeden neuen Wohllaut muss er von selbst zu Stande bringen. Kein Accord wird ihm vorgespielt. Seine Hände bleiben immer auf dem Griffbrete. Nur mit der Fingerspitze berühre ich ohne Anschlag die Töne, in die er ausweichen soll. Mit Verwunderung hört er dann den neuen Klang, und sein Vergnügen wird von keinem Tadel, von keiner Correktion unterbrochen. Ob er den neuen Accord weich oder hart anschlagen soll, das giebt ihm die Bewegung meiner Hand zu verstehen, die über seinen Fingern schwebt.

Alles muss durchaus so gerathen, wie es gerathen soll. Und wenn es gerathen ist, denkt der kleine Spieler nicht mehr daran, wie er es angefangen habe. Nur durch ein öfteres Wiederholen werden ihm die Entfernungen geläufig, worin die Finger bey den Accorden stehen; und sein Ohr lehrt ihn die Töne wiederfinden, wenn er sie einmal verlohren haben sollte.

Einen Hauptvortheil, der auf den ganzen künftigen Vortrag wirken muss, gewinnt man bey diesem Unterrichte durch den Wechsel des Stärkern und Schwächern, und die Abstufungen von beyden, die im Gange der Harmonie von selbst sich offenbaren, u. dem Spiele eine Seele einhauchen, die sich in der gewöhnlichen Bezeichnung des Forte und Piano mit einem p und f gar nicht ausdrücken lässt. Nichts gefällt den Kindern mehr, als diese Abwechselung, die ihnen weiter nichts kostet, als einen festern und gelindern Druck. Hell und laut prägt sich die Harmonie durch den kräftigen Anschlag ins Ohr. Wie aus einer höhern Sphäre hallt die Geisterstimme des Piano und Pianissimo zurück, wenn die ersten Accorde langsam und feyerlich ausgetönt haben. Dieses reine Austönen gehört, so dünkt es mir, zur Bildung des Geschmacks. Es ist der eigentliche Genuss, über den der Läufer und die Passage leichtsinnig und flatterhaft hinwegschlüpft. Es ist das langsame Schlürfen eines köstlichen Weins, den der Kenner auf der Zunge ruhen lässt, während er mit unverwandtem Auge in das Glas vor sich hinschaut.

Jeder wird begreifen, dass bey diesem langsamen Spiele auch die Noten sich viel leichter fassen lassen. Dem Schüler wird so viel Ruhe vergönnt, als er nöthig hat, bisweilen auf die Finger zu sehn, oder von den vorgeschriebenen Noten vorsätzlich den Blick abzuwenden, um gleichsam besser hören zu können. Dadurch gewöhnt man sich unvermerkt an's vorgreifliche Auffassen der Noten, die, wenn man nur einigermassen erträglich spielen will, dem Spieler schon vorher bekannt, und von ihm schon gehört seyn müssen, ehe sie noch zum Anschlage kommen.

Wie ich mir aber durch alle diese harmonischen Vorübungen den Weg zur Entwickelung der Melodieen bahne, darüber hoffe ich noch in der Folge etwas sagen zu können.

Horstig.

Recension.

Six Sonatines très faciles p. l. Pianoforte avec accomp. de Violon (ad libit.) comp. pour Madem. Eugenie Pleyel, agée de six ans, par Charles Dumonchau. Oeuvr. 13. A Paris, chez Pleyel — (Pr. 6 Fr.)

Dies Werkchen ist für Kinder dieser Jahre vortheilhaft auszuzeichnen. Nicht nur, dass in pädagogischer Hinsicht immer die bey ihnen vorauszusetzenden Fähigkeiten im Auge behalten — erweckt, belebt, geübt und weiter gebildet werden; auch in ästhetischer Hinsicht ist dem Sinn und Geschmack solcher Kinder verständig nachgegeben worden, ohne dass der Verf. in Kinderey oder Plattheit verfallen wäre. Was jenen Zweck anlangt, so setzt D. nichts voraus, (wie aus der Komposition selbst hervorgeht,) als dass der kleine Spieler in richtiger Applikatur, sicher und ordentlich Scala spielen könne: von da an bringt er ihn, nur allmählich u. in guter Abstufung, weiter, nimmt dabey immer Rücksicht auf die, noch kleinen Finger und Hände, beschäftigt beyde Hände u.

auch alle Finger in gleichem Maasse — und was denn sonst noch ein geschickter, erfahrner und fleissiger Lehrer gewöhnlich selbst für seine Schüler besorgen und nach ihren speciellen Bedürfnissen aufschreiben muss. Das Zweyte — was man den Geschmack der Kinder zu nennen pflegt — erreicht D. durch angenehm fliessende, ausserst leicht aufzufassende, sogleich im Ohre haftende Melodieen, und eine eben so leichte, eben so natürliche und gefallige Behandlung derselben, welche freylich den Gebildeten zuweilen trivial erscheint, aber doch nicht eigentlich schlecht zu nennen ist. Wenn der Verf. seine Schülerin schon etwas weiter geführt hat, giebt er ihr wirklich mitunter Satze, an denen wol auch — wie vornamlich an der fünften Sonate — der Musikfreund, abgesehen vom padagogischen Zweck, Vergnügen finden kann. Die Violin ist ganz ad libitum. Das Werkchen ist sehr schön gestochen.

Kurze Anzeigen.

Six Sonatines pour Pianoforte av. acc. de Flûte ou Violon ad libit., par Ch. Dumonchau. Oeuvr. 16. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 fl. 15 Xr.)

Das Werkchen scheint weniger für Schüler, als für Liebhaber von geringer Kunstfertigkeit und wenig ausgebildeter Fassungskraft bestimmt zu seyn; wenigstens siehet man nicht, dass das Instructive weiter beabsichtigt wäre, als in wiefern jede angemessene Uebung von selbst auch instructiv ist. Jenen Dilettanten werden die kleinen Sonaten gewiss gefallen: denn die Melodieen sind meistens angenehm, die Harmonie ist leicht und wenigstens nicht überall alltäglich; ja auch zur eigentlichen Stimmenführung ist hin und wieder — was man denn doch einen guten Anlauf nennen möchte.

Notturno pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Miss S. Beckford par J. B. Cramer. Oeuvr. 32. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Eins von den willkommenen Cr.schen Stücken, die ein anderer Rec. vor kurzem mit den Gelegenheitsgedichten vorzüglicher Dichter verglich, welchen Vergleich, in allen seinen dort angegebnen Beziehungen, Ref. auch hier passend findet und angewendet wünscht. Man erhält, nach einer kurzen, ernsthaften Einleitung, ein mässig langes Allegretto und dann ein längeres Rondo, beyde leichtfasslich, beyde nicht schwer zu exekutiren, beyde lebhaft und angenehm, und beyde auch nicht trivial, sondern so solide behandelt, als es diese mittlere Gattung zulässt, und als der wackere Cr. so gern schreibt. Das Rondo ist für den Klavierspieler zugleich ziemlich vortheilhaft u. brillant: dieser Satz dürfte den meisten Beyfall finden. Der Stich ist gut.

Druckfehler.

In dem Aufsatze *Ueber die Metrik in der Italiänischen und Französischen Sprache* im 24sten Stücke lese man p. 378, Z. 11, *molli* statt *molti*, und p. 379, Z. 21, *und eine* statt *oder*.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten May. **Nº. 35.** 1807.

Studium der alten Musik.

In London gründete man vor mehrern Jahren ein Conservatorium für alte Musik. Kein Wunder, dass in dem Lande, wo man am Alten mit kindischem Aberglauben hängt, eine Anstalt gedeihen konnte, welche die Schatten der Verstorbenen aus ihren Gräbern hervorrief, und durch ihren ernsten Geschmack, durch den glücklichen Verein verständiger Musikkenner, und durch eine unvergleichliche Behandlung der Musik im Geiste der Alten, zu einem hohen Ansehn gelangte.

Hätte das Alter auch an sich nicht schon etwas Ehrwürdiges, was überall vor den Angriffen des Leichtsinns und der Frivolität in Schutz genommen zu werden verdiente: so würde insbesondre doch die alte Musik schon aus dem Grunde eine eigne Pflegeanstalt verdienen, weil in ihr die Seele der Tonkunst, die göttliche Harmonie, verborgen liegt, die vom blendenden Farbenspiegel der neuern Komponisten theilweise aufgefangen, ihre Strahlen durch die ganze Welt verbreitet hat.

Eine solche Anstalt zu gründen, dazu bedarf es einiger Vorbereitung. Das Bedürfnis einer solchen ächten Tonschule muss zuvor erweckt, und das Verlangen, in die Mysterien der geheiligten Kunst eingeweiht zu werden, bis zu einem Grade gesteigert werden, worin man alle Schwierigkeiten, die einem Unternehmen dieser Art entgegenstehen, gegen das unendliche Vergnügen, aus der reinen Quelle zu schöpfen, für Nichts in Anschlag bringt.

Ich werde es mir zu einem besondern Verdienste anrechnen, zu der Anlage für das tiefere Studium der Tonkunst durch ein sorgfältiges Aufbewahren der gewonnenen Ausbeute von geliegenem Erze, was in den alten Fundgruben noch verborgen liegt, brauchbare Materialien zu sammeln; und mich von Herzen erfreuen, wenn es mir gelingen sollte, den ersten Grundstein zu einem Gebaude zu legen, dessen unzerstörbare Dauer allen Zeitverwandlungen trotzen kann.

Ueber den Geschmack an alter Musik.

Die Gesänge des Homer schallen durch alle Jahrhunderte. Unter dem Meissel des Praxiteles, der längst verrostet ist, gingen Gestalten hervor, die in Götterklarheit den Morgen neuer Jahrtausende begrüssen werden; und auf den Trümmern der heiligen Roma wandeln wir unter Colonnaden, die den ungebornen Schülern der Baukunst noch zum Muster dienen werden. Woher diese unverwüstliche Kraft des Alterthums? woher das Klassische, welches den Kinderjahren der Kunst entsprossen ist, und von dem man so einstimmig behaupten darf, dass es von keinem nachfolgenden Zeitalter erreicht.

noch weniger übertroffen worden sey? Wir überlassen die Beantwortung dieser Frage den Lehrern des Geschmacks, und halten uns an die einfache Thatsache, dass ohne Vorliebe für das Klassische in jeder Art kein Künstler gross werden, kein Talent zu seiner vollen Reife gelangen könne. Dies würde uns allein schon berechtigen, die Werke der Tonkünstler in hohen Ehren zu halten, denen das Gepräge des klassischen Alterthums vom Stempel der Zeit unzerstörbar eingedrückt worden ist. Aber unsre Liebe zum Alten soll darum in keine blinde Vorliebe ausarten, noch weniger in eine sträfliche Verachtungssucht des Neuern, dem wir allein es zu verdanken haben, dass uns das Alte schätzbar worden ist. Damals, als das Alte neu war, konnte es den Werth nicht haben, den es erst durch sein Alterthum erlangen musste. Aber auch für die neuesten Zeiten würde es werthlos seyn, wenn die Vermannigfaltigung der Kunst in spätern Jahren nicht das Zurücktreten an die hohe Einfalt der Antike erst wünschenswürdig machte. Unter diesen Gesichtspunkt stellen wir das Alte, um allen Missdeutungen vorzubeugen, als gedächten wir das Neue durch das Alte wieder zu verdrängen, oder verlangten von dem Künstler, dass er dem Geschmacke seines Zeitalters gänzlich entsagen müsse, um sich den Namen eines ächten Künstlers zu erwerben.

Diejenigen verrathen nichts weniger als Geschmack, die das Alte nur darum über alles erheben, um sich den Schein von Gründlichkeit zu geben, wenn sie alles Neuere ohne Unterschied verachten. Jedes Zeitalter der Kunst hat seine Klassiker. Muster und Vorbilder aber können nur diejenigen darunter bleiben, die ihre Vorzüge durch mehr als ein Geschlecht bewährt, und sich von dem Verdachte alles erborgten Glanzes durch das bescheidene Zurückweichen in einige Entfernung vollkommen frey gesprochen haben. Unparteylichkeit im Urtheile findet ohnehin nur selten Statt, wo man den Lebenden schmeichelt; und wie gross der Einfluss der Umgebungen auf den Werth der Dinge sey, dazu brauchen wir die bestätigende Erfahrung nicht erst im Gebiete der Tonkunst aufzusuchen.

Ueber das Wesen der alten Musik.

Aus dem Gesange entwickelte sich die Kraft der Musik. Ehe man noch an die Fülle von Instrumenten, an das Heer von Geigen, Pfeifen, Pauken und Trompeten gedachte, womit sich die Gewölbe aller Kirchen füllten, da ertönten schon von den Chören vergitterter Sänger jene einfachen Punkte, die den ersten Contrapunkt erzeugten, da bewegte sich schon die Melodie in harmonischen Stufen.

Aus diesen Litaneyen der Sänger und Sängerinnen, die in dem engen Bezirke erlaubter Tonveränderungen sich auf und nieder bewegten, traten die ersten Formen hervor, unter denen wir Musik begreifen lernen sollten. Jeder Vorsänger war der Anführer, jeder Mitsänger oder Nachsänger der Gefährte, und nur die natürliche Beschaffenheit seiner Stimmorgane, die bald in der Höhe, bald in der Tiefe eine gefälligere Ansprache fand, führte ihn zu dem Wechsel der Tonarten, der von den Meistern des Gesanges zum Gesetz erhoben wurde.

Molltöne waren es vorzüglich, die den Charakter des Feyerlichen und Rührenden mit der süssen Schwermuth vereinten, in welche der Zuhörer durch den ernsten Chorgesang versetzt wurde. Sie erleichterten das Auf- und Absteigen, das Fortschreiten und Umkehren der Stimme, und lehrten das richtigere Verhältnis einer harten Tonart erst in den verwandten Tönen

suchen, wohin sie ausweichen, oder in denen sie ausruhen wollten.

Dem Fortschreiten der Stimme war keine andre Regel vorgeschrieben, als die einmal angenommene Tonfolge des Vorsängers. Nach dieser musste sich die Tonfolge des Gefährten richten, ohne weitere Rücksicht auf die, seiner hohern oder tiefern Tonweise angemessenere Harmonie.

Der Gebrauch der Orgel in den Kirchen brachte in der Musik eine neue Epoche hervor. Es mussten Töne aufgefunden werden, die den Gesang ungestört begleiten konnten. In der Tiefe fanden sich diese Töne. So entstand der Grundbass, die erste Stammwurzel einer veredelten Harmonie.

Schon haben wir das Wesentlichste von der alten Harmonie entdeckt. Punkt und Contrapunkt, Führer und Gefährte, und ein den Gesang begleitender Grundbass, machen die eigenthümlichsten Bestandtheile derselben aus, von denen wir in der Folge weiter sprechen werden.

Horstig.

(Die Fortsetzung folgt)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. Anf. Mays. Wenn ich Ihnen eine specielle Anzeige aller öffentlichen Konzerte, die wir seit meinem letzten Briefe hier zu hören hatten, geben wollte, so könnte ich leicht einen beträchtlichen Raum Ihrer Blätter füllen; da sie aber fast alle nur von gewöhnlichem Schlage waren, und mithin weder die Kunst, noch ihre Geschichte, noch auch die Virtuosen selbst dabey gewönnen: so will ich damit mich und den Leser nicht um die Zeit, und Sie nicht um den Raum bringen; und um nicht ganz eine Lücke zu lassen, blos die einzelnen Erscheinungen, die mich besonders anzogen, zu einem kleinen Blumenstrausse sammlen.

Am 19ten Jan. gab Mad. Lange Konzert, in welchem eine ihrer Schülerinnen, Dem. Heilmann aus Mainz, zum erstenmal öffentlich auftrat. Sie sang eine Arie mit Chor von Cimarosa, ganz in der Weise ihrer würdigen Lehrerin. Ihre Stimme ist von seltener Schönheit, gross an Umfang, Stärke und Ton; wird sie sich fort bestreben diese Vorzüge gehörig anwenden zu lernen, so kann sie leicht die Bewunderung eines grossen Publikums auf sich ziehen. Sie sang mit Mad. Urspruch noch ein Duett von Nasolini, in welchem besonders seine Rechnung fand, wer sich schon an schönen Stimmen an sich genügend erfreuen kann.

Am 25sten Febr. gaben die Mitglieder des Theater-Orchesters, welche beym Liebhaber-Konzert angestellt sind, ein Konzert, das sich vorzüglich dadurch auszeichnete, dass nur Liebhaberinnen mit Solo-Stücken auftraten; Ihre Leser kennen diese aber schon aus frühern Berichten, als wahrhaft ausgezeichnet in Talent und Bildung, und ich habe zu meinen frühern Urtheilen nichts hinzuzufügen, als dass sie diese aufs neue bestätigten.

Am 4ten März wurde zum Vortheil der Wittwe Arnold ein Konzert gegeben, das sich nicht nur durch ein äusserst zahlreiches Auditorium, sondern auch durch die Stücke, die da gegeben wurden, vor vielen andern auszeichnete. Man bestrebte sich von allen Seiten, das Andenken des verstorbenen trefflichen Künstlers auch durch dieses Konzert zu ehren. Nach einer Sinfonie von Haydn spielte die talentreiche Liebhaberin, Dem. Jung, mit ihren achtungswerthem Lehrer, Hrn. Scheidler, Variationen für zwey Gui-

tarren, (von Scheidler allerliebst komponirt,) mit bewundernswürdiger Fertigkeit, Leichtigkeit und Pracision. Mad. Lange sang eine Arie von Mozart. Der Sohn des verstorbenen Arnold (Karl) spielte das Klavier-Quintett von Beethoven, wie es nur von einem Knaben seines Alters erwartet werden konnte. Alle Passagen, unter denen doch manche schwer zu exekutiren sind, waren äusserst bestimmt und rein. In der 2ten Abtheilung spielte die sehr geschätzte Liebhaberin, Dem. Gontard, eine Sonate für die Harfe von Pollet, mit aller Fertigkeit, und auch mit alle dem Ausdruck, den dieses Stück nur zuliess; die Komposition ist nämlich sehr gemeine Arbeit, und nur unter so geschickten Händen konnte sie den Anschein von einigem Werth erhalten, und gern gehört werden. Hr. Berger sang eine Arie von Cimarosa. Hr. H. A. Hofmann spielte mit dem Sohn des Musikdir. Hrn. Schmidt, (Joseph, von vierzehn Jahren,) eine Konzertante für zwey Violinen. Beyde Spieler trugen das Stück mit Kraft und Leben vor, fanden auch lauten Beyfall. Die Komposition war von Hrn. Hofmann und ungemein freundlich und ausdrucksvoll. Der junge Schmidt lässt viel erwarten; er hat an Leib und Seele die gehörige Empfänglichkeit und Elasticität. Möge diese immer die nöthige Pflege finden, damit sie aufblühe und sich stärke, ohne durch Unfälle zerstört zu werden!

Am 11ten März gab Hr. H. A. Hofmann Konzert. Unter den Stücken, die wir zu hören bekamen und die sämmtlich, von Seiten der Komposition, wie von Seiten der Ausführung, zu loben wären, nenne ich nur ein neues Violin-Konzert, von Hofmann komponirt und gespielt. Viel Eigenes in der Bearbeitung zeichnet dies Konzert, wie gewöhnlich die Arbeiten dieses Komponisten, von dem Gewöhnlichen aus; doch ist auch zuzugeben, dass es, so wie ebenfalls andere Arbeiten Hrn. Hofm.s, mehr wie ein Aggregat einzelner, gut bearbeiteter Stücke, als wie ein Ganzes, mehr in technischer, als in ästhetischer Hinsicht angesehen seyn will, um zu gefallen und nicht zu mancherley Einwendungen zu reizen. — —

Das Liebhaber-Konzert hat diesen Winter den besten Fortgang gehabt. Wir hatten das Vergnügen nicht nur jedesmal die besten Sinfonieen kraftig und exakt zu hören; sondern es traten auch fast ohne Ausnahme nur beyfallswürdige Liebhaberinnen und Liebhaber mit Gesang oder irgend einem Instrumente auf, und manche einzelne würden sogar mit Ehren einen Platz in Gerbers Lexikon einnehmen. Sie kennen deren Namen schon grösstentheils, und die Sie noch nicht kennen, nenne ich lieber bey einer andern Gelegenheit, da ich gern allem, was man für schmeichelnde Ergebenheit halten könnte, ausweichen möchte. Die Stifter dieser Anstalt, so wie die Mitglieder, welche sich so eifrig um den guten Fortgang u. die Verbesserung derselben bemühen, verdienen den vorzüglichen Dank der hiesigen Musikliebhaber von Bildung, ja auch aller, die sich für diese Kunst überhaupt nur interessiren. —

Auch die Akademie hat einige Konzerte gegeben, die gut gelangen. Das Orchester besteht grösstentheils aus Liebhabern, wie ich Ihnen schon früher berichtete, und von diesen hörten wir manche Sinfonieen von Haydn etc. zum Bewundern schön geben, wie solche nur von Gesellschaften, welche mit Enthusiasmus an die Sache gehen, gegeben werden können. Auch die Solostükke — Arien, Konzerte etc. — verdienten die Aufmerksamkeit, die sie erregten, und gewährten manchen sehr angenehmen Genuss. Diese Anstalt, welche an Mitgliedern immer zunimmt, so wie die Mitglieder an Ausbildung in aller Hinsicht zunehmen, verspricht Dauer. — —

Eben so hat das Liebhaberkonzert der jüdischen Gesellschaft seit meinem vorigen Bericht mehrere Abende Unterhaltungen gegeben, die sämmtlichen Zuhörern, deren Anzahl jedesmal sehr bedeutend war, wahres Vergnügen gewahret haben. Ausser den in meinem letzten Schreiben schon genannten Mitgliedern, hörten wir noch Hrn. W. Speyer auf der Violin, welcher besonders Variationen von Rode vortrefflich vortrug. Nicht minder ausgezeichnet erwirbt sich Hr. Lippmann in einem Violinkonzert von Mestrino. Hr. S. Baruch zeigte auf der Guitarre, dass er dieses Instrument zu behandeln verstehe. Hr. J. Gerson, den ich Ihnen schon als guten Violinspieler bekannt gemacht habe, bewies ebenfalls eine bedeutende Geschicklichkeit auf dem Violoncello, indem er das nicht leichte Konzert aus C von Pleyel mit Präcision und Nettigkeit vortrug. — —

Von Opern haben wir die Vestalinnen von J. Weigl hier neu gehört und mit Beyfall aufgenommen. — —

Die Hrn. Gebrüder Bohrer, königl. Bayerische Kammermusiker von München, gaben zwey öffentliche Konzerte. Im ersten spielte, nach einer Sinfonie von Haydn, Hr. Max. Bohrer ein sehr schönes Violoncellkonzert von Anton Bohrer, und erhielt mit vollem Recht allgemeinen Beyfall. Hierauf sang Dem. Schmelz, Mitglied der hiesigen Bühne, eine Arie von Paer recht brav. Diese junge Sängerin scheint Talent zu haben, und besitzt eine schöne, klingende Stimme; sie bestrebt sich nun, beyde möglichst auszubilden. Gelingt ihr das, und versäumt sie über dem Exerciren das Studiren nicht, so haben wir an ihr eine gute Sängerin zu hoffen. — Hr. Anton Bohrer spielte ein, in jeder Hinsicht wohlgearbeitetes Violinkonzert von eigener Komposition, mit viel Geschmack und Gewandheit. In der 2ten Abtheilung spielte Hr. Max. Bohrer sehr effektvolle Variationen auf dem Violoncell, ebenfalls von Anton Bohrer, welche dem Komponisten wie dem Virtuosen gleich viel Ehre machten. Die Hrn. Gebrüder Redeck und Hr. Fränzl bliesen ein Horn-Trio, und Hr. Anton Bohrer spielte zum Beschluss ein Violinkonzert von Kreutzer, in welchem er ebenfalls den Anforderungen, die man an einen Virtuosen zu machen berechtigt ist, eben so entsprach, wie bey dem Vortrag seiner eigenen Komposition.

Der Beyfall, den diese Künstler im Allgemeinen fanden, und die besondere Zuneigung eines grossen, und des besten Theils des musikalischen und unmusikalischen Publikums, die sie sich besonders auch durch ihr gefälliges und anspruchloses Benehmen erwarben, veranlassten eine Aufforderung zu dem zweyten öffentlichen Konzert. Nach einer Ouvertüre von Mozart spielte Hr. A. Bohrer ein Violinkonzert von Kreutzer; Hr. Berthold sang mit grosser, tönender Bassstimme eine Arie von Maurer; Hr. Max. Bohrer spielte ein Violoncellkonzert von Danzi; der Hr. Graf von † † † spielte aus eigener Fantasie Klaviervariationen, welche aber mehr ein Quodlibet von gewöhnlichen Passagen waren, die geschwind exekutirt und — mit Beyfall gehört wurden; und Hr. A. Bohrer endlich trug noch ein Potpourri auf der Violin vor.

München, den 13ten May. Hr. Kapellm. Winter hat unsre Bühne mit einer, für uns neuen Oper bereichert. Calypso war zwar für das italien. Theater zu London geschrieben, hat aber so viele überall gültige, wahre Vorzüge, dass sich voraussehen lässt, sie werde, wie mehrere frühere Werke dieses Meisters, auf den Repertorien aller bessern deutschen Gesellschaften unter

die feststehenden, und von Zeit zu Zeit zurückzuführenden Werke aufgenommen werden. Der Beyfall, den sie hier fand, war ungetheilt und glänzend. Und zwar halfen diesen Beyfall nicht etwa neue, prächtige Dekorationen, grosse Aufzüge, überraschende Theatercoups, seltene Verdienste berühmter Sänger u. dgl. erringen: sondern Winters natürlicher, schmelzender, edler Gesang, das schöne Ebenmaas in der ganzen Einrichtung des Plans der Musik und der Vertheilung aller einzelnen Stücke, die immer sangbare Harmonie und einsichtsvoll benutzte Instrumentalbegleitung — diese Vorzüge der Musik selbst waren es, die jenen Beyfall erregten, die ihn erhalten, die ihn überall erwerben werden. Lange, mannichfaltige Erfahrungen und ein fortgesetztes Denken über dieselben haben W. mit den Erfordernissen des Theaters und den Mitteln zum Zweck, wie sie seine Kunst bietet, in höchst seltenem Grade vertraut gemacht; ist daher seine Musik auch nicht immer neu und auffallend, so ist sie doch gewiss — ausser dem, was oben an ihr gerühmt worden — immer von schöner theatralischer Wirkung und verfehlt sehr selten ihre Absicht. Hierzu kömmt noch, dass W. seit geraumer Zeit viel und sehr ernstlich über musikal. Deklamation nachgedacht hat, so dass dies hier zuerst genannte, so wie andere seiner neuern Werke, auch in dieser Hinsicht laute Auszeichnung verdienen, und es eben so lehrreich, als angenehm seyn müsste, seine eigene, und durch Erfahrungen an mehrern Nationen wohl erprobte Meynung hierüber aus dem Werke selbst zu entwikkeln, wenn dies bey einem nur untergelegten deutschen Texte möglich wäre. Wir werden uns aber, schreibt W. einmal eine bedeutende Oper über ein gutes deutsches Originalgedicht, die Gelegenheit zu solcher Entwickelung nicht entgehen lassen; denn so gut manche Italiener, auch in diesem Betracht, durch ihren innern Takt geleitet worden sind, das Ganze der Sätze zu treffen, so gut mehrere Franzosen durch Studium ihrer Sprache und ein wachsames Publikum zur grössten Genauigkeit in Deklamation der einzelnen Phrasen und Worte gebildet worden sind, so vieles mehrere deutsche Komponisten von jenen oder von diesen angenommen haben: so ist es mit beyden allein ganz gewiss nicht gethan, und die Vereinigung beyder, so leicht sie allerdings zu fordern und anzuempfehlen ist, hat Schwierigkeiten, die sich nur der ganz klar machen und gross genug denken kann, der selbst sorgsame Versuche zu eben dieser Vereinigung gemacht hat — —

Dem. Marchetti sang die Rolle der Calypso mit einer Kraft und Ausdauer, die wirklich etwas Grosses von ihr erwarten lassen. Ihre starke, wohlklingende, wenn auch nicht immer weiche Stimme, ist zum Ausdruck des Pathetischen und Leidenschaftlichen ganz geeignet; auch ist es nicht zu verkennen, dass sie durch Kunst und Methode nach einem hohen Ziele strebt. An ihrer Darstellung bemerkt man zwar jetzt die Anstrengung, den Zwang, noch zu sehr, auch ist ihre Aussprache noch etwas unverständlich: übet und bildet sie aber ihre schönen Anlagen ferner mit solchem Fleiss und unter guter Leitung aus, so wird auch das Widerstrebende sicher bald besiegt, und sie dann eine Zierde unsers Theaters in dem ihr angemessenen Fache werden. — Hr. Weichselbaum, als Telemach, gefiel; die angenehmen Töne seiner Stimme, so wie seine gefällige Singweise, werden ihn jedem Publikum empfehlen. Das Grosse in der Kunst wird er jedoch, wie es scheint, nicht erreichen; er ist mehr für das Sanfte und Gefällige gebildet. Eucharis, von der artigen Dem. Hitzelsperger vorgetragen, hatte nichts Ausgezeichnetes zu singen. Doch was auch diese Sängerin vorträgt, erwirbt ihr immer Beyfall. Hr. Mittermayr war Men-

tor; seine Rolle ist aber leider nicht viel bedeutender, als die, eines Statisten. Man könnte mit Recht über Hrn. W. unzufrieden seyn, dass er, bey der Umänderung seines Werks für unsre Bühne, so wenig auf diesen talentvollen Sänger bedacht gewesen ist, den er obendrein grösstentheils selbst gebildet hat. Wer hätte nicht gewünscht, diese schöne Stimme, die sich selbst mit den lieblichsten Tönen der angenehmsten Instrumente so zart verbindet, öfter und anhaltender zu hören! Wir wünschen diesem viel versprechenden jungen Manne nachdrückliche Unterstützung; uns aber recht oft Gelegenheit, ihm unsern herzlichen Beyfall zu bezeigen. —

Hr. Abt Vogler hat uns eben wieder mit einem Orgelkonzert unterhalten. Ausser den schon bekannten Märschen, Ungewittern und Fantasieen, in $\frac{3}{4}$ Takt, der sich in $\frac{3}{2}$ und $\frac{3}{4}$ auflöset, spielte ein Liebhaber Variationen auf der Violin, von der Orgel begleitet. Es war ein lehrreicher Genuss! —

Den 11ten May wurde ein sehr glänzendes Konzert zum Besten der Mad. Constantini im hiesigen Redoutensaale vor einem ungewöhnlich zahlreichen Auditorium gegeben. Sie spielte ihr Mozartsches Klavierkonzert, so wie ihre Sonate, ungemein artig und nett, besonders auch mit viel Empfindung, nur, wie es uns schien, etwas zu schüchtern. Mad. Bertinotti sang eine grosse Arie von Nicolini. Sie entwickelte in derselben die volle Kraft ihrer Stimme und die grossen Vorzüge ihrer Kunst auf eine ausgezeichnete Weise. Ein lärmender, fast enthusiastischer Beyfall ward ihr, und auch Hrn. Franzl, den man nie zu oft seine Konzerte spielen hört, zu Theil. Die Anfangssinfonie von Haydn wurde, wie meistentheils, vortrefflich ausgeführt; man hört aber auf, dies zu bewundern: denn unter sechs Sinfonieen, die in hiesigen öffentlichen Konzerten gegeben werden, hört man diese (von den sechs, zuletzt herausgekommenen, die dritte, aus D dur,) etwa vierer — sage: viermal. Sie ist also wol ein Lieblingsstück der Hrn. Direktoren, und wenn sie nicht Unrecht haben in dieser Liebe, so haben sie doch gewiss Unrecht in diesem Verfahren mit der Geliebten. —

Hrn. Kapellm. Danzis Iphigenia hat das Publikum durchaus nicht gewinnen können, ohngeachtet seine und ihre Freunde zu diesem Zweck gethan haben, was sich nur thun liess —

Werden die Ideen unsrer Reformatoren im Schul- und Erziehungswesen alle realisirt, und verharren die — Twinghern, wie der Schweitzer spricht, bey den Modellen von Eisen: so gehen auch unsre Singanstalten bald beklagenswürdig zu Grunde — —

Berlin, d. 1sten May. Den 4ten ward zum Benefis für Hrn. Schwadke zum erstenmal gegeben: die Griechheit, ein Original-Lustspiel in 5 Akten, mit Tanz und Gesang. Das Stück ist allerdings Original, u. hat es mit aller Gewalt u. allen möglichen Mitteln seyn wollen. Was man sonst als Regel nur irgend verlangt, ist preisgegeben. Viele ans Platte granzende Witzeleyen, Wortspiele u. dgl. beleidigen den Geschmack, und was als Hauptsache angekündigt ist, die Darlegung der Grakomanie, wird gleichsam nur im Vorbeygehen berührt. Aber eine grosse Menge Lazzi, viele wirklich neue Züge — z. B. die Erscheinung der Landreiter, als der Baron Haimau (Hr. Beschort) die Göttin des Schicksals (oder wie sie sich selbst ausspricht, des Scheusals,) hereinruft; die zur Karikatur getriebene Assonanzenliebe, welche die jüdische Braut des Barons, Daja

Joab, (Demois. Mebus) dermassen beherrscht, dass sie daruber selbst ihren ersten Bräutigam, Hirsch, (Hr. Schwanke) verlasst u. dgl. m. — diese ergötzten das überfüllte Haus. Der Verf. (der nicht unbekannte Jul. v. Voss) hat öffentlich gegen die Kritik protestirt, dass er viele Personlichkeiten eingemischt habe; aber schwerlich würde er dem Vorwurf entgehen können, mehrere hier sehr bekannte christliche und jüdische Personen genau copirt zu haben. Dass dies das Stück pikant und anziehend mache, werden Sie leicht glauben. Der Kapellm. Weber hat angenehme Musik dazu geschrieben — einen Marsch (in dem Bauermädchen als Huldinnen und Musen, Grossknechte als Heroen, Argyraspiden etc. einherziehen), ein Duett, von Mad. Bethmann und Eunike ohne Begleitung der Instrumente gesungen, und Tänze, unter denen sich ein schönes Pas de deux von Hrn. und Mad. Riebe, mit sehr angenehmen Solopartieen für die Flote, (von Hrn. Schröck meisterhaft vorgetragen) auszeichnete.

Den 9ten ward, ausser dem Gestandnis, Callirhoe die schon früher bekannte, aber niemals vorzüglich beliebte gegeben, in der Mad. Marchetti-Fantozzi zum erstenmal auf dem deutschen Theater eine italienische Tragödie meisterhaft sang. Von dem Stück selbst kann ich nach dem, was im 7ten Jahrgang der Musikal. Zeitung S. 521 f. und im 8ten Jahrg. S. 330. schon gesagt worden ist, nichts weiter bemerken, als dass die Leere des Hauses der Spekulation der Direktion nicht entsprach.

Den 10ten gab die Königl. Kapelle ein grosses Konzert zum Besten der Armen der jüdischen Kolonie im Saale des Opernhauses. Den ersten Theil eröffnete die prächtige Ouverture aus Cherubini's Lodoiska: dann folgte ein Hornsolo, geblasen von Hrn. Brun, begleitet auf dem Pianoforte von seinem 8jährigen Sohne; hierauf sang Hr. Tombolini eine Scene von Simon Mayr, und den Beschluss machte ein Violinkonzert, gesetzt und gespielt von Hrn. Hennig. Im 2ten Theile spielte Hr. Meyer Beer auf dem Fortepiano Variationen über Webers Marsch aus der Weihe der Kraft, in deren letzte das volle Orchester auf eine hochst überraschende Art einfiel. Mad. Bethmann deklamirte hierauf den schönen Monolog aus der Jungfrau von Orleans: Die Waffen ruhn etc. mit der bekannten, angemessenen und ausdrucksvollen Musik von Weber: und zuletzt blies Hr. Schröck ein Adagio und eine Polonoise für die Flote, gesetzt von Devienne.

Das Singspiel an den Fenstern findet noch immer viel Beyfall. Zur Berichtigung meiner ersten Anzeige muss ich anführen, dass die damals genannte, sehr beliebte Arie: Was Anno 80 Mode war etc. von Hrn. Musikdirektor Seidel ist. Auch Hr. Weber hat diese Operette mit einem angenehmen Gesange bereichert: Willkommen heitrer Morgen etc. den Hr. Gern meisterhaft vortragt.

Kurze Anzeigen.

Sei Canzonette col. acc. di Pianoforte, comp. da J. F. Sterkel. Presso Breitk. et Hartel in Lipsia. (Preis 16 Gr.)

Jeder, der einfachen, leichten, fliessenden, sanften Gesang liebt, kennet St.s Canzonetten: es ist also genug, zu sagen, dass diese neuen vorhanden, dass sie nicht nachgestochen, dass sie unter die leichtesten (für Gesang und Begleitung) zu zählen, dass einige ganz allerliebst, und endlich, dass sie schön auf Stein gedruckt sind. In der reichen Verzierung des Titels, ohngeachtet diese ein Exemplar des Ref. nicht zum besten abgedruckt scheint, nimmt sich besonders das Laub- und Blumenwerk wie geschickte Handzeichnung aus.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 3ten Juny. No. 36. 1807.

Bemerkungen über deutsche Synonymen.

S. No. 15. d. m. Z.

Empfindung. Gefühl.

Empfindung ist unsre sinnliche Vorstellung von einem Gegenstande; Gefühl das Bewusstseyn von dem Zustande, in welchem wir uns durch die Empfindung befinden.

Sagt man von einem Virtuosen, er spiele mit Empfindung, so heisst das, er kennt die Vollkommenheiten seines Instruments und die Schonheiten des Tonstücks, welches er vortragt, und ist bemüht, dieselben dem Zuhörer anschaulich zu machen. Will man aber sagen, er versteht es, sich, und den dafür empfänglichen Zuhörer in die leidenschaftliche Stimmung, mit welcher das Stück geschrieben ist, und die es erregen soll, beym Spielen und durch sein Spiel zu versetzen, so muss man sprechen: er spielt mit Gefühl.

Laut. Schall. Hall. Klang. Ton.

Wenn die schwingenden Bewegungen eines Korpers so stark sind, dass die dadurch bewirkten wellenformigen Bewegungen der Luft von den Gehörwerkzeugen empfunden werden, so hören wir einen Laut. Einen starkeren Laut nennen wir Schall. Beziehen wir unsre Empfindung nicht auf den sich bewegenden Korper selbst, — weil wir etwa denselben nicht kennen, oder auch weil er selbst schon sich zu bewegen aufgehört hat, — sondern blos auf die Bewegung der Luft, so sagen wir, wir hören einen Hall. (Nachhall. Wiederhall.) Von jener

> tuba mirum spargens sonum
> per sepulcra regionum,

die doch eigentlich Niemand so recht kennt, bedienen sich die geistlichen Liederdichter des Wortes Hall. Dagegen heisst es in Meissners Lobe der Musik:

> Horcht! im Donner der Karthaunen
> Tonen schmetternde Posaunen etc.

Der Schall eines in hoherem Grade elastischen Körpers, dessen Schwingungen gleichzeitig sind, heisst Klang. Als solche Körper betrachtet man die einzelnen musikalischen Instrumente, wenn man z. B. spricht: Der Klang einer Klarinette ist mir angenehmer, als der Klang einer Hoboe. Oder: Meines Freundes Fortepiano hat einen schönern Klang (man braucht hier nicht selten, aber wol unrichtig, das Wort Ton) als das meinige. — Betrachtet man ohne Rücksicht auf die klingenden Körper selbst, blos die Anzahl der durch sie in einer bestimmten Zeit erregten Luftschwingungen, so bekommen die Klange den Namen Tone. C, c, $\bar{a}$, $\bar{\bar{e}}$ etc. sind verschiedene Tone; aber ein jeder solcher Ton hat auf dem Fortepiano, der Orgel, der Violine, dem Fagott etc. einen verschiedenen Klang.

Mit diesen Bestimmungen trifft auch Schillers Gebrauch dieser Worte vollkommen zusammen, wenn er von der Glocke sagt:

Und wie der Klang im Ohr vergehet,
Der mächtig tönend ihr entschallt;
So lehre sie, dass nichts bestehet,
Dass alles Irdische verhallt —

Nachricht von der berühmten Opernsängerin, Madame Catalani *).

(Aus dem Englischen.)

Madame Catalani ist gegenwärtig sechs und zwanzig Jahr alt. Sie ist aus Sinigaglia im Kirchenstaate gebürtig. In ihrer Kindheit brachte sie der Kardinal Onorati, der ihre viel versprechenden Fähigkeiten bemerkt hatte, in ein Kloster zu Gubio, und hielt ihre Lehrer ausdrücklich dazu an, auf die Entwickelung und Ausbildung der Naturgaben des Mädchens alle Sorgfalt zu wenden. Sie verlies Gubio im funfzehnten Jahre, und kam nun nach Venedig, wo sie mit dem berühmten Marchesi die ersten Rollen übernahm. Noch ist der grosse Eindruck, den ihre Stimme daselbst machte, nicht aus dem Andenken verschwunden. Gegen drey Jahre blieb sie in Italien, und spielte nach einander in den Opern zu Mayland, Florenz und Rom.

Mad. Catalani wurde nachher in Lissabon engagirt, wo sie für einen sehr ansehnlichen Gehalt als Theatersängerin auftrat. Sie hatte Zutritt in den ersten Familien, und wurde nicht weniger wegen ihres feinen und gefälligen Betragens geschätzt, als wegen ihrer seltenen Talente bewundert. Der Prinz Regent von Portugall und seine Gemalin überhäuften sie mit Geschenken; und als sie beschloss, nach Madrit zu gehen, gab ihr die Prinzessin an ihre Mutter, die Königin von Spanien, einen eigenhändigen Brief mit, worin sie ihr die Sängerin in den schmeichelhaftesten Ausdrücken empfahl.

Der König und die Königin waren so zu ihrer Gunst eingenommen, dass sie gern von der strengen Hofetikette sich losmachten, und Mad. Catalani auf eine Art behandelten, die alle ihre Hoffnungen weit übertraf. Sie überliessen ihr das Opernhaus zu einem Konzert. Die Meynung der spanischen Grossen von ihren Talenten war so vortheilhaft, dass sie sich selbst den Preis der Logen auf 21 Guineen, und der der übrigen Plätze nach Proportion ansetzten. Trotz eines so ungewöhnlichen Preises wurde das Haus voll, und in diesem einzelnen Konzert nahm sie 2500 Guineen ein.

Von Spanien kam Mad. C. nach Paris, und gab da vier Konzerte. Die Entrée, gewöhnlich zu fünf Schilling, ward auf 25 Schilling erhöht, und die Versammlung war so zahlreich, dass in keinem dieser Konzerte die Einnahme sich unter 1200 Liv. belief.

---

*) Mad. Catalani hat seit einiger Zeit ein grosses Aufsehn in Italien, Spanien, Portugall, Frankreich und England gemacht; es ist aber, ausser ungemessenen und ganz unbestimmten Lobsprüchen ausländischer Zeitungsblätter, und verschiedener deutscher, deren historische Artikel aus diesen gemacht werden, so wenig, nur einigermassen Genügendes über diese Sängerin bekannt worden, dass wir obigen Bericht fast unverkürzt glauben mittheilen zu dürfen, obgeachtet er auch mehr durch Zufälligkeiten interessiren will, als durch Wesentliches, wornach unsre deutschen Leser fragen, und worauf wir ebenfalls antworten werden, wenn wir erst dazu von einem zuverlässigen Kenner in den Stand gesetzt sind.

Nachdem sie mit dem Direktor der italienischen Oper in London einen Kontrakt geschlossen, geschahen ihr viele Anträge, um sie zu vermögen, in Paris zu bleiben. Aber nichts konnte sie und ihren Mann verleiten, den einmal eingegangenen, wiewol für sie minder vortheilhaften, Vertrag zu brechen.

Folgendes ist die Lobrede eines englischen, sehr besonnenen Journalisten auf ihr ausserordentliches Talent, schon unmittelbar nach ihrem ersten Auftritt am 15ten December 1806. „Dieser berühmten Sängerin ging ein grosser, in Italien, Portugall und Frankreich erworbener Ruf voran. Aber die ihr ertheilten Lobreden waren vielleicht, wenigstens in einigem Grade, dem Enthusiasmus, für welchen ein wärmerer Himmelsstrich empfänglich macht, und der leidenschaftlichen Liebe zur Musik, die unter diesen Nationen herrscht, zuzuschreiben: gebohren unter einem weniger warmen Klima, sind wir auch minder reizbar, sind daher kaltere Zuschauer und strengere Richter. Aber wir sind auch gerechter, und Mad. Catalani hat nichts verlohren, dass sie sich an ein brittisches Publikum wandte. Kein Lob sagt zu viel von dem, was sie der Kunst verdankt, keine Vergleichung kann einen passenden Begriff von dem ihr durch die Natur eigenen Organ geben. Vergebens bewahren wir noch den tiefen Eindruck, den die schöne Stimme einer Todi, Mara, Banti, und Billington machte; Mad. Catalani singt, und diese Erinnerung geht in Erstaunen und Bewunderung über. Die sanften und melodischen Töne, die die Todi hören liess, besonders in dem Cantabile; der echte und reine Ton, den wir bey der Mara bewunderten, selbst wenn ihre Stimme sich auf den höchsten Gipfel schwang; die Kraft, womit die Banti die tiefern Töne aushielt, und darin das französische Horn oder den Basson nachzuahmen schien; der sichere und hinreissende Vortrag, die grosse Kunstgewandtheit, welche allein ein langes Studium verschaffen kann, und durch welche sich die grossen Talente der Billington so sehr auszeichnen; alles dies sind Vollkommenheiten, die sich in der Catalani vereinigen; in dem aber, was die Natur verleihet, ist sie noch freygebiger bedacht. Ausser dass ihre Stimme von einem ausserordentlichen Umfang ist, hat sie einen ganz eigenen Charakter: in den drey Oktaven, die sie durchläuft, ist sie gleichmässig bestimmt, rein und brillant; sie gleicht den Silbertönen der Harmonika, die das Ohr bezaubern und noch lange im Innern fortklingen, nachdem der Schall schon vorbey ist. Mad. Catalani übersteigt ohne Schwierigkeit die weitesten Intervalle, und in ihren gewagtesten Versuchen erregt sie nicht weniger Vergnügen, als Erstaunen. Die grössten Schwierigkeiten sind für sie blos Gelegenheiten, ihre bewundernswürdigen Talente zu zeigen. In der Semiramis, (wo sie in London zuerst auftrat) erscheint sie blos in der dritten Scene: als sie nun aber erschien, empfing sie die ausgezeichnetsten Huldigungen — — Diese wurden nun wol ihrem Ruf und ihren persönlichen Reizen dargebracht, vorzüglich dem Sanften, Unschuldigen, Einfachen, das sich in ihrem ausdrucksvollen Aeusseren offenbarte. Einiges von dem Recitativ und den Arien der neun ersten Scenen des ersten Akts wurde lebhaft applaudirt; aber es war überhaupt die zehnte Scene, worin sie alle Stimmen für sich hatte, und Jedermann zur Bewunderung hinriss. Die Arie: Inconsigliata che fo! mit den Worten: Son regina e son guerriera, worin der Komponist den Stolz und Muth der Semiramis so glücklich ausgedrückt hat, ist eine der wirksamsten, eine schöne Stimme in ihrem Glanze zu zeigen. Mad. Catalani sang sie mit einem so gebieterischen Accent, mit so viel Schwung, Gewalt und

Feuer, dass die Wirkung auf das Publikum einer elektrischen Erschütterung glich. Durch ihre Manier des Vortrags wurde der ganze grosse Effekt der Musik in allen ihren erhabenen Zügen und bedeutenden Kontrasten erst zur Vollendung gebracht. In der Arie: L'Ira terribile, im zweyten Akt, ergriff uns die Wirkung des entgegengesetzten Ausdrucks von Schrecken und Liebe, als sie sich gegen die Töchter Babylons in sanfte Klagen ergiesst, die Qualen einer unglücklichen Leidenschaft schildert, und den Tod herbeyruft, ihren Schmerz zu enden.

Ihr Verdienst als Schauspielerin setzt sie in den ersten Rang. Jene Rolle gewahrt ihr einige schöne Gelegenheiten zu ausdrucksvollen Attitüden. In ihrer Unterredung mit dem Geist des Ninus behauptet sie alle Würde und alles Pathetische der tragischen Muse. Ihre Ausrufungen, als sich das Grab öffnet, wird man nicht leicht vergessen. Ihre Figur empfiehlt sich durch feine Bildung und eignet sich vortheilhaft, alles Graziöse des Anzugs mit dem besten Effekt darzustellen. Ihre Gesichtszüge sind äusserst ausdrucksvoll, aber doch sanft durch alle liebliche Zartheit der weiblichen Schönheit."

Mancherley.

1) Es ist jetzt ganz die Zeit, allerley mit Klagen anzufangen, so mag es auch mit meinem Mancherley der Fall seyn. Ich klage aber nicht, wie Andere, dass man uns jetzt zu viel nimmt, was wir nöthig haben, sondern dass man uns zu viel giebt, was wir nicht brauchen können: zu viel Schwierigkeiten nämlich, in Absicht des blos Mechanischen der Kunst! Ich will nicht davon sprechen, dass Stümper, arm an Ideen, an Kunst und an Beurtheilung, ihre Wassersuppen so in ansehnlichen Schaum zu schlagen bemühet sind; das ist von jeher so gewesen, und wird immer so seyn, wird aber auch niemand täuschen, als wer getäuscht seyn will, und einem solchen geschieht schon recht, wenn er getäuscht wird. Ich spreche nur davon, dass jetzt fast ein jeder Komponist, der halbwege etwas Bedeutendes schreibt, es auch den Sängern oder Spielern sehr schwer — und mancher, es so schwer als nur möglich macht.

Haben wol die Komponisten, die überhaupt an's Denken denken, bedacht, dass sie es gerade hier machen, wie die meisten Philosophen seit der Erscheinung der ersten kantischen Werke, und dass sie für sich und ihre Kunst auf diesem Wege gerade das herbeyführen, was jene für sich und ihre Wissenschaft herbeygeführt haben? Was das war? Vornämlich folgendes — wenn ich auch hier, wie billig, das Stümpern übergehe! Nicht wenige Köpfe von Talent und grossem Fleiss arbeiteten sich mit Gewalt — weniger in den Geist, als in die schwierigen Formeln und künstliche Methode dieses Systems hinein, trockneten sich durch immerwährende, hartnäckige Beschäftigung damit aus, und behielten am Ende weiter nichts, als das hohle, leere, todte Formeln- und Formen-Wesen; die Freunde der Wissenschaft aber, die sich weder berufen noch geeignet fühlten, die um dieselbe gethürmten Bollwerke zu übersteigen, durch die jedoch erst, was der Gelehrte fand, in das Leben verwebt und fruchtbar gemacht werden soll — diese zogen sich allmählich zurück; nun kamen Leichtsinn, Oberflächlichkeit, Selbstsucht, gemeiner irdischer Sinn, und diese verspotteten nicht nur jene Aussenwerke, sondern auch das innere Heiligthum, weil sie dieses nicht kannten und mit jenem für eins hielten — darüber ist denn der ganze ehrwürdige Or-

dén, ja es ist selbst jede Weisheit, die sich von blosser Klugheit unterscheidet, fast lächerlich und verächtlich geworden. Die Anwendung von diesem auf die Tonkunst ist nicht schwer: es mag sie darum jeder denkende Leser für sich machen, und zugleich erwägen, wie weit man auf diesem Wege, auch in Absicht auf diese Kunst, jetzt schon gekommen ist.

2) Keine Kunst hat noch immer eine so schwankende Terminologie, als die Musik. Ich rede nicht von den Kunstausdrükken, die man nur aus Nachlässigkeit schwankend und vieldeutig gebraucht, die aber gute Theoretiker schon genau bestimmt haben, und gute Schriften über Musik auch genau anwenden — wohin, um nur Ein Beyspiel anzuführen, der Ausdruck, Triller, und auch sein Zeichen gehört; auch von denen rede ich nicht, die immer etwas unbestimmt bleiben werden, weil sie unmittelbar Empfindungen ausdrücken sollen, oder auch Mittel zur Erregung derselben, die nur der innere Sinn darbieten und bestimmen kann — wohin, unter andern, die Ausdrücke gehören, womit wir beym Anfang der Stücke, ihre Bewegung und ihren Charakter zu bezeichnen suchen: ich will nur ganz gangbare Worte und Sprachwendungen erwähnen, die sich bey den Deutschen mehrsinnig eingeführt haben, in gemeiner Rede und Schrift oft Missverständnisse erwecken, und leicht zu berichtigen und berichtigt einzuführen wären. Dahin gehört z. B. das Wort Konzert, das bekanntlich die Versammlung der Musiker, eine Musik aufzuführen, und dann auch jene besondre Gattung von Musikstükken bezeichnet, so dass z. B., N. N gab ein Konzert, eben so wol heissen kann, er veranstaltete jene Versammlung, als auch, er liess sich in einer solchen Versammlung mit einem Stück jener Gattung hören. (Und wie wunderlich klingt es auch schon: N. N. gab ein Konzert und spielte darin ein Konzert u. s. w.) Der Franzos hilft sich dabey nicht zum schönsten, doch allenfalls leidlich; er sagt: N. N. gab ein Concert und spielte darin ein Concerto. — Ein anderer solcher Ausdruck, ist Ausführung, womit man, wie jedermann weiss, eben sowol die kunstmassige Bearbeitung eines Sazzes in der Komposition, als den Vortrag desselben bezeichnen will; so dass man, wenn man nicht, den widrigen Klang zu vermeiden, allgemeinere, aber die Sache selbst nicht genug bezeichnende, oder auch zu gemeine Ausdrücke gebrauchen will, sagen könnte: Das schlecht ausgeführte Finale der Sonate gefiel, weil es gut ausgeführt wurde.

Bis uns ein deutscher Grammatiker, der zugleich Musik studirt hat, bessere Worte angiebt, möchte ich vorschlagen, dass man die ebenfalls, nur seltner und wieder zweydeutig gebrauchten Worte: musikalische Akademie und Exekutirung, für den zweyten Sinn der oben angegebenen, fest bestimmte und einführete; so dass man also sagen müsste: N. N. gab eine musikalische Akademie und spielte darin ein Konzert; so wie: das schlecht ausgeführte Finale der Sonate gefiel, weil es gut exekutirt wurde. Hoffentlich thut aber jemand in diesen Blättern für diese und ähnliche Ausdrücke bessere Vorschläge; ich möchte dazu zunächst den einsichtsvollen, ungenannten Verfasser, der in No. 15. hier abgedruckten Bemerkungen über musikalische Synonymen, auffordern.

3) Hat wol schon jemand mit Aufmerksamkeit darauf geachtet, dass die meisten grossen Astronomen, und mehrere der ausgezeichnetsten Freunde der Astronomie, zugleich wackere Musiker, oder doch eifrige und sehr wohl unterrichtete Freunde der Musik waren? Und scheint das nicht auf irgend einen geheimen Zusammenhang jener

Wissenschaft mit dieser Kunst hinzudeuten? oder auf irgend einen, in solcher Beziehung noch nicht untersuchten, ihnen gemeinschaftlichen Quell in dem Innern des Menschen? Dass die Beobachtung selbst ihre Richtigkeit habe, wird wol jeder finden, der einige genauere Kenntnis der Geschichte der Musik und Astronomie hat; für Andre führe ich nur einige der berühmtesten Namen an — und zwar aus dem Alterthum: Pythagoras und Plato; von den Neuern: Galilei, Keppler, Euler und Herschel.

4) Seitdem Musik im grössten Theil von Deutschland, als ein Theil jeder feinern Erziehung und als ein Hauptmittel zur bessern gesellschaftlichen Unterhaltung angesehen ist, wird der Dilettant, ja wol auch der Künstler, sehr oft veranlasst — entweder vor Gesellschaften, die in das Grössere und Bedeutende nicht eingehen können, oder auch vor solchen, die durch strengere und edlere Kost eben jetzt gesättigt sind, gleichsam zu einem pikanten, belustigenden Desert — kleine komische, oder doch, im Text u. in Musik, sehr heitere Stücke vorzutragen; und da hat denn nun wol jeder sich gar oft in grosser Verlegenheit befunden, indem wir Deutschen wirklich doch allzuwenig dieser Art besitzen, was wirklich feinen und gebildeten Gesellschaften vorgetragen werden könnte; indem ferner das wenige, was wir noch haben, (und zwar der Text sowol als die Musik,) so zerstreuet ist, dass man es nur sehr mühsam zusammenfinden könnte. Ich glaube daher, ich spreche aus der Seele sehr Vieler, wenn ich zu einer Sammlung kleiner, komischer Scenen und Lieder, untermischt mit recht eigentlichen Burlesken und Schnurren, hiermit auffordere; und fiele diese Sammlung so aus, wie ich sie mir denke, und wie sie allerdings recht wohl auszuführen ist, so wäre sie ganz gewiss auch für Herausgeber und Verleger eine einträgliche Spekulation. Leicht und obenhin dürfte es aber der Sammler durchaus nicht ansehn — wie es denn überhaupt eine sehr ernsthafte Sache um das Lächerliche ist. Wäre er selbst Komponist, und hätte besonders für diese Gattung ausgezeichnetes Talent, so wäre es freylich gut, dass er auch von dem Seinigen gäbe, und, vielleicht verbunden mit einem heitern Dichter, die Lücken ausfüllete, die sich da bald finden würden; sonst wäre es auch schon gut und dankeswerth, wenn er nur das, was von Andern hierin Vorzügliches geleistet worden, kennete, mit Einsicht und Geschmack es zu wählen, mit Klugheit und Weltkenntnis es zusammenzustellen wüsste. Aber eben das ist gewiss sehr schwer und setzt in jedem Betracht weit mehr voraus, als man beym ersten Anblick glauben möchte. Die Hauptsc' vierigkeit, und die doch durchaus unerlässlich wäre, würde seyn — von der einen Seite, dem Komischen selbst in allen seinen Arten, bis an die Ausgelassenheit hin, sein Recht wiederfahren zu lassen, und von der andern, nichts Plattes, Gemeines, Beleidigendes, und (vernünftigen und heitern Menschen nämlich) Anstössiges zu dulden und aufzunehmen. Vielleicht wäre es am besten, wenn sich zu einer solchen Sammlung mehrere vereinigten, damit zugleich desto besser für Text und Musik gesorgt werden könnte: denn fiele das kleine, freundliche Unternehmen in eine zu ängstliche oder auch in eine zu täppische Hand, so könnte es nur das Gegentheil von dem bewirken, was man damit bewirken wollte; dass aber das Unternehmen nicht in solche Hände gefallen sey, müssten dem Publikum, schon auf dem Titel, nicht unbekannte, achtbare Namen zusichern.

- Es sollte mich sehr erfreuen, wenn man diese meine Aufforderung beachtete und dadurch etwas zu Stande gebracht würde, das man wol auch noch von anderer Seite,

als von Seiten der vermehrten Heiterkeit im gesellschaftlichen Leben, empfehlen und preisen könnte, wenn das anders nöthig wäre *).

5) Seitdem die deutschen Komponisten die Instrumentalpartieen auch in den Arien so reich auszuführen, und meistens dabey auch so vielerley Instrumente zu beschäftigen pflegen; seitdem ferner die Orchester stärker und lauter, die Singstimmen dagegen schwächer und dünner geworden sind — hat man beym Ausschreiben der Musikstücke die, sonst nur bey Konzerten üblichen, sogenannten Ripienstimmen, eingeführt — gegen welche sich auch im Allgemeinen wenig sagen lässt, und was in manchen besondern Fällen sogar nothwendig seyn mag. Allein, dass es jetzt damit viel zu weit getrieben wird, ist ebenfalls ganz gewiss, und noch hat niemand öffentlich die Direktionen darauf aufmerksam gemacht, dass sie damit einen nicht unbeträchtlichen Theil des schönen Effekts vieler Stücke freywillig aus den Händen geben. Auch die fleissigsten und sorgsamsten Ripienspieler wird man nicht dahin bringen, dass sie sämmtlich, vielleicht funfzig, sechzig und mehr Takte ganz unzerstreut, ganz sorgsam, ganz genau, und so fest pausirten, dass sie dann, wenn das Tutti, das vielleicht plötzlich und kräftig und überraschend einfallen soll, zurückkehrt, ohne erst zu horchen, so eintraten, wie es seyn sollte, und wie sie auch thun würden, wenn sie die Noten statt der Pausen da hätten; wäre man aber auch wirklich seines Orchesters für solche Fälle gewiss, oder hülfe man sich auf italienische Weise, durch Beysetzung der letzten Solo-Takte mit kleinen Noten — so frage ich doch alle Kenner: ist es nicht ein grosser, ein sehr grosser Unterschied in der Wirkung, ob alle, aber sehr leise, oder ob etwa die Hälfte oder der Drittheil, und weniger leise spielen? und ist nicht die Wirkung von jenem der Wirkung von diesem — nur sehr wenige, ganz specielle Fälle ausgenommen — weit, sehr weit vorzuziehen? —

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Hier nur noch der Wink: die alten deutschen Volkslieder, und zwar ihr Text und ihre Musik, so wie die gemeinern Volksdialekte, besonders der östreichische, der schwäbische, und der dem Holländischen und Plattdeutschen sich nähernde — diese wären hierbey ja nicht zu übersehn.

Kurze Anzeigen.

Six Duos pour deux Violons, faciles et progressives, comp. pour Utilité des jeunes Amateurs — par B. Campagnoli, Membre de l'Academ. Royale de Suede. Oeuvr. 14. A Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Der sehr schätzbare Campagnoli in Leipzig, an welchen sich so viele brave Schüler, selbst in den entferntesten Gegenden mit Vergnügen und Erkenntlichkeit erinnern — seiner Verdienste als Virtuos hier nicht zu erwähnen — fährt fort, für diese auch im vorliegenden Werke recht löblich zu sorgen. Die Komposition, abgesehen von dem Instruktiven, ist gut, ist angenehm, verständig, dem Instrumente und dem Geschmack noch nicht sehr weit vorgeschrittener Liebhaber angemessen, auch bemerkt man nicht ohne Vergnügen, dass Hr. C. mit der Zeit möglichst fortzugehen bemühet sey: aber der instruktive Antheil ist der bedeutendste, und zeigt den Meister

aus der trefflichen Schule Pugnani's, dem aber auch die entgegengesetzte, Viotti's und seiner jetzigen Ergänzer unter den Franzosen, keineswegs fremd geblieben ist. Das Leichteste, und zwar ein sicherer Grund, wird vorausgesetzt: dann gehet's Schrittweise weiter — doch mit etwas weiten Schritten; und an Einigem gegen das Ende werden die „jeunes amateurs" ziemlich zu studiren, wol auch hin und wieder mit Vortheil bey den Lehrern Rath zu suchen haben. Beyde Stimmen sind obligat, die erste aber bey weitem die schwierigere. Möge der wackere Verf. noch recht lange Zeit zur Freude derer, die ihn hören und benutzen können, oder auch derer, die ihn (wie Referent) wenigstens vordem hören und benutzen konnten — in seiner Kunst thätig u. glücklich seyn! —

Andante avec neuf Variations p. l. Pianoforte comp. — — par G. A. Gabler. Oeuvr. 31. No. 4. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Man kennet die leichte u. melodiöse Weise, mit welcher Hr. G. Klaviervariationen bearbeitet, aus mehrern ähnlichen Werken, die er früher herausgegeben hat und die immer Freunde gefunden haben. Die vorliegenden gehören unter die bessern. Dass der verzierende Uebergang zur Wiederholung des Anfangs der Melodie, im zweyten Theile des Thema und der Variationen, als ordentlich zum Hauptsatz gehörig behandelt ist, verschiebt den Rhythmus ein wenig, und würde besser ad libitum genommen worden seyn. Schwer zu exekutiren ist hier gar nichts, und der Stich deutlich und schön.

Quatre Polonaises melancoliques pour Violon, av. acc. de Violon, Alto et Basse, comp. par J. Kaczkowski. Oeuvr. 2. à Offenbach chez André. (Pr. 36 Xr.)

Hrn. K.s melancholische Polonaisen, sämmtlich aus Molltönen geschrieben, zeichnen sich, so weit Ref.s Blicke reichen, durch nichts aus, als dass die erste, allein obligate Stimme den Violinisten geschickt und so beschäftiget, dass man leicht bemerkt, der Verf. verstehe das Instrument. Dies Letztere ist auch zu loben an desselben Verfassers

Quatre Variations pour le Violon, avec acc. de Violon et Basse. (Oeuvr. 3., derselbe Verleger, derselbe Preis) und: *Dix Variations pour le Violon, av. acc. de Violon, Alto et Basse,* (Oeuvr. 1, derselbe Verleger, Pr. 48 Xr.)

Uebrigens gehen aber diese zehn Var. etwas weiter, sind mannichfaltiger gesetzt und verlangen einen schon sichern und fertigen Spieler — welcher sich dann zugleich nicht unangenehm unterhalten finden wird. Alle drey Werkchen sind schön gedruckt.

Air varié pour le Pianoforte per A. André. à Offenbach chez André. (Pr. 36 Xr.)

Nur fünf Seiten Noten, die äusserst leichte, gefällige, und für Anfänger nicht unzweckmässig eingerichtete Variationchen, und zum Schluss sogar auch ein kleines — Trauermarschen enthalten!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juny. **Nº. 37.** 1807.

Manchesterley.

(Beschluss).

6) Einer der geistreichsten, unterrichtetsten, angesehensten Franzosen, der, auf Veranlassung der letzten Kriege, zum Theil ganz in der Nähe seines Kaisers, Deutschland genauer kennen gelernt hat, und dem Aufrichtigkeit eben so zur Gewohnheit worden ist, als Tapferkeit — dieser sagte vor kurzem dem Verfasser dieses Aufsatzes, mit Ernst und Wärme: Wenn der Ausländer, und besonders der Ausländer, der nicht eigentlich Gelehrter von Metier ist, gegen den Geist und die Bildung der Deutschen für Wissenschaften und Künste Hochachtung bekommen soll, so muss er weit weniger, als bey uns, auf die Hauptstädte — er muss vor allem auf die Universitäten, und Lehranstalten überhaupt sehen. Was Deutschland darin besitzt, ist dem Fremden gewöhnlich so neu und unerwartet, dass er es sogar anwesend, ohne besondere Aufmerksamkeit, Anhänglichkeit und Ruhe, nicht einmal erkennen kann — — Und wahrlich, der Mann hat Recht, wie ein jeder weiss, der die andern gebildeten Nationen Europa's — aber nicht etwa nur ihre Hauptstädte, kennen gelernt hat.

Es kann hier nicht der Ort seyn, sich hierüber zu verbreiten; es kann nur — gleichsam eine einzige kleine Verzierung des Schildes, das Minerva noch über Deutschland hält, näher betrachtet, und mögen darüber auch nur wenig Worte gemacht werden!

Was in den Lehranstalten grösserer Städte Deutschlands für Musik geschiehet, wird oft angegeben und erkannt: aber gewiss, in vielen kleinen Provinzialstädten leistet ein wackerer Kantor, Organist, oder des etwas, mit den geringsten Mitteln, unbekannt ausser den Ringmauern seines Oertchens, unverdankt oft sogar innerhalb derselben, unter der Last der Dürftigkeit und der mühseligsten andern Arbeiten, einzig aus Liebe zu seiner Kunst und der ihm anvertrauten Jugend, so viel, dass der Grossstädter, wenn er es genau genug kennen lernte, kaum die Möglichkeit davon einsähe. Statt allgemeiner Schilderungen hiervon, will ich lieber einige einzelne Scenen, die als Beleg zu diesem dienen können, aus meinem Reisejournal einrücken.

Ich kam vor einigen Jahren in eine deutsche Mittelstadt, die in manchem Betracht einen guten Ruf hat, in Absicht auf Musik aber, (so wie diese ganze Provinz) nicht den geringsten, und wirklich steht auch in diesem Betracht jene Stadt ziemlich tief unter vielen deutschen Städten von gleicher Grösse und Volkszahl. Indem ich mich im Wirthszimmer umsehe, finde ich eine kleine gedruckte Schulschrift umherliegen: über den Einfluss der öffentlichen Singanstalten auf allgemeine Bildung der Bürger etc. Sie war, wie der Titel angab, bey einer ge-

wissen Schulfeyerlichkeit von dem Kantor des Orts geschrieben. Ich blattere erst nur darin, finde mich aber bald näher angezogen; der Mann behandelte seinen Gegenstand mit Verstand und mit einer, den Gelehrten an kleinen Orten nicht eben gewöhnlichen Circumspection; er schrieb überdies, wie es für sein örtliches Publikum seyn musste — klar, gemeinfasslich, eindringlich, und mit einer gewissen Derbheit, die nicht ohne Originalität war. Theilnehmend erkundige ich mich weiter nach dem Manne. Ich musste viel hin und her fragen, denn man schien kaum auf ihn ernstlicher zu achten; doch waren alle einstimmig, er sey ein sehr fleissiger, redlicher Schulmann, der sich der, in Absicht auf Musik, sonst ganz verwilderten Jugend mit grosser Anstrengung angenommen habe u. noch immerfort annehme; der alle Kinder und junge Leute, welcher er nur habhaft werden könne, blos aus Liebe, im Gesang und in den Elementen der Musik bis dahin bringe, dass sie in einen vierstimmigen Choral regelmässig einstimmten, kleine Lieder u. dgl. für sich erlernen und gehörig vortragen könnten; der auch zu diesem Behuf einen sehr zweckmässigen Leitfaden herausgegeben habe; der dann die Erwachsenen, die mehr Talent u. Lust zeigten und zum eigentlichen Chore gehörten, bis zur genügenden Ausführung der grössern Kirchenstücke aller Art, wie sie jetzt in den vorzüglichsten Kirchen oder Konzerten Deutschlands gehört würden, bilde, und mit diesen nun bey dem öffentlichen Gottesdienst lauter auserlesene Sachen von Hasse, Graun, Haydn, Mozart, Naumann, Wolf, Schweitzer und andern solchen Meistern, zuweilen auch manche hübsche Kantate von eigener Komposition, genau und sorgsam aufführe; der ferner, weil die, besonders Anfangs, noch ganz unempfänglichen Aeltern damit sogar unzufrieden gewesen waren, tausen fachen Verdruss deswegen übernommen und auch manche Vortheile, die er von diesen hätte erreichen können, aufgeopfert habe; der, weil der öffentliche Choralgesang so sehr verdorben gewesen wäre, selbst ein, sehr einfach und populär, aber regelmässig bearbeitetes, vierstimmiges Choralbuch herausgegeben; der sogar, um dies, so wie obiges Werkchen, spottwohlfeil verkaufen zu können, in der Druckerey es selbst gesetzt habe, u. dgl. m. Von dem allen machte man nun aber gar kein Aufheben; ja ich konnte leicht bemerken, dass man es nicht anders aufnahm u. auch nicht höher würdigte, als wenn ein ehrlicher Schneidermeister fest nähet, so dass der wackere Mann, um dessen Einnahme es kärglich genug stehen mag, auch von Seiten der Ehre und Erkenntlichkeit keine Aufmunterung, keine Vergeltung hat; und dennoch gehet er seinen mühsamen Weg treulich u. redlich immerfort, immer gerad aus, immer frisch durch — — Meine Geschäfte riefen mich zu bald ab, und ich konnte ihn nicht persönlich kennen lernen.

Mein nächstes Nachtlager, noch in derselbigen Provinz, war in einer Stadt, wo im Ganzen mehr Bildung, und mehr Sinn für das ist, was weder gegessen, noch getrunken, noch — gesponnen wird. Ich war Abends spät angekommen und erwachte früh vom Klang der Glocken, denn es war ein Festtag. Ich ging in die Hauptkirche, sie mir zu besehen. Die Orgel begann eben u. ich hörete eine so eigenthümlich und schön erfundene, so gründlich und nett ausgeführte, u. auch dem Orte u. seiner Bestimmung so angemessene — offenbar extemporirte Einleitung auf der Orgel, dass mir wenig Besseres in den grössten Städten vorgekommen ist. Wer spielt das? fragte ich den Küster, der eben an mir vorüberging. Nun, wer allemal spielt, gab er mir befremdet zur Antwort; unser Organist. — Ich sah, dass man sich zur Kirchenmusik rüstete. Wi lst sie doch abwarten! dachte ich. Ein recht

wackeres, und auch ziemlich starkes Orchester und Chor exekutirte ein Te Deum, und zwar so, wie es nur seyn musste; die mir ganz unbekannte Komposition aber erfreuete und belebete mich noch mehr, durch ihre neuen, schönen Ideen, durch geschmackvolle, kunstmässige, und oft wahrlich tief — sowol in das Herz, als in die gelehrte Harmonie, greifende Ausführung. Ich wusste nicht, wem ich sie zuschreiben sollte; sie hatte im Brillanten, Flessenden und Gesangvollen am meisten von Winter's Art und Kunst, war aber doch auch nicht ganz das. Wissen Sie nicht, von wem diese Komposition ist? fragte ich einen hübschen Mann, der mitgespielt hatte, und, wie es schien, als Liebhaber. Sie ist von unserm Organisten! war die Antwort. Indem ich meine Verwunderung bezeige und zu dem wackern Künstler gehen will, der, ein Bild der Bescheidenheit und Demuth, auf seiner Orgelbank sass, werde ich aus dem Gasthofe abgerufen, weil man mich zu sprechen verlangte, und musste nun einige Familien in Geschäften sprechen. In einem dieser Häuser bin ich noch mit dem Hausvater im Gespräch: da schallt aus dem andern Zimmer ein hübsches Pianoforte herüber. Ich horche mit Vergnügen, denn die Sonate war schön, u. wurde lebhaft, nett und zierlich vorgetragen. Es ist eins von meinen Kindern sagte der Hausvater. Da wollt' ich wetten, Sie hatten den Organisten zum Lehrer, den ich vorhin in der Kirche gehört habe! Ganz recht, fiel mir der Mann ein; und nun erzählte er mir, welch ein trefflicher Lehrer der Mann sey, wie viele schöne Sachen er schreibe, wie er ein recht anschnliches Winterkonzert errichtet, und die Theilnehmer, wie die Zuhörer, darin immer weiter gebracht und höher gehoben habe, so dass seit den wenigen Jahren seiner Anwesenheit nicht Wenige, die sonst ihr Vergnügen in ganz andern Dingen gesucht, es nun hierin gefunden hatten; dass mit der Belebung dieses Sinnes die meisten Gesellschaften unterhaltender; heitrer, ja auch geistteter geworden waren etc. Ich bat ihn, mit mir hinüber zu seiner Familie zu gehn, und da, eben als wir eintraten, die Sonate zu Ende war, wünschte der Vater, man mochte doch was singen — etwa eins von den neuen Duetten oder Terzetten. Es geschahe; und ich horete hier wieder, ausser angenehmen u. offenbar vorzüglich gut geleiteten Singstimmen, eine allerliebste, einfach edle, anmuthige, schön verschlungene Komposition. Ich bezeigte meine Freude darüber: Sie ist von unserm Organisten, hiess es. „Und jene Sonate?" — „Sie ist auch von unserm Organisten." — Nun das ist mir doch alles Mogliche! rief ich. Atar e sempre Atar! — —

Doch, eben kömmt mir bey, dass manche Leser wol befürchten könnten, ich male aus der Phantasie, oder übertreibe wenigstens; statt also fortzufahren oder lange Beweise zu führen, nenne ich lieber gerade heraus jene beyden Orte und jene beyden Manner: der erste war der Kantor Doring in Görlitz, und der zweyte, der Organist Bergt in Bautzen. Und wie viele, wie sehr viele hat Deutschland, die ihnen im Wesentlichen gleichen! Nicht wenige sind schon mir, so zufällig, wie jene, auf meinen Kreutz- und Queerzügen im Vaterlande bekannt worden! —

?) Ein gutes, wenigstens ein nicht übles Pianoforte gehört seit einiger Zeit unter die ersten Requisiten einer guten Einrichtung der meisten wohlhabenden und auf einige Bildung Anspruch machenden Hauser in Deutschland. Dadurch ist denn auch das Talent u. der Kunstfleiss so vieler geschickter Instrumentenmacher jetzt auf diesen Gegenstand gerichtet, und jedermann weiss, dass selbst viele dieser Manner, die noch nicht unter die vorzüglichsten gehören, jetzt so gute Instrumente liefern, wie sie nur noch vor

dreyssig Jahren gar nicht existirten. Eben darum glaube ich nicht wenigen Lesern dieser Zeitung einen Dienst zu leisten, wenn ich ihnen angebe, worauf sie beym Probiren und Ankauf solcher Instrumente zunächst zu sehen haben. Den Kunstverstandigen u. Erfahrnen wird freylich hier wenig oder nichts neues gesagt werden.

Ich setze zuerst voraus, dass, wer gar nichts von Instrumenten verstehet, nicht selbst, oder doch nicht allein kauft; ich übergehe deshalb alles, was sich bey nur einigermassen Unterrichteten von selbst-versteht, und worauf auch jeder Verstandige ohnehin siehet; — dass z. B. das Holz trocken u. gut, Anschlag u. Mensur genau ist, nichts klappert, nichts nachklirret etc. auch übergehe ich, wohin den Einen und den Andern besondere Liebhaberey, oder besondere Gewohnung, oder besondere Bestimmung des Instruments leiten — ob man z. B. einen ganz vorzüglich starken oder ganz vorzüglich weichen Ton sucht, ob man einen sehr leichten oder festern, derbern Anschlag verlangt u. dgl. Ich gehe nur das an, was überall passt, u. überall in Betrachtung gezogen werden sollte.

1) Man versuche das Instrument in einem nicht tapezirten Zimmer, das auch keine Fussdecke (besonders keine wollene) hat: am wenigsten aber in einem, wo die Tapete nicht Papier und nicht unmittelbar auf die Wand geklebt ist. Auch die allzudicken, modischen Fensterbehänge schaden der Ausbreitung des Tons beträchtlich: kann man sie nicht ganz vermeiden, so stelle man das zu versuchende Instrument wenigstens so, dass der Klang nicht von der Fensterseite zurückgeworfen wird.

2) Man probire ein solches Instrument, eine feine Weile anhaltend und ununterbrochen zu tapieren!, da denn doch ein jedes mehr oder weniger Eigenes in der Behandlung verlangt, und man dieses erst selbst finden muss, um ihm, dem Instrumente, sein Recht anthun zu können. Auch ist man nicht im Stande, sich gleich in den ersten Minuten den Ton fest genug einzuprägen, um ihn dann, wenn man probirend zu andern übergeht, noch bestimmt gegenwärtig zu behalten — und das ist doch nöthig, wenn man sich nicht durch solches Probiren mehrerer Instrumente nach einander, nur verwirren, nur unschlüssig machen, und so am Ende doch wol das schlechtere wählen will.

3) Da, wo man viele und vielerley Instrumente vorräthig findet, hüte man sich vor dem Versuchen allzuverschiedener — man müsste denn von seinen Verhältnissen und von seinem Beutel ganz ungemessene Erlaubnis haben, ohne alle Rücksichten das zu kaufen, was man am allervorzüglichsten finde. Sonst thut man gewiss besser, man wird zuvor mit sich selbst einig, von welcher Art man das Instrument haben will, u. wie viel man ohngefähr darauf verwenden kann, und lässt sich nun blos die Instrumente zeigen, versucht blos die, die in dieser, und allenfalls in den nach oben u. nach unten angrenzenden Arten vorhanden sind. Macht man es anders, will man alles sehen, alles versuchen, vornämlich aber das Allervorzüglichste und Kostbarste: so zerstreuet man sich nicht nur zu sehr und macht sich unbestimmt, sondern — nochmals vorausgesetzt, es soll nicht ohne alle Nebenrücksichten gekauft werden — man verstimmt sich auch gegen jedes, was recht gut und zweckmässig, aber denn doch untergeordnet, was in dem u. jenem Betracht vorzüglich, aber doch nicht in allem es ist; man verstimmt sich dagegen, und nun ist es Einem geradezu für den Moment unmöglich, diesem Untergeordneten sein Recht wiederfahren zu lassen und sein Gutes nach Würden aufzunehmen.

4) Sucht man ein Instrument, das vornämlich zum Konzertspielen gebraucht wer-

den soll, so probire man es ja — kann es nicht seyn, in einem Konzertsaale, doch in einem grossen, weiten Zimmer, probire es mit ganz abgehobenen Decken, und lasse dann einen Andern spielen, entferne sich weiter und immer weiter davon, und achte gerade in möglichst weiter Entfernung am genauesten auf den Ton. Wünscht man dagegen das Instrument vornämlich für den Privatgebrauch in einem massigen Zimmer zum Solo oder mit schwacher Begleitung anzuwenden: so bedarf es, wie ich nicht erst zu sagen brauche, auch nur eines solchen Zimmers bey der Probe; man versuche ein Instrument dieser Art aber, mit der Decke und ohne Decke, und zwar mit jeder Art der Verdeckung, die das Instrument nur hat; man achte auch hier auf den Ton in der Nähe und in allmähliger Entfernung, aber auf ihn *hier* mehr, wie er sich in der Nähe ausnimmt.

5) Wer beym Probiren frey phantasiren kann — es versteht sich, dass dies aus hundert Gründen das Beste ist — der spiele jedoch auf jedem der Instrumente, aus welchen er zu wählen sich bestimmt hat, so weit das beym freyen Phantasiren möglich ist, eins und dasselbe, spiele in gleicher Manier, in gleichem Wechsel, in gleicher Mannichfaltigkeit etc. Dieses hilft das Urtheil gar sehr bestimmen, und macht die kleinern Unterschiede bemerklicher, als es durch irgend etwas anders geschieht. Wer nichts aus sich selbst zu spielen gewohnt ist, der mache es eben so mit den Stücken, die er auf dem einen vorgetragen hat: er trage sie gerade auch so auf dem andern vor.

6) Da Ton — verhältnissmässig starker, gleicher, angenehmer Ton, und das mannigfaltigste Modificiren und Abstufen desselben, für jedes Instrument, habe es auch übrigens eine besondere Bestimmung, welche es wolle, die Hauptsache bleibt: so nehme man es mit allem, was dazu gehört, recht genau, und suche das Beste, dessen das Instrument fähig ist, auf alle Weise hervorzulocken und festzufassen. Das blose Anschlagen einzelner Accorde, zusammen u. arpeggirt, aber so, dass sie immer starker und starker werden und dann eben so wieder abnehmen, und dann so, dass man sie einzeln ganz ausklingen lässt — dies ist eine Hauptsache dabey. Da eine vollkommene Gleichheit, und sehr mannichfaltige Abstufung des Tons vom Schwächsten zum Starksten durch das ganze Instrument, ein sehr seltener Vorzug ist, der sich nur an den vortrefflichsten Instrumenten im hohen Grade finden kann: so gebe ich denen, die diese nicht bezahlen können, oder ihrer nicht bedürfen, den Rath, in dieser Absicht nur nicht, wie die meisten Unkundigen thun, zu viel auf die höchste und tiefste Oktav zu halten, sondern vor allem darauf zu sehen, dass das Instrument jene Vorzüge — zuerst in der ungestrichenen und eingestrichenen Oktav ganz vollkommen, dann in der grossen und zweygestrichenen genug und besitze; mit den übrigen in der Höhe und in der Tiefe mag es dann allenfalls etwas geringer seyn. —

Doch ich muss hier beschliessen, um nicht zu lang zu werden und zu sehr ins Detail zu gerathen. Beobachtet aber der Käufer auch nur das, was ich hier angegeben habe, recht genau, und ist er nur nicht ein so ganz Unkundiger, der auch das nicht besitzt, was ich oben vorausgesetzt habe: so wird er wenigstens keinen offenbaren Mißgriff thun und in keiner Hauptsache hintergangen werden können.

Nachrichten.

Wien. Nicht wenig Zeitungen aller Art, deutsche und ausländische, haben über Haydns Abschiedswort, das er auf seine Visitenkarte hat stechen lassen, das hernach in sein letztes Quartett, (Leipzig, b. Breitk. und Härtel) statt des fehlenden Schlusssatzes, den der würdige Vater nicht mehr vollenden konnte, u. das nun, wer weiss, wohin? aufgenommen worden ist — geschwatzt, und wieder geschwatzt, und zum Theil recht wunderlich geschwatzt; vor einiger Zeit hat sogar der Moniteur eingestimmt, und viele Leute zerbrechen sich die Köpfe darüber, indem sie gelehrte Combinationen und Tausenderley in dieser Zeile suchen, was sie nicht hat und gar nicht haben will. Sagen Sie doch den Leuten nun auch ein Wort über diese Kleinigkeit, und zwar das, dass sie gar nichts ist, gar nichts seyn soll, als eben eine Kleinigkeit, ein gutmüthiges Spiel, nichts, als was sich in ihr auf den ersten Blick darlegt! Um Sie davon vollkommen zu überzeugen, lege ich ein Original-Exemplar bey, und um doch auch etwas Neues beyzufügen, setze ich zugleich die Antwort darauf her, wie sie, von unserm wackern Abbé Stadler verfasst, hier bey Cappi gestochen worden ist. Da sich so etwas aber weit besser mit Endreimen singt, als ohne diese: so schlage ich, bis ein Anderer eine bessere findet, folgende kleine Aenderung der Stadlerschen Worte vor — (die Haydnschen müssen allerdings genau beybehalten werden —):

„Hin ist alle meine Kraft" —
Doch es bleibt, was sie erschafft —
„Alt und schwach bin ich" —
Lebt doch ewiglich! —

Oder:

„Hin ist alle meine Kraft" —
Ewig lebt, was sie erschafft —
„Alt und schwach bin ich" —
Ewig steht nun dicht —

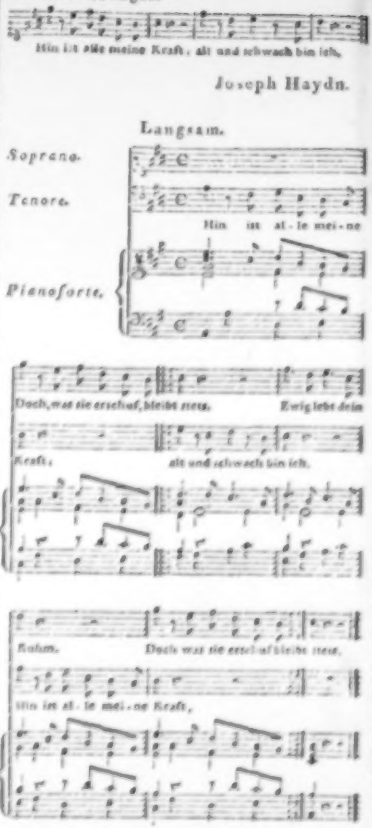

Anmerkung.

In No. 17. dieser Zeit. v. J. 1805. finde ich, bey Gelegenheit einer Rec. über Kompositionen von Seidel, folgende Stelle: „Sollte denn nicht Jemand einen passenden und zugleich nicht wunderlichen Ausdruck finden können für das, was man durchkomponiren nennt? Hr. Seidel schreibt durchsetzen; das ist aber, des Doppelsinns wegen, noch schlimmer.“

Ueber Worte ist nun eigentlich nicht viel Aufheben zu machen, noch weniger zu hadern, wenn sie nur ihrem Gegenstande angemessen, nicht der Analogie der Sprache entgegen sind, nicht wunderlich, gezirt oder lächerlich klingen, aber doch das ausdrücken, was sie sollen, und gemeinverständlich sind. Mögen sie auch in mehrern Fachern des menschlichen Wissens, in andern Künsten, und im gesellschaftlichen Umgange, eine ganz verschiedene Bedeutung haben: genug, wenn jeder in seinem Fache weiss, was damit bezeichnet werden soll. Wollte man so eigensinnig seyn, für alle einzelnen Begriffe in Wissenschaften und Künsten, zur Vermeidung alles Doppelsinnes und Missverstandes, neue Worte zu stempeln: wohin würde das führen? Gerade zu dem, was man vermeiden wollte — wenigstens zum Gezierten und Wunderlichen. Man denke nur an so viele Vorschläge, die seit einigen Jahren in diesem B. tracht gethan worden sind! So begnügt sich auch die Musik mit einer Menge von Wörtern, die in andern Wissenschaften, in andern Künsten, im gemeinen Leben, ganz andere Bedeutungen haben, und es ist um ihretwillen weder über Missverstand, noch über Armuth der Sprache zu klagen; dahin gehören: Ton, Schlussel, Leiter etc. Eben so könnte man nun wol der Musik das nun einmal gangbare durchkomponiren, oder durchsetzen, auch hingehen lassen; jeder, nur einigermassen an Musik Theilnehmende weiss, was damit gesagt wird, sie verstossen gegen keine der vorhin angegebnen Erfordernisse, u. haben auch, wie mir's scheint, nichts „wunderliches“: do h ganz „passend“ möchte ich sie nicht nennen; auch wird man dem Rec. zugestehen müssen — was er nicht berührt — dass, wenn man von ihnen, den Zeitwörtern, nun Nenn- oder Haupt-Wörter bilden und von einem durchkomponirten Liede sagen wollte, es sey eine Durchkomposition, eine Durchsetzung, ein Durchgesang, dies allerdings wunderlich klänge, und die Einführung eines andern Ausdrucks wünschenswerth machte, u. zwar eines Ausdrucks, der sich zu diesem doppelten Gebrauche schickte. Was ich zu dem Ende vorschlage, bitte ich nur als Vorschlag anzusehen, bis ein Anderer vielleicht etwas besseres angiebt.

Was thut ein Tonsetzer, der ein Lied — wie man bis jetzt sagt, durchkomponirt? Er folgt seinem Dichter Schritt vor Schritt, durch alle Strophen des Liedes, in alle Situationen oder Schattirungen desselben, und bildet die darin herrschenden Gefühle und Empfindungen, so viel sichs thun lassen will, in Tönen nach. Sein Werk ist also eine formliche Nachbildung des Vorbildes, in seiner Kunst: bekanntlich nennet man aber ein Nachgebilde — wenigstens bisher das poetische Nachgebilde eines poetischen Vorbildes — eine Parodie, und das Nachbilden selbst, parodiren. Da nun der Tonsetzer im gegebnen Falle, wo nicht ein gleiches, doch etwas sehr ähnliches thut, so könnte er, und könnten Andere nach ihm, sein Werk dieser Art, meines Bedünkens mit vollem Recht, eine Parodie des Liedes nennen; man könnte sagen, das Lied sey von ihm parodirt. Das Fremde des Ausdrucks, und die vom Dichter hier genommene — freywillige oder erzwungene — Anleihe wird hoffentlich Niemand anstössig

seyn, da man jetzt daran gewöhnt ist und Erfahrungen genug hat, wie wohl man sich bey dergleichen Anleihen befinden könne. —

Eben so könnte man nun aber auch im Gegentheile die Uebertragung der ästhetischen Ideen und des Charakters eines musikalischen Stücks, ohne Text, in ein eigentliches Gedicht, eine Parodie nennen — zu welcher Gattung mein verehrter Freund, der Hr. Senator D. Aug. Apel in Leipzig, No. 29. dieser Zeit. v. J. 1805., durch seine vortreffliche Parodie der Mozartschen Sinfonie aus Es dur, eine ganz neue Bahn eröffnet, und ein Gedicht geliefert hat, das Niemand, der es nur genau genug mit der Musik vergleichen will, ohne Bewunderung betrachten, ein jeder aber dann gewiss das Mozartsche Werk mit verdoppeltem Genuss anhören wird *).

Wollte man nun bey meinem vorgeschlagenen Kunstworte allem Doppelsinne u. jedem Missverständnis vorbeugen, so dürften ja Dichter und Tonsetzer ihrer Nachbildung nur ein Beywort vorsetzen, und dieser sagen: musikalische Parodie, oder z. B. Bürgers Lenore, musikalisch parodirt; jener — z. B. Mozarts Sinfonie, poetisch parodirt — —

M. Karl Gottlob Hausius,
Prediger zu Batgendorf u. Bakleben in Thüringen.

*) Der Gedanke selbst ist nicht neu, aber noch nie ist er so ernstlich aufgefasst, in solchem Umfang ausgebildet, und so kunstgerecht durchgeführt worden.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violons par J. B. Viotti. Oeuv. 25. Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Jedermann kennet den geistreichen Viotti's Kompositionen dieser Art, in welchen er, mit seinen schönen Eigenthümlichkeiten — zwar immer auf dem früh erwählten Wege, aber doch auch immer anders auf diesem, und zugleich noch leichter mit der Zeit fortgehend, als in vielstimmigen Arbeiten — sich zeigt. Diese Duetten gehören unter die grössern, doch bey weitem nicht unter die schwersten von ihm; sie stehen aber im innern Gehalt und Werth — mag man sie nun in ästhetischer Hinsicht, oder als Uebungsstücke für geschickte Kunstfreunde, oder endlich als Bildungsmittel, in instructiver Hinsicht, betrachten — gewiss nur sehr wenigen nach. Sicherheit, Kraft und Leben verlangen sie aber von beyden Spielern, wenn sie die schöne Wirkung hervorbringen sollen, die sie — die wenigstens die meisten ihrer Sätze — hervorbringen können. Das Aeussere des Werks ist gut.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *N*. *III.* 1807.

Subscriptions-Anzeige

unter dem Titel:

Erholungen beym Klavier

erscheint bey unterzeichneter Musikhandlung auf Subscription eine Sammlung von Klavier- und Gesangstücken, vom Herrn Kapellmeister Danzi.

Von dieser Sammlung erscheint alle drey Monate ein Heft. Wer auf einen Jahrgang von 4 Heften subscribirt, bezahlt für jeden Bogen 12 Xr., der nachherige Ladenpreis ist 18 Xr., bis den 1. July bleibt die Subscription offen. Das erste Heft, welches so eben die Presse verlassen hat, enthält ein Potpourri à 4 Mains zu 7 Bogen und 1 Canzonett zu 2 Bogen, Subscriptionspreis 1 Fl. 48 Xr.

Im zweyten Hefte erscheint ein Solo Sonat, 6 Walzer und 1 Canzonett,

München im Monat Febr. 1807.

Die Falter'sche Musikhandlung.

Für Musikdirektoren.

Ein Musikus, der mehrere Jahre die Stelle eines Vorspielers und Correpeteurs bey einem Hoftheater bekleidet hat, wünscht, da er durch die Auflösung dieses Theaters ausser Dienst gesetzt ist, ein anderweitiges Engagement, entweder in der bisherigen Eigenschaft bey einem Theater, oder als Pianist in einer Kapelle zu finden. Ueber seinen moralischen Charakter sowol, als über die zu seinem Fache erforderliche Geschicklichkeit kann er die vortheilhaftesten Zeugnisse beibringen. Nähere Nachricht erhält man in der Buchhandlung in Schleswig und Flensburg bey Herrn Röha, Christiani et Korte.

Nachricht.

Die Oper: Goldchen, ein natürliches Zauberspiel in 2 Akten, von Heinrich Bertuch, hat bereits ein Komponist in Musik zu setzen angefangen, und wird sie in drey Monaten vollenden.

Ein geschickter Musikus für Violin wird gesucht.

Man wünscht in einer Stadt des südlichen Deutschlands einen Musiker in Engagement zu nehmen, dessen Instrument die Violin ist, welche er mit hinlänglicher Geschicklichkeit spielen muss, um ein bald schwächer bald stärker besetztes Liebhaber-Orchester mit Präcision und Kraft zu dirigiren. Gründliche Theorie und Orchester-Praxis, verbunden mit Kunstliebe und Berufstreue, werden vorausgesetzt. Er hat zwar einen mässigen Gehalt, aber eine sehr liberale Behandlung zu erwarten. Anfragen und Anerbietungen hiezu nimmt in postfreyen Briefen an und besorgt an Behörde: die J. B. G. Fleischersche Buchhandlung in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Dalayrac. Aire d'une jeune prude arr. p. 2 Flutes p. Vanderhagen. 1 thl. 6 gr.

Gianella, L., 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 1. 2 thl.

Les plaisirs de la solitude ou Choix d'airs d'Opera Comiques et Italiens p. une Flute. L. 1—4. chaque. 16 gr.

Dallayrac, Airs d'une Heure de Mariage arr. p. 2 Flutes p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.

Pleyel, 5me Sinphonie concert. p. Flute, Hautbois, Cor et Basson princip. a Viola Alto, Basse, Clarin. et Cor. 2 thl. 6 gr.

Sammlung beliebter Ecossaisen f. 1 Flöte, L. 2, 8 gr.

Kreith, C., 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 15. 1 thl.

Petersen, P. N., Variations p. la Flute av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors. 1 thl.

Köhler, H., 3 Sonates p. la Flute seule et Violon ad libit. Op. 38. 20 gr.

— — 6 Airs favorites av. Var. p. la Flute seule. Op. 46. 8 gr.

Polnelli, Ant., Sérénade en Trio conc. p. Flute, Violon et Alto, Op. 1. 1 thl. 4 gr.

Trag, Andr., 12 Variations sur le Duettino de l'Op. Sargines p. la Flute av. acc. de Guiterre. No. 3. 11 gr.

Fuchs, G. F., 3 Duos concert p. 2 Flutes d'une éxecution facile. Op. 65. 1 thl. 6 gr.

Vanderhagen, A., 6 Duos concert p. 2 Flutes. Op. 26. 2 thl.

Steibelt, D., La Journée d'Ulm arr. p. 2 Flutes p. Fuchs. 18 gr.

Lesueur, Airs choisis d'Ossian ou les Bardes arr. p. 2 Flutes. 1 thl. 12 gr.

Devienne, Methode p. la Flute, nouvelle edition considerablement augmentée. 6 thl.

Fürstenau, C., 12 pièces favorites p. 2 Flutes No. 1. 2. à 12 gr.

Cherubini, 2 Märsche aus der Op. Faniska für 2 Flöten. 4 gr.

— — Ouverture aus dem gr. Singspiele Faniska für 2 Flöten. 10 gr.

— — Tanz der kleinen Hedwig aus der Oper Faniska für 2 Flöten. 4 gr.

Wuthy, le maitre et ecolier en 12 Duos p. 2 Flutes. Liv. 1. 1 thl.

Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flote mit einer willkührlichen Begleitung der 2ten Flote. No. 26. 27. à 12 gr.

Kleinigkeiten für Anfänger auf der Flöte. 3. 4. Se Heft. à 8 gr.

Böcklin de, 6 Trios p. Flute traversiere ou Violon av. sourdine et 2 Guitarres. Op. 31. 1 thl. 12 gr.

Hünsler, C., 3 Duos pour Clarinette et Veelle. Op. 24. 22 gr.

Maix Sextuor p. 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons. Op. 9. No. 2. 1 thl.

Heinz, A., 6 Variations p. Clarinette et Flute ou sec. de 2 Vls, 2 Cors et Basse. 12 gr.

Mozart La Clemenza di Tito, arr. en Harmonie par Stumpf. Liv. 2. 1 thl 16 gr.

Pleyel, J., 6 petits Duos p. 2 Clar. 3e Liv. 20 gr.

— — 6 Duos p. 2 Clarinettes. Liv. 2 1 thl. 4 gr.

Gebauer, F., Marches, pas redoublés et Walses p. 2 Clarinettes. No. 1. 1 thl. 4 gr.

Vanderhagen, 6 Duos conc. p. 2 Clar. 1 thl.

Dalayrac, Ouv. d'Adolphe et Clara od les 2 Prisonniers arr. p. 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons et petite Flute ad libit. 1 thl. 6 gr.

Gebauer, F. N., Marches, pas redoublés et Walses de differens Caractéres p. Clar. Flutes, Bassons, Cors, Serpent et Trompettes. Liv. 2. 2 thl. 6 gr.

Gebauer, F., Marches p. 2 Clar. 1 thl. 4 gr.

Amon, T., 6 Pièces p. Musique turque, 2 thl.

Abl C. le cadet, Pieces d'Harmonie p. 2 Clar., 2 Cors et Basson extraites des opéras favoris. 1. 2me Recueil. à 1 thl. 8 gr.

Mozart, W. A., 6 Pieces d'Harmonie arr. p. Göpfert p. 2 Oboe ou Flutes, 2 Clar., 2 Cors, Trompette, Basson et Serpent ou 2 Bassons No. 1. 2. à 1 thl. 2 gr.

Himmel, F. H., Duos de l'Op. les Sylphes arr. p. 2 Clarinettes p. G. A. Schneider, 16 gr.

Bär, J. C., Auswahl der beliebtesten Opern-Arien, Romanzen, Märsche, zur Unterhaltung für eine Clar. oder Violine Le C. 8 gr.

— — Marches de l'Armée française arr. p. 2 Violons ou 2 Clarinettes. 1ere Partie. 12 gr.

Lickl, G., Trio p. Clar. Basson et Cor. 1 thl. 8 gr.

Ecker, Jacob, 12 neue Ländler f. 2 Clar. 8 gr.

Dumonchau, C., 12 Pieces favorites de l'Op. Don Juan arr. p. Clarinette ou Flute ou Violon. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 17ten Juny. **No. 38.** 1807.

Recension.

Es scheint wichtig und forderlich für die Bildung zur Tonkunst, die wenigen Versuche, die zu ihrer theoretischen Bearbeitung von Zeit zu Zeit dem Publikum bekannt werden, genau zu prüfen. Nicht nur die besseren, welche ein philosophischer, durch Erfahrung geschärfter Sinn und Fleiss empfiehlt, können uns Beyträge zu einer langbegehrten Aesthetik der Musik werden, — deren Würde und Nothwendigkeit jedem gebildeten und nicht blos mechanischen Tonkünstler von selbst einleuchtet — auch die schlechteren, denen es an Ordnung, Gründlichkeit und Klarheit fehlt, können, bey der so auffallenden Seltenheit der ersteren, uns nützlich und zum Bildungsmittel angewendet werden, so fern wir uns, an selbstthätiges Nachdenken gewöhnt, und durch Erfahrung, Sinn und Liebe zur Kunst geleitet, nicht von einer schreibseligen Oberflächlichkeit bestechen lassen, vielmehr den Schein von der Wahrheit ruhig zu trennen vermögen. Das Unbefriedigende solcher Versuche reizt uns nur noch mehr, das Wahre zu erreichen, und die Ideen gewinnen an Anschaulichkeit, je mehr wir blos willkürliche Begriffsbestimmungen von ihnen aussondern, entgegengesetzte Ansichten oder Meinungen berücksichtigen, das Ungeordnete nach Regeln zu verbinden, und das Geordnete in seine Elemente aufzulösen verstehen. —

Also denkend ergriff ich auch folgendes Werkchen:

Der angehende Musikdirektor, oder die Kunst ein Orchester zu bilden, in Ordnung zu erhalten und überhaupt allen Forderungen eines guten Musikdirektors Genüge zu leisten: von J. F. K. Arnold. Erfurt, in der Henningschen Buchhandlung 1806. 8. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Ich kannte dessen Verfasser so gut als gar nicht; der vielversprechende Titel gab mir wenig Zutrauen, da ich in ihm viel Aehnlichkeit mit gewissen öffentlichen Affichen und Wirthshausschildern fand, auch wohl einsah, dass, je schwerer die beschriebene Kunst seyn müsse, desto weniger man sie überhaupt durch Beschreiben lehren könne; dennoch lies der Verf. durch seine Dedikationen an Männer wie Reichardt und Müller (in Leipzig) vermuthen, dass er seiner Sache gewiss sey, und ich hielt den Gegenstand selbst für wichtig genug, um dem Schriftchen die kurze Zeit des Durchlesens zu widmen. Mehrere Bemerkungen und Zweifel drängten sich beym Lesen auf; ich hielt sie des Niederschreibens nicht ganz unwerth, weil ich hier und dort Einschränkungen, Bestimmungen, deutlichere Entwickelung und natürliche Ordnung der Materien vermisste, und glaube meinen Zweck hinlänglich erreicht zu haben, wenn ich diesen und jenen, zum weiteren Nachdenken oder gar zu einer ausführlichen Behandlung und Untersuchung des Gegenstandes veranlassen

könnte. Durch diese Bemerkungen wird zugleich jene Schrift charakterisirt. —

Wir übergehen die 20 Seiten langen Vorerinnerungen, um auf den Gegenstand selbst zu kommen. Der Verf. spricht darin zuerst von der Nothwendigkeit einer Musikdirektion, der Wichtigkeit und Schwierigkeit dieser Funktion, und macht dadurch den Uebergang zur Erklärung seines Zwecks bey Abfassung der gegenwärtigen Schrift, von der er sich leider nur allzuviel verspricht. — Das 1te Kapitel behandelt mit ordnungsloser Weitläuftigkeit die allgemeinen Begriffe von der Musikdirektion (von S. 21 — 65), und hier wird das meiste aus den Vorerinnerungen wiederholt.

Zuerst wird gesagt, was der Musikdirektor nicht ist; darauf unmittelbar von der Verschiedenheit der Musik von andern Künsten gesprochen, und insbesondere von der Malerey und Bildnerey gesagt, dass man ihnen Klarheit zuschreibe, weil sie mit der Vollendung ihres Kunstwerks zugleich die Darstellung desselben verbinden, und mit der Form und dem Charakter (soll wol heissen: mit der Form zugleich den Charakter) darstellen; die Musik aber und mit ihr die Schauspielkunst keine dauernde Form für ihre Darstellung haben, sondern immer nur als reife Ideale in ihren Werken zu betrachten seyen, die erst dargestellt werden müssen durch den Künstler. Denn die Ueberlieferung des Kunstwerks in Noten sey nicht die vollkommne Darstellung selbst; der Tonsetzer vertraue sein Werk also andern zur Ausführung, wie der Theaterdichter das seine. (Also müste ja hierin eigentlich die Schauspiel-Dichtkunst mit der Musik verglichen werden). Nach der nicht eben wichtigen Bemerkung: dass selbst der grösste Tonkünstler nicht im Stande sey, seine ges hatfene Partitur mit allen Instrumenten selbst vorzutragen; und der ähnlichen: dass die Darstellung eines musik. Kunstwerks durch mehrere Individuen weit schwieriger sey, als die eines beschränkteren Kunstwerks, zu dem nur die Fähigkeit eines einzigen erfordert werde, fahrt er fort: der Tonsetzer gebe nur die Bedingungen der Darstellungen durch Zeichen; die Darstellung daher müsse sehr verschieden seyn, je nachdem sie in gute oder schlechte Hände falle, und folgert daraus:

dass die Darstellung eines musikalischen Kunstwerks ganz unabhängig von seiner Schöpfung sey, so wie diese von jener.

Dass der Ausdruck hier sehr unbestimmt sey, wird jeder leicht einsehen, weil man mit Recht im Gegentheile behaupten muss, dass eine Darstellung des Kunstwerks nur in sofern vollendet zu nennen sey, als sie aus dem Ideale der Schöpfung empfangen ist; dasselbe hat auch der Verf. im Vorhergehenden, nur mit andern Worten gesagt. Eine unvollkommene Darstellung aber ist eine von dem Ideale (als der Regel) abweichende. Liesse sich das geschaffene Kunstwerk in seinem Ideale gar nicht mehr erkennen, so wäre eben darum nicht mehr von einer Darstellung desselben die Rede; so wie nicht von einer Ausführung des Mozartschen Requiems in einer Dorfschenke, (dergleichen Beyspiele der Verf. sehr liebt) gesprochen werden kann. Er wollte also sagen, dass man in der Wirklichkeit von dem Ideale des geschaffenen Kunstwerks sehr abweichen könne, ein Satz, der wahrlich nicht so schwer zu erschliessen war, eben so wenig als der folgende:

dass die vollendete Darstellung immer von gewissen Bedingungen abhänge; dass zur Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zwey verschiedene Personen, Tonsetzer

und ausführender Tonkünstler gehören, und dass jede einzelne, ja von demselben Tonkünstler wiederholte Darstellung eines und desselben Stückes ein neues, von dem Kunstwerke selbst ganz unabhängiges Kunstwerk sey; oder vielmehr: als ein besonderes Werk der ausführenden oder darstellenden Kunst betrachtet werden könne, denn die Darstellung selbst, oder die Wiederholung desselben, macht ein musikalisches Werk nicht allein zum Kunstwerke, wenn man auch im beschränkten Sinne, das Werk von der Darstellung trennend, von einem Kunstwerke, welches der darstellende Künstler durch Ausübung seiner Kunst liefert, sprechen kann.

Der Verf. führt noch eine Menge Beyspiele für den so trivialen Satz an, dass ein Kunstwerk, so oft es dargestellt werde, dem bessern oder schlechtern Gelingen unterworfen sey; schliesst dann weiter auf den Satz: dass der auszuführende Tonkünstler im Stande seyn müsse, dem Tonsetzer nachzufühlen etc. und kommt dann wieder durch Vergleichungen auf den folgenden: dass der Tonkünstler so unzertrennlich dem Werke seinen eigenthümlichen Charakter nicht einprägen könne, dass er es vor jeder Entstellung sichern könnte, ein Satz, der schon oben des Breitern ausgeführt war; und doch werden wieder Beyspiele zur Erklärung gehäuft. Mit ihm zusammenhangend wird auch wiederholt:

„Die Maler- und Bildhauerkunst hat eigenthümliche Klarheit in ihren Produkten; die Werke der Tonkunst haben nur Fülle: und wenn sie einige Klarheit erlangen können, so giebt sie ihnen das Gefühl ihres Darstellers, das er in sich hat, und über der Darstellung empfindet.“

Das Werk der Tonkunst wäre sonach etwas todtes, dem der Darsteller erst Leben einflossen müsste, und es könnte von Klarheit, (als der Bestimmtheit, mit der das mannichfaltige zu Einem verbunden ist) gar nicht bey Mozarts himmlischen Produktionen gesprochen werden. Vielmehr müssen wir behaupten, dass die höchste Klarheit (höchste sinnliche Anschaulichkeit) des Kunstwerks erst dann erscheine und bewirkt werde, wenn der Darsteller voll Seele die Seele des Kunstwerks ergriffen hat, oder von ihr entzündet worden ist: und dass selbst Fülle ohne Klarheit nur Verworrenheit ist. Man würde also erwartet haben, dass der Verf. erst den Begriff der Klarheit selbst klar dargestellt, und dann die Klarheit der Ideen des Kunstwerks (woraus sein Charakter entsteht) von der klaren Anschauung und Darstellung des ausübenden Künstlers unterschieden hätte. Hier folgen nun noch einmal Beyspiele von dem obigen Satz: dass der den Werken der Bildhauerkunst und Malerey aufgeprägte Charakter ihnen ewig treu bleibe, und wie verschieden dagegen das Schicksal der Musik sey; möge Mozart die Harmonie der Sphären selbst herabzaubern etc. jeden (jedem) Sechzentheil (Sechszehntheil) Licht und Schatten vorschreiben, wer bürge ihm dafür, dass sein Meisterwerk mit alle (n) seinen Vorschriften zur Darstellung, das unter dem Vortrag einer gebildeten Kapelle Wunder wirkte, unter den Fausten ungeübter, vom Apoll verwünschter Bierfiedler, zum unerträglichen Geheul herabsinke? diese Zauberflote etc. Nach Tautologien und Wiederholungen in Menge, kommt der Verf. wieder auf denselben Fleck bey den Worten:

„Die Gefühle aussern sich hier (bey den Werken der Malerey und Bildhauerkunst) zu bestimmt, und können uns beim ersten Eindruck schon nicht lange in Zweifel lassen. Allein etwas anders ist es

mit Werken der Tonkunst, zumal mit reinen Werken der Tonkunst — die kein Text, keine Pantomime begleitet. Hier herrscht zwar Fülle, und unsere Empfindungen werden gewaltiger bewegt, stärker umfasst, aber eine ziemliche Zeit wird ihre Magnetnadel schwanken, ehe sie sich entschliesst, wohin sie ihre Richtung nehmen soll."

Dass man nicht aus den ersten Tönen oder Phrasen eines Musikwerks den Charakter begreifen könne, versteht sich, wie bey dem Gedichte, von selbst: dass man aber gewaltig bewegt seyn könne, ohne von einer bestimmten Empfindung bewegt zu seyn, die zu dem Charakter des musikalischen Kunstwerks gehört, ist eben so rathselhaft, als eine aussere Gesichtsempfindung zu haben, ohne zu sehen. Dass aber die Klarheit der Sinnesempfindungen und der daher entspringenden Vorstellungen verschieden sey nach der Verschiedenheit der Sinne selbst, ist eben so natürlich, als es thörigt scheint, zum Beweis des Satzes, dass die Musik keine Klarheit habe — (welcher Satz, im Vorbeygehen gesagt, mehrere Male nachgebetet, als richtig verstanden worden ist) „Pantomimenmusiken, Charaktersymphonieen u. unglückliche musikalische Malereyen, in sofern kein Text, keine Nachricht, oder keine als Text begleitende Handlung die Töne erläutert," als Beyspiele anzuführen; da es fern von der Tonkunst überhaupt ist, Gesichts- und wol gar Begriffsklarheit affektiren zu wollen. Der Hr. Verf. aber, um diese Unterscheidung unbekümmert, geht noch mehr ins Detail, woraus denn folgt, dass die Musik zwar Handlungen und Worte begleiten, aber zu ihrer Verstandlichkeit nichts beytragen kann.

„Der Musiker, wird fortgefahren, muss erst den Charakter im Tonstück suchen, den jedes Tonstück als Kunstwerk haben muss." (Wenn dies ist, so muss auch die Tonkunst überhaupt Klarheit haben, und zwar also die Kraft, Empfindungen des Schönen in regelmässig verbundenen Tönen auszubilden oder bestimmt auszudrücken, d. h. so: dass der gebildete Hörer nur von diesen Empfindungen bewegt werde, und nur im Anschaun dieses Gefühls versunken sey.)

Aus den Signaturen und Ueberschriften lerne er den Charakter nicht; die Ueberschriften des Zeitmaasses seyen unbestimmt (u. hier ein langes Beyspiel, welches in das Kapitel vom Zeitmaasse gehört hätte) auch die Wirkungen der Tonstücke auf die Theilnehmer, Musiker sowohl als Zuhörer, seyn verschieden. (Wie dies mit dem vorigen zusammenhange wird jeder Leser errathen müssen; — doch wir finden es, es soll Beleg zu dem obigen Satze seyn, dass die Musik keine Klarheit habe, welches also, richtig verstanden, so viel heisst als: dass sie keine Begriffsklarheit oder, was eins ist, Verständlichkeit habe.) Er führt Symphonien als Beyspiele an; nimmt jedoch Mozartsche und dergleichen aus, rechnet aber besonders „jene Gattung von sentimenteller (sentimentaler) Musik hieher, die ein ganz eigenthümliches Schwanken des Gefühls, welches bald ans Schwermüthige bald ans Weinerliche streift, charakterisire, wie die mehrsten Romanzen und Balladen, vorzüglich französischer Tonkünstler z. B. un pauvre petit Savoyard aus Cherubini's Wasserträger u. a. selbst manche Ouverturen neuerer Komponisten." — Wie wird diese Confusion zu entwickeln seyn? Die reinen Tonstücke, d. h. blosse Instrumentalstücke, sollen ganz verschiedene Wirkungen hervorbringen bey verschiedenen Individuen; (weil die Musik keine Klarheit habe, wie oben behauptet wurde). Werden nun hier Mozartsche und

anderer Meister Ouverturen ausgenommen, so wird doch anerkannt, dass die Musik eine gewisse Klarheit haben könne. Da man aber, von diesem ganz subjektiven Standpunkte, nun wieder behaupten kann, dass auch solche Meisterwerke, ohngeachtet ihres bestimmten Charakters, verschiedene Wirkungen hervorbringen können, weil die Bildung der Hörer und Darsteller derselben nicht immer die erforderte ist: so konnte, von demselben Standpunkte aus, vorzüglich von dem Mangel an Sinn, Bildung und überhaupt Auffassungskraft der Musiker, dann aber erst von Tonstücken gesprochen werden, die einen schwankenden oder besser gar keinen Charakter haben; indem hier die Nothwendigkeit der Direktion erschlossen werden soll, u. auch der Direktor den Charakter nicht geben kann, den jene selbst nicht haben. Wenn aber der Verf., um dies beyläufig mitzunehmen, Cherubini's angeführte Romanze für schwankend im Charakter erklärt, so möchte man bezweifeln, entweder dass er sie gefasst habe, oder dass er eine richtige, klare Vorstellung von Sentimentalität habe. Die Sentimentalität besteht nach meiner Einsicht, in dem Ausdruck einer unreinen Empfindsamkeit; eines Zustandes, in welchem die ursprünglich reinen Empfindungen übertrieben verstärkt sind, so dass die Gegenstände der Empfindungen ohne Ruhe und Begränzung, die dem gesunden Sinn beym Anschaun und Bilden nicht fehlt, wahrgenommen oder dargestellt werden. Dass aber mit verstärktem Reiz der Sinn und die Bildungskraft selbst geschwächt werde, ist schon durch die Vergleichung mit unserem Körper als Beyspiel sichtbar: eben so wird also auch, wenn von Sentimentalität in Kunstwerken die Rede ist, als einem Produkte falscher Empfindsamkeit, der Begriff der unbegränzten, ohne Charakter verschwimmenden, kurz der kraftlosen u. schwankenden Darstellung, als Folge, mit eingeschlossen. Daher hält sich auch die Sentimentalität mehr in dem Kreise der sogenannten niederschlagenden oder schwächeren Empfindungen. Doch ist gar sehr zu unterscheiden die Darstellung einer niederschlagenden oder schwächeren Empfindung, wie z. B. der Traurigkeit, der kindlichen Klage, wie in jener Romanze, und eine schwache d. i. charakterlose, schwankende Darstellung jener Empfindungen. Unterscheidet man dieses, so wird man jene Romanze (von den Copien gilt etwas Anderes) mit Recht sogar naiv nennen können und somit auch charakteristisch. Es giebt aber auch Tonstücke, die man blos Formelwerk nennen könnte, weil sie aus wohllautenden Gängen oder bekannten Floskeln und Passagen zusammengesetzt sind, meist ohne erträgliche Bindungsmittel; dergleichen Machwerke wol jetzt auch häufig seyn mögen: hier ist weder von Empfindung noch von Charakter überhaupt die Rede, diese kann man aber auch nicht einmal richtig sentimental nennen.

Wir kehren von dieser Ausschweifung zurück, und fahren in obigem Schlusse fort: da also auch die Wirkungen so verschieden, und erst durch das wiedertönende Gefühl der Darsteller, das Tonstück seinen jedesmaligen bestimmten Charakter (in der Darstellung) erhält, dieser Charakter aber ein einziger, bestimmter seyn muss, als solcher aber nicht dem Gefühle jedes einzelnen überlassen werden darf, sonst würde man vor allem Gefühl am Ende keinen Charakter haben, so muss also mit feinem Sinne die Hauptidee jedes Tonstücks aufgesucht und dieses derselben konsequent ausgeführt werden. Wir wissen gar nicht, wie wir zu diesem Schlusse nach dem Obigen gekommen sind, fahren aber weiter fort: „da nun bey der Darstellung eines musikalischen Kunstwerks zweyer-

ley Hauptforderungen zu befriedigen sind, die des Mechanismus u. die des Gefühls etc., und da eine Anzahl von Individuen ihre von einander so verschiedenen Fertigkeits- u. Empfindungsgrade der Leitung eines Einzigen überträgt, (woher ist dies schon gefolgt?) der sorgen muss, dass sie sich in (wie zu) einem einzigen mechanischen Körper vereinigen, so möchte wol der Einzige, unter dem wir den Musikdirektor verstehen, nicht der Unwichtigste, und sein Geschäft leicht das Umfassendste seyn." Der Verf. hat es in der Syllogistik weit gebracht! — Er rückt nun ab: Musikdirektion wäre demnach die sorgfältigste Leitung mehrerer vereinigten musikalischen Individuen zu einer, dem Ideal seines Verfassers vollkommen entsprechenden Darstellung eines musikalischen Kunstwerks. —

Wir wollen versuchen, ob wir durch bündigere Schlüsse die Nothwendigkeit einer Musikdirektion erweisen können, und daraus die Erfordernisse und besonderen Funktionen des Musikdirektors in der Kürze ableiten, damit wir so den Plan zu einem Werke über die Pflichten und Erfordernisse eines Musikdirektors erhalten, der sich leichter übersehen lässt und weniger willkührlich ist. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag, d. 1sten Juny. Ungünstige Ereignisse bestimmten Hrn. Moser, nachdem er sich seinem Ziele schon um 30 Meilen genähert hatte, noch einmal zu uns zurückzukehren, uns ein drittes Konzert zu geben. Zwar war unter den Stücken, die er unsern Ohren darbot, für uns nichts neues mehr; aber er war diesen Abend in einer sehr glücklichen Stimmung und wir hörten manches davon besser, als die vorigen Male. Wofür er den vollen Dank jedes Kunstliebhabers verdient, ist, dass er einen sehr feindseligen Zauber gelöst und unsre Prager Dilettanten dazu bewogen hat, ein allzugrosses Zartgefühl zu verleugnen, und zum erstenmale ihre Talente in einem öffentlichen Konzerte auszustellen. Das Publikum erkannte die Gefälligkeit dieser Herren, wie es sollte, und es wäre sehr zu wünschen, dass es ihnen gefiele, auch ferner solchen Antheil zu nehmen; dies würde uns die Unannehmlichkeit ersparen, die schönsten Orchesterstücke nicht selten von Geigern u. Pfeifern verunstalten zu hören, die nur um's Lohn spielen, und dann auch so spielen, dass man dies überall mit durchhört. Hrn. Mosers Einnahme war bey weitem nicht so ansehnlich, als die vorigen Male, doch stand sie mit dem ausserst geringen Aufwand im Verhältnis. Hr. M. hatte die Oekonomie so weit getrieben, sogar die langer gewordenen Tage in Anspruch zu nehmen, u. nur einige wenige Kerzen im Saale anzünden zu lassen. Drückende Verhältnisse vernichteten die angenehme Hoffnung, sein Talent an unsre gute Stadt zu fesseln; man konnte seine Bedingungen nicht eingehen, und die Verehrer der Tonkunst bedauern, ihn für immer aus ihrer Mitte verloren zu haben.

Ein paar Tage darauf gab Hr. Beer, Klarinettist der k. preuss. Hofkapelle, ein Konzert — vermuthlich das letzte für diesen Sommer, da die Reize der Jahrszeit schon den grössten Theil der Grossen und Reichen auf ihre Güter und in die Bader gelockt haben. Hrn. B.s Einnahme war, der Landsmannschaft ohngeachtet, sehr mittel-

mässig. Er blies ein Konzert von seiner Komposition, in dem sich deutlich aussprach, welche Gewalt über sein tourreiches Instrument er ehemals besessen; doch jetzt vermag er nicht mehr, wie in seinen Jugendtagen, zu ergreifen und zu rühren. Auffallend war daher der Unterschied, und der Mangel an Kraft, in einem Doppelkonzert von ihm u. Hrn. Farnik. Mad. Sandrini sang eine Scene von Nasolini mit so viel Kraft und so gewählten Verzierungen, wie wir noch selten ein Tonstück von ihr hörten. Einen grossen Theil des Abends raubte uns eine Hummelsche Solo-Sonate, die übrigens recht brav von einem Dilettanten gespielt wurde.

Ich habe Ihnen so oft und viel von der langen Reihe offentlicher Konzerte geschrieben, dass ich mich schamen muss, die Bemühungen des Hrn. Kapellm. Weber bisher so undankbar mit Stillschweigen übergangen zu haben. Sein **Liebhaberkonzert** hat uns dieses Jahr wieder mannichfaltigen Genuss gewährt, und man muss ihm zugestehen, dass vollstimmige Musikstücke hier am besten und fehlerfreyesten vorgetragen werden. Freylich tritt uns auch hier manches Fremdartige und Entbehrliche in den Weg: aber wenn man bedenkt, mit welchen Schwierigkeiten ein Privatkonzert gewöhnlich, und besonders in einer so — sparsamen Stadt, wie Prag, zu kämpfen hat, so wird man gern dergleichen Flecken mit dem Mantel der christlichen Liebe bedecken. Hr. Weber verlegte die eine Hälfte der sechzehn Konzerte in den Advent, die zweyte in die stille Fastenzeit, und wir danken ihm den Genuss manches Tonstücks, das wir sonst vielleicht in Jahren nicht gehört hätten. Ich habe diese Nachricht zu lange anstehen lassen, um die Konzerte in chronologischer Ordnung mit ihren einzelnen Theilen auf einander folgen zu lassen u. begnüge mich die bedeutendsten Stücke einer jeden Gattung der Musik auszuheben. Die Sinfonieen mögen den Anfang machen.

Das erste Konzert ward mit einer grossen, dem Kaiser Alexander I. dedicirten Sinfonie von Blyma eröffnet — ein Werk in einem edlen und feyerlichen Stile, wacker u. kunstreich durchgeführt, reich an schönen u. mannichfaltigen Wendungen; sie erhielt den ungetheilten Beyfall aller Kenner. Minder gefiel eine zweyte von demselben Verf., die zwar eben so edel, aber minder reich u. glanzend gearbeitet ist. Beethovens heroische Sinfonie spannte unsre Erwartung; endlich hörten wir dies kolossale Werk. Mit wenig Zeilen kann ich kein Urtheil über diese Arbeit aussprechen, mit vielen wäre es in einer solchen Notiz nicht an seinem Platze; darum sey es hier genug, von diesem Produkt eines Künstlers, den man mit Recht den musikal. Jean Paul nennt, von diesem Produkt, wo er, aller Fesseln spottend, in aller Tiefe u. Genialität seines Gemüths sich aussprach — blos zu erzählen, welchen Eindruck es auf einen nicht ungebildeten Kreis von Zuhörern machte. Das erste Allegro gefiel sehr und ward allgemein als herrlich anerkannt; der Trauermarsch schien manchen zu lang; allgemeinen, ungetheilten Beyfall erhielt das Scherzo; (die Originalität u. Kraft, bey Gefälligkeit und Popularität, die B. darin aufgewandt, rissen alles hin und steigerten den Beyfall bis zum Enthusiasmus —) das Finale gefiel minder, und mir selbst dauchte, es habe der Künstler hier oft nur seine Lust mit dem Auditorium treiben wollen, ohne auf seinen Genuss Rücksicht zu nehmen, blos um einer wunderlichen Laune Luft zu machen und dabey zugleich mit seiner Originalität zu glanzen. Die Produktion war musterhaft; vorzüglich gut gewählt waren die Tempos.

Auf B.'s folgte in der nächsten Woche Eberls Sinfonie in Es dur. Ohngeachtet auch diesmal das Orchester, welches Eberl'n liebt, alles aufbot, um sie mit der möglichsten Pracision zu geben, ward ihr dennoch nur ein getheilter Beyfall zu Theil; ins Detail zu

gehen, um die Ursachen zu erforschen, gestattet mir heute der Raum nicht. Meiner Einsicht nach verdient sie Beyfall, nur aber das herrische Geräusch nicht, womit man E.n, aus guter Meynung, verfolgte, u. — schadete. Eine grosse Sinfonie von André ward hier zum erstenmale gehört, und ihre glänzende Sonderbarkeit zog die Aufmerksamkeit auf sich. Brandels konzertirende Sinfonie gefiel sehr; auch sie war früher noch nicht aufgeführt worden. Die obligaten Stimmen (Violin und Violoncell) waren mit zwey sehr braven Spielern — Kutschera und Savora, besetzt, denen man lauten und gerechten Beyfall zollte. Krommers neueste Sinfonie gewährte uns ebenfalls Vergnügen, wie wir es von diesem geschickten und erfahrnen Komponisten gewohnt sind. Mozarts Meisterstücke in diesem Genre, und von Haydn besonders die, welche er für Salomons Konzerte in London schrieb, wurden mit Begeisterung vorgetragen, und mit Entzücken gehört. Es ist zu beklagen, dass in dieser Gattung von Musik verhältnismässig nur wenig Neues erscheint: sollten unsre Tonkünstler durch die grossen Forderungen, die man an sie zu machen ein Recht hat u. geltend macht, sich abschrecken lassen? —

(Der Beschluss folgt).

Kurze Anzeigen.

Delassemens musical pour le Pianoforte par François Danzi. Cah. I. Erholungen beym Klavier von Franz Danzi. Ites Heft. München in der Falter'schen Musikhandlung. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Dieser erste, sehr schön auf Stein gedruckte Heft, enthält nur zwey Stücke: bis S. 27. einen sogenannten Pot-Pourri zu vier Händen auf einem Pianoforte, u. dann eine italienische Canzonette mit Begleitung desselben. Das erste Stück beginnet mit einer ziemlich ernsthaften Einleitung, worauf sich ein artiges, heiteres und pikantes Thema aus einer französischen Operette schliesst, (erinnert sich Ref. recht, von d'Alleyrac — die Quellen sind nämlich nirgends angegeben,) und dieses Thema wird nun mehrmals angenehm, wenn auch nicht eben auf neue Weise, variirt. Aus der letzten Variation wird eine gute Vorbereitung auf das nächstfolgende Thema entwickelt, woraus nun der Verfasser, ohngefähr in der Art eines Rondo, einen nicht uninteressanten Satz bildet, in welchen hernach die sehr anziehende, einfache Romanze (von della Maria) einfällt, einigemal variirt wird, und nun zu einem Excursus veranlasst, der als ein für sich gehender, ziemlich lebhafter Satz, das Ganze beschliesst. — Die nun folgende Canzonette ist mehr zu einer kleinen Arie ausgebildet, und hat einen einfachen, aber ausdrucksvollen, angenehmen Gesang, ohne Schwierigkeiten, wenn auch nicht gerade für Anfänger.

Das Werkchen zeigt schon durch seinen Titel, dass es keine hohen Ansprüche mache; was es dort aber verspricht, wird es Dilettanten von massiger Bildung gewiss gewähren.

1. *Polonaise à 4 mains, comp. d'après l'ouverture de l'opéra, Lodoiska, de Kreutzer* — (Pr. 30 Xr.) und
2. *Polonaise à 4 mains, comp. d'après la marche de l'opéra, Les deux journées, de Cherubini — par Joseph Elsner.* à Offenbach chez André — (Pr. 30 Xr.)

No. 1. enthält den bekannten Eingangs-Marsch, und No. 2. den, zum Schluss des zweyten Akts, in Polonaisen-Tempo und in Polonaisen-Rhythmen übel und böse ausgeremkt und umgegossen; übrigens für die zwey Spieler leicht eingerichtet und nicht übel vertheilt.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *N*ro. *IV.* 1807.

Anzeige.

Auf die Anzeige aus Gotha in No. 31. dieser Zeitung, meine komische Oper, der Bettler von Schiras, betreffend, erwiedere ich, dass Hr. Kapellmeister Himmel, aus Gründen, die in der Veränderung seiner Lage zu suchen sind, obige Oper nun nicht komponirt. Wenn Komponisten sich deshalb mit mir in Unterhandlungen einlassen wollen, so werde ich ihnen vorher den Text zur Einsicht übersenden.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v., gr. Trio p. 2 Clarinettes et Basson. 1 thl. 2 gr.

Mozart, W. A., 6 Marches p. Harmonie arr. p. Göpfert. 2 thl. 4 gr.

Eler, 3 Quatuors p. 2 Clarinettes, Cor et Basson. Op. 10. 2 thl. 6 gr.

Tauch, 12 Walses p. 2 Clar. Liv. 1. 2. à 18 gr.

Dalayrac, Airs d'une jeune prude arr. p. 2 Clarinette p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.

— — Airs d'une heure de Mariage arr. p. 2 Clarinettes p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.

Les plaisirs de la Solitude ou Choix d'airs d'Opéra Comique et Italiens pour une Clarinette. No. 1. 2. 3. 4. chaque 16 gr.

Schmitt, N., 6 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 4. Liv. 1. 2. à 1 thl. 6 gr.

— — Choix de 12 Airs italiens arr. en Harmonie p. 4 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons Livr. 1. et 2. à 2 thl. 6 gr.

Dalayrac, Ouv. de la Jeune prude arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Flutes, 2 Cors, Trompette et Trombone ad libit. 1 thl. 6 gr.

— — Airs de la Jeune prude arr. pour les mêmes instr. p. Vanderhagen. 2 thl. 6 gr.

— — Ouverture de Picaro et Diego arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 thl. 4 gr.

— — Airs de Picaro et Diego ou la folle soirée arr. en Harmonie. 2 thl. 6 gr.

Mozart, W. A., Ouverture des noces de figaro arr. en Harmonie. 1 thl. 12 gr.

Dalayrac, Ouv. d'une heure de Mariage arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 1 thl. 6 gr.

Dalayrac, Airs d'une heure de mariage arr. en Harmonie p. Vanderhagen. 2 thl. 12 gr.

Steibelt, D., La Journée d'Ulm p. 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons obligés, Flute, Trompette, Trompone et grosse Caisse ad lib. p. Fuchs. 2 thl.

Steibelt, D., La Journée d'Ulm arr. p. 2 Clarinettes. 18 gr.

Solere, Chant de la Bataille d'Austerlitz, grande marche à l'usage des musiques militaires. 18 gr.

Airs choisis de Montano et Stephanie en Harmonie par Fuchs. 2 thl. 12 gr.

Airs de l'Opera Buffa arr. p. 2 Clar., 2 Flutes, 2 Cors et 2 Bassons p. Fuchs. 2 thl.

Airs choisis d'Ossian ou les Bardes arr. p. 2 Clarinettes p. Chalon. 1 thl. 12 gr.

Cimarosa, Ouv. de l'Op. I Nemici Generosi arr. en Harmonie. 1 thl. 4 gr.

Westerhoff, C. W., Concert p. Clarinette principale in C. av. acc. de l'Orch. Op. 12. 1 thl. 12 gr.

Fréderichs, L. J., 24 Duos p. 2 Cors. 1 thl. 4 gr.

20 petits Airs arr. p. 2 Flageolets. 5me Recueil. 20 gr.

Pleyel, J., Recueil de 24 Duo p. 2 Cors de Chasse 2e Liv. 1 thl. 6 gr.

Cambini, J. M., Instruction élémentaire p. Cor. 1 thl.

Recueil d'airs de Chasse et Fanfares p. Cor 1 th. 20 gr.

Himmel, F. H., Duos de l'Op. les Sylphes arr. p. 2 Bassons, p. C. A. Schneider. 16 gr.

Dumonchau, C., 3 Duos p. 2 Bassons. Op. 27. 1 thl. 8 gr.

Beethoven, L. v., gr. Trio. p. 2 Hautbois et Basson. 1 thl. 2 gr.

Amon, L., Theme av. Variations p. le Cor. av. accompag. de l'Orch. Op. 38. 1 thl.

Fuss, T., Quatuor p. Cor de Basette, Violon, Alto et Vlle. Op. 2. 1 thl.

Schmitt, N, Divertissements p. 2 Cors et Basson. 2 thl.

J. Bellay, nouvelle Methode de Flageolet. 4 thl.

Schmitt, N., 6 Duos p. 2 Bassons. Liv. 1. 2. 1 thl. 6 gr.

Mozart, 12 Pieces p. 2 Cors. Op. 16. 18 gr.

Devienne, F., 2e Simphonie concert. p. Hautbois ou Clarinette et Basson. 1 thl. 12 gr.

Krentzer, R., Etudes des diverses positions et demanches p. le Violon. 8 gr.

Schall, C., Suite de l'Exercices de l'Archet et du Doigter p. le Violon. 20 gr.

Mozart, W. A., 2 Duetti p. Violino e Viola. Op. 33. 1 thl.

Viotti, 6 Duos faciles p. 2 Violons. 3e Liv. 1 thl. 4 gr.

Fodor, 6 Duo non difficiles p. 2 Vls extraits des Oeuvres de Pleyel. L. 1. à 1 thl. 4 gr.

Pleyel, J., 3 gr. Duos arr. p. Cambini pour 2 Violons. Liv. 1. 2. à 2 thl.

Puppo, G., 8 Fantaisies ou Etudes p. le Violon. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. 1 thl. 12 gr.

Romberg, Andr., Quatuor brillant p. 2 Violons, Vla et Vlle. Op. 11. 16 gr.

Romberg, Andr., Rondeau à la mode de Paris p. Violon princip. av. acc. de tout Orchestre. Op. 10. 1 thl. 8 gr.

Bunte, F., 10 Variations sur l'air: Kind willst du ruhig schlafen, p. Violon princip. accomp. de 2 Violons et Violoncelle. Op. 1 1 thl.

Hoffmann, H. A., 2 Duos p. Violon et Vlle. Op. 6. 1 thl. 8 gr.

Guenée, L., 3 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 2. 1 thl. 16 gr.

Himmel, Les Sylphes arr. en Quat. p. 2 Vln, Vla et Vlle 1ere Actie. 2 thl.

Lacroix, A., 12 Pièces p. 2 Violons. 12 gr.

Salieri, A., 2 Ouvertures en Quat. p. 2 Vln, Alto et Vlle. 12 gr.

Lange, C., 10 Variations p. le Violon seul avec accomp. d'un Violon. 6 gr.

Weiss, Fr., 9 Variations p. le Violon avec acc. d'un second Violon. 16 gr.

Mann, M. G., 6 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlle. Liv. 2. 2 thl.

Amusements très faciles p. Violon seul. Cah. 1. 8 gr.

Krommer, F., 7 Variazioni p. il Violino. Op. 61. 6 gr.

— — Sonata p. il Violino con accomp. di Viola Op. 42. 12 gr.

Mozart, W. A., die Hochzeit des Figaro im Quartetten f. 2 Violinen, Alt und Vlle. 2 thl.

Hübel, Jos., Duo in B. p. 2 Violons. 12 gr.

— — Dito in F. p. 2. Violons. 12 gr.

— — Duo p. 2 Violons 18 gr.

Rode, P., 1. 2. 3me Concerto p. Violon chaque 2 thl. 8 gr.

Nucci, L., Etude en 100 Variations sur l'accord de V. et B. p. Violon acc. d'un second Violon. 16 gr.

Krommer, F., Sonate p. Violon avec accomp. d'un Vlle. Op. 20. 16 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 51. 1 thl. 8 gr.

Kuhler, H., 3 Duos concert p. 2 Violons. Op. 3 1 thl. 6 gr.

Fodor, J., 6 Duos faciles p. les commencens extraits des oeuvres de Pleyel arr. pour 2 Violons. 1 thl. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Juny. **No. 39.** 1807.

RECENSION.
(Fortsetzung.)

Woraus ergiebt sich die Nothwendigkeit der Musikdirektion.

Grössere Tonstücke, deren Darstellung von dem Zusammenwirken aller oder doch des grössten Theils der uns bekannten, ausgebildeteren und gewöhnlichern Instrumente oder Stimmen hervorgebracht werden soll, nennt man Orchesterstücke. Sie setzen voraus, eine Menge von Individuen, die durch das Spielen des Instruments oder Singen der erforderlichen Stimme, auf die vorgeschriebene Art zu Ausführung des Tonstücks, als eines harmonischen Ganzen wirken sollen; welche das Orchester ausmacht. Sollen diese Individuen (die man daher Orchesterglieder nennt) zu einem musikalischen Ganzen harmonisch wirken, so wird vorausgesetzt, dass sie überhaupt schon die Fähigkeit besitzen, in ein musikalisches Ganzes thätig einzuwirken; d. i.: die Fertigkeit haben, zugleich mit mehreren ein Tonstück, u. zwar jeder für seinen Theil, in Rücksicht der äussern Bedingungen (in Rücksicht der an jedem Instrument, als eines begleitenden oder obligaten, und nach dem gegenwärtigen Bestande der Kunst mit Recht zu fordernden Schwierigkeiten des Vortrags, Zeitmaasses etc.) richtig vorzutragen. —

Es ergiebt sich also, dass wer Orchesterglied seyn dürfe, schon die Elemente oder die Grammatik der Kunst längst inne, und auch eine hinlängliche Uebung im Vortrage erlangt haben, kurz schon für sich etwas Korrektes leisten müsse. (Ein wachsendes und zuerst ganz subordinirtes Antheilnehmen an Orchesterdarstellungen, thut hier nebst Privatübungen das Meiste, und verschafft dem sich bildenden Individuo mit der Zeit Ansprüche zur Aufnahme in die Gesellschaft als stätiges Mitglied.) Von der andern Seite braucht ein Orchesterglied eben nicht Virtuos in seinem Fache zu seyn; ja man hat sogar die Bemerkung gemacht, dass Virtuosen, in der Regel, einem Orchester weniger nützlich seyen, als ein gewöhnlicher tüchtiger Musikus: wovon der Grund sich leicht in der individuellen Bildung oder Verbildung der meisten Virtuosen, als solcher, finden lässt; namentlich in der hochmüthigen Abneigung vor Unterordnung: denn Virtuos ist, wer sein darstellendes Talent in der Musik (im Singen, oder Spielen eines Instruments) bis zu einem ungewöhnlich hohen Grade der Ausbildung gebracht hat: u. es ist auch zufällig, wenn Virtuosen sich als Glieder eines Orchesters finden. Das Orchesterstück verlangt in der Regel nur einen mässigen Grad von Uebung u. Fertigkeit, wenn auch einzelne Instrumente, wegen der besonderen Schwierigkeit ihrer Behandlung, oder weil sie ihrer Natur nach Soloinstrumente sind, die auch im Orchester mehr für herrschende Melodie als Begleitung bestimmt sind, einen verhältnissmässig höhern Grad als andere erfordern, u. obgleich jeden Tonkünstler an und für sich, blos aus Liebe zu seiner Kunst, das Streben leiten sollte, dem Ideale derselben sich immer mehr zu nahern. Wenn aber nun

wirklich der Virtuos, der zugleich Orchesterglied ist, seine Virtuosität im Konzert producirt, so erscheint er doch nicht mehr als blosses Orchesterglied; sondern die Forderungen an ihn sind erhöht: er ist Haupt und Anführer zugleich, er dirigirt wirklich die Darstellung: das Orchester aber dient ihm nur zum Hintergrund, und trägt, wie obligat auch mehrere Instrumente hier u. da hervortreten können, doch nur bey, damit die Hauptstimme ihre selbstständige Schöpfung mit Reiz und Kraft entfalte. —

Wir haben also ein Orchester gesetzt mit dem beschriebenen Grade von musikalischer Bildung, den die Glieder desselben nothwendig haben müssen: nicht als ob nicht jedes von ihnen einen höheren Grad haben könnte, — da sie sogar um des Ideals der Kunst willen stets nach dem höchsten streben sollen, — sondern weil ihnen dieser nur nicht fehlen darf. So wie der Einzelne von dieser Stufe immer höher schreiten kann, so kann auch das ganze Orchester, als Inbegriff der Einzelnen, immer höher steigen in seiner Gesammtbildung, ja es geschieht dies nur durch und mit Fortbildung der Einzelnen, und ist nur möglich bey dem fortdauernden Zusammenbestehen aller Einzelnen, oder wenigstens des grössten Theils derselben. Das Ideal der Kunst verlangt daher eine bestehende Orchestergesellschaft, d. i. eine solche, die für immer bestimmt und vereinigt ist zur Darstellung musikalischer Kunstwerke, oder doch schon eine hinreichend lange Zeit zur Erreichung dieses Ideals verbunden war, und dadurch, wie die Musiker sich ausdrücken, sich so zusammen eingespielt hat, dass sie ein wirkliches Ganzes ausmacht. —

Ehe das Orchester diese Vollendung erreichen kann, die in der Einheit der mannichfaltigen Individuen besteht, welche zu einem Zwecke, — das Schöne in den Tönen des schaffenden Genius darzustellen, — verbunden sind, ist es nöthig dass sich der Wille der Einzelnen zu dem, durch das Tonstück verlangten Zusammenwirken, den individuellen Bedingungen desselben gemäss vereinige. Da aber jedem Einzelnen nur das, was er zum Ganzen für seinen Theil beyzutragen hat, durch Zeichen vorgeschrieben wird, (welches seine Partie ausmacht) weil ihm die Uebersicht des Ganzen in der Vertheilung der einzelnen Beytrage jedes Instruments, oder jeder Stimme, (Partitur) weder nöthig noch nützlich, vielmehr überflüssig, verwirrend u. unbequem, dem Ganzen aber höchst nachtheilig seyn müsste, indem jeder die Idee des Kunstwerks nach seinem subjectiven Willen modifizaren würde; aus der Partie die Idee des Ganzen aber, ihrer Natur nach, eben so wenig erkennbar ist; und wenn sie auch hier u. da es wäre, dennoch von jedem einzelnen Gliede die Leitung der übrigen nicht abhangen darf, indem dadurch nur Verwirrung entstehen könnte; vielmehr jedes Einzelne nur dem Ganzen untergeordnet und den übrigen beygeordnet seyn soll: so muss es ein vereinendes Princip geben, welches den Willen des schaffenden Tonkünstlers, d. i. des Komponisten, repräsentirt, und die von diesem geforderte beytragende Thatigkeit der einzelnen Glieder der darstellenden Gesellschaft, nach der Grundidee des Ganzen, als Regel zu ihrer Ausführung u. Realisirung, übersieht und zum Ganzen vereint: ein Haupt, das zwar selbst Glied — denn sonst könnte es nicht Theil haben an dem Leben des Körpers, — aber zugleich auch höchstes Organ der Vereinung ist, von dem die Thatigkeiten der übrigen Glieder ausgehen, und zu dem sie wieder zurücklaufen sollen, wie die Nerven des menschlichen Körpers, in dem der geistige Wille waltet und die Bewegungen der dienenden Glieder nach Gesetzen ordnet. Dieses personifizirte Haupt und Prinzip der hohen musikalischen Darstellung ist der Musikdirektor. Aus dieser Idee seiner Würde lassen sich seine Funktionen u. Erfordernisse ganz leicht ableiten.

Das Leben und die Thatigkeit der Orchestergliedes besteht in der Darstellung umfassender musikalischer Kunstwerke. Da diese Darstellung also von dem Haupte, dem höchsten Gliede, geleitet wird, so folgt, dass dieses Haupt oder der Musikdirektor Kenner seyn müsse: A) der Musik überhaupt als Kunst, ihrer Natur, Bedingungen, Verbindung mit andern Künsten, besonders der Poesie durch Deklamation — 1) der Schöpfung musikalischer Kunstwerke insbesondere: dass er wisse, wie eine musikalische Idee erzeugt und in Tönen gebildet werde, den Regeln der Kunst gemäss, und welche Bedingungen ihr die Grundlehren der Harmonie festsetzen. Aus diesem Vertrautseyn mit dem Geist und Mechanismus aller Komposition, (oder wie ich es lieber nennen möchte, mit der Poesie der Musik u. Grammatik der Tonsetzkunst) welches Talent und Fleiss erfordert, wird sich herleiten: α) Fähigkeit der Beurtheilung einzelner musikalischer Tonstücke: hieraus α) Wahl derselben zur Darstellung; selbst Wahl des einzelnen Exemplars, und wenn sie schon von ihm oder anderem gewählt sind, β) Studium des besondern Kunstwerks aus der Partitur: woraus ν) der individuelle Charakter und die Erfordernisse zur Darstellung desselben, z. B. Zeitmaass, erkannt werden, zu deren treuer Vollendung er die einzelnen Glieder anhalten soll; 2) genaue Besorgung und Berichtigung der ausgeschriebenen Partieen, folgt.

Er muss daher auch 2) seyn: Kenner der musikalisch darstellenden Kunst überhaupt, d. h. I) Kenner der Werkzeuge der Darstellung — α) der Instrumente überhaupt; ihrer besonderen Bezeichnung, ihres Umfangs, und ihrer Kapacität in Rücksicht vorkommender Schwierigkeiten. Auch ist es nicht unnütz, wiewohl nicht schlechterdings nothwendig, die Güte und Mensur der besonderen Instrumente zu kennen, um sie hiernach bey Einrichtung eines Orchesters anzuschaffen; b) der Stimmen oder der Vokalmusik, wohin gehört, Kenntnis des Mechanismus u. der Bedingungen des Singens, des Umfangs, der Dauer der Stimmen etc. In Rücksicht beider muss er kennen das Verhältniss ihrer Stärke oder Feinheit zu einander und unter sich. Darauf gründet sich hauptsächlich α) die Besetzung der Instrumente und Stimmen, und β) die Stellung im Raume, welche, wie die vorige, auch noch bestimmt wird durch Lokal, Zeit, und die besondere Gattung der Musik, welche ausgeführt wird. II) Kenner der Methode ihres Gebrauchs, d. h. des allgemeinen oder individuellen Vortrags der Instrumente und Stimmen, um im Stande zu seyn, Orchestermitglieder zu wählen: ja selbst ausübender Künstler (wenigstens auf einem der ausgebildetsten Saiteninstrumente) und Sänger, um α) Vorschriften zur richtigen Ausführung u. zum schönen Vortrage zu geben, beym Einstudiren u. in den Proben; b) um bey Fehlern in der Darstellung selbst leicht einhelfen und zur Noth eine Stelle ersetzen zu können. Zum Instrumente, welches zu diesem Behufe gebraucht wird, ist am passendsten ein solches, welches durch seine Stärke, Umfang der Töne, Leichtigkeit der Behandlung und hervorstechenden Gebrauch sich empfiehlt: Flügel oder Violine. Dass er es leicht, sicher, schön und fertig muss handhaben können, folgt aus dem Vorigen.

B) muss er alle äussere Mittel zu einer vollendeten u. wirksamen Darstellung anwenden. Darum a) in Rücksicht der vorhandenen Glieder oder des Bestands seines Orchesters überhaupt unterrichtet seyn. Hiernach richtet sich oft die Wahl der Stücke und die Vertheilung der einzelnen Solopartieen; b) sie zur Darstellung vorbereiten durch hinlängliches Einstudiren und grössere Proben. (Oft sind beyde Geschäfte unter zwey Personen vertheilt, welches dem Ganzen nicht

selten nachtheilig seyn kann.) Soll er dies, so muss er c) eine strenge Ordnung festsetzen in Rücksicht der Zeit und des pünktlichen Erscheinens der Orchesterglieder, bey Proben u. Darstellungen — Keines darf sich der nothwendigen Zusammenwirkung des Ganzen entziehen; d) für reines (aber nicht störendes und geräuschvolles) Einstimmen Sorge tragen; e) die Norm in Rücksicht der Zeitmaasse angeben, und sich dabey weniger, leichter, allgemein bemerklicher und verständlicher Zeichen bedienen, wodurch die Einzelnen auf das, was sie zu leisten haben, und wie es zu leisten sey (ich verstehe hierunter hauptsächlich das Marquiren des sforzando, crescendo, piano und forte etc.) aufmerksam machen. Diese Zeichen müssen so wie f) das ganze Aeussere des Führers und Hauptes, den Musikern so wie dem Zuhörer nicht störend, sondern voll Würde und ungezwungen seyn. g) Noch mittelbarer muss er zur Vollendung, Bildung und Förderung der Darstellungskunst seines Orchesters wirken, durch edle und feine Behandlung der Glieder desselben, sowol ausser der Darstellung, als bey den Vorbereitungen und der wirklichen Ausführung; durch fortgesetzte Uebung etc.; h) auf Zeit, Gelegenheit und Auditorium Rücksicht nehmen und hiernach ein Konzert, Oper oder Kirchenmusik wählen und einrichten. — i) das Lokal, wo möglich, zur Darstellung einrichten. k) für Ordnung in Rücksicht der Instrumente und Orchesterstücke sorgen. Dies wären die Hauptfunktionen und Erfordernisse eines Musikdirektors. Zeit und Verhältnisse können ihm Gelegenheit geben, auch in Rücksicht der ästhetischen und theoretischen Bildung sein Orchester weiter zu bringen, und er wird oft in dieser Hinsicht, aus Liebe zur Kunst gern mehr als zu wenig thun; dies aber ist specieller, und im Allgemeinen nicht als Schuldigkeit zu fordern. —

Wir haben bey der Deduction der Musikdirektion immer ein Orchester vorausgesetzt. Zwar kann der Musikdirektor sich auch ein Orchester selbst erst bilden, d. h. hier: Schüler zum Orchester bilden, aber es ist dies weder nothwendiges und stetes Erfordernis eines Musikdirektors, noch kann auch eine Versammlung von Schülern, so lange sie nicht jene ersten Erfordernisse eines musikalischen Zusammenwirkens z. B. Gehör, Reinheit des Spiels, festen Takt u. s. w. besitzen, ein Orchester im strengen Sinne genannt werden. — Sehen wir aber noch einmal auf die Ableitung selbst zurück, so findet sich, dass ihr nicht zum Grunde gelegt ist etwas Einzelnes, wie z. B. verschiedene Empfindungs- oder Fertigkeitsgrade der Musiker; da, wenn wir auch diese gleichsetzen wollen, dennoch die Möglichkeit zu fehlen, die Hervorbringung der geforderten Einheit der Wirkung gefährdete; vielmehr glaubten wir aus dem Begriffe eines (bald gleichzeitigen, bald wenigstens in Rücksicht einiger, unterbrochenen) Zusammenwirkens mehrerer Individuen zu einem idealen Ganzen fliesse schon die Nothwendigkeit, diese Einzelnen dem kunstgemässen Willen eines Einzigen unterzuordnen, so wie schon jede andere wohleingerichtete Gesellschaft eines Repräsentanten ihres Willens bedarf, wenn auch alle einzelne denselben Willen nicht hätten oder einsähen: da der Zweck der Gesellschaft ihren Willen ausmacht, nicht der Wille aller jetzt vorhandenen Einzelnen den Zweck. So ist es hier Zweck, u. mithin Wille, der O. Gesellschaft: nach dem Ideale der Kunst zusammenzuwirken; und der Musikdirektor soll durch Anleitung und Beyspiel diesen Willen realisiren. Dass dazu viel Kraft u. Wille gehöre, liegt am Tage. —

Wir wenden uns wieder zu dem Verf, den wir verlassen haben. Er fährt, nach der vorhin angeführten sehr richtigen Definition der Musikdirektion im IIten (der Inhaltsan-

zeige nach dem IIIten) Kapitel (von pag. 65 an) fort, die Erfordernisse eines Musikdirektors zu entwickeln. Nach einer etwas weitläuftigen Exposition wird (p. 73) das erste gesetzt, 1) in „ein gutes Darstellungsvermögen, einen schnellen u. richtig auffassenden Geist, (ist dies das frühere oder spätere? der Reflexion nach wohl das erstere!) die innere Schönheit jedes musikalischen Kunstwerks aufzufassen und seinen Charakter aufzufinden, diesen so treu dem Zuhörer in der Darstellung wiederzugeben, dass der Zweck des Komponisten erreicht werde.“ (Alles richtig, nur unordentlich gesagt). Hierbey die sehr wahre Bemerkung, dass die mechanische Fertigkeit in der Musik auch dem Gehör und Gefühle eine gewisse Fertigkeit des Auffassens und Darstellens gebe, dass sie daher auch der Musikd. in einem ziemlich hohen Grade schon besitzen müsse, um Leiter seyn zu können. Aber auch um deswillen „weil die Schätzung eines Musikdirektors bey den O. Musikern grösstentheils in seiner individuellen Behandlung seines Instruments besteht,“ und „sie die Theorie der Kunst weniger beachten?“ —; wenigstens ist dies nur ein politischer Grund, der in einer wissenschaftlichen Behandlung der Sache nicht vorkommen sollte. Wir verlangten vielmehr, nach der Idee eines vereinenden und praktischen Prinzips, vom Musikd., dass er Kunstkenner oder Künstler überhaupt, (im vollkommensten Sinne des Worts,) sey. Ferner 2) „muss der Darsteller (der Verf. meint den darstellenden Musikus, versteht aber auch den Musikdirektor mit darunter, wie das folgende beweist,) mit den konstituirenden Regeln (der Komposition) vertraut seyn, er muss den Mechanismus der Komposition und seine Schwierigkeiten kennen, um ihnen bey der Darstellung zu begegnen.“ „Wie oft erhöht ein geschickter Musikdirektor die Wirkung eines Tonstücks durch Berichtigung des Zeitmaasses, Ausdrucks, Vortrags. Er braucht auch zu Verbesserungen der Fehler der Abschreiber Kenntniss der Regeln der Setzkunst.“ Aber es fragte sich und musste bestimmt werden, ob von beyden, (dem Musikd. und dem blossen Musikus) dasselbe, und in welchem Umfange es verlangt werden darf? — Es wird 3) verlangt, Aesthetik der Tonkunst, „vollkommner Besitz der Regeln des Schönen und Erhabenen seiner Kunst,“ dabey ein feiner Sinn, reitzbares Organ, und überhaupt musikalischer Genius, und zur Bildung dieses musikalischen Genies, wird, wie zu jeden andern, erfordert, „dass es sich verstehen und aussprechen lerne, oder dass er viel sehe u. viel mache.“ Er empfiehlt dazu Erfahrung, bey welcher vorausgesetzt werde, günstige Gelegenheit, Leitung eines vorzüglichen Meisters bey einem bedeutenden Orchester, fleissiges Zuhören, Studium des deklamatorischen Vortrags, und dazu Lesen guter Dichter, — da musikalischer Vortrag nichts anders sey als Deklamation, nur anders modifizirt durch das Werkzeug. Alles gut; aber nun folgt eine äusserst schwülstige Stelle von der Wirkung des Gefühls, als des sichersten Kennzeichens eines musikalischen Genies. Es wird verlangt, dass bey dem Zuhören grosser Meisterwerke, sich „die Augen mit Thränen füllen, und es den Hörer hin und her werfe“ etc. „Bleibst du aber ruhig etc., so ergreife getrost ein anderes Gewerbe etc., du bist ein gemeiner Mensch!“

Anders sagt das Sprüchwort: stille Wasser sind tief! und der Verf. hätte sich an seine eigne Anmerkung p. 100 erinnern sollen.

Es folgen einige Regeln zur musikalischen Bildung, welche jeden Musiker betreffen; sie scheinen dem Rec. den besten Theil des Buchs auszumachen, ob es gleich auch hier an Ordnung in der Zusammenstellung mangelt, und vieles z. B. Em-

pfehlung des Umgangs mit der feinen Welt, etwas entfernter von der Hauptsache liegt, als manche der folgenden Gegenstände, die der Verf. sehr eilig und dürftig bearbeitet hat, wie schon die Seitenzahl zu erkennen giebt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

(Beschluss aus Prag.)

Hr. Weber scheint auf das Sprüchwort: Ende gut alles gut, viel zu halten, u. wenn manchmal ein Abend mitunterlief, der Wünsche zurücklies, so versöhnte uns gewiss die Ouvertüre — die hier das Konzert beschliesst — jedesmal. Mozarts Idomeneo u. Don Juan, Glucks Iphigenie en Tauride u. Alceste, Righini's Tigrane u. Trionfo d'Arianna, erfreuten das Publikum sehr, und wir danken es dem Orchester herzlich, dass es uns keinen dieser Genüsse verbitterte und diese erhabnen Werke stets mit all der Kraft und Präcision ausführte, die sie erfordern und verdienen. Die Ouvertüre aus Paniska war uns neu. Sie hat Fülle der Harmonie und ist ein kunstvolles Gewebe — doch beschäftigt sie mehr den Verstand, als das Herz. Winters Helena u. Paris, Pars Camilla, Cannabichs Orpheus, Kunzens Ouverturen No. 1. 2., und eine für uns noch unbekannte von Eybler, gewahrten uns erfreuliche Abwechslung. Rombergs Ouvertüre ward von unsern Kunstrichtern mit Recht als ein bedeutendes Werk, von schöner, solider u. strenger Schreibart, hoch erhoben; eine ganz heterogene Wirkung macht edagegen des k. preuss. Kapellm. B. A. Webers, Ouvertüre zu Wilhelm Tell, die man an eigenen Gedanken leer, an Ausführung oberflachlich, u. für ihren besondern Zweck viel zu unbestimmt fand. André's Ouverture militaire gefiel Anfangs, aber ihre gewaltige Länge, die zu häufigen Wiederholungen in dem in der Mitte eintretenden Tempo di Marcia, u. der überhäufte Gebrauch der Janitscharenmusik, vernichteten ihre Wirkung. Aufsehen erregte noch die Ouvertüre zu Semiramis von Catel; sie ist edel und gross gedacht, mannichfaltig in der Harmonie u. Melodie, glücklich instrumentirt, u. frey von allen unwürdigen Künsteleyen; so erfüllte sie die aufmerksame Schaar der Zuhörer mit gerechter Bewunderung. Es ist gewiss, dass sie sich unter den Blüten der neuern französischen Tonkunst sehr vortheilhaft auszeichnet; doch giebt es darunter auch andere, die nicht geruchlos sind, u. die Gleichgültigkeit, die Hr. Weber gegen alles, was von dorther kömmt, beweist, ist, aufs gelindeste gesprochen, unbillig. Diese Gleichgültigkeit verleitete ihn sogar so weit, dass er dies Jahr statt sechs Stücken nur fünf giebt, um nicht etwa in die Verlegenheit zu kommen, ein Stück von einem französischen Meister geben zu müssen. Wir haben davon wenig gehört, u. selbst Semiramis würde er uns vielleicht vorenthalten haben, wenn ihr klassischer Werth ihn nicht zur Aufführung bewogen hätte. Die er Werth aber sollte wol die Deutschen überhaupt aufmerksamer auf Catel machen, als sie es bis jetzt zu seyn scheinen. Dass Franzosen, wie es öffentlich geschehen ist, von seinen Werken urtheilen: sie sind erhaben, gross, prachtig etc. aber von fatalem Ernst und daher ennuyant: das müsste sie den Deutschen vorzüglich empfehlen.

Unter den Konzertisten zeichnete sich, ausser Hrn. Moser, dessen schönes Spiel uns auch hier zweymal erfreute, besonders Hr. Farnik in einem Klarinettkonzert von Cartellieri aus. Dieser brave Künstler ist vielleicht der musikalischen Welt noch sehr wenig bekannt, u. gewiss verdient sein Talent eine ehrenvolle Erwähnung. Sein zarter u. anmuthiger Ton spricht das Gefühl warm u. schön an; im Allegro ist er brillant, und trägt die schwierigsten Passagen mit einer bewundernswerthen Leichtigkeit, ohne alle Grimassen vor; sein Adagio ist sehr gesangreich, u. dabey variirt, verziert und nu-

ancirter mit reifer Beurtheilung. Hr. Rausch trat mit seinem Fagott zum erstenmale vor einen grossern Kreis in dem Doppelkonzert für Oboe u. Fagott von Schubert. Die Oboepartie ward von Hrn. Sandrini gegeben, dessen diese Blätter schon oft mit gebührendem Lobe erwähnten. Der Komposition selbst wies man den Platz unter dem Mittelmässigen an, ohne jedoch das schlecht aussprechen zu wollen. In einem für Hrn. Rausch eigens von Hrn. Wittasek komponirten Konzert zeigte er uns erst den ganzen Umfang seines Kunsttalents; so schwer u. undankbar auch die, nur allzureich instrumentirte Komposition ist, so überwand doch Hr. R. alle diese Hindernisse mit Riesenkraft u. erzwang unsern lauten Beyfall, so wie den lebhaften Wunsch, ihn in einem wohl berechneten Tonstücke sein Talent entfalten zu hören. (Im Einzelnen ist wol auch zu erwähnen, dass er ohne Schwierigkeit die Höhe des zweygestrichnen C u. D erreicht.) Ein talentvoller Dilettant, Hr. Bondi, zeigte in einem Flotenkonzert von Müller, u. besonders in den Variationen, eine ausserordentliche Fertigkeit in Passagen aller Art, eine seltne Stärke in der Doppelzunge und eine genaue Kenntniss der verschiedenen Spielmanieren. Nur Schade dass ihn sein Feuer manchmal über die Grenzen des Fasslichen hinausführt. Hr. Baron Escherich, ein sehr geübter u. fertiger, doch in seinem Urtheile schwerlich eben so gebildeter Klavierspieler, erhielt Beyfall. Dem. Mercantelli spielte das Mozartsche Quintett, mit obligater Klarinette, Oboe, Horn und Fagott, sehr rein, präcis u. geschmackvoll; auch die übrigen Theilnehmer hielten sich sehr brav u. lange nicht, vielleicht noch nie, hatten wir diss köstliche Meisterstück so rein gefühlt und genossen, als diesmal. Hr. Dr. M — k spielte auf der Mandoline eine veraltete Kleinigkeit — sehr kleinlich. Auch im Gesange producirte er sich in einer pathetischen u. ausserst schwierigen Scene von Mozart, u. erschütterte, wenn nicht die Gemüther, doch das Zwerchfell. Es ist unbegreiflich, wie Hr. Weber den Geschmack seines Publikums so wenig berücksichtigen, u. es wagen konnte, ihm einen solchen Sänger vorzuführen. Fast scheint es, er habe dadurch uns unsern Mangel an Sängern überhaupt, u. an Tenorsängern insbesondere, recht bitter fühlen lassen wollen.

Dem. Nuth gab bald darauf die grosse Scene von Righini: Berenice che fai? mit vieler Beurtheilung u. richtiger Deklamation. Zwar ist ihre Stimme nicht von der Art, dass sie in einem grossen Raume damit imponiren könnte, aber sie ist rein u. zart, u. nur bey heftiger Anstrengung wird sie etwas schwankend. Uebrigens gehört Dem. Nuth unter jene Klasse von Künstlern, die anspruchslos nach Vollendung streben, u. mit festem Schritte ihr entgegen gehen. Mad. Caravoglia - Sandrini zeigte uns in zwey Arien von verschiednem Genre, was es heisse, mit Würde u. Einsicht (auch in Deklamation) singen, u. singen — wie man tagtäglich singt u. singen hört. Negativ sprach sich leider ihre Kunst aus in einer sehr schönen u. erhabnen Scene aus Semiramis, u. wir schliessen daraus, dass ihr in dieser Art von Gesang allerdings noch Studium anzurathen wäre; in einer echt italienischen Scene von Mayer hingegen sang sie zum Entzücken schön, und erndete ungetheilten Beyfall ein. Dem. Fleischmann, mit einer ganz artigen u, doch mitunter schwankenden Stimme, beschenkte uns mit einer Scene aus Hoffmeisters Telemach, einer andern mit obligater Klarinette, u. dem Duett zwischen Adam u. Eva aus der Schöpfung. Dem. Mercantelli ist im Gesang noch zu sehr Anfängerin, als dass man ihr nicht manche Missgriffe übersehen sollte, die sie sich in der grossen Arie aus Clemenza di Tito: Deh per questo istante solo u. in einer Scene v. Andreozzi: Dov'e, dov'e Azema, zu Schulden kommen lies. Sie hat Anlagen, u. ihre reizende Stimme verdiente von einem guten Meister ausgebildet zu werden. Mad. le Fevre lernten wir in einer Scene aus Camilla kennen, u. glauben, dass ihre Manier auf der Bühne mehr, als im Konzertsaal Glück machen muss. In einer zweyten v. Weigl für sie geschriebnen Scene gefiel sie wenig; auch ist die Komposition steif u. ohne

Rücksicht auf die Singstimme mit Blasinstrumenten so überladen, dass keine Sängerin Glück damit gemacht haben würde. Unverzeihlich aber ist der Fehler, den der Violindirekteur, Hr. K., durch den greulichen Misgriff des Tempo's beging, und eben so rein diesmal so harthörig war, dass alle Anstrengung des Kapellm., ihn wieder ins Geleise zu bringen, vergebens blieb. Der Zirkel des Konserts benahm sich gegen Mad. Le Fevre, deren Lage hier sehr drückend war, anständig u. rühmenswerth; es ist wirklich hart, wie diese Frau v. den Stürmen des Unglücks ist verfolgt worden. Hrn. Strobach hörten wir einigemal mit vielem Vergnügen, wenn er in seinem Genre blieb; meisterhaft gab er Leporello's u. Figaro's Arien, und selbst die von Maurer: O povero mio cervello - wo er immer Beweise seines Talents für das Komische ablegte: aber sehr unbefriedigt liess er die Zuhörer in der grossen Scene von Maurer: Con questo ferro indegno, welche mehr Tiefe u. eine edle Deklamation erfordert, als Hr. Strobach in seiner Gewalt hat. — Von Chören hörten wir wenig Neues; hatte Hr. W. seine Zuflucht zu den Franzosen genommen, so würde diese Lücke minder gross geblieben seyn; doch gab er uns wahre Meisterstücke von Mozart, Haydn, Righini, Naumann, welche uns den Mangel an Neuheit reichlich ersetzten. Nur auf ausdrückliches Verlangen gab W. den schon öfters gehörten Chor aus Bohmens Errettung noch einmal. Eine Motette v. Kapellm. Rösler gefiel, ohne sich eben durch Neuheit oder Würde auszuzeichnen.

Auch diesmal war das Concert-spirituel in der Charwoche reich an bedeutenden Produktionen. Des Hrn. v. Leontieff, eines russischen Kavaliers, Oratorium: Befreyung der Israeliten aus der ägyptischen Gefangenschaft, machte den Beginn. Der Komponist soll ein Schüler des grossen Haydn seyn, u. gewiss ist er keiner der unwürdigsten. Wenn gleich in seinem Werke sich weder ein hoher Geisteschwung, noch ein sehr complicirter Satz zeigt: so erhebt es doch die edle Simplicität und der reine Rhythmus der Komposition über das Gewöhnliche u. Gleichgültige. Die Schlussfuge ist sehr brav u. mit Einsicht dedacirt. Diesem folgte der 103te Psalm v. Naumann — ein achtungswürdiges Werk, voll erhabner u. edel religiöser Empfindung. Es hiesse Zeit verschwenden, es im Einzelnen durchzugehen u. anzupreisen; jeder Kenner der Tonkunst wird das meiste darin als Muster im strengern und dennoch melodischen Satze anerkennen. Ein prächtig gearbeiteter Chor aus: la morte d'Abele, von unserm würdigen Altvater Kozeluch, zog alle Aufmerksamkeit auf sich. Er beginnt rasch mit einem Solo der Basstimme, vereinigt sich dann in einem kunstvollen, harmonienreichen Gewebe von trefflicher Wirkung, wird von einem äusserst anmuthigen Duo von Sopran u. Alt unterbrochen, u. endigt in einer Fuge im gemässigt langsamen Tempo, in der sich alle Schönheiten des doppelten Kontrapunkts auf das herrlichste entfalten. Diesem folgte Klopstocks Auferstehung von Heyne. Der schöne, fliessende u. veredelte Choralgesang, mit der trefflichen Berechnung des Effekts der Violinen, Violoncellen, Kontrabasse u. der tiefern Blasinstrumente, sprachen unser Gefühl so sehr an, als es diesem Genre selten glückt. Nach dem letzten Accorde blieb alles noch ein paar Sekunden in heiliges Schweigen versunken: dann ertönte enthusiastischer Beyfall. Den Beschluss des Konserts machte Handels Alleluja. Hr. Weber verdient Dank, dass er uns alle Jahre einmal Gelegenheit verschafft, dies himmlische in seiner Art einzige Werk zu hören. Wollten doch Vielvermögende (in jedem Sinne des Worts) die Bemühungen dieses schätzbaren Künstlers und die warme Theilnahme einiger wahren Kunstfreunde werkthätig unterstützen: so würden wir bald unter seiner Leitung ein bleibendes Konzert entstehen sehen, was uns — zum Theil wenigstens — den Mangel einer musikalischen Pflanzschule, deren sich so manche, viel kleinere Stadt Deutschlands erfreuet, ersetzen würde!

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *N*: *V.* 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Dotzauer, J. J. F., 3 Duos concert. p. Violon et Vlle à l'usage des amateurs et commençans. Op. 9. 1 thl. 8 gr.

Pössinger, F. A., 3 Duos p. Violon et Alto. Op. 4. 1 thl. 12 gr.

Beethoven, L., gr. Trio p. 2 Violons et Violoncelle. 2 thl. 2 gr.

Krommer, Fr., 3 Duos p. 2. Violons. Op. 35. 1 thl. 12 gr.

Reiche, J., Concertante p. 2 Violons avec accomp. de l'Orch. Op. 1. 1 thl. 20 gr.

— — Dito Dito p. Violon et Vcelle. Op. 1. 1 thl. 20 gr.

Salieri, Astr on Tarar, gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Violons, Vla et Vlle. 3 thl.

Bermann, J. F., 3 Duos p. 2 Violons concertans formés des idées de Mr. Rode. Op. 11. 1 thl.

Widerkehr, J. W., 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse 2me Livr. de Quatuors. 2 thl. 6 gr.

Bonincori, A., 3 Quatuors conc. p. 2 Vln, Alto et Basse. Op. 3. 2 thl. 6 gr.

Dufresne, F., 3 gr. Duos conc. p. 2 Vlons. 2 thl.

Lebun, P., 3 gr. Duos conc. p. 2 Vlons. Op. 6. 2 thl. 6 gr.

Schall, C., Etudes de Forcbet et du Doigter ou 38 Exemples mêlés de Caprices. 2 thl. 10 gr.

Yanicwicz, 3me Concerto à Violon principp. et avec acc. de l'Orche. 2 thl. 6 gr.

Mozart, W. A., 3 Duos p. 2 Vlons ou Flute et Vlon. 20 gr.

Verschichte Tänze v. verschiedenen Komponisten eingerichtet für eine Violine. L. 1, 2. à 5 gr.

Rode, 3 Duos p. 2 Vlons. Op. 1. 1 thl. 8 gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op. Faniska mise en Quatuors p. 2 Vln, Alto et Vlle. 22 gr.

Tuttowitsch, Variations concert. p. Violon, Alto et Guitarre sur un Thème d'Alcine. Op. 3. 12 gr.

Krommer, F., 3 Duos p. 2 Vlons. 3e. 1 thl. 12 gr.

Romberg, Bhd., Trio p. Violon, Alto et Violoncelle. Op. 8. 20 gr.

Fodor, J., 3 Duos p. 2 Violons, Op. 18. 1me Livr. 2 thl.

— — Dito Dito 18. 2me — 2 thl.

Lesueur, Airs choisis d'Ossian ou les Bardes arr. p. 2 Violons. 1 thl. 12 gr.

Bruni, B., 6 Sonates à Violon seul et Basse 2me Livr. 2 thl. 6 gr.

Wacher, P., 3 Airs variés p. le Violon, avec accomp. de Basse. Op. 13. 1 thl. 6 gr.

Bruni, 6 Duos p. 2 Violons, L. 17. 2 thl. 6 gr.

Widerkehr, J., Quintette p. 2 Violons, 2 Altos et Basse. No. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.

Giachant, A., Simphonie concert. à 2 Vlons principaux. Op. 2. 2 thl.

Airs de Ceinare ou l'Ecluse persanne arr. p. 2 Violons. 18 gr.

Airs choisis de Don Juan arr. p. 2 Vlons. 1 thl. 12gr.

Steibelt, La Jeunesse d'Henri arr. p. 2 Violons par Le Moine. 18 gr.

Clement, Fr., 6 Variations faites sur un Thema de Opera: Eanska für eine Violine. 1 gr.

Pär, Ferd., Sargines, oder der Zögling der Liebe, heroisch kom. Oper in 3 Aufzügen, 2 Violinen, 2 Violen und Bass arr. von dem Verf. Part. 2.

— — Ouverture de l'Op. Griselda à gr. Orchestre. 1 thl. 8 gr.

Haydn, J., Ouv. à gr. Orch. de l'Incontro di Bisogno di Tobia. Op. 102. 1 thl. 12 gr.

Weigl, J., Ouverture à gr. Orch. de l'Op.: die Uniform. 1 thl. 4 gr.

Blyma, Fr., Simphonie à gr. Orchester. Op. 2. 2 thl. 16 gr.

Kotzwara, gr. Bataille à 2 Vle, Vlle, Basse et Contre Basse, 2 Oboës, 2 Cors, Flute et pet. Flute Trompette, Fagot, grosse Caisse et Timpales 2 thl. 8 gr.

Haydn, gr. Sinfonie à tout d'Orch. Op. 55. L. 1. B dur. 1 thl. 8 gr.

Weber, B. A., Ouverture de Guillaume Tell à grand Orchester. Op. 7. 2 thl.

Boethoven v., Sinfonie eroica à grande Orchestre Op. 55. (No. 3 delle Sinfonie.) thl.

Gyrowetz, A., gr. Trio conc. p. Pianof. Clarinet et Violon. Op. 44. thl. 4 gr.

Steibelt, D., 4 Sonates d'une difficulté progr. p. Pianof. av. acc. de Violon (ad libit.). Op. 58. 1 thl. 20 gr.

Walther, F., 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon obl. Op. 4. 2 thl.

Wilms, J. W., Romance; la mia ensena etc. de l'Opera: Uri fidle etc. 12 Variat. p. le Pianoforte, une Flute ou Violon. Op. 3. 1 thl. 8 gr.

Wanhall, J., 3 Sonates p. Forte Piano av. un Violon oblige. Op. 6. No. 1—3. à 12 gr.

Mehul, Ouverture du jeune Henri chantée avec p. Pianof. av. acc. d'une Flute ou Violon. 20 gr.

Köhler, H., Sonate concertante p. Pianoforte, Flute et Violon. Op. 23. 20 gr.

— — Sonate p. le Forte Piano, Flute et Vlon. d'une Execution facile. Op. 30. 12 gr.

Boethoven, L., 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon. Op. 30. No. 1. 2. à 18 gr.

Kirmair, gr. Sonate p. le Forte Piano av. Violon et Vlle obligée. Op. 21. 1 thl.

— — gr. Sonate p. le Forte Piano av. un Violon obligé et Basse ad libit. Op. 22. 1 thl.

Steibelt, D., Sonate p. Pianof. av. un Vlon obligée. Op. 22. No. 1. 2. à 1 thl.

Haydn, J., Trio p. le Clavecin avec accomp. de 2 Violons et Vlle. 1 thl.

Pleyel, J., 6 Sonates non difficiles p. Pianof avec acc. d'un Violon. 2 thl.

Pleyel, J., 6 nouv. Sonates non difficiles p. Pianof. av. un Violon. No. 1. 3. à 2 thl.

— — 6 Sonates non difficiles av. Vlon ad libit. L. 4 — 6. 1 thl. 12 gr.

— — 12 petites pièces p. Clav. av. Violon ad libit. 1 thl 4 gr.

— — 6 Rondeaux p. Clav. av. Vlon. 1 thl. 12 gr.

Haydn, J., 3 Sonates p. Forte Piano av. acc. d'un Violon et Vlle, Op. 40. 2 thl.

— — Fantaisie p. Pianof. av. acc. d'une Flute ou Violon ad libitum. Op. 38. 1 thl.

— — Simphonie p. Pianof. av. Vlon. 1 thl.

Ferrari, J. G., 3 Sonates p. Fortepiano av. Vlon. Op. 6. 2 thl.

— — 3 Sonates p. Fortepiano av. Fl. ou Vlon ad libitum. Op. 12. 2 thl.

Amon, J., 3 gr. Sonates p. Pianoforte et Violon, av. d'après les 3 Quatuors. Oeuvre 9 de F. Pleyel. 2 thl. 16 gr.

Dalberg, F. v., Quatuor p. Pianof. Hautbois, Cor et Basson. Op. 22. 1 thl.

Cramer, J. B., 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Flute ou Violon (ad libitum). L.e A. [Op. 30. 1 thl. 12 gr.

Muns-Berger et Boucken, Polonaises variée p. Piano, Violon et Violoncelle. 1 thl.

Dalayrac, Ouverture de Guillaume ou le Huitre de Somerrande etc. p. Pianof. av. Vlon ad libit. 1 thl.

Boieldieu, A., Ouverture de la jeune femme colère etc. p. Piano av. Vlon obl. 1 thl.

Pfeffinger, Ph. L., Sme Potpourri p. Piano avec acc. de Vlle ou d'un Alto. 2 thl.

Boethoven, L. v., 6 gr. Sonates p. Pianof. Violon obligé et Violoncelle ad lib. Op. 70. No. 1. 2. 3. à 1 thl.

— — 3 gr. Trios p. Piano, Violon et Vlle. Op. 61. No. 1 — 6. à 1 thl.

Marpurgerthor, G., Variations p. Pianof. Violon et Vlle. 12 gr.

Müller, W. F., 6 Sonatines très faciles d'après les airs favoris des Opéras p. le Fortepiano av. acc. d'une Flute. Cah. 2. 18 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 1ten July. Nº. 40. 1807.

Recension.

Der angehende Musikd., oder die Kunst ein etc.

(Beschluss).

Das IIIte Kapitel, ein Muster von Unordnung, handelt (von pag. 133) von den Pflichten des Musikdirektors für die Bildung seines Orchesters, vorzüglich von der Behandlung der Mitglieder in gesellschaftlicher u. wissenschaftlicher Hinsicht. Es finden sich auch hier manche gute Bemerkungen; allein am Ende sind diese so schwer nicht zu machen, auch bey einer geringen Erfahrung; schwer aber, und vortheilhafter für die Realisirung einer systematischen Bearbeitung der Kunst, ist es, einen gewählten Gegenstand derselben nach allen Seiten, vermöge eines leitenden Grundsatzes, zu betrachten u. durchzuführen, die Bemerkungen nach einer, aus diesem fliessenden, Ordnung zusammenzustellen, so dass die Bearbeitung als ein für sich bestehendes Ganzes angesehen werden könne, und doch als integrirender Theil zur systematischen Betrachtung der Kunst, (wie man Aesthetik billig nennen kann,) gehöre und in sie gleichsam eingreife. Dass dies hier nicht zu finden sey, zeige das folgende Skelett; über einiges Wichtigere wird die Redaktion dieser Zeitung dem Rec., zur gedrängten besondern Ausführung, einigen Raum, vielleicht in der Folge, gestatten.

Der Verf. macht es zuerst dem Musikdirektor, um zu seinem Zwecke zu gelangen, zur Pflicht: sein Orchester in einer freundschaftlichen Verbindung zu erhalten. Die Mittel werden angegeben; unter andern auch: dass man keinem Instrumente den Vorzug vor dem andern gestatte, sondern jedem Gelegenheit gebe, sich auszuzeichnen. „Er treffe demnach die Veranstaltung, dass jeden Musiker die Ordnung treffe, sich in den musikalischen Akademien mit einem Konzerte auf seinem Instrumente hören zu lassen.“ Der Nutzen wird weitläufig (116–124) erörtert. (Es ist kaum nöthig zu erinnern, wie sehr diese Maassregel, zum Besten der Zuhörer, der Einschränkung bedürfe). Zur Ausführung dieser Mittel wird keine momentane, sondern eine bestehende Direktion, mit Recht, gefordert. Es wird ferner verlangt, dass der Musikd., bey seinem Eintritt in die Gesellschaft des Orchesters, sehr vorsichtig u. bescheiden sich benehme. Wie dies geschehe, und wie er die Stärke oder Schwäche seines Orchesters erforschen könne, dazu wird Anleitung gegeben. Es hatte dieses zum Theil in das besondere Kapitel: „Politik des Musikdirektors“ gehört. Die Vorsichtsregeln in Rücksicht der Art, Fehler zu corrigiren, und auf Mängel aufmerksam zu machen, (S. 135) sind empfehlenswerth. Die Ausbildung eines Orchesters theilt er hierauf in rein mechanische, rein ästhetische u. gemischte. Was in Rücksicht dieser, der Musikd. thun solle, (oder vielmehr unter günstiger Gelegenheit thun könne) wird angegeben. Er soll besonders für Lektüre sorgen. „Am schicklichsten, sagt er, ist die gemischte Ausbildung, wo der Musikd. an bestimmten Tagen an sein Orchester einen

eigenen Vortrag über die Kunst hält, und seine erläuternden Beyspiele, die er für seinen Satz aufführt, sogleich vom Orchester vortragen lasst." (Abgerechnet die Schwierigkeiten, welche die Ausführung dieses Mittels natürlich finden würde, so scheint es doch besser u. sicherer, bey wirklichen Uebungen u. Proben wichtiger Tonstücke beyläufig die ästhetischen u. mechanischen Regeln in deutlicher, eindringender Kürze anzugeben, als einen Vortrag zu halten u. dazu die Beyspiele von dem ganzen Orchester geben zu lassen, da ohnedies die Beyspiele selten ein Ganzes geben würden, wol aber umgekehrt in einem Ganzen die Beyspiele liegen. Ein Anders ist es, in einem musikal. Bildungsinstitute zu unterrichten.) Er kommt bey Gelegenheit mit auf die Frage: welches Instrument für den Musikd., und zur Direktion am besten geeignet sey; wird sehr erbittert auf Flügel u. Fortepiano, und empfiehlt die Violine. (Im Allgemeinen lässt sich wol darüber nichts bestimmen. In vieler Hinsicht, besonders in Rücksicht des Recitativs, schrint das Pianoforte oder der Flügel dienlicher; bey Instrumentalmusik die Violine, für die wir, wegen der Thätigkeit und äusseren Würde, die ihre Hanhabung noch mehr befördert, auch weil sie sich gleich an die Hauptstimmen des Orchesters anschliesst, in dieser Hinsicht lieber stimmen würden. Doch kann hier u. da ein Tasteninstrument nothiger seyn, z. B. wenn Klavierzolo's vorkommen. Nur muss das Instrument nicht schlecht seyn, u. der Spieler das rechte Maas, in Rücksicht, des Antheils, deser an der Darstellung nehmen soll, zu halten wissen, welches der Verf. nicht bestimmt. Doch verlangt er auch wieder von dem Musikd., dass er ein fertiger Klavierspieler sey, „um jede Partitur sich selbst am Fortepiano vortragen zu können." Dies ist nicht unumgänglich nothwendig, aber zum Einstudiren der Singepartieen möchte letzteres wol dienlicher seyn, als die Violine.) — Darauf kommt der Verf. wieder auf den Fehler des Despotismus einiger Musikdirektoren, ganz von ohngefähr, u. auf die Art, wie sie vielmehr den Eifer ihrer Musiker erwecken sollten — „Zwangsmittel seyen nur gegen „musikalische Schweine" im Orchester zu gebrauchen." — sodann auf das schon angeführte Bildungsmittel durch musikalische Bibliothken und Journale: durch Exzerpiren eines jeden, welche Exzerpte dann der Musikdirektor durchsehen müsse (:) Hierauf folgt S. 115 das 4te Kapitel, überschrieben: Vorbereitung u. Aufführung eines Stücks. Zuerst wird gesprochen von der Nothwendigkeit einer richtigen Partitur: über das Notenschreiben und die verschiedenen Schreibarten der Noten, als Dresdner, Wiener etc. Empfehlung der Breitkopf-Hartelschen Partituren, Prüfung geschriebener Partituren, Vorschriften zu einer wohlgeordneten und bequem zu handhabenden Partitur, in Rücksicht des Formats. (Aeusserst weitläuftig.) Das Gross-Folio-Format wird sehr ironisch getadelt, (165-170 pag.) (es möchte demohngeachtet bey gewissen Stücken, wie z. B. bey den stark besetzten Hymnen Mozarts, nothig seyn oder wenigstens rathlicher, als das Quer-Folio-Format). Die Taktstriche „sollen durch das ganze Instrumentalsystem durchgezogen werden." (Dies ist wol willkührlich; es kommt hier auf Gewöhnung an. Vielen ist gerade dieses Durchziehen der Taktstriche durch das ganze System angstlich und unbequem; abgerechnet, dass es auch dem Auge nicht gefällig zu seyn scheint, durch so viele Scheidewände den Flug oder das Rollen der Noten zu hemmen.). Die Noten müssen genau untereinander gestellt, alle Instrumente u. ihre Pausen ausgeschrieben werden, um nicht zu verwirren. Stellung der Instrumente in der Partitur. Eine Partitur soll weitläuftig geschrieben seyn, so verlange es das Wort ihrer Benennung im Italienischen „Spartitura," Ausbreitung („der Stimmen".) (Spartitura ist dem Rec. nicht

bekannt, wol aber Spartizione; auch hat er noch nie gehört die Partitur Spartizione nennen, wol aber Partitura und Partizione, welches aber die Vertheilung heisst, wie das „französische" Partition, welches der Verf. anführt.) Tonstücke mit schnellem Zeitmaasse sollen besonders weitläuftig, langsamere können enger geschrieben werden. (Es kommt hier wieder auf Maas, Gewohnheit u. Vorschrift an.) Ueber Angabe des Tempo's in der Partitur, u. andere Signaturen; ferner über das Aeussere der Partitur, Reinlichkeit u. Ordnung, zu Vieles, was überhaupt weggelassen werden konnte, um den Raum für das Wichtigere zu sparen; oder in einen „angehenden Notenschreiber" gehört hätte. Empfehlung historischer Bemerkungen auf dem Titel der Partituren, welches oft nicht uninteressant seyn dürfte für die Geschichte der Musik. Studium der Partitur; Korrectur; Studium auch des Textes u. des Charakters der Poesie, wobey fast zu viel verlangt wird, z. B. dass der Musikd. allenfalls Verse zu machen im Stande sey. Vergleichung des Textes mit seiner musikal., bes. deklamatorischen Behandlung, welches sehr zu empfehlen ist. Studium der individuellen Charaktere der Singstimmen, Betrachtung ihrer Vereinigung; darin bestehe die grösste Kunst des Tonkünstlers. Beyspiele. — Fortschreitung im Studium von den einfachsten Sätzen zu den zusammengesetzten, und bey diesen von den Duetts, Terzetts etc., zu den Chören u. Finalen. Studium der Instrumentation. (Der Verf. scheint hier zu sehr zu vereinzelnen, was der genielle u. kunstgeübte Mann mit scharfen Blicken übersehen wird. Ein Kunstwerk, als ein durch schaffende Einbildungskraft, nach dem Ideale des Schönen hervorgebrachtes organisches, (oder in sich vollendetes) Ganzes, muss, wenn es gehörig gewürdigt werden soll, erst in seiner Ganzheit umfasst werden; dann erst kann die Analyse desselben mit Glück beginnen: denn nicht in den einzelnen Theilen besteht das harmonische Ganze, sondern in der Vereinigung der Theile, welche so durchdringend seyn muss, dass man überhaupt keine Theile mehr bey der Reproduction des Kunstwerks durch die nachbildende Kraft, absondern kann. Nur erst wo die Reflexion durch Lücken oder Missverhältnisse erweckt wird, fangen die Mängel und Fehler des Kunstwerks an, und damit das eigentliche Geschäft der Kritik. Rec. ist also nicht dafür, dass man sich erst, wie der Verf. sagt „durch cursorische Lectüre einen oberflächlichen Begriff vom Ganzen mache," sondern ein tiefgehendes Anschaun, glaubt er, sey zum rechten Verstandnis das nothwendig Erste. Ist von einem Tonstücke, dem ein Text zum Grunde liegt, die Rede, so kann der Text eher studirt werden. Der Verf. geht fort zum Partiturspielen. (Dass der Partiturspieler „alles in sich verbinden müsse, was man von einem ganzen Orchester verlangt" ist nur etwas zu stark ausgedrückt). Er zeigt, was dazu gehöre. (Ueber die Vertheilung der Instrumente u. Stimmen für die Hande lasst sich im Allgemeinen nichts Bestimmtes sagen.) Der Verf. will zuerst die „Instrumentalbegleitung, ohne Rücksicht auf die sie erläuternde Singpartie, blos nach Vorschrift des Komponisten (?) fast sonatenmässig in diesen wiederholten Klavierproben behandelt haben, um hauptsachlich die Wirkung der Klange unter sich, die Instrumentation, u. ihre Oekonomie zu einander zu prüfen." (Was das Erstere sagen wolle, ist nicht ganz klar; doch meyne ich, dass ein tüchtiger Musikd., solcher ohnedem noch unvollkommner Klavierproben nicht bedürfe zu diesem Zwecke; dass ihm hierbey das Partiturlesen weit vorzüglicher scheinen werde, bey welchem er sich die charakteristischen Töne der Instrumente u. ihr Zusammenwirken besser vergegenwartigen kann, als durch das mehr zerstreuende Spielen u. Zusammenfassen der so mannichfaltigen Partieen, die sich überdies selten vollständig neben einander auf dem

Klaviere wiedergeben lassen. Nur bey wichtigen einzelnen Stellen wird er vielleicht aus Klavier gehen, um sich der grösseren Anschaulichkeit, in Rücksicht des Wohlklangs oder der Harten, zu versichern. Etwas ganz anderes ist es aber, wenn der Sänger oder einzelner Soloinstrumente wegen, Proben beym Klavier veranstaltet werden. Hier ist der Zweck, diese fester zu machen, u. durch Andeutung der Idee des Ganzen, auf das was sie im Ganzen leisten sollen, vorzubereiten. Hiernach richtet sich nun auch das Spielen der Partitur in diesem Falle, u. ist bald nur Begleitung, bald Spielen der Melodieführenden, hervorstechendsten Partieen, oder der herrschenden Harmonieen, je nachdem sie die Ausführung der zu probirenden Stimme erschweren können, oder mit ihr aufs genaueste verbunden sind, wobey freylich noch ausserdem mitgenommen wird, was möglich ist.) Hierauf soll Deklamation des Textes u. Begleitung zusammengehalten, und vermittelst dieser Kritik der Charakter des Tonstücks genauer bestimmt werden. Hierbey von dem Zeitmaasse nach Verschiedenheit der spielenden Instrumente, wo auch die Bemerkung gemacht wird, dass das Fortepiano weder ein so schnelles, noch ein so langsames Tempo, als andere Saiten- u. Blasinstrumente, verstatte, welches sich beym Uebertragen der Blasinstrumente aufs Klavier zeige. (Zwischen Fortepiano u. Klavier im eigentlichen Sinne möchte sich wol ein, wiewol geringer Unterschied, in Rücksicht des schnelleren Tempo's ergeben) Beyspiele. (Ein schlechtes Fortepiano kann aber nur ein „widriges Zwischengeheul" beym schnellsten Spiele hervorbringen). Hieraus die Bemerkung: das Tempo könne bey einem Orchesterstück erst in der Quartettprobe oder im vollen Orchester ganz berichtigt werden. (Es leidet dies grosse Einschrankung.) Von der Correction des Tempo's wegen geforderter Unmöglichkeiten. Nun von Proben mit den Sängern am Fortepiano, besonders in politischer Hinsicht; dann von Quartettproben ohne Sänger; hierauf mit den Sängern; (Falle von ausserordentlicher Schwierigkeit könnten nur solche Weitläuftigkeiten gebieten); der letzteren verlangt der Verf. 6 bis 8, selbst bey einem geübten Orchester; bey ihnen soll vorzüglich auf Präzision u. Vortrag geschen. Gründe u. Anleitungen gegeben werden. Darüber manches Gute. Nun wieder — von dem Ausschreiben der Orchesterstimmen, Aeusserem, Correktur u. Ordnung derselben (von S. 218—237.), manches willkürlich u. bis zum Ueberfluss detaillirt; sogar ein langes Beyspiel.

Das 5te Kap. handelt (von S. 241.) von den Hauptproben; der nothwendigen Ordnung im Erscheinen aller Musiker, im reinen Einstimmen, und von der Nothwendigkeit häufiger Proben; Ordnung in Rücksicht der zu probirenden Stücke, besonders der Oper; Nothwendigkeit der Wiederholung, besonders grösserer vielstimmiger Gesangstücke. Einrichtung der letzten Probe. Er verlangt drey Hauptproben, u. bestimmt die erste für den Mechanismus, die 2te für die Schönheit des Vortrags, die letztere für die Wiederholung des Gesagten, u. vollkommne Berichtigung. In der Folge, bey Wiederholungen der Aufführung, soll nur eine Probe, aber immer nöthig seyn. (Wie viel kommt hier nicht auf die Zwischenzeit an?) Etwas gegen „Laufproben", — hierbey, man weiss nicht wie, „von der Directionsfarie." —

Das 6te Kap. handelt (von S. 259) von der Stellung des Orchesters, bestimmt durch die verhältnissige Stärke oder Schwache, u. durch den Standpunkt des Musikdirektors; (Solo's oder obligates Spiel können die Stellung auch temporär verändern) dabey über den Ort der Aufführung; die Stärke der Besetzung, je nachdem im Freyen oder im eingeschlossenen Raume die Instrumente wirken sollen; Verhältnis der Saiteninstrumente zu den Blasinstrumenten, akustische Bemerkungen. (In Rücksicht der

Aufführungen im Freyen hätte der Verf. manches ersparen können da grosse vollendete Aufführungen, die eines Musikdirektors bedürfen, hier nur eine Kuriosität sind.) Stärke der Besetzung u. Wahl der Instrumente nach der verhältnissmässigen Grösse des Orts. Dabey die sehr schiefe Behauptung: „Recitative in Kirchen sind lächerlich (?), zumal (vielmehr: nur) wenn sie ein Chorschüler seelenlos, im heischen Diskante, oder der Kantor mit seinem Stroh- oder Stadtbierbasse vortragt." (Es ist diese Behauptung, wie jeder einsieht, blos nach dem Gewöhnlichen aufgestellt: weil in den meisten, besonders deutschen Kirchen, der Gesang den meistens noch ungebildeten, oder durch anderes Singen, wo nicht gar Schreyen, verbildeten und über Gebühr beschäftigten Chorschülern anvertraut werden muss.) Eben so auffallend u. neu ist das kategorische Gebot: „Trompeten u. Pauken — weil sie die Luft zu sehr erschüttern, und blos für den weiten Raum des freyen Feldes berechnet sind, sollen schlechterdings aus allen Kirchenmusiken verbannt seyn, und selbst an den grossen Werken eines Haydn u. Mozart ist es zu tadeln, wenn sie ihre Messen mit den kriegerischen Instrumenten (?) besetzen, zumal wenn sie ihre Kirie (Kyrie) eleison mit Trompeten und Pauken andonnern lassen:

Gott muss mir gnädig seyn
In allen meinen Nöthen
fleh' ich ihn an — mit Pauken u. Trompeten."

(Vom übertriebenen Gebrauch ist nicht die Rede. Aber auf einen mit Anmaassung ausgesprochenen Lächerlichen, wenn auch ironischen Eigensinn, lässt sich nicht antworten: *ανευ σφα*!)

„Auch die Wahl des Zeitmasses muss sich nach dem Raume beschränken. Ein beschränkterer Raum fordert langsamere Tempos etc. „Das Allegro kann wol im Freyen noch einmal so geschwind genommen werden (?) als im Raum eines Zimmers oder Konzertsaals." Darüber übrigens manche gute Bemerkung. Auf die Instrumente kommt dabey sehr viel an. Hierauf von dem Standpunkte des Orchesters. Er soll so gewählt seyn, dass die Musik, weder ihre physische noch ästhetische Wirkung (wie diese, ohne jene?) verfehle; über die Bauart des Orts im Verhältnis zu den Instrumenten, architektonisch-akustische Bemerkungen.

Von der Stellung der Instrumente im Orchester. (294. S.) besonders über die Pauken, die er, wie sich's versteht, sehr beschränkt. Ueber die Bewegungen u. das Aeussere der Musiker. Dabey die Behauptung, man sollte die Musiker selbst „unsichtbar werden lassen, und sie entweder mit einem taffetnen Schirme verhüllen, oder, den Musiksaal so zu bauen suchen, dass man sie nicht bemerke." (Man könnte eben sowol im Gegentheile die Regel geben, dass der Zuhörer die Musiker nicht ansehen solle, wiewol ein seelenvolles Aeussere sehr oft die Darstellung würdig begleitet. Göthe aber, in der angeführten Stelle, beschreibt die Exequien der Mignon. Die ganze Umgebung, der Zweck der Feyer und einer solchen Aufführung selbst, erlaubt nicht nur, sondern räth sehr oft eine solche Verdeckung des Orchesters; aber nur dann, wo eine Dämpfung der Musik sich mit dem darzustellenden Kunstwerke, so wie mit dem Orte u. der Gelegenheit der Darstellung, wie in jenem Falle, verträgt. Auch ist dies in nichts Ungewöhnliches, wie z. B. in katholischen Kirchen, auch bey Passionsmusiken.) Die Besetzung des Orchesters richte sich auch nach der Menge der Zuhörer. (Dies möchte wol nicht zu berechnen seyn, ausser in ökonomischer Hinsicht.) Hier wird etwas eingemischt, von der Wahl der Stücke in Rücksicht der Zuhörer — ; dass sie besonders nicht zu lange dauern, — u. sich nach der Stimmung derselben, (in wiefern sich diese durch Zeit u. Ort voraussetzen lässt) richten solle. Lächerliche Beyspiele von Fehlgriffen. (Die

ganze Sache, besonders „die Wahl der Konzertstücke," welcher wichtige Punkt hier fast ganz übergangen ist — so wie denn der Verf. von jetzt an in die nachlässigste Eile verfallen ist, — hätte ein eigenes Kapitel verdient, weil hierin gerade am meisten gefehlt wird.)

Darauf von den Verzierungen der Musiksäle, u. dann wieder von der Stellung der Instrumente auf dem Orchester, wobey ein Schema gegeben wird für Konzert- u. Opernorchester. (Gegen das letztere liesse sich manches einwenden, z. B. die ersten u. zweyten Violinen, Bratschen u. Basse sollen rückwärts gegen das Theater sitzen, eben so die Klarinetten etc. Da die meisten dieser Instrumente mit der Partie des Sängers sehr verbunden seyn können, u. die Instrumente so oft dem Sänger nachgeben müssen, besonders bey Cadenzen, so ist es rathsam, dass die Hauptinstrumente den Sänger sehen, wie den Musikdirektor. Die Fagotte u. Posaunen kommen dem Parterre näher als die ersten u. zweyten Violinen; welche Anordnung?) Endlich von dem Einstimmen, Saiten etc. einiges Empfehlungswerthe, wiewol es sich ganz von selbst versteht. Ueber Stimmung der Pauken, u. eine Vorrichtung zu ihrer Dampfung. Sein Groll gegen dieses Instrument lässt sich auch hier in eine beissende Frage aus: „sind die Pauken werth, einen Platz im Orchester einer gebildeten Nation zu behaupten, die ihre Musik auf einen so hohen Grad der Reinheit führte, wie die unsrige?" Es soll an jeden Musikus des Orchesters „eine tongerechte reine Stimmgabel vertheilt werden, nach der er zu Hause sein Instrument stimmen kann." Mit Recht wird das konfuse Präludiren getadelt; es soll ein besonderes Stimmzimmer da seyn; (allerdings ist dies gut, wo es möglich ist) Untersuchung der Instrumente.

Das 7te Kapitel (331 S.) von der Aufführung. Sehr allgemeine Worte über die Gewöhnung des Orchesters an die Zeichen des Musikd. u. den nothwendigen Antheil desselben an der Aufführung; dabey wird wieder viel gesprochen gegen die tobenden Manieren und Grimassen. Die richtige Bemerkung u. Einschärfung „dass der Musikd., wie der Schauspieler, Meister seiner Empfindungen seyn, u. sich nicht von dem Gefühle fortreissen lassen, vielmehr ruhig u. unbefangen seyn müsse, wird sehr breit erörtert. Sehr einseitig ist die beyläufige Behauptung: „der Genuss beym schmelzenden Adagio sey grösser, als bey dem feuervollesten (feurigsten) Presto." — Der Musikd. soll durch Reinheit, Präzision u. Delikatesse des Vortrags auf seinem Instrumente, durch gehöriges Markiren der bezeichnenden Noten, in ihrem Vortrage, Ausdrucke und Takttheile, sein Orchester zu leiten suchen;" (Eine allgemeine Regel die den steten Gebrauch nicht leidet. Wenn, wie der Verf. voraussetzt, der Direktor mit der Violine dirigirt, so würde er dadurch oft nur den Violinen helfen, deswegen kann er nur bey Stellen, wo die Bewegung in allen Instrumenten fast gleichförmig, oder solchen, wo die blasenden Instrumente pausiren, die Violinpartieen mitspielen; bey schweren Stellen aber, Eintritten, Wechseln der Stimmen, Gegenrhythmus, hat er nur zu taktiren, aufmerksam zu seyn auf das Ganze, (vielleicht auch, durch Andern unmerkliche Zeichen, den Musiker aufmerksam zu machen, womit er schnell gesichert werde, wenn er unsicher wird.) „Der Direktor soll seine Musiker nicht beschämen, durch Ausstellungen u. s. w. Viele Fertigkeiten lernen sich durch Uebung." Allerdings: deswegen konnte der Verf. eiliger seyn, und es mit der sehr fruchtbaren Bemerkung abthun: „dass zur günstigen Aufführung eines Musikstücks wesentlich erforderlich sey, alles zu entfernen, was ihrem Gelingen nachtheilig seyn könnte, versteht sich von selbst" (fast wie die Vorschrift: dass man sich, um nicht zu sündigen, aller Gelegenheit Sünde zu thun entschlagen müsse.) Hierauf wird noch gegen Tabaks- u. Bierkonzerte ein Wort gesprochen.

Das 8te Kapitel (355 S.) vom Taktschlagen. „Es sey bey einem eingespielten u. geübten Orchester nicht geradezu nothwendig“ (immer aber rathsam, da selbst das beste hier u. da fehlt, u. deswegen als Vorsicht nothwendig.) Es wird empfohlen, einen Takt vor Anfang des Tonstücks „in den Wind zu geben,“ besonders bey Tonstücken, die mit Auftakt beginnen. Einiges gute über die Veränderungen der Taktarten. Uebrigens wird auf andere Werke verwiesen.

Das 9te Kap. (365. S.) handelt vom Zeitmaasse oder Tempo. Gegen die Bestimmung desselben nach den im Stücke vorkommenden Figuren wird gesprochen. (Nur halb wahr). Die Kunst das Zeitmaass gehörig zu treffen, welches eben so viel heisse, als „zu dem bestimmten Kunstwerke den gehörigen Ausdruck zu finden, (dieses macht den Ausdruck nicht allein, wie auch selbst das folgende Kapitel sagt,) ist nur das Resultat des gebildeten u. geübten Kunstgeschmacks.“ (Dennoch hätte der Verf. so manches über die ältern und neuern Tempos, so wie zur Erklärung der Temposignaturen, auch über Tempos in Kirchen- oder Konzertmusiken sagen können. Dagegen wird nur im Allgemeinen gegen die Extreme des schnellen u. langsamen Tempo's gesprochen.)

Das 10te Kap. (S. 368) „vom Ausdruck und der Präzision, Licht und Schatten“ überschrieben. Es wird nicht mehr gesagt, als dass der Musiker diese Stükke haben, und sein Orchester dazu „einstudiren“ müsse.

Das 11te Kapitel (S. 374) vom Einhelfen, und wie es geschehen müsse. Der Musikd. müsse ein feines Ohr und Ueberblick haben, schnell die fehlende Stimme ergreifen, und sie auf seinem Instrumente etwas markirt, mit einer Wendung auf die fehlende Stimme vortragen. Die Sänger seyen mehrentheils aufs Ansehen „dressirt“. Besser sey es „beym Anfange die Stelle minder scharf zu markiren und sie vollkommen mitzuspielen, als schnell aufzuhören.“ (Hier u. da kann etwas Anderes dienlicher seyn. Uebrigens war die Materie schon oben berührt worden.)

Das 12te Kapitel (S. 379) ist überschrieben „von den verschiednen Arten der Musikdirektion,“ sagt aber nicht mehr, als was oben Kap. 5, nur mit andern Worten gesagt wurde, dass man nicht blindlings eine Direktion übernehmen solle, ohne Publikum u. Orchester zu kennen.

Das 13te Kapitel (Seite 382) ist überschrieben: „Kirchenmusik, Konzert, Kantate, Kammermusik.“ Sie, wird gesagt, gehören zur pathetischen. (In gewissem Sinne, jede Musik, daher hatte der Verf. bestimmen sollen, oder den Ausdruck nicht gebrauchen). Er fährt aber fort: „ihr Vortrag verlangt demnach mehrere Auseinandersetzung, Bestimmtheit, Deutlichkeit, um jedem Anklange Raum zu seinem Begriffe (?) zu geben.“ (Dies ist ein Erforderniss jedes Vortrags.) Kirchenstücke, sagt er weiter, erfordern eine kraftigere Darstellung als andere Stücke: „Konzert und Kantate eine feinere, kritischere und korrekte.“ Ausser diesen sehr weiten Behauptungen wird weiter nichts von dem Unterschiede jener Gattungen gesagt.

Das 14te Kapitel (S. 384.) ist überschrieben: Direktion der Oper und des Ballets. Von ihr wird — nächst möglicher Genauigkeit, eine grössere Munterkeit des Vortrags verlangt, auf Uebung verwiesen, sodann hyperbolisch hinzugefügt, „dass wenn die Leitung eines grossen Konzerts oder Kirchenstücks Kinderspiel (?) sey, die gute Direktion einer Oper Riesenarbeit sey. Der Vortrag verlange hier so viele Nüancirungen des Taktes u. Zeitmaasses, oft eine schnelle Abwechselung des Vortrags, dass ein guter

Musikdirektor das ganze Gefühl der Deklamation durch die Markirung des Taktes und das richtige Nehmen des Zeitmasses zu bezeichnen verstehen müsse". „Diese Behandlung des Zeitmasses gehöre zum richtigen Vortrage." (Man würde so dem Worte eine ungewöhnlich weite Bedeutung geben, so dass es eben so viel wäre, als Darstellung. Das Unterbrechen, Hemmen, Fortziehen der Musik durch die Handlung war, als ein Hauptgrund der Schwierigkeit einer Operdirektion, anzuführen.)

„Balletmusik sey charakteristisch (ist das nicht jede Musik?) u. verlange, als solche, eine scharfe Bezeichnung, mit leichter Behandlung verbunden. Uebung wird abermals verlangt. (Strengste Beobachtung des Rhythmus, und Kürze des Vortrags, hatte hier eher als Erfordernis aufgestellt werden sollen.)

Das 15te Kap. (S. 388-390) handelt von den Verhältnissen des Musikdirektors zu den Sängern u. Schauspielern, oder von der musikalischen Politik. Ohne Bedeutung. —

Das 16te u. letzte (von S. 391-93) von den Pflichten des Musikdirektors für fortschreitende Bildung seiner Selbst (selbst) und seines Orchesters). Reisen und Fortschreiten mit der Zeit wird empfohlen. —

Von hier aus lässt sich schon die wahre Geltung des Titels ersehen. Wir haben das Hauptsächlichste ausgezogen; an neuen oder tiefen Beobachtungen sehr wenig gefunden. —

Die Schrift ist voller Druckfehler, und nicht sparsam gedruckt. —

A. W — t.

Kurze Anzeige.

Sonate pour le Pianoforte à IV. mains, arrangée du dernier Quatuor de Joseph Haydn. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Es ist dies das bekannte, in mancherley Betracht so bemerkenswerthe Quartett, womit der verehrte Greis öffentlich von der, grossentheils durch ihn gebildeten, musikal. Welt Abschied nimmt, und wo ihn, als er an's Finale ging, die Kraft so verliess, dass er, (rührend genug!) statt eines heitern Finale's nur eine traurige Melodie, eben über die Worte: Hin ist alle meine Kraft! alt und schwach bin ich! aufsetzte. — Dies Quartett nun ist hier mit Sorgfalt für zwey Spieler auf Einem Pianof. eingerichtet; der erste Satz nimmt sich aber, seiner Natur und Gattung nach, weniger vortheilhaft auf diesem Instrumente aus, als der zweyte, der auch überhaupt so sehr angenehm gesetzt ist.

Die musikal. Beylage No. III.

enthält ein Lied in drey Noten vom Hrn. Kapellm. Dusseck, das die beabsichtigte sanfte, angenehme, zarte Wirkung nirgends verfehlen kann. Wir freuen uns bey dieser Gelegenheit den Lesern im voraus ein grösseres, treffliches Werk dieses geistreichen u. ausdrucksvollen Komponisten, das so eben erschienen ist, nennen zu können — eine musikal. Elegie nämlich, auf seinen, bey Saalfeld gefallenen Beschützer, den Prinzen Louis Ferdinand von Preussen. Auch dürfen wir eine Darstellung dessen, was dieser verehrte Prinz als Künstler — als dichtender u. ausführender — war, von der Hand des Hrn. Dusseck, der in den letzten Jahren seinen täglichen Umgang und sein Vertrauen genoss, an seiner Thätigkeit in der Kunst den nächsten Antheil nahm, und in derselben wol sein Geistesverwandter genannt werden darf — in dieser Zeitung erwarten.

(Hierbey die Beylage No. III. und das Intelligenz-Blatt No. V.)

Leipzig, bey breitkopf und härtel.

No. III.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Lied in drei Noten, B, C, D.

von J. L. Dussek.

Andantino con moto.

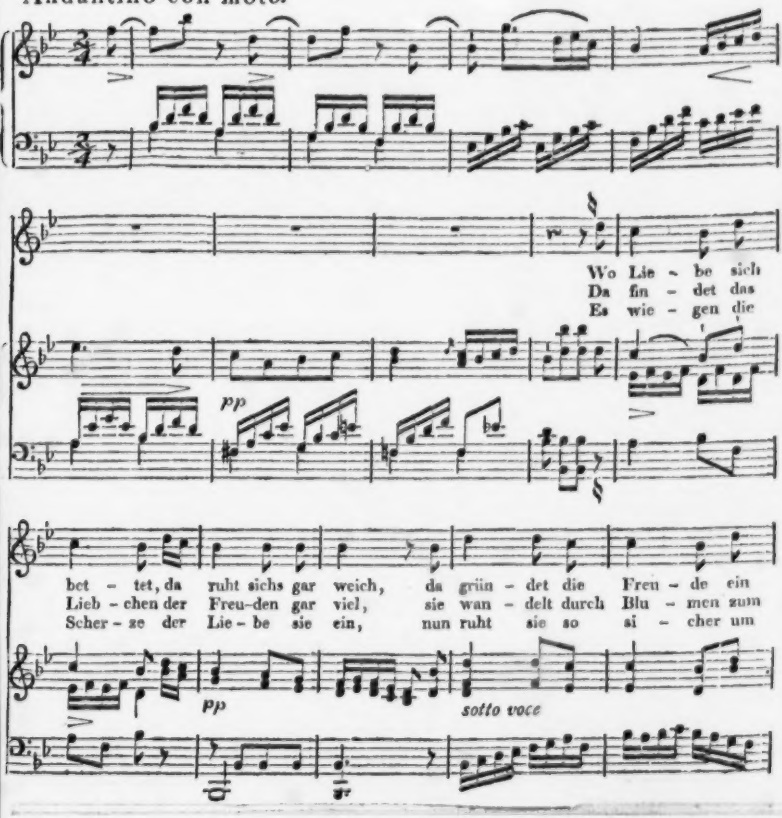

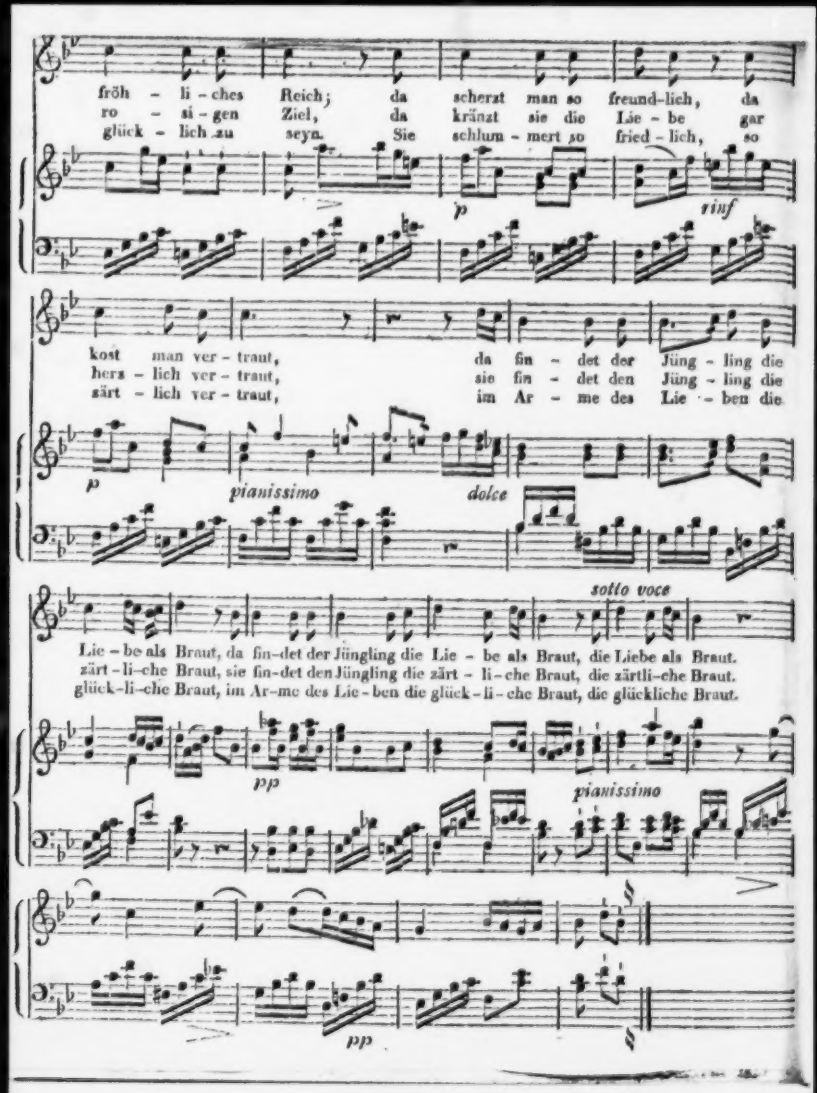
fröh – li – ches Reich; da scherzt man so freund-lich, da
ro – si – gen Ziel, da kränzt sie die Lie – be gar
glück – lich zu seyn. Sie schlum – mert so fried – lich, so
p
rinf
kost man ver – traut, da fin – det der Jüng – ling die
hers – lich ver – traut, sie fin – det den Jüng – ling die
zärt – lich ver – traut, im Ar – me des Lie – ben die
p
pianissimo
dolce
sotto voce
Lie – be als Braut, da fin-det der Jüngling die Lie – be als Braut, die Liebe als Braut.
zärt – li-che Braut, sie fin-det den Jüngling die zärt – li-che Braut, die zärtli-che Braut.
glück-li-che Braut, im Ar-me des Lie-ben die glück-li-che Braut, die glückliche Braut.
pp
pianissimo
pp

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. *№. VI.* 1807.

Anzeige.

Berlin, d.[n] 14. Juny. Da wir die Werke unsers seel. Vaters, des Hrn. Musikdirektors Kühnau zu Berlin, wie bereits angezeigt worden ist, in Verlag genommen; so können auf folgende Werke bey uns in frankirten Briefen Bestellungen gemacht werden:

1) Das Weltgericht, ein Oratorium, komp. u. im Klavierauszug herausgegeben v. Kühnau. 1 thl.

2) Vierstimmiges vollständiges Choralbuch. 2 Theile. 4 thl.

3) Vor- und Nachspiele für die Orgel, herausgegeben von Kühnau. 16 gr.

4) Recueil des Pseaumes, d'Hymnes et de Cantiques pour les Eglises franc. de Potsdam, Halle et Halberstadt, par H. Kühnau, le père Directeur, etc. abgeschrieben.

5) Ausgesetztes Te Deum für die Stadtmusikanten; abgeschrieben.

6) Geistliche Chorarie von 1775 — 1806 von Kühnau, zum Singen beym Klavier. 6 gr.

7) Preuss. Marsch. von Kühnau. 3 gr.

Die Gebrüder Kühnau zu Berlin,
Jägerstrasse No, 63.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Cramer, J. B., Quatuor p. Pianoforte av. Violon, Alto et Violoncelle. Op. 35. 1 thl. 6 gr.

Mozart, W. A., 5te Quatuor p. Piano, Violon, Alto et Vcelle. Op. 1. 1 thl.

Kauer, Ferd., Sonate p. Pianoforte avec un Violon obligé. 10 gr.

Fodor, A., Concerto p. Pianof. av. de plusieurs Instrumens. Op. 15. 2 thl. 8 gr.

Lickl, G., Sonate p. il Pianoforte con accomp. d'un Flauto o Violino. No. 3. Op. 33. 22 gr.

Wanhal, J., Sonate in B p. Fortepiano con Violino ad libitum. 16 gr.

Lickl, G., Sonate p. il Pianoforte con accomp. d'un Flauto o Violino. No. 2. 20 gr.

Steibelt, D., 3 Sonates p. le Pianof. non difficiles accomp. de Violon ad libitum. Op. 40. 1 thl. 20 gr.

Steup, H. C., Sonatine très facile p. Piano avec Vlon obligé. No. 1. 2. 3. à 8 gr.

Wanhal, J., Petites pièces faciles p. Pianof. av. Violon. Litt. B. No. 1. 2. à 14 gr.

— — 3 Sonatines p. le Pianof. avec Violon obligé. Litt. C. 18 gr.

—, — Sonate p. il Pianof. con Violino obligato. Litt. D. No. 1. 2. 3. à 14 gr.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. Flute ou Violon. Litt. E. No. 1. 2. à 14 gr.

— — Sonata p. il Clavicembalo o Pianof. con Clarinetto o Violino obligato. Lit. F. No. 1. 2. à 16 gr.

Prince Louis de Prusse, gr. Trio p. le Pianoforte, Violon et Vcelle. 2 thl.

Beethoven, L. v., 2me gr. Sinfonie arr. en Trio p. Pianof. Vlon et Ville par lui même. 3 thl.

Bomtempo, J. D., 1er Concerto p. Piano avec accomp. de l'Orch. Op. 2. 2 thl. 6 gr.

— — 2me Concerto p. Fortepiano avec accomp. de l'Orch. Op. 3. 2 thl. 6 gr.

Auber, F., Trio p. Piano, Violon et Basse Op. 1. 1 thl. 12 gr.

Münchhausen, Baron de, Sonate p. Piano, et Violon obligé. Op. 8. 1 thl. 2 gr.

Fioravanti, Ouverture della cantatrice Villane arr. p. Piano avec accomp. de Vlon. 18 gr.

Pleyel, I., 2me Symphonie concertante p. Forte-Piano et Vlon obligé av. accomp. de l'Orchestre ad libitum. 2 thl. 16 gr.

Phillis, 2 Trios Concertans p. Fortepiano, Vlon et Guitarre. Op. 10. 2 thl.

Dumonchau, Ch., 6 Sonatines très faciles p. Piano av. accomp. de Vlon (ad libitum). Op. 13. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Sonates p. Piano et Violon. Op. 23. 2 thl. 6 gr.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. de Vlon. Op. 24. 2 thl. 6 gr.

Desormery, 3 Sonates p. Fortepiano av. acc. d'un Violon. Op. 3. 2 thl. 6 gr.

— — Dito Op. 6. 2 thl.

Beethoven, 3 Sonates p. Pianof. av. un Violon. Op. 12. No. 1, 2, 3. à 20 gr.

Steibelt, Enfant cheri des Dames Air varié p. Fortepiano av. Vlon et Vlle. Op. 52. 12 gr.

Kirmair, Sonate de moyenne difficulté p. Piano av. un Vlon obl. et flasse ad libit. Op. 23. 20 gr.

Classing, J. H., Divertissement d'une execution facile p. Fortepiano, Flute, Violon et Violoncelle. Op. 2. 16 gr.

Struck, P., gr. Duo p. Pianof. et Clarinette ou Violon. Op. 7. 21 gr.

Holzer, Joh., Trio p. le Pianof. Vlon et Vcelle. Op. 7. No. 1. 3. à 20 gr.

Steibelt, 5me Concerto p. Fortep. Op. 55. 2 th. 6 gr.

Louis Prince de Prusse, Larghetto varié p. le Pianoforte av. accomp. de Violon, Alto, Vcelle et Basse obligés. 2 thl.

de Boecklin, Divertissement p. le Fortepiano avec un Violon et la Guitarre. Op. 52. 18 gr.

Mosehek, V., Sonate p. le Piano avec acc. d'une Flute ou Violon. 1 thl.

Clementi, Sonate av. accomp. d'une Flute ou Violon et Violoncelle ad libitum. 12 gr.

Ebhardt, C. F., 30 Variations d'un Rondeau p. Pianof. Op. 7. 16 gr.

Ackerfeld, 12 Variations p. Pianof. Op. 6. 16 gr.

Beethoven, 2 Sonates faciles p. Piano. Op. 49. 22gr.

Steibelt, D., Rondo pastorale du gr. Concerto intitulé la tempête. Op. 6. 8 gr.

Dussek, J. L., Twelve progressive Lessons for the Pianoforte. Op. 32. Liv. 1. 2. 1 thl. 20 gr.

— — La Chasse, Sonate p. Pianof. 8 gr.

Lemba, Fr., Menuetto varié p. Piano. 10 gr.

Köhler, Menuet à la Vigano av. Variations faciles p. Fortepiano. Op. 32. 3 gr.

Ferrari, J. G., 12 petits airs p. Pianof. Op. 9 1 thl. 4 gr.

Pleyel, I., 3 nouv. Sonates p. Clav. Op 22. 2 thl.

Clementi, M., Caprice. Op. 18. 20 gr.

— — la Chasse p. Piano. 20 gr.

Haydn, J., gr. Sonate p. Clavecin. Op. 55. 1 thl.

Ferrari, J. G., Suite de 12 petits airs p. Pianof. Op. 7. 1 thl.

Riel, J. F. H., 8 Variations p. Pianof. 8 gr.

Westenholz, Sophie, Rondo p. P. F. Op. 1 12 gr.

— — Thême avec 10 Variations p. Pianoforte. Op. 2. 12 gr.

Haydn, J., Rondeau p. le Fortepiano. 6 gr.

Riel, J. F. H., 6 Variations sur l'Air (Lina einst wirst du die meine) p. le Pianoforte. 8 gr.

Weigl, Ouverture a, d, Oper: Die Uniform f. Pianoforte. 6 gr.

Mozart, W. A., Marches p. Pianoforte, No. 1—4. chaque. 6 gr.

Wanhall, J., 12 Fugues p. l'Orgue. No. 1. 2. à 22 gr.

Clementi, M., 3 Sonatines doigtées p. Pianoforte. Op. 26. 16 gr.

Ruppert, Sonatine p. le Pianof. 4 gr.

Rigel, H., 2 grandes Sonates p. le Pianof. Op. 17. 2 thl. 6 gr.

— — nouveau melange varie p. le Pianoforte Op. 16. 1 thl. 12 gr.

Villeblanche, 3 Sonates p. le Fortepiano. Op. 1. 2 thl. 6 gr.

Pfeffinger, Ph. J., Caprice p. le Pianof. 18 gr.

— — 2me Caprice p. Pianof. Op. 13. 18 gr.

— — 1er Potpourri p. le Pianof. 1 thl. 6 gr.

— — 2me Dito 1 thl. 6 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten July. **No. 41.** 1807.

Meine Gedanken über den Vortrag des Chorals auf der Orgel.

Seit langen Zeiten hat man über den pünktlichen Vortrag des Chorals gehalten und strenge geeifert, wenn ein Organist sich einfallen liess, mehr Noten zu spielen, als der vorgeschriebene Choral erlaubte. Sieht man auf die Entstehung des Choralgesanges, so haben alle diese Eiferer vollkommenes Recht. Auch kann man freylich, um einen Strom zu leiten, nie zweckmässiger verfahren, als wenn man ihm das niedrigste, d. h. das natürlichste Bette anweist. Der Gesang einer Gemeinde ist ein Strom, folglich muss man ihn natürlich leiten. Doch lässt sich selbst dabey auf verschiedene Weise verfahren, und sonach entstünde doch noch die Frage: Wie leitet man, zwar natürlich, zweckmässig, sicher, thut dies aber zugleich auf die beste Weise?

Was jenes anlangt, so wird beym Choralgesang vorzüglich auf Folgendes zu sehen seyn:

1) Der Organist muss darauf bedacht seyn, dass die Choralmelodie allgemein richtig gesungen werde. Um diess zu bewirken, darf er nie einen andern Ton in die Melodie einmischen, als den einmal vorgeschriebenen. Bey Abweichungen ist es also seine Pflicht, die Gemeinde in das Gleis zu führen. Gesetzt aber, der Komponist hätte eine Melodie gegeben, welche nicht nach den Regeln der Kunst gebildet wäre, wie z. B. eine gewisse Melodie zum sogenannten Glauben, dann hat er Ursache, — wenn er nämlich Kenntnis genug besitzt — die Melodie zu verbessern, oder sich nach den Verbesserungen der Kunstmatadoren zu richten.

2) Da eine gute Choralmelodie auf eine gute Harmonie gebaut seyn muss, so folgt auch natürlich, dass der Organist in diesem Punkte nach den einmal zum Grunde gelegten Bassen seine Begleitung wählen müsse, wobey aber obige Beschränkung Statt findet, wenn nämlich alle Basse gut sind, d. h. wenn sie natürlich und tonartsmässig moduliren. Und hierin müssen ihm grosse Meister zum Vorbilde dienen. — Nun aber die angegebene Modifikation der Frage! Da nämlich

3) der Choralgesang auch in ästhetischer Hinsicht behandelt werden muss: so bleibt dem Organisten, sowohl in Absicht auf Melodie, als auf Harmonie, ein grösseres Feld offen, wo er unter unten gezeigten Bedingungen nicht mehr so beschränkt werden kann, wie oben gezeigt wurde, und wo er sich als wahren Organisten zeigen muss, d. h. wo er theils als Begleiter des Gesanges so mancherley zur Verschönerung der Melodie, als auch vorzüglich der Harmonie, nach Maassgabe des im Liede herrschenden Charakters, verändern kann.

Damit aber keine Missdeutung geschehen könne, und diese Sache nicht etwa der Willkühr, oder einem täuschenden, dunkeln Gefühle hingegeben erscheine — ist allerdings Folgendes zu beherzigen.

Der Organist, der nicht bey jenem Unerlasslichen verbleiben, sondern weiter gehen will, muss vorerst schulgerechte Bildung haben und also seinen Choral nach den Regeln der Kunst zu behandeln verstehen. Gesetzt aber auch, dass er im Stande ist, einen ausgesetzten Choral richtig vorzutragen, oder nach einem bezifferten Basse sogar in getheilter Begleitung zu spielen; so darf er doch noch keine Veränderung wagen, nicht einmal in der Harmonie, geschweige in der Melodie, wofern er nicht natürliches Talent und einen gebildeten Geschmack besitzt. Hat der Organist diese Eigenschaften, so wird er nicht nur im Stande seyn die Gemeinde bey ihren Religionsgesangen gut zu leiten, sondern er wird auch das Seinige zur Erbauung beytragen, indem er die Empfindungen durch seine Begleitung zu heben und zweckmässig zu leiten versteht.

Bey alle dem kommt aber sehr viel auf sein Instrument an. Ist dasselbe gut und rein, dann wird es nicht schwer seyn, durch eine gute Wahl der Stimmen oder durch zweckmässiges Registriren den Gesang schön zu begleiten, gesetzt es geschähe dies auch auf die einfachste Art. Ist aber das Instrument schlecht, dann muss der Organist wahrhaftig alles aufbieten, was ihm nur die Kunst erlaubt, um seine Begleitung geniessbar zu machen. — Auch der Ort verlangt in Betrachtung gezogen zu werden. Die Grösse der Kirche muss dem Organisten eigene Regeln an die Hand geben, ob er in harmonischer oder melodischer Hinsicht mehr Fülle zeigen soll. Denn in einem kleinen Gebäude kann eine gewisse Reichhaltigkeit der Gedanken mehr zur Störung dienen, indess manche Töne in einem grössern Gebäude mehr verhallen. — Besonders muss aber auf die Gemeinde selbst Rücksicht genommen werden, in der eine musikalische Bildung herrschend ist oder nicht. Im letztern Falle ist es wirklich Raserey, wenn der Organist begierig nach Künsten und Künsteleyen hascht, um sich das Ansehn von Geschicklichkeit und Gelehrsamkeit durch sein unverständliches Spiel zu erpressen. — Selbst die Zeit darf man nicht übersehen. In einem andern Stil muss man den Choral an einem hohen Festtage oder bey irgend einer Feyerlichkeit begleiten; in einem andern an gewöhnlichen Versammlungstagen. — Und noch viele andere Nebenumstände sind nicht ausser Acht zu lassen, wenn der Organist nicht eine blosse Maschine seyn soll. Eine mehr oder weniger zahlreiche Versammlung — angenehme oder unangenehme Witterung — Jahreszeit — selbst Tageszeit — eine gewisse allgemein herrschende (temporelle) Gemüthsstimmung — die grössere oder geringere Bekanntschaft der Gemeinde mit der Melodie — der Mangel oder das Daseyn eines Singechors — die Kürze oder Länge der Gesänge — die Melodie selbst, wenn sie dem Metro nach zwar passt, aber nicht dem Charakter nach — und noch mancherley Umstände müssen den in einer guten Schule erzogenen und von der Natur mit Talent versehenen Organisten bey der ästhetischen Behandlung des Chorals leiten. Wenn man übrigens bedenkt, dass die Kirchenmusik seit zweyhundert Jahren so grosse Veränderung in ihrer Form erlitten hat, und zwar mit allem Recht; dass der Zeitgeschmack nicht mehr derselbe ist: so wird man gewiss nicht mehr über einen geschickten, d. h. mit obigen Eigenschaften versehenen — und gewissenhaften, d. h. obige Punkte beherzigenden Organisten — eifern, wenn er ein Lied von vielleicht funfzehn Strophen nicht wie eine Walze in der Leyerorgel abspielt, sondern seine singende Gemeinde mit einer herzerhebenden Begleitung nach Veranlassung der im Liede liegenden Empfindungen leitet und erbauet.

Nachrichten.

Berlin, d. 10ten Juny. Am 25sten May ward zum Benefiz des Hrn. Unzelmann im Theater zum ersteumal gegeben: Der lustige Schuster, oder die verwandelten Weiber; ein komisches Singspiel in zwey Akten, aus dem Italienischen, mit Musik von Pär. Den Inhalt dieser schon vor vierzig Jahren beliebten Oper, wo sie sich der Komposition von Standfuss und Hiller erfreute, ist bekannt. Die Aufführung gefiel sehr, auch bey den oft wiederholten Darstellungen; Mad. Bethmann, als Rosine, (weiland Lene, die Schustersfrau,) und Mad. Eunike, als Luise, spielten meisterhaft, und wurden sehr gut durch Hrn. Unzelmann, (der Schuster, Sebastian Brandel,) und Hrn. Ambrosch (Hr. v. Weller, Luisens Gemal,) unterstützt. Die Musik, eine der ältesten Arbeiten des auf unserm Theater noch unbekannten Meisters, gefiel sehr, wenn sie auch hin und wieder für das lustige Sujet zu breit, manches zu pathetisch, ja einiges sogar tragisch gefunden ward. Besonders gefielen — im ersten Akt: Luisens Arie: Freude würzet unser Leben etc. das Quartett: So gefällig und gesellig etc. Rosinens Cavatine: Hier bring' ich schöne Tauben etc. des Pilgers (Hr. Franz) Arie: Vertraue meinen Worten etc. und das Finale; im 2ten Akt: des Pilgers Scene: Höret, fürchterlich tönt, ihr unterirdischen Geister; das Duett zwischen Luisen und Sebastian: Es ward eine Frau vom Stande etc. Luisens Arie: Ich will ändern mein Betragen; des Barons Arie: Zufrieden durch Liebe etc. das Quintett und das Finale. Möchten wir doch bald andere und vorzüglichere Werke des angenehmen, heitern, vortrefflich effektuirenden Komponisten zu hören bekommen! Es ist doch wirklich befremdend, dass seine Camilla, die Wegelagerer, Sargino, Achilles etc. fast auf allen Theatern, und überall mit ausgezeichetem Beyfall gegeben, hier aber übergangen worden sind.

Am Pfingstfeste, und am 31sten May, bey der Gedächtnisfeyer des kürzlich verstorbnen Predigers, Lüdeke, gaben die Hrn. Gattermann und Hausmann eine Musik in der St. Peterkirche, wozu die einzelnen Partien theils von Homilius, Kirnberger und Naumann entlehnt, theils von Hrn. Gattermann neu komponirt waren. Man kann bekanntlich nur wenig, oder vielmehr gar nichts von Kirchenmusik in Berlin sagen; würden nicht zuweilen Konzerte in den Kirchen gegeben, so hörte man nichts darin, was sich unter dem Namen, Musik, anführen liess, als die oft wenig harmonischen Töne der Singenden und der Orgel. Man hat hier also schon längst Jeffersons Wünsche erfüllt, der in seiner kürzlich in England erschienenen Lyra evangelica gegen den Gebrauch der Instrumentalmusik in den kirchlichen Versammlungen eifert, und ihn als einen Ueberrest des Papstthums durchaus und nothwendig abgeschafft wissen will.

Wien, den 10ten Juny. Das Merkwürdigste unserer Opernbühne seit meinem letzten Briefe ist eine neue Oper: Hadrian, mit Musik von Joseph Weigl. Hadrian spielt darin eine ziemlich zweydeutige Rolle, indem er die Tochter des parthischen Königs, seiner bestimmten und selbstgewählten Braut, einer Enkelin Trajans, vorzieht, und in der Wahl seiner Mittel weder Klugheit noch Edelsinn verräth. Der alte parthische König, der, die Ehre seiner Tochter zu retten, zuletzt sogar einen Meuchelmord gegen Hadrian unternimmt, ist ebenfalls keine gelungene Zeichnung, besonders da er gegen das Ende ganz unpsychologisch von wüthendem Trotze zu weibischer Verzagtheit herabsinkt.

Diesen und vielen andern Mängeln des Planes und der Ausführung ist es auch wol beyzuschreiben, dass das Stück bey wiederholten Aufführungen nicht sehr häufig mehr besucht ward. Die Musik hat in einzelnen Partieen ganz ausgezeichnete Schönheiten, welche man auch gehörig würdigte; besonders ist sie auch durchaus so effektvoll und glänzend instrumentirt, als man es von diesem Meister gewohnt ist. Ref. rechnet unter die schönsten Stücke, die Introduction des ersten Aktes, ein Duett zwischen dem Kaiser und dem Augur, und ein anderes Duett zwischen Hadrian und seiner Braut. Herr Vogel als Hadrian, Dem. Laucher als Augusta, spielten und sangen vortrefflich; auch Dem. Haser gab die schwierigsten Partieen mit ungemeiner Richtigkeit und Schönheit. Schade, dass ihre Stimme für unsere Theater in den Mitteltönen beynahe zu schwach ist.

Von einer Schwester der bekannten Sängerin, Sessi, einer Imperatrice Sessi nämlich, hatte der Ruf hier das Ausserordentlichste verbreitet. Sie trat in Zingarelli's Ignes de Castro auf, und man fand — zwar keine vollendete Sängerin, aber eine ausgezeichnet schöne, hohe, des Ausdrucks fähige Stimme, mit einer, bey Italienern nicht gemeinen Richtigkeit des Vortrags. Indessen war schon die zweyte Vorstellung leer, und die italienische Oper scheint von der deutschen bey uns aus dem Felde geschlagen.

Es ist manchmal von Wien aus über Hrn. Kanne's Instrumentalkompositionen nicht vortheilhaft gesprochen worden, u. Ref. muss selbst bekennen, dass ihm die Sinfonien dieses Komponisten wenig zusagten. Um so mehr freut es ihn, jetzt sagen zu können, dass eine grosse Oper dieses jungen Mannes, Orpheus und Euridice, wozu er auch den Text selbst verfasst hat, Feuer und Talent für dieses Fach verräth, wenn gleich noch hier und da Manches zu thun übrig ist. Diese Arbeit wird nächstens auf unserem Hoftheater erscheinen.

Die Gebrüder Pixis, welche den Wienern während ihres Hierseyns durch ihre ausgezeichneten Talente und auch durch ihr geselliges Benehmen vielen Genuss verschaften, werden uns auf eine Zeit verlassen, und Karlsbad und die umliegenden Gegenden besuchen — ein Gewinn, wozu man den Badegasten Glück wünschen muss, wenn es ihnen nämlich Vergnügen macht, Rodesche Violinkonzerte mit eben soviel Kraft als Schönheit vortragen zu hören.

Unter dem Eberlschen Nachlass finden sich, nebst den vortrefflichen Klavierkonzerten, auch viele kleinere, äusserst schätzbare Werke. So ist besonders ein Klavierquintett im ernsten, pathetischen Stile seinen besten Arbeiten gleichzusetzen; und einige Klaviersonaten mit Violinbegleitung sind sehr melodisch und gefällig, ohne so schwer zu seyn, als die meisten andern Werke dieses Komponisten, an die sich nur geübtere Klavierspieler wagen dürfen.

Wien. Sie haben in eines Ihrer letzten Blätter neben der Abschiedskarte unsers Vaters Haydn die Ausführung derselben durch unsern wackern Stadler eingerückt; dieser hat aber, ausser jener Ausführung in freyer Schreibart, auch eine, in strenger, canonischer, verfasst, und da diese die öffentliche Bekanntmachung ohnstreitig noch mehr verdient, lege ich sie Ihnen in der vom Verf. erbetenen Abschrift, bey.

Canon,

über Haydns Abschied von der musikalischen Welt.

Andante.

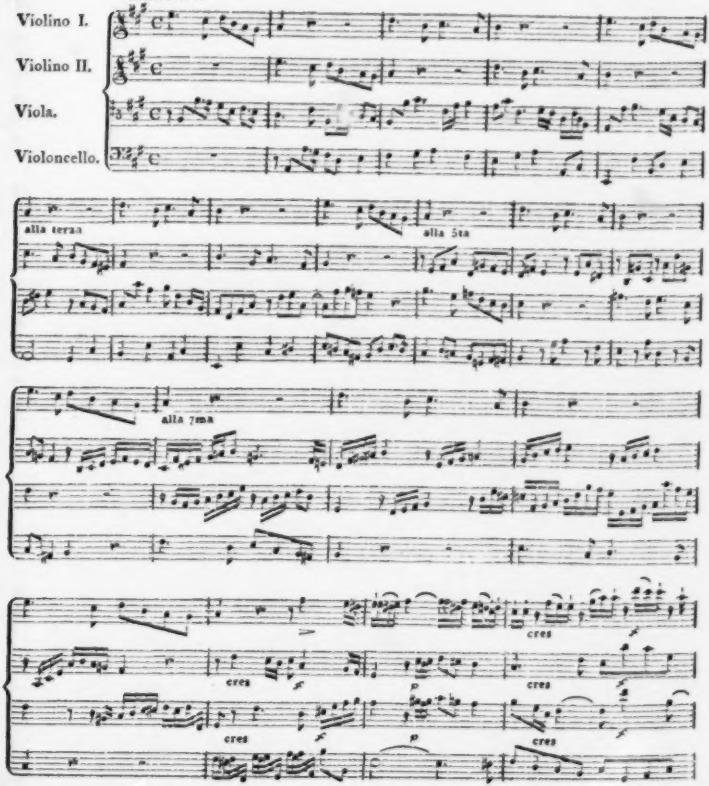

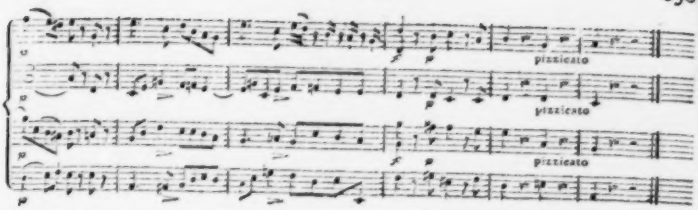

Recension.

Troisième grand Concerto pour le Pianoforte, comp. et ded. à son ami J. B. Cramer, par Jos. Woelfl. Oeuvr. 52. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 2 Thlr.)

Wenn Mozarts unübertroffene Klavierkonzerte vorzüglich darauf ausgehen, durch die solideste, meisterhafteste Ausarbeitung der Komposition den gebildeten Zuhörer zu erfreuen, und Beethovens mit Recht allgemein beliebte Werke dieser Gattung darauf, neben effektvoller Darstellung origineller Ideen auch den Virtuosen vortheilhaft genug zu beschäftigen, zugleich aber allerley pikante Nebenreize beyzubringen, wodurch nicht nur der gebildete Zuhörer, sondern auch das gemischte Publikum angezogen und aufmerksam erhalten werden kann: so schliesst sich W. in diesem, seinem neuesten Konzerte wieder an die frühern Komponisten für diese Gattung, in wiefern er es sich zum Hauptzweck macht, dem Virtuosen vielfache Gelegenheit zu geben, sich in seiner Kunst und Geschicklichkeit von vielen Seiten, und immer hervorstechend, vortheilhaft, glanzend zu zeigen. Diesem Zwecke hat W. alles andere untergeordnet — sich selbst, als Komponisten, das Zugmittel einer ausgekünstelten Instrumentirung, das Band einer gelehrten Ausarbeitung etc. Hiermit soll aber durchaus nicht gesagt seyn, dass nun die Komposition an sich unbedeutend, dass die kunstgemässere Ausführung, dass die angenehme, effektvolle Instrumentirung, geradezu vernachlässigt seyen: nein, es ist auch das da, aber, wie gesagt, in kleinerm Maase und jenem Zwecke untergeordnet, so dass also dies Werk recht eigentlich ein sehr schätzbares Virtuosen-Konzert genannt werden kann. Vornämlich zeichnet sich von allen Seiten, die hier zu betrachten sind, der erste Satz aus. Er hat einen, zwar einfachen und nicht imponirenden, aber kunstgemässen, wohlgefälligen Plan; bleibt diesem, in der Ausführung, und auch in der Empfindung — im Charakter einer männlichen, anständigen unversauerten Heiterkeit — getreu; hat gut zusammenhangende, in einander begründete, sehr lebhafte, zum Theil auch ganz neue Passagen und Wendungen; hat viel Melodie und eine kunsterfahrene Harmonien- und Instrumenten-Führung: — das heisst denn doch wol, er ist ein braves Musikstück; und das soll es auch heissen! — Das Andante ist ein kleines, einfaches Cantabile mit (etwas viel) zierlichen Figuren für das immerfort obligate Pianoforte, und nimmt sich nach jenem Allegro recht gut aus. Nun wünschte man aber — wünschte wenigstens Rec. — ein geistreich erfundenes, und rasch, feurig, gründlich ausgeführtes Finale zu hören, wenn auch mit allem Recht der Virtuos wieder darin prävalirte: aber W. hat hier ohne Zweifel den

Sache zu wenig gethan, um ihr nicht zu viel zu thun, und recht ad hominem zu schreiben. Er hat ein Thema gewählt, das im Grunde nur ein hübscher englischer Tanz ist, und variirt das sechsmal — meistens hübsch, immer für den Klavierspieler vortheilhaft, aber denn doch, im Verhältnis zum ersten Satz, zu unbedeutend. Vielleicht hat er das selbst gefühlt, und darum der lezten Variation die brillante, weit und breit auslaufende Cadenza beygefügt, die den Schluss heißen und das „Ende gut, alles gut!„ erfüllen soll. Das thut sie denn auch, so viel sie kann.

Der Klavierspieler, der durch dies Konzert glänzen will, muss sehr beträchtliche Schwierigkeiten, (die jedoch hier nie erkünstelt, nie holpernd, handwidrig und effektlos sind,) mit Leichtigkeit, Raschheit und Sicherheit ausführen können; dazu, für mehrere Stellen eine ziemlich grosse Hand haben, und für andere, angenehme Galanterie des Vortrags. Alle Orchesterstimmen sind leicht auszuführen, und das wird vielen Virtuosen höchst willkommen seyn, weil sie das Konzert nun überall geben können. Die Besetzung verlangt, ausser den gehörigen Saiteninstrumenten, nur zwey Hoboen, zwey Fagotten und zwey Hörner. Das Pianoforte ist bis viergestrichen C benutzt, und die höchste Höhe auch, nach der Mode, etwas reichlich; die Stellen, die über drey gestrichen F gehen, sind aber so eingerichtet, dass sie, ohne Zerreissung des Zusammenhangs, in der Oktav genommen werden können — wo man nur die Achte drüber sich wegzudenken braucht; oder, wo das nicht gut anwendbar war, sind sie umgeschrieben beygefügt worden. Das Werk ist auf gutes Papier deutlich und gut gestochen.

Frühlingskantate.

Chor.

Lobt den Herrn im Heiligthume,
gross ist seine Vatertreu;
still entfaltet sich die Blume
und sie blühet ihm zum Ruhme
aus dem Schoos der Erde neu.

Auf der Berge heilgen Gipfeln
reget sich ein frisches Leben,
in der Baume grünen Wipfeln
siehst du seinen Odem weben.
Und der Stern des Tages ziehet,
wie ein König durch sein Land;
Alles freuet sich und glühet,
wenn er nah't im Prachtgewand.

Lobt den Herrn im Heiligthume,
preiset seine Vatertreu:
auch wir leben ihm zum Ruhme;
wie des Staubes holde Blume
sprosst der Stamm der Menschheit neu!

Auf der Berge Hochaltaren
danken wir dir Lebenslust;
wenn wir deine Macht verklären,
waltest Du in unsrer Brust.
Wenn dein Stern am Himmelsbogen,
Segen strahlet weit und breit,
und die Felder fröhlich wogen:
Preis sey Deiner Freundlichkeit!

Chor.

Ewig, Vater, Preis sey dir
in dem Lenz des Lebens hier,
der uns schuf, uns erhält
in der unendlichen Welt.

Alt Solo.

Doch nicht immer glühn die Fluren:
ewig lächelt nicht die Sonne,
und das Herz nach seiner Wonne
sucht des goldnen Edens Spuren.

Tenor.

Glück und Freude ist entschwunden,
uns umstürmt das wilde Leben,
und wir zittern, wanken, beben
an der Erde fest gebunden.

Bass.

Wenn du nah'st in schwarzen Wettern,
lass uns deinen Geist umschweben,
und die Herzen aufwärts heben,
halten, dass sie nicht zerschmettern!

Sopran.

Wenn die Reu' das Herz erweicht,
auf uns lasten schwere Sünden,
Vater, lass uns Gnade finden
eh' dein Zürnen uns erreicht.

Tutti.

Wenn wir kämpfen mit dem Tod,
und die Theuren um uns stehn,
höre, Gott, ihr banges Flehn,
Trag' uns sanft aus unsrer Noth.

Recitativ.

Auch der Sturmwind verhallt,
und nach den Kämpfen des Lebens
fliegt unsre Seele stolz, mit Adlerschwingen,
und wie der junge Phönix aus der Asche,
ins Land der Heimath.

Drey Stimmen.

Kein Ohr hat's gehört,
kein Auge gesehn,
wie dort der Frühling
wird auferstehn.

Chor.

Nach den Stürmen lacht die Sonne,
jugendlich und neu;
ewig bist du unsre Wonne,
ewig deine Treu:
Vater, Vater Preis sey dir,
in dem Kampf des Lebens hier.
Ueber alle Land' und Meere,
über den Wolken tönt deine Ehre,
du, der uns schuf, uns erhalt,
und uns leitet zur bessern Welt!
Amen.

A. Wendt.

Kurze Anzeige.

Sonate pour Pianoforte et Violon, comp. par Jos. Elsner. Oeuv. 10. No. 3. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 fl.)

Ein angenehmes Unterhaltungsstück, das einen Komponisten von Talent, von Lebhaftigkeit der Empfindung, und von guter Kenntnis beyder Instrumente, für welche er hier geschrieben, zeigt. Auf ein rasches Allegro, wo die brillantern Partieen meistens dem Pianoforte, oder ihm in Wetteifer mit der Violin, in den sanftern aber die Melodien immer der letztern gegeben sind, folgt ein kleines Thema mit sechs Variationen, von denen nur die letzte — eine Polonaise, und zwar eine, von der Art der wahren, der nationalen — neben dem ersten Allegro Stand halten kann; in den andern ist des Gewöhnlichen zu viel, wenn sie auch nicht geradezu zu verwerfen sind. Die Violin ist durchaus obligat. Beyde Instrumente verlangen Spieler von einiger Lebhaftigkeit und Kunstfertigkeit; doch ist alles angemessen geschrieben, und darum nicht schwer. Das Werkchen ist sehr schön auf Stein gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. VII.* 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Pfeffinger, Ph. J., Fantaisie p. Pianoforte. Op. 9. 1 thl. 4 gr.

Himmel, F. H., Ouverture a. d. Oper: die Sylphen. f. Klavier. 8 gr.

Weber, B. A., Ouvert. de Guillaume Tell p. Pianoforte. 12 gr.

Körner, G. F., 2 Sonates p. Pianof. Op. 8. 16 gr.

Gavesaux, P., Ouverture a. d. Oper: die kindliche Liebe, f. Clavier. 4 gr.

Vogler, Abt., Pastorella f. Pianoforte. 4 gr.

— — Canzonetta veneziana varié. 4 gr.

Cyrowez, A., Variations faciles sur la Marche de l'Op. Paul Barbe Bleue p. Pianoforte. 12 gr.

Stein, F., Fantasia per il Pianoforte. Op. 1. 12 gr.

Beethoven, L. v. Sonate p. Pianoforte. Op. 54. 20 gr.

Cramer, J. B., Oeuvres p. le Clavecin contenant 1 Quart. p. Pianof. Cah. 3. 1 thl. 8 gr.

Scarlatti, Dom. Oeuvres p. le Clav. Cah. 7. 1 thl. 8 gr.

Wannhall, 12 Variazioni del Duetto. Tirolla seynd often so lustig. No. 1. p. Pianof. 10 gr.

— — 6 Variazioni p. il Fortepiano. No. 2. 8 gr.

— — 9 Variazioni. No. 3. 8 gr.

Schlüger, C. D., Sonate p. Pianof. Op. 15. 8 gr.

— — Sonate p. Pianof, Op. 16. 8 gr.

Pleyel, J., Sammlung kleiner und leichter Clavierstücke, 6ter Heft. 20 gr.

Wickler, J. G., 3 Sonates non difficiles, p Fortepiano. Op. 3. 1 thl. 6 gr.

Müller, H. F., Mieçelles p. Pianoforte. Cah. 1. 2. à 10 gr.

Tuch, H. G., Journal f. das Pianoforte oder Clavier, f. Lehrer u. Lernende. Op. 20. 1 Heft. 1 thl.

Beethoven, L. v., Andante p. Pianof. 16 gr.

Kauer, F., militairische Ouverture a. d. beliebten Singspiele: Es ist Friede oder die Rückkunft d. Fürsten, f. Fortepiano. 12 gr.

— — 6 Sonates p. les ecoliers avec une fantaisie progressive p. Pianof. 1 thl. 8 gr.

Adlerskron, Andantino con 6 Variazioni p. il Fortepiano. 6 gr.

Bigatti, C., Air varié p. le Pianoforte ou la Harpe. 10 gr.

Scheibler, C., Amusement musical p. le Pianoforte. 16 gr.

Köhler, H., 12 Pieces p. le Pianof. faciles, instructives et agreables. Op. 41. 16 gr.

Wannhall, J., Petites pieces faciles p. Pianof. sans accomp. No. 1. 2. à 12 gr.

— — 12 Sonatines p. Pianoforte. L. 1. 2. à 16 gr.

Cramer, J. B., Sonate p. le Pianoforte. Op. 47. 48. à 16 gr.

Hummel, J. B. Variations sur l'Air: Ei du lieber Augustin, p. le Pianoforte. 8 gr.

— — Variations sur un air Mazur p. le Pianoforte. 8 gr.

— — Variations sur l'air, Contre les chagrins de la vie p. le Pianoforte.

Jadin, L., die Schlacht bey Austerlitz, la Musik gesetzt f. d. Pianoforte. 16 gr.

Jonisch, A., Air de l'Op. Panchon: Doch in des Mädchens Schooss, varié p. le Pianoforte. 12 gr.

Lauska, F., Sonate p. le Pianoforte. Op. 20. 16 gr.

Reichardt, J. F., Rondeau sur l'air des Hesperides dans l'Op. Andromeda arr. p. le Pianof. 8 gr.

Reinthaller, M., 6 Rondeaux p. Pianoforte 1 thl.

Bomtempo, J. D., Fandango av. Variations p. Pianof. Op. 4. 18 gr.

— — gr. Sonate Pianoforte. Op. 5. 1 thl. 12 gr.

Franki, G., Air varié: Nel cor più p. Pianof. 1 thl.

Dussek, J. L., Air av. Variat. p. Pianof. No. 6. 8 gr.

— — D. No. 4. 5. à 6 gr.

Gelinek, Duetto: Nel cor più non mi sento av. Variat. p. Pianof. 8 gr.

Herrmann, La Coquette, morceau détaché p. Forte-piano. 8 gr.

Haydn, Jos., Rondo per il Fortep. No. 5. 6. à 6 gr.

Recueil de Pièces favorites arr. très facilement, p. Clavecin. No. 22 — 26. à 12 gr.

Sammlung auserlesener Clavierstücke mit angemerkten Fingersatz für Anfänger. 4. 5. Heft. à 12 gr.

Schubert, Jos., 5me et 4me Rondeau p. Clavec. 5 gr.

Hunt, Ch., Allegretto tirée d'une Sinfonie arr. p. le Clavecin. 4 gr.

Caudella, Ph., 12 Variations sur le Theme Du Pas des Trois du Ballet: La Dansomanie p. le Clavecin. 16 gr.

Beethoven, L. v., Andante favori p. Pianoforte No. 35. 16 gr.

Steibelt, D., Le Rappel à l'armée, Fantaisie militaire p. le Pianof. Op. 65. 16 gr.

Cherubini, Ouverture de Faniska arr. p. Pianoforte. 8 gr.

Müller, H. P., leichte Variationen über Rhigini's Arie: Ich lebe frei f. d. Pianof. L. 3. 6 gr.

Pär, Ouverture a. d. Oper: Sargino f. d. Fortepiano 8 gr.

Gelinek, 6 Variations et Polonoise p. Pianof. sur une Thème de l'Opera: Faniska. 10 gr.

Cherubini, Rondo Partie Finale de l'Introduction de Faniska p. Fortepiano. 10 gr.

Dalberg, F. v., Fantasie à 4 mains p. Pianof. Op. 26. 16 gr.

Köhler, H., 6 Walzes à 4 mains p. Pianof. 6 gr.

Westenholz, Sophie., Sonate à 4 mains. Op. 3. 1 thl. 8 gr.

Haydn, Jos., gr. Sonate à 4 mains p. Pianoforte. Op. 102. 1 thl. 12 gr.

Kalkenbach, G. L. C., Pièces choisies à 4 mains p. Pianoforte. 16 gr.

Pleyel, J., Sonate p. Pianof. à 4 mains. Op. 69. 1 thl.

Steup, Ph., Sonatine a. 4 Händen, f. d. Pianof. 18 gr.

Wanhall, J., Sonatine à 4 mains p. Pianof. Litt. L. No. 1. 2. 3. 12 gr.

— — Petites pieces à 4 mains p. Pianoforte. No. 1. 2. à 15 gr.

Münchhausen, de, 2 Sonates à 4 mains p. le Pianoforte. 1 thl. 6 gr.

Köhler, H., 6 Walzes à 4 mains p. Pianof. 4 gr.

Eder, Ph., Piece à 4 mains p. Pianof. Op. 9. 10 gr.

Hahn, B., 3 Marches à 4 mains. 10 gr.

Wutky, Le maitre et ecolier ou 12 Sonates p. le Pianof. à 4 mains. L. 1. 16 gr.

Sippel, C. H., Petites pieces faciles et agreables à 4 mains p. le Fortepiano. Liv. 1. 12 gr.

Gyrowetz, B., 13 Allemandes nouvelles p. Pianoforte. Liv. 5. 12 gr.

Mozart, W. A., Favorite-Walze p. Pianoforte av. accomp. d'une Flute. No. 6. 3 gr.

Pleyel, J., 12 Menuets p. Pianof. 12 gr.

Ehrhardt, 12 Ecossoises p. le Pianof. 12 gr.

Weigl, Favorit-Marsch a. d. Uniform. 4 gr.

— — Oestreichischer Grenadier-Marsch a. d. Op. d. Uniform. 4 gr.

— — Walzer a. d. Op: die Uniform. 2 gr.

Beethoven, v., 6 Menuets p. Pianof. 8 gr.

— — 12 Allemandes p. Pianof. 10 gr.

Körner, G. F., 6 deutsche Tänze f. Fortep. 4 gr.

Schmidt, J., 12 Ländler im Clavier-Auszuge 6 gr.

— — 6 Dito Dito 3 gr.

Favorit-Märsche fürs Clavier. 6 gr.

Airs de la Belle Laitiere. gr. Ballet en 2 Actes arr. p. Pianof. chaque Acte. 1 thl. 12 gr.

Gatayes, 1 et 2me Walze p. Piano ou Harpe et Violon à Volonté. 1 thl. 4 gr.

— — 3 et 4me Walze. 1 thl. 4 gr.

— — 5 et 6me Walze. 1 thl. 4 gr.

— — 7 et 8me Walze. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 15ten July. No. 42. 1807.

Ueber die Anmerkungen eines Ungenannten in No. 33 dieser Zeitung zu meinem Aufsatze, die Metrik der italienischen und französischen Sprache betreffend. Ein Nachtrag zu jenem Aufsatze.

Ich danke dem ungenannten Verfasser für das Interesse, welches er an dem erwähnten Aufsatze genommen hat, und beantworte seine vier Einwendungen wie folget:

1) Ob ich mich irre, wenn ich geglaubt habe, eine neue Entdeckung vorzutragen, ist gleichgültig. Die Sache selbst ist wichtig genug, und somit dünkt mich, habe ich mit Anregung derselben keine unnütze Arbeit gethan. Im Freymüthigen erhob sich vor einigen Jahren ein Streit über diesen Gegenstand, der von der einen Seite mit einigen schwankenden Begriffen der wahren Ansicht, von der andern hingegen mit gänzlicher Unkunde der Sache geführt wurde. Da nun damals an diesem Streite Niemand Antheil nahm, so schloss ich daraus, dass der Gegenstand desselben auch noch von Niemandem gründlich untersucht worden wäre. Ich würde schon bey dieser Gelegenheit mit meinen Ideen hervorgetreten seyn, wenn ich nicht die Absicht gehabt hätte, eigends und ausführlich über diesen Gegenstand zu schreiben. Daher sind auch die in gedachtem Aufsatze gegebenen Ideen nur als Vorläufer einer künftigen ausführlichern Abhandlung dieses Gegenstandes zu betrachten.

2) Es ist wahr, dass in der französischen Gesang-Musik die Reim-Sylben der Verse durchaus in den ersten Takt-Theil gebracht werden müssen.

Ob ich mich gleich entschlossen hatte, diesen Gegenstand für die besagte ausführlichere Abhandlung aufzubewahren, weil er aus einem tiefer liegenden Principe deducirt werden muss: so will ich doch jetzt, da dieser Punkt einmal in Frage gebracht worden ist, das Nothwendigste darüber hierher setzen.

Da die Poesie der Franzosen keine Kunst- sondern eine Gewohnheits-Erscheinung ist, die sie andern Völkern nachgemacht haben, so geht daraus hervor, dass ihre Poetik, oder was man so nennen könnte, ebenfalls nach keinen höhern Gesetzen aufgestellt seyn kann, und dass demnach ihr Reim keine künstlerische Entstehung hat, sondern blos ein mechanisches Hülfsmittel für das Gedächtnis ist und deshalb auch in der Musik eine unwandelbare, mechanische Wiederkehr haben muss.

Aber auch im Italienischen scheint diese Wiederkehr des Reims in dem ersten Takt-Theile ein Gesetz zu seyn, obgleich jene Sprache schon weit metrischer ist, als die französische, oder vielmehr auch schon ohne Metrik den materiellen Wohlklang hat. Und dies ist eben der Grund, dass die Italiener, trotz ihrer poetischen Anlage und ihrer vortrefflichen Poesieen, keine eigentliche Metrik besitzen, weil ihre Sprache schon an sich selbst wohlklingend genug ist, und sie demnach keines künstlichen Zwanges benöthigt sind, um jenen Wohlklang hervor zu bringen.

Aber im Deutschen, wo der Reim ein freyes, künstlerisches Erzeugnis ist, wo es in unsrer freyen Willkür steht, uns dessen bedienen zu können, oder nicht, ist aus diesem Grunde die bestimmte, musikalische Stellung desselben um so weniger eine absolute Nothwendigkeit, als es uns erlaubt ist, in den sogenannten freyen Versen zweyfüssige Verse mit allen übrigen abwechseln zu lassen, in welchen erstern demnach nur dann der Reim in den ersten Takt-Theil fallen könnte, wenn für diese immer besonders das Tempo geändert würde. Die deutschen Komponisten haben deshalb auch, ohne sich von dem Grunde der Sache Rechenschaft zu geben, den Reim nach Willkür gestellt, und dies um so mehr, da der musikalische Rhythmus sich aus sich selbst konstruirt und in dieser Hinsicht mit dem Poetischen des Verses nichts zu thun hat, der seinerseits den Reim seiner selbst wegen, und nicht um der Musik willen hat.

3) Es ist allerdings gegründet, dass es im Französischen (im Italienischen muss ohnehin schon der Rede-Accent in der musikalischen Darstellung streng beybehalten werden, wie ich auch die Regel dazu in meinem Aufsatze festgestellt habe,) ebenfalls gewisse Wörter giebt, von denen es scheint, als ob sie ihre Quantität nicht zu verlieren pflegen. Diese Wörter sind einzig und allein die zwey ersten Personen der mehrern Zahl im Imperative, die, eines psychologischen Grundes wegen, auch in der Musik den Ton auf der letzten Sylbe haben müssen, weil sie sonst die Natur des Befehls verlieren würden, wenn der Ton nicht auf der Endsylbe läge. Doch sind dieser Regel nur diejenigen Imperative unterworfen, in deren Befehle, ohne einen weitern Zusatz, zugleich ein Aufruf liegt, wie zum Beyspiele: Buvons, mangeons, marchons, rejettons! u. s. w. Stehen jedoch hinter diesen Imperativen noch mehrere Theile einer grammatikalischen Phrase, und verlieren sie dadurch die Natur des Ausrufs, so können sie wieder willkürlich gebraucht werden, z. B. das Wort rejettons, als Befehl und Ausruf genommen, muss natürlich gesungen werden:

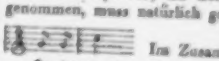

Im Zusammenhange kann es jedoch, wie gesagt, ganz nach Willkür gebraucht werden, wie z. B.

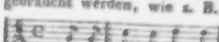

oder auch:

Doch die Wahrheit zu gestehen, lässt man auch die alleinstehenden Imperative oft willkürlich singen, und es ist hierüber, wie überhaupt über die sogenannte französische Prosodie, noch keine Regel festgesetzt worden, so wie sich auch niemals eine festsetzen lassen wird, weil in der französischen Sprache durchaus keine Metrik existirt und alles dasjenige, was die Franzosen dafür ausgeben wollen, nur Ausflüchte der getroffenen Ehrgeizes sind. Selbst wenn ihr Rede-Accent nach psychologischen Grundsätzen fest begründet seyn müsste, wie z. B. in den ersten beyden Personen des Imperativs, wo, nach diesen Grundsätzen zu urtheilen, die letzte Sylbe allemal den Ton haben würde, hält der veränderliche Sinn der Franzosen und ihre ewige Sucht nach dem Effekte, die sie bey nichts festen Fuss fassen lässt, auch da nicht einmal Stich, und sie sagen, statt allons, allons, und statt allez-vous, allez-vous, u. s. w.

Da ich schon seit beynahe funfzehn Jahren über diesen Gegenstand mich aufzuklären gesucht, und in dieser Zeit mehrere hundert französische Partituren unter Händen gehabt habe, so darf ich mir, dünkt mich, über

diesen Gegenstand ein Urtheil anmaassen. Noch einmal also: es giebt durchaus keine Metrik in der französischen Sprache, und der Komponist hat nicht nöthig, die wenigen, obenerwähnten Falle kaum ausgenommen, den Rede-Accent wiederzugeben, wenn seine musikalische Phrase es ihm nicht nothwendig macht. Kein französischer Gelehrter, und wäre er auch zugleich der erfahrenste Komponist, kann darüber Principien aufstellen, weil sich darüber, wie über ein Nichts, keine aufstellen lassen.

4) Wenn ich in meinem Aufsatze gesagt habe, dass sämmtliche Endvokale mit den darauf folgenden einsylbigen Wörtern nur eine Sylbe ausmachen, so versteht es sich von sellst, dass dies blos dann der Fall seyn kann, wenn sich diese Wörter mit einem Vokal anfangen. Ich hätte dies hinzu setzen, oder (wie der Verfasser der Anmerkungen räth) sagen können: „Sämmtliche Endvokale ma„chen mit der ersten Sylbe des folgenden „Worts, wenn sich dieses mit einem Vo„kale anfangt, nur eine Sylbe aus.“ Wenn ich ferner gesagt habe, dass die stummen e als eine Sylbe betrachtet werden und eine Note erhalten, so habe ich mich hier ebenfalls unbestimmt ausgedrückt und ich hätte den Satz folgender Gestalt ausdrücken müssen: „Obgleich die stummen e mit dem „darauf folgenden Worte, wenn sich dieses mit „einem Vokale anfangt, ebenfalls nur eine „Sylbe ausmachen, so müssen sie doch, wenn „sie allein stehen, als eine besondere Sylbe „betrachtet werden und folglich auch eine „Note erhalten.“ Ich hielt es nämlich um so mehr für nöthig, diese Regel festzustellen, weil ich aus Erfahrung weiss, dass deutsche Komponisten in den Wörtern, *melancolie*, *manie*, *furie*, *génie*, *amie* u. s., ferner in den weiblichen Adjektiven und Participien, *jolie*, *goie*, *aimée*, *charmée* u. s. w. das stumme e nicht zu beachten pflegen, weil es in der Konversations-Sprache nicht ausgesprochen wird.

Wenn aber der Verfasser gedachter Anmerkungen am Schlusse derselben sagt, dass deutsche und französische Dichter das Zusammenstossen zweyer Vokale vermeiden, so ist das ein Irrthum, dessen ihn der erste beste deutsche oder französische Dichter hätte überführen können. In beyden Sprachen, so wie in allen, worin Gedichte geschrieben worden sind, müssen die sogenannten *hiatus* vermieden werden. Aber, dass diese *hiatus* noch nicht allein durch das Zusammenstossen zweyer Vokale gebildet werden, brauche ich hier wol nicht erst anzumerken. Wenn man übrigens, bey den so sehr gehäuften Consonanten in der deutschen Sprache, auch sogar das Zusammentreffen zweyer Vokale vermeiden müsste, so wären wir in der That bey unsern poetischen Productionen sehr schlimm daran.

Was die französische Sprache betrifft, so wird in dieser sogar, ganz gegen des Verfassers Meinung, das Nichtzusammentreffen zweyer Vokale, das heisst, wenn in der Mitte des Verses nach einem stummen e kein Wort mit einem Vokale folgt, als ein *hiatus* betrachtet und als solcher natürlich verworfen, weil das stumme e nur am Ende des Verses eine Sylbe ausmachen kann, in der Mitte desselben aber erst einen folgenden Vokal erhalten muss, um eine solche zu bilden. Wollte man nun keinen Vokal, sondern einen Consonanten auf das stumme e folgen lassen, so würde letzteres dadurch zu einer für sich bestehenden Sylbe, und also ein Verstoss gegen den grammatischen Gebrauch. Dies, und überhaupt die Lehre vom *hiatu*, möchte wol den Inbegriff der sämmtlichen Regeln ausmachen, die man bey dem französischen Vers-Bau zu beobachten hat. Doch ist noch folgendes zu merken:

In den französischen Alexandrinern müssen allemal die männlichen Reime mit den weiblichen, welche letztere den Vers beginnen, abwechseln, und in dieser Ordnung muss das

ganze Gedicht ununterbrochen fortgehen. Enthalten die Alexandriner hingegen sogenannte überspringende Reime (*vers croisés*,) welches jedoch durchaus nur in den freyen Versen (*vers libres*) der Fall seyn kann, so ist es gleichgültig, ob sie mit den weiblichen, oder mit den männlichen Reimen beginnen.

Zu den Regeln, welche ich über die italienische Metrik festgestellt habe, gehört noch folgende: Obgleich zwey und mehrere Vokale in der Mitte sowol, wie am Ende, nur eine Sylbe ausmachen, und dieser Regel zu Folge die Wörter: *noi, voi, suoi, poi*, u. s. w. einen männlichen Reim machen müssen, so werden sie doch in den *ottave rime*, wo kein solcher zugelassen wird, oft auch als weibliche Reime gebraucht, besonders dann, wenn ein Wort voraus geht, in welchem die zwey Vokale, ihrer Derivation nach, auch zwey Sylben machen müssen, wie, z. B. das Wort *eroi*, welches eben sowol in der einfachen, als mehrern Zahl (*eroi*) dreysylbig ist. Hier hat nun der Komponist wohl darauf zu sehen, ob der Reim weiblich oder männlich gebraucht ist, in welchem erstern Falle er zwey, und im letztern eine Note setzen muss. In der Mitte hingegen machen zwey Vokale durchaus nur eine Sylbe, die alten nomina propria ausgenommen, wie z. B. Antiochia, welches skandirt werden kann *Ănti|ŏchĭa|*, oder auch *Ān|tĭŏ|chĭa*. Beyde Skansionen findet man im Tasso. Besonders werden eben diese beyden Vokale *io*, die in der Mitte häufiger, wie jede andere Zusammensetzung der Vokale, angetroffen werden, mit ihrem vorgesetzten Consonanten nur einsylbig gebraucht, so wie es ebenfalls mit allen Diphthongen, z. B. mit *ai, eu, oi* u. s. w. der Fall ist, ob diese gleich in der Aussprache zwey Sylben ausmachen, wie in *Eurilla, Europa, aita, oimè* u. s. w. welche Wörter folgender Gestalt gesprochen werden: *E-u-ril-la, E-u-ro-pa, a-i-ta, o-i-mè*. Der Komponist muss also diesen Diphthongen, obgleich sie zweysylbig ausgesprochen werden, nur eine Note geben. Auch das Wort altrui wird zuweilen dreysylbig, also wie ein weiblicher Reim gebraucht, und in diesem Falle *cui, sui*, (statt *suoi*), *fui, colui*, u. a. w. darauf gereimt. Ueberhaupt können alle diejenigen Wörter, welche aus einem Consonanten und zwey Vokalen bestehen, wie *dio, zio*, u. s. w. nebst den oben angeführten, und welche gewöhnlich nur eine Sylbe ausmachen, auch zweysylbig gebraucht werden. Però wird immer *pĕrŏ*, *perchè* hingegen, seines häufigen gesellschaftlichen Gebrauchs wegen, sowol *perchĕ*, als *perchè* gesungen.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Kirchenmusik in Leipzig.

Ostern bis Johannis.

Wir dürfen es dies Vierteljahr bey einer kurzen Uebersicht bewenden lassen, da fast alle diesmal aufgeführte Werke durch den Druck bekannt sind, oder über sie schon früher ausführlich in diesen Blättern gesprochen worden ist. Die Auswahl war, wie die Uebersicht selbst am besten bezeugen wird, durchaus gut, sowohl in Absicht auf künstlerischen Werth sämmtlicher Kompositionen, als auch in Absicht auf die besondere Bestimmung für den Ort, wo, und die Tage, wann sie gegeben wurden. Auch der Ausführung gebührete, fast ohne Ausnahme, Lob, — das meiste aber den starken, lebhaften, sichern Chören, und dem trefflich eingespielten, genauen, präcisen Orchester.

Am ersten Ostertage wurde — früh, das Kyrie, Gloria, Sanctus und Agnus Dei, Nach-

mittage, das Credo, aus J. Haydns grosser Missa aus C dur, die so eben bey Breitkopf und Härtel im Druck erschienen ist, aufgeführt. Sie ist ohnstreitig das ernsteste, gediegenste, und auch das der Kirche am angemessenste, unter allen, bis jetzt bekannten Haydnschen Werken dieser Art. Besonders hat der grosse Mann die, hier zahlreichen Sätze im strengen Stil nirgends — weder in den eigentlichen Kirchenstücken, noch in der Schöpfung, den Jahreszeiten etc. — mit so grosser Sorgsamkeit und so tiefer Kunst bearbeitet, als eben hier; und auch unter den frey behandelten Sätzen gehören mehrere — gehört vor allen das *Et incarnatus*, unter das Vortrefflichste, was wir ihm verdanken. Wir verweilen nicht länger bey diesem wahren Meisterwerke, weil die Leser bald eine ausführliche Recension desselben erhalten werden. Noch wurde diesen Vormittag das, ebenfalls in diesem Verlag erschienene Mozartsche Te Deum aufgeführt. — Am zweyten Ostertage wurde J. Haydns Missa No. 2., (Ausg. b. Breitk. u. Härtel) und E. W. Wolfs bekannte edle, u. kraftvolle Osterhymne, mit Herders einfachem, würdigen Text: Jesus Christus, der das Leben etc. gegeben: am dritten Ostertage, nach Telemanns schöner Motette: Der Herr ist König etc., aus Händels Messias die Sätze: Der Tod ist verschlungen — Nun Dank sey Gott — Ist Gott für uns, wer mag uns schaden — Würdig ist das Lamm — Die Wirkung war gross und herrlich.

An den Sonntagen zwischen Ostern und Pfingsten hörten wir: J. Haydns Credo aus D Dur, Naumanns Missa aus D moll, und seinen 96sten Psalm, Mozarts Hymnen No. 1. (wo wol besonders anzumerken ist, dass die Posaunen vortrefflich geblasen wurden,) und No. 3., Zumsteegs Kantaten No. 1. u. No. 8.

In den Pfingsttagen wurden aufgeführt: J. Haydns Missa No 4. und Mozarts Missa No. 1., mehrere der besten Chöre aus Schulzens Athalie, mit Hillers sehr verständiger Parodie, und aus Haydns Schöpfung die Haupt-Sätze: Von deiner Güt', o Gott — In holder Anmuth stehn — Der Herr ist gross — (Die Ausführung der letztern war nicht durchaus zu loben. Die Solos des Soprans und Tenors wurden zwar richtig, aber zu schwach und undeutlich, der Bass, verhältnismässig, zu stark und nicht immer rein, gesungen. Schade ist es auch, dass der sehr wohl unterrichtete Musiker, der die obligate Hoboe vortrug, zwar mit schönem Ton blies, aber das Anhalten des Tempo's sich immer mehr angewöhnt — ein Fehler, den sich auch der erste Fagott nicht selten zu Schulden kommen lässt.)

Am Trinitatisfeste hörten wir, ausser einem Credo und Sanctus von Mozart, mit untergelegtem deutschen Texte, ein Kyrie, Gloria und Agnus Dei von Winter — eine kräftige, feurige, sehr lobenswerthe Komposition, in welcher noch besonders das Qui tollis auszuzeichnen ist. Der Komponist hat es ganz piano gehalten, und während die Singstimmen in ausgehaltenen Accorden andächtig sich bewegen, ergreifen Hoboen und Fagotten den Hauptgedanken des Gloria und führen ihn, mit guter Kunst, zu wunderbarem, sehr schönen Effekt aus.

In den folgenden vier Trinitatis-Sonntagen hörten wir: — an dem, wo sich die Bitten für Gedeihen der Feldfrüchte anfangen, nach einer feyerlichen Ouvertüre von Händel, (F dur) das schöne Gebet aus Haydns Jahrszeiten: Sey nun gnädig, milder Himmel! öffne dich, und träufle Segen über unser Land herab etc.; an den folgenden: Zumsteegs Kantate No. 14., unstreitig eine seiner besten Arbeiten, in welcher sich ganz besonders das Adagio aus A dur: Was ist der Mensch, dass du noch sein gedenkest — von

den Singstimmen ohne Begleitung vorgetragen, feyerlich und rührend ausnahm; aus Haydns Schöpfung, den Chor: Vollendet ist das grosse Werk, mit dem darauf folgenden Terzett und Chor, nach Hillers sehr zweckmässig umgeändertem Text; und das Heilig, mit den darauf folgenden Sätzen, aus Kunzens Halleluja der Schöpfung. Es ist auch über dieses sehr schätzbare (bey Nägeli in Zürich gestochen herausgekommene) Werk schon früher von uns und Andern in diesen Blättern ausführlich gesprochen worden; wir setzen hier noch hinzu, dass es sich nicht nur für Konzerte, sondern auch zu Aufführung in der Kirche ganz vorzüglich eignet. Nur dem Chore: Lob und Ehre dem ewigen, wünschten wir weniger Länge, oder doch weniger Wiederholungen. Ausser den Sätzen, die zu anderer Zeit von uns ausgehoben worden sind, müssen wir hier noch die Schlussfuge rühmen, deren körniges, einsichtsvoll gewähltes Thema eben so gründlich und kunstreich, als ausdrucksvoll und wirksam durchgeführt ist. Das Werk wurde sehr gut gegeben.

Noch ein Wort über J. Haydns musikalisches Abschiedswort.

Es ist zwar in No. 37. dieser Zeitung von Wien aus bestimmt erklärt worden, dass Haydn in jener bekannten Melodie keinen Canon, und überhaupt nichts Künstliches habe geben wollen; aber dessen ungeachtet ist sie so etwas — ist ein guter, vierstimmiger Canon, wie Jedermann finden wird, sobald das Columbische Ey hingestellt seyn wird. Darum ist aber jener Wiener Correspondent auf keine Weise anzuschuldigen, denn es ist leicht möglich, dass eine Seele, wie jetzt Vater Haydn's — eine Seele, in welcher alle Künste der Harmoniker, aber nun von Altersschwäche umnebelt, liegen, indem sie etwas ganz Einfaches sucht und gefunden zu haben glaubt, etwas sehr Zusammengesetztes und Künstliches gefunden hat. Newton ging es eben so in den Jahren seines hohen Alters, in Absicht auf Physik und Mathematik, und, erinnere ich mich recht, war es ein gleiches mit Leibnitz.

Hier folge nun, erst nochmals jene Melodie, wie sie die Abschiedscharte enthält, dann dieselbe vertheilt und angeordnet als Canon, und endlich dieser, ausgesetzt in die vier Stimmen.

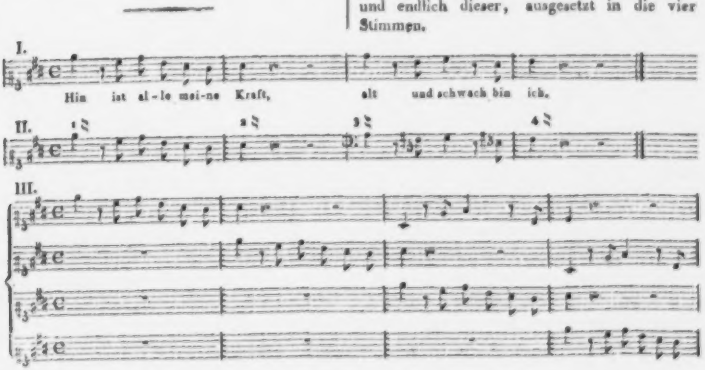

Nachricht.

Berlin, den 8ten July. Den 29 Juny ward zum Benefiz für Hr. Labes, ausser dem Lustspiel: Das war ich! von Huth, zum ersten Male gegeben: Die Rauberhöle. Singspiel in 3 Akten, aus dem Franz. des Dercia. Musik von Le Sueur. Der einfache tragische Inhalt dieses Stücks ist aus Le Sage's Roman Gilblas entlehnt; die Musik ist reich an Ausdruck und Kraft, besonders in den mehrstimmigen Gesangstücken und Chören, und wurde meisterhaft exekutirt. Mad. Müller gab die Seraphine, Dem. Mebus die Leonarde, Hr. Franz den Rauberhauptmann Roland, Hr. Eunike den Don Alphons und Hr. Labes den Rauber Gilblas. Die schöne Ouverture bereitet treflich auf die Handlung vor, und wurde stark applaudirt. Gleichen Beyfall gewannen im 1sten Akt das Duett zwischen Roland und Seraphine: Nein nein, eh' ich von dir mich trenne etc. und das Finale, wo der von oben herab gehörte und sehr zart und sanft von Hr. Eunike vorgetragene Gesang: Du, die ich trostlos beweine etc. von dem Chor der in der Hole lauschenden Rauber: Dies Abentheuer etc. unterbrochen, einen grossen Effekt macht. Im 2ten Akt gefielen vorzüglich: Seraphinens Szene: Wie schaudert mich etc., das Duett zwischen Seraphine und Alphons: Kaum trau ich meinen Augen etc. und Leonardens Arie: Hattet ihr mich jung gekannt etc.) und im 3ten Akt: Rolands Szene: Von Gefahren umringt etc. und das Quartett zwischen Seraphine, Leonarde, Alphons und Roland: Namenlos sind seine Leiden etc.

In künftiger Woche sehen wir mit grosser Hoffnung B. Romberga Oper: Ulysses und Circe, oder: über allen Zauber Liebe, entgegen.

Die musikalischen Entreakts werden immer schöner. Einen treflichen Genuss gewährte am 11ten Juny zwischen dem 4 und 5ten Akte der Griechheit eine Polonoise für die Hautbois von Westenholz, sehr brav von Hr. Grosser geblasen.

Apostrophe an die Musik, geschrieben vom Professor Voigt in Mainz, weiland!

O Musik! Wenn nur das Wörterbuch der Sterblichen ein dir gerechtes Beywort in sich fasste. Soll ich dich süss heissen? O auch dieses Wort ist zu sauer für dich! bezaubernd? dies wäre zu aberglaubisch! lebendig machend? dies wäre nicht allmächtig genug! Nur Gott, dein Erfinder, mag dich würdig benennen; du verdienst, dass dieser ewige Philosoph deine herrliche Definition ausdenke. Wir Menschen hören nur deine klingenden Diskurse; wir horchen am delphischen Dreyfuss, an deinem geheiligten Schallboden, wo deine musikali-

schen Offenbarungen widerhallen; wir errathen nur dein Orakel, wir geben dir Beyfall, ohne deine Beweise zu verstehen. Du bist halt — die Musik: eine Kunst für die Natur, eine Wissenschaft für Menschen, ein Handwerk für Erzengel, ein Zeitvertreib für Götter. Du bist die feinere Allmacht; du donnerst rührender in deinem Basse, als der lärmende Jupiter in seinen Wolken. Doch ich muss musikalischer von dir reden!

Wie alt bist du, unschätzbar unvergleichliche Tonkunst? Menschen und Engel sind zu junge Urheber für dich. Schon Gott, der älteste Virtuoso, der erste Kapellmeister dieses auseinander stimmenden Weltgebäudes, hörte durch dich den Wohlklang möglicher Wesen von Ewigkeit her in sich selbst; er spielte bisher pianissimo, bis endlich ein wohlklingendes Etwas aus Nichts allegro heraussprang. Die vermischten Elemente machten sogleich den lustigsten Walzer, bis die Allmacht, nach ihrer Absonderung, ihnen einen gelassenen Menuett vorlegte, welchen sie unermüdet bis hieher fortsetzten. Doch ist es wahr, nur göttliche Ohren können dieses behorchen. — So uralt und göttlich du bist, so menschenfreundlich bist du. Nichts, so weit die Natur bekannt ist, nichts hat einen so mächtigen und zugleich allgemeinen Einfluss, als du. Unter allen Fabeln ist die musikalische Baukunst des Orphens die glaubwürdigste. Gewiss ist es, dass der Rasteufel des Saul durch den Harfenklang besänftiget ward. Und wenn du damalen in der Hand eines Hirtenknaben Wunder wirktest, was für Vergnügen musst du nicht durch geschicktere Hände gewirket haben! Es misbrauchen zwar deine Reitzungen die Noachischen Assembleen; deine Stärke ist halt zu allgemein, und auch das Laster würde ohne dich zu stumm seyn. Du bist mehr als allmächtig, du kannst auch die Leidenschaften regen, und bleibst doch allezeit göttlich. Die Nacht, welche in sich so unschuldig als schwarz ist, muss ja auch die Schande bedecken. Du begeistertest schon den Gottesdienst des alten Bundes; und Emsi hat wenigstens Choral gesungen. Du ermunterst Tempel und Komödienhäuser, du giebst der Nachtigall und dem Frosche ihren Triller; du wohnest auch im Narren, denn du bist allgemein.

So viel ist im Ernste wahr, dass der heilige Geist fast so viele Musikanten als Propheten hatte, und seine grossen Rathschlüsse in alttestamentischer Musik den spätesten Zeiten ansagte.

Du bist die allgemeine Menschensprache, und ersetztest den babylonischen Verdruss, der alle Völker theilte. Der Grossultan, so wenig er deutsch kann, verstehet den Nachtwächter, wenn er bläst, obgleich dieser ein Ketzer in der Musik ist.

Es lässt sich mehr durch Musik, als Worte, ausdrücken; sie ist sogar auf dem Todesbette besser, als zehn Vorbeter. Ein Konzert mit den grossen Widersprüchen der Töne, ist einiger, als der deutsche Reichstag, geschleidter als ein Disput ex universo auf der Sorbonne, beweglicher als manche ehrliche Fastenpredigt. Auf meinem Sterbepolster will ich eine musikalische Reue und Leid erwecken; und sollte mein Geist nach seiner Entleibung ein erlöschliches Gespenst werden, so will ich mit der Harfe gehen, und was gilts — auch ein furchtmachender Geist wird Gönner bekommen, weil er Musikant ist.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *N*:. *VIII.* 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Ahlhelm, B. C. F., Sammlung v. neuen Tänzen f. d. Pianof. 1stes Heft. 12 gr.

Neueste Prager Tänze f. d. Clavier eingerichtet Zweite Lieferung. 6 gr.

Elf Walzer über das beliebte Thema (der Wetzstein) f. Pianof. 4 gr.

Zwey Märsche auf den Frieden f. Pianoforte. 4 gr.

Müller, H. F., 3 Walzer, 4 Eccossaisen, 3 Angl. u. 3 Quadrillen f. Pianof. 2ter Heft. 8 gr.

Westphalen, F. Marsch v. Austerlitz f. Fortep. 2 gr.

Kümlau, A. D.. 6 Walzer f. Pianof. 4 gr.

Marsch d. löbl. 2ten Bürger Regiments in Wien. 3 gr.

Marche tirée de l'Op. Aline arr. p. la Guitarre p. Alex. de Blumendorf. 4 gr.

Pechatschek, Fr., 12 neue Walzer f. d. Pianof. 8 gr.

— — 12 Eccossaisen f. d. Pianoforte. 5 gr.

6 Marches Originales des pas redoublées françaises 1 — 3me Partie. à 12 gr.

Schweizer, L., Türkischer Zapfenstreich f. d. Pianoforte. 5 gr.

Molitor, Marche de 2 Journées de Cherubini arr. p. le Pianoforte. 4 gr.

Müller, W. 14 deutsche Tänze f. Clavier. 12 gr.

Sperber, Synd. 12 Eccossaises, p. Pianof. 8 gr.

Marcia dell' Intermezzo. Il Maestro di Capella, aggiust. p. la Chitarra. 3 gr.

Wölfl, 6 deutsche Tänze f. Klavier. 8 gr.

Weber, B. A., Marsch a. d. Weihe d. Kraft f. d. Pianoforte 2 gr.

Walch, T., 12 Eccossaisen f. Pianoforte. 4 gr.

— — 6 Walzer f. Fortep. 4 gr.

Haydn, Jos., 6 Menuets favorits p. Fortep. tirés des 6en 6 dernieres Simphonies. 16 gr.

Träg, Andr., 12 Allemandes et 3 Trios p. le Pianof. Op. 5. 10 gr.

Pär, Marsch a. d. Oper: Sophonisbe. 5 gr.

Salomon, J. M., 12 Eccossaises p. Pianof. avec accomp. d'un Violon. 8 gr.

Müller, H. F., 12 Hops Eccossaisen f. Pianoforte. Op. 13. 6 gr.

— — 2 favorit Hops Walzer f. d. Pianofote. No. 2. 3. à 2 gr.

Cherubini, Tanz der kleinen Hodwig, a. d. Oper: Faniska f. d. Pianof. 8 gr.

Pär, Marsch f. d. Pianof. a. d. Oper: Sargino. 3 gr.

Sammlung schöner Märsche f. d. Pianoforte. No. 6. 7. 8. 9. à 2 gr.

Müller, H. F., 24 Walzer durch alle Tonarten f. d. Pianoforte. 12tes Werk. 12 gr.

Sauer, Jägermarsch mit einem Echo, am Pianoforte mit 4 Händen zu spielen. 3 gr.

Ahlhelm, B. C. F., Musique de Danse contenant 13 Walzes, 6 Hops Anglaises et 11 Eccossaises p. 2 Violons, Alte, Flute et Basse 1ere Collection. 1 thl.

Simrock, H., 12 Walses p. 2 Violons, 2 Clarin. 2 Cors et Basse. 22 gr.

Schmidt, J., 6 Ländler f. 2 Clarinetten, 2 Flöten, 2 Hörner et Fagott. Op. 7. 6 gr.

Pechatschek, Fr., 12 neue Walzer f. ganze Orchester. 18 gr.

— — 12 Eccossaisen f. 2 Viol. 2 Oboen, 2 Flöten, 1 Horn und Basse. 12 gr.

Sperber, Sgmd. 12 Eccossaises p. 2 Violons et Basse. 10 gr.

Ecker, Jacob., 12 neue Ländler, f. 1 oder 2 Violinen. 8 gr.

Journal de Guitarre. No. 1 — 6. ou Choix d'airs nouv. franc. Ital. 5 th.

Mehul, Ouverture du jeune Henry arr. p. Guitarre, Violon et Alto. 1 thl. 4 gr.

Porro, Les folies d'Espagne variées pour l'Etude de la Guitarre. 20 gr.

Heise, M. J., 3 Favorit-Duetts aus Opern v. Mozart und Winter f. 2 Guitarren arrangirt. 12 gr.

Wannhal, Quatuor p. la Guitarre, Violon ou Flute, Alto et Violoncelle ou Basson. 12 gr.

Rotondi, d'Arailza. Ariette allemande nomée Elisens Abschied p. la Guitarre. 8 gr.

Doisy, 3 Duos faciles p. 2 Guitarres, Op. 15. 1 thl.

— — 3 Duos formés d'airs extraits des Operas de Cimarosa etc. arr. p. 2 Guitarres. 2 thl. 4 gr.

— — 3 Duos extrêment faciles p. Guitarre et Violon. Liv. 1. 1 thl.

— — 3 Duos p. Guitarre et Violon. 18 gr.

Call, Leon., Serenade p. l. Guitarre, Flute et Alto. Op. 50. 1 thl. 8 gr.

Carulli, Sonate, Polonoises et Rondeaux p. Guitarre. 1 thl. 4 gr.

Huber, J. N., 12 Ländler f. d. Guitarre mit willkührlicher Begleitung einer Violine. 8 gr.

de Boecklin, gr. Serenade p. Guitarre. 2 Violons et un Cor. Op. 33. 20 gr.

de Boecklin, 6 Trios p. la Guitarre av. Flute et Alto. Op. 30. 1 thl. 12 g.

Rieß, die Boten, mit Clav. Begleitung. 6 gr.

Destouches, Wilhelm Tell, mit Musik u. fürs Pianof. eingerichtet. Op. 14. 16 gr.

— — Turandot v. Schiller, mit Musik u. fürs Pianoforte mit Begleit. einer Violine. Op. 15. 16 gr.

Amon, J.[1] 6 Lieder mit Begleit. d. Claviers oder der Guitarre. Op. 38. 22 gr.

Hartmann, C. H. Melodien zu Liedern f. Pianof. O. 11. 8 gr.

Stegmann, C. D. Soldaten-Lied, aus Wallensteins Lager. 3 gr.

Seidel, Sehnsucht v. F. Schiller, durchgesetzt mit Begleit. d. Pianoforte. 10 gr.

Della Maria, Couplets a. d. Opera: Der Diener u. Herr in einer Person. 4 gr.

Della Maria, Rondeau a. d. Oper: Der Diener u. Herr in einer Person mit Begleit. d. Pianof. 8 gr.

Bach, W. Rheinweinlied, v. C. Müchler. 4 gr.

— — Berlinade oder Lindenlied. 4 gr.

Himmel, F. H. Weihnachtsgeschenk beatehend in 3 Liedern. 12 gr.

— — Für Betrübte, ein Gesang f. 4 Singstimmen. 6 gr.

Hurke, F. P., Todtengräber, Ballade v. Hölty mit Begleitung d. Pianoforte. 4 gr.

Zelter, C. F., Die Gunst d. Augenblicks v. F. Schiller. 4 stimmig, mit Begleit. d. Pianof. 16 gr.

Klein, J. J., Gellerts Morgengesang: Mein erst Gefühl sey Preis und Dank, mit obligater Klavier-Begleitung. 12 gr.

Haydn, J., 3 Gesänge v. Gellert f. 4 Singstimmen mit Klavier-Begleitung. 1 thl. 4 gr.

Cannabich, Lied aus der Ferne v. Mathison. 5 gr.

Amon, J., 6 Lieder mit Begleitung d. Klaviers oder d. Guitarre. 43stes Werk, 6te Sammlung. 22 gr.

Sterkel, 3 Duos Italiens avec paroles allemandes accompagné de Piano 3me Livr. 22 gr.

— — 6 Chansons italiennes 5me Livr. 22 gr.

Millico, 6 Ariette italienne con parole allemande p. l'Arpa, o Pianof. o Guitarre 1a Parte. 19 gr.

— — Dito Dito 2a e 3a Parte. à 19 gr.

Anschütz, J. A., Recueil de Chansons avec accomp. de la Guitarre. No. 1 — 7. 12 gr.

Asioli, B., La Campana di Morte, Sonetto coll acc. di Pianoforte. Op. 9. 12 gr.

— — Ode alla Luna. Op. 10. 12 gr.

Garat, Chanson Arabe av. acc. de Pianof. 9 gr.

Blangini, F. 6 Ariettes italiennes av. accomp. de Piano ou Harpe, Paroles de Metastase. 1 th. 12 gr.

Himmel, Favoritgesänge a. d. Oper: die Sylphen, mit Begleitung der Guitarre v. F. Westenholz. 16 gr.

Westenholz, König Achäos, Ballade aus Natalie mit Begleit. der Guitarre. 8 gr.

Mayer, S. 12 Canzonette venetiane coll accomp. di Chitarra p. Bornhardt. 20 gr.

(Wird fortgesetzt).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten July. Nº. 43. 1807.

Charakteristik der deutschen Musik.

Um meiner Untersuchung diejenige Gründlichkeit zu geben, ohne welche kein Gegenstand der Kunst und Wissenschaft für völlig erschöpft zu halten ist, welche Gründlichkeit jedoch jetzt in ein nüchternes, oberflächliches Räsonnement ausartet, da die Critik obiger beider Gegenstände seltener von bedeutenden, sinnvollen Köpfen, als von geistlosen, unerfahrnen Wortführern getrieben wird, muss ich hier mit wenigen Worten das Wesen und die Natur der alten, das heisst der griechischen, Musik darzuthun suchen.

Hier entsteht, wie billig, zuerst die Frage: „Hat sich die Musik der Griechen aus dem reinen Stoffe künstlerischer Genialität, und nach unbedingten, freyen Kunstgesetzen zu einem reinen Kunst-Produkt entwickelt, oder ist sie ein bedingtes Erzeugnis, kein Zweck selbst, sondern nur Mittel zu einem Zwecke, und ist ihre Entstehung demnach einem künstlichen, idealen Principe, oder einer blos historischen Caussalität zuzuschreiben?“

Die schaffende, künstlerische Natur der Griechen hatte sich auf eine doppelte und einzig vollendete Art, nämlich poetisch und plastisch, das heisst, durch Darstellung des lebendigen Geistes und der todten Form, wunderbar ausgesprochen, und somit den Kreis ihrer poetischen Bildung vollkommen abgeschlossen. Ihr Geist, den noch kein künstlerischer Sündenfall um seine poetische Unschuld gebracht hatte, der noch im Eden seines idealischen Paradieses eine unmittelbare Gemeinschaft hatte mit dem ewigen Geiste, hat Alles geschaffen, was ihm Noth war und seine göttliche Abkunft darzuthun vermochte. Als aber endlich der böse Feind, das tragische Schicksal der Welt, sich in den poetischen Eden geschlichen und dem reinen Geiste unreine Begierden und Verwirrung der Leidenschaften eingeathmet hatte, da wurden die Menschen der göttlichen Poesie verlustig und ihr Schaffen löste sich in eine mächtige Sehnsucht nach dem verlohrnen Urbilde auf. Ein Mittler ward ihnen verheissen, und in der Religion ward er geboren, so wie in der Kunst die Romantik entstand, das heisst, das Streben nach dem verlohrnen, nie wieder zu erlangenden, auf ewig verscherzten, himmlischen Gute. Aber der todte Buchstabe der romantischen Poesie, dem es an Kraft der unmittelbaren göttlichen Begeisterung gebrach, bedurfte noch eines fremden Geistes, der ihm zum Leben verhalfe und dieses Leben laut und tönend ausspräche. Somit ward die neue Musik von einem romantischen Geiste erzeugt, und also rein-romantischer Natur empfangen und gebohren. Dieser romantischen Natur zu Folge ertönt sie nicht aus eignem Geist und Wesen, sondern sie sehnt sich auf ihren harmonischen Schwingen nach dem Einzigen, Hohen, Göttlichen, das der Fluch der Sünde aus der Brust der Menschen auf ewig verbannt hat.

Obige Frage über das Seyn und Wesen der griechischen Musik, muss demnach folgender Gestalt beantwortet werden: „Sie hat

sich nicht aus dem reinen Stoffe künstlerischer Genialität und nach unbedingten, freyen Kunstgesetzen zu einem reinen Kunstprodukt entwickelt, und ist kein Zweck, sondern nur Mittel zum Zweck, also folglich ein absolutbedingtes Erzeugnis, dessen Entstehung demnach keinem künstlichen, idealen Principe, sondern einer blos historischen Caussalität zuzuschreiben ist."

Der philosophische Beweis davon ist bereits oben geführt, soll jedoch hier, der Verständlichkeit wegen, nochmals wiederholt werden. Die Musik konnte nämlich deshalb keine reine Kunsterscheinung bey den Griechen seyn, weil durch die Poesie und Plastik derselben ihre ganze poetische Bildung bereits abgeschlossen war, und das Feld ihrer Genialität, um bildlich zu reden, keinen leeren Raum für eine anderweitige Aussaat mehr übrig hatte.

Hier folge jetzt der materielle Erfahrungsbeweis. Hätten die Griechen bey ihrer wunderbaren, poetischen Bildung auch eine gleiche musikalische gehabt und haben können, so müssten nothwendig, gleich ihren poetischen Kunstwerken, auch eben solche musikalische unter ihnen existirt haben und bis auf unsre Zeiten übertragen worden seyn. Ob es gleich unmöglich ist, dass man hier den Einwurf machen dürfte, als sey der Mangel an solchen, auf uns gekommenen praktischen musikalischen Kunstwerken der Griechen nicht in ihrer musikalischen Bildungslosigkeit begründet, sondern jene Werke, die allerdings existirt haben dürften, seyen nur deshalb für die Nachwelt verlohren gegangen, weil es den Griechen an einer eigentlichen musikalischen Zeichenschrift gefehlt habe: so will ich diesen Einwurf doch im voraus beantworten. Eben der Mangel einer eigentlichen musikalischen Zeichenschrift beweist unwiderlegbar den Mangel an musikalischen Kunstwerken bey den Griechen. Denn hatten sie die Musik zu der Höhe einer reinen absoluten Kunst erhoben; so würde die Nothwendigkeit einer musikalischen Zeichenschrift, die ihnen alsdann ganz unentbehrlich gewesen wäre, sie auch ganz gewiss zu der Erfindung einer solchen veranlasst haben.

Dass sie, trotz ihres mangelhaften Ton-Systems, welches übrigens ebenfalls gegen ihre reine musikalische Kunstbildung zeugen kann, dennoch nicht allein harmonische, sondern auch mathematische Theilungen mit demselben vorgenommen haben, ist abermals kein Beweis für jene Kunstbildung. Denn vermöge ihrer philosophischen und mathematischen Kenntnisse haben sie, wie bekannt, nicht allein die poetischen Künste, sondern auch die mechanischen, bis in eine Tiefe zu ergründen gewusst, die in den meisten Fällen auch sogar den Neuern noch zum Maasstabe des eigenen Studiums zu dienen vermag. Wie mangelhaft übrigens erwähntes Ton-System gewesen sey, und dass es selbst fast bis in das sechzehnte Jahrhundert, der Wiege aller neuern Poesie und Kunst, bestanden habe, wird gelehrten Musikern nicht unbekannt seyn, und kann hier nicht weiter erörtert werden.

Mit Entstehung der neuern, das heisst, der romantischen Poesie schuf sich aber nun auch die Musik, die das tönende Bild jener ist und mit ihr in einem eben so innigen Verhältnisse steht, wie der Körper mit der Seele, weil die romantische Poesie sich nur durch die Musik auszusprechen im Stande ist. Somit ward die alte Grundlage der griechischen Musik, ein blosses Erzeugnis einer mechanischen Nothwendigkeit, zu einem herrlichen, kunstvollen, reinen Gebäude erhoben. Es entstand die neuere Musik, oder vielmehr die Musik, weil die Alten im Sinne einer reinen Kunstanschauung noch keine Musik gehabt hatten.

Dies führt uns natürlich von selbst auf die Frage, was denn nun eigentlich die grie-

chische Musik, von der in dem schönen Alterthum so viel geredet worden, für eine Natur und Beschaffenheit gehabt habe?

Da in den uralten Zeiten den Dichtern der Epopöen, Dithyramben, Nomen und theilweise auch der ältesten Tragödien kein anderes Mittel zu Gebote stand, ihre Gedichte in's Publikum zu bringen und somit den gehofften Erwerb davon zu haben, (denn sie konnten durch das Abschreiben, welches sehr unvollkommen betrieben werden mochte und überdem auch ausnehmend kostspielig gewesen seyn würde, ihre Werke nicht vervielfaltigen), als sie selbst persönlich zu deklamiren, diese Deklamation aber, um die gehörige Wirkung hervorzubringen, höher als die gesellschaftliche Rede gesteigert werden musste: so war hier der Uebergang von einer rhetorischen Deklamation zu einer notirten Recitation nicht allein sehr leicht zu finden, sondern sie musste sich auch dem spekulirenden Verstande nothwendig darbieten. Hieraus folgt also, dass die griechische Musik eine Erfindung des mechanischen Bedarfs, und kein Ausströmen einer poetischen Schöpfung genannt werden müsse.

Die Musik der Griechen war also, was den Gesang anbetraf, nichts anders, als unser jetziges Recitativ, blos syllabisch, ohne alle Melodie; die Begleitung desselben auf der vier-, späterhin freylich mehrsaitigen Lyra, die aber, ohne alle Applikatur, nur gerade so viel Töne gab, als sie Saiten hatte, eben so syllabisch und harmonisch, durchaus aber nicht melodisch. Ohne ferner die eigentliche Bauart der alten Flöte zu kennen, müssen wir doch ebenfalls mit Grund annehmen, dass der Umfang ihrer Töne eben so beschränkt, wie der der Lyra, und ihre Begleitung ebenfalls nur syllabisch und harmonisch gewesen seyn könne.

Ich sehe dem Einwurfe entgegen, als ob die griechische Musik, wenn sie wirklich nichts anders, als ein absolut syllabisches Recitativ, ohne alle Melodie gewesen wäre, durchaus jene erstaunlichen Wirkungen, welche uns die alten Schriftsteller von ihr erzählen, nicht habe hervorbringen können. Um diesem Einwurfe zu begegnen, mache ich auf den Effekt aufmerksam, welchen neuere tragische Schauspieler mit einer unnotirten, also blos willkürlichen Deklamation auf ihr Publikum zu machen im Stande gewesen sind. So erzählt man von einer französischen Schauspielerin, deren Namen ich mich jetzt nicht erinnere, dass bey der Darstellung einer ihrer tragischen Rollen die anwesenden Damen jedesmal in Ohnmacht gefallen waren. Diese Anekdote liefert ein Gegenstück zu dem Effekte, welchen der musikalische Chor in den Eumeniden des Aeschylus hervorgebracht hat.

Eben so ist der Rhythmus, oder der Takt der griechischen Musik, der vielleicht auf eine höhere Kunstbildung derselben hinweisen könnte, durchaus nur mechanischen, nothwendigen Ursprungs, theils, weil die Metrik der griechischen Sprache, oder die Kürze und Länge der Füsse, schon an sich selbst, abgesehen von dem Gesange, eine kurze oder eine lange Note, also den Takt hervorbrachte, theils auch, weil eben dieser Takt ein mechanisches Hülfsmittel war, die Spieler und Sänger zusammen zu halten, wozu man sich überdem noch mancher Mittel bediente, die uns von dem künstlichen Takt-Gefühle der Griechen eine geringe Meynung beybringen müssen. So wissen wir, zum Beyspiele, dass ihre Taktschläger nicht allein mit Händen und Füssen arbeiteten, sondern dass sie auch zur Verstärkung des Klanges jene mit Auster- und andern Schalen, so wie diese mit eisernen und hölzernen Sohlen bewaffneten, um ihren Sängern und Spielern den Takt desto hörbarer zu machen. Der Rhythmus der Griechen war also kein Bindemittel zur Festsetzung und Aufrechterhaltung der Einheit eines immer wiederkehrenden, gesetzmäs-

sigen Zeitmasses, das seine Entstehung in der innern künstlichen Bildung der Melodie hatte, sondern, wie oben gesagt worden ist, ein mechanisches Erzeugnis des poetischen Rhythmus und ein Nothbedarf für die Sänger und Spieler. Will man übrigens von den musikalischen Hymnen, welche noch jetzt bey dem katholischen und theilweise auch bey dem lutherischen Gottesdienste in einzelnen recitativischen Sätzen abgesungen werden, und welche Sätze ganz unbezweifelte Ueberlieferungen der griechischen gottesdienstlichen Gesänge sind, auf den Takt der griechischen Musik schliessen, so möchte man geneigt seyn, anzunehmen, dass die Griechen einen ganz willkürlichen Takt, wie wir in unsern Recitativen, gehabt hatten, und dass ihr Rhythmus nichts weiter als der Ruhepunkt gewesen sey, der zu Ende eines jeden Verses eintrat, wie wir dies aus einigen, auf uns gekommnen, musikalischen Hymnen abnehmen können.

Um nun wieder auf die Entstehung der neuern Musik, deren Ursachen weiter oben dargethan sind, zurück zu kommen, so ist sie, eben so wie die neuere Poesie, nur ein mittelbar freyes, und in so fern bedingtes künstlerisches Schaffen, welches sich nicht unmittelbar aus sich selbst, sondern mittelbar aus dem Streben nach dem verlohrnen Urgeiste der reinen Poesie entwickelt hat, und beyde, die Poesie und Musik der Neuern, können nur in so fern reine, unbedingte Kunst-Schöpfungen genannt werden, als sie, obgleich nach dem Untergange der griechischen Poesie die Existenz der neuern romantischen Poesie und Musik als Gegensatz zu jener durchaus nothwendig war, sich dennoch nach freyen Kunstgesetzen gebildet haben. Man kann demnach die alte Poesie ein unmittelbar-, die neue hingegen ein mittelbar-freyes Kunstschaffen nennen.

In so fern nun die eigentliche Grundlage der christlichen Religion durchaus rein romantisch ist, weil sie sich durch Christus Mittlerthum nach dem verlohrnen Ebenbilde Gottes sehnt, welche Grundlage übrigens hier nur angedeutet, aber nicht weiter auseinandergesetzt werden kann, so musste die Musik, welche durch ihren romantischen Charakter ganz genau mit jener Religion verschwistert ist, sich ganz natürlich zuerst mit dieser verbinden. Somit entstand in Italien, welches Land durch Klima und freye, ewig bekämpfte Regierungsform, so wie durch seine poetische, militairische und lokale Verwandtschaft mit dem alten Griechenland, der Erzeuger aller neuern Kunst werden musste, die alte italienische Kirchenmusik, die Kunstwerke für die Ewigkeit aufzuweisen hat.

Da der Begriff der romantischen und alten Poesie von vielen noch nicht gehörig gefasst zu seyn scheint und überhaupt auch nur sehr selten bestimmt auseinander gesetzt worden ist, so halte ich es nicht für überflüssig, ja selbst für nothwendig, diesen Begriff so deutlich, als es die nothwendige Kürze dieser Blatter zu thun gestattet, durch sich selbst zu entwickeln. Die alte Poesie, welche ein reines Erzeugnis des herrschenden Kunstgeistes war, dichtete aus unmittelbarer Eingebung und schöpfte aus der ersten Quelle reiner, poetischer Kunstbegeisterung. Die romantische Poesie hingegen schafft ihre Poesieen nur vermöge einer mittelbaren Eingebung, welche ihr nicht von einem reinen poetischen Geiste, sondern von der Sehnsucht nach diesem zu Theile wird. Ein Beyspiel wird diese Entwickelung noch deutlicher zu machen im Stande seyn. Ich nehme zwey Dichter an, von denen der eine von einer heftigen Liebe verzehrt wird, der andere hingegen ganz frey von dieser Leidenschaft ist. Wenn nun beyde ein Lied über die Liebe dichten, so wird dasjenige des liebenden Dichters, der nicht von einem unmittelbaren Drange seines Dichter-Geistes, sondern von dem mittelbaren Gegenstande seiner

Liebe begeistert ist, romantischer Natur werden, dasjenige des nicht liebenden, ruhigen Dichters hingegen, der durch eine unmittelbare poetische Stimmung zu seinem Gedichte angefeuert ist, wird reines, poetischen Ursprungs seyn.

Um nun wieder auf die neuere Musik zurück zu kommen, so muss ich hier zuvörderst bemerken, dass zu dem hohen Ernste der religiösen Hymnen und den aus ihr sich entwickelnden tragischen Opern sich bald die Gattung der komischen Oper als nothwendiger Gegensatz fand und finden musste, damit die romantische Kunstbildung der neuern nicht unvollendet bliebe.

Ehe ich nun zu der Charakteristik der deutschen Musik übergehe, muss hier dargethan werden, nach welchem Principe die poetische und musikalische Kunstbildung von Italien nach Deutschland übergehen musste. So wie diejenigen Länder, welche unter gleicher Zone liegen, auch einerley Klima und Fruchtbarkeit haben, eben so sind diejenigen Völker, welche eine gleiche politische Verfassung mit einander gemein haben, auch einer und ebenderselben Kunstbildung fähig. Dass Deutschland mit Italien in der allergenauesten politischen Verwandtschaft gestanden hat, dass jenes, wie dieses, in dem thatenvollen, glorreichen Mittelalter der immerwährende Schauplatz eines ewig regen Republikanismus gewesen ist, bedarf keines weitern Beweises, weil die Geschichte diesen schon längst und bis zur gänzlichen Evidenz geführt hat. Somit musste nothwendig die Kunstbildung Italiens nach Deutschland übergehen, und dies noch aus dem zweyten Grunde einer lokalen Nachbarschaft, weswegen auch die neuere Kunstbildung Italien eher treffen musste, als die übrigen Länder, weil jenes Land gerade das nächste an Griechenland war, und die Kultur sich stets vom Süden zum Norden bewegt.

Ohne die Kunstbildung Italiens schon für vollendet und abgeschlossen, also ihrem Verfalle für nahe zu halten, welche Erscheinung früh oder spät aus dem ewigen Kreislaufe der geistigen Kultur hervorgehen muss, kann ich doch nicht umhin, zu gestehen, dass es das Ansehn hat, als ob die deutsche Kunst in der Vervollkommnung ihrer selbst da fortschreite, wo die italienische stehen geblieben wäre. Auch ist nicht zu läugnen, dass Italien, eben weil dessen Bildung früher, als die der deutschen begonnen hat, nunmehr schon auf einer so hohen Stufe luxuriöser Verfeinerung steht, welche Verfeinerung eine nothwendige geistige und körperliche Entnervung in ihrem Gefolge haben muss, dass dort kein höherer Gipfel der Kunst zu erreichen seyn dürfte, und dass demnach ein Rückfall in die vorige Barbarey freylich noch nicht vor der Thür, aber doch keine viele hundert Jahre mehr entfernt seyn dürfte.

Wenn man das Princip, welches sich die Natur bey der successiven Bildung der Völker vorgesetzt zu haben scheint, auch auf die deutsche Nation anwenden will, so geht daraus in so fern eine glorreiche Zukunft für uns hervor, als die Dauer unsrer wissenschaftlichen Bildung noch nicht viel mehr, als ein Jahrhundert beträgt, und wir also, nach dem gegebenen Maasstabe anderer Volker, eine höhere Stufe von Kunst und Wissenschaft ersteigen dürften, als je ein Volk vor uns. Wenn man übrigens den physischen Gang der alten Kultur betrachtet, wie sie in Aegypten entsprossen, sich endlich nördlich nach Griechenland gewandt und dort den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erstiegen hat, wie sie endlich, nachdem sie dort untergegangen, abermals nördlich wieder aufgestanden ist und Italien zu der Wiege ihrer kindlichen Erziehung gemacht hat, und dann sich noch weiter nördlich nach Deutschland gewandt hat, wenn man, sage ich, diesen Gang der menschlichen Kultur betrachtet, sollte man dann nicht glauben, dass, gleichwie Griechenland die alte ägyptische Kunstbildung zum höchsten Gipfel der Vervollkommnung erhoben

hat, Deutschland dazu bestimmt sey, der neuern italienischen die nämliche Vervollkommnung zu geben?

Was die Tonkunst der Deutschen anbetrifft, so scheint hier bereits die erwähnte Vervollkommnung begonnen zu haben, indem es das Ansehn hat, als solle die italienische Musik, welche den vorhin erwähnten Charakter von weichlicher, luxuriöser Entnervung bereits angenommen hat, an Kraft, Kühnheit und hohem Schwung von den Deutschen bereits übertroffen werden. Und hiermit habe ich jenen Charakter der italienischen Musik, im Gegensatz mit der deutschen, dünkt mich, befriedigend ausgesprochen.

Man hat schon seit mehrern Jahren jene entnervte Weichlichkeit in der italienischen Musik wahrgenommen und über den Verfall derselben beunruhigende Klagen geführt. Statt aber diesen Verfall als eine nothwendige Folge einer auf der höchsten Stufe stehenden Kultur und Kunstbildung zu würdigen, hat man in sehr unphilosophischer Weise den Italienern als ein aus freyer Willkür begangenes Verbrechen zu Schulden kommen lassen. So gegründet nun auch erwähnter Vorwurf ist, eben so gegründet ist es auch, dass der Gegenstand desselben eine nothwendige Erscheinung in der Kunstbildung jeglichen Volks ist.

Wenn wir nun die Dauer der Kunstbildung eines jeden Volks, von ihrem ersten Beginnen an zu ihrer höchsten Vollkommenheit, auf vier bis sechs hundert Jahre berechnen, so können wir erwarten, dass auch die unsrige, die etwa erst seit hundert Jahren und zwar so glänzend begonnen hat, eine höhere Stufe der Vollkommenheit ersteigen werde, als je eine andere Kunst vor ihr.

Es scheint in der Natur des menschlichen Geistes begründet zu seyn, dass seine Erfindungen nicht in einer unmittelbaren Folge, sondern nur in unterbrochenen Epochen zur Vollkommenheit gedeihen, und dass demnach die Erfindung diesem Volke, die Ausbildung derselben einem andern zugehören müsse. Davon zeugt die Geschichte jeglicher Kunstbildung, die bis jetzt existirt hat. Es wird, zum Beyspiel, Niemand läugnen, dass die griechischen Künste kein ursprüngliches Erzeugnis Griechenlands, sondern dass die Keime derselben von den Aegyptiern, Phöniziern und Ebräern erst dorthin übertragen worden sind.

Da nun die neuere Musik eine ursprüngliche Kunstausbildung der Italiener ist, so scheint demnach, obigem Principe zu Folge, daraus hervorzugehen, dass diese Bildung gewissermaassen nur einseitig habe seyn müssen. Und das, dünkt mich, lässt sich denn auch bey allem ihren hohen Werthe, den ich ihr eben so willig, wie jeder andere, zugestehe, von dem Geiste der italienischen Musik behaupten. Diese Einseitigkeit besteht nämlich darin, dass sie bey einer stets vortrefflichen Melodie, im Ganzen genommen, in der Harmonie und Modulation eine Leere habe, die, mehr oder weniger, allen neuern italienischen Komponisten eigen ist. Selbst ihre ältern, vortrefflichen Kirchenkomponisten stehen in dem, was Harmonie betrifft, unsern Harmonikern nach.

Die vollkommenste Vereinigung der Melodie mit der Harmonie dürfte demnach die letzte Aufgabe der Musik seyn, welche Aufgabe zu dem höchsten Gipfel dieser Kunst führen und von der deutschen Nation, die schon so ehrenvoll vorgearbeitet hat, höchst wahrscheinlich gelöst werden wird.

Wie sehr die musikalische Kunstanlage der Deutschen, die selbst von der ehrsüchtigen französischen Nation anerkannt wird, zu dieser Hoffnung berechtigt, mögen die vielen deutschen Komponisten beweisen, die nicht allein in Frankreich, sondern selbst in Italien, einen enthusiastischen Beyfall erhalten haben. Wer erinnert sich hier nicht eines Hasse, Händel, Gluck und Mozart, die andern nicht einmal zu erwähnen? Auch zeigt die Geschichte der neuern Musik, dass, ausser Deutschen, kein einziger fremder Komponist weder ein mittelmässiges, noch weniger ein glänzendes Glück in Italien gemacht hat, dass vielmehr keine

einzige fremde Komposition, ausser der deutschen, dort einmal zur öffentlichen Aufführung gekommen ist.

Da die deutsche Musik kein nationelles Erzeugnis ist und also auch keinen nationellen Charakter hat, noch haben kann, sondern als reines, allgemeines Kunst-Produkt sich aus Italien nach Deutschland verpflanzt hat, so folgt daraus, dass die deutsche Musik, ihrem Geiste nach, mit der italienischen einen und ebendenselben Charakter haben müsse. Und dies ist denn auch wirklich der Fall.

Ich habe oben darzuthun gesucht, was die alte Musik gewesen seyn könne. Es bleibt mir nun noch übrig, den Begriff der neuern Musik zu deduciren und aufzustellen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris, herausgegeben von L. Adam, Mitglied des Conservatorium. Zum Unterricht in diesem Institute eingeführt. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Erste Abtheilung, 17 Bogen, 1 thl. 12. gr. Zweite Abtheilung, 20 Bogen, 1 thl. 12 gr. Dritte Abtheilung, 15 Bogen, 1 thl. 12 gr.)

Die Erscheinung dieses bedeutenden Werkes ist ein neuer Beweis, dass die Kultur der Künste Riesenschritte macht, wenn sie Sache des Staats wird. Unter allen bisher bekannten französischen Werken dieser Art, ist es ohnstreitig das vollkommenste, und ungeachtet der deutsche Fleiss hierin, durch die Werke eines Ph. E. Bachs schon, und insbesondere neuerlich durch die Anweisungen von Türk und Müller, einen grössern Vorsprung hat: so wird doch ein jeder Liebhaber des Pianoforte auch dieses Produkt der Kunstpflege gern seiner musikalischen Bibliothek einverleiben, weil es, ausser den Vorzügen, die es mit jenen gemein hat, auch noch besondere Eigenheiten besitzt, die jedem denkenden Leser Stoff zu nicht unwichtigen Bemerkungen, und wol auch hin und wieder den Verfassern der in vielen Punkten vollendeten deutschen Werke Gelegenheit und Materie zur Vervollkommnung derselben in andern Punkten, darbietet.

Das Eigene dieses Werks besteht vorzüglich darin, dass es beynahe durchaus rein praktisch und methodisch ist. Die allgemeinen und Elementar-Kenntnisse der Musik werden hier vorausgesetzt, und das mit um so mehr Recht, da das Conservatorium schon einen Elementarunterricht besonders herausgegeben hat, der in einer deutschen Ausgabe ebenfalls erscheinen wird. Dies ganze Verfahren ist sehr gut und zweckmässig; und wenn ein gewiegter deutscher Musiker künftighin ebenfalls an die Ausarbeitung der allgemeinen Musiklehre gehen sollte, so würde man nicht nur an Zeit und Kosten gewinnen, sondern auch den Weg zu einer musikalischen Encyklopädie mehr bahnen.

Es sey erlaubt, bey vorliegendem Werke, welches in der musikalischen Litteraturgeschichte der Franzosen Epoche macht, so lange zu verweilen, als nöthig ist, es näher zu betrachten, und gehörig kennen zu lernen.

Der ganze Unterricht, das Pianoforte zu spielen, wird in 12 Abschnitten vorgetragen, welche die ersten beyden Abtheilungen einnehmen. Die 3te Abtheilung enthält blos Sonaten und Fugen von verschiedenen Meistern mit beygefügtem Fingersatz. In der Einleitung werden die vorzüglichen Eigenschaften des — von Silbermann zwar vervollkommneten, aber von Schröter 1717. erfundenen Pianoforte erwähnt *). — Der Mey-

*) Vergleiche, Koch's musikalisches Lexikon, S. 590. oder desselben Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik, S. 275.

nung des Herrn Adam, dass der angehende Pianofortespieler die Anfangsgründe der Musik vorher kennen müsse, ehe er „den Mechanismus dieses Instruments lerne," kann man nicht geradezu beystimmen, (und wenn man auch nur die Zöglinge des Instituts in Gedanken hätte;) denn eine vernünftige Methodik verwirft sowol dieses, als jenes Verfahren, nach welchem man den Anfänger überschüttete; sie macht lieber mehrere Kursus und richtet sich dabey nach dem Zoglinge, der mehr oder weniger Fähigkeiten hat, der entweder von der Musik Profession machen will, oder sie nur als Dilettant betreibt etc.

Die dem ersten Abschnitt von der Kenntnis der Tasten vorangehende, sehr instruktive Tabelle, welche das Verhältnis der Tasten zu den Singstimmen, Saiten- (Bogen-) und Blas-Instrumenten darstellt, — ist, wie man sieht, schon weit um sich greifend, ungeachtet ihr eine sonstige Vollständigkeit noch fehlt, denn man vermisst die doppelten Erhöhungen und Erniedrigungen. Ueberdies sollte die Tafel grösser seyn, damit die Noten besser ins Auge fielen.

Hierauf folgt eine kurze Anleitung zur Erlernung der Untertasten — zur Anwendung der Noten auf die Tasten, in Hinsicht der einfachen und doppelten Erhöhung und Erniedrigung, wo denn die Ausführlichkeit zunimmt. — Undeutlich ist der Ausdruck „die Tasten d. g. a. dienen in folgendem Beyspiele als Doppelkreuze oder Doppelbee," anstatt: Sie werden gegriffen bey den in folgenden Fällen vorkommenden doppelten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen. — Die Ausnahme: C hat kein bb, e kein ×, f kein bb, h kein ×, sind nicht nöthig zu bemerken, weil dies den Schüler stutzig macht, ohne dass er die Gründe einsehen kann. Die simple Regel ohne Ausnahme wird leichter gefasst, und die Unbekanntschaft mit der Ausnahme schadet hier nichts. — Liniensystem, oder Notenplan, ist richtiger, als Linie; Klaviatur, oder Tastatur, besser, als Klavier. — Es würde überhaupt für den Anfänger eine Strapaze seyn, wenn man ihn lange bey obigen Punkten aufhalten wollte, weil dies nicht in den ersten Kursus gehört.

Hierauf folgen „Uebungen," die durch Noten im G- und F-Schlüssel bezeichneten Tasten in allen Oktaven zu finden.

Der kurze zweyte Abschnitt, von der Haltung des Körper's, könnte mit dem dritten Abschnitte, von der Art die Hände zu halten, vereinigt seyn; übrigens ist das hieher gehörige gut und deutlich gesagt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Air avec Variations pour Pianoforte — — par Hoffmann. Oeuvr. II. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 fl.)

Ein gefälliges Thema mit neun, nicht eben ausgezeichneten, doch gewiss nicht zu verachtenden, nicht eben schwer zu spielenden Variationen, und einem sehr langen, weit besser gearbeiteten, und etwas schwierigern Excursus am Ende — sehr schön gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№. IX.* 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bornhardt, J. H. C. Lied vom König Antäos a. d. Romane Natalie für die Guit. 4 gr.

Bologna, Duettino mit Begltg. d. Pianof. 2 gr.

Maurer, F. A., 5 Lieder mit Begleit. d. Pianof. 8 gr.

Sterkel, Lied: Reise nach der Geliebten. 3 gr.

Vogler, Ode: Das Wiederkehren des verwundeten baierschen Kriegers. 8 gr.

Freystädler, F. J. 6 Lieder f. eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 1. 2te Lief. à 1 thl.

Beethoven, An die Hoffnung von Tiedge. 8 gr.

Salieri, Air Adieux au bon pays. à 8 gr.

Sterkel, 6 Ariettes Italiennes av. de Pianof. 12 gr.

Sippel, Auswahl von Arien und Romanzen f. d. Diskant und Tenor mit Begleit. d. Guitarre. 1stes Heft. 18 gr.

Sippel, Auswahl von Arien und Romanzen f. d. Bass oder Alt, mit Begl. d. Guitarre. 1 Heft. 18 gr.

Hasenbalg, Fr. 6 Lieder. 12 gr.

Köhler, B. F.. Die eheliche Liebe. Ein Wechselgesang v. Weisse, mit Begleitung d. Pianof. 4tes Werk. 4 gr.

Schiller, F., Der Mensch mit Begleit. d. Claviers oder Harfe. 4 gr.

Fischer, Ant., die Zerstreuung der Sorgen am Klavier. 8 gr.

Bornhardt, Lied: Die Liebe lehrt. 5 gr.

— — Guten Morgen mit Begltg. d. Guitarre. 3 gr.

— — Guten Tag mit Begltg. d. Guitarre. 3 gr.

— — Gute Nacht mit Begltg. d. Guitarre. 3 gr.

Bianchi, 3 Lieder mit Begleitung d. Fortepiano, No. 2. 8 gr.

Köhler, B. F., Lieder mit Begleitung des Claviers. 5tes Werk. 20 gr.

Ambrosch, 2 Arien mit Veränderungen der Singstimme mit Begleitung der Guitarre, einger. v. Münter. 10 gr.

Schläger, C., 12 Romances et Ariettes des Operas françaises arr. p. la Guitarre. Cah. 2. 18 gr.

Bornhardt, J. H. C. Sammlung beliebter deutscher und italienischer Lieder mit Begleit. der Guitarre. 16 gr.

Sammlung vorzüglicher Lieder u. Romanzen f. d. Pianoforte. No. 1 — 3. à 4 gr.

Favorit-Lieder mit Begltg. d. Guitarre. No. 1 — 7. à 3 gr.

Reichardt, (Louise) 12 deutsche und italienische Gesänge mit Begleitung d. Pianoforte. 1 thl.

Hacker, B., Gesellschaftslieder f. 4 Singstimmen. No. 5. der Abend des Lebens. No. 6. der Nachtwächter. 6 gr.

Haydn, Mich., Gesänge z. 4 Männerstimmen ohne Begleitung. No. 7. et 8. 5 gr.

Buchmann, G., Leonore, Ballade v. Bürger. 1 thl. 8 gr.

Wannhall, Joh., Jubelruf nebst 2 neuen Märchen der Wiener Bürger f. Clavier. 12 gr.

Barthol-Wondra, Gesänge z. ländlichen Unterhaltung gesammlet. 4 stimmig. 2tes Bändchen. 1 thl. 12 gr.

Nina d'Aubigny, v Engelbrunner. 6 Songs with original english and translated german text. Work. 8the. Collection 1. 2. à 1 thl.

Maurer, Scene et Arie: Mit diesem Dolche, mit Klavierbegleitung. 16 gr.

Himmel, Luisa an ihren Geliebten, mit Klavierbegleitung. 5 gr.

Berger, L., Lied: Skizze meines Lebens, mit Guitarre oder Klavierbegleitung. 5 gr.

Blangini, F., 6 Notturni à 2 voci con accomp. della Guit. Liv. 1. 2. à 16 gr.

Dalberg, F. v., Deutsche Lieder mit Klavierbegl. Op. 23. Liv. 1. 2. à 22 gr.

Dachmann, G., Arion, Romanze v. Schlegel. 21 gr.

Marchesi, 6 Chansons italiennes et allemandes avec acc. de Pianoforte et Guitarre. 22 gr.

Köhler, H., 6 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Op. 35. 16 gr.

Harder, 6 Lieder mit Begleitung d. Pianoforte. Op. 4. 18 gr.

Anschuss, J. A., das Blümlein Wunderschön, Lied des gefangenen Grafen v. Göthe, mit Begleitung des Klaviers. 18 gr.

Monathsschrift f. Pianoforte und Gesang. 5ter Jahrg. 5. 6. Heft. à 1 thl.

Dalayrac, 3 Romances del Op. Gulistan avec accomp. de Pianoforte ou Guitarre. 12 gr.

Himmel, F. H., die Gans, eine Luftschifferin, Romanze mit Begleitung d. Pianoforte. 4 gr.

Westenholz, (Sophie) 12 deutsche Lieder mit Begleitung d. Pianof. 4tes Werk. 1 thl.

Leidesdorf, J. M., 3 Lieder mit Begleit. d. Pianof. 10 gr.

Moregues, 3 Lieder mit Begleitung d. Claviers. 8 gr.

Gianella, L., 6 Romances avec accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 12 gr.

Lambert, 6 Romances av. Piano. Op. 3. 1 thl. 12 gr.

Boucourt, J. B., 6 Romances avec accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 12 gr.

Beaucourt, L. de, 6 Romances av. accomp. de Pianoforte. 1 thl. 4 gr.

Apel, G. C., 9 Lieder mit Guitarr-Begleit. 16 gr.

— — Die Nacht, ein Gedicht v. Tieck f. 3 Singstimmen mit Begleitung zur Guitarren. 8 gr.

— — Röschen, Ballade m. Bgl. d. Guit. 8 gr.

Ambrosch, Lied: Nur gesch'n von meiner Lampe Schimmer, f. Pianof. 6 gr.

Righini, Vinc. 12 Ariette italiane. 30 gr.

Lauska, F., 12 Lieder mit Begleit. d. Guitarre. 16 gr.

Romberg, A., Lieder mit Clavier begleit. 4tes Werk. 16 gr.

Adamer, Joseph., Vocal Quartett mit unterlegtem Klavier. 8 gr.

Pernold, Christ. 6 Frühlingslieder in der Natur zu singen f. 4 Singstimmen. 1/2 thl. 16 gr.

Mehul, Romanze, a. d. beyden Füchsen f. die Guitarre eingerichtet. 6 gr.

Herbert, Canzonetta coll' accomp. di Chitarra. 6 gr.

Amon, J., 3 Chansons italiennes av. paroles allemandes acc. du Pianoforte, ou de la Guitarre. 14 gr.

Righini, Vinc., 6 Romances pour le Pianof. avec. acc. de Violon. Op. 15. 16 gr.

Vogler und Vanhall, der schöne Morgen, u. die volle Mondsnacht, 2 Gesänge beym Klavier. 4 gr.

Mehul, Chanson de Roland, Hymne guerrier arr. p. le Pianof. 12 gr.

Call, L. v., Gesänge f. 2 Tenore et Bass, ohne Begleitung. Op. 11. 1. 2. Heft. à 8 gr.

Weber, B. A., Kriegslied. 2 gr.

Lieder geselliger Freude mit Begleitung des Pianof. oder d. Guitarre, No. 1. 2. à 4 gr.

Rangenhagen, C. F., 9 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 2ter Heft. 16 gr.

Hellwig, K. L., Kriegslieder v. Karl Müchler mit Begleitung des Pianof. 6 gr.

Kraus, Variationen f. d. Guitarre mit Gesang. 4 gr.

Gesellschaftslied: Im Kreise froher, klug'r Zecher, mit Begleitung des Pianoforte. 3 gr.

Sippel, C. H., Auswahl v. Liedern d. besten Compositeure f. d. Guitarre eingerichtet. 2te Sammlung. 18 gr.

Sippel, C. H., Lieder mit Begleit. d. Pianof. 12 gr.

Sterkel, 2 Ariette à 4 voci coll' accomp. del Pianoforte. 12 gr.

Lied: Vergiss mein nicht. O Theure mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.

Weigl, Favorit-Arie a. d. Uniform. 4 gr.

(Wird fortgesetzt).

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 29ten July. Nº. 44. 1807.

Charakteristik der deutschen Musik.

(Beschluss).

So wie die Poesie ein Aussprechen des Höchsten in der menschlichen Brust durch Worte ist, so ist die Musik das nämliche durch Töne. Daraus folgt nun schon von selbst, dass beyde Künste durchaus unabhängig von einander sind, und jede derselben vollkommen für sich allein bestehen kann. Wenn man demnach auch noch in neuern Zeiten die Musik der Poesie untergeordnet und jene zu einer dienenden Sklavin dieser herabgewürdigt hat, so ist das ein Irrthum gewesen, der theils aus einer ganz verfehlten und unphilosophischen Ansicht beyder Künste hervorgegangen, theils auch von der Idee erzeugt worden ist, welche man von dem Seyn und Wesen der griechischen Musik, die in der That jene mechanische Sklavin war, fälschlich auf die neuere übertragen hat.

Sobald sich aber die Musik nicht selbst ausspricht, was sie als Singemusik, zum Beyspiel, nicht thut, sondern mit der Poesie verbunden ist, so ist es natürlich ihre Pflicht, diese auszudrücken zu suchen. Aber auch dann kann sie durchaus der Poesie nicht untergeordnet werden, sondern sie dient, gleich dieser dazu, das höchste Ideal im Menschen durch Töne, wie jene durch Worte, auszusprechen. Nun heisst es aber, gar keine Ahnung von dem eigentlichen Wesen der Musik haben, wenn man, statt subjektive Empfindungen in ihr darzustellen, sich unterfangt, objektive Gegenstände, an sich selbst und als blosse physische Erscheinungen mahlen zu wollen. Denn die Musik, selbst eine höchst poetische Kunst, kann sich wol mit dem Geiste, aber nie mit dem prosaischen Buchstaben vermahlen.

Es scheint, als ob jegliche Bildung des menschlichen Geistes drey verschiedene Perioden durchlaufen müsse, um an dem äussersten Ziele der letzten von ihnen die Stufe der möglichsten Vollendung zu ersteigen. Die erste Periode ist die ruhe, sinnvolle Kindheit, welche sich mit unverdachtigem Herzen an allem ergötzt, was des Ergötzens werth ist. Die zweyte hingegen fasst die unglückliche Krisis in sich, wo das poetische Gemüth, dies Erbtheil unsrer gottlichen Abkunft, von dem prosaischen Verstande unterjocht wird, und wo der heilige Glaube in den unheiligen Skepticismus ausartet, der alles, selbst die Gottheit, hinweg zweifeln möchte. Diese unnatürliche Spannung, die aber zur endlichen, vollkommenen Bildung des Geistes nothwendig ist, kann jedoch nicht von langer Dauer seyn, und geht endlich in die dritte Periode über, deren Charakter eine Vereinigung des kindlichen Gemüths mit dem männlichen Sinne ist, welche Vereinigung dann die höchsten poetischen Erscheinungen hervorzubringen im Stande ist.

Als in dem thatenvollen, schönen Mittelalter die katholische Religion noch ihre ursprüngliche Reinheit offenbarte, da waltete die erste Periode der musikalischen Bildung ob. Der Künstler schuf aus reinem schaffenden Geiste, ohne von dem zweifelnden Verstande beengt zu werden, und das Volk genoss mit

kindlichem, frohem Sinne. In dieser genauen Wechselvereinigung liebte das Volk den Künstler, und der Künstler schätzte das Volk. Zwischen beyde hatten sich noch die kunstverderbenden Dilettanten nicht geschlichen, sondern die Kunst selbst ward noch als ein Handwerk getrieben, und hatte als solches einen güldenen Boden. In diese Periode fallen denn auch die grössten Meisterwerke, die allen Jahrhunderten zum Vorbilde dienen können, und die wol ihrer äussern Form nach, aber nicht, was ihren innern Geist betrifft, den schwachen, momentanen Modebestrebungen zu unterliegen vermögen. Diese Periode, die in Deutschland natürlich später beginnen und auch später enden musste, schloss hier mit Handel, Kayser, Hasse, Graun, u. s. w.

Die zweyte Periode, die nämlich, in welcher der skepticisirende Verstand jegliche freye Produktivität unterdrückt, und welche theilweise auch jetzt noch herrscht, begann mit Gluck.

Gluck war theils an und für sich selbst, theils auch, wegen des bedeutenden Einflusses, den er auf die deutsche Musik gehabt hat, eine sehr merkwürdige Erscheinung. Diejenigen seiner frühern Beurtheiler, wie zum Beyspiel Forkel, Agricola, Wolf, Händel, u. a. m., welche ihm geradezu alle Genialität absprechen, haben, im gerechten Eifer über seine Verwirrung eines blos prosaischen Verstandes mit einer höhern poetischen Ansicht, sich selbst getauscht und ihm offenbar Unrecht gethan. Unwiderlegbar hat sich in Gluck ein höheres poetisches Schaffen offenbart, das freylich von derjenigen Kunstvernünfteley, mit welcher ihn unglücklicherweise die Natur eben so reichlich ausgestattet hatte, in einem ewigen Streite befangen war. Wer seine Briefe und seine Vorreden, insbesondere die zur Alceste, gelesen hat, dem kann über seine Kunstbildung auch nicht der allergeringste Zweifel mehr bleiben, weil in jenen Werken die Bestrebungen seines Geistes sich vollkommen ausgesprochen haben.

Was war nun Gluck? Ein Amalgama von poetischem Geiste und prosaischem, skepticisirendem Verstande, dem seine kritisch-polemische Natur, besonders seit seinem Aufenthalte in England, keinen Aufflug in die höhern Regionen einer reinen Kunstbegeisterung gestattete, und der, statt den innern poetischen Geist zu fassen, sich mit nichts sagenden prosaischen Aussenlingen beschäftigte. Denn wer anders, als ein so sehr befangener, skepticisirender Kopf, hatte zum Beyspiel das Ritornel, das doch als Exponent des Geistes der folgenden Scene eine sehr sinnvolle Bedeutung hat, so wie viele andere Dinge der Art, die an sich selbst eben so sinnig und bedeutend, als jene waren, verwerfen können? Bey ihm hörte die Musik auf, eine poetische Eingebung zu seyn, und ward unter seinen Händen ein mathematisches Problem, welches nur durch algebraische Prozesse gelöst werden konnte.

Bey dieser offenbaren Verirrung, die nur die höchste Stufe von Befangenheit zu verkennen im Stande ist, kann es eine in der That wunderbare Erscheinung im Gluck genannt werden, dass er in seinen letzten Werken, besonders in den beyden Iphigenien, neben seinen prosaischen Tendenzen nach dem Buchstaben des Verstandes, ein so schönes, ächt antik-poetisches Talent gezeigt hat. Und dies beweist, dünkt mich, sattsamer, als alle seine Lobredner, die hohe Genialität desselben, die sich von dem mächtigen Verstande in ihm nicht hat wollen gänzlich gefangen nehmen lassen.

Zu einer unparteyischen, vollkommenen Würdigung Glucks kann übrigens, mehr als die geistvollste Kritik seiner Werke (denn diese würde immer nur weniger oder mehr den Buchstaben, wenn gleich den poetischen, seiner Produktionen treffen) der Beyfall dienen, den er ganz ungemessen bey'm französischen Volk gefunden hat, und dass er mit seinen Werken der Reformator der französi-

schen Musik geworden ist. Dass Gluck selbst in Frankreich die heftigsten Widersacher gehabt hat, und dass mehrere seiner Werke bey der ersten Vorstellung entweder misfallen haben, oder sogar ganz verworfen worden sind, wie z. B. seine Alceste, beweist blos, dass die Kabale oft starker ist, wie das wahre Wohlgefallen des Publikums. Denn da Gluck, ohne es zu wissen und zu wollen, ganz absolut nach dem Kunstprincipe der Franzosen bey seinen Kompositionen zu Werke ging, so musste er ganz natürlich auch im Stande seyn, in Frankreich diejenige Wirkung hervorzubringen, welche er hernach auch in der That hervorgebracht hat. Er ist das auf einem höhern Standpunkte, was Grétry auf einem niedern ist, und beyde werden daher für immer die musikalischen Lieblinge der Franzosen bleiben.

Gleich auf Gluck folgt in dieser Periode Vogel, nicht allein der Zeitfolge nach, sondern auch wegen seines vortrefflichen Talents. Wegen eines Missverstandes seines eignen Geistes, hatte er sich Gluck zum Muster gewählt, von dem er aber nur die äussere Form entlehnte, in welche er jedoch seinen eignen Geist mit allen ihm eignen Vortrefflichkeiten übertrug. Da er in der Blüte seines Lebens, im zwey und dreyssigsten Jahre starb, so beurkunden nur zwey Werke die Vortrefflichkeit seines Geistes, Medée à Colchis ou la toison d'or und Démophon *). Ich bin nur so glücklich, die letzte gehört zu haben; aber in dieser spricht sich ein so vortreffliches Talent aus, dass der zu frühe Tod dieses Künstlers wirklich ein unersetzlicher Verlust für die Kunst genannt werden muss.

Dass Mozart's Daseyn ebenfalls in diese Periode des Skepticismus fällt, darf Niemanden befremden, denn die Erscheinung wahrhaft vortrefflicher Geister ist an kein Zeitalter, so wie an kein Volk und an keine Einwirkungen von Aussendingen gebunden. Was übrigens Mozart ist, wird, da sein Tod allem Parteygeist bereits ein Ende gemacht hat, in Deutschland sicher Niemand mehr verkennen. Er ist der erhabenste Geist, den bis jetzt die musikalische Welt aufzuweisen gehabt hat. Ob je ein erhabenerer nach ihm erscheinen wird, lässt sich wol bezweifeln, aber nicht absolut verneinen. Denn wer hat je in die Geheimnisse der organisch und intellektuell bildenden Natur geschaut? Auch können die wahrhaft vortrefflichen Geister nur als Wunder betrachtet werden, weil ihre Natur aus der Folge der Wesen-Reihe nicht füglich erklärt werden mag.

Obgleich in die erwähnte zweyte Periode, die, wie oben gesagt ist, theilweise noch jetzt dauert, alle jetzt berühmten Musiker fallen, so kann dennoch ihrer hier keine Erwähnung geschehen, weil die Bildung eines Künstlers erst nach seinem Tode als vollendet und abgeschlossen betrachtet werden kann. Denn wollte man seinen eigentlichen Kunstcharakter früher beurtheilen, so würde dies Urtheil nur ein Stückwerk und kein Ganzes seyn, weil der Künstler bis zu seinem Tode immer noch etwas Vortrefflicheres, als das Vorhergehende, zu liefern im Stande ist. Ueber einzelne Werke lässt sich freylich schon früher ein bestimmtes Urtheil fallen, aber nicht über den Künstler, weil sich dessen Geist erst in allen seinen Werken aussprechen muss. Es kann demnach hier nur noch von Haydn die Rede seyn, der, wenn auch nicht physisch, doch künstlerisch bereits vollendet hat.

So wie die physische Welt durch Licht und Finsternis, durch Schwere und Leichtigkeit, durch Kälte und Wärme, die moralische durch Laster und Tugend, durch Vernichtung und Ewigkeit, eben so wird die künstlerische Welt durch zwey mächtige Antithesen regiert, nämlich durch den Verstand und

*) Man sehe meine Kritik dieser Oper im July-Monate des Freymüthigen, vom Jahre 1805.

durch die Phantasie. Diese beyden Antithesen haben sich, was die Musik anbetrifft, in Haydn und Mozart ganz vollkommen offenbart, und beyde sind in ihrer Art als vollkommen vollendete Geister zu betrachten.

Haydn hat alles, was der Verstand Reizendes erschaffen kann, in der höchsten Vollkommenheit hervorgebracht. Vor ihm hatte noch kein Komponist die Laune, den Witz, den Humor, die Naivität, überhaupt alle Nüancen des producirenden Verstandes, bis zu einem so vollkommenen Grade von Liebenswürdigkeit gebracht. Da nun der Verstand das herrschende Princip auf der Erde ist, und diesem sonach die Phantasie untergeordnet seyn muss, so folgt daraus, dass Haydn's Produktionen das allgemeinste Vergnügen gewähren müssen. Und dies ist der unwiderlegbare Grund von der wunderbaren Erscheinung, dass Mozart's Instrumentalmusik, in Hinsicht des Effekts auf das grosse Publikum, der Haydnschen durchaus nachstehen muss, und dass, zum Beyspiel, die Schöpfung ein allgemeineres Vergnügen verursacht, als Don Juan.

Da mir nun die Schöpfung in jeder Hinsicht das bedeutendste Werk von Haydn scheint, so darf ich diesen Aufsatz nicht schliessen, ohne vorher ein paar Worte darüber gesagt zu haben.

Es hat den Rechtglaubigen von jeher ein grosses Erstaunen verursacht, dass, trotz des grossen, allgemeinen Effekts, welchen erwähntes Werk in Deutschland und in Frankreich gemacht hat, von verschiedenen Seiten sich Stimmen dagegen erhoben haben, die um so bedeutender gewesen sind, als gerade die geistvollsten Köpfe ihre Missbilligung zu erkennen gegeben haben. Jene Rechtglaubigen haben in dieser Missbilligung den gemeinen Grund des Neides und die gewöhnliche Sucht des Absprechens finden wollen, und haben ihr Anathema darüber ausgesprochen, weil ihnen ein reines Interesse oder ein reines Verweilen eines Kunstwerks, abgesehen von aller Eigenliebe und Personalität, ein verborgen Ding ist, das sie nicht verstehen können.

Uebrigens gebe ich zu, dass der Tadel jener Wenigen um so eher hat missverstanden und übel gedeutet werden können, als sie sich dessen selbst nicht rein bewusst gewesen zu seyn scheinen und ihn deshalb auch nicht deutlich haben aussprechen können. Befangene Menschen, wie das grosse Publikum zu seyn pflegt, wenn es einmal Partey genommen hat, begnügen sich nicht mit dem Resultate eines unbekannten Gefühls, einer unbewussten Ahnung, sondern verlangen deutlich verstandene und rein deducirte Gründe, denen sie dessen ungeachtet nicht seiten zu widerstehen pflegen.

Betrachten wir nun zuvörderst den Text der Schöpfung, so werden wir finden, dass er, seinen absoluten Mangel an eigentlichem Kunstwerthe abgerechnet, durchaus unmusikalisch ist, weil er nicht allein gar keine geistige Handlung enthält, sondern aus blossen Naturbegebenheiten besteht, die selbst dann, wenn sie mit dem Gefühle handelnder Personen in Bezug gesetzt wären, was doch hier durchaus nicht der Fall ist, auf die Länge ermüden müssten.

Mozart hat freylich einen Don Juan und eine Zauberflöte in Musik gesetzt; er würde jedoch jenes prosaische, natur-historische Gedicht durchaus verworfen haben. Haydn hingegen konnte derjenigen künstlerischen Natur zu Folge, die ich weiter oben dargethan habe, keinen günstigern Text erhalten, und hat mit einem so durchaus künstlichen Verstande, der durchaus bey diesem Texte nichts zu wünschen übrig lässt, die allerdings schwierige Aufgabe ganz vollkommen gelöst. Denn man erwäge, welche höchst unmusikalischen Dinge er darzustellen unternommen hat, als unter andern ganz insbesondere das Chaos, das zarte Taubenpaar, das Licht, den hüpfenden Hirsch, die Nacht, de. Blumen Duft und der Früchte Saft u. s. w. Ich verwahre mich hier streng gegen den Verdacht der Satyre,

die hier nur deshalb hervorzuleuchten scheinen dürfte, weil es wirklich schwer ist, hier nicht satyrisch zu seyn.

Erwägt man nun, dass Haydn durch Darstellung obiger unmusikalischer, der Musik absolut entgegenstrebender Dinge nicht allein kein Lachen, sondern sogar das höchste Wohlgefallen erregt hat, so wird man genöthigt, wenn gleich der wahrhaft poetische Geist an jenem Produkte Anstoss nehmen dürfte, dennoch aus Reflexion eine unbegränzte Hochachtung vor Haydn's Talent zu haben.

Uebrigens muss, der Wort- und Sach-Mahlerey zu Folge, welche in der Schöpfung herrscht, jede Idee von Einheit, jeder Totalgeist natürlich verschwunden seyn. Und dies ist derjenige Fehler, der selbst von gewöhnlichen Kritikern darin aufgefunden worden ist. Wenn man die Schöpfung in dieser Hinsicht mit dem Messias, einem Werke, welches seiner höhern Tendenz zu Folge mit jener absolut verglichen werden kann, zusammen stellt, so giebt dies ein Resultat, das hier, um der Schwachen willen, nicht ausgesprochen werden soll.

Es hat mich gefreut, in einer Nachricht aus Prag im 55sten Stücke dieser Zeitung die flüchtige, aber nichts destoweniger sinnige Bemerkung, die freylich dort nicht aus sich selbst deducirt war, gefunden zu haben, dass zu der musikalischen Ausführung der Schöpfung, so wie zu dem Gelingen derselben, die Schwäche oder Stärke der Stimmen und der Instrumentalmusik durchaus nichts beytrage.

Diese Bemerkung ist dort um so interessanter, als die folgende Zusammenstellung der Schöpfung mit dem Messias, die ebenfalls sehr glücklich getroffen ist, von dem Geiste des Einsenders zeugt, der, bey grösserer Anregung, gewiss noch bedeutendere Aussprüche über ähnliche Gegenstände thun dürfte. Dann möchte es ihm auch gelingen, über die Schöpfung sowol, als über die Jahreszeiten, vollkommenere Kunstschlüsse zu erhalten, und den mindern Effekt der letztern nicht der Unempfänglichkeit des Publikums und den Mängeln der Aufführung, sondern einzig und allein dem tiefern Grunde Schuld zu geben, dass es, bey der höchst prosaischen Beschränktheit des Textes und der daraus folgenden unpoetischen musikalischen Behandlung, an einem Werke der Art dem Publikum genug sey, dessen grosser Haufen, selbst wenn er dem Verfehlten seinen Beyfall giebt, dennoch das Bessere in seinem Gemüthe ahnet und in jener Beyfallsbezeugung des Verfehlten nur bis zu einem gewissen Grade fortschreitet.

Worin hat nun aber obenerwähnte Behauptung, dass in der Schöpfung keine starke Begleitung zu dem Gelingen der Aufführung besonders beyzutragen vermöge, ihren Grund? darin, dass die Schöpfung nur einzelne Theile zur Erscheinung bringt, und dass ihr Ganzes eben nur aus diesen einzelnen Theilen besteht; dahingegen der Messias eine grosse Masse mit einer einzigen, unverrückten Einheit ausmacht, und dass in dieser Masse einzelne Theile nie besonders hervorstechen.

Ich schliesse diesen Aufsatz mit dem Wunsche, dass die Leser in meinen Aussprüchen die Resultate und Bestrebungen eines aufrichtigen, redlichen Forschens, welches eben so weit von einem absprechenden, geistlosen Dünkel, als von einem illiberalen Hinterhalte entfernt ist, finden mögen.

Braunschweig.

C. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Berlin, den 22ten July. Zur Feier des Tilsiter Friedens wurde am 19ten, auf Befehl des französischen Gouvernements mit freiem Eingang (einzig in den Annalen des Berliner Theaters!) ausser dem lustigen Schuster oder den verwandelten Weibern, mit Pars lebhafter Musik, das Ballet: der ländliche Morgen, mit Musik von Franzel dem Vater,

gegeben. Ich habe von beiden Stücken schon in frühern Briefen ausführlich gesprochen, und kann mich daher mit dieser kurzen Anzeige begnügen. Das Haus war überfüllt; aber alles betrug sich ziemlich ruhig. Abends war auf gleichen Befehl die ganze Stadt beleuchtet, und auch hier bewiesen die Berliner bey dem unglaublichen Gedränge auf den Strassen, dass das letzte Wort des interimistischen preussischen Gouvernours in den Schreckenstagen des Octob. noch immer geneigte Ohren fand: Ruhe ist die erste Bürgerpflicht!

Am 20sten gab der Kapellmusikus Tausch zur Feier des Friedens eine Kirchenmusik in der St. Petri-Kirche. Den ersten Theil eröffnete eine Ouverture vom Kammermusikus Schneider, die dem interessanten folgenden Stück angemessen war und auch treflich exekutirt wurde. Dann folgte die Ode: dem Unendlichen, von Klopstock, für das Conservatoire der Blasinstrumente von Reichard komponirt, und durch die vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen und das Conservatoire vorzüglich gut exekutirt. Den 2ten Theil füllte eine Friedenskantate von Herklots: Vertrauen auf Gott, für das Conservatoire vom Kapellmeister Weber komponirt, und eben so treflich in Hinsicht der Vokal- und Instrumentalpartie ausgeführt. Wenn Sie bemerken, dass diese in Bildung vielleicht einzige Anstalt über 90 Mitglieder zählt, so werden Sie den reichen Genuss der sehr zahlreichen Versammlung sich leicht denken können.

München, d. 6ten July. Die Zeit der italienischen Oper ist für dieses Jahr bey uns vorüber, und deutsche Singspiele sind wieder an der Tagesordnung. Hr. Brizzi und Mad. Bertinotti sind schon abgereiset, oder werden es bald seyn. Man schränkte sich für diesmal dahin ein, die drey Opern des vorigen Jahres zu wiederholen. Hr. Brizzi sang sogar in allen den Konzerten, die während seines Hierseyns Statt fanden, nicht eine einzige Arie, die man nicht schon öfter von ihm gehört hätte. Simon Meyer wird noch immer als Komponist von Ginevra, womit sich die Vorstellungen eröffneten, auf der Affiche angegeben, obgleich wenig von ihm mehr übrig gelassen worden. Man wird dies gewohnt. Italienischen Sängern kann man es nie leicht zu Danke machen. Sie ändern, variiren, schalten ein, lassen weg, bis nichts mehr übrig bleibt, als ihre Bravuren, denn nur diese dürfen gefallen. Mad. Bertinotti legte die von Musikkennern bewunderte Arie von Piccini, in F moll, (aus Alessandro nelle Indie) ein. Dieses vortreffliche, affektvolle Stück, das zu seiner Zeit so viel Aufsehen erregte, und zu jeder, Wohlgefallen erregen müsste, wurde kalt aufgenommen, so angenehm es auch gesungen ward. Doch fehlte ihm freilich der Geist und die eigene Kraft der Empfindung, mit welcher diese Art Musik vorgetragen werden muss.

Achilles ist bekannt. Ihm verdankt Brizzi seinen Ruf; und für Mad. Bertinotti bewirkte — was Piccini's Genie nicht vermochte, Nasolini's Laune. Wenn Briseis, von ihrem Geliebten getrennt, in dem Hain der Priesterinnen verwahret, ängstlich ihr künftiges Schicksal erwartet, lässt sie eine aus einer Opera buffa entlehnte Arie hören — eben jene, von der ich Ihnen neulich schon geschrieben habe. Ich habe nicht Worte, den lauten Beyfall zu beschreiben, mit welchem sie aufgenommen wurde. Sie werden wissen wollen, was denn, so oft wiederholt, immer noch so sehr gefällt? Es ist vor allem folgende Stelle, das Ende nämlich obgenannter Arie, das ich Ihnen zu eigener Beurtheilung hersetze:

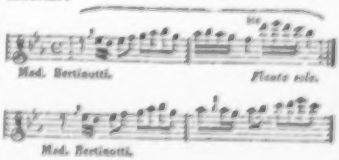

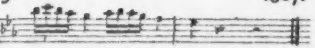

Da ich einmal im Abschreiben begriffen bin, setze ich eine Zeile aus den Briefen des guten Metastasio bey. Er sagt an Bernacchi: Oh se potessimo essere per alcun tempo insieme! quali cicalate non si farebbero su la vergognosa prostituzione della nostra povera musica, ridotta a meritar la derisione de'rivali stranieri, e costretta ad imitar, non più le passioni e la favella degli uomini, ma il cornetto di posta, la chioccia che à fatto l'uovo, i ribrezzi della quartana, o l'ingrato stridere de'gangheri rugginosi? — Endlich beschliesst er: Ma consolatevi, l'abuso è a tal segno, che dovendo per la natural instabilità delle cose umane, andar facendo cambiamento, è necessità che si migliori. — Noch scheint es nicht, als wenn man hierüber zur Resipiscenz gelangt wäre. (2ter Theil der Briefe, Wiener Ausgabe in 8, von 1795. Seite 98.) Von hiesigen Sängerinnen zeichneten sich vortheilhaft aus — in Ginevra: Madame * * * — Diesen verborgenen, mystischen Namen darf ich nicht nennen. In den Horaziern: Dem. Marchetti, die sich als Orazia bis zur Entkräftung angriff. Auch war es nicht so leicht, nach Dem. Schmalz diese Rolle zu singen. —

Herr Brizzi, der Held und Regent unsers italienischen Theaters, hat nun wol aufgehört, unser Publikum zu elektrisiren. Man hört ihn gern und lässt ihn selten, wäre auch nur der Konvenienz wegen, ohne Beyfall abtreten; doch ist ein gewisses Stillstehn, wenn nicht Abnehmen seiner Kunst, nur zu bemerkbar. Indess, was hie und da der Sänger versieht, ersetzen, so weit das geschehen kann, Orchester, immer schöne Dekorationen, und geschmakvolle Kleidung. Nur werden die Soprane und Alte der, übrigens nicht übel besetzten Chöre, merklich schwächer. Darüber darf man sich eben nicht wundern. Schon jetzt sind die Klagen über die Seltenheit fähiger Singknaben allgemein. Einst war mit jeder Stadt- und Marktschule auch eine Singschule verbunden, wo man Musik nach Regeln und Takt lehrte, so, dass es gar nichts seltenes war, Knaben von 8 — 9 Jahren zu finden, die fähig waren, alle, gewiss nicht leicht geschriebenen Singstücke des katholischen Gottesdienstes vom Blatt zu lesen. Der Grund ihrer künftigen musikalischen Bildung war nun gelegt; sie fanden leicht Eintritt in die Seminarien, wo man zwar die Studien zur Hauptsache machte, die musikalischen Uebungen aber durch eigens aufgestellte Lehrer betrieb; wo die häufigen Kirchenmusiken, die in Erholungsstunden einstudirten Ensemblestücke, dem Knaben auch Gelegenheit gaben, Orgel, Klavier, Violin, kurz fast jedes Instrument nebenhin zu erlernen. Entwickelte sich mit den Jahren der eintretenden Mannbarkeit seine Stimme glücklich, so ging er zum Tenor oder dem Bass über, oder er widmete sich ernstlicher einem Instrumente, und gab er auch, von andern Berufsgeschäften verhindert, der Musik ganz den Abschied, so erlosch doch in ihm nur selten die Liebe und die Beförderung dieser so erhebenden als angenehmen Kunst. Das wenige Gute, das hie und da auf dem Lande oder in Provinzialstädten noch zur bessern Aufnahme zweckmässiger Musikanstalten geleistet wird, verdankt man deswegen auch vorzüglich Männern, die sich in dergleichen Seminarien zu bilden Gelegenheit fanden.

Die Sache fängt aber an, ein anderes Ansehen zu bekommen. Der Geist des Aenderns, des Umwälzens, vielleicht nicht selten von einseitigen und kleinen Rücksichten genährt, dringt auch hier mächtig ein. Wol hört man auf deutschen Schulen singen, sogar viel singen, doch sind es nur einstimmige Liederchen, die eine lärmende Jugend der heischern Violin des Schullehrers blind nachschreyet. Und welcher Art sind diese Liederchen? Wenn es sogar dem Meister schwer wird, gute Volksgesänge zu erfinden, was werden Uneingeweihte hervorbringen? Denn hier, wo die Musik des Gottesdienstes grösstentheils dem Ungefähr überlassen ist, hält sich jeder Dorfküster, der sich eine Noten-

feder zu schneiden versteht, berufen, seine Produkte zu Markte zu bringen. Wirklich sind unsre Buchläden zum Ueberflusse damit versehen, ja, was noch mehr ist, sie werden nach Kräften empfohlen, und so viel nur möglich in Kirchen und Schulen eingeführt. — — Die Studirenden unserer Hauptstadt bildeten noch vor kurzem unter sich allein ein vollständiges Orchester. Jetzt vermögen sie kaum, so viel ihrer auch sind, ein Quatuor hervorzubringen. Und aus ihrer Kirche, in welcher sie noch vor kurzem Mozarts und Haydns Lobgesänge anstimmten — welche Musik kömmt da einem entgegen? Ein Lied aus der Mildenheimischen Sammlung, in barschen Misstönen vorgetragen, scheint der Triumph ihrer heutigen Kunstbestrebungen. Wer seine Ohren liebt, lenket in eine andere Strasse ein, wenn ihn ein Geschäft während des Gottesdienstes an diesem Tempel vorüber führet. — Selbst in den Seminarien ist die Musik rasch auf ihrem Rückwege. Sie sind nämlich ohne Unterstützung, ohne Ermunterung. Ja, wie es die allgemeine Sage vorher verkündet: diesen natürlichen Conservatorien des Gesanges, diesen Pflanzschulen junger Tonkünstler und Freunde der Leben erheiternden Tonkunst, wird nächstens eine Reform — angepasst werden, bey welcher die Ausübung der Musik als zwecklos ausgeschlossen bleiben soll. Nützliche Wissenschaften vertragen sich nicht mit Musik! so hören wir einige gestrenge Herren, welche wenigstens der Genius des Schönen bey ihrer Geburt nicht huldreich angeblickt, sich äussern. Wer denkt da nicht an die Mönchsschulen in den Zeiten Karls des Grossen? Diese liessen unter den sieben freyen Künsten, die sie trieben, doch Artem musicam noch mit fortkommen, war's auch nur, um den Choral gehörig zu singen! Wohin gerathen wir? wohin führt uns nicht ein oft übelverstandener Eifer, in öden Studirgemächern erzeugt, und mit der Miene einer lächerlichen Wichtigkeit als reines Streben nach dem Höchsten der getauschten Welt aufgedrungen?

Wie? soll die ausgebreitetste der schönen Künste, sie, die der Geist des Jahrhunderts so schnell unter allen Künsten allein gehoben hat, die in alle bürgerlichen und religiösen Angelegenheiten so innig verflochten ist, sie, die das Herz erhebt, das Leben erfrischt, die allein sinnliche Vergnügen gewährt, welche der Sittlichkeit nie gefährlich werden können — soll sie kein Theil des öffentlichen Unterrichtes, auch nicht einmal zur Erholung seyn? was haben wir zu erwarten? wir! ein Triller à la.., eine Roulade à la... unser höchster, einziger Genuss in dieser Kunst seyn? werden die Janitscharenmärsche das Lob des Allerhöchsten würdig zu den Wolken heben? — Man errichtet mit schweren Kosten Institute für Malerey und bildende Künste, selbst die Figuranten unserer Ballete haben ihre Schule, und für die Bildung der Tonkünstler, für die so nöthigen Gesangschulen soll nichts geschehen? —

Möge ein günstiges Gestirn uns leuchten, und sollen ältere Institute, anstatt restauriret zu werden, fallen, möge dann das Gute, das sie leisteten, durch andere zweckmäsige Einrichtungen wenigstens ersetzt werden! Viel des Guten ist im Vaterlande in der neuesten Zeit geschehen — wahrlich, auch ich kenne, ehre, preise es: aber eben darum kann ich nicht anders, als Sie, mein liebster Freund, vertrauend ermuntern, bessere Nachrichten auch über die Angelegenheit zu erwarten, die, wie ich weiss, Ihnen so nahe am Herzen liegt. Hoffen Sie mit mir, dass gesunder Verstand und unverdorbnes Gefühl auch hierin die Oberhand gewinnen werden, über den Ungeschmack und die Trockenheit manches neuen Orbilius, der, wie Schillers Schieferdecker, von den kahlen Höhen seines Thurms, den er sich gebauet, die Welt so tief unter sich, und die Menschlein kaum noch wallen sieht.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *N. X.* 1807.

Neue Musikalien, welche in Verlag der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Campagnoli, B., 6 Duos p. 2 Violons faciles et progr. Op. 14. 1 thl. 8 gr.

Cherubini, Faniska, Opera arr. en Quatuors p. 2 Viols, Alto et Violoncelle par Fischer. 3 thl.

Dotzauer, J. J. F. 3 Duos conc. p. Vlon et Violoncelle. Op. 8. 1 thl.

Eberwein, M., 3 Duos p. 2 Violons. Op. 3. 1 thl. 12 gr.

Haydn, J., Sinfonie. No. 2. Partitur. 16 gr.

Lindley, R., 6 Solos faciles p. Violoncelle et Basse. Op. 9. 1 thl.

Viotti, J. B., 3 Trios p. 2 Violons et Basse. Op. 17. 2 thl.

— — 3 Trios p. 2 Vln et B. Op. 20. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 21. 1 thl 8 gr.

— — 3 Quatuors p. 2 Vlons, Vla et Vlle. Op. 22. 2 thl.

— 6 Serenades en Duos conc. p. 2 Violons. Op. 23. L. 1. 2. à 1 thl.

Barth, P., Concerto p. la Flute av. accomp. del' Orch. 2 thl.

Dietter, 12 pet. pièces concert. p. Fl. d'une difficulté progr. Op. 25. Cah. 3. 1 thl.

Köhler, H., 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 53. 16 gr.

Viotti, J. B., 3 Quatuors p. Fl. Vlon. Alt. et Vlle. Op. 22. 2 thl.

— — 6 Serenades en Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 23. L. 1. 2. à 1 thl. 8 gr.

Cherubini, Accitativ und Arie a. Faniska. 8 gr.

Dussek, J. L., Liedin 3 Noten: Wo Liebe sich bettet et., mit Klavierbegleitung. 3 gr.

Ferrari, G. G., 6 Duetti coll' accomp. dell Pianof. et Chitarra. 1 thl.

Harder, A., Lieder v. Reichardt u. Rhigini mit Begltg. der Guitarre. 2ter Heft. 8 gr.

Haydn, J., Orpheus und Euridice, Partitur. 4 thl.

— — Missa. No. 5. Partitur. Prän. Preis 2 thl. 12 gr. Ladenpreis 4 thl.

Krebs, 4 Duetti per Soprano e Tenore e 14 Terzetti per Soprano, Tenore e Basso coll' acc. de Pianoforte, 1 thl.

Methfessel, des Sängers Liebe. mit Begltg. der Guitarre. Op. 12. 12 gr.

— — kl. Balladen und Lieder mit Begltg. der Guitarre, nebst einem komischen Anhange. 12 gr.

Mühling, A., 6 Lieder mit Begltg. d. Guit. 8 gr.

Riem, W. F., Gesänge mit Begltg. d. Pianof. 12 gr.

Sarti, Fuga à 8 voci reali, Partitura. 16 gr.

Schuster, Gesang zur Feyer des Friedens. 8 gr.

Sterkel, Cantatine für eine Singstimme und Chor mit Begltg. des Pianoforte. 8 gr.

— — 6 Canzonette italiane. 16 gr.

Wiesingerode, H. L. v. 6 Lieder mit Begltg. d. Pianoforte. 8 gr.

Bierey, G. B., 2 Sonates faciles. p. Pianoforte à 4 mains. 12 gr.

Cramer, J. B., 3 Sonates p. Fortep. Op. 25. 1 thl. 8 gr.

— — 3 Sonates p. Fortep. Op. 34. 1 thl.

Dussek, J. L., Elegie harmonique sur la mort du Prince Louis Ferdinand en forme de Sonate p. le Pianof. Op. 61. 1 thl.

— — La Consolation. Andante p. le Pianof. Op. 62. 12 gr.

— — Concerto p. 2 Pianofortes av. accomp. de l' Orch. Op. 63. 4 thl.

Gabler, C. A., Andante av. Variations. Op. 31. 12 gr.

Haydn, J. Sonate à 4 mains p. Pianof. arr. de dernier Quatuor p. Violon. 12 gr.

Louis, Ferdinand., Fugue à 4 voix p. Pianof. Op. 7. 4 gr.

Mühling. A., 6 Walzer et 6 Schottische f. das Pianoforte. 6 gr.

Riem, W. F., 12 Eccossoises p. Pf. à 4 me. 12 gr.

— — 12 Walzes p. Pianof. à 4 mains, 16 gr.

— — 3 Rondeaux p. Pianof. Op. 18. No. 1. 2. 3. chaque. 8 gr.

— — 6 Polonoises p. Pianof. 12 gr.

— — Variations p. Pianof. Op. 15. 8 gr.

— — 12 Walzes p. Pianof. 6 gr.

— — pet. etudes de difficulté progr. p. le Pianof. Cah. 2. 16 gr.

Schneider, F., gr. Sonate p. Pianof. Op. 6. 1 thl.

— — 6 Marches et 6 Walzes p. le Pianof. Op. 7. 16 gr.

Steibelt, D., 3 Rondeaux p. Pianof. L. 5. 12 gr.

— — Sonate p. Pianof. Op. 24. 12 gr.

— — 3 Sonates p. le Pianof. av. accomp. de Violon obligé. Op. 26. 1 thl. 12 gr.

— — 4 Sonatines p. Pianof. av. accomp. d'un Violon, de difficulté progr. Op. 35. 1 thl.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. acc. de Flute ou Viol. Op. 38. 1 thl. 8 gr.

Viotti, J. B., 6 Serenades p. Pianof. av. accomp. d'une Flute ou Vlon. Op. 25. L. 1. 2, à 1 thl. 12 gr.

Wölfl, 3me gr. Concerto p. Pianof. av. Orch. Op. 32. 2 thl.

— — 4me Concerto p. Pianof. nommé le calme av. acc. de l'Orch. Op. 36. 2 thl. 12 gr.

— — 3 Sonates av. accomp. d'une flute ou Vlon. Op. 34. 1 thl. 8 gr.

— — Rondeau p. Pianoforte. 8 gr.

— — Marche et Rondeau p. Pianof. 8 gr.

— — Andante varié p. Pianof. 6 gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Weber, B. A., Die Wette, Singspiel in einem Aufzuge nach dem französischen, un quart d'heure de silence. Klavierauszug. 2 thl.

Rhigini, Duetto: Ah mon ho core dell' Opera, La selva Incantata arr. p. Pianof. 4 gr.

Weigl, Duett f. Sopran et Tenor: Mein Theurer, mein Gelichter arr. für Pianof. 12 gr.

Paisiello, Arie aus der Oper: König Theodor im Klavierauszuge. No. 1. 2. à 4 gr.

— — Duett: aus König Theodor. 4 gr.

Boieldieu, A., La Jeune femme colère. Op. en un Acte arr. Pianof. par Dourlen. 3 thl.

Himmel, F. A., die Sylphen, eine Zauber Oper in 3 Acten, Klavierauszug. Gut Pap. 3 thl. 12 gr.

— — Dito Dito Ord. Pap. 3 thl.

— — Einzelne Arien daraus. à 2. 4. 6 gr.

Pär, Ferd. 2 Favorit-Duetts mit Begltg. d. Fortep. 16 gr.

Bornhard, Musikstücke z. Milchmädchen von Berny fürs Clav. eingerichtet. 8 gr.

Bornhardt, J. H. L. Schlachtgesang und Marsch, z. d. Schauspiele Heinrich der Löwe, fürs Clavier eingerichtet. 4 gr.

Fischer, Ant. Gesänge aus der Oper: Swetards Zauberthal f. Fortepiano. 12 gr.

Sippel, 3 Duetten f. 2 Singstimmen aus Opern v. Pär mit Begltg. d. Guit. 1ster Heft. 14 gr.

Weber, B. A., Chöre, Gesänge u. Marsch, z. d. Schauspiele: Die Weihe der Kraft v. Werner, Klavierauszug. 16 gr.

Beckehaye, Ariette: Ach das wahre Glück der Ehe ist der Liebe etc. z. d. Oper: der Aepfeldieb. 6 gr.

Cherubini, Canon: Hofnung du trocknest wieder, f. 3 Singstimmen mit Begltg. d. Fortep. z. d. Oper: Faniska. 6 gr.

Pär, Ouv. et Gesänge aus der Op: Sargino oder der Zögling der Liebe, Clavierauszug. 1 thl. 18 gr.

— — 2 Duos und ein Terzett z. d. Oper Sargino mit Begltg. der Guitarre. 20 gr.

(Wird fortgesetzt).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. Nº. 45. 1807.

Bemerkungen über einige Gegenstände der Harmonik und Rhythmik.

1. Von einer reinen und dabey doch dissonirenden Oktave hat man vielleicht noch nie etwas gelesen, wenigstens hat der Verfasser dieser Bemerkungen in den musikalischen Schriften, welche ihm zu Gesichte gekommen sind, nichts davon gefunden; aber schon lange hat er geglaubt, dass die Erscheinung einer reinen dissonirenden Oktave weder unmöglich noch ausserordentlich sey, und nun trägt er kein Bedenken, mit seiner widersinnig scheinenden Meinung auch öffentlich aufzutreten, weil er sich im Stande sieht, die Richtigkeit derselben darzuthun.

Die Begriffe, rein und dissonirend, widersprechen sich nicht gerade zu. Bekanntlich ist die vollkommenste Konsonanz nach der Oktave, nämlich die reine Quinte, in gewissen Accorden eine Dissonanz, und so ist es auch mit allen übrigen Intervallen, welche vermöge ihres mathematischen Verhältnisses zu den Konsonanzen gezählet werden, ja — was vielleicht noch auffallender klingt, als obiges in Betreff der dissonirenden Oktave — sogar die Prime kann sich als eine Dissonanz zeigen. Man pflegt sich zwar nicht so auszudrücken, sondern man sagt in einem solchen Falle gewöhnlich, der Grundton dissonire; allein jener Ausdruck wäre diesem vielleicht doch vorzuziehen: denn das Wort Grundton bedeutet auf gut Deutsch gerade dasselbe, was das halb fremde Wort Fundamentalton bedeutet, nämlich den tiefsten Ton des Stammaccordes, und dieser Ton kann nie eine Dissonanz seyn, weder eine wesentliche, noch eine zufällige; die Prime hingegen kann auf beiderley Art dissoniren.

Hier möchte vielleicht jemand denken: „Man darf ja nur eine solche dissonirende Prime verdoppeln, das ist, einen Ton desselben Namens auch in einer höhern Stimme anbringen, so hat man eine dissonirende Oktave.“ — Das ist wahr; aber der schlimme Umstand tritt hier in den Weg, dass es aus guten Gründen verboten ist, irgend eine Dissonanz zu verdoppeln.

Nachstehendes Exempel

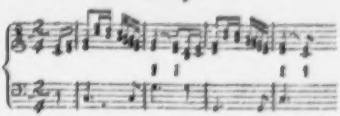

enthält zwey symmetrische Gedanken. Was im vierten Takte die None und Quarte ist, das ist im zweyten Takte die Oktave und Sexte: es sind nämlich Vorhalte oder zufällige Dissonanzen. Hier dissonirt also die Oktave; sie stellt sich auch dem Spieler, welcher ohne theoretische Kenntnisse bloss mit einem richtigen Gefühl begabt ist, als eine Dissonanz dar; er trägt sie dem gemäss vor; sie erweckt bey ihm die Erwartung des folgenden Tones, und sein Ohr giebt sich nicht zufrieden, bis derselbe eingetreten ist. —

Dass bey der Auflösung einer Dissonanz nicht immer eine vollkommene Ruhe erfolgen müsse, braucht wol nicht erst angemerkt zu werden.

Uebrigens will dem Verfasser die Benennung Prime für denjenigen Ton, von welchem man anfängt zu zählen, keineswegs einleuchten, wenn nicht von blossen Intervallen, sondern von Harmonieen die Rede ist, und er hat sich dieser Benennung nur für diesesmal aus Veranlassung dessen bedient, was er von der Oktave sagen wollte.

Aber wie soll man diesen Ton, auf welchem der Charakter des Accordes beruhet, für alle und jede Fälle nennen? — Vielleicht doch am sichersten Basston, ohne Rücksicht darauf zu nehmen, in welcher Region des Tonsystems derselbe befindlich ist. Wenn demnach z. B. in einem Flöten-Duo folgende Stelle vorkäme:

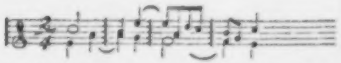

so könnte man, auch wenn dieselbe noch um eine Oktav höher stünde, wol ohne Bedenken, und ohne bey gegenwärtigem Fall einen besondern Anstand darin zu finden, dass die Bass-Flote *) nichts hierbey zu thun hat, sich so ausdrücken: der erste Basston des zweyten Taktes sey eine zufällige, und der erste Basston des vierten Taktes eine wesentliche Dissonanz. (?) Wenn man freylich den Ursprung des Wortes Bass bis zum griechischen Basis verfolgt, so könnte man auch bedenklich werden, Grundbass zu sagen; indess ist diese Ableitung vielen unbekannt und überhaupt dunkel.

2) Die oben erwähnte dissonirende Oktave hat sich in die Septime aufgelöst. Aendert man die Stelle dahin ab:

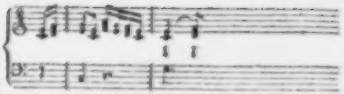

so tritt nun die Sexte in die Septime, von der sie ein Vorhalt war. Hieraus siehet man, dass die in Sulzers Theorie (Artik. Auflösung, Dissonanz, Vorhalt,) angegebene Regel: „Der Vorhalt gehet in den consonirenden Ton über, an dessen Stelle er stehet" — einer Berichtigung bedürfe: denn in jenen beyden Fällen ist der Vorhalt in eine wesentliche Dissonanz getreten.

3) Fast kann es der Verfasser nicht niederschreiben, weil es ganz mit seiner bisherigen Erkenntnis streitet; aber er muss endlich doch das glauben, was sein Auge sieht und sein Ohr höret, und wofür sich ihm sattsame Gründe darstellen, so unglaublich es ihm auch anfangs geschienen hat. Die Oktave kann sogar ein Vorhalt der None seyn.

„Die vollkommenste Consonanz, auf welcher die Ruhe ihren eigentlichen Sitz hat, soll ihren Charakter in dem Grade verlieren, dass sie sich genöthiget sieht, bey einer zufälligen Dissonanz Ruhe zu suchen; sie soll der Vorhalt eines Vorhaltes werden, welcher seiner Natur nach nicht ohne Vorbereitung eintreten darf; und wenn sie auf diesen Ton übergegangen ist, so soll durch diesen Schritt die vorhin gespannt gewesene Erwartung befriediget werden?" —

Alles dieses wird mit Ja beantwortet, nur der Punkt nicht, dass die None immer ein Vorhalt sey, und dass sie daher immer müsse vorbereitet werden.

Kirnberger hat bekanntlich den Septimen-Nonen-Accord unter die Fundamental- (oder

*) Nach Adelungs Wörterbuch giebt es wirklich auch ausser der Orgel ein Instrument dieses Namens. Verf.

Stamm-) Accorde gerechnet. Die Sache selbst hat er getroffen, aber den Beweis davon hat er nicht vollständig geliefert, und er hat denselben nicht vollständig liefern können, weil ihm zwey Grundsätze, welche hierher gehören, nicht gegenwärtig gewesen sind. Einer von diesen Grundsätzen ist der eben angeführte, dass es eine None giebt, welche kein Vorhalt ist, und die keiner Vorbereitung bedarf. Auf den andern Grundsatz, welcher mehr verborgen liegt, hatte er durch die Analogie mit einem dritten Grundsatze, der ihm wohl bekannt war, leicht geleitet werden können. — Hier ist nur von ersterm die Rede.

Bey folgendem Exempel stelle man sich vor, der Gesang, in einem langsamen Zeitmaasse, nähere sich seinem Ende, die Dominante behaupte noch einmal ihr Recht, und über ihr brächten die beyden Oberstimmen im Affekt eines Bittenden das ihrige zu Gehör:

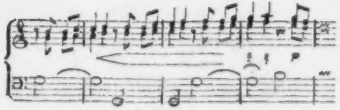

Mit welchem Drang schreitet die Oktave in die None und welche willkührlich lange Ruhe, welche Erholung erfolgt für das Ohr, wenn dieser Schritt gethan ist! Der musikalische Gedanke, welcher wie ein rhetorischer Klimax vorgetragen wurde, ist nun zu Ende, und es fängt sich nach der Fermate ein neuer Gedanke an. Findet aber ein musikalischer Einschnitt auf einer zufälligen Dissonanz statt, und kann eine zufällige Dissonanz auf eine schlechte Taktzeit fallen, wie hier die None? Dazu kommt noch der Umstand, dass man nicht einmal nöthig hat, diese None wegen ihrer Auflösung in die Oktave zurückzuführen. Man kann sie ganz auf sich beruhen lassen, und mit dem h im Bass sogleich die Töne f und d verbinden. Das Gehör wird zufrieden gestellt, wenn nur das f als die Septime aufgelöst wird, nicht anders als wäre die Oktave, statt in die None zu treten, liegen geblieben.

Aus diesen Bemerkungen kann man nun den Schluss ziehen, dass die None eine zwiefache Natur habe. Sie ist erstlich das, wofür sie in allen Lehrbüchern angegeben ist, ein Vorhalt der Oktave oder der Decime; da sie denn präparirt werden muss. Sodann ist sie auch eine durch den Affekt über ihre Stufe hinausgetriebene, gleichsam hyperbolische Oktave, in welcher Qualität sie ohne Vorbereitung eintreten darf. (Es ist nämlich nicht nöthig, dass sie selbst in dem vorhergehenden Accord gelegen habe.)

Wie sie auf eine noch freyere Weise und aus grösserer Entfernung, als in dem angeführten Beyspiel geschehen ist, aufgegriffen werden könne, sieht man an dem folgenden, aus Haydns Stabat mater genommenen Beyspiele:

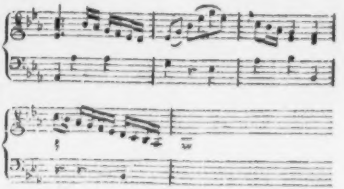

Hätte Haydn aus Furcht vor der unpräparirten None etwa so geschrieben:

wie viel Nachdruck wäre dadurch verlohren gegangen!

Diese None, welche man, um sie von der gewöhnlichen zu unterscheiden, füglich die emphatische nennen könnte, wird vornämlich auf der Dominante gebraucht, wenn

man derselben vor einer ganzen, oder vor einer betrügerischen Kadenz noch ein besonderes Gewicht beylegen will; da denn, wie ganz natürlich, immer die Septime mit dazu gehöret. Die Dominante selbst kann sich zu dieser None erheben, und sodann wieder auf ihren eigentlichen Sitz zurückkehren; in welchem Falle meistens die kleine None, auch in Dur-Tönen, gewählt wird. Hierdurch wird die Härte gemildert, und doch der Ausdruck verstärkt:

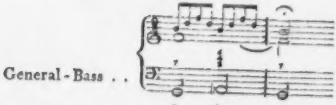

Schreitet aber die Dominante von der None in die Septime, so scheinet in Dur-Tönen die grosse None zweckmässiger zu seyn:

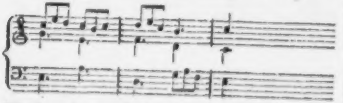

Hierbey ist noch der Umstand anzumerken, dass dem oben erwähnten, über der Dominante liegenden halben Tone (der kleinen None der Dominante) anstatt der Sekunde, wie es eigentlich seyn sollte, nach Befinden die Terz zur Begleitung gegeben werden kann; wodurch in Absicht auf den Wohlklang und die Wirkung viel gewonnen wird. Ueberhaupt scheint die Terz das Vorrecht zu haben, gewisse Lücken in der Harmonie auszufüllen, und eine Stimme zu sekundiren, die ohne ihren Beytritt etwas leer klingen würde.

In einer Klavier-Sonate von Haydn findet sich von diesem Falle ein treffendes Beyspiel, oder vielmehr eine ganze Kette von Beyspielen: denn derselbe Gang kommt mit Inbegriff der Umwendungen fünf mal nach einander vor:

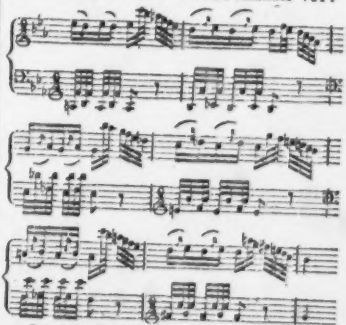

In Absicht auf den Gebrauch des Septimen-Nonen-Accordes, sowol wenn er auf der Dominante als auch auf einem andern Tone vorkommt, verfahren die Tonsetzer wol ganz übereinstimmend; aber die Theorie davon ist vielleicht noch nicht gehörig erörtert worden. Es wäre daher zu wünschen, dass solches durch die Hand eines Kenners geschehen möchte. Vielleicht käme das Resultat heraus, dass wir einen dissonirenden Accord von fünf wesentlichen Stimmen haben.

4) Bey dem lobenswürdigen Bestreben unsrer heutigen Komponisten, ihren Tonstücken das Gepräge der Neuheit und Kühnheit aufzudrücken, muss man sich wundern, dass sie diese Absicht so selten durch ungewöhnliche Rhythmen und Taktarten zu erreichen suchen*). Nicht leicht sieht man Einschnitte

*) Wir bedienen uns dieser Gelegenheit, auf ein Werk aufmerksam zu machen, das noch wenig bekannt zu seyn scheint, wo aber für den oben berührten, allerdings beherzigungswerthen Gegenstand viel gethan ist — auf Reichas Fugen, vor etwa einem Jahre in Wien herausgekommen. Wie man auch

von drey Takten; dagegen kommen solche, die bloss zwey Takte in sich fassen, vielleicht allzuhäufig vor. Mehrere vormals üblich gewesene Taktarten sind wol mit Recht ausser Gebrauch gekommen, und es sind einzelne glückliche Versuche geschehen, neue Taktarten aufzustellen; allein es fragt sich vielleicht doch, ob nicht unter jenen abgeschafften Taktarten einige wären, die man wieder hervorsuchen sollte, wie solches von einem Kunstverständigen (Hrn. Musikdir. Türk) längst bemerkt worden ist, und ob die Versuche zu neuen nicht weiter getrieben werden könnten. Schulz hat das Lied: „Hier steh ich unter Gottes Himmel etc.„ im Eilfviertel-Takt geschrieben, und er hat seine Absicht dabey nicht verfehlt: denn das Ungewöhnliche der Taktart hilft mit dazu, den Sänger und den Zuhörer gleichsam von der Erde empor zu heben. Würde sich eine solche oder eine ähnliche Taktart nicht auch bey Instrumental-Stücken gut ausnehmen, und denselben eine besondere Auszeichnung geben?

Uebrigens ist der Eilfviertel-Takt an sich ein Unding, und Schulz hat denselben durch einen Kunstgriff aus dem Zweyviertel-Takt hervorgebracht, indem er z. B. im ersten Takt die zwey ersten Noten, welche eigentlich Achtel seyn sollen, in Viertel verwandelte.

Es giebt auch ein Lied im Siebenviertel-Takt, welches sich folgendermassen schliesst:

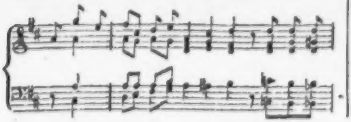

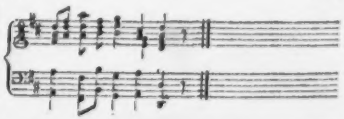

Hier liegt der Dreyviertel-Takt zum Grunde, und derselbe wird wieder hergestellt, wenn man aus dem dritten und vierten Viertel eines jeden Taktes Achtel macht.

5) Es ist vielleicht schon von mehreren beobachtet worden, dass ein gewisser, bey der französischen Armee üblicher Trommelschlag, welcher sich, z. B. beym Einrücken in einen Ort, vor der eigentlichen Musik hören lässt, einen sehr merkwürdigen Rhythmus hat. Sollte dieses originelle Solo, welches durch die Menge derer, die es zugleich vortragen, so erschütternd ist, und das schon so viele Menschen, dem Körper und Gemüth nach, in Bewegung gesetzt hat, nicht zu allgemeiner Mittheilung durch die musikalische Zeitung geeignet seyn, zumal da es ohne die Wiederholungen nur aus wenig Takten besteht? — Der Rhythmus an sich selbst, auch ohne bestimmte Töne, ist ein wichtiger Gegenstand der Musik, und ein Liebhaber einer Kunst oder Wissenschaft interessirt sich für alles, was irgend einen Bezug auf dieselbe hat.

Auch beym sächsischen Militär ist ein gewisser Trommelschlag im Gebrauch, der sich durch einen besondern Umstand auszeichnet. Er besteht nämlich aus einem ordentlichen, obgleich kurzen Thema, und aus drey darauf folgenden Variationen. Als der Verfasser dieser Bemerkungen eben diesen Trommelschlag zum erstenmal hörte, wurde er in

---

Über sie, als Fugen, urtheilen möge! in der hier angegebenen Hinsicht verdienen sie ganz gewiss alle Achtung und ein ernstliches Studium.

d. Redakt.

seiner Idee von dem Flor der Musik in den sächsischen Landen nicht wenig bestärkt: denn, dachte er, wo man auf der Trommel Variationen spielt, da muss man es auf andern Instrumenten schon weit gebracht haben. Er hat auch gefunden, dass dieses Raisonnement ganz richtig war.

Recension.

Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris etc.

(Fortsetzung der Rec. im 45sten Stücke.)

Der 4te Abschnitt handelt von der Fingersetzung in den Skalen. Zuerst werden die allgemeinen Regeln kurz und gut angegeben, sodann folgen Beyspiele die Skale in einer Oktave mit der rechten Hand zu spielen, wobey die Tonarten, welche einerley Fingersatz verlangen, zusammengestellt sind.

Von hier an bis Seite 21. vermisst man öfters Deutlichkeit und Kürze, worauf doch in einem Lehrbuche so viel ankommt. Man sehe S. 9. „In allen mit der Rechten abwärts gehenden Skalen, welche Kreuze vorgezeichnet haben, setze man immer den 4ten Finger auf das erste Kreuz nach der Note der Tonart etc. anstatt: In den ersten 6 Tonartsleitern in aufsteigender Linie — also c. g. d. a. e. h. dur und moll — werden die Finger aufwärts in folgender Ordnung genommen: 1. 2. 3. 1. 2. 3. 4. — 1. 2. 3. und folglich kömmt der 4te Finger abwärts in den Durtonen immer auf den Leiteton, oder abwärts für Dur und Moll folgen die Finger also: 1, 4. 3. 2. 1, 3. 2. 1. Hierher gehört folgende Regel für die linke Hand: 6 Tonleitern in aufsteigender Linie von f an gerechnet — also f. c. g. d. a. e. dur und moll — werden abwärts mit folgenden Fingern gespielt: 1. 2. 3, 1. 2. 3. 4, — 1. 2. 3. Ferner: 6 Tonleitern in absteigender Linie von c an gerechnet — also c. f. b. es. as. des. dur und moll — verlangen — für die rechte Hand — den Daumen immer auf die c- und f-Taste, wornach sich die übrigen Finger richten. Nun müssen die Ausnahmen und Abweichungen folgen.

Undeutlich sind die Bemerkungen, welche auf die Dur- und Mollskalen zugleich gehen, z. B. „In D dur und moll kommt der Daumen auf d. und g. abwärts, auf c. und f. der vierte.“ Die Beyspiele allein sind hinlänglich, und zwar mit mehr Ersparnis der Ziffern, weil die Anhäufung von diesen nur das Auge verwiret.

As dur und Gis dur etc. haben zwar einerley Tasten, aber nicht einerley Zeichen, daher kann es nicht genügen, wenn vor der Notenleiter von As dur nur stehet: „oder Gis dur.“

Sollen nach S. 14. die Skalen zuerst eingespielt werden, so dürfte man wol behaupten, dass die wider eine gute Methode gehandelt sey, denn vorher müssen nothwendig die Finger so geübt werden, dass sie ziemlich gleiche Kraft, Gelenkigkeit und Schnelligkeit bekommen, und dies ist nur dann möglich, wenn die Uebungen, nach unsers Müllers Anweisung, zuerst ohne Verrückung der Hand vorgenommen werden.

Von S. 16. bis 20. sind auf 5 Seiten die Skalen der Dur- und Moll-Tonarten zur Uebung für beyde Hände 3 Oktaven auf- und abwärts in allen gewöhnlichen und ungewöhnlichen Tonarten abgedruckt. Gis, Dis, Ais, Fes, dur — Des moll!! Warum nicht auch Eis, His, Desdes, Asas, Eses, Bb dur etc.? — Die Vorzeichnung steht am Anfange jeder Leiter, und überdies hat jede Note noch ihr Versetzungszeichen und ihre Ziffer zum Fingersatz. Wollte man die Zöglinge ohne Einschränkung hierbey festhalten, so wäre doch wol bey neun Zehntheilen zu besorgen, sie bekämen die Ausübung der Musik auf Lebens-

zeit statt. S. 21. kommen wieder Uebungen für beyde Hände in entgegengesetzten Läufen, welche schöner aussehen, als sie klingen. Des Anfängers Ohr darf durchaus nicht gemartert werden, welches aber geschieht, wenn er Passagen mit harten Durchgängen — welche nur in grösserer Geschwindigkeit passiren können — langsam einstudiren soll.

S. 22. folgen die „Uebungen und Beyspiele von Skalen, wo man von den Grundsätzen der Applikatur abweichen muss“ (soll wol heissen: von der vorher gezeigten Skalen-Applikatur.) Hier hätte es wieder Gelegenheit gegeben, weit mehr in allen möglichen Tonarten aufzutischen; man wird aber diesmal mit mehr Massigung entlassen.

S. 25. findet man verschiedene Beyspiele für chromatische Skalen, und darunter auch eine, für beyde Hände unisono, und sogar eine, in auf- und absteigenden kleinen Terzen. (f gis?) In einem so bedeutenden Werke sollte wenigstens ausdrücklich angedeutet seyn, dass ein Zögling zwar so etwas zu seinem Zeitvertreibe machen könne, aber übrigens keine Charlatanerie damit treiben dürfe. —

Tonartsleitern, diatonisch und chromatisch laufende Passagen, sind immer mit den Namen Skalen belegt. — Dass übrigens der Fingersatz dieser sogenannten Skalen vorausgenommen worden ist, da er doch in den Abschnitt verwebt seyn konnte, ist nicht zu loben.

Der 5te Abschnitt macht den Beschluss der 1sten Abtheilung und enthält die Grundsätze des Fingersatzes überhaupt, das heisst hier soviel als die übrigen Regeln, ausser denen, welche bey den Skalen gegeben worden sind.

1) Der Daumen, und der kleine Finger sollen ohne Noth nicht auf die Obertasten gesetzt werden.

Eine ganze Seite Beyspiele zeigt sehr weit. uß: Ausnahmen für die rechte und lin-e Hand an. F ges mit 1, 5 ist sehr unbequem!

2) Einen Finger auf zwey Tasten nach einander zu setzen ist nicht erlaubt.

Hierzu sind wieder Beyspiele zu den Ausnahmen für jeden Finger der rechten und linken Hand, mehr, als man wünscht. — Dass der Daumen sowol als der kleine Finger von den Obertasten rück- und vorwärts abgleiten könne, mag eine gute Ausnahme abgeben, aber sie beyde, im Steigen und Fallen, von einer Untertaste auf eine Obertaste in geschwinden Passagen in die Höhe zu schieben, sollte in einem Lehrbuche entweder gar nicht aufgenommen, oder wenigstens angegeben werden, dass solche Passagen gar nicht für dieses Instrument gehören. Denn wer so für dieses Instrument setzen kann, nimmt keine Rücksicht auf die Regeln eines verständigen und regelmässigen Fingersatzes, und ein solcher bleibt billig, um aufs gelindeste zu urtheilen, ganz unerwähnt.

3) Der Daumen ist der einzige Finger, über welchen einer der übrigen Finger (den 4ten ausgenommen) gesetzt werden kann. S. 28. Hier zeigt eine Menge von Beyspielen wiederum die Ausnahme, wo der 5te Finger, der nöthigen Bindung wegen, bald unter den 4ten, bald unter den 3ten, ja sogar unter den 2ten Finger zu setzen sey.

Die Anmerkung S. 29. von der so nothwendigen Gewöhnung an einen schnellen Ueberblick der folgenden Noten, könnte etwas bestimmter und mit einigen Beyspielen erläutert seyn, damit es mehr in die Augen fiele, wo der 2te Finger nicht vor eine Obertaste kommen dürfe.

Mehr abgesondert sollte die Regel seyn, dass 4) bey mehrern Noten auf einer Taste die Finger gewechselt werden müssen. — Eine Menge Beyspiele! und übertrieben S. 30. Dergleichen trommelnde Figuren gehören gar nicht für dieses Instrument, weil der Mechanismus sie verbietet, auch in vielen Fällen wider allen verständigen Fingersatz verfahren werden muss. Würde nicht ein Klarinettist lachen, wenn man ihm zu-

muthete, Figuren und Passagen zu machen, die nur der Geiger mit dem Bogen vortragen kann? muss denn alles auf die äusserste Spitze hinausgetrieben werden, oder wol gar, in den Forderungen, ins praktisch Unmögliche?

Die Regeln S. 32. sind ziemlich undeutlich, weil die Fälle nicht mit den so nöthigen Zeichen angedeutet sind. Sie betreffen nämlich den richtigen Einsatz des Daumens und 5ten Fingers, so wie die oft nöthige Uebergehung eines oder des andern Fingers.

S. 33. stellt die 5te Regel auf, nämlich das Unterschieben eines andern Fingers, oder das Ablösen auf einer Taste, der Bindung wegen, in Legato-Stellen. — Die Zugabe S. 34. sollte richtiger und deutlicher ausgedrückt seyn.

Ueberhaupt würden diese Grundsätze nach Voranschickung der allgemeinen Regeln der Applikatur bey einstimmigen Passagen weit besser also geordnet seyn, dass zuerst die Fälle angegeben wären, wo die Hand in der natürlichen Lage bleibt, obschon hier und da die Finger bald ausgespannt, bald zusammengezogen werden müssen — der Sprünge und anderer Ursachen wegen; sodann die Fälle folgten, wo die Hand durch Ueberschlagen oder Untersetzen eine Wendung leidet.

S. 34. wird durch eine grosse Menge von Beyspielen gelehrt, wie man Terzpassagen behandeln müsse. Hier paradirt wieder eine chromatische Skale in kleinen Terzen auf- und abwärts!

Von S. 37. bis 41. ist die Behandlung der Quarten, Quinten, Sexten und Oktaven ausführlich gezeigt. S. 41 bis 45. findet man reichlichen Unterricht über den Fingersatz beym ein-, zwey-, und dreystimmigen Triller. (Der gemeine Triller wird hier so bezeichnet: *tr* oder ∞; der Triller mit dem Nachschlage, (hier, geendigter Triller genannt) so: *tr* oder ∾; der Pralltriller heisst hier Mordent. Da die deutsche Schule in dergleichen Dingen gereinigter und bestimmter ist, hätte wol auf sie Rücksicht genommen werden können. Von den Sextentrillern ist nur ein Beyspiel da, die übrigen unter der nämlichen Rubrik sind Triller in Terzen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Arietta variée pour le Pianoforte, comp. par J. W. Wilms. Oeuvr. 11. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 fl.)

Hr. Wilms, der sich seit kurzem, vornämlich durch seine Orchestersinfonie, sein Klavierkonzert und seine grosse Klaviersonate mit Violin, als einen der geistreichsten, lebhaftesten und ausgebildetsten Künstler unter den jungen Männern, die vor den Augen des Publikums ihre Laufbahn begonnen, ausgezeichnet hat — Hr. W. hat vielleicht diese Var. früher, als jene grössern Werke geschrieben; einige Härten und Unebenheiten in der Harmonie (besonders in der 3ten Var.) scheinen darauf hinzudeuten: sie sind aber gleichwol unter den galanten Unterhaltungsstücken für Liebhaber, die Fertigkeit und Delikatesse des Spiels besitzen, auszuzeichnen, und werden diesen, durch Lebendigkeit, durch zum Theil neue Wendungen, brillante Figuren, und eine erfahrene Benutzung der Vortheile eines guten Instruments, ganz gewiss Freude machen. Der Variationen sind acht; die letzte ist aber zu einem Allegrosatze, ohngefähr in der Form eines freyen Rondo's, verarbeitet, der reichlich so lang ist, als die übrigen sieben zusammengenommen. Der Stich ist deutlich und gut, wenn auch nicht gefällig.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 12ten August. Nº. 46. 1807.

Ueber das Humoristische oder Launige in der musikalischen Komposition.

Es giebt eine eigne Weise, seine Gedanken und Empfindungen auszudrücken, welche man, in Rücksicht auf die dabey vorausgesetzte Laune des Schriftstellers oder Künstlers, die launige oder humoristische zu nennen pflegt. Eine gewisse Gewandtheit der Urtheilskraft, ein reizbares Gefühl und eine lebhafte Imagination scheinen in dem witzigen, humoristischen und launigen Kopf zusammenzuwirken, um die sonderbare Zusammenstellung von Gedanken, die überraschenden Vergleichungen, und die eigenen Wendungen und Schattirungen des Ausdrucks hervorzubringen, welche den launigen Stil auszeichnen. Nach der Analogie mit dem besondern Charakter gewisser poetischer und prosaischer Werke hat man nicht mit Unrecht auch einer bestimmten Gattung von musikalischer Komposition die Eigenschaft des Humoristischen beygelegt. Ohne hier zu weit führende Untersuchungen anzustellen, versuche ich kürzlich diesen Charakter der Musik zu entwickeln.

Die Musik ist humoristisch, wenn die Komposition mehr die Laune des Künstlers, als die strenge Ausübung des Kunstsystems verräth. Die musikalischen Gedanken sind dann von einer ganz eigenen, ungewohnten Art; sie folgen nicht so auf einander, wie man etwa nach einem gewissen Herkommen, oder nach dem natürlichen Gange der Harmonie und Modulation vermuthen sollte, sondern überraschen durch ganz unerwartete Wendungen und Uebergänge, durch ganz neue, sonderbar zusammengesetzte Figuren. Das Launige liegt theils schon in der Beschaffenheit der Melodie und des Rhythmus, theils in der neuen Zusammensetzung und Fortschreitung der Harmonie, theils in dem unerwarteten Eintreten gewisser Stimmen oder Instrumente, und in der frappanten Manier, wie sie sich in die Hauptstimme und in die übrige Musik einmischen. Der humoristische Komponist zeichnet sich durch sonderbare Einfälle aus, die zum Lächeln reizen, er setzt sich über das Hergebrachte hinweg, und ohne die Regeln der Harmonie zu verletzen, ja oft bey der feinsten Ausübung kontrapunktischer Künste, treibt seine Imagination ein so unterhaltendes Spiel mit der Melodie und Begleitung, dass man sich über das Neue, Eigne, Unerwartete verwundert, und weil sich doch alle kühne Abwechselung und bunte Mannichfaltigkeit zu einem schönen, interessanten Ganzen vereinigt, dadurch angezogen und erfreut wird. Da erscheinen Melodieen, Figuren, Passagen, kräftige Accorde, man weiss nicht, wo sie herkommen; die Musik fängt auf eine so eigne Art, vielleicht höchst simpel, mit einigen unbedeutend scheinenden Noten an, dass man gar nicht das interessante, unterhaltende Stück hatte vermuthen sollen, was sich daraus entspinnt. Der Komponist giebt den hergebrachten Figuren durch Umkehrung eine neue Gestalt, oder vertheilt die Noten und Accente so wider den Takt, verwickelt die Stimmen so wunderbar unter einander, weicht so kühn in andere Tonarten aus, und kehrt eben so unerwartet schnell wieder in die vorige Ton-

art und Hauptmelodie zurück, und schliesst auf eine so eigenthümliche Art, dass alles dies aus der gewohnten Ausübung des musikalischen Systems, aus den üblichen Formeln der Komposition, und aus einem natürlichen, regelmässigen Verfahren sich nicht erklären lasst, sondern eben so überraschend vorkommt, wie die Einfalle eines launigen oder humoristischen Erzahlers, der das Fremdartigste verbindet und in seiner sonderbaren Gemüthsstimmung auch den bekanntesten Dingen ein neues Ansehen giebt, und, ohne sich an die zu strengen Gesetze des guten Tons zu kehren, mit einer gewagten Freymüthigkeit seinen Gedanken freyen Lauf lasst.

Die humoristische Musik ist bald komisch und naiv, bald ernsthaft und erhaben. Die Abweichung vom Hergebrachten, die sonderbare Verbindung des Fremdartigen und Entfernten, die Umkehrung der Figuren, die ungewohnte Art des Anfanges, der Uebergänge ouer Schlüsse u. d. gl. hat Anfangs den Anschein von Ungereimtheit; weil diese aber doch wider die Erwartung mit einer geistreichen Musik verbunden ist, weil sie im Verfolg und im Ueberblick des Ganzen sogleich aufhört, Ungereimtheit zu seyn; so macht diese Musik den Eindruck des Komischen und kann zum Lachen reizen. Naiv kann sie seyn, wenn der Komponist mit seinen simpeln Noten am Ende mehr sagt, als er zu wollen schien, und, als wenn er das musikalische Herkommen nicht kennte, sich auf eine Art hören lasst, die vom Konventionellen ziemlich abweicht, aber um desto interessanter und origineller ausfallt.

Die humoristische Musik ist entweder witzig und von heiterm, plaisantem Charakter, oder sie ist im Ganzen mehr ernsthaft und tragt die Spuren einer eigensinnigen Laune, einer Gemüthsstimmung, in der sich die Empfindungen sonderbar durchkreuzen und die Phantasie nicht ganz frey spielen kann. Selten trifft man diese Gattungen völlig rein an, aber der Hauptcharakter der ersteren wird gewöhnlich durch Scherzo (Scherzando) und das Eigene der andern durch Capriccio bezeichnet. Die scherzhaft-humoristische Musik verräth die Absicht, wirklich zu erheitern und zu belustigen; der Komponist bewegt sich darin freyer, als in der entgegengesetzten Gattung, und ob er gleich seine subjektive Individualität ausdrückt, so thut er es doch an einem von ihm selbst gewahlten Gegenstande, an einem gewissen anziehenden oder drolligen Thema, das er auf eigene Manier bald variirt, bald mit andern Satzen in Kontrast bringt. In dem eigentlichen Scherzo ist mehr Zweck und regelmässiger Gang zu erkennen; es ist fasslicher und fliessender, als das Capriccio. Denn in diesem scheint der Komponist zu sehr von dem Eigensinn seiner Laune, von den Eigenheiten seiner jetzigen Gemüthsstimmung abzuhangen, als dass er sich einen bestimmten Zweck, die Zuhörer zu unterhalten, und ihre Sympathie durch fassliche Regelmässigkeit zu gewinnen, vorsetzen könnte. Er scheint nur durch innern Drang getrieben, sich so zu zeigen, wie er jetzt ist, den sonderbaren Gang und Wechsel seiner Empfindungen und Einfalle darzustellen. Wahrend das Scherzo viel von dem Charakter des Schönen an sich tragt, nahert sich das Capriccio dem Erhabenen, und verlauft sich leicht in das, mehr oder weniger Schwerfällige und Schwülstige. Das Erste wird fast zu allen Zeiten Jedermann gefallen, das Andere erfordert mehr eine analoge Gemüthsstimmung in dem Zuhörer, und ist nur für die Wenigen, welche dem eigenen Gange des ernsten Humoristen zu folgen Bildung und Lust genug haben. Das, was ich hier unter Capriccio verstehe, führt bey unsern Komponisten auch oft den Namen Phantasie und besonders freye Phantasie. Bey den alten Komponisten war das Humoristische etwas sehr Seltenes, weil sie sich gern an die strenge Regelmassigkeit banden, und ihre Imagination noch nicht so leicht den kühnen Schwung nahm, der sie über das Hergebrachte erhob. Handels ideenreiches Genie gehörte vielleicht

zu den vorzüglichsten, die einen freyeren Flug wagten und der Musik bisweilen den interessanten Ausdruck des Launigen gaben. Hingegen ist unsere neueste Musik grossentheils humoristisch, besonders seitdem Joseph Haydn, als der grösste Meister in dieser Gattung, vorzüglich in seinen originellen Sinfonieen und Quartetten, den Ton dazu angab. J. Seb. Bach neigte sich oft schon zu dieser Manier, hielt sich aber immer noch durch seine kunstreiche Harmonie in Schranken. Auch K. Ph. Eman. Bach komponirte nicht selten im launigen Stil: aber Haydn that es zuerst mit dem allgemeinen Effekt, und weckte eine Menge berühmter Tonkünstler der neuesten Zeit, in diesem Charakter zu schreiben. Dem reichhaltigen Genie Mozarts war auch das Humoristische nicht fremd, allein er schien im Ganzen mehr zum Ernsthaften und Erhabenen, als zum Komischen und Naiven gestimmt zu seyn, und, so sehr er auch in scherzhafter Laune zu komponiren wusste, verweilte er doch nicht lange dabey, oder ging gern zum Grossen und Imposanten oder zum Innigen und Rührenden über. Ganz vorzüglich scheinen sich Duetten, Quartetten und Quintetten für verschiedene Instrumente zum launigen Stil zu eignen, und nicht nur Haydn, sondern auch Pleyel, Viotti, Rode, Kreuzer, Clementi und Beethoven haben in ihren Kompositionen eine reiche Quelle jenes Humors fliessen lassen, der bey den einen mehr zum schalkhaften Scherz, bey den andern mehr zum schwärmerischen Ernst sich hinneigt.

C. F Michaelis.

Recensions.

Pianoforteschule des Conservatorium der Musik in Paris etc.

(Beschluss).

S. 45. Vom Fingersatz bey Vorschlägen. Hier sind die Vorschläge in sehr unbestimmter Bedeutung genommen! — S. 46. wird die Geltung der Vorschläge gelehrt, woraus man sieht, dass alle mit kleinen Nötchen angedeutete Manieren Vorschläge heissen sollen! — Eigentlich gehört die Anzeige, von der Geltung der Vorschläge, gar nicht hierher, wenn das Werk rein praktisch seyn soll, sondern in die allgemeine Musiklehre. — Von S. 46 bis 50. ist der Fingersatz für Accorde und deren mannichfaltige Arpeggirung vorgetragen.

S. 50. Von der Fingersetzung bey haltenden Doppelnoten — sollte wol heissen: bey mehrstimmigen Satzen mit haltenden Noten.

Nach S. 52. werden obige Regeln als die vorzüglichsten des Fingersatzes angegeben. Dann folgt noch eine Zugabe von „Uebungen und Beyspielen des Fingersatzes für die rechte Hand“ bis S. 59. Von da bis S. 64. stehet eine grosse Anzahl Passagen mit der Ueberschrift: „Uebung, die Finger der linken Hand zu schmeidigen.“ — Diese Uebungspassagen sind aber weder nach den obigen Grundsätzen, noch nach der steigenden Schwierigkeit geordnet. Wäre es nicht besser gewesen, sie bey jeder Regel als Belege anzuführen? Besonders da auch die Bemerkungen S. 55. ziemlich undeutlich sind! Sollen sie aber zur „Schmeidigung“ der Hände dienen, so wird dieser Zweck dadurch leichtlich verfehlt, dass sie nicht methodisch geordnet sind. — In Rücksicht des Fingersatzes würde es zu weitläufig werden, Stellen herauszuheben, welche besser bezifferet seyn könnten, jedoch kann man im Ganzen wol damit zufrieden seyn. Die Wahl der Uebungsbeyspiele könnte aber auch hier mehr gesichtet seyn. — S. 64. gehört mehr in die Zeichenlehre. Auch S. 65. stehen die Beyspiele von der Eintheilung der Triolen ganz am unrechten Orte.

Von den Uebungen S. 65. zum Uebersetzen oder Ueberschlagen der Hände, hätten wol mehrere und besser gewählte Passagen

angeführt seyn können. S. 66. findet man noch eine Zugabe, wie man weitgriffige Sätze für kleinere Hände vereinfachen müsse. — Vom Ablösen und Eindringen der Hände in einander ist gar nichts erwähnt.

Die zweyte Abtheilung

enthält „50 vom leichten zum schweren fortgehende Uebungsstücke," meistentheils vom Hrn. Adam, und einige von Gluck, Haydn, Mozart und Par, mit beygefügtem (zifferreichem) Fingersatze von S. 2 bis 41. — Mit dem Uebergange vom Leichten zum Schweren darf es nicht zu strenge genommen werden; denn dies dürfte nur von den ersten 19 Variationen gelten. — Anstatt der Uebungsstücke von Gluck konnten wol andere gewählt seyn, welche für das Pianoforte wirklich geschrieben sind. — Dass ein Schüler von mehrern Meistern Stücke bekommt, ist sehr gut, denn dadurch beugt man einer gewissen einseitigen Richtung des Geschmacks und Vortrags, nebst der daraus entstehenden Verlegenheit bey fremden Sachen vor. Aber beym Auswahlen solcher Stücke ist es auch unerlässliche Pflicht, nur solche aufzunehmen, die für den Schüler leicht fasslich sind in Hinsicht des Satzes — d. h. das Wesentliche der Harmonie und der Melodie muss überall hervorstechend seyn, und die darauf gebauten Figuren dürfen den eigentlichen Sinn nicht zu sehr verdecken: denn der Schüler muss doch alles langsam einstudiren, wobey er aber leicht den Zusammenhang der wesentlichen Melodie, und wegen des Zusammenstossens der durchgehenden Noten in beyden Händen, auch den Faden der wesentlichen Harmonie verlieren kann. Um analogisch zu verfahren, vergleiche man die Behandlung des jungen Tonkünstlers mit der Behandlung eines Schülers, der eine Sprache erlernen, oder die flüchtig erlernte Sprache nun nach den grammatischen und rhetorischen Gesetzen lesen, sprechen und schreiben lernen soll. — Mehr zu sagen erlaubt der Raum nicht, hier, in der Rec. eines fremden Werks.

Von S. 42 bis 63. sind 80 Stellen von verschiedenen Meistern — Dussek, Cramer, Mozart, Adam, Beethoven, Haydn — zum Fingersatze eingerückt.

Der 6te Abschnitt, von der Behandlung des Pianoforte's und der Art einen Ton herauszuziehen, enthält mancherley gute Bemerkungen in der Kürze; jedoch gerade von der Art, einen schönen Ton herauszuziehen, gewiss zu wenig.

Der 7te Abschnitt giebt einige Regeln über die Bindung der Töne und die dreyfache Art abzustossen. Die S. 64. angeführte Bindungsart dürfte wol schwerlich immer nach des Komponisten Willen seyn. Auch das Tragen der Töne, welches durch ⌒ bezeichnet wird, ist in der Ausführung abweichend angegeben.

Der 8te Abschnitt vom Triller und Vorschlag gehört gar nicht hieher.

Der 9te Abschnitt, „vom Takt, den Tempi und ihrem Ausdruck," ist zu dürftig gerathen.

Der 10te Abschnitt, vom Gebrauch der Züge. — Wenn alle Instrumentmacher, immer, wie die jetzt in Paris bauen, dann ist dieser Abschnitt unentbehrlich und vollständig. Der Schweizer Kuhreigen mit Echo auf 2 Saiten, der obendrein in der Inhaltsanzeige noch besonders rubricirt ist — mag hiermit übergangen seyn.

Der 11te Abschnitt, über Partiturbegleitung, oder vielmehr, von dem Spielen aus Partituren, ist allerdings ein neuer Anhang mit guten Bemerkungen.

Der 12te Abschnitt, vom Stil oder von der Art des Vortrags, ist viel zu Kurz.

Die 5te Abtheilung

enthält eine Auswahl grösserer Uebungsstücke von Mozart, Clementi, Scarlatti, Ph. E. Bach — ein Stück im March-Tempo von Adam — drey Fugen von Handel und zwey von S. Bach

mit beygefügter Fingersetzung. Ein guter Gedanke! Besonders werden die Fugen von Mozart, Händel und S. Bach sehr willkommen seyn. — Ohne Kleinigkeiten zu rügen, ist die Bezifferung der Finger gut, jedoch in vielen Fallen unnöthig. Ein Spieler, der sich an solche Stücke wagen kann, bedarf nur hier und da einer Andeutung, und wird noch überdies durch die Menge von unnöthigen Ziffern sehr gestört. —

Fasset man nun das hier gegebene Ganze denkend in Eins zusammen, so ergiebt sich, nach Rec. Einsicht, folgendes Resultat: Für französische Musiker ist das Werk von ausgezeichneter Wichtigkeit, für deutsche — diejenigen ausgenommen, die ein historisches Interesse daran nehmen — von nicht so grosser, gewiss aber auch von beträchtlicher, wie sich das schon aus dieser Anzeige bemerken lasst. Das Ganze zeigt einen Mann von Geist — was sich von gar manchem deutschen theoretischen Werke über Musik nicht so ohne Bedenken behaupten lasst; das Einzelne lasst aber noch vieles zu berichtigen und zu ergänzen übrig — und mehr, als manches, auch nicht der vorzüglichsten deutschen Bücher über denselben Gegenstand.

In der Hand eines Lehrers, der selbst Geist und Kenntnisse genug besitzt, und in den Sammlungen aller grössern musikalischen Lehranstalten, scheint das Werk die wesentlichsten Dienste leisten zu können; dort und hier wird man manche Materien leicht besser ordnen, manche Auswüchse, Uebertreibungen, und Ueberladungen (besonders auch an Orten, die hier angegeben sind,) leicht übergehen, manche (ebenfalls hier angezeigte) Auslassungen oder Unbestimmtheiten genügend ergänzen und berichtigen, und so ein treffliches Ganze zu Stande bringen können. Dazu zu veranlassen, hat Rec. alle seine Bedenken hier, wenigstens in der Kürze, beyfügen wollen, gewiss, vieles Gute, das er der eigenen Beurtheilung stillschweigend überlassen, werde beym Gebrauche von selbst in die Augen leuchten.

Dem Verleger gebührt nicht nur für die Verpflanzung des Werks auf deutschen Boden überhaupt, sondern noch mehr dafür Dank, dass er es so sehr anstandig hat erscheinen lassen, und doch zugleich durch verhältnismässig wohlfeilen Preis den Ankauf erleichtert hat.

Kantate, zur Feyer eines Friedensfestes.

Begleitetes Recitativ.

Der du wohnest im Lichte,
Vater der Welten, erhör uns!
Stumm ist die Lippe der Deinen,
des Dankes rührende Zahre
quillt aus vollem Born
des kindlichfühlenden Herzens:
denn wir hatten's nicht Acht,
dass Du waltest über den Sternen,
dein beseelender Hauch
Freud' und Leben uns weht;
in dem Durste der Triebe
vergassen wir dankbar der Quelle,
und der lechzende Durst
blieb zur Strafe uns nur.

Arie.

Doch du kamest uns zur Labe,
als das Herz voll Aengsten war
des Vertrauens hohe Gabe,
machte dich uns offenbar.
In des Schreckens wilden Stürmen,
da uns Todesnacht umgab,
wolltest Du uns gnädig schirmen,
sandtest milden Trost herab.

Chor.

Freye Quelle reiner Wonnen,
aus des Lebens Heiligthum

über Erden, über Sonnen,
Tröster, Vater, tönt dein Ruhm!

Terzett.

Du gebeutst, die Meere toben,
und der Erde Reich erbebt,
in der Tief', in Lüften oben,
alles zittert, was da lebt.
Du gebeutst, die Donner schweigen,
es verhallt der Sturm von fern
und es führt den Himmelsreigen
bald zurück dein Gnadenstern.
Reine Lüfte wehen wieder
durch die frischgekühlte Au'
und des Frühlings süsse Lieder
dringen auf aus Perlenthau.
Thranend danken deine Kinder
nach des Leidens trüber Nacht,
dass du, Todesüberwinder,
neu zurück den Tag gebracht.

Chor.

Drum sey auch von uns gepriesen,
Vater, Retter in der Noth;
nach des Lebens Finsternissen,
schauen wir dein Morgenroth.
Nie verglühen diese Triebe,
hier im Staube schwören wir!
ewig, Vater, Gott der Liebe,
ewig, ewig Dank sey dir.

Rec.

Drum als der Krieg zu unsern Hütten stürmte,
des Fürsten heilig Haupt die Sorg' erfüllt',
der Kinder Klage und der Mütter Weinen
sich mehrten mit der drohenden Gefahr,
dir, wie des Berges feurig glühende Massen,
von hohem Gipfel unaufhaltsam niederschwillt,
und in des Donners Schreckenston gehüllt
der Acker Frucht und Frieden niederbrennt;
da flehten wir zu dir, o Herr, mit Seufzen,
und uns're Stimme drang zu deinem Thron.

Arie.

Du gabst uns Kraft und Muth in's Herz,
dem Kampf zu widerstehen,
der bangen Stunden herben Schmerz
hesst du vorübergehen. —
{Der Feinde / Des Krieges} Schaaren flohn dahin,
und ihre Donner verhallten,
der heil'gen Ordnung fester Sinn
kann wieder schützend walten.
Dir danken wir es, heil'ge Kraft,
Dir jauchzen alle Zungen,
Du bist es, der das Gute schaft,
und dir sey Lob gesungen.

Choral.

Ein' feste Burg ist unser Gott,
ein' gute Wehr und Waffen!
er hilft uns frey aus aller Noth,
die uns jetzt hat betroffen.
Der alte böse Feind
mit Ernst er's jetzt meint,
gross Macht und viel List,
sein' grausam' Rüstung ist,
auf Erd ist nicht sein's gleichen.

Mit unsrer Macht ist nichts gethan,
wir sind gar bald verlohren.
Es streit für uns der rechte Mann,
den Gott selbst hat erkohren.
Fragst du wer er ist?
er heisst Jesus Christ,
der Herre Zebaoth,
und ist kein andrer Gott,
das Feld muss er behalten.

Rec.

So sammelt euch in frohen Bruderchören,
fallt nieder an des Altars heilgen Stufen,
aus allen Herzen dring' ein fromm Gebet:

(Solostimmen a tempo.)

Dem Fürsten, der gerecht regieret,
der für die Seinen wacht,
die Uebel sanft vorüber führet:
ihn weihn wir deiner Macht.
Den Edlen, die den Thron umstehen,
wo der Gerechte weilt,
auch ihnen dankt des Herzens Flehen,

die seine Sorg' getheilt.
Die Tapfern, die den Tod gefunden
im Kampf für heim'schen Heerd,
wir bleiben ihnen stets verbunden —
uns ihre Lieben werth.
Und denen, die zurück jetzt kehren
froh in der Theuern Kreis,
lasst flechten uns den Kranz der Ehren,
zum grünen Friedenspreis.
Und jedem, der in Angst und Sorgen
für's Vaterland gewacht,
ihm lohn' ein ewig heitrer Morgen
des Kummers kurze Nacht.

Tutti.

Wir beten für der Guten Leben,
erhalt' uns, Gott voll Gnad,
Den {König / Fürsten} den du uns gegeben,
und seinen weisen Rath.
Den holden Frieden lass uns bleiben,
der Volker himmlisch Band,
des Ackers Frucht, des Fleisses Treiben
gesegn' uns deine Hand.
Wir weihn uns schwörend dem Gesetze;
wer sich des Tags erfreut,
der fühle höher sich, und schätze
den Bund der Menschlichkeit.
Dann wird das Gottesreich uns kommen,
nur Gutes muss geschehn;
zum Kreis der Sel'gen aufgenommen
wir froh durch's Leben gehn.

Schlusschor.

Amen, Amen, hör' uns Vater,
der du in dem Lichte wohnst,
in der schwarz verhangnen Wolke
furchtbar segnend niederthronst!
Lass uns alle froh erkennen
deiner Liebe Majestät,
deine Grösse, deine Güte,
über Zeit und Raum erhöht.
Gieb uns deinen ew'gen Frieden,
lass uns still vereinet gehn:
dankend wollen wir dich lieben,
und auf dich, o Vater, sehn;
denn du waltest ewig, gnadig,
heilger Vater, Herr und Gott. —

Am. Wendt.

Kurze Anzeigen.

Trois Sonates pour le Pianoforte, avec l'acc. d'une Flûte ou d'un Violon, compos. et ded. à Madame Recamier par Joseph Wölfl. Op. 34. Chez Breitk. et Härtel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Dedikation dieses Werkchens ist nicht so zu übersehn, wie bey den meisten andern. Der vortheilhaft bekannte Komponist und Virtuos scheint sich bey der Abfassung desselben wirklich den Zweck vorgesetzt zu haben, etwas zu liefern, was zunächst eben einer solchen feinen, eleganten Frau von grosser Welt geboten werden könne. Alles ist leicht darin, das meiste auch artig, und gefällig tändelnd; nicht weniges endlich durch Nebendinge anlockend und pikant. Jenes beziehe ich auf Erfindung und Ausführung, auf Gedanken und deren Behandlung, und auch auf das, was vom Spieler verlangt wird; dieses, auf das Herbeyführen und Benutzen der ausländischen (vornämlich der schottischen und ungarischen) Melodieen, auf das haufige Spielen in und mit der höchsten Höhe des Instruments u. dgl. Da von einem eigentlichen Kunstwerke hier nicht die Rede seyn kann, nicht die Rede seyn soll, so kann und soll auch die Rede nicht von einer eigentlichen Kunstkritik seyn. Das Werkchen ist eine Modeblume, und dass es eine ziemlich artige sey, trauen die Leser ohnstreitig ohne mein Wort Wölfl'n von selbst

zu, der, wenn er auch sie und sich selbst in gar manchen seiner Arbeiten sehr bequem hingehen lässt, wo nicht gar vernachlässigt, doch kaum irgendwo ganz uninteressant ist. Unter den hier gegebenen Satzen haben Ref. die kleinen Variationen über das niedliche schottische Liedchen aus Es dur am besten gefallen. — Die Flötenstimme ist obligat, aber ebenfalls leicht. Das Werkchen ist gut gedruckt.

Sei Canzonetti per Soprano, Tenore e Basso, respett. ded. a sua Altezza Amalia — dal — L. Berger. Op. 5. Offenbach, presso Giov. André. (Pr. 1 fl. 20 Xr.)

Das erste Werkchen, das Ref. von diesem Verf. bekannt wird, und das ihm von einem nicht gemeinen Talente für einfachen, angenehmen Gesang, so wie von guter Kenntnis der Singstimmen und ihrer Behandlung, zu zeugen scheint. Im letzten scheint der Verf. sich vornämlich Winter'n zum Muster genommen zu haben, und gewiss, unter den Jetztlebenden konnte er in diesem Betracht nicht besser wahlen. Einige dieser sogenannten Canzonetten sind zwar unbetrachtlich, aber andere desto besser. Es ist auf dem Titel vergessen worden, dass auch Klavierbegleitung dabey ist, und zwar gut angemessene, die zwar ein wenig für sich figurirt ist, das Ganze etwas mehr zu beleben, aber doch auch immer so eingerichtet, dass sie sich nicht weit von den Singstimmen entfernet und diese in Ordnung hält. Alles ist sehr leicht zu exekutiren. Die Tenorstimme ist, wie der Sopran, in Violinschlüssel geschrieben. Der Druck auf Stein ist deutlich und gut ins Auge fallend, hat aber einige falsche Noten, die jedoch leicht zu verbessern sind.

Trois Sonates progressives p. Pianoforte av. acc. de Violon par S. Demar. Oeuvr. 47. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 2 fl.)

Musik für Dilettanten, und noch mehr für Dilettantinnen, die nicht weit über die leichtern Uebungsstücke hinaus sind und etwas spielen wollen, das denn doch schon ziemlich nach etwas klingt. Viele, oder bedeutende, oder gar neue Gedanken wird man hier so wenig suchen, als über das ganz Gewöhnliche hinausgehende Bearbeitung der gegebenen; es hat jedoch alles einen ziemlich melodiosen Fluss, einen leichten Zusammenhang und eine gewisse Munterkeit, um welcher Eigenschaften willen wol auch Leute, die weiter sind und stärkere Speise lieben, die Sätzchen einmal gern mit anhören. Das Aeussere des Werkchens ist schön.

Trois Rondeaux pour Pianoforte, comp. par Joseph Elsner. à Offenbach, chez André. (Pr. 48 Xr.)

1. und 2. sind überschrieben: à la Mazurek, und 3: à la Krakowiak; sie sind auch nichts, als solche Tanze mit einigen Zwischenklausen, die ziemlich wässerig sind. No. 2. hält den Charakter des Masurischen noch am leidlichsten. Alles ist übrigens sehr leicht auszuführen. Schöner Druck.

In dem Aufsatze von Sievers, No. 42. ist statt: das stumme e, zu lesen: das weibliche e und in der Charakteristik der deutschen Musik von demselben Verfasser, No. 43. folg., statt: genetische Entstehung, genetische Erklärung.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. **Nº. 47.** 1807.

Recension.

Elégie harmonique sur la mort de S. A. R. le Prince Louis Ferdinand de Prusse, en forme de Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à S. A. le Prince de Lobkowitz etc. par J. L. Dussek. Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thl.)

Louis Ferdinand, dieser vom Freund' und Feinde verehrte Prinz, der bekanntlich am 10ten October bey Saalfeld für sein Vaterland, oder vielmehr für eine noch weiter greifende Idee, sein Leben freywillig zum Opfer brachte — denn wahrlich, da er, wie Schillers schönster Held, Max Piccolomini, alles aufgeben musste, wollte er auch, wie dieser, das Leben, doch theuersten Kaufes, darbringen — Louis Ferdinand, sag' ich, gebohren mit einem so universellen Talent, mit solch einer Summe von innerer Lebenskraft, mit so einem weiten, alles Edle und Schöne warm und lebendig umfassenden Herzen, wie dies vereinigt, in Jahrhunderten kaum Einigen verliehen wird, warf sich, von den frühern Jünglingsjahren an, da ihm nun einmal ein Thron versagt war, in wunderbarem Wechsel den verschiedensten Wissenschaften in die Arme. Das ist bekannt, weniger aber Folgendes, was mir doch so auszeichnenswerth scheint und besonders auch diesen trefflichen Geist so bestimmt charakterisiren hilft. Er fragte durchaus nicht, ob die Wissenschaft, welcher er sich jetzt ergab, schwierig oder leicht, trocken oder unterhaltend, mit seinen übrigen Neigungen zu vereinigen oder nicht, ob sie ihm im Kreise seiner eigentlichen Thätigkeit vortheilhaft oder gleichgültig sey: war er überzeugt, was ihm jetzt vorkomme, sey der Anstrengung eines edlen Geistes überhaupt würdig, so ergriff, und so trieb er es mit Eifer, mit Penetration, mit Beharrlichkeit, bis er dahin war, es im Ganzen zu übersehen, und dann, beliebt' es ihm, es auch vollends im Einzelnen zu erschöpfen, so dass seine Aerste oft besorgt waren und seine Lehrer ihm kaum folgen konnten. Ferner: So sehr er das Vergnügen, und den Wechsel darin, so sehr er auch den Wechsel in seinen — fremdartigen Beschäftigungen liebte, so fest verharrete er bey solch einer einmal erwählten Wissenschaft, bis er zu jener Stufe darin gekommen war, und während dieser Zeit gab er sich ihr ganz, gab er sich ihr allein hin, mit allen seinen Kräften, all seiner Zeit, all seiner Liebe, und es war an keinen Wechsel zu denken. Endlich — denn da ich hier für ein musikalisches Blatt schreibe, muss ich hierauf zu kommen eilen — endlich schien es, als ob er in den letzten Jahren, vornämlich durch leidenschaftlichen Antheil an den Angelegenheiten seines Vaterlands und Deutschlands überhaupt, durch gewaltsames Drängen seiner Kräfte nach diesem Punkte, ohne eigentlichen, oder doch ihm genügenden Würkungskreis dafür, durch Einsicht in die Nichtigkeit des gewöhnlichen Lebens auch in sogenannten höhern Verhältnissen, wie nicht weniger in die Nichtigkeit des Treibens der meisten ihm nahen Wissenschaftler etc. es schien, sag' ich, als sey er dadurch in einen so ge-

waltsamen Zwiespalt mit sich selbst gesetzt worden, dass sich sein inneres Wesen gleichsam in zwey einander entgegenstrebende, einander bekämpfende, einander wechselseitig besiegende und von neuem entflammende Theile zerlegte: das böse Princip riss ihn tief in betäubende sinnliche Zerstreuungen, das gute zog ihn mächtig zu der Kunst hin, die es weniger als irgend eine andere Beschäftigung des Geistes und Herzens mit der Erde zu thun hat — zur Tonkunst. Jetzt musste er eine Welt zu zerstören und dann schöner neu zu schaffen versuchen, oder sich selbst aufreiben und den bessern Theil seines Wesens entbinden. Das Schicksal und die über seine äussere Bestimmung entscheidenden Männer gaben ihm Gelegenheit zum letztern, und er widerstrebte nicht.

In dieser letzten Zeit — ich meyne ohngefähr die letzten fünf, sechs Jahre seines Lebens — wo er mit voller, glühender Seele zur Musik zurückkehrte, um sich frey auszulassen und bessere Zerstreuung, vielleicht auch, wenigstens Stunden lang, beglückende Ruhe zu finden; in dieser Zeit kam Hr. Dussek nach Berlin. Der Prinz hatte zwar schon früh Musik erlernet und ganzlich sie niemals vernachlässigt; aber die Seele war ihm erst jetzt für ihren verborgnern Werth, für ihr Höheres und Geistigeres, aufgegangen. Er brauchte nun einen Mann, der ihm nachhalf, das, was er in dieser Kunst aussagen wollte, auch vollständig und gehörig aussagen zu lernen; der in das, was er producirte, ganz eingehen und es recht lebendig mit geniessen konnte: der auch durch eigene Produktionen, die dem Sinn und Geschmack des Prinzen vorzüglich zusagten, seinen Geist nährte, und endlich, der, auch ausser seiner Kunst, gut mit ihm verkehren konnte. Er fand dies alles in Dussek mehr, als in allen andern Künstlern seiner Bekanntschaft; dieser wurde ihm, was so eben angegeben worden, und der Prinz wurde diesem dafür — sein alles.

Und in der That musste auch Dussek eben diesem Prinzen, wie kaum irgend ein Anderer, zusagen. Wir sprechen hier, wie sichs versteht, von beyden nur in Beziehung auf Musik. D.s Stärke in der Komposition beruhet, nach meiner Einsicht, in der Eigenthümlichkeit, Neuheit, in dem Frappanten, Glanzenden seiner reichen Erfindung, und was Ausarbeitung betrifft, in dem Feuer und der Innigkeit, die seinen Werken selten mangeln; und eben so findet sichs in den Kompositionen des Prinzen auch. D.s Spiel ist zum Erstaunen fertig, ist sicher, feurig, überhaupt affektvoll, es ist durchaus, was man jetzt das grosse Spiel nennet, um es durch diesen Namen zunächst von dem galanten, zierlich weichlichen, (z. B. Himmels,) zu unterscheiden; und eben so war das Spiel Louis Ferdinands — nur weniger rein und sauber, als bey D. Daraus bildete sich denn zwischen beyden ein Verhältnis, von dem D. in den wenigen Zeilen der, vorliegendem Werke beygefügten Vorrede, sagen durfte: L'auteur, qui a eu le bonheur de jouir du commerce très-intime de S. A. R., ne l'a quitté qu'au moment, où il a versé son precieux sang pour sa patrie — ein Verhältnis, das auch D. ein Recht gab, seine Gefühle bey des Helden Tode, in der ihnen beyden worthen Kunst auszusprechen, und dieses sein Werk den glorreichen Manen desselben darzureichen.

Seine Gefühle, sagt' ich, habe der Künstler aussprechen wollen. Und so ist es auch. Wer etwa erwartet, D. werde das letzte Schicksal des Prinzen, oder gar die Ereignisse bey demselben gemalet — werde also eine Art Bataillen-Stück geliefert haben, der irret sich sehr. Von alle dem ist gar nichts hier zu finden: D.s Geist, Gefühl, und Geschmack verschmähten das und wussten seinen Gegenstand höher zu fassen, wussten ihn innerhalb der vernunftmässigen Grenzen seiner Kunst zu halten. Selbst an den Tod wird man bestimmt nur durch die ersten

Takte erinnert, wo der Komponist, sinnig, schön und rührend, ohne alle Verzierungen und nur in der tiefsten Oktav des Basses, das höchst einfache Thema von J. Haydns Consummatum est, aus den sieben Worten des Erlösers, angeben lässt. Das Andere ist alles ein einziger Fluss männlicher, edler Klage, und für seine besondere, historische Bestimmung nur dadurch gebildet, dass alles in dem Charakter, in der Form, und auch in der Art des Vortrags und der Benutzung des Instruments geschrieben ist, die der Geduldigte in seinem letzten Lebensjahre so vorzüglich liebte. D. hat dies alles nicht angegeben, auch weiss ich nicht, ob er sich desselben schreibend überall klar bewusst geblieben ist: aber es ist da, und unverkennbar für alle da, die den Prinzen in dieser letzten Zeit hörten.

Die Einleitung macht, nach jenen zwey Takten, ein Lento patetico, wo ein aufregendes Gemisch sehr scharfer Modulationen, treibender gebrochener Accorde, und kurzer, äusserst wehmüthiger Melodieen, fast ohne grammatischen, nur nach ästhetischem Zusammenhange, dargeboten wird, welches Lento dann in ein grosses, heftiges, zuweilen wild dreingreifendes Tempo agitato übergehet, das sehr lang, seinem gleich Anfangs bestimmten Charakter getreu, nur aber an einigen Stellen, technisch angesehen, zu abgebrochen gehalten ist, und den Zuhörer übereilet. Nach diesem schliesst das Ganze ein, acht grosse Folio-Seiten langes Tempo vivace e con fuoco, wo der Komponist vom Anfang bis zu Ende in synkopirten Noten, nicht nur dem, mit Heftigkeit klagenden und sehnsüchtigen Charakter, sondern auch den höchsteinfachen Mitteln, wodurch dieser ausgesprochen wird, musterhaft treu bleibt. Diesen Satz halte ich für die Perle des rühmenswerthen Ganzen, und nur der Schluss auf der letzten Seite und ganz am Ende hat für mich etwas Unbefriedigendes, dem ich durch das allmähliche Nachlassen des Tempo's, des Accents und der Stärke des Tons, bis zum Absterben, noch nicht genügend abhelfen kann. Uebrigens finden sich in dem ganzen Werke jene Vorzüge des D.schen Talents, die oben angegeben sind, überall, und in so reichem Maasse, wie kaum in irgend einem andern von seiner Komposition.

Der Stil des ganzen Werks ist übrigens, ungeachtet der grossen ästhetischen Einheit und auch der Einfalt der aufgewendeten Kunstmittel, ganz frey — ja, zuweilen ist er dies vielleicht allzu sehr; die bedeutende Tonart, Fis moll, bleibt bey allen drey Sätzen dieselbe, und die Exekution ist schwer, sehr schwer — ja, soll alles mit vollkommener Sicherheit und Angemessenheit, im vollkommenen Flusse, und mit der Seele, die darin liegt, dargestellt werden, zum Theil äusserst schwer. Aber wahrlich, man hat auch etwas dafür, wenn man sich der Mühe des Einstudirens nicht geschaumt, nicht entzogen hat!

Schliesslich erlaube man mir noch einige Nebenfragen. Nicht ohne Theilnahme habe ich, und haben ohnstreitig alle, denen Louis Ferdinand in seinen Verdiensten um Tonkunst und Tonkünstler nicht ganz fremd geblieben ist, vor einiger Zeit in diesen Blättern gelesen, es stehe zu hoffen, dass Hr. D. diesen seinen Gönner und Beschützer in jenen Beziehungen schildern und diese Schilderung bekannt machen werde: darf man der baldigen Erfüllung dieser Hoffnung entgegensehen? Und dann — woher mag es kommen, dass die Kompositionen dieses Prinzen noch lange nicht nach Verdienst bekannt sind? Ist das Vorurtheil, das man, freylich meistentheils nicht mit Unrecht, gegen die Produkte vornehmer Kunstgenossen hat, Schuld? Hier ist dies Vorurtheil ungegründet; des Prinzen neueste Werke sind nichts weniger, als oberflächliche Versuche eines Dilettanten, von Helfershelfern möglichst aufgeputzt, sondern meistens bedeutende Schöpfungen eines geist-

reichen Künstlers! Urtheilet man über diese spätern Arbeiten nach der Analogie von frühern? Auch das wäre ungegründet. Jene frühern Produkte zeigen zwar auch Geist und Leben, sind jedoch allerdings zu wild, zu verworren, zu zerstückelt: in den meisten spätern hingegen zeigt sich noch dasselbe Feuer, dieselbe Kraft, aber sie sind klärer, sind geordnet, sind zum Theil von tiefer, selbst von gelehrter Ausführung, und immer von starkem, edlem Effekt. Findet man sie zu schwer zu spielen? Da weiss ich freylich, bey verschiedenen, nichts zu erwidern: aber alle sind ja doch nicht so sehr schwer — wenigstens nicht schwerer, als so viele von andern Meistern unsrer Tage, die für die Schwierigkeit der Exekution bey weitem nicht immer, wie Prinz Louis Ferdinand, durch eine Fülle kräftiger Gedanken und einen Erguss lebhafter Empfindungen entschädigen! — Wenn ich die erste dieser Fragen nicht ohne Rücksicht auf mich selbst aufwerfe, so geschiehet dies doch vollkommen bey der zweyten. Jeder Künstler, denk' ich, setzt am Ende sich selbst in seinen Werken das beste und ehrenvolleste Denkmal: hat er das nun gethan, wie es, meiner Einsicht nach, Louis Ferdinand allerdings gethan hat; so muss jeder Wohlgesinnete wünschen, dass vernünftige und theilnehmende Menschen nun auch hübsch hingehen und dies Denkmal aufmerksam betrachten. Dazu wollt' ich denn, so viel an mir liegt, veranlassen; weiter nichts! —

Nachrichten.

Wien, den 5ten August. Von dem Hoftheater habe ich wenig Neues zu berichten. Treitschke's Junggesellenwirthschaft, mit einer leichten, nicht eben bedeutenden, aber passenden Musik von Gyrowetz, wird gern gesehen. Der Tenorist Neumann, ein braver Klavierspieler, amusirte das Publikum wieder mit selbst komponirten Variazionen, welche, wie die meisten seiner übrigen Klaviervariazionen, vielen Beyfall fanden.

Hr. Hummel, von welchem einige Klavierwerke in den letztern Blättern Ihrer Zeitung eben so anständig, als mit strenger Gerechtigkeit gewürdiget worden sind — ist nun mit einem neuen, grossen Ballet: Helena und Paris, vor das Publikum getreten, in welchem man den verständigen, vollkommen ausgebildeten Künstler durchaus nicht verkennen kann, das aber auch zu seiner allgemeinen Wirkung einer grössern und tiefern Phantasiekraft bedurft hatte.

Mehuls Gabrielle d'Estrées ward uns schon vor der Aufführung von einigen Kennern, als ein erkanntes Meisterwerk gepriesen: sie erschien auf der Bühne, und ward von dem Publikum so kalt aufgenommen, dass sie nach einigen Vorstellungen zurückgenommen werden musste; ja, sie würde noch übler gefahren seyn, hätte nicht ein von Langhans sehr schön verfertigter — Springbrunnen ihr in etwas aufgeholfen. Nun ist der Text freylich äusserst langweilig und hat nicht einmal das materielle Interesse der meisten Rettungsgeschichten, denen er doch in der Form ähnelt: doch muss auch der Musik ein Theil der Schuld beygemessen werden, so sehr auch ihre neuen und künstlichen, sehr oft verkünstelten Harmonieen von jener Art Kennern gelobt werden, deren Bewunderung nur durch überwundene Schwierigkeiten gefesselt wird. Denn eine gefällige, fliessende, neue Melodie, wahrer, ergreifender Affekt im Ausdrucke, und das schöne, ungezwungene, und doch tiefe in einander Greifen harmonischer Verwickelungen, wie man dies z. B. so häufig in Mozarts Don Juan bewundert, ist hier durchaus nirgends anzutreffen. Wer indessen diese Musik als ein schätzbares Produkt des Verstandes unersu-

chen und studiren will, wird dabey sicher seine Rechnung finden.

Dem. Imperatrice Sessi, von der mein voriger Brief berichtete, dass sie in Ignes de Castro nicht ausserordentlich gefiel, hat in einer neuen Oper von Mayr, Adelasia und Aleramo, allgemeinen, bey jeder Vorstellung sich verstärkenden Enthusiasmus erregt, und den Wienern eine Bewunderung abgewonnen, die sie seit Crescentini jedem Talente verweigerten. Der kältere Beurtheiler selbst muss gestehen, dass ihre Stimme, wie sie diese in der Mayrschen Oper entwickelte, an Umfang, Reinheit, Stärke und Biegsamkeit alle Weiberstimmen, die wir seit langer Zeit auf unserem Hoftheater hörten, worunter doch eine Marianne Sessi, Bertinotti, Campi, Milder u. a. waren, weit übertrift. Dass sie nun diese ganz ausserordentliche Schönheit ihrer Stimme kennt, und sie bis zum schmelzendsten Piano verklingen zu lassen, aber auch am gehörigen Orte zur hallenden, klangreichsten Stärke zu erheben versteht, und erheben kann — dadurch gewinnt sie den übrigen Sängerinnen den Rang ab, von denen sie übrigens in der Fertigkeit in Läufern und Trillern, in kunstreichen Passagen, in schweren Intonirungen u. s. w. leicht übertroffen werden kann. Die Musik selbst ist sehr angenehm und schmeichelt dem Ohr ungemein: nur muss man auf einige Stunden, Cherubini's deux Journées, Mozarts Zauberflöte, Figaro und andere Meisterstücke vergessen können, die viele ihrer schönsten Blüthen hierher haben abgeben müssen.

Einen grossen Theil des Eberlschen Nachlasses, darunter das vortreffliche Klavier-Doppelkonzert aus B dur, welches Ihre Zeitung mit dem gebührenden Lobe anzeigte, ein schönes, tiefempfundenes und gründlich ausgearbeitetes Quintett, ein Klaviertrio u. m. a. hat das hiesige Kunst- und Industriecomtoir an sich gebracht. Diese Kunsthandlung, welche in Wien durch ihre kostbaren, herrlichen Kupferwerke und durch reichen und gewählten Musikalienverlag schon lange den ersten Rang behauptet, wo auch seit langem die neuesten Beethovenschen Werke erschienen sind, hebt sich unter der Leitung des geistreichen Hrn. Schreyvogel sichtlich immer höher empor. Schreyvogel giebt auch hier das Sonntagsblatt heraus — seit undenklichen Zeiten das beste aller inländischen Journale, und von dem Publikum mit allgemeinem Interesse aufgenommen.

Weigel hat nun Eberls letzte Sonate, der Erbprinzessin von Weimar zugeeignet, dem Publikum vorgelegt. Sie gehört unter die affektvollesten, brillantesten und schwierigsten Arbeiten dieses Komponisten, und wird starken Klavierspielern grossen und mannichfaltigen Genuss gewähren.

Regensburg. Vor einiger Zeit liess sich hier in einem eigenen Vokal- und Instrumental-Konzerte ein von dem achten Tag seiner Geburt an ganz blinder Knabe, Franz Konradi, Sohn einer verwittweten Hauptmännin, mit vollem Beyfall auf der Violin hören. Mad. Fischer, erste Sängerin, und Hr. Grünbaum, erster Tenorist bey der hiesigen Bühne, verschönerten uneigennützig das Ganze durch ihren beliebten Gesang. Das ganze Orchester, so wie alle, welche das Erforderliche dazu beytrugen, entsagten ebenfalls aller Entschädigung. Jedermann ging überrascht von der unerwarteten Fertigkeit und dem Ausdrucke, womit dieser 9 jährige Knabe spielte, zugleich aber auch mit Rührung über sein trauriges Geschick und mit dem Wunsch hinweg, dass doch diese so schönen Anlagen und Fähigkeiten, die durch den unermüdeten Fleiss und die Geschicklichkeit seines rühmenswerthen Lehrers, Hr. Georg Ellmer's, in so kurzer

Zeit schon diesen Grad von Ausbildung erlangt haben, durch höhere Unterstützung zu ihrer vollen Reife gebracht werden möchten.

Mannheim. Da ich die einzelnen Erscheinungen unserer musikalischen Thätigkeit nicht gern als solche, sondern in ihrem Zusammenhange angesehen wünsche, bleibe ich bey meiner Gewohnheit, Uebersichten ziemlich beträchtlicher Reihen zu liefern, und gehe deswegen hier bis dahin zurück, wo sich mein letzter Bericht schloss.

Die erste Hälfte des Jahres 1807. hat wenig Interessantes für die Freunde der Musik dargeboten. Die letzten 6 Winterkonzerte enthielten, ausser einer neuen Ouverture von André — weder in Hinsicht auf Kompositionen, noch auf die producirenden Personen, etwas Neues. Mehrere ältere Haydnsche und Mozartsche Sinfonieen wurden gegeben, aber, wie gewöhnlich, wieder grösstentheils durchaus, wie man hier sagt — d. h. um nur geschwind fertig zu werden, ohne Reprisen. Den Beschluss machte die Schöpfung von Haydn, welche am Ostertage, ziemlich vollstimmig besetzt, gegeben wurde.

Die zwey Brüder **Bohrer**, königl. bayersche Kammer-Musici, gaben am 25sten Februar ein eignes Konzert. In Hrn. Max Bohrer, von dem schon öfter durch andere Korrespondenten in Ihrer Zeit. gesprochen worden ist, fanden wir einen Violoncellisten von schönem, klangvollen und kraftigen, selten ins Rauhe fallenden Ton, von viel modernem Geschmack im Vortrage, und von viel Sicherheit in Sprüngen und im schnellen Einsetzen höherer Applikaturen. Zu bedauern ist, dass seine üble, zusammengekrümmte und nie ruhige Körperhaltung, sein sonderbar verkrümmter Vorderarm, sein sehr mittelmässiges Trillo und noch geringeres Arpeggio, seine übrigen Verdienste entstellen. Möchte er diesen Mängeln noch abzuhelfen suchen, und dabey sich angewöhnen, überhaupt den Bogen nicht unaufhörlich so gar fest auf der Saite haftend zu halten, so dürfte er sich wol bald in die Reihe grosser Violoncellisten stellen dürfen.

Sein älterer Bruder, Anton, scheint bey seiner Ausbildung Rode und Kreuzer abwechselnd zu Mustern gewählt zu haben. Er spielte ein Violinkonzert von seiner Komposition, im Geschmacke des erstern jener Meister sehr modern, einnehmend, und korrekt geschrieben, worin er sich als achtungswerthen Komponisten zeigte; doch weit mehr als hier gefiel er als Virtuos beym Vortrage eines bekannten Kreuzerschen Violin-Trio's. Sein grosser klingender Ton, sein ganz vortreffliches Staccato, überhaupt der gereinigte Geschmack, von welchem die Art seines Vortrags zeugt, zogen ihm allgemeine Bewunderung zu. Um desto mehr war es zu bedauern, dass die Einnahme, grossentheils wegen des ungünstigen Zeitpunktes, so ungewöhnlich gering ausfiel.

Hr. Dr. **Chladni**, welcher vor einigen Jahren uns schon einmal, innerhalb eines Abends sein Klavicylinder zu hören, und verschiedene akustische Versuche zu sehen gegeben hatte, kündigte am 25sten May wieder eben dasselbe an: man sahe aber im Saale nur leere Stühle und Thürsteher. Der Grund dieses Unglücks, lag grossentheils darin, dass das Conservatorium auf eben denselben Tag eine öffentliche Versammlung zu halten schon beschlossen hatte; anderntheils aber findet freylich nicht jeder seine Rechnung dabey, ein doch immer unvollkommnes, zumal mit geringer Kunst gespieltes Instrument, dessen Einrichtung nicht erklärt wird, anzuhören, und isolirte Experimente ohne erschöpfende Erklärung, als welche in solcher Eil gar nicht

möglich ist — anzusehen. Wollte Hr. Chladni, dessen grosse Verdienste um die Akustik so anerkannt sind, einen kurzen Cursum zusammenhangender Vorlesungen über Akustik halten, (ohngefähr wie Dr. Gall über seine Lehre) es könnte ihm nicht fehlen, überall eine hinreichende Menge lehrbegieriger Zuhörer, und dabey auch seinen Vortheil wenigstens eben so gut zu finden, als bey seiner bisherigen Art, die Resultate seiner Entdeckungen, zum Schauspiele für Neugierige, selbst zu missbrauchen.

Von neuen Opern sahen wir in diesem ganzen halben Jahre nur erst, die Horazier von Cimarosa — am 2ten Febr. gegeben und seitdem nicht wiederholt — und den Alten überall und nirgends. Von dem ersten dieser Stücke kann ich Ihnen, da ich nicht gern nach einmaligem Anhören urtheile, meine Meynung noch nicht sagen; indessen scheint es überhaupt nicht für unser Theater geeignet, wo die Chöre gewöhnlich so mager besetzt sind. Von dem Alten etc. lohnt sich wol nicht die Mühe, etwas weiteres zu sagen, als dass er ein Kassenstück, und folglich recht zweckmässig ist, Geld zur Verwendung auf andre, bessere Produkte, herbeyzuschaffen. Mögen die Theaterdirektionen immer so viele dergleichen Produkte geben, als derjenige Theil des Publikums, für welchen sie geschrieben sind, hören mag: wenn nur die dadurch gefüllete Kasse auch wirklich zu edlern Zwecken geöffnet wird, so hat der wahre Kunstfreund dadurch mittelbar eignen Gewinn.

Erwünschter als manche neue berühmte Oper, war es, dass Mozart's Hochzeit des Figaro, welche schon lange liegen geblieben war, wieder zweymal auf die Bühne gebracht wurde. Sie wurde mit allgemeinem Interesse bey vollem Hause aufgenommen, und von Sängern und Orchester, besonders bey der ersten Vorstellung, mit Eifer und Genauigkeit aufgeführt. — Sonst wurden wiederholt: Faniska einmal, Don Juan zweymal, die Entführung aus dem Serail, das Opferfest, Axur, und Soliman der zweyte.

Das musikalische Conservatorium hatte während des Carnevals seine Uebungen ausgesetzt, und hielt seitdem erst wieder drey öffentliche Versammlungen. Die erste, (überhaupt die neunte seit Entstehung des Institutes,) war am 16ten März. Merkwürdig war hier die Eberlsche Sinfonie aus Es, welche dieser Meister bey seiner hiesigen Anwesenheit zu seinem Benefice aufgeführt hatte, und von welcher damals auch in Ihren Blättern gesprochen wurde; dann die Mozartsche aus Es (Allo im $\frac{3}{4}$ Takte,) deren Aufführung diesesmal in jedem Betrachte besser gelang, als vor einigen Monaten der Fall gewesen war. Ueberhaupt wird es nichts schaden, wenn die Gesellschaft, welche bisher beynahe einzig nur neue und hier noch unbekannte Werke zu produciren sich bemühete, künftig öfter die namlichen zu wiederholen anfängt. Mlle Solome und Hr. Walter trugen ein Paraches Duett mit vielem Beyfalle vor, und Mlle Kobel bewährte ihre bekannte Virtuosität in dem Mozartschen Klavier-Quartette aus A dur, welches letztere sie wol nur um deswillen wählte, weil alle andere von Mozart oder Beethoven seit Kurzem schon an dem namlichen Orte gehört worden waren.

Die folgende Aufführung fiel auf den 25sten May. Die Gesellschaft wiederholte hier die erste Sinfonie, welche sie bey ihrer Entstehung producirt hatte: die Beethovensche aus D dur. Es war allerdings interessant, diese Aufführung mit der frühern zu vergleichen, und darnach die Fortschritte der Gesellschaft zu messen. — Hr. Courtin spielte das Beethovensche Klavierkonzert mit hinreichender Fertigkeit und Präcision, um uns die Schönheit der Komposition bewundern zu las-

sen; dann folgte der 2te Chor aus den Haydnschen Jahrszeiten, und endlich die Ouverture aus der hier unbekannten Oper: die Geisterinsel, von Fleischmann. Wenn die Oper selbst der Ouverture entspricht, so müssen wir wirklich bedauern, dass sie noch nicht auf unsre Bühne gebracht wurde.

Die 10te Aufführung, am 27sten Juny, eröffnete die Eberlsche Sinfonie aus D, die nämliche, welche der Komponist bey seiner Durchreise hier im Conservatorio dirigirt hatte. Der junge Hr. von Babo spielte das, dem hiesigen Publikum bis jetzt unbekannt gebliebene (frühere) Klavier-Quintett vom Prinzen Ludwig Ferdinand von Preussen, ganz mit der Energie und Präcision, welche diese schwere und etwas schwülstige (vielleicht nur zu getreu im Dusekschen Geiste geschriebene) Komposition fordert. Den Beschluss machte ein Theil des Mozartschen Requiem, (Domine, und Hostias). Die Ausführung gelang immer so gut, dass man allerdings wünschen kann, die Gesellschaft möge ihre Kräfte aufbieten, dieses, uns bisher noch unbekannt gebliebne, grosse Meisterwerk, einst einmal ganz im Zusammenhange geben zu können: ein Unternehmen, welches ihr, unterstützt durch die Gefälligkeit einiger Mitglieder des Opernorchesters und Theaters, wahrscheinlich gelingen würde.

Kurze Anzeige.

Sei Duetti coll' accompagn. del Pianoforte e della Chitarra comp. da G. G. Ferrari. In Lipsia presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 1 thl.)

Dass Ferrari's kleine, niedliche Gesänge unter die bessern gehören, die in dieser Gattung jetzt geschrieben werden, weiss Jedermann; und man muss wol ein Pedant oder ein Cato seyn, wenn man diese Gattung selbst nicht lieb hätte. Auch diese Duetten, eigentlich für zwey Mezzo-Soprane gesetzt, und eben darum allenfalls für alle gebildete Stimmen passend, werden vielen Freude machen. Alles ist darin leicht, fliessend, angenehm und heiter. Dass in einigen die Singstimmen sich kanonisch nachahmen, giebt ihnen einen Reiz mehr, und dass die Begleitung für sich schon öfters interessant ist, aber nirgends die Singstimmen verdunkelt, wird auch überall gern gesehen seyn. Die Guitarrenstimme stehet über der, des Pianoforte. Die Texte sind meistens artige italienische Canzonetten und Liebeslieder chen; neben dem Original findet man auch eine deutsche Unterlegung, mit welcher man gewiss zufrieden seyn wird, obschon sich dergleichen zärtliche Tändeleyen und Artigkeiten in dieser Sprache, besonders gesungen, niemals so hübsch ausnehmen, als in jener. Das Werkchen ist gut gedruckt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26ten August. Nº. 48. 1807.

Recension.

Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, von Heinrich Christoph Koch. Leipzig, 1807. bey Joh. Friedr. Hartknoch. (Pr. 2 thl.)

Bekanntlich gab Hr. K. — gewiss einer unsrer gründlichsten und fleissigsten Schriftsteller über Theorie der Musik — 1802. im Herrmannschen Verlage zu Frankfurt, ein grösseres Musikalisches Lexikon in zwey starken Bänden heraus, worin er die theoretische und praktische Musik encyclopädisch, und, wie es scheint, vornämlich für diejenigen Musiker oder Kunstfreunde bearbeitete, welche mehr über jene Kunst richtig denken, gründlich urtheilen, und in derselben einen festen Fuss fassen wollen, als eine allgemeine Uebersicht derselben und eine kurze Belehrung für den ersten Anlauf in einzelnen Fällen suchen — ein Werk, das, ungeachtet mancher Schwächen im Einzelnen, doch ganz gewiss unter allen ähnlichen, deutschen und ausländischen, das vollständigste, gründlichste und genaueste ist. Nun ist aber, jene Art der Belehrung zu suchen, nicht eben die Sache der meisten — blos praktischen Musiker und blos praktisirenden Dilettanten. Für ihre Bedürfnisse gab ihnen dies Buch von mehrern Seiten zu viel — besonders in Absicht der gelehrten Untersuchungen aus der Technik und Grammatik der Musik, wo ihnen das „So ist es," und von dem „Warum ist es so?" das Resultat der Untersuchung genügt; von anderer Seite bot ihnen das Buch zu wenig dar — besonders in Absicht der kunstphilosophischen Artikel, für welche bey ihnen zwar einiger Sinn und einige Wissbegierde, aber wenig Kenntnisse und auch wenig Beharrlichkeit vorauszusetzen sind.

Von diesen Grundsätzen scheint nun der Verf. bey der Abfassung dieses kleinern Werks, das durchaus nicht als Auszug aus jenem grössern zu betrachten ist, dasselbe auch keineswegs überflüssig macht, vielmehr neben jenem vollkommen bestehen kann — ausgegangen zu seyn; und was er in der Ausführung zur Erreichung dieses Zwecks gethan hat, macht seinen Kenntnissen, seinem Fleiss und seiner Sorgfalt gleiche Ehre, wenn man auch — wie das bey einem solchen weitschichtigen, in so mancherley Wissenschaften wenigstens nebenbey mit eingreifenden Werke, von Einem Manne bearbeitet, fast gar nicht anders seyn kann — wenn man auch im Einzelnen hier und da mit Grund etwas anders gefasst oder anders dargestellt wünschen mag.

Eine der grössten Schwierigkeiten bey der Abfassung solcher Werke ist ohnstreitig, das richtige Verhältnis zwischen dem zu viel und dem zu wenig zu treffen und es durch das Ganze festzuhalten. Es lässt sich dies nicht erreichen, ohne dass man sich die Klasse der Leser, auf welche man zunächst rechnet, ganz bestimmt und von den andern abgesondert denkt — sie gleichsam individualisirt und personifizirt; gleichwol soll das Buch nicht alles Allgemeinere einbüssen und auch Andern

etwas seyn. Hier hilft wol nur ein gewisser Takt und über dem Ganzen festgehaltener Blick, welche beyde durch selbstgemachte Erfahrungen gesichert und befestiget sind; da sich aber dies auf einen strengen Begriff nicht zurückführen lässt, wird immer noch übrig bleiben, dass dort oder da etwas zu weit gegriffen, und hier oder dort zu wenig erfasset wird. Abgerechnet nun, dass dies ja auch von keinem Beurtheiler auf einen strengen Begriff zurückgeführt werden kann und mithin etwas Subjektives immer zurück bleibt: so ist auch darüber schon in Rücksicht auf jenes fast Unvermeidliche, wenig Aufheben zu machen. Hat nun aber der Verf., wie K. in diesem Buche wirklich, gegen das Erste nur so selten, auch nur da gefehlt, wo dies Uebermaas einen ganz unbetrachtlichen Raum einnimmt, und hat er dann, wie K. ebenfalls, da, wo die Notizen die Sache gar zu wenig erschöpfen, die besten und bequemsten Hülfsmittel, sich weiter zu unterrichten, angegeben: so findet Rec. es, nicht nur lieblos und kleinlich, sondern auch ungerecht, bey solchen Einzelheiten nur länger zu verweilen, als nöthig scheint, um dem Verf. für eine etwannige zweyte Auflage einige Winke zu geben. —

Die Artikel jedes solchen Wörterbuchs sind entweder eigentlich musikalische, (und zwar theils technische, theils grammatische,) oder historische, oder endlich philosophische, (und zwar theils anthropologische, theils ästhetische.)

In den ersten, und zwar nach beyden Unterabtheilungen, siehet man den Verf. in seinem eigentlichen Fache. Hier schreibt er überall, für seinen Zweck genügend, und auch sicher. Mehrere der wichtigsten Artikel dieser Art sind sogar, der Materie und Form nach, als musterhaft darzustellen. Die Leser mögen aus dem Art. Fuge, ohngefähr die Behandlungsweise des Verfassers überhaupt, etwas näher kennen lernen. Rec. wählt eben diesen Art., obschon er ihn noch nicht unter die vorzüglichsten rechnet, (indem besonders, was hier bey 2) 3) und 4) gesagt worden, sich präciser und klarer hätte sagen lassen) weil der Gegenstand allgemeines Interesse hat, und, um in solcher Kürze, so wie für jenes Publikum, bearbeitet zu werden keine geringen Schwierigkeiten bot.

„Fuge ist ein bekanntes Tonstück, welches sich durch seine ihm ganz allein eigenthümliche Form und Einrichtung von allen übrigen Arten der Tonstücke sehr merklich unterscheidet. Es bestehet aus einem Hauptsatze, welcher durch das ganze Stück hindurch wechselsweise von allen dazu gehörigen Hauptstimmen ergriffen, und von denselben nach gewissen Regeln vorgetragen, oder nachgeahmt wird. Daher ist die immer auf verschiedene Arten wiederkehrende Nachahmung des Hauptsatzes dergestalt verwebt, dass das Ganze ohne merkliche Absätze und Ruhepunkte, und ohne Absonderung einer Hauptperiode von der andern, fortströmt, bis alle Stimmen sich zum gemeinschaftlichen Schlusse neigen. Vermittelst dieser Einrichtung wird eine Stimme so hervorstechend wie die andere, so dass keine der andern blos zur Begleitung dienet, sondern jede derselben behauptet den Charakter einer Hauptstimme mit gleichem Rechte.

Bey jeder Fuge kommen fünf Hauptstücke in Betracht:

1) Der Hauptsatz oder das Thema, oft auch das Subjekt genannt. Es ist der herrschende Satz, welcher durch mannigfaltige Nachahmungen und durch wechselsweise Versetzung in alle Stimmen ausgeführt, und weil er den Fugensatz anhebt, und gleichsam den übrigen Stimmen zum Wegweiser dient, gewöhnlich der Führer oder Dux genannt wird. — Jede Stimme hat das Recht, mit diesem Hauptsatze die Fuge anzufangen.

2) Der Gefährte, lat. comes, oft auch die Antwort genannt, ist die ähnliche Wiederholung des Führers in einer andern Stimme, und zwar auf andern Stufen der Tonleiter, die von gewissen Regeln bestimmt

werden. In der Fuge ist es nicht genug, dass der Hauptsatz, nachdem er von einer Stimme vorgetragen worden ist, von einer andern ergriffen, und auf willkührlichen Stufen der Tonleiter nachgeahmt wird, sondern diese Nachahmung muss sich auf gewisse Regeln gründen, die bey unserer gewöhnlichen Quintenfuge ihre Ursachen in der Theilung der Oktave, oder in der Lage der beyden halben Töne der Tonleiter haben.

5) Die Gegenharmonie oder das Contrasubjekt. Man verstehet darunter eigentlich diejenige Melodie, die sich jederzeit, wenn diese oder jene Stimme den Hauptsatz vorträgt, in einer andern Stimme hören lässt. Gemeiniglich beginnt das Contrasubjekt da, wo der Gefährte eintritt. Zuweilen vereiniget der Tonsetzer aber auch, aus Ursachen, die hier anzuzeigen, zu weitläuftig seyn würde, das Contrasubjekt zugleich mit dem Führer.

Nächst dem Contrasubjekte verstehet man unter der Gegenharmonie zugleich diejenige Melodie, mit welcher noch ausser dem Contrasubjekte der Hauptsatz in dieser oder jener Stimme in dem Verfolge der Fuge begleitet wird.

4) Der Wiederschlag, lat. repercussio, ist die Ordnung, in welcher Führer und Gefährte sich in den verschiedenen Stimmen hören lassen, und die grösstentheils von der Theilung der Oktave abhangt.

5) Die Zwischenharmonie. Man verstehet darunter diejenigen kurzen Satze, die sich, so lange der Hauptsatz schweigt, wegen des Zusammenhanges hören lassen, und die in der strengen Fuge aus der Melodie des Hauptsatzes oder des Contrasubjekts hergeleitet sind.

Wenn bey der Fuge blos das Thema mit seinem Contrasubjekte bearbeitet wird, so dass die Zwischenharmonie aus dem Hauptsatze oder aus dem Contrasubjekte genommen ist, so wird sie eine strenge Fuge genannt. Lassen sich hingegen zwischen den Repercussionen des Hauptsatzes andere Satze hören, die nicht unmittelbar aus dem Subjekte oder Contrasubjekte fliessen, so nennet man sie eine freye Fuge. Von dieser letzten Art giebt uns die allgemein bekannte Ouverture aus Mozarts Zauberflöte ein fürtreffliches Beyspiel.

Wenn die strenge Fuge mit verschiedenen ungewöhnlichern und künstlichen Nachahmungen und Versetzungen des Hauptsatzes oder des Contrasubjektes vermischt wird, so pflegen sie alsdenn viele eine Ricercata oder eine Kunstfuge zu nennen.

Zuweilen werden in der Fuge zwey oder mehrere Hauptsatze mit einander verbunden, die sich theils einzeln, theils unter einander vermischt hören lassen, und dann bekommt sie den Namen Doppelfuge.

Den ausführlichsten Unterricht von der Einrichtung der Fuge findet man in dem vor kurzem wieder neu aufgelegten Werke von Marpurg, unter dem Titel: Abhandlung von der Fuge etc.

Ueber den Vortrag der Fuge, besonders der strengen Fuge in Oratorien und Kirchen-Cantaten, ist noch zu bemerken, dass sie 1) mit einem sehr markichten und gut unterhaltenen Tone, und auf den Bogeninstrumenten mit einem kraftigen und bedeutenden Striche ausgeführt werden muss; 2) dass der Eintritt des Hauptsatzes, besonders wenn er ohne vorher gegangene Pause geschieht, sehr merklich herausgehoben werden muss, und 3) dass keine Note, die an eine vorhergehende Note angebunden ist, und kein Punkt, der auf eine lange Note folgt, markirt werden darf." — —

Die historischen — mit Recht, kürzer und sparsamer behandelten Artikel, sind nach den bekannten besten Werken über diesen, in neuester Zeit mit so rühmlichem Aufwand von Kraft und Gelehrsamkeit bearbeiteten Gegenstand, so abgefasst, dass sich im Allgemeinen gar nichts, und im Einzelnen wenig von Bedeutung dagegen sagen lasst. Was über die Musik der Alten und des Mittelal ers in kleinen Notizen beygebrach: ist,

hätte vielleicht — Einiges, von entschiedenem Einflusse auf unsere neuere Musik, abgerechnet — wegbleiben können, da diejenigen, welchen das Buch bestimmt ist, hiernach wenig oder gar nicht fragen, was aber darüber in so kurzen Sätzen gesagt werden kann, nur selten — selbst für die erste Anfrage nur selten, zu genügen vermögend ist; indess nehmen diese Art. so wenig Raum ein und machen doch wol auch Manchen, der sie hier ungesucht findet, wenigstens neugierig, sich weiter zu unterrichten, so dass Rec. sie kaum entbehren möchte. Wo aber manches aus der Musik der Alten auf die unsrige unmittelbaren Einfluss gehabt hat und dies mithin etwas ausführlicher darzustellen war, da wird die Arbeit des Verfassers von Jedermann als gut und zweckmässig anerkannt werden. Man vergleiche in dieser Absicht nur z. B. den Artik. Enharmonisch, wo diese, jenem Publikum gewiss schwierig darzustellende Materie in jedem Betracht so musterhaft bearbeitet erscheint, dass Rec. den Art. gern hersetzte, wenn er den Raum nicht schonen müsste.

In den philosophischen Artikeln endlich, wo der Verf. zwar ebenfalls den belesenen und sorgsamen Mann zeigt, aber doch offenbar weniger in seinem Fache, und unsicher erscheint, hat er mit rühmlicher Bescheidenheit sich selbst und seine Stimme meistens verleuguet, und statt seiner bedeutende neuere Schriftsteller sprechen lassen, sich begnügend, von dem, was sie etwa im Allgemeinen gelehrt haben, auf das Besondere seiner Kunst hin und wieder Anwendung zu machen — welches letztere nur öfter hätte geschehen sollen. Hr. K. ist mit den psychologischen oder anthropologischen Artikeln, wie billig, etwas sparsam, aber mit den ästhetischen freygebig genug — wofür ihm eben seine Leser, welche in der Regel die hier benutzten grössern Werke nicht zur Hand bekommen oder auch nicht verstehen, allerdings danken soliten. Die Auswahl dieser seiner Führer scheint ihm schwer geworden zu seyn, und er hat offenbar jeden, den das öffentliche Urtheil mit Achtung nennet, gebrauchen und ihn das Seine nach Möglichkeit aussprechen lassen wollen. Daraus musste aber, besonders bey dem jetzigen Stande der Kunstphilosophie, ein gewisses Hin- und Herschwanken und manche wunderliche Zusammenstellung — ja auch hin und wieder ein Widerspruch nothwendig entstehen. Bey den anthropologischen Artikeln benutzte der Verf. vor allen, Platner, besonders dessen philosophische Aphorismen; und damit wird man allerdings zufrieden zu seyn Ursach haben. Nun wäre aber er, und wären durch ihn seine Leser in Ansehung der ästhetischen, nach Rec. Urtheil, am besten berathen gewesen, wenn die allgemeinen theoretischen Worterklärungen nur kurz aus Kant mitgetheilt — (lag das eigentliche Studium der Werke dieses Philosophen dem Verf. zu entfernt, nur nach einem guten Kantischen Wörterbuche, besonders, zu diesem Behufe, aus Schmidt —) und die besondern, praktischen Erörterungen, so weit das hier nöthig, aus einem neuen populären Handbuche beygefügt, aber überall vom Verf. selbst auf Musik angewendet worden wären. Zu den letztgenannten Erklärungen hat der Verf. vor allen Eberhards Handbuch der Aesthetik fleissig benutzt, und für seinen Zweck war dies gewiss gut gewählt: wäre er ihm nur treu geblieben, und hätte nicht zuweilen neben den Erklärungen dieses Philosophen, andere, fast wie gleichbedeutend, aus Heusinger, (dessen Handbuch der Aesthetik ebenfalls häufig gebraucht worden,) aus Schillers Abhandlungen, aus Jean Paul Richters Vorschule d. Aesth. etc. ja sogar Einiges aus Schelling, welches, so abgerissen, wie es hier stehet, ganz unverständlich bleiben muss, eingeschaltet! Das hierin leicht bemerkbare Schwanken theilt sich nur allzuleicht dem Leser, besonders von der Klasse, welche hier zunächst berücksichtigt wird, mit, und er fin-

det sich durch so verschiedene Ansichten, wenn sie auch zu denselben Resultaten führen, und durch eine so verschiedene Sprache, wenn sie auch dasselbe aussagt, mehr umnebelt, als erhellet, mehr verwirret, als befestiget, mehr verstimmt, als angezogen. Man wird dieses selbst bemerken, wenn Rec. auch hier einige Artikel wörtlich hersetzt, wozu er, um nicht unbillig zu seyn, solche wählt, wo das Getadelte noch nicht am auffallendsten sich zeigt. Es mögen hierzu die verwandten Artikel, Kunst, Kunstgefühl, Künstler und Kunstwerk dienen, mit welchen nun aber der Art. Schön und Schönheit verglichen werden muss.

Kunst. Die Veränderung oder Bearbeitung eines Stoffes zu einem bestimmten Zwecke, wird Kunst, im weitesten Sinne des Wortes, genannt. Der Zweck der Bearbeitung eines Stoffs ist entweder Nutzen oder Vergnügen; im ersten Falle nennet man die Bearbeitung desselben ein Handwerk, im letztern Falle, eine Kunst.

Von der Eintheilung der Künste in mechanische und freye Künste, ist schon in dem Artikel freye Künste gehandelt, und zugleich erinnert worden, dass jene vorzüglich Thätigkeit der körperlichen Kräfte, diese aber vorzüglich Thätigkeit der Kräfte des Geistes erfordern. S. Kunstwerk.

Anjetzt theilt man die eigentlichen Künste auch ein, in angenehme und schöne Künste. „Das Angenehme der Kunst (im Gegensatz mit dem Schönen) besteht in ihrer Beziehung auf sinnliche Lust im engern Sinn. In den angenehmen Künsten, als solchen, wird das Gefühl der Lust nicht durch die angeschaute Form (Darstellungsart, Komposition, Gestalt, Bildung) des Gegenstandes, sondern durch seinen Stoff, durch seine empfundenen Reize erregt. Ihr Zweck und ihre Gränze ist angenehme Empfindung durch eine belebende Affektion der Empfänglichkeit des Gemüths — — Aesthetisch im engern Sinn heissen die Künste als schöne Künste, welche ein uninteressirtes Wohlgefallen an der Darstellung vermittelst der Anschauung bewirken. Durch die schöne Kunst wird ein Gefühl der Lust erregt, das aus dem uneigennützigen Wohlgefallen an der angeschauten Form des Gegenstandes fliesst, in deren Auffassung die Einbildungskraft durch sich selbst, folglich frey, mit der Gesetzmässigkeit des Verstandes übereinstimmt *).

Kunstgefühl. Das Vermögen nicht allein das Schöne und Schlechte in einem Kunstwerke zu unterscheiden, sondern auch zu empfinden, wie das Schöne in das vortheilhafteste Licht gestellt, und das Schlechte verbessert werden könne, ohne dass man gerade im Stande ist, die Ursachen, warum etwas schön oder schlecht ist, aus der Natur der Kunst und aus der Kunstphilosophie völlig zu zergliedern, wird gemeiniglich mit dem Ausdrucke Kunstgefühl bezeichnet.

Künstler heisst eigentlich derjenige, der etwas schafft oder bildet, welches die Absicht hat, Vergnügen zu erwecken. Wird dieses Vergnügen, welches der Künstler durch sein Kunstwerk verschafft, durch Wohlgefallen an der Form desselben erweckt, so heisst er insbesondere ein schöner Künstler. S. Kunst.

Genie und Geschmack, verbunden mit den mechanischen Kunstfertigkeiten, welche die Behandlung des Kunststoffs erfordert, machen die Haupterfordernisse des schönen Künstlers aus. Siehe übrigens den Artikel Kunstwerk.

Kunstwerk. Die Abbildung eines Ideals, oder die in eine schöne Form gekleidete Dar-

*) Aus der Schrift: Ueber den Geist der Tonkunst etc. von Michaelis.

stellung eines Bildes der Phantasie, welches den Schein der Wirklichkeit hat, und aus der Absicht verfertigt worden ist, uns zu vergnügen, nennet man ein Kunstwerk.

Heusinger*), der das Kunstwerk als ein solches Werk beschreibt, welches zum Vergnügen dienen soll, und dieses Vergnügen durch Wohlgefallen an der Form desselben erweckt, verlangt dass es folgende Eigenschaften besitze: 1) Schönheit der äussern oder zufälligen Form; 2) muss es den Sinnenwerkzeugen des Körpers, durch welche es vorgestellt wird, angenehm seyn; 3) muss der Künstler eine richtige Vorstellung von dem Gegenstande, den er verfertigen will, haben, und das Verfertigte muss dieser Vorstellung genau entsprechen, das ist, es muss objektive Vollkommenheit haben. Weil wir aber als moralische Wesen alles, was Menschen mit Ueberlegung und Freyheit hervorbringen, auf Sittlichkeit beziehen, — weil Sittlichkeit, und das Bestreben sie zu befördern, gefällt, so muss ein Kunstwerk 4) die Sittlichkeit der Gesinnungen befördern können.

„Diese Eigenschaften muss nun der Künstler so zu ertheilen wissen, dass sie einander in der Beurtheilung keinen Abbruch thun. Hierdurch bewirkt es das gleichmässige Spiel der Gemüthskräfte in dem Beurtheiler, durch welches diesem der Ausspruch: Vollendung, abgezwungen wird. Und diese Vollendung ist es, wornach der Künstler streben muss. — Ein Kunstwerk ist daher ein Werk, in welchem durch menschliche Kräfte äussere Schönheit, objektive Vollkommenheit, Sittlichkeit und Annehmlichkeit absichtlich so vereinigt wurde, dass durch diese Vereinigung das grösstmögliche Wohlgefallen bewirkt werden kann.“

Schön, Schönheit. „Dem blossen Gefühl (sagt Eberhard in seinem Handbuche der Aesthetik,) ist zwar die Schönheit im höchsten Grade klar. Sobald wir aber einen Schritt über die Grenzen des Gefühls thun, so beginnen die Widersprüche in den Meinungen über das, was man schön nennet. — Einige sagen, die Schönheit bestehe in der Einheit des Mannigfaltigen, sie kann also nicht ohne Einheit und Mannigfaltigkeit seyn. Andere behaupten, das sey schön, was die Phantasie zu einem Spiele unter Begriffen anregt. Die Begriffe bringen aber das Mannigfaltige in der Phantasie unter die Einheit des Verstandes; der Eine charakterisirt also die Schönheit nach der Beschaffenheit des Objekts, der Andere nach dem, was in dem betrachtenden Subjekte bey ihrem Anschauen vorgehet. — — Zu allem Schönen gehört Mannigfaltigkeit und Einheit; denn Einheit ohne Mannigfaltigkeit ist Monotonie und Einförmigkeit, und erweckt Verdruss; aus Mannigfaltigkeit ohne Uebereinstimmung und Harmonie entstehet Verwirrung, die das Anschauen ermüdet und worunter der Geist erliegt.“

Die mehresten neuern Kunstphilosophen**) theilen mit Kant die Schönheit ein, in die freye oder unbedingte, und in die anhängende oder bedingte. Diese Eintheilung veranlasst mich, folgende hierher gehörigen Stellen aus der Schrift: Ueber den Geist der Tonkunst etc. von Michaelis, auszuheben, und hier einzurücken.

„Schön ist überhaupt Alles, was in der blossen Reflexion über die Form des Gegenstandes, was weder in der Sinnen-

*) S. dessen Handbuch der Aesthetik.

**) Einer derselben, Schelling, erklärt in seinen Vorlesungen über die Kunstphilosophie, die Schönheit folgendermassen: „Die absolute Ineinsbildung der Form und des Wesens in der idealen Welt ist, ideal angeschaut, Wahrheit, real angeschaut, Schönheit. Dies ist die einzige positive und kategorische Bestimmung des Schönen.“ d. Verf.

empfindung, noch durch einen Begriff, sondern in der blossen Beurtheilung gefällt, und zugleich als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens betrachtet wird. — — Einem Gegenstande, der nicht unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, kommt freye, unbedingte Schönheit zu. Das Wohlgefallen an demselben ist von dem Zwange des Begriffs, von demjenigen, was der Gegenstand seyn soll, frey."

Solche freye oder unbedingte Schönheiten, sind die Schönheiten der Natur, z. B. die Schönheit einer Rose. „Die Beurtheilung einer Naturschönheit als eines schönen Gegenstandes, das Wohlgefallen an der schönen Natur, setzt keinen Begriff voraus von dem, was sie seyn oder vorstellen solle; dies entspringt vielmehr aus der blossen Anschauung der Form für sich selbst, ohne Beziehung auf irgend einen Zweck als Bestimmungsgrund des ästhetischen Wohlgefallens. — — Der freyen oder für sich bestehenden Schönheit setzt Kant die anhängende, adhärirende, oder bedingte, entgegen, wiefern diese einen Begriff von dem, was das Objekt seyn soll, und die Vollkommenheit desselben nach diesem Begriffe voraussetzt." Von dieser Beschaffenheit ist auch die Kunstschönheit. „Diese kann nicht als Kunstschönheit beurtheilt und mit Wohlgefallen betrachtet werden, ohne dass ein Begriff von dem innern Zwecke des Dinges, d. h. von dem, was dasselbe seyn und vorstellen solle, dabey vorausgesetzt würde. Die Beurtheilung der Kunstschönheit erfordert also einen Begriff von der innern Zweckmässigkeit oder Vollkommenheit des dargestellten Dinges, weil unter Kunst immer ein Zweck des Künstlers angenommen werden muss, und die Erreichung oder Verfehlung des Zwecks einen Bestimmungsgrund unsers Urtheils über die Vollkommenheit oder Unvollkommenheit des Künstlers ausmacht, von welchem doch unser ästhetisches Wohlgefallen an einer wenigstens vorgeblichen Kunstschönheit zum Theil abhängt." — —

Der Anmerkungen über Einzelnes, auch in dem hier Angeführten, enthält sich Rec., und wiederholt nur nochmals, dass, ungeachtet der gerügten Unvollkommenheiten, das Buch allen ähnlichen, besonders denen von gleicher Kürze, weit vorzuziehen sey und ganz gewiss Vielen grossen Nutzen gewähren könne. Das Beste, was in diesem Fache zu leisten wäre, wird schwerlich jemals zu Stande kommen, wenn sich nicht ein Musiker, wie namentlich Hr. Koch, mit einem wackern Philosophen zu gleichem Zwecke vereinigt, und jeder, einverstanden mit dem Andern über die Principien und über die geistigen Bedürfnisse, denen hier zunächst abgeholfen werden soll, nur sein Fach bearbeitet — was aber für jetzt wol am wenigsten zu erwarten steht.

Was ohne Notenbeyspiele nicht anschaulich genug gemacht werden konnte, ist auf angehangten Tafeln sehr gut ausgeführt.

Kurze Anzeige.

Sechs Canons zu drey und vier Stimmen, Sr. Durchl. d. Hrn. Fürsten v. Hatzfeld zugeeignet v. J. L. Dussek. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Canons, sämmtlich geschrieben über ziemlich lustige Einfälle, die jedoch nicht so unartig werden, dass sie nicht in heiterer Gesellschaft genungen könnten — sind von der Gattung, die die ältere Kunstsprache offene Canons nannte. Die Stimmen ahmen im Einklange einander nach, wie man dergleichen in den neuesten Opern oft hört und gern hat. Sie sind sämmtlich von guter, fliessender Melodie, und, kaum einige Stellen abgerechnet, nicht

schwer, halten sich auch in einem Umfange der Stimmen, der so ziemlich für alle nicht ganz rohe Organe passt. Die Leichtigkeit der Exekution wird dadurch noch sehr befördert, dass die Stimmen hier, sowol einzeln, als auch in Form der Partitur ausgeschrieben, gedruckt worden sind. Alles das berechtiget Ref., sie als Mittel zur Belebung, Unterhaltung und Erheiterung gemischter, besonders männlicher, Gesellschaften, zu empfehlen. Im fünften Canon ist das Wort, Credit, bald so, bald Credit, gebraucht, und dies offenbar so absichtlich, dass es wol den Spass vermehren soll — was aber bey Ref. und denen, mit welchen er den Canon gesungen, nicht hat anschlagen wollen. Da dergleichen Werkchen oft in Hände derer kommen, die Druckfehler nicht zu verbessern verstehen, bey dieser Gattung von Musik aber vollkommene Richtigkeit so vorzüglich nöthig ist: so mögen die Errata hier angegeben seyn. S. 11. Z. 1. T. 3. muss das 2te Achtel (cis) ein Viertel seyn; S. 12. Z. 7. T. 1. vor dem ersten gis ein [illegible] stehen, und S. 16. Z. 8. T. 1. statt der beyden ersten Noten g, a, es, f gelesen werden. Zum Schluss folge der erste dieser Canons, nicht als ob man ihn für den vorzüglichsten hielte, sondern weil er einer der leichtesten und doch auch recht hübsch ist. Den Raum zu schonen, lässt man hier die einzeln ausgeschriebenen Stimmen weg.

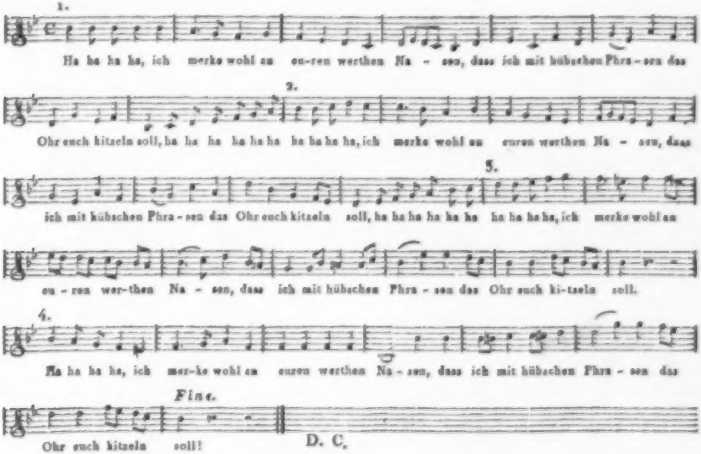

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. Nº. 49. 1807.

Nachrichten.

Deutsche Oper in Prag.

Ich habe Ihnen über unsre neue Oper noch gar nicht geschrieben, obgleich über dieselbe in manchen eilfertigen Blättchen schon das und jenes hat verlauten wollen, was die Referenten beym Himmel und bey sich selbst verantworten mögen; ich habe nicht geschrieben, weil mit blossen flüchtigen Notizen Ihren Lesern unmöglich gedienet seyn, ein bestimmtes Urtheil aber nicht eher gefället werden kann, bis sich in einer, schon nicht unbeträchtlichen Reihe, und zwar Verschiedenartiger Vorstellungen klärer entwickelt hat, theils, wohin die Direktion und wohin jedes der bedeutendern Mitglieder will, theils, wohin die Kräfte der einen und der andern reichen, theils, wie dies alles auf das Publikum einwirket. Es kommt noch dazu, dass Humanität und billige Rücksicht auf unabänderliche Verhältnisse ein solches Zaudern da um so ernstlicher anrathen, wo, wie bey uns, etwas ganz Neues gestiftet ist, und das gegenseitige Verständnis der Künstler und des Publikums — ohne welches, jene producirend, diese geniessend und reflektirend, immer, mehr oder weniger, schwanken werden — erst allmählig hergestellt wird. Jetzt endlich scheint es mir Zeit, und hoffentlich auch wirksam zu seyn, was vorhanden ist und geschehen, zusammenzufassen, es übersehen zu lassen, und daraus zu folgern, was sich klar und sicher daraus ergeben will.

Mit dem Monat April nämlich endete hier die italienische Oper, und eine Gesellschaft deutscher Sänger trat an ihre Stelle. Die erstere war in den letzten Jahren so sehr gesunken, dass es wahrlich keiner hohen Vollkommenheit bedurfte, um uns für ihren Verlust zu entschädigen, und der grösste Theil des Theaterpublikums, dem diese Veränderung willkommen war, hoffte, dass auch die wenigen unerschütterlichen Anhänger der italienischen Oper der allgemeinen Stimme nach und nach beytreten würden. Hr. Liebich, der seit dem Antritt der Direktion des königl. stadischen Theaters eine lobenswerthe Thätigkeit bewies, das Publikum zufrieden zu stellen, hat aber, leider, eine Menge Hindernisse — vorzüglich bey der Oper, da er selbst nicht musikalisch ist — zu überwinden; er liess uns nicht erst bis zu den Wintermonaten auf diesen neuen Genuss warten, sondern eröffnete ihren Lauf schon in den ersten Tagen des Mays mit Cherubini's Faniska. Was die Direktion zu leisten vermochte, hat sie da geleistet, und uns in der Erscheinung wenigstens einen auffallenden Unterschied gegen die italienische Oper gezeigt. Wir hörten z. B. nicht, wie ehedem, auf jeder Seite des Theaters hinter den Coulissen vier Sänger den Chor abschreyen: er ward, reichlich besetzt, von Männern und Frauen auf der Bühne gesungen, wie sich das auf einer rechtlichen Bühne geziemt. Musterhafte neue Dekorationen, schickliche Garderobe, und eine gehörige Anzahl Statisten, an denen wir sonst meist Mangel litten, gewährten dem Auge angenehme Abwechselung; nur Schade, dass das

Machinenwesen äusserst schlecht ist, und oft die unangenehmsten Störungen verursacht — woran jedoch der Director keine Schuld hat, da dies unter die k. standischen Aufsichtsunkosten gehört. Seine Sorge gieng so weit, dass er uns selbst zwey brave Mitglieder der italienischen Oper (Mad. Caravoglia-Sandrini und Hr. Radichi) erhielt, und wir danken den beyden Künstlern hier öffentlich und von Herzen, dass sie aus Anhänglichkeit für Prag die deutsche Sprache lernen, um unter uns zu bleiben und uns zu erfreuen. Minder glücklich war aber die Direktion in der Zusammensetzung des übrigen Opernpersonals.

Hr. Wenzel Müller, vom Leopoldstädter Theater in Wien, ist Kapellmeister und Directeur der Oper. Der Wiener Korrespondent der M. Z. hat diese Acquisition bereits mit wenigen und kraftigen Worten gehörig gewürdigt: ich übergehe also diesen Punkt ganz, und will blos anmerken, wie sich Hrn. M.s Individualität hier ausspricht. Nach der Meinung der gründlichsten und erfahrensten Kenner und Freunde der Tonkunst in Prag, so wie nach der meinigen, ist Hr. M. dem Posten, der ihm hier anvertraut ist, eben so wenig gewachsen, als dem, eines Operncompositeurs; er lieset weder vom Blatt weg Partituren, noch accompagnirt er also daraus; er vermag es nicht, einen Text richtig und mit Geschmack unter zu legen, ja nicht einmal die Fehler einer schlecht geschriebenen Partitur ohne Weitläuftigkeit zu verbessern. Dies Urtheil scheint hart: Sie können aber eben darum desto gewisser seyn, dass es nicht übereilt und vorschnell, sondern nur nach wiederholten, unwidersprechlichen Beweisen gefasst und nach reifer Ueberlegung niedergeschrieben worden ist, auch nöthigen Falls aufs vollstandigste erwiesen werden kann. Hr. M. fing sein Werk mit der Reform der Orchestersitze an, so dass jetzt die Blasinstrumente ihm auf den Rücken, die Pauken und Trompeten aber ins Gesicht sehen; die Violinen blieben, und zwar die erste gegen die Bühne, die zweyte gegen das Parterre. Er selbst hat sein Pianoforte zwischen ihnen, und sitzt mit der Linken zur Bühne, mit dem Gesicht gegen die Logen rechts. Kennern legen wir dieses Arrangement zur Beurtheilung vor. Uebrigens hat er sich einen hohen Sitz machen lassen — fast möchte man vermuthen, damit beym Taktiren das Publikum des Anschauns seines grossen Brillantrings nicht verlustig gehe: denn, was das Orchester anlangt, so sorgt er für dieses schon durch so starkes und so häufiges Stampfen mit dem Fusse, dass ... Doch ich will auch den Schein vermeiden, beleidigen zu wollen; ich will sogar, den etwanigen Schmerz zu lindern, hinzusetzen, dass es hier wirklich gutherzige Leute giebt, die über dies Verfahren sprechen: da seht, da seht, der versteht das Orchester zu halten! —

Dem. Philippine Bessel und Dem. Müller (Tochter des Kapellmeisters) besetzen die ersten Damenrollen, da Mad. Caravoglia-Sandrini erst im Herbst ihr eigentliches Debüt geben wird.* Keine ist ihren Rollen gewachsen. Die Erste ist von Natur und Kunst stiefmütterlich bedacht, hat aber alle Unarten gewöhnlicher Sangerinnen und nur eine sehr gewandte Tournure zum Ersatz für diese wesentlichen Mangel und Fehler. Die Zweyte hat zwar eine vortreffliche Stimme, die für die Zukunft viel hoffen lässt, aber sie hat noch gar keine Schule. Möchte sie sich Mad. Sandrini zum Vorbild wählen! — Dem. Nuth spielt die dritten Rollen und könnte, wenn sie Gelegenheit fande, ihre Anlagen auszubilden, vielleicht bald einen bessern Platz einnehmen; es scheint, dass sie von allen Damen noch die meisten musikalischen Kenntnisse besitzt, und ihr kommen die wenigsten Sünden zu Schulden; doch ist freylich ihre Stimme nicht fähig, unser Opernhaus zu füllen. Dem. Alram und Dem. Henr. Bessel haben bis itzt in der Oper ausgeholfen; es lasst sich von ihnen so wenig, als von ihren Rollen sagen.

Den ersten Tenor singt Hr. Walther gar erbärmlich, meist durch die Fistel. Von einem zweyten Tenoristen, der engagirt ist, sagt man, er sei schon etwas bejahrt u. s. w. doch singe er brav. Wir haben ihn noch nicht gesehen, obschon man Hrn. Reineke, den man doch wol nur zur Strafe seiner Sünden hier zum Sänger gemacht hat, den Vater in der Festung an der Elbe gab, der jenem gebührt, und vielleicht der Oper eine etwas günstigere Aufnahme verschaft hätte. Hr. Radichi wird auch erst künftig debütiren.

Erste Bassrollen singen Hr. Schreinzer und Hr. Locke, von welchen, wenn man im absolut Schlechten noch Grade angeben soll, der letzte ungefähr 10 Stufen unter dem ersten steht. Hr. Haser, dessen dies Blatt schon mehrmals Erwähnung that, ist hier im Gesang sehr zu preisen; nur macht eben dieser Vorzug seine Lage sehr gefahrlich und bey dem gänzlichen Mangel an Mustern ist zu befürchten, dass er, dieser wirklich talentvolle junge Mann, stehen bleibe oder gar rückwärts gehe. Sein Fach ist ganz unbestimmt; er singt alles. — Für komische Rollen ist Hr. H. Wagner, der sonst in Leipzig war, engagirt. Seine Stimme ist wol für unsre Bühne etwas zu schwach, doch ist sein Vortrag der deutlichste. Sein Spiel will hier, wo die Arabesken und Grotesken an der Tagsordnung sind, nicht gefallen, da er sich etwas stark nach der französischen Manier hinneigt; auch hatte er noch gar keine Gelegenheit, sein Talent vor dem Publikum zu entfalten, und ich glaube, bey dem grossen Mangel an ächten Komikern, den wir beklagen, würde die Direktion nicht übel dabey fahren, wenn sie, wie man Anfangs wollte, ihn auch für das Schauspiel benützte. — Aushülfsrollen spielen mehrere Mitglieder der Schauspielergesellschaft, wovon nur Hr. Schmelka Erwähnung und Aufmunterung verdient.

Die erste Oper war Faniska von Cherubini, über welche schon zu viel gesprochen und geschrieben worden, als dass ich etwas weiter darüber sagen möchte, ausser, wie sie hier aufgenommen worden. Man erklärte sie als ein harmonienreiches und künstliches Gewebe, aber oft schwülstig und arm an Melodie. Grosses Glück hat sie nicht gemacht; doch hört man sie lieber, als die meisten, die ihr folgten.

Nach ihr kam Jawine — oder wie das Publikum sie nennt: Jemine! — vom Hrn. Kapellm. W. Müller, die er eigentlich zum Debüt für seine Tochter geschrieben haben soll. Es konnte nicht anders seyn: diese Oper musste in doppelter Rücksicht, als sein und seiner Tochter Debüt, die Aufmerksamkeit hoch spannen. Hr. M. wusste, dass Prags Publikum an bessre Kost gewöhnt sey, als er den Freunden der Tonkunst sonst, besonders in der letzten Zeit, gereichet hatte, und er war daher auch bedacht, mit etwas anderm aufzutreten. Anders war es, aber gewiss nicht besser.

Die erste Vorstellung dauerte bis 11 Uhr, und obschon man sodann ungefähr ein Drittheil des Ganzen wegstrich, so äusserte doch schon bey der dritten Produktion das Publikum so deutlich sein Misfallen, dass wir hoffen, die Direktion werde keine vierte wagen. Die Fabel des Stücks ist eine gänzlich verunglückte Kopie der Faniska. Die Geschichte spielt ebenfalls in Polen, da sie aber hier unmittelbar auf Faniska folgen musste, hat man sie weislich in die Schweiz übertragen. Sie hätte eben so gut auf Botany-Bay spielen können.

Die ganze Musik hat auch nicht ein einziges, wirklich ausgezeichnetes Stück, und auch Haltung und Charakter, die doch manche der M.schen frühern Arbeiten hatten, fehlen ihr ganz. Drey Arien für einen Sänger in einem Akte und beynahe hinter einander, sind doch wol auch ein derber Misgriff! Hatte M. aus der Anzahl Sopran-Arien eine oder ein Paar gewählt, und diese in eine andre Oper eingelegt — da doch das Einlegen bey uns einmal an der Tagsordnung ist:

gewiss würde seine Tochter ein glänzenderes Debüt gemacht haben, als hier, wo man ihrer schönen Stimme zu Liebe sich Gewalt anthun musste, das verfehlte Ganze anzuhören. Leider sahen wir aber auch, wie wenig die Kunst für dies, von der Natur so sehr begünstigte Mädchen gethan hat. Noch hat sie weder ein richtiges Portamento, noch Triller, oder Rouladen — noch hat sie nicht einmal vokalisiren gelernt; ein Beweis, dass sie sich noch nie eines tüchtigen Lehrers zu erfreuen gehabt. Der einzige Anhauch von Kunstbildung ist, dass sie, nach Art der Nachtigallen, den Ton lange aushält, welches sie zwar einer grossen Sängerin abgelernt hat, es aber bey weitem nicht so glücklich zu benutzen weis, als jene. Auch ihre Stimme scheint bey ihrem Lehrer nicht sorgsam gebildet zu seyn, denn sie ist nur von c̄ bis c̿ wohlklingend. Es würde mir sehr leid thun, wenn Dem. M. diese Bemerkungen für etwas anders, als für aufrichtige Theilnahme an ihr und an ihrem Weiterschreiten in der Kunst ansähe, und, berauscht von dem reichlichen Weihrauch, der ihr gestreut wird, die nöthige, weitere Ausbildung ihrer schönen Anlagen versäumte, wo sie dann doch für die Kunst, im edlern Sinne des Worts, verlohren ginge.

Nach dieser Oper folgte Fanchon — auch zu bekannt, um noch etwas darüber zu sagen. Dem. Philippine Bessel gab sich alle Mühe, so viel Beyfall zu ernten, als Mad. Bethmann in Berlin, und reicher Beyfall lohnte auch wirklich ihr lobenswerthes Streben. Auch Hr. Wagner, als Tapezier, gefiel sehr. Im Ganzen fiel aber dies Liederspiel durch, woran wol das übrige Ensemble Schuld war — ob schon diese ganze Art artiger musikalischer Tandeley bey uns nie viel Glück machen wird.

Die vierte Oper war das unterbrochene Opferfest von Winter. Die Direktion hatte auf Kleidungen, Dekorationen und jede Art von äusserer Pracht alles gewandt, was in ihren Kräften stand: allein die Mitglieder hatten ihre Pflicht nicht eben so erfüllet, und es that allen Verehrern des trefflichen Winter wehe, diese Oper so entstellen zu hören. Dem. Phil. Bessel verdarb den Dialog und auch den Gesang so, dass man sich darüber gar nicht gelinder ausdrücken kann, als: sie zeigte, sie sey gar nicht an ihrem Platze. Dem. Müller als Myrrha würde schwerlich einem Kenner der Tonkunst Genüge geleistet haben, selbst wenn das Andenken an unsre unvergessliche Strinasacchi minder lebhaft in uns erhalten wäre. Vorzüglich auffallend war das so häufige Aendern des Tempos, wo sie einfällt. — Hr. Häser sang unter den Männern abermals am besten, und es wäre sehr zu wünschen, dass er auf Vortrag und Spiel allen Fleiss verwendete, um auch hierin vorwärts zu schreiten. Hr. Wagner, als Pedrillo, gefiel gar nicht; auch hat er die geringfügige Rolle schon an Hrn. Allram abgegeben.

Jetzt kam an die Reihe: zum goldnen Löwen, mit Musik von Seyfried. Die Fabel des Stücks ist alltäglich, über die Musik darf ich nur die Frage Ihres Wiener Korrespondenten anführen: Woher kommt es, dass die Direktion noch immer neue Werke von S. auf die Bühne bringt, da doch alle (und, wir Prager fanden ebenfalls, nicht mit Unrecht) durchfallen? Die Oper wurde zweymal gegeben. Unsre Direktion ist hier wol mit Recht anzuklagen, dass sie sich über die Literatur des Theaters so wenig unterrichtet, oder was ihr bekannt ist, so gleichgültig aus der Acht gelassen hat.

Der Wasserträger von Cherubini, die sechste Oper, machte diesmal nicht mehr Glück, als vor mehrern Jahren, da sie auf der Neustädter Bühne gegeben wurde, besonders da sie auch nicht besser als damals besetzt war. Doch scheint es überhaupt, dass weder die französische Musik, noch die in Wien ihr nachgebildete, (die auch dort schon zu Grabe getragen wurde,) jemals hier eigentlichen Eingang finden werde. — Nachdem Wasserträger sahen wir einmal: die beyden

Füchse (Je toller, je besser) von Méhül, welche Oper Mad. Caravoglia-Saudrini bereits vor Ostern als eine Probe ihres deutschen Gesanges und zu ihrem Besten gegeben hatte, und worin sie abermals auftrat. So wenig Gelegenheit auch diese Oper einer Sängerin darbietet, ihre Talente bedeutend zu entfalten, so hatten doch alle, denen gesunde Ohren und ein gesunder innerer Sinn verliehen worden, Gelegenheit, zu erkennen, wie tief Dem. Bessel und Müller unter ihr stehen. Hr. Walther legte (übersetzt für den Fisteltenor) die bekannte Bass-Arie von Maurer: o che manina tenera, ein; er würde jedoch sehr wohl gethan haben, zuvor seine Partie besser zu studiren.

Es folgte nun: Die Festung an der Elbe, Text nach Hugo Grotius und aus dem Französischen frey (und schlecht) bearbeitet. Die Musik ist von Fischer, der sich durch mancherley musik. Arbeiten und auch dadurch bekannt gemacht hat, dass er Gretry's meisterhafte Musik zu Richard Löwenherz mit mehrern Instrumenten und neuen Musikstükken bereicherte. Es ist diese Oper ein zu ärmliches Werk, als dass es mehr darüber zu sagen verlohnete, als dass auch das gemischte Publikum ihr allen Beyfall versagte.

Im Singspiel auf dem Dache, konnte man weder dem Text (nach dem Franz. von Treitschke) noch der Musik (von Fischer) irgend einigen Geschmack abgewinnen. Die neue Dekoration — eine meisterhafte optische Ansicht Prags von unserm vortrefflichen Landschaftsmahler, Hrn. Prof. Postel — war allein im Stande, das Missfallen des Publikums zu beschwichtigen. Das Werkchen wurde in allem dreymal gegeben.

Wir sahen also in neun Wochen eben so viele — Opern! Unter allen ist jedoch nur die einzige, das Opferfest, eine wahre, und auch eine wahrhaft deutsche Oper zu nennen. Selbst die schlechteste Produktion konnte sie nicht ganz zu Boden werfen. Sie ist am öftersten gegeben worden, und füllt noch immer das Haus am meisten. In einer der letzten Vorstellungen trat Hr. Blumauer von der Fr. Sekondaschen Gesellschaf in Dresden, als Oberpriester, auf, und gefiel mit Recht, weit besser, als vor ihm Hr. Loc e. Ueberhaupt hat die hiesige Bühne an ihm eine sehr vortheilhafte Acquisition gemacht Die Schauspiele, in denen er debütirte, gehören nicht hierher. —

Es sey mir nun zum Schluss vergönnt, noch einige Fragen, die Direktion betreffend, herzusetzen! Ist die Direktion wol im Stande, sofort jede Woche eine Oper zu geben? und wie lange kann sie das aushalten? Ist es möglich, den Kostenaufwand zu decken, wenn auch künftig fast jede Woche eine Oper zu Grabe trägt? Ist es möglich, in dieser Zeit die Stücke so einzustudiren und zu probiren, dass sie mit der Präcision exekutirt werden, die nothwendig ist, wenn man Achtung für das Publikum beweisen und das Stück erhalten will? Welche Stücke soll das Kleinseitener Nebentheater, das unter derselben Leitung steht, geben, wenn das grosse k. ständische diese aufführt? Warum vereinigt man diese Bühnen und Gesellschaften nicht lieber ganz, um das ungeheure Personale zu mindern und mehr auf ausgezeichnete Mitglieder wenden zu können? Viel Stücke, mit grossem Kostenaufwand und geringem innern Gehalt, sind immer der Ruin der Direktionen gewesen! —

Das Publikum fand sich in jeder ersten Vorstellung, ohne Rücksicht auf Sommerhitze, schöne Witterung und Abonnement suspendu, sehr zahlreich ein: an ihm liegt also nicht die Schuld, wenn es sich die folgenden Male nicht versucht fühlte, wieder hinzugehen!

Musik im Karlsbade.

Wenige Tage nach meiner Ankunft in dem erfreulichen Gewühle, das die heilbringenden Quellen umwogt, wohnte ich dem ersten ge-

musreichen musikal. Fest bey, das die kunstreichen, berühmten Jünglinge Pixis, nach einer zweyjährigen Abwesenheit von Böhmen, gaben. Sie entfalteten am 30ten July zum ersteumal wieder die trefflichen Blüten ihrer Kunst. Das Konzert begann mit der erhabnen Ouverture aus Glucks Iphigenie en Taurido — die jedoch nicht oben vorzüglich vorgetragen wurde. Hr. Pixis der ältere spielte sodann ein glänzendes Violinkonzert von Rode. Wer den eignen Geist und die Schwierigkeiten in den Werken dieses grossen Meisters kennt, der wird auch die Erfahrung gemacht haben, dass man seine Konzerte nur ausserst selten in dem Geiste vortragen hört, in dem sie gedichtet sind. Hr. Pixis zeigte sich uns als denkender und beurtheilender Künstler, der ohne einen Schatten von Zwang mit strenger Gewissenhaftigkeit alle Schönheiten wieder giebt, wie sie der Erzeuger bildete und sein reiches Gemüth ihm nachempfand — ein seltner Vorzug, dessen viele verlustig gehen, indem sie durch vergriffne, variirte oder gar eingelegte Stellen, die Individualität grosser Werke verletzen und verunstalten. Ich selbst sah einst bey einem nicht unbekannten Tonkünstler die Principalstimme eines Rodeschen Violinkonzerts, welche durch mannichfaches Verändern, Ausstreichen und Einschieben eigner, für seine Fähigkeiten berechneter Passagen, einer Landkarte in den neuesten Zeiten glich. Unnöthig ist es, sich über den Vortrag dieses jugendlichen Virtuosen weitläufig zu verbreiten; er entspricht allen Forderungen, die man an einen Künstler von so ausgebreitetem Ruhme machen kann. In einer Polonaise mit Variationen, von ihm selbst geschrieben, begründete er die erfreuliche Aussicht, ihn bald auch als geistvollen Komponisten zu bewundern. Sein rühmliches Streben scheint dabey dahin zu gehen, alle Schönheiten grosser Vorbilder möglichst mit seiner unverkennbaren Originalität zu verschmelzen. Hr. Pixis der jüngere trug ein Steibeltsches Pianofortekonzert — vorzüglich das Allegro — mit einer Kraft, Stärke, und so ungewöhnlichen Gewandtheit vor, dass er die Gleichgültigkeit, die uns bey Pianofortekonzerten, wenn die Komposition nicht ganz vorzüglich ist, gewöhnlich befällt, fast ganz überwand. Alles, was die Kunst schwieriges enthalt, und was hier anzuwenden Gelegenheit war, wurde unter seinen Händen ein leichtes Spiel. Wenn sein oft etwas wildes Jugendfeuer gemässigt seyn wird, kann ihm niemand den Rang eines der ersten Pianofortespieler in Europa streitig machen. Variationen für Pianoforte und Violin sind Beweise seines schöpferischen Talents, worin er selbst seinen Bruder hinter sich zurück lässt. Glanzende Originalität, frappante Harmonie, grosse Schwierigkeiten und eine feine Verschmelzung der Einzelnen Theile sind ihr Charakter.

Der Saal war — ein so grosser Ruf diesen Künstlern auch voran ging — sehr wenig gefüllt; von den Grossen, die sich hier aufhielten, fast keiner da. Das Orchester, vorzüglich die Blasinstrumente, begingen die sinnlosesten Fehler, und das ganze Konzert deutete darauf, dass Böhmen, ehemals ein Lieblingssitz der Tonkunst, jetzt von Tage zu Tage auf den vertrockneten Lorbeern tiefer einschlummere.

Am 4ten July folgte mit einem Konzerte auf dem Waldhorn Hr. Bourk, der aber so wenig Zuhörer, als Beyfall erhielt. Dieser Mann würde unter die sehr brauchbaren Mitglieder eines Orchesters gezahlt werden können: die Sucht zu konzertiren beraubt ihn aber dieses Vorzugs, ohne ihm einen neuen zu geben. Er spielte ein Waldhornkonzert von Punto recht fleissig herab, und schloss die Akademie mit Variationen auf dem Flageolet, ohne Begleitung, bey welchen er selbst dem Publikum das offenherzige Gestandnis that: ce n'est pas beaucoup. Ein Zuhörer antwortete halblaut: oui, je trouve que c'est bien peu. Eine Mad. Weihrauch, Schauspielerin bey der hier anwesenden Truppe, gab die längste aller langen Arien, die Par je gemacht hat — aus Griselda — mit einer Manier, die

ganz des Orchesters würdig war, das diesmal sich noch verkehrter gebehrdete, da niemand es in Ordnung zu halten wusste.

Die Hrn. Kalmus und Götzel, k. sachs. Kammermusiker, folgten Hrn. Bourk, und ernteten von einer sehr zahlreichen Gesellschaft den lautesten Beyfall ein. Hr. Götzel begann mit einem sehr gelungenen Flotenkonzert von Krommer, das er fertig und pracis vortrug. Sein Ton ist rein, und er hat sich eine ziemliche Macht über sein Instrument erworben; aber nimmer vermag er, das Gemüth zu ergreifen. Seinem Spiel, wenigstens wie er es hier zeigte, fehlt die Seele, fehlt Begeisterung, die den Künstler unwillkührlich über das Gewöhnliche, und eben so unwillkührlich den Zuhörer über die alltägliche Billigung, emporhebt. Hr. Kalmus gab sodann ein sehr brillantes Arnoldsches Violoncellkonzert mit all' jener Fertigkeit, Leichtigkeit und Unerschrockenheit, die wir Böhmen seit Jahren an ihm bewundern, da er fast in jedem Jahre einen oder den andern unserer Badeorte, oder auch die Hauptstadt besucht — wodurch er es uns auch sehr erleichtert, die Fortschritte, die er von Jahr zu Jahr in der Kunst macht, zu ermessen. Bey diesen Fortschritten scheint es nun ihm nicht eben am Herzen zu liegen, den Geist der Zeit aufzufassen, und ihn auch in seiner Kunst würdig auszusprechen; denn so sicher sich dieser — überhaupt in den Künsten, und in der Tonkunst insbesondere — zum Ernsten, Grossen, Edlen neigt, so sicher legt es Hr. K. auch, auf allerdings nicht unangenehme Galanterie, auf pikantes Tandeln, wol auch zuweilen auf schimmernde Flittern an. Welch ein Kontrast zeigt sich darum in seinem Spiel und in dem edlen, klassischen Vortrag eines Romberg! Nun ist es zwar unbillig, von jedem Künstler zu verlangen, dass er seine Individualität ganz verleugne, wenn nur diese, wie bey Hrn. K. wirklich, interessant ist; aber dass er in dieser das Beste, und dieses in Vollendung zeige, kann und soll man überall verlangen. Demnach könnte sich allerdings wünschen, Hr. K. zeigte in seinem Spiel mehr Klarheit und Präcision, flatterte über bedeutende Passagen nicht so eilig und unverständlich hinweg, und entsagte auch manchem, was er selbst ohnstreitig als Spielwerk anerkennen muss, und was ihm zwar die Menge gewinnen hilft, aber dem Kenner und Verehrer der Kunst Anstoss giebt; was sein nicht zu verkennendes Talent bey weitem nicht in seinem vortheilhaftesten Lichte zeigt, und überdies die Eigenthümlichkeit und schönen Vorzüge des Violoncells fast ganz verwischt. Dass ihm Einzelnes missglückte — z. B. seine Oktavengange unrein waren — dabey will ich mich nicht aufhalten. Hr. K. scheint ein Mann von Bildung und von lebhaftem Enthusiasmus für seine Kunst: eben darum wird er hoffentlich diese Bemerkungen gehörig aufnehmen; ich hätte sie nicht niedergeschrieben, wenn ich ihn nicht als solchen Mann erkannt und schätzen gelernt hätte.

Hr. Götzel blies sodann Variationen über ein Lieblingsthema der Wiener: Ich bin liederlich etc. vermuthlich von eigner Erfindung. Sie waren kalt. Hr. Kalmus beschloss das Konzert mit extemporirten Variationen auf dem Violoncell. Wer es weiss, welche tiefen Kenntnisse in der Harmonie, welche Gewandtheit in der Kunst des Satzes diese musikalischen Improvisatorien, ausser dem Reichthum der Erfindung, erfordern, der wird begreifen, dass Hr. K., so viele Vorzüge er als Virtuos besitzt, in diesem Genre nicht vorzüglich glücklich seyn werde, wenn er es nicht, wie mancher Andere macht, und vorher einstudirte Kompositionen als extemporirte spielt — was ich ihm aber durchaus nicht zutraue.

Ein gewisser Hr. Lang, Virtuos auf der Klarinette und gewesener k. k. Kapellmeister beym 1sten Feldartillerieregiment, (so kündigte er sich selbst an,) gab am 11ten July ein Konzert. So manches Achtungswerthe und Schwere er auch exekutirte, so fehlt ihm doch, ausser

Reinheit und Delikatesse, das ganze Non so che, das den Konzertisten bezeichnet. Ist er jetzt noch im Stande sich dies zu erwerben, so wird er allerdings für mehr, als einen achtbaren Orchestermusiker, anerkannt werden müssen.

Am 14ten July erfreuten die Brüder Pixis die Badegesellschaft mit einem zweyten Konzert, in welchem sich vorzüglich ein sehr brillantes Violinkonzert von Franzl und mehrere Stücke von der eigenen Komposition der beyden Brüder auszeichneten. Hr. Pixis der jüngere entfaltete in einem der schwersten Pianofortekonzerte von Dussek sein Talent noch mehr, als neulich. Der Saal war diesmal sehr voll, der Beyfall ungetheilt und rauschend.

Kurze Notizen aus Briefen und vorläufige Anzeigen.

Die erledigte Stelle eines königl. wirtemb. Kapellmeisters in Stuttgart ist durch den allgemein geschätzten Hrn. Danzi aus München besetzt worden. — Da man bey den Feyerlichkeiten der Vermählung der königl. wirtemb. Prinzessin mit dem Könige von Westphalen vorzüglich heitere Opernvorstellungen geben wollte, hatte man Kotzebue's und Himmels Fanchon gewählt; Dem. Frank fand, als Fanchon, ungemeinen Beyfall.

Hr. Bierey, sonst Musikdir. bey der vormaligen Sekonda'schen Operngesellschaft und durch mehrere Arbeiten für die Bühne rühmlich bekannt, ist jetzt in Wien, und hat daselbst den Auftrag erhalten, eine Oper zu schreiben. —

Dem. Häser, die so schätzbare Sängerin, vormals in Dresden, ist von Wien nach Bologna abgereiset, wo sie für diesen Winter engagirt worden ist.

Hr. Clementi ist jetzt in Rom, wo ein Bruder von ihm lebt. Er hat in mehrern der letzten Jahre an verschiedenen grossen Werken gearbeitet, durch welche er vorzüglich sein Andenken zu erhalten und seinen (ohnehin feststehenden) Ruhm weiter zu begründen wünscht, die er aber nicht eher der Welt vorzulegen entschlossen ist, bis er sie selbst für vollendet anerkennen kann. —

Hr. Dussek ist aus seiner Anstellung bey dem Fürsten von Isenburg in die Dienste des Fürsten von Benevent übergegangen und lebt deshalb fortan in Paris. —

Von Beethoven ist, ausser einigen kleinern Werken, ein neues grosses Konzert für Pianoforte, Violin und Vcello, und von Dussek ein gleiches für zwey Pianoforte — jenes in Wien, dieses in Leipzig, so eben gestochen erschienen. Beyde gehören unter das trefflichste, was man diesen Künstlern verdankt. —

Die verdienstvolle und uneigennützige Herausgabe der vorzüglichsten Haydnschen und Mozartschen Sinfonien in Partitur — jedes solche grosse Meisterwerk für sechzehn Groschen — welche Herausgabe bey ihrem Anfange in diesen Blättern weiter angezeigt, hernach aber durch die politischen Ereignisse gestört worden — wird nun, im Vertrauen auf die Unterstützung aller, denen es ein Ernst ist um ihre Kunst, von derselben Verlagshandlung (der Breitkopf-Härtelschen in Leipzig) gewiss fortfortgesetzt. Die zwey ersten Nummern, zwey, der schönsten Haydnschen Werke, sind heraus, zwey andere Nummern, von Haydn, und eine von Mozart, folgen in kurzem.

Da man endlich in den meisten bessern Stadtschulen und Erziehungsinstituten des protestantischen Deutschlands auf einen guten, reinen und mehrstimmigen Choralgesang aufmerksamer, und die Herausgabe eines Choralbuchs für solche Institute, blos für Knaben- und Mädchenstimmen, nöthiger geworden ist, hat der durch seine gründliche Schreibart und lange Erfahrung als Lehrer des Gesangs hierzu vorzüglich geeignete Musikd., Hr. Schicht, in Leipzig, angefangen, diesem Bedürfnis abzuhelfen. Der erste Heft seines Choralbuchs für Schulen etc. enthält 52, theils dreystimmig, (für zwey Soprane und einen Alt) theils vierstimmig, (für zwey Soprane und zwey Alte) gesetzte Choräle, jene mehr für Mädchen-, diese mehr für Knaben-, oder gemischte Schulen. Eine einfache und doch edle Harmonie ist ein vorzüglicher Zwek der Bemühungen des Verfassers.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 9ten September. Nº. 50. 1807.

Wiegen-Canon,

vom Zufall komponirt.

Am 26ten July machte ich in Gesellschaft einiger Freunde und Freundinnen eine Reise aufs Land. Noch vor Sonnenaufgang waren wir unterweges. Es war ein herrlicher Morgen; die Sonne stieg flammend empor und eine Freundin stimmte an: Sey mir gegrüsst, du goldner Morgen! Wir stimmten im vollen Chor bey. Alles war heiter — nur im Nordwest murmelte es, wie unwillig, in Contra-Tönen. Indessen passirten wir die Elbe und erst gegen vier Uhr Nachmittags brachen fürchterliche Gewitter in allgewaltigen Dissonanzen über uns einher. Nur mit Mühe entgingen wir ihnen und langten beym Prediger B. an, wo uns aber der Regen einige Tage gefangen hielt. Nachdem wir vergebens versucht hatten, durch Spiel und Gesang die Langweile zu bezwingen, setzte ich mich missmüthig unter die Akazien vor der Thür. Von ungefähr lag ein Blatt aus einem alten Postmanual vor mir, auf dem der Name Marpurg stand —

Marpurg! Marpurg! rief ich, und der grosse Mann schwebte lebhaft meiner Seele vor. Indem ich mich meinem Andenken an ihn, und dem, was sich an dasselbe kettete, überliess, sang die junge Pastorin an der Wiege ihrer kleinen Minna:

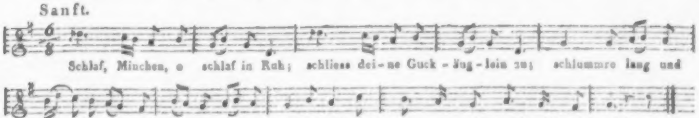

Jene sang's, und die Magd in der Küche sang sympathetisch mit; doch da diese, wegen der jetzt zufällig zugemachten Stubenthür, die Pastorin nicht mehr hören konnte, so verweilte sie sich etwas, und, indem sie bald darauf um einen Takt verspätigt anlangte, hörte ich, überrascht und wirklich mit Entzücken, wie diese einfache, fliessende Melodie im Canon harmonirte. Froher über meinen Fund, als wol Mancher jetzt seyn mag, der eine Provinz acquirirt hat, eilte ich ins Zimmer, theilte meine neue Entdeckung mit, und alle stimmten in den naturalistischen Wiegen-Canon ein, zu versuchen, ob er sich bewähre.

Marpurg, dessen Name mich für diesen Fund empfänglich gemacht hatte, würde mit seinem Genie an ihm tief verborgene Schönheiten entdeckt haben: ich musste mich mit dem Auffinden einer dritten und vierten Stimme begnügen, und entdeckte sie, indem ich den Canon umkehrte und ihn dann von der Rechten zur Linken sang:

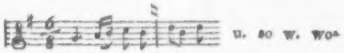

durch freylich ein neuer, jedoch mit dem ersten vereinbarer, also im Ganzen ein Doppelcanon entstand, der bey wenigen Abänderungen vieler Veränderungen fähig ist.

Grosse Meister der Kunst haben uns Canons hinterlassen, die über hundert Veränderungen gestatten, und das Höchste zu seyn scheinen; allein was sind sie, in Absicht der Melodie, gegen dieses einfache, fassliche Wiegenliedchen, das wahrscheinlich die Natur selbst irgend eine Amme oder ein Kindermädchen lehrte? —

Damit man die vier Stimmen dieses Canons besser übersehen könne, habe ich sie in Partitur gesetzt. Dem strengen Theoretiker mag wol hier und da etwas zu wünschen bleiben: aber ich wollte hier in der Erfindung der Natur, und in der Anordnung lieber dem Ohr, als dem Auge getreu bleiben. „Besser machen ist jedem verwehrt" — schrieb Luther in der Vorrede zu seinen Liedern.

Am besten nimmt sich der Canon aus, wenn die erste Stimme, nachdem sie ihren Gesang vollendet, den der 3ten, und die 2te, den der 4ten; die 3te, den der 1sten, und die 4te, den der 2ten nimmt. Zur Veränderung kann man ihn zum 3ten mal in der weichen Tonart singen.

Noch eine Frage: Sollte der Zufall nicht oft das Seinige bey künstlichen Fugen und Canons gethan haben — ungefähr, wie im Gelingen sehr künstlicher Manoeuvres? — Wie weit umfassend ist das Reich der Töne! und wie unendlicher Gestaltungen fähig, was es in sich hält! —

Aug. Stöpel.

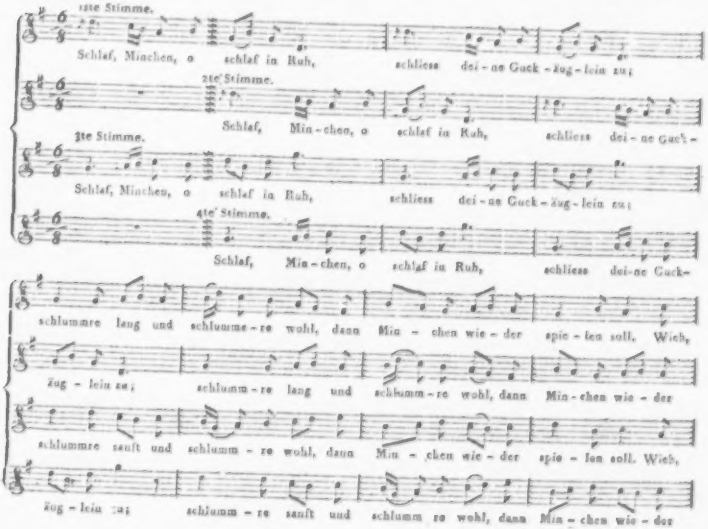

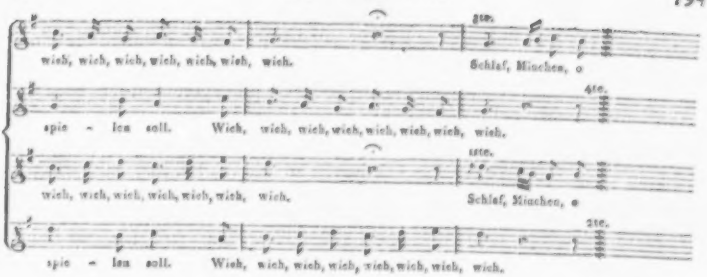

Nachrichten.

Berlin, den 26sten August. Den 27sten July wurde zum Benefiz für Hr. und Mad. Eunike, und seitdem öfters, und zwar mit immer steigendem Beyfall gegeben: Ulysses und Circe, Singspiel in 3 Akten, nach der Idee des Calderon, mit Musik von Bernhard Romberg. Der schon aus Schlegels spanischem Theater bekannte Inhalt des Stücks hat durch Theaterpomp noch mehr an Wunderlichkeit, wol auch an Lacherlichkeit in einzelnen Partieen, und daher für einen grossen Theil der Zuschauer an Interesse gewonnen. Der schmachtende Ulysses, die liebesieche Circe, die in Bestien verwandelten Griechen, Achillens Geist, der Riese Brutemonte, der Zwerg, das alte Weib, und die göttlichen Gestalten einer Iris und Thetis mit den Tritonen und Nereiden, gefielen vielen ganz ungemein; andere lächelten, und sahen dies alles nur als Vehikel an, dem trefflichen Komponisten Anlass zu bedeutender Musik, fast in allen Gattungen, zu geben.

Diese Musik nun, mit der Hr. B. Romberg in Deutschland zum erstenmal als Opernkomponist debütirt, ist nicht nur — wie hier allerdings vorauszusetzen war — mit seltenem Talent, vollkommener Kunstbildung, reifer Erfahrung und grossem Fleiss geschrieben, sondern sie überrascht auch durch unverkennbare Beweise, dass dieser Meister, wo es gilt, sich in alle Formen fügen, in allen Gattungen sich mit Ehren zeigen, und eine Mannichfaltigkeit darlegen könne, ohne darüber die Einheit ganz aus dem Auge zu verlieren, wie dies, seit seines Musters, Mozarts, Don Juan und Zauberflöte, kaum zweyen deutschen Künstlern gelungen ist. Mehr darüber im Einzelnen zu sagen — ausgenommen wie die Hauptstücke beym hiesigen Publikum aufgenommen worden sind — enthalte ich mich, da Hr. R. mit dieser seiner Arbeit in Wien auftreten, und, gelingt es ihm dort, auch auf einige andere gute Theater dieselbe selbst bringen wird, von wo aus eine solche Beurtheilung die gehörige Wirkung leichter machen kann, als von hier aus, wo man persönliche Rücksichten und freundschaftliche Verschönerung vermuthen könnte.

Hr. Eunike als Ulysses, seine Frau als Circe, und Hr. Ambrosch als Klarin, erhielten allgemeinen Beyfall. Unter den einzelnen Stücken, die vorzüglich gefielen, hebe ich nur aus — im ersten Akte: die Scene von Ulysses, Iris (Dem. Schick) Klarin und Elpenor (Hr. Gern) mit dem Chor der Frauen: Heilige Töne entzücken mein Ohr etc. und das Finale; im zweyten Akt: Circe's Arie:

Heiter schwanden mir die Tage etc. Klarins Scene: Nichts acht ich die Liebe etc. und ebenfalls das Finale; im 3ten Akte endlich das schöne Duett von Lysidas (Hr. Weitzmann) und Florida, (Mad. Müller) nebst dem Finale.

Am 5ten August, dem Geburtstage des Königs, war nicht, wie sonst gewöhnlich, ein neues Stück, ja auch nicht einmal ein Prolog; beydes war nicht erlaubt worden. Am 12ten war wieder eine Freykomödie, da auf Befehl des franz. Gouvernements zur Feyer des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers Napoleon Glucks Armide mit freyem Eintritt gegeben ward.

Die Liebe zum Ballet nimmt nicht ab, wenn gleich einige unsrer vorzüglichsten Tänzer und Tänzerinnen pilgern. So wird seit dem 12ten mit vielem Beyfall gegeben: Der englische Hutmacher, ein komisch pantomimisches Ballet vom Hrn. Balletmeister Lauchery, in dem Mad. Zannini durch viele neue Pas entzückt. Die Musik ist von Joseph Toeschi.

Berlin, den 22sten August. (von einem andern Korrespondenten) Wenn ich Ihnen lange nicht geschrieben habe, so hat es an bedeutendem, oder an erfreulichem Stoffe gefehlt. Jetzt hab' ich beydes, indem ich Ihnen über Rombergs Ulysses und Circe schreiben will. Keinen fortlaufenden Kommentar, auch kein entscheidendes Urtheil über das Ganze sollen Sie jetzt noch erhalten, denn die Musik ist von der Art, wo beydes sich nur sehr spät liefern lässt; aber mancherley Bemerkungen eines Aufmerksamen und nicht Unkundigen, über diese Musik selbst, ihre Produktion und ihre Aufnahme beym hiesigen Publikum, mögen, bis auf weiteres, das auswärtige aufmerksam machen, und — wie es immer seyn sollte — in die rechte Stimmung versetzen helfen.

Als die Oper das erstemal gegeben wurde, war das Haus nicht sehr angefüllt, ohngeachtet es zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunicke war, die hier sehr beliebt sind: ich will nicht untersuchen, ob die, theatral. Produktionen so ungünstige Jahreszeit allein Schuld war, oder nicht — ich führe es nur an, um hinzusetzen zu können, dass eine so sehr ehrenvolle Aufnahme, als nun demnoch dem Komponisten zu Theil ward, um so sicherer, den erkannten Vorzügen seines Werks selbst, und nicht vortheilhaften Nebenumständen und Verhältnissen zuzuschreiben war. Das Ganze imponirte also erst und der Totaleindruck war wohlthätig; jetzt aber fängt man eigentlich erst an, näher in das Einzelne einzugehen und Sinn dafür zu bekommen, so dass nun auch die Vorstellungen dieser Oper häufiger angesetzt werden. In der That ist die Komposition auch von dem Genre, dass man sie oft hören muss, um das darin wirklich tief liegende Originelle und Kunstvolle genauer herauszufinden und sich damit näher zu befreunden; man muss das um so mehr, da vieles von dem vorzüglichsten durch sehr volle, zuweilen auch gehäufte und gewagte Harmonieen versteckt wird. Der Stil der Musik ist überall so gross und edel gehalten, als das, bey dem seltsam gemischten, und, ohnerachtet nicht übler Bearbeitung, doch gar zu ausschweifenden Sujet nur möglich war. Vor allem hat man den grossen, kunsterfahrnen, reichen und tiefen Harmoniker zu bewundern, der, wenn er auch zuweilen zu viel gethan haben sollte, doch nirgends etwas Ungeschicktes, Kunstwidriges und Verschrobenes that, wohin sich offenbar die andern, jetzt berühmten Harmoniker neigen. Die Exekution ist von Seiten des singenden sowol, als des Orchester-Personale ganz ausgezeichnet schön — man darf sagen, fast vollkommen, und der von Armide ähnlich. Mad. Eunicke, als Circe, wenn sie auch im tragischen Ausdruck und Spiel, schon aus Mangel einer heroischen Gestalt, Mad. Schick als Armide nicht erreicht, leistet doch viel

durch die Anmuth ihres Gesanges, und erwarb sich besonders in der vortrefflichen Arie des 2ten Akts den ungetheiltesten Beyfall. Mad. Müller, als Florida, Circens Vertraute, hatte besonders in den Duos mit Hrn. Weitzmann (als Fürsten Lysidas) Gelegenheit, ihren bekannten, schönen Vortrag geltend zu machen. Auch das mehr und mehr sich vervollkommnende Talent der Dem. Schick verdient in den beyden Partieen der Iris und Thetis, noch besonders deshalb Erwähnung, weil die Begleitung der Recitative mit Blasinstrumenten hinter der Scene, zwar von Wirkung, für die in den Wolken schwebende Sängerin aber, vornämlich, bey dem unreinen Blasen der Posaunen, der Intonation wegen sehr schwierig ist. (Würde es nicht zweckmässiger gewesen seyn', bey der Wahl der ohnedies jetzt selten gebrauchten Posaunen, zur blossen Begleitung des Geisterrufs Achills, ganz einfache Accorde aushalten und nicht so schwierige Modulationen schnell auf einander durchgehn zu lassen? Auch dürfte die Anrede des nur schnell erscheinenden Geistes besser kürzer gehalten seyn. Man erinnre sich des Comthurs in Don Juan, als redender Statue). Hr. Eunicke als Ulyss sang und spielte mit achtenswerther Anstrengung, nicht nur in seinen Hauptpartieen, sondern er verfehlte auch die kleinsten Nüancen nicht. Seine erste Arie mit dem imposanten Recitativ — der Aufforderung der mächtigen Juno zum Schutz; sein Duett mit Circe im Finale des 2ten Akts, und die Cavatine zu Anfang des 3ten, sind Meisterstücke der musikal. Komposition im neuern Geschmack; nichts bleibt zu wünschen übrig, als hier weniger Fülle der Harmonieen, und weniger, zuweilen die Singstimme überdeckende Begleitung, obgleich diese Begleitung äusserst discret gegeben wird. — Hr. Ambrosch als Klarin zeigt den trefflichen Komiker im Spiel und Gesang. Diese Partie ist vorzüglich charakteristisch und launig gehalten, und bewährt auch das Talent des Komponisten für das Feinkomische. Hr. Franz als Arsidas führt seine sehr kraftvoll und heroisch gehaltene Singpartie sehr gut aus. Zu wenig liegt in der des Hrn. Gern, als Elpenor, als dass er seine schöne Stimme vortheilhaft genug entfalten könnte. Die Chöre endlich werden praeis gegeben, enthalten einzeln viele Schönheiten, sind aber nicht gerade der hervorstechendste Theil der Oper. Besonders ist noch die Reichhaltigkeit der Begleitung auch hierbey zu bemerken.

Im Ganzen ist der 1ste Akt der am klarsten gehaltene, und — wenigstens für den Theatereffekt, der gelungenste. Die Ouverture und Introduction desselben sind kraftvoll und angenehm zugleich. Der 2te Akt enthält zu lange und in ihrer Folge auf einander nicht ganz zweckmässig berechnete Stücke, jedoch allerdings einzelne Schönheiten, wie z. B. das Adagio der Florida (Mad. Muller) in As dur, die komische Scene Klarins etc. Das Finale ist am Schluss voll von allzugehäuften Modulationen. Eben dies möchte wol der Fall seyn beym ganzen 3ten Akt, worin übrigens die Leidenschaft, die schmerzvolle Angst Circens beym Scheiden des Ulyss mit vielem Feuer und trefflicher Kunst ausgedrückt wird. (Man kann nicht umhin, sich hierbey der letzten Scene im 5ten Akt der Armide, und deren einfacher und doch so wahrhaft grosser Behandlung zu erinnern. Möchte doch der grosse Gluck von allen Theaterkomponisten im Heroischen mehr als Vorbild ins Auge gefasst werden!) Auch die Chöre, als Arsidas versinkt und Ulyss von den Griechen zur Rückkehr aufgefordert wird, aus C moll und E dur, sind trefflich und von grosser Wirkung — —

So viel für diesmal! Es lässt sich nach diesem, für die hiesige Bühne zuerst gelieferten Produkt für die Folge ein recht ausgewählter Gebrauch, und von dem Komponisten selbst, bey seinen ausgezeichneten Talenten und reichen Kenntnissen, ein sehr bedeutender Gewinn für Theaterkomposition hoffen, in welchem Genre durch jetzt lebende Künstler so

wenig wahrhaft Vorzügliches, theils aus Bequemlichkeit, theils Mangel an Musse, wegen der Brotgeschafte, theils auch wegen zu weniger Aufmunterung für aufkeimende Talente, die nicht durch Parteien unterstützt sind, geleistet wird. — —

Recension.

Sprichwörter für vier Singstimmen mit Klavierbegleitung, in Musik gesetzt und seinem Freunde Paul Wranitzky gewidmet, von A. André. 5stes Werk. Offenbach, bey Joh. André. (Pr. 1 fl.)

Ein wunderlicher, und wirklich origineller Einfall, der, wie er hier ausgeführt worden, zu einem sehr belustigenden und gewiss lobenswerthen Werkchen benutzt ist! Es verhalt sich damit also!

Der Komponist wählte eine Anzahl ganz gemeiner Sprichwörter, die aber alle etwas in ihrem Sinn und auch in ihren Worten haben, das sich für Musik brauchen lasst; diese ordnete er nun so, dass sie, wenigstens scheinbar und meitsens komisch zusammenhangen, und eben damit dem Musiker auch Gelegenheit geben, eine Folge mannichfaltiger Satze, die ebenfalls einigen, und zwar einen burlesken Zusammenhang haben, zu liefern; und ausser dem Belustigenden, das schon aus dieser Materie und deren Anordnung resultirt, hat er in der Bearbeitung derselben, ein so glückliches Talent und einen so sichern Takt für das Komische gezeigt, ohne scherzend gemein zu werden und seiner Kunst etwas zu vergeben, dass Rec. es sich nicht versagen kann, langer bey dem Werkchen zu verweilen, und der Aufmerksamkeit des Lesers, hat er sie darauf gerichtet, nun auch, so weit er's vermag, die rechte Richtung zu geben.

Billiger Weise beginnet das Werk mit: Aller Anfang ist schwer — einer Wahrheit, die durch die, streng vierstimmig, in argen Melismen, gelehrt und schwerfällig ausgeführte Melodie:

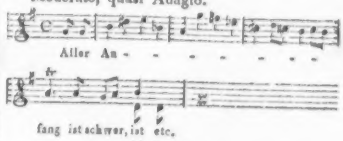

eine grosse Anschaulichkeit und starke Erhartung bekommt. Sind die vier Stimmen damit ins Reine, so wiederholen sie sich das grosse Wort nochmals feyerlich und leise, worauf die erste, etwas lebhafter, das zweyte Thema, zu der zweyten schönen Reflexion aufnimmt:

Auch dieser Satz wird redlich ausgeführt, wobey es komisch genug, aber zuweilen doch etwas zu arg hergehet, so dass zu wetten stehet, es werden vielen auch die hier vorgeschriebenen grossen Sprünge nicht gerathen. Nach solcher Arbeit müssen die Singenden etwas Geruhigeres haben, und es verlangen die Zuhörerinnen nach etwas Sanftem! Der Komponist ist beyden entgegengekommen, indem er recht freundlich anschliesst: Gleich und gleich gesellt sich gern! Das ist denn ein ehrliches Cantabile, von Seiten des Ernstes ebenfalls recht gut geführt, und von Seiten des Spasses so geschrieben, dass die vier Singstimmen sich lange zu zwey und zwey eng an einander schliessen und zwey zartliche Parchen bilden, die meistens in Figuren mit Bogen recht sauberlich dahin wallen, bis sie endlich in kurzen Noten sich treffen und nun ihre Sentenz unbefangen und heiter ausspre-

chen, wie etwa: Sie auch hier? — freue mich, Sie wohl zu sehn!

Die Sache geht so eine Weile recht gut; jetzt giebt es aber eine Diversion, die der Leser sich selbst leicht denken wird — und alle vier rufen Forte und im Unisono: Jedem das Seine! Der Komponist hat über diese zwey Takte Poco Allegro geschrieben; Rec. würde sie lieber: Patetico, oder con gravità bezeichnet haben. Aber nicht jedes, noch so pathetische Kommandowort wird befolgt in dieser bösen Welt — wie wir alle wissen; und dann — wie wir ebenfalls alle wissen — dann giebts Krieg und Streit, wo — auch das wissen wir alle recht gut — wo jeder nach seiner Weise kommandirt: Jedem das Seine! aber dennoch jeder, also kommandirend, den Andern in dem Seinen, so weit als nur möglich, ohne das Ganze mit Skandal umzuwerfen, beeinträchtiget! Habe Hr. A. sich, als er den folgenden Allegrosatz schrieb, das Ding so gedacht, oder nicht: wenn man ihn, diesen Satz, besonders in jetziger Zeit, betrachtet, muss es Einem so einfallen; denn es gehet damit also zu! Der Bass fangt ein Fugenthema über jene Worte ernsthaft im Viervierteltakte an; der Sopran nimmt es auf, aber im Dreyvierteltakte; nun kommt der Tenor, der dasselbe thut, aber im Sechsachteltakt, und endlich fangt der Alt eben so an, doch im Zweyvierteltakte; jeder aber bleibt auf seinem Kopfe und in seiner Taktart, wodurch denn, scheinbar, eine greuliche Konfusion entsteht, bey welcher — ut fit — jeder Theilnehmer nur auf sich selbst siehet, um alles andere unbekümmert bleibt, aber Niemand schlimmer wegkömmt, als der im Ganzen Ordnung halten und für den Riss stehen soll — der Direktor am Klavier. Technisch angesehen, ist dieser Satz wirklich ein kleines Kunststück, doch ist es mit dem Nimbus von Gelehrsamkeit, der anfänglich fast erschreckt, genauer betrachtet, nicht allzuarg — wie es denn auch hier also ganz recht war.

Sehr weislich tritt nun aber mit choralmässigem Gesang (nach dem Kriege frömmeln die Leute gewöhnlich ein Weilchen) das Andante ein: Allzuviel ist ungesund! — Ja wol! — Und hat man sich durch diese Worte gleichsam den Kopf wieder zurecht gerückt, so fangt's lustig, wie bey einer schulmeisterlichen Friedenskantate, an: Ende gut, alles gut! was denn, ebenfalls komisch und zugleich kunstgemäss ausgeführt, den Beschluss macht.

Diese detaillirte Anzeige wird genug seyn, das Werkchen heitern Freunden der Tonkunst, die aber schon beträchtliche Fortschritte in derselben gemacht haben müssen, zu empfehlen. Wir Deutschen besitzen so wenig wahrhaft komische Lieder und andere dergleichen Gesänge, und die wir besitzen, sind grösstentheils im Text niedrig und albern, oder in der Musik gemein und abgedroschen: Hr. A. zeigt durch das hier durchgegangene Werkchen, er habe ein so gutes Talent, diesen Mangel abstellen zu helfen, dass Rec. ihn dazu auffordern möchte, gewiss, es werde durch ihn manches Angenehme in dieser Gattung zu Stande kommen und das Publikum werde, was ihm in dieser Art Schatzbares geboten würde, sattsam unterstützen und dem Verf. verdanken.

Kurze Anzeigen.

Air favori de Léonce, varié pour le Piano par Nicolo. à Paris, au magasin de musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 4 Livr. 10 S.)

Nicolo, der Malteser, wie er sich sonst zu schreiben pflegt, hat seit einiger Zeit, und besonders auch durch seine Oper, Leonce, viel Glück in Paris gemacht. Ref. kennet diese Oper nicht ganz; was davon aber — und auch, was sonst von diesem jungen Komponisten ins ausländische Publikum gekommen ist, zeigt schwerlich etwas wahrhaft Ungemei-

nes von Talent, und von ernsterm Studium der Kunst gar nichts. Eine gewisse Lebhaftigkeit der Empfindung, die freylich immer und überall mit Recht willkommen, und eine gute Kenntnis der Instrumente, die ebenfalls nicht zu verachten ist, möchten wol die bedeutensten Vorzüge von Nicolo's Musik, wenigstens in den Augen der Deutschen seyn; und beydes findet man auch in dem hier angezeigten Werkchen. Was besonders das Letzte, die erfahrne Benutzung aller Vortheile des Instruments betrifft — so hat der Verf. hier noch besondere Nachweisung dazu in kurzen Bemerkungen beygefügt, die ihm alle verdanken werden, deren Fortepianos nach französischer Weise, besonders auch mit den französischen Veränderungen gebauet sind. Bekanntlich haben aber jetzt die meisten guten deutschen, besonders die flügelförmigen Fortepianos dieselben Veränderungen. Wie man übrigens auf Malta Harmonie anbauet, und wie man sie in Paris mit Wohlgefallen zu hören scheint, davon, statt vieler, nur Ein Probchen! ein kleines! S. 6. Syst. 5. Takt 1 u. 2. stehet, und ohne dass hier, wie man siehet, ein Druckfehler möglich wäre:

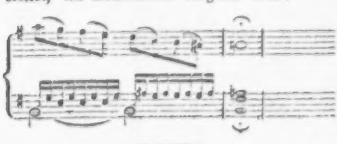

Six Sonates pour la Flûte avec accomp. de Basse, ou études graduelles pour cet instrument, comp. par Frédéric Blasius — Oeuvr. 58. Liv. 1. Liv. 2. à Paris, au magasin de musique dirigé par Cherubini, Mehul etc. (Pr. 6 Livr. jeder Heft.)

Hr. Blasius, jetzt Direktor des Orchesters bey der komischen Oper in Paris, ist als ein Komponist, nicht eben von originellem und tiefem Geist, aber von Einsicht und Erfahrung, schon langst bekannt und geschätzt. Diese Flötensonaten, von denen jeder Heft drey enthält, werden seinen guten Ruf nicht eben mehren, aber gewiss auch nicht schmälern. Sie nehmen den Spieler ohngefähr da auf, wo uns alle vor Zeiten Hoffmeisters leichtere Flötenduetten empfingen, und geleiten ihn, mit etwas weiten Schritten, ohngefähr bis dahin, wo wir sonst bey den schwerern Hoffmeisterschen Duetten ankamen. Dem Instrumente sind sie sehr gut angemessen, und das Violoncell, dessen Stimme der Flötenstimme untergesetzt ist, ist zwar allerdings nur leicht begleitend, aber doch so geschrieben, dass man einen schulgerechten Musiker daran bemerkt. In ästhetischer Hinsicht werden diejenigen, denen diese Sonaten bestimmt sind, sie grösstentheils unterhaltend finden.

Trois Duos concertans pour Violon et Violoncelle comp. et ded. à Mr. Einert — — par J. F. Dotzauer. Oeuvr. 8. Livr. 2. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thl.)

Hr. D., von dem Ref. schon früher artige Stücke für ihr beyderseitiges Instrument, das Violoncell, kennet, hat bey diesen neuesten weit mehr seine Rechnung gefunden; und so wird es andern Spielern auch gehen. Der Komponist ist in ein ernsthafteres Genre übergegangen, und hat sich, der Komposition und der Benutzung des Instruments nach, mehr des Edlen, als des blos gefällig Tändelnden befleissigt. Namentlich scheinen diesen Duetten, der Schreibart nach, die Kreuzerschen als Vorbild gedienet zu haben; und wenn Kreuzer in seinen Duos, Trios etc. mehr Originalität, Tiefe und Kraft zeigt, so enthält sich Hr. D. auch manches Scharfen, Schneidenden und Gekünstelten, das sich dort bekanntlich findet. Sonach sind diese Stücke zur Unterhaltung für zwey schon beträchtlich geübte Spieler allerdings zu empfehlen, und instruktiv für beyde (für den Violoncellisten ganz besonders,) sind sie allenfalls, indem alles einen guten, natürlichen Fluss hat, alles den Instrumenten angemessen gesetzt, (dem Violinisten wird jedoch zuweilen etwas zugemuthet, das ihn necken kann,) und die Bezeichnung des Vortrags, namentlich der Gebrauch des Bogens, sein genau beygefügt ist.

Das Werkchen ist deutlich und gut gestochen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten September. Nº. 51. 1807.

Praktische Bemerkungen.

I. Ich kenne keinen bodenlosern Streit, als über das Instrument, das bey Aufführung vollstimmiger Musikstücke zum Dirigiren das geschickteste sey? — Keines, als der Taktstab! ist mein Bekenntnis.

Ich will suchen die Gründe meiner Meynung aus dem Begriffe zu entwickeln, welchen ich mir einzig von der Direktion vollstimmiger Musiken machen kann.

Dirigiren heisst, die Anordnung und Leitung des Ganzen, und die Sorge für Erhaltung der Einheit während der Ausführung — mithin die Leitung aller Individuen nach einer und derselben Richtung; und die Entscheidung für den Augenblick über jede etwa entstehende Ungewissheit übernehmen.

Der Direktor ist während der Ausführung eines Tonstücks als Repräsentant des gemeinen Willens, eben so wie der Regent in seinem Staate, anzusehen; und da es unmöglich ist, dass bey Anstandsfällen der musikalische Regent während der Aufführung erst den geheimen Rath und die Granden des Reichs zu Rathe ziehen kann, so bleibt für das Reich keine andere, als die monarchische oder despotische Verfassung (während der Ausführung wenigstens,) möglich. Der Dirigirende hat als Diktator allein zu entscheiden, da alles Debattiren und Abwagen von Gründen, ob derselbe in diesem oder jenem Punkte recht oder unrecht thue, unmöglich *ist*, und der schlimmste Unfug immer dadurch entsteht, wenn, wie leider an manchen Orten der Fall ist, einer oder einige der Angesehenern unter dem Personal den Dirigirenden hofmeistern, ihm vorgreifen, ihre Idee durchsetzen, und die übrigen mit sich fortreissen wollen. Sey es auch, dass ihre Idee richtiger sey, als die des Direktors: was soll es werden, wenn das Personal nicht weiss, wem es nachgehen soll? welch unerträgliches Gezerre giebt es, bis endlich die eine der beyden oder mehrern Parteyen die Oberhand erhält, und die neutralen Subjekte einmal merken, wem sie denn für dieses mal nach zu gehen haben! — Also Einer muss es seyn, dessen Willen im Moment unbedingt alles überlassen bleibt, auch wenn dieser Eine weder dem Dienstrange, noch der Geschicklichkeit nach der Erste seyn sollte; und ihm müssen selbst die Granden seines Reichs im Augenblicke blindlings nachfolgen, auch selbst dann, wenn er unrecht haben, und sie es offen'ar besser wissen sollten, eben so, wie auch der grösste Rechtsgelehrte sich dem Spruche des Richters unterwerfen muss, wenn er ihn auch gleich weit übersieht — eben weil jener nun einmal zum Richter bestellt ist, nicht gerade, weil er, vermöge dieser Bestellung, alles eben besser weiss, als die andern. Folgen nun alle diesem Einen, so kann das ganze Chor und Orchester eben so wenig auseinander kommen, als die zwey Hände oder die zehn Finger des Klavierspielers, und der Anführer ist in Stand gesetzt, mit seinem ganzen, vollstimmigen Orchester

etwa einer {wankenden Solostimme eben so leicht und so unmerkbar nachzugeben, als der Klavierspieler, welcher eine Arie blos auf dem Flügel begleitet, sobald nur alle auf ihn sehen, und keiner widerstrebt, wenn jener nöthig finden sollte, einmal einen Takttheil oder einen Takt länger oder kürzer als den vorhergehenden anzugeben. Dies alles folgt aus dem Begriff und der Natur der Direktion.

Jetzt zur Frage zurück: welches Instrument ist dazu das geschickteste?

Man entscheide sich hier nur erst, ob hörbar oder sichtbar dirigirt werden soll? Im ersten Falle wähle man Pauke oder Contrabass, oder führe den römischen Pediculariusa wieder ein! Wer es liebt, die Takte hörbar angeben zu lassen, wer das unausstehliche und unter gesitteten Menschen nie zu duldende laute Takttreten, oder das Klappern mit dem Bogen auf dem Musikpulte, ertragen und dulden mag, der übertrage dem sogenannten Vorgeiger zugleich die Direktion und das Vorgeigen. Wer aber allen diesen Unfug gern verbannt sehen will, stelle einen Mann an die Spitze, welcher, mit keiner Instrumental-Partie beschäftigt, sich ungetheilt der Sorge für das Ganze widmen kann; welcher blos taktire — wohl gemerkt, nie hörbar, durch lautes Hämmern der Niederschläge auf das Pult, sondern immer nur sichtbar; dahingegen aber auch durch grosse, weit und leicht jedem Einzelnen sichtbare Bewegungen, durch Bewegungen, welche genau und unverbrüchlich die Takttheile, so wie sie vorgeschrieben sind, angeben, und zwar unausgesetzt angeben, nicht erst dann, wenn eine Unordnung sich zeigt, oder im Entstehen ist und schon merkbar wird, damit jeder Einzelne, welcher, mit seiner einzelnen Partie beschäftigt, einen Augenblick ungewiss seyn sollte, durch einen einzigen Blick auf den Taktirstab sich seinen Zweifel auf der Stelle selbst lösen könne, ohne erst durch merkbares Fehlen den Dirigirenden zur Einhülfe auffordern zu dürfen.

Ob nun dieser Mann auf irgend einem Instrumente, ob er auf diesem oder jenem, oder auf gar keinem, Virtuos sey, darauf kommt wenig an; schaden kann es indessen nicht, wenn er zugleich ein Instrument in oder bey der Hand hat. Und hierzu ist allerdings die Violin sehr geschickt, theils weil, ihrer Leichtigkeit wegen, der Dirigirende weniger in seinen freyen Bewegungen gehemmt ist, als z. B. der mit niedergesenktem Arme auf seinen Stuhl gefesselte Violoncellist; theils wegen der Bequemlichkeit, auf der Violin durch Angeben eines Tones dem Sänger einzuhelfen, wozu das Instrument Höhe und Tiefe genug, und den erforderlichen durchdringenden Ton hat. Allein zu etwas weiterm, als zu diesem, darf er alsdann auch sein Instrument nicht gebrauchen, um nicht seine Hauptobliegenheit, das eigentliche Dirigiren, zu versäumen, und am allerwenigsten das Taktiren durch sogenanntes Vorgreifen im Geigen, oder etwa durch Markiren der Takttheile mit einem Druck auf den Bogen, etwa gar bey ganzen Noten, ersetzen wollen. Er muss sich ausschliesslich mit seiner Direktion, durchaus nicht mit Ausführung einer einzelnen Partie beschäftigen — und — so ist es doch wirklich Schade, wenn man gerade den besten Violinisten zu einer Stelle wählt, wo er nicht geigen soll! —

Am schicklichsten möchte es jedoch, unter sonst gleichen Umständen, wol seyn, den Dirigirenden auf einen etwas erhöheten Ort, vor ein gutes Fortepiano zu stellen. Hier kann er, was die Hauptsache ist, immer die rechte Hand zum Taktiren frey haben, und zugleich die linke in der Nähe der Tasten seines Instruments halten, um dem Sänger nöthigenfalls einen Ton anzugeben. Er bedarf sogar zu diesem letzten Zwecke weit weniger Fertigkeit in Behandlung seines Instruments, als der

Violinist. — Auch in ökonomischer Hinsicht mögen sich übrigens der Klaviciniat am besten zu diesem Amte (ceteris paribus) schicken, theils weil er bey vollstimmigen Musiken ja doch sonst zu nichts zu brauchen, theils auch, weil er gewöhnlich zugleich Theoretiker, wenigstens doch Generalbassspieler, und folglich er sowol, als sein Instrument (auf welchem Doppelgriffe weniger Schwierigkeit haben, als auf jedem andern,) am geschicktesten ist, unbegleitete Recitative harmonisch zu begleiten.

Zunächst gehört freylich dieses letztere Geschäft dem Violoncellisten; doch nicht überall ist dieser demselben gewachsen, und wenn nun diese Lücke nicht wenigstens auf dem Pianoforte ersetzt wird, so kenne ich kaum eine härtere Ohrenpein, als eine Folge von (gerade in solchen Recitativen vorzüglich scharfen) plötzlichen Ausweichungen, ohne die, eben hier besonders unentbehrlichen Intervalle, anzuhören. —

II) Ich habe mehrmals gesehen, dass der Anführer eines Orchesters seinem Personal eine grosse Erleichterung dadurch zu verschaffen glaubte, dass er bey, einigermassen langen Taktarten die Takttheile doppelt, z. B. Achtel statt der Viertel, oder im C-Takte Viertel statt halber Noten markirte. Ich halte dieses Hausmittelchen nicht nur für unmethodisch und kleinlich, sondern sogar für untauglich und nachtheilig.

Freylich ist es bey sehr langsamen Bewegungen leichter, zwey kürzere, als eine lange Zeit gleichmässig abzutheilen: dies ist aber auch alles, was sich dafür sagen lässt: — allein der Hauptzweck der Direktion, möglichste Bestimmtheit des Ganzen, geht dabey verloren. Wie kann der Anführer z. B. im ersten der obigen Fälle, die acht Achtel bezeichnen? Entweder er zeigt je viere derselben, so wie sonst die Viertel, schlägt in der Hälfte des Takts nieder, und fangt nach diesem — idealen Taktstriche von vorn an — wo denn der Spieler, welcher eben ins Schwanken gerathen ist und sich durch einen Blick auf den Taktirstab orientiren will, leicht um einen halben Takt irre geführt, und so eben das Gegentheil der Absicht erreicht wird; — oder der Anführer markirt acht Achtel nach einander in der Luft — wo es dann kein Mittel giebt, das zweyte Viertel von dem dritten und folgenden zu unterscheiden, welches bey vierzeitigen Takten so leicht ist, zumal wenn der Taktirer es sich zum unverbrüchlichen Gesetz macht, immer die zweyte Zeit rechts, die dritte links, (oder umgekehrt, je nachdem er sein Personal einmal gewöhnt hat,) und die letzte, wie sich von selbst versteht, aufwärts, so wie den Taktstrich abwärts, zu zeigen, wodurch alsdann jeder Sänger oder Instrumentist im Stande ist, durch einen einzigen Blick nach dem Orte, wo sich der Taktirstab befindet, sich zu orientiren, und mit dem Ganzen wieder in gleichen Schritt einzutreten.

Ein zweyter Nachtheil dieser Methode besteht darin, dass man sein Personal dadurch verwöhnt, statt dasselbe durch strenge Gleichförmigkeit an längere Takttheile so gut wie an kürzere zu gewöhnen. Der Anführer wagt dadurch sogar in andern Fällen weit mehr zu verlieren, als er im einzelnen Falle zu gewinnen hoffen kann: er setzt sich der Möglichkeit der grössten Unordnungen aus. Bey der Unbestimmtheit und Relativität unserer Bezeichnungen für Geschwindigkeit und Langsamkeit der Bewegung denkt sich leicht und oft, der Violinist z. B., ein Maestoso viel geschwinder, als der Bassist. Der Anführer giebt nun den ersten Takt richtig mit vier Vierteln an: dem Violinisten scheinen diese viel zu geschwind; er vermuthet, der Anführer schlage, diesmal, wie sonst, wieder Achtel statt Viertel, und spielt seinen ersten Takt noch einmal so langsam, als die andern, bis der arge Missklang ihn von seinem Irrthume

überzeugt. Und was kann ihm der Direktor antworten, wenn er sich damit entschuldigt, er habe ja nicht wissen können, ob dessen Bewegungen ganze oder halbe Zeiten hätten andeuten sollen?

Es ist also nie zu empfehlen, dass der Taktirer andere Taktschläge markirt, als gerade die, worauf die Bezeichnung hinweiset; setzt er ja Misstrauen in die Fähigkeit seines Personals, lange Taktarten richtig einzuhalten, so gebe er sich lieber die Mühe, das ganze Stück umzuschreiben, und die Takte in halbe theilen zu lassen, oder den $\mathfrak{C}$ Takt als C zu verändern: nie aber gewöhne er sein Personal, seine Bezeichnung für eine andre, als gerade die vorgeschriebene anzusehen; am allernöthigsten ist dies in dem Falle, wo er nicht versichert ist, dass alle Individuen auch die Proben fleissig mitgemacht, und sich dabey auch seine Abweichung im voraus gemerkt haben.

Eine Ausnahme möchten etwa nur die sehr geschwinden vielzeitigen Taktarten, z. B. Presto $\frac{6}{8}$, oder etwa gar $\frac{12}{8}$ machen, wo das schnelle Herumfahren in der Luft theils allzuermüdend, theils wegen der Leichtigkeit, so kurze Zeiten abzumessen, unnöthig wird, wo überdies die verschiedene Andeutung so vieler Takttheile nicht thunlich, und das Taktiren folglich nur undeutlich würde. In solchen Fällen allein ist es zu billigen, wenn der Anführer z. B. $\frac{12}{8}$ Takt als $\frac{4}{4}$ Takt markirt, doch auch hier müsste er sein Personal im voraus ausdrücklich davon prävenieren, damit die Regel fest bleibe, dass, so lange keine Ausnahme besonders angekündigt wird, jede Bewegung des Anführers einen Takttheil, und nicht mehr und nicht weniger bedeute.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Fuga a otto voci reali, di Gius. Sarti. Partitura. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Mit diesem Produkte von seltner Art und Kunst, wie sie der, der den verewigten Sarti blos aus seinen, meist nur dreystimmig und nach Verlangen seiner italienischen Virtuosen geschriebenen Opern kennet, diesem wahrhaft genialischen und tiefsinnigen Künstler gar nicht zutrauen wird — wird allen Kennern und Verehrern des strengen und kunstvollen Kirchenstils ein sehr willkommenes Geschenk gemacht, und je weniger in neuern Zeiten Arbeiten dieser Art geliefert werden, destomehr wird man diese ehrwürdige Reliquie eines trefflichen Mannes festhalten und sie in dem Archive der klassischen Kunsterzeugnisse gewissenhaft und ehrerbietig niederlegen müssen. —

Eine kurze Analyse dieser Singfuge mit Begleitung der Orgel mag hier einen Platz finden, damit man obige Behauptung gerechtfertigt sehe.

Das Subject, welches die 1ste Sopranstimme in der Tonart G moll — oder im altern diatonischen, modo Dorio ficto — mit dem Texte Kyrie eleison vorträgt und auf der Tonica anhebt, wird von einem Contrasubject im 1sten Alt bis in die Quinte begleitet, wo der erste Bass als Gefährte des Hauptsatzes eintritt und vom 1sten Tenor durch die Gegenharmonie unterstützt wird. Sodann erscheint der 2te Tenor als Führer mit dem Contrasubject im 2ten Bass, und der 2te Alt antwortet mit dem Hauptsatze, wobey ihm der 2te Sopran mit der Gegenharmonie folgt. Da nun die Modulation in die Tonica zurückgeführt ist, so hebt eine aus dem Contrathema genommene kurze Zwischenharmonie im 1sten Sopran an und wird von den übrigen Stimmen so lange nachgeahmt, bis sich

die Modulation in die Quinte — Plagal-Tonart — gelenkt hat, wo der 1ste Alt das Hauptthema endlich auch als Führer vorträgt und sich vom 1sten Sopran durch das Contrathema begleiten lässt. Nun antwortet der 1ste Tenor in der Tonica und wird vom 1sten Bass durch das Contrasubject unterstützt. Der 2te Sopran hebt mit dem Hauptthema wieder in der Tonica an, in Begleitung des 2ten Alts, beendigt es aber nicht, sondern überlässt es dem 2ten Bass, das Subject ganz durchzuführen und sich vom 2ten Tenor begleiten zu lassen, worauf die übrigen Stimmen einzelne Stellen, zum Theil aus dem Haupt- und Nebenthema, nebst einer kleinen Zwischenharmonie, vortragen, und wieder in der Tonica sich vereinigen.

Kurze Uebersicht der Repercussion:

1 Sopr. 1 Bass. 2 Tenor. 2 Alt. Zwischenh.
1 Alt. 1 Ten. 2 Bass. 2 Sopr.

Plagal. 2 Alt. 1 Ten. auth. 2 Sopr. auth.
1 Sopr. 1 Bass. 2 Alt.
2 Bass in Hypodiapente.
2 Ten.

Zwischenharmonie.

Nun fangen alle acht Stimmen die ersten drey Schläge des Subjects alla stretta an, aber keine als die letzte, der 2te Bass, führt es in der Plagal-Tonart aus, worauf der 1ste Sopr. in der auth. antwortet. Der 1ste Bass macht den Comes in Hypodiapente, und der 2te Sopr. übernimmt das Contrathema; doch ehe der Bass endigt, fängt schon der 1ste Sopr. das Thema in verkehrter Bewegung auf, und die übrigen Stimmen bemühen sich zu folgen. Bald versucht der 2te Sopr. das Subject per augmentationem auszuführen, welches jedoch nicht zu Stande kommt; der 1ste Alt übernimmt es mit den ersten drey Schlägen in Hypodiap. und endigt in dem angenommenen Zeitmaasse in Begleitung des 1sten Soprans. Nun führen beyde Basse das Thema von der Tonica aus in Form eines Orgelpunktes durch, wozu die übrigen Stimmen auf mannigfaltige Art, meistentheils nach Anleitung eines Gedankens aus der Gegenharmonie, moduliren, welches wol im Verhältniss des ganzen Stücks zu lange dauert, besonders da dann die beyden Soprane die so lang aushaltenden Noten auffassen, obschon hier und da das Thema auf eine angenehme Art in zwey Stimmen auf einmal anhebt, jedoch in der einen in verkehrter Bewegung. Am Ende sieht man das Thema alla stretta theils in der verkehrten, theils in der geraden Bewegung, und dies auch in augmentatione.

Durchgängig findet man reiche Harmonie, weise Benutzung der Hauptgedanken und vortreffliches Ausspinnen derselben in dieser Doppelfuge, so dass man sie mit Recht den classischen Werken beygesellen kann. Wir fügen noch einen kurzen Entwurf dieser Fuge hinzu:

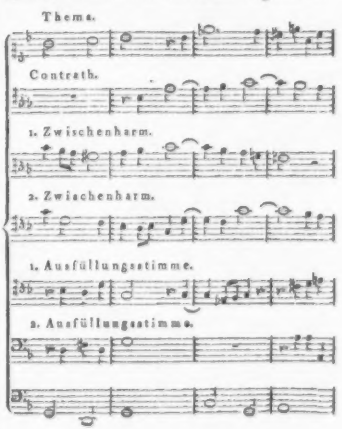

Eine merkwürdige Stelle aus Schröckh's Kirchengeschichte, (Theil XIV. S. 311. Leipzig 1790) den Verfasser des Hymnus: Te deum laudamus, betreffend.

(Eingesandt auf Veranlassung einer Angabe in No. 11. des 9ten Jahrgangs der allg. musik. Zeitung.)

Lange hat man das bekannte Kirchenlied, Te deum laudamus, auf die Rechnung des Bischofs Ambrosius gesetzt; man nennt es daher noch öfters den Ambrosianischen Lobgesang. Die gewöhnliche Erzählung davon war diese, dass Ambrosius denselben, als er den Augustinus öffentlich taufte, mit ihm gemeinschaftlich, so wie ihnen beyden der heilige Geist es eingab, verfertigte, und vor der ganzen Gemeine mit demselben abwechselnd gesungen habe; worauf man ihn in der ganzen katholischen Kirche angenommen hatte. Dieses sollte auf dem Zeugnisse der Chronik des Dacius, eines Bischofs zu Mediolanum, (Mayland) der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts gestorben ist, beruhen. Dass aber diese noch in der Handschrift liegende Chronik nicht vom Dacius, sondern erst um die Mitte des eilften Jahrhunderts geschrieben worden sey, hat Mabillon (Analect. T. 1. p. 3. sq.) zuerst ausgemacht. Es ist kaum nöthig beyzufügen, dass Augustinus an solchen Orten seiner Schriften, wo er die natürlichste Gelegenheit hatte, von einem so merkwürdigen Gesange, an dem er einen Hauptantheil haben sollte, zu reden, gänzlich davon geschwiegen hat; und dass auch Umstände in der Geschichte des Ambrosius diese Sage nicht zulassen. Die älteste Meldung dieses im Grunde prosaischen Liedes findet sich in der Mönchsregel Benedikts gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts. In der Kürze hat Tillemont (Note VIII. sur S. Augustin, p. 962 sq. Mémoires, Tome XIII.) die unächte Beschaffenheit desselben hinlänglich gezeigt. Ausführlicher ist dieses von Tenzeln geschehen. (Exercitt. Select. P. 1. Exercit. X. de hymno: Te deum laudamus, p. 593 — 412. Lips. 1692. 4.)

So weit Schröckh, in dessen Plane es nicht lag, diesen Gegenstand umständlich zu erörtern. Tenzels Schrift, auf welche er sich beruft, ist dem Einsender nicht bey der Hand, sonst würde er gern einen Auszug aus derselben beyfügen.

Nachricht.

Berlin, den 8ten Sept. Den 27sten Aug. gab der Kammermusikus G. Ab. Schneider in der Petrikirche ein von ihm in Musik gesetztes Drama, die Pilgrime auf Golgatha, von F. W. Zacharia. Der Chor der Pilgrime war sehr gut besetzt und geübt; nur die Solopartien, die zum Theil von Dilettanten gesungen wurden, liessen noch manches wünschen. Den Einsiedler sang Hr. Dr. Flemming, den ersten Pilgrim Hr. Schauspieler Ambrosch, den zweyten Pilgrim der Buchhändler Hr. Müller, und den Engel eine in Privatkonzerten sehr geübte Sängerin, Dem. Koch. Die Musik selbst war zwar regelrecht, liess aber kalt, und erfüllte so die Bestimmung einer religiösen Musik nicht. Eine schöne Ausnahme davon machte der Schlusschor des ersten Theils: Sey uns gesegnet, du heiliges Grab etc. Im zweyten Theil ertönte nach dem Recitativ des Einsiedlers: Was seh ich etc. eine sanfte, andächtige Musik, die aber zu viel Theatralisches hatte, um das zu seyn, was sie seyn sollte. Dann gefiel vorzüglich das Recitativ des Engels: Und dennoch that er es etc. mit der Arie: Du Sünder, dem die heilige Geschichte etc. und der schöne Schlusschor: Der Allmacht Sohn hat überwunden etc.

Den 4ten Sept. ward der lange ruhende Oberon mit Wranitzky's Musik gegeben. Interessant war es, die Rollen des Oberon und der Titania von zwey angehenden Künstlerinnen geben zu sehen. Dem. Schick, als Oberon, sang vortrefflich; Reinheit und Sicherheit war der ausgezeichnete Charakter ihrer Stimme. Die Titania wurde von Dem. Ritzenfeld gegeben; auch sie hat eine sehr angenehme Stimme, und wird gewiss bey mehr Ausbildung und Starke derselben viele Freuden gewähren. Mad. Schick, als Almansaris, trat als Meisterin ihrer Kunst auf, und sang so sicher und kraftvoll, dass man einstimmig ihr huldigte.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie sur l'air favori de Léonce av. VI Variat. pour la Harpe — par P. Dalvimare. Oeuvr. 26. à Paris, au magasin de musique. (Pr. 6 Livr.)

Was wir Deutschen eine musikalische Phantasie nennen, findet man hier freylich nicht, sondern nur ein ziemlich gewöhnliches Praludium, dem sechs — nicht eben tiefe, aber doch lebhafte und mannigfaltige Variationen folgen, die gewiss nicht wenig Freunde unter den Harfenspielern finden werden. Alles ist mit einer Kenntnis dieses Instruments, und mit einer Sorgfalt in Benutzung seiner besten Vortheile geschrieben, wie beydes jetzt in Deutschland sehr selten gefunden wird. Dass bey Werken, die zunächst der eleganten Welt in Paris geboten werden, jetzt Märsche vorkommen müssen, und zwar, wo möglich, wie hier — ein militairischer und ein „religiöser," verstehet sich von selbst. Der religiöse Marsch (Variat. 5.) ist aber nur sehr mässig, der militairische hingegen (Variat. 5.,) weit besser gerathen — wie wol zu erwarten stand. Der Satz ist ziemlich rein und der Stich sehr schön.

Petits Etudes de difficulté progressive pour le Pianoforte, dans tous les tons majeurs et mineurs, par W. R. Riem. Cah. 2. A Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 gr.)

Alles, was ein anderer Rec. in No. 29. d. Z. vom ersten Heft dieser trefflichen Sammlung gesagt, und sich von der Folge versprochen hat, wird durch diesen zweyten Heft bestätiget und erfüllt. Er ist, wie das bey einem solchen Werke immer seyn sollte, nicht nur in Absicht auf Schwierigkeiten der Ausführung, (die jedoch hier immer noch nur mässig bleiben) sondern gleichen Schritts in Absicht auf Gediegenheit der Komposition höher sich hebend, so dass man die meisten Stücke, auch abgesehen von ihrem instruktiven Zwecke, mit wahrem und bedeutendem Genuss spielen kann, und wenn man auch gewohnt wäre, sich nur mit den grössten neuern Werken zu unterhalten. Die vorzüglichern Sätze, die, wenn sie nicht zu einer Gattung gehören, welche eine bestimmte aussere Form hat, und wo also die Stücke dieser gemäss ganz vollständig geschrieben werden mussten, sind als Skitzen anzusehn, die, wie die Skitzen des Malers, nicht nur an sich anziehend sind, sondern auch den eigenthümlichen Charakter des Künstlers oft bestimmter verrathen, als grosse, ausgeführte Werke. Ref. kennet unter allen, jetzt sich hebenden, jungen Komponisten, keinen Einzigen, der, in Absicht auf Originalität und Reichthum der Erfindung, Hrn. R. übertrafe; und eben dies kleine Werk beweiset dies vor allen ausgeführtern, die Ref. von demselben Verf. bekannt worden sind. Ueber den pädagogischen Zweck dieser Sammlung ist in der Anzeige des ersten Heftes weiter gesprochen worden, und Ref. findet nichts darüber hinzuzusetzen. Das dem Kunstwerthe die-

ses kleinen Werkchens hier ertheilte Lob zu bewahren, und ein gleiches Urtheil jedem Kenner abzugewinnen, brauchte man nur die Nummern 6, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 22, 23 und 24 hierher zu setzen; da aber dieses freylich nicht geschehen kann, so mag diese Anzahl gleichschatzbarer und gleichoriginieller Stücke selbst einigen Beweis für das geben, was man zu beweisen wünschte, und von allen diesen finde nur ein Satzchen Platz — nicht als das beste von allen, sondern als das kürzeste unter jenen ausgezeichneten!

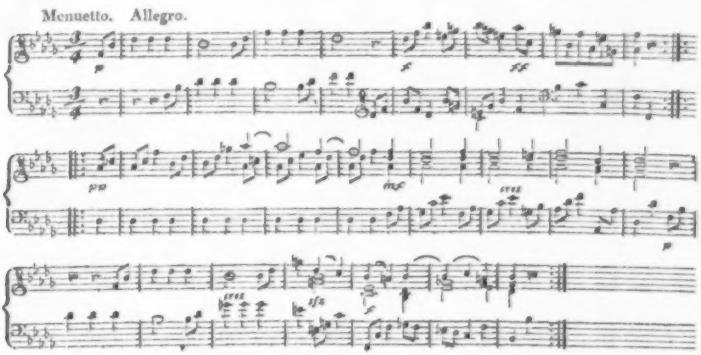

Zu diesem Satze gehört nun noch ein äusserst sanftes, einfaches, melodiöses Trio in Dur, und beyde bekommen durch diesen Kontrast noch mehr Würkung. Die Fingersetzung (die hier, den Raum zu sparen, weggelassen worden,) ist, wie sie bey Stücken nicht für erste Anfänger geschrieben, immer seyn sollte — mehr andeutend, als überall bestimmt, letzteres aber doch bey allen zweifelhaften Fällen. Fährt Hr. R. fort, wie besonders in diesem Hefte, so wird ihn diese Arbeit in der Achtung wahrer Kenner fester setzen, als manche, die mehr in die Augen fiele, und der gebildete Musikfreund, der sonst mit nichts weniger sich beschäftiget, als mit Uebungsstücken, wird die seinigen, wie oben gesagt worden, als treffliche Skitzen zur Hand nehmen, und, ist er der Mann dazu, gar manche phantasirend sich selbst weiter ausführen. Kaum einige dieser sehr mannigfaltigen Stücke scheinen der Nachbarschaft jener ausgehobenen geradezu unwerth.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September, *N°.* XI. 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Righini, Duetto: Ah non ho core dell'Opera: La selva incantata. 1 thl.

— — La même arr. p. Pianof. 4 gr.

Weigl, Duett p. Sopran et Tenor: Mein Theurer, mein Geliebter, p. Pianof. et avec les parties séparées. 1 thl. 8 gr.

Cimarosa, Duetto: Se frato in corpo (Sie müssen sich bequemen) Klavier Auszug und Orchesterstimmen. No. 1. 1 thlr. 6 gr.

Mozart, Aria: Il tuo duol, (Wenn dein Schmerz) Klavier Auszug und Stimmen. No. 2. 20 gr.

Cimarosa, Aria: Udite, tutti udite, (O höret, höret alle!) Klavierauszug und Stimmen. No. 3. 1 thl. 6 gr.

Mozart, Coro d'Idomeneo: Placido è il mar: Ruhig sind Meer und Winde) Klavierauszug u. Stimmen. No. 4. 1 Thl.

— — Duetto: Il core vi dono (Empfange diess Herzchen) Klav. Ausz. u. Stimmen. No. 5. 20 gr.

Cimarosa, Cavatina: Crudel tiranno, arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 1 thl. 4 gr.

Spontini, Aria con Recitativo nel Teseo Riconosciuto arr. p. Pianof. av. les Parties séparées. 1 thl. 6 gr.

Andreozzi, Cavatine nel Sofronia e Olinde arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 18 gr.

— — Aria: nella Sofronia e Olindo arr. p. Pianof. et av. les parties séparées. 1 thl. 4 gr.

Cimarosa, Aria nell' Apprensivo Raggirato arr. pour Pianof. et av. les part. sép. 1 thl. 12 gr.

Mayer, Cavatina: Povero core!. arr. p. Pianof. et av. les part. sép. 18 gr.

Elmenreich, das Leben ist ein Würfelspiel für eine Bassstimme mit Begleitung von 2 Violinen, 1 Viola, Bass, Flöte, und 2 Hörner. 21 gr.

Maurer, Scene et Arie: Mit diesem Dolche. Mit Klavier und Orchesterbegleit. 2 thl.

Boieldieu, Potpourri en Trio p. Harpe Pianoforte et Cor. 1 thl. 12 gr.

Hasenbalg, Fr. 7 Variations p. la Harpe à pédales Op. 8. 8 gr.

Münchhausen, Baron de, Concerto de Harpe av. accomp. de 2 Clarin. 2 Cors, 2 Violons, Alto et Basse. 2 thl. 6 gr.

Vernier, 2 Polonoises de Viotti et V. Martini et un air connu varié p. la Harpe. Op. 41. 1 thl. 12 gr.

— — 7me Potpourri de Thêmes connus arr. pour la Harpe. Op. 37. 1 thl. 4 gr.

Gatayes, nouvelle Méthode de Harpe facile à concevoir. Op. 18. 2 thl.

Hasenbalg, F. 12 Variat. p. la Harpe à pedales av. acc. de Viol. et Violonc. ad libit. Op. 10. 16 gr.

Hennig, C. 6 Sonatines p. le Violoncelle et Basse, Op. 21. 16 gr.

Dotzauer, J. J. F. 4 Variations p. Violoncelle av. accomp. d'un Vclle. second. Op. 3. 9 thl.

Höcke, Ch. 2me Concerto p. Vclle principe. 2 thl.

Stiastny, J. 2 Sonates p. Violoncello Solo et Violoncelle secondo ad libitum. Op. 2. 1 thl. 8 gr.

Duport, J. L. Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet. 9 gr.

Jomelli, N. Veni Sancte Spiritus, Hymne a 4 voix et Chœur en Partition 2 thl.

Gluck, C. De Profundis, Partition et Parties. 2 thl. 6gr.

Durante, Fr. Partition des Litanies à 4 voix, 2 Violons, Alto et Basse Chiffré, p. l'Orgue ou le Pianoforte. 1 thl. 18 gr.

Naumann, G. A. Offertorio solenne Lauda Sion per la Festa della Circoncisione, ovvero del Nome di Giesu. In Partitura colle parti separate. 1 thl. 8 gr.

Haydn, Jos. Messe à 4 voix. Partition. No. 5. 4thl.

Bachmann, G. Arion, Romanze von Schlegel, 21 gr.

Vogler, Abt, Erklärung der Buchstaben, die im Grundriss, der, nach dem Vogler'schen Simplifikations-System, neu zu erbauenden St. Petersorgel in München vorkommen. 4 gr.

v. Dalberg, F. H. Fantasien aus dem Reiche der Töne. 1½ gr.

Schubart, Ch. F. D. Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst herausgeg. von Ludwig Schubart. 3 thl.

Schweitzer, Sonate p. le Pianoforte av. une flute obligé. Op. 9. 1 thl. 8 gr.

Schmidt, A. Air russe varié p. Pianof. No. 3. 10 gr.

Elsner, J. Polonaise à 4 mains comp. d'après l'ouverture de l'Op. Lodoiska de Kreutzer. 8 gr.

— — 3 Rondeaux p. Pianoforte. 12 gr.

Hoffmann, F. C. Air av. Variations p. Pianoforte. Op. 11. 16 gr.

Gyrowetz, A. Divertissement p. Pianof. avec Vlon. ou Flute et Violoncelle. Op. 57. 1 thl.

Wittaseck, 6 Menuets p. Pianof. 8 gr.

Elsner, J. Polonoise à 4 mains comp. d'après la marche de l'Op. Les 2 journées. 8 gr.

André, A. Air varié p. le Pianof. 10 gr.

— — Instructive Variationen fürs Pianof. Op. 31 21 gr.

Rosenberger, E. F. 6 Sonatines extr. des compositions de Krommer et arr. p. Pianof. avec Violon ad libit. 1er Recueil. 1 thl. 8 gr.

André, A. 6 Walzer mit Introduction und Coda fürs Orchester. 2te Sammlung. 1 thl.

André, A. 6 Walzer fürs Pianof. 2te Sammlg. 8 gr.

Nicolo, Romance: Léonce ou le fils adoptée, arr. p. Pianoforte. 5 gr.

Haydn, dernier Quatuor arr. en Sonate p. Pianof. p. Schmitt. 10 gr.

Mozart, W. A. Rondeau p. Pianof. Op. 115. 8 gr.

Ries, Ferd. 2 Sonates p. le Pianof. Op. 1. 1 thl. 20 gr.

Köhler, H. Sonate p. Pianof. et Flûte, Op. 48. 14 gr.

— — Sonate p. Pianof. ou Harpe av. une Flûte obligé. Op. 49. 14 gr.

Le Miere, F. A. la Bataille de Jena. gr. pièce p. le Pianof. Op. 36. 16 gr.

Beethoven, L. v. 54me Sonate pour Pianoforte, Op. 57. 1 thl. 16 gr.

Hummel, J. N. Rondo quasi una fantasia p. Pianof. Op. 19. 16 gr.

— — grande Sonate p. Pianof. Op. 20. 1 thl. 8 gr.

— — Variations p. Pianof. sur une chanson hollandaise. Op. 21. 19 gr.

— — Trio per Pianof. Violino e Violoncello concertanti. Op. 22. 1 thl. 4 gr.

Lickl, J. G. gr. Trio p. Pianof. Violon et Violoncelle conc. Op. 27. 1 thl. 8 gr.

Streicher, A. 7 Variations P. Pianof. Op. 2. 16 gr.

Huber, J. N. 3 Duetti di canto da Righini adattati p. l'accompagnamento di Chitarra. 12 gr.

Hummel, J. N. Balli ongaresi p. Pf. Op. 23. 8 gr.

Bachmeyer, N. 12 Menuetten sammt Trios für das Pianoforte 1 thl.

— — 12 deutsche Tänze sammt Trio für d. Pianoforte. 1 thl.

Wannhall, J. G. Seeschlacht bei Trafalgar für das Pianoforte. 18 gr.

— — Petite Ouverture ou Caprice avec six Variations faciles p. Pianoforte. 12 gr.

Metz, L. 24 oberösterreichische Ländler für das Fortepiano. 1te 2te Sammlung à 10 gr.

— — Vier Almer oder Originalgesang der Hirten auf den Alpen f. d. Clavier. 6 gr.

Kirmair, 12 pièces detachées p. Pianof. Op. 10. 14 gr.

Dumonchau, Ch. 6 Sonatines p. Pianof. av. acc. de Flûte ou Vlon. ad libitum. Op. 15. 20 gr.

Ebers, C. F. 18 schottische Tänze, 3 langsame und 3 böhmische Walzer f. d. Pianof. Op. 16. 10 gr.

Worlein, K. 9 Walses p. Pianoforte. 10 gr.

Steibelt, D. La Chasse p. Pianof. avec accomp. de Violon. 20 gr.

Sauat, C. Air sul margine d'un rio varié p. Pianoforte et Flûte. Op. 5. 12 gr.

(Wird fortgesetzt).

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

nug, so mag er ja doch die Violoncell-Passage mit machen, (wenn sie nicht, zum Zeichen, dass dieses nicht geschehen dürfe, im Tenorschlüssel geschrieben ist.) — Im Gegentheile würden die schwächern unter den Violoncellisten allenfalls die erleichterte Contrabasstimme spielen, und dadurch immer viel mehr nützen können, als wenn sie die Passage, welche sie nicht zu vereinfachen verstehen — verderben.

Auf diese Art brauchte man von dem Spieler weit weniger an theoretischen und praktischen Kenntnissen zu fordern, und doch würde alles einzelne sichrer gut getroffen, und jede Aufführung folglich auch vollkommner werden.

Möchten also doch die Komponisten immer, oder wo diese es nicht gethan haben, die Musik-Direktoren, eine besondre Violon-Stimme ausziehen und untersetzen! Freylich würde vielleicht mancher bey dieser Arbeit die Verlegenheiten des Contrabassisten an sich selbst kennen lernen! —

IV) Welche Noth hat man nicht oft in stark besetzten Orchestern, die gehörigen Abstufungen in forte und piano zu erhalten; wie schwer wird besonders oft das pianissimo, wenn funfzehn bis zwanzig Violinisten alle kaum hörbar geigen sollen! Wie leicht lässt sich dieses alles erreichen, wenn die auf die mehrern Pulte zu vertheilenden Violin-, Viola- und Bass-Stimmen in der Art verdoppelt werden, dass bey den schwächsten Stellen die eine Hälfte der Spieler Pausen statt Noten erhält, beym Crescendo ein Paar Geiger mehr, dann noch einige mehr einfallen, und so umgekehrt! Bey sehr häufigem und schnellem Abwechseln von Piano und Forte ist dies freylich unthunlich, allein warum benutzt man dieses leichte, übrigens nichts weniger als neue Mittel, auch da so selten, wo es thunlich ist *). Auch für den Kopisten hätte die Sache keine Schwierigkeit, wenn jeder Komponist die Gefälligkeit haben wollte, ihm nur z. B. durch ein X anzuzeigen, wo er das letzte Pult solle pausiren, und durch ein ※ wo er dieses, — und so durch zwey XX und ※ ※, wo er auch das vorletzte und s. w. solle pausiren oder wieder eintreten lassen; und an Kopialien-Gebühren würde dabey sogar gespart werden. Um das durch diese Behandlung entstehende mühsame, oft lange Pausiren der letzten Pulte zu erleichtern und das richtige Wiedereintreten zu sichern, dürften nur die dem Eintreten unmittelbar vorhergehenden Takte des vordern Pultes in die nachfolgende Stimme mit verkleinerter Schrift eingerückt werden.

Eben solche Kreuze könnten auch dienen, den letzten, meistens doch mit schwächern Subjekten besetzten Pulten, die Mühe zu ersparen, sehr schwierige Passagen mitzuspielen und — zu verderben.

Solche schwierige Stellen hingegen, welche doch fortissimo ausgeführt werden sollen, könnten ja auch vielleicht für die letzten Pulte etwas verändert und so erleichtert werden; wodurch immer bessere Wirkung erhalten würde, als wenn die schwächern Spieler schlecht oder gar nicht spielen! So wäre jeder Komponist sichrer, dass ihm seine Werke auch von mittelmässigen Orchestern weniger verdorben würden! —

G. Weber.

*) Es scheint uns jedoch hierbey sehr zu beherzigen, was ein anderer Mitarbeiter an dieser Zeit., im 36sten Stück dieses Jahrgangs, S. 597. folg., mit eben so gründlicher Einsicht, als feinem Sinn, über denselben Gegenstand gesagt hat. d. Redakt.

Recensionen.

Trois Sonates pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Op. 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl.)

Wieder ein schätzbarer Beytrag des wackern Cramer zu den Sammlungen geübter, solider, und nicht blos pikante Einfälle suchender Klavierspieler. Diese Sonaten gehören nicht unter die ausgeführtesten und schwierigsten dieses Komponisten, aber noch weniger unter seine kleinen und leichten; sie sind — wie man das an seinen grössern Stükken gewohnt ist, immer harmoniach gut angelegt und behandelt, an Erfindung der Melodieen weniger hervorstechend, doch immer anständig; und nur einige Sätze, z. B. gleich den ersten, wird man von einiger Trockenheit nicht ganz frey sprechen können. Sicher, lebhaft, rund und kraftig wollen besonders die Allegros vorgetragen seyn, und das kann der Komponist, der so bedeutende Musik giebt, auch überall verlangen; aber manche Spannungen, die Cr. hier, und auch in manchen andern Werken, verlangt, gehen wirklich zu weit, und über das physische Vermögen nicht weniger Spieler hinaus. Es ist freylich wahr, dass die getheilte Harmonie, wie sie Cr. vorzüglich liebt, fast überall die edlere und schönere, dass auch die entfernteren Lagen der Intervalle, welche zuweilen dadurch nöthig werden, mit Geist und nicht zu oft angewendet, von besonders anziehender Wirkung sind: aber es muss doch in allem ein Maas seyn, und nichts, was nur sehr Wenigen möglich ist, sollte in Werken, die für das grosse Publikum bestimmt sind, diesem zugemuthet werden. Nach Rec.s Dafürhalten sollte man über die None nur dann heraufsteigen, wenn der Grundton liegen bleibt und mithin die Hand Zeit gewinnet, sich zur grösstmöglichsten Ausspannung gleichsam zuzubereiten, oder wo man allenfalls jenen Ton einen Augenblick verlassen und den obern zu erreichen springen kann. Dies im Vorbeygehen, und zwar, weil wir jetzt oft auch von andern Komponisten, die bey weitem nicht so bedeutende Musik, wie Cr., geben, bey weitem nicht durch so schöne Führung der Mittelstimmen zu jenen Forderungen gereizt werden, gleiche Sätze, und wol noch weiter liegende, geschrieben finden, wodurch denn, wenn dies noch gewöhnlicher würde, wieder eine neue Art Musik für's Auge zu Stande käme.

Auf das Allegro aus D dur, das mancherley Bravourpassagen hat, folgt in der ersten Sonate ein Adagio aus A dur, wo die obere Stimme allein die Melodie, sehr notenreich figurirt, fuhrt, ohne dass darum die Begleitung eben ganz uninteressant würde, und ein Prestissimo in Triolen folgt, das weit höheren Werth hat, als jene beyden Sätze. Es ist mit ausserst lebhaftem Geist geschrieben, hat nicht wenig Neues in seinen Wendungen, bleibt seinem bestimmten, kräftigen Charakter nicht nur, sondern auch seinen Figuren, auf strengste treu, und hat doch, bey dieser eng zusammengehaltenen Einheit, so viel Mannigfaltigkeit, Beweglichkeit und Freyheit, dass man es mit immer neuem Vergnügen wiederholt und oft wiederholt. Das ist denn wahres Bravourspiel, und Niemand, als wer selbst ein so solider, trefflicher Klavierspieler ist, wie Cr., wird so schreiben. Der Satz ist übrigens nicht eben lang, (4 grosse Folio-Seiten,) aber er ist völlig befriedigend, und seinen Kreis, der Empfindung, wie der technischen Ausarbeitung nach — vollkommen ausfüllend.

Letzteres kann man von dem ersten Allegro der zweyten, (Es dur) und von dem, der dritten Sonate, (F moll) nicht so unbedingt rühmen. Sie sind beyde mit Geist und körnig angelegt, aber man wünscht ihnen mehr eigentliche Ausführung und strengere Haltung; sie gefallen, sie gefallen gewiss, aber

sie befriedigen nicht ganz; eben weil sie sich selbst so bedeutend ankündigen, und ihre lobenswerthen Themas eine so strenge und tief eingehende Behandlung zulassen, mag man diese, vornämlich Cr.n, nicht schenken; es ist dem Kenner, wenn er diese Sätze gespielt hat, als wären sie noch nicht zu Ende, sondern nur — aus. Im zweyten Theile jenes ersten Allegros (S. 15.) findet übrigens Rec. auch eine kleine Verirrung in der Modulation und im Zuschnitt: nach so langen und weiten Entfernungen vom Hauptton musste man bey der Rückkehr dahin erst wieder mehr in den nächstverwandten festgesetzt werden, ehe man zur Wiederholung des Anfangs geleitet wurde. So ist es kein Gang, sondern ein Ruck, nach Hause.

Das Andante der 2ten Son., aus C moll, ist einer von den einfachen, in vier Stimmen regelmässig ausgeführten, und besonders durch kunstmässig reinen und guten Fluss der Mittelstimmen anziehenden Sätzen, wie man sie Cr.n so oft und so gern verdankt. So sollte er — eben er — nach Rec.s Einsicht, seine Andantes immer schreiben; das ist seinem innersten Wesen und seiner soliden Kunst ganz angemessen, und einförmig darf Niemand, gerade in dieser Gattung, zu werden befürchten, vorausgesetzt, es sind ihm die verborgenern Schätze der Harmonie aufgeschlossen: denn gerade hier ist die Kunst am reichsten und wahrhaft unerschöpflich.

Das Finale der zweyten Son. ist ein rascher, ziemlich durchgreifender Satz, frey und in Figuren reich gehalten, der eine feste, wohlgeübte Hand verlangt, und den man gern noch um die Hälfte länger sehen würde; das Adagio der 3ten Son. ist ein kurzes, gutgeführtes Cantabile, und vom Schlusssatz gilt reichlich, was vom Finale der 2ten Son. gesagt worden, nur dass jener weniger in Figuren ausläuft und an Gedanken gedrängter ist. Einige gesuchte Alterthümlichkeiten und Obsoleta wird man ihm, der Mode wegen, eben so hingehen lassen, wie man dergleichen den neuesten Dichtern hingehen lässt.

Das Aeussere des Werks ist gut und der Preis wohlfeil.

Des Sängers Liebe, ein kleiner Roman in Liedern von Friedr. Rochlitz, mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt von Friedr. Methfessel. Op. 12. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Ehe Rec. von diesem Werkchen selbst spricht, sey es ihm verstattet, einige Zeilen dem Komponisten desselben zu widmen, da eben dies Werkchen eine seiner letzten Arbeiten war, nach deren Vollendung er sein heiteres Erdenleben beschloss.

Methfessel war zu Rudolstadt in sehr beschränkten Verhältnissen gebohren und erzogen. Dem Wunsche der Seinigen gemäss, bereitete er sich zum künftigen Theologen und Prediger vor, und wiewol ihn Neigung und Talent weit mehr zur Tonkunst hinzogen, ergab er sich doch — gefügig, wie er überhaupt war — gern in diesen Wunsch der Seinigen, und trieb Musik nur in Nebenstunden, und mehr, um sich dadurch die äussern Hülfsmittel zur Vorbereitung auf jenen Beruf zu erwerben, als um sich jemals in derselben dem grössern Publikum zu zeigen. Doch waren seine Beschäftigungen mit dieser Kunst nicht flüchtig, sondern mit Ernst und Fleiss angestellt. Klavier, Guitarre und Gesang waren, was er zunächst übte; in der Theorie der Musik, worin er schätzbare Kenntnisse zeigte, hat, so viel Rec. weiss, der gründliche, achtungswürdige Koch in Rudolstadt, sich besonders um ihn verdient gemacht.

Als er auf der Universität freyer ward, seine Neigung zu bekämpfen weniger Beruf fand, und durch seine Kunsttalente sich überall beliebt sahe, kehrte er — wiewol er sichs kaum selbst gestand — jenes Verhältnis seiner Beschäftigungen um: er versäumte das

theologische Studium und die Gelegenheiten, als Prediger aufzutreten, keineswegs, aber die Musik lag ihm doch näher und nahm ihn mehr in Beschlag. Und so blieb es auch, als er sich, ein Predigtamt zu erwarten, nach Eisenach begab, wo er, allgemein beliebt, und wegen seiner Kunst, wegen seiner Gutmüthigkeit, Dienstfertigkeit und Unterhaltungsgabe, vielleicht vor allem aber wegen des ihm angebohrnen echt-Komischen und Possierlichen, das alles in seiner Nähe unwiderstehlich erheiterte, während sein Gesicht und seine Mienen sauer sahen — von allen gebildeten Gesellschaften gesucht, einige Jahre fast das Leben der alten Minnesänger jener, ehemals gesangreichen Provinz führete, welches harmlose, ihm und Andern wahrhaft erfreuliche Leben er hernach, als ihn eine schnelle Verzehrung ergriff, bis zu den letzten Tagen benutzte und genoss, dann aber es eben so harmlos und heiter aufgab. Er schrieb dem Verf. dieser Anzeige: „Dies Blattchen kann ich nicht mehr In und um Eisenach datiren: denn nun muss ich endlich stillsitzen. Gestern hab' ich: die Erd' erblüht in neuem, jungen Leben *) — noch einmal gesummet, (weiter ging's nicht,) und dann die Guitarre für dies Leben hingelegt. Ich bin reisefertig, und wirklich so voll guter Hoffnung und getrosten Muths, wie ichs immer war, wenn's eine Reise gab. Leben Sie wohl; seyn Sie immer so heiter, als Sie mich gekannt haben, aber seyn Sie's länger. Antworten Sie mir nicht: denn was hülf' es? schrieben Sie auch mit umkehrender Post, Ihr Blatt träfe mich nicht mehr. Leben Sie wohl! haben Sie mir wirklich nicht geschmeichelt, und machen meine Lieder wirklich den Leuten Vergnügen? das wäre sehr erfreulich für mich. — Jetzt will ich den Meinen noch einige Wörtchen schreiben, und dann wahrscheinlich auch die Feder für dies Leben hinlegen. — —" Den dritten Tag war er entschlafen.

Was M. als Mensch war, ist oben kurz angedeutet worden und gehet selbst aus diesen seinen Aeusserungen hervor. Als Komponist war er, was der Italiener einen Liebessänger zu nennen pflegt: kleine, sanfte, liebliche, schwermüthige Lieder gelangen ihm trefflich. Er setzte dabey sein Augenmerk darein, erst gute, wirklich musikalische Gedichte auszuwählen, diese genau zu studiren, den Eindruck, den ihr Ganzes auf sein Gefühl gemacht hatte, nun in eine, möglichst einfache und sehr fliessende Melodie zu legen, und auf die Begleitung nicht weiter zu rechnen, als dass sie diese Melodie emporhalten und gleichsam unvermerkt, wenn auch nur wenig, unterstützen möchte. Diese Melodie, und in ihr das Wiedergeben des Totaleindrucks des ganzen Gedichts auf die Empfindung, waren ihm alles; ihnen opferte er darum auch im Einzelnen, z. B. in Behandlung der Worte, als solcher, mehr auf, als gut geheissen werden kann. — Guitarre spielte er meisterhaft und mit wahrhaft süssem Ausdruck. Er sang so gut, als man es bey guten Kenntnissen, vieler Uebung, feinem Geschmack, aber einer schwachen, heisern Stimme, nur immer kann. Im Vortrag von Burlesken, aus alten deutschen Volks- und Provinzial-Dialekten, war er unübertrefflich. Er liess sich, dergleichen vom gemeinen Volke, oder sonst wo, zu erhaschen, keine Mühe verdriessen, und stutzte sich dann das Aufgefangene noch lustiger auf seinen eigenen Leib zu. Er war ein sehr geschickter Musiklehrer, der nicht wenige Schüler und Schülerinnen gezogen hat, die ihm Ehre machen. Auf alles, was er leistete, war er nicht im geringsten eingebildet, sondern überall ausserst bescheiden, und von unermüdlicher Geschäftigkeit und Gefälligkeit, wo er Jemand mit dem, was er vermochte, Freude machen konnte. Molliter ossa cubent! —

Was nun vorliegendes Werkchen anlangt, so bemerkt man leicht, dass M. ganz in die

*) Das 7te Lied der hier anzuzeigenden.

Idee des Dichters einging. Die Reihe von sieben kleinen Liebesliedern stellt eben so viele Situationen eines Sängers im Verhältnis zu seiner Geliebten dar — von dem ersten Erkennen bis zur Entsagung und zur Erhebung der Liebe des Einzelnen zur allgemeinen Liebe; oder, um es mit den Worten des ersten und des letzten Liedes zu sagen, von da an, wo der Sänger (hier unter dem Bilde der Nachtigall) traulich herzufliegt,

Und flattert gefangen.
Wie sich nun der Gefangene müht,
Es ist umsonst — sein eignes Lied
Verrieth sein Verlangen —

bis dahin, wo er frey entsagend sich zu dem Schluss erhebt:

Den Besten ist das Beste allgemein.
Was wär' nicht dein, kannst du es denkend fassen,
Sein Schönes wünschelos dir lächeln lassen?

Der Komponist giebt nun ebenfalls eine solche, sich, den musikal. Gedanken und dem Ausdruck nach, an einander schliessende Reihe; fängt ebenfalls sehr leicht und tändelnd an, reget allmählich die Empfindung bis zur tiefsten Schwermuth auf, (in No. 4., die Rec., von Seiten der Musik, für die schönste von allen hält,) und belebt sich dann nach und nach bis zur ernsten, kräftigen Freyheit in der letzten, ebenfalls so schönen Nummer. Dass das nicht eben leicht war, begreift jeder Kunstverständige schon aus diesen Paar Worten; dass es dem Komponisten aber durch die grösste Simplicität im Ganzen, bey ziemlich künstlichen, nicht gewöhnlichen Versmaassen, die hin und wieder vorkommen, von Seiten des Dichters noch erschwert wurde; dass er ferner, der Komponist, indem er nur die Guitarre zur Begleitung wählte, und auch dieser nur das Nothdürftige, alles Wesentliche aber der, äusserst einfach und fliessend behandelten Singstimme gab — dem Sprichwort nach, das Bret nicht bohrete, wo es am dünnsten ist: das wird man leicht finden, wenn man sich mit dem Werkchen selbst bekannt macht. Um desto rühmlicher ist es für ihn, dass jeder Aufmerksame, wie der Rec., wird gestehen müssen, M. habe das Ganze richtig getroffen, im Einzelnen, durchaus nichts geradezu verfehlt, und Einiges ganz vortrefflich wiedergegeben. Nur gegen das 2te Lied hat Rec. einzuwenden, dass es, technisch angesehen, zu gewöhnlich ist, und dass in No. 6. — übrigens einem sehr innigen Liede — die zweyte Zeile (der 3te und 4te Takt der Musik) M.'n nicht angehört. In No. 3. ist Syst. 2., Takt 1., statt des ersten g der Singstimme, lieber a zu nehmen; vielleicht ist dies aber nur ein Druckfehler. — Der Gesang will übrigens, da ihm alles gegeben worden, mit vielem, und überall mit dem angemessensten Ausdruck vorgetragen seyn; auch verlangen die verschiedenen Strophen zuweilen kleine Abweichungen und Freyheiten, die der schon ziemlich geübte und gehörig gestimmte Sänger zwar leicht findet, die aber doch wol besser angegeben wären. Das ist vornämlich der Fall bey No. 5., wo der zu förmliche Schluss, bey „Glück" in der ersten Strophe, und dann in der vierten, bey „seyn," möglichst maskirt werden muss.

Grande Sonate p. l. Pianoforte, comp. et ded. à son ami W. F. Riem, par F. Schneider. Oeuvr. 6. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thlr.)

Es ist für einen theilnehmenden und wohlgesinneten Kunstfreund ein grosses Vergnügen, den Gang junger, oft aus drückenden Umgebungen, wie die Quelle aus Felsen, sich herausarbeitender Talente zu beobachten, und zu bemerken, wie sie sich, einmal hervorgesprungen, erst meistens schweifende, und darum dem Beschauer nur desto angenehmere Wege brechen, dann sich ihr Bett vertiefen, und nun immer reiner, klarer und lustiger ihren Lauf fortführen. Rec., der dem schätzbaren Verf. oben genannten Werks vom Anfang

seiner künstlerischen Laufbahn, bis hierher, aufmerksam folgte, und ihm immer ein gutes Prognostikon stellete, findet auch in diesem Produkt eine Bestätigung seiner angenehmen Hoffnung von Hrn. Sch. und eben darum zugleich neue, und immer gesteigerte. Er würde bey diesem Werke wo Geist und nicht gemeine Kunst sich zeigen, lange verweilen, wenn nicht von ihm und Andern seit einiger Zeit schon oft und ausführlich in diesen Blättern über diesen jungen Künstler gesprochen worden, und doch auch von dieser Seite ein, so viel möglich, gleiches Verhältnis in solch einer Zeitschrift festzuhalten wäre. Es darf dies hier um so mehr beobachtet werden, da dies Werk zwar allerdings mehr Tiefe und Reife zeigt, als mehrere frühere desselben Verf.s, aber doch nicht gerade aus einer neuen, oder von ihm früher noch nicht versuchten Gattung ist. Rec. begnügt sich daher mit einer genauen Anzeige dieser Sonate, wiewol sie ihm unter den Sch.schen die liebste ist, und mit einigen kurzen Bemerkungen, wiewol sie zu mancher weitern Untersuchung Stoff bietet.

Die sehr ernsthafte Einleitung regt nicht nur überhaupt zweckmässig auf, sondern kündigt auch den ernsthaften, kräftigen Charakter des Ganzen sehr gut an, indem sie zugleich den Zuhörer geneigt macht, in denselben Charakter einzugehen. Warum gab aber der Verf. der 2ten Stimme im 3ten Takte nicht die Figur der Gegenbewegung zur 3ten, sondern das einförmige g? warum behielt er hernach die mit dem 9ten Takt eintretende Figur nicht bis zur Rückkehr in die Dominante bey, da diese Figur gut und angemessen ist, da sie anfänglich auffallend hervortritt, und da eine Fortführung derselben, sogar in der hier gewählten Harmoniefolge, ohne Künsteley möglich war? Sogar die höhere Oekonomie und Symmetrie hatte diese Fortführung verlangt!

Hierauf folgt ein sehr ernsthaftes und gründlich bearbeitetes Allegro moderato, (g moll) das dem Verf. Ehre macht, und gegen welches Rec. nur Einen Haupteinwurf hat. Der zweyte hervorstechende, und sorgsam festgehaltene Gedanke, nämlich der, S. 4., Syst. 3, am Ende, zuerst eintritt, gehört Cherubini'n, und sogar manches in der Benutzung desselben gehört diesem. Das Abbrechen in der Führung dieses Gedankens, S. 4., Syst. 5., und S. 9., Syst. 3., ist zwar ebenfalls in dieses Meisters Weise, aber darum doch nicht zu rühmen. Es gleicht dem Kunstgriff blos augenblicklich effektuirender Schauspieldichter, die, wie z. B. oft Kotzebue, die interessante Situation geschickt anlegen, geschickt herbey führen, aber wenn sie nun da ist, den Vorhang fallen lassen, und dann, wie mit neuem Athem, dasselbe gelassener anfangen. Ein ganzer Mann, denk' ich, bleibt auch da stehen, und setzt's durch; die Auflösung der künstlichern Behandlung dieses Gedankens übrigens in die anmuthigere des naheverwandten S. 5, Anfang, S. 9. Syst. 4., zeugt von eben so guter Einsicht, als richtigem, sicherm Gefühl. Die ganze Stelle, wo S. 10. der Hauptgedanke so schön, für Verstand und Sinn gleich befriedigend, natürlich und fliessend, aber nichts destoweniger gelehrt und künstlich, bearbeitet ist, verdient ein uneingeschränktes Lob.

Das Thema des Andante ist ein guter, einfach edler Satz, der an sich schon eine sehr gute Würkung thut, aber zwischen jenem Allegro und dem folgenden Presto desto willkommner ist. Hatte doch hier der Verf. sich selbst genug verleugnet, und wollte er dies Thema ja variiren, dieses auf eine ganz einfache Weise, und in dem Ausdruck, dem Thema selbst gleich, gethan! Er würde dann den innern Zusammenhang des Ganzen seines Werks, psychologisch und ästhetisch, besser motivirt, und auch dem Effekte dieses Satzes im Einzelnen, sehr aufgeholfen haben. So wenig man die Behandlung, die jenem Thema nun hier zu Theil worden ist, geradehin tadeln kann, (dass beym Minore Mozarts

durchgeführte Figur im Zwischensatz des meisterhaften Klavier-Rondo's aus A moll, fast ganz aufgenommen worden ist, mag nur erwähnt seyn, um den Verf. aufmerksamer auf seine Erinnerungen zu machen,) so wenig wird man zu leugnen vermögen, dass hier des Guten zu viel gethan worden und die schöne Melodie in Noten ersäuft worden sey.

Das folgende Presto scherzando ist ein arger, wild hin strömender Satz, dem man, seines originellen Geistes und seiner kräftigen Fülle wegen, das Widerstrebende und Stossige nachsiehet; und nun tritt das grosse Finale, Allegro moderato, ein, das ziemlich wieder in die Empfindung beym ersten Allegro zurückleitet, und das Rec., mag er nun auf die solide, besonnene Anlage und die treue, kunstgerechte Ausführung, als Musiker, oder mag er auf den würdigen Charakter, und auf die Sicherstellung und feste Haltung desselben, als Aesthetiker, sehen — als das gelungenste, und Hauptstück des Ganzen erscheint. Auf den vollen neun Seiten dieses Satzes ist ihm, ohngeachtet er sie, seines Vergnügens und seines Berufs halben, oft durchgespielt hat, nichts nur einigermaassen Bedeutendes aufgestossen, wogegen er etwas zu erinnern nöthig finde. —

Die Sonate verlangt einen kräftigen, wohlgeübten Spieler, der besonders an Vollstimmigkeit und gehörigen Vortrag auch der obligaten Mittelstimmen gewöhnt ist. Einem solchen werden jedoch nur einige Stellen, die etwas Hakeliches und Neckendes haben, schwer werden. Der Druck ist gut.

Nachschrift.

Mit dieser Nummer unserer Zeitung schliesst sich der neunte Jahrgang, und das erste Stück des zehnten folgt ununterbrochen. Wir hoffen, man werde dem nun beendigten Jahrgange, die, jedem friedlichen, ganz besonders aber jedem literarischen Unternehmen so äusserst ungünstigen Verhältnisse, unter welchen er bearbeitet wurde, nicht abmerken; und da man sich, dem Sprichwort nach, seines Fleisses rühmen darf, so sey der, auf dies Jahr von uns verwendete — nicht eben gerühmt, aber doch in so fern erwähnt, als er unsern Theilnehmern verbürgen kann, wir werden das Institut, bey hoffentlich günstigerer Zukunft, noch weniger sinken, oder auch nur ermatten lassen. Und so rechnen wir denn auch ferner auf die Theilnahme, womit man uns zeither ehrete und erfreuete, vertrauend der Einsicht und Billigkeit des Publikums, der Güte und Nutzbarkeit der Sache, der Unverdrossenheit und Uneigennützigkeit unsrer Bemühungen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII, das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September, *No.* XII. 1807.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Voigt, J. G. H. Sonate p. Pianof. av. acc. de Violon obligé. Op. 10. 16 gr.

Elsner, Jos. Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 10. No. 2. 16 gr.

Vogler, (Abt) Polymelos p. le Forte-p. av. accomp. d'un Vlon et Vlle. No. 1 — 16. 4 thl. 12 gr.

Vogler, 32 Preludes p. l'Orgue ou Forte-p. 2 thl.

Legrand, W. 12 Allemandes arr. p. le Pianof. 12 gr.

Danzi, Fr. Délassement musical p. le Pianof. Cah. 1. content. Potpourri à 4mo. 1 thl. 6 gr.

Vogler, Hochzeit-Marsch, aus Castor und Pollux f. d. Pianoforte. 2 gr.

Kirmair, J. Menuet de Don Juan varié p. le Forte-piano. 4 gr.

Müller, H. F. 2 Sonates p. Pianof. avec accomp. d'un Violon. Op. 12. 1 th. 4 gr.

Sippel, Amusemens ou Clavecin cont. des Airs, Variations, Marches, Quadrilles, Walses. Op. 11. 20 gr.

— — Petites pièces faciles et agréables à 4 mains I. 2 3. à 12 gr.

Struck, P. Marche p. Pianof. à 4mo 4. gr.

Alefsner, C. H. Walses et Quadrilles p. le Pianof. accomp. d'une Flûte obligé. Op 2. 16 gr.

— — grand Walse à 4 mains. Op. 3. 10 gr.

Schade, G. C. 15 Tänze f. Fortepiano als Handstücke für Lernende. 10 gr.

Gelinek, Variations p. le Pianof. s. le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet etc. No. 1. 8 gr.

— — Variations p. le Pianof. s. le Pas de Deux du Ballet (der Tyroler Jahrmarkt). No. 2. 8 gr.

— — Variations p. le Clavecin s. l'air: Ein Mädchen oder Weibchen. No. 3. 8 gr.

Gelinek, 12 Variations p. Clavecin s. un Walz favorit de Mozart. No. 4. 12 gr.

Wranitzky, A. 12 Marches p. Pianof. 10 gr.

Wannhall, J. 12 kurze Cadenzen in verschiedenen Tonarten als Einleitung - Vorspiele f. d. Pianof. 6 gr.

Weigl, Jos. Ouverture f. d. Uniform f. Pianof. 6 gr.

Beethoven, L. v. Sonate p. Forte-p. av. Violon tiré d'un Trio. Op. 68. 18 gr.

Heinzroth, J. A. C. 4 händige Variationen f. Lehrer und Schüler f. d. Forte-p. 8 gr.

Lange, 12 Hope-Angl. et Eccos. f. Klav. 6 gr.

Sippel, 3 Favorit-Tänze, f. Pianoforte. 4 gr.

Alefsner, C. H. 18 Ecossoises et un Walse p. 2 Flûtes. 6 gr.

Danzi, F. Delassement musikal. (Erholungen beym Klavier. 2ter Heft. 20 gr.

Steibelt, D. Air favori de Leonce varié p. Pianof. Op. 66. 20 gr.

Weigl, Marsch a. d. Op. Vesta's Feuer f. Pianof. 2 gr.

Cramer, J. B. Sonate p. Pianof. Op. 30. 20 gr.

Beethoven, Rondeau p. Pianof. No. 1. 8 gr.

— — Dito Dito — 2. 12 gr.

Elsner, Jos. Sonate p. Pianof. et Violon Op. 10. No. 2. 16 gr.

Ebers, C. F. 9 Variations p. Pianoforte av. acc. de 2 Clar. 2 Bassons, et 2 Cors obl. Op. 14. 1 thl.

Wranitzky, P. La Chasse p. Pianof. 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons, Timbales et gr. Tambour. Op. 44. 2 thl. 8 gr.

Demar, S. 3 Sonates progressives p. Pianof. avec accomp. de Violon. Op. 47. 2 thl. 8 gr.

Six Sonatines extr. des compositions de Krommer et arr p. Pianof. av. Violon ad libit. par X. F. Auenbrugger, 2me Recueil. 1 thl. 8 gr.

Steibelt, D. 3 Sonatines p. Pianof. av. accomp. de Flûte ou Violon. Op. 70. 1 thl. 4 gr.

— — 3 gr. Sonates p. Pianof. av. accomp. de Violon obligé. Op. 71. L. 1. 1 thl. 4 gr.

Wranitzky, 3 Sonates p. Pianof. av. accomp. d'un Violon. Op. 16. 1 thl. 4 gr.

— — 2 Sonates p. Pianof. av. Fl. ou Vlon. Op. 17. 16 gr.

— — 2 Sonates p. P. av. Vlon. Op. 18. 8 gr.

Wilms, J. W. Arlette variée p. le P. F. Op. 11. 14 gr.

Hennig, C. Arlette: Unter Mond da gehet so stille, av. 12 Variat. p. Pianoforte. 8 gr.

Weber, B. A. Tänze aus dem Lustspiele: Die Griechheit f. Klavier. 4 gr.

Boieldieu, A. 4me Potpourri d'airs nouv. arr. p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

— — Potpourri des airs de ma tante sœurs arr. p. Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

— — Sonate p. le Pianof. av. accomp. de Violon. Op. 7. 1 thl. 12 gr.

— — 2 Sonates p. Harpe ou Pianof. la 1ere av. Vlon obl. la 2me av. Vlon ad libit. Op. 8. 2 thl.

Jadin, L. 1ere fantaisie sur le romance de Joseph, de Mehul p. Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

— — 2me fantaisie sur la romance, de Benjamin dans l'Opéra de Joseph av. 7 Variations p. le Pianof. 1 thl. 12 gr.

Cherubini, Achille à Scyros, ballet pantomime arr. p. l. Pianof. 3me Acte. 1 thl. 12 gr.

Kreutzer, Ouv. de Francois I. arr. p. Pianof. av. Violon ad libit. 20 gr.

Nicolo, Ouverture du déjeuner de garçons arr. p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. 20 gr.

— — Ouverture de Léonce ou le fils adoptif, arr. pour le Pianof. av. acc. de Vlon et Basse. 20 gr.

— — Ouverture de la Ruse inutile arr. p. Pianof. 20 gr.

Mehul, 3 Sonates p. Clavecin. Op. 1. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon ad libitum. Op. 2. 1 thl. 12 gr.

— — Ouverture des 2 aveugles de Tolede arr. p. Pianof. av. Vlon. 18 gr.

— — Ouverture de l'Opera: Joseph arr. p. le Pianof. av. acc. de Vlon. 18 gr.

— — Ouverture de Gabrielle d'Estrées arr. p. le Pianof. av. Vlon ad libit. 20 gr.

Steibelt, D. Air favori de Léonce varié p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Nicolo, air favori de Léonce varié p. le Pianof. 1 thl. 4 gr.

Beethoven, L. v. gr. Quartetto p. Pianof., Vlon, Alto et Violoncelle arr. d'après la Sinfonie heroique. Op. 55. 2 thl. 20 gr.

Beethoven, L. v. 32 Variat. p. Pf. No. 36. 1 thl.

Hummel, J. N. 12 deutsche Tänze mit Anhang einer Bataille fürs Pianoforte. Op. 22. 1 thl. 4 gr.

— — 12 Menuettes und Trios fürs Pianoforte. Op. 22. 1 thl.

Rieger, G. Variations très faciles sur le Thême favori de l'Op. der Lügner p. Pianof. 8 gr.

Clementi, M. 4 Sonates p. le Pianof. 1 thl. 16 gr.

Rieger, G. 3 Sonates p. le Pianoforte, Violon et Violoncelle, à 2 thl. 12 gr.

Candella, Ph. Thême russe av. Variat. suivies d'un Rondeau et d'une fugue sur le même Thême Op. 3. 1 thl.

Leidesdorf, M. L. gr. Trio p. Pianof. Flûte et Alto. Op. 11. 1 thl. 6 gr.

Joel, Jos. 3 Variations sur un Thême del' Op. la jambe du bois p. le Pianof. 12 gr.

Cramer, J. B. Trios p. le Pianof. Violon et Violoncelle. 1 thl. 16 gr.

Scarlatti, Oeuvres compl. p. Clavecin. Cah. 6. 16 gr.

Danzi, F. B. Erholungen am Klavier. 3ter Heft enthaltend: Ouverture des Ballets: der Raub der Proserpine f. 4 Hände, Walzer etc.

van den Berg, 7 Variations p. Pianof. s. Pairs la moienne Schlosse etc. avec accomp. de l'Orchestre. 1 thl.

Lingke, H. 6 Sonates p. le Pianof. accomp. d'un Violon. 1 thl.

Gyrowetz, A. 3 Sonates p. Pianof. av. Vlon et Vlle obligés. Op. 30. 12 gr.

Neue Berliner Tänze f. d. Pianof. No. 1, 2, 3, 4, 5. à 3 gr.

Fränzel, Favorit Variationen, a. d. Iphigenia f. d. Pianof. eingerichtet, v. Sippel. 6 gr.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZEHNTER JAHRGANG

vom 30. Sept. 1807 bis 21. Sept. 1808.

Dr. E. F. F. Chladni.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel

Zu diesem Jahrgang kommen 4 musikalische Beylagen, 3 Kupfertafeln und 12 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

zehenten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Apel, über Rhythmus und Metrum, Seite 1. 17. 33. 49. 273. 289. 305. 321. 641. 657. 673. 689.

Horstig, über alte Musik, 225. 241. 257.

Koch, über den Kunstausdruck: Tempo rubato, 513.

Liebeskind, Natur und Tonspiel der deutschen Flöte, 97. 113. 129. 145.

— über den mechan. Entstehungsgrund der harmon. Töne auf d. deutsch. Flöte, 737. 753. 769.

M., über die Klarinette, 367. 385.

Michaelis, über das Idealische der Tonkunst, 449.

P., über musikal. Lehrbücher, 161. 177.

— über Vermischung der verschiedenen Gattungen des Styls in der Musik, 193.

— über die Violin, 785. 801. 817.

Rochlitz, über blinde Musiker, 209.

Ungenannte:

Gespräche über die Oper, 337. 369.

Effekt! 417.

Über Besitzerung der Bässe, 609.

Über das Einstudiren mehrstimm. Gesänge, 705.

II. Gedichte.

Rochlitz, zur Einleitung, S. 1.

Schreiber, Pfingstkantate, 81.

Ungenannt. Texte zu Kirchenkantaten, 561.

III. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Haydn, Missa No. 5., (Partitur) Seite 465.

Herold, Gesang- und Choralbuch, (4 stimmig.) 267. 299.

Vogler, Davids Bußpsalm, (4 stimm. mit Orgel) S. 121.

b) Oper.

Gluck, Iphigenia in Aulis, (Klav. ausz. und Uebersetzung von Sander.) S. 776.

Winter, Calypso (Klav. ausz.) 649. 668.

c) Mehrstimmige Gesänge.

Call, 4 stimmige Gesänge, S. 15.

Ferrari, 12 Canons (mit P. f.) 633.

Hoffmann, Canzonetten (2 und 3 stimmig mit P. f.) 624.

Nägeli, Teutonia I. II. (4 stimm. mit P. f.) 724.

Storkel, Terzetten (mit P. f.) 481.

d) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Amon, Lieder (mit Guit) Seite 550.

Bachmann, die Schlacht (mit P. f.) 512.

Berger, deutsche Lieder (mit Guit.) 590.

Blangini, nouvell. Romances (mit P. f.) 464.

Giuliani, Cavatinen (mit Guit.) 427.

— Arien (mit Guit.) 427.

Harder, Lieder (mit Guit.) 79.

— Lieder (mit Guit.) 348.

— Gesänge (mit P. f.) 650.

Hatzfeld, 6 Romane. (mit P. f.) 445.

Hummel, die Blumen und der Schmetterling, (mit P. f.) 519.

Methfessel, kleine Balladen und Lieder (mit Guit.) 31.

Paer, l'Addio d'Ettore (mit P. f.) 592.

Reichardt, Troubadour (mit P. f.) 65.

Sterkel, Gesänge (mit P. f.) 784.

Wahlert, Gesänge (mit P. f.) 104.

Weber, Gesänge (mit P. f.) 829.

Winter, 6 ital. Arien (mit Quartett-Begleit.) 462.

2) Instrumentalmusik.

a) Sinfonieen.

André, gr. Sinfonie, Seite 615.

Eberl, gr. Sinfonie, 767.

Heine, Sinfon. für gr. Orchest., 750.

Krommer, gr. Sinfonie, 566.

Reicha, Sinfonie f. gr. Orchest., 384.

Wölfl, Sinfon. f. gr. Orchest. 766.

b) Konzerte.

Krommer, Konzert f. d. Violin, Seite 750.

c) Musik für Solo-Instrumente,

a) von zweyen bis zu sieben;

Baldenecker, Duos, (2 Viol.) S. 334.

Beethoven, gr. Quart. (P. f., Viol., Br. u. Vcell, arrangirte heroische Sinfonie) S. 520.

Berger, Sonat. (Guit., Flöt. und Bratsche.) 783.

Bohrer, variirte Them. (Viol. mit Quart. Begl.) 717.

Boieldieu, Sonat. (P. f. u. Viol.) 16.

Bruni, Duos (2 Viol.) 687.

Cramer, Serenade, (P. f., Harf. u. Flöte) 608.

— Divertiss. milit., (P. f. u. Flöte) 752.

Danzi, Quartetten (2 Viol., Br. und V.cell) 763.

Dussek, Combat naval, (P. f., Viol., V.cell und gr. Trommel) 223.

— Sonat. (P. f., Flöt. und V.cell) 415.

Eberwein, Duos, (2 Viol.) 615.

Fodor, Duos, (2 Viol.) 301.

Gassmann, Quartetten (2 Viol., Br. u. V.cell) 433.

Gebauer, Duos (2 Flöt.) 146.

Göpfert, Sonat. (Guit. u. Flöt.) 783.

Hänsel, var. Themen (Viol. u. Br.) 253.

— Quartetten (2 Viol., Br. u. V.cell) 778.

Kaczkowsky, Polonaisen (Viol. mit Quart. Begleitung.) 768.

— Variation. (Viol., mit Begl. von Viol. und V.cell) 779.

— Variation. (Viol., mit Begleitung v. Viol. und V.cell) 779.

Kreutzer, Ballet, Paul und Virgin., (P. f. und Viol.) 28.

— Trio, aus Psyche. (Harfe, Viol. u. Horn) 30.

Louis Ferdinand, (Prinz) Notturno, (P. f., Flöt., Viol., Brat., V.cell., u. 2 Hörn.) 563.

Martin, Duos (2 Viol.) 607.

— Duos (2 Viol.) 798.

Mehül, Sonat. (P. f. u. Viol.) 11.

Mann, Quartetten (2 Viol., Br. u. V.cell) 435.

Mosel, Trio, (2 Viol. u. V.cell) 686.

Possinger, Duos, (Viol. u. Br.) 301.

Ries, gr. Trio, (P. f., Viol., und V.cell) 305.

Riotte, Sonat. (P. f. u. Viol.) 109.

Romberg, variirte Themen, (Viol., mit Quartett-Begleitung.) 253.

— Quart. (2 Viol., Br. u. V.cell) 684.

Steibelt, Sonat. (P. f. u. Viol.) 240.

— gr. Sonat. (P. f. u. Viol.) 336.

Tuttowitzsch, Quart. (2 Viol., Br. u. Vcell) 706.

Vanhall, Duos, (2 Viol.) 307.

Viotti, Trios (2 Viol. u. V.cell) 545.

Wölfl, Sonat. (Pf. u. Flöt.) 110.

β) Ein Instrument allein.

a) Orgel.

Rembt, fugirte Choralvorspiele, S. 671.

— Trios f. d. Orgel, 671.

— Fughetten, 719.

Umbreit, Choralmelodieen, 618.

Vierling, leichte Choralvorspiele, 162.

b) Pianoforte.

Beethoven, Variat., S. 96.

Caudella, zwey Them. mit Var., 91.

Danzi, Delassement, 2. S., 79.

Dotzauer, Walzer, (4 händig) 432.

Dussek, la Consolation, 160.

Goldmann, Variat., 576.

Hering, Terpsichore, 127.

Jadin, Fantasieen, 13.

Kosceluch, Sonat., 857.

Meinecke, Gammes et Prélud. 800.

Nägeli, Toccaten, 720.

Reicha, l'Art de varier, 141.

— Fugen, 351.

Riotte, Sonat., 256.

Starke, Variat., 398.

Steibelt, Bacchanalien, 288.

Stein, leichte Var. mit Fingers., 599.

Steinacker, Polonaisen, (4 händig) 336.

Wilms, Sonat., 620.

Wölfl, Sonat., 549.

c) Harfe.

Boieldieu, Sonat., S. 96.

d) Guitarre.

Giuliani, Variat.,

— Rondo,

— Variat., 427.

Harder, Pieces program., 630.

IV. Korrespondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 364, 375, 401, 596, 812.

Bamberg, 589.

Berlin, 40, 84, 253, 178, 207, 219, 265, 285, 232, 545, 381, 397, 422, 445, 509, 541, 557, 655, 703, 796, 831.

Bologna, 529.

Bremen, 105.

Dresden, 383.

Frankfurt a. Mayn, 77, 411, 716.

Halle, 797.

Hamburg, 589.

Hannover, Seite 577.

Heidelberg, 512.

Leipzig, 41, 62, 74, 90, 208, 231, 244, 317, 553, 422, 431, 438, 735, 815.

München, 317, 424, 497, 541, 781.

Paris, 317, 385, 590.

Prag, 182, 199, 311, 391, 407, 501, 570.

Regensburg, 89.

Riga, 511.

Rom, 202, 424, 529, 532.

Schiedam, 797.

Stuttgart, 317, 526, 734.

Venedig, 424.

Wien, 26, 86, 138, 183, 237, 286, 317, 475, 538, 621, 697, 717.

Würzburg, 593.

V. Miscellen.

Gerber, Biograph. d. Mod. Hitzelberger, S. 623.

Guthmann, Anmerkungen, 127.

Jakobi, üb. Allegri's Miserere, 426.

Massarellen, über Musik in Portugal, mit portugiesischen Lieblingsliedern, 446, 633.

Redact., üb. d. musikal. Beylagen, No. 1. S. 210, 212, No. 2. S. 400, No. 3. S. 688. Nachschrift, S. 831.

Ungenannte,

Gesellschafts-Lied, 160.

Konzert in Krähwinkel, 266.

Turnier zu Ehren d. Musik, 526.

Wagner, Vorschlag zu ein. Kunstschule, 424.

VI. Beylagen.

Quartett aus Winters Calypso.

Lied von Götzloff.

Chorgesang aus Charfreytags v. Perti.

Scherzando f. d. Pianof. v. Friedr. Schneider.

Kupfertafel: Michel Haydns Portrait.

Kupfertafel zu der Abhandl. über die Violin, S. 785.

Titelblatt, mit Dr. Chladni's Portrait, als Vignette.

VII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten September. **Nº. I.** 1807.

Mit feuchten Schwingen senkt der Herbst sich nieder,
Und düster schleicht der greise Winter nach;
Kein liebend Paar hält Echo scherzend wach,
Aus sturmzerrissnem Wald entfloh die Lieder;

Was Vater Pan getrennt, der Flurenhüter,
Das sammlet sich im wirthlichen Gemach,
Und unter freundlich ausgeschmücktem Dach
Empfängt Euterpe hold die Freunde wieder.

Wir folgen ihr, die jetzt ihr Jahr beginnet,
Wer ernst an Geist die Göttin aufgenommen
Und zart an Sinn, ist ihr — ist uns willkommen.
Ihm sey geweiht, was Künstlerfleiss ersinnet;
Ihm, was fürsichtig treu auch wir erlangen:
Er weiss nachsichtig liebend zu empfangen! —

R.

Universitäts-Bibliothek München

Ueber Rhythmus und Metrum.

Die Lehre vom Rhythmus würde längst Jedem klar und verständlich seyn, mangelte nicht auf einer Seite den Theoretikern die Kenntnis der Musik, und auf der andern den Tonkünstlern die Lust oder auch die Fähigkeit zu der nöthigen Abstraktion. So lange beydes sich nicht vereint, können alle Versuche, eine Theorie des Rhythmus aufzustellen, die Begriffe nur verwirren, denn die scheinbare Consequenz, mit welcher jeder Theoretiker seine Sätze begründet und ableitet, befestigt und vermehrt die Vorurtheile, welche das Erkennen der Wahrheit hindern, oder doch erschweren.

In unsern modernen Versarten, besonders in den gereimten, wird nicht leicht über Rhythmus ein Streit entstehn; der Accent bestimmt gewöhnlich den Gang des Verses und dadurch den Takt und die Einschnitte und Theile des Rhythmus, der Reim bestätigt und berichtigt die vielleicht noch schwankende Vermuthung des Lesers, und die Art, unsre Verse in rhythmischen Perioden abgesetzt zu schreiben, macht jeden Irrthum beynah unmöglich. Niemand hat daher eine Theorie dieser Rhythmen versucht, weil der Sinn zu bestimmt über sie entscheidet, als dass es einer Untersuchung des Verstandes dabey bedürfen sollte.

Anders scheint es in den feinern Versgattungen, welche wir aus den Ueberresten

griechischer und römischer Poesie kennen gelernt haben. Die Erfahrung lehrt, dass ihr Rhythmus ein gebildetes Gehör verlangt, um vernommen zu werden, und die Streitigkeiten der Gelehrten erregen die Vermuthung, dass oft das Gefühl, welches den Rhythmus der Alten zu vernehmen glaubte, erkünstelt war. Wie dem nun auch sey, hatten wol die Alten ein anderes Gefühl in Ansehung des Rhythmus, als wir, oder woher kommt sonst die Verschiedenheit der antiken und modernen Rhythmen? Sind beyde ganz verschiedene Gattungen, aus verschiedenen Wurzeln entsprossen, oder sind sie Zweige Eines und desselben Stammes?

Hatten wir Ueberreste der alten Musik der Griechen und Römer, wüssten wir die Melodien ihrer Gesänge, deren Worte uns allein geblieben sind, wie leicht würde sich die ganze Lehre vom Rhythmus ihrer Verse entwickeln und begreifen lassen! Indessen wir besitzen ihre Verse, unsre modernen Rhythmen und unsre moderne Musik; sollte sich aus diesen zwey gegebenen Linien und Einem Winkel nicht die Aufgabe, den ganzen Triangel zu konstruiren, ebenfalls lösen lassen?

Man denke die Möglichkeit, dass nach Verlauf einiger Jahrhunderte, und nach einer Periode, ähnlich jener des Mittelalters, welche wir die barbarische nennen, Ueberreste unserer modernen Poesie aufgefunden würden, nicht geordnet in metrischen Abschnitten, sondern unabgesetzt nach Art alter Manuscripte — würden die Finder über den Rhythmus wol viel einiger seyn, als die Philologen unsrer Zeit über den Rhythmus griechischer Verse? Würde die Nachwelt nicht eben so gelehrte und eben so unmusikalische Theorien über unsern Rhythmus und unsern Gesang erhalten, als wir über die Verse der Griechen?

Es ist sonderbar, dass in unsrer Zeit, wo die Musik vor den andern Künsten sich ausbildet, und wo das Gehör an musikalische Rhythmen jeder Art gewöhnt wird, doch im feinern Rhythmus der Verse eine Unempfänglichkeit der Leser zu bemerken ist, welcher nur die Unbestimmtheit der Theorien und die Ungewissheit der Verskünstler gleich gesetzt werden kann. Das Sonderbare erscheint aber ganz natürlich, wenn man bemerkt, wie ganz unmusikalisch die Ansicht jener feinern Rhythmen ist; wie ein trocknes Schema, gesanglos und blos berechnend, das Ohr durch das Auge tyrannisirt, und wie der Rhythmus erst zerstört wird, um jenes Schema aufzustellen.

Ich wünsche nicht missverstanden zu werden, als stimmte ich in die übelverstandene Klage derer ein, welche in jeder Theorie nur ein Zerstören des lebendigen Werks sehen wollen, und dann schmälen, dass ein Unterschied ist zwischen der Sache selbst und dem Sprechen darüber. Ich tadle das wirkliche Zerstören des Rhythmus, wodurch nicht nur eine falsche Theorie dargestellt, sondern gar eine Theorie des falschen Rhythmus entsteht. Oder wäre es nicht zu tadeln, wenn ein Musiklehrer z. B. den Satz

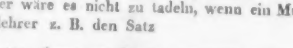

so abtheilen und erklären wollte?

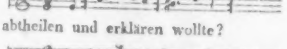

Gleichwol finden sich dergleichen Erklärungsarten unzählige in den Theorien des Rhythmus, nur dass ihre Unrichtigkeit in den gewöhnlichen metrischen Bezeichnungen nicht so in die Augen fallend ist, als bey ihrer Uebertragung in musikalische Zeichen. Der Lernende, selbst wenn er Musikkenner ist, glaubt beym Anblick solcher Bezeichnung seine Musik vergessen zu müssen, um die Theorie rein aufzufassen, und verwirft in diesem blinden Glauben, mit der Musik das einzige Prüfungsmittel der Wahrheit und den Leitfaden durch

die Irrgewinde dieser despotischen Dogmatik. Er passt mühsam dem Schema z. B.

die Worte an:

im Goldglanze des Morgens

aber er sieht ihren Rhythmus nur, hören kann er ihn nicht, so lang ihn das unmusikalische Schema sich nicht in das richtige

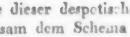

oder wie oben:

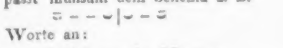

auflöst hat. Dieses kann er aber in jener metrischen Bezeichnung nicht hören, weil ihm seine Metrik nur die zweyzeitige, nicht aber die dreyzeitige Länge kennen gelernt hat, ohne welche der ganze $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt (in der Metrik die Trochaische, Ionische, Kretische, Choriambische und Bacchische Form) niemals im ganzen Umfang erkannt zu werden vermag. Freylich gibt es so wenig in der Sprache Sylben, die absolute dreyzeitige Länge haben, als es in der Musik Zeichen der Art gibt. Was hier der Punkt bewirkt, nämlich die Ausdehnung zur Hälfte über die natürliche Länge, bewirkt im Vers der Wortaccent z. B. das Wort Durchgänge spricht kein Mensch so:

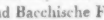

Durchgänge

sondern jeder spricht wenn er sich natürlich gehn lässt

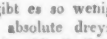

Durchgänge

n. r, wenn er des veränderlichen Sinnes wegen Durchgänge von Durchfahrten unterscheiden wollte, würde er zwar die zweyte Sylbe accentuiren, aber eben deswegen nicht

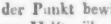

Durchgänge

sondern vielmehr

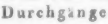

Durchgänge

im Auftakt, sprechen. Man sieht also, dass die Sprache in ihrer Natur schon die dreyzeitige Länge hat, und dass diese unverkennbar dem rein und genau hörenden Beobachter erscheint, was auch einzelne Theorien dagegen einwenden mögen. Doch es ist hier nicht die Absicht zu polemisiren; denn wie der Meister in der Kunst und Wissenschaft des Rhythmus, Voss, sich selbst zurufte, so geschehe es auch hier, und „nichts mishelliges töne vor den Göttinnen der Harmonie!“

Wir bemerken Rhythmus in einer Reihe von Klangen, wenn wir im Stande sind, diese Reihe, als ein Ganzes in der Zeit zu betrachten, d. h. als einen für sich bestehenden Satz, einen musikalischen Gedanken, eine Melodie, oder wie jeder sich das nennen will, was er beym Anhören einer Musik auffassen kann, ohne Anfang und Ende zu vermissen.

z. B. in dem Satze:

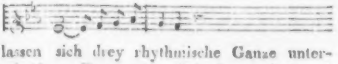

lassen sich drey rhythmische Ganze unterscheiden. Das erste enthält den Auftakt mit den zwey ersten Takten, das zweyte den dritten Takt, das dritte den vierten und fünften. Den sicheraten Beweis, dass jedes der angegebnen Glieder ein Ganzes sey, gibt Mozart selbst, indem er am Schluss seiner Komposition:

jeden der beyden ersten Rhythmen einzeln stellt und wiederholt, welches unmöglich wäre,

zeigte nicht jedes dieser Glieder die Natur eines vollständigen für sich bestehenden Ganzen. Ich werde dergleichen einzelne Rhythmen dem Sprachgebrauche zufolge, musikalische Gedanken, oder auch Tonrhythmen, das höhere Ganze aber, welches wieder aus ihrer Verbindung unter einander entsteht, z. B. obigen ganzen Satz, Melodie nennen. Wo vom Rhythmus ausser der Musik die Rede ist, werde ich die einzelnen rhythmischen Ganzen mit der Benennung Rhythmen schlechthin bezeichnen, ihre Verbindung unter einander zu einem höhern Ganzen aber Vers nennen. Der Hexameter, z. B.

Ringsum hallte das Feiergeläut und es schimmerte Sternglanz

ist ein Vers, welcher aus zwey rhythmischen Abschnitten besteht:

Ringsum hallte das Feiergeläut
und es schimmerte Sternglanz.

Nicht allein aber die alten, sondern auch die modernen Verse, haben ihre rhythmischen Abschnitte, oder sollen sie doch haben. Doch davon an schicklicherm Ort. Hier genügt es, den Begriff des Rhythmus an musikalischen Beyspielen erläutert zu haben. Bey der Musik im eigentlichen Sinn hört man in der aufgefassten Melodie freylich auch die Verschiedenheit der Töne in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe, nach Gesetzen der Harmonie bestimmt; dass aber diese eigentlich musikalische Beschaffenheit der Töne nichts zu dem Auffassen des Rhythmus in ihnen beytrage, beweist der Trommelschlag. Hier hört man keine Verschiedenheit der Töne und gleichwohl ist man im Stande, die Schallreihen des Trommelschlagers als Ganze in der Zeit aufzufassen; denn wäre dieses nicht, wie könnte man die Verschiedenheiten des Trommelschlags bemerken? Dieses alles ist bekannt und alltäglich, allein es ist nothwendig hier daran zu erinnern, denn nichts vergisst man leichter, als das Bekannteste, wenn man in den Fall kommt, sich seiner ausser den bekannten Umgebungen zu erinnern.

Wenn wir in einer fortdauernden Folge von Klängen, ohne auf Rhythmus zu achten, eine Verschiedenheit der Klänge bemerken, welche regelmässig wiederkehrt, so fühlt der Aufmerksame durch diese Verschiedenheit die Folge von Klangen regelmässig abgetheilt. Die Schläge der Pendeluhren z. B. bilden eine solche fortdauernde Folge von Klängen. Nun nehme man an, dass das Pendel regelmässig schwinge, dass aber die Wand des Gehäuses den Schlag auf die eine Seite etwas dämpfe, so wird man in der Folge der Schläge eine regelmässig wiederkehrende Verschiedenheit von stark und schwach bemerken. Bezeichnet man den starken Schlag durch einen Accent (´), so wird man sich die Verschiedenheit dieser Pendelschläge durch das Schema

´ _ ´ _ ´ _ ´ _ u. s. f.

anschaulich machen können. Oder man setze den Fall, das Pendel sey etwas beschädigt, so, dass es nicht mehr gleichförmig schwinge, so wird die regelmässige Wiederkehr dieser Ungleichförmigkeit die Tonfolge abtheilen, der schnellere Umschwung wird sich von dem langsamern unterscheiden, und es wird, wie dort ein Wechsel von stark und schwach, so hier ein Wechsel von lang und kurz bemerkbar seyn; das Schema dieses Wechsels würde, nach der bekannten Bezeichnungsart, dieses seyn:

— ⏑ — ⏑ — ⏑ — ⏑ u. s. f.

Ist in der Tonfolge gar keine Verschiedenheit wahrzunehmen, z. B. in den Glockenschlägen eines Hammerwerks, so fehlt der Folge ganz der Grund einer Eintheilung: eben das ist der Fall, wenn zwar Verschiedenheit, aber keine gleichförmige Wiederkehr derselben vorhanden ist, z. B. beym Rasseln der Wagenräder.

Die Verschiedenheit ist also der Grund und die Regel ihrer Wiederkehr, das Maass der Abtheilung, was in der Musik Takt, in der Rhythmik, Metrum genannt wird.

Wie, und wie sehr Rhythmus und Metrum von einander unterschieden seyen, ist hier-

aus klar: Rhythmus ist die Gesammtheit der Tonreihe, gleichsam ihre Gestalt in der Zeit, Metrum ist die Regel, nach welcher in einer Tonreihe, sie sey als Ganzes aufgefasst oder nicht, die abtheilende Verschiedenheit der Klange, gleichförmig wiederkehrt.

Sind die Zeittheile, welche durch das Metrum entstehn, einander gleich, in Ansehung der Zeit, welche sie erfullen: so entsteht das, was in der Musik gleicher Takt genannt wird, in so fern man nämlich darunter einzig den ganzen, oder Viervierteltakt verateht, denn der Zweyvierteltakt ist derselbe, nur in verjüngtem Maasstabe, und der Unterschied zwischen beyden ist bloss conventionell, wegen grösserer Bequemlichkeit des Lesens und Schreibens. Dass Sechsachtel- und Zwolfachteltakt nicht zu den gleichen Taktarten gehören, ist schon von Andern eingeschn worden, und bedarf hier keiner Berichtigung. In der Metrik correspondirt dem gleichen Takt das spondeische Metrum, welches ebenfalls das einzige gleiche Metrum ist.

Sind jene Zeittheile in Ansehung der Zeit, welche sie erfullen, ungleich: so entsteht in der Musik der ungleiche Takt, in der Metrik das ungleiche Metrum.

Ungleiche Takt- und Metrumarten würde es, einer ausschweifenden Theorie nach, so viel geben können, als es ungleiche Zahlen (Primzahlen) gibt. Wir konnten einer solchen Theorie nach, z. B. $\frac{19}{8}$-Takt haben; allein wer wollte ein solches Maass mit dem Gehöre vernehmen? Es muss daher eine Granze der ungleichen Zahlen geben, welche der Takt nicht überschreiten darf. Diese Granze der Bestimmung des Gehörs und seiner Fassungsfahigkeit überlassen, würde bey der subjectiven Verschiedenheit dieser Fahigkeit, zu keinem bestimmten Resultate führen. In der Natur der Zahl muss also der Grund der Begränzung und die Nachweisung der Granze liegen, und hier zeigt sich, dass die Zahl drey die erste und reinste aller ungleichen Zahlen ist, denn die folgenden sind allezeit aus einer geraden und ungeraden Zahl zusammengesetzt und tragen mithin schon etwas von dem entgegengesetzten Princip in sich. Mit der Zahl drey ist also der Kreis des ungleichen Taktes abgeschlossen, und die Versuche den $\frac{5}{8}$ oder gar $\frac{7}{8}$ Takt einzuführen, werden immer nur Versuche für die Reflexion bleiben, nie aber der Anschauung selbst sich rein darstellen.

Dass die Zahl drey die einzige Primzahl ist, welche den ungleichen Takt bestimmen kann, hindert nicht die Vermehrung der ungleichen Taktarten durch andere Zahlen. Der Sechsachteltakt ist daher nicht ausgeschlossen, eben so wenig der Zwolfachteltakt. Ja, die drey selbst kann wiederum eine erhöhte Gattung des ungleichen Takts im $\frac{9}{8}$- Takt bilden, aber der $\frac{15}{8}$ Takt würde den Kreis überschreiten, weil er ein fünffaches, mithin ein unreines Verhältniss in die Ungleichheit bringen würde.

In der Metrik correspondirt dem ungleichen Takte das molossische Metrum, welches den $\frac{3}{4}$-, und das trochäische, welches den $\frac{3}{8}$ und $\frac{9}{8}$- Takt reprasentirt. Beyde haben sehr verschiedene Formen, und überhaupt hat das ungleiche Metrum unendlich mehr Mannigfaltigkeit, als das gleiche.

Nach diesen Vorerinnerungen lassen sich die Fragen bestimmt aufstellen, deren Beantwortung zugleich den vollkommensten Aufschluss über die Natur und die Messung der alten, so wie der neuen Versgattungen geben muss:

1) Ist jede metrisch bestimmte Reihe zugleich eine rhythmisch bestimmte?

2) Ist jede rhythmische Reihe zugleich eine metrisch bestimmte?

Die vorhandenen Theorien berühren gewöhnlich die erste Frage nicht, und verneinen die zweyte, indem sie der alten Musik Taktlosigkeit zuschreiben. Wir werden ohne Rücksicht auf Andrer Meinung die Fragen ihrer Natur gemäss beantworten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

1) *Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte par Mehul.* Op. 1. (Liv. 1.) (Pr. 6 Livr.) und

2) *Trois Sonates p. l. Clav. ou Pianoforte, av. acc. de Violon ad libit.* (*nur zwey mit Violin*) *par Mehul.* Op. 1. Liv. 2. à Paris, au magasin de musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 6 Livr.)

Nicht leicht sind über irgend einen der jetzt lebenden und bedeutenden Komponisten die Urtheile so getheilt, ja einander geradezu entgegenstehend, als über Méhul. Von Einzelnen, die ihre Stimmen über ihn öffentlich abgegeben haben, wollen wir nicht reden; im Ganzen aber hat sich über ihn und seine bekannten Werke Folgendes ergeben. In Frankreich ehrt man Méhul allgemein; mehrere seiner grossen Opern sind unter die feststehenden Nationalstücke, neben die Gluckschen, verschiedene seiner kleinern, komischen Opern, unter die Lieblinge aufgenommen, an denen man sich vor Bühnen zweyten Ranges, selbst bey hundertfaltigen Wiederholungen, nicht satt sehen und hören kann. Die Connoisseurs, bekanntlich andere Leute, als was wir Deutsche Kunstkenner nennen, rühmen die ersten, lassen die zweyten hingehen. In Italien weiss im grossern Publikum kein Mensch etwas von ihm, und wo man daselbst, in näherer Verbindung mit Frankreich, kleine Versuche gemacht hat, ihn bekannt zu machen, hat sichs gezeigt, dass ihn der Italiener gar nicht ertragen mag. In Deutschland kennet man seine grossen Opern wenig, und wo man einige (z. B. Ariodante in Wien) gegeben hat, haben sich weder Schauspieler noch Zuhauer recht drein finden können, man hat sie überhaupt nicht gut, am wenigsten in ihrer Gattung gegeben, einzelne haben sie gelobt, das Publikum sie aber ziemlich kalt aufgenommen: verschiedene kleinere hingegen (besonders Une folie — Je toller je besser,) sind überall sehr gern gesehen worden, ohne dass man jedoch sagen könnte, sie haben eigentlich Aufsehen, oder auch nur ausgezeichnetes, dauerhaftes Glück gemacht. In St. Petersburg und Warschau hat sich ohngefähr dasselbe gezeigt, nur dass man durch das treffliche Spiel einiger (französischer) Sängerinnen und Sänger etwas mehr enthusiasmirt wurde.

Den Grund von alle dem findet Rec. — Zufälliges eingeräumet und abgerechnet — erstens darin, dass Méhul recht eigentlich nationaler Komponist ist, unter den Freunden der Tonkunstaber (so wie der Schauspielkunst) überall noch bey weitem nicht genug wissenschaftliche Bildung und guter Wille herrscht, um in etwas ernstlich einzugehen, das den Sinn unmittelbar weniger anspricht, ihn ohne bewusstes, sich selbst klares Zuthun des Geistes nicht sehr lebhaft, und noch weniger gerade auf die Art afficirt, wie er eben da und eben jetzt zuvörderst afficirt seyn will.

„Aber Gluck ist doch auch entschiedener Nationalkomponist der Franzosen" — — Nun, dafür nimmt man auch durch ganz Italien von ihm gar keine Notiz, und in Deutschland wird er, ehrlich gestanden, auch mehr geehrt und gepriesen, als gelieht und gehört! Aber Gluck war auch nicht blos Nationalkomponist, sondern er war ein Mann von eminentem Genie, der sich selbst freywillig in den besondern Sinn und Geschmack einer Nation fügte, aber dabey seinen originellen Geist nicht verleugnete, sondern nur beschränkte, ihm nur eine engere Bahn, eine individuellere Richtung gab. Und das bringt mich auf das zweyte, was mir von Méhul aus seinen Werken einleuchtet und jene Erfahrungen erläutert: M. ist weit weniger genialischer Tonkünstler, als denkender, kunstgelehrter, erfahrner und sorgsamer Mann, voll Geist überhaupt, und von herrlichem Talent für deklamatorische Musik. Sonach fehlt seinen Werken allen der Brennpunkt, der überall zündet, mögen seine Strahlen

gerichtet seyn, wie und wohin man will. An seinen grössern, heroischen Opern entdeckt der aufmerksame Kenner alle die Vorzüge, die ein solcher Künstler Werken dieser Art nur geben kann; aber es verbirgt sich ihm auch das Schwere, zuweilen Lastende der Arbeit — hier so wenig, als z. B. in der altern französischen Tragödie; das grössere Publikum hingegen, nur sich hingebend, um unmittelbar sinnlich afficirt zu werden, findet jene Vorzüge nicht, sondern fühlt nur diese Schwere und Absichtlichkeit — ebensa ls ohngefahr wie in der französischen Tragödie — wo es nicht durch irgend etwas Besonderes, das jener Richtung des Sinnes entspricht, die wir eben Nationalgeschmack nennen, vor allem angeregt, belebt, erfreuet wird. Sonach dürfte man wol behaupten, das Wesentlichste selbst in Gluck, das, was ihn eigentlich zu diesem Meister macht, werde auch in Frankreich vom Publikum nicht verstanden und nicht genossen, sondern er fessele auch dort, ausser der allgemeinen Belebung des innern Menschen durch das Genialische, auch wo es nicht eigentlich erkannt wird — durch Zufälliges, durch an Ort und Stelle beliebte, ganz besondere Richtung; Méhul aber, dem jenes gebricht, finde nur durch dies in Frankreich seinen ausgezeichneten Beyfall.

Und ist er darum im Auslande, wo dies Zufällige nicht unmittelbar, sondern nur vermittelst des Denkens würkt, ferner zu vernachlässigen? Italien will nun einmal nicht denken, wenn es geniesst; aber in Deutschland — soll man hier ferner, wie bisher, auf M., wie von obenher aus weiter Ferne herabsehen? Nun ja, wie auf die besten französischen Trauerspieldichter! Soll man ferner seine grössern Sachen unbenutzt bey Seite legen? Eben, wie die besten französischen Tragödien! Und wenn man sie geben will — wie soll man's? Eben, wie die besten französischen Trauerspiele! (und wie auch gegeben werden muss, was von Gluck für Paris geschrieben worden ist!) Werden sie aber gefallen? Wenn ihr sie in ihrer Gattung gebt, und es euch damit auch nur so gelingt, wie den Weimar'schen Hofschauspielern mit der französischen Tragödie — ganz gewiss, und zwar werden diese Opern eben denselben und eben so gefallen, wie diese Dichtungen. So werden sie die Kassen nicht vorzüglich füllen! Vorzüglich — nein; aber ihr werdet den Geschmack des Publikums und euern eigenen erweitern, bereichern, in manchem Betracht verfeinern; ihr werdet durch mehr Mannigfaltigkeit — und durch Mannigfaltigkeit, nicht in geringfugigen Nebendingen, sondern in den Gattungen, an eigener Bildung, wie an Achtung und Liebe beym Publikum gewinnen; werdet keinen geringen Genuss verschaffen, und zugleich eine Schule — haben und geben, wie sie selbst für das, was euch und uns noch mehr zusagt, euch fahiger und geschickter, uns empfanglicher und dankbarer macht — —

Man vergebe dem Rec. diese Mittheilung bey einer Gelegenheit, die freylich nicht die bequemste ist! Die Werkchen nämlich, von welchen hier zu sprechen war, gehören unter die unbetrachtlichsten, die von M. öffentlich bekannt worden sind. Er ist überhaupt, wie bekannt, als Instrumentalkomponist weit unbeträchtlicher, als wenn er für den Gesang schreibt, und kann dort mit den vorzüglichsten Deutschen nicht Schritt halten; diese Sonaten aber sind, wie nicht nur das Oeuvre 1. auf dem Titel, sondern auch vieles in ihnen selbst darthut, Jugendarbeiten, die das nicht erfüllen, was man jetzt von ihrem Verf. erwartet. Doch halte man sie, und halte man besonders das zweyte Heft, das in jedem Betracht dem ersten weit vorzuziehen ist, darum gar nicht für gehaltlos und unbedeutend. M. zeigt auch hier, dass er überall ganz klar weiss, was er will, und immer mit Glück (freylich, mit mehr oder weniger,) das herstellt, was er wollte. Hier hat er sich vornämlich an die ältere Schule der deutschen Klavierspieler, aber von da an, wo Popularität zu gelten

und zu herrschen begann, angeschlossen, und alle Mode bey Seite gelegt. Wer folglich an dieser hängt, oder auch überhaupt in fremde Individualität, wo sie nicht eben gefällig und einschmeichelnd erscheint, nicht eingehen kann: der lasse auch diese kleinern Arbeiten M.s, die ihm gewiss nicht gefallen werden. Wer aber jenes vermag und will, der wird auch an den drey Sonaten des zweyten Hefts eben so gewiss angenehme Unterhaltung finden, wozu er überdies, was praktische Fertigkeit betrifft, nur eine solide Schule, übrigens nur mässige Geübtheit mitzubringen braucht. Es liessen sich nun leicht aus denselben noch einzelne Grillen und Wunderlichkeiten, die einigemal sogar an's Widrige streifen, (wie auch aus grössern Werken M.s) mit Tadel, so wie einzelne Schönheiten, sowol der Gedanken als der Ausführung, mit Lob ausheben: aber nach dem, was oben gesagt worden, ist beydes nicht nöthig. Wer M. überhaupt aufnehmen und geniessen kann, ist auch gewohnt, jene zu entschuldigen, diese nicht zu übersehen. —

Hat man wol mehrere Kompositionen dieses Künstlers für's Klavier, und aus späterer Zeit? Rec. hat, ausser den hier angezeigten, nie etwas dieser Art von ihm gesehen, und glaubt, sie müssten, bey mehrerer Reife des Talents und Vertiefung des Sinnes, sehr interessant seyn. —

Kurze Anzeigen.

9 *Favorit-Gesänge für vier Singstimmen* von *L. de Call.* 10tes Werk. München b. Falter. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Verf., der schon früher manchen angenehmen vierstimmigen Gesang zur gesellschaftlichen Unterhaltung geliefert hat, wird auch für die hier gelieferten kleinen, leichten Gesänge Freunde finden. Und die kleine Sammlung verdient deren auch, obgleich manche Texte besser gewählt seyn sollten, und einige Stücke, z. B. No. 6., denn doch zu unbedeutend sind. No. 9., die leider gerade einen gemeinen Text hat, und No. 5. (bis etwa auf die kleinen Spielereyen mit dem „murmelnden Bach,") haben Ref. und seinen Freunden am besten gefallen. No. 3., ein Geburtstags- oder Neujahrswünschchen, ist sehr leicht und zu solchem Zweck vollkommen passend. Die äussere Einrichtung ist bequem. Das Werkchen ist nämlich in Taschenformat, auf gutes, dauerhaftes Papier, in Stimmen gedruckt, und der erste und zweyte Tenor in Violinzeichen gesetzt, um auch durch Sopranstimmen vorgetragen werden zu können. Nur Druckfehler hatten, eben bey solch einem ganz populairen Werkchen, ohne Partitur, sorgfältiger vermieden werden sollen.

Sonate pour le Piano av. acc. de Violon, extraite du IVme Duo de Piano et Harpe d'An. Bojeldieu. Op. 7. à Paris, au magasin de Musique, dirigé par Cherubini, Méhul etc. (Pr. 6 Livr.)

Ein sehr brillantes, zum Theil aber auch nur angenehm hinrauschendes Allegro, lang, breit, sehr reich figurirt, und, in Absicht auf den Charakter, gut gehalten; diesem folgen acht Variationen über ein angenehmes Thema, die in den Figuren wieder manches Eigene haben und mit guter Einsicht geschrieben sind. Beyde Instrumente verlangen kräftige und sehr fertige Spieler, vornämlich aber das Klavier: dann nimmt sich aber diese Sonate wirklich vortheilhaft, glänzend und erheiternd aus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. Nº. 2. 1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Erste Frage.

Ist jede metrisch bestimmte Reihe zugleich eine rhythmisch bestimmte?

Der Takt ist nach dem Obigen **gleich** oder **ungleich**, der letztere wieder entweder $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{8}$ Takt. Es gibt also nicht mehr als drey Arten des Metrum, das **spondeische**.

das **molossische**,

und das **trochäische**,

Nun versuche man, aus welcher Reihe man nur wolle, eine Folge von Tönen herauszunehmen und für sich besonders zu betrachten: so wird man gewahr werden, dass diese an sich betrachtete Tonfolge durch die regelmässige Wiederkehr ihrer Abwechselungen (durch ihre metrische Bestimmtheit) sich als ein Ganzes auffassen und vom Gehör behalten lässt; dass sie mithin, nach den gegebnen Erklärungen des Rhythmus, ein rhythmisches Ganzes bildet, z. B.

Die metrische Reihe also, welche man sich in das Unbestimmte hinaus verlängert denken kann, ist selbst kein rhythmisches Ganzes, aber jeder Theil von ihr, abgesondert betrachtet, hat zugleich mit seiner metrischen Bestimmung auch rhythmische Bestimmbarkeit.

Der Musiker weiss, dass die Natur und der Charakter einer Taktart nicht verändert wird, wenn auch ihre ursprünglichen Theile, z. B. die drey Viertheile des $\frac{3}{4}$ oder die sechs Achtel des $\frac{6}{8}$ Taktes, in kleinere Zeittheile aufgelöset werden. Die Zahl der Noten in einem Takt verändert den Takt nicht, so lange die Summe ihres Werthes nur dem, in der Taktart angegebenen, gleich bleibt. Ein gleiches findet auch bey dem Metrum statt. Die Länge (—) kann in zwey Kürzen aufgelöset werden, ohne dass das Metrum durch diese Auflösung verändert würde; auf gleiche Weise können zwey Kürzen auch in Eine Länge zusammengezogen werden. So leidet z. B. das Schema der Anapästen

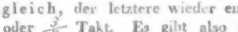

Von der Seligen Sitz zu den Menschen gekehrt

durch Zusammenziehung aller Kürzen, die Veränderung

σιγα, τεκνον, μηκυνομεν – Soph. Trach. 974. Br. Schweig Jüngling, weck' aufregend nicht —

und durch zugleich stattfindende Auflösung der Längen, folgende

ω θεμις εστιν, ουκ αλκτεριαν – Soph. Ant. 1259. darf man es kund thun, nicht fremdes vergehe. –

Denkt man sich nun eine metrische Reihe durch diese zufällige Verschiedenheiten vermannichfal-

tigt, so fällt der Rhythmus in ihren abgesonderten Theilen noch mehr in die Sinne. Das oben ausgehobene Stück der spondeischen Reihe z. B.

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑

leidet durch Auflösung der zweyten Länge die Veränderung

– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –

Flutenbesänftigerin

und wer zweifelt wol an der rhythmischen Natur der zweyten Hälfte des elegischen Pentameters, welche diese Veränderung darstellt? Wollte man den Rhythmus blos in der Veränderung anerkennen, so stelle man das Unveränderte darneben

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ –

Schau hülfreich auf uns, Flutenbesänftigerin

und die erste Hälfte des Pentameters wird sich nicht weniger rhythmisch bewahren, als die zweyte. Ein gleiches gilt von den andern Beyspielen, wie überhaupt von allen Theilen metrischer Reihen. Das Gegentheil behaupten, würde, auf Musik übergetragen, nichts anders heissen, als: es gebe unter den genannten Taktarten einige, in welchen es sich nicht komponiren lasse.

Man gestatte hierbey eine kleine scheinbare Ausschweifung über die gewöhnliche Benennung der Taktarten und der Noten, welche durch ihre Anwendung auf die Rhythmik und Metrik ihre Stelle rechtfertigen wird.

Wir sprechen in der Musik von Dreyviertel, Sechsachteltakt, u. s. w. ohne mit dieser Benennung anzeigen zu wollen, dass ein Takt dieser Taktart kein vollkommner, vollender Takt, sondern nur drey Viertel von einem Takte sey. Wir erkennen vielmehr an, dass jeder Takt in jeder Taktart ein Ganzes sey. (Ich vermeide den Ausdruck: ein ganzer Takt, weil dieser technisch geworden ist, anstatt Viervierteltakt und folglich Missverstandnis erzeugen könnte.) Die Benennung der Noten, Viertel, Achtel, hat demnach ihre relative Bedeutung verloren, und ist gleichsam Eigenname des verschiedenen Zeichen geworden, der blos zufällig im Viervierteltakt mit seiner ursprünglichen Bedeutung zusammentrift. Denn da jeder Takt ein Ganzes ist, so ist z. B. im $\frac{3}{8}$ Takt das Achtel nicht $\frac{1}{8}$ des Taktes, sondern $\frac{1}{3}$: wir behalten aber die gewöhnliche Benennung Achtel eben weil sie bedeutungslos geworden ist. Man setze nun den Fall, der Urheber dieser Bezeichnung habe auf die Bedeutsamkeit der Benennung aufmerksam reflektirt, so würde er jede Taktart als ganzen Takt mit der ganzen Taktnote bezeichnet haben; aber so wie der Schlüssel zeigt, wie eine Note im System heisse, so würde er durch die Benennung des Taktes, gleichsam durch den Taktschlüssel bezeichnet haben, wie viel eine Note in diesem Satz gelte. Der Taktschlüssel würde aber nur geheissen haben, 2 für den ganzen oder zweyzeitigen Takt, 5 für den dreyviertel oder schweren dreyzeitigen, 3 für den dreyachtel oder leichten dreyzeitigen, 6 für den sechsachtel oder sechszeitigen Takt. Bey der Vorzeichnung 3 würde also die Note 𝅝 nichts anders bezeichnen, als die Erfüllung des ganzen Taktes und unserm 𝅗𝅥 gleich seyn; was wir Achtel nennen, würde mit 𝅝 bezeichnet seyn, deren 3 der Vorzeichnung gemäss den Takt erfüllten. Man sieht, die Sache wäre konsequent, aber etwas unbequem und ihre Einführung eben nicht zu empfehlen, da wir bey unserer inkonsequenten Art, die Inkonsequenz schon vergessen und blos die Bequemlichkeit als das Gute übrig behalten haben.

Wie jeden Takt, so hat man auch jeden metrischen Abschnitt überhaupt als ein Ganzes zu betrachten. In wie viel Zeittheile er zerfalle, zeigt uns hier freylich nicht, wie in der Musik, eine Taktvorzeichnung, sondern der Leser muss aus dem Vers selbst sein Metrum errathen, was dann freylich nicht allezeit leicht wird. Man denke sich ein Phi-

lolog nach ein paar Jahrhunderten finde folgende Fragmente:

Je n'aspire en effet, qu'à l'honneur de vous suivre — Et déja de soldats une troupe charmée —

er würde ein Programm schreiben, über die Versuche der Franzosen, anapästische Rhythmen in ihrer Sprache nachzubilden. Ein noch mehr belesener Kritiker würde ihn aber das erste Fragment in Racine's Iphigénie en Aulide Act. I. Sc. 4. und das zweyte in desselben Tragikers Achille, Act. I. Sc. 2. nachweisen, und aus der Geschichte des französischen Drama darthun, dass beyde Fragmente keineswegs Anapästen, sondern — Alexandriner seyen. Man lasse hierzu die, nach der Lessingschen Verfinsterung wieder aufdämmernde Ehrfurcht gegen die französische Dichtkunst kommen, so würde man mit vollem Recht höchst ideelle Theorien der französischen Prosodie erwarten dürfen. Allein, wie auch der Leser die Gattung des Metrum im Vers erkennen möge, so wird doch allezeit diese Kenntnis des Metrum vorausgesetzt, um zu bestimmen, wie vielzeitig der metrische Abschnitt (Takt) sey. Denn da die Sprache uns keine conventionell bestimmten Zeichen, wie die üblichen musikalischen sind, anbietet, sondern blos Ganze (Längen) und Theile (Kürzen): so tritt hier der Fall wirklich ein, welcher oben hypothetisch von den musikalischen Zeichen angenommen wurde, dass nämlich die Länge als Ganzes betrachtet, einen ganzen metrischen Abschnitt erfüllt. Der Werth der Theile, d. h. ihre Beziehung auf das Ganze oder ihr Verhältnis dazu, kann daher nicht anders erkannt werden, als aus der Gattung des Metrum; ob es nämlich ein zweyzeitiges (spondeisches) oder dreyzeitiges (molossisches oder trochäisches) sey. Einzelne Verse ist man daher nicht allezeit im Stande, metrisch gehörig und bestimmt zu klassificiren. Die Verse z. B.

ὦ Ζηνος και Λητους κλεϊστοι σωτηρες

Weh, weh uns ruft ringsher unmuthsvoll

Angstausruf

lassen sich sowol dem spondeisen, als dem molossischen Metrum aneignen, (Voss Zeitmess. S. 221.) welches in den accentuirenden Sprachen noch mehr, als in den alten, die nach der Quantität allein die Verse messen, befremden würde, gab' uns nicht auch hierüber die Musik vollkommenen Aufschluss. Bekanntlich verstehn einsichtvolle Komponisten, den herrschenden Takt durch Verrückung des Accentes und durch Gewalt der Harmonie auf dem sogenannten schlechten Takttheile scheinbar in einen ganz entgegengesetzten zu verwandeln, ohne dass der gleichmässige Schritt des Takts selbst verändert würde. Beyspiele geben die neuern Kompositionen Beethoven's, und unter den ältern Mozart's und Haydn's, in Menge, deren Fragmente einzeln und ohne Bestimmung der Taktart durch Vorzeichnung und Abtheilung, aufgefunden, den musikalischen Kritiker eben so verwirren würden, als die Fragmente alter Dichter die Philologen. Selbst also der Wortaccent gibt kein vollkommen sicheres Merkmal des im Vers vorhandenen Metrum, denn oft legt der Dichter mit Vorsatz den Wortaccent auf den schwachen Theil des Rhythmus, um dadurch die Kraft des Verses zu heben, z. B. in dem bekannten Vers:

Ill' inter sese magna vi brachia töllunt —

Wenn Nordsturm wuthvoll hertobt aus frostigem Eispol —

Das Resultat aus allem diesen, welches uns hier am meisten interessirt, ist: Die Natur des Metrum bestimmt den Gehalt der Sylben, und eine Länge erfüllt in dem ungleichen Takt, wenn sie allein steht, ohne durch eine folgende Kürze die Dreytheile Zeit zu ergänzen, ganz allein drey Zeiten. z. B.

Unholde trübsinnge Kümmernis

zeigt sich bestimmt als dreyzeitiges Metrum und kann nur so:

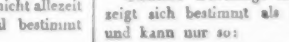

unholde trübsinnge Kümmernis

abgetheilt und gesprochen werden; mithin ist

die erste Sylbe der beyden ersten Takte von dreyzeitiger Länge. Man drücke nun dieses Metrum in den gewöhnlichen metrischen Zeichen aus

– – ∪ | – – ∪ | – ∪ –

so fällt das Unzulängliche und Verwirrende dieser Bezeichnungsart in die Augen, denn es stellt uns ein ganz unsinghares und unmetrisches Schema des Fünfachteltaktes auf, welches, wie schon in den Vorerinnerungen bemerkt, von jedem Deklamator unwillkührlich in den $\frac{5}{8}$- Takt übergetragen wird. Der Metriker, welcher an dem unmusikalischen Schema hangt, bildet aus dieser Zusammensetzung eine besondere Versgattung, nämlich die bacchеische. Nach unserer Ansicht wird sich zeigen, dass sie nichts anders ist, als eine bestimmte Form der trochäischen Verse durch Zusammenziehung der ersten Hälfte jedes $\frac{2}{4}$ Taktes (jeder trochäischen Dipodie) in eine dreyzeitige Länge z. B.

♩ ♩ ♪ | ♩

namloser Schmerz

anstatt

♩ ♪ ♩ ♪ | ♩

namenloser Schmerz

Das Dunkel, welches vielleicht einigen Lesern noch auf diesen Beyspielen zu ruhen scheint, wird sich, durch die Entwickelung der verschiedenen Rhythmen aus den metrischen Reihen, ganz verlieren. Hier ist die Anticipation mancher Sätze nöthig, um den mit möglichen Einwürfen schon bekannten Leser gleich zu orientiren.

So nothwendig die Kenntnis der dreyzeitigen Länge, eben so nothwendig ist die Kenntnis des doppelartigen Daktylus zu einer vollkommenen Einsicht in die verschiedenen Gattungen des Rhythmus. Daktylus nennt man bekanntlich den Fuss, welcher aus einer langen Sylbe und zwey kurzen besteht. Sein Schema ist

– ∪ ∪
flüchtiger

Die umgekehrte Stellung gibt den Anapästen

∪ ∪ –
Anapäst
die Natur
in den Wald

Man stelle eine Anzahl Daktylen und Anapästen neben einander

– ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –
∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ – ∪ ∪ –

und die anapästische Reihe erscheint als eine daktylische mit zwey Sylben Auftakt:

∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | –

Nun versuche man aber, statt des Schema, die Füsse selbst in Worten auszudrücken, jedoch so, dass reine Daktylen und reine Anapästen an jeder Stelle gebraucht werden. Um die äussere Gleichheit zu behalten, mögen die Daktylen einen zweysylbigen Auftakt und eine lange Endsylbe bekommen:

∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | – ∪ ∪ | –
o wie liebliche lockende göttliche Lust
in dem grünenden sprossenden blühenden Hayn

Niemand wird den $\frac{3}{8}$- Takt in diesen hüpfenden Füssen verkennen:

♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♪ ♪ ♪ | ♩

Man vergleiche damit den Gang der Anapästen:

∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ – | ∪ ∪ –
Wie entzückt die Natur, wenn im Hayn
das Gezweig
mit dem Duft und Gesang, in dem Lenz
sich erneut.

Nicht gemäss mehr scheint jener hüpfende Tanz diesem ernstern Schritt, welcher den $\frac{3}{4}$ Takt fordert:

♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♪ | ♩

Gleichwol sind wir genöthigt, wenn wir die anapästische Reihe metrisch betrachten, sie wirklich als eine daktylische mit dem Auftakt zu behandeln. Es zeigt sich also, dass

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05367/028

nicht der Auftakt des Anapästes seinen metrischen Unterschied vom Daktylus bilde, sondern der Abschnitt, welcher nach seiner Länge eintritt, und diese, indem er die Kürzen von ihr gleichsam entfernt, kräftiger und länger macht: denn die Länge des Anapästen ist zwey Kürzen gleich, die Länge des Daktylus aber nur einer und einer halben; im Trochäen nämlich füllt die Länge zwey Zeiten, im Daktylus aber, der aus diesem Trochäen entsteht, muss die Länge ein Viertheil ihres Gehalts abgeben, um die erste Kürze daraus zu bilden. Diesen Unterschied bemerkten auch die griechischen Rhythmiker, welche die Länge des Daktylus kürzer als die vollkommene, und daher unbestimmt nannten.

In dieser Natur des Daktylus liegt, um dieses im Voraus zu bemerken, der Grund, dass der Daktylus nach der Theorie der Metriker (Hermanns Handbuch der Metrik § 196.) an allen Stellen statt des Trochäen gebraucht werden kann, der Spondeus hingegen nicht, weil dieser nämlich zwey Längen enthält, jener aber nur gleich dem Trochäen eine und eine halbe. Ferner gründet sich hierauf die Forderung, dass anapästische Systeme die anapästische Cäsur halten, um nicht durch ihre Vernachlässigung in daktylische Rhythmen auszuarten. Diese Cäsur steht gewöhnlich in der Mitte:

αγε νυν, πρεν τηδ' ανακλησαι — Soph. Trach. 1259. Br.

Zu der That, eh' neu sich, erschütternd, regt —

selten fehlt sie an dieser Stelle und dann zeigt sich doch der Anapäst in andern Stellen als Charakter bestimmend: z. B.

μεγαλους μεν ιδουσα νεους θανατους — Das. 1276.

Die vom Tod das gewaltge Geschick du geschaut. —

Die weitere Ausführung gehört in die Lehre von den einzelnen Versarten.

Da wir die anapästische Reihe als eine daktylische mit dem Auftakt zu betrachten haben, so folgt, dass es zweyerley Arten von Daktylen gebe, den schweren Daktylus, welcher dem spondeischen Metrum, und den flüchtigen Daktylus, welcher dem trochäischen Metrum angehört. Beyde haben zwar in der gewöhnlichen metrischen Bezeichnung dasselbe Schema:

– ◡ ◡

allein sie sind unterschieden wie die Figur:

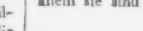

von der Figur:

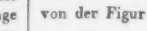

woraus ihre bedeutende Verschiedenheit sich deutlich erkennen lässt. Nicht immer indessen findet man selbst bey den Griechen die strenge Regel des schweren spondeischen Daktylus beobachtet, und die Daktylen, welche die Stelle der Anapästen in den Systemen vertreten, sind zuweilen offenbar mehr den flüchtigen gleich. z. B.

πολλα δε πηματα και καινοπαθη. Das. 1279. Erfurt.

Vieles des plötzlichen und Trauergeschicks.

In solchen Fällen hat der Sprechende durch Haltung des Tons dem allzuflüchtigen Gang des Wortes Einhalt zu thun, und das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Wien, d. 25sten September. Von theatralischen Neuigkeiten weiss ich Ihnen nichts zu melden; man hat sich vielmehr seit einiger Zeit bey uns damit beschäftigt, alte Opern auf die Bühne zu bringen. So erschienen auf dem Theater an der Wien Süssmayers drey Sultaninnen. Wir hatten

lange nichts von diesem Komponisten gehört, der doch einst auf dem Wiener Operntheater eine bedeutende Rolle spielte. Er verlohr aber bey seinem Tode vieles von der Achtung, die er im Leben genossen hatte. Diese seine Oper gefiel. Sie hat in der That sehr viel Anmuthiges, wenn auch nicht Eigenthümliches; und die Singstimmen, wie die Blasinstrumente, sind durchaus gut behandelt. Ein neuer Bassist, Hr. Keinz aus Grätz, trat in der Rolle des Sultans auf. Er besitzt eine ganz sonore Stimme und singt sehr verständlich; seinem Vortrage fehlt aber Rundung und Eleganz, und sein Spiel ist nicht selten steif und unbeholfen. Dem. Buchwieser, als Spanierin, liess nichts zu wünschen übrig und erndete den allgemeinsten Beyfall. Auch Dem. Müller gab sich alle Mühe, und sang mit ihrem gewöhnlichen, lobenswerthen Fleisse.

Ein schlimmeres Schicksal als dieser Oper, ward Glucks Pilgrimmen von Mekka auf dem Hoftheater zu Theil. Sie wurden kalt, ja missfällig aufgenommen, ungeachtet viele der darin vorkommenden Melodieen (z. B. Schönste, dein Reiz etc. Ein Bach, der fliesst etc. Unser dummer Pobel meynt etc.) in so klarer, ungesuchter, und doch kraftiger Schönheit hinfliessen, dass ihnen Ref., in dieser Hinsicht, nur sehr wenige der neuern Komponisten an die Seite stellen möchte. Der Inhalt des Stücks ist doch aber gar zu uninteressant, wenn nicht die Charaktere des Kalenders, des lustigen Dieners und des närrischen Malers mit grosser Lebendigkeit und komischer Kraft vorgetragen werden. Weinmüller spielte und sang zwar den Kalender vortrefflich; Neumann aber, als Diener, und Denner, als Maler, liessen gar vieles vermissen. Der erste Tenor, Anders, langte mit der Stimme nicht aus. Dem. Fischer aber hatte sich eine Arie in italienischer Manier eingelegt, die gar wunderlich abstach gegen die übrige Musik, welcher für das üppige Ohr der Wiener schon ohnedem mancher Reiz der neuern Komposition mangelte. So war denn die üble Aufnahme — wenigstens leicht zu erklären. —

Boethoven hat eine neue Messe für den Fürsten Esterhazy geschrieben. Bekanntlich ist dieser Fürst ein eifriger Liebhaber der Kirchenmusik, für welchen auch schon sein Konzertmeister, N. Hummel, und Kreutzer aus Zürch, der sich durch neuere Kompositionen vortheilhaft auszeichnete, ähnliche Arbeiten verfertigt haben. Ein neues Amt Eyblers, der hier als Kirchenkomponist sehr geschatzt wird, zeichnet sich ebenfalls durch Kraft, Anmuth und Würde vortheilhaft aus.

Recensionen.

Paul et Virginie, Ballet, Musique de R. Kreutzer, ded. à son ami P. Gardel, et arrangé pour le Piano av. accomp. de Violon ad libit. par Louis Chancourtois. à Paris, au magas. d. mus. dir. par Chérub., Méhul etc. Act. 1. (Pr. 6 Livr.) Act. 2. (Pr. 6 Livr.) Act. 3. (Pr. 6 Livr.)

Paul und Virginie ist bekanntlich eins der neuern französischen Ballete, die eine grosse Celebrität, und eine noch grössere Beliebtheit in Paris erlangt haben, so dass man es in den wenigen Jahren seiner Existenz vielleicht hundert- und mehrmal mit Vergnügen gesehen hat und mit Vergnügen noch immer siehet. Unter dem vielen und vielerley Acusserlichen und Innerlichen, was fein ersonnen, glücklich getroffen, klüglich angeordnet und schön ausgelegt seyn will, ehe solch ein grosses Ballet in Paris auf diese Höhe in der Meynung und in der Neigung des Publikums

gebracht wird, wo es dann sich selbst lange flott erhält — unter diesem vielen und vielerley ist freylich auch eine Musik, die nirgends ganz uninteressant, die äusserst mannichfaltig, und vorzüglich glücklich ist im Wechsel stark imponirender Sätze und origineller, leicht fasslicher, pikanter Melodieen und Stückchen pour la bonne bouche — eine Musik, wie sie hier Kreutzer wirklich geliefert hat. Freylich fällt nur, wenn man die Musik allein vor sich nimmt und sie nicht früher von dem Theater gehört hat, gar manches, was dort entzückt, weil es irgend etwas vorzüglich Schönes vorzüglich schön begleitet, ausdrückt, nachbildet — fast ganz aus, wenn man nicht wenigstens den Inhalt dessen erfährt, was sie hier oder dort begleitet, ausdrückt, nachbildet; freylich ist dies gerade am meisten der Fall bey dem Pikantesten im Kleinen, (wer gute Ballete gesehen hat, weiss, was das sagen will.) und bey den grössern Ensemble-Stücken und Finalen, in welche gewöhnlich, wie bey der jetzigen Oper, die eingreifendsten und für das Ganze entscheidendsten Situationen und theatralischen Akte zusammengefasst werden: und darum sollte nie die Musik zu einem Ballet gedruckt werden, ohne dass bey jedem Stück, wenigstens mit einigen Worten, der Inhalt der Handlung angegeben würde. Leider ist dies hier nicht geschehen, und gleichwol behält die Musik, nun blos als Musik für sich angesehen, vieles Interessante; besonders manche originelle und pikante Melodieen, auch wol ganze Sätzchen, (wie z. B. Act. 1. No. 5.) gehen Einem gleich beym ersten Durchspielen so ein, dass man sie lange forthört und nicht wieder aus dem Ohr und Gedächtnis verlieren kann. Da in den ersten Akt die meisten Solos fallen, so muss auch dieser dem, der das Stück nur, wie es hier geboten wird, kennen lernt, bey weitem der liebste seyn; ihm werden, ausser der schön angeführten allerliebsten No. 5., die lebhafte und nachdrückliche No. 7., die ähnliche und noch weiter ausgeführte No. 8., und die artige No. 12. vorzüglich gefallen, und er wird Stücke, wie No. 4., die, auf Blasinstrumente berechnet, hier allzuleer erscheint, und No. 13., die gar zu gleichgültig ist, dann ohne Unwillen allenfalls überschlagen. Weniger Ausbeute findet Er im 2ten und 3ten Akte; hier möchte ihn wol nur das Finale des 3ten, das aber auch gerade zwey Drittheile des ganzen Akts einnimmt, und das vor dem Pianoforte, wie eine populaire, musikalische Fantaisie angesehen und genossen werden kann, vorzüglich interessiren. In dem Sturm und Ungewitter dieses Finale's hat aber Kreutzer den grossen Gluck denn doch gar zu freundschaftlich auf- und angenommen! Stellen, wie S. 26., sind selbst für Reminiscenzen fast zu stark! —

Der Klavierauszug ist nicht übel, nur an einigen Stellen gar zu gewissenhaft gemacht — wo nämlich an sich nicht beträchtliche, für die Hauptsache nicht nöthige Figuren der Begleitung, z. B. aus der zweyten Violin, in die linke Hand aufgenommen worden sind, die sich nun hier nicht gut spielen, einen ganz andern Effekt machen, und die Melodie verdunkeln. Diese hätten vereinfacht werden müssen. Die Violin ist so ganz ad libitum, dass sie nicht vermisst wird. Der Stich ist sehr schön.

Kurze Anzeigen.

Trio de Psyché, pour Harpe, Violon et Cor, comp. par R. Kreutzer, premier Violon de S. M. l'Empereur et Roi. A Paris, au magasin de musique, dirigé par Chérubini, Méhul etc. (*Pr.* 6 Livr.)

Ein berühmtes Lieblingsstück der Pariser Kunstfreunde, dem sie noch immer, vielleicht nach hundertmaligem Anhören, den lautesten Beyfall geben. Zu dieser Beliebtheit trägt nun wol der meisterhafte Vortrag desselben

durch die drey trefflichen Künstler aus dem Orchester der grossen Oper in Paris bey — Kreutzer spielt selbst die Violin, Dalvimare die Harfe, und Düvernoy das Waldhorn — aber die Komposition selbst hat doch Gehalt und Anmuth genug, um auch von Andern, auch als ein Stück Kammermusik ohne Tanz, angenehm zu beschäftigen und zu unterhalten. Sie bestehet aus einem Adagio und einer Polacca. Die Harfe, grossentheils nur in Brechungen geschrieben, ist nicht eben schwer zu exekutiren, die Violin, für einen Spieler von Sicherheit und grosser Delikatesse, sogar ziemlich leicht; das Horn hingegen zum Theil — wenn nämlich alles, wie es gemeynet ist, herauskommen soll — schwer. Den Gedanken nach steht das Werkchen nicht eben hoch, und macht auch keine Ansprüche darauf, aber die Behandlung ist gut, und besonders die Zusammenstellung und verständige Gruppirung der wechselseitig konzertirenden Instrumente von nicht geringem Reiz. Allenfalls kann wol auch statt der Harfe das Fortepiano, statt des Waldhorns das Violoncell dienen, doch müssen sie freylich mit grosser Diskretion behandelt werden, und jener besondere Reiz gehet selbst da verlohren. Das Werkchen ist sehr schön gestochen.

Kleine Balladen und Lieder mit Begleitung der Guitarre, nebst einem komischen Anhange. In Musik gesetzt von F. Methfessel. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 gr.)

F. M.s Gesang-Kompositionen kennt man schon seit mehrern Jahren, und zählt sie, vorzüglich aber seine neuern mit Begleitung der Guitarre, mit Recht unter die besten dieser Gattung. Sie sind eben so angenehm fliessend und ausdrucksvoll in der Melodie, als interessant, charakteristisch, und oft auch neu, in der Begleitung. Wenigstens sind die drey letzten Sammlungen seiner Gesänge von dieser Beschaffenheit; vor allen aber das hier angezeigte Werkchen in seinem ersten Abschnitte, der von dem zweyten, welcher also komische Liedermelodieen mit Begleitung der Guitarre enthält, ganz zu unterscheiden ist. In den ersten drey Liedern zeichnet sich am meisten das Accompagnement aus, besonders in dem ersten: An den Abendstern, das jedoch zugleich einen zarten und schönen Gesang hat. Das Neue dieser Begleitung liegt hier aber mehr in der Schreibart, als in der Sache selbst. Von ganz ausgezeichnetem und vorzüglichem Werthe, in Absicht auf Gesang, wie auf Begleitung, sind die drey kleinen Balladen, von C. Schreiber gedichtet. Diese gehören unstreitig unter das Vortrefflichste, was in dieser Gattung existirt. Sie sind so ganz in dem eigenthümlichen Balladentone gehalten, und durchgängig so treffend und schön behandelt, dass man nicht müde wird, sie zu hören. Einen besonders tiefen Eindruck hat auf den Ref. die zweyte Ballade: der Schiffer, gemacht. Die Melodie derselben ist bey aller Simplicität so originell, und die auf eine der schönsten Eigenheiten der Guitarre berechnete Begleitung gibt dem Ganzen etwas so Schauerliches und Heimliches, dass diese Musik auch nur Einmal gehört, lange noch in der Seele nachhallt.

Der komische Anhang enthält, wie schon erwähnt worden ist, eine Sammlung alter Stücke, zum Theil aus dem Munde des Volks aufgefangen und von M. zugerichtet. Auch bey nur einigem Talent für das Komische im Vortrage, können sie ihre Wirkung nicht verfehlen. Besonders kann man die schmachtenden Liebeslieder nicht ohne Lachen anhören, obwol sie zu ihrer Zeit ernsthaft genug gemeynt gewesen seyn mögen.

Es ist sehr zu beklagen, dass M. durch einen frühen Tod uns entrissen worden ist. Wir würden von seinen Talenten und von seinem Fleisse gewiss noch sehr viel Schönes erhalten haben.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. Nº. 3. 1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Der deutlichste und interessanteste Beweis, dass jede abgesonderte metrische Reihe ein rhythmisches Ganzes sey, würde gegeben werden, wenn es gelänge aus den metrischen Reihen durch Abänderung alle Arten von Rhythmen zu entwickeln. Der Versuch mag entscheiden.

In dem spondeischen Metrum sind folgende Rhythmen enthalten:

a) der einsylbig überzählige Einfüssler. (monometer hypercatalecticus in syllabam) Sein Schema ist

– ⏑⏑ | –

Hochzeitfest
Göttergestalt.

Man bemerkt leicht seine Aehnlichkeit mit dem Choriamben, welcher dasselbe Schema hat, aber die Zusammenziehung der zwey mittleren Kürzen in eine Länge nicht gestattet. Wir werden dasselbe Schema im molossischen, und trochäischen Metrum wieder finden, woraus erhellt, dass es so vielerley Choriamben als Takarten gebe, nämlich:

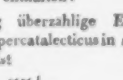

Für sich allein kommt dieser Rhythmus nicht leicht vor. Er beschliesst aber nicht unschicklich zuweilen ein System von Adonischen Versen.

b) Der zweysylbig unvollzählige Zweifüssler. (Dimeter catalecticus in bisyllabum)

– ⏑⏑ | – ⏑

Waldumschattung
Wiesenbegränzung

Wenn dieser Rhythmus die Kürzen des ersten Daktylus nicht zusammenzieht, so wird er der Adonische Vers genannt. Ein System von Adonikern wird zuweilen mit dem vorher erwähnten Rhythmus beschlossen, z. B.

Singt dem Beglückten,
dem zu des Festreihn
frohlichen Spielen
folget die schöne
lachelnde Braut.

Die modernen gereimten Verse beschliessen nicht sowohl Systeme mit dem kürzern Vers, sie wechseln vielmehr mit beyden als mit weiblichen und männlichen Reimen, z. B.

Wenn dich in Schlummer
wieget die Lust,
seufz' ich und Kummer
füllt mir die Brust

Oder sie verschlingen die Reime zweyer Strophen, so dass jede Strophe für sich ein System und in Beziehung mit der andern eine Gegenstrophe bildet, z. B.

Fin ch' han dal vino
calda la testa
una gran festa
fà preparar

So trovi in piazzi
qualche ragazza
teco ancor quella
certa menar.

Mozart's bekannte Komposition zeigt die Angemessenheit des $\frac{3}{4}$ Taktes zu dieser Art daktylischer Rhythmen; — oder sie wechseln nach Willkühr mit männlichen und weiblichen Reimen, wie z. B. Rugantino's Lied in Göthe's Claudine von Villa bella. Hier interessirt uns weniger die strophische Verschlingung, als die Auffindung der Rhythmen selbst, unter den Gesetzen des Metrum oder des Taktes.

3) Der vollständige Zweyfüssler (Dimeter acatalecticus)

$$- \overline{\cup\cup} \mid - \overline{\cup\cup}$$

wangenerröthende
dichtumschlungene

In modernen deutschen Versen kommt dieser Rhythmus wegen der wenigen dreysylbigen Reime nur selten vor, z. B.

Dort wo in luftigen
Hohen die duftigen
Lilien blühn,
hoch an den moosigen
Zweigen die rosigen
Blumen erglühn —

mehrentheils wird er blos andern Rhythmen beygemischt.

4) Der einsylbig überzählige Zweyfüssler. (Dim. hypercat. in syll.)

$$- \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} -$$

rings tönt Angstausruf
Kranzebewundenes Haupt

bildet die Hälfte des elegischen Pentameters, aber in dem sogenannten Jambelagus gehört er dem trochäischen Takt.

$$\cup - \cup - \overline{\cup\cup} - \mid - \cup\cup - \cup\cup -$$

Arglosem Zutraun abgekämpft, heimlich in
List des Betrugs.

5) Der zweysylbige unvollzählige Dreyfüssler. (Trim. catal. in bisyll.)

$$- \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \cup$$

Bang durchbebt Vorahnung —
auf, in den Wald, zu der Jagdlust —
laut schon hallt die Begrüssung —

diese Rhythmen, so wie alle, welche aus dem spondeischen Metrum sich entwickeln, kommen ihrer rhythmischen Form nach (freylich nicht in derselben metrischen Beschaffenheit,) auch in der trochäischen Reihe vor. Es würde daher überflüssig seyn und ermüdend, wenn dieses Verzeichnis hier weiter fortgeführt würde. Blos von einem sehr häufig vorkommenden Vers mögen hier einige Worte stehn, um zu zeigen, dass auch dieser aus demselben metrischen Princip sich entwickele.

6) Der heroische Hexameter.

$$- \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \overline{\cup\cup} - \cup$$

Mächtig erscholl der geflügelte Donnergesang
in der Heerschaar. Klopst.

Bekanntlich behauptete mit mehrern auch Klopstock, der deutsche Hexameter lasse nicht nur Trochäen statt der Spondeen und Daktylen zu, sondern er gewinne durch den Trochäen sogar eine eigene Schönheit und einen eigenen Charakter; noch jetzt hält die Mehrzahl den Trochäen im Hexameter, wo nicht eben für vorzüglich, doch für zulässig. Man weiss, dass Klopstock die Spondeen der deutschen Sprache fast ganz verkannte, weil er, wie seine Zeitgenossen, nur auf den Accent, und gar nicht auf Sylbenquantität sah, er bekannte dieses sogar unverholen in seinen Fragmenten. Man las deswegen damals die Verse blos nach Stärke und Schwäche der Sylben; die lange unaccentuirte galt für kurz und der Erzbischoff wurde so schnell daktylisch abgefertigt, wie der Geistliche überhaupt: wollte man also Hexameter machen, so mussten sie wol trochäisch werden, und waren sie vollkommen spondeisch gewesen, so hatte man

sie nach dem Grundsatz des Accents für trochäisch dennoch gehalten, weil man überhaupt keinen Spondeen in der deutschen Sprache anerkannte. Gegenwärtig, wo uns nur noch die bestimmte Theorie einer deutschen Prosodie mangelt, kennen wir den Reichthum unsrer Sprache besser, und sind mehr um die Kürze als um die Länge (ohne Wortspiel) verlegen. Wir haben rein spondeische Hexameter, allein neben diesen treiben sich immer noch trochäische umher, und mitunter in solcher Lieblichkeit, dass selbst der strengste Metriker, wenn er nicht Pedant ist, sie nicht verweisen möchte. Man vergleiche nur die meisten in Göthe's Elegien, Epigrammen und Episteln. Woher kommt es nun, dass solche Verse, der Theorie ungeachtet, selbst in ihrem Klange gefallen? Die Theoretiker unterschieden schon längst den zweysylbigen unvollzähligen Sechsfüssler, (hexameter catalecticus in bisyllabum) z. B.

ἄιματι Θηβας, κωμοι ἀναυλοτατον προχορευτις

sichere Freystatt gönnet Vertriebenen gern der Gerechte

von dem epischen Hexameter. Jener hat, wie die Theorie sagt (Hermann S. 125.), keine Cäsur, dem epischen geben die Grammatiker sechzehn Cäsuren. Ob dieser Unterschied ein wirklicher, oder ein eingebildeter sey, wollen wir nicht untersuchen, allein dass neben dem schweren daktylischen Hexameter auch ein leichter daktylischer bestehen könne und unter den trochäischen Versen vorkommen müsse, ist aus dem Vorigen klar. Sein Schema ist:

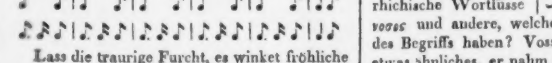

Lass die traurige Furcht, es winket fröhliche Hoffnung.

Dieser trochäische Rhythmus hindert aber gar nicht, dass die Kürze in jedem Fuss in eine Länge verwandelt werden könne. An den gleichen Stellen des Verses, d. i. im zweyten, vierten und sechsten Fuss, gestattet dieses schon überhaupt die Natur des trochäischen Metrum, wir werden aber in der Folge sehn, dass in Versen, welche nicht den $\frac{6}{8}$ sondern $\frac{3}{8}$ Takt halten, in jedem Fusse diese Verwandlung Statt finde, dass man aber diese Länge nur als eine kraftvolle Kürze zu messen und zu behandeln habe. Sie vertritt die Stelle der stark gegen den Takt accentuirten Dissonanz in der Musik:

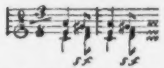

Obiger Vers könnte demnach, ohne den trochäischen Takt zu verletzen, auch heissen:

Lass trübsinnige Furcht, dir winkt noch fröhliche Hofnung.

Genau genommen möchten wol alle unsre modernen Hexameter mehr dem trochäischen, als dem spondeischen Metrum angehören, denn die Sprache neigt sich zu sehr zu dem flüchtigen Daktylus, als dass der ernste Gang des vierzeitigen Hexameters sollte rein durchgeführt werden können. Selbst in den alten Mustern möchte man eine solche durchgängige Reinheit vergebens suchen. Nur wenn es einer vollendeten Prosodie gelungen ist, das Vorurtheil niederzukämpfen, als müsse jede Sylbe, welche den Wortaccent hat, auch lang seyn, werden wir die Gattungen von kurzen Wortfüssen bekommen, deren scheinbarer Mangel uns von der Vollkommenheit des Versbaus zurück hält. Warum sollen z. B. die Worte: Jede, jener, nicht eben sowol pyrrhichische Wortfüsse $\breve{\ }\ \breve{\ }$ seyn, als *εφος, νοσος* und andere, welche weit mehr Gewicht des Begriffs haben? Voss behauptete ehemals etwas ähnliches, er nahm es aber zurück, ohne einen Grund dafür anzugehen. Dieser Mangel an kurzen Wortfüssen zwingt uns, die Anapästen entweder aus einsylbigen Zusätzen

oder aus flüchtigen Daktylen zu bilden; das letzte Mittel schadet aber dem Charakter, das erste der Schönheit des Rhythmus. Unsre deutsche Sprache ermangelt der Pyrrhichen und Tribrachen so wenig als der Spondeen, wir verkennen aber jene, so wie man noch vor kurzem diese verkannte.

Das Resultat von dieser Ansicht des Hexameters ist dieses: der Trochäus, welcher sich auweilen in vorzüglichen Versen findet. z. B. in dem Vossischen Beyspiel (Zeitmess. S. 181.)

Graunvoll schmetterte nun Zeus Donnerstral vom Olympos

erweitert nicht, durch die Gewalt des Taktes gedehnt, seine dreyzeitige Länge ♩.♪ zu einer vierzeitigen ♩. ♪— sondern der Vers ermangelt nur der Schönheit seines Ganges, welche in der Verstärkung der Kürze jedes Fusses zu einer scheinbaren Länge besteht, wie das obige Beyspiel, und jedes Beyspiel des tempo rubato erläutert. Es darf diese Dehnung der Kürze so wenig in dieser Gattung befremden, als im tragischen Senarius, wo sie bekanntlich zu den vorzüglichsten Schönheiten des Verses gehört. z. B.

Arbeite muthvoll, Träge flieht Glückseligkeit, Voss (Zeitm. S. 184.) will zwar, dass der in solchen Versen mitherrschende Spondeus den dreyzeitigen Takt in einen vierzeitigen verwandle,

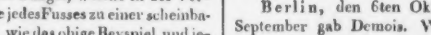

und dass der Vers, in welchem der Trochäus nicht in den Spondeen verwandelt wird, sich in diesen vierzeitigen Takt einrichte

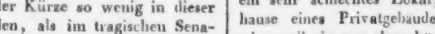

sogleich verzog die trübe Nacht des Donnersturms.

Allein, wenn die Einmischung des Spondeen zur Verschönerung des trochäischen Ganges gefordert wird, so würde ja durch die Verwandlung des trochäischen dreyzeitigen Metrum in ein vierzeitiges, das zu Verschönernde selbst aufgehoben, und der Zweck durch das Mittel zerstört.

So lange unsre Sprache uns nicht gestattet in wahren, schweren Daktylen Hexameter zu bilden, so lange werden wir immer des unvermeidlichen flüchtigen Daktylus wegen gezwungen seyn, unsre Hexameter als dreyzeitig zu betrachten, in welchen jedoch die trochäischen Füsse zwar nicht der Richtigkeit, aber der mit Recht von ihnen geforderten Schönheit ermangeln.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Berlin, den 6ten Oktober. Den 25ten September gab Demois. Weber aus Leipzig ein Harfenkonzert. Sey es nun, weil sie ein sehr schlechtes Lokal, in dem Hinterhause eines Privatgebäudes, gewählt hatte, oder weil sie von dem höchst mittelmässigen Orchester schlecht begleitet wurde — sie gefiel nicht so, als die Freyheit und Schönheit ihres Spiels und ihre nicht gewöhnliche Fertigkeit hätten erwarten lassen.

Den 27sten gab Hr. Konrektor Gattermann bey der Gedächtnissfeyer des Predigers Troschel in der St. Petrikirche eine Trauerkantate, und wählte dazu die von Reichardt, bey Gelegenheit des Todes der Königin Elisabeth, Gemahlin Friedrichs des Grossen, verfertigte Musik. Sie ward brav exekutirt.

Eben so gab auch am 4ten Oktober der Organist Willmann bey Gelegenheit der kirchlichen Erndefeyer in der Domkirche eine vierstimmige Vokalmusik von seiner Komposition.

Herr Unzelmann, der Sohn, vom Herzogl. Weimarschen Hoftheater, hat zeither einige Gastrollen, und nicht ohne Beyfall, gegeben. Den 20sten September gab er den Karl von

Ruf in der Schachmaschine; den 24ten, den Grafen Adolph von Klingsberg in den beyden Klingsbergen, den 25ten den Don Juan in Mozarts Oper, den 26ten, den Hans Peter Hollunder in Mehuls Je toller, je besser, und den 30ten, den Baron Adolph von Rumberg in d'Aleyracs Adolph und Klara. Seine Stimme hat freylich für grössere Singrollen weder Umfang, noch Anmuth, noch Kraft genug; er thut aber für alles das mit grösstem Eifer, was sich thun lasst, und sein Spiel ist voll Leben, Gewandheit und Freyheit, bey ziemlicher Beobachtung des Schicklichen und Wohlgefälligen — ist mithin ein neuer, schöner Beweis, sowol von den Vorzügen seines Talents, als von der Trefflichkeit der Schule, in welcher er sich bildet.

Kirchenmusik in Leipzig.

Johannis bis Michaelis.

Wir geben auch diesmal diejenigen Werke, die schon früher in Leipzig aufgeführt worden und damals ausführlich in unsern Blättern durchgegangen sind, nur kurz an, beziehen uns auf diese frühern Beurtheilungen, und verweilen nur bey denen etwas länger, die das grössere Publikum noch gar nicht, oder nur wenig kennen gelernt — oder auch unrechtmässiger Weise wieder vergessen hat.

Am Johannisfeste wurde Righini's Missa, zur Krönung Kaiser Leopolds geschrieben, lebhaft und präcis ausgeführt: und eben so am 5ten Trinitat. Sonntage Mozarts feyerliche und kraftige Hymne: Ob fürchterlich tobend etc. Bey letzterer zeichnete sich auch der Bassist aus, der das gewichtige Solo rein, kräftig und mit gehörigem Ausdruck vortrug. Die Hymne ist bekanntlich im Breitkopf-Härtelschen Verlag gedruckt, so wie auch die Zumsteegschen Kantaten. (No. 2, 3, 4. 5, 11, 13, 15,) die vom 6ten bis zum 13ten Trinitat. Sonntag, nebst zweyen von Homilius — Wohl dem etc. aus Es dur, und, Es sollen wol Berge weichen etc. aus F dur — aufgeführt wurden. Was die beynahe ganz vergessenen Arbeiten Homiliusens anlangt — des Mannes, der zu seiner Zeit Hasse'n und andern genialischen Komponisten fast dasselbe war, was Ramler Kleist'n, Gleim'n und Andern: so ist nicht zu leugnen, dass seine, meistens kalten, steifen, über einen und denselben Leisten zugeschnittenen Arien jetzt unmöglich noch Wohlgefallen erregen können; aber seine gedachten kornigen, kunstreich, streng gearbeiteten, und dabey doch in edler Einfalt verweilenden Chöre verdienen allerdings zuweilen wieder hervorgezogen, und verdieneten besonders auch von jungen Komponisten, denen es ein Ernst ist um ihre Studien, sehr sorgfaltig und genau angesehen zu werden. Auch seine begleiteten Recitative sind mit grösster Sicherheit und Bestimmtheit ausgeführt, und immer gerade das, was sie seyn sollen — was man gewiss nur von wenigen der jetzt geschriebenen Recitative behaupten kann. Seb. Bach ist oft der Dürer der deutschen Musik genannt worden: mit gleichem Rechte könnte Homilius der Cranach derselben genannt werden, und die Parallele liesse sich bis zu Kleinigkeiten und Nebendingen durchführen. —

Zur Feyer des Rathswechsels wurde J. Haydns Te Deum, und Handels 100ter Psalm, (beyde durch den Druck und frühere Beurtheilungen bekannt,) und zwar in jedem Betracht musterhaft ausgeführt. Die Zusammenstellung dieser beyden trefflichen, Einen Zweck verfolgenden, und denselben — die Einflüsse der Zeit und andere Zufalligkeiten abgerechnet — auch auf gleichem Wege verfolgenden Werke war nicht nur sehr interessant, sondern auch lehrreich. Grosse Effekte, ganz unfehlbar, und immer nur durch einfache und nirgends ausschweifende Mittel zu erreichen, verstand doch keiner in dem Maasse, wie Handel! —

Am 15ten Trinitat. Sonntage, dem Erndtefeste, hörten wir Naumanns bekannten, würdig und anstandig geschriebenen 105ten Psalm, (im Industriecomptoir zu Wien gestochen herausgegeben) am 16ten, einige Sätze aus Handels Krö-

nungsmotette, am 17ten ein Werk, womit wir diese Anzeige beschliessen wollen, und am 18ten ein Credo von Sterkel, (As dur u. Es dur) das noch wenig bekannt, wenigstens nicht öffentlich erschienen ist. Es bestehet aus einem Andante, das meistens gedämpft und andächtig gehalten ist, aus einem noch langsamern Satze, (Et incarnatus est) worin besonders die ausgesuchte Führung des Bassolo's vortheilhaft hervortritt, und aus einem kräftigen und lebhaften Allegro. Das Ganze rundet sich gut und zweckmässig. Es war dem Verf. nicht darum zu thun, ein hohes oder auch sehr gelehrtes Kunstwerk zu liefern; wol aber ein anständiges, ausdrucksvolles Kirchenstück, voll guten Gesanges und angenehmer Instrumentirung: und diesen Zweck hat er auf eine rühmliche Weise erreicht.

Das oben übergangene am 17 Trinitat. zum erstenmal in Leipzig aufgeführte, und sonst schwerlich irgendwo, ausser in einigen Böhmischen Kirchen gehörte Meisterwerk, bestand aus einem einzigen, sehr langen, langsamen, und im edelsten Kirchenstyl verfassten Chore von Mozart, über die Worte: Misericordias Domini cantabo in aeternum. Wann, wo und für wen der unsterbliche Mann dieses preiswürdige Stück geschrieben hat, ist Ref. unbekannt, und er erinnert sich nur dunkel, von Mozart selbst in seinen letzten Jahren gehört zu haben, dass es unter die Stücke gehöre, die er hochhielt, und von denen er, in seiner kindlichen Sorglosigkeit, nicht einmal eine Abschrift behalten zu haben, bedauerte *). Wir kennen unter allen Mozartschen Kirchenkompositionen keine, die den andächtigsten Sätzen des Requiem, in jedem Betracht, so an die Seite gesetzt werden könnten, als diese. Die Wirkung ist unwiderstehlich, mag der Zuhörer Musik verstehen, oder nicht; die tiefste Rührung, die frömmste — eine wahrhaft religiöse Stimmung wird dies Stück überall bewürken, und vom ersten bis zum letzten Tone erhalten, wo man es in der Kirche, mit einem guten und starken Chore, und mit einem genauen Orchester, von durchgängiger Reinheit und Schönheit des Tons, ausführt. Wollten wir es nun im einzeln durchgehen, so würden wir nicht ohne den Enthusiasmus sprechen können, der dem Beurtheiler nirgends recht anstehen will. Wir geben also lieber nur einige Winke über die Eigenthümlichkeit und rechte Ansicht des Ganzen, und lassen, statt aller weitern Erörterungen, lieber kurze Belege, wie sie dem Kenner schon allenfalls genügen können, aus dem Werke selbst beydrucken.

Dass es aus Mozarts spätester, bester Zeit sey, zeigt schon der erste sorgfältige Anblick, und zeigt vornämlich — in Absicht auf den Geist, das sicher, stark, geradehin ergriffene, und unverrückt festgehaltene religiöse Gefühl; in Absicht auf die Mittel, die tiefste harmonische Kunst, ohne Künsteley, Prunk, Kälte, Dunkelheit, Verworrenheit, in steter Verbindung und immerwährendem Wechsel mit den schönsten, einfachsten und edelsten Melodieen, wodurch das Ganze, ohngeachtet es so sehr lang gehalten ist, immer in Einem langsamen Tempo bleibt, nur aus einigen Hauptideen gewebt worden, und nicht einmal mit Solos, sondern nur mit

*) Mozart schrieb auf seinen Reisen nicht wenige dergleichen Werke, besonders als Eigenthum für Klöster, wo man ihn freundlich aufnahm und es ihm wohl gehen liess. Bekanntlich sind die, nun gedruckten, vortrefflichen Hymnen dergleichen Werke, und die deutschen Texte ihnen nur bey der Herausgabe angepasst. Aber es sind deren — Refer. weiss das ganz gewiss — noch mehrere verborgen. Möchten sie es doch nicht länger bleiben! — So fehlen auch noch zwey von M.s grössten, neuesten, vortrefflichsten Instrumentalwerken; ein Klavierkonzert aus Es dur, das er auf seiner letzten Reise, mit dem Seitenstück desselben, aus C dur, (welches letztere die Wittwe Mozart gleich nach ihres Gemals Tode herausgab,) am liebsten selbst spielte; und eine grosse Orchestersinfonie, im Geist, Charakter und Styl der unübertroffenen aus D dur, ohne Menuet. Besinnet sich Refer. recht, so war sie aus B dur; das Finale hatte noch das Besondere, dass in einer Stelle die Bässe Zweyvierteltakt hatten, während das andere Orchester Sechsachteltakt spielte, und umgekehrt — fast wie in einem bekannten Mozartschen Kla- [illegible] wolle sehr bedeutend, wenn diese Werke zu Grunde gegangen seyn sollten.

zu- und abnehmender Stärke des Chors wechselt — doch zugleich so einnimmt und so angenehm festhält, wie nur irgend ein Stück, an welches alle Reize moderner Kunst verschwendet worden sind. D moll ist die herrschende Tonart. Die Sänger beginnen ganz schwach, und nur von Blasinstrumenten begleitet, choralmässig: Misericordias Domini — nun, mit Cantabo, fängt aber ein kraftiges Thema an, dem, sobald die Riposti gehört sind, ein zweytes folgt, welches im Verfolg jenem als Contra-Subject dienet, worauf noch ein drittes hinzutritt, und eine Fuge a tre soggetti entstehet, welche mit ausdrucksvollen, sanften, bittenden Zwischensätzen durchwebt, ein hohes Beyspiel darstellt, wie selbst diese schwerste und kunstvollste Gattung überall fasslich und an's Herz dringend bearbeitet werden, überall auch den Nichtkenner anziehen und in der rechten Stimmung erhalten könne. Die Mannichfaltigkeit, mit welcher diese fugirten Themas, ja womit selbst die höchst einfachen Anfangstakte im Verfolg auftreten, ist zum Bewundern, und war vielleicht nur Mozart'n, bey solcher edlen Einfalt, herbeyzuführen möglich. Der ganz originelle Schluss ist ebenfalls noch besonders auszuheben, und ebenfalls wegen seiner kunstreichen Behandlung nicht nur, sondern auch wegen der erschütternden Würkung, die er macht. Ueber alles das mag der Kenner nun die Fragmente auf den folgenden Notenzeilen nachsehen, und daraus wenigstens eine Ahnung von dem Werke selbst und seinen Eigenthümlichkeiten bekommen. Die musterhafte, oft ganz eigenthümliche Vertheilung der Singstimmen, der Blas- und der Saiteninstrumente, das Verhältniss der Einen zu den Andern, und vieles andere, was sich weder durch kurze Schilderung, noch durch kleine Beyspiele anschaulich machen lässt, müssen wir übergehen.

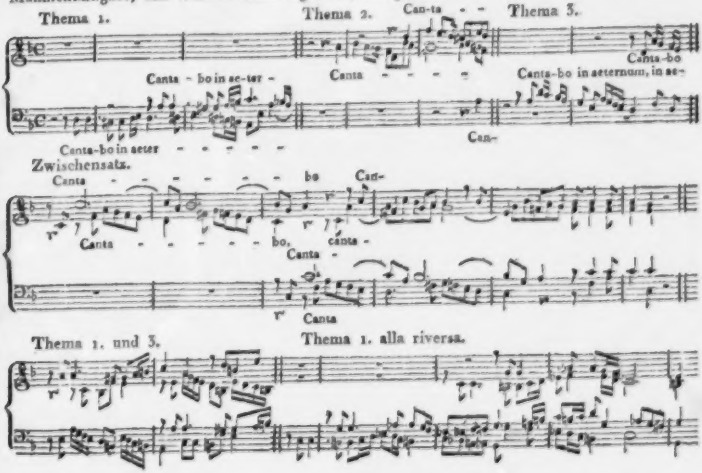

Zwischensatz im Canon der Octav mit dem dritten und ersten Thema.

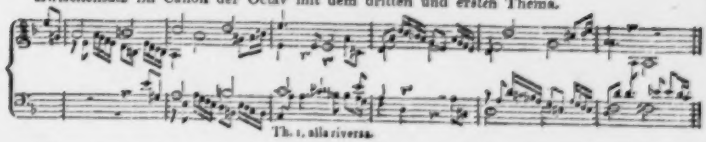

Thema 1. 2. und 3.

Th. 1. alla riversa.

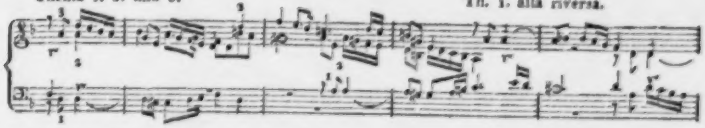

Anfang des Stücks. In der Mitte. ferner, ferner.

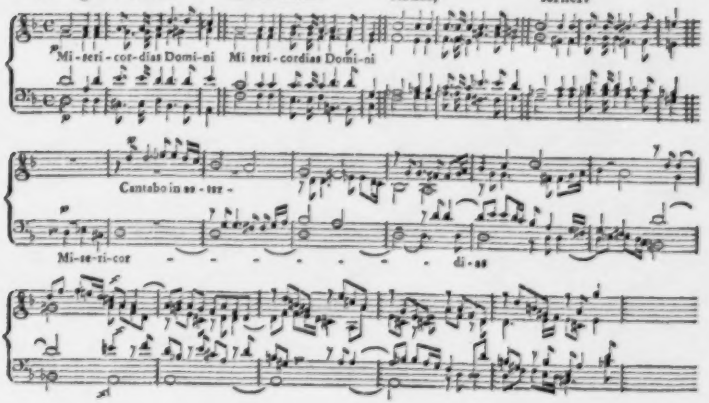

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten October. Nº. 4. 1807.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Zu dem spondeischen Metrum im Auftakt gehören besonders die Anapästen, eine der wichtigsten Versgattungen, sowol in den alten als den modernen Rhythmen. Seine verschiedenen Formen sind bey Gelegenheit der Daktylen schon aufgezeigt worden, hier sind bloss die verschiedenen anapästischen Rhythmen aus dem spondeischen Metrum zu entwickeln.

Die Grammatiker messen die Anapästen nach Dipodien, d. h. nach Doppelfüssen. Zwey Anapästen

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

bilden eine solche Dipodie, welche das Maas des ganzen Verses gibt. Ein Vers, der aus einer Dipodie besteht, heisst Monometer, aus zweyen Dimeter u. s. w. so wie dieselben Namen bey den Versen, welche die Grammatiker nach Füssen messen, die Zahl der im Vers enthaltenen Füsse bezeichnen. Wir behalten den angenommenen Gebrauch bey, und nennen unter den anapästischen Rhythmen

1) den Monometer

⏑⏑ – ⏑⏑ –

anapästischer Schritt —
aus sandte den Tod

Er steht zuweilen vor dem Endverse in anapästischen Systemen

2) der überzählige Monometer (Monometer Hypercatalecticus)

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

mit der Wuth der Entrüstung

auch moderne Versarten' kennen diesen, so wie die meisten andern anapästischen Rhythmen, wiewol sie nicht die Strenge der Prosodie dabey beobachten, z. B.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

come away come away death
komm herbey komm herbey Tod

3) der halbvollzählige Dimeter

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ –

die Gewalt des erhabenen Zeus

ein modernes Beyspiel gibt die Fortsetzung des vorigen:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

and in sad cypress let me be laid
lass bey düstern Cypressen mich ruhn

4) der vollzählige Dimeter

⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑⏑ – ⏑⏑ –

τα μεν ουν μελλοντ' ουδεις ἰδοεσ — Soph. Trach.
denn die Zukunft nicht durchschauet der Mensch

Dieser Vers ist sehr häufig bey den alten Dichtern und bildet, besonders bey den Dramatikern, die bekannten anapästischen Systeme, welche sich mit dem unvollzähligen Dimeter

⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

ατην αλλ' αυτος αμαρτων. Soph. Ant.
Unthat nur eigne Verschuldung

endigen, vor welchen oft der Monometer steht, entweder allein, oder mit einem nachfolgenden Dimeter, z. B.

αισχρὸν δ' ὑπονοεῖς
χαλεπώτατα δ' οὐκ ἀνδρῶν πάντων,
τῷ τηνδ' ἀτὴν ὑπέχοντι. — Soph. Trach.

ausspreche das Wort,
das die Herzen zermalmt, und empor von dem Haupt
uns sträubet das Haar voll Angstgraun.

Sehr häufig kommt auch dieser anapästische Rhythmus in modernen Versen vor, nur wegen unsrer immer noch willkührlichen Prosodie, welche Längen und Kürzen nicht unterscheidet, mit Jamben untermengt. So ist Schillers Taucher z. B. aus dem Dimeter

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Wer wagt es Ritter oder Knapp —
und ein Arm und ein glänzender Nacken
wird blos

aus dem halbvollzähligen Dimeter

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt,

und dem überzähligen Dimeter

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

er mag ihn behalten, er ist sein eigen

zusammengesetzt. Wir übergehn die übrigen anapästischen Rhythmen, welche sich der Leser leicht selbst durch Vermehrung der Sylbenzahl bilden kann, und erwähnen nur

5) den unvollzähligen Tetrameter, welcher auch, weil Aristophanes ihn häufig gebraucht hat, der Aristophanische heisst

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑

ἀποχρώντως μοι, τίνος οὕνεκα χρὴ θαυμάζειν
ἀνδρὰ ποιητήν; Aristoph. Ran.

Antworte du mir, weswegen gebührt die
Bewundrung wol dem Poeten?

Seine Aehnlichkeit mit dem jambischen unvollzähligen Tetrameter:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑

δοκεῖν δέ σοι βουλεύματων τοῖσδ' ἐστὶ πρὸς αὐτεν — Aristoph. Nubes

doch scheint ein fest entschlossner Muth dir
gegen ihn von nöthen

von welchem jener nur die gewichtigere Gattung zu seyn scheint, gibt manchen Aufschluss über die Natur und Verwandschaft daktylischer und trochäischer, oder anapästischer und jambischer Rhythmen.

Doch wir verlassen die Rhythmen des spondeischen Metrum, und gehn zu denen, des molossischen fort.

Das molossische Metrum, oder das schwere dreyzeitige, ist gleich dem Dreyvierteltakt. Seinen Namen hat es von dem Moloss, einem, aus drey Längen bestehenden Fusse:

– – –

Kirchweihtanz

Durch Auflösung seiner Längen erscheint r in folgenden Formen:

⏑ ⏑ – –

die Gewaltthat

Die Grammatiker nennen diesen Fuss den steigenden Joniker, (Jonicus a minore) Seine metrische Gestalt ist aber diese:

⏑ ⏑ | – –

es ist also nicht die erste, sondern die dritte Länge aufgelöst, welche den Auftakt zu dem künftigen Takt bildet:

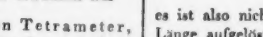

von dem Kirchthurm wo Geläut hallt —

Die zweyte Form entstehet durch Auflösung der zweyten Länge

– ⏑ ⏑ –

Flutengewog

Dieser Fuss führt den Namen Choriamb, und ist einer der prachtvollsten und kräftig-

sten. Als einzelner Fuss unterscheidet er sich freylich nicht von dem spondeischen Choriamben,

– ⏑ ⏑ | –

wol aber in der Zusammensetzung, denn der spondeische lässt sich nicht verdoppeln, ohne den Takt zu verrücken

– ⏑ ⏑ | – – | ⏑ ⏑ –

welcher bey dem molossischen gleich bleibt:

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ –

Donnerorkan braust in der Luft wühlet im Meer.

Die dritte Form entsteht durch Auflösung der dritten Länge:

– – ⏑ ⏑

anmuthige

dieser Fuss heisst der sinkende Joniker (Jonicus a maiore.) Wir finden ihn unter den trochaischen Formen in der Gestalt:

♩ ♪ ♪♪

wieder. In molossischen Reihen sind, wie schon erinnert, seine zwey Kürzen der Auftakt zu dem folgenden Takte.

Die Rhythmen, welche in dem molossischen Metrum enthalten sind, sind folgende:

I) Mit dem Auftakt, oder in der steigenden jonischen Form:

1) Der unvollzählige Zweyfüssler. (Dim. catal.) wenn man nach Art der Grammatiker den Auftakt mit zählt.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Metrisch genommen ist es ein überzähliger Einfüssler

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | –

in dem Prachtzug des Triumphs

2) Der vollzählige Dimeter:

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

oder nach musikalischer Ansicht:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – –

zu der Eisbahn in dem Wettlauf

3) Der unvollzählige Trimeter

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ –

wo der Schlachtruf von dem Heer schallt im Gebirg

4) Der vollzählige Trimeter

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

wo die Meerflut zu der Brandung sich heranwälzt

5) Der vollzählige Tetrameter

⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – –

O wie graunvoll die Erinnrung von dem Tag naht, wo das Volk sank.

Die griechischen Dramatiker sowol als die lyrischen Dichter, liebten diesen Vers in dreyzeiligen Systemen, welche sie nach dem zweyten Tetrameter mit einem Dimeter beschlossen, so dass das ganze System zehn steigend jonische Füsse enthielt

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –
⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –

Wie schön Voss diesen Rhythmus nachgebildet habe, z. B.

Was ermahnt ihr zu dem Siegsmahl um den Kronhirsch mich, den Weidmann? was entlockt ihr mich der Einöd in das Prachtzelt der Bewirthung, wo das Waldhorn mit Gesang hallt?

ist nicht unbekannt. Die Strenge des schweren dreyzeitigen Taktes, verbietet diesem Rhythmus die Einmischung flüchtiger Daktylen, welche ihn dem leichten dreyzeitigen oder 6/8 Takt ähnlich machen würden. Selbst versteckte Daktylen verdunkeln seinen ernsten Gang. z. B. falsch wär es:

wo in Blutwogen der Bergstrom zu den Herbstfluren herabfloss.

anstatt:

wo der Bergstrom von dem Blut roth in die Herbstflur sich herabgoss.

Wollte man aber die daktylische leichte Bewegung absichtlich durchführen, so würde ein ganz andres Metrum zu diesem Rhythmus entstehn, nämlich:

♪♪ | ♩ ♪ ♪♪ | ♩ ♪ ♪♪ | ♩ ♪ ♪♪ | ♩ ♪

Wie ertönt lieblicher Klang ferne vom buntblühenden Thalgrund.

anstalt:

Zu den Berghöhn wo der Weinstock an dem Pfahl hoch sich emporrankt.

Beyde so ganz verschiedene Bewegungen bezeichnet die gewöhnliche Schreibart auf dieselbe Weise:

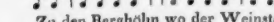

und ohne Erkenntnis des Taktes als Bestimmungsgrundes der rhythmischen Bewegung wird niemand im Stande seyn, diesen Unterschied zu bestimmen, und das Verschiedene gehörig zu sondern.

II) Im Niedertakt. Hierher gehören hauptsächlich die Choriamben, denn unaufgelost kommt der molossische Fuss selten in langen Rhythmen vor. Zu den choriambischen Rhythmen des molossischen Metrum gehören:

1) der Zweyfüssler (Dimeter acatalecticus)

Horch es erschallt Siegesgetön

2) der Trimeter

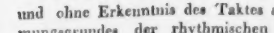

Morgengewölk röthet die Flur, kündet den Tag

3) der überzählige Monometer

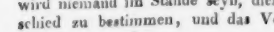

Donnerorkan braust

4) der unvollständige Dimeter:

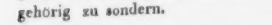

Zeus im Olymp donnert

5) der überzählige Dimeter

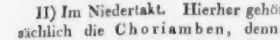

Göttliches Tritts Fernsengetön schall.

Leicht wird sich der Leser ohne weitere Beyspiele die übrigen, aus dem molossischen Metrum abzusondernden Rhythmen denken können, wovon auch die überzähligen und unvollzähligen den Auftakt zulassen. z. B.

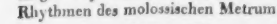

o herab vom Olymp wende den Blick Fobus.

Wichtiger wird es seyn, zu zeigen, dass einige, von den Theoretikern zu den Choriambischen Versen gerechneten Rhythmen zu diesen molossischen Choriamben gar nicht gehören.

Es ist ein Grundsatz des Theoretikers, dass der Choriamb mit der jambischen Dipodie verwechselt und mit derselben zusammengesetzt werden könne. Die Form der jambischen Dipodie ist bekanntlich diese:

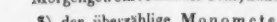

Unlauterkeit
Besänftigung

Die Zusammensetzung des Choriamben mit dieser jambischen Dipodie würde also diese seyn:

και φανεφας επεμενου
ewige Nacht umhüllt die Bahn

Allein, wie lässt sich der $\frac{3}{4}$ Takt des Choriamben mit dem $\frac{2}{8}$ Takt des jambischen Metrum verwechseln oder in einem Rhythmus vereinigen? Sieht man das obige Beyspiel metrisch an, und prüft es nach der Uebertragung aus der unbestimmten metrischen, in die bestimmte musikalische Bezeichnung, so erhellt, dass es keineswegs:

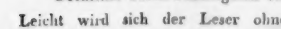

sondern vielmehr:

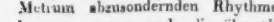

ewige Nacht umhüllt die Bahn

klingen müsse. Dasselbe hat statt, wenn man die jambische Dipodie vor den Choriamben stellt

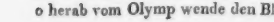

εφ' οιπτερ, ω χρυσολοφα —
es deckt die Bahn ewige Nacht

wo die Bezeichnung nach dem Metrum diese ist:

Der ganze Unterschied liegt im Auftakte. Alle Choriamben mithin, welche sich mit der jambischen Dipodie zusammenstellen oder verwechseln lassen, gehören nicht zu dem molossischen, sondern zu dem trochäischen Metrum.

Ein gleiches gilt von den katalektischen choriambischen Rhythmen, deren Katalexis ein Stück der jambischen Dipodie ist. Katalexis nennt man den unvollzähligen Fuss, welcher die sogenannten katalektischen, d. i. unvollzähligen Verse beschliesst. Hierher gehört der Anakreontische katalektische choriambische Trimeter:

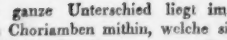

δακρυοεσσαν τ' ἐβρεξησεν ἀγχμαν.

Lanzengewalt brach in das Haus des Friedens

so wie der horazische Vers:

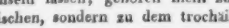

te Deos oro, Sybarim cur properas amando

Götter Macht, was treibst du in Hass Sybaris Herz vor Liebe (Voss)

der letzte hat dieses Maas:

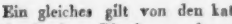

Wenn des Lieds Wohllaut sich erhebt, tönt in der Brust der Nachhall

te Deos, oro, Sybarim cur properas amando

Voss will diesen Vers so messen: (Zeitm. 200)

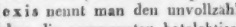

Immerhin sey taub der Musik, Schulenbarbar und Weltmann.

Die Messung ist zwar richtig an sich, und der Gang des Verses melodisch und schön, allein die punktirten Noten im ersten und vorletzten Takt, bringen eine Willkühr in diese Messung, welche der unsrigen nicht zu Schulden kommt, denn den trochäischen Daktylus so:

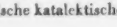

zu messen, ist metrisch nothwendig, nicht aber die Messung des Trochäen im $\frac{2}{4}$ Takt

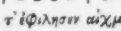

welche dem trochäischen Charakter sogar entgegen ist.

Auch gehören zu dieser Art Choriamben diejenigen nicht, welche nach dem letzten Fuss noch zwey Sylben haben, und daher scheinbar auf zwey Daktylen ausgehn z. B.

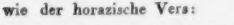

Göttergewalt schützet die Sterblichen

denn der Anhang dieser Sylben zerstört die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Takts, und bezeichnet den $\frac{6}{8}$ Takt

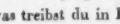

Hierbey zeigt sich zugleich, dass die letzte Sylbe ursprünglich lang ist und nur als gleichgeltige Endsylbe die Kürze zulässt. Noch mehr wird dieses dadurch bestätigt, dass man diese Art überzähliger Verse selten oder nie, ohne die sogenannte Basis findet. Basis nennt nämlich die Theorie zwey, oder auch drey Sylben, welche vor den ersten Takt eines Verses gesetzt werden. Ihre Natur soll sogleich vollkommen klar werden.

Hermann, der bekannte verdienstvolle Metriker, war, meines Wissens, der erste, der auf die Gewohnheit der alten Dichter, einige solche Sylben, welche er Basis nennt, manchen Versen vorzusetzen, aufmerksam machte. In seinem grössern Werke: de Metris, vergleicht er diese Sylben, in der That ganz unpassend, mit den Accorden, welche der Accompagnist zuweilen vor dem Anfang der Sinfonie anschläget. Ich erwähne diesen Misgriff nur, damit nicht ein Leser, welcher in jenem Buche vielleicht Erläuterungen sucht, wähne, es sey hier von einer ganz andern Sache die Rede, als Hermann meint. In seinem Handbuche der Metrik § 39. erklärt er sich so über die Basis: „Die Dichter setzen vor manche Rei-

hen, und gemeiniglich (vielmehr einzig) vor solche, die mit der Arsis und nicht mit der Anakrusis (d. i. Auftakt) anfangen, zwey auch drey Sylben, ohne allen Rhythmus, gleichsam um dadurch eine Versammlung der Kräfte auszudrücken, die zu der folgenden Reihe gebraucht werden sollen. Dass diese Sylben gar keinen Rhythmus haben, ergibt sich aus dem Masse derselben, welches ganz unbestimmt ist, und mithin allen Rhythmus aufhebt. Wir nennen diese Sylben Basis. Sie lassen alle zweysylbigen Füsse und von den dreysylbigen den Tribrachys (⏑ ⏑ ⏑) Anapäst (⏑ ⏑ –) und den Daktylus (– ⏑ ⏑) zu." Soweit Hermann. Wir betrachten nun einige Verse mit der Basis. Die Sylben der Basis bezeichnen wir indessen nach Hermanns Art mit (⏑ ⏑), bis wir uns näher über sie orientirt haben.

Nach Hermann haben folgende Verse die Basis:

1) der ferekratische Vers

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑

holdaufblühende Jugend,

ἐξενεγματι χαιρω

2) der Glykonische Vers

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Wogenschlagender Ruder Schall

3) der Faläcische Vers

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Wenn hell strahlet das Licht des goldnen Tages

4) die Verse

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

den hat nimmer des rankigen

Weinstocks Traube gelabt, nimmer des duftigen —

5) der längere Vers:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Unglückseliges Land, welches der Nacht ewiges Dunkel deckt,

Die, theils trochäischen, theils daktylischen Ausgänge dieser Verse, lassen uns keinen Zweifel, dass sie ihrem Metrum nach dem trochäischen oder $\frac{6}{8}$ Takt angehören, so bald wir die Basis davon wegnehmen:

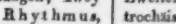

blühende Jugend

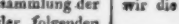

schlagender Ruder Schall

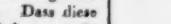

strahlet das Licht des goldnen Tages

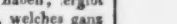

trauriges Land, welches der Nacht ewiges Dunkel deckt.

Dass die Basis dieses Metrum nicht verändern kann, ist klar, es fragt sich nur, was sie sey, und als was sie sich an den trochäischen Rhythmus anschliesse? Zu einem blosen Auftakt (Anakrusis) ist sie zu wichtig, zu einem vollen Takt zu unbedeutend, wenigstens in den meisten Fällen, wo der $\frac{6}{8}$ Takt bestimmt vorhanden ist. Die Musik wird uns hier wieder das Räthsel auflösen.

Die Basis ist nämlich nichts anders als ein dem ersten Takt vorgeschlagener halber Takt, dergleichen in der Musik gar nicht selten vorkommt, und welcher allerdings von dem Auftakt (der Anakrusis) durchaus verschieden ist, so dass ihr sogar selbst ein Auftakt vorgehen kann, z. B.

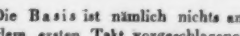

oder in anderm Takte

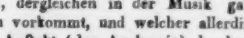

Diese Ansicht erklärt auf einmal alle Eigenheiten der Basis. Da sie im Ganzen betrachtet, im $\frac{6}{8}$ Takt die letzte Hälfte einer trochäischen Dipodie bildet, welche daher auch

in musikalischen Sätzen sehr richtig am Ende des Stücks mangelt, so wird es nicht befremden, dass sie als Trochäus, Spondeus, Tribrachys und Daktylus vorkommt. Da sie selbst den Auftakt noch vor sich zulässt, z. B.

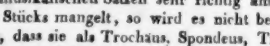

so erscheint sie ebenfalls als Jamb oder auch Anapäst, kurz in allen Formen der Füsse, welche Hermann nachweiset, den einzigen Pyrrhichius (⏑ ⏑), für welchen sich auch keine Beyspiele finden werden, wo er nicht entweder als blose Anakrusis, oder mit Erhebung der ersten Kürze zur Länge durch den Accent als Trochäus seinen Platz gefunden haben sollte. Indem wir nun wissen, was die Basis sey, erkennen wir auch, dass sie keineswegs, wie Hermann behauptet, ohne Rhythmus sey, sondern dass sie in den Rhythmus des Verses eingehe und das Metrum mit ihm gemein habe. Ein einziges Beyspiel wird die ganze Sache vollends klar machen. Der Glykonische Vers

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

lässt in der Basis folgende Veränderungen zu:

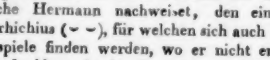

Schöne Tochter der blauen Flut
wenn auftauchend im Morgenglanz
du das Meer theilst mit dem weissen Arm,
neid ich der buhlenden Welle Glück,
die sich in üppigem leichten Spiel
der Brust schmeichelnd entgegen drängt etc.

oder, in musikalischen Zeichen ausgedrückt

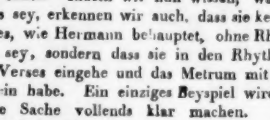

Findet sich diese Basis bey choriambischen Versen, so ist es ein sicheres Zeichen, dass sie nicht nach $\frac{3}{4}$ Takt, sondern nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen sind, dass sie mithin nicht dem molossischen, sondern dem trochäischen Metrum angehören. Jener Vers daher, welcher zu der Untersuchung über die Basis Gelegenheit gab:

weil er selten in dieser Form, sondern gewöhnlich mit der Basis

Labt mich Wein und Gesang, Seligen leb' ich gleich; (Voss.)

bey dem Dichtern des Alterthums vorkommt, und nicht ohne Grund, weil sein Ende nur einen halben Takt erfüllt, dessen zweyte Hälfte die Basis eben anticipirt; ist nach dem trochäischen Metrum zu messen. Die Vossische Messung dieses Verses im $\frac{3}{4}$ Takt

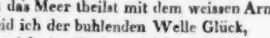

Labt mich Wein und Gesang, Seligen leb' ich gleich

gibt der Basis nur für den Spondeen und Daktylus Raum, kaum für den Trochäen durch den Punkt, und gar nicht für die übrigen Füsse.

Wir verlassen das molossische Metrum und gehen zu dem wichtigsten und ausgebreitetesten über, nämlich zu dem trochäischen.

(Fortsetzung und Beschluss nach einem Monat.)

Nachricht.

Leipzig. Mit dem Michaelistage fingen unsre wöchentlichen Konzerte zu aller Kunstfreunde grossem Vergnügen, wieder an, und schon die drey ersten, die während der Messe gegeben wurden, und bey denen man

doch, was die Wahl der Stücke betrifft, auf ein mehr als sonst gemischtes Auditorium zu rechnen hat, gaben unverkennbare Beweise, es sey auch diesmal Hauptzweck, das Schönste und Bedeutendste, aus allem, was die neuere Tonkunst hat, auszuwählen, und es so gut auszuführen, als es unter den gegebnen Umständen nur möglich ist. Wir gehen diese drey Konzerte nicht hier besonders, sondern, wie wir auch sonst gethan haben, in der vierteljährigen Uebersicht aller durch, und verweilen nur bey den Fremden, die uns diese Messe besuchten.

Dem. Jagemann aus Weimar hatte uns schon den verwichenen Sommer, bey der sehr angenehmen Gegenwart der Weimarschen Bühne, durch mehrere treffliche Darstellungen ungemein erfreuet. Als Kamilla (in Pärs Oper gleiches Namens) und als Klara (in Adolph und Klara von d'Alleyrac) dürfte sie, im Gesang und Spiel zugleich, jetzt schwerlich von einer deutschen Sängerin übertroffen werden. Unter ihren andern Rollen zeichnen wir hier nur noch den Sextus (im Titus) und die Pamina (in der Zauberflöte) aus. Schade, dass wir nicht Gelegenheit fanden, sie als Iphigenia, in Glucks Oper, oder in mehrern Rollen von der Gattung jener Klara, als wofür sie ihre Natur, ihre Neigung, und ihre seltene Bildung für die Kunst und die Gesellschaft, ganz vorzüglich zu eignen scheinen, zu bewundern. Jetzt sang Dem. Jagemann in jenen drey wöchentlichen Konzerten, und in einem, zu ihrem Benefice. Sie ist durch ihre Reisen dem Publikum schon zu bekannt, als dass es nöthig wäre, weitläufig über die Vorzüge ihres Gesanges zu seyn. Wer sie nur in grossen Schauspielhäusern, oder in Musikstücken gehört hat, die eine freyere Behandlung von Seiten der Sängerin eigentlich nicht zulassen — z. B. in Mozartschen, Righinischen, Cherubinischen — der hat ihr Schönstes nicht gehört. Ihre äusserst angenehme, vortrefflich ausgebildete Stimme ist nicht stark genug, um mit ausgearbeiteten Orchesterstimmen siegreich zu wetteifern; ihre reizende Methode — es ist die neuere italienische, vornämlich die des Marchesi, die nur erst seit ganz kurzem, und nur noch in Neapel durch den ehrwürdigen Veteran Tritto, verdrängt zu werden anfingt — diese ihre Methode kann sich dort nicht genug hervorthun, ohne die Verhältnisse des Ganzen zu verrücken und seine Grenzen zu überschreiten. Darum wählt sie aber auch, wo sie wählen kann, Stücke, die in jenem Sinn und für die Schule geschrieben sind, in welcher sie eine so sorgsame Bildung erhalten hat — Stücke von Sarti, Zingarelli, Simon Mayr u. d. gl., und hier kann ihr der ausgezeichnete Beyfall aller, die nicht einseitig gerichtet sind und das Schöne in allen seinen Gestaltungen aufzufassen, zu schätzen, zu geniessen wissen, nirgends entstehen. Da innige Theilnahme an dem, was sie singt, da überhaupt Seele der Hauptvorzug ihres Gesangs ist, so muss ihr — alles vorausgesetzt, was die Schule giebt — das Recitativ ganz ausgezeichnet gelingen. Und so ist es auch. Einige der von ihr vorgetragenen affektvollen Recitative werden uns noch lange in froher Erinnerung gegenwärtig bleiben. —

(Die Fortsetzung folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten October. Nº. 5. 1807.

Recensionen.

Le Troubadour italien, françois et allemand, par Jean Frederic Reichardt. Cahier I — XII. Cahier XIII — XXIV. Cahier XXV — XXXVI. à Berlin, chez Henry Frölich, (zusammen 6 thl. Ladenpr.; jede einzelne Nummer 5 gr.)

Es würde nicht schwer seyn, für diesen oder jenen der hier aufgestellten Texte eine glücklichere Komposition zu treffen; aber einen so reichhaltigen Schatz von Gesängen, im eigentlichen Sinne des Worts, in einer Sammlung niederzulegen, wie die vorliegende, ist nur wenigen vergönnt. Den Charakter des musikalischen Liedes hat R. selbst meisterhaft ausgebildet. Ein durch feinen Sinn genährtes Studium der Poesie, worauf so viele seiner Lieder unverkennbar hinweisen, zeigt sich auch hier überall, sowol in der zartesten Auffassung des Ganzen, als auch in einzelnen und leisen Andeutungen des Dichters, und im richtigen Ausdrucke der metrischen Formen. Eine nie fehlende, kräftige Deklamation ist es, durch welche sich R. auszeichnet; zu dieser gesellt sich natürliche Einfachheit und bedeutende Kürze in der Melodie, so dass es oft scheinen kann, als habe er um jener willen den Rhythmus zu sehr nachgesetzt und die Begleitung, die sich auf fliessende Harmonie gründet, vernachlässigt: daher ihm auch die besondere Gattung des deutschen Volksliedes, das Liebliche, Naive und das lyrische Pathos weit mehr eignet und gelingt, als die ital. Canzonette, ob sich gleich auch viele schöne Stücke dieser Art von ihm aufweisen lassen. Die franz. Arie hat ihm Manches zu verdanken; vielen prosaischen Versen hat er erst Leben und Bedeutung gegeben, und die naiven Lieder wohl getroffen; doch lassen Ernst und zuweilen — etwas Schwerfälligkeit den deutschen Komponisten erkennen, womit jene Sprache überhaupt, oft auch das Tändelnde und Manierirte der meisten französischen Romanzen, auffallend absticht. Einige sind ganz undankbar gewesen, z. B. S. 26.

Die schönsten Stücke der erstern Art (des deutschen Gesanges) sind, des Rec. Gefühle nach: Trost in Thränen, Liebe, aus Tieks Zerbino, die Rose, einige Lieder von Arnim, bes. S. 30 und 41. (ausgenommen das Maylied.) bey denen der Sinn des Textes oft schwer anzugeben seyn möchte, wo aber die Komposition sehr schön den Hauptton der Empfindung ausdrückt. Im zweyten Hefte, wird die Ausbeute noch grösser. Das edle deutsche Volkslied wird durch die lieblich einfache Melodie zu Schafers Klage von Göthe (S. 64.) bereichert; der König von Thule (S. 51.) scheint zu schwer, durch die choralmässige Bindung; dagegen ist das Lied: Wenig Töne sind verliehen etc. (S. 72.) sehr tief und sinnig; Göthe's Lied: Nur wer die Sehnsucht etc., (S. 77.) ernst und von grossartigem Schmerz, Maja (S. 96.) recht treffend, frühzeitiger Frühling sehr lebhaft. Als schwere Proben edler und erhabener Deklamation erhalten wir drey einzelne Stellen aus Göthe's

Elegie: Alexis und Dora; leider stehen sie zu fragmentarisch da, und nur die erstere: (S. 82.) Einziger Augenblick etc. — bis zu den Worten: „wie sie mir täglich erschien", scheint mehr für sich bestehn zu können, — doch wird das schwere Taktmaass, welches ohne Nachtheil in ein einfacheres verwandelt werden konnte, manchem Sänger unbequem seyn. Der dritte Heft giebt uns zuerst zwey allerliebste Volksmelodieen, deren Text, (von Arnim) nur leider zu nebelhaft ist; nämlich: der wilde Jager (S. 116.) einen Hörnersatz von nicht mehr als 4 Takten, und „Winterunruhe" (S. 108.) dessen Ausdruck eine geheime und seltsame Bewegung ist; ferner eine recht naive Melodie zu Göthe's Wechselgesang: der Junggesell und der Mühlbach. (Die erste Strophe hätte vielleicht etwas flüchtiger genommen werden können.) Auch die Mondscheinscene aus Claudine von Villa bella ist recht artig, und die Romanze aus derselben nett deklamirt, eben so das Lied von Tiek: Oftmals durch den grünen Wald etc.

Von der zweyten Art (dem ital. Gesange) möchten wir ausheben — im ersten Hefte: die Canzonetta No. IV. Duettino No. V, No. VII. (nur die Verbindung des Vordersatzes mit dem Nachsatze ist tadelhaft,) ferner No. VIII, IX, und la dichiarazione, welches der Ausdruck lieblicher Einfachheit ist.

In dem 2ten Hefte, hat der Komponist in dieser Art einen ausgezeichneten Beweis seiner deklamatorischen Kunst, durch die Komposition einiger ital. Sonette von Petrarca, geliefert. Die schöne Symmetrie der Sonettenform, der gleichmässig fliessende Rhythmus, das Korrespondiren der harmonisch verschlungenen Reime in periodischen Absätzen, wo das Ende in den Anfangspunkt, als zu der Quelle, zurücklauft, die Länge des Versmaasses selbst, und die in demselben vorwaltenden weiblichen Reime, — alles dieses machen eine gute Komposition dieser Dichtungsart zu einem schweren Probleme, das nach Möglichkeit, und wenn auch nicht von allen Seiten, zu lösen, schon vieles Lob verdient. Denn so wie der Komponist jene vollendete, und schon für sich selbst musikalische Form in Melodie verwandeln und mit harmonischem Rhythmus begleiten soll, so muss er sich dabey vor Einförmigkeit gar sehr hüten, welche jene Symmetrie so leicht veranlassen kann; von der andern Seite darf er von dem Rhythmus des Gedichts doch nicht so abweichen, dass durch diesen die Symmetrie der Form verlohren geht, und muss daher auch Wiederholungen der Worte, die den Fluss des Metrums hemmen, soviel als möglich vermeiden. Bey dem ital. Sonette kommen noch zwey besondere Schwierigkeiten hinzu, nämlich, die Zusammenziehung der sich unmittelbar folgenden Vokale in eine Sylbe, und die Verwechselung der grammatikalischen und deklamatorischen Accente mit dem metrischen, welches beydes zur Erhaltung des metrischen Rhythmus nothwendig, und doch der Deklamation oft sehr im Wege ist. Beydes ohne grossen Nachtheil der Deklamation und ohne Auflösung des metrischen Rhythmus in der Komposition zu beobachten, ist eine noch zu lösende Aufgabe. Reichardt ist in diesen Arbeiten allein dem deklamatorischen und grammatikalischen Accent gefolgt, und hat den Sinn dieser Sonette trefflich wiedergegeben. Dagegen ist nun freylich das Metrum durch Auflösung jener Zusammenziehungen oft vergrössert und matt geworden, wie z. B. e temo, | e spero | ed ardo | e son un | ghiaccio, (in dem ersten Sonette: Paco non trovo etc. S. 89 — 91.) so auch durch Wiederholungen, wie: pascomi di dolor | piangendo rido. Treuer ist das Metrum wiedergegeben in dem Sonette: Più volte gia etc. (im dritten Hefte S. 105), nur dass das Wort d'assalir, welches bey Petrarca dassalir scandirt ist, den Rhythmus verändert, so wie auch die jambische Reihe hier also umgeändert

worden ist: fanno poi | gli occhi | suoi mio | pensier | vano. (S. 106 1stes Syst. ist vom 4ten Takt an die Singstimme drey Töne zu hoch gestellt. — Druckfehler dieser Art sind häufig.) Schöner als durch die Komposition des herrlichen Sonetts: Pien di quella ineffabile dolcezza etc. (S. 110-112) konnte die tiefe, süsse Liebesversunkenheit des göttlichen Petrarca nicht ausgedrückt werden: aber besser vielleicht konnte die Melodie der Singstimme erst mit dem zweyten Achtel des ersten Taktes anfangen, welches auch der Deklamation des ganzen Sonetts angemessner ist, da hingegen der Komponist gerade hier von seiner Regel abzugehen, und den deklamatorischen und grammatikalischen Accent, des einmal angenommenen Rhythmus seiner Melodie wegen, aufzugeben bewogen wurde, daher er auch offenbar falsch deklamirt, z. B. nel di che, statt: nel di che, so auch: per non mirar, ferner: in una | valle, statt: ⏑ – ⏑ – ⏑ –) wodurch die folgenden Füsse trochaisch werden, — ganz auffallend: che del bel | viso tra | ssen gli | occhi | miei | ; ferner che rifrigerio de | sospir | mici | lassi, wenn dies nicht zum Theil Druckfehler ist; zuletzt e l'im | agine | trovo | di quel | giorno, | wodurch der Rhythmus ganz aufgelöst wird. (S. 112. Takt 9. in der Singstimme steht durch einen Druckfehler f für as). Bey dem letzteren hier gelieferten Sonette ist noch zu bemerken, dass die Terzinen (S. 114) zu sehr in einander fliessen. In der Canzone von Petrarca (S. 124) ist die erste jambische Reihe also ausgedehnt: o poggi | o valli | o selvi | o campi | o fiume; der Uebergang in C ist einige Mal wiederholt. Gut deklamirt ist die erste Strophe der Sestine: mia benigna fortuna; (125 S.); die schöne Canzone: Chiare fresche e dolci acque (94 S.) ist aber in der Melodie und Begleitung einförmig geworden, besonders ist der Gang (3 Syst., 2ter u. 3ter Takt in der Singstimme) sehr matt. Vortreffliche Gesänge sind ausserdem noch: (S. 73.) ho sparso tante lagrime, welches einen ungemein edlen Gesang hat, (S. 70.) il felice, und (54 S.) die Canzonetta von Metastasio: Gia la notte etc. beyde sehr lieblich und fliessend. (S. 55. 1 Takt muss die Singstimme nebst dem Auftakt in dem vorhergehenden Takte, eine Terzie tiefer, im Basse aber statt g, f stehen.) (S. 61.) des Duettino: o dil'aura etc. von Metastasio; (S. 62. muss im 3ten Takt der Stimme e für es stehen); (S. 65.) Duett von Filistri, die leichte kleine Canzonette (49 S.) und der dreystimmige Canon (118 S.)

Von der dritten Art (dem französis. Gesange) heben wir aus, die Lieder S. 8, 16, 21, L'amour de Sappho von Boileau, L'amitié, und das einfache: la nuit, von Segur. Einige vortreffliche Romanzen und Lieder, wo auch der Text sehr naiv ist und aus einer schönern Zeit der franz. Poesie herzustammen scheint, finden wir im 2ten und 3ten Hefte, z. B. S. 50, welches ganz den alterthümlichen, gemüthlichen Romanzenton hat; das sehr naive (S. 56,) le premier amour, und (69,) Chanson, einen lieblichen Hörnersatz*); die Komposition dieser Stücke ist ganz getroffen. Hieran schliesst sich S. 81., eine treffliche Melodie, (die Begleitung im 4ten Takt ist missklingend) auch S. 93, l'aimabil floro; 121, Chanson von Monterif, recht angenehm, und 109, l'aimant trahi, ein angenehmer fliessender Satz, nur für diesen Text zu ruhig; endlich 126, die schalkhafte Romanze. (Die Tonart scheint jedoch hier nicht die rechte.) Das Chanson (80 S.) ist

*) Rec. will dieses kleine Stück, mit seinem Versuch einer Uebersetzung, als Probe aushehen, und damit seine Anzeige beschliessen.

wol etwas zu pretiös genommen, ein anderes S. 76, etwas schwerfällig; der Rhythmus ist nicht gleichförmig, von den Worten au: sur mes levres. —

Bey einem Meister, wie R., soll man wol von Fehlern des Satzes nicht sprechen? Nun, so heisse man's Nachlässigkeiten, was sich z. B. S. 37. 9ter u. 10ter Takt, und sonst auch nicht selten findet! Auch ist die Begleitung oft zu sehr vertheilt, und übersteigt gern die Stimme.

Das Aeussere dieser Sammlung ist angenehm ins Auge fallend, aber der Druck, besonders vom 3ten Hefte an, so inkorrekt, dass man nicht leicht ein ganz fehlerfreyes Stück finden wird; der Text ist durch Druckfehler so entstellt, besonders der italienische, dass der Sänger um den wahren Sinn oft verlegen seyn muss. Eine desto glücklichere Fortsetzung dieser Sammlung müssen wir den Freunden des Gesanges wünschen.

Naivement.

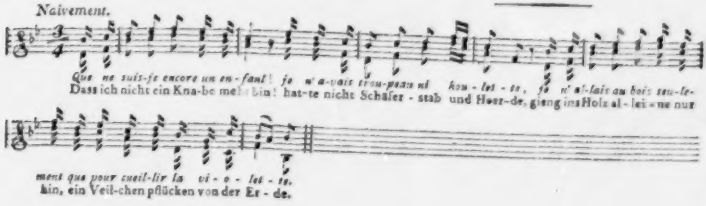

Chanson.

Que ne suis-je encore un enfant!
Je n'avais troupeau ni houlette,
je n'allais au bois seulement,
que pour cueillir la violette.

Je vis Cloris, bientot j'aimai.
Ah, que mon ame fut ravie!
Le premier voeu que je formai
fut de l'aimer toute ma vie.

Apprenez-moi, lui dis-je un jour,
un secrèt, que mon coeur ignore;
n'est ce pas ce qu'on nomme amour,
qu'un feu qui plait et qui dévore?

Bel enfant! me répond Cloris,
en me donnant un baiser tendre,
sans le savoir, tu m'as appris
ce que de moi tu veux apprendre.

En grandissant je perdi son coeur,
elle l'a repris, l'infidelle!
mais son baiser et mon ardeur
me resteront en dépit d'elle.

Dass ich nicht ein Knabe mehr bin! —
hatte nicht Schäferstab und Heerde,
ging ins Holz alleine nur hin,
ein Veilchen pflücken von der Erde.

Ich sah sie, bald liebt' ich sie gar;
ihr war entzückt das Herz ergeben,
und mein einz'ges Sehnen nun war,
sie nur zu lieben all' mein Leben.

Ach so lehr', sprach einst ich behend,
mich ein Geheimnis, unerklaret;
ist nicht das, was Liebe sich nennt,
ein süsses Feuer, das verzehret?

Schöner Knab' antwortet' sie mir,
berührte mich mit sanften Küssen,
ohn' dein Wissen, lern' ich von dir
das, was du mochtest von mir wissen.

Als ich gross, verlor ich ihr Herz,
sie nahm's zurück, die ungetreue!
doch ihr Kuss, mein glühender Schmerz
bleibt ewig mir, wie sie's auch reue.

1) *Première Fantaisie sur la Romance — de Mehul, pour le Pianoforte comp. et ded. à Madem. Amélie Pontois par Louis Jadin.* (Pr. 6 Livr.) und

2) *Deuxième Fantaisie sur la Romance — de Mehul, av. sept Variat. pour le Pianoforte, comp. et ded. à Madem. — Aiger, par Louis Jadin.* à Paris, au magasin de musiq., dirig. par Chérubini, Kreutzer etc. (Pr. 6 Livr.)

Was jetzt der französische Komponist mit Fantaisie sur — sagen will, weiss man ja wol auch in Deutschland! Er nimmt ein interessantes Thema, das besonders schönen, charakteristischen Gesang hat und beliebt ist, setzt vor dasselbe (in der Regel) ein freyes Praludium, worin naher oder ferner, mit mehr oder weniger Kunst, auf das Thema angespielt wird, bringt nun dies selbst bey, wie es ist, variirt es dann mehrmals, und nimmt aus der letzten Variation irgend einen Gedanken, den er nun weiter und freyer — vermag er's, auch kunstreicher, ausführt, womit er denn, wie mit einer langen, sogenannten Coda oder ausgeschriebenen Cadenza, das Ganze beschliesst. Findet man jenen Titel für diese Musik nicht passend genug, so nenne man sie, wie man will: die Gattung selbst ist aber gewiss lobenswerth, denn sie giebt dem Komponisten, der Mann dazu ist, Gelegenheit, viel Schönes, und in mannichfaltiger und anziehender Form, zu sagen, dem Musiker, etwas, das viel Freyheit, Delikatesse und Ausdruck zulasst, vorzutragen, und dem Zuhörer, etwas, das ihm, auf welcher Stufe der Kunstbildung er auch stehen mag, lieb werden kann, zu hören. Jadin, Lehrer des Klavierspiels beym Conservatoire in Paris, einer der brillantesten Spieler daselbst, und ein Komponist für dies Instrument voll Feuer und Leben, wenn auch nicht von auffallender Gelehrsamkeit, hat jene Gelegenheit in diesen beyden angezeigten Stücken nicht unbenutzt gelassen. Sie stehen zwar, weder der Erfindung, noch der Ausführung nach, sehr hoch, sind aber mehr werth als gar manches, was zwar höher gestellt ist, aber auf seiner Höhe wankt und ungeschickt dastehet. Beyde Nummern werden ganz gewiss von jedem Spieler von Geschmack, Feuer und nicht unbeträchtlicher Kunstfertigkeit mehr als einmal mit Vergnügen durchgegangen werden. Dass J., auch wo er nicht leicht schreibt, sich gut spielen lasst, weil er immer dem Instrumente und der Hand gemäss setzt, auch nicht, wie jetzt viele deutsche Klavierkomponisten, im Kleinen künstelt, hakelt und neckt; das ist aus seinen frühern Arbeiten schon bekannt. No. 1. wird mit Recht noch allgemeineres und lebhafteres Interesse finden, als No. 2., wo besonders der erste Satz etwas gedehnt und monoton ausgefallen, auch das Thema selbst so beschaffen ist, dass es, ohne Gewalt zu erleiden und seinen Charakter zu verlieren, nicht sehr mannichfaltig variirt werden konnte. Diese Gewalt hat es aber hier öfters erlitten. Uebrigens ist auch das Pianoforte bis viergestrichen C, doch, wie es seyn soll, nur mässig, benutzt; die Stellen über dreygestrichen F. sind zugleich umgeschrieben beygesetzt. Der Stich ist schön.

Nachrichten.

(Fortsetzung der Nachricht aus Leipzig.)

Die Brüder Pixis, die wir seit ihrer ersten Reise in Deutschland nicht gehört hatten, gaben uns in einem, an Musik fast allzureichen Konzerte. Gelegenheit, viel Schönes zu hören und zugleich die interessante Vergleichung zwischen ihnen selbst, damals als Knaben, jetzt als Jünglingen, anzustellen. Der Violinist hat seit jener Zeit eine bewundernswürdige Fertigkeit und einen sehr starken, vollen, kräftigen Ton; der Klavierspieler, eine gleiche, ja noch weiter getriebene Fertigkeit

und im Adagio viel Delikatesse des Spiels angenommen: beyde lassen sich aber — liessen sich wenigstens diesen Abend — durch ihr Feuer zuweilen allzuweit hinreissen, und zwar theils zu so äusserst schnellen Tempos, dass, wenn ihnen auch alles vollkommen gelungen wäre, manches, der Natur der Instrumente und des menschlichen Gehörs nach, nicht mehr vollkommen hatte vernommen werden können; theils zum Wagen von so ungeheuern Schwierigkeiten, dass ein durchgangiges und zuverlässiges Gelingen fast unmöglich genannt werden dürfte. Auf uns machte das Spiel beyder in den Adagios der Konzerte und in verschiedenen ihrer Variationen den vorzüglichsten, den schönsten Eindruck. In seinen Kompositionen zeigte der ältere Pixis mehr den ausübenden Virtuosen, der sich Gelegenheit schaffen will, die Vorzüge seines Spiels darzulegen; der jüngere, mehr den dichtenden Künstler, dem es um seine Ideen und Gefühle, ohne Nebenabsichten zu thun ist. So überladen an Ideen, am Wechsel der Harmonieen, an obligaten Instrumenten etc. das Klavierkonzert des letztern befunden werden möchte, so unverkennbar zeigt es eine sehr reiche Phantasie, eine seltene Tiefe und Stärke der Empfindung, und in der technischen Ausarbeitung einen Geist, der durch die vorzüglichsten Werke der neuen Kunst und eine sehr solide Schule genährt, aber darüber weder um seine Originalität, noch um seine jugendliche Lebendigkeit gekommen ist. Ist bey beyden, als Virtuosen, und beym jüngern, als Komponisten, die gesättigte Kraft zur Anmuth zurückgekehrt — um es mit Schillers Worten zu sagen: so werden sie, (wie kaum zu zweifeln) mit Ehren unter den trefflichsten Meistern und mit unbeschränktem Lobe genannt werden müssen.

Das Auditorium gab ihnen reichliche Beweise von Achtung und Beyfall.

Der jüngere Hr. Pixis hatte ein Pianoforte aus der Breitkopf-Härtelschen Fabrik gewählt, das durch vollen, dicken, molligen Ton, (man erlaube uns diese gemeinen, aber dem Kenner verständlichen Ausdrücke,) noch mehr aber durch Anmuth und Zartheit desselben, und durch Fähigkeit zu grosser Mannichfaltigkeit und Abstufung im Gesangmässigen — allgemeinen Beyfall erhielt.

Unter die Fremden müssen wir jetzt, und sehr ungern, auch den Oldenburgischen Kammermusikus, Hrn. Schmiedigen, zählen, der uns, nachdem er ein Jahr Mitglied unsers Orchesters gewesen, verlässt, um sich nach Prag und Wien zu begeben. Er ist ein sehr achtungswerther Künstler, von nicht gemeinem Talent, soliden Kenntnissen, ausgezeichneter Kunstfertigkeit und unermüdlichem Fleisse; dabey ein noch sehr junger Mann ohne Ansprüche und alle die Widerwärtigkeiten, oder Schwächen des Charakters, um welcher willen man so oft die Virtuosen nur mit ihren Instrumenten gern siehet. Wir lerneten ihn genau kennen als einen Orchester- und Quartett-Spieler, wie man beydes nur wünschen mag, und hat sein Konzertspiel nicht das, was gewaltsam hinreisst, so hat es in desto reicherm Maasse das, was wohlgefällt — allen und überall wohlgefällt. Er spielt, auch das sehr Schwierige, immer sicher, rein, präcis, nett und angenehm; wagt nie aufs Gerathewohl, wird nie undeutlich, rauh und bizarr; hat sich nicht, wie so viele, nur auf Einen Komponisten und Ein Vorbild eingerichtet, sondern ist bemühet, jedem sein Recht wiederfahren zu lassen und von jedem zu benutzen, was sich mit Erfolg in seine Individualität will aufnehmen lassen. In dem, zu seinem Benefice gegebenen Konzerte, zeigte er auch den Komponisten von Einsicht und Geschmack — in welchem Betracht wir besonders den ersten Satz seines Konzerts und die Variationen über Mozarts Thema: Là ci darem la mano — auszeichnen, welche letztere er auch durchaus meisterhaft und zu lebhafter Freude aller Anwesenden, ohne Ausnahme, vortrug.

Frankfurt a. M. d. 8ten Oct. Hr. Abt Vogler hat uns besucht und zwey Orgelkonzerte gegeben. Ich gebe Ihnen die Abschrift der Anschlagzettel, wo Sie viele alte Bekannte finden werden, und enthalte mich aller Urtheile, über die Ankündigung wie über deren Ausführung, indem ich nur wiederholen müsste, was schon öfters über beydes in Ihrer Zeit. gesagt worden ist. Dass der Abt ein grosser, vielleicht der grösste Orgelspieler der jetzigen Zeit sey, wurde auch hier anerkannt.

Das erste Konzert hörten wir am 2ten September auf der, nach den Grundsätzen der harmonischen Akustik neu simplifizirten, (aber noch ziemlich verstimmten, oder noch nicht rein gestimmten) grossen Orgel in der hiesigen St. Catharinen-Kirche, und enthielt im ersten Theil: 1) Marche mit Variazionen, 2) Cantabile mit dem, der Orgel ungewöhnlichen, crescendo und diminuendo. 3) Piece de Carillon (ohne Glocken, durch Pfeifen nachgeahmt). 4) Flötenkonzert: Allegro, Andante, Rondo. Zweyter Theil: 1) Choral in hypomixolydygischer Tonart. Ueber die Entdeckung und Benennung dieser altgriechischen Tonart sowol, als über den Umfang der (in H ohne Kreuz) neugesetzten Melodie, gibt des Autors, vor 7 Jahren erschienenes Choralsystem hinlänglichen Aufschluss. 2) Die Hirtenwonne vom Donnerwetter unterbrochen. 3) Präludium und Fuge. — Am 10ten Sept. war das 3te Konzert folgenden Inhalts. Erster Theil: 1) Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern. 2) Gesang der Hottentotten, der aus 3 Takten und 2 Worten besteht: Magema, Magema, Huh, huh, huh. 3) Flötenkonzert: Allegro, Polonaise, Gique. Zweyter Theil: 1) Die Belagerung von Jericho: a) Israels Gebet zu Jehova; b) Trompetenschall; c) Umstürzen der Mauern; d) Einzug der Sieger. 2) Terrassenlied der Afrikaner, wenn sie ihre platten Dächer mit Kalk befestigen, wobey wechselsweis ein Chor singt, der andere stampft. 3) Die Spazierfahrt auf dem Rhein, vom Donnerwetter unterbrochen. 4) Händels Halleluja, fugirt zu 2 Themen, kontrapunktirt von einem dritten Thema. — Auf dem Anschlagzettel war sogleich folgende Anmerkung beygesetzt:

Ueber die lokale Simplifizirung der St. Katharinenorgel in Frankfurt.

Diese Orgel hat 2497 Pfeifen. Ohne die Zahl zu vermehren, sind vermittelst eines harmonisch akustischen Verfahrens zwey neue durchdringend starke Register (die konstituirenden Hauptaliquottheile von 16 Fuss) entstanden, bey der sehr detaillirten Benutzung aller Kräfte im gegenwärtigen Orgelkonzert zerfällt die mathematische Eintheilung in drey Klassen: 1480 Pfeifen werden gar nicht gebraucht, und 509 dienen zur Abwechselung. Da bey den rauschenden Stellen für wenige ausgezeichnete Pfeifen alle Windmasse sich konzentrirt, so hofft der Erfinder des Simplifikazionssystems, nach dessen Plan vor einigen 30 Jahren diese Orgel gebaut, und den 4ten Adventsonntag im Jahr 1777 von ihm selbst eingeweiht worden, von 508 Pfeifen, die durch den akustischen dritten Klang in der Natur unterstützt werden, eine auf dieser Orgel nie gehörte Stärke ertönen zu lassen, wozu die ungewöhnlichen Feinheiten des crescendo und diminuendo kontrastiren dürften." Ich glaube, es verdiente wol einen eignen Aufsatz, in welchem man vor dem Missbrauch der Voglerischen Malereyen warnte. Ich fühle mich dazu nicht berufen; aber unterlassen kann ich nicht, wenigstens einige Zeilen von Voglers eigenen Worten aus dessen Choralsystem hier einzurücken. Er sagt da: „Wollte der Organist beym Tauf-Akt den neuen Christen mit Donner und Blitz empfangen; die Konfirmazion mit Einstürzen der Mauern, das Glaubens-Bekenntnis mit Wind und Wetter akkompagniren; bey der Trauung Braut und Bräutigam eine Bataille vormalen; bey dem Begräbnis die Leidtragenden mit einer Polonaise nach Haus schik-

ken, so wär er ein s. v. Narr.“ Hoffentlich soll das so viel heissen, als: wollte sich der Organist solcher Darstellungen überhaupt bey kirchlichen Versammlungen bedienen, so wäre er — ut supra. Ich verstehe es wenigstens so, und glaube, dass es der Hr. Abt auch so verstanden haben will; und rechne auch unter jene Rubrik den, in seinem Aufenthaltsorte sehr beliebten und gepriesenen Organisten, den ich zum Ausgang der Gemeine ein Donnerwetter vordudeln hörte. —

Dem. Lang, Sängerin vom K. Bayr. Hoftheater aus München, hat diesen Sommer einige Gastrollen hier gegeben, zu grossem Vergnügen des ganzen hiesigen musikal. Publikums. Sie trat nie ohne ungetheilten Beyfall auf; der ihr aber auch gebührte. Ihr Portamento, Trillo, so wie die ganze Art ihres Vortrags, bewiesen, dass sie eine sehr gute Schule, fleissig und mit dem besten Erfolg benutzt habe.

Kurze Anzeigen.

Delassement musical p. l. Pianoforte par Franç. Danzi. Cah. II. Cah. III. München, chez Falter. (Pr. à 1 thl.)

Der erste Heft ist erst kürzlich von einem andern Rec. (No. 58.) angezeigt worden. Der zweyte enthält ein Ballet von vier Satzen, vierhändig, sechs Walzer, (zum Theil sehr unbeträchtlich und ohne den wahren Charakter dieses Tanzes,) eine sehr angenehme französische Romanze, durchkomponirt, oder, nach dem Vorschlage des Hrn. Hausius in diesen Blättern, musikal. parodirt; der dritte, eine leichte Sonate, nicht uninteressant, wieder sechs Walzer, und wieder eine sehr willkommene, einfache und ausdrucksvolle, franz. Romanze, deren Singstimme (mit den gehörigen Abanderungen) zugleich Göthe's liebliche Romanze: Da droben auf jenem Berge etc. ganz passend untergelegt ist. Ohne das Gute dieser Sammlung zu verkennen, darf man doch hinzusetzen, dass es einem Manne, wie Hrn. D., nicht schwer seyn könne, künftig etwas mehr dafür zu thun, ohne eben dem Ganzen eine andere Bestimmung zu geben — welches letztere man ihm nicht zumuthet, besonders da der schwierigen, ungefälligen Musik jetzt immer mehr, der leichten, gefälligen immer weniger wird.

Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt und Herrn J. B. Limburger gewidmet von A. Harder. Op. 15. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 12 Gr.)

H.s Lieder, besonders die neuern, sind überall bekannt und beliebt. Es wird also genug seyn von dieser Sammlung zu sagen, dass sie keiner der vorhergehenden nachstehet: überall gute Wahl der Texte, sorgsame Behandlung derselben, angenehmen fliessenden Gesang, und ein meistens nicht uninteressantes Accompagnement darbietet. Was dies letztere anlangt, so siehet man überall den geschickten und den geübten Spieler, der die engen natürlichen Grenzen des Instruments auch gern erweitern möchte: wir würden ihn jedoch bitten, in diesem etwas behutsam zu seyn, und nicht zuweilen, wenigstens durch einzelne zu künstliche Griffe, den freyern Fluss der Begleitung zu hemmen, da hier von einem Instrumente die Rede ist, bey dem eben dieser immer die Hauptsache bleiben wird. No. 2. Seite 4. folg., und No. 5. Seite 8. folg., beyde von Apel gedichtet, sind Ref. die liebsten, und bey jeder Wiederholung von neuem anziehend.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. Nº. 6. 1807.

Pfingst-Cantate.

Chor.

Geist der Gottheit, schwebe nieder,
Andacht trunken harrt das Herz!
Auf den Flügeln heil'ger Lieder
Strebt die Seele himmelwärts!
Schwebe nieder,
Freudig bebet
Voll Verlangen
Jede Brust, dich zu empfangen!

Recitativ.
(ohne Instrumental-Begleitung.)

Tenor. Zum Himmel kehrte, den der Herr gesendet,
Zur Herrlichkeit des Vaters ging er ein.
Die Sünde war der Menschheit abgewendet,
Die neue Gotteslehre sanft und rein,
Das falsche Licht, das einst den Blick verblendet,
Es wich zurück; der Trug verschwand, der Schein!
Denn darum lebte Christus auf der Erde,
Dass mit den Sterblichen es besser werde.

Alt. Und als er von den Menschen nun geschieden,
Und ungewiss noch dämmerte das Licht —
„Euch, sprach er, wird der Gottesgeist beschieden,
Der das vollenden wird, was noch gebricht,
Und mit ihm kommt die Hoffnung auf den Frieden,
Denn mehr bedarf der Mensch auf Erden nicht,
Der wird das Herz in alle Wahrheit leiten,
Und es erheben zu den ew'gen Freuden."

Drey Solostimmen:

Ja, wo der Geist der Wahrheit waltet,
Da blüht der Menschheit höchstes Glück;
Da wird des Glaubens Frucht entfaltet,
Und Wahn und Irrthum fliehn zurück!

Dank dir, Erlöser! aus dem Staube
Hobst du den irrenden Verstand,
Als du des Friedens sanfte Taube,
Den Geist der Lieb' und Kraft gesandt,

Ja, wo der Geist der Wahrheit waltet,
Da blüht der Menschheit höchstes Glück;
Da wird des Glaubens Frucht entfaltet,
Und Wahn und Irrthum fliehn zurück.

Recitativ. (mit Begleitung.)

Bass. Drauf, als die Jünger einst beysammen sassen,
Verloren in der Trauung düstern Schmerz,
Erhob sich schnell gewalt'ger Lüfte Rasen,
Und staunend sah das Auge himmelwärts,
Ein lauter Sturm erfüllete die Strassen,
Von Furcht und Ahnung schlug der Jünger Herz;
Da drang des Gottesgeistes heil'ge Fülle
In der Versammlung andachtsvolle Stille,

Chor. (mit Trompeten.)

Er naht, er naht! Zu Jubeltönen
Beflügle sich der Saiten Spiel;
Er stillt des Herzens innig Sehnen,
Und setzt in Flammen das Gefühl.

Solo.

Sopr. Von des Lebens engen Schranken
Auf zu höheren Gedanken
Reisst sein heil'ger Ruf empor!
Und es wehen mild're Lüfte,
Und ich athme Himmelsdüfte
In der Geister seel'gem Chor.
Selig, wen sein Hauch durchdringet,
Wessen Brust er mächtig regt!
Bringt ihm Opfer, und besinget,
Wem ein Herz für Wahrheit schlägt!

Chor (wiederholt.)

Er naht, er naht! Zu Jubeltönen
Beflügle sich der Saiten Spiel!
Er stillt des Herzens innig Sehnen,
Und setzt in Flammen das Gefühl.

Recitat. (mit Begleitung.)

Des Hauses Säulen fühlten sich erbeben,
Es schauerte die dunkle Mitternacht,
Und Feuerflammen sah man niederschweben,
Getragen von des Sturms gewalt'ger Macht;
Und alle Zungen feurig sich erheben,
Und in Begeist'rung jede Brust erwacht:
Und wie der Bergstrom niederstürzt von Klippen,
Entströmt die Sprache ihren trunknen Lippen!

Arioso.

(Vier Stimmen, blos mit Begleitung der Orgel.)

Heil'ge Nacht, die du gegeben,
Was der Menschheit Licht gebracht,
Hoffnungsglanz und Geistesleben:
Sey gefeiert, heil'ge Nacht!

Sey gefeiert Morgenröthe,
Die des Menschen Heil gebracht,
Die den Geist aus dumpfer Oede
Aufgeweckt, aus Lebensnacht!

Duett.

1. Lass des Herzens kindlich Lallen,
Gottesgeist, dir wohlgefallen,
Nimm des Dankes Opfer an.

2. Reines Opfer ist'ger Triebe,
Hoher Andacht, heil'ger Liebe,
Mögest du es mild empfahn!

1. u. 2. Lodert zusammen,
Heilige Flammen,
Die ihr das Dunkel der Ewigkeit hellt,
Die ihr verzehret das irdische Streben,
Und auf den Trümmern der sinkenden Welt
Leuchtet und führet zum höhern Leben.

Recitat. (ohne Begleitung.)

Tenor. Und als das hohe Wunder so geschah,
Da sank Erstaunen auf des Volkes Schaaren,
Das Gottes Kraft in solchen Zeichen sah.

Alt. Und alle glaubten, die beysammen waren,
Und jedem war der Geist der Gottheit nah.

Bass. Sie aber breiteten, wohin sie kamen,
Voll Kraft und Geistes aus des Herren Namen!

Schlusschor. (mit Posaunen.)

Preis dem Herrn,
Dem Unendlichen!
Preis ihm! Aller Völker Zungen
Stimmen in den Lobgesang.
Halleluja!

Fuga.

Denn Er hat Grosses an uns gethan,
Drum sind wir fröhlich,
Halleluja!

C. Schreiber.

Nachrichten.

Berlin, d. 20sten Oktober. Den 16ten ward zum Besten der Mitglieder des Orchesters des Nationaltheaters in dem seit einem Jahre verschlossen gewesenen und zu andern Arbeiten bestimmten Konzertsaale des Schauspielhauses ein grosses Konzert gegeben. Den ersten Theil eröffneten die Ouverture und die vier ersten Scenen aus Glucks Alceste, nach der französ. Partitur. Die Solopartieen sangen Mad. Schick (Alceste), Hr. Weitzmann (Evander), Hr. Franz (Oberpriester). Die Chöre wurden, wie immer, trefflich gesungen. Hr. Westenholz blies hierauf ein von ihm gesetztes Oboekonzert, und die Hr. Hummrich, Schwachhofer und Krautsch spielten eine Konzertante für zwey Violinen und Violoncell von Kreutzer. Der 2te Theil begann mit des Kapellm. Webers beliebter Ouverture zu Schillers Wilhelm Tell; der jüngere Tausch blies hierauf ein von seinem Vater gesetztes Klarinettenkonzert, diesem folgte ein Quintett aus Righini's Aeneas, welches Mad. Eunike, Lanz und Müller und die Hrn. Eunike und Gern brav sangen, und Hr. Schröck blies zuletzt ein Flötenkonzert von Devienne mit vielem Beyfall.

Die Hrn. Tombolini, Königl. erster Opernsänger, und Brun, erster Waldhornist der Kapelle, gaben den 18ten zu ihrem Benefiz Konzert. Den ersten Theil eröffnete auf Begehren vieler anwesenden Franzosen die Ouverture du jeune Henri; dann sang Hr. Tombolini eine Scene von Cherubini; Hr. Brun

trug hierauf ein von ihm gesetztes Adagio mit Allegro meisterhaft vor, und Hr. Tombolini sang dann ein von ihm komponirtes Rondo. Im 2ten Theil trug unser treffliche B. Romberg ein von ihm gesetztes Potpourri mit vollständiger Begleitung vor; die Hrn. Ritter, Schwarz, Grübel und ein trefflich spielender Dilettant, der hiesige Holzverwalter, Hr. von Bredow, trugen ein von Schneider gesetztes Konzert für 4 Fagotts vor, und Hr. Tombolini sang zuletzt ein von ihm komponirtes Duett, in welchem Hr. Brun die zweyte Stimme auf dem Waldhorn ausführte.

Den 15ten feyerte die von E. Fasch gestiftete Singeakademie das Andenken der im vorigen Jahre verstorbenen Gattin des jetzigen Direktors der Akademie, des Hrn. Zelter. Der Satz: In terra pax, aus Faschens 16stimmiger Messe eröffnete die Todtenfeyer; hierauf sprach der Prof. Hartung, einer der Vorsteher der Akademie, über den Zweck der Versammlung, und sodann begab sich die Gesellschaft in ein Nebenzimmer, wo die in weissem Marmor von Hrn. Rudolph Schadow gearbeitete Büste der Verstorbenen und ein schönes Oelgemälde von Hrn. Wilh. Schadow aufgestellt waren, welches letztere die heilige Cäcilia, als Erfinderin der Orgel, vorstellt, wie sie der Verewigten in den Gesängen himmlischer Geister Unterricht giebt, und ein ernster Genius ihr die Palme reicht. Hierauf ward im grossen Saale der Akademie Drydens Alexanders Fest, bekanntlich von Handel 1736 komponirt, nach Ramlers Uebersetzung, meisterhaft aufgeführt. Jetzt sah man den runden Saal, den gewöhnlichen Sitz der Akademie, erleuchtet, und die Büste der Sangerin in einer Nische der des verstorbenen Fasch gegenüber aufgestellt. Hier sang die Akademie aus des Stifters 16 stimmiger Messe die Fuge: Cum sancto spiritu, Amen, und traumte sich gerührt.

Hr. Unzelmann, der Sohn, giebt noch immer Gastrollen, und mit immer steigendem Beyfall. Da ich schon in meinem vorigen Briefe seiner umständlicher erwähnte, so werden diesmal nur seine Debütrollen zu nennen seyn. Den 10ten Oktob. gab er in Ditterdorfs Doctor und Apotheker den Kompagniefeldscherer Sichel; den 14ten in Kotzebues Johanna von Montfaucon den Philipp; den 19ten, in den drey Gefangenen den George, und den 20sten in Reichards Jery und Bately den Thomas, und in Schenks Dorfbarbier (von dem wir bald eine Fortsetzung von Voss, von Seidel komponirt, erhalten werden) den Barbiergesellen Adam.

Wien, d. 21sten Okt. Nach einem ziemlich langen Schweigen hat Joseph Weigel wieder eine neue Operette, Ostade, auf die Bühne gebracht. Der von Treitschke bearbeitete Text hat sehr mässigen Gehalt und Werth; er dreht sich um die abgenutzte Idee, dass der Diener in der Kleidung seines Herrn einen Onkel empfängt, welcher Ostade'n seine Braut zuführen soll, die dieser schon lange kennt und liebt. Das kleine Stück erhält sich vorzüglich durch die sehr artige Schlussdekoration, wo Ostade mehrere seiner Gemälde vorzeigt, welche hier durch lebende, gruppirte Personen sehr gut vorgestellt sind. Ein Mitteltableau zeigt denn auch die eben auf dem Theater befindlichen Menschen, welche sich — o Wunder! zu bewegen anfangen, und die Handlungen ihrer Vorbilder nachäffen. Das Publikum tadelte dieses Marionettenspiel um so lauter, als es auch Hrn. Treitschke nicht beliebte, uns davon eine natürliche Erklärung zu geben. — Weigels Musik ist melodiös, angenehm, und, wie alle Kompositionen dieses Künstlers, dramatisch gestaltet und wirksam.

Könnte man das letztere doch auch einmal von einer Seyfriedschen Oper rühmen, und wäre man nur nicht gezwungen, über jede der Kompositionen desselben beynahe

das nämliche Urtheil zu fällen! Da steht nun wieder eine grosse Zauberoper, Idas und Marpissa, mit einem Stegmeyerschen Texte, vor dem Publikum, und die schönsten Dekorationen, die vielleicht noch je in Wien gesehen worden sind, vermögen doch Niemanden zu entschädigen für diese Armuth und Leere des Dichters, und für dies peinliche, verfehlte Streben des Komponisten. Lassen Sie mich über diese Oper, an die so vieles verwendet worden, auch noch etwas mehr Worte verwenden!

Das Ganze ist mythologisch, in sofern nämlich einige griechische Götternamen das Beywort rechtfertigen können. Apoll ist in Marpissen, die Tochter irgend eines beliebigen Königs, verliebt, die aber den Prinzen Idas heyrathen will. Phobos, dies Vorhaben zu vereiteln, braucht die beym Admet einst benutzte Maske und verwandelt sich in einen Schäfer, seine Spröde zu erweichen. Das ist gut, aber es hilft nichts: die Spröde bleibt hart; da resolvirt er sich denn kurz, und führt sie durch die Luft davon. Marpissens desperater Inamorato wird von einem, aus einer Rose hervorkommenden Amor, und durch einen Traum getröstet, den ihm Venus sendet. Apoll hat indessen seiner Geliebten die Unsterblichkeit versprochen, wenn sie ihm geneigt werden wolle, was auch den übrigen Urationen ganz billig scheint, weshalb sie denn ihre Einwilligung nicht versagen. Indem das Gemüth der Schönen schon mädchenhaft wankte und sich ihre menschliche Schwäche für das neue glanzende Loos bestimmen will, kommt Cythere und zeigt ihr den Geliebten — worauf sie denn natürlich den Gott wieder stehen lasst und auf jenen zueilt.

Nun sey die Historie am Ende, meynen Sie? O nein; so wohlfeilen Kaufs kommen wir nicht davon! Apoll hat der Kniffe mehrere und braucht jetzt den, sich in einen andern Hirten oder Jäger zu verwandeln, dessen Vater vom Felsen gestürzt sey; er thut das, um den Prinzen Idas zu entfernen, und kaum ist der weg, so wird die Schöne — wieder entführt. Nun scheint es freylich, als werde der Strahlende nicht wieder fahren lassen, was ihm so sauer geworden: da — (Sie werden die schöne dramatische Lösung des Knotens nicht unbewundert lassen!) — da kommt Venus und stellt ihm eindringlich und sehr erbaulich vor, wie man sein Glück nicht auf das Malheur eines andern gründen müsse u. s. f., worauf denn Latonens Sohn endlich so weit in sich geht, dass er nicht nur gehen lasst, was nicht bleiben will, sondern sogar in der letzten Dekoration der Vermählung von seinem Sonnenwagen ganz gemüthlich zusieht — worin in der That etwas rein Gottliches ist!

Hr. v. Seyfried hat an die Musik wieder vielen und unverkennbaren Fleiss verwendet; aber vergebens! Da ihm das Talent der Erfindung und eigener Phantasiegestaltung nun einmal versagt ist; da er, um sich selbst originell zu erscheinen, nicht einmal, wie andere sonst schätzenswerthe Komponisten, — Süssmayer u. Fischer etwa — mit Geschicklichkeit, Erfahrung und Klugheit nachahmen will oder kann, sondern nur durch die Einzelnheiten, welche er als effektvoll in Meisterstücken bemerkt, wieder an andern, oft ganz unpassenden Stellen zu wirken sucht: so muss dadurch jenes peinliche Drängen und Treiben in seinen Kompositionen entstehen, das uns stets an den haschenden Tantalus erinnert, und jede freye Kunstwirkung völlig aufhebt. Unter solche ganz verfehlte Stücke gehören vorzüglich das lange, mit aller Künsteley durchaus bedeutungslose Adagio der Ouverture, die erste Ankunft Apolls aus den Wolken, ein Männerterzett ohne Begleitung u. a. m.; besser ist dagegen ein Duett zwischen Apoll und Idas, und eine komische Arie des Hofgärtners gelungen.

Nächstens erscheinen auf dem Hoftheater Kanne's Orpheus und Euridice, und

Salieri's Danaiden. Der letzte Komponist hat seine Musik zu der angeführten Oper ganz überarbeitet, und mit vielen neuen Stücken vermehrt.

Unter den hiesigen, sehr zahlreichen Guitarrespielern macht ein gewisser Giuliani durch seine Kompositionen für dies Instrument sowol, als durch sein Spiel, vieles Glück, ja sogar grosses Aufsehen. Wirklich behandelt er die Guitarre mit einer seltenen Anmuth, Fertigkeit und Kraft.

Regensburg, d. 23sten Okt. Vorgestern wurde auf unserm schönen und freundlichen Theater die durch Ihre Blätter zuerst dem Publikum bekannt gemachte Oper: Rosette, das Schweizermädchen, von Bretzner, mit der durchaus lobenswerthen, grossen Theils sehr schönen Musik von Bierey, mit ungetheiltem, lautem Beyfall zum erstenmale gegeben. In der Rolle des Simon trat Weichselbaum, ein Schüler des verdienten und uns so sehr werthen Kapellm.s Sterkel, auf. Er ist ein Bruder des in München angestellten, rühmlich bekannten Sängers, und ohngeachtet er die Bühne diesen Tag erst zum drittenmale betrat, verdiente er doch, durch die Reinheit, Anmuth und Biegsamkeit seiner weitausgreifenden Stimme vielen Beyfall. Die deutsche Oper hat mit der Zeit an ihm einen, in jeder Hinsicht sich auszeichnenden Tenoristen zu erwarten. Kenner, die seinen Bruder in München öfters gehört haben, versichern, dass er diesen, in den so eben angeführten Eigenschaften, schon jetzt übertreffe. So fährt denn der achtungswürdige Sterkel fort, sich um die Bildung für den Gesang verdient zu machen, und je seltener sich jetzt bedeutende Künstler mit diesem Geschäft befassen, je mehr Dank ist man ihm dafür schuldig. Auch der beym Theater in Prag angestellte Tenorist Grünbaum ist sein Schüler, und zeigt sich seines Lehrers werth.

Leipzig. Am 27sten Okt. gab der herzoglich gothaische Konzertmeister, Hr. Spohr, mit seiner Gattin ein Konzert, das, dem Werthe der Kompositionen, wie der Ausführung nach, eins der ausgezeichnetsten unter allen war, die wir seit mehrern Jahren durch fremde Virtuosen hier gehört haben. Ausser einer bekannten schönen Scene von Righini, die Dem. Schicht angenehm vortrug, waren alle Kompositionen von Hrn. Spohr, und alle gaben Belege, dass wir nicht irreten, als wir vor einigen Jahren, da er seine ersten Arbeiten producirte, in ihm, allen Freunden ernster, gehaltvoller Musik einen Liebling vorher verkündigten. Die Ouverture, ursprünglich zu einer noch nicht bekannt gemachten Oper geschrieben, ist heiter und klar, aber doch mit guter Kunst gearbeitet; sie kann sich mit Ehren neben den beliebtesten und besten zu deutschen komischen Opern zeigen. Das Violinkonzert (Es dur, As dur, Es dur,) ist ein Stück, voll von Beweisen einer originellen, kräftigen, feurigen, wie es scheint, vor allem zum Düstern und Tiefsinnigen sich gern hinneigenden Phantasie, und von einer, durch strenges Studium der Kunst und nahe Bekanntschaft mit ihren trefflichsten Werken, besonders der neuern Zeit, ausgebreiteten, gründlichen Kenntnis. Der erste Satz ist vielleicht etwas zu schwer, zu künstlich und mühsam gearbeitet, manches darin zu gesucht: das Adagio aber und das Finale sind musterhaft in jedem Betracht. Heiterer und gefälliger ist das Doppel-Konzert für Harfe und Violin, und auch hier fand man besonders das originelle Finale — freylich so vorgetragen, wie es der Meister gemeynt hat! — bezaubernd. Ein Pot-Pourri für die Violin mit Orchesterbegleitung gab vornämlich dem Virtuosen Gelegenheit, sich und seine Kunst von vielen Seiten, und immer sehr vortheil-

haft zu zeigen; und eine Phantasie für die Harfe allein ist das Gediegenste, Sinn- und Kunstvollste, von allem, was uns seit Jahren von Kompositionen dieser Art für dies Instrument bekannt worden ist.

Ueber Hrn. Spohrs und seiner Gattin Spiel haben wir schon früher ausführlich gesprochen, und setzen hier nur hinzu, dass Er sich von manchem Allzuwillkührlichen, (im Takt u. dgl.) was er sonst angenommen hatte und worüber hin und wieder geklagt worden ist, jetzt ganz entwöhnet hat, und nun, ohne allen Zweifel, im Ton und Ausdruck, in Sicherheit und Fertigkeit, unter die ersten aller jetztlebenden Violinisten, im Allegro wie im Adagio, (ja, unserm Urtheil nach, im letztern noch mehr,) gehört; Sie aber, Mad. Spohr, durch grosse Fertigkeit, Nettigkeit und Anmuth des Spiels ganz gewiss überall ausgezeichneten Beyfall finden wird.

Recensionen.

Thème Russe av. Variations, suivies d'un Rondeau et d'une Fugue sur le même Thème, pour Pianoforte, comp. et ded. à Madam. la Baronne Sophie de Seddeler par Ph. Caudella. Op. 3. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl. 48 Xr.)

Ein Werkchen, das über der Menge alltäglicher Variationen nicht übersehen werden darf, und woraus Rec. einen Komponisten, wenn auch nicht eben von hoher Genialität, aber von gutem Talent, soliden Kenntnissen und achtbarem Fleiss kennen lernt. Auf eine pathetische Introduktion, die ihrer Stelle nicht geradezu unwerth, aber doch zum Theil auf zu verbrauchte Wendungen gebauet, und Syst. 4. mit viel zu scharfem, und überdies hier überflüssigem, unwirksamen Wermuth versetzt ist — folgt das höchst einfache russische Thema selbst:

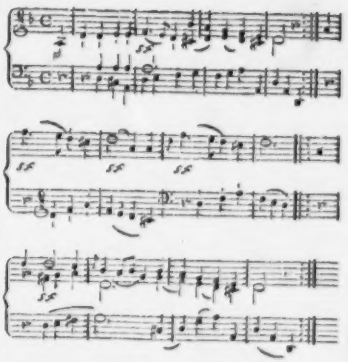

Der Kenner bemerkt leicht, dass dies an sich schon nicht uninteressante Thema viel Gelegenheit zu gründlicher, und besonders auch zu kontrapunktischer Ausführung darbietet; wobey nur das Eine zu bedauern ist, dass nicht nur alle musikal. Haupteinschnitte, sondern sogar alle Ausgänge der Rhythmen, bis auf einen, in die Tonica fallen.

Dies Thema nun variirt der Verf. achtmal — man kann nicht sagen überall ausgezeichnet, aber doch immer anständig, und mehrmals sehr brav, besonders in No. 3., No. 4., und No. 7.; worauf er dasselbe, nach einem kurzen Adagio in Dur, (das Rec. nicht gefallen will) als freyes, lebhaftes, ziemlich reich verziertes, und doch immer rühmlich an der Hauptsache haltendes Rondo behandelt, welchen gar nicht kurzen Satz Rec. für den schönsten von allen halt. Um die Art dieser Behandlung wenigstens mit einigen Noten allenfalls anzudeuten, setzt Rec. gleich den Anfang her, wo die Melodie des Thema's in den Bass genommen, und eine neue für die rechte Hand, eben so ungezwun-

gen und natürlich, als gründlich und angenehm, dazugesetzt wird.

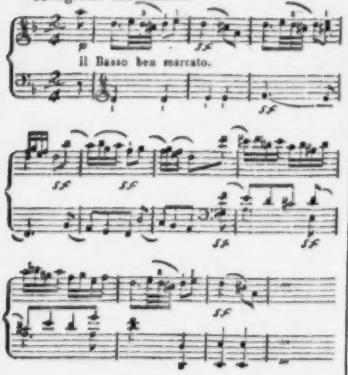

Dies Rondo läuft in eine ziemlich lange Cadenza aus, und hieran schliesst sich die Fuge, wo das Thema erst allein und dann mit seinem Gefährten also auftritt:

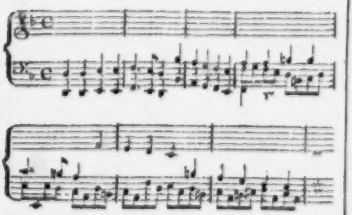

Die Fuge ist frey, aber sorgfältig, mit guter Einsicht, ohne alle Steifheit und für lebhafte Würkung geschrieben. Sehr künstliche Wendungen findet man nicht: sie wären aber auch hier nicht an ihrem Platze gewesen. Nach dem Orgelpunkt gehet dieser Satz in Dur und in freyere, brillantere Figuren über, die jedoch die Hauptgedanken noch nicht ganz vergessen machen; und damit schliesst sich das Ganze, das so sich recht gut abrundet. Alles ist nach einer ernsten Ansicht der Kunst gewählt und geordnet, und in der Ausführung thut die Rechtlichkeit, womit alles sich zeigt, dem, der dafür Sinn hat, sehr wohl; weit wohler, als die leere Phantasterey, die jetzt so oft anmassend, sich blähend auftritt, und einen blinden Lärm macht, an dem selbst die Liebhaber solcher Erzeugnisse nichts haben können, als was man nun an blindem Lärm hat — einmal dadurch aufgeregt und vielleicht ein wenig allarmirt zu werden! —

Trente deux Variations p. le Pianoforte comp. par Louis v. Beethoven. No. 36. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 fl. 48 Xr.)

B. folgt in diesem Werkchen der ältesten, besonders der altdeutschen Weise, Variationen zu schreiben, mehr, als der jetzt gebräuchlichen; und namentlich hat Handel Variat. in dieser Gattung, nur allerdings mit weit weniger frey und leicht bewegter, aber auch weniger hin- und herflatternder Phantasie, ausgearbeitet. Durch diese Prozedur hat B. auch diesem kleinen Produkte einen anziehenden Reiz des Ungewöhnlichen zu geben gewusst. Er nimmt dies kurze, höchst einfache Thema:

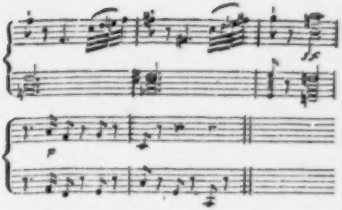

verändert dies mit grossem Reichthum harmonischer Kunst und gewaltigem Apparat an Figuren aller — zum Theil auch sehr wunderlicher Art, (z. B. in No. 32., wo die linke Hand 5tolen und die rechte 7tolen dazu bekömmt!) bleibt aber im Ganzen immerfort dem ernsten, schwermüthigen Charakter des Thema's getreu, so dass man die wechselnden Gegensätze, die diese Variat. gegen einander meistens bilden, ansehen und geniessen kann, wie eine lange Reihe Bilder, dergleichen alte orientalische Dichter aufstellen, und wovon alle denselben Gegenstand, aber von verschiedenen und einander entgegenstehenden Seiten, darstellen. Dass unter diesen zwey und dreyzig Variationen nicht alle von gleichem Werthe seyen, dass manche wunderliche Künsteleyen und effektlose Spielereyen enthalten, (man vergl. ausser dem obigen Beysp. Var. 9. u. Var. 23.) setzt man voraus, wenn man B. ohne Parteylichkeit kennen gelernt hat; so wie man dann auch voraussetzt, dass andere dieser Satzchen, und weit mehrere, der Erfindung wie der Ausführung nach, wahre kleine Meisterstücke darbieten: und man wird sich weder in der einen, noch in der andern Voraussetzung getäuscht finden.

Die Variationen verlangen einen Spieler, der nicht nur ziemlich beträchtliche Schwierigkeiten bezwingen kann, sondern der auch einen ernsten Sinn mitbringt; doch gehören sie bey weitem nicht unter B.s schwerste Klavierstücke. Der Stich ist gut.

Kurze Anzeige.

Deux Sonates pour Harpe ou Piano (avec Violon) comp. et ded. à son Elève Madem. A. de — par A. Boieldieu. à Paris, au magasin de musiq. dirig. par Chérubini, Méhul etc. (Pr. 7 Livr. 10 Cent.)

Diese Sonaten gehören unter die geringern Arbeiten dieses lebhaften und angenehmen Komponisten, der seit einiger Zeit russisch. kaiserl. Kapellmeister ist. Seine Natur zieht ihn in Harfen- und Klavierstücken zu schimmernden Figuren, raschen Rouladen u. dgl. hin, was auch seine Arbeiten nirgends ganz uninteressant werden lässt: hier hat er aber, um für beyde Instrumente, und für beyde nicht schwer zu schreiben, sich zurück gehalten und enger beschränkt, wo man denn die nicht reich fliessende Ader der Erfindung, das Gleichgültige und Verbrauchte, den Mangel an Tiefe der Harmonie und aller eigentlichen, kunstmässigen Ausführung, weit klärer bemerkt, weit unangenehmer empfindet. Wer indessen nur eine flüchtige, nicht ohne Reiz dahin rauschende Unterhaltung sucht, der wird sich, jener Schwächen ohngeachtet, mit beyden Sonaten nicht getäuscht finden; lebhaft und präcis vorgetragen, nimmt sich manches darin gar nicht übel aus — vornämlich auf der Harfe. Die erste Sonate hat eine obligate, die zweyte eine willkührliche Begleitung der Violin: bey jener stehet die Violinstimme über der Harfe, (ziemlich unbequem,) bey dieser ist sie besonders gestochen. Der Stich ist schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N*^{o}. *I.* 1807.

Anzeige.

Vielleicht dürfte Capellen, Theater-Directionen, oder sonstigen musikalischen Anstalten die Nachricht nicht unwillkommen seyn, dass sich hier in Braunschweig ein sehr talentvoller Violoncellist befindet, der ausser seinem Instrumente, dessen er vollkommen Meister ist, auch noch Virtuosität auf der Geige besitzt und mehrere sehr originelle Concerte für verschiedene Instrumente geschrieben hat. Da er durch die Kriegs-Unruhen seiner Anstellung beraubt worden ist und jetzt ohne allen Verdienst lebt, so würde er vielleicht keine übertriebene Forderungen machen wollen. Uebrigens bürge ich mit meinem Namen für die ganz vorzügliche Brauchbarkeit dieses jungen Mannes, und werde auf portofreie Briefe die gehörige Auskunft über denselben geben.

Braunschweig.

G. L. P. Sievers.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Sammlung schöner Märsche f. d. Pianof. No. 1. 5gr.

Jäger, Geschwindmarsch d. Berliner Bürgergarde f. Pianoforte. 2 gr.

Weber, Marsch a. d. Schauspl. die Weihe d. Kraft f. Pianoforte. 2 gr.

Pär, Ferd. Ouverture a. d. lustigen Schuster f. Pianoforte. 6 gr.

Mendel, S. H. Polonoise à 4 mains p. le Pianoforte. Op. 9. 10 gr.

Köhler, Duo: Mich fliehen alle Fr. variirt f. d. P. F. mit Bgl. einer obligaten Flöte. Op. 19. 8 gr.

Köhler, Variationen über d. Thema. Liebes Mädchen hör mir zu, f. d. Pianoforte. 4 gr.

Oginsky, Favorit Polonoise f. d. Pianof. 2 gr.

Mozart, Polonoise fav. p. le Pianoforte. 5 gr.

Jäger, beliebter Walzer f. d. Pianoforte. 4 gr.

Ries, Ferd. gr. Trio concertant p. Pianoforte Vlon et Violoncelle. Op. 2. 1 thl. 9 gr.

Kreutzer, R. Ouv. de Lodoiska arr. p. Pianoforte à 4 mains. 10 gr.

Wannhall, 6 pet. pieces p. Pianoforte et Guitarre. L. 1, et 2. 10 gr.

Gyrowetz, A. 12 Eccossaises p. le Pianoforte. 8 gr.

Beethoven, L. v. Sinfonia eroica aggiustata p. il Pianof. Flauto et Violoncello oblig. Op. 55. 2 thl.

Müller, C. G. 12 Walses à 4 mains p. l. Fortepiano. L. 1. 12 gr.

Vogel, J. B. Sonate p. Pianof. Vlon et Vlle. 18 gr.

Mozart, W. A. Ouverture a. d. Entführung a. d. Serail f. 4 Hände eingerichtet. 12 gr.

Rink, C. H. 6 Walses à 4 mains. Op. 23. 14 gr.

— — 6 Walses à 4 ms p. le Pforte. Op. 24. 14 gr.

Dussek, J. L. 3 Rondeaux p. Pianof. Op. 68. 20 gr.

— — Combat naval. Sonate caracterisée p. Pianoforte av. acc. de Violon, Violoncelle et gr. Tambour ad libit. 1 thl.

— — 2 Anglaises et 2 Walses p. Pianof. 5 gr.

Steibelt, D. la tempête, Rondeau p. Pianof. av. acc. de gr. Orchestre. 1 thl.

Haydn, J. Sonatine p. Pianoforte. Op. 71. 6 gr.

Mangold, H. 12 Walses p. le Pianoforte. 8 gr.

Danzi, Erholungen am Klavier, 4s Heft. 1 thl.

Journal p. le Pianoforte. No. 8, 9. à 12 gr.

Meyer, 7 Hopser, 8 Eccossaisen, 3 Walzer et 4 Angloisen f. d. Pianoforte. à 12 gr.

Bornhardt, Fortepiano Journal 1tes Heft. 12 gr.

Kreith', Ch. 1er Duo (Ton D.) p. 2 Flutes 12 gr.

Bernardi, 24 Variations (Ton D.) p. la Flute av. toutes les coups de langue. 10 gr.

Saust, 3 Airs variés p. la Flute avec accomp. de Violoncelle. Op. 1. 12 gr.

— — 3 gr. Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 3. 1 th. 8 gr.

— — 6 Walses p. 2 Flutes. 8 gr.

Riotte, P. J. 1er Concerto p. la Flute. Op. 4. 1 th. 12 gr.

Beethoven, Trio p. 2 Flutes et Alto. Op. 29. 1 thl.

Simrock, H. Recueil de 15 Duos p. 2 Flageolets. No. 2. 21 gr.

Hugot, Sonate. No. 1. 2. 3. p. la Flute av. Basse ou Violon. Op. 8. 1 thl. 14 gr.

Hirsch, L. Duo Concertant. p. Flute et Vlon. Op. 7. 12 gr.

— — 3 Duos conc. p. Fl. et Vlon. Op. 7. 1 thl. 11 gr.

Häussler, E. 3 Notturni p. 2 Corni et 2 Fagotti. Op. 23. 1 thl.

André, A. 3 Duetten f. 2 Flöten nach Krommers Violin-Duetten. Op. 6. frey bearbeitet. L. 3. 1 thl. 8 gr.

Schneider, G. A. B. 3 Quatuors p. Flute, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 40. 1 thl. 20 gr.

Gianella, L. 3 Duos p. 2 Flutes arr. d'aprés l'oeuvre 38. de D. Steibelt. 1 thl. 8 gr.

Amon, J. Concerto p. la Flute av. accomp. de grand Orchester. Op. 44. 2 thl.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialog. p. 2 Flutes. Op. 32. 1 thl. 8 gr.

Legrand, W. 6 Allemandes p. la gr. Salle des Redoutes a Munic arr. p. 2 Flutes. Cah. 1. 8 gr.

Weigl, Jos. Ouverture u. Arie a. d. Oper: die Uniform f. 2 Flöten. 10 gr.

Kessler, F. A. 12 petites pieçes p. 2 Flutes. Op. 1. 8 gr.

Devienne, P. F. 9me Concento, p Flute, 1thl, 16 gr.

— — — 11me Dito Dito 2 thl.

— — — 12me Dito Dito 2 thl.

Krommer, F. Quintetto p. Flute, Vlon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 65. 1 thl. 8 gr.

— — 6 Duettini p. 2. Flutes extr. de ses oeuvres. L. 1. 18 gr.

Münzberger, J. 3 Trios p. Flute, Violon et Basse. Liv. 2. 1 thl. 21 gr.

Gianella, Concerto p. Flute d'après le Concerto de Viotti. L^a D. 1 thl. 21 gr.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dial: p. 2 Flutes. Edition originale. 1 thl. 21 gr.

Eler, Ouverture du petit page arr. p. 2 Flutes. 10 gr.

Devienne, 11me Concerto p. Flute. 1 thl. 21 gr.

— — 12me et dernier Concerto p. Flute. 1 thl. 21 gr.

Gianella, L. 3me Conc. p. Flute. Op. 10. 1 thl. 21 gr.

Viotti, J. B. 3 Quatuors p. Flute ou Violon, second Violon, Vla et Vlle. L^a A. 2 thl.

Gebauer, F. R. 3 Sonates p. la Flute av. accomp. de Basse. L. 1. 1 thl. 21 gr.

Blasius, F. 6 Sonates p. la Flute av. accomp. de Basse ou etudes graduelles. Op. 58. L. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.

Martin, 1ere Simphonie concertante p. Flute, Clarinette et Basson. 2 thl. 6 gr.

— — 2ere Simphonie concertante p. Flute, Hautbois et Basson. 2 thl. 6 gr.

Krommer, F. Quatuor p. Flute, Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 17. 1 thl.

Mozart, W. A. Quatuor p. Flute, Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 88. L. 1. 1 thl.

Call, L. 3 Duos p. 2 Flutes. No. 3. 12 gr.

— — Sarenade p. Vlon ou Flute et Guitarre. Op. 54. 1 thl.

Carulli, F. 3 gr. Trios p. Flute, Violon et Guitarre. Op. 34. 1 thl. 16 gr.

Kreith, Ch. 12 Divert. pour la Flute. Op. 117. 6 gr.

Krommer, F. Concertino p. Flute, Hautbois, 2 Vls, Alto, 2 Cors, Violoncelle et Basse. Op. 65. 2 thl.

Wranitzky, P. 3 Trios p. 2 Flutes et Violoncelle. Op. 55. 1 thl. 8 gr.

Journal für die Flöte. 2ter Jahrg. 4. 5ter Heft. à 14 gr.

Bornhardts Flöten-Journal. 12ter Heft. 12 gr.

Eberwein, M. Variations p. l. Flute av. Orch. Op. 2. à 1 thl. 8 gr.

Barth, P. Concerto p. la Flute. 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. **N°. 7.** 1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte. Von D. Joh. Heinr. Liebestind, Königl. Baierschen oberstem Justizrathe zu Bamberg.

Von den harmonischen Tönen. *)

Alle übrigen Töne der Flöte, ausser den Grundtönen, sind Nebentöne, oder so genannte harmonische Töne (sons accessoires, sons harmoniques).

Jeder Grundton der Flöte pflegt nämlich, vermöge einer leichter zu bewirkenden, als zu beschreibenden Veränderung der Stimm- und Sprachwerkzeuge **), in der Regel erst in seine Oktave überzusetzen (octavier), und dann nach und nach noch in mehrere höhere Töne überzuspringen (sauter).

Diese Nebentöne sind bey dem natürlichen Grundtone der Flöte, nämlich bey dem Grundtone $\bar{d}$:

1) die Oktave des Grundtones, — $\bar{\bar{d}}$;
2) deren Quinte, oder die Oktave der Quinte des Grundtons — $\bar{\bar{a}}$;
3) die doppelte Oktave des Grundtons, — $\bar{\bar{\bar{d}}}$;
4) deren grosse Terz, oder die doppelte Oktave der Terz des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{fis}}}$;
5) die Quinte der doppelten Oktave, oder die doppelte Oktave der Quinte des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{a}}}$;
6) die grosse Sekunde des vorigen Tons, — $\bar{\bar{\bar{h}}}$ ***);
7) die dreyfache Oktave des Grundtones, — $\bar{\bar{\bar{\bar{d}}}}$.

*) Dieser Aufsatz macht mit dem Aufsatze in der Nummer 6 und 7 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung ein Ganzes aus.

**) „Die Sprachorgane theilen sich vornämlich in innere und äussere. Zu den erstern gehören die Lunge, die Luftröhre, der Luftröhrenkopf, das Stimmhäutchen, welches die Stimmritze bildet. Die äusseren Sprachorgane sind der direkte und indirekte Hauchcanal. Der erstere fasst in sich den Mund, die Wölbung sammt den beweglichen Theilen, den Lippen, dem untern Kinnbacken, der Zunge, dem Zapfen, und dem Gaumensegel. Letzterer ist die Nase sammt ihren Wänden.“ S. Ortho-spo-graphisches Elementarwerk, von Fr. Olivier. Dessau 1804 in gr. 8. S. 8.

***) Diese Sprungstufe habe ich auf einer Flöte d'Amour, oder, wie sie der Verfasser der Hildegard von Hohenthal nennt, Liebesflöte, von Potter in London entdeckt. Auch beym Grundtone Es springt der Ton vom $\bar{\bar{b}}$ ins $\bar{\bar{\bar{c}}}$ und dann ins $\bar{\bar{\bar{\bar{es}}}}$. Wegen dieses Unfugs der Natur werden die Tonforscher wol nöthig haben ein neues Gesetz zu machen.

Dieses sprungweise Höherwerden muss man nicht mit dem allmähligen Steigen des Tones der Flöte verwechseln, weil beydes, wie in der Folge gezeigt werden wird, auf ganz verschiedenen Gründen beruht.

Auch drückt man sich nicht wissenschaftlich genau aus, wenn man blos von tiefen und hohen Tönen der Flöte spricht, da es auf derselben fünf und mehrere sehr verschiedene Stufen von höhern Tönen giebt.

Man könnte diese harmonischen Tonrückungen oder Sprungstufen nicht unschicklich, nach der Sprache der Grössenlehrer, auch Tonwürden (Tonpotenzen) nennen. In diesem Falle könnte z. B. das so genannte mittlere d, wenn dabey der Griff des Grundtones d unverändert bleibt, d auf der zweyten Würde heissen, und $(d)^2$ geschrieben werden, so dass der Angeber der Tonwürde oder der Exponent 2 oben hinter der rechten Klammer die Tonwürde des Grundtones bezeichnete. Die Grundtöne selbst aber bedürften keines Exponenten.

Wollte man aber irgend einen Nebenton eines erkünstelten Grundtones bezeichnen, so müsste der Grundton nicht mit einem Buchstaben bemerkt, sondern der Griff auf die gewöhnliche Art mit Zahlen ausgeschrieben werden, welche die Seitenöffnungen andeuten, die bedeckt, und die Klappen, die geöffnet werden sollen. Hiernach würde z. B. $(1.2.3.4.6)^2$ die zweyte Würde oder Sprungstufe des erkünstelten Grundtones bezeichnen, welcher angiebt, wenn man die erste, zweyte, dritte, vierte und sechste Seitenöffnung, von oben nach unten gezählt, mit den über denselben schwebenden Fingern bedeckt.

In Fällen endlich, wo die bezeichnete Tonwürde auf der Flöte schwer anzugeben ist, und daher leicht überhüpft werden könnte, müsste man auf folgende Art ihren Ton noch nebenbey bemerken, z. B: $(2.3.4.5.6) = \bar{a}$ *); oder, $(2.3.4.5.6.7) = \bar{b}$. Das heisst, der Grundton des Griffes 2. 3. 4. 5. 6 ist $\bar{a}$, und der des Griffes 2. 3. 4. 5. 6. 7 ist $\bar{b}$ **).

Diese Nebentöne sind die wahre Tonleiter der Natur, oder die harmonische Ordnung, welche die Natur nach mathematischen Verhältnissen bey Hervorbringung der Schallerschütterungen beobachtet, und wovon sich, so wie von dem Anschiessen der Krystalle, oder überhaupt von allem, was Zeugung heisst, wol weiter kein Grund angeben lasst.

Folgende 39 Nebentöne entspringen in der Regel aus den 12 Grundtönen einer jeden Flöte:

$\bar{d}$:	—	$\bar{d}$.	$\bar{a}$.	$\bar{d}$.	fis.	a
$\bar{es}$:	—	es.	b.	es.	g.	b
$\bar{e}$:	—	e.	h.	f.	a	
$\bar{f}$:	—	f.	c.	f.	a	
$\bar{g}$:	—	g.	es.	g		
$\bar{gis}$:	—	gis.	es			
$\bar{a}$:	—	a.	e.	g.	b	
$\bar{b}$:	—	b.	e.	g		
$\bar{h}$:	—	h.	g			
$\bar{c}$:	—	c.	g			
cis:	—	cis.	gis.			

*) Tromlitz a. a. O. Cap. 6. §. 39. hat sich also in seiner Behauptung, dass, wenn man das sogenannte mittlere d mit dem aufgehobenen ersten Finger nähme, die Flöte alsdann, auch wenn man wollte, keinen tiefern Ton mehr angäbe, geirrt.

**) Auf der Liebesflöte giebt der erste dieser beyden Griffe den Grundton $\bar{b}$, der andere den Grundton $\bar{h}$.

Aus diesen 51 Tönen läst sich nun für die Flöte eine melodische Tonleiter von 55 Tönen, mit 18 überschüssigen Tönen oder Doubletten, auf nachstehende Art zusammensetzen.

d.	$\overline{\overline{d}}$ = (d)^{2}	$\overline{\overline{\overline{d}}}$ = (d)^{4}
es.	$\overline{\overline{es}}$ = (es)^{2}	$\overline{\overline{\overline{es}}}$ = (es)^{4}. (gis)^{1}. (g)^{1}
e.	$\overline{\overline{e}}$ = (e)^{2}	$\overline{\overline{\overline{e}}}$ = (a)^{3}. (b)^{1}
f.	$\overline{\overline{f}}$ = (f)^{2}	$\overline{\overline{\overline{(f)}}}$ = (e)^{4}. (f)^{4}
fis.	$\overline{\overline{fis}}$ = (fis)^{2}	$\overline{\overline{\overline{fis}}}$ = (d)^{5}. (fis)^{1}
g.	$\overline{\overline{g}}$ = (g)^{2}	$\overline{\overline{\overline{(g)}}}$ = (es)^{5}. (g)^{4}. (a)^{4}. (b)^{4}. (h)^{1}. (c)^{1}
gis.	$\overline{\overline{gis}}$ = (gis)^{2}	$\overline{\overline{\overline{gis}}}$ = (cis)^{1}
a.	$\overline{\overline{a}}$ = (a)^{2}. (d)^{1}	$\overline{\overline{\overline{a}}}$ = (d)^{4}. (e)^{1}. (f)^{1}
b.	$\overline{\overline{b}}$ = (b)^{2}. (es)^{1}	$\overline{\overline{\overline{b}}}$ = (es)^{5}. (fis)^{4}. (a)^{1}
h.	$\overline{\overline{h}}$ = (h)^{2}. (e)^{1}	
c.	$\overline{\overline{c}}$ = (c)^{2}. (f)^{1}	
cis.	$\overline{\overline{cis}}$ = (cis)^{2}	

Diese Nebentöne sind aber über die zweyte Tonwürde hinaus bey weitem nicht ganz so rein, wie sie seyn sollten, und auch nicht sämmtlich auf allen Flöten hervorzubringen. Geben doch manche Flöten die Töne über dem $\overline{\overline{\overline{e}}}$ kaum an. Da es aber jetzt Flöten genug giebt, auf denen die Töne vom $\overline{\overline{\overline{f}}}$ bis zum $\overline{\overline{\overline{b}}}$ so leicht wie das $\overline{\overline{\overline{e}}}$ ansprechen, so gilt auch jetzt nicht mehr, was Quantz*) von den Flöten seiner Zeit gesagt hat.

Wenn übrigens die Nebentöne auf manchen Flöten nicht vollständig, und als regelmässige, vollkommen reine Nebentöne zum Vorscheine kommen; so rührt diess vielleicht von dem unrichtigen Verhältnisse der Weite einer Flötenröhre zu ihrer Länge, oder von dem unverhältnissmässigen Durchmesser der Seitenöffnungen, oder auch von deren nicht genau abgemessenen Entfernung von

*) a. a. O Hptst. IV. §. 20. „Das dreygestrichene e ist eigentlich der höchste brauchbare Ton, welchen man zu allen Zeiten angeben kann."

einander her; so dass es sich mit diesen Flötenröhren gewissermassen, wie mit den tönenden Flächen, zu verhalten scheint, die ebenfalls unregelmässige feste Linien bilden, wenn sie selbst unregelmässig, das ist z. B. nicht durchaus gleich dick sind. Je vollständiger und reiner aber eine Flöte die Nebentöne angiebt, desto richtiger ist ohne Zweifel ihr Bau. Indessen kann, wie sich von selbst versteht, doch auch nur ein geübter Spieler diese Prüfung mit Zuverlässigkeit anstellen.

Aus der obenstehenden Tonleiter sieht man übrigens, dass die Tonarten Gross - D und Gross - G diejenigen sind, die am meisten der Natur der deutschen Flöte zuzusagen scheinen; weil sich für diese Tonarten alle Töne ihrer melodischen Tonleitern in einem Umfange von dritthalb Oktaven aus den Grund - und Nebentönen zusammensezzen lassen; indem das, was die Tonart Gross - D an Nebentönen vor der Tonart Gross - G voraus hat, dieser dagegen an Grundtönen zu gute kommt.

Der Gedanke, dass die natürliche Tonleiter den Grund von den Regeln der Harmonie, die künstliche Tonleiter aber den Grund aller Melodie enthielte *), ist artig; aber die Gelehrten sind darüber noch nicht einig **).

Von der Stimmung der Flöte.

Reine Stimmung ist die unerlässliche Eigenschaft eines jeden musikalischen Instrumentes. Unter der Stimmung eines Instrumentes versteht man, wie ich glaube, erstens, dass es, seiner ganzen Einrichtung nach, genau die Stimmung eines angenommenen Stimmtones habe, oder annehmen könne; zweytens, dass es diese Stimmung nicht schnell wieder verliere; drittens, dass es eine gewisse Anzahl richtig abgemessener oder brauchbarer Töne habe, um auf den Tonstufen der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tonleitern mit denselben fortschreiten zu können, und viertens dass diese Töne stehen, das heisst, die gehörige Festigkeit haben, und nicht, je nachdem sie stärker oder schwächer angegeben werden, bald steigen bald fallen.

Ich fürchte sehr, dass die Flöte in einer jeden dieser Rücksichten für ein schwaches Werkzeug möchte gehalten werden. Wir haben nämlich schon oben in der Lehre von den Grundtönen gesehen, dass die Flöte nicht wohl nach einem veränderten Stimmtone rein umgestimmt werden kann, und dass selbst mit Hülfe der Klappen nicht alle Grundtöne gleich rein auf ihr zu erhalten sind, wenn sie an Leichtigkeit der Behandlungsart nicht ungleich mehr verlieren soll, als sie durch die vollkommene Reinheit aller Grundtöne gewinnen würde. Der Abschnitt von den Nebentönen hat auf noch traurigere Entdeckungen geführt.

Allein diess sind, wie die Rede geht, die natürlichen Gebrechen der Flöte noch lange nicht alle. Sie hält auch nicht Ton! ihre Stimmung wird in der Wärme höher und in der Kälte tiefer! Sie soll ferner durch schlechtes Blasen in Grund und Boden verdorben werden können. Noch mehr! ihre Töne sollen durch jede Verstärkung des Windes höher, und durch die geringste Verminderung desselben tiefer werden; und endlich

*) Rousseau, a. a. O. unter dem Worte, Son: „c'est par eux (les Harmoniques) selon M. Romeau que tout son est appréciable, est c'est eu eux que lui et M. Tartini ont cherché le principe de toute harmonie, mais par des routes directement contraires.“ Allgem. Musik. Zeitung, 2ter Jahrg. Leipzig, 1800. No. 45.

**) Chladni, über die wahre Ursache des Consonirens und Dissonirens; in der Allg. Musik. Zeitung Jahrg. 5. No. 21. und in seiner Akustik §. 185 und 188.

ist ihre Mündung von so höchst zarter Natur, und von so grossem Einflusse auf die Stimmung der Flöte, dass, wenn jene von der Unterlippe auch nur im mindesten bedeckt wird, diese sogleich sinkt, und augenblicklich steigt, wenn die Unterlippe auch nur ein Haar breit von ihrer eingenommenen Stelle zurücktritt.

Ich werde nun in einzelnen Kapiteln diese Gebrechen genauer untersuchen, ohne mich, aus Vorliebe für meine Freundin, die Schwachheit anwandeln zu lassen, ein Auge zu ihren Fehlern zuzudrücken. So viel glaube ich jedoch schon im voraus bemerken zu dürfen, dass die Gebrechen der Flöte so bedeutend nicht sind, wie sie scheinen, dass ihre Anzahl nicht so gross ist, wie sie angegeben wird, dass sich denselben leicht abhelfen lässt, und dass vielleicht auch auf sie das Sprichwort passt: es giebt kein Uebel, es hat sein Gutes! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

Bremen. Ihre Frage, was, in Beziehung auf Musik, für die Kunst in Bremen geschehe, kann ich, nach dem Buchstaben genommen, ganz kurz beantworten: Für die Kunst geschieht wenig. Da Sie aber mit dieser Antwort nicht zufrieden seyn werden: so will ich Ihre Frage zerlegen, und mit höchster Unparteylichkeit beantworten. Diess kann ich um desto freyer, da ich in wenig Tagen Abschied von Bremen nehmen werde. Was ich also während meines Hierseyns, als Zeuge, oder auf zuverlässigen Wegen historisch erfahren, will ich, in der Hoffnung, dass einzelne Bemerkungen fruchtbar werden können — niederschreiben.

Ich finde in Ihrer Frage folgende enthalten: 1) Was giebts in Bremen für Komponisten, und was produciren sie? 2) Was giebts für Virtuosen, und was leisten sie? 3) Was giebts für Dilettanten, und was vermögen sie? 4) Was giebts für Ripienisten, und wo sind sie vorzüglich zu gebrauchen? 5) Was giebts für Musiklehrer? welche Methode und welche Aufmunterungen haben sie? 6) Was giebts für Instrumentmacher, und was leisten sie? 7) Was giebts für Beförderungsmittel, Musikalienhandel, Lesegesellschaften? etc. 8) Was giebts für Anstalten zur Beförderung der Musik?

Da musikalische Kompositionen so wenig eintragen, so hat in einer grossen, theuren Stadt, wo keine Pensionen zu gewinnen sind, der Komponist keine Musse, etwas Schönes von Bedeutung zu schaffen. Das broterwerbende Geschäft erstickt bald den inspirirten Gedanken. Die meisten, welche noch einige überflüssige Kraft gezeigt haben, sind Ausländer.

D. Müller, Schulkollege am Lyceum, soll ehemals mehrere Kantaten nach eigenem Text gemacht haben. Aus einer Passion, zum Besten einer abgebrannten Stadt, habe ich einige gute Arien gehört. Er lebt und webt für Padagogik. Er giebt Gesellschaftslieder-Bücher heraus, worin er Produkte bremischer Dichter und Komponisten sammlet. Darauf muss ich Sie verweisen.

Der Domorganist Rauschelbach hat vor einigen Jahren Klaviersonaten und eine Liedersammlung von mittelmässigem Werth herausgegeben.

Der Konzertmeister Löwe hat Konzerte und Solo's für die Violin herausgegeben, welche Achtung verdienen. Angenehm sind seine Klaviertrios, welche auch vom Publikum günstig aufgenommen worden sind.

Lange jun. hat auch in einer Kantate gezeigt, dass er wol etwas Gutes machen konnte, wenn er sich eifriger der Kunst befleissigte.

Den Namen Virtuos, verdienen nur zwey Künstler, die eben genannten Rauschelbach und Löwe — jener, auf der Orgel, in Darstellung von Voglerischen Tongemalden, die ihm, seiner phantastischen Natur gemäss, zuweilen sehr gelingen. Doch vorzüglicher ist sein Choral und die damit in Verbindung gebrachten mannichfachen, lieblichen Vor- und Zwischenspiele. Dieser Löwe spielt die Violin mit seltener Sicherheit, Ruhe und Reinheit, ohne alle Ansprüche, und verdient als Quartettist und Accompagnist das ausgezeichnetste Lob.

Noch müsste ich den Musikdirektor Frese auf der Flöte zu den Virtuosen rechnen, wenn er nicht wegen —— als abgestorben anzusehen ware — —

Unter den Dilettanten zeichnen sich auf dem Pianoforte zwey Frauenzimmer aus, welche mehrmals in Konzerten gespielt haben; nämlich: Mad. Sengstacke und Dem. Müller. Beyde spielen mit Leichtigkeit, Sicherheit und Ausdruck. Die echte Kunstliebhaberey der ersten hat ihrer Freundin einen wohlthatigen Impuls gegeben. Die letzte kann ihr Vorbild nicht wol erreichen, weil sie eine wissenschaftlich gebildete Lehrerin einer Töchterschule ist. Sie scheinen beyde vorzüglich an Mozarts und Beethovens herrlichsten Sachen zu hangen. Die erste liebt noch die Dussecksche Manier; die letzte verliert sich gern in Prinz Loui's tiefe Schwärmereyen und in Riems sinnige Eigenheiten. Mad. S. übertrifft ihre Freundin aber noch in einem eigenen Talent: sie ist eine feindenkende, mit einer reinen, biegsamen Stimme begabte Sangerinn.

Doktor von Post, ein fleissiger Advokat, der Makler Fehrmann, D. Müller jun., der als Arzt jetzt auf Reisen ist, zeichnen sich auf der Violin, der junge Kaufmann Wilhelmi auf dem Violoncello, die Kaufleute Kulenkamp, Norwich und Klugkist auf der Bratsche, Köning auf der Flöte, Meyer auf dem Fagott aus.

Diese jungen Männer, welche alle fleissige und geschickte Geschaftsmanner sind, machen den Kern der Konzerte und die Quartettpartieen aus.

Unter den hiesigen Hoboisten verdienen ihrer Geschicklichkeit und ihres sittlichen Betragens wegen bekannt zu seyn: Pinkham auf der Hoboe und Flöte, (nur Schade, dass er diese Instrumente zu heftig behandelt;) Rakemann auf der Klarinette, (nur fehlt ihm bey einem sanften Ton die Kraft, um Licht und Schatten zu gewinnen;) Arnold auf dem Fagott, das er aber nicht völlig so sanft behandelt, als der Musikus Suck; und Heyse auf dem Horn. Mit den übrigen Blasinstrumenten steht es nicht sonderlich. Als sichere Ripienisten muss ich noch bey der Violin Meyerdyrks und Tunior anführen.

Alle diese, hier sogenannten Musikanten würden mehr leisten, wenn sie sich nicht durch das ewige Tanzspiel für die Kunst verderben müssten. Sie würden aber Hungers sterben, wenn die Tanzliebhaberey nicht zunähme! —

Alle Musici von Profession geben denn nun Unterricht in der Musik! Nur sind wenig gute Lehrer darunter, und sie werden, nach Maasgabe anderer Städte, schlecht bezahlt. Sie würden besser bezahlt werden, wenn sie sich durch Geschicklichkeit und Fleiss nothwendig machten. Gerade verschiedene der bedeutendsten sind aber durch Indolenz, oder durch Gemüthskrankheit, oder durch zu viele Brownische Restaurationsmittel unbrauchbar. Exempla sunt odiosa; sonst verdienten einige öffentlich genannt zu wer-

den. Doch bestraft sie Mangel und Kreditlosigkeit, worein sie durch ihre Schuld gesunken sind, schon genug.

Ein paar Leute zeichnen sich noch löblich aus; das ist der Guitarrespieler Uhlemann und der Sprachlehrer Manouvrier.

Mehrere darf ich Ihnen nicht anführen, sonst müsste ich am Ende auch musikalische Krüppel nennen, die, während ein geschickter Spieler aus Es phantasirt, mit Fäusten in A schlagen, ohne zu wissen, was zur A- oder Es-Familie gehört — und doch zu Organisten gewählt werden, weil auch der Pobel das Wahlrecht hat, und der Stimmen der Gebildeten zu wenige sind! — —

Kurze Anzeigen.

Deux Sonates p. l. Pianoforte av. acc. de Violon, comp. et ded. à son Alt. Sereniss. Caroline, Duchesse de Saxe-Gotha et Altenb., par P. F. Riotte. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

Man erhält hier von dem talentvollen Komponisten, der sich seit einiger Zeit sehr vortheilhaft unter den jüngern hervorthut, zwey tüchtige, vollgriffige, brillante, dem Instrumente, wie dem Spieler vortheilhafte, Passagen-Sonaten. Die Adagios sind die geringere Partie des Werks, wie bey dieser Gattung überhaupt. Die ersten Allegros zeichnen sich noch ausserdem durch innere Kraft und Lebendigkeit, und die Polacca der 1sten Son. durch manche pikante Wendungen aus. Einen kraftigen, sichern und ziemlich fertigen Spieler verlangen beyde; einem solchen fallen sie aber gar nicht schwer auszuführen, weil alles handgerecht geschrieben ist. Der Stich ist gut.

Trois Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Flûte par d. Wolfl. Op. 35. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 thl. 4 gr.)

Sonaten, wie sie die geringere Klasse der Dilettanten, und besonders der englandischen, jetzt will: ein Komponist, wie W., muss dergleichen vor Schlafengehen schreiben können. Einige variirte oder sonst benutzte englandische Volksmelodieen sind für andere, als eben jene Liebhaber, noch das Interessanteste; hier ist doch nicht immer wieder Unum idemque. Schlecht ist freylich diese Musik nicht geradezu zu nennen; man erkennet immer den geübten Musiker darin: ihre Leichtigkeit der Exekution bey allerhand Passagen und die gute Benutzung des Instruments werden ihr jedoch bey denen, für welche sie zunächst geschrieben ist, vorzüglich zur Empfehlung dienen müssen. Der Stich ist schön.

Ueber die musikal. Beylage N. I.

Das kleine Quartett, ohne Begleitung, ist aus Winters Calypso, die dieser treffliche Künstler bekanntlich vor einigen Jahren für das grosse Londner Theater italienisch schrieb, und voriges Jahr für die Münchner Bühne deutsch bearbeitete. Es ist aus diesen, wie aus andern öffentlichen Blättern bekannt, dass diese Oper an beyden Orten und in beyden Gestalten mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen worden; um desto willkommener wird ein, in kurzem erscheinender vollständiger Klavierauszug derselben, mit italienischem und deutschem Texte, allen Freunden eines schönen, ausdrucksvollen, anmuthigen und unverkünstelten Gesanges seyn. Das hier abgedruckte Stück ist freylich nur ein kleines, vereinzeltes Blättchen aus dem blühenden Kranze, und kann und soll von diesem selbst keinen Vorgenuss gewähren.

Bey einer Arbeit Winters ist dies aber auch nicht nöthig; alle Freunde eines Gesanges, wie er eben beschrieben worden, sind auch dieses Meisters Freunde: und für sie nur noch die Bemerkung, dass bey diesem Werke noch ganz vorzüglich für grosse Solos, in allen gangbaren Formen, gesorgt worden, und dass es darum auch beym Pianoforte noch mehr dienen kann, als diejenigen, bey welchen zuvörderst auf gross ausgeführte Ensembles gerechnet ist.

Auch geben wir noch das Lied, das der talentvolle Götzloff kurz vor seinem traurigen Ende und schon in der Stimmung schrieb, die ihn zu dem letzten, entscheidenden Entschlusse hinriss. Das Publikum ausserhalb Berlin scheint auf die Arbeiten G.s erst durch die Nachrichten von diesem seinen Ende, die verschiedene öffentliche Blätter mit mehr oder weniger Diskretion verbreiteten — aufmerksamer geworden zu seyn; und wenn es zu tadeln ist, dass man diese Arbeiten, in welchen ein gebildeter Geist und ein tiefes, inniges Gefühl gar nicht zu verkennen sind, bis dahin wenig beachtet hat: so kann man, wenigstens menschlicher Weise, nichts dagegen einwenden, wenn jetzt Jedermann, dem jenes Schicksal des Jünglings bekannt worden, Kompositionen von ihm besitzen will. Ist die Rede von einem Künstler, und vornamlich von einem Musiker, und man erfährt, dass er in schönster Jugendblüthe, begabt von der Natur mit allem, was Anwartschaft auf ein nicht unbedeutendes, nicht unbemerktes, glückliches Leben giebt, begünstigt vom Glück mit trefflicher Erziehung, allgemeiner Beliebtheit, beträchtlichem Wohlstand, von den bürgerlichen Verhältnissen mit Musse, mit einer Lage, wo er für die Ausbildung seiner Talente und für seine Liebhabereyen leben konnte — wenn man erfährt, dass ein solcher, nicht übereilt, nicht im Sturm des Affekts, ja ohne alle einzeln würkende äussere Ursache, nach ruhig entworfenem, und lange gehegtem Plane das Leben freywillig von sich wirft: wer kann sich da des Vorurtheils erwehren, seine Produkte, auf welcher Stufe der Kunst sie auch stehen mögen, müssen sich doch durch irgend etwas ganz eigenthümlich auszeichnen? Betrachtet man nun G.s Arbeiten, so findet sich dies auch wirklich in nicht wenigen bestätiget. Was dieses ihr Eigenthümliches sey, haben wir bey der Anzeige seiner Lieder, die er vor zwey Jahren herausgab, als wir ihm noch ein glückliches Künstlerleben verheissen zu dürfen glaubten — nach unsrer Einsicht darzustellen gesucht; mehr mögen Andere über G. sagen, wenn eine sorgfältige Auswahl aus seinem Nachlass dem Publikum vorgelegt ist — was in kurzem geschehen wird. G. sammlete nämlich alle seine Kompositionen, (er schrieb nur für den Gesang,) seit er sich als einen Sterbenden betrachtete; liess sie, berichtigt und verbessert, mit der liebenden Anhänglichkeit eines Scheidenden zierlich abschreiben, und veranstaltete, dass sie nach seinem Tode in die Hände eines sorgsamen Verlegers kämen, der daraus wählen liess, was für das Publikum tauge, und das Erwählte diesem als ein Vermächtnis übergäbe. Diesemnach werden so eben einige Sammlungen Lieder, und wenigstens eine, von mehrstimmigen Gesängen, beyde mit Klavierbegleitung, gedruckt; und aus der ersten haben wir das hier beygelegte Lied ausgehoben, nicht als eins der schönsten — wiewol es gewiss Aufmerksamkeit und Beyfall verdient, so sind doch weit vorzüglichere darunter — sondern, wie wir schon oben gesagt haben, als das letzte Wort des unglücklichen Jünglings.

(Hiezbey die Beylage No. I. und das Intelligens-Blatt No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

№. I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

QUARTETT aus Winters Calypso.

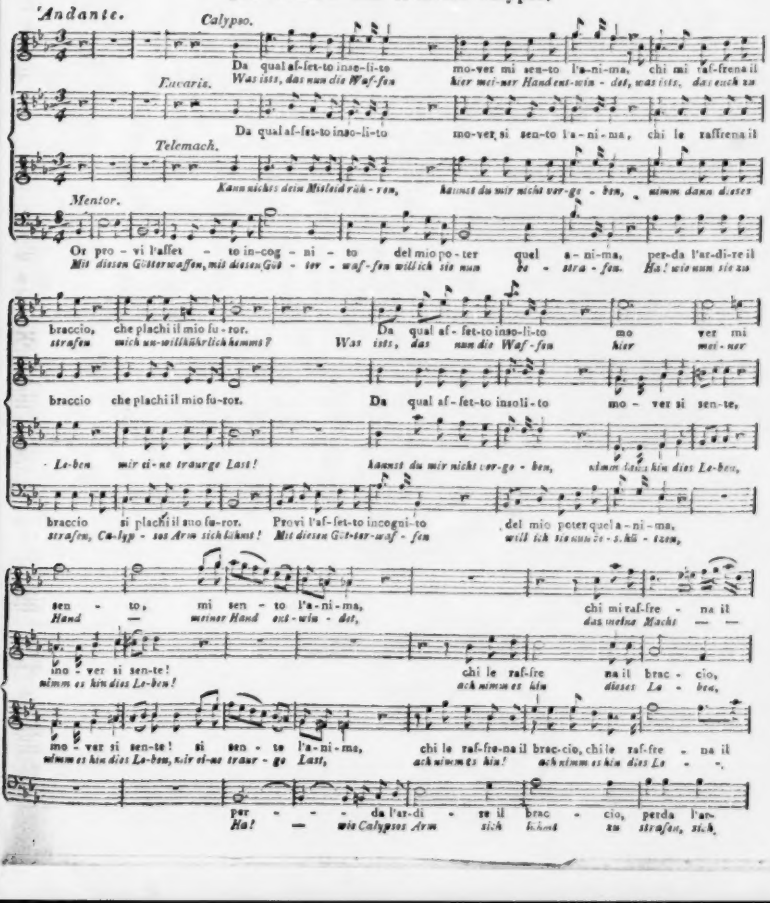

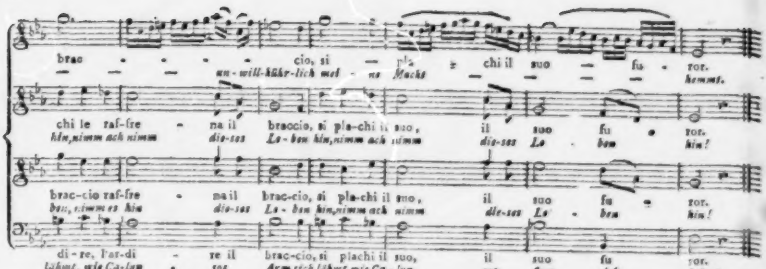

ANSICHT DES LEBENS.

Lebhaft und stark.

Götzloff

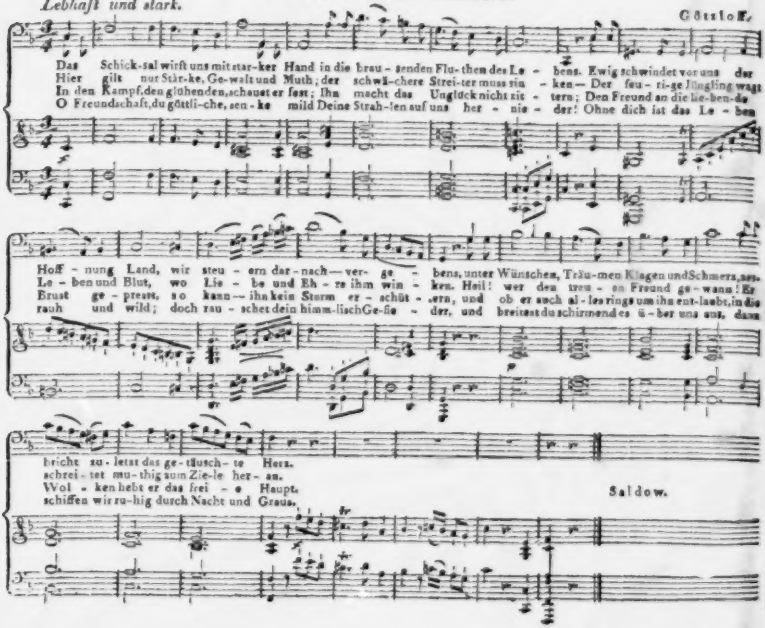

Saldow.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. II.* 1807.

Berichtigung.

In No. 49 dieser Zeitung vom 2ten September dieses Jahres, befindet sich unter der Rubrik:

„Kurze Notizen aus Briefen, und vorläufige Anzeigen"

ein Artikel über die Aufführung der Oper Fanchon, während der zu Stuttgardt bey der Vermählung der Königin von Westphalen Majestät gegebenen Feyerlichkeiten, welcher dahin zu berichtigen ist: Dass die Aufführung dieser Oper, welche die Demoiselle Frank aus Mannheim zu einer Gastrolle noch vor Anfang der Feyerlichkeiten gewählt hatte, keineswegs in einer Verbindung mit denen Vermählungs - Feyerlichkeiten gestanden hat, sondern dass vielmehr die Oper: „Maria Montalban" mit Musik vom Kapellmeister Winter, bey diesen Feyerlichkeiten, mit aller Pracht, unter der Leitung des Königl. Würtembergischen Ersten Kapellmeisters Danzi, aufgeführt worden ist.

Anzeige.

Handstücke à quatre mains, für Anfänger im Klavier - oder Fortepianospielen, waren bis jetzt noch ein unläugbares Bedürfnis. Denn zur Erlernung des Taktes überhaupt, und des Pausirens insbesondre, so wie zur Bildung des Geschmacks, zur unterbrochenen und bessern Ausführung etc. können solche Tonstücke unstreitig sehr nützlich werden. In dieser Hinsicht habe ich vier Sammlungen, grösstentheils äusserst leichte, Handstücke à quatre mains componirt. Ich glaube hoffen zu dürfen, dass diese Arbeit meine gelungenste sey, und ihrem Zwecke möglichst entsprechen werde. Jeder Theil enthält dreyssig solche Handstücke. Von jetzt an bis zu Ende dieses Jahres kann man die beyden ersten, bereits im G - Schlüssel gedruckten Theile, bey mir selbst sogleich mit der ersten Post für einen Thaler bekommen; nachher wird der Ladenpreis beträchtlich erhöhet. Wer auf alle vier Theile zusammen pränumerirt, der erhält sie kurz nach dem neuen Jahre für 1 thl. 20 gr.

Halle, im November, 1807.

D. G. Türk, Musikdirector.

Die grosse Oper: **Pizarro und Elmire** welche sowohl in Magdeburg als Braunschweig mit grossem Beyfall aufgeführt wurde, so wie die Oper: **die Brandschatzung**, beyde komponirt von Musikdirektor Riotte, sind nur bey dem Verfasser in Magdeburg zu haben.

Diejenigen respect. Theater - Direktionen, welche diese Opern wünschen, belieben sich in postfreyen Briefen dahin zu wenden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kreith, Ch. Partita (Tono B.) p. 2 Oboe, 2 Clar. 2 Corni, e Fagotto. 19 gr.

Bär, J. G. 4 Marches characteristiques avec 4 Trios p. 2 Clar. 2 Cors Trombe et Basson. Op. 6. 1½ thl.

André, A. Concerto p. Cor. Op. 33. 2 thl.

Flad, A. 10 petits airs p. 2 Flageolets. 8 gr.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialogués p. 2 Clarinettes, 2me Livre de Duos faciles. 1 thl. 21 gr.

Nicolo. Airs de l'intrigue aux fenêtres arr. p. 2 Clarinettes p. Chalon. 1 thl. 6 gr.

Mehul, Opera: Les aveugles de Tolède en Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors et Flute. L. 1. 2. à 2 thl. 6 gr.

— — Ouverture des aveugles de Tolède arr. p. les mêmes instrumens. 21 gr.

Nicolo, Ouv. de l'intrigue aux fenêtres arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Cors, 2 Bassons et 1 Flute p. Blasius. 22 gr.

— — L'Intrigue aux fenêtres. Op. en un acte arr. en Harmon. p. Clar. 2 Cors, 2 Bassons et 1 Flute, 2 th. 6 gr.

— — Ouverture de Leonce ou le fils adoptif arr. en Harmonie p. 2 Clar. 2 Flut. 2 Cors, 2 Bassons, 1 th. 4 gr.

— — Leonce. Op. en 3 Actes arr. en Harmonie p. 2 Clarin. 2 Cors, 2 Bassons et Fl. ad libitum, 2 thl. 6 gr.

Gebauer, 3 Sonates ou étude pour le Basson av. accomp. de Basse, L. 1. 1 thl. 21 gr.

Blasius, F. 6 Sonates p. le Basson ou études graduelles. Op. 57. L. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.

Schindlöcker, Mich. 12 Aufzüge für 5 Trompeten u. Pauken oder 6 Trompetten. 1 thl. 4 gr.

Elsner, J. 2 Polonaises à gr. Orch. 1 thl. 8 gr.

Fleischmann, F. Sinfonie à gr. Orch. Op. 6. 2 th. 16 gr.

Mayer, S. Ouverture de l'Op. l'Equivoco à grand Orchestre. 1 thl. 4 gr.

Witt, F. Sinfonie à grd. Orch. No. 3. 2 thl. 16 gr.

Caveaux, P. Ouverture à gr. Orch. d'Avis aux femmes ou le mari colère. 2 thl.

— — Ouverture à gr. Orch. du diable couleur de Rose. 2 thl. 6 gr.

Cherubini, Ouverture à gr. Orch. des 2 Journées. 2 thl. 6 gr.

Caveaux, P. Ouverture à gr. Orch. d'un quart-heure de Silence. 2 thl.

Reicha, J. Simphonie à gr. Orch. Op. 5. No. 2. 3. à 1 thl. 20 gr.

Fleischmann, F. Ouverture à gr. Orch. de l'Opera: die Geisterinsel. Op. 7 1 thl. 9 gr.

Witt, F. Sinfonie à gr. Orch. No. 4. 2 thl. 16 gr.

Krommer, F. 3 Duos p. 2 Violons concertants. Op. 54. 1 thl. 8 gr.

Mozart, W. A. Ouverture à gr. Orch. de l'opera: die Entführung aus dem Serail. 1 thl. 8 gr.

Mehul, Ouverture des aveugles de Tolède à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.

— — Ouv. de Joseph à gr. Orch. 1 thl. 12 gr.

— — Ouv. de Gabrielle d'estrées à gr. Orch. 2 thl.

Kreutzer, R. Ouverture de françois I. à gr. Orchestre. 2 thl. 12 gr.

— — Ouverture du franc Breton à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.

Nicolo, Ouverture de la ruse inutile à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.

— — Ouverture du dejeuner des Garçons à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.

— — Ouverture de Leonce ou le fils adoptif à gr. Orchestre. 1 thl. 12 gr.

— — Ouverture de l'intrigue aux fenêtres à gr. Orchestre. 2 thl.

Mehul, Ouverture de l'Opera: Uthal à gr. Orchestre. 1 thl. 21 gr.

Haydn, J. 3 gr. Simphonies arr. p. 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle, Contrebasse, Flute et 2 Cors, ou 2 Violons, Viola, Violonc. et Fl. p. Salomon. 4 th. 6 gr.

Beethoven, v. gr. Simphonie. Op. 36. arr. p. 2 Violons, 2 Altos, Violoncelle et Contrebasse, Flute et 2 Cors ad libitum. 2 thl. 6 gr.

Haydn, J. Ouverture de l'Op. Isola disabitata à gr. Orchestre. 16 gr.

— — Ouverture de l'Op. Orlando paladino à gr. Orchestre. No. 9. 16 gr.

Krommer, F. gr. Sinfonie à gr. Orch. Op. 62. 2 thl. 8 gr.

Brani, 50 Etudes p. le Violon 2me Partie. 2 thl. 8 gr.

Romberg, A. 3 Airs variés p. le Violon av. accomp. de un second Vlon, A. et Vlle. Op. 17. 1. 2. 3. à 22 gr.

— — 3 Quatuors p. 2 Vln, Alto et Vlle. Op. 16. 2 th. 16 gr.

André, A. 6 Duos instructifs p. 2 Violons d'une difficulté progressive. Op. 30. L. 1. 2. à 19 gr.

— — Anleitung z. Violinspielen in stufenweise geordneten Uebungsstücken. Op. 30. 1 ster Thl. (deutsch u. franz.) 3 thl. 8 gr.

Kaczkowsky, J. 10 Variations p. le Violon av. accomp. de Vlon, Alto et Basse. Op. 1. 12 gr.

— — 4 Polonaises melancoliques p. Vlon av. accomp. de Vlon, Alto et Basse. Op. 2. 10 gr.

— — 4 Variations p. Violon av. accomp. de Violon et Basse. Op. 3. 10 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. Nº. 8. 1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

Erstes Kapitel.

Von dem Einflusse der Wärme und Kälte auf die Stimmung der Flöte.

Eine Erscheinung, deren eigentlichen Grund anzugeben, man, wenn ich nicht irre, noch zur Zeit nicht im Stande war, ist die, dass die Flöten, so wie alle Blasinstrumente, tiefer stimmen, wenn sie kalt sind, und höher werden, wenn sie sich erwärmen.

Der grösste Unterschied beträgt im gemässigten Erdstriche ungefähr einen Viertelton, *) etwas mehr oder weniger.

Einige wollen den Grund davon in der Feuchtigkeit finden, die sich durch den Hauch in der Flöte anzusetzen pflegt. Durch diese Feuchtigkeit, meynen sie, schwelle der Körper der Flöte an, und werde kürzer, wodurch denn natürlich ihre Stimmung auch höher werden müsse **). Wäre dieses richtig, so müsste ja auch eine Flöte durch kaltes Wasser anschwellen und höher werden. In diesem Falle aber würde die Tonhöhe einer Flöte, wenn alles Uebrige gleich ist, doch immer verhältnissmässig tiefer bleiben, als die Stimmung einer andern ganz trocknen, aber warmen Flöte. Bey dieser Meynung, für die

*) S. „Von der letzten ungewöhnlichen Kälte in Torneo und der Lappmark, die den 23sten Januar u. f. f. 1760 einfiel. Von Andr. Hellant. In der Königl. Schwed. Akad. der Wissenschaften, Abhandlungen aus der Naturlehre etc. auf d. J. 1761. Aus dem Schwed. übersetzt v. Abr. Gotth. Kästner, 22 Bd. Hamb. 1762. 8. 206. No. VIII." Hier heisst es: „Von zwey gleichlautenden Querflöten, hatte ich die eine beständig in einem Zimmer von 15 Gr. Wärme (37° Reaum = 40° Schwed.), die andere hingte ich in die Kälte 42° unter dem Eispunkte einige Stunden lang. Die Flöte, welche in der Kälte gewesen war, ward fast einen Ton tiefer, als die, welche in der Wärme geblieben war. Die groben Töne der kalten Flöte waren merklich tiefer geworden, als auf der warmen. Hieraus scheinet zu folgen, dass 70 bis 80° Aenderung in der Luft ersilich eine Aenderung von einem Tone bey Querflöten macht; aber da werden sie auch verstimmt, und in den Tönen falsch." — Dass die Kälte die Flöten verstimme, bezweifle ich sehr, weil mir noch kein Versuch dieses bestätigt hat. Wahrscheinlich ist der Schwedische Versuchsteller zwar redlich, aber etwas ungeschickt und nicht bedächtig genug zu Werke gegangen; diese wird bey allen dergleichen Versuchen mehr oder weniger der Fall seyn, wenn der Physiker nicht zugleich ein sehr geübter Flötenspieler ist, der den Ansatz ganz in seiner Gewalt hat. Chladni in dem §. 76. seiner Akustik scheint von der Thatsache nicht genau unterrichtet gewesen zu seyn. Er sagt nämlich: „Es giebt eine Pfeife bey warmer Witterung höhere Töne, als bey kalter, welcher Unterschied bey der grössten in unsern Gegenden vorfallenden Abwechslung der Wärme und Kälte beynahe einen ganzen Ton betragen kann. Man bemerkt auch eine solche Veränderung des Tones öfters bey Blasinstrumenten, wenn man eine Weile darauf geblasen hat."

**) Rousseau, a. a. O. unter dem Worte Accorder: „on observe que les Instrumens dont on tire le son par inspiration, comme la Flûte et le Hautbois, montent insensiblement, quand on a joué quelque temps; ce qui vient, selon quelques-uns, de l'humidité qui, sortant de la bouche avec l'air, les renfle et les raccourcit."

sich durchaus nichts gesundes sagen läst, liegt eine Unbekanntschaft mit der Thatsache zum Grunde, dass die Stimmung der Flöten nicht blos durchs Anblasen, sondern durch jede Erwärmung der Röhre höher wird.

Da ferner, nach einer besondern Erfahrung, die hölzernen Stangen sich in der Kälte ausdehnen sollen *), so wie Eisen und andere Metalle sich in der Kälte zusammenzuziehen pflegen: so wäre es möglich, dass, nach dem Nihil tam etc. **) wovor mich Apollo bewahre, es nachzusprechen, ein Philosoph auf die Vermuthung geriethe, die Flöte würde durch die Kälte verlängert, und ihre Stimmung dadurch verhältnismässig tiefer.

Allein diese Verlängerung müsste dann sehr beträchtlich seyn, weil die Verlängerung einer Flöte um einen Zoll am Auszuge ihres Füsschens den Ton, wenn sie warm ist, nicht tiefer macht, als er in der Winterkälte auf dem Eispunkte klingt, wenn sie nicht erwärmt und am Auszuge nicht verlängert worden ist.

Uebrigens soll die Verlängerung des Holzes durch eine Veränderung in der Luft von 14° über 0, bis 14° unter 0 bey einer Stange von drey Ellen nur etwa eine Linie betragen.

Euler ***) glaubte, dass durch das Hineinhauchen in die Flöte, die darin befindliche Luft in häufigere Schwingungen gesetzt werde, dadurch sich erwärme, und durch die Wärme leichter als die äussere Luft werde, wodurch denn auch der Ton etwas höher werden müsse. Chladni ****), wie es mir scheint, und Thomas Young †) sind derselben Meynung.

Allein die Stimmung einer kalten Flöte steigt, auch wenn man sie nicht durch Anhauchen erwärmt, sondern sie blos in einem geheizten Zimmer warm werden läst. Auch möchte ich nicht behaupten, dass, wenn die Stimmung einer Flöte unverrückt bleiben solle, die in der Flöte eingeschlossene Luft und die äussere Luft sich der Wärme nach gleich seyn müssten. Denn, wäre dieses richtig, so würde eine völlig durchwärmte Flöte, auf der man in einem geheizten Zimmer spielte, hier anders stimmen müssen, als in einem kalten Zimmer; welches jedoch der Fall nicht ist.

Nichts würde die Meynung, dass das Steigen des Tones von der Erwärmung der in der Flöte eingeschlossenen Luft herrühre, überzeugender widerlegen, als wenn die Erfahrung gegründet wäre, dass Flöten von

*) S. Abhandlungen der Königl. Schwed. Akad. d. Wissenschaften auf die Jahre 1739 u. 1740. 1ster Bd. Lpz. 1768. S. 41. No. IV. „Celsii Neuer Versuch von der Ausdehnung der hölzernen Stangen in der Kälte.“ und Bd. 2. S. 207. No. II. „Sec. Fagot's Gedanken über die Veränderungen allerley Arten von Metallen und Holze, in ihrer Grösse, durch die Kälte und Wärme der Luft.“

**) Cic. de divin. II. c. 58.

***) Rousseau a. a. O. „Suivant la doctrine de M. Euler c'est que la chaleur et la refraction que l'air reçoit pendant l'inspiration, rendent ses vibrations plus fréquentes, diminuent son poids, et augmentent ainsi le poids relatif de l'Atmosphère, rendent le son un peu plus aigu.“

****) a. a. O. §. 76. — — — „die Töne werden sodann wegen Erwärmung der Seitenwände, und der darin befindlichen Luft etwas höher.“

†) Untersuchungen über Schall und Licht; in Gilberts Annalen der Physik. Jahrg. 1806. St. 3. S. 284. „Eine hieher gehörige Bemerkung ist noch die, dass die Blas-Instrumente während des Spielens zuweilen eine um einen halben Ton höhere Stimmung bekommen, welches nicht etwa von Ausdehnung des Instrumentes herkommt, wie einige Musiker glauben, (denn die müsste gerade die entgegengesetzte Wirkung hervorbringen,) sondern von dem höhern Grade der Wärme, welche die Luft in der Röhre annimmt.“

Krystall in der Kälte und Wärme gleiche Stimmung behielten *).

Bernoulli's Scharfsinn hat hier auch kein neues Land erobert, aber doch, zu seiner eigenen Täuschung, eine Besitzergreifungsfahne aufgepflanzt. Bernoulli hat nämlich gefunden, dass die Orgelpfeifen im strengen Winter um einen halben Ton tiefer stimmten, als im Sommer. Einige Orgelspieler haben ihm aber versichert, dass dieser Unterschied keinen vollen halben Ton betrüge; und er glaubte dies am Ende selbst, weil es in den Kirchen nicht so kalt zu seyn pflege, wie in freyer Luft. Den Grund dieser Erscheinung fand er in der grossern Dichtheit der Luft, wodurch die Schnelligkeit des Klanges (la vitesse du son) vermindert werde **). Allein der Ton der Flote steigt durch die Erwärmung ihres Korpers auch bey der dichsten Luft in der strengsten Kälte.

Ich selbst kann zur Erklarung dieser Erscheinung nichts befriedigendes sagen; aber Wunder nimmt es mich, dass noch kein Philosoph auf die Vermuthung gerathen ist, wodurch sich diese Erscheinung vielleicht am ungezwungensten erklaren liesse, nämlich, dass durch die Warme der Röhren die darin tonenden Luftsaulen kürzer oder dünner, oder kürzer und dunner zugleich gemacht würden.

Uebrigens scheint es gewissermassen mit den Orgelpfeifen, den Flotenrohren und den Röhren andrer Blasinstrumente eben die Beschaffenheit zu haben, wie mit unsern Luftröhren ***).

Durch die bisherige Untersuchung wird sich nun wol schwerlich jemand versucht fühlen, die, so zu sagen, thermometrische Eigenschaft der Flote, derselben als einen grossen Fehler anzurechnen; auch gehört, soweit diese Eigenschaft wirklich, in musikalischer Rücksicht, ein Naturfehler der Flote ist, nur sehr wenig Weisheit oder Menschenverstand dazu, denselben unschadlich zu machen.

Wenn man nämlich nach der Flote stimmen lasst, so muss man sie vor allen Dingen schon dahin gebracht haben, dass sie selbst Ton halt; und sie thut dies, wenn sie, oder, welches merkwürdig ist, auch nur allenfalls das Kopfstück derselben, in der Nahe eines warmen Ofens, oder auf andere Art, z. B. am Leibe unter der Weste, oder durch Reiben, bis zum Grade der Sattigung erwarmt worden ist. Diese Sattigung möchte ungefahr beym 27sten Grad über dem Eispunkte nach Reaumur eintreten, und daher in einem blos warmen Zimmer, das bey einem solchen Grade von Hitze zum Musiziren schwerlich zu empfehlen seyn dürfte, nicht wol zu er-

*) Im Fränkischen Kreiscorrespondenten von und für Deutschland befindet sich im 155sten Stück unter dem Artikel „Paris den 4 Jun. 1806, folgende Nachricht: „Die neuen Flöten von Krystall, welche Herr Lourmont zu Paris verfertigt, wurden von den Mitgliedern des Kaiserlichen Konservatoriums untersucht und vollkommen ihrem Zwecke entsprechend gefunden. Sie sind leichter zu spielen, als die hölzernen, oder elfenbeinernen, und haben einen schärfern, reinern und gleichern Ton, den der geschwindste Uebergang — (sont die Geschwindigkeit kommt es hier aber gar nicht an) — von der grössten Wärme zur empfindlichsten Kälte nicht alterirt.“ Le lecteur en croira ce qu'il voudra.

**) s. s. O. §. 28. „Il n'y a qu'une seule circonstance qui puisse varier le ton des tuyaux, c'est le froid et le chaud de l'air. — — le froid condense l'air libre sans changer son elasticité, par-là il fait baisser le ton du tuyau et retarde la vitesse du son; le chaud fait le contraire. — — De-là il résulte que tous les tons des tuyaux d'orgues seront d'environ un demi-ton plus bas dans les grands froids de l'hiver que dans les grandes chaleurs de l'été, sans cependant que la proportion des tons en soit en aucune façon changée. Les organistes observent bien ces vibrations, mais ils ne conviennent pas que la variation puisse aller tout-à-fait jusqu'à un demi-ton.“

***) Rhetor. ad Herenn. Liber III. fauces enim calefiunt, et arteriae complentur, et vox, quae carie tractata est, redditur in quendam sonum aequabilem atque constantem.

halten seyn. Aus diesem Grunde ist das Mittel, das Koch *) zur Erhaltung der gleichen Stimmung vorschlägt, unzureichend.

Soll die Flöte, was aber schon etwas gegen die musikalische Etikette streitet, nach andern Instrumenten gestimmt werden, so muss eben dieses, allenfalls mit Benutzung der bey der Lehre von den Grundtönen beschriebenen Hülfsmittel geschehen, und das Uebrige dem Ohre und der Gewandheit des Künstlers überlassen bleiben.

Den Vorschlag, zu Anfang einer Musik die Flöte tiefer, als die Saiteninstrumente zu stimmen, kann ich den Flötenspielern nicht wol zu befolgen rathen, wenn gleich Quantz **) und Rousseau ***) dieses zu thun für gerathen hielten.

Diese beyden Männer bedachten zuverlässig nicht, dass, wenn die Flöte bis auf einen gewissen Grad erwärmt ist, ihre Stimmung dann nicht mehr höher wird, sonst würden sie blos gerathen haben, der Flöte vor dem Anfange einer Musik auf irgend eine Art diesen Grad von Wärme zu geben.

Dieses Mittel würde wenigstens das einfachste und natürlichste seyn, wenn man annimmt, dass die Saiteninstrumente ihre Stimmung behalten; und dies kann sehr oft der Fall seyn, weil sie sich wenigstens nicht, wie die Blasinstrumente, auch durch das Spielen erwärmen, sondern sich blos durch die zunehmende Wärme der äussern Luft tiefer stimmen.

Will man aber auch dem Uebelstande abhelfen, der daraus entsteht, dass die Wärme entgegengesetzte Wirkungen bey den Blas- und Saiteninstrumenten äussert: so kann es ebenfalls von keinem Nutzen seyn, dass man an einem kalten Orte die Flöte ganz genau nach dem Pianoforte, bey sehr warmem Wetter aber etwas tiefer stimmt. Denn ist die Flöte nicht bis zur Sättigung durchwärmt, so wird in beyden Fällen ihre Tonhöhe bey zunehmender Wärme steigen, so wie aus eben dieser Ursache sich die Tonhöhe des Pianofortes herabziehen muss. Die Misstönung wird also durch dieses Mittel blos beschleunigt und verstärkt.

Bey Musiken von lauter Blasinstrumenten wird aber die Stimmung unbedenklich auf demselben Punkte bleiben, wenn die Instrumente vorher, ehe zu spielen angefangen wird, durchaus und durch und durch denjenigen Grad von Wärme erhalten haben, über den hinaus der Ton so wenig höher wird, als eine Hitze über den Siedpunkt hinaus das Wasser wärmer zu machen vermag.

Der Tadel, welcher neuerlich in einem öffentlichen Blatte †) den Spielern des Conservatoriums von Blasinstrumenten zu Berlin gemacht wurde, scheint mir daher auf einer unhaltbaren Theorie zu beruhen.

(Die Fortsetzung folgt.)

*) s. a. O. unter dem Artikel, Stimmung: „Man muss aber auch dahin sehen, dass alle Instrumente ohne Ausnahme schon vor dem Einstimmen denjenigen Grad von Wärme erlangt haben, der an dem Orte, wo die Musik aufgeführt wird, beständig ist, weil sich widrigenfalls die Blasinstrumente bey der Erlangung dieses Grades der Wärme in die Höhe ziehen, die Saiten der Bogeninstrumente sich hingegen mehr ausdehnen, und tiefer werden."

**) s. a. O. Hptst. XVI. §. 5. „Muss er (der Flötenspieler) an einem kalten Orte spielen, so kann er die Flöte mit dem Clavierzuge gleichschwebend stimmen. Bey sehr warmen Wetter aber muss er ein wenig tiefer stimmen, weil die Natur der Blasinstrumente der besseren ihrer, in diesem Stücke ganz entgegen ist."

***) s. a. O. unter dem Worte accorder: „quelqu'il en soit de la cause, il faut en accorder, avoir égard à l'effet prochain, et forcer un peu le vent quand on donne ou reçoit le Ton sur ces Instrumens (à vent); car pour rester d'accord durant le concert, ils doivent être un peu trop bas en commençant."

†) Musikal. Zeitung. Berlin 1806. No. 7. S. 28: „Am 28 Januar hielt das Conservatorium von Blasinstrumenten eine öffentliche Sitzung. Für die Wirkung des Ganzen wäre zu wünschen gewesen, dass man nicht so viel Musik so schnell hintereinander ausgeübt hätte. Mehrere Zwischenruhepunkte hätten auch noch den Vortheil gewährt, dass die Instrumente sich weniger schnell erhitzt, und so bis zum Ende in der vollkommenen Stimmung verharrt hätten, mit welcher die Musik so schön begann."

Recensionen.

Utile dulci! Voglers belehrende musikalische Ausgaben. Davids Buss-Pfalm, nach Moses Mendelssohns Uebersetzung im Choral-Styl, zu vier wesentlichen und selbstständigen Singstimmen, doch willkürlichen (em) Tenor, von (vom) Abt Vogler. München, b. Falter. (Fr. 48 Xr.)

Das ist doch ein Titel, der verdiente mit so diplomatischer Genauigkeit, als hier geschehen, abgeschrieben zu werden! Die Kaufer erhalten einen und einen halben Bogen Noten, und zu denselben zwey Bogen Kommentar. Dieser Kommentar bietet in gewaltiger Breite und in barbarischem, von lateinischen und griechischen Floskeln aufgedunsenem Deutsch, die Entstehungsgeschichte des Werks und eine Art von Analyse desselben, selbst kaum erträglichem, und immer wiederkehrenden Selbstlob, dem geduldigen Leser dar. Doch — lesen kann man nun ein- für allemal Voglern nicht, ohne Kopfschütteln und Lächeln: hat man aber das überwunden und hört ihn, so wird man fast immer etwas Achtbares, Originelles, Gedachtes und Gründliches finden. Und so auch hier. Die Musik dieses Psalms — der sonst bey den Musikern unter dem Namen des Miserere bekannter ist — leistet wirklich, was der Titel von ihr verspricht; selbst in dem „Wesentlichen und Selbstständigen, das doch willkührlich ist." (Wem fällt dabey nicht aus der scholastischen Theologie die Gratia sufficiens ein, quae non sufficit? u. dgl.) Hr. V. erklärt sich darüber, nur mit weit mehr Umständlichkeit: die erste, zweyte und vierte Stimme seyen absichtlich so geschrieben, dass sie, in Ermangelung einer dritten, dem Ohr' und auch dem Kunstverstande genügen könnten, doch sey auch der Tenor so gesetzt, dass er in manchen „Täkten, das Gesang" mit habe. Und so findet sichs auch wirklich, und zwar findet sichs so gut ausgeführt, als es nur von einem Meister in der Harmonik und vielerfahrnem Tonkünstler ausgeführt werden konnte. Die Stimmen sind sämmtlich, ohngeachtet dieses doppelten Zwanges — dass nämlich dreye dem Sinn' und der Regel genügen können, und die vierte beyden doch nicht überflüssig erscheinen soll — überall ziemlich melodiös, meistens natürlich fliessend, und leicht, kaum einige Stellen ausgenommen. Dass aber durch jene besondere Rücksichten öfters weite Entfernung der Stimmen von einander, dass auch zuweilen ein Schreiten des Tenors über den Alt, wol auch ein Schreiten desselben unter den Bass, dass, besonders im Tenore, mancher grosse Sprung, nöthig geworden, begreift sich leicht, und wird, da nun einmal diese Einrichtung, dem Bedürfnis nachzugeben, getroffen werden sollte — gern nachgesehen werden, wenn man nur erst „die Gesangsabweifung durchdringlich" übersiehet.

Die Musik des ganzen Psalms lässt sich auf folgende siebenzehn Takte zurückführen, die die Grundlage des Ganzen ausmachen, der Melodie nach immer wiederkehren, und nur durch stets wechselnde, reiche, edle, und zum Theil wirklich bewundernswerthe Harmonie bey diesen Wiederholungen sich neu darstellen:

Erster bis siebenter Takt.

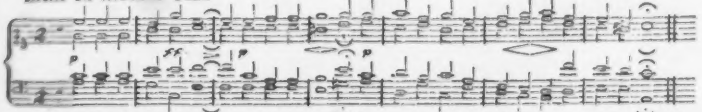

Vierzehnter bis achtzehnter Takt.

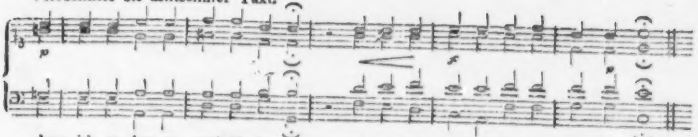

Vier und zwanzigster bis acht und zwanzigster Takt.

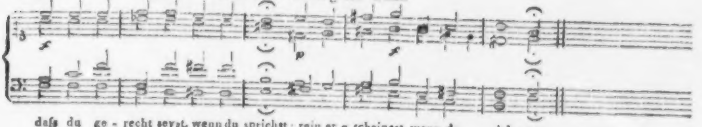

Wir haben hier, den Raum zu schonen, die im Original gehörig ausgeschriebenen Stimmen auf zwey Systeme zusammengesetzt, und auch die sehr genau angegebnen Signaturen für die Orgel weggelassen. Diese Begleitung der Orgel kann aber auch bey der Aufführung, wo Schwäche und Unsicherheit der Sänger sie nicht nöthig machen, wegbleiben; ja, sie bleibt — nach Rec.s Urtheil, gegen Hrn. V. — weit besser weg, als sie dazu genommen wird, indem ein Haupttheil des Effekts im genauen Crescendo und Diminuendo bestehet, welcher durch die Orgel sehr geschmälert werden muss; denn dem, was hier von den Sängern zu leisten ist, und von ihnen auch leicht geleistet wird, folgt ja doch alles Wechseln mit vollen und einfachen Griffen nicht, und das Registriren noch weniger! — Gehörig vorgetragen, besonders von einem starken Chore, macht dieser ganze Gesang eine feyerliche, rührende, wahrhaft religiose Wirkung, so dass man wünschen muss, jeder Kantor oder andere Chorführer benutze denselben für den Gottesdienst, und Hr. V. fahre fort, in diesem, seiner würdigen, und leider jetzt so vernachlässigten Fache zu arbeiten, lege sich aber dabey keine andern Fesseln auf, als die die Natur dieser Sache und die Strenge dieses Stils mit sich bringen: andere Rücksichten müssen auch den gewandtesten Künstler genieren und Spuren des Zwanges in dem Werke selbst (wie hier) zurücklassen. Wer einen Gesang in drey kunstvollen Stimmen aufführen kann, bringt ja wol auch die vierte herbey; und wäre das an den Orten, für die Hr. V. zunächst geschrieben hat, wirklich nicht möglich, so schreibe er für die Welt ohne diese örtlichen Rücksichten, und ändere dann privatim das Geschriebene für jene Individuen und ihre Nothdurft ab.

Die im Text beygedruckte analysirende Tabelle, wo die Harmonie auf die Grundnoten reducirt, und so, was erst in gewöhnlichen musikal. Zeichen gegeben worden, in Ziffern dargestellt wird, kann nützen und ist darum nicht zu verachten. Es verstehet sich aber, dass der Heilgenschein von Abstraktion und Tiefe nur dem Ununterrichteten imponiren kann; und wenn Hr. V., wie man nach einigen Stellen des Kommentars (z. B. S. 16. Schluss) vermuthen darf, dieses achtbare, aber blos mechanische Exponiren oder Reduciren für „das Innere der Aesthetik der Tonkunst“ hält: so ist das wirklich eine allzuseltsame

Verwechselung der Begriffe, und ein neuer Beweis für den Erfahrungssatz, dass fast alle bedeutende ausübende Künstler, (besonders die Musiker,) besser sind, als ihre Lehren.

Wollte man übrigens diese Voglersche Komposition des Miserere mit der, aus derselben Gattung, von Gregorio Allegri vergleichen — eine Komposition, die bekanntlich nun fast seit zweyhundert Jahren bey jährlicher Aufführung in Rom ihre tiefe Würkung gezeigt hat: so würde man in dieser alten, nach Rec. Einsicht, mehr Eigenthümlichkeit, mehr Einfalt, mehr imponirende Grösse im Ganzen; weit mehr Bedeutsamkeit der Melodie, weit mehr Natürlichkeit und Fluss der Stimmen — eine jede für sich und dann auch im Verhältnis zu den andern angesehen — weit mehr fromme Ruhe und Verleugnung der Subjektivität des Verfassers; hingegen auch weit weniger Künstlichkeit und Mannichfaltigkeit in gelehrter Ausarbeitung der Harmonie fänden.

Der Verleger verdient Dank, dass er das Werkchen, um seine Einführung in die Kirchen, auch in die ärmern, zu erleichtern, ziemlich wohlfeil verkauft; gelingt es ihm, wie wir aufrichtig wünschen, mit dieser Einführung, und werden dadurch neue Auflagen und Fortsetzungen veranlasst: so kann er in Ansehung des Preises noch mehr thun, und es ist seiner Billigkeit zuzutrauen, dass er es auch thun werde. Nur sorge er ja auch für den korrektesten Stich, welcher nirgends nöthiger ist, als eben bey solchen Kompositionen. (Dass hier S. 6. Z. 2. T. 5. viermal cis statt cis stehet, sieht jeder nur einigermassen Unterrichtete.) Sollte aber der Verf., wenn er nun einmal, wie keineswegs zu widerrathen, seine Kompositionen auch kommentiren will, das Rekommandiren derselben nicht wenigstens Andern überlassen? Und dann — sollte er nicht, bey dem, was er zu lehren wünscht, sich mit einem gebildeten Gelehrten, der schreiben, und deutsch schreiben kann, vereinigen, damit dieser es herausgesagte, in Ordnung, möglichst in Einer Sprache, und überhaupt so, dass es die Leute hübsch verstänben? Wir trauen Hrn. V. recht gern zu, dass ihm alles, was er lehret, klar und deutlich ist, auch haben wir selbst so ziemlich verstanden oder doch errathen, was er in diesem seinem Kommentar gewollt; aber ist das des praktischen Musikers Sache? ist es Sache des kleinen Kantors, für den hier zunächst geschrieben worden? Hr. V. glaubt doch nicht, dass die vielen lateinischen und griechischen Worte, die er, so wie mathematische, und — der Himmel weiss, was sonst noch für Terminologie, einwebt, und, worein er obendrein nicht selten sich selbst wunderlich verwirret — er glaubt doch nicht, dass dieser seltsame Apparat der Sache dienen und ihr mehr Eingang verschaffen werde? Im Gegentheil! der Gelehrte lacht darüber, und lässt dann nicht selten auch einen Schein von Lächerlichkeit auf das Werk selbst fallen; der Dilettant wirft die Blätter hin, als altväterisches Gerülle, mit dem nichts mehr anzufangen sey; und der ernsthafte, aber ungelehrte Musiker bemühet sich vergebens, alles zu verstehen, worauf auch er verdrüsslich die Blätter hinwirft. Wir sagen nicht, dass alle diese Leser recht thun, wenn sie so verfahren: aber sie thun's doch einmal! Wäre nun dem Uebel nicht abzuhelfen; wäre ein Aufsatz über Theorie der Musik, wie eine algebraische Demonstration, nur in gewissen abstrakten Formeln und blos dem Eingeweiheten verständlichen Zeichen auszusprechen: so müsste man die Sache freylich auf sich selbst beruhen lassen, forderud, dass die, welche sie angehe, sich ein- für allemal damit vertraut machen, Andere davon bleiben. Nun ist aber das bey der Theorie der Musik keineswegs der Fall, und überdies sagt Hr. V. das Seine in ganz willkührlicher — Mundart, sagt es in derselben weit unsicherer, unbestimmter, verworrener, als jeder Andro in der allen gewöhnlichen, allen verständlichen Sprache: warum also sich dieser nicht bedie-

nen, und kann man das nicht, warum nicht einen Mann freundschaftlich sich zugesellen, der es kann? warum nicht dies vor allem bey Werken, die in Jedermanns Hand kommen und auch von wenig gebildeten Musikern benutzt werden sollen? — Hr. V. finde sich durch diese offenherzige Erklärung nicht beleidigt. Non omnia possumus omnes — um auch ein lateinisches Floskelchen anzubringen! Ihn werden die meisten, die über Musik gut schreiben, komponirend nicht übertreffen! Trüge er, auch lehrend, nichts Hörenswerthes vor, so würden wir kein Wort darum sagen, wenn ihn auch kein Mensch verstande! —

Jedermann siehet übrigens von selbst, dass alles das nur auf die theoretische Zugabe zu diesem Gesange, und nicht auf ihn selbst; nur auf Vogler'n, den wunderlichen Docenten, nicht auf V., den achtungswürdigen Komponisten gehet.

Terpsichore, oder Sammlung 60 leichter Tanzmelodien, zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierspieler mit instruktiver Hinsicht geschrieben von M. Karl Gottl. Haring, Conrector und Organist in Oschatz. 1stes Bändchen. Oschatz u. Leipzig, bey d. Verf. u. in Commiss. bey Gerhard Fleischer d. Jüngern. (Pr. 16 Gr.)

Der geschickte und fleissige Verf., dessen musikal. Lehrbücher und andere instruktive Werkchen vom Publikum sehr günstig aufgenommen worden sind, und günstig aufgenommen zu werden, in gar manchem Betracht verdienen; dieser benutzt hier die Liebhaberey fast aller jungen Leutchen an Tanzmusik zur Erreichung seines doppelten Zwecks — einer angenehmen und zugleich belehrenden Unterhaltung — recht löblich. Ueber die letztere Absicht spricht er selbst, und genügend, in der Einleitung, wo, fast wie in seinen bekannten instruktiven Variationen, alles erläutert und nachgewiesen ist, was einer Erläuterung und Nachweisung bey ungeübten Lehrern oder sich selbst Unterrichtenden nur einigermassen bedurfte. Ausserdem ist in allen, dem angehenden Klavierspieler zweifelhaft scheinenden Stellen die Applikatur beygefugt, und auf ein allmähliches Fortschreiten vom Leichtesten an, überall so Rücksicht genommen, dass der Spieler allenfalls, ausser der Kenntnis der Noten und der gewöhnlichsten Taktarten, nur einige Fertigkeit im Skala-Spielen mitzubringen braucht. — Was die angenehme Unterhaltung betrifft, so kann man ebenfalls zufrieden seyn. Alle Stücke sind freylich nicht ausgezeichnet; verschiedene ähneln einander zu sehr, und einige (besonders die mit Kehraus überschriebenen Volksmelodien am Schluss) sind gar zu gemein und nichtsbedeutend: bey einer so zahlreichen Sammlung und bey so eng abgesteckten Grenzen aber verdient dies gewiss Nachsicht; und mehrere der bessern Stücke, die durchaus zu loben sind, machen zu dieser Nachsicht um so geneigter. Man findet schottische Tänze, englische Tänze, und deutsche Walzer; die ersten sind dem Verf. am besten, die letzten am wenigsten gelungen. Der Walzer verlangt bestimmtern Charakter, und mehr Ernst, verlangt etwas Pathetisches im Wechsel mit sanfter Anmuth, und nicht blos die bekannte wogende Bewegung, die nur die äussere Bedingung seiner Gestaltung ist. — Ein Vorzug dieser Tänze vor vielen, selbst vor vielen, die ihnen in Absicht auf poetischen und musikalischen Werth vorzuziehen seyn möchten, darf nicht unbemerkt bleiben: sie sind, fast ohne Ausnahme — wenn man so sagen darf — ganz fussgerecht, und werden eben darum bey dem gemischten Publikum um so sicherer beliebt werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten November. **No. 9.** 1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

Zweytes Kapitel.

Von der Möglichkeit, die reine Stimmung einer Flöte durch ungeschicktes Blasen zu vernichten.

Die Frage, ob eine Flöte, wie man sich gemeiniglich ausdrückt, verblasen werden, das heisst, durch das Blasen eines Spielers, der die üble Gewohnheit hat, die Töne sehr falsch und stark anzugeben, ihre richtige Stimmung verlieren könne? scheint ersten Blicks kaum einer ernsthaften Prüfung würdig zu seyn. Quantz *) belächelt sie.

Abgesehen von der Schwierigkeit, die Thatsache ins Reine zu bringen, da man gewöhnlich über die gute Beschaffenheit einer Flöte, ehe sie angeblich verblasen worden ist, keine glaubhaften Zeugnisse aufzuweisen hat; und selbst in dem Falle, wenn bewiesen werden könnte, dass eine Flöte sich verstimmt habe, es noch immer zweifelhaft bleiben zu müssen scheint, ob das gestörte Verhältnis der Töne nicht etwa von andern Umständen, als vom falschen Blasen herrühren möchte: glaube ich nicht, dass man die Möglichkeit des Verblasens einer Flöte so gerade zu verneinen könne.

Führt doch Plinius **) an, dass sogar Kieselsteine von Ameisen ausgetreten worden wären; warum sollten durch ein oft wiederholtes unnatürliches Pusten in die Flöte, wodurch jedesmal ein falscher Ton erzwungen wird, sich nicht Fasern der Flöte zur Unnatur verharten, und in den Seitenwänden derselben bleibende falsche Eindrücke hervorgebracht werden können? so, dass nach einiger Zeit diejenigen Töne, die ursprünglich rein in der Flöte lagen, aber immer falsch gespielt worden sind, dann wirklich, so zu sagen von Haus aus, unrein werden, und dass gewisse Tonwürden, die ein Kunstjünger, dem Apollo abhold ist, immer durch den rasendsten Aufwand von Wind hervorzubringen sich vergebens quälte, dann selbst einem Günstling der Muse versagen?

Es gehört dazu, wie es scheint, in der That nur sehr wenig; da bey jedem Tone die Flöte selbst in Erschütterung geräth, und diese Erschütterungen um so gewisser bey jedem Tone verschieden seyn müssen, als man längst wahrgenommen hat, dass, wenn man in einer Stube Flöte spielt, wo ein Klavier steht, auf demselben unter allen Saiten nur

*) a. a. O. Hptst. IV. §. 4. „Man hat vor alten Zeiten eine irrige Meynung gehabt, wenn man geglaubt, dass nur ein schlechter, nicht aber ein guter Spieler ein Instrument verderben, oder durch das Blasen falsch machen könne, da doch das Holz sowol bey dem einen, als bey dem andern sich verändert, man mag stark oder schwach, die Töne rein oder unrein spielen."

**) Hist. Nat. XI. 30. „Silices itinere earum (formicarum) attritos videmus et in opere semitam factam: ne quis debitet, qualibet in re quid possit quantulacunque sedulitas."

diejenigen wiederhallen, oder mittönen, deren Töne man auf der Flöte angegeben hat *). Aus dieser Erfahrung folgt nämlich, wie ich glaube, ganz deutlich, dass nicht bloss durch einen jeden tönenden Körper die Luft in bestimmte Schwingungen gesetzt werden kann, sondern dass diese bestimmten Schwingungen der Luft, wenn sie ausser dem gegebenen tönenden Körper hervorgebracht werden können, (durch dessen Erschütterung sie eben so erzeugt worden waren,) auch wechselseitig diesen Körper in Erschütterung setzen.

Eine Erfahrung, die mir nicht ohne Beziehung auf die vorliegende Frage zu seyn scheint, und die vielleicht die meisten Flötenspieler bey Erlernung der Flöte gemacht haben werden, ist die: dass, wenn sich Anfänger zuweilen eine Zeitlang vergebens bemühen, gewisse Töne auf eine ungeschickte Art durch Verstärkung des Windes zu erzwingen, diese am Ende von ihnen gar nicht mehr, oder doch nur immer, wie von ungefähr, zum Ansprechen zu bringen sind, wenn nicht vorher ein paar Male, was daher auch Anfänger häufig zu thun pflegen, unter Bedeckung aller Seitenöffnungen, die Luft aus der Flöte, wie aus einem Blasrohre, herausgeblasen wird. Durch das übertriebene und unrichtige Blasen, wenn es auch nur kurze Zeit dauert, muss also, wie es scheint, in oder an der Flöte etwas vorgehen, welches dazu beyträgt, dass sich der Wind in ihr immer auf eine unrechte Art fängt, oder welches die Luft verhindert, diejenigen Schwingungen zu machen, die, wenn die Flöte nicht falsche Eindrücke erhalten hätte, ohne Anstrengung des Windes erzeugt werden könnten. Auch wird derjenige, der sich in der Hervorbringung schwerer Nebentöne öfters geübt hat, die Bemerkung gemacht haben, dass, wenn man anhaltend immer dieselben Tonwürden angiebt, dann einige der andern Sprungstufen desselben Grundtones zu versagen pflegen; ja, dass die Flöte dann sogar auch einige andere Töne unmittelbar darauf nicht angiebt, und sich gleichsam eben so verfängt, wie man sich zuweilen beym heftigen Sprechen zu verfangen pflegt.

Auch die entgegengesetzte Erfahrung, dass man Flöten gut ausspielen oder einspielen, und sie dahin bringen kann, Töne leicht anzugeben, die vorher nur schwer ansprachen, streitet für die Bejahung der oben aufgeworfenen Frage.

Doch, was seh' ich mich viel nach Beweisen um? kann man ja nach und nach sein Gehör verderben, die Regelmässigkeit der Gesichtsmuskeln zerstören, durch starken und häufigen Gebrauch seine Stimme **),

*) Dieses Mittönen ist wahrscheinlich kein freundschaftliches Mittönen, sondern ein unfreundliches Zurückstossen, und vielleicht liesse sich, gestützt auf diese Erfahrung, die Lehre von den gleichnamigen und ungleichnamigen Polen auch auf den Schall noch mit mehr Recht, als auf Liebende zweyerley Geschlechts, anwenden, die, nach Lichtenbergs Bemerkung, sich anziehen, so lange sie ungleichnamig sind, und sich von sich stossen, wenn sie gleichnamig geworden. Nicht ohne Rührung werden übrigens manche Leser bey der oben erwähnten akustischen Erscheinung sich an jene Anekdote erinnern, die mir aus dem 2ten Theile von Kotzebue's Erinnerungen im Gedächtnis geblieben ist. Ein junges Frauenzimmer zu Paris wurde nämlich beym Klavier öfters von ihrem Geliebten mit der Harfe begleitet. Er starb. Eine geraume Zeit nach seinem Tode setzte sie sich eines Tages wieder zum Klavier; und siehe! die Harfe, die am Klavier stehen geblieben war, und ihre Zusammenstimmung mit dem Klaviere behalten hatte, tönte leise und schauerlich zu den Melodieen der noch ihren Geliebten betrauernden Schönen. „Ha, das ist sein Geist!" stieg es ahnend in ihr auf, und mit Rührung hing sie an diesem Gedanken, bis ein leidiger Naturforscher ihr lächelnd diesen süssen Wahn benahm, an dem ihr Leben noch, wie an einem schwachen Faden zu haften schien; denn bald darauf starb sie.

**) Dieses wusste Nero, ein ungeheuerer Musikliebhaber, sehr gut. Er getraute sich, aus Besorgnis seine Stimme zu verderben, nicht einmal, seine Soldaten, da wo es der Dienst mit sich brachte, der

und jeden Theil seines Körpers zu Grunde richten, und es dahin bringen, schon als Jüngling das Ansehen eines entkräfteten Greises zu haben. Das will, deucht mich, noch mehr sagen, als eine Flöte verblasen!

Drittes Kapitel.

Werden die Töne der deutschen Flöte durch Verstärkung des Windes höher?

Dass die Töne der Flöte durch die Verstärkung des Windes höher, und durch die Verminderung desselben tiefer würden, darüber ist in allen Theorieen des Flötenspielens, so viel ich deren kenne, nur Eine Stimme. Auch unter den Tonforschern scheint hierüber kein Zweifel obzuwalten.

Von denen, die den Ton angeben, will ich blos Quantz *), Tromlitz **), Devienne ***) und die Verfasser der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris****) nennen. Dodart †) und Rousseau ††) beweisen auch, wie es Philosophen geziemt, warum dies so seyn müsse.

Reihe nach, Mann für Mann aufzurufen. So ist wol folgende Stelle beym Sueton., Nero., c. 25., zu verstehen: „Ac posthaec tantum afuit a remittendo lasandoque studio, ut conservandae vocis gratia, neque militem unquam, nisi absens aut alio verba pronunciante, appellaret."

*) a. a. O. Hptst. IV. §. 22. „Will man eine Flöte schwach angeben, und sie darauf in der Stärke des Tones wachsen lassen, so muss man Anfangs die Lippen um so viel zurückziehen, oder die Flöte auswärts drehen, dass der Ton mit den andern Instrumenten in einerley Stimmung bleibt. In währendem stärker Blasen schiebe man die Lippen vorwärts, oder drehe die Flöte einwärts." Ferner Hptst. XIV. §. 10. „Damit aber der Ton in währendem Zu- und Abnehmen nicht höher oder tiefer werde, (welcher Fehler aus der Eigenschaft der Flöte entspringen könnte,) so muss man hier die in §. 22. des IV Hptstks gegebene Regel in Uebung bringen."

**) a. a. O. Cap. 10. §. 28. „Der keine Kenntnis von der Flöte hat, glaubt, dass nur allein durch Verstärkung des Windes auch der Ton verstärkt werde; er wird zwar wol stärker, aber wenn man den Vortheil nicht weiss, auch zu hoch. Daher muss man, so wie man den Ton verstärken will, auch die Flöte nach und nach mit dem Mundloche herein nach dem Munde zu drehen, damit die Oeffnung kleiner, und dadurch beym stärker Blasen der reine richtige Ton erhalten werde. Beym decrescendo beobachtet man das Gegentheil."

***) a. a. O. Art. 3. „Es ist nöthig, dass man, um die Noten anfänglich schwach (piano) anzugeben, die Lippen zusammenzieht, und diese wieder unmerklich öffnet, um vermittelst einer mehr und mehr anwachsenden gleichen Stärke zu der ganzen Stärke (dem forte) zu gelangen. Dieselbe Verfahrungsweise muss man im umgekehrten Falle anwenden, wo von dem forte zum piano übergegangen werden soll."

****) Art. 8. „Beym Aushalten des Tones fängt man jede Note schwach an, und lässt sie bis zum Starken anwachsen, dann nimmt sie wieder bis zum Piano ab. Man kann sich diese Uebung erleichtern, und das Herunterziehen (Tieferwerden) des Tones verhindern, wenn man bey dem Piano die Lippen ein wenig mehr verschliesst, und sie allmählig in demselben Maasse öffnet, in welchem man den Ton bis zum Forte anwachsen lässt. Umgekehrt thut man dasselbe, wenn der Ton wieder bis zum Piano abnehmen soll."

†) a. a. O. pag. 351. „Il est certain qu'une moindre ouverture hausse le ton, parce que l'air y passe plus vite et par conséquent avec plus de violence, et qu'une plus grande ouverture le baisse, parce que l'air y passe moins vite, et par conséquent avec moins de violence. Et de là vient que si on donne le vent plus foiblement à quelque anche que ce soit le ton baisse, et qu'il hausse quand on pousse le vent plus fortement."

††) a. a. O. unter dem Worte Son. „Quand la corde est assez tendue et qu'on ne force pas trop la voix ou l'instrument, les vibrations restent toujours isochrones et par conséquent le Ton demeure le même, soit qu'on renfle ou qu'on affoiblisse le son: mais en raclant trop fort de l'archet, en relâchant trop la corde, en soufflant ou criant trop on peut faire perdre aux vibrations l'isochronisme nécessaire pour l'identité du Ton."

Rousseau ist, wie mir die unbestimmten Ausdrücke trop und pas trop anzudeuten scheinen, seiner Sache nicht ganz gewiss gewesen, und dann wird es wol keinem der Leser entgangen seyn, dass Quantz und Tromlitz insofern mit Dodart, Devienne und den Verfassern der Flötenschule des Conservatoriums uneins sind, als jene behaupten, es müsse die Flötenmündung, und diese, es müsse die Oeffnung zwischen den Lippen, um dem Uebel abzuhelfen, erweitert oder verengt werden.

Wenn übrigens, im Vorbeygehen gesagt, der Ton einer Saite durch das starke Aufdrücken und Reissen mit dem Bogen aufhört, identisch zu seyn: so rührt dies wol daher, dass durch das Aufdrücken die Einheit der Saite aufgehoben wird, indem da, wo der Bogen aufliegt, eine Stemmung entsteht, so dass der Theil der Saite diesseits der Stemmung anders schwingt, als der jenseits derselben.

Was aber das angebliche, allmählige Höher- oder Tieferwerden des Tones auf der Flöte durch Verstärkung oder Verminderung des Windes anbelangt, welches man nicht mit dem Ueberspringen des Tones in seine Nebenklange verwechseln darf; so scheint es in der That vermessen, die Richtigkeit dieser Thatsache gegen so grosse Gewahrsmänner auch nur bezweifeln zu wollen. Allein ich wage es doch zu behaupten, dass das Steigen und Sinken des Tones nicht durch die Verstärkung oder Verminderung des Windes verursacht werde, sondern nur bey der Verstärkung oder Verminderung des Windes eintreten könne.

Ueberhaupt weiss man, wie ich glaube, in der Akustik nichts davon, dass die Stärke und Kraft der Schwingungen den Ton höher mache. Warum sollte also bey den Flötentönen hiervon eine Ausnahme Statt finden? Wie unvollkommen müsste auch das musikalische Instrument seyn, auf dem man den Ton nicht wachsen und abnehmen lassen könnte, ohne dass derselbe zugleich entweder höher oder tiefer würde!

Die Meynung der Verfasser der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris, dass der Ton auf der Flöte tiefer oder höher werde, je nachdem man die Oeffnung zwischen den Lippen erweitere oder verenge, lässt sich nicht nur durch keinen Versuch bestätigen, sondern sogar durch jeden Versuch widerlegen. Der Ton der Flöte ist weit höher, wenn man sie vermittelst eines Federkiels anbläst, als wenn man die Oeffnung zwischen den Lippen zehnmal enger als die Oeffnung des Federkiels macht, und die Flöte dann unmittelbar mit den Lippen anbläst.

Wenn also der Ton auf der Flöte bey der Verstärkung des Windes leicht höher, und bey der Verminderung des Windes eben so leicht wieder verhältnismässig tiefer zu werden pflegt, so kann, wie es mir scheint, dieser Uebelstand weder überhaupt in den Gesetzen der Natur, noch insbesondere in der mangelhaften Natur der Flöte seinen Grund haben, sondern er muss wol auf einem andern Umstande beruhen, den man bisher übersehen hat.

Dieser Umstand ist nun die beym stärker oder schwächer Spielen ganz natürlich eintretende geringere oder grössere Bedeckung der Flötenmündung durch die Unterlippe, wodurch, wie bekannt, der Ton jedesmal höher oder tiefer werden muss. Wenn man nämlich stärker bläst, so müssen durch die verstärkte Luft die Lippen vorwärts getrieben werden. Liesse man dies ungehindert geschehen, und drückte, was die Flötenspieler sehr häufig zu thun pflegen, zugleich die Flöte fest an das Kinn, so müsste der Ton nothwendig versagen, weil dann die Flötenmündung von der Unterlippe bald ganz bedeckt werden würde. Um nun diesem Uebelstande vorzubeugen, und Lippen und Flöte nicht das Spiel des mit Heftigkeit aus dem Munde hervordringenden Luftstromes seyn

zu lassen, zieht man die Lippen schraff an die Zähne, und drückt die Flöte fest an das Kinn, fällt aber dadurch, dass man durch Zurückziehung der Lippen die Flötenmündung erweitert, unversehens in das andere, nothwendig daraus entstehende Uebel — in das Uebel, dass der Ton verhältnismässig um so viel höher wird, als die Unterlippe von der Linie zurückgetreten ist, die sie vorher einnahm, als man schwach spielte.

Beym schwächer Spielen lässt die Spannung der Lippen mit der Anstrengung nach, die man beym starker Spielen nöthig hatte; die Lippen schiessen vor, bedecken folglich die Mündung der Flöte mehr, als sie vorher thaten, da man stark spielte, und machen so nothwendig den Ton wieder verhältnismässig um eben so viel tiefer *).

Man hat also bisher offenbar eine Ungeschicklichkeit der Flötenspieler, für einen Naturfehler der Flöte gehalten.

Indessen darf ich hier doch nicht unbemerkt lassen, dass, wenn man das Kopfstück einer Flöte unten zuhält, der Ton durch die Verstärkung des Windes wirklich allmählig höher wird. Dieses allmählige Steigen des Tones beträgt bey der oben **) beschriebenen Röhre C eine ganze Quinte. Bey der Röhre B und überhaupt bey verhältnismässig mehr langen als weiten Röhren findet aber dieses Steigen des Tones nicht in gleichem Grade Statt.

Es scheint also, dass bey einer weiten Röhre der Umfang der in ihr tönenden Luftsäule durch das starke und kräftige Eindringen der hineingeblasenen Luft zusammengepresst, und ihr Klang dadurch, nach eben dem Verhältnisse, nach welchem eine engere Röhre beym Queranblasen einen höhern Ton giebt, als eine weitere von derselben Länge, höher gemacht werde.

Wenn dies bey einer längern Röhre, wie z. B. bey der Röhre B, wenn sie nicht in der Mitte angeblasen wird, nicht in eben dem Grade geschehen kann, so liegt der Grund davon vielleicht darin, dass die tönende Luftsäule in derselben, weil sie schon durch die Enge und Länge der Röhre gepresster als bey einer weitern Röhre ist, zu viel Widerstand leistet, als dass sie durch die von aussen hineinströmende Luft noch mehr zusammengedrückt werden könnte.

Bey einer unten offenen Röhre aber, so wie die Flöte ist, kann durch die Verstärkung des Windes der Ton vielleicht deswegen nicht steigen, weil die hineingeblasene Luft sich darin nicht anhäufen, und also auch auf die innen tönende Luftsäule nicht eben den Druck äussern kann, der, wie es scheint, Statt finden muss, wenn in eine unten verschlossene, und besonders verhältnismässig mehr weite als lange Röhre geblasen wird.

(Der Beschluss folgt.)

*) Von den aus der Natur der Sache geschöpften Regeln, diesen Fehler zu vermeiden, muss im kunstlehrigen Theile dieser Theorie geredet werden.

**) In No. 6 des vorigen Jahrganges dieser Zeitung.

Nachricht.

Wien, d. 15ten Nov. Orpheus, eine heroische Oper, Text und Musik von Kanne, ward vor einigen Tagen im Hoftheater zum erstenmale aufgeführt. Da das Werk ein bedeutendes Talent für die dramatische Komposition verräth und Kanne's erster Versuch in dieser Art ist, so wollen wir darüber etwas ausführlicher reden.

Der Text behandelt Orpheus, wie er Euridice dem Pluto entführt, so ziemlich auf die gewöhnliche Weise; nur dass die Art, wie Orpheus seine theuer erkaufte Ge-

liebte wieder verliert, nicht genug hervorgehoben ist. Am Ende tödtet den verzweifelnden Sänger ein Blitzstrahl, und er wird, mit der Geliebten, vom Apoll unter die Unsterblichen aufgenommen.

Die Musik ist im Ganzen geistreich, ist meistens gut gedacht, und mit Feuer und Kraft ausgeführt. Gleich die Ouverture ist sehr gelungen; sie wurde auch vom Publikum mit ausgezeichnetem Beyfalle aufgenommen.

Von geringerem Werthe ist der darauf folgende Eingangschor, worin den Neuvermählten Glückwünsche gebracht werden, und ein Duett zwischen den Liebenden, welches durch seinen sonderbaren Tanzrhythmus eher Lustigkeit, als zartliche Empfindungen auszudrücken scheint. Dagegen ist wieder die ganze Scene mit dem Orakel, mit Geist und achtbarer Kunst behandelt. Es ist dabey auch ein schön instrumentirter, effektvoller Marsch angebracht. Nur ist das Ritornell vor dem Ausspruche des Orakels gar zu lang, und wird beynahe ermüdend. Die Scene, wo Orpheus vor den Pforten des Orkus stehend seine Lage im Gemüthe wägt, hat wahre, ergreifende Leidenschaftlichkeit; so ist auch der Schluss hor der Furien frisch und kraftig; nur tadelte man es allgemein, und mit Recht, dass der Komponist die Wirkung der Lyra nicht durch eine Harfe oder etwas Aehnliches hervorstechender gemacht hat. — Im zweyten Akte sind wieder ein Chor der Schatten, dann die Arie, welche den richtenden Pluto erweicht, und eine kleine Kavatine des Orpheus auszuzeichnen.

Von den Spielenden war Dem. Milder, als Orpheus, grösstentheils rühmenswerth; ihre schöne, helle, metallreiche Stimme, der ihrer Gestalt äusserst vortheilhafte Anzug, die Leidenschaftlichkeit ihrer Bewegungen, alles das bewirkte in ihrer Darstellung ein täuschendes Ganze. Dem. Laucher hatte weniger Gelegenheit, sich auszuzeichnen; besonders ist die Arie im zweyten Akte ohnedies eines der schwächeren Stücke, und ihrer Stimme nicht günstig. Das Publikum bezeigte sich mit der Oper, oder vielmehr mit ihrer Musik, sehr zufrieden, und rief den Verfasser mit lautem Beyfall hervor. —

Eine Gesellschaft hiesiger Musikfreunde, unter der Direktion des Banquiers, von Hrn. Hering, die grösstentheils aus Adelichen und Banquiers besteht, hat sich zu Privatkonzerten verbunden, worin grosse Kompositionen — Sinfonieen, Konzerte und dgl. — beynahe durchaus von Dilettanten aufgeführt werden. Zum Orte der Produktionen ist der Saal zur Mehlgrube bestimmt worden. Am ersten Donnerstage gab die Gesellschaft vor einer ausserst glanzenden Versammlung, die beynahe alles Schöne und Kunstliebende aus den gebildeteren Ständen in Wien vereinigte, die Ouverturen aus Mozarts Figaro, und aus Gluks Iphigenie in Aulis, so wie die prachtvolle, kraftige, und schwierige Beethovensche Sinfonie aus D — grösstentheils mit Präzision, Feuer, und gutgehaltenem Kolorit. Fräulein Spielmann, eine Schulerin Hrn. Streichers, eines unserer geachtetsten Klaviermeister, spielte ein Cramersches Konzert ausserordentlich rein, gleich, präcis, und vorzüglich das Adagio mit einem hinreissend zarten Ausdrucke. Sie gehört unter unsere besten Klavierspielerinnen, die mit Ehren neben den Fräuleins Kurzböck, Hohenadel, Tschoffen u. a. auftreten kann. Sie wurde mit lautem Beyfall belohnt. Nur wollte das Konzert selbst, welches nach alter Weise blos die Klavier-Passagen mit unbedeutenden Orchestersatzen verbindet, den Kennern nicht recht zusagen; sie hatten eine Komposition von Mozart, Eberl oder Beethoven gewünscht, wo das Klavier, mit dem Orchester kunstreich verbunden, und doch auch für sich höchst brillant, die erfreulichsten Werke darstellt.

An Cherubini's frühem Tode *) hat man hier den allgemeinsten Antheil genommen. — Von unserm vortrefflichen Eberl wird ein schöngestochenes Portrait nach einer Jagemannschen Zeichnung, im Industriecomtoir erscheinen.

*) Cherubini lebt, und hat nur an Nervenübeln im September gefährlich krank gelegen.

Recension.

L'art de varier, ou 57 Variations pour le Pianoforte, composées par Antoine Reicha. Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 thl. 12 gr.)

Dieses Werk ist wirklich ein unwiderleglicher Beweis von des Verfs Art und Kunst zu variiren, und erregt auch eine hohe Meynung von seiner Spielfertigkeit. Sollte man jedoch nur die Fertigkeit dieses einzelnen Individuums, ein Thema zu verändern, daraus kennen lernen: dann kostet der Spass zu viel; denn man glaube ja nicht, diese Kunst zu variiren zum Muster nehmen zu können — wenigstens würde man sehr verworrene Gedanken und Karikaturen aller Art, in Hinsicht auf Melodie, Harmonie, und Rhythmus, hervorbringen lernen. — Nach dem, was die klassischen Tonkünstler für diese Gattung der Komposition geliefert haben, lasst sich über die Kunst zu variiren wenigstens, und zuvörderst, soviel abstrahiren, dass 1) das Thema, leicht fasslicher und besonders angenehmer Gesang seyn müsse; 2) dass die Veränderungen nur Ueberkleidungen des wesentlichen Gesanges seyn, wenigstens keinesweges zur Entstellung desselben gereichen dürfen. Sie sollen gleichsam lauter Anzüge — aber charakterisirende — einer Person seyn, welche uns immer mehr und mehr interessiren will. Hierzu gehört aber 3) dass diese Veränderungen nicht nur so beschaffen, sondern auch so geordnet seyen, dass sie die Aufmerksamkeit durchaus fesseln, welches letztere vorzüglich geschehen wird, theils durch Kontrastiren der Charaktere, theils durch periodisch steigende Schwierigkeiten in der Darstellung. Betrachtet man nun Hrn. Reicha's Kunst zu variiren von diesen drey Punkten, so zeigt sich schon ein Verstoss wider No. 1., denn das erwählte Thema ist fast wider alle Regeln eines guten, interessanten Gesangs:

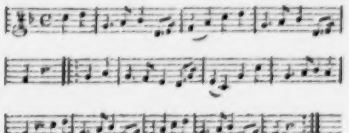

Wie unangenehm ist nicht z. B. der Mangel einer förmlichen Kadenz in der Tonica? wie widerlich sind nicht die Wiederholungen? etc. So verschroben aber das Thema ist, eben so verschroben ist auch die Behandlung in den Variationen. Schon die 2te Var. ist durch die bizarre Harmonie auffallend. No. 4. verwischt schon das Thema ganz. In No. 5. hat man in jedem Takte ein andres Maass, nämlich C $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$. Nach dieser Verzerrung folgt wieder ein Que me veux tu? in der 6ten Var. Und auf diese Art wird man bis zu Ende des Werks durch ein widerliches Affektiren und Haschen nach Originalität so geplagt, dass man dieses wunderliche Produkt mit Vergnügen — aus den Händen legt.

Kurze Anzeigen.

48 *leichte Choralvorspiele von J. G. Vierling.* Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. 1ster Heft 6 B. 16 gr. 2ter Heft 48. 6 B. 16 gr. 3ter Heft 48. 6 B. 16 gr.

Der rühmlich bekannte Verf. überliefert hier wiederum 144 Vorspiele zu bestimmten

Choralmelodieen, die er besonders Lernenden gewidmet hat. Sie empfehlen sich insgesamt durch Leichtigkeit, Kürze, Reinheit im Satze, Zweckmässigkeit und Mannichfaltigkeit. Die Choralmelodie ist durchgängig zum Grunde gelegt, und bald ganz einfach in der Oberstimme, bald im Basse, bald in einer Mittelstimme, bald fugirt, oder auch im verzierten Kontrapunkte durchgeführt. — Auch ein sehr unbeholfener Spieler wird sich bey diesen Vorspielen nicht über zu grosse Schwierigkeiten beklagen; dennoch wird man sie, wenigstens zum grössten Theile, nicht mager, sondern immer noch reichhaltig genug finden, um sie öfters durchzuspielen, und daraus eine Menge von nützlichen und brauchbaren Gedanken für die Orgel zu erlernen. Besonders sind sie vielen auch der Kürze wegen gewiss willkommen, denn es ist keines über drey Zeilen lang und jedes ist in einer Minute beendigt. Vorzüglich sind sie eine gute Schule im reinen Satze, und um so mehr werth, den Anfängern empfohlen zu werden. Dabey schrecken sie nicht durch pedantische Steifheit ab, sondern gewinnen den Spieler eben sowol als den Zuhörer durch fliessenden, jedoch ernsten Stil, ihrem Hauptzwecke gemäss. Auch hat der Verf. soviel Mannichfaltiges in die Desseins gelegt, als man bey einer solchen Beschränktheit kaum erwarten konnte. — Erinnert man sich an das, was wir in dieser Kompositionsgattung schon von Hrn. V. erhalten haben, so verdient er wahrlich mit Fug und Recht nochmals den wärmsten Dank von Lehrern und Lernenden, denen er einen so reichen und nützlichen Vorrath für die Orgel nach und nach geliefert hat. Es wird nicht überflüssig seyn ein Verzeichniss davon hier gelegentlich anzuführen.

1) Ein 4 stimmiges Choralbuch.
2) 22 leichte Orgelstücke.
3) 48 desgleichen.
4) Sammlung leichter Orgelstücke 4 Theile nebst einer Anleitung zu Zwischenspielen.
5) Versuch einer Anleitung zum Praludiren.
6) 3 Hefte leichte Choralvorspiele 144 St.

Six Duos progressifs dialogués pour deux Flûtes, faisants suite aux 60 Leçons méthodiques, ded. aux Elèves du Lycée par F. R. Gebauer. à Paris, au magasin d. mus. dir. par Chérubini, Mehul etc. (Pr. 7. Liv. 50 Cent.)

Der Titel giebt die Bestimmung dieser Komposition, wenn auch in etwas zu vornehmen Redensarten, doch richtig an — was sonst bey dergleichen Redensarten nicht der Fall seyn soll. Von Seiten der Kunst angesehen, sind sie freylich nicht überall neu oder sonst besonders ausgezeichnet zu nennen: wie wäre es auch möglich, in dieser Gattung, zu dieser Bestimmung, und bey so unzählbaren Werkchen dieser Art immer neu und ausgezeichnet zu bleiben! Die Gedanken sind aber doch nicht immer verbraucht, und manche Wendung derselben ist hübsch und nicht gemein. Von Seiten ihres pädagogischen Zwecks sind sie mehr zu loben; sie sind dem Instrumente angemessen, mannichfaltig; führen, wenn auch nicht immer im gemessensten Schritt, allmählich weiter, und sind in Bezeichnung des Vortrags mit Genauigkeit geschrieben. Sie nehmen den Zögling ohngefähr da auf, wo es die bekannten kleinen Duetten, aus Pleyls Werken gezogen, oder die kleinern Vanderhagenschen thun.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. *N°. III.* 1807.

In allen Buch- und Musikhandlungen ist zu haben:

Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, von H. Ch. Koch. gr. 8. Leipzig bey Hartknoch 1807. 2 thl.

Der, durch sein grosses musikalisches Lexikon, so wie durch mehrere Schriften in diesem Fach bereits rühmlichst bekannte Verfasser, wurde zu der Bearbeitung dieses Handwörterbuchs, durch einen von fremder Hand angedrohten Auszug aus seinem grossen Lexikon, veranlasst. Ein solcher Auszug hätte nicht anders als sehr mager und unbefriedigend ausfallen können, da in jenem grössern Werk, das hauptsächlich der Theorie gewidmet ist, die in die praktische Musik einschlagenden Artikel sehr zusammengedrängt sind. Der Verfasser entschliesst sich daher zur Herausgabe dieses Handwörterbuchs, in welchem er folgendes geleistet hat: 1) Sind alle Artikel, die den praktischen Theil der Kunst zum Gegenstande haben, so vollständig ausgeführt, als es der Umfang des Werks erlaubt; 2) sind die Artikel, die sich auf die Kunstgeschichte beziehen, ausführlicher bearbeitet als diejenigen, welche die Technik zum Gegenstande haben; 3) sind alle in die Theorie einschlagenden Artikel zwar kurz ausgeführt, doch so, dass unter den zu einem besondern Theile der Theorie gehörigen Artikeln, die Uebersicht eines solchen Theils nicht zerstört worden ist; endlich sind 4) mehrere zur Aesthetik gehörende Ausdrücke, die in dem grössern Werke fehlen, mit kurzen Erläuterungen versehen, aufgenommen worden.

Ein verheuratheter Musikus, der eine gute Orchester Violine, und fertig Klavier spielt, auch gründliche theoretische Kenntnis besitzt, wünscht in einer ansehnlichen Stadt, oder auch sonst, bey einem ansehnlichen Orchester angestellt zu werden. Er ist erbötig, Zeugnisse einzuschicken, und bittet, sich deshalb in postfreyen Briefen an Herrn M. Nicolai in Leipzig, in der Ritterstrasse, im rothen Collegio wohnhaft, zu wenden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Baillot, P. 2 Airs variés p. le Violon av. accomp. d'un second Vlon et Basse. Op. 5. 16 gr.

Metz, L. 24 Original Ober-österreichische Ländler f. 2 Violinen u. Bass. 1. 2 Partie. à 10 gr.

— — Vier Almer oder Original Gesang der Hirten auf d. Alpen, f. 2 Violinen oder Clarinetten. 6 gr.

Romberg, B. 3 Thêmes de W. A. Mozart variés p. Violon et Violoncelle. 20 gr.

Hänsel, P. 3 Thêmes variés p. le Violon av. acc. d'Alto. Op. 4. 12 gr.

Dimmler, Ant. 3 angenehme leichte Terzetten f. angehende Violinspieler f. 2 Violinen und Bass. 2ter Theil 1 thl. 4 gr.

Pär, Ferd. Sargino, Opera arr. en Quintetti p. Sippel. L. 2. 3 thl.

Böcklin, de, Notturno p. Violon, Guitarre et Alto. Op. 34. 1 gr.

— — Amusement p. le beau monde sur le Violon avec 2 Guitarres et Violoncelle. Op. 35. 12 gr.

Viotti, J. B. 25me Concerto p. Violon. 2 thl.

Kreutzer, 17me Concerto p. Violon. 1 thl. 12 gr.

Rode, P. 9me Concerto p. Violon. Op. 17. 1 thl. 12 gr.

Müller, C. Air varié p. Violon principale av. accomp. de grand Orch. Op. 8. 18 gr.

Martin, J. 6 petits Duos p. 2 Vlons. Op. 15. 1 th. 6 gr.

Martin, J. 3 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 17. 2 thl.

— — 3 Duos faciles p. 2 Violons. Op. 18. 16 gr.

— — Methode elementaire pour la Violon, adoptée par le lycée imperial. 2 thl. 6 gr.

Nicolo, Duos concertans extr. de l'Op. l'intrique aux fenêtres arr. p. 2 Violons. 1 thl. 6 gr.

— — Duos conc. extr. de l'Op. Leonce arr. p. 2 Violons p. Gasse. 1 thl. 6 gr.

Dufresne, F. 4me Concerto p. Violon av. acc. de l'Orchestre. Op. 18. 2 thl. 6 gr.

Mozart, W. A. Idomeneo, Ré di Creta acc. p. 2 Violini, 2 Viole et Violoncelle. L. 1. 2. 7 thl.

Wannhall, J. 3 Duos faciles et chantans p. 2 Violons. Op. 57. L. 1. 16 gr.

Bortolazzi, B. 6 Thêmes av. Variat. p. le Violon ou la mandoline et la Guitarre. Op. 10. L. 1. 2. à 14 gr.

Haydn, J. 6 Trios p. 2 Violons et Violoncelle à l'usage des commençans. N. 2. 1 thl. 8 gr.

Krommer, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 35. 1 thl. 8 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 51. 2. 1 thl. 8 gr.

Gassmann, Fl. 6 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. 2 thl. 8 gr.

Krommer, P. 3 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 54. 2 thl. 12 gr.

— — 3 Quatuors p. les mêmes instrumens. Op. 56. 2 thl. 12 gr.

Schmitt, A. Variations p. l. Violon av. acc. d'un second Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 2. 14 gr.

Baldenecker, N. 3 Duos p. 2 Violons concertans. Op. 1. 1 thl. 4 gr.

Krommer, F. Concerto p. Violon av. acc. de gr. Orch. Op. 61. 2 thl.

Journal f. 2 Violinen enthld. Ouverturen, Opern Märsche etc. 5. 6ter Heft. à 12 gr.

Bornhardt, Violin-Journal. 11es Heft. 12 gr.

Häussler, E. 2 Concertinos p. Violoncelle principal, 2 Vls, 2 Altos, 2 Cors et Basse. Op. 26. 1 thl.

Voigt, J. G. H. Polonaise p. Violoncelle princpl. av. accomp. de l'Orch. Op. 14. 16 gr.

Arnold, J. G. 4me Concerto p. Violoncelle. 2 th. 8 gr.

Hänsel, P. Thême varié p. Violoncelle av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse, (instrumens à vent. adlibit.) Op. 12. 1 thl.

Alexander, J. Duo p. 2 Violoncelles. 16 gr.

Voigt, J. G. H. Concerto p. l'Alto princ. Op. 11. 2 thl.

Münsberger, J. 3 Trios p. Violoncelle obligé av. accomp. de Violon et Basse. L. 1. 2. 3 chaque. 22 gr.

— — 3 Sonates p. Violoncelle obligé av. acc. de Basse. L. 1. 2. 3. à 18 gr.

— — 3me Concerto p. Violoncelle. 2 thl. 6 gr.

Bohrer, A. 7 Variations p. Violoncelle av. accomp. de gr. Orchestre. Op. 6. 2 thl. 9 gr.

Dalvimare, M. P. 3 Sonates p. Harpe. Op. 1. 1 th. 18 gr.

Vernier, (fils) 3 Sonates p. la Harpe av. accomp. de Violon. Op. 5. 1 thl. 18 gr.

— — 6 Airs variés p. la Harpe tirés des Opéras françaises. Op. 6. 1 thl. 18 gr.

— — Airs variés p. la Harpe. Op. 14. 1 thl. 18 gr.

Boieldieu, A. 3me Duo et Polonaise p. la Harpe et le Fortep. ou p. 2 Pianos. 1 thl. 18 gr.

Steibelt, D. Duo p. Harpe et Pianof. ou 2 Pianofortes. 2 thl. 6 gr.

Köhler, H. Sonate p. Harpe et Flute. Op. 49. 14 gr.

Köhrer, F. Thême varié p. la Harpe à crochets. Op. 1. 9 gr.

Kreutzer, R. Trio de Psyché p. Harpe, Violon et Cor. 1 thl. 12 gr.

Dourlen, V. Fantaisie p. Harpe et Pianof. sur un air de Don Juan. 1 thl. 12 gr.

Steibelt, D. Sonate p. la Harpe. Op. 70. 16 gr.

Boieldieu, A. Potpourri en Trio pour Harpe, Piano et Cor. 1 thl. 12 gr.

Vernier, Romance de Joseph variée p. la Harpe. 1 thl. 12 gr.

Dalvimare, P. Fantaisie sur l'air favori de Léonce av. 6 Variations p. la Harpe. Op. 26. 1 thl. 12 gr.

Nadermann, J. Caprice ou Melange d'airs av. Variations p. la Harpe. 1 thl. 4 gr.

Piberneck, A. 3 Menuets av. Trios et 6 Ländler p. la Harpe à crochets. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. Nº. 10. 1807.

Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-praktischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte.

Beschluss.

Viertes Kapitel.

Von den natürlichen Mitteln der reinen Antönung auf der deutschen Flöte.

Wenn es eine Flöte gäbe, auf welcher alle Grundtöne aufs genauste abgemessen wären, und aus deren Grundtönen aufs richtigste die Oktaven sich bildeten, die z. B. aus den Grundtönen d und es noch so so erzeugt werden können: so würde es dennoch nothwendig seyn, auf Mittel zu denken, die Töne auf einer solchen Flöte in allen Tonarten nach denjenigen mathematischen Verhältnissen*) anzugeben, welche die Bedingung der reinen Antönung sind; weil es nicht möglich ist, mit einerley Tönen auch nur in zwey verschiedenen Tonarten rein zu spielen. Auf dem Klaviere war es möglich, eine gewisse Temperatur oder Schwebung des Tones anzubringen, die z. B. schon durch die Erfahrung nothwendig gemacht wurde, dass wenn man nach dem so genannten Quinten-Zirkel rein fortstimmt, die zwölfte und letzte Quinte zu dem Tone, von dem man ausgegangen ist, um ein ganzes Komma zu hoch wird. Man muss also, damit jeder Ton als Tonika gebraucht werden könne, jede Quinte um den zwölften Theil eines Kommas tiefer stimmen.

An eine solche Temperatur ist auf der Flöte gar nicht zu denken **); es ist genug, wenn ihre Natur es einem geschickten Spieler gestattet, sich die Töne auf ihr, je nachdem es die Umstände erfordern, höher oder tiefer zu bilden.

Vor allen Dingen also muss man, um rein Flöte zu spielen, mit einem feinen Gehöre von der Natur begabt seyn (avoir de l'oreille ou l'oreille sensible); denn „ein hörend Ohr und ein sehend Auge, die machet beyde der Herr ***);“ dieses Gehör in der Wahrnehmung der richtigen Verhältnisse der Töne geübt, und die Flote in seiner Gewalt haben.

*) S. die Tabellen der Verhältnisse der Töne gegen ihre Grundtöne in den 12 harten und weichen Tonleitern, in Koch's musik. Lexikon unter dem Artike[l] [T]onleiter.

**) Tromlitz, a. a. O. Cap. 6. §. 24, sagt zwar, dass die Temperatur der Flöte eine ganz andere und weit schwerere Temperatur sey, als die auf dem Klavier, indem man z. B. das fis nicht rein, vielweniger über sich schwebend stimmen dürfe, wenn man nicht das f und noch einige davon abhängende Töne verderben wolle. Am Ende bemerkt er aber doch, dass man, ohne ein geübtes Ohr — und, möchte ich noch hinzufügen, ohne geübte Lippen, Arme, Hände und Finger — auch auf einer richtig gestimmten Flöte nicht rein spielen könne.

***) Sprüche Salom. 20, 12.

Welches sind denn aber die Mittel, welche die Natur der Flote gestattet, um die Töne in allen Fallen so lauter und rein anzugeben, wie das Gehör nach den angenommenen Tonverhaltnissen sie verlangt?

In dieser Rucksicht stehen einem geübten Flötenspieler zwey Mittel zu Gebote, nämlich die Bedeckung oder Oeffnung der für die Finger bestimmten Seitenöffnungen, und dann die grö sere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung durch die Unterlippe.

Erster Abschnitt.

Von der Bedeckung der Seitenöffnungen, oder von der Fingersetzung.

Die Flöte besitzt einen so beträchtlichen Reichthum an Tönen, dass vielleicht kein Flötenspieler sich rühmen kann, nur die Halfte derselben gehört zu haben.

Auf einer Flöte mit Einer Klappe lassen sich z. B. je nachdem man nur allemal eine, zwey u. s. w. Seitenoffnungen zuhält, hundert und acht und zwanzig Veränderungen des Tones hervorbringen *). Rechnet man nun noch die aus diesen 128 Tonen entspringenden Nebentöne hinzu, so lasst sich die Anzahl der Flötentöne wenigstens um das Dreyfache vermehren; und bey einer Flöte mit fünf Klappen muss natürlich diese Anzahl noch weit grösser werden **). Nur in Ansehung der Grundtöne ist es richtig, dass durch die an der Röhre angebrachten Seitenöffnungen die Luftsaule der Rohre allmahlig abgekürzt, oder verlangert, und dadurch der Ton verhaltnissmassig höher, oder tiefer gemacht wird. Hingegen bey den Nebentönen macht zuweilen die Bedeckung einer Seitenöffnung mehr den Ton höher und dagegen das Aufmachen einer Seitenoffnung mehr, oder einer Klappe, denselben tiefer. So wird, um nur einige Beyspiele anzuführen, denn es giebt deren sehr viele,

1) der Ton $(1.)^3$ höher, wenn er $(1.6)^3$ genommen wird;

2) der Ton $(1.2)^3$ wird durch 5. 6. oder 4. 5. 6. einen halben Ton höher;

3) $(2.3)^3 = \overline{\overline{\text{dis}}}$ wird durch $7 = \overline{\overline{\text{d}}}$;

4) der Ton $(2.3.4.6)^3 = \overline{\overline{\text{d}}}$ sinkt durch 7 zu $\overline{\overline{\text{cis}}}$ herab;

5) $(3.4.5.6)^3 = \overline{\overline{\text{d}}}$ wird durch 7 zu $\overline{\overline{\text{c}}}$;

6) $(3.4.5.6)^3 = \overline{\overline{\text{d}}}$ wird $\overline{\overline{\text{c}}}$ durch 7;

Hierher kann man auch

7) den Fall rechnen, dass $(1.3)^3 = \overline{\overline{\text{g}}}$ um einen halben Ton tiefer wird, wenn man die beyden untern Stücke der Flöte abschraubt, und dass

8) bey den Tönen über dem $\overline{\overline{\text{e}}}$ die grössere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung auf die Stimmung dieser Töne keinen oder nur einen sehr geringen Einfluss äussert.

Man kann sich jedoch bey dergleichen Versuchen leicht täuschen, wenn man nicht die Geschicklichkeit besitzt, die Tonwürden festzuhalten. So wird z. B. $(1.3)^3 = \overline{\overline{\text{b}}}$ durch 5 wirklich tiefer und ungefahr $= \overline{\overline{\text{a}}}$; wenn man es aber nur etwas versieht, so springt der Ton durch 5 sogleich ins $\overline{\overline{\text{c}}}$ über.

*) Lambert. a. a. O. §. XXXIX. „On peut laisser ces 7 trous ouverts un à un, deux à deux, trois à trois etc.; cela donne 128 variations ou combinaisons differentes.“

**) Eine Tafel von mehreren hunderten brauchbarer Töne muss hier wegbleiben, weil sie für dieses Blatt zu viel Raum einnehmen würde.

Der Grund, warum durch die Bedeckung einer Seitenöffnung ein Nebenton zuweilen steigt, und durch die Oeffnung derselben sinkt, liegt wahrscheinlich darin, weil man durch diese Veränderungen Grundtöne erkünstelt, die entweder in tiefere oder in höhere Töne springen, als diejenigen Grundtöne thun, welche angeben, wenn man entweder die Klappe ungeöffnet, oder die Oeffnung, auf die es ankommt, unbedeckt lässt. Dies ist auch wol beym 7ten Beyspiele der Fall, und beym 8ten muss man ebenfalls wol annehmen, dass durch die Verlängerung oder Verkürzung der Luftsäule lauter Grundtöne entstehen, die auf den angegebenen Sprungstufen einerley Töne bilden.

Wer die Sache recht ergründen wollte, könnte aber dennoch weiter fragen, wie es möglich wäre, dass bey den Nebentönen die Natur gleichsam von ihren eigenen Gesetzen abwiche? und wer nicht den Muth besässe, eine Antwort schuldig zu bleiben, der könnte unmassgeblich darauf antworten, die Erscheinung, dass zuweilen einige Töne durch Bedeckung einer oder mehrerer Seitenöffnungen der Flöte höher, und andere durch Oeffnung einer Klappe tiefer werden, rührt offenbar daher, dass in dem ersten Falle die Schwingungsknoten durch Bedeckung der Seitenöffnung, wie durch einen Hemmungspunkt, etwas hinaufgedrängt, und, weil oben die Stemmung unverrückt bleibt, die einzelnen commensurabeln Theile der Luftsäule verhältnissmässig verkürzt werden; im zweyten Falle aber geht natürlich gerade das Gegentheil vor.

Allein es lässt, wie Cato sagt *), doch nicht fein, mit Worten zu klappern, wo es an Gründen fehlt.

Auch durch das allmählige Oeffnen oder Bedecken einzelner Seitenöffnungen durch ein Hinschieben oder Zurückziehen der Finger kann der Ton aufs feinste gestimmt, und so unvermerkt, wie der Tag anbricht und sich neigt, erhöht oder tiefer gemacht werden.

Zweyter Abschnitt.

Von dem Einflusse der Flötenmündung auf die Stimmung des Tones.

Ein vorzüglicher Grund der unreinen Stimmung beym Flötenspielen liegt in der Natur der Flötenmündung, die bekanntlich, je nachdem sie mehr oder minder von der Unterlippe bedeckt wird, die Stimmung tiefer oder höher macht, und in der Schwierigkeit, die Flötenmündung stets gleichweit bedeckt zu halten.

Diese anscheinend bloss sentimme Eigenschaft der Flöte hat aber auch das Gute, dass ein geübter Künstler durch die Gewandtheit im Ansatz desto leichter den Ton biegen und lenken kann. Wenn aber Lambert **) behauptet, dass ein geschickter Flötenspieler es durch die grössere oder geringere Bedeckung der Flötenmündung einem geübten Sänger in der Herrschaft über den Ton gleichthun könne, so scheint er mir seinem Dichtergenius hier zu sehr gefolgt zu seyn.

Der Unterschied des Tones, der durch die Flötenmündung bewirkt werden kann, wird sehr verschieden angegeben. Quantz ***) behauptet, man könne durch dieses Mittel eine Flöte um einen ganzen Ton tiefer spielen. Allein wenn es darauf ankäme, ganze

*) Ciceronis Cato Maior c. 19. „Quid enim stultius, quam incerta pro certis habere?“ Das ist echte philosophische Kernsprache!

**) a. a. O. §. XXXVI. „On comprend aussi d'où vient, qu'encorque les flûtes soient faites sans une théorie bien exacte un habile joueur de flûte peut par un simple changement de l'embouchure en modifier les tons, tout aussi exactement que peut le faire un chantre bien exercé.“

***) a. a. O. Hptst. IV. §. 15. „Durch mehrere oder wenigere Oeffnung des Mundloches kann man die Flöte auch wol einen ganzen Ton tiefer und höher spielen.“

Stücke blos durch die Veränderung des Ansatzes tiefer oder höher zu spielen, so möchte es wol der geubteste Flötenspieler hierin schwerlich bis zu einem halben Tone bringen können.

Lambert *) hat indessen, nach einem Ausdrucke des Montagne, alle elf Kegel geschoben; denn er versichert, dass es ihm gelungen wäre, durch allmähliges Bedecken der Flötenmündung mit den Lippen den Ton um eine grosse Terz, ja! um eine Quarte tiefer zu machen.

Bernoulli **) hat wol auch, und zwar durch die Unterlippe, den Ton um eine kleine Terz tiefer gemacht; aber er hat auch nicht in die Mundung (embouchure) einer Flote, sondern in die Oeffnung (ouverture) einer Röhre geblasen.

Der natürliche Grund, warum durch die Bedeckung der Flotenmündung die Tonhöhe der Flöte tiefer wird, ist, wie ich wol gar nicht zu sagen brauche, die dadurch verursachte Verlängerung und Vergrösserung der in der Flöte tönenden Luftsäule.

Eine sonderbare Meynung Lambert's ist es übrigens auch, wenn er glaubt, dass durch die Lippen, wenn sie auch bey den Oktaven die Flotenmundung nicht starker bedeckten, als bey den Grundtönen, dennoch die Oktaven unrein gemacht würden.

Er hat nämlich gefunden, dass die Oktaven seiner Flöte, auf der er vermittelst eines an einer besonde n Vorrichtung angebrachten Massstabes die Tone ausmass, um 17 rheinländische Linien tiefer stimmten, als sie nach der Berechnung eigentlich klingen sollten. Um sich diese Erscheinung zu erklaren, nahm er an, dass die Lippen wie ein Röhrchen zu betrachten waren, wodurch die Luftsaule der Flote verhältnissmässig verlangert würde ***).

„Um der Sache ganz auf den Grund zu kommen, sagt er †), habe ich statt unmittelbar mit den Lippen, die Flote wirklich mit einem Rohrchen angeblasen, und gefunden, dass dadurch die innere Lange der Flote um 5 Linien grösser geworden ist."

Sonderbar genug, dass ein Mann, wie Lambert, durch einen Versuch, der ihm nicht einmal gelungen ist, und der höchstens beweist, dass eine Flote, unmittelbar mit den Lippen angeblasen, um 12 Linien tiefer stimmt, als wenn sie mit einem Röhrchen angeblasen wird, sich in der Meynung bestarken lassen konnte, dass die in der Flote tonende Luftsaule mit dem aus dem Munde in die Flote strömenden Luftstrahle ungefahr in eben der Verbindung stände, wie der Hals einer gläsernen Flasche (bouteille) mit dem Bauche derselben!

Man kann sich aber, ohne alle künstliche Vorrichtungen, schon durch das Gehör und Gefuhl überzeugen, dass die aus dem Munde in die Flöte strömende Luft nicht mit der in der Flote schwingenden Luftsäule zugleich tönt, und dass also diese durch jene keinen Zuwachs erhält, sondern blos durch jene in Erschutterung gesetzt wird. Höchstwahrscheinlich ist erst der Punkt der Zurückprallung des Luftstrahls in der Flote der eigentliche Quellpunkt des Tones.

*) s. a. O. §. XXXVI. „Il y a des cas, où en couvrant de plus en plus l'embouchure des lèvres, on peut rendre le ton plus grave d'une tierce majeure, ou même d'une quarte."

**) a. a. O. §. 30. „En approchant le même tuyau de la bouche et en couvrant de la lèvre inferieure une grande partie de l'ouverture, le ton baissoit d'une tierce mineure."

***) a. a. O. §. XIX. „L'embouchure peut être regardée comme un petit tuyau, et ce petit tuyau rend le ton plus grave, de sorte que la longueur d'un tuyau vraiment simple en doit être d'autant plus grande."

†) a. a. O. §. XX. „Je soufflai obliquement contre l'embouchure — — je trouvai que la longueur intérieure du tuyau en devint environ de 5 lignes plus grande."

Ueberhaupt scheint Lambert, dessen oft erwähnte Abhandlung mit den Worten beginnt: „les modifications des sons qui dépendent des trous des flûtes sont encore ce qui a le moins été examiné par les géometres," in diesem Fache mehr gearbeitet, als geleistet zu haben.

Schon vor mehr als zwanzig Jahren hat auch die Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg ungefähr über eben diesen Gegenstand, nämlich über die Veränderungen der Töne durch Löcher an den Seiten der Röhren eine Preisfrage aufgegeben *). Allein es ist, so viel ich weiss, keine Antwort eingelaufen. Ueberhaupt möchten wol, wenn auch ein Preis in dieser Lehre gewonnen werden sollte, noch lange die Lorberen unerrungen bleiben.

Nachricht.

Berlin, d. 21sten Nov. Den 6ten d. ward nach jahrelanger Entbehrung zuerst im neuen Schauspielhause, und seitdem noch einigemal, mit vielem Beyfall gegeben: Dido, grosse heroische Oper in drey Akten, nach dem Franz. von Herklots, mit Piccini's Musik. Die Hauptrollen waren sorgfältig besetzt und wurden sehr gut exekutirt. Mad. Schick gab die Dido, Hr. Eunike den Aeneas und Hr. Franz den Jarbas. Vorzüglichen Effekt machte im dritten Akt die Scene der Dido: Grausamer, hat dein Herz das Mitleid ganz verschworen? etc. Die neue Darstellung zeichnete sich vor der ältern durch treffliche Ballets vom Hrn. Balletm. Lauery aus, wozu Hr. Kapellm. Weber eine sehr passende Musik komponirt hatte.

Den 12ten gab Herr Gern, Mitglied des Königl. Nationaltheaters, ein Konzert im Theatersaale. Er selbst sang eine Scene von Maurer, ein Terzett mit Demois. Voitus und Hr. Grell, ein Quintett von Winter mit Mad. Schick, Hr. Grell, Müller und Hellwig, und ein komisches Duett aus Cimarosa's hier noch nicht aufgeführter Opera buffa: Il matrimonio per raggiro, mit Hrn. Hellwig. Ferner wurde gegeben: eine Sonate auf dem Fortepiano von Himmel, gespielt von Hrn. Meyer-Beer; Variationen auf mehrern Instrumenten, komponirt von Seidel, und Trios für 3 Bassethörner von Tausch, vorgetragen von den Hrn. Tausch (Vater und Sohn) und Reinhardt.

Den 15ten Vormittags gab Hr. Director Iffland zum Besten einer unglücklichen Familie in Berlin im Nationaltheater eine dramatische Akademie. Nach Cherubini's kraftiger und kunstreicher Ouverture zur Oper Medea, gaben die Hrn. Herdt, Bethmann,

*) Acta Academiae scientiarum Imperialis Petropolitanae, pro 1782. Pars prior. Petrop. 1786. 4. Hier heisst es S. 86. in dem programme pour l'année 1784, traduit du Latin: „L'academie rapelle enfin qu'elle a proposé pour l'année 1783 les problèmes suivans: — — — II. expliquer, quel est le caractère des sons que produisent des tubes cylindriques d'un diamètre egal, qui etant construits à l'un des bouts comme les flûtes à bec, sont percés dans leur longueur d'ouvertures circulaires: quelle est la varieté de ces sons par rapport à la qualité grave et aigue, selon la differente position et grandeur de ce trou latéral? chacun de ces prix est de cent ducats d'Hollande qui seront adjugés aux savans qui auront présentés les meilleurs memoires." Der Versuch sollte also mit an beyden Enden offenen cylindrischen Röhren (tubes cylindriques percés dans leur longueur) angestellt werden; die Röhren sollten keine Mundung (embouchure), wie die deutsche Flöte, sondern ein Mundstück (anche), wie die Flûtes à bec, haben; und endlich sollte untersucht werden, welchen Einfluss es auf die Höhe und Tiefe des Tones habe, wenn die Grösse und die Stelle dieser Seitenöffnung (de ce trou latéral) verändert wird. So verstehe ich diese Frage; aber, was unter dieser Seitenöffnung gemeynt seyn mag, verstehe ich nicht.

und Bessel (der Sohn) eine Scene aus Schillers Don Carlos (Akt. 2. Scene 1.) Dann folgte das Duett zu Anfang des 2ten Akts von Cimarosa's heimlicher Ehe, von den Hrn. Beschort und Gern gesungen, welches, seines echtkomischen Charakters wegen zu den Lieblingsstücken des hiesigen Publikums gehört. Nach einer sehr angenehmen Musik zum Zwischenakt mit konzertirenden Blasinstrumenten vom Hrn. Musikdir. Seidel, folgte Gotters und Benda's Medea, wo Mad. Bethmann die Medea und Hr. Beschort den Jason gab. Deklamation und Spiel beyder waren rühmenswerth und von tiefer Würkung; die Musik ging gut, hätte aber doch noch mehr in ihrer Gattung vorgetragen werden können. Eine Scene aus Titus, wurde von Hrn. Eunike nicht übel, und die Scene mit Duett zwischen Oedip und Antigone aus dem Anfange des zweyten Akts von Sacchini's Oedip, von Hrn. Franz und Mad. Schick sehr gut gesungen. Den Beschluss dieses genussreichen Morgens machte das Melodram Pygmalion, von Rousseau und Benda, in welchem Hr. Iffland allen Verehrern seiner Kunst einen neuen herrlichen Genuss schenkte.

Den 16ten ward zum Benefiz für Hrn. Unzelmann, ausser dem Deserteur von Kotzebue, zum ersteumal, und seitdem noch einmal gegeben: Das Fest der Winzer, oder wer führt die Braut nach Hause? Ein komisches Singspiel in 3 Akten, mit Musik von Kunzen. Dies gefällige Stück ist schon lange fast auf allen deutschen Theatern, das hiesige ausgenommen, mit Vergnügen gesehen worden. Hier gewann es durch schöne Dekorationen, (unter welchen der allerliebste Weinberg den Berlinern einen ganz neuen Anblick darbot,) und durch sehr sorgfältigen Gesang. Hr. Kaselitz (der Schulze) Mad. Eunike, (dessen Tochter), Hr. Rebenstein, (Gürge) und Hr. Unzelmann (Schulmeister) gefielen allgemein. Auch Hr. Gern, als Gutsherr, und Mad. Lanz, als dessen Tochter, sangen ihre kurzen (?) Partieen brav. Die vollstimmigen Gesänge, die leichten und gefälligen Chore, Stücke, wie besonders der schöne Kanon im zweyten Finale — diese schienen den meisten Eingang zu finden. Dass manche Satze nicht etwa nur für Winzer und Winzerinnen, sondern für so ein populaires, komisches Sujet überhaupt, zu schwer geschrieben sind, und Manches sogar an Kirchenmusik erinnert, ist bekannt, aber wenigstens in der Rücksicht zu entschuldigen, dass diese Musik Kunzens erster Versuch auf der Bühne war.

Den 19ten gab der königl. Kammermusik. Hr. Westenholz, ein Konzert im Theatersaal. Eine gründliche und doch sehr gefällige Sinfonie von Romberg eröffnete dasselbe; Hr. Westenholz blies ein von ihm komponirtes Hoboekonzert mit gewohnter Fertigkeit und Eleganz; Mad. Müller sang ein Rondo von Righini, Hr. Gern eine Arie von Danzi. Hr. Posch spielte einige seiner Kompositionen theils auf der Xaenorphika, theils auf dem Fortepiano, mit ausserordentlicher Fertigkeit. Den Beschluss machte Schneiders grosse konzertirende Sinfonie für 19 obligate Instrumente, ausgeführt von den Hrn. Schröck, Schneider, Hennig (der auch vorher ein von ihm komponirtes Violinkonzert gespielt hatte), Hummrich, Semmler, Weis, Kranz, Westenholz, Tausch jun., Griebel, Böttcher etc.

Seit einigen Wochen ist auch in einem Saale des Hôtel de Paris ein recht angenehmes Abonnement-Concert, und ausserdem sind bey mehrern sehr geschickten Dilettanten, die an manchen Orten für Virtuosen gelten würden, (z. B. bey dem Ihnen schon mehrmals genannten Hrn. von Bredow), Privatkonzerte, so dass es an musikalischen Genüssen nicht fehlt, und nur offenbare Verläumdung dieser schönen Kunst den Untergang in Berlin neulich verkündigen konnte.

Anmerkungen.

Nur allzuoft hab' ich die Erfahrung gemacht, dass mich die grössten Sänger (dem Rufe nach) ganz kalt und gleichgültig liessen, wenn sich auch alle Hände wund klatschten. Ich ziehe daraus den Schluss: Die Herren und Damen, welche ihren Beyfall so handgreiflich darthun, befinden sich wahrscheinlich ganz in meinem Falle; sie wollen aber nur für Kenner angesehen seyn. Ganz anders gehet es mir gewöhnlich mit dem natürlichen, als mit solchem erkünstelten Gesange, und trüge man in der Weise des ersten auch das Einfachste vor, nur aber so, wie man es wirklich, und eben jetzt, empfindet. Alle die Tours de Force, die man jetzt überall hört — wenn sie nichts weiter sind, als eben solche Tours, bleiben leeres Gaukelspiel. Man will durch sie den Mangel an innerem Gehalte bemänteln. Ein einzelner, gut gehaltener Ton kann mehr sagen, als ein ganzer Schwarm von Noten. Man muss nicht mehr machen wollen, als gerade erforderlich ist. Die Herren und Damen wissen sich nicht zu mässigen, und nicht die Gattungen zu unterscheiden. Sehr oft sind auch die Komponisten an dem Unwesen Schuld: da soll alles laufen, trillern, sich wenden, biegen und schmiegen. Sogar der Bassist soll jetzt Passagen des Soprans machen. Einen schönen, ernsten, festen, männlichen Gesang, frey von solchen ekeln Süssigkeiten, bekommt man jetzt kaum noch zu hören. Leider hat man das Publikum auch schon so verwöhnt, dass es (wenigstens an den meisten Orten) nichts beklatscht, als eben sie. Ein wackerer Künstler muss darum eine Zeit lang auf den Beyfall der Menge Verzicht leisten, und sich an die Achtung der Verständigern halten, jene werden allmählig auch nachkommen. Und sie kommen auch wirklich — nur langsam.

Es ist nichts leichtes, ein Instrument, und Musik überhaupt, für sich fortzustudiren. Ohne einen bestimmten Plan verschwendet man Zeit und Geld. Dieser Plan sollte sich immer auf das eigene Bedürfnis und die eigenen Anlagen des Individuums gründen. Man wähle sich nur eine einzige Branche, und treibe nicht zu viel auf einmal. Vorzüglich sey man in der Auswahl der Musikalien streng. Eine grosse Menge von Sachen ist durchaus nicht nothwendig. Man kostet dann nur, ohne sich zu nähren. Diejenigen Dilettanten, welche die meisten Musikalien durchlaufen, sind gewöhnlich die schlechtesten Spieler. Mit gesunder Beurtheilungskraft, einem guten Grunde, und mit einem klassischen Lehrbuche kann man — bey vorausgesetzter Anlage — auch ohne Lehrer recht gute Fortschritte machen.

Es ärgert mich immer, wenn ich daran denke, in wie wenig Aufnahme das Orgelspiel jetzt steht. Kein Instrument vereinigt so viel in sich, als die Orgel. Ein geübter Organist kann alles in allem seyn. In sehr vielen kleinen und Mittel-Städten, ja sogar in Dörfern, finden sich recht gute Orgeln. Welche herrliche Gelegenheit, die besten Konzerte zu geben; Konzerte, an denen Tausende ohne weitere Veranstaltung Theil nehmen könnten! Da kommt aber der fatale Zeitgeist in den Weg, welcher sich vor der Kirche auf alle mögliche Weise hütet. Stunde die Orgel im Opernhause, so würde sie in einem halben Jahre das beliebteste Instrument seyn, und es wäre Ton, Orgel-Konzerten beyzuwohnen. Dann verhehlte sichs auch der Mühe, das Orgelspiel über das Nothdürftige zu üben. Wie die Sachen aber jetzt stehen, ist es von dem Musiker, der Brot sucht, kaum zu fordern, indem der darzu nöthige Fleiss, die Mühe und die Kosten in gar keinem Verhältnisse mit der Beloh-

lung stehen. Wenn Abt Vogler auftritt, so ist es freylich ein Anderes. Da geht, neben dem Genie und der Kunst, ein grosser Ruf vorher. Diesen letztern hat er sich in vergangenen Zeiten, die dem Orgelspiel günstiger waren, erworben; und es ist die Frage, ob er sich ihn ohne den Hokus Pokus von einstürzenden Mauern Jericho's u. dgl. jetzt noch erhalten könnte! — Was wird von einem guten Organisten nicht, und mit Recht, verlangt: und was wird ihm dafür? Die Gebildetern hören ihn nicht, achten ihn nicht, und bezahlt wird er auch schlecht. Wer wird sich grosse Mühe geben, solch ein Ziel zu erringen? Um der blossen Kunst willen, ohne Rücksicht auf alle Belohnung, können in den jetzigen Zeiten die wenigsten Menschen etwas thun. —

Ein Strauss, an den man oft riecht, verliert den Geruch; eine Musik, die man oft hört, den Reiz — wenigstens die, wobey es zunächst auf Reiz abgesehen war. Es kann daher nichts schaden, wenn Schauspiel- und Musikdirektoren ihre Zuhörer mit den Leckerbissen sparsam regaliren und bisweilen gar fasten lassen; es schmeckt dann das Gute desto besser.

Friedr. Guthmann.

Kurze Anzeige.

La Consolation. Andante pour le Pianoforte, comp. et ded. à Mad. la Baronne de Klöst, par J. L. Dussek. Oeuvr. 62. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 gr.)

Ueber den Titel wollen wir nicht anfragen und noch weniger rechten. Wenigstens kann dies Stück den Spielern zum Trost dienen, die gern Kompositionen dieses geistreichen Musikers spielen möchten, aber viele seiner neuesten nicht beherrschen können; denn es ist so leicht auszuführen, als es Spieler, die sich an D. wagen dürfen, nur immer verlangen werden. Diese erhalten nun hier ein sehr angenehmes, ausdrucksvolles Thema, welches, wenn es einfach vorgetragen worden, auf eine freye Weise — fast wie man einige dergleichen Sätze in Haydnschen Quartetten hat — mehrmals variirt, aber so variirt wird, dass sich die Sätze zugleich zu einem fortlaufenden Ganzen abrunden. Der Effekt des Ganzen bleibt angenehm, sanft, freundlich, aber auch immer edel. Es ist das eine weniger auffallende Musik, als manche desselben Verf.s, aber gewiss seiner ebenfalls vollkommen würdig, und einem achtungswerthen Kreise gebildeter Liebhaber wol noch lieber, als verschiedenes von jener. Das Werk ist sehr schön auf Stein gedruckt.

Gesellschaftslied. 4stimmiger Canon.

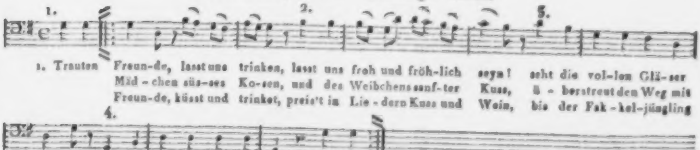

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *№. IV.* 1807.

Anzeige.

Die von Herrn Conrector und Organisten Mag. C. G. Hering in Oschatz seit einigen Jahren herausgegebene und mit allgemein verdientem Beyfall aufgenommene Werke sind von dato an bey mir in Commission zu haben, und können in jeder Anzahl aufs schnellste von mir bezogen werden.

M. C. G. Hering's neue praktische Singschule für Kinder. 1stes Bändchen 4to 1807. 20 gr.

— — Neue praktische Klavierschule f. Kinder nach einer bisher ungewöhnlichen, sehr leichten Methode. 4 Theile 4to. 2 thl. 16 gr.

— — Neue sehr erleichterte Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein sehr nothwendiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. 2 Bde. 4to. 3 thl.

— — Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hülfsmittel zur leichten Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung. 4 Hefte, Folio. 2 thl. 16 gr.

— — Tonleichter, oder Sammlung 50 leichter Tanzmelodien zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierspieler, mit instruktiver Hinsicht geschrieben. 1ster Heft, Fol. 16 gr.

Im December 1807.

Gerh. Fleischer d. Jüngere
in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Berger, L. 3 deutsche Lieder a. Guitarre mit willkührlicher Begltg. einer Alto-Viola. 8 gr.

Anschütz, J. A. Recueil de Chansons av. acc. de la Guitarre. No. 3. 20 gr.

Huber, J. N. 3 Duetti di canto da Rhigini adattati p. l'accompagnamento di Chitarra. 12 gr.

Sperber, M. A. 6 Allemandes p. Guitarre a comp. d'une seconde Guitarre ad libit. 6 gr.

Göpfert, C. A. Sonate p. 2 Guitarren avec accomp. de Flute, 16 gr.

Schinn, C. Abschiedslied v. Bürger f. eine Singstimme mit Begltg. d. Guitarre. 3 gr.

Jacdorf, J. C. 14 Lieder mit einer leichten Begleitung d. Guitarre. 27tes Werk. 16 gr.

Sippel, 4 Duetten a. d. Op. Achilles v. Pär mit Begltg d. Guitarre. 16 gr.

Sperber, A. 6 Allemandes p. la Guitarre. 4 gr.

Sippel, Auswahl v. Arien u. Romanzen f. d. Discant u. Tenor m. Begltg. d. Guit. 2ter Heft. 18 gr.

Berger, L. Clotar, Romanze v. Kind mit Begltg. der Guitarre. 8 gr.

Beethoven, Adelaide, f. die Guitarre eingerichtet v. J. B. Weiland. 10 gr.

Streitwolf, Jean Pauls Lieblingslied: Namen nennen dich nicht, m. Begltg. d. Guit. u. Flöte. 2 gr.

Anschütz, J. A. Recueil de Chansons av. acc. de la Guitarre. Cah. 9. 20 gr.

Wahlert, F. G. 6 Gesänge m. Begltg. d. Guit. 12 gr.

Huber, J. N. Sonate 7. la Guitarre seule. 12 gr.

Giuliani, M. 3 Cavatine ridotte per l'accompag. di Chitarra. No. 1. 16 gr.

Dottori, D. Variations faciles p. la Guitarre seule. Op. 8. 8 gr.

— — Variations faciles p. la Guittare seule. Op. 13. 6 gr.

Sippel, Auswahl v. Arien u. Romanzen f. d. Bass oder Alt mit Begltg. d. Guitarre. 2ter Heft. 18 gr.

Amusemens p. la Guitarre seule. Liv. 1. 12 gr.

Duos Faciles et agréables pour 2 Guitarres. L. 1. 6 gr.

Sippel, Chansons italiennes, françoises et allemandes p. Winter, Rhigini et Friesl arr. p. la Guit. 18 gr.

Aman, J. A. Divertissement p. la Guitarre, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 46. 20 gr.

Rhigini, V. Gesänge mit Begit. d. Guitarre und Flöte. 12 gr.

Bornhardt, Guitarre-Journal. 1stes Heft. 12 gr.

Cimarosa, D. Die Horatier und Curatier, Clavierauszug. (italienisch, franz u. deutsch.) 3 thl. 12 gr.

Weigl, J. Duett f. Sopran et Tenor mit Clavier u. Orch. Begit. (Arien et D. No. 11.) 1 thl. 8 gr.

Vogler, Friedenslied. 3 gr.

Favorit Romance aus Macdonald. 3 gr.

Sippel, 7 leichte und gefällige Lieder u. 3 Duettinen m. Begit. d. Fortep. u. d. Guit. 1stes Werk. 21 gr.

Heinroth, J. A. G. 6 vierstimmige Lieder mit leichter Melodie von Pianoforte begleitet. 18 gr.

Kreeft, J. C. Abendempfindung eines edlen Jünglings m. Clavierbegleitung. 4 gr.

Der Trost, ein Gedicht mit Clavier. 4 gr.

Schläger, C. 6 Romances et Ariettes françoises arr. arr. d. Pianof. 16 gr.

Heinroth, J. A. G. Schlachtgesang bey Jena f. Pianoforte. 20 gr.

Rhigini, V. 6 Romances p. Pianof. et Guitarre Op. 13. 16 gr.

Berger, L. Ergehung v. Salis. 10 gr.

Ouverture, Tänze u. Märsche aus dem Ballet: die geraubte u. gerettete Braut oder das Lager der Zigeuner im Clavierauszuge. 18 gr.

Sechehaye, Ouverture u. Favorit-Gesänge a. d. Oper: der Aepfeldieb f. Clavier. 16 gr.

Pär, Ouvert. u. Favorit-Arien a. d. Oper: La Testa riscaldata od. d. Hitzkopf im Clav. Auszuge. 16 gr.

Weber, B. A. Gesang a. d. Oper: das Singspiel an den Fenstern: Willkommen, heiter Morgen. 4 gr.

— — Gesang a. derselben Oper: Hüte meine Fragen etc. 3 gr.

— — Romanze daraus: O du nach dem sich alle Wünsche lenken. 2 gr.

Weber, B. A. Duett. der Frühlingsabend. 4 gr.

Bachmann, G. Gruppe aus dem Tartarus und Elisium a. Schillers Gedichten mit Begit. d. P. F. 16 gr.

— — die Bürgschaft. Ballade v. Schiller mit Begleitung d. Pianoforte. 1 thl. 4 gr.

Beyträge zur Unterhaltung in Erholungsstunden. 6 Lieder v. S. 16 gr.

Wedel, Elisse Abschied mit Begit. d. Pianof. 4 gr.

Pär, Arie: der lustige Schuster. Zufrieden durch Liebe. 3 gr.

Rhigini, V. Soupirs d'amour, Romance p. P. F. 2 gr.

— — Arie a. d. Ferne: Wo ist sie hin. 4 gr.

— — la Semaine, Romance. 3 gr.

Jäger, Belichtes Lied: Wenn Brüder, wie etc. 4 gr.

Gluck, Arie a. Armida m. Begit. d. Pianof. 4 gr.

Der Mensch, Arie mit Begit. d. Pianof. 4 gr.

Lied an den Mond: Guter Mond, du gehstete. 2 gr.

Benecken, F. B. Das Grab, m. Begit. d. Klav. 2 gr.

Zelter, Der Friede m. Begit. d. Pianof. 4 gr.

Daleyrac, Galistan ou le Hulla de Samarcande arr. p. Pianoforte. 2 thl.

Beethoven, An die Hoffnung. No. 32. 6 gr.

— — Die Klage: ein Gesg. u. Begltg. eines Adagio f. Pianoforte. 7 gr.

Aman, J. 6 Lieder mit Begltg. d. Klaviere oder d. Guitarre. 3stes Werk. 18 gr.

Berton, H. Aline, Königin von Golconda. Oper im Klavier-Auszuge. 1 thl. 16 gr.

Rinck, C. H. 10 Lieder mit Begltg. d. Pianofte. 2tes Heft. 12 gr.

Berton, Air de l'Op. Montano et Stephani Oui c'est domain etc. 3 gr.

Weber, B. A. Gesänge a. d. Schauspiele: Die Söhne des Thales m. Begltg. d. Pianoforte od. d. Harfe. 6 gr.

Haydn, M. Die Alten und heutigen Zeiten und Trinklied im Freyen. 2 Gesänge a. 4 Männerstimmen. 3 gr.

List, C. Choralbuch vierstimmig f. d. Orgel eingerichtet und mit zweckmäßigen Vor- und Zwischenspielen versehen. 1 thl. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. Nº. II. 1807.

Ueber musikalische Lehrbücher und die neuesten unter denselben.

„Sind Lehrbücher der Musik nöthig? Kann man die Musik aus einem Buche erlernen?“ Diese Frage scheint nach so vielen bereits vorhandenen und sich immer vermehrenden Lehrbuchern dieser Kunst ein wenig spät zu kommen; gleichwol darf man sie nicht geradehin abweisen, da ihre Erörterung allein zu einer richtigen Idee von einem solchen Lehrbuche führen und über den rechten Gebrauch desselben belehren kann.

Kann die Musik — als Kunst aus Büchern erlernt werden? Mich dünkt, diese Frage lässt sich bejahen und verneinen, weil das Wort Kunst in ihr doppelsinnig ist. Nimmt man die Kunst im höchsten Sinne des Worts, in welchem sie das reinste Produkt der Einbildungskraft und des Gefühls, die Schopferin des Schönen ist: so ist es an sich klar, dass ihr Gebiet von demjenigen ganz getrennt ist, in welchem der Verstand und die Reflexion ihr Geschäft treiben. Es wird sich Niemand beyfallen lassen zu behaupten, dass Unterricht, Nachdenken, Fleiss im Gebrauch der vorhandenen Regeln und Hülfsmittel, das Genie schaffen, und der todte Buchstabe des Lehrbuchs einen Mozart oder Handel zu Stande bringen könne. Der Genius lebt und wurkt durch sich selbst; er entzündet und stärkt seine Kraft nur an seinen eigenen Schöpfungen. Das wahre Kunstgenie braucht nur Freyheit und — Muster. Es wird bald die echten, die besten, von denen zu unterscheiden wissen, die die wandelbare Mode oder die parteyische Gunst des Zeitalters als solche preist; es wird diese echten zu seinem innigen Umgange wählen und ihnen nacheifern. Doch auch hier bleibt Lessings Sprüchlein wahr: „Der denkende Künstler ist noch eins so viel werth.“ Der verstandige Mensch soll stets bedenken, was er thut. Dem Kunstgenius wird und darf die Reflexion sich als Freundin, auch wol als Fuhrerin zugesellen. Nur dann verkennt sie ihren Beruf, wenn sie Mutter des Genius seyn will. Heil dem Genie von echter Abkunft, an den sie sich im freyen Bunde der Liebe innig anschliesst, um ihm in traulicher Stunde ein Wörtchen des Raths oder der Warnung zuzuflüstern! Heil beyden, wenn in diesen Liebesbanden jedes seine Selbstständigkeit zu bewahren weiss! Das Uebergewicht des einen ist unmittelbar Beschränkung des andern. Ein poetisches Zeitalter ist kein kritisches, und sobald die Bestrebungen eines Volks sich sichtbar auf Anal se der ältern Kunstprodukte und Gründung von Kunsttheorieen hinzuneigen anfangen, so ist der Frühling, mit seiner reinen freyen Blütengabe, dahin; man tauscht sich mit dem, was die Mühe erzieht. Doch genug, um denen Recht zu geben, die der Meynung sind, dass Kunsttheorieen die Kunst nicht erschaffen können, wenn sie zu erbauen gleich ein dem menschlichen Geiste natürliches und der Kunst förderliches Bestreben ist.

Aber Kunst, heisst auch oft nur Kunstfertigkeit. Diese, als der Inbegriff alles

Technischen in der Ausübung einer Kunst, wird allerdings in bestimmte Begriffe und Regeln zu fassen und durch sie in gewissem Grade mittheilbar seyn. Was — um bey der Musik allein zu bleiben — was der ausübende Tonkünstler thun müsse, um sein Instrument ganz in seine Gewalt zu bekommen, das kann gelehrt werden, und es ist für die Fortschritte der Kunst überhaupt sehr heilsam, wenn die Kunstfertigkeit in ihren Elementen und ganzem Umfange den dazu berufenen Lehrern ein ernstlicher Gegenstand der Nachforschung ist. Wie viel eine zweckmässige Unterrichtsmethode bey dem musikalischen Lehrling leiste, um ihn über die ersten, peinlichen Elemente schnell fortzubringen, seine Uebungen zu erleichtern, seine Studien angenehm und belohnend zu machen; wie viel im Gegentheil schlechte Methoden hier für immer verderben können: das weiss jeder, der über den musikalischen Unterricht Erfahrungen gemacht hat. Wie manches Talent mag hier, durch falsche Behandlung unterdrückt, verloren gegangen seyn!

Wir können sagen, dass gute musikalische Lehrbücher zu den Vorzügen unserer Zeit gehören. Noch vor einem halben Jahrhundert waren diese Lehrbücher eben so selten, als unvollkommen. Auch ist ihr Einfluss bemerkbar; denn jene Pfuscherey in dem musikalischen Unterricht, da sonst jeder, der auf seinem Instrument ein mittelmässiger oder schlechter Spieler war, sich doch zum Unterricht auf demselben fähig glaubte, nimmt sichtbar ab. Wenn man indessen den Gebrauch musikalischer Lehrbücher empfiehlt, so kann damit nicht gemeynt seyn, dass sie allein hinreichen, und den mündlichen, den praktischen Unterricht entbehrlich machen. Das Lehrbuch räsonnirt; es giebt durch Worte Anweisungen, Regeln, die natürlich nur denen dienen können, die zum Unterricht auf diesem Wege schon reif genug sind. Dies ist freylich der Fall nicht in dem zarten Alter, in welchem der Musikunterricht anfängt oder anfangen sollte. Was sollte der zehnjährige Knabe, der das Klavier lernen will, wol mit Türks Klavierschule machen, wenn's dem Vater einfiele, ihn damit zur Ermunterung des Fleisses zu beschenken! Gesetzt auch, dass er — ein ruhiges, lernbegieriges Kind — manches Stündchen in dem weitläufigen Buche lieset, manches versteht, und seine Finger an den Beyspielen fleissig übt: wird er auf diesem Wege ein guter Klavierspieler werden? Dadurch allein gewiss nicht! Etwas kann das Lehrbuch nicht, und dies Etwas ist beym Unterricht wesentlich: Vorspielen. Ein guter Lehrer wird seinem Schüler, was er lernen soll, fleissig vorspielen. Bey diesem Ausspruche werden viele Musiklehrer den Kopf schütteln. Es giebt ihrer gar viele, die, wie jene Pharisaer, anderen schwere Lasten aufbürden, aber sie selbst mit keinem Finger anrühren wollen. Diese Herren wandern von einem Klavier zum andern, um ihre Zöglinge mit Vorpredigen zu ermüden — die denn auch von einem Jahre zum andern so hinstümpern, ohne dass weder die Finger, noch die Ohren fortschreiten, bis ihnen die ganze Musik ein Ekel ist. Bey vielen jener Lehrer hat diese Scheu vor den Tasten eine begreifliche Ursache. Sie fühlen ihre Schwäche auf dem Instrument, dessen Lehrer sie seyn wollen, wobey ihnen jedoch, da sie, nach ihrer Meynung, die Theorie inne haben, ihr Lehrberuf gar nicht zweifelhaft ist.

Es giebt indessen andere, die darum nicht vorspielen, weil sie besorgen, der Zögling lerne dann nicht nach Noten, sondern blos nach dem Gehör spielen, und versäume das Notenlesen zu üben. — Ich wünschte, dass meine schwache Stimme hinreichte, dies eben so allgemeine, als schädliche Vorurtheil in dem Musikunterricht zu entkräften. Lieben Freunde, besteht denn die musikalische Kunst im Notenlesen? soll euer Zögling nichts als das bey euch lernen? Ich denke er soll Musik lernen! dazu gehört, dass sein Ohr und seine Einbildungskraft mit Melodie und Harmonie beschäftigt, sie aufzufassen, zu empfinden geübt und fä-

hig gemacht werde, während und indem er sich die nöthige Kunstfertigkeit erwirbt. Haben nicht alle gute Sänger und Sängerinnen damit angefangen, dass sie kleine Lieblingslieder nach dem Gehör sangen? Und wenn der Lehrling auf einem Instrumente in den ersten Jahren weiter gar nichts thäte, als neben einigen elementarischen Ton- und Fingerübungen, kleine gefällige Melodieen, die ihm der Lehrer fleissig vorspielte, nach dem Gehör erlernen: ich, meines Theils — hätte gar nichts dagegen. Sein Gefühl würde sich, an diesen Lieblingsstücken, der Kunst aufschliessen — und damit wäre der Kunstsinn nicht blos für immer geweckt, sondern in ihm auch ein innerer Antrieb zu den schwerern Uebungen für immer gewonnen. Man darf gar nicht besorgen, dass er dabey nicht sollte Noten lesen lernen. Alles zu seiner Zeit! Lernen wir die Sprache nicht eher verstehn und reden, als wir sie mit Hulfe der Schriftzeichen lesen lernen? — Doch meinetwegen beydes mit einander; wenn nur das Vorspielen und nach dem Gehör lernen nicht ganz vergessen oder verworfen wird, welches da ganz besonders nöthig ist, wo es auf die Erlangung eines guten Tons ankommt. Vorspielen aber kann nicht das Lehrbuch, sondern der Lehrer. —

Wenn musikal. Lehrbücher Kinder, die die Musik zu erlernen anfangen, gleich wenig — und ohne Hülfe des Lehrers, gar nichts nutzen können: so sind sie desto mehr denen zum Studium zu empfehlen, die in einem reifern Alter, und bey einiger bereits erlangten Geschicklichkeit im Gesange, oder auf einem Instrumente, manchen von ihnen gefühlten Mangeln und Schwächen abhelfen und überhaupt die versäumte ordentliche Schule gerne nachholen wollen. Wie viele Liebhaber sind in diesem Fall! Möchten sie in ihrer Schwachheit nach der stärkenden Arzeney guter Lehrbücher greifen! — Doch ausser ihnen sind den Musiklehrern selbst diese Lehrbücher dringend zu empfehlen. Ihr Studium kann den guten Methodiker bilden. Der Lehrer des Gesanges oder eines Instruments soll alles kennen, was als Hülfsmittel des Unterrichts für dasselbe vorhanden ist, damit er aus diesem ganzen Vorrathe die nöthigen Uebungen für das individuelle Bedürfnis eines jeden seiner Schüler geschickt zu beurtheilen, und zu wählen wisse.

(Die Fortsetzung folgt.)

Konzert-Musik in Krähwinkel.

Unsre diesjährige Konzert-Musik war, der Drangsale ungeachtet, die ein feindlicher Genius auch über unsre gute Stadt verbreitete, nicht unbedeutend; denn im ersten Viertel dieses Jahres waren drey Konzerte, und im zweyten gar keines, weil eine brave Schauspielergesellschaft da unsere Musse hinnahm. Ich eile, die musikalische Welt mit unsern, hoffentlich nicht uninteressanten Neuigkeiten bekannt zu machen, und zugleich unsern trefflichen Anstalten, auch musterhaften Einrichtungen, den gebührenden Ruhm zu verschaffen, unbesorgt, ob wir nicht damit die Eifersucht mancher Grossstädter reizen möchten.

Man erlaube uns zuvörderst eine kurze Schilderung der Hauptpersonen! Unser würdiger, gelehrter Cantor loci, (der zugleich als wirklicher geheimer Rumfordscher-Suppen-Vorsteher sich so viel Verdienste um unsre Armuth erworben hat,) ist bey allen musikalischen Aufführungen Dirigens, und hätte billig den Kapellmeistertitel verdient, auch selben beynahe erhalten, wenn nicht eine andere hohe Standesperson seine bescheidnen Absichten verhindert hätte. (Daraus sehen Sie, dass auch hier Kabale Pfeile schmiedet; besonders seitdem wir durch einen gewaltig berühmten Mann in die grosse Welt, oder

diese eigentlich zu uns geführet worden ist!) Unsers wackern Dirigentis Eifer für Musik geht so weit, dass er, trotz seiner Natur, ein sehr fruchtbarer Komponist und Dichter geworden ist, der unsre gebildeten Kunstfreunde alle Vierteljahre wenigstens mit Einer Hauptkomposition in allerley Genre beschenkt. Da er zu seinen Singstücken die Texte selbst dichtet, so lässt sich die überaus glückliche Uebereinstimmung seiner Poesie mit seiner Musik einigermassen begreifen. Sollte dies nicht allen angehenden Komponisten ein lehrreicher Wink seyn, in müssigen Stunden selbst dichten zu lernen? Als praktischer Musiker will Herr Fabian (dies ist der unbescholtene Name unsers Dirigentis) nur unter Andern gelten, ob er gleich bey der Bratsche dirigirt; aber als Theoretiker sucht er seinen Maitre. Um auch den Schein einer Schmeicheley zu vermeiden, haben wir uns hier der eignen Worte des bescheidenen Mannes bedienen wollen. Seine Stimme (wie er sagt: Generalbass,) ist in jüngern Jahren so schön gewesen, dass er ein vor den Mund gehaltenes, eben ausgetrunkenes Bierglas damit hat entzwey singen können, und noch jetzt sind seine gesungenen Zwischenspiele, womit er beym Gottesdienst aus einer Zeile des Chorals in die andere überleitet, so kräftig, dass sie fast dem Unisono der Männer der versammleten Kirchengemeinde die Wage halten.

Seine Zöglinge sind seiner würdig. Der erste Violinist ist zwar etwas taub, soll auch in der Applikatur nicht ganz rein greifen; ist aber übrigens ein sehr braver Spieler. — Der zweyte Violinist ist ein nicht weniger wackerer Geiger; nur dass er die Art hat, selten länger, als etwa acht Takte im Tempo zu verweilen: doch haben wir Exempel genug, wo er wieder hinein gekommen ist. — Die Viola ist erst durch Hrn. Fabian hier bekannt und sein Lieblinstrument geworden. — Den Bass kann bekanntlich ein jeder streichen. — Zum Contra violon (einem ganz neu erfundenen Instrumente, von tiefem, durchdringendem Ton,) wird bey grossen Aufführungen ein Stadtmusikus aus dem nächsten Orte verschrieben. — Blasinstrumente, (eine Flöte ausgenommen) werden selten in Natura besetzt, was aber auch gar nicht nöthig ist, da nöthigen Falls die Hörner auf Violinen, Trompeten und Pauken aber auf dem Flügel recht gut vorgestellt werden können.

Von einem solchen Orchester lässt sich nun alles erwarten. Finden sich indessen ja einige Unvollkommenheiten, so bitte zu bedenken, dass etwas ganz Vollkommnes in dieser Erdenwelt unter die pia desideria gehört und ein rastloses Streben nach Vollendung, wie es sich in unsrer guten Stadt zeigt, ja alles ist, was von Menschen nur immer verlangt werden kann.

Das erste öffentliche Konzert hatte am Neujahrstage Statt. Das Orchester bestand diesmal aus dreyzehn Mann: der Effekt war folglich imposant und sehr kräftig. Den Anfang machte eine Sinfonie von Kammel, aus C dur. Sie wurde präcis exekutirt; nur die zweyte Violin wurde einige Takte später fertig. Es folgte darauf eine Scene von Hrn. Fabian, durch dessen Jungfer Tochter gesungen. Komposition und Gesang gefielen ausserordentlich. Schade, dass die meisten Anwesenden die Sängerin, ohngeachtet ihrer sonst starken Stimme, nicht hören konnten. Warum drangte sich aber auch heute die ganze Stadt in den Saal, so dass vielleicht die Hälfte der Zuhörer sechs Schritt, und drüber, von der Sängerin entfernt stehen bleiben musste! — No. 3. war ein Quartett mit Variationen, das Hr. Fabian vor dreyssig und zwanzig Jahren für einen seiner Schüler schrieb und das deshalb nirgends in die Applikatur ging. Es ist brillant gearbeitet, aber die Aufführung gelang diesmal nicht ganz nach Würden; denn schon im ersten Satze — den aber

freylich der erste Violinist auch gar zu rasch nahm — konnte die Viola (Hr. Fabian selbst) nicht mit kommen. Es wurde Da Capo gerufen, und nun Fortissimo sehr gut durchgearbeitet. Beym Andante vergass der Violoncellist die Vorzeichnung, und fing, statt E dur, in Es dur an: er wurde aber nach einigen Takten darauf aufmerksam gemacht, und verbesserte nun den Fehler mit löblicher Nachgiebigkeit und Bescheidenheit. Die Variationen gingen im Ganzen brav: nur dass am Ende der 2te Violinist die letzte Klause noch einmal ganz allein vortrug. Er war aber ganz unschuldig dabey, denn nach genauer Untersuchung fand sich, dass in seiner Stimme gleich Anfangs ein Wiederholungszeichen zu viel gestanden hatte. Der letzte Satz, ein Allabreve, ging über alle Erwartung; aber ein jeder dachte auch nur auf seinen Antheil, trat seinen Takt selbst, und die vom Hrn. Fabian kurz vor dem Schluss angebrachte Fermate war ein eben so feines, als sicheres Hülfsmittel, was sich etwa von dem andern entfernt hatte, wieder zu vereinigen, und so ein Ende, fast wie mit Einem Strich, herbeyzuführen. Mit einem kraftigen Applaudissement endigte sich der erste Theil, und die Kritik gewann, während der Pause, gehörigen Spielraum. Sie fand aber diesmal freylich nur zu Lobeserhebungen Stoff. Selbst der Herr Vicekirchenvorsteher meynten, es sey ein wahres Wagestück, so ein Quartett; es vergehe Einem am Ende Hören und Sehen dabey. Der Herr Bau-Berg- und Weginspektorssubstitut Sperling, gaben demselbigen Recht, und machten uns die angenehme Hoffnung, einen Text dazu zu fertigen, den hernach unsre brave Fabian, die Spieler begleitend, absingen möchte. Die Sache kam bis hinauf zum Herrn Bürgermeister, auch Oberaltesten allhier, welcher ihr seinen Beyfall nicht versagen mochte; und während unsre jungen Herren der lieblich verschämten Sängerin noch die verdienten Lobsprüche zolleten, begann der zweyte Theil.

Diesen eröffnete und beschloss ein malerisches Singstück: Der Streit des Erzengels Michael mit dem Drachen — gedichtet und komponirt von Hrn. Fabian selbst; und vielleicht dürfte man dies das allergelungenste seiner Werke nennen. Wenn schöne, erhabne und grausende Gedanken, würdig dargestellt; wenn eine (so weit Töne reichen) vollständige Bezeichnung alles dessen, was im Himmel, auf der Erde, und unter der Erde ist, in diesen, der ernsten Muse, leider! so wenig günstigen Zeiten noch unsterblich machen: so ist es unser edler Fabian auf lange Jahre, schon durch dies einzige Werk! Von dem Effekt auf unser gespanntes Publikum mag das Einzige zeugen, dass unsere alte, gute Frau Untersteuer-Einnehmerin — gerade wie vormals bey der berühmten Erkennung unsers gnädigsten Konigs in jenem Portrait, so hier bey Hrn. Fabians (Michael) selbstgesungener, herzzerreissender Bassarie: Du musst hinab zum Feuerpfuhl — ihren alten Schwindel bekam und aus der Versammlung gebracht werden musste. (Doch ohne weitere üble Folgen für ihre Gesundheit!)

Da ich dies Meisterstück zum erstenmal hörte, so verspare ich mein Urtheil. Wie man spricht, werden wir es öfters hören. Der Hr. Vicekirchenvorsteher lässt den Text sauber einbinden und in seiner rühmlich bekannten Leihbibliothek neben den beliebtesten Banditen aufstellen, wo man also darnach, zur vorläufigen Kenntnis, fragen und der Verabfolgung, unter den gewöhnlichen Bedingungen, gewartig seyn kann. Vierzehn Tage lang sprach man in unsrer Schlabberey (Resource) von nichts, als von diesem Konzert.

Am 3ten Febr. kam ein reisender Virtuos, der am folgenden Tage ein Konzert gab, das wenigstens wegen seines Ausgangs merkwürdig geworden und hier anzuführen ist.

Eine Ouverture vom Hrn. Fabian machte den Anfang; da aber der Fremde selbst eine

Espece von Komponisten seyn mochte, (denn wo trifft man jetzt wol einen Musikanten, der nicht selbst komponirte!) so brachte er durch ein stolz spöttelndes, neidisches Lächeln das ganze Orchester dermassen aus der Fassung, dass die zweyte Violin durchgängig zwey Takte zu spät kam, und die Bratsche, bey der, wie gewöhnlich, Hr. Fabian selbst dirigirte, zwey Blätter statt eines umwandte und bereits im Adagio spielte, als des ersten Satzes zweyter Theil anfing. Uebrigens ging dies brillant und gross gearbeitete Stück vorzüglich: auch schwierigere Stellen gelangen, sogar Doppelgriffe, wie z. B. in der ersten Violin viele Takte hindurch:

Darauf sang der Fremde eine italienische Scene von einem gewissen Cherubini*), die aus vielen Gründen nicht gefallen musste. Abgerechnet, dass das Urtheil unsers würdigen Dirigentis, wenn auch leise ausgesprochen — das Urtheil, die Scene tauge nichts, denn doch anerkannt werden musste: ist es nicht noch mehr, als wunderlich, in unserer guten Stadt, wo lauter biedere Deutsche wohnen, mit einer italienischen Arie unterhalten zu wollen? Sollte man dergleichen Unsinn wol in grossen Städten anders, als im Spass erdulden? Wir zweifeln! —

Es folgte ein Konzert von Mozart **), welches der Virtuos selbst spielte. Da dem edlen Manne das Orchester immer zu stark spielte, so war er ganz damit zufrieden, als es nach und nach aus dem Takt kam und aufhörte. Dennoch hätte sein Spiel beynahe den völligen Beyfall der, nur immer nach Neuem geizenden Jugend erhalten, wenn nicht Hrn. Fabians Gerechtigkeitsliebe uns gesagt hätte, dass es unter aller Kritik wäre. Sobald wir nur das erst wussten, so wurde gar nicht mehr nach den Variationen gehört, die jetzt an die Reihe kamen, und Einer nach dem Andern empfahl sich lächelnd. Der Fremde soll ganz unverschämt über unsern braven Fabian und sein Orchester geschimpft haben: das ist nun die Sitte der Eitelkeit, die die Ueberlegenheit anzuerkennen gezwungen wird, überall; Humanität und Bildung aber befehlen, darüber nur zu lachen, was denn auch in unserm humanen und gebildeten Krähwinkel geschahe. Er aber, der Virtuos, soll hoffentlich noch lange an uns denken. Möchte doch, was er hier erfahren, zu seiner ästhetischen und moralischen Veredlung gereichen! Wir wenigstens wünschen es herzlich. —

Um ähnliche, ruhestörende Unfälle in Zukunft zu verhüten, ward beschlossen, keinem Fremden zu erlauben, sich hören zu lassen, der nicht ein schriftliches Zeugniss seiner Fähigkeit vom Hrn. Fabian zum Magistrat bringe. Dieser weisen Einrichtung zufolge kam am 26sten März ein reisender Virtuos, Hr. Löwe, nebst seiner Frau, zum Hrn. Fabian mit folgendem Billet: „Ein hochedler und hochweiser Magistrat wünscht, dass der Herr Cantor und wirkliche geheime Rumfordsche - Suppen - Vorsteher Fabian den Ueberbringer dieses, nebst seiner Frau, ver-

*) So gern wir den Lesern von diesem Ausländer einige Nachricht gäben, sind wir's doch nicht im Stande. Nur des einzigen Umstands erinnert sich unser braver S. T. Sperling, dass er vor Jahren in irgend einer Schrift einen gewissen Figaro gelesen habe, genannter Cherubini habe damals als Page im Hause eines Grafen Almaviva gelebt. Also wieder kein wahrer gelernter Musikus! und schreibt doch, und urtheilt wol auch über die Kunst!

**) Dieser Mann soll in Wien leben und daselbst sehr schöne Flöten verfertigen, die unter dem Namen Zauberflöten, (spasshaft genug — wie nun die Wiener sind!) vielen Beyfall erlangt haben sollen. Wollte er uns nicht eine in Commission zusenden? Vielleicht weiss die Redaktion der musikal. Zeitung mehr von der Sache?

nehme, beyde genau untersuche, und ein gewissenhaftes Zeugnis ausstelle, ob sie öffentlich zu gebrauchen, oder nicht etc.“

Wir machen dieses sogleich hierdurch bekannt, damit reisende Künstler bey Zeiten sich darauf einrichten; behalten uns aber vor, von diesem Konzerte, das ebenfalls ausgezeichnetes Lob verdient, vielleicht zu anderer Zeit ausführlicher zu seyn, gewiss aber baldigst über unsre Theaterneuigkeiten, Quartettmusiken und Singinstitute der auswärtigen kunstliebenden Welt vollständigen, unparteyischen Bericht zu erstatten.

Nachricht.

Berlin, d. 26. Nov. Die Oper Dido von Piccini wird nun mit neuem Glanz auf unserer Bühne öfters wiedergegeben. Die Direktion hat sichs angelegen seyn lassen, durch Dekorationen und Ballete, (zu welchen Hr. Kapellm. Weber neue und sehr interessante Musik geliefert hat,) das Ihrige zu thun, um in dieser Dido ein Seitenstück zu der hier so musterhaft dargestellten Armide von Gluck zu geben. Wenn dieses Bestreben nun auch nicht so ganz gelungen ist, da Musik und Gedicht der Dido das niemals und nirgends zu leisten vermögen, was Armide und Iphigenie thun; so ist dem Kenner und Liebhaber älterer, edlerer, italiänischer Musik doch immer ein willkommner und in seiner Art sogar merkwürdiger Genuss bereitet, der zugleich Stoff zu lehrreichen Vergleichungen und fruchtbaren Bemerkungen darbietet. — Das Orchester verdient vieles Lob, und vervollkommnet sich überhaupt in weit höherm Grade, als der Gesang auf der Bühne. Es ist mit beyden folglich hier, wie es jetzt fast allerwärts in Deutschland und Frankreich ist, und auch bleiben wird, so lange nicht Anstalten errichtet werden, wo Sänger von früh an ernstlich und gründlich für ihre Kunst gebildet, oder so lange nicht über den wenigen Anstalten dieser Art, die es noch giebt, sorgsamer gehalten wird, auch das Publikum dem bessern Sänger so höchst selten für das dankt, was ihn eben zum bessern Sänger macht, und dagegen von leerem Flitterprunk sich so oft entzückt stellt. Mad. Schick, als Dido, leistet ganz, was man von ihr, der in dieser Gattung so berühmten Künstlerin, billiger Weise nur immer verlangen kann. Spiel und Gesang sind sehr edel, heroisch, wie es hier seyn soll. Ihre Stimme braucht sie mit Kraft und Massigung zugleich. Ihre Recitation ist meisterhaft. Im letzten Akt besonders zeigt sie sich als wahre, achtungswürdige Künstlerin. Welche ihrer Kolleginnen wird einmal, wenn sie abgehen sollte, solche Rollen zu geben wagen können? — Hr. Eunike, als Aeneas, scheint diese Rolle nicht mit Lust und dem gehörigen Eifer vorzutragen. Es liegt doch so viel darin, wenn man es nur aufsuchen und dann wiedergeben will — und kann; dass aber Hr. E. dies wol könne, beweiset er als Rinald. Jarbas, (Hr. Franz,) wird mit vieler Kraft, Präcision und angemessnem Ausdruck gegeben. Ueberhaupt ist dieser sehr schätzbare Bassist für die heroische Oper eben so unentbehrlich, als Hr. Gern für die komische. — Die Chöre sind mit Sorgfalt einstudirt, und tragen allerdings vieles zur schönen Würkung des Ganzen bey. Am meisten zeichnet sich aus, der Trauerchor der Priester der Nacht im dritten Akt; welcher Akt überhaupt für Herz, Auge und Ohr am anziehendsten ist. Das darin eingelegte Ballet verdient ebenfalls einer ausgezeichneten Erwähnung; doch giebt man es ganz und gern hin, wenn Mad. Schick uns die verzweifelnde, von dem Geliebten verlassene Dido zeigt, die sich zuletzt den Flammen weiht. Auch dieses letzte, ergreifende Schauspiel wird sehr gut gegeben. — —

Bald, heisst es, steht uns ein neuer Genuss in Glucks Orpheus, und in desselben Meisters Iphigenia in Aulis bevor. Nöthig ist es jetzt besonders, den echten Sinn für Kunst nicht sinken zu lassen: denn wohin soll sich sonst der nicht blos mechanische Mensch, um zuweilen eine Freude zu haben, flüchten, als in die Kunstwelt? — Die italiänische grosse Oper, hat zwar, wie Sie schon aus andern Blättern wissen, aufgehört; wir werden aber dafür hinlänglichen Ersatz durch die Darstellung deutscher grosser Opern im herrlichen grossen (italiänischen) Opernhause haben, welches, nebst dem Balletpersonale, den Dekorationen und der Garderobe, der Direction des Königl. National-Theaters untergeordnet worden ist. — Wie es mit der Kapelle wird, ist noch immer nicht entschieden. Der grösste Theil bleibt vermuthlich, und lässt sich die nöthige Reduction gefallen. So behalten wir auch zu unsrer Freude gewiss unsern wackern Righini, und erwarten übrigens von der Thätigkeit und dem Eifer des Kapellm.s Weber möglichste Vervollkommnung der deutschen Oper, wozu er allerdings schon sehr vieles durch die sorgsame Aufstellung Gluckscher Musik thut. Indessen — Eins thun und das Andere nicht lassen! Es wäre doch zum allerwenigsten seltsam und undankbar — z. B. Mozartsche Opern zurückzusetzen. Dieser einzige Genius — gegen den Hr. W, wenigstens was Theatermusik anlangt, nicht die günstigsten Vorurtheile zu hegen scheint, wie theils die seltene Aufführung dieser Opern, theils so manches in diesen Aufführungen selbst verräth; dieser einzige Genius, sag' ich — kannte er auch in seiner frühern Zeit das Theater nicht genug und gab davon in den Opern aus dieser Zeit Beweise: so entschädigt er doch selbst da auf andere Weise, und in den spätern Werken zeigt sich ja auch jene Kenntnis sattsam. Oder haben die französischen und italiänischen Werke, selbst die besten, nicht auch Schwächen, wenn auch ganz andere — Gluck z. B. gerade die entgegengesetzten? Hr. W. setzt allen Werth der Musik, die nicht blos für den Augenblick amüsiren will, in starke, gewaltige (wol auch gewaltsame) Effekte; nun gut! wenigstens ist hier der Ort nicht, den tausendjährigen Streit zwischen Kunstlehre und Kunsterfahrung von neuem durchzufechten: aber er besetze nur, z. B. den Don Juan, wie er, nach der jetzigen Beschaffenheit des Personals besetzt werden könnte; veranlasse Hrn. Direkt. Iffland, (der ihm, wie billig, in der Oper überall die entscheidende Stimme giebt,) für eine Verbesserung des hier gangbaren Textes und für eben so treffliche Anordnung der Scenerie, Dekorationen etc. zu sorgen, als nicht selten bey kaum mittelmässigen Opern geschieht; er nehme dann, (um nur Eins anzuführen,) die ewig anstaunenswürdige Scene, wo der Geist auftritt — gerade den Gipfel des Werks — nicht fast noch einmal so geschwind im Tempo, als ihn Mozart selbst in Prag nahm: und wir wollen sehen, wer, selbst nach Hrn. W.s Ansicht, Recht oder Unrecht behält.

Hr. W. ist ein wackerer Mann: er kann's doch aufnehmen, nachdem man ihm immerfort nur Verbindliches gesagt hat, dass ein — nicht mehr junger Kunstfreund auch zuweilen ein anderes Wort zu ihm spricht? Wir wollen sehen! Ich hätte noch gar manches auf dem Herzen, was bey der gegenwärtigen — will man's, sehr vortheilhaften Krisis unsers Theaters mir doppelte Aufmerksamkeit zu verdienen scheint.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. No. 12. 1807.

Ueber musikalische Lehrbücher und die neuesten unter denselben.

(Fortsetzung.)

Die Eigenschaften eines guten Lehrbuchs der Musik folgen aus seinem Zweck sehr natürlich. Alles was zur kunstfertigen Behandlung der Stimme oder eines Instruments zu wissen und zu üben nöthig ist, alles was Erfahrung und Nachdenken die Künstler bis jetzt darüber gelehrt haben, soll das Lehrbuch, in kurzen und klaren Regeln zusammengefasst und mit den gehörigen Beyspielen und nöthigen Uebungen unterstützt, darstellen. Uebungen (Exercices, études) sind, da die Kunst durch Uebung gewonnen seyn will, ein Haupterfordernis, ein wesentlicher Bestandtheil guter Lehrbücher, und wer es weiss, wie viel bey Erlangung der Kunstfertigkeit auf eine recht elementarische, genaue, und fortschreitende Bildung der dabey erforderlichen Organe und Glieder ankommt, der wird den Werth des Lehrbuchs mehr noch nach diesen Uebungsstücken, als nach dem wörtlichen Vortrage der Regeln beurtheilen.

Ausser der Kunstfertigkeit, die ihr Hauptgegenstand seyn und bleiben muss, pflegen die Lehrbücher der Musik sich noch auf ein anderes Gebiet auszubreiten; ich meine das Gebiet der Geschmackslehre. Sie halten es sämtlich für ihre Pflicht, zuletzt auch noch vom guten Vortrage etc. zu handeln. Daran wäre nichts auszusetzen, wenn sie in diesem Kapitel blos bey der conditio sine qua non des guten Vortrags überhaupt stehen blieben: nämlich, ein richtiges, präcises, klares Spiel als dessen Grundlage empfohlen, und nebenbey bemerkten, was etwa für das abgehandelte Instrument, oder die Singstimme besonders zu erinnern ist. Aber sie gehn gemeiniglich weiter, und sprechen vom Ausdruck und seinen Hülfsmitteln, vom Stil u. s. w. und da merkt man an dem mangelhaften, unbestimmten Raisonnement, das endlich immer an das Gefühl — an den Geschmack (den es doch erst zu schaffen oder zu bilden im Begriff ist,) als an den letzten Richter appellirt — man merkt, sage ich, dass hier etwas Thörichtes versucht wird, und dass der gute Wille sich in eitlen Bestrebungen selbst täuscht. Ausdruck ist das letzte Ziel der Kunst. Aber auf diesem heiligen Boden waltet der Genius allein. Das Schickliche und Schöne, das Ergreifende, Anziehende, Rührende — wie er's fühlt und schafft, kann das todte Wort nicht fassen, nicht bezeichnen, nicht mittheilen. Ausdruck setzt Gefühl — und feineres, durch gute Muster gebildetes und erhöhtes Gefühl voraus. Zu ihm kann der junge Künstler erst in einer gewissen Periode der Reife gelangen, und wohl ihm, wenn er unschuldig und unbefangen diese Gefühlsperiode erreicht, ohne durch frühere Nachaffung gewisser Modemanieren verkünstelt zu seyn; wohl ihm, wenn sein Genius ihm dann rein und vernehmlich sagt, was zu thun ist! Ueber sein Wirken und Treiben dann auch zu denken, und was Andere denken, sinnend und wägend zu vernehmen, wird ihm dann

niemand wehren. Aber schwerlich wird er das längstvergessene Lehrbuch dann wieder zur Hand nehmen, um aus ihm die Regeln des guten Vortrags zu lernen; schwerlich dürfte das Lehrbuch ihm in dem, was er sucht und was ihm Noth ist, mit seinen dürftigen Gemeinplätzen ein Genüge leisten. Was soll also in einer Klavier- oder Violinschule die musikalische Geschmacks- und Vortragslehre, die doch weder hier, noch überhaupt genugend vorgetragen werden kann? Dem Lehrer der Kunst, und dem Künstler wird sie wenig, dem Zögling kann sie für jetzt gar nichts nutzen. Man nehme zum Beyspiel folgende Stelle aus der Pariser Violinschule: (Seite 22, der deutschen Ausgabe)

„Das Genie des Vortrags besteht darin, dass man mit einem Blick die verschiedenen Gattungen der Musik mit ihrem Eigenthümlichen auffasst, sich wie durch plötzliche Eingebung mit dem Genius des Komponisten innigst verbindet, seine Gedanken errath, seine Winke versteht, und seinen ganzen Sinn mit eben so viel Leichtigkeit als Precision, darstellt. Genie des Vortrags heisst die Gabe, das Effektvolle schon im voraus zu ahnen, um es mit grösserer Kraft herauszuheben u. s. w.“

Diese Stelle, die gewiss etwas Wahres sagt, sagt zu dem Zweck, zu dem sie geschrieben ist, doch viel zu wenig, und man lese sie dem Zöglinge vor und erkläre sie hin und her, man wird damit nichts schaffen. Doch möchte man immerhin musikalische Geschmacks- und Vortrags-Theorieen versuchen, die als Kunstphilosophie, von denkenden Männern vollendet, schon an sich selbst Werth haben. Nur eine oberflächliche Ausdruckslehre, die wenig oder nichts lehrt, einem praktischen Lehrbuche der Musik anhangen, scheint mir eben so unschicklich und unnütz, als wenn man den Lesefibeln der ABC-Schuler eine Anweisung zum Deklamiren beyfügen wollte.

Die neuesten und besten deutschen Lehrbücher für den Gesang und die Instrumente unterscheiden sich von den neuesten französischen — nämlich denen des Conservatoriums zu Paris — in dem wesentlichen Punkte, dass die erstern eine vollständige Erörterung ihres Gegenstandes, eine ausführliche Anweisung zur Erlangung der Kunstfertigkeit durch Regeln, zu geben sich bestreben, die letztern hingegen nur ein kurzer Leitfaden für den mündlichen Unterricht seyn sollen. Die erstern wollen den mangelnden Lehrer ersetzen, die andern können nur mit seiner Hulfe nutzlich werden. Löhleins Klavierschule, (neue Umarbeitung von Müller.) Schuberts Singschule, Mozarts Violinschule, (neue Umarbeitung) so wie mehrere andere bekannte Lehrbücher, streben nach dem Verdienst, ihren Gegenstand genügend abzuhandeln, und man wird an ihnen deutsche Gründlichkeit und deutschen, gewissenhaften Fleiss nicht verkennen. Neben diesem Unterricht durch Worte fehlt es auch hier nicht an Beyspielen, jenen Unterricht deutlich zu machen, und an mancherley kleinen Uebungen zur Anwendung der Lehre. Wem sie nützen können und sollen, ergiebt sich daraus von selbst — nämlich nicht dem zartern Alter, das mit Büchern nichts zu machen weiss, sondern dem reifern Kunstliebhaber, der sich selbst belehren, und dem Musiklehrer, der einen gründlichen Unterricht ertheilen will. Doch was wir an ihnen lobend erkennen, soll darum für die franzosischen kein Tadel seyn. Die letztern, von denen bis jetzt eine Gesanglehre, eine Klavierschule, eine Violinschule, eine Flotenschule, und zuletzt eine Violoncellschule erschienen, und die sämtlich auch durch deutsche Uebersetzungen bey uns bekannt und verbreitet worden sind, haben wieder ihre eigenthümlichen Vorzuge und können mit und neben jenen gar wohl bestehn. Diese Vorzuge liegen in den praktischen Uebungen, zu denen sie, durch

besonders darn ausgearbeitete oder wohlgewählte Uebungsstücke unter Leitung des Lehrers die Zöglinge anweisen sollen. Die Idee, durch eine zweckmässig fortschreitende Uebung der Organe dem Lehrling die gesuchte Kunstfertigkeit eben so leicht als sicher mitzutheilen, die diesen Uebungen zum Grunde liegt, ist unverwerflich, und die Ausführung im Ganzen so gelungen, dass diese Lehrbücher den Beyfall wohl verdienen, den sie ausserhalb Frankreich gefunden haben. Auch sind sie eben darum allen Kunstliebhabern, die auf ihrem Instrumente gewisse versäumte, elementarische Uebungen gern nachholen und eine gründliche Schule machen wollen, unbedingt zu empfehlen. Aber dem Kinde können sie, in Erwerbung der ersten Elemente, nur unter der Leitung des Lehrers, der auf das individuelle Bedürfnis desselben stete Rücksicht nimmt, nützlich werden. Dies gilt von allen — vorzüglich von der Violinschule, die ich deshalb zum Beyspiel wähle. Es wäre gewiss ein gefahrlicher Missgriff, wenn man die in ihr enthaltenen trockenen Uebungen auf der Tonleiter mit dem zarten Eleven der Reihe nach vornehmen und nicht eher ruhen wollte, bis jede dieser Lagen und Fingersetzungen ihm völlig geläufig wäre: das hiesse die Musiklektion in eine wahre Tortur verwandeln. Die hier beabsichtigte Fertigkeit wird so leicht und so bald nicht erlangt, und muss durchaus durch Uebungen anderer Art unterstutzt und unterbrochen werden. Variirte Tonleitern, und ein trocknes Passagenwesen, das dem Ohre und der Phantasie nichts Gefalliges darbietet, müssen, wenn sich die Schwierigkeit in der Ausübung noch dazu gesellt, auch den geduldig-ten Fleiss in dem Kinde ermüden, und sind nicht geeignet, die Kunstanlage in ihm zu wecken und zu stärken. Es wäre daher wol zu wünschen, dass unter die Zahl dieser, übrigens zweckmassigen Uebungen auch kurze melodische Sätze, etwa kleine Arien, leichte gefallige Andantinos mit passenden Variationen, aufgenommen wären, die den Fleiss des Schülers mit Genuss belohnen, sein Gefuhl ansprechen und zur Bildung seines Gehörs, wie zur Erwerbung eines guten Tons auf dem Instrumente, besonders nöthig sind. Es ist mit den Studien, die blos auf Kunstfertigkeit abzwecken, ohne das Kunstgefuhl zugleich anzuregen und zu beschäftigen, überall, in allen Künsten, eine bedenkliche Sache. Man will an den neuesten französischen Zeichnern eine gewisse Harte und Starrheit in den Figuren bemerken, die das ängstliche Studiren nach Antiken und Modellen, mit Vernachlässigung der Natur, leicht erzeugen kann. In der Musik kann das ausschliessende Studium trockner Uebungsstücke und Capriccios, mit Vernachlässigung der Melodie und ihres Ausdrucks, leicht eine ähnliche Folge haben. Ein verstandiger Lehrer, der sich nicht zur Mittheilung einer gewissen Fertigkeit in den Fingern oder der Kehle allein, sondern zum Lehrer der Kunst im vollsten Sinne berufen fühlt, wird diese Klippe zu vermeiden wissen, und die trockne Fingerübung mit dem belohnendern Vortrage des Singbaren abwechseln lassen. Gute Lehrbücher thun dasselbe. Es ist in der Clementischen Pianoforteschule geschehn, wo zweckmässige Handstücke, unter welche kleine Lieblingsstücke von den besten Meistern aufgenommen sind, über 40 Seiten füllen. Auch in der Flotenschule des Conservatoriums finden sich leichte Duetten von einem gefalligern Charakter, und in dessen Violoncellschule sind, noch zweckmassiger, mehrere kleine Arien mit Begleitung eines zweyten Violoncells aufgenommen. Es ist nur zu bedauern, dass es an ganz elementarischen und dabey gefalligen, das Gefühl des Eleven anregenden Uebungsstücken noch sehr mangelt. Von dem, was uns in dieser Gattung hie und da angeboten wird, möchte sich nur wenig bey dem Unterricht als brauchbar bewähren.

Was übrigens auch in den französischen Lehrbüchern (hauptsachlich in der Violin-

und Singschule, auf welche die übrigen in dieser Materie hinweisen,) unter der Rubrik vom guten Vortrage und seinen Hülfsmitteln gesagt ist, möchte die oben gemachten Bemerkungen über diesen Gegenstand wol eher bestätigen, als widerlegen. So hoch sich Herrn Baillots deklamirender Vortrag (in der Violinschule) auch hier zu erheben strebt, und so manches Wahre und Gute er ausspricht: so möchte dies alles doch am Ende weder dem Bedürfnis des Zöglings angemessen, noch für den Kunstphilosophen befriedigend seyn.

Petiscus.

Nachrichten.

Wien, d. 1sten Dec. Wladomir, Fürst von Nowgorod, so heisst eine neue Stegmayersche Oper mit Musik von Bierey, welche im Theater an der Wien mit verdientem Beyfalle gegeben wird. Einen Theil dieses Beyfalls, wiewol einen ziemlich geringen, mag sich Hr. Stegmayer zueignen: denn unter den Verfolgungsopern, wozu diese auch zum Theil gehört, ist sie wirklich eine der bessern; mehrere Theatercoups sind von guter Wirkung, und die Zeichnung des grossmuthigen Wladomir, wie des treuen Stummen, nicht misslungen. Bey weitem das grössere Verdienst aber bleibt Bierey's gedachter, kunstreicher, affektvoller Musik. Schon die Ouverture malt uns mit vieler Kraft die tiefbewegten Empfindungen starkfühlender Naturseelen; und diesen Charakter, in reicher Mannigfaltigkeit und Abstufung, bis ans Ende in der ganzen Musik treu zu bleiben, scheint Hauptzweck des Komponisten gewesen zu seyn. Man bemerkt wol, dass Cherubini's Kunst und Stil ihm zunächst mögen vorgeschwebt haben: er zeigt sich aber durchaus nicht, als blosen Nachahmer jenes berühmten Mannes — der auch wirklich weniger, als jeder andere verdiente Komponist nachgeahmt werden sollte, weil gerade sein Vorzüglichstes und Eigenthümliches so raffinirt, so gleichsam auf die höchste Spitze (in seiner Art) getrieben ist, dass der blose Nachahmer Gefahr lief, nur Karikaturen zur Welt zu bringen. Nicht so jener achtungswürdige Komponist! Von ausgezeichneter Würkung in dieser seiner Oper ist ein Quartett, der Schlusschor im ersten Akte, einige Ritornells, eine Bassarie des alten Königs, ja fast durchaus alle Chöre und vielstimmige Stücke. Ref. hatte bis jetzt von Hrn. Bierey, (der, nach dem Theaterzettel, zur Breslauer Bühne als Kapellmeister engagirt ist,) noch keine Komposition gehört: es freute ihn daher doppelt, bey diesem Werke ein so bedeutendes und ausgebildetes Talent zu erkennen, von dessen Besitz sich Breslau wirklich viel versprechen kann. — Die Dekorationen der Oper waren ebenfalls sehr schön, und das altrussische Kostume in den Kleidungen vortrefflich beobachtet. Auch mit dem fleissigen Gesang und Spiele der Dem. Buchwieser, so wie der Hrn. Keinz, Mayer, Gottdank u. Rökel, hat Hr. Bierey alle Ursache zufrieden zu seyn.

Zum Besten der Bürgerarmen wurde vor kurzem im Hoftheater ein Konzert gegeben, und darin eine ganz neue Beethovensche Sinfonie aufgeführt, über welche Ref. nach diesem ersten Anhören noch kein Urtheil fallen will.

Die Liebhaberkonzerte, von der Mehlgrube nun in den Universitätssaal verlegt, werden sehr glänzend. Man trifft dort alles, was sich durch Geschmack und Liebe zur Musik auszeichnet. Hr. Banquier Haring dirigirt das Orchester mit vieler Geschicklichkeit, und alle Dilettanten beweisen bey den Aufführungen Talent, Genauigkeit und Eifer. Man gab bis jetzt die schöne Haydnsche Sinfonie aus G mit dem mälit rischen Andante, und Mozarts Riesensinfonie aus C mit dem

fugirten Finale — diesen Triumph der Instrumentalmusik, und bisher noch unübertroffen! Ferner hörten wir dort Himmels Ouverture zu den Sylphen, Beethovens Ouverture zu Prometheus, und Cherubini's zu Anakreon. Unter den Konzertisten ist der junge Baron Cerini, dessen Ihre Blätter schon manchmal vortheilhaft erwähnten, auch in dem hier vorgetragenen Rodeschen Konzerte sehr zu loben. Die Schönheit, wenn gleich noch nicht vollendete Kraft seines Tones, so wie die Richtigkeit und Nettigkeit in den schwierigsten Passagen, ward allgemein bewundert. Hr. Kessler zeigte in einem gutgearbeiteten Müllerschen Flötenkonzert einen schönen, runden, vollen Ton, doch liessen die Passagen noch mehr Sicherheit und Präcision wünschen.

Aus Eberls Nachlass ist im Industriecomtoir ein Quintett aus G moll für Klavier, Klarinette (oder Violin) zwey Violen und Violoncell erschienen. Es ist ein herrliches Werk, voll Geist und Tiefe des Gefühls, schön in Melodie und in harmonischer Verarbeitung. Es fordert einen gewandten Klavierspieler, der auch den Geist des Komponisten seinem Gemüthe anzueignen versteht; ein solcher wird aber auch sicher für sein Studium belohnt.

Prag, d. 20ten Nov. Ich bin Ihnen die Fortsetzung meines Berichts über unsre deutsche Oper sehr lange schuldig geblieben, doch nicht aus Nachlässigkeit, sondern mit gutem Vorbedacht; ich erkenne, dass ich das vorigemal viel Uninteressantes vorgetragen habe, weil sich Interessanteres nicht fand, und ich denn doch für Pflicht hielt, alles mitzunehmen, was von dem damals noch neuen Institut eine richtige Vorstellung verbreiten helfen könnte. Für letzteres habe ich nun nicht mehr zu sorgen, und darum begnüge ich mich von nun an, unbedeutende, oder doch nur wenig beträchtliche Produktionen, wie wir deren z. B. nach meinem ersten Bericht eine nicht geringe Anzahl erhalten haben, ganz kurz blos zu nennen, und nur bey vorzüglichern, wie uns deren denn doch nun endlich auch zu Theil worden, länger zu verweilen.

Nach dem Singspiel auf dem Dache ward gegeben Richard Löwenherz von Gretry — et Compagnie sagt eine ziemlich witzige Parodie in Briefform, die eine berühmte Zeitung recht ehrlich, als von Gretry's Hand, ihrem Volumen einverleibte. Wirklich haben noch sechs andre Komponisten sich daran vergriffen, und theils eingelegt, theils (wie sie meynen) verbessert, theils mit Instrumenten bereichert etc. Hr. Radicchi debütirte darin, aber in einer zu wenig bedeutenden Singpartie. Die Oper ging mit der 5ten Vorstellung zu Grunde.

Das Schloss Montenero von d'Aleyrac und Andern (denn alle französischen Opern, die hier vorgestellt werden, beehrt Hr. Wenzel Müller *), wenigstens mit einigen Stücken seiner Arbeit, wenn nicht noch fast jeder Sänger sich eine oder ein paar Arien einlegt —) dies Schloss etc. also wurde zum erstenmal zum Besten des, für das Theaterpersonal errichteten Pensionsinstituts gegeben, welchem in den vier Sommermonaten vier Benefizvorstellungen zugestanden sind. Die zweyte Vorstellung war die letzte. Die Direktion hat von allen ähnlichen Kunstprodukten nie mit nur einiger Sicherheit zu hoffen, ihre Auslagen zu decken.

Der Schatzgräber, Alexis, Guli-

*) In der Zeit, für die leleg. Welt wurde er vor kurzem unser würdiger Kapellmeister genannt. Ganz Deutschland weiss ihn aus seinen zum Sprichwort gewordenen Kompositionen zu taxiren, und wir wissen's gewiss auch: jene Ironie war doch aber allzubitter! Dies zu bemerken, glaubten wir ihm wirklich schuldig zu seyn. d. Verf.

stan, und Zwey Worte, bekanntlich alle aus oder nach dem Französischen, hatten dasselbe ungünstige Schicksal. Dem. Müller handelte sehr gegen ihren Vortheil, im Alexis nicht ihre Rolle mit Dem. Nuth zu vertauschen; wollte sie aber schlechterdings in Mannskleidern auftreten, so hätte es wenigstens nicht so geschehen müssen, wie es geschah.

Nun folgte, zum Debüt des Hrn. Feddersen, der von Lübeck hierher kam und ein brauchbares, wenn auch kein ausgezeichnetes Mitglied unsrer Bühne ist — der Apotheker und Doktor. Diese Oper, die ihrem wahren Verdienste unbeschadet, doch schicklicher auf das kleinstädtner Nebentheater, als auf einer ständischen Bühne gegeben werden würde, ist hier so unzählige Male gehört worden, dass nur eine ganz vorzügliche Produktion sie zu heben vermocht hätte. Jenes war nicht der Fall: so wurde es auch dieses nicht.

Von den früher angezeigten Opern wurde nur einmal zum goldnen Löwen, und ein paarmal das Singspiel auf dem Dache wiederholt. Das letztere verdankt diese Ehre theils einer Dekoration, theils dem Spiel und Gesange der Dem. Müller und Hrn. Allrams, welche hier beyde an ihrem Platze stehen und ihn gut erfüllen. Im eigentlichen Sinne wiederholt wurden nur Faniska und das Opferfest: besonders erhält sich das letztere noch immer als ein Liebling des Publikums. In kurzer Zeit debütirten darin, als Murney: erstens ein Mann, der als Komponist und Musikdirektor zu sehr geschätzt ist, als dass ich ihn hier bey diesem verunglückten Versuch, zu welchem ihn seine Freunde, seiner angenehmen Stimme wegen, überredet hatten, und den er gewiss nie wiederholen wird — auch nur nennen sollte; dann Hr. Hesselschwert, und endlich Hr. Grünbaum. Hr. Hesselschwert ist nach Hrn. Grünbaums Debüt, und dem (heimlichen) Abgang Hrn. Walthers, als zweyter Tenorist engagirt, obschon Hr. Grünbaum, trotz der sehr bedeutenden Gage, die die theatralische Fama mit vollen Backen ausposaunte, nichts weniger, als ein eigentlicher erster Tenorist ist. Doch genug von solchen Gemeinheiten und alltäglichen Komödiengeschichtchen! Ich musste mich durch sie hindurchwinden, um zur zweyten Epoche der hiesigen deutschen Oper zu kommen, die mit dem Spätherbste begann. Elisene, Prinzessin von Bulgarien, nach dem Französ. von Castelli, und von Joseph Rössler, Kapellmeister in Diensten des Herzogs von Lobkowitz, für unsre Bühne in Musik gesetzt, eröffnete diese zweyte Epoche.

Ich muss gestehen, und thue es mit Vergnügen und Erkenntlichkeit, dass die Direktion, noch ehe sie die traurige Erfahrung in ihrem ganzen Umfange gemacht hatte, wie zerstörend jene frühern Opern auf ihre Kasse würkten, durch Sorge um dieses neue Werk einen Beweis gegeben hatte, es sey wirklich ihr Grundsatz, alles ihr Mögliche zu leisten, und das Gute zu befördern. Leider ist nur dieses schöne Streben meist unter sonderbaren Aeusserungen verhüllt, und es wäre zu wünschen, dass sich einige bessere Rathgeber des Geschäftes mit annähmen!

Ein Böhme, der bey anerkanntem Talent, selbst die Direktion des Orchesters mehrere Jahre geführt hat, mit dem Geschmack des Publikums bekannt, und fähig ist, die Würkung eines Tonstückes zu berechnen, hat diese Elisene komponirt: Sie können also schon im voraus leicht den Enthusiasmus der Böhmen ermessen! Seit drey und zwanzig Jahren ist hier, ausser Mascheks Spiegelritter, und dem Hexengericht von einem gewissen Partsch, (die beyde ganz durchfielen,) keine Oper von einem böhmischen Künstler, den Prägern gegeben worden, die, wenn gleich die Zeit ihrer Blüthe in der Kunst vorbey zu seyn scheint, doch noch Sinn für wahre musikal. Schönheit haben, und sich jeder neuen, geniessbaren Frucht doppelt erfreuen, wenn sie in ihren Gefilden erwach-

sen ist. Seit Iffands Gastrollen war das Haus nicht so gedrangt voll, als in der ersten Vorstellung der Elisene. Jedes einzelne Stück wurde beklatscht, und, nebst dem Komponisten, wurden drey der beliebtesten Mitglieder hervorgerufen. Die Musik ward bey der zweyten Vorstellung mit demselben schwärmerischen Beyfall aufgenommen; bey der dritten ward sogar ein Sonnet mit dem Refrain:

Was rührt und was erfreut, das ewig Schöne,
Nennt uns ein freundlich Wort, nennt Elisene —

ausgeworfen. Bey der vierten Vorstellung (zum Besten des Komponisten) war die Versammlung wieder so zahlreich, wie das erstemal: aber der Beyfall minder laut, und nun ward er bey jeder Vorstellung schwächer.

Jedem Unbefangnen drängt sich hier die Frage auf, worin wol der Grund dieses schnellen Wechsels liegen möge? Ist vielleicht der Geschmack des Publikums so wandelbar, oder seine Empfanglichkeit für das Schone so leicht abgestumpft? oder ist der Enthusiasmus der Böhmen nur überrascht worden, und die Musik hat nicht ganz den Werth, den man ihr Anfangs beylegte? — Mozart äusserte gegen seine hiesigen Freunde vor der ersten Produktion des Don Juan: Ich würde untröstlich seyn, wenn diese Oper bey der ersten Aufführung allgemein gefiele. Ein glänzender Beweis, aus welchem richtigen Standpunkte Mozart seine Kunst anschaute, deren schönste Blüthen sich nur langsam und allmählich entfalten und dann erst den reichsten Genuss darbieten.

Die Sachen unparteyisch betrachtet, erklärt sich dies Phänomen sehr leicht. Hr. Rossler, dessen wahres Talent und achtungswürdige Kenntnisse hiermit durchaus nicht etwa in einen Misskredit gebracht werden sollen, vielmehr vom Refer. wol genauer, als von manchen andern Beurtheilern derselben erkannt und hier mit wohlbegründete Achtung gerühmt werden —; H. R., sag' ich, hatte den Vortheil, nach einem Dutzend Werken, die den Namen, Oper, selbst bey beschränkter Ansicht der Dinge, nicht verdienen, mit seinem Werke aufzutreten — einem Werke, woran man sich versündigen würde, wenn man es mit den meisten von jenen auch nur vergleichen wollte; die Direktion hatte mit lobenswerthem Eifer für den Glanz der Erscheinung gesorgt, ja sogar einen Tanz eingelegt; Mad. Caravoglia-Sandrini, von jeher, mit vollem Recht, der Liebling unsers Publikums, trat zum erstenmal in einer grössern deutschen Oper auf; und nun noch der gar nicht unlösliche Patriotismus der Prager —: musste dies nicht den glänzendsten Empfang herbeyführen, gesetzt auch (was wirklich meine parteylose, ruhige Uiberzeugung ist) das Werk besässe keineswegs so viel innern Gehalt und Werth, als man, ohne Kenntnis jener Umstande, aus diesem Empfange schliessen möchte, und könne sich also, seiner innern Beschaffenheit nach, in die Länge die Gunst des Publikums nicht erhalten? Dem Ganzen fehlt es wirklich an Originalität und festgehaltenem Charakter. Ist doch nicht einmal der Aufzugsmarsch bey der Ankunft des Herzogs im Kostume des Stücks gehalten! und der Schlusschor (denn der dritte Akt hat kein Finale, und die der beyden ersten sind nicht eben bedeutend,) ähnelt ganz dem des Titus, bey so grosser Verschiedenheit des Textes, des musikal. Stils im Ganzen, und der Art, wie beyde Nationen musikalisch zu charakterisiren waren. Das Duett im letzten Akte, das einzige Stück, das immer, vom Allegro an, wiederholt werden muss, ist einem beliebten, aus Pars Sargino, nahe und fast ängstlich nachgebildet; und überhaupt erwecken die meisten Stücke bey öfterm Anhören unwillkührliche Reminiscenzen an ältere Meister. Die Ouverture, die mehr eine zweytheilige Sinfonie genannt zu werden verdient, und in gar keiner wesentlichen Verbindung mit der Oper steht, fängt vier Takte lang pianissimo mit den

Bassen an, so dass der grösste Theil des Publikums diese überhörte u. s. w. Doch wiederhole ich: es wäre mitzsüchtig und undankbar, das lobenswerthe Streben des Hr. Rössler zu verkennen, und wir wünschen nichts so sehr, als dass er mit gleichem Fleisse seine Studien fortsetze — wobey wir ihm, aus wahrer Achtung für sein Talent, noch die besondere Bemerkung empfehlen, er möge seinen Bässen eine mannigfaltigere, lebhaftere, bedeutendere und dadurch kraftigere Bewegung geben, und nicht z. B. durch immer wiederholtes Anschlagen eines und desselben Grundtones ermüden. Möge er uns dann noch oft mit Produkten seiner Muse beschenken, von denen wir sicher hoffen, dass sie sich immer höher heben und auch zu mehr Originalität gelangen werden.

Bey der Produktion hat uns Hr. Rössler bewiesen, was eine gute Orchester-Direktion mit vorausgegangenen hinlänglichen Proben zu leisten im Stande ist. Praecision und richtige Tempos wurden uns noch nie in einer deutschen Oper so zu Theil, als wir es ihm, bey seiner Anführung verdankten, und schon diese wenigen Vorstellungen sollten hinreichen, der Direktion über ihre falschen Maasregeln die Augen zu öffnen.

Das Ensemble der Sänger war ebenfalls besser, als wir es noch bey dieser Opernanstalt erlebten, und mehrere leisteten auch im Einzelnen viel Vorzügliches. Mad. Caravoglia-Sandrini hatte eine Musikpartie, die keinesweges einer Prima Donna würdig ist: um so rühmlicher war ihr Streben, durch den Zauber ihrer Kehle dieser Rolle ein höheres Interesse mitzutheilen. Dabey muss man ihr noch das Zeugnis geben, dass sie, die erst seit Monaten Deutsch lernt, nicht nur im Gesang am verstandlichsten ist, sondern selbst im Dialog am Besten ausspricht und modulirt. Sie wurde mit alle dem Enthusiasmus hervorgerufen, den ihre Kunst erwarten darf. Dem. Müller, die jedoch unter keiner andern Bedingung die Rolle der Offride übernahm, als dass Hr. Rössler noch ein paar Musikstücke eigends für sie komponirte, sang ihre Partie ohne allen Fehler, und man kann sagen, dass ihre schöne Stimme noch nie in so glänzendem Lichte erschien. In der Bravour-Arie, im alten italienischen Stil geschrieben, bemerkte der Kunstverständige jedoch ihre noch nicht genug ausgebildete Kunstfertigkeit. Im Spiel und monotonen Herbeten des Dialogs blieb sie sich gleich, und es ist ihr offenbar ganz einerley, ob sie die Myrrha, die Zerlina, oder den Alexis spielt. Auch sie, und nach ihr(?) Hr. Rössler, wurde hervorgerufen. Hr. Grünbaum als Herzog sang ziemlich richtig; allein in einer grossen Arie mit konzertirendem Waldhorn hörte man zu deutlich, dass es seiner Stimme noch an Sicherheit und an natürlicher Höhe mangle; auch kann man hier wol die Frage aufwerfen, warum Hr. Rössler ein konzertirendes Horn in einer Tenor-Arie angebracht habe, wo doch jedes andere Instrument eine bessere Wirkung gemacht und mehr zu Hebung des Sängers gethan haben würde. Hrn. Grünb.s Aktion u. Deklamation ist bis jetzt noch unter aller Kritik. — Die übrigen Rollen sind unbedeutend und wurden auch in ihrer Unbedeutenheit dargestellt.

Die Fabel des Stücks ist schlecht genug erfunden, u. nicht besser ausgeführt. Sie ermangelt nicht nur alles poetischen, sondern auch fast alles gemeinern Interesse; u. man muss sich über die schönen Geister Wiens wundern, dass sie, diese Fabel, in ihrer Plattheit und Armuth, zu gleicher Zeit zweymal verarbeitet haben! Doch wollen wir hoffen, dass der Wald bey Herrmannstadt der Mad. Weissenthurn in der Behandlung besser gerathen sey, als Hrn. Castelli's Elisene. An einer detaillirten Kritik des Stücks wird es wahrscheinlich einer unsrer fertigen Theaterkritiker nicht fehlen lassen.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten December. **No. 13.** 1807.

Ueber die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik.

In der Violoncellschule des Konservatoriums steht (in der Einleitung, wo vom Charakter des Violoncells gehandelt, und darüber viel Wahres und Beherzigungswerthes gesagt wird) eine Stelle von tieferm Sinn und allgemeinerer Beziehung, die mir ein rechtes Wort zu seiner Zeit zu seyn scheint. Die Vermischung der verschiedenen Gattungen, heisst es, ist eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss. So lange man noch nicht für jede Gattung ohngefähr die Grenzen gefunden und das Gebiet bestimmt hat, trägt jeder talentvolle Künstler zu dieser Entdeckung etwas bey; ist sie aber gefunden, nicht die Vollkommenheit der Gattung, die uns unbekannt ist, aber wol jene Grenze, die der echte Geschmack gut heisst, so tritt nicht selten die Neuerungssucht auf, um alles wieder zu verderben. Sie macht Zusätze von dem Unnützen; sie plündert auf fremdem Gebiet; sie plagt die Kunst mit Uebermaas von Kunst, und entstellt sie, in der Meynung, sie zu erweitern. So kam man endlich dahin, den Gesang durch Ueberladung mit Zierathen zu verunstalten und allen Geschmack für reizende Einfalt zu verlieren. Die Violine sollte wie ein Vogelpfeifchen klingen; auf dem Fortepiano wurde wie auf einer Pauke getrommelt, und endlich raubte man auch den Blasinstrumenten ihren wahren Charakter, indem man ihnen nichts sagende, und ihrer Natur fremde Schwierigkeiten zumuthete. Man kann den musikalischen Zögling nicht genug vor einer Gefahr warnen, die eine ausgezeichnete Fertigkeit des Spiels, und der Trieb, sich durch etwas Neues auszuzeichnen, sehr leicht herbeyführt. —

Ueber vorliegenden Text einige Worte.

Die Vermischung verschiedener Gattungen ist nicht blos eine Klippe, die man in den Künsten wohl vermeiden muss; sie ist vielmehr eine Sünde, die das echte Talent nie begeht, es müsste denn durch den Einfluss einer herrschenden falschen Manier, eines zweydeutigen Modegeschmacks, an seiner natürlichen Unbefangenheit bereits viel eingebüsst haben. Ein Kennzeichen des überhandnehmenden falschen Geschmacks — gewiss so sicher, als irgend eins, würde dieses seyn, wenn man anfinge in dem schnellen Wechsel ganz verschiedenartiger Charaktere, in ihrer Verbindung und Vermischung, und den daraus entspringenden Kontrasten den Effekt der Kunst zu suchen. Das echte Genie kann dergleichen monstrose Geburten nicht hervorbringen. So wie in der Gemüthsstimmung, in der es dichtet oder singt, Einheit ist, so drückt sich diese Einheit auch seinem Werke ein; das Werk trägt die herrschende Farbe des innern Zustandes, aus dem es gebohren ist, — es ist dessen Abdruck. Von religiösen Ideen und Gefühlen erfüllt und erhoben wird der Mensch nicht zugleich Scherz treiben, und in der leichten Freude sich selbst entrückt, dem Spiel und dem Scherz

hingegeben; kann er nicht zugleich finstre Grillen fangen. In jedem echten Musikstück wird daher ein bestimmter Charakter unverkennbar herrschen, und nur in den flachen Flickwerken der blossen Reminiscenz wird man diesen Charakter vermissen können. Jenes wird den Hörer wie mit einem Zauber umfassen und ihn allmählich in dieselbe Gemüthsstimmung versetzen, aus der es entsprungen ist; dieses wird nur reizen ohne festzuhalten, und durch krause Mannigfaltigkeit, aus der sich nichts gestalten kann, endlich ermüden. So wenig der geistliche Dichter oder Redner, den sein grosser Gegenstand wirklich begeistert, Ausdrücke wählen, Bilder gebrauchen kann, die komisch, oder niedrig und zum Ganzen unpassend waren; so wenig die Spiele der scherzenden Muse sich unter melancholische Nebelgestalten verirren können: so wenig kann der wirklich begeisterte Komponist — verschiedenartige Gattungen vermischen. Die so genannten Humoristen in der Kunst, die die verschiedenartigsten Ideen durch einander werfen und eben dadurch zu fesseln suchen, die mit Thränen in den Augen den Himmel preisen und zugleich ein bon mot sagen, und eben so leicht im lahenden Muthe erhabene und tiefe Worte sprechen, scheinen freylich schlimme Gegner jenes Räsonnements zu seyn. Doch sie sind es nicht. Es ist bey ihnen entweder mit dem Scherz nicht ernstlich, oder mit dem Ernst nur scherzhaft gemeint; eins soll dem andern blos zur Folie dienen. Ein Gefühl herrscht auch bey ihnen in der Tiefe der Seele; es herrscht um so reiner, und sein Ausdruck ist für den Eingeweihten um so anziehender, je mehr das Gemüth in heterogenen Aeusserungen seine Freyheit zu behaupten strebt. — Statt aller Anwendung des bisher Gesagten will ich die fühlbaren Freunde der Tonkunst blos fragen: ob ihnen — wie in so manchen Sinfonieen — ein lustig Stückchen nach einer kurzen — finstern Einleitung, ob ihnen die schnelle und wiederholte Abwechselung von Andante und Presto in demselben Satze, ob ihnen ein Stückchen Theatermusik in der Kirche, oder in der komischen Oper ein fugirter Chor im strengen Stil wirklich behaglich ist. Mich dünkt, es steht nicht allzuwohl um die wahre Kunst, wenn die Effekte aus diesen Vermischungen und Verwirrungen des Verschiedenartigen hervorgesucht werden. Der Künstler, der nach ihnen greift, will, gerade heraus gesagt, damit — nur Blössen decken, und das Zeitalter, das sie verlangt, will sich mit der — entweihten Kunst nur die Zeit vertreiben! Die Verschiedenheit der Gemüthszustande und der einem jeden wesentliche Ausdruck durch Ton und Bewegung giebt die Hauptgattungen der Musik; jene, die durch die gewöhnlichen Benennungen, Adagio, Maestoso, Allegro, Grazioso u. s. w. nur im Allgemeinen, ziemlich unbestimmt bezeichnet werden können, die aber in allen ihren mannigfaltigen Nüanzen jedem Musikstück von echter Abkunft, seinen bestimmten Charakter geben, der von dem fühlenden Kunstfreunde ganz unfehlbar aufgefasst werden wird. Auf demselben Theilungsprincip beruhen jene noch höhern, allgemeinern Gattungen, die man mit dem Wort Stil, (als Theaterstil, Kirchenstil u. s. w.) zu bezeichnen pflegt, welche genauer zu analysiren hier ausser meinem Zweck, so wie vielleicht überhaupt ausser meinen Kräften liegt. Nur das Bekenntnis sey mir erlaubt abzulegen, dass ich die Grenzen dieser Gattungen als etwas Heiliges betrachte, und die Verwirrung derselben durchaus nicht, weder als Gewinn für die Kunst, noch als Beweis des Genies ansehn kann. — Doch es giebt noch andere Gattungen, die auf einem andern Fundamente — nämlich auf den verschiedenartigen Hulfsmitteln der Musik beruhen. Diese sind die verschiedenen Menschenstimmen und die verschiedenen Instrumente, deren jedes an sich seinen eigenen Charakter behauptet und die in ihrer beschränktern oder man-

nigfaltigern Verbindung wieder mannigfaltige Effekte erzeugen. Diese Hulfsmittel recht kennen, sie richtig behandeln, sie dem Hauptzweck gehörig anpassen, ist Sache des Talents und einer gewissen Künstlererfahrung zugleich: und hier ist freylich eine Klippe, an der junge Künstler leicht scheitern, weil sie in ihren Werken — aus einem begreiflichen Grunde — immer nach dem höchsten, dem kräftigsten Effekt streben, und dazu alle ihnen bekannte Hülfsmittel ohne die nöthige Mässigung verschwenderisch gebrauchen. Gleichwol passt doch schlechterdings nicht alles zu allem, und jede Art der Ideen — so wol der poetischen als der musikalischen, bestimmt doch die Zeichen, durch welche sie am vortheilhaftesten und wirksamsten mitgetheilt werden kann. Der Effekt des vollen Orchesters lasst sich doch nicht in die Quartett- und Duett-Musik mitnehmen, und Ideen, die wegen ihres Pathos, ihrer Erhabenheit und Kraft nur durch ersteres glücklich und vollkommen dargestellt werden können, müssen ihr ganzes Wesen verändern, wenn man sie mit den beschränktern Hulfsmitteln der letztern wiederholt. Eine Kirchenmusik mit Quartettbegleitung schreiben, wurde jedem eben so widersinnig vorkommen, als ein wohlgesetztes Quartett mit Hörnern oder Trompeten verschönern wollen. Gleichwol giebt es feinere Verirrungen dieser Art genug, die sämtlich ihren Grund in gewissen Einflüssen der Modemanier, so wie in der Neuerungssucht, in dem Streben nach besondern Effekten, und in dem Mangel an Studium und Erfahrung bey jungen Künstlern haben. Was ist z. B. der Zweck — und das Wesentliche des Solospiels? doch wol kein anderer, als der, durch die Schönheit und möglichst vollkommene Behandlung eines Instruments den Hörer zu ergötzen, zu rühren. Dieser Zweck u. das bestimmte Hülfsmittel giebt eine eigene Untergattung, aus der alles ausgeschlossen bleiben sollte, was hier nicht herpasst, und was hier schadet, sey es übrigens in anderer Rücksicht auch noch so vollkommen. Brillante oder tiefstudirte Sinfoniesätze, zur Einleitung — oder als Begleitung — eine Mannigfaltigkeit, ein Reichthum, ein Pathos, die den Hörer zu tief ergreifen, können dem Solospieler, und wenn er wie Apollo spielte, durchaus nicht vortheilhaft seyn. Er wird mit seinen beschränkten Hülfsmitteln neben jenem Reichthum immer arm erscheinen, wenn er in dem Ueberfluss um und neben ihm, nicht — völlig zu Grunde geht.

Es sey erlaubt, noch einen Blick auf den gegenwärtigen Zustand der Musik in Beziehung auf das Gesagte zu thun.

Das Streben nach dem Pathetischen, wenn ich nicht sehr irre, gegenwärtig das herrschende, besonders unter den jüngern Komponisten, wäre schon darum von zweifelhaftem Werth, weil es das vorherrschende ist. Das Zarte, Einfachgefällige, wie das Heitere, Frohsinnige, wie es sich in lieblichen Melodieen und reizenden Details ausspricht, stehn jetzt sichtbar zurück. Was in Opern und in der Instrumentalmusik diese letztern Gattungen noch etwa liefern, mag immerhin auf das richtige, nicht verkünstelte Gefühl des grossen Publikums siegreich würken: es wird darum nur um somehr von der sogenannten Kunstkennerschaft als seicht, trivial und dergleichen bespottelt werden. Man will nur wilde Modulation, durch die Macht der Instrumente unterstutzt, um einer schlaffen, abgestumpften, sanglosen Generation in die Ohren zu donnern und sie — die mit ganz andern Dingen beschäftigt in die Konzertsäle tritt — auf einen Moment zum Hören zu zwingen. Dazu braucht man freylich Musik, die wie die Theater- u. Panorama-Malerey — durch die Kraft der Massen würkt, und in der alle Zartheit und Lieblichkeit des Details untergeht. Man verspricht sich keinen Beyfall von ei-

ner Arie oder einem Konzert, wenn nicht die Blasinstrumente darin zuweilen in Masse aufstehn, und die Posaunen — (ach, die Posaunen!) sich in völliger Insurrection — (gegen alle Harmonie) befinden! Ein Violinkonzert, das Gluck machen will, muss wie eine Todtenmesse anlieben. Wie oft gedenke ich dabey jener Zeit des alten Ludwigs des 14ten und der Madame Maintenon, da man am Hofe nach geistlichen Psalmen tanzte! — Aber ich dachte, meine Herren, jedes Ding in seiner Art und zu seiner Zeit! Einförmigkeit, Monotonie — ist das Grab des Genusses: dahin aber führt die Verschwendung, die mit dem Effektvollsten in der Kunst getrieben wird. Man muss alle Gattungen — jede durch sich selbst beschränkt und eins — bilden und gebrauchen, damit sie durch ihre Mannigfaltigkeit einander unterstützen und beleben; aber man darf sie um des Himmels willen nicht in einander wirren, wenn man sie nicht am Ende alle zerstören, und in charakterlose Unformen verfallen will. Es wäre insbesondere sehr zu beklagen, wenn das Einfachzarte und das Heitere, das sich zur Instrumentalmusik so sehr eignet, vom schwerfällig Finstern, Pathetischen verdrängt, aus unserer Konzert- und Quartett-Musik verschwinden sollte. — Wir klagen über die Kälte des grossen Publikums gegen die Kunst. Poesie und Musik wirken gegenwartig in dem Kreise ihrer Eingeweihten fast allein, ohne ausser demselben viele empfangliche Ohren und Herzen zu finden. Der Hauptgrund davon liegt nicht — wie die Herren klagen, allein in dem Publikum, sondern zum Theil in ihnen selbst, die nicht, wie sie wähnen, von der Einwirkung des reinen Genius, sondern von der Mode, dem Eigensinn und Dünkel ihrer Schulen, ihrer falschen Originalsucht verleitet, die echte Kunst verlassen, und so alle Gemeinschaft mit dem Gemüth des natürlichen Menschen verlohren haben. Larm ist nicht Musik —; lasst uns singen, und es werden sich fühlbare und dankbare Herzen um die lieblichen Töne gern versammlen.

P.

Nachrichten.

(Beschluss der Nachrichten aus Prag).

Nach Elisene ward Mozarts Don Juan gegeben; ein sehr ungunstiger Zufall für Hrn. Rossier! So unzahliche Male auch diese Oper seit zwanzig Jahren in ital. Sprache gegeben wurde, so musste sie doch bey der dritten Vorstellung wieder mit Abonnement suspendu gegeben werden, um nur das Zudringen etwas zu vermindern; und man erinnert sich noch nie eines so vollen Hauses, als bey der ersten Vorstellung, wo schon um halb sieben Uhr die Kasse, die einen Sturm befürchtete, geschlossen werden musste, und viele Personen sogar nicht zu ihren gesperrten Sitzen kommen konnten. Hr. Wenzel Müller wunderte sich sehr, wie man einen Menschen, wie Mozart, so sehr vergöttern könne, und meynte, das sey gewiss auch nur in Prag der Fall. Dass Mozarts Opern, seit Er hier ist, auch in Wien häufiger und mit grossem Erfolg gegeben werden, scheint er zu ignoriren.

Die Direktion hatte für das Aeussere abermals vieles gethan; leider aber mit geringerm Glück, als in Elisene. Die Dekorationen zeugen von dem Talent ihres Erfinders, dem jedoch noch mehr Studium der Baukunst und Perspektive zu wunschen wäre, und die Garderobe war geschmakloser, als wir sie noch je sahen.

Hr. Strobach, dessen die M. Z. schon mehrmahls erwähnte, trat als Leporello zum erstenmale vor einem grossen Publikum auf. Er beurkundete seine Anlage zum Komi-

schen, und würde vielleicht noch mehr geleistet haben, wenn er eine bessere Unterstützung gefunden hätte, statt dass er, fast allein sicher in Mozarts Werk einstudirt, die andern mit sich fortreissen musste. Seine Stimme schien das erstemal etwas zu schwach, wahrscheinlich nur, weil er unser Lokale, das dem Sänger so ungünstig ist, noch nicht genug kannte. Er wurde zu Ende einstimmig hervorgerufen. — Mad. Caravoglia-Sandrini übertraf sich selbst als Donna Anna. Das Publikum war ungerecht, dass es ihr nicht einen öffentlichen Beweis seiner Erkenntlichkeit gab, und man merkte zu deutlich, dass diesmal die Partey der Dem. Müller — die sich doch offenbar weder im eigentlichen kunstgemässen Gesang, noch im Spiel jener an die Seite stellen kann — den Ton angab. — Hr. Feddersen, als Don Juan, war nicht an seinem Platze. Es war eine strafbare Gefälligkeit für die Direktion, diese Rolle, um deren Besetzung man in Verlegenheit seyn musste, zu übernehmen, und damit die Gunst des Publikums, die dies Hrn. F. Anfangs in hohem Grade schenkte, aufs Spiel zu setzen. — Dem. Phil. Bessel bewies wiederholt, dass sie für die Oper nicht tauge, am wenigsten für eine Rolle von so grosser Bedeutung, als die Donna Elvira. Sie verunstaltete dieselbe zu offenbar, als dass man es nicht gerade heraus sagen müsste. Dem. B. ist im Schauspiel mehrmals mit Beyfall aufgenommen worden, und es würde, bey so gänzlich mangelhafter Stimme, gewiss ihr Vortheil seyn, wenn sie sich ganz von der Oper zurückzöge. — Dem. Müller bewahrte leider abermals, dass die Kunst für ihre schöne Stimme noch zu wenig gethan habe. Sie musste als Zerlina missfallen, und so sehr das Publikum gegen Dem. Saller eingenommen war, so haben doch die meisten eingestanden dass jene weit hinter dieser zurückgeblieben sey. — Hr. Haser, als Masetto, und Hr. Schreinger, als Gouverneur, sangen brav; dem erstern sahe man jedoch an, dass ihm die Rolle nicht glänzend genug sey — ein Dünkel, der an einem grössern Künstler, als Hr. H., eine Rüge verdiente.

Das Orchester, dessen Verfahren die Ouvertüre bey der ersten Produktion ohne Probe zu Mozarts Freude vortrugen, hat diesmal allgemeine Unzufriedenheit erregt, obwol die meisten Mitglieder diese Oper so oft durchgespielt haben, dass sie, mit etwas Gedächtnis und Kunstfertigkeit, vieles darin auswendig müssten spielen können. Hr. Kral, diesmaliger Anführer, (denn Hr. Wenzel Müller dirigirt in keiner Mozartschen Oper) — (?) hat, meines Wissens, schon unter Mozarts Anführung mitgespielt, jetzt aber einen offenbaren Beweis abgelegt, dass der beste Violinist darum noch kein Orchester-Direktor sey; dass dazu Kenntnis des Generalbasses und der Komposition überhaupt, und vor allem, mehr Liebe zur Kunst gehört, als Hr. Kral bey jeder Gelegenheit äussert. Mehrere Tempos wurden unrichtig genommen und das Ensemble war so höchst mangelhaft, dass jede andre Oper, als eine Mozartsche, durchgefallen wäre. Die Posaunen (bey den Worten des Geistes) kamen zu spät, und dissonirten so abscheulich, dass diese herrliche Stelle ganz verlohren ging — — Doch ich will mich nur vom Eingehen ins Einzelne enthalten; denn wann wollte ich sonst zu Ende kommen! — —

Die Konzerte fangen bey uns an, und es hat den Schein, als würden sie uns reichen Genuss darbieten. Ich warte nur noch die, der Gebrüder Pixis und des Hrn. Spohr ab, um Ihnen dann auch von den schon verflossenen Nachricht zu geben.

Rom, im Nov. 1807. Von den hiesigen sieben Theatern ist für Musik nur ei-

nes jetzt offen, nämlich Valle (teatro della Valle). Man giebt hier Schauspiele und Intermezzi, welche letztern sich indessen von der Opera buffa in nichts unterscheiden, als dass nach einem Akt Prosa einer von Musik folgt, oder umgekehrt.

In der Gesellschaft zeichnen sich drey Mitglieder rühmlich aus: die prima Donna, Sig.ra Francesca Festa; der Tenor, Sig.r Nicola Tacchinardi; und der primo Buffo, Sig.r Nicola de Grecis. Die Uebrigen sind des Nennens nicht werth *). Die Festa hat eine angenehme, runde Sopranstimme, deren Umfang jedoch nur von zwey Oktaven ist. Sie hat Geläufigkeit, die sie aber nicht zu unnöthigen Verzierungen u. dergl. missbraucht, sondern diese bringt sie gewöhnlich mit guter Ueberlegung und mit Geschmack an. Im Ganzen ist sie wol ein wenig kalt, besonders in der Handlung; ihr Gesang aber hat dennoch viel Ausdruck. Ihre Gestalt ist nicht unvortheilhaft für das Theater. Zu unschuldigen Mädchen, und dergleichen Rollen, schickt sie sich am besten. — Tacchinardi ist einer der besten jetzt in Italien lebenden Tenoristen. Seine Stimme ist ziemlich angenehm, und ausserordentlich biegsam. Er unternimmt aber oft Sachen, die sich nicht dafür schicken, und, was noch weit schlimmer ist, die sich nicht dahin schicken, wo er sie anbringt, und daher doppelt verdrüsslich sind. Gleich darauf aber bringt er wieder etwas so ganz allerliebstes, dass man nicht anders kann, als sich mit ihm, und gewöhnlich mit Vergnügen, wieder aussohnen. — Bey dem de Grecis bleibt als Buffo nicht viel zu wünschen übrig. Seine Gestalt schon setzt in lustige Laune; seine Handlung kann fast nicht besser seyn; der Gesang ist gut und oft ganz vortrefflich; die Aussprache ist hin und wieder etwas fehlerhaft, indessen trägt eben dies gewöhnlich zu noch possierlicherm Effekt seines Komischen bey. — Alle drey sind gute Musiker, besonders aber der Letztere.

Im Anfange Septbrs wurde ein neues Intermezzo, von Hrn. Cesare Jannoni komponirt, gegeben. Die Musik war ziemlich mittelmässig, das Gedicht aber — wie es leider in Italien gewöhnlich der Fall ist — schlecht. Uebrigens ist Jannoni ein geschickter Mann, der schon öfters Proben seines Talents gegeben hat, und ein Schüler des alten, ehrwürdigen Fenaroli. Nachdem diese Oper etwa zwölfmal gegeben war, brachte man die Griselda von Par, welche schon mehrmals ihr Glück hier gemacht hat, wieder auf das Theater. Sie gefiel wieder ganz ausserordentlich und wurde mehr als zwanzigmal mit immer vollem Theater wiederholt. — Am 14ten Nov. wurde eine neue Oper von Hrn. Carlo Coccia, einem Schüler von Paisiello, aufgeführt: il matrimonio per lettera di cambio. Diese fiel gänzlich durch und wurde nur viermal gegeben, um Zeit zu gewinnen, ein ander Stück einzustudiren. — Mehrere Schüler von Paisiello, welche ich kenne, haben alle das Uebel, nur ihrem Lehrer nachahmen zu wollen, so dass man bey ihren sogenannten neuen Produktionen nichts als Paisiello in der Verschlechterung zu hören bekommt. Es scheint, dass er durch seine Methode das Talent seiner Schüler unterdrückt — wenigstens es auf Irrwege leitet, anstatt sie mit ihrem eignen Pfunde wuchern zu lassen, wie Fenaroli es thut. Dieser, wie er auch selber oft sagt, behandelt seine Schüler wie ein Arzt seinen Kranken, dem er zu gehöriger Zeit die Arzeney giebt, aber mehr, um der Natur freyere Wirksamkeit zu verschaffen, welcher er dann die Hauptsache überlässt. — Obenerwähnte Oper

*) Und so hält man es ziemlich auf allen Theatern durch ganz Italien: diese drey Hauptfächer so gut, als nur möglich besetzt; das Uebrige (drückt der gemeine Mann sich aus) ist für'n Teufel.

hatte noch obendrein das Schlimme, dass fast gar kein Cantabile vorkam, sondern sie bestand mehrentheils aus lauter rauschenden Allegrosätzen. Die Blasinstrumente waren nur zur Verstärkung der Harmonie angebracht, und die armen Römer bekamen ihre so sehr geliebten uscite di stromenti da fiato nicht zu hören, welches sie aber auch gewaltig übelnahmen.

Am 17ten gab man eine Farce von Puccitta: I due prigionieri, (nach dem Französischen) welche ausserordentlich gefiel. Sie hat schon öfter ihr Glück hier gemacht, und wurde nur dreymal gegeben. Sowol die Festa, als Tacchinardi, sangen und spielten vortrefflich, aber de Grecis triumphirte über beyde. Eine von ihm eingelegte Arie (von Grazioli) führte er so meisterhaft aus, dass das ganze Publikum, wie Eine Stimme: bravò! bravissimò! benedettò! (mit diesem Accent lassen die enthusiastischen Römer ihren Beyfall laut werden) von gewaltigem Handeklatschen begleitet, donnerte, und seinem Ausbruch keine Ruhe liess, bis er wieder aus den Kulissen kam, wo sie ihm dann noch recht derb wie oben zuschrieen und dann endlich ihrem lauten Beyfalle Einhalt thaten. — Die Römer thun dies immer bey solchen Gelegenheiten, obgleich nicht so äusserst ausgelassen; sie machen ein solches Crescendo < bis der Sänger fort ist. Einen Augenblick darauf fangen sie wieder von vorn an und sind nicht eher ruhig, bis er sich von neuem zeigt, wo er denn drey oder vier Verbeugungen macht. Dann sind sie zufrieden. — Die Scene der Arie war eine Karikatur des Duetts zwischen Enea und Jarba in der Didone von Metastasio. De G. imitirte mit seinem sehr guten und geläufigen Falsett die Kastratenstimme des Enea, und besonders einen gewissen Kastraten, der hier sehr oft mit grossem Beyfall gesungen hat, so dass er seine Läufe, Triller, Semitonaten, Crescendos, und auch seine Aktion, so trefflich nachmachte, dass man wirklich vor Lachen hatte umkommen mögen; dann eilte er auf die Stelle, wo Jarba gestanden haben würde und brillirte eben so komisch, als Tenor. Seiner eignen Bassstimme bediente er sich, wenn er selbst Erläuterungen anzubringen hatte. Und bey diesen, so wie bey allen seinen Buffonerieen fällt er nie ins Niedrige.

Die Musik von Puccitta ist fliessend, angenehm, aber doch etwas oberflächlich; indessen lasst sie sich, so ausgeführt, mit Vergnügen anhören. Das Terzett, Quintett und einige Arien gefielen besonders.

Am 30ten ist Simon Mayer hier angekommen. In diesem Karnevale werden zwey neue Opern, eine im Theater Valle, und die andere im Argentina, von seiner Komposition gegeben. Das hiesige Publikum erwartet davon sehr viel: und ich bin überzeugt, dass es sich nicht leicht betrogen finden wird *). Auch Nicolini, welcher jetzt unter die berühmtesten und beliebtesten Komponisten in Italien gehört, befindet sich hier und schreibt eine Oper für Argentina; und Farinelli, gleichfalls in Italien berühmt und beliebt, komponirt für das Karneval auch eine neue Oper.

Man erwartet von Tage zu Tage den Kapellmeister Himmel.

Clementi ist im Anfange dieses Monats von hier nach Mayland gereiset. We-

*) Mayer hat sich von jeher als einen Komponisten von Geist, Kenntnissen und Geschmack gezeigt, aber in seinen neuesten Opern noch ausserordentlich gehoben, so dass jetzt gewiss sehr wenig deutsche Opernkomponisten für echten italienischen Gesang so gut zu schreiben im Stande sind, als er. Es wäre wol endlich Zeit, dass die deutschen Direktionen, nachdem sich vielleicht drey Viertheile ihrer Sänger, an den seit etwa sechs bis acht Jahren überall vorherrschenden französischen Opern, mehr oder weniger, zu Schanden gesungen haben, wieder ernstlicher an das dächten, was Italien Gutes liefert, — zumal da seit kurzem wirklich wieder ein solidarer Geschmack, in Komposition wie im Gesang, emporkommt.

der in Neapel noch hier hat er sich — nicht einmal privatim, vielweniger offentlich, hören lassen. Er rührt gar kein Instrument an.

Der sehr brave Fagottist, Hr. Barmann aus Berlin, ist jetzt in Neapel, wo er sich jedoch noch nicht öffentlich hat hören lassen. Er spielte hier mit dem ungetheiltesten Beyfall in den Zwischenakten ein Konzert und Variationen. Ein neben mir sitzender Romer sagte: Si vede che la Cappella del re di Prussia è stata molto più brava della sua armata. — (Man sieht, dass die Kapelle des Königs von Preussen weit wackerer gewesen ist, als seine Armee).

Auch Fioravanti ist angekommen und wird eine neue Oper schreiben.

Berlin, d. 5ten Dec. Am 22sten gab Hr. Musikd. Lehmann, bey der Gedächtnisfeyer des kürzlich verstorbenen Predigers Herbst, (der als Naturforscher rühmlich bekannt und auch ein trefflicher Harfenspieler war) in der Marienkirche eine Musik, die gut ausgeführt ward. d. 24sten führte Hr. Zelter, unterstützt von der unter seiner Anführung blühenden Singakademie, zu seinem Benefiz, Alexanders Fest oder die Gewalt der Musik, im Operusaale auf. Bekanntlich setzte Händel diese Ode Drydens, zur Feyer des Cacilien Tages, als eine grosse Kantate, 1735 in Musik; sie ist mithin aus seiner glänzendsten Zeit und hat sich auch immer als eins seiner würdigsten Werke bey allen, die das Zufällige vom Wesentlichen zu unterscheiden wussten, bewährt. Und in der That, so sehr sich seit jener Zeit die Schreibart der Komponisten und die Liebhaberey der Kunstfreunde geändert hat, so giebt es doch nicht leicht Einen achtungswerthen unter jenen, der nicht in diesem Stil so schreiben zu können wünschte, und unter diesen keinen, der sich nicht zuweilen nach solcher Musik sehnte; ja an den für Musik am meisten gebildeten Orten (in Deutschland) scheint eben jetzt wieder eine Annäherung der Bessern an jene edle Einfalt, wäre es auch nur des Kontrastes wegen, Statt zu finden, und es dürfte darum desto mehr zu rathen seyn, jetzt zuweilen dergleichen treffliche Werke wieder ins Andenken und in Würksamkeit zu bringen. Die Kühnheit, Wahrheit, Tiefe, Würde und edle Ruhe dieses ganzen Werkes wurde, wie es schien, von den achtbaren Anwesenden empfunden; im Einzelnen würkten allerdings Stücke, wie die Arie: der Fürst, der seine Glut umsonst verhehlt etc. (besonders gegen das meisterhafte Ende hin;) und die Chöre: Bacchus, ewig jung und schön etc. und: Timotheus, tritt ab den Preis etc. am sichersten und stärksten.

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig, Am 17ten Dec. liess sich der schon längst, und auch aus unsern Blättern, rühmlich bekannte Fagottist, Hr. Kummer aus Dresden in unserm wöchentlichen Konzerte hören; und zwar mit einem Konzert und mit Variationen, beydes von seiner Komposition, beydes lebhaft, interessant, und mit guter Kenntnis aller Instrumente geschrieben. In seinem Spiele zeigte er wahrhaft bewundernswerthe Fertigkeit, Sicherheit und Nettigkeit in allen Arten dem Instrum. angemessener Passagen; einen durchaus reinen, gleichen, angenehmen und nicht weichlichen Ton, und, wo sich Gelegenheit dazu fand, einen schön gebundenen, anmuthigen Gesang. Wir hätten wol gewünscht, dass sich zu letzterm noch mehr Gelegenheit gefunden hätte. Hr. K. verdiente und fand allgemeinen Beyfall.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten December. Nº. 14. 1807.

Ueber blinde Musiker.

Das Gebiet der Tonkunst war von jeher der besuchteste und wohlthätigste Zufluchtsort für alle Blinden, wenn ihnen die Natur nur nicht alle Empfänglichkeit für Harmonie versagt hatte.

Kaum kann es auch anders seyn. Wo könnte der Mensch, dem die sichtbare Welt verschlossen ist, sich lieber ansiedeln, als in der andern, die mit jener keine oder nur zufällige Verbindungen hat? Er, der durch ein ewiges Dunkel mehr, als jeder Andere, in sich selbst zurückgedrängt wird — wo könnte er sich besser befinden, wo leichter heimisch werden, als eben da, wo Phantasie und Gefühl allein entscheiden, und ihm immer Mittel zu Gebote stehen, jede ihrer Regungen auszusprechen; ja sie mit Bewusstseyn, sie auch angenehm auszusprechen, und zugleich an ihnen, als an selbstgeschaffenen Objekten, sich zu ergötzen? —

Man nehme dazu: Jeder Leidende wünscht sich Theilnahme; der edlere aber nicht blosses Mitleid um seines Uebels, sondern Aufmerksamkeit, Achtung und Liebe, um der Art willen, wie er es trägt, und um des Guten, Schönen, Erfreulichen willen, das er der gekränkten Natur gleichsam wider ihren Willen abnöthiget: wie könnte nun der Blinde dies sicherer, wie schmeichelhafter erreichen, als indem er, ein Tonkünstler, ganze Versammlungen vereinigt, sie anziehend beschäftigt, erfreut, vielleicht entzückt?

Noch mehr: Dem Blinden bleibt — mehr oder weniger, in jedem Falle aber öfter, müssige Zeit, als dem Sehenden: da muss ihm ja vor allem eine Kunst willkommen seyn, deren Ausübung, bey den wenigen äussern, und stets bereit stehenden Hülfsmitteln, immer nur auf dem eigenen Willen beruhet; eine Kunst, die durch Erzeugnisse aus ihren niedern Sphären selbst nur geringe eigene Thätigkeit verlangt und auch in Stunden der Abspannung mit solchen Erzeugnissen wenigstens nicht unangenehm hinhält. Dass Blinde, durch ungestörtere, grössere Achtsamkeit und feinere Uebung ihrer übrigen Sinne, nach dem Gefühlsinn aber besonders das Gehör, vollkommner ausbilden und von dieser Seite zur Auffassung und Ausführung der Musik sogar fähiger werden, als Sehende, ist bekannt. Und dass endlich Musik dem Blinden, dem fast alle andere Erwerbszweige abgeschnitten sind, ein nicht unsicheres, und anständiges — ja, ist er nur sonst der Mann dazu, sogar ein ehrenvolles und genussreiches Fortkommen gewähre, und dieses um so viel mehr, da er die Menge überall eben so bereit finden wird, was er leistet, zu hoch anzuschlagen, wie der Taube sie zum Gegentheil bereit findet *): dies ist ebenfalls nicht zu übersehen.

*) Dieser Behauptung wird schwerlich Jemand widersprechen, der Andere, (auch wol sich selbst,) im Verhältniss mit Blinden und Tauben beobachtet, und sich, wie dann kaum fehlen wird, auf der Unge-

Wenn also viele Blinde Musiker werden, kann das schwerlich Jemand befremden; wol aber, wenn viele Musiker blind werden. Es ist dies nämlich von Mehrern behauptet worden, und zwar, wie eine bekannte Sache, wobey sie nicht unterliessen, Homer, Ossian, Händel, Bach, und immer wieder Homer, Ossian, Handel, Bach, anzuführen. Man erlaube mir an dem Faktum selbst zu zweifeln. Ich will das Unstatthafte dieser Beyspiele nicht erst erweisen, da es von selbst einleuchtet, dass Homer und Ossian kaum halb hicher gehoren, Händel aber erst in späten Lebensjahren, und Bach ebenfalls dann erst, und zwar bey gleichmässiger Abnahme aller seiner Kräfte, blind ward: anführen will ich jedoch, dass ein Ueberblick der Geschichte der Tonkünstler in den letzten zwey Jahrhunderten (weiter zurück haben wir bekanntlich nur Fragmente, die meistens schwanken,) jenem, als zuverlässig vorausgesetzten Faktum widerspricht. Es sind unter den Musikern deren Geschichte bekannt worden, offenbar nicht mehrere blind gewesen, als unter andern Männern, die irgend ein Geschäft treiben, wobey die Nerven beträchtlich gereizt und die Augen oft bey Licht angestrengt werden. Vielleicht ist es mit jener Behauptung gegangen, wie mit der, die vor etwa zehn Jahren zuerst *) aufgestellt wurde: dass das sieben und dreyssigste Lebensjahr für alle Genies, die ganz aus der bisherigen Bahn schritten, das gefährlichste Stufenjahr sey; wobey man nicht ermangelte hinzuzusetzen: Man denke an Alexander den Grossen, an Brutus, an Raphael, an Mozart. Seitdem hat man jene Behauptung und diese Beyspiele oft nachgeschrieben; aber nicht daran gedacht, dass sich schwerlich beträchtlich mehrere in diesen zwey Jahrtausenden aufweisen liessen, so viele aber wol fast von jedem Lebensjahre zusammengebracht werden könnten. Der Umstand, dass man hier, wie dort, eben einige so glänzende Beyspiele anführen konnte, und zwar, Beyspiele, die ohne diese Beziehung schon Jedermann bekannt waren; so wie die Eigenheit von Millionen, (wie Lichtenberg sagt) dem Kel-

---

rechtigkeit gegen die letzten — wenigstens in der unterdrückten Anwandlung der Laune, ertappt hat. Ich weiss nicht, ob Psychologen schon daran gedacht, und — daran erklärt haben. Mir scheint Folgendes diese Erfahrung hinlänglich zu erläutern. Der Blinde kündigt sein Unglück sogleich, und nicht durch Worte nur dem Verstande, sondern durch den Anblick unmittelbar dem Gefühl an — was bey dem Tauben anders ist; der Blinde kann sein Uebel gar nicht verbergen und will es darum auch nicht; er giebt sich, wie er ist: der Taube glaubt gemeiniglich seinen Mangel verbergen zu können, strengt sich an, lauert, begehet nun Fehlgriffe — so wird nicht nur die Schwäche, anders scheinen zu wollen, als man ist, bemerkbar — was immer herabsetzt, sondern es überraschen auch jene Missgriffe durch Kontrasts mit dem Erwarteten, und werden lächerlich; der Blinde muss sich wol Andern zutraulich übergeben, sie für sich sorgen lassen etc. und ihre etwanigen leisen Andeutungen stören ihn in dieser Zutraulichkeit nicht, da er sie nicht bemerkt: der Taube zieht sich meistens zurück, ist misstrauisch auf Mienen und Worte, die er nicht versteht — was denn entfernt, wie jenes einnimmt: die meisten Blinden sind sanft, freundlich, heiter, mittheilend, die meisten Tauben auffahrisch, düster, grüblerisch, verschlossen: und endlich — was vielleicht mehr würkt, als es Vielen scheinen dürfte — der Blinde wird durch sein Unglück und dessen Würkungen von dem gewöhnlichen Leben, den gewöhnlichen Beschäftigungen, dem gewöhnlichen Benehmen, so ganz abgeschnitten, wird durch alles das gleichsam in eine so weite Ferne von uns selbst gerückt, dass er uns mehr zu einem Gegenstande der verschönernden Phantasie, als des gemeinen Verkehrs wird — was bey dem Tauben umgekehrt ist. (Der Blinde erscheint uns wie ein Mensch anderer Art: der Taube, wie einer von den unsrigen, aber mit einem beschwerlichen Mangel). Die Behauptung Bacsko's, dass der Blinde, wenn er sich über sein Unglück emporarbeitet, fast überall feindliche, gehässige Gesinnungen, wenigstens zurücksetzende Vernachlässigung finde, widerspricht allem, was der Verf. selbst beobachtet oder auch von Blinden erfahren hat.

*) Und zwar vom Verf. dieses Aufsatzes selbst.

leresel tausend Füsse zuzutrauen, weil er doch einmal Tausendfuss heisst und man bis vierzehn nicht zählen mag —: diese scheinen beyde Behauptungen so in Kredit gebracht zu haben. — —

Blinde Musiker, sollte man meynen, würden, im Vergleich mit sehenden, sich in ihren Produktionen vornämlich durch Schwung, Fülle und Originalität der Phantasie, so wie durch Innigkeit, Tiefe und Zartheit des Gefühls auszeichnen: würden öfter, als jene, ganz eigene Wege einschlagen, und weit lieber dichtend sich ihrer Phantasie und ihren Gefühlen überlassen, als die Kompositionen Anderer mühsam einstudiren und vortragen. Gleichwol habe — ich wenigstens, bey allen, die seit etwa funfzehn bis achtzehn Jahren in Deutschland sich bekannt gemacht haben, das Gegentheil gefunden. An mehrern hab' ich ein schnell auffassendes, und noch mehr, ein äusserst treu bewahrendes Gedächtnis, ausserordentliche Fertigkeit, Präcision, Nettigkeit des Spiels, Sicherheit, Fülle, Schönheit des Tons — kurz, alles zu bewundern bekommen, was man von dem Virtuosen fordert: aber sehr wenig oder nichts von dem, was man zu diesem ihm noch wünscht; und selbst was manche extemporirten, zeigte eher alles, als, was man, obiger Meynung nach, zunächst von ihnen erwarten durfte.

Ich weiss keinen Grund anzugeben, der diese Erfahrung bey allen blinden Musikern erklärte. Vielleicht giebt es aber auch keinen, sondern die Sache ist Wirkung von speciellen Umständen, und individuellen Verhältnissen, die, wie verschieden sie auch seyn mögen, doch auf denselben Punkt führen.

Man erwäge nur Folgendes! Unter den Blindgebohrnen oder früh Erblindeten wird das eigentliche schöpferische Kunstgenie ja wol nicht öfter sich finden, als unter den andern Menschen, da diese ursprüngliche Vollkommenheit mit jenem Zustande in keinem Verhältnis stehet: weiter aber, als bis zu hohem Grade dessen, was man gemeiniglich Virtuosität nennt, lässt es sich, auch bey trefflichem allgemeinen Talent, bey erhöhetem und verfeinten Gehörsinn, bey grösstem Fleiss und ausgezeichnetem Geschick, ohne Genie nicht treiben. Wo nun aber selbst dieser Götterfunke ruhet, da muss ihm — wenn auch nicht Bahn gemacht, die er sich gewöhnlich selbst bricht, doch nicht entgegengearbeitet, am allerwenigsten früh entgegengearbeitet werden, ehe er schon mehr oder weniger um sich gegriffen hat, wenn er nicht erstickt, oder doch bis zum Unmerklichen geschwächt und zurückgedrängt werden soll. Durch nichts wird ihm aber mehr und entscheidender entgegengewürkt, als durch frühes und immerwährendes Beschäftigen blos mit dem Mechanischen und Technischen der Kunst, in welcher er sonst hervorgebrochen seyn würde, und durch frühes und häufiges Auswendiglernen von sehr verschiedenen Werken dieser Kunst, ohne Auswahl, ausser eben wieder in Absicht auf ihr Mechanisches und Technisches. Nun bemerke man, wie bey weitem die meisten blinden Kinder, wie auch die, welche für Musik bestimmt sind, behandelt — oft möchte man sagen, abgerichtet werden: und man wird schon hieraus sich jene Erscheinung an vielen blinden Virtuosen erklären können.

Wo nun aber auch diese nachtheiligen Verhältnisse nicht eintreten, oder der Genius stark genug ist, sich selbst durch sie hindurchzukämpfen: da bedarf er doch der Nahrung durch genaue Kenntnis und sorgfältiges Studium der trefflichsten, edelsten, grössten Kunstwerke. Abgerechnet nun, dass der blinde Musiker, was seine Geistes-Nahrung betrifft, immer mehr oder weniger in der Hand des Zufalls und derer bleibt, die ihn umgeben und versorgen: so entbehret er,

auch im letztern die allergünstigsten Verhältnisse angenommen, des trefflichsten, ja für gewisse Hauptgattungen einzig hinlänglichen Hülfsmittels — des eigenen Lesens *) weitläufiger Werke, als wodurch man doch allein in den Stand gesetzt wird, alle Theile und das Ganze zugleich klar vor die geistige Anschauung zu ziehen, und die sonst vorüberrauschenden Töne so lange zu fixiren, bis man sie sich zu eigen gemacht hat. Was auch ausgebildeter Verstand, verfeinter Sinn, lange Uebung, fähigstes Gedächtnis, zu diesem Behuf vermögen: es wird, es kann bey weitem nicht dasselbe hervorbringen, was dies Lesen, im Wechsel mit dem Hören, hervorbringt. Selbst das noch so oft wiederholte Anhören grosser, reicher und tiefer Kompositionen wird dem Musiker noch nicht einmal das werden, was das blose Sehen grosser, ausgeführter Werke der Bildhauerkunst dem bildenden Künstler ist. So wie hier zum Sehen das Tasten kommen muss, so dort zum Hören das Sehen.

Man nehme endlich noch dazu, dass, wenn fast jeder öffentlich auftretende Künstler mehr oder weniger eitel, der öffentlich auftretende Virtuos aber, an lauten Beyfall eben im Moment der grössten Reizbarkeit gewöhnt, dies gewiss nicht am wenigsten, der Blinde es (aus Ursachen, die ich gar nicht nöthig habe, erst anzuführen,) gewöhnlich doppelt so sehr ist und fast seyn muss; dass Freude, Glück, Lebensgenuss also bey ihm, mehr vielleicht, als bey irgend einem andern Menschen, von dem Eindruck abhangen, den seine Produktionen augenblicklich auf die Menge hervorbringen, jede gemischte Menge aber durch glückliche Besiegung von grossen Schwierigkeiten im Mechanischen, die sie anstaunt, und nicht durch Geistiges und Sinnvolles, was zu erkennen man selbst Geist und Sinn haben muss, zu lautem Beyfall gereizt wird: so wird man, denk' ich, auch hierin einen Grund mehr finden, warum blinde Musiker vornämlich auf bewundernswürdige Handhabung der Mittel der Kunst hinzuarbeiten — sich die Mittel selbst zum Zweck zu setzen pflegen.

So eben ist eine Schrift herausgekommen, die den Verf. zum Hervorsuchen obiger, nur zu seiner eigenen Notiz schon längst niedergeschriebenen Bemerkungen veranlasste, und die hier wenigstens zu nennen, er für Recht hält, indem sie manches aufstellt, was auch Lesern einer musikalischen Zeitung, als solchen, sehr interessant werden kann. Es ist die Schrift gemeynt: Ueber mich selbst und meine Unglücksgefährten, die Blinden, von Ludwig von Baczko, Professor der Geschichte etc. Leipzig bey Kummer. 1807. Es kann hier der Ort nicht seyn, über diese Schrift in allen ihren Theilen zu sprechen; es sey genug, zu sagen, dass sie — wiewol sie nicht mit eigentlich philosophischem, sondern nur mit einem Geiste geschrieben worden, der Einzelnes genau beobachtet und darüber im Einzelnen reflektirt; wiewol sie auch (wie fast unvermeidlich alle Schriften der Blinden) manche Wiederholungen, nicht die strengste Ordnung, und andere dergleichen Mängel enthält — dennoch jedem Leser viel Beherzigenswerthes und wol auch Lehrreiches biete;

*) Die Hauysche Methode, Blinden Noten vorzulegen, die (ohngefähr wie die Einfassungen unserer Visitenkarten) durch-gedruckt, mithin auf der andern Seite erhoben sind, und deshalb vermittelst des Gefühls gelesen werden können — diese Methode ist zwar lobenswerth, bedeutet aber, im Vergleich mit dem Lesen der Sehenden, und hier, wo die Rede zunächst von weitläufigen Partituren ist, fast gar nichts. In den allerdings merkwürdigen Pariser Blindenkonzerten sind die aufzuführenden Stücke blos durch Vorspielen eingelernt, und die abgezehrten Jammergestalten dieser blinden Musiker deuten überdies wol auch — wenigstens auf Uebernehmen und Treibhauskünste hin.

dass sie überdies endlich durch eine Menge Anekdoten, feiner Nebenbemerkungen u. dgl. selbst dem, dem es beym Lesen mehr um Unterhaltung zu thun ist, eine interessante Lektüre gewähre.

Im Allgemeinen findet der Verf. dieses Aufsatzes nur zweyerley an dem Buche auszustellen. Das Erste ist, dass auch hier, wie in den Werken und Bestrebungen eines Abbé de l'Epée, Sicard, Hauy, und anderer berühmter Franzosen, zunächst darauf hingearbeitet wird, den Blinden, in Absicht auf Wissenschaften, Künste, Beschäftigungen überhaupt, und wol auch in Absicht auf Privatleben, dem Sehenden so ähnlich als möglich zu bilden, statt dass man (wie dem Verf. dieses Aufsatzes wenigstens scheint,) davon ausgehen sollte, ihn nur als Blinden selbst anzusehn, und nur für das zu bilden, was er, als solcher, wirklich vollkommen, sicher, ohne übermässige Anstrengung erreichen und leisten könnte, womit er seine Sphäre genügend ausfüllete, was zu seinem Glück ihm nöthig wäre; dass man an anderes, und dessen Ausbildung, erst dann zu denken hätte, wenn ein ganz hervorstechendes Talent dazu, oder doch noch ein Uebermaass an Kräften überhaupt, vorhanden wäre — was sich aber schwerlich oft zeigen möchte und darum nicht als Regel aufzustellen, sondern nur als Ausnahme zuzulassen seyn würde. — Zweytens werden wol die meisten Leser mit dem Verf. dieses Aufs. wünschen, dass Hr. v. B. sich nicht so oft den Klagen und Beschwerden über die Sehenden, im Verhältnis zu den Blinden, überlassen haben möchte — was zwar jeder an diesem achtungswürdigen Manne, der, vom 21sten Lebensjahre bis jetzt gegen das 50ste alles Lichts ermangelnd, so Vieles, und auch so Schätzenswerthes leistete, gern entschuldigen wird, was aber doch den günstigen Eindruck des Buchs sehr mindert, ja den Verf. desselben selbst zu manchen, noch mehr als strengen Urtheilen veranlasst.

Im Besondern ist Ein Hauptmangel des Buchs eben in dieser Zeitung zuvörderst zu bemerken: der Mangel eines Kapitels über die Bildung der Blinden (und zwar verschiedentlich, der Blindgebornen, und der früher oder später Blindgewordenen,) zur Musik, als zu der Kunst, die am meisten für sie geeignet ist, sowol als Kunst, als auch als Unterhaltung - und Aufheiterungs - Mittel. Was darüber bis jetzt in mancherley Schriften mitgetheilt worden, bestehet doch nur aus einzelnen Beobachtungen, einzelnen Reflexionen, einzelnen Vorschlägen u. s. w., und dergleichen finden sich allerdings auch in der Schrift des Hrn. v. B. Mehr konnte dieser aber hier nicht geben, da er, seinem eigenen Geständnis nach, sehr wenig Musik versteht, dazu kein Talent besitzt und seit seinen Jünglingsjahren sich damit auch nur sehr wenig beschäftigt hat. Was aber in den Pariser Instituten für Blinde in Absicht auf Musik, und was dann mit den dafür gebildeten Blinden geleistet wird, scheint wenigstens nach allem, was davon öffentlich bekannt worden, ganz gewiss nicht das Rechte, wenigstens nicht das Beste, und dürfte sogar dem blos empirischen, und eigentlich unmethodischen Verfahren mancher Einzelnen mit dem Einzelnen — z. B. der Verwandten des berühmten Flotenspielers Dülon mit ihm — weit nachstehen, mag man nun dabey die Kunst selbst, oder das Wohl des Blinden, oder, wie es seyn sollte, beydes ins Auge fassen. Die Deutschen haben für Pädagogik so Vieles, so Vorzügliches, haben es mit solchem Ernst und Eifer geleistet, dass sie neulich ein angesehener französischer Journalist im (ehrenden) Spott eine pädagogische Nation nannte: möchte doch der Eine und Andere, freylich mit den hier nöthigen besondern Kenntnissen und Erfahrungen ausgerüstet, auch diesen Gegenstand einer genauern Untersuchung unterwerfen! Es leuchtet von selbst ein, dass, eben hier das Beste auszumitteln und bekannt zu machen, um so mehr eine

Bürgerkrone verdiente, da es schwerlich durch Aufsehen, durch Ruhm, durch Gewinn belohnet werden, und so vielen Nutzen, fast unmittelbar, stiften würde. Hierauf aufmerksam zu machen, war der nächste Zweck dieses ganzen Aufsatzes, dessen Unbeträchtlichkeit schwerlich Jemand mehr fühlt, als der Verfasser selbst. R.

Nachrichten.

(Beschluss der Nachrichten aus Berlin.)

Den 30sten Nov. wurde, zum Benefiz der Mad. Bethmann, nach dem Schauspiel, Fridolin, Reichardts Liederspiel, Kunst und Liebe, zum erstenmale gegeben. Der Stoff ist höchst unbedeutend, und als dramatisches Stück hat das Werkchen weder Anfang, noch Mittel, noch Ende, so dass man gar nicht begreift, wie Hr. R. so etwas hat schreiben können, wenn man nicht annimmt, er habe blos ein Vehiculum gesucht, eine Zahl von ihm komponirter Lieder verschiedener der grössten deutschen Dichter dem Publikum auch von der Bühne vorzuführen, und sie zu dem Ende, wie sichs eben von selbst machen wollte, an einander zu reihen — wobey er gewiss war, und gewiss seyn konnte, die herrlichen Gedichte und seine grossentheils ebenfalls schönen Melodieen, von den auserlesensten Mitgliedern der Gesellschaft vorgetragen, würden ihm die Gebildetern, und eine neue, schöne Dekoration wol auch die Menge gewinnen. Es traf dies so ziemlich zu; Mad. Bethmann, Mad. Eunike und Hr. Gern sangen trefflich, die neue Dekoration (die Alpen, mit Gletschern, einem Wasserfall etc.) that das Ihrige; und so ging es nicht ganz übel ab. Besonders, und mit Recht, gefielen: Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn etc. (Mad. Bethmann.) und dessen Parodie: Kennst du das Land, wo unter eignem Dach etc. (Mad. Eunike.) ferner der von Männerstimmen gesungene Kuhreigen der Hirten: Auf meiner Alp, da leb' ich frey und frank etc. und noch einige längst beliebte Lieder.

Zwey Tage später wurde auf Befehl des französ. Gouvernements die Krönung des franz. Kaisers gefeyert, und dazu, mit freyem Einlass, gegeben: die Donaunymphe, 1ster Theil, nebst dem Ballet, der englische Hutmacher.

Den 3ten Dec. gab Hr. Schrökh ein Konzert im Theatersaale, aus welchem ich nur das Müllersche Flötenkonz. anführen will, das er selbst, sehr fertig und angenehm, spielte, ferner das Henningsche Violinkonz., dessen Komposition und Vortrag Beyfall fanden, und Variationen, vom Hrn. Mayer-Beer komponirt und auf einem treflichen Pianoforte, vom hiesigen Instrumentmacher Kisting gut vorgetragen.

Berlin, d. 22sten Dec. Am 6ten Dec. gab Hr. Horzizky, vormals Kammermusik. in der Kapelle des Prinzen Heinrich von Preussen, Haydns Schöpfung. Mad. Horzizky, Dem. Koch, und die Hrn. Flemming, Gern und Grell sangen die Solopartieen mit Beyfall. Noch lobenswerther wurde dasselbe Oratorium am 12ten in der St. Petrikirche von den Hrn. Rambach und Hansmann, unter der Direktion der Hrn. Gürrlich und Schick aufgeführt. Hier sangen die Solopartieen Mad. Lanz, Dem. Koch, und die Hrn. Eunike, Franz und Gern.

Den 15ten wurde zum Benefiz für Hrn. Beschort, ausser dem nach dem Französ. bearbeiteten Lustspiel: Das Testament des Onkels, (das allgemein gefiel, und seitdem mehrmals mit immer steigendem Beyfall gegeben wurde,) zum erstenmal aufgeführt: Der Dorfbarbier, zweyter Theil; Posse mit Gesang in Einem Akt (von J. von Voss). Die Musik ist vom Hrn. Musikdir. Seidel.

Sie kennen den Inhalt des ersten Theils dieses Singspiels; und in demselben, sich nur zu oft im Niedrigkomischen gefallenden, aber doch wirklich lustigen Geiste ist diese Fortsetzung geschrieben. Dem Publikum schien Verschiednes denn doch gar zu arg: es äusserte daher seine Unzufriedenheit ziemlich laut. Die Musik hingegen hat viel Artiges und Gefälliges, weshalb auch mehrere einzelne Partieen allgemein gefielen; z. B. das Duett zwischen der Schmidtswitwe Margarethe (Mad. Lanz) und dem Barbiergesellen Adam, (Hrn. Ambrosch): Der thränenschwere Kummer etc.; des Pachters Joseph (Hrn. Weitzmanns) Arie: Wem des Maies junge Blume etc. Des Dorfbarbiers Lux (Hrn. Unzelmanns) Lied: Dornig ist zwar jede Rose etc. gefiel sogar ausserordentlich und musste wiederholt werden; die Musik dazu ist auch wirklich possierlich, und vornamlich schien die artige, obgleich nicht neue Anwendung der Blasinstrumente zur Ausfüllung des abgebrochnen Textes vielen Eingang zu finden. Das kleine Ding verhält sich also! Der Barbier singt:

Dornig ist zwar jede Rose,
Aber wer mir nach dem Loose
Eines Ehemannes greift,
Der ist werth, dass man ihm — —

Hier stimmen die Piccolflöten ein.

Flink ist's Mägdlein wie die Rehe,
Trag' die Dame in der Ehe:
Jene tändelt süssen Spott,
Diese murrt wie ein — —

Fagotte setzen den Text fort.

Doch vor allem wecket Grauen
Neben unsern Modefrauen
Nach der Zeiten Schrot und Korn,
An der Stirn des Mannes — —

Hörner endigen das Lied, das durch die komische Ausführung des Hrn. Unzelmann noch belustigender ward. Auch Suschens (Mad. Müller) Arie: Mir dämmerte ein schöner Morgen etc. und das Terzett von Margarethe, ihrer Mutter Gertrud, (Mad. Sebastiani) und dem Schulmeister Rund (Hrn. Kaselitz) gefielen; so wie das Duett zwischen Joseph und Suschen: Lass des Verdachts etc. Wird die Posse abgekürzt, und mehr in einander verschlungen, (denn jetzt stehen viele Scenen fast ganz isolirt) so wird sie bey wiederholten Vorstellungen gewiss allgemein gefallen.

Den 18ten wurde zur Feyer des Wohlthäterfestes im grossen Hörsaale des Berlinischkölnischen Gymnasiums eine Kantate von Dr. Fr. Mann, vom Assessor Zelter komponirt, unter der Direktion des letztern, von einem Theile der Singakademie aufgeführt. Die Solopartieen sangen Dem. Sebald und Voitus, und die Hrn. Hellwig und Müller. Gedicht, Komposition und Ausführung erhielten den wohlverdienten Beyfall. —

Den 20sten gab das ganze Institut der Singakademie im Saale des königl. Opernhauses ein Vokalkonzert zum Besten der Armen. Es war der erste Versuch, ein öffentliches Konzert nur durch Gesang auszufüllen, und der Versuch gelang trefflich. Die Gesellschaft war in zwey grosse Chöre getheilt, in deren Mitte Hrn. Zelters Flügel stand. Diese Chore sangen nun theils achtstimmig mit, theils zweychörig gegen einander. Ich theile Ihnen nur den Inhalt mit; denn dass die Ausführung solcher Stücke dem Institute musterhaft gelinge, darüber ist in und ausser Berlin nur Eine Stimme. Der erste Theil bestand aus sechs einzelnen Stücken: 1) Uz's Ode: Zu Zions Hohen hin erhebt auf Engelschwingen etc. komponirt von Schulz. 2) Meine Seele hanget dir an; von Fasch. 3) Der erste Psalm: Heil dem Manne, der rechtschaffen lebt etc. von Fasch. 4) Psalm 119, 64. Herr, die Erde ist voll etc. von Fasch. 5) Meine Zunge rühmet im Wettgesange dein Lob; (ungemein ge-

schrieben) von Fasch. 6) Claudius Gesang: Der Mensch lebt und bestehet etc. von Zelter komponirt. Der zweyte Theil enthielt den 51sten Psalm: Miserere mei Deus etc. dies unsterbliche Werk des tiefsinnigen Fasch, wo Solostimmen und Chor dem Geiste des Ganzen gemäss mit einander abwechseln. Den Beschluss machte Jos. Haydn's Gloria, das der Komponist selbst der Singakademie angeeignet hat, und das immer mit Vergnügen und Dank gehört worden ist.

Den 21sten endlich gab der königl. Kammermus., Hr. Tausch, ein Konzert im Theatersaale. Nach einer Ouverture von Beethoven, blies Hr. Tausch mit seinem Sohn ein von dem Vater für zwey Klarinetten gesetztes Doppelkonzert; Mad. Lanz sang eine Scene von Martini, und Hrn. Tausch's achtjährige Tochter spielte eine Fantasie fürs Fortepiano von Clementi. Im zweyten Theile wurde die vom Kapellm. Reichardt für Gesang und Blasinstrumente gesetzte Klopstockische Ode: dem Unendlichen — mit der Pracision und Kunstfertigkeit gegeben, die man von dem Conservator. für Blasinstr. erwarten konnte.

Recension.

Combat naval, Sonate caracterisée pour Pianoforte, av. acc. de Violon, Vielle et grand Tambour (!) ad lib., par J. L. Dussek. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1¼ Fl.)

Mag wol ursprünglich auf Bestellung eines englischen Verlegers geschrieben seyn, dem sich der beliebte Komponist — wer mag wissen, aus was für Ursachen? gefügt hat; denn wenn die musikal. Treffen zu Lande schon eine Lächerlichkeit sind, wie viel mehr die zur See! Hr. D. scheint sich aber hier selbst mit dem präsumtiven Bestaller, oder, gab es keinen solchen, mit dem Einfall, so etwas zu schreiben, einen Spass gemacht zu haben, denn noch hat wol kein Bataillen-Komponist solche entsetzliche, solche ungeheure Dinge mit einem luftigen Läufer u. dgl. ausdrücken wollen! (siehe z. B. S. 8. letztes Syst.) so wie auch wol noch keiner die Sache bis zur Vermählung der grossen Trommel mit dem Pianoforte getrieben hat.

Lassen wir aber den Scherz, und mithin alle die vielen Auf- und Unterschriften, so wie die grosse Trommel, die ohnehin der Teufeleyen nur allzuviele in der Welt macht — lassen wir sie ganz bey Seite, und nehmen das Stück als eine populare, und allenfalls, statt charakterisirte, (dem Titel nach) karikirte Phantasie für's Pianoforte: so haben wir etwas, das sich ein Paarmal recht wohl hören lässt. Besonders hat der Allegro-Satz, S. 6. Syst. 5, bis S. 8, gegen das Ende, viel Feuer und gute Folge, und wird ihn keiner, ohne Kopf und inneres Leben, also schreiben. Auch das Andante, S. 9.. das den alten Trompetenstückchen bey Triumphzügen u. dgl. nachgebildet ist, hat etwas Originelles, das interessirt, und wogegen die neuen Trompetenstücke (hier auch angebracht, S. 10. Syst. 6. u. folg.) sehr abfallen. Wunderlich bleibt's doch, aber immer, dass ein Künstler, wie Hr. D., sich zu solchen — Lieferungen versteht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **Nº. 15.** 1808.

Ueber alte Musik.

(Fortsetzung s. d. 50ten Stück des vorigen Jahrgangs.)

Intonation.

Ein gewisses Gefühl von Harmonie lag schon zum Grunde, als sich die einfache Intonation in unterscheidbaren Stufen auf und abwärts zu bewegen anfing. Die Erhebung des Grundtons bis zur Terz bedurfte nur einer Secunde zur Ausfüllung, so war der Grund zu einer Scala schon gelegt, worauf die Modulation seit Jahrhunderten ohne Abänderung hinauf und hinunter gestiegen ist. In der weichen Tonart lag die kleine Terz der Secunde am nächsten. Hier war es also auch am leichtesten und natürlichsten, wieder umzukehren, wenn man nicht höher steigen wollte; und dieser Rückschritt, durch Annäherung der Töne veranlasst, führte beym Herabsteigen auf die grosse Septime, von der man eben so leicht in den Grundton wieder zurücktreten konnte. Auf diese Weise entstand die Mutter aller Modulation, deren Grundform unter allen nur möglichen Abwechselungen immer unverkennbar bleibt.

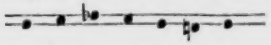

In der harten Gesangweise war es die Quarte, die dem dritten Tone am nächsten lag. Ohne Mühe konnte man also beym Aufsteigen bis zu diesem Intervalle gelangen, welches das Umkehren eben so leicht und natürlich machte, wie die kleine Terz in der weichen Tonart. Dadurch erweiterte sich die Scala um eine Stufe und erreichte eine neue Consonanz, der man in der Folge die Quinte nur beyfügen durfte, um die Form der reinsten harmonischen Verhältnisse in die musikalische Tonreihe aufgenommen zu haben. Auf diese Art wurde das Schema der Modulation im Durtone, die Mutter aller reinen Melodie geboren.

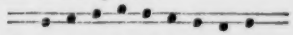

In einem so mässigen Umfange bewegte sich nun die erste melodische Menschenstimme, und unsre Meister im Gesange würden wohlthun, wenn sie den Anfängern im Singen keine andere, als eine eben so einfache, in so bescheidene Grenzen eingeschlossene Modulation erlaubten.

Einige Beyspiele von Intonationen, wie sie in den alten Kirchen gesungen wurden, und an einigen Orten selbst bey Protestanten, deren Kirchen die alte Musik noch geerbt haben, bis auf den heutigen Tag sich erhalten haben, werden die Sache erläutern.

G moll.

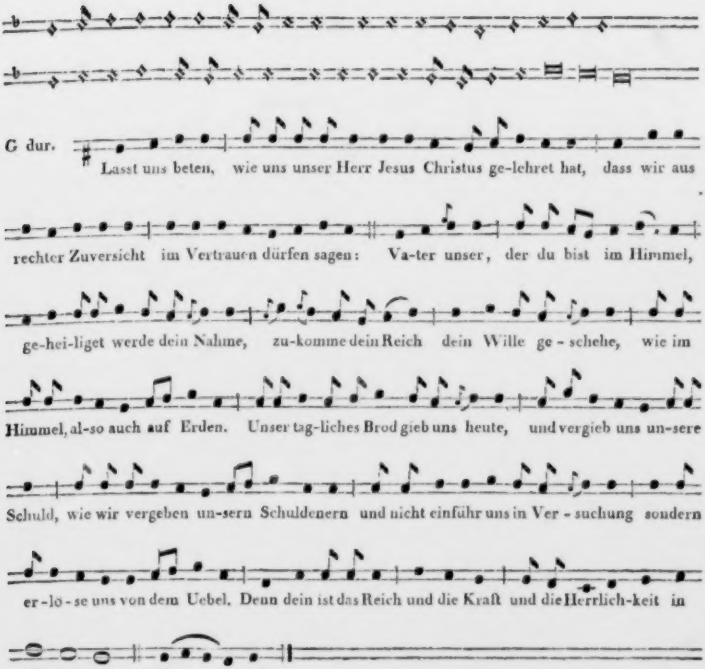

Welch ein unendliches Studium liegt in dieser Christeneinfalt des Gesanges! Wie bewegt sich das Herz auf- und abwärts mit den sehnsuchtsvollen Tönen! Was könnten unsre Tonsetzer lernen, wenn sie, wie Rousseau, öfterer Melodien auf drey Noten setzen wollten! Jene Noten sagen nichts, nichts weiter, als dass eine einfache Melodie keines grossen Umfangs bedarf. Unsre Kirchenmodulationen hingegen mit ihrem Verweilen auf den harmonischen Intervallen, mit ihrem süssen Dehnen des bewegten Gefühls, mit ihren himmlischen Accenten, erweichen die Brust, und ergiessen sich in eine zarte Wehmuth, die alle Schmerzen stillt und alles irdische Verlangen zum Schweigen bringt. Versuche

es einer, mit denselben Tönen etwas beweglicheres hervorzubringen. Erschüttern kann das Ohr ein jeder Lärm, aber alle Pauken und Trompeten und die ganze Fülle der Instrumentalmusik werden kein Miserere in der Peterskirche singen.

Führer und Gefährte.

Wir nehmen das letzte Amen — die einfachste Bewegung einer auf-und abschwebenden Stimme — und machen es zur Grundlage unsrer weitern Untersuchungen über die Entstehung des Führers und Gefährten und der abwechselnden Stimmen. Die einfachen Noten —•—•—•—•— können höher oder tiefer genommen werden, je nachdem es die Höhe oder Tiefe der Stimme in einer Kehle verlangt, die bey dem Umfange der Töne, welche ihr die Natur verstattet hat, immer nur am liebsten in der Mitte sich verweilen wird. Bekanntlich macht das Geschlecht im reifern Alter hier einen Unterschied von mehrern Oktaven. Bey gleichem Alter und Geschlechte hingegen wird dieser Unterschied selten mehr als eine Quinte ausmachen. Unter allen Intervallen hat die Quinte den Vorzug, dass sie in der Mitte zwischen den Octaven steht, und mit gleicher Leichtigkeit oberwärts auf der fünften Stufe, unterwärts auf der vierten erreicht werden kann. Sie erzeugt in dieser doppelten Beziehung das Intervall der Quarte und Quinte zugleich und wird dadurch zum herrschenden Tone (zur Dominante) in einer jeden Fortschreitung. Soll der Gesang nicht immer von Einer Stimme geführt werden, welches, wenn es auch die Annehmlichkeit erlaubte, doch schon die Anstrengung nicht verstatten würde, so muss eine andre Stimme in den Gesang eintreten. Ist nun der Bau der Stimmorgane bey verschiedenen Sängern verschieden, so wird es dem andern Sänger schwer werden, das nämliche in demselben Tone wieder zu singen, was der erste gesungen hat. Er kann aber sehr leicht das nämliche in einem andern Tone singen. Man hört noch die alte Melodie, wenn auch der Hauptton um eine Quarte oder Terz sich verrückt hat. Soll nun der erste Sänger, wenn er ausgeruht hat, den zweyten wieder ablösen, so wird er es am liebsten in seinem gewohnten Tone thun. Diesen Ton aber wiederzufinden, würde ihm schwer werden, wenn die Tonart des zweyten Sängers ihn nicht auf eine leichte und natürliche Weise darauf zurückführte. Dieser Fall tritt nun unter allen vorhandenen harmonischen Möglichkeiten bey der Dominante ein. Daher macht die Nachahmung einer jeden Modulation in der Dominante, oder das von einer andern Stimme wiederholte Thema in der Quinte, den natürlichen Gefährten einer jeden Gesangsformel aus.

Unter dem Gefährten also versteht man in der alten Musik jede Nachahmung der Gesangweise in einer andern Stimme, die der ersten Stimme in allen ihren Bewegungen folgt, ohne von dem Tone auszugehen, worin die erste Stimme, die man den Führer nennt, bey ihrer Intonation ausgegangen ist. Von einer jeden andern Begleitung unterscheidet sich der Gefährte durch die strenge Befolgung der Vorschrift, die ihm der Gang der ersten Stimme gegeben hat. In der neuen Musik kann eine jede Melodie von einer zweyten Stimme sich begleiten lassen, ohne dass man sich an diese strenge Vorschrift bindet. Gewöhnlich folgt die zweyte Stimme der erstern in der untern Terz und weicht nur da, wo es der Wohlklang erfordert, in ein anderes Intervall aus. Die alte Tonkunst weiss von dieser Freyheit nichts. Sie lässt die erste Stimme allein anfangen und ungestört so lange fortsingen, bis eine andere in einem ihr gelegenern Tone eintreten und den nämlichen Gedanken, denselben Satz, auf höhern oder niedern Stufen wiederholen kann. Wollen beyde sich vereini-

gen, so folgt eine jede ihrem einmal angetretenen Gange. Das Zusammenstimmen ihrer Töne macht ihnen keine Sorgen, denn noch ist ihr Ohr nicht an den Wohllaut gewohnt, der ihnen jedes misstönende Intervall verbietet. Jeder Sänger kennt seine Gesangweise und dieser geht er blindlings oder hörlos nach, so lange sein Athem zureicht und seine Kehle nicht ermüdet. Wenn daher bey den Alten eine Modulation der Töne durch Noten ausgedrückt erscheint, so ist auch mit dieser Melodie (wenn man das Wort jetzt schon brauchen dürfte) der Führer und Gefährte zugleich gegeben. Die zweyte Stimme hat genau dasselbe vorzutragen und man würde gar nicht wahrnehmen, dass es eine zweyte Stimme wäre, wenn sie der Abstand des höhern oder tiefern Gesanges nicht von der ersten Stimme merklich unterschiede.

(Die Fortsetzung folgt.)

Wöchentliches Konzert in Leipzig.

Michaelis bis Weihnacht.

Das Direktorium blieb auch dieses Vierteljahr seinem wohlerwogenen Plane treu, dies achtungswürdige Institut vornämlich durch sorgfältigste Auswahl von vorzüglichen Werken aller Zeiten, Nationen und Schulen *), und durch Ausführung eines jeden, so viel nur möglich, in seiner Art — zu erhalten, und es so den Kunstkennern und wahren Kunstfreunden immer werther zu machen. Diese Absicht ist auch eben so wenig unerkannt, als würkungslos geblieben. Noch nie ist das Konzert so fleissig besucht worden, noch nie hat man manchen Gattungen — z. B. den gelehrtern Finalen, den grössern, kunstreichern Sinfonien — so viel Aufmerksamkeit, Auszeichnung und lauten Beyfall gegönnet; und so bewährt sich denn auch hier die Maxime, zu welcher wir uns von jeher bekannt haben: Man gebe nur, auch dem gemischten Publikum, das wahrhaft Gute, gebe es wahrhaftig gut, gebe es anhaltend, und verlange dabey, weder dass Alle gleichmässig darauf eingehen sollen, noch auch, dass selbst die Achtungswürdigern dies anders, als nach und nach thun. So kömmt am Ende sogar die Menge allmählich nach: und was allenfalls dann noch zurückbleibt, verdient keine Aufmerksamkeit, macht auch eigentlich keine Ansprüche auf sie, sondern nur auf die Freyheit und den Genuss, herüber und hinüber zu schwatzen, herüber und hinüber geschwatzt zu haben.

Zur gehörigen Ausführung jenes Plans bedarf es aber bey diesem Institut des guten Willens, des Eifers und Fleisses aller ausübenden Mitglieder um so mehr, da die meisten derselben für Zeit, Mühe und Anstrengung nur sehr massig bezahlt werden können. Mit grossem Vergnügen und lebhafter Erkenntlichkeit rühmen wir, dass die bedeutendern Mitglieder, fast ohne alle Ausnahme, diesen guten Willen, Eifer und Fleiss unverrückt bewiesen, auch freywillig und mit Lust sich zu manchem Opfer verstanden

*) Wenn man in dem folgenden Verzeichnis der bedeutendern Produktionen in oben angegebener Rücksicht noch manche beträchtliche Lücke findet: so erinnere man sich, dass der Plan nicht auf dies Vierteljahr, sondern auf das ganze Winterhalbjahr gemacht ist: und bey dem Mehr oder Weniger, das für diese oder jene Gattung, und nicht allezeit in gleichem Verhältnis mit ihrem eigentlichen Kunstgehalt gethan wird, lasse man nicht unbemerkt, dass das Institut keinen andern Fonds hat, als die Theilnahme der angesehenern und wohlhabendern Einwohner der Stadt, welche freylich nicht alle der Kunst, als solcher durch Einsicht und Liebe verwandt seyn können.

haben, das z. B. sehr lange Proben verlangten u. dgl. m.; die weniger bedeutenden aber durch dies gute Beyspiel fortgezogen wurden und in das Erforderliche sich wenigstens fügten. Dadurch wurde denn auch eine Ausführung — z. B. mehrerer der grössten und schwierigsten Sinfonien, möglich, wie man sie, nicht nur was Genauigkeit und Präcision, sondern auch was guten Ton und ausdrucksvollen Vortrag anlangt, nur etwa bey Quartettmusik zu hören gewohnt ist. Bewahret die Gesellschaft diesen Geist und Sinn, und legt ferner so unverkennbare Beweise davon dem Publikum vor, wie jetzt öfters geschehen: so wird nicht nur die Achtung, womit man sie schon jetzt allgemein auszeichnet, immer steigen, sondern sie wird es auch dahin bringen, dass jeder geschickte Musiker es sich zur Ehre rechnen wird, unter sie aufgenommen zu werden — welches beydes ja für uns alle der wünschenswertheste Lohn bleibt, in wiefern überhaupt Lohn von aussen kömmt.

Jetzt zu einer möglichst kurzen Uebersicht der bedeutendern Produktionen selbst!

I. Gesang.

Die Stücke, womit Dem. Jagemann aus Weimar uns in den ersten drey Konzerten erfreuete, sind schon früher genannt worden. Mad. Köhl, jetzt als Mitglied der Herzogl. Dessauischen Bühne in Leipzig, hat, seit wir sie nicht gehört, an Stimme — und zwar an Umfang, Anmuth und Geläufigkeit derselben, gewonnen, und so konnte es ihr nicht an Beyfall fehlen; je sorgfältiger sie nun die verschiedenen Charaktere dessen, was sie vorträgt, im Ausdruck unterscheiden, je genauer und sicherer sie einstudiren wird, je mehr wird dieser Beyfall zunehmen. Unter den Scenen und Arien, die sie sang, geriethen ihr vornämlich: Popolo, amici — aus Gli Orazi e i Curiazi von Cimarosa; und Lascia almen — aus derselben Oper. Dem. Schicht hat seit einem Jahre für die Befestigung und Ausbildung ihrer Stimme, so wie für ihre Ausbildung in der Kunst überhaupt, gethan, was sich in solcher Zeit und bey solcher Jugend nur immer verlangen liess, und ihr Talent, ihr Fleiss, ihre Sorgfalt, sind von uns um so mehr zu loben, da sie dieselben nicht blos auf das verwendet, was von der Menge laut vergolten wird, sondern in gleichem Maase auch auf rücksichtlose Theilnahme an Ensembles, Finalen u. dgl., welche nur von den Verständigern nach Würden erkannt und verdankt werden kann. Von den Scenen und Arien, die sie sang, gefielen vorzüglich: Ah cara sposa — von Righini, u. Dove son? dove vo? diese treffliche Komposition desselben Meisters. Unter den übrigen Solo-Sängern zeichneten sich auch diesmal Hr. Schulze, durch überall angemessenen, sichern Vortrag, und ausdrucksvolle Recitation; und Hr. Schmidt durch seine körnige, starke, weit ausgreifende Bassstimme, (welcher nur noch feinere Ausbildung und Politur zu wünschen ist,) so wie durch Sicherheit und Fleiss in Studium aus.

Da ein starker, genauer, fast nur aus guten Stimmen und geübten Sangern zusammengesetzter Chor ein Hauptvorzug unsers Konzerts ist: so benutzte man diesen auch vorzüglich, und zwar so, dass beynahe an jedem Abend irgend ein kantatenmässiges Ganze, oder doch ein sehr bedeutendes Ensemble mit Choren aufgeführt wurde. Es giebt jetzt durchaus, weder in Deutschland, noch im Auslande, ein einziges ähnliches Institut, wo in so wenig Wochen so viele und so bedeutende Werke dieser Art gehört würden. Die Angabe, nur des Ausgezeichnetsten, wird dies am besten beweisen.

Die grosse Scene: Sventurata, che fò! mit dem Chor: Ferma il piede — aus Haydns letzter, unvollendeter Oper, Orfeo. (Leipz. b. Breitk. u. Härtel im Klav. ausz.)

machte einen lebhaften, kräftigen Effekt; der Kenner wird vornämlich im Recitativ und in der Verbindung des Chors mit dem Sologesange den kunstreichen, vielerfahrnen Meister wiederfinden. (Dem. Schicht sang das Recitat. sehr gut.) Glucks Ouvertüre und Introduction zu seiner ersten Iphigenie verfehlten ihres Zweckes nicht, und Mozarts beyde Finalen zum D. Giovanni, ganz, wie sie der grosse Mann schrieb, (folglich auch das erste mit dreyfachem Orchester,) erregten den lautesten Enthusiasmus, so sehr oft man sie auch vom Theater gehört hat. Im ersten können wir nicht unterlassen unter den Sangern besonders Hrn. Schulze, (D. Giovanni) im zweyten, Hrn. Schmidt, (Commendatore) zu rühmen. Es bleibt doch dabey; diese ganze Geisterscene, würdig ausgeführt, schlägt alles, alles darnieder, was die grössten Komponisten aller Zeiten und Nationen im furchtbar Grossen, Schauerlichen, Grausenden, geleistet haben! Das mag sehr bekannt seyn; es stehe aber doch hier, um hinzusetzen zu können, dass Ref. dies seit den ersten Aufführungen dieser Oper durch Guardasoni's Italiener (für welche bekanntlich Mozart zunächst geschrieben hatte,) nie wieder so lebendig empfunden hat, als in diesem Konzert — was, statt alles weitern, einmal für die Güte der Ausführung sprechen mag. — Von Haydns Jahrszeiten wurden, an drey auf einander folgenden Konzerttagen, der Frühling, der Sommer und der Winter, (letzter mit Auslassung der, für solch eine Versammlung denn doch zu niedrigen Scenen,) nicht ohne Beyfall, gegeben. Da man voraussetzen musste, dass sich viele Anwesende an so manches in dem Texte des Herbstes, was zu eng mit der Musik verbunden ist, als dass es abgeändert werden könnte, stossen und dem würdigen Vater Haydn nicht sein Recht wiederfahren lassen würden: wollte man lieber die (in ihrer Art) so ausgezeichnete dritte Abtheilung ganz entbehren. Am besten gelangen und gefielen — der schöne Gesang: Sey nun gnädig, und der prachtvolle Chor: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott, — im Frühling; und die ganze Scene: Die Morgenröthe bricht hervor, bis nach dem höchst brillanten Chor: Heil! o Sonne, Heil! im Sommer. — Righini's grosses, geist- und seelenvolles Ensemble aus Gerusalemme liberata: Fallisce in ogni impresa — wurde mit Genauigkeit und Fleiss ausgeführt, und gewährete dem besten Theile des Publikums einen edlen Genuss. Möchte doch dieser treffliche Komponist bey gegenwärtiger Veränderung der Theater-Verhältnisse in Berlin mehr in Thatigkeit gesetzt, und veranlasst werden, auch die deutschen Bühnen mit seinen Werken zu bereichern — vornämlich, da sein Genius offenbar mehr der deutschen, als der jetzigen italienischen Musik verwandt, auch überdies er selbst der deutschen Sprache ziemlich mächtig ist. — Die kraftige, edle Hymne: Preis dir, Gottheit — und die feurige, prachtvolle, begeisternde: Gottheit, dir sey Preis und Ehre — beyde von Mozart, (und in Partitur gedruckt) ergriffen auch diesmal alle Zuhörer. Ein gleiches gilt von Haydns Sturm (ebenfalls durch den Druck bekannt,) und von desselben Meisters kindlich frommen, die tiefste Seele sanft bewegenden Salve redemtor (G moll, ursprunglich mit obligater Orgel). Es ist dies wahrhaft religiöse, kunst- und gefühlvolle Werk, im ältern italienischen Stil, aus Haydns mittlern männlichen Jahren, wo er noch so gern in einfacher Grösse, rührender Anmuth und kindlicher Andacht schrieb — in welchem Betracht wir auch dies Werk vielen seiner spätern, grössern, glänzendern Kirchenstucke vorzuziehen nicht unterlassen können. Wir würden es ausführlich durchgehn — denn noch scheint es nicht einmal durch mehrere Abschriften bekannt zu seyn — wenn wir uns dieser angenehmen Pflicht nicht schon vor fünf Jahren in diesen Blättern erledigt hätten.

Die übrigen grössern oder kleinern En-

semble-Stücke und Chöre übergehen wir, den Raum zu schonen, und dürfen das um so mehr, da sie, mit wenigen Ausnahmen, schon sonst von Theatern oder aus Konzerten bekannt genug, und auch von uns schon früher beurtheilt worden sind. Nur nennen wollen wir noch: das Terzett: Ingrati — aus Winter Arianna; das Terzett: Quel labbro — aus Paers Sargino; den lebhaften, kräftigen Chor von Schicht: Finchè un zeffiro soave — und den glänzenden: Risuoniu le lodi — aus Winters Sacrifizio; weil sie, der Komposition und der Ausführung nach, Lob verdienen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien, d. 26sten Dec. Wir hörten seit meinem letzten Briefe ziemlich viele musikalische Produktionen; von den vorzüglichsten will ich Ihnen Bericht erstatten.

Kapellm. Gyrowetz hat im Hoftheater eine neue Oper in zwey Akten, Emerico, Text von Sonnleithner, gegeben. Die Handlung dreht sich um den Gedanken, dass ein Mädchen ihren, von Paris zurückgekommenen Geliebten prüfen will, ob die Galanterie nicht die wahre Liebe bey ihm verdrängt habe. Unter einem erdichteten Namen spielt sie einen ganzen Roman mit ihm. Dieser Roman entwickelt sich zwar zu seiner Beschämung: aber eben diese erwirbt ihm auch die Verzeihung der Geliebten. Gyrowetzs Musik hat viele Verdienste; sie ist durchaus melodisch, dem Gesange angemessen, und hübsch instrumentirt; dennoch will die Operette nicht gefallen, wenigstens hatten die ersten Vorstellungen nicht das günstigste Schicksal.

Kanne's Orpheus erhält sich, trotz vieler, und zum Theil bitterer Kritiken und Gegenwirkungen, mit Beyfall auf dem Hoftheater.

Unter den öffentlichen Konzerten glaube ich das des Berliner Klarinettisten, Beer, anführen zu müssen. Er trug ein artiges, von ihm komponirtes Konzert nicht ohne Beyfall vor, wenn er gleich in der delikaten Behandlung des Instrumentes von unserm Bär übertroffen wird. Hr. Foyta — wenn ich nicht irre, Anton Wranitzky's Schüler — spielte ein Rombergsches Violinkonzert, rein, fertig, und ausdrucksvoll; er berechtigt zu beträchtlichen Hoffnungen. Aber das Konzert selbst ist auch vortrefflich komponirt, u. Ref. gesteht, dass ihm, ausser mehrern Rodeschen und Kreutzerschen Violinkonzerten, wenige Arbeiten dieser Art so sehr zugesagt haben. Besonders schön und eigen ist das Adagio behandelt. Ueberhaupt wird Romberg, der sich nun hier befindet, bey uns mit allem Rechte geschätzt, und wir wünschten ihn, so wie die trefflichen Violinisten Pixis und Seidler, an uns fesseln zu können.

Die Liebhaberkonzerte im Universitätssaale gehen unter dem häufigsten Zuspruche fort. Wir hörten dort die schöne Haydnsche Sinfonie aus D mit einer Zartheit und Charakteristik ausführen, wie wir sie — wir müssen es gestehen — noch selten vorgetragen fanden. Es gehört übrigens zu den Erscheinungen unserer Tage, und hängt mit vielem Andern genau zusammen, dass die Haydnschen Sinfonien nicht mehr ganz nach ihrem Werthe geachtet werden *), wenn gleich ihre klare, ungesuchte Schönheit, der heitere, ganz unbefangene Dichtersinn, der aus ihnen so hell hervor-

*) Der Verf. spricht doch wol nur von Wien? Wenigstens protestiren wir Leipziger dagegen, in dies Urtheil eingeschlossen zu werden, und begründen unsre Protestation durch öftere, sehr sorgsame Ausführung dieser Sinfonien, und durch den immer gleichen Beyfall, den dieselben auch beym gemischten Publikum finden.

strahlt, vielleicht nie wieder erreicht werden, immer aber das Gemüth des Kunstgebildeten, oder auch nur des empfänglichen Menschen überhaupt, hoch erfreuen wird. Dieser anmuthigen Sinfonie steht die feurige, tiefbewegte Mozartsche, aus G moll, im schönen Kontraste gegenüber, wo der Komponist alle Saiten der Seele so stark und kräftig anschlägt, dass sie noch lange nachklingen. Auch sie wurde recht gut ausgeführt. Noch schwieriger ist wol die grosse Beethovensche Sinfonie aus Es, welche, von dem Komponisten selbst dirigirt, sehr vielen Beyfall erhielt. Ref. muss, troz allem, was über dieses Kunstwerk geschrieben worden, seiner, gleich bey der ersten Darstellung geäusserten Meynung treu bleiben, dass die Sinfonie allerdings des Erhabenen sowol als des Schönen sehr Vieles enthalte, dass dies aber auch mit manchem Grellen und allzu Breiten vermischt sey, und nur bey einer Umarbeitung die reine Form eines vollendeten Kunstwerks erhalten könne. Eine neue Ouverture dieses Komponisten, (der unter sehr vortheilhaften Bedingungen für das Theater engagirt werden soll,) ist voll Kraft und Feuer; sie war, nach der Aufschrift, für Collins Coriolan bestimmt. In eben diesem Saale und Konzerte trug Graf Hrzan ein Flötenkonzert mit vieler Rundung, Geläufigkeit und Delikatesse vor. Hering hat seit einigen Wochen, wegen entstandener Misshelligkeit, die Direktion dieser Konzerte abgegeben; sie verlieren aber dadurch nichts, nachdem der geschickte Musikdirekt. Clement dafür ihre Leitung übernommen hat, der vor kurzem in einem Beethovenschen Violinkonzert von neuem die ungemeine Zierlichkeit und Eleganz seines Spieles bewies.

Haydns Schöpfung füllte wieder zweymal das Hoftheater, und ward, wie jedesmal, mit innigem Vergnügen gehört.

Am Weihnachtstage gab man im Hoftheater ein grosses Konzert, mit erhöhten Preisen, zum Besten der hiesigen Bürgerarmen. Es eröffnete sich mit F. A. Veichtners Feyer der Himmelfahrt Jesu, welche gar nicht gefiel, und in der That mehr der Form, als dem Geiste nach, sich einigen Händelschen Arbeiten dieser Art nähert. Darauf folgte das schöne, auch bey Ihnen bekannte Eberlsche Klavierkonzert aus C dur, und obgleich das Pianoforte nicht zum vortheilhaftesten gestellt war, wurde es doch mit dem allgemeinsten Beyfalle, sowol im Ganzen, als auch sogar an einzelnen Stellen, aufgenommen. Dafür trug aber auch Fräulein Hohenadel diese erfreuliche, und doch so tiefe und reiche Komposition mit einer so vollkommenen Sicherheit und Leichtigkeit, so präcis und bedeutend vor, dass gar nichts verlohren ging, und Jedermann entzückt werden musste. Den Schluss machte das Kunzensche Halleluja — ein herrliches Stück, voll Feuer, Erhabenheit und milden Reiz, wo sich der Schimmer der modernen mit dem einfachen Schwunge der ältern Musik aufs glücklichste vereinigt.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates non difficiles pour le Pianoforte av. acc. de Violon ad libit., comp. par D. Steibelt. Op. 75. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thl. 8 gr.)

Jedermann kennet St.s Musik für Dilettanten, und er bleibt sich, den Hauptsachen nach, überall gleich. So auch hier. Diese gehören unter die Favoritstücke der jetzigen Londner Liebhaberinnen, und sind auch manchen andern desselben Komponisten vorzuziehen. Sie haben nicht üble, freylich auch meistens nicht neue Melodieen, eine hin und wieder interessante Harmonie, und überall einen guten Fluss der Phrasen und Figuren. Zu spielen sind sie leicht, klingen aber doch schon ziemlich voll. Sie sind gut auf Stein gedruckt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. Nº. 16. 1808.

Ueber alte Musik.

(Fortsetzung.)

Vereinigung zur Harmonie.

Nach mehrern wiederholten Versuchen in der Begleitung des Gesanges durch eine zweyte Stimme erwacht das Ohr. Lockere Nerven fühlen das Uebereinstimmende verschiedener Tonschwingungen. Unwillkührlich wird die zweyte Stimme zu der ersten näher hingezogen, wenn nur wenig zu einem bessern Verhältnisse der gleichzeitigen Töne fehlt. Auch in der Fortbewegung folgt sie zuweilen unwillkührlich der ersten Stimme. Sie kann bey weitem nicht so leicht mehr abwärts steigen, wenn jene aufwärts geht, sobald sie einmal nur das Ohr an die begleitende Stimme verliehn hat. Es fehlt nichts mehr, als dass die erste Stimme auch ihrerseits empfanglich für die Töne der andern wird, so muss aus dieser gegenseitigen Aufmerksamkeit bald eine Art von Nachgiebigkeit entstehen, die von der vorgeschriebenen Strenge des Gesanges abweicht.

Der Meister des Gesanges hört den Unterschied. Er wird darüber ungehalten, dass sich die eine Stimme von der andern verführen lassen will. Doch mag er selbst den Grund davon sich nicht verheimlichen. Der Wohllaut ist es, der seine Herrschaft auszuüben anfangt. Kann er den Wohllaut verdammen? Unmöglich, und doch kann er nicht gestatten, dass jeder Sänger eigenliebig die Modulation verstümmele. Hier giebt es nun kein anderes Mittel, als die Erfindung einer Modulation, worin der Führer dem Geführten, und dieser jenem, wenn beyde zusammentreten, keinen Abbruch thue. Die Aufgabe ist von einiger Schwierigkeit, doch nicht unüberwindlich. Man nehme an, es sey die Intonation gegeben:

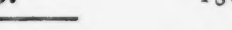

Der Führer singe: g a h a c h a g nach unserm Systeme, so wird der Gefahrte, sobald der Vorsänger beym weitern Fortschreiten der Töne in die Dominante ausweicht, dieselben Noten eine Quarte tiefer, oder eine Quinte höher vortragen: d e fis e g fis e d. Nun muss der erste Sänger schweigen, soll er den zweyten nicht verwirren. Doch können beyde zusammen singen, sobald ihre Töne nach gewissen Verhältnissen nur mit einander übereinstimmen. Die Möglichkeit ergiebt sich bey dem ersten Anblick der Melodie:

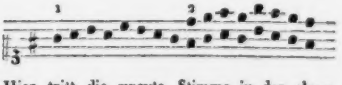

Hier tritt die zweyte Stimme in der obern Dominante ein, ohne dem Gange zu schaden, den die erste, so wie sie ihn einmal angenommen hat, verfolgen kann. Aber eine solche Geschmeidigkeit der Stimmen kannten die ersten Tonsetzer nicht. Sie liessen singen:

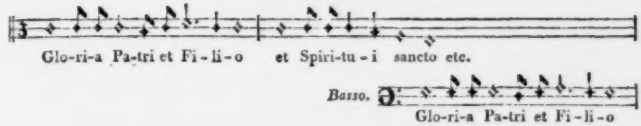

Bey der langen Dauer der vielen Gesänge in den Kirchen wurde es zur Gewohnheit, dass die eine Stimme schon wieder anfing, ehe noch die andere ausgesungen hatte. Auch dieser Umstand, der in katholischen Kirchen heut zu Tage selbst beym Orgelspielen noch auffällig wird, trug zur Zeitigung einer vereinigten Harmonie das Seinige bey. Wollte z. B. bey dem vorigen Gesange die erste Stimme nicht so lange warten, bis die zweyte ihre Strophe ausgesungen hatte, so fiel sie mit ihrer Intonation schon bey Filio wieder ein. Daraus entstand denn folgendes Gemisch:

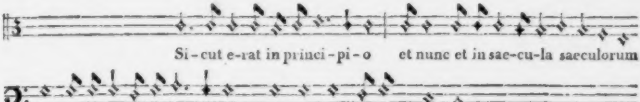

So kamen Terzen, Quarten und Quinten zusammen, die alle in einem harmonischen Verhältnisse unter einander standen, denen es aber an Bindung und Zusammenhang neben einander fehlte. Diese Bindung konnte man nicht eher finden, bis die Orgel in den Kirchen eingeführt war. Mit diesem grossen Instrumente begann eine neue, grosse Epoche in der Musik.

Grundbass.

Wir übergehn die Zeiten der Versuche, worin man die Orgel durch Einschiebung der Halbtone für mehr als eine Tonart geschickt zu machen suchte. Genug, es fand sich, dass, wenn man es mit der äussersten Reinigkeit der Terzen und Quinten nicht zu genau nehmen wollte, ein System von zwölf verschiedenen Tonarten durch bestimmte Eintheilungen einer Oktave Statt finden könne. Dadurch war nun der Uebergang aus einer Tonart in die andere gesichert und der Weg zur harmonischen Begleitung durch alle Tonarten gebahnt. Die Erfindung der Orgel gewährte aber noch einen Vortheil, den man vorher nicht gekannt hatte. Tiefer als alle Menschenstimmen stiegen die vierfüssigen Pfeifen der Orgel bis zu acht und zu sechzehn Fuss herab, und setzten sich dadurch in ein willkommenes Verhältnis mit allen Intervallen der höhern Oktaven. Der Hauptton in der Tiefe genommen, ward zum Grundtone. Die Sekunde, die den Hauptton immer abwärts drängte, ward zur verträglichern None, die Terz und Quart zur Decime und Undecime umgeschaffen. Das Gefühl der Tonart, woraus gesungen wurde, konnte sich durch alle Abstufungen des Gesanges erhalten und gefälliger als zuvor mit der Dominante abwechseln, von der man erkannte, dass sie dem Grundtone so eigenthümlich angehörte, dass man in den meisten Orgeln einen Quintenzug mit dem

Prinzipal verband. Nun war alles vorbereitet, was zu einer wünschenswerthen Vereinigung der Stimmen in einer vollständigen Harmonie erfordert wurde. Die Intervalle erhielten ihre Bezifferung. Der Accord wurde geboren. Durch den harmonischen Dreyklang des Haupttons und der Dominante wurde jedes Intervall bis auf die Septime in seine harmonischen Rechte eingesetzt. Die Sekunde ward zur Quinte, die grosse Septime zur Terz der Dominante. Quarte und Sexte gab mit der Oktave verbunden einen neuen harmonischen Dreyklang, der die Quarte des Haupttons in der Tiefe zum Grunde lag, und dieselbe Quarte wurde in der Oberstimme wieder zur kleinen Septime des Haupttons, die den Uebergang in denselben nicht nur vorbereitete, sondern sogar nothwendig machte. Das System der Harmonie war vollendet.

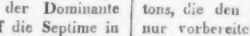

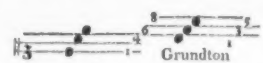

Das Fünfliniensystem war mit den Noten zugleich erfunden. Die ganze Scala der Molltöne lag in den Verwandten der Durtöne. Es bedurften also auch diese keiner andern Bezeichnung mehr. Die ganze Schöpfung war vollbracht.

(Der Beschluss folgt.)

Wöchentliches Konzert in Leipzig.

(Beschluss.)

II. Instrumentalmusik.

Da es nun einmal zum Geiste der Zeit gehört, in der Tonkunst vor allem die Instrumentalmusik, in der Komposition und Ausführung, zu einer Höhe zu treiben, die man nur noch vor zwanzig, dreysig Jahren geradezu für unerschwinglich zu erklären pflegte; man aber dem Zeitgeiste in jedem seiner Flüge vergebens entgegenstrebt, und darum nichts bessers thun kann, als ihn sorgsam dem Besten auf seinem Wege zuzulocken: so zeigte man sich in der Wahl grosser Instrumentalstücke noch sorgsamer, und in der Producirung derselben noch freygebiger, als sonst wol geschehen war. Dass das Orchester durch guten Willen, Eifer, Ausdauer und lebhafte Theilnahme an der Sache selbst, die Ausführung dieser Absichten des Direktoriums so sehr erleichterte, ist schon oben gerühmt worden. Wir geben auch hier von dem Aufgeführten nur an, was sich zugleich durch innern Gehalt und gute Exekution ganz vorzüglich auszeichnete.

Beethovens Sinfonien No. 1. 2. u. 3. wurden von neuem mit unverkennbarer Freude aufgenommen; Mozarts Meisterwerke aus Es, aus C, (mit der Schlussfuge,) und aus D, (ohne Menuett, Partit. b. Breitk. u. Hartel No. 1.) entzückten auch diesmal; Haydns Sinfonie aus D, (Partit. bey Breitk. u. Härtel No. 2.) aus G. (mit Janitscharenmusik) und die zweyte aus D, unter den Londonern, erregten ebenfalls alle die heitere Theilnahme, die sie beabsichtigen; die Eberlsche aus Es regte von neuem sehr kräftig auf; auch die leichte, gefällige von Witt, aus B., gefiel wieder, und eine neue, vor

kurzem erst im Stich erschienene, von Wolfl, (aus G moll) zeigte, wie treffliche Werke dieser Künstler liefern kann, wenn er will. Wir haben seit seinen letzten, in Paris gestochenen, ausgezeichnet schönen Violin-Quartetten, nichts von ihm kennen gelernt, was seinem Geiste und seiner Kunstkenntnis so zur Ehre gereichte, wie diese Sinfonie. Nach einer kurzen Einleitung folgt ein ziemlich langes Allegro, das ernst, kraftig und für starke Effekte geschrieben ist, ohne dass sich W. zum Behuf des letztern der bekannten, gemeinen, mechanischen Kunstgriffe bedienet hatte, mit denen jetzt so vieler Unfug getrieben wird. Noch origineller — in echter, unerzwungener Laune erfunden, und mit sicherer, tüchtiger Kunst ausgeführt, ist das folgende, ebenfalls ziemlich lange Scherzando; worauf ein Adagio, mit angenehmen Melodien und zartem Ausdruck, und doch zugleich gründlich und gelehrt geschrieben, folgt, nach welchem ein sehr lebhaftes, zum Theil wol etwas verkünsteltes Finale beschliesst. Das Ganze ist übrigens sehr gut instrumentirt, verlangt aber viel Genauigkeit, Feinheit und Lebhaftigkeit eines kunstfertigen Orchesters, wenn es gehörig würken soll. Bey diesen Eigenschaften und gehörigem Fleisse wird es jedoch nicht schwer auszuführen. Hr. W. hat noch eine zweyte Sinfonie, als Pendant, geschrieben: wir wünschen sehr, auch diese bald, jene aber wiederholt zu hören.

Von Ouvertüren zeichneten sich zugleich durch Gehalt und guten Vortrag folgende aus. Die schwierige, und etwas schwülstige zu Cherubini's Medea, die leichte und brillante zu Beethovens Prometheus, die in prunklosem Adel sich darstellende zu Righini's Alcide, und die kraft- und lebensvolle zu Mozarts Idomeneo — diese sind unter den bekanntern vorzüglich anzuführen; unter den weniger, oder ausser Leipzig noch gar nicht bekannten, können wir folgende am wenigsten übergehen. Die zweyte von Spohr, (nicht die, über welche bey Gelegenheit seines Konzerts gesprochen worden,) ist sehr ernst und pathetisch, auch mit Fleiss gearbeitet, müsste aber doch wol mehr Tiefe und mehr fest zusammengehaltene Kraft zeigen, um sich in dieser Gattung jetzt hervorzuthun. Wir ziehen ihr die erste, ohngeachtet ihrer Leichtigkeit und Anspruchlosigkeit, vor, weil diese die Forderungen ganz erfüllet, die sie selbst macht. Die Webersche Ouvertüre zu Schillers Tell scheint uns weder das ungemessene Lob, das ihr von Berlin, noch den scharfen Tadel, der ihr von Prag und Wien aus zu Theil geworden, zu verdienen. Wir müssen sie ein achtbares Charakterstück, mit guter Kenntnis der Sache und Lebhaftigkeit des Gefühls verfasst, nennen, aber auch gestehen, dass sie uns noch mehr das Ringen, als das Erreichte, so wie einen Aufwand von Mitteln, ausser Verhältnis mit dem dadurch wirklich Geleisteten, darzulegen scheine. Die Ouvertüre zu Winters Calypso, (welche sehr schätzbare Oper denn doch nun endlich auch auf die bessern deutschen Theater gebracht werden sollte!) ist recht eigentlich auf grosse Bühnen, und folglich vor allem auf glanzende, starke Effekte — auf diese aber auch sehr glücklich berechnet. An kunstmässiger Ausführung und Tiefe stehet sie manchen andern Winterschen nach. Die Ouvertüre endlich zur Andromeda von Friedr. Schneider zeigt unverkennbar Geist, Kraft und achtbare Kunsterfahrung, ist auch durch schönen Plan, durchgängige Folgerechtlichkeit und Klarheit, ein sicherer Beweis, dass dieser junge Künstler aufwärts, einem edeln Ziele entgegen geht.

Unsere Solospieler hielten sich, zum Glück, noch immer frey von der an manchen Orten jetzt wirklich bis zur Albernheit gehenden Begierde, bey jedem Auftreten nicht als Virtuosen allein, sondern durchaus zu-

gleich als Komponisten glänzen zu wollen, und zu dem Ende, allenfalls ohne alles Talent, ohne alle eigentlichen Kunstkenntnisse, nur mit Rücksicht auf den Mechanismus des Instruments und der erlangten Fertigkeit — drauf los zu schreiben; sie erfreueten uns eben so sehr durch sorgsame Auswahl aus dem Besten, was nur für ihre Instrumente geschrieben worden, als durch lobenswürdige Ausführung eines jeden solchen Werkes, so viel ihnen möglich, in seiner Gattung. Wir heben von dem Vorgetragenen, mit der schon oben angegebenen Beschränkung, nur aus: Mozarts Klavierkonzert aus C moll, (nach dem Tode des Komponisten herausgekommen,) dies Meisterstück, das in allen drey Sätzen neben jedem andern seinen hohen Rang ehrenvoll behauptet, von Mad. Müller sehr fertig und genau vorgetragen; das neueste Müllersche Flötenkonzert, von dem wir voriges Jahr gesprochen haben, vom Verf. selbst, mit der an ihm gewohnten Virtuosität gespielt; und das originelle und effektvolle Violinkonzert von Viotti, mit dem über ein naives Savoyardenliedchen geschriebenen Finale, nebst dem rühmlich bekannten Rode'schen aus A moll — beyde vom Hrn. Konzertm. Campagnoli gespielt mit der ihm eigenen Lauterkeit und Klarheit des Tons, Nettigkeit und Zierlichkeit des Vortrags. Ferner erfreuete Hr. Matthai das Auditorium vornämlich durch meisterhaften Vortrag der beyden geistreichen und originellen Viotti'schen Konzerte, aus H moll, und aus A moll —; letzteres, besonders im ersten und dritten Satze, gehört unter die gehaltvollesten Arbeiten Viotti's, ist Cherubini'n gewidmet, und, ganz wider Verdienst, nur noch wenig bekannt. Auch die von Hrn. M. selbst geschriebenen Variationen, (ohngefähr in der Weise der bekannten Rode'schen, nur mit mehr Schwierigkeiten und weniger Gesang;) fanden gerechten Beyfall. Weniger geriethen ihm sein eigenes Konzert, No. 2., und (mit Hrn. Dotzauer) das Doppelkonzert für Violin und Violoncell, von den beyden Rombergs geschrieben, und aus deren früherer Zeit, wo es ihnen noch mehr um auffallende Virtuosität, als um schön begeisternde Kunst zu thun gewesen seyn mag. — Hr. Dotzauer spielte, ausser dem so eben genannten Stück, und einem sehr anziehenden Pot-Pourri von Romberg, das Violoncellkonzert desselben Meisters aus C dur. (No. 2. der Paris. Ausg.) Es ist dies keins der brillantern Rombergschen Konzerte, aber von einfach edlem Charakter, wohlerwogener Einfalt des Accompagnements, und trefflich in sich selbst vollendeter Ausarbeitung. Diese prunklosern Vorzüge, verbunden mit der grossen Schwierigkeit der Solostimme, mögen Schuld seyn, dass eben dies Werk wenig bekannt ist. Desto mehr wollen wir es den Spielern zum fleissigen Studium, und auch den Virtuosen zur öffentlichen Produktion empfehlen; letztere können gewiss seyn, wenn ihnen das Kunstreichste im ersten und letzten Satze auch nur von Kennern verdankt würde, so werden sie doch, mit diesen, auch die Menge zur lebhaften Freude durch das herrliche, geist- und seelenvolle Adagio begeistern. Dies war denn auch hier der Fall, und eben dies Adagio gelang Hrn. D. ganz vorzüglich. Im ernsten Allegro ist sein Ton, besonders in der Mitte der weiten Skala seines Instruments, noch zu dünn und zu weich, zuweilen selbst unbestimmt. Vielleicht beruht es nur auf dem Willen dieses jungen, talentvollen und fleissigen Mannes, seinem Spiele nach und nach auch noch die hier vermisste Vollkommenheit zu geben; und darum wollten wir diese Bemerkung nicht unterdrücken. — Hr. Org. Voigt spielte ein Violenkonzert von seiner Komposition mit Geschicklichkeit, Reinheit und Fertigkeit; Hr. Barth ein Wintersches Klarinetkonzert, (B dur, angenehm, doch nicht eben tief eingreifend geschrieben,) mit ausgezeichneter Fertigkeit und schönem Ton; und Hr. Advokat Hoff-

mann ein neues, noch ungedrucktes Fagottkonzert von Dotzauer, mit sehr angenehmen Ton, vorzüglich gutem Gesang, und auch nicht unbetrachtlicher Fertigkeit. Das Konzert selbst ist aus G moll, ernst, einfach und gesangvoll geschrieben, der erste Satz vorzüglich brav gearbeitet, und das Ganze von vielem Vortheil für den Fagott, vornamlich wenn der Spieler im Binden und Tragen der Töne, so wie im ausdrucksvollen Cantabile überhaupt, sich auszeichnet. Die Orchesterpartie ist ohne Geräusch und Ansprüche, aber sehr gut gewählt und von der beabsichtigten Würkung. — Ausserdem erwarben sich noch Herr und Madame Müller aller Zuhörer Dank durch den Vortrag der heitern, anmuthigen Sonate für Pianoforte und Flöte von Eberl, und der grossen, schwierigen, originellen, für Pianoforte, Flöte und Violoncell (Hr. Dotzauer) von Dussek, die vor ganz kurzem geschrieben, der Mad. Müller zugeeignet, und im Verlage dieser Zeitung herausgekommen ist.

So viel von den bisherigen zehn Konzerten; das eilfte sondern wir von ihnen ab, da es sich durch seine specielle Beziehung selbst von ihnen absonderte. Es fiel nämlich auf Mozarts Todestag, und man benutzte diese Gelegenheit, seine Verehrung des grossen Künstlers an den Tag zu legen, und zwar auf die einfachste Weise, weit entfernt von allem Theaterprunk und allen Festlichkeiten, wodurch man gewöhnlich weit mehr sich selbst, als den Verstorbenen, ehren und feyern will. Ueberzeugt, dass den Künstler nichts mehr ehrt, als eine zweckmässige Wahl und würdige Aufstellung seiner eigenen Werke, gab man an diesem Tage blos Mozartsche Kompositionen, die man, den Charakteren nach, in psychologische Folge und innern Zusammenhang zu bringen, dabey aber gleichwol alle Monotonie zu vermeiden bemühet war. Ob es gelungen, darüber mag der Leser selbst urtheilen, wenn wir den ganzen Inhalt dieses Konzerts angeben. Die an machtiger Phantasie und tiefer Kunst so reiche Sinfonie aus G moll eröffnete es, und wurde vortrefflich ausgeführt. Hierauf folgte die Scene mit obligaten Bassethörnern, Fagott und Waldhorn, die M. spat für Dem. Strinasacchi in seinen Figaro einlegte: Giunse alfin il momento — ein Meisterstück, das nur wenige kennen. Dann spielte Mad. Müller (und vorzüglich schön) das grosse, ernste und feyerliche Klavierkonzert aus D moll; und nach einer kleinen Pause begannen neun Blasinstrumente ein Adagio, als Einleitung zu dem Trauerchor aus Idomeneo, welchem folgende Worte aus Schillers Nänie untergelegt waren:

Siehe, es weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle,
Dass das Schöne vergeht, dass die Vollkommene stirbt! —
Auch ein Klaglied zu seyn im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab.

Damit wurde der erste Theil beschlossen; den zweyten eröffnete die Ouverture zur Zauberflote, (kraftig und ausserst präcis gespielt,) welcher die mächtige, erschütternde Hymne: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben — aus D moll, (und in Partitur gedruckt,) folgte. Nach einer kurzer Pause traten jene neun Blasinstrumente mit einem zweyten Adagio wieder ein, und daran schlossen sich die letzten Satze des Requiem: Agnus Dei, und die folgenden, mit der kleinen Aenderung der Worte: Dona Ei requiem — Lux aeterna luceat Ei etc. Das Letzte machte noch einen ganz besonders tiefen Eindruck, wenn man an das unruh-, oft auch kummervolle Leben Mozarts, und daran dachte, dass er bey Lebzeiten so selten gekannt, so wenig geschätzt, so oft unterdrückt war. Ja ja: Lux aeterna luceat Ei! — —

Von fremden Virtuosen, die wir in diesem Vierteljahre hörten, ist schon früher, allemal bey ihrem Auftreten, gesprochen worden.

Recension.

1. *Trois Thêmes variés pour le Violon, avec l'accompagnement d'Alto, par P. Haensel.* Oeuv. 4. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 45 Xr.)

2. *Trois Airs variés pour le Violon, avec l'accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncello, ded. à Mgr. Cipriano de Urbieta, par Andreas Romberg.* Op. 17. No. 1. 2. 3. à Offenbach, chez J. André. (jedes 1 Fl. 20 Xr.)

No. 1. Die drey Themen sind leicht, aber nicht bedeutend genug, um guten Variationen zur Grundlage zu dienen; dies gilt besonders von den beyden ersten. Daher die Variationen sich auch eben nicht über die gewöhnlichen Arbeiten dieser Art erheben. Man kann indessen zu ihrem Lobe sagen, dass in jeder Variation das Thema sehr klar liegt, dass jede ihren eignen Charakter hat, gut ins Ohr fällt, und dem Instrumente so angemessen ist, dass die Ausübung fast gar keine Schwierigkeit hat. Liebhabern, die nicht schwierige Sachen spielen, werden sie unterhaltende Uebungsstücke seyn; als solche können sie auch Lehrlingen, die schon ein wenig fortgeschritten sind, nützliche Dienste leisten.

No. 2. Diese drey Themen mit ihren Variationen haben einen weit grössern Kunstwerth, als die vorigen. Der talentvolle Komponist vereinigt sich hier sichtbar mit dem Meister im Vortrage; und so wie sie, (vorzüglich No. 1. u. 3.) Muster guter Variationen sind, so können sie auch von Seiten des Vortrags, der so genau als möglich bezeichnet ist, jungen Künstlern zum Studium empfohlen werden. No. 1. (G dur) fängt mit dem Thema (Andante) an, auf welches drey Variationen, jede in einem eigenen Charakter, folgen, die mit einer Polonaise, die aus dem Thema gezogen ist, beschlossen werden. Das Leyerstückchen zu Ende der Polonaise (23 Takte) schien Rec. doch ein wenig zu lang, wenn es gleich durch eine wohlgewählte Pizzicato-Begleitung gehoben wird. No. 2. (D dur) über ein Marsch-Thema, hat Rec. am wenigsten gefallen. Auf die 4te Variation im Tempo Adagio (D moll) folgt ein sehr lebhaftes Presto in D dur und $\frac{2}{4}$ Takt, welches nach des Rec. Gefühl das Ganze besser beschlossen hätte, als das Moderato, worein es wieder übergeht. No. 3., unstreitig die beste von den dreyen, (A dur) fängt mit einem bedeutenden Einleitungssatze aus A moll an, auf welchen das ungemein liebliche Thema folgt. Die drey Variationen haben jede einen anziehenden, originellen Charakter, und werden durch ein aus dem Thema gezogenes rasches Allegro im $\frac{4}{4}$ Takt würdig beschlossen. Da Werke dieser Art eigentlich für die feinste und zarteste Exekution geschrieben sind, und zum Studium derselben dienen sollen, dies auch gewiss Romb.s Nebenabsicht bey ihrer Herausgabe war: so möge in dieser Rücksicht hier noch eine doppelte Bemerkung Platz finden.

Der Vortrag ist in diesen Variationen für Finger und Bogenstrich möglichst genau bezeichnet und man wird wohl thun, sich bey der Ausübung streng daran zu halten. Gleichwol mussten hier und da Zweifel bleiben, so lange uns überhaupt ein wesentliches Zeichen fehlt — nämlich das, für den Auf- u. für den Abstrich. Die Franzosen unterscheiden beyde durch p. (poussé, Aufstrich) und t. (tiré, Abstrich). Im Deutschen fehlt dies Zeichen, und der Buchstabe

A, mit welchem Auf- und Abstrich anfangen, ist eben darum dazu nicht tauglich. Wäre es nicht zu wünschen, dass der Pfeil (⌃) (das Zeichen der Richtung in der Bewegung) dazu allgemein gewählt würde, wie es schon hie und da geschehn ist? Durch, (⌃) über der Note würde der Aufstrich und durch (⌄) der Abstrich, in schwierigen Fällen bequem bezeichnet werden, und so dem ausübenden Spieler, besonders dem Lehrling, nicht selten ein guter Dienst erwiesen; da, wie bekannt, beyde Striche sich ihrer Natur nach sehr unterscheiden, sich über ihren Gebrauch fast gar keine ganz allgemeinen Regeln geben lassen, und doch die Verwechselung beyder den nicht ganz gewandten Bogenführer leicht verwirren kann. —

Der Vortrag langer Phrasen oder auch ganzer Sätze auf Einer Saite ist wegen der Gleichheit des Tons besonders schön, gilt aber vielleicht jetzt noch für schöner, als er wirklich ist. Das mag nun seyn; aber ganz unerlässliche Forderungen dabey sind doch: 1) diese, dass der Wechsel der Hand bey dem Auf- und Abrücken so wenig als immer möglich hörbar werde, und 2) die, dass man über dem Bestreben, recht zierlich, oder auch nur recht in der Mode zu seyn, nicht rein zu greifen vergesse — ein Unglück, das unsichern Fingern, besonders wenn sie in ein entferntes Intervall springen wollen, sehr leicht wiederfährt, wo denn, neben und ausser den vorgeschriebenen Tönen, noch allerley Seufzer hörbar werden, die nicht vorgeschrieben sind, und die ein richtiges Ohr sehr gern entbehret. Inzwischen werden in den Künsten sogar auch Fehler zuweilen u. eine Zeitlang für Schönheiten hingenommen, wenn sie zur Modemanier gehören und bey geschätzten Meistern sich etwas Aehnliches findet. Dies seufzende Auf- und Abrutschen auf Einer Saite hat Rec. nie schön finden können, und er ist besonders der Meynung, dass man mehrere Töne, (ausser in gewissen bekannten Nothfällen,) nie mit einem und demselben Finger nehmen müsse. Deswegen hatte er in No. 1. (Thema) folgende Fingerbezeichnung hier nicht zu finden gewünscht:

Ein präciser Doppelschlag ist doch auf diese Art, bey der die Töne mehr oder weniger in einander fliessen, kaum möglich; und wenn er dem Meister gelange, so soll der unsichere Dilettant dergl. unnütze Kunststücke nicht nachahmen wollen.

Kurze Anzeige.

Deux Sonates p. l. Pianoforte, comp. et ded. à Mr. le Baron de Wiesenhutter par P. F. Riotte. Oeuvr. 11. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Fr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Den Gedanken nach sind diese Sonaten weniger bedeutend und eigenthümlich, als die in No. 7. angezeigten desselben Verf.s, und der Ausführung nach sind sie leichter, und mehr, wie sie sich Liebhaber wünschen. Ausser dem, was der Titel angiebt, findet man noch eine Polonaise, die mit den Sonaten in keinem Zusammenhange stehet. Von der eigentlichen Polonaise hat sie nur Einiges im Zuschnitt, sonst aber manches Gefällige. Der Stich ist gut.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten Januar. **Nº. 17.** 1808.

Ueber alte Musik.

(Beschluss.)

Punkt und Contrapunkt.

Mit der Erfindung unsers Notensystems war der Tonkunst ein neues Feld eröffnet worden. Noten waren Punkte. Wollte man durch sie den Gang einer zweyten Stimme bezeichnen, die in den Gang der ersten eingreifen sollte, so musste man den Punkten der ersten Stimme, die Noten der zweyten unter einander gerade entgegenstellen. Daher der Ausdruck Punkt und Contrapunkt. Man dachte in der Folge nicht mehr daran, dass der Contrapunkt dem Punkte gerade gegenüber stehen müsse, da die zweyte Stimme oft noch viele Punkte abzusingen hatte, während die erste mit ihren Punkten schon zu Ende war: doch war der Begriff gefasst, dass man unter dem Contrapunkte sich eine Reihe von Noten dachte, die mit einer andern Reihe in harmonischen Verhältnissen stand. Erst in der Folge bemerkte man, dass diese Verhältnisse zwar verändert, aber doch nicht aufgehoben würden, wenn die obere Stimme um eine Oktave herunter, oder die untere um eine Oktave hinauf gerückt würde — eine Umkehrung der Stimmen, die man noch heut zu Tage mit dem Nahmen des Contrapunkts bezeichnet. Wir bleiben indessen bey dem ursprünglichen Contrapunkte stehen, und betrachten ihn als eine Folge der harmonischen Ordnung der Töne, deren Intervalle durch die Einführung des Grundbasses ihre feste Bestimmung erhalten haben. Durch die Erfindung der Noten war die Stufenfolge aller Töne des Gesangs bestimmt. Sie erhielten ihre Bezeichnung von den Stufen und wurden dadurch zur Secunde, Terz, Quart und Quinte etc. indem man von der ersten Stufe aufwärts zu zählen anfing. Diesen Nahmen behielten sie mit der Bezeichnung, sie mochte in Noten oder Ziffern bestehn, auch dann, wenn sich der Grundton auf der Orgel noch so weit von ihnen entfernte. Unverändert blieb der Grundton, so lange der Gesang in keine neue Tonart überging. Von diesen Uebergängen aber wussten die Alten nichts, denn der natürliche Umfang des Gesanges, sowohl im Haupttone als in der Dominante, folglich in der höhern wie in der tiefern Stimme, liess die Stufen unverändert und bedurfte keiner Verrückung der Töne, woraus in der Folge die Vorzeichnungen zur Andeutung des erhöhten oder verminderten Intervalles entstanden.

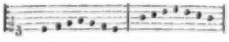

Man brauchte also nur den Gang verschiedener Stimmen auf den gegebenen Stufen in ein harmonisches Verhältnis gegen einander zu bringen, so war der Contrapunkt gemacht. Angenommen war es einmal, dass die andere Stimme der ersten folgen sollte — der Führer bestimmte den Gefährten. Folglich musste, wenn die zweyte Stimme eintrat, ohne dass die erste dadurch unterbrochen werden sollte, diese einen Gang annehmen, der un-

Grundtons keine andern, als [illegible] Fortschritte machte.

Wir wollen zur Erläuterung den Satz

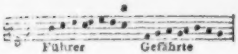

wo der Geführte eintritt, soll nun der Führer seinen Gesang verfolgen. Vom Tonsetzer hängt es nun ab, ihm einen solchen Weg vorzuzeichnen, dass die Empfindung des Wohllautes in der Uebereinstimmung mit der einmal angenommenen Tonart nirgends verletzt wird. Tritt der Basa bey a in die Dominante d, so giebt es keine einfachere harmonische Verbindung der Stimmen, die zu den Grundton wieder den Gesang zurückleitet, als wenn der Contrapunkt so gestellt wird:

Hier verfolgt jede Stimme ihren Gang, eine tritt der andern, obgleich in verschiedenen Zeitraumen auf jeder Stufe nach und beyde vereinigen sich doch zuletzt wieder in dem Grundtone.

Ausgeführt würde der Satz so erscheinen

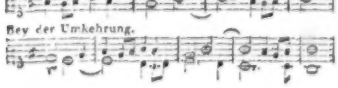

Aber auch ohne sich an die Regel der strengen Nachfolge zu binden, versuchte man zu einer Stimme eine zweyte zu setzen, oder zwey gegebnen Stimmen eine dritte beizufügen, wodurch die Harmonie noch mehr gehoben und der Zusammenhang bestimmter angegeben würde.

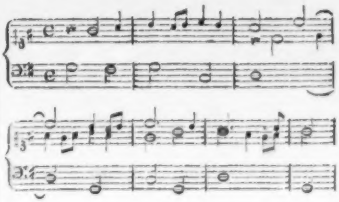

Nie wird man sich von dem, was man die Kunst des reinen Satzes in der Musik zu nennen pflegt, eine klare und genügende Vorstellung machen können, wenn man nicht bis auf die Urquellen der Entstehung desselben in der alten Musik, auf die ersten Begriffe von Führung und Begleitung des Gesanges und dessen Verbindung mit dem Grundbasse, zurückgeführt wird.

Weitere Ausbildung der Harmonie.

So wie der Contrapunkt erfunden war, hatte man auch die Nothwendigkeit erkannt, zwey oder mehrere Stimmen bey ihrem Zusammentreten in ein harmonisches Verhältnis zu bringen, wofern nicht aller Wohllaut zerstört und der Gesang in ein unverständliches Geheul verwandelt werden sollte. Ohne pythagorische Rechenkunst lernte man diese Verhältnisse mit dem Ohre auffassen, und es wurde eine Intervallentafel aufgestellt, die, bis auf wenige Ausgleichungen der nachherigen Temperatur aller Tonarten, keine Abänderungen mehr erlitten hat. Wollte man den Bass für eine dritte Stimme gelten lassen, so musste er den nämlichen Gesetzen der Fortschreitung unterworfen werden. Sehr bald liess sich mit diesen drey Stimmen eine vierte und fünfte noch vereinigen. Auf diese Weise ordnete und regelte sich der

vielstimmige Gesang, die ursprüngliche Grundlage der Harmonie, welcher nachher alle Stellvertreter der Menschenstimme, alle musikalischen Instrumente, unterworfen wurden.

Es macht daher noch heut zu Tage einen Grundcharakter der alten Musik aus, dass jede Stimme ihren eigenen Gang verfolgt, und dass sich bey allen Mitteltönen nachweisen lässt, welcher Stimme sie eigenthümlich angehören. Durch das Willkührliche der neuern Harmonie sind zwar unsre Ohren so verwöhnt, dass sie nur mit Mühe auf das Angehörige der Stimmen in der alten Harmonie gewiesen werden können. Aber es bedarf nur einiger Bekanntschaft mit den alten Tonstücken, und einiger Uebung in dem guten Vortrage derselben, um den Gang der Stimmen wahrzunehmen, die durch kein Zusammentreffen in ihren festen Fortschritten gestört, durch kein Verwechseln der Höhe und Tiefe, durch kein Uebersteigen und Untersteigen in ihrem melodischen Gesange aufgehalten werden können. Wenn es auch mit der Behauptung, dass bey einem guten alten Meister jede Stimme eine für sich bestehende Melodie ausmache, nicht gar zu streng genommen werden dürfte; wenn es sich auch darthun liesse, dass anfänglich der Tenor, in der Folge die Sopranstimme, den eigentlichen Canto geführt habe: so viel bleibt doch ausgemacht, dass eine jede abgesonderte Stimme bey den Alten sich an gewisse melodische Regeln gebunden habe, von denen unsre neuern Komponisten keine Ahnung haben. Wie viel der reine Satz dabey gewinne, wie sehr der Wohlklang dadurch befördert werde, das beweisen noch die Meisterwerke der neuern Zeit im vielstimmigen Vortrage. Da wo der Unerfahrne an nichts weiter denkt, als wie er seine Accorde ausfüllen will: da lässt der wahre Kunstverständige seine Stimmen aus einem Intervalle ins andere nach einer so wohlgeordneten Verbindung der Tonfolge fortsingen, dass man aus jeder Mittelstimme ohne Schwierigkeit einen neuen Discant erschaffen könnte. Diese Strenge in der Schreibart, worin die Alten ewige Muster bleiben werden, erzeugt den Vortheil, dass wir beym Anhören eines Tonstückes solcher Art, ich möchte sagen, mehr als eine Seelenkraft in Thätigkeit versetzt sehen, und gleich dem Cäsar, der sieben Briefe auf einmal dictirte, mit einem drey-, vier- und mehrfachen Ohre vernehmen, was andere nur mit einem einfachen zu ergreifen wissen. Daher der unbegreifliche Schwindel, der uns befällt, wenn wir zum erstenmale eine Sebastianische Fuge von einem seiner Söhne spielen hörten! Daher der namenlose Zauber, mit welchem uns die alten Sarabanden, Giquen, Fantasien und Praludien des unerreichbaren Altvaters fesseln, wenn wir uns an den Steibelts, Kotzeluchs, etc. satt und lahm gespielt haben. Daher die unwiderstehliche Sucht, jene heiligen Antiken so lange anzuschauen, bis sie lebendig werden, und so lange zu studiren, bis es uns gelingt, mit unserm Auge und Ohre die Noten jeder Stimme so gewiss zu begreifen, dass bey der Ausführung auf irgend einem Saiteninstrumente die Linke niemals wissen möge, was die Rechte thue! Auch der Layo in der Tonkunst muss von der Wirkung ergriffen werden, denn jedes angestimmte Thema, jeder ausgesprochene Gedanke, drückt sich unter allen Modulationen der begleitenden Stimmen, so rein und so vernehmlich aus, dass der Unkundige nur immer die Hauptstimme zu vernehmen glaubt, während der Geübte von der Harmonie des Ganzen, von der überschwenglichen Fülle aller konzertirenden Stimmen, in der vollsten Bedeutung des Worts ganz ausser sich versetzt wird. Eben darin liegt nun aber auch der Grund, warum die alte Musik nur für so wenige geniesbar ist. Das würde sie nicht seyn, wenn sie nur recht verstanden werden könnte. So wie sie das nicht ist, kann sie nicht vorgetragen werden. Und ohne Vortrag, er bestehe nun im wirklichen

oder eingebildeten Hören der Töne, lässt sich unmöglich der Genuss erdenken.

Vollendung der Kunst.

Mit einer Stimme erhob sich der Gesang und ward zur Melodie durch die Bewegung der Töne in abgemessenen Stufen. Mit der Begleitung des Gesanges wurden diese Stufen zu Intervallen, die ihr bestimmtes Maass erhielten. Es entwickelte sich die Harmonie aus der Uebereinstimmung gleichzeitiger Töne und befestigte die Melodie durch die genauere Bestimmung des Abstandes, worin die Stufen in verschiedener Zeitfolge gegen einander schwebten. Auf diese Weise erhielten wir ein System von allen möglichen brauchbaren Tönen und eine mathematische Berechnung aller Verhältnisse, worin sie gegen einander zu stehen kommen könnten.

Zur Vollendung der Kunst war nun der erste Schritt gethan.

Es war der Grundstoff ausgemittelt, womit man in der Folge das Gebäude der Tonkunst aufführen sollte.

Ohne der weitern Forschung Grenzen zu stellen, die zu den bekannten Tonverhältnissen immer noch das eine und das andere hinzufügen, und die Scale der Proportionen ins Unendliche verlängern kann, finden wir uns im wirklichen Besitze von einer bestimmten Ordnung der Töne, die nach der jetzigen Temperatur unserer Tonarten uns alle nur erdenkliche Ausweichungen verstatten.

Was wir mit diesen Tönen machen sollen, das lernen wir durch den Versuch der Komposition. Setze, was du willst; dein Ohr wird dich über den Zusammenhang und die Uebereinstimmung der gewählten Töne so gewiss belehren, als diese Uebereinstimmung von dem berechnenden Verstande erwiesen, oder widerlegt werden kann. Deine Intervalle werden rein seyn, wenn die Schwingungen ihrer Töne in gleichen Zeiträumen sich mit den einfachsten Zahlen ausdrücken lassen. Deine Fortschritte und Uebergänge werden die gesetzmässigsten seyn, wenn die verwandtesten Proportionen sich überall einander nähern und nach veranlasster Trennung sich wieder mit einander zu vereinen suchen. Quinten- und Octavengänge werden dir aus keinem andern Grunde verboten seyn, als weil sie dich von diesem Ziele entfernen, und der schreyende Misslaut, den sie in deinem aufmerksamen Ohre erzeugen, wird kein anderer seyn, als der wahrgenommene Missstand in den auf einander folgenden Zahlenverhältnissen, die sich unter keine gemeinsame Wurzel stellen lassen, wenn auch jedes für sich genommen, noch so vollkommen mit einander übereinstimmte. Deine Harmonie kann nichts anders seyn, als die auf Einheit bezogene Mannigfaltigkeit. Deine 5 ist eine aus $\frac{1}{5}$ bestehende 1, die zur 2 wird, wenn du sie mit $\frac{1}{4}$ vergleichst, und wieder zur 1 wenn du alle 6 Drittel für ein Ganzes nimmst, du magst nun diese Berechnungsart auf das Nebeneinanderstehen oder das Nacheinanderfolgen, auf die Consonanzenvergleichung oder die Taktbewegung in der Musik anwenden.

Siehe da den Grund der Strenge, womit die alte Kunst ihre Jünger in den Anfangsgründen übte. Du lachst über die Einfalt eines Altbachischen Satzes:

Versuche es doch nur, durch irgend einen ähnlichen Satz diese Einfalt zu erreichen. Nimm das erste Linienblatt, was vor dir liegt und setze Noten darauf — irgend eine melodische Fortschreitung, wie sie dir gerade in den Sinn fällt. Ich will doch sehen, ob du in dem Augenblicke, wo eine zweyte Stimme schicklicher Weise beytreten könnte, deine erste in der melodischen Fortschrei-

tung sich nicht irre machen, nicht aus dem Tone bringen, nicht auf ganz andere Gedanken leiten lassen werde. Ich will sehen, wie du den Versuch weiter fortsetzest; ob der Grundton durch dein ganzes Stück herrschend bleiben werde, ob, wenn du ausweichst, du nirgends auf Seitensprünge gerathen, ob du deiner angenommenen Weise durch alle Modulationen treu bleiben, in allen Veränderungen folgen werdest. Ich will sehen, ob du keine Künsteleyen anwenden musst, keine Verdrehungen und Verrenkungen der Melodie, um dir die Harmonie zu erhalten, keine Verletzung der harmonischen Gesetze, um deiner Melodie nachzuhelfen. Ich will sehen, ob du den Umfang deiner Stimmen kennst, und das Zeitmaass richtig abzumessen verstehst, worin ein Gedanke mit dem andern wechselt. Ich will sehen, ob du umzukehren oder einzulenken weisst, da, wo der Strom dich mit sich fortreissen und an ein fremdes Ufer verschlagen will; ob der Zusammenklang der Töne nicht allein, sondern auch die Folge der Töne mich überall den Gang der Hauptaccorde wahrnehmen lässt, die dir im Sinne schwebten. Diess alles und noch mehr will ich mit Sorgfalt prüfen, und bestehst du dann die Probe, dann sage, dass du komponiren willst, und zürne nicht, wenn aus dem Grabe ein alter Meister wieder aufstande, den ganzen Pack von Musikalien, der auf deinem Fortepiano liegt, zusammenfasste und mit einer Bewegung, die ganz vernehmlich ausdrücken wollte: ins Feuer damit! dich aufs Gewissen fragte: ist das Musik?

Horstig.

Nachricht.

Berlin, den 1sten Jan. Am 26sten Decemb. gab der königl. Kammermus. Brun, oder wie er sich auf der französischen Affiche nannte, prémier cor de la chapelle du Roi et ci-devant de l'académie royale de musique de Paris, im Theatersaal ein Konzert. Hr. Posch spielte ein von ihm gesetztes Andante auf der Xänorphika und eine Fantasie von seiner Komposition auf einem Kistingschen Fortepiano, und accompagnirte auch auf der Xänorphika das bekannte Duett aus Le trésor supposé (Schatzgräber) von Méhul: Envain le coeur veut se défendre etc. das Mad. Müller und Hr. Eunike sangen. Beyde sangen überdies ein Duett von Zingarelli, so wie Mad. Müller eine Arie von Paer, und Hr. Eunike eine Scene von Nasolini. Hr. Brun selbst blies ein von ihm komponirtes Adagio und Ariette mit Variationen, und die Hirschjagd von seiner Komposition, worin die Solos von dessen Sohne auf dem Fortepiano accompagnirt wurden. Mit dieser Hirschjagd hatte es nach seiner Erklärung, ohne die man nicht gewusst hatte, was der gute Herr prémier — und ci-devant — wollte, folgende Bewandtnis. Der Eingang ahmte die Stille eines der Jagd günstigen Morgens nach. Waldhörner unterbrachen sie, und kündigten den Aufbruch der Jager an, um den Hirsch aufzuspüren. Man hörte also statt der lautschallenden Hörner sanfte Flötentöne. Dann begann die Jagd; die Hörner meldeten, der Hirsch sey aufgejagt, das Bellen der Hunde, der Galopp der Pferde etc. alles wird gezeigt. Jetzt deuten die Hörner an, der Hirsch habe den Wald verlassen, sich auf die Ebene geflüchtet und sich ins Wasser gestürzt. Endlich kündigt ein machtiger Paukenschlag den Schuss an, der den armen Hirsch verwundete. Die Musik sollte nun die Schmerzen des verwundeten Wildes auszudrücken suchen; allein eine Fanfare, die seinen nahen Tod ankündigte, unterbrach sie, und das Blasen zur Retraite endigte die Jagd. — Solche musikalische Quodlibets tragen ihr Urtheil schon selbst zur Schau, und kann unter verstandigen Kunstfreunden darüber kein Streit mehr seyn. Doch ist auch hier zu gestehen, dass der geschickte

Mann auf seinem schwierigen Instrumente sehr viel, ja alles leistete, was man zu verlangen berechtigt war.

Recension.

1) *Der heilige Gesang, oder vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht.* Herausgegeben von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen. Auf Kosten des Herausgebers. Zweyte verb. Auflage, 1807. (30 Sbr.)

2) *Versuch einer Sammlung vierstimmiger Choralmelodien zu dem katholischen Gesangbuch bey dem öffentlichen Gottesdienst und der häuslichen Andacht.* Gedruckt auf Kosten des Herausgebers des Gesangbuches, 1807. gr. 4. (2 Rthl. 30 Sbr.)

Wenn der Hr. Pf. Herold mit der Herausgabe dieser Werke, die zunächst für die katholischen Kirchen Westphalens bestimmt sind, auch nicht den wohlthätigen Zweck verbunden hätte, den Ertrag ihres Debits zu einem Armenfonde der Pfarrey Hoinkhausen zu verwenden; so würde schon sein Bestreben, das Seine zur Vervollkommnung des deutschen Kirchengesanges in den katholischen Kirchen beyzutragen, die Achtung und den Dank des Publikums verdienen.

Das angezeigte Gesangbuch, welches aus 330 Liedern bestehet, ist grösstentheils aus guten Liedersammlungen zusammengetragen. In der grössern Hälfte dieser Liedersammlung spricht sich der Geist des Christenthums so rein aus, dass die Gesänge dem gebildeten Leser von jeder Confession zur Erbauung dienen können. Mit dem 219ten Liede beginnen die für die Marienfeste u. s. w. bestimmten Lieder, in welchen sich, wie es sich von selbst verstehet, der Inhalt mehr nach dem Cultus der römischen Kirche hinneigt.

Bey der dem Vf. geglückten Beseitigung solcher Umgebungen, die sich an einem Unternehmen dieser Art gemeiniglich zu reiben pflegen, und bey der achtungswürdigen Approbation dieses Gesangbuches und der darauf sich gründenden Empfehlung zur Einführung desselben von Seiten des Generalvikariats zu Deutz, wäre es um so mehr zu wünschen, dass der Vf. die strengere Kritik, die ihm fast durchgehends bey der Wahl der aufzunehmenden Lieder geleitet hat, bey einzelnen Stellen verschiedener nicht vernachlässigt und dadurch veranlasst hätte, dass sich hin und wieder Zeilen einschlichen, die, wie z. B. der dritte Vers des fünften Liedes, dem Werke mehr oder weniger nachtheilig sind.

Es ist jedoch hier der Ort nicht, bey diesem Gesangbuche selbst, welches blos in Hinsicht auf das dazu bestimmte Choralbuch hier einer Anzeige bedurfte, ins Einzelne einzugehen.

Dieses oben angezeigte und insbesondere für die zweyte Auflage des Gesangbuchs bestimmte Choralbuch hat einen Ungenannten zum Verfasser, der sich in der Vorrede als einen Dilettanten ankündigt. Es enthält, nächst einer dem Inhalte und dem Zwecke des Werkes angemessenen Vorrede, 165 Choralmelodieen, die der Vf. theils aus den in verschiedenen Gegenden Deutschlands schon längst gebräuchlichen Melodieen dieser Art ausgewählt, theils auch selbst gesetzt hat. Die Chorale sind auf zwey Liniensystemen nach der Art des so genannten geheilten Accompagnements vierstimmig ausgesetzt, wobey noch überdies die Grundstimme beziffert ist. Ausser einer Tabelle, welche die für jedes Lied des Gesangbuches bestimmte Melodie anzeigt, ist dem Werke noch ein Nachtrag von fünf Chorälen beygefügt, der aber mit dem Inhalte der Sammlung in einem auffallenden Widerspruche stehet, und der sich vermuthlich blos durch den Drang von loka-

len oder andern Nebenumständen in dieses Choralbuch verloren hat. Vor der Einführung dieser fünf Melodieen, die den nicht zu verkennenden guten Eigenschaften des Chorals aufs frecheste Hohn sprechen, wolle der Schutzgeist des guten Geschmacks die katholischen Gemeinden Westphalens bewahren.

Nachdem der Vf. in der Vorrede die Eigenschaften einer guten Choralmelodie kürzlich berührt, und einige Anmerkungen, seinen Versuch betreffend, eingestreuet hat, handelt er sehr gründlich von der Art, wie neue Chorale am bequemsten bey einer Gemeinde einzuführen sind. Sodann gehet er zu den Pflichten über, welche dem Vorsänger und Organisten bey dem Choralgesange einer Gemeinde obliegen, und macht insbesondere die wichtigsten Pflichten des Organisten, aus Türks Werke über diesen Gegenstand, namhaft. Zuletzt wird noch bemerkt, was die Geistlichkeit bey der Einführung neuer Melodieen, in den ihrer Fürsorge anvertraueten Gemeinden, zu beobachten habe.

Verschiedene Gegenstände dieser Vorrede veranlassen Rec. einige Bemerkungen darüber mitzutheilen, nachdem er zuvor das Resultat seiner genauen Durchsicht des Choralbuchs selbst, ausgesprochen hat.

Bey der schon seit geraumer Zeit unter den Komponisten immer mehr überhandnehmenden Vernachlässigung des Studiums des Contrapunktes ist es eine ziemlich überraschende Erscheinung, in dem Satze eines Dilettanten und bey einer Folge von 165 Chorälen eine hervorstechende Gewandtheit in der Behandlung der Harmonie, und eine Reinheit des Satzes zu finden, die man sogar bey vielen Lieblingstonsetzern des Publikums vermisst, deren Behandlung des Satzes nur allzuoft dem geschöpften Vorurtheile vieler jungen Musiker schmeichelt, als sey die Schule des Contrapunktes blos eine Grille der Vorfahren, die dem Talente Fesseln anlege.

Gleich weit entfernt von Monotonie und von dem Streben, künstlich scheinende Tonverbindungen zu erhaschen, weiss der Vf. dieses Choralbuchs, bey der strengsten Beobachtung der grammatischen Regeln, dem Flusse der Harmonie Kraft und Annehmlichkeit zu ertheilen. Seine Basse sind männlich und kraftvoll, die einzeln Akkorde greifen gut in einander, und er besitzt den, nur durch fleissiges Studium des Contrapunktes zu erlangenden Vortheil, aus der zum Grunde gelegten Harmonie musterhafte und fliessende Mittelstimmen abzuziehen.

Es bleibt demnach diesem Choralbuche in Hinsicht auf die harmonische Begleitung der Melodieen fast nichts zu wünschen übrig; denn der einzelnen schwachen Stellen, die eine bessere Wendung der Harmonie bedürfen, sind so wenige, dass es kleinlich und pedantisch seyn würde, sich dabey aufhalten und sie rügen zu wollen.

Auch den höhern Forderungen der Kritik hat der Vf. grösstentheils Genüge geleistet. Sowol die Melodieen, die er zu den Liedern des Gesangbuchs aus andern Choralbüchern gewählt hat, als auch diejenigen, die wahrscheinlich ihn selbst zum Verf. haben, entsprechen nicht nur den Erfordernissen eines guten Chorals überhaupt, sondern ihr Charakter ist auch dem Charakter und Inhalte der Lieder angemessen, für welche sie bestimmt sind. In Hinsicht auf diese Uebereinstimmung des Charakters kam dem Vf. der wichtige Umstand zu Hülfe, dass die Melodieen mehrentheils erst bey den Gemeinden, für welche das Gesangbuch bestimmt ist, eingeführt werden sollen, wodurch er bey der Wahl der Melodieen freyere Hand behielt, als die Verff. der mehresten Choralbücher, die sich grösstentheils nur der den Gemeinden schon bekannten Melodieen bedienen durften. Aus diesem Grunde verlangt auch die Kritik mit Recht bey diesem Werke

eine vollkommnere Uebereinstimmung des Charakters der Lieder mit dem Charakter der dazu gewählten Melodieen, als bey den meisten der früher erschienenen Choralbücher. Man hat aber Ursache, mit der Art zufrieden zu seyn, wie der Vf. diese ihm überlassene freyere Auswahl benutzt hat.

Möchte doch dieses dem Werke des Vfs. mit Recht gebührende Lob im Stande seyn, nicht allein zur allgemeinen Einführung desselben in den katholischen Kirchen Westphalens etwas beyzutragen, sondern auch den Vf. aufzumuntern, zum Gebrauche seines Choralbuchs eine Sammlung von Vorspielen auszuarbeiten, die den eingeschränkten Kräften der meisten Organisten angemessen wären! Ein solches Werk würde für den Choralgesang der vorhin genannten Gemeinden von weit grösserm Nutzen seyn, als das besondere Choralbuch im einfachen Diskante mit untergelegtem Texte, welches in der zur Vorrede des Gesangbuchs gehörigen Nachschrift versprochen wird, und von welchem weder für die nicht musikalischen Glieder der Gemeinden, noch für die Organisten, der geringste Nutzen zu erwarten ist.

In der Vorrede sagt der Vf.: Manchen der bekannten alten Melodieen waren bisher im Singen häufig durchgehende Noten und Verzierungen beygemischt; man hat sich sorgfältig bemühet, solche von dieser Verunstaltung zu reinigen. Diese Reinigung der Choralmelodieen von Verzierungen, die der hohen Einfalt derselben zuwider sind, hatte hin und wieder noch strenger beobachtet, und insbesondere der Vorschlag oder die Aufhaltung vor allen Noten, die auf die erste Sylbe der weiblichen Reime fallen, weggelassen werden sollen. Der Vf. lässt nämlich z. B. die folgenden Absätze des bekannten Chorals:

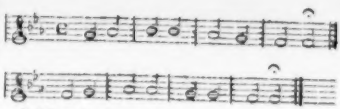

auf folgende Art singen:

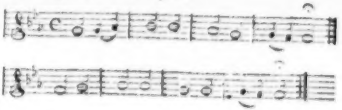

Dieser, aus der Figuralmusik entlehnte Vorschlag wird bey dem Chorale, wegen seiner öftern gleichartigen Wiederkehr, sehr bald zum Ekel. Von der Wahrheit dieser Behauptung wird man sich leicht überzeugen können, wenn man einige mit dieser Verzierung versehene Chorale unmittelbar nach einander durchspielt.

Da, wo der Vf. in der Vorrede von dem Grade der Geschwindigkeit spricht, in welchem der Choralgesang sich bewegen soll, hatte noch hinzugefügt werden können, dass bey einer zahlreichen Gemeinde der Choral jederzeit etwas langsamer, als bey einer minder zahlreichen, vorgetragen werden muss, und gemeiniglich auch so vorgetragen wird, weil die grössere Tonmasse sich schon ihrer Natur nach langsamer bewegen muss, als die minder grosse.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *N^r. V.* 1808.

Anzeige.

Dem musikalischen Publiko macht Endesgesetzter bekannt, dass er alle Holz-Blas-Instrumente verfertiget, und wie er sich schmeicheln darf, in derselben Qualität, als die der Herren Grundmann und Floth, bey welchen ersteren er 5 Jahr, und bey letzteren 6 Jahr conditioniret, auch während Hr. Floths Krankheit und nach dessen Tode alle bestellte Instrumente zur Zufriedenheit der Kenner fabriciret, wovon untenstehendes Attest hinlänglich zeuget. Er ersuchet daher die Herren Musiker und Commissionaire ganz gehorsamst, ihm, da die Wittbe Herrn Floths diese Arbeiten nicht weiter fortsetzet, mit Ihren resp. Aufträgen und Bestellungen zu beehren, und verspricht Ihre Wünsche durch billige und prompte Besorgung nach Kräften zu befriedigen.

Dresden, am 20 Januar 1808.

Carl Gottlob Bormann
wohnhaft am Jüdenteich. No. 332.

Dass obige Angaben nicht nur völlig gegründet, sondern auch Hr. Bormanns Instrumente die der genannten Hr. Grundmann und Floth an Güte und Sauberkeit beykommen, bezeugen auf Verlangen hiermit die Gebrüder Rothe
Königl. Sächsische Kammermusici.

Erklärung.

Es werden zuweilen dem hiesigen Kantor und Musikdirektor, Hrn. A. E. Müller, Beyträge für die musikal. Zeitung, als dem Redakteur derselben, zugesandt. Dies veranlasst ihn und uns zur Wiederh olung der schon früher gegebenen Erklärung, dass er keinen Antheil an dieser Redaktion habe, auch niemals einen solchen Antheil gehabt, sondern nur zuweilen einen Beytrag zu dieser Zeitung geliefert habe. Es ist und bleibt, wie es vom Anfang dieses Institus gewesen ist; alles was an uns gelangen soll, erbitten wir uns unter der Adresse: An die Breitkopf- u. Härtelsche Musikhandlung, für die Redaktion der musikalischen Zeitung.

die Redakt. der musikal. Zeit.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Hildebrand, J. Grablied v. Mathisson. Vierstimmig mit Begltg. des Clav. oder d. Orgel. 4 gr.

Call L. v. 9 Favorit Gesänge f. 2 Tenor et 2 Basstimmen. Op. 10. 18 gr.

— — 6 Gesänge f. 5 Singstimmen, 11tes Wk. 10 gr.

Haydn's Schwanengesang. Quartett f. 4 Singstimmen mit Begleitung d. Klaviers. 8 gr.

André, A. Sprichwörter f. 4 Singstimmen mit Klavier-Begleitung. Op. 32. 16 gr.

Berger, L. 6 Canzonetta p. Soprano, Tenore et Basso. Op. 3. 20 gr.

Cimarosa, Tenor-Arie. Vor Aurorens' Morgenschimmer (Pria ches panti etc.) mit Begleitung des Orchesters. 1 thl. 4 gr.

Winter, Duett f. Tenor et Discant a. d. Oper; das unterbrochne Opferfest mit Begleitung des Pianoforte u. des Orchesters. 16 gr.

Mozart, W. A. Discant-Arie: Batti, batti, o bell Masetto, mit Pianofte Begleitung u. Orchesterstimmen. 16 gr.

Cimarosa, Arie mit Accomp. der Harfe u. ital. deutsch, u. franz. Text. 12 gr.

Apel, Scena e Duetto per Soprano e Contr. Alto, mit Begltg. d. Pianof. nebst Orchesterstimmen. 1 thl. 4 gr.

Mozart, W. A. Ave verum corpus. Partitur und Klavierauszug. 8 gr.

Voglers beleuchtende musikalische Herausgaben. Davids Buss-Psalm im Choralstyl z. 4 musikalischen Stimmen. 12 gr.

Mosel, Fr. gr. Trio p. Violon av. accomp. d'un second. Vlon et Basse. Op. 3. 1 thl. 4 gr.

Tuttowitsch, B. Quatuor p. 2 Viols, Alto et Violoncelle. Op. 6. 2 thl. 8 gr.

Beethoven, L. v. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle d'après une Sonate, Op. 31. 1 thl.

Call, L. Serenade p. Vlon ou Flute et Guitarre. Op. 54. 16 gr.

Cimarosa, Il Matrimonio segretto, gr. Opera arr. en Quat. p. 2 Vle, Vle et Vlle. L. 1. 2 thl. 18 gr.

Bernhardi, F. Thême av. 10 Variations p. la Flute seule. No. 10. 5 gr.

Molitor, S. Trio concertant p. Flute, Alto et Guitarre. 1 thl.

Carulli, F. d. Trio concertant p. Flute, Vlon et Guitarre. No. 1. 1 thl.

Starke, Fried. 12 deutsche Tänze nebst Trio und einer Coda für 2 Flöten oder Flöte und Violin. Op. 22. 16 gr.

— — Das beliebte Tyroler Alpen-Lied mit Veränderungen f. Flöte und Violin. Op. 26. 12 gr.

— — Auswahl der verträglichsten Stücke a. d. beliebtesten Opern und Balletten f. eine Flöte. 12 gr.

Variationen f. eine Flöte. No. 1. 2. à 3 gr.

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte. No. 1. 2. à 3 gr.

Cherubini, Polonaise p. 2 Flûtes ou 2 Violons de l'Op. Faniska. 4 gr.

Werner, G. Air varié p. l'Etude de la Flûte. 4 gr.

Bernhard, Violin Journal. 2. 3tes Heft. à 12 gr.

— Flöten-Journal. 2. 3tes Heft. à 12 gr.

Wippert, L. 3 Duos p. 2 Clarinettes. Op. 1. 16 gr.

Ritter, Tonleiter des Fagotts. 4 gr.

Simrock, H. Recueil de 15 Duos pour 2 Flageolets. No. 2. 20 gr.

Simrock, H. Recueil d'airs et thêmes choisis en Duos p. 2 Clarinettes. N. 3. 16 gr.

Paisiello, le Molinara, opera comique arr. p. 2 Clar. 2 Cors et 2 Bassons. 2 thl.

Mosel, 12 deutsche Tänze u. 12 Trios nebst Coda f. 2 Violinen u. Violoncell. 19 gr.

— — 12 Menuetten u. 12 Trios f. 2 Violinen u. Violoncell. 19 gr.

Beethoven, L. v. 12 Walses p. 2 Violons et Basse, (2 Flutes et 2 Cors ad libit.) 1 thl.

— — 12 Ecossaises p. 2 Violons et Basse, (2 Flutes et 2 Cors ad libit.) 12 gr.

Kölges, 12 Walses p. 2 Vln. Clar. ou Flute. 2 Cors et Basse. L. 1. 1 thl.

Lied mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.

Trag, Aud. differentes pet. pieces faciles p. la Guitarre seule. Op. 6. 10 gr.

— — Sammlung verschiedener Stücke mit und ohne Begltg. f. d. Guitarre eingerichtet. N. 1. 6 gr.

Huber, J. N. Marsch a. Clemenza di Tito f. d. Guitarre gesetzt. 3 gr.

— — 3 Fantaisies p. la Guitarre, seule. 8 gr.

Mozart, Duett a. d. Oper: le nozze di Figaro f. d. Guitarre eingerichtet. 5 gr.

— — Duett a. d. Op. le nozze di Figaro. 5 gr.

— — Aria a. d. Op. le nozze di Figaro, (non piu andrai farfallone) mit Guitarrbegltg. 8 gr.

Winter, Polonaise f. d. Guitarre eingerichtet, v. J. N. Huber. 3 gr.

Romance: Comment Colin suit il donc que je l'aime av. acc. de Guitarre ou Pianof. 4 gr.

Schmidt, A. Chanson: La Semaine p. la Guit. 2 gr.

Mussini, Ariette av. acc. de Guit. ou Pianof. 4 gr.

Giuliani, M. 2 grand' Aria ed una marcia ridotte per Chitarra. N. 2. 20 gr.

— — 6 Variations p. la Guit. Op. 2. 12 gr.

— — nouto Rondo di gusto originale comp. ad imitazione del suono delle campane di Bologna. Op. 3. 12 gr.

Ehlers, W. Gesänge mit Begltg. d. Guit. 1 thl.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten Januar. Nº. 18. 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Zweyte Abtheilung der im 4ten Stück abgebrochenen Abhandlung.)

Trochäus (oder auch Choräus, daher Choriamb) heisst bekanntlich der metrische Fuss, welcher aus einer langen und einer kurzen Sylbe besteht

– ⏑

Alter

Dieser Fuss enthält drey Zeiten, in der Länge nämlich sind zwey Kürzen zusammengezogen, wie zwey Achtel in der Viertel-Note. Diese Kürzen können daher auch die Stelle der Länge vertreten, wodurch der Tribrachys

⏑ ⏑ ⏑

entsteht, welcher den drey Achteln des $\frac{3}{8}$ Taktes gleich, auf der ersten Note den Accent hat

O wie sich in dem Gesange zu dem Olymp.

Der Musiker weiss, dass der Accent dieses ersten Achtels ohne Taktveränderung bis zur Verlängerung der Note gesteigert werden kann

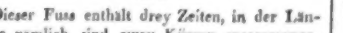

so entsteht aus dem Tribrachys der schon oft erwähnte flüchtige Daktylus, welcher mithin, so wie der Tribrachys die Stelle des Trochäen vertreten kann. Im trochäischen Metrum gilt also der Satz, dass die accentuirte Kürze mit einer Länge verwechselt werden kann. Die Theoretiker erkennen diese Wahrheit, wenn sie die Verwechselung des Trochäen mit dem Daktylus an jeder Stelle des Verses verstatten. In der deutschen Sprache, in welcher, wie schon erinnert, pyrrhichische und tribrachische Worte noch nicht anerkannt sind, ist die Verwandlung des Trochäen in den Daktylus ungleich gewöhnlicher, als die in den Tribrachys, welche zu den rhythmischen Seltenheiten gehört.

Trochäen werden gewöhnlich nach Dipodien gemessen. Dipodie heisst wörtlich und in der That ein Doppelfuss, die trochäische Dipodie besteht also aus zwey Trochäen

– ⏑ – ⏑

Unvermögen

Wir haben schon in dem Vorigen erkannt, dass die in einer Folge von Tönen wiederkehrende Verschiedenheit den Grund des Metrum bilde; die ursprüngliche Verschiedenheit ist nun blos ein Wechsel von stark und schwach, bey gleicher Dauer; denn dass ein Ton kürzer sey als der andre, setzt schon eine, in die Bewegung selbst eingreifende Ursache voraus. Der Wechsel von stark und schwach

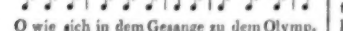

geht aber sehr leicht in einen Wechsel von lang und kurz über; denn wenn der schwa-

che Theil des Metrum nur laut geworden ist, so hat er seine Bestimmung erfüllt, und es ist gleichgültig, ob er seine Zeit ausfülle, überfülle, oder nicht erfülle:

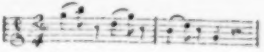

In der Musik wird der Ueberrest des schwachen Takttheils durch Pausen erfüllt: in der Metrik (ausser dem Gesang) sind innerhalb des Rhythmus keine Pausen möglich, folglich verwandelt sich diese Figur in folgende:

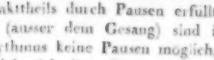

welche das trochäische Metrum zeigt:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Dass der trochäische Fuss sich von der trochäischen Dipodie unterscheide wie der $\frac{2}{4}$ Takt vom $\frac{6}{8}$ Takt, fällt in die Augen. Die blose Verdoppelung wäre aber ein blos zufälliger Unterschied der Zahl, lage nicht in dem Charakter beider Taktarten selbst der Grund ihrer Verschiedenheit. Die beiden Füsse theilen die Dipodie in zwey metrische Theile, bey welchen folglich dieselbe Verschiedenheit wiederkehrt, wie bey den metrischen Theilen der Füsse: der zweyte Theil nämlich unterscheidet sich von dem ersten durch Schwäche oder Zeitlosigkeit. Die Schwäche des zweyten Taktheils erkennt der Musiker schon durch die Benennung, schlechtes Takttheil, im Gegensatz des guten an. Ueber die Zeitlosigkeit sind aber ein paar Worte zur Erklärung nöthig. Zeitlosigkeit würde darin bestehn, dass der zweyte Theil die Zeit des ersten überfüllen oder unerfüllt lassen kann. Man denke sich eine metrische Reihe von Glockenschlägen: das längere Aushalten des letztern stört die metrische Bewegung im geringsten nicht, eben so wenig die kurze Auflösung einer langgehaltenen Dissonanz

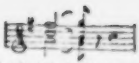

Diese reine Zeitlosigkeit findet aber allerdings nur am Ende einer metrischen Reihe in ihrer vollen Freyheit Statt, in der Mitte der metrischen Reihe ist sie durch das fortgehende Metrum beschränkt. Zeitlosigkeit an sich wird zwar allemal Charakter des zweyten Takttheils bleiben, aber in der Mitte der Reihe unter gewissen Beschränkungen erscheinen, welche hier näher zu bestimmen sind. Die Verkürzung nämlich sowol als die Verlängerung sollen hörbar werden, ohne den gleichmässigen Schritt des Taktes zu unterbrechen; sie sollen sich dem Sinn ankündigen, ohne die Reflexion, welche gleichsam das Maas des Taktes an die Reihe legt, zu beleidigen; mit einem Wort, sie sollen scheinbare Veränderungen seyn, ohne wirklich das Metrum selbst zu afficiren.

Wir betrachten zuerst die Verkürzung.

Verkürzt würde die zweyte Hälfte der Dipodie

– ⏑ – ⏑

Morgenröthe

wenn der zweyte Fuss die Länge allein behielt, und die Kürze von sich würfe:

– ⏑ –

Morgenroth

Allein in der Mitte einer metrischen Reihe würde hierdurch der Takt gestört; es muss daher die Kürze bleiben, aber als zu diesem Abschnitt nicht gehörig, das heisst, um gleich die Sache bey dem rechten Namen zu nennen, sie muss zu dem folgenden Abschnitt gezogen werden, und mithin dessen Auftakt bilden, z. B.:

– ⏑ –, ⏑ | – ⏑ – ⏑

Morgenroth, erschöne Frühe.

Wie die Verlängerung geschehe, zeigt sich nun leicht.

Dass der Auftakt in der Musik gewöhnlich ein Ton aus dem Dominanten-Accord, mithin eine Dissonanz ist, welche sich dem Hauptaccord der ersten Note anschliesst, ist bekannt; eben so, dass die Dissonanz, welche an die Consonanz gebunden wird, stark anspricht. Ja, die Consonanz sogar, wenn sie aus dem Auftakte sich an eine Dissonanz anschliesst, bekommt dieser Bindung wegen Gewicht und Nachdruck z. B.

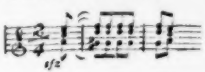

was den Schein der Länge giebt, ohne den Takt wirklich zu stören. Diese kraftvolle Kürze wird in der Metrik durch eine lange Sylbe repräsentirt, welche, indem sie sich der folgenden Länge des Niedertakts als Auftakt anschliesst, das Anhaltende der Länge verliert und blos das Gewicht in der Messung behält, während sie doch den Sinn mit dem Schein der Länge täuscht, z. B.

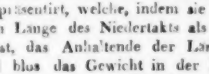

Morgenroth, willkommne Frühe.

Diese Länge giebt dem Vers Gewicht, ohne die Messung zu stören, und diese Wortstellung wird den entschiedensten Vorzug vor den, metrisch eben so richtigen, aber nicht so schönen haben:

Morgenröthe, holde Frühe,

Morgenroth, ersehnte Frühe.

Denn beide charakterisirende Momente der verschiedenen Taktheile vereinigen sich, indem der schlechte Taktheil sich durch Kürze und Länge zugleich, also durch den vollendeten Schein der Zeitlosigkeit charakterisirt. Lassen wir nun noch im zweyten Takt, mit welchem die metrische Reihe schliesst, die letzte Sylbe als Schlussklang aushallen z. B.

Morgenroth, willkommner Lichtstrahl

so ermangelt der Vers keiner Schönheit, welche ihm Rhythmus und Metrum mittheilen können. Denn dass durch die metrische Vollkommenheit, sich zugleich die rhythmische Schönheit von selbst eingefunden habe, wird dem Leser nicht entgangen seyn, und eben so wenig, wie durch dieses von selbst erfolgte Hervorgehen des Einen aus dem Andern, sich die Theorie bewährt. Wir halten uns aber hier hauptsächlich an die Resultate.

1) Die Kürze, welche sich als Auftakt an die nächste Sylbe oder Note schliesst, kann durch eine Länge repräsentirt werden, und der Vers gewinnt durch diese Verwandlung in eine Länge, an Kraft, Fülle und Würde.

2) Die Kürze, welche zugleich Ende einer rhythmischen und metrischen Reihe ist, kann als Länge austönen, und der Vers gewinnt, je voller sie aushallt, an gewichtvollem Nachdruck.

Da nun, wo nach trochäischen Dipodien gemessen wird, nur die letzte Kürze der Dipodie den Auftakt bilden kann, (denn die erste steht ja nicht vor dem Takt, sondern in dessen Mitte,) so ist der Satz der Theoretiker begründet, dass nur die letzte Sylbe der Dipodie gleichgültig (anceps) sey. Eben daher aber folgt, dass, wo nicht nach Dipodien, sondern nach einzelnen Trochäen gemessen wird, jede Kürze diese Eigenschaft habe; und hierin liegt also mit einem Worte der Unterschied zwischen dem $\frac{4}{8}$ und $\frac{3}{8}$ Takt. Ein Beyspiel des $\frac{3}{8}$ Taktes werden wir künftig im sogenannten metrum epionicum polyschematistum kennen lernen:

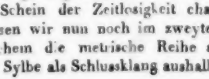

Wie schön durch leichtes Gewölk blickt des
Mondlichts lieblicher Schein

welche Versart sich anders auf keine Weise metrisch bestimmen lässt.

Wie die trochaische Dipodie durch Auflösung der Längen die tribrachische oder daktylische Form annimmt; so nimmt sie auch durch Zusammenziehung der Längen und Kürzen verschiedne andre Formen an, welche jetzt naher zu betrachten sind.

Es befremdet nicht, wenn wir im $\frac{6}{8}$ Takt, statt der Figur:

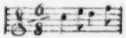

diese:

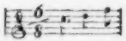

antreffen: die Kürze des ersten Trochäen hat sich an die Länge so angeschlossen, dass sie mit ihm zusammen eine dreyzeitige Länge bildet. In dem Obigen ist schon erwiesen, dass es in der Sprache wirklich dreyzeitige Längen gebe, welche nicht durch Willkühr des Dichters, sondern durch die Aussprache selbst drey Zeiten erfüllen, z. B.

Anmuthig.

Längen dieser Art sind allezeit dreyzeitig, ausser wo sie im Auftakte stehn, welcher (wo er nicht vielmehr Basis ist,) keine dreyzeitige Länge verstatten kann, z. B.

anmuthige Lust

Die Zusammenziehung des Trochäen in eine einzige dreyzeitige Länge lässt sich in dem wirklichen Vers eben so wol anwenden, als in der eigentlichen Musik, und in der That zeigt uns die Metrik Füsse, welche nur durch eine solche Zusammenziehung erklärbar und metrisch bestimmbar sind.

Durch Zusammenziehung des ersten Trochäen in der Dipodie bekommen wir:

Namlose

anstatt:

Namculose

Die Metrik zeigt uns einen dieser Form ganz ähnlichen Fuss, nämlich den Baccheus (von andern umgekehrt Palimbaccheus oder Antibaccheus genannt)

unseelig

Beyspiele bacchischer Verse werden zeigen, wie sie nach unsrer Messung klingen:

ὁ ταχυς δ' ἐσσειται κυκλος των ἀερχων

in rastloser Arbeit entfliehn uns die Stunden

man verwechsele hiermit nur nicht:

in eilendem Fluge verrauschen die Stunden

Die Theorie betrachtet den bacchischen Fuss als einen Spondeen mit der Anakrusis

Freylich sieht er einzeln so aus, allein da bekanntlich der Auftakt dem Schluss des Rhythmus so viel an Länge entzieht, als er selbst hat, so könnte eine Reihe von Baccheen nicht so lauten:

wodurch ein fünfzeitiger Rhythmus entstünde, sondern müsste folgenden Gang halten:

wodurch sie in eine schwachliche Reihe von Amfibrachen in daktylischem (spondeischem) Takt sich verwandeln würde. Die Messung als Spondeen mit dem Auftakt zeigt sich daher unanwendbar, dagegen sich die oben angegebene, in welcher die erste Länge dreyzeitig ist, überall als richtig bewähren muss.

Wenn bey der Zusammenziehung des ersten Trochäen der zweyte sich in einen Daktylus auflöset, so entsteht die Figur:

wohllautender

Die Metrik bezeichnet diesen Fuss

und nennt ihn den sinkenden Ioniker. (Ionicus a maiore). Nach Hermann (Handb. der Metrik § 322.) soll dieser Fuss aus zwey Reihen bestehen, wovon die erste, wegen ihrer vorausgesetzten Schwäche, durch eine andre unterstützt wird. Manchmal soll der ersten Reihe mehr Kraft gegeben werden, so dass sie nicht in der Arsis (Niedertakt) aufhört, sondern noch eine Thesis erhalte. Alsdenn sey die zweyte Reihe, durch welche das, dem Rhythmus bestimmte Ziel erreicht werden solle, nicht mehr ein Daktylus, sondern ein Trochäe, und daher komme die trochäische Form dieses Fusses. Ich gestehe, dass ich weder die Voraussetzung der Schwäche, noch die Folgerung aus dieser Voraussetzung verständlich finde: noch weniger, wie nach § 323 die erste Länge dieses Fusses, welche nach oben einer Unterstützung bedarf, sogar, eben um ihre Schwäche deutlich zu machen, noch verkürzt werde, so dass statt

der zweyte Päon:

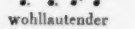

entstehe. Von dem Beyspiel des saffischen Verses

δεδυκε μεν ἀ Σελανα και Πληϊαδες, μεσαι δε

hat schon Voss (Zeit. 195.) gezeigt, dass er kein Ionischer sey, wiewol ich ihn anders als Voss, so:

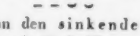

δεδυκε μεν ἀ Σελανα και Πληϊαδες μεσαι δε νυκτες, παραδ' ἐρχετ' ὠρα, ἐγω δε μονα καθευδω

messen würde; er ist mithin kein Beweis für diese angebliche unmetrische Verkürzung des Ionikers.

Eben so wenig ist auch aus obiger Theorie die Messung des Ionikers zu begreifen und sein Unterschied vom Ionicus a minore, gar nicht aber seine Verwandelung in die trochäische Form, denn die Messung nach $\frac{3}{4}$

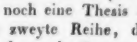

lässt sich nimmermehr mit der Messung nach $\frac{6}{8}$ in demselben Metrum zusammenstellen; das Gehör widerspricht unwiderleglich.

Betrachten wir hingegen den Ionischen Fuss nach seiner oben angegebenen Natur, so zeigt sich nicht nur seine Messung bestimmt verschieden von der des steigenden Ionikers, sondern seine Verwandlung in die trochäische Form ist ganz natürlich; denn nichts ist passender, als dass er die Gestalt wieder annehme, aus welcher er eben durch Zusammenziehung und Auflösung entstand. z. B.

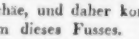

Weissstämmige Birkenwaldung

So natürlich als seine Verwandlung in die trochäische Form, ist auch sein, — obwol seltenes Vorkommen als Moloss; die molossische Form ist nämlich nur scheinbar und eigentlich die bacchische, in welcher die Kürze des zweyten Trochäen, als Endsylbe der zum Grunde liegenden Dipodie in eine Länge verwandelt worden ist:

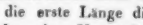

Angstgraun durchbebt etc.

So müssen z. B. die Pindarischen Verse gemessen werden:

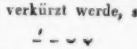

ὑῶν ποτε Παφιαισιν Δαφνις τε κωμῳ.

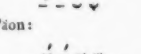

wo das Schlachtross wild aufbrüllender Lärm die Frauen scheuchte

und es ist keinesweges, wie Hermann (§.

325.) behauptet, der Dispondeus statt des Ionikers von dem Dichter gebraucht worden:

– – – | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – – | – –

νίους Θήβας ηὐξατο παιμίονιας αὐχμᾶ

Wenn in der Ionischen Form sich der zweyte Trochäe nicht in den Daktylus, sondern in den Tribrachen auflöset, so entsteht:

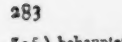

welcher Fuss Paon (der erste Paon) heisst. Seine Flüchtigkeit, welche ihn charakterisirt, und durch andere Füsse nur aufgehalten werden würde, ist der Grund, dass er gewöhnlich allein in päonischen Rhythmen vorkommt, ohne mit seinen verwandten Füssen zu wechseln. Nur die Zusammenziehung der zwey letzten Kürzen

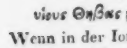

giebt ihm den Schein des Kretikus,

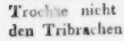

welcher aber durch die musikalische Bezeichnung verschwindet, denn der Gehalt des Kretikus ist dieser:

welcher seine Verschiedenheit von dem zusammengezogenen Paon klar ausspricht.

Durch die Zusammenziehung des zweyten Trochäen in der Dipodie entsteht die Figur

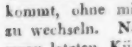

Wogenschaum

oder in gewöhnlicher Bezeichnung:

welchen Fuss die Grammatiker Kretikus oder Amfimacer nennen.

Wird bey dieser Zusammenziehung der erste Fuss in einen Daktylus aufgelöset, so entsteht der Choriamb, welchen wir zum Unterschied von dem oben erwähnten spondeischen und molossischen, den trochäischen Choriamben nennen:

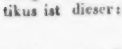

Wogengebraus

Wir haben also die trochäische Dipodie in sieben verschiedenen Gestalten kennen gelernt, wovon jede entweder für sich allein Verse bildet, welche dann von dieser herrschenden Form den Namen führen, oder mit den andern, nachdem es der Dichter gut findet, wechseln. Diese sieben Formen sind

1) die trochäische,
2) die daktylische,
3) die bacchische,
4) die ionische,
5) die päonische,
6) die kretische,
7) die choriambische.

Ausser diesen Formen der einzelnen Dipodien erscheint auch noch der ganze Vers mit einigen Veränderungen, welche wir hier nur vorläufig benennen wollen:

1) im Auftakt. Hier zeigt sich besonders die jambische und antispastische Form und die dochmische.
2) in fortgehaltener Zusammensetzung der daktylischen Form mit der trochäischen. Hierdurch entstehn die sogenannten Ionaodischen Verse, welche mit Daktylen anfangen und mit Trochäen enden: z. B.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

Fröhlicher Tanz in der Waldbeschattung

3) mit der Basis, welche beynahe vor allen Formen der trochäischen Rhythmen, die im Auftakt ausgenommen, vorkommt.

Wir wenden uns nun zu den verschiedenen trochäischen Rhythmen, welche wir in ihren verschiedenen Formen zu betrachten haben. Diese Nebeneinanderstellung wird zeigen, dass alle diese, in den Schematen der Theoretiker so verschieden scheinenden Formen, blos Variationen des ihnen zum Grunde liegenden einfachen trochäischen Thema seyen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 16ten Januar. Am 11ten ward zum Benefiz für Hr. Ambrosch, ausser dem Lustspiel: Die Gemäldesammlung, zum erstenmal gegeben: Die vereitelten Ränke — komische Oper in zwey Akten, frey bearbeitet nach Le trame deluse, mit Musik von Cimarosa. Der Inhalt der Oper ist Ihnen bekannt; sie enthält weniger komische Züge, als andre ähnliche italienische Stücke, und der Eindruck, den ihre mit Fleiss und Sorgfalt gegebene Vorstellung machte, war unbedeutend. Sie steht auch in Hinsicht der Musik der mit Recht oft mit vielem Beyfall gegebenen Oper: Il matrimonio segretto, von demselben Komponisten, weit nach. Hr. Gern gab den Marchese, Mad. Lanz dessen Nichte Olympia, Hr. Weitzmann den Graf Clicerio, Mad. Müller die Schauspielerin Hortensia, Hr. Holzbecher (statt des Hrn. Ambrosch, den eine Krankheit am Spiel hinderte.) den Spieler Nardo, und Demois. Maass das Gärtnermädchen Dorinde. Ausser den beyden Finalen verdienen Auszeichnung: das Duett no. 3. zwischen Hortensia und Nardo: Ach in deinen Schelmenaugen etc. das Recitativ und die Arie des Marchese no. 4.: Ein Fest der Freude sey unser ganzes Leben etc.; das Duett von Hortensia und Dorinde. no. 10.: Verwegne, schon zu lange hab' ich dich angehört etc., und das Terzett von Marchese, Hortensia und Nardo: Sachte, Liebchen, nur behutsam etc.

Den 14ten ward zum Benefiz des Hrn. Tombolini, ersten Königl. Opernsängers, ein Konzert im Theatersaale gegeben. Eine Ouverture von Garnier eröffnete das musikalische Potpourri. Hr. Tombolini sang zwey Scenen und Arien von Zingarelli, mit Mad. Koch ein Duett von Mayer und mit Mad. Koch und Hrn. Grell ein Terzett von Federici. Der jüngere Tausch blies ein von seinem Vater komponirtes Klarinettkonzert, und Hr. Hennig spielte ein von ihm komponirtes Violinkonzert.

Wien, d. 16ten Jan. Die Vermählung unsers Monarchen wurde durch eine Prachtaufführung von Glucks Armida gefeyert, und der Zutritt nur mit Billetten gestattet. Der Anblik des Theaters an diesem Tage (den 9ten Januar) war wirklich imponirend. Der Kayser mit seinem Hofstaate und der liebenswürdigen Kayserin in voller Pracht, die Logen mit dem diplomatischen Corps besetzt, das ganze Parterre mit geputzten Damen bedeckt, an denen für viele Millionen Brillanten funkelten; der einstimmige, freudige Zuruf, als das Herrscherpaar eintrat — alles das machte einen eigenen, wahrhaft erhebenden Eindruck. Ueber die Oper selbst, wovon schon so viel in Ihrer Zeitung gesprochen worden, glaube ich nichts sagen zu dürfen, als dass sie im grössten Glanze, mit vielen Ballets vermischt, aber doch ohne ausserordentlichen Beyfall gegeben wurde, vielleicht weil die Erwartung gar zu gespannt war, und man vergass, dass man, um das Kunstwerk einer Gluckschen Oper zu geniessen, keine moderne Oper erwarten muss.

Die moderne Musik führt mich am natürlichsten zu der neuen Beethovenschen Sinfonie aus B, welche im hiesigen Liebhaberkonzerte unter der Direktion des Komponisten selbst wiederholt wurde. Sie gefiel im Theater nicht besonders, hier erhielt sie vielen, und, wie mich dünkt, verdienten Beyfall: denn das erste Allegro ist sehr schön, feurig und harmonieenreich gearbeitet, und auch Menuett und Trio haben einen eigenen, originellen Charakter. Bey dem Adagio wäre es vielleicht zu wünschen, dass der Gesang nicht so sehr auf die einzelnen Instrumente vertheilt wäre, ein Gebrechen, das auch der

sonst so reichen und feurigen Eberlschen Sinfonie aus D moll manchmal im Effekte schadet.

Hr. Romberg hat im vollgefüllten Redoutensaale, mit dem allgemeinsten und ungetheiltesten Beyfall, Konzert gegeben. Es wird nicht nöthig seyn nochmals in das Detail seiner Vorzüge als Violoncellist einzugehen: genug, man muss ihn durchaus als vollkommenen Virtuosen auf seinem Instrumente anerkennen. Solche Schönheit und Anmuth des Tons, dieser geschmackvolle Wechsel von Delikatesse und herrschender Kraft des Vortrags, diese Freyheit, Sicherheit und Leichtigkeit in Besiegung der allergrössten Schwierigkeiten, werden sich wol sobald nicht wieder zusammen finden. Ich bemerke nur noch, dass die beyden, von Romberg vorgetragenen und gesetzten Konzerte (aus E moll und aus D moll) auch der Komposition nach hoch stehen und sehr schätzenswerth sind.

Der Münchner Oboist Flad gab ebenfalls mit dem grössten Beyfall Proben seiner ausserordentlichen Kunstfertigkeit. In der That weiss dieser Künstler seinem Instrumente einen ganz eigenen, unbeschreiblich süssen Ton zu entlocken, den Ref. durchaus noch von keiner Oboe, auch selbst nur ähnlich hörte. Als grosser Musiker und brillanter Virtuos zeigte sich Flad in seinem Konzerte von Radikati; aber die süsseste Milde seines Tones, wenn so zu sagen erlaubt ist, entwickelte er in einer Privatgesellschaft, in einem nachgelassenen Quintette von Eberl für Klavier, Violin, Bratsche, Oboe, und Violoncell, aus E dur, welches eines der ältern Werke dieses Komponisten, aber gewiss auch eines seiner allervorzüglichsten, wenn gleich nicht ganz so verwickelt und schwierig ist, als seine letzten Arbeiten. Als Flad mit seiner Oboe das ungemein reizende Tema des ersten Stückes übernahm, war die ganze Gesellschaft von Zuhörern auf die angenehmste Weise überrascht und entzückt. Da, wie man sagt, an guter Musik für die Oboe kein Ueberfluss ist, so dürfte die Anzeige dieses noch an keine Kunsthandlung überlassenen Werkes nicht ohne Interesse seyn.

Beethovens neue grosse Quartetten, dem Grafen Rasumovsky zugeeignet, und Eberls nachgelassenes letztes Quintett und Sextett für Pianof., sind jetzt im Schreyvogelschen Industriecomptoir erschienen: alle diese Werke wurden schon früher mit dem gehörigen Lobe in Ihren Blattern gewürdigt.

Kurze Anzeige.

Six Bacchanales p. l. Pianoforte comp. pour Sa Majesté la Reine de Hollande par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 12 Gr.)

Bacchanale — Hr. St. meynt damit, wie das Werkchen selbst beweiset, Tänze der jetzt gewöhnlichsten Arten mit ausgeschriebenen, variirten, und (mehr oder weniger) erweiterten Reprisen. Man weiss schon, dass er dergleichen kleine Stücke munter, nicht ohne Geschmack, u. mit guter Benutzung der Vortheile des Instruments zu schreiben versteht; und man wird dies durch die gegenwärtigen Stücke noch mehr bestätigt finden. Diese sind eigentlich Anglaisen, Länderer und Menuetten, obschon sie nicht so überschrieben worden, sondern vornehmer: Allegro risoluto, Moderato etc. Einige sind so weit ausgeführt, dass sie Rondos heissen könnten. No. 1. und No. 5., (eigentlich eine Menuett,) gefallen Ref. am besten. Das Werkchen wird unter der Liebhaberwelt nicht mit Unrecht Freunde, und noch mehr Freundinnen finden. Der Stich ist sehr gut.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **Nº. 19.** 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Aus dem trochäischen Metrum bilden sich folgende Rhythmen:

1) der Monometer:

Himmelklarheit

Er kommt in den alten Versarten, hauptsächlich in trochäisch dimetrischen Systemen, vor dem Endverse vor. z. B.

Saht den Weinschlauch, Faun und Satyrl
trinkt und taumelnd
sinkt zur Nymph auf weiches Gras.

In modernen Versen wechselt er wol mit dem noch kürzern unvollzählichen (katalektischen) Monometer.

Götterlust

Seine Veränderungen, welche jedoch wegen der Kürze nicht alle brauchbar seyn würden, sind:

a) die daktylische Form

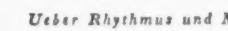

Schiffesert,ümmernde

b) die daktylische Form mit der Basis oder die aolische

unbeswinglicho, mächtige

Sie kommt nicht leicht vor, und würde die letzte Sylbe nicht gleichgültig lang und kurz brauchen können, ohne den Rhythmus zu verändern.

c) die logaödische Form

Klaget den Jüngling

Man bemerkt leicht die Aehnlichkeit mit dem adonischen Verse, und wenn der Schlussvers der saffischen Strofe wirklich der reine adonische Vers ist, so ist diese logaödische Form jenem Vers nicht nur ähnlich, sondern sie ist dieser Vers selbst. Denn da die saffische Strofe dem trochäischen Metrum angehört, so kann ihr Schluss nicht aus dem spondeischen genommen seyn.

d) die logaödische Form mit der Basis, oder der ferekratische Vers

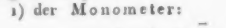

vollaustönender Nachhall,

Sein Gebrauch ist häufig.

e) die Bacchische Form

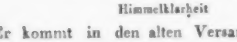

Buchhayne

f) dieselbe mit dem Auftakt, oder die Antibacchcische:

Gewaltthaten

Das metrische Schema sieht zwar dem Antispast ganz gleich, allein die letzte Sylbe ist wieder der Auftakt des folgenden Taktes, daher der Dimeter

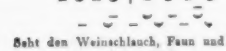

sich ganz bestimmt von dem antispastischen Dimeter unterscheidet, welcher diesen Gang hat

⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

g) die ionische Form:

– – ⏑ ⏑

Jungfräulicher

h) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische:

⏑ | – – – –

unwirthbarere
gewaltsamere

Zieht man die letzte Sylbe ab, welche als Auftakt zu dem folgenden Fusse gehört, so bleibt der Fuss, welcher von den Grammatikern Antispast, von seiner im Widerstreit gegen sich scheinenden Bewegung, genannt wird.

⏑ – – ⏑

emporsteigen

Die Lehre von den Antispasten ist, so wie die, von den ionischen Rhythmen, durch die Theorien äusserst verwickelt worden. Fast sollte man glauben, ein Grübler habe alle möglichen viersylbigen Füsse aufzählen wollen, und unter diesen dann auch die ganz verkehrte Form

⏑ – – ⏑

an das Licht gebracht: denn völlig gesanglos, als ein blosser Schatten für das Auge, steht sie in den Theorien, welche sich vergeblich bemühen, der Uebeltönenden Wohllaut, oder wenigstens Methode im Uebellaut anzudemonstriren. Daher kommt es auch hauptsächlich, dass selbst unter den Nachbildungen der alten Versarten sich so selten ionische oder antispastische Rhythmen finden, wiewol besonders die deutsche Sprache sich auffallend zu beyden durch ihre Menge von ionischen, bacchischen und antispastischen Wortfüssen hinneigt. Nach Hermanns Theorie (Metrik § 174) besteht der Antispast ebenfalls aus zwey Reihen, wovon die erste, wegen ihrer vorausgesetzten Schwäche, von der zweyten unterstützt wird; es wird ferner angenommen, dass die erste Reihe bald mehr bald weniger Kraft habe; hat sie mehr als gewöhnliche Kraft, und besteht sie mithin aus einem Amfibrachys statt des Iamben, (⏑ – ⏑ statt ⏑ –) so werde der fehlende Theil des Rhythmus nicht durch einen Trochaen, sondern nur durch eine lange Sylbe (Arsis ohne Thesis) ergänzt, woraus denn eine fälschlich sogenannte jambische Dipodie entstehe, welche aber in beiden Kürzen, weil diese eine Anakrusis und Thesis am Ende der Reihe bilden, unbestimmtes Maas habe:

⏑ – ⏑ | –

Es ist hier der Ort nicht, diese Theorie aus sich selbst zu widerlegen. Eben so wenig braucht das, in die Augen fallende Unmusikalische derselben eine Auseinandersetzung. Nach unsrer Ansicht ist der Antispast ein Ioniker mit der Anakrusis oder dem Auftakt,

⏑ | – – ⏑

steht er allein, so verliert er, nach metrischem und musikalischem Gesetz, die letzte Sylbe, welche durch den Auftakt kompensirt wird:

⏑ | – – ⏑

Dass bey dem Monometer, wie bey allen Rhythmen, der Auftakt und die Endsylbe von unbestimmtem Werth seyen, ist bekannt; der Monometer hat also allerdings diese Form

⏑ | – – ⏑

Im wirklichen Dimeter geht aber offenbar, gegen Hermanns Behauptung, der Rhythmus fort

⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑

denn wodurch unterschied sich denn sonst der Dimeter von zwey Monometern? Auch beweisen dieses alle Beyspiele.

Die Messung des Antispasten ist mithin diese

und im fortgehenden Rhythmus:

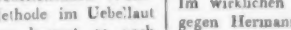
u. s. f.

Aus ihr ergiebt sich zugleich die Vertausch-

barkeit des Antispasten mit der jambischen Form, denn diese entsteht bloss durch Widerherstellung des, in der ersten Länge zusammengezogenen Trochäen

so wie aus dem ionischen Fuss sich auf dieselbe Weise die ursprüngliche trochäische Dipodie wiederherstellt. Indessen zeigt sich, dass nicht die reine, sondern die überzählige jambische Dipodie den Antispasten repräsentirt. Man stelle aber im Dimeter diese jambische Dipodie neben den Antispast, so zeigt sich die wahre Beschaffenheit

von aufschäumendem Traubensaft,

Denn da die überzählige Sylbe der jambischen Dipodie von absoluter Kürze seyn müsste, (das ♪ im musikalischen Schema) so vermeiden die Dichter lieber diesen tonleeren Versausgang und schliessen lieber mit der vollen langen Sylbe (dem ♩ statt des ♪) den Vers. In antistrofischen Gegeneinanderstellungen würden nun die verschiedenen Formen, deren eine, die antispastische, mit der Thesis, die andre, jambische, mit der Arsis endigt, allerdings einen verschieden klingenden Rhythmus verursachen. Daher zweifelt selbst die Hermannische Metrik § 195 dass in einigen Fällen, jambische und antispastische Form antistrofisch entgegengesetzt gefunden werden könnten.

i) die päonische Form

huldigende

Einzeln wird dieser Fuss nicht leicht vorkommen.

k) die kretische Form

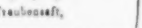

Allgewalt

Die Messung dieses Fusses ist:

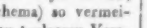

Einzeln kommt er nicht leicht vor, in längern Versen gestattet er allerdings die Zusammenstellung mit der trochäischen Dipodie. z. B.:

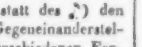

Götterzorn naht im Sturmwind

l) die kretische Form mit dem Auftakt oder die jambische

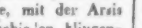

Entwürdigung

Es ist natürlich, dass durch den Auftakt die Schlussnote des Fusses ihren Punkt verliert

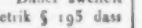

wenn der Rhythmus nicht fortgeht. Geht er aber fort und hält den Auftakt durch alle Takte, so ist die Reihe der trochäischen ähnlich

Betrachtet man eine solche Reihe, wie in ihr trochäischer Ausgang mit dem kretischen unter Einwirkung des jambischen Antritts wechselt, so begreift man die Schönheit des tragischen Senarius, welcher am vorzüglichsten nach der trochäischen vollen Dipodie mit dem Auftakt:

den Kretikus:

stellt, und mit der jambischen Dipodie schliesst

z. B. der angeführte Vossische:

Arbeits muthvoll, Träge flieht Glückseligkeit

m) die choriambische Form

nach der richtigen Messung im trochäischen Takt

Stoppelgefild

Ich wiederhole hierbey, dass es, metrisch betrachtet, drey Gattungen des Choriamben giebt, die spondeische (– ⏑ ⏑ | – 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥) die molossische (– ⏑ ⏑ – 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥) und diese trochäische. Im einzelnen Wortfuss sehen sie freylich insgesammt sich gleich, allein im Gange des Verses zeigt sich ihre Verschiedenheit, und eben so in den Füssen, mit welchen sie in den Versen wechseln können.

Dieser trochäische Choriamb wechselt im Vers mit der trochäischen Dipodie, aus welcher er entstanden ist, gewöhnlich aber, um den Schluss in der Arsis (den männlichen, wie wir es in modernen Versarten nennen) zu behaupten, mit der kretischen Form desselben, z. B. Klopstocks

– ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ –
tief und still strömet der Strom, taubeseelt,

oder mit doppeltem Choriamb:

– ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ –
Schlachtengesang tönt im Thal, hallt vom Gebirg

Um die Wiederkehr dieses kräftigen Schlusses zu mildern, löset oft der Choriamb seine letzte dreyzeitige Länge in einen Trochäen auf oder stellt vielmehr diesen ursprünglichen Trochäen wieder her

– ⏑ ⏑ – ⏑̄ | – ⏑ –
𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥
Hörnergetön durchschallt den Hayn

und so ist die Zusammensetzung des Choriamben mit der jambischen Dipodie

– ⏑ ⏑ – | ⏑̄ – ⏑ –

zu erklären und zu messen.

a) der Choriamb mit dem Auftakt

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
in dem flüchtigen Tanz

unterscheidet sich vom anapästischen Monometer

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
die Gewalt des Gesangs

nur durch den Charakter des, dem trochäischen Metrum eigenen, flüchtigen Daktylus.

e) die choriambische Form mit der Basis

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –
Wohllauttönender Hayn

kommt im Monometer nicht leicht vor, wiewol sehr oft in längern Rhythmen, z. B. im asklepiadischen Verse

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ –, – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
nicht ambrosisches Munds göttlicher Liebeskuss

z) Der überzählige Monometer

– ⏑ ⏑ – ⏑ –
Unzufriedenheit

Er kommt seltner in alten, als in modernen leichten Versgattungen vor, wo er mit männlicher und weiblicher Endigung gewöhnlich wechselt. z. B.

Lieber grüner Wald,
du der Nachtigallen
stiller Aufenhalt. (Hagedorn.)

Seine Veränderungen sind

a) die daktylische Form:

– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
flüchtig enteilende Zeit

Man vergesse jedoch nicht, dass hier bloss von dem flüchtigen Daktylus die Rede ist, welchen wir schon oben von dem spondeischen hinlänglich unterschieden haben.

b) die zolische Form

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –
Hochaufbrauset das Meeresgewog

c) die logaödische Form

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –
glänzender Morgenstral

d) die logaödische Form mit der Basis, oder der glykonische Vers:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | –
Wohllauttönende Nachtigall

Seine Messung ist nach dem obigen:

𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 | 𝅗𝅥 𝅗𝅥.

wodurch er sich von dem ähnlichen antispastischen Dimeter (⏑ – – –)(⏑ – – –) unterscheidet. Systeme von glykonischen Versen werden oft mit dem ferekratischen Vers geschlossen.

e) die bacchische Form

– – ⏑ | –

Glückseligkeit

f) die bacchische Form mit dem Auftakt oder der duchmische Vers

⏑ | – – ⏑ | –

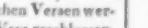

Unglückseligkeit
Gewaltthätigkeit

Dieser Vers kommt bey den alten Dichtern sehr oft vor, sowol einzeln, als verdoppelt.

⏑ – – ⏑ –, ⏑ – – ⏑ –

Unheilvoller Schmerz durchdringt tief die Brust.

und giebt in beiden Fällen ein Beyspiel des $\frac{6}{8}$ Taktes

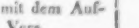

ἐμοὶ τερμιὰν ἀγὼν ἡμέραν. Sophocl. Antig.

Die Veränderungen, welche dieser Vers nach den metrischen Theorien leidet, lassen sich leicht auf die verschiedenen ihm verwandten trochäischen Formen zurückbringen.

g) die ionische Form:

– – ⏑ ⏑ –

hinstürmender Speer

man unterscheidet ihn an der Messung:

leicht von dem anapästischen Monometer

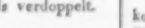

hell glänzt im Gelock

h) die ionische Form mit dem Auftakt

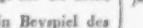

herantobet die Schlacht.

i) die pänische Form

– ⏑ ⏑ ⏑ –

fröhlicher Gesang

k) die kretische Form dieses Rhythmus:

– ⏑ – | –

Durch den Feind brach

wird nicht leicht vorkommen. Eben so wenig

l) die kretische Form mit dem Auftakt:

⏑ | – ⏑ – | –

der Schlachtgesang scholl

Durch Herstellung des zweyten Trochäen entsteht der jambische halbvollzählige Dimeter

⏑ – ⏑ – ⏑ –

der Schlachtgesang erscholl

m) die choriambische Form,

– ⏑ ⏑ – | –

kommt selten vor, dafern nicht der zweyte Takt statt des choriambischen Eintritts den jambischen bekommt,

– ⏑ ⏑ – ⏑ –

Schlachtengewühl umher

n) die choriambische Form mit dem Auftakt:

⏑⏑ / ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

es ertönet der Siegsgesang

o) die choriambische Form mit der Basis

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Hoch auf Felsengeklipp im Meer

Es fällt in die Sinne, dass diese Verse logaödisch sind. Nur darin unterscheiden sie sich etwas von ihnen, dass der logaödische Vers an die endenden Trochäen gebunden ist, da hingegen diese choriambische Form auch den jambischen Auftakt zweysylbig nehmen und so den Trochäen in einen Daktylus verwandeln kann

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

anstatt

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Choralbuch für die Catholischen Gemeinden Westphalens etc.

(Beschluss.)

Die meisten Melodieen dieses Choralbuchs sind um einen Ton, öfterer sogar um eine Terz, tiefer transponirt, als man sie gemeiniglich in andern Choralbüchern findet. Der Vf. entschuldigt dieses Verfahren vorzüglich damit, dass in Westphalen die Orgeln noch alle im Chorton stehen. Aber auch bey der Rücksicht auf den Chorton werden dennoch den meisten Organisten diese Chorale zu tief zu stehen scheinen. Rec. ist jedoch durch lange Erfahrung überzeugt, dass der Vf. wegen dieses Verfahrens eher Lob, als Tadel verdient; denn es ist einer der gewöhnlichsten Fehler des Kirchengesangs, dass, besonders die Jugend männlichen Geschlechts, anstatt zu singen, schreyet. Dies widrige Geschrey, welches gemeiniglich noch das Herunterziehen im Tone zur Folge hat, wird hauptsächlich durch die Intonation der höhern Töne der Stimme, die bey den angezeigten Personen am gewöhnlichsten eine Altstimme ist, herbeygeführt. Wird nun der Choral um einige Töne tiefer vorgetragen, so fällt nicht nur die nächste Veranlassung zum Schreyen und zum Abwärtsziehen des Tones weg, sondern der Gesang bekommt dadurch zugleich eine andächtigere Modifikation. Selbst die Melodieen, denen der Charakter der Freudigkeit eigen ist, dürfen in keiner zu hoch liegenden Tonart ausgeführt werden; denn wenn z. B. das Lied:

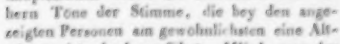

Lobe Gott ihr Christen all - zu - gleich etc.

von dem Organisten (wie es am gewöhnlichsten geschieht,) in der hier vorgestellten Tonart gespielt wird, so wird dadurch nothwendig Gelegenheit zum Schreyen gegeben, weil sogar viele noch ungebildete weibliche Stimmen das zweygestrichene Fis des Kammertone nicht ohne merkliche Anstrengung erreichen können.

Ueber die Art, wie die Begleitung dieser Chorale ausgeführt werden soll, erklärt sich der Vf. in der Vorrede also: „Die Begleitung ist fast durchgehends getheilt; das heisst: die linke Hand muss ausser dem Basse noch eine oder mehrere Stimmen greifen. Diese Spielart dürfte manchem, dessen linke Hand nur den Bass in Oktaven zu spielen, und die übrigen Stimmen der rechten Hand zu überlassen, bisher gewohnt war, beschwerlich, oder wol gar unausführbar scheinen; allein eine anhaltende Uebung wird ihn nach und nach über diese Schwierigkeiten hinausbringen, und das Vergnügen, welches die Fertigkeit, eine Melodie auf die vorgeschriebene Art begleiten zu können, ihm gewähren wird, überwiegt weit die darauf verwendete Mühe.“ — — Wenn bey dieser Art der Choralbegleitung keine Stimme die andere verdunkele, und besonders die Oberstimme durch die Begleitung nicht übertönt werden soll, so passt sie, genau genommen, nur für ein Klavierinstrument *ohne Pedal*. Der Vf. hatte daher lieber auf die bessere Art, den Choral auf der Orgel zu begleiten, hinweisen sollen, bey welcher die linke Hand blos eine oder beyde Mittelstimmen vortragt, und den Vortrag des Basses dem Pedale allein überlässt. Der Vorzug dieser Spielart gehet schon aus dem Zwecke der Orgelbegleitung des Choralgesangs einer Gemeinde, und aus der Beschaffenheit der Orgel selbst hervor. Es ist nicht genug, dass die Orgel den Choralgesang, im eigentlichen Sinne des Worts, blos begleite; sie muss denselben, theils bey den vorzutragenden, weniger bekannten Melodien, theils bey dem Abwärtsziehen der Gemeinde im Tone, theils auch, wenn Unordnung des Gesanges einzutreten drohet u. s. w. auch leiten. Diese Leitung des Choralgesangs kann blos dadurch bewerkstelligt werden, dass die Oberstimme gehörig hervorsticht, und durch die Begleitung nicht

zu sehr verdunkelt wird. Wenn nun aber der Organist den Bass mit der linken Hand auf dem Manuale spielt, und ihn vermittelst des Pedals verdoppelt, so bekömmt er ja augenscheinlich gegen die Oberstimme eine zu hervorstechende Stärke, und die Melodie wird zu sehr in Schatten gedrangt. Wird nun noch überdies, wie es gewöhnlich bey nicht allzugrossen Orgeln geschieht, Manual und Pedal zusammengekoppelt, so werden auch die Mittelstimmen, die bey dem getheilten Accompagnement fast durchgehends das eingestrichene D untersteigen, durch die Pedalregister verstärkt, und die Oberstimme, die am hellesten hervorstechen sollte, wird fast ganzlich übertönt. Ueberdies gewinnt der Organist, wenn er die Grundstimme blos auf dem Pedale spielt, den Vortheil, dass er die Oberstimme allein mit der rechten Hand auf dem vollstimmig gezogenen Nebenklaviere der Orgel ausserst hervorstechend vortragen kann, und also, wenn die Gemeinde abwärts ziehet, oder in Unordnung gerathen will, nur ausserst selten genöthigt seyn wird, von dem, den guten Geschmack beleidigenden Hülfsmittel, dessen in der Vorrede gedacht wird, Gebrauch zu machen, nämlich den Choral all'ottava zu spielen. —

Druck und Papier sind schön; nur Schade, dass sich so viele Druckfehler eingeschlichen haben. Die wichtigsten derselben wird man jedoch nach den, dem Werke angehangten Verbesserungen, leicht berichtigen können.

---

1. *Trois Duos faciles et chantans pour deux Violons, comp. par Vanhal.* Oeuvr. 57. liv. 2. à Bonn chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 S.)

2. *Trois Duos pour deux Violons, comp. et ded. à son élève Mr. le Duc de Serra Capriola, Commandeur de Malthe, par J. Fodor.* Op. 18. 1me partie. à Paris, chez Imbault. (Pr. 1 Liv. 10 S.)

Trois Duos etc. Op. 18. 2me Partie.

3. *Trois Duos pour Violon et Alto, comp. par F. A. Possinger.* Op. 4. à Bonn chez Simrock (Pr. 4 Fr.)

Nr. 1. Diese drey Violinduetten sind, wofür der Titel sie ausgiebt, leicht und melodisch. Sie scheinen für Lehrlinge geschrieben, die kaum die ersten Elemente des Violinspielens gefasst haben. Diesen können sie mit Nutzen in die Hände gegeben werden, und diesen werden sie auch gewiss gefallen.

No. 2. Fodors Duetten waren vor einem Jahrzehend und drüber unter den Violinspielern allgemein beliebt. Wem sie aus alten Erinnerungen noch bekannt sind, dem dürfen wir nur sagen, dass diese sechs jenen frühern ziemlich ähnlich sind. Leichte, gefallige Melodieen, unter denen freylich auch bekannte und oft gehörte Gedanken genug wieder zum Vorschein kommen, wechseln mit ziemlich ordinären Passagen ab, wobey die Modulation über die nächsten und gewöhnlichsten Ausweichungen nie hinausgeht. Eine Stimme spielt Solo und die andere accompagnirt; dies wechselt, und was die eine vorgetragen hat, pflegt die andere zu wiederholen. Die Exekution hat im Ganzen keine Schwierigkeiten. Wenn manche Musikliebhaber bey diesen Duetten hier und da über Langeweile klagen sollten, so bittet Rec. sie, dem Verf. die Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, dass er sich wenigstens nie bestrebt, mehr zu seyn, als er seyn kann; dass er nirgends Ansprüche macht durch Schwulst und Wirrwar sich ein gelehrtes und tiefes Ansehn zu geben. Da die meisten Satze einen heitern Charakter haben, und die Melodieen durchgängig gefallig sind, so wird dies Werk denen, die das Leichte lieben, einen ziemlich angenehmen Genuss gewähren. Die Menuetten sind durchgängig sehr unbedeutend: die letzten Satze sind am besten gerathen: die zweyte Sammlung von dreyen ist besser.

als die erste, und das 5te Duett in derselben (Amol) unterscheidet sich von den übrigen so vortheilhaft, dass man es unter die besten Arbeiten dieser Gattung rechnen kann.

No. 3. Geist- und gehaltvoller als die vorigen, sind diese Duos von Possinger. Bey ihrem einfachen, anspruchlosen Ansehn, bey dem natürlichsten Gange der Gedanken und der Modulation, bey aller Enthaltung von Künsteley und unnützer Schwierigkeit, sind sie doch reich, mannigfaltig, anziehend. Es werden hier keine unbedeutenden Solo-Passagen von einem Instrumente hergeleyert und dann von dem andern wiederholt. Jedes Instrument geht seinen eigenen Gang, indem es sich an das andere anschliesst. Viele Perioden sind, wie es in Duetten seyn soll, — echt zweystimmig. Jeder einzelne Satz ist, (was man hier oft bedauert) kurz und gedrängt, und jeder hält sich in seinem bestimmten Charakter fest. Das dritte Duo (H mol) hat Rec. besonders wohl gefallen. Hr. P. wird durch ähnliche Arbeiten sich gewiss den Dank vieler Liebhaber verdienen.

Grand Trio concertant p. l. Pianoforte, Violon et Vcelle, comp. et ded. à Mgr. le Comte de Browne — — par Ferdin. Ries. Oeuvr. 2. à Bonn chez Simrock. (Pr. 5 Francs.)

Hr. R. ist der letzte, und eigentlich wol auch der einzige Schüler, den Hr. v. Beethoven hat haben mögen, und den er eine Zeit lang auch darum hier in Wien behielt, dass er seine (B.s.) Klavierkonzerte und andere Kompositionen von Bedeutung öffentlich spielte, weil der Komponist das nicht mehr selbst mochte, auch sich wirklich im Spiel seit mehrern Jahren etwas vernachlässigt hat. R. zeigte sich dann immer als einen tüchtigen Bravourspieler — präcis, sicher und sehr fertig, obschon ihm nicht unsers Hummels vollendete Sauberkeit und Nettigkeit zu Gebote stand, und er für das Adagio (und Cantabile überhaupt) auch wenig mehr leistete, als was sich erlernen lässt — worin er denn wieder Hummeln gleich kam.

Ohngefähr denselben Charakter zeigt er nun auch in seinen Kompositionen, mit denen er, in löblicher Bescheidenheit, so lange zurückhielt, bis er wirklich etwas Achtungswerthes zu liefern vermochte. Sie zeugen von sehr guter und neuer Schule, in Absicht auf Komposition, wie auf Klavierspiel, von soliden Kenntnissen der Harmonie, von Vorliebe für das Ernstere und Bedeutendere in der Ausführung, und von guter Beobachtung der Effekte der Instrumente und der günstigsten Eigenheiten derselben; Genialität aber, und Freyheit, im höhern Sinne des Worts, können wir nicht darin finden — ja in diesem zweyten, grössern Werke noch weniger, als in dem ersten, zweyen Solo-Sonaten; und von einer gewissen Hinneigung zum Schwülstigen, zum Ueberladenen, und zu dem, was man blose musikalische Rhetorik nennen möchte — gleichsam wohlgesetzte musikal. Redensarten, die das Ohr nicht unangenehm füllen, ohne für Verstand und Herz eigentlich etwas auszusagen — von diesen können wir Hrn. R. auch keineswegs freysprechen.

Gehört demnach dies Trio nicht unter die vorzüglichsten, so gehört es doch noch weniger unter die geringen; und wenn es schon an und für sich geübten Spielern zur nicht uninteressanten Unterhaltung zu empfehlen ist, so verdient es als Oeuvre II. eines so jungen Mannes verdoppelte Aufmerksamkeit und Werthschätzung.

Der Stich und alles Aeussere ist, wie bey den meisten Verlagsartikeln dieser Handlung, nicht eben vorzüglich schön, aber sehr anständig und gut.

(Hierzu als Beylage Michael Haydn's Portrait.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. Nº. 20. 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(*Fortsetzung.*)

5. Der halb vollzählige Dimeter

– ⏑ – ⏑ – ⏑

In der trochäischen Form hält dieser Vers den $\frac{2}{8}$ Takt und duldet daher nur in der Endsylbe die Länge statt der Kürze.

– ⏑ – ⏑ – ⏑

Wieder grünt die Waldung

Die Messung nach Dipodien (nach $\frac{6}{8}$ Takt) würde nämlich durch die mögliche Form

– ⏑ – – – –

grüne Laubdachwölbung

die Längen unschicklich häufen und den Rhythmus stören; dieser unvollzählige Dimeter führt übrigens den Namen des ithyfallischen Verses. Der $\frac{2}{8}$ Takt der trochäischen Form hat keinen Einfluss auf die andern Formen dieses Rhythmus. Sie sind ebenfalls:

a) die daktylische:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

Ehre gebühret dem Gewaltigen

b) die daktylische mit der Basis, oder die äolische

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑

Leicht hinrauschen die Tänze der Fröhlichen

Beide sind zu unterscheiden von der Form

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ –

deren Messung logaödisch, und diese ist:

♪ ♪ | ♪ ♪♪♪♪♪ | ♩ ♪♩

in dem Dunkel geheimer Umdämmerung

Vor flüchtigen Daktylen hebt es zuweilen den Rhythmus, wenn der zweysylbige Auftakt in jeder Sylbe die Gewalt des Auftakts zeigt und sich in eine Länge verwandelt, deren Dauer durch das Anschliessen an den Auftakt verloren geht und nur das Gewicht — wie bey dem einsylbigen Auftakt, zurücklässt; z. B.

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ –

hoch umwölbt von erblühender Zweige Dach

nur muss man diese gewichtvolle Anakrusis nicht mit der Basis verwechseln. Der letzte Takt setzt hierbey alles ausser Zweifel.

c) die logaödische Form, welche doppelt seyn kann:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

schwinget die schwarzen Fittiche

oder mit zwey Daktylen

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Liebliche Tochter der Meerflut

d) die logaödische Form mit der Basis

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑

μαιρει νὺξ ὑπνωσαν αλβον. Pindar.

Dein lichtstrahlender Götteranlitz, Schlegel.

oder mit zwey Daktylen

⏑ ⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑

freundlich winket die fröhliche Hoffnung

e) die bacchische Form

aufsteigt in Lichtglanz

f) dieselbe im Auftakt

Ἀμπνοὰς ἔχεται Aesch.

Umsonst suchet du Rettung.

Diesen Vers nennen die Grammatiker den überzahligen dochmischen Vers. (Dochmiacus hypercatalecticus)

g) die ionische Form

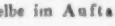

Rings wüthet der Aufruhr

h) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische

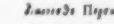

συναρῶσ᾽ γαῦ πλόκοισιν. Aesch.

die hochprangende Bildung.

Dieser antispastische unvollzahlige Dimeter unterscheidet sich durch das Maas

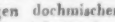

leicht von dem ihm ähnlichen ferekratischen Vers

sfz

Ein solcher halbvollzahliger ionischer Dimeter mit dem Auftakt, ist aber der Anakreontische Vers, welcher deshalb von Hermann mit Recht (§ 336) zu den sinkenden Ionikern gezählt wird. Seine ionische Form ist:

welche aber mit allen Formen des trochäischen Metrums wechseln kann. z. B.

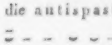

Zählt man ihn seiner Kürze wegen nach dem $\frac{3}{8}$ Takt, so gestattet er sogar an der ersten Stelle den Spondeen statt des Trochaen,

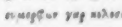

nämlich nach der Messung:

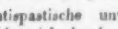

sfz

mit dem Kranz duftvoller Blüten.

Wird dieser Anakreontische Vers, mit dem kürzern überzahligen Monometer mit Auftakt

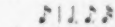

zu einem Vers, der aber die Zusammensetzung durch die bestimmte Cäsur in der Mitte bezeichnet, verbunden, so entsteht der Galliambische Vers, von seinem Wechsel (mit allen trochäischen Formen) auch der Wechselnde, Umbeugende (ἀνακλώμενος) genannt.

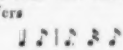

oder in musikalischen Zeichen

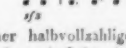

o wie schön pranget die Jungfrau mit dem Brautkranz in dem Haar

wenn den Zug zu Hymens Altar mit dem Bräutigam sie beginnt.

Es fällt in die Augen, wie vieler Veränderungen dieser Galliambische Vers fähig ist, und dass die Ueberreste alter Dichtungen in dieser Gattung die möglichen Veränderungen noch nicht erschöpfen. Nach dem öfters geführten Beweis, dass der flüchtige Daktylus den Tribrachys repräsentirt, darf z. B. die Form nicht befremden:

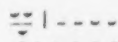

wo der Becken Geschwirr umherschallt und der Tamburine Getön.

wo das Haupt, bekränzt mit dem Efeu, die Thyade begeistert erhebt (Catull)

Wollte man, mit Voss, den Anakreontischen Vers als steigenden ionischen Dimeter

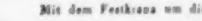

Mit dem Festkranz um die Scheitel

messen, so würden diese Veränderungen des trochäischen Metrum im $\frac{3}{4}$- des steigenden Ionikers nicht Statt finden können. Uns erscheinen aber alle Formen des Anakreontischen Verses als rhythmische Variationen des Thema:

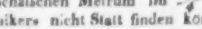

1) die päonische Form.

Singt dem Dionysos

2) die kretische Form

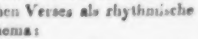

Göttermacht waltet

3) dieselbe mit dem Auftakt

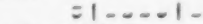

Wo Schlachtgesang tönte

m) die choriambische Form

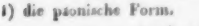

dunkeler Nacht Schrecknis

oder im jambischen Antritt des zweyten Taktes:

glühendes Zorns Gewaltthat

n) dieselbe im Auftakt

Auf steiget die Glut vom Alter

o) dieselbe mit der Basis

Erdumwandelnder Schritt Selene's

4) der unvollzählige Dimeter.

Auf der Göttin Machtgebot

Er schliesst in alten Versgattungen Systeme von trochäischen Dimetern, wie schon oben bey Gelegenheit des Monometers angemerkt worden. In modernen gereimten Gattungen wechselt er einfach oder doppelt mit dem vollzähligen Dimeter z. B.

und sie nimmt die Wucht des Speeres
aus des Jägers rauher Hand
mit dem Schaft des Hordgewehres
forschet sie den leichten Sand. — Schiller.

Seine verschiedenen Formen sind:

a) die daktylische:

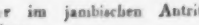

Lose den düster gebundenen Sinn

b) die äolische

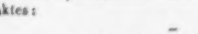

Wo willkommener Ruf den Geretteten tönt.
τὸν Ὀλυμπιον, Ἕκτορος ὄργας.

c) die logaödische:

ruft von den Bergen der Wiederhall

oder mit Einem Daktylus

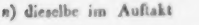

welcher dem choriambischen Dimeter, mit der jambischen Dipodie zusammengesetzt, gleich ist.

d) die logaödische mit der Basis

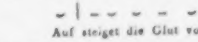

Weit entfloh vom entarteten Vaterland

e) die bacchische Form.

herschwebt im Fackeltanz

f) dieselbe im Auftakt:

entflammt wilder Muth die Brust

g) die ionische Form

Unheilos genug entsteigt

h) dieselbe mit dem Auftakt oder die antispastische Form

zum lichtlosen Gebiet der Nacht

dieser antispastische Dimeter unterscheidet sich durch sein wahres Maass:

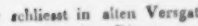

von dem ähnlichen Glykonischen Verse

l) die päonische Form

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑

Hoch wo die olympischen

k) die kretische Form

– – – – ⏑ –

würde dem vollzähligen Dimeter ganz gleich seyn, weil in diesem ebenfalls die letzte Kürze der trochäischen Reihe wegen der Zusammenziehung nicht vernommen wird. Dasselbe gilt

i) von der kretischen Form mit dem Auftakt

⏑ | – ⏑ – | – ⏑ –

Beide Formen können daher hier mit allem Rechte übergangen werden. Wenn aber in der kretischen Form mit dem Auftakt der letzte Trochaus wiederhergestellt wird, so entsteht der jambische Dimeter:

⏑ | – ⏑ – | – ⏑ –

umleuchtet Abenddämmerschein

m) die choriambische Form zeigt ebenfalls, sowol einzeln, als mit dem Auftakt und der Basis, dasselbe, weil eben der Charakter dieser Form, so wie der kretischen, in der Zusammenziehung des letzten Trochäen besteht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Prag, d. 25sten Jan. Die Konzerte, deren Zeit sonst erst in der stillen Faste ist, haben dieses Jahr früher begonnen. Dem. Weber aus Berlin eröffnete sie. Bekanntlich spielt sie Harfe, aber ohne Pedal. Obschon dies arme Instrument für die Ausführung grosser, durchgeführter Tonstücke, so ganz ungenügend ist, und selbst den geübtesten Künstler im Strom der Begeisterung hemmen muss: so hat man dennoch ihrem Talente volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und ihr zugestanden, dass sie mehr leistete, als man auf diesem Instrument hoffte. Das übrige Arrangement des Konzerts war nicht sehr erfreulich, aber schwerlich war es auch ihre Einnahme, da die häufigen Jagden noch den grössten Theil des Adels auf dem Lande hielten.

Ihr folgten die Geschwister Siegel, die wol in ihren Affichen noch einige Jahre sich nicht von dem zarten Jugendalter trennen werden, das sie sich hier beylegten, so wie sie auch in ihrer kleinen Kunst — er auf dem Cello und sie auf der Violin — nicht sehr vorwärts zu schreiten scheinen. Auch sie kamen noch allzufrüh, und ihre Einnahme mag nicht viel bedeutender, als eben ihre Kunst gewesen seyn.

Der Dritte an der Reihe war der rühmlichst bekannte Hr. Spohr, Herzogl. Sachsen-Gothaischer Konzertmeister, der sich auf der Violin, und seine Frau auf der Pedalharfe hören liess. Nicht sobald wird wieder ein Künstler Ursache haben so vollkommen mit der Aufnahme zufrieden zu seyn, die ihm hier zu Theil ward, als Hr. Sp., und gewiss wird jeder Freund der Kunst laut eingestehen, dass er diese Auszeichnung reichlich verdiente. Nach dieser ganz aus meiner Seele gesprochenen Versicherung, hoffe ich, dieser talentvolle Künstler werde mir einige wohlgemeynte Bemerkungen nicht übel deuten. Es ist gewiss, dass man nicht leicht einen, für Musik ungünstigern, als den Konviktsaal — der gleichwol hier einzig zu Konzerten benutzt wird — finden kann; und da das Lokal, auch selbst in ökonomischer Hinsicht, keine grossen Vortheile darbietet; so ist es auffallend, dass noch keiner der durchreisenden Künstler einen Freund fand, der ihm, ohne Rücksicht auf alten Gebrauch, einen andern Saal vorschlug. Die Saitenin-

strumente verlieren sehr, und besonders die Violin, da der Ton, vorzüglich bey schnellen Passagen, sich fast ganz verliert. Aber selbst mit aller möglichen Rücksicht auf diesen Lokalfehler, haben wir dennoch volle Ursache, mit der Violin des Hrn. Sp. unzufrieden zu seyn, und sie eines so vorzüglichen Künstlers unwerth zu erklären, da sie, trotz aller seiner Anstrengung, nie einen so schmelzenden und gerundeten Ton hervorgab, als dieser Künstler ohnstreitig auf einem bessern Instrumente hervorzubringen vermöchte. Es schien, als hätte Hr. Sp. dies früher schon selbst gefühlt, und suchte daher, den mindern Gehalt seines Instruments durch Stärke der Saiten einigermassen zu ersetzen; aber es ist jedem Kenner der Tonkunst bekannt, welche Gefahr man dann schon bey mittelmässig schnellen Passagen läuft, statt des vollen Tones ein Schwirren oder Pfeifen hervorzubringen. Es ist bekannt, dass Hr. Sp. unter die ausgezeichnetsten Violinspieler unsers Zeitalters gehört, und ganz unverkennbar ist vornämlich seine Kraft und Gediegenheit im Adagio, wo er uns mit unwiderstehlichem Zauber hinreisst, seinen Empfindungen zu folgen; ja man könnte ihn in diesem Genre unübertrefflich nennen, wenn er nicht oft durch eine viel zu häufig angebrachte Manier — durch das Herauf- und Herunter-Rutschen mit einem und demselben Finger nach allen möglichen Intervallen — durch das künstliche Miau, wie man es nennen möchte, wenn es nicht neckend klänge — uns in diesem Genuss, und zuweilen recht unangenehm, störte. Minder gut ist sein Allegro. Auch hier wiederholt er jene Manier; und da er die Passagen vor allem mit lang gezognen und ununterbrochnen Bogenstrichen vorzutragen sich bemüht: so verletzt er dadurch nicht selten den Charakter des Allegro, besonders wo dieser feurig, brillant und fortstrebend geschrieben ist und folglich eben so gehalten werden sollte. Um so weniger ist er dadurch im Stande, die kleinen und mannigfaltigen Nuancen des Allegros erscheinen zu lassen, und man dürfte wol, bey aller seiner gediegenen Kunst, wenn man ihn öfters hörte, nicht frey von einem gewissen drückenden Gefühl der Monotonie bleiben — wie das auch der Fall bey mehrern berühmten Geigern der jetzigen Pariser Schule ist. Dass er seine Tempos fast immer langsamer nimmt, als man sonst pflegt, hat er ebenfalls mit diesen Geigern gemein, und möchte wol zur Verstärkung jener Würkung, wenigstens hin und wieder, beytragen. Was den Triller betrifft, so nimmt ihn Hr. Sp. denn doch wol gar zu oft langsam, accentuirt ihn auch nicht genug mit schwellender Kraft. Wir wissen freylich, dass auch dieses in jene Manier der neuesten Franzosen gehört: aber kein Künstler, am wenigsten solch ein bedeutender, sollte irgend einer Manier unbedingt huldigen und sie in und an sich feststehend werden lassen. Man muss so etwas wissen, üben und in die Gewalt bekommen: aber dann mit Freyheit und eigenem Geschmack behandeln, nicht, es gerade so wiedergeben, am wenigsten dies immerfort thun. Vielen und vollkommen verdienten Beyfall sollte man Hrn. Sp. in einem Potpourri von seiner eignen Komposition. Dieses Musik-Genre, welches keinen bestimmten Charakter trägt, lässt dem Künstler volle Freyheit, durch individuelle und momentane Empfindung seinem Tonstück jedes mögliche Interesse zu geben; und er beschloss damit sein Konzert äusserst anziehend. Die Kompositionen dieses verdienstvollen Künstlers (fast alle in Molltonarten) tragen fast sämtlich das Gepräge einer schwärmerischen Melancholie; sind reich an schönen Harmonieen und überraschenden Uebergängen; sind rein organisch, und sehr gewissenhaft in der Struktur. Nur das Eine wünschten wir aus Liebe zu der Kunst und dem Künstler, dass Hr. Sp. darin nicht so oft enharmonische Uebergänge mittelst des verminderten Septimenaccords anbrächte; denn es ist ja in

der Natur der Sache begründet, dass alles, was überraschen und gleichsam das Gemüth mit Gewalt ergreifen soll, nicht allzuoft wiederkehren darf, wenn es nicht seinen Zweck verfehlen will. Seine Ouvertüre, mit welcher er das Konzert eröffnete, ist sehr originell, und enthält viele einzelne Schönheiten, besonders auch in der Basstührung; da sie jedoch in ihrer innern Organisation viel Aehnlichkeit mit einem grossen Chore hat, so ist es nicht leicht, und wäre auch nicht bescheiden, nach einmaligem Hören ein entscheidendes Urtheil über sie auszusprechen.

Mad. Spohr, welche ihrem Gatten nur accompagnirte und an Ende eine Phantasie spielte, hat bereits einen sehr glücklichen Vortrag und behandelt ihr Instrument ungemein zart: doch kann sie, wenigstens nach dem, was wir von ihr hörten, noch nicht auf den Namen einer ausgezeichneten Künstlerin Anspruch machen; thut das aber auch nicht. —

Dem. Müller, welche in diesen beyden Konzerten sang, hatte, vorzüglich in dem zuletzt genannten, sehr unglücklich gewählt. Sie sang die bekannte Cavatina aus Romeo e Giulietta, die wol der herrliche Vortrag eines Crescentini annehmlich machen kann, die aber, bey ihrem wenigen innern Werth und dem Mangel an Kunstkenntnis der Dem. M., gar kein Glück machte, und keines machen konnte.

Nach Hrn. Spohr erschienen die Brüder Pixis, die diesmal eine günstigere Aufnahme fanden, als vor zwey Jahren; doch fiel, während des Konzertes, die günstige Stimmung, die vordem im Publikum für sie gewesen war. Nach einer Ouvertüre aus Cherubini's Anakreon, spielte der ältere Pixis ein Violin-Konzert von Franzel mit türkischer Musik. Dieser Veratoss gegen gesunde Beurtheilung, hat ihm viel geschadet. Das Konzert, wenn es auch allerdings mitunter würdige Stellen hat, scheint doch bloss dazu gewählt zu seyn, dass der Virtuos seine Stärke in Ueberwindung aller, auf diesem Instrumente möglichen Schwierigkeiten ins Licht stellen könne. Dadurch vorlor der Ton von Pixis sonst sehr gutem Instrumente sehr, und wer ihn nicht vor zwey Jahren, oder auch in diesem in Privatzirkeln, bey Quartetten u. dgl. gehört hat, wird ihm, (und so that man es zum Theil hier,) seinen Platz weit unter Spohr anweisen. Da man wenige Tage vorher durch des letztern Spiel so entzückt war, und das Urtheil aus diesem Gesichtspunkt fällete: so ging es dabey auch nicht ohne Ungerechtigkeit ab. Dass jeder Künstler nach seinen Eigenheiten, und von dem Punkte aus, auf welchem er selbst steht, beurtheilt werden soll, will den vorlauten Herren, die eigentlich auf keinem Punkte der Bildung stehen, nicht einleuchten; und sie halten sich, in einer schwachen, geheimen Ahnung ihrer kritischen Impotenz, an angstliche Vergleichungen, wenn es nur dasselbe Instrument ist: die Individualität der Künstler mag übrigens noch so verschieden seyn. Ist es doch jetzt auch so in den deutschen Zeitschriften, die über Literatur absprechen — wenigstens in denen, die am lautesten dabey schreyen und in Renommisterey sich gefallen! — Pixis und Spohr können sehr gut mit einander wandeln, ohne dass das Lob des Einen dem Andern Eintrag thäte.

Besser gelang P. eine Polonaise von eigner Komposition, und am besten, Variationen, die er mit seinem Bruder spielte. Dieser gab auch ein Fortepiano-Konzert von eigner Komposition, worin er ebenfalls Schwierigkeiten über Schwierigkeiten gehäuft hatte, und das er mit noch mehr Heftigkeit und Mangel an Klarheit, als gewöhnlich, vortrug. Es ist sonderbar, dass ein Fehler, der sich mit jedem Monate vermindern sollte, seit dem vorigen Sommer betrachtlich gewachsen zu seyn scheint. Möchte doch der junge Künstler dies beherzigen!

Kurze Notizen, aus Briefen.

In München ist nun auch Winters Proserpine, die er bekanntlich vor einigen Jahren für das grosse Londoner Theater, und die Sängerinnen Billington und Grassini, schrieb — auf die deutsche Bühne gebracht worden. Da man sich in M. von dem Geschmack an der grossen, heroischen Oper überhaupt immer weiter entfernt, da jene beyden Hauptrollen nur leidlich besetzt werden konnten, da für Dekoration u. dgl. (was bey diesem Stück wesentlich war) wenig gethan wurde — so gestanden alle Kunstverständige der Proserpine zwar mehrere treffliche, geist- und seelenvolle Partieen zu, aber das Ganze machte wenig, und bey den Dilettanten gewöhnlichen Schlages gar kein Glück. —

In Stuttgart scheint sich Hr. Kapellm. Danzi vorzüglich mit Kirchenmusik zu beschäftigen und dafür auch den Hof zu gewinnen. So hat er z. B. Niemeyers Abraham auf Moria (mit einigen Abkürzungen des guten, doch etwas breiten Textes,) neu in Musik gesetzt, welches Oratorium am Neujahrstage zum erstenmal aufgeführt wurde und allgemeinen Beyfall fand; namentlich bezeigten des Königs Majestät dem Komponisten ihre Zufriedenheit durch ein ansehnliches Geschenk. —

In Wien bereitet man eine prachtvolle Aufführung von Bernh. Rombergs Ulysses und Circe vor. Der Komponist wird nächstens einen vollständigen Klavierauszug dieses trefflichen Werks herausgeben. — Ueber das Wiedererwachen des Geschmacks an grossen Kompositionen für die Kirche bey verschiedenen der entscheidendsten, vielvermögenden Kunstfreunde Wiens, schreibt uns einer der wackersten Künstler dieser Kaiserstadt Folgendes: „Die Sache ist wahr, und verdient öffentliche Anerkennung und öffentlichen Dank. Das Schlimme ist nur, dass man, fast durchgängig, auch in dieser Gattung nur die Phantasie und ihre Coups vorherrschen haben will. Wer bey mehrern, als bey diesem und jenem Einzelnen, Glück zu machen wünscht, schreibt darum grosse Opernchöre und Opernensembles, nur etwas ernsthaft gehalten, und länger ausgeführt, als sichs auf der Bühne thun lassen will, und legt ihnen nun die gewöhnlichen Worte der Missa u. dgl. unter. Gute, zum Theil vorzüglich gute Musik kömmt da allerdings zu Stande, und ist schon, namentlich seit Jahr und Tag, zu Stande gekommen: aber wahre Kirchenmusik nimmermehr. Von dieser sind wir so entfernt, sie ist uns so entfremdet, wir sind darauf so gar nicht mehr eingerichtet, dass, sollte etwas Namhaftes in diesem Genre geleistet werden, das Publikum und auch die Kunstliebhaber erst nach und nach wieder dafür empfänglich gemacht werden müssten. Wenn mehrere unserer Fürsten sich dazu vereinigen, und, vornämlich die Hauptwerke der vorigen Zeit, gut und öfters aufführen lassen wollten, unbesorgt — wie diese verehrten Männer es könnten — unbesorgt, ob und wie Andere darüber urtheilten: dann, und vielleicht nur auf diesem Wege, könnte jener Zweck sicher erreicht werden." —

In Paris ist seit ohngefähr zwey Jahren nach dem Urtheil eines der gebildetsten Kunstfreunde daselbst — und zwar selbst eines Franzosen — ausser guten Wiederholungen älterer, vorzüglicher, grosser oder kleiner Opern, durchaus nichts zu Stande gekommen, das ein höheres und bleibendes Interesse gewähren könnte. Verschiedene artige Kleinigkeiten, die schnell genug auch auf die deutschen Bühnen verpflanzt, und von diesen aus schon den Lesern dieser Zeit. bekannt sind oder bekannt werden, und die grossen Pomp- und Prachtstücke, die allerdings an Ort und Stelle be-

merkenswerthe Erscheinungen sind, und bey denen es, besondere Absichten, die die Kunst nicht angehen, abgerechnet, nur auf Imponirendes und Reizendes abgesehen ist — diese haben für den Ausländer, wenigstens als Werke der musikalischen Kunst, gar keinen Werth, was auch die französischen Journalisten davon rühmen und preisen mögen. — „Paers Musik gefällt, und gefällt sehr, dem Theile der Liebhaber, dem an schönen, überraschenden, pikanten Einzelnheiten genügt; wer aber in der Oper ein bestimmt charakterisirtes, nach festem Plane entworfenes und durchgeführtes Ganze sucht, der widersetzt sich ihr, und auch dies geschieht hin und wieder mit Lebhaftigkeit. Doch hat es P. noch nicht einmal zu einer, öffentlich, mit Anstand und mit gründlicher Wissenschaft auftretenden Opposition gebracht." — „Die grossen Ballets sind, was Pracht und Reiz anlangt, noch nie so hoch getrieben worden, als jetzt; was Geist, Sinn und eigentliche Kunst betrifft, stehen sie aber den vormaligen offenbar beträchtlich nach, und die Musik ist nur allzuoft nichts, als eine planlose Zusammenstoppelung." —

Dem. Häser, bekanntlich schon seit Anfange des Herbstes als erste Sängerin an dem grossen Theater in Bologna angestellt, geniesst dort fortwährend verdienten und ausgezeichneten Beyfall. Man spricht und schreibt von ihr, nach italienischer Weise, nur in Superlativen, ja auch im Super-Superlativ — ahi, carissisima etc. Unser Korrespondent beschliesst sein ausführliches Lob mit den Worten: Es bleiben unsrer schönen Welt nur zwey Wünsche über diese liebenswürdige Deutsche übrig: möchte sie sich auf der Bühne im Spiel etwas mehr verrenken, und ausser derselben nicht so hart und unerbittlich seyn.

Die beiden jungen Künstler, Hr. Riem und Hr. Friedr. Schneider, die von ihren Talenten und Kenntnissen dem Publikum schon nicht wenige und mit verdientem Beyfall aufgenommene Proben vorgelegt haben, sind vor einiger Zeit hier in Leipzig angestellt worden, der erste als Organist an der reformirten, der zweyte, als Organist an der Universitäts-Kirche.

Von unserm rühmlich bekannten Musikd., Hrn. Müller, erscheinen so eben sechs grosse Capriccios für das Pianoforte, ursprünglich für Ihro kaiserl. Hoheit, die Frau Grossfürstin und Erbprinzessin von Weimar komponirt. Sie sind die schwersten und kunstreichsten aller M.schen Klavierkompositionen und werden ganz gewiss von allen vorzüglich ausgebildeten Klavierspielern unter ihre Lieblingsstücke aufgenommen werden.

Kurze Anzeige.

Grand Quartetto pour Pianoforte, Violon, Alto et Vcelle, arrangé d'après la Sinfonia héroique, Oeuvr. 55., de Louis van Beethoven. à Vienne au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 5 Fl.)

Jenes bekannte, und früher in diesen Blättern ausführlich beurtheilte Werk, ist hier mit Fleiss arrangirt, und macht auch in dieser Gestalt so viele und so gute Würkung, als es bey Stücken, die auf den eigenen Effekt aller Instrumente, und besonders der Blasinstrumente als Gegensatz der besaiteten, so sehr berechnet sind, nur möglich ist. Alle vier Spieler müssen schon ziemlich geübt seyn, um dies Quartett gehörig vorzutragen. Der Stich ist deutlich und gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **Nº. 21.** 1805.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Beschluss.)

5. Der vollzählige Dimeter

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡

Schauervoll umhüllt die Nacht uns.

Ungemein ausgebreitet ist der Gebrauch dieses Verses, so wol in den alten, als modernen Gattungen. Er kommt in Systemen vor, welche gewöhnlich mit dem Monometer und einem unvollzähligen Dimeter schliessen. Beyspiele sind oben bey Gelegenheit des Monometers gegeben. Er bildet ferner die erste Hälfte des trochäischen unvollzähligen (katalektischen) Tetrameters z. B.

– ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ || – ◡ – ◡ | – ◡ –

Schauervoll durchbebt die Angst mich, sträubt das Haar mir wild empor

welchen die neuern Dichter, wegen seiner bestimmten Cäsur, in zwey Verse zerlegen, z. B.

Frommer Stab, ach hätt ich nimmer,
Mit dem Schwerte dich vertauscht, Schiller.

und an beiden Stellen reimen. Er giebt weiter das gewöhnlichste Metrum zu den südlichen Romanzen mit und ohne Reim oder Assonanz, und herrscht in den meisten Liedern und leichten Gesängen. Wir betrachten ihn aber in seinen verschiedenen Formen:

a) die daktylische, z. B.

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡

Schleget die Luft mit den blutigen Fittichen

b) die äolische:

◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡

schnell entschwindet das Glück, es enteilet dem Säumenden —

c) die logaödische Form

– ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡
– ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Goldene Gabe der blonden Ceres,
Saftige Frucht der blauen Meerflut.

Die erste dieser beiden Formen beschliesst bekanntlich die Alcäische Strofe.

d) die logaödische Form mit der Basis:

◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ – ◡

Flieh, unheiliges Volk von der Götter Wohnsitz

oder:

◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡

Tausendstimmiges Lob mag euch vergöttern,

e) die bacchische Form, im bacchischen Dimeter

– – ◡ | – – ◡

schaumvoll herab brauste

f) dieselbe mit dem Auftakt:

◡ | – ◡ | – – ◡

an furchtbaren Abgründen

g) die ionische Form im ionischen Dimeter:

– – ◡ ◡ | – – ◡ ◡

oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:

– – ◡ ◡ | – ◡ – ◡

schön blühender Mund der Jungfrau

man unterscheidet ihn leicht durch das Maass

♩. ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ ♩ ♪

von dem logaödischen Vers mit dem Auftakt:

durch knospendes Laub der Wipfel

h) die ionische Form mit dem Auftakt, oder die antispastische im hyperkatalektischen (überzähligen) Dimeter

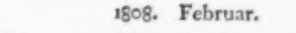

der Stadt nahen die Siegtrunkenen

oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:

hinab starret der Blick mit Grausen

Wenn ein Vers gefunden würde:

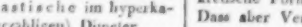

Hinweg Bangnis, es erglänzt neues Licht,

so würden es zwey verschiedene Verse seyn

deren Messung sich leicht auffinden läßt; in einem Verse hingegen kann eine solche Stellung nicht Statt finden.

i) die päonische Form im päonischen Dimeter.

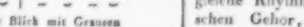

Auf zu den gewaltigern

k) die kretische Form

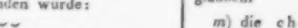

Laut empor hallt Geschrey

Durch Herstellung der Dipodie an der zweyten Stelle, entsteht der Rhythmus:

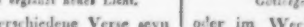

Hallet laut, Klaggesänge

l) dieselbe im Auftakt:

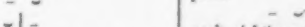

ἐπὶ δὲ τῷ ἀμφοτέρων

gewaltges Todes Misgeschick

Unrichtig betrachten einige Theoretiker (Hermann § 196) diesen Vers als einen, von vorn durch eine Arsis und Anakrusis vermehrten dochmischen Vers

denn die Auflösung in Trochäen gestattet die kretische Form sowol, als die antispastische. Dass aber Verse wie:

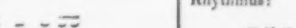

und:

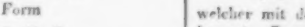

gleiche Rhythmen wären, wird keines Menschen Gehör, aller Theorien ungeachtet, glauben.

m) die choriambische Form

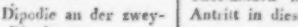

Göttergewalt stürzet den Feind,

oder im Wechsel mit der jambischen Dipodie

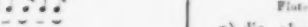

nach richtiger Messung

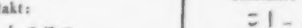

Flammengeschoss von Zeus gesandt.

Wird dabey der letzte Trochäus in der zweyten Dipodie wiederhergestellt, so entsteht der Rhythmus:

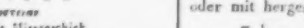

Feyergesang durchschallt die Fluren

welcher mit der logaödischen Form übereinkommt. Passender für den Charakter des Choriambus ist es daher, den jambischen Antritt in diesen Stellungen zu vermeiden

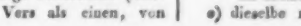

Flutengewog brennt vom Meerstrand

n) die choriambische Form mit dem Auftakt:

Goldblütendes Greifs Adlergebiss

oder mit hergestelltem letzten Trochäen

aus flammendem Meer prächtig aufstieg

o) dieselbe mit der Basis

Ringsher schallt das Getön frohes Festreihns

im jambischen Antritt des zweyten Taktes gleicht dieser Rhythmus ebenfalls dem logaödischen:

Auf hochragenden Stamm weissblühender Myrte.

Wenn dieser Vers die zweyte Sylbe der Basis allezeit lang behält, so lässt er auch die antispastische Messung zu:

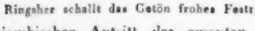

Durch unsichere Bahn der wilden Meerflut

nur verträgt er dann nicht die Verwandlung der Kürzen des ersten Trochäen in eine Länge. Man müsste ihn denn als zusammengesetzt aus zwey Versen (asynartetus) betrachten

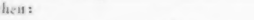

auf unsicherer Bahn || stürmvoller Meerflut.

b) Der überzählige Dimeter

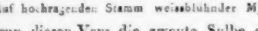

Klaggetön durchhallt das Trauerhaus.

Wie häufig dieser Vers in modernen Rhythmen gebraucht wird, ist bekannt. Noch häufiger aber ist bey uns seine jambische Form

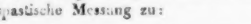

Ocshmücke dich, du grün belaubtes Dach. — Schiller.

welche die männlichen Verse in Stanzen, Terzinen, Sonnetten und in den dramatischen Jamben der Neuern bildet. Gewöhnlich sind die Modernen ganz sorglos in der Bildung solcher Verse, und selbst von Dichtern, welche den Wohllaut der Verse achten, findet man die Kürzen willkührlich an jeder Stelle in Längen verwandelt. Allein die Ansicht dieses Verses als überzähliges Dimeters zeigt, dass die vorletzte Sylbe die Länge nicht verträgt. Am schönsten wird daher dieser Vers in seinem modernen Gebrauch auf folgende drey Arten getheilt:

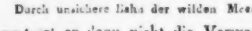

Kalt weht der Ahnung Todeshauch mich an

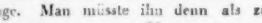

Still hebt der Mond sein strahlend Angesicht

und jeder Götterspruch ist nun erfüllt

Johanna sagt euch ewig Lebewohl.

Dass die leichtere Prosodie der Neuern, welche den Accent der Rede und der Sylben vorherrschen lässt, Verse gestattet, wie:

ihr Zweige, wölbt ein schützendes Gemach

ist bekannt: dass aber bey aller dieser Freyheit der modernen Künstler, abschnittlose Verse in gleichen Wortfussen, wie

von Felsen stürzen Ströme brausend ab

oder

und stets erringt Gewalt vor Recht den Sieg

nicht wohllauten, empfindet das Gehör.

Die andern Formen dieses Rhythmus sind:

a) die daktylische:

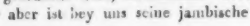

Fern von erfreuendem Spiel zu des Erebos Nacht

Als Beyspiel, wie aus einer Form wieder neun entspringen, mögen hier nur zwey leichte Veränderungen der daktylischen Form Platz finden; die erste durch Zusammenziehung zweyer Kürzen:

Lass den Gesang aufsteigen zum Götterolymp

die andere durch Zusammenziehung eines Daktylus zur dreyzeitigen Länge:

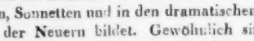

Menschenversammlendes huldreiches Geschenk

oder:

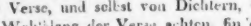

Jubelgesang schallet vom Felsengebirg.

Wie mannichfaltig diese Veränderungen seyen, fällt in die Augen.

b) die äolische Form

Undurchdringliche Nacht umhüllet der Menschen Geschick

e) die logaödische Form

Heilige Ruhe der Gräber störe nicht

d) dieselbe mit der Basis;

Fern, Unheilige, wendet den Fuss vom Opferfest

e) die bacchische Form

Auf steigt des Volks Angstgeschrey

f) dieselbe mit dem Auftakt.

in lichtlose Gruft eingesenkt

oder mit Herstellung der zweyten Dipodie

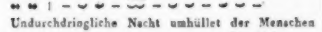
Dass niemals den Tag er schaue mehr.

g) die ionische Form:

laut schallen die Siegslieder des Heers

oder mit der trochäischen Dipodie:

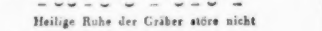
Laut schallet der Siegsgesang des Heers

h) die antispastische Form:

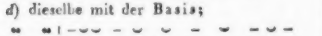

oder nach richtiger Messung

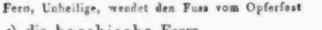
Empor loderte rothflammende Glut.

und mit Herstellung der zweyten trochäischen Dipodie,

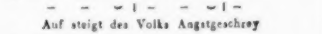
Dem Gottlosen empört das Meer die Flut.

i) die päonische Form

mächtigere göttliche Gewalt

k) die kretische Form

oder, um die Zweydeutigkeit dieses Rhythmus (– ⏑ – | – ⏑ – ⏑) zu vermeiden,

Waldgesang tönt im grünen Hayn

l) dieselbe mit dem Auftakt:

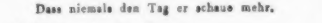
O wende nicht kummervoll den Blick

m) die choriambische Form

oder dieselbe Zweydeutigkeit (– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑) zu umgehen

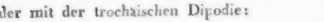
Ruhigen Schlaf einst in dem Leichentuch

n) dieselbe mit dem Auftakt.

Dass nicht das Gebein wandl' in der Mitternacht

o) dieselbe mit der Basis

Chortanz seliger Lust wecket der Lichtgesang

Dieser asklepiadische Vers schliesst also nicht, wie die Theoretiker meinen, mit zwey Daktylen, deren letzter die letzte Sylbe auch lang duldet:

sondern die letzte Sylbe ist eigentlich lang, duldet aber nur als Endsylbe die Kürze

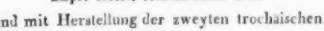
Aus weisschäumender Flut schwebte die Göttliche.

Eine Veränderung der choriambischen Form ist:

wenn uns dämmernde Nacht einhüllt in Schattenflor

7. Der halbvollzählige Trimeter

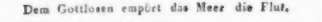
Nehmt die Gottheit auf in euren Willen. — Schiller.

Mit dem jambischen Auftakt, z. B.

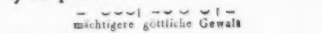
Kein Schattenglück kann diesen Busen kühlen — ders.

ist dieser Vers, so wie der vorige, einer der gewöhnlichsten und schönsten in den modernen Versgattungen. Unter seinen Veränderungen finden sich auch die schönsten Formen der antiken Rhythmen:

a) die daktylische Form

– ⏑ ⏑ – ⏑⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

Heiliges Schicksal hemmet die Macht der Gewaltigen

b) die äolische,

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

oder mit Herstellung des letzten Trochaen

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑

Erdaufwühlende Heerden entweihn die geschändete Waldung

Wegen der Aehnlichkeit mit dem epischen Hexameter heisst dieser Vers zuweilen der episch äolische.

c) die logaödische:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Tief in den Hayneu verstummt der Sänger Wohllaut

Betrachtet man ihn als aus zwey Versen zusammengesetzt, so nimmt die Kürze des ersten Trochaen gern das Gewicht der Länge an z. B.

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – || ⏑ – ⏑ – ⏑

Jedem gewaltigen Geist voll Kraft und Klarheit.

d) die logaödische mit der Basis:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑

Tief umhüllet mit Nacht das Geschick den ernsten Rathschluss

e) die bacchische Form

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

furchtbare graunvolle Unthat.

f) dieselbe mit dem Auftakt

⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Emporhallte furchtbar das Schlachtlied

g) die ionische Form

– – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑

oder im Wechsel mit der Dipodie

– – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – ⏑

πλῆρες μὲν ἴζωσιν δ' ἀ Σελανα

vollstralendes Lichts erschien Selene

h) die antispastische Form

⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑

dem Chorführer des lichtstralenden Sternheers

oder mit der trochäischen Dipodie wechselnd:

⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑

Auf weisschäumender Flut in leichten Tänzen

Die Verschiedenheit dieses Verses von dem unvollzähligen choriambischen Dimeter mit der Basis:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑

Unwirthbares Gebiet schaumvoller Meerflut

zeigt die Messung.

i) die päonische Form:

– ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑

winterliche Stürme von dem Eispol

k) die kretische Form:

– ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑

dunkler wards rings und graunvoller

oder mit der trochäischen Dipodie in der zweyten Stelle:

– ⏑ – | – ⏑ – ⏑ | – ⏑

Ueber Meerflut zu fernem Hafen

l) dieselbe mit dem Auftakt:

⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – | – ⏑

⏑ | – ⏑ – | – ⏑ – ⏑ | – ⏑

Bleich gehn hervor, aus den Grabklüften, unstetes Schritts, mitternächtige Schatten.

m) die choriambische Form

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑

– ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑

Sturmesgewalt schleudert das Schiff, Rettung schreyet das Volk, brüllt des Geschützes Donner,

n) dieselbe mit dem Auftakt:

⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – | – ⏑

⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑

Aus heiteren Höhn blitzet der Strul Kronions

o) dieselbe mit der Basis:

⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ⏑ | – ⏑

Unabwendlichen Schluss spricht das gewaltge Schicksal.

In dem Schlussfall der kretischen und choriambischen Form, wenn sie mit der trochäischen Dipodie nicht wechselt, bemerkt man eine Aehnlichkeit mit den sogenannten hin-

kenden Versen. So nennen die Grammatiker solche Verse, deren letzter Fuss, statt des dem Rhythmus nach zu erwartenden Jamben, einen Trochaen hat. z. B.

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Genial klingt doch das Verschen, wenn der Rhythmus gleich stolpert.

oder in der jambischen Form (der Choliambe)

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑

Wir singen ungeniert, gleich den Waldvögeln.

In solchen hinkenden Versen ist der vorletzte Trochaus in die dreyzeitige Länge zusammengezogen, welches, da der Anfang die trochaische Form festhält, am Ende den Schein des Hinkens gibt, welcher bey Versen, welche gleich Anfangs diese Zusammenziehung einleiten, nicht entsteht. Die Hermannische Erklarung solcher Verse (Handb. § 116.) dürfte wol wenige befriedigen.

Die weitere Entwickelung der trochaischen Rhythmen aus dem trochaischen Metrum überlasse ich dem Leser, welcher Lust hat, sich völlig in diesem Gebiet zu orientiren; denn der Zweck dieser Entwickelung ist durch die aufgefundenen Rhythmen schon hinlänglich erfüllt. Es ist nämlich erwiesen, dass jeder metrische Abschnitt einen Rhythmus bilde. und dieses war der Gegenstand unserer ersten Frage. Die zweyte Frage, welche noch zu beantworten übrig bleibt: ist jede rhythmische Reihe auch eine metrisch bestimmte — wird das, was in der ersten noch mangelhaft scheinen kann, durch ihre Beantwortung ergänzen, denn sie ist eigentlich die Frage nach der metrischen Analyse des Rhythmus, so wie die erste die metrische Synthese desselben nachwies.

A. Apel.

(Die Beantwortung dieser Frage, welche das Ganze beschliesst, nach einigen Monaten.)

Nachrichten.

Berlin, d. 2ten Febr. Den 21sten Jan. gab der Königl. Kammermus., Hr. Semler, ein Konzert im Theatersale. Auf eine Sinfonie von Beethoven folgte ein Violakonzert von Rolla, von Hr. Semler fertig und brav gespielt. Dem. Voitus sang eine Arie von Himmel mit obligatem Bassen. Sogar ein altes, hübsches, sehr bekanntes Liedchen von Himmel: Hehe, sieh in sanfter Feyer etc. ward, ohne Instrumente, mit harmonischer Vokalbegleitung in der Ferne, gesungen, und machte durch diese Anordnung den beabsichtigten Effekt. Ein Quintett von Kreutzer für Hautbois, 2 Violinen, Viola und Violoncello, und die militairische Sinfonie von A. Schneider verdienen ausserdem Auszeichnung. Ein 9jähriger Knabe, Namens Freytag, spielte ein Konzert fürs Fortepiano von Steibelt, mit ziemlicher Fertigkeit.

Ein andrer, etwas älterer junger Mensch, der 14jährige Lenas, gab in demselben Lokale am 31sten Jan. Konzert. Er spielte ein Violinkonzert von Kreutzer, und mit Hrn. Hamrich eine Sinfonie-Concertante von Kreutzer, blies auch mit Hrn. Schunk ein Doppel-Waldhornkonzert. Die Hrn. Franz, (Königl. Opernsänger,) und Stümer sangen ein Paar Arien; aber alles überstieg nicht die so unglückliche Grenze der Mittelmässigkeit.

Seit dem 29ten Jan. zieht ein neues Ballet alle Theaterfreunde und vorzüglich die transrhenanischen Gäste zahlreich ins Theater. Es heisst: Arlekin im Schutz der Zauberey, und ist vom Hrn. Balletm. Lauchery in drey Akten arrangirt. Die Musik zur Pantomime ist von Joseph Tocchi; die, zu den im Ganzen unbedeutenden Tanzen, vom Hr. Kapellm. Weber. Das Ganze ist eine wahre Harlekinade, und wird nur durch die trefflichen Dekorationen anschaubar gemacht.

Am 30sten wollten die Pariser Schauspieler, Mad. Belvalle und Hr. Gernier, bey ihrer Durchreise, auf dem, im grossen Saale des Gasthofs zur Stadt Paris errichteten Theater ein Lustspiel, ein Vaudeville und ein von deutschen Musikern exekutirtes Konzert geben. Aber das Ganze war so unter aller Kritik, dass noch vor dem Anfange des zweyten Akts des Lustspiels die zahlreiche, fast ganz französische Versammlung mit den Musikern auf- und davongegangen war, und Madame und Monsieur bey ihrem Wiedererscheinen nichts erblickten, als — leere Wände. —

Dass Hr. J. F. Reichardt, bekanntlich seit 1775 Kapellm. in Königl. preuss. Diensten, der auch nach jenen Unglückstagen bey Jena etc. zu seinem König flüchtete, in Danzig, während der Belagerung, das Protokoll des preuss. Commandanten, Generals Kalkreuth, führete — jetzt in Dienste Sr. Majestät des Königs von Westphalen getreten, und als Direktor der Schauspiele und Hofmusik angestellt ist, wissen Ihre Leser vielleicht schon aus andern öffentlichen Blättern. —

Leipzig. In dem wöchentlichen Konzert am 11ten Febr. liess sich der in Dresden sehr beliebte Oboist, Hr. Jackel, mit einem, heiter und sehr anziehend geschriebenen Konzert von Winter, (Es dur, C moll, Es dur) und mit artigen Variationen von Krommer, (G dur) hören. Hr. J. ist seines Instruments in einem seltenen Grade mächtig; seinen Ton weiss er in den verschiedensten Modifikationen vom Leisesten bis zum Starksten frey zu handhaben, und dieser Ton bleibt doch überall angenehm, rein und sicher; sein Umfang ist beträchtlich und vollkommen genügend; seine Passagen, von welcher Art sie auch seyn mögen, sind immer präcis und deutlich, rund und nett. Dabey ist sein Ausdruck angemessen, ziemlich mannichfaltig und frey von aller Affektation, wie von allem Manierirten. An Mannichfaltigkeit der Verzierungen, an Behendigkeit, Umfang, und mancherley Künsteleyen mag Hrn. J. hin und wieder ein Oboist übertreffen; wir geben ihm aber vollkommen Recht, wenn er auf dieses — etwa das Erste ausgenommen — lieber Verzicht leistet, als dass er über dem Ringen darnach die Vollendung in dem erwählten Kreise aufs Spiel setzen sollte. Uebrigens ist Hr. J. ein junger, bescheidener, ausserst fleissiger und achtungswerther Mann. Er fand den verdienten, ausgezeichneten Beyfall einstimmig bey Kennern und Liebhabern, und wird ihn sicher überall finden, wo man ihn mit Aufmerksamkeit hört.

Recension.

Trois Duos pour deux Violons concertants, dédiés à Mr. Schmidt, Dir. de Mus. à Francfort, par son ami N. Baldenecker. Ouev. I. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 2 Fl.)

Diese Duetten gehören, wie auch der Titel sagt, in die Gattung der konzertirenden, in welchen jede Stimme abwechselnd den Gesang führt, und die andre dann blos begleitet. Der Verf. erscheint in dieser Arbeit als ein guter Geiger, der mit dem Eigenthümlichen seines Instruments, so wie mit den Werken der neuesten Violinisten und ihrer Manier, vertraut ist. Da diese Duetten in dieser Rücksicht einen besondern Werth haben, so wollen wir es dem Verfasser nicht zum Vorwurf machen, dass manches Einzelne darin ein wenig stark an gewisse Sätze in Rode's Violinkonzerten erinnert. Ohne an neuen, originellen Phrasen eben reich zu seyn, wird dies Werk die Liebhaber durch manche liebliche und zart ausgedrückte Melodie, und manche brillante Passage unter-

halten und dem guten Geiger zugleich genug Veranlassung geben, sein Talent zu zeigen. Denn diese Duetten, die besonders wegen der vielen Doppelgriffe nicht leicht sind, erfordern, wenn sie nicht verlieren sollen, einen eben so zarten, als kräftigen Vortrag. Phrasen in Doppelgriffen, (wie im 2ten Duett, Takt 11-22) in denen keine bedeutende Melodie zu hören ist, und die nur leere Accordfolge sind, hatten hie und da einem bessern Gedanken Platz machen können. Im 5ten Duett, das Recens. übrigens vorzüglich gefallen hat, wünscht er die ersten 6 Zeilen des 2ten Theils des 1sten Allegro anders. Diese Takte moduliren rasch durch eine Menge von Tonarten und sagen dabey — wenig. Dies gilt hauptsächlich von der letzten Sechzehntheil-Passage, wo man durch einige schnelle Wendungen bald aus F moll in H dur ankommt, man weiss nicht wie. Das Talent des Verf.s ist Rec. noch besonders schätzbar, weil es sich vorzüglich zum Melodischen hinzuneigen scheint: deshalb fügt er bey Beurtheilung dieser ersten wohlgerathenen Arbeit den gutgemeinten Rath hinzu, seinem Genius ja nicht durch Haschen nach dem Krausen, Buntschackigen, eine falsche Richtung zu geben, und nie etwas zu schreiben, das nicht einen bestimmten klaren Sinn hat, und gehört zu werden verdient.

Kurze Anzeigen.

IV. Polonoises pour le Pianoforte à quatre mains, comp. et ded. à Ms. G. F. Kunze par C. Steinacker. Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Das erste, öffentlich erscheinende Produkt eines jungen Mannes von nicht gemeinem Talent. Wir haben unter der Legion Polonaisen, die seit einigen Jahren geschrieben worden sind, nur sehr wenige erhalten, die — nicht etwa blos der äussern Form, sondern dem Sinn und Charakter nach, so ganz Polonaisen wären, wie diese Stücken, vorzüglich aber die erste und letzte, welche auch das meiste poetische Leben und die originellesten Aeusserungen desselben enthalten. An einiger Unbehülflichkeit, besonders in Führung der Mittelstimmen, an einigen Leeren und unwirksamen Verdoppelungen (vergl. besonders No. 2.) bemerkt man zwar noch den weniger geübten Komponisten, aber diese Mangel stehen ganz ausser Verhältnis mit dem, was zu loben ist. Der Druck ist nicht fehlerfrey.

Grande Sonate pour le Pianoforte av. accomp. de Violon obligé, comp. et ded. à Ms. Jules de Noailles par D. Steibelt. Oeuvr. 69. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Die Sonate ist aus G moll, im neuen französischen Genre, mehr lang und ernsthaft, als eigentlich gross geschrieben, und gehört allerdings unter die bessern Stücke dieses Komponisten. Die Einleitung ist matt, aber das erste Allegro hat Lebendigkeit und Nachdruck; und das Finale, das mehrern Finalen der neuern französ. Violinkonzerte ähnelt, würde noch mehr gelebt werden müssen, wenn es, neben jenen guten Eigenschaften und überdies vieler Delikatesse des Ausdrucks, nicht der Wiederholungen allzuviele hatte, die, wie es scheint, die Stelle lang zu haltender Durchführung vertreten sollen. Mit Lebhaftigkeit, Sauberkeit und Zartheit vorgetragen, machen aber beyde Haupts tze in der That einen sehr vortheilhaften Effekt, ohne dass man diesen durch den Kampf mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu erkaufen nöthig hatte. Ungeübt dürfen aber die Spieler nicht seyn. — Der Stich ist schön.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Februar. Nº. 22. 1808.

Gespräche über die Oper.

Erstes Gespräch.

A. Geschwind, junger Freund, ich erwartete Sie mit Ungeduld. Ich bin sehr begierig, von Ihnen zu hören, welchen Eindruck die Anhörung der ersten Oper auf Sie gemacht hat. Denn bey ihr, die gegen so bedeutende Angriffe ihrer Feinde so geringen Beystand von dem Schwarm gedankenloser Freunde erfahren hat, ist das unbefangene Urtheil eines prüfenden Kopfes, der zum erstenmal ihre Bekanntschaft macht, von grösserer Wichtigkeit. Sie verbinden mit einem hellen Blick tiefes Gefühl und nicht gemeine Kenntnisse in dem theoretischen Theil der Musik. Auch sind Sie mit den besten Meistern ziemlich vertraut. Sie besitzen also alle Eigenschaften, die ich wünsche.

B. Hoffen Sie nicht zu viel. Sie vergessen, dass Sie nur einen schlichten Landbewohner, einen ungebildeten Naturmenschen vor sich haben, der kaum so viel von der Musik versteht, dass er eine leichte Partitur lesen kann. Dass aber die Musik zum Grafen Armand — wie beynahe alles, was Cherubini schreibt — grosse Schwierigkeiten hat, und, obgleich in der Hauptstadt der Franzosen, und von einem Italiäner komponirt, doch von allen Produkten beyder Nationen ganz verschieden ist, und sich dem deutschen Styl nähert — dies alles wissen Sie besser, als ich.

A. Ich freue mich mit Ihnen, dass der Zufall Sie gleich das erstemal einem so grossen Meister zuführte, und bin überzeugt, dass dieser erste vortheilhafte Eindruck auf Ihre musikalische Bildung den wohlthätigsten Einfluss haben wird. Doch zum Zweck. Fangen Sie an.

B. Es war gut, dass ich mit der äussern Einrichtung des Theaters in einem früher geschehenen Lust-spiel schon bekannt geworden war. Sonst hätte mich wahrscheinlich die Neuheit der Umgebungen zerstreut. Wenn ich Ihnen aber den Eindruck schildern soll, den das Ganze und das Einzelne auf mich machte, so weiss ich nicht, wo ich anfangen soll. Der redliche Charakter des Wasserträgers, den auch in der grössten Noth seine Schlauheit und sein Humor nicht verlässt, der Graf, schon interessant als Opfer des Tyrannenhasses, und Verfechter der gerechten Sache, aber auch liebenswürdig durch die zärtliche Sorge um seine Gattin, so wie Konstanze, durch ihre, jede Gefahr verachtende Treue, die in dem rührenden Duett im schönsten Licht erscheint, Antonio's Dankbarkeit gegen den Retter seines Lebens, Angelina's schwesterliche Weigerung, der Gräfin ihren Pass zu überlassen, endlich besiegt durch des Vaters und Bruders rührende Vorstellungen im Final des ersten Akts; auf der andern Seite die Werkzeuge der Unterdrückung, die habsüchtigen italianischen Söldner, in schönem Kontrast besonders mit den idyllischen Scenen des dritten Akts — und das alles ausgeführt mit solch' einer edlen Einfalt, neben reicher Har-

monie, mit einer so sprechenden Bezeichnung der Charaktere, besonders in der Instrumentirung, ohne je in den Fehler einer kindischen Malerey zu fallen, mit einer solchen dramatischen Weisheit und Benutzung jedes theatralischen Effekts, besonders im Final des ersten Akts, mit so besonnener Sparsamkeit im Gebrauch der Blasinstrumente, die er, ein zweyter Aeolus, gleichsam in einen Schlauch eingesperrt hält, bis sie, nach und nach losgelassen, endlich mit vereinter Gewalt die Seele des Hörers unwiderstehlich mit sich fort reissen, bis zur höchsten Stufe, wo die Stürme schweigen, und die wilde Flamme sich lautert zu ruhiger Klarheit —

A. Und diese Klarheit — wurde sie durch keinen Zweifel getrübt?

B. Ach gerade darauf wollt' ich jetzt kommen. Das ists, was mich so früh zu Ihnen treibt. Denn dieser Widerstreit in meinem Innern, hier mein eigenes Gefühl, dort fremde Einwürfe, die ich nicht zu beantworten weiss, quält mich, und vernichtet jede frohe Erinnerung an den gestrigen Abend; es sind nämlich nicht eigene Zweifel, die mich beunruhigen. Hören Sie, wie ich dazu kam.

A. Ich bin begierig.

B. Als ich diesen Morgen aus dem Fenster sah, erblickte ich unten einen der Akteurs von gestern mit einem Unbekannten in ziemlich heftigem Wortwechsel. Ich merkte bald, dass sie von der Oper sprachen und spitzte meine Ohren. „Haben Sie je gehört, schrie der Unbekannte, dass die Leute sich ihre Gedanken singend mittheilen? Ist es nicht lächerlich im höchsten Grade, wenn Achilles im wildesten Schmerz bey der Leiche des geliebten Freundes zu singen anfangt? wenn Romeo oder Iphigenia nach Noten singend und von Geigen und Bratschen, von Flöten und Hoboen akkompagnirt, stirbt? — Aber können Sie läugnen, fiel der verlegene Sänger ein, dass dies alles dennoch schön ist, und die Zuhörer oft bis zu Thränen rührt?" „Pah! fiel der andre ein; diese Thränen macht nicht die Wahrheit und Stärke der Empfindung fliessen, es ist blos die Gewalt der Musik, besonders sind's die erschütternden Töne der Blasinstrumente und die Reize des Gesangs, was die Nerven bewegt und dem Auge Thränen entlockt. Daher hat mir der Name: schönes Ungeheuer, den man der Oper gegeben hat, immer gefallen." Der Sänger wusste nichts zu erwiedern, und fing vom Wetter an.

A. Das ists, was diese Leute manchen so verächtlich macht, dass die meisten, ohne je über das Wesen, ich will nicht sagen der Kunst überhaupt, sondern nur der ihrigen nachgedacht zu haben, sich Künstler nennen, und mit der grössten Ignoranz den unerträglichsten Stolz verbinden. Geschickte Finger oder eine schöne Stimme machen noch keinen Künstler. Mit dem, übrigens sehr bekannten, Einwurf Ihres Unbekannten wollen wir bald fertig seyn. Schon Wieland hat ihn bestritten. Hören Sie, was er sagt. Man müsste ja, meint er, aus demselbigen Grund alle Schauspiele verwerfen, weil es unnatürlich und widersinnig sey, dass Leute von ihren wichtigsten und geheimsten Angelegenheiten mit sich selbst oder ihren Vertrauten in Gegenwart einiger hundert Zuhörer, die ihnen vor der Nase sitzen, sprechen und sich dennoch einbilden sollten, dass sie allein seyen. Befriedigt Sie diese Beantwortung?

B. Nicht ganz. Er scheint mir ein äusseres Verhältnis mit einem innern zu verwechseln.

A. So ist es auch. Denn die Zuschauer sind keine nothwendige Bedingung eines dramatischen Gedichts. Man kann sich ja die Aufführung ohne Zuschauer denken. Der ganze Einwurf ist das Produkt einer falschen

Philosophie, der es leicht wird, den Genuss des Schönen durch Sophismen zu verbittern, und die Empfindung an sich selbst irre zu machen, bis die wahre Philosophie das Truggebäude über den Haufen wirft. Daher haben mir die Worte eines unbekannten Kritikers immer wohl gefallen, der einen solchen Klügler ausrufen lässt: Das Kapital der korinthischen Säule, wie unnatürlich! muss nicht das schwere Gebälk die Akanthblätter zerquetschen? Oben auf dem Palast Bildsäulen! Alles wider die Natur. Wer wird da oben am Rand des Daches spazieren gehen? Mit einer ähnlichen Philosophie, fährt er fort, hat man den Gesang, den Reim, die ganze Versifikation von der Schaubühne vertreiben, und ein andermal die ganze Poesie lächerlich machen wollen. Wenn hat man jemals gehört, setze ich hinzu, dass ein Kupferstich von Rembrand oder eine Bildsäule von Phidias deswegen getadelt wurden, weil — leider die natürliche Farbe fehle? Ich überlasse es Ihnen selbst, die Anwendung davon auf die Oper zu machen.

B. Nun sehe ich alles klar. Wie danke ich Ihnen, dass Sie den Feind aus meinem Innern vertrieben haben!

A. Wir sind noch nicht fertig, mein junger Freund. Ich fürchte, er wird von einer andern Seite mit verstärkter Macht hervorbrechen. Doch ich wünschte, dass Sie ihn selbst aufsuchten, und dazu brauchen Sie einige Zeit. Morgen will ich hören, ob Sie ihn gefunden, und — vielleicht schon geschlagen haben.

Zweytes Gespräch.

B. Der Feind ist gefunden, aber er will sich nicht schlagen lassen.

A. Sagen Sie an, wo und wie Sie ihn wiedergefunden haben.

B. Als ich gestern von Ihnen nach Hause kam, ganz noch mit dem beschäftigt, was ich aus Ihrem Munde gehört hatte, und gieriger nach Einwürfen als ein Recensent, blätterte ich gedankenlos in einer Partitur, und ohne auf die Musik zu sehen, fing ich an, den Text zu lesen. Da fiel mirs auf einmal auf, dass die nämlichen Worte oft mehrere mal hintereinander wiederholt wurden, nicht nur in der Arie, sondern auch im Dialog, und ich konnte mir nicht bergen, dass dieses, auch den Unterschied zwischen der wirklichen Welt und dem Gebilde der künstlerischen Fantasie zugegeben, nothwendig höchst unwahrscheinlich, matt und langweilig seyn müsse.

A. Lassen Sie mich vor allen Dingen fragen: Haben Sie diese Wiederholungen auch während der Vorstellung selbst unwahrscheinlich, matt und langweilig gefunden?

B. Nein *). Gerade dieser Umstand, dessen ich mich sogleich erinnerte, machte meinen Zustand nur verwirrter und peinlicher. Auf der einen Seite die offenbare Tautologie — auf der andern die bestimmte Erinnerung, durchaus nichts Unangenehmes bey ihr empfunden, ja ihr Daseyn gar nicht bemerkt zu haben.

*) Mit dieser unbedingten Negation dürfte nicht jeder Leser übereinstimmen. Allein der daraus resultirende Einwurf trifft nicht die Oper, wie sie seyn soll und seyn kann — und nur von dieser sprechen wir — sondern die Oper, wie sie leider gewöhnlich ist. Man muss gestehen, dass auch der denkende Cherubini, besonders in seinen Chören, wo sich freylich am meisten für die Wiederholung sagen lässt, in den Fehler des Uebermasses gefallen ist.

A. Schon dieser Erfahrungssatz, dessen Wahrheit jeder, der Sinn für Musik hat, bey Anhörung einer guten Oper selbst erprobt finden wird, könnte die Vertheidigung führen.

B. Aber Erfahrung reicht ja niemals zu einem strengen Beweis hin, weil dieser etwas Geschlossenes, Nothwendiges fordert, das jene nur in einer unendlichen Approximation erreicht —

A. Richtig. Aber sie kann uns auf den innern Grund dieser Erscheinung führen. Wenn man nämlich bedenkt, wie schnell in andern dramatischen Dichtungsarten jede Unwahrscheinlichkeit aufgefasst und ans Licht gezogen wird, (denn durch jeden Verstoss gegen die Wahrheit wird der ruhige Genuss gestört) so muss man nothwendig auf den Gedanken geleitet werden, es müsse ein tieferer Grund vorhanden seyn, der uns diese Wiederholungen nicht nur nicht unwahrscheinlich finden lässt, sondern sie uns sogar angenehm macht. Und so ist es auch wirklich. Denn wenn Sie die Sache genauer beleuchten, so werden Sie finden, dass jene Wiederholungen im Grunde keine sind. Dann dürfen sie aber freylich den Text nicht abgesondert von der Musik lesen. Allein wenn Sie beydes, Gedicht und Musik, in Verbindung hören oder lesen, so werden Sie bald sehen, dass auch die nämlichen Worte, durch die verschiedene Modulation, Harmonie, Begleitung, den stärkern oder schwachern Vortrag, die langsamere oder geschwindere Bewegung, die einfachere oder künstlichere Ausführung, die nachlässige oder gewählte Koloritung u. s. w. eine ganz andre Gestalt und Bedeutung bekommen.

B. Sonach entstünde also der Schein der Tautologie nur aus einer einseitigen Ansicht, und der Trennung beyder Künste.

A. Nicht anders. Viel Anstoss hat auch die Unbekanntschaft mancher Komponisten mit ihrer Sprache, durch fehlerhafte Behandlung des Textes, und die grobe Unwissenheit der meisten Uebersetzer nicht nur in beyden Sprachen, sondern auch in beyden Künsten, bey Anpassung des übersetzten Textes gegeben.

B. Wenn mir doch jetzt der unbekannte Opernfeind von gestern in die Hände fiele! Wie wollt' ich ihn in die Enge treiben!

A. Nur gemach, junger Freund. Wir sind noch nicht am Ende. Es ist noch ein bedeutender Einwurf übrig, den Ihnen zwar Ihr Unbekannter schwerlich vorbringen dürfte — denn ich erinnere mich nicht, ihn je gehört oder gelesen zu haben — der aber doch zur Vorsorge Beachtung verdient.

B. Wie lautet der Einwurf?

A. Ich wundre mich, dass Sie ihn nicht zugleich mit dem so eben Beantworteten gefunden haben, denn er fliesst aus der nämlichen Quelle. Was sagen Sie zu einer Gesellschaft, wo alle zugleich sprechen und keiner den andern zum Wort kommen lässt?

B. Ich glaube, dass nur eine Gesellschaft betrunkener Zechbrüder sich so ungesittet betragen kann: eine solche, wie der junge Cyrus beym Xenophon die Gesellschaft seines Grossvaters in seiner Naivetät beschreibt: Ihr schryet alle zusammen, und keiner verstand ein Wort, das der andre sagte.

A. Sie brechen der Oper selbst den Stab, denn bey ihr finden sich solche ungesittete Leute.

B. Bedenken Sie, dass Sie dadurch der Oper ihre schönste Blüthe, den Chor und den mehrstimmigen Gesang überhaupt, wegnehmen!

A. Ich kann ihr nicht helfen.

B. Ich appellire an den Chor der griechischen Tragödie.

A. Ich nehme die Appellation an, wenn gleich Autoritäten eigentlich nichts beweisen. Dadurch retten Sie aber nur den Chor, wo dieselben Worte von allen gesprochen werden. Wie aber da, wo verschiedene Worte von mehreren zugleich gesprochen werden?

B. Hier weiss ich nicht zu helfen, als durch Berufung auf mein Gefühl, das während der Vorstellung auch nicht die geringste Störung empfand, die eine solche Unschicklichkeit und Ungereimtheit doch nothwendig hervorbringen musste.

A. Richtig. Dies war der Weg, auf dem wir den so eben beantworteten Einwurf lösten. Dieser neue ist gleichen Ursprungs. Es ist also zum Voraus zu vermuthen, dass wir auf dem nämlichen Wege zur Auflösung dieser scheinbaren Dissonanz gelangen werden. Auch sie hat ihren Grund in der Vereinigung der Poesie und Musik. Die Poesie nämlich ist blos successiv; bey ihr finden allenfalls Chöre Statt, wo Eine Empfindung und Ein Ausdruck herrscht, nie aber zugleich sich äussernde Ausdrücke verschiedener Empfindungen von verschiedenen Personen, und wenn es bisweilen geschieht, so findet eine freywillige Aufopferung der Klarheit gegen einen überraschenden Effekt Statt, und es thut, nicht zu oft, und nicht zu anhaltend angebracht, eine gute Wirkung. Die Musik hingegen ist nicht blos successiv, sondern in gleichem Grade simultan; oder mit andern Worten: sie hat nicht nur Melodie, sondern auch Harmonie. Indem nun die Musik mit der Poesie verbunden wird, so lässt jene die Kraft der Simultaneität auch auf diese übergehen, so dass das Grundgesetz der Klarheit durch den mehrstimmigen Gesang der Oper so wenig verletzt wird, dass die einzelnen Theile vielmehr durch die nähere Zusammenstellung der Kontraste in einem hellern Licht erscheinen.

B. Wacker vertheidigt. Doch möchte ich noch einige Einschränkungen hinzusetzen.

A. Welche sind sie?

B. Einmal: der eigentliche Dialog, der in Frage und Antwort, in Erklärung und Gegenerklärung besteht, ist der simultanen Darstellung nicht fähig.

A. Dies folgt aus der Natur der Sache, denn Antwort und Frage, d. h. Folge und Ursache, können in der Zeit nie zusammentreffen. Ihre Bemerkung ist aber doch nicht unnöthig, denn gedankenlose Komponisten lassen sich diese Absurdität zuweilen zu Schulden kommen.

B. Zweytens: die Simultaneität darf nicht zu sehr gesteigert werden. Denn die Poesie leidet eben durch ihre Verbindung mit der Musik, theils durch die musikalische, der deutlichen Wortaussprache ungünstige Pronunciation, theils durch die getheilte Aufmerksamkeit, den Nachtheil, etwas an ihrer Verstandlichkeit zu verlieren.

A. Ein Umstand, der durch die schlechte, vernachlässigte Aussprache mancher Sänger noch verstärkt wird. Sie werden aber die Wichtigkeit der so eben von Ihnen ausgesprochenen Regel noch deutlicher einsehn, wenn Sie zwischen dem simultanen Ausdruck Einer Empfindung, (dem Chor) und zwischen den verschiedenen Charakteren und Empfindungen eine Vergleichung anstellen. Dieser letztere wächst nämlich in geometrischem Verhältniss. Die Arie ist die einfache Zahl; das Duett — das Quadrat; das Terzett — der Würfel; das Quartett — das Biquadrat u. s. f. und jede

neuhinzukommende Stimme erhebt das Ganze auf die nächsthöhere Potenz. Die Stimmen des Chors hingegen wachsen in arithmetischem Verhältniss. Diese Vergleichung zeigt, wie sehr sich der Komponist hüten muss, dass er nicht durch allzuvieles Potenziren das Gesetz der Klarheit verletze.

B. Ich fürchte indess, die genannten Potenzen möchten ihren bestimmten Gegenständen nicht immer entsprechen.

A. Sie haben Recht, denn nach jener Eintheilung wird nur auf charakteristische, nicht aber auf numerische Verschiedenheit gesehen. So würde z. B. das bekannte Quartett aus Don Juan: Non ti fidar, o misera, nur auf der dritten Potenz stehen, oder ein Terzett seyn, weil Ottavio und Anna durchaus darin an Charakter und Ausdruck sich gleich sind. Uebrigens können beide Eintheilungen, die charakteristische und die numerische, nach ihren verschiedenen Zwecken neben einander bestehen. — Und dies sey genug für heute.

Orion.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 10ten Febr. Am 3ten ward, zum Benefiz für Mad. Müller, zum erstenmal Paers Sargino (mit Tanz etc.) gegeben. Es musste wol alle Freunde der Tonkunst sehr erfreuen, auch einmal eine andere Paersche Oper, als den lustigen Schuster — eben die geringste von allen — zu hören; denn wirklich haben wir hier bisher noch keine andere gehört! Dies sehr schätzbare — durchaus anziehende, heitere, gesangvolle, anmuthige Werk ist von allen andern Bühnen schon längst bekannt, und mithin bleibt mir nichts zu sagen, als dass es (unter Webers Anführung) sehr gut gegeben wurde und verdienten Beyfall fand. Besetzt war es: Sargines: Mad. Schick, Sophie: Mad. Müller, Sargines, Vater: Hr. Franz, Iselle: Dem. Schick, Isidor: Hr. Weizmann, Peter: Hr. Gern. Auch die letzten, kleinern Partieen wurden mit Lust und Liebe gegeben. Im einzelnen zeichnete man vornämlich aus: im ersten Akt — das Duett zwischen Sophie u. Sargin., No. 9. im zweyten — die Scene mit Duett zwischen denselben Personen, No. 4., das Terzett, No. 5., Sophie, Sargin. Vater und Sohn, (das Sotto voce ohne Instrumente machte treffliche Würkung,) und die Scene der Sophie: O Gott, was flosst mir etc.

Den 4ten gaben die Hrn. Kammermus. Schroeckh und Westenholz Konzert im Theatersaal. Nach einer Beethovenschen Sinfonie blies Hr. W. ein von ihm selbst gesetztes Hoboenkonz. mit seiner bekannten grossen Kunstfertigkeit und Eleganz, Mad. Bethmann sang eine Cavatine von Sarti, und Hr. Schroeckh blies ein Devienne'sches Fletenkonzert ausserst nett und angenehm. Im 2ten Theile folgte auf die Ouverture zum Titus eine Paersche Arie, die Hr. Gern, der jetzt beym Publikum mehr als je beliebt ist, kraftvoll und angenehm sang, und die Hrn. Schr. und Westenh. beschlossen mit einem Doppelkonz. für Flote und Hoboe, gesetzt von Westenh., womit sie den rauschendsten Beyfall einerndteten.

Den 5ten gab Hr. Kammerassessor J. P. S. Schmidt Konzert im Saale der grossen National-Mutter-Loge zu den drey Weltkugeln. Die Beethovensche Ouverture aus C dur ward (mit Ausnahme einiger Nachlässigkeiten der Blasinstrumente) sehr gut vorgetragen, so wie man es von einer nicht allzugrossen Anzahl ausgewählter Musiker erwartete. Dem. Koch sang eine Scene aus Naumanns Medea, mit Anmuth und edler Simplicität, ohne in den bey mehrern Sängerinnen jetzt immer mehr einreissenden Feh-

ler der Affektation zu fallen. Ein Doppel-Konzert für zwey Fagotte von G. A. Schneider, vorgetragen von dem Kammermus. Ritter und dem Ihnen schon oft gerühmten Hauptmann v. Bredow, einem der thätigsten Beförderer der Musik in Berlin, fand allgemeinen Beyfall. Bemerkte man gleich den Unterschied des vollendeten Künstlers und des kräftig ihm nachstrebenden Dilettanten, so ward dennoch mit Recht die Geschicklichkeit und Kunstfertigkeit des Hrn. v. Bredow bewundert — namentlich die Rouladen und Staccatos im ersten Stück, und die feinen Verzierungen im zweyten, wie auch mehrere nicht leichte Passagen im dritten Satz. Ein Duett aus Mehüls Ariodant sangen Hr. Ambrosch und Dem. Koch französisch. Man bequemte sich hier, wie fast überall, nach dem Geschmack der zahlreich hier anwesenden Franzosen. Im zweyten Theile ward eine neue Ouverture vom Hrn. Kammerassessor Schmidt gegeben. Man kannte von ihm vorher nur einige kleinere Kompositionen, besonders Singstücke, und die Operette: Eulenspiegel, so wie seine Fertigkeit auf dem Fortepiano. Dass er aber auch ein so ernstes und reiches Werk, (in dem besonders die Blasinstrumente gut benutzt sind,) lieferte, war den weniger mit ihm bekannten Musikfreunden eine neue Erscheinung. Die Scene: Roma superba, aus Reichardts Brennus (in einem Umfange von dritthalb Oktaven) trug der Kön. Kammersänger, Hr. Fischer, mit aller der Kraft vor, die seiner mächtigen Bassstimme noch immer so ziemlich zu Gebote steht. Als ein Hauptstück des Konzerts verdient das grosse Sextett von Himmel betrachtet zu werden. Das Fortepiano spielte Hr. Schmidt mit ungemeiner Fertigkeit; die Kammermus. Hr. Böttcher und Schneider, bliesen die Hörner, Hr. Semler spielte die Bratsche, Hr. Weiss das Violoncell etc. Das Ganze ward sehr gut exekutirt. Die Fortepianostimme, die Himmel zunächst für sich gesetzt hat, ist freylich mit unter etwas bunt, und ist des — Herumlaufens vom Höchsten zum Tiefsten, und umgekehrt, in allen Arten von Wendungen und Figuren, sehr viel — was freylich dem ernstern Freunde der Kunst nimmermehr gefallen kann. Den Beschluss machte der hier öffentlich noch nicht gehörte Sturm von Haydn; wo aber das Instrumentalorchester, wie jetzt nicht selten, zu schwach gegen den Chor war.

Recension.

Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt u. d. Mad. Betty Kunze, geb. Tischbein, gewidmet v. A. Harder. Op. 16. Berlin, im Kunst- u. Industriecomptoir. (Pr. 20 gr.)

Jedermann kennet diesen angenehmen Sänger und jedermann hat ihn lieb. Dieselbe verständige Wahl der Gedichte, dieselbe sorgsame Behandlung derselben in Absicht auf Materie, wie auf Form, dasselbe Bemühen, dem beschränkten begleitenden Instrumente einen erweiterten Würkungskreis zu verschaffen, dieselbe gute Kenntnis das Singens selbst — die man schon an manchen der neuern Werkchen Hs rühmen musste, finden sich auch hier, und, mit wenigen Ausnahmen, in vorzüglichem Grade. Es ist wol nicht möglich z. B. Apels Lied: Der Morgen strahlt — Gramberg's: Ich stand am Bach — Rochlitz's: Einsam durch den weiten Garten — und noch einige dieser Sammlung, wie sie hier, dem Gesange und Accompagnement nach, behandelt sind, ohne innige Theilnahme vorzutragen oder vortragen zu hören. Um sich noch näher an die Texte, sowol was ihre metrische Ausbildung, als auch, und noch mehr, was den Ausdruck betrifft, halten zu können, hat H. die Musik der meisten dieser Lieder hier in allen Strophen ausgesetzt, wenn er gleich, wie es seyn soll, durch alle die Hauptmelodie und auch die

Hauptfiguren der Begleitung beybehalten hat; und auf diesem Wege hat er bey einigen Stellen den Ausdruck wirklich so gesteigert, wie es auf dem gewöhnlichen, auch beym besten Vortrage, nicht leicht möglich geworden wäre. Man vergleiche hierüber S. 4. die zwey letzten Systeme, S. 8. die zwey letzten Systeme — wo aber ein beträchtlicher Druckfehler zu berichtigen ist, nämlich, Syst. 2. letzter, und Syst. 3. erster Takt sind alle ♭♭ wegzustreichen, so dass die Molltonart erst da eintritt, wo sie (Syst 3. Takt 2.) ganz vorgezeichnet ist, und nicht früher, wie in den vorhergehenden Strophen. Das letzte Lied: Abschied, von Gramberg — hat der Verf. in der Singstimme mehr variirt; wir können es aber eben darum jenen bey weitem nicht gleichstellen. Es ist nämlich hier nicht, wie etwa bey einigen lobenswerthen Variationen für die Singstimme von Righini, ein dem Inhalte nach ziemlich allgemeiner und gleichgültiger, der Form nach, in alle Wendungen sich fügender Text gewählt; es ist auch nicht aus dem einfachen Thema, und über dasselbe, ein freyerer Erguss der allmählich lebhafter aufwallenden Seele in jeder Variation gegeben worden — mithin nicht eine Reihe von Stücken, die, wiewol im Thema gleichsam eingewickelt, doch hernach, entfaltet, auch für sich selbst bestehen können: sondern dieser Text ist sehr bedeutend, und verschmahet jene, an Willkühr der Begeisterung grenzende Behandlung, und diese Variationen sind nur Wiederholungen des Thema's mit reichern und mannichfaltigern Verzierungen, die sogar nicht in fester, durchgeführter Gradation fortschreiten, und überdies zum Theil sich gar nicht gut singen, ohne für die Mühe durch innern Gehalt zu entschadigen. Kurz, wir halten dieses Stück für verfehlt; für verfehlt, gleich im Griff, und auch meistens in der Ausführung. Es ist aber auch das einzige, das wir so nennen können.

Die Begleitung der Guitarre ist nicht immer leicht, und an manche Griffe wird sich auch der geübte Spieler erst gewöhnen müssen; doch ist alles ausführbar und zeigt einen Komponisten, der selbst des Instruments mächtig ist.

Der Druck und alles Aeussere ist schön; vielleicht vermisst man aber, nach dem Titel auf dem verzierten Umschlage, noch einen besondern zum Werkchen selbst. Der bedeutendste Druckfehler ist schon oben angezeigt; ausser dem ist noch S. 5., Z. 2., letzter Takt, eins der vier gleichlautenden Achtel, und S. 11., Z. 2., Takt 7., das ♮ auszustreichen.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre, der Dem. Soph. Schott gewidm. von J. Amon. 51tes Werk, 7te Samml. Offenbach. bey Joh. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die kleinen Liedchen sind nach Art kleiner italien. Kanzonetten, die Texte nur im Allgemeinen, und der Stimmung nach, die sie im Ganzen ohngefähr hervorbringen möchten, behandelt; die Melodien mithin ziemlich unbestimmt, manche auch sehr gewöhnlich, die Harmonie fast durchgangig ganz unbedeutend. Fliessend und sehr leicht ist aber alles. Der Titel ist übrigens so zu verstehen, dass zu jedem Liede eine Begleitung des Klaviers und auch eine der Guitarre geschrieben worden ist, und man nun nach Gefallen wählen kann; sie stehen beyde über einander. Die Lieder sind auf Stein ziemlich gut gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *№. VI.* 1808.

Etwas über die Aufführung von Lieb und Treue. Liederspiel in Einem Akt, mit Melodieen vom Hrn. Kapellm. Reichard, dirigirt vom Hrn. Musikd. Seidel in Berlin.

Dem berliner Publikum wurde dieses kleine, lieblich melodische Stück, welches es daher auch zu seinen Lieblingen zählt, am 29ten December vergangenen Jahres, als Nachspiel gegeben, nachdem es dasselbe eine geraume Zeit entbehrt hatte. Eben deswegen sey es einem Musikfreunde, vergönnt, hier ganz unparteyische Bemerkungen über unser Orchester, bey Gelegenheit der Aufführung dieser Komposition, niederzulegen.

Man hat dem hiesigen Orchester, vorzüglich bey Aufführung grosser Opern, z. B. von Gluck, Piccini und andern, volle Gerechtigkeit wiederfahren lassen, indem man seine Vorzüge anerkannte und ins Licht setzte. Hingegen verträgt es sich auch eben so sehr mit voller Gerechtigkeit, diejenigen Fehler und Mängel zu rügen, welche ihm an seinem Ruhme schaden, und seiner Vervollkommnung offenbar entgegen wirken.

Die Einleitung erwähnten Liederspiels fängt piano an, geht ins Crescendo und Forte über u. s. w. Die Blasinstrumente fielen aber hierbey nicht gehörig ein; weswegen der Musikd. sich genöthigt sah, mit einigen starken Accorden auf dem Flügel, sie wieder zur Ordnung zu verweisen. Dadurch nun entging dem aufmerksamen Zuhörer ein grosser Genuss: auch war es zu tadeln, dass, statt der nöthigen zwey Oboen, nur eine gegenwärtig war.

Im 1sten Duett: „Wie lieb ich euch" etc., blos von Blasinstrumenten begleitet, kam der zweyte Flötist, ein kleiner 10 jähriger Dilettant, beym dritten Vers in eine andere Linie und hielt sich ziemlich lange darin auf. Als Folge davon entstanden nun, statt schöner Harmonie, ziemlich empfindliche Disharmonieen, und folglich auch hier, keine fehlerfreye Aufführung. Nicht weniger war es bemerklich, dass auch der erste Fagottist, sich mehrere Vorschläge erlaubte — (— z. B. bey den 3 ersten Noten —) welche schwerlich in der Stimme stehn, noch weniger aber vom Herrn Komponisten gebilligt werden möchten.

No. 2. „Sah' ein Knab" etc., wurde von den Saiteninstrumenten gut vorgetragen, und von unserer Madam Bethmann vortrefflich gesungen. Acclamationen, die vom Herzen kamen, weil der Gesang zum Herzen ging, zeugten von einem eben so empfänglichen, als gerechten Publikum.

Bey No. 3. „Willkommen schöner froher Tag" etc." wünschte der Verfasser den Gang

Corni in D.

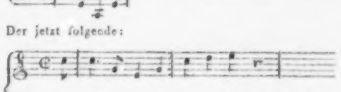

Der jetzt folgende:

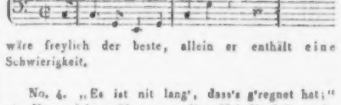

wäre freylich der beste, allein er enthält eine Schwierigkeit.

No. 4. „Es ist nit lang', dass's g'regnet hat;" etc. Unser dritter Oboer trug diese Melodie kalt, rauh, und mit einem so starken Ton vor, dass man in Versuchung kam, zu glauben, er hätte eine weiland grande Oboe in der Hand. Kurz, der ganze Vortrag war ohne allen Ausdruck — ohne alle Empfindung. Als Ersatz brachte er dafür so viele Verzierungen an, dass nur noch der Triller und Tremulant fehlten, um ungescheut sagen zu können, er habe das ganze Alphabet

der Verzierungen, in diesem allerliebsten Schweizer Volksliede, erschöpft. Im 8ten und 9ten Takt nahm derselbe die 3 ersten Noten noch einmal so schnell, und verlängerte, um im Takt zu bleiben, die Pause. Es wäre daher herrlich zu wünschen, dass erwähnter Oboe-Bläser, um in der Folge dergleichen harte Verstösse zu vermeiden, sich nach Herrn Westenholz richtete, der ihm doch ein unverkennbares, grosses Vorbild ist. Hierbey bleibt nun auch wol verzeihlich, zu wünschen, dass Herr Westenholz, der Zahl der grossen Opern, die er mit seiner Gegenwart erfreut, auch dies kleine Liederspiel auf immer anreihete; indem es im soliden Geschmack, — nach der Meinung des Verfassers, — wol eine eben so grosse, vielleicht noch grössere musikalische Aufgabe für das Orchester ist, als die diesem entgegengesetzte grosse heroische Oper, Iphigenia in Tauris.

No. 5. „Im Walde schleich' ich still" etc., haben die beiden Hornisten ganz so vorgetragen, wie es vorher zu wünschen blieb, und Mancher im Orchester könnte sich hieraus die weise Lehre nehmen, wie Melodieen, und namentlich diejenigen in Liederspielen, vorgetragen werden müssen.

No. 6. „Wann o Schicksal" etc., ist der deutliche Wille des Herrn Komponisten, der es mit Sordinen gespielt haben will, den Violinisten zu empfehlen. Zwar hat das Orchester, in dem Willen des Herrn Komponisten, sehr schwach gespielt; dennoch aber bleibt der gerügte Mangel derselbe, und es scheint, als wollte man die Sordinen überhaupt, ganz bey Seite legen, wie dies z. B. im zweyten Akt von Glucks

Armide bey der Arie das Rinald. D dur, ferner in einigen Piecen der Faniska von Cherubini, bey Violinen und Bratschen, bereits oft geschehen ist.

Bey No. 7. „O selig wer liebt" etc., wurde es ungern bemerkt, dass der 2te Fagottist, ein sonst dienstthätiger Mann, schon vor Anfang des Liederspiels, das Orchester verliess, und statt seiner, einen Dilettanten zurücklies, der besonders bey diesem Duett — welches nur von zwey Klarinetten, und zwey Fagotten begleitet wird — bewies, dass er diesem Instrument nicht gewachsen war. Viele Töne versagten ihm, und die hörbaren waren unrein, und durch das übrige Accompagnement dem Zuhörer sehr bemerkbar *).

No. 8. Chor. „Willkommen schöner froher Tag" etc. Es kann hier nicht ganz genau bestimmt werden, durch welche Ursachen ein Versehn entstand; ob durch ein unrichtiges in den Stimmen angemerktes Zeichen, oder durch Unbekanntschaft der Bläser mit den Stimmen. Dem sey wie ihm wolle, so ist es gewiss, dass der eine Oboer, und dann der, welcher die erste Klarinette ausführte und sich bey diesem Chor — wobey die Klarinetten Tacet haben — der zweyten Oboe erbarmte; mithin alle beide, im zweyten Vers, 2 Takte zu früh anfingen und so lange damit fortfuhren, bis sie endlich, nur durch Zeichen, zur Ordnung gerufen werden konnten. Der Standhaftigkeit der braven Sänger überhaupt, so wie den übrigen begleitenden Instrumenten, hatte man es allein zu verdanken, dass dies Chor nicht umgeworfen wurde **).

*) Bey dieser Gelegenheit ist es wol ein Wort zu seiner Zeit, die Musik-Direktion auf die Herrn Musikliebhaber mehr als jemals aufmerksam zu machen, dass sie nämlich ihnen, mit Ausnahme, den Zutritt versage; denn diese Herren, welche es als Redensart betrachten, gelegentlich rühmen zu können: „es macht mir Spass im Orchester mitzuspielen", stiften so vielen musikalischen Unfug, dass der Verfasser, ohne weitere Beyspiele anzuführen, nur diejenigen Mitglieder des Orchesters zu erinnern braucht, welche am 1ten Januar d. J. bey Aufführung der Sinfonieen gegenwärtig waren. Ob die Herrn Kammermusici Schick und Tausch, welche jetzt, als erste Violinspieler, im Orchester des Königl. Nationaltheaters angestellt sind, die Kompositionen, die im Orchester vorgetragen werden, durch eine vollständige Besetzung durch Mitglieder des Orchesters, zu einer Höhe erheben werden, die bis jetzt nur oft, aber nicht immer bey grossen Singspielen und Opern Statt fand; dies muss die Zeit lehren, und wird des Verfassers frömster Wunsch bleiben, der sich gewiss eben so herzlich, als unparteyisch, für unser in vielen Stücken so rühmliches Orchester, interessirt — !

Anmerkung des Verf.

**) Der erste Klarinettist hatte an seiner Stelle einen Expectanten geschickt. Dieser letztere bediente sich bey der Aufführung der zweyten Oboestimme des erwähnten Chors, welches bekanntlich in D dur steht, einer B Klarinette. Aller, was er dadurch leisten konnte bey Seite, bleibt noch zu bemerken, dass im Orchester des Königl. Nationaltheaters in Absicht der richtigen Besetzung der Klarinetten, welche

No. 9. und 11. kann hingehen. Bey No. 10. und 12 indessen, vermisste man sehr auffallend das zweyte Oboe, wie bey mehreren vorhergehenden Gesängen; obgleich demselben der Komponist Noten gab, die zur vollständigen Harmonie nöthig sind und nicht fehlen dürfen. Es scheint überhaupt, als wolle man nach grade diese Stimme ganz streichen, da auch bey der letzten Aufführung der Donau-Nymphe 2ter Theil, am 4ten Jan. d. J., dieselbe fehlte.

Wo ist denn aber die Ursache aller dieser musikalischen Versündigungen? — — —

Hierüber — und über die Pflichten, Kenntnisse und Thätigkeit des Anführers eines grossen Theaterorchestors, und welcher Probe sich ein Musikus ins besondere zu unterwerfen hat, wenn er eine Anstellung bey solchem grossen Orchester verlangt, bey Gelegenheit ein Mehreres.

Kittels Organist 3ter Band.

Allen Freunden einer kräftigen und ernsthaften Musik hoffen wir Freude zu machen, wenn wir ihnen hiermit ankündigen, dass der

3te und letzte Band von Kittels angehenden Organisten

bereits unter der Presse ist und im Februar 1808 erscheinen wird. Er enthält ausser einer pragmatischen Anleitung zu solchen Uebungen, welche den gründlichen Tonkünstler überhaupt, so wie besonders den guten Organisten bilden, auch noch als Anhang Musterstücke verschiedener Art, die sowohl dem gelehrten als dem fertigen Orgelspieler volle Befriedigung gewähren werden. Um den Kommentar, über dessen Werth man durchgängig so günstig entschieden hat, noch nutzbarer zu machen, soll ein Register über das ganze Werk beygefügt werden, wodurch es leicht werden wird, die einzeln abgehandelten Materien und zerstreuten Bemerkungen aufzufinden, und in gewisse Rubriken zusammen zu stellen. Möchten doch von dieser Anzeige auch die würdigen Männer Notiz nehmen, welche sich für die Verbesserung der Liturgie in den Protestantischen Kirchen thätig interessiren und die Wichtigkeit eines zweckmässigen Orgelspiels erkennen!

Um den Besitzern des 1ten und 2ten Bandes auf die wohlfeilste Art auch zu dem 3ten zu verhelfen, schlagen wir wieder den Weg der Pränumeration vor. Diese ist für 1 Exemplar 20 gr. Sächs. Wer auf 5 Ex. bey uns selbst vorausbezahlt, erhält das 6te frey, auf 10 Ex. des 11te und 12te und s. w. Dieser Pränumerationstermin dauert jedoch nur bis Ende Februars 1808, wo der Druck beendigt seyn wird und die Exempl. versendet werden; der nachherige Ladenpreis wird 1 thl. 10 gr. seyn. Bis dahin wollen wir auch noch das ganze aus 3 Bänden bestehende Werk den Liebhabern für 2 thl. 12 gr. Sächs. baare Zahlung ablassen.

---

der Komponist vorschreibt, grosse Gleichgültigkeit herrscht, und selbst bey Glucks Kompositionen. Ein Beyspiel giebt eine Ballet-Pièce in Armide, die nur von Violinen, zwey Klarinetten in C., und Fagott, nebst Oboen begleitet wird. Der erste Klarinettist nun erlaubt sich hier, sich eines B-Klarinetts zu bedienen, und wendet ein gleiches bey der Ouverture von Wilhelm Tell an. — Hier entsteht nun die Frage: Sollte der praktische Musikus nicht wissen können, dass es einen Unterschied zwischen dem Tone des C- und B-Klarinetts giebt, und dass das erstere, welches sich besonders dem Tone der Schalmeie nähert, hier mit Nutzen angewandt werden könnte, da von einer ländlichen Scene die Rede ist, welche dies Instrument natürlich versinnlichen helfen soll? — Die in dieser Zeitung No. 11. dieses Jahrg. S. 173. unter der Rubrik: „Nachricht, Berlin d. 26 Nov.“ stehende Bemerkung, über die hiesige Besetzung Mozartischer Opern, bringt mich auf den Gedanken, eines ausserordentlichen Vorfalls Erwähnung zu thun, der deutlich beweiset, wie richtig der angeführte Verfasser darüber urtheilt. Bey der letzten Aufführung des Don Juan (wovon auch darinnen Büchtig die Rede ist) führte ein Expectant die erste Klarinettpartie durchgängig mit einer B-Klarinett aus. Die zweyte Klarinett hingegen versah ein Dilettant, und zwar ebenfalls durchaus, mit einer C-Klarinett. Welcher praktisch gebildete Musikus aber, dem die Eigenschaften seines Instruments genau bekannt seyn müssen, und welcher weiss, was Mozart in seinem Don Juan durch diese Instrumente wirken wollte, indem er C, B und A Klarinett jedesmal vorschrieb, wird es läugnen, dass bey der vorgezeigten Besetzung, viele Töne ganz verlohren gehen und noch mehr Melodieen zu Grabe getragen wurden? —

Anmerkung des Verf.

Alle Buch- und Musikhandlungen nehmen Pränumeration an.

Erfurt, im December. 1807.

Beyer und Maring,
Buchhändler.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Wahlert, Gesänge mit Begl. der Guitarre. 16 gr.

Hurka, 6 Lieder mit Guitarre-Begleitung von Westenholz. 8 gr.

Bortolazzi, B. 12 Variations favorites p. la Guitarre seule. 4 gr.

Ambrosch, alte und neue Zeit, mit Begl. des Pianof. od. Guitarre. 4 gr.

Romance favorite avec acc. de Guitarre ou Pianoforte. 4 gr.

Westenholz, Fr. 4 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. 5tes Werk. 8 gr.

Justorf, 11 Lieder f. Anfänger a. d. Guitarre. 12 gr.

Bornhard, Guitarre Journal. 2. 3. 4tes Heft. à 12 gr.

Harder, Lieder mit Begl. der Guitarre Op. 16. 20 gr.

Mozart, W. A. Ouverture de l'Op.: Le Nozze di Figaro arr. à 4 ms p. le Flte. 16 gr.

Bachmeyer, N. 12 deutsche Tänze und 12 Trios nebst Coda f. d. Pianofte. 19 gr.

— 12 Menuetten und 12 Trios f. das Pianof. 12 gr.

Mosel, 12 deutsche Tänze u. 12 Trios nebst Coda f. d. Pianoforte. 16 gr.

— 12 Menuetten und 12 Trios für das Pianof. 12 gr.

Gluck, Ouverture d'Iphigenie en Aulide p. Pianoforte. 8 gr.

Stein, Fr. 6 leichte Variationen über ein bekanntes Thema f. d. Pianof. No. 2. 8 gr.

Wanhall, J. 12 Preludes faciles p. Pianofte. 12 gr.

Goldmann, J. N. 12 Variations s. l'air: die Welt ist nichts etc. p. le Pianof. No. 1. 16 gr.

Plachetka, Jos. 6 Polonaises p. le Flte. 10 gr.

— — Polonaise p. le Pianoforte. 4 gr.

Eberl, A. Marche p. le Pianoforte à 4 mains tirée du Concert p. 2 Pianoftes. 8 gr.

Reinthaler, 5 Rondeaux faciles p. le Pianof. 12 gr.

Starke, Fr. Variations sur un Quiatetto, p. le Pianoforte. Op. 25. 11 gr.

— — Variations sur le Canon favorit de l'Op.: Agnes Sorel p. Pianof. Op. 27. 10 gr.

— — 6 neue Original-Märsche d. k. k. Oesterreichischen Armee f. d. Forte-Piano. Op. 28. 10 gr.

— — Trauermarsch z. Leichenbegängniss des Erzherzogs Ferdinand f. d. Pianof. 3 gr.

Neue Berliner Tänze für das Pianof. H. 6. 7. à 3 gr.

Kreutzer, Our. de François I. p. Pf. 8 gr.

Sammlung schöner Märsche f. d. Pianof. No. 2. 6 gr.

Colizzi, J. A. K. Serenades Geophaniques p. le Pianof. à 3 mains. Op. 14. L. 1. 14 gr.

Gyrowetz, A. 52 Walzes p. l. Pianof. 12 gr.

Beethoven, 12 Walzes p. le Pianofte. 12 gr.

— — 12 Ecossaises p. le Pianf. 6 gr.

Reichardt, Ouverture aus der Geisterinsel f. das Pianoforte. 8 gr.

Bornhard, Forte Piano Journ. 2. 3. 4tes Hft. à 12 gr.

Angenehmes und nützliches Weihnachtsgeschenk in auserlesenen Gesängen mit Begl. d. Forte P. 8 gr.

Wanhall, J. petite Ouverture ou Caprice av. 6 Variations faciles p. Pianof. 10 gr.

Polzelli, A. das Grab, ein lyrisches Gedicht von Salis. 2tes Werk. 11 gr.

Pibernock, A. 3 Menuets av. Trios et 6 Ländler p. l. Harpe à crochets. 8 gr.

Dalayrac, Caratica a. d. Op.: Gulistan 5 gr.

Seidel, F. L. die verfehlte Stunde v. Schlegel mit Begleitung d. Pianof. 4 gr.

elter, die unsichtbare Welt v. Carol. v. d. Lahe. 4 gr.

Kelz, 5 deutsche Gesänge mit Begl. d. Pianofte. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten März. **N°. 23.** 1808.

Recension.

Trente six Fugues pour le Pianoforte, composées d'après un nouveau système par Antoine Reicha. Vienne, au Magazin de l'Imprim. chym. Querfolio, 127 S. Nebst 2 Bogen Text, über das neue Fugensystem. (Pr. 9 Fl.)

Der Verf. dieser Fugen, welcher sich schon durch nicht wenige, grössere und kleinere Kompositionen fast aus allen Fächern der Tonkunst bekannt gemacht hat, äussert am Ende seiner vorausgeschickten Bemerkungen: Il est reservé aux philosophes et aux génies, qui suivront l'epoque où nous sommes, de tirer toutes les consequences de ce système important, ainsi, que des mesures composées et de leur emploi; mais la subtilité d'un goût conventionel, l'ignorance et les préjugés si funestes aux progrès des arts, et qui sont l'appanage de petits esprits, s'y opposeront bien longtems. Wer soll es nun, nach solcher renommistischen Ausforderung wagen, seine abweichende Meynung zu bekennen? Man ladet denn doch nicht gern dergleichen Ehrentitel auf sich; und auch dem Steine, der, dem Stande der Personen nach, von selbst mit vervielfachter Schwere auf den Schleuderer zurückfallen muss, überlässt man nicht gern seinen Kopf. Indessen, wahre Achtung und Liebe gegen die Kunst erhebt über alle persönlichen Rücksichten; und der Gedanke, dass eben dies Feld der Tonkunst, das hier zum Tummelplatz der hochfahrenden Willkühr benutzt worden, immer, auch selbst von musikal. Incroyables, als ein ehrwürdiger, wenigstens scheu zu umgehender Verschluss angesehen worden, auch vorzüglich vor dergleichen Invasionen zu vertheidigen sey — dieser Gedanke erhält in jener Erhebung.

Um den Leser mit dem Sinne und Ziele des Verf.s, so wie seines Werks, näher bekannt und fähig zu machen, unsre Beurtheilung selbst zu beurtheilen; um auch dem Verf. zu begegnen, wenn er behaupten sollte, er sey missverstanden, wol gar gemissdeutet worden, wird es das Beste seyn, ihn selbst erst sprechen und seine Sache führen zu lassen.

Man findet hier eine zwanzig Zeilen lange Vorrede, welche Hr. R. der frühern Pariser Ausgabe eines Theiles dieser Kompositionen schon hat vorangehen lassen, und die, wie er hier erklärt, für Frankreich hinreichend gewesen wäre, nicht aber für Deutschland. (Welcher von beyden Nationen mag wol Hr. R. hier ein Kompliment auf Unkosten der andern haben machen wollen?) In der für Deutsche nöthigen weitern Exposition führt er nun die Haupteigenschaften der Fuge, aber so allgemein und cavalierement auf, dass weder der Eingeweihte, noch der Lernende etwas dabey gewinnt; denn dem Ersten ist das ja längst bekannt, und dem Letztern muss es undeutlich bleiben. Wir setzen den Anfang dieser Erklärung her, um einen Beweis zu geben, wie hier auf der Oberfläche herum gefischt wird. „Man nehme ein Thema, welches immer es auch sey;

lasse es so vielmal nach einander eintreten, als man verschiedene Stimmen hat. (Viel Glücks!) Man ziehe alles Interesse nur aus demselben, d. h. ein jeder Gedanke, um dessentwillen das Thema da ist, sey ein Theil des Thema, oder das Thema selbst. (Wie?) Man verkürze es, ziehe es zusammen, dehne es aus, bringe es in Augmentation und Diminution an, bearbeite es auf kanonische Art, lasse es ununterbrochen aus einer Stimme in die andere übergehen, führe jeden Theil desselben besonders aus" — dann:

„Alle andern Eigenschaften der Fuge sind in der Anwendung willkührliche und zufällige Nebeneigenschaften, die nicht ihre Wesenheit und ihren eigentlichen Werth bestimmen. Dahin gehören 1) die Tonart, und die Art, wie der Gefährte eintreten soll; 2) in welche Tonarten man moduliren muss; 3) dass man in der Tonart, mit welcher man angefangen hat, auch wieder schliesse; (So! ein Wort?) 4) dass dieses oder jenes Thema nicht für die Fuge brauchbar sey; 5) dass gewisse Anwendungen des Thema in der Fuge nicht Statt hätten etc."

Hierauf meynt Hr. R.: Unsere Vorfahren waren genöthigt, des geringen Grades wegen, auf welchem die Kunst damals stand, diese Nebeneigenschaften als Haupteigenschaften anzusehen. Ist es, nach dieser Behauptung, nur möglich, dass Hr. R. die Arbeiten dieser unsrer Vorfahren wirklich studirt haben kann? Man vergleiche! — Endlich sagt er, worin sein neues Fugensystem bestehe; nämlich: „in den Veränderungen der zufälligen Nebeneigenschaften;" das hiesse doch wol, er mache keine strengen, sondern freye Fugen — was recht gut seyn möchte, (vorausgesetzt, sie wären als solche gut,) was aber denn doch wahrlich nichts unsern Vorfahren oder Zeitgenossen Fremdes, nichts mit solchem Geräusch Anzukündigendes wäre!

Fast scheint es, als ob Hrn. R. denn doch hier der Geist dieser Vorfahren gedrohet oder sein Gewissen ihn ein wenig beunruhigt habe; er erwartet Einwürfe, macht verschiedene selbst namhaft, und sucht sie nun nach seiner Art zu beantworten. Wir setzen diese Einwürfe her, weil sie gerade dazu dienen, seine ganzen Bemühungen zu übersehen, und weil von zehn unterrichteten Lesern dieser Bemerkungen gewiss wenigstens neun dieselben Einwürfe machen würden, die Hr. R. sich selbst, redlich genug, macht.

1) Fugen nach diesem neuen Systeme hören auf Fugen zu seyn. 2) Diese Fugen sind fugenmässige Phantasieen, aber keine Fugen. 3) Warum hören die meisten dieser Fugen in einer andern Tonart auf, als in jener, in welcher sie angefangen? 4) Die grössten Meister: Handel, S. Bach etc. haben nach der alten, allgemein angenommenen Methode ihre Fugen verfertigt; folglich muss sie die beste seyn. (Nicht so! sondern: sollte sie nicht die beste seyn? und giebt es hinlängliche Gründe, von ihr abzuweichen?) 5) Was hat aber die Fuge durch diese neue Behandlungsart gewonnen? (Was auch Hr. R. sagen mag; so muss Rec., nach ernster, anhaltender Prüfung alles dessen, was hier von ihm gesagt und dann im Werke selbst geleistet worden, kurz und trokken antworten: Die Fuge — nichts! —) Zum Beschlusse fügt Hr. R. noch die Bemerkung hinzu, dass die Veränderung der Form jeder Kompositionsgattung äusserst wichtig und nützlich sey, worin er vollkommen recht hat, wenn nämlich nicht von einem blos willkührlichen Zerreissen und Durcheinanderwerfen, sondern von einer Veränderung nach sichern, klaren Zwecken, mit Anwendung rechtlicher, vernunft- und zweckmässiger Mittel die Rede ist. Jenes Verfahren, wenn es wirklich eingreift und zündet, wirkt in der künstlerischen Welt nicht anders, wie in der politischen; und greift es

nicht ein, zündet es nicht, so ist's eine leere Kraftvergeudung, die den geistig Schwelgenden selbst herunterbringt; ein Schuss ins Blaue, der knallt, aber nichts trifft, als vielleicht etwas, worauf nimmermehr gezielt war — eine Nachtigall, zum Beyspiel! —

Im Anhange vertheidigt Hr. R. die Fuge No. 21. auch nach seiner Art, d. h. er sagt, es habe ihm gefallen, einmal seinem Führer aus C dur einen Gefährten aus A dur zu geben. Endlich fügt er noch hinzu, dass er die, „manchem zu gewagt, zu kühn, wo nicht gar unerklärbar scheinende Harmonie in seinen Fugen bey einer andern Gelegenheit rechtfertigen werde;“ versichert indess vorläufig, dass er stets aufs gewissenhafteste verfahren sey, indem ihn seine durch vieljähriges, tiefes Nachdenken und ununterbrochene Uebung in der Harmonie erlangten Einsichten dazu berechtigt haben. Nun, diese Rechtfertigung wollen wir abwarten, und indessen ohne Schamröthe gestehen, dass, wenn die hier mit unter laufenden unerhörten Harmonieen die Resultate jenes tiefen Nachdenkens sind, diese Tiefen für unsre Fassungskraft noch ganz unergründlich bleiben.

Den Fugen selbst gehen noch einige Anmerkungen voran. Hr. R. liefert nämlich einige Fugen, in ganz heterogen zusammengesetzten Taktarten. z. B. No. 20. $\frac{3}{8}$ et $\frac{3}{8}$ No. 24. $\mathbb{C}$ et $\frac{3}{4}$ No. 28. $\frac{9}{8}$ et $\frac{3}{8}$. Dass man einige National-Tänze und Gesänge in solchen Taktarten aus ältern und neuern Zeiten hat, ist bekannt; dass aber auch — nicht nur die verwünschten Regeln der Rhythmik, sondern auch das gesunde Ohr, das natürliche Gefühl und der Geschmack aller gebildeten Nationen sich dagegen sträuben; und die Muster zu Kunstwerken, besonders aus so edler, hoher Gattung, nicht von rohen Völkern, noch aus den Winkeln in dumpfer Beschränktheit verharrender Provinzen herzuholen sind, ist nun wol eben so bekannt und eben so unbestreitbar. Indessen wollen wir hier Hrn. R. gern zweyerley zugestehn: Erstens: So etwas einmal, als Experiment, durchzusetzen und hinzustellen, muss jedem frey stehen und verdient auch Achtung, wenn die grossen Schwierigkeiten, wie hier hin und wieder wirklich geschehen, mit Fleiss und Geschicklichkeit glücklich besiegt sind. (Der musikalisch weniger gebildete Leser mache sich dies klar durch Vergleichungen, z. B. mit Vossens schwergereimten Oden, mit den Bemühungen des Verf.s des Lacrymas u. dgl.) Zweytens gestehen wir Hrn. R. zu, dass dergleichen versuchte, neue, und selbst erzwungene Taktarten — nur nicht auf strenge, am wenigsten auf so strenge Gattungen der Musik, wie hier, angewendet, und zwar selten und behutsam, zur Erreichung gewisser besonderer Zwecke allerdings dienen könnten. Besonders dürfte dies der Fall seyn bey grossen Ballets, und zwar da, wo dergleichen sehr oft gegeben werden. Wer Gelegenheit gehabt hat, hier Erfahrungen zu sammlen — sey es nun als Komponist, oder als Erfinder und Direktor der Tänze, oder auch nur als aufmerksamer Kunstfreund; der weiss auch, wie fast unüberwindlich schwer es ist, auf den gebräuchlichen Wegen oft neue Rhythmen herbeyzuschaffen, oder in den gewöhnlichen Rhythmen so neu und pikant zu bleiben, als es diese Gattung von Musik nun einmal verlangt. Auf dem von Hrn. R. versuchten, nur, unsrer Einsicht nach, ganz zu unrechtem Zweck geleiteten Wege wäre nun wol manches Erspriessliche für jenes Fach zu finden. Wir wollen diese unsere Meynung hier nur kurz den Kunstkennern und Komponisten angedeutet haben und lieber an einem bequemern Orte, als in einer Recension, sie weiter aus einander setzen. Jetzt kehren wir zu den Anmerkungen des Hrn. R., und zu den Fugen desselben zurück. —

Was zur Rechtfertigung des Harmoniesystems, in welchem die Fuge No. 13. ver-

fertigt ist, gesagt worden, bezieht sich auf Cadenzen von folgender Art:

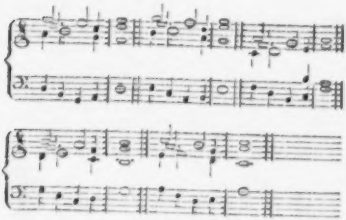

Am Ende sieht man, Hr. R. wünscht auch die alten, längst bey Seite gelegten Tonarten wieder in Aufnahme zu bringen; nun, auch das möchte er versuchen, wenn er nur nicht in seinen Fugen selbst zeigte, dass er lieber gar keine Tonart festhalten möchte. Doch so gehet es; aus der Begierde, nur aufzufallen, nur Unerhörtes, oder doch unerhört Scheinendes vorzubringen, erzeugen sich in allen Fächern der Wissenschaften und Künste Widersprüche über Widersprüche und Karikaturen über Karikaturen. Dass Hr. R. lebhaft für seine Kunst empfinde, eifrig für sie arbeite, ein sehr fertiger Spieler sey, und auch viele Gewandheit durch das viele Spielen erlangt habe, leuchtet überall hervor; aber um desto mehr thut es Einem Leid, zu sehen, wie eben jene Begierde, verbunden mit dieser Lebhaftigkeit, mit diesem Eifer, und mit viel Anmassung, ihn (mit dem gelindesten Ausdrucke) von einem Irrwege auf den andern verleitet. In seinen Erörterungen, wie in diesen Fugen selbst, wird man einmal über das andere überrascht und in Verlegenheit gebracht, wenn man unmittelbar neben lichten Blicken eines guten Kopfs die verworrensten Einfälle, neben Funken des Talents die wunderlichsten Ansichten erblickt. Es mag dies hart klingen, es thut Rec. Leid, dass es so klingt: aber wie soll es's anders sagen, da es wahr ist, und nach Hrn. R.s eigenen Ausforderungen nicht mit Stillschweigen übergangen werden kann?

Das mag aber auch genug seyn; denn diese sechs und dreyssig meistens langen Fugen selbst nun einzeln durchzugehen, und nur die wichtigsten Anomalien in Hinsicht auf kunstgerechten Bau, auf Harmonie, Melodie, Rhythmus, und auf alles das durchzuführen, was denn doch wahrhaftig fest stehen muss, wenn nicht die Kunst zu einem verworrenen Galimathias werden soll — dazu würde man ein Werk schreiben müssen, das dicker wäre, als der ganze starke Fugenband selbst; und am Ende würde es weder dem Leser nützen, der sich schwerlich durch beyde Volumina durchzuarbeiten Lust haben möchte; noch Hrn. R., der, wenigstens nach seinen eigenen Worten zu urtheilen, darin doch nur Kleingeisterey, Anhänglichkeit an konventionellen Geschmack, Vorurtheile, wo nicht Unwissenheit erblicken würde. Ueber die Führung der Harmonie mag nur noch ein einziger Satz, und zuverlässig bey weitem einer der leidlichsten, den Lesern eine Ahnung geben. Zu Ende der 8ten Fuge, Cercle harmonique betitelt, aus D dur, heisst es so:

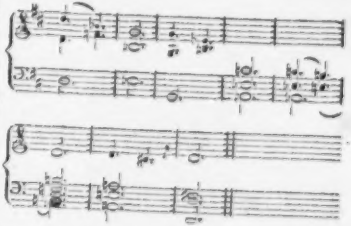

Und damit übergeben wir denn das Werk „aux philosophes et aux génies, qui suivront l'époque, où nous sommes, de tirer toutes les consequences de ce système important.“

Das Aeussere des Werks ist sehr schön, ja wirklich splendid, und macht dem Wiener Magazin für Steindruckerey alle mögliche Ehre. Auch ist der Preis, nach Verhältnis, wohlfeil.

Gespräche über die Oper.

Anhang. Ueber die Aufführung des Grafen Armand auf der Stuttgarter Bühne.

(Beschluss.)

Es sey mir vergönnt, noch einige Worte über die Darstellung dieser Oper, die zu dem voranstehenden Aufsatze Gelegenheit gab, auf dem Stuttgarter Hoftheater beyzufügen. Es ist bekannt, aus welcher trefflichen Pflanzschule die meisten Glieder, besonders des Orchesters, hervorgegangen sind. Aufgewachsen und gebildet unter Herzog Karls Kennerauge, durch stetes Zusammenleben zu einer so reinen Harmonie gewöhnt, dass auch dem eigensinnigsten Kennerohr nichts zu wünschen übrig blieb, hatte dies Orchester eine Höhe erreicht, auf der es sich, unter den bald veränderten Umständen, unmöglich erhalten konnte. Zumsteeg's, des Unvergesslichen, hoher Geist hob es zwar mit sanfter Gewalt zu sich empor; aber er starb, und es musste wieder sinken. Die Zeit seiner Blüthe war vorbey. Die wenige Mühe, die man sich gab, mehrere bedeutende Mitglieder festzuhalten, und die dadurch entstandene Leere, besonders bey den Violinen, konnte dem Ganzen nicht anders als sehr nachtheilig seyn. Ungeachtet sich aber viele Zöglinge der alten Schule erhielten, von welchen ich nur das liebenswürdige Trio der Gebrüder Schwegler nenne; so mussten doch so viele kleinere und grössere Unfälle den einst so starken, schönen Körper schwächen, und ihm ein krankelndes Ansehn geben. Hauptsächlich fehlte es — eine Klage, die schon der deutsche Merkur vor einigen Jahren aussprach — an einer kraftvollen Direktion, der der vortreffliche, aber durch Krankheit und Alter oft zu langwieriger Unthätigkeit geschwächte Kranz nicht gewachsen war. Dies musste häufige Einmischungen von Vikarien verursachen, und eine getheilte Herrschaft nach sich ziehen, die, wie schon Vater Homer sagt, niemals taugt. Unter solchen Umständen ist es zwar nicht zu entschuldigen, doch erklärlich, wie Cherubini's Oper eine so schlimme Behandlung erfahren konnte, die den gerechten Unwillen eines jeden, der mit diesem Meisterwerk genauer bekannt ist, erregen muss. Schon die Gestalt, in welcher die Ouvertüre erscheint, lässt wenig Gutes erwarten. Die Ouvertüre zu dieser Oper ist freylich eigentlich keine, wenn nämlich das gefordert würde, was jeder denkende Komponist zugestehen müsste, dass die Ouvertüre in bedeutender Beziehung auf das Stück selbst stehe, dass sie in grossen Umrissen die Hauptmomente heraus hebe, und, wie Geistererscheinungen, vorher an dem innern Auge des Zuhörers vorüberführe, dass der ganze Charakter der Oper in ihr gleichsam eingewickelt liege, und aus ihr die Scenen sich hervorspinnen. Eine solche Aufgabe ist schwer; sie setzt ein gutes Gedicht voraus, und erfordert einen philosophischen Künstler, der die Hauptideen rein auffasste, und in sinnvollen Anklängen wiedergebe, ohne in ein komisches Malen zu verfallen: aber Cherubini's Genie hätte alle diese Schwierigkeiten besiegt. Mir fällt bey den gewöhnlichen Ouvertüren, die abgerissen, ohne Zusammenhang mit dem Ganzen dastehen, immer Cicero ein, der irgendwo sehr naiv erzählt: er pflege in seinen müssigen Stunden Einleitungen oder Exordien zu künftig zu schreibenden Werken aufzusetzen, aus welchem Vorrath er dann, wenn er ein neues Werk verfertigt habe, die schicklichste herauswähle, um nun den Kopf dem Rumpfe wohl oder übel anzupassen. Diese Methode

scheint nun auch manchen Komponisten gefallen zu haben. Es ist um so mehr zu verwundern, dass auch Cherubini sich unter ihnen befindet, da doch sein grosses Vorbild, Gluck, auch hier von der gemeinen Heerstrasse abging. Aber auch diese Ouvertüre, wie Cherubini sie nun einmal gegeben hat, und die, einzeln betrachtet, meisterhaft ist, durfte man sich nicht erlauben, so zu verstümmeln, wie man gethan hat. Doch die Folge wird zeigen, dass dies auch nicht der Grund war, sondern — die zu grosse Länge derselben. Diese zu vermeiden, höre man, wie sie kastrirt wurde. Gleich die Wiederholung der ersten drey Takte in dem Andante molto sostenuto fand man unnöthig, und — strich sie. Das Uebrige war so zusammenverwebt, dass es sich nichts nehmen liess. Desto ärger fiel man über das folgende Allegro her, dessen erste Hälfte von einhundert und eilf Takten man gerade zu wegwarf, und das Allegro bey der zweyten Hälfte anfangen liess. Stärker konnte man dem Publikum seine Geringschätzung nicht bezeugen. Denn es war nichts weniger, als eine Erklärung der Unfähigkeit desselben, ein regelmässiges Instrumentalstück zu beurtheilen, indem man den ersten Theil, der die Exposition des Thema und der Hauptideen in ihrer ursprünglichen Gestalt enthält, das, ohne welches man alles Folgende so wenig ganz verstehen kann, als die letzten Akte eines Schauspiels ohne die ersten, wegstrich, und mit der Verwicklung und der darauf folgenden Katastrophe anfing. So bekam man nun z. B. Ausweichungen zu hören, Niemand konnte wissen, nach welchen Modulationen, Ausführungen, Niemand konnte wissen, welches Thema's — das heisst, Antworten auf unbekannte Fragen. Ist es daher zu verwundern, wenn bey dem einen Theil des Publikums die so vereinzelten, aus Beziehung und Zusammenhang gewaltsam herausgerissenen Töne leer und ohne Wirkung verhallten; ein anderer dem unschuldigen Komponisten Dunkelheit und verkünstelte Originalität, die sich in neuen Wendungen und auffallenden Uebergängen gefällt, zum Vorwurf machte? Doch hat man die Ouvertüre überstanden, so steigt die Verwirrung nur noch mehr. Jedem, der den wichtigen Einfluss der ersten Romanze auf alle folgende Scenen kennt, wird es unglaublich seyn, aber es ist wahr, dass diese Romanze ganz übergangen wird. Für diejenigen aber, die mit der ganzen Oper weniger bekannt, und durch die beliebte Sitte, eigenmächtig Stücke auszuschneiden, oder neue Lappen einzusetzen, an solche Gewaltthätigkeiten gewöhnt sind, möchte es nicht unnöthig seyn, die wirkliche Unentbehrlichkeit dieser Romanze kurz zu erweisen. Ohne sie sind die wichtigsten Scenen unverständlich, und die entscheidendsten Momente lassen in dem Zuschauer eine Leere zurück, die er wol fühlt, aber nicht erklären kann. So weiss man z. B. nicht, wie Marcelline, die kurz zuvor sich dem Befehl des Vaters, ihren Pass der Gräfin abzutreten, standhaft widersetzt hatte, plötzlich durch die Worte des Bruders: Pour te calmer, dis toi: j'aide mon frere à secourir son bienfaiteur — und des Vaters: pour te calmer, dis toi: j'aide mon pere à connaitre le vrai bonheur — so umgestimmt ward, dass sie sich ihrem Vater mit den Worten in die Arme wirft: Eh bien, partez, partez sans moi, je reste avec mon père. Die plötzliche Sinnesänderung wird nur dem begreiflich, der es weiss, dass das Accompagnement zu jenen Worten des Bruders und des Vaters aus der Romanze genommen ist, in der ihr Antonio kurz zuvor seine Rettung durch Armand erzählt hatte. Diese wohlbekannte Scene, die die Todesgefahr ihres Bruders und die Grossmuth des Grafen ihr auf einmal vor die Seele zurückführen, vermögen mehr über sie, als die Drohungen des Vaters; ihr Herz wird von namenloser Wehmuth so mächtig ergriffen, dass sie von der heftigsten Weigerung plötzlich zur willigsten Hingebung übergeht. Sie

weiss selbst nicht, was ihr so auf einmal das Herz im tiefsten Busen wendet, und fragt, über sich selbst zweifelnd, in abgebrochenen Tönen den Bruder: Moi.. moi... secourir ton bienfaiteur, moi.. moi.. und der Vater: quoi.. quoi.. je ferai votre bonheur..

Ich habe mich so kurz gefasst, als möglich war, wenn ich nicht unverständlich werden wollte. Worte sind hier zu schwach. Aber man höre selbst, um das Ausserordentliche dieses Eindrucks zu fühlen. So kommt die Romanze noch mehrmals in den bedeutendsten Scenen vor, wiewol nie auf dieselbige Art, und man kann sie mit nichts treffender vergleichen, als, wie der einsichtsvolle Recensent dieser Oper im Apollon — seine Sprache verräth ihn — gethan hat, mit Golo's Lied in der Genoveva: Dicht von Felsen eingeschlossen. — Ich fragte vor einiger Zeit den damaligen Directeur, aus welcher Ursache denn die Romanze ausgelassen würde. Er versicherte, sie befände sich gar nicht in der Partitur. Ich habe keinen Grund, diese Aussage zu bezweifeln, aber ausserdem, dass vollständige Partituren in Stuttgart selbst zu haben sind, musste die Romanze der Direktion aus dem überall verbreiteten Klavierauszuge bekannt geworden seyn. Andre Abkürzungen, z. B. in den Chören, durchzugehen, würde ohne Interesse seyn. (Ich bemerke nur beyläufig, dass die Chöre der wilden Italiäner, aus Mangel an Chorsängern, zum Theil von weiblichen Stimmen hinter den Kulissen gesungen werden.) Das Gesagte mag hinreichen, das Publikum auf solche Gewaltthätigkeiten aufmerksam zu machen. Gluck's Verehrer werden hier mit Schmerz an das unglückliche Loos denken, das seiner Iphigenia in Tauris fiel, die am ersten Oktober 1805. zum ersten — und bis jetzt — letzten male gegeben wurde. Möchte sie, wozu der würdige Kranz schon Hoffnung gegeben hat, bald in ihrer wahren Gestalt alle Freunde des Schönen erfreuen!

Orion.

Nachrichten.

Bemerkungen eines Reisenden über den Zustand der Musik in Amsterdam.

Sonnabends Abends kam ich an, und besuchte am folgenden Tage das Konzert, (Eruditio musica genannt,) welches im Winter alle Sonntage im deutschen Schauspielhause gegeben wird. Es war das vierte Konzert: mich überraschte ein sehr starkes Orchester von mehr als 80 Personen, welches, wie ich nachher erfuhr, mit den vorzüglichsten Meistern und Liebhabern besetzt war. Besonders bemerkenswerth fand ich die Komposition und die Ausführung einer Sinfonie aus C moll, von Wilms, von welchem geschickten Meister, der auch ein eben so braver Pianofortespieler ist, ich nachher mehrere ganz im Haydnschen Geschmacke und Geiste geschriebene Werke gehört habe. Eine Buffo-Arie, von Chiodi gut gesungen, hätte sich wol besser für das Theater, als für ein Konzert geschickt. In dem fünften Konzerte befriedigte mich besonders eine Sinfonie von André in Es, welche mit vieler Genauigkeit ausgeführt ward; nur brachte mich das unaufhörliche Stimmen und Präludiren zwischen jedem Satze fast um alle Besinnung. Der Direktor sollte diese Unart nicht zugeben. Madame Cazal sang eine Bravour-Arie von Orlando. Sie brachte die grössten Schwierigkeiten und Passagen in der Höhe mit aller Leichtigkeit und silberrein hervor; nur wäre zu wünschen, dass sie noch etwas mehr Fleiss auf das Adagio wendete. Das sechste Konzert fing mit der Sinf. von Beethoven in Dur; der erste Satz ward besonders mit Kraft u. im richtigen Tempo vorgetragen; aber zu meinem grossen Verdrusse musste ich das so schöne Andante dieser Sinfonie entbehren. Ist die Schuld dem Direktor beyzumessen, so ist wol das Einzige, was zur Entschuldigung dienen kann, dieses, dass gewöhnlich ein sehr grosser Theil der Zuhörer bey den schönsten Andantes in Sinfonieen von

Haydn, Mozart etc. und überhaupt bey den meisten langsamen und feyerlichen Sätzen, plaudert, und nur alsdann aufmerksam ist, wenn ein geschwinder Satz mit etwas greller (etwa türkischer) Musik aufgeführt, und dabey besonders mit dem Triangel recht viel geklingelt wird, oder wenn jemand ein Solo mit vielen Schwierigkeiten und Verzierungen, oder endlich Variationen über irgend ein bekanntes Thema, (z. B. O du lieber Augustin) ausführt. Madame Colin, zweyte Sängerin bey der italienischen Oper, sang dieselbe Arie, welche ich einige Tage vorher in der Oper von ihr gehört hatte. Die Natur hat sie zwar mit einer starken und nicht unangenehmen Altstimme begabt, aber die Empfindung scheint ihr gar zu sehr zu fehlen; ihr Vortrag blieb jedesmal kalt und steif. Ein Fagott-Konzert, von Mann geblasen, versprach in dem Tutti sehr grosse Dinge, allein die Solos entsprachen nicht meiner Erwartung. Sein Ton ist stark, er hat viele Fertigkeit und einen sehr guten Zungenstoss; nur hätte man noch etwas mehr Reinheit der Töne in der Höhe wünschen mögen; so wie auch manche tiefe Töne nicht rein waren. In dem siebenten Konzerte ward die Sinfonie von Beethoven aus C dur nach meinem Wunsche ausgeführt; besonders zeichneten sich die Blasinstrumente aus. Das Adagio ward etwas zu schleppend genommen; der letzte Satz gelang besser. Ein Trio für drey Basstimmen ward zwar diesen Abend von den italienischen Sängern nicht zum besten ausgeführt: aber die Komposition von Trento machte es doch interessant; nur sollte man solche Sachen, die für die Opera buffa gehören, nicht in Konzerten aufführen. Kiesewetter, Herzogl. Oldenburgischer Konzertmeister, der gewiss einer der vorzüglichsten Violinspieler ist, und auch als ein sehr gebildeter und gefälliger Mann Achtung verdient, spielte mit dem jungen Scriwanek ein Doppelkonzert von Eck, welches allgemeinen Beyfall erhielt; man merkte deutlich, dass dieser junge Mensch in kurzer Zeit grosse Fortschritte bey diesem trefflichen Meister gemacht hatte. Die Ouvertüre aus der Lodoiska von Kreuzer setzte diesen Abend alles in Bewegung; ein Beytrag mehr zu der obigen Bemerkung, dass man hier das Lärmende und Grelle in der Musik am meisten schätzt, welches ich auch von einigen der ersten hiesigen Meister vernommen habe. Im achten Konzerte behagte mir, ausser einer Sinfonie von Haydn, besonders ein Violoncellkonzert, gespielt von de Bruine, einem Liebhaber, welcher seinem Lehrmeister, Rauppe, grosse Ehre macht; seine Festigkeit und Reinheit in den geschwindesten Passagen, so wie auch sein angenehmer Vortrag und kraftiger Ton, verdienten ganz den Beyfall, den er erhielt. Das neunte Konzert fing mit einer Sinfonie von Mozart aus D an, von welcher besonders der erste Satz mit Feuer, das Andante aber, meines Erachtens, etwas zu schleppend vorgetragen ward. Covini, Sänger bey der italienischen Oper, sang eine Tenorarie mit Reinheit und vielem Ausdruck; es verdient dieser Künstler auch wegen seiner Bescheidenheit alles Lob. Ein Klarinettkonzert ward von Klein geblasen, welcher viele Fertigkeit zeigt und einen guten Ton hat; nur blieb zu wünschen, dass er etwas mehr bey seinem Spiel fühlte. Auch spielte Steup auf dem Melodion von Diez in Emmerich. Die mittlern Töne dieses neuen, schätzenswerthen, und vor zwey Jahren in Ihrer Zeitung beschriebenen Instruments, sind gut, die tiefern aber zu schwach und mit zu viel Nebengeräusch verbunden; die höhern hingegen etwas zu schreyend. Hr. Steup wusste es aber sehr gut zu behandeln, und die Unvollkommenheiten des Instruments möglichst zu verbergen.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *№. VII.* 1808.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Solié Gesang a. d. Oper: das Geheimniss. 4 gr.

Himmel, F. H. Duett a. d. Oper: Alexander mit Begleitung des Pianofte. 4 gr.

Gesang: Im holden Taumel etc. 2 gr.

Kelz, J. F. das Landmädchen für Gesang v. Pianoforte von Voss. 3 gr.

Gyrowetz, A. Recitativo ed Aria dell' opera Semiramide in Partit. et parti separate. 1 thl. 12 gr.

Bachmann, G. die Schlacht, Gedicht von Schiller mit Begl. des Pianoforte. 14 gr.

Haydn, Mich. 2 Gesänge a. 4 Männerstimmen ohne Begleitung. No. 11. 12. 5 gr.

Hacker, B. Gesellschaftslieder in 4 stimmigen Singechören. No. 7. 8 5 gr.

— — 7 deutsche Messen, auf die höchsten Feste u. besondere Zeiten. N. 1-7. à 12 gr. 3 thl. 12 gr.

Hatzfeld, 6 Romances franc. av. acc. de Pfte. 16 gr.

Himmel, F. H. die Blumen und der Schmetterling, 10 Lieder v. Müchler mit Begl. d. Pianof. und eines willkührlichen Violoncells. 1 thl. 8 gr.

Himmel, F. H. Bitte um Frieden an Gott mit Begleitung d. Pianofte. 8 gr.

Mazzini, la femme et le Philosophe, Duo pour le chant. 8 gr.

Reichardt, J. F. die Geisterinsel, Oper v. Gotter, im Clav. Auszuge. 4 thl. 12 gr.

Himmel, Als mein Leben voll Blumen hing, mit Begl. d. Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Mehul, Romance de Joseph. av. acc. de Pf. 4 gr.

Winter, P. 6 Airs italiens avec paroles allemandes à l'usage des concerts d'amateurs acc. de 2 Vln, Vla et Vlle. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. à 15 gr.

Winter, P. 6 Airs italiens av. paroles allemandes à l'usage des concerts d'amateurs acc. de 2 Vln. Alto et Vcelle. 2 thl. 4 gr.

Riese, F. d. Fest d. Maurer, ein Lied f. Logen. 5 gr.

Kelz, Wein-Lied v. Novalis. 4 gr.

Dalvimare, la Nourrice, Rom. av. acc. de Pf. 4 gr.

— — le troubadour captif, Romance av. acc de Pianoforte. 4 gr.

Solié, Romance aus der Op. das Geheimniss: Falsche Hoffnung etc. 4 gr.

Mozart, Vergiss mein nicht, mit Begl. d. Guitarre od. d. Pianoforte. 4 gr.

Mazzini, Bouton de Rose. 4 gr.

Harder, Nanny an Philidor, mit Begl. d. Clav. 2 gr.

Dalvimare, Romance: la Rose et Lolya, av. acc. de Pianoforte. 4 gr.

Zelter, die Fahrt ins Heu, mit Clavier oder Guitarr Begleitung. 4 gr.

— des Fremdlings Abendlied. mit Begl. d. Clav. 2 gr.

Maschock, V. Tanzlied mit Begl. d. Pianof. 2 gr.

Flemming, Tisch-Predigt des Antonius von Padua, mit Begl. des Pianof. od. d. Guitarre. 4 gr.

Jean Paul Liebliegslied mit Begl. d. Claviers. 3 gr.

Borgt, Brautigams Ständchen von Kretschmann mit Begleit. d. Pianoforte. 4 gr.

Jäger, die Freundschaft v. Müchler. 3 gr.

Blangini, F. 6 nouvelles romances av. accomp. de Pianof. ou Harpe. 16 gr.

Berger, L. 6 deutsche Lieder mit Begl. der Guitarre. 6tes Werk. 20 gr.

— 6 deutsche Lieder mit Begl. d. Guit. 7s Wk. 20 gr.

Thierry, Amal. 3 Lieder mit Begl. d. Pfte. 12 gr.

Call, L. v. 6 Gesänge von verschiedenen Componisten f. d. Guitarre eingerichtet. 20 gr.

Jäger, gr. Walzer f. d. Pforte. 4 gr.

Fantaisie p. la Guitarre seule. 2 gr.

Sterkel, Sonate à 4mains p. le Pfte, op. 21. 20 gr.

Meinecke, C. Gammes et Preludes dans tous les tons p. l. Pforte. 16 gr.

André, A. Sonate p. Pianoforte av. acc. de Violon et Vlle ad libit. op. 17. 1 thlr.

Göpfert, C. A. Sonate pour Guitarre et Basson ou Alto. Op. 13. 16 gr.

Wölfl, Jos. 3 Rondeaux p. le Pforte. 17 gr.

— — Bon Jour, Rondeau favori p. Pianof. 8 gr.

— — la Chasse, Rondeau p. Pianof. 8 gr.

— — Air Favori: Wenns Liserl etc. varié pour le Pianoforte. 12 gr.

Bils, 6 Variations p. Pianoforte. Op. 3. 12 gr.

Gelinek, L. 12 Variations p. Pforte s. le Trio: Pria che l'impegno. 16 gr.

Cramer, J. B. Rondeau p. le Pforte. No. 1. 8 gr.

— — Rondeau pastoral p. Pforte. No. 2. 12 gr.

— — Air av. 10 Variations p. Pf. No. 3. 12 gr.

— — Rondeau Polonaise p. Pforte. No. 4. 8 gr.

— — Air av. 10 Variations p. Pf. No. 5. 12 gr.

— — Adagio p. Pforte. No. 6. 8 gr.

— — Toccata p. le Pforte. No. 7. 12 gr.

— — Rondeau p. le Pforte. No. 8. 12 gr.

— — Adagio p. Pforte. No. 9. 8 gr.

— — Rondeau p. le Pforte. No. 10. 8 gr.

— — Serenate p. le Pianoforte av. acc. de Harpe et Flute ad libit. 1 thl. 12 gr.

— — Divertissement p. le Pforte ou Harpe. 8 gr.

— — le Retour du Printemps: Divertissement p. le Pianoforte. 12 gr.

— — Divertissement militaire p. le Pianoforte av. acc. de Fl. ou Vlon ad libit. 17 gr.

— — 2 Sonates p. le Pianoforte av. accomp. de Violon ou Flute. Op. 39. 1 thl. 12 gr.

Schmitt, A. Variations p. le Pforte s. l'air favori du petit matelot. No. 4. 8 gr.

Wölfl, J. Sonate p. le Pforte. Op. 38. 12 gr.

— — gr. Sonate p. le Pforte. Op. 41. 20 gr.

Händel, Tema con 62 Variationi per il Clavicembalo. 16 gr.

Wannhall, G. Tema alla Pastorella con 6 Variazioni p. il Pforte con Vlino e Flauto obl. 18 gr.

Himmel, 3 deutsche Lieder mit Begl. d. Pfte. 10 gr.

Pär, F. L'addio d'Ettore. Duetto ridotto per il Pforte (deutsch und ital.) 20 gr.

— — 2 françaises Romances av. acc. de Pf. 10 gr.

— — gr. Marche p. le Pianoforte. 4 gr.

Beethoven, L. v. Rondeau p. le Pianoforte avec Violon obligé. 10 gr.

Scheidler, J. F. Recueil de Chansons av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 10 gr.

Winter, P. 6 Entre-Actes p. 2 Violons 2 Hautbois, 2 Clarinette, 2 Cors, 2 Bassons Flute, Alto, Violoncelle et Basse. L. 1. 2 thl.

Bohrer, A. 3 Thêmes variés p. Violon, avec acc. d'un acc. Vlon, Alto et Vlle. Op. 7. N. 1-3. 2 thl.

— — Concerto pour Violoncelle avec acc. de gr. Orchestre. Op. 8. 2 thl.

Kaczkowsky, J. 6 Variations p. l. Violon av. acc. d'un acc. Vlon et Vlle. Op. 4. 16 gr.

— — 6 Polonoises p. Violon av. acc. d'un acc. Vlon. Alto et Vlle. Op. 5. 20 gr.

— — 9 Variations p. le Violon ac. acc. d'un acc. Vlon, Alto et Vlle. Op. 6. 20 gr.

Bruni, M. 3 Duos concertants pour 2 Violons. Op. 26. Liv. 1, 2, à 1 thl.

George, Prince de Wittgenstein gr. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Vcelle. Op. 1. 1 thl. 8 gr.

Anschütz, A. Walzes p. 2 Vlons. Flauto, Clarinettes, Basson, Trompettes, Timbales et Basse. L. 2. 1 thl.

— — Walzes p. le Pianoforte. 10 gr.

Arnold, 6 Thêmes av. Variations pour 2 Violon celles. Op. 9. 16 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipsic, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten März. Nº. 24. 1808.

Ueber die Klarinette *).

Zu einer Zeit, wo die Musik im Ganzen, und besonders in Deutschland, so ungemeine Fortschritte macht, und man vorzüglich auch auf Erfindung neuer und künstlichere Benutzung fast aller Instrumente ausgehet, sollte man wol am wenigsten vergessen, die gangbaren, aber noch nicht vollkommenen Instrumente dieser, ihrer Vollkommenheit so nahe als möglich zu bringen. Der bessere Anbau und die Veredlung eines Bodens, den man schon besitzt, ist offenbar ein grösserer und sichererer Gewinn, als das Entdecken eines bisher unbekannten, aber auch wilden, widerstrebenden, vielleicht unverbesserlichen.

Unter den Instrumenten, die weit mehr Aufmerksamkeit verdienen, als sie (in der angegebnen Beziehung) bisher gefunden haben, ist nun auch die Klarinette — ein Instrument, welches eben so sehr das grosse Orchester hebt, und unterstützt, als zu Duetten, zur Begleitung des Pianoforte und zu Solos aller Art geschickt ist. Dieser seiner Eigenschaften wegen müsste es viel häufiger gefunden werden, als jetzt der Fall ist; müsste es auch vor manchen andern, namentlich vor der, ihres wenig biegsamen Tons wegen, ausdrucksarmen Flöte, ein Instrument des Dilettanten werden. Die folgende Untersuchung wird hoffentlich diese Behauptung rechtfertigen, und ich glaube vor Andern ein unparteyisches Urtheil darlegen zu können, da Nebenabsichten bey mir nicht einmal füglich denkbar sind, indem ich weder Künstler von Profession bin, noch Instrumente verfertige, noch mit ihnen oder mit Noten handle, sondern einzig aus Liebe Musik treibe und darüber nachdenke. —

Man erlaube mir noch einige Zeilen über mich selbst voraus zu schicken! Bey vielleicht recht vieler Anlage zur Musik fehlte es mir in frühern Jahren durchaus an Gelegenheit, mich für diese Kunst nur einigermassen zu bilden; denn dass ich mir selbst auf den Stufen der Treppen von geschnitzten Stäben die Claves der Orgel nachmachte und zu diesen die Töne selbst angab, konnte nicht sehr fruchten. Nach einiger Zeit konnte ich wöchentlich einmal in ein benachbartes Städtchen eine Stunde weit wandern, um zwey Stunden Musik-Unterricht zu nehmen; aber der

*) Man sagt: die Klarinette, und das Klarinet, la Clarinette und le Clarinet. Welches im Französischen richtiger sey, will ich nicht untersuchen; indess finde ich mehr Wahrscheinlichkeitsgründe, dass hier, wie im Deutschen, das weibliche Geschlecht richtiger gebraucht werde. Die Ableitung spricht für beyde Geschlechter. Das Instrument heisst nämlich im Italienischen Chiarina, und ist weiblich; daraus hat man aber das italienisch seyn sollende männliche Wort Clarino, die Trompete, gebildet, und nun wieder hiervon das Deminutivum Clarinetto. Doch sollte man auch hier das ursprüngliche beybehalten: wie im Französischen la Clarinette, so im Deutschen die Klarinette.

Winter störte dies, und ich musste mich begnügen, das Erlernte mit Hülfe eines Klaviers zu erhalten und weiter auszubilden. Auf der Akademie traf ich endlich in dem letzten Jahre einen talentvollen Bekannten, welcher mir gelegentlich einige Anweisung gab, und die Bildung meines Geschmacks beförderte. Allein auch dieses wurde durch Reisen unterbrochen, und weil man nicht immer ein Klavier haben kann, so kaufte ich mir eine sehr ordinaire Flöte, und übte dieses Instrument nach der Quanzischen Anweisung. Ohne eben eine bedeutende Fertigkeit erlangt zu haben, wurde ich abermals unterbrochen, bis ich in eine bessere Lage kam, die mir Zeit und Mittel verschaffte, meine Neigung leichter zu befriedigen. Hier machte ich unter Anweisung eines geschickten Lehrers auf der Flöte nicht unbedeutende Fortschritte, übte aber nach einander auch Oboe, Fagott, Violin und Bratsche; fand jedoch, was nun eben meine Neigung suchte, vor allen bey der Klarinette, die ich nunmehr auch als Hauptinstrument ausschliesslich fortsetze. Bey solcher Wahl und Entscheidung wird nun zwar immer die Individualität, und besondere Stimmung des Innern, eine bedeutende, vielleicht die entscheidende Stimme behalten; für die meinige glaube ich aber auch genügende Gründe zu haben, und zwar folgende.

Zuerst hat die Klarinette unter den Blasinstrumenten den grössten Umfang; sie umfasst nämlich, wie bekannt, die weite Skala von e bis dreygestrichen f ohne Schwierigkeiten — diese Höhe muss aber jeder, mit einiger Embouchure, in Passagen, selbst in Sprüngen erreichen. Hr. Lefévre, in seiner Klarinettschule, giebt zwar die Applikatur bis viergestrichen c an; allein dass man hierdurch das Instrument übertreibt, wird unten gezeigt werden. Die Violin wird in Ansehung des Umfanges immer den Vorraug behaupten; indess auch hier sollte man die übertriebene Höhe nicht vorzüglich suchen. Weiter Umfang eines Instruments gewinnt erst wahren Werth, durch die Starke, Reinheit, und mögliche Modificirung der Töne in der ganzen Tonleiter. Der höchste sowol, als der tiefste Ton muss vollkommen deutlich, rein, hinlänglich stark seyn, und so, dass man die Modification desselben in seiner Gewalt hat. Dieses findet nun z. B. bey der Oboe, und allenfalls beym Fagott statt, wiewol sich gegen beyde manches sagen lässt, die Flöte hingegen wird in der Tiefe fast immer entweder dumpf, oder der Vox humana in der Orgel ähnlich, folglich von der Höhe abstechend; in dieser Hohe aber schreyend, und dieses Letztere sollte vor allem andern nicht Statt finden. Eben die Art des Tones nun giebt der Klarinette einen ganz vorzüglichen Werth, und dieses mein Urtheil gründet sich auf das Einverständnis aller bekannten Beurtheiler, die ohne Vorliebe für irgend ein selbsterwähltes Instrument sprechen. Durch beydes, durch Umfang und Art des Tons, eignet sich die Klarinette sehr zum Vortrage z. B. von Duetten, wo sich die Schönheit des Instruments in vorzüglichem Glanze zeigen kann, und wo auch die Chalumeau desselben ein herrliches Accompagnement giebt, während die mittlere Oktave die Melodie hat, und umgekehrt. (Auch in Trios und Quartetts machen die vollen, tiefen Töne einen weit schönern Effekt, als die Komponisten zu wissen scheinen, da sie sie so selten gehorig benutzen.)

Um aber diese Vorzüge geltend zu machen, sind eben bey diesem Instrumente einige Erfordernisse ganz unentbehrlich, die ich keineswegs verkenne, und deren Schwierigkeiten wenigstens die Dilettanten meistens davon zurückzuschrecken scheinen. Vor allen Dingen darf das Instrument nicht unrein seyn, und man muss beym Künstler vorzüglich dahin sehen, dass er dasselbe durchaus rein liefert. Bey den meisten Tönen ist dieses so schwer nicht, allein die Lage der

Klappen für a und b erfordert recht viele Vorsicht. Ein zweytes Erforderniß ist ein gutes Blatt. Hier befinde ich mich bey demjenigen Stücke, welches in der That grosse Liebhaberey voraussetzt, wenn man nicht zuweilen ungeduldig werden will. Nach zahllosen Versuchen kann ich bis jetzt noch nicht angeben, durch welche Mittel man ein gutes Blatt sicher erhält, denn ich habe sie zu Dutzenden mit aller Vorsicht verfertigt, und oft keins von allen gebrauchen können, dagegen mir zuweilen ohne Mühe der Zufall ein sehr gutes Exemplar verschafft hat. Vielleicht wird mancher voraussetzen, dass ich meine Forderungen zu hoch spanne, und dass die Verfertiger der Fagotten- und Oboen-Röhre mit gleichen Schwierigkeiten zu kampfen haben. Ich habe aber der widersprechenden Erfahrungen zu viele gemacht, um dies eingestehen zu können. Auf einem guten Blatte beruhet hauptsächlich der Effekt des Instruments. Ist dasselbe wirklich gut, so müssen alle Töne rein seyn, (bey anderm sind sie in der Höhe um drey bis vier Commata zu tief,) und so leicht ansprechen, dass man die Anstrengung bey weitem weniger wahrnimmt, als beym Blasen der Flöte. Bey einer nicht starken Brust habe ich häufig mehr als eine Stunde ununterbrochen Duetts geblasen, ohne Erschöpfung zu fühlen, und für Quartetts u. dgl. will ich mich gern für zwey bis drey, ja mehrere Stunden engagiren — auf alle Fälle länger, als ich das Blasen auf einer ganz vorzüglichen Kirstschen Flöte von Granadillen-Holz aushalten könnte.

Inzwischen sind die genannten noch nichts weiter, als die nothwendigen Eigenschaften eines guten Blattes; die Forderungen aber gehen noch viel weiter. Soll man ganz befriedigt seyn, so muss der Ton ansprechen, ohne dass man das geringste Brausen der eindringenden Luft hört — denn es ist für ein feines Ohr nichts unangenehmer, als wenn der Ton zugleich von einem Geräusch begleitet wird. Auch aus dieser Ursach befriedigt mich die Flöte nicht; denn bey aller aufgewandten Mühe war es mir unmöglich, in Passagen in der Höhe alles Geräusch des Windes zu vermeiden, und dass es vielen immerfort gepriesenen Flötisten damit noch weit schlimmer, als mir, gehet, habe ich oft genug, und mit Verwunderung über die Eigenheit manches Publikums gehört, das auf Kosten seiner, unverkennbar unangenehm gereizten Empfindung, fortfahrt zu preisen, wo das Preisen nun einmal herkömmlich geworden ist. Ich erkenne gewiss und mit grosser Achtung, was für die einförmige und dürftige Flöte durch Männer, wie Fürstenau, Dülon, Appold etc. gethan worden ist: aber selbst, was durch sie geleistet worden, und was für die Klarinette leicht geleistet werden könnte, beweiset, dass letztere für Liebhaber der praktischen Tonkunst sich weit mehr eignet, als erstere, die gewiss nur darum einen so grossen Anhang unter den Dilettanten hat, weil ihr Anfang (nur dieser!) so leicht ist. Es ist recht eigentlich meine Absicht, dieses, zum Vortheil der Kunstfreunde, die sich ein Instrument für ihre Liebhaberey wählen wollen, gerade heraus zu sagen; darum komme ich immer hierauf zurück. So gewiss diese im Anfange an der Flöte Freude finden werden, der schnellen Fortschritte halben, die sie machen: so gewiss werden sie sie späterhin liegen lassen, oder höchstens als ziemlich gleichgültigen Zeitvertreib behandeln, wenn sie Seele und wahren Geschmack, nicht blos rollende Töne und fertige Passagen, von der Musik verlangen, die ihnen gefallen soll. Wenn diese den wesentlichen Unterschied beyder Instrumente und die Vorzüge des einen vor dem andern schon im voraus empfinden wollen: so hören sie nur Duetten für zwey Flöten und dann für zwey Klarinetten unmittelbar nach einander; oder, noch besser, ein Trio für die Flöte und die Klarinette, mit irgend einem dritten Instrumente; aber es muss freylich von einem Manne geschrie-

ben seyn, der auch die Klarinette wirklich genau kannte und ihre eigenthümlichen Vorzüge zu benutzen verstand — wie z. B. Montenelli in seinen schönen Trios für Flöte, Viole und Klarinette! —

Endlich muss ein gutes Blatt es möglich machen, dass man den Ton vom zartesten Piano an, wie man es auf der Harmonika hört, bis zum durchdringendsten Forte steigen und eben so wieder verschwinden lässt. Eben dieses ist, nach meinem Urtheile, was dem Instrumente seinen vorzüglichsten Werth giebt; denn mir ist kein anderes bekannt, das ey so beträchtlichem Umfange, eine solche Modifikation des Tones zuliess.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Bemerkungen eines Reisenden über den Zustand der Musik in Amsterdam.

(Beschluss.)

Mittewochs darauf gab der hiesige Contrabassspieler, Thieme, Mitglied von Eruditio musica, ein Extrakonzert auf der Hollandischen Manége; ich wollte es nicht versäumen, weil er schon in den vorigen Konzerten durch seine gute Behandlung und reine Intonation meine Aufmerksamkeit erregt hatte, und besonders auch durch die Deutlichkeit, womit er selbst geschwinde Passagen in den tiefsten Tönen, öfters viele Noten mit einem Striche, so vorträgt, dass man immer bestimmt weiss, was man hört, welches bey so vielen, die dieses Instrument spielen, nicht eben allezeit der Fall ist. Auch schon deswegen interessirte mich dieses Konzert, weil ich bisher nur zwey gehört hatte, welche diesen Koloss gut zu bändigen und zum Solospielen zu brauchen wussten, nämlich Kümpfer und Sperger. Zum Anfange des Konzertes ward eine Sinfonie von Krommer aus D von einem kleinen Orchester gut ausgeführt; sodann sang Mad. Cazal, weil sie sich nicht recht wohl befand, eine leichte Arie von Paisiello. Hierauf spielte Hr. Thieme sein Konzert auf dem Contraviolon. Im ersten Allegro bemerkte ich etwas Furchtsamkeit, welche aber bey dem zweyten Solo verschwand, so dass ihm alles Uebrige sehr gut gelang, besonders das letzte Rondo alla polacca, welches mit Recht allgemeinen Beyfall erhielt. Im zweyten Theile folgte nach der gut gegebenen Ouvertüre von Mozart aus Don Juan, ein Rondo von Nicolini, gesungen von Chiodi, mit obligatem Contrabass, von Thieme gespielt, welches mir ebenfalls viel Vergnügen machte. Ueberhaupt würde dieser brave Künstler, und auch in andern Hinsichten brave Mann, gewiss in jeder vorzüglichen Kapelle von grossem Nutzen seyn können. Hierauf spielte Hr. Kiesewetter ein Violinkonzert von Rode, welches allgemeine Bewunderung auf sich zog. Da das Orchester ihm nicht gehörig accompagnirte, so verspürte man einigen Missmuth an ihm; er blieb sich aber doch im Spiel gleich und trug das Adagio und Rondo so trefflich vor, dass der Komponist selbst, wenn er zugegen gewesen wäre, ihm gewiss seinen Beyfall würde gezollt haben. Die Direktion des Konzerts, von einem mir Unbekannten übernommen, war eben nicht die beste, besonders bey der letzten Ouverture von Winter. Das Aufschlagen des Bogens auf das Notenpult war wirklich unerträglich. Diese Unart sollte eigentlich nie Statt finden, und das Taktschlagen, wenn es ja nöthig ist, nur sichtbar, nicht aber hörbar seyn, ausser im höchsten Nothfalle nur für die, welche sich nicht anders in Ordnung halten lassen, nicht aber für das ganze Publikum. Im 10ten Sonntagskonzerte ward zu Anfang eine Sinfonie von Krommer gut gegeben; besonders aber befriedigte

mich ein von Fodor, dem Direktor des Konzerts, auffallend schön gespieltes Konzert auf dem Fortepiano. Die Komposition war von ihm selbst, sehr brillant, und vielleicht etwas zu sehr für den Geschmack des grössern Theils des Publikums berechnet; indessen wusste er der Komposition durch seinen trefflichen Vortrag noch mehr Interesse zu geben. Mittwochs besuchte ich wieder ein Extrakonzert von dem hiesigen Hoboisten Scriwanek, auf der Holländischen Manége. Eine Sinfonie von Haydn ward nicht mit Aufmerksamkeit vorgetragen: schon die zwey ersten Takte benahmen mir allen Muth. Hierauf folgte eine Sopran-Arie von Paer mit obligater Hoboe, gesungen von Covini, welche sich nicht recht für ihn schickte; indessen überwand er die Schwierigkeiten mit Leichtigkeit und Anmuth. Sodann ward ein Violinkonzert von Viotti von dem jungen Scriwanek gespielt, mit einem schon männlichen Vortrage und ziemlicher Reinheit, nur standen ihm die Saiten nicht immer gehörig zu Gebote. Da er unter Leitung des Konzertmeisters Kiesewetter schon so viele Fortschritte gemacht hat, so darf man in ihm gewiss einen ausgezeichneten Violinisten erwarten. Ferner ward ein Quintett von Kreutzer für Oboe, Violinen, Viola und Bass gegeben, worin sich besonders Kiesewetter auf der Violin, und De Bruine mit seinem angenehmem Vortrage auf dem Violoncell auszeichneten. Dem. Scriwanek spielte im zweyten Theile ein Konzert auf dem Fortepiano von Steibelt aus E dur mit einer auffallenden Präcision und Leichtigkeit.

Bey den grossen Konzerten, die Freytags, in Felix meritis gegeben werden, ist der grösste Theil der Meister vom Sonntags-Konzerte engagirt. Die Sinfonieen werden öfters nicht mit eben dem Feuer vorgetragen, wie im Sonntags-Konzerte, weil man manchen Liebhaber, der fast nur eine Violin halten kann, mitspielen lässt. Ausser verschiedenen andern guten Meistern habe ich besonders Hrn. Rauppe mit vielem Vergnügen ein Violoncellkonzert von Romberg spielen gehört. Sein guter Ton, seine reine Intonation, und seine Behandlung des Bogens sind zu bewundern; nur ist es Schade, dass dieser verdienstvolle Mann sich mit Unterrichtgeben so plagen muss, dass er auf sein eignes Studium wenig Zeit wenden kann. In Ansehung des Gesanges hört man öfters, was man des Sonntags vorher, und auch schon in der Oper gehört hat; mir schien es, als ob man hier Arie buffe noch lieber, als im Sonntagskonzerte hörte. Uebrigens ist, meines Erachtens, das Orchester besser als im Sonntagskonzerte gestellt, wo sich besonders die Bässe wol nicht am rechten Orte befinden.

Im Ganzen scheint mir Amsterdam eben kein Paradies für die meisten Tonkünstler zu seyn. Wer in Konzerten und Theatern engagirt ist, und von früh an bis an den späten Abend Unterricht giebt, kann wol sein gutes Auskommen haben, und mancher auch vielleicht noch etwas zurücklegen: aber doch kömmt es mir vor, als ob im Ganzen ein Künstler hier bey weitem nicht in der Achtung stehe, wie an manchen andern Orten. Es giebt hier in der That gar zu Viele, die ausschliessend für Gelderwerb Sinn haben, und den Werth eines Menschen, nicht nach dem, was er leistet, sondern nur nach seinem Reichthume und seinen Geldgeschäften schätzen.

Ausser den gewöhnlichen Konzerten, Sonntags im deutschen Schauspielhause, Freytags in Felix meritis und Mittwochs in der Holländischen Manége, (welches letzte grösstentheils aus Liebhabern besteht,) giebt es hier auch noch eine wahre Ueberschwemmung von Extrakonzerten. Neben denen, die von fremden Tonkünstlern veranstaltet werden, giebt fast jeder hiesige Musiker ein Benefizkonzert, und ein jeder Opernsänger

eine Benefizvorstellung. Wegen dieser so sehr grossen Concurrenz wird ein Künstler, der etwas leistet, besonders wenn er gute Empfehlungen hat, zwar allerdings auf einigen, schwerlich aber auf grossen Vortheil rechnen können. Die Anzahl der eigentlichen Kunstliebhaber und Kenner, die gern zur Aufmunterung eines jeden braven Künstlers das Ihrige beytragen, muss doch verhältnissmässig nicht so gar gross seyn, weil man bey allen solchen Gelegenheiten fast immer dieselben Gesichter wieder sieht. Ausserdem nehmen wol auch manche andere von den Reichsten und Ersten einige Billets, weil sie glauben, dass es sich nicht anders schickt, kommen aber selten oder nie in ein Konzert, weil die Sache selbst sie nicht interessirt; es giebt aber auch Millionärs, die, wenn ein Künstler selbst noch so sehr an sie empfohlen ist, doch die Ausgabe für ein oder etliche Billets scheuen, und auch sonst weiter keine Notiz von ihm nehmen. So erzählte man mir z. B. mehreremal, dass Giarnovichi, einen der Reichsten, (der aber nicht mehr lebt,) an den er dringend empfohlen war, besuchte, in der Erwartung, dass er ihn freundlich behandeln, und zu Veranstaltung eines guten Konzertes behülflich seyn würde; dieser ihn aber mit den Worten ab fertigte: Je ne suis pas amateur de musique, worauf Giarnovichi mit der Antwort: Tant pis pour Vous, sich entfernte, und sich nicht entschliessen wollte, in Amsterdam Konzert zu geben, obgleich Andre ihm eine sehr anständige Summe boten.

In Utrecht war ich nur auf kurze Zeit in dem (sogenannten Stadt-) Konzerte, welches theils mit Musikern, theils mit Liebhabern besetzt ist. Ich hörte in einer Sinfonie manche Stellen ganz gut ausführen, bey einigen andern aber waren nicht Alle recht beysammen. Sodann hörte ich ein Violoncellkonzert von einem dortigen Musiker H..e spielen, welches genug applaudirt ward. Mir konnte es aber nicht gefallen, weil der Vortrag bloss in einem unaufhörlichen Herumhüpfen des Bogens auf den Saiten bestand, und in der Komposition ich so wenig Sangbares finden konnte, dass ich fast nie wusste, was ich hörte. Fertigkeit zeigte der Spieler genug; er sollte sich aber einer andern Spielart befleissigen. Der Saal war, ohngeachtet des für Holland sehr geringen Eingangspreises von 11 Stüber, (7 gr. 4 pf.) kaum zum vierten Theile von Zuhörern angefüllt, von denen ein grosser Theil durch ein etwas zu zwangloses Betragen, welches ich noch nirgends in dem Grade angetroffen habe, mir auffiel. Das allgemeine laute Plaudern hörte nicht einen Augenblick auf; es hatten auch sogar verschiedene Herren sich mit ihren Stühlen vor die Sitze der Damen so gesetzt, dass sie dem Orchester den Rücken zukehrten, um sich mit diesen desto bequemer laut unterhalten zu können! Es ist unbegreiflich, wie noch jemand Lust haben kann, vor so unaufmerksamen Anwesenden (denn Zuhörer kann man diese nicht nennen) sich hören zu lassen.

Was Kirchenmusik betrifft, so hörte ich in Amsterdam in katholischen Kirchen zwey Messen von Haydn von Orchestern, die theils aus Meistern, theils aus Liebhabern bestanden, ziemlich gut aufführen; auch gefiel mir in Utrecht in der königl. Hofkapelle die Aufführung einer, von dem königl. Kapellm. Plantade gesetzten Messe, von einem kleinen, aber braven Orchester. In den holländischen reformirten Kirchen ist das Orgelspielen von dem in Deutschland ganz und gar verschieden; mit der rechten Hand spielt man auf einem Manual mit durchdringenden Stimmen blos die Melodie, gewöhnlich mit sehr vielen Verzierungen, und mit der linken Hand greift man auf einem zweyten Manuale mit etwas schwächern Registern die Accorde, wobey es freylich nicht immer möglich ist, dass jede Mittelstimme richtig fortschreiten

könnte. Man sagte mir, diese allgemein eingeführte Spielart sey nothwendig, weil sonst die Gemeine schwerlich würde können in Ordnung gehalten werden, da es den Meisten hier an musikalischem Gehöre fehle. Auch findet man die Choräle in holländischen Choralbüchern so gesetzt. Diese werden übrigens immer noch mit den alten viereckigen Typen, wie zu dem Gregorianischen Kirchengesange, gedruckt, indem, soviel ich habe erfahren können, in keiner holländischen Druckerey moderne Notentypen anzutreffen sind. Endlich so hört man in holländischen Kirchen weit seltner Fugen oder andere gebundene Sätze auf der Orgel spielen, als in Deutschland, weil die Gemeine keinen Gefallen daran finden würde.

Berlin, d. 26sten Febr. Den 18ten gaben die Hrn. Schwarz und Kelz ein Konzert im Saal der Stadt Paris. Hr. Schwarz blies ein Konzert und ein Rondo von Kummer auf dem Fagott mit Beyfall, so wie Hr. Kelz ein Potpourri von seiner Komposition und ein Konzert von Metke auf dem Violoncell ebenfalls mit Beyfall exekutirte. Auch die Ihnen neulich gerühmte Sängerin, Dem. Koch, verschönerte den Abend mit ihrem Gesange.

Den 25ten war zum Benefiz des Königl. Kammermus., Hrn. Ritter, eine musikal. Akademie im Theatersaale, die zu den interessantesten Unterhaltungen dieses Winters gehörte. Den Anfang machte die Ouverture mit den Anfangsscenen und Chören von Glucks Alceste, wo Mad. Schick und Hr. Frans die Solopartieen mit an ihnen gewohnter Kraft und Schönheit sangen. Darauf blies Hr. Ritter ein treffliches Fagottkonzert von Winter auf die ihm eigenthümlich schöne Art, und erndete auch den verdienten Beyfall der überzahlreich versammelten Gesellschaft ein. Zum Schluss deklamirte Mad. Bethmann den Monolog aus der Jungfrau von Orleans: Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme schweigen etc. mit der schönen (unsichtbaren) Musikbegleitung vom Kapellm. Weber. Den zweyten Theil eröffneten Variationen über Webers Marsch aus der Weihe der Kraft, die von dem jungen Meyer-Beer gesetzt und auf dem Fortepiano trefflich exekutirt wurden. Der Haupteffekt entstand auch diesmal, wie bey einer frühern Produktion, durch das mit vollem Orchester nach der Kadenz auf dem Fortepiano einfallende prächtige Thema. Hr. Ritter blies hierauf mit demselben Beyfall, wie das Konzert im ersten Theile, ein Potpourri für das Fagott von Schneider, wovon die Themas aus dem Opferfest, der schönen Müllerin etc. entlehnt waren. Hierauf folgte das schöne Terzett aus Righini's Aeneas: Ah fermate etc., welches Mad. Bethmann, Dem. Voitus und Hr. Grell brav sangen. Den Beschluss machte eine Deklamation vom Hrn. Direktor Iffland: Schillers Ballade, der Gang nach dem Eisenhammer, mit einer originellen Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. Weber. Höchst überraschend und von dem grössten Effekt war die, sotto voce gesungene Partie der Missa bey der Stelle: Und als des Sanctus Worte kamen etc. *Dieses ganz neue Unternehmen verdient allgemeine Beachtung, und zu wünschen ist, dass die treffliche Begleitung recht bald durch den Druck bekannt gemacht werde.*

Kurze Notizen.

In der Fränkischen Chronik, 1807, findet man von S. 415 bis 807, stückweise eingerückt: Würzburgs Gelehrte, Künstler und Sammlungen; ein Versuch, und Beytrag zur vaterländischen Ge-

lehrten- und Künstler-Geschichte, von Dr. Johann Barthel von Siebold, offentl. ordentl. Professor an der Julius-Universität zu Würzburg. Die darunter befindlichen Nachrichten von mehr als dreyssig Tonkünstlern verdienen um so mehr die Aufmerksamkeit der Freunde der musikal. Literatur, da sich so rühmlichst bekannte Namen, als Vogler, Sterkel, Witte, Fröhlich u. s. w. darunter befinden.

Zu Paris starb am 9ten Decemb. 1807. Carl Friedrich Cramer, vormaliger Professor zu Kiel, und zuletzt Buchhändler zu Paris, an einem zehrenden Fieber, jedoch bis zur letzten Stunde thatig. Er hat sich als Redacteur des Magazins der Musik, Hamburg, 1780. u. f., um unsere Kunst-Literatur verdient gemacht. Auch war er Herausgeber mehrerer schätzbarer Werke für den Gesang von Salieri, Schulz und Kunzen. Wir geben diese Nachweisung so spät, weil uns Hoffnung gemacht war, etwas Ausführlicheres über ihn, und seine, besonders in früherer Zeit, sehr lebhafte, uneigennützige, zweckmässige Thatigkeit für Musik zu erhalten, als in öffentlichen Blättern gegeben worden ist. Am bestimmtesten spricht noch über diese Bestrebungen des Verstorbenen Gerber im Tonkünstler-Lexikon.

In Dresden ist die rühmlich bekannte Singerin, Mad. Caravoglia-Sandrini von Prag, für die ersten Rollen der königl. italien. Oper mit einem sehr ansehnlichen Gehalt, so wie ihr Mann, ein angenehmer und kunstfertiger Oboist, ebenfalls mit nicht unbeträchtlichem Gehalt, als Expektant für die Kapelle, engagirt worden.

Kurze Anzeige.

Simphonie pour grand Orchestre, comp. par J. Reicha, Directeur de Musique du cidevant Electeur de Cologne. Oeuv. 5. No. II. à Bonn chez N. Simrock. (Fr. 6 Fr.)

Von dieser Sinfonie würde sich, besonders in Hinsicht auf die Bearbeitung des Ganzen, sehr viel Gutes rühmen lassen, wenn die Art, wie sich in derselben die Absicht des Verf.s ausspricht, dem Geiste der Zeit mehr angemessen, und das Publikum — wegen der starken Fortschritte, welche die Kunst ganz vorzüglich in dieser Art der Tonstücke gemacht hat, und wegen der ansehnlichen Menge sehr hervorstechender Kunstwerke dieser Art, die man so allgemein kennt — nicht berechtigt wäre, an die Sinfonie eine höhere Anforderung zu machen, als an die meisten übrigen Arten der Instrumentalmusik.

Gute Haltung und Durchführung des Hauptsatzes in den beyden Allegros, nicht zu überhäufter Gebrauch der Blasinstrumente, Entwickelungen verschiedener Nachahmungen und Versetzungen der Stimmen aus dem Hauptsatze — von welchen einige in dem, mit Andante con espressione überschriebenen Satze sehr musterhaft, und von guter Wirkung sind — alles dieses sind Eigenschaften, welche dieser Sinfonie nicht abgesprochen werden können; ob man ihr gleich darum noch kein grosses Glück in unsern Tagen verheissen kann.

Uebrigens ist Hr. J. Reicha mit Hrn. A. Reicha nicht zu verwechseln. Von letzterm ist öfters in diesen Blättern die Rede gewesen; jener ist besonders als Verf. mehrerer Violoncell-Konzerte vortheilhaft bekannt und war als Virtuos auf diesem Instrumente nicht wenig beliebt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten März. Nº. 25. 1808.

Ueber die Klarinette.

(Beschluss.)

Soll inzwischen das Instrument die Liebhaber noch mehr reizen, als durch seine wesentlichen Eigenschaften geschehen möchte, so sind noch einige Bedingungen unerläslich. Dahin gehört zuerst, dass man aufhört, das Blatt oben zu blasen, wie die Franzosen sogar noch in ihrer Anweisung fordern. Man verliert dann freylich jene äusserste Höhe, aber man gewinnt dagegen — ich möchte sagen, das ganze Instrument. Selbst die Haltung des Instruments ist nach jener Weise schwieriger, und giebt dem Kopfe eine unangenehme Richtung. Allein wie ist es möglich, einen sanften und zarten Ton zu bilden, wenn man das fibrirende Blatt mit den Zähnen berührt? Hierdurch muss ganz unvermeidlich, wie bey jeder Schwingung eines elastischen Körpers auf einem harten Unterstützungspunkte, ein scharfer Ton herauskommen, welcher dem Ohre bey weitem nicht so wohlthut, als der sanfte, runde, welcher bey der Klarinette, vorzüglich gut getragen, sehr oft vollkommen dem Tone der Harmonika gleicht, ohne das ihr eigenthümliche Nervenreizende, oder den ihr nur allzuleicht sich beymischenden Glas-Klang, zu haben. Wäre es einmal eingeführt, das Blatt auf die weiche Unterlippe zu legen und die harte Rinde des Schnabels mit dem Zahne vorsichtig zu berühren — wodurch ausserdem jede Art der Zunge, wie bey der Flöte, nicht nur möglich, sondern leicht wird: so sollte man billig nicht höher setzen, als bis dreygestrichen F, und sehr selten in Läufen oder im Sprunge von e bis g, jedoch in einem Tempo, welches an Geschwindigkeit die Achtel im Allegro nicht übersteigt. Man schadet der guten Sache, wenn man zu viel verlangt, und anstatt die Schönheiten eines Instruments zu benutzen, nach Caprizen hascht. Der unsterbliche Mozart, der die Klarinette sehr zu schätzen wusste, hat in den wenigen Kompositionen, die wir ihm für dies Instrument verdanken, dieses bestätigt. In seinem musterhaften Konzerte (Op. 107.) bemerkt man leicht, dass er nur auf Darlegung der wesentlichsten Schönheiten des Instruments ausging; und was die Höhe betrifft, so kömmt nur selten das hohe F, G aber nur einmal vor. Und so ist es auch in seinem trefflichen Quintett, Op. 108. Dagegen ist in dem, übrigens lobenswerthen Doppel-Konzert von Tausch, (No. 1054.) die Passage für die erste Klarinette am Ende des Allegro:

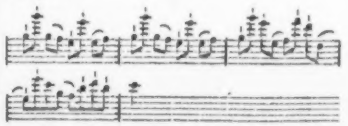

in der That unausführbar, wenn man sich nicht zu einem Blatte verstehen will, auf welchem wol so etwas, aber kein zarter Ton hervorzubringen ist. Wäre es nun vernünftig, auf solche Art ein schönes Konzert für eine einzige caprizöse Passage aufzuopfern?

Ferner ist es erforderlich, dass man von der C-Klarinette abstrahirt, und sich auf B- und A-Klarinette beschränkt, eigentlich aber die letztere zum Hauptinstrumente macht. Die Sache redet für sich selbst, wenn man beyde Instrumente vergleicht; denn eines Theils ist die A-Klarinette auffallend die schönste, und mit der C-Klarinette gar nicht zu vergleichen, andern Theils passt sie auch bey weitem besser in alle Kompositionen, ja ich möchte sagen, sie ist ein ganz anderes Instrument. Unleugbar ist zwar die Höhe auf der kleinsten Klarinette in C am leichtesten und sichersten zu erreichen; allein ich kann nie zugestehen, dass hierauf ein besonderer Werth beruhe. Mozart, dessen Geschmack gewiss als Regel dienen kann, hat gezeigt, was man vor allem suchen soll. Seine beyden unübertroffenen Kompositionen sind für die A-Klarinette; auch wo er dies Instrument im Orchester, aber obligat gebraucht, wendet er (so viel mir bekannt) nur die A- und B-Klarinette an, und sucht dagegen, mit grösstem Recht, lieber das Bassethorn, dies herrliche und vor ihm so wenig benutzte Instrument, zu heben *).

Endlich wird die Klarinette nur dann den begründeten Forderungen entsprechen, wenn sie, ohne Inventions-Klarinette zu seyn, wenigstens neun Klappen hat, womit man inzwischen ausreicht, und die Schwierigkeiten nicht ohne Ursach mehrt. Zwar bin ich der Meynung, dass die Klappen eigentlich nur Nothbehelfe sind, deren Zahl man möglichst verringern muss; denn bald ist das Eine, bald das Andere an den Ledern oder einer lahm gewordenen Feder u. s. w. zu verbessern, welche Schwierigkeiten mit der wachsenden Menge derselben gleichen Schritt halten. Allein ohne diese Klappen sind in der Tiefe die halben Töne als nicht vorhanden anzusehen: sie sind so dumpf, dass man sie eigentlich gar nicht gebrauchen kann. Wer sich die Mühe geben will, das oben erwähnte Konzert von Mozart zu blasen, wird bald eingestehen, dass ich Recht habe, und eben daher überhebe ich mich jedes ferneren Beweises. Ausserdem habe ich denn doch meine letzte Klarinette drey Vierteljahre täglich geblasen, ohne dass auch nur an einer einzigen Klappe das Mindeste zu repariren gewesen wäre.

Ich beschliesse mit einigen Bemerkungen, welche ebenfalls meinen Wunsch bezwecken, einem so schönen Instrumente mehrern Eingang zu verschaffen. Hauptsächlich wird dieses zwar geschehen, wenn unsere grossen Komponisten, wie seit einiger Zeit allerdings geschehen, ihm fortwährend Aufmerksamkeit, Zeit und Fleiss schenken, und den Spielern gute Konzerte und andere Solos überliefern; noch mehr aber würden sie diesen Eingang (besonders bey Dilettanten) befördern, wenn sie es öfter, als bisher, zur Begleitung, besonders des Pianoforte wählten. Letzteres würde zuverlässig sehr harmonisch seyn, wie man sich leicht durch Vortrag des Mozartschen Trio (Es dur) für Klarinette, Bratsche und Pianoforte, überzeugen kann. Allein diese Komponisten müssen wiederum versichert seyn, dass sie allerwärts auf gute Klarinetten in B, und hauptsächlich in A rechnen können. Das Letztere ist nicht unmöglich, denn sie werden jetzt in Deutschland recht gut verfertigt, und auch die Fertigkeit, sie zu blasen, wird damit zunehmen,

*) Seitdem ich dieses Instrument kennen gelernt habe, kann ich mich nicht genug wundern, warum man ihm noch oft, ganz zweckwidrig, die unbequeme, gebogene Gestalt giebt. Das Bassethorn ist nichts anders, als eine Klarinette in F, und verhält sich also zur A-Klarinette, wie diese zur Klarinette in C, oder wie die Bratsche zur Violin. So eingerichtet würde das Instrument ganz unglaubliche Wirkung thun, ohne gerade sehr unbequem zu seyn — wenigstens nicht so unbequem, als das Fagott.

je nachdem die Komponisten sie mehr fordern *).

Eine Schwierigkeit, für den Musiker von Profession sowol, als für den Dilettanten, bleibt immer das Verfertigen der Blätter, denn es gehört viele Geduld, die Kenntnis manches Handgriffs und nicht wenig Geschicklichkeit dazu, sie zu liefern, und man irret gänzlich, wenn man glaubt, es sey genug, mit einer Feile die Bahn recht zu ebnen, das Andere finde sich von selbst. Das einzige Mittel, welches ich hierzu in Vorschlag bringen kann, ist, dass man sich an den Künstler halte, der das Instrument verfertigt hat. Die Entschuldigung, dass die Künstler selbst die Blätter nicht zu verfertigen verstehen, und diejenigen Blätter, die man auf einem neuen Instrumente findet, nicht taugen, kann nicht Statt haben: denn da die reine Stimmung das erste und wesentlichste Erfordernis des Instruments ist, und diese ohne ein gutes Blatt durchaus nicht zu erreichen steht, so muss ein gutes neues Instrument auch immer ein gutes Blatt haben, indem es absurd seyn würde, wenn der Verfertiger dieses wieder abbinden, und ein anderes aufliegen wollte. Unter diesen Umständen scheint es mir am rathsamsten, sich mit dem Instrumente zugleich etwa ein Dutzend gute Blätter kommen zu lassen, und demnächst nach einem überschickten Musterblatte andere nachzuholen. So gern ich hierbey alles, was einer Empfehlung nur entfernt ähnlich sieht, vermeiden möchte: so glaube ich es doch dem Publikum schuldig zu seyn, die Mittel, gute Instrumente zu erhalten, nicht zu verschweigen. Meine Klarinetten (ich habe einige derselben wieder abgetreten und neue erhalten) sind von einem Künstler, welcher mich nicht kennt, und ich kenne auch ihn nicht weiter, als durch seine Arbeiten, die ich durch einen Dritten bestellen lasse. Er heisst **Kayser**, wohnt in Hannöverisch-Münden, und verfertigt Klarinetten, die ganz vorzüglich sind. Im Verfertigen der Blätter besitzt er eine bewundernswürdige Fertigkeit, und kann um so viel mehr leisten, da er, so wie ein jüngerer Bruder von ihm, welcher in Hannover wohnt, selbst ein sehr geschickter, feiner und geschmackvoller Tonkünstler ist. Wiewol beyde keine Blätter zum Verkauf machen, so glaube ich doch, dass sie, da sie mit einander in Verbindung stehen, diese für die von dem älteren gelieferten Instrumente verfertigen würden. Ich selbst verlange nie bessere zu erhalten, als diejenigen sind, welche ich einigemale von dem jüngern erhalten habe, denn sie übertreffen die von mir selbst mit aller möglichen Sorgfalt verfertigten bey weitem. Sollte jemand, hierdurch aufgefordert, Bestellungen bey ihnen machen, so muss ich noch hinzufügen, dass er wohlthun wird, sich zugleich breite Schnabel zu bestellen, falls er

*) Eben der Fall ist es mit dem Bassethorne, wobey ich jedoch der Aeusserung nicht widerstehen kann, dass mir dieses Instrument im Grunde seiner Einrichtung verdorben scheint, wenn man nicht aufhört, ein Inventions-Instrument daraus zu machen. Man muss bey demselben, wie freylich schon Einige gethan, die messingene Stürze aufgeben, und wenn man damit zwey Töne verliert, so erhalten die andern dafür sämmtlich eine grössere Reinheit; denn es ist sonst unmöglich, die Dumpfheit des Tones zu vermeiden. Möchten doch unsere grossen Tonkünstler und Komponisten, die eine so entscheidende Stimme im musikalischen Publikum haben, sich hierüber vereinigen, und den schönen Bassethörnern einen bestimmten, passenden Platz anweisen! Sie würden dann, wie vorhin gesagt, als Klarinetten in F, (ja ich glaube, man könnte es mit ihnen bis zu einer ganzen Oktave tiefer bringen) in unsern Orchestern, besonders in feyerlicher Musik, eine unglaubliche Wirkung thun; dazu müssten sie aber gerade, wie die Klarinetten, und mit eben so vielen Klappen versehen seyn. Meiner Ansicht nach müsste sie ein jeder Künstler, welcher Klarinetten macht, gleichfalls gut verfertigen können, und ich glaube, dass **Grenser** in Dresden, von dem ich einige nach der alten Einrichtung kenne, ihnen diese neue leicht geben würde — wenn er es nicht jetzt schon thut, wie einige andere Instrumentmacher angefangen haben.

nicht für die schmaleren ein Vorurtheil hat. Diese letzteren haben einen viel schneidendern, und bey weitem nicht einen so angenehmen Ton, als die breiteren.

M.

Nachrichten.

Prag, d. 26sten Febr. Ich habe mit meinen Berichten einige Monate angestanden, in der Hoffnung, Stoff zu etwas Bedeutenderm zu bekommen. Meine Hoffnung bleibt unerfüllt, und so hole ich denn das Versäumte nach.

Am 25sten Dec. ward die gewöhnliche Weihnachtsakademie zum Besten der Societät der Tonkünstler-Wittwen und Waisen gehalten. Der lebhafte und werkthätige Antheil, den das Publikum Prags an diesem Institute nimmt, giebt uns allerdings ein Recht, auch etwas Vorzügliches von den Künstlern selbst an einem solchen Tage zu erwarten: aber, leider, ward auch dies Jahr diese Hoffnung getäuscht. Cartellieri's Oratorium: per celebrare la festività della purificazione di Maria Vergine — gleichsam ein zweyter Theil des vorjährigen Oratoriums, (per il santissimo natale) dessen diese Blätter in einem grössern Detail gedachten, als wir uns dies Jahr über das neue Werk zulassen wollen, ist ein Kunstprodukt, das uns schon im voraus durch leere, posaunende Anzeigen so hoch gepriesen wurde, dass es wirklich von sehr grossem Werthe hatte seyn müssen, wenn es hatte befriedigen, und zugleich einigermassen für den Ueberdruss an solchen Ankündigungen entschädigen sollen. Dieselben Fehler, deren man den Komponisten in dem frühern Oratorium zieh, verirrten sich auch hier, mit dem einzigen Unterschiede, dass jenes sich noch einiger Originalität erfreute, wovon wir aber hier auch jede Spur vermissten; und nur der Gedanke, dass es des Künstlers letztes Werk, gleichsam sein Schwanengesang war, wo er vielleicht die geschwachten, ja erschöpften Kräfte seines Gemüths nochmals versuchte, kann den strengern Kunstrichter zur Milde und Nachsicht ermahnen. (Freylich darf man hier nicht etwa des letzten Werks des unvergesslichen Mozart, seines Requiem, gedenken, wo sich gleichsam seine ganze Kunst koncentrirte, und er nun alles übertraf, was je in diesem Genre gedichtet ward! —) Man muss jedoch auch Hrn. Cartellieri zugestehen, dass der Stoff, den ihm der Dichter darbot, keineswegs zu einer guten musikalischen Bearbeitung geeignet sey; und wir bewundern zugleich Hrn. J. H. Dambecks Fleiss und Geduld, der diesem unglücklichen Machwerk, dem selbst die süsstönende italische Sprache keinen Reiz zu ertheilen vermag, eine, wenn schon etwas freye, doch so reine und gediegene metrische Uebertragung beyfügte. Die Hauptpersonen des Oratoriums sind: Maria, Joseph, Zacharias und Simeon; die Chöre bilden die Engel, das Volk und die Leviten. Der Gegenstand ist die Darstellung des Jesuskindes im Tempel vor dem Hohenpriester, und sodann die Besorgnis vor der Wuth des Herodes, und die Anstrengung, es seiner Mordlust zu entziehen. Den Beschluss endlich macht die Kunde des Engels von der Flucht nach Aegypten. Ob unser Poet in den Büchern des neuen Bundes keinen reichhaltigern und für die Kunst günstigern Stoff auffinden konnte, haben wir nicht zu untersuchen; wir betrachten nur etwas näher, was der Komponist aus dem ihm gegebnen Stoffe zu bilden vermochte. Der erste und bedeutendste Grund zur Klage gegen diesen ist, dass das Ganze in einem Stile gearbeitet worden, der, ausser einer ganz alltäglichen Fuge, gar nichts mit dem des Oratoriums gemein hat, und man im ganzen Werke deutlich fühlt, wie das Opern-Genre sich dem Verfasser gegen seinen bessern Willen aufdrang. Aus-

ser dem Chor No. 2., und einer Tenor-Arie, ist alles übrige abgenutzt und gemein; und die Langweile, die die Zuhörer schon nach dem Einleitungs-Duett befiel, vertrieb nach der ersten Abtheilung den grössten Theil derselben ganz aus dem Theater. Mad. Caravoglia-Sandrini, Hr. Grünbaum, Hr. Haser und Hr. Savora hatten die Solo-Partieen übernommen, und sangen diesmal mit einem Erfolg, wie er aus dem Ganzen leicht zu berechnen war. Am mindesten glücklich trug Hr. Savora (ein Dilettant) seine Partie vor; und es ist sehr günstig für ihn, wenn er durch diesen Abend die Erfahrung erkauft hat, dass man sich nie an ein Recitativ wagen dürfe, ohne sich vorher die Regeln einer richtigen Deklamation, und die Sprache, in welcher man vorträgt, ganz zu eigen gemacht zu haben. Da das Ganze nicht von der Art ist, dass die instrumentelle Produktion an künstlich verwebten und schwierigen Stellen hätte scheitern können: so hatte man diesmal nicht Ursache, mit dem Orchester unzufrieden zu seyn, wenn gleich das Ohr des Kenners noch manchen gewünschten Reiz vermisste. Doch man bedenke, dass dieser musikalische Koloss sich nur des Jahrs zweymal in der Zusammenstimmung seiner einzelnen Theile versucht! Die Ursache davon könnten wir nur von dem Vorsteher und den Direktoren des Instituts genügend erfahren.

Seit diesem Tage hatten wir weiter kein Konzert, da, was ich Ihnen mit Bedauern melde, unser Liebhaberkonzert für diesen Winter ausgesetzt ist, indem es sein Lokal verloren hat, und erst künftigen Winter wieder ein neues erwartet. Sie wissen aus den mitgetheilten Nachrichten, welchen reichen Genuss es uns stets darbot, und wie vorzüglich, auch bey der mannichfaltigsten Abwechselung, die Wahl der Stücke war. In jeder andern, nur einigermassen bedeutenden Stadt würde es mehr Aufmerksamkeit erregt, würde sich schon zu einem öffentlichen, stehenden Konzert erweitert haben — vielleicht wäre dies auch selbst hier geschehen, wenn Hr. Weber mehr darnach strebte, die Blicke der Welt auf sich zu ziehen, statt dass er ganz geräuschlos der Kunst und einem kleinen Zirkel von Freunden lebt, und jedes Aufsehen eher flieht, als aufsucht. Leider ist es zum Bedürfniss unsrer Zeit geworden, dass auch die Kunst sich selbst verkündet und ihr eignes Lob posaunt, wenn sie nicht übersehen und vergessen seyn will! Eine Art von Ersatz für diesen fehlenden Kunstgenuss gewährte uns im Monat Januar ein Institut, wie wir bisher noch keines hatten. Die Gebrüder Pixis, welche den ganzen Winter hier bleiben und die Gunst des kunstliebenden Adels in vollem Maasse besitzen, gaben, von einer zahlreichen Subscription unterstützt, alle Wochen zwey Quatuors, die, wie man sagt, in der Faste wiederholt werden sollen. Hr. Graf Friedrich Nostiz und Rhineck, dermaliger Protektor der musikalischen Pensionsanstalt, räumte ihnen zu diesem Unternehmen zwey Zimmer seines Palastes ein, deren eines vollkommen dazu eingerichtet und geeignet ist, und erklärte sehr zuvorkommend, dass kein Stand, der daran Antheil nehmen wolle, ausgeschlossen sey, auch er selbst an diesen Tagen nur als Gast in diesen Zimmern erscheinen wolle. Gewiss, eine wahrhaft adeliche Gesinnung, die uns von diesem Beschützer auch für die inländische Tonkunst die schönsten Früchte hoffen lässt, wenn es ihm einst gelungen seyn wird, aus dem vorhandenen Chaos eine neue Schöpfung entwikkelt zu haben.

So ansehnlich jedoch die Subscription war, so klein war, die letzten Quatuors ausgenommen, das Publikum, und man konnte sehr wohl die wenigen Liebhaber, die täglich Quatuors hören und spielen — und die hier, eine bessere Kost erwartend, auf jede Note harrten und lauerten — von jenen unterscheiden,

die sich gesellschaftlich langweilen, und die Langweile um jeden Preis zu tödten suchen; so wie auch der Adel und der Bürgerstand, sich gewissenhaft in die beyden Enden des Zimmers theilend, ein Ober- und Unterhaus bildeten. Was soll man nun dazu sagen?

Keine Gattung von Musik wird hier so häufig und so leidenschaftlich getrieben, als eben das Quartett, wenn gleich meistens auch noch sehr unvollkommen, weil man es sich noch nicht zum Zwecke gemacht hat, dieses Genre mit denselben Individuen gehörig einzustudiren, sondern seinen Ruhm einzig darein setzt, ein halbes oder ganzes Dutzend Quadros in einem Abende im Schweiss seines Angesichts herunterzuspielen. Von allen Quatuors, die hier vegetiren, ist kein einziges, das sich in Rücksicht der Exekution — von der Unterstützung dürfen wir nicht sprechen, da jene, der Gebrüder Pixis, die ersten bezahlten sind — nur jenen, des Hrn. Schuppanzigh in Wien, an die Seite stellen könnten. Wir wollen hier keinen dieser musikalischen Vereine nennen, um keinen durch Auslassung zu beleidigen, da alle anzuführen, uns der Raum nicht erlaubt, und eine Rangordnung, worauf man doch hier noch gewaltig viel hält, zu bestimmen, unmöglich ist. Nur das sey uns zu bemerken vergönnt; dass keines der Kunst einen wahren und bleibenden Gewinn verspricht, da, wie gesagt, das Ziel aller nur ist, jeden Abend eine Reihe Quartetten durchzulaufen, und, entweder ohne alle Wahl, nur immer etwas Neues, oder auch von einer kleinen Anzahl Auserwählten immer eins und dasselbe nach der Zahlfolge aufzulegen. Studium, Vortrag, Ensemble, und vor allem die getreue Wiedergeburt der Gefühle des Komponisten, sind ihnen ganz fremd, und daher kommen auch gewiss die vielen schiefen und heterogenen Urtheile über die Werke dieses Genre's; man ist nämlich nur gewöhnt, jedes Tonstück dieser Art blos nach der individuellen Fertigkeit im Vortrage zu beurtheilen, ohne die Schönheiten des Satzes aufzusuchen und das Ganze gründlich und nach seinem innern Gehalt zu würdigen. Davon ist z. B. die natürlichste Folge, dass man von einem und demselben Tonsetzer ein Quartett bis an die Wolken erhebt, und ein zweytes als ganz gehaltlos verwirft.

Mit allem Recht konnte man von dem ältern Pixis etwas Gutes, wo nicht Vollkommenes erwarten, da er selbst einer unsrer vorzüglichsten Virtuosen ist und auf seinen beträchtlichen Reisen in den gebildetsten Städten des nördlichen Europa Gelegenheit gehabt hat, viel Vorzügliches, auch in diesem Genre, zu hören und selbst mitzuspielen, auch durch seinen längern Aufenthalt in Wien, namentlich das Schuppanzighsche Institut näher kennen gelernt haben muss. Man kann auch wirklich behaupten, dass er in dieser Gattung von Musik mehr als in allen andern Meister und Muster sey; nur können wir den Wunsch nicht unterdrücken, er möchte doch zuweilen auf seine armen Begleiter mehr Rücksicht nehmen, und die Tempos nicht so übertrieben schnell ergreifen, so dass ihm jene kaum mit den Sinnen, vielweniger mit den Fingern zu folgen vermögen. Freylich bedurfte es zu einer solchen Mässigung, zu Herstellung besserer Harmonie, mehr als einer einzigen Probe!

Jeden Abend sollten drey Quatuors von drey verschiednen Meistern gegeben werden. (Dass dies Arrangement als unverbesserlich anzuerkennen sey, möchten wir nicht behaupten, da uns die Erfahrung vielfältig belehrt, dass bey einer kontrastirenden Zusammenstellung sehr verschiedenartiger Meister keiner ganz empfunden und gewürdigt werden kann.) Es blieb bey dieser Anordnung, bis auf zwey Abende, wo statt zweyer Quatuors das Beethovensche Septett und das Mozartsche Quintett gegeben wurde. Mozart und

Hayda waren jedesmal an der Tagsordnung, und an diese wurden nur Romberg und Krommer, und ein Quartett mit Pianoforte vom verstorbnen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen gereiht. Obschon jene zwey Meister das Höchste in diesem Genre geleistet haben, so blieb doch den Liebhabern der ältern Tonkunst und den Freunden der Abwechslung noch mancher Wunsch übrig.

Der Eindruck, den das Pianoforte-Quartett des Prinzen Louis auf die Zuhörer machte, war nicht eben tief. Einige wollen den Grund davon in der etwas schwülstigen und nicht immer konsequenten Komposition selbst finden, andre aber behaupten, es fodere einen ruhigern und mehr durchdachten Vortrag, als den, des jüngern Pixis.

Das wäre nun alles, was sich bis jetzt in unsrer Tonwelt zugetragen hat. Nehmen Sie einstweilen mit dieser kargen Ausbeute und der Hoffnung vorlieb, dass der nächste Monat uns reichere Früchte schenken werde.

Berlin, d. 8ten März. Am 2ten ward zum *Benefis* für Hr. und Mad. Eunike zum erstenmal gegeben: Ida, Schauspiel mit Gesang in 4 Akten, von F. v. Holbein, Musik von Gyrowetz. Der Inhalt dieses, im Ganzen durch schleppenden Fortgang ermüdenden Schauspiels ist aus andern öffentl. Blättern bekannt. Die Musik hat sehr angenehmen Gesang und gute Instrumentirung. Besonders gelangen die Solopartieen auf der Violine Hrn. Schwachhöfer; weniger die Harfe, die Bratsche und das Horn. Auch die Gesangpartieen wurden gut exekutirt. Hr. Franz gab den Graf von Schroffenstein, Mad. Bethmann die Ida, Hr. Eunike den Emmerich von Langenau, Mad. Schick den Francesco, Hr. Gern den Kerkermeister Traut, Mad. Eunike dessen Frau Rose, endlich Hr. Rebenstein den Fernando. Mit vielem Beyfall nahm man auf: im ersten Akt, Rosens Romanze: Es war einmal ein kleines graues Mannchen etc. und das Finale, besonders die Partie des Grafen: Willkommen werthe Gäste hier etc. und die Stelle: Tief unten in der Erde Schoss etc., die Mad. Bethmann unübertrefflich vortrug; im 2ten, das Terzett: O fasset Muth etc. und im Finale die Stelle der Ida: Er liess das Pförtlein offen stehn etc. Im 3ten, das Duett: So wär' mir dieses Glück beschieden etc.; endlich im 4ten Akt Ida's Arie: Nicht Trost nicht Ruhe kann ich finden etc.

Unter den Zwischenspielen zeichnete sich am 28ten Febr. eine Polonoise auf der Flöte aus, die der junge Schuls mit vieler Anmuth blies.

Kurze Anzeigen.

1. *Variations sur le Quintetto du Ballet — — p. l. Fortepiano. — —* Oeuvr. 25. Wien, bey Träg. (Pr. 40 Xr.) und

2. *Variations sur le Canon favorit de l'Op. Agnes Sorel p. l. Fortepiano, comp. — — par Fr. Starke.* Oeuvr. 27. Wien, bey Träg. (Pr. 40 Xr.)

Beyde Werkchen machen auf nichts, als eine momentane Unterhaltung bey Liebhabern und Liebhaberinnen Anspruch. Diesen Zweck kann auch vornämlich No. 2. erreichen. Gyrowetz's sehr artiger Canon ist zwar nicht, wie Ref. erwartete, als Canon, und in den sehr anziehenden Verhältnissen, wozu er, eben als Canon, leicht Gelegenheit bot, variirt worden; doch klingt ein solides Thema selbst durch gewöhnliche Var. gut

hindurch und bringt Ordnung und Haltung hinein. So auch hier; und nur die Coda, wo der Verf. auswich, ist gemein und arm.

Geringer ist No. 1. Schon das Thema ist unpassend gewählt: wie viele Schlüsse in die Tonika! wie viele Wiederholungen! wie ist da schon alles figurirt! Da kann denn schwerlich mehr herauskommen, als ziemlich gleichgültige Figuren an der Stelle von ziemlich gleichgültigen Figuren. Und das ist denn auch hier herausgekommen.

Auszuführen sind beyde Werkchen nicht schwer, und die bessere No. 2. sogar leicht. Der Stich ist deutlich.

Sechs leichte Variationen — für das Pianoforte — mit Fingersetzung für Anfänger, von Friedr. Stein. No. 2. Wien, bey Träg und Sohn. (Pr. 30 Xr.)

Die Var. sind über das franz. Liedchen: Ah, vous dirai-je Maman, das bekanntlich auch Mozart variirt, das aber bey Hrn St. einige kleine Abänderungen erlitten hat, die ihm nachtheilig sind. Die Var. sind wirklich leicht — bis auf die fünfte, sehr leicht auszuführen, die Fingersetzung ist überall beygefügt, wo es nur einigermaassen nöthig schien; rein, fliessend und recht angenehm geschrieben sind sie auch: folglich wird allerdings erfüllt, was man hier zu erwarten berechtigt ist, und das Werkchen kann mit Recht allen empfohlen werden, die nun einmal nicht durch eigentliche Uebungsstücke ihre Schule machen wollen. Auch mit dem Stich kann man zufrieden seyn.

Ueber die musikal. Beylage No. II.

Wir geben den, zu ihrem und der Kunst grossem Vortheil, sich hier und da immer zahlreicher sammelnden Freunden ernsthafter und religiöser Musik ein Stück zur Beylage, womit wir ihnen, nicht nur als mit einer Seltenheit, sondern auch als mit einer Vermehrung ihrer würdigsten Kirchengesänge, ein nicht unangenehmes Geschenk zu machen hoffen. Dieser Gesang, der bey den ältern Italienern unter dem Namen, Adoramus des frommen Bolognesers, bekannt ist, (Antonio Perti war aus Bologna,) wurde bis vor einiger Zeit in einziger Abschrift unter päpstlichem Siegel bewahret, und wird noch jetzt jährlich nur einmal, am Charfreytage, in der Messe, während der Kreuzeserhöhung, von den Sängern der römischen Kapelle ausgeführt. Der fromme Sinn, die edle Selbstbeschränkung, und auch die tiefe Würkung dieses, in grösster Einfalt und Natürlichkeit dahinwallenden Gesanges wird von keinem verkannt und unempfunden bleiben, der ihn gut vortragen hört und überhaupt nur für so etwas Sinn hat. Gute, reine, und gemässigte Singstimmen, ein sorgsames Portamento, so wie genaue Uebereinstimmung derselben im Zu- und Abnehmen der Stärke des Tons, sehr langsame Bewegung, möglichst starke Besetzung, und ein grosses Locale: das ist es zunächst, worauf man bey der Ausführung zu sehen hat. Bedarf man einer Unterstützung der Sänger, so ist ein einziger Contraviolon die allerbeste. In grossen Kirchen ist die Würkung dieses Instruments bey solchen Gesängen ausgezeichnet schön. Die deutschen Worte haben wir nur zur Nothdurft für Direktoren untergelegt, die sich der würksamern lateinischen nun einmal nicht bedienen dürfen.

d. Redact.

(Hierbey die Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. II.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Charfreytagsgesang

von

Giacomo Antonio Perti.

Adagio.

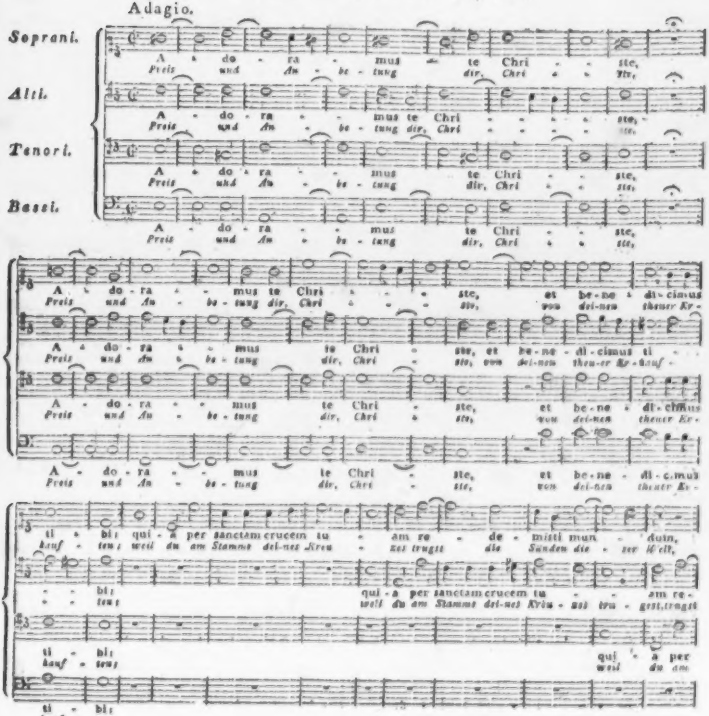

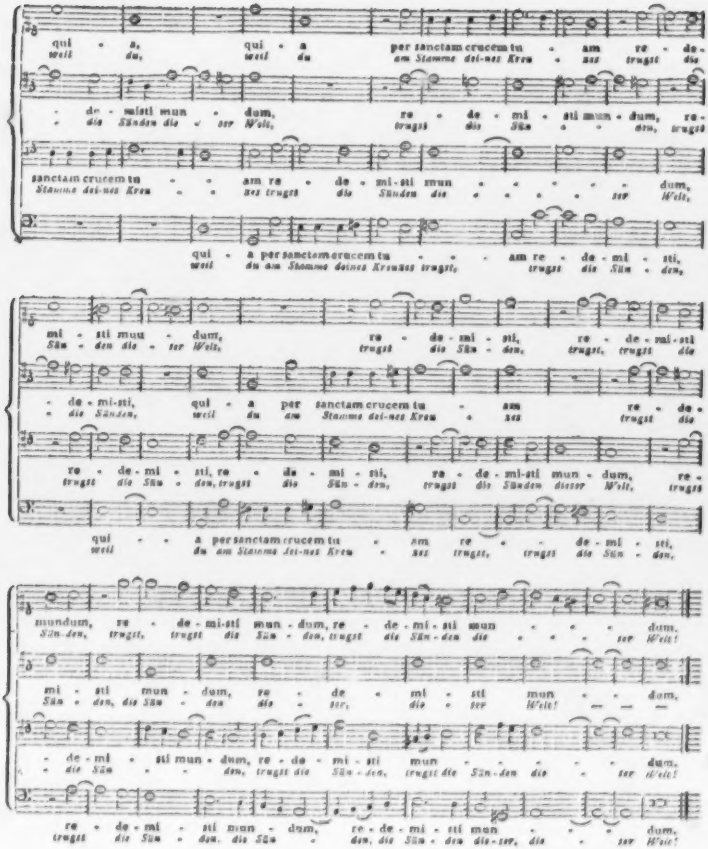
qui - a, qui - a per sanctam crucem tu - am re - de -
weil du, weil du am Stamme dei-nes Kreu - zes trugst die
- de - mi-sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - dum, re -
- die Sünden die - ser Welt, trugst die Sün - den, trugst
sanctam crucem tu - - am re - de - mi-sti mun - - - - - dum,
Stamme dei-nes Kreu - - zes trugst die Sünden die - - - - - ser Welt,
qui - a per sanctam crucem tu - - - am re - de - mi - sti,
weil du am Stamme deines Kreuzes trugst, trugst die Sün - den,
mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti, re - de - mi-sti
Sün - den die - ser Welt, trugst die Sün - den, trugst, trugst die
- de - mi-sti, qui - a per sanctam crucem tu - am re - de -
- die Sünden, weil du am Stamme dei-nes Kreu - zes trugst die
re - de - mi - sti, re - de - mi - sti, re - de - mi-sti mun - dum, re -
trugst die Sün - den, trugst die Sün - den, trugst die Sünden dieser Welt, trugst
qui - - a per sanctam crucem tu - am re - - de - mi - sti,
weil du am Stamme dei-nes Kreu - zes trugst, trugst die Sün - den,
mundum, re - de - mi-sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - - - dum,
Sün - den, trugst, trugst die Sün - den, trugst die Sün - den die - - - ser Welt!
mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - - dum,
Sün - den, die Sün - den die - ser, die - ser Welt! — — —
- de - mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - - - dum,
- die Sün - - den, trugst die Sün - den, trugst die Sün - den die - ser Welt!
re - de - mi - sti mun - dum, re - de - mi - sti mun - - - dum,
trugst die Sün - den, die Sün - den, die Sün - den die - ser, die - ser Welt!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten März. Nº. 26. 1808.

NACHRICHTEN.

Oper in Amsterdam.

1. Italienische Oper.

Unter der Aufsicht zweyer angesehener Kaufleute, der Herren Ambrogio und Pizzagali, hat sich die italienische Oper nun schon zwey Jahre erhalten, und besonders diesen Winter findet man die Zahl der Theilnehmenden (Einzeichnungs-Collegium, sagt man hier,) sehr vermehrt. Sehr Schade ist es nur, dass jene Männer doch nicht Kenntnis der Sache selbst, wenigstens deren nicht genug besitzen, um dies Institut nach einem sichern, und der Kunst, wie den wahren Freunden derselben, gleich erwünschten und gleich vortheilhaften Ziele zu leiten.

Folgendes ist das Personale der Oper:

Mad. Boroni, erste Sängerin.
— Caulin, zweyte Sängerin.
Dem. Carrara, Soubrette.
Mad. Sachoni, Supl.
Hr. Trento, Musikdirektor.
— Nobili, Correpeditor.
— Steffanini, Regisseur.
— Sachoni, erster Tenor.
— Cauvini, ebenf. erster Tenor.
— Pallassi, zweyter Tenor.
— Chiodi, erster Bass.
— Rubbi, zweyter Bass.
— Bertini, Buffo.
— Andreoli, Souffleur.

Die Chöre werden durch Juden besetzt, und mehrentheils sehr exact ausgeführt. Das Orchester besteht aus den hiesigen vorzüglichern Meistern, doch sind die Blas-Instrumente und Basse der Violinen weit vorzuziehen, obschon Hr. Ceulen, als Vorspieler, alles Lob verdient. — Die Spieltage sind, Dienstag und Freytag, im hochdeutschen Theater.

Abgegangen sind von der Gesellschaft zu Anfang dieses Winters: Hr. und Mad. Puccitta nach Livorno, Hr. und Mad. Mearteni nach London, und Hr. Bertalli, erster Tenorist, starb plötzlich. Er war ein vorzüglicher Sänger, dessen man sich zum öftern noch mit Theilnahme erinnert.

Die vorzüglichsten Opern, welche man bis jetzt gegeben hat, sind folgende: Griselda, Matrimonio segretto, Nina, Pamela nobile, La Donna Giudice, La Capriziosa ripentita.

Mad. Boroni hat die Natur mit einer reinen, schönen, ausdrucksfähigen Stimme begabt, und sie giebt wirklich hin und wieder Gelegenheit zur Verwunderung, wie es ihr in so kurzer Zeit, als sie sich dem Theater gewidmet, dahin gebracht hat, so schwierige Partieen nicht selten so brav vorzutragen. Ihr Eifer und Streben ist sehr zu rühmen. Sie ist der Liebling des Publikums; doch zollt man ihr, wie es mit Lieblingen zu gehen pflegt, öfters auch Beyfall, wo sie ihn nicht verdient. Vielleicht soll dies sie mehr aufmuntern. Ihre Partieen studirt sie mit Fleiss und Genauigkeit.

Mad. Colin besitzt eine starke und nicht übelklingende tiefe Sopran-, oder vielmehr eine Alt-Stimme; nur ist zu beklagen, dass sie fast gar keine musikalischen Kenntnisse hat — was man oft genug bemerkt, und worunter manche Arie, und noch mehr, manches Ensemble, sehr leidet. Auch singt sie zuweilen unrein. Die Direction scheint auch kein leichtes Spiel mit ihr zu haben, weil ihr das Einstudiren sehr lästig fallen soll. Ihr guter, theatralischer Anstand, und ihre nicht üble Figur mussten anfänglich das Publikum sehr einnehmen; schon mit der 3ten Vorstellung aber hörte die Bezauberung auf und man besann sich eines bessern.

Dem. Carrara kann und will als Soubrette nicht viel sagen. Sie hat wenig Stimme: man ist aber gegen sie sehr nachsichtig, weil wenigstens ihr, jederzeit freundlicher Blick das Publikum zufrieden stellt.

Mad. Sachoni, ist in gar keinem Betracht unter Sängerinnen zu zählen; und da sie doch zuweilen eine Rolle übernimmt, die ihr gar nicht angemessen ist, muss das wol allein auf der Direktion beruhen. Man muss nichts mehr wünschen, als dieses Fach kommenden Winter besser besetzt zu sehen.

Hrn. Sachoni, obschon ihm zum öftern sein Stimm-Organ verlässt, und er dann mehrentheils falsch intonirt, muss man doch die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, dass er Momente hat, wo man mit Wahrheit sagen kann, man hört einen sehr guten Sänger. Selbst einige Rondos von Marchesi glücken ihm; er trägt sie meisterhaft vor. Nur ist zu verwundern, da er gut musikalisch ist, dass er fast alle Tempos verrückt, und manchmal das ganze Ensemble durch seine Schuld in Unordnung bringt.

Hr. Cavalini, dieser bescheidne, und von Kennern sehr geschätzte Sänger, ist zwar in keiner Oper von Bedeutung noch erschienen — wovon die Ursache ein Geheimnis bleibt — seine Stimme findet aber bey jedem Zuhörer die grösste Aufmerksamkeit, und sein richtiger, kunstmässiger Vortrag legt selbst jede Kleinigkeit dem Gefühle des Zuhörers nahe.

Hr. Chiodi, hat, als erster Bassist, viel Verdienst, und giebt sich bey jeder Vorstellung viele Mühe, wird auch mehrentheils vom Publikum gut aufgenommen. Nur ist ihm zu rathen, mit seiner etwas schwerfälligen Stimme sich nicht aus seiner Sphäre zu verlieren.

Hr. Pallassi thut nach seinem geringen Vermögen seine Schuldigkeit, und bekömmt nur im Nothfall eine Rolle, wo man ihn doch freylich lieber gehen, als kommen sieht.

Hr. Bertini, hat einige Opern, wo seine Spassmacherey mit Recht gut aufgenommen wird; sein Gesang ist von wenig Bedeutung, so dass er sich öfters mit dem leidigen parlando durchschlägt.

Hr. Trento, Orchesterdirektor, ist schon früher rühmlich bekannt durch seine sehr schätzbaren Kompositionen. Die Oper, (La Donna Giudice,) welche er erst hier komponirte, wurde mit dem grösten Beyfall aufgenommen, und zwar von Kennern wie von Liebhabern. Seine Melodieen sind immer, was sie seyn wollen, seine Harmonie bedeutend, und seine Instrumentirung jedesmal so richtig und zweckmässig, dass man fast glauben sollte, er habe Mozart vieles zu danken. Nur ist anzumerken, dass er diese kraftige Musik an ein ganz elendes Gedicht verschwendet hat: auch muss man gestehen, dass sich Dichter und Komponist etwas kürzer hätten fassen können. Beyde scheinen vergessen zu haben, dass man auch des Guten überdrüssig werden kann.

Am 21ten Jan. führte Hr. Trento von seiner Komposition auch ein Oratorium, die Sündfluth, in der reformirten Kapelle mit einem Orchester von 200 Musikern auf. Das Personale der italienischen Oper übernahm die Singpartieen, die Chöre waren von Juden besetzt, und man hatte sicher glauben sollen, dass die Einnahme von Bedeutung seyn würde, besonders auch, da Mad. Boroni bis dahin noch nicht öffentlich im hiesigen Publikum erschienen war: dessen allen ungeachtet war die Versammlung nichts weniger, als zahlreich; die Schuld musste man wahrscheinlich nur der sehr unangenehmen Witterung beylegen. Alle Solo-Partieen wurden gut und zu eines jeden Zufriedenheit vorgetragen. Meisterhaft sang besonders diesen Abend Hr. Sachoni, dessen Stimme die ganze Kirche füllte; vorzüglich musste auch seine richtige Deklamation und Accentuation im Recitativ bewundert werden. Die letzte Sopran-Arie sang Mad. Boroni meisterhaft, und auch die Begleitung des Chors wurde sehr richtig vorgetragen. Der Stil der Komposition ist mehr der, einer Opera seria, als eines Oratorium, und es scheint, dass Hr. Trento in diesem Fache noch wenig gearbeitet hat. Er selbst schien einiges Misstrauen in dieses sein Werk zu setzen; er bat in einer Vorrede, man möchte dasselbe nicht mit so auffallend grossen Werken, wie die Schöpfung u. dgl. vergleichen, u. s. w., und wenn dies seiner Bescheidenheit, als Mensch, Ehre macht, so ehrt es ihn nicht weniger als Künstler, indem seine Arbeit keineswegs gering zu achten war. Das Orchester, obgleich es sehr schlecht und gegen alle Regel vertheilet war, that doch wirklich alles, was man nur immer verlangen konnte. Die Einnahme betrug 900 Gulden, und die Ausgabe über sechzehnhundert! —

Als Musikdirektor kann man wenig von ihm sagen, weil man an allem deutlich abnehmen kann, dass er dieses Fach noch wenig betrieben hat. Er lässt sich mehr von den Sängern die Tempos vorschreiben, als er sie ihnen angiebt.

Hr. Nobili, Correpetitor, welcher zum öftern am Fortepiano sitzt, und seine Accorde beym Recitativ gut anschlägt, besitzt viel Gelassenheit, und lässt der Sache ihren Lauf, so dass es hier schlechterdings an einem guten Musikd. fehlt: eher wird sich auch das Orchester keinen bedeutenden Ruhm erwerben können, indem man nicht selten diesem zur Last legt, was die Sänger verschulden. Freylich fällen nur Unwissende solche Urtheile; aber wo ist die Zahl dieser nicht gross, und laut obendrein? —

Nachschrift.

Hr. D. Chladni ist jetzt hier. Man lässt diesem wahrhaft verdienten Manne und seinem erfinderischen Geiste bey uns alle Gerechtigkeit wiederfahren. Am 5osten Dec. liess er sich mit seinem Klavicylinder und Euphon in der Stadt Doelen hören, und zeigte viele seiner akustischen Experimente. Ueber jene Instrumente ist schon öfters in Ihren Blättern gesprochen worden, und unser Urtheil über dieselben stimmte mit dem überein, das Sie selbst vor einigen Jahren, bey Gelegenheit der Anwesenheit Chs in Leipzig, fälleten. Seine Experimente wurden mit alle der Aufmerksamkeit, dem Ernst und dem Beyfall aufgenommen, die sie unwidersprechlich verdienen. Die Versammlung war zwar, da mehrere Schauspiele und Konzerte auf diesen Tag fielen, nicht gross; allein, was ehrenvoller ist, man fand darin viele der ersten und gebildetsten Familien, und mehrere unserer gelehrtesten Männer. Uebrigens macht ihn sein unverkennbar redlicher Charakter und sein freundliches, anschliessendes Wesen in mehrern der ersten Häuser fast unentbehrlich. Auch der König hat ihn in Utrecht ausgezeichnet behandelt und sich sehr lange mit ihm unterhalten. —

Prag, d. 3ten Febr. *). Seit meinem letzten Bericht über Rösslers Elisene und Don Juan sind die Opern weniger an der Tagesordnung gewesen. Von den früher gegebenen wurde, ausser Faniska und Richard Löwenherz, keine wiederholt; aber drey neue wurden gegeben und auf morgen eine vierte (Agnes Sorel von Gyrowetz) angekündigt. Elisene und Don Juan wechselten mit den neuen, ohne dass man sagen kann, sie wären — was doch sonst der einzige Vortheil zahlreicher Wiederholungen, und in der Natur der Sache begründet ist — besser gegangen. Hr. W. Müller, von dem ich jüngst, der allgemeinen Sage nach schrieb, dass er keine Mozartsche Oper dirigiren werde, da wirklich die ersten Male Hr. Kutschera dem Orchester vorstand, dirigirt nun auch im Don Juan, und giebt uns da Beweise, dass wir nichts verlohren hätten, wenn er bey seinem ersten Vorsatz verharret wäre. In dem, was zu einer würdigen Produktion grösserer musikal. Werke erfordert wird, scheint er wirklich ganz fremd zu seyn. Wie, wenn er sich wenigstens mit einer der alten Handleitungen, etwa mit Matthesons vollkommnen Kapellmeister, bekannt machte? Am auffallendsten und empörendsten für jeden Freund der Kunst ist das plötzliche Retardiren, oder, besser zu sagen, das plötzliche Schleppen, in den Pieces d'Ensemble beym Eintritt seiner Tochter. Wir dürfen dem musikal. Publikum nicht erst detailliren, welche ungünstige Wirkung ein solcher Missgriff hervorbringen muss. Auch die Direktion erlaubt sich ganz nach ihrem Gefallen den Don Juan bald mit, bald ohne den äussern Glanz, die Flugwerke etc. was sie doch einmal daran gewandt — zu geben. Freylich findet, wer diese Oper in Wien oder Paris gesehen hat, in alle diesen Dingen, wie sie hier ausgeführt werden, nur anspruchsvolle Armuth, und ein einfacher, aber wirklich ausgesuchter und geschmackvoller Anstand würde uns besser lassen: lenkt man aber einmal die Erwartung des Publikums darauf, so sollte man es doch aber auch nicht ohne Ahndung getauscht nach Hause schicken! Das Publikum hat hier noch wenig Ansehn sich zu erwerben gewusst, die Direktion pocht auf ihre, in manchem Betracht allerdings zu achtenden Verdienste, und die ständische Aufsichts-Commission ist sehr nachsichtig — —

Die drey neuen Opern waren, der Ordnung nach: die Ausgewanderten (sonst: die Wegelagerer,) und Sargines von Paer, und Mädchentreue (Così fan tutte) von Mozart. Alle drey hatten wir schon italienisch gesehen, und es bestätigte sich die schon früher gemachte Bemerkung, dass alle Opern, die einen solchen Vorgang hatten, im Deutschen minder gefielen — ein Umstand, der jedoch nicht leicht eintreten könnte, wenn die Produktion des Ganzen, und wenn die Sänger insbesondre, mit jenen ehrenvoll rivalisiren könnten. Zugleich bewiesen diese Vorstellungen, dass der äussere Glanz, der hier bey weitem das übertraf, was die Italiener dafür thaten, das Publikum keineswegs zu blenden und für den wesentlichen Verlust an schönem Gesang und charakteristischem Spiel zu entschadigen vermag. Wenn man gleich sonst die Sänger im Allgemeinen, und die italienischen insbesondre, eines Mangels an mimischem Vortrage beschuldigt: so waren wir doch hier meistens so glücklich, wenigstens einzelne, wahrhaft ausgezeichnete Schauspieler unter den Italienern zu besitzen; die meisten Rollen waren zweckmässig besetzt, und das Ensemble so gut, dass man es gar nicht wagen darf, die deutsche Oper damit nur zu vergleichen. Im Gesange, Mad. Caravoglia-Sandrini ausgenommen — die von jener zu dieser übertrat, die wir aber nun

*) Aus Mangel an Raum etwas verspätet.

auch verlieren, da sie im May nach Dresden geht — so ist hier auch nicht ein einziges Mitglied, das sich an seiner Stelle mit einem von den Bessern jener Gesellschaft messen könnte, obwol viele von diesen gründlichere Musiker sind, die meisten von jenen nur Naturalisten waren.

Paers Opern haben hier niemals vielen — oder besser, anhaltenden Beyfall erhalten; und wenn gleich mehrere mit Enthusiasmus aufgenommen wurden, so legte sich doch jede, bey Erscheinung der nächsten neuen, in die Arme der Vergessenheit. — Così fan tutte wurde das erstemal zum Besten der Dem. Müller und ihres Vaters gegeben. Das volle Haus und die reiche Einnahme können sie von der Nachsicht und dem besten Willen des Publikums überzeugen, und es ist nur zu wünschen, dass es auf sie einen guten Eindruck mache, nicht aber als schuldiger Tribut ihrer Verdienste angenommen werde. — Der Musikdirektor hatte auch hier wieder den Geist der Musik ganz vergriffen, oder vielmehr gar keinen aufzugreifen vermocht. Die beyden grossen Finalen, die wahrlich einzig in ihrer Art sind, gingen erbärmlich. Bey jedem Eintritt eines veränderten Tempo trat auch neues Missbehagen in das Gemüth des gebildeten Kunstfreundes. Der herrliche Canon, in As dur, im zweyten Finale, der die höchste Lust so zart und schön ausdrückt und gewiss auch jedem Nichtkenner lebhaftes Vergnügen gewährt, ward ausgelassen etc. —

Dem. Müller bewies in dieser Oper ganz unverkennbar, wie schwach sie noch als Sängerin sey, da sie die zweyte Rolle (Durabella) nur mit vieler Anstrengung gab, und aus heimlicher Furcht zu fehlen, sehr oft wirklich falsch intonirte etc. Es musste Mitleid gegen das junge, gemissleitete Mädchen erregen, als man sie die herrliche Arie (Smanie implacabili) in einem, um die Hälfte verzögerten Tempo, ganz ohne Kraft und Ausdruck — fast lallen hörte. Die zweyte Arie (è Amor un ladronello) hatte ziemlich ein ähnliches Schicksal; von dem schäkernden und tändelnden Witz, der sich in dieser erotischen Arie so gefällig und lieblich ausspricht, kam auch hier keine Spur zum Vorschein. Dem. M. prononcirte viel zu schwerfällig und schleppend, ihre Haltung war monoton, und unzweckmässiges, überladenes Manieriren verdarb vollends alles. Das Ensemble ging so schlecht, dass hier, wo sonst bey jeder italienischen Produktion vier bis fünf Stücke wiederholt werden mussten, diesmal nur die kleine Arie des Alfonso repetirt wurde. Hr. Häser, als Guglielmo, in welcher dankbaren Rolle sonst Hr. Bassi jedesmal den rauschendsten und verdientesten Beyfall erndtete, gefiel nicht; auch wurde er von Dem. Müller gar nicht unterstützt: so wie überhaupt alles bewies, dass die Gesellschaft dieser Oper in keiner Hinsicht gewachsen sey. Hr. Strobach gefiel zwar nicht wenigen, doch war er wenigstens kein Alfonso. Schon sein karikirtes Kostume zeigte, dass er um die Gunst des grossen Haufens buhle, ohne sich gerade um die Kunst und den Beyfall des gewähltern Publikums viel zu bekümmern. Als Sänger stand er aber wirklich hier auf seinem Platze, und seine Stimme that die beste Wirkung. Von dem Benehmen und Costume der beyden Offiziere wollen wir schweigen, und sie nur auf das Einzige aufmerksam machen, dass sie bey der Rückkehr aus dem Zimmer, in das sie zum Scheine sich verstecken, schon in die Mäntel gehüllt über das Theater entwischen, und endlich, statt jene im Zimmer bey der Untersuchung abzulegen, auf der Bühne wegwerfen — was denn doch ohne alle schuldige Rücksicht auf das ist, was sie der Dichter sprechen lässt! Oder ists hinlänglich, wenn sie ihre Rolle wohl oder übel herunter-beten und singen?

Die Direktion hat zum äussern Schmuck der Oper manches gethan; z. B. einen sehr

artigen Springbrunnen machen lassen, dem es aber wahrscheinlich, wie den Sängern, an Proben gemangelt hatte; — (wie man denn leider die erste Produktion einer Oper hier immer für nichts anders, als für die Generalprobe nehmen kann —) der Springbrunnen gerieth sehr bald ins Stocken, und gab nun, statt Zierde, Ridicüle. Mad. Caravoglia-Sandrini sang die grosse Scene in E dur vortrefflich; nur ist zu bedauern, dass sie den tiefen Tonen im Adagio nicht die volle Kraft geben kann — wie das freylich nur eine Brust-Stimme vermag. Hr. Grünbaum als Ferrando sang seine Arien zwar rein und richtig, aber ohne Ausdruck, und wir fühlten uns mit Bedauern an Hrn. Siboni erinnert. Mad. Czermak, (sonst Nuth) entsprach als Despina, unsrer Erwartung gar nicht. Ihr Gesang war so unbedeutend, als ihr Spiel; sie vergriff die artige Rolle ganz und gab sie ohne alles Feuer, das sie doch erfordert; vorzüglich als Notar machte sie grosse Langeweile.

So zeigte denn dieser Abend in jedem Theile des verfehlten Ganzen, wie nöthig es wäre, bevor man zur Produktion so bedeutender Werke schritte, den meisten Sängern und Sängerinnen eine Vorlesung zu halten über den Geist und Zweck derselben; über den Punkt, wo sie in dem Kreise der wahren Kunstwerke stande und über die daraus resultirende Ansicht und Behandlung derselben von Seiten der darstellenden Künstler. An so bestimmte, sich selbst zu gebende Rechenschaft scheinen kaum einige Mitglieder dieser unsrer Bühne nur zu denken; man folgt lieber, und freylich bequemer, dem dunkeln, unbestimmten Gefühl, und wartet es ab, bis dies ja doch einmal auch so ziemlich das Rechte trifft — wie dies freylich bey jedem — Künstler nicht etwa nur, sondern bey jedem nur nicht ganz talentlosen Menschen wol der Fall werden muss. Doch, ich besinne mich — man muss nur das Ausführbare fordern: und wer sollte denn jetzt hier diese Vorlesungen halten?

Frankfurt a. M. Anf. März. Es ist nicht meine Schuld, wenn ich so lange nichts berichtet habe; ich habe nichts gefunden, wovon ich mit Sicherheit hatte voraussetzen dürfen, es gehöre in eine Kunstgeschichte der Zeit, oder müsse wenigstens nicht blos das hiesige, sondern auch das auswärtige Publikum genug interessiren. Auch jetzt will ich nur von einigen fremden Virtuosen sprechen, die hier Konzerte gegeben haben, weil diesen auf weitern Reisen eben so daran liegen muss, bekannter zu werden, als den Orten, wohin sie kommen, mit ihnen bekannt zu seyn.

Noch im vorigen Jahre hörten wir hier Hrn. Friedel, Violoncellisten aus der königl. preuss. Kapelle. Er ist ein achtungswerther Künstler, der durch die eigene Komposition seines Konzerts, die allen Beyfall verdiente, sich zugleich von dieser Seite vortheilhaft zeigte. Als Spieler besitzt er viel Fertigkeit und Sicherheit, auch einen angenehmen, ziemlich mannichfaltigen Ausdruck. Vielleicht war selbst die Leichtigkeit, womit er nicht geringe Schwierigkeiten besiegte, daran Schuld, dass diese nicht von allen erkannt und gehörig verdankt wurden. Doch fehlte es keineswegs an Beyfall im Allgemeinen. Unter dem, was sonst noch in diesem Konzerte zu hören war, zeichnete sich aus: eine treffliche Arie von Righini, von Fr. Dr. Brechelmann, geb. Huth, welche ich schon früher rühmen musste, sehr schön gesungen; und das bekannte Mozartsche Konzert für zwey Pianoforte, das ebenfalls Dilettantinnen, die Dems Harnier, mit vorzüglicher Fertigkeit und Präcision vortrugen. Die eingelegten, ausgeführten, und sehr gut geschriebenen Kadenzen, wurden ebenfalls, so schwer sie waren, lobenswürdig vorgetragen. Der Gesang von Himmel, für einen Tenor (der

mit Hrn. Berger sehr gut besetzt war,) und vier begleitende Violoncellos, mag recht gut seyn, für das Konzert ist er aber gewiss nicht. Auch fand er wenig Eingang.

Im Januar dieses Jahrs gab Hr. Konzertm. Huzler aus Nürnberg, mit seinem 11 jährigen Sohne, Konzert. Nach einer Ouvertüre von ihm selbst, ohne besondern Gehalt, sang Mad. Lange eine schöne und schwierige Arie von Sim. Mayr, und sang sie eben so vorzüglich, als sie von unserm rühmlich bekannten Orchester begleitet wurde; hierauf folgte ein Horn-Konzert von H. gesetzt und geblasen. Er bewies, dass er vortheilhaft für sein Instrument zu schreiben versteht, und was er gedacht und empfunden hat, dann auch gut darzulegen im Stande ist. Am meisten zeichnet er sich wol durch den sehr schönen, singenden Ton aus, den er in allen Lagen und Passagen, und auch stets in reiner Intonation, hervorzubringen weis. Nun trug sein Sohn Variationen von Romberg, mit Begleitung einer Violin, einer Bratsche und eines V.cello, auf der Violin vor. Sie waren für den Knaben zu schwer, so dass er sie nicht einmal richtig genug, wie viel weniger schön spielen konnte. Besser hätte er gethan, und gewiss auch mehr Beyfall gefunden, wenn er irgend ein leichtes Solo gewählt; am besten aber, wenn er sich annoch jedes öffentlichen Auftretens enthalten hätte. Wer in frühen Jahren nicht etwas (wenigstens für diese Jahre) ganz Ausgezeichnetes leistet, leidet durch solches übereiltes öffentl. Auftreten nur allzuleicht für immer Schaden. Im zweyten Theile spielte der junge H. noch Mandoline, und der Vater, Mozarts Arie: O Isis und Osiris, (auf dem Horn vorgetragen,) sehr komponirte Variationen über: Das waren mir selige Tage — und ein Solo mit gedämpftem Horn, wozu er eine von ihm selbst verbesserte Maschine anwandte, die dem Tone das Klingende nicht benimmt. Das Stück wurde gut vorgetragen, war aber langweilig. Die Dämpfung interessirt, natürlicher Weise, in Kontrast gestellt mit dem starken, natürlichen Tone, nicht aber, wenn man, wie hier geschahe, ein ganzes Stück damit vortragt. Durch jenes gefallen auch andere Virtuosen — wie z. B. die Brüder Gugel, deren Dämpfer übrigens ebenfalls dem Tone das Sonore nicht benehmen.

Auch noch im Jan. liess sich Hr. C. Berg, Zögling des pariser Conservatoirs, in einem eignen Konzerte hören. Er ist gewiss ein talentvoller junger Mann, wenn auch als Komponist und Virtuos, wenigstens auf Einem seiner Instrumente, noch in der Bildung. Seine Ouvertüre war zwar nicht, was eine Ouvertüre seyn soll, enthielt aber gute, würksame Gedanken, die auch mit Einsicht verarbeitet waren. Das Ganze machte einen lebhaften Effekt und fand Beyfall. Das Klavierkonzert, das er ebenfalls selbst, und vornämlich für günstige Würkung des Instruments und des Spielers geschrieben hatte, zeigte ihn als einen raschen Virtuosen. Seine Fertigkeit ist wahrhaft ausgezeichnet; alle, auch die schwersten Passagen, trug er äusserst leicht, äusserst behend, und doch vollkommen rund, präcis und deutlich vor. Dann wünschte er sich auch als Virtuos auf der Violin zu zeigen, indem er ein Konzert von Kreutzer, seinem Lehrer, spielte. Er bewies aber hier nicht viel mehr, als dass er Anlage habe, auch ein guter Geiger zu werden, und dass er die Lehren seines Meisters wol gefasst, aber noch nicht genug geübt habe, um sie mit Leichtigkeit und Sicherheit anwenden zu können. Man sahe die pariser Schule mehr, als man sie hörte. Zum Beschluss spielte er noch lange und breite Variat. von Gabler auf dem Pianoforte, und spielte auch diese mit bewundernswerther Fingerfertigkeit. — Man muss diesem jungen Künstler, wie mehrere der jetzigen jüngern französ. Virtuosen, wünschen, dass er über den Fingern den Geist, über der Manier die

Seele, über der Behendigkeit das Gefühl nicht vergesse; erfüllt er diesen Wunsch, so wird er der Aufmerksamkeit des grossen, so wie des kunstgebildeten Publikums allerdings würdig werden.

Recension.

Sonate pour le Pianoforte, avec accompagnement de Flûte et de Violoncello, composée et dediée à Madame Muller, par J. L. Dussek. Oeuv. 65. à Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Prix 1 Thlr. 8 gr.)

Diese grosse und brillant geschriebene Sonate gehört zu den geistreichsten und eigenthümlichsten Arbeiten Dusseks. Sie besteht aus drey langen Satzen: einem Allegro aus F dur, einem Larghetto aus B dur, und einem Rondo aus F dur. Die Flöte und das Violoncell sind dabey ganz obligat und erfordern sehr gewandte, ihrem Instrumente vollkommen gewachsene Spieler. Dem ersten Satze liegt ein sehr schönes, singbares Thema zum Grunde, das der Verfasser, besonders im zweyten Theile, trefflich durchgeführt hat. Kühn, wie es D. liebt, aber doch mit Besonnenheit, wird hier in die entferntesten Tonarten modulirt, ohne dass der Hauptgedanke darüber verloren oder auch nur verdunkelt würde. Ganz besonders eingreifend ist hierbey die Stelle, wo der Verf. von gis dur nach des dur geht, und eine sehr schmeichelhafte Phrase, die schon im ersten Theile gehört worden war, wieder aufnimmt. Bald nach dieser Stelle benutzt der Verf. einen Orgelpunkt, wobey der erste Takt des Thema's meisterhaft angebracht ist, und geht so wieder in den Hauptton zurück. Das nun folgende Larghetto ist nicht minder bedeutend und besonders reich an schönen, singbaren Gedanken; doch erscheinen manche Rhythmen hier, wie auch in andern Dusschen Kompositionen, etwas verschoben. Die Flöte hat in diesem Satze manche schöne, aber auch, besonders in Hinsicht auf eine richtige Intonation, schwer auszuführende Stellen. Das Thema des Rondo ist sehr glücklich erfunden und gut ausgeführt worden. Es liegt nämlich den vier ersten Takten die Septimen-Harmonie der Dominante zum Grunde, wodurch das Ohr seltsam gereizt, und das angeregte Gemüth nach der Auflösung begierig zu verlangen, gedrängt wird. Diese Wendung ist durchaus neu und interessirt ungemein. Durch diesen ganzen Satz herrscht ein sanfter Charakter, der sich noch besonders in dem stets piano gehaltenen Minore ausspricht. Dem Verf. gebührt noch überdies das Lob, durch eine eben so sorgfältige, als nöthige Angabe der Manieren und Ausdruckszeichen den schönen Vortrag sehr erleichtert zu haben.

Ein kleiner Verstoss gegen die Regeln der Harmonie findet sich im 45ten Takte des Rondo, wo die Flöte mit der Oberstimme des Klaviers in der tiefern Oktave mit geht. Die Quinten gegen den Bass können hier nur dadurch vermieden werden, dass die Flöte, statt der beyden Achtel g, a, eine Viertelnote b nimmt.

Der Stich ist deutlich und ziemlich correkt, Rec. fand nur folgende Druckfehler. In der Klavierstimme fehlt, Seite 5, Zeile 2, Takt 2, über den 4 letzten Noten, so wie über dem folgenden Accorde, das Wort: Ottava, und im nächsten Takt das: loco. Seite 13, Z. 3, T. 4. muss vor dem d, statt des b, ein ♮ stehn. In der Flötenstimme muss gleich im Anfang der 2te Vorschlag nicht e sondern fis heissen. S. 6, Z. 9, T. 7. müssen die beyden ersten Stel 16 theile werden. In der Violoncellstimme fehlt auf der 12ten Seite am Schluss des 4ten Taktes der 4ten Zeile das: pizzicato, so wie beym dem 6ten Takt derselben Zeile, das: col'arco.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *N^r. VIII.* 1808.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf et Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Notturno p. le Pianoforte, Flute, Violon, Viola, Violoncelle obligé et 2 Cors ad libitum, Op. 8. 2 thl.

Cramer, J. B. 3 Sonatines p. Pf. Op. 23, 1 thl. 8 gr.

Dotzauer, J. J. F. 6 Walzes p. Pforte à 4 ms. 12 gr.

Dussek, J. L. gr. Son. p. le Pf. Op. 35. N. 1, 16 gr.

— 3 gr. Sonates p. le Pf. Op. 45. 1. 2. 3. à 16 gr.

— — 3 Fugues à la Camera p. le Pianoforte à 4 mains, Op. 64. 1 thl. 8 gr.

— — Sonate pour le Pianoforte av. Flute et Vcelle. Op. 65. 1 thl. 8 gr.

— — gr. Concerto p. le Pforte, Op. 66. 2 thl.

— — Rondeau p. Pianoforte. 8 gr.

Mozart, W. A. Ouv. a. Clemenza di Tito, f. Klav. 6 gr.

Pär, Ouv. a. d. Oper: Sargino. f. Klav. 6 gr.

Rietti, P. F. 2 Sonates p. le Pf. Op. 11, 1 thl. 12 gr.

— 2 Sonates p. Pf. av. Vlon, Op. 13. 1 thl. 12 gr.

— Polonoise p. le Pf. à 4 ms. Op. 16. N. 1, 2. à 8 gr.

Schneider, W. gr. Fantaisie p. le Pf. Op. 5. 16 gr.

— — do do Op. 6. 16 gr.

— — do do — 7. 16 gr.

— — gr. Marche Funebre p. Pforte. Op. 9. 8 gr.

— — gr. Fantaisie p. Pforte. Op. 10. 16 gr.

— — do do Op. 12. 16 gr.

Steibelt, D. Sonate pour Pianoforte av. Violon ad lib, Op. 37. 8 gr.

— 2 Son. p. Pf. av. Vlon et Vlle. Op. 48. 1 thl. 8 gr.

— gr. Sonate p. Pfte av. Vlon obl. Op. 69. 1 thlr.

— 3 Sonates non difficiles p. Pfte av. accomp. de Vlon ad libit. Op. 75. 1 thl. 8 gr.

Steibelt, D. 6 Bachanales p. Pforte. 12 gr.

— — Walze p. le Pianoforte. 4 gr.

— — la Bohemienne, Romance de Choron varie pour Pianoforte. 8 gr.

— — le Bouquet p. le Pianof. 12 gr.

Steinacker, C. 4 Polonoises p. Pfte à 4 ms. 12 gr.

Weigl, J. Ouv. a. d. Uniform f. Pforte. 6 gr.

Winter, P. Ouv. a. d. unterbroch. Opferfest. 6 gr.

— — Ouv. a. d. Oper: Calypso. f. Pforte. 8 gr.

Wölfl, J. Sonate p. Pianoforte av. acc. de Violon. Op. 27. No. 3. 28 gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. Flute Op. 35. 1 thl. 4 gr.

— — Allegretto p. le Pianoforte. 4 gr.

Krentzer, R. 17me Concerto p. le Violon La E. 2 thl.

Martin, J. 6 pet. Duos p. 2 Violons. Op. 13. 16 gr.

— — 6 pet. Duos p. 2 Violons. Op. 15. 16 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons, Op. 17. 1 thl.

— — 3 Duos faciles p. 2 Vlons. Op. 18. 16 gr.

Mozart, W. A. Sinfonie, Partitur. No. 1. 20 gr.

Riem, W. F. 3 Quatuors pour 2 Vle, Vla et Vcelle, Op. 19. 2 thl.

Steibelt, D. Sonate p. la Harpe à pedales, arr. p. la Harpe à crochets p. Backofen. 16 gr.

Rode, P. 9me Concerto p. le Violon. av. acc. de gr. Orch. Op. 17. 1 thl. 12 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons 2me Liv. de Duos.

Viotti, J. B. 25me Conc. p. le Violon. La E. 2 thl.

— — 26me do do La F.

— — 3 (nouv.) Trios p. 2 Vlons et Basse, Op.

Walch, 24 Escossaises p. 2 Violons, Flute ou Clarinette, Hautbois, 2 Cors et Basse. L. 2. 16 gr.

Winter, P. Ouvert. de Calypso à gr. Orch. 1 thl. 8 gr.

Wölfl, J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 40. 2 thl.

— — do do Op. 41. 2 thl.

Dietter, 12 Pièces concertantes pour 3 Flutes. Op. 26. No. 1. 1 thl. 8 gr.

— — 12 do do Op. 26. No. 2. 1 thl. 8 gr.

— — 12 do do Op. 26. No. 3. 1 thl. 8 gr.

Eberwein, M. Variations p. la Flute av. accomp. de l'Orchestre. Op. 2. 1 thl. 8 gr.

Fischer, M. G. Concerto p. Clarinette ou Hautbois et Basson av. acc. de l'Orch. Op. 11. 2 thl. 8 gr.

Gebauer, F. R. 3 Sonates pour la Flute av. acc. de Basse. 1 thl. 8 gr.

Schilling, C. Choralmelodien als Waldhorn Duetten. 8 gr.

Ferrari, G. G. 6 Ariette coll' acc. de Pf. ridotte. p. la Chitarra da E. Seidler (ital. et deutsch.) 1 thl.

Götzluff, Fr. deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 2te Sammlung. 16 gr.

— — deutsche Lieder. 3te Sammlg. 16 gr.

— — mehrstimmige Lieder mit Begltung des Pianoforte. 4te Sammlung. 16 gr.

Harder, A. Lieder m. Begltg. d. Guit. Op. 15. 12 gr.

Kehr, C. G. 6 Lieder m. Begl. d. Pforte. 8 gr.

Schneider, Wilh. Lieder u. Gesänge mit Begleitung des Pfortes. Op 11. 16 gr.

Sterkel, Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 12te Samlung. 12 gr.

— 3 Terzetti coll' acc. de Pf. 1e Raccolta. 12 gr.

Winter, P. Calypso. Oper in 2 Acten, Klav. Auszug von M. G. Fischer. 4 thl.

Rembt, J. E. 18 vierstimm. Fugetten f. d. Orgel. 16 gr.

— — 6 Trios f. d. Orgel. 2te Sammlg. 12 gr.

— — 6 Fugirte 4 stimmige Choralvorspiele für die Orgel. 12 gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern, welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Pujolas, J. 3 Duos pour 2 Violons. Op. 10. Livr. 1. 2. à 1 thl. 12 gr.

Münsberger, J. 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 39. Liv. 1. 2. à 1 thl. 21 gr.

Wilms, J. W. Simphonie à gr. Orch. Op. 10. 2 thl.

Arien a. d. Donau-Weibchen f. 2 Violinen einger. 14 gr.

Haydn, J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 55. Liv. 2. (Op. 98.) D dur 1 thl. 18 gr.

Beethoven, L. v. 3 Quatuors pour 2 Violons, Alto et Vlle. Op. 59. 4 thl. 12 gr.

— — Ouverture de Coriolan à 2 Vls, Alto 2 Flutes, 2 Hautbois. 2 Clar. 2 Cors. 2 Bassons, Trompettes, Timballes, Vcelle et Basse. Op. 62. 2 thl.

Haydn, M. Quintetto pour 2 Violons 2 Altos et Vcello. La A. 2 thl. 8 gr.

Tuch, H. C. 12 petit. Pièces p. 2 Cors. Op. 31. 12 gr.

Ozi, 8me Concerto p. Basson. 1 thl. 21 gr.

Gebauer, F. R. Joseph, Opera de Mehul arr. en Harmonie. 2 thl. 6. gr.

Händel, Tema con 62 Var. per il Clavicemb. 16 gr.

Wannhall, G. Tema alla Pastorella con 6 Variazioni p. il Pforte con Vlino e Flauto. obl. 13 gr.

Pär, gr. Marche p. le Pianoforte. 4 Gr.

Beethoven, L. v. Rondeau pour le Pianoforte av. Violon oblige. 10 gr.

Anschütz, A. Walses p. le Pianoforte. 10 gr.

Dumonchau, C. Air tiré d'un thême de Mozart varié p. le Pianoforte. 18 gr.

Mannarelli, G. V. 3 Sonates p. Pf. Op. 2. 2 thl. 6 gr.

Mauduit, Ch. Air favori d'Henri IV. varie pour le Forte Piano. 18 gr.

Tourterelle, Thême varié pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 2. 1 thl. 3 gr.

Kreube et Tourterelle, Air varié p. Piano, Violon et Violoncelle. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten März. Nº. 27. 1808.

Effekt! Effekt!

So hör' ich von allen Seiten rufen. Effekt, und zwar immer lebhaften, starken, gewaltigen Effekt, verlangen die Direktionen, die Virtuosen, die Zuhörer. Ueberall, wo es nur Entscheidung, nicht Untersuchung gilt; das heisst: überall, wo über den Einfluss des Künstlers und seines Werks bey der Menge, wo mithin über Glück entschieden wird, fragt man wenig, oder vielmehr gar nicht, nach irgend etwas anderm, als eben nach dem, was man Effekt, lebhaften, starken, gewaltigen Effekt nennet.

Nun denn — ich bin Künstler; ich will doch auch, wie ich kann und darf und soll, interessiren, und, gelicht's Gott, Glück machen: so muss ich ja wol auch vor allem nach diesem Effekt streben! Je weiter ich mich aber umsehe, je mehr werde ich darüber irre, was man denn eigentlich mit dem Effekte will — was man eigentlich nur so nennt; und wenn ich betrachte, was auch wirklich den lebhaftesten Effekt hervorbringt, so weiss ich mir vollends kaum Rath. Denn wodurch beweiset sich denn eben solcher Effekt bey musikalischen Produktionen? Wodurch anders, als durch lebhaftes Applaudissement und Zurufen, durch rühmliche Erwähnung in denjenigen öffentlichen Blättern, die sich bloss mit Berichten über die öffentliche Stimme abgeben, durch Verlangen der Meisten, die Produktionen oft wiederholt zu hören, und so entstehende Celebrität der Künstler und ihrer Werke! Nun gehe ich in Gedanken diejenigen durch, denen es, ohngefähr seit zehn Jahren, damit am meisten geglückt ist; und was finde ich denn da? Strafe mich des Irrthums oder der Unwahrheit, wer da kann: unter den Opern hat keine solch einen Effekt, solch ein Glück gemacht, als das — Donauweib; unter den Sängern und Virtuosen haben es keine in dieser Absicht so weit gebracht, als die den wildesten, ausgelassensten Hokuspokus hervorbringen, und besonders diesen noch, wie — —, mit dem weichlichsten Pimpelu wechseln lassen; unter den Instrumentalkompositionen sind keine mehr gespielt und immer wieder gespielt, gekauft und immer wieder gekauft worden, als die entweder fade, nur aber recht schmelzende Liedeleyen, oder die barockesten, nur recht phantastischen Zusammenstellungen, oder endlich, die den ruhesten, wildesten Teufelslarm machten. Darnach soll ich mich also richten? Darnach streben? Dann müsste ich mich ja vor mir selber schämen, und jeder meiner Kunstgenossen, wenn er sich nur selbst die Sache klar vorlegen will, würde sich schämen, wie ich, so lange ihm noch Gefühl für Ehre geblieben ist! dann waren ja Schuster und Besenbinder weit besser daran, als wir, indem diese ihre — Werke so gut machen dürfen, als sie's verstehen, und dann gewiss seyn können, Beyfall damit zu finden, wir aber die unsrigen anders und schlechter machen müssten, um diesen Zweck zu erreichen.

So muss ich also aufgeben, Effekt, muss folglich aufgeben, jetzt Glück zu machen?

So muss ich zur Welt bringen, was jetzt Niemand haben, und vortragen, wie es Niemand hören mag? — Nein, das wol nicht, sondern ich denke so! —

Erst will ich unterscheiden lernen! Da zeigt sichs denn bald, dass ich auf den Effekt, auf den Ruf, Preis und Vortheil, den Künstler und Werke jener Art sich erwerben, endlich, und im Allgemeinen, allerdings Verzicht thun muss — so gut, wie z. B. Göthe, dessen erste Auflage seines Wilhelm Meister noch nicht ganz verkauft ist, während Rinaldo Rinaldini deren in kurzem neun erlebt hat; so gut, wie fast alle unsere trefflichsten Maler, die nicht portratiren, während vor kurzem von einem bekannten Portrat Napoleons, das ein Sudler nach dem Fünfthalerstück gearbeitet hatte, in Einem Jahre drey Platten gebraucht und über eilftausend Exemplare verkauft wurden.

Also darauf vorerst freywillig Verzicht leisten, und über dies Glück lachen, wenn Gott gute Laune giebt! Sodann aber, glaube ich, können mir selbst diese Alfanzereyen wenigstens dadurch etwas nützen, dass sie mir ziemlich sicher die Wendung verrathen, die der Zeitgeist in Absicht auf meine Kunst überhaupt nimmt, und mithin mir den Weg andeuten, auf welchem ich zunächst gehen, aber etwas Besseres hinstellen soll.

Wenn ich also — um nur Ein Beyspiel anzuführen und umständlicher anzuwenden — wenn ich jenes famose Donauweib in dieser Absicht vor mich nehme; so wird es mir, hör' ich recht, folgende Confessions zuflüstern!

Was der Poet (sit venia) für mich gethan hat — magst du's nun noch so sehr von oben herab anblicken, — hat doch wenigstens dies negative Gute, dass es weder in der prunkenden Steifheit, Kalte und Monotonie mehrerer neuern ernsthaften französischen Opern strotzt, noch in die wirklich unbegreifliche Vermischung gewöhnlicher Conversationskomödien und ihres Tons mit ausgeführten Gesangen, wie die meisten kleinern, verfällt; ferners es hat weder das lächerliche Pathos der jetzigen ernsthaften italienischen Opern, noch das unerschöpfliche und echte Komische ihrer Opera buffa, (das nun einmal, leider, uns Deutschen zu fern liegt, von unsern Schauspielern nie so genügend ausgeführt, von uns allen nie mit so vollen Sinnen genossen werden kann, wie von den Italienern:) mein Gedicht hat sogar einiges positive Gute — hat einen Gegenstand, der wirklich von poetischer Phantasie (des Volks) zeugt, hat viel Mannigfaltigkeit und Wechsel, setzt vornämlich rührende Scenen den belustigenden gegenüber, und lässt es weder an Ueberraschung, noch — wie ich mit niedergeschlagenen Augen hinsetze — an sinnlichem Reitz und Schimmer fürs Auge und den sechsten Sinn fehlen. Was nun meine Musik anlangt, so hat sie — ebenfalls erst negativ — nichts von der schwerfälligen Breite, die mehrere eurer Komponisten aus ihren tragischen Opern in die romantische und komische hinübergezogen haben; nichts von den ohrenzerreissenden Harmonien und Ausführungen, womit die eine Partey — nichts von der unaufhörlichen Ausspinnung und Anhäufung zierlicher Details, womit die andere die Leute jetzt regalirt; und nun positiv — sie hat überall so viele, so passende und so fassliche Melodie, als der ehrliche Komponist nur hat aufbringen können; hat, statt eurer unendlich langen Arien, desto mehr von Chören und andern Gesangstücken, die kräftig, frisch und heiter — wenigstens seyn wollen; und alles das mit den Vortheilen unsrer jetzigen Instrumentation möglichst herausgeputzt — —

So würde mir, denk' ich, das Donauweib ohngefähr zuflüstern, und ich würde ihr ant-

worten: Liebe Hulda, du hast für ein Donauweib nicht schlecht gesprochen! Das, was du an dir rühmst, ist wirklich da, wenigstens dem Willen und den Absichten deiner Väter nach. Dass sie es meistens ziemlich schlecht ausgeführt und hergestellt haben, das kann dir nicht auffallen, da du — im Wasser zu Hause bist; so wie es auch von dem grössten Theile deiner Freunde nicht bemerkt werden kann, da diesen in der Tonkunst am Ende doch nichts über einen tüchtigen Marsch oder Walzer geht. Mir aber sollst du deine freundschaftlichen Winke nicht umsonst gegeben haben; ich will mich mit einem Dichter freundschaftlich verbinden, der, neben einer frischen Phantasie, doch auch einige gesunde Vernunft besitzt, hegt und kultivirt; wir beyde wollen nun das sorgfältig vermeiden, was du, der jetzigen Stimmung und Liebhaberey in Deutschland gemäss, vermeidest, und dagegen das, was dir einen so starken Anhang und eine so auffallende Nachsicht gegen deine argen Schwächen verschafft hat — das wollen wir, gelicht's Gott, auf eine edlere und würdigere, auf eine geist- und kunstvollere Weise, darstellen. Dann wirst du hoffentlich aus den Tiefen deines Wassers nicht mehr herauscitirt werden, und magst, wenn dir's beliebt, die Donau hinab ins schwarze Meer dich verfügen. Ich, für mein Theil, bin gewiss, wenn es mir mit meinem poetischen Freunde gelingt, so finden wir eben durch solche Werke, und eben jetzt, was wir suchen, und, den Umständen nach, ja suchen müssen — jenen lebhaften, starken, gewaltigen Effekt, um den man schreyet, und zwar finden wir ihn, ohne uns schämen zu müssen, ja auch ohne der gesunden Vernunft, dem bessern Geschmack und der wahren Kunst irgend etwas zu vergeben. —

Wer nun Lust hat, setze sich auch im Geiste in gleiche Unterhandlungen mit alle den andern Komponisten und Virtuosen, die, gleich meiner Hulda, in jetziger Zeit ausserordentliches Glück — lebhaften, starken, gewaltigen Effekt gemacht haben. Er wird's, denk' ich, nicht bereuen! —

Nachschrift.

Recept, für alle die, welche, ohne solche Weitläufigkeit und Mühe, doch ganz gewiss einen noch weit stärkern, weit gewaltigern, ja wahrhaft unwiderstehlichen Effekt hervorbringen wollen — aus christlicher Menschenliebe allen pressha'ften Direktoren und Komponisten umsonst mitgetheilt.

Stellet, wie die Königin Elisabeth von England, sechzehn Trompeter und sechs Pauker in euer Theater oder in euren Saal; verstärket sie, wie der Fürst Potemkin, mit achtzig russischen Jagdhörnern, und mit verhältnissmässig vervielfachten türkischen Instrumenten; lasset nun alle diese Musiker, wie die Türken, frey, jeden für sich, jeden nach eigener Willkühr, phantasirend in sein Instrument blasen, schlagen etc.; und endlich, lasset, wie Himmel bey seiner Beerdigungskantate Friedrich Wilhelms II., zwischendurch Vierundzwanzig- bis Dreyssig-Pfünder losbrennen. Wenn das nicht Effekt macht, so will ich mich selbst in einen der letztern laden lassen! —

Nachrichten.

Berlin, d. 15ten März. Der 10te März, der Geburtstag unsrer verehrten Königin, war für uns immer ein erfreulicher Tag; die diesjährige Erscheinung desselben führte auch mehreres mit sich, was mit dem Gegenstand Ihrer Blätter zusammenhängt, und in denselben nicht fehlen darf. Von einer, durch Subscription dazu verbundenen Privatgesell-

schaft ward des Vormittags ein Konzert zum Besten des im vorigen Jahre vom Hauptmann v. Neander gestifteten Zufluchtsorts hülfsbedürftiger Soldatenkinder, dem der König den Namen Friedrichsstift zu führen gestattet hat, gegeben. Hrn. Kapellms. Weber kraftige Ouverture zu den Hussiten vor Naumburg eröffnete die Akademie. Die stille Beziehung eben dieses Stücks auf eben diesen Tag leuchtet von selbst ein, und ist gewiss lobenswerth. An die Ouvertüre schloss sich der erste Chor desselben Schauspiels, mit neu untergelegtem Text von Müchler. Nun sprach Dem. Friederike Mayer einen, ebenfalls von Müchler gedichteten, passenden Prolog, mit viel Empfindung; worauf jener Chor wiederholt wurde. Jetzt deklamirte Hr. Dir. Iffland die drey herrlichen Schillerschen Gedichte, die sehr sinnig gewählt waren und unübertrefflich gesprochen wurden: die Ideale, Würde der Frauen, und, Hoffnung. Dass damit die beabsichtigte Würkung auf alle Anwesende vollkommen erreicht ward, war gar nicht zu verkennen. Hierauf wurde (nicht an ihrem Orte) eine von unserm braven Klavierspieler, Lauska, geschriebene Polonaise von Fräulein v. Castillon mit ziemlicher Fertigkeit und Präcision auf dem Fortepiano vorgetragen. Im zweyten Theile gab man, nach dem ersten Satze der letzten Haydnschen Sinfonie aus Es, ein Potpourri für zwey konzertirende Fagotte, die vom Hrn. Kammermus. Ritter und seinem vorzüglichsten Schüler, Hrn. Hauptmann v. Bredow, trefflich gespielt wurden, so dass sich nur gegen die Komposition Einwendungen machen liessen; worauf Fräulein v. Castillon eine Scene von Righini mit schöner Stimme und nicht gemeiner Bildung vortrug. Zum Schluss deklamirten Dem. Mayer und Hr. Referendar Wilke Schillers Glocke, zum Theil, lobenswürdig, und zwey analoge Strophen, als Chor gesungen, mit Begleitung von Blasinstrumenten, nach Webers Komposition, endigten diese rühmenswürdige Unterhaltung.

Am Abend ward im Theater Glucks Iphigenie in Tauris mit mehrern Verschönerungen der Darstellung — zum Theil neuen, beziehungsreichen Tänzen etc. und mit rauschendem Beyfall gegeben, der beym Anfang und Ende der Ouvertüre, ferner, bey der Gruppe des Ballets, wo der Namenszug der geliebten Königin von den Tänzerinnen mit Rosenkränzen gebildet wurde, (und wo Webers Musik eine schöne, sehr passende Kadenz machte,) und am Ende der Vorstellung, in ein lautes Vivat, der Gefeyerten gerufen, ausbrach — — —

Notizen.

Ernst Wagner,

an den gewiss alle unsre Leser mit Achtung und Erkenntlichkeit denken, wenn ihnen seine Ansichten Wilibalds und reisenden Maler bekannt worden sind — hat in seinen, so eben herausgekommenen Reisen aus der Fremde in die Heimath die in den Malern kurz angedeutete Idee, einer deutschen Kunstschule, in einer Beylage weiter entwickelt, und auch den vorläufigen Plan zu solch einem wichtigen und wohlthätigen Institut daselbst mitgetheilt. Seine und seiner Freunde Absicht ist — mit seinen eigenen Worten: eine allgemeine Anstalt in Deutschland zu gründen, die nicht nur ihren Söhnen Leben, Unterricht und Bildung in den schönen Künsten gebe, sondern auch, durch vereinigte Kraft der Künste, durch mögliche Aufhebung der Einseitigkeit, wenigstens durch Herstellung gänzlicher Parteylosigkeit, sich nach und nach zu einer Schule des Kunstgeschmacks erweitere und als ein Tempel des Schönen über alles Niedrige des Schul-, Zunft- und Faktionsgeistes emporrage — —.

Wagner wünscht und hofft das Werk durch allgemeine Theilnahme der deutschen

Nation und durch Subscription aller, denen die Künste werth sind, zu Stande zu bringen; er fordert letztere vorerst wenigstens zur möglichsten Verbreitung der Idee selbst, zur Prüfung des Plans, und zur Erleichterung der Subscription auf.

Wir enthalten uns, diesen Plan und die ihm angefügten lebensvollen, wahrhaft begeisterten Aufmunterungen, im Auszuge mitzutheilen. Allen Unternehmungen, die nur durch starke Anregung des innern Sinnes, durch Belebung der Phantasie, Erwärmung des Gefühls, Leitung des gewonnenen, kräftigthätigen Willens zu Stande kommen können, wird durch Entkleidung und Skelettirung ihrer Entwürfe leicht ein schlimmer — wenigstens nie ein guter Dienst geleistet. Da wir nun, was hier Begeisterung, Liebe und Vertrauen diktirt haben, aus Mangel an Raum nicht in seiner Ausführlichkeit mittheilen können: bleibt uns nichts übrig, als unsre Leser auf die genannte Schrift selbst zu verweisen, für die Unternehmung aber die besten Wünsche zu hegen, und indess in unserem Privatleben zu versuchen, ob wir etwas zur Ausführung derselben beyzutragen vermögen.

Die Leser finden übrigens diesen Plan in dem Aufruf an alle Deutsche S. 405. bis zu Ende; sie werden es aber auch gewiss nicht bereuen, die ganze Schrift aufmerksam durchgelesen zu haben, und nicht wenigen darin wird sie innig erfreuen.

d. Redact.

Auszug aus G. A. Jacobi's Briefen aus der Schweitz und Italien, als Zusatz zu der Stelle von Rochlitz's Abhandl. Vom rechtmäss. Gebrauch der Mittel der Tonkunst, (Musik. Zeit. No. 4. vom Jahr 1805.) wo von Allegri's Miserere die Rede ist.

Das Miserere lässt alles, was ich bisher von Kirchenmusik gehört habe, schreibt Jacobi im achten Briefe — weit hinter sich zurück.

Mir ward die Stelle unsicher unter den Füssen, fährt er fort, — und ich beneidete den Papst und die Cardinäle zum erstenmale in meinem Leben um ihren ruhigen Platz: so gerne hätte ich mich hingeworfen, mich satt weinen und klagen mögen. Nie hat mich etwas so ergriffen und bewegt, wie dieser Gesang. Himmlisch muss die Seele des Mannes gewesen seyn, der eine solche Harmonie zuerst erfinden konnte. In der neuern Kirchenmusik der Italiener liegt nichts von jener hohen Salbung der ältern, die alle Nerven so zu erschüttern vermag: und bloss Ueberlieferung erhält diesen Gesang hier in einer solchen Vollkommenheit, dass man ihn nachzuahmen an jedem Orte vergeblich versucht hat. — Die ganze Kirche ist dunkel, jeder Schmuck abgelegt, und alle Gemälde sind verdeckt; nur vor dem Hochaltare hängt aus der Kuppel ein grosses Kreutz herab, von unzähligen Lampen erleuchtet. Schön ist die Idee, alles finster und öde zu lassen und aller Augen nur auf dies Zeichen des hohen Tages zu richten. Das Geschäft der Anbetung nach der Vesper des Charfreytags und der hohen Messe am ersten Festtage verrichtete der Papst so natürlich und herzlich, dass man ihn ohne Rührung und Wohlwollen nicht ansehen konnte.

M. C. G. Hausius.

Dem. Häser von Leipzig ist jetzt in Rom engagirt, und findet auch dort ausgezeichneten Beyfall; eben daselbst soll, nach einem öffentlichen Blatte, der königl. preuss. Kapellm., Hr. Himmel, gestorben seyn. — Dem. Schmalz von Berlin ist jetzt in Venedig engagirt, und singt auf dem ersten Theater daselbst mit grösstem Beyfall. — In München hat eine neue Oper, Antigonus, nach Metastasio, mit Musik vom Hrn. Baron Poissel, einem noch sehr jungen Manne und Schüler von Danzi, bey der Menge mehr Glück gemacht, als seines Meisters Iphigenia u. Winters Proserpine.

Recension.

1. *Six Variations pour la Guitarre* — — Oeuv. 2. (Pr. 45 Xr.)
2. *Nuovo Rondo di gusto originale* — — Oper. 5. (Pr. 45 Xr.)
3. *Otto Variazioni per la Chitarra sola.* Oper. 6. (Pr. 1 Fl.)
4. *Tre Cavatine ridotte per l'acc. di Chitarra.* No. 1. (Pr. 1 Fl.)
5. *Due grand' Arie ed una Marcia rid. p. Chit.* No. 2. (Pr. 1 Fl.)

(Sämmtlich von Mauro Giuliani, und im Verlage des Wiener Kunst- u. Industrie-Comptoirs.)

Rec. nimmt hier alles zusammen, was er von den Arbeiten dieses interessanten Mannes eben hat zur Hand bekommen können, weil das, was er vornämlich darüber zu sagen findet, auf alle diese Werkchen gleichanwendbar ist, und diese selbst, als Kunstwerke, an und für sich angesehen, (ohne Rücksicht auf die sogleich anzugebenden besondern Absichten derselben) allerdings nicht hoch genug stehen, als dass man bey ihnen im Einzelnen lange verweilen dürfte.

Die Leser haben schon früher, durch den trefflichen Korrespondenten dieses Instituts in Wien, einige Notiz über Giuliani und seine nicht geringe Celebrität in der Kaiserstadt erhalten. Es werden jedoch einige nähere Nachrichten über ihn auch hier hoffentlich nicht ungern gelesen werden. Mauro Giuliani ist ein sehr guter Kopf, ein feiner und gebildeter Mann, der vor einiger Zeit, so viel Rec. bekannt, aus Bologna nach Wien kam, und durch interessante Talente von mancherley Art, vornämlich aber durch seine gute Kenntnis und (zum Theil) eigene Ansicht der Musik, so wie durch sein wahrhaft bewundernswerthes, durchaus in Deutschland ihm allein eigenes Spiel eines Instruments, das bis dahin, ausser Neapel und einigen andern Hauptstädten des untern und mittlern Italiens, nur als leichtes, galantes Spielwerk, höchstens als angenehmes Accompagnement kleiner, leichter Gesangstücke gebraucht worden war — die Aufmerksamkeit, und dann leicht auch die Gunst fast aller Beschützer der Tonkunst in Wien auf sich zog. Unter denen, die man die elegante Welt nennet, wurde er, wenigstens auf einige Zeit, der musikal. Held des Tages; und man muss gestehn, dass diese Welt ihre Helden nicht selten weit ungeschickter wählt. Seine Kompositionen für die, den dichtenden Musiker so sehr beschränkende Guitarre, (von denen man im kurzen noch mehrere aus demselben Verlage erhalten wird,) zeigen Geist und Geschmack, zeigen besonders auch eine neue Ansicht und eigenthümliche Behandlungsart dieses Instruments — welche letztere aber freylich durch sein meisterhaftes Spiel noch besonders klar und einnehmend hervorgehet. Er gebraucht nämlich die Guitarre nicht nur durchaus als obligates, sondern auch als ein Instrument, auf welchem zu einer angenehmen, fliessenden Melodie, eine vollstimmige, regelmässig fortgeführte Harmonie vorgetragen wird. Betrachtet man in dieser Absicht seine Kompositionen, so kann es nicht fehlen — auch bey nicht geringer Kenntnis des Instruments stutzt man erst und hält manches für geradezu unausführbar: aber dann, wenn man's wirklich versucht, und sich dabey der vom Verf., wo sich die Ausführung nicht von selbst findet, beygesetzten Anmerkungen und Nachweisungen bedienet — dann findet man überall, es ist möglich, und, hat man's erst in der Gewalt, es ist auch von angenehmer Würkung. Wenn man nun freylich eingestehen muss, dass man durch alles das, und den anhaltendsten, hierauf gerichteten Fleiss, der Sache selbst nach, doch nur höchstens gross im Kleinen werden kann: so wird man doch auch nicht ableugnen können, dass es für jede Kunst und Wissenschaft selbst ein Vortheil ist, wenn sich Männer von Talent, Einsicht und Beharrlichkeit mit einem ganz speciellen Zweige derselben

vor allem beschäftigen, und ihren bisherigen Umfang nach dieser einen, wenn auch, im Verhältnis zum Ganzen, nicht allzuwichtigen Seite hin, erweitern; für die aber, welche ihnen dann — wenn auch nicht bis auf die letzte Spitze, folgen wollen, bringen solche Männer immer vielerley Hülfs- und Erleichterungsmittel an's Licht, die allezeit Aufmerksamkeit und Dank verdienen. So ist es denn auch hier; und so hielt es eben Rec. für Pflicht, das Seinige beyzutragen, damit das auch hier zu Tage Geförderte die erwünschte Aufmerksamkeit und Erkenntlichkeit finden möchte. Damit mögen denn auch diese Werkchen, (worunter die zuletzt angeführte Nummer, aus von selbst einleuchtenden Ursachen, am wenigsten zu loben ist,) und mag ihr Verf., sich begnügen; den Lesern aber noch anschaulicher zu machen, was sie hier zu suchen haben, setzt Rec. das Thema und Eine Variat. gleich der ersten Nummer hieher — nicht als wenn er diese Satzchen für das Beste unter dem hier Gebotenen hielt, sondern weil sie, bey aller nöthigen Kürze, eben zu dem angegebenen Zweck gut geeignet sind.

Maestoso.

Thema.

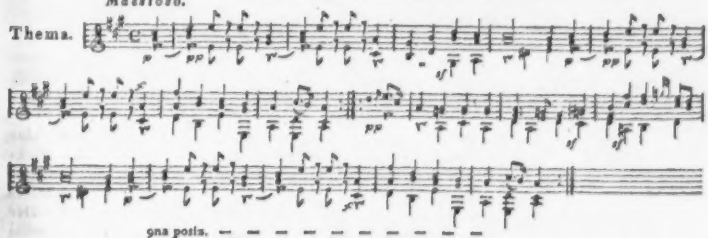

Var. 2.

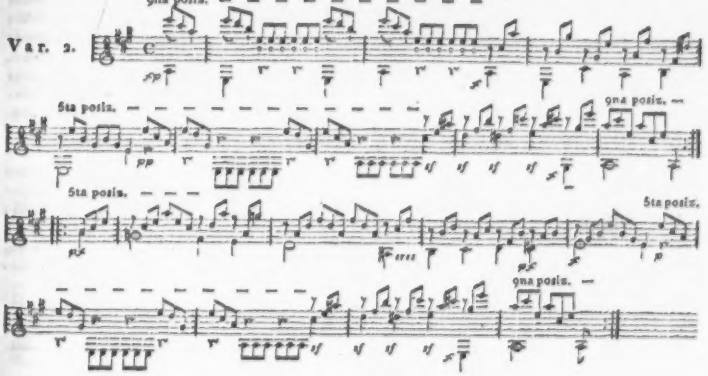

Tre Terzetti coll' accomp. di Pianoforte — — da Sterkel. 1 Racc. di Terzetti. Presso Breitkopf ed Haertel in Lipsia. (12 gr.)

Dass der achtungswürdige Sterkel unter den wenigen deutschen Meistern ist, die kleine, echt italienische Gesänge, erotischen und verwandten Inhalts, für eine oder für mehrere Stimmen, vortrefflich, und besser schreiben, als jetzt die meisten ital. Komponisten selbst: das ist bekannt, und wird durch vorliegendes, sehr artiges Werkchen, besonders durch dessen erstes und drittes Stück, von neuem bestätigt. Man kann in dieser Gattung schwerlich einfacher und leichter schreiben, ohne flach; schwerlich sanfter und schmeichelnder, ohne süslich; schwerlich für alle Stimmen vortheilhafter, ohne dem Ausdruck nachtheilig zu werden. So treten diese kleinen Terzetten mit Ehren neben die besten ähnlichen von Cimarosa, Martin, Winter etc. und werden ganz gewiss in jedem gesellschaftlichen Zirkel, wo man sie wirklich in ihrer Weise vorzutragen versteht, viele Freunde und Freundinnen finden.

Dass sie leicht auszuführen sind, ist schon erwähnt; doch verlangen sie gute und gleiche Stimmen, weil jede derselben zuweilen (zu grossem Vortheil der Würkung,) ihre obligaten Figuren hat. Zum Glück hält sich der Komponist in sehr mässigem Umfang derselben, und schreibt in natürlichster, mithin bequemster Folge. Das erste und zweyte Terzett ist für Sopran, Tenor und Bass, das dritte für zwey Soprane und Tenor. Der Tenor ist überall im Violinzeichen geschrieben, um allenfalls auch von einem zweyten Sopran ausgeführt zu werden — bey No. 1. und 2. nämlich! Die Begleitung ist nicht mehr beschäftigt, als nöthig ist, die Singstimmen zu unterstützen, zu tragen, und zuweilen noch einen Nebenreiz oder gewichtigern Nachdruck beyzubringen — mithin ist auch sie ganz in der Gattung.

Es ist ein gutes Zeichen vom Wiedererwachen des bessern Gesanges in Deutschland, wenn man dergleichen Kompositionen wieder recht lieb gewinnet und recht fleissig vorträgt. Wir wünschen sehr, dass das geschehen, und der Verf. uns bald mit der Fortsetzung erfreuen möge.

Kurze Anzeige.

Six Walzes à IV. mains par J. J. F. Dotzauer. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 12 Gr.)

Eine Kleinigkeit, in welcher man aber doch den Musiker von Talent und Geschicklichkeit erkennt. Die Gedanken sind oft originell und erheben sich über das, was in gewöhnlichen Tanzen gefunden wird. Der ernste, pathetische Charakter des eigentlichen Walzers ist durchaus festgehalten; nur sollte er öfter, in den Trios, mit sanftern, schmeichelndern, graziosern Melodieen wechseln, durch welchen Kontrast dann auch jener Ernst noch vortheilhafter hervorträte. No. 1. ganz, No. 2. ohne das Trio, und No. 5. ganz, haben Ref. am besten gefallen. Einigemal verleitet die Bemühung, stets etwas Anderes zu sagen, als was in alltäglichen Tanzen gesagt wird, den Verf. zu Sonderbarkeiten ohne guten Rhythmus und Fluss; (vergl. No. 3 Trio, No. 4. Schluss der zweyten Klause;) das dürfte aber auch alles seyn, was man auszustellen finden möchte. — Der Stich ist gut.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten April. Nº. 28. 1808.

Recension.

1. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par Florian Gassmann.* A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. (Pr. 4 Fl.)

2. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. par M. G. Mona.* Oeuv. posthume. A Vienne, au Bureau des Arts et d'Industrie. Liv. 1. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

—— —— Liv. 2. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Die Erscheinung dieser Quartetten gehört unter die musikalischen Seltenheiten unserer Zeit, denn sie sind durchgehends in der gebundenen Schreibart abgefasst, deren Gebrauch sonst bekanntlich anjetzt so sehr vernachlässigt wird. Was die ersten betrifft, so ist auch das als eine Seltenheit anzuführen, dass sie jetzt erst erscheinen, nachdem ihr Verf. seit mehr als dreyzig Jahren todt ist — da man doch sonst Werke für Instrumentalmusik nicht neu genug bekommen kann; und dass er, dieser Verf., dem grössten Theil des Publikums auch nicht einmal mehr dem Namen nach bekannt sey, oder werde, weil er, bey allen seinen Verdiensten, doch nicht unter die kleine Zahl der Heroen des verwichenen Jahrhunderts gerechnet werden kann — dies mag wol die Befremdung noch mehren. Wer aber aus alle diesem ein ungünstiges Vorurtheil gegen das Werk selbst und die Wahl der Herausgeber fassen wollte, thäte ganz gewiss dem Einen, wie den Andern, Unrecht. Eine sorgfältige Beurtheilung wird dies am besten zeigen.

Gassmann war ein achtungswürdiger Künstler. (Es mag hier im Vorbeygehen erwähnt werden: er war auch achtungswürdig als Mensch. Er begründete, um nur Eins anzuführen, in Wien, wo ihm, nächst der Kapellmeister-Stelle, die Aufsicht über die kaiserl. musikal. Bibliothek anvertrauet war, das noch blühende Institut zur Unterstützung der Hinterlassenen daselbst verstorbener Musiker, und benutzte überhaupt seinen nicht unbeträchtlichen Einfluss zum Vortheil Anderer ungemein rühmlich — —) Er war nicht nur als einer der besten Contrapunktisten seiner Zeit, sondern überhaupt als ein sehr guter Kirchenkomponist, und auch als gefälliger Tonsetzer für die Kammer und fürs Theater, bekannt. Ueberdies gehört er unter die Zahl derjenigen, die sich vor allen andern zuerst eines mehr erweiterten und vervollkommneten Periodenbaues im musikal. Styl, und einer reichlichern Ausstattung der Instrumentalbegleitung des Gesanges, bedient haben.

Seine hier angezeigten Quartetten nun gehören sehr wahrscheinlich unter seine spätern Arbeiten, und sind, wie schon gesagt, durchgehends in der strengen und gebundenen Schreibart gesetzt. Die zwölf Allegrosätze, die sie enthalten, sind Fugen, und zwar sogenannte strenge, oder solche Fugen, in welchen alle Zwischensätze unmittelbar aus dem Hauptsatze selbst oder aus dem Contrasub-

jekte, gesponnen sind. Die Sätze von langsamer Bewegung, und die Menuetten, sind in allen vier Stimmen fast durchgehends thematisch, und die letzten auch oft canonisch bearbeitet, so dass diese Tonstücke den Namen Quatuor, im strengsten Sinne des Wortes, verdienen, und dass sich demnach jede Stimme ohne Ausnahme durchgehends als eine Hauptstimme darlegt und behauptet.

Die einzelnen Sätze dieser Quartetten haben zwar nicht alle gleichen innern Gehalt; es bleibt jedoch keiner derselben hinter den vorzüglichern gar zu merklich zurück. Einige Fugen haben einen allgemeinen, ziemlich ernsthaften, einige einen bestimmten erhabenen, die mehresten aber einen muntern Charakter. Sie sind streng nach den für diese Gattung der Tonstücke festgesetzten Regeln bearbeitet, und sehr musterhaft durchgeführt. Dabey enthalten sie zusammengenommen einen so reichhaltigen Schatz von mancherley harmonischen Wendungen, von contrapunktischen Versetzungen der Stimmen, von den mehresten Gattungen der Nachahmung u. s. w., wie man ihn nur äusserst selten in einer einzigen Sammlung dieser Art Kompositionen antrifft. Bey einigen dieser Fugen ist zwar der Hauptsatz aus der Quarten- und Quintenfortschreitung geformt, die von einigen der strengsten Kenner für zu verbraucht angesehen werden ist; allein wer wollte diese ganze Branche geradezu tadeln? Bedarf es, sie zu vertheidigen, einer glänzenden Autorität, so sey es die, Mozarts, der auch den Hauptsatz der trefflichen Fuge in der Ouverture zur Zauberflöte aus solchen Fortschreitungen gebildet, und dabey überzeugend genug bewiesen hat, dass auch in dieser Art der Tonstücke das schon Bekannte in neuen und anziehenden Wendungen dargestellt werden könne. Bey einigen andern Fugen dieser Quartetten trägt aber auch der Hauptsatz ein sehr ungewöhnliches und neues Gepräge. Hiervon giebt die zweyte Fuge im dritten, und die erste im vierten Quartett einen vollgültigen Beweis.

Es ist bekannt, dass die Veränderungen des Geschmacks auf die Fuge sehr wenig Einfluss haben. Schon aus diesem Grunde haben die Liebhaber der Quartettmusik nicht zu befürchten, in diesen, schon vor einem so ansehnlichen Zeitraum verfertigten Kunstprodukten etwas zu finden, was dem Geschmacke unserer Zeit geradezu anstössig sey. Die Menuetten mit ihren Trios, und die Sätze von langsamer Bewegung, die nicht in die Form der Fuge gegossen sind, tragen freylich das Gepräge ihrer Zeit, sind jedoch in demselben recht stattlich ausgeführt, und nehmen sich daher, wenn man sich nur erst wieder in ihre Weise versetzen kann, gar nicht übel aus, bekommen auch hin und wieder manchen angenehmen Schein von Neuheit, eben weil sie mit Geist geschrieben sind, der ja nie veraltet!

Selbst diejenigen, die ganz ausschliessend nur die jetzt gangbaren Arten der melodischen Tonverbindungen schön finden können, gehen hier nicht ganz leer aus, wie man aus dem bey Fig. 1. befindlichen Thema der ersten Fuge des vierten Quartetts, und bey Fig. 2 aus einem Satze des letzten Quartetts, siehet:

Fig. 1. Allegro.

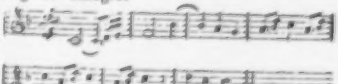

Fig. 2. Allegro.

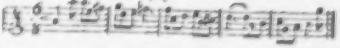

Es ist hier der Ort nicht, weitläuftig zu untersuchen, was davon zu halten sey, wenn einige die Fuge zum ersten und höchsten

Werke der Kunst erheben, und andere dagegen behaupten, dass sie weiter nichts enthalte, als eine künstliche Komposition, die blos dem Verstande des Kenners genüge. Beyde Meynungen entfernen sich gleich weit vom Ziele; bey beyden zeigt sichs leicht, dass man theils das Zufällige dieser Gattung mit dem Wesentlichen verwechselt, theils ohne Einschränkung der ganzen Gattung zueignet, (oder abspricht) was nur einzelnen Produkten aus derselben zukömmt.

Man stelle jedoch die Fuge im Allgemeinen unter den musikal. Produktionen von wahrem Kunstgehalt so hoch, oder so niedrig, als man wolle, so hofft Rec. wenigstens, dass alle diejenigen, die seit geraumer Zeit die Richtung und das Streben des Geschmacks unserer Zeit mit Aufmerksamkeit betrachtet haben, darin mit ihm übereinstimmend seyn werden, dass es auf die fernere Richtung desselben einen sehr vortheilhaften Einfluss haben müsse, wenn Tonstücke dieser Art — die ohnehin seither, wegen der fast allenthalben vernachlässigten Kirchenmusik, noch seltner als ehedem gehört werden — wieder in die musikalischen Zirkel aufgenommen, und daselbst (sey es vor der Hand auch nur zur Abwechslung) ausgeführt würden.

Es müsste allzuweit führen, wenn man den Nutzen dieses Verfahrens nach allen Seiten hin betrachten und hier aus einander setzen wollte; es sey demnach hinreichend, wenigstens auf den Nutzen aufmerksam zu machen, welchen die öftere Ausführung der Fuge und fugenartiger Sätze auf den blos mechanischen Theil der Kunst bewirken kann.

Unter allen Arten der Tonstücke verlangt, aus sehr bekannten Ursachen, der Vortrag der Fuge, erstens, den höchsten Grad der Pünktlichkeit in der Zeiteintheilung der Noten und Pausen, oder mit andern Worten, den höchsten Grad der Taktfestigkeit. Nun ist aber bekannt, dass der grösste Theil derjenigen Tonkünstler, die sich insbesondere dem Vortrage der Solostimmen widmen, schon seit geraumer Zeit angefangen hat, mit dem Zeitmaasse sehr willkührlich zu verfahren, und dass man immer geneigter wird, das Joch des Taktes abzuschütteln. Weil es aber bey dem Vortrage der Fuge durchaus nicht anwendbar ist, das, jedem unverdorbenen Gefühle und jedem gebildeten Ohre anstössige Hin-und Herwanken im Zeitmaasse mit dem zwar gewöhnlichen, aber sehr unhaltbaren Kleister eines dadurch vervollkommneten Ausdruckes zu überziehen *): so folgt

*) Dieses Hin-und Herschwanken im Takte entsteht vorzüglich aus einer, auf dem richtigen Fortgang des Zeitmasses zu unachtsamen Privatübung, und nächst diesem daraus, dass der Tonkünstler hauptsächlich in den Jahren seiner Bildung entweder zu wenig Gelegenheit hat, eine Solostimme mit voller Begleitung vorzutragen, oder dass er solche Gelegenheiten zu sehr vernachlässigt, und den Fehler zu sehr zur Gewohnheit und zur andern Natur werden lässt, ehe er durch die Begleitung auf denselben aufmerksam genug gemacht wird. Ist nun der Fehler einmal zur Gewohnheit geworden, so weiss man ja schon aus Erfahrungen anderer Art, wie es mit Gewohnheitsfehlern zu gehen pflegt. (Dass verschiedene der jetzigen Virtuosen von einigem Ruf. die diesen Fehler an berühmten Männern gefunden, ihn nun, als an vorzüglichen Musikern wesentlich, nachgeahmt, sich selbst dazu gezwungen, und dadurch ein oben so abgeschmacktes, als den Nachstrebenden verwirrendes, zerhacktes, karikirtes Spiel, zur feststehenden Manier angenommen haben — dies ist bekannt, bedarf aber keiner Bestreitung, weil alle Erweise bey denen, die sich zu so etwas einmal verstehen und gewöhnen können, ganz vergeblich wären, und Andern das gänzlich Unstatthafte solch eines Spiels von selbst einleuchten muss, wenn sie nicht schon in verba magistri geschworen haben und folglich ebenfalls nicht mehr zu verständigen sind.) — Der Vorwand, es gewinne durch Anhalten oder Forteilen im Zeitmasse der Ausdruck, ist, sehr seltne Fälle abgerechnet, nichts als ein Vorwand, und soll nur den Zuhörern Sand in die Augen werfen, und die Accompagnisten zum Nachgeben nöthigen, damit man, wenn nun nicht alle Stimmen in einem und eben-

daraus von selbst, dass kein Tonstück zur Bekämpfung dieser Modesünde mehr empfohlen werden kann, als die Fuge.

Nächst diesem ist bekannt, dass zum Vortrage einer ernsthaften Fuge auf den Bogeninstrumenten ein fester, egaler, kräftiger und langer Bogenstrich unumgänglich nothig ist; folglich ist der öftere Vortrag der Fuge auch eine sehr gute und zweckmässige Vorbereitung zu der sich anjetzt wieder empor hebenden Spielart mit einem langen und geschleiften Bogenstriche, die zwar noch vor wenig Jahren von der Mode als veraltet und unschmackhaft verschrien wurde, über deren Werth man sich aber wieder durch Rode's und Kreutzers ausgebildetes Spiel das Ohr und Verständniss hat öffnen lassen.

Dieses mag nicht blos zur Anempfehlung der angezeigten Quartetten, sondern auch als Aufmunterung zum öftern Vortrage der Fuge überhaupt hinreichend seyn. —

Mit eben so viel Rechte nun, als die Verlagshandlung wegen der Bekanntmachung dieser Quartetten den Dank des musikalischen Publikums verdient, mit eben so viel Rechte verdient sie auch in Hinsicht auf die geringe Aufmerksamkeit, die sie auf die Ausstattung derselben verwendet hat, den Tadel desselben; denn

1) sind in der Stimme fürs Violoncell, von der 10ten Seite an, die Platten so unordentlich mit der Seitenzahl bezeichnet und nach derselben abgedruckt, dass man nicht eher im Stande ist, diese Stimme auszuführen, bis die Bogen aus einander geschnitten werden, damit man alsdenn die einzelnen Blätter derselben so ordnen kann, dass nach Seite 14 unmittelbar Seite 20, und nach Seite 20 unmittelbar Seite 15 folgt. Diejenige Seite, welche nach der zehenten folgen, und die Fortsetzung des letzten Allegro des dritten Quartetts enthalten muss, ist statt der Zahl 11 mit einer unleserlichen Seitenzahl bezeichnet, welche der Zahl 28 gleicht. Nächst diesem groben Druckfehler sind

---

demselben Moment nachgeben, welches in vielen Fällen nicht möglich ist, man den selbst begangenen Fehler wieder den Takt auf das Accompagnement wälzen könne. Leider erlaubt dieses dem Sänger oder dem Solospieler noch immer die Mode; leider wird dadurch der Vortrag der Ripienstimmen immer mehr herabgewürdigt, und durch das dabey gewöhnliche Verfahren werden öfters die Ripienisten bey öffentlichen Musiken bis zur Empörung des Ehrgefühls beleidigt. Braucht es auch gegen diesen Missbrauch Autoritäten? Nun denn: Mozart spielte aufs Haar im Takt, Ph. Em. Bach that es ebenfalls, und Clementi, Romberg und Rode thun's noch! Was für Autoritäten hat man diesen entgegenzusetzen? Oder fehlte es diesen wahren Meistern etwa an Ausdruck? am innigsten, am feinsten, am mannichfaltigsten Ausdruck? Man muss sie keine Viertelstunde gehört haben, um sich das auch nur als möglich vorschwatzen zu lassen! — Sey es auch, dass es zuweilen in einer Solostimme einige Stellen gebe, die durch eine etwas vermehrte oder verminderte Geschwindigkeit der Bewegung, nicht blos scheinbar, sondern wirklich, in Ansehung des Ausdrucks gewinnen können: so kann ja dieses wenigstens der Fall bey weitem nicht so oft, und bey weitem nicht so arg seyn, als ein solcher sogenannter pikanter Solospieler von der Taktbewegung abweicht; und ein plötzliches Rucken und Zucken, ein plötzliches Verändern der Bewegung vielleicht um ein Drittheil, wo nicht um die Hälfte, des Massses, wie man es jetzt sogar nicht selten hört, kann und darf nun vollends gar nie u. nirgends geduldet werden. Denn was soll nun das erst? Man gebe einen einzigen vernünftigen und haltbaren Grund dafür an! Oder wozu soll es führen? wo ist, wenn man sich einmal eine solche Willkühr erlauben will, eine Grenze? wer will mir dann wehren, wenn ich's — zur Beförderung des Ausdrucks! — z. B. mein Solo im vier-Viertelstakt so anfange, dass der erste Takt acht, der zweyte sechs, der dritte neun, der vierte fünf, der sechste sieben Achtel habe? Dies ist Karikatur? Ja, sie ist es; aber wo ist die Grenze? wo fängt sie an, sich vom Erlaubten zu trennen, wenn einmal zwecklose Willkühr erlaubt werden soll?

der Rec.

2) viele einzelne Sätze derjenigen Fugen, die in der Stimme der ersten Violin auf der 4ten, 10ten, 20sten und 22sten Seite beginnen, in allen vier Stimmen in einer für den Tonkünstler anjetzt ganz ungewöhnlichen Darstellungsart der Geltung der Noten vorgestellt; so haben z. B. folgende nach der jetzigen Art geschriebenen Satze bey Fig. 1, im Drucke die Gestalt wie bey Fig. 2.

Fig. 1.

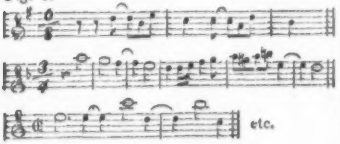

Fig. 2.

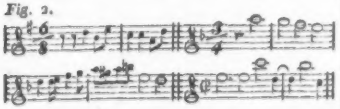

Diese jetzt ganz ungewöhnliche Schreibart der Noten hätte die Verlagshandlung vor dem Drucke billig nach der jetzt gewöhnlichen umändern lassen sollen, weil sie den Spieler bey der Eintheilung der Taktnoten zu sehr überrascht und irre macht. Endlich hat man auch noch

3) bey einigen Fugen, die in einer zusammengesetzten Taktart geschrieben sind, eine Gewohnheit der Vorfahren beybehalten, nach welcher man z. B. in dem Vierzweyteltakte, die Anzahl der Takte, welche pausirt werden sollen, nicht nach der Anzahl der zu pausirenden vollen Vierzweyteltakte, sondern nach der Anzahl der darin enthaltenen ganzen Schläge, vorstellte. Daher muss man in allen vier Stimmen bey dem Vortrage des letzten Allegro des ersten, und bey dem ersten Allegro des sechsten Quartetts, durchgehends nur die Hälfte der vorgeschriebnen Schweigezeichen pausiren, mithin muss man da, wo in der Stimme acht Takte Pausen angezeigt sind, nur vier volle Takte, oder da, wo zwey Takte Pausen stehen, nur einen vollen Takt pausiren.

Hiernächst müssen noch folgende Druckfehler verbessert werden: In der ersten Violin müssen zu Anfange des letzten Allegro des sechsten Quartetts nicht 6, sondern 10 Takte Pausen stehen, und auf der 18ten Seite der Bassstimme muss man auf dem sechsten Liniensysteme die drey Takte, in welchen mehr als der Werth von drey Vierteln enthalten ist, auf folgende Art verbessern:

Zu der Gattung von Quartetten, von welcher hier insbesondere die Rede gewesen ist, gehört nun auch die, oben, unter No. 3. angezeigte Sammlung von Monn, in zwey Lieferungen.

Jedes dieser Quartetten bestehet blos aus einer einzigen Fuge, welcher ein Satz von langsamer Bewegung und von ernsthaftem Charakter als Einleitung vorhergehet. In Hinsicht auf den Gebrauch der verschiedenen Arten des doppelten Contrapunktes und der Nachahmungen, sind einige dieser Fugen noch reichhaltiger, als die Gassmannschen. Allein die vielen sogenannten Nachahmungen im vermischten Takttheile (Imitationes per thesin et arsin) erschweren nicht allein ihren Vortrag, sondern würdigen sie auch, besonders wenn das Zeitmaass ein wenig geschwind genommen wird, zu einem verworrenen Tongeräusche herab. Sie scheinen insbesondere für diejenigen bestimmt zu seyn, die sich gern den etwas kleinlichen Spass machen, gute prima-vista-Spieler in einem Satze mehrmals umwerfen zu sehen. Dieser Tadel trifft jedoch nur diejenigen dieser Fugen, die der Vf. mit contrapunktischer und canoni-

scher Kunst überladen hat — was aber zum Glück nicht überall der Fall ist.

In der fünften Fuge dieser Sammlung tritt ebenfalls der schon oben erwähnte Fall ein, dass die Zahl der grossen Pausen nur zur Hälfte pausirt werden muss.

Nachrichten.

Berlin, d. 25ten März. Den 16ten ward zum Benefiz für Hrn. Bethmann, ausser dem nach dem Französ. bearbeiteten Lustspiel: Heinrichs V. Jugendjahre, zum erstenmal gegeben: Salomons Urtheil, historischmusikalisches Drama, mit Tanzen, in drey Akten, nach dem Französ. des Caigniez, frey bearbeitet von Stegmayer, mit Musik von Quaisin. Es war dies der erste Versuch, die in neuern Zeiten in Paris beliebten grossen Melodramen auch auf unsrer Bühne darzustellen. Man konnte dazu kaum besser wählen. Die interessante Handlung (nach der biblischen Geschichte des Streites zweyer jüdischer Frauen über Ein Kind,) die ausgezeichnete Darstellung (Hr. Iffland gab den Salomon, Hr. Bethmann dessen Bruder, Eliphal, Mad. Bethmann die schöne Sena, Mad. Schick die Tamira etc.) die vortrefflichen Dekorationen (im ersten Akt, Salomons Garten am Fuss des Libanon, im 2ten, die prächtige Galerie zu Jerusalem, und im 3ten, der Audienzsaal mit erhöhtem Thron,) ein eingelegtes Ballet und Chor (ursprünglich zum Trauerspiel: Iphigenia in Aulis) vom Kapellm. Weber — alles befriedigte die Erwartungen der zahlreichen Versammlung, und lockte auch bey der zweyten Vorstellung viele Zuschauer. Nur der Mad. Bethmann Krankheit ist Ursache, dass dies Stück erst einmal wiederholt worden — zur Freude aller strengern Kunstfreunde, die mit diesen zwitterartigen Erscheinungen nicht anders, als höchst unzufrieden sind.

Am 17ten gab Hr. Grosser, dritter Hautbois-Bläser am königl. Nationaltheater, Konzert im Theatersaal. Den Anfang machte die schöne, kräftige Ouvertüre aus Righini's Tigranes. Ihr folgte ein Hoboenkonzert von Westenholz, geblasen von Hrn. Grosser. Im Ganzen konnte man mit der Ausführung dieses leichten, angenehmen Konzerts zufrieden seyn. Hrn. G.s Ton ist, besonders in der Höhe, weniger in der Tiefe, recht voll und rein; nur in den Passagen merkte man zuweilen etwas schwerfälliges. Lauten, offnen Tadel verdienen aber seine Luftspringereyen, die weder dem Charakter dieses Konzerts angemessen waren, noch auch sonst, als nur von sichern Meistern, und doch selten, gebraucht werden sollten. Ueberhaupt wird sich Hr. G., der jetzt zum erstenmal öffentlich auftrat, wohl empfohlen seyn lassen, über dem Mechanischen seines Instruments ja nicht das gründliche Studium der Musik zu vernachlässigen, damit z. B. seine Kadenzen und Versierungen mehr Sinn erhalten. Ein Waldhornkonzert von Riodi, geblasen von Hr. Schunk, fand allgemeinen Beyfall wegen des schönen Tons und der Fertigkeit, mit welcher Hr. Sch. die schwierigsten chromatischen Passagen rein vortrug. Gleiches Lob verdienen die Hrn. Härtel und Schulz wegen ihres Doppel-Konzerts für zwey Violinen von Winter. Der letztere hat als Dilettant doppelten Antheil daran. Auch das Trio für Harfe, Violin und V.cello von Devienne gewährte Genuss. Schade, dass gerade die zartesten Stellen des Harfengelispels der braven Dilettantin, Dem. Wolf, für die Fernstehenden verloren gingen. Hr. Hennig spielte die Violin, Hr. Krauts das Vcello. Die Sinfonie von Romberg muss jedes Konzert verschönern.

Den 19ten war zur Feyer des Namensfestes Ihr. Maj. der Kaiserin und Königin

Josephine, auf Befehl des französ. Gouvernements, Freykomödie. Man gab den ersten Theil des Dorfbarbiers, und den lieben Arlequin.

Den 23ten gab der Schauspieler, Hr. Franz, Konzert im Saale der Loge Royal-York zur Freundschaft. Den Anfang machte die beliebte Ouverture aus Winters Marie von Montalban. Der treffliche Kammermus., Hr. Ritter, blies ein vorzüglich schönes Fagottkonzert, so wie der 10 jährige Freytag eine Partie auf dem Fortepiano mit ziemlicher Fertigkeit spielte. Vorzüglich war aber der Abend für die Liebhaber des Gesangs eingerichtet. Hr. Franz sang eine Scene von Reichardt, mit Hrn. Gern eine Scene und Duett aus Marie von Montalban mit untermischten Chören, und mit Mad. Lanz, Dem. La Roche und Hrn. Stümer ein Quartett von Haydn, mit vier obligaten Instrumenten begleitet; endlich sangen Mad. Lanz eine Arie von Martin und Dem. La Roche eine Scene von Reichardt. Hr. Kapellm. Weber und Hr. Kammermus. Schick dirigirten; so ging denn alles sehr gut zusammen.

Kurze Anzeige.

Six Romances av. accomp. de Pianoforte, mises en musique et ded. à F... Dalberg par son ami H... Hatzfeldt. à Berlin, chez Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Diese meistens niedlichen und mit Delikatesse ausgebildeten Gedichtchen erscheinen hier von einem Liebhaber, der Gefühl mit einem feinen, wenn auch nicht ganz sichern Geschmack verbindet, auf interessante Weise in Musik gesetzt. No. 1. ist (ziemlich in Himmels Manier) artig, doch etwas zu allgemein gehalten; No. 2. ist mehr in der Weise der französischen National-Romanzen, aber in derselben zu unbedeutend geblieben, und Verzierungen, wie S. 4. letzt. Takt der Singst., gehören, so wie diese Art Ritornell zum Schluss, in die italien. Canzonette, nicht in die eigentliche franz. Romanze. No. 3. ist vorzüglich gelungen, und besonders die zweyte Hälfte, der Erfindung und Ausführung nach, so bedeutend und ausdrucksvoll, dass kein Meister sie ungern für sein erkennen würde. Nur das Zwischenspiel, S. 6. folg., ist für dies Stück zu gleichgültig und zu verbraucht. No. 4., ein artiges Liedchen, mehr deutsch, als französisch. Die fehlerhafte Führung der Mittelstimmen in den letzten Takten wird man leicht verbessern. No. 5. hat viel Zartes im Ausdruck, wenn es auch nicht eben neu ist; und No. 6. endlich ist munter und angenehm.

Nachschrift.

Da die Aufmerksamkeit jetzt so sehr auf Portugal gerichtet ist, und jeder, der von dort her etwas weiss, es dem Publikum nicht leicht vorenthält, wollen auch wir nicht ganz dahinten bleiben, und von einer kleinen Sammlung vorzüglich beliebter portugiesischer Nationalgesänge, die wir der Gefälligkeit des Hrn. P. G. de Massarellos aus Lissabon, eines Freundes der Tonkunst und unsers Instituts, verdanken — wenigstens einige hier bekannt machen. Und zwar heute ein kleines erotisches Liedchen für zwey Singstimmen, das sich den italienischen nähert. Einige, nicht eben bedeutende Unebenheiten lassen wir lieber stehen, als dass wir durch Abänderung derselben seiner Eigenthümlichkeit schaden sollten. Was die portugiesische Aussprache beym Singen betrifft, sey von den Bemerkungen des Hrn. de Massarellos nur die ausgehoben, worauf es hier zunächst ankömmt: dass man die Vokale (eigentlich freylich mit Ausnahmen) wie im Italiänischen lauten lässt.

Andante. *Für zwey Stimmen.*

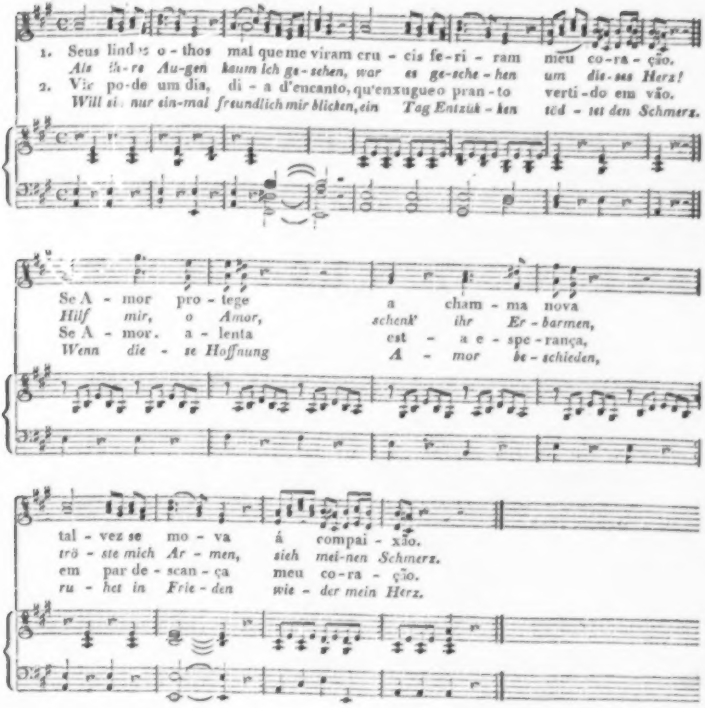

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten April. **No. 29.** 1808.

Ueber das Idealische der Tonkunst.

Unter allen schönen Künsten giebt es kaum eine, die idealischer und origineller in ihren Werken dem Menschen erscheine, als die Musik. Bey keiner fällt das Unstatthafte der Behauptung, dass die schöne Kunst in blosser Nachahmung der Natur bestehe, mehr in die Augen, als bey ihr. Was für eine armselige Kunst würde sie seyn, wenn sie nichts wäre, als eine Wiederholung der Töne, welche die leblose oder lebendige Welt ohne alle Kunstregeln hören lässt! Die Musik schafft so unendlich mannigfaltige Ganze von Tönen, in ihren melodischen und harmonischen Kompositionen zaubert sie unsrer Phantasie eine so ganz eigene Welt vor, dass wir vergebens in der kunstlosen Wirklichkeit ein Original dazu suchen würden. Die andern Künste mögen noch so genialisch in ihren Erfindungen seyn, so ziehen sie doch nicht selten daraus ein grosses Interesse, dass sie durch sprechenden Ausdruck in der Wahrheit ihrer Darstellung an wirkliche Lebensverhältnisse, an ähnliche Naturscenen erinnern, und dadurch unsre Sympathie gewinnen; die Musik hingegen bezaubert durch ganz neue Erscheinungen, tritt selbst als Schöpferin von Scenen auf, die nur aus der innern Welt der Menschheit hervorgebildet sind, aber in der äusseren Natur, weder der Form noch dem Stoffe nach, ein Urbild haben. Sie stellt also den Geist der Kunst, in seiner Freyheit und Eigenthümlichkeit, ganz rein dar. Die dichtende, schaffende Einbildungskraft offenbart in der Tonkunst ihre ganze Macht. Vollendete musikalische Werke haben ihren Werth nicht etwa blos darin, dass sie etwas anders vorstellen, etwas anders bedeuten, sondern in dem, was sie selbst sind, in ihrem eigenen unvergleichlichen Wesen. Wenn auch die Musik gewissen Leidenschaften, Affekten, Gemüthsstimmungen, einen Ausdruck giebt, sie gleichsam schildert, so thut sie doch dieses auf eine Weise, welche ausser ihrer Sphäre in der wirklichen, individuellen Natur nur in schwachen, unvollkommenen Spuren angetroffen wird, und mit einer Eigenheit und Ausführlichkeit, die alle bekannte Wirklichkeit der kunstlosen Welt übersteigt. Ihre Melodieen und Harmonieen sind nicht entlehnt aus der rohen Natur, nicht etwa den singenden Geschöpfen abgeborgt, wie man wol hat annehmen wollen, um die Entstehung der Musik zu erklären; sondern sie sind ursprüngliche Erfindung des gefühlvollen, mit Einbildungskraft und Sinn für Ebenmaass und Wohlklang begabten Menschen, sind idealische Produkte eines mit glücklicher Organisation verbundenen Dichtungsvermögens. Der Mahler und der Bildhauer können beyde auf Naturobjekte hinweisen, denen ihre Werke ähnlich oder von denen doch im Ganzen oder im Einzelnen Vieles abstrahirt ist, so originell auch die Umformung oder Zusammenstellung, so neu und eigenthümlich auch die Anwendung und Behandlung eines der äusseren Welt abgesehenen Stoffes seyn mag: allein der Tonkünstler findet in der blossen Natur kein musikalisches Ganzes vor sich,

das er etwa in der Nachahmung nur noch auszubilden und zu verarbeiten hatte; die wahre Musik schöpft er blos aus seinem Innern, obgleich äussere Erfahrungen und mannigfaltige Versuche über den Effekt des Gesanges und der Instrumentalmusik die Tonkunst immer mehr entwickelt und vervollkommnet haben mögen. Der Dichter findet im Ganzen sein Darstellungsmittel, die Wortsprache, schon bereit, und darf sie nur nach seinem Zweck modificiren; auch bezieht sich die Poesie immer auf Gegenstände der Erkenntnis oder auf Ideen der Vernunft; ihre Mittheilung findet immer Belege in der wirklichen oder möglichen Welt; ja sie personificirt und individualisirt gern auch das Allgemeine und Abstrakte, um ihrem Ausdruck Anschaulichkeit und inniges Leben zu geben: der Tonkünstler hingegen bildet sich seine Sprache selbst; die Melodieen und Modulationen der Musik sind etwas Ursprüngliches, aus innerer Kraft erzeugt. Die Musik empfängt durch keine schon bestehende Sprache ihr Gesetz, sondern ist ihre eigene Gesetzgeberin, indem sie selbst aus dem Innersten der Menschheit fliesst und also nur den ewigen Gesetzen der Harmonie sich unterwirft, die in dem Wesen der vernünftigen und zugleich sinnlich organisirten Individuen gegründet sind. Die Tonkunst liegt also als Anlage tief in der menschlichen Natur, und entwikelt und reift immer mehr durch mannigfaltige Produkte zur Vollkommenheit. Sie kann aber den erreichten Grad der Vollkommenheit ihrer Werke nicht an Naturprodukten prüfen, wie etwa der Bildhauer oder Mahler die Proportion an regelmässig gebildeten Menschencopern bey seinen Arbeiten zu Rathe zieht; die Musik muss ihre Vervollkommnung nur durch vielfache Uebung und Verfeinerung des musikalischen Gehörs und Geschmacks erlangen: in Rücksicht der Melodie hat sie viel Freyheit, in Ansehung der Harmonie aber steht sie unter Verhältnissen, die sich mathematisch berechnen lassen. Sie bezieht sich nicht auf bestimmte Gegenstände der Erkenntnis, bezeichnet auch unmittelbar keine Ideen der Vernunft, aber sie kann die eignen Gefühle ausdrücken, welche gewisse Gegenstände und Ideen in uns erregen. sie kann sinnbildlich andeuten und schildern, was unser Geist anschaut oder denkt. Mit wenig Worten erklärt sich, mit verschiedenen Andern, Reichardt bedeutungsvoll über die eigenthümliche Kraft und Erhabenheit der Musik, selbst in Vergleichung mit der Dichtkunst. „Wo Worte nichts mehr vermögen, nicht mehr hinanreichen, drücken Töne, Harmonieen, das Unaussprechliche aus und erheben den Begeisterten weit über sich selbst. Der vollkommenste poetische Versbau und Rhythmus erhält selbst erst durch den hinzukommenden musikalischen Rhythmus seine höchste Kraft und Wirkung; nur vereint reissen sie hin, entzücken sie, heben die Seele zum höchsten, göttlichen Aufschwung, und senken sie wiederum in den Abgrund der Vernichtung."

C. F. Michaelis.

Nachrichten.

Oper in Leipzig.

Die Herzogl. Dessauische Hofschauspieler-Gesellschaft gab dieses Winterhalbjahr hier Vorstellungen, und zwar deren wöchentlich vier. Sie fand auch diesmal gute Aufnahme, Achtung, und reichliche Unterstützung. Ueber den besondern, und gewiss löblichen Zweck, den sich diese Gesellschaft setzt, so wie über ihre Richtung, denselben zu erreichen, haben wir voriges Jahr ausführlich gesprochen, und dürfen erwarten, dass die, welchen daran gelegen, sich dessen noch erinnern, oder die Nummern 26 und 28.

des vorigen Jahrgangs nachschlagen. Auch was den Maasstab bey den folgenden Beurtheilungen betrifft, beziehen wir uns auf das, was in jenen Blättern gesagt worden ist. — Oefters Krankheiten oder andere unbequeme Verhältnisse der meisten Mitglieder des weiblichen Personales machten es unmöglich, dies Jahr so viele bedeutende Opern zu geben, als das vorige; sie erschwerten fast immer, und hinderten nicht selten die bey dieser Gesellschaft sonst durchaus rühmenswerthe Präcision und Zusammenstimmung; sie veranlassten wol auch zunächst verschiedene Missgriffe der Direktion in der Wahl gewisser, entweder gar zu schlechter, oder die Kräfte der Gesellschaft zu weit übersteigender Stücke. — An Mad. Köhl, von welcher schon öfter in diesen Blättern gesprochen worden, hat die Gesellschaft eine sehr gute Sängerin gewonnen; sie konnte ihr aber dieses Halbjahr, wegen Krankheiten und anderer Hindernisse des öffentlichen Auftretens, nur sehr selten nützlich seyn.

Von den gegebenen Vorstellungen führen wir erstlich die an, welche zwar schon öfters hier gesehen worden waren, aber der Gesellschaft vorzüglich gelangen; sodann die, welche auf unserm Theater noch neu waren.

1. Vorzüglich gelungene Wiederholungen. Sargin von Pär, zum Debüt der Mad. Köhl. Sie sang die Sophie so schön, als kaum vor zwey Jahren, wo sie sich in derselben doch so vielen Beyfall erwarb. Hr. Bullinger war als Sargin ebenfalls zu loben, und auch das Ganze ging gut zusammen. — Hausverkauf, v. d'Aleyrac, gewann auch diesmal vorzüglich durch Hrn. Aue's lebhaftes, gewandtes Spiel. Lodoiska und Faniska gehören durch vollkommene Sicherheit und grösste Sorgfalt aller darin Auftretenden, die hier noch den Vortheil haben, dass sie meistens sehr gut an ihren Plätzen sind — unter die vorzüglichsten Darstellungen der Gesellschaft, die ihr wirklich Ehre machen. In Lod. sind noch besonders Hr. Bullinger (Floresky) und Hr. Mittel, (Varbel,) in Fan., Dem. Jaime (Faniska) auszuzeichnen. — Von Mozarts Entführung muss dasselbe gerühmt werden; und im Einzelnen gelang der Mad. Köhl die Konstanze, was Gesang betrifft, so schön, als uns diese Rolle kaum jemals gegeben worden ist. — In Paers Achilles war — was hier allerdings nothwendig zur Sache gehört — für das Auge reichlich, mit Einsicht, Geschmack und reifer Erfahrung gesorgt. Das Ganze ging meistens gut zusammen. Hr. Bullinger, (Achilles) und Dem. Jaime (Briseide) verdienten den Beyfall gewiss, der ihnen zu Theil ward. — Der Gefangene von della Maria ward durchaus gut gegeben, und weit besser, als wir ihn vorher gesehen hatten. — Die, mit Unrecht, fast vergessene Nina, mit d'Aleyracs, wenn auch nicht glanzender, doch immer passender und zum Theil tief empfundener Musik, wurde ebenfalls mit aller Sorgfalt und vielem Glück gegeben. Besonders wurde Mad. Aue (Nina) durch allgemeinen, lauten Beyfall ausgezeichnet. — Mozarts D. Juan wurde im Ganzen nicht so gut gegeben, als voriges Jahr; Einzelnes gelang aber Hrn. Bullinger, Hrn. Aue und Hrn. Frey weit besser, als damals. Mad. Köhl (Anna) sang die letzte Arie sehr gut — diese aber auch allein. — Mozarts Figaro endlich eignet sich aus vielen Ursachen für diese Gesellschaft nicht. Er war indessen wenigstens sehr sicher und genau eingelernt, und man gab sich auch bey der Darstellung, was den Gesang betrifft, viele Mühe. Die noch von keinem Komponisten übertroffenen Ensembles gingen (im Gesange) vorzüglich gut zusammen. Hr. Frank (Graf) schien auch in manchen andern Stellen, besonders in der Hauptarie aus D dur, zu gefallen; Hrn. Wessel (Figaro) bezeigte man hin und wieder ebenfalls Beyfall. Dieser noch sehr junge Mann, von an-

genehmen Aeussern, einer schönen Stimme, guten musikal. Kenntnissen und regem Fleisse, tritt aber eben auf die Stufe seiner Bildung, wo er das zu werden anfangen muss, was er jemals werden kann — und zwar glauben wir, er könne wirklich ein nicht unbeträchtlicher Schauspieler und vorzüglicher Sänger werden, da er mit jenen Gaben Bescheidenheit und Bildsamkeit verbindet, auch noch nicht in das Grab aller freyen Kunst, in eine feststehende Manier, versunken ist —; eben darum halten wir uns denn für verpflichtet, ihn, aus aufrichtigem Wohlwollen, vor den gewöhnlichen Würkungen übereilten Beyfalls zu warnen, und, was z. B. den Figaro betrifft, ihm zu sagen, dass ihm dieser vom Anfang bis zu Ende gänzlich misslang. Mehr, wenn er will, privatim; hier wäre es nicht an seinem Orte. — Das Orchester spielte diese Oper vortrefflich.

2. Neue Opern. **Gulistan**, n. d. Franz., mit Musik von d'Aleyrac. Das Gedicht ist nicht ohne Interesse und ziemlich gut übersetzt. Die Musik ist wenigstens überall dem Ganzen angemessen und hat einzelne wirklich schöne Stücke. Die Oper war aufs vollkommenste einstudirt, und wurde auch (besonders bey der ersten Vorstellung) im Gesang und Spiel lobenswürdig ausgeführt. Hr. Aue gab den Hulla, Hr. Mittel den Taher, Hr. Bullinger den Unbekannten, und alle verdienten mehr Beyfall, als man ihnen bewies. Das ganze Werkchen wollte nicht recht gefallen.

Salomons Urtheil, Melodrama mit Chören, von welchem vor einigen Wochen von Berlin aus viel gesagt worden ist. Unserm Urtheil nach hat der franz. Verfasser die bekannte biblische Geschichte des Streites zweyer jüdischen Frauen um ein lebendes Kind, das Salomon zu theilen befiehlt, um das Mutterherz zu übertauschen — nicht ohne Geist und Kunsterfahrung nach der wohlerprobten Symmetrie der ältern französischen Tragödie anständig und würksam zugeschnitten. Ist man über die weiten und breiten Einleitungen hinweg, so nimmt alles den zwar längst gewohnten, aber sichergestellten, achtungswerthen Gang; und hätte der Verf. in seinem Innern Poesie gefunden, um damit diese respectable Form zu füllen: so sind wir gewiss, es würde ein treffliches ausgezeichnetes Theaterstück entstanden seyn. Das ist es jetzt nun freylich nicht; aber mit dem gehörigen Anstand, mit der gehörigen Würde gegeben, (wie das vorzüglich in Berlin der Fall gewesen seyn mag,) und ausgeschmückt mit dem hier zur Hauptsache zu rechnenden Pomp der Dekorationen, der Garderobe, der Tänze, der Aufzüge u. dgl., wird es gewiss überall, wo man es ohne Vorurtheil ansiehet, als ein sehr gutes Spektakelstück (nach der Theaterterminologie) gefallen. Die Musik gehet mit dem Gedicht Hand in Hand; auch an ihr ist Verstand, Erfahrung und Zweckmässigkeit nicht zu verkennen: aber poetischen Werth und eigentlichen Kunstgehalt hat sie nicht. Alles, was auf unserm, für dergleichen Vorstellungen wenig geeigneten Theater gethan werden konnte, das Produkt zu schmücken, war mit Einsicht und Genauigkeit angeordnet. Der Mad. Mittel gelang die wahre Mutter, besonders in der letzten, entscheidenden Scene, zur Rührung aller Anwesenden. Desto weniger gerieth der König. Wahrscheinlich war er vornämlich Schuld, dass das Stück kein Glück machte.

Agnes Sorel, mit Musik von Gyrowetz. Gedicht und Musik sind in der Weise der kleinern französ. Opern gearbeitet. Das Sujet ist nicht ohne Interesse; ist auch mit Verstand behandelt. Die leichte, passende, meistens angenehme Musik ist noch besonders darum zu loben, dass sie, bey allem Schmuck einer modernen und sehr mannigfaltigen Instrumentirung, doch so vortheilhaft für die Singstimmen sorgt. Es wäre zu wünschen, dass Hr. G. öfter in dieser Wei-

so schrieb; nicht flüchtiger, wodurch er zu unbedeutend wird, aber auch nicht tragirend, wofür er nicht gemacht ist. Das Stück war ganz richtig aufgefasst, und äusserst genau einstudirt. Grosses Aufsehn erregte es nicht, und kann dies, wie die ganze Gattung überhaupt, nicht erregen; aber mit Wohlgefallen wird es gewiss von allen Uneingenommenen gesehen werden — was denn auch hier der Fall war. Mad. Mittel spielte die Agnes mit Beyfall; Hrn. Bullingers (des Königs) Spiel und Gesang — einige einzelne Verstösse in beydem abgerechnet — verdienten ebenfalls Lob; und Hr. Wessel (Dünois) sang sehr brav, und wird sich in dieser (und mancher ähnlichen) Rolle, wie es scheint, auch mit dem Spiele finden lernen.

Dämona, Zauberoper in drey Akten, mit Musik von Tutzeck, ist eine Art Donauweibchen, und zwar mit noch mehr Abwechselung, und noch mehr Gelegenheit, das Auge auf alle Weise zu reizen; aber auch mit noch weniger Zusammenhang und noch häufigern Auswüchsen. Die Musik hält die Gattung, hat aber wirklich einige recht hübsche Sätze. Das ganze Stück wurde mit Lust und Fröhlichkeit gespielt, und seinen unvermeidlichen Plattheiten so viel Anstand entgegengesetzt, als hier thunlich war. Die vom herzogl. Hoftheater mitgebrachten Dekorationen waren die prächtigsten und geschmackvollesten, die wir von Scenen dieser Art jemals gesehen haben. Die Kleidungen, besonders die der unaufhörlich sich verwandelnden Dämona selbst, waren ebenfalls schön, und Mad. Aue zeigte ihre Erfindungsgabe und ihren Geschmack in diesem Theile der Dekoration äusserst vortheilhaft. Auch die andern Verzierungen, durch kleine Tänze u. dgl., fielen gut aus. So war es denn ganz in der Ordnung, dass das Stück viele Menschen herbeyzog, viel Geld einbrachte, vielmal wiederholt wurde. Wir sehen auch wirklich nicht ein, was sich ohne leere, vornehmthuende Pedanterey dagegen sagen lasse. Welcher Mensch von gesunden Sinnen möchte nicht gern auch diese einmal reichlich und auf ungewöhnliche Weise ergötzt haben? und wer möchte nicht gern zuweilen lachen, wäre es auch allenfalls über einen faustgerechten, wenn nur wirklich spasshaften Spass? Nur muss jede gute Direktion dergleichen Produkte zuweilen mit andern vergelten, die bedeutenden Werth haben, viel Anstrengung verlangen, und sehr wenig einbringen. Das that denn auch die Dessauische Dir., wenigstens zuweilen, und man darf ihr wol zutrauen, sie würde es öfter gethan haben, wenn sie mit weniger Missgeschick ihrer Damen zu kämpfen gehabt hätte.

Solch eine Oper zum Ersatz war z. B. Adelheid von Guesclin, von Simon Mayr. Sie ist bekanntlich eine der früheaten, die dieser, den Italienern so werthe Deutsche, in Italien schrieb, und worin er sich offenbar nur erst noch dadurch geltend machen wollte, dass er, sich selbst und manche Vorzüge seiner Kunstbildung verleugnend, einzig nach den Forderungen des gemischten örtlichen Publikums und der Individuen seiner Gesellschaft sich fügte. Er will daher nur durch die wenigen vorzüglichen Scenen interessiren, auf welche die Entscheidenden in Italien allein mit Aufmerksamkeit achten; er behandelt das Uebrige grossentheils flach und gleichgültig; nimmt es mit dem Eigenthum anderer, besonders deutscher Meister nicht eben genau u. s. w. Gleichwol wird sein guter Gesang, selbst in solchen gleichgültigern Stücken, immer Unterhaltung gewahren können; jene bedeutendern aber, gut ausgeführt, können einer trefflichen Würkung schwerlich verfehlen. Das Ganze war bey weitem nicht so sorgfältig und so sicher einstudirt, als man es sonst von dieser Gesellschaft gewohnt ist; sollte man dieser ganzen Gattung, wobey es auf eigentliches Singen ankömmt, nicht geneigt seyn? Die drey

Hauptpartieen, Hr. Aue, (Herzog) Hr. Bullinger, (Bruder des Herzogs) und Dem. Jaime, (Adelheid) zeigten solch eine Abneigung keineswegs, und thaten für ihre Rollen, was nur in ihrem Vermögen stand. Besonders bewies Hr. Aue in seiner und des Komponisten Hauptscene, (im 2ten Akt.) wie viel ein Mann von Kenntnissen und Fleiss selbst einer — für dies Fach, widerstrebenden Natur, abgewinnen könne. Es freuete uns, dass das Publikum dies dankbar erkannte. Auch Dem. Jaime fand Beyfall. Das Ganze wurde jedoch nicht eben ausgezeichnet. Zum Theil lag das wol an dem, zwar nicht ganz uninteressanten, aber vom leidigen Posten äusserst oberflächlich behandelten Sujet.

Zwey Worte, kleine Konversationsoper a. d. Franz., mit Musik von d'Aleyrac. Das Stück hat einige interessante Situationen und auch einige artige Gesänge; das Ganze bedeutet freylich nicht viel. Es wurde sehr sorgsam gegeben, und das Spiel der Mad. Mittel, (als Dienstmadchen, das eben nur zwey Worte zu sagen hat.) gefiel mit Recht vorzüglich.

Das Singspiel unter den Fenstern, a. d. Franz., mit Musik von Nic. Isouard, hat eine lustige, wenn auch verbrauchte Intrigue, und eine, hin und wieder etwas gezierte, und sehr bunte Musik, die aber doch, um einiger muntern und mit Kopf geschriebenen Ensembles willen, überall Freunde finden wird. Das war denn auch hier der Fall, besonders da das kleine Stück mit viel guter Laune, leicht und lustig gegeben wurde.

Die Junggesellenwirthschaft, von Treitschke, eine kleine Plaisanterie aus derselben Gattung, mit einigen komischen Situationen und manchem drolligen Einfall — wozu Gyrowetz eine ziemlich flüchtige Musik geschrieben hat. Das Duett jedoch, worin die beyden Junggesellen ihre Rollen probiren, scheint uns ein gar nicht unbeträchtliches Talent des Komponisten für das echte Komische zu beweisen. Hr. Mittel und Hr. Aue spielten diese beyden Herren mit viel Munterkeit und Gewandtheit. Das Ganze gefiel.

Bey der Leonore von Paer wollen wir etwas länger verweilen. Theils ist sie eine der neuesten, und ganz gewiss eine der vorzüglichsten Opern dieses berühmten Komponisten; theils ist sie in den wenigen Jahren ihrer Existenz schon ein Lieblingsstück der italienischen Bühnen, (vornämlich in Rom, Florenz und Neapel,) geworden, ohne noch auf den deutschen bekannt genug zu seyn; theils war sie durchaus eine der besten Darstellungen, die wir diesen Winter gesehen haben.

Der Inhalt — von einem Gedicht kann wol nicht gesprochen werden — ist nicht geradezu zu verachten, wiewol er schon oft gebraucht und hier nur oberflächlich, blos zu Gunsten des Komponisten, bearbeitet ist. Mehrere Situationen des Stücks werden ihr sympathetisches Interesse immer behalten, und die Hauptrollen lassen ein bedeutendes, eingreifendes Spiel wenigstens zu. Paer hingegen hat hier, zwar ohne seine Ansicht und Schreibart im Ganzen zu verändern, doch mit einem Aufwand von Talent, Erfahrung, Sorgfalt, und Fleiss gearbeitet, wie schwerlich sonst irgendwo durch eine ganze Oper hindurch. In der That ist der Reichthum würksamer, reizender, selbst vortrefflicher Einzelnheiten bewundernswürdig, und gleichmässig zu rühmen, man mag nun auf sie selbst, an und für sich, als Musikliebhaber, oder auf ihre Anordnung, Verkettung und Vertheilung, als Musiker, oder endlich auf ihre Bedeutung, als Kunstfreund, sehen. Besonders ist, neben dem guten, fliessenden, oft schon schimmernden, und immer einnehmenden Gesange, die Orchesterpartie in keiner

einzigen Paerschen Oper so reich, so neu, so anziehend, und auch so sorgfaltig ausgearbeitet, wie eben in dieser Leonore. Sahe man hingegen das Werk als ein eigentliches poetisches Ganze, als eine in sich selbst beschlossene Kunstschöpfung an, so müsste man freylich nicht weniges auszustellen finden. Man würde schwerlich etwas von einem sichergestellten, für das Ganze und seinen Effekt festgehaltenen Plan, würde viel zu wenig von eigentlicher Charakteristik entdecken etc. (Um vom letzten nur Eins anzuführen: die ganze Partie der Marcelline ist viel zu hoch gestellt, und viel zu überflüssig ausgestattet.) Da man nun aber einmal diesen Gesichtspunkt in Italien ganz aufgegeben hat, da man ihn jetzt selbst in Frankreich fast nur noch in den ältern, als national betrachteten Werken festhält, muss ihn wol auch in Deutschland — nicht der Künstler, nicht der Kunstrichter, aber der Zuhörer bey Werken jener gemischten, aus den Fugen tretenden Werke aufgeben, wenigstens während des Anhörens, um sich nicht um das viele Vergnügen zu bringen, das sie allerdings gewähren können. Die ältern, gelehrtern Kritiker Frankreichs nannten Voltaire's Tragödien geistreiche, saubre, reich geputzte, aber eingelegte Arbeit: ganz dasselbige liesse sich auf Paers neuere und bessere Opern anwenden, so sehr verschieden sie übrigens von jenen Werken sind. Und sonach scheint es uns gleich ungerecht, wenn sie, (eben wie jene Tragödien) von der einen Partey verachtet, von der andern als hohe Muster angepriesen werden.

Mag man nun aber auch mit einer Ansicht der Oper und mit Forderungen an dieselbe kommen, mit welchen man will: Stükke, wie — im 1sten Akt, die Scene Leonorens, No. 6., und einige Satze des Finale; wie im 2ten, die Scene Florestans, No. 10., das Terzett, No. 12., das Quartett, No. 13., und wieder einige Satze des Finale — wird man nicht ohne reichen, schönen, selbst hinreissenden Genuss hören können, vorausgesetzt, sie werden von den Sangern und dem Orchester sehr gut ausgeführt.

Die Darstellung der ganzen Oper gelang in dem Grade, dass wir sie unter die vorzüglichsten von allen zählen müssen, die wir jemals von dieser Gesellschaft erhalten haben. Hr. Musikdir. Jakobi hatte bey diesem Werke alle Tempos, ohne Ausnahme, im Sinne des Komponisten aufgefasst, hatte die Partieen mit allen Auftretenden, bis in die kleinsten Nebenscenen hinab, genau und sicher einstudirt, und hielt das Ganze rühmlich zusammen; die Mitglieder, ohne Ausnahme, thaten, was nur in ihrem Vermögen war, alles nach Wunsch hervorgehen zu lassen; und das Orchester, das sich der reichlichen, mannigfaltigen und sehr würksamen Beschäftigung aller seiner Theile erfreuete, spielte vortrefflich. Der ungetheilte Beyfall eines, meistens aus den gebildetsten Kunstfreunden zusammengesetzten Publikums belohnte diese vereinigte Bemühung. Leonorens schwierige, ausserst anstrengende Partie möchte wol, was den Gesang betrifft, für Mad. Köhl die vortheilhafteste unter allen seyn, die wir von ihr gehört haben.

Recension.

VI Airs italiens avec paroles allemandes à l'usage des amateurs (für Liebhaber-Concerte) accomp. par 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par P. Winter. à Bonn, chez Simrock. (In einzelnen Nummern, jede zu 2 Francs.)

Es ist gewiss ein recht lobenswürdiger Gedanke des Verfs und des Herausgebers. Kleinere, aber mit Geist, Gefühl, Geschmack und genauer Kenntnis des Singens selbst abgefass-

te Arien zum Besten der Liebhaber, der Liebhaberinnen, und ihrer Konzerte, bekannt zu machen, damit jene nicht, wie so oft geschiehet, nach grossen, schweren Sachen greifen, die sie verpfuschen und wodurch sie sich obendrein nur allzuoft die Stimmen verderben, oder damit sie nicht blindlings nur über das Neueste herfallen, das gewiss nicht allezeit etwas Gutes, und noch weniger immer für sie geeignet ist. Was man von der Ausführung jenes guten Gedanken zu verlangen berechtigt ist, wird hier ebenfalls geleistet, und nur in einem Einzigen möchte Rec. dem gechrten Verf. rathen, dem nun einmal herrschenden Sinne der jetzigen Liebhaberwelt so viel (mehr freylich nicht) nachzugeben, als mit seinem Hauptzweck verträglich ist — in der Neigung, durch Figuren und Passagen zu interessiren; es möchte sonst schwerlich fehlen, die meisten von denen, um welche er sich verdient machen will, greifen dennoch lieber — wie Schauspieler ohne Bildung — nach dem Grössten, Auffallendsten, Halsbrechendsten. Es liegt in diesem Wunsche zugleich der, um Fortsetzung des Werks; und wir hegen auch diesen Wunsch allerdings.

Die Stücke einzeln durchzugehen, scheint nicht nöthig. Wer kennete und liebte nicht W.s einfachen, anmuthigen, fliessenden Gesang, und sein (hier auch noch vorzüglich leichtes) wohlerwogenes Accompagnement? Zu loben ist noch besonders, die Mannigfaltigkeit der Stücke, die Einrichtung, dass einige derselben auch nicht unbedeutende, besonders schönen Ausdruck zulassende Recitative haben, die gute Wahl der italienischen Gedichte und die mit Einsicht verfasste deutsche Uebersetzung derselben; und endlich, dass die Stücke in Stimmen, gleich zum Auflegen, und mit allen möglichen Erleichterungen, gestochen sind, auch der Singstimme überall ein so vollständiger Klavierausug untergelegt worden, dass man damit auch beym Pianoforte allein Genüge finden kann. No. V., das bekannte, treffliche Ombra adorata et cara Metastasio's, ist Rec. ganz vorzüglich werth, und gewiss ein kleines Meisterstück zu nennen. Ganz unbeträchtlich findet er aber auch keine einzige Nummer.

Das Aeussere des Werks ist sehr anständig und der Preis mässig. Der Text ist nicht fehlerfrey gestochen, doch aus dem Zusammenhange und den Wiederholungen leicht zu berichtigen. Damit die Leser auch den Uebersetzer kennen lernen, schreiben wir eben von dem vorhin genannten Gedicht die deutsche Unterlegung her:

Blicke, geliebter Schatten,
Herab von ewgen Sphären;
Sieh, wie der Wehmuth Zähren
Wir deiner Asche weihn!
Einst unserm Herzen theuer,
Sieh Blumen deiner Urne
In nächtlich stiller Feyer
Dir unsre Sehnsucht streun!

Kurze Anzeige.

Six nouvelles Romances av. acc. de Piano ou Harpe, comp. par Felix Blangini. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Echt französische Romanzen neuer — d. h. nicht nationaler — Art; durchaus angenehme, artige Gedichtchen, überall sehr guter, passender, und anmuthiger Gesang, überall auch (etwa No. 5. ausgenommen.) einfache, doch anständige Begleitung. Einige Stücke, sind allerliebst, besonders No. 2., Seit. 6. und folg. Das kleine, niedliche Werkchen verdiente vom Verleger so geputzt vorgelegt zu werden, als er es gethan hat.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *N°. IX.* 1808.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Eberl, A. gr. Quintetto p. Pianoforte, Clarinette, 2 Altos et Violoncelle, obligés. Op. 41. 2 thl.

Eberl, A. gr. Sextetto p. Pianoforte, Violon, Alto, Violoncello, Clarinette et second Cor obligés. Op. 47. 2 thl. 6 gr.

Bochsa, Ch. gr. Duo p. Piano et Harpe. 1 thl. 12 gr.

Martin, Ouv. de la Cosa Rara arr. à 4 ms. pour le Pianoforte. 21 gr.

Müller, A. E. 6 grandes Caprices p. le Pianoforte. Op. 29. Liv. 1. 1 thl. 4 gr.

— — do do Op. 29. Liv. 2. 1 thl. 16 gr.

Fo'dor, A. 5 Sonates p. le Pianoforte accomp. d'un Violon, Op. 17. 2 thl

Wilms, J. W. Sonate p. Pforte. Op. 13. 1 thl.

Wanhal, J. Sonatine à 4 ms. Op. 19. 8 gr.

Favorit Variationen v. Fränzel zu 4 Händen für das Pianoforte eingerichtet. 4 gr.

Hummel, J. N. Helene u. Paris, Ballet mit Musik f. d. Pianof. eingerichtet. Op. 26. 3 thl.

— 12 Menuetten u. Trios f. d. Pf. Op. 27. 20 gr.

— 12 deutsche Tänze f. d. Pfte. Op. 28. 20 gr.

Glöckner, A. J. 6 Polonoises p. le Pf. Op. 3. 16 gr.

Beethoven, L. v Ouverture comp. p. la Tragedie: Coriolan arr. p. le Pfte. 12 gr.

Gelinek, A. 6 Variazioni di Mauro Giuliani rid. p. il Pforte. 12 gr.

Steibelt, D. Air favori de Leonce varié. N. 1. 16 gr.

— — Air du Ballet: Leanoces de Gamache varié p. Pfte, No. 2. 12 gr.

— — Polonoise de Viotti varié. No. 3. 10 gr.

Steibelt, Thème de Haydn varié. No. 4. 8 gr.

— — Andante varié p. Pforte. No. 5. 8 gr.

— — Air du petit Comissionaire p. Pf. N. 6. 8 gr.

— — Thème de Haydn varié p. Pf. No. 7. 10 gr.

— — Thème de Mozart: (Alles fühlt) varié p. Pianoforte. No. 8. 10 gr.

— — Andantino av. Var. p. Pforte. No. 9. 8 gr.

— — Air de Mozart: (Bey Männern) varié pour Pianoforte. No. 10. 12 gr.

Gürrlich, Pantomime o. d. Ballet das Opfer vor der Bildsäule d. Amor f. 4 Hände. 3 gr.

Wannhall, J. 12 kurze Cadenzen in verschiedenen Tonarten f. d. Pforte. 4 gr.

Jäger, C. Rondeau pour Harpe ou Pianoforte avec Flute obligée. 6 gr.

Schmitt, A. 2 Rondeaux p. Pforte. Op. 3. 12 gr.

Müller, J. C. 6 Walzes p. Pforte. Cah. 3. 8 gr.

Wanhall, J. 6 Walzes faciles à 4 ms. p. le Pf. 8 gr.

Steibelt, D. Fantaisie av. 6 Variations p. le Pforte sur Belisaire. Op. 75. 20 gr.

Gelinek, A. Sonatine et Variations faciles p. Pfte av. acc. de Flute ou Vlon. 12 gr.

Koseluch, L. 3 gr. Sonates p. Pf. Op. 51, 1 thl. 12 gr.

Rosenberger, E. F. 6 Sonatines extr. des compositions de Krommer et arr. pour Pforte avec Vlon ad libitum. Liv. 3. 1 thl. 4 gr.

Steibelt, D. 3 gr. Sonates p. Pianoforte avec acc. de Violon obligé. Op. 71. 1 thl.

Fischer, Marsch d. Oestreichischen Infanterie. 3 gr.

— — Marsch d. Oestreich. Cavallerie. 3 gr.

Marsch der Kaiserl. Russischen Cavallerie. 3 gr.

Marsch der Kaiserl. Russischen Infanterie. 3 gr.

Wiesner, N. Sonate brillante (Ton E.) pour le Forte-Piano. Op. 14. 1 thl.

Wannhall, Joh. 6 Variazioneu über ein Tyroler Lied f. Pfte mit einer Violin od. Flöte obl. 12 gr.

Zapf, J. N. Skizzen f. d. Pianof. mit Begltg einer Flöte od. Violine u. eines Vcelle. Op. 3. 1 thl. 12 gr.

Preiss, D. F. 6 Allemandes à 4 ms p. le Pfte. 12 gr.

Diabelli, A. Auswahl einiger beliebten Stücke a. Opern und Balletten f. eine Flöte m. willkührlicher Begleitung einer 2ten. 10 gr.

Tyroler oder Dudler Lied: Wann i in der Früh aufsteh a. d. Lustspiele der Lügner f. d. Pforte. 6 gr.

Himmel, 3 deutsche Lieder mit Begl. d. Pfte. 10 gr

Pär, F. L'addio d'Ettore, Duetto ridotto per il Pianoforte (deutsch und ital.) 20 gr.

— — 2 Romances françaises av. acc. de Pfte. 10 gr.

Scheidler, J. F. Recueil de Chansons av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 10 gr.

Tutzeck, Gesänge und Walzer a. d. Oper: Bimous, das Bergweibchen f. Clavier. 10 gr.

Nicolo Isouard, favorit Gesänge a. d. Oper: das Singspiel an den Fenster. 8 gr.

Kreubé, 2me Recueil de Romances av. accomp. de de Pforte ou Harpe. 1 thl.

Meissonnier, le souvenir et l'espérance, Romance av. acc. de Pforte ou Harpe. 9 gr.

Aimon, L. 3 Romances av. acc. de Pfte. 20 gr.

Blangini, F. Romances nouvelles av. accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl. 6 gr.

Batiaxot, 3 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe. Op. 3. 18 gr.

Boieldieu, le vieux menestrel, Romance nouvelle av. acc. de Pforte ou Harpe. 9 gr.

— — ce que je desire, Romance nouvelle av. acc. de Pforte ou Harpe. 9 gr.

Beethoven, das Glück der Freundschaft. 6 gr.

Fischer, Marsch aus der Oper: Swetards-Zauberthal f. d. Pianoforte. 6 gr.

— — Quintetto aus der Oper: Swetards-Zauberthal f. d. Pianoforte. 6 gr.

— — Romanze aus derselben Oper. 6 gr.

— — Quartetto a. derselben Oper. 6 gr.

— — Duetto a. derselben Oper. 8 gr.

Giuliani, M. 8 Variazioni per la Chitarra sola. Op. 6. 16 gr.

Glöckner, A. J. 6 Polonoises pour la Harpe à Pedales. Op. 3. 16 gr.

Call, L. petites pièces p. la Guitarre. 4 gr.

Berger, L. Son. p. Guitarre, Fl. et Alto. Op. 8. 16 gr.

— die Rose, altdeutsches Lied mit Guitarrebeglg. 4 gr.

— d. neue Schöpfung, Lied mit Guitarr Begltg. 4 gr.

Göpfert, C. A. Air varié p. Guit. et Fl. Op. 16. 8 gr.

— — 22 petites pièces p. 2 Guit. Op. 17. 8 gr.

— — Sonate p. 2 Guitarres et Flute. Op. 11. 16 gr.

— — Sonate f. Guitarre u. Flöte. Op. 15. 12 gr.

Call, L. de 3 Sonates p. Guit. seule. Op. 22. 12 gr.

— 6 Allemandes p. Flute et Guitarre. Op. 23. 8 gr.

Gebauer, F. R. Quatuor concertant p. Flute, Clarinette, Cor et Basson. Op. 41. 16 gr.

Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon. Op. 10. 1 thl.

Schneider, G. A. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 42. 20 gr.

— — Quatuor pour Basson, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 43. 1 thl.

Gebauer, F. R. Quatuor concert: pour Basson, Vlon, Alto et Basse. Op. 40. 1 thl.

Saust, Ch. 3 airs variés pour la Flute accomp. de Pforte ou Vcelle. Op. 6. 16 gr.

Krommer, F. 2me Concerto p. Clarinette av. acc. de gr. Orchestre. Op. 62. 2 thl. 8 gr.

Call, L. de, 6 Allemandes p. Fl. et Guit. Op. 23. 8 gr.

— — Variations pour 2 Flutes ou 2 Violons et Guitarre. Op. 68. 12 gr.

Peneduck, M. 12 Ländler Tänze in C. für eine Clarinette. 4 gr.

Stegmayer, H. M. Auswahl d. vorzüglichsten und beliebtesten Stücke aus verschiedenen Opern u. Balletten f. eine Clarinette oder Violine Le. F. 16 gr.

Keith, C. Quartetto in G. per il Flauto traverso, Vio, Viola e Violoncello. Op. 93. 20 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten April. **No. 30.** 1808.

Recension.

Messe à 4 voix, av. accomp. de 2 Viol., Viol. et Basse, 2 Hauth., 2 Bassons, 2 Cors, 2 Tromp., Timb. et Orgue, comp. par Joseph Haydn. No. V. Partition. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. 148 Seiten. (Pr. 4 Thl.)

Vater Haydn schenkt uns hier eine Messe, die sich nicht nur, wie die vier früher erschienenen, durch reichen Gehalt und grossen Kunstwerth auszeichnet, sondern die sich auch von jenen, in Absicht des Stils im Ganzen, und noch mehr, der Ausarbeitung des Einzelnen, sehr merklich unterscheidet. Wahrscheinlich sind jene sämmtlich später geschrieben: das glänzendere Kolorit und die leichtere Haltung derselben im Allgemeinen, die schärfern Gegensätze, Ueberraschungen, und andere Mittel zu dem, was man jetzt glänzende Effekte nennt, und was sich bekanntlich mehr oder weniger in jenen vier Nummern findet, in dieser aber nicht, oder doch in weit behutsamern Maasse, scheinen das zu beweisen, und die nähere Betrachtung über das Werk selbst, wie wir sie so eben anstellen wollen, wird es den Lesern bestätigen.

Wer den Gang, welchen die Ausbildung der höhern Kirchenmusik in neuern Zeiten genommen, im Zusammenhange und mit nicht ungeübtem Blick übersiehet, wird bemerken, dass diese Ausbildung auf folgenden Stufen vornämlich verweilete, auf folgenden Stufen vorzüglich würdige Denkmale dieses Verweilens zurückliess. Wir finden erst, bis fast vor hundert Jahren, zwey von einander ganz verschiedene Hauptgattungen, die zwar beyde Ein Ziel haben, beyde klar und unverrückt dasselbe im Auge behalten, es beyde nicht selten aufs bewundernswürdigste erreichen — aber auf einander geradezu entgegengesetzten Wegen; wir finden die einfache, edle, melodieenreiche, und doch tiefe Kirchenmusik der Italiener, bis etwa auf Leonardo Leo, Franzesko Feo etc. und die reiche, grosse, harmonieenreiche, gelehrte, der Deutschen, bis auf Sebast. Bach, Händel etc. — alle diese trefflichen Künstler nämlich mit eingeschlossen! Jetzt fing der Adel des Sinnes, und des Geschmacks in mehrern Künsten, in Italien zu sinken an, obschon nur bis dahin, wo sich das Grosse und Edle mit dem Glänzenden und Reizenden glücklich vereinbaren lässt, und wo sich, was Musik betrifft, die Kirche und die damals so hohe, heroische Oper einander näherten — (Jomelli z. B. scheint uns als Tonkünstler eben da zu stehen, wo Battoni, sein Zeitgenosse, als Maler stehet —) unter den Deutschen aber ward es eben damals immer gewöhnlicher, in Italien die hohe Schule zu machen, oder wenigstens eine Zeit lang dort, und im Geschmack jener Nation, zu arbeiten. Da die vorzüglichsten deutschen Künstler dieser Zeit nun aberdoch ihren kräftigern, obschon weniger innigen Sinn, da sie auch ihre Gelehrsamkeit nicht ganz verleugnen konnten oder wollten: so entstand jene gemischte Gattung, die damals alles, in Italien wie in Deutschland, entzückte, weil sie Allen etwas gab,

und etwas wahrhaft Achtungswerthes — eine Gattung, die auch jetzt noch, mit allem Recht, so wie hoffentlich noch lange Zeit, sehr viele und sehr bedeutende Freunde zählen wird. Kenntlich ist diese Gattung — wenn man lieber will: diese Schule — einem jeden, wenn wir nur die beyden Namen, Hasse und Graun, genannt haben.

Weiter wollen wir diese unsre Ansicht hier nicht durchführen, da das Werk, von welchem jetzt zu sprechen ist, seinem Charakter und Stil nach — ob auch der Zeit nach, wissen wir nicht, und ist gleichgültig — in die zuletzt genannte Periode gehört. Und zwar glänzt es in derselben unter dem Schönsten und Vollendetsten. Man siehet unverkennbar, dass der herrliche Haydn fast bey allen Hauptsätzen desselben ganz vorzüglich mit sinnigem Fleiss und beharrlicher Liebe verweilt ist, und dass er sein Bestes hat dransetzen und hergeben wollen. Wo aber ein Meister, wie er — das heisst, ein Meister von so reichem Genie, vertraut mit den Tiefen der Harmonie und dem möglichen Ausbau derselben, eingeweiht in alle Arten des melodischen Ausdrucks der Empfindungen, vollendet in der Abrundung der Sätze nach allen Regeln der Rhythmik und höhern Oekonomie, unerschöpflich in Wendungen des Accompagnements, der Instrumentirung, und alle dem, was beym Meister in das weite Gebiet der Farbe gezogen werden muss — wo solch ein Meister jenes nur will, anhaltend, treu, besonnen will: da muss etwas Vorzügliches, Würdiges, Bleibendes entstehen.

Und das ist denn auch in dieser Messe entstanden. Sollte es bey manchen Lesern d. Z., vor der eigenen Ansicht des Werks, noch einer Autorität für unser Urtheil bedürfen: so mag die, des alten, ehrenfesten Hillers hier stehen, der, wenig Jahre vor seinem Tode, auf seine Abschrift von dieser Messe mit gewaltigen Buchstaben schrieb: Opus summum celeberrimi Josephi Haydn; und den man dann bey der Aufführung, unter dem Et incarnatus, die Taktrolle hinlegen, und mit auf die Brust gesenktem Haupt und gefalteten Händen dastehen sah. (Sollte sich diese Abschrift noch im musikal. Archiv der Thomas-Schule befinden, so wäre wol zu wünschen, dass jener stattliche Fraktur-Titel, beyden würdigen Greisen zu Ehren, sorgsam bewahret würde. Es mag drum seyn, dass Manche diese Erinnerung lächerlich und kleinlich finden werden!)

Wir gehen nun die Sätze dieses Werks im Einzelnen so kurz als möglich durch, und begnügen uns mit Fingerzeigen auf die Schönheiten derselben, wobey, unsrer Meynung nach, Kenner und Liebhaber am längsten und ernstesten verweilen sollten.

Der erste, nur neun Takte feyerlichen Largos enthaltende Satz, wo die Singstimmen unter schwacher Begleitung der Saiteninstrumente in wohlerwogenen Harmonieen das Kyrie eleison aussprechen — dienet dem Ganzen nur als Einleitung, aber als sehr anständige Einleitung. (C-dur, C-Takt.)

Gegen diesen Satz sticht der folgende, Christe eleison, (aus A moll, Allegretto $\frac{2}{4}$ Takt, von 103 Takten,) merklich und vielleicht zu sehr ab: der Satz hat für das, was seine Worte aussagen, wol zu viel Bewegung, etc., doch bleibt er immer edel und die Führung der Stimmen zeigt überall den sichern, erfahrnen Meister. Er ist für einen Tenor geschrieben, den der Chor hin u. wieder, zur Erhöhung der Würkung, und besonders, um der Einförmigkeit vorzubeugen, nachdrücklich unterbricht. Im Entwurf hat dieser Satz Aehnlichkeit mit früher bekannt gewordenen Haydnschen.

Der dritte Satz enthält zum Kyrie eleison eine sehr schätzbare, einfache, streng regulaire Fuge, auf folgende Art thematisirt:

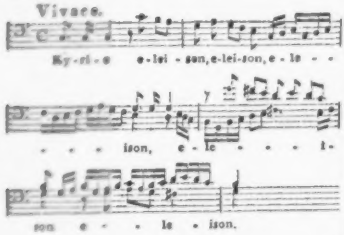

Der Kunstverständige bemerkt leicht, wie viel dieses Thema, bey aller seiner Einfachheit, hergiebt, und setzt mit Recht voraus, dass es dies alles nach des Verf.s Gründlichkeit und Gewandtheit, auch hat hergeben müssen. Die reiche Mannigfaltigkeit, die schöne Abrundung, die ungezwungene Verkettung, machen geneigt, zu vergessen, dass der Text, wie bey so vielen Kyrie der Alten und Neuen, nur als Vehikel erscheint.

4. Gloria, (Allegro di molto, $\frac{3}{4}$ Takt, aus C) ist ein lebhafter, ziemlich brillanter, aber nicht lang gehaltener Satz. Die körnige und solide fortgeführte Hauptfigur der Geigen, welcher der ruhigere und gleichmässig fortschreitende Bass einen guten Gegenhalt giebt, so wie die abweichende, feyerlichere Wendung zum Gratias, sind von sehr guter Würkung.

5. Qui tollis. (C moll, C-Takt, Chor mit kurzen Solos.) Ein herrliches, in edelster Einfalt, andächtig und rührend bearbeitetes Stück. Die festgehaltenen Hauptfiguren der Geigen sind durchgreifend und lebendig, wie bey Haydn immer, aber auch gemässigt und durchaus der Empfindung nichts Fremdartiges aufdringend. Die Harmonie ist edel und ihr Gang meistens feyerlich. Die kurzen, flehendlichen Solos: suscipe deprecationem nostram, (S. 44. folg.) mit dem einfallenden, gesteigerten Suscipe des Chors, sind erschütternd, und vornämlich Ursache, warum die Rückkehr zur wehmüthigern Bitte (besonders S. 45. Ende, und S. 46.) so unwiderstehlich in die Seele dringt.

6. Quoniam, (Allegro di molto, aus C dur, C-Takt) ist ein ziemlich langer Sologesang für einen guten Sopran, in Art und Form der ältern Bravourarien, weder vorzüglicher, noch geringer, als viele aus jener Zeit.

7. Cum Sancto Spiritu, enthält wieder eine herrliche Fuge über folgendes Thema:

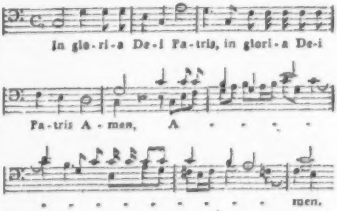

Hier ist noch mehr Reichhaltigkeit, als in der ersten. Contrapunktische Wendungen, Erweiterungen, Zusammenziehungen, fesseln die Aufmerksamkeit des Kenners, und der fliessende, immer natürliche Gesang der so künstlich in einander verflochtenen Stimmen, so wie der ganze kraftvolle Charakter des, vom Anfang bis zu Ende sich gleichbleibenden Stücks gewinnet auch den Beyfall des Nichtkenners. Dem Studirenden kann dieser Satz nicht zu viel empfohlen werden, besonders weil er bey tiefer, gelehrter Kunst nirgends in Künsteley und Unfasslichkeit, bey Reichthum und Fülle nie in Prunk und Ueberladung verfällt. Mit solcher Freyheit in so strengen Grenzen bewegt sich durchaus nur ein wahrer Meister.

8. Das Credo (aus C dur, Vivace C-Takt) trägt das Gepräge der festen Ueberzeugung, wie es soll, ist übrigens lebhaft und leicht ge-

schrieben, doch nicht vorzüglich hervorstechend. Er vertritt seine Stelle; nicht mehr, nicht weniger.

9. Et incarnatus est. Das ist ein wunderschönes, originelles, und das Innerste der Seele tief bewegendes Largo! Es wird nur von Saiteninstrumenten mit Sordinen und aufs einfachste begleitet; alles ist auf die drey Sänger berechnet, die darum auch vorzüglich gute, ausgebildete Stimmen, Gefühl und Geschmack haben müssen — auch vollkommene Sicherheit im Tone und der Intonation, da sie zum Theil sehr schwierige Intervallen vorzutragen haben und fast nirgends im Einklange durch die Instrumente begleitet werden. Der Tenor fängt allein, ohngefähr in der Weise der ältern italienischen Arioso, aber mit länger gehaltener, und in der Folge etwas mehr figurirter Melodie, in sanfter Wehmuth an: Et incarnatus est, und führt, nur einmal von einem kurzen Zwischensatze der Instrumente unterbrochen, diese Worte, immer inniger werdend, aus, bis: homo factus est. Hier ist dieser Satz eigentlich aus; er endigt in C moll, wie er begonnen, und jenes Ritornell, das den Sänger vorhin unterbrach, wird wiederholt. Aber mit der letzten Note desselben fasst der Bass eine düstere Figur auf: alles gestaltet sich um, nur Tempo und Taktart nicht, und mit der Tonart (aus C moll in F moll, worin auch endlich das Ganze schliesst,) senkt sich alles weit tiefer in Schmerz und Trauer. Der Tenor schweigt, der Alt nimmt die Hauptstimme, mit: Crucifixus etc. und ein tiefer Bass gesellt sich, mit ihm bald wechselnd, bald kunstmässig verschlungen, ihm bey, und die, in keiner Note von der einmal ergriffenen Figur abweichenden Instrumente haben nun durchaus nichts obligates mehr: der Stil ist mehr altdeutsch geworden, nur mit ungezwungenern Biegungen des Gesanges; alles Reizende ist eingesunken, alles Schimmernde verloschen, und mit dem Sepultus est stirbt auch das ganze Stück hin. Wir zählen diesen und den folgenden Satz, mit gänzlicher Uebereinstimmung unsers Gefühls und unsrer Einsicht, unter das Vortrefflichste, was aus der oben angegebnen Periode nur irgend vorhanden ist.

10. Et resurrexit: (aus C dur, Allegro $\frac{3}{4}$ Takt.) Mit vollem Glanz und Feuer tritt nun dieser Chor ein, und führt die gut erfundenen Ideen in aller Mannigfaltigkeit des freyesten, doch nirgends ausartenden Kirchenstils lang und breit fort, bis er ohne Aufhalten in eine Fuge ganz eigener Art fällt, wie wir deren im ganzen Reichthum dieser Gattung nur wenige und nur von Männern von reichster Phantasie und glanzendstem Kombinationsvermögen besitzen — eine Fuge, die nur von den vier Singstimmen durchgeführt wird, wozu ein echter Bassus continuus, in Form eines Contrapunkts zu einem Canto fermo, (hier das Thema der Fuge,) gesetzt ist, der auf zehn Seiten nicht einen Augenblick aus seiner sichern Bahn tritt, während die Violinen einander durch Passagen, so unverrückt, wie jener, imitiren, welche Passagen auf das Thema und die Nebensätze der Singstimmen gebaut sind. Dies ist der Anfang:

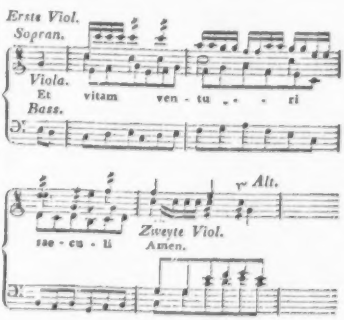

Und alles das ist nun 108 Takte lang mit einer Sicherheit und Gewalt fest, eng, gedrängt, und doch so ungezwungen, gross und herrlich zusammengehalten, dass man es unmöglich ohne freudige Bewunderung sehen, ohne hohe Begeisterung hören kann.

Fast möchte man glauben, der Verf. habe sich durch jene Meisterstücke für den folgenden Satz, No. 11., das Sanctus, (Adagio, C-Takt, in C dur) erschöpft. Er ist sehr kurz, hat manches Eigene und Interessante, wird aber schwerlich, neben Stücken, wie die vorhergehenden, irgend Jemand befriedigen.

12. Das Benedictus (Andante, C-Takt, aus C moll,) ist lang und mit ganz vorzüglicher Liebe nach eigener Weise ausgebildet. Haydn ist hier gleich von der gewöhnlichen Art, diesen Satz anzusehen, abgewichen, und hat mehr einen wehmüthig gerührten, sanft hingegebenen, als einen kindlich frohen Willkommen ausdrücken wollen, welches Letztere jedoch wol das Richtigere und Zweckmässigere gewesen wäre, und bleiben wird. Er wechselt mit Solos der Sänger, mit Chor, und mit ziemlich langen Vor- und Zwischenspielen, und fällt endlich in ein, nur ganz kurzes, freudigeres Osanna. Der Satz hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und selbst wo er offenbar allzuweich, vielleicht auch zu gemischt wird, kann ihn wenigstens das Gefühl, nur preisen, nicht tadeln. Ist dieses einmal in die angeführte Ansicht eingegangen, so muss es sich auch gewonnen geben — aber beym Anhören, nicht beym blosen Lesen dieses Satzes, der leicht auch ein geübtes Auge täuscht.

13. Das Agnus Dei (Largo, C-Takt, aus A moll) ist eine kurze, nur 20 Takte lange Solopartie für die Bassstimme, äusserst einfach, edel, schön und herzlich.

14. Dona nobis pacem. Man muss in dieser, wie in den meisten neuern Messen, davon absehen, dass diese Worte eigentlich nur eine fromme, vertrauensvolle Bitte um alles, was den Menschen von innen heraus und wahrhaftig beglückt, um alles geistige Wohl, (Friede, im hebraisirenden Sinn,) enthält; man muss davon absehen, wenn man der Musik zu denselben, an sich, ihr Recht wiederfahren lassen soll. Auch Haydn hat gewöhnlich, wie hier, einen feurigen, kraftvollen, selbst glänzenden Satz daraus gemacht. Lässt man nun dies überhaupt zu, so wird man gestehen müssen, dass der Meister sein grosses Werk zum Schluss mit nichts schöner krönen konnte, als mit dieser herrlichen Doppelfuge. Hier ist das Thema:

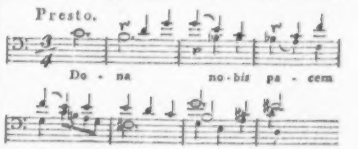

Der Kenner wird diesem Satze gleich seine Brauchbarkeit zum doppelten Contrapunkte, zur Restriction, zur Zergliederung, zur Aufnahme eines guten, fliessenden Zwischensatzes, und zur thematischen Ausfüllung ansehen. Mehr davon zu sagen, erlaubt selbst die Vollkommenheit der Ausbildung dieses Genieprodukts nicht; denn durch Worte allein liesse es sich nicht klar darstellen, und wollte man sich mit Notenbeyspielen helfen, so müsste man fast den ganzen Satz abschreiben, so eng greift alles in einander, und hebt, trägt, verherrlicht sich wechselseitig.

Und nun, Dank dem würdigen Vater Haydn auch für dieses schöne Denkmal, das er, sich zum Ruhme, und uns zur Erhebung, Belehrung und Freude, hat aufstellen wollen! So lange wir leben, werden wir von Zeit zu Zeit zu ihm wallfahrten, und so lange unsre Stimme gilt, nach Vermögen dafür sorgen,

dass es auch von Andern besucht, und in Ehren gehalten werde. —

Auch die Verlagshandlung verdient Dank, dass sie, selbst jetzt, unter den ungünstigsten Verhältnissen, fortfährt, dergleichen grosse, wahrscheinlich geraume Zeit ohne allen baaren Vortheil bleibende Werke ans Licht zu stellen und anständig auszustatten.

Uebrigens ist diese Messe, ein gutes Sängerchor vorausgesetzt, leichter auszuführen, als die früher erschienenen; auch die Besetzung ist schwächer, indem weder Floten, noch Klarinetten dabey sind, Trompeten und Hörner all' unisono gehen, und die Fagotten auch nur im Benedictus von den Bassen abweichen.

Nachrichten.

Wien, d. 30sten März. Eine merkwürdige Erscheinung auf unsern Theatern war unstreitig die neue Oper: Ulysses und Circe, mit Musik von B. Romberg. — Da sich dieser grosse Künstler durch sein einziges, unübertreffliches Spiel auf dem Violoncell nicht nur in jenem öffentlichen Konzerte — welches schon früher in Ihren Blättern angezeigt worden — sondern auch in Privat-Gesellschaften den ungetheiltesten Beyfall erworben hatte, und alle Freunde und Freundinnen der Tonkunst von ihm und seinen Kompositionen enthusiasmirt waren; so war es sehr natürlich, dass Alles mit Ungeduld der schon längst versprochenen Aufführung seiner Oper entgegen sah. Diese fand denn endlich den 5ten März auf dem Theater an der Wien Statt. Mit der gespanntesten Erwartung betrat man das Schauspielhaus. Romberg erschien. Ein allgemeines, enthusiastisches Applaudissement schallte ihm von allen Seiten entgegen; und die Oper selbst — fiel! — Es wird Ihnen seltsam scheinen, dieses von Wien aus zu hören, da dieselbe Oper in Berlin (siehe No. 50. der Mus. Zeit. 1807.) so grosses Glück gemacht hat; aber es ist in der That so! — Sie wurde dreymal hinter einander gegeben — wie es hier bey jedem neuen Stücke geschieht — und seit der Zeit nicht wieder, weil weder Text noch Musik hier Eingang finden wollte. Dass der erste nicht gefiel, liegt wol eines Theils schon darin, dass man Lächerlichkeiten, von der Art, wie sie einen grossen Theil dieser Oper anfüllen, eigentlich nur im Leopoldstadttertheater, oder dem sogenannten Kasperl sucht; dann aber hauptsächlich, weil die Handlung des Stücks dem Zuschauer auch nicht das geringste Interesse einflösst; indem der ganze Inhalt darauf hinauslauft, dass Held Ulysses, nachdem er von widrigen Winden auf die Insel der Circe verschlagen worden, daselbst seinen ganzen Heldensinn verliert, sich geduldig in die Rosenketten der Liebe schmiegt, mit denen Circe's Zauber ihn bestrickt, und endlich, da ihm der mahnende Geist seines Vaters erscheint — plötzlich wieder nach Hause geht. — — Im ganzen Publikum schien nur Eine Empfindung zu herrschen, nämlich: Langeweile. Am besten dabey fuhr noch immer der Theil des Publikums, welcher gewöhnlich in die Oper geht, um sein Auge zu amüsiren. „Wie? und der, welcher Genuss für das Herz und Ergötzung für das Ohr sucht?“ fallen Sie mir ein. Nun, dieser fand allerdings hier vieles, meinetwegen alles, was er von Instrumenten und deren Beschäftigung erwartete und nicht erwartete — bis auf die gewiss ansehnliche Rolle der Posaunen; nur aber fand er keinen Gesang. Kenner der Musik werden freylich auch in dieser Oper den gründlichen, gelehrten Harmoniker nicht verkennen; eben so gut aber auch gestehen müssen, dass die Musik im Ganzen, trotz aller Künstlichkeit, und besonders trotz aller gehäuften Modulationen, doch keinen Effekt mache. Von der besten Wirkung war noch die Musik zu dem komischen Theil des Textes, welche in der That fein komisch gedacht ist, und gegen den hand-

greiflichen, gemeinen Witz der Worte gewaltig absticht. Uebrigens sind die meisten Arien zu lang, und die Chöre grossentheils auffallend matt. — Dass der Mangel an Effekt einerseits auch dem ausführenden Theile zur Last fällt, leidet keinen Zweifel; und Hrn. Rombs eigne Aeusserung scheint dies zu bestätigen, wenn er nach der Aufführung sagte: „Wäre ich nicht überzeugt, dass meine Oper gut ist, dann könnte ich jetzt das Gegentheil davon glauben.“ Indessen wage ich es doch, wenigstens Eine Instanz zur Entschuldigung der Ausführenden beyzubringen; wenn nämlich eine Sängerin, wie Mad. Campi, die gewiss ihren Ruhm als eine, keine Schwierigkeiten scheuende Sängerin schon hinlänglich begründet hat, die ihr angetragene Partie der Circe der Direktion mit dem Bedeuten zurückschickt, dass selbige nicht zu singen sey — was soll, was kann man dann von den Uebrigen erwarten? — Selbst das Orchester beklagt sich über gehäufte Schwierigkeiten. Wo soll nun Würkung, wo schöner Eindruck herkommen, wenn jeder einzelne Theil einer solchen Masse, wie zur Ausführung einer Oper gehört, nur ängstlich darauf bedacht seyn muss, die in seiner Partie enthaltenen Noten, wenn auch nur als Töne, deutlich und klar wiederzugeben? —

Da nun der Totaleindruck dieser Oper auf uns so entschieden, und so nichts weniger als wohlthätig war, wäre es unzweckmässig, weiter ins Einzelne gehen zu wollen. Jener Satz findet sich hier abermals bestätiget, dass nicht jeder, wenn auch sonst ausgezeichnete Komponist, fähig sey, eine Oper zu schreiben, die im wahren Sinne wäre, was sie seyn sollte. Bey einer für die Oper bestimmten Musik ist und bleibt denn doch wahrhaftig Gesang — wenigstens eine der Hauptsachen! und die Instrumente dürfen ihn wenigstens nicht verdecken, oder gar betäuben — wie das nicht selten in Hrn. R.s Oper der Fall ist. Dass derselbe Fall bey mehrern der neuesten Opern leider eintritt, erklärt zwar den gegenwärtigen, rechtfertigt ihn aber nicht. Wenn Werke geringerer Komponisten auf dieselbe Weise, aber selbst geringer gearbeitet, dennoch eine Art von kurzem Glück machen, oder doch kein Unglück: so liegt das offenbar darin, dass man von mittelmässigen, gewöhnlichen Komponisten nichts als Mittelmässiges und Gewöhnliches erwartet, u. mit diesem folglich, wenn man es bekömmt, allenfalls zufrieden ist; wird man nun durch Einzelnes, das halbwege höher steht und etwas mehr werth ist, überrascht, so freuet man sich und bezeigt seine Freude. Aber freylich bey solch einem Meister, wie Hr. R., bringt man hohe Erwartungen und Ansprüche mit; und ist er, wie eben Hr. R., nicht etwa als grosser Naturalist, sondern vorzüglich als streng denkender Künstler berühmt, so nehmen diese Ansprüche auch noch die besondere Richtung, die diesem Vorzuge entspricht; und bekommen wir nun etwas Entgegengesetztes, wenn es auch gleich andere grosse Vorzüge hat, so können wir damit nicht zufrieden, am allerwenigsten belebt u. froh dabey seyn.

In einigen Wochen soll diese Oper nochmals wiederholt werden. Es ist recht und löblich, dass man es nochmals damit versucht, vielleicht in manchen Nebendingen, die vorzüglich dem Sinn des hiesigen Publikums widerstrebten, nachhilft etc. Ich bin begierig, ob der Eindruck, den die erste Vorstellung gemacht hat, dadurch verwischt werden kann, und indem man nun vorher schon weiss, was man zu erwarten hat, eher in das Werk eingehen kann, und die Musik ansprechender finden wird.

Vielleicht denken Sie bey diesem Erfolg, wenigstens zum Theil mit, an Parteylichkeit, Eingenommenheit gegen den Komponisten u. dgl.? Die beste Widerlegung solch einer Vermuthung führte das hiesige Publikum selbst aus; denn einige Tage nach der Vorstellung gab Hr. Romberg ein zweytes Konzert im kleinen Redoutensaale, und der Saal war gedrängt voll, auch der Beyfall, wo möglich, noch rauschender, als das erstemal. Dies mag diesem Künstler und auch Ihnen ein Beweis seyn,

dass wir den grossen, wahrscheinlich grössten Virtuosen auf dem Violonc. und trefflichen Komponisten für Instrumentalmusik, gewiss zu ehren und zu schätzen wissen.

Die Liebhaber-Konzerte im Universitätssaale haben für diesen Winter aufgehört. Den Beschluss machte den 27 März., unter der Direktion des Hrn. Kapellm. Salieri, Haydn's Schöpfung mit ital. Text, übers. von Carpani. War diese Aufführung auch nicht in Rücksicht der Exekutirung merkwürdig — obgleich Dem. Fischer vortrefflich sang, und einzelne Partieen auch sehr gut zusammen gingen — so wurde sie es doch durch die Anwesenheit des Schöpfers dieser Schöpfung selbst. Sie können sich leicht vorstellen, wie alles in Bewegung gerieth, als Haydn, der 76 jährige Greis, auf seinem Armessel in den Saal getragen wurde. Tumultuarische Freudensbezeigungen, sowol vom Orchester als auch von der Versammlung, hallten ihm entgegen. Aber eben dieses mochte zu heftig auf seine schwachen Nerven wirken; er war wie betäubt. Seine um ihn herum sitzenden Gönner und Freunde, unter denen der Fürst Lobkowitz, die Fürstin Esterhazy, seine beyden Schülerinnen Fräulein Spielmann und Kurzbeck, Beethoven, Collin, sich befanden, suchten den Eindruck so viel wie möglich dadurch zu mildern, dass sie sich immerwährend mit ihm beschäftigten. Als aber bey der Stelle: es werde Licht! die Beyfallsbezeigungen gleich einem tobenden Waldstrome von neuem losbrachen, da stürzten ihm die Thränen über die bleichen Wangen, und wie vom heftigsten Gefühle überwältiget, hob er die zitternden Arme gen Himmel, als flehte er vom Vater aller Harmonie, dass er ihn doch so in seinen eignen Harmonieen auflösen möchte! — Dieser Anblick war wahrlich erschütternd; und gewiss war keiner in der ganzen Versammlung, der nicht von der innigsten Rührung durchdrungen gewesen wäre. — Da man wol vorhersehen konnte, dass dergleichen Eindrücke auf den alten Haydn zu heftig würken würden, so hatte man für Stärkungsmittel aller Art schon gesorgt. Besonders aber pflegten die Damen mit liebenswürdiger Geschäftigkeit den bebenden Greis, welcher nur noch mit Thränen zu danken wusste. Nach Endigung des ersten Theils verliess er den Saal, nachdem er durch eine schwache Bewegung mit der Hand dem Orchester gleichsam seinen Segen zu ertheilen schien, und der Versammlung für die lebhaften Beweise ihres Beyfalls gedankt hatte. Die enthusiastische Stimmung der Versammlung erhielt sich indessen bis zu Ende; und daher mochte es denn auch wol kommen, dass der grösste Theil der Anwesenden diese Ausführung für vollkommen hielt, was sie aber doch im Grunde nicht war.

Da ich nicht ohne Ursache glaube, es werde Ihnen und den Lesern Ihrer Zeit. nicht unlieb seyn, die Empfindungen aller hiesigen Freunde der Musik, an jenem merkwürdigen Tage vom Hrn. v. Collin in eine poetische Form gefasst, mit uns zu theilen, so setze ich Ihnen das Gedicht her.

An
Joseph Haydn,
bey Aufführung der Schöpfung im Universit. Saale zu Wien.
d. 27ten März. 1808.

Du hast die Welt in deiner Brust getragen!
Der Hölle düstre Pforten stark bezwungen,
Den freyen Flug in Himmelsräume wagen,
Hört man dich auf der Töne kräftgen Schwingen.
Drum sollst du, theurer Greis, nicht traurend klagen,
Dass mit dem Alter deine Kräfte ringen.
Zwar weicht der Leib den düstern Zeitgewalten;
Was Du gewirkt, wird ewig nie veralten.

Wie aus in dieses Musentempels Hallen
Erwartungsvoll sich frohe Scharen drängen;
So sieht man einst die späten Enkel wallen
Zu deiner Schöpfung hohen Himmelsklängen;
So hört man noch der Enkel Jubel hallen
Bey deiner Engel Hallelujasängen,
Was rein der Mensch aus reiner Brust gesungen,
Ist wol nie leicht in Menschenbrust verklungen.

O lausche lang' entrückt den eignen Tönen
In deiner Freunde dichtgedrängtem Kreise,
So wirst du sanft der Erde dich entwöhnen,
So froh dich rüsten zu der grossen Reise,
Die Erde mit dem Himmel zu versöhnen
War deiner Kunst erhabne Lebensweise,
Noch schallt die Dank tief von der Erde Klüften,
Empfängt dich Hallelujah in den Lüften.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten April. Nº. 31. 1808.

Nachrichten.

Konzert in Leipzig.

Neujahr bis Ostern.

Was über den Plan, nach welchem die dies Winterhalbjahr aufzuführenden Stücke gewählt worden waren, was über den erfreulichen Eifer und treuen Fleiss der Mitglieder des gesammten ausführenden Personals, und über die fortwährende Theilnahme eines zahlreichen Publikums an dem Institut und seinen Produktionen, zu Ende des ersten Vierteljahrs (No. 15.) gesagt worden, müsste hier wiederholet werden, wenn es nicht besser wäre, dies nur bezüglich zu erwähnen und auf jenes Blatt zurückzuweisen. Auch unsern Sängerinnen, Sängern und Virtuosen möge es genügen, wenn wir gestehen, dass wir ihnen allen das dort ertheilte Lob eigentlich wiederholen müssten. Und so überlassen wir uns nur einer Uebersicht derjenigen aufgeführten Werke, die entweder als ganz neu den auswärtigen Lesern bekannt zu machen, oder als viel zu wenig benutzt ihnen zu empfehlen, oder endlich als in der Exekution ganz vorzüglich gelungen, zur Ehre der Ausführenden zu nennen sind. Zu beklagen finden wir nichts, als dass sich schon seit einigen Jahren in diesem Institute — wie vielleicht jetzt in allen Corporationen, wo durch beträchtliche Theilnahme jugendlicher Personen dem Sinn und der Weise des Zeitpunktes ihr Einfluss nicht verwehret werden kann — die ruhige Sitte, und der schöne, ja feyerliche Anstand, deren man sich sonst erfreuete, unter dem Auditorium allmählich immer mehr zu verlieren scheint. Wir wollen die Folgen davon für das Institut selbst, wie sie sich schon jetzt zu zeigen anfangen und in Zukunft noch weniger ausbleiben dürften, nicht ausmalen; es sey genug, zu bemerken, dass es, den Verhältnissen nach, nicht die Direktion, wol aber der angesehnste und einsichtsvolleste Theil der Abonnenten selbst in der Hand hat, diesen Folgen Einhalt zu thun. Es bedürfte dazu weiter gar nichts, als dass die Theilnehmenden freywillig *) Verzicht leisteten auf auszustreuende Freybillets und auf den Einlass des Schweifes, (von Kindern, Aufsehern derselben, Commis der Handlungen etc.) der sich noch überdies von ihren Namen frey hereinziehen lässt. Erleichterungen zum Besten derjenigen Mitglieder der Hauser, die wirklich gebildet, gesittet und für das Bessere in der Kunst empfänglich sind, würden sich ja dann auch leicht ausmitteln lassen! Nur das sagen wir, dass, wer jedem jedes erleichtern will, eben damit gewöhnlich allen alles erschweret.

Doch wir kommen zu der versprochenen Recapitulation.

*) Freywillig, durch eigene Veranstaltung irgend eines kunstliebenden Mitgliedes: denn selbst der Vorschlag zu einem kleinen Opfer, kommt er von Seiten der Direktion, findet überall Widerstand.

I. Gesang.

Mad. Köhl trat, wegen fast immerwährender Unpäslichkeit, nur sehr selten auf und brachte desto öfter die Direktion in Verlegenheit. Righini's bekannte, kräftige Bravourarie: So che il mio ben tu sei, (aus Armida,) gelang ihr gut, und die sehr anziehende Wintersche: Oh Nume delle sfere, (aus Ogus) ohngeachtet der vielen Schwierigkeiten derselben, vortrefflich. Unter den nicht wenigen Stücken von beträchtlichem Werth, die Dem. Schicht, immer mit Sorgfalt und Fleiss, und mehrmals mit ausgezeichnetem Glück vortrug, nennen wir nur: die beliebte Hauptscene aus Paers Camilla: Dunque mio figlio io rivedro — das schöne Duett aus Righini's Armida: Oh sorte! che ascolto! (wo Hr. Klengel den Tancred mit seiner biegsamen und angenehmen Stimme, und seinem sichern, kunstverständigen Vortrag, lobenswürdig ausführete —) ferner: das zweyte, reich ausgestattete Duett aus der Arianna Righini's: Anima mia, noi partiremo insieme, (ebenfalls mit Hrn. Klengel,) das sehr angenehme Duett aus Winters Belisa: Ho sempre inteso dire — (mit Hrn. Methfessel, dessen, im Zimmer sehr angenehme Stimme und gefällige Manier auch in grössern Salen nicht ungern gehört wird,) und die ersten Sopranpartieen in hernach zu nennenden grössern Werken, in welchen sämmtlich diese jugendliche Sangerin ausser der natürlichen Anmuth ihres Talents, ihre Sicherheit und Geschicklichkeit, wie überhaupt die gründliche Schule ihres Hrn. Vaters, sehr vortheilhaft zeigte. Besondere Auszeichnung verdient noch ihre Recitation, (ganz vorzüglich als Alceste,) wobey ihr so sehr zu statten kömmt, dass sie das Italienische vortrefflich ausspricht.

Ausser diesen Damen sangen die Herren Schulze, Klengel, Schmidt und Methfessel, theils in Arien, theils in Ensembles, mit bestem Fleiss und meistens auch mit gutem Erfolg. Der Chor der Thomaner zeigte sich, wenn er mit Ernst zusammengehalten wurde, seines guten Rufs würdig; nur die Soli desselben wollen fast gar nicht mehr gelingen.

Folgende Ensembles können wir auszuzeichnen nicht unterlassen. Aus Glucks Alceste wurden erst, die Ouvertüre, die Introduction, und die Scenen, bis zur ersten Verwandlung der Bühne; später, ausser diesen noch die grosse Scene im Tempel — mithin der ganze erste Akt gegeben. Eine ausführliche Beurtheilung dieses Meisterwerks kame um volle vierzig Jahre zu spät. Die Kunstverständigen aller Nationen wissen, dass Glucks ganze Ansicht der tragischen Oper sicher gestellt, erhaben und edel war — (wir halten sie für die einzig richtige;) dass ferner sein Stil, durch hohe Einfalt und Würde, durch Grossheit, Herrlichkeit, und gänzliche Originalität, über der Zeit und jeglicher Mode stehet; dass endlich selbst auf den, der in das Ganze nicht eingehen, und, ohne eben zu denken, sich nur hingeben mag, die Hauptscenen seiner Werke (worunter jene ausgewählten allerdings gehören,) imponirend, erschütternd, herzergreifend würken. Alles war bey dieser Aufführung so genau in Obacht genommen, als es Glucks Werke unerlässlich fordern: die Besetzung ganz vollständig, wie sie der Komponist bey der zweyten Herstellung der Oper in Paris einrichtete; die Recitation aller Partieen sehr anständig und sicher; der sehr starke Chor, der in jenen Scenen, fast wie in der alten Tragödie, feststehet und überall eingeflochten ist, mächtig und erschütternd. Die ganze Ausführung macht allen Theilnehmern Ehre, und vorzüglich auch unserm wackern Schicht, der mit Ernst und grossem Fleiss jeden guten Vortrag aufnimmt und ihn ohne Geräusch und Prahlen so löblich zu führen bilft. Die grosse und tiefe Würkung des Ganzen auf alle Anwesende war unverkennbar.

Das köstliche Sestett aus Mozarts D. Giovanni: Sola, sola in bujo loco — woran man sich, so bekannt es ist, nicht satt hört; so wie das unübertreffliche zweyte Finale aus derselben Oper — gelangen nach Wunsch. (Aus jenem müssen wir noch besonders Hrn. Schulze, als Leporello, rühmen.) Ein Gleiches haben wir der Ausführung des erhabenen ersten Finale von Mozarts Clemenza di Tito nachzusagen.

Diesen beyden unsterblichen Meistern, die auf geradesu entgegengesetzten Wegen eins und dasselbe suchten und fanden, stellte man den achtungswürdigen Naumann entgegen, der dasselbe Ziel sich wenigstens dachte, aber mit weniger durchgreifender Lebendigkeit und einer mehr für sanfte Anmuth und besorgte Zartheit geschaffenen Seele darnach strebte. Da mehreres des Vorzüglichsten, was N. — auch aus der Gattung, von welcher hier zunächst die Rede ist, geschrieben hat, noch immer verborgen gehalten wird, konnte man zu jenem Zweck nichts passenderes wählen, als die stärksten und edelsten Scenen aus seiner Cora, welche, ohne weitere Abänderung, ausser der Auslassung des Episodischen, in Verbindung gebracht worden waren. Sie nahmen sich in ihrer Einfalt, Würde und strengen Angemessenheit sehr gut aus; vornämlich aber war dies der Fall mit den Chören: Hör', Gottheit, hör' des Königs Flehen — Du heilge Quelle reiner Seelen — und mit der ganzen Darstellung Cora's vor dem Altar, wo sie Alonzo'n erkennet.

Einige Lieblingsstücke vieler hiesigen Musikfreunde — als der schönste Theil der Palmira Salieri's, die ganze Scene im Tempel: O dell' umane sorti arbitro eterno — Winters Introduction zu Sacrificio interrotto u. a. m. wurden auch diesmal schön ausgeführt und verfehlten ihre Absicht nicht. Mit Vergnügen machen wir auch auf eine eben vollendete, noch gar nicht weiter bekannte heroische Oper aufmerksam — auf die Andromeda des dem Publikum nicht unwerthen jungen Dichters, Hrn. Seidel, die sein junger Freund, Hr. Friedr. Schneider in Leipzig, ebenfalls durch nicht wenige Kompositionen von wahrem Gehalt den Kunstfreunden empfohlen, in Musik gesetzt hat. Die Ouvertüre und Introduction, die im Konzerte gegeben wurden, erregen den Wunsch, dass das Ganze bald auf eine bedeutende Bühne gebracht werden möge, und berechtigen zu sehr beträchtlichen Hoffnungen für dasselbe. Die Ouvertüre ist einfacher und grösser entworfen, auch höher, und reiner von Nebendingen gehalten, als manche frühern Instrumentalstucke dieses Komponisten. Die Introduction ist ebenfalls gross angeschnitten, ernst und edel, kräftig und ziemlich einfach ausgeführt; der Gesang ist überall gut und natürlich; die Würkung sehr anständig und nicht oberflächlich.

Ungetheilt und vollständig wurden noch, ausser einer kleinen Gelegenheitskantate von Apostolo Zeno, mit Musik von Schicht, und der vor einigen Jahren mit Glück zuerst aufgeführten Hymne von Friedr. Schneider: Steig empor, o glühender Gesang — folgende grössere Stücke gegeben. Die Kantate, häusliches Glück, schon vor mehrern Jahren von dem jetzigen Hrn. Oberconsistorial-Präsidenten, A. v. Nostiz und Jankendorf in Dresden, gedichtet, und von Hrn. Musikd. Schicht in Musik gesetzt — ein Work, das schon damals, so wie jetzt, mit Dank und gerechtem Beyfall aufgenommen wurde. Vorzüglich möchten wir auszeichnen — gleich den ersten Chor: Wo sich segnend Engel grüssen — der eben für dies Stück eine so passende Einleitung giebt; den Weihnachtsgesang: Wenn der graue Morgen tagt — der nur kurz, aber sehr angenehm, heiter und leicht behandelt ist; die ganze reiche Scene zu Anfang des zweyten Theils; das artige,

gefällige Wiegenlied, und den lebhaften, in den Singstimmen schön geführten und auch glücklich instrumentirten Schlusschor. Ueberhaupt bezeichnen die ausgeführtern Recitative u. die in allen Singstimmen so solide und sicher behandelten Chöre den Mann von gründlichen Kenntnissen und achtungswürdiger Sorgfalt.

Die sieben Worte des Erlösers am Kreuz, (mit deutschem Text,) dies, in seiner Art, durchaus einzig, und so vollendet dastehende Werk, das dem würdigen Vater Haydn, und hatte er gar nichts weiter geschrieben, die Verehrung der Mit- und Nachwelt sichern müsste — dies Werk wurde vom Orchester ganz meisterhaft und vom Chor genügend ausgeführt. Sollen wir auch hier im Einzelnen angeben, was wir in der Komposition für das Vollkommenste halten, so nennen wir die drey ersten Sätze des zweyten Theils: die (später eingelegte) Introduction, diese Sphärenmusik, das Sitio, und das Consummatum est. Die Würkung auf alle Anwesende war tief und innig; wir haben seit zwey Jahren kaum jemals eine so allgemeine, feyerliche Stimmung, bis zum letzten Momente dauernd, bemerken können.

Endlich wollte man auch der alten, zwar ungeschmückten, aber desto vollwichtigern Zeit, die das Rechte zwar derb, aber auch sicher traf, ihren Antheil gönnen, und gab die, in Deutschland fast noch gar nicht bekannte, in England, seit ihrem Entstehen, für die Krönungen der Könige gesetzlich best mmte Kantate Georg Friedr. Handels: Ewiger, Schöpfer, Fürst des Heils etc. Handel schrieb dies, aus neun grossen Sätzen bestehende Werk für den König Georg I., 1714, zur Aufführung in der Westmünster-Abtey. Es ist eine der rauschendsten, vollstimmigsten und populairsten Kompositionen H.s. Man muss hier, wie, mehr oder weniger, bey jeder Musik aus dieser Zeit, man he veraltete Figur überschen, und von den Reizen unsrer feinern, mannigfaltigern Kolorirung nichts erwarten; man muss ferner bey dieser, wie bey jeder Hachen Komposition, manche unbeträchtliche Zwischensätze ruhig hingehen lassen, da dieser Meister hiermit seine Hauptsätze — wie der gut kalkulirende dramatische Dichter seine entscheidenden Momente und Situationen — nur vorbereiten, dem Zuhörer gleichsam erst Athem schaffen, ihn sammlen, ihn spannen will, bis er es nun an der Zeit findet, desto gewaltiger aufzutreten; man muss endlich, bey dieser Hachen Arbeit noch mehr, als bey den andern, die in Deutschland bekannter sind, im Auge behalten, dass sie ursprünglich für die ungeheuern Wölbungen der Abtey, und eine, denselben angemessene Besetzung geschrieben worden — wo demnach lauter nachdrückliche, durchgreifende Wendungen und Figuren, wo auch allerhand Kunstgriffe angewendet werden mussten, die Hauptstellen überraschend herauszuheben, Kunstgriffe, die eigentlich nur in einem sehr hallenden Raume, da aber auch hinreissend würken: thut man aber dies, dann hat man sich auch von dieser Musik eine seltene Erhebung und Belebung zu starker, männlicher Freude, im Wechsel mit frommen, aber nicht schwächlichen Gefühlen zu versprechen — und zwar vorzüglich von dem ersten grossen Chore, (D dur) von dem ersten kunstreichen Quartett, (A dur) von dem noch schönern, tief empfundenen und musterhaft durchgeführten Satze aus E moll, und endlich von dem rauschenden Schlusschor aus D dur. Allerdings will jedoch dies Werk, um gehörig zu würken, auch ganz in seiner Gattung vorgetragen seyn; die Saiten instrumente vornämlich müssen alles verfeinten und zierlichen Spiels vergessen, weder Arm noch Bogen schonen, alle die ihnen schwer zugewogenen Noten dick und voll — gleichsam herauswerfen: und der Chor muss reich besetzt seyn, mit sichern, tüchtigen Sängern, die etwas dranzusetzen haben. Mit vielem Vergnügen rühmen wir, dass alle Mitglieder des

Orchesters und des Chors mit Eifer in diese Ansichten eingingen, und zu deren Bestätigung in der Ausführung nach Möglichkeit beytrugen. Hier zeigte sich denn auch die vortheilhafteste Seite des Chors der Thomaner. Nicht nur, dass in dem ganzen, schon der Fremdartigkeit wegen, nicht leichten Gesange, nicht der geringste Fehler vorfiel: sondern es wurde auch, in Reinheit der Intonation, in Sicherheit des Eintretens der obligat gearbeiteten fünf Singstimmen, (meistens zwey Alte,) in Deutlichkeit auch der schwer figurirten, contrapunktisch gegen einander wetteifernden Stellen — selbst der aufmerksame Kenner zufrieden gestellt. Aus dem Orchester müssen wir hier noch besonders der, über dergleichen Werke so vorzüglich entscheidenden Basse gedenken, die das Ihrige, unter Vorgang unsers wackern ersten Violonisten, des Hrn. Wach, aufs rühmlichste leisteten. Zugleich sey es uns erlaubt, die sich hier von selbst darbietende und längst gesuchte Gelegenheit zu benutzen, eben diesem genannten trefflichen Musiker einmal ein gutes Wort der Erkenntlichkeit zu sagen. Seine ausgezeichnete Geschicklichkeit in Behandlung des Instruments, seine Gründlichkeit als Musiker überhaupt, sein Ernst und Feuer für seinen Beruf, seine frohe Bereitwilligkeit, alles, was die Tonkunst betrifft und ihrer würdig ist, nach bester Einsicht und ohne alle persönliche Rücksichten zu fördern, machen uns das um so mehr zur Pflicht, da jedes gemischte Publikum freylich eher jede Suite artiger Variationen und dgl. dem Solospieler, als sein viel entscheidendes Würken dem Bassisten verdankt. Um nicht schmeichelnd zu erscheinen, wollen wir statt unsers, des berühmten Dussecks U. theil hersetzen, der auf Ehrenwort versicherte, dass Paris und London (nähere berühmte Orchester wollen wir verschweigen,) jetzt nicht Einen Mann besitze, der jenes Instrument für alle Gattungen des musikalischen Stils so vollkommen beherrsche. Man kann auch wirklich die Kontraste im Vortrage nicht schärfer setzen, als es Hr. Wach, und in gleicher Vollkommenheit, thut, wenn er z. B. ein Mozartsches oder Beethovensches Klavierkonzert, und zwar durchaus, begleitet, und dann mit einem Seb. Bachischen oder Händelschen wahren Continuo daherschreitet. Auch die Anhänglichkeit des achtungswürdigen Mannes an unsre musikal. Institute, vermöge welcher er weit vortheilhaftere Anträge ausgeschlagen, um ihnen treu zu bleiben; so wie seine Pünktlichkeit, Bescheidenheit Uneigennützigkeit, und sein grundredlicher Charakter — verdienen laute Anerkennung. Möge es ihm immer, wie bisher, unter uns gefallen, und er uns auch ferner so treu bleiben! —

II. Instrumentalmusik.

Unsre Relation wächst uns unter der Hand und gegen unsern Willen; wir müssen darum, so reichhaltigen Stoff zu mancherley Betrachtungen auch die noch übrigen Materialien bieten, uns möglichst zusammenhalten, und selbst dem Bedeutendern oder wenig Bekannten nur ein kurzes, gedrängtes Wort, zur weitern Würkung auf ein grösseres Publikum, mitgeben.

Von den dies Vierteljahr gehörten Konzerten und andern Solos finden wir nachfolgende vornämlich auszuzeichnen. Das grosse Beethovensche Konz. für Pianoforte, Violin u. Violoncell, mit reichem Orchester begleitet; die Solostimmen von Mad. Müller, Hrn. Matthai und Hrn. Doszauer gespielt. Dies Konzert ist, unsrer Einsicht nach, unter den gestochenen Beethovenschen das letzte — nicht blos in Bezug auf die Zeit. Der Komponist hat darin seiner reichen, aber auch in ihrem Reichthum gern üppig schwelgenden Phantasie den Zügel, wie kaum sonst irgendwo, schiessen lassen. Es enthält das Werk solch eine überquellende Masse von Figuren, und zwar —

besonders im überladenen ersten Satz, von so disparaten Figuren; B. gefällt sich hier wieder — ebenfalls besonders im ersten Satze, so sehr in gesuchten, kaum besiegbaren und zum Theil doch unwürksamen Schwierigkeiten, hat auch der krausen, bizarren Zusammenstellungen hier wieder so viele, dass man ihm überall gehörig zu folgen als eine Last empfinden müsste, wenn man nicht auch wieder durch eben so gut gedachte, als schön ausgesprochene Stellen überrascht, wenn man nicht vorzüglich durch den weit weniger überladenen, durchaus neuen, geist-und ausdrucksvollen, dritten Satz entschadigt, und so mit dem Ganzen möglichst ausgesöhnet würde. So gut das Konzert gespielt und begleitet ward, so sehr das hiesige Publikum für B.s Kompositionen gewonnen ist: so gefiel diese doch nur mässig. — Hr. Musikd. Müller wiederholte sein beliebtes Flotenkonzert aus F dur nochmals, und trug dann Mozarts vortreffliches Klavier-Quintett aus Es, mit Blasinstrumenten begleitet, vor, beydes mit dem Beyfall, der ihm nie fehlt. — Unserm werthen Campagnoli gelang sein Violinkonzert aus B dur ganz vorzüglich, und besonders trug er den letzten Satz mit einer Reinheit und Klarheit des Tons, mit einer Fertigkeit, ja auch mit einem Feuer vor, als hätte er sich verjüngt. Er fand mit Recht ausgezeichneten Beyfall. — Ein gleicher und eben so gerechter Beyfall ward Hrn. Matthai für das wahrhaft meisterliche Spiel und die rühmenswerthe Komposition seines körnigen und effektvollen Konzerts aus G moll, wo ihm die schwierige Vereinigung weit getriebener Virtuosenkünste mit immer bedeutenden Gedanken, und schönen, ausdrucksvollen Wendungen derselben, so vorzüglich gelungen ist. — Hr. Dotzauer gab uns das noch wenig bekannte, schwierige Konzert von Romberg aus B dur, mit den Variat. aus Es. Diese letztern, die gewiss unter die schönsten gehören, welche je für das Violoncell geschrieben worden sind, und das mit solidem Geist und sicherer Kunst verfasste Finale, gelangen ihm ganz vorzüglich und zur unverhaltenen Freude aller Anwesenden. Ein Gleiches haben wir zu rühmen von seinem meisterhaften Vortrag jenes Rombergschen Pot-pourri, das mit Variat. über eine spanische Romanze aus G moll schliesst, und wol das trefflichste aller Potp.s seyn möchte, die nur existiren. Ueberhaupt haben wir unter allen jungen Virtuosen, denen wir in ihrer hohern Ausbildung beobachtend folgen konnten, noch keinen gefunden, der so schnelle und doch sichere Fortschritte, und allein durch sich selbst, gemacht hätte, als Hr. D., besonders seit etwa einem Jahre. Möge auch er uns immer treu bleiben und sich nicht nach grössern Orten sehnen, wo er zwar wahrscheinlich mehr äussere Vortheile finden, aber gewiss auch durch den Wirrwarr mehr zerstreuet und durch die Concurrenz auf die Länge weniger beachtet werden würde *). — Ein lebhaftes und würksames Violen-Konzert des jüngst verstorbenen schätzbaren Schönebeck, das Hr. Org. Voigt mit Sicherheit und grosser Fertigkeit spielte; und ein an sich nicht beträchtliches Konzert von A. André für zwey Waldhörner, womit zwey junge Musiker, die Brüder Herr aus Leipzig, zuerst und nicht ohne Beyfall auftraten, mögen nur genannt werden.

Von Ouvertüren wollen wir blos folgende erwähnen. Eine neue von Cannabich hat manche gute Gedanken und eine solide, fleissige Behandlung derselben, doch

*) Dies letztgenannte junge Künstlerpaar spielte auch noch in einem, vom Hrn. Musikd. Jakobi aus Dessau gegebenen Konzert das früher in diesen Blättern bezeichnete Krautzersche Doppelkonzert, und zwar ganz vortrefflich. Ueber eine, denselben Abend zuerst ins Publikum gebrachte neue Sinfonie von André Romberg hoffen wir bald Gelegenheit zu finden, weiter zu sprechen.

aber zu wenig Tiefe und Originalität, um sich eben unter dieser, jetzt so hoch getriebenen Gattung beträchtlich auszuzeichnen. Zwey Ouvertüren von Méhül wurden an Gehalt sehr verschieden befunden. Beyden merkt man zwar ab, der Komponist bemühe sich in Glucks Weise zu schreiben, aber bereichert durch die seitdem weiter gebildete Instrumentation, und weiter um sich greifend in die schärfern Hülfsmittel des Effekts, wie man sie jetzt aus überraschenden Modulationen u. dgl. schöpft: aber nicht alles gelingt in der Poesie und in den Künsten, was ein kunstgelehrter Mann reif überdacht und mit vielem Verstand auskalkulirt hat; und wer z. B. Glucks Grossheit erzwingen will, und obendrein ohne dessen würdige Einfalt, der wird fast unvermeidlich übertrieben, abenteuerlich, im Ruhigen hart und starr, im Affektvollen verschroben, barok und ungestüm. Die eine jener Ouvertüren, wo alles Mögliche drangesetzt ist, um immer nur zu überraschen und gewaltsam emporzureissen, können wir nicht anders, als eine tragirende Karikatur benennen; dagegen ist die andere (Méhuls neueste) weit edler, gehaltener, kunstmässiger, und doch ebenfalls imponirend — ist das beste aller grössern Instrumentalstücke, die uns von diesem Meister bekannt worden sind. — Eine neue Ouvertüre von unserm Dotzauer ist mit wohlabgewogener Kraft und ohne alle gewaltsame Mittel nachdrücklich und von der beabsichtigten Würkung. Unter den schon öfter gegebenen gefielen vorzüglich die Vogelsche zum Demophoon und die Wintersche zur Calypso, welche beyde musterhaft vorgetragen wurden.

Von Sinfonieen endlich heben wir folgende aus. Haydns letzte Sinf. aus Es, (Part. b. Breitk. u. Härtel, No. 1.) wurde sehr gut, ganz vortrefflich aber ihr zweyter (und schönster) Satz ausgeführt. Sie gefiel von neuem ungemein. Die bis jetzt noch einzige von Wilms wurde eben so frisch und nett gespielt, als sie selbst ist. Die grosse Eberlsche aus D wurde so trefflich gegeben, als wir sie noch nie gehört hatten. Alles ward nicht etwa nur aufs pünktlichste, sondern auch mit schönem Ton und erwünschtem Ausdruck vorgetragen. Der einleitende Marsch und das genialische erste Allegro gefielen uns auch diesmal am vorzüglichsten. Uebrigens fanden wir hier unser früher geäussertes Urtheil von neuem bestätigt, dass man Es vollstimmige Arbeiten durchaus öfter hören müsse, um ihnen vielen Geschmack abzugewinnen; dass dies hernach aber auch gewiss geschehen werde. Den Grund finden wir nicht etwa in Fremdartigkeit der Ideen oder in ungewöhnlich tiefer Verwickelung — beydes enthalten sie nicht; sondern in dem zu reich verzierten, mit rauschenden Instrumenten oft überfüllten, und dabey immer etwas zerstückelten Stil dieses Komponisten. Gewiss würde er von diesen kleinern Mängeln zurückgekommen und seinen grössern Tugenden allein treu geblieben seyn, wenn das Schicksal ihm ein längeres Leben vergönnet hätte. — Die Haydnsche Sinfonie aus G dur (mit dem Paukenschlag) wurde, ihrem Charakter gemäss, heiter und galant vorgetragen, und gewährte wieder nicht wenig Vergnügen. Lenz's Sinf. aus C moll, (in Paris gestochen) ist eine nicht ohne Geist u. Kenntnisse gemachte Nachahmung früherer Haydnscher. Sie wird eben so wenig ausgezeichnetes Glück machen, als eigentlich getadelt werden können. Die Rombergsche aus Es gefällt bey jeder Wiederholung von neuem ungemein, und muss das auch, bey so gewählten Gedanken, so kunstgerechter, äusserst sauberer Ausarbeitung, und so viel heiterer Anmuth. Man gab sie vorzüglich gut. Eine noch wenig bekannte Sinfonie von Weyse (in Kopenhagen) aus Es, nähert sich in der Schreibart den Haydnschen, aus dieses Meisters mittler Periode, am meisten, ist aber durchaus keine leere Nachahmung, sondern mit Geist und achtungswür-

digen Kenntnissen geschrieben. Die sehr angenehmen Variationen und das schon ausgeführte Finale sind uns am liebsten. Auch diese Sinfonie wurde sehr gut gegeben. Noch besser, und wirklich meisterlich gelang die klassische Mozartsche aus C dur, mit der Schlussfuge — ein so erklärtes Lieblingsstück der hiesigen Kunstfreunde, dass wir sie ihnen kein Jahr vorenthalten.

Recht loblich ist es, und in gleichem Maasse angenehm, wie lehrreich, zuweilen eine der älteren Haydnschen Sinfonieen hervorzulangen und sie mit Sorgfalt auszuführen. Das that man z. B. mit der aus B dur, (mit Tromp. und Pauken,) die sich noch besonders durch das treffliche Adagio aus F dur auszeichnet. Sie ist allerdings weit weniger imponirend und volltönend, weit einfacher, weit weniger für die Blasinstrumente gearbeitet, als die Londoner; sie hat auch noch manches von den launenhaften Einfallen, von dem Tandeln, das sich eigentlich nur für das Solo oder allenfalls für das Quartett eignet: aber die Originalität der Haupt-Gedanken, das Geistreiche und Gehaltene der Bearbeitung derselben, die Heiterkeit und Anmuth, die in dem ganzen Werke herrschen, gewahreten einen sehr angenehmen, erfreulichen Genuss, der nach so manchem Wilden, Bizarren und Schwülstigen, dem man jetzt gar nicht mehr aus dem Wege gehen kann, desto willkommener seyn musste. — Eine eben erst vollendete Sinf. von Friedr. Schneider (Es, As, Es) hat so viel Lebhaftigkeit, als die frühern, aber mehr zusammengehaltene Kraft, mehr Klarheit, mehr Fluss und innern Zusammenhang; auch ist der Komponist hier nicht so verschwenderisch mit Blasinstrumenten, und enthält sich gewisser kleiner Hülfsmittelchen des Effekts, die der wahre Künstler nicht bedarf und auch nicht mag. Das erste Allegro, mit der feyerlichen Einleitung, und das flüchtige, seltsame Scherzando, wenn dies auch in manchen Wendungen an Beethoven erinnert, halten wir für die gelungensten Sätze; das Ganze aber ist uns ein neuer, erfreulicher Beweis, Hr. Schn. gehe sichern Schritts aufwarts, einem schönen Ziele entgegen. — Eine neue Sinf. von Wolfl (D dur) ist nicht so ernst u. so sorgsam ausgeführt, wie die im letzten Vierteljahr angezeigte aus G moll, auch hin und wieder überwitzt, und ausgestattet mit etwas wunderlichen Coups, die darum doch nicht immer schlagen: das Ganze wird jedoch seine Freunde leicht finden, und das kurze, scherzhafte Finale dürfte dies am meisten verdienen. — Endlich überraschte man noch durch ein vorzügliches Werk, durch eine, so gut als neue Sinfonie von Mozart, mit konzertirender Violin und Viola. Diese Sinf. ist nicht jetzt erst aus dem Manuscript hervorgezogen, sondern schon vor langer Zeit einmal (bey André) gestochen, aber — habent sua fata libelli — weil man sie damals zu schwer fand, wol auch, weil man Mozarten, der seiner Zeit so weit vorauseilete, damals überhaupt noch nicht recht Geschmack abgewinnen konnte, stillschweigend in der musikalischen Polterkammer beygelegt und unter deren aufgehäuftem Gerülle vergessen worden. Wir haben wenigstens ihrer durchaus nirgends auch nur erwähnt, sondern blos sie als Sestett arrangirt gefunden. Es soll uns angenehm seyn, wenn wir sie diesem ganz unverdienten Schicksal entziehen können. Zwar ist sie aus Mozarts Jünglingsalter, und zwar, so weit wir uns aus ihrem Stil zu entscheiden getrauen, aus seinen letzten Jahren in München; man darf daher von ihr weder den gewaltigen Ausdruck, noch die tiefe, sichere Kunst der spätern Sinfonieen dieses Meisters erwarten: aber sie bleibt, und zwar in allen ihren drey langen Sätzen, ein sehr achtungswürdiges Stück, das, gut gespielt, überall Vergnügen gewahren wird. Die beyden konzertirenden Instrumente, die sehr geübte Spieler verlangen, sind mit schönen Melodieen und schimmernden Figuren reich ausgestattet; sie haben aber auch öfters eine treffliche Verkettung, woran man die frühern Spuren reicher, tiefsinniger Combinationsgabe so wenig verkennen kann, als an mancher, mit stolzer Pracht und durchgreifender Energie hervortretenden Stelle des ersten Satzes, oder an dem ganzen ausdrucksvollen Adagio, die beyden Hauptrichtungen jenes grossen Genius, durch deren spätere Vereinigung und Vertiefung er eben so einzig ward. Die Hrn. Campagnoli und Voigt spielten die obligaten Instrumente mit eben so viel Liebe u. Sorgfalt, als das Orchester das ganze Werk ausführete. —

Ueber fremde Virtuosen ist immer gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Sig. Peyerl einen Beyfall, der nie so enthusiastisch war, wenn sie in hohen Rollen den ganzen Umfang ihrer Stimme und Kunst entwickelte. Die Wunderoper, die so etwas bewirket, heisst: die zwey Worte. Die Musik ist unbedeutend. Die Ouvertüre länger, als die fünf Nummern, aus denen das Ganze bestehet. — Noch ein französisches Operettchen ist nicht zu vergessen: Das Geheimnis. Die Harmonieen des Tonkünstlers sind eben keine Geheimnisse, doch findet man einige artige Sätze. Die Intrigue des Stücks ist nicht schlecht. Ein paar feinere Zweydeutigkeiten sichern hier seinen Beyfall.

Die musikalischen Unterhaltungen in den beyden hiesigen geselligen Instituten, dem Museum und der Harmonie, wurden diesen Winter ununterbrochen fortgesetzt. Die grossen Liebhaberkonzerte sind gefallen und werden sich wahrscheinlich nie wieder zu ihrem vorigen Glanze erheben. Wer öffnet wol gern seine Börse für eine Sache, die er umsonst haben kann? Unsere immer gefälligen Künstler spielen und singen, und weisen kein höfliches Gesuch von sich, wofür ihnen jeder wahren Dank wissen muss. Hr. Winter und Hr. Fränzel sind die Direktoren beyder Unterhaltungen. Man sollte denken, Quartetten, Quintetten grosser Meister, andere Art Kammermusik, etwa ein deutscher Gesang, wäre da am rechten Ort; aber nein! so geschmacklos sind wir nicht! Hr. Winter geht, wie immer, ins Grosse! Er lässt Chöre, Finaleu, etc. aus italienischen Opern ausführen; und da man das Gute nie zu oft hören kann, so sorgt er dafür, dass seine Musik den Bewohnern Münchens immer in lebhafter Erinnerung bleibe. —

Drey Kapellmeister wechselten bisher die Kirchendienste, und liessen wochenweise ihre höhern Harmonieen anstimmen. Seitdem Hr. Danzi uns verlassen, und Hr. Grua — ein auswärtig wol wenig bekannter Mann, da er nur für die Kirche schreibt — auf die Nachmittagsdienste zurückgesetzt ist, hat Hr. Winter die Alleinherrschaft der Königl. Kapelle. Unsere Kapellmeister, als Kirchenkomponisten, gehören, wie unsere Prediger, zu den privilegirten Ständen: beyde bringen ausschliessend nur ihre Produkte in das Publikum. Doch ist zwischen beyden auch noch ein wesentlicher Unterschied: Letztere erscheinen alle Sonntage mit einer neuen Predigt, erstere hingegen... Nun, nächstens erhalten Sie ein Verzeichnis der neuen, hier gegebenen Kirchenstücke!

Von fremden Künstlern werden wir selten besucht. Hr. Spohr aus Gotha gab ein Konzert, und fand auch hier vielen Beyfall. Ihm folgte ein Hr. Perrault aus Paris, Virtuos auf der Flöte. Der Genuss, den er gab, war nur sehr mager. Gegenwärtig befinden sich hier Hr. Hunnius und Hr. Fischer. Erster hat weder durch sein Spiel, noch durch seinen Gesang die Aufmerksamkeit des hiesigen Publikums erhalten können. Papageno misslang ihm ganz. Hr. Fischer spielt die Rollen, in welchen der ehemalige Liebling unsers Theaters, Maurer, dessen reines Organ, natürlichen Gesang, und gewandte Spielart noch jedem im Gedächtnis sind, vorzüglich glänzte. Er gefällt, und wird sogar fleissig herausgerufen. Vorzüglich gelang ihm der Wasserträger. Der Beyfall würde noch herzlicher seyn, wenn er durch eine richtigere Haltung seiner Stimme, und einen gleicheren, edlern Vortrag sich empföhle. Man glaubt zwey bis drey verschiedene Stimmen zu hören, von denen die eine eben so lautet, als wenn sie durch ein Sprachrohr käme. Auch hat er als Sarastro so ausser Takt variiret, dass das Orchester gleichsam stillstehen und auf Gerathewohl spielen musste. Jungen schönen Sängerinnen verzeiht man dieses allenfalls, ist es auch zufrieden, wenn sie diesen Mangel an Taktgefühl tempo rubato zu nennen be-

lieben: ein ausgebildeter Künstler, wie Hr. F. ist, sollte es, und vorzüglich als Sarastro, wenigstens nicht so arg machen! Endlich spielte Hr. Fischer noch den Don Juan, zweymal nach einander. Sein Spiel fand allgemeinen Beyfall. Man glaubt, diese Rolle noch nicht besser hier gesehn zu haben.

Prag, d. 20sten April. Die Konzerte der diesjährigen Fastenzeit eröffnete am 8ten März Hr. Sandrini, Gatte unsrer ersten Sängerin, deren Abgang zum königl. sächsischen Hoftheater allgemeines Bedauern erregt. Hr. S. bläst Oboe und das englische Horn beynahe gleich stark; doch sichert ihm die erste noch mehr einen Platz unter den vorzüglichern Virtuosen. Hr. S. gab drey neue Produkte böhmischer Tonsetzer, und scheint also einer der wenigen Ausländer zu seyn, die das Talent der Böhmen zu würdigen wissen. Die Kompositionen, die er vortrug, sind von Wittasek, Rösler und Weber. Von erstern hörten wir Adagio und Allegro aus einem Konzert für das englische Horn, von dem zweyten ein Doppelkonzert für Flöte und Oboe, und vom letzten, zum Beschluss, ein Potpourri für die Oboe.

Hr. Wittasek hatte diesmal eine sehr schwierige und am wenigsten lohnende Arbeit übernommen; sie wurde gleichgültiger empfangen, als der Komponist und der producirende Künstler verdienten, obschon man gestehen musste, dass sie zu den gelungensten Werken des erstern gehört. Die Ursache dieser Kälte war wol allein das ungünstige Organ, durch welches hier die Kunst sprach. Das englische Horn ist längst durch das lieblichere Bassethorn (als Konzertinstrument) verdrängt und kann höchstens noch zur Begleitung einer Arie toleriert werden. Vom zweyten Konzert hörten wir schon vor mehrern Jahren das Rondo, mit einem vorhergehenden oder vielmehr einleitenden Adagio, von Fladt und Metzger aus München blasen, für welche es damals geschrieben war; nur das erste Allegro war uns neu. Hr. Sandrini (Oboe) und Hr. Bayer (Flöte) kämpften einen rühmlichen Wettkampf und trugen ihre Partieen mit vieler Reinheit und Präcision vor. Nur Schade, dass der Gegenstand ihres vereinigten Strebens ein ganz alltägliches Produkt war, das nur durch ihren braven Vortrag von einem gänzlichen Durchfallen errettet ward. Hrn. Webers Potpourri ist ein recht artiges Stück von mittlerm Umfang, welches einzig dahin zu zwecken scheint, das Talent des Virtuosen ins volle Licht zu stellen. Doch ist es auch reich an Harmonie, und die Instrumentation glanzvoll und überraschend. Es erfordert viel Genauigkeit in der Exekution. Noch müssen wir alle drey Komponisten bedauern, dass das Orchester den ganzen Abend ganz ohne Sinn accompagnirte; eine leidige Folge des Mangels an Proben. Mad. S. sang zwey Arien (eine aus Paers Sophonisbe und eine zweyte von Nasolini,) sehr brav.

Am 12ten gab Hr. Blumauer (vormals Mitglied der k. sächs. Hofschauspielergesellschaft,) ein grosses Deklamatorium. Wir würden dessen nicht erwähnen, wenn nicht am 20sten Hr. Borck (gleichfalls Mitglied der hies. Bühne) eine musikalisch-deklamatorische Akademie gegeben hätte; wobey wir also nur bemerken, dass ersterer zu Zwischenstücken blos eine Harmonie Blasinstrumente hatte, die ihren Platz sehr unvollkommen ausfüllete. Bey Hrn. B. ging's weiter! Gleich die Ankündigung war sehr hochtönend und verkündete Wunderdinge; und zwar waren von Seiten der Musik, Harmonika, Fortepiano, Flöten, Guitarre, und Terzetten, (gesungen von die Herren u. s. w.) angekündigt: allein vier Sänger und ein doppeltes Echo, wovon eins von vier Dilettanten, das andre von Flöten und Guitarren exekutirt werden sollte, schien als Triumph dieses Tages vor-

heissen zu seyn, und fast sollte man glauben, die Buntschackigkeit des Ganzen sey es gewesen, die den Saal so sehr füllete. Wenn nun auch die Erwartungen des Publikums keineswegs befriedigt wurden, so erhielt doch der lachlustige Anwesende reichlichen Stoff — bis sich nämlich die Lachlust in Mitleiden und gerechten Unwillen auflösete; ersteres für Hrn. Borck, letzterer gegen Dem. Ph. Bessel, und die Hrn. Häser, Savora und Bayer.

Den Anfang sollte ein Monolog aus der Jungfrau von Orleans mit Pianofortebegleitung, von Dem. Ph. Bessel deklamirt, machen; allein, obschon sie denselben Abend die Elvira im Don Juan gab, liess sie sich dennoch mit Unpäslichkeit entschuldigen. Die Hrn. Savora und Bayer erschienen gar nicht, und Hr. Häser, von dessen Komposition ein Quartett aufgeführt wurde, kam erst zu Ende. Diese unverzeihliche Geringschätzung gegen das Publikum hätte wahrlich eine Rüge von höherer Hand verdient; ob sie ihnen geworden, wissen wir nicht. Die Ordnung der Stücke, einmal gestört, war nicht wieder herzustellen; mehreres konnte gar nicht, mehreres nur halb gegeben werden, und da Hr. Borck nach jedem Stück mit einer neuen Hiobspost und verzweifelnden Bitte um Verzeihung hervortrat, so nahm das Lachen gar kein Ende. Mlle. Wagner (ein Kind von 9 Jahren) spielte eine Sonate von Mozart und verräth viel Anlagen; doch steht sie auf einer Stufe künstlerischer Bildung, auf der man Kinder keineswegs öffentlich auftreten lassen soll. Das Quartett von Häser, Canon getauft, ist ein trauriger Beweis seiner canonischen Unwissenheit in der Setzkunst, und es wäre für Hrn. H. sehr wohlgethan, seine Feyerstunden auf besseres Studium seiner Rollen und des Gesanges zu verwenden. Das andere, von der Komposition des Hrn. Schweizer, hat beträchtliche Vorzüge vor diesem.

Hr. Mascheck begleitete den Traum ... welchen? des Franz Moor, aus den Räubern, mit der Harmonika! Gott weis, was der gute Mann selbst geträumt haben mag, um in seinen Sächelchen Berührungen mit der Schillerschen Dichtung zu erkennen! Eine Phantasie auf demselben Instrumente folgte darauf; sie war ohne allen Zusammenhang. Mit Sehnsucht sehen wir dem Harmonikaspiel der Dem. Kirchgässner entgegen, deren Ruf uns schon seit Jahren nach ihren Tönen lüstern machte. Sie war zwar vor zwey Jahren hier, spielte aber damals nur in einem freundschaftlichen Kreise, welcher Genuss uns leider nicht zu Theil wurde.

Am 24sten gab J. Moscheles, ein junger Israelite von 12 Jahren, Konzert. (Ob man die Kleinheit seiner Gestalt nicht dazu benutzt, ihn um ein paar Jahre jünger zu machen, was er doch in Rücksicht seiner Kunstfertigkeit nicht bedürfte?) Es war sein erstes öffentliches Konzert. Wir haben seiner schon im vorigen Jahre bey den Konzerten der Hrn. Moser und Sandrini gedacht; allein heuer erschien er auch als Komponist eines Konzerts fürs P. F., eines Quatuors für P. F., Flote, Klarinette und Fagott, und von Variationen für P. F. und Flöte. Hat sein Lehrer, Hr. Weber, an diesen Arbeiten wirklich nicht mehr Antheil, als den des Lehrers: so verspricht dieses junge Männchen viel für die Zukunft und dürfte bey reifern Jahren vielleicht die Bewunderung der Kunstliebenden Welt in hohem Grade erregen. — So gedrängt voll der Saal auch war, so war es doch eben kein erfreulicher Anblick, beynahe nur seine Glaubensgenossen da zu sehen. Der Cercle, den sonst die höhern Stände besetzen, war leer, und von dem Adel Prags auch nicht eine Person da! Wir wollen zur Beruhigung des jungen Künstlers hoffen, dass nur der Zufall die Ursache war; indem an demselben Tage zum Besten eines neuzuerrichtenden Spitals ein Kabinet lebender Wachsfiguren (sic!) ausgestellt wurde, und Hr. Graf Johann v. Nostiz ein grosses Privatkonzert

gab — eben heute! Hr. Sandrini unterstützte den jungen M. auf der Flöte sehr brav, und wir erfuhren hier zum erstenmale, dass dieser so geschickte Musiker auch dies Instrument mit vieler Fertigkeit, Reinheit und Delikatesse behandelt. Nur sollte sein Ton etwas mehr Kraft und Nachdruck haben. Klarinette und Fagott wurden durch ihn ganz verdunkelt. Mad. C. Sandr. trug eine Cavatine von Portogallo (mi pizzica mi stimola) äusserst brillant vor; allein es war, um den gelindesten Ausdruck zu wählen, ein Missgriff, eine Kleinigkeit dieser Art, die auf der Bühne unzählichemal gehört, und durch den zu häufigen Gebrauch und Missbrauch beynahe zum Gassenhauer geworden, in einem öffentlichen Konzert nochmals dem Publikum aufzudringen. — Die Ouvertüre aus Trionfo d'Arianna von Righini, womit das Konzert eröffnet wurde, gewährte uns einen reichen Genuss.

D. 25ten März wurde im Schauspielhause zum Besten des Instituts für Blinde eine grosse musikalische Akademie angekündigt. Dass man hier allein auf die bekannte Wohlthätigkeit der Bewohner Prags zählte, bewiesen die vorkommenden Stücke — alle von der Komposition des Hrn. Maschek. Eine Harmonie von Blasinstrumenten eröffnete die Unterhaltung; dann folgte die Kantate: Franz und Beatrix, welche schon im Karneval im Gesellschaftsball der Hörer der Medicin aufgeführt wurde und ganz durchgefallen wäre, wenn nicht der Enthusiasmus für die Vermälungsfeyer eines geliebten Monarchen das Kunsturtheil gemildert hätte. Es wäre unbillig, Gelegenheitsstücke so streng, als freye und willkührliche Kunstschöpfungen zu beurtheilen — besonders wenn die Zeit zur Bearbeitung des gegebnen Stoffes so eng beschränkt ist, als es hier der Fall war, und da sie, für eine oder zwey Produktionen erzeugt, dem Künstler von keiner Seite reichen Lohn versprechen. Wir wollen uns also eine detaillirte Kritik des Werks ersparen. Hr. Maschek hat viel guten Willen gezeigt, war aber keineswegs im Stande, die Schwierigkeiten zu lösen, die ihm der Dichter aufgegeben, der nichts davon gewusst zu haben scheint, dass er für musikal. Komposition arbeitete; auch ist Hrn. M.s Erfindungskraft nicht reich genug, da Geist und Gedanken hineinzulegen, wo ihm jener nur Worte hinschrieb. Dies Gedicht, auf dessen Titel sich Hr. Meinert, Professor der Aesthetik an der hiesigen Universität, als Verfasser bekennt, ist eins der alltäglichsten Gelegenheitsstücke, die uns je in die Hände gekommen. Es war dies um so weniger erfreulich, da Hr. Professor M. früher mehrere recht artige Gelegenheitsgedichte (anderes ist uns wenig von ihm bekannt worden) in die Welt gesandt hat. An Hrn. Maschek wollen wir nur tadeln, dass er dies werthlose Produkt nach Monaten noch einmal dem Publikum vorlegte. — Hierauf folgte ein Quartett für 4 Singstimmen mit Begleitung der Harmonika, und den Beschluss machte abermals eine Harmonie für Blasinstrumente. Das leere Haus bewies, dass das Publikum wenigstens nicht Lust hat, sich aus lauter Wohlthätigkeit zu langweilen; auch zog das kleine Häuflein der Anwesenden grossentheils vor der Beendigung des Ganzen ab. Uns dauerten die armen Blinden, die dadurch einer nicht unbedeutenden Unterstützung beraubt wurden. Eine Kollekte wäre wahrscheinlich vortheilhafter für sie ausgefallen, als dies Konzert.

Den 27ten gaben die Brüder Bohrer aus München im Konviktsaale ein Konzert und erfreuten sich eines sehr zahlreichen Zuspruchs. Nach dem ersten Stück, einer Mozartschen Sinfonie, spielte Anton B. ein Violinkonzert von seiner eignen Komposition, sodann Max B. ein Konzert auf dem Violoncell, gleichfalls von der Komposition des erstern. Mad. Caravoglia-Sandrini sang eine

Scene von Tarchi, und den Beschluss machte ein Konzertant für Violin und Violoncelle von Anton B., gespielt von beiden Brüdern. Der Violinist besitzt ein vortreffliches Instrument und erzeugt einen grossen und vollen Ton, hat aber noch immer einen langen und rauhen Pfad zu wandeln, bis zum Tempel der Vollkommenheit. Sein Bruder, der Violoncellist, lasst ihn weit hinter sich zurück; dessen Spiel ist rein, präcis, schön: nur hat der Ton noch nicht die volle Kraft, deren dies Instrument fähig ist. Was die Kompositionen Anton B.s betrifft, so wollen wir ihm das Violinkonzert in C moll auf's erste Wort zutrauen: denn wer würde so gesanglosen Galimathias ohne Plan und Durchführung gemacht haben wollen, der es nicht wirklich gemacht hätte! Minder bewahrt dürfte sein Recht auf das Konzert in D dur seyn, da wir uns des ersten Allegro seit Jahren schon als einer Komposition des verdienstvollen Danzi zu erinnern glauben. Das (recht lange) Konzertant hat einige sehr artige, wenn gleich nicht ganz originelle Stellen; beyde Spieler trugen es mit vieler Präcision und bewundernswerther Einheit vor — besonders auch die Fermate.

Am 29ten ward uns der Genuss, B. Romberg zu hören. Er spielte zwey Konzerte von seiner Komposition, und hat nach dem einstimmigen Ausspruch aller Kunstfreunde, die grossen Foderungen, die der vorausgegangene Ruf uns an ihn machen liess, nicht nur erfüllt, sondern selbst übertroffen. Was wir zu seinem Lobe sagen könnten, wäre nur Variation eines langstbekannten Themas; in jedem Betracht fanden auch wir in ihm den Künstler, wie er seyn soll. Mit lebhaftem Bedauern sahen wir ihn so bald scheiden und sehen freudig seiner Rückkehr entgegen. Wir haben noch keinen vollern Saal in einem Konzerte gesehen, und sehr selten so volle Befriedigung aller Anwesenden. Dem. Müller sang zwischen beyden Konzerten eine Scene und Preghiera, aus Romeo und Giulietta von Zingarelli, sehr unvollkommen; sie verfehlte ganz den Charakter des Vortrags, den dies Stück erfordert. Auch dass sie, eine Deutsche, noch in keinem Konzert etwas anders, als von Zingarelli und aus Romeo und Giulietta sang, ist eben kein glänzender Beweis für die Reinheit und Ausbildung ihres Kunstgeschmacks. —

Aeusserst glänzend sind die Privatkonzerte des Hrn. Grafen, Joh. v. Nostitz, und sehr vortheilhaft zur Aufmunterung und Fortbildung für adeliche Dilettanten. Wir hörten daselbst auch fremde Virtuosen: die Brüder Bohrer, Pixis, und Romberg. Der Hr. Graf selbst trug ein Doppelkonzert für zwey Violinen mit dem ältern Pixis sehr brav vor; in Sinfonieen (deren jeden Abend zwey gegeben werden) spielt er selbst mit, und hat unlängst eine von seiner eignen Komposition aufführen lassen, die ein bedeutendes Talent und hinlängliche Kenntnis des Satzes verbürgt. Als seinen Lehrer nennt man den würdigen Veteran, unsern J. Kozeluch, der sich eines solchen Schülers sehr erfreuen kann. Comtesse Schick, Nichte des Grafen, liess sich auf dem Pianoforte hören, und zwang jedem, durch eine Präcision und Festigkeit, wie sie Dilettanten nur äusserst selten sich aneignen, Bewunderung ab. Im Gesange zeichnet sich vor allen die Gemalin des Hrn. Grafen, Friedrich v. Nostiz, in jeder Rücksicht aus. Ihre Stimme ist von grossem Umfange, rein und voll, und ganz in der neuesten italienischen Manier ausgebildet. Nebst ihr singen noch, die Fürstin Auersberg die Grafin Clam; und der Prinz Victor Rohan, (Tenor.) Die Kompositionen des letztern wurden im Hotel der Fürstin von Hohenzollern aufgeführt — —

Hr. Organist Wenzel setzt die Konzerte, die er seiner Schüler wegen giebt, auch in dieser Faste fort. Wer von diesen Schülern

des Hrn. W. drey Pianoforte-Konzerte an einem Abend hören will, wird sich dort sehr vergnügen. Bisweilen lässt sich seine Frau, noch jetzt, in einer Arie hören.

Pixis Quartetten gehen noch bis Ostern fort. Wir könnten Ihnen darüber nichts mehr und nichts anders sagen, als was wir schon neulich geäussert haben.

Berlin, d. 9ten April. Den 27ten März gab der königl. Kammerm. Hr. Böttcher, im Opernsaale die vier Jahrszeiten von Haydn. Ein Theil der Singakademie hatte die Ausführung der Chöre übernommen, und gab sie, wie man erwartete, mit Kraft und Präcision. Die Solopartieen gaben Dilettanten, z. B. Dem. Voitus, Dem. Sebald, Hr. Grell etc. (Lukas) Das fast zu stark besetzte Orchester zeichnete sich unter Webers und Schicks Direktion durch Fertigkeit und Genauigkeit aus.

Den 6ten Apr. gaben die Ihnen oft und rühmlich genannten Hrn., Gattermann und Hansmann, in der St. Petrikirche den Tod Jesu von Graun. Mad. Lanz, Dem. La Roche, Hr. Franz und Hr. Stümer, Mitglied eines hiesigen Singechors, gaben die Solopartieen mit Anmuth und Kraft; und nur des letztern Stimme ist noch nicht ausgebildet genug. Die Chöre und Chorale wurden mit vieler Präcision und Kraft gesungen, und das Ganze gewährte überhaupt der sehr zahlreichen Versammlung einen schönen Genuss.

Den 7ten Apr. gab der 12 jährige Schulz ein Konzert im Saale der Stadt Paris, und gefiel abermals durch sein treffliches Flötenspiel. Er blies ein Flötenkonzert von Müller und ein andres von Devienne. Ein andrer Knabe, der 10 jährige Freytag, spielte mit ziemlicher Fertigkeit eine Partie fürs Pianoforte von Beethoven. Hr. Franz sang eine Scene von Reichardt, Hr. Grosser blies eine Polonaise von Richter, und Hr. Hertel spielte ein Violinkonzert von Rode, auf die Ihnen im letzten Brief geschilderte Art. Die Ouverturen aus den Opern Trionfo d'Arianna von Righini und Tutto per amore von Mussini waren Zierden dieses Konzerts.

An demselben Abende war im Theater, ausser dem Schauspiel: Der Jude, in welchem Iffland den Schewa so schön und wahr darstellt, das Singspiel: Drey Freyer auf einmal! in einem Akt, nach den Prétendus, vom Dr. Schmieder, mit Musik von Le Moyne. Der Inhalt des Stücks ist etwas mager, und ward nur durch das treffliche Spiel von Mad. Müller (Julie), Mad. Eunike (Mariane), Hrn. Gern (Baron v. Horn) und Hrn. Labes (Kommerzienrath Fieber) gehoben. Die Musik hat viele interessante Stellen. Besonders gefielen, das Quartett, No. 5., Nein Frau Gemahlin etc.; das Terzett No. 9., Erlauben Sie, o meine theure etc. und das Finale.

Der schon vor einem paar Jahren angestellte Versuch, den Gesang unter den zahlreichen Zöglingen des Berlinisch-Kölnischen Gymnasiums zu befördern, scheint jetzt mehr Festigkeit und Konsistenz zu gewinnen, als damals, da jetzt diese Singübungen, als ein nothwendiger Gegenstand der Jugendbildung, worüber alle Kenner einverstanden, mit in den Lektionsplan aufgenommen worden sind. Schon ist der Anfang damit gemacht worden, dass zweymal wöchentlich Chorale und andre Stücke ernsthaften Stils gesungen werden, und man kann von Hrn. Dr. Ritschl, Kollaborator der Kölnischen Schule, einem würdigen Schüler des verehrten Kittel in Erfurt, erwarten, dass das Ganze, dessen Leitung er sich unterzogen hat, rühmlich gedeihen werde.

Riga, d. 2ten April. In der Mitte des vorigen Monats hatten wir das Vergnügen, Haydns Meisterwerk, die Schöpfung, unter der Direktion unseres verdienten Musikdir., Hrn. Jenisch, zu hören. Die Instrumente waren durch unser braves Orchester und durch unsere vorzüglichsten Liebhaber sehr gut besetzt; z. B. jede Violin 8 mal. Die Solopartieen wurden gesungen von Dem. Brückl, (Gabriel) Mad. Ackermann, (Eva) Hrn. Arnold (Uriel) und Hrn. Ohmann, (Raphael.) Die Chöre wurden von etwa 20 jungen Frauenzimmern aus den besten Familien, (Schülerinnen der von Jenisch errichteten Singakademie,) und von mehreren Liebhabern gesungen. Die Einnahme, welche 525 Alberts Thlr. betrug, war zum Besten der vor einigen Jahren ebenfalls von Jenisch gestifteten Hülfskasse für nothleidende Musiker und deren Wittwen und Waisen bestimmt. Der Beyfall war ungemein; denn wirklich ist die Aufführung eines grossen Musikwerks hier noch nie in diesem Grade gelungen. Die Precision des Orchesters, die Aufmerksamkeit der Choristen, und vorzüglich der herrliche Vortrag der Solo-Sänger und Sängerinnen, zeugten von der hohen Achtung für dieses treffliche Werk, von welcher alle, die an seiner Darstellung Theil nahmen, durchdrungen waren. Hr. Jenisch dirigirte am Pianoforte, das mit einem Pedale versehen war und sehr gute Wirkung that. Sein uneigennütziger und unermüdeter Eifer, mit dem er in vielfältigen einzelnen und ganzen Proben dies Werk einstudirte, so wie seine besonnene und kräftige Direktion, hatten an dem ausgezeichneten Erfolge dieser Aufführung unstreitig einen sehr wesentlichen Antheil und verdienen daher eine rühmliche Erwähnung.

Kurze Anzeige.

Die Schlacht, Gedicht von Schiller, mit Begleit. des Pianoforte von G. Bachmann. Wien, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Fl.)

Ein etwas wunderlicher Einfall, dies Gedicht in Musik zu setzen! nicht nur, weil es bekanntlich eins der frühesten und geringsten jenes grossen Dichters ist, sondern auch seiner ganzen Natur und Struktur wegen! Müssten nun einmal Schlachten musikalisch komponirt werden, so mochte es doch wol noch rathsamer seyn, sie ohne Gesang zu behandeln, wo die Phantasie nur ziemlich unbestimmt und nur auf das Allgemeinste von dem geleitet wird, womit sich die Tonkunst, aus bekannten, vielfältigen Gründen, lieber gar nicht beschäftigen sollte. Ein gesungener Major, der die Fronte hinab jagt und, Halt! kommandirt; ein gesungenes: Fertig! gesungene Bataillone und Kartätschen, Vormänner und Hintermänner, Dragoner und Adjutanten u. dgl. m. — wer mag sie tragen? Kann man sich aber mit dem Gedanken selbst aussöhnen, so wird man auch dem Komponisten zugestehen, dass er, was hier zu thun war, verständig, rechtlich und ordentlich gethan hat. Das meiste ist recitativisch behandelt, der unterbrechende und wiederkehrende Chor recht gut, und die Stelle, wo — Franz sein Lottchen grüssen lässt, nicht ohne Gefühl und richtigen Ausdruck geschrieben. — Der Verleger hat das Werkchen gut ausgestattet.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten May. **No. 33.** 1808.

Ueber den technischen Ausdruck: Tempo rubato.

Man bemerkt sehr oft, dass die meisten Tonkünstler und Dilettanten, bey Gelegenheit des Gesprächs über die in modernen Tonstücken gebrauchliche Art der Rückung, welche die Theorie mit dem Kunstausdrucke Tempo rubato bezeichnet, sich statt dieses technischen Ausdrucks einer weitläuftigen und oft sehr unbestimmten oder verworrenen Umschreibung der Sache bedienen, oder auch den Ausdruck da gebrauchen, wohin er nicht gehört: beydes aber zeigt, man sey über die Sache nicht im Klaren.

Die Ursache hiervon mag nun entweder diese seyn, dass es verschiedene Gattungen des Tempo rubato giebt, und dass man dabey nicht aufmerksam genug auf ihre gemeinschaftlichen Kennzeichen ist, um sie auf den Begriff der Sache überhaupt anzuwenden, oder dass man mehr an den Nebenbegriff denkt, den man mit diesem Ausdrucke ehedem, besonders in der Berliner Schule, verbunden hat, und den man mit der jetzt gewöhnlichen Ansicht der Sache nicht vereinigen kann; so wird weder in diesem, noch in jenem Falle eine kurze Uebersicht dieses Gegenstandes ganz überflüssig seyn.

Es ist bekannt, dass einige Noten jedes Taktes ein gewisses Gewicht haben, welches den übrigen mangelt, und dass man dieses Gewicht den grammatischen Accent zu nennen pflegt. Dieser Accent oder dieses Taktgewicht fällt (so lange nämlich keine vorsätzliche Verrückung desselben vorhanden ist,) bey den Hauptnoten des Taktes jederzeit auf die im Niederschlage stehenden Noten, bey der Zergliederung dieser Haupttheile des Taktes in Noten von geringerem Werthe aber jederzeit auf diejenigen, die auf den Anschlag der Takttheile oder Taktglieder fallen. Daher haben z. B. in den folgenden Satzen nur die mit einem Kreuzchen bezeichneten Noten diesen Accent, und von denen, welchen dieses Gewicht mangelt, pflegt man zu sagen, sie stehen im Durchgange oder im Nachschlage.

Wird nun dieser grammatische Accent oder dieses Taktgewicht einigemal unmittelbar nach einander den im Anschlage stehenden Noten entwendet, und auf die im Nachschlage stehenden übergetragen, so wird diese Art der Verrückung des Taktgewichts mit dem Ausdrucke Tempo rubato (entwendetes Zeitmaas) bezeichnet.

Man verstehet demnach unter dem technischen Ausdrucke Tempo rubato eine mehrmals unmittelbar nach einander folgende Verrückung des Taktgewichts. Diese Verrückung kann auf drey verschiedene Arten

geschehen, und daher entwickeln sich drey besondere Gattungen des Tempo rubato *): nämlich,

1) wenn bey einer Folge von (mehrentheils gleichartigen) Noten die im Anschlage stehenden schwach, die im Nachschlage stehenden hingegen stark intonirt werden, so dass dadurch das Taktgewicht auf die unaccentuirten Noten übergetragen wird, s. B.

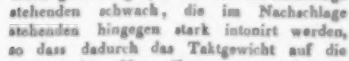

Hiersu gehört auch der Fall, in welchem vermittelst einer in allen vorhandenen Stimmen auf das gute Taktglied fallenden Pause der Accent auf den Nachschlag verdrängt wird, s. B.

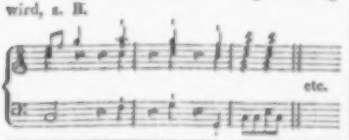

2) wenn man einen melodischen Satz dergestalt nachahmt, dass ihn die nachahmende Stimme in dem entgegengesetzten Takttheile oder Taktgliede vorträgt, wie s. B. in den beyden folgenden Sätzen:

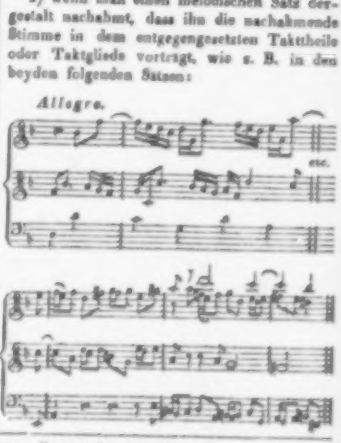

*) Genau genommen sollten auch diejenigen Rückungen, die entweder durch die regulare Aufführung einer unmittelbaren Folge von Dissonanzen nach den Gesetzen der strengen Schreibart entstehen, wie bey a, oder die durch den Gebrauch der sogenannten Anticipation oder Retardation zum Vorscheine kommen, wie bey b,

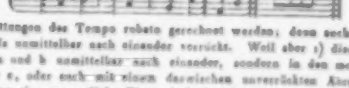

ebenfalls zu den Gattungen des Tempo rubato gerechnet werden; denn auch in diesen Fällen wird das Taktgewicht mehrmals unmittelbar nach einander verrückt. Weil aber 1) diese Arten der Rückung nicht immer so wie bey a und b unmittelbar nach einander, sondern in den mehresten Fällen nur entweder einzeln, wie bey c, oder auch mit einem dazwischen unverrückten Akzente, wie bey d gebraucht werden, so dass dabey eine wesentliche Eigenschaft des Tempo rubato, nämlich die unmittelbare Folge der Rückung wegfällt,

und weil 2) durch den täglichen Gebrauch derselben das Gefühl der Verrückung des Taktgewichts gleichsam abgestumpft ist; so ist man nicht gewohnt, diese Arten der Rückung zu den Gattungen des Tempo rubato zu zählen, sie kann man rechnet dann nur die oben angezeigten, bey welchen die Uebertragung des Accentes auf die im Nachschlage stehenden Noten das Gefühl stärker ansprecht.

Dieses Processes bedient man sich eigentlich nur in der Fuge, oder in einem der Fuge ähnlichen Tonstücke.

Endlich entwickelt sich diese Verrückung des Taktgewichts auch

3) wenn ein melodischer Theil, welcher der Beschaffenheit seiner grammatischen Accente zu Folge in die gerade Taktart gehört, wie z. B. der Satz bey a, in einer ungeraden Taktart, wie bey b, gebraucht wird,

a) *Allegro.*

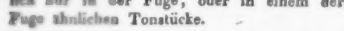

b)

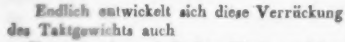

oder umgekehrt, wenn man einen melodischen Theil, der eigentlich der ungeraden Taktart eigen ist, wie der Satz bey c, in einer geraden Taktart anwendet, wie bey d.

c) *Allegro.*

d)

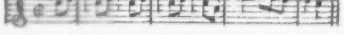

In diesem Falle entstehet die unmittelbare Folge der Verrückung des Taktgewichts aus der Vermischung der geraden und ungeraden Taktart, und diese Gattung der Rückung ist nicht allein diejenige, die man im engsten Sinne des Wortes mit Tempo rubato bezeichnet, weil der melodische Theil, der diese Rückungen veranlasst, aus einer entgegengesetzten Taktart entwendet ist, sondern sie ist auch diejenige, bey welcher die Verrückung des Taktgewichts am schärfsten auf unser Gefühl wirkt, und die seither in den Tonstükken oft (von einigen Tonsetzern sogar bis zur Ueberladung) gebraucht worden ist.

Jos. Haydn und Ditterdorf waren die ersten, die sich dieser Gattung des Tempo rubato in der Menuet, jedoch immer mit weiser Sparsamkeit, bedienten.

Der Zweck dieser Rückung ist theils, und vorzüglich, zu frappiren, stark zu reizen, theils braucht man sie auch zuweilen, um einen unmittelbar darauf folgenden Satz, vermittelst des Kontrastes, durch sein wieder eintretendes reguläres Taktgewicht mehr herauszuheben. — —

Ehedem, und besonders in der ehemaligen Berliner Schule, verband man mit dem Ausdrucke Tempo rubato einen Nebenbegriff, und verstand darunter diejenige Vortragsart dieser oder jener cantabeln Stelle einer Solostimme, bey welcher der Spieler mit Vorsatz von der angenommenen Bewegung des Zeitmaasses und von der gewöhnlichen Eintheilung der Notengattungen abwich, und die melodischen Tonfolgen gleichsam ohne alle bestimmte Zeiteintheilung vortrug, während dabey die Begleitung auf das strengste im Zeitmaasse fortspielte. Unter andern bediente sich dieser Vortragsart, als eines besondern Ausdrucksmittels, oft Franz Benda in den Adagiosätzen seiner Konzerte und Sonaten. Ob es nun gleich anjetzt noch hin und wieder taktfeste Virtuosen giebt, die sich zuweilen einer ähnlichen Vortragsart mit Vortheil bedienen, und sich (wohl zu merken!) ganz unvermerkt wieder mit der in der Taktbewegung richtig fortgehenden Begleitung zu vereinigen wissen: so geschieht es dennoch gewöhnlich nur mit einer weit weniger merklichen Abweichung von dem Zeitmaasse, als ehedem, so dass man behaupten kann, jene Art dieses Vortrags sey heut zu Tage, — der Hauptsache nach und die angegebenen geringen Einschränkungen zugestanden — veraltet, und unter den vorzüglichen Virtuosen nicht mehr gebräuchlich. Auch möchte wol die Hintansetzung dieser Vortragsart für die Kunst weit mehr vortheilhaft, als nachtheilig seyn, und zwar theils deswegen,

weil die modernen Komponisten die Melodie der Adagiosätze ihrer Konzerte völlig ausarbeiten, keineswegs aber sie gleichsam nur als Skelet darstellen, wie die ältern Tonsetzer, welche die Ausbildung derselben gemeiniglich dem Solospieler überliessen; theils und besonders auch deswegen, weil die Nachahmungssucht die Gränzlinie sehr leicht überschreitet, ausserhalb welcher diese Spielart zur Lächerlichkeit und zum Unsinne herabsinkt.

Koch.

Recension.

Die Blumen und der Schmetterling. Zehn Lieder von Karl Muchler, in Musik gesetzt, mit Begleit. des Pianoforte und eines willkührlichen Violoncells, von Friedr. Heinr. Himmel, königl. preuss. Kapellmeister. Berlin, bey Rud. Werkmeister. (Pr. 1 Thl. 8 Gr.)

Diese in Zusammenhang stehende kleine Liedersammlung wurde vor ihrem Erscheinen etwas hochfahrend und geräuschvoll angekündigt; sie hatte aber dessen nicht bedurft, um sich Freunde und Freundinnen zu erwerben. Vornämlich auf die letzten haben es Dichter und Komponist, die überhaupt hier fast immer ganz Hand in Hand gehen, abgesehen; mit diesen wird es ihnen auch am vorzuglichsten gelingen, und wahrhaftig, sie verdienen, dass es ihnen gelingt. Wir wollen kürzlich die Stücke einzeln durchgehen.

No. 1., Zueignung an Deutschlands Töchter — froh und tandelnd überschrieben! Diese Zueignung ist ein artiges, fliessendes, angenehmes, aber durch nichts sich besonders auszeichnendes Lied. Wir finden es nicht besser, aber auch nicht geringer, als viele Himmelsche, die nicht unter seine vorzüglichsten gehören. No. 2., Schneeglöckchen, ist vorigem ziemlich ähnlich, entbehrt aber auch einige feine Wendungen, die jenes hat. Hier ist der Dichter weit glücklicher, als der Komponist. No. 3., Veilchen, ist viel anziehender, und gehört, seiner Kürze und Einfalt ungeachtet, sowol was Gesang, als was Begleitung betrifft, unter die niedlichsten, feinsten, anmuthigsten Lieder Himmels, die nicht mit Unrecht so viel Beliebtheit erlangt haben. Desto unbeträchtlicher ist No. 4., die Myrte. Es lässt sich hiervon gar nichts sagen, als etwa, dass der Opernarien-Gang, Syst. 2. T. 3-6., an dieser Stelle sich ohngefähr eben so unvortheilhaft ausnehme, wie des Dichters Zeilen:

Ihr Töchter Teuts,
Den höchsten Reiz — —

No. 5., Narcisse, ist sehr schwermüthig, für einige der folgenden Strophen wol allzuschwermüthig — gehalten, und nicht eben neu, aber wirklich anziehend, gut und gefühlvoll. (Syst. 3., Z. 5., fehlt in der Mitte des zweyten Taktes das Basszeichen.) Das Vergissmeinnicht, No. 6., hatte wol um sein selbst und um des artigen Gedichts willen eine weniger gleichgültige und oberflächliche Behandlung verdient, als ihm hier zu Theil geworden ist. Man kann nicht sagen, dass die Musik geradezu schlecht sey, aber sie ist so, dass alle mögliche Verse, die nichts sagen und dieses Metrum haben, ihr untergelegt werden können, und passender, als dies Lied, das wirklich in mehrern Zeilen etwas Empfindungsvolles sagt. No. 7., Palme. (Die Palme unter den Blumen? König Saul unter den Prophetenkindern?) Hier ist die Musik desto besser und in jedem Betracht rühmenswerth. Hier ist wirklich Charakter, und passender Charakter, gute Deklamation, und überhaupt eine Behandlung des Gedichts, wie sie bey einem Kunstler von Talent und Geschicklichkeit immer seyn sollte. Nur das alltägliche, längst verbrauchte Ritornell am Schluss erinnert wieder an gewöhnlichen Singsang, wenn man es nicht lie-

ber ganz wegliest, wie das recht gut angehet und zu rathen ist. No. 8., Rose, ist nicht zu verwerfen, aber geziert, süsslich und matt. Leicht möchte aber eben diese Musik mehrern von Deutschlands Töchtern vorzüglich gefallen; und das will ihr denn auch Rec. gönnen, ohne dagegen zu streiten oder auch nur Stellen anzuführen, die sein Urtheil bekräftigen würden.

Jetzt folgt ein längerer Wechselgesang der Blumen, wo, nach einem kurzen, dreystimmigen, muntern Tutti, mehrere nach einander auftreten, ihre Solos aus jenen Liedern zweckmässig und gut geordnet wiederbringen, und endlich sich zu jenem Tutti (mit einigen Abänderungen) nochmals vereinigen. Dieser ganze Satz ist von sehr angenehmer und gefälliger Würkung. Dass das hübsche Ritornell zum Ausgange schon fast ganz so in Himmels Fanchon stehet, davon wollen wir kein Aufheben machen.

Mit diesem Satze schlösse sich nun wol das Ganze am besten; auch ist er ganz so bearbeitet, als ob das geschehen sollte: aber es tritt noch, etwas isolirt, der Schmetterling auf, oder vielmehr der Dichter, der über den Schmetterling, als Bild des Sängers, manches Gute, und wirklich im Tone inniger Rührung, aussagt. Der Komponist hat dies Lied im Ganzen lobenswürdig wiedergegeben, (gegen Einzelnes liessen sich mit Grund Einwendungen machen,) und wenn seine Musik auch einige Aehnlichkeit mit Liedern verwandter Stimmung in seinen frühern Sammlungen hat, so macht das Stück doch gewiss die beabsichtigte Würkung — und macht sie wol noch sicherer, wenn es für sich, als wenn es nach jenem Wechselgesange vorgetragen wird.

Wir wiederholen, dass das Werkchen, der angeführten Schwächen im Einzelnen ohngeachtet, Freunde, und noch mehr Freundinnen zu finden allerdings verdient. Dass alles hier sehr singbar, sehr fliessend, sehr leicht sey, erwartet man von diesem Komponisten schon ohne unsere Erinnerung. Das Vcello kann weggelassen werden, ohne dass man es irgendwo vermisst. — Das Werkchen ist schön gedruckt; aber der Preis auch, für acht Bogen Noten und einen Umschlag, hoch angesetzt. —

Nachrichten.

Heidelberg, Ende d. März. Unsre Winterkonzerte, die im Widderschen Saale gegeben werden, der seinen Ausbau dem Universitätsjubiläum zu verdanken hat, geben uns um so mehr Genuss, als wir das Vergnügen, eine vorzügliche Musik zu hören, seltner geniessen, wie die Bewohner anderer Städte, wo die Freuden der Tonkunst von liberalen Händen reichlicher gespendet werden. Die diesjährigen Konz., vier an der Zahl, waren von dem aus Paderborn hiehergekommenen Kapellm. Hoffmann veranstaltet und wurden unter dem Beystande der Mannheimer Kapelle, die ihn sowol durch Exekution, als treffliche Kompositionen einiger ihrer Mitglieder sehr gut unterstützte, mit verdientem Beyfalle aufgenommen. Das Violoncell des Kapellm.s Ritter, Appolds Flöte, und das ausgezeichnete Ensemble der Hornisten, Gebr. Ahl und Dickhut, sind bekannt genug. Schon durch mehrere gute Kompositionen fürs Theater hat sich Ritter Ruf erworben. Er setzte eine Musik zu dem Urtheile des Salomo, die vor kurzem noch in Mannheim mit grossem Wohlgefallen aufgenommen wurde. Es ist selten, dass dieser treffliche Künstler auch für die Mahlerey ein bedeutendes Talent besitzt. Uns gab er ein Konzert auf seinem Instrumente, worin Reichthum und Fülle der Komposition mit origineller Anordnung des Stücks und vortreff-

Univ. Bibl. München

licher Exekution zur Bezauberung des Kenners abwechselte. Appolds Flötenkonzert war eben so von der eignen Komposition des Künstlers, der den Apoll selbst noch geneigt machen wird, die Flöte für seine Lyra einzutauschen. Eisenmengers Geige würde unvergessen geblieben seyn, hätten die Heidelberger nicht zwey Tage vor dem letzten Konzert und in dem letzten selbst das Vergnügen gehabt, den Herzogl. Gothaischen Konzertmeister Louis Spohr, in seiner Rodeschen Manier, mit dem festen, gehaltenen und sehr gewandten Bogenstriche, spielen zu hören. Spohrs Gattin (Dorette Scheidler) spielte Harfe, wie man sie in Deutschland selten zu hören bekommt — mit einer Zartheit nämlich, mit einer Leichtigkeit und Anmuth, mit einer Sicherheit und Stärke, mit einem Ausdrucke, der hinreissend ist. Eine Harfe ist nicht gross genug für ihr volles und kraftiges Spiel, und würde, wenn auch Spohr zuweilen mit seiner Violine sie meisterhaft unterstützte, das Ohr der vielverlangenden Zuhörer im grossen Saale nicht befriedigt haben, hätte sie nicht durch ihr bezauberndes Spiel, durch den ätherischen Anhauch ihrer Töne, durch die geflügelte Hand, die im Arpeggio hundert Saiten auf einmal zum Tönen brachte, durch ihr tempo rubato, worin ihr Gatte nur Eine Seele mit ihr auszuathmen schien, die Zuhörer zu einer Aufmerksamkeit gezwungen, die eine Stille hervorbrachte, worin man jeden Athemzug vernehmen konnte. Es war eine schwere Aufgabe, ohne alle Mithülfe zur Befriedigung der Layen und Musikverständigen ein ganzes Konzert mit ihrem Spiele auszufüllen. Nur ein Potpourri in variirten Themen von eigner Komposition brauchte Spohr zur Abwechselung, und die Mozartsche Arie: Gedenke mein, von Hoffmann zur Harfe seiner Gattin gesungen, die ausserdem meistens Kompositionen von ihrem Manne vorträgt. Ein unvergleichliches Konzert von Rode gab Spohr noch zur letzten und höchsten Befriedigung der Zuhörer im letzten vollen Konzerte. Spohr macht sich übrigens noch durch seine Bereitwilligkeit verdient, talentvolle Männer aufzunehmen, die ihre letzte Ausbildung unter seiner Leitung suchen werden.

Berlin, d. 23sten Apr. Am Charfreytage gab Hr. Assessor Zelter zu seinem Benefis, von der Singeakademie unterstutzt, den Tod Jesu von Graun. Die Soloparticen sangen Dem. Ravache, Sebald, Voitus, und die Hrn. Grell und Gern. Dieser Verein liess nichts anders, als einen hohen Genuss erwarten; allein mehrere fanden sich durch Mancherley unangenehm getauscht, z. B. durch die Weglassung aller Reprisen bey den Arien, wo der Komponist doch besonders darauf gerechnet hatte; durch ein zu schleichendes Tempo bey den Chorälen etc.

An demselben Tage gab die neue Singeanstalt des Berlinisch-Kölnischen Gymnasiums, von der ich Ihnen in einem frühern Briefe Nachricht gab, den ersten öffentlichen Versuch ihrer Produktionen, bey Gelegenheit der Einsegnung der Prinzessin Dorothea von Kurland in der Nicolaikirche. Abwechselnd sang der aus mehr als 40 Mitgliedern bestehende Chor und die Gemeine einige Verse aus den dazu bestimmten Chorälen, und erneuerte bey der zahlreichen Versammlung den herzlichen Wunsch, dass der öffentliche Kirchengesang seiner hohen Würde bald wieder naher gebracht werden möge.

Am ersten Ostertage gab Hr. Zelter zu seinem Benefis das von ihm komponirte Oratorium, die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von dem ich Ihnen schon im vorigen Jahre, wo es zum erstenmal gegeben ward, umständliche Nachricht gab (S. Musikal. Zeitung 1809. No. 29. S. 464. f.) Mit Vergnügen bemerkte man mehrere bedeutende Verbesserungen des sorgfaltigen Verfassers, und dankte ihm für den genussreichen Abend.

Auch Hr. Konrektor Gattermann gab an demselben Tage eine der Feyer des Tages ange-

messene Vokalmusik in der Petrikirche mit vielem Beyfall.

Den 20sten ward zum Benefiz für Mad. Schick, ausser dem gefälligen Lustspiel: Die Kleinigkeiten, zum erstenmal gegeben: Orpheus und Euridice, Oper in 3 Akten, nach dem Französ. des Moline von J. D. Sander, in Musik gesetzt von Ritter Gluck. Bekanntlich ist diese Oper schon im J. 1765 oder 66. in Italien geschrieben, und 1777 in Paris auf das dortige grosse Operntheater gebracht worden; doch das wahre Schöne bleibt ewig neu. Sie steht zwar allerdings Glucks Iphigenia auf Tauris und der Armida, diesen, in ihrer Gattung, unübertroffenen Werken, die wir bisher auf unserm Theater sahen, in Hinsicht des hohen Ausdrucks des Tragischen und einer reichern Phantasie nach; allein auch sie charakterisirt Adel und feste Haltung des Stils, würdige und richtige Deklamation, und oft sehr zarte Melodie. Nur 3 Personen sind in dieser Oper, aber alle genau individualisirt. Sie wurden meisterhaft dargestellt. Hr. Eunike gab den Orpheus, Mad. Schick die Euridice, Dem. Schick den Amor. Mit vorzüglicher Kraft sang Hr. Eunike die Bravourarie im ersten Akt, die einzige in der Oper: Entfliehet, entfliehet ihr Klagen etc. Auch die Chöre waren brav einstudirt; besondern Eindruck machten die Furienscenen im 3ten Akt, wo schon das auch in Paris erschütternde „Nein!“ den ganzen Reichthum des Meisters beurkundet. Nehmen Sie noch dazu die schönen Dekorationen (ein einsames Thal mit Euridicens Urne, der Phlegeton, die elysischen Gefilde, durch ein sanftes Rosenlicht trefflich kolorirt, und Amors geschmackvollen, bunten Tempel,) und die vom königl. Balletmeister Hrn. Lauchery erfundenen Ballette (bey welchen nur die hin und wieder eingelegte, wenn auch an sich schätzbare Musik, vermuthlich von Weber, den Kennern doch allzuabstechend schien): so berechnen Sie gewiss richtig den hohen Genuss dieses frohen Abends. Hrn. Kapellm. Weber macht die Direktion dieser Oper Ehre.

Den 21sten gab der Russ. Kais. Kammermusik, J. Müller, Konzert im Theatersaal. Er blies ein Konzert und ein Adagio mit Polonoise, von ihm und Hrn. Schneider komponirt, auf dem Bassethorn, mit vielem Ausdruck. Hr. Weisse, Romberge Schüler, spielte ein Violoncellkonzert seines Meisters sehr brav, und erregte den Wunsch, dass er sich ganz dem Instrumente weihen möchte. Er nennt sich nur Dilettant, und übertrifft an Genauigkeit und Schönheit manchen sogenannten Meister.

Turnier zu Ehren der Musik, gehalten um das Jahr 1514. an dem Hofe Erzherzog Karls, des Sohnes König Philipps von Spanien, in den Niederlanden.

„Etliche der Ewrigen werden wissen, was jhme (dem Pfalzgrafen, Friedrich dem Andern, nachher Churfürsten,) newlichen widerfahren von denjenigen, welche meynen, sie seyn darumb Edel, dieweil sie nichts von freyen Künsten gelernet haben. Neben andere Künste ist Pfaltzgraffe Friedrich ein besonderer Liebhaber der Musicken, als der da weiss, was für Ergetzung des Menschen Sinn davon habe, vnd es einem solchem sonderlich wohl anstehe, der ein rechtschaffenen Kriegsmann geben will. Als nu dieselben gehöret, dass der Pfaltzgraffe derentwegen gelobt würde, vnd andere nicht hatten, das sie tadeln könten, gaben sie für, diese Kunst machte die Leute weich und weibisch, vnnd würde nicht leichtlich einer seyn dieser Kunst ergeben, der zugleich mannlich vnd hertzhaftig dabey were. Da nu dieses angezeigt wurde Pfaltzgraffe Friedrichen, Marckgraffe Johansen zu Brandeburgk, den Herren von Corrorien, von Tiennis, vnd von Monjardin, auch anderen mehren der Musicken Liebhabern, vnd dieselbe vernahmen, dass sie damit verachtet würden, brachten sie solches klagende für den Ertzhertzog Carlen, mit angehefftter

Bethewrung, sie woltens nicht lassen vmbsonst geschehen seyn, sondern jhre Ehre mit dem Degen zu reiten wissen. Sie hattens auch wol alsbald gethan, wann sich nicht der Ertzherzog darein gelegt, und für rathsamer erkandt hatte, dass sie durch ein offnen Thurnier Kampf diese Sache entscheideten: dazu denn auch ein gewisser Tag benambt wurde, auff welchen sie zu Fusse mit einander fechten solten. Auf denselben Tag werden sie mit Rüstungen versehen, vber den ganzen Leib, biss an die Knie, und an Wehren gegeben, eine Lanze forne mit einer Krone, dessgleichen ein Schwerdt, doch nicht scharff und schneidend, aber gleichwol ziemlich schwer. Mitten auf dem Platz wird auch ein Vnterscheid gemacht, zu vier, oder fünff Schuhen hoch, damit sie mit den Leibern nicht kündten zusammen lauffen, vnd einander zu nahe kommen, wie denn das Recht ist solches Kampffs, und dass sie einander nur oben, nicht aber vnten am Leibe solten treffen, auch niemand vber das Gehege vnd den Vnterscheid mit springen sich mache. Ihnen ward auch, nach Thurniers Recht, verboten, dass keiner für den Stichen und Schlägen solte weichen; da ers aber thate, solte er für verzagt vnd vberwunden gehalten werden: Wer auch an seinem Widerpaith die meisten Lantzen oder Schwerdter würde brechen, vnd für demselben nicht weichen, der solte als ein Vberwinder den Dank davon tragen, vnd vom Frauenzimmer entweder mit einem Krantze, oder sonst mit etwas anders verehret werden.

In solcher massen begaben sich zum Kampff von jeder Seiten drey, vnter denselben war der fürnembste der Herr von Munkenvall, welcher in folgender Zeit zu Neapel Vice-Rex gewesen. Sie wurden aber bald vberwunden, die Verächter der Musiken, vnd war niemand, der des Pfaltzgraffen Streiche hatte erharten können. Denn so oft er mit dem Schwerdt nach ihnen schlug, entwichen sie dem Streich, und traten zurücke. Dem Herrn von Munckenvallen schlug der Pfaltzgraffe einmal mit einem Streich ein fein Stuck vom linken Ermel, welcher sich dessen beschwerte, vnd laut ruffete, es were wider das Thurnier Recht, vnd Gegentheil solte jhm nach dem Kopfe schlagen. Darauff sahe jhn der Pfaltzgraffe zumahl scheel an, vnd sagte zu jhm: ‚Warumb reichestu den Kopf nicht her zum treffen, sondern weichest nur zurücke? Vnd sobald er das gesagt hatte, gab er jhm ein solchen Streich an den Schlauff, dass jhm stracks tunkel für den Augen ward, vnd derwegen ziemlich weit zurücke tromelte.

Da wolte nun der Pfaltzgraffe vber den Schranken springen, hatte auch allbereit den einen Fuss dazu angesetzt: Aber Ertzherzog Carl kam darzwischen, vnd zunahm den Kampf, sonst hätte er ohne besondere Gefahr nicht leichtlich auffgehöret. Wol zu sehen war es, nach dem sie die Rüstung ablegten, wie sawer Munckenvall und seine Gesellen aussahen, vnd wie jhnen für Zorn die Lippen und Backen waren auffgelauffen, dass sie mehr einem Vngeheuer, als Menschen ehnlich scheineten, derentwegen auch von männiglichen ausgelacht worden.

Von derselben Zeit an ist niemand mehr am Hofe gewesen, der da hätte dörffen die Musiken, oder derselben Liebhaber, in etwas schelten oder für verzagt ausruffen."

(Spiegel des Homors grosser Potentaten etc. in der Beschreibung des Lebens von der Regierung weil. Pfaltzgraffen Friedrichs des Andern, Churfürsten etc. in Latein durch Hubertum Thomam Leodium, verdeutscht durch Salmatorem. Leipzig. 1619. 4. S. 74. ff.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *Nr.* X. 1808.

Avertissement.

Hiermit kündige ich einem musikalischen Publikum 109 Choralmelodien über neue Lieder an, die sowohl zum häuslichen als auch öffentlichen Gottesverehrungen gebraucht werden können, hier ein Choral zur Probe. der Subscriptionspreis bis Ende May, ist 2 thl. 8 gr. Zugleich nehme ich Gelegenheit den 5ten Theil meiner Orgelstücke, bey welchen das letzte für 4 Hände mit Trompeten und Pauken ad libitum gesetzt, anzukündigen. Der Pränumerationspreiss auf diesen ist 1 thl. 8 gr. das 7te Ex. hat der gütige Sammler frey.

Hildburghausen, im April 1808.

J. L. Rüttinger.

Organist an der Neustädter und Waisenkirche.

Herzlich.

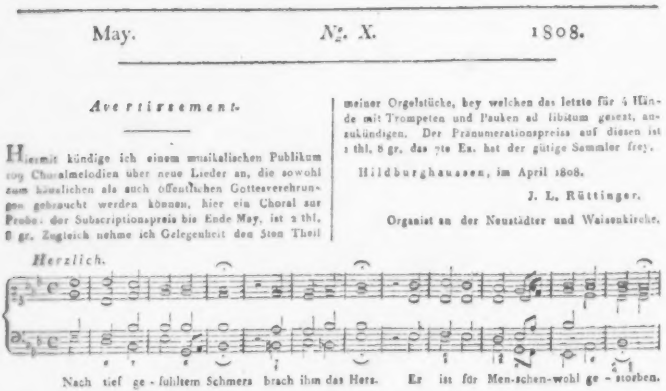

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Kreith, C. Quartetto in C per il Flauto traverso, Vln, Viola e Violoncello. Op. 95. 20 gr.

Eyken, Jac. 12 neue Ländler f. 2 Clarinetten. 8 gr.

Krommer, F. Concerto pour le Violon accomp. de l'Orch. Op. 64. 2 thl.

Baillot, P. 50 Etudes p. le Violon sur la Gamme accomp. d'un sec. Violon. 16 gr.

Poneduck, M. 12 Ländler Tänze in A. f. 2 Vlinen. 6 gr.

— — 12 Ländler Tänze in B. f 2 Violinen. 6 gr.

— — 12 Ländler Tänze in B. f. eine Violine. 4 gr.

— — 12 Ländler Tänze in G. f. eine Violine. 4 gr.

— — 12 Ländler Tänze in D. f. eine Violine. 4 gr.

Hayda, Jos. 3 Trios p. 2 Violons et Vlle. N. 2. 1 thl.

Reisserth, Ch. 8 Variations p. le Violon s. l'air des Tyroliens: Wann i in der Früe aufstch. 4 gr.

Musikalisches Würfel-Spiel Quartetten bis ins unendliche componiren zu können. 12 gr.

Pär, F. Marsch a. d. Op. Achilles f. d. Pfte. 8 gr.

Mehul, Ouverture du jeune Henri chasse arr. pour Pforte av. Fl. ou Vlon. 12 gr.

Der Abschied u. d. Huldigung, Prolog mit wechselnder mus. Begltg. d. Pforte oder Harfe und Flöte v. A. G. Heyse. 4 gr.

Harder, A. Lieder m. Begl. der Guitarre. Op. 16. 20 gr.

— — Gesänge m. Begl. d. Pforte. Op. 17. 20 gr.

— — Sehnsucht v. Fr. v. Schiller mit Begleitung d. Pianoforte. Op. 18. 8 gr.

— nouv. Pièces progressives p. la Guit. L. 1, 12 gr.

Seidel, F. L. Lieder mit Begltg des Pf. L. 3. 8 gr.

Beethoven, L. S. Lieder. 14 gr.

Mozart, Maurergesang, oder Gesellschaftslied. 5 gr.

— — Ouverture à 4 mains p. Pfte de l'Op.: Clemenza di Tito. 10 gr.

Wannhall, J, Sonatine à 4 mains p. Pfte. Lit. L. No. 1, 2, 3, à 10 gr.

Heinroth, J. A. G. 3 leichte 4 händige Pieçen f. Lehrer und Schüler. 12 gr.

Petites Duettinos p. Guit. et Fl. ou Violon L. 2. 12 gr.

Bornhard, J. H. C. Divertissemens p. la Guitarre Flute et Alto. Op. 53. 1 thl. 8 gr.

— — Vorlegeblätter beim ersten Klavier Unterricht. 8 gr.

Wittkugel, F. 2 Walzer, 2 Hopser, 2 Eccossaisen p. Pforte. 6 gr.

Müller, C. G. 3 Variationen p. l. Pfte. Op. 18. 8 gr.

— — Andante av. 7 Variations p. Pf. Op. 19. 8 gr.

Ohlhorn, J. H. 6 Walzes p. la Guitarre. 4 gr.

Riotte, P. J. 9 Variations p. Pforte. N. 6. 12 gr.

Bornhard, J. H. C. Scherzhafte Gesänge für Baßsänger mit Begleitung d. Guitarre. 1s Hft. 20 gr.

— — gesellschaftlicher Rundgesang m. Begleitung des Pianoforte. 4 gr.

— — 3 Thèmes variés p. la Guitarre. Op. 51. 12 gr.

Rotondi d'Arailas, 6 Variations p. la Guit. 4 gr.

Bortolazzi, B. 6 Variations p. la Guitarre av. un Violon inobligé. Op. 13. 6 gr.

Elmenreich, J. die Spinnerin, ein Gedicht mit Begleitung d. Pianofortes. 4 gr.

Salieri, A. Ouvert. a. d. Schauspiele: Die Hussiten vor Naumburg f. d. Pforte. 6 gr.

Müller, C. G. 12 Walzes à 4 mains pour le Forte Piano. Liv. 2. 12 gr.

Unterhaltungen für den Gesang mit Guitarrebegleitung. 1tes Heft. 8 gr.

Ausgewählte und gefällige Duos für 2 Singstimmen m. Begleitung der Guitarre. 1tes Heft. 8 gr.

Vogler, Marsch a. Castor et Pollux. 2 gr.

Lesueur, Marsch d. Heldentöchter a. d. Barden. 2 gr.

Fischer, Marsch aus der Oper: die Festung an der Elbe. 2 gr.

Mozart, Marsch a. d. Op.: Mädchen Treue. 2 gr.

Winter, P. Marsch a. d. Op.: Castor et Pollux. 2 gr.

— — Marsch aus derselbe Oper. 2 gr.

Umlauf, Marsch aus dem Balette: die Feindlichen Volksstämme. 2 gr.

Seyfried, Marsch a. d. Op.: Alamar der Mauro. 2 gr.

Lesueur, Marsch d. Kaledonier aus der Oper: die Barden. 2 gr.

Marsch v. drey Nationen p. Pforte. 2 gr.

Gyrowetz, A. Marsch aus der Op.: Agnes Sorel pour Pianoforte. 2 gr.

Müller, H. F. Marsch f. Pfte. 2 thl.

Arien aus beliebten neuern Opern für 2 eine Flöte. No. 1. 2. 3. à 3 gr.

Tutsack, 10 Walzes pour 2 Violons de l'Opera: Dämone. 12 gr.

Beethoven, L. v. 3 Quatuors pour 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 59. 3 thl. 8 gr.

— Ouvert. à gr. Orch. de Coriolan. Op. 62. 1 thl. 6 gr.

Spohr, L. 4me Concerto p. Violon. Op. 10. 2 thl.

— — Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 11. 1 thl. 4 gr.

— — Ouvert. à gr. Orchestre. Op. 12. 1 thl. 4 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten May. **№. 34.** 1808.

NACHRICHTEN.

Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.

Erster Brief. Bologna.

Rom ist unter den jetzigen Verhältnissen — — — so geschäft- und so freudenlos, dass mir Musse genug bleibt, den Theil meines Tagebuchs, welcher die Musik betrifft, für Sie abzuschreiben. Wollen Sie davon für Ihre Blätter Gebrauch machen, so sichern Sie nur ein-für allemal Ihren Lesern zu — und Sie können es, da ich Ihnen genau genug bekannt bin — dass ich nichts berichte, was ich nicht sorgfältig an Ort und Stelle erkundet habe, nichts, wofür ich nicht nöthigen Falls verantwortlich wäre*), und dass sie, was ihnen hier gegeben wird, nicht etwa, wie so oft, im kurzen nochmals in einer förmlichen Reisebeschreibung zu lesen und zu kaufen bekommen; denn was wir in unserer letzten persönlichen Unterhaltung vermutheten, finde ich nun vollkommen bestätigt: diese Beschreibung, wie ich sie mir dachte, kann und wird nie erscheinen. Was ich könnte, darf ich nicht schreiben; was ich dürfte, mag ich nicht — sagte einst die Königin Christine: und das muss ich, wie jetzt so Mancher, ihr nachsprechen — —

Zur Sache! Ich gehe in meinen Schilderungen zurück, und zwar heute nach Bologna. Ich will mir selbst einzelne Rubriken bestimmen, und unter diese zu bringen suchen, was ich beobachtet und erfahren habe. Dass von Bologna die Ausbeute nicht allzureich ausfallen kann, mag Sie nicht gegen die Folge einnehmen, wo sich hoffentlich schon mehr und Beträchtlicheres bieten wird.

Lassen Sie mich mit der Kirchenmusik anfangen. Was wird in Bologna gegeben, und wie wird es gegeben? Man führt in sehr vielen Kirchen Musik auf; in jeder doch aber nur jährlich ein-oder einigemal an den für jede Kirche besonders wichtigen Tagen, z. B. des Heiligen, dessen Namen die Kirche führt. Dann giebt man einem Maestro Auftrag, ein neues Stück zu schreiben, oder ein altes zu accommodiren, und das Orchester nebst Sängern zusammen zu suchen. Wirklich muss gesucht werden, und oft findet man nicht einmal die nöthigen Instrumente, muss sich mit Einer Oboe begnügen u. dgl. Dieses zusammengeraffte Orchester hält nun eine oder zwey Proben, und dann noch eine, welche die Leute aber Aufführung nennen. Sänger sind immer nur Bässe und Tenore; Sopran und Alt findet man nie — kaum zuweilen einen Kastraten für eine Arie u. dergl. Diese zweystimmigen Chöre nun gehen gar nicht schlecht, aber selten hört

*) Allerdings können wir das, und thun es hiermit, setzen aber auch noch hinzu, dass der Verf. überhaupt ein Mann ist, dem über Musik ein Urtheil zusteht, wie sehr wenigen Reisenden.

d. Redact.

man einen Solosatz gut vortragen. Wenn auch ja einmal einer so ziemlich gut gegangen ist, so verdirbt der Schluss dem Zuhörer alle Freude, denn keiner endigt ohne seine frey ausgeführte Cadenz, gewöhnlich in der ältesten, geschmacklosesten Manier. Ich habe einige solcher Cadenzen gehört, bey deren Anhörung auch Cato hätte lachen müssen. Alle Kirchenmusiken, die man mir als vorzüglich nannte, habe ich angehört, aber keine einzige vorzüglich gefunden, weder in der Komposition, noch in der Ausführung. Ein gewisser Marchesi (nicht mit dem Sänger zu verwechseln,) der Direktor der Opern ist, schreibt und dirigirt die meisten Kirchenmusiken. Seine Kompositionen für die Kirche setzt er in einer Art von Opernstil, und seine Theatermusik sucht er der Kirchenmusik möglichst zu nähern! In keiner Art erhebt er sich über das Mittelmässige. Einige andere Maestri, deren Namen noch unbekannter sind, stehen mit ihm so ziemlich in einem Range. Aechte, echte Kirchenstücke giebt man fast nie, oder doch nie unentstellt. Eine gute Kirchenmusik nur habe ich gehört. Es war die, welche jährlich einmal die Accademia filarmonica giebt. Ich werde darauf weiter unten zurückkommen. Fugen hört man nie. Gute, selbst schöne Stimmen findet man nicht selten, aber gewöhnlich ohne alle Ausbildung, und die Sänger selbst ohne alle musikal. Kenntnisse. Deutsche Kirchenmusik kennt man gar nicht. Dass Mozart auch für die Kirche geschrieben habe, weiss kein Mensch. Haydns Schöpfung kennt man und ehrt sie; man wollte sie auch aufführen, aber es fehlten Soprane, Alte, und Posaunen. Man hat mich ernsthaft gefragt, ob es wahr sey, dass Haydn Messen geschrieben habe. Von Sebastian Bach hat man rühmen gehört, aber nichts von ihm gesehen, begreift auch nicht, wie ihn die Deutschen wieder hervorgesucht haben, und weiss überhaupt nicht, was man aus ihm machen soll.

Jede Kirchenmusik fängt man mit einem Sinfoniesatz an und schliesst auch so. Man ist in der Wahl dieser Stücke nur in so fern difficil, dass man zusieht, ob sie zwey Klarinetten, zwey Fagotte etc. oder nur eins dieser Instrumente verlangen; ob sie übrigens besser zur Eröffnung eines Balls passen, als in die Kirche, das ist völlig einerley. Sind es deutsche Sinfonieen, die man gewählt hat, so accommodirt man sie; d. h. man schneidet heraus und ab, was den ital. Instrumentisten zu schwer ist, oder verändert doch solche Stellen, und nimmt besonders den armen Blasinstrumenten einen Theil ab, den man dann den Violinen, oder dem Vcello giebt. Ich habe z. B. eine Haydnsche Sinfonie gehört, die gar jämmerlich zugerichtet worden war; und zum Schluss einer Messe einmal ein allerliebstes Rondo, bey dessen Anhörung mir im Ernst bange ward, die christliche Gemeine möchte anfangen zu tanzen.

Pater Mattei, einer der bravsten Schüler des vormals so berühmten Contrapunktisten, des Paters Martini, ist der einzige Meister in Bologna, der diesen Namen verdient. Er ist Righini's Schulkamerad und Freund. Dieser wackere Mann hat alle jetzige Komponisten Bologna's gebildet — wenn sie ihm nur hätten treu bleiben wollen! Leider schreibt er nicht viel mehr. Es scheint mir auch, er habe die neuern Fortschritte der Musik, vorzüglich unter den Deutschen, nicht beachtet, daher seine Kompositionen in einem uns etwas fremd gewordenen, etwas veralteten Stil gearbeitet sind. Seine grosse Menge von Unterrichtsstunden hat ihm nie Zeit gelassen, sich mit den Deutschen genau bekannt zu machen, von denen er jedoch manches kennt und mit ungeheuchelter Hochachtung spricht. Aus einigen neuern deutschen Werken, die er mir nicht weiter genau angab, meynt er gefunden zu haben, die Deutschen strebten zu sehr darnach nur original zu seyn, und würden daher oft paradox und schwülstig. Originalität müsse ge-

geben seyn und lasse sich nicht erstreben. Ferner ist er nicht ganz mit der Behandlung der Gesangsstücke in Deutschland zufrieden; die Melodieen scheinen ihm nicht plan genug und nicht immer der Stimme angemessen, sondern vielmehr einem Instrumente. Auch glaubt er, die Deutschen wendeten zum Nachtheil des Gesanges zu viel Kunst auf die Instrumentirung, und schrieben dann für die Instrumente gar zu schwer. Doch war er unparteyisch genug, hinzu zu setzen: Vielleicht ist den deutschen Instrumentisten leicht, was den Italienern schwer vorkömmt; denn die Deutschen sind sehr brav, und ich weise, dass viele spielen, was kaum möglich scheint. — Mattei ist einer der liebenswürdigsten Menschen, die ich kenne, kindlich gut, wie ne Bigotterie, wie eben dieser auch, und die Bescheidenheit selbst, wie Haydn gleichfalls. Mehrere der angenehmsten und lehrreichsten Stunden, die ich in seiner Gesellschaft verlebte, haben mich an Vater Haydn, den ich in Wien persönlich kennen lernte, erinnert.

Ausser Mattei lebt noch ein braver Kirchenkomponist in Bologna: Pater Tesei. Er ist etwa 36 Jahr alt. Persönlich habe ich ihn nicht kennen gelernt, einige seiner Kompositionen aber mit Vergnügen gehört. Ich hörte sie, so wie einiges von Mattei, in der Musik, welche die Accad. filarm. gab. Sein Stil ist edel und kraftig, und manche kühne, aber nicht aus der Luft gegriffene Modulationen, so wie seine Behandlung der Instrumente, lassen mich vermuthen, er sey mit deutscher Musik nicht unbekannt.

Ein junger Mann mit Namen Pilotta, einer der besten und dankbarsten Schüler Mattei's, verspricht sehr viel — mehr aber für's Theater, als für die Kirche. Leider sind seine ökonomischen Umstande zu beschränkt, um ihm die Erfüllung seines heissesten Wunsches zu gewähren, nach Deutschland zu gehen.

Von der grössern religiösen Musik, welche die schon erwähnte Accademia filarmonica den 25sten u. 26sten Nov. (1807.) gab, und die fast ohne Vergleich das Vorzüglichste war, was ich hier in dieser Gattung gehört habe und hören konnte, nenne ich Ihnen die einzelnen Stücke, damit Sie wenigstens die Namen kennen lernen, die eben jetzt hier viel gelten. Domine, von Gio. Calisto Zanotti, Dixit, v. Dott. Gaetano Majolagoli, Modenese. Confitebor, v. Petronio Manenghi. Beatus vir, v. Sebastiano Tanari. Laudate pueri, v. Domenico Marulli, Napoletano. Laudate dominum, v. Dott. Vincenzo Cavedagna. In nomine, v. Luigi Bontolatti. Magnificat, v. Lorenzo Gibelli. Introite, v. Giuseppo Pirlotta. Kyrie, v. Ignazio Fontana. Gloria, v. Gio. Battista Gajani, Presidente. Graduale, v. Dott. Angelo Tesei. Credo, v. Dott. Stanislao Mattei. Sinfonia, v. Francesco Rastrelli. Tantum ergo, v. Gio. Battista Gajani, Presidente. Da jedes Mitglied dieser Gesellschaft verbunden ist, bey dieser Musik mitzuwürken, so hatte man ein starkes und gutes Orchester. Auch die Sänger waren recht gut. Man hörte dieses mal sogar auch Sopran und Alt von Knaben aus einer Singeanstalt des Lyceum, zu denen man aber einige Erwachsene stellen musste, um sie festzuhalten. Vielleicht dieser Knaben wegen hatte es keiner der genannten Komponisten gewagt, eine strenge Fuge zu schreiben. Hin und wieder hörte man nur einen fugenartig gearbeiteten Satz. Man hatte viele Proben gehalten, und die Aufführung war daher ohne grosse Fehler. Einige kleinere übersah man gern.

Ueber die Oper in Bologna ist vor einigen Jahren in Ihren Blättern von einem andern kundigen Manne geschrieben worden, und im Ganzen habe ich wenig verändert gefunden. Ich komme auf diesen Gegenstand in der Folge einmal wieder zurück, wo ich

mir vorgenommen habe über das gesammte Opernwesen in Italien, wie es jetzt ist, zu sprechen, und vornämlich die Theater zu Bologna, Rom, Florenz und Neapel einander gegenüber zu stellen. Also jetzt nur, was sich mir hier als die vorzüglichste Produktion während meiner Anwesenheit darbot.

Das war denn Zingarelli's, in Rom, Neapel etc. und auch auf einigen Theatern in Deutschland längst bekannte Oper, Romeo und Julie. Ueber das Stück selbst sage ich nichts, eben weil es schon bekannt genug ist; es bleibt eine der besten Arbeiten Zingarelli's, bleibt sogar eine der bessern, unter den in Italien jetzt gangbaren ernsthaften Opern überhaupt, ohne jedoch darum, was eigentlichen Kunstwerth betrifft, etwas Vorzügliches, oder gar etwas zu seyn, das über die einseitige Ansicht hinausginge, welche die neuern Italiener fast ohne Ausnahme nun einmal von der ernsthaften Oper gefasst haben. Romeo u. Julie machte auch hier nur ein mässiges Glück, was jedoch einigen Mitgliedern der Gesellschaft zum Theil zuzuschreiben war, wogegen aber ein anderes Mitglied derselben desto lebhafter, und auch mit vollkommenstem Recht, ausgezeichnet wurde. Und das war die liebenswürdige Künstlerin, Charlotte Haser, aus Leipzig. Ich traf sie nur noch in den letzten Wochen ihres Aufenthalts in B., aber eben das war ihre glänzendste Zeit daselbst. Sie hatte sich nämlich unterfangen in der Gluth der heissesten Sommermonate von Wien nach B. zu reisen, war krank angekommen, und lange unpässlich geblieben, hatte folglich das Vorurtheil, das die Italiener noch immerfort gegen die Deutschen, besonders gegen deutsche Sänger hegen, nicht kräftig genug schon vor dem öffentlichen Auftreten widerlegen können; kurz, so anständig man sie aufgenommen, so günstig man sie behandelt hatte, so musste doch der Beyfall noch weit mehr steigen, ehe er in Italien für ausgezeichnet gelten konnte. Aber er stieg denn auch mit jeder öffentlichen Erscheinung der wackern Deutschen, besonders da sie jede gegründete Erinnerung der Kenner dankbar benutzte; und stieg, eben da ich sie traf, aufs erfreulichste. Ich werde von hier aus, (Rom,) wo sie eine weit bedeutendere Carriere machte, als durch jene Julie, über sie sprechen müssen; hier nur so viel, dass ihre Stimme, seit ich sie in Ihren Konzerten, zur Messe vor zwey Jahren, zuerst bewundern musste, in Italien noch süsser, ihre Aussprache des Italienischen vortrefflich, und ihr Geschmack noch mehr verfeint worden ist. Man wusste bey ihren letzten Vorstellungen in B. kaum, wie man sich erkenntlich genug beweigen sollte; dass Sonnette auf sie an die Strassenecken geschlagen wurden, will in Italien nicht viel sagen, da in allen Städten hungrige Poeten genug umherlaufen, die für eine Mahlzeit in jeder Form jeden loben, den man nur gelobt haben will; mehr war schon, dass sich zu den Sonnetten, die zugleich am Theater ausgetheilt wurden, eine angesehene Gesellschaft bekannte; aber wirklich auszeichnend, dass sie, nach der 18ten Vorstellung, die oben genannte Accad. filarm. einstimmig als Ehrenmitglied aufnahm — eine Auszeichnung, die nur den trefflichsten Künstlern, und von Damen bis jetzt nur noch der Banti, Billington, Grassini und Imperat. Sessi wiederfahren ist. — Schade war es, dass es die gute Julie mit einem so alten, im Gesange nicht vorzüglichen, im Spiel elenden Romeo zu thun hatte, wie Damiani war; besonders da auf diesem noch weit mehr, als auf Julien, das Interesse des Ganzen beruhet! Uebrigens rühmet Charl. Haser dankbar, in Bologna nicht das Geringste von Theaterkabalen oder Intriguen überhaupt erfahren zu haben — gewiss eine gleichgrosse Seltenheit, dass so etwas nicht da ist, und dass eine Sängerin dies dankbar rühmt! —

Jetzt zum Beschluss noch ein musikal. Allerley aus dieser Stadt! Unter den in-

teressantesten Bekanntschaften, die ich gemacht habe, nenne ich Ihnen eine Mad. Giorgi, eine Frau von Geist, und auch von vieler Bildung für die Tonkunst. Sie gilt hier für eine grosse Klavierspielerin; in Deutschland würde sie (und mit Recht) eine fertige und sehr angenehme heissen. Sie ist in B. noch besonders geschätzt, als Haupt einer Gesellschaft, die sich aus den vornehmsten Personen der Stadt wöchentlich Freytags zur Conversation und zu einem Dilettantenkonsert sammlet. Man befindet sich da sehr wohl, und hört auch manches Angenehme. — Gedruckte, ja auch sogar gestochene Musik findet man fast in ganz B. nicht. Was man dort Musikhändler nennet, sind Kopisten; doch machen einige mit ihren geschriebenen Noten ziemlich bedeutende Geschäfte. Deutsche Musik, einige arrangirte Sinfonieen, und hin und wieder ein Haydnsches Quartett u. dgl. abgerechnet, findet sich ebenfalls fast nirgends. Jene Musikhändler mögen sich damit gar nicht befassen. Kein Mensch fragt ja darnach — sagen sie. Die deutsche Gesangmusik ist uns zu ernsthaft, und die Instrumentalmusik zu schwer: wie könnten sie also die Liebhaber suchen und wir uns damit abgeben? — Alte italienische Kirchenmusik echten Stils, wornach ich mich auf Ihren Wunsch sehr angelegentlich erkundigt habe, findet man nur noch in Klöstern; es ist aber ausserst schwer, wo nicht unmöglich, etwas von diesen zu erhalten, ja es auch nur bey ihnen aufzufinden, indem die geistlichen Herren gemeiniglich selbst nicht wissen, was sie haben, und noch weniger Lust bezeigen, es irgend Jemand mitzutheilen. So muss denn vieles Vortreffliche dieser Art unerkannt vermodern. — Deutsche Musiker (oder auch Gelehrte) besitzt B. nicht, obschon der Buchhandel dort, unter den italien. Städten, noch am meisten im Gange ist. Nach deutschen Büchern dürfen Sie gar nicht fragen; findet sich ja eines oder das andere, so hat sichs nur dahin verirret. So gehet es mit allen, folglich auch mit musikal. Lehrbüchern u. dgl. Die bedeutendsten französischen, und auch manche englische Werke werden Sie jedoch nicht vergebens suchen.

Das sey genug für heute, und genug über Bologna. Ueber Rom sollen Sie nächstens mehr erhalten.

Wien, im April. Am 3ten dieses gab M. Giuliani, vielleicht der Erste aller Guitarre-Spieler, welche bis jetzt existirten, im Redoutensaale eine Akademie mit verdientem Beyfalle. Man muss diesen Künstler durchaus selbst gehört haben, um sich einen Begriff von seiner ungemeinen Fertigkeit, und seinem präcisen, geschmackvollen Vortrage machen zu können. Er spielte ein Konzert und Variationen mit Begleitung des vollen Orchesters, beydes von seiner eignen Komposition, welche in der That eben so lieblich war, als die Art, mit der er sie vorzutragen wusste. Bewunderung und Beyfall konnte ihm gewiss Niemand versagen, und das Auditorium bezeigte sogar einen Enthusiasmus, wie er selten, auch von dem trefflichsten Meister hervorgelockt wird. In wiefern man damit das Ausgezeichnetste, was bisher in Deutschland für dies Instrument geschrieben und auf demselben ausgeführt worden ist, belohnen wollte — denn dass dieses beydes Hr. G. geleistet habe, ist gewiss — in wiefern man dieses, sag' ich, belohnen wollte, ist dieser Enthusiasmus allerdings zu rühmen: siehet man aber auf die Sache selbst... Nun, man denke sich nur eine Guitarre und ein Orchester mit Trompeten und Pauken: gehört nicht ein fast unbegreiflicher Grad von Liebhaberey an diesem, doch ewig an Klang armen Instrumente dazu, um bey so schönem Talent, sich ihm so ganz ausschliessend zu widmen, wie Giul. gethan hat, und eine wenigstens eben so lebhafte Theilnahme an dem Virtuosen, wie an seiner Kunst, um diese

seine Produktionen so hoch zu stellen? Ich wenigstens konnte mich bey Anhörung derselben des Gedankens nicht erwehren: Was würde nicht die Kunst dabey gewonnen haben, wenn dies Talent, dieser unsägliche Fleiss, und diese Beharrlichkeit in Ueberwindung der grössten Schwierigkeiten auf ein anderes, auch für den Künstler selbst dankbareres Instrument verwendet worden wäre! — Hat denn nicht ein jedes Instrument seine von der Natur ihm angewiesenen Gränzen? und muss nicht, werden diese überschritten, etwas wunderlich Erkünsteltes, vielleicht Verschrobenes, allezeit die Folge davon seyn? Man weise die Guitarre in die ihrigen zurück — sie bleibe Accompagnement — und sie wird jederzeit sehr gern gehört werden: aber als Solostimme, und besonders als Konzertinstrument, kann sie nur die Mode rechtfertigen und schön finden! Dass ich damit dem wahren Verdienst, das G., als Komponist und Virtuos hat, keinen Abbruch thun will, versteht sich von selbst.

Am 7ten gab uns die hiesige Hof-Harfenistin, Dem. Müllner, Gelegenheit, in einem Konzerte und einer Fantaisie ihr anmuthvolles, fertiges Spiel zu bewundern. Besonders gut wurde die Fantaisie aufgenommen, welche sie mit einem Marsche schloss, wobey ihr das Decresc. und Crescendo in der Nachahmung eines sich entfernenden und wieder näher kommenden Zuges, recht gut gelang. — In derselben Akademie entzückte uns Mad. Imper. Sessi durch den Traum des Fingal mit Chören, aus der Oper Comala e Fingalo von Paresi, einem jungen geistreichen Komponisten, der sich in Venedig aufhalten soll. Längst schon wünschte ich von dieser vortrefflichen Sängerin wieder eine Komposition vortragen zu hören, in der mehr Charakter enthalten wäre, als in der gewöhnlichen italien. Musik, und ich freute mich jetzt um so mehr, da ein Italiener selbst mir diesen Genuss verschaffte, indem dieser Paresi, meinem Bedünken nach, in diesem Traum des Fingal — mehr kenne ich von seiner Oper noch nicht — das Vorzügliche der Italiener, einen schönen Gesang, mit dem Lobenswerthesten der Deutschen, einer kräftigen, fliessenden Harmonie, glücklich zu vereinigen gewusst hat. Ich gestehe, die Zusammenstellung von Ossian und italien. Musik wollte mir zuvor gar nicht in den Kopf; aber wie wurde ich überrascht, als mir schon in den ersten Recitativen der Geist Ossian's in seiner düstern Schwermuth und erschütternden Grösse entgegen zu wogen schien! — Mad. Imp. Sessi sang den Fingal unübertrefflich, und das Ganze machte einen so schönen, so hinreissenden Effekt, dass der Beyfall aus allen Ecken gleichsam herausströmte.

Da während der Charwoche in den Theatern weder Oper noch Schauspiel seyn darf, so entschädigt man uns dafür durch musikal. Akademieen. So wurden am Sonntage vor Ostern im Burg-Theater Haydn's Jahreszeiten gegeben; und am Montage im Theater an der Wien Mozart's Davide penitente. (Sonderbar ist es, dass dieses Oratorium grade hier noch nicht gegeben worden war, da doch eigentlich in Wien auch das kleinste Werk Mozarts nicht unbekannt seyn sollte, geschweige denn ein so kunstreiches!) Vor diesem her ging die ziemlich matt exekutirte Sinfonia eroica von Beethoven, (nach dem Anschlagzettel aus Dis,) worauf noch ein sehr angenehmes Klavier-Konzert folgte, von Hrn. C. Creuzer aus Zürich, welches er selbst mit vieler Delikatesse vortrug. — Am Mittwoch gab man uns zum Besten der Wohlthätigkeits-Anstalt im Burgtheater 1) Beethovens neueste Sinfonie, No. 4., in B., 2) das schon oben erwähnte Guitarre-Konzert von Giuliani, 3) den Traum Fingals von Paresi, von Mad. Sessi gesungen, 4) jene Fantasie auf der Harfe, gespielt von Dem. Müllner, 5) ein Beethovensches Klavier-Kon-

sert von Hrn. F. Stein, Bruder des berühmten Instrumentmachers, recht brav exekutirt, und dann 6) zum Schluss die Ouvertüre zum Coriolan, ebenfalls von Beethoven. — Am Oster-Sonntag wurde in demselben Theater Haydn's Schöpfung mit ital. Text wiederholt. Ob ich gleich überzeugt bin, dass keine Sprache sich mehr für die Musik eignet, als die Italienische; so that es mir doch leid, eben bey diesem Werke den deutschen Text zu missen, wo durch die weichern ital. Worte ein Theil des Effekts, der auf das malerisch Darstellende der deutschen Worte berechnet ist, unfehlbar verloren geht. Ein Vortheil, und zwar ein nicht geringer, entsprang uns indessen doch daraus: nämlich dieser, dass die Solo-Partieen, wie neulich im Universitäts-Saale, von Dem. Fischer, und den Hrn. Radichi und Weinmüller gesungen wurden; was wir bey dem deutschen Text nicht zu erwarten gehabt hatten. Was uns aber in diesem Falle zu Theil geworden wäre, das kann man so ziemlich daraus schliessen, wie die Solo-Partieen des Soprans und Tenors in den Jahreszeiten vorgetragen wurden!! —

Auf den Theatern übrigens ist lange nichts von Bedeutung vorgekommen, und ich fürchte leider, es wird mit unsern Opern noch schlimmer werden, wenn der Himmel nicht bald Hülfe sendet!

Man erwartet jetzt wieder zwey neue Opern von Fischer und Gyrowetz, das Milchmädchen, und die Pagen. Ich aber liebe das Ueberraschen; deshalb will ich lieber von diesen neuen Opern nichts erwarten — —

München, d. 4ten May. Wir waren eben Zeuge einer rührenden Feyer, ehrend den Künstler, dem sie galt, und jedem Freunde der Tonkunst willkommen. Funfzig Jahre hatte Hr. Fried. Ramm, der überall bekannte Künstler auf den Hoboe, dem regierenden Hause gedient. Diesem seltenen Ereignisse ein öffentliches Denkmal zu setzen, veranstalteten die Mitglieder der hiesigen Hofmusik ein grosses Instrumental-und Vokalkonzert, (d. 2ten May,) das wegen Vereinigung mehrerer seltener Talente, wegen seiner durchaus vortrefflichen Ausführung, und wegen der einsichtsvollen Wahl der Stücke, unter die ersten gehört. — Eine grosse Ouvertüre des seel. Karl Cannabich eröffnete den Abend. Man hatte sie gewählt, um auch an ihn, den uns Unvergesslichen, zu erinnern, und eine sanfte Empfindung der Wehmuth muss sich wol in dem Herzen unsers jubilirenden Künstlers geregt haben, denn sie waren sich theure, unzertrennliche Freunde. — Hr. Ramm erschien. Ein allgemeines Beyfallrufen, begleitet mit dem Schall von Pauken und Trompeten empfing ihn. Und nun spielte er ein Konzert mit jugendlichem Feuer, mit jenem richtig bestimmten Vortrag, in jener grossen Manier, die ihm von jeher eigen waren. Glücklicher, beneidenswerther Mann, dem es gegonnt ist, so lange, so ehrenvoll auf einer Laufbahn sich zu zeigen, auf der sich so viele Gefahren, so viele Schwierigkeiten finden! — Nach einer Arie des Herrn Mittermayr, hörten wir ein Konzert auf dem Pianoforte, vorgetragen von Madame Dulken, Tochter Le Brun's, des berühmten grossen Hoboisten. Lange ist er seinem noch lebenden Freunde vorausgegangen. Keine unangenehme Empfindung konnte diesen Augenblick trüben. Friedlich und traulich waren sie ihren Pfad mit einander gewandelt; sie hatten sich geschätzt, geliebt, waren zu gross, zu vollkommen in ihrer Kunst, als dass tückische Missgunst, der Antheil des mittelmässigen Talents, es je von ferne gewagt hätte, die Harmonie ihres Lebens zu stören. Zartheit des Gefühls, Richtigkeit des Ausdrucks, leichtes, wie ein Hauch über die Tasten hinschwebendes Spiel, vor welchem jede Schwierigkeit schwindet, sind einige der Eigenschaften dieser trefflichen Spielerin. Willig reicht ihr jede ihres Ge-

schlechtes die Palme, und in unserer Mitte unternimmt es kein Mann, sie ihr streitig zu machen. —

Hr. Fränzel spielte sodann ein grosses Konzert von Cannabich, Mad. Bertinotti sang eine Scene von Federici. Beyde weckten einen Enthusiasmus, der dem Vortrefflichen ihrer Kunstentwicklung gleich kam. Das Ganze schloss die Ouvertüre aus Henri quatre von Méhul. Diese treffliche Komposition wurde uns schon öfter gegeben, doch nie mit dieser Wirkung. Eine wahre Begeisterung hatte das ganze Orchester gegen die Mitte dieses Stücks ergriffen; ein elektrischer Funke überirdischer Kunst schien über uns zu schweben, der sich endlich in ein Crescendo, in ein Forte ergoss, das alles bisher Gehörte an Würkung übertraf. So vorübergehend Eindrücke dieser Art zu seyn pflegen, so dauernd ist der gegenwärtige. Jeder spricht von diesem Konzerte, jeder gesteht, nie etwas bessers gehört zu haben.

Der König, dieser grossmüthige Beförderer des Schönen und Guten, schickte unserm verehrten Künstler, Hrn. Ramm, eine goldene Dose zum Geschenke, und seine Freunde widmeten ihm zum Andenken dieses seltenen Tages eine goldne Medaille.

Hr. Cruk hat, als pantomimisches Ballet, den Doktor Faust gegeben. Die gelungene Anordnung des Ganzen, einige artige Dekorationen, und der überall mit Einsicht berechnete theatralische Effekt haben ihm allgemeinen Beyfall erworben, und werden ohne Zweifel das Stück dabey erhalten. Die Musik ist nicht, wie irrig in einem hiesigen Blatte bemerkt wird, vom Hrn. Neuner, der nur einige, übrigens gelungene Partieen dazu geliefert; alles andere ist aus ältern Balletten von Cannabich, Legrand etc. glücklich gewählt.

Berlin, d. 30sten April. Den 24sten gab der bisherige königl. preuss. Kammermusik., Hr. Bernhard Romberg, der nunmehr mit 2000 Gulden Gehalt, einer Wittwenpension und der Erlaubniss, drey Monate im Jahre zu reisen, in die Kapelle des Fürsten Kinsky zu Wien getreten ist, Konzert im Theatersaal. Es war ein wahres Trauerkonzert; denn ausser Romberg trat auch Hr. Grell, ein sehr geschätzter Sänger, vielleicht zum letztenmal in unserer Mitte auf; er geht ebenfalls nach Wien. Hr. Romberg spielte (und unübertrefflich) nur Kompositionen von ihm selbst u. zwar ganz neue; zuerst ein Violoncellkons. aus Fis mol, dann ein Divertimento aus H moll, blos vierstimmig begleitet, endlich ein Potpourri mit Begleitung, aus G dur, in moll schliessend. Hr. Grell sang eine Arie von Paer, und mit Dem. Voitus ein Duett von Righini. — In demselben Lokal gab der Königl. Kammermus. und Violoncellist D. Braun Konzert am 28sten. Nach einem Satz aus der Haydnschen Sinfonie aus F dur, blies Hr. Ritter ein Potpourri von Schneider über verschiedene Themata aus der Operette: l'oncle valet. Der 10 jährige Freitag spielte Variationen fürs Fortepiano von Beethoven, und die Hrn. Westenholz und Schröck bliesen ein Doppelkonzert für Oboe und Flöte von Westenholz, das schon vor einigen Wochen vielen Beyfall erhalten hatte. Den zweyten Theil füllte das fast zu moderne, oder vielmehr, in seiner Modernität zu galant gehaltene Miserere von Sarti, mit Begleitung von Bratschen und Bassen. Dem. Koch und die Hrn. Ambrosch und Helwig sangen die Solopartieen, und ein Theil der Singeakademie führte die Chöre aus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten May. **Nº. 35.** 1808.

Recension.

1.) *Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, comp. par J. B. Viotti.* Oeuv. 17. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

2.) *Trois Trios pour deux Violons et Violoncelle, comp. par J. B. Viotti.* Oeuv. 20. à Leipsic chez Breitkkopf et Härtel. (Pr. 1 Thl. 12 Gr.)

Die in beträchtlicher Anzahl von V. geschriebenen Trios gehören beynahe ohne Ausnahme zu derjenigen Gattung der dreystimmigen Sonate, in welcher nur Eine Hauptstimme vorhanden ist, die von den beyden übrigen Stimmen begleitet wird. Man hat demnach in denselben weder solche contrapunktische Versetzungen der Stimmen und beträchtliche kanonische Nachahmungen, noch solche Verwickelungen der Harmonie und Verkettungsarten der einzelnen rhythmischen Glieder des Ganzen zu erwarten, wodurch sich das eigentliche Trio, oder die aus drey Hauptstimmen bestehende Sonate, auszuzeichnen pflegt.

Schon längst haben viele Contrapunktisten, und wahrscheinlich durch diese verleitet, auch viele Theoretiker, dieser Gattung der dreystimmigen Sonate, in welcher sich nur Eine Stimme als Hauptstimme behaupten kann, manchen Vorwurf gemacht; ja, einige haben ihr sogar allen wahren Kunstwerth absprechen wollen, ohne zu bedenken, dass in einem dreystimmigen Tonstücke, auch ohne die dem wahren Trio eigenthümliche Verbindungsart der Stimmen, ein schönes Spiel der Empfindungen ausgedrückt, der Charakter des Ganzen gut durchgehalten, und die dem Kunstwerke nothwendige Einheit in der Mannigfaltigkeit erreicht werden kann. Noch jetzt sucht man oft einer solchen dreystimmigen Sonate wenigstens den Namen eines Trio streitig zu machen. Wenn dieses blos aus dem Grunde geschieht, um aus der Benennung eines solchen Tonstücks im voraus beurtheilen zu können, welche Verbindungsform der Stimmen man zu erwarten, oder welcher Art der Bearbeitung des Satzes sich der Komponist bedient habe; wenn die beabsichtigte Verschiedenheit der Benennung nicht auf den Geist des Tonstücks berechnet ist, der es allein zum wahren Kunstwerke erhöhen kann; so ist wider diese schon oft gewünschte Verschiedenheit der Benennung nichts einzuwenden.

Sey es auch, dass eine solche Sonate, in Hinsicht auf die Vereinigungsform ihrer Stimmen, auf einer tiefern Kunststufe stehet, als das eigentliche Trio; sey es auch, dass sie, in Vergleichung mit diesem, in einer etwas magern Physiognomie erscheint: so ist deswegen noch kein Grund vorhanden, ihr wahren Kunstwerth abzusprechen. Wenn bey der Ausführung eines solchen Tonstücks das, was der Komponist gewollt hat, unsern Geist belebend und angenehm anspricht, wenn uns in demselben Schönheit der Melodie, geschmückt mit dem Reize der Neuheit, entgegen kömmt; wenn der Charakter des Gan-

zen bestimmt und ohne Verwischung hervorgehet, wenn alles den Instrumenten, für welche der Tonsetzer schreibt, angemessen, und auf die Eigenthümlichkeiten derselben berechnet ist; wenn die Begleitung den Reiz der Melodie erhöhet, und über den Charakter des Ganzen mehr Haltung und Klarheit verbreitet: wer wollte dann solch einer Sonate wahren Kunstwerth absprechen, wenn auch die Verbindungsform der Stimmen minder künstlich ist, als die Verbindungsform derselben in dem eigentlichen Trio?

Es verstehet sich übrigens von selbst, dass durch diese Bemerkungen dem eigentlichen Trio, in so fern es sich als wirkliches Kunstwerk behauptet, nicht das Geringste von seinem Werthe entzogen werden soll; denn niemand wird leugnen, dass die Wirkung einer wahrhaft dreystimmigen Sonate noch weit eingreiffender sey, und dass ein solches Tonstück auch an Kunstwerthe sehr steige, wenn sich in demselben die Phantasie und das Gefühl des Komponisten durch drey vereinte Hauptstimmen aussprechen. Hier sollte nur die zuweilen verkannte Wahrheit aufgefrischt werden, dass eine Sonate von der vorhin genannten Gattung mehr wahren Werth enthalten könne, als das Trio mit drey Hauptstimmen, wenn aus diesem letztern weiter nichts hervorgehet, als dass der Verfasser desselben ein geschickter Contrapunktist sey.

Uebrigens kann alles dasjenige, was hier von den verschiedenen Gattungen der dreystimmigen Sonate bemerkt worden ist, auch auf das Quartett, und auf die verschiedenen Verbindungsformen der vier Stimmen desselben, angewendet werden.

Schon den mehresten der früher bekannt gewordenen Trios von V. können die vorhin namhaft gemachten guten Eigenschaften eines Kunstwerks nicht streitig gemacht werden, und die beyden neuern, oben angezeigten Sammlungen bleiben keineswegs hinter jenen zurück; sie besitzen im Gegentheile verschiedene Vorzüge, die man an jenen vermisst. Dahin gehört insbesondere die Vermeidung gewisser Härten des Ausdrucks, von welchen die ältern Sonaten des Vfs. nicht freygesprochen werden können, und wahrscheinlich auch die Ursache enthalten, warum man sich derselben (wenigstens in der Gegend, wo sich Rec. aufhält) seither nicht fleissiger bedient hat.

Ungeachtet der Annäherung der höhern Jahre V.s, in welchen gemeiniglich die Künstler auf der erstiegenen Stufe ihrer Kunstbildung stehen bleiben, hält dieser dennoch mit dem Geiste der Zeit gleichen Schritt. Die zur Ausführung dieser neuen Trios nöthige Vortragsart verlangt noch mehr, als viele seiner früher bekannt gemachten Werke, den langen und geschleiften Bogenstrich, der durch V.s Schüler wieder herrschend geworden ist. In den mehresten ersten Allegros neigt sich der Geist und Sinn — die Absicht, das Ideal des Vfs. — mehr nach dem Romantischen, in den letzten Allegros mehr nach dem Humoristischen hin. Ueberhaupt sticht es in allen diesen Sätzen vor, dass sie einen Verfasser haben, dessen Kunstgefühl durch Erfahrung und Kultur geläutert ist. Daher findet man in denselben auch keine Ueberladung von einzelnen Kunstausdrucksmitteln, die bey jüngern Tonsetzern gemeiniglich an der Tagesordnung ist. Der Vf. ist jedoch in den Allegrosätzen hin und wieder etwas breit geworden, so dass manche Wiederholung, die seinen Gegenstand aus keinem neuen Gesichtspunkte zeigt, zum Vortheile des Ganzen hätte weggelassen werden können. Bey den meisten Sätzen von langsamer Bewegung hingegen kann man den Wunsch nach einer vollendetern Ausführung nicht unterdrücken.

Werke von so vorzüglichem Gehalte sollten billig dem Publikum auch völlig cor-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05368/029

rekt über liefert werden. In Hinsicht auf Correktheit findet man aber hier manches zu tadeln. Der Vf. bedient sich nicht allein sehr oft, ohne zureichenden Grund, der in einem dreystimmigen Satze zu scharf einschneidenden Verdoppelung der Terz der harten Dreyklänge, sondern er hat auch manchen sehr leicht zu verbessernden Fehler wider die Reinheit des Satzes stehen lassen, der dem Ohre des Kenners um so lästiger wird, weil er in einem so wenigstimmigen Satze ganz nackt hervorgehet. Nur zwey Beyspiele mögen hinreichend seyn, dieses zu beweisen. Gleich im eilften Takte des ersten Allegro der ersten Sonate der mit Oeuv. 17. bezeichneten Sammlung, bedient sich der Vf. folgender Fortschreitung der reinen Quinte:

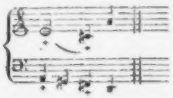

und in dem darauf folgenden 28sten Takte folgender Oktaven:

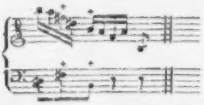

die dem Ohre um so weniger entgehen, weil sie in dem gleich darauf folgenden 30sten Takte wiederkehren.

Sonate pour le Pianoforte, comp. p. J. Woelfl. Oeuvr. 38. à Offenbach, chez André. (Pr. 48 Xr.)

Diese Sonate ist gewiss unter den kleinern, oder vielmehr, unter den leichtern und kürzern Arbeiten W.s, eine der schätzbarsten. Klein ist sie nämlich, weder den Gedanken, noch der Behandlung derselben nach, zu nennen. Der erste und letzte Satz sind aus H moll, der mittlere ist aus *D* dur. Das Ganze rundet sich sehr gut, dem Charakter wie der Schreibart nach; und auch jeder Satz für sich giebt ein nicht uninteressantes Ganze — wie denn das immer seyn sollte.

Das erste Allegro ist ernst und kräftig, mit angenehmen, doch nicht tändelnden Zwischensätzen verbunden; Charakter und Schreibart, wie sie einmal angenommen worden sind, behaupten sich ziemlich standhaft; besonders wird der Hauptgedanke auf eine solide, kunstgemässe, doch keineswegs trockene, steife Weise, durchgeführt. (Die Härte, S. 3., Syst. 5., T. 2-3., ist leicht vermieden oder verbessert).

Das Adagio ist ein angenehmes, singbares, und gut angeordnetes Stück, wenn es auch an sich nicht sehr hervorsticht, sondern seinen Werth vorzüglich durch seine Stelle, eben zwischen jenen zwey grössern Sätzen, erhält. Gerade hier würkt es aber ganz, wie es soll.

Das Finale, ein affektvolles Presto, ist noch enger zusammengehalten, als selbst der erste Satz, und ganz wie in Einem Zuge geschrieben. Es entwickelt sich recht eigentlich nur aus dem Thema, und dieses wieder bestehet nur aus einander sich nähernden Gedanken. Dabey findet man eine pikante und doch solide, eine leicht fassliche und doch gründliche Ausführung; und was den Ausdruck betrifft, so zeigt sich viel Feuer, ein rasches, durchgreifendes Leben. Der Satz hat vielleicht die meiste Aehnlichkeit mit Haydnschen Quartett-Finalen aus dieses Meisters mittler Periode, und macht, mit Sicherheit, Precision und Energie vorgetragen, eine nachdrückliche, bleibende Würkung.

Zu spielen ist die Sonate nicht eben schwer; nur muss man Charakter, und auch

wenigstens einige Einsicht in das, was der Vortrag im gebundenen Stil geschriebener Stükke verlangt, mitbringen. Dafür kann man grosse Fingerfertigkeit entbehren; denn Passagen sind in der ganzen Sonate nicht, und Luftspringereyen eben so wenig. Musiker und Liebhaber von Bildung werden das Werkchen gern unter ihre bessern Neuigkeiten aufnehmen.

Trois grandes Sonates p. l. Pianoforte, comp. par Leopold Kozeluch. Oeuvr. 57. à Offenbach chez André. (Pr. 2¼ Fl.)

Auch dieses Werk des schon lange vortheilhaft bekannten Klavier-Komponisten hat weit mehr instruktiven, als poetischen, oder auch nur überhaupt künstlerischen Werth; ja, es zeigt sich an demselben die Armuth an Erfindung, und das Gewöhnliche, oftmals Trockene, der Ausführung, weit mehr, als an mehrern frühern Kompositionen L. K.s. Nur im ersten Allegro der dritten Sonate findet sich etwas mehr Leben, und im ersten Allegro der ersten, (überhaupt wol dem besten Satze,) ausser diesem, auch noch ein sichtbares Streben, bedeutender in der Ausführung zu werden. Dagegen sind besonders die Rondos, und zwar alle drey, wie nach dem, in den frühern ähnlichen K.schen Werken einmal angenommenen Recepte, fabricirt, und zwar, wie es scheint, mit solcher bequemen Gleichmüthigkeit, dass ein Mann von Hrn. K.s Kenntnissen, und mit seiner Sicherheit des Schreibens, wollte er's, Jahr aus Jahr ein in Einem fort, und in allen möglichen Vorfallenheiten des Lebens, dergleichen Rondos schreiben, und dabey unbeschwert recht wohl gedeihen könnte.

Das ist denn nun die Rückseite der Karte; aber sie hat auch eine Vorderseite! Die Sonaten sind eben so frey von übermüthiger Willkuhr der Naturalisten, wie von nutzlosen Knaupeleyen der Pünktler; sie halten einen, freylich gebräuchlichen und einförmigen, doch aber ziemlich achtbaren Schritt; haben überall Vollstimmigkeit ohne Ueberladung, und vor allem die grösste Zweckmässigkeit für das Pianoforte selbst, und für alle Spieler, die solide Schule machen wollen. Alle Figuren, alle Zusammenstellungen, kurz, alles ist so geschrieben, wie es zum saubern, runden, bestimmten, auch raschen Vortrag führen; wie es Sicherheit in sehr verschiedenen Lagen der Hand, und Reinheit in gehöriger Behandlung wechselnder Stimmen verschaffen kann. Darum nun, und weil zugleich der Satz rein, und in den Gedanken, wie in deren Behandlung, denn doch nichts geradezu Beleidigendes ist, glaubten wir diesen Sonaten einen vorzüglichen instruktiven Gehalt zugestehen, und sie, wie frühere Kozeluchsche noch mehr, zur fleissigen Uebung jungen Spielern von mittler Fertigkeit empfehlen zu müssen.

Der Druck auf Stein ist ziemlich eng und sehr scharf, auch nicht ganz fehlerfrey. Doch sind die Fehler von der Art, dass sie jeder sogleich selbst verbessern kann.

Nachrichten.

Rom *). Ende Septembr. vorigen Jahres endigten nicht allein alle Theater, sondern es durften den ganzen Advent hindurch nicht einmal Privatkonzerte gegeben werden. Das Erste, was wieder in Hinsicht auf musikalische Aufführung erschien, war ein Oratorium: Irene, ossia il Trionfo della fede. Dies

*) Nicht von dem Verf. der Briefe eines in Ital. reis. Deutschen, die im 34ten Stück angefangen worden sind. d. Redact.

wurde im Hause des Grafen Caradori gegeben und von Liebhabern gesungen, unter welchen die Gräfin Caradori sich besonders auszeichnete. Sie ist eine Wienerin von Geburt, aber schon lange Zeit in Italien; hat eine vortreffliche Stimme, singt und spielt mit vielem Gefühl und Ausdruck, hat eine höchsteinnehmende Gestalt, und besitzt auch sehr gründliche Kenntnisse in der Musik. Das Orchester bestand aus Musikern von Profession. Die Komposition selbst war von Zingarelli, aber nicht neu komponirt, sondern aus seiner Oper, Ines de Castro. Da kann man sich leicht einbilden, was dies Oratorium für ein Unding war! Besonders kamen viele nichtssagende Gurgeleyen darin vor, welche, ohnerachtet der guten Ausführung von Seiten der Sänger, hier einen ausserst widerlichen Eindruck machten. Doch genug von der Missgeburt! Höchstens könnte dabey angemerkt werden, dass solche Entstehung ähnlicher Produkte in Italien nichts Neues ist. Trento z. B. wurde vor ein paar Jahren nach Neapel berufen, um daselbst für das Theater St. Carlo eine neue Oper zu schreiben. Dazu hatte er ohngefähr zwey Monate Zeit. Anstatt sich nun hinzusetzen und zu arbeiten, liess er sich gemüthlich gehen, und divertirte sich, so gut er konnte. Etwa vierzehn Tage, bevor die Oper aufgeführt werden sollte, kam der Theaterkopist zu ihm und fand ihn sehr beschäftigt mit — Briefschreiben. „Geben Sie mir doch ums Himmels Willen die Partitur, oder doch einen Theil davon, sonst kann ich ja unmöglich die Stimmen so schnell ausschreiben, dass die Sänger noch Zeit behalten, sie einzustudiren!“ Darein braucht Er sich nicht zu mischen: ich habe andere Sachen im Kopfe! war die Antwort. Den Tag darauf bekam der Komponist einen ungeheuren Koffer und nach wenigen Tagen der Kopist die Partitur. — In der Fasten vorigen Jahrs schrieb Andreozzi ein Oratorium in demselben Theater. Ohngefähr 130 Takte waren von seinem eignen Machwerk, das Uebrige war von andern italienischen Komponisten entlehnt, bey welcher Procedur er vieles abgekürzt und hin und wieder einige Takte eingeflickt hatte. Auf dem gedruckten Buche stand indessen: La musica è del Maestro Andreozzi. Farinelli, welcher sich eben in Neapel befand, kömmt ins Theater und hört da verschiedene seiner eignen Kompositionen. Am folgenden Morgen war ich bey der Correa — dazumal prima donna in St. Carlo. Ausser andern Personen war auch Andreozzi da. Nun kam Farinelli herein. Ich bin dir sehr verbunden, sagte er zu A., dass du zur Verbreitung meiner Sachen alles Mögliche beyträgst; aber zum wenigsten hättest du mir meine Kompositionen nicht verstümmeln sollen, sondern sie so hören lassen, wie ich sie selbst geschrieben habe. Mit der grössten Gleichgültigkeit antwortete A.: Lass mich nur machen; das weiss ich, als geborner Neapolitaner, besser; (F. ist Venetianer,) sie wollen hier nichts Langes hören, darum habe ich mich kurz gehalten; du siehest es ja selbst, wie sehr die — wie du dich ausdrückst, verstümmelten Sachen gefallen; darin bin ich ein alter Praktikus. —

Teatro Valle.

Am 9ten Jan. wurde dies Theater mit einer neuen Oper von Nicolini, Le due Gemelle intituliret, wieder eröffnet. Die Poesie war, mit einem Worte, schlecht, und die Musik nicht viel besser; deswegen wurde sie auch vom römischen Publikum — welches bey solchen Gelegenheiten nicht sehr delikat zu seyn pflegt, sondern seine Meynung ganz unzweydeutig an den Tag legt — förmlich ausgepfiffen. Dem Komponisten war dies sehr unschmeichelhaft; und da der Gebrauch in Italien ist, dass jeder seine Produktionen die drey ersten Abende selbst mit dem Klavier dirigiren muss, so liess er sich am zwey-

ten Tage krank melden, um nicht ähnlichen Unannehmlichkeiten ausgesetzt zu seyn. Das Publikum ist hierin sehr hart verfahren; es hätte sich doch wenigstens erinnern sollen, wie viel Vergnügen ihm Nicolini im Karneval 1807 mit seinem Trajano in Dacia gemacht hat.

Während die Zwillinge viermal gegeben wurden, gewannen die Sänger Zeit, L'amore conjugale von Mayr, einzustudiren. Dies ist ein Drama in einem Akt; die Poesie von Rossi. Wenn ich nach dem Effekt, den das Ganze auf mich bey oft wiederholter Anhörung jedesmal mit erneuerter Kraft gemacht hat, urtheilen darf, so ist die Musik wirklich ausgezeichnet schön, voll Fülle und Ausdruck, so wie auch das Gedicht, wenigstens in Vergleichung mit andern italienischen, vorzüglich; und obgleich die Römer nicht gewohnt sind, in diesem Theater, wo sonst nur immer komische Opern gegeben werden, solche sentimentale Sachen zu hören, zumal in dieser Zeit, wo alle der blosse Gedanke an das Karneval schon begeistert, so gefällt dies Drama doch überaus wohl. Das Theater ist bey jeder Vorstellung voll; und das ist das sicherste Zeichen des Wohlgefallens. Die Italiener sind wol im Ganzen keine grosse Liebhaber von traurigen Theatervorstellungen, wenigstens kann ich aus Erfahrung bezeugen, dass es die Römer und Neapolitaner nicht sind; deswegen sehe ich es als eine Art von Wunder an, dass diese Komposition so allgemeinen Beyfall erhält. „Der Gegenstand ist ausserordentlich traurig, und nichts weniger, als karnevalisch — habe ich von mehrern Römern oft sagen hören — aber die Musik ohne Maassen schön und meisterhaft.“ Der Eindruck ist so heftig, dass wenigstens die Hälfte der Zuhörer sich des Weinens nicht enthalten kann.

Unter den Sängern findet sich nicht viel Auszuzeichnendes. Die Prima donna, la Sig.ra Pinotti, ist mehr Schauspielerin, als Sängerin. Wäre ihr Gesang so gut wie ihre Handlung, so würde sie sich ausserordentlich hervorthun; denn sie hat dabey eine sehr einnehmende Gestalt. Der Grund ihres mittelmässigen Gesanges liegt auch hauptsächlich in ihrer Stimme, die etwas rauh und unbehülflich ist. Uebrigens singt sie auch mit vielem Gefühl. Parlamagna, erster Buffo, hat eine angenehme Stimme, aber weiss sie sehr wenig zu gebrauchen. Indessen ist er ein recht guter Buffo. Die Uebrigen haben weiter kein Verdienst, als was sie vom Entrepreneur bekommen.

(Die Fortsetzung ist versprochen.)

Stuttgart, im April. Herr Baron v. Weber, geheimer Sekretär Seiner Hoheit, des Prinzen Ludwig von Würtemberg, der Ihnen schon aus frühern Kompositionen rühmlich bekannt seyn wird, hat kürzlich das Gedicht, Der erste Ton, von Rochlitz, melodramatisch mit sehr vielem Glücke behandelt. Dies musikalische Gedicht, das erst in Ihrer Zeitung gestanden, und hernach Matthisson in die lyrische Anthologie aufgenommen hat — wird, seiner Absicht gemäss, mit musikalischen Zwischensätzen deklamirt. Vorzüglich zeichnet sich der Eingang des Ganzen durch die vortreffliche Haltung und die Schönheit der Modulation aus; mehrere kühne und überraschende, doch nicht grelle Uebergänge erhöhen die Wirkung. Ueberhaupt herrscht Würde und ein glücklich gehaltener Charakter durch das Ganze. Die Idee, die letzten feyerlichen Strophen dieses Gedichts zu einem allgemeinen Chor zu benutzen, der mit einer Art vierstimmigen, sehr feyerlichen Chorals beginnt, und mit einem feurigen, fugirten Thema schliesst, bringt eine ausserst überraschende Wirkung hervor.

Es wäre zu wünschen, dass der talent-

volle Verfasser dieses sehr gelungene Werk durch die Herausgabe gemeinnütziger machen möchte.

F. Danzi.

Berlin, d. 14ten May. Den 5ten gaben die Schauspieler Labes und Kaselitz Konzert im Theatersaale. Den ersten Theil eröffnete der schöne Marsch und die stürmische Sinfonie zu Wallensteins Tod, vom Kapellm. Weber. Dann blies Westenholz ein von ihm gesetztes Adagio und Rondeau auf der Hoboe; Mad. Müller sang eine Arie von Righini, und der geniale Wilh. Schneider spielte Variationen auf einem Kistingschen Fortepiano. Der zweyte Theil begann mit Variationen für's Orchester, vom Musikdir. Seidel. Dann sangen Labes und Kaselitz das von Seidel komponirte Duett von Müchler: der Dichter und der Komponist. Den Beschluss machte ein Flötenkonzert von Müller, das der Ihnen öfters genannte junge Schulz mit ziemlicher Fertigkeit exekutirte.

Am jährlichen Busstage, dem 11ten d., wo keine Theatervorstellung ist, gab Hr. Kapellm. Weber Konzert im Theatersaal. Nach der Ouvertüre aus Glucks Alceste folgte Mozarts Requiem, von den Sängern und dem Orchester des Theaters sehr brav exekutirt. Den zweyten Theil eröffnete Webers kräftige Ouvertüre zu Schillers Wilhelm Tell, deren Schluss nur im Konzert sich weniger gut ausnimmt, (und daher dem Totaleffekt schadet) da er unmittelbar in die durch sie eingeleiteten idyllischen Scenen des Stücks eingreift, die hier natürlich wegfallen. Der Kammermus. Ritter blies hierauf ein Fagottkonzert von Winter, meisterhaft, wie immer. Den Beschluss machte der oft, für und wider, besprochene Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, deklamirt vom Dir. Iffland, mit Musikbegleitung von Webern; er wurde mit eben so trefflichem Erfolg gegeben, wie bey seiner ersten Exhibition vor einigen Monaten.

Auf dem Theater ist seit meinem letzten Briefe nichts Neues bemerkt worden. Hr. Kaibel, seither beym Breslauer Theater, nunmehr Mitglied des Grossherzoglich-Badenschen Hoftheaters, hat einige Gastrollen gegeben. Er trat in drey Schauspielen, und in dem Singspiel Axur, als Axur, auf. Seine Stimme ist sehr rein und gebildet, wenn auch eben für diese Rolle nicht vorzüglich geeignet; sein Spiel überdacht und sehr charakteristisch.

Morgen fangen die musikal. Divertissements im Georgeschen Garten (vom Kammermus. G. A. Schneider) an, die jeden Sonntag um 11 Uhr gegeben werden sollen; eine Nachahmung der beliebten Wiener Sonntagskonzerte im Augarten.

Leipzig. Die nun beendigte Messe war reich an Musik — wenn auch an sonst nichts. In den zwey letzten Abonnement-Konzerten wurde viel Gutes, und dies auch meistens so gut gegeben, als man es von einem — der täglichen Theatervorstellungen wegen, getheilten Orchester verlangen kann. Wir haben aber vor kurzem erst zu viel über dies Institut gesprochen, als dass wir hier etwas aufmuntern sollten, ausser die noch ganz neuen Kompositionen. Unter diese gehört Eberls grosses Klavierkonzert aus Es, das der Komponist vor zwey Jahren aus dem Manuscript hier vortrug, und das eben jetzt im Wiener Industrie-Comptoir erschienen ist. Es fand auch diesmal, durch den schönen Zusammenhang aller drey Sätze in Absicht auf Empfindung, durch den Glanz und die Anmuth der Ausführung, und durch die treffliche Instrumentirung, ausgezeichneten Beyfall. Mad. Müller spielte es lobenswürdig, und besonders den dritten Satz ausgezeichnet schön. Hr. Musikd. Müller erfreuete das zahlreiche

Auditorium ungemein mit einer kurzen, freyen Phantasie, und mit dem vierten seiner, nun vollständig erschienenen grossen Capriccios. Je näher man mit diesem originellen, kunstreichen Werke bekannt wird, je höher lernt man es achten, und zwar in künstlerischer, wie in instruktiver Hinsicht. Hrn. M.s Spiel war durchaus meisterhaft. Beethovens vor wenig Wochen in Wien herausgegebene Ouvertüre zu Collins Coriolan, (C moll) ist wieder ein sehr bedeutendes, mehr in der Art der Cherubini'schen, als der frühern B.schen Orchesterstücke geschriebenes Werk. Der Charakter dieser Ouvertüre ist grose, und ernst, bis zum Düstern; mit vieler Sorgfalt und unverkennbarem Fleiss ist sie streng und kunstgelehrt durchgeführt, und übrigens weit mehr auf tiefe, als auf schimmernde Würkung berechnet. Sie will sehr sicher, klar und lebendig vorgetragen seyn, wenn sie ihre Absicht erreichen soll; sie also vorzutragen, ist aber nichts weniger, als leicht. Eine Sinfonie von Kunstmann, einem Dilettanten von ausgezeichnetem Talent und nicht gemeiner Kunstkenntnis, hatte so viel heiteres Leben und ungesuchte Eigenthümlichkeit, besonders in den beyden Allegrosätzen, dass sie auch ohne jene Hinsicht auf den Verf. Beyfall hätte finden müssen: mit dieser Hinsicht ist sie wahrhaft bewundernswerth, und das um so viel mehr, da Hr. K., als Geschäftsmann an einem Orte lebt, wo er sogar seine eigenen vollstimmigen Arbeiten wahrscheinlich nicht einmal hören kann.

Die Hrn. Brüder Bohrer, königl. bayersche Kammer-Virtuosen, wie sie sich nannten, gaben ein eigenes Konzert, und spielten darin viel und mancherley, alles von Hrn. Anton B.s Komposition. Es ist in No. 32. d. Z., von Prag aus, ausführlich über sie und des Einen Kompositionen gesprochen worden, und wir haben keinen Grund, dem Urtheil jenes Korrespondenten zu widersprechen, wenn wir es auch dort etwas streng ausgesprochen finden. Der V.cellist besitzt gewiss ein schönes Talent, ausgezeichnete Fertigkeit, einen guten Ton, und auch mehr Genauigkeit und Geschmack, als sein Bruder, welchem jedoch ebenfalls, neben Talent, viel Fertigkeit, Kraft, Mannigfaltigkeit des Bogens und äusserst starker Ton nicht abzusprechen sind. Freylich sind diese Vorzüge erst Bedingungen zur wahren Virtuosität, und noch nicht diese selbst; bey so jungen Jahren und so lebhaftem Streben aber können beyde es sehr weit bringen, wenn sie die rechten Wege einschlagen wollen.

Hr. Bernhard Romberg endlich entzückte alle, die ihn hörten, auch diesmal, in dem von ihm gegebenen Konzerte; und entzückte sie, wie unter den jetzt lebenden Künstlern vielleicht noch keiner. Er spielte sein neues Konzert aus Fis moll, das, neben dem aus E moll, unter allen Violoncellkonzerten obenan stehet; dann trug er sein, durchaus originelles, aus spanischen Volksmelodieen äusserst anziehend gewebtes Rondo vor. Ueber sein Spiel haben wir voriges Jahr schon ausführlich gesprochen, und von allen Orten hat man thätliche Urtheile gelesen; weshalb wir nichts hinzusetzen, als: wir können uns durchaus auf diesem Instrumente nichts Vollendeteres, in allen Gattungen des Stils u. des Vortrags — auch nur denken. Die Ouvertüre zu seiner Oper: Ulysses u. Circe, so wie die Arie: Heiter entwanden mir die Tage, und noch mehr das Duett: Holde Göttin, wohin eilst du — beyde aus derselben Oper, fanden wir reich und gehaltvoll, eben so besonnen als würksam, und ganz des trefflichen Meisters würdig. — Möge es ihm in seinen neuen Verhältnissen immer recht wohl gehen, und er seiner Freunde in Leipzig stets so freudig eingedenk bleiben, als diese seiner!

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny. Nº. 36. 1808.

Texte zu Kantaten am Erntefeste.

1.

Eine Stimme.

Die ihr, von Vaterhand gesegnet,
Der Arbeit süssen Lohn empfingt;
Der ihr der Liebe, die euch segnet,
Der Andacht reines Opfer bringt:
Erscheint in seinem Heiligthume,
Vereint zu seines Namens Ruhme!

Alle.

Wir sind in deinem Heiligthume
Vereint zu deines Namens Ruhme;
Und Wort, und Ton, und Zähre preiset
Dich, ewgen Vater, Sohn und Geist!

Rec.

Wer ist wie er? Sein Sonnenstrahl entlockt
Der Saat den Keim, dem Keim die schlanken Halmen,
Dem Halm der Aehre Gold, die lieblich duftend steigt,
Und jetzt sich prachtvoll hebt, jetzt sich beladen neigt;
Und Keim und Halm und Frucht sind seines Ruhmes Psalmen. —
Der Himmel dunkelt sich. Die Stimme Gottes spricht
Aus fernen Wettern zu der Erde,
Sein Sturmwind braust — Sie bebt, sie fürchtet sein Gericht —
Sie bebt, dass sie vernichtet werde —
Vergeblich! Nein, nicht zürnend geht sein Fuss im Wetter!

Der Donnerude, er ist die Liebe!
Die Lieb' ist er! Das lechzende Gefilde trinkt,
Und spendet seine Frucht, und lobt den Gott der Götter.

Aria.

Lobt den Herrn! Die Saiten rauschen!
Garbensammler, lobt den Herrn!
Die der Sammler Segen tauschen,
Hochbeglückte, lobt den Herrn!

Er gedachte nicht der Sünden!
Schonend trug uns seine Hand.
Gnade, Gnade liess er finden
Uns und dich, mein Vaterland!

Chor.

Gross sind die Werke des Herrn!
Wer ihrer achtet, der hat eitel Lust daran.
Was er ordnet, das ist löblich und herrlich
Und seine Gerechtigkeit bleibet ewiglich.
Halleluja!

2.

Chor.

Anbetung ihm, dem Vater aller Wesen,
Der war, und ist, und seyn wird immerdar!
Wer ist, wie Gott, so heilig, gut und weise?
Wer gleichet ihm an Herrlichkeit und Macht?
Die Himmel preisen ihn; die Lüfte tönen
Zu seinem Ruhm; ihm jubelt Feld und Wald.

Eine Stimme.

Sein Athem weht im milden Frühlingslüftelu,
Und Blumen sprossen auf der jungen Flur.
Den Heerden grünt durch ihn gesunde Weide;
Er lässt die Saat von Menschenhand gedeihn.
Sie blüht und reift empor zur goldnen Ernte,
Von ihm bewahrt, der Alles trägt und schützt.
Rollt furchtbar auch sein Donner in den Wolken,
Doch thaut die Wolke Segen auf das Land.

Alle.

Anbetung ihm, dem göttlichen Erbarmer!
Preis ihm und Dank, dem Vater seines Volks!

Recit.

Sein Frendenmeer strömt auch auf uns hernieder,
Sein Ueberfluss hilft unserm Mangel ab.
Der Fromme fleht zu ihm, und nicht vergebens,
Er sieht des Armen Thrän' und trocknet sie.
Die Zukunft heitert er; die Nebel schwinden,
Und neue Hoffnung hebt das bange Herz.
Kommt, Brüder! fallt mit Ehrfurcht vor ihm nieder!
Er denkt an uns — Vergesset seiner nicht.
Allliebend führt er durch die Dunkelheiten
Des Staubes uns der lichten Heimath zu.

Chor.

Einst feyern wir mit sel'ger Geister Chören
Verklärt, wie sie, den grossen Erntetag,
Den Tag des Danks, der himmlisch hohen Wonne.
Anbetung ihm jetzt und in Ewigkeit!

(F.)

Recensionen.

Notturno pour le Pianoforte, Flûte, Violon, Viola, Vcelle obligé, et deux Cors ad libit., par Louis Ferdinand, Prince d. Prusse. Oeuvr. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

Es ist erst vor kurzem in diesen Blattern, (No. 47., v. 19ten Aug., 1807.,) bey Gelegenheit der tiefempfundenen Elegie Dusseks auf den Tod des Prinzen Louis, über den Charakter und den Kunstwerth der musikal. Kompositionen des Verstorbenen ausführlich, nach bester Einsicht und mit gänzlicher Parteylosigkeit, gesprochen worden. Da nun vorliegende, eine seiner letzten Arbeiten, alles dort Ausgesprochene nur bestatigt, wollen wir uns lieber auf jenes Blatt beziehen, als uns unnütze Wiederholungen verstatten. Schade, dass die frühesten Kompositionen des Prinzen, besonders die in Paris zuerst gestochenen, bis jetzt noch weit bekannter sind, als diese spätern; Schade, weil in jenen zwar ebenfalls dieselbe Individualität hervortritt — wie hatte auch eine so ausgerüstete sich je verleugnen können? — aber denn doch offenbar, nur um sich selbst auf irgend eine Art auszulassen, nicht, um durch bewusste Verwendung ihres Besten an die Darstellung und Ausbildung eines gewählten Gegenstandes, ein schönes Werk zu Stande zu bringen. Interessant bleiben jene Produktionen gewiss, und sehr interessant, wie solch ein Individuum selbst; aber so lange eine brennende, zumal noch nicht vertiefte Phantasie im Erzeugen nur schwelgerisch sich selbst geniessen; eine Fülle von drängender, zumal noch unfixirter Lebenskraft sich selbst nur für den Moment gleichsam abstumpfen und Ruhe schaffen will: so lange kann wenigstens von eigentlichen Kunstwerken schwerlich die Rede seyn. Dies zeigt sich denn, nach Rec. Einsicht, in jenen frühern Kompositionen des Prinzen, aber keineswegs in der Auswahl der spätern, wohin vorliegendes Notturno gehört. Der allgemeine Charakter bleibt: aber die Phantasie ist nun durch nähere Bekanntschaft mit den trefflichsten Werken andrer Meister, durch ernstes Nachsinnen und Studiren, ja durch vieles Arbeiten selbst, vertieft, hat auch sich selbst zügeln, sich selbst lenken gelernt; die überquellende Kraft stäubt nicht mehr mit Geräusch, als leerer, wenn auch angenehm perlender Schaum auf; sie wird zusammengehalten, wird zur rechten Zeit, an rechtem Orte verwendet; in alles kömmt mehr Bewusstseyn, mehr Wahl, und folglich mehr Klarheit, Ordnung, Haltung und Würde. Zwar hatte Prinz Louis, wie im Leben, so in der Kunst, offenbar noch nicht sein Höchstes erreicht, und besonders bleibt er sich, was die zuletzt gerühmten Vorzüge anlangt, auch in seinen spätern Arbeiten noch nicht überall gleich; schweift wol auch noch aus in Vergeudung der Kunstmittel; giebt seinen Reichthum wol auch noch zuweilen aus für Schimmerndes, nicht immer für Gehaltvolles; opfert die Anforderungen der Regel an das Einzelne den Anforderungen seines Triebes für das Ganze noch zu oft — das heisst: öfter auf, als es, um auch

dem letztern Genüge zu leisten, nöthig gewesen wäre: aber ganz unverkennbar ist hier für die Hauptsache so vieles und so schönes geleistet, dass man ohne Kleinmeisterey und Pedantismus bey verfehlten Nebendingen gewiss wenigstens nicht lange verweilen und sich im Genusse von jenen Hauptsachen nicht stören lassen wird. Und was die Kritik anlangt, so sollte sie wol bey Individuen, wie eben Prinz Louis, und bey allem, was sie handelnd oder dichtend zu Stande bringen, noch weit weniger, als irgendwo

— vergessen
Dass von sich selbst der Mensch nicht scheiden kann.

Eben darum will sich denn auch Rec. enthalten, an diesem Werke manche Einzelnheiten tadelnd auszustellen. Alles, was oben von den spätern Arbeiten des Prinzen überhaupt gesagt ist, gilt auch von diesen; solche Ausstellungen des Einzelnen aber könnten ihm nicht mehr nützen, da er dahin ist; dem geniessenden Freunde des Werkes nicht, da dieser durch die überwiegenden Vorzüge desselben gegen solche Mahnungen gleichgültig gemacht wird; dem studirenden Kunstjünger nicht, da dieser, nach Obigem schon, aufmerksam darauf seyn muss. Nachahmen darf kein Jünger die Künstler dieser Art: nur sich durch ihre Ideen bereichern, durch ihren Flug begeistern, durch ihr Feuer erwärmen; wer aber mehr thut, wer dennoch nachahmt, würde auch unsre Nachweisungen in den Wind schlagen. —

Man findet hier ein sehr lang und sehr weit ausgeführtes Larghetto, (die Klavierstimme allein ist 17 volle Seiten lang,) das nicht wenig neue und anziehende Wendungen der Melodie und Harmonie, vornämlich aber einen grossen Reichthum mannigfaltiger Figuren aufweiset; dann folgt ein ebenfalls ziemlich langes Presto, voll rascher Kraft, Lebens und Feuers; hierauf kehrt der Komponist auf einige Momente zu jenem Larghetto zurück, verweilt in einer ausgeschriebenen (sehr wackern) Cadenza, welche das Presto zurückführt, und in diesem schliesst er. Gut vorgetragen, macht das, sorgsam in sich selbst beschlossene Stück, (nur etwa einiges allzuweit Ausgesponnene im ersten Satze abgerechnet,) eine treffliche Wirkung; freylich aber ist, es gut vorzutragen, nichts weniger, als leicht. Doch gehört dies Stück noch nicht unter das Schwierigste, was der Prinz geschrieben hat.

Das Werk ist vom Verleger sehr anständig ausgestattet worden.

Grande Sinfonie pour 2 Violons, Flute, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, dediée à Mons. le Baron Alex. de Weitzlar, par F. Krommer. Oeuv. 62. A Offenbach chez J. André. (Pr. 4 Fl.)

Hr. Krommer ist in dieser Sinfonie seiner, dem Publikum schon hinreichend bekannten Manier ziemlich treu geblieben; nur Eins will Rec. gleich hier, diese Manier betreffend, erinnern — dass man mit Vergnügen bemerken wird, der Verf. habe sich des häufigen Gebrauches derjenigen Art des Tempo rubato enthalten, welche aus der Vermischung der geraden und ungeraden Taktart hervorgehet, und womit einige seiner früher bekannt gewordenen Tonstücke zu sehr überladen sind.

Diese aus D dur gesetzte Sinfonie beginnt mit einem Einleitungssatze im Viervierteltakte, der mit Adagio überschrieben ist, den aber Rec., theils wegen seines Charakters, theils und vorzüglich wegen der dabey erforderlichen Vortragsart, lieber mit poco grave überschrieben haben würde. Die Schlussformate dieses Satzes fällt in ein kraftvolles Allegro im Zweyzweyteltakte ein. Das letzte

Allegro, von einem heitern Charakter, ist im Zweyvierteltakte gesetzt. Beyde Sätze sind sehr lobenswürdig ausgeführt; in beyden herrscht Bestimmtheit und Klarheit, und in beyden wird der Eindruck durch nichts Fremdartiges geschwächt — die Vorstellung nicht von der Hauptsache abgeleitet. Nur die Ausführungsform, womit der zweyte Theil des letzten Allegro beginnt, ist der Form, mit welcher der zweyte Theil des ersten Allegro anhebt, etwas zu ähnlich, und diese Aehnlichkeit offenbart sich in zwey Sätzen eines und ebendesselben Tonstücks zu merklich.

Die Menuet enthält nichts sich besonders Auszeichnendes, wohl aber das ihr folgende Trio, welches in seiner naiven und cantabeln Melodie etwas sanft Schmeichelndes, gleichsam Bittendes, deutlich ausspricht, welches im Verfolge des Satzes durch den Eintritt des Fagotts noch mehr herausgehoben wird.

In Hinsicht auf Originalität zeichnet sich jedoch die erste Hauptperiode des, aus D moll im Zweyvierteltakte gesetzten und mit Andante allegretto überschriebenen Mittelsatzes aus. Die Grundstimme fängt diesen Satz allein, und zwar mit einem, pizzicato vorzutragenden Bassthema an, welches 32 Takte hindurch als Basso ostinato fortgeführt ist. Mit diesem Bassthema vereinigen sich nach und nach die übrigen Stimmen folgender Gestalt:

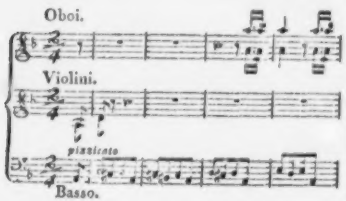

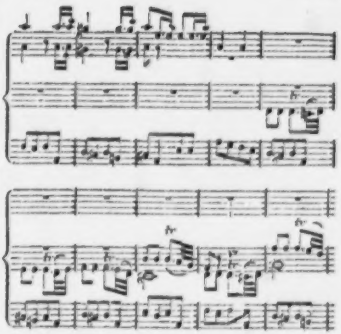

Das Ungewöhnliche dieses Anfangs, besonders aber die Figur der im dritten Takt eintretenden Oboen, die das Ohr recht ausdrücklich zur Aufmerksamkeit auffordert, spannt die Erwartung so sehr, dass man in dem Verfolge des Satzes etwas ganz Neues und Ungewöhnliches zu hoffen, sich berechtigt glaubt. Auch fangen die Violinen bey ihrem Eintritte allerdings an, ein ziemlich fremdes Tongemälde zu entwickeln, und es gleichsam, bis ohngefähr zum 5osten Takte, zu untermalen. Allein der Vf. lässt in der Folge theils dieses Gemälde nicht in der erwünschten Klarheit hervorgehen, theils umwölkt er den noch nicht völlig ausgezeichneten Umriss desselben durch einen in dem 65sten Takte eintretenden neuen Satz, der zwar, an und für sich betrachtet, interessant ist, aber auf das vorher angelegte Charakterbild nicht genug Beziehung hat. Kurz, die im Anfange des Satzes aufgeregte Erwartung wird in dem Verfolge des beynahe 200 Takte langen Andante nicht völlig befriedigt. Der Vf. hat bey diesem Satze entweder seiner Phantasie nicht Zeit genug gelassen, ihr Ideal hinreichend zu entwickeln, bevor er die Feder zur Arbeit ergriffen hat, oder es ist ihm nicht

geglückt, das Bild seiner Phantasie fest genug zu halten, so, dass es sich während der Darstellung in seiner Vorstellung zum Theil wieder verwischt hat.

Diese beyden Fälle (vorzüglich aber der letzte) offenbaren sich oft in den Tonstücken solcher Komponisten, die noch nicht völlig in die Tiefen des harmonischen Theils der Kunst eingedrungen sind, und es scheint allerdings, als sey die Vermeidung dieser Mängel einer der vorzüglichsten Vortheile der Tonsetzer von jener Gründlichkeit, wodurch sie sich den Vorhang zum Eintritte in das Allerheiligste der Kunst eröffnen. Auch solchen Komponisten, die nicht bis dahin eingedrungen sind, fehlt es, bey Talent und Erfahrung, keineswegs an schönen Bildern der Phantasie, wie oft genug ihre Arbeiten beweugen; kömmt es nun aber zur Vollendung des Darzustellenden, so fehlt es an Klarheit, Sicherheit und Tiefe. Doch giebt es freylich, wiewol seltner, auch Komponisten, die sich, bey vielen Einsichten, nur nach und nach eine gewisse verkehrte und ihnen selbst nachtheilige Verfahrungsart in der Bearbeitung ihrer Entwürfe angewöhnt haben. Daher müssen angehende Tonsetzer, für welche diese Digression zunächst bestimmt ist, auch schon bey ihren ersten Ausarbeitungen, auf das Nachtheilige der beyden angezeigten Fälle aufmerksam gemacht, und überhaupt vor allen zweckwidrigen Verfahrungsarten gewarnet werden, welches denn ein Hauptgeschäft ihrer Meister seyn und bleiben muss — vorausgesetzt, es ist den Jüngern noch Ernst genug um ihre Studien, dass sie sich einem Meister ergeben, und nicht blos auf gerathewohl darauf los schreiben! —

Bey den vielen guten Eigenschaften, womit Hr. Krommer seine Kompositionen ausstattet, wäre zu wünschen, dass er die wohlgemeynten Winke einer unparteyischen Kritik mehr beherzigen möchte. Schon im 22sten Stücke des 6ten Jahrgangs dieser Zeit. hat ein anderer Rec. den Vf. auf die Hätten der Modulation aufmerksam zu machen gesucht, deren er sich oft bedienet. Es scheint aber, als gefalle er sich in solchen rauhen Uebergängen in die entfernten Tonarten; denn auch in der angezeigten Sinfonie fehlt es nicht an solchen Stellen. Ein Beyspiel mag ein Satz aus dem zweyten Theile der Menuet geben, in welchem der Vf. aus der harten Tonart d in die Tonart b dur auf folgende Art ausweicht:

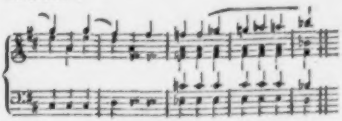

Die hier gebrauchte harmonische Fortschreitung aus dem Dreyklange d, fis, a, in den Sekundenaccord es, f, a, c, ist der Korrektheit des Satzes eben so zuwider, wie der Gebrauch der beyden Oktaven in der Gegenbewegung, die man in dem oben eingerückten Anfange des Andante von dem siebenten zum achten Takte findet, und die ohne Nachtheil der beabsichtigten Wirkung des Satzes gar leicht hätten vermieden werden können. Rec. weiss recht wohl, dass darauf jetzt wenig geachtet wird; gleichwol ist und bleibt es immer Unrecht, und eben Männer von wahrem Verdienst, wie Hr. Kr., sollten sich auch durch mehr Sorgsamkeit von dem gewöhnlichen Tross unterscheiden.

Nachrichten.

Prag, d. 5ten May. *) Seit unserm letzten Bericht über die Opern war Agnes Sorel

*) Aus Mangel an Raum verspätigt.

v. Gyrowetz die erste an der Reihe. Sie fiel bey der ersten Produktion durch, wovon sich aber leider die Direktion erst bey der zweyten überzeugte; schwerlich wird sie noch ein drittes Mal auf der Bühne erscheinen. Dem. Phil. Bessel legte eine Arie von Righini ein, und als sie diese das zweyte Mal wegliess, meynten die Anwesenden, die Oper würde viel mehr Glück machen, wenn sie es mit allen ihren Singstücken so machte. — Nach ihr kam (zum Besten der Dem. Ph. Bessel) der Baum der Diana. Da wir sie italienisch sehr oft und viel besser vorstellen sahen, so erfreute auch sie sich nicht der besten Aufnahme. Hr. Haser als Doristo und Dem. Müller als Amor waren gar nicht an ihrem Platz. —

Die dritte Oper war: Mozarts Figaro (zum Besten der Mad. Caravoglia-Sandrini.) Das Ensemble war diesmal seit dem Opferfest und Elisene zum ersten Male wieder für den Freund der Kunst ziemlich genügend; und noch ein Paar Orchesterproben würden hinreichend gewesen seyn, um manche störende Einzelnheiten vollends zu besiegen. Vorzüglich verdient Hr. Schreinzer Erwähnung, der, wenn er auch Bassi's Andenken, als Graf Almaviva, nicht zu verlöschen vermochte, doch weit mehr leistete, als wir, nach allem was wir zeither von ihm gesehen, erwarten konnten. Er legte unverkennbar den Beweis ab, dass er, wenn man sein Talent genau prüfte und anwendete, dereinst etwas Vorzügliches leisten würde. Gewiss wäre Don Juan in seinen Händen besser verwahrt gewesen, als in denen des Hrn. Feddersen. Auch Dem. Bessel (Grafin) erschien in günstigerm Lichte, als gewöhnlich. Ihr Spiel war sehr brav, und die Furcht, die man an ihr bemerkte, milderte das Rauhe ihres Organs um vieles. Mad. Caravoglia-Sandrini als Susanne sang ihre einzige Arie im letzten Akt sehr schön, machte aber übrigens bey weitem weniger aus ihrer Rolle, als uns ihr Talent hoffen liess. Es wäre nicht erfreulich, wenn wir glauben müssten, diss sey eine Folge der gewöhnlichen Abneigung italienischer Sänger gegen klassische deutsche Musik. Leider findet sich diese noch öfter, als bey Singern, unter den Sangerinnen, die, ohne des Ganzen zu achten, nur brillante Arien, und zwar nach dem Range geschrieben, fordern. Den Cherubin und Figaro sahen wir noch nie so schlecht, als diesmal von Dem. Müller und Hrn. Häser. Beyde scheinen zu glauben, dass man, um vortheilhaft zu erscheinen, nur vortheilhafter Rollen bedürfe. Das unnatürliche Schleppen der erstern und ihre Monotonie verursachten Langeweile, und bewiesen deutlich genug, wie wenig sie auch nur daran gedacht hatte, sie solle hier ein feuriges Wesen in dem Uebergange des erwachsenen Knaben zum Jüngling, und im ersten, eben so heftigen, als flüchtigen Liebesgefühl darstellen. Wie eiskalt und schwerfällig trug sie die Arie (Non so più cosa son) vor! wie matt und ausdruckslos, die himmlische Romanze (Voi che sapete)! Hr. Häser vergriff den Charakter des Figaro ganz; er verschuldete vornämlich, dass das Publikum so ungewöhnlich kalt blieb, da es sich sonst enthusiastisch für diese Oper interessirte. Dem. Allram (Marzelline) erschien als ein altes Mütterchen von wenigstens 60 Jahren, und man begriff nun gar nicht, wie Bartolo an eine Heyrath zwischen ihr und Figaro denken konnte. Hätte Dem. Allram auch nur auf den Charakter ihres Duetts mit der Susanne Rücksicht genommen, sie würde schwerlich in diesen Fehler verfallen seyn. Hr. Strobach, (Bartolo) Hr. Grünbaum, (Basilio) u. Hr. Manetinsky (Antonio) leisteten das Ihrige zur Zufriedenheit der Anwesenden. Eine Rüge verdient es, dass die Direktion sich keine bessern Uebersetzungen verschafft; ja sogar diese noch so schlecht unterlegen lässt, dass oft aller Rhythmus gestört wird. — Den Beschluss vor den Ostertagen machte: Salomons Urtheil, eine Art Melodram, nach dem Fran-

zösischen, mit Musik von Quaisin. Es ist seit kurzem fast auf alle deutsche Operntheater gebracht und darüber auch öfters in Ihren Blättern gesprochen worden; wir fanden die Musik im schlechtern französischen Stil und oft zu dem Texte ganz unpassend, — vorausgesetzt, unser Text sagt, was das Original hat! Das Stück hat aber einige sehr glückliche Momente, und das brave Spiel der Mad. Brunetti, und des Hrn. Bayne erwarben ihm viel Beyfall.

Am Ostersonntage hatten wir die gewöhnliche Akademie für Tonkünstler-Wittwen und Waisen, zu welcher man schon acht Tage zuvor durch eine gedruckte Ankündigung eingeladen hatte. Man versicherte in dieser, dass die Gesellschaft mehrere neue, mit Recht berühmte Meisterwerke der Tonkunst mit bedeutenden Kosten sich anzuschaffen bemüht gewesen, und unter diesen die vortreffliche Kantate: Die Rückkehr des Vaters, (welche im Anfang des Jahrs 1806. in Wien bey Gelegenheit der Rückkehr unsers geliebtesten Monarchen gegeben worden) gewählt habe. Allerdings berechtigte uns dieser herzerhebende und reichhaltige Stoff — der Ausdruck des Gefühls eines Volks bey einer der wichtigsten Epochen seiner Geschichte — zu grossen Erwartungen. Allein da schon der Dichter keineswegs im Stande war, seinen Gegenstand im Ganzen, im Grossen aufzufassen, und zu würdigen, da auch seine Darstellung eigentlich gar nichts Poetisches hat, sondern nur Verse: so ist es den beyden Komponisten — R. v. Seyfried und Fischer, — nicht sehr hoch anzurechnen, wenn sie ohne Begeisterung arbeiteten. Man muss im Gegentheil dem letztern zugestehen, dass er sich ganz in den Geist der, von R. v. S. komponirten ersten Hälfte hineinstudirte, und wüsste man es nicht anders, man würde glauben, die Kantate sey nur von Einem komponirt. Hätten jedoch die Herren sich eigner Begeisterung hingegeben, und die Worte des Dichters, da diese nun einmal so waren, für nichts mehr, als die todte Form betrachtet, in die sie ihren Kunststoff ergossen: so würden sie wahrscheinlich etwas Bedeutenderes geliefert haben. Jetzt enthält die Kantate kein einziges wahrhaft ausgezeichnetes Stück, und der grösste Theil besteht aus Reminiscenzen an die Schöpfung, Don Juan, Faniska etc., nicht weniges ist einzelnen Theilen dieser Werke sogar nachgebildet; Hr. F. lässt überdies sechs Verse, und grade die wichtigsten, des Recitativs, ohne alle Begleitung und musikalische Accentuation, blos hersagen — kurz, überall zeigt sich, wie sehr das Unbedeutende des Gedichts auch den Geist der Tonsetzer zur Mattigkeit und Nachahmung herabspannte. Die Solopartieen — Mad. Caravogl. Sand., (Bürgerin) Dem. Müller, (Hirtin) Hr. Grünbaum, (Genius des Friedens) Hr. Häser, (Bürger) Hr. Schreiner (Hirt) — wurden recht brav und lobenswürdig vorgetragen; auch das zahlreiche Orchester führte das Werk, bis auf ein Paar Fehler, sehr gut aus. Es scheint sich, zum Glück, immer mehr von der Wahrheit zu überzeugen, dass es nicht möglich sey, ohne hinlangliche Proben ein gutes Ensemble hervorzubringen. Zur wohlgemeynten Erinnerung sey es hier noch gesagt, dass bey so sehr stark besetztem Orchester die Grade des Forte und Piano, besonders bey Begleitung der Singstimmen, anders berechnet werden müssen, als bey einer blossen Instrumentalmusik. Ein Piano, womit man bey dieser sehr wohl zufrieden seyn kann, ist doch vielleicht beym Sologesang noch zu stark, und deckt ihn noch zu sehr. Das Publikum hatte sich nicht sehr zahlreich eingefunden und blieb ziemlich kalt.

Den 19ten April gab endlich Hr. Beer, erster Klarinettist der preuss. Kapelle, sein bereits dreymal angekündigtes Konzert, das durch verschiedne Zufälle immer verschoben worden war. Eine Art Volksfest, oder bes-

ser Volksversammlung, welche die Prager an diesem Tage im Bubenetsch zu begehen gewohnt sind, war für ihn sehr ungünstig — was uns sehr Leid that; doch soll er vom Adel eine sehr zahlreiche Subscription gehabt haben, und das rühmen wir mit Freuden. Er selbst, den wir vor ungefähr 19 Jahren hier als vollkommenen Künstler hörten, kann Alters halber das nicht mehr leisten, was ehedem; es gebricht ihm an Kraft, den Ton zu massigen etc. und da wir selbst an Hrn. W. Farnik einen jungen und sehr braven Klarinettisten besitzen, so war sein Beyfall getheilt. Hr. B. gab ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen von Mozart über den Marsch der Sammiter, die er allein besitzt. Ausser dem spielte ein Dilettant (Hr. Felix Beuttel,) ein Mozartsches Pianofortekonzert recht brav, und Hr. Pixis, der ältere, unterstützte Hrn. B. durch ein Violinkonzert von Rode, von welchem er jedoch blos das erste Allegro spielte, und dann — vermuthlich um kürzer zu seyn — eine Polonaise folgen liess. Pix. Vortrag war diesmal sehr brillant und liess kein zweydeutiges Urtheil zu. Mad. Car. Sandr. und Dem. Müller sangen ein Duett von Nasolini, und es schien, dass letztere es fühle, wie sehr sie neben jener verlohr, besonders an den Stellen, wo sie secundirte, und wo sie durch ihren leisen und unsichern Gesang sehr abstach. — Den Beschluss der diesjährigen Konzerte machte den 24ten, Dem. Kirchgessner, als treffliche Künstlerin längst allgemein anerkannt. Sie soll, nach dem Urtheil mehrerer, die sie vor zwey Jahren hier und in Wien hörten, sich seit dieser Zeit noch um vieles vervollkommnet haben. Sie gab: Una, eine Ballade mit Begleitung der Harmonika, (gesungen von Hrn. Grünbaum,) ein grosses Solo von Reicha, Variationen über das bekannte Thema aus la Molinara (Nel cor più non mi sento) und Johanna's Abschied von der Heimath aus Schillers Jungfrau von Orleans, melodramatisch mit Begleitung der Harmonika von Reicha komponirt. Dem. Ph. Bessel deklamirte dieses Meisterstück eines Monologs. Es ist das einstimmige Urtheil aller Kenner, dass Dem. Kirchgessner uns erst gelehrt hat, was man mit diesem Instrument zu leisten vermag. Dem. Müller sang eine Scene und Arie aus Paers Camilla weit besser, als gewöhnlich. Der Beyfall des Publikums für alle diese Produktionen war rauschend, und jedermann verliess den Saal befriedigt.

Kurze Anzeige.

XII. Variat. sur l'air: Die Welt ist nichts als ein Orchester, pour le Pianoforte — — par J. N. Goldmann. No. 1. Vienne, chez J. Träg. (Pr. 1 Fl.)

Das ziemlich gleichgültige Thema, (wie nämlich jenes Liedchen im musikal. Tischler, nicht wie es in der Fanchon komponirt ist,) ist vom Verf. nur dazu gebraucht worden, eine Reihe meistens reich figurirter Sätze in denselben Rhythmen und Modulationen zu schreiben. Diese Sätze selbst verrathen einen fertigen, wohlgeübten Spieler; mehrere der Figuren sind gut erfunden und nicht schon abgebraucht, füllen Hand und Ohr, und sind dem Instrumente angemessen. Dilettanten von beträchtlicher Fertigkeit des Spiels, wenn sie weit mehr Gelegenheit, diese zu unterhalten und zu zeigen, als Gedanken und Ausdruck von Gefühlen suchen, werden mit dem Verf. zufrieden seyn. Die letzte Var. ist aber gar zu dürftig. Der Stich ist deutlich.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. Nº. 37. 1808.

Uebersicht des Zustandes der Musik in Hannover.

Wir haben vor kurzem Hrn. Dülon hier gehabt, und die beyden Theater, in denen er nach einander spielte, konnten die Menge der Zuhörer nicht fassen, die aus Neugierde, Liebhaberey, oder tieferer Kunstkenntnis hinströmten. Hr. D. äusserte, er habe nie einen so zahlreichen Zuspruch gehabt, als auf dieser letzten Reise, nicht blos hier, sondern auch in andern Städten des nördlichen Deutschlands, namentlich in Helmstädt, Braunschweig und Wolfenbüttel. Man kann nicht umhin, hierbey zu fragen, wie dieses zugehe, da dieser ganze Strich Landes durch den Druck der letztern Jahre so sehr mitgenommen ist, dass man von sehr Vielen kaum glaubliche Einschränkungen gemacht sieht. Die Erklärung dieser Erscheinung ergiebt sich indess aus einem doppelten Grunde, und mag mir als Veranlassung dienen, Ihnen zu liefern, was meine Ueberschrift verspricht.

Erstens sind alle Arten von Vergnügungen jetzt selten, und öffentliche Konzerte existiren, namentlich hier, gar nicht: daher denn ein jeder gern eine solche ausserordentliche Gelegenheit benutzen will; anderntheils ist es unwidersprechlich, dass die Kultur und Liebe der Musik jetzt in Deutschland überhaupt sehr hoch gestiegen ist; und wenn (besonders was Instrumentalmusik und neuesten Operngeschmack anlangt) die Kaiserstadt Wien als Centralpunkt dieser Kunst angesehen werden muss: so ist mehreren, ja den meisten Städten des nördlichen Deutschlands nicht abzusprechen, dass in ihnen Ernst und anhaltender Eifer ersetzt, was ihnen durch den Mangel an Unterstützung von aussen, und an andern günstigen Verhältnissen abgeht.

Wenn man nun Leipzig ausnimmt, wo bekanntlich (im Verhältnis zu den meisten andern deutschen Städten) so früh wahre Bildung für Wissenschaften und Künste herrschend ward; wo folglich auch die bessere Musik noch immer einen Lieblingssitz — fast haben muss; wo eben jetzt auch so Vieles, und, was noch mehr sagen will, so Planmässiges, durch Verbindung der Wissenschaft mit der Kunst, geschiehet; wenn man dieses ausnimmt; so erhält sich die Liebe zur Tonkunst, und die Fortbildung in derselben, in andern Städten meistens nur durch die Höfe der regierenden Fürsten, und steigt alsdann um so viel höher, je mehr der Landesherr Kenner und Liebhaber dieser Kunst ist. Hannover hat nun bekanntlich seit beynahe einem Jahrhundert keinen bleibenden Sitz seiner Regenten gehabt, und es liess sich daher erwarten, dass für die, aus frühern Zeiten bestehende Kapelle nicht bedeutend viel geschehen würde. Inzwischen wurde beständig ein gewisser Hof, mit den dazu gehörigen Feyerlichkeiten, unterhalten; was Musik anlangt, so unterblieben die Hof-Konzerte nicht, und da nicht selten Einer oder der Andere von den Vornehmeren des Landes zugleich Beförderer der Musik waren, so wurde zu gewissen Zeiten diese Kunst in der That vorzüglich unter-

stützt. In gewisser Hinsicht geschahe dieses zugleich durch die Regimenter, wenn diese einen geschmackvollen Chef hatten. Die Kassen derselben, die zuweilen beträchtlich stark waren, gaben die Mittel her, und wöchentliche Konzerte, die bey dem Regiments-Chef oder einem obern Officiere gegeben wurden, waren eine gute Schule zur Bildung, wenigstens für solche Hautboisten, die vorzüglichere Talente hatten, und sich alsdann ganz der Musik widmeten. Letzteres war mehr in kleinern Städten dieser Provinz der Fall, als in der Hauptstadt, wo jedoch die Regiments-Musiker zur Besetzung der Stimmen gleichfalls gebraucht wurden. Das kleine Land leistete damals in dieser, wie in vielen andern Hinsichten, ungleich mehr, als andere von gleichem Umfange; seine glückliche Verfassung, der dadurch und durch mehrere günstige Umstände herbeygeführte hohe Grad von Wohlstand, und die im Ganzen gewiss zweckmässige Verwendung desselben, erhielten und belebten immer von neuem, was den Geist weckt, das Herz erfreuet, die Sitten mildert, das Leben verschönt — folglich auch die Liebe und Uebung der Musik.

Doch diese glücklichen Zeiten sind vorüber — sind wenigstens für jetzt und die nahere Zukunft vorüber! Gerade stand die Hauptstadt im Begriff, von neuem Vieles, und sehr wohl Erwogenes für die Künste durchzusetzen, als die unglückliche Periode eintrat, die, wenigstens für jetzt, Europa in so schreckliche Verwirrung stürzte, und die Hoffnung der Vaterlandsfreunde an die Nachwelt verweiset. Gerade im Jahre 1802 entwarf man einen Plan zur Verbesserung des Theaters, zur Erweiterung der Kapelle, zur Verschönerung der Stadt etc. Der anwesende Prinz, Herzog von Cambridge, war selbst sehr gebildet, und hatte viele Vorliebe für die schönen Künste, namentlich für Musik, wozu der bedeutende Umstand kam, dass seine grossen Revenüen von England aus, solchen Wünschen eine kräftige Unterstützung gaben. Neben ihm gab es mehrere sehr gebildete Personen, die nach und nach das Urtheil des grössern Publikums bestimmten, unter denen die Gemalin des Feldmarschals, Gräfin v. Wallmoden-Gimborn, gewiss eine höchstehrenvolle Auszeichnung verdient.

Nochmals: das alles ist jetzt vorbey, und mir bleibt hier nichts übrig, als es, als vergangen, ruhig betrachten zu lernen, und Ihnen — wie das auch ein Zeitalter heischt, worin man kaum den Thaten und Ereignissen des Moments folgen kann — eben das zu schildern, was in der Sphäre, von welcher hier zunächst die Rede ist, auch der Moment bringt oder bestehen lässt.

Die Musik wird hier, wie überall, im Theater, und zu Konzerten verwandt. Die letztern sind in diesem Winter ganz eingegangen, weil ein Theil des Publikums, was dieselben erforderten, neben den anderweitigen Lasten, nicht tragen konnte, und der andere zu milde dachte, als dass er sich hätte ein Vergnügen verschaffen sollen, dessen Geräusch die Betrübnis des entbehrenden Theils noch herber machen musste. Indess, ich will aufrichtig seyn, und nur gestehen, dass dieses die Ansicht der Verständigern war, die an der Spitze der Geschäfte stehen, und deren geäusserter Wunsch damit in Erfüllung ging: denn der Hannoveraner hat sonst bey weitem zu viel gutmüthige Heiterkeit, als dass er sich ein solches aufmunterndes Vergnügen ohne das allerentschiedenste Unvermögen versagen sollte. Und in der That, wie wenig kostbar ist, im Verhältnis mit andern, der herrliche Genuss, den die Musik gewährt! Das Theater dagegen dauert ununterbrochen fort, und erhält eine wöchentliche Unterstützung von dem geringen Fonds, der für die sämmtlichen dringenden Bedürfnisse der hannöverschen Lande verwilligt ist. Dieser Aufwand wird indess wol gemacht werden

müssen, so lange wir französische Garnison hier haben, für deren meiste Mitglieder eine solche Zerstreuung unentbehrliches Bedürfnis scheint. Das Theater wird mitunter zahlreich besucht; allein da das Publikum, das jetzt daselbst den Ton angiebt, nicht einmal aus der mittleren Klasse der Bewohner, oder nur zum Theil hieraus besteht, und die Direktion fast gezwungen ist, zu allerley Ausgeburten ihre Zuflucht zu nehmen: so können Sie sich vorstellen, wie dasselbe beschaffen ist. Eben deswegen enthalte ich mich ganz einer Beurtheilung, sowol der gegebenen Opern, als der Schauspiele, die man der Titel wegen wählt, ohne zu bedenken quid valeant humeri. Damit es indess nicht scheine, als ob ich zu hart urtheile, mag eine einzige — freylich eine der krausesten Darstellungen, wenigstens ihrem Inhalte nach, hier angegeben werden. Man gab am 30sten März ein Etwas, das man Quodlibet nannte, in drey Abtheilungen. In der ersten Abtheilung folgten unmittelbar auf einander: aus Mozarts Entführung Akt 1., Scene 1 u. 2., aus der Schachmaschine, Akt III. Sc. 10., aus Winters Opferfest Akt. I. Sc. 7., aus Kotzebue's Unglücklichen Sc. 11., a. Hamlet Akt III. Sc. 9., a. d. Dorfbarbier 1. 2., a. d. Braut v. Messina II. 1., a. d. Apotheker und Doktor II. 3. In der zweyten Abtheilung: Räuber V. 1-3., Schöne Müllerin II. 17., Gr. Benjowsky V. 16., Schwestern v. Prag 1-6. Menschenhass und Reue V. 8, 9., Reise nach Braunschweig I. 14-17. In der dritten Abtheilung endlich: Zauberflöte II. 1., Argwöhn. Liebhaber II. 6, 7., D. Juan II. 17., Armuth und Edelsinn III. 9., Räuber IV. 17., und Neues Sonntagskind Finale d. 1sten Akts.

Was man zu diesem Sammelsurium sagte? Ey nun, die jetzigen Sprecher im Theaterpublikum fanden es sehr amüsant, und es fehlte nicht viel, so hätten sie die Direktion gezwungen, dasselbe recht oft zu wiederholen.

Von dem Zustande der Oper und des Schauspiels darf man indess nicht auf die Musik überhaupt schliessen, welche im Ganzen eine Menge Liebhaber findet. Bey der Geschicklichkeit derselben und ihrer in der That nicht geringen Vorliebe, würde die Stadt Hannover mit den ersten Städten Deutschlands wetteifern können, wenn mehr Gemeingeist unter den Künstlern und Kunstfreunden herrschte; denn ich zweifle keinen Augenblick, dass eine hinlängliche Anzahl sich alsdann sehr leicht vereinigen würde, um die neuesten Kompositionen, die gegenwärtig erscheinen, wenigstens kennen zu lernen, und hierdurch mit dem Zeitalter fortzuschreiten. Allein es kann ein solcher Plan kaum entworfen werden, so finden sich auch schon Schwierigkeiten ohne Zahl. Unter den Künstlern von Profession entsteht sogleich ein Streit, wer dirigiren, wer den ersten oder den zweyten Platz haben soll, wer Solo spielen darf und will, oder nicht darf und nicht will u. s. w. Unter den Dilettanten ist der Eine zu vornehm, der Andere zu gering, der Eine zu sehr, der andere zu wenig geschickt, und da ein jeder denn zugleich einen protegé hat, so wachsen die Schwierigkeiten hierdurch noch mehr. Einen engern Ausschuss, etwa durch Stimmengeben, zu wählen, dazu sind die Wählenden zu anmassend, und die Gewählten würden zu furchtsam seyn, als dass sie sich den vielen, so leicht möglichen Missheiligkeiten aussetzen sollten, die hieraus entstehen könnten, u. s. w.

Dieser mannigfaltigen Hindernisse ungeachtet kamen in dem vorletzten Winter drey, gewissermassen öffentliche, Konzerte zusammen. Von den beyden kleineren war das eine in einem sehr passenden Saale, welchen die Gesellschaft der Ressource zu diesem Zwecke gemiethet hatte. Hierin wurde viel Gutes gegeben, doch hatte das Ganze nichts Ausgezeichnetes, wie schon der Umstand beweiset, dass auf das Konzert jedesmal eine Tanz-

partie folgte. Wer nach einem guten Konzerte noch stundenlang Tänze hören und sich darnach im Kreise drehen kann; der hat eben nicht aus Apollo's Quelle getrunken! — Zuweilen, doch nicht immer, fand diese Verbindung der Musik und des Tanzens auch im andern Konzerte Statt, das die Harmonie (wie sich die zahlreiche Gesellschaft nannte, die sich schon seit längerer Zeit zur gemeinschaftlichen Unterhaltung versammelte,) gab. Das dritte, und, in Vergleichung mit den übrigen, grösste Konzert kam durch die Bemühungen eines Dilettanten, des Hrn. Advokaten Winkelmann zu Stande, und war eigentlich ein Liebhaber-Konzert, zunächst für diese zur Uebung bestimmt. Hierin wurde viel geleistet, denn es war gross genug, um die Dilettanten, die sich hören liessen, zu einer fleissigen Einübung anzuhalten, und im übrigen war das Orchester mit den vorzüglichsten Musikern der Stadt besetzt. Zwar laborirte auch dieses Konzert an gewissen Gebrechen, welche fast immer solche gemeinschaftliche Uebungen zu begleiten pflegen: allein diese waren nicht im Stande dem übrigen Guten das Gleichgewicht zu halten, oder gar dasselbe zu überwiegen. Namentlich hatte man früh genug das Händeklatschen abgestellt, und es wurde also durch diese unleidliche Gewohnheit nicht der gute Eindruck wieder übertäubt, den die Musik hervorgebracht hatte. Es ist wol einzig und allein die allmählige Gewöhnung, was den widrigen Eindruck solches Tumults, besonders gleich nach den Solos der Konzertspieler, und während des Tutti derselben Sätze, bey manchen Zuhörern noch erträglich macht. Wird es nun vollends gar, wie in gar manchen Städten, zu einer Ordnung des Tages und gangbaren Höflichkeitsbezeigung gegen jeden Solospieler, der sich nur halbwege zu produciren weiss: so kenne ich kaum eine widersinnigere, abgeschmacktere Sitte in der ganzen musikal. Welt. Ausserdem aber wurde, wie gewöhnlich, viel gesprochen, und mehrere Damen — die Damen machten aber den grössten Theil der Zuhörer aus — bedauerten, dass mit Anstand nicht immer fortgesprochen werden konnte. Im Uebrigen verdient noch besonders gerühmt zu werden, dass hier dem unsäglichen Rangstreit unter unsern Damen, wodurch sie sich ziemlich berühmt gemacht haben, gleich vom Anfange so zweckmässig zuvorgekommen war, dass er gar nicht Statt finden, vielweniger das Ganze stören konnte.

Alle diese drey Konzerte haben aus den oben angeführten Gründen in diesem Winter aufgehört, und es hat also gar kein öffentliches Institut dieser Art Statt gefunden. Sollte dieses lange dauern, so wird die überhaupt nicht wenig gebeugte Hauptstadt auch in dieser Kunst hinter ihren deutschen Schwestern bald sehr augenscheinlich zurückbleiben. Nur zweymal haben wir im ganzen Winter ein öffentliches Konzert gehabt, wovon das erste durch den Konzertmeister, Hrn. Leveque, das andere durch den Hofmusikus, Hrn. Beneke, gegeben wurde. Eine ausführliche Beurtheilung derselben würde für das Publikum weder interessant, noch belehrend seyn. Ausserdem gab der Hr. General Milhaud einmal ein grosses Privat-Konzert auf dem königl. Schlosse; und nun haben wir so eben zwey Konzerte von dem bekannten Dülon gehabt. Dieser Künstler ist viel zu bekannt, als dass ich mir zutrauen sollte, seinen Ruhm schmälern oder weiter gründen zu können. Indess mögen einige Bemerkungen — wenigstens über sein erstes Konzert auf dem kleinen Schlosstheater, Platz finden.

Den Anfang machte eine nicht eben hervorstechende Sinfonie von Pleyl, welche überdies nur schwach besetzt war. Hierauf folgte ein Konzert von Krommer, rasch, und mit ungemeiner Präcision vorgetragen. Ich gestehe gern, dass die runden Töne, die Geläufigkeit der Finger, die unübertreffliche Genauigkeit des Taktes, und die Leichtigkeit,

womit diese wirklich treffliche Komposition von Hrn. D. vorgetragen wurde, neben der Freude und Begeisterung, auf alle empfindende Zuhörer einen, an Wehmuth grenzenden Eindruck der Rührung hervorbrachte, welcher durch den Anblick des blinden Künstlers vermehrt wurde. Noch jetzt ist mir dieses herrliche Solo gegenwärtig: allein es war auch das brillanteste Stück des ganzen Konzerts. Leider konnte ich meine Ohren nicht fest genug verstopfen, um sie gegen den widrigen Eindruck des unausstehlichen, nach jedem Solo erfolgenden Händeklatschens zu schützen. Eine Cadenza am Ende dieses Allegro entsprach demselben an Kunst und Geschmack, und der Schlusstriller erregte, durch seine Regelmässigkeit und Länge, die Bewunderung der Zuhörer. Das Adagio und die folgenden Variationen waren ebenfalls so, dass sie dem Komponisten und Virtuosen Ehre machten. Nach einer Arie, die wahrscheinlich nur zur Erholung gewählt war, folgte ein Duett von Hoffmeister, welches der Sohn des vormals bey der Hannöverschen Justitz-Canzeley gestandenen Hofraths Ebel mit Hrn. Dülon exekutirte. Der Ton und die Fertigkeit dieses gleichfalls blinden Knaben von dreyzehn Jahren, stehen mit denen, seines Lehrers, in gar keinem Vergleich: indess wird er ohne Zweifel durch die ihm gewordene günstige Gelegenheit gleichfalls zu einem bedeutenden Virtuosen gebildet werden.

Schwerlich kann jemand eine grössere Achtung gegen Hrn. Dülon haben, als ich: aber eben deswegen glaube ich auch einiges anzeigen zu dürfen, was ich an seinem Spiele weniger oder gar nicht billige. Schon darin schien mir ein Missgriff zu liegen, dass er auf ein so treffliches Konzert von Krommer ein anderes von Devienne folgen liess, welches wol ganz hübsch war, aber gegen das vorhergegangene zu sehr im Schatten stand. Ferner würde ich rathen, den Triller — den übrigens schwerlich jemand so nachmachen möchte — vom Langsamen und vom Piano steigen zu lassen, weil er sonst durch seine ganz ausserordentliche Länge monotonisch wird. Ausserdem muss aber ein Virtuos einen solchen Triller, auch bey so vorzüglicher Brust, an einem Abende nur einmal anbringen, weil er gewiss nicht an sich schön, sondern nur zu bewundern ist, und sogar bey dieser verdienten Bewunderung noch ein gewisses peinliches Gefühl erregt. Endlich hat das Echo meine Erwartungen nicht befriedigt, denn es ist nicht natürlich, weil es allemal eine Oktave tiefer, als die Stimme gemacht wird; ausserdem ist es auch zu dumpf und ein blosses Verlieren des Tons, welches man der Seltenheit wegen wol einmal gern mit anhören, aber ebenfalls gewiss nicht schön, noch, als etwas Wesentliches, solch eines Künstlers würdig finden kann.

Ausserdem gab es in dem vergangenen Winter einige Privat-Konzerte, worin bey Liebhabern und Beförderern der Musik meistens nur Quartetten oder Quintetten exekutirt wurden. Eine vorzügliche Auszeichnung verdient noch das wöchentliche Konzert auf der vor zehn Jahren errichteten königl. Schule, dem Georgianum, welches wahrscheinlich durch die Beförderung des Oberaufsehers, Hrn. Oberhofmarschalls v. Löw, eingerichtet ist; wenigstens muss ich dieses vermuthen, da derselbe sich alles dessen, was das Institut angeht, sehr thätig annimmt. Ohngeachtet diese musikalische Uebung sehr geräuschlos ist, und das Publikum wenig Notiz davon nimmt, so verdient sie doch ausnehmendes Lob, weniger als Mittel zur Beförderung des Wohlstandes der Kunst überhaupt, als weil man hier schon früher, als in andern neuen Erziehungsanstalten Deutschlands einsahe, anwendete, und durch Erfahrungen bewiesen bekam, wie wohlthätig es für die Jugend sey, Musik (in gewissen Grenzen und nach bestimmten Gesetzen) mit in den allgemeinen Erziehungsplan aufzunehmen, und dadurch, ausser

dem unverkennbaren Einflusse dieser Kunst auf junge Gemüther, deren Erweckung, Milderung, Leitung, und Freude, noch den Vortheil gleichsam unvermerkt zu erreichen, dass manches Rohe, Unsittliche, manches Verderbliche überhaupt, womit sonst freye Stunden ausgefüllt und überquellende Kräfte beschäftigt wurden, nun ganz, oder doch wenigstens viel mehr, als sonst geschehen würde, unterbleibt. Dies war bekanntlich auch die Ansicht der Alten, und was auch hin und wieder ein steifer Pedant oder sein Gegensatz, ein wüster Incroyable, dagegen sagen mag: es ist rühmlich und schön, dass die jetzigen Erzieher darauf zurückkommen und verständige Anwendung davon machen.

Zum Beschluss nenne ich Ihnen noch einige der vorzüglichern Musiker, die hier leben, denn der Macenaten, die den Fortgang der Kunst thätig befördern könnten, giebt es kaum noch einige, als Hrn. Gr. Schwiechelt, Hrn. Oberhofmarschall von Löw u. a. Diesen verdanken wir indess einen sehr ausgezeichneten Violinisten, den Konzertmeister, Hrn. Leveque, von dessen feinem Ausdruck und grosser Kunst im Strich die zahlreiche Gesellschaft französischer Officiere fast zur Extase hingerissen wurde, so dass sie versicherten, etwas der Art nie gehört zu haben. Recht viele Fertigkeit und einen mehr kräftigen Strich hat auch der Hofmusik., Hr. Herschel, ein Bruder des Londoner Astronomen; indess bezweifle ich, dass er in dem Grade musikalisches Genie ist, als der Hofmusik., Hr. Meyer, welcher zugleich Organist an der Schlosskirche ist, und eine, dem Musiker so wünschenswerthe, recht regsame Phantasie hat. Viel Anlage, und eine fast unglaubliche Fertigkeit hat ein gewisser Hr. Lippold, welcher leider seine ausgezeichneten Talente durch Vertheilen auf verschiedene Instrumente zersplittert; denn wenn er sich mit Ernst dem Studium eines einzigen, hauptsächlich des Fagotts, widmen wollte, so würde er bald ein wahrer Virtuos seyn. Vielleicht ist es auch eine gewisse Schüchternheit, die ihn zurückhält, dieses zu werden. Hrn. Hofmusik. Beneke darf ich unter den vorzüglichern Künstlern nicht vergessen, wiewol ihm zur Vollendung noch viel fehlt, und man durch Lamare und Romberg so hohe Forderungen an das Violoncell zu machen gewöhnt ist. Auch Hr. B. würde eine hohe Stufe der Kunstbildung erreichen, wenn er sein Instrument studiren und sich die Fertigkeit verschaffen wollte, diejenigen Töne seinem Instrumente beständig abzugewinnen, durch die man nur zuweilen zwischen andern, harten und unangenehmen, erfreuet wird. Ueberhaupt, wenn man bey den Saiten-Instrumenten die Saiten klingen hört, und bey den Blase-Instrumenten unterscheiden kann, dass der Ton durch Blasen hervorgebracht wird, oder wenn man bey den letzteren sogar das Rohr wahrnimmt: dann ist der Virtuos noch sehr perfektibel.

Unter den Liebhabern haben wir hier einen sehr bedeutenden Klavierspieler, den Kammersecretär, Hrn. Lüder, welcher fast alle Instrumente versucht, die Violin bis zur bedeutenden Fertigkeit erlernt, und endlich das Fortepiano allein beybehalten hat. Es fehlt demselben eben so wenig an Geschmack, als an Geschicklichkeit und Geduld, um die jetzigen schwersten Kompositionen nach ihrem oft nicht wenig verborgenen Sinne zu studiren. Häufig habe ich sein Spiel bewundert, indem er im vorletzten Winter zuweilen in den Liebhaber-Konzerten die grössern Kompositionen von Steibelt, so wie die Beethovenschen, wirklich ganz ausgezeichnet exekutirte, und immer konnte ich mich in den ersten Tagen nachher nicht überwinden, ein Klavier zu berühren. Auch der Herr von dem Busche und Hr. Taberger spielen mit vieler Fertigkeit und mit Geschmack. Violinisten giebt es gleichfalls einige vorzüg-

liche, die ihre Bildung dem vortrefflichen Unterrichte des Hrn. Hofmus. Herschel verdanken — als Hr. Hausmann, Hr. Meyer, Hr. Gr. Platen u. a. m. Sollten die äussern Umstände diese Stadt bald wieder in eine bessere Lage bringen, so würde, bey der jezzigen allgemeinen Liebhaberey für Musik, noch ungleich mehr für diese Kunst geschehen.

L.

Nachrichten.

Hamburg, d. 18ten May. Das bisherige hiesige französische Theater ist, aus Mangel an Unterstützung, ganz eingegangen. Der Restaurateur, Hr. Rainville, Pachter des schönen Andersonschen Saales, (Sallon d'Apollon?) und Hr. Jaume, ehemaliger Musikdirektor, sind indess mit der Organisation einer neuen Gesellschaft beschäftigt und bereits nach Frankreich abgereiset, um bedeutende Subjekte zu engagiren. Gehen die Versprechungen „dieser Herren wirklich in Erfüllung — was anzunehmen aber einen starken Glauben erfordert: so werden wir künftigen Winter wieder ein sehr glänzendes Theater sehen.

Der rühmlich bekannte Waldhornist, Hr. Brun, aus der Berliner Kapelle, der sich kürzlich mehrmals mit grossem Beyfall hier hat hören lassen, ist, mit einem jährlichen Gehalt von 2000 Mark, bey dem Orchester engagirt, das ebenfalls eine neue Einrichtung erhält und hauptsächlich durch — Eleven des Pariser Conservatoire besetzt werden soll! — —

Hr. Musikd. Hoffmann, bis vor einigen Jahren in Warschau angestellt, und seit der veranderten Ordnung der Dinge daselbst in Berlin sich aufhaltend, ist vom Hrn. Reichsgrafen Soden als Musikdirektor zum Bamberger Theater berufen worden. Man kann dieser Bühne zur Acquisition eines so gründlichen Komponisten, so erfahrnen Singmeisters, und überhaupt so talentvollen, gebildeten und achtungswürdigen Mannes, Glück wünschen. In kurzem werden von ihm drey grosse charakteristische Klaviersonaten (Zürich, bey Nägeli,) erscheinen, und von einer Oper, die Hr. Reichsgr. Soden gedichtet und Hr. H. in Musik gesetzt hat, ist wol auch schon im voraus anzunehmen, sie werde eine wahre Bereicherung der Bühne seyn.

In Paris ist so eben ein vollständiges Lehrbuch der Harmonie und Komposition, in drey ziemlich starken Banden erschienen, von welchem der Verfasser, Hr. Jérôme Joseph de Momigny, gleich auf dem Titel nicht weniger verspricht, als, es sey „d'après une théorie neuve et générale de la Musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature, d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde.“ Die Leser d. Z. werden, nach einiger Zeit, genauen Bericht erhalten, was der Verf. wirklich geleistet hat.

Recension.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. d. Guitarre — — von L. Berger, 6tes Werk, Sechs dergl., 7tes Werk. Beyde bey André in Offenbach. (Pr. jedes 1 Fl. 20 Xr.)

Rec., der Hrn. B. nur aus diesen Liedern kennet, schliesst, er müsse ein angenehmer Sänger seyn, (ob ein ausübender, weiss er nicht, und ist hier gleichgültig,) müsse vieler-

ley Gutes in seinem Fache gehört haben, möge auch als Komponist gar nicht ohne Talent seyn; aber über das ziemlich Gewöhnliche, das nur im günstigen Momente interessirt, reiche er in beyden Werkchen nur selten hinaus, und auch mit seiner Grammatik sey er noch nicht ganz im Reinen.

Im 6ten W. ist No. 1. ziemlich artig, No. 4. ebenfalls, No. 5. wirklich sehr anziehend, und zwar Gedicht und Musik, und No. 6. gar nicht übel, aber etwas verbraucht. No. 2. dagegen lässt gleichgültig, u. No. 3. hat viel zu wenig, oder vielmehr gar nichts, von der Innigkeit des Gedichts.

Im 7ten W. ist No. 1. nicht übel, (die Oktaven, Syst. 3., abgerechnet,) und No. 2., No. 4., u. No. 5., haben zwar wenig Eigenthümliches, sind aber gefällig, fliessend und angenehm gesetzt. (Die letzte No. hat für jede Strophe etwas veränderte Verzierungen; was wenigstens die Sängerinnen vor ungeschickten bewahren kann.) No. 6., Göthe's Erlkönig, ist aber geradezu zu verwerfen, denn hier befiehlt das Gedicht unwidersprechlich, dass man sich nicht mit allgemeinem, artigem Liedeln dürfe begnügen lassen; hier muss der echt romantische Charakter und tiefe Sinn sicher aufgegriffen, fest gehalten, und ganz bestimmt wiedergegeben werden; so zwar, dass sich das Ganze dem Dramatischen nähert, ohne an seiner Einfalt und engen Begrenzung zu verlieren. Rec. ist nichts weniger, als ein unbedingter Verehrer der Reichardtschen Liederkompositionen; er weiss recht gut, wie oft sie kalt, trocken, nur rhetorisch richtig sind: aber Reichardts Komposition des Erlkönigs ist doch offenbar solch ein kleines Meisterstück, dass sichs junge Komponisten gar nicht beykommen lassen sollten, damit zu rivalisiren, oder dass sie wenigstens an derselben erst lernen sollten, worauf es hier vor allem ankömmt, um dies dann, nach ihrer Weise gestaltet, dem Publikum vorzulegen. Wie leicht machen sichs doch jetzt die meisten jüngern Liederkomponisten! —

Uebrigens sind die Texte von Hrn. B. ziemlich gut gewählt, der Gesang ist überall fliessend, und die Begleitung der Guitarre sehr leicht; letztere freylich auch etwas einförmig. Beyde Werkchen sind gut auf Stein gedruckt.

Kurze Anzeige.

L'Addio d'Ettore, Duetto, ridotto per il Pianoforte. Parole italiane e tedesche. Musica del Sgr. F. Paer — — In Bonna, presso N. Simrock. (Pr. 3 Franc.)

Eine lange Opernscene nach Art der frühern Paerschen, in seinen sogenannten halbernsthaften Opern. Die Singstimmen sind überall vortheilhaft, in gutem, natürlichem Gange behandelt, auch ist für sie wenigstens Gelegenheit genug da, Ausdruck zu zeigen. Die Begleitung ist nicht überladen, und gefällig. Dass es an Fermaten, an Stellen rallentando, colla parte, dass es auch an Trompetenstückchen keineswegs fehle, erwartet man schon; so auch, dass dieser Hektor (wie man das nun einmal gewohnt werden muss,) blos überhaupt als irgend ein fabelhafter Herr, diese Andromeda blos überhaupt als irgend eine hübsch zärtliche Frau genommen ist. Wer nun aber dies Stück, wie es wol auch gemeynt seyn mag, blos zu einer angenehmen Unterhaltung mit Tönen der Menschenstimme und des Pianoforte brauchen will, wird gewiss seine Erwartungen befriedigt sehen. Stich und alles Aeussere ist schön.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. Nº. 38. 1808.

Nachrichten von nachahmungswürdigen öffentlichen musikalischen Lehranstalten.

In Würzburg ist Hr. Joseph Fröhlich als Musikdirektor und Privatdocent, mit Gehalt, angestellt, um die dortigen Studirenden zur Bildung ihres Geschmacks und Verbreitung mehrerer Kunstliebe, in ein Orchester zu sammlen, sie zu unterrichten, die in den Winter- und Sommerkonzerten aufzuführenden Stücke unentgeldlich mit ihnen einzustudiren und bey den Aufführungen zu dirigiren; ferner, um öffentlich und unentgeldlich Vorlesungen über die Theorie der Musik, in aesthetischer Rücksicht, zu halten. Diesem nach las er von 1806 bis 7: Ueber die Aesthetik und Geschichte der Tonkunst, mit kritischer Beleuchtung vorzüglicher musikal. Werke. Und im Sommer-Halbenjahre 1807: Theorie der Musik nach aesthetischen Ansichten und in Verbindung mit der Geschichte derselben. Zugleich erbot er sich im Lektions-Kataloge: die ganze Harmonie-Lehre in besondern Stunden vorzutragen.

Vor sechszig Jahren bemühete sich Mattheson, auf seine Kosten einen ähnlichen Lehrstuhl der musikalischen Wissenschaften zu stiften, und zwar in Leipzig, wo nicht nur aus allen Ländern alle Arten von Kunstwerken für Gesang und Instrumente unaufhörlich zuströmen; sondern wo man auch ohne Rücksicht, das Gute darunter herauszufinden und mit Liebe zu geniessen weiss. Bey dieser fortwährenden Uebung der dasigen Musik-Beflissenen, bey dieser glücklichen Gelegenheit, Bekanntschaft mit der Manier aller Meister aus allen Nationen zu machen, hat sich seit hundert Jahren zu Leipzig schon mancher brave Kantor, Musikdirektor und Kapellmeister gebildet. Da sich aber oft die Wissenschaft der Künstler, so wie der Handwerker, nicht weiter, als auf die Kenntnis der Meister erstreckt, von denen die besten Materialien und Werkzeuge zu ziehen sind; da es sehr oft den grössten Komponisten an der nothwendigen Geschichtskunde ihrer Kunst und Literatur fehlt; so findet man, von welchem entschiedenen Einfluss und grösstem Nutzen ein solcher Lehrstuhl eben in Leipzig seyn würde. Nur müsste er, so wie in Würzburg, unentgeldlich besucht werden können, damit der Musik Studirende, der öfters seine Bedürfnisse erst durchs Informiren erwerben muss, daran Theil nehmen könnte. Ja selbst Dilettanten aus den verschiedenen Fakultäten würden beym Besuche dieser Vorlesungen, ausser dem allgemeinen Gewinn für Bildung des Sinnes und Geschmacks, die nahe Verwandtschaft unserer Kunst mit fast allen übrigen Wissenschaften, mit Vergnügen bemerken, sie um so höher schätzen lernen und sich vielleicht dann noch mit ihr, als Wissenschaft, durch musikalische Bücher, unterhalten, wenn das Alter für praktische Uebungen gleichgültig zu machen pflegt.

Eine andere vortreffliche Anstalt in Würzburg, ist der, seit 1807 daselbst angestellte

Lehrer der Schulkandidaten im Klavier- und Orgelspiele, in besonderer Rücksicht auf Generalbass und Choral: welche Stellen dem fleissigen, und durch das Studium der Voglerschen Schriften gründlich unterrichteten Organisten an der dasigen Domkirche, Hrn. Placidus Detsch, aus Nordheim am Mayn, übertragen worden ist.

Seit funfzig Jahren scheint es Sitte geworden zu seyn, so oft von Organisten die Rede ist, eine Strafrede über ihre Mängel und Unvollkommenheiten anzuhängen. Nur Schade, dass diese Reden und die beygefügten guten Rathschläge gewöhnlich an den unrechten Mann kommen; da diejenigen, welche der Tadel trifft, diese Schriften selten kaufen, selten kaufen können. Besser wäre es also, man sorgte für ähnliche Lehranstalten, wie in Würzburg und Gotha, worin arme Schüler gehörig, aber unentgeldlich, im zweckmässigen Orgelspiele unterrichtet würden. Oder noch besser: man sorge, wenn man kann, dass, statt des kümmerlichen Organisten- und Landschulmeister-Lohns, anständige Gehalte für geschickte Männer ausgesetzt werden; dann nur hätte man ein Recht über die Fehler und Unvollkommenheiten der Angestellten in der Kunst, zu schreyen. Uebe dies durfte sonst auch ein Mann von ausgezeichneten Talenten eine Versetzung an eine einträglichere Stelle, zum Lohne für seine Anstrengungen erwarten: jetzo sind aber die Zeiten nicht mehr, wo berühmte Organisten von reichen Stadt-Gemeinden zwanzig, dreyssig Meilen weit, an ihre erledigten Stellen berufen wurden — womit denn auch dieser letzte Sporn zum Kunstfleisse wegfällt!

Hört man also einen schlechten Organisten, so zucke man stillschweigend die Achseln, wenn man ja sein Besserwissen nicht unterdrücken kann, und wünsche dem Lande bessere Anstalten. Hört man aber einen guten, so nehme man es mit Danke an, und lobe die Brauchbarkeit des Mannes laut, der aus blosser Ehr- und Kunstliebe die Freuden und das Wohl seiner Zuhörer befördert, um dafür — wenigstens gewöhnlich — Hunger zu leiden.

Gerber.

Nachrichten.

Amsterdam, im May. (Beschluss der Ueberrichten der Konzertmusik, S. No. 24. dieser Zeitung.) Der herzogl. Oldenburg. Konzertmeister, Kiesewetter, gab den 26sten Nov. eine Akademie, mit sehr starkem und ausgesuchtem Orchester der Eruditio musica. Dieser treffliche Künstler spielte Spohrs geistreiches und schwieriges Konzert aus D moll mit grösster Reinheit, Genauigkeit, Anmuth, und einer wahrhaft bewundernswürdigen Leichtigkeit. Ein Adagio von Kreutzer trug er einfach, aber mit innigem Gefühl, so wie eine Polonoise von Spohr, (die heiterste aller Kompositionen dieses Meisters) mit aller der Eigenheit, die sie verlangt, vor. Rode's schönes Konz. aus A dur, das wir öfters gehört hatten, erschien uns durch ihn ganz neu. Ueberhaupt besitzt dieser treffliche Künstler den Vorzug, sich den Geist jedes Komponisten ganz anzueignen und treu wiederzugeben, in einem sehr seltenen Grade; eben dadurch erhält er sich aber auch immer neu, und findet immer Eingang in die Herzen seiner Zuhörer. Alle verliessen auch den Saal voll Bewunderung und Freude. Auch das Orchester spielte äusserst genau, was bey Extrakonzerten nicht immer der Fall ist. Den 24sten Jan. gab der ebenfalls berühmte Virtuos, Hr. Rauppe d. ält., ohnstreitig einer der vorzüglichsten jetzt lebenden V.cellisten, eine Akademie. Er spielte, bey vol-

lem Hause, Rombergs Konz. aus B., mit vieler Kraft und erstaunenswürdiger Fertigkeit. Bey ihm ist es wirklich nicht blose Redensart, wenn man sagt, nichts sey schwer für ihn. Er verbindet mit vollkommener Sicherheit, Reinheit, Präcision und Kunstfertigkeit — in Noten, wie in allen Arten des Bogenstrichs — die ungezwungenste Leichtigkeit und Freyheit, auch bey den grössten Schwierigkeiten. Auch spielte er, mit Hrn. Serrurier, einem der vorzüglichsten Violinisten unter den hiesigen Liebhabern, ein Doppelkonzert von Munzenberger, und beyde ernteten auch hier den verdienten Beyfall; so wie Hr. R. auch noch durch eine Komposition von Platell. Mad. Cazal verschönerte den Abend durch eine Mozartsche Arie, und Hr. Mann gefiel mit Variat. auf dem Fagott.

Im Monat Februar drängten sich die Konzerte. Am 1sten Febr. liess sich Hr. Wusten in der holl. Manége mit einigen Konz. von Rode und Eck hören. Man bemerkte an seinem Spiel, er sey ängstlich, was die Würkung desselben schwächte; bey richtiger Einsicht, fleissigem Studiren und wahrem Gefühl verspricht er aber in Zukunft einen guten Violinisten. Ein Quartett für vier Waldhörner, vom hiesigen Musik., Bertelman, komponirt, wurde von Potevin, d. Brüdern Tobi und Wusten, mit grösster Genauigkeit und Uebereinstimmung ausgeführt; es machte auch sehr vortheilhaften Eindruck. Besonders war dies der Fall mit Adagio und Polonaise, die auch am eigenthümlichsten, und besten überhaupt, geschrieben waren. Dieser junge Komponist verdient gewiss alle Aufmunterung. Es fehlt ihm nicht an eigenen Ideen; mit gehörigen Kenntnissen weiss er sie gut zu ordnen, und viel Ausdruck hineinzulegen; auch versteht er die Instrumente, namentlich die Blasinstr., sehr gut. Er hat überdies schätzbare Kirchenstücke geschrieben, und studirt er so fort, darf man wirklich Vortreffliches von ihm erwarten. — Den 5ten Febr. gab Hr. Mann eine Akademie auf der holl. Manége, und liess sich da mit einem Konzert und mit Variationen auf dem Fagott hören. Sein Spiel gelang ihm diesen Abend vorzüglich, und in der That ist Hr. M., was Fertigkeit und guten Ton anlangt, ein lobenswerther Fagottist; nur kann die oft wunderliche Vortragsart, die er angenommen hat, wenn sie auch von Unwissenden als sehr künstlich und gar geschmackvoll gepriesen werden sollte, dem Kunstverständigen gewiss nicht gefallen. Gesang und Orchester waren diesen Abend nur mittelmässig. — Den 4ten Febr. gaben der V.cellist, Fenzi, und der Flötist, Dubois, Zögling des paris. Conservat., eine Akademie. Erster spielte ein Konzert von seiner Komposition mit ausserordentlicher Fertigkeit, aber dünnem, mattem Ton, welchen genug zu studiren ihn seine Begierde nach schwierigen Sprüngen u. dergl. vielleicht verhindert hat. Auch klang sein Instrument in der Ferne widrig. Das Adagio gelang ihm noch am besten. Dub. spielte ein Konzert von Hugot und Var. v. Devienne mit reinem, rundem, gleichförmigen Ton, und besonders mit allergrösster Fertigkeit, an welcher es denn überhaupt den jetzigen Zöglingen des Conservat. weit weniger fehlt, als an manchem andern. Er bediente sich dabey der vor Jahr und Tag in Paris erfundenen Flöte von Krystall, und man muss gestehen, dass der Ton dieses Instrs ausgezeichnet rein und gleich ist. Hier scheint es sich auch schon allmählig einzuführen. — Den 8ten Febr. gab der hiesige Flötist, Dahmen, eine Akademie. Sein Spiel zeichnet sich vornämlich durch Anmuth, Feinheit und gefühlvollen Ausdruck aus: er hätte darum das Konzert aus D von Fürstenau — eines der schwierigsten unter allen, die ich kenne — nicht wählen sollen. Er machte auch wenig Glück damit. Ueberhaupt sollte es jeder Virtuos doch wol wenigstens so weit in der Komposition bringen, dass,

wenn er unter den Werken Anderer keins finde, welches seine Eigenthümlichkeiten vortheilhaft hervortreten liess, er sich selbst etwas nicht zu Verachtendes schreiben könnte. Er wollte hernach noch ein Konz. von Viotti auf der Krystall-Flöte vortragen: das Instrument bekam aber einen Fehler an einer Klappe, wodurch die Passagen verunglückten und der Spieler aufzuhören genöthigt ward. Wusten spielte noch ein Violinkonz. von Eck, aus E, etwas ungewiss, aber mit Verstand und Ausdruck; und Mann, Variat. auf dem Fagott, die sehr gefielen. Mad. Colin sang eine unbedeutende Arie. Dahmen begleitete sie aber mit vieler Anmuth und Delikatesse. Die ganze Akademie erfüllte jedoch die Erwartung nicht. — D. 9ten Febr. gab der hiesige Klarinettist, Klyne, eine Akademie, und spielte ein Konz. mit vieler Fertigkeit, Leichtigkeit und Pracision, selbst bey grossen Schwierigkeiten; auch war sein Ton heute angenehmer, als sonst. Sonst scheint es ihm mehr um Noten, als um Ausdruck zu thun; und darum ist er auch ein weit besserer Orchester-, als Konzertspieler. Klyne, der Violinist, spielte ein Konz. von Rode mit vieler Gewandtheit und kräftigem Tone. Da diesen jungen Mann ein richtiges Gefühl zu leiten scheint, kann man in Zukunft viel Gutes von ihm erwarten. — d. 15ten Febr. gab Kiesewetter eine zweyte Akademie, und wieder bey vollem Hause. Er spielte ein, hier noch ganz unbekanntes Violinkonz. von Krommer (aus D) mit grosser Fertigkeit, Anmuth und Delikatesse, und eben so ein Doppelkonzert von Fränzel mit Hrn. Bassi, einem hiesigen, äusserst geschickten und kunstfertigen Liebhaber, der auch wirklich mit Ehren neben jenem Meister Stand hielt. Das Publikum war so begeistert, wie seit langer Zeit durch keinen Violinisten, und zuverlässig gehört auch K. unter die vorzüglichsten aller jetzt lebenden. Chiodi sang eine Aria buffa v. Cimarosa, die man zu lang fand, und den Beschluss machte Steup mit dem Melodion, von Blasinstrumenten begleitet. Die Länge der Sätze erkältete leider die Zuhörer gegen die Komposition und Ausführung; es war aber in beyden viel Schönes. Auch das Instrument, wiewol es noch in vielem Betracht vervollkommnet zu werden bedarf, gehört doch offenbar unter die vorzüglichsten neuen Erfindungen in diesem Fache der Mechanik, und dem schätzbaren und gründlichen Steup muss man zugestehen, dass er es äusserst nett und sauber zu behandeln, auch alles so besonnen anzuordnen weiss, dass es sich vortheilhaft zeigen könne. — D. 22sten Febr. gab der hiesige Waldhornist, Poterin, eine Akademie und liess sich darin mit einem Konz. von Duvernois (aus F) hören. Sein angenehmer Ton und seine Leichtigkeit in Passagen der Mitteltöne verdienen Lob; es fehlt ihm aber an der Tiefe, die solche Kompositionen verlangen, auch hat er noch nicht alle Aengstlichkeit besiegt. Ein Doppelkonz. von Zoncada, das er mit einem Liebhaber blies, verdient, weder der Komposition, noch der Ausführung nach, ausgezeichnet zu werden. Wusten spielte ein Violinkonz. mit Beyfall, u. Mad. Tobi sang eine Arie mit Ausdruck und vieler Anmuth.

Im März wurden folgende Akademieen gegeben. D. 1oten trat der hiesige Violinist, Ceulen, mit einigen Konzerten auf. Er besitzt viel Fertigkeit, Sicherheit, und Fleiss, auch guten Ausdruck. Er wird hoffentlich ein trefflicher Virtuos. Als Orchesterspieler ist er einer der vorzüglichsten, die man hier hat. Die italien. Oper hat eine gute Acquisition an ihm gemacht. Er trägt da nicht nur jedes vorkommende Violin-Solo kräftig und gewandt vor, sondern verdeckt durch seine Aufmerksamkeit auch gar manche grosse Fehler der Sänger. D. 17ten März gab der hiesige Violinist, Greve, eine Akademie, und spielte ein Konz. von Spohr. Er spielt sauber, rein, aber kalt; und mit jenem ists

nicht gethan, am wenigsten in Kompositionen dieser Art. Er machte auch kein Glück damit. Ihm folgte am 28sten unser Violinist, Klyne, mit Kreutzers Konz. aus D moll und Rode's Variat. aus G. Ohngeachtet einiger Aengstlichkeit, zeigte er doch Fertigkeit, Reinheit, vollen kräftigen Ton, und guten Bogenstrich. Mehr Ausdruck und mehr Strenge gegen sich selbst werden ihn zu einem achtungswürdigen Künstler bilden. Diesem folgte am 31sten der hiesige Violinist, Baldenecker, und zwar mit demselben Krommerschen Konz., das man von Kiesewetter gehört hatte. Er spielte mit vielem Feuer und in sehr raschem Tempo, was aber hier unmöglich befriedigen konnte, und wodurch überdies der letzte Satz ziemlich unverständlich ward. Ueberhaupt ist sein Verdienstlichstes, das sehr fertige Notenspielen; und da man eben dies hier bey wenigen findet, rechnet man es ihm um so höher an. Mad. Balleneker spielte ein Klavierkonz, mit grossem und vollkommen verdientem Beyfall. Fertigkeit, grösste Pracision, Deutlichkeit und Nettigkeit, und ein gefühlvoller Vortrag, zeichnen ihr Spiel auf eine seltene Weise aus. Am 29sten Marz gab unser Violinist, Rauppe der Jüngere, eine Akademie, und spielte ein Viotti'sches Konz. mit vieler Kraft, Reinheit und Gleichheit, wie es gespielt werden muss. Das Adagio gelang ihm am vorzüglichsten. Seinen schönen, glatten, runden Ton muss man vielen unsrer Geiger zum Muster empfehlen. R. gefiel ausserordentlich, besonders da man ihn einige Jahre nicht gehört hatte. Mad. Caxal sang aus Paers Griselda die Arie mit obligat. Violin, und sang sehr gut; der ältere Rauppe aber übertraf sich diesen Abend selbst, in einem Rombergschen V.cellkonz. aus D.

Da haben Sie denn ein Verzeichnis unsrer Extrakonzerte, das Auswärtige leicht zu lang finden werden, wenn sie es nur als Verzeichnis ansehen, und nicht sich selbst daraus abziehen wollen, (was ich doch wünschte,) wie es überhaupt hier um Konzertmusik stehet. Hoffentlich benutzen auch die bessern der hiesigen Musiker, was ich, mit bestem Willen und aller der Schonung, welche mit der Wahrheit bestehen kann, hin und wieder angemerkt habe. Jetzt bleibt mir noch übrig, was ich neulich über die andern, regulairen Konzerte geschrieben habe, zu vervollständigen.

Die Eruditio musica erwarb sich in den zwölf übrigen Akademieen, was den Gesang betrift, wenig Lob, Cauvini ausgenommen, und einige Ensembles von Paer und von Righini, welche mit Recht sehr gefielen. Das Konzertspielen schien auch hier das vorzüglichste Streben vieler. Von fremden Virtuosen, die sich hier hören liessen, zeichne ich den Fagottisten, Krasebaum, wegen seines schönen Tons und soliden Vortrags aus. Der V.cellist, Henke, trug das Arnoldsche Konz. aus C mit vieler Fertigkeit, aber ganz geschmacklos vor. van Olfen, Flotist, spielte ein Hügotsches Konz. rein, nett und mit vorzüglich schönem Ton; das Adagio zeichnete sich besonders aus. Der jüng. Klyne blies ein Klarinettkonz. mit viel Fertigkeit und verspricht viel Gutes für die Zukunft. Serrurier, dieser schon oben gerühmte Dilettant, gewährte auch hier den Zuhörern durch Fertigkeit, Reinheit, Kraft und Geschmack, womit er ein Viotti'sches Violinkonz. vortrug, einen schönen Genuss. Ein anderer Liebhaber, Monschi, von Rotterdam, erregte grosse Erwartung, indem man nicht wusste, was man sich bey seinem angekündigten Konz. für sechs Pauken, denken sollte. Es versteht sich, dass die Erwartung bey weitem nicht befriedigt wurde, ohngeachtet M. das Instrument vollkommen verstand und mit seltener Geschicklichkeit zu behandeln wusste. Die Komposition dieses sogenannten Konzerts war ein immerwährendes Tutti, worin viel gepaukt wurde; das Adagio

manschmässig etc. Auch war dies schon vor zwanzig Jahren von dem ehrenwerthen Graff im Haag geschrieben. Der Violinist, Punte, besitzt gewiss Talent, aber sein Spiel ist für einen grossen Raum zu schwächlich und unvollkommen. Der Dilettant, Rôma, blies ein Klarinettkonz. mit vielem Beyfall, und macht auch in der That seinem Lehrer, Drykloff, Ehre. Debruine, ebenfalls Liebhaber, zeichnete sich aufs vortheilhafteste durch Fertigkeit, Reinheit, guten Bogenstrich und Geschmack, in dem Arnoldschen Konz. aus G. aus. Er ist wirklich ein trefflicher Spieler. Auch Kiesewetter liess sich hier mehrmals hören und erntete den verdienten Beyfall.

In den grossen Konzerten von Felix meritis thaten sich unter Andern folgende hervor. Felix, Fagottist und Flötist, besitzt zwar auf dem Fagott einen nichts weniger als angenehmen Ton, aber eine erstaunliche Fertigkeit, um welche es ihm auch zunächst zu thun scheint, selbst auf Kosten der Deutlichkeit. Serrurier spielte auch hier trefflich und mit grossem Beyfall; auch Dem. Serrurier bewies viele Fertigkeit, Präcision und schönen Vortrag auf dem Pianoforte; und Dubois gefiel auch hier durch seine Krystallflöte, wie durch seine Fertigkeit, (besonders im schönen Zungenstoss,) und reinen, vollen, runden Ton.

Zu dem, was ich früher über das Liebhaberkonzert, Mittwochs auf der Holland. Manége, gesagt habe, will ich nur hinzusetzen, dass auch dies Institut nun endlich, nach vieljährigen vergeblichen Bemühungen, festen Fuss fasst, und dass sich von der jetzigen Einrichtung desselben auch wirklich viel Gutes erwarten lasst. Die Gesellschaft besteht grösstentheils aus Mannern, die nicht blos für den Augenblick das Ohr gekitzelt haben wollen, sondern es mit der Kunst ernsthafter nehmen. Da man einige der vorzüglichsten Meister engagirt hat, erreicht auch die Ausführung der Musikstücke einen namhaften Grad der Vollendung; und Hr. Sundorff, ein wahrer Kenner des Vorzüglichsten, was die Tonkunst hervorgebracht hat, trägt durch sorgfältige Wahl der Singstücke nicht nur zur bessern Bildung der Mitglieder dieses Instituts für den, verhältnissmässig, vernachlässigten Gesang, sondern zur Erhaltung der Liebe für denselben überhaupt, nicht wenig bey. Er selbst ist ein ausserst angenehmer Tenorsinger, und geniesst die Achtung und Liebe aller Freunde der Tonkunst in ganz Amsterdam.

Nächstens sende ich Ihnen genaue Uebersichten der Beschaffenheit und vorzüglichsten Produktionen der hiesigen französischen Theater, der hochdeutsch-jüdischen, und der italien. Oper. Amsterdam ist ja wol betrachtlich — auch in Absicht auf Kultur der Musik betrachtlich genug, um auch bey auswärtigen Lesern Theilnahme zu erwecken und in den Annalen der Musik nicht blos kurz und flüchtig erwähnt zu werden.

Berlin, d. 28sten May. Am 19ten gaben die Hrn., W. Bach und Fischer, der bekannte Bassist, eine sogenannte musik. Akademie im Theatersaal vor einer nicht zahlreichen Versammlung, deren Erwartungen fast ganz und sehr unangenehm getäuscht wurden. Eine Introduction von W. Bach eröffnete das bunte Mancherley. Sie war, einige gefällige Partieen abgerechnet, keineswegs in dem Geiste geschrieben, den man in diesem Fache der Komposition mit um so mehr Rechte jetzt verlangt, da er nicht nur an sich gross und schön, sondern auch in so vielen Werken dieser Art würdig ausgeprägt ist, und man also nicht einwenden kann, man verlange das Unausführbare oder doch höchst Seltene. Hr. Fischer sang hierauf eine Scene von Righini — mit Kraft. Der junge Tausch blies ein Adagio und Rondo über ein

paar bekannte, von ihm bearbeitete Themen auf der Klarinette. Er strebt eifrig seinem trefflichen Vater nach. Hr. Eunike sang zuletzt mit viel Annehmlichkeit eine Arie von Eunike, denn die Romanze, die Hr. F. nach der Ankündigung singen wollte, fiel aus. Den zweyten Theil sollte ein Divertissement für Blasinstrumente von W. Bach eröffnen; es ertönte aber nur ein kurzer und nichts sagender Satz, vermuthlich von Pleyel. Hr. F. sang sodann eine Romanze: der geheilte Amor — wahrscheinlich eine alte Liebe, denn jetzt könnte so etwas wol nicht gedichtet und komponirt werden. Die Hoffnung eines bessern Genusses, den man sich noch von einer Cavatine von Righini und Eunikens Gesang versprach, ward vereitelt, um nur bald zum Intermezzo von W. Bach, vorgetragen von Hr. F., zu gelangen. Beym Lichte betrachtet war dies ein altes Theaterstück, das seit vielen Jahren geruht hatte, und ohne Hrn. F. wol schwerlich ans Tagelicht gezogen worden wäre. Es war nichts mehr und nichts weniger, als: der Theaterprinzipal, lyrische Posse von C. Herklots, in Musik gesetzt, einst von V. A. Weber, jetzt von W. Bach. Mit scenischem Apparat interessirt es allenfalls eine halbe Stunde; ohne denselben macht es nur Langeweile. Zwar sagte der Ehrenmann S. 7.: „Ich darf ja nur, wie mancher welsche Sänger, ein Intermezzo singen!“ Aber viele meynten, Hr. F. hätte auch dies nicht gethan; sprechen und singen wäre doch verschieden, und sein Wille, „die Kritikaster bald voll Hohn zu Boden zu singen,“ wäre durch das in allen Ressourcen u. dergl. abgedroschene Lied von Müchler: der Kritikaster und der Trinker, doch ohne Würkung geblieben; auch hätte er S. 11. das Machwerk mit den Worten leidlich charakterisirt: „Denn komponiren heisst zusammensetzen.“ Zu verwundern war es daher auch nicht, dass im weitesten Sinne richtig war, was S. 12. gesprochen wurde:

„Doch was erblick' ich dort! — O weh!

Mein Publikum ist eingeschlafen! — Richtig!“ —

Die Ihnen im letzten Briefe angekündigten Sonntags-Morgenkonzerte im Georgeschen Garten von 11–1 Uhr, sind eröffnet und nicht ohne Freude sämmtlicher Theilnehmenden genossen worden. Man unterhält mit Quartetten, sowol von Instrumenten, als auch von Gesängen. Im ersten waren auszeichnungswerth: das Mozartsche Quintett aus C moll, ein Quartett von Haydn aus G dur, und ein Quintett mit Hoboe von Schneider. Hier glänzten besonders Clemens, Keller, Semler, Weisse und Westenholz. Ausserdem hörte man Haydns letztes Wort: Hin ist alle meine Kraft, und denselben Harmonie in der Ehe. Exekutirt wurden diese Singquartette von Dem. Koch, Sebald und Voitus u. die Hrn. Flemming, Helwig und Muller. — Auch das zweyte Konzert hatte sehr interessante Stücke. Morgen ist das dritte, aber auch letzte Sonntagskonzert; denn nach dem Wunsche der meisten Theilnehmer wird es in demselben schönen Lokale künftig zur gewöhnlichen Konzertzeit des Abends, und zwar des Donnerstags, fortgesetzt werden.

Das Theater hat keine neuen Erscheinungen hervorgehen lassen; es ist jetzt überhaupt die für dasselbe so ungünstige schöne Jahreszeit, wo öfters kaum die Kosten einkommen. Nur Iffands unermüdeter und höchst uneigennütziger Betriebsamkeit ist die Erhaltung dieser Zierde Berlins zu verdanken. Gestern war das bekannte Singspiel: Raoul von Crequi, mit d'Aleyracs schöner Musik. Auch hier hatte Hr. Kapellm. Weber eine schätzbare Zugabe veranstaltet; von seiner Komposition waren die Arie der Adele im ersten, und das Terzett im zweyten Akt.

Recension.

Six petits Duos pour 2 Violons, par J. Martin. Op. 15. id. Op. 15. Leipzig chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Anfangern, für welche diese Duos geschrieben sind, sind sie mit Grund zu empfehlen. Sie haben einen ganz leichten, fasslichen und natürlichen Gang der Melodie, wenig Passagenwerk, und sind von keiner Schwierigkeit, die nicht selbst von den ersten Anfangern bald zu überwinden wäre. Op. 15. ist indessen leichter, als Op. 15., welches viele kleine Variationen über leichte Themen enthält. In beyden Sammlungen geht die erste Violin, die stets die Oberstimme führt, nicht über die erste Lage der Hand hinaus, welches, nach Rec. Meynung, ganz zweckmässig ist. Man sollte bey jedem Zöglinge die Hand erst in der gewöhnlichen, untersten Lage im Reingreifen üben, und ihr eine gewisse Sicherheit und Gewandtheit zu geben suchen, ehe man ihr das Hinaufrücken in andere Lagen zumuthet, das im Anfange immer etwas Schweres hat. Es ist gut, dass die 2te Violin unter die erste gesetzt ist. Dies gewährt beym Unterricht den wesentlichen Vortheil, dass der Zögling besser eintheilen lernt, indem er beyde Stimmen vergleicht, und dass man sich bey Unterbrechungen ohne Zeitverlust wieder zusammenfindet. Ist der Zögling weiter fortgeschritten, so wird der Lehrer sehr wohl thun, ihn die zweyte Violin, die freylich viel schwieriger als die erste ist, versuchen zu lassen. Dass man in Arbeiten dieser Art keine hervorstechenden und neuen Gedanken, keine kühnen Modulationen suchen darf, versteht sich von selbst. Doch kann Rec. nicht bergen, dass diese im Ganzen sehr zu empfehlenden Duetten ihm doch selbst für den angegebenen Zweck, hier und da ein wenig zu leer schienen; z. B. das Allegro des 3ten Duetts in Op. 15. Man sollte nicht versäumen, dem Zöglinge seine schwierige Arbeit durch reizende Melodieen anziehend und belohnend zu machen. Warum wählen die, die sich für Anfanger zu schreiben berufen fühlen, nicht bekannte, kleine, gefällige Lieder, Opernarietten u. dergl., die mit leichten und natürlichen Variationen für Anfänger sehr anziehend seyn müssten?

Kurze Anzeige.

Serenade pour l. Pianoforte av. acc. de Harpe et Flûte ad lib., comp. par J. B. Cramer. à Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Ist im Ton einer wirklichen Serenade geschrieben: kurze, mannigfaltige, gefällige und leichte, aber auch ziemlich flache und arme Stücke. Nach einem singbaren Larghetto, tritt ein sogenanntes Rondò champêtre ein, wie diese vor einiger Zeit in Frankreich Mode waren, worauf eine kleine, sanfte Arie, als Thema zu einigen verständig geschriebenen Variationen, folgt; und ein etwas lebhafteres Rondo Allegretto, das allein einen leichten Anstrich von Phantasie besitzt, macht den Beschluss. Dass übrigens alles ordentlich und regelmässig geschrieben sey, versteht sich bey Cr. von selbst. Auszuführen ist das Pianof. leicht; Harfe und Flote sind noch leichter.

Berichtigung.

Das Eberlsche Klavierkonzert aus Es, von welchem No. 35. d. Z. gesprochen wird, ist nicht, wie dort angegeben, im Wiener Industrie-Comptoire, sondern im Leipziger Musik-Bureau erschienen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten Juny. Nº. 39. 1808.

Ueber Bezifferung eines Basses.

Es ist mit der Tonkunst, wie mit jeder andern Kunst, die, eben im Wachsthum begriffen, den, für einen gewissen Abschnitt der allgemeinen Kultur, höchsten Grad der Vollendung noch nicht erreicht hat: immer noch klebt ihr etwas an, das an die Tage ihrer Kindheit erinnert, und dem ernstern, kritischen Warum? nicht ganz genügt. Auch mit dem Technischen der Musik verhält sichs so; und, wie mir's scheint, besonders auch mit der, aus alten Zeiten herstammenden, jetzt noch gebräuchlichen Bezifferung einer sogenannten Generalbassstimme. Dem Freunde eines fliessenden, melodischen Gesanges thut es gewiss wehe, bey einem Konzert oder einer Kirchenmusik den Generalbassspieler sich quälen und das verderben zu sehen, was allein dazu bestimmt ist, den Effekt zu heben, mehr Einheit, Leben und Fülle ins Ganze zu bringen. So gewiss es ist, dass bey vielen, ja ist nicht unbedeutenden Orchestern die Stelle des Generalbassspielers gewöhnlich mit einem Subject besetzt wird, das zu nichts andrem taugt; eben so gewiss ist es, dass unter Zwanzigen, die diesen Posten bekleiden, jetzt kaum Einer ist, der die grossen Forderungen, die die Kunstkenner mit Recht an ihn machen, einigermassen befriedigend erfullen kann, weil eben dieser Posten der schwierigste ist, und die weitläuftige und unzureichende Bezifferung, besonders in geschwinden Stücken, ein ganz richtiges und zugleich fliessendes, reines, angenehmes Accompagnement beynahe unmöglich macht. Wie mühsam das Studium des Generalbasses, wie schwer vorzüglich das pünktliche Ausüben desselben ist; wie wenig ein Spieler, so lange er noch mit Schwierigkeiten zu kämpfen hat, auf ein geschmackvolles Spiel denken kann; wie viel endlich auf ein gutes Accompagnement ankommt, weiss jeder Sachverständige. Gleichwol hat man noch nichts gethan, was eine Erleichterung und Vereinfachung der Bezeichnung der zu einem gegebenen Basse gehörigen Accorde genannt werden könnte; man ist vielmehr jetzt bemüht, die Bassstimme entweder sich selbst zu überlassen, oder sie einem weitschichtigen Rechenexempel ähnlicher zu machen, als einem Musikstück.

Die Erfinder der Signaturen bezweckten damit Bequemlichkeit, indem diese nur die Versetzungen der Dreyklänge andeuten sollten: wie weit umfassend ist aber jetzt das Gebiet, das man unter ihre Herrschaft beugen will? Weit entfernt, die Signaturen zu verwerfen, oder ganz neue zu schaffen, will ich nur an einen grossen Theoretiker *) erinnern, der schon lange das Unbequeme der noch üblichen Bezifferung einsahe und Vorschläge zu einer bessern that, die aber vielleicht aus Phlegma und Gleichgültigkeit über-

*) S. Sulzers Theorie der schönen Künste, Artikel Bezifferung. Der Artikel ist bekanntlich von Kirnberger, und von Sulzer retidirt.

hört worden sind. Da die Sache natürlich und bequem ist, da sie sogar mit der einmal bekannten Zahlenbezeichnung bestehen zu können scheint: so möchten einige Ideen über die am angegebnen Orte angedeutete Bezeichnung der Accorde durch Buchstaben hier nicht ganz unpassend seyn, besonders wenn sie zum weitern Nachdenken Anlass geben sollten.

Die grösste Schwierigkeit findet der Generalbassspieler in der Menge der zur Bezeichnung der Accorde nöthigen Zahlen. Kann mit wenigern und dabey bestimmtern Zeichen jener Unbequemlichkeit abgeholfen werden, so ist dies ein ansehnlicher Gewinn; und diesen scheint die Buchstabenbezeichnung zu gewähren.

Die Bezeichnungsweise des harmonischen Dreyklangs durch 3, 5, 8, oder der Accorde 7 und 9, sind unstreitig so bequem, dass sie jedermann leicht übersehen kann. Sobald aber der Bass seine Stelle verändert, sind, den 6-Accord ausgenommen, schon zwey, drey und mehr Zahlen nöthig, wo Ein Buchstabe hinreichend ware. z. B.

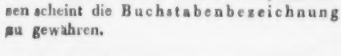

Bey den Versetzungen des 7-Accords, und noch mehr bey denen, des verminderten 7-Accords, sticht die Buchstabenbezeichnung vor der blossen Zahlenbezeichnung noch besonders hervor. Selbst bey Vorhalten ist die erstere zweckmässiger; z. B. *)

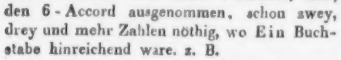

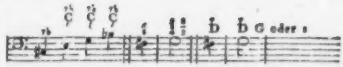

Obgleich der 9-Accord eine so einfache Bezeichnungsweise hat, dass er mit keinem Buchstaben leichter angezeigt werden kann, so ist doch, wenn die None mit andern Signaturen erscheint, die Buchstabenbezeichnung vortheilhafter. Dasselbe gilt auch bey andern dissonirenden Accorden; z. B.

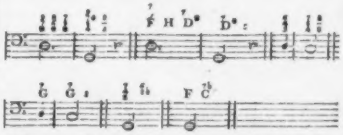

Folgendes Beyspiel einer abschreckenden Bezifferung bey einem Orgelpunkt wird das Vortheilhafte der Buchstabenbezeichnung noch heller in's Licht setzen:

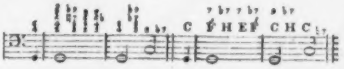

Da alle Accorde sich mehrentheils auf die oben angezeigten Stammaccorde zurückführen lassen, so kann man mit Hülfe einiger, vielleicht in der Folge noch festzustellender Regeln, mit der 7 und 9 einen Bass vollständig beziffern. Wie unendlich viel dadurch für den Spieler gewonnen wäre, bedarf keiner grossen Auseinandersetzung. Er würde auf diese Art grösstentheils mit Dreyklangen und 7-Accorden zu thun haben, da die Buchstaben ihm den zum Grunde liegenden Ton anzeigten; kurz, er müsste einen sehr langsamen Ueberblick haben, wenn er über Schwierigkeiten Klage führen wollte. —

*) Die grossen lateinischen Buchstaben fallen dem Spieler gut in die Augen und unterscheiden die Tonart B vom b, dem Zeichen des Erniedrigens. Ein Strich durch den Buchstaben erhöht ihn um ½ Ton; ein ♭, ♮ oder ♯ über demselben deutet auf die Terz.

Diejenigen, die Bedenklichkeiten wegen der Vorbereitung und Auflösung der Dissonanzen haben, bitte ich zu erwägen, dass Niemand ohne ausgebildetes Gehör und Gefuhl, den bestmöglichst bezifferten Bass richtig spielen wird.

Zur Einführung dieser Buchstabenbezeichnung gehört nur von Seiten der Komponisten und Verleger ein guter Wille; der schulgerechte Generalbassspieler findet hier nichts Neues zu studiren, und der ungeübtere, mit einiger Kenntnis der richtigen Fortschreitung, eine grosse Erleichterung seines gewiss nicht leichten Studiums.

A. Stöpel.

Recensionen.

Grande Sinfonie pour 2 Violons, Altos, Basses, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, Trompettes et Timbales, dédiés à S. A. S. L' Electeur de Trèves etc. par A. André. Oeuv. 25. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Rec. hat diese Sinfonie des Hrn. André, dessen Talent, Einsicht und Fleiss gewiss Achtung verdienen, mit Vergnügen gehört, und zwar theils um ihrer selbst willen, theils auch mit Rücksicht auf ihren Verfasser.

Die Sinfonie (sie ist aus Es dur geschrieben) enthält nämlich in allen ihren Sätzen viel Gutes, man mag auf Erfindung, oder auf artistische, oder auch auf mechanische Ausarbeitung sehen; und man bemerkt auch in ihr, dass der Vf. sich bemühet, sein sonst allzurasches Jugendfeuer, in welchem man gern alles auf einmal geben will, immer mehr zu mässigen, seine Kenntnisse des Satzes und des mechanischen Theils der Kunst gehörigen Orts höhern Zwecken unterzuordnen, und seinen Sätzen immer mehr Rundung und Gehalt zu geben.

Wird sich nun der Vf. in der Folge auch noch bemühen, die Bilder seiner Phantasie mehr zu regeln, und das Zufallige in denselben von dem Wesentlichen mehr abzusondern, damit der Charakter des Ganzen scharfer hervortrete; wird er das weniger Bedeutende von dem Gehaltvollern mehr unterscheiden, die hin und wieder eingestreuten Episoden mehr abkürzen, und sich in der Ausführung der Sätze mehr an die Hauptgedanken halten, damit das Ganze einen bestimmtern Eindruck mache: so wird es ihm nicht fehlen können, seine Kunstprodukte werden nicht nur für den Augenblick interessiren und ein zahlreiches Publikum finden, sondern sie werden auch ein feststehendes Ansehn erhalten und ihr Publikum wird ihnen lange treu bleiben.

Kein Satz dieser Sinfonie bleibt hinter den übrigen Sätzen derselben merklich zurück; und was ihnen allen wahrscheinlich eben jetzt den meisten Eingang verschaffen möchte, ist die lebhafte Phantasie, die sich in ihnen allen zeigt.

Was Rec. bey dem ganzen Tonstücke nicht gefallen hat, ist der allzuüberhäufte Gebrauch der Blasinstrumente. Man darf den in dieser Hinsicht von dem Vf. eingeschlagenen Weg nur noch um einige Schritte weiter verfolgen, so verwandelt sich unsere volle Orchestermusik in eine Art von sogenannter Blas-Harmonie, bey welcher wenigstens die Bogeninstrumente den Blasinstrumenten völlig untergeordnet, und nur dazu vorhanden sind, durch ihren Gebrauch den Blasinstrumentisten Gelegenheit zu geben, wieder zu Athem zu kommen. Gleichwol ist es wahr, und wird ewig wahr bleiben, da es aus der Natur dieser Instrumente selbst fliesst, dass das Quartett der Bogeninstrumente durchaus

und bey weitem entscheidende Hauptsache bleiben muss, so lange man mit Musik nicht blos zu den Ohren, sondern durch diese zum Verstand und Gefühl sprechen will.

Eine eigene Erfindung, deren sich der Vf. bey dieser Sinfonie bedient hat, darf hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, weil sie, wenn man sich ihrer in den vollstimmigen Tonstücken durchgehends bedienen wollte, das Einstudiren derselben sehr merklich erleichtern könnte. Der Vf. hat nämlich in jedem Satze den Anfang der einzelnen Perioden in allen Stimmen mit der Folge der Versalbuchstaben bezeichnet, damit der Anführer des Orchesters beym Einstudiren, oder auch bey einer Wiederholung des Stücks in der Probe, jeden einzelnen Satz eines Allegro oder des Andante, der nicht völlig richtig und pünktlich vorgetragen worden ist, wiederholen lassen kann, ohne dass die Ausführer nöthig hätten, in ihren Stimmen lange nach demjenigen Takte zu suchen, mit welchem wieder angefangen werden soll. Zu Folge dieser Einrichtung darf er nur bestimmen, bey welchem Buchstaben das ganze Orchester wieder anzufangen habe. Diese Erfindung ist offenbar so vortheilhaft, so bequem, und überdies so leicht angewendet, dass man wünschen muss, sie finde überall Eingang und Nachfolge.

Trois Duos pour deux Violons par Max. Eberwein. Oeuv. 5. à Leipzig, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese drey Duetten erregen von dem Talente und der Kunst des Verfassers eine günstige Meynung, die zu erfreulichen Hoffnungen für die Zukunft berechtigt. Sie sind nicht nach dem gewöhnlichen Duetten-Schlendrian geschrieben. Mancher neue, originelle Gedanke sticht darin hervor, und die ganze Arbeit zeugt von Studium, Geschicklichkeit und Erfahrung. Beyde Stimmen gehören fast durchgängig so wesentlich zu einander, dass sie vereinigt erst verstanden werden. Rec. bedauert hierbey nur, dass es dem Verf. nicht gefallen hat, in seine Arbeit mehr melodische Sätze zu verweben, und sie dadurch mannigfaltiger, gefälliger, anmuthiger zu machen. Es ist bey der ungewöhnlichen Länge der Allegro-Sätze zu wenig Abwechselung vorhanden, welches aus dem Mangel an melodischen Gedanken, und hauptsächlich daher kommt, dass in den meisten Sätzen nur Ein oder zwey Hauptgedanken dem Ganzen zum Grunde liegen, die in veränderter Gestalt bald in der Oberstimme, bald in der Begleitung immer wiederkehren. So hört man im ersten Allegro des 1sten Duetts eine festgehaltene Figur fast immer durch, welches an sich zwar löblich ist, aber wenn es (besonders bey dieser einfachern Gattung) gar zu weit getrieben wird, eine gewisse Monotonie hervorzubringen nicht verfehlen kann. Eben so ist es mit dem ersten Allegro des 3ten Duetts, wo — ausser dem Aufangsthema, nur Ein Hauptgedanke im Ganzen herrscht. Bey einem ähnlichen Charakter würde, nach des Rec. Gefühl, das letzte Allegro desselben Duetts, das 4 Seiten füllt, sehr gewonnen haben, wenn es um ein gutes Viertel kürzer wäre. Wenn die Einheit eines Tonstücks und sein Charakter nur auf Einem, mannigfaltig gestalteten und modificirten, aber gleichwol eigensinnig — und ohne Unterbrechung durch andere Melodieen — festgehaltenen, bald in der Oberstimme bald in der Begleitung hörbaren Hauptgedanken beruht: so ist, zumal wenn dieser Gedanke an sich selbst nicht sehr bedeutend, nicht vorzüglich melodisch, und nicht von einiger Länge ist, eine gewisse Steifheit und Einförmigkeit, schwer zu vermeiden, die auf die Länge die Aufmerksamkeit schwächen und ermüden muss, wenn gleich die Kunst in Verarbeitung desselben alles Mögliche gethan hätte. Stücke dieser Art, die oft nur Pro-

duktionen des Fleisses, der Routine, und eines gewissen Witzes sind, der sich in allerley künstlichen Kombinationen gefällt, können dem Kunstkenner schätzbar, und für den Spieler unterhaltend seyn: aber sie werden nur in dem Masse den Effekt der Kunst an dem Gemüthe des unbefangenen Hörers bewahren, in welchem echtes Kunstgefühl zugleich an ihrer Schöpfung Theil hatte. Dies Kunstgefühl kann sich aber, nach der Ueberzeugung des Rec., nur in ausdrucksvollen Melodieen offenbaren. Der Genius der Musik singt, und rührt, begeistert, durch Gesang. Seinen Melodieen das Gemüth aufschliessen, sie rein empfangen und reizend wiedergeben, sollte dem jungen Künstler ein heiligeres Geschäft seyn, als das, in künstlichen Arbeiten seine Kräfte zu üben. Da Hr. B., nach diesem Werke zu urtheilen, sich zu dem letztern hinzuneigen scheint, so wird er diese Winke nicht übel deuten, die übrigens den Werth vorliegender Arbeit nicht herabsetzen sollen. Das 1te Duett, das in allen seinen drey Sätzen, denen noch ein Adagio als Einleitung vorangeht, melodischer, und an Gedanken reicher und mannigfaltiger ist, als die beyden andern, hat Rec. besonders gefallen. Das Cantabile desselben mit seinen Variationen ist eine sehr gelungene Arbeit. In demselben ist aber in der 2ten Violin, (in einigen Exemplaren) ein Druckfehler unbemerkt geblieben, der leicht verwirren kann. Im 2ten Theil der 3ten Variation ist nämlich der 3te Takt in zwey getheilt worden, daher dieser Theil 13 Takte, statt 12, enthält. Der 3te und 4te soll also nur einer seyn und so corrigirt werden, dass der Punkt bey g h und der Taktstrich wegfällt, und es genau geschrieben also heisst:

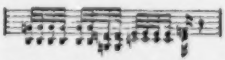

Dieser Irrthum ist, wie mancher ähnliche, aus einer falschen Abkürzungsart entstanden die man ganz verbannen sollte. Man schreibt nämlich, wie in den, vor dem angeführten vorhergehenden zwey Takten:

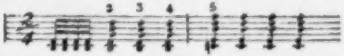

Warum sollen die Figuren 2. 3. 4. u. s. f. hier den Taktwerth des Achtels, und nicht den des Viertels haben, da sie wie Viertel, die in 3tel getheilt werden sollen, geschrieben sind? warum schreibt man nicht:

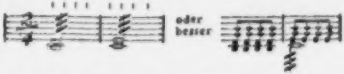

so würde alle Zweydeutigkeit vermieden seyn, und das ungeübte Auge sich nicht so leicht verwirren lassen.

Funfzig Choralmelodien 4stimmig bearbeitet für die Orgel — — von Carl Gottlieb Umbreit, Org. in Sonneborn bey Gotha. Gotha, in der Beckerschen Buchhandlung. (Pr. 1 Thl. 4 Gr.)

Wenn Rec. dies Werkchen nur kurz anzeigt, so geschiehet es keineswegs aus Gleichgültigkeit dagegen oder aus Unbedeutenheit desselben, sondern blos, weil man von dem, als sehr schätzbaren Komponisten für die Orgel, und besonders als gründlichen Harmoniker, längst bekannten Verf. ohnehin etwas nicht Gewöhnliches erwartet, und weil man eben über diese Gattung von Kompositionen sehr ausführlich seyn muss, wenn man nicht ganz kurz seyn will. Es seyen also hier nur diejenigen Organisten, denen es um ihre Kunst und ihren Beruf ein Ernst ist, auf dies Werkchen aufmerksam gemacht; und junge Musik-Studirende, die das Kunstreichere in Verbindung mit dem Einfachsten näher kennen wollen, nicht weniger: Rec. ist gewiss, es wird ihnen beyden durch diese

Bekanntschaft kein unbeträchtlicher Dienst geschehen. Sie finden hier die Choräle nicht in Präludien oder andere Musikstücke aufgelöset, noch auch variirt und sonst frey behandelt; sie finden sie aber auch eben so wenig blos so bearbeitet, wie sie zur Begleitung der Gemeinden am dienlichsten sind — d. h. in populärer, aber edler, doch unveränderter Harmonie. Die Melodieen bleiben ganz, wie sie gangbar sind; die Basse, und auch die schön fliessenden Mittelstimmen, sind aber überall (mehr oder weniger) mit Kunst und Sorgsamkeit ausgesucht; mehrere haben sogar, ohne der Haupt-Melodie, dem Cantus Firmus und seinem gebräuchlichen Gange, im geringsten Abbruch zu thun, Imitationen und Kunststücke aller Art; und wenn der Verf. dabey zuweilen (z. B. bey No. 6., 15. etc.) auch gar zu künstlich geworden, oder (z. B. bey No. 26., 41.) zu weit vom Charakter abgewichen seyn sollte: so wird man doch allezeit etwas aus seiner Bearbeitung lernen können; ja selbst der Geübte wird durch manche durchaus eigenthümliche Wendung oder Beziehung oft angenehm überrascht werden. Bey nicht wenigen dieser Choräle ist aber die Mittelstrasse zwischen dem Allzukünstlichen und Versteckten, oder dem Gemeinen u. Verbrauchten musterhaft gefunden, worüber man z. B. die Nummern 9, 13, 24, 30, 39, vergleichen mag. Der Kenner wird sich vom letztern selbst überzeugen, wenn Rec. auch nur Ein Beyspiel hier anführt; und der Liebhaber wird zugleich daraus schliessen können, in welcher Art der Verf. überhaupt gearbeitet hat. Es sey nur der erste Theil des Chorals: Herr, ich habe missgehandelt, zu diesem Zweck hieher gesetzt:

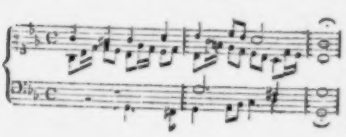

Sonate pour Pianoforte par J. W. Wilms, Oeuv. 15. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (*Pr.* 1 Fl. 16 *Xr.*)

Es scheint uns diese Sonate zwar nicht eben unter die vorzüglichsten Kompositionen dieses, mit Recht, beliebten Musikers zu gehören, aber ein lobenswerthes Stück bleibt sie doch ganz gewiss. Sie ist — was man eine Passagen-Sonate nennet, und voll Leben, besonders im ersten und dritten Satz, (Menuett) welche beyde manche sehr brillanten Stellen haben. Das Andante zeichnet sich am wenigstens aus, und wenn es nicht gedezu zu verwerfen ist, so lässt es doch ziemlich gleichgültig; auch glaubt man, was darin vorkömmt, öfter schon gehört zu haben. Das Finale ist munter, angenehm und unterhaltend geschrieben; es nähert sich nur mehrern Haydnschen Finalen zu sehr — was ihm aber die meisten Dilettanten eher zum Vortheil als zum Nachtheil rechnen werden, besonders wenn sie übersehen, wie H. auch darin, selbst bey Kleinigkeiten, neu und originell, Hrn. W. aber dies hier nicht gelungen ist. Das Ganze ist, was Ausführung des Spielers betrifft, für den, der eine solide Schule genossen und nicht ganz unbeträchtliche Fertigkeit erlangt hat, gar nicht schwer, und hat doch vielen Schimmer schwer auszuführender Stücke — ein Vorzug von Belang, den Rec. schon bey andern Kompositionen dieses Verf.s mit Vergnügen bemerkt hat. Auch liegt alles vollkommen gut in den Händen. Eben darum ist diese Sonate auch als Uebungsstück zu empfehlen.

Der Stich ist nicht ausgezeichnet schön, aber deutlich und rein.

Nachrichten.

Wien, d. 31sten May. Romberg's Ulysses und Circe ist, mit Weglassung einiger allzulangen und schwierigen Arien, zwar wieder einmal gegeben worden, aber mit nicht mehr Beyfall, als das Erstemal, und dürfte daher wol schwerlich wiederholt werden. Es ist Schade um die vielen einzelnen Schönheiten dieser Komposition, die dem aufmerksamen Beobachter gewiss nicht entgehen werden; aber wahr bleibt es doch immer: das Ganze lässt kalt. —

Das Milchmädchen von Bercy, eine Oper in zwey Akten, nach dem Franz. von Treitschke, mit Musik von Fischer, ist kürzlich auf den Hof-Theatern gegeben worden, hat aber nicht besonders gefallen. Die Handlung geht in der Nähe der Bastille vor, und das Stück ist ein abermaliger Beytrag zu den unzähligen Kerkergeschichten, die wir jetzt schon kennen; überdies aber noch auf die bequeme Art eingerichtet, dass man schon bey der 3ten oder 4ten Scene, den ganzen Gang der Handlung leichtiglich zu erspähen vermag. Die Musik ist sehr passend und angenehm, aber durchaus nur Nachahmung. Mozart und Cherubini, und zwar besonders des Letztern Deux journées, scheinen Fischer's Vorbilder gewesen zu seyn; und diese hat er denn auch so treulich nachzubilden gewusst — in so weit sich nämlich wahre Originalität nachbilden lässt — dass man öfters sogar das Muster unmöglich verkennen kann, wonach dieser oder jener einzelne Satz gearbeitet worden. Indessen besitzt Fischer das Talent, alles sehr artig zu ordnen und zu instrumentiren; und deshalb, glaube ich, würde die Oper gewiss mehr gefallen haben, wenn das Stück sich nur etwas über das Alltägliche erhübe. —

Eine für uns ebenfalls neue Oper war Demophoon, mit Musik von Vogel. Ob gleich die Musik, voller Kraft und Feuer — einen fliessenden, innigen Gesang, mit trefflicher Deklamation, und gründlicher, oft tiefer harmonischer Kunst auf seltene Weise vereinigend — von der trefflichsten Wirkung ist: so haben wir bis jetzt doch nur drey bis vier Vorstellungen davon erhalten. Die Ursache davon mag wol ebenfalls am Texte liegen, da sich das Missfallen über diesen schon bey der ersten Vorstellung im Publikum äusserte. Die Entwicklung ist auch wirklich sonderbar genug: eine Entdeckung jagt die andere; der Zuschauer hat kaum Zeit sich die erste recht deutlich zu denken, als schon die zweyte die erste widerruft, und sich zugleich die dritte blicken lässt. Am längsten aber wird man bey der Entdeckung festgehalten, dass der junge Held seine eigene Schwester geheyrathet habe. Dieses giebt zu Scenen Anlass, die auf die Zuschauer nie einen andern, als widrigen Eindruck machen können. — Uebrigens waren die neuen Dekorationen zu beyden Opern recht schön.

Seit langer Zeit hörten wir jetzt zum erstenmale wieder: Mozart's Entführung aus dem Serail. Mad. Campi, als Konstanze, sang vortrefflich, und erntete den ungetheiltesten Beyfall ein. Als Osmin trat darin Hr. Dirzka, ein (von Weimar) neu engagirtes Mitglied auf, der sich schon früher in der Rolle des Wasserträgers als einen guten Sänger und schätzbaren Schauspieler gezeigt hatte. Seine äusserst sonore, kräftige Bassstimme, und die Leichtigkeit, mit der er die ziemlich schwierige Sing-Partie des Osmin exekutirte, so wie auch sein gewandtes, — jedoch in dieser Rolle etwas übertriebenes Spiel — erwarben ihm den Beyfall, den hier gewiss jeder

gute Künstler zu erwarten hat. Dass dieser Beyfall Hrn. Miller aus Breslau, der den Belmont als Gastrolle gab, nicht zu Theil wurde, mag also wol an ihm selbst gelegen haben — — Hr. Ehlers und Dem. Jonas, als Pedrillo und Blondchen, waren beyde an ihrem Platze, und spielten und sangen sehr angenehm. Es wäre sehr zu wünschen, dass Hr. Radichi, dieser schätzbare Tenorist, die Rolle des Belmont übernähme, damit der schöne Genuss, den Mozarts Entführung allen Freunden der Musik bereitet, uns nicht durch diese einzige Aufführung, wie aus der Ferne nur gezeigt worden wäre. —

Obgleich die ehemaligen Augarten-Konzerte, unter Schuppanzigh's Direktion, für diesen Sommer nicht wieder aufzukommen scheinen; so haben wir doch seit dem 1sten May schon mehrere Akademieen gehört, die von andern hiesigen Künstlern daselbst gegeben wurden. Unter die sich auszeichnenden Stücke gehörten, ein Violinkonzert von Spohr, gespielt von Hrn. Mayseder, und Variationen für die Violin, komponirt und gespielt von eben demselben. Hrn. M.s kraftiger, reiner und ausdrucksvoller Vortrag wurde allgemein bewundert. Auch hörten wir in einer dieser Akademieen ein ganz neues Concertino von Beethoven für Pianof., Viol. und Violonc., mit Begleit. des Orchesters; welches aber keinen rechten Eingang finden wollte. Es besteht fast nur aus Passagen, welche auf die drey Instrumente ziemlich gleich vertheilt sind, mit der Zeit aber, für den Zuhörer, wie für den Spieler, gleich ermüdend werden; indem weder das Ohr des Erstern, noch die Hand der Letzteren die Ruhe finden können, um gleichsam zu sich selbst zu kommen.

Indessen kann man, wie bekannt, über Beethovensche Kompositionen selten beym Erstenmale ein bestimmtes Urtheil fällen; deshalb verspare ich auch, etwas weiteres über dies Concertino zu sagen, bis wir es mehrmals gehört haben. —

Kurze Anzeige.

Trois Canzonettes à 2 et à 3 voix, paroles ital. et allemand. av. accomp. de Pianoforte, comp. par E. F. Hoffmann. à Berlin, chez Rodolphe Werkmeister. (Pr. 16 Gr.)

Je mehr sich der Geschmack jetzt vom Trillern luftiger Opernarien und Bravaden zum Vortrage einfacher, mehrstimmiger Gesänge wendet, je mehr werden wir auch zum Edlern, wirklich Schönen, im Singen selbst zurückkommen. Männer, die daher, wie Hr. H. Musikd. in Bamberg, ausserdem, dass sie gute Komponisten überhaupt sind, auch die Singkunst gründlich verstehen, erwerben sich durch Werkchen, wie das angezeigte, womit sie diesen Geschmack nähren und leiten, den Dank aller Verstandigen. Es beweiset unverkennbar, dass der Verf. der eben genannten Vorzüge sich in nicht gewöhnlichem Grade zu erfreuen hat. Alle drey Stücke, vorzüglich aber das zweyte und dritte, haben leichte, fliessende, angenehme Melodieen, die aber darum nicht verbraucht, flach, und nichts sagend sind; diese Melodieen sind mit Sorgfalt verschlungen, ohne dadurch schwer, gesucht oder unnatürlich zu werden; und das dritte Stück hat in seinem naiven, etwas komischen Tone noch einen besondern Reiz." Das Accompagnement ist weder leer, noch überladen; es unterstützt, gerade wie es in dieser Gattung am besten ist, zugleich die Sänger und den Effekt des Ganzen; und die deutsche Unterlegung, neben dem italienischen Texte, ist artig und gut angepasst. Was will man mehr von solchen kleinen Blumen am Wege?

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten Juny. Nº. 40. 1808.

Nachrichten von dem Leben einer deutschen Künstlerin.

Der Anblick eines Menschen, der seine ganze Kraft und Lebenszeit zum Vortheil und zur Freude Anderer verwendet, bleibt immer, selbst denen, die er beschämt, wichtig und anziehend; und in einer Zeit, wo Egoismus und Schlaffheit sich so unverholen dem Auge darbieten, muss dieser Anblick wol noch mehr Einnehmendes haben. Gern führe ich daher eine deutsche Frau auch den Lesern dieser Zeit. vor; eine Frau, die freylich, ihren beschränkten Verhaltnissen und sehr einfachen Leben nach, kein grosses Gerausch in der Welt machte. aber, als zu jenen trefflichen Menschen gehörend, allgemeine Aufmerksamkeit und Achtung verdient — was man ihr auch wol langst geschenkt hätte, wenn sie keine Deutsche wäre. In einer musikal. Zeitung verdient sie noch überdies als ausgezeichnete Sängerin und reich verdiente Lehrerin ihrer Kunst, ein ehrendes Denkmal.

Ich verdanke übrigens die folgenden Nachrichten Hrn. D. Barth. v. Siebold, (Fränkische Chronik 1807.) und gebe dieselben, wie ich sie für mein Lexikon *) abgekürzt habe. —

Jene hochachtungswürdige Frau ist die Grossherzoglich-Würzburgische Hofsängerin und Wittwe des ehemaligen dasigen braven Hofflötenisten, Madame Sabina Hitzelberger: (ihr Geschlechtsname ist nicht bekannt:) gebohren zu Randersacker, am 19ten Novemb. 1755. Ihre schöne Stimme und ihr vortreffliches Talent zur Musik überhaupt und zum Gesange insbesondere, machten, dass man sie schon im zehnten Jahre in das Ursuliner-Kloster aufnahm, und sie auch auf mehrern Kirchenchören der Stadt, als Sopranistin, anstellte. Durch die fortwährenden Uebungen bey den damals noch öftern Kirchenmusiken, erwarb sie sich nicht nur die nöthige Fertigkeit im Notenlesen, sondern machte auch die Kenner auf ihre aufkeimenden Vorzüge aufmerksam. So glückte es ihr, dass, als der Fürst, Adam Friedrich, zur Verbesserung des Gesangs in Würzburg, den berühmten Sänger und Singmeister, Stephani, in Dienste nahm, sie diesem Lehrer, in ihrem vierzehnten Jahre, nebst der noch rühmlichst bekannten Sängerin, Madame Marx, und noch einigen andern hoffnungsvollen Frauenzimmern, zur Ausbildung übergeben wurde. Zugleich aber besorgte dieser würdige Fürst auch die besten Sprach- und Klaviermeister für diese jungen Zöglinge.

Bey solchen vortrefflichen Hülfsmitteln, verbunden mit ihrer enthusiastischen Liebe für Musik, und ihrem Eifer, sich überhaupt

*) Wird es denn dem achtungswürdigen Gerber, der durch sein bekanntes, früheres Werk schon so vieles leistete, nimmer möglich gemacht werden, durch dieses sein späteres, erweitertes, auch sein Verdienst und unsern Vortheil zu erweitern? d. Redact.

zu vervollkommnen, machte sie sehr bald so merkliche Fortschritte in ihrer Kunst, dass sie nicht nur am Hofe mit entschiedenem Beyfall auftreten konnte, sondern selbst dem gründlichen Kunstkenner, dem Churfürsten Maximilian von Cöln, bey seiner Anwesenheit zu Würzburg, so vollkommen Genüge that, dass er, nachdem er sich von dem Fürsten die nämliche Arie auf den folgenden Tag von ihr zum zweytenmale zu hören, erbeten hatte, Sr. Durchlaucht die Aufmerksamkeit auf dies junge Talent besonders empfahl, und sie auch durch ein sehr ansehnliches Geschenk zu fernerm Fleisse aufmunterte.

Im 21sten Jahre ihres Alters (1776) erhielt sie einen Ruf nach Paris, sechs Monate im Concert-Spirituel, und in dem, des Amateurs, zu singen; vor ihrer Abreise aber wurde sie noch von ihrem Fürsten zur Hofsängerin ernannt. In Paris huldigten die Journalisten ihren Talenten so laut und wiederholt, dass endlich die Königin sie zu hören verlangte. Auch hier sang sie mit so vielem Beyfalle, dass sie der König als Hofsängerin, mit 6000 Liv. Gehalt zu behalten wünschte, und ihr überdies die Freyheit zugestand, in öffentlichen Konzerten zu Paris auftreten zu dürfen. Ihrer Verbindlichkeiten gegen ihren Landesfürsten wegen, verbat sie aber diese vortheilhafte Stelle. Aus demselben Grunde schlug sie auch kurz darauf das Anerbieten einer Stelle als Sängerin in der churfürstl. Hofkapelle zu Mainz aus.

Ausser diesen hat sie sich nur noch auf ein einziges Engagement, und zwar 1783 zu Frankfurt, für die dasigen Winterkonzerte, eingelassen; wo sie, nach öffentlichen Blättern, nicht weniger Beyfall und Auszeichnung einerntete. Und wie hätte dies nicht geschehen sollen? Mit einer Stimme von drey vollen Oktaven im Umfange, mit ihrem schönen, vollen Flötentone, mit der bewundernswürdigen Leichtigkeit, womit sie ihre Rouladen vortrug, verband sie den reizendsten, ausdrucksvollsten Vortrag, welcher mehr in zarter Berührung die Herzen gewinnen, als in jenem auffallenden Herausstossen der Empfindungen, oder leerem mechanischem Tand, imponiren, aber kalt lassen wollte. —

Seit diesem letzten Engagement lebte sie ganz für ihre Vaterstadt und für die Erziehung und Kunstbildung ihrer talentvollen Kinder und Schülerinnen. Sie verschönerte die Konzerte durch ihren trefflichen Gesang und erhöhete das Vergnügen der Gesellschaften, wo sie sich einfand. Und schon war es ihr, durch den auf ihre Kinder verwandten Fleiss gelungen, ihre beyden ältesten Töchter zu Lieblingen des Publikums erzogen zu haben. Die älteste, eine brave Altistin, gehörte zugleich unter die ausgezeichneten Klavierspielerinnen. Die zweyte, Kunigunde, war eine vortreffliche Sopranistin, beynahe von gleichem Umfange der Stimme, wie ihre Mutter; auch ganz von dem nämlichen zärtlichen Gefühl. Es war eine Wonne, diese Kinder, beyde so vollendet, so gleich in jeder Hinsicht des Ausdrucks, so gleich in allen Verzierungen und im richtigen Bezeichnen von Licht und Schatten, zusammen singen zu hören. Die älteste dieser achtungswürdigen Töchter starb aber plötzlich, nicht lange nach ihrer Verheyrathung; und die jüngere entsetzte sich, da sie diese ihre geliebte Schwester besuchte und sterbend fand, so sehr, dass sie ihr acht Tage darauf im Tode folgte. Eine furchtbar harte Probe für eine zärtliche Mutter und treue Lehrerin!

So gross und schmerzhaft aber dieser Verlust seyn musste, so blieben ihr doch noch ihre beyden jüngern Töchter übrig, auf die sie nun ihre mütterliche Zärtlichkeit, ihren Fleiss und ihre Erfahrungen als Kunstlehrerin, ungetheilt verwenden konnte. Ausserdem fehlte es ihr auch nie an fremden, jun-

gen, weiblichen Talenten, welche ihrer Fürsorge und Kunstbildung von nahe und fern anvertraut waren. Bemerkenswerth darunter sind: Crescentine Estner aus Wallerstein, welche der dasige Fürst in ihre Singschule, nach Würzburg, geschickt hatte; und die noch gegenwärtig zu Würzburg beliebte Hof- und Theatersängerin, Balling, aus Steinach gebürtig.

Noch im Jahr 1807 lebte Madame Hinzelberger zu Würzburg mit dem frohen Bewusstseyn, durch ihr ganzes Leben, und überall, so weit ihr Wirkungskreis reichte, Nutzen und Vergnügen verbreitet zu haben. Ihre beyden noch übrigen Töchter standen zu München als königl. Baierische Kammersängerinnen in Diensten. Die ältere, Johanna, als ihre dritte Tochter, eine vorzügliche Altistin, von schöner und kräftiger Tiefe, war mit dem dasigen geschickten Violinisten und Hornisten, Joseph Bamberger, verheyrathet; die jüngere, Regina, eine treffliche Sopranistin, die sich in München noch unter der Leitung der Kapellmeister, Winter und Vogler, und des Singlehrers, Cannabich, vervollkommnet hat, ist zu bekannt, als dass es hier noch ihres Lobes bedürfte.

Nach dieser ganz einfachen Darstellung braucht es auch für die würdige Mutter keines Lobes. Was kann man denn auch von irgend Jemand Rühmlichers sagen, als eben, er hat seinen Wirkungskreis, ohne Hinsicht auf äussere Vortheile, nur für den Nutzen und die Freude Anderer erwählt, und diesen Kreis durch Verwendung aller seiner Kräfte, durch Dahingebung seines ganzen Lebens, vollkommen erfüllt? —

Gerber.

Recensionen.

1) *Gesänge mit Begleit. d. Pianoforte, in Musik gesetzt u. der Frau Karoline v. Gensauge — — gewidmet, von A. Harder.* Op. 17. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 20 Gr.)

2) *Nouveaux Piéces progressives p. l. Guitarre, comp. p. A. Harder.* Liv. 1. (Ebendaselbst. Pr. 12 Gr. preuss.)

Hr. H. hat durch Verstand und Geschmack in der Wahl der Gedichte, durch ein, fast immer das Rechte treffendes Gefühl, und durch ein angenehmes musikal. Talent, das sich vorzüglich in ausdrucksvollen Melodieen und gefälliger Begleitung äussert — seinen Arbeiten viel Freunde, und vielleicht noch mehr Freundinnen zu erwerben gewusst; und je deutlicher nun der Kunstverständige in H.s neuern Produkten auch das ernstliche Bestreben entdeckt, tiefer einzugehen in das Studium seiner Dichter und seiner Kunst; je mehr muss man ihm nicht nur jenes, oft leicht zu erringende Glück gönnen, sondern je sicherer darf man ihm auch versprechen, er werde — was über allen Vergleich schwerer ist — dasselbe auch behalten und immer fester begründen. Die Kritik sollte nun eben bey solchen Komponisten, die eben auf der Stufe stehen, wo wir jetzt H. erblicken, recht genau, streng, und, so weit dies überhaupt möglich, bis über allen Widerspruch überzeugend seyn; dann würde sie weit mehr nützen, als auf jede andere Weise und gegen alle andere Künstler: aber leider kann sie das nicht — kann es wenigstens in der Musik nicht — ohne weitläufige Erörterungen und Auseinandersetzungen; woher nun aber dazu Platz nehmen, bey der jetzigen ungeheuern Menge musikal. Neuigkeiten? So thut man denn, was die Verhältnisse zulassen: setzt vom Allgemeinen stillschweigend voraus, was man glaubt voraussetzen zu dürfen; lässt das Einzelne, wo es nicht entscheiden hilft,

fallen, und hebt auch von den Bemerkungen über das Ganze oder über entscheidende Theile immer nur aus, was am nöthigsten erachtet wird, was sich ohne Weitläuftigkeit angeben lässt, und was nicht schon von Andern in andern Blättern (von vorliegenden Werkchen vornämlich im Freymüthigen) oder endlich von ähnlichen Werken in dieser Zeitung gesagt worden ist. —

1. Das erste Lied ist nicht glücklich gewählt, vom Dichter auch wol schwerlich zum Singen bestimmt gewesen. Es ist eine kleine Allegorie, gegen die wir gar nichts haben, wo aber der Gedanke offenbar allein herrscht und die äussere lyrische Form blos zufällig ist. In zwey Distichen — gleichsam eingefangen, würde sich das Gedichtchen noch weit besser ausnehmen. Auch machen die öftern und ziemlich stark accentuirten weiblichen Ausgänge, gesungen, sich nicht gut. Der Komponist hat sich vornämlich an den sinnlichen Theil der Allegorie gehalten, und das war ganz recht. Er hat mithin die Bilder selbst nachzuzeichnen versucht: er hat gemalt. Die Worte zum Schluss der ersten Strophe: Doch bleiben etc. sind ironisch; aber die Musik hat davon nichts, da sie doch den Scherz versteckter Ironie so vorzüglich gut ausdrücken kann. Der Uebergang von der ersten zur zweyten Strophe sollte, im Ritornell, auf das Folgende vorbereiten, den Uebergang zum Sturm von jener bequemen Ruhe malen, und dazu würden sich leichte Anspielungen auf die folgenden Figuren der Begleitung am besten haben brauchen lassen. Uebrigens ist dies Lied mit Ueberlegung geschrieben; das folgende, No. 2., aber ist mit mehr Empfindung verfasst. Die Strophen haben sämmtlich Einen Gesang, nur dass dieser durch kleine Abänderungen, (nach Art der franz. Romanzen) und besonders durch Wechsel des Accompagnements, da wo es nöthig war, mehr Mannigfaltigkeit, Beziehung und Nachdruck erhalten hat. Das Ganze hört dadurch nicht auf sehr einfach und lieblich zu seyn; zu tadeln finden wir durchaus nichts, als einige zu prosaische Schlussfälle in der Musik. 3. Göthe's, vielleicht von jedem deutschen Liederkomponisten gesetztes herrliches Lied an den Mond. Es ist, mit Recht, sehr einfach und fliessend behandelt, giebt aber in seinen, etwas verbrauchten Wendungen mehr die leichte äussere Form, als den tiefen, ernsten Sinn des Gedichts wieder. Hr. H. singe nur selbst die drey letzten Strophen nach dieser seiner Musik, und er wird das Unzulängliche derselben gewiss empfinden. Freylich ist es schwer, eine Musik zu erfinden, die auf diese und die ersten Strophen gleichgut passte, und verschiedene Musik zu den verschiedenen Strophen zu schreiben, wäre hier ganz fehlerhaft. Auch Reichardt und Zumsteeg waren nicht glücklich mit diesem kleinen Liede. Das Beste möchte wol seyn, zur grössten, aber auch edelsten Einfalt in der Melodie, und zu ebenfalls höchsteinfacher, aber ungewöhnlicher, tief anregender Harmonie aufzusteigen. (Uebrigens stehen die letzten Strophen hier in verkehrter Ordnung abgedruckt.) 4. Ist ein vorzügliches kleines Stück, ganz, was es seyn soll, und ein sicherer Beweis von Talent und richtigem Gefühl. Nur in der letzten Zeile stösst man in Hinsicht auf Deklamation ein wenig an; besonders ist die Trennung von „meiner wol" —, die überdies in jeder Strophe wiederkömmt, nicht zu loben. Diese Trennung geschieht aber nicht sowol durch die ganz kurze Pause, die mehr für das Auge, als für das Ohr scheidet; sondern durch den Fall der Melodie beym ersten, und das Heben derselben beym zwe ten Worte, wodurch dieses obendrein viel Accent bekömmt, da ihm doch gar keiner gebührt. 5. Holty's bekannter Traum — niedlich, heiter und leicht, wie das Gedichtchen selbst. 6. Dies, wieder mit kleinen Abänderungen der Melodie und Harmonie in den verschiedenen Strophen sehr sorgsam gesteigerte Lied, ist mit vielem Gefühl geschrieben, und noch darum

besonders zu rühmen, dass es einer guten Singstimme so viel Gelegenheit giebt zu schönem, seelenvollem Ausdruck. Ueber einiges Einzelne, besonders in Hinsicht auf Deklamation, liessen sich Ausstellungen machen; sie sind aber nicht sehr beträchtlich und werden auch von strengen Kunstrichtern gern nachgesehen werden, da das Ganze so schön getroffen ist.

Das Werkchen ist übrigens trefflich gedruckt.

II. mag nur kurz angezeigt werden, da jene Beurtheilung so lang geworden; es soll aber damit nicht etwa zurückgesetzt seyn. Man findet hier kleine Satzchen aller Art, und jedes Charakters, so weit man nämlich mit diesem Instrumente ausreichen kann: kleine Andantes, Allegrettos, Rondos, Variationen u. dgl., zusammen zwanzig Nummern. Sie sind planmässiger und genauer fortschreitend geschrieben, als frühere ähnliche Handstücke f. d. Guit. ebenfalls von Hrn. H., und mithin noch mehr instruktiv. Der Komponist fangt hier zwar klein und leicht an, gehet aber allmählich zum ziemlich Schweren über, und Einiges gegen das Ende will gut geübt seyn, wenn es sicher, ungezwungen und wohlklingend herauskommen soll. Ueber dem Nützlichen ist aber das Angenehme keineswegs vergessen, und mehrere Stücke nehmen sich sehr artig aus. — Der Stich ist schön und der Preis wohlfeil. Ueberhaupt hat Hr. Kuhn seinen Musikverlag, wenn auch nicht mit grossen, doch mit sehr angenehmen Werken eröffnet, und diese so nett als möglich ausgestattet, ohne sie so sehr, wie jetzt manche Handlungen thun, zu vertheuern.

XII. *Canoni coll' accomp. di Pianoforte da G. G. Ferrari.* Presso Breitkopf e Härtel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Das Wort Canon hat einen immer weitern und unbestimmtern Sinn angenommen, je mehr seit einiger Zeit die Sache selbst wieder in die Liebhaberwelt, und besonders in die heitern, gesellschaftlichen Zirkel zurückgerufen worden ist, wo man überhaupt die Dinge nicht eben genau und streng nimmt. (Wieder zurückgerufen, sagt Rec.; denn vor Jahrhunderten, und vielleicht ursprünglich, waren (auch unter den Deutschen) Gesellschaftslieder die Würze des Mahls, und Canons die Würze der Gesellschaftslieder. So weiss man z. B. vom grossen Luther, dass er eine ausserordentliche Vorliebe für diese Gattung des Gesanges hatte, und seinen „Meister Philipp" (Melanchton) oft neckend schalt, dass er nie recht eintreten lerne, sondern immer zu spät oder zu dünne komme; so wie er auch irgendwo einen ihm anvertrauten Knaben, der frühzeitig starb, noch besonders darum herzlich beklagt, dass er zu Gottes Ehren so schön Choral, und zur Menschen Freude so fröhlich Canon gesungen habe.)

In welchem Sinne nun mehrere der neuesten, und auch mehrere der hier vorliegenden mehrstimmigen Gesänge, Canons heissen, lässt sich kaum noch bestimmen, da sie vom eigentlichen Canon nur noch das Zufällige haben. Diese hier sind, nur mit einigen Ausnahmen, Terzetten, mit leichten Imitationen durchwebt, wobey die Stimmen angenehm wechseln, das Nachtreten im Wechsel aber weit weniger in der Natur der Melodie, als in der freywilligen Anordnung des Komponisten begründet ist. Deshalb ist denn auch öfters ein freyeres, figurirtes Accompagnement nöthig geworden, und selbst Zwischensätze im Gesang, die mit der Hauptmelodie in gar keiner contrapunktischen Verbindung stehen, hat der Komponist zuweilen angebracht.

Dass nun aber der erfahrene, gewandte, heitere, zuweilen auch höchst possierliche Minnesinger, Ferrari, so etwas artig, und nicht selten ganz allerliebst macht: das ist gewiss allen unsern Lesern bekannt; und diese Sammlung bestätigt dies günstige Vorurtheil von neuem vollkommen. Muss man die meisten der hier gebotenen Stücke als Canons

leichtsinnig genug nennen, so kann man sie, als kleine Terzetten überhaupt und von aller Art, nicht anders, als mit vielem Vergnügen sehen und hören; ja auch der feine Anstrich von ernsterm Geschmack und Charakter, den sie durch Imitationen und andere contrapunktische Anordnung theilweise erhalten haben, lässt ihnen ungemein wohl, und man möchte sie in diesem Betracht mit niedlichen Dosenstücken nach den graziösesten Figuren schöner, alter Gemalde vergleichen. — Die meisten sind für drey Soprane geschrieben: alles ist leicht, fliessend, natürlich und angenehm; zur Erheiterung der Gesellschaften durch Gesang, da, wo grössere und schwierigere Stücke nicht an ihrem Platze wären, kann man kaum etwas mehr empfehlen, als eben dergleichen artige Singstücke. Nur müssen diese angezeigten vornämlich gut vorgetragen werden — gut, das möchte hier heissen: Richtigkeit vorausgesetzt, mit Gleichheit der Stimmen gegen einander, mit Delikatesse, und mit Sinn für das Pikante und Launige, das sie oft enthalten. — Das Aeussere ist sehr schön.

Musik in Portugall.

Indem wir hier ein zweytes portugiesisches Liedchen aus der uns von Hrn. P. G. de Massarellos mitgetheilten handschriftlichen Sammlung abdrucken lassen, (vergl. No. 28. d. Z.) so fügen wir auch noch einige vermischte Bemerkungen über portugiesische Musik überhaupt bey, wie wir dieselben von dem genannten Freunde, kurz vor seiner Abreise nach Brasilien, erhalten haben.

Man ist in Lissabon noch nicht so erkaltet gegen die Opéra seria, wie sonst fast überall, Paris etwa ausgenommen. Zu dieser Gattung wählen aber die Direktionen oft ausländische, besonders italienische Werke; und auch die einheimischen Komponisten ziehen dazu die voller und musikalischer tönende italien. Sprache der portugiesischen vor. Dies thut z. B. der dortige, für diese Gattung jetzt vorzüglich beliebte Komponist, Marcos Anton. Portugal, welcher deshalb auch, nicht nur von Ausländern, sondern selbst in seinem Vaterlande, fast allgemein für einen Italiener gehalten wird. Die komische Oper, und die kleinere, ländliche oder komische Operette, macht aber freylich, hier wie allerwärts, mehr Glück, und ziehet ein grösseres, wenn auch nicht achtbareres Publikum herbey. Jene wird aber meistens, und diese immer in der Landessprache geschrieben, welche man jedoch im Gesange möglichst, der Aussprache nach, der italienischen nähert, wo sie sich dann auch schön und zart ausnimmt. —

Das portugiesische Volk theilt nicht nur mit Italienern und Spaniern die Anlage zur Musik, sondern übertrifft darin auch, wenigstens die letztern. Selbst auf Dörfern findet man häufig Personen unter beyden Geschlechtern, die eine zweyte Stimme richtig und angenehm zur ersten ex tempore erfinden und vortragen. Das Landvolk hat, neben dem melodischen, eigentlichen Gesange, noch eine Art des Recitativs, ziemlich a tempo, und mit Begleitung, meistens in Arpeggiaturen,) wozu sie die Worte, rhythmisch, und auch gereimt, oder doch assonirend, improvisiren. Diese Musik möchte wol der Musik der Alten am nächsten kommen; wenigstens weicht sie wenig ab von der Weise des Mittelalters. Von eben diesem, freylich etwas monotonen, deklamatorischen Gesange spricht Hr. Link in seiner Reise, allein irriger Weise so, als ob sie die einzige Gattung musikal. Ausdrucks unter dem Volke wäre. Diesen Gesang nun begleitet es auf der nationalen Viola, die aber etwas ganz anderes ist, als, was die ausgebildete Musik so nennet. Sie ist nämlich eine leichte Guitarre, doppelt und dreyfach bezogen. Und zwar hat ihre Begleitung nur einzelne, rückwärts gestreifte (rachados) Accorde, und einen kleinen Refrain am Schluss der Strophen. Bey ländli-

chen Festen stellen sich die jungen Leute oft in eine Colonne und improvisiren so der Reihe nach, indem ein jedes des Andern letztes Wort auffasst, wiederholt, und die Fortsetzung daran knüpft. Dies heisst cantar o desafio; und bekanntlich haben auch gebildete portugiesische und spanische Dichter diese Form fleissig nachgeahmt und viele sehr artige Liedchen in ihr verfasst. (Man weiss, dass diese Form in den letzten Jahren, zuerst durch A. W. Schlegel, auch den Deutschen bekannt und nicht unlieb geworden ist.)

Die gebräuchlichsten Volks-Tänze sind a chula, und a fofa, welche dem spanischen Fandango ähneln, und von zwey oder auch mehrern Personen ausgeführt werden. In Ermangelung der Kastagnetten schnalzen diese dazu im Takte mit den Fingern.

Unter dem Pöbel der Städte giebt es eine grosse Menge, einander immer verdrängender Gassen-Lieder, deren manche originell, und, oft auf wichtige Zeitverhältnisse, Personen etc. anspielend, auch pikant genug sind. Wenn man dem Pöbel die Freyheit, sich so nicht nur überhaupt, sondern auch über dergleichen Gegenstände lustig zu machen, nehmen wollte, so dürfte man es wol schwer fühlen, und durch diese Kleinigkeit wahrscheinlich bedeutendere Folgen herbeyziehen, als durch weit wichtigere Veränderungen. So flüchtig als diese Produkte unter den niedern, sind die gemischten kleinen Lieder (Modinhas) in den gebildetern Klassen; sie leben, gleich den Blumen, nur einen kurzen Theil des Jahres, und wenn sie dann Jedermann lernt und singet, kömmt es auch nicht leicht Jemand bey, sie länger erhalten zu wollen. (Aus dieser Gattung ist das hier abgedruckte Lied.)

Was die Kunst und ihre Kultur, wie sich beydes eben jetzt findet, anlangt: so wird der Portugiese, wie der Spanier, in diesen, wie in gar manchen andern Dingen, in Deutschland — eben in Deutschland — durch viel Aehnlichkeiten überrascht, die auf eine innere Verwandschaft schliessen lassen, die bis jetzt, ich weiss nicht, ob beobachtet, aber gewiss noch nicht erklärt ist. In Lissabon, wie in den deutschen Hauptstädten, lernt und treibt alles Musik, was überhaupt einiger feinern Erziehung geniesst. Es blühen dort, wie hier, Konzerte, Opern, Messen etc. In der Instrumentalmusik lieben die weniger Geübten, dort wie hier, vorzüglich Boccherini und Haydn, die mehr Geübten, Haydn und Mozart; nur dass in Deutschland Boccherini weniger gesucht wird, in Lissabon Mozart weniger, und in seinen Sinfonieen noch fast gar nicht — welches beydes mehr im Grade der Geschicklichkeit der ausübenden Musiker, als im Geschmacke des Publikums seinen Grund hat. In der Sinfonie herrscht Haydn, und fast durchgehends, bey den feinern Zirkeln. Die für den kunstmässigen Gesang Gebildeten üben und lieben am meisten, ausser einigen der besten Italiener, den Deutsch-Italiener Paer; und die tiefer Eindringenden verehren und bewundern Mozart vor allen. Freylich ist dieser aber für den flüchtigern Theil unsrer Dilettanten nicht, und für diejenigen unsrer Sänger und Sängerinnen, die nur durch sich selbst interessiren wollen, noch weniger. Und letzteres wird wol auch in Deutschland so seyn. — Die französische Spielart, besonders der Saiteninstrumente, wie sie jetzt überall sich einzufuhren scheint, ist auch hier nicht mehr fremd, und nicht unbeliebt, doch ist sie noch nicht zur Herrschaft gekommen; auch scheint es, als ob — und wahrscheinlich eben darum —, die Kompositionen Kreutzers, Rode's etc. noch nicht recht Eingang finden wollten.

„Aus einer andern Hemisphäre schreiben wir hoffentlich einander weiter," schliesst Hr. d. M. seinen Brief. „Es müsste ja schlimm zugehen, wenn das herrliche Brasilien — Gott gebe, das Land des Friedens — nicht auch Stoff gäbe, zuweilen etwas über die Künste des Friedens zu berichten! und leicht möglich, dass wir dort, getrennet, liebender an Europa hangen, als da wir einen seiner Theile erfulleten!" — —

Portugiesisches Lieblingslied.

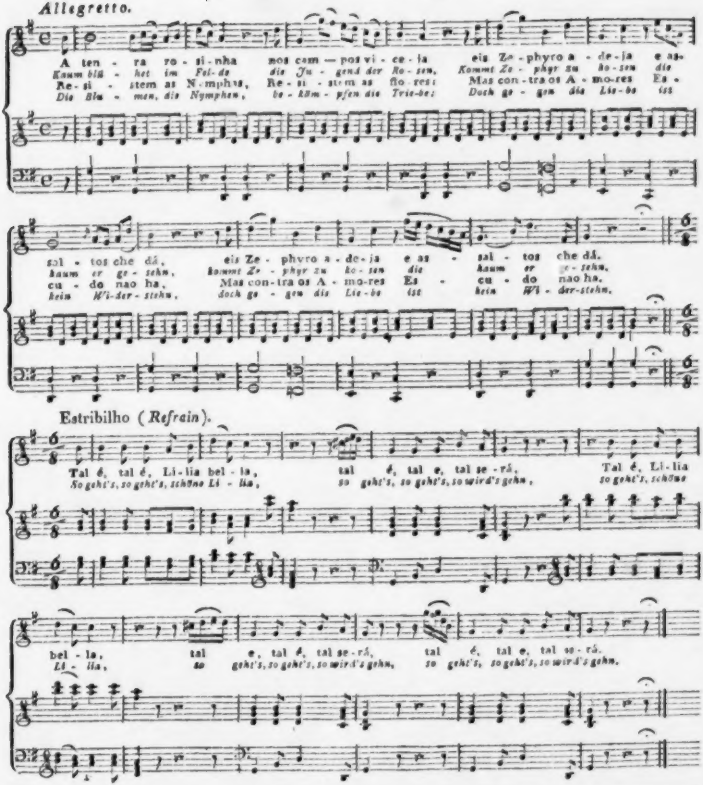

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten July. Nº. 41. 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung a. d. 21sten Stücke d. Z.)

Zweyte Frage.

Ist jede rhythmische Reihe auch eine metrisch bestimmte?

Der Sinn dieser Frage, um ihn gleich allgemein fasslich auszudrücken, ist dieser: Ist jeder Rhythmus taktmässig bestimmt, so dass er sich in und nach einem gewissen Takte bewegt; oder ist er taktlos, und nur zufälliger Weise dann und wann auf eine bestimmte Taktart zurückzuführen?

Die Meynung von der Taktlosigkeit des Rhythmus, wenigstens der Rhythmen alter Dichter, vertheidigt Hermann in seiner Theorie der Metrik, (Handb. der Metrik, Vorr. S. XIX.) wo er überhaupt der Musik der alten Griechen allen Takt geradezu abspricht und diese Behauptung aus Stellen griechischer Dichter zu rechtfertigen sucht. So wenig es unsre Sache ist zu polemisiren, so nothwendig ist es, Hermanns Ansicht der Sache zu prüfen, da seine Schrift wegen der Gelehrsamkeit und vieler vortrefflichen einzelnen Untersuchungen alle Achtung verdient, sollte auch die Theorie des Verf. als unvollkommen und von ganz falschen Sätzen ausgehend zu verwerfen seyn.

„Die jetzige Musik — sagt Hermann a. a. O. — hat einen doppelten Rhythmus, den des Taktes und den der Melodie. Der Rhythmus des Taktes ist der Grundrhythmus einer Musik, und beherrscht den Rhythmus der Melodie, durch welchen er, bey aller Mannigfaltigkeit desselben, nicht aufgehoben werden kann. Er giebt der Musik Einheit, indem der Rhythmus der Melodie ihr Mannigfaltigkeit verschaft, und macht die, sonst sehr schwierige Begleitung mehrerer Stimmen, nicht nur möglich, sondern auch leicht. Die griechische Musik hingegen war von allem Takte entblösst und kannte blos den Rhythmus der Melodie.“

Was Hermann in dieser Stelle Rhythmus des Taktes nennet, ist, wie der Zusammenhang seiner Worte zeigt, nichts anders, als das, was wir sonst Takt überhaupt nennen: das Gleichförmige der Bewegung, welches dem freyen, wechselnden Schritt des Rhythmus Gesetz und Einheit giebt. Die griechische Musik war also, nach Hermann's Meynung, taktlos, und besass in dieser Taktlosigkeit ihre Schönheit und ihren Vorzug vor der neuern Musik.

Ohne tief in die Sache einzugehn, begreift sich schon leicht, dass, wenn der Takt dasjenige ist, was der Mannigfaltigkeit der rhythmischen Bewegung Einheit giebt, er auch ein nothwendiger Bestandtheil der Schönheit desselben ist; denn der Grund aller Schönheit ist eben die Vereinigung der Einheit mit der Mannigfaltigkeit, der Nothwendigkeit mit der Freyheit, des Gesetzes mit der Willkühr, oder wie man es sonst ausdrücken will. Wie

lässt sich nun wol behaupten, dass die Entblössung von einer nothwendigen Bedingung der Schönheit, der alten Musik ihre Vortrefflichkeit gewähre, und ihren Vorzug vor der Musik der Neuern, bey welcher diese Bedingung Statt findet, ausmache?

Doch vielleicht hat sich Hermann nur durch zu wenig Aufmerksamkeit auf die Worte dieses Widerspruchs schuldig gemacht, und es wäre leere Spitzfindigkeit, darauf, zu beharren, und ihn damit zu drängen. Seine Theorie könnte ein andres Gesetz, welches der Mannigfaltigkeit des Rhythmus Einheit giebt, nachweisen, als eben den Takt, und dann würde sie wenigstens in sich selbst gerechtfertigt, wenn auch in der Einheit des Taktes ein wichtiger Grund zu ihrer Bestreitung von aussen übrig blieb. Allein jene innere Rechtfertigung findet sich nicht. Denn wenn auch H. aus den Begriffen von Causalität und Wechselwirkung das Grundgesetz des Rhythmus herleitet, „dass eine Kraft nicht ein Bewirktes erzeugen könne, in welchem mehr Kraft liege als in seiner Ursache, dass mithin das Maass der Thesis nicht grösser seyn könne, als das der Arsis, (des guten Taktheils, Niedertakts) und eben so wenig das Maass einer erzeugten Reihe grösser, als das, der erzeugenden:“ so ist doch mit dieser Ableitung noch nichts für die Einheit in der Mannigfaltigkeit des Rhythmus gewonnen. Hermann folgert daraus, dass jede Reihe, die nach obigem Gesetze nicht aus der vorhergehenden erzeugt seyn könne, eine neue und freye Arsis habe, dass mithin folgende Pindarische Stelle

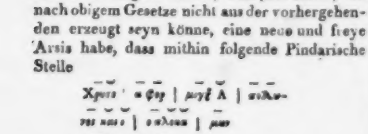

so viel Reihen habe, als sich hier Abtheilungen zeigen. Allein, um nur Eins zu erwähnen: diese Reihen, sie mögen nun neu und frey seyn oder nicht, sind doch in obiger Stelle zu einem grössern rhythmischen Ganzen verbunden. Welches ist nun das Gesetz, das dieser Mannigfaltigkeit wiederum die zu einem Ganzen nothwendige Einheit giebt, und ihre einzelnen Bestandtheile zusammenhält und verbindet? Jenes Hermannische Grundgesetz kann es nicht seyn, eben weil jede Reihe als frey, und nicht aus der vorigen erzeugt von ihm angenommen wird. Es muss also ein andrer Grund dieser Einheit vorhanden seyn, und dieser ist eben der Takt. Hermann beweist an obiger Stelle die Taktlosigkeit der griechischen Musik: wir werden also ihn am sichersten widerlegen, wenn wir eben seine Beweisstelle zum Beweis des Gegentheils gebrauchen, und in ihr den Takt, als Grund ihrer Einheit nachweisen. Zuvörderst mögen, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, deutsche Worte die Stelle der griechischen vertreten:

Froh begrünt Wohllaut des Frühlings
Blütengefeierten Tanz,
Fluss und Wald rauscht
jubelad im Chor.

Hermann schlägt S. XXIII. vor, jede dieser ursprünglichen Reihen mit ihrer eigenthümlichen Vorzeichnung zu einer für die Aufführung der Musik bequemen Abtheilung so zu ordnen:

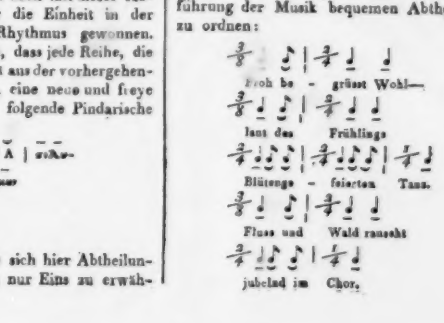

In der That, für die Musik nicht nur unbequem, sondern unausführbar. Denn da, wie oben (Stck. I. S. 8.) gezeigt ist, der Takt nichts anders ist, als die Regel, nach welcher die Verschiedenheit in den Reihen gleichförmig wiederkehrt: so ist ein einzelner Takt gar nicht wahrnehmbar als Takt, weil in ihm eben nicht die Wiederkehr jener Gleichförmigkeit vorhanden seyn kann. Die Bewegung ändert und wechselt in dem Hermannischen Beyspiel, ehe sie sich fixirt hat, sie ist daher für das Ohr unvernehmbar, und für den Musiker unausführbar, wenn er nicht durch eine akustische Täuschung

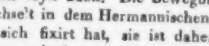

anstatt des Hermannschen

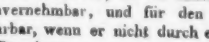

vielleicht hört und vorträgt. — Von jener Abtheilung behauptet nun Hermann: „Eine solche Musik ist das Mittel zwischen unserm Recitativ und Choral, nur dass sie, indem sie die Vorzüge beider vereinigt, ihre Fehler vermeidet. Denn von dem Recitativ hat sie die Taktlosigkeit (?), aber ihr Rhythmus ist bestimmter und ausdrucksvoller, als in unsren Recitativen, deren Rhythmus, der an sich schon sehr einförmig ist (?), noch dadurch verdunkelt wird, dass man das wahre Maass der Noten nicht genau genug beobachtet. (Sonderbar genug! Entsteht denn nicht eben durch dieses ad libitum des Recitativs dasjenige, was den Vf. der Metrik mit dem Schein der Taktlosigkeit im Recitativ täuscht?) Mit dem Choral aber hat die griechische Musik das gemein, dass jede Sylbe im Gesang nur Eine Note hat“ Womit H. diese Behauptung von der griechischen Musik unterstützt, ist von ihm nicht angegeben; vom Choral ist sie, wie jeder Choralsänger weiss, im Allgemeinen ausgesprochen, offenbar falsch. — Dass aber in dem obigen Beyspiel jene Taktlosigkeit nicht Statt finde, soll so eben gezeigt werden.

Der Leser erinnere sich an den öfters geführten Beweis, dass statt einer Kürze, welche entweder am Ende einer Reihe, oder als Auftakt vor dem Anfang einer Reihe steht, eine lange Sylbe nicht nur gesetzt werden könne, sondern, wo es um Nachdruck und Ernst des Rhythmus zu thun ist, gesetzt werden sollte. Diese Länge, wie schon ebenfalls erwiesen worden, vertritt die Stelle der Kürze, sie ist mithin, in der Taktmessung, als Kürze zu betrachten; wiewol es ihre Bestimmung ist, dem Sinn durch ihre Länge als nachdrucksvoll zu imponiren. Wir haben sie daher mit dem *sfz* in der Musik jederzeit verglichen; denn da der Rhythmus blos in dem Wechsel von Quantitäten besteht, so muss er das Gewicht der Qualität, welches die Musik durch *f. p. sfz* den Noten giebt, durch ein ihm zu Gebote stehendes Mittel aus dem Gebiet der Quantität ausdrücken, so wie der Musiker im Gegentheil diese blos repräsentirende Länge in seiner Kunst durch Mittel aus dem Gebiet der Qualität ausdrückt. Der Metriker muss daher solche Längen als Kürzen messen, und er bekennt sich zu der Richtigkeit dieser Messung, indem er dem Dichter es freystellt, Längen oder Kürzen hier zu brauchen, je nachdem es sein poetischer Zweck erfordert. Ganz gleiche Messung haben also die Verse:

Nur von dir kommt uns Errettung, heiliger hülfreicher starker Gott,

und der leichtere:

Du allein errettest Völker, heiliger hülfreicher Gott,

wie schon die Gleichheit der Verwandtschaft, zu welcher sie beide gehören, zeigt. Obiges Beyspiel zeigt uns gleich in seinem Anfang solche repräsentirende Längen

Froh begrüsst Wohllust des Frühlings!

Wir erkennen den trochäischen Dimeter

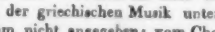

und haben kein Bedenken diese Zeilen ganz nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen

Froh begrüsst Wohllaut des Frühlings

Der Leser erinnert sich ferner, dass der Daktylus eben so wol dem trochäischen als spondeischen Metrum angehört, und sowol die Messung ♪♪♪ als diese ♩♪♪ gestattet. Die beiden Daktylen in obiger Stelle

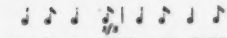

blütengefeierten

nöthigen uns also gar nicht den Takt zu ändern; sie setzen vielmehr den angefangenen Sechsachteltakt ungeändert fort:

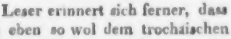

Blütengefeierten Tanz

Dasselbe findet ganz auf dieselbe Art bey den folgenden Takten obiger Stelle Statt, und ohne einmal den Takt zu ändern, behauptet ihr Rhythmus fortgehend im trochäischen Metrum die einfache Bewegung des $\frac{6}{8}$ Taktes

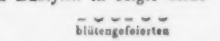

Froh begrüsst Wohllaut des Frühlings blütengefeierten Tanz

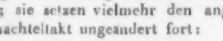

Fluss und Wald rauscht jubelnd im Chor.

Nach dem, was mehrmals über die dreyzeitige Länge gesagt worden ist, darf das punktirte Viertel auf der Sylbe „Tanz" nicht befremden. Brauchte es für erwiesene Behauptungen Autoritäten, so würde sich Quintilian anführen lassen, welcher schon in der Schlusssylbe der ersten elegischen Pentameterhälfte, die mehr als zweyzeitige Länge erkannte. Wer die Natur des Auftakts vollkommen begreift, und einsieht, dass sie ohne Rücksicht auf ihre Stelle im Takt gewichtvoll ist, den wird selbst die Stellung:

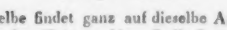

Tanz: Flurs und Wald rauscht jubelnd im Chor

nicht befremden, am wenigsten bey Pindaros, dessen rhythmische Freyheiten schon alte Dichter als geniale Erhebungen über die Fesseln der Schule bewunderten. Das Genie nämlich verwirft und verachtet nicht die Regel überhaupt, es unterscheidet sich im Gegentheil von dem blossen Talent dadurch, dass es die ursprüngliche Regel (die in der Idee ruhende Urform der Dinge) darstellt, während das blosse Talent nur nach abgeleiteten Regeln bildet. Daher hat, wie der Dichter spricht, die Ohnmacht die Regel für sich aber die Kraft den Erfolg: denn das Bilden nach abgeleiteten Regeln begreifen gewöhnlich nur die Zunftgenossen als ein vollendetes Bilden, das Darstellen nach der ursprünglichen Regel, oder nach der Idee, ergreift hingegen die Erkenntnis eines jeden ideenfähigen Menschen und reisst ihn zur Bewundrung fort, indem es ihm das Allgemein-Bewundernswerthe zeigt. Er wird davon ergriffen, trotz aller entgegenstehenden abgeleiteten Theorien, und täuscht sich wol, wenn er das wahre Verhältnis nicht einsieht, mit dem Gemeinspruch: dem Genie sey alles erlaubt, weil es durch seine übrigen Vortrefflichkeiten, für sogenannte Auswüchse und Rohheiten schadlos halte.

Selbst Hermanns Grundgesetz, „dass die erzeugte Sylbe oder Reihe (Thesis) nicht länger seyn dürfe, als die zeugende (Arsis), dürfte nähere Bestimmung erfordern, um als gültig auftreten zu können. Der Rhythmus z. B.

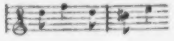

und unzählige ähnliche, zeigen in der Musik das Gegentheil, und da, nach § 6 der Metrik, das Gesetz des Rhythmus nicht ein materiales seyn darf, so darf es so wenig durch die Musik widerlegt werden können, als es von ihr einseitig eine Ableitung gestatten dürfte. Behaupten, dass mit der langen Sylbe eine neue Arsis eintrete, hiess den Rhythmus zerstückeln, weil man seinen hörbaren Zusam-

menhang nicht erklären kann. In der Folge rhythmischer Reihen zeigen sich ebenfalls, z. B. in lyrischen Strofen, längere Reihen von kürzern abhängig, wie die letzte Zeile der Alkäischen Strofe von der kürzern vorletzten:

Drum blicke muthvoll; sinke das Sterbliche!
Unwerth des Namens lebte das Volk. Der Geist
ruhmvoller Vorwelt wohnt bewundert
ewig im Licht und im Lied des Sängers.

und unzählige andre, in alten und neuern Versgattungen. Behaupten, dass man die rhythmischen Abschnitte von den Abtheilungen der Zeilen unterscheiden müsse, würde diese Abtheilungen, deren Gesetz in strofischen Stellen sich klar offenbart, für ein leeres, willkürliches Spiel erklären, und übrigens die Schwierigkeit nicht heben, da z. B. im epischen Hexameter, der doch wol ein Ganzes ist, der erste Abschnitt ohne Zweifel kleiner seyn kann, als der zweyte, z. B.

Arma virumque cano | Troiae qui primus ab oris.
Lenznachtfeiergesang | durchtönt grünsprossende Waldung.

So gross also auch Hermanns Verdienste um die Metrik, und so schätzbar seine gelehrten Untersuchungen über einzelne Gegenstände dieser Wissenschaft sind, so ist doch seine Theorie in sich selbst zu wenig begründet, und mit den aus der Natur des Rhythmus hervorgehenden Bestimmungen desselben zu wenig übereinstimmend, als dass die Ansichten, welche hier vorgetragen werden, durch jene Theorie widerlegt werden könnten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Calypso. Dramma per Musica in due Atti, del Sigr. Winter. Im Klavierauszug mit ital. u. deutschen Texte. Leipzig bey Breitkopf und Haertel. (Pr. 4 Thlr.)

Wer die Werke der Komponisten, die für die italienische Oper geschrieben, durchgesehen hat, wird bald finden, dass hier mehr, als bey andern musikalischen Produkten, eine gewisse Norm für das Ganze, seine Anordnung, seinen Gang, festgesetzt ist, von welcher sich keiner so leicht entfernt. Während die französische, komische und ernsthafte Oper, seit Gluck und Grétry, so seltene und mitunter so genialische Aenderungen erfahren hat, scheinet es, als wenn die italienische, seit langer Zeit gleichsam stehen geblieben ware, wenn gleich unter viele, ihr fremde Völker verbreitet. Gleich einer spröden Schöne trotzt sie auf ihre Vorzüge, und verschmähet, wodurch sich Andere gefällig machen. Während so viel von ihr geborgt wurde, blieb sie allein ihrem eigenthümlichen Charakter getreu, und hat sich, ungeachtet der vielen Gegner, die sich ausser ihrem vaterländischen Boden gegen sie erhoben, mit Ehren erhalten.

Die Sache scheint leicht erklärlich, wenn man der Entstehung und der successiven Ausbildung dieser Oper nachgedacht hat. Ihr war von jeher der Sänger alles; diesem sind alle mitwirkende Künste unterworfen; er allein vermag jenen Effekt hervorzubringen, auf welchen das Ganze artistisch und oekonomisch berechnet ist. Der Dichter muss sein Sujet so bearbeiten, dass für den Sänger zwey Scenen, als die Hauptpunkte der Handlung, hervortreten, und der Komponist studirt den Umfang der Stimme seines Helden, ihre Seltenheiten, die Vorzüge, womit Natur oder Schule sie ausgestattet haben, und richtet sein Kunstwerk so ein, dass diese nun in ihrem vollesten Lichte erscheinen. Nicht der Komponist, der Sänger entscheidet hier. Alles Uebrige wird absichtlich vernachlässigt, und die übrigen Rollen sind gleichsam nur da, um durch ihren Schatten den primo Uomo und die prima Donna zu verherrlichen. Besitzt der Sänger Talent für Deklamation, em-

pfindet er, kennet er das Rührende, das Schmelzende im Gesange — ein seltner Fall — so kann der denkende Tonsetzer im Recitativ, im Ausdruck der Empfindungen und Worte, seine Kunst geltend machen und seines Erfolgs sicher seyn. Ist jener aber nur Bravoursänger, so versteht er sich mit ihm, und die Sache kann noch weniger misslingen. — So geordnet, ist die Oper in Italien Nationalsache. Nicht der Schutz eines Hofes, nicht der Beyfall der höhern Stände ist hier entscheidend. Der gemeinste Cittadino besucht seine Oper; sie ist ihm Bedürfnis, er ist in allem Ernst Kenner, und ist es mehr, als man im Auslande glauben mag. Ihm entgehet nicht die feinste Nüance des Gesangs; die Grenzen der Kunst sind ihm bekannt, und sind die zwey ersten Sänger gut, so ist der Beyfall nicht ungewiss: man hängt dann nicht ängstlich mehr, wie dies anderswo so oft der Fall ist, an Nebensachen, die mit minderm Fleisse gegeben werden — so gegeben werden mussten. Das Süjet der Oper ist ihnen nicht, wie bey uns, eine Hauptsache, sondern nur Veranlassung zu dieser; nicht das Gemälde, nur die grundirte Leinwand dazu.

Der Grundriss des musikalischen Gebäudes ist also, wie man sieht, dem Tonsetzer gegeben, das Thema oft bis auf Takt und Tonart ihm vorgeschrieben, und da er sich sogar in seinen Dekorationen nach dem Geschmack und der Laune seines Gebieters, des Sängers, richten muss: so ist es begreiflich, warum Werke italienischer Theaterkomponisten, und warum denn auch die Werke dieses oder jenes Individuums insbesondere, dem ersten Anscheine nach einander so ähnlich sind. —

Hr. Kapellm. Winter, der für die merkwürdigsten Bühnen in und ausser Deutschland mit Beyfall geschrieben, hat nun auch eine seiner in London gesetzten italienischen Opern für das, an inländischen Produkten jetzt verarmte deutsche Theater bearbeitet. Calypso, deren wohlgerathener Klavierauszug vor uns liegt, wird in München, wie schon in diesen Blättern bemerkt worden, mit Glück in deutscher Sprache gegeben. Dieses schöne Werk, das sich eben so sehr durch seine zarte Haltung, als durch seinen immer reizenden Gesang empfiehlt, würde gewiss auf allen unsern Bühnen einheimisch werden, wäre nicht der zu einer ernsten Oper nöthige Aufwand, (Ballette, allegorische Vorstellungen etc.) und der immer zunehmende Mangel an guten Sängern ein wesentliches Hinderniss. Wenn, wie wir oft sehen, bey so vielen Werken dieser Art, nur wenige Stükke mit Kunst und Einsicht durchgeführt sind, das übrige alles mit einer unverzeihlichen Kälte und Nachlässigkeit hingeworfen ist: so findet sich hier ein, das Ganze umfassender Geist, ein Fleiss, der auch das Geringste interessant darzustellen sucht. Wer auch nur an seinem Klavier diese Oper durchspielt, wird die Ordnung, die Klarheit, das Fassliche, das durchgehends jeden anspricht, bemerken. Gewiss, nicht natürliche Anlage allein — eine lange, geprüfte Erfahrung, ein feiner, gebildeter Geschmack gehört dazu, um auf einem, durch so viele Konvenienzen, so viele Rücksichten, beschränkten Schauplatz, wie jener der italienischen Oper ist, sich so oft, und mit so vieler Würde zu zeigen, als W. gethan hat. — Wären für die musikalische Schreibart eben solche Regeln und Grundsätze festgesetzt, als sie es für die Rede- und Dichtkunst sind: so würde der junge Tonsetzer früher und sicherer seine Schritte leiten, der Kunstrichter bestimmter sein Urtheil regeln können. Ueber den richtigen Gebrauch der Harmonieen, d. i. über die musikalische Grammatik, sind Bände geschrieben: über die innere Einrichtung, den Plan eines musikalischen Stücks, über die Anwendung des Rhythmus, die Richtigkeit des Metrums, überhaupt über die verschiedenen Arten des musikalischen Styls ist zwar manches einzelne

Treffliche, aber nirgends etwas Vollständiges vorhanden; und eben das Beste darüber findet sich in Zeitschriften zerstreuet. So wird also die musikalische Kunst noch lange und grossentheils von ungeschickten Händen unberufener Leute behandelt werden; noch lange wird der junge Künstler wie im Finstern wandeln, und nicht wissen, was er denn eigentlich in dieser Sache gut und schön nennen soll; noch lange wird der Liebhaber bey diesem Gemisch der verschiedenen Schreibarten, worüber so gar keine Grenzlinie gezogen ist, umherschwanken, ohne einen festen Punkt, an welchen er sein Urtheil anschliessen soll, zu finden. Wahr ist aber doch, den praktischen Tonkünstler führet ein natürliches Kunstgefühl, durch Erfahrung ausgebildet, sicherer und treuer, als alle Theorien und Regeln, wären sie auch vorhanden. Dass W. dieses Kunstgefühl in einem hohen Grade besitze, hat er durch alle seine bekannten Werke, so wie durch vorliegendes ebenfalls, bewiesen. Man gehe die ganze Oper durch, und man wird kaum eine Stelle finden, die in das Gebiet der komischen, oder der Kirchenmusik gehörte. Die schönste, lichtvollste Haltung herrscht durch das Ganze; alles ist klar, deutlich ausgesprochen; ein richtiges Ebenmass in allen Zeilen; der Styl selbst immer der höhern Art, in welche diese Oper gehöret, und den selbst der Gesang der Faunen nicht stört, angemessen, in sich rein ausgebildet — folglich klassisch, wenn man mit diesem Ausdruck das bezeichnet, was in seiner Art vollkommen so ist, wie es in derselben seyn soll.

Es dringet sich aber hier unwillkührlich die Frage auf: Hat wol ein Künstler, der die Forderungen, die sonach Einsicht und Ueberlegung an ihn machen, der die höhern und allgemeinern Regeln der Kunst beobachtet, damit schon alles geleistet? Wo ist eine Stellung, eine Wendung, die durch ihre Neuheit, ihre Kraft überrascht? wo ein Ausdruck der tiefern Empfindung, der uns ergreift? Scheint es nicht, als ob man alles dies schon gehört hätte? Ist nicht der Rhythmus überall zu einförmig, die Folge der Harmonieen zu gewöhnlich? Der fleissige Tonkünstler, der überall Blumen umherstreuet, immer gefallen will, immer, vielleicht sogar ängstlich strebet, es jedem recht zu machen, bleibt er nicht eben deswegen in den mittleren Regionen seiner Kunst stehen? schwinget er sich jemals zu den Höhen, wohin freylich nicht jeder aus dem gemischten Haufen, der Mensch von vorzüglichem Geist aber entzückt ihm folgen kann? wird sein Werk nicht öfters zu kalt, indem er es überall zu emsig, überall mit zu vieler Affektation ausschmücket, überall zu sehr für die hüllende Form besorgt ist? Sucht er nicht mehr, mit uns zu spielen, als unser Herz zu rühren? — Es sey ferne von uns, dies alles auf Calypso anzuwenden! Die Darstellung giebt dem theatralischen Kunstwerk erst Leben, und folglich sein wahres Daseyn; und welche Wunder ein grosser Sänger oder Schauspieler bewirken könne, wie er eine scheinbar schwache Stelle durch seinen Vortrag zu erhöhen wisse, ist jedem Theaterfreund bekannt. Dessen ungeachtet — mag dies nun eine Folge des schnellen, oder vielen Schreibens, oder mag es jene, des zu ängstlichen Ausfeilens seyn: eine gewisse Leere der Harmonie, eine gewisse Monotonie des Gesanges, ist manchmal in den Werken unsers Künstlers nicht zu verkennen — welches übrigens gar nicht hindert, ihm seiner grossen Einsichten und andern Vorzüge wegen, einen der ersten Plätze unter den jetzt lebenden Komponisten anzuweisen. Besonders möchten wir Calypso, so wie viele seiner übrigen Kompositionen, jüngern Tonsetzern anempfehlen. Bey dem Mangel an Kompositionsschulen, bey der Seltenheit von Anweisungen zur höhern Ausbildung, können sie ihm als sichere Modelle dienen, an denen auch er seine Kräfte prüfend vergleiche. Sie bilden ihn wesentlich, und er-

setzen ihm früh eine längere Erfahrung; denn was W. schreibt, wird in praktischer Wirkung und Berechnung des Effekts richtig befunden. Man kann mit diesem Styl nie missfallen, sollte man auch damit nicht immer grosses Aufsehen erregen. Nur ahme man ihn nicht zu ängstlich nach; man folge den Eingebungen des eigenen Genius, und halte Form und Manier nicht für wichtiger, als sie an sich sind.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 25ten Jun. Unsere musikal. Welt hat einen bedeutenden Verlust erlitten. Am 16ten Juny starb im 61sten Lebensjahre der oft genannte und oft gerühmte königl. Kammermusik. Georg Wenzel Ritter. Er ward 1748. in Mannheim geboren. In seinem 8ten Jahre kaufte sein Vater von einem Regimentsmusikus ein Fagott für Einen Thaler; auf diesem wurde R. unterrichtet, und es diente ihm allein bis zu seinem Tode. Im J. 1758 trat er in die Dienste des Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, und ging mit ihm 1778 von Mannheim nach München, von wo er 1788 einen Ruf nach Berlin mit einem Gehalt von 1600 Thaler erhielt. In der Komposition war er ein Schüler des Abts Vogler, so wie er selbst, vielleicht der erste Fagottist Europens, Lehrer von 60 Mannern war, die zum Theil Meister dieses schwer zu behandelnden Instruments sind — z. B. Bärmann, Brandt, Griebel, Otl. Seinen Schwanengesang feierte er im Schneiderschen Gartenkonzert den 22sten May, in einem Quintett, welches dieser fruchtbare Komponist zu diesem Tage für ihn schrieb und welches er im Fieber blies. Heftige Krämpfe, die wahrscheinlich durch ein Geschwür im Kopfe entstanden, endigten sein, um die Kunst und die Freude sehr vieler Musikfreunde reich verdientes Leben. Sein Instrument hat er einem seiner jüngsten und vorzüglichsten Schüler, dem Ihnen oft gerühmten Hrn. Hauptmann von Bredow, als fromme Reliquie hinterlassen.

Unser Theater hat seit mehrern Wochen nichts Neues in musikal. Hinsicht geliefert. Am 20sten wurde zum erstenmal ein neues Ballet von Scalesi gegeben: Die von Spaniern überraschten Indier. Die Musik war nicht von Einem, sondern von mehrern Komponisten.

Seit dem 29sten May hat die königl. Akademie der bildenden Künste und mechanischen Wissenschaften eine bedeutende Zahl von Werken ausgestellt, die aber grossentheils den Charakter der Zeit — aussprechen. Von musikal. Instrumenten findet man, und zum Theil sehr genau und elegant — folglich effektvoll — verfertigt: Guitarren von Thielemann, ein Fortepiano in Klavierformat von Golde, ein Fortepiano in demselben Format von Wilke. Muller hat ein Fortepiano in Form eines Möbels und ein gleiches in Klavierformat geliefert; Lange ein Schreibspind, worin ein Fortepiano etc.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten July. Nº. 42. 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

Es wird nun nöthig seyn an den einzelnen Beyspielen vorkommender Rhythmen zu zeigen, dass in ihnen sämmtlich das Princip des Taktes herrschend sey und ihre Bewegung bestimme. Die Auffindung des Taktes zu erleichtern, erinnern wir nochmals an die drey Hauptsätze:

Erstens. Es giebt nicht allein zweyzeitige, sondern auch dreyzeitige Länge.

Zweytens. Die lange Sylbe, welche eine kurze repräsentirt, ist in der Messung des Verses kurz, eben so ist die kurze Sylbe, wenn sie eine lange im Vers repräsentirt, z. B. am Ende der Reihe

Sittenverderblicheres

in der Messung des Verses, lang.

Drittens. Der Daktylus ist nicht allein dem spondeischen Metrum, und dem $\frac{2}{2}$ Takt angehörig, sondern er repräsentirt ebenfalls den Trochäus, und hat also das Maass des $\frac{3}{8}$ Taktes:

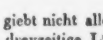

Flüchtiger Daktylus.

Beide Gattungen der Daktylen sind daher wohl zu unterscheiden.

Da wir die Rhythmen hier als etwas gegebenes aufnehmen müssen, in welchem das Gesetz des Taktes nachgewiesen werden soll, so sind wir in ihrer Aufzählung an keine bestimmte Ordnung gebunden, sondern können sie in willkührlicher Reihe aufnehmen, wie sie, in den Ueberresten alter Dichtkunst, sich einzeln oder in Strofen uns anbieten.

1. Die Saffische Strofe.

Stille ruht auf Hügel und Thal, es senkt sich kühl des Abends Fittich herab, vom Saatfeld kehrt der langsam pflügende Stier, und heimwärts läutet die Schaaftrift.

Dass der kurze Endvers ein Adonischer Vers

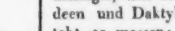

sey, fällt bey dem ersten Anblick in die Augen. Es fragt sich nur, wie die ersten drey zu messen seyn? Ihr Schema ist:

Voss, welcher des Taktes Recht zuerst vertheidigte, will diesen Vers, wegen des Spondeen und Daktylus, nach dem Zweyvierteltakt, so messen:

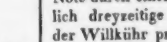

Gleich dem Bergeinsiedler, entfernt des Lebens. (Zeitmess. S. 188.)

Allein abgesehen, dass die Verlängerung der Note durch einen Punkt, wo sie nicht wesentlich dreyzeitige Länge ist, die Versmessung der Willkühr preisgiebt, so verliert der Spondeus im zweyten Takt durch diese Messung seine Kraft, weil er von der grössern Länge der ersten Sylbe überwogen wird, und es entgeht dadurch dem Vers sein Gewicht. Nach unsrer Ansicht ist der Spondeus des zwey-

ten Taktes der Repräsentant des zweyten Trochäen in der Dipodie, und der Daktylus im dritten Takt ein flüchtiger Daktylus, welcher statt des Trochäen steht. Die Messung des Verses ist daher:

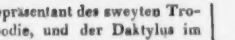

öd und einsam trauret die Buchenwaldung

oder wenn man des letzten Spondeen Nachdruck in die Messung aufnimmt:

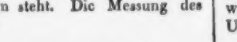

Nachtigallton hauchte der Mund der Jungfrau.

Die Verwechselung dieses Spondeen mit dem Trochäen bewährt diese Messung und zeigt, dass das trochäische Maas das ursprüngliche sey, in welchem der Spondeus nur des gewichtigern Rhythmus wegen eintritt.

einst erwacht gewaltiges Arms der Retter

Die Theorien behaupten gewöhnlich, dieser saffische Vers sey ohne Cäsur. Allein das Gehör findet in folgenden Einschnitten unwiderlegbar seine Befriedigung, und unsre Ansicht rechtfertigt seinen Ausspruch:

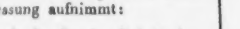

Raschen Lauf lenkt schon Hyperion westwärts

lieberröthend blickt er hinab, und Thetys

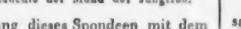

hebt sich Glutumwogt, es erglänzt die Meerflut.

Die erste Cäsur findet sich oft bey Horaz I. 10.

Mercuri, facunde nepos Atlantis.

Die zweyte häufig in den griechischen Ueberresten saffischer Oden. z. B.

πωικιλόθρον', ἀθανατ' Ἀφρόδιτα

die dritte fast überhäuft bey Horaz

Saeculum Pyrrhae, nova monstra questae

doch ist sie auch den Griechen nicht fremd, z. B.

ἀκοὰι στρυφνὰι | κατορχεῖται μολπαταὶ —
χαιρε, κυδιστα | τε μετεστ τε γης μει —

und dem römischen Dichter, den einförmig werdenden Missbrauch abgerechnet, wol mit Unrecht zum Vorwurf gemacht.

Dass der Adonische Vers die Messung des $\frac{6}{8}$ Taktes zulässt, ist schon oben erwähnt. Sein Schluss an der saffischen Strofe

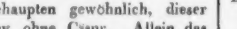

festlich in Purpur

stört also unsre angegebene Messung nicht.

Nach dieser Ansicht erkennen wir in dem saffischen Vers eine Variazion des trochäischen halbvollzähligen Trimeters:

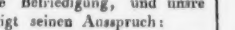

Ihrem Aug entstrahlte Licht des Himmels

bey welcher die Auflösung des ersten Trochäen in der zweyten Dipodie zum flüchtigen Daktylus, Charakter und Gesetz geworden ist

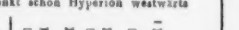

ihrem Aug entstrahlte das Licht des Himmels.

2. Die Alcäische Strofe.

Trübt sich der Blick dir? Troknet den brennenden
Ausbruch der Thränflut heisserer Zorn im Aug,
weil todt dahin sank grauer Vorzeit
heiliger Stamm, ungerächt und ruhmlos?

Voss misst diesen Vers ebenfalls nach dem $\frac{3}{4}$ Takt wegen der Spondeen und Daktylen: (Zeitm. S. 190.)

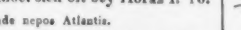

Vorahndend Mittag und die erhabene
Vorahndung vielfach hallendem Saitenspiel

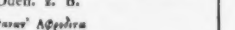

einathmend, dass rings um die Völker

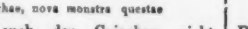

schauerten, trunken von Kraft und Schönheit.

Derselbe, schon bey der Messung der Saffischen Strofe angezeigte Grund, bestimmt uns,

der Natur des Trochäen zu Folge, welcher in dieser Strofe herrschend ist, den $\frac{6}{8}$ Takt zu ihrem Maas zu gebrauchen:

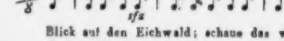

Blick auf den Eichwald; schaue das welkende Herbstlaub im Windstoss zittern, es sinkt herab,

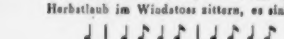

leblos und falb, hänget stieg der Geist auf

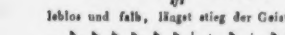

hoch zu des himmlischen Lichts Behausung.

Die Alcäische Strofe zeigt sich hier als eine Variazion des trochäischen übersähligen Dimeters mit dem Auftakt:

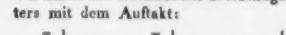

Dort lebt er glanzvoll, hoch im Götterreich

welche so wie der Saffische Vers den ersten Trochäen der zweyten Dipodie allezeit in den flüchtigen Daktylus auflöset:

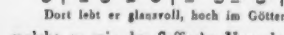

Dort lebt er glanzvoll, göttlich im Götterreich

die dritte Zeile ist ein vollzähliger trochäischer unveränderter Dimeter mit dem Auftakt:

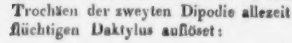

weckt auf was leblos schien zu schlummern

Die letzte endlich ist ebenfalls ein trochäischer Dimeter ohne Auftakt, welcher in der ersten Dipodie beide Trochäen in Daktylen auflöset. Aus

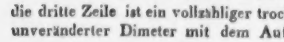

ruft die Welt zur Auferstehung

wird nun:

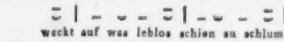

ruft die Natur zu der Auferstehung.

Diese Ansicht zeigt, welche Cäsuren die Alcäische Strofe am liebsten aufnimmt. Kraftvoll ist der Einschnitt nach der ersten iambischen Dipodie:

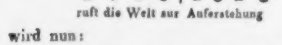

Schau dort das Volk! hin treibt es zur elegenden

Weicher und gewöhnlicher ist der Einschnitt nach der ersten trochäischen Dipodie:

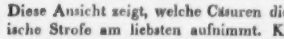

Herrschsur die schamlos knechtische Neubegier.

Die dritte Zeile lässt ebenfalls doppelten Einschnitt zu. Entweder den kräftigen iambischen

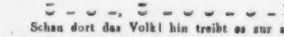

Eisbergen gleich, umstarrt vom Schneekleid

oder den weichern trochäischen:

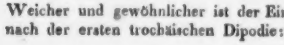

ein Sklav dem Fremdling drängt der Kaufmann

die letzte hingegen liebt fast ausschliesslich den choriambischen Anfang:

sich zu dem Feind und erspäht den Vortheil

seltener, doch nicht ohne Nachdruck, steht der Choriamb in der Mitte nach dem Daktylus

Victima, pontificum secures. Horat.

finsterte, grausempört, das Antlitz.

Es ergiebt sich hieraus zugleich die Natur der logaödischen oder prosometrischen Verse; sie sind nämlich nicht daktylische Verse, welche in Trochäen ermatten, sondern trochäische, deren Anfänge sich bald zu mehr, bald zu weniger Daktylen erheben. Dieser Unterschied bestimmt ihre Messung und eignet sie als aufgelösete Trochäen dem $\frac{3}{8}$ $\frac{6}{8}$ oder $\frac{9}{8}$ Takt zu. Die Zurückführung auf trochäische Reihen zeigt bald, welche Einschnitte sie zulassen, und an welchen Stellen daher die Länge statt der Kürze Statt findet. z. B. der logaödische Vers:

Liebesgespräch in jedes Baums Geflüster

ist aus der trochäischen Reihe

Liebesruf tönt jedes Baum Geflüster

entstanden. Er lässt daher nach der zweyten Länge den Einschnitt und statt der folgenden Kürze die Länge zu:

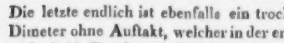

Liebesgespräch rauscht jedes Baums Geflüster

Verwandelt der trochäische Grundvers seine beiden ersten Füsse in flüchtige Daktylen, so entsteht

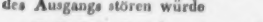

Tief in den Haynen verstummet ist jeder Wohllaut

anstatt der trochäischen Reihe:

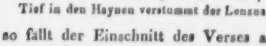

tief in Wäldern schweigt der Sänger Wohllaut

Da die Stelle, welche nach der Dipodienmessung die Länge statt der Kürze zulässt, hier in den flüchtigen Daktylus aufgelöset ist und die letzte Sylbe der zweyten Dipodie vor der Katalexis durch Verlängerung den Rhythmus des Ausgangs stören würde

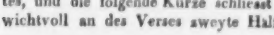

Tief in den Haynen verstummt der Lenznacht Festlied

so fällt der Einschnitt des Verses am schönsten nach der ersten Sylbe des zweyten Taktes, und die folgende Kürze schliesst sich gewichtvoll an des Verses zweyte Hälfte:

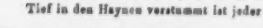

Tief in den Haynen verstummt ist jeder Wohllaut

So wenig die Veränderungen der rhythmischen Einschnitte in andern Versen die Stellen verändern, wo Längen mit Kürzen wechseln, wenn die Stelle einmal bezeichnet ist, wo die Natur des Verses diesen Wechsel gestattet: so wenig geschieht dieses auch hier, wenn der Einschnitt sich verändert, z. B.

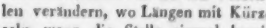

Fern von der Stadt, zu der waldumgrünten Gegend

Diese Natur der logaödischen Verse wird sich in allen Strofen, in welchen dergleichen Verse vorkommen, zeigen und bewahren.

3. Folgende logaödisch-kretisch-choriambische Strofe:

Jedem gewaltigen Geist, voll Kraft und Klarheit
ochalle der Becher Gattin! Wer göttlich Lied sang,
Steinen Gestalt, Farben gab lebenden Geist,
Sternen die Töne entrief, ihn feire der Klang.

Das metrische Schema dieser Strofe

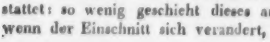

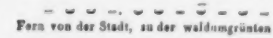

ist durchgehends nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen

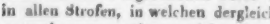

Aber vor allen dem Mund voll süsser Küsse

oder schöner mit Rücksicht auf die Schlusslänge

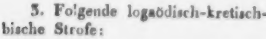

töne das Lied, und der Brust voll Lieb' und Wahrheit,

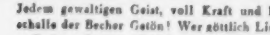

heiliger nicht flammt das Licht hoch im Olymp

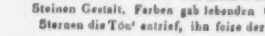

als in der Brust der Lieb unendlicher Stral

Diese Messung zeigt zugleich die wahre Geltung des Kretikers und des mit dem flüchtigen Daktylus zusammengesetzten Choriamben. Aehnliche Zusammensetzungen des Kretikers und Choriamben hat Klopstock, z. B.

Deinen Gang, auf dem Kothurn, Sophokles,

und mehrere andre. Die Zurückführung dieser Strofe auf ihren trochäischen Grundrhythmus ist leicht, wenn man die Daktylen auf Trochäen zurückbringt und die dreyzeitigen Längen der Kretiker und Choriamben in ihre Trochäen auflöset:

Dampfend harrt das Mahl der frohen Gäste,
hell ergiesst des Rheines milder Trank sich,
lang verschlossen, deutsches Lands geliebte Flur
grüsste froher noch des Vaters Lauf.

anstatt:

Dampfend erwartet das Mahl frohsinnge Gäste,
golden ergiesset des Rheins mildester Trank sich,
lange bewahrt, deutsches Lands heimische Flur
grüsste des Vaters Prachtlauf freudiger noch;

Ueber die Veränderung der Stelle, wo Längen und Kürzen wechseln, ist schon oben im Allgemeinen gesprochen.

4. Folgende dochmisch-iambische Strofe:

Rauscht nicht Flügelschlag? Laut tönt des Fittichs
sturmwindgleicher Schall durch finstres Nachtgrauen.
Wessen Flug braust heran?
Luftdurchstürmend eilt schon er abwärts.

Wie mancher musikalische Satz, so lässt auch diese Strofe eine doppelte Messung zu, jenachdem man sie bey durchgängig gehaltener Länge der ersten Sylbe im Auftakt oder Niedertakt zu messen anfängt. Entweder:

Oder:

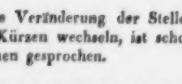

In beiden aber zeigt sich der $\frac{6}{8}$ Takt als durchgehend. Wir betrachten zuerst die Messung nach dem Auftakt

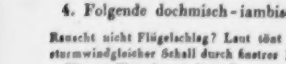

Doch horch, schallet nicht dorther Gesangton?
ein Lied, schauervoll, umtönt die Wahlstatt! —

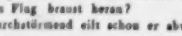

Todtenwahllied erschallt,

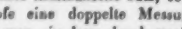

grauenvoll ruft es her neuen Schlachttod.

Die Zurückführung auf Trochäen ist leicht, denn dochmische und kretische Rhythmen sind, wie oben gezeigt worden, Variationen des trochäischen Rhythmus. Dieser Grundrhythmus ist hier ebenfalls wie bey der vorigen:

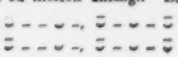

Naht uns mit neuem Drohn ein Geist des Unheils
auf's Land gestreckt des blutge Schwert der Schlachten
rauchet nicht umher der Grund
von Blutesströmen noch, gefallner Männer?

anstatt

Naht neudrohend uns ein Geist des Unheils,
auf's Land weitgestreckt mordbarotges Schlachtschwert;
rauchet nicht weit der Grund
von Blutströmen aus Männerbrust noch?

wo der dochmische Rhythmus (⏑ – – ⏑ –) mit dem iambischen und kretischen wechselt.

Die zweyte Messung, welche im Niedertakt anfangt, hält ebenfalls den $\frac{6}{8}$ Takt und imponirt durch die gewichtvollen dreyzeitigen Anfangslängen

Aus Weltgrossmund schallt dir das Loblied;
schon webt blutge Schaur furchtbar das Schlachtnetz

Wirft es weit auf das Land

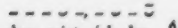

dankt, unheilerfreut, Trugfantom, dir.

Der Grundrhythmus ist hier ein anderer, nämlich der trochäische katalektische Tetrameter:

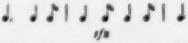

täuscht ein Blendwerk mir das Auge, trübt des Irrthums täuschendes
trugerfülltes Schattenbildniss mir mit falschem Wahn den Sinn?

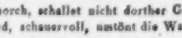

Nicht das Schlachtschwert hält die Rechte,

ist es nicht willkommnes Friedens schönes Oelgezweig?

welcher durch Zusammenziehung sich in den Rhythmus:

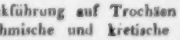

täuscht Blendwerk das Aug? hüllt mir des Irrthums
trugvoll Schattenbild mächtig den Sinn ein?

Nicht das Schwert hält die Hand,
ist's nicht Oelgezweig goldnes Friedens?

verwandelt, ohne dass das Gesetz seiner Bewegung, (der Takt) dadurch verändert würde.

5. Folgende Strofe:

Schau von des Olymps hellglänzendem Lichtthron
gnädig in das Land voll Jammer und Trübsal,
Nah dich uns, hülfereich,
steig' hernieder, o König Apollon.

Das metrische Schema:

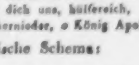

ist ganz nach dem $\frac{6}{8}$ Takt zu messen, und die Anfangspäonen der ersten Zeilen haben das Mass

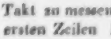

Spanne das Ge-schoss

welches durch die gehäuften Kürzen den Gang des flüchtigen Daktylus, welchen dieser Paon repräsentirt, noch rascher und stürmender macht. Rhythmisch betrachtet besteht der Vers aus einem Strofus

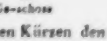

finsteres Gewölk,

welchem sich ein Adonischer Vers mit dem Auftakt anschliesst

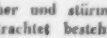

umschatte das Antlitz.

Die Messung der Strofe ist mithin folgende:

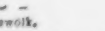

ufs

Lodernde Gewalt hochflammendes Feuers
leuchtet in der Nacht aus künstlichem Prachthau

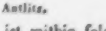

Hat in formlosen Gau

schöngetriebene Bildnergestaltung

Es zeigt sich hieraus, dass der Grundrhythmus der einfache trochaische Dimeter ist, welcher in der dritten Zeile unvollzählig, in den andern aber vollzählig ist. Aus

Scheuche sie mit grausem Schreckbild;
oder hält die Macht des Schicksals
deines Armes Kraft zurück,
sende Thanatos die Rettung!

wird durch den Wechsel der Einschnitte und der Füsse:

Scheuche sie zurück mit tödtlichem Schreckbild,
oder, so die Kraft hochwaltendes Schicksals
deinen Arm mächtig hält,
send' uns Thanatos sichere Rettung.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Calypso. Drama per Musica in due Atti, etc.

(Beschluss.)

Wenn gleich die Hauptvorzüge unsers Komponisten in der überdachten Darstellung eines lichtvollen, und in allen seinen Verhältnissen immer richtigen Ganzen liegen, heben wir doch dasjenige aus, was uns an Calypso am vollkommensten gearbeitet scheint. — Nach den muntern Chören der Faunen, nach den sanften Gesängen der Nymphen, muss die schöne Cavatine: Fu che sei crudel, (Pro. S. S. 18.) jedem willkommen seyn. Sie schildert eben so einfach als treffend die Empfindung der verlassenen Göttin. Sehr sprechend ist das: torna, wenn es gleich uns scheint, als wenn es zu oft wiederholt vorkäme. — Die Arie: Confusa (S. 23.) ist schön geführt, doch die Idee dieser Art Arien nicht neu. — Der Chor mit dem Ungewitter Nro. 7. muss, gut

vorgetragen, von grosser Würkung seyn. Uebrigens ist wol der Rhythmus desselben zu eng geregelt, ängstlich geordnet. Stürme in der Natur künden sich ernster an, Donner rollen nicht in so scharfem Zeitmaasse; und bis auf einen gewissen Grad sollte doch wol der Komponist, hat er einmal dergleichen Scenen zu schildern, dem Naturereignis selbst folgen. — Eucharis ist eine untergeordnete Person. Doch glauben wir, dass der liebliche Gesang, den W. ihr überall giebt, ausser dem Theater, mehr Glück machen werde, als jener, der hohen Calypso. Man sehe nur das schöne Andante No. 11., die No. 1. des 2ten Akts, das Terzett, gleich im Anfange des ersten Akts. Wie einfach, wie zart ist nicht alles gehalten! Wer fühlet nicht mit der zartlichen Eucharis? — Aber in den Schranken der Einfachheit und Bescheidenheit muss ihr Gesang durchaus bleiben. Die alles beherrschende Göttin würde es anders nicht dulden.

Nun folgt eine jener Scenen, (das Finale) die als Hauptpunkte der ganzen Handlung der Oper den Beyfall sichern müssen, wo auch die prima Donna imponirt, wo sie durch den Zauber ihrer Stimme, Hände und Zunge in Bewegung und Enthusiasmus versetzen muss. Alle, die Mistress Billington singen gehört, versichern einstimmig, dass ihre Stimme an Reinheit, Fülle und Kraft alles bisher gehörte übertreffe; und, was eine wahre Seltenheit ist, ihre schönsten, vollesten Töne liegen, wie an diesem Finale No. 12. zu sehen, von c — c. Was Calypso bisher sang, waren gleichsam nur Kleinigkeiten, waren Vorspiele, den Zuhörer aufmerksam zu machen. Hier erscheint sie in ihrem reichsten Glanze; hier erst durfte der Komponist ihrer Kunst die höhere Laufbahn eröffnen. Man sehe das majestätische Adagio S. 52., den darauf folgenden brillanten Gesang, die prächtigen, immer naher zusammengerückten Rouladen, nach modernem Geschmacke von dem Chor begleitet, der durch seine Zwischensätze dem Hauptgesange immer neuen Schwung giebt; man denke sich dies alles von einer der ersten Sängerinnen der Welt mit Würde und Feuer vorgetragen, und man wird sich nicht wundern, wenn alle Zuhörer hingerissen waren. — Der 1ste Akt schliesst, und der Beyfall der Oper ist schon jetzt entschieden. —

In dem zweyten Akte bemerken wir zuerst das gefällige Duo zwischen Telemach und Eucharis No. 3., hernach ein sehr fleissig und kunstmässig gearbeitetes Terzett, eines der besten Stücke in der ganzen Oper, No. 7 u. 8. Beide Nummern machen eigentlich nur Eine aus, und sollten nicht getrennet seyn. — Die Cavatina der Venus und Amors, S. 84., erinnert an einen gewissen andern Gesang einer beliebten deutschen Oper. — In der Scene No. 9. zeigt sich die prima Donna im Adagio, in No. 6. entwickelt ein Allegro furioso ihre Kraft im deklamatorischen Gesang. Beyde können Sängern und Tonsetzern als Muster dienen. — Was Telemaco singt, und Mentore, ist zwar von minderm Interesse — Telemaco fordert einen reinen, hohen Tenor — doch sind auch ihre Arien erwünschte Beyträge zur zweckmässigen Bildung unserer Sänger. W. ist im Satze für Singstimmen vollkommener Meister. Keiner kennt besser, als er, die Eigenheit einer jeden Stimme, so wie Natur und Kunst sie bestimmen; keiner versteht es mehr, sie mit Würkung und Vortheil zu behandeln. Die Worte legt er immer mit gründlicher grammatischer Einsicht unter, und beobachtet mit einer nachahmungswerthen Genauigkeit und Richtigkeit auch das Einzelne, z. B. die Längen und Kürzen der Sylben. Sein Eigenthümliches hierbey, und was er damit gewinnet, verdiente eine besondere und ausführlichere Untersuchung, als hier angestellt werden kann. — Mit vieler Einsicht ist das Finale geführt; da es aber grösstentheils für theatralische Handlung eingerichtet ist, und

die Entwicklung des Stücks in sich fasst, so kann es nur, auf der Bühne vorgestellt, seine volle Würkung erreichen. S. 122. vom 5-9 Takt, findet sich eine Reminiscenz, die in Deutschland bekannt seyn muss. — Der Schluss der Oper würde bey uns nicht befriedigen; der Komponist hätte seine Schlusskadenzen mit vollester harmonischer Kraft motiviren müssen. Italiens Opernbühne fodert aber dieses nicht. Die Hauptsache von vollendendem, erwünschtem Effekt ist erreicht; Niemand denkt mehr an die Schlussscene. —

Der Klavierauszug ist, an sich, mit Geschmack und Einsicht gearbeitet, doch das Klavier nicht immer vollstimmig genug gesetzt. Der Druck ist gut und sich gleich. Man hat die Recitative mit italienischem, und auch wieder besondere mit deutschem Texte gegeben, welches sehr zu loben und ein Beweis ist, dass man dafür thun wöllen, was möglich war. Auch wo deutsche Worte unter den italienischen sind, findet man immer eine reine schöne Sprache; aber sie lässt den Komponisten öfters etwas sagen, das er nicht sagt. Oktavengänge, wie gleich S. 7. Takt 7-8, unten angefangen, können leicht vermieden werden.

Kurze Anzeige.

1. *Sechs fugirte vierstimmige Choralvorspiele* — — und
2. *Sechs Trios für die Orgel* — *von J. E. Rembt.* Leipzig bey Breitkopf und Haertel. (Jedes Heft 12 Gr.)

Ref. lernt hier Hrn. R. zuerst kennen und als einen gründlichen Contrapunktisten schätzen. Alles was Hr. R. hier bietet, ist, ohngeachtet der vielen Proben seiner Gelehrsamkeit, einfach und ohne Schwulst geschrieben. Doch wird man es wol auch etwas kalt und Einiges etwas steif finden. Warum sollte die Orgel von den grossen Fortschritten der Musik in den letzten Decennien, besonders in Absicht auf Anmuth, Mannigfaltigkeit und Ausdruck, nicht auch Vortheile ziehen — so weit dies nämlich mit dem Wesen und der nächsten Bestimmung jenes mächtigen Instruments vereinbar ist?

Was die Behandlungsweise betrifft, so nehme man alle Worte der Titel recht genau, denn der Verf. erfüllt sie wirklich aufs pünktlichste. In jedem Vorspiel (No. 1.) ist der Choral selbst vorhanden. In diesem, aber auch in jedem andern Betracht, hat Ref. das Vorspiel zu: Mir nach, spricht Christus etc. ganz vorzüglich gefallen. Dies ist auch, was Anmuth und Ausdruck betrifft, rühmenswürdig.

Die Trios (No. 2.) binden sich nicht an bestimmte Chorale, und sind ebenfalls recht eigentliche Orgel-Trios, für zwey konzertirende und contrapunktisch verwebte Stimmen auf dem Manuale, (oder besser, auf zwey Manualen,) und einen einfachen Grundbass im Pedale.

Auszuführen sind alle diese Stücke sehr leicht, und mithin, wie zur Bildung junger Orgelspieler, so auch zum Vortrag älterer, gleichmässig zu empfehlen. Nur muss freylich der Spieler von No. 1. vierstimmig, und der, von No. 2. mit obligatem Pedale zu spielen gewohnt seyn, oder doch es gewohnt werden wollen. Dass die Schreibart sorgfältig und durchaus rein sey, verstehet sich bey solch einem Komponisten von selbst. Beyde Werkchen sind anständig gedruckt.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *N°. XI.* 1808.

Musikanzeige.

Von den in meinem Handlungs-Circular vom 10ten Nov. 1807. meinen Correspondenten unter dem Titel **Teutonia** angekündigten Sammlungen von **Rundgesängen und Liederchören** von meiner Composition, ist nun der erste und zweyte Heft in gedoppelter Ausgabe, im Clavierauszug und in Stimmenblättern, erschienen. Jeder Heft der einen oder andern Ausgabe kostet einzeln im Ladenpreis 16 Groschen sächs. court. Die Subscribenten erhalten um den gleichen Preis beydes zusammen. Eine ausführliche Anzeige dieses für kleinere und grössere Gesellschaften und Institute brauchbaren Werks, findet sich dem ersten Hefte vorgedruckt.

Zürich den 1. May 1808.

Hans Georg Nägeli.

Der erste Heft meiner 12 Toccates pour le Pianoforte, dediées aux cultivateurs du Repertoire des Clavecinistes, ist nun erschienen. Der Ladenpreis ist, wie bey den Heften des Repertoire, auf 8 Livres de france, der Subscriptions-Preis auf 4 Liv. oder 1 Reichsthaler sächs. court, festgesetzt.

Der zweyte Heft wird noch im Lauf dieses Jahres erscheinen.

Zürich, im Jun. 1808.

Hans Georg Nägeli.

Obige Werke sind bey Breitkopf u. Härtel zu haben.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cimarosa, Matrimonio segretto, gr. Op. arr. en Quatuors p. 2 Violons Alto et Vcello. L. 2. 3 thl.

Gamme für das Flageolet nebst 5 Handstücke. 4 gr.

Heina, A. Variations p. la Clarinette av. acc. de 2 Vln, 2 Flutes, Alto et Basse. Op. 8. 12 gr.

Jusdorf, Concerto p. Flute princip. acc. de l'Orch. Op. 28. 1 thlr. 12 gr.

Mehul, le tresor supposé (die Schatzgräber) arr. en Quatuors pour Flute, Violon, Viola et Violoncello. 1 thl. 12 gr.

— — le tresor supposé (die Schatzgräber) en Quatuors p. 2 Vln Viola et Violoncelle. 1 thl. 12 gr.

Kreith, C. 24 Solos, Ergötzungsstücke für eine Flöte. Op. 82. 6 gr.

— — 6 Pièces de Chasse p. 2 Flutes. Op. 83. 6 gr.

— — 12 gr. Variationen f. 2 Flöten. Op. 84. 10 gr.

— — d. Trompetenstoss f. 2 Flöten. Op. 85. 5 gr.

— — Duetto in F. p. 2 Flutes. Op. 86. 12 gr.

— — dito in D. p. 2 Flutes. Op. 87. 10 gr.

— 12 Variationen u. ein Schweizerlied. Op. 88. 6 gr.

— — 6 Variations p. une Flute. Op. 89. 6 gr.

Wolf, L. Pièces choisis de diff. Operas. p. Guitarre et Pianoforte. Cah. 1. 20 gr.

Kanne, F. A. Sonate concertante p. le Pianoforte ou le Violon. Op. 33. 1 thl.

Fodor, A. 3 Airs variés p. le Pforte. Op. 18. 21 gr.

Mezger, F. Sonate à 3 mains p. le Pforte. 21 gr.

Amusemens pour la jeunesse consistant en plusieurs petits airs et Rondos. p. le Clav. 14 gr.

Wannhall, J. 3 Sonates pour Pforte et Violon obligé. No. 1, 2. 3. à 20 gr.

Rieger, G. Potpourri de differ. airs p. le Pforte. 12 gr.

Beauvarlet-Charpentier, Air de maître Adam, menuisier de nevers, varié p. le Pianof. av. acc. de Violon ou Flute, Basse ou Basson. 1 thl. 4 gr.

Dumönchau, Ch. gr. Trio p. Pianof. av. accomp. de Violon et Basse. Op. 29. 2 thl. 6 gr.

— — 3 Sonates p. Pianoforte. 2 thl. 6 gr.

Demar, gr. Methode p. le Pianoforte. 8 Rthlr.

Rey, J. B. Potpourri p. le Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Darjondeau, H. Air favori de Jean de Paris av. 7 Variations p. Pianoforte. 1 thl. 4 gr.

Bataille de Prague p. le Pianoforte av. acc. de Violon et Basse. 18 gr.

Schmid, J. Sonate à 4 mains p. Pforte. 1½ thl. 4 gr.

Wölfl, Jos. 3 Sonates p. Pforte. Op. 26. 2 thl. 6 gr.

Maresse, gr. Sonate p. le Pforte. 1 thl. 8 gr.

Cousineau, (fils) Recueil contenant: 2 Sonates av. acc. de Violon et 2 Airs de variés p. Pforte. 2 thl.

Ferrari, G. G. Duetto p. 2 Pianof. ou Pianof. et Harpe. Op. 13. 1 thl. 12 gr.

Choron, A. Gammes simples et triples dans tous les tons majeurs et mineurs p. le Pianof. 18 gr.

Cramer, J. B. 3 Sonates pour Pianof. av. Vlon et Vcelle. Op. 3. 2 thl. 6 gr.

— — 3 Sonates pour Pianof. av. Violon ad libit. Op. 4. 2 thl. 6 gr.

Dussek, J. L. 3me Cons. p. Pfte. (Es dur.) 1 thl. 12 gr.

— — 5me dito p. Pfte. Op. 22. (B dur.) 2 thl.

— — 6me Concerto p. Pforte. Op. 27. 2 thl.

Gyrowetz, A. Ouv. p. Pianoforte de l'Opera: Agnes Sorel. 8 gr.

Bornhardt, J. H. C. Richard Löwenherz und Blondel, eine Romanze m. Begl. d. Guit. Op. 54. 16 gr.

Neumann, F. Nach Trennung Wiedersehn, Gedicht f. eine Singstimme mit Begl. d. Pianoforte. 10 gr.

Musikalisches Toilettengeschenk f. Damen. Eine Unterhaltung am Pforte. Op. 1. 1 thl.

Gesellschafts Lied: Es kann ja nicht etc. 4 gr.

Arie: Guter Mond du gehst so stille etc. 4 gr.

Schmidt, J. P. Schillers Hoffnung f. d. Gesg gesetzt. 4 gr.

Struck, P. 6 Gesänge f. Sopran, Alt, Tenor et Bass. 1 thl. 4 gr.

Kreith, Ch. 6 Variat. p. une Flute. Op. 90. 5 gr.

Mangin, J. B. 12 Walses p. 2 Clarinettes. 20 gr.

Porta, 3 Trios pour 2 Flutes, Basson ou Violoncelle. Op. 7. 2 thl.

Ouverture de l'officier cosaque p. 2 Flutes. 18 gr.

Wölfl, Jos. Ouv. et 2 Romances de l'amour romanesque arr. p. 2 Flutes. 12 gr.

Gresnik, Ouv. du Baiser donné et rendu p. 2. Fl. 12 gr.

Berbiguier, T. 1me Concerto p. Flute princip. av. acc. de gr. Orch. 2 thl.

Wunderlich, J. G. 3 gr. Solo p. la Flute. 1 thl. 8 gr.

Berton, Airs d'Aline, reine de Golconde arrangé p. 2 Flutes p. Courtin. 1 thl.

Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 2. 2 thl.

Nicolo, Ouv. de Pintrique aux fenêtres arr. pour 2 Flutes. 12 gr.

Duvernoy, Fr. 3 Trios pour Clarinette, Cor et Basson. Op. 1. 2 thl.

Gebauer, J. petits airs connus variés p. le Flageolet av. acc. de Violon. 1 thl. 4 gr.

Vanderhagen, A. 6 Duos conc. p. 2 Flutes tirés dans le comp. de Pleyel. Liv. 2. 1 thl. 18.

Pleyel, J. 6 Duos p. Flute et Violon ou 2 Violons. Op. 19. 2 thl. 21 gr.

Antoni, J. A. 18 Stücke für 3 Trompeten und Pauken. Liv. 1. 16 gr.

Wittenberg, F. J. 6 Duos pour 2 Violons. Op. 1. 1 thl. 18 gr.

Krommer, Fr. Sonate p. Violon av. B. 14 gr.

Mehul, Air: Je suis encore, arr. p. la Guit. 4 gr.

Tonleiter auf der Violine. 3 gr.

Krumpholz, W. Abendunterhaltung für eine Violine. 1 thl. 16 gr.

Giuliani, M. 3 Rondeaux pour la Guitarre seule Op. 8. No. 1. 2. à 8 gr.

Nadermann, F. J. Variations d'un fandango tiré du Ballett: Les noces de Gamache p. la Harpe. 20 gr.

Huber, J. N. 8 Variations p. la Guitarre. Op. 5. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten July. **Nº. 43.** 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Fortsetzung.)

6. Der Sotadische Vers:

Laut rufen die frohschallenden Waldhörner zum Festreihn

Der ionische Fuss (⏑ ⏑ – –) wechselt, wie schon oft erwähnt worden ist, mit der trochäischen Dipodie (– ⏑ – ⏑); jeder Fuss des Sotadischen Verses lässt also diese Verwandlung zu und giebt dadurch Stoff zu sehr mannigfaltigen Veränderungen. z. B.

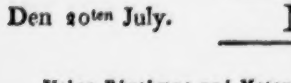

oder, um die Bewegung dieses Verses gleich in den bedeutenderen musikalischen Zeichen auszudrücken:

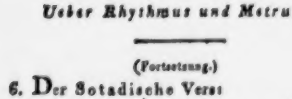

Hell schimmert im Mondesstral die leichtwallende Meerflut,
Thetys winkt zu blauwogendem Wellenbad die Jungfraun,
Wirft des Nachtgewands Umhüllung weit ab von den Schultern,
Gebt kosender Meergötter entzücktem Arm die Glieder.

Noch grösser wird diese Mannigfaltigkeit, wenn die Trochäen in dem Vers auch mit ihren andern Formen, als: Daktylen, Choriamben, Kretikern, u. s. w. wechseln. z. B.

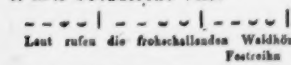

Frohraunchend empfängt das Gewog weitschäumender Fluten
weisserer Arme ruderndes Spiel und der Busen schimmernde Fülle.

Man bemerkt leicht die Aehnlichkeit der Bewegung mit dem Galliambischen, Priapischen und Epionischen Vers, welche sich jedoch durch Auftakt und bestimmte Cäsur unter sich und vom Sotadischen Verse unterscheiden. Vom Anakreontischen und Galliambischen und dessen Messung nach dem $\frac{6}{8}$ Takt ist schon oben gesprochen worden. Der Priapische Vers aber und das sogenannte Metrum epionicum polyschematistum verdient noch eine nähere Betrachtung.

7. Der Priapische Vers kommt ebenfalls in verschiedenen Gestalten vor, und hat dadurch die Theoretiker, welche mehr das Zufällige als das Wesentliche in seinen Formen betrachteten, etwas verwirrt. Seine hauptsächlichsten Formen sind ungefähr diese:

Fackeln leuchten dem Feiertanz Bakchos heiliger Festnacht,
Efeulaub wahrlasset das Haar thyrsosschwingender Mänas,
Schon vom Gebirg her rauschet der Chor wahnsinnfroher Thyaden;
Gesang tönet, es jauchzt dem Gott Echo's hallende Bergkluft,
Preis Dionysos rauscht des Berge rebenbekränzte Waldung.

Alle Schwierigkeit, welche die Theoretiker in diesem Vers gefunden haben, verschwindet, wenn man ihn, wegen seiner ganz bestimmten Cäsur in der Mitte, als einen, aus zwey Rhythmen zusammengesetzten Vers betrachtet, und jeden Rhythmus nach dem $\frac{3}{4}$ Takt misst. Der Grundrhythmus des Priapischen Verses ist nämlich der katalektische trochäische Dimeter, verbunden mit einem ithyphallischen Vers:

Rosen auf den Weg gestreut und des Harms vergessen.

Die verschiedenen Formen entstehen durch die Auflösung des Trochäen in den flüchtigen Daktylus an den verschiedenen Stellen des Verses. Es kann dabey nichts befremdend scheinen, als das Vorkommen des Spondeen auf den ungleichen Stellen des Verses. Erinnert man sich aber, dass der charakteristische Unterschied des $\frac{3}{4}$ Taktes vom $\frac{6}{8}$ Takt eben darin besteht, dass jede Kürze Auftakt, und folglich lang, werden kann, so fällt das Befremdende weg. Ein andrer Grund, warum die repräsentirende Länge zuweilen auf den ersten Trochäen der Dipodie vorrückt, wird weiter unten, bey Gelegenheit des Skolion auf den Harmodius angezeigt werden. Die Form im Auftakt

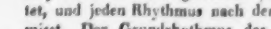

Gewalt fürchten Tapfere nicht, eigener Kraft vertrauend

ist eine Ausnahme, dergleichen zuweilen gefunden wird: oft ist die Kürze aber nur scheinbar, indem sie durch die Kraft des Accentes zur Länge gehoben wird. Die Grammatiker scheinen durch solche Verse bewogen worden zu seyn, den Priapischen Vers überhaupt als einen Vers mit dem Auftakt zu messen, und ihn deswegen zu den Antispasten zu zählen. Sie messen nämlich:

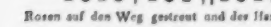

Hinaus, Vögelgesang erschallt vom weitestimmigen Buchhain!

wo die erste Länge des Niedertaktes, wie bey allem Ionischen Takt, dreyzeitig ist:

und voll strahlet des Mondes Licht auf schönsinkenden Nachtthau

Wird die dreyzeitige Länge in den Trochäen aufgelöset, so zeigt sich der volle Priapische Vers mit dem Auftakt:

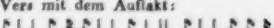

Zur Frühlingsfeier im Dämmerlicht winkt grünumnachtet das Laubdach

Will man also nicht die Form im Auftakt, den Priapischen Vers, gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch, nennen, (wiewol die Grammatiker dieses gethan zu haben scheinen,) so ist unbezweifelt diese Messung die richtige

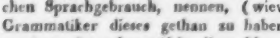

Alle Formen des Priapischen Verses haben die nämliche Bewegung und unterscheiden sich nur durch die verschiedenen Stellen, in welchen der Daktylus statt des Trochäen sich einstellt. Die Formen sind also sehr mannigfaltig und durch die oben angeführten Beyspiele noch bey weitem nicht erschöpft.

8. Das Metrum epionicum polyschematistum, einer der lieblichsten und zartesten Rhythmen, hat ebenfalls die Bewegung des $\frac{3}{4}$ Taktes

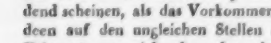

Wie gern, ach, suchte ich die Kühlung im süss durchdufteten Hain.

Seine Messung ist:

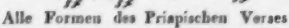

Umkränzt die Becher mit Efeu, mit Rosenblüten das Haar.

Empfangt frohlockend im Festschmuck der Jungfrau tanzenden Chor.

woraus der Grundrhythmus, dessen Variation dieser epionische Vers ist, sich leicht auffinden lässt. Es ist nämlich der katalektische iambische Dimeter, an welchen sich ein anderer, aber brachykatalektischer anschliesst:

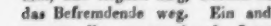

Aus tiefem Reich der Fluten lockt mich der süsse Klang

Durch Verwandlung des zweyten Trochäen in einen Daktylus entsteht dann

Aus tiefem Grunde der Meerflut lockt mich der liebliche Klang

oder wenn der Spondeus dem hüpfenden Vers mehr Gewicht geben soll:

Aus weitumflutetem Meergrund lockt mich süsstönender Klang.

Streng metrisch genommen, würde der Grundrhythmus dieses Verses vielmehr folgender seyn

allein weil der Rhythmus des epionischen Verses die Auflösung der dreyzeitigen Länge im dritten Takte ♩ ♪ durchaus nicht gestattet: so ist es schicklicher, obige metrische Bezeichnung zu gebrauchen, welche in musikalischen Zeichen so:

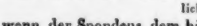

ausgedrückt werden könnte, wenn dadurch nicht die nothwendige Bezeichnung der dreyzeitigen Länge verloren ging.

9. Folgende Strofe:

Tausendstimmiges Lob mag euch vergöttern,
mit lautkrachendem Lärm Kanonenmachtruf
und Posaunenschall weit in das Land
donnern der Helden Siegesruhm,
in der Schlacht erkämpft,

Ihr Schema ist nach dem Vorbild des Skolion auf den Harmodius:

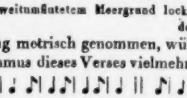

und giebt ein Beyspiel des 6/8 Taktes mit abwechselndem 6/8 Takt. Die Messung nämlich ist diese:

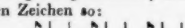

Leuchtend schmücke die Brust dessentner Sternglanz;
Werk eingrabe die Hand ruhmvoller Künstler

euren Namenszug glänzendem Erz,

fernem Geschlecht zum Denkmal in der Kaiserstadt.

Will man, wie z. B. Hermann, die beiden ersten Sylben des dritten Verses nicht als Basis, sondern als eine pyrrhychische Anakrusis (Auftakt) betrachten: so zeigt die Messung, dass alsdann auch in den ersten zwey Versen keine Basis Statt findet. Die ganze Strofe fängt nun im Niedertakt an, und hält ununterbrochen den 6/8 Takt

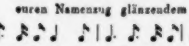

Mir tönt froherer Klang, wenn Lila schüchtern
hörbar keinem, denn mir, Willkommen lispelt,

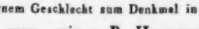

den erblühenden Kranz schlingend ins Haar,

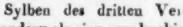

zeichnend im Hauch am Fenster den verschlungnen Zug

Dass die repräsentirenden Längen hier auf die Kürze des ersten Trochäen der Dipodie fallen, darf nicht befremden, denn mehrere Beyspiele haben schon gezeigt, dass in Fällen, wo die repräsentirende Länge auf ihrer gewöhnlichen Stelle nicht Statt finden kann, sie auf die vorhergehende Stelle rückt. Solche Fälle sind 1. wenn der zweyte Trochäus schon in den flüchtigen Daktylus aufgelöst worden ist. z. B. in den Faläkischen Hendekasyllaben

Fernher stürmte des Meers gewaltge Brandung

Er hat das Maass des Saffischen Verses, nur mit dem Unterschied, dass nicht der dritte, sondern der zweyte Trochäus in den Daktylus verwandelt wird, wodurch der Kürze des ersten Trochäen die Länge verstattet wird. 2. wenn der Vers ein hyperkatalektischer oder brachykatalektischer ist, wo durch Verwandlung des letzten Trochäen in einen Spondeen, eine Endfolge von drey bis vier Längen entstehn würde, z. B.

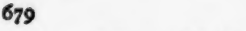

Sturmvoller Seekriegsschauplatz.

Besser steht eine solche Reihe von Längen im Anfange des Verses, wo die Kraft des iambischen Antritts und die Cäsur sie sondert und formt z. B.

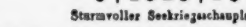

Schauplatz sturmvolles Seekriegs

Diese Verrückung der Länge täuscht, wenn man ihre Natur und ihren Grund nicht einsieht, mit dem Schein, als hätte der Vers eine unorganische Sylbenmasse zum Anfang, (Basis) daher einige Theoretiker solche Verse, z. B. den epionischen, so messen:

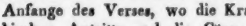

Die scheinbaren Unregelmässigkeiten des Priapischen Verses erklären sich ebenfalls hierdurch und es kommt durch diese Ansicht eine bestimmte Einheit in den Wechsel seiner mannigfaltigen Formen.

Der Grundrhythmus des Skolion auf den Harmodius ist folgender

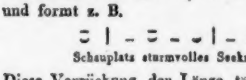

Bergen will ich mir den Stahl in Myrte,
wie Aristogeiton und Harmodios;
den Tyrannen todt hinstrekten sie,
gaben gleiches Rechtes Schutz
dem Volk Athens.

aus dessen Veränderung in Zusammenziehung und Auflösung das bekannte Skolion entsteht:

Bergen will ich den Stahl im Myrtenfestzweig,
wie mit Harmodios Aristogeiton;
den Tyrannen todt streckten sie hin,
gaben des Rechtes Gleichheit
dem Athenervolk.

10. Der Asklepiadische Vers

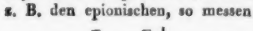

Aus nachtdunklem Gewölk strahlet das Licht hervor

hält ebenfalls das Maas des $\frac{6}{8}$ Taktes

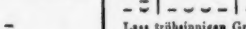

Dasselbe gilt von dem, um einen Choriamben verlängerten Asklepiadischen Vers

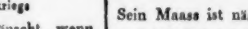

Lass trübsinnigen Gram; sieh, wie der Wald grünende Wipfel hebt

Sein Maass ist nämlich:

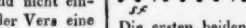

Die ersten beiden Sylben sind das, was Hermann die Basis nennt. Oben ist schon gegen die Hermannische Behauptung gezeigt worden, dass die Basis nichts weniger sey, als eine unorganische, unrhythmische Masse, welche dem Verse aus Willkühr der Dichter vorgesetzt werde: sie nimmt vielmehr Theil an dem Rhythmus des Verses und an seinem Takt, wie dieses aus der Folge mehrerer Verse deutlich wird, wo die Basis des folgenden sich der Schlussnote des vorhergehenden als zweyte Hälfte des Taktes anschliesst. z. B.

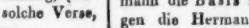

Schon aus fernerem Land nahet die Schaar singender Vögel sich,
Selbst nun kränze das Haar, hebe das Aug froh zum Olymp empor;
Nur bey fröhlichem Sinn wohnet die Schaar blühender Mädchen gern.

Hieraus ergiebt sich zugleich die Gleichgültigkeit der zweyten Sylbe in der Basis, denn sie ist im $\frac{6}{8}$ Takt letzte Sylbe der Dipodie. Ausserdem nimmt sie auch die Länge an als die Sylbe vor dem, in einen flüchtigen Daktylus aufgelöseten Trochäen, welche sogar im ersten Trochäen Statt findet, wenn der zweyte in den flüchtigen Daktylus verwandelt worden ist; z. B. im Epionischen und Priapischen Verse. Dass die letzte Sylbe des Asklepiadischen Verses nicht an sich kurz und nur als gleichgültige Endsylbe lang sey, ist schon oben erinnert worden; sie ist viel-

mehr an sich lang, und duldet nur als Endsylbe des Verses die Kürze; z. B.

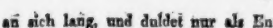

Kein unreines Gemüth nahe dem Göttlichen

Falsch also und unmetrisch ist die Ansicht, als schlösse der Asklepiadische Vers mit zwey Daktylen.

11. Die Asklepiadisch-Ferekratisch-Glykonische Strofe

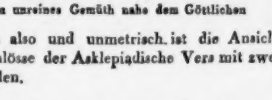

Auf Arkadischer, weit liederberühmter Flur
bog Kyllenios' Hand aus der geglätteten
Schaalthierhülle des Wohllauts
vollaustönenden Widerklang,

hat folgendes Manss:

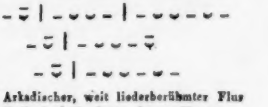

Auswärts schauendem, sanft bogigem Doppelhorn
fügt', anspannend, er leicht zitternde Sehnen ein

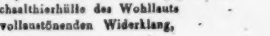

froh antwortete Lyra

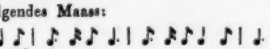

bald ambrosischer Finger Ruf

Die Grammatiker, welche von der Basis in diesem Verse nichts wussten, massen ihn, nicht ohne Wohlklang, nach dem Antispastischen Rhythmus

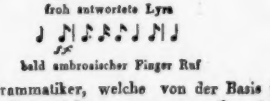

Oder, um es in musikalischen Zeichen deutlicher zu machen:

tönt aus göttlicher Hand seligen Olympiern,
rauscht prachtvoll in des Volks stürmenden Siegsgesang

hallt Preishymnen des Jubels

machtvoll auf zu der Götter Sitz

Allein diese Messung würde Verse mit anfangenden Trochäen z. B.

Spindel hold dem Gespinnst — (Schlegel)

nicht gestatten, dergleichen doch unter den Asklepiadischen Versen vorkommen. Will man aber jenen Grammatikern nicht allen Sinn für rhythmische Bewegung absprechen: so scheint der wahre Rhythmus dieser Versgattung folgender zu seyn, welcher ohne Basis und Auftakt mit dem vollen Takt anhebt:

Auch nektarisches Mahl wild dithyrambische
Festlust feyert in lautbrausendem Jubelklang

Bakchoshelliges Widders

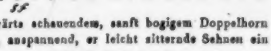

Prahnfjauchzende Sehne noch.

Der Grundrhythmus ist nämlich der einfache katalektische trochäische Trimeter, welchem sich zwey katalektische Dimeter anschliessen, deren erster jedoch, wegen der wesentlichen Zusammenziehung seines letzten Trochäen in eine dreyzeitige Länge, ein brachykatalektischer zu seyn scheint, und in metrischen Zeichen auch so ausgedrückt werden kann:

Doch wenn Preisgesang erschallt Idalia's
süssem Liebeskuss, ertönet festlicher
meerentstiegner Wölbung
zitternd leiser Widerhall.

Durch Auflösung und Zusammenziehung der Trochäen in Daktylen und dreyzeitige Längen entsteht dann leicht aus diesem Grundrhythmus der Vers:

Doch wenn Feyergesang schallt Amathusia's
holdenlockender Lust, festlicher tönet dann
meerentstiegener Wölbung
leisanfsitzender Widerhall.

Es wäre leicht, aber unnütz, die metrische Analyse der vorkommenden Rhythmen weiter fortzusetzen. Kenner und selbst Gegner werden gestehn, dass die gewählten Beyspiele nicht unter die leichtesten gehören. Käme aber auch ein Rhythmus wirklich vor, welcher taktlos schien, so wär es ja immer noch die Frage, ob ein solcher Vers überhaupt eine rhythmische Reihe, oder nicht vielmehr ein verunglückter Versuch eines irregeleiteten Theoretikers oder eines übermüthigen Naturalisten sey. Wollen wir urtheilen, ob ein Vers gut oder schlecht sey, so muss unsre Kritik ein andres Princip leiten, als das des Vorkommens eines Verses bey einem Dichter; denn sonst wären alle Verse gut, und ein Urtheil darüber eben darum unmöglich. Aus allgemeinen Principien des Rhythmus muss also sowol eine Theorie, als ihre Widerlegung hervorgehn. Es ist wol möglich, dass der Vf. der eben aufgestellten Sätze in einem Irrthum über diese allgemeinen Principien sich befinde; und indem er andre Theoretiker eines solchen Irrthums beschuldigt, so setzt er die Möglichkeit eines andern Irrthums auch bey sich voraus. Nicht für die Wahrheit des Gefundenen kann er stehn, wol aber für den Ernst und Fleiss, mit welchem er das Wahre zu finden suchte. Der tiefer Eindringende, so wie der götterbegünstigte Finder des Bessern, ist ihm willkommen und selbst in zerstörender Belehrung theuer und werth. Der Halbwisser, welcher von griechischem Melos schwatzt, und in demselben Satz es gleich Gellerts Goldstangenfinder verkennt; der süssliche Pedant, welcher gleich dem Fuchs der Fabel die ihm entgehende Zierde bespöttelt; der bequeme Schwätzer, welcher an allem, was ihm fremd ist, sein Raisonnement versucht — diese mögen, jeder nach seiner Art, von den aufgestellten Sätzen Notiz nehmen: es geschieht dadurch dem Ernst der Sache so wenig Eintrag, als der artigen Tändelei mit der Kunst durch diesen Ernst. Denn um den Tempel jeder Kunst erstreckt sich ein weiter Vorhof der Heiden, in welchem jeder beten und opfern mag auch ohne priesterlichen Schmuck. Freylich macht das Priesterkleid noch nicht den Priester, aber noch verwerflicher wäre doch wol der Satz, dass unter dem Talar kein lebendiger Leib, sondern blos ein Gliedermann, oder höchstens ein Automat verborgen seyn könne.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par A. Romberg. Oeuv. 16. A Offenbach, chez Jean André. (Pr. 4 Fl.)

Bey den neuen Arbeiten solcher Tonsetzer, deren Kunst und Schreibart das Publikum schon hinreichend kennt, und die, wie die (sogenannten) Gebrüder Romberg, ihren Beruf zur Schöpfung und Bekanntmachung neuer Kunstwerke schon längst durch grosse Talente, gründliche Kenntnisse und rühmlichen Fleiss beurkundet haben, bedarf es weder einer weitläuftigen Kritik, noch einer Anpreisung, weil der Werth ihrer Produkte schon entschieden ist, und der gebildete Theil des musikalischen Publikums den neuen Arbeiten

solcher Männer schon ohne besondere Anregung von selbst theilnehmend entgegenkömmt.

Es würde demnach, um diese Quatuors von den vom Vf. früher bekannt gemachten Sammlungen dieser Art zu unterscheiden, schon hinreichend seyn, hier anzuzeigen, dass das erste aus F dur, das zweyte aus G moll, und das dritte aus B dur gesetzt sey, wenn Ref. nicht gern den Wunsch eines andern Mitarbeiters an dieser Zeitung (S. 16tes Stück dieses Jahrgangs) unterstützen möchte, in welchen, wie er versichert zu seyn glaubt, der grösste Theil der Violinspieler einstimmt; den nämlich, dass Hr. R. (von dem ältern, dem Violinisten, ist hier und dort die Rede) die vielen melodischen Sätze von weitem Umfange der Töne, die er auf einer und derselben Saite (a una chorda) vorgetragen haben will, in Tonstücken dieser Art, die für ein zahlreiches Publikum bestimmt sind, wenigstens da vermeiden möchte, wo nicht ein ganz besonderer Ausdruck darin liegt. Gesetzt auch, der Spieler habe das Griffbret völlig in seiner Gewalt, so dass er nicht leicht in Gefahr käme, bey solchen Sätzen unrein zu greifen; gesetzt auch, er vermeide das Heulende, welches aus solchen Stellen gewöhnlich hervorgehet, wenn sie nicht wahrhaft meisterlich ausgeführt werden: so thun sie dennoch nicht die beabsichtigte, thun meistens eine schlechte Wirkung, wenn derjenige, der sie vortragt, nicht auch ein sehr gutes und auf das vollkommenste ausgespieltes Instrument besitzt: dergleichen Violinen aber, die auf den beyden tiefsten Saiten in den hohen Lagen der Hand den Ton voll, sanft und ohne Klirren angeben, sind jetzt sehr selten, besonders nachdem seit geraumer Zeit so viele der besten Geigeninstrumente, die ehedem Deutschland besass, nach Russland und England ausgewandert sind.

Dass übrigens die Freunde der Musik hier einen Schatz von ausdrucksvollen, nicht selten neuen Melodieen, einen noch reichern an solider, durchaus würdiger, und oft origineller harmonischer Ausführung erhalten; dass gewiss kein einziger von allen diesen Sätzen, bey gehöriger — das heisst freylich nicht, leichter und gleichgültiger Exekutirung, seine Absicht verfehlen wird: das bedarf wol kaum der Erinnerung.

Grand trio pour Violon, avec accompagnement d'un Violon second et Basse, comp. par Prosper Mosel. Op. 3. Vienne chez F. Traeg. (1 Fl. 45 Xr.)

Eigentlich ein Violinsolo mit zwey Stimmen Begleitung. Gross kann man dieses Trio wol nur, in so fern es lang ist, nennen; denn die erste Violin füllt zehn grosse Seiten. Sonst ist hier eben nichts Grosses zu finden. Das Ganze ist ein Stückwerk unbedeutender, oft langweiliger Melodiensätze, und der allgewöhnlichsten Violinpassagen, wie man sie vor etwa zwanzig Jahren in den damals unter Dilettanten beliebten Violinkonzerten und Solos fand; und was im ersten Theile steht, das wird im zweyten gewöhnlich genau so in der verwandten Tonart wiederholt. Wer mit der Geige, und mit dem, was so ordinär für sie geschrieben worden, ein wenig bekannt ist, dem kann es nicht viel Mühe machen, aus dem guten Schatze seines Gedächtnisses dergleichen grands Trios zu Dutzenden hervorzulangen. Rec. kann sich aber dieser charakterlosen Waaren nicht erfreuen, und wüsste diese Arbeit Niemandem zu empfehlen, als dem, der an diesen Passagen seine Finger zu üben für nöthig findet. Diesem können sie freylich dienen.

Trois Duos faciles pour 2 Violons par J. Martin. Op. 18. Leipzig chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Diese drey Duetten enthalten sämmtlich erst ein Thema mit Variationen und dann

ein Rondo, eine Polonoise u. dgl. zum Schluss. Sie sind, wie der Titel sagt, nicht schwer; inzwischen, wenn gleich die Absicht des Komponisten hauptsächlich dahin gegangen seyn mag, für noch ungeübte Spieler gefällige und zweckmässige Uebungsstücke zu schreiben, welches ihm auch recht wol gelungen ist: so werden diese Duetten doch auch von solchen Liebhabern, die nicht sehr viel spielen, mit Vergnügen zur Hand genommen werden. Die Themata sind gefällig und die Variationen haben bey allem Leichten und Natürlichen, doch Charakter und Mannigfaltigkeit. Man darf sie mit andern, blos für Anfänger gesetzten Arbeiten des Verfassers (Op. 13. und 15.) nicht verwechseln; sie sind bey weitem so leicht nicht. Aber warum hat der Verfasser die Oberstimme der ersten Violin allein gegeben, und sie nicht unter beyden abwechseln lassen? Der Stich ist deutlich und correkt; beide Stimmen sind unter einander geschrieben, welches bey Sachen dieser Art zu loben ist.

Trois Duos concertants pour 2 Violons, composés par M. Bruni. Op. 26. Liv. 1. Liv. 2. Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Diese Duos bestehn, jedes aus zwey Sätzen. Dem ersten Allegro folgt ein leichterer Satz, Menuetto, Allegretto, Scherzando und dergl. Sie sind der Violin durchaus angemessen geschrieben und eben nicht schwer zu spielen. Ihr Charakter ist durchgängig der, der leichten, gefälligen, italienischen Instrumentalmusik. Durch fliessende Melodieen und ins Gehör fallende Passagen werden sie sich den Liebhabern empfehlen. Inzwischen muss man zu Musik dieser Art nicht zu oft zurückkehren. Denn dass hier auch viel Flaches und gar zu Gewöhnliches, besonders in den letzten Sätzen, die nicht selten in das Langweilige und Charakterlose übergehn, mit unterlaufe, ist nicht zu leugnen. Hieher rechnet Ref. auch die bequeme Methode des Komponisten, die eine Violin gewöhnlich treu wiederholen zu lassen, was die andre eben vorgetragen hat. Doch man soll es mit Werken, die so wenig Ansprüche machen, so genau nicht nehmen, und schon für den angenehmen Zeitvertreib, den sie in einer Erholungsstunde schenken, dankbar seyn. Die drey letzten Duetten (Liv. 2.) sind übrigens gehaltreicher, als die drey ersten. Der Stich ist deutlich. In beyden Sammlungen sind nur einige, leicht zu erkennende falsche Noten.

Musikalische Beylage No. III.

Das kleine Scherzando von der Komposition des Hrn. Friedrich Schneider wird, seines frischen Lebens und mit sicherer Kunst festgehaltenen Charakters wegen, den Lesern dieser Zeitung gewiss nicht unwillkommen seyn. Der Verf. selbst bedarf unsrer Empfehlung nicht mehr, da er sich, vornämlich durch seine neuern Arbeiten, ein so achtbares Publikum zu erwerben gewusst hat. (Unter diesen seinen neuern Arbeiten rühmen wir auch mit Vergnügen ein eben erschienenes Trio, für Pianoforte, Klarinette (oder Violin) und Fagott (oder Violoncell.) Vornämlich rechnen wir den ersten und dritten Satz desselben unter das Vorzüglichste, was seit einigen Jahren, in dieser leichtern, gefälligern, und doch achtungswürdigen Gattung, für die genannten Instrumente geschrieben worden ist.) Man wird übrigens die drey fleissigen Komponisten, die diesen Familiennamen führen, nicht verwechseln: Hrn. Friedrich Schn. in Leipzig, Hrn. Wilhelm Schn. in Berlin, und Hrn. G. A. Schn. ebendaselbst; was wenigstens bey den ersten beyden um so leichter geschehen kann, da sie beyde mehreres für das Pianoforte herausgegeben haben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. III.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von

Friedrich Schneider.

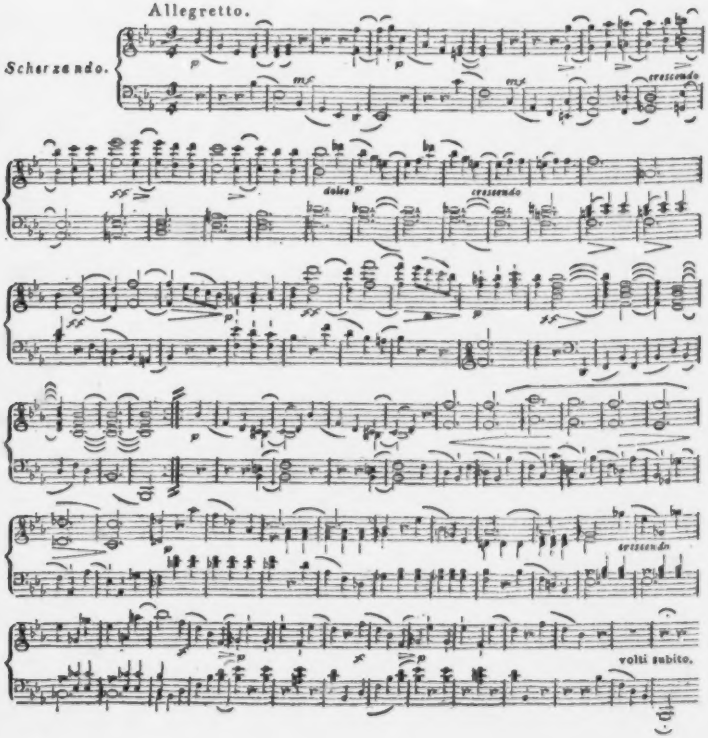

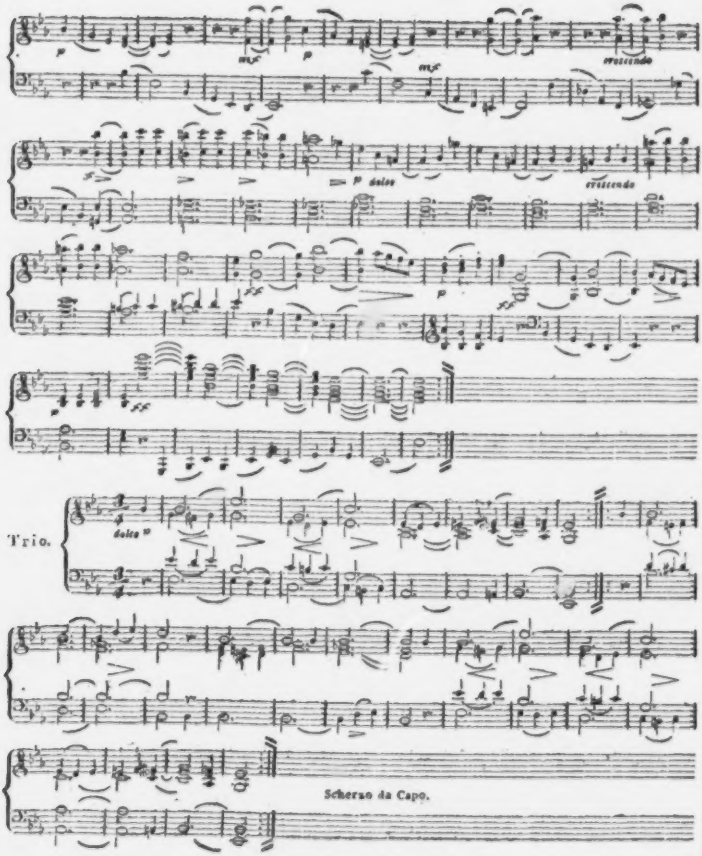
cresc.
dolce
cresc.
Trio.
dolce
Scherzo da Capo.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten July. Nº. 44. 1808.

Ueber Rhythmus und Metrum.

(Beschluss.)

Um an einem durchgeführten Beyspiel nochmals die aufgestellten Sätze zu erläutern und dem Gehör selbst vernehmlich zu machen, mögen hier einige metrische Variazionen eines bekannten Thema stehn. Der Faslichkeit wegen begleiten wir sie mit nebenbey fortlaufenden musikalischen Zeichen, welche sich genau an die Sylben der gegenüberstehenden Verse anschliessen. Die Beyspiele würden an Deutlichkeit gewinnen, wenn die Prosodie in der deutschen Sprache so anerkannt wäre, als in der griechischen und lateinischen. Unsre Sprache hat allerdings ihre vollkommen bestimmte Prosodie, sie hat ihre Position so bestimmt, als die römische, und ihre Regeln sind in allen, in dieser Abhandlung vorkommenden, Beyspielen genau befolgt. Diese Regeln selbst aber aufzustellen und mit Beyspielen, welche Verstand und Sinn überzeugen, zu belegen, würde für diese Abhandlung zu weitläuftig seyn, und bleibt einer andern Gelegenheit vorbehalten. Weit entfernt, dass eine genaue Kenntnis der deutschen Prosodie die Verskunst erschwere, zeigt sie vielmehr die unerschöpfliche Fülle, die kraftvolle Würde, und die unendliche Anmuth und Beweglichkeit unsrer, noch lange nicht genug geschätzten, deutschen Sprache.

Thema.

Rosen auf den Weg gestreut,
und des Harms vergessen.
Eine kleine Spanne Zeit
ward uns zugemessen.

Var. 1. *Daktylisch.*

Streuet mit rosigen Blüten die Bahn.
Kummer und Gram ist vergebens;
Kurz ist der Freude verrauschender Wahn,
Klein ist die Spanne des Lebens.

Var. 2. Logaödisch.

Rosen den Wegen aufgestreut,
Grillen und Harm vergessen!
Ach, wie so kurz ist die Spanne Zeit,
welche die Parzen messen!

Var. 3. Ionisch.

Streut blühende Rosen uns, scheucht düstere Schwermuth:
Schnell rauschet das Leben hin, kurz muss es das Schicksal.

Var. 4. Priapisch.

Bringt mir Rosen zum nächtlichen Fest, schwermuthscheuchende Rosen;
Wählet die jüngsten, die schönsten, zu bald welkt ja die Blume der Schönheit.

Var. 5. Epionisch.

Birg nicht, du Knospe der Anmuth, so schüchtern bang das Gesicht;
schön prangt die Ros in dem Festkranz, still welkt an dem Busche sie hin.

Var. 6. Antispastisch.

Umkränzt Locken und Festpokal,
vergesst Grillen und Sorgen;
heut winkt Komus zum frohen Mahl,
zum Grab Thanatos morgen.

Var. 7. Sotadisch.

Streut Rosen, bekränzt Becher und Haar mit jungem Weinlaub:
bald bleichet das Laub, es flieht die braunlockige Jugend.

Var. 8. Kretisch.

Freude ruft überall,
Lasst die Sorgen schwinden!
Bald verstummt uns der Schall,
weggeweht von Winden.

Var. 2

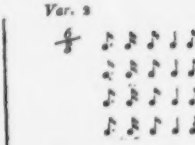

Var. 3.

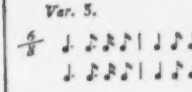

Var. 4.

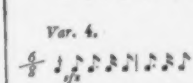

Var. 5. alla riversa.

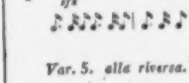

Var. 6.

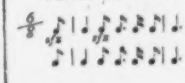

Var. 7.

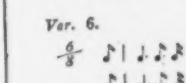

Var. 8.

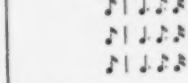

Var. 9. Hakchisch.

Freut euch des Lebens,
weil noch die Wange glüht,
brecht schnell die Rose
eh' euch der Lenz verblüht.

Var. 10. Galliambisch.

Zu dem Tanz, blühende Jungfrauu, in das jugendliche Gedränge;
um die Blute schwärmt der Sylfe, an der Frucht naget der Wurm.

Var. 11. Glykonisch-Ferekratisch.

Füllt hinauf bis zum Becherrand
Bacchus goldene Wogen;
Trinkt, bald ist in der trägen Hand
Geist und Feuer entflogen.

Var. 12.

Uns maas Parzenhand sparsam das Leben,
Kaum zwey Spannen Zeit gab uns das Schicksal:
Scheucht weit aus der Brust harmvolle Sorgen,
Streut Lenzblumenast euch auf den Weg aus.

Var. 13. Leicht Anapästisch.

Mit dem Kranze geschmückt braunlockiges Haar,
geht Grillen und Sorgen den Winden;
Noch winket zum Tanz uns fröhliche Schaar,
noch läßt uns Liebe sich finden.
Bald weichet die Lust
aus alterndor Brust,
es erbleichet der Wange die Rose,
trüb schleichen herbey
die Beschwerden, vorbey
ist der Scherz und das Liebesgekose.

Var. 9. alla riversa.

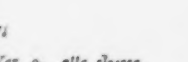

Var. 10. alla riversa.

Var. 11.

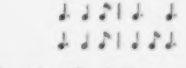

Var. 12. Grave.

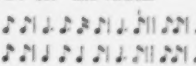

Var. 13. Finale. Allegretto.

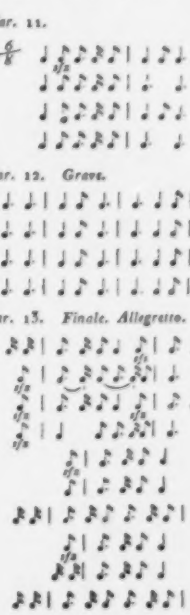

Drum Rosen gestreut und vergessen den Harm,
kurz ist ja die Spanne des Lebens.
Kalt starret das Altar, die Jugend ist warm,
lasst nicht sie entweichen — entfloh'n;
nimmer wiederkehrend auch mit ihr entfloh'n
ist die Lust und der Scherz,
matt schlägt
in dem Busen das Herz;
kaum trägt
ein schützender Stab
die matten Glieder hin zum Grab.

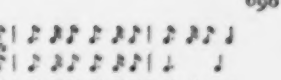

Fruchtlos in der Jugend-Zeit blicht rosige Sehnsucht,
Auf schweben die Bilder der Lust, schönprangend in Lichtglanz;
Hohnlachen im Blick schwebt geisselnde Faust die Stumme,
Furie nun, die Verscherzte einst, welche von Lust dich absog.

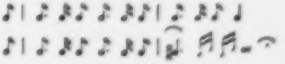

Hinter dir, leer an Lust,
liegt des Lebens weiter Raum,
Keines Freude die bewusst
sieht da dich an des Grabes Saum.

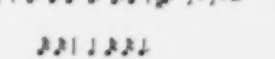

Und empor schwebet der Missmuth und der hohlwangige Neid,
wo im Morgenglanz der Jugend sich erfreun Götter der Lust
und der Liebe Ruf dich antönt, gleich Eumenidengesang.

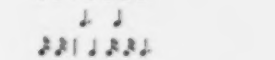

dann du stehst gewendet,
weit von Freudenfesten fern,
siehst, von Wahn geblendet,
Nebel nur im schönsten Stern;

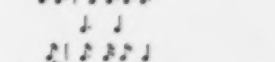

Doch scheuchest du nicht
mit finstrem Gesicht
die Freuden, die rasch dich umschwärmen,
Sie tanzen dahin
bey fröhlichem Sinn,
mag grämliches Alter sich härmen.

Drum windet die Rosen den Locken zum Kranz,
gebt Grillen und Sorgen den Winden,
noch winkt uns Freude zu fröhlichem Tanz,
noch lässt uns Liebe sich finden,
Rosen verblühn,
Wangen verglühn,
lasst nimmer den Funken der Freude versprühn.
Leicht durchwacht
sich des Alters Nacht,
wenn fröhlicher Jugend Erinnrung lacht.
Rosen zu festlichen Tänzen gebracht!
Rosen gebracht!
Voll Jubel den Tag, und in Liebe die Nacht
durchwacht!

A. Apel.

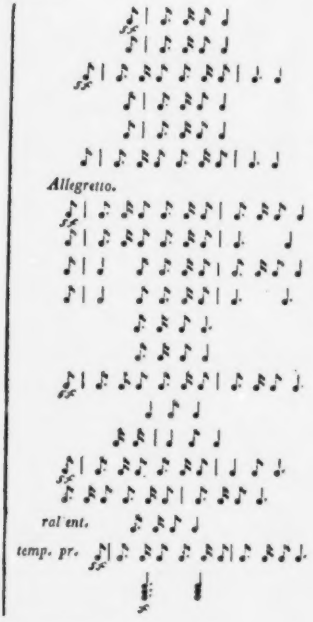

Nachrichten.

Wien, d. 5osten Jun. Hr. Fischer, Sohn des Berliner Bassisten und königl. Würtemb. Hof-Sänger und Schauspieler von Stuttgart, hat uns die Zeit her — während der Tausend-Gulden-Füssler*) auf den Hof-Theatern die schöne Welt mit unendlichem Zauber umstrickte — durch sein anziehendes Spiel und seinen ausdrucksvollen Gesang manchen genussreichen Abend bereitet. Im Theater an der Wien trat er zuerst als Don Juan, und zwar mit vielem Beyfall auf;

*) So nannte man hier, scherzweise, Hrn. Duport, ersten Tänzer von Paris, der sich jeden Abend 100 Dukaten in Gold ertanzte! —

welcher aber hier wol mehr dem Schauspieler, als dem Sänger gelten konnte, da seine Stimme bey mehrstimmigen Partieen — für unser Theater wenigstens — doch zu schwach ist, um als Bass kräftig hervortreten zu können. Dadurch ging nun freylich so manche Schönheit verlohren; indessen wusste Hr. Fischer durch ein inniges Verschmelzen des ausdrucksvollesten Gesanges und Spiels, das ziemlich zu ersetzen, was seiner Stimme an Kraft gebrach. — In einem glänzendern Lichte als Sänger zeigte er sich in Paer's Camilla; da wo alles anmuthiger, fliessender Gesang ist, und der Sänger so viele Gelegenheit findet, den Umfang und die Biegsamkeit seiner Stimme, das Portamento und den Triller zu zeigen; und in der That, Hr. F. bewies hier vollkommen, dass er singen konnte! Schade nur, dass er — vielleicht um seiner Stimme mehr (wenigstens scheinbare) Tiefe zu geben — zu viel mit geschlossenem Munde singt, wodurch sie doch offenbar an Wohlklang verlieren muss. — Die Aufführung dieser Oper verdient in jeder Hinsicht Lob: denn erstlich war sie so gut besetzt, als man es lange von keiner Oper weiss — und dann wurde alles, sowol von Seiten des Orchesters *), als auch der Sänger, mit solcher sichtbarer Lust und Liebe vorgetragen, dass der Eindruck des Ganzen wirklich sehr schön war. Hr. Fischer als Herzog — Dem. Buchwieser als Camilla — Hr. Radichi als Loredan — Hr. Dirzka als Cola und Hr. Meyer als Genaro, gaben dem Stück schon vor der Aufführung eine gute Empfehlung: allein die Erwartung wurde noch übertroffen, und selbst Dem. Buchwieser beschämte ihre Gegner — deren sie hier nicht wenige hat — durch ihr vortreffliches Spiel und ihren schönen Gesang, welcher letztere diesmal, besonders bey der ersten Vorstellung, sich weit mehr zum Angenehmen als Grellen hinneigte. — Hr. Radichi, der liebliche Sänger, der mit seiner reinen, wohlklingenden, äusserst biegsamen Stimme Alles entzückte, verdient noch besonders unsern Dank, da er, als Italiener, sich immer mehr der deutschen Oper zu widmen scheint. Ohne ihn war es nicht gut möglich, die Camilla aufzuführen — und welchen schönen Genuss hätten wir dann entbehren müssen! Mit vielem Vergnügen bemerkte man auch bey der letzten Vorstellung der Camilla, dass Hrn. Radichi's Spiel schon bey weitem freyer war, als das Erstemal. Das lässt uns hoffen, er werde sich auch darin immer mehr ausbilden; und dann besitzen wir in ihm einen Künstler, um den wir gewiss zu beneiden sind. Hrn. Dirzka's kräftige, sonore Bass-Stimme zeigte sich auch in dieser Oper in einem sehr vortheilhaften Lichte. An seinem Spiele aber tadelte man, dass er gern ein wenig übertreibe; vornehmlich aber bey seinen Spassen den österreichischen Dialekt nachahmen wolle — was ihm, als einem Ausländer, natürlich gar nicht ansteht, und den Eingebohrnen nur choquirt. — Hr. Meyer spielte mit vieler Munterkeit, gab seine Gesang-Partie, wie gewöhnlich, richtig, und trug daher zu einem guten Ensemble nicht wenig bey. Nicht so gut gefiel bey der letzten Vorstellung ein gewisser Hr. Mayer in derselben Rolle; obgleich seine Stimme an und für sich besser war, und er auch einzelne Scenen, wie mich dünkt, besser spielte. — Von Dem. Zimmer, welche als Ghitta zum erstenmale auftrat, lässt sich noch nicht viel sagen: und ich verspare daher über sie zu sprechen, bis wir sie in einer zweyten Oper gesehen haben. — Dem. Henr. Teimer, als Adolph, sang recht artig, und verspricht etwas für die Zukunft, wenn sie sich nicht durch das häufige Hinauf- und Herunter-Zerren des Tones zu einer unreinen Intonation

*) Einer rühmlichen Erwähnung verdient noch ins besondere der Künstler, welcher mit bewundernswürdiger Delikatesse das konzertirende englische Horn blies.

verleiten lässt! Sie scheint sich nach Dem. Buchwieser bilden zu wollen: nur möge sie sich vor dem Grellen und Schneidenden hüten! — —

Auf die Camilla, welche etwa sechs bis sieben mal mag gegeben worden seyn, folgte: Graf Armand; worin Hr. Fischer den Wasserträger gab. Meinem Bedünken nach ist ihm diese Rolle, sowol Gesang als Spiel betreffend, am wenigsten geglückt. Den Vorwurf, den Einige Hrn. Fischer machten, als spiele er überhaupt zu viel, habe ich zwar weder im Don Juan, noch in der Camilla, doch desto mehr im Wasserträger, gegründet gefunden. In Rücksicht des Gesanges aber that er hier offenbar zu wenig: denn er sprach fast nur. Da nun in den mehrstimmigen Partieen sein Bass fast ganz unterging, so war es eben nicht viel Erbauliches, was wir von Cherubini's Musik zu hören bekamen. Ueberhaupt war diese Aufführung, auch schon als Aufführung betrachtet, ganz das Gegentheil von der Camilla. Wie war aber auch diese Oper besetzt? Einige der Auftretenden, die an ihrem Platze sehr brav, und die auch beliebt sind, waren hier fast unerträglich; und es bedurfte in der That nicht erst der auffallenden Fehler, um froh zu seyn, dass die Oper nicht noch mehrere Akte hatte. —

Mit der wiederholten Vorstellung des Don Juan schloss Hr. Fischer seine Gastrollen; und mit allgemeiner Freude ergriff das Publikum das Wort: Wiedersehen! welches er ihm nach der Vorstellung zurief — obgleich Einige darunter es Hrn. Fischer sehr zu verargen schienen, dass er nicht auch noch das letztemal, — nachdem er fast nach jeder Vorstellung für die Nachsicht und Güte des Publikums hatte danken müssen — dass er nicht, sage ich, auch da noch von der Gnade und über die Gnade hinlänglich sprach, mit der man ihn ausgezeichnet habe. Sollte Hr. Fischer — wie man hofft — wirklich bey uns engagirt werden, so können wir uns auf ihn freuen, da der Werth der Sänger, welche wirklich Schule haben und dabey Schauspieler sind, offenbar in demselben Verhältnisse steigt, als die Anzahl derselben von Tage zu Tage mehr fällt! —

Doch jetzt nur noch eine Frage, diese letzte Vorstellung des Don Juan betreffend: Was lässt sich wol eher entschuldigen — ein Publikum, welches beym ersten Auftreten einer affektirten Donna von ohngefähr 40 Jahren, welche nach einer beliebten Schauspielerin die Zerline zu spielen sich fähig hält, sein Missfallen ganz laut durch Lachen und satyrische Anmerkungen bezeigt; oder eine Direktion, welche dergleichen Subjecte auftreten lässt? Sollte jene Würkung nicht vorher zu sehen gewesen seyn? —

Hr. Lafont aus Paris, erster Violinist der Kayserin von Frankreich, gab hier zwey Konzerte, welche vielen Beyfall fanden. Er zeigte sich darin nicht sowol als grossen, wie vielmehr als delikaten, graziösen Violinspieler. Von hier ging er nach Petersburg, wohin ihm bereits auch der grosse Tänzer Duport gefolgt ist.

Am Johannistage wurde, so wie alle Jahre, in der an der Donau liegenden Kapelle, zu Ehren des heiligen Johannes von Nepomuk ein feyerliches Hochamt gehalten, und vor dieser Kapelle unter einem grossen Zelte eine Messe recht gut exekutirt, wobey sich Hr. Pfeiffer, und vornämlich Dem. Eigenwal (vom Leopoldst. Theater,) mit ihrer ausserst angenehmen, biegsamen Stimme sehr vortheilhaft auszeichneten.

Mad. Petrillo, geb. Eigensatz, ist jetzt wieder hier, und aufs neue engagirt. Wahrscheinlich werden nun wieder die alt-neuen Gretry-Fischerchen Opern vorgesucht werden — —

Berlin, d. 15ten Jul. Die Schneiderschen Sommerkonzerte gehen ununterbrochen fort. Einzeln den Inhalt derselben und die Art der Exekutirung durchzugehen, scheint mir überflüssig; nur eines derselben, das der Todtenfeyer Ritters am 23sten Junii gewidmet war, sey besonders ausgehoben. Nach dem Quintett von Mozart aus G moll, (eigentlich das Quartett für das Fortepiano) folgte, durch Männerstimmen ausgeführt, Winters Vokal-Quartett: Im Schooss der Erde ruht sichs wohl. Dann blies Hr. Reinhard, schön und sanft, ein Klarinett-Quartett von Krommer, dessen Komposition aber gegen die vorhergegangenen und folgenden zu sehr abstach. Hierauf folgte das schöne: Incarnatus, passus et sepultus est, aus Haydns Messe No. 1., mit einem Instrumental-Quartett desselben Meisters, wo man mit dem Adagio schloss. Nunmehr begab sich das Orchester und die Versammlung auf den runden, mit Pappeln umschlossnen Rasenplatz vor dem Konzertsaal, wo Hr. geheim. Secretair Bornemann eine, der Feier des Tages angemessne Rede hielt. Zuletzt folgte Zelters treffliches Requiem, das, von schönen Stimmen rührend gesungen, die musikal. Trauerscene würdig beschloss.

Unser Theater leidet jetzt mehr, als je. Mittewoch und Sonnabend werden keine Vorstellungen mehr gegeben. Mehrere unsrer vorzüglichsten Künstler befinden sich auf Reisen, oder werden, wegen der Sucht nach Balletten oder höchstens Opern von gewisser Art, weniger benutzt. Auch fremde Künstler geben jetzt weniger als sonst Gastrollen. Seit mehrern Wochen gab nur Hr. Feddersen vom Prager Theater deren einige: in Iffflands Jägern den Oberförster, und in Himmels Fanchon den Abbé. Seine Stimme ist nicht ganz ungebildet, seinem Spiel fehlt aber viel Feinheit und Studium; die meisten Anwesenden fanden, dass Hr. Gern, der im Besitz dieser Rolle ist, ein unendlich gewandterer Abbé ist, als Hr. Feddersen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge mit Begleit. der Guitarre von E. G. Wehlert. Bonn, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Wer nichts sucht, als eine Sammlung gut gewählter Gedichte, so komponirt, dass sie sich, wegen grösster Leichtigkeit und guten Flusses, durchsingen und accompagniren lassen, ohne dass man mehr bedürfte, ausser der Elemente; wer es dabey mit dem Ausdruck nicht eben genau nimmt, und Fehler des Satzes nicht achtet: der wird hier Zeitvertreib und an einigen Stücken auch Vergnügen finden.

Vom Verleger ist das Werkchen gut ausgestattet.

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à Mr. Charles Salomon, par Benoit Tuttowitsch. Op. 6. Vienne chez F. Traeg et fils. (Pr. 2 Fl.)

Die erste Violin führt das Wort allein; die andern Stimmen begleiten blos. Nur im Trio der Menuett lässt die Bratsche sich mit kleinen Solosätzen hören. Ohne diese beliebte Gattung von Quartetten, in der zu schreiben eben nicht schwer ist, verwerfen zu wollen, glaubt Ref. doch, dass man in derselben wenigstens von der Hauptstimme etwas mehr, als ganz gewöhnliche, allbekannte Melodieen und eben so ordinäre Passagen — kurz, etwas mehr fordern dürfe, als dieses leichte Quartett enthält, das sich über das ganz Mittelmässige nicht erhebt. Der letzte Satz hat Ref. am wenigsten gefallen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten August. Nº. 45. 1808.

Einige Bemerkungen über das Einstudiren mehrstimmiger Gesänge.

Von einem ehemaligen Chorpräfekte.

Es sind in dieser Zeitung mehrere Anmerkungen, Vorschläge, Gutachten und Vorschriften über den ersten musikalischen Unterricht gemacht und gegeben worden, welche, wenn sie richtig verstanden und zweckmässig angewendet worden wären, schon längst der musikalischen Welt eine neue Schule zu bilden und zu eröffnen im Stande gewesen seyn müssten. Mehrere Anmerkungen sind aber leider, so wenig bemerkt worden, dass der mehrstimmige Gesang, besonders auf unsern Lehranstalten, immer noch der alte schlechte ist; in manchen, und selbst in vormals auch von dieser Seite berühmten, wird er sogar von Jahr zu Jahr schlechter. Indessen ist auch zu gestehen, dass verschiedene Vorschläge und Gutachten entweder nur von Dilettanten, und wie im ersten Rausche über ein gelungenes Familienkonzert, keinesweges aber bey einem gemischten und sich öffentlich producirenden Personale gemacht zu seyn schienen, dabey also auch keine Anwendung oder nur geringen Nutzen versprachen; oder auch, dass man ihnen abmerken konnte, sie rühren zwar von wahrhaften Kennern der musikalischen Praxis her, aber von solchen, die ihre Vorschriften, sey es aus Bequemlichkeit, oder aus Unkunde der guten schriftlichen Darstellung, oder, weil sie für bekannt genug hielten, was doch wirklich hier und da noch ganz fremd ist, in ein schwer zu zerstreuendes Dunkel hüllten. Vorschriften eigentlich gelehrter musikalischer Schriftsteller können hier ebenfalls nicht so viel würken, als man zu glauben geneigt seyn mag, weil sie als einzelne Theile eines vollständigen Systems nicht eher genau befolgt werden können, bis man die andern Theile im Zusammenhange studiren und sich dann selbst davon abstrahiren kann, was man gerade braucht.

Etwas ganz anderes ist es daher, in der Musik, wie in andern Künsten und Wissenschaften, seine beyfälligen Gedanken darüber niederschreiben, um andern damit ein Vergnügen zu machen und sich bewusst zu werden, auch etwas gesagt zu haben; und wieder etwas ganz anderes, treu und ehrlich berichten, was man eigentlich wollte, mit welcher Absicht, nach welcher Ueberlegung man dies oder jenes unternahm — und dass es dessen ohngeachtet, bey aller Ueberlegung, bey allem guten Willen, seinen Zweck verfehlte, oder, was bey der Musik doch wahrhaftig nicht zuletzt stehen darf — keinen Effekt hervorbrachte.

Gegenwärtigen Anmerkungen sind die Früchte meiner geringen Lektüre und des Nachdenkens über dieselbe. In Ausübung sind sie aber alle gebracht, und werden, wenn mich nicht alles trügt, besonders Kantoren kleiner Städte und Präfekten von grösseren Singechören, wenn sie sich nämlich die Mühe des genauen Lesens nicht gereuen lassen, ersprießliche Dienste leisten. Ihre Entste-

hung haben sie zum Theil der guten Gewohnheit meines ehemaligen Kantors zu danken, keinen zum Präfekt zu machen, der nicht 1) einen vierstimmigen Choral ziemlich richtig setzen konnte, und 2) ein aufgegebenes Thema über einen Gegenstand der Tonkunst lateinisch zu behandeln, und über die Methode beym musikal. Unterrichte seine Gedanken vorzutragen im Stande war. Der gute Mann — Pedant würde man ihn jetzt nennen — war mittelbar ein Zögling S. Bachs; was ihn aber, selbst noch mehr als dieses, zur richtigen musikalischen Leitung seiner Schüler geschickt machte, war frühe Kenntnis alter Sprachen und der in ihnen dargestellten Wissenschaften, so wie eine genügende Bekanntschaft fast mit allem Bedeutenden der neuen Literatur, in wiefern es zur Bildung überhaupt oder zu seinem eigentlichen Fache gehörte. Er pflegte wol selbst zu sagen: Wer nichts verstehet als Noten, sollte, und wäre er derselben noch so mächtig, zu nichts angestellt werden, als zum Ripienisten oder Stadtpfeifer.

„Wie muss man es beym Einstudiren „einer neuen Motette anfangen, dass jeder rein „singt?" Dies war die Frage, welche mir bey der Wahl zum Präfekte aufgegeben wurde. Und die Antwort lautete ohngefähr so:

Sind die Schüler, welche eine nicht ausserordentlich schwere Motette singen sollen, geübt; d. h. haben sie schon andere Vokalmusik, unter der nämlichen Anleitung, mit den nämlichen Nebensängern, am nämlichen Orte und unter gleichen übrigen Umständen vorgetragen: so darf man nur frisch weg den ersten Versuch, ohne alles weitere Reden und Demonstriren wagen, und dann erst die gemachten Fehler, mit den Ursachen, warum sie es sind, mündlich angeben, die vorherrschende Empfindung, welche im Texte liegt, nennen, und den musikalischen Hauptgedanken jedes Satzes, allenfalls singend vortragen — und dann den zweyten Versuch machen. Gelingt dieser noch nicht, so sind entweder einzelne schwere Stellen in einzelnen Stimmen daran Schuld, oder es sind irgendwo fehlerhaft und zweydeutig geschriebene Noten, welche man gewöhnlich erst bey der zweyten Revision entdeckt; jene müssen also dem Sänger, welchem sie schwer wurden, zur Uebung empfohlen, diese aber genau nach der Partitur berichtiget werden. Ist nun durch den ersten Versuch die Neugierde der Sänger befriedigt, beym zweyten aber das kritische Gefühl derselben erregt und gestärkt worden: so wird der dritte Versuch schon als eine Kunstdarstellung angesehen und vom Publikum mit Vergnügen angehört werden können. Schwerere Sachen, wie z. B. achtstimmige Motetten von Bach, erfordern aber auch bey den geübtesten Sängern eine viel genauere Bekanntschaft, ehe man sich wagen darf, sie öffentlich zu produciren. Indess ist mit ihnen das Verfahren beym Einstudiren nicht anders, als bey leichteren Sachen mit weniger geübten Sängern, wovon wir nun sprechen werden.

Einstudiren heisst: die allgemeinen Kenntnisse und praktischen Vortheile, welche man sich zu anderer Zeit und bey anderer Gelegenheit erworben hat, jetzt auf einen besondern Fall anwenden und sie mit neuen mechanischen Fertigkeiten vermehren. Es wird also vorausgesetzt, dass jeder, der etwas einstudiren soll, bey einer guten Methode, nach einem fasslichen Lehrbuche, in einer gewissen Stufenfolge vom Leichteren zum Schwereren, über alles, die praktische Musik betreffende, unterrichtet worden sey; dass er ferner schon eine zeitlang Eine Stimme (einerley Töne) mit mehrern zugleich, dann aber auch 2, 3, und 4stimmige Sachen, z. B. Choräle, mit Andern gesungen habe. Ist dies mit den Sängern geschehen, so muss man ihnen, in Absicht des Textes zuvörderst sagen, was er enthält, ob einen religiösen dogmatischen Satz, oder sonst eine allgemein-

wichtige Wahrheit, oder ob er eine religiöse Empfindung oder ein der ganzen menschlichen Natur gemeines Gefühl schildert. Ferner muss man sie mit dem bekannt machen, was vorhergegangen ist und darauf folgt; orientiren könnte man es nennen. Wer daher z. B. ein theatralisches Chor einstudiren sollte, müsste den Sängern nicht nur dieses, sondern auch, das eigentliche Mimische abgerechnet, die der Scene und den Personen angemessene Situation, bloss in der Absicht bekannt machen, damit sie durch verfehlten musikalischen Ausdruck nicht verdürben, was vielleicht durch blosses Sprechen erreicht worden wäre. Hat man, wie es wol seyn sollte, keine gedruckten Texte, so muss man auch angeben, ob die Worte in gebundener oder ungebundener Rede sind. Diess könnte man allenfalls jeden selbst herausfinden lassen, aber wie viel giebt es nicht prosaische, ja gar wässrige Gedichte? und umgekehrt: wie viel wahrhaft dichterische Prosa? so dass es höchst nöthig ist, den Text zwey- bis dreymal selbst zu lesen oder vorlesen zu lassen —; auch der verschiedenen Handschriften wegen, die man während des Singens nicht erst buchstabiren darf, ist es nöthig.

In Absicht der Noten muss den Schülern Ton und Taktart gesagt oder abgefragt, das Tempo aber durch Abzählung der einzelnen Theile eines oder mehrerer Takte so angegeben werden, dass sich die aus so vielen Theilen bestehende Maschine nicht gleich beym Abfahren zertheile und umwerfe. Zum Einstudiren ist und bleibt ein Tasteninstrument deswegen das beste, weil dabey der Correpetitor (oder Präparator) theils zu den kurzen wörtlichen Anmerkungen, die nur im Augenblicke des Singens nöthig und möglich sind, theils zum Nachhelfen einzelner Töne durch die Stimme fähig bleibt; unter den Tasteninstrumenten gebührt aber wieder einem guten Flügel deswegen der Vorzug, weil nur er, das Ganze im Takt und Reinheit zu erhalten, das geschwindeste Mittel hergiebt. Zu bedauern ist hier jeder, der mit einer elenden Geige dastehen und erwarten muss, ob er, indem er dem Einen hilft, vor dem Geräusche des Instruments an seinen Ohren, den neuen Fehler eines Andern bemerkt. Noch schlimmer aber ist derjenige daran, welcher mit blosser Stimme bald reden, bald singen, bald hohe und tiefe, bald natürliche und unnatürliche Töne angeben, und — ist etwa die eine Stimme schlecht besetzt, die ganze Partie in selbsteigner Person mitsingen, sie aber, wenn ein andrer fehlt, wieder verlassen und diesem helfen muss. Dies ist der gewöhnliche Fall der Kantoren in kleinen Städten, und es giebt kein andres Mittel, als dreymal so viel Zeit und Mühe auf das Einstudiren zu verwenden, indem man mit jedem Einzelnen probiren und ihm alles halb auswendig lernen muss. Statt solcher musikalischen Plackerey ist es aber besser, gar keine Musik zu haben, oder Choräle — das leichteste und schwerste — zu versuchen.

Soll nun alles, wie es jetzt Mode, noch mehr aber, wie es billig ist — nicht bloss mechanisch einstudirt, sondern gehörig, durch richtige Belehrung des Verstandes vorbereitet werden; ja, da muss freylich etwas weiter ausgeholt und der Schüler auch über Folge der Harmonie, Zerstreuung derselben etc. nicht mit Lehrbüchern, sondern mit dem gerade vorhabenden Stücke in der Hand belehrt werden. Es giebt aber zum Glück, besonders zum Reinsingen, diesen und jenen praktischen Vortheil, den man dem Schüler nur bekannt machen darf, um sich desselben sogleich bedienen zu können.

Hat man z. B. einen Knaben, der noch nicht eigentlich Generalbass gelernt hat, oder auch noch nicht einen zusammenhängenden Vortrag darüber verstehen und ein Tasten-

instrument spielen kann: so muss er doch seine Scala in jeder Tonart wissen, d. h. die Töne nennen und sicher angeben können. Lässt man ihn also nur einige Zeit mit einem Geübteren z. B. folgende Tertien singen: so muss er sich, wie das junge, zu einem eingefahrnen gespannte Pferd, zum sichern Tritte gewöhnen:

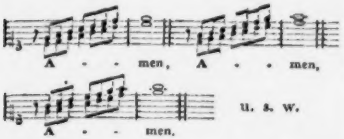

Weiter sage man ihm, in Absicht des mehrstimmigen Gesanges, dass es fast keinen neuen Accord giebt, zu dem nicht eine Stimme ihren vorher gehabten Ton hinüber trägt; oder, dass fast immer, wenn nicht starke Harmoniesprünge vorkommen, ein Ton liegen bleibt. Hat er nun in seinem Notenblatte diesen Ton, so muss er ihn desto fester und reiner halten; hat er ihn nicht, desto genauer muss er hören, welche andere Stimme ihn hat, um seinen eignen darnach augenblicklich abzumessen.

Scheint dieses manchem leichter gesagt, als gethan oder erwiesen, so will ich es durch das Beyspiel einer einzelnen Stimme erklären. Altisten sind gewöhnlich, weil sie die Natur selten gut liefert und unerfahrne Lehrer sie selten gut auszuwählen und zur rechten Zeit anzustellen verstehen, die schlechtesten Sänger, besonders im Festhalten und Reinsingen der Töne. Ueberlässt man sie nun sich selbst, so bleiben sie auch, was sie waren, und stören öfters das Vollendetste. Nimmt man aber Einen oder Etliche, und sagt ihnen nur, was so eben da war: so, glaube ich, werde es kaum fehlen, dass nicht — bey übrigens vorausgesetztem Talent und gutem Willen — wenigstens das Unterziehen bey solchen Stellen vermieden werden sollte — des andern Vortheils nicht einmal zu gedenken, dass der Schüler nun wirklich seine Denkkraft üben muss und gewiss nicht lange zubringen wird, sich ähnliche praktische Vortheile selbst zu erdenken — Vortheile, die auf richtige, wenn auch jetzt noch nicht deutlich von ihm eingesehene, harmonische Grundsätze, gebaut werden.

Choräle sind aber bey diesem, wie bey andern Fehlern, ihrer langsamen Bewegung halben, immer die besten Hülfsmittel, solche Steine des Anstosses vermeiden zu lernen; und wem sollte es wol schwer werden, Beyspiele in Menge daraus anzuführen, wie folgende, wo der bleibende Ton mit ♩|| bezeichnet ist?

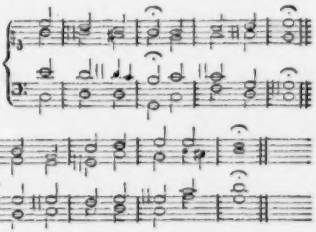

So weit mein Jugendmanuscript, das jetzt nur hin und wieder berichtigt und abgekürzt worden ist. Jetzt setze ich nur noch einige Bemerkungen hinzu, die, wenn sie auch den Gegenstand bey weitem nicht erschöpfen, doch ihn noch etwas weiter fördern und manchem Leser nützlich seyn können.

Ich befinde mich jetzt in der Nähe eines musikalischen Singechors, das, ausser andern nicht zu verachtenden Produktionen, besonders den Choral ganz vortrefflich singt — wenn sein Direktor, in zweyter Linie ein

Schüler von S. Bach, gegenwärtig ist. Höre ich aber diese jungen Leute allein, und die Harmonie ihres Chorals modulirt etwa so:

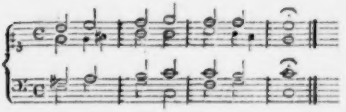

so werden die zufällig erhöhten Töne, sowol im Alt als im Tenor, fast allemal zu tief genommen, und dadurch Harmonie und Melodie zugleich um den ganzen Reiz gebracht. Wie mag, wie kann nur, selbst der leichtsinnigste Sänger hier vergessen, auf den Bass, und nächst ihm, auf den Diskant Acht zu haben? Gis ist das subsemitonium modi zu a, und fis zu g: das ist leicht gesagt — aber auch von ihnen befolgt? Indess, nur gemach! Die Sänger, welche solche Fehler machen, dürfen nur einmal bey einer solchen Stelle besonders genommen und einzeln gefragt werden: Ihr könnt doch eure Scala rein singen? wisst doch, was von der 1sten zur 2ten Stufe etc. für ein Schritt ist? Nun singt einmal die Scala von c und g dur auf und abwärts! sagt mir auch einmal die Scala von a moll abwärts: und jetzt singt sie mir, aber aufwärts! Was ist nun hier mit dem 6ten und 7ten Tone vorgegangen? warum sind sie erhöht? welcher denn wol zuerst? und warum? — Hier ist der Punkt, wo jeder, der Töne hervorbringt, und also auch der junge, leichtsinnige Mensch, anfangt nachzudenken und dadurch aus der mechanischen Behandlung seines Vorhabens in die vernünftige tritt. Freylich giebt die hier einzig mögliche Antwort keinen mathematischen Beweis an: aber den brauchen wir auch, zum Glücke, in Dingen, die vom Sinn' und Gefühle, keineswegs aber vom Verstande allein beantwortet werden müssen, nicht. Mein Gefühl würde, wenn auf dem zweyten Accorde des obigen Beyspiels der Schluss wäre, nicht beruhigt, oder wäre der Schluss auf dem dritten Accorde, sogar mein Ohr sehr beleidiget werden, wenn ich beym ersten g, beym 2ten f singen wollte; dies ist genug, und dies kann auch genug seyn, ohne dass es darum ausschlösse, Leute, die mehr zu fassen im Stande sind, besonders junge Studirende, welche ihre Kräfte schon durch andere Künste und Wissenschaften versucht haben, noch weiter zu führen.

Warum jenes gis und fis, wenn es zu tief gesungen wird, unleidlich klingt, das wüssten wir nun! Was ist aber, könnte man sie fragen, die Ursache, dass jeder 7te Ton (note sensible) im Aufsteigen nicht allein nicht im mindesten tiefer genommen werden darf, sondern dass man ihn eher, ohne das Gehör zu beleidigen, ein Komma höher, als nach gleichschwebend temperirten Instrumenten, nehmen kann? Dies würde ihnen, sollte ich meynen, Gelegenheit geben, über andere, z. B. die zufällig erniedrigten Töne, welche eben auch, ohne widrig zu werden, gut ein Komma tiefer genommen werden können, nachzudenken und, wann auch nicht gleich jetzt, doch gewiss in der Zukunft mit dazu beyzutragen, dass endlich einmal der, den Tonkünstlern von den Gelehrten gemachte Vorwurf, sie wüssten keine andern Gründe anzugeben, als: es ist nun einmal so! wo nicht durch zwingende, doch wenigstens durch hinreichende Gründe für jede Sache, zurückgewiesen werden könnte, und dass bey der Praxis, besonders bey der jetzt mit Recht so beliebten Quartettmusik für besaitete Instrumente, noch mehr aber beym mehrstimmigen Gesange, das Ohr, bey allen zufällig erhöhten und erniedrigten Tönen, so gesungen und so gespielt, einen Reiz mehr zu empfinden im Stande wäre.

So ungefähr, und mit kleineren Schülern noch mehr im Detail, würde ich mich, wäre ich musikal. Lehrer oder Direktor eines Chores, über den oben bezeichneten Fehler im Singen, auslassen. Und ich glaube, ich könnte

gewiss seyn, dass nicht allein die, aus manchen Ursachen so schweren Töne der Mittelstimmen sicher und rein angegeben und gehalten werden würden, sondern auch die Sänger der beyden äusseren Stimmen — die Diskantisten, weil sie durch den Reiz der Melodie unterstützt werden, und die Bassisten, weil sie gewöhnlich schon mehr gesungen haben, und, als Erwachsene, im Aufmerken mehr geübt seyn müssen — kurz, dass alle sich sogar freuen würden, bey einer lange vorher, durchs Gesicht bemerkten fremden Harmonie, nun, wenn sie wirklich eintritt, auch recht rein singen zu können, und ihren Genuss davon zu haben. Nur muss man über so etwas sprechen, und zwar in dialogischer Form, damit der zu Belehrende Zeit gewinne, den Inhalt der Rede zu seinem Eigenthume zu machen und ihn als Glied seiner Kette von Gedanken anzureihen. Poltern und Schelten hilft weder der Kunst noch dem Schüler etwas; im Gegentheile wird dadurch immer mehr — jene zum Handwerke und dieser zur Maschine herabgewürdiget.

Gern möchte ich nun noch, da diese Bemerkungen alle, bloss die rein anzugebenden und festzuhaltenden, so wie die stufenweis auf einander folgenden Töne betreffen, von den Sprüngen und den Mitteln reden, auch sie rein zu treffen. Dies giebt aber eher Materie zu einer besondern Abhandlung, die ich hiermit versprochen haben will. Im Voraus will ich hier nur noch die Ordnung angeben, in welcher, meiner Einsicht nach, am besten darüber zu sprechen ist. Wer nämlich folgende Accorde rein, deutlich und sicher angeben kann, wird nicht leicht bey Veränderungen und Versetzungen derselben in Verlegenheit kommen.

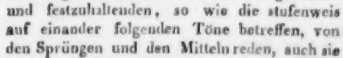

Nachrichten.

Frankfurt a. M., d. 16ten Jul. Damit Sie und Ihre Leser nur nicht auf den Gedanken kommen, als haben wir hier verwichenen Winter wenige, oder doch keine bedeutenden Konzerte gehabt, schreibe ich Ihnen einige Zeilen darüber. Nur einige Zeilen; denn da Sie in frühern Jahrgangen ausführliche Schilderungen der hiesigen Institute erhalten haben und in denselben nichts Wesentliches sich geändert hat: so wären detaillirte Anzeigen theils unnütz, theils langweilig. Der Ordnung wegen mögen die besondern Konzerte des Herbstes und Winters blos registirt erscheinen: d. 29sten Nov. 1807. war das Konz. zum Vortheil der Wittwen verstorbener Mitglieder des hiesigen Theaterorchesters; d. 25sten Dec. das, der Mad. Lange; den 22sten Jan. 1808 das, des Hrn. J. Danzi; d. 4ten März das, der Mad. Urspruch; d. 9ten März das, des Hrn. Hofmann, ersten Violinisten beym hiesigen Theater; d. 14ten März das, des Hrn. und der Mad. Hassloch; d. 23sten März das, der Mitglieder des Theaterorchesters, welche beym Liebhaberkonzert angestellt sind; u. d. 6ten Apr. endlich das, des Hrn. Fr. Heroux. Die genannten Künstler und Künstlerinnen alle sind Ihren Lesern schon aus frühern Berichten bekannt. Man gab uns in diesen Konzerten zum Theil wahrhaft Vortreffliches, und sehr schön ausgeführt, zu hören. Alle hatten sich auch eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen.

Das Liebhaberkonzert hingegen hatte keinen guten Fortgang, obgleich wir darin mehr Künstler, als Dilettanten zu hören bekamen. Die musikal. Akademie aber, welche grösstentheils aus Liebhabern besteht, war diesen Winter vorzüglich thatig. Sie gab gegen den Schluss des Halbjahrs sogar Haydns Schöpfung, ganz, und die Ausführung gelang in der That ungemein

Von Konzerten fremder Virtuosen zeichneten sich vor allen zwey aus, die ich aber ebenfalls fast nur zu nennen habe, da der Ruf beyder Virtuosen schon begründet ist und die Würkung ihrer trefflichen Produktionen hier so glanzend war, wie allerwärts. Ich meyne zuerst Hrn. Konzertm. Spohr aus Gotha und dessen kunstgebildete Gattin, welches treffliche Künstlerpaar am 28sten März auch bey uns den wohlverdienten, ausgezeichneten Beyfall fand, und mich an ein in gar manchem Betracht ähnliches Paar erinnerte, das vor 25 bis 30 Jahren in Mannheim und nachher in London glänzte — an W. Cramer, den grossen Violinisten, und seine Gattin, die herrliche Harfenistin; und zweytens meyn' ich den wahren Meister, Hrn. Bernh. Romberg, der uns alle am 22sten Junii, durch seine Kompositionen, wie durch sein Spiel, in einem Grade entzückte, wie wol noch nie ein Virtuos auf dem Violoncell. Er spielte das von Ihnen selbst so oft, und mit so vollkommenem Rechte hervorgehobene Konzert aus E moll, und dann sein schönes Divertimento, und das originelle, pikante, spanische Rondo — welche Sie ebenfalls Ihren Lesern schon näher bekannt gemacht haben. Alle, die den trefflichen Mann kennen gelernt, wünschten ihn nochmals öffentlich zu hören und forderten ihn dazu auf: seine weitere Bestimmung erlaubte ihm aber nicht, diesmal länger bey uns zu verweilen. Schwerlich sind seit geraumer Zeit über irgend einen Künstler alle Hörer hier so einstimmig gewesen.

Recension.

Trois Thêmes variés pour Violon, avec accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncelle, dediés à Mr. F. Franzel, par son ami A. Bohrer. Oeuvr. 7. No. 1. 2. 3. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Wir lassen Hrn. B. gern die Gerechtigkeit wiederfahren, dass er sich bemüht hat, in diesen Variationen originell und mannigfaltig zu seyn, und dass es ihm an Talent und Erfindungsgabe nicht fehle. Gleichwol hat diese seine Arbeit uns nicht recht schmecken wollen, und wir fürchten, sie möchte alle diejenigen kalt lassen, die in der Musik mehr suchen, als ein buntes Tongeklingele, das einige Minuten die Ohren angenehm erfüllt. Gute Variationen fordern, nach unserer Meinung, ein Thema, das reizend und bedeutend genug ist, um in so häufiger Wiederkehr nicht langweilig zu werden, und doch dabey wieder einfach und fasslich genug, um von dem Hörer leicht aufgenommen und in seinen mannigfaltigen Verkleidungen wiedererkannt zu werden. Aber die Themen, die in diesen drey Stücken gewählt sind, erfüllen — allenfalls das von No. 1. ausgenommen, — diese Forderung nicht. No. 2. (e moll $\frac{3}{8}$ Takt, 16 Takte ohne Reprisen) ist weder gefällig, noch bedeutend, und modulirt aus e moll in d dur, und so rasch zurück — viel zu hart für ein so kurzes Stück. No. 3. (d dur $\frac{2}{4}$ Takt, 28 Takte ohne Reprisen) ist zu lang und nicht einfach genug, um zu Variationen zu taugen. (Warum wählt man zu ihnen nicht irgend eine kleine, liebliche Melodie aus einer bekannten Oper u. dgl.)

Von der Ausarbeitung dieser Themen lässt sich im Ganzen sagen, dass in ihr mehr Mannigfaltigkeit, als Einheit ist, und dass in mancher Variation, wo nicht eine begleitende Stimme das Thema ausdrücklich wiederholt, sich kaum eine schwache Erinnerung an dieses wiederfindet. Oder heisst das schon ein Thema variiren, wenn man von ihm blos die Grundharmonie, und allenfalls die Taktart beybehält? Wenn in einer Variation nicht in den mannigfaltigsten Wendungen und Verzierungen dennoch die Grundmelodie sich behauptet, und für den Hörer klar genug her-

vortritt, so bleibt kein Grund übrig, so etwas eine Variation zu nennen. Eben auf der Verbindung des Freyen, Genialen, mit dem Nothwendigen, mit der Einheit, die die Grundmelodie giebt, beruht der Werth und die Schönheit auch in Werken dieser Gattung, und selbst ihr Reitz für den Hörer; darin liegt auch der Massstab zu ihrer Beurtheilung. Jede Variation vereinigt in sich daher nothwendig einen doppelten Charakter, den allgemeinen der Grundmelodie, und den eigenthümlichen, worin das Genie des Künstlers jene verkleidet: und sie wird um so geistvoller und anziehender seyn, je reizender beyde Charaktere an sich selbst, und je inniger sie in einander verschmolzen sind, so, dass doch jedem das Seinige bleibt. Variationen, die fast immer nur das Thema wiedergeben, werden aus Mangel des Mannigfaltigen monotonisch und langweilig: aber sind die besser, die in krauser Mannigfaltigkeit nicht nur die Grundmelodie, sondern auch alles Charakteristische verlieren? Damit ist indessen nicht gesagt, dass es nicht erlaubt seyn solle, diesen eigentlichen Variationen andere von einer freyen Art, der Abwechselung wegen, beyzugesellen; solche, die nur entfernt an die Hauptmelodie erinnern, und in einem andern Tempo (z. B. Adagio) und in einer verwandten Tonart, gleichsam als Zwischensätze die Aufmerksamkeit von neuem spannen. Jedermann weiss, dass solche Zwischensätze von vorzüglichem Effekt sind. — Es ist nach alle diesem nichts leichter, als Variationen machen, wenn man entweder den gewöhnlichen Schnitt beybehalten, oder auf ungewöhnliche Weise sich nur herumtummeln will; aber es erfordert gewiss ein nicht gemeines Talent, geist- und charaktervolle Variationen — d. i. solche zu schreiben, die man zu hören und zu spielen nicht ermüdet.

Wir glauben, dass man von den Arbeiten des Hrn. B. das letztere noch nicht rühmen kann. An Kreuz- und Querzügen, an allerley Läufen und Figuren, fehlt es hier nicht, und sie verrathen den guten Geiger, und können auch als Uebungen für Liebhaber nützlich seyn: aber es fehlt an Anmuth, Leichtigkeit, besonders an Haltung und Charakter. Wer wird z. B. in No. 3. Var. 1. 3. 5. das Thema wiederfinden? Möchte Hr. B. sein Talent durch das Studium anerkannt guter Muster zum reinen Geschmack zu erheben nicht versäumen!

Kurze Anzeige.

Achtzehn vierstimmige Fugetten (Fughetten) für die Orgel, Hrn. Dr. J. P. Langguth gew., v. J. E. Remát. Leipzig, bey Breitkopf und Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Die Themata dieser, meistens sehr kurzen Fughetten, sind nicht eben durch Charakter oder Neuheit ausgezeichnet, aber immer der Fuge selbst, dem Instrumente, und dem Orte, wo es gebraucht wird, anständig gewählt; die Ausführung derselben ist überall ernsthaft, regelmässig und gründlich. Den besten Gebrauch von diesem Werkchen werden wol Klavier- und Orgelspieler machen, die an den Vortrag fugirter Stücke noch gar nicht gewöhnt sind, aber ihn allmählich sich zu eigen machen wollen. Diesen ist es auch darum zu empfehlen, weil es so leicht zu spielen ist, dass man im fugirten Stil vierstimmig gar nicht leichter schreiben und spielen kann.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten August. Nº. 46. 1808.

Recensionen.

Douze Toccates pour le Pianoforte, comp. et ded. aux Auteurs du Répertoire des Clavecinistes par l'Editeur. 1me Partie. à Zuric chez Jean George Naigueli. (Pr. 8 Livr.)

Rec. kennet Hrn. Nägeli schon seit mehrern Jahren als einen der umsichtigsten, ernstesten und gründlichsten Kenner der Tonkunst und ihrer Erzeugnisse aus alter, wie aus neuer Zeit — und so wird ihn ohne Zweifel jeder kennen, der mit ihm im Verhältnis stehet; dass er aber den Verfassern des von ihm redigirten und verlegten Repertoire's, das heisst, Männern, wie Clementi, Beethoven, Stadler, Dussek etc. ein so hochachtungswürdiges, vollgültiges Anch'io — vorlegen könne, wie durch diese Toccaten geschiehet: das hatte er doch nicht erwartet. Er wünscht ihm von Herzen Glück dazu, und alle Klavierspieler, die das Ernste lieben, dem Gedachten folgen, das Vollstimmigste bezwingen können, werden mit einstimmen.

Vorliegende sechs Toccaten nämlich erscheinen, im Ganzen, weniger wie Werke des jugendlich strebenden Genie's, als des trefflichen, ausgebildeten Talents, der gründlichen Kenntnis und der reifen Kunsterfahrung; sie zeichnen sich weniger durch Neuheit und Schimmer der Erfindung aus, als durch Gediegenheit — grossentheils bewundernswerthe Gediegenheit, der Ausführung. In dieser Hinsicht stehen einige derselben, sowol was Gründlichkeit und Sicherheit, als was Reichthum, und Mannigfaltigkeit in stetiger Einheit anlangt, unter dem Vorzüglichsten, was in dieser Gattung überhaupt seit langer Zeit geschrieben worden ist. Dem Sinn und Style nach gehören sie zunächst der würdigen altdeutschen Schule an, nur aber mit achtsamer Benuzzung der Fortschritte, die die Musik überhaupt und das Klavierspiel insbesondere, im Geschmack und in der Praktik, seit Seb. Bach, Handel u. A. gemacht hat; und sollten wir die Art und Weise, wie Hr. N. hier gearbeitet hat, noch näher bezeichnen, so würden wir die meisten Stücke am liebsten neben die, Händels, in den besten seiner Suiten und in andern grössern Klavierstücken, stellen — alles Zufällige, und besonders, wie gesagt, den vortheilhaften Einfluss unsrer Zeit und Kunstübung abgerechnet.

Hieraus ergiebt sich auch schon von selbst, für was für einen Theil des grossen, so heterogen zusammengesetzten Publikums diese Toccaten zunächst gehören: für Klavierspieler nämlich, die — was die Absicht betrifft — in ihrer Beschäftigung mit Musik nicht blos etwas suchen, das für den Augenblick glänzt und reizt, wenn es auch nach wenig Wiederholungen gleichgültig lässt und bey Seite gelegt wird; auch nicht für die, welche durch blos auffallende, schimmernde Sachen, einem gemischten Auditorium imponirend, sich selbst allein geltend machen, oder auch durch weibisch schmelzende und niedlich tändelnde, sich bey Empfindlern einschleichen wollen: sondern für die, welche in ihrer Kunst Anregung, Belebung, Nahrung, gleichmässig für Verstand und Empfindung,

für Phantasie und Ohr, suchen wollen; und die — was die Kunstfertigkeit betrifft — das sind, was die gemeine Sprache der Genossen recht gut tüchtige Spieler benennt, mit welchem Ausdruck sie dieselben von blos fertigen oder blos angenehmen Spielern unterscheidet.

Diese werden nun auch, glaubt Rec., mit ihm übereinstimmen, wenn er, um doch auch etwas über die einzelnen Stücke zu sagen, von dem ersten behauptet, das einleitende Adagio sey nicht besonders ausgezeichnet, (vornämlich auch Syst. 4. schon zu oft gebraucht,) das folgende Allegro (S. 2-5.) zwar sehr wacker und solide, doch mehr achtungswerth, als einnehmend; das Moderato, S. 6-9., in seinem Zwölf-Sechzehntheil-Takte zum Verwundern festgehalten, doch mehr künstlich, als durch Kunst würksam: die ganzen drey folgenden Toccaten aber seyen bey weitem die Hauptstucke des Werks, und zwar in jedem Betracht. (Die sechste ist kurz, und ziemlich angenehm, doch in solch einer Sammlung nicht auszuzeichnen.)

Ueber die vierte Toccate — ein einziges Presto, von acht grossen, eng gestochenen Seiten, im Drey-Zweyteltakt, und unter allen das originellste und seltsamste, aber auch schwierigste Stück — hierüber sey nur noch die Bemerkung beygebracht, dass sie sich durch etwas noch besonders auszeichnet, was die neuern Komponisten fast sämmtlich, und damit ein Hauptmittel, in ihrer Kunst neu, mannigfaltig, anziehend zu seyn, vernachlässigen: durch viele ungewöhnliche Rhythmen! Hier, auf dem Gebiete des Rhythmus, möchte wol überhaupt der Ort seyn, welchen Komponisten von Geist, aber freylich auch von sehr solider Kenntnis, (sonst bekommen wir ohne Zweifel verworfene Karikaturen,) eben jetzt viel fleissiger, als seit mehrern Decennien geschehen, bearbeiten sollten! Von hier aus dürfte wol, namentlich der Klaviermusik, bey ihren gewaltigen Vorschritten in anderer Hinsicht und ihrem Zurükbleiben in dieser — zuvörderst neuer Boden und ein erweiterter Spielraum gewonnen werden können! Hr. N. hat, was diesen Punkt betrifft, besonders in dem angeführten, geistreichen Stück, ausserordentlich viel geleistet, und wenn manches diesem und jenem Spieler beym ersten Durchlaufen etwas widerstrebend und wunderlich scheint: so lasse er sich dadurch nur nicht abschrecken; er wird bey jeder Wiederholung sich besser, und gar bald vollkommen damit vereinigen lernen.

Dass Hr. N. das Pianoforte mit allen seinen jetzigen Vortheilen, so wie die jetzige Spielart der besten Meister mit den ihrigen, sehr gut verstehe, entdeckt man leicht, und namentlich kann auch dies die so eben ausgehobene vierte Toccate zur Genüge beweisen. Auch ist er in der Schreibart, was den Satz betrifft, ohngeachtet grösstmöglichster Vollstimmigkeit, sehr genau, und was die Bezeichnung des Vortrags angehet, sorgsamer, als, nach Ph. Em. Bach und Clementi, irgend ein Komponist für das Pianoforte.

Das Werk ist übrigens, im Pariser Stich und im Format des Repertoire's, auch ausserlich sehr gut ausgestattet. Rec. wünscht sehr, den zweyten Heft recht bald zu erhalten, und gewiss wird jeder, der sich mit diesem ersten vertraut gemacht hat, in seinen Wunsch einstimmen.

Zugleich mit diesen Toccaten ist ein zweytes Werk dieses Komponisten — oder vielmehr der Anfang desselben — versendet worden; nämlich:

Teutonia. Rundgesänge und Liederchöre von Hans Georg Nageli. Zürich, im Verlage des Autors. Erster Heft. Zweyter Heft. (Der Subscript. Pr. jedes Hefts — Klavierauszug und Singstimmen dabey in gross 4to,

dazu die einzeln gedruckten Stimmenblätter, und zwar jede Solostimme besonders, und wieder jede Chorstimme besonders, in gross 8vo — 16 Groschen sächs.)

Man kann an solch ein Unternehmen nicht mit mehr Ueberlegung und Sorgsamkeit gehen, als Hr. N. in dem ausführlichen Vorbericht zeigt; man kann auch kaum gründlicher und befriedigender darüber sprechen, als er eben daselbst gethan hat — weshalb wir auch die Hauptideen dieses Vorberichts hier wiederholen wollen.

Bekanntlich, sagt Hr. N., heisst Rundgesang, in der engsten Bedeutung, ein Lied, das am Schluss der Strophe eine Chorstelle hat. In der weitesten Bedeutung sollte aber ein jeder Gesang Rundgesang heissen, an dem der ganze Sängerkreis wiederholt Antheil nehmen kann, der, so zu sagen, in die Runde geht, ringsherum erschallt. In diesem Sinne ist z. B. auch Handels weltbekannter Weihnachtschor (?) eben so wol ein Rundgesang, als Schulzens kleines Neujahrslied. So ist es auch hier zu verstehen. Und so verstanden kann die Wichtigkeit dieser Kunstgattung nicht in Zweifel gezogen werden, weil in ihr Sologesang und Chorgesang mannigfaltig verbunden erscheint. In seiner möglichen Ausbreitung gedacht, wär er sogar in der Vokalmusik ungefähr das, was in der Instrumentalmusik das Konzert, eine durchgeführte Kontrastirung des Solo und Tutti.

(Es würde sich gegen Einzelnes in diesen Sätzen allerdings mancherley einwenden, und eine schärfere Unterscheidungslinie fordern und ausmitteln lassen; da indess die Hauptsache in der Folge näher bestimmt wird, und wol auch jeder Leser bemerkt, was eigentlich der Verf. will: so werden wir ihn besser ungestört weiter sprechen lassen.)

Von einer *solchen* Erweiterung soll zwar nicht die Rede seyn — sagt er; wol aber von einer Erweiterung desjenigen, was bisher hierin geleistet worden. Wenn man nämlich in den vorhandenen Sammlungen die Rundgesänge und Gesellschaftslieder untersucht, so ergiebt sich, dass die Hälfte, wo nicht drey Viertheile dieser Lieder, Trinklieder sind; dass sie, als solche, meistens blos für Männerstimmen berechnet, beynahe durchaus syllabischen, von allem melismatischen Schmuck entblössten Gesang enthalten, und dass die gewöhnlich ganz kurze Chorstelle nicht einmal vierstimmig gesetzt und nicht selten kunstlos der Strophe *angehängt* ist.

Hier nun ist das weibliche Geschlecht, durch welches uns erst der Chorgesang (die charakteristische Vierstimmigkeit) constituirt wird, wenigstens eben so wohl bedacht, als das männliche; auch die Jugend ist es — zunächst in Auswahl der Gedichte. Deswegen werden von Trinkliedern und erotischen Gesängen nur wenige, und zwar solche, die sich durch ernsten Inhalt und würdigen Ausdruck auszeichnen, ihren Platz finden — welches übrigens niemand so verstehen wird, dass Scherz und Freude in dieser Beziehung gar nicht laut werden dürften.

Wesentlicher noch werden die weiblichen Stimmen und jugendlichen Kehlen musikalisch berücksichtigt, und zwar besonders von Seiten der Melismatik. Jedoch nicht lange Läufe und künstliche Bravoursätze finden sich hier; desto öfter aber melismatische Figuren von drey und mehr, bis zu so vielen Tönen, als die gewöhnliche Naturstimme ohne Anstrengung in Einem Athem hervorbringen mag. (Hierbey wollen wir nur das erinnern, dass sich doch in beyden Heften Stellen finden, wo die Oberstimme, für diesen Maasstab, etwas hoch steigt, oder vielmehr, was beym Vortrage noch entscheidender ist, sich lange in den, einzeln noch nicht eben hohen, aber durch langes Verharren darin, ziemlich anstrengenden Tönen, bewegt. Jeder, der selbst

viel gesungen oder oft Andere im Gesange beobachtet hat, weiss, dass z. B. die mässig ausgebildete weibliche Sopran-, oder auch die männliche Tenor-Stimme zwar leicht und ohne alle Beschwerde einzelne Noten in gewissem Zusammenhange beträchtlich hoch angiebt, aber weit schwieriger lange in einige Stufen tiefern Tönen verweilt. So wird z. B. eine solche Stimme ohne alle Anstrengung Figuren, wie:

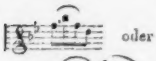 oder 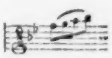 ja auch

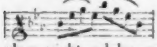 angeben; ganz gewiss aber nicht solche, wie der Anfang jener Mozartschen Arie in der Zauberflöte:

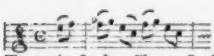 oder wie in de Teutonia I. der Chor, S. 8 und 9., II. der Wechselgesang mit Chor, S. 28-31., fast ganz.)

Die Chorstellen — fährt Hr. N. fort — sind mitunter beträchtlich länger, als man es gewohnt ist, ja sie sind selbst in kleine Chöre ausgearbeitet. Oefters erscheint die Chorstelle zu Anfang, oder die ganze erste Strophe eines, ursprünglich vom Dichter nicht eigentlich zum Rundgesange bestimmten Gedichts ist als Chor bearbeitet. Hierin bestehet vorzüglich das Eigenthümliche dieser künstlerischen Unternehmung, wodurch sowol der mehrstimmige Gesang, als die gesellige Unterhaltung neuen Zuwachs erhält. (Und hierin bestehet auch nach Rec. Urtheil, der Vorzug dieser Gesellschaftslieder, selbst vor den meisten derer, die in Betracht der Erfindung, Originalität, Kraft und Anmuth, ihnen vorzuziehen sind — wie manche von Schulz, Reichardt, Zelter u. A.)

Kunstverständige, welche an die Poesie, besonders an die Lyrik, strenge Anforderungen zu machen gewohnt sind, dürften vielleicht die Auswahl der Gedichte nicht unbedingt gutheissen. (Allerdings! Nur einige sind trefflich zu nennen, und nur noch einige sind mehr, als mittelmässig; die andern verdienen nur negativ Lob, dass sie für solchen Gebrauch nicht unpassend, im Inhalte nicht anstössig, auch nicht gerade schlecht sind. Hier wird der Verf. in Zukunft hoffentlich — theils für manches der bekanntern trefflichen Lieder dieser Gattung, von Göthe, Schiller, Herder, Voss, Bürger, Stollberg etc. eine zu seinem Zweck passendere Musik liefern, als sie bisher erhalten haben; theils so vieles Würdige und Passende, was ihm weniger berühmte Namen darbieten, und was noch nicht im Munde der grössern Gesellschaft ist, nicht übergehen. Was er über diesen Gegenstand sagt, ist wol gut und lässt sich allerdings hören; kann aber doch nur entschuldigen, nicht rechtfertigen. „Jedermann giebt zum ersten guten Wein", stehet dort; und ist so viel Vorrath da, so giebt er ihn auch hernach, wenn er ein freundlicher Wirth ist und seine Gäste lieb hat. Was Hr. N. hernach über die guten Eigenschaften der Chorstellen sagt, ist trefflich und ohne Bedingung zuzugestehen, bis auf das: „mehr durch Popularität, als durch Originalität" — wobey wir nur fragen wollen, ob nicht das Originelleste zugleich populär seyn könne, in dem Sinne nämlich, wie überhaupt von Popularität da gesprochen werden kann, wo die Rede von Poesie und Kunst ist? Eine vollständige Anweisung zum Vortrag solcher Gesänge verspricht er bey einem der nächsten Hefte, und wir halten ihn beym Worte, gewiss, etwas Gedachtes, Lehrreiches und Fruchtbringendes zu vernehmen; jetzt giebt er nur einige vorläufige Bemerkungen hierüber, die auch hierwiederholt werden mögen.)

Man besetze die Chöre — sagt er S. V. — so stark, als immer möglich; je zahlreicher, je besser. Besondere Forderun-

gen werden dabey an die Choristen nicht gemacht. Wer bey deutlicher Aussprache seine Chorstelle rein und richtig absingen kann, ist gut dazu; und das können wol auch die Kinder. Jugendliche, frische, helle Stimmen sind ohnehin die wahre Würze des Chorgesangs — wenn es nicht sonst schon zweckmässig wäre, die Jugend zu demjenigen, wobey die musikal. Bildung überhaupt ihren Anfang nehmen muss, zur Ausführung des Gesanges, anzuführen. Auf diesem Wege könnten dann viele, sonst erfahrene Kunstfreunde dazu kommen, etwas im Gebiete der Tonkunst als das elementarisch höchste, (allgemeingültige, von der Kunst des Ausdrucks oder der Darstellung unabhängige,) Kunstschöne zu erkennen, das ihnen noch unbekannt war: ein pures Stimmenforte, das weder durch Instrumente, noch durch individuelle Anstrengung der Sänger verstärkt, sondern schon durch die Menge der Stimmen, deren keine hervorragend ihr natürliches Mezzo überschreitet, erzeugt wird. Ja, der kennt die Macht der Tonkunst zuverlässig bey weitem noch nicht, zu dessen Ohr noch niemals die Würkungen zahlreich harmonisch verbundener Menschenstimmen gelangt sind. (Wahr! vollkommen wahr!) Eine solche starke Besetzung der Stimmen ist aber auch noch besondere Angelegenheit des Komponisten, der sich bewusst ist, die Kunst des Wortausdrucks (was man gewöhnlich unbestimmt Deklamation nennt,) kunstmässig auszuüben. Je stärker die Besetzung, je stärker treten die Worte in ihrem Wechselverhältnis hervor; und je treffender sie vom Komponisten ausgedrückt sind, je bestimmter, eingreifender ist die Würkung, und das Ganze gewinnt eben so sehr an ästhetischer Klarheit, dem höchsten Requisit eines Tonkunstwerks, (höchstes — jedes?) als eine in dieser Beziehung schlechte Komposition bey starker Besetzung verlieren müsste. Eine starke Besetzung ist und bleibt demnach die wahre Feuerprobe des Vokalkomponisten. —

So weit der Verf. Rec. bleibt, wenn er nicht sehr weitläufig über Einzelnes in dem schätzbaren Werke werden will, nichts übrig, als seine Ueberzeuzung auszusprechen: Hr. N. habe allen diesen Forderungen in einem Maasse Genüge geleistet, wie das (um es kurz zu sagen) Schulz gethan haben würde, wenn er in diese Ideen eingegangen wäre und für diesen Zweck gearbeitet hätte. Es lässt sich bey ihm, wie bey Schulz, hin und wieder etwas mehr Eigenthümlichkeit, Energie und Lebendigkeit wünschen: aber in allem Uebrigen, was hier in Erwägung zu ziehen ist, leistet er, (wenige Stücke abgerechnet,) eben auch wie Schulz, viel, sehr viel! Man fasse nur nicht etwa ein Urtheil über diese Lieder, wenn man sie allein beym Klaviere durchsingt, besonders wenn man nicht gewohnt ist vollstimmige Chöre zu hören, und mithin alles wenigstens in Gedanken auf dieselben und ihren Effekt überzutragen: das wäre sonst, als wenn man über eine grosse malerische Komposition, ohne sie selbst gesehen zu haben, nach dem Kupferchen davon im Taschenbuche absprechen wollte; man höre sie von zahlreicher Gesellschaft vortragen, und man wird wenigstens mit Rec. die Stücke — I. S. 8 folg., S. 12 folg., S. 14 folg., S. 16. folgg. (besonders den Schlusschor, S. 18 u. 19.,) II. S. 28 folgg., S. 33 folgg., S. 37 folgg. und S. 41 folgg., (letztere beyden Rec.s Lieblingsstücke in beyden Heften,) hochachten und lieb gewinnen. Ja, es lässt sich voraussehen, wenn Hr. N. in der Folge kernigere, tiefer eingreifende, höher sich schwingende Gedichte wählt, als die meisten der hier behandelten: so wird auch noch die Begeisterung des Dichters ihm noch mehr mittheilen, und so die Teutonia zu einem Liederbuche werden, wie wir lange eines gewünscht, aber noch keines erhalten haben.

Nach diesem das Werk noch besonders allen Freunden gesellschaftlichen Gesanges zu empfehlen, wäre unnütz. So sey nur noch

angemerkt, dass die Einrichtung des Drucks so bequem, als nur immer möglich, und der Preis so wohlfeil angesetzt ist, dass der Verf., wenn das Publikum sein Unternehmen nicht so zahlreich unterstützte, als wir wünschen und hoffen, schwerlich nur seine Kosten ersetzt bekommen würde.

Sinfonie à grand Orchestre, composée par F. Heine. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Heine, der dem Publikum schon durch einige gehaltvolle Liedersammlungen bekannt ist, hat in dieser Sinfonie den Beweis niedergelegt, dass es ihm auch zur Bearbeitung vollstimmiger Instrumentalstücke weder an Talent, noch an den nöthigen Kenntnissen mangele.

Die bedeutende Anlage des Vfs. zum Tonsetzer, die Klarheit, womit er das, was er giebt, darstellet, und die gute Instrumentirung der angezeigten Sinfonie, veranlassen Rec. bey derselben etwas länger zu verweilen, als es nöthig wäre, ihren wahren Gehalt zu bestimmen; auch erlaubt er sich aus gleichem Grunde, dem Vf. einige wohlgemeinte Winke in Hinsicht auf seine künftigen Ausarbeitungen dieser Art zu geben.

Das Bestreben des Vfs., sich bey der Sinfonie Haydn's Weise zu eigen zu machen, ist leicht bemerkbar, und ist auch lobenswerth; man möchte es eben jetzt um so mehr billigen, da, seit Haydn nicht mehr schreibt, der Geist anziehender Heiterkeit und gemüthlicher Fröhlichkeit fast ganz aus dieser Gattung von Kompositionen verschwunden ist, und fast alles nur zum Pathetischen oder wild Stürmenden hinstrebt. Eben so leicht zu bemerken, aber keineswegs eben so zu loben ist es aber, dass Hr. H., anstatt in dieser erwählten Sphäre nun sich dem freyen Spiele seiner eigenen Phantasie allein zu überlassen und ihre Eingebungen in seiner Individualität darzustellen, gleichsam die Umrisse der Haydn'schen Ideale zu kopiren sucht; denn es würde sich, wenn es nicht zu weitläuftig wäre, bey jedem Satze dieser Sinfonie ohne Schwierigkeit nachweisen lassen, welcher Satz aus dieser oder jener Sinfonie jenes Meisters dem Vf. bey seiner Arbeit ziemlich deutlich vorgeschwebt haben müsse. Daher konnte es auch wol nicht anders kommen, als dass sich mit den eigenen Gedanken des Vfs. hin und wieder bestimmte Reminiscenzen vermischen mussten.

Der Einleitungssatz dieser (aus B dur gesetzten) Sinfonie hat wenig Gehalt. Die einzelnen melodischen Theile desselben nebst ihren harmonischen Umgebungen sind zu heterogen, als dass sich das Ganze in einen bestimmten Charakter gestaltete. Untadelhaft hingegen, und gehörig durchdacht, ist die Anlage des ersten Allegro. Der ganze erste Theil desselben ist auch gut verbunden, und macht einen angenehmen Effekt; dem zweyten Theile hingegen fehlt es zu sehr an Ausführung. Der Vf. beginnt zwar mit dem Anfange dieses zweyten Theils die weitere kunstgemässe Behandlung des Satzes: er springt jedoch, anstatt sie weiter fortzusetzen und tiefer einzudringen, zu bald davon ab, und wiederholt nun den ersten Theil fast von Note zu Note, so dass sich dabey weiter kein Unterschied findet, als dass der Satz, da, wo er im ersten Theile in die Tonart der Dominante übergeht, im zweyten Theile in die Haupttonart transponirt worden ist.

Das Adagio hat einen sanften, schmelzenden Charakter, und ist dem Vf. unter allen Sätzen dieser Sinfonie am besten gelungen. Es thut, bis zum Eintritte der letzten sechszehn Takte, sehr gute Wirkung. Diese Wirkung wird aber durch die vom Vf. vorgeschriebene Vortragsart jener letzten sechs-

zehn Takte dieses Satzes gänzlich gestört, statt dass er sie in der Schlussperiode ohne Zweifel durch die nochmalige Wiederkehr des Hauptsatzes noch mehr erhöhen wollte. Er lässt nämlich, nachdem der ganze Satz bis dahin auf gedämpften Bogeninstrumenten vorgetragen worden ist, mit dem Eintritte der Schlussperiode die Dämpfer abnehmen, und dabey noch überdies den wiederkehrenden Hauptsatz um eine Oktave höher, und zwar fortissimo vortragen. Weil nun die Bogeninstrumente, besonders die kleinern Gattungen derselben, unmittelbar nach der aufgehobenen Dampfung eine gewisse (ausserdem nicht bemerkbare) unangenehme Schärfe des Tons äussern, so verursacht theils diese Schärfe des Tons, theils und vorzüglich der aus der plötzlichen Aufhebung der Dampfung aller Bogeninstrumente hervorgehende Kontrast, und das hinzukommende Fortissimo im Vortrage, (welches ohnehin schon dem sanften und schmelzenden Charakter des Satzes nicht angemessen ist,) dass die sanfte Empfindung auf einmal gleichsam weggeschreckt wird, in welche der Vf. den Zuhörer zu versetzen, und bis dahin zu erhalten, gewusst hat. Man muss daher (nämlich da, wo man sich noch der Dämpfer im Orchester bedient, denn manche berühmte Orchester sind jetzt so bequem, dies nicht mehr zu thun —) die Dampfung bis zum Schlusse des Andante beybehalten.

Ueber das Finale sey es hinreichend, hier nur noch zu bemerken, dass es, ohngeachtet es in Ansehung der Ausführung besser behandelt ist, als das erste Allegro, dennoch in Hinsicht auf Effekt der schwächste Satz des Ganzen ist.

Zum Schlusse muss Rec. den Vf. noch kürzlich auf die vielen ungeradzähligen, rhythmischen Glieder aufmerksam machen, deren er sich sehr oft, und zwar mehrentheils in einer solchen Verbindung bedient, in welcher sie dem Gefühl missfällig sind. Gleich der Hauptsatz des ersten Allegro ist zu einem Satze von neun Takten erweitert, wobey jedoch die dabey angewandte Erweiterungsform so beschaffen ist, dass sich das Gefühl nicht dawider auflehnt. Ganz anders aber verhält es sich in dem unmittelbar darauf folgenden Satze, in welchem vom 13ten bis 17ten Takte der ungerade Rhythmus eine unangenehme Wirkung hervorbringt. Von eben dieser Beschaffenheit sind mehrere Stellen, wie z. B. in dem Finale vom 19ten bis 24sten, und vom 87sten bis 92sten Takte. Freylich ist Haydn auch hierin sein Vorgänger: aber — abgerechnet, dass dieser doch bey weitem nicht so freygebig damit ist — mit welcher grossen Kunst, bewundernswürdigen Gewandheit, und mit wie sichrer Hand weiss er so etwas aufzustellen, so dass dabey Verstand, Ohr und Gefühl immer einverstanden bleiben, und die beabsichtigte Wirkung solcher Abweichung vom Gewöhnlichern und Natürlichern nur verstärkt, nirgends gestört wird! —

Was Rec. hier erinnert hat, soll übrigens weder gegen dies Werk, das des Anziehenden und Unterhaltenden nicht wenig hat, gleichgültig machen, noch den Verf. von öfterer Bearbeitung der Sinfonie abschrecken, als wozu derselbe vielmehr, eben seines heitern, anmuthvollen Talents und seiner schätzbaren Kenntnisse wegen, aufzumuntern seyn möchte.

Nachrichten.

Stuttgardt, d. 21ten July. Hr. Schwarz, Fagottist von Berlin, ist hier bey der königl. Kapelle angestellt worden, wodurch das Orchester eine sehr gute Acquisition gemacht hat; auch Herr Müller, nebst seiner Frau, die ehemals in Breslau standen, sind angenommen: doch haben wir an ihm mehr, als an ihr gewonnen.

Unsere Oper erhält sich noch auf einer ehrenvollen Stufe, durch Mad. Graff, (gewesene Beheim,) Mlle. Lang, Hrn. Krebs, und Hrn. Weberling; Hr. Fischer aber, der uns vor einigen Monaten verlassen hat, ist durch die Hrn. Hübsch, Rettweiss, Hain und Kiel, welche sämmtlich hier debütirt haben, nicht ersetzt worden.

Hr. Konzertmeister Sutor hat das französische Jugement de Midas, unter dem Titel: Apollos Wettgesang, komponirt; seine Arbeit ist mit Beyfall aufgenommen worden.

Leipzig. Den 1sten August liess der Orgel- und Instrumentmacher. Hr. Uthe, ein von ihm erfundenes Instrument, das Xylosistron — nachdem er vorher es mehrern Kennern der Tonkunst und des Instrumentenbaues in Dresden und Leipzig privatim vorgezeigt und ihren Beyfall erhalten hatte — auch öffentlich hören. Man kann über dasselbe kaum bestimmter und treuer berichten, als er selbst es in der Anzeige that. „Das Xylosistron, sagte er da, gehet darauf aus, den anmuthigen Ton der Harmonika mit weit mehr Kraft und Tiefe zu verbinden. Noch ist es nicht vollkommner, als nothwendig war, die Ausführbarkeit der Idee zu beweisen.“ Und diese scheint uns wirklich von ihm durch die That bewiesen. Der Ton hat zwar das Piano und auch das Schwellende des Harmonika-Tons nicht, oder doch in geringem Grade, aber er ist dennoch sehr angenehm, zart und lieblich, und dabey doch ungemein kräftig, voll, dick, ohne — besonders in den mittlern Oktaven und der trefflichen tiefern, im geringsten schneidend zu werden; auch ist er in der Tiefe, ja da noch weit mehr, als in der Höhe, schon recht gut zu handhaben. Gelingt es Hrn. U., wie er gewiss glaubt und theoretisch schon ziemlich im Reinen hat — den Ton in der Höhe dem, der Mitte und Tiefe ganz gleich; ihn, nach Bedürfnis des Spielers, kurz, (ohne Nachhall,) und im Aushalten schwellend genug zu machen, auch dem Instrumente eine Klaviatur zu geben, ohne dass es dadurch von anderer Seite — wie dies bey allen Tasten-Harmoniken, die uns bekannt worden, der Fall ist — verlöre: so hat seine Erfindung, die schon jetzt alle Aufmerksamkeit verdient, sich vielen Dank von allen Freunden der Tonkunst zu versprechen; so ist sie wirklich eine beträchtliche Bereicherung der Mittel, durch Töne schön zu sprechen.

Den innern Mechanismus des Instruments behält Hr. U., billiger Weise, noch für sich, und auch wir enthalten uns mehr darüber zu sagen, als dass es uns ein, nach eigenthümlicher Methode gross gezogenes, den Vater schon jetzt beträchtlich überwachsendes Kind des Chladni'schen Euphons scheint. Es hat übrigens fast den ganzen Umfang eines grossen Pianoforte, und würde, bey der Einfachheit seines Mechanismus, mit allen den oben gewünschten und versprochenen Verbesserungen, doch um mässige Preise geliefert werden können. Wir wünschen sehr, dass Hr. U., der ein noch junger, geschickter, bescheidener, und sehr fleissiger Mann ist, vorerst nur in den Stand komme, diese seine Erfindung vollends auszubilden; dann wird es ihm an allgemeinem Beyfall, und auch an Belohnung, gewiss nicht fehlen.

Hr. U. liefert übrigens auch Pianoforte in Klavier- und Flügelformat, die Beyfall finden; und liefert sie für billige Preise. Wir kennen aber diese seine Arbeiten nicht, und können darum nichts weiter darüber sagen. Als Orgelbauer hat er vor einigen Jahren in Berlin unter dem Hrn. Abt Vogler gearbeitet.

Er wohnt in Hohlstadt bey Sangerhausen.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ - BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *N°. XII.* 1808.

Ankündigung.

Auf die wiederholten Anfragen der Herren Pränumeranten auf mein neues Lexikon der Tonkünstler, zeige ich hiermit an, dass der Buchhändler Horaček in Hamburg noch immer bereit ist, den Verlag des Werks zu übernehmen und den Druck sogleich anzufangen, sobald er sich hierbey durch eine Anzahl von hundert Pränumeranten oder Subscribenten hinreichend wird gedeckt sehen. Ich lade demnach hierdurch alle Freunde und Beförderer der Literatur, so wie besonders der Musik ein, dieses Unternehmen durch ihren Beytritt zur Zahl der Pränumeranten gefälligst zu befördern, und sich deshalb an die Herren Buchhändler, in Berlin, an Herrn Maurer; in Erfurt, an Herrn Keiser, in Frankfurt am Main, an Herrn Kapellm. André zu Offenbach; in Gotha, an die Expedition des Anzeigers für Deutschland; in Hamburg, an Herrn Horaček; in Leipzig, an die Herren Breitkopf und Härtel und Hrn. Heinsius; in Prag, an Herrn Calve; in Wien, an Hrn. Schaumburg et Comp.; in Zürich, an Hrn. Nägeli, oder sonst an jede andere solide Buch- oder Musikhandlung zu wenden, welche unter den gewöhnlichen Bedingungen, die Mühe des Sammelns gütigst übernehmen will. Da dem Werke ein Verzeichniss der Pränumeranten vorgedruckt werden soll, so bittet Herr Horaček um baldige Uebersendung ihrer Namen. Uebrigens bleibt es durchaus bey den schon im ersten Intelligenzblatte des vorigen neunten Jahrgangs dieser Zeitung ausführlicher angegebenen Bedingungen. Der Pränumerations- und Subscriptionspreis auf das ganze Werk in 4 Bänden, gr. 8., welches auf einmal abgeliefert wird, beträgt 8 Thaler sächsisch oder in Golde; der Ladenpreis aber 12 Thaler.

Sondershausen, d. 15. Juli 1808.

Ernst Ludwig Gerber.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Hummel, J. N. Tänze f. 2 Violinen und Bass mit Viola ad libit. comp. f. d. Apollo Saal. 1 thl. 16 gr.

Amon, L. (fils) 3 gr. Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2. Liv. 1. 2 thl. 6 gr.

Fuchs, G. F. Quadrille et Contredanses executé par Mr. Hullin arr. à gr. Orch. No. 1. 2. à 18 gr.

Giorgis, D. 3 Duos faciles pour 2 Violons. Partie. 1. 2. à 1 thl. 4 gr.

Garaudé, A. Scène p. le Violon av. accomp. de 2 Vls, Alto et Basse (deux Hautbois et 2 Cors ad libit.) Op. 13. 1 thl. 8 gr.

— — Scène p. le Violoncelle avec accomp. de 2 Violons, Alto et Basse (2 Hautbois et 2 Cors ad libit.) Op. 14. 1 thl. 8 gr.

Berturzi, P. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 1. 2 thl.

Lorenziti, B. P. Ah vous dirai-je Maman av. 14 Variat. p. Violon. 12 gr.

Pontelibero, (Ferdinand) 3 Duetti à dus Violini. Op. 2. 2 thl. 6 gr.

Kreutzer, Caprices ou Etudes pour le Violon. Liv. 1. 2. à 8 gr.

— — 3 Duos p. 2 Violons. La A. 1 thl. 8 gr.

— — 3 Duos do do La B. 1 thl. 8 gr.

— — Concerto p. le Violon No. 1. 2 thl.

— — do do No. 2. 2 thl.

— — do do No. 3. 2 thl. 6 gr.

— — 4me Concerto de Violon, No. 4. 2 thl. 12 gr.

— — 5me do do No. 5. 2 thl. 6 gr.

— — 7me do do No. 7. 2 thl.

Krumbholz, J. B. 2 Duos p. 2 Harpes dont la seconde peut s'exécuter par le Pianoforte av. acc. de l'Orchestre. Op. 5. 2 thl. 6 gr.

Krumpholz, J. B. 3 Sonates p. la Harpe ou Pianoforte av. Violon ad libitum. Op. 15. 2 thl.

— — 3 Sonates p. la Harpe av. acc. de Violon ad libit. Op. 16. 2 thl.

— — 3 Sonates do do Op. 17. 2 thl.

— — Sonate do do Op. 18. 18 gr.

Viotti, J. B. Concertos p. le Violon. No. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. à 1 thl. 12 gr.

— — 16me Concerto p. Violon. 2 thl.

Tutsock, 10 Walses p. 2 Violons, Basse et 2 Cors de l'Op. Dämons des Bergweibchen. 16 gr.

Bornhardt, J. H. C. 3 Thèmes variés p. Guitarre Flute et Alto. gr.

Berliner Favorit Tänze f. d. Pforte. N. 8. 9. à 3 gr.

Righini, Soupirs d'amour av. acc. de la Guit. 2 gr.

Gelinek, A. Variations p. Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. 8 gr.

Devienne, F. 18 kleine Flöten Duetten als Uebungsstücke. 10 gr.

Jäger, C. Marsch d. Berliner Nationalgarde für das Pianoforte. Op. 70 3 gr.

Die Spinnerin mit Begl. d. Pforte o. d. Guit. 3 gr.

Boieldieu, Romance: S'il est vrai etc. avec traduction allemande p. Pfte ou Guitarre. 4 gr.

Reichardt, der Jäger von Mahlmsen mit Begleitg der Guitarre. 3 gr.

Schmitt, A. 3 Romances av. acc. de Guit. 6 gr.

M. Isouard, Barcarole à la Venetienne de l'Opera: Michel Ange avec traduction allemande accomp. de la Guitarre. 4 gr.

Sippel, favorit Variationen v. Fränzel zu 4 Händen eingerichtet. No. 2. 6 gr.

Bornhardt, J. H. C. Das Abenteuer des Pfarrers Schmolke und Schulmeister Bakel, v. Langbein zur Guitarre componirt. Op. 55. 18 gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederchöre. 1. 2tes Heft. à 16 gr.

Nägeli, H. G. 12 Toccates pour le Pfte dediés aux auteurs du repertoire des Clavecinistes Part. I. 2 thl.

Türk, D. G. Anleitung zum Temperaturberechnungen f. diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können etc. 1 thl. 20 gr.

Kittel, J. Ch. der angehende praktische Organist. 3te Abtheilung. 1 thl. 8 gr.

Gyrowetz, A. 3 Sonates pour Pforte av. Vlon et Violoncelle oblig. Op. 35. Liv. 2. 16 gr.

Krommer, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 53. 1 thl. 12 gr.

Ruppe, C. F. Chasse p. le Pforte. 14 gr.

— — 3 Sonates pour le Pforte av. Flute ou Vlon et Vcelle ad libit. 1 thl. 12 gr.

Stumpf, J. Conc. p. la Clarin. Op. 6. 1 thl. 18 gr.

Gluck, Iphigenia in Tauris, Lyrische Tragödie, Clav. Auszug v. Sander. 1ter Akt.) 3 thl. 8 gr.

Delayrac, Romance, Rien tendre amour ne resiste etc, de l'Opera: Guinare av. acc. de Pforte. 3 gr.

Reichardts Lieder: Ach umsonst auf aller Länder Charten mit Begleitung d. Guitarre. 3 gr.

Der Rattenfänger v. Hameln, ein Lied mit Begleitung der Guitarre. 4 gr.

Jäger, C. J. gr. Polonoise p. le Pforte. 6 gr.

Tonleiter für das Flogeolet. 4 gr.

Arien aus beliebten neuen Opern für eine Flote. N. 4. 3 gr.

Harder, A, Lieder v. Aug. Kuhn mit Begleitg des Pianoforte. Op. 19. 1tes Heft. 1 thl.

— — Abschied vom Liebchen von Apel mit Begleitung der Guitarre. 3 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten August. Nº. 47. 1808.

Ueber den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte.

Von Dr. Joh. Heinr. Liebesklind, königl. bayersch. obersten Justizrathe.

(Fortsetzung der Untersuchungen im 7ten Stück dieses Jahrgangs.)

Dem bewundernswürdigen Scharfsinn eines Daniel Bernoulli haben wir es zu danken, dass wir aufs genaueste wissen, oder doch zu wissen glauben, wie die Schwingungen der Luft in der deutschen Flöte bey ihren Grundtönen und bey den harmonischen Tönen beschaffen sind. So merkwürdig indessen diese Hypothese für den Naturforscher ist, so gleichgültig kann dabey der ausübende Tonkünstler — wenigstens in so fern bleiben, als sich wol kein Gewinn für die Behandlungsart der Flöte aus der Kenntnis dieser Luftschwingungen schöpfen lässt, sie mögen sich bey den verschiedenen Sprungstufen der Flötentöne nun so oder anders, der Länge oder der Quere nach, bilden.

Allein die Frage: wie werden diese Schwingungen, welche sie auch seyn mögen, auf der Flöte hervorgebracht? oder, durch welche natürliche Triebkraft werden die Grundtöne mit ihren Nebentönen erzeugt? diese Frage kann weder dem Naturforscher, noch dem ausübenden Flötenspieler gleichgültig seyn. Ersterem nicht, weil ihm jede Beobachtung wichtig seyn muss, die ihn näher auf die Spur der so geheimnisvollen Natur leiten könnte; letzterem nicht, weil er nur in eben dem Grade Virtuos *) oder seines Instrumentes Meister zu werden hoffen darf, als es ihm gelingt, dasselbe seiner Natur gemäss zu behandeln.

Die Meynungen der Physiologen, Klangforscher und Tonkünstler, sind inzwischen über diesen anscheinend geringfügigen Gegenstand so sehr getheilt, dass man eigentlich noch gar nicht weiss, was man von der Sache denken, oder welcher Lehrmeynung man beytreten soll.

Diese einander so entgegengesetzten Meynungen lassen sich am füglichsten unter sieben Nummern bringen.

I. Quantz **), dessen Verdienste um die Flöte, wenn er sich auch gleich sehr häufig geirrt hat, darum doch nicht verkannt wer-

*) Nec est quisquam gentis ullius, qui ducem naturam nostrum ad virtutem pervenire non possit. Cic. de Legg. I. 8.

**) A. a. O. Hptst. IV. §. 14. 17. 18. „Bey den Oktaven darf der Wind keinesweges verstärkt oder verdoppelt werden, wie Hr. Vaucanson in seinem mechanischen Flötenspieler irrig lehrt; indem er vorgiebt, dass man die Oktaven auf der Flöte traversiere nicht anders, als auf solche Art herausbringen könne,

den dürfen, ist der Meynung, dass die Nebentöne durch die Verengung des Mundloches der Flöte entstünden.

Er geräth aber in den unten angeführten Stellen auf mancherley Art mit sich in Widerspruch; erstens, indem er zugiebt, dass die Oktaven gleichwol durch die Verstärkung des Windes hervorgebracht werden könnten; und zweytens, dass er das Mundloch, um die Oktave eines Tones anzugeben, verengen lasst, ungeachtet es eine auch von ihm anerkannte *) physische Nothwendigkeit ist, dass durch jede Verengung des Mundloches der Flöte deren Stimmung sinkt. Man kann also zwar durch die Verengung der Flötenmündung die Tonhöhe der Flöte ungefähr um einen halben Ton tiefer machen, aber nicht die Töne um eine Oktave erhöhen.

II. Eine andere Meynung ist die, dass die Nebentöne durch die Erweiterung der Flötenmündung erzeugt würden **). Dieser Meynung steht aber die Erfahrung, wie ich glaube, aller Flötenspieler entgegen, dass die Nebentöne, auch wenn die Flötenmündung vereugt wird, gleichwol ganz gut hervorgebracht werden können.

III. Devienne ***) und die Verfasser der Flötenschule des Conservatoriums zu Paris †) sind des Dafürhaltens, dass, um die Nebentöne hervorzubringen, nicht nur die Flötenmündung, sondern auch die Oeffnung zwischen den Lippen verengt werden müsse, um die Windmasse zu vermindern.

Was gegen die Verengung der Flötenmündung zu erinnern seyn dürfte, ist bereits unter der ersten Nummer gesagt worden; und dass die grössere oder geringere Oeffnung zwischen den Lippen nicht der Entstehungsgrund der verschiedenen Tonwürden seyn könne, dies ergiebt sich überzeugend aus der Thatsache, dass man mittelst eines Röhrchens, etwa eines Federkiels, den man am Rande der Flötenmündung ansetzt, die Grund- und Nebentöne angeben kann, ungeachtet auf diese Art die Lippen von allem Einflusse auf die Flötenmündung und auf die Bildung des aus dem Munde in die Flöte strömenden Luftstrahls ausgeschlossen sind.

IV. Der Meynung, dass der Entstehungsgrund der harmonischen Töne

---

Sie müssen vielmehr durch das Zusammenpressen der Luft in dem Mundloche der Flöte, welches aus dem Vorwärtsschieben des Kinnes und der Lippen entsteht, gewirkt werden. — — Weil manche Flötenspieler das Mundloch zu weit offen lassen, so müssen sie die hohen Töne aus Noth durch stärkere Blasen herausbringen. — — Wie bey den Falsettönen die Oeffnung der Luftröhre enge wird: so wird auf der Flöte durch das Vorwärtsschieben der Lippen und des Kinnes, das Mundloch kleiner."

*) Ibidem. II. §. 62: „Die Flöte muss man allezeit fest an den Mund drücken, nicht aber mit der Hand bald ein- bald auswärts drehen, als wodurch der Ton entweder tiefer oder höher wird."

**) Dieser Meynung ist in der Berl. Mus. Zeitung v. J. 1806, No. 2., der Recensent der Nouvelle méthode Devienne's. „Man bedecke, schreibt er, alle Löcher, und simplificire so die Flöte zu einer offnen Orgelpfeife. Nun gebe man das tiefe d an, ziehe, ohne weiter ein Loch zu öffnen, nach und nach die Lippen zurück; und wir hören d, e, d, und zuletzt fis."

***) A. a. O. Art. 2. pour tenir la Flûte et la poser à la bouche „il est bon de remarquer, que plus on monte plus il faut retirer le tron des lèvres en avançant la lèvre inferieure."

†) Art. 5: „Die obern Töne erlangt man dadurch, dass man die Windmasse vermindert. Dies geschieht dadurch, dass man die Oeffnung der Lippen ein wenig kleiner macht, und die Unterlippe auf dem Mundloche ein wenig weiter vorrückt, um dieses verhältnissmässig zu verengen."

in der Verstärkung des Windes läge, sind besonders Dodart *), Des-Cartes **), Mersenne ***), Lambert ****), Rousseau †) und Thomas Young ††). Zufolge dieser Meynung wäre es demnach nicht möglich, in der Tiefe stark, und in den höhern Tonwürden schwach zu spielen. Allein da man wirklich den Grundton d mit einer Stärke des Windes, als sollte die Flöte bersten, und dessen doppelte Oktave, ohne den Griff zu verändern, mit dem leisesten Hauche angeben, und ohne die Flötenmündung mehr zu bedecken, die Lippen noch mehr öffnen kann, als sie es beym Grundtone waren: so folgt aus dieser Thatsache, wie ich glaube, ganz unumstösslich, dass die Verstärkung des Windes nicht der Grund von der Erzeugung der harmonischen Flötentöne seyn könne.

---

*) In der schon oben in No. 9. dieser Zeitung ausgehobenen Stelle.

**) Renati Des-Cartes Musicae compendium. Amstelod. 1656. in 4to S. 16: „Notandum est, acutum sonum validiori vel spiritu in voce, vel tactu sive pulsu in nervis indigere, vt emittatur, quam gravem, quod experitur in nervis, qui quo magis tenduntur, eo acutiorem edunt sonum, atque etiam potest probari ex eo, quod maiori vi dividitur aër in minores partes, ex quibus exit sonus acutior: sequitur autem etiam ex his, sonum, quo acutior est, eo validius etiam aures ferire."

***) F. Marini Mersenni, Minimi, Cogitata physico-mathematica, in quibus tam naturae quam artis effectus admirandi certissimis demonstrationibus explicantur. Parisiis, 1644. in 4to. Hier sagt er in dem 4ten Buche, das die Aufschrift hat, Harmonicae Libr. IV. de instrumentis musicis, S. 349 von der fistula dulci (Flûte douce): „miraberis, omnibus apertis aut occultis foraminibus sonum a suo graviore sono, vnico saltu adscendere ad octavam, si tantisper fortius inspires, quemadmodum secundo saltu ad diapente, vt contingit tubae vehementius inspiratae, quam omnia fere instrumenta pneumatica aemulantur."

****) In seinen oft angeführten Observations sur les Flûtes §. XXXIX. „Les 7 trous étant fermés tous ensemble, la Flûte donne d'abord le ton d, le plus grave qu'elle puisse donner. En enflant la Flûte successivement avec plus de force, j'en tirai encore les tons 72, 48, 36, qui sont l'octave, la quinte de l'octave, et la double octave."

†) In seinem Dict. de Mus. unter den Wörtern Octavier und Sauter: „Quand on force le vent dans un Instrument à vent, le son monte aussitôt à l'octave. C'est un défaut dans l'orgue quand un tuyau octavie, cela vient de ce qu'il prend trop de vent. — — On fait sauter le ton lorsque donnant trop de vent dans une Flûte, ou dans un Instrument à vent, on force l'air à se diviser, et à faire résonner au lieu du Ton plein de la Flûte ou du tuyau quelqu'uns seulement de ses harmoniques."

††) In seinen „Untersuchungen über Schall und Licht;" in Gilberts Annalen der Physik. Jahrg. 1806. St. 3. S. 274. No. 8. „Harmonische Töne der Pfeifen: Eine Pfeife von 9″,4 Länge gab bey einem Drucke = o″,3 Wasserhöhe einen Ton, der zunächst f war; die Stärke des Tons vergrösserte sich ohne dass sich dessen Höhe veränderte bis zu einem Drucke = o″,9 Wasserhöhe; alsdann, wenn man die Pfeife plötzlich anblies, sprach f an, das bey einem allmählich über o″,9 verstärkten Drucke nicht angeben wollte; liess man den Druck bis zu o″,8 Wasserhöhe wieder abnehmen, so sank auch das f zum f herab. Nach diesem Tone f erschien durch einen Druck, der sich nicht bestimmen liess, durch Flötliches Anblasen das c, das sich bis zu einem Drucke von 3 Zoll schwächen liess; der 4te Ton war bey einem Drucke von 8 Zoll = f. Dieser Ton liess sich ohne seine Höhe zu ändern bis zu einem Drucke von 20 Zoll verstärken, und bis zu einem Drucke von 5 Zoll schwächen. Bey allmählichem Drucke von 18 Zoll aber sprach ein Ton an, der die grosse Terz des vorigen gab = a."

Dodart *) und Chladni **) irrten sich also, wie mir deucht, wenn sie glaubten, der Ton könne, ohne dass er steige oder überspringe, nicht verstärkt werden, wenn nicht zu gleicher Zeit die Flötenmündung, oder die Oeffnung zwischen den Lippen, mit der zunehmenden Stärke des Windes verhältnismässig erweitert werde.

Youngs Versuche, bey denen es ganz darauf angelegt war, dem so zudringlichen Irrthume jeden Zugang zu verschliessen, und der so leicht entwischenden Wahrheit keinen Schlupfwinkel übrig zu lassen, führen dennoch zu keinem sichern Schlusse; will man anders nicht den Schluss daraus ziehen, dass die Verstärkung des Windes nicht der Grund der Nebentöne seyn könne, weil sie zum Theil durch die allmahliche Verstärkung des Windes nicht erzwungen werden konnten. Ohne Zweifel sind seiner Aufmerksamkeit, eben so wie dem Scharfsinne Lambert's, bey diesem Spiele der Natur über der Verstärkung des Windes gerade die Umstände entgangen, die den eigentlichen Grund des Uebersprungens der Töne enthalten. So pflegen auch Taschenspieler bey ihren Kartenkunststücken an das Spiel Karten, dessen sie sich bedienen, recht stark blasen zu lassen; aber wer möchte wol das Kunststück, das hierauf zum Vorschein kommt, für die Wirkung des starken Blasens halten?

Auch Ferrein ***) konnte sich nicht überzeugen, dass die Verstärkung des Windes den Ton zugleich stärker und höher machen sollte.

V. Daniel Bernoulli glaubte gefunden zu haben, dass zur Hervorbringung der Nebentöne nicht nur die Verstärkung des Windes, sondern auch eine grössere Spannung der Lippen erfordert würde †).

An der eben angeführten Stelle spricht er freylich blos von einer Veränderung des Ansatzes und der Stärke des Windes, (en changeant d'embouchure et de force de vent — par la variation de l'embouchure et de la force du souffle;) ohne zu sagen, worin diese Veränderung bestehe. Allein seine eigentliche Meynung von der Sache scheint doch die ihm hier untergelegte zu seyn. An einem andern Orte ††) vergleicht er nam-

*) A. a. O. S. 353 u. f. „Comment donc peut-on conserver le même ton et augmenter la quantité de l'air? — Il est absolument indifférent pour la vitesse de l'air, ou que plus d'air se présente à la glotte dilatée autant qu'il faut pour laisser passer cette quantité d'air de la même vitesse qu'auparavant passant du foible au fort, ou de la resserrer précisement autant qu'il faut pour conserver le même degré de vitesse à une moindre quantité d'air passant du fort au foible."

**) Akustik §. 67. „Wenn die Heftigkeit der Luftströmung und die Grösse der Oeffnung im gleichen Verhältnisse zu- oder abnehmen, so wird der Klang stärker oder schwächer, der Ton verändert sich aber nicht."

***) In seiner Abhandlung de la formation de la voix de l'homme, S. 558. der Histoire de l'acad. Roy. de sciences. Année 1741. avec les mémoires de mathém. et phys. pour la même année. à Amsterdam chez Mortier 1741. 8. „La force du son dépend de celle du vent — — cette decouverte suffit pour anéantir tout ce que les Anciens et les Modernes ont avancé sur la cause des sons aigus de la voix; on ne peut plus les attribuer au rétrécissement de la glotte et à la vitesse de l'air; l'éclat de la voix en dépend, et ces deux effets ne sauraient être le produit de la même cause."

†) A. a. O. §. 9.

††) A. a. O. §. 16 u. 17. „Si on redouble la vitesse de la roue, la corde redoublera le nombre de ses ventres, de même que celui des vibrations de chaque partie — — et on pourra hausser le ton à mésure que la roue tourne avec plus de rapidité et qu'elle fait former à la corde plus de ventres. Ce

lich die Lippen mit den Zähnen eines Rades, durch die eine gespannte Saite in Bewegung gesetzt wird. Je schneller man das Rad drehe, sagt er, desto höher werde der Ton; und auf gleiche Weise spanne man bey hohen Tönen auf der Flöte mehr oder weniger die Lippen, und verstärke mehr oder weniger den Wind.

Noch wahrscheinlicher ist es mir indessen, dass Bernoulli selbst nicht wusste, was er von der Sache glauben sollte, und dass er daher, blos der Beruhigung wegen, doch etwas hierüber gesagt zu haben, sich in ein Gleichnis verwickelte, das an das bekannte, nicht ganz passend gegen Moliére gerichtete, Wort Boileau's erinnert:

Dans ce sac ridicule où Scapin s'enveloppe
Je ne connois plus l'auteur du Misanthrope.

VI. Die sechste Meynung über diesen Gegenstand ist die, **dass die Nebentöne durch die Verstärkung des Windes, und zugleich durch die Verengung der Flötenmündung, oder der Oeffnung zwischen den Lippen gebildet würden.**

Die Gewährsmänner dieser Meynung sind unter andern von Haller *) und Chladni **).

Aus den Worten von Haller's lässt sich indessen nicht mit Zuverlässigkeit abnehmen, ob er zur Hervorbringung der harmonischen Töne, ausser der Verstärkung des Windes, blos noch die Verengung der Flötenmündung für erforderlich hielt; oder ob er glaubte, dass es einerley wäre, ob diese oder die Oeffnung zwischen den Lippen enger gemacht würde.

Chladni aber scheint mir in den §§. 85 und 67 sich nicht gleich geblieben zu seyn. Denn nach jener Stelle wird zur Hervorbringung der Nebentöne sowol die Verstärkung des Windes, als auch entweder eine Verengung der Flötenmündung oder eine Verengung der Lippenöffnung erfordert; nach der letztern Stelle aber nur entweder die Verstärkung des Windes, oder die Verengung der Oeffnung, durch welche die Luft in die Flöte dringt, wobey es übrigens ungewiss scheint, ob unter dieser Oeffnung die Lippenöffnung und die Flötenmündung zugleich, oder nur diese oder jene ausschliessend gemeynt sey, oder ob, welches wahrscheinlicher ist, die Wahl in dieser Rücksicht der Willkühr überlassen werde.

Diese Lehre besteht also in einer Verquickung der unter I, III und IV angeführten Meynungen.

(Die Fortsetzung folgt.)

---

que nous venons de dire sur la formation de ventres dans une corde tendue, et sur les tons différens qui s'ensuivent, s'applique facilement aux tons qu'on tire d'un tuyau; ici c'est le tremoussement des lèvres qui fait la fonction des corps de dent, dont nous avons parlé dans le précédent article; on tend différemment les lèvres, on les serre plus ou moins, on presse le vent avec plus ou moins de force, tout cela cause différentes agitations dans ce vent etc. etc."

*) Albert v. Haller's Grundriss der Physiologie für Vorlesungen. Berlin 1788. §. 305. S. 219. „Hieher gehört das Beyspiel des Pfeifens, wo ganz offenbar der hohe Ton von der Verengung des Mundes kommt; ferner gehören hieher die musikalischen Blasinstrumente, in denen die Enge des Loches, das die Luft durchlässt, und die Geschwindigkeit der angeblasenen Luft den hohen Ton hervorbringt."

**) In seiner Akustik §. 86. „Um die höhern Töne, deren eine Pfeife oder ein anderes Blasinstrument fähig ist, hervorzubringen, wird mehrere Stärke des Blasens, und mehrere Zusammendrückung der Lippen, oder auch ein Einströmen durch eine engere Oeffnung erfordert." Und §. 67. „Die Höhe und Tiefe der Töne hängt von zwey Umständen ab: 1. von der Kraft, mit welcher die Luft durch die enge Oeffnung zu dringen strebt, so dass, wenn die Oeffnung sich nicht verändert, bey einer grössern Kraft die Töne höher werden, 2. von der Grösse der Oeffnung, so dass bey einerley Kraft die Töne desto höher sind, je kleiner die Oeffnung ist.

Recensionen.

Sinfonie à grand Orchestre, composée et dédiée à Sa Majesté Alexandre I. Empereur de toutes les Russies, par Antoine Eberl. Oeuv. 34. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist bekannt, dass der ungewöhnliche Ruf, welcher der öffentlichen Erscheinung dieser aus D moll gesetzten und in vieler Hinsicht sehr hervorstechenden Sinfonie des verstorbenen Eberl vorherging, veranlasst hat, dass das Publikum der Bekanntmachung derselben mit sehr gespannter Erwartung entgegen sah. Allein diese Erwartung wurde nach dem Drucke derselben nicht nur bey dem grössern Theile des Publikums nicht völlig befriedigt, sondern man hat auch hier und da diesem Tonstücke allzuwenig Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und daher die Wiederholung der Aufführung desselben ziemlich vernachlässiget.

Die Anforderungen eines auf dieses Kunstwerk so aufmerksam gemachten Publikums, — welches von dieser Gattung der Tonstücke die vollendeten Werke eines Mozart und Haydn so genau kennt, den starken Eindruck, und den Nachhall, welchen sie im Geiste des Zuhörers nach der Aufführung zurück lassen, so vielfaltig empfunden hat, und sich für berechtigt hält, von diesen Kunstwerken den Maasstab abzuziehen, nach welchem es andere Werke gleicher Gattung beurtheilt — konnten durch ein Tonstück nicht völlig befriedigt werden, dem es zwar nicht an sehr hervorstechenden Zügen des Genie's, nicht an Originalität, wol aber noch an demjenigen Grade der Vollendung mangelt, den man hauptsächlich an den Werken der vorhin genannten Heroen bewundert — ein Grad der Vollendung, der nur bey längerer Erfahrung und bey öfterer Bearbeitung einer und ebenderselben Gattung der Kunstwerke erreicht werden, nur die Folge einer mit einem gewissen Grade der Ruhe des Geistes verbundenen Ausführung und Darstellung des vom begeisterten Genie geschaffenen Ideals seyn kann.

So wenig demnach Rec. geneigt ist, diese angezeigte Sinfonie den vorzüglichern Sinfonieen von Mozart und Haydn völlig an die Seite zu stellen, eben so wenig kann er es für billig anerkennen, wenn diese oder jene Anführer oder Vorsteher einer Konzertmusik diesem Tonstücke zu wenig Gerechtigkeit wiederfahren lassen, und daher ihrem Publikum den wiederholten Genuss desselben vorenthalten.

Eine Ursache der ungerechten Herabwürdigung dieses Stücks kann allerdings dasjenige seyn, was schon ein anderer Mitarbeiter an diesen Blättern (im 51sten Stücke dieses Jahrganges) über diese Sinfonie ausgesprochen hat; nämlich, dass man sie, wegen ihres zu reich verzierten, mit rauschenden Instrumenten oft zu überfüllten, und dabey immer etwas zerstückelten Stils durchaus öfterer hören müsse, um ihr vielen Geschmack abzugewinnen. Nächst diesem scheint es Rec. aber auch noch insbesondere, als berücksichtige man den Titel des Werks: Sinfonie à grand Orchester, allzuwenig. Man glaubt vielleicht alles gethan zu haben, wenn man nur die Stimmen der vielen Blasinstrumente mit dazu fähigen Subjekten gehörig besetzen kann, ohne dabey auf eine verhältnissmässig starke Besetzung der vier Haupt- oder Ripienstimmen Rücksicht zu nehmen. Rec. glaubt um so mehr hierin den nähern Grund der Herabwürdigung dieser Sinfonie suchen zu müssen, weil er bemerkt hat, dass man da, wo sich diese Sinfonie keinen Eingang hat verschaffen können, auch den Sinfonieen von Beethoven, (die wegen der Art

des Gebrauchs der vielen Blasinstrumente ebenfalls eine sehr zahlreiche Besetzung der Hauptstimmen nothwendig erfordern, wenn sie die gehörige Wirkung thun sollen,) den ihnen gebührenden Werth nicht beylegt.

Wie kann aber ein solches Tonstück, bey dessen Ausarbeitung der Vf. in Hinsicht auf das, was er den sämmtlichen Blasinstrumenten ertheilt, eine starke Besetzung der vier Hauptstimmen gleichsam zur Bedingung macht, die gehörige Wirkung hervorbringen, wenn bey der Aufführung die Hauptstimmen so mager besetzt sind, dass die Tonmasse der Neben-oder Füllstimmen, (die, ohngeachtet der vielen ihnen zugetheilten Solosätze, dennoch immer nur Neben-oder Füllstimmen bleiben — und bleiben müssen,) mit der Tonmasse, welche die Ausführer der Hauptstimmen hervorbringen können, in keinem richtigen Verhältnisse stehet? wenn vielleicht sogar die Tonmasse der Nebenstimmen die der Hauptstimmen an Stärke übertrifft?

In dieser nicht unwichtigen Bemerkung entdeckt sich nun allerdings für solche Oerter, wo man kein merklich zahlreiches Orchester zusammenbringen kann, und die dennoch, im Durchschnitte genommen, die grössere Hälfte der Kunstliebhaber enthalten, in Ansehung des Genusses der neuern Kunstprodukte dieser Gattung, bey welchen man sich fast ohne Ausnahme aller im Orchester gewöhnlichen Blasinstrumente zugleich bedient, ein sehr nachtheiliger Umstand, dem wol nicht leicht abzuhelfen, über welchen aber sich hier weiter zu verbreiten, am unrechten Orte seyn möchte. Nur die Sache selbst sollte hier bemerkbar gemacht, und möglichst verhindert werden, dass von etwas Zufälligem, das der Komponist nicht verschuldet, kein ungerechtes Urtheil über ihn und sein Werk abgezogen werden sollte. —

Eine genaue Zergliederung und ausführliche Beurtheilung der angezeigten Sinfonie würde anjetzt zu spät kommen, nachdem sie bereits fast allenthalben schon aufgeführt worden ist, wo sich ein zu ihrer Besetzung nur einigermassen hinlängliches Orchester zusammenbringen lässt. Es mag daher für diejenigen, die sie zu hören noch keine Gelegenheit gehabt haben, folgendes hinreichend seyn.

Sie gehört mit Recht unter diejenigen Kunstwerke, die man jetzt mit dem Prädikate gross bezeichnet — das heisst, unter diejenigen, die nicht blos einen bedeutenden Umfang haben, sondern vorzüglich in einem edeln und grandiosen Stil abgefasst sind, sich durch Reichthum und hohen Schwung auszeichnen, und (als Sinfonieen) auch durch grosse Massen imponiren.

Die äussere Einrichtung dieser Sinf. hat das Eigenthümliche, dass sich an den gewöhnlichen kurzen Einleitungssatz von langsamer Bewegung nicht unmittelbar das erste Allegro, sondern ein sehr weit ausgeführter Marsch (aus D ♯) anschliesst, mit dessen Schlusse ein ebenfalls weit ausgeführtes Allegro agitato, (D b, $\frac{3}{4}$-Takt) als eigentliches erstes Allegro, beginnt. Und dieses Allegro ist der hervorstechendste Satz des ganzen Stücks. Uebrigens hat der Vf. dieser Sinfonie die sonst gewöhnliche Menuet mit ihrem Trio nicht geschrieben; aber dennoch dauert die Sinfonie reichlich so lang, als die längsten Mozartschen, und länger, als die längsten Haydnschen.

Concerto pour Violon, avec accompagnement de grand Orchestre, très-humblement dédié à Monseigneur le Prince Alexandre de Galitzin par F. Krommer. Oeuv. 61. à Offenbach chez J. André. (Pr. 3¼ Fl.)

Das Individuelle der Manier, deren sich Kr. in seinen Konzerten bedient, spricht sich in diesem noch reiner und bestimmter aus,

als in seinen früher erschienenen und für Blasinstrumente gesetzten — wenigstens so weit Rec. diese zu hören Gelegenheit gehabt hat. Ungeachtet einiger bizarren Stellen und harten Ausweichungen in entfernte Tonarten, die der Vf. sehr zu lieben scheint, und ungeachtet der Kenner in den Allegrosätzen hin und wieder mehr cantable Melodie zu hören wünscht, thut dieses Konzert, im Ganzen genommen, dennoch eine gute Würkung, die vorzüglich aus den, dem Instrumente angemessenen und sich oft durch Neuheit empfehlenden Passagen hervorgeht.

Der Vortrag der Prinzipalstimme verlangt zwar keine sehr ausgezeichnete Gewandtheit des Bogenstrichs, wol aber eine Hand, die mit dem Griffbrete in allen Lagen und in allen Tonarten auf das vollkommenste vertraut ist. Aus diesem Grunde kann man dies Konzert auch insbesondere solchen angehenden Konzertspielern zur fleissigen Privatübung empfehlen, welche die nöthige Sicherheit bey dem Wechsel der verschiedenen Lagen der Hand, und die darauf sich gründende Reinheit der Intonation, noch nicht völlig erlangt haben.

Das erste Allegro hat einen etwas ernsthaften, ziemlich würdigen Charakter, und ist der gelungenste Satz dieses Tonstücks. Die vier unmittelbar auf einander folgenden Absätze auf der Grundlage der Tonica, deren sich der Vf. gleich im Anfange des ersten Ritornells bedient hat, würde Rec. vermieden haben, weil der dritte dieser Ruhepunkte des Geistes das Monotonische derselben zu deutlich empfinden lasst. Uebrigens empfiehlt sich dieses Allegro auch durch seine gute und in einander greifende Ausführung.

In dem Adagio, (B dur, C-Takt,) dessen Thema aber eine Erinnerung an das leidige Donauweibchen sehr lebhaft hervorruft, sind einige gut gewählte, und dem Charakter des Satzes genau angemessene Modulationen auszuzeichnen. Nur Schade, dass dieser Satz mit Spiel- und Setzmanieren zu überladen ist. Auch scheint dem Rec. die dem Ende des Satzes beygefügte ausgeschriebene Fermate weder dem Charakter des Adagio überhaupt, noch dem Charakter dieses Satzes insbesondere, zu entsprechen.

Der letzte Satz bestehet aus einem gefälligen, aber etwas zu lang ausgedehnten Alla polacca, in welchem man hin und wieder den der Polonoise eigenthümlichen Rhythmus, und besonders von dem 5ten bis zum 12ten Takte, den dazu gehörigen fühlbaren Einschnitt in der Mitte des vollständigen rhythmischen Gliedes, ungern vermisst.

Uebrigens kann sich ein gewandter Violinspieler mit dem Vortrage dieses Konzerts sehr zu seinem Vortheile auszeichnen — und zwar vorzüglich vor einem gemischten Publikum.

Kurze Anzeigen.

Divertissement militaire p. l. Pianoforte av. acc. de Flûte ou Violon ad lib., comp. par J. B. Cramer. à Offenbach chez André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Eine Kleinigkeit, die jedoch Cr.s nicht geradezu unwürdig ist. Das Militairische findet Ref. nur darin, dass die ersten beyden Sätze die Rhythmen und den Zuschnitt von Märschen haben — der erste von langsamen, pathetischen, der zweyte, von muntern — so dass man sie Marsche mit veränderten Repriesen nennen könnte. Der dritte Satz ist mehr pastoral-massig. Das Ganze ist gefällig, und leicht auszuführen. Der Steindruck ist schön.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten August. Nº. 48. 1808.

Ueber den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte.

(Fortsetzung.)

VII. Die letzte mir bekannte Meynung über diesen Gegenstand ist die, welche Vaucanson *) und Tromlitz vertheidigten, nämlich, dass zur Bildung der harmonischen Töne auf der Flöte drey Dinge, nämlich Verstärkung des Windes, Verengung der Flötenmündung, und Verengung des Luftstrombettes oder der Oeffnung zwischen den Lippen erfordert würden.

*) Vaucanson, der genievolle Verfertiger dreyer Selbstgetriebe, einer Ente, eines Trommelschlägers und eines Flötenspielers, liess letztern zuerst im J. 1738 zu Paris sehen, und gab zu gleicher Zeit auf 20 Seiten in 4to unter dem Titel: Le mécanisme du Flûteur automate, présenté à M. M. de l'académie royale des sciences par M. Vaucanson, auteur de cette machine. (à Paris, chez Jacques Guérin) heraus. Dieses Werkchen, das eine kurze Beschreibung dieser Maschine enthält, ist auch in die Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens des lettres; mis en ordre et publié par M. Diderot, et quant à la partie mathématique par M. d'Alembert, unter dem Artikel Androide, so wie auch in die Yverdoner Ausgabe der Encyklopädie, die M. de Felice besorgte, eingerückt worden. Eine schlechte deutsche Uebersetzung dieser Beschreibung erschien zu Augsburg 1748 in 4to; und im Hamburg. Magazin II. S. 1, so wie in Wiegleb's natürlicher Magie Th. I. S. 283. (Berl. 1789.) finden sich Auszüge davon. Die Stellen, welche auf die Theorie des Flötenspielens Bezug haben, möchten vorzüglich folgende seyn: „Est-il question de lui faire tirer du son de la Flûte et de former le prémier ton qui est le ré d'en-bas? on commence d'abord à disposer l'embouchure; pour cet effet on place sur le cylindre une lame dessous le levier qui répond aux parties de la bouche servant à augmenter l'ouverture que font les lèvres. Secondement on place une lame sous le levier qui sert à faire reculer ces mêmes lèvres. Troisiémement, on place une lame sous le levier qui ouvre la soupape du reservoir du vent qui vient des petits soufflets qui ne sont point chargés, on place en dernier lieu une lame sous le levier qui fait mouvoir la languette pour donner le coup de langue. — — — Il resultera de ces opérations différentes, qu'en donnant un vent foible et le faisant passer par une issue large dans toute la grandeur du trou de la Flûte, son retour produire des vibrations lentes, qui seront obligées de se continuer dans toutes les particules du corps de la Flûte, puisque tous les trous se trouveront bouchés, et par consequent la Flûte donnera un ton bas, c'est ce qui se trouve confirmé par l'expérience. — — Pour avoir les tons de la seconde octave, il faut changer l'embouchure de situation, c'est-à-dire, placer une lame dessous le levier qui contribue à faire avancer les lèvres au-delà du diamètre du trou de la Flûte, et imiter par là l'action de l'homme vivant, qui en pareil cas tourne la Flûte un peu en dedans. Secondement il faut placer une lame sous le levier qui en faisant rapprocher les deux lèvres, diminue leur ouverture. Troisiémement il faut placer une lame sous le levier qui fait ouvrir la soupape du reservoir qui contient le vent provenant des soufflets chargés du poids de deux livres; vent qui se trouve poussé avec plus de force, et semblable à celui que l'homme vivant pousse par une plus forte compression des muscles pectoraux. Il s'ensuivra de toutes ces différentes opérations qu'un vent envoyé avec plus de force, et passant par une issue plus petite, redou-

Vaucanson theilt die Flötentöne in drey Oktaven. In der ersten lässt er seinen Flötenspieler die Lippen weit öffnen, sie von der Flötenmündung zurückziehen, und aus einem unbeschwerten Blasebalg blasen. Bey den Tönen der zweyten Oktave muss sein Flötenspieler die Lippen über den Durchmesser der Flötenmündung vorrücken, die Oeffnung zwischen den Lippen verhältnissmässig kleiner machen, und den Wind aus einem mit zwey Pfunden beschwerten Blasebalg in die Flöte treiben. Bey den Tönen der dritten Oktave endlich gehen die Lippen ganz über das Loch der Flöte (les lèvres vont tout-à-fait sur le bord du trou de la Flûte,) die Oeffnung zwischen den Lippen wird ausserst klein, (devient extrêmement petit) aber dafür muss auch der Flötenspieler aus einem mit 4 Pfunden beschwerten Blasebalg blasen.

Viel zuviel Wind! möchte ich sagen. Täuscht mich nicht alles, so kann der Mechanismus dieses Selbstgetriebes hier weder richtig, noch vollständig beschrieben seyn; nicht richtig, weil es unmöglich ist, in einer Flöte einen Ton zu erzeugen, wenn, wie dies bey den Tönen der dritten Oktave geschehen soll, die Flötenmündung ganz von der Unterlippe bedeckt wird. Es ist lustig, dass so etwas Abenteuerliches Akademikern gesagt, und selbst von einem D'Alembert übersehen werden konnte. Unvollständig aber muss die Beschreibung seyn, weil sich daraus nicht ersehen lässt, wie Vaucanson es angefangen habe, dass die Töne der zweyten Oktave durch das Vorschieben der Lippen nicht zu tief und unbrauchbar wurden; da nach einer physischen Nothwendigkeit dieser Erfolg die jedesmalige Wirkung der grössern Bedeckung der Flötenmündung seyn muss. Unter allen lebendigen Flötenmaschinen aber giebt es wol, so sehr sich auch Vaucanson rühmt, d'avoir imité l'action de l'homme vivant, keine einzige, die nach diesem Mechanismus die Flöte spielte, oder auch nur bliese.

Durchaus der Natur der Flötentöne entgegen scheint es mir ferner zu seyn, wenn Vaucanson dieselben in drey Oktaven theilt. Nach der eingeführten melodischen Tonleiter ist diese Eintheilung zwar richtig, aber nicht in physischer Rücksicht; denn die Flötentöne haben nicht blos drey Sprungstufen, sondern zum Theil fünf, sechs und mehrere. Noch unhaltbarer scheint mir diese Vaucansonsche Theorie in so fern zu seyn, als er selbst bey den Tönen derselben Oktave in eben dem Maasse die Flötenmündung verengt und den Wind verstärkt wissen will, als sich die Töne der zweyten Oktave der dritten Oktave nähern *).

Dies ist obendrein ganz unnöthig, weil man die Töne der zweyten Oktave alle auf

---

blera de vitesse, et produira par conséquent les vibrations doubles; et ce sera l'octave. — — — Dans les tons de la troisiéme octave les mêmes leviers qui vont à la bouche agissent comme dans ceux de la seconde avec cette différence, que les lames sont un peu plus élevées, ce qui fait que les lèvres vont tout-à-fait sur le bord du trou de la Flûte, et que le trou qu'elles forment devient extrêmement petit: on ajoute seulement une lame sous le levier qui fait ouvrir la soupape, pour donner le vent qui vient des soufflets les plus chargés, savoir du poids de quatre livres, par conséquent le vent poussé avec une plus forte compression et trouvant une issue encore plus petite, augmentera de vitesse en raison triple: on aura donc la triple octave."

*) „Veut on lui faire donner le ton au dessus (du ré d'en-bas,) savoir le mi — — — on fait approcher tant soit peu les lèvres du trou de la Flûte. — — — à mésure qu'on monte dans les tons superieurs de cette seconde octave il faut de plus en plus serrer les lèvres, pour que le vent dans un même temps augmente de vitesse."

der zweyten Tonwürde, und die Töne der dritten Oktave vom d bis zum b alle auf der dritten Sprungstufe haben kann, und die Grundtöne offenbar alle von Einer Tonwürde sind †).

Auch Tromlitz'ens ††) Vorstellungsart, dass man bey den hohen Tönen den Wind verstärken, oder wie er sich ausdrückt, mehr treiben müsse, dass bey den tiefen Tönen eine Erweiterung des Mundloches erforderlich wäre, dass die tiefen Töne deswegen mehr Wind erforderten, und dass man durch die Verstärkung des Windes den Ton wieder um so viel höher treiben könne, als er durch die grössere Bedeckung der Flötenmündung tiefer geworden wäre, beruht auf lauter Sätzen, die die Prüfung an der Wahrheit nicht aushalten *). An einer andern Stelle **) nimmt er seine Lehre jedoch selbst nicht sehr in Schutz, und verräth durch die Gleichgültigkeit, die er daselbst blicken lässt, einen gewissen Unmuth, mit dem er es gefühlt haben mochte, dass er seines Gegenstandes nicht habe Meister werden können. —

Was lernen wir nun aus diesen sieben Meynungen, die sich alle auf Versuche und Erfahrungen stützen? Dies, dass man die verschiedenen Tonwürden oder Nebentöne auf der Flöte hervorbringen kann, man mag nun den Wind verstärken, schwächer werden, oder sich gleich bleiben lassen, die Flötenmündung durch das Vorschieben der Unterlippe verengen, oder durch das Zurückziehen derselben erweitern, die Oeffnung zwischen den Lippen gross oder klein machen, die Lippen spannen oder sich selbst überlassen.

Unter diesen Umständen darf ich vielleicht auf Entschuldigung hoffen, wenn ich es wage, eine neue Meynung über diesen Gegenstand zur einsichtsvollern Prüfung der Sachverständigen aufzustellen.

Achte Erklärungsart des mechanischen Entstehungsgrundes der harmonischen Flötentöne.

Diese achte Erklärungsart, die, meines Wissens, noch Niemand aufgenommen hat,

---

†) Die Beschreibung dieser Maschine lässt demnach noch wichtige Zweifel übrig, ob sie auch wirklich das leiste, was von ihr gerühmt wird. Vorzüglich wäre auch eine genaue Auskunft darüber zu wünschen, ob das Züng'chen (la languette pour donner le coup de langue), das in dem Munde dieses hölzernen Flötenspielers angebracht ist, wirklich die Verrichtungen der Zunge beym Flötenspielen nachahme, oder ob es blos als ein Opfer anzusehen seyn möchte, das Vaucanson's Genie dem Charlatanism gebracht hat.

††) A. a. O. Cap. 6. § 39. Nachdem Tromlitz Quanta'en sehr getadelt hat, dass er das Kinn und die beyden Lippen bey den höhern Tönen vorgeschoben wissen wolle, da doch blos das Kinn und die Unterlippe vorgeschoben werden dürften, fährt er also fort: „Durch diese gemachte Bewegung geht die Oberlippe ein wenig zurück, und drückt sich fester auf die Unterlippe, dadurch bekommt der ein wenig stärker getriebene Wind die gehörige Richtung, und der Ton giebt gut und fest an; man muss den Wind mehr treiben, weil durch das Vorschieben der Unterlippe die Oeffnung an dem Mundloche kleiner, und dadurch der Ton tiefer wird. Das Gegentheil ist in der Tiefe. Man zieht nämlich die Unterlippe zurück, und dadurch wird das Mundloch grösser, erfordert also auch mehr Wind."

*) Sunt omnia ista, erlaube ich mir mit Cicero zu sagen, ex erroribus orta radicibus, quae evellenda et extrahenda penitus, non circumcidenda et amputanda sunt.

**) A. a. O. Cap. 2. § 16. „Dem sey nun wie ihm wolle; ich habe hier meine Art zu verfahren, anzeigen wollen: wem sie gefällt, der nehme sie, wem sie nicht gefällt, der nehme jene (die Quantzische), oder eine andere."

liegt für jeden Flötenspieler, wie jener Schatz in Gellert's Fabeln, gleichsam unter der Diele,

„Nur leicht verdeckt; nicht tief vergraben."

Gestützt nämlich auf die Erfahrungen, dass erstens, unter einem rechten Winkel, oder senkrecht, die Flötenmündung als Basis angenommen, der aus dem Munde in die Flöte dringende Luftstrahl nie einen Ton erzeugen kann; zweytens, dass der Winkel, den der in die Flöte strömende Luftstrahl beschreibt, allemal ein spitziger Winkel seyn muss; drittens, dass die höchsten Tonwürden desto leichter ansprechen, je spitziger der Einfallswinkel des Luftstrahls ist; und viertens, dass dagegen unter einem eben so spitzigen Winkel die Grundtöne versagen, kann man sehr leicht die Meynung schöpfen, dass der mechanische Entstehungsgrund sowol der Grundtöne als der harmonischen Töne in den verschiedenen Richtungen oder Winkeln zu suchen sey, unter welchen der Luftstrahl vermittelst der Lippen in die Flöte gebracht werde.

Ist dieses richtig, so folgt von selbst, dass jeder Ton der deutschen Flöte, er werde stark oder schwach angegeben, stets derselbe (identisch) bleiben müsse, oder doch nicht in einen andern Ton überspringen könne, so lange der Winkel, unter welchem der Luftstrahl, der ihn hervorgebracht hat, in die Flötenmündung gelangt, gleichfalls derselbe bleibt.

Man kann hierüber sehr wohlfeile Versuche mit einem Federkiele anstellen, und auch ohne Federkiel wird man finden, dass die höhern Tonwürden leicht ansprechen, wenn man dem Luftstrahle eine fast wagerechte Richtung in die Flöte giebt, gleichsam so, als wollte man den Wind über die Flötenmündung hingleiten lassen, oder noch besser, als sollte der Luftstrahl das Nasenspitzchen treffen; und dass dagegen der Grundton d leicht anspricht, wenn man den Luftstrahl mehr abwärts richtet, und denselben also einen grössern Winkel beschreiben lässt*).

Darin scheint der Grund zu liegen, warum Anfänger die mittlern Tonwürden leichter angeben können, als besonders die tiefern Grundtöne und die höchsten Tonwürden. Es erfordert nämlich eine besondere Uebung, den Luftstrahl sowol unter dem erforderlichen Winkel abwärts in die Flötenmündung zu bringen, als denselben zum Tangenten der in der Flöte tönenden Luftsäule zu machen, das heisst, denselben mit der Feinheit einer mathematischen Linie an einem Pünktchen ihres Umkreises hinstreichen zu lassen; da hingegen beym Anblasen der Flöte die Luft sehr leicht und gleichsam von selbst eine mittlere Richtung zu nehmen pflegt.

Die Versuche zur Prüfung dieser achten Meynung muss man vorzüglich bey dem Grundtone d anstellen, weil dieser der Mustergrundton der Flöte ist, aus dem sich die harmonischen Töne am regelmässigsten bilden lassen; und weil bey dem Angeben dieses Grundtones die Nothwendigkeit, den Luftstrahl mehr abwärts in die Flötenmündung zu richten, als bey dem Angeben seiner Nebentöne, (wahrscheinlich wegen der schwereren Bewältigung seiner grösseren Luftsäule) fühlbarer wird, als bey den übrigen Grundtönen.

Zwar säuselt auch der Grundton d selbst dann an, wenn man die Luft ganz wagerecht

*) Eine genaue Bestimmung dieses Winkels nach Graden vermag ich nicht zu geben, weil mir die Vorrichtungen zu genauen Versuchen in dieser Art fehlen. Allein, wenn man sich in der Flöte unter ihrer Mündung senkrecht ein, länglichtes Viereck denken will, dessen kleinere Seite dem Durchmesser ihrer Mündung gleich ist; so versagen die Grundtöne wahrscheinlich schon alsdann, wenn der Luftstrahl unter einem grössern Winkel in die Flöte strömt, als der seyn müsste, den die Diagonale dieses eingebildeten Parallelogramms beschreiben würde. Ob diese Note aber je das Glück haben möchte, zu einem Paragraphen einer Akustik erhoben zu werden, steht dahin.

über die Mündung der Flöte hinhaucht oder hinbläst: allein abgesehen davon, dass in diesem Falle der gedachte Grundton sich, wie gesagt, blos säuselnd vernehmen lässt, so rührt diese Erscheinung doch wol nur daher, weil man mit den Lippen oder mit einem Federkiele den dick und breit herausströmenden Luftstrahl, ohne schon erlangte Kunstfertigkeit, nicht hinlänglich zusammenhalten, und ausschliessend auf den Punkt richten kann, wo z. B. der Sitz der dritten oder einer höhern Tonwürde ist.

Dies gelingt nun zwar, wenn nur der Luftstrahl die erforderliche Richtung hat, auch in Ermanglung der gehörigen Kunstfertigkeit, durch starkeres Blasen: man darf aber darum nicht wähnen, dass der Entstehungsgrund der harmonischen Töne in der Verstärkung des Windes liege; vielmehr sieht man hieraus, dass diese bey ungeübten Flötenspielern nur das Mittel ist, den Luftstrahl in einer gewissen Richtung festzuhalten, und denselben unter dem erforderlichen spitzigen Winkel in die Flöte zu bringen, indessen geübte Flötenspieler auch die höchsten Tonwürden hauchend anzugeben im Stande sind.

Am leichtesten, und dies scheint in der That merkwürdig, gewinnt beym Flötenspielen der Luftstrahl die jedesmal erforderliche Richtung, wenn man gleichsam die Lippen gehen lässt, und die Kehle in diejenige Verfassung setzt, die sie haben müsste, wenn der anzugebende Ton gesungen werden sollte.

Aber auch diese Thatsache kann zu irrigen Schlüssen verleiten. Beym Heraufziehen des Kehlkopfes *) muss man nämlich zugleich die Halsmuskeln, und den hintern Theil der Mundhöle (fauces,) in gewisser Art gewaltsam zusammendrücken. Durch diese stärkere Zusammenziehung der Halsmuskeln finden sich aber ungeübte Flötenspieler gewöhnlich veranlasst, auf eine maschinenartige Weise auch die Luft gewaltsam herauszustossen, ja sogar die Flöte zu gleicher Zeit fester zu halten, und stärker an das Kinn zu drücken; so wie aus demselben Grunde Sänger bey sehr hohen Tönen meistentheils schreyen, und Leute, wenn sie sehr schreyen, sich überschreyen; welches ohne Zweifel von dem krampfhaften Zusammenziehen der Stimmwerkzeuge herrührt, wodurch die Luft in äusserst spitzigen Winkel gezwungt wird.

Hieraus könnte nun mancher folgern, dass man schreyen, oder die Luft höchst gewaltsam aus der Luftröhre herausstossen oder in die Flöte hineinblasen müsse, um hohe Töne zu singen, oder hohe Tonwürden auf der Flöte anzugeben. Allein dies folgt noch lange nicht hieraus. Des-Cartes und andere, die dieses behaupten, haben sich offenbar dadurch zu diesem unrichtigen Schlusse verleiten lassen, dass sie die oben erwähnte zufällige Windverstärkung bey den hohen Tönen der menschlichen Stimme für wesentlich oder für die Ursache derselben hielten.

Auf eine ähnliche Art, wie bey der deutschen Flöte, lässt es sich auch erklären, wie auf einem deutschen Schlüssel, anscheinend blos durch die Verstärkung des Windes, mehrere Tonwürden hervorgebracht werden können.

„Wenn eine Orgelpfeife — sagt Rousseau in der oben angeführten Stelle — zu viel Wind aufnimmt, so springt der Ton in seine Oktave.“ Allein es fragt sich, ob die-

*) S. von Haller, a. a. O. §. 300 u. 301. „Der Kehlkopf kann bis zu einem halben Zoll über seine mittlere Höhe durch die Muskeln, die man hyrentres, geniohyoideos, genioglosses, styloglosses, stylohyoideos, stylopharyngeos, thyreopalatinos und hyothyroideos nennt, in die Höhe gezogen werden, wobey sich die Stimmritze verengt. Durch die sternohyoideos, coracohyoideos geschieht das Gegentheil. Bey dieser Bewegung treten nämlich die Giesskannenknorpel auseinander und die Stimmritze wird erweitter.

ser Krankheit der Orgelpfeifen nicht eben sowol durch eine andere Richtung des Luftstromes, als durch Verminderung des Windes abgeholfen werden könne?

Daraus, dass die Töne auf der Flöte am leichtesten ansprechen, wenn man den Kehlkopf in die Lage setzt, die er haben müsste, wenn die Töne, die man angeben will, gesungen werden sollten, könnte man übrigens schliessen, die Töne würden ihrer Grosse oder Höhe und Tiefe nach, schon in der Kehle gebildet, und erhielten durch das Tonwerkzeug, in das sie geblasen würden, blos ihr Gepräge (le timbre,) das heisst, würden zu Flötentönen in einer Flote, und in einer Trompete zu Trompetentönen.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par Franz Danzi. Oeuv. 29. Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Diese Quatuors gehören in mehr als einer Rücksicht unter die vorzüglichern Kompositionen dieser Art, die seit einiger Zeit erschienen sind, wenn dabey auch mancher Kenner wünschen sollte, dass der Vf. hin und wieder in der Darstellung des Charakters klarer gewesen seyn, auch mehr nach dem Anziehenden, als Frappanten, gestrebt haben möchte.

Ob sie in Hinsicht auf Stil und Manier den von D. schon früher bekannt gewordenen Quatuors gleichen, oder nicht, muss Rec. unbestimmt lassen, weil es ihm an Gelegenheit gemangelt hat, diese ältern zu hören. Dem sey nun wie ihm wolle; es zeichnen sich die vorliegenden nicht nur durch überdachte Anlage, sondern grösstentheils auch durch gute Haltung und Ausführung aus. Die Melodie ist fliessend und gefällig, ohne weder ins Verbrauchte, noch ins Gesuchte zu fallen. Auch die Passagen sind nicht selten neu, und immer dem Instrumente angemessen; jedoch ist die Ausführung derselben grösstentheils nur der ersten Violin anvertraut. Der Vortrag dieser Stimme verlangt zwar keinen ausserordentlich fertigen, wol aber einen geschmackvollen Spieler.

Der anjetzt gewöhnlichen Ausweichungen in entfernte Tonarten hat sich der Vf. weder zu überhäuft, noch zu sparsam bedient. Sie sind überhaupt nicht blos der Mode zu gefallen gebraucht, sondern auch zugleich auf gute Wirkung berechnet. Die Uebergänge in diese Tonarten sind auch nicht so grell, als man sie in so vielen der neuesten Produkte findet.

In Ansehung der Harmonie enthalten diese Quatuors manche überraschende Wendung, und manche kraftige und unerwartete Verbindungsart der einzelnen harmonischen Theile, aber auch (besonders in dem Larghetto des ersten Quartetts) manche sehr auffallende Härten, die Rec. noch in keinem, ihm von dem Vf. früher bekannt gewordenen Tonstücke bemerkt hat, und die ihm daher die Veranlassung geben, zu vermuthen, dass er hier darauf ausgegangen sey, mehr zu frappiren, als Geist und Herz zu beschäftigen. Bey einigen Stellen ist sogar der scharfen Würze so viel aufgestreuet, dass der Satz nicht sowol frappirt, als wirklich das Ohr beleidigt. Man sehe einige dieser Stellen aus dem Larghetto des ersten Quatuors! Im 35sten Takte lässt der Vers. neben der None, Quarte und grossen Septime, noch die kleine Sexte anschlagen:

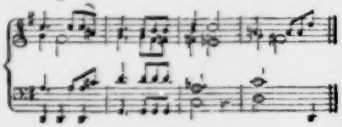

und in dem 28sten Takte bedient er sich der verminderten Oktave in der Form der grossen und übermässigen None, auf folgende Art:

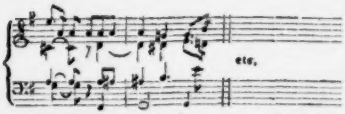

Das erste dieser Quatuors ist aus C dur, das zweyte aus A moll und das dritte aus D dur gesetzt. Das zweyte hat Rec. am vorzüglichsten gefallen. Auch der letzte Satz des dritten, der aus Variationen über ein recht hübsches Thema bestehet, hat in seinem breit daherschreitenden Rhythmus etwas Fremdes und dabey sehr Gefälliges.

Der vielen unverkennbaren guten Eigenschaften dieser Quatuors ohngeachtet, muss Rec. dennoch gestehen, dass die Wirkung, die sie bey ihrer Ausführung auf ihn machten, ihn nicht so vollkommen befriedigte, als Sr bey ihrer ersten Ansicht erwartet hatte. Ob es nun, dass man von einem Tonsetzer, der in dieser oder jener Art der Kunstwerke schon viel gegeben hat, auch in andern Arten derselben viel zu erwarten, sich berechtigt glaubt; oder sey es, dass sich der Geist des Vfs. in andern Arten der Tonstücke freyer bewegt, und sich in denselben anziehender und in einer reizendern Individualität ausspricht, als in dem Quatuor: so ist es wol keinem Zweifel unterworfen, dass Kompositionen für Gesang, die Rec. von dem Vf. kennen zu lernen Gelegenheit gehabt hat, mehr echten und bleibenden Kunstwerth enthalten, als diese Quatuors. Doch wiederholt Rec. aus wohlbegründeter Ueberzeugung, dass dieselben darum dennoch mit vollem Rechte sowol dem Kenner, als dem gebildeten Liebhaber zur Unterhaltung anempfohlen werden können.

Sinfonie à grand Orchestre, composée et dédiée à Mr. Cherubini par J. Wolfl. Oeuvr. 40. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Thl.)

Obgleich diese Sinfonie das erste Tonstück dieser Gattung ist, welches von W. öffentlich erscheint, so hat dieser Tonsetzer das Publikum doch schon mit so manchem schätzbaren Kunstwerke anderer Gattungen beschenkt, dass Jedermann im voraus erwartet, er werde auch in diesem Werke etwas Vorzügliches liefern; und Rec. freuet sich, versichern zu können, dass man sich in dieser Erwartung nicht getauscht finden werde.

Die Sinfonie (aus G moll) beginnt mit einem kurzen Largo im $\frac{3}{4}$ Takte, an welches sich ein im Zweyzweyteltakt gesetztes kraftvolles Allegro anschliesst, das sich nicht nur durch strenge Einheit und durch musterhafte Mannigfaltigkeit der Versetzungen und Wendungen des Hauptsatzes auszeichnet, sondern auch zugleich, durch gehaltvolle Ideen und Klarheit der Darstellung derselben, eine lebhafte Wirkung hervorbringt.

In der darauf folgenden Menuett lernt man den Vf. als einen mit der kanonischen Schreibart vertrauten Tonsetzer kennen, der aber auch das Künstliche in der Kunst nicht nur zeigen will, sondern es mit weiser Sparsamkeit anzuwenden und zur Verstärkung der Wirkung des Ganzen zu benutzen weiss. Die Melodie des ersten Theils dieser Menuett ist in die Form eines zweystimmigen Kanons in der Oktave gegossen. Der Vf. führt aber diese zum Kanon eingerichtete Melodie in dem ersten Theile der Menuett ohne die nachahmende Stimme auf, und giebt ihr eine ganz gewöhnliche Begleitung. Nur erst im zweyten Theile, nachdem er den Hauptsatz in einige verwandte Tonarten versetzt, und so gebogen hat, dass er im Basse in der Unterquinte nachgeahmt werden konnte, lässt er die Melodie des ganzen ersten Theils als

Kanon zwischen der ersten Violin und dem Basse hervorgehen. Diese kanonische Nachahmung wird nun hier um so mehr überraschend, weil sich die Melodie schon im ersten Theile als ein sehr gefälliger, ja sogar herzhafter Gedanke behauptet hat.

Das Andante (B dur, $\frac{3}{4}$ Takt,) hat eine angenehme und sehr zart gehaltene Melodie, die durch folgende und ähnliche Formeln:

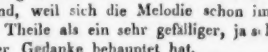

wodurch sie durchgehends in den begleitenden Stimmen unterstützt wird, einen ganz eigenthümlichen Charakter erhält. Soll jedoch dieser Satz seine Wirksamkeit äussern, so muss er nicht allein in einem etwas langsamern Zeitmaasse vorgetragen werden, als es eigentlich seine Ueberschrift: Andante con moto, erfordert, sondern die Ausführer der begleitenden Stimmen müssen auch die vorhin angezeigte Formel mit sehr viel Diskretion vortragen, wenn die Hauptmelodie, die hin und wieder in die Grundstimme, oder in eine Stimme der Blasinstrumente verlegt ist, nicht verdunkelt, oder gar unterdrückt werden soll.

Das im $\frac{2}{4}$ Takte gesetzte und mit Presto überschriebene Finale enthält noch mehr Verwicklung und in einander greifende thematische Bearbeitung der Stimmen, als die vorhergehenden Sätze. Weil aber schon der Hauptsatz selbst grösstentheils aus der Versetzung einer bestimmten Notenformel bestehet, die in dem Zeitmaasse des Presto sehr flüchtig vorübereilt, nämlich:

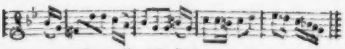

so verursachen die Nachahmungen und mannigfaltigen Versetzungen dieses Hauptsatzes, dass das Ganze etwas schwer zu fassen ist, und dass man bey dem ersten Vortrage geneigt wird, das Urtheil zu fällen, das Finale sey überkünstlich, sey verkünstelt, und etwas verworren. Dieses Urtheil widerruft sich jedoch grösstentheils, wenn man den Satz mehrmals in einem nicht allzuraschen Zeitmaasse vortragen hört.

Uebrigens zeichnet sich diese Sinfonie noch dadurch von vielen andern neuen Kunstprodukten dieser Art aus, dass der Vf. die Sätze derselben durch die Blasinstrumente nicht überladen hat; und auch daher ist es um so mehr zu wünschen, dass Hr. W. das Publikum bald mit mehrern Ton stücken dieser Art beschenken möge.

Kurze Anzeige.

Six Polonaises pour Violon, avec accompagnement d'un second Violon, Alto et Violoncelle, par J. Kaczkowsky. Oeuv. 5. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Diese sechs Polonoisen, deren jede ihr Trio hat, sind Kleinigkeiten, die keine Ansprüche machen und mit welchen man es so genau nicht nehmen muss. Sonst könnte man ihnen freylich vorwerfen, dass ihnen häufig, trotz des $\frac{3}{4}$ Takts und gewisser Polonaisen-Rhythmen, der Polonaisen-Charakter fehle, und dass die Melodieen, so angenehm die meisten auch verziert sind, an sich nicht selten zu unbedeutend und gewöhnlich ausfallen. Inzwischen sind sie kurze und gefällige Handstücke, die den Liebhabern des Leichten und Gefälligen angenehm seyn, und, mit Auswahl zwischen grössern und ernsthaftern Sätzen gespielt, einen guten Effekt machen werden. Sie sind blos melodisch, ohne eingestreute Passagen; die Melodie aber ist stets mit Geschmack verziert, und der Vortrag fordert daher einen langen Bogen, und ein reines und zartes Spiel, um die gehörige Wirkung zu machen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten August. Nro. 49. 1808.

Ueber den mechanischen Entstehungsgrund der harmonischen Töne auf der deutschen Flöte.

(Beschluss.)

Auch diese Ansicht, wenn man sie anders nicht zu einer neuntn Erklärungsart erheben will, wozu sie mir jedoch vor der Hand nicht geeignet scheint, lässt sich mit unserer Winkeltheorie in so fern sehr wohl vereinigen, als die Winkel, welche der Luftstrahl beschreibt, die Bedingungen der verschiedenen Tonwürden sind, und als durch das Heraufziehen oder Herunterdrücken des Kehlkopfes der Luftstrahl schon im Munde eine mehr oder minder spitzige Richtung erhalten muss. Wenn man daher den Richtungen, die der Luftstrahl beym Singen erhält, beym Flötenspielen nur nicht geradezu entgegenwirkt, das heisst, die Luft nicht geflissentlich, oder, ohne es zu wissen, aus Ungeschicklichkeit in einer ganz andern Richtung in die Flöte bläst: so lässt es sich, wiewol ich die esoterischen Worte, *ὁ δυνάμενος χωρεῖν, χωρείτω* *) hinzufügen zu müssen glaube, ziemlich gut erklären, wiefern dieselbe Tonwürde, die man gleichsam in der Kehle und in dem Munde hat, mit dem Einströmen des Luftstrahls in die Flöte, auch in dieser durch Inspiration erzeugt werden müsse; ingleichem, wiefern ein Grundton, selbst bey Verminderung des Windes, blos dadurch in seine höheren Tonwürden überspringen könne, wenn man den Kehlkopf stufenweise so in die Höhe zieht, als wollte man diese höheren Tonwürden singen. Zwar scheint es, die Luft müsse, wenn man sie, sey es mit den Lippen oder mit einem Federkiele, in die Flöte bläst, immer in geradeausgehenden Strahlen in die Flöte strömen, der Kehlkopf möge eine Richtung haben, welche er wolle, heraufgezogen oder heruntergedrückt seyn: allein Kenner der Natur werden es begreiflich finden, dass, wenn die aus der Kehle hervorströmende Luft schon im Munde Winkel bildet, diese Winkel sich auch, wie die Schallstrahlen in einem Sprachrohre, selbst noch in einem Federkiele, oder in der Oeffnung zwischen den Lippen fortpflanzen können; so dass die Luftstrahlen unter denselben Winkeln, die sie in der Mundwölbung bildeten, von da auch vermittelst der Lippen oder eines Röhrchens in die Flöte dringen müssen.

Leicht anzustellen sind übrigens die an sich rohen Versuche mit einem Federkiele, besonders aus dem schon oben angeführten Grunde, nicht, weil es nämlich, ohne den Wind zu verstärken, schwer ist, die Luftstrahlen zusammenzuhalten, und ausschliessend auf Einen Punkt hinzurichten. Man würde sich daher sehr irren, wenn man sich vorstellte, man dürfe nur in dieser oder jener Richtung durch einen Federkiel in die Mündung einer Flöte blasen, um sogleich das Vergnügen zu haben, diese oder jene beliebige Tonwürde anklingen zu hören. Nein, so deutlich offenbart sich die Natur hier nicht. Es ist genug, wenn sich auf diese Art blos

*) Matth. 19. 12.

einige der harmonischen Töne haardünn und säuselnd in der Flöte — auch nur wie von fern wittern lassen; und man muss daher, ausser einer kleinen Gewandheit im Singen oder Flötenspielen, nebenbey auch etwas von der Gabe des Phidias besitzen, aus der Klaue den Löwen zu erkennen, um die Richtigkeit dieser achten Erklärungsart gehörig prüfen, und derselben das Phänomen des Uebersprings der Flötentöne gleichsam anprobiren zu können.

Ueberhaupt aber finde ich in dieser Rücksicht nichts herrlicher, als den Rath, welchen Voltaire gab *), nach einer jeden gemachten Erfahrung noch lange hinterher an ihrer Richtigkeit zu zweifeln; indem uns armen Erdensöhnen in der That nichts schwerer ist, als das Wesen von dem Schein zu trennen, und nichts leichter, als aus sogar richtigen Erfahrungen falsche Schlüsse zu ziehen. Ich bin daher weit entfernt, diese achte Erklärungsart für die erwiesen richtige und wahre zu halten. Allein, ohne meinen Lesern in Aufsuchung der Gegengründe, woran es nicht fehlen kann, vorzugreifen, will ich unter einigen Nummern doch noch anführen, was sich allenfalls weiter dafür sagen lässt.

I.

Erstens, es scheint, dass die Natur bey Erzeugung der Töne für unser Ohr nach Gesetzen verfährt, die denen ähnlich sind, die sie, nach Newton, bey Bildung der Farben für unser Auge beobachtet **).

II.

Zweytens scheinen auch die Selbstlauter unsrer Sprache in den verschiedenen Winkeln, die der aus der Lunge durch den Luftröhrenkopf in die Mundwölbung strömende Luftstrahl im Munde bildet, ihren Grund zu haben. Dieser Meynung ist wenigstens Herr Olivier ***); und Herr Flörke hat bemerkt, dass der tiefste Selbstlauter unsrer Sprache U genau eine Oktave tiefer als A, und O eine Quinte höher als U sey, so wie, dass I ganz genau wie die Oktave von A klänge, dessen grosse Terz E wäre ****).

Merkwürdig ist es allerdings, dass, so wie die Grundtöne einer gewöhnlichen Flöte nur in fünf oder sechs Nebentöne überspringen, auch in unsrer Luftröhre nur eigentlich fünf verschiedene Laute sprungweise gebildet werden.

III.

Drittens, ohne diese neuere Erklärungsart des Entstehungsgrundes der tieferen und höheren Tonwürden möchte es wol einem jeden schwer seyn, sich einen deutlichen Begriff von dem sogenannten guten und schlechten Ansatze zu machen.

Man sagt nämlich, dass der Ansatz (l'embouchure) schlecht sey, wenn man überhaupt die Töne auf der Flöte nur kümmerlich hervorbringen kann, oder wenn entweder nur die hohen, oder nur die tiefen Töne ansprechen. In allen diesen Fällen kann man, im Vorbey-

*) Des Singularités de la nature, ch. 16. „Quand on a fait une expérience, le meilleur parti est de douter long-temps de ce qu'on a vu et de ce qu'on a fait."

**) Newton hat z. B. den Winkel für die rothen Strahlen nach Einer Reflexion 42 Gr. 2 Min., und nach zwey Reflexionen 50 Gr. 57 Min., den für die violette nach Einer 40°17′, und nach zweyen 54°7′, gefunden. Opt. I. P. II.

***) Ortho-epo-graphisches Elementarwerk, von Friedr. Olivier. Dessau 1804. S. 37–44 u. 74–87.

****) Die Tonleiter der Vokale. Vorgelesen in der Philomathischen Gesellschaft zu Berlin 1803. S. Neue Berl. Monatsschrift. Sept. 1803. No. 1.

gehen gesagt, eigentlich gar nicht spielen, wenn man nicht Lust hat sich und die Zuhörer zu quälen *).

Woher es komme, dass man nicht Meister über den Ton werden könne, wenn die Lippen aufgedunsen, aufgesprungen, spröde oder faserig (gercées) sind; das ist zwar leicht zu erklären. Die Luft kann nämlich in diesen Fällen entweder gar nicht oder nicht ungehindert in die Flöte strömen; und da die Luft das Zeug ist, aus dem die Töne gemacht werden, so nimmt natürlich der Ton allemal die Eigenschaft des Luftstrahls an, der ihn erzeugt hat. Der Ton wird daher z. B. zischend, wenn die Lippen faserig sind, und den Luftstrahl verhindern, gleichsam in Einem Gusse in die Flöte zu strömen, und dort, durch eine gleichförmige Erschütterung der tönenden Luftsäule, einen eben so gediegenen Ton zu erzeugen.

Allein oft sind die Lippen durchaus glatt, und dennoch zum Flötenspielen ganz und gar untauglich, indem man wegen ihrer besondern Beschaffenheit sowol hohe als tiefe Töne theils gar nicht, theils doch nicht hell und fest anzugeben vermag. Der Grund hiervon ist so schwer zu entdecken, dass ich eine befriedigende Erklärung dieser Erscheinung für den besten Prüfstein einer jeden Theorie über den mechanischen Entstehungsgrund der Flötentöne halten möchte. Unterwerfen wir also dieser Prüfung auch unsere achte Erklärungsart!

Der schlechte Ansatz in dem angegebenen Falle tritt offenbar dann ein, wenn die Lippen in hohem Grade ihre Spannkraft verloren haben. In diesem Falle kann nämlich die Tiefe nicht ansprechen, weil die Lippen der über sie hinströmenden Luft zu wenig Widerstand leisten, und daher, sobald man die Grundtöne nur etwas stark angeben will, dem Luftstrahle unter einem so grossen Winkel in die Flöte zu dringen gestatten, dass kein Ton mehr möglich ist. Der Luftstrahl prallt hier gleichsam in sich selbst zurück, und der Ton versagt daher, oder schnappt, wenn er auch anfangs schwächlich angetönt hat, plötzlich ab, sobald man den Wind verstärkt.

Die Höhe kann aber ebenfalls unter diesen Umständen nicht mit Sicherheit, Kraft, Festigkeit und Sanftheit ansprechen, weil die Unterlippe nicht Schnellkraft genug besitzt, den Luftstrahl unter dem erforderlichen spitzigen Winkel zurückzuwerfen. Will man dennoch die höheren Tonwürden herausbringen, so kann es nur auf eine höchst unangenehme Art durch Verstärkung des Windes geschehen, indem man durch dieses traurige Mittel zwar das, was den Lippen an Schnellkraft abgeht, in physischer Rücksicht gewaltsam ersetzt, aber zugleich auch in ästheti-

*) Die so genannten Wilden, die sich der Nase, statt der Lippen, zum Flötenspielen bedienen, wissen wahrscheinlich, wie von so vielen Uebeln, die die Geisel der civilisirten Menschen sind, von dem schlechten Ansatze gar nichts. S. Reise um die Welt des Lieutnants J. Cook, Befehlhabers des engl. Schiffs der Endeavour in den Jahren 1768-1771. Im 7ten Bde der Samml. der besten Reisebeschreibungen. Troppau 1785. Hier heisst es S. 210. „Am 22ten April 1769 gab Tootahah (ein Oberhaupt der Tahiter) uns eine Probe von der Musik dieses Landes. Vier Personen spielten auf Flöten, die nur zwey Tonlöcher hatten, und folglich mit halben Tönen nur vier Noten angeben konnten. Sie wurden wie unsre Querflöten geblasen, ausgenommen, dass der Tonkünstler, anstatt sie an den Mund zu halten, mit dem einen Nasenloche hineinblies, und das andere unterdessen mit dem Daumen zuhielt. Zu diesem Instrumente sangen vier andere Personen, und beobachteten den Takt sehr genau, allein während dem ganzen Konserts wurde immer ein und dasselbe Stück gespielt." Es scheint, dass diese uns so unnatürlich dünkende Art, die Flöte zu spielen, in so fern nicht unnatürlich seyn möchte, als es dem Menschen vielleicht natürlich ist, zu allererst auf das Unnatürliche zu verfallen.

scher Rücksicht eben so gewaltsam alle Musen und Grazien verscheucht.

Nun wird man auch schon deutlicher einsehen, was man sich vom guten Ansatze *) für einen Begriff zu machen habe. Der beste Ansatz ist nämlich unstreitig der, wenn die Lippen sich nach Willkühr bewegen lassen, und daher dem Luftstrahle jedwede Richtung in die Flöte geben können; wenn sie im höchsten Grade glatt sind, und eben sowol durch ihre Muskelkraft selbst dem heftigsten Luftstrahle verhältnismässigen Widerstand leisten, als, bey gehöriger Schnellkraft, selbst für die Eindrücke des leisesten Hauches Empfänglichkeit besitzen.

Es ist allen Flötenspielern bekannt, dass sich der gute Ansatz oft sehr schnell verschlimmert, so wie sich der schlechte Ansatz oft eben so schnell verbessert, ohne dass äusserlich eine Veränderung an den Lippen wahrzunehmen ist. Der Grund davon liegt gewöhnlich in der so sehr erhöheten oder verminderten Spannkraft der Lippen, dass diese dem in die Flöte strömenden Luftstrahl theils nicht mehr die jedesmal erforderliche Richtung geben, theils denselben nicht in der gegebenen Richtung festhalten können. Da die Lippen mancher Personen oft von ganz entgegengesetzter Beschaffenheit sind, so müssen natürlich auch oft dieselben Dinge auf den Ansatz mancher Personen einen ganz entgegengesetzten Einfluss haben, dem einen, wie man sagt, Embouchure machen, dem andern aber sie rauben. Wer z. B. harte Lippen hat, der wird durch Tabakrauchen und warme Getränke unfehlbar seinen Ansatz verbessern, während eben diese Mittel den Ansatz eines andern, der weiche Lippen besitzt, eben so unfehlbar ganzlich zu Grunde richten würden. Hingegen helfen zusammenziehende Getränke, welche den Ansatz bey harten Lippen verschlimmern würden, den zu weichen Lippen auf. Selbst frische Luft und kaltes Wasser äussern in diesem letzten Falle zuweilen schon eine wohlthätige Wirkung.

Nach dieser Lehre vom Ansatze lässt es sich nun auch sehr leicht erklären, warum Flötenspieler von weichen Lippen sich dann gewöhnlich des besten Ansatzes erfreuen, wenn sie einige Zeit zu spielen ausgesetzt haben; und warum sie denselben, zumal in heissen Zimmern, oft während des Spielens plötzlich verlieren; da im Gegentheile andere, von harten Lippen, den Ansatz erst nach und nach durchs Spielen gewinnen oder verbessern.

*) Hier ist beständig die Rede vom natürlichen Ansatze (de l'embouchure); vom künstlichen Ansatze (de l'embouchement) muss anderswo geredet werden. Der gute Ansatz wird zuweilen, z. B. in den Redensarten, Ansatz machen, Ansatz haben, keinen Ansatz haben, den Ansatz verderben, u. s. w. vorzugsweise Ansatz genennt.

Recensionen.

Iphigénie en Aulide etc. Iphigenia in Aulis, lyrische Tragödie in drey Aufzügen, in Musik gesetzt von dem Ritter Gluck, frey übersetzt und in einen Auszug zum Singen beym Pianoforte gebracht von J. D. Sander. Erster Akt. Berlin, in Sanders Buchhandlung. (Pr. 5 Thlr. 8 Gr.)

Das Berliner Nationaltheater theilt nur mit einigen wenigen andern deutschen Bühnen den Vorzug, dass Glucksche Opern gegeben; aber mit keiner den, dass ihrer so viele, so oft, so gut, und folglich auch mit so vielem Beyfall gegeben werden. Iphigenia in Tauris — so viel Rec. weiss, diejenige, womit man in Berlin den Anfang der Zurückführung dieser Werke machte, und worin besonders Madame Schick ihr ausgezeich-

netes Talent, so wie ihre gründliche, sichere Ausbildung für diese Gattung zuerst bewährete; Iphigenia in Tauris war ebenfalls von Hrn. Sander frey übersetzt, war von ihm auch, bey seiner gründlichen Kenntnis der Musik, der Partitur untergelegt, und eben diese Oper ist sodann auf die meisten guten Theater nach derselben Uebersetzung gebracht worden: sonach weiss denn auch derjenige Theil des Publikums, der sich überhaupt noch um solche feyerliche, einfachedle, grandiose, über jedem Einfluss der Mode feststehende Musik bekümmert, was er in Ansehung der dichterischen Bearbeitung der vorliegenden Iphigenia in Aulis zu erwarten habe. Was eigentlichen poetischen Sinn, und noch mehr, was Stärke des Ausdrucks betrifft: da steht der Uebersetzer nicht selten über dem Originale; im Fluss und in Rundung der Diktion hingegen bleibt er öfters, und in Deklamation, besonders der einzelnen Worte, zuweilen, hinter demselben zurück.

Der Klavierauszug ist von Hrn. S. so vollständig ausgearbeitet, dass man wirklich alles Wesentliche der Musik darin hat, und gleichwol ist dieser Auszug dadurch keineswegs unspielbar, oder auch nur (ein paar Stellen abgerechnet,) schwierig auszuführen geworden. Hrn. S.s Besorgnis, die er in der Vorrede über diesen Punkt äussert, ist, bey dem, was und wie man jetzt in Deutschland fast allgemein Pianoforte spielt, gewiss zu weit getrieben und unnöthig. — Ueberall, wo irgend ein Instrument durch obligate Stellen einen besondern Ausdruck bezweckt — Kenner wissen, was Gluck eben hierdurch erreichte, und auch, dass er der Erste war, der hier so viel suchte und so viel fand — da ist dies Instrum. ausgehoben, unterschieden, und auch benannt, um dem Aufmerksamen wenigstens die Ahnung der vollständigen Wirkung zu geben. Ueberall, wo der deutsche Text eine kleinere oder grössere Abanderung des Gesanges nöthig machte, ist auch diese, neben der unveränderten Stelle zum französischen Originaltext, ausgesetzt. Kurz, Hr. S. ist überall — eine einzige strafbare Fortschreitung der Stimmen abgerechnet, die Rec. so eben nicht wiederfinden kann — mit einer Sorgsamkeit und Genauigkeit verfahren, wie man sie in solchen Arbeiten kaum irgendwo findet.

Endlich, so wird die Oper hier ganz vollständig, wie sie aus der letzten Pariser Ausgabe der Partitur bekannt ist — d. h. nicht nur mit allen Recitativen, was sich bey dieser Gattung von selbst versteht, sondern auch mit allen Balletten, gegeben. Diese letztern waren nun wol weniger nothwendig gewesen, und geben dem Ganzen einen Umfang, der besonders bey dem sehr schönen und weitläufigen Druck, bey der ausgezeichneten Eleganz alles Aeussern überhaupt, es ziemlich vertheuert. Welcher Musikliebhaber hingegen bedenkt, wie vieles Geld er für Kleinigkeiten vorsplittert, die ihm heute ziemlich, morgen kaum, übermorgen gar nicht mehr gefallen: der wird sich von dem Ankaufe dieses Werks, das ihm ganz gewiss, wenn er nur einmal den Sinn dafür hat, lebenslang Freude gewährt, durch ein Paar Thaler mehr oder weniger nicht abschrecken lassen.

Möge der achtungswürdige Sander die beyden rückständigen Akte recht bald folgen lassen, und die Ungersche Officin dabey für mehr Korrektheit ihres schönen Drucks Sorge tragen! —

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle comp. et déd. à S. A. Monsgnr. le Prince Kasimir Lubomirski par P. Hoensel. Op. 10. A Paris chez Imbault. (Pr. 9 Fr.)

Wenn die Anlage eines Tonstücks den Beweis von eigenem Erfindungsvermögen und von Eigenthümlichkeit der Phantasie seines

Verfassers enthält; wenn diese Anlage innern Gehalt und Bedeutung hat, und die Ausführung derselben wenigstens gehörig überdacht ist; wenn sich die Melodie durch Neuheit empfiehlt, und die Harmonie dem Charakter des Satzes angemessen und gut in einander greifend verbunden ist; wenn dabey der Tonsetzer zugleich auf die Eigenthümlichkeiten des Instruments, für welches er schreibt, Rücksicht genommen hat: so gehört ein solches Tonstück gewiss schon unter die bessern seiner Gattung, sollte es auch gleich dem Vf. desselben nicht durchgehends gelungen seyn, dasjenige, was sich ihm in der Anlage darbietet, in der Ausführung auf das vortheilhafteste auszuspinnen, und den ganzen Verfolg des Satzes gleich anziehend fort zu halten.

Die angezeigten Quartetten des Hrn. H. haben die so eben angegebnen Eigenschaften, und werden daher weder dem Kenner noch dem gebildeten Liebhaber unwillkommen seyn. Das erste derselben ist aus Es dur, das zweyte aus D dur, und das dritte aus C moll gesetzt. Die ersten Allegros haben unter allen Sätzen Rec. am vorzüglichsten gefallen, und scheinen überhaupt mehr als die übrigen mit Liebe bearbeitet zu seyn.

Hätte der Vf. die gute Anlage der einzelnen Sätze dieser Quartetten in der Ausführung nicht hin und wieder mit zu unbedeutenden Nebensätzen vermischt — wie z. B. in dem Adagio des zweyten Quartetts mit der langen Passage, die sich in der Stimme der ersten Violin vom 7ten bis zum 11ten Liniensystem befindet; oder hätte er einige nicht zum Quartett geeignete Sätze vermieden — wie z. B. im Finale des dritten Quartetts die am Ende der beyden Theile angehängte aus 18 Takten bestehende Schlussperiode, die sich zwar in einer Sinfonie behaupten würde, keineswegs aber dem Quartett angemessen ist: so würden diese Tonstücke noch mehr Wirkung thun, und sich noch näher an die vorzüglichsten Kunstwerke dieser Gattung anschliessen.

No. 1. *Six Variations pour le Violon avec accompagnement d'un second Violon et Violoncelle par J. Kaczkowsky.* Oeuv. 4. à Offenbach chez Jean André. (Pr. 1 Fl.)

No. 2. *Neuf Variations pour le Violon — — p. le même.* Oeuv. 6. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Wir können diese wohlgerathenen Variationen, die weder zum Alltäglichen herabsinken, noch sich in Schwulst und Wirrwarr verlieren, allen Liebhabern solcher Arbeiten, zumal solchen, die sich an dem nicht ganz Leichten versuchen und üben wollen, mit gutem Gewissen empfehlen. Diese finden in beyden Werken ein sanftes, melodisches, fassliches Thema zum Grunde gelegt, und in Variationen von sehr verschiedenem Charakter, deren jede ein gerundetes Ganze an sich ausmacht, durchgeführt. Sie sind dabey dem Instrumente vollkommen angemessen, gestatten nach ihrem verschiedenen Charakter ein mannigfaltiges Spiel, und können daher auch als Studien empfohlen werden. Die Begleitung ist von No. 1. ein wenig mager, von No. 2. aber reicher und mit Verstand geschrieben. Eine Stimme führt da immer die Melodie, indem die Oberstimme sich in Arpeggios oder Passagen über die Grundharmonie ausbreitet. Nur hätte, um den Spieler nicht zu sehr zu ermüden, zwischen jeder Variation ein kurzes Tutti als Zwischenspiel eintreten sollen. — Diese Variationen sind nicht leicht, und — besonders die 9. von No. 2. in einem weg, ohne abzusetzen, gut spielen sollen, heisst ein wenig viel gefordert. Variat. 6. in N. 2. ist Flageolet. Wir fürchten, dass diese vielen Violinisten, besonders den Dilettanten, unnütz seyn möchte, da die Tonleiter des Flageolets, und die Art, diese Töne zu bezeichnen, vielen ziemlich unbekannt ist, und die gangbarsten Lehrbücher

nichts darüber enthalten. Es ist freylich nur von einer Künsteley die Rede, an der man wenig verliert, wenn man sie nicht zu machen weiss; inzwischen dient, in Beziehung auf die eben erwähnte Variation zur Nachricht, dass die dort stehenden Noten nicht die Töne, wie sonst, sondern blos die Griffe der Finger — versteht sich, nur mit ganz leisem Andrücken an die leere Saite, bezeichnen, wobey die Hand in der 5ten Lage — (der erste Finger in g und d, auf d und a) seyn und bleiben muss. Nur da, wo auf g und cis — $\frac{9}{4}$ gezeichnet ist, muss man den ersten Finger fest aufsetzen, und mit dem vierten oben den Flageoletton zu erlangen suchen. No. 1. geht aus g dur, No. 2., die in jeder Rücksicht die beste ist, aus a dur.

Nachrichten.

München, d. 12ten August. Hr. Lafond aus Paris, von welchem verschiedene Blätter verschieden gesprochen, hat nun auch hier ein öffentliches Konzert gegeben, nachdem er vorhin schon zweymal vor dem königl. Hofe zu spielen die Ehre hatte. Wir haben ihn, den ersten Violinisten der Kaiserin, also selbst gehört, und stehen nicht an, unsere Meynung den früher ausgesprochenen an die Seite zu setzen.

München, dessen Orchester immer an vorzüglichen Violinspielern reich war, kann nur dem grossen Verdienst dieser Art seine Aufmerksamkeit schenken. Der günstigste Ruf war Hrn. Laf. vorhergegangen. Man fand sich nicht getäuscht. Einmüthig wird er als ein grosser Virtuos anerkannt. Der Ton, den er aus seinem vortrefflichen Instrumente herauszieht, ist der schönste, hellste, reinste, den man je gehört hat. Schwierigkeiten besonderer Art, vorzüglich viele Doppelgriffe, trägt er ohne Mühe, in langen, schön gezogenen Bogenstrichen, mit Sicherheit vor. Man bemerkt, dass er des Instrumentes Meister geworden ist. Auch hörten wir einige Adagiosätze, in edler Simplicität, dem fühlenden Sänger nacheifernd, wiedergegeben. Und zwar sind in so ferne die Urtheile aller, die ihn hörten, und mit Recht ihr Wort aussprechen dürfen, einig. Nicht so sind sie es, wenn von dem Geschmack und der Spielart dieses Künstlers die Rede ist. Es gab sogenannte Kenner, die Hrn. Lafond mit Eck, den einst das hiesige Orchester mit Stolz den Seinen nannte, in eine Parallele bringen wollten — ein Vergleich, der, unserm Sinne nach, nie Statt finden kann. Nur dem wahren Schönen strebt der echte Künstler nach, nur das wahrhaft Grosse sucht er sich eigen zu machen; nicht für eine herrschende Mode, eine beliebte Manier, oder einen sogenannten Nationalgeschmack bildet er sich aus. Er streifet die Spuren der Schule bald von sich und behält nur das, was bey jeder Nation, in jedem Zeitalter, als schön und edel anerkannt ist. Wir zweifeln, ob Hr. Lafond in dieser Reihe der Künstler vorzüglich glänze. Sein Spiel artet nur zu oft in Karikatur aus; es erinnert an die verzerrten Bilder misslungener Freskogemälde: die reine Form, der schöne Umriss wird nur zu oft vermisst. Es mag ganz wahr seyn, was ein gewisses Blatt (der Freymüthige) behauptet: viele, selbst nicht häufig genannte Künstler Deutschlands stehen über ihm. Was übrigens der Korrespondent eines andern Blattes (das Morgenblatt,) von einem ungewöhnlich langen Bogen, und mehrern andern Sonderbarkeiten dieses Künstlers spricht, ist Erdichtung. Hrn. Lafonds Bogen ist nicht länger, nicht anders gestaltet, als der eines jeden andern Violinspielers.

Hr. Laf. hatte keinen hiesigen Künstler zu einem Solospiel eingeladen. Er, und Madame Lafond, eine artige Kammersängerin, füllten den Abend allein aus. Diess musste

nothwendig seinem Konzert ein einseitiges, etwas kaltes Ansehen geben. Eine kleine Canzonetta, am Klavier gesungen von Mons. und Mad., schloss das Ganze. Sie war klein in jeder Bedeutung des Worts. Seinen Kompositionen — und nur diese spielte er — konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Sie scheinen uns wenig geordnet, oft verworren, zu gesucht etc.

Die Zeit der italienischen Oper ist nun vorüber. Sie erinnert an jene Zeiten der Vorwelt, wo fromme Pilger alle Jahre ein heiliges Bild zu besuchen gingen. Zwar sind die Wunder, die es einst wirken mochte, nicht mehr zu schauen; die Spötter erheben ihre Stimme; man ist zur Vernunft gekommen: doch geht der andächtige Haufe noch hin, um nicht für ungläubig zu gelten. Eben so besucht jeder von uns im Jahr einmal so eine Oper. Für diesmal war neu: Adalasia, in zwey Vorstellungen, ohne Glück. Sodann kamen: gli Orazi, und endlich (Brizzi's Paradepferd) Achille. In allem, fünf Vorstellungen. —

Vor einigen Tagen wurde eine, hier neue Operette: Die zwey Posten, von Treitschke in Wien bearbeitet, aufgeführt. Solos mit dem Posthorn, Knalle mit der Peitsche, neue Aenderungen der Scene, Verkleidungen, Mamsell Hitzelberger als bayrische Kellerin u. dgl. unterhielten einen Theil des gerne lachenden Publikums. Die Musik selbst ist höchst gemein — vielleicht die schwächste, die auf hiesigem Theater gegeben worden.

Kurze Anzeigen.

1. *Sonate für Guitarre und Flöte — von C. A. Göpfert.* 15tes Werk. (48 Xr.) und
2. *Sonate pour Guitarre, Flûte et Alto — — par L. Berger.* Oeuvr. 8. (Pr. 1 Fl.)

Beyde, bey André in Offenbach auf Stein gedruckte Werkchen sind nicht zu verachten; das erste ist leichter, den Gedanken und der Ausführung nach, das zweyte in beyden etwas schwerer, und dabey anmuthig und melodiös, (besonders sind das die Variationen und das Finale;) in beyden endlich werden die Instrumente für den Effekt gut behandelt. Mehr lässt sich von solchen kleinen Stücken schwerlich sagen: das ist aber auch für ihre Liebhaber und Liebhaberinnen gerade genug. Hr. Berger scheint vorzüglich ein gar nicht gemeines Talent zu besitzen, für die Letztern zu schreiben; wenn er das Seinige mit Zartheit und Geschmack zu leisten fortfährt, glaubt ihm Ref. Glück bey denselben verheissen zu können.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik — — gesetzt von Sterkel. 15te Sammlung. Leipzig b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Drey musikalisch parodirte (durchkomponirte) Gesänge, deren erster und dritter vorzüglich mit Gefühl und Geschmack von dem beliebten Komponisten behandelt sind. Gehört dies Werkchen auch nicht unter die vorzüglichern, die man Hrn. St. aus dieser Gattung verdankt, so ist es doch gewiss auch seiner nicht unwerth. Dass der Gesang leicht, angenehm, fliessend sey, und die (hier sehr leichte) Begleitung ihn nirgends in Schatten stelle, erwartet man von Hrn. St. schon ohne uns. Erinnern.

Das Werkchen ist sehr gut auf Stein gedruckt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten September. Nº. 50. 1808.

Ueber die Violin *).

Unter den zahlreichen Liebhabern der Violin sind vielleicht nur wenige, die ihr Instrument vollkommen kennen, und selbst diese wenigen werden gestehn, dass ihre Geigenkenntnis, wie alles menschliche Wissen, ihre Mängel habe, und im Allgemeinen der Theorie, wie in der Anwendung auf das Einzelne, manchen Zweifel zulasse. Es geht den mehresten Geigern mit ihrem Instrument, wie uns Menschen mit tausend Dingen, die wir, weil wir sie täglich sehn und gebrauchen, zu kennen glauben — wie es auch in Beziehung auf die gemeine Praxis wahr ist. Wir überlassen es dabey gern den Grüblern, die Gründe dieser gemeinen Erkenntnis in einer höhern, nämlich in der Wissenschaft aufzusuchen; eine Bemühung, die dem gemeinen Practiker gewöhnlich eben so beschwerlich, als entbehrlich erscheint, und zu der er keineswegs aufgelegt ist. Was indessen unsere Geige betrift, über die wir den Liebhabern hier einige Bemerkungen, Erfahrungen und Vorschläge mitzutheilen gedenken, in der Hoffnung, dass ihnen vieles darunter neu, und einiges vielleicht auch dem Kenner prüfungswerth seyn möchte: so ist eine genauere Kenntnis dieses an sich so interessanten Instruments schon deswegen jedem Liebhaber zu wünschen, weil er dadurch in den Stand gesetzt wird, sein eigenes Instrument recht zu beurtheilen, zu behandeln, im besten Stande zu erhalten, und den etwanigen Mangeln und Krankheiten desselben abhelfen zu lassen.

Bey einer genauern Untersuchung dieses Instruments zeigt sich zwar erstens, dass, so viel Zufälliges auch auf den ersten Anblick sich daran finden möge, doch das meiste davon seinen guten Grund habe, und durch Erfahrung vieler Zeiten als bewährt und nothwendig befunden sey; dass aber zweytens immer dabey noch die Frage einer Erörterung werth bleibe: ob nicht vielleicht der gute Ton dieses Instruments, mit einer leichten Ansprache zugleich, von einer regelmässigern Gestalt und Einrichtung desselben besser zu erlangen sey. Wir wollen von beiden handeln.

I.

Der Ton aller Instrumente, die mit Darmsaiten bezogen und mit dem Bogen gestrichen werden, beruht auf der Verbindung der tönenden Saite mit der Resonanz — das ist, mit dem hohlen Körper des Instruments, auf welchem die Saiten vermittelst des Steges ruhen. Die Saite, ohne eine Resonanz, etwa über einem dicken Brete, oder zwischen zwey festen Punkten frey in der Luft aufgespannt, giebt an sich einen sehr schwachen Ton. Die Resonanz muss den schwachen Ton der Saite aufnehmen, ihn durch neu hinzugekommene Luftschwingungen verstärken, und ihn so hörbarer, kräftiger zurückgeben. Auf der Dicke und Span-

*) Hierzu die Kupfertafel.

nung der Saite beruht der Ton seiner Höhe und Tiefe nach; auf der Beschaffenheit des resonirenden Körpers, auf seiner Härte, Spannung, Art zu vibriren, beruht das Wesentliche des Klanges, in welchem jener Ton hörbar wird. Man stelle sich aber die Bildung dieses Klanges nicht etwa als einen blossen Widerhall aus der Resonanz vor. Wäre es nur auf einen Widerhall aus einem hohlen Körper angesehn, so käme es auf diese Höhlung und die darin eingeschlossene Luftmasse allein an, und alle Körper dieser Art von gleicher Grösse und ohngefähr gleicher Gestalt müssten, gleich stark bezogen und gestimmt, einerley Ton haben. Ja was noch mehr ist, diese Tonverstärkung müsste erfolgen, wenn auch die tönende Saite mit dem resonirenden Körper in keiner unmittelbaren Berührung (durch den Steg) wäre. Aber, um bey dem letztern allein stehn zu bleiben: man nehme den Steg zwischen der Saite und dem Körper weg, und unterstütze die erstere auf eine andere, den Körper (in der Mitte der Decke,) weniger oder gar nicht berührende Art, etwa vermittelst eines kleinen Bogens ⌒ von hinreichend starkem Eisendraht, den man an beiden Seiten nur auf dem äussersten Rande ruhen lässt, und man wird finden, dass das Instrument sogleich äusserst schwach klinge, und die Resonanz nichts mehr würke, obgleich die Saiten noch in derselben Entfernung von ihr ertönen. Der Ton bildet sich durch Erschütterung des resonirenden Körpers, die von der tönenden und lebenden Saite vermittelst des Steges unmittelbar hervorgebracht wird. Die tönende Saite theilt ihre Erschütterung dem Stege, dieser dem Körper des Instruments, und dieser der darin eingeschlossenen Luftmasse mit, die dann ihre kräftigeren Schwingungen mit denen von der Saite unmittelbar ausgegangenen schnell und innig verbindet, und mit Macht in weite Entfernungen fortzupflanzen fähig ist. Der Steg ist das wichtige Verbindungsmittel der Saite mit der Resonanz, ohne welches es keinen Geigenton geben kann. Seinen Einfluss auf diesen Ton kann jeder erfahren, der statt des hölzernen, einmal einen metallenen — oder auch nur holzerne Stege von verschiedener Masse und Dicke auf demselben Instrumente versuchen will. Auch schon die Aufsetzung des Dämpfers kann ihn darüber belehren. Denn was thut dieser anders, als, durch Einklemmen des Steges seine Vibration verhindern?

Der resonirende Körper des Instr. besteht aus zwey Hauptheilen: der Decke und dem Boden, welche durch die Zarge, (von einigen der Reifen genannt) mit einander verbunden sind. Boden und Zarge sind stets von Ahornholz, die Decke hingegen von einer Art Fichtenholz, die man gewöhnlich von ihrer Bestimmung Resonanzholz nennt. An der Decke sind auf beiden Seiten des Steges die Tonlöcher, oder F Löcher eingeschnitten, die ausser dem Zweck, die Luft im Körper mit der äussern in Verbindung zu setzen, noch eine besondere Bestimmung haben, um derentwillen sie gerade hier stehn: sie wird weiter unten angezeigt werden. Unter dem linken *) Fusse des Steges ist in der Länge der Decke der sogenannte Balken eingeleimt — ein länglicher, schmahler Streifen Resonanzholz, der gewöhnlich 8 bis 9 Zoll lang, und in der Mitte etwa $\frac{1}{2}$ Zoll dick ist, aber nach den Enden zu bis zur Dicke von $\frac{1}{4}$ Zoll abnehmen muss. Hinter dem rechten Fusse des Steges, etwa in einer Entfernung von $\frac{1}{4}$ Zoll oder etwas drüber, steht im Körper senkrecht zwischen der Decke und dem Boden die Stimme, oder der Stimmstock — ein dün-

*) Bey den Benennungen rechte, linke, oben und unten lege ich die Lage der Geige im Arme des Spielenden zum Grunde: rechte ist die Seite der Quinte, linke die der tiefen Saite, oben der breite Theil des Instruments, der am Knopfe, unten der schmale, der am Halse der Geige endigt.

nes Stäbchen von Resonanzholz. Noch ist am Resonanzkörper der obere und der untere Klotz zu merken, beides abgerundete Stückchen Holz von 1 bis 1 ½ Zoll Breite und der halben Länge, in deren oberm der Knopf steckt, und dem untern der Hals befestigt ist. Diese Klötze, die die Decke, den Boden und die Zarge verbinden, geben dem Körper hauptsächlich die nöthige Festigkeit, um der Gewalt der gespannten Saiten gehörig zu widerstehn. Uebrigens wird der Boden mit der Zarge sehr fest verbunden, die Decke aber nur schwach aufgeleimt, damit sie im Fall einer nöthigen Reparatur leicht abgelöset werden könne. Alle diese Theile sind, so wie sie gegenwärtig angeordnet und mit einander verbunden sind, zweckmässig, und wahrscheinlich die Frucht vieler Versuche und Erfahrungen. Ich rede zuerst von

der Decke.

Kein anderes Holz taugt zu ihr, als das angeführte Fichtenholz. Die in die Länge fortlaufenden Faden, Fibern oder Fasern dieses Holzes, sonst auch die Jahre genannt, weil der wachsende Baum jährlich eine neue Lage von innen ausbildet und ansetzt, machen dies Holz ganz besonders elastisch und fähig Schwingungen aufzunehmen und regelmässig in die Länge fortzupflanzen. Inzwischen ist unter diesem Holze in Beziehung auf die Vibrationsfähigkeit ein ausserordentlicher Unterschied. An den alten, guten, italienischen und tyroler Geigen ist, wie der Augenschein lehrt, das Deckenholz von vorzüglicher Güte und Schönheit. Hierin unterscheiden die neuen Geigen sich leider sichtbar von den alten, und es scheint, dass unsere Instrumentmacher aufgehört haben, das gute Holz nach Würden zu schätzen, und es aus allen Kräften zu suchen; dies ist wol ein Hauptgrund, warum die neuen Instrumente den alten so sehr nachstehn. Ein zweyter ist freylich der, dass dies Holz erst in einem bedeutenden Alter von 20 bis 30 und mehrern Jahren durch den Einfluss der Luft einen solchen Grad von Trockenheit, Harte und Elastizität erreicht, wie er zum schönen Ton erforderlich ist. Was das Alter in dieser Rücksicht thut, ist durch keine Kunst zu ersetzen. Man hat mit dem Holze allerley Versuche gemacht, um neues in altes zu verwandeln; man hat es gekocht, ausgelaugt, gedörrt, geräuchert: allein man hat ihm damit nur seine Kraft nehmen und es zur Resonanz untauglicher machen können. Das Holz im Boden muss gleichfalls sehr fest, alt und trocken seyn. Doch ist es für den Ton gleichgültiger, als das Decken-Holz. Bey der Decke aber, so wie beym Boden, kommt es vorzüglich auf eine zweckmäsige Ausarbeitung an, wodurch beide in allen Punkten die gehörige Stärke oder Dicke erhalten müssen. Von dieser Dicke und ihrer gehörigen Vertheilung hängt der Ton ganz vorzüglich ab. Dickes Holz resonirt anders, als dünnes. Wollte man der Decke der Geige die Dicke auch nur eines Viertelzolles geben, so würde das Instrum. einen schwachen, ganz schlechten Ton haben, weil die bebende Saite ein so dickes Bret in Schwingung zu versetzen ganz unfähig wäre. Machte man die Decke noch unter ½ Zoll dünn, so würde, ausserdem dass sie alsdann vielleicht dem Druck der Saiten weichend einsinken könnte, abermals ein schwacher, schlechter Ton, nur von der entgegengesetzten Art, erhalten werden. Jener würde scharf, spitz, dünn — dieser hohl und bullernd seyn. Unter zwey Körpern von einerley Masse (die gleiche Länge oder Fläche vorausgesetzt) wird der dickere den feinern Ton haben. Man mache den Versuch mit zwey gleichgrossen messingnen oder gläsernen Glocken, (oder mit zwey Trinkgläsern) — die verschiedene Dicke haben. Die dickere Masse hat eben darum mehr Spannung, und macht nach diesem Verhältnis in einem bestimmten Zeittheil: z. B. einer Sekunde, mehr Tonschwingungen, als die dünnere. Mit den Längen des tönenden Körpers ist es bekanntlich umgekehrt.

Je länger der Körper, (bey gleicher Dicke) je tiefer der Ton. Will man die Glocke einer Harmonica höher stimmen, so macht man sie kürzer, indem man vom Rande abschleift; will man sie tiefer haben, so nimmt man von ihrer Dicke weg. Da es sich mit den Tonschwingungen des resonirenden Holzes eben so verhält, so ist daraus leicht zu erklären, warum zu dick gearbeitete Decken einen scharfen, dünnen, hölzernen, (gleichsam zu feinen,) zu schwache Decken hingegen einen hohlen, dumpfen, bullernden, (gleichsam zu tiefen) Ton geben. Es kommt darauf an, zwischen beiden Extremen das Mittel zu treffen. Für dieses Mittel kann man ohngefähr $\frac{1}{12}$ eines Zolles *) als das höchste annehmen; bey guten alten Geigen betragt diese grösste Deckenstärke oft nur $\frac{1}{12}$ Zoll. Ich nenne sie die grösste Deckenstarke, weil nur ein Theil der Decke, nämlich die Mitte derselben von oben nach unten unter dem Stege weg in einer Breite von etwa 2 $\frac{1}{2}$ Zoll, diese Stärke haben darf. Dass diese Stärke von da nach den beiden Seiten zu abnehmen, und in den vier Backen der Geige nur etwa die Hälfte betragen müsse, darin sind die Instrumentmacher einig; nur scheinen unter ihnen verschiedene Meynungen darüber zu herrschen, ob jene grösste Deckenstärke von einem Klotz zum andern der ganzen Länge der Decke nach beybehalten werden solle oder nicht; im letztern Falle pflegen sie der Decke jene Stärke nur einige Zoll lang unter dem Stege zwischen den F Löchern zu geben, dann aber allmählig bis auf $\frac{1}{3}$ derselben abnehmen zu lassen und diese Stärke dann für den Rest der Decke in der Länge beyzubehalten. Wenn ich nicht sehr irre, so haben mehrere unter den alten berühmten Geigenmachern, z. B. Amati und Stainer, ihre Decken auf diese Art gearbeitet, und Antonio Bagatella in seiner Schrift über den Bau der Violinen, die ich weiter unten näher anführen werde, ist diesen Grundsätzen gefolgt. Die erste Methode scheint mir den Ton dichter und dicker, aber auch etwas gedämpfter, die zweyte hingegen ihn heller und freyer zu machen. Manche von den gegenwärtigen Instrumentmachern bauen nach der erstern. Die Seiten, oder Backen der Decken müssen darum betrachtlich dünner seyn, weil sie sonst der Deckenbebung zu sehr widerstehn, wodurch der Ton hölzern wird, und schwer anspricht; diese, vom Stege ausgehend und den Holzfasern (den Jahren) folgend, pflanzt sich nach oben und unten in die Länge der Decke fort. Weit weniger geschieht dieses in die Breite derselben. Jene stärkern Fasern sind durch eine zwischen ihnen liegende weichere und weniger elastische Holzmasse getrennt, die der Vibration weniger fähig ist. Daher sich die Vibration in die Breite sehr bald völlig verlieren und aufhören müsste, wenn die Holzdicke hier nicht merklich abnähme und so der Erschütterung fähiger würde. Es kommt viel darauf an, dass die Backen weder zu dick, noch zu dünn gearbeitet werden; in beiden Fällen würken sie, was eben von zu dicken oder zu dünnen Decken überhaupt gesagt ist.

Die Ton-oder F Löcher

sind nöthig, um die im Körper eingeschlossene Luftmasse mit der äusserlichen in Verbindung zu bringen; dies ist des Tons wegen durchaus nöthig. Man verstopfe die Tonlöcher und man wird einen schwachen Ton übrig behalten. Man hat indessen um den schicklichsten Ort für sie an der Geige zu finden, allerley versucht. Man hat, wie sich noch an alten Gamben findet, in die Mitte der Decke nach dem Halse hin ein rundes Loch geschnitten. Man hat, weil man wahrscheinlich fand, dass der Ton dadurch leide,

*) In Fig. 1. sind die gemeinten Zolle angegeben, um jedem Misverstand auszuweichen; 12 davon machen eine sächsische halbe Elle aus.

sie sogar von der Decke in die Zarge verlegt, und sich so endlich überzeugt, dass ihre gegenwärtige Lage neben dem Stege, so wie ihre gegenwärtige Gestalt, die zuträglichste sey. Der Grund davon ist nicht schwer zu finden. Die Gegend der Decke, wo der Steg steht, muss, als der Anfang aller Vibration, die sich von hier aus verbreiten soll, einerseits die stärkste und kräftigste, andererseits die von allen Hindernissen der Bebung freyeste, beweglichste seyn. Das letzte wird sie dadurch, dass sie schmal und durch den Schnitt der Tonlöcher von aller Verbindung mit der Zarge seitwärts befreyet ist. So kann dieser Ort stärker als irgend einer in der Decke vibriren und seine Bewegung in den übrigen Körper fortpflanzen. Dass der Geigenkörper gerade in dieser Gegend auf beiden Seiten einwärts laufende Biegungen hat, (eine Einrichtung, die zuerst nur die leichtere Führung des Bogens auf den beiden äussersten Saiten beabsichtigt haben mag), ist aus einem ähnlichen Grunde dem Tone gewiss vortheilhaft, der sich hier in diesem engern Raume, der sogenannten Brust — von den Seitenwänden gepresst — kräftiger bildet und so in die grössern Höhlungen ausbreitet. Bekanntermassen laufen die F Löcher nach unten näher zusammen und nach oben weiter aus einander. Bey der Gestalt, die die Geige gegenwärtig hat, und die gleichsam aus zwey ungleichen Theilen besteht, ist diese Lage derselben vortheilhaft, damit die Bebung in der Decke vom Stege aus, sich nach unten hin, wo das Instrument länger und schmähler ist, mehr in die Länge ausdehne, und nach oben hin, wo es breiter und kürzer wird, mehr in die Breite der Decke verliere. Man würde den Ton sehr verändert finden, wenn man diese Tonlöcher umkehren könnte.

Der Balken,

der inwendig an der Decke unter dem linken Fuss des Steges angeleimt seyn muss, (bey ganz schlechten Instrumenten pflegt er mit der Decke aus einem Stück geschnitten zu seyn) dient theils dazu, derselben überhaupt mehr Widerstand gegen den Druck der Saiten zu geben, theils aber, ihr an der Stelle, wo die tiefern Saiten eine grössere Erschütterung verursachen, mehr Masse und Spannung zu ertheilen. Ohne ihn würde der Bass des Instruments hohl, schwach und schlecht seyn. Das beste Maas desselben ist oben angegeben; übertreibt man seine Dicke, so wird der Bass leicht hart und übelansprechend; das letzte erfolgt auch sehr oft, wenn der Balken zu lang ist.

Die Stimme,

oder der Stimmstock, ist gleichfalls dazu da, die Decke zu unterstützen; doch eben so nothwendig ist sie, um die Decke mit dem Boden so zu verbinden, dass die Vibration der ersten sich leicht und schnell den andern mittheile. Man nehme die Stimme, die ihren Namen nicht umsonst führt, weg, und man wird über den schwachen, näselnden Ton erschrecken, den die isolirte Decke allein herauszugeben vermag.

Der Boden.

So nöthig es ist, dass er von altem, festem Holze eben und sorgfaltig gearbeitet seyn, so hat er doch auf den Ton keinen so unmittelbaren Einfluss, als die Decke; auch findet bey ihm so viel Verschiedenheit nicht Statt. Er muss übrigens ohngefahr in denselben Verhaltnissen wie die Decke, nur im Ganzen um $\frac{1}{4}$ stärker gearbeitet seyn als diese, obgleich das Ahornholz an sich härter und schwerer ist, als das Fichtenholz. Auf der Decke werden von

dem Stege

die Saiten getragen. Von seinem wichtigen Amte in Fortpflanzung der Vibration ist schon geredet worden. Seine Grösse und Dicke muss dem Bedürfnisse jedes Instruments angepasst werden. Die Füsse desselben müssen

nicht zu dick und nicht zu weit von einander entfernt seyn. Engflüssige Stege passen zu den meisten Geigen, besonders zu denen, deren Tonlöcher ein wenig eng zusammen liegen; über die äusserste Linie der Tonlöcher dürfen die Füsse des Steges nicht hervorragen. Je höher der Steg ist, je mehr greift er die Geige an, je stärker — aber auch je rauher und ungleicher wird gewöhnlich der Ton. Man muss es damit nicht übertreiben. Uebrigens merke man noch, dass ein dicker Steg den Ton etwas dicker, aber in demselben Maas auch schwächer macht; ein dünner thut das Gegentheil. Die Gründe sind leicht zu finden. Ein Steg von mittlerer Stärke thut auf einer guten Geige die beste Wirkung; man überschreitet das Maas nur, wenn man Fehler des Tons zu bedecken hat. Der Rauhheit und Ungleichheit eines Instruments kann durch einen nicht hohen, aber starken Steg oft am besten abgeholfen werden. Doch müssen diese kleinen Körper stets von dem allerfestesten, altesten, und gleichsten Ahornholze seyn. Das klein punctirte scheint dazu das beste.

Der Hals

der Geige pflegt bey gut gebauten Instrumenten die Länge von $5\frac{1}{2}$ Zoll zu haben; doch wird darunter nur der Theil, der auf die Mensur Einfluss hat, also vom Klotz bis an den Sattel, wo die Saiten aufliegen, verstanden. Manche bedienen sich einer etwas kürzern Mensur. Manche alten deutschen Geigen finden sich mit einem so kurzen Halse, dass man, um sie gehörig zu gebrauchen, einen neuen ansetzen lassen müsste. Der Hals muss mit der Fläche des Geigenkörpers, der Linie a h (in der Fig.) nicht in einer Richtung fortlaufen, sondern etwa um einen kleinen Winkel von 5 bis 6°, in der Linie o m rückwärts gebogen seyn; übrigens ist es gut, wenn er weder mehr noch weniger als $\frac{1}{4}$ Zoll über dem Rande der Decke in m hervorragt. Dass ein bequemes Spiel übrigens ein etwas breites Griffbret fordere, ist offenbar, aber dies länger als $10\frac{1}{4}$ Zoll machen, ist ganz überflüssig und schwächt nicht selten den Ton.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 28sten Aug. Den 3ten Aug., den sonst gewöhnlich ein neues Stück im Theater feyerte, gab man zum Besten des Friedrichs- und Luisenstiftes die Oper: Oedip zu Colonos, von der ich Ihnen vor kurzem bey ihrer Zurückberufung auf unsre Bühne umständlichere Nachricht gab. Den 15ten war auf Befehl des französ. Gouvernements zur Feyer des Geburtsfestes Sr. Maj. des Kaisers Napoleon Freykomödie. Man gab die Oper: die heimliche Ehe, mit Musik von Cimarosa, und das Ballet: der ländliche Morgen. Am 12ten Aug. gab man, ausser den „Ueberbildeten", zum erstenmal, und seitdem öfters, mit immer wachsendem Beyfall, ein neues Ballet: Arlequins Geburt — italienische Pantomime in 3 Akten, mit untermischten Ballets vom Hrn. Balletmeister Lauchery. Die Schönheit und der Reichthum der Dekorationen, die vielen Verwandlungen etc. machen dieses Ballet zu einem Lieblingsstück der genusssüchtigen Berliner und Franzosen. Hr. Kapellm. Weber hat eine vortreffliche Musik dazu geschrieben, die sich durch treue Darstellung der Charaktere ganz vorzüglich auszeichnet, und die von dem Orchester sehr brav ausgeführt wurde. Zu den vorzüglichern Stücken gehören, ausser der feurigen Ouverture, im ersten Akte: die Beschwörungsscene des Oberzauberers Alphranor und andrer Zauberer, Arlequins (Hr. Scalesi und Hr. Schula) Abfahrt auf dem Muschelwagen im Gefolge der Tritonen und Nereiden, das erste Zusammentreffen Arlequins mit seiner Colombine, (Mad. Zanini.) des Gra-

sen Lelio (Hr. Duponcelle) Nachtmusik, (mit einem schönen Flötensolo, von Hrn. Schrock trefflich geblasen,) und der Tanz der Winzer im Angesicht des Weinbergs, aus dem ein sanftes Echo der Waldhörner das gemischte Auditorium bezauberte. Im 2ten Akt: der Marsch der Zimmerleute, ihr Tanz, der Spruch auf dem Giebel des Hauses, (wo der Fagott das Recitativ bläst,) und der schöne Tanz der Zwerge. Im 3ten Akt, der herrliche Marsch, in dem man beym Aufzug der verschiedenen Nationen ihre eigenthümliche Musik in schönem Verhältnis zum Ganzen bewundert, und die charakteristischen Tänze der Japaner, Aegyptier, Neger und Kosaken, wobey Hr. Westenholz ein treffliches Hoboensolo vortrug. Uebrigens wurden die Tänze von den Hrn. Telle, Lauchery (Sohn) und Scharschmidt, der Mad. Clauce, Telle und Lauchery, und den Demois. Joyeuse und Weiss vorzüglich ausgeführt. — Hr. Volange, Schauspieler aus Paris, der schon vor einigen Jahren hier war, giebt jetzt hier französ. Komödie im Lokal unsers Theaters, an den Tagen, wo kein deutsches Schauspiel ist. In der 2ten Vorstellung am 17ten wurde gegeben: Pygmalion, Scène lyrique de J. J. Rousseau. Der jüngere Volange gab den Pygmalion, und seine Schwester die Galathee: doch sah man den unendlichen Abstand von Iffland leicht. — Weit mehr gefielen, und mit Recht, andere franz. Darstellungen, besonders des ältern Hrn. Volange selbst.

Kurze Notizen.

Der schon längst rühmlichst bekannte Hr. Musikd. Türk in Halle ist vor einigen Monaten zum Doktor der Musik, und nun auch zum öffentlichen Lehrer derselben auf dieser Universität ernannt worden.

Der, als Gatte der berühmten Sängerin, und als kunstreicher Violoncellist vormals berühmte Mara, ist zu Schiedam, bey Rotterdam, gestorben, und zwar in traurigen Umständen, die er sich durch grosse Unordnungen zugezogen hatte. Seine frühere, nicht uninteressante Lebensgeschichte hat Gerber im Tonkünstl. Lex. erzählt; die spätere ist nicht erzählenswerth.

Unter den neuesten öffentlich erschienenen Kompositionen von grösserm Umfang und mehr Bedeutung, als dass sogleich Recensionen davon geliefert werden könnten, zeichnen sich auch zwey Klavier-Konzerte von Beethoven aus, welche so eben von Wien aus (Indüstrie-Comptoir) versandt worden sind. Das eine (Concerto p. l. Pianof. — aus D dur — Oeuvr. 61.) ist nach Beethovens Violin-Konzerte, von welchem früher in diesen Blättern gesprochen worden, arrangirt, das zweyte (Viertes Concert f. d. Pianof. — aus G dur. — Op. 58.) ist ganz Original; beyde aber sind bisher ausser Wien noch nirgends gehört worden.

Auch auf drey Quartetten von J. N. Hummel, für zwey Violinen, Bratsche und Violoncell, (Oeuvr. 30.) die so eben in demselben Verlage erschienen sind, glauben wir hier im voraus aufmerksam machen zu müssen.

Recension.

Trois Duos concertans pour deux Violons par J. Martin. Op. 17. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Herr Martin, der vor kurzem mehrere Sammlungen kleiner leichter Violinduos für Anfänger in einem einfachen Charakter geschrieben hat, beweiset in diesem Werke, dass er auch etwas Gehaltreicheres hervorbringen

und Liebhabern von Geschmack genügen könne. Diese drey Duos sind konzertirend; und sie gehören zu den vorzüglichern Arbeiten in dieser Art, so dass Rec. glaubt, sie den besten Viottischen, denen sie sich hauptsächlich nähern, an die Seite setzen zu dürfen. Sie sind nicht künstlich, und oft möchte man wünschen, beyde Stimmen mehr imitirend einander antworten, und in einem gehaltvollen zweystimmigen Satze sich vereinigen zu sehn; allein man wird bey aller Einfachheit in der Führung der Melodie und der Begleitung durch die Reize dieser Melodie und die mit ihr abwechselnden kräftigen und charaktervollen Passagen entschadigt. Zwey gute Geiger werden hier Gelegenheit finden im Vortrage des Cantabeln sowol, als der lebhaftern und glänzendern Figuren, ihren Ausdruck, wie ihre Kraft und Fertigkeit zu zeigen, und die Arbeit wird sich selbst belohnen. Diese Duos sind eigentlich nicht schwierig, denn alles ist der Geige natürlich und liegt bequem; auch ergiebt sich der Vortrag bey Sätzen von so bestimmtem Charakter so von selbst, dass Spieler von einigem Geschmack ihn wol nicht leicht verfehlen können: doch müssen alle drey bey ihren zarten Melodieen durch ein ausdrucksvolles Spiel, und durch einen gewandten Bogen, der durch Festhalten der angezeigten Strichart jeder Passage ihr volles Recht wiederfahren lässt, ungemein gewinnen, und in so fern können diese Duos mit Recht zum Studium empfohlen werden. Das erste aus c dur hebt mit einer ernsthaften, doch nicht zu langen Introduction aus c moll an, die dem darauf folgenden Allegro voll lieblicher Melodieen und glänzender Passagen zu einer sehr passenden Einleitung dient. Dies Allegro ist durchaus von heiterm und gefälligem Charakter. Ihm folgt ein Andante mit drey Variationen, von denen die letzte, in welcher beyde Stimmen in lauter Terzen mit einander gehn, weniger als die übrigen gefallen möchte. Am Schluss derselben könnte man füglich das Thema wiederholen. Ein liebliches Rondo Allegretto in $\frac{3}{4}$ macht den Beschluss. Das erste Allegro des 2ten Duetts, aus d moll, ist ernsthafter und fordert einen langsamern und nachdrucksvollern Vortrag; ihm folgt ein sehr heiteres Allegro vivace in derselben Tonart. Das 3te Duett aus a dur hat einen mehr glänzenden Charakter. — Der Stich ist sehr deutlich; doch sind Rec. einzelne fehlerhafte Noten und dergl. vorgekommen, die aber ein aufmerksamer Spieler leicht finden und verbessern wird.

Kurze Anzeige.

Gammes et Préludes dans tous les Tons pour le Pianoforte par C. Meinecke. à Offenbach chez André. (Pr. 1 Fl.)

Die Skalen sind mit richtiger Applikatur bezeichnet, die Präludien aber fast sämmtlich dürftig, trivial und alltäglich. Der wäre wol, und bliebe auch wahrscheinlich, ein ärmlicher Spieler, der nicht, selbst bey wenig Uebung, sich selbst Sätzchen, wie die meisten, erfinden könnte! Und dass solches sich selbst Versuchen, da es den Geist, nicht bloss die Finger, weckt, anregt und beschäftiget, weit vorzuziehen sey, besonders wenn der Lehrer grobe Fehler verhütet, leuchtet von selbst ein. Wer nun aber einmal so 'was braucht, wird wenigstens finden, dass es ihm hier bequem genug gemacht sey.

(Hierzu als Beylage die Kupfertafel.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

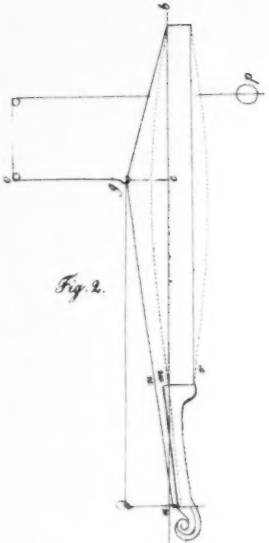

Fig. 2.

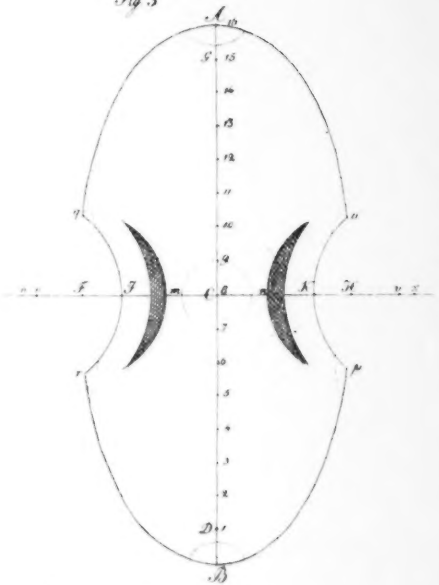

Fig. 3

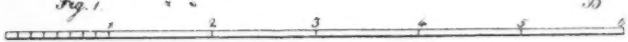

Fig. 1.

6 Zoll

Allg. Mus. Zeit. 1808 N:31.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Septembr. Nº. 51. 1808.

Ueber die Violin.

(Fortsetzung.)

Die Proportion und Gestalt des ganzen Körpers der Violin wird von verschiedenen Meistern so verschieden gegeben, dass Kenner auf den ersten Anblick daraus die bekannten Meister errathen. Da sich darin nichts festsetzen lasst, so will ich statt dessen die Maase von einer guten alten Geige, (wahrscheinlich vom alten Klotz gebaut) hierher setzen. Sie ist im Körper 15 Zoll lang, von einem Rande zum andern, diesen zur Hälfte mit gemessen. Die schmale Breite des untern Theils ist 7 Zoll, die breitere des obern Theils 8¼ Zoll. Die Breite der Brust, wo sie am schmälsten ist, 4¾ Zoll. Gute Instrumente pflegen hier nicht schmäler zu seyn. Der schmalste Raum zwischen den o der F Löcher ist fast 2 Zoll. Die meisten Geigen haben hier nur 1⅞ Zoll; manche auch noch weniger, wenn sie in der Brust sehr schmal sind. Allein die Decke hier zu sehr auszuschneiden, schadet ganz unleugbar dem Ton. (Auch muss die Geige in der Brust nicht zu schmal seyn.) Die Höhe der Zarge ist am obern Ende 1¼, am untern 1⅛ Zoll. Die ganze Dicke des Körpers im höchsten Punkte der Wölbung ist 2¼ Zoll. Es giebt mehr und weniger gewölbte. Stainer soll einige seiner Geigen sehr hoch gewölbt haben; die von Stradivari sind unter den alten am wenigsten gewölbt; beides hat auf den Ton unstreitig Einfluss. Doch ist die oben angegebene Mitte das bequemste. Dieselbe nimmt auch Bagatella in seiner Abhandlung an. Eine gar nicht gewölbte Decke würde von den Saiten allmählig eingedrückt werden. — Die Mensur, das ist, die Saitenlänge zwischen den beiden Punkten, auf welchen sie ruhen, beträgt 13¼ Zoll. Diese Mensur ist jetzt ziemlich allgemein als die passendste — doch auch als die längste angenommen worden. Dass endlich die tiefern Töne dickere

Saiten,

die höhern aber dünnere fordern, ist bekannt. Das schicklichste Verhältnis unter ihnen ist wol, wenn die Quinte die halbe Dicke, nämlich den halben Durchmesser des D hat, und folglich das D seinem Körpeinhalt nach vier Quinten enthält; denn die Cylinder, (die Saiten müssen als solche betrachtet werden) verhalten sich bey gleicher Länge wie die Quadrate ihrer Durchmesser. Das A muss dann zwischen beiden so in der Mitte stehn, dass es das halbe D und die doppelte Quinte beträgt. Das G muss sich in seiner Stärke darnach richten, was die tiefen Töne der Geige vertragen. Es ist schwer, ohne feine Mess-Instrumente die eben angegebenen Dicken zu messen. Inzwischen kann ein gutes Augenmaas — oder ein gutes Gehör — für die Praxis hinreichen; denn die Geige ist gut bezogen, wenn die Töne der verschiedenen Saiten gut zu einander passen. Ob übrigens ein stärkerer, oder ein schwächerer Bezug zu wählen sey, kann nur aus der besondern Beschaffenheit des Instruments beurtheilt werden. Man muss mit beiden die Probe ma-

chen. Stärkere Saiten greifen das Instrument kräftiger an; sie machen den Ton stärker — aber freylich auch mit allen seinen Fehlern stärker, und diese besonders vernehmbar. Ein sonst gutes Instrument kann durch einen zu starken Bezug rauh, ungleich und schwer in der Ansprache werden. Geigen von einem sanften Charakter und einer schwächlichen Leibesbeschaffenheit können die Strapazen eines solchen Bezuges nicht wohl aushalten. Ein schwacher Bezug thut das Gegentheil. Liebhaber, die bey mässiger Fertigkeit gern Vieles und Schweres versuchen, lieben die schwachen Saiten, die ihnen die Arbeit um die Hälfte erleichtern; aber der Virtuos, der die Kraft übrig hat, und bey starker Begleitung gehört seyn will — so wie der Orchestergeiger, können den schwachen Bezug nicht gebrauchen. Der beste Bezug ist immer der, der die meiste Stärke des Instruments mit der grössten Weichheit des Tons vereinigt. Ueber die Kraft, mit der die Saiten gespannt sind, und die Gewalt, die sie folglich dem Instrument anthun, mögen folgende Resultate genauer, selbst angestellter Versuche belehren. Es wurde eine Quinte von mittler Stärke, ein D vom doppelten Durchmesser, also 4 fachem Körperinhalt, und ein A, das nach obiger Angabe zwischen beiden in der Mitte war, gewählt. Man legte die jetzt in Deutschland gewöhnliche (doch nicht die ganz hohe) Stimmung zum Grunde.

Um die Quinte in E zu stimmen, bedurfte es — 15 ℔.
eine etwas dünnere stimmte schon mit 12½ ℔.
Um das A in a zu stimmen — 12 ℔.
Um das D in d zu stimmen — 10½ ℔.
Um das G in g zu stimmen — 12 ℔.

Die 4 Saiten forderten also fast 50℔. um gehörig gespannt zu seyn, und da sie auf der entgegengesetzten Seite an den Wirbeln mit der gleichen Kraft gehalten werden, so würde die Geige zwischen den beiden Punkten, wo die Saiten am Instrumente befestigt aufliegen, nämlich dem obern Klotz und dem Sattel am Griffbret, mit einer Kraft von hundert Pfunden zusammengezogen werden, wenn die Richtung dieses Zuges horizontal in gerader Linie (zwischen a b, Fig. 2.) fortginge. Aber sie geht von der geraden Linie ab, nach dem Stege hin auf beiden Seiten aufwärts, und bildet zwey Linien, die am Stege unter einem sehr stumpfen Winkel von 160 bis 164° zusammenstossen. Dadurch wird die Kraft des Zugs in der Richtung a b etwas vermindert. Die Diagonale a g in dem Parallelogramm a c g d sey eine mit 50 ℔. gespannte Saite, die in der Richtung a b gespannt und in g von einer andern Kraft (dem Stege) nach o hin aufwärts getrieben wird: so ist folglich diese Spannung von a g die Wirkung zweyer zusammenwirkender Kräfte, der einen, die nach a c, der andern, die in der Richtung c g wirkt. (Man denke sich, dass die gespannte Saite in g durch einen Haken, vermittelst einer über zwey Rollen laufenden Schnur, an der ein Gewicht in p befestigt ist, aufwärts gezogen würde, so dass der Steg darunter frey wird.) Die Spannung von a g — nämlich 50 ℔. — ist die Wirkung und die Summe beider Kräfte, und wenn die eine von der Summe abgezogen wird, bleibt die andere übrig. Es fragt sich also, wie viel Kraft ist nöthig, um die 4 Saiten der Geige von der horizontalen Richtung a b ab, in der Höhe des Stegs g, aufwärts zu ziehn? Die darüber angestellten Versuche gaben für alle 4 Saiten überhaupt 18 bis 20 ℔. So viel trägt also der Steg; mit so viel Gewicht drückt er auf die Decke. Diese 20 ℔. von obigen 100 ℔. abgezogen, würde also der horizontale Zug der Saiten, dem der Körper des Instruments Widerstand thun muss, mit einer Kraft von 80 ℔. wirken. Bey dem Violoncell kann man, beyläufig gesagt, ohngefähr das Doppelte annehmen. Je stärker die Saiten sind, bey gleicher Stimmung, je mehr sind sie gespannt, und um so grösser ist auch ihr Zug und Druck vermittelst des Steges. Um diesem

Drucke gehörig zu widerstehn, hat man unstreitig das Instrument gewölbt. Ein Ort aber, auf welchen der Zug der Saiten vorzüglich stark wirkt, ist der untere Klotz, an dem der Hals befestigt ist, und der Theil des Bodens, der hier aufgränzt. Alte Geigen bekommen in dieser Gegend des Bodens leicht Brüche, (bey r.) indem der Boden der Spannung des Halses und Klotzes — der hier, wie ein Hebel von fast 2 Zollen, in der Linie n r wirkt, — endlich nachgiebt. Diese Wunden sind selten ohne Verlust am Tone zu heilen. Eben so oft pflegt bey alten, wandelbaren Geigen die Stimme, vom Druck der Saiten gepresst, den Boden an dem Orte, wo sie aufsteht, durchzubrechen. Um diesen Bruch gut zu befestigen, ist man bisweilen genöthigt, inwendig ein Stück frisches Holz über ihn zu leimen, welches natürlich dem Tone schaden muss. Es ist daher nicht gut, wenn die Dekke, oder der Hals dem Druck und Zuge der Saiten merklich nachgiebt. Man muss in diesem Falle das Instrument nicht zu stark beziehn, und die Stimme so locker als möglich hineinpassen. Das endliche Resultat aller dieser Einrichtungen und ihr Zweck,

Der Ton,

ist dann gut, wenn er folgende Eigenschaften besitzt: a) Stärke, Kraft. b) Fülle, Dicke. c) Klarheit, Reinheit. d) Willigkeit in der Ansprache, Weichheit.

a) Die Stärke eines Instruments ist trüglich, so lange man es allein spielt und nur in der Nähe des Ohres seinen Ton hört. Man kann seine wahre Kraft nur in einer gewissen Entfernung, und in der Vergleichung mit andern bekannten Instrumenten beurtheilen. Doch ein sicheres Kennzeichen der Kraft ist dieses, wenn der Ton sich im Zusammenspielen mit mehrern — (beim Quartett oder gar im Orchester) so behauptet, dass der Spieler sein Instrument immer — auch im grössten Forte — bestimmt hört. Schlechte Instrumente sind Schwätzern gleich, in deren Polylogie wenig Inhalt und Kraft ist. Sie machen nur Geräusch vor den Ohren.

b) Fülle und Dicke ist eine um so schätzbarere Eigenschaft des Geigentons, da der Charakter dieses Instruments sich mehr zu einem schneidenden, scharfen Ton hinneigt. Dick ist der Ton, wenn er sich den mittlern Tonen guter Blasinstrumente, z. B. einer Klarinette, oder den tiefsten einer guten Flöte nähert. Ein dicker Ton ist vor den Ohren gewöhnlich nicht sehr laut, aber er klingt in der Ferne um so heblicher. Wo dieser Vorzug ist, da pflegt auch

c) der, der Klarheit, Reinheit — Rundheit des Tons, nicht zu fehlen. Ich setze diese Eigenschaft darin, wenn man den Ton ohne alle fremdartige Beymischung, ohne alles Nebengezische und dergleichen hört. Das Gegentheil dieser Klarheit — Reinheit — ist eine gewisse Unsauberkeit, Rauhheit — die man nicht weiter zu zergliedern braucht, weil sie in Praxi genug vorkommt. Sie ist eigentlich eine Vermischung oder Verwirrung von allerley verschiedenartigen Klangen, die sich dem Hauptklang beygesellen, und entsteht aus verschiedenartigen und ungleichen Tonschwingungen in verschiedenen Theilen der Resonanz. Ein klarer, reiner Geigenton nähert sich dem Klange einer reinen Glocke, oder eines Metallstabes; der rauhe ist hölzern. Gute alte Instrumente unterscheiden sich ganz vorzüglich durch den ersten, (auch wenn sie nicht eben stark klingen;) die neuen, besonders die, die eine gewisse Kraft besitzen, sind gewöhnlich rauh. Dagegen ist nun nichts zu machen — der Verstand kommt nicht vor den Jahren.

d) Die willige Ansprache, oder Weichheit des Tons findet sich gewöhnlich da von selbst, wo b und c vorhanden sind. Sie ist die Folge der Elasticität und Schwingungsfähigkeit des Instruments überhaupt, die wie-

derum die Wirkung des guten Holzes und der egalen Bearbeitung ist. Sollte ein sonst gutes Instrument überhaupt aber in einzelnen Tönen (z. B. im Bass) nicht willig ansprechen, so ist im Stege oder in der Stimme, oder im Balken — vielleicht auch blos in der Saite — ein Hindernis zu vermuthen, das sich leicht heben lässt. Ein zu langer Balken, und eine zu gepresste Stimme machen den Ton hart.

Dass dieser gute Ton, der dann um so vollkommner ist, je mehr er alle 4 Eigenschaften in sich vereinigt, das Resultat von

a) der Güte des Holzes in dem resonirenden Körper, besonders der Decke — und

b) einer möglichst sorgfältigen Ausarbeitung desselben sey, ist an sich klar. Auf beides muss ein guter Instrumentmacher sich verstehn; in beiden muss er Versuche zu machen sich nicht scheuen. Wie würden sich diese Versuche belohnen, wenn es Einem gelänge, Instrumente hervorzubringen, die — in der That den alten gleich kämen! Allein die meisten nehmen das Holz, wie sie es finden, und arbeiten mechanisch fort, wie sie es einmal gelernt haben. Auch kennen sie den guten Ton, und die Vorzüge eines guten Instruments selten genugsam, daher sie sich leicht einbilden, dass ihre Produkte vollkommen sind und keiner Verbesserung bedürfen. Sollte sich der Fall in Deutschland einmal ereignen, dass ein denkender und unternehmender Geigenmacher auch zugleich ein guter Violinspieler wäre, so dürfte man hoffen, dass die jetzt sehr vernachlässigte Geige sich einer Verbesserung zu erfreuen habe, wie in den neuern Zeiten ausser ihr fast alle Instrumente — besonders die Fortepianos sie erhalten haben.

2.

Eine Frage, die jedem Kenner des Instruments in seiner gegenwärtigen Gestalt und Beschaffenheit natürlich beyfallen muss, die daher auch öfters aufgeworfen, aber mit rechter Sachkenntnis noch nie beantwortet ist, ist nun die: Ob sich nicht für dies Instrument eine Gestalt und Einrichtung finden lasse, die für den guten Ton mehr, und dieses sicherer leiste? Es ist bey der Güte unserer Geigen immer viel Zufälliges, was sich aller Berechnung entzieht. Es lässt sich bisweilen durchaus nicht angeben, warum manches Instrument, an dem man nichts Einzelnes aussezsen kann, doch im Ganzen nicht besser klinge. Woher kann das kommen, als daher, dass dies Instrument überhaupt nicht einfach, nicht regelmässig genug ist? Wenigstens scheint es eine Regelmässigkeit zu gestatten, die für den ganzen Mechanismus und die sichere Gewinnung eines guten Tons sehr erspriesslich seyn müsste. Man betrachte seine gegenwärtige Gestalt. Von dem Orte — (der Linie) auf der der Steg steht, geht die ganze Thätigkeit des Instruments aus, um sich nach oben und unten und so im Ganzen des Körpers zu verbreiten. Dieser Ort muss als die Mitte angesehn werden, und so theilt die Linie des Steges auch in der That den Körper in zwey Theile. Aber diese Theile sind weder gleich, noch ähnlich. Der Steg steht nicht in der Mitte der Länge des Körpers, sondern über einen Zoll darüber nach oben hin; wodurch der untere Theil um 2 Zoll länger wird, als der obere. Da die Schwingungen des resonirenden Holzes sich vorzüglich in die Länge des Körpers fortpflanzen, so muss natürlich — durch den bebenden Steg gedrückt und erschüttert, der längere Theil anders, als der kürzere zu vibriren geneigt seyn, wenn sich auch beide Theile dabey in eine allgemeine und gleiche Bebung, — oder Tönung, zugleich vereinigen. Man hat, was man der Länge des kürzern Theils abgenommen, ihm in der Breite zugeben wollen, damit der körperliche Raum des obern Theils dem körperlichen Raume des untern Theils gleich werde. Allein auch hierbey

ist man nicht genau zu Werke gegangen, indem bey der gewöhnlichen Breite der meisten Geigen der Obertheil zum Untertheil — dem Körperraum nach, sich ungefähr wie 15 zu 10 verhält. Aus diesem Misverhältnis ist die gegenwärtige Gestalt und Lage der F Löcher entstanden, die in dieser Rücksicht, wie oben gezeigt worden, ganz zweckmässig ist. — Wie ist man nun auf diese unregelmässige Gestalt gekommen? Was hat man dadurch gewinnen wollen? Welche Vortheile gewährt sie? — In der That, ich weiss über dies alles nichts zu sagen. Der Geigenkörper stellt eine elliptische Figur — ein Oval (mit Einbiegung auf beiden Seiten) vor, dessen eine Hälfte man aber verkürzt, und zugleich breiter gemacht hat. Warum hat man nicht beide Theile gleich gemacht? warum nicht dem Instrument eine regelmässige elliptische Form gegeben, und geradezu den Steg in deren Mitte gesetzt? Dass das Instrument durch dieses Zusammenschieben um 1 Zoll kürzer, und so für den Spieler etwas bequemer wird, kann kein hinreichender Grund seyn.

Ich glaube einen muthmaslichen Grund der gegenwärtigen Gestalt der Geige in ihrer Geschichte gefunden zu haben. Die Violin ist nämlich aus der Viola, oder genauer zu reden, aus einem bedeutend grössern Arminstrument, das Viola genannt wurde, und mehrere Jahrhunderte vor ihr allein im Gebrauch war, entstanden. Bey dieser Viola konnte, ihrer Gröste wegen, der Steg nicht regelmässig in der Mitte stehn, weil sonst, wenn die Saiten die erforderliche Länge und Stimmung erhalten sollten, das Instrument im Arm nicht wohl wäre zu handhaben gewesen. Auch liess man wahrscheinlich in einer Zeit, da es auf etwas Ton mehr oder weniger nicht so viel ankam und man die Bedürfnisse des verfeinerten Gehörs noch nicht kannte, der Viola die ungefähre Gestalt und Einrichtung der Guitarre, besonders in Absicht der Länge der Saiten und der Lage des Steges — aus welcher die Viola entstanden zu seyn scheint. Ich will bey dieser Gelegenheit etwas weniges aus der Geschichte der Violin beybringen, das, so wenig es sey, doch nicht ganz uninteressant seyn, und den Leser in den Stand setzen wird, über meine Vermuthung selbst zu urtheilen.

Die Violin, als ein mit Darmsaiten bespanntes resonirendes Instrument, durfte in neuern Zeiten nicht erst erfunden werden; denn Instrumente dieser Art sind so alt, dass sich ihr Ursprung in die Zeiten der Fabel verliert. Wer kennt die Lyra und die Cithara der Alten nicht, nämlich dem Namen und ihrer allgemeinen Beschaffenheit nach! Die erste soll Hermes (Merkur,) die andere Apollo erfunden haben — ein Beweis, dass die Griechen ihren historischen Ursprung selbst nicht wussten. Diese Instrumente wurden mit dem Daum und den Fingern der rechten Hand, wie unsere Guitarre gespielt. Was zwischen beiden für ein Unterschied gewesen, lässt sich nicht wohl bestimmen, da die Alten selbst sie bald unterscheiden, bald verwechseln, welches ihre grosse Aehnlichkeit vermuthen lässt. Es ist indessen sehr wahrscheinlich, dass sie in spätern Zeiten, nach vielen Versuchen und Verwandlungen, ungefähr die Gestalt bekommen haben, die unsere Laute oder Guitarre hat, die von der Cithara der Alten in gerader Linie abstammt. Schon bey den Alten hatte dies Instrument eine hohle Resonanz, deren Gestalt ungewiss ist, ohne welche es aber den starken Ton nicht hatte haben können, der ihm überall beygelegt wird. Statt der Finger wurden bey den Alten die Saiten auch mit einem kleinen Stabe, der plectrum hiess, in Bewegung gesetzt, worunter man durchaus keinen Bogen und kein Streichen mit demselben zu denken hat, wie Rousseau im Diction. de Mus. art. Instrument, wo plectrum durch espèce d'archet erklärt wird. Eine Stelle im Martial:

Fervida ne trito tibi pollice pustula surgat
Exornent docilem garrula plectra lyram.

erklärt den Gebrauch des Plectrums statt der Finger hinreichend. Die Saite vermittelst eines Bogens in eine fortgesetzte Tönung zu setzen, war den Alten — sie war bis gegen das 11te Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung, völlig unbekannt. Uebrigens ist aus einer Stelle des Quintilian, (1. 1. 2. 3.) wahrscheinlich, dass schon die Citharoeden bey den Alten die linke Hand zum Drücken und Verkurzen der Saiten gebraucht und so verschiedene Töne auf derselben Saite gebildet haben. Sie lautet:

An vero citharoedi non simul et memoriae et sono vocis et pluribus flexibus seruiunt, cum interim alios nervos dextra percutiunt, alios laeva trahunt, continent, probant? ne pes quidem otiosus certam legem temporum servat. —

Sieht dieser alte Citharoedus nicht dem modernsten Guitarrenmeister gleich? Sogar der taktmarkirende Fuss fehlt nicht. Was können die Worte continent, probant, anderes bedeuten, als die Saite halten, drükken, und ihr so den rechten Ton geben?

Die Art von Saiteninstrumenten zur Begleitung des Gesanges (denn an Instrumentalmusik muss man nicht denken) hat sich unter allerley Namen und Gestalten, die hier zu erwähnen meines Zwecks nicht ist, so lange erhalten, als die alte Musik ungefahr dieselbe blieb. Instrumente und was man darauf spielte, so wie was man dazu sang, war gleich unvollkommen; man irrt, wenn man sich unter der Begleitung der Lyra oder Cithara etwas anders, als ein verworrenes Geräusch von allerley Quinten und Oktaven vorstellt, eine Musik, die unserm Ohre schlecht gefallen würde und in der von unserer Harmonie keine Spur zu finden war.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Amsterdam, d. 20ten Aug. Ohne alle Vorrede setze ich meine Nachrichten, wie Ihre Leser dieselben zuletzt S. 596 folgg. dieses Jahrg. erhalten haben, fort.

Mit dem solennen Einzug des Königs, am 20sten April, begann auch die königl. franz. Truppe ihre Vorstellungen, und zwar im hochdeutschen Theater. Es waren ohnstreitig Personen von Talent und Verdienst unter dieser Gesellschaft: gleichwol konnte sie es nie zu einem vollen Hause bringen — wie ich glaube, vornämlich darum, weil man, was sie gab, schon längst kannte. Nicht lange darauf bekam die Gesellschaft einen bedeutenden Zuwachs, nicht nur für das Schauspiel, sondern auch für die Oper. Hr. Hüby, (Bassist,) Hr. Gabriel, (Tenorist,) und Mad. Cazal, (erste Sängerin,) sind sehr schätzbare Subjekte, und das Ganze hatte nun eine Abrundung und Vollendung, (in seiner Art nämlich,) wie man diese auf deutschen Bühnen, bey einzelnen eminentern Talenten, äusserst selten, und selbst in Frankreich nicht oft findet. Nun existirte aber hier bekanntlich schon seit vielen Jahren ein französisches Theater, (auf dem Erbsenmarkte,) das sein Bestehen mehrern der vornehmsten und angesehensten Kaufleute verdankt: dieses, mit neuen, und zum Theil sehr brauchbaren Mitgliedern verstärkt, (besonders mit Hrn. u. Mad. Leblanc, Dem. Pierson, und Hrn. Leblanctannoy,) liess sich durch die königl. Gesellschaft nicht stören, sondern eröffnete den 11ten May ebenfalls seine Vorstellungen von neuem. Im Ganzen wurde die etwas hochgespannte Erwartung nicht befriedigt; auszeichnen muss ich jedoch den, theoretisch und praktisch so gründlich unterrichteten und wohlerfahrnen Musikdirektor, Hrn. Hansens, und das unter seiner Leitung stehende Orchester, das sich meisterlich zeigte und wol das beste in Amsterd. jetzt genannt werden muss.

Es liess sich jedoch voraussehen, dass beide Gesellschaften einander auf die Länge sehr nachtheilig werden mussten; und das sahe man denn auch ein, und vereinigte sich plötzlich zu Einer französischen Bühne, die nun wirklich etwas Vortreffliches leisten kann, wenn sie will. Freylich wurden bey dieser Veränderung mehrere Mitglieder entlassen; doch sind wol diese, bey vorausgezahlter viermonatlicher Gage, in nicht so grosse Verlegenheit gebracht, wie — wenn auch unter gleicher Vergünstigung — die sämmtlichen Mitglieder des königl. Orchesters, welche zugleich die Kirchenmusik und die Hofkonzerte besorgt hatten. Wahrscheinlich stehet der ganzen Kapelle noch ebenfalls eine grosse Veränderung bevor; wäre dieses aber auch nicht, so reichen die sehr geringen Besoldungen vom Hofe auch nicht zu einem nur mittelmässigen Auskommen hin — —

Nach dem königl. Dekrete vom 4ten May, welches aus andern öffentl. Blättern schon bekannt ist, wird ein grosses wissenschaftliches Institut errichtet, dessen vierte, den schönen Künsten gewidmete Klasse, im Fache der Musik bis jetzt folgende Herren als Mitglieder erhalten hat: Plantade, Fodor, Rauppe und Wilms. Alle diese sind Ihren Lesern längst als Männer von Verdienst bekannt. Zum Präsidenten in diesem Fache der Künste war, zu eines jeden Freude, Kuyper gewählt, dessen ausgebreitete Kenntnisse und sonstige Verhältnisse ihn vollkommen zu diesem Ehrenposten eigneten: aber der Tod rief ihn plötzlich aus unsrer Mitte. Wer in Amsterdam Musik liebt und übt, der wird seiner nicht vergessen.

Am 10ten May war grosses Konzert bey Hofe. Die Damen Perrini und Borroni, und die Herren Sacchoni und Chiodi sangen, Hr. Rauppe liess sich auf dem Violoncell, und Hr. Dahmen auf der Flöte hören. Sie fanden alle Beyfall. Eröffnet wurde das Konz. mit Gretry's Ouvert. zur Caravan. de Cairo. Sehr gut ausgeführt wurden Variat. für Blasinstrumente, von Hrn. Plantade komponirt. — Ueber diesen Mann, den man in Deutschland so wenig kennet, noch einige Worte!

Plantade, sonst in Paris, jetzt hiesiger königl. Kapellmeister, ist ein musterhafter Direktor, und zu solchem sowol von Seiten des Geistes und der Einsichten, als auch von Seiten des Charakters und der Sitten geeignet. Er besitzt ausgezeichnete theoretische, und vielleicht noch grössere Kenntnisse der musikal. Werke selbst; mit Geist gehet er in den Sinn und die Manier jedes Komponisten der aufzuführenden Stücke ein: seine feine Beurtheilung, seine grosse Sorgfalt und Genauigkeit machen es fast unmöglich, dass etwas vergriffen werden könnte. Da jedermann diese Vorzüge an ihm kennet, so folgt man seiner Leitung mit Lust und Liebe; und so bedarf es keines herrischen, auffahrischen Wesens, um das Ganze eng vereinigt zu erhalten, vielmehr erreicht Hr. Plant. durch Wohlwollen, Anstand, Gefälligkeit, und Feinheit mehr, als auf jenem Wege von irgend einem Andern vielleicht erreicht werden könnte. Als Komponist und ausdrucksvoller Sänger hat er seinen Ruf in Paris schon längst begründet. Seine Bildung überhaupt, sein einnehmendes Wesen, und sein unverkennbares, kunstliebendes Bestreben, die königl. Kapelle zu vervollkommnen und sie zu einem, in sich vollendeten, wahren Ganzen zu bilden, machen ihn auch von dem königl. Hause geschätzt. Die vorzüglichsten hiesigen Meister haben durch ihn den Ruf in die Kapelle erhalten — z. B. Rauppe, Dahmen, Man, Thieme, Scrivanek, Ceulen, H. Kleyne; dadurch hat denn das Ganze schon sehr gewonnen. — —

Den 6ten Jul. gab Hr. Le Brun, bis vor kurzem erster Waldhornist der königl. preuss. Kapelle, ein Konzert im deutschen Theater, und versammlete, der grossen Hitze ungeachtet, ein sehr zahlreiches Auditorium.

Er blies ein Konz. aus F., von seiner Komposition. Wir mussten in ihm den wahrhaft grossen Virtuosen erkennen, der ganz seines Instruments Meister ist. Seine Gewandtheit in Passagen, seine Leichtigkeit und Präcision im Vortrag, seine Festigkeit in der Höhe und volle, kraftige Tiefe, sein schöner Silberton — alles das erregte und verdiente Bewunderung. Hr. Tobi sang Mozarts Arie aus Titus, mit obligater Klarinette, die Hr. Kleyne blies. Beyde überluden aber ihre Stimmen mit so vielen und so unnöthigen Schnörkeleyen und Zierrathen, dass man den grossen Mozart kaum noch erkannte. Der junge Scrivanek spielte ein Violinkonz. von Mestrino, (aus A) gewandt, sicher und sehr fertig. Dieser junge Mann von Talent und unermüdlichem Fleiss verspricht einen vortrefflichen Künstler. Hr. Man spielte mit gewohnter Kraft und Fertigkeit, ein neues Fagottkonz. von Wilms, das vielen Beyfall fand. Am meisten gefiel, auch von Seiten der Komposition, das Finale alla Polacca, wo auch das Soloinstr. seiner Natur gemäss, in Passagen wie im Gesang, trefflich benutzt war. —

Leipzig. Bey den gewöhnlichen Feyerlichkeiten zum Rathswechsel führte Hr. Musikd. Müller Händels grosses Te Deum, ursprünglich zum Utrechter Frieden geschrieben, mit deutscher Unterlegung auf. Dies erhabene Meisterwerk wurde musterhaft dirigirt, vom Orchester trefflich ausgeführt, aber nicht so gut gesungen, als vor fünf Jahren, wo wir es bey derselben Feyerlichkeit gehört und weiter darüber gesprochen haben.

Hr. Lafond aus Paris gab auf seiner Reise durch Deutschland auch hier Konzert. Wir unterzeichnen unbedingt, was vor einigen Wochen unser kunstgelehrter Freund in München (S. No. 49. S. 781.) zum Lobe dieses Virtuosen gesagt hat; nicht eben so unbedingt können wir aber seinem Tadel beystimmen. Wir entdeckten zwar an Hrn. L. nicht die glanzende Genialität und Originalität, die an Viotti, Rode, Kreutzer u. a. nicht verkannt werden kann; L. ist ein treuer Zögling der jetzigen Pariser Schule: aber er ist das in einer Vollendung, ist es mit so viel Geist, Gefühl und Geschmack, wie es uns noch an keinem jener Zöglinge vorgekommen ist.

Hr. Fischer der jüngere, von welchem auch erst vor kurzem in diesen Blattern von Wien aus ausführlich gesprochen worden ist, (S. No. 44. S. 697.) gab gleichfalls Konzert, und fand Beyfall. Seine schöne, weit ausgreifende Stimme, die grosse Gewandtheit und Beugsamkeit derselben, die Galanterie und Gefälligkeit seiner reichen Verzierungen, werden ein jedes Auditorium für ihn einnehmen. Mit letztern ist er jedoch, selbst in Stücken von ernstem Charakter, allzufreygebig, und verwischt nicht selten ganz die eigenthümliche Schönheit der Bass-Stimme, welche er doch, bey so viel Stärke, Tiefe, Fülle und Anmuth, vortrefflich geltend machen könnte. — Dass sein Gesang vom Theater, wo er durch lebhaftes, ausdrucksvolles Spiel gehoben wird, weit vortheilhafter würke, als im Konzert, ist leicht zu glauben. Hr. F. hat auch italienische Canzonetten und franz. Romanzen sehr angenehm in Musik gesetzt, und trägt sie zur Guitarre allerliebst vor.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten September. Nº. 52. 1808.

Ueber die Violin.

(Beschluss.)

Die Erfindung unserer Geigen-Instrumente ist von dem Augenblick an zu datiren, da irgend Einer den glücklichen Einfall hatte, die Saiten seiner Cithara mit einem Bogen von Pferdehaaren — oder etwas ähnlichem, zu bewegen, und so den Ton festzuhalten. Wer diese für die neue Musik so überaus glückliche Entdeckung gemacht habe, ist unbekannt geblieben, und wahrscheinlich wusste er den Werth seiner Erfindung selbst nicht nach Würden zu schätzen. Eine gemeine Meynung ist, dass ein indianisches Volk ein musikal. Instrument seiner Erfindung — (doch kein Saiteninstrument) mit einem Bogen von Pferdehaaren streichend gespielt habe, wovon die Kenntnis durch die Kreutzzüge nach Europa gekommen sey. Sey es damit wie es wolle, so wird man nicht irren, wenn man diese Erfindung in die Zeit der Kreutzzüge, und bestimmter, ins zwölfte Jahrhundert setzt. Mir sind keine sichern Anzeigen eines Bogengebrauchs bekannt, die über das Jahr 1200 hinausgingen. Inzwischen ist aus den ältesten Anzeigen zu schliessen, dass die Veddel, (Fidel) oder Viole, Violle, in Deutschland und Frankreich damals ziemlich bekannt gewesen seyn muss. In einer alten deutschen Chronik (Chronicum picturatum brunsuicense) wird vom Jahre 1203 folgendes erzählt:

„In dussem Jahre geschah ein Wundertekken bey Stendal in dem Dorppe gehrtem Ossemer, dar sat de Parner (Pfarrer) des Midwerkens (Mittwochs) in den Pingxsten und veddelte synen Buren to dem Danse, da quam ein Donreschlach unde schloch dem Parner synen Arm aff mit dem Veddelbogen unde XXIV Lüde tod up dem Tyn.“

Man sieht aus dieser Stelle zugleich, wie lustig es damals in Deutschland hergehn mochte, und welche Sitten besonders unter der gemeinen Geistlichkeit herrschten. Es ist bekannt, dass das 12te und 13te Jahrhundert sich in dieser Rücksicht in der europäischen Geschichte auszeichneten. Dieses Sittenverderben, wogegen Päbste und Concilien mit Worten und Verordnungen vergebens eiferten, war die Folge eines durch die abenteuerlichen Züge und Wanderungen ins Morgenland unter den Nationen aufgeregten phantastischen Geistes, der die Köpfe mit religiösen und romanhaften Grillen und abenteuerlichen Phantasieen erhitzte und dabey eine vorher unbekannte Neigung zum Musiggehn und Herumstreichen erweckte. Eine grosse Menge von allerley liederlichem Volke, die unter dem Namen der Menestriers in Frankreich, und dem der Spielleute, Gaukler, (joculatores) oder dem allgemeinern Namen varende Lüde, varende Manne in Deutschland begriffen wurde, durchstrich das Land. Diese waren, sit venia verbo, die Sänger und Musiker der damaligen Zeit. Zu ihnen gesellten sich Possenreisser, und Landstreicher aller Art, und man kann denken, wie die Sitten dieser Banden beschaffen wa-

ren. Diese Banden erschienen bey öffentlichen Festlichkeiten ungerufen, und belustigten ihr Publikum mit Volksliedern und Instrumentalmusik, die nichts weiter als ein Tongeräusch von allerley lärmenden Instrumenten seyn konnte. Sie hatten eine Menge von Instrumenten aus allen Gattungen, die zum Theil von ihnen selbst erfunden, oder den bereits bekannten ältern nachgebildet seyn mochten. Hr. Dr. Forkel in seiner Geschichte der Musik (Theil 2. Seite 744.) führt einige alte französ. Gedichte aus der benannten Zeit an, die uns wenigstens die Namen von einer grossen Menge dieser alten Instrumente aufbehalten haben, von denen wir ausserdem nichts genauers wissen. In einem derselben kommt die Gigue, (ital. Giga) vor, welches auf das deutsche Wort Geige vermuthen lässt; ferner, die Violle oder Viole, welches Wort (nach Du Cange glossar. med. et infim. latinit.) lat. vidula, vitula, auch viella heisst und offenbar das deutsche Veddel, Fidel ist. Sollten diese letzten Worte nicht ihren gemeinschaftlichen Ursprung in dem alt lateinischen fides. und fidicula haben, womit eine Art der Lyra bezeichnet wurde? Dass diese Viole schon damals mit dem Bogen gestrichen wurde, ist daraus klar, dass an dem angeführten Orte auch de Veddelbogen, und l'archet ausdrücklich mit genannt ist. Doch scheint es auch, dass man diesen Namen zugleich einem ähnlichen Instrument, an welchem die Saiten durch ein umgedrehtes Rad in Bewegung gesetzt wurden, gegeben habe, wie bey unserer Dorfleyer, die auch noch französisch vielle heisst.

Erfindungen, wie diese der Viola, fielen übrigens in eine fruchtbare Zeit; denn man muss den Jahrhunderten, deren ich eben nicht in Ehren gedacht habe, das Verdienst lassen, dass sie in den europäischen vier Hauptnationen einen ganz eigenen Geist der Poesie und der Musik erweckten, der Wunder gethan haben würde, wäre er nicht leider noch so sehr von allen Hülfsmitteln der Kunst entblösst gewesen. Das 12te und 13te Jahrhundert waren eine poetische Zeit, wie nachher keine wieder gewesen ist. Die provenzalischen Dichter, die Romanciers, und besonders die Verbindung der Troubadours in Frankreich, so wie die schwäbischen Minnesinger, werden immer eine merkwürdige Erscheinung bleiben. Diese Dichter waren, was sie waren, ohne Kenntnis der Alten, ohne verfeinerten Geschmack, selbst ohne eine gebildete, geschmeidige Sprache. Ihre Phantasie hatte sich an den Abenteuern und Wundern ihrer Zeit entzündet, und der Geist der Chevalerie gab ihren Gefühlen Wärme und Zartheit. Gerade um die nämliche Zeit fing die Musik an, einige wichtige Schritte vorwärts zu thun. Der Mensural- und Figuralgesang war schon erfunden und die neue Harmonie dämmerte wenigstens aus der alten Musik hervor. Die Orgel, die in ihrem ersten beschränkten Zustande, den man sich nicht klein genug denken kann, schon viel früher in Deutschland und Frankreich bekannt war, scheint doch erst in der genannten Zeit allgemeiner geworden zu seyn, und eine gewisse Grösse und Brauchbarkeit erlangt zu haben. Diese Orgel gab dem Kirchengesange eine feste harmonische Unterlage in gehaltenen Tönen, (nach der Harmonie der damaligen Zeit,) und musste natürlich so den Wunsch erregen, auch bey andern Liedern und Gesängen von weltlicher Art eine ähnliche Begleitung in gehaltenen Tönen zu finden. Bisher hatte man nur die geschnellte Saite der Cithara oder einer Harfe zu diesem Behuf gebraucht. Diesen Saiten aber vermittelst eines Bogens lange Töne zu entlocken, musste den Troubadours und Minnesängern eine sehr erwünschte Erfindung seyn. Es ist historisch gewiss, dass die Viole im dreyzehnten Jahrhundert hauptsächlich zur Begleitung des Gesanges gebraucht wurde, eine Begleitung, die freylich in nichts anderm, als im Aushalten einer gewissen einfachen Grundharmonie, ohne

alle künstliche Modulation, durch das Anstreichen einiger oder aller Saiten zugleich bestehn konnte. Dieser Begleitung mit der Viole bedienten sich damals Herren und Damen. Nur einen Beweis, der in die älteste Geschichte der Viole gehört! Unter den Troubadours zeichnete sich Theobald, Graf von Champagne und König von Navarra, der in der ersten Hälfte des 13ten Jahrhunderts lebte, (von 1201–1254.) durch seine Liebe zur Dichtkunst und zum Gesange aus. Von seinen Gedichten findet sich die Handschrift auf der kaiserl. Bibliothek zu Paris, vor welcher Theobald selbst mit einer Viole, auf der er mit einem Bogen streicht, abgebildet ist. Da an eigentliche Instrumentalmusik damals noch nicht zu denken ist, so musste dies Instrument in seinem damaligen Zustande lange unverändert bleiben. Denn es ist eine allgemeine Bemerkung, dass sich nur mit der Musik selbst die musikal. Instrumente ausbilden können und ausgebildet haben. Die Viole, (vidula) die Mutter aller gestrichenen Saitenin trumente, hat sich wol an drey Jahrhunderte allein in dem angeführten Gebrauch erhalten. Die Violino ist dem Wort und der Sache nach ihr Deminutiv, eine kleine Viole. Erst zu Anfang des 16ten Jahrhunderts, vielleicht noch etwas später, mochte man in Italien Violen von anderm Maasse und anderem Toninhalt zu machen versucht haben. Die grössern nannte man Violone, (eine grosse Bassgeige, von der das Violoncello wieder als ein kleineres Format, ein Deminutiv, später gebildet wurde,) die kleinere Violino; dieser gab man durch Hinzufügung einer feinern Saite, die man cantino, la chanterelle, (die Sängerin) nannte, woraus wir Deutschen Quinte gemacht haben, eine höhere Stimmung, um darauf Arien und Lieder in den höhern Tönen der weiblichen Stimme vorzutragen. Die Pariser Violinschule setzt den Anfang der Violin in ihrer gegenwärtigen Gestalt, in Frankreich erst in die Zeit der Regierung Karls des 9ten, also zwischen 1560–1574, welches nicht, wie er dort heisst, 260, sondern höchstens 240 Jahr betragen kann. Viel früher kann sie auch in Italien nicht bekannt gewesen seyn. Benvenuto Cellini erzählt in seiner Lebensbeschreibung von seinem Vater, dass dieser Violen gemacht habe. Damals wusste man nur noch von Violen; Benvenuto war 1500 gebohren. Der grosse Raphael, der bekanntlich 1520 im 37ten Jahre starb, gab seinem Apollo unter den Musen, statt der Lyra, eine Violin in die Hand, welches Instrument damals in Italien ungemein beliebt war. Kurz vorher muss die eigentliche Violin erfunden seyn: man brauchte sie auch damals nur zur Begleitung des Gesanges. Seitdem ist die Violin in der Hauptsache unverändert geblieben. Sie hat ihre unregelmässige Gestalt, die sie von der Viole empfangen hatte, behalten, wenn man gleich nicht unterlassen haben wird, in allem übrigen die dem Tone vortheilhafteste Einrichtung für sie zu finden. Man muss diese Gestalt für die beste gehalten haben, und dies sollte Einen beynah auf die Vermuthung bringen, dass sie es sey, wenn man nicht wüsste, wie sehr die Menschen sich in solchen Dingen von Gewohnheit und Autoritäten leiten lassen. Abgesehn von diesem hat es in Italien, und selbst im angrenzenden Tyrol, ehemals Instrumentmacher gegeben, die ihr Werk mit grossem Fleiss und vieler Einsicht trieben. Besonders haben vor etwa hundert Jahren und etwas drüber mehrere gelebt, deren Ruhm noch jetzt fortdauert — ein sicherer Beweis, dass sie in ihrer Kunst vorzüglich gewesen, und unter ihren Nachfolgern wenige ihres Gleichen gefunden haben. Die Namen der Cremoneser, Amati, Guarneri, Stradivari, und der deutsche Jacob Stainer, und dessen Schüler Joh. Klotz, sind in aller Munde; ich wollte, dass auch ihre Instrumente in aller Händen wären! Allein diese Männer haben nicht so viel gemacht und machen können, um die ganze Welt zu versorgen. Wenn

man dazu nimmt, wie viele von diesen Instrumenten in einer so langen Zeit zerstört, wenigstens verdorben und schlecht geworden, so möchte wol von jenen Meistern wenig Aechtes und Gutes — und am wenigsten in Deutschland, übrig seyn; (wobey ich aber wie billig gegen keinen Stainer oder Amati, den einer meiner geehrten Leser besitzt, die mindesten Zweifel zu erregen mich unterfangen will!) Diese alten, guten Instrumente haben den Ruhm eines starken, dikken, durchaus reinen und weichen Tons; dem Holze sieht man die Kraft und Elasticität gleichsam an. Sie sind in den Decken selten von besonderer Stärke, aber mit einer Sauberkeit und Genauigkeit, so wol inwendig als auswendig gearbeitet, die allen Instrumentmachern zum Muster dienen kann. Unter ihren Nachfolgern hat es sowol in Italien als in Deutschland in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts manche brave Instrumentenmacher gegeben, deren Werke jenen ziemlich gleich zu schätzen sind. Aber wie ging es zu, dass man bald darauf fabrikmässig und schlecht zu arbeiten anfing? War die Nachfrage vielleicht so gross, dass man sich nicht Zeit nehmen konnte? oder sollte die Arbeit recht wohlfeil seyn? Zu den besten unter den ältern deutschen Geigenmachern gehört Ruppert in Erfurt, die beiden Rauch, (Thomas und Andreas, besonders der erstere) in Breslau, Eberle in Prag, und mehrere andere aus dieser Zeit in Salzburg, Augsburg, Nürnberg, Wien. Was späterhin gearbeitet ist, steht jenem weit nach. Von den allerneuesten Geigen will ich gar nicht reden. Sie haben alle Fehler — der Jugend, sind vorlaut und geschwätzig, ohne Energie und Tiefe. Verspräche diese Jugend nur mit den Jahren etwas zu werden! Aber auch diese Hoffnung darf man kaum fassen!

Auch ist, da doch fast jedes Handwerk sich einer kleinen Literatur rühmen darf, in dieser Rücksicht der Instrumentenbau zurückgeblieben. Ueber den Bau der Geigen etc. ist mir nur ein ganz kurzer Traktat von Antonio Bagatella — Padua. 1786. — durch die deutsche Uebersetzung bekannt geworden, der eine von der Akademie zu Padua 1782. gekrönte Preisschrift ist. Dieses Werk, so kurz es ist, verdient gleichwol von unsern Instrumentmachern gelesen zu werden. Am langsten hält dieser Traktat sich mit der Bezeichnung des äussern Umrisses der Geige auf, für die er eine wohl in die Augen fallende, übrigens von den gewöhnlichen Maasen wenig abweichende Figur entwirft. Bey der Hauptsache, nämlich der Ausarbeitung der Decke, ist er zu kurz und unbefriedigend. Fast möchte man vermuthen, dass im Original oder der Uebersetzung hier etwas fehle. Bey dem Boden verweilt er länger; diesen will er stärker, als die Decke haben. Die F Löcher rückt er so nahe zusammen, dass es für die Kraft des Tons unmöglich vortheilhaft seyn kann. Nach dem oben angegebenen Maasse bleibt das Holz zwischen ihnen, unten, wo es am schmälsten ist, nur 1 $\frac{1}{4}$ Zoll breit stehn. Ueber das Eigenthümliche der Bratschen, Violoncells, enthält diese kleine Schrift fast gar nichts, obgleich diese Instrumente auf dem Titel mit benannt sind. Doch ist mir, wie gesagt, nur die Uebersetzung zu Gesicht gekommen, die eine Abkürzung des Originals zu seyn scheint. Eine nach Bagatella (doch vielleicht nicht accurat) gebaute neue Violin, die ich sahe, hatte einen ziemlich starken und hellen, aber, wie die neuen Geigen überall, einen rauhen, etwas hölzernen Ton; doch waren die F Löcher an ihr viel breiter auseinander gerückt, als es B. angiebt. Ausser diesem Schriftsteller scheint kein neuerer Instrumentmacher in seiner Kunst Versuche angestellt zu haben.

Ich wage eine Vermuthung, die die Geschichte der Violin mehr bestätigt als widerlegt, nämlich die: dass die gegenwärtige unregelmässige Gestalt der Violin mehr die

Wirkung des Zufalls, als einer hinreichenden Theorie und sorgfältiger Versuche sey. Ich vermuthe, dass man der Viole, (vidula) anfänglich die Form gegeben habe, die die Chitarren oder ähnliche Instrumente damals hatten, doch mit einigen Abänderungen, die die Bogenführung nothwendig machte, z. B. die beiden)((Einbiegungen) an den Seiten der Mitte. Die Erfahrung mochte nach und nach noch manche Verbesserung in Beziehung auf den Ton, als die Ton-Löcher, ihre Lage, das Vorrücken des Steges mehr nach der Mitte hin, den starkern Bezug u. dergl. herbeyführen. Da aber dieses Instrument, das bedeutend grösser und tiefer gestimmt war als unsere Violin, schon eine Grösse hatte, die dem Halten desselben im Arm nicht ganz bequem war: so konnte man sie unmöglich damit vergrössern wollen, dass man, mit beybehaltener Mensur, den Steg in die Mitte des Körpers rückte. Man musste vielmehr darauf sinnen, den Körper, durch eine zweckmässige Verkürzung seines einen Theils, noch kürzer und bequemer zu machen. Zu dem damaligen Bedürfnisse blieb der Ton der Viole stark und gut genug; Tonverbesserungen feinerer Art und dahin zweckende Versuche durfte man von dieser Zeit überall nicht erwarten. Die Form der Viole, die sich vielleicht in den alten Gamben am treuesten erhalten hat, ist mit wenigen, unbedeutenden Veränderungen auf alle von ihr abstammende Saiteninstrumente übergegangen; und Niemand hat mehr darauf gedacht, ihr eine regelmässigere Gestalt zu geben, oder auch nur darüber Versuche anzustellen.

Ich will indessen den Freunden solcher Versuche die Idee einer solchen Gestaltverbesserung zur Prüfung vorlegen, die ich realisiren würde, wenn nicht, ausser dem guten Willen noch zweyerley dazu gehörte, nämlich ein gutes Resonanzholz und ein zu dergleichen Versuchen williger Instrumentmacher. Diese ganze Idee beruht kürzlich darauf, der Geige eine völlig elliptische Gestalt zu geben, und in ihre Mitte den Steg zu setzen; (Man sehe die Fig. 3.) doch so, dass man die Mensur und Stimmung der Saiten, und den Hals in seiner gewöhnlichen Lange, wie auch in seiner Lage gegen den Körper so beybehält, wie es an guten Instrumenten sich findet und oben beschrieben worden ist. Der Körper bekommt eine regelmässige, aber sehr langliche, elliptische Form, mit zwey zirkelförmigen Ausschnitten zu beiden Seiten. Der Steg kommt in die Mitte; beide Hallten des Instruments werden ganz gleich gearbeitet; die Tonlöcher, die aus zwey ungleichen, sich durchschneidenden Kreisbogen sich bilden, haben eine ganz regulare Gestalt und Lage zu beiden Seiten des Steges. Ich will in Beziehung auf Fig. 3. einige Maasse angeben, nach welchen dieser Körper zu konstruiren ist. Man nehme die ganze Lange des Körpers A B zu 16 Zoll (nach dem Maasse in Fig. 1.) an. Man schneide von dieser Linie A B an jedem Ende derselben 1 Zoll ab, so hat man in G und D die Brennpunkte der Ellipse, aus denen man auf die bekannte Art ihre Peripherie beschreibt *). Die kleine Axe dieser Ellipse, die Linie F H, betragt 8 Zoll. Von dieser Breite wird in den beiden Bogen q F r und o K p so viel abgeschnitten, dass die Breite der Brust F K 5½ Zoll bleibt. In dieser Breite liegen die Tonlöcher, jedes vom Mittelpunkte e 1½ Zoll entfernt, so dass die Holzbreite von 3 Zoll

*) Wem diese Art nicht bekannt ist, der verfahre so: er schlage in G und D 2 dünne Stifte. Dies sind die festen Brennpunkte; er schlinge um G einen Faden nach B, dessen beide Enden er in B zusammenbindet. G und D müssen innerhalb desselben liegen, und nun fahre er vermittelst eines Stiftes den Faden in der Peripherie herum. So erhält er eine vollkommene Ellipse. Doch würde ich rathen, den Faden ein wenig über B hinaus zu verlängern, etwa um ½ Zoll. So wird die Ellipse etwas breiter: oben und unten rundet man sie ein wenig mehr ab, mit einer Zirkelöffnung von 4 Zoll.

m n übrig bleibt, auf der der Steg steht. Um die Seitenbiegungen genau zu machen, nehme man einen Halbmesser von 3 Zoll in den Punkten n und x. Die Tonlöcher macht man aus den Punkten H und F mit einem Halbmesser von 2¼ Zoll und den Punkten v. v. mit einem Halbmesser von 3¼ Zoll. Die Lage der Klötze ist mit... angegeben, und wie gewöhnlich in den Violinen: eben so wird auch übrigens alles gearbeitet; und wenn der Hals die gewöhnliche Länge hat, so wird die Mensur dieselbe bleiben, indem der Körper einen Zoll länger, als der gewöhnliche Geigenkörper geworden ist. Die Zarge ist wie bey guten Geigen — nur durchaus gleich hoch. Die Wölbung ist die oben angegebene mittlere, und eben so bleibt es auch mit der Lage des Balkens und dem Stande der Stimme. Bey der Dicke der Decke kann man gleichfalls die oben angegebene zum Grunde legen. Diese gröste Stärke darf aber nur unter dem Stege in einem Kreise von 1 Zoll Halbmesser beybehalten werden; dann muss die Stärke um ein gutes Viertel allmählig, in der Länge von abermals 1 Zoll nach oben und nach unten abnehmen, welche Dicke dann der Länge nach bis zu Ende beyzubehalten ist. Doch in die Breite der Backen muss (wie oben angegeben) die Dicke der Decke bis auf die Hälfte derjenigen, die unter dem Stege Statt findet, abnehmen. Der Boden wird nach ähnlichem Maasse gearbeitet; doch kann er überhaupt, besonders in der Mitte des Instruments — etwas stärker als die Decke seyn. Ich würde dabey rathen, das Instrument nicht mit Oellak, sondern mit einem festen und feinen Spirituslak zu überziehn. Der erste braucht viel Zeit, um ganz fest und trocken zu werden, und kann, unvorsichtig gebraucht, leicht dem Tone schaden. Der letzte thut — besonders bey gut konservirten Instrumenten, dieselben, wo nicht noch bessere Dienste. Dass übrigens obige ohngefähre Angaben der Maasse noch mancher Berichtigung durch die Erfahrung fähig sind und derselben bedürfen, versteht sich von selbst. Inzwischen halte ich meinen Verbesserungsvorschlag wol eines Versuches werth.

Zum Schluss noch ein paar Worte an die Liebhaber. Die wenigsten können ein gutes Instrument von dem schlechtern sicher unterscheiden und über den Ton mit Sicherheit urtheilen; und doch kommt darauf viel an. Man muss, um den Ton zu kennen und seine Verschiedenheit schnell und sicher beurtheilen zu können, vieles und mit Aufmerksamkeit hören, viele Instrumente sorgfältig probiren, sie vergleichen, und sich besonders den wirklich guten Ton recht tief einprägen. Wer immer nur auf einem und demselben Instrumente spielt, kommt nicht dahin. Ein zweyter Rath, den ich gebe, ist der: man hüte sich, an einem Instrumente, das übrigens im guten Stande ist, viel zu künsteln und aufs Gerathewohl hin Versuche zu machen, um, wie man sich gern schmeichelt, den Ton zu verbessern. Man wird in den meisten Fällen sein Geld verlieren und sein Instrument oben drein verderben. Ist das Instrument, wie es nach dem Obenangeführten seyn soll, und der Ton ist nur mittelmässig, so liegt dies an der Beschaffenheit seines Holzes; allein — non ex quovis ligno fit Mercurius. Einer der allergefährlichsten Versuche dieser Art ist, die Decke durch Ausschaben dünner zu machen. Diese Kur fuhrt gewöhnlich zum unheilbaren Verstummen. Eine andere, gegenwärtig noch beliebtere Operation ist die, in Decken, die wahrscheinlich durch früheres Ausschaben ein wenig dünn geworden sind, einen Streifen Holz, etwa von 3 Fingern breit, in die Mitte der Länge nach einzuleimen, um sie zu verstärken. Bey zu dünnen Decken kann diese Hülfe nothwendig geworden seyn; auch kann der Ton dadurch etwas dikker und stärker werden; aber einen wirklich guten Ton erwarte man auf diesem Wege nicht. Dieser kann nur da seyn, wo das Holz der Decke aus einem natürlichen Stück

und nicht aus einem zusammengeleimten besteht. Der Uebergang der Bebung aus der einen Holzfaser in die daran geleimte, durch den dazwischen befindlichen Leim, ist immer unvollkommen; die Vibration wird in diesem Uebergange sehr geschwächt, und so reparirte Instrumente werden sich dem Kenner gleich durch Mangel an eigentlichem Klingen, durch einen kurzen, stumpfen, heisern Ton verrathen; sie werden überdem, wie hektische Personen, nicht jede Luft vertragen können. Sein Instrument stets im besten Stande zu erhalten, es vor Schaden zu bewahren, es weder dem Wasser oder der feuchten Luft, noch dem Sonnenschein auszusetzen, kann den Liebhabern nicht genug empfohlen werden.

F.

Recension.

Gesänge beym Pianoforte zu singen, von Bernh. Anselm Weber. 5te Samml. Berlin, bey Dunker und Humblot. (Pr. 12 Gr.)

Verständige, richtige Ansicht der Texte, sorgsame, bestimmte Deklamation, (gegen welche sich nur im Einzelnen hin und wieder etwas einwenden lässt,) und getreuer Ausdruck der Gefühle, die den Dichter belebten und die er in sein Werk legte: dies sind rühmenswürdige Vorzüge fast aller Stücke dieser Sammlung. Die Texte sind sorgfältig gewählt; alle sind — mehr oder weniger, aber denn doch gelungene Gedichte, alle für musikalische Bearbeitung, dem Inhalt und der Form nach, gut geeignet, alle auch nicht schon gar zu oft komponirt und gleichsam niedergesungen. No. 1. ist ein inniges, treffliches Stück, voll tiefer Schwermuth, aber keineswegs schwächlich zirpend. Je öfter man es hört, je lieber wird es Einem. Rec. wüsste von den vielen Kompositionen dieses schönen Textes, die ihm bekannt sind, keine anzugeben, welche er dieser unbedingt vorziehen möchte. Aber gut vorgetragen, besonders gut gesungen will sie seyn, so sehr leicht die Noten an sich auch scheinen. Vorzüglich gelungen, und von schöner Wirkung ist die Rückkehr zum Anfang, bey: „Und dann" etc. Nach „Genesen" — sollte aber wol der Einschnitt etwas fühlbarer, auch durch die Zeit, gemacht seyn. — No 2. ist angenehm tändelnd, wie der Text. No. 3. scheint Rec. im Ganzen zu leicht und weich genommen; besonders sagt die Musik zu den ersten vier Zeilen des Textes jeder Strophe wol zu wenig: der zweyte Theil giebt aber dem Sänger wenigstens Gelegenheit, dem Dichter, der hier unter leichter Blumenhülle so viel verbirgt, sein Recht wiederfahren zu lassen. Der Schluss ist in der Singstimme neu und schön gewendet. — Der kleine Gesang für zwey Sopranstimmen, No. 4., ist leicht und artig. No. 5. enthält eine naive und gefühlvolle Nachbildung des lieblichen Herderschen Schäfer-Liedchens. Die Behandlung der 5ten Strophe für Sopran und Tenor nimmt sich noch besonders gut aus. Man kann nicht viel Worte darüber machen; man kann nur sagen: es ist gerade, wie es seyn soll; das ist aber auch vollkommen genug, und gewiss nicht wenig. No. 6. endlich ist ein kurzer dreystimmiger Chor zu Iffands Schauspiel: Leichter Sinn. Die Musik ist nicht ausgezeichnet, wie auch der Text es nicht ist. Als Gesellschaftslied ist aber das kleine Stück gut zu gebrauchen und nicht ohne Wirkung.

Der Stich fällt gut ins Auge, und Rec. ist auch kein Fehler bemerkbar geworden. Der Preiss des Werkchens ist wohlfeil.

Nachrichten.

Berlin, d. 8ten Sept. Den 30sten Aug. wurde zum erstenmal gegeben: Die wandernden Virtuosen, ein komisches Singspiel in zwey Akten

nach dem Italien. bearbeitet von Herklots, mit Musik von Fioravanti (kais. franz. Kapellmeister.) Das Stück führt uns in das bunte Leben einer herumziehenden Theatergesellschaft, zeigt uns die vielen Kabalen und Intriguen, die in den meisten herrschen, und belustigt durch eine Menge anziehender, komischer Situationen, obschon alles das nicht eben neu ist. Die Musik ist das Werk eines bisher in Deutschland wenig bekannten jungen Mannes, und zeugt von Talent, Routine, zum Theil auch von ernstem Studium und Fleiss. Sie hat hier, wie in Paris, sehr gefallen. Auszeichnung verdienten mehrere Stücke, am meisten, scheint mir's, im 2ten Akt das Terzett No. 5., in welchem eine höchst komische, aber auch schwere Singprobe gehalten wird.

Den 31ten Aug. gab Hr. Volange seine 5te Vorstellung im Nationaltheater. In dem Lustspiel gab er selbst nicht weniger, als neun Rollen; dann folgte eine grosse Pantomime in drey Akten: Kanko oder der dankbare Löwe: welche zu mal in Paris aufgeführt worden ist. Aus dem bunten Gewühl der Dekorationen, Maschinen, Kleidungen, Märsche etc. nenne ich Ihnen nur — weniger um das Stück, als die Ausstaffirung der Zeit zu charakterisiren — einen Kampf von acht Personen mit Schwert und Schild, (auf Glucks Ouverture zur Iphigenia?) nach einen Kampf auf Tod und Leben; eine indische Evolution, von 30 Personen ausgeführt; einen Mohrentanz von acht Personen, das Exerciren und Verbrennen des Palastes des Prinzen Mathazerb mit einem Feuerregen etc. Alles dies fand hier, wie in Paris, ausserordentlichen Beyfall. Wir wollen erwarten, ob die herrliche Parade, die nun von unserer Gesellschaft gegeben wurde, dem Geschmack an jenen Witzspielen und diesen Bravaden wird die Wage halten können.

Nachschrift.

Mit diesem Stücke schliesst sich der zehnte Jahrgang unsrer Zeitung, und das erste Stück des eilften folgt ununterbrochen. Dass uns das Publikum, selbst unter so ungünstigen Verhältnissen, im Stande erhält, dies Institut gleichmässig fortzusetzen, ist uns ein neuer Sporn, für dasselbe zu thun, was irgend in unserm Vermögen steht. In der fernern Achtung der bessern Leser, in den Beweisen von wohlthätigem Einfluss unsers Instituts auf das Schicksal verdienter Künstler, vorzüglicher Kompositionen — vielleicht dürfen wir auch hinzusetzen: auf die weitere Ausbildung des Geschmacks am wahrhaft Schönen, Grossen, Würdigen, in dieser Kunst überhaupt; und endlich in dem wohlthuenden Gefühl, eben jenen ungünstigen Verhältnissen beharrlich, ohne alle Rücksicht auf eigene Vortheile, entgegenzutreten, ja wol auch etwas aufzustellen, wobey Mancher den Druck der Zeit auf Momente glücklich vergessen kann: darin wollen wir unsern Lohn suchen, darin hoffen wir ihn auch zu finden.

Von dem Plane, der sich uns nun durch zehnjährige Erfahrung bewährt hat, werden wir übrigens so wenig abweichen, als von dem Geiste der Besonnenheit, Mässigung und geräuschlosen Sorgsamkeit, womit wir dies Institut bisher geführt haben, unbesorgt, ob dies Verfahren eben jetzt das beliebtere sey, oder nicht, und gewiss, es bleibe doch das würdigste, und, wo die Rede von Kunst und Wissenschaft ist, auch das wirksamste.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

EILFTER JAHRGANG

vom 5. Oktober 1808 bis 27. September 1809.

Carl Fasch

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 3 musikalische Beylagen, 1 Kupfertafel und 12 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

eilften Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Apel üb. Villoteau's Werk: Recherches etc. S. 529.

Fink über Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches, S. 193, 209, 225.

Hermann über Apels Abhandl. über Rhythmus und Metrum, S. 289.

Horstig über Wirkung alter Musik, S. 273.

— — über Vereinfachung der harmon. Bezeichnung, S. 545.

Mutzenbecher über die neuerfundene Melodika, S. 625.

Nägeli, die Pestalozzi'sche Gesangbildungslehre, S. 769, 785, 801, 816.

Pfranger üb. Harfen u. eine neuerfundene, S. 521.

R. Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland, S. 561, 577.

Ung. über Besitzerung der Tonleiter, S. 161.

Ung. über Elementar-Unterricht in der Musik, S. 401, 417.

Ung. Vorschlag zu wesentlicher Verbesserung d. Guitarre, S. 481.

Ung. über das Violoncell, S. 593.

Wendt, Einfluss der Musik auf den Charakter, S. 81, 97.

II. Gedichte.

Herklots' Friedenskantate, S. 525.

Klopstocks Ode an die Musik, S. 1.

Orion's Lob der Musik, nach Pindar, S. 585.

Ung. Kantate nach d. 65sten Psalm, S. 17.

Wendts Hochzeitkantate, S. 75.

III. Biographisen.

Griesingers Notizen zu einer Biographie J. Haydns, S. 641, 657, 673, 689, 705, 721, 737, 776.

Ung. Margaretha Luise Schick, S. 753.

IV. Recensionen und kurze beurtheilende Anzeigen.

1. Musikalische Schriften.

Dülons, d. blinden Flötenspielers, Leben und Meynungen, S. 241, 257.

Kollmanns praktische Anweisung zum Generalbass, S. 590.

Momigny Cours compl. d'Harmonie et de Composition, S. 3, 19, 49, 65.

Pauflers über das Singen der Schüler auf den Stuppen, S. 609.

Schmids Briefe über den Geschmack in der Musik, S. 798.

Türks Anleit. zu Temperaturberechnungen, S. 281.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirchenmusik.

Herold's Choralmelodieen, S. 238.
Latrobe's Trauerkantate, S. 144.

b) Lieder und andere Gesänge.

Berger, 6 Ged. v. Göthe und Schiller (mit Pf. od. Guitarre.) S. 93.
— — 6 deutsche Lieder (mit Pianof. od. Guit.) S. 687.
Bernhard, die Braut zu Korinth (mit Guit.) S. 309.
Danzi Canzonett. (mit Pf.) S. 80.
Ferrari, 6 Ariette (mit Pf. oder Guit.) S. 390.
Görges 6 Gesänge (mit Pf.) S. 264.
Harder, Gesänge v. Kuhn (mit Pf.) S. 353.
— — Lieder (mit Guit.) S. 367.
Häusler, Ged. v. Rochlitz, (mit Pf.) S. 544.
Kreutzer, Reissigs Lieder (mit Pf.) S. 575.
Mozart, (Sohn) Lieder (mit Pf.) S. 544.
Rebs Lieder (mit Pf.) S. 16.
Reinwald, Lieder (mit Guit. u. Flöte) S. 256.
Scheibner, Gesänge (mit Pf.) S. 185. 624.
Sörensen, geistl. Gesänge (mit Pf.) S. 106.
Ung. Polyhymnia (mit Pf. u. Guit.) S. 511.
La questa tomba oscura, 80 Kompositionen verschiedener Meister, meistens mit Pf., S. 33.

B) Instrumentalmusik.

a) Sinfonieen und Ouvertüren.

Haydn, Sinfonie No. 3. u. No. 5.(Partitur.) S. 286.
— — Sinfonie No. 4. (Partitur) S. 846.
A. Reicha Sinf. à gr. Orchest., S. 129.
J. Reicha Sinf. concert. (2 obl. Viol.) S. 127.
Spohr Ouvert. à gr. Orchest., S. 181.
Witt Sinf. à gr. Orchest., S. 513.
— — Sinf. turque, S. 617.

b) Konzerte.

Spohr 4ter Conc. p. Violon, S. 181.
Viotti Conc. p. Viol., S. 27.

c) Musik für Solo-Instrumente.

a) von zweyen bis zu fünfen:

André 6 Duos instruct. (2 Viol.) S. 438.
Baillot 3 Duos (2 Viol.) S. 655.
Barmann 3 Duos (2 Fl.) S. 818.
Beethoven gr. Trio (Klav. 2 Viol. und V.cell od. 2 Hob. und Fagott) S. 108.
Bruni Duos (2 Viol.) S. 32.
Bunte 2 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 68.
Candella Son. (Pf. u. Viol.) S. 191.
Dotzauer Duos (2 Viol.) S. 543.
Eberl Son. (Pf. u. Flote) S. 159.
— — Son. (Pf. u. Viol.) S. 159.
— — Prelude av. Var. (2 Pf.) S. 736.
— — gr. Duo (Pf. u. Viol.) S. 537.
— — Quint. brill. (Pf., Hob., Viol., Br. und V.cell) S. 720.
Gyrowetz XIIme Notturno (Pf., Viol. u. V.cell) S. 319.
Häusel 3 Quat. (2 Viol., Br. und V.cell) S. [illegible]
Pössinger 3 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. [illegible]
Radicati Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. [illegible]
A. Reicha 3 Duos (2 Viol.) S. 129.
— — 6 Quat. (2 Viol., B. u. V.cell) S. 128.
— — gr. Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. [illegible]
— — gr. Duo (2 Viol.) S. 129.
Riem 3 Quat. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 177.
Rode 3 Duos (2 Viol.) S. 440.
Schmiedigen Variat. (Viol. mit Quartettbegleit.) S. 687.
Schneider Duos (2 Flot.) S. 128.
— — Duos (2 Flot.) S. 192.
Spohr Quat. brill. (2 Viol., Br. u. V.cell) S. 18[illegible]
Steibelt Sonat. (Pf. u. Flote) S. 64.
— — 3 Sonat. (Pf. u. Viol.) S. 234.
Viotti 6 Serenad. (2 Viol.) S. 402.

Wittenberg 6 Duos (2 Viol.) S. 720.
Wranitzky 3 Duos (2 Viol.) S. 719.
Zapf Serenad. (Fl., Viol. u. Vcell) S. 496.

β) Ein Instrument allein, und zwar

1) Orgel.

Rink Präludien S. 112.

2) Pianoforte.

Candella Thème fav. varié Seite 528.
Cramer Rondeau pastor. 320.
— — Rondeau, 288.
— — Rondeau, 304.
— — Adagio, 304.
Dussi Dalassem. music. 110.
— — Sonat. 192.
Dumoncheau 3 Son. av. Fag. 713.
Dussek 3 Son. 73.
Eberl gr. Son. 537.
— — gr. Son. 611.
— — Caprie. et Rond. à 4 mains, 556.
— — Amusement, 736.
Fischer Uebungsstücke, 463.
Forcht National-Polonaisen, 287.
Hoffmeister Polonaise à 4 mains, 691.
Mendel Pot-pourri, 846.
Moscheles 10 Var. 496.
Mozart, (Sohn) Sonat. 54.
Neumann Var. (2 Sammlungen) 223.
— — Var. (2 Sammlungen) 735.
Riotte Phantasie und Var. 253.
— — Variat. 254.
— — Amusement, 512.
Ruppe la chasse, 92.
Schweitzer Sonat., 751.
— — 3 pet. Sonat., 800.
Steibelt 3 gr. Sonat., 234.
— — 2 Son., 320.
— — Etude p. l. Pianof., 381.

Steibelt, gr. Fantaisie av. Var., Seite 552.
— — Fantais. av. Var., 552.
— — Air av. Var., 559.
— — Polonaise av. Var., 559.
— — Départ de Paris, 560.
— — Fantais. en forme de Scene, 752.
— — 6 Son. doigt., 766.
Stein gr. Son., 461.
Sterkel Var., 464.
— — Sonat. à 4 mains, 672.
Türk 4 händ. Uebungsstücke, 174.
Wiedebein Thème var., 528.
Wittowsky Polonaisen, 284.
Wölfl Sonat., 126.

3) Flöte.

Dressler Etude, 135.
Wunderlich 3 gr. Solos, 607.

4) Violine.

R. Kreutzer Caprie. ou Etud., 581.
Krumpholz Abendunterhaltung, 688.

5) Guitarre.

Giuliani Amusemens, 190.

V. Korrespondenz.

Nachrichten aus

Antwerpen, Seite 92.
Berlin, 30, 42, 218, 260, 300, 351, 412, 442, 478, 490, 540, 571, 643, 683, 781.
Dessau, 113.
Dresden, 280.
Erfurt, 586.
Florenz, 173.
Frankfurt a. Mayn, 155, 270, 488.
Fulda, 93.
Kassel, 276.
Königsberg, 408, 615, 650. 810.

Leipzig, Seite 46, 58, 89, 172, 187, 199, 233, 270, 280, 301, 330, 352, 397, 437, 449, 522.

München, 122, 154, 278, 365, 465, 480, 695.

Nürnberg, 8, 411.

Paris, 136, 430, 460, 600, 748, 763.

Prag, 293, 471.

Regensburg, 220, 362, 396.

Rom, 92.

Sondershausen, 413, 421.

Wien, 10, 77, 92, 174, 281, 362, 383, 395, 441, 445, 492, 608, 650, 668, 681.

VI. Miscellen.

Fragmente aus Schillers Briefen über Ästhet. Erziehung, Seite 1.

Bestand der sächs. Kapelle im Jahr 1582, S. 76.

R. Bruchstücke a. d. Briefen eines deutsch. Tonkünstlers, 145.

Berichtigung, 224.

Ueber Mariane Kirchgessner, 252, 497.

Wiedebeins Canon f. 2 Singst. mit Begl. des Pf. S. 255.

Ritter Gluck, 305.

Die allgem. schweizerische Musikgesellschaft, 344.

Briefe eines in Italien reisenden Deutschen, S. 353, 369.

R. Glucks letzte Piano und Arbeiten, 385.

Allerhand, 398.

Fuss, über Albrechtsbergers Tod und Trauermusik auf denselben, 445.

Orion, Klage, 570.

Notizen, 734.

Räthsel, 734.

Miscellen, 798.

VII. Beylagen.

No. I. Zwey Kompositionen des Gedichts: In questa tomba oscura, von Salieri und Sterkel.

No. II. Tomaschecks Phantasie für die Harmonika auf den Tod der Dem. Kirchgessner.

No. III. Steibelts zwey grosse Uebungsstücke for the Pianoforte.

Titel mit Forch's Portrait, als Vignette.

VIII. Intelligenzblätter.

12 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten October. **No. I.** 1808.

Zur Einleitung.

Universitäts-Bibliothek

1.

An die Musik.

Sterbliche nur genössen der Freuden froheste, reinste,
Sie allein die Musik?
Und nicht auch die Bewohner der Leyer, oder Apollo's,
Anderer Welten umher?
Wir entlockten nur durch mannichfalte Berührung,
Durch gelinderen, stärkeren Hauch,
Lebende Töne den Formen, die jenen wir bildeten? hätten
Stimmen allein zu Gesang?
Andere schüfen nicht auch, die Zauberhalle zu ordnen,
Gang und Verhalt?
Irrt doch nicht so! Wie wisset ihr denn, ob dort, wo es schimmert,
Nicht auch freue Musik?
Droben nicht töne lautere Form? nicht hellere Lippe
Singend erschüttre das Herz?
Ob man vielleicht nicht selbst zu des Haines Geräusch, und der Weste
Säuseln, stimme den rieselnden Bach?
Zum Einklange nicht bringe den Donnersturm mit dem Weltmeer?
Die mit dem tausendstimmigen Chor?
Irrt doch nicht so! Es freut nicht allein in den Sternen: es freuet
Auch in dem Himmel Musik.

Klopstock.

2.

Von allem, was positiv ist und was menschliche Konventionen einführten, ist die Kunst, wie die Wissenschaft, losgesprochen, und beide erfreuen sich einer absoluten Immunität von der Willkühr der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darin herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen — —

Der Künstler ist zwar der Sohn seiner Zeit, aber schlimm für ihn, wenn er zugleich ihr Zögling, oder gar noch ihr Günstling ist — — Wie verwahrt sich aber der Künstler vor den Verderbnissen seiner Zeit, die ihn von allen Seiten umfangen? Er blicke aufwärts

nach seiner Würde und dem Gesetz, nicht niederwärts nach dem Glück und nach dem Bedürfnis — — Gieb der Welt, auf die du würkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwickelung bringen — In der schamhaften Stille deines Gemüths erziehe die siegende Wahrheit, stelle sie aus dir heraus in der Schönheit, dass nicht blos der Gedanke ihr huldige, sondern auch der Sinn ihre Erscheinung liebend ergreife — — Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sey nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben. Ohne ihre Schuld getheilt zu haben, theile mit edler Resignation ihre Strafen, und beuge dich mit Freyheit unter das Joch, das sie gleich schlecht entbehren und tragen. Durch den standhaften Muth, mit dem du ihr Glück verschmähest, wirst du ihnen beweisen, dass nicht deine Feigheit sich ihren Leiden unterwirft. Denke sie dir, wie sie seyn sollten, wenn du auf sie zu würken hast, aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst. Ihren Beyfall suche durch ihre Würde, so wird dein eigener Adel den ihrigen aufwecken. Der Ernst deiner Grundsätze wird sie von dir scheuchen, aber im Spiele ertragen sie sie noch; ihr Geschmack ist keuscher, als ihr Herz, und hier musst du den scheuen Flüchtling ergreifen. Ihre Maximen wirst du umsonst bestürmen, ihre Thaten umsonst verdammen, aber an ihrem Müssiggange kannst du deine bildende Hand versuchen. Verjage die Willkühr, die Frivolität, die Rohheit aus ihren Vergnügungen, so wirst du sie unvermerkt auch aus ihren Handlungen, endlich aus ihren Gesinnungen verbannen. Wo du sie findest, umgieb sie mit edeln, mit grossen, mit geistreichen Formen, schliesse sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet.

Schiller.

Recension.

Cours complet d'Harmonie et de Composition d'après une theorie neuve et générale de la musique, basée sur des principes incontestables, puisés dans la nature; d'accord avec tous les bons ouvrages pratiques, anciens ou modernes, et mis, par leur clarté, à la portée de tout le monde. Dédié à Mr. Auguste de Talleyrand, Chambellan de S. M. L'Empereur et Roi, par Jerôme-Joseph De Momigny. A Paris, chez l'auteur, en son magasin de Musique, Boulevard Montmartre, n. 20., et chez Amand Koenig, libraire, quai des Augustins n. 25. à Strasbourg, même maison de commerce, rue du Dôme. 1808. Tome I. VIII. und 382. S. Tome II. mit fortlaufender Seitenzahl bis 711. Tome III., welcher die Notentafeln enthält, 514. S. gr. 8.

Mit seltener Befriedigung und mit wahrer Hochachtung für die Talente, die Einsichten, den Geschmack und den rühmlichen Eifer des Vf. kommt Rec. von der Lektüre dieses interessanten und lehrreichen Werkes zurück, und eilt mit Vergnügen, dem deutschen Publikum es nach seinem wesentlichen Inhalt, besonders aber nach seinen Eigenthümlichkeiten, zu charakterisiren. Es ist mit Klarheit und Lebhaftigkeit, nicht selten schön geschrieben, und verräth das Gefühl, von dem der Vers. für die Wahrheit und Wichtigkeit seiner Ideen und Entdeckungen durchdrungen ist. Daher erklären sich auch manche Wiederholungen, die dem unaufmerksamen Leser wol nöthig seyn mögen, sonst aber das Buch zu sehr ausdehnen. Uebrigens entschuldigt der Vf.

selbst manche Mängel, z. B. in der Anordnung, mit dem zu früh auf Subscription angefangenen Druck. Er verlangt nicht Nachsicht, sondern Gerechtigkeit und unparteyische Mittheilung der Wahrheit. Was er verheisst und was er giebt, soll nun hier in der möglichsten Kürze dargelegt werden.

Nicht das System von Rameau oder Fux — eine neue Theorie verspricht d. Vf., gegründet auf die wahre Auflegung der Natur, abstrahirt von den guten praktischen Werken. Nur was sich unmittelbar aus dem Wiederhall des tönenden Körpers nach richtiger Wahrnehmung ergiebt, und zugleich durch das Gehör und durch das Urtheil und Zeugnis der grössten Meister bewährt, soll sein Fundament seyn. Ohne Vorurtheil beurtheilt er jene Manner — aber doch mit der Ueberzeugung, sich von seinen Principien entfernen, heisse sich entfernen von den Gesetzen des Wahren und Schönen! Er begnügt sich nicht, aus dem fürs Gehör Missfälligen Regeln herzuleiten, sondern sucht die Gründe dieses Missfallens anzugeben. Wie unbefangen und klar der Vf. umherblickt, erhellt schon aus der historischen Uebersicht des Zustandes der neuern Musik, welche er seiner Theorie vorausschickt, und aus welcher das Wesentliche mitgetheilt zu werden verdient. „Nur erst seit kurzem ist die Musik zu ihrer Reife gekommen. Lully's Musik mag man nicht mehr hören, während der Text zu seinen Opern noch mit allen Reizen der Neuheit gefällt, zum Beweise, dass die französische Sprache und Poesie schon damals zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gelangt waren, indess die Musik kaum ihre Wiege verlassen. Während jene viel günstige Gelegenheit zur Ausbildung fand, waren die Musiker noch darauf beschränkt, für die Orgel zu arbeiten und Motetten zu machen. Und diese Gattung erhob sich auch zuerst zu einiger Vorzüglichkeit, wiewol das meiste Verdienst dabey fast nur in überwundenen Schwierigkeiten gesucht wurde. Man arbeitete beynahe blos für den Kirchengesang und fiel in einen pedantischen Geschmack. Bey aller Einseitigkeit wurde jedoch zu dem Solidesten und Bewundernswerthesten in dieser Gattung der Grund gelegt. Vom Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts an haben vorzüglich folgende Männer die Fortschritte der Tonkunst beschleunigt. Palestrina hatte die Musik zur Natur und edlen Einfalt zurück geführt, die den religiösen Gesängen ziemt. Sein Ansehen bewog die Päpste, die Musik in den Kirchen zu erhalten, aus denen sie sie verbannen wollten, weil sie gemein und anstössig geworden war. Nanino, Cifra, Zarlino und Monteverde gingen ihm zur Seite oder folgten ihm. Alexander Scarlatti, Carissimi und Stradella verfolgten glücklich diese Bahn. Durante lenkte die Vervollkommnung noch mehr auf den Kontrapunkt hin. Während auf ihn Italien stolz war, freute sich Deutschland seines Joh. Seb. Bach, dessen unsterbliche Werke denen auf immer vor Augen bleiben müssen, die ein gründliches Studium der Kunst beabsichtigen. Durante's Schülern und Nachfolgern war es vorbehalten, den blühenden Pfad der Empfindung zu öffnen. Unter den ersten Komponisten der lebhaften, gefälligen, rührenden Gattung, welche die blos berechnete Musik so vortheilhaft von der gefühlvollen unterschieden, sind die wichtigsten: Pergolese, Jomelli, Terra-Dellas und Traetta in Italien. Frankreich, das jetzt in mehrerer Rücksicht über Italien triumphirt, kopirte es damals. England, reich, nicht aus eignen Mitteln, sondern durch den herrlichen, fruchtbaren Händel, einen gebohrnen Sachsen, ward in der Fuge Deutschlands Nebenbuhler und drohte es zu übertreffen (?Eben in der Fuge nun wol nicht!) Während Händel die Engländer bezauberte, gab Rameau seine ersten Opern in Paris. Allein nicht lange behauptete dieser Franzose den Scepter im Reiche der lyrischen Kunst,

Er ward ihm von dem kräftigeren, gefühlvolleren Gluck entrissen. Verdankte G. dem Aufenthalt in Italien Etwas von seinen ausdrucksvollen Melodieen, so verdankte er nur sich selbst das Pompöse und Theatralische seiner Opern. Indess dieser grosse Mann durch seine energischen Gesänge das ganze Gerüste der alten französischen Oper umstürzte, gewann sich Piccini die Herzen durch seine schmelzende und reizende Musik und theilte mit Gluck gleichen Ruhm. Aber ein dritter, Sacchini, wetteiferte noch mit beiden durch die äusserste Anmuth seiner Melodieen, worin er mehr mit Piccini, als mit Gluck, Verwandtschaft offenbarte. Sein Oedipe à Colone, das vollkommenste seiner Werke, ist gleich entfernt von der alten Steifheit und von der italienischen Koketterie. Während unter diesen drey Künstlern die grosse Oper blühte, glänzte die komische Oper (damals comédie italienne) unter Grétry, der durch das Graziose und Frische über Philidor, und durch Lebhaftigkeit, dramatische Wahrheit, und vorzüglich durch Deklamation über Monsigny den Sieg davon trug. Beraubt Sacchini's und Piccini's, behauptete Italien durch den so liebenswürdigen und so fruchtbaren Paesiello noch seinen grossen Ruf. Guglielmi, Sarti und einige andre wirkten mit ihm; aber zu früh verlor es seinen glänzenden, ausdrucksvollen Cimarosa. Indess nun die Theater von Paris, Rom und Neapel die Aufmerksamkeit Einheimischer und Fremder auf sich zogen, böt Deutschland an Haydn und Mozart fast gleich erstaunenswürdige Erscheinungen dar. Mozart, der schon im siebenten Jahre in Europa Aufsehen erregt hatte, machte sich jetzt in der dramatischen und Konzert-Musik unsterblich. Joseph Haydn scheint, zum Erstaunen der ganzen Welt, die ihn bewundert, seit dreissig Jahren jeden Tag sich selbst übertreffen zu wollen — Er, der Unübertreffliche. Betrachtet man die zahlreichen prachtigen Werke beider grossen Manner, so glaubt man, in ihnen alle Schätze des Guten und Gediegenen der Alten mit allem Geschmackvollen, Reizenden und Vollkommenen der Neuern in jeder Gattung vereinigt zu finden. Aehnlich zwey unermesslichen Flüssen, scheinen sie in ihrem majestätischen, weit sich erstreckenden Lauf zahllose Bäche in sich aufzunehmen und die mannigfaltigsten, malerischen Scenen ihrer lachenden, blühenden Ufer. Boccherini trug durch seine pikanten und originellen lieblichen Quintetten und Quartetten bedeutend bey, den guten Geschmack in der Musik zu befördern. Unter den liebenswürdigsten Komponisten fürs Pianoforte (eine der schwierigsten Seiten für die würdige Behandlung) zeichnen sich aus: Steibelt, voll Effekt und Anmuth, und Dussek, dessen Musik gelehrter, aber minder anmuthig ist. (Rec. vermisst nichts von Anmuth und innigem Ausdruck bey Dussecks; und es ist wol eben hier eine gewisse Vorliebe nicht zu verkennen.) Ueber alle in dieser Gattung aber ragt Clementi hervor durch Tiefe und Reinheit des Styls — ein ausgezeichneter Fortepianospieler und einer der grossen Musiker des Jahrhunderts. Wenn seine Sinfonieen erscheinen werden, dürften sie ihm einen neuen Ruhm erwerben; denn man kann, nach seinen letztern Werken zu urtheilen, nur Muster von ihm erwarten" — — Endlich rühmt der Vf. noch, nach Verhältnis ihres Werths, die Quatuors von Haydn und Pleyel, und die Sinfonieen von Haydn und Gossec. Nur einige von den grossen Männern wollte er nennen, welche vor Fixirung der musikalischen Sprache schrieben und mächtig zu ihrer Vervollkommnung wirkten. „Sollte nun (setzt er hinzu,) nach jenen Meisterwerken in jeder Gattung, die Musik nicht jenen entschiedenen Charakter der Wahrheit, der Energie und der Anmuth gewonnen haben, der jede Sprache, und besonders eine natürliche, fixirt? Ich wage es zu behaupten, allen grossen Theaterdichtern und Rednern haben wir in der himmli-

schen Sprache der Töne ähnliche wahre Künstler gegenüber zu stellen.“ — Zur vollständigen Theorie der Kunst (bemerkt d. Vf. ferner) muss man nicht blos ihre einzelnen verschiedenen Theile isolirt, sondern die grossen Principien ihrer Einheit und ihres Zusammenhanges kennen. Die schätzbaren Werke von Zarlin, Fux, Marpurg, Rameau, D'Alembert, Bethizy, Rousseier, Langlé, Rodolphe, Catel und vielen ältern und neuern, besonders in Rücksicht des Kontrapunktes, würden doch, in Eins zusammengefasst, noch keine vollständige Abhandlung von der Harmonie und Komposition bilden. Sie haben grossentheils kein Fundament, oder ein falsches. Auch die sich auf den Schall des klingenden Körpers zu gründen scheinen, gründen sich nicht wirklich darauf: es ist ihnen allen ein unfruchtbares Princip. Rameau wollte in dieser Erscheinung nur den vollkommenen Akkord der Tonika finden, und so baute er auf schwankenden Grund das sehr sinnreiche, aber irrige, System des Fundamentalbasses. Rousseaus Dictionaire ruht auf diesem Fundamente, wiewol er merken liess, dass er es nicht für demonstrirt erkenne.

I. Kapitel. Die Musik ist die Kunst, durch die Töne Geist und Herz zu bewegen. Diess geschieht durch den Ausdruck der Ideen, der Leidenschaften (?) und Empfindungen. Denselben Zweck haben die Sprachen. Aber die Musik ist keine konventionelle, lokale, sondern eine natürliche, allgemeine Sprache, wie die Malerey. Alle ihre Bestandtheile und ihr System sind durch die Natur selbst, nicht durch die Willkühr des Menschen gegeben; was in den andern Sprachen wirklich natürlich ist, das sind die ausgesprochenen Vokale, und diese enthalten Musik. Allein die Konsonanten sind blos eine den Vokalen durch den Menschen beygefügte Artikulation. In der Musik giebt es nichts Willkührliches und Konventionelles, als die Namen, Figuren, Noten, u. a. sichtbare Zeichen. Alles übrige ist in seinem Wesen nothwendig und unveränderlich. Die Sprachen haben etwas Gemeinschaftliches, z. B. ihre Perioden enthalten nur die Verbindung grammatischer Sätze, und diese kommen auf Worte, als auf Zeichen von Vorstellungen zurück. Das Konventionelle an ihnen ist nichts für die Sinne; daher geben die konventionellen Sprachen unmittelbar weniger Genuss, als Musik und Malerey. Der grosse Vorzug jener ist, Alles ausdrücken zu können, weil sie nichts unmittelbar zeichnen oder abbilden, sondern sich künstlicher Zeichen der Gedanken bedienen, welche Zeichen an sich nichts bedeuten, aber sich auf Alles anwenden und sich ins Unendliche kombiniren lassen. Der Vorzug der natürlichen Dingegen (wie die Musik) besteht darin, eben so einnehmend, und gewissermaassen (!) eben so bestimmt, zum Geist wie zum Herzen, zu sprechen. Die Musik ist eine natürliche Sprache, und interessirt das Ohr, an das sie sich wendet, schon durch den Stoff selbst, den sie ihm für den Geist überliefert. Insofern Musik und Malerey das Unhörbare und Unsichtbare darzustellen nicht vermochten, bedienten sie sich der Allegorie — eines halb konventionellen, halb natürlichen Idioms, und hier nähern sie sich den konventionellen Sprachen, so wie diese in den Onomatopöicen, in den nachahmenden Lauten, sich der Musik nähern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. (Neuigkeiten des Jul. u. August.) Hr. Miller aus Breslau trat zum zweytenmale in Mozarts Entführung als Belmont auf, und schien dadurch gewissermassen den Beyfall des Publikums erzwingen zu wollen —

indem er das erstemal beynahe ausgezischt worden wäre; allein es gelang ihm nicht. Damals will Hr. Miller freylich nicht bey Stimme gewesen seyn; derselbe Fall wird doch nicht auch zum zweytenmale Statt gefunden haben: und so hätte er schon daraus den Schluss ziehen können, dass er weder ohne, noch mit Stimme bey uns Glück machen würde. Dessen ungeachtet liess er nicht eher nach, bis ihm die Direktion gestattete, noch einmal als Titus, und zwar sogar ohne den, einem jeden Kunstler gebührenden Lohn — im Theater an der Wien aufzutreten; aber — nein! das Publikum muss verblendet, oder (vielleicht durch den widrigen judischen Accent) bestochen *) gewesen seyn — denn auch hier versagte man ihm den Beyfall.

Paer's Sargino ist auf der Wieden seit langer Zeit zum erstenmale wieder gegeben worden. Dem. Fischer und Dem. Milder, als Elisa und Sargines, sangen mit vielem Fleiss und sichtbarer Liebe, und verdienten daher gewiss den lauten, enthusiastischen Beyfall, der ihnen zu Theil ward. Zumal fand Letztere hier viel Gelegenheit (z. B. in der letzten Arie des zweyten Aktes, in Es dur, mit dem vorhergehenden grossen Recit.) sich abermals als eine treffliche Sangerin zu zeigen. Die Partie des Sargines war zwar sehr beschnitten, indem fast alle Passagen, deren es darin bekanntlich nicht wenige giebt, daraus weggeblieben; aber das, was uns blieb, sang Dem. Milder desto schöner, mit solcher Kraft und Reinheit, dass man darüber gern alle Passagen vergass, die überdies nie einer Stimme, wie die der Dem. Milder, angemessen sind; weil eine solche, bey aller Anstrengung und möglichstem Fleisse, schon ihrer Natur nach, keiner schnellen Biegungen fähig ist. Hr. Meier, als Castellan, spielte und sang mit vieler Munterkeit und Präcision; aber Hr. Kainz, als Sargines Vater, oder auch überhaupt, würde sehr wohl thun, wenn er sich einer reinern Intonation befleissigen wollte, damit nicht die schönsten Stellen durch einen schwankenden, dissonirenden Bass verdorben wurden! —

Marschall Catinat, oder das alte Gemälde, eine Operette in einem Aufzuge, frey nach d. Franz. des Marsolier, mit Musik von Dallayrac, wurde ebenfalls auf der Wieden mit Beyfall aufgenommen. Dass diese Oper, wenigstens dem grössten Theile des Publikums gefiel, ist ein Beweis, dass doch noch Sinn für das Einfache und Edle da ist. Dekorationen und Costüme stimmten bey diesem kleinen Stücke so genau mit der Sprache und der Musik überein, dass auch diese beytrugen, ihm bey jedem unverdorbnen Gemüth freundlichen Eingang zu verschaffen, so bald man sich nur einigermaassen in den Geist jenes Zeitalters zu versetzen wusste. Nur wer das nicht vermochte, und eine Musik aus neuester Zeit zu diesem Stücke aus alter erwartete — nur dem konnte das Ganze unmöglich behagen. Und das scheint also der Theil des Publikums zu seyn, in dessen Namen sich das hiesige Sonntagsblatt folgendermaassen darüber äussert: „Es ist möglich, dass dieses „kleine Stück in Frankreich, durch Anspie„lungen auf bekannte Anekdoten, oder durch „den Geist des Publikums gehoben, einigen „Effekt mache; wenn es aber bey uns nicht „gänzlich missfiel, (? — Sonderbar!) „so hat man dies nur dem Hrn. Meyer zu „verdanken, dessen gute Laune und lebhaf„tes Spiel allein dem schleppenden Gange des „Stückes aufhelfen konnte. Es fehlt diesem „sentimentalen Lustspiele an Handlung, de„ren Mangel nicht durch ein paar übel an„gebrachte (?) Musikstücke ersetzt wer„den kann — — An der Musik ist, aus„ser der Romanze, wenig zu loben. Alles „Uebrige ist gemeine französische Musik,

*) Hr. Miller äusserte Etwas von und über Kabalen.

„wie man sie, seit Cherubini und Méhul, „selbst in Paris nicht mehr hören mag." — — Hier wage ich nun in aller Demuth die Frage aufzuwerfen: ob die Behauptung, es sey gemeine franz. Musik, dadurch erwiesen werden könne, dass man sie seit Cherub. u. Méhul nicht mehr hören mag? Höchstens kann dies, dünkt mich, beweisen, dass die Musik zu einfach, zu kindlich sey, und wir unsern Gaumen, der jetzt nur pikante, stark gewürzte Sachen verlangt, für diese Speise zu sehr verwöhnt haben! — Di Musik dieser Operette z. B., finde ich durchaus charakteristisch und öfters originell. Zum Beweise des letzteren setze ich Ihnen den Anfang eines Duetts her, welches sehr gute Würkung thut, und worin durchaus der Charakter der Biederkeit und Herzlichkeit festgehalten ist, der die beyden Alten, Bernhard und Theobald, bezeichnen soll; was denn Hrn. Meier und Schmidtman auch wirklich recht gut gelingt *). — —

Es ist wahr, äussere Handlung ist im Grunde wenig in dem Stück — auffallende nämlich, hervorstechende; aber zur Zeichnung eines Charaktergemäldes, was diese Operette doch eigentlich seyn soll — bedarf es da immer nur grosser, wichtiger Begebenheiten? kann das nicht auch eben so gut, und manchmal noch weit treffender, durch Situationen im Kreise stiller Häuslichkeit, durch Darstellung von interessanten Kleinigkeiten sogar, gelingen? — — Die Hrn. Meier, Schmidtman, Scholz, Witter, samt den drey Kleinen, vereinigten sich zu einem freundlichen, anziehenden Ganzen; und obgleich einige dieser Herren nichts weniger, als vorzügliche Sänger sind, so that dieses dem Ganzen doch wenig Abbruch, da die Musik von der Beschaffenheit ist, dass es nur der simpeln Töne, ohne alle Manieren und Verschönerungen bedarf, um — vorausgesetzt, dass man Sinn für das Einfache hat — verstanden und gefühlt zu werden. Unter die einzelnen Stücke, welche vom Publikum besonders ausgezeichnet wurden, gehört eine Romanze auf den Marsch des Marschalls Catinat, welche von Dem. Henr. Teimer äusserst lieblich vorgetragen wurde; und wobey Hr. Witter den tief gerührten alten Marschall vortrefflich spielte. Am wenigsten gelangen dem Komponisten, scheint mir's, die Ouvertüre, ob sie gleich die eben erwähnte Romanze auffasst; sie hat, ganz ohne Grund, vier- bis fünferley verschiedene Tempos, und es mangelt ihr ganz an einer innern Einheit, die doch eigentlich den Charakter des darauf folgenden Stücks bezeichnen sollte. Kurz, sie passt nicht dazu, und scheint eher das Machwerk, oder besser gesagt, Flickwerk eines Zweyten zu seyn, als das Original einer zu diesem Stücke gehörigen Ouvertüre.

Eine zweyte Oper von Dallayrac in 3 Akten, die wir im Kärnthner-Thor-Theater hier zum erstenmale sahen, war Kalaf, nach dem Franz. von Treitschke. Die Handlung geht in Thibul vor, einem Lustorte des Statthalters der Provinz Chensi, und Dekorationen und Costüme sind folglich chinesisch. Ob es auch die Musik sey, kann ich nicht mit Gewissheit sagen; geht aber aus einer Mischung von französischer und türkischer Musik — chinesische hervor, dann ist es ohne Zweifel auch diese. Im Ganzen hat die Musik, besonders die Partie des Kalaf, sehr viel Angenehmes, und auch einige Chöre sind von besonders guter Würkung. Der Text aber ist fast durchgehends fade, und überdies die Idee, einen eingebildeten Menschen durch Täuschungen aller Art glauben zu machen, er sey gar nicht Er selbst,

*) Wir können dieses Urtheil aus der Beylage nur bestätigen, ohne jetzt Raum für sie selbst zu finden. d. Redakt.

sondern ein ganz Andrer — auch gar nicht mehr neu. Nimmt man nun noch dazu, die lächerlichen Alfanzereyen chinesischer Ceremonien: so können nur das schöne Spiel und der ausdrucksvolle Gesang eines Weinmüller, in der Rolle des Kalaf, das Stück erträglich machen.

Solié's Geheimnis, das an andern Orten schon längst als eine niedliche Opezette bekannt ist, wurde bey uns zum erstenmale auf der Wieden gegeben, und gefiel auch hier recht gut, da es zumal, wenigstens in Hinsicht auf das Spiel, sehr gut besetzt war.

Die Pagen des Herzogs von Vendome, ein Singspiel mit Musik von Gyrowetz, ist etwa zwey oder drey Mal gegeben worden, aber ohne Beyfall. Ich selbst habe es noch nicht sehen können. Etwas Ausführlicheres also erst, wenn es wieder gegeben worden ist.

Eine Dem. Haym ist zum erstenmale in dem Singspiel von Della Maria aufgetreten, und dann in den Tagen der Gefahr, als Constanze. Wenn ihr anscheinender Eifer nach Vervollkommnung nicht frühzeitig durch unzeitige Beyfallsbezeigungen unterdrückt wird — dann lässt sich erwarten, dass mit der Zeit wol eine gute Sängerin in ihr sich ausbilden werde. —

Kurze Anzeigen.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte von *C. G. Rebs.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Der, Ref. ganz unbekannte Verf. mag nicht ohne Talent seyn, ist gewiss nicht ohne Gefühl, aber ganz gewiss ohne alle sichere und gute Schule. Will er sich diese noch erwerben, so kann er wahrscheinlich manches, allen Liebhabern der Musik zu Empfehlende hervorbringen; jetzt wird er, wie in diesem Werkchen, nur für die schreiben, denen an Reinheit, Ordnung, und selbst an einem regelmässig gebildeten Ohre, wenig oder nichts liegt.

Die Gedichte — vier von Tiedge und zwey von Streckfuss — sind für Musik gut gewählt, und auch nicht schon darnieder gesungen. In der Musik ist No. 1. nicht vorzüglich, drückt jedoch das Rechte so ziemlich aus. (Im vorletzten Takte muss die tiefere Bassnote F statt G heissen) No. 2. wird durch zu viele Schulfehler entstellt und fast ungenießbar gemacht. Von No. 3. gilt ziemlich dasselbe, sonst wäre sie nicht übel. No. 4., ist recht artig, und verdient von jenen Fehlern gesäubert zu werden; so wie dies noch mehr No. 5., das Trinklied, verdient, das rasch, kraftig, männlich froh, und für Gesellschaften brauchbar geschrieben ist. Ein Gleiches gilt von No. 6.

Die Lieder sind gut gedruckt.

Pot-pourri à quatre mains p. le Pianoforte, comp. par F. Danzi. Music chez Falter. (Pr. 2 Fl.)

Es ist dies kein neues Werk, sondern aus einem der frühern Hefte der Delassemens besonders abgedruckt, was freylich auf dem Titel angegeben seyn sollte. Von dem Werkchen, als einem ziemlich unterhaltenden, leichten Stück, ist bey Anzeige jenes Hefts der Delass. im vorigen Jahrgange weiter gesprochen worden.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt. No. 1.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalische Zeitung.

October. *№. I.* 1808.

Ankündigung.

Der dritte und letzte Band von J. Ch. Kittels angehenden praktischen Organisten oder Anweisung zum zweckmässigen Gebrauch der Orgel bey Gottesverehrungen in Beyspielen ist jetzt erschienen und an die Pränumeranten versendet worden. Für diejenigen Besitzer der ersten beiden Bände und Verehrer des berühmten Verfassers, denen unsere Anzeige nach Ablauf der Pränumerationszeit, oder jetzt erst, zur Notiz gekommen ist, wollen wir den Pränumerationstermin noch bis Ende Octobers d. J. verlängern. Wer sich bis dahin an uns oder die ihm zunächst gelegene Buchhandlung wendet, erhält diesen dritten Band noch für 20 gr. und alle drey Bände für 2 Thlr. 12 Gr. sächsisch, der nachherige Ladenpreis bleibt unverändert der Band à 1 Thlr. 8 gr.

Boyer und Maring.
Buchhändler in Erfurt.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. Concerto p. Pianoforte av. acc. de gr. Orch. arr. d'après son premier Concerto de Violon. Op. 61. 4 thl.

— — 4tes Concert für das Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters. Op. 58. 3 thl. 16 gr.

Danzi, F. Erholungen beim Klavier. 5tes Heft. 1 thl.

— — dito dito 6tes Heft. 1 thl. 4 gr.

— — L'Enlevement de Proserpine, Ballet comp. et arr. p. Pforte à 4 mains. L. 1. 2. à 20 gr.

— — dito dito L. 3. 4. à 16 gr.

— — 6 Walses p. Pforte. L. 1. 2. à 8 gr.

Danzi, F. Sonate p. Pianof. Op. 33. 16 gr.

— — Potpourri à 4 mains p. le Pforte. 1 thl. 4 gr.

Rink, C. H. 12 Preludes p. l'Orgue. Op. 25. 16 gr.

— — 3 Sonates à 4 mains pour le Pianoforte. Op. 26. 1 thl. 4 gr.

Mozart, W. A. (Fils) Sonate p. le Pfte. Op. 10. 20 gr.

André, A. 12 petites Pièces p. Pfte. Op. 23. 10 gr.

Riotte, P. J. gr. Concerto p. Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 8. 3 thl. 8 gr.

— — gr. Trio p. le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et Vcelle. Op. 9. No. 1. 2. à 1 thl. 6 gr.

Candella, Ph. Son. p. Pfte. et Violon obligé. 1 thl.

Fauconier, A. Potpourri p. le Pforte. Op. 2. 1 thl.

Adam, L. Air du bon Roi Dagobert avec 12 Variations p. Pforte. 1 thl. 12 gr.

Mozart, Ouv. de la Clemence de Titus arr. à 4 mains p. Lents. 18 gr.

— — Ouv. de la noce de Figaro arr. à 4 mains arr. p. Lents. 20 gr.

Mansui, C. 3 gr. Sonates p. le Forte-Piano. Op. 60. No. 1. 2. 3. à 20 gr.

Dugazon, G. Melange d'airs tirés des Opéras de Gretry variés p. le Pforte av. accomp. de Violon et Basse. 21 gr.

Kienlen, J. C. Air varié pour le Pianoforte, tiré d'Alceste de Gluck. 1 thl.

Mannarelli, Andante varié p. Pforte. 21 gr.

Elsner, J. 3 Rondeaux à la Mazurek et à la Krakowiak p. le Pforte. 20 gr.

— — 3 Polonoises à 4 mains p. le Pforte. 20 gr.

Danzi, F. Cantate am Jahrstage von Mozarts Tod zu singen mit Begl. d. Pianoforte. 16 gr.

— — Lied: Meine Ruhe ist dahin etc. 5 thl.

— — Caratine d'Iphigenie en Aulide. 6 gr.

Danzi, F. Canoni à 3 voci coll' acc. di Pfte. N. 1. 4 gr.

— — dito dito No. 2. 3 gr.

— — Canzonette av. acc. de Pforte. No. 1. 10 gr.

— — do do No. 2. 6 gr.

— — Romance av. accomp. de Pfte. Liv. 1. 14 gr.

Call, L. v. Gesänge f. 4 Singstimmen. 3 Sig. 16 gr.

Sandrini, P. 6 Variations p. la Guitarre seule sur l'air: Wenn i in der Fruh etc. Op. 7. 6 gr.

Berger, L. 6 Gedichte von Gothe und Schiller in Musik gesetzt z. Clavier oder Guit. Op. 9. 18 gr.

Reinwald, Bhd. 6 deutsche Lieder mit Begltg. der Guitarre und Flöte. 1ste Sammlung. 20 gr.

Giuliani, M. Amusemens p. la Guitarre. Op. 10. 1 thl.

Miller, Jul. Favorit Gesänge a. d. Oper die Verwandlungen. 1 thl

Benda, W. Fantasieen a. Florentin mit Begl. der Guitarre od. d. Pfortes. 20 gr.

Kafka, J. Recueil d'airs et Romances av. acc. de Guitarre de Pforte ou de Harpe. 1 thl. 12 gr.

Hansens, C. Recueil d'airs et romances av. accomp. de Piano ou Harpe Rec. I. 1 thl. 12 gr.

Otz, C. 6 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe 2me Recueil. 1 thl. 12 gr.

Verheyen, P. 6 Romances av. accomp. de Piano ou Harpe 1me Recueil. 1 thl. 12 gr.

Garaudé, A. Methode de Chant. Op. 15. 2 thl. 8 gr.

Cherubini, L. 12 Canons à 2, à 3 et à 4 voix av. un accomp. ad libit. et Recl. 1 thl. 12 gr.

— — 6 Nocturnes p. 2 Voix av. accompag. de Pianoforte. 1 thl. 12 gr.

Vidal, nouvelle Methode de Guitarre. 2 thl. 6 gr.

Rösler, J. Sinf. à gr. Orchestre. Op. 12. 2 thl. 8 gr.

Hummel, J. N. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 30. 4 thl.

Baillot, 1me Concerto p. Violon. Op. 3. 2 thl. 8 gr.

— — 2me dito Op. 6. 2 thl. 8 gr.

Libon, P. 3me Concerto de Violon. 2 thl. 8 gr.

Guenée, L. Trio pour 2 Violons et Basse. Op. 5. 1 thl. 12 gr.

Habeneck, Air varié p. Violon princip. av. acc. de l'Orchestre. 18 gr.

Lorenziti, B. P. Pas Russe av. 12 Variations p. un Violon. 12 gr.

Bedard, J. B. célebre Ouverture comp. p. Haydn arr. p. 2 Violons. 16 gr.

— — 2me Potpourri d'airs connus arr. p. 2 Violons. 16 gr.

— — 4me Potpourri d'airs connus arr. pour Violon. 12 gr.

Woldemar, 12 nouv. Variations sur les folies d'espagne p. un Violon. 10 gr.

— — Garotte de Vestres varié p. un Violon. 12 gr.

Garaudé, A. 1er air varié p. le Violon av. acc. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 4. 20 gr.

Schneider, 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 42. Liv. 2. 1 thl.

Dietter, 3 Duos p. Flute et Violon. Op. 9. 1 thl.

Gebauer, E. Ouverture de la Vestale. gr. Opera arr. en Harmonie p. Gebauer. 1 thl. 8 gr.

Collinet, Methode de Flageolet. 12 gr.

— — Exercices, etudes, variations, preludes et potpourries p. le Flageolet. 1 thl. 6 gr.

Gatayes, Duo p. Harpe et Cor. Op. 22. 1 thl. 8 gr.

Domnich, H. Methode de premier et de second Cor. 6 gr.

Vanderhagen, A. Pas Russe av. 12 Variat. p. une Clarinette. 12 gr.

— — Ah! vous dirai je maman av. 15 nouv. Variations p. une Clarinette. 9 gr.

Lefebre, X. 5me Concerto p. Clarinette. 1 thl. 12 gr.

— — 6me Concerto p. Clarinette. 2 thl.

Michel, 3 Trios p. 2 Flutes et Basson. Liv. 1. 2 thl.

Ducreux, Garotte de Vestres variée p. une Fl. 10 gr.

Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flutes. Op. 8. 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten October. Nº. 2. 1808.

Kantate, nach dem 65sten Psalm.

Eine Sopranstimme.

Wie ruhig wird die Seel', o Gott,
Die deinem Thron sich naht;
Ihr heiliges Gelübd dir bringt,
Und hält, was sie gelobt!

Chor.

Drum kömmt, Erhörer des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch!

Eine Sopranstimme.

Zu dir, wem seine Missethat
Die Seele drückt, dass du verzeihest;

Eine Tenorstimme.

Zu dir, wen du als Liebling dir
Erwählt, dass stets vor dir er wandle.

Chor.

Erhörer des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch.

Recitativ mit Begleitung.

Bass.

Auch wenn du unbegreiflich bist
Und furchtbar, bleibst du, Gott, gerecht,
Die Zuflucht aller Erdbewohner
Vom Aufgang bis zum Niedergang.
Du hast, mit Allgewalt umgürtet,
Der Berg' unwandelbaren Grund gelegt;
Du stillst des Meeres Brausen,
Das Toben seiner Wellen,
Wie Volker-Ungestüm;
Anstaunend deine Wunder,
Entsetzen ferne Zonen,
Geschlechter sich am Rand der Welt!

Tenor.

Doch sendest du auch Freuden
Zum Morgen, wie zum Abend hin!
Suchst heim das Land, es wässernd
Aus Himmelsquell, der nie versiegt;
Dass wohl bekleibt die junge Frucht,
Die Furche trinkt, die Saat sich hebt,
Im Segen das Gewächs gedeiht;
Dass selbst in Wüsten Auen grünen
Und Berge blühn in buntem Schmuck;
Dass Heerden deine Trifft geniessen
Und Menschen dein Getraidethal.

Arie.

Das Jahr, von deinem Gut bekrönt,
Lobsingt, Allmächtger, dir!
Das Land, von deiner Huld verschönt,
Lobsingt, Allgütger, dir!
Von allem, was dein Arm gemacht,
Von allem, was dein Aug' bewacht,
Sey Preis und Dank dir dargebracht.

Chor.

Erhörer des Gebets,
Zu dir kömmt alles Fleisch!
Und alles jauchzt, und alles singt,
Herr, deiner Majestät!

Recension.

(Fortsetzung.)

Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'après une theorie etc. par Momigny.

II. Kap. Dem musikalischen System ist der Mensch selbst durch die Organisation des Gehörs unterworfen, welches mit dem Typus der Musik in Verhältnis steht. Der musikalische Typus ist Rameau's klingender Körper, oder die Erzeugung unterschiedener Töne mittelst einer in Schwingung und Wiederhall gesetzten Saite. So wie der Lichtstrahl die sieben Farben giebt, so giebt die Saite die sieben Töne nebst ihren Oktaven. Eine Saite vibrirt nicht blos in ihrer ganzen Länge, sondern auch in allen Theilen, die mehrere Male in dieser Länge und selbst in dem Doppelten jeder dieser Längen enthalten sind. Sie vibrirt also in ihren beiden Hälften, erst zusammen, dann besonders; in ihren zwey Dritteln auf einmal, und in jedem besonders; in ihren vier Fünfteln auf einmal und dann in zwey und zwey zusammengenommen, und in den fünfen besonders; in ihren vier Vierteln auf einmal, welches die ganze Länge ist, dann in ihren vier Vierteln zu zwey und zwey, und in ihren vier Vierteln einzeln u. s. w. Angenommen, die Saite sey das tiefste G, so giebt die ganze Saite dieses G, jede Hälfte lässt die Oktaven über diesem G hören. Die fünf Fünftel, auf einmal vibrirend, bilden nun ein einziges Ganzes, bringen den Haupt- oder Grundton hervor. Vier dieser Fünftel geben die grosse Terz des Grundtons; vereint zu zwey Fünfteln geben sie zweymal die grosse Terz über dem G, als der Oktave des Hauptons, nämlich h, h. Alles dieses ist, so wie das folgende, auf den Notentafeln im dritten Bande anschaulich gemacht. Der wahre, einzige musikalische Typus, nach der Harmonie betrachtet, ist folgender:

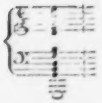

Wenige Musiker unterscheiden mehr, als drey oder vier dieser Töne, die Oktaven ausgenommen; unser Vf. unterschied sehr leicht fünf g, h, d, f, a, aber mit Mühe den sechsten und siebenten c, e, nicht nur, weil sie die schwächsten sind, sondern auch weil die Oktaven der ersten sie übertäuben. G nimmt der Verf. als Grund- und Stammton an, weil nicht, wie man bisher glaubte, die Tonika, sondern die Dominante alle Noten des Tons erzeugt. — Unser Tonsystem haben wir von den Griechen, die es nur im Herumtappen fanden, ehe Ptolemäus und Pythagoras die Proportion entdeckten. Ihre Tonleiter gieng nur bis zur sechsten Note unsers Systems, und fing mit der siebenten des Grundtons an: h c d e f g. Guido von Arezzo setzte das a vorweg. Ihre Musik, deren sieben Noten nur einem einzigen Tone, bey uns zwey verschiedenen Tonarten angehören, war nicht auf die Harmonie, sondern blos auf die Melodie gegründet. — IV. Kap. Die wahre Tonleiter ist: G a h C d e F., erzeugt zufolge der ersten Klänge des musikalischen Systems nach der Harmonie. Bey blosser Erwägung der Töne, welche die Stammsaite (corde generatrice) erklingen lässt, ergiebt sich, dass die Harmonie uns von der Natur dargeboten wird, und die ältere Schwester der Melodie ist. Den Griechen aber waren die wahren Principien der Harmonie, wie diese selbst, unbekannt. — Die natürliche Tonleiter nach der Melodie ist: G a h c d e f. Denn die zwey Tetrachorden, aus denen sie besteht, sind regulär und symmetrisch, nämlich: g a h c : : c d e f. Die Note, welche beide verbindet, ist ihnen gemein, und macht ein Ganzes aus diesen zwey Hälften, d. i. die Tonika selbst C, die sich also im

Centrum des Tonsystems befindet: g a h C d e f. Die Dominante, dem Range nach die zweyte Note des Systems, wird so die ursprüngliche oder erste. Sie ist die Stammsaite des Systems, das ganz aus der Dominante, und nicht aus der Tonika entspringt. Nach dem System des Verf. folgen nicht drey ganze Töne auf einander f g, g a, a h, welche dem Ohr vorzüglich misfallen — der Triton, den die Griechen lange vermieden, die Neuern aber unverzeihlich in ihre Tonleiter einführten, indem sie den zweyten Tetrachord an die Stelle des ersten und umgekehrt setzten:

1.	2.
G a h C : :	C d e f
C d e f : :	G a h C.

Der Verf. stimmt so mit Ptolemäus überein; daher er vermuthet, schon bey den Aegyptiern sey sehr früh der Wiederhall des klingenden Körpers bekannt gewesen. Aus der verschiedenen Art, die Oktave zu durchlaufen, entstanden die sieben Modi der Griechen, von denen sie besonders sechs anwandten. Indem sie die Dominante bald über, bald unter die Tonika setzten, entstanden aus diesen sechs Modis zwölf, sechs authentische, deren Quinte oben, und sechs plagale, deren Quinte unten war. Sie passen nur in ein melodisches, nicht in ein harmonisches Musiksystem. Der Vf. glaubt auch, dass sie ihre Namen umgekehrt verdienen. — IV. Kap. Von der Melodie und Harmonie überhaupt und von den Konsonanzen und Dissonanzen. Rec. übergeht das Bekannte, was d. Vf. mit Andern gemein hat, aber gut vorträgt, und hebt nur das Eigenthümliche aus. „Die Melodie ist nur Ein Haupttheil der Musik. Sie ist Alles bey dem Kirchengesang (Choral, Plain-chant,) und war Alles bey den Griechen. Jemehr ein dissonirendes Intervall seine Bestandtheile einander nähert, um so mehr dissonirt es. So werden auch Konsonanzen konsonirender." — V. Kap. Von den Akkorden. Die Terzen sind die Elementar- und konstitutiven Intervalle der Akkorde, nach dem Typus der Harmonie g h d f a c e. Eine Konsonanz besteht aus zwey zusammen wohlklingenden Tönen, und ein konsonirender Akkord ist aus zwey solchen Konsonanzen zusammengesetzt; er ist also nichts, als eine doppelte Konsonanz. Der dissonirende Akkord besteht aus drey Konsonanzen z. B. $\frac{c}{h}$ $\frac{d}{a}$ — Es findet sich in den Konsonanzen etwas dem Geschlecht Aehnliches; zwey grosse Terzen können keinen vollkommenen Akkord bilden, so wie auch zwey kleine nicht. Zwey kleine Terzen und eine grosse bilden auch nur ein dissonirendes Ganzes. Die Musik verwirft also die Polygamie, so fern sie einen vollkommenen Akkord geben soll, da sie nur ein dissonirendes Ganzes erzeugt. Der Nonenakkord hat nur eine einzige gerade Gestalt, weil er sich ohne Uebellaut nicht umkehren lässt, welcher aus drey sich berührenden Noten z. B. f g a entstehen würde. Die einfachen Kon- und Dissonanzen lassen sich auch nicht umkehren, weil sie sonst ihre Natur verändern. — Kap. VI. Vom Ton. Der Ton ist die Herrschaft und Ordnung unter den Noten eines Klanggeschlechts und einer Tonart. Die wahre natürliche Tonleiter G a h C d e F stellt diese Ordnung dar, indem sie die Tonika im Mittelpunkt, die Dominante und Quarte an beiden Enden zeigt. Die Tonika herrscht über alle Noten. Die Dominante hat den zweyten Rang, und ist die Stammsaite aller Töne von einem Ton in den drey Klanggeschlechtern und den zwey Tonarten. Vergebens sucht man die harmonische Generation auf die Tonika zu gründen: man wird dann in einen andern Ton oder in das chromatische Geschlecht vom vierten Tone an geworfen. —

VII. Kap. Von den musikal. Sätzen (propositions) oder den harmonischen Ka-

denzen, und gelegentlich vom Fundamentalbass. Der Fundamentalbass ist die erste Note jedes Akkords, der in der natürlichen Ordnung, nämlich der Terzen, genommen wird. — Irrig führte man alle harmonischen Kadenzen auf vier zurück. Eine Kadenz oder einen musikalischen Satz bilden, heisst, einen Akkord mit einem andern verbinden. Sie hat Statt, wenn man regelmässig von einem kon- oder dissonirenden Akkorde zu einem konsonirenden fortgeht. Der erste ist das Antecedens, der zweyte das Consequens. Regelmässig von einem Akkorde zum andern fortgehen, ist das, was die Musiker Auflösen nennen, nur dass sie blos die im Antecedens dissonirende Note aufgelöst wissen wollen, da man doch davon alle mit dem Consequens in Berührung stehende Noten auflösen muss, sie mögen dissoniren oder nicht. So existirt eine wahrhafte Attraktion und Affinität unter diesen Noten. Eine nur um einen halben Ton von der, die ihr folgen muss, entfernte Note wird von ihr viel mächtiger angezogen, als wenn sie um einen Ton entfernt wäre. So wie bald der tiefe den hohen, bald der hohe Ton den tiefen anzieht, so muss die Anziehung nicht in der Schwere, sondern in der Nahbarschaft Grund haben. — Der musikal. Satz (Kadenz) kann nur aus zwey, nicht aus drey Akkorden bestehen. Da der negative Satz nur Umkehrung des affirmativen und Kunsterfindung ist, so kann er in einer natürlichen Sprache nicht Statt haben. Das Antecedens ist also das Subjekt eines musikalischen Satzes, und das Consequens ist das Attribut. So geht man von den ersten Tönen des musikalischen Typus zu den letzten, von g h d f zu c e g fort, von dem Haupttone zu den verschiedenen harmonischen Tönen dieses G, von einem Subjekt oder Substantiv zu seinen Qualitäten oder Adjektiven. — Bey dem Verbot der Oktaven bemerkt d. Vf., dass sie nur erlaubt sind, wenn alle Stimmen die nämlichen Noten in der nämlichen oder in verschiednen Oktaven haben, da sie als Synonyme des Unisono betrachtet werden, und dass die Griechen wahrscheinlich keine andre Harmonie, als die der nämlichen Oktaven gekannt haben. Blos diese Musik zierten sie (wie d. Vf. anderwärts sagt) mit dem Namen Symphonie (?); auch nannten sie Harmophonie ihre Musik zu mehrern Stimmen oder Instrumenten im Unisono; Antiphonie, wenn sie in der Oktave exekutirt ward. Oktavengänge in der Höhe und Tiefe, bey verschiednen Mittelstimmen, verstossen zugleich wider die Gesetze der Einheit und Mannigfaltigkeit. Diese Noten sind zu entfernt, um sich zu einem Ganzen zu vereinigen, und einander zu ähnlich, um Mannigfaltigkeit zu bilden. — VIII. Kap. Von den sieben Kadenzen in der Sekunde, und von den sieben in der Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime. Bemerkungen über Melodie und Harmonie, über das Wort diatonisch, über die harmonische Generation. Haben die Griechen die Harmonie und den Kontrapunkt gekannt? — Die schwingende G-Saite giebt die Töne g h d f a c e g: eine Reihe von sieben diatonischen Terzen, drey grossen und drey kleinen. Dies sind die Elemente der Harmonie und der Akkorde. Was bringt also die vibrirende G-Saite hervor? Die Oktaven der Noten g, h, d, f, a, c, e, deren vier erste g h d f, sich einschaltend zwischen a c e, die Reihe g a h c d e f bilden. Diese Reihe ist eine Folge von Sekundenintervallen, zwey grossen und zwey kleinen. Dies sind die Elemente der Melodie. Die melodische Skale, welche alle mögliche melodische Sätze darstellt, zeichnet d. Vf. so vor: g a h c d e f g a. Ein melodischer Satz ist der Fortgang einer Note zur folgenden, wenn sie einen Sinn mit ihr bildet, z. B. a h im Aufsteigen, g f im Absteigen. Durch Wiederholung jeder Note vervielfältigt man die Sätze. Es giebt sieben melodische Sätze im Aufsteigen, und sieben im Absteigen. Eine harmonische Scale ist: G: h d, f a, c e, g e, c a, f d, h g. — Ueber die har-

monische Erzeugung. Allgemein verbreitete Irthümer sind, dass die Quinte und die Quarte vor der Terz erzeugt würden, und beide vollkommene Konsonanzen wären. Mehrere zählen jedoch die Quarte zu den Dissonanzen. Einen Unbefangenen wird die Terz am meisten, die Quinte wenig vergnügen, die Quarte aber misfällig tönen. Demnach wäre die Terz mehr konsonirend, als die Quinte, und wenn die Natur konsequent ist, so muss sie die Terz unmittelbar nach der Oktave hervorbringen, weil kein Intervall nach dieser konsonirender ist. Versuche mit einer Saite des Pianoforte überzeugten den Verf., dass die Quinte und die Quarte nicht vor der Terz erzeugt werden, also auch nicht vollkommene Konsonanzen sind. Eine Konsonanz erkennt man unfehlbar daran, dass sie sich umkehren lässt, ohne aufzuhören, Konsonanz zu seyn. Von dieser Art sind blos die Oktave, die Terz und die Sexte. Die Quinte ist daher nur eine unvollkommene, eine halbe Konsonanz. Die einzige eigentlich vollkommene Konsonanz ist die Oktave; denn das Vollkommene ist Eins, und und lässt weder Zahl noch Grad zu. Es giebt aber mehrere unvollkommene Konsonanzen, die Terzen und Sexten. Die einzige halbe Konsonanz ist die Quinte, die einzige halbe Dissonanz ist die Quarte, weil sie die einzigen Vermittlerinnen sind zwischen der Konsonanz und der Dissonanz. Durch Umkehrung wird die Quinte zur Quarte, aus einer halben Konsonanz zu einer halben Dissonanz. Das Vollkommene erlaubt keine Modifikation: daher leidet die Oktave keine Erniedrigung, keine Verminderung. Die Quinte verstattet sie. Die Griechen betrachteten auch die Quarte als vollkommene Konsonanz; aber sie kannten keine Harmonie, und nahmen die Quarte also nicht als ein Ganzes auf einmal. Die erste und die letzte Saite des Tetrachords nannten sie Konsonanzen, weil diese in der Intonation unverändert blieben. Aus diesem Grunde waren die Terzen Dissonanzen, weil sie sich veränderten, bald klein, bald gross waren. — In Rücksicht der Einheit steht die Oktave oben an; dann folgt die Terz, dann die Sexte. Die Quinte hat zu viel Mannigfaltigkeit und zu wenig Einheit: die Quarte hat noch weniger Einheit, als die Quinte, und nähert sich am meisten der Dissonanz. Die kleine Septime, welche wol Einheit des Tons hat, erlangt Einheit des Akkords, wenn man ihr die Terz oder Quinte der Grundnote beyfügt. Durch diatonische Verbindung mit dem vollkommenen Durakkord der Dominante gewinnt sie alle Einheit des Tons und Akkords, deren sie fähig ist, und unter allen Septimenakkorden ist dieser dem Ohr am angenehmsten. — IX. Kap. Von den harmonischen Kadenzen, deren Antecedens ein Septimenakkord ist, und von der Vorbereitung. Die Musik (bemerkt der Vf. unter andern) hat ihren Doppelsinn auch, den man nicht mit Widersinn, auch nicht mit der fehlerhaften Zweydeutigkeit (dem Schielenden) verwechseln darf. Bey dem rechtmässigen Doppelsinn, der bisweilen glücklich angewandt wird, sind zwey Wege auf einmal und absichtlich erleuchtet. — X. Kap. Von den Kadenzen, deren Antecedens ein Nonenakkord ist. — XI. Kap. Von den vermiedenen Kadenzen. — Jede ordentliche Kadenz erfordert zwey Akkorde; der eine führt den andern herbey. Der letztere giebt einen Ruhepunkt nach jenem. Diesen zweyten Akkord durch Einführung einer Dissonanz hindern, heisst die Ruhe stören, die Kadenz vermeiden, so dass ein drittes Glied zur Vollständigkeit nöthig wird. — XII. Kap. Von den aufgehaltenen Kadenzen, den Suspensionen. In den vermiedenen Kadenzen werden zwey Akkorde in einen zusammengezogen. Denn die Septime, die sich mit dem vollkommenen Akkord des Consequens hören lässt, sollte eigentlich erst nach ihm sich hören lassen; in jeder vermiedenen Kadenz findet also eine Anticipation Statt. In der verzögerten ist das Gegentheil; eine oder mehrere Noten des

Antecedens werden während eines Theils von der Dauer des Consequens verlängert. Sie thun bessere Wirkung, als die Anticipationen, weil sie das Verlangen vermehren und den Genuss erhöhen. — XIII. Kap. Von den vier Gattungen Kadenzen. Bisher hat man nur den harmonischen den Namen Kadenzen gegeben; die drey andern unter den Namen von Vorschlägen, durchgehenden Noten, Verzierungen (petites notes, notes de passage ou de gout) begriffen. Die melodische Kadenz ist der Uebergang einer dem Akkord fremden Note zu einer Note des Akkords selbst, oder umgekehrt, so dass also die Note der Harmonie die erste oder zweyte seyn kann. Die harmonisch-melodischen Kadenzen sind der Uebergang einer Stimme zu zwey verschiedenen Noten des nämlichen Akkords. Die rhythmischen bestehen in den Wiederholungen des nämlichen Tons. Aus der Vermischung dieser verschiednen Kadenzen bildet sich die Musik. — XIV. Kap. Allgemeine Rekapitulation des Vorhergehenden. — Aus der Notentafel (im 3ten Bande) ergiebt sich, dass die Harmonie (ihren Elementen nach) eine Folge von Terzen ist, deren drey vor der Melodie entstehen, welche erst nach dem f und durch die Oktaven das Grund G anhebt. Die Elementarmelodie ist also nichts, als die Wiederholung der vier ersten Noten der Harmonie g h d f, die sich zwischen die drey letztern a c e einschalten. — Der Vf. zählt 4176 Kadenzen, die vermiedenen und retardirten ungerechnet.

(Die Fortsetzung folgt im 4ten Stück.)

Vingt-Sixième Concerto pour le Violon, composé par J. B. Viotti. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

Sowol der Geist, als auch die Manier, in welchen V. seine Konzerte bearbeitet, sind dem Publikum schon zur Genüge bekannt. Auch in diesem angezeigten Werke ist er beiden treu geblieben; jedoch bemerkt man in demselben, so wie überhaupt in seinen spätern Werken, einen mehr vervollkommneten Geschmack und einen Grad der Kunstvollendung, der sich von dem blos Rauschenden, und von dem, was nur durch Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten glänzen will, immer mehr entfernt, und dagegen mehr das Gediegnere, Gehaltvollere, und das, was tiefer eingreift, wählt, ohne dabey weder den Allegrosätzen die angenehme und reizende Munterkeit, noch dem Instrumente das Brillante, zu entziehen.

Dieser Grad der Ausbildung eines Tonkünstlers, der sein Instrument so vollkommen in seiner Gewalt hat, wie V., und der sich, so wie Er, fast nur auf Kompositionen für sein Instrument einschränkt, kann hauptsächlich nur aus der lebhaft gefühlten Ueberzeugung von der Wahrheit hervorgehen, dass auch die glücklichste Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten, oder der höchste Grad mechanischer Kunstfertigkeit, niemals Zweck der Kunst, sondern nur ein Mittel seyn könne und solle, den höhern Anforderungen derselben Genüge zu leisten — eine längst bekannte Wahrheit, die aber noch bis jetzt nur allzu oft verkannt wird, und am meisten von Virtuosen selbst. Je grösser V.s Ruf, Ansehen, Einfluss und Verdienst; je mehr wird hoffentlich sein Beyspiel auch in diesem Betracht würken.

Nicht allein für die zahlreichere Klasse der Konzertspieler auf der Violin, deren Kunstfertigkeit enger begrenzt ist, sondern auch für diejenigen insbesondere, die entweder des langen, geschleiften, und mit mannigfaltigen Abwechselungen vermischten Bogenstrichs noch nicht mächtig genug sind, um sich mit gutem Erfolge an den öffentlichen Vortrag der Konzerte von Rode, Kreutzer, Romberg oder Spohr zu wagen; oder die sich

auch schon zu lange in der Spielart mit kurzem und springendem Bogen eingespielt haben, als dass ihnen der zum Vortrage dieser Tonstücke nothwendige geschleifte Bogenstrich völlig gelingen konnte — wird ohne Zweifel die Bekanntmachung des angezeigten, und bey gehörigem Vortrag sehr dankbaren Konzerts eine angenehme Erscheinung seyn, weil in demselben nicht allein die auf einen Bogenstrich zusammenzuschleifenden Tonfolgen so beschaffen sind, dass sie ohne merkliche Schwierigkeit gut herausgebracht werden können, sondern auch, weil die abzustossenden und die zu schleifenden Passagen abwechseln, und dadurch eine angenehme Mannigfaltigkeit gewähren. Es lässt sich demnach mit vieler Wahrscheinlichkeit vermuthen, dass dieses Konzert in kurzem auf dem Pulte der meisten soliden Violinspieler anzutreffen seyn werde.

Es ist aus B dur gesetzt, und die Begleitung der Principalstimme besteht, nächst den gewöhnlichen Stimmen für zwey Violinen und den Bass, aus 2 Violen, einer Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten und 2 Hörnern. Um es von einem ältern Konzerte Viotti's aus eben derselben Tonart zu unterscheiden, mögen die ersten Takte desselben hier eine Stelle einnehmen:

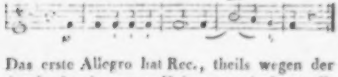

Das erste Allegro hat Rec., theils wegen der durchgehends guten Haltung und des trefflichen Zusammenhanges, theils wegen der zarten, gefälligen und bedeutenden Melodie der cantabeln Satze, und dem edlen Charakter derselben, am vorzüglichsten gefallen. Bey dem sehr gut angelegten Andante più tosto adagio (B dur, $\frac{3}{4}$-Takt) vermisst man, so wie bey den meisten Adagiosatzen dieses Vfs., eine genugthuende Ausführung. Dieses Andante fällt in ein munteres, im $\frac{2}{4}$-Takte gesetztes, und sehr weit ausgeführtes Rondo ein, in welchem sich die auf der achten Seite der Principalstimme enthaltene und aus wechselsweis punktirten Sechzehntheilen bestehende Passage, als Konzertpassage betrachtet, besonders auszeichnet.

Dem innern Werthe dieses Tonstücks entspricht auch vollkommen die äussere Ausstattung, mit welcher die Verlagshandlung es dem Publikum übergeben hat.

Nachrichten.

Berlin, d. 25sten Sept. Die Schauspieler des französischen Theaters zu Warschau unter der Direktion des Hrn. Alexander, gaben in dem Lokal des Privattheaters Urania drey Vorstellungen, und in jeder auch ein Vaudeville. Alles wurde mit vielem Beyfall aufgenommen; weiter ist darüber hier nichts zu sagen nöthig.

Hr. Conrect. Gattermann fährt fort von Zeit zu Zeit die hier fast ganz erstorbene Kirchenmusik wenigstens dem Gedächtnis der Freunde religioser Musik und dem Herzen gemüthvoller Zuhörer zurückzuführen. So gab er heute vor acht Tagen, bey der Einführung des Hrn. Predl. Fleischer, eine schätzbare, von ihm komponirte Vokalmusik, in der die Hrn. Riese und Thielemann die Solopartien lobenswürdig sangen.

Die Kunst hat einen neuen Verlust hier erlitten. Am 13ten Sept. starb Berlins vorzüglichster Orgelspieler, Karl Kaufmann, an einem Blutsturz. Er war den 5ten Jan. 1766 gebohren, und ein verständiger Theoretiker, so wie hier sehr solider praktischer Künstler. Die Komposition studirte er bey

Fasch. Seine Kompositionen haben viel Eigenthümliches und Kunstreiches. Seine Bescheidenheit machte, dass man von ihm im Druck nur eine Kleinigkeit — die schönen und schweren Variationen fürs Fortepiano über ein Lieblingsstück aus dem Baume der Diana, besitzt. Aber seine Orgelkonzerte, die er selbst spielte, (vorzüglich in der Parochialkirche, wo er Organist war,) und mehrere Gelegenheitsmusiken, Kantaten und Lieder, werden sein Andenken bey seinen Freunden erhalten. Er war ein trefflicher Klavierspieler, worin ihn sein Vater, dem er im Amte folgte, unterrichtet hatte; auch verdankte er dem sel. Kohn sein sicheres, kräftiges und solides Spiel auf der Violin. Bey dem zu seinem Andenken gefeyerten Trauerfeste in der Freymaurerloge zu den drey Weltkugeln am 21ten, hielt Hr. Prof. Hartung eine Vorlesung über Pythagoras und seine Verdienste um Musik — als Erfinder des Monochords etc. Unter den musikalischen Partiseen verdienen ein kurzes Requiem und die schöne Trauerkantate von Zumsteeg, mit vierstimmiger Instrumentalbegleitung, Auszeichnung. Der Chor ward rein und sanft gesungen; in den Soloparticen erwarben sich Dem. Koch und Hr. Ambrosch Lob.

Das Theater hat seit geraumer Zeit keine neuen musikalischen Produkte geliefert. Gestern trat Dem. Mebus die jüngere (ihre Schwestern sind Zierden unsrer Buhne) vom Mannheimer Theater in d'Alayrac Wilden auf. Sie gab den Prosper mit sichtbarer Anstrengung; es fehlt ihr noch die Theaterefahrung, und ihrem Gesange, zwar nicht Lieblichkeit, aber Nachdruck und Kraft. Mit Beyfall nahm man den bekannten Wechselgesang von Prosper und Azemia (Demois. Unselmann): Bey meinem ersten Blick etc. auf. Auch Hr. Franz als Lord Akinson, Hr. Eunike als Don Alvar, und Hr. Unzelmann als Pedrillo gefielen, besonders Hrn. Eunikens Recitativ und Arie im 5ten Akt No. 11.

Kurze Anzeige.

Trois Duos concertants pour 2 Violons, composés p. M. Bruni. Op. 26. Liv. 1. et 2. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Diese Duos bestehn, jedes aus zwey Sätzen. Dem ersten Allegro folgt ein leichterer Satz, Menuetto, Allegretto, Scherzando und dergl. Sie sind der Violin durchaus angemessen geschrieben und eben nicht schwer zu spielen. Ihr Charakter ist durchgängig der, der leichten, gefälligen, italienischen Instrumentalmusik. Durch fliessende Melodieen und ins Gehör fallende Passagen werden sie sich den Liebhabern empfehlen. Inzwischen muss man zu Musik dieser Art nicht zu oft zurückkehren. Denn dass hier auch viel Flaches und gar zu Gewohnliches, besonders in den letzten Sätzen, die nicht selten in das Langweilige und Charakterlose übergehn, mit unterlaufe, ist nicht zu leugnen. Hieher rechnet Rec. auch die bequeme Methode des Komponisten, die eine Violin gewöhnlich treu wiederholen zu lassen, was die andre eben vorgetragen hat. Doch man soll es mit Werkchen, die so wenig Ansprüche machen, so genau nicht nehmen, und schon für den angenehmen Zeitvertreib, den sie in einer Erholungsstunde schenken, dankbar seyn. Die drey letzten Duetten (Liv. 2.) sind übrigens gehaltreicher, als die drey ersten. Der Stich ist deutlich. In beyden Sammlungen sind nur einige leicht zu erkennende falsche Noten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten October. Nº. 3. 1808.

Recension.

In questa tomba oscura, Arietta con accomp. di Pianoforte, composta in diverse maniere da molti Autori, e dedicata a S. A. N. Sig. Principe Giuseppe di Lobkowitz etc. Vienna, presso T. Mollo.

Die Entstehungsgeschichte dieses sonderbaren, in seiner Art wol einzigen Werks ist schon langst vor seinem Erscheinen in öffentlichen Blattern (z. B. im Journ. d. Lux. u. d. Moden) erzahlt worden, und wird hier, im italienischen Vorbericht, nochmals, und zwar weitlaufig genug, erzahlt. Wir wollen sie nicht wiederholen; dem Freunde der Tonkunst kann genug seyn: Eine der ersten Damen Wiens hatte den Gedanken, zu einem gewissen italien. Lieblingsliedchen, das poetisch gar nicht übel und für ausdrucksvolle Musik sehr geeignet ist, eine Concurrenz von Kompositionen möglichst vieler Liebhaberinnen und Liebhaber, und fast aller jetzt beliebten Meister Deutschlands und Italiens zu veranlassen; diese Kompositionen liess sie hernach sammlen, und auf ihre Kosten stechen, um mit den Exemplaren, ausser den Theilnehmern, noch manchem andern Freunde der Kunst Geschenke zu machen.

Dass der Gedanke, eine solche Concurrenz zu veranlassen, sehr glücklich sey, wird Jedermann zugeben; dass unter den hier gesammleten Kompositionen Stücke von der allerverschiedensten Ansicht und dem allerverschiedensten Gehalt vorkommen, wird Jedermann voraussetzen; dass eben eine solche Nebeneinanderstellung reichlichen Stoff und starken Reiz zu mancherley interessanten Betrachtungen darbiete, wird Jedermann einsehen. Aber eben jener Umstand, dass das Werk nicht eigentlich ins Publikum gebracht, nicht verkauft, sondern gleichsam als Privat-, als Familien-Sache behandelt wird — (es müsste denn dies seit ganz kurzem abgeandert worden seyn —) eben dies legt uns die Verbindlichkeit auf, mit so viel Rücksicht, Schonung und Delikatesse zu sprechen, dass unsre Ansichten und Ueberzeugungen hin und wieder bis zum Unkenntlichen verschleyert auftreten müssten, und mithin den Lesern unnütz wären. Wir begnügen uns daher, so lange wir nicht von denen, welchen es hier zustehet, zu etwas weiter Eingreifendem veranlasst werden, mit einer genauen Anzeige des Werks selbst, und mit kurzen Bemerkungen über verschiedene seiner vorzüglichsten Theile. Wahrscheinlich spötteln dabey manche Leser über engherzige Humanität, rücksichtvolle Ergebenheit, und wie die Modeformeln des literarischen Thrasonismus weiter heissen: wir meynen aber, es sey des vorlauten, oft nutzlos tief verwundenden Geplauders über Privatangelegenheiten vor dem Publikum ohnehin jetzt nur allzuviel, und wollen weit lieber — muss Eins von beyden seyn, mit Chapeau-bas und Degen, als mit rother Mütze, Schnurrbart, und Klopfkeule aufgeführet werden, wenn auch letzteres jetzt mehr Effekt machte.

Zuerst mögen hier die Worte des in die-

ser Sammlung dreyundsechzigmal komponirten Liedchens folgen:

In questa tomba oscura
lasciami riposar.
Quando vivero ingrato,
doveri a me pensar.
Lascia che l'ombre ignude
godansi pace almen,
e non bagnar mi ceneri
d'inutile velen.

Es ist kaum eine Ansicht dieser Verse möglich, die nicht von dem Einen oder dem Andern der Komponisten genommen und in der Musik ausgesprochen wäre. Wenn wir die beträchtliche Anzahl der, eigentlich ganz charakterlosen Stücke, wo man blos eine Musik, welcher man so ziemlich jeden Text, der eben so viele Zeilen und eben dies Metrum hat, unterlegen kann — wenn wir diese, wie billig, abrechnen und stillschweigend ganz bey Seite legen: so findet sich eine Folge von Stücken, die blos mit hochst einfacher, edler Deklamation (altdeutsch) beginnet *), sich dann allmählich, nach der Einen Seite hin, zu ernster harmonischer — (neudeutscher, könnte man sagen;) und nach der andern, zu anmuthiger melodischer, altitalienischer Weise hinwendet; und nun nach beiden sich weiter verbreitet, bis zum Dramatischen — wo denn die Komponisten jener Art entweder die Worte als eigentliche Geisterstimme behandeln, oder eine grosse tragische Scene daraus machen; die Komponisten dieser Art dies letzte, nur nach ihrer Weise, mit ihnen theilen, oder die Textes-Worte, über der opernmässigen Ausführung, fast ganz vergessen. Endlich, so verirren sich Verschiedene — auf jenem Wege, bis zu sehr wunderlicher Künsteley, zu schwerfälliger Ueberladung, zu abenteuerlichem Schwulst; auf diesem Wege, bis zur gewöhnlichsten Opernarie, die hin und wieder sogar ziemlich den Zuschnitt alltäglicher Bravoursätze hat. Wer den Zeitgeschmack nur einigermaassen kennt, der vermuthet schon, dass jener altdeutschen (wie wir sie genannt haben,) kaum einige, der neudeutschen etwas mehrere, der altitalienischen eine beträchtliche Zahl, der dramatisirenden aber bey weitem die meisten seyen; und seine Vermuthung wird ihn nicht täuschen. — Diese Klassifikation ist übrigens nur die unarige; denn die Ordnung, oder vielmehr die Reihe, in welcher die Stucke in der Sammlung selbst befindlich sind, scheint ganz dem Zufall uberlassen zu seyn. —

Was nun die Komponisten selbst betrifft, so findet man hier, ausser verschiedenen Damen von hohem Range, (welche sich nur durch einzelne Chiffern haben unterscheiden wollen, und deren Namen darum auch von uns nicht genannt werden —) mehrere Fürsten, Grafen, Baronen und andere Dilettanten; zwischen welchen nun verschiedne der berühmtesten italienischen, und fast alle deutsche Meister auftreten, die eben jetzt eines weitverbreiteten Rufs, vorzüglich im östlichen und südlichen Deutschland, geniessen. Unter den allgemein bekannten vermissen wir keinen, ausser Winter, Reichardt, und Himmel; doch spricht eine Nachschrift von einem Supplementbande, und wahrscheinlich wird dieser auch jene Namen, so wie noch manchen enthalten, der vornämlich im nördlichen Deutschland beliebt und hochgeschatzt ist.

Besonders interessant ist es nun, dass verschiedene bedeutende Manner mehr als Eine Komposition geliefert haben; in welcher Absicht wir vor allen Salieri, Sterkel,

*) Seltsam ist es, und wol bemerkenswerth, dass das reinste und schönste Stück in dieser Gattung, ein Italiener, Salieri, geliefert hat. Wir lassen dies kleine Stück als Beylage zu dieser Anzeige abdrucken, und setzen noch eines dazu, das uns unter denen, die wir oben neudeutsch nannten, am vorzüglichsten gefällt. Letzteres ist vom Abt Sterkel.

und Zingarelli auszuzeichnen finden, von welchen der letztere — der, wie ein echter Virtuoso, wenn er einmal singt, schwerlich so bald wieder aufhören kann — nicht weniger als zehn Kompositionen, in Form neuester italien. Kanzonetten, Arietten und Opernarien, und nach ziemlich verschiedener Ansicht; Salieri aber zwey, Sterkel drey, und beyde eine jede nach ganz verschiedenem Styl und Charakter, beygetragen haben. Paer hat ebenfalls zwey Kompositionen geliefert, aber beide in der Weise seiner bekannten und beliebten grössern Opernarien, und nur durch Zufälliges verschieden. Auch einige Dilettantinnen und Dilettanten haben sich in mehr als Einer Behandlungsweise, und nicht ohne guten Erfolg, versucht. (Das angehängte Register ist übrigens nicht vollständig und genau genug verfasst.)

Den Beschluss macht (seltsam genug!) eine äusserst karikirte Parodie — oder, wie es vielmehr heissen sollte: Travestie; und zwar eine Travestie des Werks, seines tragischen Inhalts, und der dadurch eingeflössten Empfindungen. Es ist hier für Auge und Ohr gesorgt. Erst findet man auf einer grossen Kupferplatte eine lächerlichsteife, holländisch-französische Gartenpartie dargestellt, wo in einem Trauerhaine von Buchsbaum ausgeschnitten, ein zierliches Monument, mit Todtenurne und äusserst gemeinen Engel-Jungen, aufgerichtet stehet; eine trauernde Gattin, im weitausgreifenden Reifrock, Federschmuck, und aller gewichtigen Parüre der hochseeligen ancienne Cour, sich wohlgemessen aufs Knie niederlässt, das Thränentuch vor die Stirn hält — wahrscheinlich, um die Schminke nicht zu verwischen —; und was denn dergleichen, etwas muskulösen Spasses mehr ist. Hierauf folgt die Musik, (von Giac. Heckel,) wo das oben angeführte Gedicht als eine äusserst steife, schwerfälligtäppische Menuett, aus H moll — und zwar als blose, viel betrillerte Melodie, mit strotzendem, beziffertem Bass — nebst süsslichem Triolen-Trio, aus E dur, behandelt und herumgenommen wird. Wollte man nun einmal seine eigenen, von mehrern Komponisten so innig und tief ausgesprochnen Gefühle am Ende persifliren und lächerlich machen: so muss wol zugegeben werden, dass die Sache zwar feiner, aber kaum lustiger ausgeführt werden konnte. Uns that jedoch, wir wollen es nicht leugnen, der Einfall wehe, besonders beym ersten, überraschenden Anblick. —

So weit der Inhalt des Ganzen! Unsre Leser werden nun wahrscheinlich wünschen, wenigstens mit den vorzüglichern einzelnen Stükken etwas näher bekannt zu seyn: und wir erfüllen diesen Wunsch nach bester Einsicht und Sorgfalt, so weit, als die oben angegebenen Rücksichten es möglich machen. Diesen gemäss übergehen wir ganz mit Stillschweigen, wovon wir nichts Vortheilhaftes sagen könnten; mithin erstens, was geradezu gemein und schlecht, zweytens, was offenbar im Ganzen der Ansicht und Behandlungsart verfehlt ist, sollte auch manches Einzelne nicht übel gelungen seyn: und endlich drittens, was ohne allen bestimmten Charakter, nur gewöhnliches routinirtes Nachtreten auf der eben jetzt vielbefahrnen, bequemen Bahn zeigt, und was eben darum freylich wol nicht ganz ohne Liebhaber bleiben würde. Wir übergehen also diese drey Gattungen, und fragen nicht darnach, ob sie von Liebhabern oder Künstlern von Profession herrühren; bey den übrigen aber verweilen wir nur so lange, als nöthig scheint, sie etwas näher zu bezeichnen, und vornämlich ihr Gutes herauszuheben. Tadel der Liebhaber erlauben wir uns nur, wo das Gute ohne Anführung des Tadelnswerthen nicht bemerklich gemacht werden könnte; Komponisten, die ohnehin ihre Werke öffentlich aufzustellen gewohnt sind, werden hoffentlich so viel Rücksichten selbst nicht verlangen. Nach

diesen Voraussetzungen können wir unpartheyisch seyn, ohne Zudringlichkeit, und offenherzig, ohne Verletzung.

No. 1., (Contessa V. R.) einfach, leicht, singbar, und von gutem Ausdruck. Die Form ist die, der italien. Kanzonette. Nur die Deklamation ist nicht durchgängig richtig und genau.

No. 6., (Giacom. Heckel) sehr einfach, mit Einsicht und Empfindung, nach Art der alten Romanzen geschrieben.

No. 8., (Contessa C. R.) etwas schwächlich und nicht tief eingreifend, aber zart und kleblich, als neuere italien. Ariette behandelt.

No. 9., (Anton. Salieri) einfach, leicht, doch etwas gewöhnlich; übrigens aber durch Sicherheit, Nachdruck und treue Haltung des Meisters nicht eben unwürdig. Form: ältere italien. Ariette.

No. 12., (Anton. Salieri) äusserst einfach, altdeutsch, ohne alle Verzierung oder fremdartige Beymischung, herzig deklamirt, mit sehr wenigen Noten würdig begleitet — das kürzeste, und, in dieser Art, vollkommenste Stück von allen. (Es ist dasselbe, von welchem oben gesprochen worden, und welches in der Beylage abgedruckt folgt.)

No. 13., (Abt. Sterkel) nähert sich dem vorhergehenden in Einfalt und Ausdruck, aber nach italien. Weise, und ist weniger eindringend, weniger bestimmt, weniger eigenthümlich.

No. 17., (Ferdin. Paer) als ausgeführte italien. Arie behandelt, und an manche in des Komponisten Opern erinnernd; in dieser Gattung aber anziehend, und mit Geschmack geschrieben. Das ziemlich reich figurirte Accompagnement beschränkt dennoch die Singstimme nicht; auch ist diese so eingerichtet, dass eine gute, ausgebildete Sängerin Gelegenheit zu trefflichem Vortrag und vielem Ausdruck findet — wo dann das Stück eine schöne, nicht oberflächliche Würkung macht, ohne dass man übrigens behaupten könnte, es zeichneten sich die Gedanken oder die Arbeit ganz vorzüglich aus.

No. 18., (Ferdin. Paer) ist ebenfalls als Arie behandelt, aber weniger ins Breite und Zierliche ausgeführt; übrigens ebenfalls interessant, ebenfalls in gutem Verhältnis der Singstimme zu dem figurirten Accompagnement, im Ganzen aber weniger eigenthümlich und einnehmend.

No. 22., (Anton. Eberl) gleichfalls scenisch, aber ernster und pathetischer. Das Stück ist im Ganzen nicht unwürdig aufgefasst, und einige einzelne Stellen sind von vorzüglich schöner Bedeutsamkeit: doch hätten wir von diesem wackern Komponisten mehr Eigenthümlichkeit, und mehr innern, kunstmässigen Zusammenhang erwartet.

No. 24., (Baron. Nic. Krufft) auch dramatisirend und ziemlich weit ausgeführt. Das Stück hat manches Gesuchte und nicht wenig Inkorrektes: es ist aber dennoch zu loben, denn es zeugt unverkennbar von Geist und Gefühl. Das reich und voll ausgeführte Accompagnement verlangt einen geübten und sehr diskreten Klavierspieler, hebt sich aber dann (ein vorzügliches Instrument vorausgesetzt) gut heraus und verstärkt die Wirkung des Ganzen ungemein.

No. 25., (Giovan. Liverati) was Empfindung anlangt, gut getroffen; sonst durch nichts ausgezeichnet.

No. 26., (Pietr. Terziani) erreicht ohngefähr dasselbe, aber mit weit grösserm Aufwand — wol auch mit Verschwendung der Kunstmittel.

No. 28., (Abb. Sterkel) einfach, nach Art der ältern und bessern italien. Kanzonetten behandelt, und in dieser Art fliessend, gut und sehr angenehm, ohne jedoch durch Eigenthümlichkeit sich auszuzeichnen.

No. 29., (Abb. Sterkel) noch viel einfacher, sehr edel ohne Prunck, sehr rührend ohne Weichlichkeit, sehr würdig ohne Ap-

parat — ein schönes, und in seiner Art das vorzüglichste Stück von allen. (Es ist dies dasselbe, von welchem oben gesprochen worden, und welches in der Beylage abgedruckt folgt.) Dass es, um ganz seine treffliche Würkung hervorzubringen, eines Sängers bedarf, der Gefühl und eine Stimme mitbringt, welche auch in gedämpfte Töne Würde und Ausdruck legen kann; so wie eines verständigen, diskreten Accompagnisten — das entdeckt jedermann leicht. Ueber einiges Unvollkommene in der Führung der Mittelstimmen wollen wir kein Aufheben machen.

No. 31., (Baron. Fred. Dalberg) nicht eben originell, aber, in der Form grösserer, guter italien. Kanzonetten, sehr verständig und mit richtigem Gefühl geschrieben.

No. 32., (Franc. Danzi) scenisch; sehr ernst, pathetisch, und mit gründlicher, sorgsam ausgearbeiteter Begleitung; vielleicht etwas zu sehr gekünstelt.

No. 33., (Aloia Förster) als breit ausgeführte Charakter-Arie (auf sieben Folio-Saiten) behandelt, und folglich seiner Sphäre wol allzuweit entrückt; in der nun einmal erwählten Weise aber mit guter Einsicht und nicht gemeiner Kraft durchgeführt. Dass den einzelnen Worten des Textes oft Gewalt geschehen, ist nicht zu leugnen.

No. 35 bis 45 folgen nun die zehn Kompositionen von Nic. Zingarelli, und zwar sämmtlich mit Quartettbegleitung, auf 58 Seiten. Man findet darunter so ziemlich, aus jeder, der jetzt in Italien vorzüglich gangbaren und beliebten Gattungen etwas: von der kleinen Kavatine und Kanzonette, hinauf, durchs Rondo hindurch, bis zur grossen Arie, Allegro amanioso. Sie können als Beweis dienen, was den jetzigen italienischen Komponisten, auch den talentvollen, kunsterfahrnen und berühmtesten, der Text ist. In das Einzelne derselben wollen wir, aus oben angeführten Rücksichten, nicht eingehen; zumal da man eben an diesen Kompositionen ein vorzügliches Wohlgefallen gefunden zu haben scheint, wie die, (ihnen allein) vorgesetzte schmeichelhafte Anmerkung beweiset. Wir finden den Hauptvorzug aller, in der leichten, fliessenden, nirgends genirten, und fast überall Ausdruck zulassenden Behandlung der Singstimme; als eigentliches Kunstwerk können wir aber nur das letzte Stück auszeichnen, das zwar ebenfalls etwas monotonisch, auch um das Einzelne der Textesworte unbekümmert, aber edel und mit tiefer Schwermuth geschrieben ist. Soll dies Stück jedoch die beabsichtigte Würkung erreichen, so verlangt es eine sehr gute, kunstmässig ausgebildete Singstimme; diese hingegen kann sich auch zeigen, und die Empfindung des Singenden ebenfalls, so leicht übrigens die Noten in das Auge fallen. Zingar. allein gehört übrigens der Gedanke, jenen Text auch einmal als Ausbruch der Verzweiflung aufzufassen. (No. 40.) Es ist zu verwundern, dass nicht mehrere Komponisten auf diesen Gedanken gekommen sind, und nun die Gelegenheit benutzt haben, ein noch kräftigeres Charakterstück zu liefern, als hier von Z. geliefert worden ist.

No. 46., (Principe Vittorio di Rohan) ausgeführte Arie, im Ganzen etwas gewöhnlich und auch mit Spuren von Flüchtigkeit: im Einzelnen, aber mit Beweisen von Talent und Gefühl.

No. 47., (Gius. Todi) etwas verbraucht, aber guter Gesang und richtiger Ausdruck, in Form der neuern ital. Kanzonette.

No. 48., (H. A. Hoffmann) kurzer, nachdrücklicher Gesang in deutscher Weise, sorgsam begleitet, und bey genauem Vortrag des Singenden und Spielenden von guter Würkung.

No 50., (Vinc. Righini) ausgeführter, langgehaltener Gesang, in der schwierigen Mischung schönen italien. Gesanges mit deutscher Kunst und Bedeutsamkeit der Begleitung. (Das Pianoforte ist keineswegs über-

laden, oder auch nur voll Figuren, und doch gleichsam als Repräsentant des vollstimmigen Orchesters behandelt.) Ohnstreitig erklärt Jedermann dies für eins der schönsten Stücke der ganzen Sammlung, wenn man ihm auch keine impouirende Originalität zusprechen kann. Das Ganze ist in edlem Geschmack geschrieben, und mit sicherer Kunsterfahrung — wenigstens der Empfindung nach, durchaus fest gehalten; der Gesang sehr innig, und ganz, was er seyn soll; die Harmonie ausgesucht, und doch ohne alle Künsteley. Ein eigenthümliches Verdienst hat dies Stück noch in den, für geübtere und gern verzierende Sängerinnen besonders (in einer zweyten Zeile) ausgeschriebenen reichern Figuren, die sämmtlich den trefflichen, geschmackvollen Sänger verrathen.

No. 51., (Roesler) sehr pathetisch genommen, und ernsthaft ausgeführt; für den Gesang an sich aber weniger bedeutend, und mehr durch das vollstimmige, wohlgewählte Accompagnement anziehend. Man wird wahrscheinlich mit uns bedauern, dass der Komponist das Stück nicht entweder weiter ausführete, oder, wollte er's so kurz halten, die zuerst gewählte Begleitung gegen die Mitte des Ganzen verliess.

No. 52., (Carlo Zelter) als grosse tragische Scene, sogar mit thematischer Einleitung, angelegt, aber weniger in derselben Weise durchgeführt, und auch schwerer, lastender sich fortbewegend, als wir von diesem Komponisten erwartet hatten. Die Empfindung einer düstern Schwermuth bleibt sich jedoch ziemlich gleich. (Den Verstoss gegen die Sprache in lassami — werden die Italiener Hrn. Z. schwerlich vergeben.)

No. 55., (Vencesl. Tomaschek) stark und edel gedacht, aber bis zum Schwülstigen in der Ausführung gefüllt und gesteigert. Sollte es also behandelt werden, dann hätte es wol auch noch länger fortgehalten seyn müssen, um das rechte Verhältnis herzustellen. Schöne, charakteristische Basse. Der Gesang ist der harmonischen Ausarbeitung zu sehr nachgestellt. Das Ganze zeugt von nicht gemeinem Talent und achtbarem Studium, aber noch nicht gesichertem Geschmack. Es verlangt einen tüchtigen Accompagnisten.

No. 56., (Dionis. Weber) ernst und düster, sehr einfacher Gesang, richtigen Ausdruck zulassend; wohlgewählte, von Einsicht zeugende Harmonie; doch ohne hervortretende Eigenthümlichkeit.

No. 57., (Teodor. di Schacht) ernsthaft und gut bedacht, lang gehalten, lobenswürdiger Gesang, richtiger Ausdruck; keines der originellern, aber gewiss eins der achtbaren Stücke.

No. 59., (Enric. Eppinger) eigentlich eine ernsthafte Opernscene; als solche aber, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch gewiss in keinem Betracht verwerflich.

No. 60., (Carl. Czerni) eine ungeheuere Scene, eilf Folio-Seiten lang, mit solenner Introduktion, und so entsetzlich vielen Noten über und nach einander, dass man oft kaum weiss, woher Augen und Ohren genug für alle nehmen; in der Ausführung ausserst schwer und schwülstig, voll greller, schneidender Harmonieen und überkünstlicher Zusammenstellungen: dennoch aber als ein Werk, das einen (wenigstens uns) noch ganz unbekannten, tiefsinnigen und gelehrten Musiker unverkennbar charakterisirt, auszuheben.

No. 62., (Gius. Weigl) ganz kurz, als ital. Kanzonette; einfacher und anständiger Gesang, sehr leichtes Accompagnement — das Ganze für diesen Meister doch wol allzuunbedeutend.

No. 63., (Luig. v. Beethoven) sehr düster, trübe und schwermüthig. Die Begleitung ist höchst einfach, der Gesang fast bis zum monotonen Ersenfzen absichtlich zurückgebracht. So ist es im ersten und dritten Theile, gegen welche der zweyte — der Mittelsatz — auch bey der nöthigen diskreten Ausführung, doch zu sehr abzustechen scheint.

Das Ganze ist dieses trefflichen Meisters nicht eben unwerth, wird aber dem Kranze seines Ruhms schwerlich ein neues Blattchen einflechten.

Jetzt macht nun die doppelte Travestirung, von welcher oben gesprochen worden, den Beschluss; hier aber stehe nur noch der Wunsch: wenn dieses, für jeden Freund der Tonkunst interessante Werk auch künftig nicht in den gewöhnlichen Musikhandel kommen, oder wenn ein Preis dafür angesetzt werden sollte, wie ihn die Zahl der Bogen, nicht die Zahl der wirklich guten Stücke angeben wurde: so möge doch Hr. Mollo in Wien selbst, oder, wenn es diesem nicht convenirte, irgend ein anderer sorgsamer Verleger, von der verehrten Dame, welcher das Ganze seinen Ursprung verdankt, die Erlaubnis erhalten, eine Auswahl der besten dieser Kompositionen nochmals aufzulegen und in Umlauf zubringen! Eben eine solche Zusammenstellung von vielleicht nur zehn bis zwölf Kompositionen eines und desselben Textes, alle von betrachtlichem Werth. und alle selbst in der ersten Ansicht und Grundidee verschieden, müsste gewiss dem Kenner, wie dem Liebhaber, sehr anziehend, wichtig, und wol auch lehrreich seyn.

Nachrichten.

Berlin, d. 9ten Octbr. Am 3ten ward zum Benefiz für die Mitglieder des Orchesters zum erstenmal gegeben: Uthal, heroisches Schauspiel in Einem Akt, nach d. Franz. des St. Victor bearbeitet von Herklots, mit Musik von Méhul. Das Stück gehört unter die schönsten musikal. Produkte, die wir hier seit Jahren genossen haben. Der Inhalt ist eben so anziehend, als die Musik; er ist wirklich gross gedacht und geistreich geordnet, die Musik originell, kraftvoll und durchaus passend. Vorzüglich feyerte in diesem, nach Ossian bearbeiteten Stück Mad. Schick als Malvina ihren Triumph; Deklamation, Aktion und Gesang waren gleich lobenswerth. Weniger empfahl sich ein neues Mitglied des Theaters, Hr. Blume, welcher den Uthal zwar kräftig, aber nicht schön gab; er hüte sich besonders vor Kopiren nicht löblicher Manieren. und sorge für gute Sprache und Deklamation. Die Chöre, von Mannerstimmen allein trefflich ausgeführt, sind ein Hauptheil des Ganzen. Das schönste Stück war wol der Gesang der vier Barden, in den auch Malvina beym Schluss einstimmt, no. 4., Söhne der Schlacht etc., mit schöner Harfenbegleitung.

Darauf folgte auch zum erstenmal: Die Liebe im Kloster, komisches Singspiel in zwey Akten, nach dem Franz. der Visitandines, neu bearbeitet von Herklots, mit Musik von Devienne. Das Sujet ist eine sehr verbrauchte Intrigue, aber die Musik hat von dem verstorbenen berühmten Flötenkomponisten manche gefällige Partieen erhalten, und ward meistens brav exekutirt. Lob verdienen im ersten Akt: Belheims (Hr. Stich) Arie, no. 4., Bey Blöden wie bey Schlauen etc.; Euphemiens (Dem. Schick) Arie, No. 5., In des Klosters heilge Mauern etc, und im zweyten Aufzuge: Euphemiens Arie, No. 8., O du den zu vergessen etc. mit schöner Hornbegleitung (von Hr. Lehmann brav geblasen) und der Rundgesang, no. 13., Im Kloster darf ich zwar nicht bleiben etc.

Leipzig. Diese an allem, selbst an Hoffnungen, arme Messe, war doch reich — überreich, an Musik. Nicht nur, dass die grössern oder kleinern Verbrüderungen aus der Fremde herbeyschweifender Fiedler, die alles Mögliche versuchten, ihre Noth mit unsern Ohren zu theilen, vielleicht nie so zahl-

reich und so erwerbslustig waren; wir fanden hin und wieder an öffentlichen Orten auch so gute Musik, dass man es den Musikern bald anhören musste, wenn man es ihnen nicht schon angesehen hätte — sie seyen nichts weniger gewohnt, als solch ein Leben und Erwerben.

Aber auch an, für die Kunst bedeutender Musik hörten wir nicht Weniges in diesen Wochen. Von den drey ersten der gewöhnlichen wöchentlichen Winterkonzerte wird, wie es hier immer geschehen ist, zu Ende des ersten Vierteljahrs gesprochen werden. Den Liebhabern vorzüglicher neuer Musik mögen hier nur vorläufig aus den aufgeführten Stücken folgende drey empfohlen seyn: Eine treffliche Sinfonie von Andr. Romberg, (No. 2. D dur) die eben so kunstreich als eingreifend geschrieben, und vornamlich von einer Sauberkeit und Vollendung in der Ausarbeitung ist, wie deren nicht eben viele existiren; Beethovens letzte grosse Ouvertüre zum Coriolan von Collin, (aus C moll) voll innern, kräftigen Lebens, origineller harmonischer Combinationen und Wendungen, und von wahrhaft tragischer Würkung, (aber schwer, gut auszuführen;) und das, besonders im ersten und letzten Satz, so geistreiche Quartett aus F moll (Pianoforte, Violin, Viole u. V.cell) vom Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, das in Eigenthümlichkeit der Behandlung, in — gleichsam unter sich brennendem Feuer der Phantasie, und tiefem, schwermüthigen Gefühl, neben die Werke der grössten Künstler in dieser Gattung gestellet werden muss.

Von fremden Künstlern gaben besondere Konzerte: Herr Delamare, Lehrer des Violoncells am Pariser Conservatoire, (der auch die Violoncellschule jenes berühmten Instituts ausgearbeitet hat,) und Herr B. A. Weber, königl. Kapellm. und Musikdirekt. am Nationaltheater in Berlin.

Hr. Delamare zeigte sich uns als einen gewiss sehr achtungswürdigen Virtuosen. Besitzt er auch nicht Rombergs Fertigkeit — wenigstens nicht seine Präcision, Nettigkeit und Mannigfaltigkeit in der Fertigkeit; so wie ihm auch unverkennbar dieses Meisters Anmuth und Zierlichkeit bis ins kleinste Detail des Vorzutragenden abgehet: so zeigt er doch einen trefflichen, besonders sehr starken und eindringenden Ton, viel Feuer und Leben im Allegro, und einen noch vorzüglichern, wirklich das Herz ergreifenden Gesang im Adagio, das er sehr einfach und edel vorzutragen pflegt. Im Letzten scheint Rode sein Muster zu seyn — vielleicht auch in seinen Kompositionen, welche von Geist zeugen und nicht wenig interessiren, ob sie gleich nicht genug geordnet und zuweilen bizarr genug sind. Wenn sich so an Hrn. Delam. mehrere sehr bedeutende Vorzüge der neuesten französischen Schule zeigen, so treten auch verschiedene Nachtheile und Schwächen derselben nicht wenig an ihm hervor. Dahin gehört das fast durchgängige Uebertreiben, in allem, was man macht, und wie man's macht; das fast unausgesetzte Streben, nur durch Extreme und in Extremen zu interessiren — äusserst langsame oder äusserst schnelle Tempos, fast immer Fortissimo oder Pianissimo, selbst in Passagen und unmittelbar neben einander, immerwährendes Verrücken der Bewegung und scharfes Nüanciren jeder Kleinigkeit — in der Komposition, das unmotivirte, ja unmittelbare Nebeneinanderstellen sehr trüber, düstrer Ideen neben tanzmässige Melodieen, u. dgl. m.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey die Beylage No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. I.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von

Antonio Salieri.

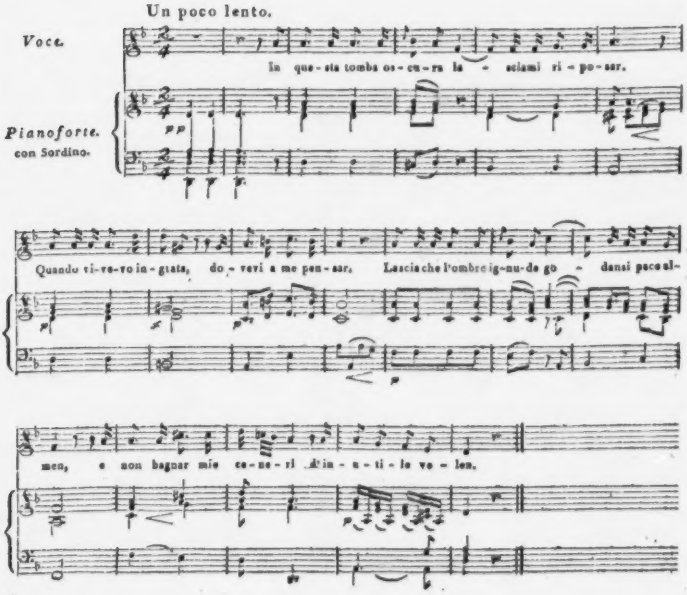

Andante moderato.

Sterkel.

Voce.

Pianoforte.

In que-sta tom-ba os-cu-ra lasciami ri-po-sar, — Quando vi-

ve-vo in-gra-ta, do-ve-vi a me pen-sar. Lascia che l'ombre igno-de

go-dan-si pa-ce al-men, e non ba-gnar mie ce-ne-ri d'in-u-ti-le ve-

len, e non ba-gnar mie ce-ne-ri d'in-u-ti-le ve-len.

tre

pp

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten October. Nº. 4. 1808.

Recensionen.

(Fortsetzung aus dem 3ten Stück.)

Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'après une theorie etc. par Momigny.

XV. Kap. Von der Komposition überhaupt und den zu ihr erforderlichen Vorkenntnissen. Der Vf. giebt sogar die Schlüssel, Zeichen, Instrumente, Taktarten an. Ein grosser Mangel unsrer Notenschrift (bemerkt er beyläufig) ist eine Art Interpunktion, welche den Sinn, die Dauer und den Zusammenhang der einzelnen Sätze bezeichnete; nur unvollständig haben manche Komponisten diesem Mangel abzuhelfen vermocht. — Die musikalische Grammatik lehrt, die Ideen einander unterzuordnen, und daraus Sätze oder Kadenzen zubilden. Eine einzelne Note, ein einzelner Akkord gleicht einer Idee. (?) Zwey von einander abhangende und einen Sinn gebende Noten, machen einen Gedanken. Die musikalische Logik lehrt die Gedanken, die Kadenzen, nach dem gesunden Gefühl und richtigen Verstande ordnen. Die musikalische Rhetorik lehrt sie zum grössten Eindruck auf Geist und Herz einrichten. — Der Vf. vergleicht Musik mit Poesie in Absicht auf Versbau. Der harmonische Satz besteht aus zwey Akkorden; ein Hemistich (Halbvers) besteht aus zwey oder mehrern musikalischen Sätzen; zwey Hemistiche bilden einen Vers; zwey bis vier und bisweilen noch mehr Verse bilden eine musikalische Periode; mehrere Perioden bilden ein Stück. — XVI. Kap. Von der Komposition zu zwey Stimmen, und vorläufig von den drey Bewegungen. Der Vf. analysirt hier die Regeln von Fux über die Bewegung der Stimmen und zeigt die darin liegenden Fehler. Dann spricht er noch von der Vorbereitung. XVII. Kap. Fortsetzung über den zweystimmigen Satz, Note für Note, ohne oder mit Synkope. — Vom wahren Duo entferne man Alles, was mehr, als zwey Stimmen verlangt. Es ist nicht leicht, ein gutes Solo oder Duo zu machen. — Den alten Kirchengesang bey dem ersten Unterricht anzuwenden, um darüber oder darunter zu komponiren, billigt er nicht. Denn er ist eine blos melodische Musik, bey welcher auf die Gesetze der Harmonie nicht gesehen, und welche in Prosa und ohne Takt verfertigt ist. Dennoch, sagt er, giebt es in dieser ursprünglichen und heiligen Musik Werke von ernster religiöser Majestät und erhabener Einfalt, womit sich nichts anders vergleichen lässt. — Mit einem Mollton (z. B. D moll, dem ersten Kirchenton, wie Fux) anfangen, ist auch unrecht und wider die Natur; am besten beginnt man mit C dur, nach der allgemeinen Uebereinkunft der Musiker, nach welcher sich auch, bis auf wenige Ausnahmen, alle Instrumentenmacher gerichtet haben. „Die meiste Musik (bemerkt der Vf. sehr richtig) ist einfach und frey, weil dies die natürlichste und leichteste Setzart ist. Die meisten Komponisten verstanden sich auf keine andre, weil sie die andern Gattungen nicht studirt hatten. Viele kennen weder Harmonie noch Kontrapunkt, und arbeiten durchaus blos nach dem Gehör, wie gewisse Schriftsteller, die

weder Grammatik noch Rhetorik wissen. Einige kennen die Akkorde, und glauben die Komposition zu verstehen. Manche verachten, wenigstens vorgeblich, die Wissenschaft, die sie nicht haben. Andre hingegen machen wenig aus dem Natürlichen und Gefühlvollen, woran es ihnen selbst mangelt, und finden nichts gut, als was berechnet ist; sie wissen nicht, dass man ohne dies köstliche Natürliche, ohne dies Gefühlvolle, fast nie den Weg zum Herzen, ja nicht einmal zum Geiste findet. Die Wissenschaft darf das Genie nicht ersticken, aber sie soll es unterstützen, es leiten. Das Genie kann ohne die Wissenschaft erhabene Ausbrüche haben; allein ihr Feuer gleicht dem Strohfeuer, es dauert nur einen Augenblick. Die feurigste Imagination unterliegt mitten im Lauf, wenn sie nicht durch das Wissen geführt wird; ja, ich wage mit Zuversicht die Behauptung: es giebt keine vollkommnere Werke ohne die glückliche Vereinigung zwischen Genie und Wissenschaft." Vom XVIII bis zum XXI. Kap. handelt der Vf. von der Komposition zu zwey Stimmen und zwey Noten für eine und gegen eine, und zu drey bis acht Noten gegen eine Note. XXII. Kap. Vom chromatischen Klanggeschlecht. Die sieben Hauptfarben vergleicht der Vf. folgendermassen mit dem diatonischen System:

Roth,	Orange,	Gelb,	Grün,	Blau,	Purpur,	Violett.
g,	h,	d,	f,	a,	c,	e.

Die chromatischen Töne sind gleichsam Nüancen der sieben Haupttöne. XXIII. Kap. Vom Molltone. Diese Tonart ist theils diatonisch, theils chromatisch. Die Molltonleiter besteht aus fünf diatonischen und zwey chromatischen Noten, z. B. in C sind die diatonischen h c d f g, die beyden chromatischen sind es und as, woraus die Reihe entsteht: h c d es f g as. Was die Vorzeichnung von ♯ und b betrifft, so sollte eine andre, als die gewöhnliche Einrichtung Statt finden; in C moll z. B. sollten es und as angezeigt werden, ohne das b, welches ursprünglich hier h ist. Rousseau irrt, wenn er behauptet, die Molltonart sey nicht durch die Natur gegeben, sondern nur durch Analogie gefunden: ein Irrthum, der darauf ruht, dass die Stammsaite keine andern harmonischen Töne, als die reine Quinte und die grosse Terz angebe, wovon das Gegentheil durch das Monochord, das Pianoforte, den Bass, die Violine u. s. w. und durch Jamarre, Feytou und dieses Werk bewiesen ist. Auch Tartini's System berücksichtigt der Vf., und widerlegt dessen Irrthum. — XXIV. Kap. Von den diatonischen Akkorden in C moll und ihren chromatischen Modifikationen. XXV. Kap. Von den Ziffern und der Umkehrung der Akkorde. XXVI. Kap. Von den über jeder Note jeder Tonleiter (der diatonischen und der chromatischen) anwendbaren Akkorden. „Das chromatische Geschlecht, das Haydn u. a. Genies so lange her benutzten, ist noch gar nicht erschöpft." „Was mich (sagt der Vf.) in den Werken der ersten Komponisten in Erstaunen setzt, sind nicht die harmonischen Kombinationen, sondern die weise Ausarbeitung dieser Akkorde, die Wahl und der Ueberfluss der Figuren, die Tiefe des Kontrapunkts, die Reinheit und Anmuth des Styls, die glückliche Vertheilung der Lichter und der Schatten, die Gradation der Effekte, und endlich die überraschendste Mannigfaltigkeit, die bey allen diesen herrlichen Eigenschaften, ohne Eintrag der Einheit erhalten ist." — Die Harmonie bietet über jede Note der Tonleiter 40 verschiedene Akkorde dar. Die ganze Wissenschaft der Akkorde lässt sich zurückführen auf 4 Kombinationen von zwey Terzen, und auf sieben Kombinationen von drey Terzen. XXVII. Kap. Von den Imitationen. XXVIII. Kap. Von der Art, einen Kontrapunkt zu bilden. Hier analysirt der Vf. in einem Dialog das Thema eines Haydnschen Quatuor (mit Bezug auf die Notentafel im 3ten Bande, welcher überhaupt alles in Beyspielen anschaulich macht,) nach

der Analogie von Versen, in Rücksicht der rhythmischen Einheilung, des Styls und der musikalischen Nachahmung. Auf ähnliche Art zergliedert er die ersten 3 Takte eines Allegro von Handel. — Jede Kadenz, die aus drey Gliedern zu bestehen scheint, ist eigentlich eine doppelte, in welcher eine Note unterdrückt ist, wie fast immer im Tripeltakt. Durch die Art, wie die Noten unter einander kadenziren, wird eigentlich die Art des Taktes bestimmt; sonst wäre er nur für's Auge, nicht für's Ohr. — Hierauf die Analyse der zehn ersten Takte einer Fuge von Handel, der ersten musikalischen Verse eines Andante von Haydn aus einem Quatuor, und das Thema eines Allegro von K. Ph. E. Bach. — XXIX. Kap. Vom zweystimmigen Kanon, oder vom Duo als Echo. Als Beyspiel betrachtet der Vf. Clementi's schönen Kanon Op. 42., und einen Kanon in D moll aus einem Quatuor von Haydn. XXX. Kap. Von der freyen und der gebundenen Komposition zu vier Stimmen. Scharfsinnig kritisirt Hr. v. M. hier Rousseaus Aeusserungen über das Trio (Dictionnaire de Musique.) und giebt folgende Regel für dasselbe: man richte die Stimmen so ein, dass bey jedem Consequens der Kadenz sie die drey Noten eines vollkommenen Akkordes in gerader oder umgekehrter Ordnung darstellen, damit man nicht nöthig habe, einen Augenblick eine derselben zu suspendiren. Hierbey die Analyse eines Quatuor von Mozart in D moll, nach seiner technischen Organisation und nach seinem ästhetischen Charakter. Der Vf. hat dem Quatuor einen Text untergelegt, wie er seinem pathetischen Gange zu entsprechen schien (Dido's Ausbrüche über die Entfernung des Aeneas.) Nachdem zugleich über die Fortschreitung des Fundamentalbasses Rousseaus sechs Regeln (Dict. d. M.) geprüft worden sind, äussert sich der Vf. über die Erfordernisse der Kunst, Musik in Verse zu übersetzen oder diese ihr passend unterzulegen, und umgekehrt, Versen eine musikalische Komposition zu geben. „Die glücklichsten Gesangskomponisten waren nicht immer die grössten Musiker, so wie die Mahler, die im Treffen glücklich sind, nicht immer als die grössten Künstler glänzen. Aehnlichkeit ist zwar in der Musik, wie in der Mahlerei, die erste Wahrheit, die man suchen muss; aber die Wahrheit des Gesanges reicht zum guten Werk noch nicht hin. Genauigkeit der Zeichnung, Wahrheit des Kolorits muss hinzukommen; die Wahrheit der Zeichnung in der Musik besteht in der Reinheit der Melodie, der Harmonie und des Kontrapunkts; die Wahrheit des Kolorits in der (treffenden) Wahl der Akkorde und musikalischen Figuren. In Rücksicht der Zeichnung ist es genug, wenn die Akkorde, figurirt oder nicht, regelmässig in allen ihren Stimmen fortgehen. Im Kolorit, müssen sie auch wahr und vom grössten möglichen Effekt seyn. Aber gewöhnlich begnügt man sich nur, einen recht starken Lärm zu machen.“

(Der Beschluss folgt.)

Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à Son Exc. Mar. le General de Division Andreossy — — par W. A. Mozart, fils. Oeuvr. 10. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 15 Xr.)

Der Sohn eines sehr verdienten und sehr berühmten Mannes trägt gewöhnlich, besonders wenn er dasselbe Fach der Thätigkeit erwählt hat, schwer an den Verdiensten und dem Ruhme seines Vaters. Es ist fast unmöglich, dass man nicht früher öffentlich auf ihn aufmerksam wäre, als er öffentliche Aufmerksamkeit verdient, und wol auch wünscht; es ist fast unmöglich, dass man nicht höhere Erwartungen von ihm, und strengere Forderungen an ihn hegte, als man hegen würde, wenn er nicht eben der Sohn solch eines Vaters wäre; ja viele erwarten sogar, dass er eben auf dieselbe Weise sich auszeichnen, wo nicht gar da fortfahren solle, wo jener stehen ge-

blieben ist. Zum Theil mag es wol daher kommen, dass man sich bey Betrachtung solcher Söhne und ihrer Bestrebungen fast immer getäuscht gefunden, und deshalb den Satz, als allgemeine Erfahrung, aufgestellt hat: Grosse Väter, kleine Söhne —; aber nur zum Theil: die Geschichte aller Zeiten hat den Satz bestätigt, und nur wenig Ausnahmen, eben als Ausnahmen, aufgestellt.

Des grossen Mozarts Sohn mag wol auch an jener Last tragen, und man muss gestehen, bis jetzt hat er noch nichts bekannt gemacht, was ihn als Ausnahme von jener Regel darstellete. Rec., der ihm mit Aufmerksamkeit schon von da an gefolgt ist, wo der verstorbene Baron v. Swieten in Wien sich seiner Bildung zum Künstler — wir wollen nicht entscheiden, ob auf dem besten Wege — annahm; aber absichtlich ist er, der Rec., mit dem, was er bemerkte, bisher nie laut geworden, um nicht an jenem Verfahren der Menge, das ja doch eine Ungerechtigkeit bleibt, theilzunehmen; er hat sogar, so weit er's vermocht, zu verhindern gesucht, dass, was bisher von Kompositionen des jüngern Mozart bekannt worden, nur als Vorarbeiten, als erste Versuche, betrachtet, und, wenn man ihnen auch dann nichts Empfehlendes glaubte nachsagen zu können, lieber mit Stillschweigen übergangen würden. Eben dadurch hält er sich aber auch für verpflichtet, da ihm die Anzeige dieses neuen — des zehnten Werks dieses jungen Mannes aufgetragen wird, endlich offenherzig zu gestehen, dass die Liebhaber der Tonkunst ihre Erwartungen von Hrn. Mozart beträchtlich herabstimmen müssen, wenn sie sich nicht getäuscht sehen und ihn dann wol auch gar zu tief herabsetzen wollen; oder dass er selbst es bald mit dem Studium seiner Kunst sehr ernst nehmen, viel Beharrlichkeit anwenden, und weit Bedeutenderes liefern müsse, damit dem allzugünstigen Vorurtheil wenigstens ein günstiges Urtheil entgegengestellt werden könne.

Die hier genannte Sonate macht wol einige Ansprüche; der erste, der dritte und der vierte Satz sind sehr lang gehalten, alle vier wollen bedeutend, wollen hin und wieder sogar gearbeitet seyn: das Ganze bleibt aber doch schwach, den Ideen, wie der Ausführung nach, und beydes wieder in jeder Beziehung, in welcher es genommen werden kann — mithin nicht etwa nur, wie junge Komponisten so gern vorwenden, in Ansehung des grammatischen und mechanischen Theils der Kunst. Es ist aber freylich auch in diesem Betracht manches stehen geblieben, wobey Mozart der Vater, selbst schon in jüngern Jahren, gar arg mit dem Fusse gestampft haben würde. Zu übersehen ist jedoch so wenig, als zu verschweigen, dass, wenn verschiedene der hier gegebenen Melodieen zwar ziemlich durch einander geworfen, wenigstens ohne wahren, innern Zusammenhang aufgestellet werden; sie doch an sich selbst angenehm und nicht eben verbraucht, nicht alltäglich sind; und wenn eben dies das Einzige ist, was Rec. an dieser Sonate mit Ueberzeugung rühmen kann, so ist es doch auch etwas, das wirklich musikalisches Talent verräth, und, wenn der Besitzer will, ernstlich will, auf den rechten Wegen will, ihn zu etwas Auszeichnenswerthem führen wird. Dieses sein Talent, so weit es sich aus den bisher bekannt gemachten Kompositionen beurtheilen lässt, wird ihn aber wol mehr Glück in den Gattungen finden lassen, wo es zunächst auf anmuthige, schmeichelnde Melodieen ankömmt; was denn, wie sich das von selbst versteht, über der Vorliebe der Deutschen für Ernst, Stärke und Pathos, keineswegs zurückzusetzen oder auch nur gering zu achten ist: nur aber muss es, eben in seiner Beschränktheit, auch desto mehr Vollendung erhalten, muss desto reiner hingestellt, desto sauberer ausgearbeitet seyn — wozu denn bey dem Autor keine Routine, keine Ohr- und Schreibfertigkeit hinreicht, sondern ein weit gründlicheres Studium erfordert wird,

als es das Ansehn hat, und auch das Ansehn haben will. Hr. Mozart hat zu solchem Studium Aufmunterung und auch Gelegenheit genug in Wien; möge dies, und möge auch der ruhmbekrönte Name seines Vaters ihn anhaltend reizen, jene Aufmunterungen zu rechtfertigen und diese Gelegenheiten zu benutzen! Rec. hat auch das Seinige nach Vermögen zu dieser Anreizung beyzutragen, auf Veranlassung der genannten Komposition, nicht unterlassen wollen, wenn er auch dadurch dem jungen Manne, der an schmeichelhaftes Entgegenkommen wol ein wenig gewöhnt seyn mag, ziemlich wehe damit thun sollte. Es mag freylich angenehm seyn, frühzeitig allzunachsichtige Gönner und Freunde zu finden; aber es ist mehr als angenehm, es ist wichtig und heilsam, auch offenherzige zu besitzen, die die Wahrheit gerade aus, nur ohne Bitterkeit, gestehen. Jene — abgerechnet, dass sie nur allzuleicht auf Abwege aller Art führen — verlassen den jungen Künstler ganz gewiss, wenn ihn die Jugend verlässt; diese aber nehmen ihn dann (wenn er sich dessen würdig gemacht hat,) desto theilnehmender auf und bleiben ihm getreu. Ein Gleiches ist es mit dem Ruf; unter Hrn. Mozarts Verhältnissen kömmt dieser vieldeutige Gott dem jungen Künstler entgegen; thut dieser aber nicht viel, ihn zu fesseln, so verlässt er ihn nur allzubald, und ist er dann einmal entflohn, so bringen ihn selbst später errungene Verdienste nur schwer, und oft gar nicht zurück. Dass aber der Rec. bey obigem Tadel die Wahrheit gesagt habe, wird jeder Musikverständige, der sich mit dem Werkchen bekannt machen will, bestätigen; und Rec. verspricht auch Hrn. Moz., wenn er sich anders nicht davon überzeugen kann, es ausführlich zu beweisen, sobald er ihn auffordert: nur hier wird man, da das Werkchen an sich nicht von Belang ist, dem Wunsche der Redaktion, den Raum möglichst zu schonen, nachgeben müssen. Es soll Rec. herzlich freuen, wenn Hr. Mozart ihm durch wirklich vorzügliche Produkte, wenn auch nicht glänzender, imponirender Art Gelegenheit giebt, sein Lob ohne Einschränkung zu verkündigen; er selbst wird auch auf alles, was von Hrn. Moz. in der Folge erscheint, achtsam genug seyn, damit ihm eine solche Gelegenheit nicht entgehe.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss.) Das Konzert des Hrn. Kapellm. Weber aus Berlin war eines der merkwürdigsten und befriedigendsten unter allen, die wir seit mehrern Jahren gehört haben; und zwar war es dies, man mochte auf die Wahl und den Werth der aufgeführten Werke, oder auf die Ausführung derselben sehen — weshalb es auch jeden Freund der Tonkunst noch besonders erfreuen musste, ein so äusserst zahlreiches Auditorium, und dies, bey grösster Aufmerksamkeit, so froh begeistert zu sehn. Wir wollen den Inhalt dieses reichen Konzerts angeben, und da eine ausführliche Beurtheilung der Werke, wäre sie auch nach dem ersten Anhören verschiedener möglich, doch für solch einen Bericht zu weit führen müsste, uns mit wenigen Bemerkungen darüber, so wie über die aufgetretenen fremden Künstler, begnügen.

Hrn. Webers Ouvertüre zu Collins Regulus machte den Anfang, und eignete sich durch das Feyerliche und Grosse in Ihrem Charakter, so wie durch die ungemeine Kraft und Fülle in ihrer Ausführung, ganz vorzüglich dazu. Die Vorzüge eines hinreissenden, doch aber wol gar zu selten gehemmten Feuers, und eines echttheatralischen Effekts theilt sie mit mehrern Werken W.s aus dieser Gattung; auch mit den hier noch anzuführenden. Diesen theatral. Effekt aber

sucht Hr. W., wie uns scheint, vornamlich durch Auf-stellung sehr starker Massen, und durch Stetigkeit in den Grundzügen bey grosster Mannigfaltigkeit in den Wendungen und Motiven, zu erreichen; und wer wurde ihm da nicht vollkommen Recht geben, besonders wenn von Musik zu romantischen Werken die Rede ist? Unter das, was die Ouvertüre zum Regulus noch besonders auszeichnet, gehören mancherley ganz eigenthümliche Combinationen der Instrumente. Es ist noch kaum von einigen Komponisten mit so viel Geist, Erfahrung und Glück versucht worden, was am rechten Orte z. B. die Zusammenstellung mehrerer, einander fremder Waldhörner, was zuweilen ein einzelner durchschneidender fremder Trompetenton u. dgl. m., für eine grosse und mächtige Würkung hervorbringen können. Ein lebhafter Beyfall konnte den Komponisten von der Empfanglichkeit des Auditoriums überzeugen, und die Würkung müsste noch mächtiger gewesen seyn, wenn es Hrn. W. möglich gewesen wäre, dem so sehr starken Chor der Blasinstrumente ein so starkes der Saiteninstrumente entgegenzusetzen, als ihm in Berlin untergeben ist.

Hierauf folgte Righini's ausdrucksvolle und rühmlich bekannte Scene: Ah cara sposa — von Dem. Schicht kunstfertig und angenehm vorgetragen; sodann das durch heitere Phantasie, anmuthige und doch gründliche Bearbeitung, auch treffliche Benutzung der Vortheile des Instruments so beliebte Duett von Eberl für zwey Pianoforte, (kurze Einleitung, Marsch und Variationen) welches unsere Mad. Müller und Hr. Meyer-Beer aus Berlin ungemein schön ausführeten. (Vom Spiel des Letztern werden wir in der Folge etwas weiter sprechen.) Nun trug Hr. Dotzauer, mit allen den Vorzügen seines Spiels, die wir schon zu anderer Zeit näher bestimmt haben, B. Rombergs musterhaftes Violoncellkonzert aus E moll vor; und der Marsch mit angeschlossener Schlachtsinfonie zu Wallensteins Tod, von Weber komponirt, endigte den ersten Theil.

Diese letzte Komposition ist zwar schon auf mehrern Theatern bekannt und ihres Werths wegen als feststehend eingeführt: es sey, uns aber doch erlaubt, wenigstens folgende Bemerkung über die nähere Bestimmung derselben beyzubringen, da wir selbst haben bemerken können, dass die Theater wenig auf diese ihre nähere Bestimmung eingehen. So oft wir nämlich Schillers unsterbliches Wallenstein lasen oder aufführen sahen, gab uns allezeit die plötzliche Verlegung des vierten Akts (in W.s Tod) nach Eger — nicht etwa aus pedantischer Anhänglichkeit an die aristotelisch-französische Einheit des Orts, sondern wegen der zu schwachen Motivirung dieses Rucks, und vornamlich bey der sonst in allem so gleichen Haltung und unverrückten Stetigkeit des Werks selbst, einigen Anstoss. Dies scheint nun der einsichtsvollen Berliner Theaterdirektion eben so gegangen zu seyn, und sie, auf eine Vermittlung der beyden scharf getrennten Theile zu denken, bewogen zu haben. Hierzu soll nun diese Musik dienen. Der gar nicht kunstliche, sondern populaire, nur militairisch glänzende Marsch unterstützt Maxens Abgang herrlich, und zieht sich, nach der sehr glücklichen Anlage des Ganzen, theilweise immerfort hindurch die wilde, stürmische, und am Ende wunderbar zusammensinkende Sinfonie, die den Zwischenakt bildet, und das Schicksal des Helden und seiner treuen Pappenheimer ahnen lässt. An dieses Absterben schliesst sich nun die Ruhe, womit der vierte Akt beginnet, sehr gut an, und die in der Empfindung nachbleibende schauerliche Ahnung giebt vers hiedenem, was da vorgehet und gesprochen wird, noch eine besondere Bedeutung und Kraft. Aber dazu ist nöthig, dass man die Musik nicht nur, wie sie dastehet, abspielt, sonst bedarf sie eines Kommentars,

und dann trüge doch nur die Reflexion erst die nähern Beziehungen herbey; es muss die Einrichtung getroffen werden, dass diese Beziehungen vom Theater selbst wenigstens angedeutet — der Marsch muss auf demselben hinter dem gefallenen Vorhange wiederholt, es muss eben daselbst Schlachtgetümmel vernommen werden etc. Dann aber müssten wir uns sehr irren, oder der Effekt muss gross und herrlich seyn. Schon hier im Konzerte, wo Hr. W. selbst einige kurze Nachweisungen auf den gewöhnlichen Zetteln gegeben hatte, zeigte sich dies; das Stück wurde, da man seine besondere Bestimmung nun wenigstens errieth, mit lebhaftem Enthusiasmus aufgenommen.

Den zweyten Theil eröffnete Hrn. Webers bekannte Ouvertüre zum Tell, über welche schon öfters in diesen Blättern gesprochen worden ist, und die durch einen neuen, sehr wohl überlegten Schluss, den der Komponist für das Konzert angefügt hatte, noch beträchtlich gewann. Hierauf folgten Variationen f. d. Pianoforte über den Weberschen Marsch aus Werners Weihe der Kraft, komponirt und gespielt von Hrn. Meyer-Beer aus Berlin.

Der Marsch selbst ist altdeutsch, einfach, körnig und unverziert — ganz, wie er für jenes Drama seyn musste. Hr. Meyer-Beer, noch in frühen Junglingsjahren, und in Verhältnissen aufgewachsen, wo äusserst Wenige es mit Wissenschaft und Kunst ernstlich zu nehmen pflegen, gewahrt dem wohlgesinneten Beobachter einen sehr erfreulichen Anblick. Sein gesundes Urtheil, seine mannigfaltigen Talente und Kenntnisse, sein besonnenes, anspruchloses, einnehmendes Wesen, würden ihm schon überall Freude gewinnen, wenn er sich auch noch nicht durch eigene vorzügliche Produktionen von irgend einer Art hervorthäte: dies geschiehet aber, und er zeigte durch die angeführte Komposition und deren Vortrag, dass er ein so entschiedenes Talent für dichtende und ausübende Tonkunst, und in beydem auch schon eine solche Ausbildung besitze, wie sie in keinen Lebensjahren gemein, in so frühen aber sehr selten sind. Bedeutsamkeit, Klarheit, Anmuth, und hin und wieder geistreiche Eigenthümlichkeit zeichneten seine Komposition, und zeichneten in noch höherm Grade auch sein Spiel aus. Alles, was er macht, ist richtig, sauber, belebt, angenehm, alles auch an seinem Platze; und so zeigt er zugleich, dass ihm auch jene, durch keinen Fleiss zu erringende, schöne Gabe des innern, zartern Regulativs — Geschmack genannt, verliehen sey. Möge er zur Freude der Seinigen, seiner Lehrer, und aller seiner Freunde, auf dem mit Ehren betretenen Wege unverrückt fortwandeln; und mögen die grossen Vortheile seiner Verhältnisse ihn nicht, wie das so oft geschieht, ableiten und irreführen, sondern nur ihm als Erleichterungsmittel des, Andern meistens so schwierigen Pfades dienen! — Er fand mit Recht den ungetheiltesten Beyfall.

Nun machte den Beschluss, Schillers Gedicht, der Gang nach dem Eisenhammer, deklamirt vom Direktor des Nationaltheaters in Berlin, Hrn. Iffland, mit Musikbegleitung von Weber — welches grosse, durchaus originelle Werk bisher nur in Berlin gehört worden war. Keines von allen uns bekannt gewordenen Werken Hrn. Webers scheint uns seiner innern Beruf als recht eigentlichen Theater-Komponisten so entschieden und so glanzend auszusprechen, als eben dies, das kein Theaterstück ist. Wir wollen es dahingestellt seyn lassen, ob der Gedanke an und für sich selbst ganz gerechtfertigt werden könne — der Gedanke, ein erzählendes Gedicht nur gemessen deklamiren zu lassen, und es doch mit einer recht eigentlich dramatischen Musik — in welche allein nun alle Charakterisirung, alle Darstellung der Situationen, der Handlung und

Scene sogar, fällt — zu begleiten: das aber ist nicht in Zweifel zu ziehen, dass diese so äusserst glückliche Ausführung dieses Gedankens während des Stücks über alle Einwendungen erhebt, die man etwa vor- oder nachher dagegen machen könnte. Und zwar leistet sie dies nicht nur durch das, was Hr. W. that, sondern auch, was er unterliess. Er unterliess nämlich alles kleinliche Malen des Zufälligen und der Nebendinge, mogen sie in der Natur tonen oder nicht, und solch ein Missgriff lag doch keiner Gattung näher, als eben der hier erwählten; er hob in der grossen und feyerlichen Einleitung nur erst die Hauptempfindung, die durch das Ganze herrscht, heraus, und bereitete behutsam auf den eigentlich malerischen Theil desselben vor; dann liess er den Rhapsoden, was ihm gehört und nur einfach erzählend ist, ruhig und ungestört aussagen, hielt sich dann bey den redend eingeführten Personen an die Charaktere, (wo besonders der Graf und die Grafin meisterhaft getroffen sind,) und er greift endlich, wo im Gedicht die Hauptscenen reich und schimmernd ausgemalt werden, diese selbst und thut ein Gleiches mit aller Macht und allen Mitteln, die ihm seine Kunst darbot — wo denn z. B. die ganze feyerliche Scene in der Kirche und die glühende Hölle des Hammers selbst unwiderstehlich hinreissen. Alle diese verschiedenen und zum Theil heterogenen Stücke vermochte nun aber Hr. W. mit so sicherm, über das Ganze verbreitetem Blick zu einem wahren Ganzen so zu verbinden, dass man nicht anders konnte, als in den lautesten Beyfall mit einstimmen, den das Werk beym hiesigen, wie beym berliner Publikum fand, und den es ohne allen Zweifel bey jedem finden wird, wo man es würdig und gut hört. Mehr in das Einzelne dieses originellen Werks einzugehen, erlaubt der Raum nicht. — Hr. Direkt. Iffland, dem die Freunde der dramatischen Kunst auch während seines [illegible]maligen Aufenthalts bey uns so unvergess[illegible] Abende verdanken, (wem könne sein L[illegible] Geiziger, Abbé de l'Epée etc. je aus dem Andenken!) ging ebenfalls in den Gedanken des Komponisten ein, indem auch Er, deklamirend, den ruhigen Erzähler, und die handelnden Personen sämmtlich, mit sicherer Kunst und zu mächtiger Würkung scharf unterschied, und demnach auch an seinem Theil so weit dramatisch ward, als es hier möglich war. Auch ihm lohnte die laute Dankbarkeit aller Anwesenden.

Von Seiten des Orchesters gingen alle diese, zum Theil sehr schweren Stücke, wie sie sollten, zusammen; und vor allen eben der Eisenhammer, wo wol die eigene Begeisterung der Mitglieder nicht unbemerkt bleiben konnte, und von Niemand entschiedener anerkannt wurde, als von Hrn. Weber selbst.

Kurze Anzeige.

Trois Sonatines pour le Pianoforte av. accomp. de Flute ou Violon, par D. Steibelt. Oeuvr. 72. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr.)

Steibelt bleibt sich in seinen kleinen Sonaten für Schularen und angehende Dilettanten gleich, und da nun seine Werkchen dieser Art so allgemein bekannt und beliebt sind, hat man, erscheint ein neues, nur zu sagen: es ist da! Nun denn: das zweyundsiebenzigste ist da; und ist eben so melodios, munter, leicht und applikabel, wie die andern. Die Romanze, S. 14., ist ein niedliches, sehr graziöses Stück. Der Stich ist schön.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten November. Nº. 5. 15

Recensionen.

(Beschluss.)

Cours Complet d'Harmonie et de Composition d'après une theorie etc. par Momigny.

Zweyter Band. XXXI. Kap. Analyse der zweyten Reprise des Allegro moderato aus jenem Quatuor von Mozart. „Ein grosser Komponist giebt sich besonders im ersten Theil der zweyten Reprise eines grossen Stücks zu erkennen. Hier muss das Genie sich auf die Wissenschaft stützen, allen Reichthum der Harmonie, alle Tiefe des Kontrapunkts, allen Zauber der unerwarteten Uebergänge entwickeln. — Um ein Urtheil über ein Musikstück zu begründen, muss man untersuchen, ob der Komponist das geschildert, was er schildern wollte, zu welchem Punkt er den wahren Ausdruck trieb, und treiben konnte, nach den Mitteln seiner Kunst. Dann sehe man, ob der Styl rein und korrekt, ob jeder Vers (Abschnitt) wohl kadenzirt, jede Periode wohl gegründet ist, jede Stimme in ihren wahren Gränzen bleibt; endlich, ob das Ganze den Effekt hat, den der Gegenstand verträgt. Und um dem Komponisten seinen Rang anzuweisen, erwäge man, welchen Grad des Genies, und welche erworbene Fähigkeit das Stück voraussetzt.“ — Ob man gleich vom enharmonischen Klanggeschlecht spricht, so giebt es doch eigentlich nur enharmonische Uebergänge. — Ein grosses Musikstück besteht (gewöhnlich) aus drey Partieen; diese theilen sich in Perioden; die Perioden in Verse; die Verse in Phra[sen]; Phrasen in Satze; die Satze oder K[ola] in Glieder. Es giebt Haupt- und N[eben]perioden, und zwar 4 Hauptperioden: 1) Anfangsperioden 2) Einfalle (de vervez) 3) die melodiosen 4) die skizzirten; und 3 Nebenperioden: a) Zwischenperioden, b) Ergänzungsperioden, c) Verbindungsperioden. — XXXII. Kap. Von der Komposition zu einer einzigen Stimme. Der Verf. wiederholt hier in kurzgefasster Ordnung seine neue Theorie der Musik. Dann spricht er vom Takt. Den Takt erklärt er für die Dauer eines musikalischen Satzes; eine Zeit (einen Takttheil) für die Dauer des einen oder des andern seiner zwey Glieder. Will man durch den guten Takttheil (tems fort) zugleich anzeigen, dass die darauf fallende Note viel starker, als die andre, angegeben werden müsste, so irrt man sehr. Es ist das nämliche, wenn man mit dem guten den ersten Takttheil, das Antecedens des musikalischen Satzes, anzeigen will; denn eigentlich ist er der zweyte, zufolge der Natur des musikalischen Satzes. Der gute Takttheil, das Consequens, hat den Niederschlag, der schlechte den Aufschlag. Es kann auch weder zwey schwere oder gute, noch zwey schwache oder schlechte Takttheile im Tripeltakt geben, sondern nur einen guten, der um die Hälfte länger oder kürzer, als der schlechte ist. Daher giebt es nur zwey Taktarten, die zu zwey Zeiten von gleicher Dauer, und die zu zwey ungleichen Zeiten. In der einen oder der andern ist der schwere Takttheil (tems fort) der Niederschlag, der leichte (tems faible) der

Aufschlag. Weil musikalisches Gefühl uns treibt, jedes Antecedens des Satzes zu accentuiren, um es besser mit dem Consequens zu verbinden, und den musikalischen Sinn fasslicher zu machen, so räth der Vf., das Antecedens jedes Satzes den schweren, starken Taktheil (tems fort) und jedes Consequens den schwachen, leichten (tems faible) zu nennen; so wird man nicht versucht, widersinnigerweise das Consequens statt des Antecedens zu accentuiren. Besser wäre es vielleicht diese Benennungen ganz abzuschaffen, weil sie die Handlung und die Ruhe, den Aufschlag und den Niederschlag, nicht wohl bezeichnen, und lieber dafür die Ausdrücke Antecedens und Consequens zu gebrauchen. — Die Musik ist versificirt und rhythmisch; versificirt — denn die Rückkehr der Hauptabschnitte ist periodisch, d. h. sie sind in gleicher Entfernung von einander; rhythmisch — weil oft die kleinen Zwischenabschnitte zwischen denen des Halbverses gleichfalls symmetrisch sind. Aus der Symmetrie der Hauptabschnitte fliesst die musikalische Versifikation, und aus der Symmetrie der kleinen Zwischenabschnitte unter den grossen der Rhythmus. Ein Takt von fünf oder sieben Theilen widerspricht unserm Gefühl. Ein Takt enthält oft mehrere Sätze, oft nimmt ein Satz mehrere Takte ein. — Schlüsslich von der Syukope, der vollkommnen, unvollkommnen und der halben. XXXIII. Kap. Von der Einheit des Tons in den Sätzen und ihrer Verbindung. Hierbey eine politische Digression, die der Verf. sogar in der Rekapitulation umständlich wiederholt. XXXIV. Kap. Von der Logik der Musik. Sie ist die Kunst, Sätze zu bilden und zu Phrasen, Perioden und Reden (oder Stükken) zu verbinden. XXXV. Kap. Vom bassus continuus. Im dritten Abschnitt giebt der Vf eine neue Uebersicht der Intervalle. Sie sind entweder harmonisch oder melodisch. Die harmonischen sind gerade oder umgekehrt. Die geraden sind die grosse oder die kleine Terz, grosse oder kleine Quinte, kleine oder verminderte Septime, grosse oder kleine None. Die umgekehrten in der untern Oktave sind die kleine oder die grosse Sexte, die grosse, die übermässige Quarte, die übermässige und die grosse Sekunde. Von den melodischen Intervallen war schon im zweyten Absch. des vorhergehenden Kapitels Erwähnung geschehen, wo auch von denen die Rede ist, welche weder harmonisch, noch melodisch sind, wie die grosse Septime, die übermässige Quarte u. s. f., und nicht in dem nämlichen Satz, sondern nur im Uebergehen von einem Consequens zum Antecedens des folgenden Satzes vorkommen können. XXXVI. Kap. Fortsetzung über den bassus continuus und die Komposition überhaupt. XXXVII. Kap. Von der Ausübung der Harmonie, nach einer Rekapitulation der Akkorde. Der Vf. führt unsern Sulzer an, als einstimmig mit seiner Theorie von den harmonischen Tönen der in Schwingung gesetzten Saite (im encyklop. Wörterbuch;) geht aber in Ansehung der Folgerungen über die Konsonanz oder Dissonanz dieser Intervallen ganz von ihm ab. XXXVIII. Kap. Von der Kunst zu moduliren, von den Uebergängen und Vertauschungen des Tones. XXXIX. Kap. Von der gebundenen Komposition oder vom obligaten Kontrapunkt. Von der Fuge. Der Vf. analysirt eine Fuge von unserm Bach aus dem wohltemperirten Klavier, und versucht einer Händelschen Fuge einen affektvollen Text zur Auslegung zu geben. XL.-XLIV. Kap. Vom doppelten, dreyfachen und vierfachen Kontrapunkt, und vom umgekehrten, in der Oktave, Terz, None u. s. w., und von der Art, ein Trio oder Quatuor aus einem Duo zu machen. XLV. Kap. Von den Kanons, in Unisono, in der Oktave zu mehreren Stimmen, in der Sekunde u. s. w. Vom Zirkelkanon, vom vielförmigen, vom Kanon per augmentationem und per diminutionem, vom rückgängigen, vom geschlossenen u. s. w. von andern doppelten, drey- oder vierfachen

Kontrapunkten über einem bleibenden Bass. Der Vf. rühmt beyläufig Beethoven und empfiehlt das Studium der Werke von Haydn und Mozart. XLVI. Kap. Von der Sinfonie fürs grosse Orchester. Hierüber führt er eine schöne Stelle aus Lacepede's Poetique de la Musique an. — Die Sinfonie muss Grösse und Popularität vereinigen. Die Streichinstrumente bestimmen die Zeichnung, und die Blasinstrumente gehen, in der Regel, wenn sie nicht Solo haben, blos das Kolorit, oder dienen nur zur Verstärkung der erstern. Hierbey eine sinnreiche und instruktive Analyse einer Sinfonie von Haydn in Es dur, in musikalischer, malerischer und poetischer Hinsicht. Der Vf. betrachtet sie als das Gemälde eines Ungewitters (?) und der dadurch erregten Gemüthsbewegungen, welche sich endlich in Ruhe und Freude auflösen. XLVII. Kap. Von den Variationen und Verzierungen. Analyse der Mozartschen Variationen über Je suis Lindor, wobey der Vf. einige im Thema, dessen Bass schwerlich von Mozart ist, eingeschlichene Fehler wider die Harmonie berichtigt, und ein Paar verbotene Quintengänge in der einen Variation bemerklich macht. Uebrigens empfiehlt er das Studium der Variationen von Haydn, Mozart, Clementi und einigen andern. XLVIII. Kap. Von den Sonnenflecken, d. h. von den Fehlern, die sich hier und da in den Werken grosser Meister finden. Es sind Fehler gegen die Harmonie oder gegen die Melodie. Der Vf. zeigt solche Verschen oder Licenzen in Stellen von Haydn, Clementi, Beethoven, (von dem er mit grosser Achtung spricht, aber, wie Recensenten dünkt, nicht erkenntlich genug für dessen herrliche Produkte der erhabensten Begeisterung, in welchen die Einheit der grossen edlen Ausführung nicht minder bezaubert, als der liebliche und seelenvolle Ausdruck) wo er mehr Sorgfalt in der Wahl und Verbindung der Ideen, Vermeidung des Bizarren, und mehr Anmuth des Ausdrucks wünscht. XLIX. Kap. Von der Uebereinstimmung der Poesie mit der Musik. Eine vollkommene Uebereinstimmung ist nicht möglich. Beyde müssen sich wechselseitig Opfer bringen. Prosodie sowol als Deklamation muss der Gesangskomponist in Obacht nehmen. Die Musik soll nicht blos überhaupt expressiv seyn; sie soll auch das ausdrücken, was die Worte sagen, und zur nämlichen Zeit, ohne weder den Gang der Prosodie noch der Deklamation zu verändern. Da dies nicht immer ganz genau geschehen kann, so müssen sich beyde Künste wechselseitig Opfer bringen. Damit die Musik sich immer der Dauer der Sylben anschmiegen könnte, müsste sie keinen andern Rhythmus, als den der Sylben selbst, haben. Allein diese haben oft keinen Rhythmus. Hier zeigt der Vf. einen Fehler, welchen Gluck im Orpheus wider die Prosodie und richtige Deklamation begeht, wogegen so manche neuere Komponisten aus Unkunde des Sylbenmasses und Versbaues häufig verstossen. Sehr richtig würdigt der Vf. die Länge und Kürze der Sylben in französischen Versen, ungeachtet die französische Versifikation hierin sonst gar zu nachsichtig ist. — Fast nur im obligaten Recitativ verbinden sich Musik und Text vollkommen. Der Vf. zeigt übrigens die ausdrucksvolle Behandlung eines Recitativs von Gluck im Orpheus. Méhül stellt er zwischen ihn und Sacchini, aber näher dem Deutschen. Auch Le Sueur führt er als Muster im richtigen Prosodiren auf. — Das L. Kapitel enthält eine Rekapitulation oder kurze Analyse des ganzen Werkes. Der klarern Uebersicht wegen theilt Rec. das Wesentliche daraus noch mit. — Die Musik hatte noch keine Theorie, blos eine Nomenklatur und zerstreute Regeln, die sich nicht auf Principien, sondern blos auf Beyspiele stützten. Der Vf. studirte die Musik, und fand in ihr eine natürliche Sprache aller Zeiten und Länder. Ihre Elemente sind nicht willkührlich; sie sind die Töne, welche der einfache oder vielfache Wiederhall jedes re-

gelmässig gebildeten sonoren Körpers hervorbringt z. B. einer Instrumentsaite, einer Glocke, einer Stange von Stahl oder anderm Metall, kurz jeden Körpers, der klar genug wiederhallt, um zu gleicher Zeit den Hauptton und die ihn natürlich begleitenden Nebentöne unterscheiden zu lassen. Dies ist der natürliche Typus der Musik. Dieser giebt nicht blos die drey Noten des vollkommenen grossen Akkords nebst ihren Oktaven (nach Rameau, Rousseau, D'Alembert und tausend Andern,) sondern auch vernehmlich die kleine Septime und die grosse None, nebst ihren Oktaven. Die Undecime und Tredecime entgehen dem Gehör, wiewol sie der Vf. doch mehrmals gehört zu haben glaubt; er nimmt sie aber schon der blossen Analogie wegen an. Seine Erfahrungen im Betreff der Septime und None stimmen mit Sulzers Beobachtungen überein. Resultat: jede, als Stammsaite der andern Töne betrachtete, Saite ist eine Dominante, und keine Tonika. Die Dissonanz ist also eben sowol in der Natur, wie die Septime und None und die falsche Quinte, und durch Umkehrung alle harmonischen Dissonanzen. — Die moderne Musik ist in ihrer Vollkommenheit, die der Griechen war in ihrer Kindheit. Auf ungewohnte Organe konnte diese schon viel wirken; vieles, was man erzählt, ist hyperbolisch und metaphorisch zu verstehen. — Das Verbot der Quinten würde sich nicht mit der Erlaubnis der Oktaven, Terzen, Sexten, vertragen, wenn die reine Quinte auch eine vollkommene Konsonanz wäre; sie kann nur eine halbe Konsonanz seyn. Sonst dürfte man ja auch ein Stück mit der blossen Quinte schliessen. — Die musikalischen Sätze bestehen nicht, wie die logischen, aus drey, sondern nur aus zwey Gliedern. Denn eine natürliche Sprache malt nur Objekte das Verbum oder die Copula aber malt keines, sondern bejaht blos oder verneinet. Die Musik ist eine Sprache nicht für alle, aber für eine grosse Menge Ideen, und vorzüglich für die, welche Affekte und Leidenschaften schildern. — Das Uebrige kann füglich übergangen werden. — Das angehangte alphabetische Dictionnaire von 5 Bogen (eng gedruckt) vermehrt den Werth dieses Buchs. Theils beziehet es sich auf dasselbe, theils dient es zur Erläuterung der abgehandelten Materien, theils enthält es manche feine und freymüthige Bemerkungen über musikalische Gegenstände, und erklärt manche Terminologie. Nur eine einzige Aeusserung mag noch zur Prüfung daraus hier stehen. Sie betrifft die Schöpfung von Haydn. „Dies Oratorium ist eins der schönsten Werke dieses grossen Meisters. Indess scheint er bey einigen Noten vergessen zu haben, dass selbst das Chaos sich in der Musik nur nach den Gesetzen der Harmonie schildern lässt. Denn ausser diesen Gesetzen giebt es kein Heil oder vielmehr keine Musik, sondern blos ein mistönendes Geräusch, das nichts schildert, sondern die Ohren zerreisst, das gesunde Gefühl und die Vernunft beleidiget. So ein grosser und erhabener Maler Haydn ist, so giebt es doch Dinge, die er nicht erreichen kann, weil sie überhaupt der Musik unzugänglich sind. Solche Dinge ausdrücken wollen, heisst beweisen, dass man die Grenzen seiner Kunst nicht kennt, und sich der Gefahr aussetzt, die Würde seines Talents zu kompromittiren.“

In einem vollständigen Cursus der Komposition hätte man vielleicht noch eine besondere Anleitung zur Komposition der Tänze u. Ballets, u. zwar in Rücksicht der Gesangskompositionen eine Anweisung über die verschiedenen Stimmen und ihre Behandlung, sowol im Einzeln, als in der Verbindung, in Ansehung ihres Umfanges, Charakters u. s. f., auch wol detaillirte Erörterungen über die verschiedenen Arten der Gesangstücke, das Lied, die Arie, das Chor u. d. gl., über Theater- und Kirchenmusik erwarten dürfen. Wer indessen das, auch an zerstreuten guten Bemerkungen reichhaltige, Werk des Verf. mit Nutzen durchstudirt hat, der wird sich schon leicht genug

aus dem Vorgetragenen manche wichtige Regel für das nicht besonders Abgehandelte abnehmen können. Vom Konzert und von der konzertirenden Sinfonie wollte H. v. M. auch nicht handeln; er verweist darüber nur auf die Werke von Pleyel, Viotti u. a. Mozart hätte hier wol zuerst genannt werden sollen.

Rec. würde diesem Werke nicht eine so lange Anzeige gewidmet haben, wenn es ihm nicht, wegen seiner offenbaren Verdienste um die Berichtigung, Begründung und Erweiterung der Theorie der Musik, eine Auszeichnung zu verdienen geschienen hätte. Manche beyläufige interessante Details haben dennoch übergangen werden müssen. Was man auch hier und da noch vermissen oder ausstellen *) möchte, so wird man doch in der Hauptsache dem einsichtsvollen Musiklehrer schwerlich Dank und Beyfall versagen können.

Trois Sonates pour le Pianoforte par J. Dussek. Oeuvr. 39. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ein sehr schätzbares Werk, das keinen der vielen Freunde von dieses geistreichen, originellen Künstlers Arbeiten unbekannt bleiben sollte; von keinem ohne Wohlgefallen durchgespielt werden kann.

Die erste Sonate fängt mit einem Allegro an, das zwar unverkennbar den achtungswerthen Komponisten, und auch D.s Individualität verräth, sonst aber nicht vorzüglich sich heraushebt, und besonders auch mehr vollgriffig, als vollstimmig gearbeitet ist. Der zweyte, ziemlich weit ausgeführte Satz hingegen, (einen Mittelsatz hat diese Sonate nicht,) ist originell erfunden und angeordnet, sorgsam und neu ausgeführt. Auch von Seiten der Empfindung, die darin herrscht, und die gewiss in allen Zuhörern, seyen sie für Musik gebildet oder nicht, anspricht, wie sie soll — ist dieser einer der ausgezeichnetern Sätze. Manche durchgehende Note u. dgl. möchte jedoch Rec. weder hier, noch in der Folge, zu rechtfertigen unternehmen.

Die zweyte Sonate beginnet mit einem kräftigen und brillanten Allegro, das nur einigen frühern desselben Komponisten etwas ähnlich ist. Das Andante ist nur sehr kurz, aber ausserst angenehm: Melodie und Harmonie sind hier gleich einfach und anspruchslos, und doch interessant und eigenthümlich. Schade, dass D. eben diesen Satz nicht weiter ausgeführt hat: er eignete sich doch so vorzüglich dazu, und hat auch die Anlage zu weiterer und sehr gründlicher Ausführung schon in sich selbst. Das Finale ist etwas flüchtig behandelt, wird jedoch, bey feurigem Vortrage, eines lebhaften, obschon nicht tiefen Effekts schwerlich verfehlen.

Die dritte Sonate, ebenfalls nur aus zwey, aber lang ausgeführten Sätzen bestehend, ist gewiss eine der vorzüglichsten Arbeiten D.s, aus dieser Gattung. Der erste Satz ist mit reicher Phantasie und eigenthümlichem Sinn erfunden, auch mit geübter Kunst und sicherer Hand ausgebildet. Er will sehr kräftig und männlich vorgetragen seyn: dann macht er aber eine imposante, glänzende Wirkung.

*) Hätte der Vf. auf manche Erörterungen über das Wesen und die Behandlung der Musik in neueren deutschen Schriften Rücksicht genommen, so würde er theils seiner Darstellung der Musik als Sprache, die er dann nicht so ganz neu gefunden haben würde, noch mehr Bestimmtheit und Ausführung haben geben, theils manchen andern seiner Ansichten dieser Kunst noch mehr Vollständigkeit verschaffen können. Denn die deutsche Philosophie hat auch über diese Regionen, vorzüglich in ästhetischer und psychologischer Hinsicht, seit einigen Decennien ein helleres Licht verbreitet, das ein sorgfältiger Theoretiker seiner Kunst nicht unbenutzt lassen sollte.

ohne dass gewaltsame Mittel zu diesem Zweck in Bewegung gesetzt wären. Der Schlusssatz ist mehr auf angenehme, heitere Melodie angelegt, doch bleibt auch hier die Harmonie immer würdig und bedeutend. Das Sotto voce mit Pedal, S. 37. und 39., das überhaupt D. sehr zu lieben scheint, ist meistens eine Reminiscenz aus einem frühern Werke desselben Komponisten.

Schwer auszuführen sind diese Sonaten im Ganzen nicht, nämlich für nicht ungeübte Spieler, und die eine solide Schule gemacht haben: wo aber einzelne etwas schwierige Stellen vorkommen, da sind sie auch belohnend und effektvoll, nicht gesucht, nicht erkünstelt, wie bey gar manchem der neuesten Klavierkomponisten. Es ist dies überhaupt ein Vorzug, den man den meisten der bedeutendern D.schen Kompositionen zusprechen muss; auch verstehen nur wenig Nebenbuhler D.s die Vortheile der neuern, vorzüglichen Fortepianos in ihren Kompositionen so wie Er zu benutzen und geltend zu machen.

Der Stich ist gut.

Hochzeitkantate.

Einer.

Ohne Freude ist die Seele,
die nicht Liebe kennt;
ihr nicht singet Philomele,
Welt wird ihr zur finstern Höle,
wo kein Sternchen brennt.

Ein Anderer.

Aber grüss'res Weh noch kündet
dem sein böser Stern,
der, von hoher Gluth entzündet,
nicht der Flamme Nahrung findet;
ihn ist Ruhe fern.

Dritter.

Furchtbar flammend wanken Kerzen
durch den nächt'gen Wald:
irrend so mit glühndem Herzen
fühlt er, wie der Liebe Schmerzen
ihn verzehren bald.

Vierter. (Bass.)

In des Lebens flüchtgen Stunden
wo, wo blüht das Glück?

Tutti. „Wo das Herz sein Herz gefunden
„wird das Leben neu entbunden,
glänzt sein goldner Blick!“

Chor.

Drum sey hoch und hoch besungen
bey dem Feuerwein,
wer des Unglücks Nacht durchdrungen,
wer ein Liebchen hold, errungen
schliesst im Busen ein.

Terzett.

Drum sey auch von uns begrüsset
mit den Lieden Kranz,
Mädchen, der die Myrthe spriesset,
die den trauten Jüngling küsset
in der Jugend Glanz.

Chor.

Immer rein und sonnenhelle
lächle ihm dein Blick;
wie vom Felsen springt die Welle,
fliesse aus der Liebe Quelle
Euch das Gotterglück.

A. Wendt.

Bestand der Churfürstl. sächsischen Kapelle im Jahr 1582. (Aus einer in dem Knopf des damals erbauten Kreuzthurms befindl. Schrift.)

„Cantores und Instrumentisten, so in der churfürstlichen Kapelle, und Seiner

churfürstl. Gnad. in Panqueten und sonsten aufwarten und musiciren müssen."

„Joan. Baptista Pinellus, Italus. Christoph Walther, Filius Consulis *), Organista. Jacobus Lusius. Antonius Cappa, Italus. Erasmus de Gleina. Balthasar Voigt und Paul Voigt, alle Instrumentisten. Sonst noch 12 Cantores von den grossen, und 8 Jungen."

Weeks Dresdner Chronik S. 232.

Nachricht.

Wien, d. 12ten Oktbr. Wir haben seit einigen Tagen eine neue Oper von Weigl, das Waisenhaus. Sie gefallt allgemein, und das ist schon eine Empfehlung; auch muss ich gestehn, dass beyde, der Dichter, welcher unbekannt ist, und der Komponist, recht viel Lob verdienen: der erstere, dass er einen an sich sehr einfachen Gegenstand auf eine ganz artige Weise behandelt, und ohne Langeweile zu verursachen durchgeführt hat; der letztere, weil seine Melodieen so einfach und so anspruchslos sind, als sie die Einfachheit des Gegenstandes nur verlangen kann. Da der Komponist bey den Opern so sehr von dem Dichter abhangt, so werden Sie mir schon erlauben müssen, Ihnen über das Sujet dieser Oper vorher einige Worte zu sagen.

Gustav, ein 14 jähriger Knabe, der in dem Institute erzogen wird, von welchem das Stück den Namen erhalten hat, ist die Hauptperson, in wiefern die Katastrophe ganz allein von ihm abhangig ist; in der Ausführung aber ist das Hauptinteresse auf seine Mutter geleitet. Diese war nämlich heimlich und wider Willen ihres Vaters verheyrathet. Familienhass hatte es dahin zu bringen gewusst, dass ihr Mann bald nach der Trauung mit Truppen nach Amerika versendet wurde; das neugeborne Kind aber, die Frucht der kurzen Ehe, war aus gleicher Ursache heimlich nach dem Waisenhause gebracht worden. Die Mutter, welche davon unterrichtet worden war, hatte das Haus ihrer Aeltern verlassen, und in demselben Institut Dienste genommen, um ihr Kind unerkannt zu erziehn. Sie befindet sich also als Haushalterin im Dienste des Direktors. Nach vierzehnjähriger Abwesenheit kommt ihr Mann zurück. Da er Frau und Kind für todt halt, so fasst er den Entschluss, ein älternloses Kind zu adoptiren. Er kommt in dieser Absicht in das Waisenhaus, und wählt — natürlich ohne es zu wissen, seinen eignen Sohn Gustav. Hier geschieht aber etwas, wobey die asthetische Wahrscheinlichkeit ein wenig auf den Fuss getreten wird; nämlich Therese, welche bey dieser Scene gegenwärtig ist, und aus Schmerz über den Verlust ihres Lieblings (welchen zu vermeiden ihr jedoch nicht alle Wege verschlossen sind) selbst in Ohnmacht fällt, erkennt weder ihren Mann, noch er sie, und doch geschieht bey der wirklichen Erkennungsscene nachher nichts weiter, als dass beyde einander ansehn, welches sie im ersten Akte wirklich eben so gut hatten thun können, als im zweyten. Ehe indess die Sache zur völligen Entscheidung kommt, langt noch eine dritte Person an, und diese ist Theresens eigner Vater. Reue über sein hartes Verfahren hat ihm endlich den Entschluss eingeflosst, seinen verstossenen Enkel von der Anstalt wohin er ihn selbst hat bringen lassen, zurück zu fordern. Bey dieser Gelegenheit erfolgen denn die Erkennungen sehr schnell hintereinander. Dies ist die ganze, etwas

*) Dieser Consul hiess Hannss Walter, und war ein Bildhauer, so das Muster zu diesem Thurm angegeben und machen lassen."

dürftige Fabel *), wovon noch dazu nur die eine Hälfte dargestellt, die andre aber durch Erzählung supplirt wird. Es war daher für den Dichter, der einmal den Entschluss gefasst hatte, aus diesem Gegenstande eine Oper zu machen, eine Menge Schwierigkeiten zu überwinden.

Den Anfang macht die Präparation zu einem Feste, dem Geburtstage des Direktors, welches Ursache ist, dass man diesen eine ganze Zeitlang für die Hauptperson im Stücke hält; und in dieser Rücksicht ist die daraus geformte Introduktion ein hors d'oeuvre. Als Episode ist die Liebe des Gärtners Thomas zu Mamsell Therese auf eine drollige, aber nicht glückliche Art durchgeführt.

Von der Musik habe ich schon gesagt, dass sie so natürlich und einfach sey, als die Oper selbst: sie ist indessen reich an reinen, gesangvollen Melodieen. Sie kennen schon die Manier des Hrn. Weigl. Er ist nicht gewohnt durch kühne Ausweichungen, durch gewagte Harmonieen u. dgl. zu wirken; auch wäre dies bey diesem Gegenstande am unrechten Orte gewesen. Er setzt im italienischen Geschmack, und huldigt der Grazie. — So heisst, glaub' ich mit Recht, die Melodie, weil ihre Schönheit aus der Bewegung entspringt. — Da die Grazie in allen schönen Künsten am ersten und gewissesten gefällt, so werden auch die echtitalienischen Kompositionen, und mit ihnen die des Hrn. Weigl, immer allgemeinen Beyfall ärndten, wenn sie auch nie den erhabenen Schwung erhalten, welcher aus kühnen Harmonieen entspringt. Es ist, dünckt mich, hier derselbe Fall wie in der Poesie: ein leichtes Hölty'sches Lied, eine Romanze in franz. Geschmack — wem gefallen sie nicht? Aber wer würde sie darum den erhabenen Meisterstücken der Dichtkunst, einer Messiade, einem verlornen Paradiese, an die Seite stellen? — Das, was sich in dieser Oper vorzüglich auszeichnet, ist ein Duett zwischen Therese und Gustav, und das Finale des ersten Akts, so wie ein Quartett im zweyten. Die Bearbeitung des Finale besonders ist ein Beweis, dass der Komponist vollkommen gut verstanden hat, die Momente zu fassen und herauszuheben, welche den Ausschlag zu geben bestimmt sind, oder ihn geben können. Der Totaleindruck der ganzen Oper (auf meine Individualität nämlich, wofür ich allein responsabel bin,) ist beyfallige Zufriedenheit. Ich bin sehr befriedigt nach Hause gegangen. Es ist, dünkt mich, zu viel verlangt, wenn man an jede Musik grosse Ansprüche macht. Je mannigfaltiger die Gegenstände sind, welche angenehm beschäftigen und erfreuen, desto reicher ist die Kunst. Ein grosser Fluss ist majestätisch aber ein kleiner Bach hat auch seine Annehmlichkeiten.

Kurze Anzeige.

Canzonette av. accomp. de Pianoforte, comp. par F. Danzi. No. 1. à Munic, chez Falter. (Pr. 56 Xr.)

Eine angenehme Kleinigkeit! Alles ist einfach, melodiös und von zartem Ausdruck. Gut gesungen, wird das kleine Stück überall Freundinnen und Freunde finden. Mehr davon zu sagen ist unnöthig.

*) Sie soll aus einem Romane genommen, und das Gedicht aus Strasburg eingesandt seyn.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *No. II.* 1808.

Verkauf einer Musikhandlung.

Um mich den ausgebreiteten Geschäften meines Museums und meines Lehrinstituts ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien-Verlags, und Sortiments Handlung, inclusive der Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt darüber unmittelbar mit mir selbst in postfreye Unterhandlung. Berlin, im October. 1801.

R. Werkmeister.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Dubois, J. 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 2. 1 thl. 12 gr.

Garaudé, V. Scène p. la Flute av. acc. de 2 Violons, Alto et Basse. 1 thl. 6 gr.

— — 1er Air varié p. la Flute av. accomp. de Violon, Alto et Basse. Op. 4. 21 gr.

Ouverture du Prisonnier arr. p. 2 Flutes par A. Chapelle. 16 gr.

Ducreux, 5me Suite de Rondeaux, Menuets, Andantes et Prestos extr. des ouvrages d'Haydn arr. p. 2 Flutes. 2 thl.

— Recueil d'airs connus variés p. une Flute. 18 gr.

Kollmann, A. F. C. Practische Anleitung zum Generalbasse. (Englisch u. deutsch.) 2 thl. 20 gr.

Biographische Skizze von Michael Haydn, mit d. Bildniss desselben. 8 gr.

Glnsbacher, C. 3 Tersetti a 2 Soprani e Tenore coll' accomp. di Cembalo. Op. 1. 20 gr.

Berton, Barcarole de l'Op. Aline. 4 gr.

Sippel, Jägerlied v. Gramberg mit Begleitg. d. Flte u. der Guitarre. 3 gr.

Berton, Romanze aus Aline: An der Durance Gestade f. Pforte oder Guitarre. 4 gr.

Sterkel, die Sterne v. Koszgarten mit Bglg. der Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Righini, Arie: Nur in Träumen umschimmert etc. m. Beglig. d. Guitarre. 4 gr.

Arie: Hier ruhst du Karl etc. m. Beglig. d. Pianof. oder d. Guitarre. 4 gr.

Arie auf den Tod des Prinzen Louis von Preussen. 2 gr.

Eberz, C. F. 6 deutsche Lieder am Clavier u. auch mit Beglig d. Guitarre zu singen. Op. 26. 16 gr.

Gluck, Iphigenie en Aulide, opera en 3 actes arr. p. le Pianoforte par Grosheim. 5 thl. 12 gr.

Bornhardt, J. H. C. die Braut v. Corinth, Ballade v. Gothe z. Guitarre componirt. Op. 56. 20 gr.

— — die Erwartung, n. d. Composition v. F. A. Kanne, f. die Guit. eingerichtet. Op. 57. 10 gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederchore. 3ter Heft. 16 gr.

Weber, B. A. Gesänge beim Pianoforte zu singen. 3te Sammlung. 12 gr.

Pär, F. Arie: Ach Sophie süsses Leben s. d. Op. Sargino mit Beglig d. Guitarre. 4 gr.

Gross, H. das Geheimniss v. Schiller, mit Beglig d. Pianof. od. d. Guitarre. 4 gr.

Hurka, der Junggesell u. d. Mühlbach v. Göthe m. Beglig. d. Pianof. od. d. Guitarre. 4 gr.

Carat, Belisaire Romance av. accomp. de Lyre ou Guitarre. 3 gr.

Zelter, Abendlied im freien für Tenor, Baritou und Bass. 3 gr.

Bornhard, Blumauers 8 auserlesene humoristische Lieder m. Begl. d. Guitarre. 16 gr.

Ausgewählte Stücke a. d. Singspl. die Verwiesenen auf Kamtschatka f. d. Pforte. 2 thl. 8 gr.

Della Maria Ausgewählte Stücke a. d. Singspiel das Singspiel f. d. Pianoforte. 16 gr.

Sacchini, Oedip a. Colonnos, Cl. Ausz. 1 thl. 12 gr.

Struck, P. 3 stimmige Gesänge ohne Begleitung. 6tes Werk. 16 gr.

Weigl, Jos. die Uniform, Heroisch komische Oper, mit italienisch. und deutschen Texte, vollständiger Clav. Auszug. 7 thl.

Berton, Duett a. Aline: Du widmest mir dein ganzes Leben. 8 gr.

Diabelli, Ant. Pièces favorites tirées de differentes Operas et Ballets arr. p. la Guitarre et le Pianoforte. No. 1–12. à 12 gr.

Recueil des Airs arr. accomp. de la Guitarre ou Lyre. No. 1. 12 gr.

Zingharelli, Arien a. Romeo u. Julie. à 4 gr.

Cherubini, Scene u. Tanz der kleinen Hedwig aus Faniska f. d. Pforte. 4 gr.

Gretry, Ausgewählte Stücke a. d. Singspiel, Raul der Blaubart f. d. Pianoforte. 2 thl. 12 gr.

Kels, 5 Variations pour le Pianoforte sur un air favorit. Op. 20. 4 gr.

Neue Berliner Tänze f. d. Pforte. No. 10. 11. 12. à 3 gr.

Sippel, Marche p. le Pianof. à 4 mains. 4 gr.

Oginsky, (Comte) Première Polonaise pour le Pianforte. Op. 1. 3 gr.

Hoffmeister, F. A. 3 Marches p. le Pianoforte à 4 mains. 10 gr.

Mozart, W. A. Ouvert. d' Idomeneo arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 20 gr.

— — Ouverture de l'Op.: d. Entführung arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 10 gr.

— — Ouverture de l'Op.: Figaro arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 10 gr.

— — Ouverture de Don Juan arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 12 gr.

— — Ouverture a. d. Zauberflöte arr. à 4 mains p. le Pforte p. Ebers. 10 gr.

— — gr. Sonate à 4 mains arr. p. C. F. Ebers des Quat. p. le Pfte. Op. 88. No. 2. 3. à 1 thl. 4 gr.

Ebers, C. F. 16 schottische Tänze f. d. Pfte. 8 gr.

Wolf, Thema av. Variations arr. p. Clavecin et Guitarre. 12 gr.

Koszeluch, L. Sonate à 4 mains. Op. 4. 20 gr.

Gelinek, 7 Variations p. Clavecin a. Pair tiré de l'Op.: Castor et Pollux. No. 18. 12 gr.

— — 6 Variations p. le Clavecin a. Pair: Ein Mädel und ein Gläsel Wein. No. 20. 12 gr.

Beethoven, L. de, Sonate p. le Forte-Piano av. Violon tirée d'un Trio. 16 gr.

Ebers, C. F. 18 schottische Tänze, 3 langsame und 3 böhmische Walzer f. d. Pforte. Op. 16. 6 gr.

Heinroth, J. A. C. 12 Vorspiele f. d. Pforte. 12 gr.

Mehul, Ouverture a. Gabrielle d'Estrees für das Pianoforte. 8 gr.

Dalayrac, Ouverture a. d. Op.: Zwey Worte f. d. Piacoforte. 6 gr.

Gluck, Ouverture a. d. Op.: Helene u. Paris f. d. Pianoforte. 6 gr.

Vogler, 6 Variationen über eine grönländsche Romanze f. d. Pianof. 6 gr.

— 5 Variationen üb. ein schwedisches Lied. 6 gr.

Gyrowetz, A. Variationen üb. d. favorit Thema a. d. Inkas f. d. Pianoforte. 4 gr.

Plaisanterien f. d. Pianoforte. 1. stes Heft. 16 gr.

André, A. laste. Variationen f. Pianoforte. à 16 gr.

Dussek, J. L. 2 Anglaises et 2 Walses p. Flte. 3 gr.

Bornteger, Ch. Sonate p. la Harpe avec et sans pedales et Flute obligée. Op. 7. 18 gr.

Geyer, J. A. 6 sehr leichte Handstücke f. Pianoforte. Op. 6. 8 gr.

— — einige kleine Bagatellen z. Zeitvertreib am Pianoforte. Op. 7. 18 gr.

Theuss, C. T. 6 characteristische Märsche f. Pianoforte. 12 gr.

Kreutzer, C. Polonaise p. le Pianoforte av. acc. d'un Vion ou de la Guitarre. Op. 10. 16 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten November. Nº. 6. 1808.

Von dem Einflusse der Musik auf den Charakter.

Es ist wol niemanden eingefallen, den grossen Einfluss, welchen die Künste, und namentlich die Musik, auf die Sitten äussern, je zu läugnen oder zu bestreiten. Er ist schon von den Alten genugsam anerkannt worden. So sagt u. B. Plato, im dritten Buche der Republik: „Am meisten dringt in das Innere der Seele der Rhythmus und die Harmonie, und ergreift sie gewaltig;“ und sein Nachahmer Cicero giebt der Musik die Bestimmung, die Freude des Volks zu mässigen und zu leiten; wohl wissend, dass die Kunst dem Sinne ein schönes Maass anlegt, indem sie selbst das erhabenste Spiel der menschlichen Freyheit ist. Und doch hat man der Musik den Vorwurf machen wollen, dass sie den Charakter verweichliche und der Festigkeit des Menschen gefährlich sey; ja man hat bey diesem Vorwurfe sogar die Alten als Bestätiger aufgeführt. Indem wir diesen Vorwurf zu widerlegen streben, wollen wir zugleich das richtige Verhältnis der Musik, als einer schönen Kunst, zu dem menschlichen, aufnehmenden Geiste, jetzt kürzlich erwägen. —

Die Musik als Kunst, ist die Idee von der Darstellung des Schönen durch den Ton. Als solche ist sie nicht an Zeit und Raum gebunden; sie entwickelt sich aber unter verschiedenen Völkern und zu verschiedenen Zeiten auf die mannigfaltigste Weise; oder vielmehr, die Bestrebungen der Völker, diese Idee zu realisiren, sind so verschieden, geben so viele verschiedene Nationalformen der Musik, als die Völker selbst unter sich verschieden sind: gleichwol sind sie alle als Relative jener Idee untergeordnet. Daher differirt schon die Musik der Alten und die unsere, wie etwa die Grundelemente der Musik selbst differiren; — jene mehr Melodie, diese mehr Harmonie, jene ist mehr Natur, möcht ich sagen, diese mehr Kunst, in dem Sinne dieses Gegensatzes. So differirte selbst die Musik der alten Völker unter einander, wie wir zum Beyspiel an den verschiedenen Tonweisen, der dorischen, phrygischen, lydischen etc. sehen. Hier war sie kriegerischer, härter, wo das Volk selbst es war, dort aufgelöster, weicher, wie das Volk; und eine Veränderung des Volkscharakters machte auch gewiss eine Veränderung in seiner Musik. Ich brauche nur das uns so nahe Beyspiel anzuführen, welches sich ergiebt, wenn man genau den Zustand der Musik in Frankreich vor und nach der Revolution vergleicht. Obwohl wir nämlich in der Kunst zu jener hohen Idee hinaufstreben sollen, ohne eine solche Beschränkung, welche Zeit und Raum auflegt, zu berücksichtigen: so umfängt doch — wie die Geschichte lehrt — der Charakter der Zeit das, was in ihr aus Kunst gebohren wird, unvermeidbar, weil nichts einzeln ist in der Reihe der Erscheinungen; und alles Streben geht von dem Individuellen und Besondern aus — von hier, was der Mensch, der bildende, ist, u. wenn es auch bis in den Mittelpunkt der Menschheit drin-

get. — Eine ächte Geschichte der Musik müsste die philosophische Entwicklung dieser Kunst in den verlaufenen zeitlichen Formen seyn. — Anlangend aber jenes, wodurch Musik erst wirklich zur Kunst wird, dass sie nämlich das Gefühl verklärt darstellt in der Welle der Luft, so ist dem nachdenkenden Beobachter klar, dass, wie dieses nur von dem bewerkstelligt werden kann, in dessen reiner Phantasie sich alles Reinmenschliche abspiegelt, ohne dass dieser doch selbst von dem Gefühle befangen wäre und bewusstlos fortgerissen würde, (denn in diesem Falle würde er mit Besonnenheit das Harmonische hervorzubringen nicht vermögen:) so auch der Hörer, zu dessen Phantasie und Gefühl das Kunstwerk durch den Sinn (das Ohr) spricht, auf dieser Höhe stehen und das Göttliche, was ihn in Hieroglyphen gleichsam umspielt, in sich nachbilden solle mit reinem, unentzweyten Sinne. Denn dadurch unterscheidet sich das göttliche Kunstwerk von dem gemeinen Reitze sinnlicher Gegenstände, dass, indem diese nur zunächst die Sinne ansprechen, und durch diese die Sinnlichkeit aufregen, jenes, das selbst aus der ungetheilten Kraft der Menschheit, aus dem Gleichgewichte geistiger Kräfte entsprungen, auch das ganze Gemüth anspricht, so dass sich dasselbe in lieblicher Hülle wiedererkennt, und den verwandten Sinn des Werkes sich zueignet. Es fällt aber ein Werk aus der Sphäre der Kunst heraus, und verdient nicht nach ihr benannt zu werden, in welchem das Gemüth nicht redet in harmonischer Hülle, sey es nun dass es blos den Sinn, (in der Musik das Ohr,) mit äusseren Reitzen kitzle, oder die Idee nicht rein und klar sich ausprage in der äussern Form, und diese zu schwach sey, die Phantasie zu leichtem Spiel hervorzurufen. Wer möchte aber solche Verirrungen der Tonkunst selbst zuschreiben? wer von der andern Seite, so fern ein Kunstwerk, seines Begriffs würdig, von einem Blödsinnigen und Entnervten einseitig aufgefasst wird, so dass er erhitzt sich bewusstlos fortreissen lässt von der gewaltigen Welle des Gefühls, die ihm von aussen in das weiche Herz klingt, der Tonkunst diesen zufälligen Erfolg zum Tadel machen?

Was nur ein Herz im menschlichen Busen fühlt, das kann die Kunst verklärt in luftigen Tongebilden darstellen und erwecken. Das Grosse, Erhabene, wie das Anmuthige und Schwache; das Harte und das Weiche liegt in dem Gebiete der Kunst; und doch darf dieses nicht von jenem entblösst, jenes wird immer von diesem bekleidet seyn: denn die Besonnenheit ist Anmuth und Würde zugleich, und diese stellt sich nicht ohne jene dar (wie Licht nicht ohne Schatten;) auf die mannigfaltigsten aber und nimmer auszumessenden Weisen wechseln diese Prinzipe in den Produkten der schönen Kunst. Wo beyde Prinzipe sich wechselseitig durchdringen, da hat die Kunst das Höchste erreicht, so wie wenn Melodie und Harmonie — denn diese stehen in demselben Verhältnisse zu einander — sich gegenseitig erfüllen, die Musik ihren Mittelpunkt gefunden hat. In dem Maasse, wie sich die Künstler von diesem Mittelpunkte entfernen, werden sie einseitig, und liefern uns gehaltlose Form, oder formlosen Stoff. Die französische Musik hat, wie mich dünkt, nicht gerade in den verschiedensten Perioden beyde Einseitigkeiten in hohem Kontraste aufzuweisen. —

Dieses vorausgeschickt, wollen wir jenen Vorwurf, auf die verschiedenste Weise ausgesprochen, nun näher betrachten.

Zuerst von den Alten. Cicero spricht: (de legg. Lib. II. C. XV.) „Ich stimme darin dem Plato bey, dass nichts so leicht auf zarte und weiche Seelen Einfluss äussere, als die verschiedenen Sangweisen, deren Wirksamkeit nach beyden Seiten kaum auszusprechen ist. Denn sie reist den Trägen an, besänftigt

den Aufgereizten, und löst so bald die Gemüther auf, bald spannt sie dieselben an. Daher waren so viele griechische Staaten besorgt, das Maass der alten Gesänge zu erhalten, deren Charakter in Weichlichkeit verfallend, sich eben auch mit ihren Gesängen veränderte: es mag nun seyn, dass jener, wie Einige behaupten, durch diese Süssigkeit und Schwäche verdorben worden sey, oder, nachdem ihre Charakterstrenge wegen anderer Laster schon verschwunden war, dann auch ihre veränderten Ohren und Gemüther eine solche Veränderung zugelassen haben. Daher fürchtet auch jener weiseste und erfahrenste Grieche so viel von diesem Verfalle, und behauptet, dass man Vorschriften für die Musik nicht abändern könne, ohne zugleich die öffentlichen Gesetze zu verändern. Ich aber glaube, dass man diesen Punkt zwar nicht so sehr besorgen, aber auch nicht ganz vernachlässigen dürfe.“ Nehmen wir die Musik, wie sie zu jener Zeit seyn konnte, und wie sie uns, obwohl in dürftigen Berichten beschrieben wird, als durchaus noch nicht selbstständige Kunst, der Dichtkunst dienend, und in ihr überwiegend das Element der Melodie, die den Affekt treu und ungefärbt, einfach und frisch, wie er in der jugendlichen Natur des frühen Alterthums waltet, ausspricht, mit wenigen Saiten durch weibliche Instrumente, Lyra, oder Flötenspiel begleitet, — sie musste tief ergreifen, und weil die Poesie ihre lebendige Dolmetscherin war, zu dem Besungenen unwillkührlich fortreissen; sie konnte aber, weil sie noch mehr Natur war, auch heftiger und ergreifender wirken, als dieses die ausgebildete mit allem Aufwand von Reichthum nachher im Stande seyn mochte. Sie war auch ferner noch mehr ins Leben verwebt; und haben wir nicht oft empfunden, wie ein solcher natürlicher Gesang, der einfach das Gefühl des Dichters oder der Dichterin selbst aus dem bewegten Busen tönend auszuströmen scheint, die Wirkungen der vollendeten Kunst an Stärke weit übertreffe? Daher auch die Beschreibungen von den Wunderwirkungen der alten Tonkunst, die uns meistens übertrieben scheinen, wobey jedoch nicht immer bedacht wird, dass Poesie und Tanzkunst, im höhern Sinne, einen grossen Antheil an jener Gewalt haben mussten.

In jenem Charakter denke ich mir die alte Musik, wie die Poesie der Alten, als Produkt einer reinen glücklichen Natur, einer heitern Sinnlichkeit. So lange diese sich erhielt, musste auch die Tonkunst diesen Charakter behalten; als aber asiatische Pracht und Weichlichkeit in den Staaten Griechenlands Eingang fand, so musste auch die Ausübung der Musik in Ionische Weichlichkeit und Wollust ausarten und zerfliessen. Wie der Sinn, aus dem das Produkt empfangen wurde, so musste auch die Wirkung seyn, die es hervorbrachte; denn wie das Zeitalter auf den Künstler wirkt, so wirkt auch der Künstler in dem, was zeitlich ist, und aus diesem Charakter gebohren, auf die Menge zurück. Den Forschern und weisen Männern dieser Zeit konnte dieser Einfluss nicht entgehen; ihr ganzes Streben umfasste das Vaterland, ihr Sinnen und Handeln zielte stets auf die erhabene Idee, ihren Staat, diesen Verein freyer gebildeter Menschheit, auf dem mütterlichen Boden zu befestigen und zu kraftigen: dazu war aller Unterricht, alle Erziehung nur das Mittel. Man sah, dass nur ein solcher Staat den Menschen bildete, und bildete daher auch den Menschen nur für einen solchen Staat. Es ist daher kaum zu verwundern, dass, wo sie von dem Staate, als dem Bande einer gebildeten Menschheit sprachen, auch die Musik als Bildungsmittel in Anschlag brachten, und ihren Mitbürgern die Ausartung derselben in Weichheit und Sinnenkitzel, der die Mannheit verderbe, oder in gehaltlosen Lärm, als eine bedenkliche Veränderung ihres Charakters vorhielten. Dies wollte Plato andeuten. Cicero aber ist schwankend, wie man sieht, ob er den Verfall der

Musik in Weichlichkeit dem Sittenverfall, oder diesen jener zuschreiben soll. Bedenken wir aber, dass, wie die Menschen, so ihre Kunst, als ihr Produkt, und umgekehrt, wie im Allgemeinen die Kunstschöpfungen eines Volks in einer bestimmten Periode, so auch der Sinn desselben ist, so kann uns die Beantwortung der Frage nicht schwer werden, was Gesetze gegen eine solche Ausartung zu wirken vermöchten. Wo aber eine solche Ausartung nur Werk des Einzelnen, der bestehenden Sitte eines Volks widerstrebt, so wird sie dasselbe, wie der Körper einen ungesunden Stoff, abstossen; in keinem Falle aber trift der Vorwurf die Musik an und für sich, als ideale Kunst.

Dass aber ein solcher Tadel der Musik nur häufig selbst Wirkung der Einseitigkeit eines Volks, oder seiner Sprecher seyn könne, ist begreiflich, wenn man bedenkt, wie z. B. ein Volk durch Verfassung, Lage und politisches Verhältnis zu einem reinkriegerischen Volke werden kann, in welchem die Mannheit sich bis zum Extrem ausbildet. Vielleicht mochte dies schon bey dem Römer der Fall seyn, der an Kunstgenie dem Griechen so weit nachstand; gewiss aber zeigte das spartanische Volk darin die höchste, consequenteste Einseitigkeit: denn so erzählt Plutarch, dass ein spartanischer Ephor das Messer ergriff, und den grössten Lyraspieler dieser Zeit, Timotheus, fragte, auf welcher Seite er die Saiten abschneiden sollte, die er über (die sonst gewöhnliche Zahl) sieben habe.

In den Zeiten der herrschenden christlichen Religion erhebt sich ein ähnlicher Tadel. Die strengen Begriffe von Gottesverehrung, so wie früher der Stoicismus, standen mit Ausbildung der Musik dort oft im Widerspruch; bey einer Gemeinde mehr als bey der andern: so z. B. mehr in der Alexandrinischen Kirche, wo zu den Zeiten des Athanasius ein von dem Lesen nicht sehr verschiedener Gesang (Recitativ) überhand nahm, von welchem Augustinus sagt (Confess. lib. X. 33.) er sey dem trägen Charakter der Afrikaner angemessen; weniger schon in der Italienischen, wo man früher einen melodischen und künstlicheren Gesang verstattete. „nur mässig angewendet." Doch tadeln die Kirchenväter oft eine grosse Weichlichkeit, und eitles Streben nach Sonderbarkeit im Gesange, (curiositas in canendo) besonders aber die Nachahmung der theatralischen Musik, von ihrem Standpunkte mit grossem Rechte. So tadelt Augustinus z. B. in der angeführten Stelle „die Ergötzung der Ohren ohne Erhebung der Seele zu Gott," und Isidor in seinen Briefen ist aus noch andern Gründen dem Gesange der Weiber in den Kirchen abhold. So tadelt es noch zu Ende des 15ten Jahrhunderts Polydorus Vergilius, „dass die Sänger in den Kirchen ein solches Geschrey machen, dass man nichts denn ihre Stimmen höre, und Alle, die zugegen sind, das ist aber die ganze Bürgerschaft, mit einem solchen geräuschvollen Gesange, von dem die Ohren ihnen warm werden, zufrieden, sich um den Sinn der Worte gar nicht kümmern. Daher, sagt er, es dahin gekommen ist, dass es scheint, als beruhe der ganze Gottesdienst auf diesen Sangern, obgleich im Allgemeinen wol keine Klasse von Menschen so leicht und zügellos sich finden möchte; und doch läuft ein guter Theil des Volks, um sie schreyen zu hören, in die Gotteshäuser, als wie ins Schauspiel, und hält sie fast allein für die Zierden derselben. Also gefallen weiche und zärtliche Wendungen im Gesange, und falsche Stimmen dem Volke mehr, als deutliche und bestimmte; und es ist ihm ein Ton angenehmer, der aus der trillernden Kehle sich ergiesst, als der, welcher mit Würde hervorgebracht wird." Er giebt daher auch den guten Rath, dergleichen Sänger aus der Kirche zu werfen. Hier spricht der Tadel offenbar nicht gegen Musik, sondern gegen die Sänger, und mochte

wol zugleich die Komponisten treffen, die den Text vernachlässigten, und durch Theaterschnörkel und eitle Verzierungen die heilige Wirkung des Kirchengesanges störten. Wo Musik mit Poesie Hand in Hand gehen soll, da ist Vernachlässigung der einen Kunst auf Kosten der andern immer Einseitigkeit. — Häufig aber wird ein solcher Vorwurf, der die Person treffen sollte, der Sache gemacht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Hr. Kammermus. **Müller** aus St. Petersburg gab vor einigen Tagen ein Konzert, das eine reichere Unterstützung verdiente, als es erhielt, und dessen nähere Anzeige Ref. nicht nur ihm selbst, sondern auch allen Kunstverständigen, schuldig zu seyn glaubt.

Hr. M. spielt nämlich Bassethorn, und hat dies, in seiner bisherigen Unvollkommenheit schon sehr schätzbare Instrument, nach seiner Angabe durch den sehr geschickten Instrumentenmacher, Hrn. **Grenser** in Dresden, so sehr verbessern lassen, dass jeder Kenner so wenig einen ausgezeichneten Beyfall ihm versagen, als den Wunsch unterdrücken konnte, das Bassethorn möge in dieser Verbesserung bald überall bekannt werden, und auch zum Bürgerrecht in allen grössern Orchestern gelangen. Eine genaue Darstellung der Beschaffenheit des Maschen Instruments, wie Ref. dies kennen lernte, trägt hoffentlich bey, jenen Beyfall und diesen Wunsch weiter zu verbreiten.

Den Ton dieses Bassethorns fand Ref. besonders vom ungestrichnen G bis zum zweygestrichenen f, sehr voll und schön. Durch die dem Instrum. gegebenen Klappen — es sind deren achzehn — kann nun auch jeder einzelne Ton gleich stark, rein, und in gleichem **Timbre** angegeben werden; doch ist zu wünschen, dass man es mehr in den tiefern und mittlern, als in den hohen Tönen anwenden möge, weil die letztern etwas hart und schreyend bleiben, und auch meistens ein wenig zu hoch waren. Was folglich das **Solo** betrifft, so würde der Umfang, so wie die Art und Weise, in welcher Mozart dies Instrument im **Requiem** und der **Clemenza di Tito** anwendet, noch immer als Muster dienen können; mehr Höhe würde Ref. gar nicht, und mehr Tiefe nur sehr behutsam zu gebrauchen rathen. Im Tutti hingegen müsste es, mit Verstand angebracht, von herrlicher, und einer solchen Würkung seyn, wie sie durchaus durch keine andern Instrumente erreicht werden kann. So würden z. B. die höchsten Töne des Fagotts, die doch immer erzwungen; und die tiefern der Klarinette, die immer ein wenig näselnd, und auch sonst unvollkommen bleiben — auf dem verbesserten Bassethorn ungleich voller, würdiger, nachdrücklicher, überhaupt vollkommner, ausgeführt werden. Vermöge der angebrachten Klappen kann es nun auch in allen Tonarten gleichgut gebraucht werden — was denn ein neuer, grosser Vorzug desselben vor den bisherigen Bassethörnern ist, und es zum allgemeinen Gebrauche erst recht eignet. — Es sey Ref. hier die Nebenbemerkung erlaubt: Des zuletzt angeführten Vorzugs, und des nunmehrigen grossen Umfangs dieses Instruments wegen, sollte man auch die bisherige unbequeme Schreibart für dasselbe verlassen, (nach welcher bekanntlich alles, wie für Hörner und Trompeten, in C und in den Violinschlüssel gesetzt wurde,) und, wie für Flöte, Hoboe etc. alles in seiner eigentlichen, Tonleiter schreiben; zum Schlüssel aber möchte wol der Alt-Schlüssel der schicklichste und bequemste seyn. — Ref. wiederholet es, dass er recht sehr wünschet, die Aufmerksamkeit aller Kunstverständigen auf diesen Gegenstand zu leiten, da er ihm derselben allerdings werth scheint. Je

mehr Spitzes, Lärmendes, oder sonst Unvollkommenes seit einiger Zeit in nicht wenige Kompositionen für volles Orchester eingeführet worden, je nothwendiger dürfte es seyn, diesem, etwas so würdig, voll, angemessen, und gleichsam vornehm Tönendes, entgegenzusetzen.

Hr. Müller bewies in seinem Spiel eine ganz ausserordentliche Fertigkeit, aber er blies zu stark; der Ton verlohr dadurch oftmals seine natürliche Anmuth, und man hörte auch, selbst in beträchtlicher Entfernung, den vorbeygehenden Wind. Er trug drey Stücke vor: ein Konzert von Schneider, (in Berlin,) dessen Komposition sich nur in einzelnen Stellen über das Gewöhnliche erhob, viele Reminiscenzen enthielt, und auch die Solopartie bey weitem nicht vortheilhaft genug hervortreten liess; Variationen über ein russisches Volkslied, (von Hrn. M. selbst gesetzt,) die sehr schwer, aber nicht eben gefällig, und wol nur bestimmt waren, was jetzt auf diesem Instr. ausführbar sey, zu zeigen; und das vor einigen Jahren im Stich herausgekommene, sehr angenehme Quintett von Backofen, welches bey weitem am meisten gefiel. Hr. M. spielte auch dies vorzüglich gut und wurde von den Hrn. Campagnoli, Matthäi, Voigt und Dotzauer trefflich unterstützt.

Endlich, so sang in diesem Konzerte auch noch ein zweyter Hr. Müller, ein Tenorist aus Breslau, der dort vielen Beyfall gefunden haben soll. Er ist ein junger, hübscher Mann, mit einer ziemlich angenehmen, doch etwas dünnen Stimme, von seltenem Umfang, (er sang vom ungestrichenen bis zum zweygestrichenen C,) welche er mit ausserordentlicher Geläufigkeit zu handhaben im Stande ist. Diese Geläufigkeit mag ihn wol verführen, in Absicht auf Vortrag des Guten gern zu viel zu thun.

Kurze Notizen aus Briefen.

Wien, „Von Hrn. Kanne haben wir nächstens eine neue Oper zu erwarten; sie heisst, Miranda. Text und Musik sind wieder beyde von ihm. — Gleich nach der Rükkunft der Sängerin, Dem. Laucher, soll Glucks Iphigenia in Aulis einstudirt werden. — Der junge Mozart ist bey dem Grafen Jos. v. Baworowski in Gallizien als Musikmeister angestellt und dahin abgegangen. — Dass Paul Wranizky, als Konzertmeister bey den kaiserl. Hoftheatern angestellt, verstorben ist, haben andere Blätter schon früher gemeldet. Bekanntlich hatte er die Oper, Oberon, und mehrere Sinfonieen, Quartetten etc. komponirt, welche alle nicht ohne Beyfall blieben, aber auch ein ausgezeichnetes Glück nie machten und nie verdienten. Als Konzertm. (Vorspieler) konnte er viel Gutes leisten, wenn er eben wollte." —

Antwerpen. „Hier fand ich den Zustand der Musik besser, als man nach den wenigen Nachrichten darüber in öffentlichen Blättern vermuthen möchte, und besonders die Kirchenmusik wirklich über Erwarten rühmenswerth. Ich hörte z. B. in der vortrefflichen Kathedralkirche Mozarts Requiem und einige Messen von Haydn aufführen, dass sie gewiss in nicht vielen Kirchen besser gegeben werden. — Unter den dortigen Komponisten muss ich Ihnen besonders Hrn. Jacques Strunz rühmen. Er ist früher Mitglied der Münchner Kapelle gewesen, von seinen Kompositionen ist in Paris mehreres herausgekommen. Er schreibt jedoch am liebsten, und auch am vorzüglichsten, für die Kirche. Er ist noch ein junger, und auch ausser seiner Kunst achtungswürdiger Mann. Auch als vortrefflichen Flötenspieler muss ich ihn rühmen. — Das Theater ist nicht eben in jedem Betracht ausgezeichnet, aber in manchem noch besser, als das, in Brüssel, und im Ganzen keineswegs zu verachten." — —

Rom. „Ihre treffliche Häser, über deren schnelle Fortschritte in den edelsten Gattungen ihrer Kunst man wahrhaftig erstaunen muss, bezaubert das hiesige Publikum, so schwer dies sonst zu befriedigen ist, von neuem, und mehr als jemals. — Man sagt hier, sie werde dem Theater entzogen werden. Wir besitzen jetzt durch ganz Italien keine Sängerin, die uns einen solchen Verlust ganz vergessen machen könnte." — —

Fulda. „Seit dem Monate Julii d. J. besteht in Fulda eine harmonische Gesellschaft, deren nächster Zweck Verbreitung und Kultur der Tonkunst unter den hiesigen Freunden der Musik, besonders aber unter den hier Studirenden ist. Die Gesellschaft hat ihre Entstehung vornämlich dem hiesigen Stadtkantor und Organisten, Hrn. Henkel, zu verdanken. Ihm ist auch als Direktor, die Leitung der Gesellschaft in musikal. Hinsicht gänzlich übertragen, und es läst sich von seiner uneigennützigen und thätigen Mitwirkung vieles für die Folge hoffen. Die Gesellschaft hat ihre besondern Statuten, die von den Mitgliedern, deren gegenwärtig 56 sind, sanktionirt worden sind. Die Versammlungstage sind für jetzt auf Mittwochs Abends von 7 bis 10 Uhr im Konzertsaale festgesetzt." — —

Recensionen.

Sechs Gedichte von Göthe und Schiller, in Musik gesetzt zum Klavier oder Guitarre und Ihro Durchl. der Frau Herzogin von Sachsen-Hildburghausen zugeeign. v. L. Berger. 9tes Werk. Offenbach b. Andre. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Hr. Berger schreibt viel und schnell: man sieht es aber auch seinen Sachen an. Eine gewisse Gabe, leichte, fliessende, doch freylich auch selten eigenthümliche und charakteristische Melodieen zu finden; diese (besonders auf der Guitarre) nicht übel, wenn auch ziemlich gewöhnlich, zu begleiten; und so viel Bekanntschaft mit guten deutschen Dichtern, als nöthig ist, um immer etwas Gefälliges und für Musik Passendes auszuwählen, muss man ihm allerdings zugestehen: weiter aber auch nichts. Ein tieferes Eindringen in den Geist, oder wol gar auch in den eigenthümlichen Bau der erwählten Gedichte, ja auch nur durchgängige grammatische Richtigkeit, sucht man vergebens, und höheres, originelles Künstlerverdienst noch mehr. Jene erstern Forderungen ist man eben hier um so mehr zu machen berechtiget, und ihre Nichterfüllung empfindet man eben hier desto unangenehmer, da so vorzügliche Gedichte gewählt sind; und dass sich die letztere an kleinen Liedern nicht erfüllen lasse, kann nur der behaupten, der nie über die Sache nachgedacht, ja auch die bessern Arbeiten denkender, geistreicher Liederkomponisten nie ernstlich studirt hat. Wer es indessen mit seiner Musik nicht ernstlich nimmt, wer sich mit den, oben angegebenen, untergeordneten Verdiensten begnügt, der wird sich auch hier unterhalten finden, wenigstens durch No. 3 und 4. Rec. meynt nur, man sollte auch solchen Liebhabern blos Kompositionen empfehlen, die ausser diesen kleinern, auch die grössern Vorzüge besitzen, damit sie allmählig, und, wenn sie es nicht anders wollen, unvermerkt, auch für diese empfänglich gemacht werden. — Anmerkungen über das Einzelne in diesen Liedern scheinen, nach dem Gesagten, unnöthig; nur eine einzige finde noch Platz — dass nämlich Hr. B., wenn er öfter nach Wunderlichkeiten, um auch gelegentlich aufzufallen, haschen wollte, wie er z. B. in No. 6. gethan hat, sich selbst auch um den Besitz dessen, was ihm oben zugestanden worden, bringen würde. Uebrigens nehmen sich diese Lieder mit Guitarren-Begleitung noch am besten aus; vor dem Pia-

noforte dringt jetzt Jedermann noch ernstlicher auf Bedeutsamkeit, und mit desto mehr Recht, je mehr Mittel hier dem Komponisten zu Gebote stehn und je trefflichere Stücke hier geliefert worden sind.

Chasse pour le Piano, comp. par C. F. Ruppe, maître de Chapelle — — à Leide. Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 1 Fl.)

Der Gedanke, Musik für das Pianoforte zu schreiben, die eine Jagd ausdrükken soll, hat sich, wenn er gleich etwas sonderbar ist, so eingeführt, dass fast jeder Klavierkomponist solch ein Stück geschrieben hat. Unter den neuesten ist vorliegendes keins der geringern, obschon eins der leichtesten. Es ist mit Einsicht angeordnet und mit viel Lebhaftigkeit ausgeführt. Rasch gespielt macht es, durch sich selbst, und auch durch die Benutzung der Vortheile des Instruments, einen guten Effekt. Zu loben ist auch, dass sich der Komponist mit der Malerey der einzelnen Erscheinungen bey der Jagd nicht viel befasset, und die Sache nicht weiter getrieben hat, als sie sich wol vertheidigen lässt; wodurch er denn der Klippe entgangen ist, statt belustigend lächerlich zu werden — eine Klippe, an welcher der malende Musiker so oft und so leicht scheitert! — Nach einem kurzen allgemeinen Eingange folgt ein hübsches Hornerthema, als bestimmte Ankündigung, woran sich ein kurzes, angenehmes Andante schliesst und die übrigen Blasinstrumente nachahmt. Nun folgt das rasche Allegro der Jagd selbst, welches vom vorhergegangenen Andante unterbrochen, und dann fröhlich zu Ende gebracht wird. Alles ist rein geschrieben, und auch so, dass man einen Mann erkennet, der das Pianoforte-Spiel wirklich verstehet. Höhere Kunstforderungen wird man an solch ein Werkchen nicht machen.

Kurze Anzeige.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, composés par François Alex. Poessinger. Op. 8. à Vienne au Bureau d'Arts et d'Industrie. (Pr. 3 Fl. 45 Xr.)

Schon ein anderer Rec. hat im 19ten Stücke des vorigen Jahrganges dieser Blatter, bey Gelegenheit der Beurtheilung dreyer von Hrn. P. bekannt gemachter Duos für Violin und Viole, diesem Komponisten das ihm gebührende Lob ertheilt, und zugleich das Charakteristische seiner Ausarbeitungen angezeigt.

Auch in diesen Quartetten (von welchen das erste aus C moll, das zweyte aus F dur, und das dritte aus A dur, gesetzt ist,) hat der Vf. nicht allein jenes ihm mit Recht ertheilte Lob von neuem begründet, sondern auch bewiesen, dass es ihm im Ernste um weitere Fortschritte in der Kunst zu thun sey. Liebhabern der Quartettmusik, die sich nicht blos auf den Genuss der vollendetern Kunstwerke dieser Gattung — nicht blos auf Mozarts, Haydns und Rombergs Quartetten, einschränken, wird daher diese angezeigte Sammlung eine befriedigende und angenehme Unterhaltung gewähren.

Papier und Korrektheit des Drucks sind lobenswerth. Die Noten sind aber hin und wieder allzustumpf und der Abdruck derselben ist (wenigstens in dem Exemplare, welches Rec. vor sich hat,) zu sehr verwischt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten November. Nº. 7. 1808.

Von dem Einflusse der Musik auf den Charakter.

(Beschluss.)

Unterdessen war durch Erfindung und Ausbildung der Tonschrift, so wie der umfassendsten Instrumente, die Herrschaft der Harmonie vorbereitet und befestiget worden. Die Melodie wich in dem Grade, als sich jene erhob; und Vollstimmigkeit, Instrumentenlärm, oder künstliche Verflechtung der Stimmen, war die Stufe, durch welche sich die Kunstfertigkeit herauf zum Geschmacke bilden musste. Steifheit und Pracht waren der Charakter der damaligen Musik unter den Deutschen. Die Italiener, bey denen der Morgen einer neuen Kultur aufging, bewahrten voll Gesangsfähigkeit das Studium der Melodie getreuer; die Poesie, diese schon gebildete Schwester der Musik, half dieser auf. Das Schauspiel wurde wiederhergestellt, und die Musik mit ihm verbunden. Dadurch erhielt die letztere einen freyeren Kreis für ihre Wirksamkeit, und fing allmählich an die Fesseln des Kirchenstyls von sich zu werfen. In diesem Gegensatze bildete sich die deutsche Musik nur noch mehr. Zwar fehlte es noch an herrschender Phantasie; das Studium der Harmonik brachte eine solche Kälte und Eintönigkeit hervor, dass man sagen konnte: „die Musik ist eine versteckte Arithmetik:“ allein eben dieses musste die Grundlage einer noch nicht erreichten Kulturstufe der Musik werden. Eine vielseitigere Bildung, Wetteifer der Kirche, Aufkommen der theatral. Kunst, Begünstigung der Virtuosen, Regungen der Freyheit und des Wohlstandes, machten, dass als die italien. Musik in der Folge immer mehr in Leerheit und Weichheit verfiel, sich männlich und mit frischer Kraft die deutsche hob; — ihr höchstes Produkt, die reine Instrumentalmusik.

In jener Verstandesperiode, welche Nüchternheit und Spielen mit Zahlen auszeichnet, und welche auf jenen sinnlosen Lärm folgte, der nur die Sinne durch das mechanisch Grosse zu betäuben vermag, findet man sehr natürlich eine solche Klage über die Musik, welche die Verweichlichung beträfe, nicht. Nur zuweilen erhoben sich eigensinnige Kirchendiener gegen das steigende Ansehn der Musik. In der letzteren Periode aber, die unsern Augen am nächsten liegt, und in welcher wir selbst noch befangen sind, hat sich dieser Tadel von Neuem erhoben.

Zuerst sagt man, das heil. Pathos des Kirchenstyls sey verschwunden, und der elegantere Theaterstyl habe die Oberhand behalten; ja selbst in diesem weiche die Kraft der Natur und Einfalt dem Ohrenkitzel und tändelnder Spielerey; selbst die männlichsten Instrumente würden in weibliche verwandelt, und müssten oft sich hergeben, das Girren und Schmachten der Virtuosen zu unterstützen; die Harmonik werde nicht mehr gründlich studirt, und der wohlfeile Geschmack werfe sich ausschliessend auf die Liedeley.

Wir wagen es nicht, diese Vorwürfe zu widerlegen; die ersten unserer Tonkünstler

haben sich an dem Kirchenstyle versündigt; Verstandesgrübeley und Selbstsucht haben der heil. Religion unter dem grössten Theile des Volks das Ansehn benommen, die Lustsucht ohne Granzen verlangt täglich einen pikanteren Genuss; die Einfalt und Würde weicht dem Gewaltsamen, Bizarren, oder wiegt sich in weichen Flötentönen ein, ja selbst der Marsch, sonst ein Charakterstück unserer Nation, zerfliesst in Tönen der Schwermuth und Zartlichkeit. Zwar sind wir an grossen Talenten noch nicht arm; aber auch diese huldigen oft gar sehr der Mode. Allein wer möchte, wenn er die obenaufgestellten Sätze wahr findet, diesen Missbrauch oder Verfall der Musik, der Musik selbst, diese Einseitigkeit der Kunst, als Bildnerin alles Höchsten, als darstellender Kraft jedes Gefühls, zuschreiben?

Wichtiger scheint der Einwand, welcher die Musik selbst betrifft, und welcher auch oft von bedeutenden Mannern und tiefen Forschern gemacht worden ist: dass nämlich die reine Musik, d. h. ohne Verbindung mit Poesie gedacht, weil sie jede Empfindung magisch anspricht und aufregt, den Menschen in einem steten Fluthen und Schwanken des Gefühls erhalte, in einer inneren Gefühlslust und Schwarmerey, die dem Handeln entwohne, und ihn der Festigkeit des Willens beraube.

Sprechen wir von der Musik, als schöner Kunst, so erkennen wir ihren Beruf darin, das Schöne durch ein Ganzes von Tönen auszubilden. Das Schöne aber wird in der Tonkunst eben dadurch erzeugt, dass das Gefühl durch den ihm verwandten Ton im richtigen Maasse sich ausspricht, und durch den Sinn in das Gemüth des Hörers dringt.

Auch die blosse Instrumentalmusik hat ein solches Maass; wo das Gefühl nicht spricht, da ist blos Sinnenkitzel. Das Gefühl aber ist zwar unendlich, und lässt sich darum an und für sich nicht in bestimmte Begriffe fassen, (sonst wäre die Darstellung nicht Kunst, sondern Wissenschaft;) aber in eine bestimmte Form muss das Gefühl immer gebildet werden, und können wir gleich nicht das musikalisch Schöne lehren, und sagen, in welche Form das Gefühl gebildet werden soll, — weil wir das Gefühl selbst nicht bestimmen können, d. h. in einen Begriff fassen, (vielmehr ist das eben des Genius Walten, dass er in die Form einen Geist hauche, oder den Geist mit Form umkleide, die schönste Form für ein bestimmtes, d. h. in sich selbst bestehendes Gefühl finde); so kann doch die Kritik negativ darthun, wo dies nicht geschehen ist, wo die Form den Stoff, oder dieser jene überwiegt. Denn wo das Gefühl sich nicht gleichgeblieben ist, wird das Gefühl des Hörenden oder Beschauenden bey dem Kunstwerke — ich setze einen gebildeten Sinn voraus, — gestört, und der Verstand zum Richter aufgerufen. Wo aber jener Stoff die Form wirklich durchdrungen hat, da wird ja gerade das Gefühl des Hörers in lieblichem Maasse spielend erweckt, und in sein Gleichgewicht mit der äussern Empfindung gesetzt werden. —

So soll in der Musik das Gefühl durch Töne objektiv werden, obwohl nicht zu läugnen ist, dass die Musik selbst (im Gegensatz mit der bildenden Kunst) die subjektivste unter den Künsten ist. — Spricht man also von dem einzelnen und wahren musikalischen Kunstwerke, und nennt es Musik, so kann es nur, weil es harmonische Bildung ist, eine Harmonie, ein Gleichgewicht des Gefühls und der Phantasie erwecken, nur auf bestimmte Weise den gebildeten Sinn anreden.

Ausgemacht ist es aber, dass die Kunstbildung, wie das Gemüth des Genius selbst, der das Kunstwerk erzeugt, eine gleichmässige Entwickelung des Sinnes und der Phantasie erfordere. Der Sinn macht es, dass wir uns nicht in das Reich der Phantome verlieren, er bindet uns an die Atmosphäre

der Erde; die Phantasie, dass wir nicht in Sinnlichkeit versinken, und auf der Erde den Himmel schauen. Wo aber eine Kraft von beyden überwiegend ist, da kann dieses nicht dem Kunstwerke, sondern muss dem Hörer vorgeworfen werden. Setze ich also ein musikal. Kunstwerk, und einen ihm verwandten Hörer, so kann ich jenen Einfluss durchaus nicht anerkennen.

Spricht man aber, (um diesen Tadel noch weiter zu verfolgen,) wenn man Musik nennt, von dem ganzen Treiben dieser Kunst, von der Ausübung der Musik, so möchte man mir den Einwurf durch Beyspiele deutlicher vorzulegen geneigt seyn, und etwa folgendes sagen: Wie, bemerkst du denn nicht, dass die stete Beschäftigung mit dem Gefühle, oder mit dem wechselnden Ausdrucke flüchtiger Gemüthsveränderungen, den Charakter erweichen, die handelnde Kraft abstumpfen müsse? fehlt es nicht gerade am meisten den Musikern an wahrer Energie im Leben, Klarheit der Begriffe: weil sie den dunkeln Regungen des Innern, welche sie darzustellen bestimmt sind, wie die Welle dem Strome bewusstlos nachrinnen, und ist diess nicht der deutlichste Beweis, dass die Musik den Menschen verweichliche, indem sie ihn stets auf sein flüchtigeres Selbst richtet?

Wohl weiss ich das Letztere, würde ich antworten, ich muss es Euch zugestehen; ich weiss sogar — mit Erlaubniss der Musiker zu sagen — dass es ein altes Sprichwort ist: „musice vivere“ d. h. wie ein Musikus leben; allein rechnen wir ab mit welcher Bildung man gewöhnlich zum Treiben der Kunst kommt, und was gemeiniglich für die Bildung zum Musiker durch Lehre und Anstalten gethan wird; rechnen wir ab, wie die Nothwendigkeit den werdenden Künstler so oft ein Gewerbe mit seiner Kunst zu machen treibt: und ich frage, was giebt es Grosses und Göttliches, das aus dem Himmel der Ideen auf die Erde steigend, nicht die Beschränkung der Zeit, nicht eine Trübung durch menschliche Schwäche erfahren müsste?

Wer etwas Grosses in der Kunst leisten will, der muss sich ihr ganz ergeben: denn nicht blos glückliches Maass der Geistesgabe, auch Studium und Uebung erheischt sie; und wenn nun ein treuer Sinn mit ernstem Fleisse darauf gerichtet ist, und ganz der Kunst sich weiht, wer mag ihn tadeln, dass er nicht auch in der Kunst des Lebens ein Virtuos sey, und jener Gewandtheit des Denkens, die dem Zöglinge der Wissenschaft eigen ist, ermangele? Wer möchte es der Kunst selbst zuschreiben, dass des Künstlers Geist nicht allumfassend ist? Das Unendliche fasst der Mensch nur auf beschränkte Weise, und seine Kraft ist zugleich die Schranke seiner Individualität. — Doch ist es nicht in andern Künsten eben so? Der Bildner, der des Helden Geist der todten Masse einbildet, das Antlitz des königlichen Geistes in seinen bestimmtesten Zügen im Marmor ausprägt, kann er Achill seyn? der Schauspieler — und diesem hat man eben so oft als dem Musiker jenen Vorwurf gemacht — der Schauspieler, der den unbezwungenen Muth des Herrschers, den tiefen Geist des Weisen, im erfreulichen Bilde lebendig darstellt, kann und soll er jener selbst seyn? Und wenn auch die Wahrheit und ursprüngliche Einfachheit des Gemüths (gesetzt, man brächte sie zur Kunstausübung hin) im Nachbilden des Mannigfaltigen leiden kann, — weil der reproducirende Künstler doch nie mit seinem Produkte dem Wesen nach gänzlich Eins seyn kann und darf, — so ist dies immer Folge menschlicher Beschränktheit, die auch eben sowohl zu vermindern als zu vermehren möglich ist: vor allem aber wird der Sinn des Künstlers, und also auch des Musikers, vor Einseitigkeit bewahrt, durch die Festhaltung und Versicherung des Grundsatzes, dass zwar sein Thun von dem Göttlichen, von der Idee

der Schönheit beseelt seyn müsse, dass er ein Abbild des Unendlichen strebe in sinnlicher Form hervorzubringen, dass aber weder sein Streben, noch dessen Erzeugnis das Unendliche selbst sey; dass ein Kunstwerk gross und erhaben ist, welches aus der Tiefe des menschlichen Geistes zum Lichte gebohren wird, dass es aber in Rücksicht auf diesen Geist doch nur sein Abbild, mithin ein Relatives sey und bleibe. Er halte den Sinn offen, das Gemüth thätig für alles Grosse und Gute, die Kraft auf ihren Mittelpunkt, die Kunst, gerichtet, — denn einen Mittelpunkt verlangt die Kraft des Menschen, wenn sie nicht scheitern will in dem unbegränzten Oceane des Lebens; doch ist der Mittelpunkt des einzelnen Individuums nicht die Achse der Gattung. —

Vielleicht wollte man nun etwa jenen Vorwurf von der Musik auf alle Künste ausdehnen; ich aber frage: erblickt ihr nicht diesen Gegensatz menschlicher Kräfte durch alle Zweige des menschlichen Treibens? Schadet nicht auch das Wissen dem Fühlen? das Handeln, wo es zur Kunstfertigkeit wird — jenem? haben nicht viele der grössten Gelehrten das Feld ihrer Wissenschaft so eifrig bebaut, dass sie das bürgerliche und häusliche Leben ganz vergassen, und so zu Pedanten wurden? haben nicht zum Beyspiel die thätigsten Staats- und Geschäftsmänner umgekehrt die Wissenschaft oft so vergessen, dass sie zur todten Maschine wurden? Gleichwohl wer wird die Wissenschaft an sich, wer die Praxis tadeln? Einseitigkeit giebt es, weil es Beschränktheit giebt; wird die Beschränktheit erkannt, so muss die Einseitigkeit weichen.

Leipzig.

D. Amadeus Wendt.

Nachricht.

Berlin, d. 5ten Nov. Der Herbst hat uns schon mitten in das bunte Leben der Konzerte hineingeführt. Hr. Lafont, erster Violinist der Kayserin von Frankreich, hat mit seiner Gattin am 19ten und 24ten October Konzerte gegeben. Er spielte im ersten, ein von ihm komponirtes Konzert, ein Adagio und ein Rondo; im zweyten, ein neues Konzert aus Es moll, und Variat. von Rode, seinem Lehrer, dem er in Reinheit des Tons, in Pracision, und in Fertigkeit in Doppelgriffen, Trillern und schwierigen Passagen gleich kommt. Hr. Lafont sang auch — theils allein im ersten Konzert, eine Arie von Zingarelli, theils mit seiner Frau in demselben Konzert ein Duett von della Maria. Mad. Lafont sang im ersten Konzert eine Scene aus Artemisia von Cimarosa, und im zweyten, Abrahams Opferfest. Auch hiesige, aber nur untergeordnete Künstler traten in diesen Konzerten auf; im ersten, der junge Schultz mit einem Flötenkonzert, und im zweyten, der junge Freytag mit Mozarts Quartett fürs Fortepiano aus G moll.

Den 31ten Oct. gab der Assessor, J. P. Schmidt, Konzert, oder wie er es nannte, musikalische Akademie. Den ersten Theil eröffnete Haydns grosse militairische Sinfonie aus G dur, Op. 91. Dann folgte: die Gunst des Augenblicks, von Schiller, zum 4 stimmigen Gesang mit Chören gesetzt von C. F. Zelter, worin die Hrn. Ambrosch und Gern die Solostimmen sangen. Hierauf folgte ein konzertirendes Quintett für Fortepiano, Flöte, Violin, Bratsche und Violoncell, von Schmidt komponirt und das Fortep. von ihm selbst gespielt. Den Beschluss machte, nach einleitender Balletmusik: Der Schwur, Terzett und Chor aus Righinis Zauberwald, gesungen von Mad. Schick und den Hrn. Eunike und Gern. Den zweyten Theil eröffnete Webers Ouver-

türe zum Trauerspiel Regulus, mit dem sich anschliessenden Chor der Bergleute aus der Weihe der Kraft. Hieraus spielte Hr. Weiss auf dem Violoncell ein Potpourri von seinem Lehrer, B. Romberg. Dann folgte ein von Weber in die Oper Palmer eingelegtes Quartett, gesungen von Mad. Bethmann und Schick und den Hrn. Eunike und Gern. Den Beschluss machte Haydns Sturm. Da lauter ausgezeichnete Stücke von vorzüglichen Künstlern dargestellt wurden, so war der Genuss des Abend sehr bedeutend.

Die Schneiderschen Sommerkonzerte haben sich, wie ich Ihnen schon vor einigen Wochen meldete, in musikalische Divertissements verwandelt. Ihr Inhalt ist, wie in den Sommerkonzerten, vorzügliche Exekution der Quartetten, Quintetten u. dgl. für Instrumente und Gesang. In dem ersten, am 20ten Oct., hörten wir Mozarts Quintett aus G moll, Winters Cavatine aus dem Labyrinth, (von Gern gesungen,) Haydns Quartett aus C dur, Terzett aus la Villanella rapita (gesungen von Dem. Sebald und den Hrn. Gern und Müller) und Himmels Sextett fürs Fortepiano, 2 Bratschen, 2 Hörner und Violoncell, gespielt von den Hrn. J. P. Schmidt, Clemens, Keller, Weiss etc. Das zweyte Konzert gab uns Haydns Quartett aus G dur, Op. 100., B. Rombergs Quintett für Flöte etc., das Quartett aus der Oper, il Matrimonio per raggiro etc. Verschönert ward dieses Konzert durch Hrn. Lafont, der das in seinem, Ihnen vorher beschriebenen ersten Konzerte vorgetragene Konzert mit vierstimmiger Begleitung spielte, wo man noch mehr Gelegenheit fand, seine Sicherheit, Fertigkeit, schönen Ton und Vortrag zu bewundern. Das dritte Divertissement vorgestern gewährte allen Freunden der Kunst den hohen Genuss, dass der Königl. Kammermusikus, Hr. Romberg, bey seiner Durchreise (nach Preussen und Russland) ein Divertimento aus H moll mit unübertrefflicher Schönheit vortrug. Auch die andern Partieen waren ausgezeichnet: Haydns Quartett aus B dur, Duett von Mozart aus Così fan tutte (gesungen von Dem. Koch und Hrn. Ambrosch,) Beethovens Trio, (gespielt von Mad. Gröbenschütz auf einem Schanzischen Flügelfortepiano aus Wien, und den Hrn. Clemens und Weiss,) und das erste Finale aus der vorhin genannten Mozartischen Oper, gesungen von Dem. Koch und Rellstab, Mad. Schneider, und den Hrn. Ambrosch, Helwig und Müller.

Auch die Bliesenerschen Konzerte in dem grossen Saale des Hôtels zur Stadt Paris haben vor drey Wochen ihren Anfang genommen, und erfreuen sich eines zahlreichen Zuspruchs.

Recensionen.

Geistliche Gesänge, Oden und Lieder, in Mus. ges. von Joh. Sörensen, Dr. Med. Zweyte vermehrte und verbesserte Auflage. Erste Abtheil., zweyte Abtheil. Rudolstadt, gedruckt in der Hofbuchdruckerey. (Zu finden in der Gerh. Fleischerschen, Kummerschen, und andern Handlungen in Leipzig.)

Man kann nicht bescheidner von sich und seiner Arbeit sprechen, als Hr. Dr. S. in Ebersdorf von diesem Produkt seiner Musestunden spricht; gleichwol hat es mehr Gehalt, als viele, die sich hochfahrend ankündigen, und verdient das nicht eben häufige Glück, in kurzem zweymal aufgelegt worden zu seyn! Die Sammlung, welche, bey hinlänglicher Unterstützung, fortgesetzt werden soll, kann sich in manchem Betracht ohne Nachtheil an die Schulzesche Samml. geistlicher Gesänge anschliessen; nicht in Absicht auf Kunstgelehrsamkeit, Mannigfaltigkeit, und sichere Hand, aber in Absicht auf Wahl, Ansicht und Be-

handlung überhaupt, und besonders auf einfache, treue Nachfolge des Dichters. Die ersten sechs dieser Stücke sind den Schulzeschen Hymnen ähnlich ausgeführt, (durchkomponirt) die folgenden aber im einfachsten Liedertone, theils ein-, theils mehrstimmig, mit Pianoforte-Begleitung geschrieben. Die Kompositionen einiger Stücke der zweyten Abtheilung sind, wie der Vorbericht angiebt, von Hrn. Secret. Klose in Wernigerode. Rec. wird, da hier von einem noch unbekannten Verf. die Rede ist, wenigstens die Stücke der ersten Sammlung einzeln durchgehen, und sein Urtheil ganz in der Kürze beyfügen.

1. Frühpsalm; gut gedacht und anständig ausgeführt. Nur die recitativische Stelle, S. 1. Syst. 5-6, zeigt eine noch nicht sichere Hand. 2. Der sterbende Jüngling, einfach und treulich dem Dichter folgend, ohne Ansprüche auf eigenes Geltenwollen. 3. Gebet, sehr einfach, edel und herzlich. 4. Todesbetrachtung; nachdrücklich und herzlich: doch verlangte dies Gedicht einen höhern Schwung des Komponisten, vornämlich in den Stellen: Da kam der Sohn etc. S. 8., Er unser Ruhm etc. S. 9., Ehre sey Gott etc. S. 11.-5. Danklied; kräftig und belebt: nur dass sich solcher und so oft benutzter Unisonus im vierstimmigen Gesange gemeiniglich besser auf dem Blatte, als beym Singen selbst ausnimmt. Reichardt schrieb in früherer Zeit auch vieles in dieser Weise; er ist aber später davon zurückgekommen, und hat wohl daran gethan. Die Stelle, S. 15. Syst. 2., Sein Name heisst Erbarmen etc. überrascht, und ist wirklich schön und rührend. — 6. Das Verdienst Jesu Christi; treuherzig — ehrlich, möchte man sagen, wie Schulz. 7. Nicht beträchtlich. 8. Glaubensfreudigkeit; nicht zu verwerfen, Rec. lobt sich aber doch Luthers eigene Melodie! — 9. Gelassenheit, der höchst einfache Text, so wie die sich ihm ganz anschmiegende Musik, sind wahrhaft fromm und dem Herzen sehr wohlthuend. (Takt 6. muss die erste Bassnote in F verbessert werden.) 10. etwas zu gleichgültig. 11. Ein und Alles; (Novalis herrliches Lied: Wenn ich Ihn nur habe etc.) mit Recht als Choral einfach und gut behandelt, doch weder den alten Kirchenchoralen, noch der treflichen, etwas freyern Komposition der Louise Reichardt, in Bedeutung, Eigenthümlichkeit und Innigkeit gleichzustellen. Warum hat der Komponist Syst. 5. Takt 7. Ende, das Ruhezeichen vermieden? warum ist eben dieser sanfte Choral so hoch gesetzt? warum der choralwidrige Gang, Syst. 5. Takt 9. Oberstimme, gebraucht? warum endlich sind eben hier die Verse nur citirt, nicht ausgeschrieben?) 12 bis 16, sind, eben wie die Gedichte, nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet. 17. vierstimmige Hymne, ist kräftig, herzig und gut! ware sie nur in der Oberstimme nicht so hoch gesetzt! (Syst. 2. Takt 4. hat der Verf. das E-D des Tenors doch wol in der obern Oktave gemeynt?) Für Holty's Elegie, 18., hätte mehr gethan werden sollen; 19. ist aber wirder sehr anständig, und ganz, was es seyn will. 20 und 21. sind die unbeträchtlichsten von allen; auch ist bey jenem der vollkommene Einschnitt zu Ende des ersten Systems so wenig, als der übereilte Rückzug, nach F moll in diesem, zu rechtfertigen. Die zwey letzten Stücke dieser ersten Sammlung endlich sind höchsteinfach, aber passend und angenehm; und was die Leser von der zweyten zu erwarten haben, nehmen sie wol schon aus dieser Anzeige von selbst ab.

---

1. *Grand Trio pour deux Violons et Violoncelle, composé par Louis van Beethoven.* Oeuv. (Die Zahl ist nicht angegeben.) à Bonn chez N. Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 Cmes.)

2. *Grand Trio pour deux Oboes et Basson etc.*

3. *Grand Trio p. deux Clarinettes et Basson etc.*

Diese Dreye sind Eins; nur der Titel bestimmt dies Eine für dreyerley Instrumente, und es ist einen Augenblick problematisch, für welche der Vf. dieses Trio eigentlich gesetzt habe. Der Länge und Einrichtung, so wie einigen Figuren nach, könnte man fast glauben, dass es, blos mit Rücksicht auf die andern Instrumente, zunächst für Bogeninstrumente geschrieben sey; allein bey genauerer Ansicht bleibt man nicht zweifelhaft, dass Oboen und Fagott es sind, für welche der Vf. ursprünglich geschrieben haben mag; auch möchte Rec. diesem berühmten Komponisten nicht zutrauen, dass er für mehrerley Instrumente zugleich habe schreiben wollen, die ihrem Umfange und ihren Wirkungen nach so verschieden sind; die Umkleidung scheint ihm vielmehr von jemand andern herzurühren. Nun kann zwar dieses Trio wol mit Klarinetten statt Oboen, und auch, ohne viel zu verlieren, mit Bogeninstrumenten gespielt werden, wenn es gleich dem grössern Umfang dieser Instrumente nicht angemessen ist: es sollte aber doch auf dem Titel bemerkt seyn, welches das Original sey.

Unter welchen Verhältnissen und zu welcher Zeit nun auch dieses Werkchen geschrieben seyn mag, so finden wir doch, dass es keinen geringen Werth hat; es ist ein mit leichter, aber geschickter, fertiger Hand hingeworfenes heiteres Gemälde, das zwar keine grossen Ansprüche befriedigt, aber auch keine macht; das keine kühnen, erhabenen Gedanken enthält, aber angenehme, und das, wie alles nun zusammengestellt ist, ein anziehendes Ganzes ausmacht. Man bemerkt nirgends ein Missverhältnis, nirgends etwas Gesuchtes oder Unnatürliches; daher verschafft es, bey aller angewandten Kunst, einen angenehmen, ungetrübten, wenn auch nicht hohen Genuss. Die Beschränktheit der Instrumente, und auch die Einfachheit des dreystimmigen Satzes verursachen, dass es Manchem weniger scheinen mag, als es ist. — Schwer auszuführen ist es für alle drey Instrumente eben nicht, doch aber erfordert es, wenn es seine Wirkung thun soll, fertige Spieler, die auch ihre Stimmen mit Geschmack und Nettigkeit vorzutragen wissen; besonders aber müssen sie, wegen der vielen vorkommenden kurzen Noten, die jenen Blasinstrumenten weniger eigen sind, im Abstossen sehr geübt seyn, und auch, da es, wie die meisten neuern Quartetten für Saiteninstrumente, aus vier Sätzen besteht, die, nach eben dieser Weise, ziemlich lang ausgeführt sind, viele Dauer haben. Einige wenige Druckfehler merken wir hier an: im Basse Seite 3, System 5, muss der 11te Takt wiederholt seyn; ebend. Seite 4, Syst. 2, Takt 7., die letzte Note statt ♮ ein ♯, ebend. Takt 4 die 5te Note statt d - c seyn.

Delassement musical. Erholungen beym Klavier, von Franz Danzi. Vtes, VItes Heft. München in der Falterschen Musikh. (Pr. V. 1 Fl. 45 Xr. VI. 2 Fl.)

Diese Sammlung vermischter Kompositionen für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, oder für dies allein, die recht eigentlich für Liebhaber und Liebhaberinnen von sehr mässiger Kunstfertigkeit und Uebung, aber von Geschmack und anspruchlosem (etwas weicherem) Sinn angelegt scheint — erhalt sich in Achtung und Beyfall, und verdient, dass sie darin erhalten werde. Für Mannigfaltigkeit, in jener Sphare nämlich, ist redlich gesorgt; etwas geradezu Verwerfliches findet sich nirgends, und manche einzelne, besonders der kleinern Stücke, sind mit Grund vortrefflich zu nennen. Da verschiedene der frühern Hefte nur ganz kurz in diesen Blattern angezeigt worden sind, mögen vorliegende etwas ausführlicher durchgegangen werden.

Das fünfte Heft fängt an mit einer Suite aus dem Ballet: Proserpinens Entführung, für vier Hände eingerichtet. Die Mu-

sik ist lebhaft, mannigfaltig und gut ins Ohr fallend; können wir sie auch nicht, in irgend einem Betracht, vorzüglich ausgezeichnet finden, so werden doch die oben beschriebenen Liebhaber und Liebhaberinnen gewiss dadurch unterhalten werden. Hierauf folgt Rochlitz's Lied: Meine Ruh — aus der Glycine, durchkomponirt, oder, wie man hier mit besonderm Nachdruck sagen möchte: musikalisch parodirt. Es ist ein wirklich schönes Stück, mit gründlicher Einsicht und innigem Gefühl geschrieben. Stellen, wie: Seinem heissen Verlangen — Einmal, ach einmal nur — können kaum treuer wiedergegeben werden, als es hier geschehen ist, und beweisen von neuem, dass D. in diesem Felde seine eigentliche Heimath habe. Den Beschluss dieses Hefts macht ein dreystimmiger Canon, mit Begleitung des Pianoforte, über die Worte: Ach ein Blick von der Geliebten etc. Er ist leicht, artig, angenehm.

Das sechste Heft enthält wieder eine Suite aus obengenanntem Ballet, vierhändig, und vom Gehalt der ersten Abtheilung. Dann folgt: Cantate, an Mozarts Todestage zu singen — vierstimmiger Gesang mit Pianoforte-Begleitung, und einigen kurzen recitativischen Zwischensätzen. Der Text enthält mancherley Wahrheiten zu Mozarts Ruhme; sie sind aber auch gar zu prosaisch ausgesprochen. Die Musik ist wahrscheinlich für eine bestimmte Gesellschaft geschrieben, und ursprünglich von Blasinstrumenten allein begleitet worden; da mag sie sich denn auch recht gut ausgenommen haben: hier aber, mit dem Pianoforte, erscheint sie etwas dürftig und schwächlich, und dies wird eben hier um so mehr bemerkt, da wol Jedermann bey der Behandlung dieses Gegenstandes etwas Grosses, Durchgreifendes, Herrliches erwartet. Der Gesang ist übrigens mit Sorgsamkeit und Zartheit ausgeführt. Diese Cantate ist auch einzeln abgedruckt unter dem Titel versandt worden:

Cantate, am Jahrestage von Mozarts Tod zu singen, mit Begleit. des Pianof. von Hrn. Kapellm. Danzi — in derselben Verlagshandlung — Pr. 1 Fl. 12 Xr.

Kurze Anzeige.

Douze Préludes pour l'orgue, comp. par Ch. H. Rink. 6me Recueil. Oeuvr. 25. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl.)

Die meisten dieser Vorspiele sind kurz und im langsamen Tempo; alle aber in freyem Styl, der nur so weit in den gebundenen übergehet, als es bey orgelmässiger Behandlung fast unumgänglich ist und bleiben muss. Das Pedal ist obligat, wenigstens bey den Haupteintritten und bey kleinen thematischen Stellen. Weniger sollte für dasselbe nirgends gethan werden, wenn man das wahre Orgelspiel nicht immer mehr verdrängen will. Alles ist in diesem Werkchen zwar ohne hervorstechende Genialität und grosse Tiefe der Kunst, aber mit Verstand, Sachkenntnis und Fleiss gearbeitet; bey weitem die meisten Stücke sind sehr leicht zu spielen, und nur einige gegen das Ende sind dies weniger, ohne jedoch eigentlich schwer zu werden. Orgelspielern, welche solcher Hülfsmittel bedürfen, sind sie allerdings zu empfehlen. — Der Druck auf Stein ist deutlich und gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten November. Nº. 8. 1808.

NACHRICHTEN.

— — Auch ich bin den 20sten Okt., unter so vielen Fremden, in Dessau gewesen, und habe nun auch schon in öffentlichen Blättern mehrere Schilderungen dieses und der nächstfolgenden Tage gelesen, wobey das für mich noch von besonderm Interesse war, was in diesen Schilderungen aufgestellt wird und gar nicht da war, so wie, was dort übergangen ist, und sich gerade vornämlich auszeichnete.

Nun, es ist meine Sache nicht — tantas componere lites! Indess ist doch gewiss das Regierungjubiläum eines so edlen, durch gar manche seiner ruhmwürdigen Bestrebungen viel weiter, als auf sein kleines Land, wohlthätig würkenden, so allgemein verehrten, so allgemein geliebten Fürsten — so wie die unverkennbare, innige Theilnahme aller seiner Unterthanen, ja aller Anwesenden, die nur noch Gefühl für die Tugenden eines wahren Landesvaters in sich erhalten hatten — dies ist, sag' ich, eine zu seltene, und auch zu erfreuliche Erscheinung, als dass nicht auch Ihre Blätter deren gedenken sollten, zumal, da Musik einen nicht unbetrachtlichen Theil eben an dem Gelungensten ausmachte, womit man dem verehrten Herzog seine Huldigung und Freude darlegen wollte. Ich werde Ihnen also, als sorgfältiger Augen- und Ohrenzeuge, was hieher gehört genau und unparteyisch referiren, und, ohne im Einzelnen nochmals darauf zu deuten, zugleich berichtigen, was in den schon gedruckten Berichten über diesen Ihren Gegenstand falsch oder unvollständig ist.

Am Vorabend des Festes gab die Kapelle des Herzogs auf dem Schlossplatze eine Musik — Sinfonieen u. dgl. — die sich recht gut ausgenommen haben soll, was um so leichter zu glauben, da der Platz von drey hohen Mauern umgeben ist und die Kapelle dergleichen Stücke meistens wacker auszuführen pflegt: ich selbst bin aber nicht gegenwärtig gewesen, da ich erst angekommen war und die Sache zu spät erfahren hatte.

Den 20ten früh um fünf Uhr brachte die Bürgerschaft dem Herzog bey Fackelschein einen Choralgesang, unterstützt vom Stadtchor und den Blasinstrumenten. Der Text war einfach und andächtig, die ganze Scene feyerlich. Alle Anwesende waren bewegt. Des guten, edeln Herzogs Ruf mit bewegter Stimme aus dem Fenster: „Gott segne Euch, liebe Kinder!“ war tief ergreifend. — Um sechs Uhr kamen etwa vierzig junge Mädchen des hiesigen Adels und der Honoratioren. Sie überreichten und sangen, mit Begleitung von — ich glaube acht Guitarren, ein kurzes, artiges Chor, vom Kammermusikus Hrn. Reiwicke in Dessau komponirt. — Jetzt brachten siebenzig Bürgerstöchter kleine Geschenke, Gedichte etc. die Judenmädchen hernach etwas Aehnliches u. s. w. Von sieben Uhr an erschienen nach und nach sämmtliche Landesbehörden, bis auf die Dorfrichter, deren herzliche Aeusserung oft weit edler rührte, als was in der Folge man-

che sogenannte Gebildete, zum Theil mit anmaasslichem Gewäsch, zu vernehmen gaben. Doch hier nur von Musik!

Nach neun Uhr ging der Herzog, von seinem Hofe etc. begleitet, durch eine Doppelreihe junger Mädchen, auf Blumen, die diese vor ihm herstreuten, und indem vom Thurme: „Nun danket alle Gott," geblasen wurde, zur Kirche. Hier hatten nun wol gute polizeyliche Vorkehrungen getroffen seyn sollen, dem rohen Andrang der Menschen Grenzen zu setzen; aber das war nicht geschehen, oder wurde nicht gehörig ausgeführt: dieser Andrang war, ausser und in der Kirche, so gross, so gewaltsam und tumultuarisch, dass z. B. nicht einmal der Diaconus, welcher ein passendes Stück aus der Bibel vorlesen sollte, an dem Orte seiner Bestimmung anlangen konnte; ja dass ihm auch, während seiner Versuche, diesen zu erreichen, die Uhr gestohlen wurde! — Darüber ging denn auch das schöne und mit Einsicht gewählte Musikstück, das die ganze gottesdienstliche Handlung, nach einem Präludium der Orgel, (welches sehr alltäglich ausfiel,) andächtig einleiten sollte, fast ganz verlohren. Man gab nämlich das alte, wahrhaft fromme Adoramus von Anton. Perti, das in Rom am Charfreytage gesungen wird, und das Sie selbst zuerst in Deutschland in einer Beylage zu Ihrer Zeitung vor etwa einem halben Jahre bekannt gemacht haben. Die Basse waren, wie Sie es eben daselbst angerathen haben, mit den Violons unterstützt, und diesem, wie allen folgenden Musikstücken, deutsche Texte untergelegt. Der Vortrag des Sängerchors war, so viel sich vor Geräusch vernehmen liess, nicht sonderlich; wenigstens nicht von der Art, wie einen solche Werke ihn verlangen: gebunden, getragen, ganz übereinstimmend im Zu- und Abnehmen u. s. w. Das verlangt aber freylich öftere, genaue Proben, und diese wendet man an so etwas heut zu Tage nicht gern, wo man mit Lust nur viel Noten macht und heraus spielt oder singt.

Nach dem Gebete und dem Verlesen, trat Mozarts Motette ein: Nos pulvis et cinis etc., in der b. Breitkopf und Härtel gedruckten Partitur: Ob furchterlich tobend etc., aus D moll, mit Posaunen und reichem Orchester besetzt. Dies Musikstück wurde brav exekutirt und that eine vortreffliche Wirkung — wenigstens alles das, was daran wirklich vortrefflich ist. Denn die letzte Abtheilung, $\frac{3}{4}$ Takt, hat doch wol zu viel Wiederholung. Hierauf folgte ein Choralgesang von der Gemeinde, und die — Predigt des Hrn. Consistorialraths. Unterbrochen wurde diese (ein glücklicher Gedanke!) durch ein sehr feyerliches, herrlich gearbeitetes Chor — Solostimmen, wechselnd mit Tutti, das Ganze mit reichem Orchester begleitet — von der Komposition des Legationsraths, Hrn. von Lehmann, in Dessau, der gewiss einer der gründlichsten Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur, so wie einer der grössten Klavierspieler in Deutschland ist, und dessen öffentlich bekannt gemachte Werke auch von schönem Talent und gelehrten Einsichten in die dichtende Tonkunst zeugen. Was ich an verschiedenen von diesen seinen Kompositionen sonst auszustellen gehabt, dass sie nämlich zu künstlich, gleichsam auspunktirt, und auch hin und wieder für glücklichen Effekt zu schwierig geschrieben sind — das hatte bey diesem Stücke gar nicht Statt, und man bemerkte leicht, dass hier nicht nur der denkende Kopf, sondern zugleich das theilnehmende, gerührte Herz sich ergossen habe. Die Ausführung war, sowol von Seiten des Gesangs, als auch von Seiten des Orchesters, sehr rühmenswerth. Die Soli wurden mit Geschmack und Diskretion von Dem. Kuhn, Mad. Ase, Hrn. Bullinger und Hrn. Frank (letztere drey vom Theater) vorgetragen. Alles ging genau, und auch die Piano, die sonst dies Orchester eben nicht sehr zu lieben scheint, wurden mit Delikatesse ausgeführt. Die Wirkung war wirklich herzerhebend und gross; und hierüber auch nur Eine Stimme

unter den Musikverständigen, wie unter dem andern Publikum. Auch der Herzog und seine Familie schienen ganz besonders davon ergriffen zu seyn.

Nicht so ganz kann ich die Ausführung des bekannten Te Deum von Hasse, (des kurzen, aus D dur) rühmen. Die erste Hälfte war zu langsam genommen, und es fehlte auch an dem Feuer der Ausführenden, welches dies glänzende Stück verlangt. Nur gegen das Ende kam mehr Leben hinein und ging alles wie es sollte. Man hatte auch dieser Musik deutschen Text untergelegt, und einen, der sich mit dem tausendjährigen, herzerhebenden Original gewiss in keinem Betracht messen konnte — zu geschweigen, dass die Unterlegung, eben hier, der eigenen Struktur des Werks nach, oft gezwungen herauskommen musste. — Die Altsoli wurden von Dem. Friederike Rust, einer Tochter des sonstigen Musikdirektors in Dessau, den wenigstens die Klavierspieler wol noch nicht vergessen haben, vorgetragen. Dem. Rust besitzt eine volle, schöne echte Altstimme, die ganz aus der Brust ertönt. Sie sang vollkommen sicher und auch mit Sinn; nur ihre Aussprache war nicht gut, welche hingegen an der andern Dilettantin, Dem. Kuhn, vorzüglich zu rühmen war.

Die Ausführung überhaupt wurde durch den unbequemen Platz, den das Orchester einzunehmen hat, sehr erschwert. Die Wenigsten können den Direktor sehen; das Rückpositiv der Orgel trennt das Ganze in zwey Hälften; wie ein in Glieder zerstückter Bataillon, wo jedes Glied für sich, nach seinem Flügelmann, nicht nach dem Kommandowort des Chefs feuert, sehen hier die Trompeten und Hörner auf die Klarinetten und Fagotten, diese auf die Violinen, diese wieder auf die Basse u. s. w. Noch Eins ist dabey zu beklagen, dass nämlich (wunderbar genug!) die Violinen — und, wie ich von Kennern gehört, immer; und zwar ausschliessend in dieser Kirche so schlecht klingen. —

Der Zeitraum zwischen Kirche und Oper, wurde mit Cour der hiesigen hoffähigen Fremden und einem Diner beym Erbprinzen ausgefüllt. Das Schauspiel, das diesmal etwas früher anging, um die Illumination nachher nicht zu weit in die Nacht hinaus zu verschieben, wurde mit einer — Art von Prolog eröffnet — — Nun folgte Armide von Gluck, dies grosse, herrliche Meisterwerk! Was soll ich weitläufig über seinen längst anerkannten, ausgezeichnet hohen Werth sprechen? Ich hatte die Armide mehrmals unter Webers, des Gluckisten, Leitung in Berlin gehört, und war hier gewissermaassen in Sorge. Ich hätte dies zu seyn nicht nöthig gehabt, und gestehe mit Vergnügen, dass das Dessauische Orchester und einige Mitglieder der Gesellschaft alle Ehre von dieser Aufführung haben, die übrigens bey der zweyten Vorstellung, am 21sten, noch mehr gelang. Dem. Jaime, (Armide,) die ich oft in Leipzig gehört, hat ohne allen Vergleich besser gesungen, als dort jemals; ihre, leicht rauh und schneidend werdende Stimme klingt in diesem weiten, hallenden Hause ungleich besser, als dort. Hr. Bullinger hingegen bewies, dass er die Schule, welche dergleichen Werke verlangen, gewiss nicht besitze. Die Chöre gingen, grösstentheils nicht gut genug, um ihrer mit besonderm Lobe gedenken zu können. Auf die „Vermälung des Grossen mit dem Zarten," wie Gluck sie verlangte, schien man am wenigsten hingearbeitet zu haben. Einige grosse Massen wurden indessen recht brav dargestellt; z. B. das Chor aus B, in der 4ten Scene des 1sten Akts. Vorzüglich gelang ferner die 2te Scene des 2ten Akts, aus E dur, der Dem. Jaime und Hrn. Frank. So wurden auch die Provocation an die Furie des Hasses, und der unaussprechlich schöne Ausgang nach dem Verschwinden der Furie, wo Armide sich ganz

dem Gefühle der Liebe hingiebt, — und wo die 2te Violin das bedeutungsvoll figurirte tiefe D so beharrlich behauptet, — von der Stegerin. Dem. Jaime, wie vom Orchester sehr gut ausgeführt. In der zweyten Vorstellung traf Hr. Musikd. Jakobi auch die Tempos richtiger, als dies bey verschiedenen in der ersten Vorstellung geschahe. Nur die Tänze — ! Waren sie nicht so eng ins Ganze der Oper verflochten, müssten kleine Theater, wie dieses, sie gar nicht versuchen wollen. Das Edle darin kömmt sonst heraus wie eine Tanzstunde, wo die Gouvernante dabey sitzt und strickt; und das Grosse, Gewaltige, wird zu leerer Springerey und Karikatur. Ist Mittelmässigkeit in allen schönen Künsten schwer zu ertragen, so ist sie es gewiss in der höhern Tanzkunst vollends gar nicht. Die Dekorationen waren zum Theil schön. Der rühmlich bekannte Dessau. Dekorationsmaler, Hr. Bozzi, an dessen Darstellungen man so vieles Schöne zu rühmen bekömmt, scheint jedoch in Wolken nicht glücklich zu seyn. Alle, die ich von ihm gesehen habe, schneiden sich zu scharf gegen die Luft ab, und verrathen beym Herabsinken zu sehr ihre dichte Masse. Daher that die Feerey, wo Rinaldo mit der Rasenbank, worauf er ruht, und allen ihren Umgebungen, in die Luft gehoben wird, nicht die rechte Würkung. Doch gelang auch dies bey der zweyten Vorstellung um vieles besser, wie auch der Feuerregen, der Armidens Aufenthalt am Schlusse der Oper zerstört. — Noch verdient Hr. Aue rühmlich genannt zu werden, der die dankbare Partie des donischen Ritters mit Sicherheit und mit Gefühl sang und spielte.

Alles zusammengenommen, gehört die Darstellung der Armide auf dem Dessauer Theater zu den gelungenen; und, ich wiederhole es, das meiste Lob verdienten Dem. Jaime und das Orchester. Dessen ungeachtet hat die Oper hier den Meisten — Langeweile gemacht. Woher mag das wol kommen? Ich meyne: die wenigsten Zuschauer sind mit der Fabel des Stücks genau genug vertraut, um auf jede einzelne Situation die nothwendige Aufmerksamkeit zu wenden und so sich für das Darzustellende wirklich zu interessiren. Der grösste Theil scheint nicht einmal so viel musikalische Bildung zu besitzen, um in dem Gebiete der Tonkunst mehr Schattirungen zu ahnen, als die zwey: muntere Musik, und traurige. Und endlich — das Publikum im Allgemeinen, will im Theater ganz passiv, will nur amüsirt seyn! Das ist nun freylich jetzt nicht in Dessau allein der Fall, sondern, leider, auch in gar vielen, auch in weit grössern, und, wie die Leute sagen, vorzüglich gebildeten Städten. Was hat nun aber diese Disposition, wenn ich so sagen darf, seit einem Decennium oder zweyen, so weit verbreitet, gleichsam so gäng' und gebe gemacht? Es mag vielerley zusammen gekommen seyn, besonders in den letzten Jahren: aber die meiste Schuld haben doch wol die Theater-Direktionen, die immer nur zu dem grossen Haufen der Schwachen und Unmündigen hinabsteigen, statt sie allmählich zu sich hinaufzuziehn, wenn sie nämlich selbst oben stehn! „Aber die Kasse !“ Nie werdet ihr mich überzeugen, dass Spekulation aufs Schlechte fortlaufend mehr Vortheil bringe, als die, aufs Gute! —

Zwey Tage nachher war des Vormittags in der Hauptschule ein Feyerlichkeit, die sich durch eine geistreiche Rede des Direktors. Hrn. Vieth, und durch Gedichte vom Inspektor, Hrn. de Marées, zu denen der Dess. Kapellmus., Hr. Reinicke, eine recht gute Musik geschrieben hatte, sehr vortheilhaft auszeichnete. Das Ganze wurde in dem Schulprüfungszimmer von einem Theile der Kapelle und von dem Schulsingechore durch Hrn. Reinicke selbst aufgeführt. Die Musik bestand aus drey Chören: einem sehr kurzen zum Anfange; einem langern in der Mitte, nach Endigung der Rede; und einem

zum Schluss, nach dem von dem jungen Sandner, einem Schüler der Hauptschule, gesprochnen Gedicht. Das letzte Chor gefiel vorzüglich durch einen einfachen, fliessenden Gesang, und durch eine freundliche, heitere Harmonie, um welche sich eine sehr gefällige, gut bindende Figur in den Saiteninstrumenten, schlang. Alle drey Strophen wurden nach der ersten gesungen, so, dass dadurch dieses Chor den sehr hierher passenden Charakter des Liedes erhielt. Es musste jeden ansprechen, dieses kleine Tonstück, und würde ohnfehlbar bald von der ganzen Versammlung mitgesungen worden seyn, hatte es mehrere Strophen gehabt, so leicht pragte sich der ruhige Fluss der Gedanken ein. Das Ganze wurde genau und fleissig exekutirt; und es macht Hrn. R. besonders Ehre, den Knaben alles so gut einstudirt zu haben, dass man füglich glauben konnte, sie fühlten alles, was sie sangen — eine Unmöglichkeit für eine Jugend von 12 bis 14 Jahren! Der Herzog und der Erbprinz waren gegenwärtig; sie und alle Anwesende schienen sehr bewegt.

Am Abend desselben Tages war eine ähnliche Feyerlichkeit in der Synagoge. — Die Hauptsache war eine, von Hrn. Wolf gelesene, recht gute Rede, und eine Musik auf hebraischen Text. Der Komponist derselben ist ebenfalls in Dessau angestellt, und ich nenne den mir angegebnen Namen nur darum nicht, weil ich hinzusetzen muss, dass es der Komposition an allem fehlte, was man mit Recht an einer guten Musik zu loben hat. Der fast unaufhörliche Trompetenlärm machte das Uebel eher ärger, als besser.

Da haben Sie denn eine treue und rücksichtlose Angabe dessen, was von jenem Feste für Ihre Blätter gehört! Zu schliessen weiss ich nicht besser, als mit dem herzlichen Wunsche, der auch der Ihrige, so wie jedes Theilnehmenden in und ausser Dessau seyn wird: Gott segne den edlen Herzog und erhalte ihn noch lange in der Fülle geistiger und körperlicher Kräfte, deren er sich jetzt noch erfreuet! —

München, d. 4ten Nov. Gluck's Iphigenia in Tauris wurde hier mit deutschem Text den 21sten und 25sten Oktober gegeben. Sie hat Vielen sehr wenig, Wenigen sehr viel gefallen. Die erste Vorstellung wurde im hohen Grade kalt aufgenommen: die zweyte hob sich, und man rief Dem. Peyerl heraus, welche mit Einsicht und Gefühl die Rolle der Iphigenia dargestellet hatte. Hr. Tochtermann, als Orest, spielte sehr schön, und Hr. Weichselbaum gab in den drey ersten Akten gegründete Hoffnung, auch im Spiele bald mit den besten Mitgliedern der hiesigen Oper wetteifern zu können. Seine Stimme und Methode vervollkommnen sich taglich, und er leistet bey einer so kurzen theatralischen Laufbahn alles, was der billige Kenner erwarten kann. — Ein hiesiges Blatt macht Gluck'n zu unserm Landsmann, und giebt ihm ein oberpfälzisches Dörfchen zum Geburtsort *), worauf wir aber in unsrer Bescheidenheit eben nicht stolz scheinen. Edler, herrlicher Gluck! dich haben die Musen geliebt und in ferne Lande geleitet: bey uns warest du wol unbekannt auf deinem Dorfe gestorben! So lebest du unsterblich in der Brust jedes denkenden und fühlenden Wesens, und lächelst in höhern Sphären über die hohlen Urtheile jener, denen ein missgünstiges Geschick nur für Bravourarien Sinn beschieden hat! —

*) Das Blatt hat Recht: Gluck ist auf einem oberpfälzischen Dörfchen an der böhmischen Grenze gebohren. Man weiss von seiner frühern Geschichte so wenig, weil sein Vaterland wenig aus ihm machte, und er in der Folge, auf seiner glänzenden Laufbahn, wenig Lust haben mochte, sich und Andere an seine kümmerliche Jugend zu erinnern. d. Redakt.

Iphigenien ging einige Wochen vor: Pachter Robert, eine kleine französische Oper in einem Akte, von Le Brun, einem hier noch nicht bekannten Komponisten. Die Musik ist sehr artig, das Süjet unterhaltend. Besonders gefiel Hr. Muck, der einen Dorfbarbier vorstellte, als solcher eine ganz lateinische Arie zu singen hatte, und in den ersten Scenen durch sein komisches Spiel vieles Lachen erreget.

Ich gehe in meinen Neuigkeiten immer rückwärts, und mache Sie aufmerksam auf Dem. Frank aus Mannheim, welche gegen Ende Septembers im Opferfest, in Sargines, und zweymal als Fanchon — in dieser, mit ungetheiltem Beyfall auftrat. Sie nennet sich eine Schülerin von Mad. Bertinotti, welches nur von Rouladen, Manieren, Trillern etc. zu verstehen seyn wird, denn Dem. Frank selbst zeigt so viele Theaterkenntnis, hat ein so richtiges, feines Spiel, dass sie unmöglich aus jener Schule kommen kann. Sie ist sehr gebildet, und würde in der bürgerlichen Oper jedem deutschen Theater Ehre machen.

Hr. Abt Vogler hält sich seit einiger Zeit hier auf, um die letzte Hand an seine grosse Orgel zu legen. Noch sind, wie es scheint, die Urtheile über dieses grosse Werk, so wie über den grossen genialischen Tonkünstler, der sie bauet, nicht einig. Ist sie erst ganz vollendet, sollen Sie eine authentische Beschreibung derselben erhalten. Hr. V. trägt die grossen Dekorationen eines Verdienstordens, womit ihn der Grossherzog von Hessen in Darmstadt, sein Gönner und Freund, gezieret hat. Mancher rümpfet die Nase darüber, der sich freuen sollte, dass die Muse der Tonkunst auf deutscher Erde noch Jemanden findet, der sie in Wahrheit ehrt. Ist es ihr bey uns nicht ergangen, wie ihrer dramatischen Schwester? Beyde gingen leer aus, wie Schillers Poet, (in dem bekannten schönen Gedichte: die Theilung der Erde.) Nicht einmal den Trost hat sie, mit Zeus im Olymp zu leben, da er auf Erden seine Gaben alle schon verspendet! — —

Wien. (Uebersicht des Septembers und Oktobers.) Wol haben Sie lange nichts von mir gehört; aber was soll ich Ihnen auch schreiben, da es mit den interessanten Neuigkeiten, wornach wir seit geraumer Zeit schon vergeblich schmachten, auf unsern Theatern so spärlich aussieht? Endlich aber haben die Freunde der theatral. Musik eine kleine Herzstärkung erhalten, welche nun auch in vollen Zügen von ihnen eingeschlürft wird. Ich meyne die Oper: das Waisenhaus, in zwey Aufzügen, mit Musik von Jos. Weigl *). Sie gehört unter die wenigen, welche auch von denen, die nicht eigentliche Musikliebhaber, noch weniger Kenner sind, besucht werden, weil sie vernünftigen Zusammenhang, Sinn und anziehende Handlung hat; und wird daher jetzt einen Tag um den andern, und zwar immer bey gedrängt vollem Hause gegeben. Das Süjet ist folgendes **) — — —

Sehr artig ist in die tragischen Scenen dieses Stückes der gut gezeichnete Charakter eines treuherzigen, äusserst gutmüthigen, aber geschwätzigen Gartners eingewebt, welcher die tiefen Eindrücke, welche das Unglück Theresens auf den Zuschauer macht, von Zeit zu Zeit mildert — welches um so mehr zu loben ist, da der wirklich angreifenden sentimentalen Scenen in diesem Singspiel in der That so viele sind, dass sonst, ohne sol-

*) Man vergleiche, was von einem andern Korrespondenten über diese Oper in No. 5. unsrer Zeit. gesagt worden ist.

**) Man findet dies schon am angeführten Orte.

che Unterbrechung, eine gewisse, nicht für jeden Menschen angenehme Ueberreizung und Abspannung hervorgehen würde.

Besetzt ist dieses Singspiel sehr gut: Direktor, Hr. Saal; Theresse, Dem. Milder; Gustav, Dem. Haym; Thomas, (der Gärtner) Hr. Weinmüller; Sturm, (Theresens Vater) Hr. Demmer; Luise, (seine Nichte) Dem. Marconi; und Sternberg, Hr. Vogel. Alle singen und spielen mit ausgezeichneter Lust und besonderem Fleisse; aber vorzüglich thun sich hervor Dem. Milder und Hr. Weinmüller durch ihren ungemein anziehenden Vortrag in Gesang und Deklamation. Einzeln jedes Schöne in Hrn. Weigls Musik anzuführen, würde zu weitläuftig seyn; nur im Allgemeinen kann ich Ihnen sagen, dass die Musik durchgehends der Gattung im Ganzen und auch dem Texte im Einzelnen genau anpassend, tief gefühlt und überhaupt von der schönsten Würkung ist. Dass einige wenige Leute, die doch gern auch über jedes Neue etwas sagen wollen, und wenn's irgend möglich, tadeln zu müssen glauben, Hrn. Weigl zum Vorwurf machen, seine Musik enthalte nichts Neues — dabey will ich mich nicht aufhalten, zumal da diese Leute wol selbst schwerlich bestimmt genug wissen möchten, was sie eigentlich wollten, obgleich zu gestehen ist, dass das Neue, was die Oper wirklich enthält, nicht eben in der Erfindung, auch nicht in einzelnen ungewöhnlichen Wendungen, u. dergl., sondern nur in, Andern nicht gewöhnlichem Ausdruck bestehet. Uebrigens ist diese Musik so hell, klar, fasslich, und gesangreich, dass Alles hinzuströmt, innig gerührt, lebhaft erfreuet wird, und — sie versteht — eben weil sie ans Herz dringt! — Sie finden in dieser Oper weder schwierige Passagen, noch lange, konzertirende Ritornells; sondern nichts mehr noch weniger, als nöthig ist, um genau die Gemüthsbewegung auszudrücken, und auszumalen, die der Dichter vorgezeichnet hat. Schon habe ich sie sechsmal immer mit steigendem Vergnügen gehört; und ich gestehe offenherzig, ich wüsste keins unter den verschiedenen einzelnen Stücken derselben anzuführen, welches mir in seiner Art nicht gefiele, oder das ich anders wünschte; wol aber entdecke ich täglich mehr Reiz darin, theils in der — blühenden Instrumentirung, möchte ich sagen, theils aber vornämlich in der schönen Ausarbeitung der Ensembles. — Zu wünschen ist übrigens, dass bey den folgenden Wiederholungen das Orchester sich nicht wieder solche Nachlässigkeiten zu Schulden kommen lasse, wie das vorigemal — besonders in Betreff der Hörner und Flöten: welche letztere zumal auf schwachen Füssen stehen!

Recension.

Deux Sonates pour le Pianoforte par J. Wölfl. Oeuvr. 27. No. 1. et 2. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist vor kurzem (No. 55. des vorigen Jahrg.s) von einer, einzeln bey André herausgekommenen Wölflschen Klaviersonate ausführlich, und mit gebührendem Lobe gesprochen worden; alles Vortheilhafte, was von diesem Werkchen gerühmt ward, liesse sich von diesen beyden wiederholen, denn sie sind ziemlich in demselben Geist und Geschmack geschrieben, nur noch länger ausgeführt. Beyde sind kraftige, lebendige, feurige Stücke; kunstgerecht und doch klar, brillant und gefällig; vollstimmig, ohne die Melodie zu verdunkeln, nicht eben schwer, ohne auch den tüchtigen Spieler zu wenig zu beschäftigen. Etwas ungleich gearbeitet scheinen sie jedoch; und mag das, da es sich fast in allen Werken dieses Komponisten, auch den sonst vorzüglichen, findet, zu dem Wunsche berechtigen, dass er sich selbst zu noch mehr Beharrlichkeit, Ausdauer — zu dem, was die gemeine Sprache Sitzefleisch nennet — nöthigen möchte.

Dann würde er gewiss Werke liefern, wie sie kaum Einige der jetzt schreibenden Klavierspieler hervorbringen können; und das Publikum, das sich so entschieden für W.s Kompositionen erklärt hat, würde diese Begünstigung dann auch von allen Seiten gerechtfertigt sehen. Das, übrigens musterhaft ausgeführte Andante der zweyten Sonate erinnert, dem Thema und auch der Behandlung nach, an Haydns Andante in der Sinfonie mit dem Paukenschlage näher, als es wol eigentlich geschehen sollte. Der dritte Satz der zweyten Sonate ist der geringste von allen, und stehet besonders dem ersten zu sehr nach, als dass sich das Ganze vollkommen in sich selbst abschliessen könnte. Dieser Unvollkommenheiten im Einzelnen ungeachtet, wird ganz gewiss kein Spieler von Geist und Geschicklichkeit diese Sonaten ohne Wohlgefallen vortragen, und oft vortragen können.

Der Stich ist deutlich und gut, aber nicht ganz fehlerfrey.

Kurze Anzeige.

Concertante pour deux Violons avec toutes les parties d'Orchestre; composée par J. Reicha. Oeuvre 1er. à Bonn chez N. Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Es ist dieses ein neuer, im Wesentlichen ganz unveränderter, blos mit einem neuen, veränderten Titel versehener Abdruck der schon vor vielen Jahren als drittes Werk herausgekommenen, und Ref. selbst schon 9 bis 10 Jahre bekannten Concertante des Hrn. J. R., welcher mit Hrn. A. R. nicht zu verwechseln ist. Jene erste Ausgabe ist so eingerichtet, dass die zweyte Principalstimme auch von einem Violoncello ausgeführt werden kann, für welches eine eigene Stimme beygefügt ist. Gegenwärtig ist sie blos für zwey Violinen bestimmt, und jene Einrichtung fürs Violoncello weggelassen. Dadurch ist nun freylich ein neuer Titel nöthig geworden, und da dieser Titel, wie gesagt, seinen Grund hat, die musikalische Welt nun auch nicht etwa befugt, ihn für einen kleinen Kunstgriff des Verlegers zu halten, um dadurch dem Werke wieder neuen Abgang zu verschaffen: es ist ja ohnehin die Zahl, welche angiebt, das wievielte Werk es sey, um zwey zurückdatirt, und statt des dritten das erste gesetzt: jedermann weiss aber, dass das Erste immer früher, folglich älter, als das Dritte ist, und niemand wird es daher für ein neueres Werk halten! Da es aber doch für ein Anderes gehalten werden könnte, so war zwar diese Anzeige, nicht aber eine nähere Beurtheilung nothwendig. Zur Ehre des V.s sagen wir nur so viel, dass die Zeit denselben noch nicht eben auffallend vorgeeilt, und dass es noch immer, besonders für weniger Geübte, (die Solostimmen sind nicht eben schwer auszuführen,) sehr brauchbar ist.

Das Papier ist bey dieser Auflage viel besser, als bey der ersten; der Stich nimmt sich daher auch weit vortheilhafter aus.

Leipzig. Der rühmlich bekannte Komponist und Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Steibelt aus Paris, ist auf seiner Reise nach St. Petersburg, wohin ihn ein sehr vortheilhaftes Engagement vom Kaiser Alexander rief, in Leipzig angekommen; und da sich Hr. St. einige Wochen hier aufhalten wird, finden die Freunde seiner Kunst und Geschicklichkeit vielleicht Gelegenheit ihn näher kennen zu lernen und öffentlich zu hören.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten November. **Nº. 9.** 1808.

Recensionen.

1) *Sinfonie à grand Orchestre* — Oeuv. 41. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

2) *detto* — Oeuv. 42. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

3) *Trois Duos pour deux Violons.* Oeuv. 45. (Pr. 1 Thlr.)

4) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 48. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

5) *Trois detto* Oeuv. 49. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

6) *Grand Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle.* Oeuv. 52. (Pr. 18 Gr.)

7) *Grand Duo pour deux Violons.* Oeuv. 53. (Pr. 16 Gr.)

(Sämmtlich komponirt von Antoine Reicha und verlegt von Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Durch verschiedene Zufälle ist die Anzeige dieser Kompositionen verspätet worden; wir wünschen, dass dieses auf das Schicksal derselben keinen nachtheiligen Einfluss haben möge. — Ein anderer Rec. hat unterdessen nicht nur mehrere Werke A. R.s für's Pianoforte angezeigt und beurtheilt, sondern auch ausserdem manches Rühmliche von ihm gesagt, wogegen wir nichts einzuwenden haben. Im Gegentheil — was dort im Allgemeinen über den Geist, die Kenntnisse, die Art und Weise; dieses Komponisten, was über das Gute und Nichtgute jener Werke desselben gesagt ist, (besonders aber über das Gesuchte, Bizarre, welches darin so oft anstössig gefunden worden ist, und welches wir lediglich dem Bestreben, nur immer neu und originell zu erscheinen, zuschreiben möchten,) dies kann auch grösstentheils auf die hier angegebenen, grössern und kleinern Instrumentalstücke bezogen werden; doch möchten wir einige davon ausnehmen, in welchen man schon mehr die dort noch vermisste Ordnung und Symmetrie der Theile, mehr Zusammenhang, und auch mehr Melodie und Anmuth findet. Das Bemühen, durch Originalität hervorzustechen, und überall, wenn und so weit es seyn kann, einen eigenen, neuen Weg einzuschlagen, ist gewiss an sich nicht tadelnswürdig, wie sich das ja von selbst versteht; sondern im Gegentheil eine natürliche, keine geringfügige, und auch eine der Kunst vortheilhafte Eigenschaft aller ungewöhnlich organisirten Köpfe: aber freylich, wenn das Streben, das Ringen darnach; wenn nicht gleichsam die Naturnothwendigkeit, eben dies auch eben so zu sagen, in einer Kunstschöpfung selbst bemerkbar wird; wenn dadurch die natürliche, d. h. die auf die Natur des Menschen und des Kunstwerks selbst gebauete Ordnung, der natürliche, nicht blos herkömmlich angenommene Charakter und Zusammenhang des Ganzen zerstört werden — sey das nun, wenn von Musik die Rede ist, in Ansehung der melodischen Theile oder der Harmoniefolge, oder des Rhythmus: so kann es, wenn es sonst wirklich von Geist zeugt, zwar noch immer eine gewisse Achtung erwecken, aber zu loben ist eigentlich da nichts, und für das Werk und sel-

nen Effekt selbst ist es gewöhnlich noch nachtheiliger, als eigentliche Fehler, wie deren auf den gewöhnlichen Wegen begangen werden. Man kann ein solches Werk immerhin, und mit Recht, frappant, imposant, sogar kunstvoll und wunderbar nennen: aber damit ist es denn auch gethan; es heiter geniessen, oft dazu zurückkehren, es lieben, es sich gern zu eigen machen — das mag man nicht, und kann es auch nicht, denn es ist nicht wahrhaft erhaben, es ist nicht wahrhaft schön, es ist auch nicht wahrhaft angenehm, gefällig und reizend.

Die Sinfonieen No. 1. und 2., beyde in Es dur, gehören vielleicht zu den besten Werken des V.s, und er hat hier gewiss schon eines Theils geleistet, was der Rec. seiner früher angezeigten Werke erwartete. Besonders aber zeigt sich das in der ersten derselben. Diese ist fast ganz frey von allen oben getadelten Eigenheiten; sie hat einen bestimmten, festgehaltenen Charakter, nicht nur jeder einzelne Satz hat Zusammenhang, sondern auch alle vier Sätze, woraus sie besteht, eignen sich einander ziemlich gut an. Sie beginnt mit einem ernsten Largo, welches den gewöhnlichen Einleitungssätzen der bessern altern Ouvertüren ähnlich ist, und schon etwas nicht Gleichgültiges verkündigt; das darauf folgende Allegro erweckt eine ernste, aber nicht wilde Freude; in dem Andante ist diese Empfindung nicht unterbrochen, sondern nur mit mehr Weichheit unterhalten; auch die Menuett verleugnet diesen Charakter nicht; (das Trio ist eine sehr sanfte und zarte Melodie, aber die über dieselbe in den vier letzten Takten kontrapunktirte Figur in der Oboe, welche von der Flöte ein Viertel später in der Sexte nachgeahmt wird, macht die Zuhörer beym ersten Anhören glauben, die Flöte habe sich verspätet, — und wenn man's dann auch besser weiss, ist es doch ohne Würkung;) und das Finale endlich setzt die erweckte Stimmung des Gemüths mit Würde fort: es senkt sich sogar, ungeachtet seiner grössern Lebhaftigkeit, in einigen Stellen zum Schwermüthigen. Der mittlere Theil desselben, in C moll, fängt einen etwas fremdartigen, unerwarteten Satz an, welcher bis zur Wiederkehr in das Thema in verschiedenen Imitationen und Wendungen fortgesetzt ist, woran man den guten Kontrapunktisten erkennt. Der letzte Theil ist kräftig und feurig gehalten, so dass er das Ganze anständig beschliesst. Gewiss verdient diese Sinfonie allgemein bekannt zu seyn.

No. 2. ist, wie es scheint, mit noch mehr Fleiss gearbeitet, wenigstens sind noch mehr kontrapunktische Künste angewendet: dagegen hält sie sich aber nicht so frey von gesuchten Gedanken und Wendungen, und jenes Ringen nach Auffallendem wird sichtbarer. Das erste Allegro ist ein gut gearbeiteter, lebhafter, hin und wieder auch ziemlich wild aufbrausender Satz; des Angenehmen, was doch jenes erst heben und eingänglicher machen könnte, ist wenig darin: dafür aber manches Scherzhafte. Nun wissen wir freylich wol, dass eben dies mit jenem verbunden, (obgefahr wie in Jean Pauls Dichtungen, oder auch in einigen Beethovenschen Kompositionen,) eine mächtige, tief eingreifende Würkung machen kann: aber es muss dann auch wirklich *verbunden*, nicht blos wie zusammengewürfelt seyn: Das schwermüthige, etwas düstere Adagio hat mehr Empfindung und innern Zusammenhang derselben, wenn auch dieser Zusammenhang, das Stück artistisch angesehen, weniger zu entdecken ist. Uebrigens scheint es, als wenn das Thema dieses Satzes besser einen halben Takt im Aufschlag anfangen müsste, wie es auch gegen das Ende geschrieben ist; wenigstens erschwert dieses Schwanken des Rhythmus der Melodie die Ausführung, weil die Musiker geneigt gemacht werden, sich die gute Taktzeit zuweilen in die Mitte des Taktes zu denken. Wird jedoch dies Adagio gut aus-

geführt; so darf man sich gute Würkung davon versprechen. Die Menuett (Allegro) ist in dem Geschmacke einiger von Beethoven und Haydn; das Trio aber wirklich, nicht blos scheinbar originell: die Modulationen sind sehr kühn; der erste Theil (Es moll) schliesst in Ces dur, der zweyte fängt in G dur an, und läuft dann durch C dur, C moll, As dur, Es dur, zurück in G dur. Mit dem Finale (Allegro Scherzando) konnte sich Rec., auch bey öfterm Anhören, nie aussöhnen; es gehet denn doch, auch für das wunderlichste Scherzando, etwas zu arg darin her. Die Figur z. B., welche anfängt, durchaus herrschend ist, und das Ganze zusammenhalten soll, ist doch gar zu spielend und unbedeutend; die erste Violin trägt sie ganz allein, ohne alle Begleitung vor, und man weiss in der That nicht, ob der Komponist mit ihr oder mit dem Auditorium nur hat spielen wollen. Alle Kunst, mit welcher nun der Satz in der Folge ausgearbeitet wird, vermag es nicht, den Mangel an Interesse des Hauptgedankens zu ersetzen — zu geschweigen, dass eben in dieser künstlichen Ausführung wieder manches sehr Wunderliche vorkömmt, und eben bey solcher Bearbeitung doch die Frage gar nicht aussenbleiben kann: Ist das nicht wieder so viel Aufheben um einen — Eyerkuchen? Die Arbeit, an und für sich selbst, ist aber grossentheils achtungswerth.

No. 3. In diesen Duetten finden sehr geübte Spieler ihre Arbeit, weniger geübte aber Gelegenheit, sich in verschiedenen Lagen, Sprüngen, Doppelgriffen, Bindungen u. d. gl. zu üben. Das erste derselben bestehet aus einem Andante und Capriccio, welches letzte e, wie man von Hrn. R. erwarten kann, ziemlich das Extrem dieser Gattung erreicht. Für die erste Violin ist es sehr schwer auszuführen. Der erste Satz des zweyten (Adagio molto) hat, bey viel Mannichfaltigem, nicht wenig Angenehmes; bey der darauf folgenden dreystimmigen Fuge hat die erste Violin zwey Stimmen zu übernehmen (ebenfalls eine gute Uebung.) Die Fuge wird auch dem Nichtkenner nicht missfallen, obgleich sonst bekanntlich diese Tonstücke unter Instrumentisten selten dankbare Zuhörer finden. Das dritte fängt gleichfalls mit einem Adagio an, und zwar bis zum 14ten Takt, cantabile: dann aber wird der gute Gesang durch eine bunte Figur verdrängt, und jener kehrt erst, nachdem dieses Tempo von einem kurzen Andante unterbrochen worden ist, auf kurze Zeit wieder. Das letzte Allegro ist am gefälligsten.

No. 4, 5 und 6. Das Quartett (wie die wahre Sonate überhaupt,) ist von den grössern, vollstimmigern Tonstücken, z. B. der Sinfonie, ohngefähr so verschieden, wie in der Malerey das sogenannte Kabinetsstück, und das grosse Freskogemälde, wol auch die Theaterscene. Dort wird alles sorgfältig ausgemalet, geputzt, verschmolzen und abgerundet, hier aber alles in grossen Massen, mit kräftigen Strichen, zusammengehaltenem Licht, starken Schatten etc. aufgetragen, geordnet und ausgeführt. So schreitet auch die Sinfonie in grossen Perioden und in dem, was der Musiker starke Effekte zu nennen pflegt, fort; das Quartett hingegen in schönem Gesang, in künstlicher Verwickelung und in zarter, sorgsamer Auflösung der Stimmen. Selten hat ein Künstler für beyde Arten gleiche Talente. Rec. glaubt, dass Hr. R. weit eher für jene grössern Tonstücke geschaffen sey, als für diese, und daher auch mit jenen wahrscheinlich eher Glück machen werde, als mit diesen. Die vorliegenden Quartetten werden zwar nicht Wenigen Unterhaltung gewähren, wegen der vielen vorkommenden launigen, oft sonderbaren Gedanken: aber jene sorgfältige Ausführung und Abrundung, so wie das überhaupt, was eben als dem guten Quartett wesentlich angegeben worden — das haben sie nicht, und es kömmt nun darauf an, ob

man dem Rec. in jenen Praemissen Recht giebt oder nicht, was er auf sich selbst beruhen lassen muss. Die drey ersten unter No. 4. sind reicher an Figuren und Passagen, und daher schwerer, als die folgenden; dagegen haben die, unter No. 5., mehr verwickelte Harmonieen und sonderbare Zusammenstellungen. Bey No. 6. bezieht sich das „Grosse" auch nur auf die Länge desselben. Es bestehet in einem Allegretto, mit freyen und durch Zwischensätze verbundenen Variationen, aus einer Menuett, einem Largo, einer kleinen scherzhaften Fuge, und einem Allegro scherzando.

No. 7. ist sehr verschieden von den Duetten, unter No. 3. Sie ist nicht so reich mit Verzierungen und oft seltsamen, schwierigen Passagen ausgestattet: aber daher auch angenehmer und geniessbarer, als jene. Ein einleitendes Adagio ist meistens vierstimmig, in langen Noten und Bindungen, was sich denn sehr gut anhört. Das Allegro hat nicht wenig interessante Melodieen und einige kühne Ausweichungen; man vergleiche z. B. die Stelle, nach dem Ruhepunkt im zweyten Theile, wo von B moll in F dur ein halber, fragender Schluss gemacht und dann in Fis dur fortgefahren wird. Unter den folgenden Sazen — einem wenig ausgeführten, blos durch Pizzicato und Tremulando, womit die erste Periode wiederholt wird, verlängerten Largo, einem Presto und Finale Scherzando, ist das vorletzte blos gekünstelt, das letztere aber das gefälligste.

Der Stich sämmtlicher Werke ist gut.

Caprices ou Etudes pour la Flûte, comp. et ded. à Mor. le Comte de Moskon par R. Dressler. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Uebungen sind mit guter Einsicht, nach festem Plan, und mit unverkennbarer Kenntnis dessen, was das Instrument hergiebt und man jetzt von ihm verlangt, geschrieben. Sie sind keineswegs abgebrochene oder auch trockene Stücke, blos zur Beförderung mechanischer Vollkommenheit, sondern eigentlich ziemlich ausgeführte, wohl zusammenhängende Sonatensätze, die, ausser dem, dass sie jenen instruktiven Zweck zunächst beabsichtigen, auch eine so angenehme Unterhaltung gewähren, als dies bey einem Instrumente, das keine Harmonie zulässt, und ohne Begleitung anderer Instr., möglich ist. Man findet sechs solcher Stücke, deren jedes, wie das seyn soll, irgend eine besondere mechanische Schwierigkeit vorzüglich bearbeitet, doch so, dass die spätern Stücke die früher geübten Fertigkeiten nebenbey wiederholen. Das erste beschäftigt vornämlich mit Sprüngen in die zweyte Oktave; das zweyte, mit weiten Passagen, gebrochenen Accorden und schwieriger Intonation; das dritte, mit dem Zungenstoss auf Einem Tone; das vierte mit schwierigen Bindungen; das fünfte mit künstlichen Trillern; das sechste mit präcisem Zungenstoss in allerley schnellen Figuren. Für Anfänger hat der Verf., wie man schon aus dieser unsrer Anzeige siehet, nicht geschrieben; man muss schon etwas Beträchtliches bezwingen können, ehe man ihm hier folgen kann: dann aber wird man sich durch fleissige und genaue Uebung dieser Stücke eben so sicher weiter gebracht, als angenehm unterhalten finden. Der Stich ist sehr gut.

Bericht

über die Arbeiten der Sektion der Musik in der Klasse der schönen Künste des Instituts zu Paris vom 1sten Okt. 1807. bis zum 1sten Okt. 1808.

(In der Sitzung am 1sten Okt. von Lebreton vorgelesen.)

Die Klasse der schönen Künste hat in diesem Jahre 262 Artikel, die ihr von der Kommission des Dictionn. de la langue des beaux-arts vorgelegt worden, geprüft und angenommen. Diese Artikel bestehen nicht immer in blossen Wortdefinitionen; um die oft vagen, oder wenig bekannten Kunstausdrücke zu bestimmen, werden nicht selten gedrängte Abhandlungen, oder wenigstens Erläuterungen nöthig; die Kunstsprache bedarf es vorzüglich, dass sie von sinnlosen, dunkeln und überflüssigen Ausdrücken gereiniget werde, und wenn es gleich uns mehr darum zu thun ist, die gewöhnliche Sprache kennen zu lehren, als zu reformiren: so hielten wir es doch für unumgänglich nöthig, diese Reform wenigstens vorzubereiten, und, wo es die Noth erforderte, selbst zu beginnen. So fanden wir in der musikalischen Nomenclatur eine solche Verwirrung, dass es unmöglich war, Licht hineinzubringen. Bey genauerer Untersuchung derselben zeigte sich, dass ihre Unvollkommenheit von der Art und Weise herrührte, wie sie sich bildete. Ein Benedictiner zu Arezzo in Italien um das J. 1024. sammelte die Elemente der Kunst, von welcher die Spuren, die sich in den Alten fanden, fast ganz verwischt waren. Er erklarte die Schriften der Griechen, liess die Musik einigermaassen wieder aufleben, und trug die Grundsatze derselben in dem schlechten Latein der Zeit vor, welches damals die einzige Sprache der Gelehrten war. Seine Schuler sprachen ihm nach, und so entstand ein Gemisch von Griechisch und Lateinisch, das in der Folge nicht nur unübersetzt beybehalten, sondern auch, als die Musik mit neuen Ideen bereichert wurde, durch neue, mit den alten oft gar nicht in Verbindung stehende, und oft einen ganz verschiedenen Sinn zulassende Wörter vermehrt wurde. Als wir in der Mitte des letzten Jahrhunderts die reizenden Melodieen der Italiener kennen lernten und bewunderten: so suchten die Franzosen sich nicht nur diese zu eigen zu machen, sondern liehen auch die italienischen Wörter für die Nüancen der Bewegungen und des Ausdrucks, so dass die Verwirrung in diesem Chaos noch grösser wurde.

Jetzt, da die Kunst zu einem so hohen Grade vorgerückt ist, und fast bey allen Nationen Europa's auf demselben Punkte steht, sollte es jetzt nicht Zeit, sollte es nicht nützlich seyn, die Nomenclatur derselben zu fixiren? Frankreich kann hinführo mit einer ihm eigenen Musik auftreten, es bildet eine Schule; die französische Sprache ist die deutlichste, die bestimmteste: sollte es nicht alle Ansprüche, nicht alle vernünftigen Beweggründe haben, die Aufnahme der französischen Wörter in der Musik zur Bezeichnung der Ideen französischer Komponisten zu bestimmen; jeden gewöhnlichen Ausdruck auf Einen Begriff einzuschränken; die nöthigen Ausdrücke von den Auslandern anzunehmen, aber zu französiren; endlich die barbarischen Wörter, welche keiner Sprache angehören, zu entfernen, und sie durch französische zu ersetzen? Doch da Neuerungen in den einmal angenommenen Gewohnheiten mächtige Gegner finden: so hielt es die Kommission des Wörterbuchs und die Klasse für doppelt nützlich, sich mit dem Konservatorium zu verständigen, wo die musikalische Sprache von ihren ersten Elementen an bis zu den vollendetsten Methoden gelehrt wird. Diese Schule, welche von ihrer Seite schon sehr vortheilhafte Aenderungen gemacht hat, zeigte sich, da sie für die Fortschritte der Musik von so regem Eifer belebt ist, zu den ihr vorgeschlagenen Konferenzen bereit, und das glückliche Resultat der ersten Verhandlungen lasst an dem glücklichen Erfolge der übrigen nicht im mindesten zweifeln. Es werden darin nur die Punkte verhandelt, welche Schwierigkeit haben können.

Wahrend die Klasse sich so warm und thatig mit dieser Kunst beschäftiget, suchten auch ausser ihrem Schooße denkende Köpfe neue Wege und fruchtbare Principien auf.

Ein System, das in dieser Hinsicht Aufmerksamkeit verdient, ist die Theorie des Hrn. Momigny, welche der Minister des Innern der Klasse zur Prüfung vorgelegt hat *). Die Sektion der Musik hat den Verdiensten, dem Eifer, dem Muthe und der Standhaftigkeit des Hrn. M. das gebührende Lob ertheilt; aber da seine Lehre dahin abzweckt, einen Theil der Theorie und der in den italienischen, deutschen und französischen Schulen angenommenen Methoden zu vernichten: so bedürfte es einer festern Begründung der Principien und einer ganz deutlichen Darstellung der Wahrheiten, um die Beystimmung der Meister zu erhalten. Diese Klarheit vermisste die erwähnte Sektion in diesem Werke. Uebrigens glaubt sie, dass die Beurtheilung desselben mehr vor den Richterstuhl der Mathematiker, als der Komponisten gehöre. Man kann also den Cours d'harmonie et de composition, von Hrn. Momigny, der ohnehin schon ins Publikum gekommen ist, hier nur als ein Werk auszeichnen, das Interesse hat, das aber Zeit bedarf, um die ihm gebührende Stelle zu behaupten.

Hr. la Salette aus Grenoble hat die Klasse um ihre Meynung befragt über ein System der musikalischen Stenographie, und über eine neue Art, die Fortepianos zu stimmen. Beyde sind ins Publikum gekommen. Nach dem Urtheil der Sektion für die Musik haben die vorgeschlagenen Mittel zur Beseitigung der wirklich stattfindenden Inkonvenienzen selbst wesentliche Nachtheile, so dass sie das gewünschte Ziel nicht positiv erreichen können.

Wir erwähnten den Eifer, welchen das Konservatorium bey den Konferenzen in Betreff der musikalischen Sprache bewies: die Methoden, welche von demselben über jeden Theil des Unterrichts bearbeitet und herausgegeben worden sind, haben die Meynung der Klasse von seiner Nützlichkeit und seinen schon geleisteten Diensten sehr vermehrt. Es thut mir Leid, einen trefflichen Bericht, welchen Hr. Framery in unserer Sitzung am 24sten Sept. über diese sämmtlichen Methoden abgestattet hat, übergehen zu müssen; er würde von den tiefen Kenntnissen und dem trefflichen Geiste seines Vfs. einen neuen Beweis liefern. Sie bestehen 1) in Principes élémentaires, welche die Bildung aller möglichen Töne in der Musik, nach der sogenannten Scala geordnet, in sich begreifen; 2) in einem Traité d'harmonie, welcher in der Geschichte der Musik Epoche machen muss: er ist von Hrn. Catel, und umfasst ein ganz neues System; 3) in einer Methode de chant, die von Mengozzi vorbereitet, von Cherubini redigirt, und von Gossec, Méhul, Langlé, Richer, Garat, Plantade, Guichard und Ginguené discutirt wurde; 4) in einer Méthode de Piano adaptée au clavecin et à toute espèce de clavicorde von Hrn. Adam: 5) in einer Méthode de violon, die von den Hrn. Rhode, Kreutzer, Baillot vorbereitet, und von dem letzteren redigirt wurde. Letzterem verdanken wir auch die Redaktion der Méthode de violoncelle; 6—8) in einer Méthode de flûte, die von dem verst. Hugot angefangen, und von Hrn. Wunderlich beendigt wurde; in einer Méthode de cor von Hrn. Domnich; endlich in einer Méthode de basson von Hrn. Ozy, einem Virtuosen auf diesem Instrument. Diese Elementarwerke, in 12 Foliobanden, sind für die Schule und für das Zeitalter ein bleibendes Denkmal des Ruhms. — Um die Zöglinge nicht von der Schule, wo sie gebildet wurden, zu trennen, erwähnen wir hier die Hrn. Gasse und Dourlens, welche aus

*) Es ist dies dasselbe interessante Werk, welches in unsern Blättern, in No. 1., 2., 4 u. 5., von diesem Jahrg., ausführlich angezeigt worden.

dem Konservatorium, nachdem sie einen der grossen Preise erworben hatten, nach Italien gegangen sind, um dort ihre Studien zu vollenden. Unseren Einrichtungen zufolge, haben sie ihre klassischen Arbeiten in Rom der Klasse zur Prüfung vorgelegt.

Zu gleicher Zeit sandte auch ein auswärtiger, in ganz Europa bekannter, Komponist, Hr. Zingarelli, Kapellmeister am Vatican und Korrespondent der Klasse, zum Beweise seiner Achtung ihr eine sehr interessante Partitur, worüber von der musikalischen Sektion ein besonderer Bericht abgestattet wurde. Der Gegenstand ist schrecklich. Es ist die Episode von Ugolino, im 33 Gesang von Dante's Hölle. Die so gewaltsamen Leidenschaften Ugolinos und seines Gegners scheinen nur unter der kräftigsten Begleitung und bey dem stärksten Orchester ein Gegenstand der Melodie werden zu können; allein Zingarelli verschmähte diese mächtige Hulfsquelle. Er hat blos durch die Tone der Stimme rühren wollen, und es ist ihm gelungen. Ein solcher Erfolg verräth ein Talent vom ersten Range.

Der oben erwähnte Bericht über die Arbeiten der Pensionnaire an der kaiserl. Musikschule zu Rom, welchen Hr. Méhul in der Sitzung der Klasse der schönen Künste am 1ten Okt. vorlas, enthält im Wesentlichen folgendes:

Zufolge des Reglements der Klasse, welches den Pensionnaren an der kaiserl. Akademie zu Rom die jährlichen Arbeiten vorschreibt, um von der Anwendung ihrer Zeit und von ihren Fortschritten in der Kunst einen Beweis zu geben, haben die Hrn. Gasse und Dourlens verschiedene Musikstücke nach lateinischem und nach italienischem Texte eingesandt. Nach der Prüfung derselben fand die Sektion der Musik sich von neuem überzeugt, dass Italien einen grossen Einfluss auf die Schreibart unserer jungen Komponisten haben werde. Ihr gesuchter und oft überladener Styl wird sich in Rom verlieren, sie werden mit weniger Ansprüchen und mit mehr Klarheit in den Ideen zurückkommen. Das Te Deum von Hrn. Gasse ist für zwey Chöre bestimmt, und zeugt von einer wahrhaft merkwürdigen Korrektheit, Erhabenheit und Festigkeit des Styls. Alle Bedingungen einer schönen Kirchenmusik finden sich darin vereinigt. Ein Christe eleyson, fugenartig nach einem dreyfachen Thema, mit 6 Stimmen ohne Begleitung, bot noch grössere Schwierigkeiten dar, als das vorhergehende Stück, und Hr. Gasse zeigt sich durchgängig über alle Schwierigkeiten erhaben. Der vollkommene Unterricht des Hrn. Gasse, so wie Hrn. Androt's Verdienste bey dem ersten Concurs, zeugen von der tiefen Wissenschaft unseres Kollegen Gossec, dessen Unterweisung wir die jungen Künstler verdanken, welche mit den drey grossen Preisen gekrönt zu werden verdienten.

Ausserdem habe ich von demselben Vf. noch einer grossen italienischen Scene zu erwähnen. Diese Komposition zeigt, dass Hr. Gasse in der theatralischen Gattung eben so glücklich ist, als in der religiösen. Es ist überhaupt in dieser Scene leicht zu erkennen, wie sehr die etwas rauhen Formen der französischen Melodie durch die italienische Melodie gemildert werden. Man könnte sagen, die letztere verhalte sich gegen die erstere, wie Raphaels Manier gegen die Manier von Michel Angelo. Uebrigens hat man diesen Unterschied weniger dem musikalischen Genie, als dem Einfluss der Sprachen, der Sitten und des Klimas beyder Nationen zuzuschreiben. Der Berührungspunkt, welcher gegenwärtig zwischen beyden Nationen Statt findet, die Verschwisterung beyder Schulen durch das Pensionnat in Rom, und der Sieg, den wir über unsere Vorurtheile und Angewohnheiten davon zu tragen Muth gehabt ha-

ben, bürgt uns dafür, dass die jungen französischen Komponisten, die sich einige Jahre in dem Vaterlande Virgils, Raphaels und Pergolese's aufhalten können, wenn sie mit Kenntnissen und Kraft ausgerüstet dahin kommen, Anmuth und Eleganz von dorther zurückbringen werden.

Hr. Dourlens hat ebenfalls ein Te Deum komponirt, und dieses Stück ist zu Rom mit Beyfall aufgeführt worden. Dessen ungeachtet fand die musikalische Sektion diese Komposition zu vag; es fehlt ihr an jener Wärme, an jenem Enthusiasmus der Dankbarkeit, der einen solchen religiösen Gesang beleben muss. Unbedingtes Lob aber verdient sein Dies irae. Dieser, Trauer und Schrecken ankündigende Gesang ist gut aufgefasst, gut gehalten und gut geschrieben. Die Motive sind wahr, mannichfaltig und fallen nie aus dem feyerlichen und düsteren Tone, wodurch die Melancholie so anzieht.

Wäre Androt uns nicht durch den Tod entrissen worden, der zu Rom, wie zu Paris, bedauert wurde, und hätte nicht Hr. Boutilier den Entschluss gefasst, bloss seine Musse-Stunden der Komposition zu widmen: so würde unser Reichthum doppelt seyn. Doch die Klassen des Konservatoriums sind mit Subjekten angefüllt, die voll Liebe und Begeisterung für die Kunst mit einander wetteifern, unseren Verlust zu ersetzen.

Kurze Anzeige.

Trauer-Cantate auf das selige Ende Joh. Christ. Friedrichs, Freyherrn von Watzwills, in Mus. ges. v. C. J. Lasrohs, in ein. Klav. ausz. gebracht von Joh. Sörensen, Dr. Med. Rudolstadt, gedr. in der Hof-Buchdruckerey.

Ein kleines Werkchen, das einen weitern Würkungskreis verdient, als es bisher gefunden zu haben scheint. Es bestehet aus Chören mit abwechselnden Sologesängen, alle sehr einfach, rein und anständig geschrieben, und sehr leicht auszuführen; alle haben den Ausdruck der Schwermuth und sanften Trauer, und erheben sie sich von Seiten der Kunst nicht eben hoch, so wird man doch leicht bemerken, dass sie nach verständigem Plane entworfen, und mit sicherer Haltung und guter Schule (doch keiner der neuesten) ausgearbeitet sind. Die Textesworte lassen es zu, dass die Cantate bey Begräbnisfeyerlichkeiten jedes guten Jünglings, ja, mit einiger Abänderung, jedes geliebten Todten gebraucht werde; so würde sich auch die Musik aus diesem vollständigen Auszuge leicht in Orchestermusik, die hier mit dem Quartett der Saiteninstrumente ausreichte, versetzen lassen, womit denn gar mancher Cantor und Direktor kleiner Orchester sich zu einem passenden, anständigen Gelegenheitsstück verhelfen könnte, statt dass man sonst, eben bey solchen besondern Vorfällen, so oft abgeschmackte, oder doch zweckwidrige Stücke aufführt. Der sehr einfache Chor: Dir folgen zwar etc., S. 15. folgg., hat Ref. am vorzüglichsten; das Duett: Heil dir etc., S. 7. folgg., am wenigsten gefallen. Der Auszug ist mit Sachkenntnis und Fleiss verfasst.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. III.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *No. III.* 1808.

Verkauf einer Musikhandlung.

Um mich den ausgebreiteten Geschäften meines Museums und meines Lehrinstituts ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien-Verlags, und Sortiments Handlung, inclusive der Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt darüber unmittelbar mit mir selbst in postfreye Unterhandlung. Berlin, im October. 1808.

R. Werkmeister.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gluck, Ouverture d'Iphigenie en Tauride pour le Pianoforte. 8 gr.

Cimador, Ouvertura ed Arie dell' Op. Pimmalione p. il Pianoforte. 8 gr.

Cherubini, Ouverture de l'Op.: Lodoiska pour le Pianoforte. 8 gr.

Eberl, A. Ouverture de l'Opera: La Reine des isles noires p. le Pianoforte. 8 gr.

Romberg, Bernh. 3 grandes Sonates p. le Pforte av. accomp. de Violoncelle. Liv. 1. 2. 3. à 1 thl.

Starke, Fr. gr. Sonate p. le Pianoforte av. un Cor et un Violoncelle obligé. 1 thl.

Gyrowetz, A. 12me Nocturne p. le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et Violoncelle. 1 thl.

Maschek, P. 12 Walzer sammt Coda f. das Pianoforte einger. 1 thl.

Dussecck, J. L. 12 Leçons progressives p. le Forte Piano. Liv. 1. 2. 3. 4. à 12 gr.

Winter, P. Ouv. de Tamerlan p. le Pfte. 8 gr.

Weigl, Jos. Ouverture du Ballet, Bachus et Arianne p. le Pianoforte. 8 gr.

Mayer, S. Ouverture de Lodoiska p. Pforte. 8 gr.

Zwolf Original Märsche d. französischen Armée f. d. Pianoforte. 1. 2tes Heft. à 8 gr.

Starke, Fr. 12 Musikstücke aufgeführt b. d. Vorstellungen der Kunstbereiter f. d. Pforte. 8 gr.

— — Trauermarsch. 3 gr.

Neumann, F. A. 12 Var. p. le Pfte. Op. 17. 10 gr.

— — 10 Variations faciles p. le Pforte sur une Romance des 4 Saisons. Op. 18. 10 gr.

— — 12 Variations sp. le Pforte sur le Thême de Duo: La ci darem la mano, de Don Juan. Op. 19. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte s. Pair des tirolien. Wann i in der fruh aufsteh. Op. 21. 12 gr.

Weigl, Jos. Marsch a. d. Ballette: Richard Löwenhers f. Clavier. No. 1. 2. à 4 gr.

Bevilacqua, M. Variations s. Pair: Nel cor piu non mi sento p. le Pfte et la Guit. Op. 13. 10 gr.

— — Variations pour le Pianoforte et la Guitarre. Op. 14. 10 gr.

Eberl, Ant. 2 Sonates à 4 mains p. le Pianoforte. Op. 7. No. 1. 2. à 1 thl.

— gr. Duo p. le Pfte et Violon. Op. 26. 2 thl. 12 gr.

— Le même p. Pfte et Violonc. Op. 26. 1 thl. 12 gr.

— — Sonate p. le Pforte av. accomp. d'une Flute obligé. Op. 29. 1 thl. 8 gr.

— — Sonate p. le Pforte av. acc. d'un Violon obligé. Op. 35. 1 thl. 8 gr.

— — Sonate p. le Pianoforte av. accomp. d'une Violon obligé. Op. 50. 1 thl.

Arien aus beliebten neuen Opern für eine Flöte, No. 5, 6, à 3 gr.

Variationen für eine Flöte. No. 3. 3 gr.

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte, No. 3. 3 gr.

Gebauer, F. R. 6 Duos progr. dialogués p. 2 Flutes Liv. 1. 1 thl. 4 gr.

— — 60 Leçons methodiques ou Duo p. Flutes à l'usage des commençans. Op. 31. 1 thl. 8 gr.

Ebers, C. F. Conc. p. la Flute. Op. 25. 1 thl. 16 gr.

Haydn, Jos. 2 Trios originaux pour 2 Flutes et le Violoncelle. 20 gr.

Kreith, Ch. 12 Variations p. une Flute s. le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet etc. Op. 91. 6 gr.

— — 6 Variations s. le Thême: O jerum o jerum die Gräfin ist mein etc. Op. 92. 4 gr.

— — 12 Variations sur un air tirolien p. une Flute. Op. 93. 6 gr.

Willing, J. L. 8 Variations s. le Thême: mich fliehen alle Freuden etc. p. Clarinette av. Orchestre. Op. 27. 1 thl. 4 gr.

Tuch, H. G. Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et B. 2 Bassons et 2 Hautbois non oblig. Op. 22. 16 gr.

Cherubini, Simphonie toute nouvelle arr. p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. 1 thl.

Journal amusant p. 2 Flutes. Cah. 1. 2. 3. à 16 gr.

PIr, Ferd. Ouv. de l'Op.: Sargines p. 2 Flutes. 8 gr.

Bovilacqua, M. Marche Favorite arr. p. 2 Flutes et la Guitarre av. un Andante varié. Op. 24. 6 gr.

Hänsel, P. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 17. 2 thl. 8 gr.

Wanhall, J. 8 Duos très faciles et progr. p. 2 Violons. Op. 56. Liv. 1. 2. à 10 gr.

Rolla, Alex. Etude p. 2 Violons. Op. 10. 1 thl. 4 gr.

Haydn, Jos. 3 Trios p. 2 Violons et Violoncelle. No. 1. 2. à 1 thl.

Romberg, A. 3 Duos concertans pour 2 Violons. Op. 4. 1 thl. 12 gr.

Beethoven, L. v. gr. Trio pour Violon, Alto et Basse. Op. 3. 1 thl.

Lindler Tänze f. eine Violine. 8 gr.

Romberg, B. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 12. F dur. 1 thl.

Romberg, Andr. 3 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 16. 2 thl.

Rolla, Al. 3 Quatuors p. 2 Vlons, Vle, et Violoncelle. Op. 5. 2 thl. 8 gr.

André, A. 6 Duos instructifs p. 2 Violons. Op. 30. No. 1. 2. à 12 gr.

— — Anleitung zum Violinspielen. Op. 30. 1ter und 2ter Theil. à 1 thl. 6 gr.

Pleyel, J. 12 petits Duos p. 2 Violons. Liv. 8. de Duos. Cah. 1. 1 thl.

Mestrino, 12 grands Solos ou Etudes p. le Violon. Liv. 1. 2. 3. 4. à 18 gr.

Call, L. de, Serenade p. 2 Guitarres. Op. 39. 16 gr.

— — Serenade pour Flute, Alto et Guitarre. Op. 47. 20 gr.

— — Serenade pour Guitarre, Flute et Viola. Op. 66. 20 gr.

— — Sonate p. Pianof. et Guitarre. Op. 74. 1 thl.

— — Serenade pour Flute, Alto et Guitarre. Op. 81. 1 thl.

Bornhard, Anweisung d. Guitarre zu spielen. 12 gr.

Molitor, S. Trio pour Guitarre, Flute et Alto. Op. 6. 1 thl.

— — 6 Lindlers p. 2 Guitarres. 6 gr.

— — Marche funebre à la mort de Mar. Tandler p. une Guitarre. 4 gr.

Bovilacqua, M. 12 Variations p. la Flute anglaise av. l'accomp. d'une Guit. obligée. Op. 11. 12 gr.

— — 12 Ecossoises pour la Flute et la Guitarre. Op. 16. 8 gr.

— — 12 Contre Danses Anglaises p. la Flute et la Guitarre. Op. 17. 8 gr.

— — Quatuor p. Guitarre, Violon, Flute et Violoncelle. Op. 18. 18 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten December. Nº. IO. 1808.

Bruchstücke aus den Briefen eines deutschen Tonkünstlers.

Du hast wol Recht: man muss nicht immer glücklich seyn wollen! Das Glück ist ein Mädchen: verfolgt man's, so flieht es: lässt man's gehen, so — kömmt's nicht eben, lässt sich aber doch einholen. Ich will sehen, vielleicht hole ichs ein!

Ich bin weit umhergezogen, seit meinem letzten Briefe. Es ist nichts davon zu sagen. Ich habe fleissig gespielt vor solchen, die mir viel gaben und nichts verstanden: aber noch fleissiger vor solchen, die mir nichts geben konnten und Verstand davon hatten. So, denk' ich, ists schon Recht — —

Man schmält sehr über das jetzige Publikum, das von Musik einige Notiz nimmt; ich besinne mich, worüber Hasse klagte, Pergolesi weinte, Jomelli wütete, Gluck spottete, Handel fluchte, und sehe, es ist immer dasselbe gewesen, nur auf andere Manier. Immer gab es viel Schäfchen zur Rechten, viel Böcke zur Linken, und wenig (wie Göthe köstlich hinzusetzt!)

Vernünftige, mir grad gegenüber gestellt! — —

Mich hat auf meiner letzten Wallfahrt wenig geärgert, als etwa die Sottise, dass die jetzigen Herren der deutschen Welt (das heisst: des Geldes,) den Virtuosen bereichern und den Komponisten darben lassen — ohngefähr wie dieselben Herren, Deklamatoren hübscher Gedichte beschenken, und um die Dichter selbst sich nicht den Henker scheren. Vormals rief ich bey so 'was: Das ist schändlich! und wollte mit Füssen drein springen; jetzt bin ichs gewohnt, sage blos: Es ist etwas dumm! und setze die Füsse nur weiter. Das war denn sonst nicht so, ganz und gar nicht so! Wie dort der herrliche Alphons von Ferrara mit Tasso's Jerusalem — so rivalisirten Fürsten, Grosse, Klöster und andere Gemeinschaften, wirklich vortreffliche musikalische Werke, wenigstens eine Zeit lang, allein zu besitzen, und entschädigten gern für den Genuss, den ihr Schönheitsinn und wol auch ihre Eitelkeit davon hatten. Jetzt ... ich kenne fast alle Hauptstädte Deutschlands, Italiens und Frankreichs, und so sorgsam ich mein Reisejournal durchsuche, finde ich nicht zwey Dutzend Namen Letztlebender, die in diesem Betracht gethan hatten, was des Nennens werth wäre.

„Desto besser! so hilft sich die Kunst durch sich selbst fort!" Ja, das hab' ich freylich oft gelesen und gehört, von Leuten, die entweder mit so viel Bequemlichkeit philosophiren konnten, wie Seneka, oder die der Hunger trotzig und wild gemacht hatte. Freylich ists sicher: Leo X. würde mit all seinem Kunstsinn und all seiner grandiösen Freygebigkeit keinen Raphael hervorgebracht haben, wenn ihn nicht Gott gegeben hätte: aber Raphael wäre auch das nicht geworden, was er ward, ohne diesen Kunstsinn und diese Freygebigkeit Leo's! Ein guter Maler ward er in jedem Fall, aber sein Grosses ging dahin!

Er muste liefern, was der spielende Dilettantismus verlangte; und lieferte er nur das, so wurde er selbst endlich auch, wie ihn dieser Dilettantismus verlangte. Das ists, worauf ich kommen wollte — wenn ich nur erst ein Wort zur Entschuldigung des heutigen Italien gesagt habe, gegen das jetzt, in Beziehung auf meine Kunst, alles schmält, meist ohne es gesehen zu haben!

Es ist wahr, auch in Italien herrscht jetzt die angegebne unsittige Sitte, aber doch nicht so, wie in Frankreich und Deutschland — in jenem das National-Institut ausgenommen, diesen Tropfen im Ocean des grossen Reichs! Sagt: was ist denn den Grossen und Reichen, was ist den Klostern und andern Verbrüderungen gelassen worden, als weite, prachtige Häuser, von denen sich nichts weggeben lasst, zumal da auch das Letzte fahrender Habe, die Kunstwerke, grossentheils dahin sind? Das Volk — dessen Beyfall donnert und Flammen wirft, wie sein Vesuv, während der deutsche brennt, wie seine Eichenstämme — das Volk brauset und stürmet seinen Jubel jetzt freylich auch selten, fast niemals, dem Komponisten zu: aber auch von Virtuosen nur der herrlichsten Sangerin; und ist das nicht, unter den eben waltenden Umständen, ganz recht, und wahrhaft human obendrein, da ja die blühende Sängerin nur, wie die Nachtigall, einen so kurzen Fruhling hat, und dann unter der Menge, wie diese unter den Sperlingen, sich verliert?

„Unter eben waltenden Umständen," sagt' ich, und meynte damit vorzüglich das! Es ist nur allzuwahr, Italien besitzt jetzt wirklich nur äusserst wenig Komponisten, die bleibende Achtung und einen würdigern Lohn verdienten, als von Impressarien von Karneval zu Karneval gemiethet zu werden — wahrend Deutschland Männer besitzt, vor denen selbst die eitelste Nation willig die Segel streicht. Nun aber weiss der Italiener diese seine gleichgültig behandelten Dutzendkomponisten recht wohl von seinen wenigen grossen, und auch gründlich, wissenschaftlich gebildeten Künstlern zu unterscheiden — indess in Deutschland, wenn's weiter, als zum Reden und Schreiben kömmt, alles so ziemlich durch einander geworfen wird; und wie der Italiener jene ehrenwerthen Männer, auch jetzt noch, behandelt, davon lese ich nirgends etwas, obgleich es gerade das Beste ist! Lass mich an einem Paar Beyspielen die Differenz gleich anschaulich machen!

Ich war vor fünf Jahren in Wien, und sahe bey — — noch eigenhandige Blattchen Mozarts an den Banquier P., worin der grosse Mann diesen seinen guten Bekannten dringend, geangstet, wehmüthig, unter Versprechungen — bald, ihm auch wieder ein Stück zu schreiben, bald, hernach auch wieder recht fleissig Stunden zu geben — bittet, — um — (ich beschwöre Dich!) um einen Gulden, weil er sonst nicht wisse, wovon er diesen Mittag satt werden solle! Ich war das Jahr darauf in Neapel, als eben die bekannten schrecklichen Auftritte alle Fonds, und folglich auch die des grossen Conservatorio weggerissen, alle Wohlhabende zerstreuet, erschöpft, oder sich zu verbergen genöthigt hatten: da traten mehrere der edelsten Damen der Stadt zusammen, um den alten, würdigen Fenaroli, so wie die andern Lehrer an dieser Anstalt, und auch die Zoglinge, die sonst keine Ausflucht hatten — unaufgefordert, nicht erbeten, von Tage zu Tage mit allem zu versorgen, was sie bedurften, und was wahrlich den Wohlthaterinnen oft selbst schwer genug war nur für ihre eigenen ersten Bedürfnisse zu erlangen. — Und wie vieles Aehnliche könnt' ich hinzusetzen, wenn ich nicht auf Obiges zurückkommen wollte! —

Ich meyne, wir Deutschen haben ein Paar Decennien für Musik geschwärmt; Schwärmerey aber ist Uebespannung, und Ueber-

spannung zieht Erschlaffung nach sich. Diese hat uns denn nun — seh' ich recht — eben jetzt in Gefahr gebracht in einen kleinlichen, dünnen, zeitvertreibenden, recht eigentlich arm-seeligen Dilettantismus aufgelöst zu werden, der freylich, wie ein ausgetretener Strom, tüchtig ins Auge fällt, nach 'was Rechtem aussieht, und sich auch, wie dieser, weit und breit ergiesst, ohne jedoch merklich viel Anderes ins Leben zu fördern, als allerhand kleine Brut, die ich nun zwar nicht etwa, wie der Pöbel, kurzweg Ungeziefer nennen mag, wovon aber doch gewiss auch nicht viel Aufheben zu machen, und für das Ganze eher Nachtheil, als Gewinn zu hoffen ist. Dass seine Herrschaft schon machtig genug sey, zeigen viele Merkmale. Was gefallen, was Glück machen — ja sogar, was man nur gern ins Publikum bringen soll, muss seyn, wie's die Dilettanten und Dilettantinnen brauchen können; selbst der wahre Virtuos kömmt nicht durch, wenn er sich nicht durch kleinliche musikalische Artigkeiten, niedliche Tändeleyen und Spässchen, wenigstens erst Eingang, Raum und Vergunst für würdige Erzeugnisse erworben, oder eigentlich erschlichen hat. Sieh, das war sonst nicht so, und das ist auch jetzt noch in Italien nicht so! Schliesse nur nicht von den ephemeren Produkten, die, einzelnen Virtuosen, blos für den Augenblick auf den Leib gemacht, und die dann nach Deutschland verschleppt werden! Ja, ich setze hinzu: fände sichs auch in Italien, wie in Deutschland, so hätte man dort, ausser den angeführten, noch ganz andere Entschuldigungen, die hier gar nicht statt finden. Ich setze nur weniges davon noch her!

Ich habe vor einigen Monaten in der musikal. Zeitung, in den mit guter Einsicht geschriebenen Bemerkungen über Bologna, Rom etc. gelesen, man höre (öffentlich und privatim) in Italien beyder Haydn Kirchenkompositionen gar nicht, von Mozart kaum an zwey Orten und höchstselten das Requiem, und dies allein, von seinen Sinfonieen nichts; von Gluck nichts, von Handel nichts, von Beethoven sehr wenig, und nur seine kleinern, leichtern Klaviersachen etc. Die Sache ist wahr: aber man hört dies alles nicht, weil man's nicht kennt; man kennt's nicht, weil man's nicht hat, und man hat's nicht, weil man nicht dazu kommen kann. Denkt euch doch nur nicht die literarischen, und auch die Geschäftsverbindungen, in wiefern sie auf Kunst und Literatur Bezug haben, in Italien wie in Deutschland; denkt sie euch auch nicht schlechter: sondern denkt, dass es so gut, als gar keine dort giebt! Dass das aber so ist — ach, davon liegt der Grund in ganz andern Dingen, als in Mangel an Theilnahme, in Parteysucht, in Verachtung der Ausländer u. dgl.; er liegt in Dingen, deren unumwundene Angabe ihr mir jetzt nicht drucktet, und für die der italienische Gelehrte oder Kunstfreund wahrlich nicht kann. Versucht es nur aber, und gebt dem Italiener etwas von jenem hier Unbekannten, das wirklich vorzüglich ist; gebt es wirklich gut; geht es, wie es die Gattung selbst verlangt — denn dafür hat er den feinsten Takt; und ihr werdet erfahren, was ich erfahren habe: die Zuhörer sind entzückt — selbst das Volk ist es: und das Volk begreift, wenn die Rede von Theilnahme an Musik, und auch vom Urtheil über dieselbe ist, noch ein ganz anderes, weit bunter zusammengesetztes Gemengsel von Menschen in Italien, als in Deutschland. Es versteht sich, dass ihr so billig, oder vielmehr so gerecht seyn werdet, einiges Nationale im Geschmack dieser Nation von selbst abzurechnen; und das um so mehr, da ja doch wir Deutschen wahrlich auch derselben Abrechnung bey nicht wenigem von dem bedürfen, was wir lieben! — Lass mich auch hier einige Beyspiele geben, mich deutlicher zu machen, und auch, weil die Deutschen von den Franzosen nun angenommen haben für und wider alles Raisonnement zu liefern

— hoffentlich aber auch, auf alles blosse Raisonnement nichts zu geben!

Ich habe in Neapel, wo sich überhaupt der echte italienische Charakter am vollständigsten, wenigstens am lautesten ausspricht — beym Grafen G. Mozarts Violinquartetten gespielt. Kaum einige anwesende Musiker kannten sie ein wenig, die Andern noch gar nicht. Nie, nie werde ich der himmlischen Frühlingsnacht (im Februar!) vergessen! Man spielte bey offenen Fenstern; die vom Blüthenduft geschwängerte Luft drang labend, drang ganz still, wie ein wellenloses Meer, herein; der Himmel schien sich rund um, wie eine dunkelblaue Glasglocke mit schimmernden Silberpunkten, ganz nahe um uns zu legen — eine Erscheinung, die sich Keiner denken kann, der sie nicht gesehen hat — — Die Gesellschaft war sehr zahlreich und von den verschiedensten Graden der Bildung: aber sie war durchaus entzückt von der Komposition, und nicht nur sie, sondern die zahlreiche Dienerschaft stand (komisch genug!) eben so entzückt da und dort in den Winkeln; ja, nach und nach kamen ansehnliche Partieen von Hans Hagel — erst unter die Fenster, wo sie strenge Polizey hielten, dass kein Geräusch sie störete, und dann rückten sie sogar, ohne weitere Umstände als einen Nick, in den Prunksaal, hörten mäuschenstill, nur mit immer wechselndem Ausdruck des Mitgefühls in den Gesichtern, und mit einzelnem wonnigem Erseufzen zu — z. B. bey sehr schmeichelhaften Zurückgängen ins Thema, bey ungewöhnlichen, sehr milden Auflösungen gehaltener Dissonanzen —; machten dann ihren Nick wieder und gingen dankbar und glücklich ihre Wege. Die Scene war die seltsamste und erfreulichste von der Welt — für einen Deutschen; die vornehmen italienischen Herrschaften aber fanden darin gar nichts Ungewöhnliches, und hatten, in echter Humanität, nicht das Geringste gegen die ungebetenen, meistens ziemlich schmutzigen Gäste. Als wir aber in desselben Meisters schönem Klavierquartett aus Es dur, im Mittelsatze aus B dur, an die Stelle kamen, wo Mozart so lange aus scharfen Dissonanzen in scharfe Dissonanzen schreitet: da zuckten erst die Gesichter widrig, dann zuckten bey den weniger Verfeinerten auch andere Glieder, (es hatte etwas Furchtbares!) und beynahe hätten sie endlich zu heulen angefangen. Kurz, das mochten sie durchaus nicht — ohngefähr eben so wenig, als wir ihr damals modisches: Nice addio, von Martinelli — und ohngefähr mit gleichem Rechte, obschon aus gerade entgegengesetzten Ursachen. Von J. Haydns Messen war nur noch die erste (nach der Breitkopf-Härtelschen Ausgabe der Partituren) herausgekommen; ich hatte sie aus Wien mit hieher genommen und wir gaben sie ein andermal in demselben Hause, mit guten Sängern und einem zwar schwachen, doch ziemlich hinreichenden Orchester. Verschiedene Chöre (aufrichtig gestanden!) reizten, wie sie nicht sollten, und erbitterten gewissermassen, wegen der kirchenwidrigen Begleitung; andere Sätze aber — besonders Et incarnatus, Et resurrexit, Agnus Dei — rührten so innig, entzückten so — fromm, möcht' ich sagen, dass Mehrere, besonders auch Damen, aufgelöset in religiösem Gefühl, süss erseufzend, die Augen zum Himmel schlugen und unwillkührlich die ihnen zur Gewohnheit gewordenen äussern Zeichen von Andacht machten. — Das zusammengenommen mache Dir deutlicher, als meine Worte, was ich oben sagen wollte. Soll ich Dir nun ein Gegenstück aus Deutschland (wenn auch nicht eigentlich den Deutschen anzurechnen) malen? die Scenen, die ich erst vor wenigen Monaten am — — schen Hofe sahe, von dem doch in Absicht auf Tonkunst so viel Aufheben gemacht wird, besonders wenn wir dem Kapellmeister glauben, der bekanntlich vormals drucken liess, selbst Mozarts Don Juan sey ihm noch nicht hoch und gross genug? hast

Du Lust von dem grossen Hofkonserte zu hören, (gross muss hier alles heissen!) das höchstens ein Stündchen dauern durfte? wo man mit dem Rondo einer Haydnschen Sinfonie anfing, weil das Ganze viel zu lang gedauert hätte und viel zu ernsthaft gewesen wäre? wo hernach die brave erste Sängerin eine italienische Kavatine sang, weil eine Scene, oder auch nur eine ordentliche Arie, viel zu umständlich gewesen wäre? wo dann ein schätzbarer Virtuos einige Variationchen spielte — durchaus kein Konzert, weil dies viel zu lang aufgehalten hatte? und wo sodann das ganze grosse Konzert mit zwey artigen französischen Romanzen, von der Guitarre begleitet, beschlossen wurde? — —

Worauf der eigentliche letzte Unterschied zwischen dem Italiener und dem Deutschen, in Absicht auf Musik, meinen Beobachtungen nach, beruhe? Ich denke darauf: Der Italiener und der Deutsche besitzen für die Tonkunst gleiche Talente dem Gehalte nach, aber äusserst verschiedene, ja entgegengesetzte, der Art nach; in Gewandtheit des Geistes und in Geschicklichkeit des Ohrs, ja der Organe überhaupt, gehet der Italiener dem Deutschen weit vor: durch Beharrlichkeit und Fleiss holet dieser jenen aber ein, überläuft ihn auch, besonders jetzt; Phantasie und Gefühl ist beym Italiener weit, weit reizbarer und lebendiger, beym Deutschen widerhaltiger und tiefer; treue Anhänglichkeit an Musik ist in beyden, nur dass diese bey dem Deutschen sich, wie das Rohr im Winde, bald da, bald dorthin neigt, bey dem Italiener aber ihren sichern Gang frisch und stracks fortgehet, wohin seine Natur ihn zieht. Dass die Liebhaberey beym Italiener seinem brennenden Sommer, bey dem Deutschen seinen nässlichkühlen Frühling gleicht — das thut am Ende zur Hauptsache weniger, als es wol scheinen mag. Aber, aber — und das möchte wol das Entscheidendste seyn: der Italiener ehrt die wahre Kunst, wie eine himmlisch gesandte Geliebte, und sie ist ihm innerstes Herzensbedürfnis; der Deutsche lässt sich die Kunst gern gefallen, wie ein hübsches Mädchen aus der Provinz, und sie ist ihm eine willkommene Unterhaltung in müssigen Stunden. Jener ist beym Kunstgenusse äusserst gespannet, horcht begeistert selbst auf jede Kleinigkeit, ist freythätig mit allen Vermögen der Seele: dieser will sich dabey nur erholen, z. B. von Aktenarbeit und Comptoirgeschäften, und wie er seine Dichter lieset zum Zeitvertreib und etwa seinen — Geschäftstyl zu verbessern, so hört er die Werke seiner grossen Komponisten, die Stunde nicht eben unangenehm auszufüllen und sich hin und wieder eine Idee zu einem guten Länderer zu merken. Dem Italiener ist die Tonkunst recht eigentliche Lebensnothdurft, die sich gar nicht abweisen lässt: dem Deutschen, weit mehr Anforderung seiner Verhältnisse, die sich auch anders stillen liesse; jener würde sich eine Musik erfinden, wenn er keine überkommen hätte: dieser, irgend etwas Anderes hernehmen, um sich's zur Unterhaltung zuzustutzen und auszubilden; jener lebt in Musik, dieser mit Musik — —

Nachrichten.

A. d. Briefe eines Reisenden durch München. — — Auch den braven, Ihnen bekannten Klarinettisten, Beer, aus Berlin, hörte ich hier in einem Konzerte, das er zu seinem Besten gab. Frau v. Geiger erwies dem verdienten Künstler die Ehre, in diesem Konzerte eine Arie zu singen, und trug sie mit Kunst und vielem Geschmack vor. Hr. Mittermayr, ein junger, talentvoller Künstler, erndtete auch durch seine schöne, hohe Bassstimme und geläufige Kehle, reichlichen Bey-

fall ein. — Nach einer längern Abwesenheit fand ich das hiesige Orchester im Ganzen wol noch in dem Besitz seines alten Ruhms: um so mehr wunderte ich mich über ein, in eben diesem Konzerte, von den jungen Brüdern Bohrer gespieltes Stück. Es waren Variationen über einen bekannten Gassenhauer. Hr. Bohrer, der Violoncellist, spielte dabey fleissig sul ponticello, und drückte, meines Erachtens, ziemlich tauschend das Geschnatter einer Ente aus. Wol hörte ich bey meinem vorigen Aufenhalt in hiesiger Stadt, die Hrn. Eck, und andere Meister dieser so gerühmten Kapelle spielen; damals sank sie aber nie zu so einer Erbärmlichkeit herab. Wie? sind etwa die schönen Zeiten des edlern Geschmacks auch für diese Stadt vorüber? findet ein grosses, mit Wahrheit und Empfindung vorgetragenes Spiel keinen Eingang mehr? — Nein, nein! das Menschenherz ist den Eindrücken des Schönen und Guten immer offen! Man gebe es nur! Doch es ist zu reizend, zu lockend, originell zu heissen! sich einen Namen zu machen! Und scheuet man sich, auf der Bahn des Kunststudiums und der Vernunft zu seinem Ziele zu gelangen, so betritt man die Umwege des Aberwitzes! Ich zweifle jedoch, so wie mehrere der verdienten Musiker, die ich hier gesprochen, dass man auf diesem Wege sein Ziel hier erreichen werde. —

Nur Eine theatralische Neuigkeit kann ich noch melden: Gulistan, die bekannte französische Oper von Dalayrac, hat in München wenig Glück gemacht. Die Intrigue des Stückes hat zu wenig Anziehendes, und die Musik scheint ausser der Sphäre des, übrigens so beliebten, und mit Recht so gern geehrten Meisters zu liegen. Die Oper wurde aufgeführt den 18ten und 20ten Nov.

Frankfurt. Ende Novembers. Die Winter-Konzerte haben hier, für dieses Jahr ihren Anfang genommen. Das grosse Liebhaber-Konzert aber, welches mehrere Jahre so sehr glänzte, bleibt für diesen Winter — möchte es doch ja nur diesen Winter seyn! — ausgesetzt. Ob es je wieder in die Aufnahme kommen werde, deren es sich sonst zu erfreuen hatte, steht zu erwarten, und ist zu hoffen, da die Fortsetzung von vielen Freunden der Kunst sehr gewünscht wird. —

Die sogenannte musikal. Akademie schreitet dagegen desto rascher vorwärts; mit rastloser Thätigkeit arbeiten die Vorsteher dieser Anstalt an ihrer Vervollkommnung, und ihre Bemühungen werden mit dem besten Erfolg belohnt. Sie hat sich des Beyfalls und der Theilnahme eines grossen Theils der gebildetsten Musikliebhaber zu erfreuen. Selbst unser durchlauchtigster Fürst, der so gern alles Gute und Schöne unterstützt und fördert, nimmt warmen Antheil daran; er besucht sie nicht nur bey seinem Hierseyn, sondern machte auch schon im vorigen Winter dieser Gesellschaft ein Geschenk mit mehreren bedeutenden musikal. Werken — die im Publikum noch gar nicht bekannt sind — von berühmten Komponisten. Diese sollen diesen Winter einstudirt und aufgeführt werden; sobald dieses geschehen ist, werde ich Ihnen nähere Anzeige davon geben.

Die Hrn. Pauli und Meggenhofer haben sich auch auf 16 Konzerte für diesen Winter subscribiren lassen. Dieses Konzert ist besonders für den Mittelstand, der gewöhnlich auf feinere und höhere Kunstgenüsse Verzicht thun muss, berechnet. Für ein äusserst billiges Abonnement kann man da doch sehr gute Musik und mitunter sogar die besten hiesigen Künstler zu hören bekommen, da die Unternehmer sehr uneigennützig dabey zu Werke gehen. Am 1sten d. M. war das erste Konzert, und diesem nach kann man dem Unternehmen den besten Fortgang ver-

sprechen. Die Stücke, welche da gegeben wurden, waren: Sinfonie von Haydn; Arie von Weigl, (von Hr. Berthold gesungen;) grosse Kantate: das Erndtefest, von A. André; eine charakteristische Ouverture zu den Hussiten vor Naumburg, von A. André; ein Klavier-Konzert von Mozart, (von Hr. Aloys Schmitt gespielt;) und ein grosser Chor aus Tigrane von Righini. Der eben genannte Hr. Schmitt ist aus der Schule des Hrn. Kapellm. André zu Offenbach, und macht seinem Lehrer wahre Ehre; über seine Vorzüge werde ich künftig noch Gelegenheit finden, ausführlicher zu sprechen. Alle Stücke wurden sehr gut exekutirt, und von einem zahlreichen Auditorium mit Wärme und Beyfall aufgenommen.

Auch sind wir diesen Herbst schon von mehreren reisenden Künstlern besucht worden. Hr. Backofen gab schon im Anfang des vorigen Monats Konzert. Er suchte seine Virtuosität auf dem Basset-Horn zu zeigen: allein es fehlte ihm, in gleichem Verhältnis, Auditorium, und Beyfall; beydes nämlich war nicht gross. Ich hätte diesem vielseitig gebildeten, achtungswürdigen Manne mehr Glück gewünscht, und er würde dieses gefunden haben, wenn das hiesige Publikum ihn näher gekannt hätte.

Hr. Franzel, königl. baier. Musikd., gab am 28sten Oct. im Schauspielhause Konzert. Dieser, überall, wo er war, so sehr geschätzte und beliebte Künstler, erfreuete uns Frankfurter gar sehr durch seinen Besuch, da wir ihn lange nicht gehört hatten. Er hatte ein volles Haus und ungetheilten Beyfall; aber wer könnte auch diesen Virtuosen, diesen lieblichen Geiger, ohne Theilnahme hören? Dass er einer der vorzüglichsten Violinspieler jetziger Zeit ist, hat er längst bewiesen; ich brauche Ihnen also nur zu sagen, was wir diesmal von ihm hörten. In der ersten Abtheilung spielte er ein Konzert (G dur) von seiner Komposition. Es war eben so effektvoll geschrieben, als er es vortrug. In der zweyten Abtheilung gab er ein Konzert mit Begleitung mehrerer — Singstimmen, Chöre und Harfe, nebst dem vollständigen Orchester. Dieses Stück, so gut es auch, an sich, gearbeitet war, und so vortrefflich es von allen Seiten ausgeführt wurde, wollte mir doch als Konzert nicht ganz gefallen; so wie mir überhaupt schon die Idee nicht zweckmässig scheint, Konzerte in der Komposition so zu behandeln, wie dieses behandelt ist. Wozu die starke, mannichfache Begleitung? um zu imponiren oder um zu rühren? Ein guter Virtuos bedarf zu diesen Zwecken solcher Mittel nicht. Die Singstimmen etc. waren ohngefähr so benutzt, — bey den Solos sowol, als bey den Ritornells — wie bey guten Konzerten die Instrumental-Begleitung; das machte oft recht angenehme Würkung, aber zum Nachtheil des Virtuosen. Wenn ein Virtuos spielt, so will man doch diesen gern hören, diesem vor allem geniessen, diesem volle Aufmerksamkeit und Theilnahme geben; alles, was hierin stört, kann nie angenehm seyn. Solche Konzerte, wenn sie nun ja geschrieben werden sollen, müssten also nur von Instrumentisten vorgetragen werden, welche nicht, wie Franzel, eigentliche Virtuosen, im vollen Sinne des Wortes, genannt werden können, die mithin noch so starker fremder Hülfe bedürfen, um zu imponiren und zu befriedigen. Männer, wie Franzel, werden die Zuhörer weit genügender unterhalten, wenn sie sich selbst geben, und von Andern nur das, was nöthig ist, eben das Ihrige gehörig hervorgehen zu lassen. — Zum Beschluss des ganzen Konzerts spielte Hr. F. noch ein Konzertino mit Variationen, ebenfalls von eigener Komposition, bey welchem den Zuhörern nichts zu wünschen übrig blieb. Der Virtuos zeigte sich da, für ihn selbst und die Zuhörer, äusserst vortheilhaft.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

1. *Sonate pour le Pianoforte av. accomp. d'une Flûte obligée, comp. par Ant. Eberl.* Oeuvr. 29. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) und
2. *Sonate pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon obligé, comp. — — par Ant. Eberl.* Oeuvr. 35., (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.) beyde, Wien, bey Weigl.

Zwey sehr schätzbare Sonaten, die zwar, wie aus ihnen selbst hervorgehet, in beträchtlich verschiedenen Perioden des Lebens und der höhern Bildung des zu früh verstorbenen E. geschrieben seyn mögen: aber gewiss beyde allen geübten Klavierspielern willkommen seyn werden. Die erste ist leichter, einfacher, galanter; die zweyte, schwieriger, vollgriffiger, reicher figurirt, mehr ins Breite ausgeführt, und brillanter: jede aber in ihrer Art mit Geist erfunden, mit Talent ausgebildet, und für angenehme, vortheilhafte Wirkung sicher berechnet. Hakelich, neckend, unapplikabel, oder auch nur eigentlich schwer, (was man nämlich jetzt so nennen darf) ist nichts in beyden; man bemerkt sogleich beym ersten Durchlaufen, dass der Verf. ein guter Klavierspieler war. Nur die Flöte der ersten Sonate hat einige unangemessene Stellen. Dass E. nicht ganz fest im reinen Satze gewesen, zeigt sich freylich auch, doch in der zweyten Sonate nur wenig und in unbeträchtlichen Nebendingen; auch hat die erste, bey anmuthigen Ideen, hin und wieder noch etwas, nicht recht im Innern Zusammenhangendes — sie scheint noch nicht aus Einem Guss.

Nach dieser genauen, unparteyischen Anzeige, bleibt über das Einzelne nicht viel zu sagen übrig, da Nachweisungen und Verbesserungen dieser und jener nicht reinen, oder sonst schwächern Stelle, zu dem ruhenden, wackern E. nicht mehr gelangen könnten.

In der ersten Sonate folgt auf ein ernsthaft und körnig angelegtes, auch in der Empfindung (weniger in der künstlerischen Ausführung) ziemlich treu fortgehaltenes Allegro, aus G moll — ein sehr angenehmes, durchaus singbares Andantino, aus B dur, das sich, von beyden Spielern mit Geschmack und Delikatesse vorgetragen, ungemein gut ausnimmt; dann beginnet ein sogenanntes Intermezzo — eine kurze ernsthafte Einleitung, aus G moll — zur heitern, launigen, allerliebsten Alla Polacca, welche den Beschluss macht. — Die zweyte Sonate fängt mit einem kraftigen, brillanten Allegro aus B dur an, das sehr gut zusammengehalten ist, in der Empfindung wie in der Bearbeitung; hierauf folgt wieder ein angenehmes, melodiöses Andante, aus Es dur, das zwar etwas viel Noten hat, aber doch nicht ausschweift, noch durch dieselben den einfachen Gesang verdunkelt; und ein wahrhaft originelles, frey und schimmernd behandeltes Rondo, voll Leben und Frischheit, macht den Beschluss.

Das Pianoforte ist in der ersten Sonate selten, in der zweyten öfter, bis 4gestr. C benutzt, doch auch die Einrichtung getroffen worden, dass man mit einem Instrumente bis 3gestr. G ausreichen kann.

Der Stich, und das Aeussere überhaupt, ist bey der zweyten dieser Sonaten nicht vorzüglich, bey der ersten ziemlich schlecht, und bey dieser überdies mit nicht wenig Fehlern entstellt. Doch sind diese alle von der Art, dass sie ein verständiger Spieler bald wird verbessern können — weshalb wir damit hier den Raum nicht anfüllen wollen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten December. **No. II.** 1808.

Ueber die Begleitung der diatonischen Tonleiter.

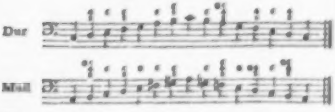

Die Meynungen der Musikverständigen über den Werth und die Brauchbarkeit obiger Vorschrift zur Begleitung der Tonleiter sind getheilt. Vom Anfang des vorigen Jahrhunderts bis um die Mitte desselben hat sich diese Vorschrift im Ansehen erhalten, und die Lehrer des General-Basses aus jener Periode haben die Uebung derselben in allen Lagen und Tonarten ihren Schülern dringend empfohlen; in der neuern Zeit aber haben Männer von Einsicht, welche nicht alles, was die Alten gesagt haben, nachzusprechen pflegen, verschiedene Bedenken dagegen aufgestellt, oder sie haben dadurch, dass sie diese Formel aus ihren Lehrbüchern über den General-Bass weggelassen haben, dieselbe stillschweigend verworfen. Vielleicht macht Hr. Conrekt. Hering hierin die einzige Ausnahme, welcher in seiner unlängst herausgegebenen Generalbass-Schule der Meynung der Alten wieder beygetreten ist, indem er gedachter Vorschrift einen bedeutenden Platz in seinem oben genannten Werke eingeräumt hat. Dazu muss er Gründe gehabt haben, mit deren Darlegung er sich jedoch, als Elementar-Schriftsteller, nicht befassen konnte. — So geringfügig die Sache an sich zu seyn scheinet: so ist sie doch für den Musikforscher, welcher eben so wenig blindlings verwerfen, als blindlings billigen will, von Belang; und es lohnet ohne Zweifel die Mühe, eine Untersuchung darüber anzustellen, um zu sehen, wohin der Ausschlag sich neige, wenn die beyderseitigen Gründe gegen einander abgewogen werden.

Zuerst wird im Allgemeinen eingewendet: die stufenweise Folge der Töne im Bass kann auf gar mancherley Weise begleitet werden; wozu dient es also, eine Regel darüber aufzustellen, da dieselbe unzählige Ausnahmen leidet?

Jene Behauptung ist ganz richtig. Wer im Gegentheil behaupten wollte, bloss durch Hülfe gedachter Regel im Stande zu seyn, jeden unbezifferten Bass zu begleiten, der würde nur seine Unwissenheit verrathen, und es wäre sehr leicht, ihn bey einem wirklichen Versuch zu Schanden zu machen. Daraus folget aber noch nicht, dass Zeit und Mühe, welche ein Schüler auf die Uebung der Begleitung der Tonleiter verwendet hat, verloren sey. Er hat vielmehr nach erlangter Fertigkeit, seine Formel in allen Lagen und Tonarten vorzutragen, einen grossen Vortheil in Händen, welcher demjenigen fehlt, der diese Uebung versäumt hat. Dies zeigt sich schon da, wenn beyde, unter übrigens gleichen Umständen, nur einige Akkorde, zum Beyspiel als ein Präludium, anschlagen wollen; es zeigt sich aber auch beym fortgesetzten Studio des General-Basses und bey der ganzen Ausübung

desselben, wie dieses die pädagogische Erfahrung lehret. Eben da, wo viele Ausnahmen statt finden, ist eine Regel am nöthigsten: sie ist der Leitfaden in dem Labyrinth. Und wenn man bey dem vorliegenden Falle die Ausnahmen genau ansieht, — findet man, dass sie nicht sowol Abweichungen von der Regel, als vielmehr Modificationen derselben sind. Was dem angehenden Klavierspieler die Uebung der auf- und absteigenden Tonleitern nach einer für die meisten Tonarten bestimmten und unabzuändernden Fingersezzung ist, das ist dem Schüler des General-Basses die Uebung des Accompagnement der verschiedenen Tonleitern. Jeder Lehrmeister halt ersteres für sehr nützlich, obgleich die Fingersetzung nur für den gegenwärtigen Fall gilt, in andern Fällen aber gar manche Ausnahme leidet; warum sollte letzteres zur Erreichung des dabey beabsichtigten Zwecks nicht eben so nützlich seyn? —

Die zweyte Einwendung ist folgende: Beym Aufsteigen findet sich von der fünften zur sechsten Stufe eine Fortschreitung, welche hart und gezwungen klingt, wie jedes gesunde Ohr wahrnehmen kann. Diese Härte ist darin zu suchen, dass die beyden Akkorde auf erwähnten Stufen nicht den geringsten Zusammenhang unter sich haben, dass der Fundamental-Bass auf eine fehlerhafte Weise einherschreitet — nämlich von einem Dreyklang zu einem andern auf der nächst angrenzenden Stufe, und dass diese beyden Dreyklänge wegen des sogenannten Tritons in einem widrigen Verhältnis mit einander stehen.

Dieser Einwurf hat allerdings vielen Schein für sich. — „Es ist schlimm, (schreibt Rousseau, Dict. de Mus. Artic. Regle de l'Octave) dass eine Formel zur Ausübung der Hauptregeln der Harmonie einen Fehler gegen eben diese Regeln enthält. Das heisst den Anfängern allzufrühzeitig Anleitung geben, die Grundsätze zu übertreten, welche man ihnen beybringen will.“ —

Um eines Fehlers willen verwarf aber Rousseau nicht die ganze Sache, die er für gut erkannte, sondern er suchte den Fehler zu verbessern. Zu dem Ende that er verschiedene Vorschläge, die er jedoch bey näherer Prüfung wieder zurücknahm, bis auf einen einzigen. „Es findet, sagt er, kein anderer Akkord hier, auf der sechsten Stufe statt, als der Akkord der Septime, welcher aber kein Stamm-Akkord, sondern eine Umkehrung der hinzugefügten Sexte auf der Tonica ist.“ —

Diesen Akkord (le la Sixte ajoutée) wird heut zu Tage nicht leicht jemand für einen Stamm-Akkord gelten lassen. Der kürzeste Beweis, dass er nicht in diese Klasse gehöre, ist der: Man bedarf seiner nicht, um gewisse Verbindungen in der Harmonie zu erklären, von denen man ehemals glaubte, dass sie nicht erklärt werden können, es sey denn, man nehme diesen Akkord unter die Stamm-Akkorde auf. Die von Rousseau hier empfohlene Septime ist in der That nichts anders, als ein Vorhalt von der Sexte, dessen Auflösung bis zum folgenden Akkord verschoben wird:

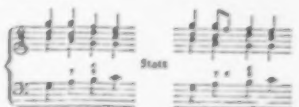

Lässt man nun diesen Vorhalt weg, wie es in dieser Formel billig geschehen muss, da alle übrigen Akkorde derselben ohne Vorhalt eintreten: so stehet der blosse Sexten-Accord da, welchen Rousseau hier nicht dulden will.

Wir werden nun sehen, ob dieser angefochtene Akkord seinen Platz behaupten kann, oder ob er, um der angeführten Bedenken willen, doch weichen muss.

„Es fehlt ihm, sagt man, an Zusammenhang mit dem vorhergehenden Akkord.“ —

Freylich ist es schön und gut, wenn die Akkorde, gleich einem Räderwerke, in einander greifen, das ist, wenn der folgende einen oder mehrere Töne von dem vorhergehenden in sich fasst; aber es ist nicht nothwendig, dass dieser Zusammenhang jedesmal sichtbar sey. Er kann in der Fundamental-Harmonie verborgen liegen. Und diess ist wirklich der Fall mit unserm Sexten-Akkord. Es entspringt derselbe, so wie er hier auf einen Dreyklang folgt, keineswegs von einem Dreyklang; sondern er ist die zweyte Umkehrung eines Septimen-Akkordes. Durch diese Umkehrung wird die ursprüngliche Septime zur Terz; letztere verliert aber wegen ihrer hervorstechend konsonirenden Eigenschaft ihre dissonirende Natur in dem Maasse, dass sie nach den Umständen verdoppelt werden kann. Eigentlich sollte jedoch in diesem Akkord kein Intervall verdoppelt, sondern demselben die Quart, als die Oktav des Fundamental-Tones, beygefügt werden. Dann wäre er vollständig, und sein Zusammenhang mit dem vorhergehenden Akkord sichtbar. Rousseau hat auch hierüber eine Prüfung angestellt; er behauptet aber, der Terz-Quart-Sextenakkord finde hier nicht statt, weil die Terz, als der dissonirende Ton, ohne Vorbereitung eintrete. Ehemals war es allerdings Regel, dass in den wesentlichen Septimen-Akkorden, welche nicht auf der Dominante stehen, und in den Umkehrungen derselben der dissonirende Ton präparirt werden müsse; heut zu Tage lautet aber die Regel so: der dissonirende Ton in erwähnten Akkorden kann frey eintreten, wenn die Oktav des Fundamental-Tones im vorhergehenden Akkorde liegt. Die Aufstellung dieser, in der Natur gegründeten Regel (bey deren Anwendung jedoch immer der Geschmack zu Rathe gezogen werden muss: denn es kann etwas richtig seyn, ohne dass es darum auch schön wäre) hat man den Beobachtungen der neuern Musiklehrer zu verdanken; aber schon die ältern Tonsetzer haben sie bisweilen ausgeübt — wie denn immer die Praxis der Theorie vorangegangen ist. Das schicklichste Beyspiel hiervon findet sich in der Vorschrift zur Begleitung der Moll-Tonleiter, und zwar bey der Fortschreitung von der siebenten zur sechsten Stufe herunterwärts. Letztgenannter Stufe kommt die Harmonie des Terz-Quart-Sextenakkordes zu — es sey nun die natürliche oder die übermässige Sexte. Auch hier dissonirt die Terz als ursprüngliche Septime; aber dieselbe tritt frey ein, da die Oktav des Fundamental-Tones in dem vorhergehenden Akkord gelegen hat. Eine Vorbereitung der Terz wäre hier gar nicht möglich, und schon dieses lässt vermuthen, ja es lässt sich daraus folgern, dass die Natur einen andern Ausweg offen gelassen hat: denn eine Unmöglichkeit macht sie nie zum Gesetz.

Weiter ist zu bemerken: da jeder wesentliche Septimen-Akkord ausser seinem charakteristischen Intervall alle Bestandtheile des Dreyklangs hat, und es demnach frey stehet, anstatt des Septimen-Akkords den Dreyklang zu nehmen; so kann die sechste Stufe der Tonleiter im Heraufsteigen auch mit dem simpeln Quart-Sextenakkord, als der zweyten Umkehrung des Dreyklangs, begleitet werden.

Rousseau nennt dieses eine ungeschickte Umwendung, welche das Ohr verwirft etc. — Das Ohr soll also hierin Richter seyn. Dieses Organ ist in der Musik allerdings die letzte Instanz; aber dasselbe kann auch seine Vorurtheile haben, und dadurch zu einem falschen Ausspruch verleitet werden. Sonderlich ist das Ohr bey manchen Musikkundigen in Absicht auf den konsonirenden Quart-Sextenakkord verwöhnt; welches vermuthlich daher kommt, weil die Komponisten den Gebrauch desselben zu oft mit dem Gebrauch des dissonirenden Quart-Sextenakkords verwechselt haben. Letztern behandeln sie häufig in so fern wie einen konsonirenden Akkord, als sie ihn ohne Vorberei-

ng eintreten lassen. Das geschieht gegen die Regel, allein das Ohr gewöhnt sich an diese Unregelmässigkeit, und vernimmt diesen Akkord als eine Art von Konsonanz. Kommt nun einmal der wirklich konsonirende Quart-Sextenakkord vor, so klingt er diesem Ohre leer, fade und unschmackhaft. Hieraus lässt sich erklären (um ein Beyspiel anzuführen) warum bey folgender Stelle in der Ouvertüre zu Händels Messias

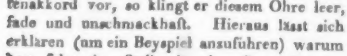

manche Zuhörer, denen es sonst an musikalischer Kultur nicht fehlt, wegen der mit $\frac{6}{4}$ bezeichneten Noten, Anstand finden, und wol gar vermuthen, die Bassisten hatten fehl gegriffen.

Der seel. Kapellmeister E. W. Wolf giebt in seiner Schrift „Musikalischer Unterricht" dem vierten Tone im Heraufsteigen entweder den Dreyklang oder den Quint-Sextenakkord, dem fünften aber immer den Quart-Sextenakkord. Ohne diese Meynung bestreiten zu wollen, sagt der Verfasser des gegenwärtigen Aufsatzes die seinige, welche dahin gehet: dem vierten Tone, als der Unter-Dominante, kommt allerdings der Dreyklang zu, wenn man von gedachtem Tone wieder in die Tonicam schreitet; folgt aber die Dominante auf ihn, so gehört ihm die Quint-Sexten-Harmonie. Die Dominante hingegen muss, als solche, billig ihren eigenen Dreyklang haben. Es fehlt zwar nicht an Exempeln, dass die Dominante mit dem Quart-Sextenakkord bezeichnet wird, und die Richtigkeit dieser Fortschreitung lässt sich auch beweisen; aber es ist doch Ausnahme von einer Hauptregel, und bey der Formel zur Begleitung der Tonleiter ist es zweckmässig, dass nur Haupt-Regeln in Ausübung gebracht werden.

Noch ist ein wichtiger Einwurf gegen die Vorschrift zur Begleitung der harten Tonleiter übrig, und derselbe betrifft die Fortschreitung von der sechsten zur fünften Stufe im Heruntersteigen. Erstere Stufe wird mit der Terz, Quart und grossen Sexte bezeichnet. Allein letztgenanntes Intervall ist aus einer andern Tonleiter entlehnt, und man weicht vermittelst desselben in die Dominante aus; welches der eigentlichen Absicht zuwider ist.

Wie lässt sich diesem Uebelstande abhelfen? — Dadurch, dass man, wie beym Heraufsteigen, die natürliche Sexte nimmt, u. ihr entweder die Terz oder die Quart, oder auch diese beyden Intervalle zusammen, beyfüget. Hier werden sich aber die Ohren wol abermal beklagen, welche so gern sensible Noten hören, wie man sie zu nennen pflegt, und von denen man in unsrer modernen Musik einen so häufigen Gebrauch macht. Die ältern Komponisten gingen mit den sensiblen Noten viel sparsamer um, und brauchten sie nur da, wo es Zweck hatte, den sie denn auch um so sicherer erreichten. Folgender Stelle von Handel wird ohne Zweifel niemand seinen Beyfall versagen, was die Oberstimmen betrifft!

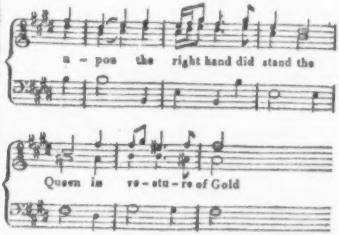

aber vielleicht werden manche der Meynung seyn, im dritten Takte müsse die zweyte Note des Basses nicht e, sondern eis heissen. So dachte nun Händel nicht, sondern er wollte mit gutem Grunde die Ausweichung in die

Dominante bis an das Ende seines Gedankens verschieben.

Wem indess jene für die sechste Stufe der herabsteigenden harten Tonleiter angerathenen Akkorde anstössig sind und bleiben, der lasse seine Schüler immerhin die grosse Sexte nehmen, und sage ihnen nur dabey, dass das eigentlich nicht geschehen sollte. Es ist besser, das Accompagnement der Tonleiter, so wie es seit langer Zeit üblich gewesen ist, treiben zu lassen, als um eines einzigen Bedenkens willen diese Uebung ganz hinten an zu setzen, zumal Fälle möglich sind, da man sich bey der Begleitung des Basses nicht nach der Oberstimme richten kann und darf. Gesetzt, es sollte folgende Stelle begleitet werden:

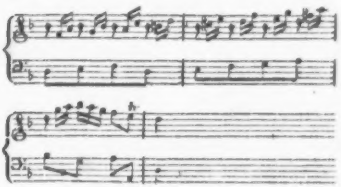

und der Begleiter wollte genau nach Angabe der Oberstimme dabey zu Werke gehen, so würde er Fehler auf Fehler haufen. Kennt er die Formel zur Begleitung der Tonleiter, so weiss er sich aus der Verlegenheit zu ziehen. Aber die eben angeführte Stelle zeigt ihm auch, dass er mit jener Kenntnis allein nicht ausreichet, da er durch die Harmonie, welche das vierte Achtel im zweyten Takte verlangt, von der Formel abweichen muss. —

Uebrigens fragt es sich, ob die Kunstrichter diese Stelle für rein im Satze erkennen werden, oder ob nicht Eman. Bach seinen Gedanken, ohne ihn zu schwächen, besser auf die Weise ausgedrückt hätte:

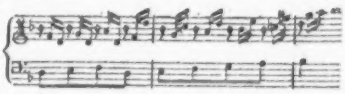

Je mehr sich die Tonkunst zu dem Rang einer Wissenschaft erheben wird, desto weniger wird sich bey der Beurtheilung ihrer Produkte das Auge der Kritik durch das Ansehen der Person blenden lassen.

Nachrichten.

(Beschluss aus Frankfurt.)

Am 2ten November gab Hr. Steibelt von London, auf seiner Durchreise nach Petersburg, im Schauspielhause ein grosses Vokal- und Instrumental-Konzert. Was wir da von ihm hörten, will ich Ihnen sagen, und zwar wie wir es auf dem Anschlagzettel und bey der Aufführung fanden. 1) „Ouverture aus dem schönen Milchmädchen, komponirt von Hrn. Steibelt für die grosse Oper in London.“ Obgleich dieses Stück für die grosse Oper in jener grossen Stadt komponirt war, so wollte man doch schon grössere und bessere Ouvertüren in kleineren Städten bey kleineren Opern gehört haben. 2) Konzert für das Fortepiano, komponirt und gespielt von Hrn. Steibelt. („Das Thema zu dem Adagio ist nach einem Liede, welches Maria Stuart, Königin von Schottland, in dem Gefängnis zu Edimburg komponirte. Das Rondo ist ein Jagdgemählde.“) An diesem Konzerte war nur das erste Allegro unbedingt gut zu nennen, sowol dem Vortrag, als der Komposition nach. Aber konnte denn Hr. St. kein besseres Thema zum Adagio finden oder erfinden, als das der Maria Stuart? oder konnte er es nicht wenigstens besser bearbeiten? Man konnte dies Adagio, in aller Hinsicht wenigstens höchst unbedeutend nennen;

hier drückte man sich stärker darüber aus. Das Jagdgemählde bestand aus, in solchen Stücken ziemlich gewöhnlichen Sätzen, welche nicht zum Besten zusammengesetzt waren, und vom Orchester ausgeführt wurden, während der Virtuos hinter dem Fortepiano meistens in laufenden Passagen, vorzüglich mit der rechten Hand, sehr geschäftig war. Das Ganze wurde ziemlich lau aufgenommen. — 3) Eine landliche Scene aus dem schönen Milchmädchen, komponirt für die grosse Oper in London, von Hrn. Steibelt. („Die Introduction mahlt die Ruhe der Nacht, auf welche der Aufgang der Sonne folgt, begleitet von dem Gesange der Vögel, Schalmeyen der Hirten, den Jagdhörnern etc. Den Schluss macht ein Rondo pastorale.") Es war eine Malerey — sonder gleichen! — 4) Eine Phantasie mit Variationen über die Arie: Das klinget so herrlich etc. aus der Zauberflöte, für das Fortepiano, komponirt und gespielt von Hrn. Steibelt. In diesem Stück bewies Hr. St. — zwar nicht, dass er phantasiren, wol aber, dass er recht schön Fortepiano spielen, und auf seinem Instrumente (er führt sein eigenes, von den Brüdern Erard in Paris, bey sich,) Würkungen hervorbringen könne, die nicht gewöhnlich sind, wenn sie auch übrigens vom Spieler nicht eben allzuviele Geschicklichkeit erfordern. Auf einem andern Instrumente werden aber diese Effekte auch schwerlich mit Glück nachzumachen seyn. Hr. St. scheint durch das wirklich ausgezeichnete Glück, das er in Paris und London gemacht hat und nun in Petersburg erwartet, zu der Ueberzeugung gebracht, er sey nicht nur ein sehr fertiger, sehr brillanter, kunsterfahrner Klavierspieler — was ihm auch kein uneingenommener Deutscher streitig machen wird — sondern in seiner Kunst, wie nur irgend Einer, vollendet: dazu aber — (man ist es der Kunst selbst und den deutschen Virtuosen schuldig, es gerade heraus zu sagen — wie er selbst, Hr. St., dies auch aufnehmen möge —) dazu fehlt ihm noch gar manches — vorausgesetzt, er hat hier wirklich gezeigt, was er vermag. Damit eine solche Behauptung nicht ohne Beweis dastehe, führe ich nur folgendes an: wir haben von ihm keinen, wahrhaft guten Triller, am wenigsten mit der linken Hand, gehört; seine linke Hand scheint überhaupt beträchtlich schwächer, als die rechte zu seyn; das sehr wenige, was Hr. St. von Adagio hören liess, trug er in keinem Betracht vorzüglich vor. Mehr ins Detail zu gehen, was sich erforderlichen Falls wol thun liess, verlangte weitläufige Auseinandersetzungen, Notenbeyspiele etc. Ich kann dies um so eher unterlassen, da ja wol die meisten bedeutenden Städte Deutschlands bey Hrn. St.s jetziger Reise Gelegenheit bekommen werden, ihn zu hören, und das Urtheil Frankfurts, wo jedoch namentlich das Klavierspiel gewiss nicht niedrig stehet, zu bestätigen, oder zu berichtigen, oder auch zu vervollständigen.

Leipzig. Wir verbinden mit dieser Anzeige die unsrige von Hrn. Steibelts Konzert in Leipzig. Sie kann sehr kurz seyn, da Hr. St., neben verschiedenen schönen Gesangstücken von Haydn, Mozart und Naumann, von eigenen Kompositionen genau dieselben gab, wie in Frankfurt, (sie auch genau mit denselben Worten ankündigte,) und unser, wie des gesammten Auditoriums Urtheil von dem, des Frankf. Korresp. nicht sehr verschieden ist.

Die Ouvertüre, die wir lebhaft und angenehm geschrieben fanden, wurde von den Zuhörern, unserer Meynung nach, zu kalt aufgenommen. Das erste, in Komposition und Vortrag sehr lobenswerthe Allegro des Konzerts, u. auch das, in der Komposition zwar weniger ausgezeichnete, aber sehr fertig und präcis vorgetragene Finale desselben, fanden gerechten Beyfall; das Adagio liess gleichgültig, so wie auch die Malerey der ländlichen Scene — deren

Rondo pastorale, das oben nicht besonders erwähnt wird und auch vom Auditorium nicht ausgezeichnet wurde, uns jedoch, wegen seiner angenehmen, gut verbundenen Melodieen, und auch mancher eigenthümlichen Wendungen der Bearbeitung derselben, recht wohlgefallen, und, unserer Ueberzeugung nach, mehr Theilnahme und Beyfall verdienet hat, als es in Frankfurt und hier gefunden. Die Fantaisie, die nun zwar (was auch der Frankf. Korresp. scheint sagen zu wollen,) keine eigentliche Fantaisie zu nennen war, wie sie Em. Bach, Mozart, Clementi, Beethoven, Dussek u. A. zu hören gaben, war jedoch eine nicht zu tadelnde allgemeine Einleitung, und die Variationen, so wie der Excursus am Ende, waren mit Geist erfunden, und wurden, bis auf einige Kleinigkeiten, meisterhaft ausgeführt. Der besondere Effekt, den H. St. noch durch geschickte Benutzung aller Vortheile seines ausserst starken und trefflich austönenden Instruments hervorzubringen wusste, war sehr lebhaft, und gewiss auch dem angenehm, der sonst aus dergleichen Dingen nicht eben viel macht.

Im Gesange gefiel vorzüglich Mozarts Arie: Non più di fiori — von Dem. Schicht gesungen, das obligate Bassethorn von Hrn. Barth geblasen; — Haydns Chor: die Himmel erzählen die Ehre Gottes, und desselben Meisters Sturm.

Florenz, d. 27sten Okt. *). Vorgestern starb hier eine der vortrefflichsten Sängerinnen, die jetzt Europa besessen, und zugleich ein edelgesinntes, achtungs- und liebenswerthes Weib, Imperatrice Sessi, von welcher Ihre Blätter vor einigen Jahren von Wien aus nähere Nachricht gegeben, und ihr Lob, ganz ohne Uebertreibung, im Gegentheil vielleicht mit zu wenig Enthusiasmus für ihr Verdienst, verbreitet haben. Dieses ihr Verdienst war nämlich weniger von der Art, wie es eben jetzt die Menge, besonders in Deutschland und Frankreich, entzündet, sondern mehr, wie es zwar bey jedem anspricht, aber doch vornämlich nur vom Kenner, vom wahrhaft gebildeten Kunstfreunde, und vom Menschen tiefen Gefühls gehörig gewürdigt werden kann. Es bestand weit weniger in der Menge, und gleichsam in der Masse dessen, was sie gab, als in der hohen Vollendung und in dem seelenvollen Ausdruck, womit sie es gab. Und so war sie in dem Strahlenkranze der wenigen jetzigen, grossen Sängerinnen, nicht der schimmerndste Diamant, gewiss aber die reinste, vollkommenste Perle zu nennen. Eben diese Seele, womit sie sang, dies gänzliche Eingehen und sich selbst Verlieren in ihren Produktionen, dies innige Mitempfinden, raubten sie der Welt so früh. Eine schnelle Verzehrung nahm sie hinweg, da sie erst ihr fünfundzwanzigstes Jahr vollendet hatte. Sie starb hier im Hause ihrer Aeltern. Jeder, der sie gekannt hat, wird ihren frühen Tod mit Theilnahme vernehmen und ihr ein dankbares, ehrendes Andenken weihen.

*) Erst vor einigen Tagen eingegangen.

Recension.

Dreyssig Tonstücke für vier Hände, angehenden Klavier- oder Fortepianospielern gewidmet, von D. G. Türk, Musikdir. in Halle. 1ster, 2ter, 3ter, 4ter Theil. Auf Kosten des Verf.s, in Kommission b. Schwickert in Leipzig, u. b. Hemmerde u. Schwetschke in Halle. (Pr. jeder Heft 16 Gr.)

Hr. Musikd. Türk, der sich schon durch seine rühmlich bekannten Lehrbücher und al gemein geschätzten Kompositionen verschiedner Art, um die weitere Verbreitung gründlicher musikal. Kenntnisse, guter, zweckmäßiger Methoden des Unterrichts, und eben so

nützlicher als angenehmer praktischer Werke — ein so wesentliches, und auch überall dankbar anerkanntes Verdienst erworben hat, vermehrt dieses sein Verdienst durch vorliegende, instruktive Handstücke von neuem, und mehr, als es, beym ersten Anblick, scheinen mag. Das so zweckmässige Hülfsmittel für Lehrlinge — besonders für solche, die nicht viel natürliches Taktgefühl besitzen und denen folglich genaue Erlernung des Takts oft so sehr schwer wird — das Hulfsmittel vierhändiger Uebungsstücke ist nämlich überhaupt noch lange nicht genug benutzt worden, und von dem, was Andere dafür gethan haben, lässt sich dem hier Gebotenen nur sehr Weniges an die Seite stellen: aber auch dies Wenige ist bey weitem nicht so planmässig gearbeitet und angeordnet, bey weitem nicht so umfassend, mannichfaltig und jugendliche Lehrlinge ansiehend, bey weitem nicht so rein geschrieben und zugleich durch so vieles noch nebenbey berührte nützlich. Hr. T. nimmt nämlich hier seine Schüler schon von da auf, wo sie allenfalls nur Skalen richtig spielen, und dabey die übrigen ersten Elemente kennen und üben gelernt haben; er führt sie nun durch alle gebräuchliche Arten des Takts, auf alle Tempos und alle Formen kleinerer Tonstücke angewendet, bis dahin, dass sie zur Sonate übergehen können, so dass sie wirklich von Natur ganz unfähig seyn müssen, wenn sie nicht auf diesem Wege alles, was in das nicht enge Gebiet des Taktes gehört, und zugleich noch vielerley anderes Nützliche, kennen gelernt und so in die Uebung gebracht haben sollten, dass es ihnen ferner keine Schwierigkeiten macht. Dass nicht alle diese Stücke an sich, als Musikstücke ohne die angegebne besondere Bestimmung betrachtet, ausgezeichnet sind, nicht alle in gleichem Maasse unterhaltend, neu und eigenthümlich: das setzt wol jeder voraus und lässt es sich gern gefallen, wenn er bedenkt, was 120 kleine Sätze, nicht einmal nach freyer Laune, sondern zu bestimmten instruktiven Zwecken geschrieben, sagen wollen.

Noch müssen wir dreyerley an den Nebendingen dieses Werks loben: 1.) dass der Verf. überall, wo bey dem wenig geübten Spieler eine Bedenklichkeit eintreten könnte, die Applikatur beygesetzt hat; (sie ist, im Ganzen, die E. Bachische;) 2.) dass in fortlaufenden, ganz kursen Anmerkungen bey allem, was zu erklären nöthig seyn möchte, auf seine Klavierschule und deren Auszug gewiesen ist, zum Vortheil der Schüler, welche sich selbst helfen wollen, oder der Lehrer, welche nicht genug Schule gemacht haben; 3.) dass er jedem Stücke, ausser den gewöhnlichen Kunstausdrücken, zur Bezeichnung der Tempos und (so weit es durch jene möglich,) des Charakters, ein Paar deutsche Worte, meistens aus irgend einem Dichter (aber oft nur gar zu kurz) als Ueberschrift beygefügt hat, wodurch, wie im Scherz, auf den Sinn und Vortrag in ästhetischer Hinsicht gedeutet wird — ein gewiss sehr glücklicher Gedanke, der, unsers Wissens, noch von Niemand benutzt worden ist.

Das Werk ist zwar nicht schön, und etwas zu eng, aber deutlich, und, was hier besonders nöthig war, durchaus correkt gedruckt. Wir wünschen, dass davon recht fleissig Gebrauch gemacht werde, weil der bedeutende Nutzen gar nicht fehlen kann. Vor Missbrauch — wenn man die Anfänger blos solche vierhändige Stücke spielen liess — warnet der Verf. selbst in der Vorrede und giebt zugleich die Gründe, warum man das nicht dürfe, vollkommen richtig an.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten December. Nº. 12. 1808.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composés et dédiés à Monsieur d'Augustowsky par W. F. Riem. à Leipsic chez Breitkopf et Haertel. (Pr. 2 Thlr.)

Hr. Riem, der schon in mehrern seiner früher bekannt gemachten Kompositionen Beweise von hervorstechender Eigenthümlichkeit der Erfindung und von nicht gemeiner Gewandtheit in der Behandlung der Harmonie, niedergelegt hat, zeigt sich auch in diesen Quartetten als einen originellen Kopf, und, mit der reinen Harmonie sowol, als mit der regelmässigen Ausführung eines Tonstücks, vertrauten Komponisten.

Die angezeigten Quartetten sind nicht allein in der strengern, oder sogenannten thematischen Manier gearbeitet, bey welcher die Folge der Gedanken eines Tonstücks aus den Versetzungen und Zergliederungen seines Hauptsatzes hervorgehet: sondern diese Zergliederungen und Versetzungen des Hauptsatzes sind auch zugleich unter alle vier Stimmen vertheilt, so dass keine derselben blos begleitet und unterstützt, sondern jede mit gleichem Rechte sich als eine Hauptstimme behauptet. Daher gehören diese Stücke zu derjenigen Gattung der vierstimmigen Sonate, die man im engern und strengern Sinne des Worts Quatuor nennet.

Die Art, wie der Vf. aus seinem gewählten Thema die Ausführung des Satzes ausgesponnen hat — die Vertheilung der Versetzungen und Zergliederungen des Hauptsatzes in alle vorhandene Stimmen — die dabey gebrauchten harmonischen Umgebungen derselben, und der (einige Kleinigkeiten ausgenommen) durchgehends reine Satz, — alles dieses ertheilt diesen Quartetten einen vorzüglichen Werth. Auch der anjetzt gewöhnlichen, (und nicht selten gemissbrauchten) öftern Ausweichung in entfernte Tonarten hat sich Hr. R. mit Ueberlegung, und mit einer gewissen Rechtlichkeit bedient, so dass man deutlich sieht, sie sind nicht auf Gerathewohl ergriffen oder blos der Mode zu gefallen vorhanden. Kurz, alles was zu denjenigen Theilen der Setzkunst gehört, die unter der unmittelbaren Einwirkung der höhern Geisteskräfte stehen, ist in diesen Tonstücken sehr rühmenswürdig.

Nicht so vollkommen befriedigend fand jedoch Rec. mehrere Satze dieser Quartetten in Hinsicht auf ihre Würkung und auf den davon zu erwartenden Kunstgenuss bey dem Vortrage derselben. Der Eindruck, den sie machen, ist (einige Satze ausgenommen, wie z. B. das erste Allegro und Adagio des ersten, und das Finale des zweyten Quartetts) nicht immer anziehend genug, um zur öftern Wiederholung ihres Genusses einzuladen; sie sind mehr dazu geeignet, den Verstand des Kenners, als das Empfindungsvermögen des blos Genuss fordernden Zuhörers in Anspruch zu nehmen. Es ist kaum zu bemerken nöthig, dass dies nicht geradehin Tadel seyn, sondern nur die Werke selbst näher beseich-

neu, und dem Komponisten, will es dieser selbst, einen Fingerzeig geben soll, wohin er bey seinen künftigen Arbeiten vielleicht zuförderst zu sehen haben möchte; denn es ist doch möglich, mehr für schönen Genuss zu leisten, ohne darum weniger zu denken zu geben, und dass in solcher Verbindung ein Kunstwerk erst vortrefflich werde, wird Hr. R. gewiss selbst eingestehen. Vielleicht hat ihn hier öfter sein Fleiss, als eigentliche Begeisterung und Schwung der Phantasie, zur Arbeit aufgemuntert; vielleicht auch, dass er sich zu angstlich bemühet hat, alles, was den Anschein des schon Bekannten tragt, zu vermeiden, und blos nach Eigenthümlichem und Neuem zu streben. Am wahrscheinlichsten ist der letzte Fall; die Wahl der Hauptsätze, und auch die ganze aussere Form des Satzes, die aus der Verbindungsart der Perioden hervorgehet, scheint dies anzuzeigen.

Dieses Streben, immer neu und ganz eigenthümlich zu seyn, bemerkt man unter andern sehr hervorstechend bey dem ersten Allegro des zweyten Quartetts, zu welchem der Vf. folgenden Hauptsatz gewählt hat:

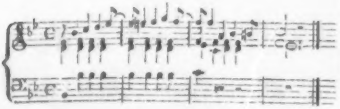

der zwar allerdings neu ist, aber auch, wegen der ununterbrochenen Einheit der metrischen Form, aus welcher er besteht, zur thematischen Bearbeitung nicht wohl sich eignet, indem durch die Versetzungen und Zergliederungen desselben eine Folge von Sätzen zum Vorscheine kömmt, die, wegen der ununterbrochenen Aehnlichkeit einer und ebenderselben metrischen Formel, gar leicht monotonisch wird, und dadurch zugleich einen Mangel an Interesse herbey führt. — Ueberhaupt muss bey einem thematisch bearbeiteten Tonstücke entweder der Hauptsatz schon an und für sich selbst genugsam hervorstechen, um werth zu seyn, in so mannichfaltige Versetzungen und Zergliederungen gebracht zu werden; oder die Art dieser Versetzungen und Zergliederungen muss so anziehend seyn, dass sie den Mangel des genugsam Hervorstechenden des Hauptsatzes bedeckt und überwiegt; oder endlich, der minder hervorstechende Hauptsatz mit seinen nicht hinreichend anziehenden Versetzungen muss mit sehr interessanten Nebengedanken verbunden werden — wenn das Ganze gute Würkung thun soll.

Ob nun gleich das Neue und Originelle, wenn es sich in Hinsicht auf gute Würkung behauptet, unverkennbare Vorzüge hat, so darf man dabey doch nicht ausser Acht lassen, dass auch das schon Bekanntere, (welches jedoch nicht mit dem Alltäglichen und Verbrauchten verwechselt werden darf,) wenn es nur in genug anziehende Wendungen gebracht worden ist, oft eben so schöne Unterhaltung und würdiges Vergnügen gewährt, als jenes, weil hier die mindere Anstrengung der Fassungskraft dem Empfindungsvermögen gleichsam freyern Spielraum lässt. Den Beweis dieser Behauptung enthalten viele der letzten Allegros in den Hayduschen Sinfonieen und Quartetten.

Uebrigens bedarf es gar nicht erst von Rec. erwähnt zu werden, da es aus der Bekanntschaft mit Hrn. R.s frühern Werken, und auch aus dem, was oben über diese Quartetten gesagt worden, von selbst hervorgehet — dass sie verdienen vom Kenner mit Wohlwollen, vom Liebhaber mit Achtung, Hr. R. selbst aber von beyden mit aller Aufmerksamkeit aufgenommen zu werden.

Der Vortrag dieser Quartetten ist keinen merklichen Schwierigkeiten unterworfen, wenn der Ausführer der ersten Violin seines Instru-

ments einigermassen mächtig, und mit der anjetzt gewöhnlichen Spielart vertraut ist. Daher können sie auch in solchen musikalischen Zirkeln ausgeführt werden, wo nicht eben vier sehr fertige Spieler zusammentreffen; und Rec. glaubt, versichern zu können, dass es keiner solchen Gesellschaft gereuen werde, diese Tonstücke zu ihrer Unterhaltung gewählt zu haben.

---

1) *4me Concerto p. Violon, composé par L. Spohr* Oeuv. X. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 7 Francs 50 Cmes.)

2) *Quatuor brillant p. deux Violons, Alto et Violoncelle, composé et dedié à son ami Kleinwachter à Prague par L. Spohr.* Oeuv. XI. Ebendaselbst. (Pr. 4 Fr.)

3) *Ouverture à grand Orchestre par L. Spohr.* Oeuv. XII. Ebendaselbst. (Pr. 4 Fr.)

Hr. Konzertm. Spohr in Gotha, bekanntlich einer der vorzüglichsten Violinspieler, der überall, wo man ihn gehört hat, ungetheilten Beyfall der Kenner und Liebhaber gefunden, zeigt sich dem Publikum zugleich als einen sehr schätzbaren Tonsetzer, der in seinen Werken eben so wenig, wie in seiner Spielart, ein blosser Nachahmer dieser oder jener beliebten Manier ist, sondern, hier wie dort, seinen eigenen Weg einschlägt, und sich, frey, bestimmt und gänzlich, in seiner Individualität darstellt.

Die von ihm bekannt gemachten Konzerte für die Violin weichen sehr von den, bis noch vor kurzer Zeit gewöhnlichen Konzerten der deutschen Meister ab; am meisten aber von denen, die sich vorzüglich in Raschheit des Zeitmaasses und in kurz abgestossenen Passagen gefielen.

Die Gedanken, die Ausarbeitung und die Schreibart des Hrn. S. gehen sehr selten, oder gar nicht aus auf Darstellung des Erhabenen; noch viel weniger aber opfert er der komischen Muse: seine Kompositionen haben — die eine mehr als die andere, aber doch sämmtlich den Charakter eines geistreichen, aber gemässigten Ernstes, und einer angenehmen, bald mehr düstern, bald mehr sanften Schwermuth. Will man das Romantisch nennen, so hat Rec. nichts dagegen. Hrn. S.s Melodie bezweckt nirgends blos den Kitzel des Ohres, sondern sie spricht den innern Sinn an; ihr Eigenthümliches, in Anschung der Behandlung, bestehet aber vorzüglich darin, dass sie bis auf ihre kleinsten Theile ausgebildet, gleichsam ausgemalet ist, und demnach das Ideal des Vfs., bis auf die kleinsten Züge zergliedert, darzustellen sucht, so dass die Tonstücke dieses Komponisten den höchstsorgsam ausgeführten sogenannten Kabinetsstücken der Maler gleichen. — Kurz, die Manier, deren sich Hr. S. in seinen für die obligate Violin geschriebenen Werken bedient, ist, (besonders, wenn bey seiner so klaren Darstellung aller melodischen Theile des Kunstwerks sein Geist, bey mehrern Ausarbeitungen, auch noch in mehr Mannichfaltigkeit der harmonischen Wendungen eingehen lernt,) ganz vorzüglich dazu geeignet, eine, bis auf ihre kleinsten Theile ausgezeichnete Entfaltung einer nicht sehr weit ausgreifenden Reihe edler und wohlgeordneter Empfindungen dem Geiste des Zuhörers vollkommen deutlich und klar vorüber zu führen. Die übrigen Eigenheiten seiner Melodie, die sich hin und wieder in ungewöhnlichen Tonfügungen fortbewegt, lassen sich besser empfinden, als beschreiben.

Aus den angezeigten Eigenschaften der Komposition des Vfs. gehet nun auch grösstentheils die äussere Beschaffenheit und Einrichtung derselben hervor. Seine Allegrosätze müssen, theils, wegen ihres ernsthaften Charakters, theils und vorzüglich wegen ihrer, bis auf die kleinsten Theile völlig ausge-

bildeten Melodie, in einer sehr gemässigten Taktbewegung vorgetragen werden. Eben so veranlasst der hohe Grad der Ausbildung der Melodie nicht allein mannichfaltig geschleifte, und mit abzustossenden Noten vermischte Stricharten: sondern die pünktliche und runde Ausführung der in einer ganz ausgebildeten Melodie so oft vorkommenden verschiedenen Spielmanieren, vorzüglich aber die Ausführung der Noten, die nach Art des Portamento di voce gut vorgetragen werden sollen, machen eine weit öftere Veränderung der Lage der linken Hand nothwendig, als ausserdem nöthig seyn würde. Daher denn auch die dem Vf. ganz eigene Art der Applikatur, die er, nebst der Strichart, durchgehends sehr genau in der Stimme für die obligate Violin anzuzeigen pflegt.

Diese dem Vf. eigenthümliche Applikatur ist nun auch vorzüglich dasjenige, was den Vortrag seiner Solostimmen andern Violinspielern, die sich noch nicht in seine Manier eingespielt haben, erschwert; denn man fühlt dabey zu lebhaft, dass ohne die Anwendung der vorgeschriebenen Applikatur und Strichart alles Darzustellende gleichsam die Physiognomie verliert und zur unbestimmten, gleichgültigen Nebelgestaltung wird.

Die begleitenden Stimmen sind in den Tonstücken des Vfs. grösstentheils dem Charakter der Hauptstimme gut angepasst, und die Harmonie ist dabey, bis auf einige hin und wieder vorkommende Vernachlässigungen der grammatischen Regeln, (wie z. B. in dem angezeigten Konzerte die Oktaven zwischen der ersten und zweyten Violin, vom 22sten bis 25sten Takte des ersten Ritornells,) grösstentheils rein.

Das oben bey No. 1. angezeigte Konzert (aus H moll, mit einer Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern in H und 2 in D, nebst einer Trombone ad libitum) beginnt mit einem Allegro moderato im C-Takte, bey welchem gleich das erste Ritornell die Aufmerksamkeit des Kenners, wie jedes empfänglichen Zuhörers, an sich zieht, weil es theils nur würdige Gedanken enthält, theils diese sehr gut in einander greifend verbindet, und nach dem Verlaufe der ersten 16 Takte völlig thematisch bearbeitet ist; theils, weil es ein Beyspiel giebt, wie ein solches Ritornell völlige Befriedigung gewähren kann, ob es gleich gewissermaassen in Schatten gerückt ist, damit das volle Licht desto mehr auf das folgende Solo falle. Die beyden übrigen Ritornelle dieses Allegro, so wie auch die Ritornelle des Rondo, hätten jedoch zum Vortheile des Ganzen mehr Reichthum in Hinsicht auf ihre Ausführung erhalten können.

Das Adagio aus G dur gewinnt durch das Ungewöhnliche und vorzüglich durch das Breite seines $\frac{9}{8}$-Taktes einen fremden und anziehenden Charakter. Nach dem Gefühle des Rec. würde die Wirkung dieses Satzes erhöhet worden seyn, wenn der Vf. in demselben die zweymal gestrichenen Triolen, und die 32theil-Noten vermieden, und sich statt derselben nur der Sechzehntheile zur Zergliederung der Hauptnoten bedient hätte; denn jene sich geschwinder bewegenden Noten scheinen, wenn auch das Zeitmaass sehr langsam genommen wird, dem Charakter dieses ganzen Satzes wirklich zu sehr entgegen zu seyn.

Der letzte Satz dieses Konzerts bestehet aus einem Rondo allegretto im $\frac{2}{4}$-Takte von nicht ganz gewöhnlicher Form, und vortheilhaft für den Spieler, wie angenehm für den Zuhörer: doch ist es im Ganzen weniger sich auszeichnend und hin und wieder einer tiefern Ausführung wol fähig.

Das Quartett, No. 2., gehört unter diejenige Gattung, in welcher die erste Violin von den drey übrigen Stimmen blos begleitet wird. Es ist aus D moll gesetzt, und ent-

hält ein Allegro moderato im C-Takt, ein Adagio aus B dur im $\frac{3}{4}$-Takt, und ein Rondo, ebenfalls im $\frac{2}{4}$-Takt. In diesem Quartett sprechen sich die Eigenthümlichkeiten der Spielart des Vfs. noch merklicher aus, als in dem vorhin erwähnten Konzerte. Daher ist auch die erste Violin dieses Tonstücks in mancher Hinsicht schwerer auszuführen, als die Solostimme jenes Konzerts. Die Würkung des Ganzen wird sehr schön und keineswegs oberflächlich seyn, aber dazu muss die erste Stimme nothwendig in jener oben weiter beschriebenen Spielart des V.s vorgetragen werden.

Die bey No. 3. angezeigte Ouverture ist aus C moll gesetzt, und enthält, nächst den vier Hauptstimmen, 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner und Trompeten und Pauken. In diesem Tonstücke des Vfs. vermisst man die hervorstechende Originalität, wodurch sich seine Konzerte sogleich und so sehr auszeichnen. Ob daher gleich dieser Ouverture weder eine gute Bearbeitung überhaupt, noch einzelne anziehende Schönheiten insbesondere, streitig gemacht werden können: so kann man ihr dennoch in der Gattung der Tonstücke, wozu sie gehört, den vorzüglichen Rang nicht zugestehen, welchen die Konzerte des Vfs. in der ihrigen mit so vielem Rechte behaupten. Vielleicht lässt sich, warum es dem Vf. bey solchen Tonstücken, die hauptsächlich durch grosse Massen würken müssen, und die eine mehr kräftige und kühne, als zarte Ausführung erfordern, nicht so vollkommen glücke, als in dem Konzerte und in der Sonate — vielleicht lasst sich dies aus dem, was oben über den Charakter seiner Kompositionen überhaupt bemerkt worden ist, von selbst erklären.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. v. Dr. Georg Schaibner. 12tra Heft. Erfurt, bey Fried. Aug. Knick. (Pränum. pr. 12 Gr.)

Rec. macht hier die erste, und eine ihm angenehme Bekanntschaft mit diesem jungen Dilettanten, der ein schönes Talent, nicht gemeine Einsichten, und ein zartes Gefühl in mehreren der hier gelieferten Stücke beurkundet. Hr. Dr. Sch. ist ein Schüler des kunsterfahrnen, gelehrten Fischer in Erfurt, und macht seinem verdienten Lehrer Ehre. Man würde bey diesen Gesängen nirgends auf die Vermuthung kommen, dass sie von einem Dilettanten geschrieben und dessen erste Probearbeit wären, wenn man nicht in einigen Stellen durch das Streben des Verf.s, auch in Nebendingen, wo nur irgend möglich, bedeutsam, neu, und pikant zu seyn, darauf hingeführt würde. (Man vergl. S. 6., vornämlich Syst. 2., und S. 8. mehrere Stellen.) Die Texte sind sämmtlich gut gewählt; die Melodie ist nirgends der Harmonie, und umgekehrt — auch der Gesang nirgends der Begleitung aufgeopfert: doch scheint der Verf. noch mehr Talent und Hang zum Harmoniker als Melodiker zu haben. Deklamation und Rhythmik sind nirgends verletzt, wenn auch einige Stellen durch sie noch mehr hätten gehoben, noch bestimmter hätten ausgesprochen werden können. (Man vergl. S. 7., die Stellen: „verschweige die Leiden, verhehle dein Glück," als Gegensatze; S. 9. „sich einander hold umflammen" —) No. 1 und No. 6. sind übrigens im Ganzen die gleichgültigsten; besonders hat die letzte Rec. nicht ansprechen wollen. No. 2. ist reif überlegt, eigenthümlich entworfen und mit ziemlich fester Hand durchgeführt. Die Wendung, Takt 5-7., ist originell, und bey aller Eigenthümlichkeit doch einfach und natürlich; auch Syst. 3. u. folg., bis auf oben berührte Stelle, ist neu und schön. Die folgende Nummer hält Rec. für zu gesucht und verkünstelt; man wird das wahrscheinlich schon finden, wenn man nur erst die Musik allein durchgehet: gewiss aber, wenn man das Gedicht, und zwar nicht die erste Strophe allein, singend unterlegt, und besonders auch an die metrische Bildung und

den leichten Fluss der Verse denkt. Die Freundschaft von Tiedge, (S. 9. folgg.) ist ein weit einfacheres, ist wirklich ein herziges Stück, das, fällt es auch dem blosen Musiker wenig auf, jedem Sänger von Geist und Gefühl willkommen seyn wird; und die Hoffnung, von demselben Dichter, (S. 12. folgg.) wird, in seinem edlen, unverschnörkelten, charakteristischen Fortschreiten, und in der Wahrheit und Treue seines Ausdrucks, keinen Freund der Musik, wer und wie er auch sey, gleichgültig lassen. Die Stelle, S. 15., gehört ebenfalls unter die, welche wegen ihrer Einfalt und Natürlichkeit, bey allem Eigenthümlichen, gerühmt werden müssen.

Rec. wünscht dem Verf. zu solch einem ersten Probestück Glück, und siehet der versprochenen Fortsetzung mit Vergnügen entgegen.

Nachrichten.

Wöchentliches Konzert in Leipzig.

Das genannte rühmenswürdige, und auch wirklich berühmte Institut fing, wie gewöhnlich, den Michaelistag an, und erhielt sich in dem ihm, seit mehr als zwanzig Jahren gegönneten Ansehen und Beyfall. Beträchtliche Aenderungen in der Einrichtung desselben sind nicht gemacht worden; die Mitglieder desselben sind, bis auf Einige, dieselbigen, wie sonst; das ganze Personale zeigte dieselbe Geschicklichkeit, denselben Fleiss, und auch denselben Geist der Kunstliebe und Eintracht, wie wir dies sonst rühmen konnten: und so bleibt uns, nach der Bemerkung, dass dieses Jahr, besonders in Ansehung grosser Gesangstücke, noch mehr als jemals darauf gesehen wird, lauter treffliche Werke, und zwar aus allen Zeiten und allen Schulen, aufzuführen — wenig mehr übrig, als die Hauptstücke, die bisher gegeben worden, zu rubriciren, und bey den ganz neuen oder sonst wenig bekannten, so wie bey den neuen Mitgliedern des Konzerts, unser Urtheil kurz beyzufügen, damit auch Andere näher auf sie aufmerksam gemacht werden, und jedem würdigen Kunstwerke oder Künstler (so viel an uns liegt) sein Recht wiederfahre.

I. Gesang,

1., für Solostimmen. Unter den Stücken, die Dem. Schicht vortrug, zeichneten sich aus: Paers Scene: Son pur solo una volta — in dieses Komponisten bekannter Manier, zu angenehmen und brillantem Effekt geschrieben; (die obligate Flote spielte Hr. Müller, der Jüngere, ungemein schön;) die bekanntere Scene desselben Komponisten: Grazie si rendo — ist ebenfalls angenehm, und besonders schmuck und sauber herausgeputzt; ohngefähr in derselben Schreibart, aber mit mehr Eigenthümlichkeit, mehr Mannichfaltigkeit, und weit schönerer, sichrerer Haltung ist J. Weigls einnehmende Scene verfasst: Misera me! Qual labirinto è questo! Und noch mehr, auch mit gutem Erfolg, gehet Sim. Mayrs Scene: A ciglio bagnato — darauf aus, durch Reize der modernsten Musik zu interessiren. Man findet bey Anhörung solcher Mayrschen Kompositionen das ausgezeichnete Glück, das sie eben jetzt, und in Italien, finden, sehr begreiflich. — Dem. Herbst, aus Königsberg, seit etwa einem Monate Mitglied der herzogl. Dessauischen Hofschauspielergesellschaft, welche jetzt in Leipzig Vorstellungen giebt, sang bis jetzt nur zweymal, und beydemal mit vielem Beyfall, ohngeachtet in der Wahl beyder Stücke weit mehr auf Werth der Kompositionen, als auf Schimmern der Sängerin gesehen war *). Sie trug nämlich Naumanns

*) Dem. Herbst ist eine sehr vortheilhafte Acquisition für jene Gesellschaft, und eine Acquisition, deren sie sehr bedurfte. Noch in erster, und schöner Jugendblüthe, verbindet sie mit einem nicht ge-

herrliche, einfachodle Scene: Contro Armidoro stesso vuol dover che il difenda — und Mozarts grosse, kunstgelehrte, ungemeinschwierige Scene: Bella mia fiamma, addio! vor, an welche letztere sich hier in Leipzig keine Sängerin, seit Mad. Duscheck aus Prag, für welche dies Stück ursprünglich geschrieben war, gewagt hatte. Die erste gelang ihr vortrefflich, aber selbst die zweyte, bis auf einige Kleinigkeiten, recht gut. Auch unterschied sie im Vortrage den verschiedenen Charakter beyder Stücke und die einander geradezu entgegengesetzte Schreibart beyder Verfasser, wie es seyn soll. — Hr. Jul. Miller, von welchem schon mehrmals in diesen Blättern gesprochen worden, hält sich diesen Winter hier auf, singt öfters, und mit vielem Beyfall, auf dem Theater, und trat auch einigemal im Konzerte auf. Es mag seyn, dass seine Tenorstimme für die grossen Theater in Wien u. dgl. zu dünn gewesen ist: auf unserm kleinerm, und dem Gesange ausserst vortheilhaftem Theater, so wie in unserm Konzertsaale, klingt sie sehr angenehm und auch stark genug; seine grosse Gewandtheit, seine Sicherheit im Vortrag, und seine, nicht selten neuen, und immer nett ausgeführten Verzierungen, (mit welchen er jedoch zuweilen allzufreygebig ist — z. B. als Tamino,) haben ihm aber vorzüglich hier das Publikum gewonnen. Beethovens grosse, zu anderer Zeit von uns ausführlich durchgegangene Scene: Ah, perfido, spergiuro — eigentlich freylich für den Sopran geschrieben — sang er sehr schön; nicht ganz so gut, doch ebenfalls mit Beyfall trug er Paers bekannte Bravourarie: Langnirò vicino a quelle — vor. — Hr. Klengel endlich, Sohn des berühmten Landschaftmalers in Dresden, dessen weiche, einnehmende Tenorstimme und gute Schule wir schon voriges Jahr rühmen konnten, hat seitdem bedeutende Fortschritte gemacht, und sich in Winters bekannter, sehr angenehmen Scene: Enrichetta, idol mio — noch mehr aber als Admet, in Glucks Alceste, und durch andere bedeutende Solos in grossen Gesangstücken, ungetheilten, und vollkommen verdienten Beyfall erworben. — Dem. Campagnoli, zweyte Tochter unsers verdienten, werthen Konzertmeisters, ist erst im dreyzehnten Jahre und hilft nur noch in Ensemblestücken aus. Ihre Stimme ist schon jetzt stark, voll, und ziemlich angenehm; unter fortgesetzter guter Leitung und wohlgeordnetem eigenem Bestreben, kann sie sich zu einer schatzbaren Sängerin ausbilden.

Von Duetten und Terzetten führen wir nur an: das ältere, aber schön und gründlich ausgearbeitete Duett von J. Haydn: Ah se tu vuoi — (von Dem. Schicht und Hrn. Schulz sehr gut gesungen,) u. das bekanntere, geistreiche und effektvolle Terzett von Righini: Non partir — (aus Armida.)

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Amusemens pour la Guiterre, comp. et ded. à Son Alt. Seren. la Princesse Caroline de Kinsky par

---

meinen Talent für Gesang und Spiel, mit einer vollen, stark und weit ausgreifenden Stimme, mit einem lebendigen Gefühl und mit einem sichern Takt für das eben da- oder dorthin Passende im Gesang und Spiel — eine ziemliche Sicherheit, und einen Fleiss, der so rühmlich ist, als ihre Lernbegierde und Bescheidenheit. Durch alles dies zusammengenommen, ist sie dem hiesigen Publikum sehr werth geworden, und auch der strengere Kenner freuet sich ihrer stets angenehmen Erscheinung, und ist gern geneigt, ihrer Jugend nachzusehen, dass sie ihre höhere Schule noch nicht vollendet, ihre Methode noch nicht ganz sicher gestellt, und ihre Stimme noch nicht genug ausgearbeitet hat. Verfolgt sie den jetzt betretenen Weg, und benutzt sie vielleicht noch einen Singmeister, wie Righini, Danzi, Ceccarelli etc. so blühet in ihr gewiss eine sehr ausgezeichnete deutsche Sängerin auf.

son maître Mauro Giuliani. Oeuvr. 10. à Vienne et Pesth, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Ueber die ganz eigene Art, wie G. die Guitarre behandelt, ist im vorigen Jahrgange dieser Zeit. ausführlich gesprochen worden. Auch dies Werkchen ist in derselben Weise geschrieben. Die Sätze, vier an der Zahl, sind so unterhaltend, als man es von Guitarren-Solos kaum — und so vollstimmig, als man es von ihnen gar nicht vermuthen kann, wenn man nicht andere Kompositionen G.s kennet. Dass es ganz ausserordentlichen Fleisses bedarf, um alles, was auch hier gegeben worden, vollkommen gut vorzutragen, und dass dieser Fleiss mit dem Zuwachs an Fähigkeit, etwas auf diesem Instrumente zu spielen, das seiner Natur gänzlich zu widersprechen scheint und darum allerdings Verwunderung erregen muss — schwerlich bezahlt werde, bedarf keiner weitern Auseinandersetzung. Die Nachweisungen des Komponisten, wie diese und jene gar zu schwierige Stelle zu nehmen sey, um ausführbar oder auch erleichtert zu werden, sind wohlüberlegt, und meistens selbst für geübte Spieler belehrend.

Der Stich ist schön, aber auch der Preis theuer.

Sonate pour Pianoforte et Violon obligé, comp. et ded. à Madem. la Comtesse Sophie de Tolstoy, agée de 7ans, par Ph. Caudella, Maître de Chapelle de S. A. S. Monseign. le Prince Kourakin. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Leicht, sehr leicht, so leicht, wie man es Kindern von sieben Jahren freylich machen muss, wenn sie nun einmal schon Sonaten spielen wollen; und zwar so leicht, den Gedanken, der Ausführung, und dem Spiele nach. Der Erwachsene glaubt freylich, das alles schon oft gehört zu haben, und zwar ohngefähr in der Zeit, wo Wannhalls kleinere Sachen so beliebt waren. Ziemlich munter hat übrigens der Komponist geschrieben; und was die mechanische Einrichtung zur Uebung und Fortbildung so kleiner Schulerinnen anlangt — so lässt sich dagegen auch nichts einwenden. Der Lehrer mithin, dessen Zöglinge (besonders weibliche) in solchen Jahren schon durchaus keine, für sie geeigneten, und nach ihren individuellen Bedürfnissen geordneten Uebungsexempel, sondern etwas spielen wollen, das allenfalls Sonate heissen kann — dieser Lehrer, den übrigens Ref. um sein Loos nicht beneidet, wird nicht übel thun, wenn er sich dieses Werkchens bedient.

Sonate p. le Pianoforte par F. Danzi. Oeur. 35. à Munic, chez Falter. (Pr. 1 Fl.)

Der erste und der dritte Satz haben sehr gefallige und fliessende Melodieen, viel Lebhaftigkeit, und auch manche anziehende Wendung der Harmonie; dem zweyten fehlt es auch nicht an fliessender, angenehmer Melodie, sonst ist er aber nicht eben bedeutend. Liebhaber von nicht betrachtlichen Fertigkeiten und Ansprüchen werden gewiss an dem Werkchen Vergnügen finden, und das um so mehr, da es, bey aller Leichtigkeit, angemessen beschaftiget,

Trois Duos p. deux Flûtes, comp. par Schneider. Oeuvre 42. Liv. 2. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Die Duos sind konzertirend. Sie weichen nicht eben weit aus der gewöhnlichen Bahn, bewegen sich aber auf derselben angenehm, und können nicht ungeübten Liebhabern (denn solche setzen sie voraus) manche Unterhaltung gewähren. Sie sind durchaus dem Instrumente angemessen. Dieser Hr. Sch. ist übrigens, wie die Komposition selbst sogleich zeigt, weder Friedrich, noch Wilhelm.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Gehör viel stark accentuirte Theile und ihr Verhältnis gegen einander nicht gehörig aufzufassen vermag und dass sich dieselben von der Einheit der Zähler durchaus nur so wenig als möglich entfernen dürfen, wenn dem Ohre nicht Gewalt angethan werden soll.

Verhältnis der Theile unter einander, und also Verschiedenheit, war ein nothwendiges Erfordernis des Taktes, dessen Ganzes bald grösser bald kleiner angenommen werden kann. Nach dem Ganzen richten sich auch hier, wie immer, die Theile, die man wieder zerfallen kann. Die grössern Theile eines Taktes nennt man nun Hauptzeiten, die kleinern Theile Zeiten oder Theile schlechthin, und die noch kleinern Glieder; ja man spricht auch sogar von Gliederchen und von Gelenken. Jene nothwendige Verschiedenheit im Takte kann nun entweder blos in den Theilen oder Zeiten liegen — und dann hat der Takt nur eine einzige Hauptzeit, die das Ganze in sich begreift und die Theile geben alsdenn das erste Verhältnis der Verschiedenheit: denn die Zahl 1 giebt bekanntlich gar kein Verhältnis, und folglich ist 2 die erste gleiche Zahl, die Verhältnis giebt, und 3 die erste ungleiche — oder die Hauptzeiten stehen bey einem grössern Taktganzen unter einander selbst in dem ersten Verhältnis. Von diesem ersten Verhältnisse der 2 und 3 dürfen sich nun sowol die Hauptzeiten, als die Theile eines Taktes durchaus nicht entfernen; und thun sie es, so thun sie's für's Auge, nicht aber für's Gehör. Diese Sätze werden sogleich deutlich erscheinen, wenn man sich nur die Mühe geben will, sie mit allen unsern Taktarten in Hinsicht der Hauptzeiten und ihrer Theile zusammenzuhalten. Man wird alsdann genau finden, dass in jedem Takte nur 1. 2 oder 3 Hauptzeiten und nur 2 oder 3 Theile jeder Hauptzeit angetroffen werden, oder dass, wenn es ja in einigen, gewiss äusserst seltenen Kompositionen nicht der Fall seyn sollte, dieser angebliche Takt mit dem Taktgefühl eines jeden streite und jeder ihn bey der Hälfte desselben schon als völlig geschlossen verlange.

Die Taktarten mit 1 Hauptzeit wollen wir einfache nennen; die mit 2 und 3 Hauptzeiten, zusammengesetzte.

Bey dieser Simplicität des Taktes würde man sich gewiss ohne allen Grund vor einem zu grossen Einerley fürchten: denn sowol der einfache als der zusammengesetzte Takt theilt sich ja von selbst wieder in den geraden und ungeraden (Tripeltakt.) Wir wollen zuerst einige zusammengesetzte Taktarten betrachten.

Wenn hier (bey den zusammengesetzten Taktarten) der Musiker von geradem und ungeradem Takte spricht: so nimmt er dabey einzig und allein Rücksicht auf die Hauptzeiten des Taktes, nicht aber auf die Theile der Hauptzeit, diese mögen sich, wie sie es auch würklich thun, gleich oder ungleich eintheilen. Denn die Eintheilung der Hauptzeit in ungleiche Theile macht deswegen noch nicht den Takt ungleich. Hier geben ja die Hauptzeiten das erste Taktverhältnis, nicht aber die Theile oder Zeiten, die nur das zweyte Verhältnis geben. Nun kann man aber doch den Takt nicht nach dem zweyten Verhältnisse benennen, sondern die Benennung muss nach dem ersten geschehen. Wollte man ja einen Unterschied zwischen den Taktarten mit gleichen Hauptzeiten und gleichen Theilen — und zwischen den Taktarten mit ebenfalls gleichen Hauptzeiten aber ungleichen Theilen machen: so müsste man den letztern gleichen Takt mit ungleichen Zeiten nennen u. s. f. Aber wozu diese Weitläuftigkeit?

Nehmen wir zuerst 2 Hauptzeiten des Takts A) jede Hauptzeit mit gleichen Theilen: so werden wir a) C-Takt bekommen. Das erste Viertel der ersten Hauptzeit ist

gut (marquirt, accentuirt) das zweyte schlecht — das dritte Viertel, als das erste der zweyten Hauptzeit, ist gut, jedoch weniger, als das erste Viertel der ersten Hauptzeit, weil Verschiedenheit auch in den Hauptzeiten da-seyn muss — das 4te ist schlecht und kann leichtlich etwas weniger schlecht seyn, als der schlechte Theil der ersten Hauptzeit, weil es sich, gleichsam wie eine Anakrusis, unmittelbar an den Anfang des folgenden neuen Taktes, als an die am meisten accentuirte Hauptzeit desselben anschliesst. Damit stimmt auch die gewöhnliche Bemerkung zusammen, das dritte Achtel und das dritte Viertel des $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{4}$ Taktes sey etwas besser, als das zweyte. Nach meiner Ueberzeugung beruht diese Angabe auf keinem andern Grunde, als auf der Verbindung des letzten Takttheils mit dem Beginnen eines neuen Taktes. b) $\frac{3}{4}$ Takt. Hier machen die Viertel die Hauptzeiten und die Achtel die Theile derselben. Wenn man recht bestimmt verfahren wollte: so würde man freylich lieber $\frac{6}{8}$ Takt schreiben müssen, weil man doch übrigens immer den zusammengesetzten Takt nach seinen Theilen, niemals aber, als blos hier, nach seinen Hauptzeiten angiebt: und weil es ausser dieser Taktart noch eine giebt, die mit $\frac{2}{4}$ bezeichnet werden muss, was weiter unten ausführlich dargethan wird, wo auch der Unterschied des zusammengesetzten C-$\frac{2}{4}$ Takts bestmöglichst gezeigt werden soll.

B) Setzen wir 2 Hauptzeiten mit ungleichen Theilen der Hauptzeit: so haben wir $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$. Sie gehören also würklich unter den geraden Takt, unter welchen sie auch in allen Lehrbüchern der Musik gezählt werden, eben weil sie gerade (2) Hauptzeiten haben, jede derselben mit triplirten Theilen, so, dass der erste Theil jeder Hauptzeit gut, die zwey folgenden schlecht sind etc. Beyde Taktarten sind ebenfalls von einander zu unterscheiden.

Ehe wir in der Ansicht der noch übrigen zusammengesetzten Taktarten weiter gehen, wollen wir zuvor zweitens einiges über diejenigen Taktarten bemerken, die sich in Hinsicht der Hauptzeit ganz und gar nicht von der ursprünglichen Einheit entfernen, die also nur eine Hauptzeit haben, wo demnach die nöthige Verschiedenheit des Taktes nur in ihren Theilen liegt. Von dieser Art ist der $\frac{3}{8}$ u. $\frac{3}{4}$ Takt. Beydes sind einfache Taktarten, deren erster Theil der einzig gute ist. Ueber den dritten Theil derselben habe ich mich schon oben erklärt. Und wenn auch immerhin beym $\frac{3}{4}$ und beym langsamen $\frac{3}{8}$ der Anfang jedes Takttheils als guter erscheint: so muss man doch dabey nicht vergessen, dass ja jeder Theil eines Taktes, und wäre er der schlechteste, wieder in gute und schlechte Glieder zerfallt und dass also in unserm Falle, die Theile gegen die Glieder gerechnet, wol gute seyn können, dass aber deswegen diese guten Glieder in dem Theile noch nicht den ganzen Theil gut machen oder dass sie gar deswegen gute Hauptzeiten des Taktes genannt werden könnten. Je langsamer nämlich die Bewegung ist, destomehr heben sich auch natürlich die guten Theile und die guten Glieder vor den schlechten heraus und folglich widerspricht diese hörbare Sache keineswegs unserm Satze, der $\frac{3}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Takt habe nur eine einzige gute Hauptzeit, wol aber mehr oder weniger gute Theile in Rücksicht auf die Glieder, je nachdem die Bewegung des Taktes langsamer oder schneller ist. Uebrigens muss ja auch das Verhältnis der Takttheile zu ihrer einzigen Hauptzeit weit wichtiger werden, als in denjenigen Taktarten, wo die Hauptzeiten selbst unter einander in Verhältnissen stehen. Unter dieser Gattung muss auch der $\frac{3}{2}$ und der Allabreve ($\frac{3}{2}$) gezählt werden. Der letztere hat ebenfalls nur eine Hauptzeit, weil er nur zweytheilig ist u. die Theile unter sich Verschiedenheit haben müssen; wol aber hat er zwey gute Theile gegen die Glieder gehalten, die hier Viertel sind.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

(Beschluss üb. d. Konzert in Leipzig.)

2) Grosse Ensembles, Finalen und Kantaten. Wenn wir die vorzüglichsten Kompositionen anführen wollen, müssen wir diese Stücke fast sämmtlich nennen, denn fast alle waren vorzüglich, wie jeder Kunstverständige sogleich selbst bemerken wird.

Das geistreiche, echtdramatische, effektvolle Finale des zweyten Akts aus Lodoiska von Cherubini wurde sicher und fehlerfrey, doch nur in einzelnen Partieen schon gesungen, durchaus aber trefflich begleitet. Meisterhaft gelang die erhabene, die innerste Seele bewegende Scene aus Mozarts Idomeneo: Volgi intorno lo guardo — mit Chor und Marsch zum Aufzug in den Tempel. Die tiefe Würkung auf das gesammte Auditorium war unverkennbar. Letzteres können wir auch von dem bekannten, erhabenen Finale des ersten Akts aus Mozarts Clemenza di Tito rühmen. Desselben Meisters herrliches, an Anmuth, Heiterkeit und erfreulichem Leben so reiches erstes Finale aus Figaro ging ebenfalls im Ganzen sehr gut, verbreitete eine allgemeine Freude und wurde mit lautem Dank aufgenommen. Klopstocks Morgengesang am Schöpfungstage, von K. P. E. Bach in Musik gesetzt, wollte uns allen nicht mehr recht zusagen, und dass dies Werk nicht gut gesungen wurde, hatte nur Einen Antheil daran. Die allergrösste Genauigkeit in der Behandlung des Dichters und gar manche durchaus originelle Wendung der Harmonie und Ausführung überhaupt wird jeder Kunstverständige mit Achtung anerkennen: aber, ausserdem, dass die Musik denn doch dem Zuhörer gar zu spröde, gleichsam zugezählt wird, ausserdem, dass manches darin wie aus Klavier- in Orchestermusik übersetzt klingt, glaubt man wirklich den Dichter hinter dem Komponisten stehen zu sehen, der ihn zwar vor allen und jeden Missgriffen verwahrt, aber auch ihn immer besorgt zurückhält, damit er ja nichts thue, als das Nothwendigste, um seine Verse nur anständig zu begleiten — für nichts Sorge trage, als dass diese recht gut gehört werden. Es ist seltsam, und bestätigte sich bey Anhörung dieses Werks Referenten von neuem, wie (in der Regel) dieses grossen Genius vollstimmige Musik gut aussieht und nicht vorzüglich klingt, wogegen viele seiner Klavierstücke nicht gut aussehen und ganz vorzüglich klingen. — Von grosser Würkung war der dritte Akt der Alceste von Gluck, dessen Hauptstücke, auf den Wunsch vieler Kunstfreunde, zweymal gegeben wurden. Die beyden grossen Recitative Alcestens und Admets, des letztern einfache, innige Arie: Misero, o che farò! (mit obligatem Fagott,) vor allem aber die Scene, wo die Furien ihr Opfer rufen, und die Todtenklage um Alcesten — beyde von seltner Grösse, Würde, Gewalt und Eigenthümlichkeit, die, bey solcher Einfalt, nur Gluck erreichen konnte — ergriffen alle Anwesende. Das Ganze, ohngeachtet seiner beträchtlichen Schwierigkeiten, ging trefflich zusammen und wurde unverkennbar von allen Ausführenden mit Theilnahme, Achtung und Liebe dargestellt. Die Partie der Alceste war das Beste, was Dem. Schicht diesen Winter leistete, und vorzüglich gelang ihr die Sterbescene. Admet (Hr. Klengel) war ebenfalls zu rühmen; und die Chöre waren diesmal ganz, wie sie seyn sollten. —

Diesen tragischen Stücken setzte man im nächsten Konzert aus der komischen Oper entgegen, ausser dem bekannten, äusserst heitern und gefälligen Chor Schusters: Passiamo allegri Fore — (alla Polacca) — das Finale des zweyten Akts der neuen Oper: Alwins Entzauberung, von Friedr. Schneider in Leipzig, der als ein junger Mann von ausgezeichnetem Talent, vieler Geschicklichkeit und grossem Fleiss den Lesern dies. Zeit. schon bekannt ist. Die Oper ist nach Bretzners Irwisch frey be-

arbeitet, mit Finalen versehen etc. und wird von uns weiter angezeigt werden, wenn wir von den theatralischen Vorstellungen während dieses Winters sprechen, indem sie eben jetzt auf die Bühne gebracht worden ist. Dies Finale gefiel vornämlich durch Kraft und Lebendigkeit des ersten und letzten Tempos, so wie durch den schön verschlungenen Gesang des sehr angenehmen Mittelsatzes. Von demselben schätzbaren Komponisten war eine kurze Kantate nach dem 25sten Psalm, ebenfalls eben jetzt erst vollendet und zuerst ins Publikum gebracht. Das Ganze war ganz richtig aufgefasst und mit Sicherheit in seinem Charakter festgehalten. Die beyden Hauptsätze, (der erste und letzte) wo ein einfacher, schön verbundener vierstimmiger Gesang mit Chor wechselt, zeichneten sich noch durch ihre einfachen, fliessenden, zart durchgeführten Melodieen aus. Der erste Zwischensatz hätte abstechender gehalten werden sollen, ohne dass es darum nöthig geworden wäre, den Charakter des Ganzen zu stören. Aber auch so machte dies einen wohlthuenden, sanften Eindruck. Es wurde gut ausgeführt. — Die rühmlichst bekannte Hymne: Gott, Jehovah, sey hoch gepreist — von Voss und Schulz, welche vor einigen Jahren von uns in diesen Blättern ausführlich durchgegangen worden, bewegte auch diesmal die Herzen der Zuhörer zu sanfter Rührung. Die Chöre wurden sehr gut gesungen; einige Solos nicht. — Diesen Stücken religioser Musik in jetziger Schreibart trat ein Te Deum laudamus von Grabe, aus der ältern, mit Kraft und Anstand entgegen. Das Werk ist eine Seltenheit, und mag wol selbst der Name des ehrenwerthen Alten nur weniger Lesern bekannt seyn. In den Solos, (besonders wo diese gefällig und leicht seyn wollen,) so wie in allem, was der neuern Musik von Seiten des Reizenden ein so grosses Uebergewicht giebt — kann dies Werk sich freylich mit vielen spätern über denselben Text nicht messen: aber die Hauptsachen der echten Kirchenmusik, die Chöre, sind würdig, kraftvoll, kunstreich, eindringlich. — Die grosse Kantate: Triumph des Erlösers, gedichtet von Herder, (und wie schön!) in Musik gesetzt von Wolf, machte einen hochstwürdigen Schluss dieses Vierteljahrs. Die Tonkunst hat nicht viele Werke aufzuweisen, wo ein so tiefempfundener, meistens so herrlich ausgesprochener, und so echtmusikalischer Text — dies Beywort im hochsten Sinn genommen — von einer durchaus würdigen, originellen, kunst- und effekt-vollen Musik so eng und doch so frey begleitet, so besonnen und doch so glanzend verherrlichet wird *). Die, im Styl der Gesange der altesten christlichen Kirche gehaltenen prophetischen Worte der wahrhaft erschütternden Einleitung; die nachher allmählich begonnene, und mit bewundernswürdiger Kunst durch alle, dem gründlichen Musiker zu Gebote stehende Hulfsmittel bis zum glanzenden Triumph, (in dem Chore: Thut auf die Pforten, die Thore der Welt —) durchgeführte Gradation; das grosse Recitativ: Wie die fern abgeschiedne, geliebte Sonne — das grosse Recitativ im zweyten Theile: O Auferstandener, wo schwebst du ungesehn? und endlich der Doppelchor: Der Tod ist verschlungen im Siegesgesang —: diese Stücke schienen auf alle Anwesende die meiste, und eine sehr tiefe Würkung hervorzubringen. Hr. Klengel sang das erste der hier ausgenobenen Recitative vortrefflich; der Dem. Schicht gelang vorzüglich das zweyte Recitativ vor dem Schlusschor.

Wenn man diese Reihe grosser Gesangstücke auch nur flüchtig übersiehet; wenn man dabey bedenkt, dass sie an nur eilf Abenden aufgeführt wurden, und wol auch sich

*) Dies bey weitem nicht nach Würden bekannte, bey weitem nicht genug verbreitete Meisterwerk ist übrigens mit der kürzern, doch ebenfalls sehr schönen Osterkantate: Jesus Christus, der das Leben, Tod und Leben, in der Hand hält — ebenfalls von Herder und Wolf — nicht zu verwechseln. Diese ist bekannter und leichter.

erinnert, was von andern, ähnlichen Instituten zur Erhaltung (oft vielmehr zur Verdrängung) des edlern Geschmacks in der Musik und besonders im Gesange, in und ausser Deutschland jetzt gethan wird: so wird man über die Bemühungen der Direktion wol ein Urtheil fällen müssen, das — zu schmeichelhaft wäre, um von uns, an Ort und Stelle, und bey unsrer eigenen Theilnahme an der Einrichtung des Konzerts, ausgesprochen zu werden.

II. Die Instrumentalmusik, welche in Deutschland den Gesang nun so weit — besonders in Absicht auf Ausführung — überflügelt hat, dass zu befürchten steht, sie werde ihn, wenn man nicht endlich wirklich gute, höhere Singschulen errichtet, erdrücken, wie in Frankreich; diese wurde über der Sorge für jenen keineswegs zurückgesetzt. Wir lassen auch hier, durch Angabe der vorzüglichern Werke, die Sache lieber für sich selbst sprechen.

1. Konzerte und andere Solos. Mozarts geistreiches und brillantes Klavierkonzert aus D dur, zur Krönungsfeyer Kaiser Leopolds geschrieben; und desselben Meisters wahrhaft grosses, kunst- und seelenvolles Konzert aus Es dur, nach seinem Tode herausgekommen, wurden auch diesmal mit lebhaftestem Beyfall aufgenommen. Mad. Müller spielte das erste, und Hr. Musikd. Müller das zweyte, beyde aber spielten, besonders die Allegrosätze, ausgezeichnet schön. Hr. Musikd. Müller gab ferner, ebenfalls mit vielem Beyfall, sein neuestes Flötenkonzert, über welches voriges Jahr, bey seiner ersten Erscheinung, weiter von uns gesprochen worden ist. Ausserdem trug Hr. M. noch, nach dem Wunsche des Direktoriums, in dem Konzerte, das auf den Todestag des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen fiel, (nach dem grossen Trauermarsch aus Beethovens heroischer Sinfonie,) des Prinzen herrliches Klavierquartett aus F moll, gewiss eine seiner geistreichsten und charaktervollesten Kompositionen — mit den Hrn. Matthäi, Voigt und Dotzauer, meisterhaft und unter unverkennbarer grosser Theilnahme des Auditoriums vor. Mad. Müller, in Verbindung mit den Hrn. Matthäi und Dotzauer, gab auch noch eine Wiederholung des grossen Beethovenschen Konzerts für Pianoforte, Violin und Violoncell, die weit mehr gelang, als die erste Produktion dieses ausserst schwierigen Werks im vorigen Jahre — wo von uns über dasselbe weiter ist gesprochen worden. — Hr. Konzertm. Campagnoli spielte eines der ältern Viottischen Violinkonzerte, und erhielt für seinen schönen, hellen, klaren Ton und die Raschheit, Sicherheit und Nettigkeit seines Spiels lauten Dank. In einem zweyten, ebenfalls frühern Viottischen Konzerte, (E dur, A dur, E dur) wo besonders der zweyte und dritte Satz einnehmend und für den Spieler sehr vortheilhaft geschrieben sind, gelangen ihm eben diese Sätze ausgezeichnet schön — was denn auch vom Auditorium anerkannt wurde. — Hr. Matthäi gab Kreutzers neuestes Violinkonzert, (D dur, A dur, D dur,) das noch wenig bekannt seyn kann. Es ist eine der schwierigsten, aber, wird es in der Spielart des Verfs. vorgetragen, gewiss auch eine der effektvollesten Kompositionen Kreutzers; ganz vorzüglich scheinen uns aber der zweyte und dritte Satz zu rühmen. Der erste hat doch wol allzuviel von dem Nachahmen des Alterthümlichen unter den jetzigen Franzosen, ohne die Gelehrsamkeit, Stetigkeit und Tiefe der Alten; auch sind manche seiner ausserst schwierigen, selbst qualenden Passagen gewiss dem Virtuosen wohlthätiger, wenn er sie übt, als dem Auditorium, wenn es sie hört. Hr. Matthäi spielte den ersten Satz gut, und eben manches des Schwierigsten am besten; das Andante trug er ganz vortrefflich vor, sowol was Genauigkeit, Reinheit, Sicherheit, als was Ausdruck, Geschmack, Delikatesse anlangt. Das Finale, sehr angenehm, doch mehrern Kreutzerschen ähnlich geschrieben, wurde ausserst rasch, rund, pikant und einnehmend vorgetragen. Ausgezeichneter Beyfall belohnte den Virtuosen. Hr.

M. spielte an einem andern Abende Variationen mit Begleitung der Violin, der Viola und des V.cells, (aus E dur,) von seiner eignen Komposition. Man fand diese angenehm, und die Ausführung meistens trefflich. — Hr. Dotzauer trat mit einem neuen Violoncellkonzerte von seiner Komposition auf und fand als Komponist und Virtuos ungetheilten Beyfall. Wirklich mussen auch — das erste Allegro, wie das angenehme, singbare Andante, und das launige, pikante Finale, Hrn. D. überall Beyfall erwerben, ohngeachtet er sehr einfach schreibt und sich alles Prunks von vielen und lärmenden Instrumenten, alles Sturmlaufens mit wilden Passagen u. dgl. enthalt. Sein Spiel gefiel uns vorzüglich im zweyten und dritten Satze. Ein zweytes neues Konzert, von Arnold — in der gefälligen, dem Spieler vortheilhaften, solidem, doch nicht eben originellen Schreibart dieses geschickten Kunstlers, und erst jetzt, nach dessen Tode, herausgekommen, (aus D dur —) trug Hr. D. ebenfalls angenehm und mit Beyfall vor. Wir fanden in seinem Spiele das Andante am meisten ausgezeichnet. — Hr. Organ. Voigt spielte ein, vornämlich im ersten Satze bedeutendes Konzert fur die Viola, angeblich von Borra, erinnern wir uns aber recht, nach einem Kraftschen Violoncellkonzerte arrangirt; und Hr. Bahrt ein interessantes Klarinettkonzert, irren wir nicht, von Krommer: beyde mit den Vorzügen ihres Spiels, die wir schon sonst angeführt haben, beyde auch mit Beyfall. — Hr. Fuchs, d. jüng., endlich, ein neues Mitglied unsers Orchesters und ein Schüler des ruhmlich bekannten Koprasch in Dessau, trat auf mit einem Konzert von Hoffmeister für das Waldhorn, und spielte es mit sehr angenehmen Ton, mit Deutlichkeit und Sicherheit in den Passagen, mit nicht gewöhnlicher Gleichheit u. Uebereinstimmung der natürlichen und künstlichen Tone. Er ist noch ein sehr junger Mann und verspricht einen wackern Virtuosen.

2. Sinfonieen und Ouvertüren. Ausser einigen weniger bedeutenden Wiederholungen, gab man folgende Sinfonieen: von Mozart, die aus D dur, ohne Menuett, (Partit. b. Breitkopf u. Härtel, No. 1.) gut; die aus Es dur, die aus C dur mit der Fuge, und die aus G moll, (bey allen diesen einige kleine Verstösse der Blasinstrumente, besonders der Hoboe oder des Fagotts, abgerechnet,) sehr gut —; von J. Haydn, die vorletzte aus Es dur, (Partit. No. 5.) gut; die letzte aus Es dur, (Partit. No. 1.) sehr gut; und eine weniger bekannte und doch ganz vortreffliche aus B dur, (mit Trompeten und Pauken) worin der ganze, heitere, liebliche, kunstreiche, genialische Haydn, wie er in seiner mittlern Zeit war und eine neue Epoche der Kunst herbeyfuhrte, — lebt und webt. Auch diese wurde sehr gut gespielt. Beethovens Sinfonieen, No. 1, 2 u. 5, gab man ausgezeichnet schön, und ganz ihrem so sehr verschiedenen Charakter angemessen. Die von Eberle aus Es dur wurde feuriger und sicherer gespielt, als jemals; die von Andr. Romberg aus Es dur gelang ebenfalls, doch haben wir diese sonst mit mehr Kraft und Feuer vortragen horen. Ganz neu war eine Sinfonie von Rosler (in Prag) aus Es dur. Sie ist mit vieler Lebendigkeit geschrieben, hat manche sehr angenehme Melodieen, mehrere überraschende und auch wirklich eigenthümliche Wendungen der Harmonie, ist vortrefflich instrumentirt: doch finden wir, besonders im ersten Allegro, noch nicht alles in sich selbst verbunden, gerundet, zusammengehalten genug, und das variirte Andante sollte, für solch ein bedeutendes Werk, wol höher gestellt und ungewöhnlicher ausgeführt seyn. Das feurige Finale scheint uns bey weitem der vorzüglichste Satz zu seyn. Die Hauptsätze sind schwer auszuführen, und warden nicht so gut gespielt, als wir es sonst zu hören gewohnt sind. Ebenfalls ganz neu ist die Sinfonie von Andr. Romberg aus D dur, ein Werk voll Kraft und Leben, voll Anmuth und Kunstgelehrsamkeit, worüber aber schon voriges Jahr, da es aus dem Manuscript gegeben wurde, gesprochen worden ist. Das meisterhaft variirte Andante, und das ge-

lehrte, und doch heitere und klare Finale, schienen am meisten zu gefallen. Die Sinfonie wurde sehr gut gespielt. — Von Ouvertüren zeichnen wir folgende aus. Die Cherubinische zur Lodoiska und zur Faniska, wurden vortrefflich gegeben. Beethovens neueste und schwierigste, zum Coriolan; Mehüls, aus D dur — welche beyde voriges Jahr naher beschrieben worden — Glucks Ouvert. zur Alceste, und Righini's herrliches Werk aus D moll, gelangen ebenfalls sehr gut; sie sind übrigens sämmtlich keinem Kenner der Tonkunst unbekannt und von jedem hochgeschätzt.

Einen neuen und sehr würdigen Weg zur Bereicherung und weiteru Ausbildung der Instrumentalmusik hat ein noch junger Künstler von ausgezeichnetem Talent und ausgebreiteten Kenntnissen — hat Hr. Kapellm. Neukomm aus St. Petersburg, beyder Haydn Verwandter und Zögling, eingeschlagen, indem er grosse Phantasieen für das vollstimmige Orchester geschrieben hat, deren erste so eben erschienen und hier mit grossem Beyfall aufgenommen worden ist. Dass dieser Mann — der, wenn uns nicht alles trügt, gar bald unter den jetzigen Komponisten einer der Lieblinge aller derer seyn wird, die für wahrhaft edle und grosse Werke der Tonkunst empfänglich sind — dass dieser Mann, nachdem er die Schule jener beyden Meister genossen, ruhig und in der Stille den Gesang und die Poesie aller für die Kunst bedeutenden Nationen mit grösster Ausdauer studirte; dass er seine ziemlich zahlreichen, bey den öffentlichen Aufführungen in Petersburg mit grosser Auszeichnung aufgenommenen Werke dennoch zurückhielt, bis er jetzt, auf anhaltende Anregung J. Haydns und aller Kenner der Musik in Deutschland, die ihn auf seiner jetzigen Reise kennen gelernt, mit Werken hervor treten konnte, die wol jeder der geübtesten Meister gern geschrieben haben möchte: schon das entscheidet für keinen gewöhnlichen Geist und Sinn, für keinen gewöhnlichen Musiker. Auch Referent erfreuete sich, während des hiesigen Aufenthalts des Hrn. N. im letzten Sommer, seiner nahern Bekanntschaft und wiederholet aus voller Ueberzeugung und mit Vergnügen öffentlich, was er ihm, kaum persönlich zu sagen vermochte: dass er seine vier grossen Phantasieen für das Orchester, seine herrliche Kantate, Circe, (nach J. B. Rousseaus Gedicht,) mehrere Stücke seiner grossen Oper, Alexander, und seine Musik zu Schillers Braut von Messina, unter das Grösste, Gründlichste, und in seiner Art Vollendetste rechnet, was seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren geschrieben worden ist. Vielleicht hängt Hr. N. hin und wieder noch zu sehr am Einzelnen, grübelt allzusehr, künstelt und putzt zuweilen gar zu sorglich: das ist aber auch das Einzige, woran Ref. ihn bey den genannten Werken zu erinnern wünschte, was sich aber, bey längerer Beobachtung der Würkung seiner Musik, von selbst verlieren wird. An jener, bis jetzt noch allein öffentlich erschienenen ersten Phantasie wird kein Kunstverständiger die originelle Ansicht, den kühnen Entwurf des Ganzen, die bewundernswerthe Festigkeit und Stetigkeit der Ausführung, und die seltene Mannichfaltigkeit und Anmuth bey grösster Einheit und wahrer Gelehrsamkeit, verkennen; und auch jedes gemischte Publikum, das beym Genusse nicht reflektirt, sondern sich blos aufmerksam dem Werke und seinem Eindruck hingiebt, wird — wie das hier in Leipzig der Fall war — davon ergriffen, emporgehoben und würdig erfreuet werden — ja, das um so mehr, je öfter man es hört. Das Werk wurde, so schwer es ist, vortrefflich gespielt.

Von fremden Virtuosen ist jederzeit gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Januar. Nº. 14. 1809.

Ueber Takt, Taktarten, und ihr Charakteristisches.

(Fortsetzung.)

Wir geben nun zu ungleichzusammengesetzten Taktarten fort, d. h. zu den Taktarten mit drey Hauptzeiten. Diese sind $\frac{9}{8}$ und $\frac{9}{4}$ Takt. Das Uebrige lasst sich aus dem Vorigen so leicht bestimmen, dass eine weitlaufige Auseinandersetzung überflüssig seyn, für mich und für die Leser nur die gewöhnlich zu sehr ermüdende Unbequemlichkeit mit sich bringen würde, uns einige Perioden mehr die weltbekannte theoretische Trockenheit gefallen zu lassen, die sich ihrer Natur nach bey aller Mühe nun einmal nicht ganz von den Theorieen entfernen lasst und die auch sehr natürlich in dem ersten Theile der gegenwärtigen Darstellung gewiss schon manchem ihre auszurottende Kraft ein wenig mag haben erfahren lassen. Wir trösten uns mit der Hoffnung, bey den Sachkundigen deswegen entschuldigt zu seyn und in dem weitern Verfolge unsers Gegenstandes diesen nackten, kahlen Ton vielleicht etwas besser aufstutzen zu können. Venia sit verbo!

Ferner werden nicht allein die Hauptzeiten gerade und ungerade eingetheilt, sondern auch die Takttheile, ja sogar, wie bekannt, in jeder Taktart die Glieder derselben. Bey dieser Auflösung der Takttheile (Zeiten) in ungerade Glieder kömmt das Ganze darauf an, ob die ungeraden Glieder dem Takte wesentlich sind oder blos zufällig. Nur zufällig können ungerade Glieder und ungerade Zeiten sehr wohl auch in solchen Taktarten erscheinen, die wesentlich gerade Untertheile erfordern. So kann z. B. das Viertel im C-, und das Achtel im $\frac{3}{4}$ Takt ungerade zerfällt werden, und dann nennen wir diese zufällig triplirte Eintheilung Triolen. Ist hingegen die ungerade Eintheilung der Theile der Takte wesentlich: so verschafft sie uns den $\frac{12}{8}$ u. $\frac{12}{4}$ Takt. Jeder dieser Theile besteht also aus drey Gliedern und jede Hauptzeit aus zwey Theilen, und folglich haben diese beyden Taktarten nur zwey Hauptzeiten und gehören zu dem geraden Takte.

Aus alle diesem ergiebt sich denn auch leicht, in welchem nahen Grade der Verwandtschaft $\frac{2}{4}$ u. $\frac{6}{8}$; $\frac{2}{2}$ u. $\frac{6}{4}$; C u. $\frac{12}{8}$ Takt stehen. Der $\frac{3}{4}$ Takt kann aber vermittelst einer kleinen Anpassung fast zu allen Taktarten zu gleicher Zeit, ohne Verwirrung anzurichten, gespielt werden. Einen Beweis liefert das bekannte Meisterstück Mozarts; ich meyne die berühmte Menuett aus der Oper Don Giovanni. Dass der $\frac{3}{4}$ Takt derselben meinem Ohre (nicht aber so dem Conjunctionsvermögen der Taktarten — denn erklären lasst es sich wol noch, und deswegen, glaub' ich, muss auch jene Verschmelzung des $\frac{3}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Taktes noch gehört werden können, was mir auch wirklich einige Männer, die in musikalischen Angelegenheiten Sitz und Stimme haben, versicherten) bis jetzt ziemlich allgemein verlohren gehe, kann ich nicht umhin bey dieser Gelegenheit öffentlich zu bekennen.

Aus dem vorhergehenden wird auch der grosse und leicht aufzufindende Unterschied des $\frac{3}{4}$ u. $\frac{6}{8}$ Taktes von selbst klar. Der erste ist nämlich ein ungleich einfacher Takt, dessen Theile sich ordentlich in gerade Glieder lösen; der zweyte hingegen ein gleichzusammengesetzter, dessen Hauptzeiten sich in ungerade Theile zerfallen. Wenn aber $\frac{2}{4}$ u. $\frac{3}{4}$ Takt binnen einer Zeit vorgetragen werden können, wie sie es einigermassen können: so kann es auch natürlich der $\frac{6}{8}$ Takt.

Wie viel Verwandtschaft aber auch diesemnach mehrere Taktarten unter sich wirklich haben und wie sehr leicht mehrere in der Ausübung durch eine kleine Accommodation einander verwandt gemacht werden können: so hat doch auch jede Taktart wiederum ihr Eigenthümliches, wodurch sie sich, so lange sie in ihrer Reinheit dasteht und nicht absichtlich von dem Komponisten mit dem Charakteristischen einer andern aus Gründen verschmolzen wird, vor allen übrigen hinlänglich auszeichnet.

Der Charakter eines Tonstücks wird bekanntlich nicht blos durch die langsame oder schnelle vorgeschriebene Bewegung, nicht blos durch die Wörter, Allegro, Presto, Andante, Largo etc. bestimmt (die in sich selbst überdies dem Spieler so wenig festes geben, dass man diesem Mangel an Bestimmtheit sogar schon durch die bekannten Zeitmesser hat abhelfen wollen, weil man sehr richtig einsah, dass das Allegro des einen Komponisten ganz anders vorgetragen werden müsste, als das Allegro eines andern, wenn man nämlich den Geist der Kompositionen nicht ein wenig heraustaktiren wollte u. dergl.): sondern, und dies noch weit genauer, durch die vorgezeichnete Taktart selbst, deren Charakteristisches jeder, der mit Fug und Recht unter die Musiker gezählt werden darf, durch Hören und Spielen gewiss in den meisten Fällen in sein musikalisches Gefühl aufgenommen hat und aus diesem es auch richtig wiedergeben im Stande ist, wenn sichs auch nicht jeder deutlich bewusst seyn sollte.

In den einfachen Taktarten, d. h. in den Taktarten mit einer Hauptzeit, haben wir, ausser der zweyfachen Quantität, die die obere Zahl (2, 3) angiebt, eine dreyfache Qualität, die die untere Zahl ausdrückt, nämlich halbe Schläge, Viertel, Achtel. Je grosser nun die Qualität jener Takttheile der Quantität ist, desto gewichtiger ist auch ihr Accent. Wir werden demnach, da wir hier einen dreyfachen Nenner haben, auch nothwendig einen dreyfachen Accent haben müssen. Dieser ist in dem einfachen Takte, wo die Theile halbe Schläge sind (im $\frac{3}{2}$ u. $\frac{2}{2}$) der ganz schwere; da, wo sie Viertel sind (im $\frac{3}{4}$) der schwere, und da, wo sie Achtel sind (im $\frac{3}{8}$) der leichte. Dieser verschiedene Accent ist es, der jeder dieser Taktarten ihr ganz Eigenthümliches giebt, wodurch sie sich von einander genau unterscheiden — so unterscheiden, dass der schwere $\frac{3}{4}$ und der leichte $\frac{3}{8}$ Takt, beyde in gleichgeschwinder Bewegung, immer vollkommen hörbar differiren werden. Dass aber ein mehr oder weniger geschwinderes und langsameres Tempo nicht jeder Taktart, ohne jedoch ihr charakteristisches Wesen ganz aufhören zu machen, mannichfaltige Nuancen geben sollte, wird Niemand behaupten wollen, nicht einmal wünschen. Eben so wenig wird jemand leugnen, dass das schnelle Extrem des $\frac{3}{4}$ u. vollends das langsame des $\frac{3}{8}$ Taktes die Eigenthümlichkeiten des einen und des andern Taktes dem Ohre auch wol endlich völlig unmerklich machen könne, und dass also ein Punkt der Langsamkeit des einen und der Geschwindigkeit des andern aufgefunden werden könne oder vielmehr endlich aufgefunden werden müsse, wo das Charakteristische beyder Taktarten wirklich in einander übergeht, oder doch beyde einander so berühren,

dass man einen mit dem andern in Gedanken gar leicht vertauschen könne. Dies alles sind aber doch nur ausserordentliche Fälle, liegen nicht in der Regel, sind eigentlich ordentliche Takttorturen, und kommen mir traun gerade so vor, als wenn man etwas auf irgend einem Instrumente hervorgurgeln wollte, was doch ganz wider die Natur des Instruments liefe, wie z. B. auf der Trompete etwas schmachtendes. Wer sollte wol, um ein Beyspiel zu geben, den Allabreve mit dem $\frac{2}{4}$ Takte je verwechseln können, im Hören, Denken und Schreiben! Und wenn man über den $\frac{3}{4}$ Takt meinetwegen zweymal Gravissimo und wer weiss, was noch dazu, setzen wollte: es würde doch gewiss im Leben kein Allabreve daraus werden. Was sollte aber anders, da der eine zwey halbe Schläge und der andere zwey Viertel zählt, den mächtigen Unterschied herbeyführen, wenn es nicht der verschiedene Accent thäte, der beyde Taktarten so wesentlich von einander trennt? Dieser dreyfache Accent der einfachen Taktarten macht es uns, ausser dem, was oben über den einfachen Takt schon gesagt worden ist, noch begreiflicher, warum die blossen Zeiten oder Theile desselben (wie $\frac{1}{8}$ weggerechnet) so viel marquirten Gehalt haben, der mit gewissen Hauptzeiten des zusammengesetzten Taktes etwas ähnliches, auch sogar bey nicht langsamen Tempo, zeigt, welches Analoge, jener Gründe und der Natur des zusammengesetzten Takts wegen, jedoch noch nicht für etwas völlig gleiches gehalten werden darf.

Wir sahen also im Allgemeinen deutlich, dass uns die obere Taktzahl (der Zähler) den einfachen und zusammengesetzten, u. wiederum von jeder dieser Abtheilung den geraden und Tripeltakt festsetzt und so die Zahl der Taktheile angiebt. Welche Beschaffenheit aber die angegebene Zahl habe; aus welcher Notengattung jene Zahl bestehe, dies erfahren wir durch die untere Zahl (den Nenner.) Nun unterscheiden sich die Notengattungen im Abstracto nur blos durch ihre Zeitlängen, und ihr Verhältnis gegen einander ist blos das Verhältnis des Maasses. Wir spielen die Achtel noch einmal so geschwind, als die Viertel, und diese geschwinder als die halben Schläge u. s. f. Dieses Maassverhältnis drückt sich natürlich fest in uns ein und ein Allegro im $\frac{3}{8}$ bekömmt schon dadurch eine flüchtigere Natur, als eins im $\frac{3}{4}$ und vollends (es sey mir erlaubt, ein solches zu setzen) als eins im $\frac{3}{2}$ etc. Je grösser die Notengattung ist, die einer Taktart zum Grunde liegt, desto mehr werden wir etwas fühlen, was uns zu einem gewissen Anhalten zwingt, wenn auch gleich Presto über dem Stücke stünde. Darauf beruht nun auch unsere Eintheilung in einen ganz schweren, einen schweren und einen leichten Accent. Man sage nicht, dass dieser Unterschied blos gesehen werde. Wenn er in der Natur der Sache und in der Seele liegt: so muss er auch in der Ausübung wirklich seyn — und eben dadurch, dass wir etwas verschiedenes sehen, bekommen wir auch etwas verschiedenes zu hören, wenn es mit dem, was wir sehen, seine Richtigkeit hat. Auch die Inkonsequenz der Benennungen der Notengattungen: Viertel, Achtel etc. gegen den Takt gehalten — bewährt sich nach dieser Ansicht in ihrer ganzen Nothwendigkeit.

Wiederum unterscheiden sich diese Accente durch den bereits oben angezeigten Unterschied des einfachen und des zusammengesetzten, des geraden und ungeraden Taktes.

Der zusammengesetzte Takt muss nämlich einen in allen drey Arten grössern Accent bekommen, als der einfache, weil hier Hauptzeiten das erste Verhältnis unter sich geben und dort nur Zeiten — und weil die Zeiten gegen die Glieder des Taktes (in triplirten wesentlichen Gliedern des zusammengesetzten Taktes) zwar ein in der Zeit kleines, aber in

Hinsicht auf die Wesenheit des Taktes bedeutendes und also ein doppeltes wesentliches Verhältnis haben, was dort nur einseitig ist. —

Unsere gewöhnlichen zusammengesetzten Taktarten haben nur zwey Nenner, Viertel und Achtel. (Denn $\frac{6}{2}$ möchte in unserer Musik wol nicht mehr erscheinen. Existirt hat er und konnte auch allerdings existiren. Wir müssen ihn also wenigstens in der Parenthese berühren, ob er gleich jetzt, wo die Kirchenmusik in Ansehung neuer Geistesprodukte grösstentheils leider ein wenig leidet, meines Wissens blos noch theoretisch vorhanden ist. Dass sein Gebrauch in der heiligen Musik von grossem Nutzen ist, glaube ich zuversichtlich.) Folglich finden auch hier — den $\frac{6}{2}$ also einmal wegzurechnen — nur zwey Accente Statt, der schwere und der leichte.

In der Beleuchtung dieser Taktarten wird es der Deutlichkeit wegen nothwendig, den geraden und triplirten Takt wieder von einander zu sondern. Zuerst wollen wir uns mit dem geraden beschäftigen. Sehr natürlich wird der C u. $\frac{2}{4}$ Takt den Anfang machen. Der charakteristische Unterschied des C vom zusammengesetzten $\frac{2}{4}$ Takte ist kein anderer, als dass dem ersten der schwere, dem andern der leichte Accent wesentlich ist.

Da man behauptete, dass beyde Taktarten bey Lichte betrachtet eigentlich wol vollkommen gleich wären; dass es blos conventionell sey, C u. $\frac{2}{4}$ zu schreiben; dass es keinen andern Grund für sich habe, als hierdurch ein leichteres Uebersehen der Noten zu bewürken: so wird es ganz vorzüglich nöthig seyn, die Natur des $\frac{2}{4}$ Taktes genauer zu untersuchen. Es springt in die Augen, wodurch sich der gelehrte Herr Verfasser der Abhandlung „über Rhythmus und Metrum“ (einer Abhandlung, die sonst dem Dichter und dem Musiker lebhaften Beyfall und Dank abfordert) zu jenen und zu ähnlichen Behauptungen verleiten liess. Der Grund liegt in dem öfters falschen Gebrauch des $\frac{2}{4}$ Taktes und in der noch nicht berücksichtigten doppelten Natur desselben, die bald nach Kräften dargethan werden soll. Daraus aber, dass eine Sache falsch gebraucht worden ist, folgt noch keineswegs ihre Falschheit. Und wenn nur ein einziges Beyspiel aufgefunden werden konnte, was doch bey weitem nicht der Fall ist, wo es deutlich würde, dass beyde Taktarten nicht völlig gleich wären: so würde es zur Widerlegung jener Behauptung schon zureichend seyn. Ich, für meinen Theil, könnte die Arie Mozarts: Schmale, schmale, lieber Junge etc. nicht im C Takte setzen, ohne ihren Charakter zu verderben. Und wollten wir auch vor der Hand die gänzliche Gleichheit beyder angegebenen Taktarten einräumen: so würde es, glaub' ich, doch gewiss völlig willkührlich seyn, in den einfachen Taktarten einen Unterschied zwischen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ anzunehmen und zu gleicher Zeit diesen Unterschied in C und $\frac{2}{4}$ zu verneinen. Um dies gegründet zu finden, erinnere man sich nur der einen schon oben angeführten Bemerkung über den $\frac{3}{8}$ Takt; er sollte nämlich eigentlich einmal besser $\frac{6}{8}$ Takt genannt werden; warum, findet man ebendaselbst. Diese erste Art des $\frac{2}{4}$ Taktes verhält sich ja natürlich gegen den C eben so, wie sich $\frac{3}{8}$ gegen $\frac{3}{4}$ verhält. Die andere Art dieses Taktes, die recht eigentlich $\frac{2}{4}$ Takt ist, ist von der ersten dadurch verschieden, dass sie nicht mehr wie jene, unter die zusammengesetzten Taktarten gehört, sondern unter die einfachen. Sie hat nur zwey Zeilen und eine Hauptzeit, ist also das im Kleinern, was 𝔓 im Grossen ist. Ich erinnere hier, statt alles Beweisens und aller weitern Auseinandersetzung, die sich nunmehr von selbst ergiebt, an die gewöhnliche Erfahrung, dass eine Art dieses Taktes sich gut durch 4 angegebene Theile bestimmen lässt, eine andere desselben Taktes durchaus nur durch zwey, und dass zuweilen 4 Theile sich auch sogar bey geschwinderer Bewegung anbringen lassen, zuweilen nicht. Wo es

nicht geht, da ist es der wahre $\frac{2}{4}$ Takt, der auch wol ein kleiner Allabreve genannt werden könnte. Dieser letztere $\frac{2}{4}$ hat demnach den schweren Accent, so wie der Allabreve den ganz schweren hat. Hier ist es auch der Ort, wo sich die Würklichkeit eines $\frac{2}{8}$ Taktes, den das Gefühl einiger Komponisten auch schon versucht hat, am besten einsehen lassen wird. Er unterscheidet sich demnach von dem würklichen $\frac{2}{4}$ Takte durch den leichten Accent als einfacher Takt. Die erste Art des $\frac{2}{4}$ Taktes, die auch im leichten Accente spielt, gehört unter die zusammengesetzten Taktarten und unterscheidet sich dadurch hinreichend.

Wie nahe ferner der $\frac{12}{8}$ Takt mit dem C verwandt sey, ist schon berührt worden. Beyde haben 2 Hauptzeiten und jede derselben theilt sich in doppelte Zeiten. Die ganze Verschiedenheit beruht in der wesentlichen Eintheilung der Glieder, die im $\frac{12}{8}$ sich tripliren. Da nun die Wesenheit bemerkbar seyn muss; da sie hier nur in kleinen Gliedern besteht, die unter sich im Kleinen eben so verschieden sind, wie die Hauptzeiten im Grossen: so wird man es natürlich finden, dass der schwere Accent, den dieser Takt mit dem C gemein hat, in gewichtigerer Form vorhanden seyn muss, und doch jeder der 5 Accente seinen bestimmten Raum hat, in welchem er sich, ohne gerade aus seinem Felde abzuschweifen, herumbewegen kann: so ist eine solche Abtheilung eines jeden Accents und eine Modifikation desselben sehr gewiss. Bald kann sich z. B. der schwere hinauf dem ganz schweren und bald sich herunter dem leichten mehr nähern. Und wenn man bedenkt, wie in einem Raume, unter einem Accente, mehrere Taktarten sich befinden, die alle von einander differiren: so hat man die Abtheilung des Feldes in kleinere Felder von selbst, die in sich bey alledem noch feine Nüanzen genug haben. Die Zeiten jeder Hauptzeit erhalten also hier etwas mehr Gewicht, als im C, eben weil das Eigenthümliche dieses Taktes nur in seinen Gliedern liegt; und so machen die gewichtigern Zeiten ihre zwey Hauptzeiten nothwendig auch gewichtiger. Eben so ist es mit dem $\frac{6}{8}$, dessen leichter Accent einen Grad höher gegen den schweren steht, als der mit ihm verwandte leichte $\frac{2}{4}$ Takt. Nicht anders verhält sich der schwere Accent des $\frac{6}{4}$ gegen seinen C Takt.

Die Natur des ungleichzusammengesetzten Taktes ($\frac{9}{8}$ u. $\frac{9}{4}$) bestimmt sich nach dem Gesagten von selbst, ich kann sie füglich übergehen. Nützlicher möchte es vielleicht seyn, über die Ausübung dieser Taktarten, sowol in Hinsicht auf Komposition als auf Spiel noch einiges zu sagen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 24sten Dec. Hier die Notizen über die neuesten Ereignisse in der hiesigen musikal. Welt! — Den 20ten Novbr. gab der königl. Kammermus., Hr. Horzizky, Konzert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royal-York zur Freundschaft. Den ersten Theil eröffnete Mozarts Ouvertüre zum Don Juan. Dann spielte, fertig und geschickt, der junge Horzizky auf einem Kistingschen Instrumente Mozarts Fortepianokonzert aus D dur. Hierauf blies der ruhmlich bekannte Hr. Hauptmann von Bredow das obligate Fagott zu einem Potpourri von Schneider. Endlich bliesen die Hrn. Böttcher und Schneider ein Konzert für zwey Waldhörner mit gewohnter Kunstfertigkeit. Den zweyten Theil füllte Righini's schöne Oper: Das befreyte Jerusalem, in welcher Dem. Koch die Partie der Armide, und Mad. Schneider die des Rinaldo sang. Hr. Eunike gab den Tancred, und Hr. Gern den Gottfried.

Am 4ten Dec. gab die königl. Kapelle zum Besten ihres Witweninstituts Konzert im Theatersaal. Den ersten Theil eröffnete die treffliche Sinfonie von Haydn aus Es dur, Op. 98. Dann folgte eine Scene aus Naumanns Medea, gesungen von Dem. Koch. Der jüngere Tausch blies hierauf kraftig und schön ein Klarinetkonzert. Den Beschluss machte die aus Shakspeare's König Johann (4 Akt 2ste Scene) von Hrn. Iffland und Mad. Bethmann gesprochene Scene. Dieselben Künstler eröffneten den zweyten Theil mit der Deklamation der ersten Scene des 5ten Akts aus Göthe's Iphigenia. Dann folgte Miltons Morgengesang am Schöpfungsfeste, übersetzt von Bürde, komponirt von Reichardt, in welchem Mad. Ravache, Dem. Koch und die Hrn. Gern und Stümer die Solostimmen schön und trefflich sangen. Der Chor war mit einem grossen Theil der Mitglieder der Singakademie besetzt, und ward meisterhaft gegeben. Lauten Beyfall fanden: No. 4. Diskant-Solo mit Chor von Altstimmen: Du schöner Stern etc.; No. 8. der Chor: Zu seiner Ehre braus' o Sturm daher! wo nur die neckende Echo das Daseyn eines zweyten Chors ahnen liess, und dadurch den ruhigen Genuss des schönen Ganzen störte; und No. 9., das Diskant- und Tenor-Solo mit Chor: Ihr Lüfte weht zu seinem Lobe sanft etc.

Den 5ten ward zum Benefiz für Hrn. Mattausch, ausser den Templern, nach dem Französ. des Raynouard, zum erstenmal gegeben: Julie, oder der Blumentopf, ein Singspiel in Einem Akt, nach dem Französ. von Hrn. Treitschke, mit Musik von Spontini. Das Sujet und die Musik ist mittelmässig, unbedeutend, und das Ganze ward nur durch Hrn. Gern (Gutmann) und dessen Tochter (Julie) gehalten.

Bey den von übermorgen neu beginnenden Abonnementskonzerten von Schneider, die Ihnen unter dem bescheidenen Namen musikalische Divertissements, bekannt sind, wo bisher nur Quartetten gegeben wurden, sollen unter den neun Konzerten vier grosse gegeben, und ausser den Quartetten auch Sinfonieen, Konzerte und Arien mit vollständiger Begleitung ausgeführt werden. Eben dieser Hr. Kapellmusik. Schneider hat seit vier Wochen neben diesen Divertissements auch eine musikalische Uebungsakademie errichtet, zur Bildung der Liebhaber, in der jedesmal eine alte und eine neue Sinfonie von Haydn exekutirt werden soll.

Auch im königl. Nationaltheater (wie unsere Bühne seit dem 6 Dec. wieder heisst) fangen die Entr'acts wieder an interessant zu werden und geneigte Hörer zu finden. So blies am 8ten dies. der junge Lenss ein Adagio und Rondeau, komponirt von Ebel, auf dem Horne, mit allgemeinem Beyfall.

Regensburg, d. 8ten Dec. Gestern gab eine Gesellschaft verehrungswürdiger Freunde der Ton- und Schauspiel-Kunst, vornämlich unter Leitung und Mitwürkung der Frau Grafin Hatzfeld und ihrer Tochter, der Frau Grafin Salm, ein dramatisch-musikalisches Fest, das noch wegen einer besondern Beziehung, die am Schluss desselben zart und lieblich ausgesprochen ward, auch in diesen Blattern anzuführen ist. Es war nämlich der Geburtstag des rühmlichst bekannten Komponisten, dessen Kunst und Humanität Regensb. so viele angenehme Stunden verdankt — es war des hiesigen Kapellms., Hrn. Sterkel, Geburtstag, und die schöne Wendung, welche der dramatischen Vorstellung am Ende gegeben war, bezeugte dies, bezeugte zugleich die Achtung und Liebe, welche dieser schätzbare Mann geniesst, und ehrete, mit ihm, gewiss auch die Urheber. Die ganze anwesende, und sehr ansehnliche Versammlung schien einen frohen Antheil an dieser Aeusserung des Wohlwollens und der Erkenntlichkeit zu nehmen.

Recension.

1) *XII Variations pour le Pianoforte* — — Oeuvr. 17. (Pr. 48 Xr.)

2) *X Variat. faciles* — — Oeuvr. 18. (Pr. 48 Xr.)

3) *XII Variat. p. l. Pianoforte* — — Oeuvr. 19. (Pr. 1 Fl.)

4) *XII Variat. p. l. Pianoforte* — — Oeuvr. 21. (Pr. 1 Fl.)

sämmtlich komponirt von Fr. Ant. Neumann und verlegt von Thadé Weigl in Wien.

Unter den vielen kleinern Variationen, die auf weiter nichts Anspruch machen, als auf eine angenehme Unterhaltung im Moment, und mit denen Kunst und Kunstkritik nicht mehr zu schaffen haben, als mit einer hübsch erzählten Anekdote, einer geschickt gewendeten französischen Romanze, einem schmeichelnd gesungenen Minneliedchen — gehören die Neumannschen gewiss zu den bessern, die man feinen Leutchen und nicht ganz ungeübten Klavierspielern mit gutem Gewissen empfehlen kann. Der Verf. wählt gewöhnlich ein gutes Thema, seine Veränderungen sind nicht selten neu und fast immer angenehm figurirt, sind stets fliessend und zusammenhängend, die Wahl und Führung seiner Harmonie bleibt nicht immer unbedeutend, obgleich diese hier freylich den bey weitem untergeordneten Theil ausmacht, und alles ist dem Pianoforte gemäss geschrieben. Dass ein Werkchen dem andern, bald in dieser, bald in jener von diesen Beziehungen nachstehe, und dass nicht auch in den besten manches Gewöhnliche mitunter laufe, wird man kaum erwarten; und findet man es hernach allerdings so, es allenfalls hingehen lassen, weil man bald durch das folgende Bessere entschadigt wird.

No. 1., über ein selbst verfasstes, artiges Thema, enthält im Einzelnen die besten Stükke, und ist im Ganzen sorgfältiger geschrieben, als die andern. Hier bewegt sich auch der Komponist freyer und eigenthümlicher, als z. B. in No. 4., über das Thema eines hübschen Tiroler-Liedchens, das schon selbst zu sehr charakterisirt und auch von zu bestimmter Form ist, als dass sich ohne Zwang oder auch ohne tiefer greifende Kunst vieles darüber figuriren liess, was sich nicht ins Allgemeine und Gewöhnliche verlief. Die Var. 1., 5., 9., 12., von No. 1. haben Rec. ganz vorzüglich gefallen, und jeder, der sie gehörig vortragen hört, wird ihnen Beyfall geben. Diese No. ist übrigens am schwierigsten zu spielen, schwer aber doch durchaus nicht. Von No. 2., über die Romanze aus dem vierten Theil der Jahreszeiten von Haydn, kann Rec. nur die 2te und 10te Var. auszeichnen. Was in No. 3. vorzüglich angenehm klingt, ist mehr dem durchtönenden Thema Mozarts, (Laci darem la mano, aus Don Juan,) als den Bearbeitungen zuzuschreiben, und für dies Thema hatte leicht mehr gethan werden können, ohne dass man darum aus dem Leichten und Gefälligen hatte weichen müssen. Von No. 4. ist schon erwähnt, dass sich das, an sich sehr artige Thema zu solchem Variiren nicht wohl schicke; die Bearbeitung hat Manches, das nicht gerade verworfen werden kann, aber wenig Eigenthümliches, wenig mehr, als Figuren, die über jedes Thema von dieser Accordenfolge und Länge geschrieben werden könnten. — Von allen ist übrigens noch das zu rühmen, dass sich der Verf. nicht allzuweit ins Figuriren verläuft und das Thema nicht in Noten erstikt, sondern dies fast überall recht deutlich und bestimmt durchklingen lässt.

Kurze Anzeige.

Choralmelodieen zum heiligen Gesange oder vollständigen katholischen Gesangbuche für den öf-

festlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Herausgegeben für Schullehrer und Chorsänger von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinhausen im Herzogthum Westphalen. Gedruckt auf Kosten des Herausgebers. 1808. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Von dem neuen katholischen Gesangbuche, zu welchem hier die Melodieen der Lieder, und zwar ohne alle harmonische Begleitung, mit dem untergelegten ersten Verse des Liedes, erscheinen, ist schon im 17ten Stücke des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, bey Gelegenheit der Beurtheilung eines von einem Ungenannten dazu verfertigten, und vorzüglich gut bearbeiteten Choralbuchs, gesprochen worden.

So verdienstlich es auch an und für sich betrachtet seyn mag, zu einem, dem Geiste der Zeit und dem Grade der Kultur eines Landes entsprechenden Gesangbuche, zugleich eine Sammlung einfacher Melodieen der in demselben enthaltenen Lieder bekannt zu machen, um dadurch den Gebrauch desselben zu erleichtern und weiter zu verbreiten: so kann dennoch Rec. nicht einsehen, welchen Gliedern der verschiedenen Gemeinden eines Landes eine solche Sammlung ganz nackter Melodieen von merklichem Nutzen seyn könne. Dem Titel zu Folge hat zwar der Herausgeber dieses Choralbuch für Schullehrer und Chorsänger bestimmt. Wem sollte aber wol unbekannt seyn, dass theils nur sehr wenige der angezeigten Personen die Fähigkeit besitzen, zu Choralmelodieen eine gute und zweckmässige Begleitung hinzuzufügen; theils auch, dass für den guten Kirchengesang der Gemeinde mit dem Bekanntseyn der nackten Melodieen der Lieder noch nicht eben viel gewonnen ist? Dieses Werk kann demnach wol keinen andern Zweck erreichen, als dem Gedächtnisse derer, für welche es zunächst bestimmt ist, in Hinsicht auf die Tonfolgen der Melodie einigermaassen zu Hülfe zu kommen. Einigermaassen — denn da hier nur der erste Vers jedes Liedes untergelegt ist, muss man die andern doch aus dem Gedächtnis singen; uns scheint deshalb die alte Einrichtung der Psalmenbücher schweizerischer reformirter Gemeinden, wo im Liederbuche selbst über jedem Gesange die Melodie in Noten stehet und man sie folglich während des ganzen Liedes vor Augen hat, allerdings zweckmässiger.

Viele Melodieen sind zu den Liedern, für welche sie bestimmt sind, gut gewählt; bey andern, und nicht wenigen, entspricht aber der Charakter der Melodie dem Inhalte des dazu gehörigen Liedes nicht genug; auch ist die Choralmelodie, als solche, hie und wieder mit zu vielen Nebennoten verziert. Man vergleiche über letzteres z. B. gleich auf der zweyten Seite die Melodie No. 3. B.

Berichtigung.

In dem Blatte No. 2 dieser Zeit, vom 12ten Oct. 1808, wird, unter dem Artikel Nachrichten gesagt: „Berlin, d. 28sten Sept. Die Schauspieler des französischen Theaters zu Warschau unter der Direktion des Hrn. Alexander geben im Locale des Privat-Theaters Urania drey Vorstellungen etc.“

Da die Inhaber des gedachten Locale dasselbe zu Niemand, so oft sie auch von angesehenen Männern deshalb ersucht worden, am wenigsten aber zu Vorstellungen für Geld verliehen haben, noch verleihen werden, weil dies den Statuten desselben ganz zuwider läuft: so finden sich Unterzeichnete veranlasst, dieser Anzeige, bey der wahrscheinlich nur der Ort verwechselt ist, zu widersprechen.

Die Comitée des Gesellschaftstheaters, Urania, in Berlin.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. IV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *№. IV.* 1809.

Anzeige.

Auf meiner Durchreise durch Deutschland nach St. Petersburg finde ich viele meiner Klavierkompositionen durch fehlerhafte Ausgaben mehrerer deutscher Verleger äusserst entstellet und selbst manches, woran ich keinen Theil habe, mit meinem Namen bezeichnet; ich finde mich dadurch veranlasst, die Freunde meiner Musik in Deutschland zu bitten sich künftig blos an die bey Breitkopf et Härtel in Leipzig herauskommenen und noch herauskommenden Ausgaben derselben zu halten, welche allein meine Zustimmung haben und sich auch, nach der mit dieser Verlagshandlung getroffenen Veranstaltung, immer durch Korrektheit auszeichnen werden. Im Verlage eben dieser Musikhandlung erscheinen jetzt, die von mir selbst revidirten Ausgaben meiner Studien für das Pianoforte (Etude pour le Pianoforte) in zwey Heften und einiger andern neuen Klavier-Kompositionen von mir.

Leipzig am 24 November. 1808.

D. Steibelt.

Musikanzeige.

Der dritte Heft der Teutonia ist erschienen. Er enthält: Frühlingslied von Rochlitz — Sommerlied von Voss — Herbstlied von Tieck — Winterlied von Gunterwek — die Flucht der Zeit von Herder — die Könige der Welt von Starke.

Der vierte Heft der Teutonia ist erschienen. Er enthält Gedichte von Kosegarten, Mahlmann u. a. Die Subscription bleibt auf unbestimmte Zeit offen. Auch in entferntern Gegenden kann man das Werk um den Subscriptions-Preis von 16 Groschen sächs. curr. aus der zunächst gelegenen Musik- oder Buchhandlung beziehen. Sammler erhalten das 5te Exemplar frey.

Zürich, im August, 1308.

Hans Georg Nägeli.

Berichtigung.

Ich habe die Lieder in dem westphälischen Taschenbuche von Spieker mit dem Accompagnement der Guitarre eingesandt, die Klavier-Begleitung ist nicht von mir.

C. C. Reinicke.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Himmel, F. H. Polonoise favorite p. Pfte.	4 gr.
Mengea, Rondeau p. le Forte Piano.	3 gr.
— — Pas seul de Madem. Joyeuse p. Pfte.	3 gr.
Zapf, J. N. 6 Menuettes p. le Pforte.	8 gr.
Wanhall, J. 6 deutsche Tänze f. Pforte.	5 gr.
— — 12 Variazioni sopra: Nel cor piu non mi sento per il Forte Piano.	16 gr.
Bartosch, G. 7 Variazioni in Es per il Forte Piano.	10 gr.
— — 9 Variazioni in C con una marcia per il Clavicembalo.	12 gr.
Pochatschek, F. [illegible] neue Ländler f. d. Pfte.	[illegible] gr.

Wanhall, J. die Positationen des Lebens, mit Begleitung des Forte Piano. 6 gr.

Winkler, Polonoise à 4mains p. le Pforte. 1 thl.

Zapf, J. N. 6 deutsche Tänze f. Clavier. 8 gr.

Cramer, J. B. Le Retour du Printems, Divertissement p. le Pianoforte. 12 gr.

Eybler, Jos. 3 Sonates p. le Pianoforte et Violon obligé. Op. 9. 1 thl. 20 gr.

Leidesdorf, M. J. gr. Sonate p. le Pianoforte et Violon. Op. 17. 1 thl. 12 gr.

— — Sonate p. le Pforte. Op. 19. 22 gr.

Recueil de Pièces Favorites tirées de plusieurs operas et Ballets p. le Pforte. No. 27. 28. à 12 gr.

Stein, Fried. grande Sonate p. le Pforte seul. Op. 3. 20 gr.

Schmid, Jos. 3 Sonatines d'une difficulté progressive p. le Pforte. Liv. 1. 12 gr.

— — 3 Sonatines. Liv. 2. 19 gr.

Wanhall, J. 6 Sonatines progressives p. le Pforte seul. L^e Bb. 1 thl.

— — 8 kurze u. leichte Stücke f. d. Pfte. 12 gr.

— — Fantaisie et Marche d'Aline av. 7 Variations p. le Pforte. 12 gr.

Steinacker, Ch. Variations sur le Menuet de Don Juan p. le Pforte à 4 mains. 16 gr.

Albrechtsberger, G. Fuga a 4 mani per l'Organo o Pforte. 12 gr.

Carulli, F. 3 Sonatines p. Guitarre seule. 12 gr.

Huber, J. N. 6 Ländler f. d. Guitarre. 3 gr.

Bachmayer, N. 12 Ländler f. d. Pforte. 10 gr.

Jawurek, 3 Polonoises p. le Pforte. 10 gr.

Piberneck, Ant. Variationen über d. Tyroler Lied a. d. Lustspiel d. Lügner f. d. Hakenharfe. 12 gr.

Sammlg vorzüglicher Tänze f. Pforte. No. 1. 2. à 3 gr.

Weigl, J. Ouverture de l'Oper: I Solitari pour le Pianoforte. 8 gr.

Westenholz, F. Polonoise a. d. Oper: Idomeneus f. d. Pforte. 4 gr.

Eberl, Ant. grande Sonate p. le Pforte dediée à la Grande Duchesse Marie Pawlowne, Princesse de Saxe Weimar. Op. 39. 1 thl. 4 gr.

Leidesdorf, M. J. Caprice p. le Pforte. 18 gr.

Eberl, Ant. Toccata p. il Pforte. 12 gr.

J. de B, 6 Walses p. 2 Guitarren. 8 gr.

Rink, C. H. 6 Walses à 4 mains p. le Pianoforte, Op. 27. 3me Cah. de Wlz. 16 gr.

— — dito dito Op. 28. 4me Cah. 16 gr.

Mozart, W. A. Ouv. d'Idomeneo arr. à 4 mains p. le Pforte p. A. André. 12 gr.

— — Ouv. de l'Op.: der Schauspiel director arr. à 4 mains p. le Pforte. 12 gr.

— — Ouv. de l'Op.: Figaro à 4 mains. 12 gr.

Romberg, A. 3 Sonates pour Pforte av. acc. d'un Violon. Op. 9. 2 thl. 12 gr.

Haydn, J. Andante con Variazioni p. il Pfte. No. 3. 8 gr.

Dussek, J. L. 6 Sonates faciles p. le Pforte av. acc. de Violon. Op. 46. 1 thl. 12 gr.

Schmitt, Al. 12 Walses p. le Pforte. Liv. 1. 12 gr.

Eberl, Ant. Variations s. l'air Ascouta Jeanette p. le Pforte. Op. 9. 12 gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte. No. 37. 12 gr.

— — dito dito No. 38. 8 gr.

Himmel, F. H. 12 Variations sur un air connu p. le Pianoforte. 8 gr.

Fröhlich, J. Trauermarsch f. d. Pforte. 4 gr.

Musikalisches Taschenbuch für lustige Klavierspieler. 1ter Theil. 18 gr.

Kallenbach, C. E. Unterhaltungen beym Klavier. Ein Geschenk f. junge Söhne und Töchter. 18 gr.

Bortolazzi, neuer und gründlicher Unterricht die Guitarre spielen zu lernen. 1 thl. 4 gr.

Beauvarlet Charpentier, Passage de l'Jun et Entree Triomphale de la gr. Armée à Vienne, Potpourri militaire p. le Forte Piano. 1 thl. 12 gr.

Bouille, R. J. 2me Recueil de nouvelles Contre Danses, Walses et Angl. p. Pforte. 21 gr.

Nadermann, F. J. 2me Caprice p. la Harpe. 1 thl. 12 gr.

Dussek, 3 Sonates p. le Forte Piano, dont 2 avec Vlon obligé, la 3me sans accomp. Op. 9. 2 thl.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Januar. Nº. 15. 1809.

Ueber Takt, Taktarten, u.s.w. ihr Charakteristisches.

(Beschluss.)

Man muss vor allen Dingen in keinem Stücke die Norm eines Dinges und die Anwendung dieser Norm mit einander vermischen. Regeln müssen festbegründet dastehn, jede völlig für sich. Ausnahmen sind zwar anzuzeigen, aber jede Nüanze der gegebnen Regeln angeben zu wollen, würde etwas Unmögliches und etwas Unnutzes seyn; dies muss dem ausübenden Genie überlassen bleiben. Ferner kann man zwar der Uebung zu Hülfe kommen und Wege vorzeichnen, die die Verbindung mehrerer Regeln erleichtern: aber wer sich vorstellen wollte, als sey dadurch die Möglichkeit der Verbindungen erschöpft worden, der würde sich verzweifelt irren. Wer aber in seiner Art etwas Gutes, etwas Wahres, und also auch etwas nothwendig Schönes liefern will, (denn positive Schonheit kann nur da statt haben, wo Wahrheit ist;) der muss auch seine Regeln genau kennen; bey dem müssen sie aus dem Verstande ins Gemüth übergegangen seyn: er muss nicht mehr bey der Uebung scharf nachdenken müssen; sie müssen ihm völlig in Bereitschaft daliegen, damit der Fortgang seiner Gedanken und seiner Gefühle nicht unterbrochen werde. Dem Mangel an sicherer, vollkommener Erkenntnis nicht allein, sondern vorzüglich dem Mangel an prompter, schneller Gewissheit, die, so zu sagen, mit dem Leben selbst verbunden seyn muss, sind gewiss auch die schier vielen krausen Kompositionen in Hinsicht des Taktes zuzuschreiben, indem nüanzirende Gefühlsaccente, als *f. sfz. p.* > ∧ etc., die die wesentlichen Accente des Taktes nicht zu oft und gar zu mannichfach auf einmal verdrängen dürfen, wenn nicht ein unausstehlicher Mischmasch herauskommen soll, falschlich und zu oft über Noten gesetzt werden, die, mit dem Wesentlichen des Taktes zusammengehalten, sich hieher gar nicht schikken und die ganze Rundung und das schöne Ebenmaass desselben geradezu verdrängen; die also eine grössere und wahre Schönheit einer eingebildeten kleinern aufopfern. Ich weiss nicht, ob jeder junge Komponist eine Periode zu überleben hatte, in welcher er im Allgemeinen kraus und welsch untereinander komponirte und noch obendrein seine wunderlichsten Fabrikationen, weil sie ihm die meiste Mühe machten, für seine gelungensten Arbeiten erklärte, ja in jener Krausheit selbst das non plus ultra aller Schönheit und aller Originalität fand: aber so viel weiss ich, dass wenn sich ein ganzes Zeitalter zu diesen krausen Unregeln (ich will recht höflich reden) hinneigen sollte, dieses Zeitalter auch anfangen würde die lebendige, eingreifende Schönheit, den guten Geschmack zu verlieren, und eine todte, mit Flitterwerk ausstaffirte Puppe auf den Thron zu erheben.

Die Synkopieen, die so gewöhnlich sind, scheinen eine Ausnahme von den allgemeinen Taktregeln zu machen, indem sie die Taktzeiten verrücken, gute und schlechte verschmelzen und den accentuirten Theil da anzuheben scheinen, wo eigentlich der schlechte

beginnen sollte. Sie sind es aber bey weitem nicht so sehr, als man zuweilen wol meynen mag. Denn gewöhnlich haben andere Instrumente, und noch dazu meistentheils die Grundstimmen, während andere ihre Synkopiegn vortragen, den reinen, regelrechten Takt und geben dadurch dem Hörer und dem Spieler derselben etwas, woran er sich halten kann und halten wird, und können so, richtig angebracht, lange Zeit hindurch sehr angenehm werden. Ausnahmen von der Taktregel sind sie daher eigentlich nur dann, wenn sie von allen, oder doch von den allermeisten, und die andern zu sehr übertönenden Instrumenten gehört werden. In diesem Falle dürfen sie als Ausnahmen nicht zu lange anhalten, wenn man nicht etwa den ganz neumodischen Zweck haben sollte, das Gemüth zu verwirren und in den Zustand des Schwankens und der Ungewissheit zu versetzen — ein Zustand, der von allen der peinlichste ist. Zeugnis davon giebt die eine Arie des tiefsinnigen Cherubini, in der Faniska. Von einem grossen Meister, der durch seine übrigen Schönheiten das Gemüth schon ergriffen hat, lässt man sich das Ding als originellen Einfall wol einmal gefallen. Wenn aber andere von wenigerer Bedeutung, um gewissermaassen Originalität ihren Gedanken noch durch Imitation zu stehlen, solcherley sich einfallen lassen wollten: so möchten sie wol elendiglich durchfallen und alsdenn mit Unrecht klagen, wie sehr die Kunstwelt im Argen liege. Bey Synkopieen langer Noten durch alle Instrumente, die durch synkopirende Schleifezeichen einen Takt in den andern ziehen, fällt eigentlich geradezu aller Takt weg und der Hörer steht wirklich auf einmal da, wie aus den Wolken gefallen. Uebervaschend genug sind sie also, und der Effekt, den sie machen, ist wunderbar: aber eben desswegen müssen hauptsächlich diese so sparsam, als möglich, angebracht werden, auch nicht lange hintereinander, sondern nur einige Takte sich hören lassen, wenn sie die beabsichtigte gute Würkung nicht verfehlen sollen. Nach solchen Dingen jagen, wird immer die Unbehülflichkeit eines Anfangers verrathen; die Begeisterung muss so etwas einzig und allein herbeyführen, wie in dem mächtigen Schersando der heroischen Simphonie aus Es dur von Beethoven.

Nüanzirungen des Taktes haben wir ja, ohne diese Stürme, immer noch genug; als da sind: längere Notengattungen, als die Taktzeiten; Punkte über und hinter den Noten; alle nüanzirenden Gefühlsaccente, als *dolc.. retard.. < mf.* etc; alle zufälligen Eintheilungen der Taktglieder und der Taktzeiten, z. B. die Veränderung der wesentlichen Zerfallung der Viertel in Achtel im $\frac{2}{4}$ Takte in Triolen u. s. w. Alle diese Nüanzirungen des Taktes geben nun, recht angebracht, der festen und steifen Grundlage des Taktes, nebst seinem Charakteristischen, als gleichsam dem wohlzusammengefügten Balkenwerke, erst die weitere Ausbauung und Verschönerung. Der Grund aber muss fest und dauerhaft dastehen, sonst stürzen auch die lieblichsten Verzierungen in Schutt und Grus. Ferner wird ein guter Baumeister sein Werk gewiss nicht mit zu vielem Schnickschnack überladen. Vorzüglich sollte man sich also hüten, den $\frac{2}{4}$ und C Takt wider jene gegebenen Regeln, wenn sie anders die richtigen sind, zu verwechseln; eben so den $\frac{6}{8}$ u. $\frac{6}{4}$, den $\frac{3}{4}$ u. $\frac{9}{8}$ u. $\frac{3}{8}$. Man muss daher beständig darauf sehen, welcher Accent dem Musikstücke wesentlich ist und nach diesem muss man seinen Takt bestimmen. Nüanzirende Accente des Gefühls und zufällige Accente verwandter Taktarten können übrigens, wie wir gesehen haben, sehr wohl in einem Tonstücke angebracht werden. Man müsste mit der Festsetzung und Verzeichnung der Taktarten gerade so verfahren, wie man mit der Festsetzung und Verzeichnung der Tonart verfährt, die einem Ganzen zum Grunde liegen soll. Dass man aber auch hierin, wenn

man nicht auf das Bischen Schluss sieht, manchmal willkührlich genug verfahrt, ist leider auch wahr. Doch ist dieser Fehler, Gott Lob, noch lange nicht so allgemein, als die Vernachlässigung der Taktunterschiede.

So wie die Regeln des Taktes bey dem Komponisten aus dem Verstande ins Gemüth übergegangen seyn müssen: so muss es auch beym Spieler seyn. So lange er noch zählen und rechnen muss, wie Sechzehntel von Vierteln differiren, so lange wird er auch nicht taktmässig spielen. Denn bey der angestrengten Aufmerksamkeit auf das Zeitverhältnis der Theile, vergisst er das Verhältnis der Taktaccente und verliert folglich das aus dem Sinne, was den Takt recht eigentlich zum Takte macht. Die schlechten Theile des Taktes müssen, je nachdem sie vor einem guten oder bessern Theile stehen, immer gewissermaassen als eine Anakrusis (Auftakt) mit ihrem guten Theile verbunden werden, wenn es der Komponist nicht ausdrücklich durch einen Punkt über der Note oder durch Pausen verhindert. Steht aber über einer Note, die einen schlechten Taktheil ausfullt, ein Punkt: so bekömmt sie durch das Abstossen einen etwas grössern Accentsgehalt, als sie ohne ihn haben würde, und verursacht daher, dass der darauf folgende gute Theil, besonders wenn es der Anfang eines neuen Taktes ist, auch einen etwas schärfern Accent erhält, wenn nicht etwa auch da der Komponist eine Ausnahme durch ein *p.*, als einen ausserordentlichen nüanzirenden Gefühlsaccent, ihm anbefehlen sollte. Solcher Bemerkungen könnten wir mehrere angeben: es wird sie aber jeder denkende Künstler, der die allgemeinen Regeln des Taktes versteht, von selbst finden. Nur noch ein paar Worte über das freye, blos nach Gefühlsprincipien, ohne Anzeige des Komponisten, berechnete Anhalten und Eilen des Vortrags in kleinern Sätzen eines Stückes, in einzelnen Takten und auch in einzelnen Taktheilen. Es würde höchst pedantisch seyn, wenn es jemand wagen wollte, dem Spieler diese Freyheit, die, mit Geschmack angebracht, einen herrlichen, hohen Geist in die simpelsten Gedanken legen kann, (wie es z. B. die gefühlvolle Sängerin, Dem. Jagemann, als Sextus im Titus, vorzüglich bey den öfters wiederkehrenden Worten thut: „Das ist mehr als Todesschmerzen" etc.) rauben wollte. Ich schätze und liebe diese Art des Vortrags, wie ich und jeder andere, der für Schönheit empfänglich ist, sie schätzen und lieben muss. Aber je feiner und zarter etwas ist, desto eher kann es verdorben werden. Man kann hier durch ein gewisses Uebermaass, durch ein zu häufiges Anbringen derselben, der guten Sache unendlichen Schaden thun, auch selbst wenn man sonst Meister in seiner Kunst ist, was mehrere Beyspiele beweisen könnten. Wenigstens, glaub' ich, sollte man doch so billig seyn und bey der Uebung dieser Vortragsart darauf sehen, ob man allein, oder mit einigen, oder mit vielen etwas darzustellen habe. Sind es viele, so muss man sich immer sehr mässigen, weil schwerlich alle unsern individuellen Gefühlen, auch selbst wenn mehrere Proben vorausgegangen sind, so folgen werden, dass nicht die beabsichtigte Schönheit ziemlich verlohren gehen sollte, oder wol gar mit dieser Schönheit selbst die erforderliche Deutlichkeit. Will man übrigens wissen, ob man die rechte Art dieses Vortrags auch bey seinem alleinigen Spiele sich zu eigen gemacht habe: so verlasse man sich nur nicht zu sehr auf sich selbst, sondern höre und forsche bey andern nach dem Effekte, den es bey ihnen hervorbrachte, und darnach bilde man sich. Uebrigens wird es gewiss Niemanden einfallen, nach dieser oder nach einer andern Takttheorie dem Anfanger Takt beybringen zu wollen. Das Unternehmen müsste eben so sehr misglücken, als es überall misglückt, wenn man Jemanden eine Kunst oder eine Wissenschaft gleich systematisch, in ihrem ganzen Umfange und

nach ganz logischer Ordnung einprägen wollte. Ordnung muss freylich in jeder Lehrmethode da seyn, aber nur eine andere, als die systematische, die vollständige Abhandlung eines Gegenstandes befiehlt.

G. W. Finke.

Nachrichten.

Wien, d. 20sten Dec. Wir haben am 14ten dieses, dem Geburtstage der Kaiserin, Iphigenie in Aulis von Gluck gesehn: und seitdem ist diese Vorstellung nur einmal wiederholt worden, weil Dem. Milder, welche die Clytemnestra spielt, allemal so angegriffen ist, dass sie mehrere Tage hinter einander nicht spielen kann.

Der Inhalt dieser Oper ist bekannt, und es ist nur wenig dagegen zu erinnern, ausgenommen, dass Iphigenie zu sehr im Schatten steht, und dass das Ende dem Anfange nicht entspricht. Wir sind gewohnt zu sehn, dass die Götter eben so unerbittlich sind, als das Fatum; aber diesmal geschieht das Gegentheil, und der Deus ex machina erscheint hier nicht einmal in Person, sondern er lässt es durch seinen Priester verkünden. Die ganze Handlung, welche überall ganz tragisch ist, lässt ein solches Ende weder errathen, noch erwarten. Ich glaube, es wäre zweckmässiger gewesen, wenn in diesem Kampfe der Menschen gegen die Götter und das Geschick, die ersteren unterlegen hätten. Iphigenie ist nicht interessant genug dargestellt, und der Zuschauer bleibt bey ihrem bevorstehenden Opfertode ziemlich kalt. Dieser Nachtheil ruht zwar zunächst vom Dichter her, fällt aber dem Komponisten besonders zur Last: allein man weiss schon, was der letztere alles zu beobachten hat, wenn er gerade für ein gewisses Theater schreibt. Man bemerkt, dass die Partieen der Clytemnestra und des Agamemnon besonders herausgehoben sind. Der Letztere hat am Ende des zweyten Akts eine Scene, und die Erstere gegen Ende des dritten, welche beyde als Muster des Erhabenen in der Musik dienen können. Beyde haben überdies ihren besondern Charakter, der dem, der spielenden Personen, vollkommen angemessen ist. Die Behandlung der Basse in der Scene des Agamemnon ist meisterhaft, und dient zum Beleg, dass in der Musik, wie überall, das Grosse durch einfache Harmonie allein erhaben wird. Doch glaube ich bemerkt zu haben, dass bey dieser Oper der Direktor der Musik eine besondere Rücksicht auf die Menge der zu gebrauchenden Instrumente, u. deren Verhältnis unter einander, zu nehmen hat; denn es ist nicht gleichgültig, ob die Stellen, wo die Basse durch ihre einfachen Harmonieen einen hohen Grad von Erhabenheit erzeugen, durch einen oder durch zehn Basse exekutirt werden. Es entsteht dadurch zugleich eine intensive oder dynamische Erhabenheit, welche sich mit der intellektuellen paart, um den Effekt desto mehr zu vergrössern. — Nach diesen zwey Scenen verdienen, ihres reinen Gesanges wegen, ausgezeichnet zu werden: das Finalduett des ersten Akts zwischen Achill und Iphigenie, ein Quartett mitten im zweyten Akt, ein darauf folgendes Terzett, und endlich das Finalquartett des letztern Akts.

Da diese Oper durchaus ernsthaft und pathetisch ist, so ist es unerlässlich, dass die Sänger nicht allein singen, wie gewöhnlich, sondern auch spielen. Weil der Unsinn, welcher unsere meisten deutschen Opern charakterisirt, den Sängern die Mühe erspart, auf die Haltung ihres Spiels Rücksicht zu nehmen, und weil folglich unsere Opernsänger schon da an gewöhnt sind, ihre ganze Mühe einzig und allein dem Gesange zu widmen: so verdienen Dem. Milder und Hr. Vogel um so

mehr Lob, da beyde nichts desto weniger eben so meisterhaft gespielt als gesungen haben. Dem. Milder hat besonders den lebhaftesten Anspruch auf den Dank des Publikums, und man kann von ihr sagen, dass sie sich selbst übertroffen habe.

Sie wissen schon, dass diese Oper mit untermischten Tanzen ist, und da sie die Pracht derselben ungemein vermehren, so ist von dieser Seite nichts dagegen zu erinnern. Indessen verlangt doch die Kunst, dass alles motivirt sey, und daher würde es ganz falsch seyn, wenn dergleichen Tänze ganz ohne Veranlassung und Vorbereitung vorkamen.

Leipzig. Am Neujahrstage hörten wir in dem gewöhnlichen wöchentlichen Konzerte den jungen Moritz Salomon aus Dresden, einen Knaben von kaum zwölf Jahren, und, sind wir recht berichtet, nachgelassenen Sohn des ehemaligen Kammermusikus Salomon in Dresden. Er trug im ersten Theile das Viottische Violinkonzert aus B dur, das vor kurzem in diesen Blättern weiter angezeigt worden ist, und im zweyten, eine muntere Polonoise, mit einem sehr angenehmen Cantabile zur Einleitung, von Moser vor, und beydes mit verdientem Beyfall. Zwar fehlt es ihm noch — wie das seinen Jahren nach gar nicht anders seyn kann — an der Kraft des Bogens und der Fülle und Vollendung des Tons, die namentlich Viotti's Kompositionen, wie bekannt, verlangen; auch ist, was Ausdruck anlangt, noch kein rechter Zusammenhang in den einzelnen Partieen — welchen Zusammenhang allerdings nur erst die stärker erwachte Empfindung, die tiefer bewegte Seele, und der gesicherte Geschmack in das Spiel bringen können: aber seine Intonation ist rein, seine Fertigkeit beträchtlich, sein Vortrag, in mechanischer Hinsicht, meistens nett, sauber und zierlich, sein Cantabile sehr angenehm und sein Triller vortrefflich. Gehet er auf seinem Wege unter guter Leitung fort, und lässt sich auch durch so frühes Auftreten, durch so frühen Beyfall, nicht irre machen; und endlich, lernt er seinem Arme beym Spiel mehr Freyheit geben: so kann aus ihm ein vortrefflicher Violinist, ein wahrer Virtuos werden. Wir wünschen dies dem angenehmen Knaben, der auch ausser seiner Kunst Geist und Leben verräth, recht sehr, und haben eben darum, was ihm, unserer Einsicht nach, vorzüglich noch mangelt, so wenig verschweigen wollen, als was er schon erreicht hat. —

Uebrigens haben wir einen Irrthum in der Uebersicht der hiesigen Konzerte in No. 12 und 13 zu berichtigen. Hr. Kleugel, dessen dort mit verdientem Lobe gedacht worden, ist nicht der Sohn des Landschaftmalers in Dresden, sondern des Kantors in Stolpe, der uns als ein grundlicher und sehr wackerer Musiker gerühmt wird.

Recension.

---

1. *Trois Sonates pour le Pianoforte av. Violon obligé — — par D. Steibelt.* Oeuvr. 74. No. 1. 2. 3., und
2. *Trois grandes Sonates pour le Pianoforte — — par D. Steibelt.* Oeuvr. 76. No. 1. 2. 3.

(Beyde Leipzig b. Breitkopf u. Härtel, jede No. 18 Gr.)

Man sage gegen Steibelts Werke, Werkchen und Werkleinchen, man sage auch gegen die vielen französischen, englischen, deutschen Herren und Damen, die sie unter ihre Lieblinge aufgenommen haben, was man will, und habe sogar Recht damit, wie viel man will: eins bleibt doch wahr und wird von jedem zugestanden werden müssen: keiner von allen jetzigen Komponisten für das Klavier kennt und versteht, wie Steibelt, den

Geist der Zeit, wie nämlich sich dieser an der vornehmen und eleganten Welt, ganz besonders aber an dem weiblichen Theile dieser Welt, in Absicht auf Tonkunst, ausspricht; keiner ist auch, durch Talent, wohlgeübte Geschicklichkeit und vielfältige Erfahrung, wie St., in den Stand gesetzt, diesem Geiste in so vollem Maasse, und so recht, wie er's haben will, zu genügen.

Damit kann es nun freylich St. und seinen Werken gar nicht fehlen, und es fehlet auch wirklich beyden gar nicht; blos der Kritik fehlt es, wenn sie, wie nicht selten — (doch weit öfter bey Büchern, die solcher Musik an die Seite gesetzt werden könnten, als bey dieser selbst —) wenn sie den höchsten Maasstab für Kunstwerke überhaupt, oder wol gar einen andern anlegt, der wieder für eine besondere, nur dem Beurtheiler selbst willkommnere Gattung zugeschnitten ist. Da kann freylich nichts recht zupassen: man legt ja den Bestrebungen der Verff. andere Zwecke unter! Würden diese erreicht, so wäre das Werk für seine Bestimmung, wäre für jene Welt verlohren: aber eben sie will doch auch 'was haben, und 'was Hübsches!

Ich weiss es wol, wer hier die Achseln zuckt! Es sind vornämlich gelehrtere Komponisten, als St., und vornehmere Richter, als Rec.! Es sind dieselbigen, die ziemlich verächtlich zu jener Welt hinaufsehen! Aber eben damit haben, eben sie, es auch so weit gebracht, dass jene Welt jetzt ziemlich verächtlich zu ihnen herabsiehet! Gleichwol hat sie nun einmal das Schicksal der Künstler — und wenn ihnen dies gleichgültig wäre — hat sie auch das Schicksal der Kunst selbst, das ihnen nicht gleichgültig seyn darf, grösstentheils in Händen; und es hilft nichts, dass wir alle: leider! leider! hinzusetzen.

Statt es bey solchen unfruchtbaren, Leider! bewenden zu lassen, wollen wir einander lieber um eine ruhige und ehrliche Antwort auf die Frage ersuchen: Ist's nicht Affektation und Pedanterey, mit Geschmack geformte, gut ausgetriebene, zierlich verarbeitete Bronzen zum Hause hinaus werfen zu wollen, weil sie kein Gold sind? Dass man sie nicht, wie dies, in den Schatz legt, sondern aufstellt, sich, so lange das gelingen will, daran ergötzt, und gelingt dies nicht mehr, ist ihre Zeit und Mode vorüber, nicht weiter daran denkt: ja, das ist ein Anderes, und ganz in der Ordnung — ist ganz rechtskräftig: das Produkt hat nur für den Moment angenehm interessiren wollen, hat nun seine Absicht erreicht: jetzt wandre es den Weg alles Fleisches! und es wäre nur die entgegengesetzte Thorheit, wenn der Beurtheiler dies beklagen, wenn er Zeit und Geschmack darum anschuldigen, der Verfertiger aber von Unsterblichkeit träumen, auf Unsterblichkeit Anspruch machen wollte! Aber hoffentlich thut letzteres weder Steibelt, noch einer der Autoren, die mit ihm zusammengestellt werden könnten — z. B. Lafontaine. Sie bestimmen sich für jenes Publikum: so lasset es ihnen ruhig, und sie — (vorausgesetzt, sie urtheilen und handeln besonnen) sie lassen euch wieder das, welches tiefer eindringen, ernster beschäftigt seyn will! Sie wollen den Moment: so vergönnet ihnen diesen, und sie vergönnen euch dafür die ganze lange Ewigkeit a parte post! Dann kömmt's ins Gleiche, wie in der Natur, und jedem wiederfahrt sein Recht — —

Ueberhaupt hat sich wol die neueste deutsche Kritik nirgends so sehr vergriffen, als da sie, zuerst durch den Mund eines sehr gelehrten Mannes, und hernach durch die Hände vieler nicht eben gelehrten — das Axiom aufstellete: Werke, die gleich bey ihrem Erscheinen ein grosses Publikum finden, sind nothwendig gemeine und schlechte! Ja, hatte sie gesagt: Werke, die gleich bey ihrem Erscheinen ein grosses Publikum finden, sind darum noch keine vorzüglichen! oder: die

vortrefflichsten Werke können eine Zeit lang ohne allen Eingang beym grossern Publikum bleiben! oder auch: es kann vortreffliche Werke geben, die niemals — und gemeine, unwürdige, die durch irgend etwas Zufälliges eine Zeit lang einen grossen Eingang beym Publikum finden, u. dgl. mehr — hatte sie das gesagt: wer gestünde das nicht zu, und hatte Belege dafür in Bereitschaft? Aber freylich, wer wäre durch solche Sätze frappirt worden? Frappiren sollte aber das Orakel vor allem, möchte es dann späterhin auch als ein leeres, erkünsteltes Wortspiel erfunden werden!

Nirgends, sagte ich, habe die Kritik unsrer Tage sich so vergriffen? Nun ja, es müsste denn hier seyn, wo sie sechs Klaviersonaten anzuzeigen hat, und sich in diese Expektorationen verkauft! Was sollen diese denn aber hier? Sie sollen weder zu der französischen kritischen Indifferenz hinführen, die alles durch einander wirft, um, beliebt's, für und wider alles sprechen zu können, nicht ohne einigen Applaus; noch zu der Kotzebueschen Libertinage im Urtheilen, (in den Reisen durch Italien, zum Beyspiel,) welche das Höchste belachelt, das Grösste bespöttelt, wenn und weil es nicht anmuthig redet: sondern sie sollen nur, wenn sie's vermögen, vor der Einseitigkeit und Ungerechtigkeit verwahren helfen, welche verachtet, was sie nicht verehren muss, und jedes Mittel zwischen diesen beyden wieder verachtet; folglich, wie das Volk es ausdrückt, das Kind mit dem Bade verschüttet, und, stolz wie Kreon dort beym Sophokles, Haimons goldne Warnung verschmäht:

> Der einzgen Meynung sieh nur keinen Raum in dir,
> Blos das sey recht, was dir gefällt, und andres nie — —

Jetzt endlich zu den oben angegebnen Sonaten und deren Verfasser! St. hat, wie es scheint, vornamlich dadurch bey den ernsthaftern Kunstrichtern und Kunstfreunden in Deutschland eine so starke Opposition gegen sich erregt, dass er jede Bagatelle, die er etwa für eine kleine Schülerin geschrieben, drucken lässt; von allen Orten und Enden für diese Spielereyen Themata, und Gedanken überhaupt, herbeyziehet, entlehnt, aufstutzt: diese Werkchen nun aber weit verbreitet werden, und weiter, als seine grössern und bedeutendern, weil sie nur ein Paar Groschen kosten, jedem Kinde vorgelegt werden können, und wegen ihrer guten Eintichtung, in Ansehung des Mechanischen der Kunst, wol auch fast jedem Kinde vorgelegt werden. So ziehen denn viele Urtheilende ihre Meynung über ihn überhaupt ab — entweder von diesen Kleinigkeiten, die sie allein kennen; oder indem sie schliessen: wer solche Sachelchen zu hunderten liefern und der Welt vorlegen kann, der achtet weder die Kunst noch das Publikum, und kann sich unmöglich zu wahrhaft Bedeutendem aufschwingen!

Und da thut man St. doch wirklich Unrecht! Erstlich kann wol selbst der grösste Komponist, besonders wenn er von seinen Arbeiten leben muss und die Leute um ihn her nun einmal viel Kleinigkeiten verlangen, auch diese allein ansehnlich vergüten — genöthigt seyn, zu willfahrten, sogar wider Willen, seufzend (wie Mozart) zu willfahrten: und kann man ihn darum verurtheilen, wenn man ihn nicht wenigstens zuvor — ernährt? Sodann: verschiedene der Klavierkonzerte, der Fantasieen, und mehrere der grössern Sonaten St.s verdienen doch wahrlich eine gewisse Achtung und Theilnahme von Jedermann; verdienen aber freylich ganz besonders den Beyfall des Publikums, das oben näher bezeichnet worden, so wie aller derer, die sich zu fertigen, netten, brillanten Klavierspielern bilden wollen. Diese letztere Seite nämlich, die instruktive, ist an ihnen zu rühmen, wie an sehr wenigen der jetzt erscheinenden Klavierkompositionen.

Unter diese vorzüglichern St.schen Sonaten gehören nun die sechs angeführten allerdings. Sie haben viel Aehnliches mit einan-

der, wie St.s Arbeiten sämmtlich: was gründliche, sogar thematische Ausarbeitung anlangt — so weit bey diesem Komponisten überhaupt davon die Rede seyn kann — sind aber die erstgenannten, Oeuv. 74., der Königin von Westphalen zugeeignet, vorzuziehen — wogegen die andern, Oeuv. 76., einige noch galantere Sätze aufzuweisen haben. Die ersten Allegros sind bey allen die bedeutendsten Stücke, den Gedanken, der Empfindung, und der künstlerischen Ausführung nach; sie sind auch bey weitem die langsten, und manche sind, besonders wegen der öftern Wiederholungen, wol allzulang. Die zwey Adagios, die vorkommen, (das erste in Oeuv. 74. No. 3., das zweyte in Oeuvr. 76. No. 1.) sind beyde singbar und angenehm, das erste aber wird man bey weitem vorziehen und für einen wirklich schönen, ausdrucksvollen, lieblichen Satz erklären. Die einzige Polonaise, Oeuvr. 76. N. 2., ist keine, übrigens aber ein ziemlich angenehmes Stück. Die Finalen sind, mit einer einzigen Ausnahme, Rondos, und zwar ganz in der Weise, wie man sie jetzt in Frankreich vorzüglich verlangt: nur munter, rasch weg, ja nicht tief, aber mit allerley Pikanten, im Thema — (wo es St. selten gelingt,) oder auch in den Figuren, besonders den zum Thema zurükleitenden — wo er's oft besser trifft. Stücke, wie — Oeuvr. 74. No. 1., das erste Allegro, (vorzüglich der mit Geist und sicherer Hand ausgearbeitete zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs;) No. 3., das erste Allegro, (ohngefähr in der Weise der ersten Allegros der neuesten Viottischen und Kreutzerschen Violinkonzerte,) das darauf folgende Adagio; Oeuvr. 76, No. 1., das erste Allegro, No. 3., dasselbe und auch das angenehme Rondo — werden gewiss selbst strenge Kenner einigemal mit Vergnügen hören, auch geübte Spieler sie gern da vortragen, wo Schwereres und Tieferes nicht hingehört; alle aber möchten wol eben dadurch geneigt werden, manche Reminiscenz, manche Wiederholung, manches Allzugewöhnliche, (besonders in den Finalen,) und auch manchen Schlendrian gegen die bessere Schreibart, (wie Oeuvr. 74., No. 2., S. 3., Syst. 2. folg.,) zu entschuldigen. Reicher an Passagen und doch so leicht, gefälliger, fliessender und doch so selten geradezu wässerig, als es in diesen beyden Werken geschehen ist, kann wol Niemand schreiben; und in den Händen liegt alles so ausserst bequem, dass einigermaassen Geübte es gleich vom Blatt, und ohne Fehler nicht nur, sondern auch im rechten Sinn müssen vortragen können.

Der Stich und alles Aeussere ist bey beyden Werken sehr schön; nur soll man einigemal umwenden, wo es ohne unangenehme Unterbrechung schlechterdings nicht möglich ist. Man sollte doch, und besonders bey solchen Kompositionen, auch hierauf mehr sehen, und lieber, liesse sichs nicht anders zuschneiden, ein Paar Systeme leer lassen.

Kurze Anzeige.

Rondeau pastoral p. le Pianoforte par J. B. Cramer. No. 1. u. No. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jede No. 8 Gr.)

Beyde Rondeaus sind in derselben Weise geschrieben, wie Cramers frühere Rondeaus, womit er bekanntlich, besonders in England so viel Glück gemacht hat. Viel Gefälligkeit hat Cr. zwar nicht überall erreicht, dafür aber eine recht solide harmonische Ausführung gegeben, die zuweilen, besonders in No. 2., sehr anziehend und auch originell wird. Ueberhaupt ist diese zweyte Nummer Rec. bey weitem die liebste. Beyde verlangen nur eine massige Kunstfertigkeit, und die erste ist sogar leicht zu nennen. Der Stich ist gut und rein.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Januar. Nº. 16. 1809.

Recension.

Dübons, des blinden Flötenspielers, Leben und Meynungen, von ihm selbst bearbeitet. Herausgegeben von C. M. Wieland. Zürich, b. Gessner. Erster Band 1807. Zweyter Band 1808. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Man weiss schon längst aus diesen und andern öffentlichen Blättern, Hr. D. gehe seit mehrern Jahren in freyen Stunden damit um, sein Leben selbst zu beschreiben, und werde die Geschichte desselben mit seinen Ansichten, Bemerkungen und Urtheilen, über die Welt, wie sie sich ihm darstellt, über seine Kunst, und über alle vorzüglich bedeutende Menschen, mit denen er bekannt worden, verweben. Es lässt sich wol voraussetzen, dass Mehrere diesem Buche mit nicht geringer Erwartung entgegensahen; wenigstens war dies bey Rec. der Fall. Er kennet D. persönlich, und hat, wenn auch keinen Scheffel Salz, doch manchen interessanten Abend mit ihm genossen; so konnte er sich denn überzeugen, er und die Leser würden hier etwas erhalten, das sich von dem Gewöhnlichen in vielem Betracht absonderte, und in seinen Hauptsachen von nicht geringem Werth und allgemeinem Interesse wäre: vorausgesetzt, dass bey der Ausarbeitung des Werks drey Wünsche erfüllet würden — drey Wünsche, die Rec. früher Hrn. D. und seinen Reisegefahrten so wenig verschwieg, als hier dem Publikum vertheimlicht. Diesenamlich: dass man erstens D., besonders wo er seine Ansichten, sowol der Dinge ausser ihm, als auch seines eigenen Thuns und Wesens, darlegt, ganz sich selbst überlassen, und nichts, der Sache nach, ändern möchte, wenn es auch den Schenden noch so sonderbar und grundlos, ja sogar verkehrt und widersinnig vorkäme; zweytens, dass D. irgend einen verständigen und geübten Schriftsteller fände, der ihm sein Manuscript revidirte, und besonders im Historischen alles beschnitte, was wol dem ehrlichen Selbstbiographen angenehm, gewiss aber der ganzen übrigen Welt gleichgültig wäre — einen Schriftsteller, der, ohne dem Werke selbst zu schaden, D.s Gewohnheit, über Kleinigkeiten leicht weitläufig, und öfters sehr weitläufig zu werden, den Zügel anlegte; endlich drittens, dass irgend ein Mann, von vielem Geist nicht nur überhaupt, sondern besonders auch von scharfer Beobachtung, reicher Erfahrung, ausgebreitetor Menschenkenntnis, und herzlicher Theilnahme an dem guten Blinden, eine Zeit lang mit diesem oft und vertraulich umginge, ihm — dem es sehr an Abstraktionsvermögen fehlt, und der sich selbst nur in seinen gewöhnlichsten Verhältnissen, Beschäftigungen und Gedanken zu sehen gewohnt ist — seine innern, geheimern, wahrscheinlich ihm selbst unbewussten Eigenthümlichkeiten abmerkte und abfragte, und diese nun, vielleicht in einem Anhange, dem Werke beyfügte — welcher Anhang, wenigstens für die, welche D. nicht persönlich gekannt und etwas für Wissenschaft, nicht blos für Unterhaltung, in dem Werke gesucht, leicht das Wichtigste hätte werden und auch dem Ganzen ein fortdauerndes Interesse sichern können.

Der erste dieser Wünsche ist nun in dem Werke, so weit es bisher erschienen, ganz; der zweyte, nur zum Theil; der dritte, gar nicht erfüllt.

Rec. weiss nicht nur durch D. und seine Begleiter, sondern das Buch selbst führet auch darauf, dass man den redlichen Biographen hat schreiben lassen, was und wie er's für wahr und gut gehalten hat. Aber dennoch findet sich in den Bemerkungen und Urtheilen desselben sehr wenig Eigenthümliches — was vielleicht nur dadurch erklärlich wird, dass D. von früher Kindheit an bis jetzt immer unter vielen Menschen, besonders in den sogenannten feinern Zirkeln gelebt hat, in denen eine gewisse gleiche Ansicht der Dinge fast überall so gang' und gebe ist, wie eine gewisse gleiche Art der Höflichkeitsbezeigungen. Vielleicht hat D. in früherer Zeit, wo er so überbescheiden und auf eigenen Geist fast resignirend sich zeigte, um nicht einfältig zu scheinen, oder doch, um nicht anzustossen, nur nachgesprochen; hernach in der Folge bemerkt, dass diese gangbaren Ansichten und Urtheile meistentheils wenigstens etwas Wahres enthalten, und so dieselben — wenige Punkte, die in der Folge bemerklich gemacht werden sollen, abgerechnet — auf- und angenommen, so dass sie, durch öftere Wiederholung in Gesprächen, ihm jetzt die einzigen geblieben — seine Ueberzeugung geworden sind. Interessant bleibt noch immer gar manches, was von D.s Aeusserungen hieher gehört: doch bleibt es bey weitem weniger um sein selbst, als um deswillen interessant, weil auch Er, der durch Natur, Leben und Verhältnisse von Andern so sehr verschiedene Mann, mit diesen Andern darin übereinstimmt.

Was jenen zweyten Wunsch betrifft, so braucht es gar nicht erst angeführt zu werden, dass D., indem sich der verehrungswürdige Vater Wieland seines Manuscripts annahm, weit mehr fand, als Rec. ihm versprechen konnte, ja auch weit mehr, als zu jenem Geschäft eigentlich nöthig war. Gleichwol hat der würdige Veteran das erwünschte — Arrondiren und Annulliren, wie es scheint, nirgends ausüben wollen, wodurch, ausser vielem sehr Unbeträchtlichen, auch in dem ganzen Buche eine Weitläuftigkeit und Redseligkeit geblieben ist, welche, so weit Rec. siehet, auf dieses nur nachtheilig, auf Niemand aber, als auf den unbefangenen, zutraulichen Verfasser, wohlthätig wirken kann. Rec. nimmt gern an, dass ein Mann, wie Wieland, zu solchem Verfahren seine Gründe gehabt habe: er gestehet aber auch, dass er diese nicht auffinden könne, und wünscht in der Folge darüber belehrt zu werden.

Der dritte jener oben geäusserten Wünsche endlich hat bisher noch nicht wohl erfüllet werden können, da das Buch, theils es sich ab, wie D.s Leben, nur etwa zur Hälfte erschienen ist. Möchte aber doch die hier nochmals wiederholte Aeusserung des Wunsches selbst zu seiner Erfüllung den rechten Mann erwecken und bewegen! Und wer wäre wol als dieser rechte Mann zuvörderst aufzurufen, als eben der verehrte Herausgeber? — —

Eine Darlegung des Haupt-Inhalts dieses Buchs, welche Rec. aber absichtlich so verfasst, dass sie nicht eine Art Nachdruck desselben werde und vom Lesen des Autors selbst abziehe — wird die Erwartungen des Publikums näher bestimmen, dadurch dem Buche selbst hoffentlich vortheilhaft seyn, und Rec. zugleich zu manchen Bemerkungen über einzelne Stellen Gelegenheit geben.

Dülon ward 1769 in Oranienburg an der Havel geboren, wo sein Vater bey der Accise angestellt war. Er verlohr sein Gesicht in der ersten Woche seines Lebens durch ungeschickte Behandlung eines Augenarztes.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05369/030

Der Vater, der hernach um seinen Posten kam und nun seines Sohnes Führer blieb, spielte selbst Flöte, obgleich nicht vorzüglich, und wurde der erste Lehrer des Knaben. Empfänglichkeit und Liebe für Musik zeigten sich bey diesem schon in den ersten Lebensjahren (S. 48.): aber anhaltende Lust, diese Kunst, und besonders das Flötenspiel, zu erlernen, erwachte in ihm erst, als er acht Jahre alt war, und zwar auf besondere Veranlassung. (S. 63.)

Beyläufig bringt D., S. 41. an, dass er den Gefühlssinn weit weniger, als viele andere Blinde, desto mehr aber sein Gedächtnis, und, wie er an einem andern Orte berichtet, den Geruch ausgebildet habe. Er macht sich, was das Gedächtnis betrifft, zur Wette anheischig, jedes ihm noch ganz unbekannte Flötenkonzert in vier, ein Hoffmeisterisches in drey, ein Quanzisches in einer einzigen Stunde auswendig zu lernen. Noch bewundernswürdiger scheint Rec., was er selbst bemerkt und D. nicht angeführt hat: dass dieser die einmal studirten Konzerte und andern Solos, deren Zahl sich vor einigen Jahren, erinnert sich Rec. recht, gegen dritthalbhundert belief, nicht nur selbst für immer innen hat, sondern sogar ihr Verzeichnis, so dass man ihn nur auffordern darf, z. B. das Hoffmeistersche Konzert, Oeuvr. ...., in der Reihe No. ...., zu spielen, so trifft er es sicher, und ohne dass man nur das Thema anzugeben brauchte.

D. wurde in den ersten drey Jahren nur an Quanzischen und Telemannischen Kompositionen geübt, und gesteht, dass er jenen seine Fertigkeit, diesen seinen Takt verdanke, bey welcher Gelegenheit er allen angehenden Virtuosen den vollkommen gegründeten Rath giebt, ihre frühere Schule durch fleissige und genaue Ausübung älterer Musik zu machen. Er hatte zu den Ursachen, die er anführt, noch gar manche, und tiefer begründete hinzusetzen können. — Im neunten Jahre fuhr zuerst der „Damon der Komponirsucht ihm in den Kopf," und er machte, erst eine Menuett, dann Duette, die der Vater zu Papiere brachte. Er sagt selbst, nicht nur diese, sondern auch alle seine Kompositionen aus Jugendjahren verdienen diesen Namen nur, in wiefern Komponiren Zusammensetzen heisse, nämlich, Gedanken Anderer. Es gehört aber zur Vollendung der Charakteristik D.s, dass — was er selbst nicht bemerkt — auch seine neuern Kompositionen, zwar allerdings gefällig, fliessend, gewandt, dem Instrumente vollkommen angemessen sind: aber wenig von dem aufweisen, was man von einem blinden Musiker am meisten zu erwarten geneigt ist — wenig Eigenthümliches, und am allerwenigsten eigenthümlich sich aussernde Phantasie. Dass aber dieser Mangel nicht etwa nur in Unfähigkeit, sich auszusprechen, oder in anderm Zufälligen, sondern in D.s innerm Wesen begründet sey, zeigen theils seine extemporirten Phantasieen auf der Flöte, theils seine Urtheile über einige genialische, an Phantasie reiche, ganz von gewöhnlichen Wegen abweichende Komponisten, (z. B. über Clementi, dessen Werken er keinen Geschmack abgewinnen kann,) und über viele andere, (z. B. Hoffmeister,) die auf gewöhnlichen Bahnen sich nur geschickt, fertig, gewandt fortbewegen, und denen er den grössten Beyfall giebt.

Im zehnten Jahre trat D. zuerst in Stendal öffentlich auf, und empfand da zum ersten- und letztenmale Furcht, stecken zu bleiben. Bald darauf erhielt er den ersten Unterricht im Generalbass und Klavierspiel, ohne es jedoch jemals im letzten zu einiger beträchtlichen Fertigkeit zu bringen. (Reinheit des Satzes giebt dem Komponisten erst einen bleibenden Werth, wie Reinheit der Gesinnung dem Menschen; sagt D. S. 87.) Da er bald darauf seine Reisen beginnet, so giebt er zur Einleitung in die Geschichte derselben verschiedene Regeln, bey deren Beobachtung

die Kunst den geschickten Reisenden ganz gewiss allemal nahre, und die auf Folgendes hinauslaufen: Sey ein guter Wirth; sey ein guter Mensch; sorge für einen rechtschaffenen Begleiter, wenn du des Gesichts beraubt bist, sonst aber reise allein, nur in Gesellschaft der Vernunft; sey nicht unbescheiden in deinen Erwartungen, und lass guten Muth und Zutraun nicht sinken, wenn sie zuweilen nicht erfüllt werden.

Von der nun folgenden Geschichte der Reisen D.s wollen wir keinen Abriss geben; es wäre weit besser, wenn das Buch selbst von ihnen nur solch einen Abriss enthielte, ausser, wo der Reisende wirklich bedeutende Bekanntschaften machte, und etwas Bedeutendes daruber zu sagen wusste, oder auch wo ihm irgend etwas wirklich Interessantes begegnete. Die Punkte nur, welche etwas dieser Art enthalten, wollen wir kurz ausheben.

Zuvörderst gehört hieher D.s erster Aufenthalt in Berlin. D. macht hier Bekanntschaft mit Kirnberger, den er den personificirten Kontrapunkt und den Newton der Tonkunst nennt; Letzteres, was die Wissenschaft, aber nicht den Charakter, anlangt, nicht ganz unpassend — selbst nicht in der Bemerkung des Gotheschen Distichons:

Weiss hat Newton gemacht aus allen Farben. Gar manches
Hat er auch weis gemacht, das ihr ein Säculum glaubt.

Uebrigens aber wird über diesen berühmten Mann nur das Bekannteste, versetzt mit einigen seiner Einfälle, beygebracht. Aber auch das schreckliche Ereignis, das D. in Berlin betraf, und das von S. 110. an erzählt wird, war des Erzählens und ist der Theilnahme aller Leser werth. Ein Auszug ist davon nicht wohl möglich. — Das Wenige, was vom Kronprinzen (nachherigen König Friedr. Wilhelm II.) erzählt wird, ist ein neuer Beleg für dessen wahrhaft humanen, menschenfreundlichen Sinn, und die daran geknüpfte Betrachtung über Fürstengnade, wenn sie auch nicht eben tief geschöpft ist, wird doch von Manchem gern gelesen werden.

Die Bekanntschaft D.s mit K. Ph. E. Bach in Hamburg ist mit lebhafter Dankbarkeit erwähnt, und über diesen grossen Künstler und würdigen Mann — doch noch mehr über sein Privatleben, als über das Charakteristische seiner Kunst — manches berichtet, was im grossern Publikum wol noch nicht bekannt ist. Ein Gleiches hast sich von D.s Bericht uber seine Bekanntschaft mit Karl Benda in Potsdam rühmen. B. machte ihn zuerst auf den rechten Vortrag des Adagio aufmerksam, als worin dieser treffliche Mann bekanntlich ein so grosser Meister war. (D. glaubt, K. Benda habe von seinen Kompositionen nichts herausgegeben: er irret aber; und vornämlich gehören dieses Meisters grosse Etudes für die Violin — wie die jetzige Kunstsprache sie nennen würde — unter das Origineliste, Seelenvolleste und Lehrreichste, was in dieser Gattung und für dieses Instrument existirt.)

Als D. nach mehrern Jahren zum erstenmale wieder in seine Geburtsstadt reiset, erkennet er sie durch den Geruch, und macht so die erste Entdeckung von der Schärfe, Deutlichkeit und Zuverlassigkeit dieses Sinnes, bis zu welcher sich derselbe von selbst, wenigstens ohne klares Bewusstseyn und vorsätzliches Zuthun D.s, ausgebildet hatte. Es ist interessant, was D. von S. 225. an, hierüber sagt; und dem, der die Alten kennet, fällt wol dabey ein, dass unter diesen mehrere ähnliche Beyspiele von Blinden vorkommen, indess sie in neuern Zeiten, wo man den Gefühlssinn der Blinden weit mehr ausbildete, (um sie für die Welt zu — gebrauchen,) weit seltner sind. Erkannte und unterschied doch schon Erzvater Isaak die Seinigen durch Geruch! —

Ueber Greifswalde, (304.) Stralsund, (307.) Hannover, (339.) über wiederholten Konzertgeben, (330.) und Konzertgeben in Verbindung mit andern Virtuosen, (362.) über das Besuchen der Bäder, der Messen und anderer Orte, wo sich eine grosse Menschenmasse zusammendrängt, (398.) wird manche Notiz beygebracht, die reisenden Musikern nützlich seyn kann. In Bremen lernt D. Piquet spielen, (352.) und in Braunschweig (374.) hört er zum erstenmal eine Harmonika von Rollig (nicht Rolling.) Dies Instrument entzückt ihn erst, wie kein anderes, aber die Würkung desselben mindert sich sehr, je länger und je öfter er es hört — eine Erfahrung, die Rec. auch an sich und Andern gemacht hat, und die ihm, mitwürkende Nebendinge unerwähnt, hauptsächlich dadurch erklärlich wird, dass bey der Harmonika eigentlich doch nur der Ton selbst das Schönste ist: zu was der Ton aber auf diesem Instrumente verwendet werden kann, eine zu enge Sphäre beschreiben muss, wenn man ihn nämlich nicht zweckwidrig verwenden will, wo er aber wieder sein Eigenthümliches und Bezauberndes verliert. Jeder Sinnengenuss muss, seiner und des Menschen Natur gemäss, bald verlieren, wenn er nur eine mässige Erhöhung und Erweiterung durch Geist zulässt.

Die Schilderung von allerley kleinen Kreuz- und Querzügen in Deutschland macht den Beschluss des ersten Bandes; sie enthält schwerlich etwas, das irgend Jemand, ausser reisenden Musikern, interessant seyn könnte — ja auch diesen nur zum Theil, da sich seitdem vieles geändert hat. Wollte D. dies alles, hier, und in der Folge, wo wir es ohne weitere Anmerkung übergehen werden, nicht ganz weglassen: so hätte es wenigstens auf einige Blätter zusammengedrängt werden sollen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 7ten Jan. Den 18ten Dec. gab Hr. Ambrosch, Sänger beym königl. Nationaltheater, Konzert im Saale der grossen National-Mutter-Loge zu den drey Weltkugeln. Fast nur Dilettanten zeichneten sich hier aus, und gewährten einen nicht uninteressanten Genuss. Dem. Crüger sang eine Scene von Weigl; Dem. Creutz und Hr. Ambrosch gaben das schöne Duett aus Cimarosa's Oper: il matrimonio per raggiro; die Dem. Creutz und Unzelmann und die Hrn. Ambrosch und Flemming (ein geschätzter Augenarzt) das Quartett aus Winters Calypso. Mad. Bethmann verschönerte das Konzert durch den Gesang des Monologs aus Maria Stuart, mit Begleitung des Orchesters, von Zumsteg. Von Hrn. Westrow hörten wir ein Beethovensches Fortepianokonzert trefflich spielen, und bemerkten die schönen Fortschritte, die er jüngst in Paris machte. Die Hr. Schunke und Bliesner endlich bliesen ein Konzert für zwey Hörner von Nisle.

In demselben Lokal war am 21sten Dec. eine lyrische Feyer, die, ausserdem, dass sie einen wohlthätigen Zweck hatte, eine Vorbereitung zu baldigen höhern Festen seyn, und die frohe Gegenwart an eine noch frohere Zukunft reihen sollte. Zu dem Ende war der Saal festlich dekorirt. Auf der Brüstung des Orchesters stand des Königs Buste von Schadow, mit einem Myrtenkranze geschmückt, und mit der Inschrift: Heil dem König und Vaterland! Die Feyer eröffnete J. P. A. Schulz Hymnus an Gott: Vor dir, o Ewiger etc., ohne Instrumentalbegleitung. Dann folgte des Hrn. Kapellm.s Weber Chor aus der Jungfrau von Orleans: Domine, salvum fac regem. An diesen schloss sich des Hrn. Prof. Hartung Prolog, voll patriotischer Gedanken. Dann kam der gefällige Nationalmarsch bey der Wiederkehr vaterländi-

scher Truppen, mit dem Hymnus der Freude auf die Rückkehr des Königs, von A. Hartung, in Musik gesetzt von dem Ihnen öfters gerühmten Hrn. Assessor J. P. Schmidt, nur für Männerstimmen bearbeitet, unter denen sich die, der Hrn. Ambrosch, Fischer und Gern in den Solopartieen auszeichneten. Jetzt schloss sich der schöne Gesang an die Hoffnung aus Urania von Tiedge und Himmel an. Dann deklamirte der Schauspieler, Hr. Beschort, die Macht des Gesanges von Schiller. Der schöne Gesang der Pilger beym Einzug zu Jerusalem aus dem Naumannischen Oratorium: gli Pellegrini, mit Begleitung von Harfen etc. erfreuete eben so, wie die Weihnachtskantate mit Doppelchören von Ramler und Türk an die alte schöne Zeit erinnerte. Dem. Koch sang die Recitative mit richtiger Deklamation. Auch Dem. Creutz und die Hrn. Ambrosch und Gern sangen brav.

Von den Ihnen im letzten Briefe angekündigten grössern Konzerten des Kammermusikus Hrn. Schneider sind bis jetzt zwey gehalten worden. Das erste, am 27sten Dec., gab eine Sinfonie von Haydn, eine Arie von Righini, gesungen von Dem. Koch, ein Konzert für 3 Waldhörner aus E von Schneider, geblasen von den Hrn. Schneider, Böttiger und Marquardt, und Haydns Messe aus B dur. Das 2te, vorgestern, gab eine Sinfonie von Haydn, ein Quartett für Fortepiano, Violin, Viola und Violoncello von Sterkel, gespielt von Dem. Riese (auf einem Eckardtschen Flügelfortepiano,) Hr. Clemens, Semler und Weisse, die Scene aus Righini's Eneas, wo der Geist der Dido der Lavinia weinend erscheint, gesungen von Dem. Rellstab (der hoffnungsvollen Tochter des hiesigen Musikalien- und Buchhändlers,) und im 2ten Theile eine Ouvertüre von G. A. Schneider, das Duett aus Righini's Zauberwald, gesungen von Mad. Ravache und Hrn. Ambrosch, und ein Violinkonzert von Rode, gespielt von Hrn. Spies.

Unter den Entreacts im Nationaltheater zeichneten sich aus die Darstellungen der Hr. Gebrüder Schunke am 4ten Jan., die zwischen den Akten der Schachmaschine ein Doppelkonzert von Nisle, und einige Duetten und Variationen von ihrer eignen Komposition auf dem Waldhorn sehr brav gaben.

Mariane Kirchgessner, die berühmte Virtuosin auf der Harmonika, ist am 8ten Decemb. in Schaffhausen, im 57sten Lebensjahre gestorben. Ueber ihre Kunst ist öfters, und auch von uns ausführlich, in diesen Blättern gesprochen worden; in den letzten Jahren schien sie das einfachere, ihrem Instrumente angemessnere Spiel wieder lieber zu gewinnen, und von schnellen Sätzen nur so viel zu geben, als nöthig war, um ihrem Spiele mehr Mannichfaltigkeit zu verschaffen, und um zu zeigen, es sey auch dies möglich. Bekanntlich litt sie seit früher Kindheit an einem sehr schwachen Gesicht, und seit verschiedenen Jahren war sie fast ganz blind. Ihr Charakter war sanfte Resignation und stille Fassung bey diesem ihrem Geschick, welche nur in einzelnen Momenten und auf besondere Veranlassungen, bey ihrer kränklichen Reizbarkeit gestört wurde. In den letzten sieben bis acht Jahren bewohnte sie im Frühling und Sommer ihr kleines, angenehmes Landgut in Gohlis bey Leipzig, und reisete nur im Herbst und Winter. Im Oktober 1806. hatte sie das Unglück, auf diesem Gute von einigen Trupps französischer Soldaten, die vom Siege bey Jena kamen, hart behandelt zu werden, wovon ihre ohnehin wankende Konstitution sich nicht wieder ganz erholen konnte. Uebrigens war sie von allen Künstlerlaunen frey, und gegen jeden, den sie durch ihre Talente erfreuen konnte, sehr gefällig. Mehr über sie und ihre Schicksale ist uns nicht bekannt: wir wünschen und hoffen aber, dass der, auch als Kunstverständiger, vortheilhaft bekannte Hr. Rath Bossler, der seit einer beträchtlichen Reihe von

Jahren ihr Freund und treuer Führer war, uns und die Leser weiter darüber unterrichten werde.

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variations pour le Pianoforte av. accomp. de l'Orchestre, ded. à Mad. la Com. Adele de Bueil par P. J. Riotte. Oeuvr. 4. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Fantaisie ist diese Komposition wol nur uneigentlich, wenigstens mehr nach dem äussern Zuschnitt, als nach dem innern Sinne, genannt. Ein ausführliches, aber ganz abgemessenes Adagio, in der Weise der jetzt gebräuchlichen Introductionen, nur etwas länger gehalten, macht den Anfang; der Komponist macht in derselben eine ausgeführte Cadenza, wo Tempo und Behandlung verändert werden: und daran schliessen sich die Variationen, die dann wieder gegen den Schluss ihre ausgeführte Cadenza, oder sogenannte Coda, haben. Das Ganze ist mit Lebhaftigkeit geschrieben, ist dem Instrumente angemessen, und füllet Hände und Ohr angenehm; bey jedem gemischten Publikum, und bey allen Spielern, die auf ernstere Kunst und tiefern Charakter keine Ansprüche machen, darf es sich Beyfall versprechen. Die Orchesterstimmen sind ausserst leicht auszuführen, und auch das Pianoforte für einigermassen geübte, besonders fertige Spieler nicht schwer. Das Pianoforte ist so durchaus obligat, dass seine Stimme auch allein gebraucht werden kann; besonders da die wenigen kurzen Stellen, wo das Orchester obligat ist, mit kleinen Noten im Auszuge beygefügt sind.

Six Polonoises pour le Pianoforte ded. à Sa Maj. Elisab. Alexiewna, Imperatrice de tous les Russies, par Jean de Witkowsky. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Diese Stücke sind wirklich, nicht nur in der echten Form, sondern auch im echten Sinne der Polonoise geschrieben; übrigens aber grossentheils ein etwas wunderliches Gemisch von zwar eigenthümlichen und charakteristischen, aber öfters auch gar zu seltsam hingestellten Ideen. Hat doch der Verf. zu der einen Polonoise sogar ein Trio, Recitativ mit Begleitung! Wenn man das Werkchen mehr als Scherz, denn als Ernst ansiehet, findet man gewiss Vergnügen daran. Rasch gespielt wollen diese Polon. seyn, und, für solche Kleinigkeiten, sind sie nicht leicht.

Neuf Variations pour le Pianoforte, comp. et ded. à Dem. Louise de Wurmb par P. J. Riotte. No. 6. à Bronsvic, au Magasin de Spehr. (Pr. 12 Gr.)

Das angenehme Thema ist nach Paisiello in der Molinara, ohne dass dies jedoch angegeben wäre; die Variationen sind besonders darauf eingerichtet, Hände und Ohr zu füllen und mannichfaltig zu beschäftigen: die Kunst hat keinen Theil daran. Dilettanten, die an die letztere keine Forderungen machen und nicht unbeträchtliche Fertigkeit besitzen, werden sich aber an diesen Var. üben und vergnügen können.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. der Guitarre u. Flote gesetzt u. seinem Freunde J. J. Stahlin gewidmet von Bernh. Rainwald. 1ste Sammul. Offenbach, b. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Diese Lieder sind nach Art der gefälligen und leichtesten Canzonetten, sehr singbar und meistens recht angenehm geschrieben. Neuheit, und eigenthümlichen Charakter des Komponisten entdeckt Ref. zwar nirgends, wol aber einen Sänger von guter Anlage und von Geschmack. Die Flötenstimme ist zwar obligat, aber ebenfalls sehr leicht. Der Satz ist nicht durchgängig rein; der Steindruck deutlich und gut.

Wonne der Wehmuth, von Göthe.

Canon für zwei Singstimmen.

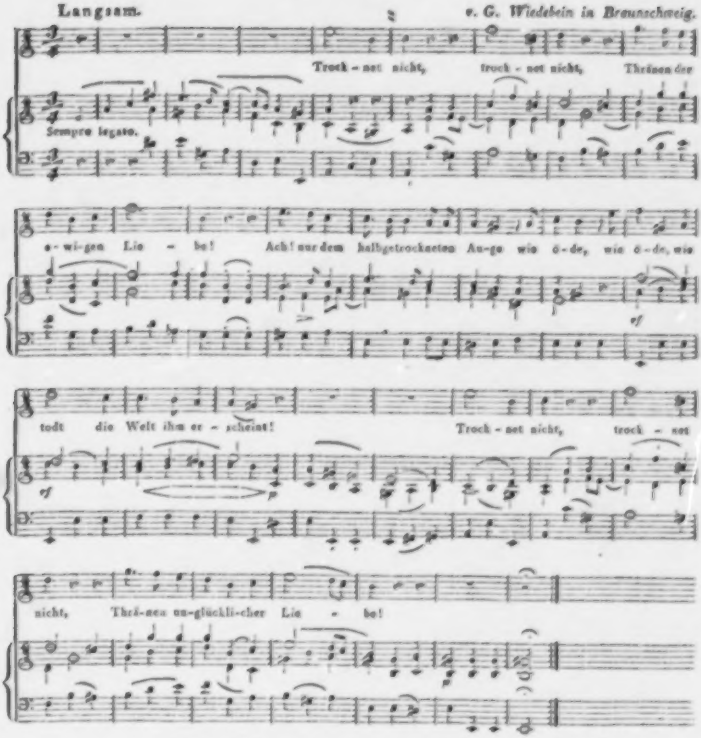

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten Januar. Nº. 17. 1809.

Recension.

Dülons, des blinden Flötenspielers, Leben und Meynungen, etc. herausg. von C. M. Wieland.

(Beschluss.)

Der zweyte Band erzählt nun, neben vielerley gleichgültigen Details, grössere Reisen D.s, und seine Erfahrungen und Bemerkungen auf Veranlassung derselben. Ueber Hiller, damals in Leipzig, (S. 17.) über Türk in Halle, (21.) über Leipzig selbst, dessen schon damals ausgezeichneter Bildung für Musik und ernsterer Liebe zu derselben, alle Gerechtigkeit wiederfahrt; (30.) über Trommlitz, (45.) Forkel, (72.) Pfeffel, den blinden Seher, wie ihn D. mit Schubart nennet, (103.) lieset man Mancherley, das zwar nicht eben tief geschöpft, auch selten und wenig von dem verschieden ist, was das allgemeine Urtheil aussagt, aber doch für manche Leser angenehm und wol auch unterrichtend seyn kann. Da Verschiedenes gegen Forkel ziemlich ausführlich wiederholt ist: so hatte billig auch für ihn das Verdienstliche seiner Geschichte der Musik weiter auseinandergesetzt, oder, vermochte D. das nicht, wenigstens stärker hervorgehoben; auch nicht übergangen werden sollen, dass F. die Kompositionen von Seb. Bach, selbst die schwierigsten, mit einer Vollkommenheit vorträgt, wie das jetzt gewiss nur noch sehr wenige Klavierspieler vermögen.

Von S. 117. beginnet die Schilderung von D.s Schweizerreise, die ihn noch jetzt, in der Erinnerung, entzückt, ohngeachtet er als Musiker (wie fast alle seine Kollegen) auf derselben wenig Glück gemacht und noch weniger Vortheil gehabt; ohngeachtet er auch die Schweiz, das Land, nur — gerochen hat. Was er darüber erzählt, malt und plaudert, ist wirklich interessant, lässt aber keinen Auszug zu. Wir lassen überhaupt jetzt unsern Reisenden eine beträchtliche Strecke, auf seinem Wege und in seinem Buche, allein machen, um nicht unvermerkt von seiner Umständlichkeit selbst mit angesteckt zu werden, und gesellen uns erst wieder in Holland (228.) zu ihm, über welches er, in Absicht auf die Eigenthümlichkeiten des Landes selbst, der Einwohner, ihrer Lebensweise etc. manche artige Bemerkungen macht, die, wenn sie auch Niemandem, der Holland aus eigener Ansicht oder aus guten Reisebeschreibungen kennet, neu seyn sollten, doch schon durch sich selbst, weit mehr aber noch dadurch unterhalten, dass man sich den blinden D. als beobachtenden Reisenden und treuherzigen Referenten hinzudenkt.

Dieser Abschnitt des Buchs liesse eher einen Auszug, als jener, zu: er würde aber hier wirklich eine Art Nachdruck werden, und darum mag es sein Bewenden mit der Nachweisung auf den Autor selbst und mit dem einzigen Worte haben, dass es diesem in Holland, und er sich selbst in der holländischen Lebensweise, weit über seine Erwartung, wohlgefallen hat — eine Erfahrung, welche auch, so viel Rec. weiss, fast alle Künstler, besonders Musiker, aber wenige Gelehrte,

und Weltleute gar nicht, an sich selbst gemacht haben. Im Einzelnen mag aus dieser Abtheilung des Buchs nur noch die Betrachtung über Künstlerlaunen (281.) allen damit Behafteten bestens empfohlen, und die kleine Anekdote erwähnet seyn, dass D. in Rotterdam mit einem ebenfalls blinden Musiker, dem Organisten an einer Hauptkirche daselbst, zusammentraf, der ihm, in der Freude über seine Bekanntschaft, als sie sich trennten, zurief: Nun, ehe Sie abreisen, hoff' ich, sehen wir uns schon wieder!

Jetzt schifft sich D. nach England ein, um daselbst, und ganz besonders in London, ein Glück zu suchen, das er dort so wenig fand, wie fast alle Tonkünstler, wenn sie nicht durch besondere, ausserst vortheilhafte Umstände — besonders durch vornehme Konnexionen — begünstigt wurden, oder lange genug dort lebten, um sich diese (wenn's gelingen wollte) selbst allmählich zu verschaffen. Auch D.s Erfahrungen bestätigen, was viele Andere behauptet und erwiesen haben: es fehle den Britten (im Ganzen, verstehet sich!) nicht nur, wie bekannt, an aller Produktivität in der Tonkunst und an der Fähigkeit, es in der Praxis derselben zu einer beträchtlichen Höhe zu bringen, sondern auch an wahrer Empfänglichkeit für die Produkte der Musik, wenn diese nämlich sie nicht durch gewisse Nebenbestimmungen und besondere Beziehungen zu fassen wissen — wie z. B. Handels Werke, (wie Shakspeare's,) gewissermassen als Angelegenheiten der Nation, andere, durch Benutzung der Volkslieder etc. In der Hauptstadt lernet, übt, hört und bezahlt man freylich Musik, und alles dies in ziemlich reichem Maasse: aber wie sehr wenige Künstler, jene aus Rücksichten hervorgehobenen abgerechnet, können sich rühmen, dort wirklich tiefen und bleibenden Eindruck gemacht, Achtung und Auszeichnung, um ihres Geistes und ihrer Werke willen, gefunden zu haben! Und dass es ausser der Hauptstadt um die Liebe zur Tonkunst, um die Bildung für dieselbe, und um die Bekanntschaft mit ihren vorzüglichern Werken und Fortschritten seit etwa einem halben Jahrhundert, fast überall gar klaglich stehe, ist bekannt genug, und wird auch durch Verschiedenes, was D. berichtet, von neuem ins Licht gestellt. Dass grosse Künstler, wie Clementi sonst, Salomon, Cramer, Vater und Sohn, noch jetzt — (welchen letztern D. nicht erwähnt, ob er gleich schon damals ein bedeutender Virtuos gewesen seyn muss,) dass solche einzelne Manner, indem sie sich als Lehrer ihrer Kunst in den ersten Hausern der Hauptstadt geltend und beliebt zu machen gewusst, Aufmerksamkeit, Achtung und Wohlstand errungen haben, widerlegt dies, auf das Allgemeine bezogene Urtheil so wenig, als z. B. eine einzelne Billington das Urtheil über den Mangel an wahrhaft beträchtlicher Vollkommenheit in der Ausübung der Musik — wenn man auch noch nicht geltend machen will, dass die Billington eine Deutsche von Geburt ist, ihre höhere Schule in Italien gemacht hat, und doch nur als eine, für Rouladen und Passagen zum Erstaunen vervollkommnete Kehle (fast als eine belebte, veredelte Flötenuhr,) bewundert werden kann.

D. lässt sich nun zwar nicht in dergleichen Untersuchungen ein, bringt aber doch (von S. 303. an) Mancherley bey, was dazu veranlassen, und auch sonst, vornamlich den Musiker, interessiren kann. Dahin gehört besonders, was gesagt wird über Salomon, Cramer den Vater, Fischer, Abel; über D.s eigenes Konzert, und über die Art, wie es ein fremder Virtuos anzufangen habe, um in London nicht so gar wenig Glück zu machen, als D. selbst; über Geselligkeit und Theilnahme der Englander — oder vielmehr über den Mangel daran unter ihnen, über die grossen Vorzüge des Landes in Absicht auf Bequemlichkeit und Annehmlichkeit des

Lebens, über den seltsamen, in seiner Art durchaus einzigen und auch von Andern schon geschilderten Eindruck, den es macht, nach einigen Stunden der Ueberfahrt über den Kanal, auf einmal alles, alles anders zu finden, u. dgl. m. Die angehängte Betrachtung über Essen und Trinken (350.) ist recht hübsch charakteristisch, gerade, derb, und verständig obendrein: sie hatte mithin der Entschuldigung gar nicht bedurft, welche D. ihr beypakt. Mit einer gewissen besondern Theilnahme wird der Aufmerksame wol auch die Herzensergiessung über Heinse's Ardinghello, (367.) der dem ehrlichen D. etwas warm gemacht hat, lesen; und mit seinen Betrachtungen über das heil. Abendmal und religiöse Cerimonieen überhaupt, (399.) bey Gelegenheit der (etwas späten) Konfirmation des guten Blinden, möchte wol, wenn man auch damit nicht durchgängig übereinstimmt, ein Gleiches stattfinden. (Befremdlich, und, ohne dass D. es weiss und will, charakteristisch ist die an diesem, wie an mehrern andern Orten, geäusserte lebhafte, tiefe Verehrung gegen — Knigge!) Mit einer nochmaligen Schilderung kleiner Reisen in Deutschland, und einer, von reisenden Musikern zu beherzigenden Betrachtung über Empfehlungsschreiben, schliesst D. diesen zweyten Theil seiner Lebensgeschichte.

Von Hrn. Hofr. Wieland findet der Leser manche willkommene Anmerkung unter dem Texte. In diesen Anmerkungen werden theils kleine historische Irrthümer berichtigt, theils wird von Materien, die D., wo er raisonnirt, gar zu einseitig aufgefasst hat, die andere, übersehene Seite bemerklich gemacht, theils wird manches Urtheil bestätigt u. dgl. Der Ton des Verfs. ist, im Ganzen, der, der gewöhnlichen gesellschaftlichen Unterhaltung, und da dieser mit dem Inhalte der Schrift, so wie mit D.s Ansicht der Dinge in der Welt, meistentheils zusammenfällt, so liesse sich dagegen nichts einwenden, wenn sich die oben getadelte Weitläuftigkeit in Ansehung der Materien, nicht zugleich auf diese Behandlung derselben gar zu sehr erstreckte. Wenn D., schreibend, auch in der Folge sich, wie ihm das wol nicht anders möglich ist, das Publikum nicht anders denkt, als einen guten Bekannten, der geduldig ihm gegenüber sitzt, und dem er vorerzählt und vorraisonnirt: so stelle er sich doch ja nur diesen guten Bekannten bedeutender, unterrichteter, ernster, weniger müssig und auch etwas vornehmer vor!

Nachrichten.

Wien. (Uebersicht des Nov. u. Decbrs.) Viel und Mancherley habe ich Ihnen diesmal zu erzählen. Um es wenigstens in eine gewisse Ordnung zu bringen, werde ich mit dem Theater an der Wien den Anfang machen.

Der Briefbothe, eine neue Operette in einem Akt, nach dem Franz. d. Marsolier, mit Musik von Seyfried, fiel durch; Dichter und Komponist mögen die Schuld mit einander in Frieden theilen.

Caesar in Pharmacusa, eine grosse Oper mit Musik von Salieri, welche schon vor einigen Jahren in italien. Sprache hier, und in deutscher auf mehrern andern Bühnen, mit Beyfall gegeben worden ist, erschien jetzt aufs Neue, aber in einer jämmerlichen deutschen Uebersetzung. Das meisterhafte Finale des zweyten Aktes und überhaupt die darin befindlichen Ensembles fanden indessen auch jetzt wieder den verdienten Beyfall, wozu jedoch Dem. Fischer, Dem. Marconi und Hr. Radichi gewiss nicht wenig beytrugen.

Fanchon, dieses allgemein beliebte Vaudeville-Stück, sahen wir denn endlich auch

hier: aber — Himmel, wie! — Zwar zeigte uns der Anschlag-Zettel schon einigermassen, was wir zu erwarten hätten, indem es hiess: nach Hrn. v. Kotzebue's Uebersetzung aus dem Französischen, für diese Bühne bearbeitet; aber dass auch die Komposition nach Himmels Musik für diese Bühne bearbeitet worden: davon las man doch keine Sylbe. Ich wäre wol begierig zu wissen, ob Himmel seine Komposition würde wiedererkannt haben, wenn er nicht vorher auf dem Zettel gelesen hätte, dass die Musik von ihm sey? — Möge er doch nie so gestraft werden, diese hier in Wien, und so verarbeitet, hören zu müssen! — In wenig Worten kann ich Ihnen ohngefähr eine Idee von dieser Aufführung der Musik geben: nämlich: etwa zwey Drittheile der Gesangstücke bleiben ganz weg, und die Hälfte des letzten Drittheils wird schlecht exekutirt. — Nach diesem aber können Sie denken, was man jetzt hier für Urtheile über Himmels Musik fällt! Wer sie indessen an andern Orten gehört hat, der ärgert sich nur darüber, dass man auf den Zettel setzen konnte: mit Musik von Himmel. Denn nicht genug, dass grade die schönsten Stücke — als z. B. das Duett: In heitrer Abendsonne Strahlen; ferner die Arien: Der Mann, der mich gefallen lehrte; Doch in des Mädchens Schosse; So ausgesprochen, dass von Dir — worauf das ausdrucksvolle Nachspiel der Instrumente folgt, welches blos als Quartett behandelt ist, und, ohngeachtet seiner starken Reminiscenzen, ein wahrhaft schönes Stück genannt werden muss — u. a. m. ganz weggeblieben sind: sondern man hat auch hier und da, nach Gutbefinden, sowol einzelne Takte, als auch Recitative, Duetten und Sextetten eingeflickt. Diese sind nun allerdings in einem ganz andern Genre geschrieben; aber was thut das? Ist es nicht hinreichend, wenn man dann und wann ein Paar Takte aus einem dafür weggelassenen Stücke, gleichsam scherzhaft, durchblicken lässt? Zwey der weggelassenen Sätze: Doch in des Mädchens Schosse; und: Hört, es ergeht von Amors wegen — sind zu der besondern Ehre gekommen, nach hinzugethanem Kopf und Schweif als Entreact erscheinen zu dürfen — Das Ganze ist also überhaupt eine gewiss denkwürdige Flickerey. Sie mag viel Arbeit gekostet haben: schon Recht, dass sie desto schlechter lohnte! — Mad. Petrillo-Eigensatz, (Fanchon) Hr. Dirzka, (hier Poet,) Hr. Witter, (Vincent) und Hr. Caché (André) haben sehr gefallen — was jedoch nur von Seiten des Spiels zu verstehen ist: denn ihren Gesang mögen Andere preisen! Es sind freylich nur Lieder, was hier zu singen dargeboten wird: aber diese Lieder mit der Anmuth und Delikatesse vorzutragen, welche sie durchaus verlangen, wenn sie auf dem Theater nicht ohne Wirkung bleiben sollen — dies für eine gar zu leichte Aufgabe anzusehen, würde von viel Unwissenheit, Dünkel und Verkehrtheit zeugen. Die Aufgabe ist indessen auch in der That, weder von Seiten der Sänger und Sängerinnen, noch des Orchesters, glücklich gelöset worden. —

Numa Pompilius, eine grosse heroische Oper, mit Musik von Hrn. Buchwieser, Kapellmeister des Theaters an der Wien, wurde zum Benefiz für Dem. Buchwieser zum Erstenmale gegeben; wird sich aber schwerlich halten. In der Musik herrscht eine veraltete, meistens in Rouladen sich ergiessende italienische Manier, und überhaupt findet man in dieser Oper, einige wenige Stücke ausgenommen, weder Kraft, noch wahres Leben. Wer weiss, ob man nicht in dieser Hinsicht zu viel auf die Wirkung der Regiments-Trommeln und des Peloton-Feuers rechnete, womit die Römer und Sammiten auf einander losgehen!

In Par's Camilla tritt jetzt Hr. Kainz als Herzog auf. Er scheint sich wirklich recht viel Mühe zu geben, uns den Verlust des Hrn. Fischer in dieser Rolle nicht sehr bemerkbar zu machen; leider aber mangelt

es ihm an warmer Empfindung, an hinlänglich feinem Gefühl, und überdies auch an richtiger Intonation, welches letzteres um so mehr bedauert werden muss, da seine Bassstimme sonor und von grossem Umfange ist.

Raul der Blaubart, wird seit Mad. Petrillo wieder bey uns engagirt ist, wieder öfter gegeben, und gefällt wegen seiner angenehmen Musik, und hauptsächlich durch Mad. P. ergreifendes Spiel, immer von neuem.

Endlich kann ich nicht unterlassen, mit gebührendem Lobe, wiewol allerdings zu spät, der Musik zu gedenken, welche Hr. Blumenthal der Aeltere, Mitglied des dasigen Orchesters, für die Zwischen-Akte des König Lear komponirt hat. Sie zeigt von vieler Einsicht, von Gründlichkeit und tiefem Gefühl. So wol in der Ouvertüre, als auch in den Zwischen-Akten selbst bereitet der Komponist auf die treffendste Weise den Zuhörer immer für die folgende Darstellung der Situation vor. Ich habe diese Musik nur einmal hören können, ich kann also auch nur von dem Total-Eindruck reden: aber sie hat mich tief ergriffen, und am tiefsten der Theil derselben, worin die Vorbereitung zu Lear's Wahnsinn liegt. Die ganze Aufführung dieser Musik wurde dadurch um so interessanter, dass sie ein sehr glückliches Auffassen und Fortsetzen des erschütternden Gemäldes war, welches uns der grosse Künstler, Iffland, in der Person des Lear gab.

In den Hof-Theatern sahen wir eine kleine Operette mit Musik von Bierey, welche aber, trotz der ganz vortrefflichen Dekoration vom Sonnen-Aufgange, nicht gefallen wollte. Die Musik ist, wie sich das schon erwarten liess, nicht übel, und zumal ein Quintett der feindlichen Soldaten, und die Ouvertüre, in welcher der Ueberfall der feindlichen Truppen vorgestellt wird, von guter Wirkung.

Iphigenie in Aulis war allen Freunden und Verehrern Glucks eine sehr erfreuliche Erscheinung *). Dem. Milder, (Clytemnestra) und Hr. Vogel, (Agamemnon) beyde wie für Gluckische Opern geschaffen, erfreueten uns sehr durch die schöne Vereinigung ihres treffenden Spieles mit würdigem Gesange. Hr. Radichi hingegen, ein so schätzbarer Sänger er auch sonst ist, war hier, als Achill, nichts weniger, als an seinem Platze. Schon die enorme Höhe, in der er sich immerwährend aufhalten muss, (ursprünglich scheint diese Partie, wie mehrere ähnliche der grössern französischen Opern, für den Contr-alt geschrieben,) benahm seiner Stimme alle Anmuth, Sicherheit und Stärke; dazu kommt, dass Hr. Radichi als Schauspieler noch wenig leistet. Er konnte mithin unmöglich in dieser Rolle Glück machen. Bey Dem. Laucher d. ält. (Iphigenie) ist zu bedauern, dass sie ihre sonst so angenehme Stimme immer mehr zu verlieren scheint. Seit sie von ihrer Reise zurückgekehrt ist, fällt das besonders auf.

Mozart's Entführung wird zwar jetzt öfter gegeben, aber gewöhnlich bey leerem Hause, da sie das Publikum nicht mehr unterhält. Die Rolle des Belmonte ist zwar jetzt durch Hrn. Anders, der sich viel Mühe giebt, und eine angenehme, weiche Tenorstimme besitzt, um vieles besser als das Erstemal, vor einigen Monaten, besetzt: dagegen fehlt uns aber leider in der Rolle des Pedrillo Hr. Ehlers — der jetzt von unserm Theater abgegangen ist — und den Hr. Neumann nicht zu ersetzen vermag. Ueberhaupt wird Ehlers noch öfter vermisst werden; denn unter dem ganzen Opern-Personale von beyden Theatern wüsste ich vor der Hand auch nicht einen Einzigen, mit dem sein eigentliches Fach gut besetzt werden könnte.

*) Man vergleiche hierüber den Bericht eines andern Korrespondenten in No. 18. dies. Zeit.

Unter den musikalischen Akademieen, die auf den Theatern während der Christwoche gegeben wurden, ist unstreitig die, welche Beethoven den 22sten Dec. im Theater an der Wien gab, die merkwürdigste. Sie enthielt nur Stücke von seiner Komposition, und zwar ganz neue, die noch nicht öffentlich gehört und gröstentheils auch noch nicht herausgegeben sind. Die Ordnung, in welcher sie auf einander folgten, war folgende. (Ich gebe sie absichtlich mit den eigenen Worten des Zettels an.)

Erste Abtheilung.

I. Pastoral-Symphonie, (No. 5.) mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerey.

1stes Stück. Angenehme Empfindungen, welche bey der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen.
2tes Stück. Scene am Bach.
3tes Stück. Lustiges Beysammenseyn der Landleute; fällt ein
4tes Stück. Donner und Sturm; in welches einfällt
5tes Stück. Wohlthätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm.

II. Arie, gesungen von Dem. Killitzky.

III. Hymne mit latein. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos.

IV. Klavier-Konzert von ihm selbst geschrieben *) (Industrie-Comptoir.)

Zweyte Abtheilung.

I. Grosse Symphonie in C moll (No. 6.)

II. Heilig, mit latein. Texte, im Kirchenstyle geschrieben, mit Chor und Solos.

III. Fantaisie auf dem Klavier allein.

IV. Fantaisie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet.

Alle diese angeführten Stücke zu beurtheilen, ist, nach erstem und einmaligem Anhören, besonders da die Rede von Beethovenschen Werken ist, deren hier so viele nach einander gegeben wurden, und die meistens so gross und lang sind — gerade zu unmöglich. Kurzer, unbeträchtlicher Anmerkungen, die sich wol machen liessen, enthalte ich mich aber um so mehr, da wir hoffen, dass Sie alles dieses bald selbst hören, und ein gründliches Urtheil den Lesern der musikal. Zeit. darüber mittheilen werden; denn verschiedene dieser Stücke sind schon gestochen, und mehrere andere sollen bald gestochen werden. Was hingegen die Exekutirung dieser Akademie betrifft, so war sie in jedem Betracht mangelhaft zu nennen. Dem. Killitzky hat zwar eine sehr angenehme Stimme, liess uns jedoch sehr wenig sichere und öfters sogar falsche Töne hören. Indessen schien dies mehr Folge von Schüchternheit zu seyn, welche sich mit der Zeit wol verlieren wird. Am auffallendsten war aber das Versehen, welches in der letzten Fantaisie vorfiel. Die Blas-Instrumente variirten das Thema, welches Beethoven vorher auf dem Pianoforte vorgetragen hatte. Jetzt war die Reihe an den Oboen. Die Klarinetten — wenn ich nicht irre! — verzählen sich, und fallen zugleich ein. Ein kurioses Gemisch von Tönen entsteht; B. springt auf, sucht die Klarinetten zum Schweigen zu bringen: allein das gelingt ihm nicht eher, bis er ganz laut und ziemlich unmuthig, dem ganzen Orchester zuruft: Still still, das geht nicht! Noch einmal — noch einmal! und das gepriesene Orchester muss sich bequemen, die verunglückte Fantaisie noch einmal von vorn anzufangen

*) Wahrscheinlich: gespielt.

—! Der Wirkung aller dieser Stücke auf das gemischte Auditorium, und besonders der Stücke des zweyten Theils, schadete offenbar die Menge und die Länge der Musik. Ueberhaupt ist es bekannt, dass von Wien noch mehr, als von den meisten andern Städten, jener Ausspruch des Evangeliums, vom Propheten in seinem Vaterlande, gilt.

Zu gleicher Zeit wurde im Burg-Theater eins der ältesten Haydnschen Oratorien aufgeführt: il ritorno di Tobia. Die Chöre schienen die meiste Wirkung zu machen.

Vorher aber gab uns Hr. Neukomm, ein Schuler Haydn's, der erst kürzlich von Petersburg zurückgekommen ist, eine Fantaisie für das ganze Orchester; zu hören. So sonderbar es auch scheint: eine Fantaisie für das ganze Orchester, so angenehm hat er uns doch damit überrascht und so anziehend unterhalten — zumal da sie, von Seiten des Orchesters, unter des Komponisten Direktion, mit einer Kraft und Präcision ausgeführt wurde, wie man es hier zu hören eben nicht gewohnt ist.

Am ersten Weihnachts-Feyertage gaben die Hrn. Gebr. Seyfried im grossen Redoutensaale eine Kantate: Die Rückkehr des Vaters. Im Jahr 1806, den 16ten Jan., wurde sie zuerst aufgeführt zur Feyer der Rückkunft des Kaisers Franz in die Residenzstadt Wien. Der Text ist von dem Ritter Seyfried, dem Bruder des Komponisten, und besteht in zwey Abtheilungen, deren erste von Seyfried, die zweyte von Fischer, beyde Kapellmeister bey dem Theater an der Wien, komponirt war. Dieser Vertrag geschah — wie die böse Welt spricht — weil sonst zu viel des Ruhmes auf einen Einzigen hätte fallen können. Durch solches Verfahren ist diesem nun freylich glücklich ausgewichen worden, indess hat Hr. v. Seyfried grossmüthig genug, auch noch den kleinen Theil des Ruhmes, der ihm bey einer geraden Theilung zugefallen wäre, Hrn. Fischer übertragen; und sicher wäre der Ritter Seyfried demnach nicht in die Verlegenheit gekommen, bey der jetzigen Aufführung, die, obwol sparsamen Beyfallsbezeigungen allein erdulden zu müssen — wäre nicht unglücklicherweise Hr. Fischer vor kurzem gestorben! — —

Ausser diesen angeführten Akademieen gaben früher noch, eine gewisse Mad. Bigot de Merogues und Dem. Longhi, beyde Klavierspielerinnen, zwey Konzerte im kleinen Redoutensaale, wovon jedoch die erstere durch brillante Fertigkeit und graziösen Vortrag die letztere bey weitem übertroffen haben soll. Dem. Longhi liess sich auch noch überdies auf der Harfe hören. Ich selbst habe sie nicht hören können.

Leipzig. Den 16ten Jan. gab Hr. Anton Romberg, Kammermusikus aus Münster und Bruder des berühmten Violoncellisten, Konzert, und fand mehr Beyfall, als Unterstützung — wie das hier öfters der Fall ist, seit uns der fremden Virtuosen so viele besuchen. Hrn. R.s eigentliches Instrument ist der Fagott; er spielte auf demselben ein Konzert von seiner Komposition, und Variationen, deren Verf. nicht genannt war. Die Komposition des Konzerts zeugte von Lebhaftigkeit der Empfindung, von guter Einsicht in die Kunst der Harmonie, und von reifer Erfahrung über das, was Effekt macht; die, der Variationen, war angenehm, aber sonst nicht ausgezeichnet. Hrn. R.s grössten Vorzug vor allen Fagottisten, die wir hier gehört haben, setzen wir in seinen vortrefflichen, kraftigen, vollen, (nach der gemeinen Kunstsprache: dicken und runden) und aller Modifikationen, vom Stärksten bis zum Schwächsten, fähigen Ton. In Fertigkeit wird

er von andern, uns bekannten Fagottisten übertroffen: aber es bleibt zu bewundern, dass er mit diesem Tone noch so viele und so schwierige Passagen, fast immer klar und bestimmt genug, vortragen kann. Das Cantabile, was doch immer das Vorzüglichste und Eigenthümlichste auf diesem Instrumente bleiben wird, spielt er ungemein schön — in grösster Mannichfaltigkeit des Ausdrucks, getragen, zart, ohne darum im Geringsten matt, dünn und weichlich zu werden. Das Andante seines Konzerts, und die angenehmen, singbaren Stellen des Finale desselben, waren uns bey weitem das Liebste von allem; im ersten Allegro behandelte er auch Tempo und Takt, nach unserm Geschmack, gar zu willkührlich.

Hr. R. ist aber auch Violinspieler, und trug, mit Hrn. Matthäi, ein interessantes Doppelkonzert für dies Instrument, von Winter komponirt, (E moll) mit vieler Fertigkeit, Sicherheit und Präcision vor. In jedem Betracht ist er ein würdiges Mitglied der berühmten Rombergschen Künstlerfamilie.

Wir hörten ausser den genannten Stükken in diesem Konzerte noch J. Haydns meisterhafte Scene: Ah come il core mi palpita nel seno — die der Dem. Schicht ganz vorzüglich gelang, eben so begleitet wurde, und lauten Beyfall fand; und Kunzens Ouvertüre, nach dem Mozartschen Thema zur Ouvertüre der Zauberflöte bearbeitet. Sie wurde zum erstenmale, und mit Genauigkeit, Kraft, Leben, und vollkommen angemessenem Ausdruck gegeben. Der hochachtungswürdige, gelehrte Komponist hat Mozarts Thema denn doch nicht ganz beybehalten, hat es mit wenigern, und nicht so anmuthigen Zwischensätzen verwebt, hat auch gewöhnlichere Wendungen der fugirten Schreibart nicht so vermeiden wollen, als Mozart; aber strenger hat er das Ganze im Styl, und fast eben so mächtig in der Wirkung gehalten. In der pathetischen, geist- und kunstvollen Einleitung schien uns jedoch der Orgelpunkt allzulang, zumal da die Ausführung der übrigen Instrumente Wiederholungen enthält und mithin diese sehr lange Ausdauer nicht genug durch Mannichfaltigkeit gedeckt wird. Mehr wünschen wir über dies höchst schätzbare Werk zu sagen, wenn wir es erst öfter gehört haben und näher mit ihm bekannt worden sind.

Den 19ten liess sich, in dem gewöhnlichen wöchentlichen Konzerte, Hr. Dressler, Flötist aus Gräz in Steyermark, hören — derselbe, dessen vor kurzem herausgekommene Etudes für die Flöte mit allgemeinem und verdientem Beyfall aufgenommen worden sind. Da es an bedeutenden und hier nicht schon benutzten Flötenkonzerten fehlt, trug er im ersten Theile Rode's schönes Violinkonzert aus E moll, für die Flöte gut arrangirt; im zweyten aber, Variationen von seiner eigenen Komposition, über ein artiges tyroler Volkslied, vor. Jenes Stück war dem Instrumente und Solospieler weniger günstig, als dieses; hier fand er deshalb auch noch lautern Beyfall. Und in der That verdiente er diesen auch, durch seine grosse Fertigkeit und Nettigkeit des Spiels, durch das Mannichfaltige und Angenehme seines Ausdrucks, und durch das Gefällige und dem Instrumente vollkommen Angemessene seiner Komposition.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten Februar. Nº. 18. 1809.

Wirkung der alten Musik.

In unsern Tagen sich eine lebendige Vorstellung von der Kraft und Wirkung der alten Musik zu machen, das dürfte so leicht nicht seyn, da wir jedesmal, wenn von Aufführung einer alten Musik an grossen Orten, wie Berlin und London, irgend die Rede seyn sollte, an das neue Orchester denken müssen, dem die Ausführung übertragen wird. Nur da, wo sich die alte Musik durch mündliche Tradition noch fortgepflanzt hat, kann man sich einigermassen wieder in die Zeiten versetzen, wo diese Musik die alleinherrschende war. Ganz unerwartet ist mir in diesem Jahre das Vergnügen zu Theil worden, in den katholischen Ländern des südlichen Deutschlands eine solche Musik in natura zu hören. Eine Beschreibung derselben wird hoffentlich auch denen nicht unwillkommen seyn, die öfterer als ich, Ohrenzeugen, ich will sagen, Herzens- und Empfindungszeugen, von ihrer Wirkung gewesen sind.

Es sind die Gesänge der Wallfahrer, die nach den neuern Verboten in mehrern Ländern vielleicht nicht lange mehr gehört werden dürften, deren uralte, unserm Zeitalter völlig fremdgewordene Gesangweisen mich mit ihrer ganzen Originalität auf das angenehmste überraschten. Vom jenseitigen Ufer des Rheins aus der Nachbarschaft von Cölln den Main herauf bis Franken und an die Grenze von Schwaben ziehn die andächtigen Schaaren der Pilger mit ihren Fahnen und Kerzen in feyerlicher Ordnung durch die Städte und Dörfer, die sie auf ihrem Wege nach dem heiligen Ziele berühren. Der schwellende Ton des weichen Horns dringt aus der Ferne schon zu uns herüber. Bald vernehmen wir die schärfern Töne der Klarinetten und den dumpfen Nachhall der Bassons. Jetzt verstummt der Klang der Instrumente. Aus der feyerlichen Stille erhebt sich ein halb noch von der Luft verwehter himmlischer Gesang, dessen Melodie sich aus der weiten Ferne nicht begreifen lässt. Nur der Wechsel verschiedner Chöre lässt sich deutlich schon vernehmen. Nach einer jeden in leiser Ahnung verhallten Strophe erfolgt eine tiefe Stille, als sollte man sich dessen erst besinnen, was man gehört habe. Nach einer kleinen Weile ruht der Gesang und nun fallen mit bestimmter Klarheit alle Instrumente ein, und verdeutlichen uns durch Melodie und Harmonie, was aus der Dämmerung uns angeflogen kam. Wie wenig Worte! und welch eine volltönende Sprache! Sind das nicht die Anfangsbuchstaben der Consonanz, welche von der Oberstimme ausgesprochen werden? Welche Ruhe herrscht in dieser sanften Bewegung! wie treu bleibt der Gehörte seinem Führer! welche Anhänglichkeit und welche Liebe für die Wahl der angenommenen Tonart! welche hohe Einfalt in der Kürze des Ausdrucks! Ich gebe gern die Noten zu diesen fasslichen Gesängen her, wie sie beym ersten Anhören sich unvergesslich eindrücken. Ich schreibe hinzu: jeder Mund kann das nachsingen, jedes Horn kann es blasen; aber es muss von diesen wandelnden Hörnern geblasen werden,

die bald über die Waldhügel herüber tönen, bald vom Wasserspiegel abprallen, bald unter Bäumen, bald unter Dächern sich verlieren — es muss von diesen pilgernden Frauen und Männern, die ihres Lebens heiligste Gefühle und eines bessern Lebens Vorempfindung in jedem Athemzuge austönen lassen, von diesen Mädchen und Knaben, die ihre Aeltern noch auf keiner Wanderung mit solchen Liedern begleitet haben, aus freyer Brust und in die freye Luft hinein gesungen werden — und dann noch immer so gesungen werden, dass man in jedem Ansatze der Stimme, in jedem Zuge des Tones, in jedem Nachdrucke, in jeder Brusterhebung, den alten Geist vor Augen sieht, der diese Lieder schuf — dann erst hat man eine der Sache angemessene Vorstellung von der möglichen Wirksamkeit eines solchen kindlichen, von keiner Künstlichkeit gefalschten Gesanges.

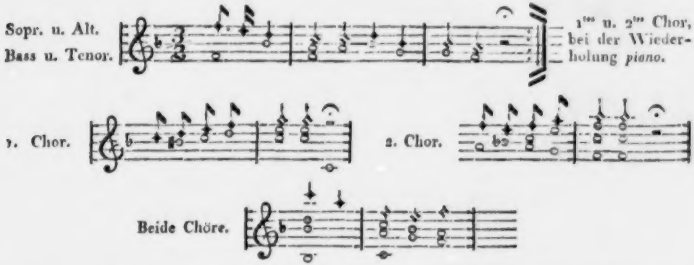

Einen noch weit originellern, aber doch schon mehr in der Kunst verstrickten Gesang hörte ich von den Aschaffenburgern auf dem Maine. Die ersten Töne versetzten mich ins vierzehnte Jahrhundert, aber ich war unvermögend, den Gang der Melodie weiter, als bis zur ersten frappanten Ausweichung zu verfolgen. Bis dahin geb ich die Noten:

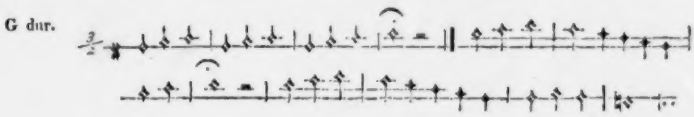

Horstig.

Nachrichten.

Königliche Kapellmusik zu Kassel.

Kapelldirektor: Hr. Reichardt.

Musikdirektor u. Fortepianist: Hr. Legaye.
Sängerinnen: Madame Willmann,
— Mad. Schüler geb. Bonasegla.
Sänger: Hr. Gollmik,
— Hr. Deny. (Tenor.)
— Hr. Kröner. (Bass.)

10 Violinisten, die Hrn. *Markmann, Barnbeck, *Feska, *Krause, *Suss, Metz, Nolte, Mund, nebst 2 Accessisten.
2 Bratschisten, d. Hrn. Oldenburg und Albrecht.
2 Violoncellisten, d. Hrn. *Wiele und *Cattus.
2 Contrabassisten, d. Hrn. Köhler und Goebel.
1 Posaunist, Hr. Schmidt.
2 Fagottisten, d. Hrn. *Haak und *Barnbeck d. jüng.
3 Hoboisten, d. Hrn. *Thurner, *Knauf und Wiedemann.
2 Flötisten, d. Hrn. *Keller und *Stöpler.
2 Klarinettisten, d. Hrn. *Spiess und Nolte d. 2te.
4 Waldhornisten, d. Hrn. *Schunk 1ter und *Schunk 2ter, *Käser und Dingelstedt.
2 Trompeter, d. Hrn. Löwer und Schirmer.
1 Pauker, Hr. Heisterhagen. *)

Personal der französischen Oper.

Musikdirektor: Hr. Legaye.
Sängerinnen: Mad. Démarthe, Mad. Astruc, Mlle. Adelaide und Mlle. Dorval (Liebhaberinnen) Mad. Camille und Mad. Beck (Mütter.)
Sänger: Msr. Démarthe, Beck, Denys und Durand, (Tenor) Msr. Dérubelle, Bernard und Chaudoir. (Bass.)

Personal der deutschen Oper.

Musikdirektor: Hr. Uber.
Sängerinnen: Mad. Willmann, Mad. Schuler, Mad. Bohler, Mad. Gollmick und Dem. Kruse, Liebhaberinnen) Mad. Kruse (Mütter.)
Sänger: d. Hrn. Gollmick, Kellhols und Kallmes, (Tenor) Kröner, Schüler, Geiling und Pause, (Bass.)

24 Choristen,

welche sowol in der Kirche, als in den beyden Opern singen.

München, d. 14ten Jan. Seit langer Zeit hat auf hiesigem Theater keine Musik so allgemeinen Beyfall erhalten, als Méhuls Meisterwerk, Joseph, oder, wie man es hier nannte, Jakob und seine Söhne in Egypten. Es hat diese Musik so viel Anziehendes, die Schreibart ist so originell, der Gesang so einfach, — man möchte sagen, so patriarchalisch, dass man nicht bald ein Werk wird aufweisen können, welches so allgemein auf die Herzen wirkt. Und womit hat Méhul diesen hohen Zweck erreicht? Keine Arie in dem ganzen Stück, nur zwey sehr kunstlose Romanzen; das übrige, Ensemblestücke und Finale! Doch wie neu, wie ungewöhnlich ist dies alles behandelt! Eingemischte Choralsätze, aber mit Genialität gewendet, ein prunkloses, aber abwechselndes, einschmeichelndes Orchesterspiel, ein überall durchdachter, von dem gewöhnlichen Zuschnitt entfernter Plan, geben dem Ganzen eine Haltung, eine Würde, die sich bewundernswerth mit dem kindlich erhabenen Charakter der Poesie vereinen. Weitläuftig müsste ich seyn, wenn ich im Einzelnen die wirksamsten Stellen auch nur anzeigen wollte. Wir können wol hoffen, diese Oper auf mehrern Bühnen Deutschlands aufgeführet zu wissen, da hierzu weder viele Kosten, noch Dekorationen nöthig sind.

Wohl ist es auch bekannt, dass französische Opern nicht so wol eine gebildete Kehle,

*) Die mit einem * bezeichneten Personen sind Solospieler. Verschiedene Sänger aus Italien werden erwartet, die zugleich eine italienische Oper bilden sollen.

als Ausdruck und leidenschaftliches Spiel fordern. Hr. Weichselbaumer, als Joseph, gab uns seine nicht leichte Rolle sehr gut, nur, wie es uns däuchte, etwas zu empfindsam; doch muss man an ihm rühmen, dass er einer der Seltenen ist, an dem man im Singen die Worte verstehet — eine schöne Eigenschaft, die immer mehr von unsern Theatern verschwindet. In Iphigenia war er wol der Einzige, der sich immer verstandlich erhielt. Möge dieser talentvolle, vielversprechende Mann immer die Stimme der Vernunft, immer den Rath erfahrner Freunde hören, sich nie von dem ephemerischen Beyfall des falschen Geschmacks blenden lassen, und Deutschland wird gewiss immer nur mit Achtung seinen Namen nennen. — Hr. Tochtermann, als Simeon, gab durch sein feuriges, vortreffliches Spiel dem Stücke seine Haltung, und belebte den, manchmal gedehnten, schleppenden Dialog — (wol mag er im Original edler, gedrängter seyn —) durch seine affektvolle Darstellung. Erschüttert hat er uns und mit Bewunderung sahen wir ihn gleich in dem Ensembleatück des ersten Aktes, wo der Komponist so tief, so innig, Simeons reuevolle Verzweiflung schildert, und er so mächtig, so angreifend dieselbe ausdrückte. Auch der brave Hr. Mittermayr, als Jakob, wurde mit Beyfall aufgenommen; seine schöne Stimme nimmt überall für ihn ein. — Das Stück hat keine Frauenzimmer; nur Benjamin wird von Mad. Regina Lang, ehemaligen Dem. Hitzelberger, mit Innigkeit und zartem Sinn dargestellt. Wenn Einige das stillere Anerkennen dieses für einen Mangel an Wirkung hielten, glaubten wieder Andere, dass der durch heilige Bücher geweihete Gegenstand sich wenig für einen Karneval schicke. Möge also die bald folgende Fasten dieses schöne Stück wieder der Bühne geben, und alle Frivolität aus dem Saale entfernet bleiben! Dann wird des Dichters und Tonkünstlers Kunstwerk noch tiefer gefühlt, noch klarer verstanden werden.

In den letzten Tagen des verflossenen Jahres gab Hr. Pohl, ein reisender Harmonikaspieler, ein öffentliches Konzert. Er hatte schon vorher vor dem königl. Hofe zu spielen die Ehre gehabt. Ungeachtet der Kälte des Saales, welche die Reinheit einiger Töne hinderte, gefiel er allgemein, so wenig auch dies Instrument in hiesiger Stadt ausgeübt wird. Sein Spiel ist zusammenhängend, harmonisch, und wenn er auch diesmal nicht jene Schwierigkeiten ausführete, welche die nun verewigte Kirchgessner gewöhnlich hören liess: so glauben wir, dass seine Manier und Behandlungsweise dem Instrumente mehr angemessen sey. Eine sehr schwere, ins Barocke gehende Sinfonie von Beethoven wurde bey dieser Gelegenheit gegeben.

Dresden. In der ersten Hälfte des Januars starb der von seinen öfteren Reisen bekannte Violoncellist. Calmus, königl. sächs. Kammermusikus in Dresden. Er stand noch in frühen mannlichen Jahren und war durch seine Kunstfertigkeit sehr beliebt. In seinem Spiel ging er weit mehr darauf aus, behende, zierlich und gefällig, als stark und nachdrücklich zu seyn; nicht selten verirrete er sich auch in Tändeleyen aller Art auf seinem Instrumente: doch was er einmal machte, machte er gut.

Leipzig. Am 23sten Jan. gab Hr. Tietz, königl. sächs. Kammermus. aus Dresden, vor einem zahlreichen Auditorium im Gewandhaussaale Konzert. Hr. T. liess sich mit einem Violinkonzert und mit einem Pot-pourri, beyde von seiner eigenen Komposition, hören. Da diese denn doch zu weit hinter dem bleibt, was von vorzüglichen Meistern seit einigen Decennien eben für dies Instrument geschrieben worden ist, so war der Wunsch wol billig, Hr. T. möchte wenigstens Ein Stück eines andern Komponisten

gewählt haben. Irren wir nicht, so müssten eben ihm Rode's schätzbare Werke ganz vorzüglich zusagen. Hrn. T.s ungemein schöner Ton, der voll und kraftig ist, ohne auf unangenehme Weise scharf und schneidend zu werden, seine ausgezeichnete Fertigkeit und Sicherheit, und die Pracision, Sauberkeit und Anmuth seines Spiels, verdienten und fanden allgemeinen Beyfall.

Ausser jenen Stücken zeichneten sich aus: Mozarts geistreiche, kunstvolle Scene mit obligatem Pianoforte, von Dem. Schicht gesungen; eine sehr lebhafte Bravourarie für den Tenor, gesungen, und wahrscheinlich auch komponirt, von Hrn. Jul. Miller; eine freye Fantaisie auf dem Pianoforte, von Hrn. Musikd. Müller, in Verbindung mit dem letzten seiner grossen Capriccios vorgetragen, und zwar so vortrefflich, dass wir Hrn. M. niemals meisterhafter haben spielen hören; und endlich eine neue, grosse Sinfonie von Beethoven, (No. 6.) die in ihrer Art, den Ideen wie der Behandlung derselben nach, wieder so von allen andern abgesondert stehet, dass auch der unterrichtete Zuhörer sie erst ofter hören muss, ehe er sie sich zu eigen machen und ein bestimmtes Urtheil fassen kann, besonders da sie auch so schwer auszuführen ist, dass selbst das geübteste Orchester sie bey der ersten Produktion nicht ganz genau und in dem Sinne des Komponisten wird vortragen können. Diese Sinfonie wird in einigen Wochen im Breitkopf- und Härtelschen Verlage erscheinen.

Recension.

Anleitung zu Temperaturberechnungen, für diejenigen, welche in dem arithmetischen Theile der Musik keinen mündlichen Unterricht haben können; insbesondere aber für die Besitzer des Kirnbergerschen Werkes: die Kunst des reinen Satzes etc. von Daniel Gottlob Türk, Doctor der Philosophie und Musikdirektor in Halle. 1808. 572 S. 8to. Halle, bey Schimmelpfennig und Comp. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Es ist bekannt, dass das Vorzüglichste und Wichtigste, was durch Beyhülfe der mathematischen Klanglehre, in so ferne sie zur Berichtigung eines temperirten Tonsystems angewendet wird, zum Vortheile der Tonkunst geschehen kann, schon von unsern Vorfahren bewerkstelliget worden ist. Sey es auch, dass der Hang zu Veränderungen in diesem Zeitraume die bekannten Gründe für eine möglichst gleichschwebende Temperatur der Töne, in einem andern Zeitraume aber die für eine ungleichschwebende Temperatur derselben, für überwiegend findet: so lässt sich dennoch, so lange man die Musik in derjenigen Grundverfassung ausübt, in welcher sie bis jetzt ausgeübt wird, kein Tonsystem denken, welches dem Ohre sowol als dem Verstande auf eine noch vollkommnere Art zusagte, in welchem alle Töne und Tonarten unter sich eine noch nähere Verbindung erhielten, und in noch mannichfaltigere Beziehungen auf einander gebracht werden könnten, als in unserm gebräuchlichen Tonsysteme.

Sowol diese Wahrheit überhaupt, als auch die übertriebene Vorliebe unserer Vorfahren für die mathematische Klanglehre, die man sich lange Zeit als die Hauptwissenschaft der ganzen Musik vorspiegelte, und nun im Gegensatze die verächtlichen Aeusserungen, die man sich oft in unsern Zeiten über alles, was in der Kunst ein arithmetisches Ansehen hat, ohne alle Einschränkung erlaubt — sind ohne Zweifel die vorzüglichsten Ursachen, warum dieser wissenschaftliche Theil der Musik seit geraumer Zeit fast gänzlich vernachlässigt worden ist. Kein Wunder daher, dass es nicht an praktischen Tonkünstlern, selbst von einiger Bedeutung, gefehlt hat, die aus Man-

gel an Kenntnis des mathematischen Theils der Kunst auf den Einfall gekommen sind, uns, in Hinsicht auf das Tonsystem, wieder um einige Jahrhunderte zurückzudrängen, indem sie öffentlich die Meynung geltend zu machen gesucht haben, dass es eine wunderliche, grundlose und fehlerhafte Zumuthung sey, wenn man verlange, dass z. B. die Sänger oder Bogeninstrumentisten (die alle Intervalle in ihrer ursprünglichen Reinheit intoniren können,) die Töne temperiren, oder sich bey der Intonation derselben nach der Temperatur der Klavierinstrumente richten sollen.

Es bedarf wol keines weitläuftigen Beweises, dass sich in solchen Meynungen und Aeusserungen eine sehr unvollkommene Ansicht des Tonsystems, ein Mangel an Kenntnis der Geschichte desselben, und zugleich ein gänzlicher Mangel an Einsicht in den mathematischen Theil der Musik ausspricht; denn es ist jedem Anfänger in der Kanonik bekannt, dass in einer, aus mehrern verschiedenen Stimmen zusammengesetzten oder harmonischen Musik schon die mehresten Intervallen der Tonleiter einer jeden von allen übrigen Tonarten abgesonderten Tonart temperirt werden müssen, wenn nicht Verhältnisse verschiedener Intervallen zum Vorscheine kommen sollen, die unser Ohr nicht ertragen kann und mag; denn wenn z. B. die Töne der Tonleiter c d e f g a h c in ihrer ursprünglichen Reinheit ausgeübt werden sollen, so dass z. E. der Ton a gegen den Grundton c als grosse Sexte in dem reinen Verhältnisse 5 : 3 gebraucht wird: so giebt ja dieses a gegen den ihm untergelegten Ton d eine Quinte, welcher an ihrer vollkommenen Reinheit ein ganzes syntonisches Komma (81 : 80) mangelt. — —

Vorurtheile dieser Art erzeugen sich sehr leicht bey einer falschen Ansicht unsers Tonsystems, und diese gehet eben so leicht aus einem gänzlichen Mangel an Kenntnis der mathematischen Klanglehre hervor. Hieraus folgt von selbst, dass nothwendig ein grosser Theil des Inhalts des oben angezeigten Werkes jedem Tonkünstler nutzlich sey, der auch nicht die Absicht hat, so weit in die Kanonik einzugehen, als es zur Berechnung der verschiedenen Arten der Temperatur nöthig ist.

Es ist demnach ein verdienstliches Unternehmen des Hrn. Türk, dass er auf die seither fast gänzlich in Vergessenheit gerathene Kanonik hier wieder Aufmerksamkeit erregt hat. Weil aber beynahe in allen Schriften über die Musik eine richtige Ansicht des Tonsystems vorausgesetzt wird, so dass sich in denselben äusserst selten Gelegenheit zeigt, Vorurtheile, die dagegen geschöpft sind, zu bestreiten: so hatte in diesem Werke den bekanntesten derselben, die dem Vf. nicht entgangen seyn können, (es sey nun in der Vorrede, oder in der Einleitung) um so mehr begegnet werden sollen.

Das Werk selbst, welches mit einer Einleitung beginnt, in welcher vorläufige Erklärungen über die mathematische Klanglehre überhaupt, über Grösse der Töne und über Verhältnis, Proportion und Progression enthalten sind, ist in zechzehn Kapitel abgetheilt, denen ein Anhang folgt, welcher die Ueberschrift hat: Erklärung der Angaben in den drey ersten Bogen der Kunst des reinen Satzes von Kirnberger. Nächst einem vollständigen Register sind am Ende noch die Tafeln der gemeinen Logarithmen von 1 bis 2000 angehangt.

Das erste Kap. handelt von den Verhältnissen nach Saitenlängen, nach Schwingungen und nach dem Gewichte, von dem Komma, und von den temperirten Intervallen. In den fünf folgenden Kapiteln wird von der Addition, Subtraktion, Comparation, Copulation und von der Theilung der Verhältnisse gehandelt. Das siebente Kap. beschäftigt sich mit den Decimalbrüchen und Potenzen, und

das achte, mit der Ausziehung der Quadrat- und Cubikwurzel. Im neunten Kap. handelt der Vf. von den Logarithmen überhaupt, und von der Art, den Logarithmen einer Zahl, und die Zahl zu einem Logarithmen zu finden, und im zehnten werden die Rechnungsarten mit den Logarithmen erklärt. Das eilfte Kap. hat die geometrische Theilung der Verhältnisse, und das zwölfte, die Temperatur überhaupt, und die Nothwendigkeit derselben, zum Gegenstande. Die vier letzten Kapitel sind endlich den Berechnungsarten der gleich- und ungleichschwebenden Temperaturen gewidmet. Man siehet aus dieser Inhaltsanzeige, dass die äussere Einrichtung dieses Werks viel Aehnlichkeit mit Sorgens Anleitung zur Rationalrechnung hat, ob es sich gleich von dieser durch vorzügliche Deutlichkeit in der Darstellung der Gegenstande auszeichnet.

Weil der Vf. nicht darauf ausgegangen ist, eine neue Temperatur zur Ausübung in Vorschlag zu bringen, sondern blos den Vorsatz gefasst hatte, die Berechnungsarten der schon bekannten Temperaturen auf eine so fassliche Art vorzutragen, dass sich jeder Tonkünstler ohne mündlichen Unterricht in denselben orientiren kann: so darf man in seinem Werke keine neuen Ansichten der dahin einschlagenden Gegenstände, wol aber einen, seinem Zwecke entsprechenden, deutlichen und fasslichen Lehrvortrag suchen; und in dieser Hinsicht hat der Vf. alles geleistet, was die Kritik von seinem Werke fordern kann.

Hr. T. hat übrigens in dieser Schrift, welche für jeden in jenen Theil der Kunstwissenschaft noch ganz uneingeweiheten Tonkünstler brauchbar seyn sollte, mit Recht weiter keine mathematischen Vorkenntnisse vorausgesetzt, als die vier Species der gemeinen Rechenkunst. Es war daher, weil vieles aus der Rechnung mit Brüchen, so wie auch das Ausziehen der Quadrat- und Cubikwurzel, und die Rechnung mit Logarithmen, erklärt werden musste, eine nothwendige Folge seines Plans, dass sich sein Vortrag, im Ganzen genommen, sehr ins Breite ziehen musste. Hin und wieder hätte sich jedoch der Vf., der Deutlichkeit unbeschadet, kürzer fassen können, wie z. B. in dem ersten Kapitel bey der Darstellung der Intervallenverhältnisse nach Schwingungen, welcher die Entwickelung der Verhältnisse der Intervallen nach Saitenlängen schon vorausgegangen war.

Weil Rec. alle die Angaben des Vfs., die er nachgerechnet hat, völlig richtig fand, so vermuthet er mit desto mehr Wahrscheinlichkeit, dass es auch mit allen übrigen seine Richtigkeit habe, und wünscht nur noch, dass dieses so fasslich geschriebene Werk von sehr vielen Tonkünstlern benutzt werden möge.

Kurze Anzeigen.

Sinfonie de Joseph Haydn. Partition. No. 5. No. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. der No. 3. 1 Thlr. 8 Gr., der No. 5., 1 Thlr.)

Von dem Unternehmen, J. Haydns und Mozarts meisterhafteste Sinfonieen in Partitur, mit möglichster Genauigkeit und Correktheit und für sehr wohlfeilen Preis, herauszugeben, ist mit gebührendem Lobe schon damals in unsern Blattern gesprochen worden, als die erste Nummer zur Probe erschien. Dort haben wir auch die Einrichtung dieser Ausgabe beschrieben und uns über den nähern Zweck derselben, so wie über die grossen Vortheile verbreitet, welche Musik Studirende, Komponisten, Konzert-Direktoren, und alle unterrichtete Freunde grosser Meisterwerke der neuern Tonkunst, davon ziehen können. Es ist gewiss der Verlagshandlung zum Verdienst zu rechnen, dass sie sich

durch die, eben mit dem Anfange dieser Unternehmung eingetretenen sehr ungünstigen Zeitverhältnisse von der Fortsetzung nicht hat abhalten lassen; und dem Publikum ist es zum Ruhme nachzusagen, dass es doch wenigstens so viel Theilnahme bewiesen hat, als wirklich geschehen ist.

Wir stellten an der ersten dieser Sinfonieen aus, dass sie gar zu eng gestochen, auch manche Stelle durch ein allzusehr auskalkulirtes Zusammendrängen der Verdoppelungs-Stimmen, wenigstens für die erste Ansicht, fast zweifelhaft geworden sey: diesem ist nun bey der Fortsetzung sorgsam abgeholfen worden, und der Stich nimmt sich jetzt auch sauberer und zierlicher aus.

Ueber die trefflichen Werke selbst etwas zu sagen, ist unnöthig; so mag denn nur noch, um Verwechselung zu vermeiden, der Anfang beyder, und der Wunsch hier stehen, dass man ein von Jedermann so geachtetes, von jedem Theilnehmer verdanktes, und der Kunst selbst von so vielen Seiten vortheilhaftes Unternehmen mit gleichem Eifer auch ferner fortsetzen möge.

No. 3.

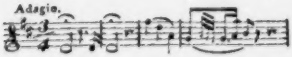

No. 5.

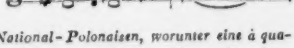

Acht National-Polonaisen, worunter eine à quatre mains, von verschiedenen Komponisten in u. bey Warschau. Herausgeg. von F. M. Forcht. 1ster Heft. Dresden, b. Verfass. (italien. Dörfchen, No. 21.) (Prän. pr. 12 Gr.)

Da die Polonaisen jetzt wieder zur Mode geworden sind und deren so viele geschrieben werden, die nur das Zufällige dieser Musikstücke haben, war es ein glücklicher Gedanke des Herausg.s, der verschiedene Jahre in und bey Warschau als Musiklehrer gelebt hat, eine Sammlung National-Polonaisen zu veranstalten — d. h. ja wol solcher, die wirklich von polnischen Musikern, ganz im Charakter dieses Tanzes und im Geschmack der Nation gesetzt, eben jetzt an Ort und Stelle im Gebrauche und beliebt sind? Was nun hier gegeben wird, stehet, den Ideen nach, nicht eben hoch, zeigt auch nicht selten, der musikalischen Ausarbeitung nach, einen Mangel an Schule oder doch an Uebung und Gewandtheit in der Komposition; dennoch kann es den Dilettanten unterhalten, und dem Komponisten, der etwas in dieser Gattung liefern will, ohne sie weiter, als aus fremden Nachbildungen, zu kennen, nützlich werden. Und darum ist zu wünschen, dass der Herausg. genug unterstützt werde, um die Sammlung fortsetzen zu können.

Rondeau p. le Pianoforte par J. B. Cramer. No. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Die Gedanken sind einfach und fliessend, die Ausführung vollstimmig und kunstgemäss, zuweilen auch sehr auserlesen, edel und neu. Der wackere, solide Cr. bleibt doch in allen seinen Arbeiten von Bedeutung sich selbst getreu; und wie gut ists, dass er das thut! — Zu spielen ist dies Rondeau gar nicht schwer, wenn man vollstimmig vorzutragen, und — weit zu spannen, einigermassen gewohnt ist. Der Stich ist gut.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *No. V.* 1809.

Göthe's

Lieder, Oden, Balladen und Romanzen

mit Musik von

Herrn J. F. Reichardt,

Königl. Westph. Kapelldirector,

in drey Heften,

welche vor einiger Zeit angekündigt worden sind, werden in unserm Verlage noch vor Ende des Monats April d. J. erscheinen. Bis dahin nehmen wir darauf Pränumeration mit einem Ducaten für alle drey Hefte an. Der nachherige Verkaufspreis derselben wird 5 Thaler Sächs. seyn.

Leipzig, im Januar 1809.

Breitkopf et Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf - und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Für das Pianoforte.

Louis Ferdinand, Prince de Prusse, Notturno av. Flûte, Violon, Viola, Violoncelle oblige et 2 Cors ad libitum. Op. 8. 2 thl.

— — Rondeau av. 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors, Viola, Vcelle. et Basse. Op. 9. 2 thl.

— — Ottetto avec Clarinette, 2 Cors, 2 Violes, et 2 Violoncelles obligés. Ouvrage posthume, Publié p. J. L. Dussek. 2 thl. 12 gr.

Bachmann, G. 6 petites pièces. 8 gr.

Cramer, J. B. Rondeau pastoral. No 1. 2. à 8 gr.

— — Air av. 10 Variations. No 3. 5. à 12 gr.

— — do Toccata. No 7. 12 gr.

— — Rondeau. No 8. 8 gr.

— — Adagio. No 9. 8 gr.

— — Rondo. No 10. 8 gr.

Dussek, J. L. 2me Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 14. 2 Thl.

— — Concerto. Op. 26. 1 Thl. 8 gr.

— — 3me Concerto. Op. 29. 2 thl. 8 gr.

— — grande Sonate. Op. 35. No 1. 2. à 16 gr.

— — 3 Sonates. Op. 39. 1 thl. 8 gr.

— — Concerto militaire. Op. 40. 2 thl.

— — le Retour à Paris, Son. Op. 70. 1 thl. 12 gr.

Fischer, M. G. Uebungsstücke. 16 gr.

Jadin et Garnier 3 Nocturnes concert. p. Pianoforte et Hautbois ou Flûte. 1 thl. 12 gr.

— — Potpourri p. Pianof. et Hautbois. 16 gr.

Lamotte, F. Rondeau. 12 gr.

Lindemann, J. D. 6 Walses, 6 Ecossoises, 3 Angl. et 1 Polonoise. 12 gr.

Mozart, W. A. Ouv. de l'Op. die Zauberflöte. 8 gr.

Riotte, P. J. gr. Concerto. Op. 15. 3 thl.

— — Fantaisie et Variations av. acc. de l'Orchestre Op. 4. 1 thl. 8 gr.

Schneider, W. 5 Marches. Op. 8. 16 gr.

Steibelt, D. le Berger et son troupeau, Rondo pastoral. 8 gr.

— — Fantaisie. 16 gr.

— — Fantaisie s. l'air de Danse la nouvelle Zoé, av. 9 Variations. 1 Thl.

— — Fantasie av. 6 Variations. 12 gr.

— — do av. 8 do 16 gr.

— — Duo p. 2 Pianofortes. 16 gr.

— — Sonate à 4 ms. No 6. 16 gr.

— — Sonate. Op. 9. 12 gr.

— — gr. Sonate. Op. 25. 1 thl.

— — 2 Sonates. Op. 66. 1 thl. 8 gr.

— — 3 Sonatines, av. Flûte ou Vlon. Op. 72. 1 thl.

— — 3 Sonates av. Flûte oblige. Op. 75. 2 thl.

— — 3 Sonates av. Violon oblige. Op. 74. No 1. 2. 3. à 18 gr.

— — 3 gr. Sonates. Op. 76. No 1. 2. 3. à 18 gr.

Steibelt, D. 4me gr. Concerto av. acc. de l'Orchestre. (Es dur.) 2 thl. 12 gr.
Sterkel, Variations sur un air favorit: das Geheimniss. 10 gr.
Vötsch, Th. différentes Danses. 8 gr.
Walch, 24 Eccossoises. 8 gr.
Wittkowsky, J. de, 6 Polonoises. 12 gr.
Wölfl, J. 2 Sonates, Op. 27. N° 1. 2. 1 thl. 8 gr.

Für die Violine oder Violoncell.

Dotzauer, J. J. F. Quartetto p. Violoncelle, 2 Violons et Alto. Op. 15. 1 Thl.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Op. 14. 18 gr.
Eberwein, M. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 1. Liv. 1. 2. 3. chaque Livrais. 1 thl.
Kreutzer, R. 2 Quatuors. N° 1. 2. 1 thl. 8 gr.
— — 6 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 1. Liv. 2. 1 thl.
— — d^o^ d^o^ Op. 1. N° 2. 1 thl.
— — Caprices ou Etudes du Violon. Liv. 1. 2. chaque Livraison 8 gr.
— — 4me Concerto. 2 thl.
Kreutzer, R. 7me Concerto p. Violon. 1 Thl. 8 gr.
Kummer, G. H. Variations p. Violoncelle et Basse. Op. 12. 8 gr.
Rode, P. 1er Concerto. 2 thl.
— — 2me Concerto. 2 thl.
— — 3me Concerto. 2 thl.
— — 3 Duos p. 2 Violons. Liv. 1. de Duos. 1 thl.
— — 3 Duos. Liv. 2. 1 thl. 8 gr.
Vrotti, J. B. 3 Trios p. 2 Viols. et Vlle. Op. 19. 1 thl. 12 gr.
— — 3 Quatuors p. 2 Vls. Alto et Violoncelle. Liv. 2. 2 Thl. 8 gr.
— — 26me Concerto. L^e^. F. 2 thl.

Für Blasinstrumente.

Backofen, H. Concerto p. Clarinette avec accomp. de l'Orch. Op. 16. 2 thl.
Dressler, R. Caprices ou etude p. la flûte. 16 gr.
Hugot, 6me Concerto p. la flûte. Oeuvre posthume.
Jadin et Garnier, Potpourri p. Flte et Hautbois. 16 gr.
— — 3 Nocturnes conc. p. Pforte. et Hauth. ou Violon, ou Clarinette, ou Flûte. 1 thl. 12 gr.
Kummer, G. H. Concerto facile p. le Basson. Op. 11. 1 thl. 8 gr.
— — 12 Trios p. 3 Bassons. Op. 13. 16 gr.

Lefevre, 4me Concerto p. la Clarinette. 1 Thl. 8 gr.
— — 6me Concerto p. le même instr. 1 Thl. 8 gr.
Walch, 3 Marches p. 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Cors, Flûte, 2 Bassons, Trompette et Serpent ad libit. N° 1. 2. à 16 gr.
Wunderlich, J. G. 3 grands Solos p. la Flûte. 16 gr.
— — Divertissemens p. la Flûte. 16 gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Ferrari, G. G. 6 Ariette coll' accomp. di Pianof. ridotte p. la Chitarra. N° 2. 1 Thl.
— — 6 Duetti. N° 2. 1 Thl.
— — 12 Canoni coll' accomp. di Pforte. 1 thl.
— — 6 Notturni coll' acc. di Pforte ridotti perla chitarra da Seidler. 1 thl.
Harder, A. Lieder mit Begleitung der Guitarre. Op. 22. 16 gr.
Küster, G. 12 Canzonette coll' accomp. di Pianoforte. 1 thl. 8 gr.
— — Kantate. Heiliger Gott, sieh gnädig etc. N° 1. Partitur. 1 thl.
— — Kantate. N° 2. Allerbarmer, höre. 16 gr.
— — Arie Nein Treue darf nicht wanken, mit Klavier-Auszug und Orchesterstimmen (N° 10.) 18 gr.
— — Arie: Lass Geliebter, lass mich etc. Klavier-Auszug und Orchesterstimmen. (N° 12.) 20 gr.

Haydn, J. Sinfonien in Partitur. N° 3. 1 thl.
— — d^o^ d^o^ N° 5. 6. à 1 thl. 8 gr.
— — Messe in Partitur N° 6. (B dur) 4 Thl.
Pär, F. Ouverture à grand Orchestre, de l'Opera Ginevra. 1 Thl.
Sterkel, Sinfonie à gr. Orchestre N° 6. 2 thl. 12 gr.
Walch, 24 Eccossoises p. 2 Violons, Flûte ou Clarinette, Hautbois, 2 Cors et Basse. Liv. 3. 16 gr.
Winter, Ouverture à grand Orchestre de l'Op: Proserpine. 1 Thl.
Brand, J. P. de, Sonate p. la Guitarre av. Violon. 8 gr.
Fischer, A. G. 120 kurze und leichte Orgel-Vorspiele. 2 Hefte. 1 thl. 8 gr.

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Februar. Nº. 19. 1809.

Ueber Hrn. D. Apels Abhandlung über Rhythmus und Metrum.

Mehrere an mich ergangene Anfragen, was ich zu der scharfsinnigen Abhandlung über Rhythmus und Metrum in der musik. Zeit. meyne, veranlassen mich, wenigstens so viel als für das philologische Publikum hinreichend ist, darüber zu sagen. Dieses aber besteht darin, dass ich den in jener Abhandlung aufgestellten Grundsätzen in keiner Rücksicht beystimmen kann. Und zwar aus folgenden zwey Gründen.

Erstens kann man von dem, welcher ein, auch für die alte Metrik geltendes Princip aufstellen will, mit Recht fordern, dass er dieselbe gründlich kenne. Diese Kenntnis aber geht dem Verfasser ab, wie sowol diese Abhandlung, als die den Aetoliern angehängte zeigt. Von mehrern Beyspielen begnüge ich mich blos das anzuführen, was der Verf. sich da zu Schulden kommen lässt, wo er gerade den Laien am meisten scheinen muss Recht zu haben. Mus. Z. No. 4. 1807. wo er die von mir so genannte Basis anders zu erklären sucht, schliesst er, durch seine Theorie genöthigt, S. 62. den Pyrrhichius davon aus, mit dem Zusatze, dass sich für denselben auch keine Beyspiele finden werden, wo er nicht entweder als blosse Anakrusis, oder, mit Erhebung der ersten Kürze zur Länge durch den Accent, als Trochaeus seinen Platz gefunden haben sollte. Allein nicht zu gedenken, dass diese Erhebung der Kurze zur Länge durch den Accent in dergleichen Rhythmen völlig unstatthaft ist, so bestätigen den Gebrauch des Pyrrhichius nicht nur die Grammatiker ausdrücklich, sondern er findet sich auch in solchen Beyspielen, die gegen alle mögliche Exception gesichert sind, wie in dem eben um deswillen vom Hephästion angeführten Verse der Sappho,

γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον,

und vielen andern Stellen. Was wird nun also aus des Verfassers Theorie?

Zweytens kann ich überhaupt den Weg, den der Verfasser geht, nicht für den richtigen erkennen. Da er alle Metrik auf die Regeln unsers Musiktakts zurückführt, so kann ich zwar, wenn nach seiner Theorie jemand Verse machen will, nichts dagegen einwenden: allein die Anwendung dieser Theorie auf die Verse der Alten muss ich verbitten. Denn bey uns, wo die Musik auf einen bewundernswürdigen Grad der Vollkommenheit gekommen ist, die Metrik dagegen noch äusserst vernachlässiget liegt, ist es kein Wunder, wenn man, um eine Regel für seine Verse zu haben, zu der Musik, wo es an festen Regeln nicht fehlt, seine Zuflucht nimmt. Bey den Griechen hingegen ging die Poesie der Musik voraus; die Musik war bloss Dienerin der Poesie, und ohne dieselbe nichts. Es können daher die Gesetze griechischen Verse nicht von der Musik entlehnt seyn, sondern umgekehrt musste die Musik ihre Gesetze von den Versen hernehmen. Wie viel weniger wird man also die Regeln der

griechischen Versmaasse nach dem Takte der heutigen Musik bestimmen können. Sollte die Urgrossmutter von der Urenkelin tanzen gelernt haben? Meynt aber der Verfasser, dass unsere Musik nur das anschaulicher darstelle, was schon in der alten Metrik vorhanden war, so fehlt seiner Behauptung aller Beweis. Denn da die Möglichkeit, einige alte Versmaasse auf unsern Takt zurückzuführen, noch kein Beweis ist, dass unser Takt überhaupt die Regel der alten Versmaasse sey, zumal da mehrere derselben nur mit grossem Zwange und durch willkührliche, den alten Auctoritäten geradezu widerstreitende Hypothesen mit unserm Takt in Einstimmung gebracht werden können: so müsste nothwendig ein historischer Beweis geführt werden. Diesen aber hat nicht nur der Verfasser nicht geführt, sondern es wird überhaupt niemand je einen solchen Beweis führen können. Ich sage dieses, nicht unbekannt mit dem, was nächstens ein scharfsinniger Mann als einen Versuch dieser Art beybringen wird. Vielmehr leiten sowol die historischen Data, als eine unbefangene Ansicht der alten Metrik geradezu auf die Behauptung, dass die alten Versmaasse mit unserm Takte nichts zu thun haben. Der Takt ist an sich kein nothwendiger Theil des musikalischen Rhythmus; er ist nur ein Mittel, ohne welches die jetzige Musik in ihrer Vollkommenheit nicht bestehen könnte. Denn da in ihr nicht nur eine Note mittelst der Theilung durch Zwey in vierundsechszig Theile getheilt werden kann, sondern auch nach einer Theilung durch Drey Triolen, und nach andern Theilungen andere Auflösungen zulässt; da ferner oft, oder fast immer, mehrere verschiedene Rhythmen neben einander herlaufen, und die Menge derselben oft noch gar durch die Anzahl der begleitenden Instrumente vervielfältigt wird: so ist ein einziger, einfacher, sich durchaus gleichbleibender Rhythmus, welches der des Takts ist, unentbehrlich, um alle jene mannichfaltigen Rhythmenund Veränderungen der Rhythmen zusammenzuhalten. Wo also nichts zusamm enzuhalten ist, wozu soll da der Takt? Dies ist aber bey den Griechen der Fall, bey welchen alle Verschiedenheit der Noten in Vierteln und Achteln bestehet, verschiedene neben einander fortlaufende Rhythmen aber, so viel man weiss, gar nicht im Gebrauch waren, sondern vielmehr der Gesang und die Instrumente bloss den Rhythmus des Versmaasses befolgten. Mit andern Worten, der Rhythmus der Noten ist von dem Rhythmus des Takts ganz verschieden, obwol beyde zufällig zusammenstimmen können. Giebt man z. B. folgende Noten an, und schlägt den Takt dazu.

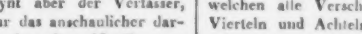

so fällt der Rhythmus des Takts mit dem der Noten in einen Rhythmus zusammen. Giebt man hingegen folgende Noten an, indem man den Takt dazu schlägt,

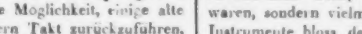

so hört man zugleich zwey verschiedene, nicht zusammenstimmende, wol aber, weil sie gleiches Maass haben, neben einander fortlaufende Rhythmen:

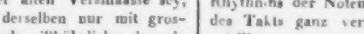

Wenn nun, wie bey den Griechen, die Worte des Gesangs den Rhythmus der Noten haben und die begleitenden Instrumente auch diesen Rhythmus, und keinen andern, angeben; wozu sollte nebenher noch der Rhythmus des Takts nöthig seyn? Vom Unnöthigen waren die Griechen keine Freunde. Werden aber nun gar verschiedene Rhythmen verbunden, wie in dem den Alten nachgebildeten Verse von Klopstock,

nieder zu dem Hayne der Barden senkt,

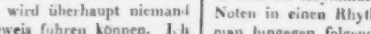

wär' es nicht widersinnig, wenn man, um den hier ganz unnöthigen Taktrhythmus zu ha-

ben, den Rhythmus der Worte so abtheilen wollte:

Eben so ist es mit vielen andern Rhythmen, die sich durchaus in keinen Takt bringen lassen, wenn man nicht seine Zuflucht zu Punkten und Pausen nehmen will, wozu sich kein Rechtsgrund auffindet. Ja es giebt sogar umgekehrte Taktarten, die, so wenig sie auch auffallendes haben, doch in keinem griechischen Rhythmus vorkommen, z. B. die von dem Verfasser der erwähnten Abhandlung angenommenen molossischen Rhythmen, welche $\frac{3}{8}$-Takt haben. Der ganze Grund, warum der Verf. auf seine Theorie kommen musste, ist der, dass diejenigen, welche sich viel mit Musik beschäftigen, Gesang ohne Takt kaum denken zu können scheinen. Allein dies ist bloss eine durch Gewöhnung an unsre Musik entstandene subjektive Unmöglichkeit, die bey einer unbefangenen Prüfung sogleich verschwinden muss. Schon folgende, richtig verstandene Frage dürfte zur Beseitigung derselben hinreichend seyn: wenn unter den in dem Umfange eines sogenannten ganzen Taktes enthaltenen Noten ein Rhythmus von drey Triolen vorkommt, welchen Takt hat dieser Rhythmus?

G. Hermann.

Nachrichten.

Prag, d. 20sten Jan. Ehe ich zu der Uebersicht dessen komme, was uns in den letzten Monaten in der hiesigen musik. Welt geboten wurde, hole ich aus der beträchtlichen Zwischenzeit seit meinen letzten Nachrichten vom vorigen Jahre das nach, was mir dieses Nachholens in irgend einem Betracht vorzüglich würdig scheint. Nehmen Sie also mein heutiges Schreiben als Einleitung zu den folgenden.

Noch im Frühling liess sich Hr. Schroek; der in Berlin so sehr beliebte und daselbst so oft gerühmte Flötist, auf seiner Durchreise nach Wien, hier hören. (Bekanntlich ist er der Gemal der ebenfalls so sehr beliebten Schauspielerin, vormals Mad. Fleck, welche dieselbe Reise machte.) Hr. Sch. ist gewiss ein sehr erwünschtes und rühmenswürdiges Mitglied eines guten Orchesters: aber wie er als Virtuos so oft und so ungemessen von Berlinern gepriesen werden könne, das begriffe man nicht, wenn man nicht wüsste, dass ein schöner Ton (und freylich mit Recht) überall viele Freunde findet, und dass die Berliner überhaupt gern und etwas stark zu loben pflegen — es versteht sich, das, was sie selbst besitzen! Ausser diesem schönen Ton muss auch die Reinheit und Klarheit des Vortrags des Hrn. Sch. gerühmt werden; übrigens aber ist dieser sein Vortrag ziemlich monoton und oft sogar schleppend, ohne eigenthümlichen Geist, ohne inneres, wahres Leben. So waren denn auch die von ihm gewählten Stücke beschaffen. Uebrigens bedauern wir, dass auch er die Erfahrung machen musste, Frühling und Sommer seyen bey uns für musikal. Darstellungen durchaus ungünstig.

Die musikalische Wittwen-Societät, die, seit sie sich des Glückes erfreut, einen so würdigen Kunstfreund, den Hrn. Grafen Friedrich Nostitz-Rhinek, zu ihrem Protektor zu haben, sich immer mehr vervollkommnet, gewährte uns ein hier noch ungekanntes Vergnügen, indem sie im Monat May zu ihrem Besten vier musikal. Akademieen im Garten des Hrn. Grafen v. Waldstein gab, dem für die Bereitwilligkeit, womit er seine schönen Anlagen und den geräumigen Salon dem allgemeinen Genusse widmete, öffentlicher Dank gebührt. Es war das erstemal, dass in unserm Weichbild Kunst und Natur also vereint auf die Gemüther wirkten, und die Theilnahme des Publikums schon daher sehr

beträchtlich. Der Eintrittspreis in den Garten war billig und auf die Menge wohl berechnet; nur für den Salon war ein sehr erhöhtes, dessen ungeachtet aber beträchtliches Abonnement vom Adel und dem höhern Mittelstande eröffnet, welche beyde sich bey allen ähnlichen Anstalten vorzüglich auszeichnen. Man gab mit stark besetztem Orchester jedesmal zwey Sinfonieen und zwey grosse Chöre — erstere von Mozart, Haydn, Blyma, Wittasek, Rösler, Cartellieri und Grafen J. v. N.; letztere, von Haydn und Mozart, und Schillers Hymne an die Freude mit der bekannten Melodie in C dur, die jedoch hier bey weitem nicht die Wirkung that, deren wir uns aus manchen kleinern, frohen Kreisen so gern erinnern. Sie war diesmal in B dur gesetzt — ein zu milder Ton! Was hat wol Hrn. Wittasek, der sie fürs Orchester setzte, dazu bewogen? Das erstemal gaben die Hrn. Beer und Farnik, statt des Chores, ein Doppelkonsert für zwey Klarinetten von Schneider, dem jedoch das Lokale nicht günstig war. So sehr man auch Ursache hat, mit der Ausführung des Orchesters im Ganzen zufrieden zu seyn, so können wir doch abermals den Wunsch nicht unterdrücken, dass bey Verstärkung der Stimmen mehr auf ein richtiges Verhältnis Rücksicht genommen werde, und man sich deshalb in der Akustik Raths erholen möge.

Wenn in diesen Akademieen die Ausbeute für den Liebhaber der Kunst ziemlich reich und erfreulich war, so bot uns das Theater ganz das Gegentheil dar. Die Uniform von Weigl fiel bey der ersten Vorstellung durch und wurde nach einigen auch nicht glücklichen Produktionen ganz bey Seite gesetzt. Das Werk selbst ist überall bekannt; man mag also selbst abnehmen, wie viel von diesem Schicksal auf Kosten der Darstellung gerechnet werden muss. Mozarts Entführung aus dem Serail konnte selbst die herrliche Musik kaum vor einem gleichen Geschick behüten. Sie ging erbarmlich, und beynahe kein Tempo wurde richtig genommen. Gleich in der ersten Arie (Hier soll ich dich denn sehen,) nahm Hr. Grünbaum (Belmonte) das Tempo so unmassig rasch, dass man Muhe hatte, sie wieder zu erkennen. Es scheint fast, er glaube, Feuer und Affekt, welche beyde ihm gar sehr mangeln, können durch ein schnelles Tempo ersetzt werden. Zum Wirrwarr ward das Finale des ersten Akts (Marsch, marsch, marsch) übertrieben und zu Grunde gerichtet, und selbst das geübteste Ohr würde nicht im Stande gewesen seyn, die komplicirten Schönheiten dieses in seiner Art so seltnen Stücks zu fassen. Hr. Haser gab den Osmin in seiner gewöhnlichen schlafrigen Manier, und liess uns selbst im Gesang, vorzüglich in der Arie: Solche hergelaufne Laffen — sehr viel zu wünschen übrig. Wenn doch die Herren und Damen der Bühne von dem elenden Wahn ablassen wollten, alle Singpartieen, die keine Koloraturen vertragen, seyen nicht brillant und ihrer Anstrengung unwürdig! Constanze wurde nach einander von Dem. Ph. Bessel und Mad. Fischer gegeben. Die Singart der erstern ist in diesen Blättern schon mehrmals erwahnt worden, und wenn auch Mad. F. vor jener grosse Vorzüge hat, so hat sie doch keinesweges dem Ruf entsprochen, der ihr voranging. — Bey der ersten Vorstellung debütirten Hr. und Mad. Rottmayer als Pedrillo u. Blonde. Hr. R. spielte und sang seine Partie recht angenehm. Mad. R. distonirte die ganze Oper hindurch, und sang gewöhnlich beynahe um einen halben Ton zu hoch. Beyde sind bereits nach Würzburg abgegangen. Ihre Rolle übernahm Dem. Woitech, welche diesen Sommer zuerst die Bühne betrat. Sie sang sie viel besser; im Spiel ist sie aber noch ganz Anfangerin; und was sie statt Munterkeit und Schalkhaftigkeit giebt, kömmt so plump und derb, dass wir, sie zu schonen,

es lieber gar nicht benennen wollen. Der Bassa Selim wird es uns hoffentlich Dank wissen, wenn wir seine Grimassen ganz übergehen.

Die Mitternacht, von Seyfried, Oper in einem Aufzuge, belohnte das Einstudiren nicht, und war, wie mehrere der Art, nur eine flüchtige Erscheinung auf der Bühne.

Mozarts Titus ging zwar im Ganzen besser, als mehrere vorhergehende Opern, doch können wir diese Produktion auch nur vergleichungsweise unter die gelungenen zählen. Hr. Grünbaum, der, als Sesto, alle mögliche Mühe anwandte, übertraf wirklich sich selbst; dennoch wünschte man, und nicht ohne Grund, einen schönen Sopran für diese Rolle zurück, zumal da sich das Ohr hier an denselben schon gewöhnt hatte. Dass ein unmusikalischer Regisseur übersieht, wie sehr durch eine solche Verwechslung das richtige Verhältnis der Stimmen gegen einander gestört wird, ist uns wol nichts Neues: dass aber auch ein Kapellmeister dagegen nichts einwendet, kann man nicht so leicht verzeihen, und vielleicht nur an Hrn. Wenzel Muller erklären. Wir gedachten wirklich mit Wehmuth der Zeiten, wo unsre unvergessliche Strinasacchi diese Rolle gab! Warum wurde sie nicht durch Dem. Müller besetzt? Wir würden dann überdies den Titus von Hrn. Gr. weit besser gehört, und nicht so holzern gesehen haben, als ihn Hr. Fleischmann gab. Mad. Fischer erregte in uns abwechselnd Mitleid und Unwillen. Mit einer wahren Singwuth verschnörkelte sie auf die widrigste Art die schönsten, edelsten und einfachsten Gesangstücke, obschon ihr die Natur noch obendrein die Biegsamkeit der Kehle versagt hat, welche diese glänzende Unart allein noch erträglich macht. Mad. F. bewies uns abermals nur zu deutlich, wie wenig sie mit echter Singmethode bekannt sey. Möchte sie doch unsre freymüthige und gutgemeynte Warnung beherzigen, und sich nicht durch das fade Brava Rufen (!) mancher ununterrichteter und geschmackloser Enthusiasten verleiten lassen, in der Sünde gegen das wirklich Schöne und Wahre zu verharren. Ihr Spiel ist überladen, und scheint dem Zuschauer immer zuzurufen: Hierher schaut jetzt kömmt das Wahre!

Winters Marie von Montalban hatte sich ebenfalls keiner sehr glücklichen Darstellung zu erfreuen; und so wird es wol allen bedeutenden Werken gehen, so lange man nicht Anstalt trifft, dass durch wiederholte, hinlängliche Opernproben das Ensemble in einander greift. Die Musik selbst steht dem unterbrochenen Opferfest, an welches sie grossentheils, und zum Theil nur allzustark erinnert, beträchtlich nach; nur einzelne Stücke zeichnen sich durch Neuheit und Originalität vorzüglich aus.

Weit besser ging und öfters wurde mit vollem Hause wiederholt — das Sonntagskind, von W. Müller. Was soll man dazu sagen? Soll man das Publikum tadeln, das hinein geht, oder die Direktion, die solche Stücke neu einstudiren lasst, welche selbst auf den Nebentheatern schon verdrängt und vergessen sind? Dass auch Menschen von Geist und Bildung zuweilen gern über eine Farce lachen, besonders wenn die Kräfte der Bühne es ihnen nicht erlauben, sich über ein grosses Werk zu erfreuen — das ist ihnen freylich nicht zu verargen; und die Direktionen — allerdings können sie darauf rechnen, dass das Rohe und Geschmacklose, wenn es nur hin und wieder einen derben Spass enthält, immer die Mehrzahl interessiren wird. Am letztern kann es hier um so weniger fehlen, da der Schauspieler glaubt, in diesen Burlesken sich alle Possen erlauben zu dürfen, und ihm hier kein andrer Massstab gilt, als eben das Lachen des Publikums, was dann nie fehlt und — mehrere dann nicht selten bis zur ekelhaften Karikatur verführt. Das

wird ihnen denn nicht übel genommen. Das Publikum, das jetzt so selten zum Lachen disponirt ist, freut sich gelacht zu haben und kommt wieder; die Direktion findet eine volle Kasse, die Schauspieler haben blos aus Erkenntlichkeit und zum Nutzen der Direktion, mithin aus schöner Humanität, einiges alberne Zeug gemacht u. s. w., nun, so ist alles in bester Ordnung. Hr. Kapellm. W. Müller — ob durch die gute Aufnahme seines Kindleins begeistert, oder zu dessen Verherrlichung schon früher dazu bestimmt, wissen wir nicht — spielte in den ersten Vorstellungen mit noch vier Individuen im Orchester die Maultrommel — vulgo: das Brummeisen! Man muss gestehen, dass er dies sanfte Instrument mit viel Delikatesse und Fertigkeit behandelt! Ein rauschender, lachender Beyfall krönte ihn dafür und Seligkeit floss über sein Antlitz.

Noch hörten wir zwey durchreisende italienische Sänger, Hrn. Todi und Mad. Pinton, in einer eigens für sie von Hrn. Kapellm. Liverati komponirten Oper: Aeneas in Carthago. Hr. T. ist ein Altist mit einer etwas heulenden Stimme, und benahm uns alle Lust, je wieder einen Kastraten dieser Art zu hören. Mad. P. gehört in die Klasse der Sängerinnen, welche in Italien die Jahrmärkte zu bereisen pflegen. Beyde werden in den Lorberkranz ihres Vaterlandes schwerlich ein neues Reis flechten. Die Musik scheint ganz für die Talente dieser beyden Individuen berechnet zu seyn, wenn anders Hr. Liverati bey dieser Arbeit überhaupt etwas berechnet hat.

Einige Tage darauf gab Hr. Hiller, vom Standischen Theater zu Grätz, den Pygmalion, in der italienischen Oper gleiches Namens, zur Gastrolle. Es wurde viel gegähnt: das ist alles, was wir davon sagen können. Nächstens mehr über die Kunst in Prag.

Berlin, d. 26sten Jan. Den 18ten ward zum Benefiz für Hrn. Gern, ausser der Posse von Kotzebue: das Landhaus an der Heerstrasse, zum erstenmal mit vielem Beyfall gegeben: Die Prinzessin Guise, ein Singspiel in drey Akten mit Tanz, nach dem Französ. des Dupaty bearbeitet von Herklots. Die Musik ist von Solié. Das Sujet, das schon von Ihrem Pariser Korrespondenten mitgetheilt worden, ist sehr interessant, die Dekorationen sind schön, und besonders die erste: das Eiland der Liebe; die Musik ist leicht und gefällig — Grund genug, dem Stück eine lange Dauer auf unserm Repertoire zu versprechen. Dem. Schick als Prinzessin, Hr. Beschort, als Herzog, Hr. Eunike, als Graf Beaufort, Hr. Gern, als Schlossgartner Niclas etc. spielten und sangen lobenswürdig, und trugen durch ihre sehr gefällige Darstellung zu dem angenehmen Eindruck bey, welchen das Stück machte. Ich nenne Ihnen nur die vorzüglichern Partieen, die allgemein gefielen: im ersten Akt, das mehrstimmige Gesangstück No. 5. Geliebt mich zu wissen etc.; und No. 6. Klaudinens (Dem. Gern) Ariette: Wer giebt an diesem schönen Ort etc. Im zweyten Aufzug: No. 3., Duett zwischen Valentin (Hr. Weitzmann) und Klaudine: Ein andermal muss ich dich bitten etc.; die Romanze der Prinzessin No. 9., Wo giebts ein edleres Band etc., und das Terzett No. 11. zwischen der Prinzessin, der Baronin (Dem. Mebus) und Beaufort; und im 3ten Aufzug No. 13. das Lied der zwey Pagen (Dem. Sebastiani d. jüng. und Joseph Gern:) Hier in Amors Gotterhand etc., und die Romanze der Prinzessin N. 15. Geister meiner zukunftvollen Ahnen etc. Einen unangenehmen Eindruck machte, dass Mad. Sebastiani, welche die Rolle der Markisin erträglich gab, weil sie nicht singen kann, die Stelle im mehrstimmigen Gesangstück, No. 5. des ersten Akts: Der Hoffeste buntes Gewühl etc. nicht sang, sondern sprach.

Die musikalischen Divertissements des ko-

nigl. Kammermusikus G. A. Schneider haben sich in grosse Konzerte verwandelt. Am 12ten ward Haydns Schöpfung recht gut gegeben; die Soloparticen sangen Mad. Schneider und Dem. Koch, und die Hrn. Ambrosch, Gern und Hellwig. Am 13ten hörten wir eine Sinfonie vom Hr. v. Drieberg, einem neu auftretenden Dilettanten, welcher man einen gewissen Effekt nicht abzustreiten vermag. Hr. Beschort deklamirte Schillers Taucher, und Beethovens grosses Sextett (Violine, Bratsche, Cello, Kontrabass, Klarinett, Horn und Fagott) beschloss den ersten Theil. Im 2ten Theile sang der Ihnen von andern Orten schon bekannte Hr. Wunder eine Arie von Righini. Er erreicht weder Gerns Reinheit und sonoren Ton, noch Fischers Kraft; seine Mitteltöne sind aber sehr angenehm und voll. Hr. Weiss spielte recht brav ein Violoncellkonzert von seinem Lehrer, B. Romberg. Eine kraftvolle und harmonieenreiche Sinfonie von A. Romberg beschloss den interessanten Abend.

Leipzig. Am 30sten Jan. gab Fräulein Therese von Winkel aus Dresden Konzert im Gewandhaus-Saale, und liess sich vor einem sehr zahlreichen Auditorium auf der Pedalharfe hören.

Das Fräulein, schon von der Natur mit manchem angenehmen Talente geschmückt, hat sich von frühen Jahren an in wahrhaft bewundernswürdigem Fleiss und unwandelbarer Ausdauer der Malerey und Tonkunst hingegeben; dies, und was sie damit in diesen Künsten erreicht, hat ihr überall viel Aufmerksamkeit, Achtung, und wohlwollendes Entgegenkommen erworben, und wird ihr dasselbe hoffentlich auch künftig überall erwerben — was denn allerdings, ihr und den Theilnehmenden zur Ehre, auch öffentlich anerkannt zu werden verdient. Dabey möchten wir ihr aber, rechtschaffen und unverholen, wünschen; dass, um ihr Glück als Virtuosin dauerhaft zu begründen, theils man nicht übertriebene, ungemessene Erwartungen von ihr erregte, theils sie von wackern deutschen Meistern mit gehalt- und seelenvollern Kompositionen unterstützt würde, als fast alle die französischen waren, welche sie vortrug. Fräulein von Winkel verdiente ganz gewiss Beyfall, und fand ihn auch: aber dieser Beyfall würde noch weit lebhafter und ungetheilt gewesen seyn, wenn früher jenes Erste nicht geschehen wäre, wol aber dieses Zweyte. Ihr Spiel ist fertig, ziemlich sicher, und methodisch; sie besiegt sehr beträchtliche Schwierigkeiten, und besiegt sie fast immer mit Glück; sie hält sich frey von dem einen Extrem, worein die meisten Harfenspielerinnen verfallen — weichlich auf dem Instrumente zu lispeln und zu tändeln, fällt darüber aber zuweilen ins zweyte, in Rauhheit und Härte; ihr treffliches Erard'sches Instrument selbst, so wie ihr angenehmer Anstand beym Spiel desselben, helfen das Vortheilhafte des Eindrucks ihrer ganzen Erscheinung nicht wenig vermehren.

Sie trug erst ein Duo für Harfe und Pianoforte (mit Hrn. Musikd. Müller) von Naderman vor, das, nach Art eines Potpourri, aus Lieblingsstücken der Zauberflöte zusammengestellt und bearbeitet war. Dann begleitete sie J. Haydns vortreffliche Scene aus Orfeo e Euridice: Rendete a questo seno etc., welche Dem. Schicht sehr angenehm sang; spielte hernach eine Fantaisie von Naderman, ohne Begleitung, ein Notturno von Marin, mit Quartettbegleitung: ferner die Harfenpartie zu Naumanns einfachem, andächtigem, seelenvollem Pilgergesang: Le porte a noi diserra etc. (aus dem Oratorium: gli Pellegrini,) endlich Variationen von Dalvimare; und beschloss mit einem kurzen Divertissement von Steibelt, (einem Bacchanale, wie es der Komponist genannt hat.) wo sie, zu muntern Tanzmelo-

dieen, die Hr. Musikd. Müller auf dem Pianoforte vortrug, das Tambour en Basque — das grössere, veredelte Tambourin — nicht ohne Gewandtheit sel.ug.

Jener treffliche Pilgergesang Metastasio's, welcher schon vormals von Hasse, und dann in den letzten Jahren seines Lebens von Naumann — von beyden nach ganz verschiedenen Ansichten, und doch auch von beyden so meisterhaft in Musik gesetzt worden, ist vor einigen Jahren einzeln, im Klavierauszuge, herausgekommen und eben jetzt ein Lieblingsstück vieler guter Sängerinnen und Sänger. Vielleicht wünschen Manche von diesen ihn auch deutsch zu singen. Wir setzen deshalb eine Uebersetzung desselben hieher, die so genau gemacht ist, dass sie Jedermann sich selbst leicht unterlegen kann. Wir verdanken sie Hrn. Tiedge, dem verehrten Sänger der Urania.

Le porte a noi diserra,
Gerusalem bramata,
Già lieta, or desolata,
Mà sempre illustre terra.

E' ver che più non vanti
La forte rocca, e il chiaro
Tempio, che in te fondaro
Due de' maggior Reguanti.

Pur consolarti puoi,
Se dal poter Romano
Furo adeguati al piano
Gli eccelsi muri tuoi.

Te sovra ogn' altra apprezza
Chi sa, che volle in te
Morir il sommo Re
Per la comun salvezza.

Di questo al terminar
Del mondo oscura via
Dato, oh, per lui ci sia
La celeste abitar.
Gerusalemme!

Wir nahen deinen Thoren,
O Zion, mit Verlangen,
Sehn nicht mehr hoch dich prangen,
Doch immer hoch erkoren.

Kein Lied mehr, dich zu preisen,
Kein Lied des Ruhms verkündet
Das Heiligthum, gegründet
Von zwey gekrönten Weisen.

Doch darfst du nicht mehr trauern,
Dass Rom dich hat entgöttert;
Zwar liegt herabgeschmettert
Die Hoheit deiner Mauern:

Doch bist du hocherhaben,
Ein Gottmensch liess sich hier,
Jerusalem, in dir,
Zum Heil der Welt begraben.

Und wandeln wir einst fort
Aus diesem dunkeln Leben;
Werd' uns dann *) durch ihn gegeben
Jene Himmelswohnung dort,
Das hohe Zion!

Kurze Anzeigen.

Rondeau p. le Pianoforte par J. B. Cramer. No. 10. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Unter den neu herausgekommenen Cr.schen Rondeaus das einfachste, kürzeste und leichteste, aber dennoch durch angenehme Melodie, und auch durch manche auserlesene Wendung der Harmonie, interessant; in der Art von den übrigen Nummern nicht verschieden.

Adagio pour le Pianoforte comp. par J. B. Cramer. No. 9. à Leipsic chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Angenehme, singbare Melodieen, verständig und wirksam in der Harmonie ausgeführt und gut im Ganzen zusammengehalten; eine Kleinigkeit, aber keine verachtliche.

*) Diese und die folgende Erweiterung wird durch Naumanns Behandlung des Worte nothwendig.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Februar. Nº. 20. 1809.

Ritter Gluck.

Der Spätherbst in Berlin hat gewöhnlich noch einige schöne Tage. Die Sonne tritt freundlich aus dem Gewölk hervor, und schnell verdampft die Nässe in der lauen Luft, welche durch die Strassen weht. Dann sieht man eine lange Reihe, buntgemischt — Elegants, Bürger mit der Hausfrau und den lieben Kleinen in Sountagskleidern, Geistliche, Jüdinnen, Referendare, Freudenmädchen, Professoren, Putzmacherinnen, Tänzer, Offiziere u. s. w. durch die Linden, nach dem Thiergarten ziehen. Bald sind alle Plätze bey Klaus und Weber besetzt; der Mohrrüben-Kaffee dampft, die Elegants zünden ihre Zigaros an, man spricht, man streitet über Krieg und Frieden, über die Schuhe der Mad. Bethmann, ob sie neulich grau oder grün waren, über den geschlossenen Handelsstaat und böse Groschen u. s. w., bis alles in eine Arie aus Fanchon zerfliesst, womit eine verstimmte Harfe, ein paar nicht gestimmte Violinen, eine lungensüchtige Flöte und ein spasmatischer Fagott sich und die Zuhörer quälen. Dicht an dem Geländer, welches den Weberschen Bezirk von der Heerstrasse trennt, stehen mehrere kleine, runde Tische und Gartenstühle; hier athmet man freye Luft, beobachtet die Kommenden und Gehenden, ist entfernt von dem kakophonischen Getöse jenes vermaledeyten Orchesters: da setze ich mich hin, und überlasse mich dem leichten Spiel meiner Phantasie, die mir befreundete Gestalten zuführt, mit denen ich über Wissenschaft, über Kunst, über alles, was dem Menschen am theuersten seyn soll, spreche. Immer bunter und bunter wogt die Masse der Spaziergänger bey mir vorüber, aber nichts stört mich, nichts kann meine phantastische Gesellschaft verscheuchen. Nur das verwünschte Trio eines höchst niederträchtigen Walzers reisst mich aus der Traumwelt. Die kreischende Oberstimme der Violine und Flöte, und des Fagotts schnarrenden Grundbass allein höre ich; sie gehen auf und ab fest aneinander haltend in Oktaven, die das Ohr zerschneiden, und unwillkührlich, wie jemand, den ein brennender Schmerz ergreift, ruf' ich aus:

Welche rasende Musik! die abscheulichen Oktaven! — Neben mir murmelt es:

Verwünschtes Schicksal! schon wieder ein Oktavenjäger!

Ich sehe auf und werde nun erst gewahr, dass, von mir unbemerkt, an demselben Tische ein Mann Platz genommen hat, der seinen Blick starr auf mich richtet und von dem nun mein Auge nicht wieder los kommen kann.

Nie sah' ich einen Kopf, nie eine Gestalt, die so schnell einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hätten. Eine sanft gebogene Nase schloss sich an eine breite, offene Stirn, mit merklichen Erhöhungen über den buschigen, halbgrauen Augenbraunen, unter denen die Augen mit beynahe wildem, jugendlichem Feuer (der Mann mochte über funfzig seyn) hervorblitzten. Das weich geformte Kinn stand in seltsamem Kontrast mit dem ge-

schlossenen Munde, und ein skurriles Lächeln, hervorgebracht durch ein sonderbares Muskelspiel in den eingefallenen Backen, schien sich aufzulehnen gegen den tiefen, melancholischen Ernst, der auf der Stirn ruhte. Nur wenige graue Löckchen lagen hinter den grossen, vom Kopfe abstehenden Ohren. Ein sehr weiter, moderner Ueberrock hüllte die grosse hagere Gestalt ein. So wie mein Blick auf den Mann traf, schlug er die Augen nieder, und setzte das Geschäft fort, worin ihn mein Ausruf wahrscheinlich unterbrochen hatte. Er schüttete nämlich aus verschiedenen kleinen Düten mit sichtbarem Wohlgefallen Tabak in eine vor ihm stehende grosse Dose und feuchtete ihn mit rothem Wein aus einer Viertelsflasche an. Die Musik hatte aufgehört; ich fühlte die Nothwendigkeit ihn anzureden.

Es ist gut, dass die Musik schweigt, sagte ich; das war ja nicht auszuhalten.

Der Alte warf mir einen flüchtigen Blick zu und schüttete die letzte Düte aus.

Es wäre besser, dass man gar nicht spielte; nahm ich nochmals das Wort. Sind Sie nicht meiner Meynung?

Ich bin gar keiner Meynung, sagte er. Sie sind Musiker und Kenner von Profession...

Sie irren; beydes bin ich nicht. Ich lernte ehemals Klavierspielen und Generalbass, wie eine Sache, die zur guten Erziehung gehört, und da sagte man mir unter anderm, nichts mache einen widrigern Effekt, als wenn der Bass mit der Oberstimme in Oktaven fortschreite. Ich nahm das damals auf Autorität an und habe es nachher immer bewährt gefunden.

Wirklich? fiel er mir ein, stand auf, und schritt langsam und bedächtig nach den Musikanten hin, indem er öfters, den Blick in die Höhe gerichtet, mit flacher Hand leise an die Stirn klopfte, wie jemand, der irgend eine Erinnerung wecken will. Ich sah ihn mit den Musikanten sprechen, die er mit einer imponirenden Würde behandelte. Er kehrte zurück, und kaum hatte er sich gesetzt, als man die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis zu spielen anfing.

Mit halbgeschlossenen Augen, die verschränkten Arme auf den Tisch gestützt, hörte er das Andante an; den linken Fuss leise bewegend bezeichnete er das Eintreten der Stimmen: jetzt erhob er den Kopf — schnell warf er den Blick umher — die linke Hand, mit auseinandergespreitzten Fingern, ruhte auf dem Tische, als greife er einen vollen Accord auf dem Flügel, die rechte Hand hob er in die Höhe: es war ein Kapellmeister, der dem Orchester das Eintreten des andern Tempo's angiebt — die rechte Hand fällt und das Allegro beginnt! — Eine brennende Röthe fliegt über die blassen Wangen; die Augenbraunen fahren zusammen auf der gerunzelten Stirn, eine innere Wuth entflammt den wilden Blick mit einem Feuer, das mehr und mehr das Lächeln wegzehrt, das noch um den halbgeöffneten Mund schwebte. Nun lehnt er sich zurück, hinauf ziehn sich die Augenbraunen, das Muskelspiel auf den Wangen kehrt zurück, die Augen erglänzen, ein tiefer, innerer Schmerz löst sich auf in Wollust, die alle Fibern ergreift und krampfhaft erschuttert — tief aus der Brust zieht er den Athem, Tropfen stehen auf der Stirn; er deutet das Eintreten des Tutti und andere Hauptstellen an; seine rechte Hand verlässt den Takt nicht, mit der linken holt er sein Tuch hervor und fährt damit über das Gesicht. So belebte er das Skelett, welches jene paar Violinen von der Ouverture gaben, mit Fleisch und Farben. Ich hörte die sanfte, schmelzende Klage, womit die Flöte emporsteigt, wenn der Sturm der Violinen und Basse ausgetobt hat und der Donner der Pauken schweigt; ich hörte die leise anschlagenden Töne der Violoncelle, des Fagotts, die das Herz mit unnennbarer Wehmuth erfüllen: das Tutti kehrt wieder, wie ein Riese her und

gross schreitet das Unisono fort, die dumpfe Klage erstirbt unter seinen zermalmenden Tritten —

Die Ouvertüre war geendigt; der Mann liess beyde Arme herabsinken und sass mit geschlossenen Augen da, wie jemand, den eine übergrosse Anstrengung entkräftet hat. Seine Flasche war leer: ich füllte sein Glas mit Burgunder, den ich unterdessen hatte geben lassen. Er holte einen schweren Seufzer, und schien aus einem tiefen Traume zu erwachen. Ich nöthigte ihn zum Trinken; er that es ohne Umstände, und indem er das volle Glas mit einem Zuge hinunterstürzte, rief er aus: Ich bin mit der Aufführung zufrieden! das Orchester hielt sich brav!

Und doch, nahm ich das Wort — doch wurden nur schwache Umrisse eines mit lebendigen Farben ausgeführten Meisterwerks gegeben.

Urtheile ich richtig? — Sie sind kein Berliner!

Ganz richtig; nur abwechselnd halte ich mich hier auf.

Der Burgunder ist gut: aber es wird kalt. So lassen Sie uns ins Zimmer gehen und dort die Flasche leeren.

Ein guter Vorschlag. — Ich kenne Sie nicht: dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Nahmen nicht abfragen: Namen sind zuweilen lästig. Ich trinke Burgunder, er kostet mich nichts, wir befinden uns wohl bey einander, und damit gut!

Er sagte dies alles in gutmüthigem Humor. Wir waren ins Zimmer getreten; als er sich setzte, schlug er den Ueberrock auseinander und ich bemerkte mit Verwunderung, dass er unter demselben eine gestickte Weste mit langen Schössen, schwarz sammtne Beinkleider und einen ganz kleinen, silbernen Degen trug. Er knöpfte den Rock sorgfältig wieder zu.

Warum fragten Sie mich, ob ich ein Berliner sey? begann ich.

Weil ich in diesem Falle genöthigt gewesen wäre, Sie zu verlassen.

Das klingt räthselhaft.

Nicht im mindesten, so bald ich Ihnen sage, dass ich — nun, dass ich ein Komponist bin.

Noch immer errathe ich Sie nicht.

So verzeihen Sie meinen Ausruf vorhin: denn ich sehe, Sie verstehen sich ganz und gar nicht auf Berlin und auf Berliner.

Er stand auf und ging einigemal heftig auf und ab; dann trat er ans Fenster und sang kaum vernehmlich den Chor der Priesterinnen aus der Iphigenia in Tauris, indem er dann und wann bey dem Eintreten der Tutti an die Fensterscheiben klopfte. Mit Verwundern bemerkte ich, dass er gewisse andere Wendungen der Melodieen nahm, die durch Kraft und Neuheit frappirten. Ich liess ihn gewähren. Er hatte geendigt und kehrte zurück zu seinem Sitz. Ganz ergriffen von des Mannes sonderbarem Benehmen und den phantastischen Aeusserungen eines seltenen musikalischen Talents, schwieg ich. Nach einer Weile fing er an:

Haben Sie nie komponirt?

Ja; ich habe mich in der Kunst versucht: nur fand ich alles, was ich, wie mich dünkte, in Augenblicken der Begeisterung geschrieben hatte, nachher matt und langweilig; da liess ich's denn bleiben.

Sie haben Unrecht gethan; denn schon, dass Sie eigne Versuche verwarfen, ist kein übles Zeichen Ihres Talents. Man lernt Musik als Knabe, weil's Papa und Mama so haben wollen: nun wird darauf los geklimpert und gegeigt: aber unvermerkt wird der Sinn empfänglicher für Melodie. Vielleicht war das halb vergessene Thema eines Liedchens, welches man nun anders sang, der erste eigne Gedanke, und dieser Embryo, mühsam genährt von fremden Kräften, genas zum Riesen, der,

allen Fremde um sich her aufsahrte und in sein Mark und Blut verwandelte! — Ha, wie ist es möglich, die tausenderley Arten, wie man zum Komponiren kommt, auch nur anzudeuten! — Es ist eine breite Heerstrasse, da tummeln sich alle herum, und jauchzen und schreyen: wir sind Geweihte! wir sind am Ziel! — Durchs elfenbeinerne Thor kommt man ins Reich der Träume: wenige sehen das Thor einmal, noch wenigere gehen durch! — Abenteuerlich sieht es hier aus. Tolle Gestalten schweben hin und her, aber sie haben Charakter — eine mehr wie die andere. Sie lassen sich auf der Heerstrasse nicht sehen: nur hinter dem elfenbeinernen Thor sind sie zu finden. Es ist schwer, aus diesem Reiche zu kommen; wie vor Alzinens Burg versperren die Ungeheuer den Weg — es wirbelt — es dreht sich — viele vertrümmen den Traum im Reich der Träume — sie zerfliessen im Traum, sie werden körperlos — sie werfen keinen Schatten mehr, sonst würden sie am Schatten gewahr werden den Strahl, der durch dies Reich fährt: aber nur wenige, erweckt aus dem Traume, steigen empor und schreiten durch das Reich der Träume — sie kommen zur Wahrheit — der höchste Moment ist da: die Berührung mit dem Ewigen, Unaussprechlichen! — Schaut die Sonne an; sie ist der Dreyklang, aus dem die Accorde, Sternen gleich, herabschiessen und euch mit Feuerfaden umspinnen — Verpuppt im Feuer liegt ihr da, bis sich Psyche emporschwingt in die Sonne. —

Bey den letzten Worten war er aufgesprungen, warf den Blick, warf die Hand in die Höhe. Dann setzte er sich wieder und leerte schnell das ihm eingeschenkte Glas. Es entstand eine Stille, die ich nicht unterbrechen mochte, um den ausserordentlichen Mann nicht aus dem Geleise zu bringen. Endlich fuhr er beruhigter fort:

Als ich im Reich der Träume war, folterten mich tausend Schmerzen und Aengste! Nacht war's und mich schreckten die grinsenden Larven der Ungeheuer, welche auf mich einstürmten und mich bald in den Abgrund des Meeres versenkten, bald hoch in die Lüfte emporhoben. Da fuhren Lichtstrahlen durch die Nacht, und die Lichtstrahlen waren Töne, welche mich umfingen mit lieblicher Klarheit — Ich erwachte von meinen Schmerzen und sah ein grosses, helles Auge, das blickte in eine Orgel, und wie es blickte, gingen Töne hervor, und schimmerten und umschlangen sich in herrlichen Accorden, wie ich sie nie gedacht hatte. Melodieen strömten auf und nieder, und ich schwamm in diesem Strom und wollte untergehen: da blickte das Auge mich an und hielt mich empor über den brausenden Wellen — Nacht wurde es wieder, da traten zwey Kolossen in glänzenden Harnischen auf mich zu: Grundton und Quinte! sie rissen mich empor, aber das Auge lächelte: Ich weiss, was deine Brust mit Sehnsucht erfüllt; der sanfte, weiche Jüngling, Terz, wird unter die Kolossen treten; du wirst seine süsse Stimme hören, mich wieder sehen, und meine Melodieen werden dein seyn. —

Er hielt inne.

Und sie sahen das Auge wieder?

Ja, ich sah' es wieder! — Jahre lang seufzt' ich im Reich der Träume — da — ja da! — Ich sass in einem herrlichen Thal, und hörte zu, wie die Blumen tönend einander ansprachen. Nur eine Sonnenblume schwieg und neigte traurig den geschlossenen Kelch zur Erde. Unsichtbare Bande zogen mich hin zu ihr — sie hob ihr Haupt — der Kelch schloss sich auf, und aus ihm strahlte mir das Auge entgegen. Nun zogen die Töne, wie Lichtstrahlen, aus meinem Haupte zu den Blumen, die begierig sie einsogen. Grösser und grösser wurden der Sonnenblume Blätter — Gluthen strömten aus ihnen hervor — sie umflossen mich — das Auge war verschwunden und ich im Kelche. —

Bey den letzten Worten sprang er auf und eilte mit raschen, jugendlichen Schritten zum Zimmer hinaus. Vergebens wartete ich auf seine Zurückkunft: ich beschloss daher nach der Stadt zu gehen.

Schon war ich in der Nähe des Brandenburger Thores, als ich in der Dunkelheit eine lange Figur hinschreiten sah und alsbald meinen Sonderling wiedererkannte. Ich redete ihn an:

Warum haben Sie mich so schnell verlassen?

Es wurde zu heiss, und der Euphon fing an zu klingen.

Ich verstehe Sie nicht!

Desto besser.

Desto schlimmer, denn ich möchte Sie gern ganz verstehen.

Hören Sie denn nichts?

Nein.

— Es ist vorüber! — Lassen Sie uns gehen. Ich liebe sonst nicht eben die Gesellschaft; aber — Sie komponiren nicht — Sie sind kein Berliner —

Ich kann nicht ergründen, was Sie so gegen die Berliner einnimmt? Hier, wo die Kunst geachtet und in hohem Maasse ausgeübt wird, sollt' ich meynen, müsste einem Manne von ihrem künstlerischen Geiste wohl seyn!

Sie irren! — Zu meiner Qual bin ich verdammt, hier, wie ein abgeschiedener Geist, im öden Raume umher zu irren.

Im öden Raume, hier, in Berlin?

Ja, öde ists um mich her, denn kein verwandter Geist tritt auf mich zu. Ich stehe allein.

Aber die Künstler! die Komponisten!

Weg damit! Sie kritteln und kritteln — verfeinern alles bis zur feinsten Mesalichkeit; wühlen alles durch, um nur einen armseligen Gedanken zu finden; über dem Schwatzen von Kunst, von Kunstsinn, und was weiss ich — können sie nicht zum Schaffen kommen, und wird ihnen einmal so zu Muthe, als wenn sie ein paar Gedanken ans Tageslicht befördern müssten: so zeigt die furchtbare Kälte ihre weite Entfernung von der Sonne — es ist Lappländische Arbeit.

Ihr Urtheil scheint mir viel zu hart! Wenigstens müssen Sie die herrlichen Aufführungen im Theater befriedigen.

Ich hatte es über mich gewonnen, einmal wieder ins Theater zu gehen, um meines jungen Freundes Oper zu hören — wie heisst sie gleich? — Ha, die ganze Welt ist in dieser Oper! durch das bunte Gewühl geputzter Menschen ziehen die Geister des Orkus — Alles hat hier Stimme und allmächtigen Klang — Teufel, ich meyne ja Don Juan! — Aber nicht die Ouvertüre, welche Prestissimo, ohne Sinn und Verstand abgesprudelt wurde, konnt' ich überstehen; und ich hatte mich durch Fasten bereitet dazu, weil ich weiss, dass der Euphon von diesen Massen viel zu sehr bewegt wird und unrein anspricht!

Wenn ich auch eingestehen muss, dass Mozarts Meisterwerke grösstentheils auf eine kaum erklärliche Weise hier vernachlässigt werden, so erfreuen sich doch Glucks Werke gewiss einer würdigen Darstellung.

Meynen Sie? — Ich wollte einmal Iphigenia in Tauris hören. Als ich ins Theater trete, höre ich, dass man die Ouvertüre der Iphigenia in Aulis spielt. Hm — denke ich, ein Irrthum; man giebt diese Iphigenia! Ich erstaune, als nun das Andante eintritt, womit die Iphigenia in Tauris anfängt, und der Sturm folgt. Zwanzig Jahre liegen dazwischen! Die ganze Wirkung, die ganze wohlberechnete Exposition des Trauerspiels geht verlohren. Ein stilles Meer — es entsteht ein Sturm — die Griechen werden ans Land geworfen, die Oper ist da! — Wie? hat der Komponist die Ouvertüre ins Gelag hineingeschrieben, dass man sie, wie ein Trompeterstückchen, abblasen kann wie und wo man will?

Ich gestehe den Missgriff ein. Indessen, man thut doch alles, um Glucks Werke zu heben.

Ey ja! sagte er kurz, und lächelte dann bitter und immer bitterer. Plötzlich fuhr er auf und nichts vermochte ihn aufzuhalten. Er war im Augenblicke wie verschwunden, und mehrere Tage hinter einander suchte ich ihn im Thiergarten vergebens. — —

Einige Monate waren vergangen, als ich an einem kalten regnichten Abende mich in einem entfernten Theile der Stadt verspätet hatte und nun nach meiner Wohnung in der Friedrichsstrasse eilte. Ich musste bey dem Theater vorbey; die rauschende Musik, Trompeten und Pauken, erinnerten mich, dass gerade Glucks Armida gegeben wurde, und ich war im Begriff hineinzugehen, als ein sonderbares Selbstgespräch, dicht an den Fenstern, wo man fast jeden Ton des Orchesters hört, meine Aufmerksamkeit erregte.

„Jetzt kömmt der König — sie spielen den Marsch — o paukt, paukt nur zu! — 's ist recht munter! ja ja, sie müssen ihn heute eilfmal machen — der Zug hat sonst nicht Zug genug — Ha ha — maestoso — schleppt euch, Kinderchen — Sieh, da bleibt ein Figurant mit der Schuhschleife hängen — Richtig, zum zwölften mal! und immer auf die Dominante hinausgeschlagen — O ihr ewigen Mächte, das endet nimmer! Jetzt macht er sein Kompliment — Armida dankt ergebenst — Noch einmal? — Richtig, es fehlen noch zwey Soldaten! Jetzt wird ins Recitativ hinein gepoltert — Welcher böse Geist hat mich hier festgebannt?"

Der Bann ist gelöst, rief ich. Kommen Sie!

Ich fasste meinen Sonderling aus dem Thiergarten — denn niemand anders war der Selbstredner — rasch beym Arm und zog ihn mit mir fort. Er schien überrascht und folgte mir schweigend. Schon waren wir in der Friedrichsstrasse, als er plötzlich still stand.

Ich kenne Sie, — sagte er. Sie waren im Thiergarten, — wir sprachen viel — ich habe Wein getrunken — habe mich erhitzt — nachher klang der Euphon zwey Tage hindurch — ich habe viel ausgestanden — es ist vorüber!

Ich freue mich, dass der Zufall Sie mir wieder zugeführt hat. Lassen Sie uns näher mit einander bekannt werden. Nicht weit von hier wohne ich; wie wär' es...

Ich kann und darf zu Niemand gehen.

Nein, Sie entkommen mir nicht; ich gehe mit Ihnen.

So werden Sie noch ein paar hundert Schritte mit mir laufen müssen. Aber Sie wollten ja in's Theater?

Ich wollte Armida hören, aber nun —

Sie sollen jetzt Armida hören! kommen Sie! —

Schweigend gingen wir die Friedrichsstrasse hinauf: rasch bog er in eine Querstrasse ein, und kaum vermochte ich ihm zu folgen, so schnell lief er die Strasse herab, bis er endlich vor einem unansehnlichen Hause still stand. Ziemlich lange hatte er gepocht, als man endlich öffnete. Im Finstern tappend erreichten wir die Treppe und ein Zimmer im obern Stock, dessen Thüre mein Führer sorgfaltig verschloss. Ich hörte noch eine Thüre öffnen; bald darauf trat er mit einem angezündeten Lichte hinein und der Anblick des sonderbar ausstaffirten Zimmers überraschte mich nicht wenig. Altmodisch reich verzierte Stühle, eine Wanduhr mit vergoldetem Gehause, und ein breiter, schwerfälliger Spiegel gaben dem Ganzen das düstere Ansehn verjährter Pracht. In der Mitte stand ein kleines Klavier, auf demselben ein grosses Tintenfass von Porzellan, und daneben lagen einige Bogen rastrirtes Papier. Ein schärferer Blick auf diese Vorrichtung zum Komponiren überzeugte mich jedoch, dass seit langer Zeit nichts geschrieben seyn musste: denn ganz vergelbt war das Papier und dickes Spinnengewebe überzog das Tintenfass.

Der Mann trat vor einen Schrank in der Ecke des Zimmers, den ich noch nicht bemerkt hatte, und als er den Vorhang wegzog, wurde ich eine Reihe schön gebundener Bücher gewahr mit goldnen Aufschriften: Orfeo, Armida, Alceste, Iphigenia u. s. w., kurz, Glucks Meisterwerke sah ich beysammen stehen.

Sie besitzen Glucks sämmtliche Werke? rief ich.

Er antwortete nicht, aber zum krampfhaften Lächeln verzog sich der Mund, und das Muskelspiel in den eingefallenen Backen verzerrte im Augenblick das Gesicht zur schauerlichen Maske. Starr den düstern Blick auf mich gerichtet, ergriff er eins der Bücher — es war Armida — und schritt feyerlich zum Klavier hin. Ich öffnete es schnell und stellte den zusammengelegten Pult auf; er schien das gern zu sehen. Er schlug das Buch auf, und — wer schildert mein Erstaunen, als ich rastrirte Blätter, aber mit keiner Note beschrieben erblickte!

Er begann: Jetzt werde ich die Ouvertüre spielen! Wenden Sie die Blätter um, und zur rechten Zeit! — Ich versprach das, und nun spielte er herrlich und meisterhaft, mit vollgriffigen Accorden, das majestätische Tempo di Marcia, womit die Ouvertüre anhebt, fast ganz dem Original getreu: aber das Allegro war nur mit Glucks Hauptgedanken durchflochten. Er brachte so viele neue, geniale Wendungen hinein, dass mein Erstaunen immer wuchs. Vorzüglich waren seine Modulationen frappant, ohne grell zu werden, und er wusste den einfachen Hauptgedanken so viele melodiöse Melismen anzureihen, dass jene immer in neuer, verjüngter Gestalt wiederzukehren schienen. Sein Gesicht glühte; bald zogen sich die Augenbraunen zusammen und ein lang verhaltener Zorn wollte gewaltig losbrechen, bald schwamm das Auge in Thränen tiefer Wehmuth. Zuweilen sang er, wenn beyde Hände in künstlichen Melismen arbeiteten, das Thema mit einer ungenommenen Tenorstimme; dann wusste er, auf ganz besondere Weise, mit der Stimme den dümpfen Ton der anschlagenden Pauke nachzuahmen. Ich wandte die Blätter fleissig um, indem ich seine Blicke verfolgte. Die Ouvertüre war geendet, und er fiel erschöpft mit geschlossenen Augen in den Lehnstuhl zurück. Bald raffte er sich aber auf und indem er hastig mehrere leere Blätter des Buchs umschlug, sagte er mit dumpfer Stimme:

Alles dieses, mein Herr, habe ich geschrieben, als ich aus dem Reich der Träume kam. Aber ich verrieth Unheiligen das Heilige, und eine eiskalte Hand fasste in dies glühende Herz! Es brach nicht; da wurde ich verdammt, zu wandeln unter den Unheiligen, wie ein abgeschiedner Geist — gestaltlos, damit mich niemand kenne, bis mich die Sonnenblume wieder emporhebt zu dem Ewigen. — Ha — jetzt lassen Sie uns Armidens Scene singen!

Nun sang er die Schlussscene der Armida mit einem Ausdruck, der mein Innerstes durchdrang. Auch hier wich er merklich von der wirklichen Partitur ab: aber seine veränderte Musik war die Glucksche Scene gleichsam in höherer Potenz. Alles, was Liebe, Hass, Verzweiflung, Raserey, in den stärksten Zügen ausdrucken kann, fasste er gewaltig in Töne zusammen. Seine Stimme schien die eines Jünglings, denn von tiefer Dumpfheit schwoll sie empor zur durchdringendsten Stärke. Alle meine Fibern zitterten — ich war ausser mir. Als er geendet hatte warf ich mich ihm in die Arme und rief mit gepresster Stimme: Was ist das? wer sind Sie? —

Er stand auf und mass mich mit ernstem, durchdringendem Blick; doch als ich weiter fragen wollte, war er mit dem Lichte durch

die Thüre entwichen und hatte mich im Finstern gelassen. Es hatte beynahe eine Viertelstunde gedauert; ich verzweifelte ihn wiederzusehen, und suchte, durch den Stand des Klaviers orientirt, die Thüre zu öffnen, als er plötzlich in einem gestickten Gallakleide, reicher Weste, den Degen an der Seite, mit dem Lichte in der Hand hereintrat.

Ich erstarrete; feyerlich kam er auf mich zu, fasste mich sanft bey der Hand und sagte sonderbar lächelnd:

Ich bin der Ritter Gluck!

---- nn,

Kurze Anzeigen.

XIIme Nocturne pour le Pianoforte av. accomp. de Violon et Violoncello comp. — — par Adalb. Gyrowetz. à Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 1 Thlr.)

Ein kurzes, einleitendes Adagio, welches sich für das, was folgt, viel zu seriös anstellt; ein munteres Allegro mit angenehmen und nicht gewöhnlichem Thema; eine nicht eben ausgezeichnete Menuett; eine Art von kurzem Rondo — Tanzmelodie mit Couplets — und ein ziemlich rasches Finale, dessen Thema wieder gut erfunden und einschmeichelnd ist. Alles dies ist in wechselnden Stimmen, kurz, munter weg, leicht, und etwas oberflächlich — mithin wie es Viele wünschen, behandelt. Sonach wird es seine Liebhaber und Liebhaberinnen finden, und man muss gestehen, dass diese beyden noch gar manches Geringere lieb haben. Dass alles, dem Ton und dem Spiel nach, den Instrumenten angemessen sey, erwartet man von G. ohne des Ref. Erinnerung.

Deux Sonates pour le Pianoforte par D. Steibelt. Oeuvr. 66. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Diese Sonaten halten das Mittel, in Charakter, Ausführung, und Ausführbarkeit, zwischen St.s grossen und kleinen Sonaten, und gewähren Spielern von mässiger Fertigkeit, leichtem Sinn, und nicht grossen Ansprüchen angenehme Unterhaltung. Der erste Satz der ersten Sonate ist etwas verbraucht, doch nicht zu verachten, der zweyte aber, der nach einem schottischen Volks-Liede seyn soll, ist ein unrhythmisches, holpriges, nichts sagendes Ding, das St. dem schottischen Volke hätte lassen sollen; der dritte Satz, ein Rondo mit russischem Thema, (das aber mehr Zigeuner-Ungarisch ist,) ist besser, und die beyden, ernstlicher gemeynten Sätze der zweyten Sonate, (ein langes Moderato und ein auch nicht kurzes Rondo aus A dur) stehen beträchtlich höher, als alle drey vorstehende Stücke. Sie nähern sich am meisten einigen frühen Haydnschen.

Dass alles (jenen Zwischensatz abgerechnet,) melodisch, munter, fliessend, dem Instrumente und den Händen des Spielers gut angemessen sey — braucht man bey St.s Kompositionen nicht erst anzuführen. Der Stich ist schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N°. VI.* 1809.

Anerbieten.

Während dieses Winters sammelte ich für Anfänger und auch schon gebildetere Freunde des Gesanges vierstimmige Choräle und Arien und liess sie so drucken, dass die Töne der ersteren mit Buchstaben, die letzteren aber (den Text ausgenommen) theils 4 stimmig, theils 1 stimmig, mit Klavierbegleitung, geschrieben wurden. Für gute Auswahl der Dichter und Komponisten bürgen mir vielleicht Namen, wie: Gellert, Demme, Köpken, Ahle etc. Wer sich in portofreyen Briefen und mit Beylage von 8 gr. für das erste Bändchen, an mich selbst wendet, kann diese Sammlung bekommen.

Görlitz.

Döring, Cantor.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Forcht, Fr. M. 8 National Polonoisen worunter 1 zu 4 Händen. 1tes Heft. 16 gr.

Gluck, Ouv. d'Iphigenie en Aulide arr. p. Pfte. 6 gr.

Schmitt, M. Variations p. Pforte s. l'air favori du petit matelot. 4 gr.

Neue Berliner Favorittänze f. das Pforte. No. 13. 3 gr.

Zapf, J. N. Serenade pour le Jour de Fête d'une Dame p. le Pforte av. Vlon et Vcelle. 1 thl. 8 gr.

Schudy, J. N. 6 Variations s. le Terzet: Liebes Mädchen hör mir zu, p. le Pforte. 10 gr.

Clementi, M. Sonate p. le Pforte. Op. 28. 14 gr.

Paisiello, Arie: Weiber, wer euch trauet, f. die Guitarre eingerichtet. 5 gr.

Himmel, an Lina: Dein gedenk ich etc. mit Begltg. d. Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Zelter, Romance: Es war ein wunderschönes Thal mit Begleitung d. Pforte od. Guit. 4 gr.

Fuss, Joh. 6 neue Lieder mit Begltg des Clav. 20 gr.

Scala f. die Guitarre. 4 gr.

Gürrlich, 6 favorit Lieder f. d. Guitarre eingerichtet v. Westenholz. 8 gr.

Borgt, Maria Stuarts Klagen v. Müchler mit Begltg d. Pianoforte. 4 gr.

Himmel, F. die Wiederkehr in mein Vaterland. 4 gr.

Berger, L. Jemmy Dawson, Eine Ballade v. Haug, mit Begleit. d Guit. od. Pforte. Op. 10. 20 gr.

— — 6 deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder Pforte. Op. 11. 20 gr.

Kallenbach, C. E. der Abschied: Ein Duett f. 2 Discantstimmen mit 4 händiger Begleitung d. Fortepiano. 12 gr.

— — Musikalisches Wochenblatt für Klavier und Gesang.

Wacher, P. 6 Romances av. accomp. de Piano-Forte. Op. 17. 1 thl. 8 gr.

— — Le Baiser du Retour, Romance historique av. acc. de Forte Piano ou Harpe. 20 gr.

Meissonnier, 3 Chansonettes ital. av. accomp. de Piano ou Harpe. 1 thl.

Tolx, Air d'Alcibiade av. acc. de la Guit. 4 gr.

Marie, Romance du pied de mouton variée pour le Violon. No. 1. 2. à 20 gr.

Meissonnier, Canzonette av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 2. 3. à 4 gr.

Berjaud, L. Romance av. accomp. de la Guitarre. No. 1. 2. 3. à 9 gr.

Giordaniello, Aria: Pupilla amabile arr. pour le Pianoforte et av. les parties separées. 18 gr.

Cimarosa, Aria nell' Apprensivo raggirato arr. p. le Pforte et avec les parties separées. 1 thl. 12 gr.

— — Cavatina nell' artemisia arr. p. le Pforte (av. les parties separées.) 18 gr.

Mayer, Cavatina: Povero core etc. p. Pfte, (av. les parties separées. 18 gr.

de Blasis, Aria: Deh frenate etc. p. Pfte, et avec les parties separées. 1 thl.

Andreozzi, Aria nella Safronia e Olindo arr. p. le Pforte et av. les parties separées. 1 thl, 4 gr.

Wacher, P. Portrait fidèle, Duo avec accomp. de Pianoforte. 1 thl. 6 gr.

Portogallo, Duo Favori: Rendimi il Figlio, av. acc. de Pforte. 12 gr.

Graun, C. H. Te Deum laudamus, Clav. Auszug. 16 gr.

Caldara, Benedicto. et Porgolesi Gloria in excelsis, Clav. Auszug. 1 thl.

Haydn, Jos. Terzett für 3 Männerstimmen: Liebes Mädchen, hör mir zu etc. 4 gr.

Blangini, F. Le Fleuve d'Oubli, Romance av. acc. de Pforte et de la Guitarre. 4 gr.

Bornhard, J. H. C. Bouquet f. Freunde d. Gesangs am Forte Piano. 1te Sammlung. 16 gr.

— — Bouquet f. Guitarrespieler. 16 gr.

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte. No. 4. 3 gr.

Tonleiter f. d. Flautenstock. 3 gr.

Wannhall, J. Notturno o Quartetto a Flauto, Violino, Viola e Violoncello. 1 thl.

Böhm, F. A. das Tyroler Alpen-Lied mit 10 Veränderungen für eine Clarinette. 4tes Werk. 8 gr.

— — 12 petits Duos p. 2 Clarinettes, Op. 5. 20 gr.

Gebauer, Jos. 12 Ländler f. 2 Flöten. 10 gr.

Mozart, W. A. Quatuor original p. Flute Violon, Alto et Violoncelle. 16 gr.

Penedack, M. 12 Ländlerische Tänze für eine Clarinette. 5 gr.

Sandrini, P. 8 Variations p. la Flute s. l'air d. tyroliens: Wenn i in der Früh etc. Op. 8. 6 gr.

Krommer, F. 6 Duettini p. 2 Flutes. Liv. 2. 18 gr.

Jansdorf, J. C. 26 Variations p. la Flute, pour s'exercer dans plusieurs modulations. Op. 28. 1 thl.

Pleyel, J. 12 petits Duos pour 2 Flutes formant 4 suites d'une difficulté graduée. Cah. 1. 2. à 18 gr.

Göpfert, C. A. Concerto p. Clarinette av. accomp. de l'Orch. Op. 14. 2 thl. 16 gr.

— — 2 Quatuors p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 16. 1 thl. 12.

Berbiguier, T. Air de l'Op.: des Mistères d'Isis varié p. la Flute. 10 gr.

— — Air de l'Op.: des Mistères d'Isis varié pour Flute av. acc. de Violon, Alto et Basse. Op. 9. 18 gr.

Onslow, Duos concertans p. 2 Bassons Oeuv. 8. 1 thl. 18 gr.

— — do do Oeuvre. C. 1 thl. 8 gr.

Neue Berliner Tänze f. eine Flöte. No. 5. 3 gr.

Köhler, Variationen f. eine Flöte üb. das Thema Freut euch d. Lebens. 3 gr.

— — Menuet aus Don Juan für eine Flote variirt. 3 gr.

— — Variationen f. eine Flöte üb. das Thema: Ach, du lieber Augustin. 3 gr.

— — Air de 2 petits savoyards: Accents Jeannette varié p. la Flute. 3 gr.

— — Menuet à la Vigano varié pour la Flute seule. 3 gr

— — Romance favorite d'une folie: Je suis encore à le printems p. la Flute. 3 gr.

— — Variationen für eine Flöte üb. das Thema In meinem Schlössgen ist's gar fein. 3 gr.

Variationen f. eine Flöte. No. 4. 3 gr.

Wegscheider, H. Potpourri von 6 kleinen Stükken f. 2 Cornen Flöten f. Anfänger. 10 gr.

Boieldieu, Ouverture du Calife de Bagdad arr. en Harmonie par Gebauer. 1 thl.

Extraits de l'Oratoire: la Creation arr. p. 2 Flutes. 21 gr.

Zapf, J. N. 6 Menuetti per 2 Violini et Basso oblig. 1 Clarinetto o Oboe, 1 Flauto, 1 Fagotto, 2 Corni, 2 Clarini e Timpano ad libit. 20 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten Februar. **N°. 21.** 1809.

Ueber harfenartige Instrumente, und vorzüglich über eine neuerfundene Harfe, die, mit Beybehaltung einer und derselben Fingersetzung, für die 12 Tonleitern jeder Tonart, zugleich dem Auge des Spielers für jede der 24 Tonleitern einen charakteristischen Unterschied gewährt: Ein integrirender Theil zu der Werneburgischen Erfindung einer neuen Tastatur der Tasten-Instrumente mit einerley Fingersetzung aus allen 12 Tönen zu spielen.

Unter harfenartigen Instrumenten verstehe ich diejenigen, welche auf eine solche Weise mit Saiten bespannt sind, dass diese beym Spielen zwischen beyde Hände des Spielers zu liegen kommen, und zwar so, dass, indem er das Instrument vor sich hat, der Daumen jeder Hand nach den höhern, der kleine Finger hingegen nach den tiefern Saiten, hinweist.

Unsere gewöhnlichen Harfen enthalten eine Reihe gleichweit von einander entfernter Darmsaiten, deren Länge, Dicke und Spannung darauf berechnet ist, dass nach Belieben irgend eine unserer diatonischen Tonleitern auf dem Instrumente dargestellt werden kann.

Wenn im Allgemeinen eine diatonische Tonleiter in einer Reihe von Tönen besteht, wovon in jeder Oktave fünf, um einen ganzen, zwey aber um einen halben Ton, fortschreiten, und wenn dessen ungeachtet die Saiten der Harfe sämmtlich eine gleiche Entfernung von einander haben: so wird man leicht das Misverhältnis bemerken, in welches das Gehör des Spielers mit seinem Gefühle kommt, wenn er anfangt etwas genauer über die natürliche Fortschreitung der Intervalle nachzudenken.

Diese gleichweite Entfernung der Saiten von einander war nun aber, so lange man die Anzahl der Saiten nicht vermehren wollte, nothwendig, um (nach vorhergegangener Umstimmung) in der diatonischen Tonleiter aus allen Grundtönen gleich leicht spielen zu können. So genügte in der Kindheit der Musik diese Harfe allen Forderungen; späterhin suchte man aber dieses Instrument auf verschiedene Weise in den Stand zu setzen, während des Spiels, ohne eigentliche Umstimmung *) solche Töne erforderlichen Falles anzugeben, die nicht in der diatonischen Tonleiter des Grundtons lagen.

So entstanden die Haken- und die Pedalharfe. Die erste ist einfacher; wer sie aber gespielt hat, wird mit mir der Meynung seyn, dass sie viele Mängel habe, wovon ich nur folgende nennen will:

*) Nämlich ohne die willkührliche Umstimmung vermittelst des Schlüssels. Denn eine Art von Umstimmung bleibt auch dieses Verfahren, indem sowol bey der Haken- als Pedalharfe diejenigen Saiten, deren Ton verändert werden soll, durch Unterschiebung gewisser Stege um einen halben Ton erhöht werden, und durch Wegnahme jener Stege wieder ihre vorige Tiefe erhalten.

1) Um die Haken berühren zu können, muss man die Hände fast immer oben in der Gegend des Halses haben, wodurch der Klang an Schönheit und das Greifen an Sicherheit verliert, indem die Harfe dann leichter hin und her wankt. Aus eben dem Grunde darf auch der Instrumentmacher dem Halse in der Gegend der Basssaiten keinen höhern Schwung geben, wodurch ausserdem der Ton von diesen sehr gewinnen würde.

2) Nur an einer einzelnen Saite einer Oktave kann man die Veränderung um einen halben Ton auf einmal bewirken, da es doch Tonstücke giebt, worin nicht nur plötzliche, sondern auch vollstimmige Uebergänge in entferntere Töne vorkommen, die man hier vergeblich darzustellen versuchen würde.

3) Ueberhaupt kann man ohne Umstimmung auf der Hakenharfe nicht aus allen Grundtönen spielen und durch Be vorgeschriebene Vertiefungen, welche im Tonstücke selbst vorkommen, ohne eine eigne Vorbereitung nicht darstellen. Ist z. B., wie gewöhnlich, die Harfe gestimmt aus Es dur: so kann ich durch Hülfe der Haken spielen, aus:

B dur,	indem	ich	verwandle:	As in A,
F	—	—	—	Es in E,
C	—	—	—	B in H.

In As dur aus Es herunter zu gehen, wird nur dann möglich, wenn ich vorher D in Des herabgestimmt, dann durch Hülfe des grössern Hakens (S. Backofens Anleitung zum Harfenspiel, von der Einrichtung der Hakenharfe) wieder in D verwandelt und endlich diese Erhöhung durch Zurückziehung des Hakens aufgehoben habe. u. s. w.

4) Die zarten Darmsaiten verlieren endlich, durch das öftere Hin- und Herreiben der Haken daran, weit eher ihren Halt und hellen Ton; auch benimmt dem letztern immer schon das Andrücken der Haken selbst etwas, nicht zu gedenken, dass es schwer ist den Punkt durchaus richtig zu treffen, wo die Haken an die Saiten drücken müssen, und, wenn dies auch anfangs gelungen wäre, die genaue Richtigkeit des Tons auch dann beyzubehalten, wenn neue Saiten nöthig sind, die man nicht immer ganz genau von derselben Dicke wie die alten findet.

In wie ferne die Verbesserung des Mechanismus der Hakenharfe von des Herrn von Wolferan zu Wien Erfindung, diesen Mangeln abhelfe, wage ich nicht zu entscheiden, da ich keine so eingerichtete Harfe besitze; doch erlaube man mir an der Möglichkeit einer Radikalkur dieses Instruments, mit Beybehaltung seines Baues, zu zweifeln.

Die Pedalharfe in ihrer verbesserten Form ist schon weit vollkommner und ihr Mechanismus leistet alles, was auf diese Weise zu leisten möglich war. Eine Beschreibung davon findet man in Herbst's Anweisung die Harfe richtig spielen zu lernen. Die Wirkung desselben ist: dass man durch Hülfe der Füsse, womit sich sieben am Fusse der Harfe angebrachte Hebel beliebig regieren lassen, — aus der diatonischen Tonleiter von Es dur (C moll), worin die Pedalharfe gewöhnlich gestimmt ist, quintenweise durch die Tonleitern von b, f, c, g, d, a, bis in e dur (g, d, a, e, h. moll) steigen, und eben so durch Aufhebung der bewirkten Erhöhungen wieder quartenweise bis in es dur (c moll) fallen kann und zwar so, dass diese Erhöhungen und Aufhebungen um halbe Töne immer durch alle 5 Oktaven der Harfe zugleich erfolgen.

Es bleiben also nur vier harte und fünf weiche von unsern 24 Tonleitern übrig, aus denen man, ohne einen oder mehrere Töne umzustimmen, auf der Pedalharfe nicht spielen kann, nämlich, vorausgesetzt, sie sey in Es dur gestimmt:

H, Fis, Cis, Gis dur und
Cis, Gis, Es, B, und F moll.

Nun kommt aber in manchem unsrer grössern Tonstücke ein völliger Quintenzirkel, oder Uebergang durch alle Tonleitern bis wiederum in diejenige zurück, wovon man ausging, vor; und in diesem Falle würden also selbst die sieben Pedale uns im Stiche lassen, wie denn dies, bey der grossen Mannichfaltigkeit der heut zu Tage gebräuchlichen Dissonanzen, noch in vielen andern Fällen sich ereignen muss. Uebrigens kommen mir an der Pedalharfe noch folgende Umstände mangelhaft vor:

1) Der Mechanismus ist sehr komplicirt, folglich leicht kleinen Unordnungen unterworfen, die man nicht aller Orten verbessern lassen kann.

2) Die Saiten werden, bey dem Erhöhen um halbe Töne, an metallne Sättel gedrückt und das dabey erfolgende Reiben beschleunigt ihre Abnutzung, geht auch selten ganz ohne Schnarren ab.

3) Das, oben im Allgemeinen schon bey den gewöhnlichen Harfen gerügte Misverhältnis des Gehörs mit dem Gefühle des Spielers, muss, vermöge der gleichweiten Entfernung der Saiten, bey ungleichen Intervallen unserer natürlichen Tonleiter, auch bey der Pedalharfe stattfinden. Dessen ungeachtet bleibt eine gutgearbeitete Pedalharfe ein sehr schönes Instrument; nur Schade dass ihr hoher Preis, welcher den nicht begüterten Volksklassen ihren Ankauf verbietet, ihrer allgemeinern Verbreitung im Wege steht!

Dieser letztere Umstand war es auch hauptsächlich, welcher mich veranlasste auf eine Einrichtung zu denken, wodurch allen oben gerügten Mangeln der gewöhnlichen Harfen abgeholfen würde. Wie mir dies, nach verschiedenen fruchtlosen Versuchen, die ich übergehe, gelungen sey, dem Publikum hier bekannt zu machen, ist der Zweck dieser Abhandlung, indem ich überzeugt bin, dass meine Erfindung denkenden Tonkünstlern nicht gleichgültig seyn und überhaupt in der Musik (wenn auch erst künftig) zu manchen neuen nützlichen Ansichten führen werde.

Das Ideal eines harmonischen Instruments, welches mir vorschwebte, war ungefähr so beschaffen:

Es müsste den gebräuchlichen Intervallen unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter (nach der gleichschwebenden Temperatur) in Hinsicht der Symbolik vollkommen analog seyn;

Ferner in jeder Tonart, sowol der harten, als weichen, für alle zwölf Tonleitern derselben nur einerley Fingersetzung erfordern, die auch für beyde Hände völlig gleich wäre;

Zugleich müsste das tönende Material eines hohen Grades von Stärke und Schwäche des Ausdrucks fähig seyn; und endlich

Unmittelbar mit unserm Gefühlsorgan (den Fingerspitzen) in Berührung kommen. —

Mit der Harmonika scheint dieses Ideal unter unsern bekannten Instrumenten am meisten zusammenzutreffen, bis auf den Punkt der für beyde Hände gleichen Fingersetzung. Auch diese Forderung aber mit den übrigen zugleich zu erfüllen, machte nur der Bau der Harfe möglich. Denn der Umstand, dass ihre Saitenreihe, nicht, wie die Tastenreihe der Klavierinstrumente vor, sondern zwischen den Händen des Spielers liegt, bringt diesen wichtigen Vortheil schon mit sich; es dienen die nämlichen Finger, womit die linke Hand die Intervalle im Bass angiebt, auch der rechten Hand zum Greifen der nämlichen Intervalle im Diskant. (Bey Klavierinstrumenten und den ihrer Lage nach ihnen gleichkommenden, wozu auch die Harmonika gehört, ist es bekanntlich umgekehrt mit der Fingersetzung beyder Hände.)

Einen andern Vorzug vor Klavierinstrumenten hat die Harfe (wie alle Darmsaiten-

instrumente) wegen der ganz vorzüglichen Elasticität des Saitenmaterials, welche der passenden Stärke und Schwäche im Ausdrucke sehr zu statten kommt.

Die Harfe scheint übrigens auch deshalb ausdrucksfähiger als das Klavier, weil bey ihr die gefühlvolle Fingerspitze die so sehr elastische Saite unmittelbar berührt, da hingegen beym Klaviere die Taste, als ein mehr oder minder schwerfälliges Medium, den Weg von der Empfindung zur Darstellung derselben verlängert und der Wahrheit und Feinheit des Ausdrucks beynahe stets etwas benimmt.

Räumt man endlich ein, dass eine angenehme oder edle Stellung des Spielers mit dazu dienen könne, seinem Vortrage mehr Nachdruck zu geben; so verdient auch noch der Umstand beherzigt zu werden, dass beym Harfenspiel sich die Gebehrde des Spielers verschönert und dieser dabey den Hörern sein menschliches Angesicht zeigt, — wenn der Klavierspieler hingegen ihnen mehrentheils den Rücken zukehren muss.

Diese Eigenschaften der Harfe, wozu man unter andern auch noch den bequemen Transport rechnen kann, der bey günstiger Witterung manche angenehme Stunde im Freyen bewirkt, schienen mir wichtig genug, um auch in Hinsicht der Vollständigkeit der Töne — einem nothwendigen Bedürfnis unsers Zeitalters, — sie dem oben bezeichneten Ideal vollkommen gemäs einzurichten.

Dieses geschah auf die einfachste Weise folgendermassen:

Ich dachte mir die Saitenreihe unserer gewöhnlichen Harfen, — anstatt dass sie gewöhnlich in gleichen Entfernungen fortschreitet, — ganz den Intervallen der natürlichen diatonischen Tonleiter gemäs in dieser Ordnung:

schaltete nun an den mit * bezeichneten Stellen die chromatischen Töne von c so ein, dass sie mit den diatonischen in gerader Richtung und gleicher Entfernung fortliefen, und erhielt auf diese Weise eine Scala, die dem Erfordernis der grössten Einfachheit vollkommen entsprach:

So fand sich denn wieder die gleichweite Entfernung der Saiten von einander, aber in vollkommener Harmonie mit den kleinsten Intervallen unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wovon ebenfalls jedes einen halben Ton beträgt.

Diese neue Eintheilung und Vermehrung der Saiten ist die wesentlichste Eigenschaft, worin die von mir erfundne chromatische Harfe von den gewöhnlichen Harfen abweicht.

Ich habe diese Erfindung schon im März 1804 im Reichsanzeiger bekannt gemacht, die Herausgabe der damals versprochenen Schrift aber noch verschoben, weil ich theils die Form des Instruments noch bequemer, theils selbst vorher eine genauere Bekanntschaft mit der Spielart desselben zu erlangen, wünschte. Beydes ist bereits nun der Fall; besonders zeichnen sich die neuesten Instrumente dieser Art, welche ich unter meiner Aufsicht verfertigen lasse, durch Güte des Tons, Bequemlichkeit und Schönheit der Form so vortheilhaft aus, dass ich sie mit Recht dem musikliebenden Publikum empfehlen zu

dürfen glaube, vorzüglich nachdem durch verschieden gewählte Farbe der Saiten das Auge in den Stand gesetzt ist, jeden Ton, oder jede Saite, auf einen Blick zu finden, welches die Erlernung dieses Harfenspiels ungemein erleichtert. Dessen ungeachtet scheint die Spielart anfangs schwer zu seyn, und diejenigen, welche die gewöhnliche Harfe vorher spielten, würden sich irren, wenn sie auf der chromatischen, z. B. bey Passagen, wobey geschwinde Läufer einfach oder mit Terzen ab- oder aufwärts vorkommen, dieselben gleitend mit steifgehaltnen Fingern vortragen zu können hofften. — Nein! hier muss die Fingersetzung einer harten und weichen Leiter nach Regeln, die sich auf die genaue Kenntnis und deutliche Darstellung der Intervalle gründen, methodisch erlernt werden; dann wird aber diese Mühe auch reichlich belohnt, indem ich ganz mit der nämlichen Fingersetzung aus 12 verschiedenen Grundtonen in jeder Tonart spielen kann.

Man bedenke nur, welche Vortheile dies beym Akkompagnement gewährt, wenn es bisweilen in wenig verwandte Töne, um der Singstimme oder andrer Ursachen willen, transponirt werden muss. Eine Probe von der ganz dem Baue der Hand angemessenen Lage der Intervalle, scheint mir besonders die Leichtigkeit und Annehmlichkeit zu seyn, mit der sich 4 stimmige Choralmelodieen darauf vortragen lassen. Die Lage unserer Saitenreihe bringt es übrigens mit sich, dass hier auch der kleine Finger, der auf der gewöhnlichen Harfe zum Müssiggange verdammt ist, eine angemessene Beschäftigung findet und er thut oft wesentliche Dienste.

So viel hier von der chromatischen Harfe, deren Erlernungsart ich in einer grösstentheils zur Herausgabe fertig liegenden Schrift gezeigt habe.

Verkaufpreis.

Gute chromatische Harfen, welche von $\underline{A}$ bis $\overline{\overline{a}}$ gehen, also 5 volle Oktaven halten, nebst auserlesenem Bezug (wovon die diatonischen Töne der C-Tonleiter durch weisse, die chromatischen Mitteltöne hingegen durch dunkelblaue, ins Röthliche fallende Saiten, dargestellt werden,) Stimmschlüssel, Notenpult, mit einer erleichternden Vorrichtung für die linke Hand und einer kurzen geschriebenen Erläuterung der Spielart, sind hier bey mir für sieben Louisd'or, welche pränumerando eingesendet werden, zu haben. Das Ganze ist in einer passenden Kiste verwahrt, mit der es gegen 80 Pfund wiegt, wonach man den Betrag der Transportkosten ungefähr abnehmen kann. 3-4 Wochen nach Einsendung des Geldes kann eine Harfe zum Abgang fertig seyn, indem dann nur noch der Bezug in Ordnung zu bringen ist.

Schleusingen, im königl. sächs. Antheil von Henneberg, im Dec. 1808.

D. G. C. Pfranger,
ausübender Artzt.

Nachrichten.

Leipzig. Am 13ten Febr. gab Dem. Emilie Herbst, Sängerin bey dem jetzt in Leipzig spielenden herzogl. Dessauischen Hoftheater, ein Konzert zu ihrem Besten im Saale des Gewandhauses. Ueber diese junge, durch Talent, Geschicklichkeit und Fleiss beliebte Sängerin ist vor einigen Monaten erst von uns gesprochen worden. Sie verdient den Dank der hiesigen Musikfreunde, dass sie bey Anordnung ihres Konzerts nicht darauf ausging, allein zu interessiren, sondern ein treffliches Meisterwerk, von welchem man hier nur noch einzelne Stücke kannte, zur Dar-

stellung zu bringen, selbst aber nur neben den andern Theilnehmern Wohlgefallen zu erregen. Sie gab nämlich Righini's heroische Oper: Gerusalemme liberata, von welcher ein sehr gut gearbeiteter Klavierauszug im Verlage dieser Zeitung erschienen ist. Dem. H. sang die Armida, Hr. Schulze den Gottfried von Bouillon, Hr. J. Müller den Rinald, und Hr. Klengel den Tancred. Von dem Werke selbst haben Andere, gleich bey der ersten Erscheinung desselben in Berlin, und über einzelne Hauptstücke desselben haben auch wir zu anderer Zeit, ausführlich gesprochen. Es sey genug, hier zu wiederholen, dass wir bestätigt fanden, die Hauptscenen desselben werden jedermann, je öfter man sie hört, je werther, und das Ganze sey seines ausgebreiteten Rufs vollkommen würdig. Vorzüglich glauben wir folgende Stücke auszeichnen zu müssen: Erste Scene — Aufzug und Chöre der Saracenen; dritte Scene, zwischen Rinald und Tancred; achte Scene, zwischen Rinald und Armida; zehnte, Chöre des Christenheeres; in der eilften die wahrhaft bezaubernde Balletmusik, welche an Anmuth und Reiz, in ihrer Art, schwerlich etwas über sich hat; und alles, was von Rinalds grosser Scene an folgt — worunter das bekanntere Meister-Quartett noch obenan stehet. Möchte doch der vortreffliche Komponist bey der neuen Organisation des Berliner Theaters wieder in Thatigkeit gesetzt, und besonders zur Bereicherung der sogenannten Opéra semi-seria, welche, wie es scheint, eben das Fach wäre, worin ihm jetzt schwerlich ein Opernkomponist den Kranz streitig machen könnte, bewogen werden!

Die Ausführung, sowol von Seiten des Gesanges, als des Orchesters, war freylich nicht vollkommen, aber ganz gewiss so gut, als es, bey zum Theil so schwieriger Musik, nach Einer Probe nur irgend möglich und zu erwarten war: öftere Proben zu halten erlaubten aber diesmal die Umstände nicht. Der Dem. Herbst gelangen die Arien und arienmässigen Stellen am besten. Zur Recitation ist sie des Italienischen zu wenig mächtig. Das Ganze wurde vom Auditorium mit lautem Beyfall aufgenommen, auch manches einzelne vorzügliche Stück durch denselben ausgezeichnet.

Mit Vergnügen hörte man auch an demselben Abend ein ganz neues, noch nicht gestochenes Konzert für's Pianoforte, komponirt und gespielt von Friedrich Schneider. Wir erklären ohne Bedenken den ersten und den dritten Satz für das Schönste, was Hr. Schn. noch für volles Orchester geschrieben hat, und was mit Ehren neben dem Besten auftreten kann, was in dieser Gattung seit einigen Jahren geliefert worden ist; auch schien das gesammte Auditorium mit uns übereinzustimmen. Im ersten Allegro ist ein edler, kraftiger Charakter mit so viel Anmuth und Freundlichkeit, eine sehr gründliche Durchführung mit so viel Leichtigkeit und Ungezwungenheit verbunden, wie das eben so schwer als selten ist. Das Finale hat schon in der Erfindung und Anordnung der Hauptgedanken viel Eigenthümliches und Anziehendes; die Art aber, wie der Komponist sie in der Folge zu wenden und zu benutzen gewusst hat, sichert dem ganzen Satze einen allgemeinen Beyfall noch mehr. Das Andante, abgerechnet dass es nicht ganz frey von Reminiscenzen ist, scheint uns zu lang. Einiges darin zu oft wiederholt, Einiges zu sehr gekünstelt. Wir wünschen, dass Hr. Sch. für diesen Satz noch etwas thue, ehe er das Ganze im Druck bekannt macht, damit er des besten Erfolgs überall um so sicherer seyn könne. Auch Hrn. Schn.s Spiel fand allgemeinen Beyfall; wir glauben an demselben besonders die Empfindung und Delikatesse rühmen zu müssen, womit er die angenehmen und singbaren Satze vortrug. Uebrigens ist diese Komposition nicht leicht auszuführen, und zwar für alle Instrumente nicht; doch

auch nicht so schwer, dass sie nicht von jedem achtbaren Solospieler und geübten Orchester gut ausgeführt werden könnte. Sie wurde vortrefflich, und mit rühmlicher Theilnahme an dem Werke und dem Verfasser begleitet. —

In dem wöchentlichen Konzerte liess sich am 16ten Hr. Beer, königl. preuss. Kammermusikus aus Berlin, mit einem Konzerte von seiner eigenen Komposition und mit Variationen von Mozart, auf der Klarinette hören. Hr. B. ist als einer der geschicktesten Virtuosen auf diesem Instrumente, schon vielleicht seit mehr als dreyssig Jahren rühmlich bekannt. Die Reinheit und Schönheit seines Tons, der stark und durchdringend, aber zugleich auch sanft und angenehm ist; so wie die Sicherheit, Deutlichkeit, Nettigkeit und ausgezeichnete Fertigkeit seines Spiels, sind zu rühmen; und wären es, wenn man auch nicht daran dächte, dass man einen Mann hört, der wol weit in den sechziger Jahren ist,

Recension.

Lieder von August Kuhn, mit Begleit. d. Pianoforte in Musik ges. u. d. Dichter gewidmet von Aug. Harder. Op. 19. 1stes Heft. Berlin, Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. kann voraussetzen, dass jeder Leser, der einfache, leichte, gefällige Lieder mit eben solcher Begleitung liebt, auch aus frühern Sammlungen Hrn. H.s beliebte und angenehme Weise kennet; und weil der Komponist sich selbst hier getreu geblieben ist, wird sich Rec. nur an das Einzelne dieser neuen Sammlung halten.

Da hier blos Lieder von Kuhn versprochen werden, dieser Dichter sich aber keinen weiten Kreis erwählt hat, und gern zu gewissen Lieblingsideen, und auch zu gewissen Lieblingsformen zurückkehrt: wird der Komponist sehr besorgt seyn müssen, nicht einförmig und monoton zu werden, zumal da er den harmonischen Theil der Kunst nur sparsam benutzt, und nach dem, was er benutzen will, selten tief gräbt. Indess pflegt man freylich dergleichen Sammlungen nicht nach einander ganz durchzusingen, und so wird die Aehnlichkeit in der Stimmung weniger bemerkt, wenn sie nur nicht auch zu viele Aehnlichkeit in der Behandlung von Seiten des Komponisten herbeygeführt hat.

Die meisten der hier dargebotenen Lieder sind durchkomponirt, aber in dem Sinne, wie man es bey Liedern — vorausgesetzt, der Text macht dies überhaupt nöthig — in der Regel immer thun sollte. Die Melodie ist nämlich bey allen Strophen so viel nur möglich beybehalten, und auch der Begleitung sind nur Abweichungen erlaubt, zu welchen der Text berechtiget und auffordert. Man wird im letztern sogar eher zu wenig, als zu viel gethan finden. Dies scheint gleich bey dem ersten Liede der Fall, welches überhaupt weniger gelungen ist, als verschiedene der folgenden. Das Gedicht ist etwas lang, und verweilet ganz in wehmüthiger Stimmung. In solchem Falle bleiben nun dem Komponisten nur zwey vortheilhafte Wege; auf dem ersten wird er mehr den Verstand und die Kenner, auf dem zweyten, mehr das Ohr und die Dilettanten befriedigen. Er giebt nämlich entweder eine höchsteinfache, aber bedeutende, ausgezeichnete, jedoch mehr deklamatorische Musik, welche auf alle Strophen passt, und dem Sänger Raum und Freyheit giebt, einzelne Abweichungen, wo der Dichter sie nöthig macht, durch stärkere Accente, sanftere Beugungen, freyere Deklamation u. dgl. auszudrücken; oder er, der Komponist, schreibt den Gesang — ohngefähr wie hier geschehen, geht aber in der Begleitung über das Gewöhnlichere hinaus, und benutzt die

einzelnen abweichenden Wendungen des Dichters, um Mannichfaltigkeit und Reichthum in sein Accompagnement, und mithin in das Ganze zu bringen. Anders wird er schwerlich eine gewisse Leere und Eintönigkeit, welche gar leicht ermatten lässt, vermeiden; und Rec. muss gestehen, dass sie Hr. H. in diesem Stücke nicht vermieden hat.

Anziehender ist das kurze, zweyte Lied. Der Sinn des Gedichts ist getroffen, und durch die ungewöhnliche Lage der Hauptmelodie gegen die Begleitung bekömmt die Musik auch einen willkommenen Anstrich von Neuheit. Nur dem Einschnitte, S. 9., Syst. 1., Takt 3. ist bey weitem zu viel Nachdruck gegeben, und leicht war die Verbesserung, die auch den Rhythmus, wie er durch das Ganze gewählt worden, wiederherstellt:

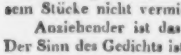

wo hernach der letzte Takt in der Dortonart ganz ausgestrichen würde. Auch wäre das scharfe „hast du sie, ver-," Syst. 2., Takt 1. wol besser in

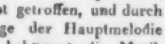

aufgelöset.

Angenehm, heiter, gefällig, und doch nicht oberflächlich ist das Lied No. 3, das jedermann mit Vergnügen durchsingen wird. In den Strophen -Takt hat der Komponist den Auftakt des Dichters immer mit in den vollen Takt der Musik gezogen, wahrscheinlich aus demselben Grunde, aus welchem es die Vorfahren oft thaten — um nämlich das öfters wiederkehrende und dadurch eintönige zu vermeiden. Der Metriker darf in einer accentuirenden Sprache dies gewiss nachlassen: nur aber muss die kurze Sylbe, die dann lang gebraucht wird, auch wirklich den Accent haben, muss ihn wenigstens dulden — was hier nicht immer der Fall ist. Wem dies Sylbenstecherey scheint, dem ist wenigstens nicht so, wie wir es Hrn. H. zutrauen, daran gelegen, mit seiner Kunst wirklich ins Reine und dahin zu gelangen, dass, was er giebt, in seiner Art vollendet sey.

Einfach, charakteristisch, würdig, und durchaus rühmenswerth ist der durchkomponirte Gesang, No. 4. Eben weil hier alles gut ist, kann man im Einzelnen nichts loben. Die beyden folgenden Nummern sind zwar weniger eigenthümlich, aber so angenehm, so mit Sinn und Geschmack geschrieben, dass es ihnen nicht an Freunden, und wahrscheinlich noch weniger an Freundinnen fehlen kann.

Uebrigens ist auch in diesen Hachen Gesängen alles sehr leicht auszuführen, und ein seelenvoller Vortrag der Singstimme die Hauptsache.

Das Aeussere des Werkchens ist schön, und besonders auch der Schnitt der Typen (wie es scheint aus der Ungerschen Offizin) sehr zu loben; nur hätte auf die Correktur weit mehr Fleiss gewendet werden sollen. Da eben solche Werkchen meistens in die Hände von Dilettanten kommen, die sich dabey nicht zu helfen wissen, mögen die nöthigen Verbesserungen hier Platz finden. S. 1., Syst. 2., Z. 1. T. 2., soll die zweyte Note e heissen; S. 2., Syst. 3., Z. 1., T. 1. die letzte, cis, T. 2. die erste, d; S. 5., Syst. 3., Z. 1., T. 2., die zweyte, e: S. 6., Syst. 3., Z. 1., T. 6., die zweyte e; S. 8., Syst. 1., Z. 1., T. 8., die erste, e, Z. 3., T. 5., die drey Viertel, gis fis gis, Syst. 2., Z. 1., T. 6., die letzte, gis, Z. 5., T. 9., die vorletzte, h u. d; S. 12., Syst. 3., Z. 2., T. 2., die zehnte, f; S. 14., Syst. 1., Z. 2., T. 3., die zehnte h, Syst. 3., Z. 2., T. 4., ist das Violinzeichen vorzusetzen, so wie S. 15. vorletzte Zeile T. 1. das Basszeichen, nach der ersten Note aber wieder das Violinzeichen, und ebendaselbst T. 3. soll die zweyte Note h, und S. 20. endlich, Syst. 2., Z. 2., T. 4., die erste, h g d heissen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten März. No. 22. 1809.

Recension.

1. *Grand Duo pour le Pianoforte et Violon concertant, comp. et ded. à Mlle de Kurzbeck par Ant. Eberl.* Oeuvr. 26. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.) und

2. *Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à Son Alt. Imper. Mad. la Grande-Duchesse Marie Paulowna, Princesse héréditaire de Saxe-Weimar, par Ant. Eberl.* Oeuvr. 59. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Beyde verlegt in Wien, bey Thadé Weigl.

Der wackere Eberl theilt mit so vielen geist- und talentvollen Männern das Geschick, erst dann überall, genug gekannt, gehörig gewürdigt und dankbar benutzt zu werden, wenn eine andere Welt sie unter ihre Mitbürger zählt. Wenigstens ist dies, was E. betrifft, mit dem nördlichen Deutschland der Fall. Nur ist diesem hier nicht, wie sonst wol hin und wieder, die Schuld beyzumessen, sondern dem Schicksal selbst, das zwar E.s frühe, mangelhafte Werke, nicht aber die spätern, weit vollkommnern zeitig genug sich verbreiten liess, und den Verf. von der Erde schon brief, als er erst angefangen hatte, sich f einer beträchtlich hohen Stufe zu befestigen.

Von den hier genannten Werken gehört nun, neben seinen neuesten Sinfonieen, Konzerten etc. vornämlich das zweyte unter diejenigen, welche die letzte Stufe, wohin E. sich zu erheben vermocht, bezeichnen. Diese No. 2. ist die letzte Arbeit E.s aus dieser Gattung; und ihr Abdruck konnte erst nach seinem Tode vollendet werden.

Ueber den Geist, und das Eigenthümliche dieses Geistes, wie es in E.s spätern Arbeiten gefunden wird, im Allgemeinen zu sprechen, ist unnöthig: theils ist dies schon mehrmals in diesen Blättern geschehen, theils kann man wol voraussetzen, dass alle Kenner und Freunde der neuesten bedeutenden Instrumentalmusik, diesen Geist und sein Eigenthümliches aus E.s andern neuen und grössern Instrumentalstücken kennen. Demnach wird es genug seyn, von obigen zwey Werken nur im Besondern zu sprechen — sie möglichst zu beschreiben, den Kreis zu bestimmen, für welchen sie sich zunächst eignen, und die Wirkung kurz zu bezeichnen, welche sie auf Rec. und seine Freunde gemacht haben.

Die Komposition des ersten dieser Werke scheint, nach innern Merkmalen, noch nicht in die letzte Zeit E.s zu gehören, ist aber ganz gewiss ein anständiges Denkmal seines Ueberganges in dieselbe. Das erste, in der Klavierstimme zwölf Seiten lang ausgeführte Allegro ist brillant für beyde Spieler gesetzt, und wechselt sehr unterhaltend mit reichen Passagen, nicht oberflächlichen harmonischen Sätzen, und angenehmen, singbaren Melodieen: aber das Ganze ist andern brillanten Allegros E.s nicht unähnlich, ist auch noch nicht so eng verbunden, so sicher zusammengehalten, in seinen Unterabtheilungen noch nicht so in gleich gutem Verhältnis bearbeitet, wie

man das von geübten Meistern zu erwarten berechtiget ist. So angenehm es daher im Moment unterhält, so belebend es dahinrauscht: so ist sein Eindruck doch nicht eben tief, und auch nicht dauerhaft — nicht gleichsam in der innern Seele nachklingend. Ein Gleiches mochte wol auch von dem folgenden, etwas notenreichen Adagio zu sagen seyn; doch können hier Verstand und Diskretion der Spieler, wenn sie die einfachen, guten Hauptmelodieen, vor den reichen Füllungen und Figuren, schön, klar und bestimmt zu erhalten wissen, beträchtlich nachhelfen, und dann ist der Effekt sehr angenehm und lieblich.

Jetzt macht der Komponist rühmlich vom gewöhnlichen Zuschnitt solcher Stücke ab. Was folgt, bleibt zwar in der Stimmung dem Ganzen gleich, ist aber in der Arbeit verschieden und vorzuziehen; und da es sich nun auch durch seine Anordnung in sich selbst rundet, so kann es als für sich bestehendes Stück, als Phantasie — kann sogar mit Vortheil, also genossen werden. E. fängt an mit einer sogenannten Rhapsodie, die eine gute, kurze, pathetische Introduction enthält, und dann in ein ernstes Allegro assai ($\frac{2}{4}$-Takt, A moll,) einfällt, das voll Kraft und Leben, auch in gutem Verhältnis der Theile gegen, und der Instrumente zu einander geschrieben ist; hieran schliesst sich ein sanftes, in Melodie und Harmonie gleichgut gehaltenes Andante, (C-Takt, C dur,) und mit diesem verbindet sich, im Charakter und in Modulation, eng und schön, ein heiteres, glänzendes Pastorale vivace, ($\frac{6}{8}$-Takt, A dur) das mit eigenthümlichem, anmuthigem Geist, und frischem, doch gar nicht ausschweifendem Muth, neun Seiten (der Klavierstimme) durchgeführt wird. Alles dies weiss Rec. nur zu loben, und auch im Einzelnen durchaus nichts dagegen einzuwenden, als dass das Pastorale diesen Namen ziemlich uneigentlich, nur von dem Hauptthema trägt; dass einige reich figurirte Zwischensätze diesem etwas zu fern stehen, es durch vielen Schimmer zu sehr verdunkeln, und dass hier, wie auch in den ersten Sätzen, sich noch Kleinigkeiten in Absicht auf musikalische Grammatik ausstellen liessen. Von Seiten der Wirkung findet er es zu rühmen, und sehr zu rühmen — fast so sehr, als das ganze unter No. 2. angeführte Werk.

Dieses wurde E.n, als er sich auf seiner letzten Reise durch Deutschland einige Wochen in Weimar aufhielt, von der verehrten Fürstin, welcher es gewidmet ist, selbst aufgetragen. Sie, die selbst eine erklärte Freundin charakteristischer und gründlich gearbeiteter Musik ist, auch Werke dieser Art so trefflich ausführt, hatte ihm gesagt: Ich wünschte eine Sonate von Ihnen zu besitzen, die ernst und pathetisch im Charakter, streng und solide in der Ausführung wäre, doch aber über der Gelehrsamkeit das Gefühl, über der Strenge die Anmuth nicht hintansetzte — eine Forderung, die ihren würdigen Geschmack eben so treffend bezeichnet, als ihren sichern Blick in E.s schönstes Verdienst, wie sich dies in seinen letzten Jahren ausgebildet hatte. Kein Wunder, dass der glückliche Künstler alle sein Vermögen aufbot, dieser Forderung zu entsprechen; und wahrhaftig, es ist ihm dies in dem genannten Werke ehrenvoll gelungen.

Indem Rec. jene Forderung aussprach, hat er zugleich den Charakter dieser Komposition ausgesprochen: sie kömmt derselben aufs genaueste nach und lässt sie, bey aller Länge und Breite der Ausführung, keinen Moment aus den Augen.

E. fängt an mit einem Allegro appassionato, (G moll, C-Takt,) das, was es will, sowol in Absicht auf Empfindung, als auch in der artistischen Behandlung, gleich Anfangs bestimmt ankündigt, indem es sein Thema im Unisono angiebt, die bedeutendsten Zwischensätze unmittelbar, und den, jenen affektvollen

Gedanken entgegenstehenden anmuthigen Gesang gleich nach der ersten halben Ruhe, folgen lässt. Wie nun der Komponist diese Hauptideen verbindet, verändert, mit verwandten durchflicht; wie er alles, dem Charakter und der künstlerischen Ausführung nach, eng zusammenhält und doch mit grosser Freyheit und Eigenthümlichkeit sich bewegen lässt: das entgehet keinem, der mit Sinn und nicht ohne Vorkenntnisse den Satz spielt oder hört, denn es liegt sehr klar, bestimmt und eingreifend da. Im Einzelnen sey nur noch mit Lob angeführt, dass bey aller Schärfe und manchem Ueberraschenden der Ausweichungen doch nirgends ins Blaue hinaus modulirt wird; dass die Schreibart hier rein und fliessend ist; dass der Komponist zwar das Instrument bis viergestrichene C gebraucht, aber die höchsten Töne massig, und nur, wo sie wirklich von Wirkung sind, nirgends um blos mit ihnen zu klimpern; und dass er eben so gemessen und eben so am rechten Orte sich der weiten Spannungen der getheilten Harmonie bedient, wobey er noch dadurch sich vor Vielen auszeichnet, dass er solche Spannungen nirgends vorschreibt, als wo sie ohne allzugrosse Schwierigkeit und sicher zu erlangen sind — z. B. bey, nach einer Pause eintretenden vollem Accord in grossen Noten, oder wo der Grundton liegen bleibt u. dgl. Alles dies sey nun nicht blos von diesem ersten, sondern auch von den folgenden Sätzen angemerkt.

Auf dies Allegro folgt ein Adagio molto espressivo, das sein Beywort verdient, wie wenige, die in neuern Zeiten für dies Instrument geschrieben worden sind. E. hat es aus E dur geschrieben: dies ist kein glücklicher Gedanke, wie, der etwanigen Nachahmer wegen, nicht übergangen werden mag. Das Ohr des Rec. kann sich mit dieser Folge durchaus nicht aussöhnen, und es findet sich auch durchaus kein Grund, sie zu rechtfertigen. Ja, auf G dur wird, bey so ganz entgegengesetztem Charakter beyder Sätze, E dur mit Glück angewendet; das Ohr lässt sich diese Folge leicht gefallen, die Empfindung lässt sie beruhigend, sanft auflösend, schmeichelnd auf sich einwirken, und der Verstand findet hinlänglichen Grund, ihnen Recht zu geben und ihren Ausspruch zu erläutern, indem er bemerkt, dass man, (wenn auch ohne klares Bewusstseyn,) die dort (in G dur) entscheidende grosse Terz von selbst festhält, und sie nun leicht als Dominante zum E, und als Vermittlerin, zu ihm zu gelangen, annimmt.

Dies Adagio nun ist im Charakter tiefer, aber doch sanfter Wehmuth geschrieben, und bleibt diesem Charakter, ohngeachtet es ziemlich lang und mit vieler Kunst ausgeführt ist, vom Anfang bis zum Ende getreu. Auch dieser Satz ist thematisch bearbeitet, und hat eine eben so sichere Haltung in Ansehung der künstlerischen Bearbeitung, als in Ansehung der ästhetischen. Um in so gleicher, sanfter Stimmung und bey solcher Länge nicht monotonisch und gedehnt zu werden, oder auch, um zur Vermeidung dieser Schwächen, nicht überladen, überkünstelt, in vielerley Figuren auslaufen zu müssen, hat der Komponist rühmlich sich lieber an die Vortheile gehalten, die ein gutes Instrument bietet, wenn es mit Einsicht und Geschmack benutzt wird. Unter dem, was zu dieser Absicht angewendet wird, findet sich auch manches nicht eben Gewöhnliche, das mit offenbarem Glück benutzt ist. (Vergl. z. B. S. 7., Syst. 3., Takt 8. folgg., S. 9., Syst. 4., Takt 4. folgg.) Ein schöner, edler, und das Beabsichtigte überall gut ausdrückender Gesang ist übrigens durch das ganze Stück herrschend; der Spieler von Einsicht und Empfindung wird dies nicht übersehen und seinen Vortrag auch so abzumessen wissen, dass diesem Gesange seine Herrschaft nirgends entzogen werde. Ein glücklich erfundener und mit erfahrner Kunst angeordneter Uebergang leitet trefflich hinüber zum

dritten Satze, Allegro agitato, vivace assai, (G moll, $\frac{3}{4}$-Takt,) der ganz frey geschrieben, nur durch die darin herrschende Einheit der Empfindung und Aehnlichkeit der Hauptfiguren zusammengehalten, aber eins der affektvollesten und wirksamsten Stücke ist, die überhaupt seit geraumer Zeit für das Pianoforte allein erschienen sind. Bey aller Leidenschaftlichkeit verirrt sich der wackere Künstler doch nirgends ins Wilde, Grelle, Planlose, Ungemessene; und da in diesen Drang der Gefühle wenig mildernder Gesang zu bringen war, kehrt er, mit guter Ueberlegung und tiefer Wirkung — nachdem er fünf eng gestochene Seiten in jenem Drange verweilet ist, und eben auf der Dominante von As dur gleichsam Athem schöpft — zu jenem Adagio, (jetzt ebenfalls in As dur,) wieder zurück, giebt einen leichten und kurzen Abriss der Grundzüge dieses Satzes, modulirt ungezwungen nach der Dominante von G, verweilet auf derselben, und nimmt nun das Allegro agitato in G moll wieder auf, welches nun, in dem Sinne und der Methode, wie es vorhin geführt worden war, zu Ende gebracht wird. So schliesst sich dieser Meistersatz, und schliesst sich auch die ganze Sonate, nach klarem Plan, rund und schön ab, und lässt einen ganz bestimmten, tiefen Eindruck in der Seele zurück.

Dass diese beyden Musikstücke nicht für Spieler geeignet sind, welche entweder blos gefälliger, süsser Melodieen sich erfreuen, die hundertmal dagewesen seyn mögen, wenn sie nur recht einschmeichelnd fliessen; noch für solche, welche sich nur im behenden Hinauf- und Herablaufen ihrer wohlgeübten Hände gefallen; noch endlich für solche, welche vor allem, unerhörten Sturm und Drang, Bizarrerieen, trüben Schwulst und aufgedunsenen Galimathias verlangen, und welche, wie das Rosenkraut, tüchtig durchgeschüttelt seyn wollen, um etwas von sich zu geben —: dies lehrt schon obige Beschreibung beyder Stücke selbst. Einen gewissen ernsten Sinn und gediegenen Geschmack überhaupt; und, in Absicht auf Musik, eine Liebe zu dem, was beym Geniessen auch zu denken giebt; ferner, so viele Vorkenntnisse wenigstens, als nöthig sind, Hauptgedanken und deren Führung von Nebengedanken, Ausschmückungen u. dgl. zu unterscheiden und den Unterschied im Vortrage klar und angenehm auszuprägen; und endlich, ein charaktervolles, sicheres, im Ausdruck mannichfaltiges, am Schweren schon fleissig geübtes Spiel —: dies verlangt die zweyte dieser Sonaten, wenn sie ihre volle Wirkung thun soll, unerlässlich. Mit dem Duo No. 1. kommt man allenfalls wohlfeiler weg, und reicht mit dem aus, was man im Allgemeinen hin guten Vortrag und brillantes Spiel zu nennen pflegt. Doch ist auch jene Sonate bey weitem nicht so schwer zu spielen, als vieles von Beethoven, Dussek, Prinz Louis Ferdinand etc.

Der Stich beyder Werke ist nicht zu rühmen; der, von No. 1., ist zwar ziemlich deutlich, aber auch schmutzig und nicht ganz correkt, der, von No. 2., sauberer und correkter, aber mit sehr kleinen Noten und sehr eng zusammengepresst. Hr. Thadé Weigl, der ja selbst Komponist ist, dies auch auf allen Werken seines Verlags anzumerken nicht vergisst, und sich, nach den darauf gestochenen Preisen, gut bezahlen lässt — sollte doch wenigstens solche Werke von Werth, bey welchen auf einen beträchtlichen Absatz gerechnet werden kann, von ephemeren Umhafern unterscheiden und sie anständiger ausstatten, als diese, die, wie es dort von andern Grasblumen heisst, heute stehen und morgen in den Ofen geworfen werden! —

Die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft.

Die Leser der musikal. Zeit. haben schon früher aus andern Blättern erfahren, dass

solch eine Gesellschaft seit dem leztverwichenen Sommer existire. Wir haben nicht eher darüber sprechen wollen, bis wir das Institut selbst näher kenneten, und über seinen Zweck und seine Beschaffenheit etwas Bestimmtes und Zuverlässiges mitzutheilen vermöchten. Das ist nun jetzt der Fall, wo die ausführliche Nachricht über die erste Versammlung der Gesellschaft, und auch das Protokoll der Geschaftsführung derselben, vor uns liegen. Wir geben zuerst jene Nachricht, wie sie uns von sicherer Hand mitgetheilt worden, und dann aus dem zweyten, was auch Lesern ausserhalb der Schweiz interessant seyn kann. Die nähere innere Organisation, scheint es, ist in allen ihren Theilen noch nicht vollendet, und kann dies — bey dieser, wie bey allen freyen Gesellschaften — wol erst durch noch mehrere Erfahrungen werden: aber die Hauptsache ist gethan; der Sinn, die Achtung, die Liebe dafür geweckt, die erste Vereinigung, die Annahme einer verstandigen Konstitution, und der erste Versuch der Ausführung des Plans sind glücklich bewirkt, geachtete und in jedem Betracht taugliche Manner an die Spitze gestellt: so kann es, und vornämlich in der Schweiz, fast gar nicht fehlen — die Gesellschaft wird bestehen und sich immer höher heben, besonders wenn nun auch die grössern Kantone, die bisher noch nicht theilgenommen, derselben beytreten. Den Unternehmern und allen thätigen Beförderern wünschen wir Glück zu diesem Vereine; ausser den Vortheilen, welche die Tonkunst, welche wahre Humanität und Sinn für edlern Lebensgenuss überhaupt von solchen Verbrüderungen ziehen kann, ist ja schon jede freye Vereinigung der verschiedenen Theile und Stände eines Landes zu irgend einem löblichen Zweck verdienstlich, und vielleicht niemals verdienstlicher, als eben jetzt. Zugleich ersuchen wir die Vorsteher dieser Gesellschaft hier öffentlich, uns von ihren jährlichen Verhandlungen, so weit sie dieselben Auswärtigen mittheilen können, zu unterrichten und gewiss zu seyn, dass nicht nur wir, sondern alle wahre Freunde der Tonkunst in Deutschland mit Achtung und Freude daran theilnehmen.

d. Redakt.

„Die allgemeine schweizerische Musikgesellschaft existirt nun wirklich, und hat sich seit dem 27sten des Brachmonats konstituirt und organisirt. Ihr Zweck ist, eben so wie andere vaterländische Gesellschaften für andere Wissenschaften, vermittelst jährlicher Zusammenkünfte für die Tonkunst zu würken; das einheimische Genie und Talent aus seiner oft dunkeln Verborgenheit hervorzusuchen und zu unterstützen; vaterländische Produkte zu erzeugen und zu würdigen; überhaupt über die Fortschritte der Tonkunst in der Schweiz sich zu besprechen; und in jedem Jahr alle Musikfreunde der ganzen Schweiz zur Aufführung grösserer Musikstücke, und zu geselligem Vergnügen durch Musik, für einige Tage zu versammlen.

Die Musikgesellschaft von Luzern war es, die zuerst diesen glücklichen Gedanken auffasste, ihn allen schweizerischen Musikgesellschaften mittheilte, und endlich den Tag zu einer allgemeinen Versammlung auf den 27sten Junii 1808 nach Luzern, dem wirklichen Orte der eidgenossischen Tagsatzung, bestimmte. Ungeachtet der sehr ungünstigen Witterung erschienen zahlreiche Musikfreunde aus Zürich, Aargau, Schwyz, Unterwalden, Zug, Solothurn und St. Gallen, deren Anzahl sich auf 86 belief. Mit Bedauern vermisste man Theilnehmer aus grossen Kantonen, aus Bern, Basel etc., wo es an geschickten Musikern nicht fehlt, von wo aus sich aber, aus Gründen, welche nicht bekannt worden sind, Niemand eingefunden hatte.

Am Montage ward die erste Sitzung der Gesellschaft gehalten. Der Präsident der Luzerner Musikgesellschaft, Hr. Amtsrichter Gug

genbühler, eröffnete sie mit einer sehr schönen und zweckmässigen Rede. Dann ward einstimmig die Stiftung einer Schweizerischen Musikliebhaber-Gesellschaft beschlossen, und zur Entwerfung einer Organisation derselben eine eigene, aus allen anwesenden Kantonen bestehende Kommission bestimmt. Nachmittags versammelte man sich in der sehr schönen Jesuiter-Kirche zur Probe der, für morgen auszuführenden grossen Musikstücke, wozu man diesmal eine Ouvertüre von Kunzen, eine Sinfonie von J. Haydn, und mehrere Hauptstücke aus der Schöpfung von demselben Meister (Solos und Chöre) gewählt hatte. Jeder der anwesenden Musikfreunde war mit der Stelle und der Verrichtung, welche ihm dabey angewiesen waren, zufrieden.

Tages darauf legte die ernannte Kommission ihren entworfenen Organisationsplan der Gesellschaft vor, und er wurde in allen seinen Theilen, mit nur wenigen Modifikationen, genehmigt. Nun wählte man der von jetzt an bestehenden Gesellschaft ihren Präsidenten für das künftige Jahr in der Person des Hrn. Pfarrers und Dekans Häflinger zu Hochdorf, (Kant. Luzern,) der sich als Stifter und vorzüglichen Beförderer der Gesellschaft verdient gemacht hatte; Hr. Staatsschreiber Landolt von Zürich ward zum Secretair, Hr. Hauptm. Bär von Zofingen aus Aargau zum Quästor, Hr. Stadtrath von Escher aus Zürich zum Kapellmeister, und Hr. Cramer, Kaufmann aus Zürich, zum Bibliothekar — jeder durch Stimmenmehrheit erwählt, und als Ort der Wiedervereinigung im künftigen Jahre die Stadt Zürich bestimmt. Nach einem herzigen Lebewohl trennte sich die Gesellschaft, um sich des Nachmittags zur Ausführung der genannten Werke wieder zu versammlen.

Diese Ausführung hatte nun, durch ein mehr als hundertstimmiges Orchester, im Beyseyn der gesammten auswärtigen und inländischen Gesandschaften, auch eines sehr zahlreichen Publikums, statt, und zwar so, dass jeder Kenner und Nichtkenner Zufriedenheit und Freude fand. Und in der That — noch unerwähnt die wirklich gelungene Ausführung selbst, musste schon der blosse Anblick so zahlreicher Theilnehmer aus allen Ständen und von jedem Range, von Bergen und Thälern, Dörfern und Städten der Schweiz, alle vereinet zu gleichem Zweck, alle zufrieden und heiter zum Ganzen mitwirkend, jeder ohne alle Anmassung, ohne Auszeichnung durch Zufälliges, ohne Bezahlung oder andern Lohn, nur beschäftigt mit der gemeinsamen Sache und in dem Bestreben, dem Publikum Freude zu machen — schon dieser Anblick musste dem Freunde der Humanität und des Vaterlands einen seltenen und edlen Freudengenuss gewähren. Der Eintrittspreis zu jener Aufführung, war für jeden Platz nur auf 6 und 4 Batzen festgesetzt, um auch Armen den Genuss zu verschaffen; das Eingekommene ward zur Errichtung eines Gesellschaftsfonds bestimmt.

Uebrigens war auch dafür gesorgt, dass die Gesellschaft jeden Tag ihrer Versammlung vereinigt speisete, um sich auch so näher zu vereinigen und einander die kurze Zeit des Zusammenseyns ganz zu geniessen. Am letzten Abende schied alles unter frohen Gesängen und der Versicherung der Unzertrennlichkeit ihres Bundes von einander."

(Aus dem Protokoll der Gesellschaft.) Der Entwurf zur Organisation der Gesellschaft rührt her von den Herren Häflinger (Pfarrer und Dekan in Hochdorf, Kant. Luzern,) von Escher, (Stadtrath, von Zürich,) Weber, (Appellationsrath, von Bremgarten,) Brandenberg, (Professor, von Zug.) und Abeg, (Chordirektor, von Schwyz,) welche sämmtlich durch Mehrheit der Stimmen zu jenem Geschäft aufgefordert waren. Folgendes sind

Hauptpunkte dieser Organisation, wie sie von der Gesellschaft modificirt und angenommen worden.

Um als Mitglied in die Gesellschaft treten zu können, muss man Schweizerbürger und aktiver Musikliebhaber seyn, muss zwey Jahre die Gesellschaft besucht haben, und vier Franken für den Eintritt zahlen. — Die Annahme der Mitglieder geschiehet durch Stimmenmehrheit der ganzen Gesellschaft. — Es werden auch Ehrenmitglieder, einheimische und fremde, gewählt. —

Die Leitung der Gesellschaft ist einer Kommission anvertraut, welche aus dem jedesmaligen Präsidenten, Secretair, Quästor, Kapellmeister und Bibliothekar an jedem Versammlungsorte, und aus einem Korrespondenten in jedem Kanton bestehet. — Der Präsident stehet der Kommission und den Versammlungen vor, hat den Vortrag, die Unterzeichnungen etc. Er bleibt ein Jahr im Amte. — Der Quästor besorgt alle Einnahme und Ausgabe und legt darüber Rechnung ab, welche bey der Versammlung jedem Mitgliede zur Einsicht offen daliegt. Er bleibt zwey Jahre im Amte und kann wieder gewählt werden. — Der Kapellmeister stehet, nach der Anordnung des Präsidenten, der Musik vor, ordnet sie, sorgt für Herbeyschaffung derselben, der Instrumente etc. Er stellt der Kommission zwey annehmbare Bürgen aus der Gesellschaft, bleibt ein Jahr im Amte und ist wieder wählbar. — Der Bibliothekar verwahrt, ordnet, registrirt die Musikalien etc. Auch er stellt Bürgen, bleibt ein Jahr, und ist wieder wählbar. — Die Korrespondenten fertigen ein Verzeichnis aller aktiven Mitglieder ihres Kantons mit Angabe der Stimme oder des Instruments eines jeden; berichten darüber, so wie über die Fähigkeiten eines jeden, an den Präsidenten; besorgen, so viel möglich, vorläufige Proben, jeder an seinem Orte; werben gute und tüchtige Musikliebhaber für die Gesellschaft. Sie bleiben zwey Jahr im Amte und sind wieder wählbar. — Die aus diesen Mannern bestehende Kommission hat über alle Angelegenheiten der Gesellsch. die Vorberathung, Korrespondenz etc.

Als Pflichten werden von den Mitgliedern gefordert: „Gegenseitige Freundschaft, zuvorkommende Liebe, und uneigennützige Dienstfertigkeit, wie sich das für harmonische Schweizerherzen schickt.“ Jedes Mitglied erscheint jährlich bey der Versammlung; übernimmt bey der Vertheilung der Partieen der Ausführung jedes, was ihm vom Kapellmeist. und vom Korrespond. angewiesen wird, und bestreitet die Kosten der Reise etc. selbst, denn nur das Quartier giebt ihm die Gesellschaft unentgeldlich. — Ort, und (so weit das möglich) Zeit zur Versammlung werden das Jahr vorher bestimmt; sie dauert zwey Tage, wo an den Vormittagen die wissenschaftlichen Verhandlungen und Gesellschaftsangelegenheiten vorgenommen, den ersten Nachmittag Proben, den zweyten die Aufführungen gehalten werden. — Die Einlage der Zuhörer bey der öffentlichen Musik wird für Unkosten und für einen Fonds zur Unterstützung vorzüglicher Talente benutzt. — Die Anführung des Orchesters soll in Zukunft einem Schweizer anvertrauet werden — — Diese Verordnungen (von welchen wir mehrere Nebenbestimmungen und Lokalitäten weggelassen haben,) können nur von einer Versammlung, in welcher zwey Drittheile aller Mitglieder der Gesellschaft zugegen sind, abgeändert werden. —

Die Gesellschaft stehet unter dem Schutz der ersten vaterländischen Behörden. Unter den aktiven Mitgliedern derselben findet man auch den Hrn. Landammann der Schweiz, Vincenz Rüttimann, den Prinzen Philipp von Hohenlohe, Comthur von Tobel etc. unter den Ehrenmitgliedern den Prinzen Karl von Neuwied etc.

Nachrichten.

Berlin d. 11ten Febr. Die grossen Konzerte des Kammermus. C. A. Schneider haben ihren ununterbrochenen Fortgang. In dem am 26sten Jan. hörten wir eine Sinfonie von Haydn aus C moll, eine Arie aus Righini's Tigranes, gesungen von Dem. Koch, und ein Doppelkonzert für zwey Fagotte von Schneider, geblasen vom Hr. v. Bredow und Hr. Griebel. Den 2ten Theil eröffnete eine Ouvertüre von Schneider; Hr. Ambrosch und Dem. Unzelmann sangen ein Duett von Pär, und Hr. Härtel spielte ein Violinkonzert von Kreutzer mit ziemlicher Fertigkeit. — In dem Konzerte am 2ten Febr. gab man eine Sinfonie von Haydn aus D dur; Dem. Koch und die Hrn. Ambrosch, Flemming und Müller sangen ein Quartett von dem, durch seine in Leipzig herausgekommenen Lieder bekannten Assess. Wollank, und Mad. Gröbenschütz und die Hrn. Clemens und Kielmann spielten das bekannte Trio für Fortepiano (diesmal ward es auf einem Wiener Instrumente vorgetragen) Violin und Violoncell, vom verstorbenen Prinzen Louis Ferdinand. Den 2ten Theil füllte Haydns Messe aus C dur, No. 2,

Den 5ten gab der königl. Kammermus. Böttticher Konzert im grossen Saale des Nationaltheaters. Den ersten Theil eröffnete Mozarts Sinfonie aus D dur; die Hrn. Schneider und Böttticher trugen ein Doppelkonzert für zwey Waldhörner von C. Ab. Schneider vor; und die Hrn. Schmidt, Gradolf, Clemens, Semler und Weiss sen. spielten das Ihnen schon öfters genannte konzertirende Quintett für Fortepiano, Flöte, Violin, Bratsche und Violoncell, von des zuerst genannten Ass. Schmidt Komposition. Im 2ten Theil hörten wir das Quintett aus der Oper Enea, vorgetragen von Mad. Schneider, Dem. Koch und Kolbe, und den Hrn. Ambrosch und Flemming; ein Violinkonzert von Kreutzer, gespielt von Hr. Härtel, und G. Ab. Schneiders Concertant-Sinfonie für 2 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncellen etc.

Die nahe bevorstehende Rückkehr des Königs nach unserer Hauptstadt veranlasst auch in musikal. Hinsicht einige Bewegungen. In der Domkirche wird ein Te deum von Righini aufgeführt werden, welches jetzt unter des Komponisten Leitung von der Singeakademie einstudirt wird. — Die von Eckhardt erschienenen 34 Devisen auf die Rückkehr des Königs, die zu Inschriften auf Zunftfahnen, Ehrenbogen, Tafelaufsätzen, Brustschildern und Festblumen für Damen bestimmt sind, hat so eben der Musikus Hennig mit Chören zum Singen am Fortepiano komponirt.

Leipzig. Am 2osten Febr. gab Hr. Düjon Konzert, und ohngeachtet er schon oft hier gehört worden, war es doch ziemlich zahlreich besucht. Er spielte ein Konzert von Müller, eins von Hoffmeister, in welches er ein choralmässiges Adagio von seiner eigenen Komposition eingelegt hatte, und Variationen über ein Gesellschaftslied, ebenfalls von seiner eigenen Komposition. Sein Spiel ist in diesen Blättern schon oft, und auch von uns selbst, näher bezeichnet worden. Seine ausgezeichnete Fertigkeit und Präcision, die Fülle, Gleichheit und Rundung seines Tons, und vornämlich was man, bey diesen Vorzügen und sehr starker Brust, durch Doppelzunge leistet, erwarben ihm auch diesmal allgemeinen Beyfall.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt, No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. No. VII. 1809.

Mariane Kirchgessner.

Die vollständige Lebensgeschichte dieser merkwürdigen Künstlerin auf der Harmonika, von ihrer zartesten Kindheit an, bis zu ihrem Grabe und ihre 18 jährige Kunstreise durch den beträchtlichsten Theil Europens, werde ich bis Michaelis d. J. mit lat. neuen Lettern auf das Eleganteste gedruckt in gr. 8to auf Pränumeration herausgeben. Folgende Kupferstiche werden hiervon einen Beweiss, und dem Werke noch mehr Interesse geben:

a) Das Titelkupfer, eine allegor. Zeichnung von Hrn. Schnorr.

b) Das sehr ähnliche Bild der Dem. Kirchgessner, vortrefflich gezeichnet und von einem berühmten Meister gestochen.

c) Das Frauenkloster Paradies bey Schaffhausen, eine romant. Gegend am Rhein, wo die Hülle der Seeligen ruhet. Nach der Natur gezeichnet von Hrn. Hauenstein.

d) die getreue Abbildung der Engl. Harmonika mit dem Resonanzboden nach allen Theilen mit dem Massstabe, zur Erklärung meines Beschreibung des Instruments.

Unter mehreren vortrefflichen Gedichten auf die Vollendete, wird auch eins davon mit Musik geliefert. Die weitläufigen Anzeigen dieser Biographie findet man in allen guten Buch- und Musikhandlungen, welche hierauf Bestellungen anzunehmen, und sich an Hrn. Buchhändler J. G. Mittler in Leipzig deshalb zu wenden, gebeten werden. Die Namen der Pränum. welche dem Werke vorgedruckt werden sollen, erbittet man sich bis Johanni d. J. Der Pränum. Preis ist Ein Thaler Sächs. oder Ein Gulden 48 Kr. rheinl. Der Ladenpreis wird merklich erhöhet.

Leipzig, im Februar 1809.

Heinr. Phil. Bossler.

Anfrage.

Wer ein vorzüglich gutes altes Violoncello zu billigem Preise abzulassen geneigt seyn sollte, wird, um postfreye nähere Nachricht über die Qualität und den äussersten Preis desselben unter folgender Addresse, ersucht:

an K. M. K—r.

abzugeben in der Breitkopf und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig.

Anzeige.

In unserm Verlage ist erschienen:

W. A. Mozart, Titus (La Clemenza di Tito) Oper in 2 Akten, in Partitur. Mit italienischem und deutschem Texte. 6 Thlr.

D. Steibelt, Etude p. le Pianoforte, contenant 50 Exercices de différents genres. Liv. 1. 2 Thlr.
dt dt Liv. 2. 2 Thlr.

Von den seit kurzem auf die deutsche Bühne gekommenen, und mit vielem Beyfall aufgenommenen Opern

Das Waisenhaus, von J. Weigel, und
Joseph, von Méhul

erscheint nächstens ein Klavierauszug bey uns.

Breitkopf & Härtel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Zapf, J. N. 6 Redout Deutsche f. 2 Violinen und Bass, Flauto piccolo, 2 Clarinetti, 2 Corni, 2 Clarini et Tympano ad libit. 20 gr.

Penedack, Mich. 12 Ländler Tänze in G. für eine Violine. 6 gr.

— — 12 Ländrische Tänze in B. für 2 Vlinen. 8 gr.

— — 12 Ländrische Tänze für eine Violine. No. 1–12. à 5 gr.

Fux, F. Variations sur un Thême du Ballet Alcine p. le Violon av. acc. d'un second Violon. N. 4. 8 gr.

Schmiedigen, H. C. Variations sur le Duo: La ci darem la mano p. le Violon. acc. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 2. 16 gr.

Schindlöcker, Ph. Serenade pour le Violoncelle, obligé av. acc. de Guitarre ou Basse. 22 gr.

Hänsel, P. Quatuor brillant p. 2 Violons Alto et Violoncelle. Op. 18. 1 thl. 4 gr.

Clement, Fr. 6 Variations p. le Violon, 6 gr.

Arnold, J. G. 5me Concerto p. Violoncelle av. acc. de l'Orchestre. 2 thl. 16 gr.

Wranitzky, A. 3 Duos p. 2 Vlons. Op. 20. 1 thl. 20 gr.

Pleyel, J. 3 Duos pour 2 Violons arr. d'après ses Sonates. Op. 41. 1 thl. 9 gr.

Amon, J. Thême av. 6 Variations p. l'Alto principe, acc. de 2 Vln, Alto et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors. Op. 60. 1 thl.

Duport, J. L. Essai sur le Doigté du Violoncelle et sur la conduite de l'Archet, (französisch und deutsch.) 6 thl 8 gr.

Penedack, Mich. 12 deutsche Tänze f. den Apollo Saal z. Wien comp. f. 2 Violinen u. Bass. 1 thl.

Cimarosa, Matrimonio segretto, gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Violons, Vla et Vcelle. L. 1, 3 thl. 12 gr.

Krommer, F. Variations pour Violon et Basse. Op. 24. 10 gr.

— — Sonate p. Violon et Viola. Op. 27. 18 gr.

Rösler, J. Sinf. à gr. Orchestre. Op. 13. 2 thl. 16 gr.

Witt, Sinfonie à gr. Orchestre. No. 5. 3 thl. 8 gr.

Witt, Sinfonie turque p. 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flutes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timpales, gr. Tambour, Triangle etc. No. 6. 3 thl. 8 gr.

Nicolo, Romanze a. d. Oper: das Singspiel an den Fenstern: O du auch dem sich etc. mit Begleitung des Pforte od. Harfe od. Guitarre. 4 gr.

Müller, A. E. 3 Sonatines progressives p. le Pforte Op. 18. No. 1. 2. 3. à 5 gr. 15 gr.

Devienne, Arie a. d. Singspiel: die Liebe im Kloster: in des Kloster. heil'ge Mauern etc. mit Begl. d. Pforte oder der Harfe. 4 gr.

Himmel, die Wiederkehr in mein Vaterland mit Begleitung d. Pforte o. Guitarre. 4 gr.

Mendel, S. H. Duo: Von deinem Blick gebunden etc. m. Begleitung d. Pianoforte. 6 gr.

Sandrini, P. 8 Variations p. la Flute sur l'air des Tyroliens: Wann i in der Früh etc. Op. 8. 6 gr.

— — Cavatine coll' accomp. di Chitarra francese (m. unterlegtem deutschen Text.) 12 gr.

Gladewitz, Polonoise p. la Harpe avec acc. d'un Violon. 6 gr.

Henkel, H. Variations p. le Pforte sur la Romance Favorite: Plaisir d'aimer. 8 gr.

Riotte, P. J. Amusemens p. le beau monde, 12 Pieces p. le Pianoforte. Op. 18. 20 gr.

Amon, J. 6 Walzes à 4 mains p. le Pianoforte av. Guitarre obligée. Op. 52. 20 gr.

Hoffmeister, F. A. Polonoise en Rondeau à 4 mains p. le Pforte. 16 gr.

Wanhall, J. 3 Sonates p. le Pianoforte av. Violon ou Flute et Violoncelle. L.e M. No. 1. 2. 3.

— — 6 Sonatines très faciles pour le Pianoforte. L.e No. 1. 2. 14 gr.

— — 3 nouvelles Sonates (Gratulations Sonaten) p. le Pianof. L.e O. No. 1. 2. 3. 8 gr.

Cimarosa, Ouv. de Matrimonio segretto arr. à 4 mains p. le Pforte. 20 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten März. **No. 23.** 1809.

Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.

(Siehe No. 34. des vorigen Jahrganges.)

Zweyter Brief.

Rom, d. 28sten Jan. Ihre Erinnerung, bey meinen Schildereyen aus Italien Ihre treffliche Landsmannin, Charlotte Haser, nicht aus dem Auge zu verlieren, war unnöthig. Ich konnte Ihnen wenig oder nichts von Bedeutung über Musik aus dem letzten Jahre und aus den Hauptstädten, wo ich mich aufgehalten, vornämlich aus Rom, Florenz, Siena etc. schildern, ohne dieser herrlichen Künstlerin oft zu gedenken, da sie die Krone von dem ist, was Vorzügliches in dieser Zeit und an diesen Orten in der Tonkunst geleistet worden, und da sie und ihr Verdienst auch gleichsam der Mittelpunkt der Vereinigung aller Stimmen, der entscheidende Ausschlag des öffentlichen Urtheils und Geschmacks, in Italien überall ist, wo sie sich hat hören lassen. Indessen will ich, auf Ihre Erinnerung, doch für die theilnehmenden Freunde dieses berühmten Mädchens ihre letzten Schicksale in Italien, so weit diese mir überall an Ort und Stelle (und ich denke, genau genug) bekannt worden sind, hier zusammenstellen und der Fortsetzung meiner allgemeinen Uebersicht des jetzigen Zustandes der Tonkunst in Italien vorsetzen.

Nach der Quaresima 1808 erhielt Dem. Haser von der Impresa des Teatro Pergola in Florenz den Antrag für die Frühlingszeit schlug ihn aber aus, um in dem schönen Florenz die herrlichen Frühlingsmonate hindurch sich von den ihr noch etwas hart fallenden Anstrengungen des öftern Auftretens in den grössten Theatern erholen und desto fleissiger für sich studiren zu können. Sie sang nicht wieder öffentlich in Florenz, einigemal nur in Privatakademieen bey der Gemalin des Senators Lucien Bonaparte, und bey der Principessa Corsini, einer gebohrnen Wienerin. Unter der Leitung des sehr braven Gesangslehrers Magnelli machte sie bedeutende Fortschritte in ihrer Kunst.

Ende Juny ging sie mit ihren Verwandten nach Siena, wo man nur in den beyden Sommermonaten July und August ernsthafte Opern giebt, weil sich dann gewöhnlich in und nahe bey Siena viele Fremde aufhalten. Man gab diesmal Zaira von Federici und Trajano in Dacia von Nicolini. Dem. H. gefiel in beyden ausserordentlich. Auch abgesehen von ihren theatralischen Verhältnissen, war ihr Aufenthalt in Siena sehr angenehm, da sie in den besten Häusern mit zuvorkommender Güte und Freundschaft behandelt wurde. Den gültigsten Beweis des allgemeinen Wohlwollens gab ihr Benefiz (Serata) am 22sten August. Das Haus war übervoll; des Schreyens, Applaudirens und Evivarufens kein Ende, und eine herrliche Erleuchtung des Theaters, Sonnetten, Kupferstiche, Goldregen, Blumen, Kränze u. s. w. verschönerten den Abend.

Ende Augusts kehrte sie nach Rom zurück. In den Monaten September, Oktober

und November gab man Zaira von Federici, Verginia von demselben Komponisten, und Merope von Nasolini. Es war Plan der Impresa, die ernsthafte Oper mit der komischen abwechseln zu lassen, aber die letztere (La capricciosa corretta von Fioravanti und La giardiniera von Calegali — neu —) gefiel wegen der sehr mittelmässigen Sänger, vorzüglich wegen der gänzlich in Ungnade gefallenen prima donna buffa, Maria Marcolini, so wenig, dass man nur zehnmal komische Opern und achtundvierzigmal ernsthafte gab. In der Zaira und Merope konnte sich Dem. H. jeden Abend des lautesten, allgemeinsten Beyfalls erfreuen. Man liess ihrem Fleisse seit vorigem Karneval, wo man sie hier, wie ich früher gemeldet habe, ebenfalls mit grossem Beyfall gehört hatte, volle Gerechtigkeit wiederfahren, und belohnte ihn durch immerwährende Auszeichnungen. Ihre Serata wurde gefeyert, wie in Siena, und fiel in jeder Hinsicht sehr günstig aus, obgleich die neue Komposition der lyrischen Scene Saffo in Leucade (von Alberghetti) für eine Person, mit Chören der Priester, vom Cavaliere Domenico Marulli, nicht besonders gefiel. Verginia von Federici ging auf anhaltendes Treiben und Drängen des Impresario ganz unreif in Scene und fiel durch. Dem. Häser rettete sich allein, vorzüglich durch ihre erste Arie, die sehr gefiel. Alles Uebrige erregte Unwillen. Doch war auch bey dieser Gelegenheit das Publikum gerecht und billig gegen Dem. H. und unterschied sehr streng den Gesang vom Gesungenen. — Noch eine Neuigkeit gab es im Herbst: il desertore francese in einem Akt, neu bearbeitet von einem Poetaster Prunetti, und neu komponirt von Fiodo, einem jungen Neapolitaner. Man gab dies kleine Drama zur Serata der Marcolini. Ein kleines Duett der Häser und Marcolini gefiel ziemlich, die Arie der Häser wurde mit Enthusiasmus aufgenommen, alles Uebrige fiel durch. Das Ganze endete mit Zischen, Pfeifen und Geheul. — Für dieses Karneval hat Dem. H. alle Anträge ausgeschlagen, aus guten, aber für das Publikum weniger geeigneten Gründen. Dieser Umstand und dass sie, wie ich von ihr selbst weiss, sich vorgenommen hat, in diesem Frühjahre eine Reise nach Deutschland zu machen, besonders auch um ihren geliebten alten Vater in Leipzig wiederzusehen — hat wahrscheinlich das Gerücht veranlasst, Dem. H. wolle das Theater gänzlich verlassen — ein Gerücht, das, wie Sie mir schreiben, auch in unserm Vaterlande verbreitet worden ist. Ich widerspreche demselben um so geflissentlicher, da es der Künstlerin in ihrer Carriere schaden könnte. Wenn es, ausser ihrer eigenen Versicherung, einer Widerlegung bedürfte, so ist das wol die sicherste, dass Dem. H. für das Karneval 1810 hier in Rom unter sehr guten Bedingungen engagirt ist.

Doch es ist Zeit, nun von diesem Besondern aufs Allgemeine überzugehen. Den Faden nicht ganz zu zerreissen, mache ich Sie erst mit den Sängerinnen und Sängern bekannt, welche ich neben ihr gehört habe. Die zweyten Parten übergehe ich jedoch, da von ihnen nichts zu sagen ist. Wirklich gut ist in Italien nie ein zweyter Tenor oder eine seconda donna, und verhältnissmässig gut sagt sehr wenig, da man überall von den zweyten Parten nichts, gar nichts verlangt, und sie entweder nur neckt und höhnt, wie z. B. in Rom, oder sie nicht anhört, jedoch ohne sie zu insultiren, wie z. B. in Florenz. Auch der Bass macht nur sehr selten einige Figur in der ernsthaften Oper. Noch erinnere ich, was aber wol auch in Deutschland schon bekannt ist, dass es jetzt herrschender Geschmack ist — eben in Italien, wo sonst auf mehrern Theatern gar keine Frauenzimmer auftreten durften — die ersten Liebhaber- und Helden-Rollen durch Damen zu besetzen! —

So war denn in Florenz in der Quadragesima als prim' uomo engagirt Mad.

Verge, eine Sängerin ohne alle musikalische Kenntnis, mit einer Stimme, die gut war, aber eine ziemlich gute Schauspielerin. Die ersten Tenorpartieen sang Niccola Tachinardi — mehr Bariton als Tenor, ein Sänger von vortrefflicher Stimme, wenn er nicht durch Hülfe seines schlechten Falsets über den natürlichen Umfang derselben hinausgeht, worin er sich aber leider gefallt. Er besitzt hinlangliche musikal. Kenntnisse, ziemlich gute Methode, und ist, trotz seiner sehr unglücklichen Figur, ein recht braver Schauspieler. Erster Bassist war Vitarelli — mit schöner Stimme, guter Kenntnis der Musik, aber schon etwas alt und lassig. —

In Siena trat auf im Sommer als prim' uomo Mad. Gioja, Gattin des berühmten Balletmeisters dieses Namens. Sie ist aus einer der ersten fürstlichen Familien Neapels, heyrathete Gioja gegen den Willen ihrer Verwandten und verlor alles Vermögen. Später trennte sich ihr Mann von ihr und sie ging aus Noth zum Theater. Als Principessa war sie eine brave Dilettantin; jetzt ist leider die gute arme Frau ziemlich unbedeutend. Primo tenore war Massimiliano Fidanza. Vor einigen Jahren hat er an allen Orten Italiens, wo er sang, Vergnügen gewährt, da er, ohne eben bedeutender Sänger zu seyn, mit einer angenehmen Stimme eine recht artige Manier verband und kein übler Schauspieler ist: jetzt hat aber der arme junge Mann seine Stimme fast ganz verloren. Er heult und distonirt abscheulich. Der Bass war elend. — Im Vorbeygehen muss ich noch die Chöre in Siena rühmen. Nur zwey Choristen kennen die Noten, die übrigen singen alles nach dem Gehör, alle aber haben gute Stimmen, intoniren gut und lassen sich gern leiten. Die Chöre in Florenz dagegen sind elend. Die in Rom bestehen aus sogenannten Professori, sind aber nicht vorzüglich. —

In Rom war prim' uomo anfänglich eine Mad. Ruggierò, die eher schlecht, als gut zu nennen ist; dann Imperatrice Ginochi, ein Mädchen ausgestattet von der Natur mit allen Eigenschaften, die zu ihrem Beruf erfordert werden, und doch als Künstlerin höchst unbedeutend. Ihre Stimme ist eine der schönsten, die ich je gehört habe, aber roh, unausgebildet. Von Musik weiss sie durchaus gar nichts. Sie scheint, wie so viele andere, das Theater nur zu betreten, um schnell und sichere Bekanntschaften zu machen. Primo tenore war der genannte Tachinardi, der sich seit der Quadragesima etwas vernachlässigt hat. Primo basso: Beninccasa. Er hat eine sehr gute, volle Stimme, die er gehörig zu brauchen nur täglich mehr verlernt, da er von Gesang nichts weiss und nichts lernt.

Von öffentlichen Konzerten kann ich nur wenig sagen. In Florenz war während meines dortigen Aufenthalts nur eins, das ein gewisser Vimercati auf der Mandoline gab. Er leistet ausserordentlich viel auf seinem Instrument, aber dieses ist denn doch für ein Konzertinstrument gar zu ärmlich. In Siena gaben die Geschwister Clara Sigl (16 Jahr alt) und Ignatz Sigl, (7 Jahr) von Brixen gebürtig, ein Konzert. Die erstere spielt recht artig Violin, der zweyte Violoncell, wie man es von einem Kinde verlangen kann. Ein dreyjähriges Mädchen sang ein deutsches Liedchen. In Rom gab Vimercati ein Konzert und Sigl's gaben zwey; das zweyte war aber sehr leer. Man sieht im ganzen Mittel- und Unteritalien Konzerte für nicht viel besser, als eine honnette Betteley an.

In Florenz waren im Frühjahr zwey Theater geöffnet. Im Teatro della Pergola war opera seria und ballo grande. Im Teatro nuovo opera buffa, aber auch ballo grande. In Pergola sangen Marianna Sessi, Franconi, Fidanza, Vitarelli. Man gab Romeo e Giulietta

von Zingarelli mit sehr vielen eingelegten Stücken, und gli Orazj e Curiazj von Cimarosa. Beyde Opern gefielen wenig, theils, weil man sie schon zu oft gehört hatte, theils, wegen der sehr mittelmässigen Ausführung. Von Fidanza und Vitarelli habe ich gesprochen. Dem. Franconi hat eine vortreffliche Stimme, weiss sie aber bey weitem nicht genug zu benutzen. Sie ist noch sehr Anfängerin und wird es wahrscheinlich nie sehr weit bringen, da sie nicht studirt. Von Mar. Sessi erwartete man sehr viel, aber die Erwartungen wurden nicht befriedigt. Im Anfange der Zeit ihres Engagements war sie unpäßlich. Man schloss das Theater acht Tage. Sie war hergestellt; gefiel aber eben so wenig, wie im Anfange. Das Florentiner Publikum urtheilte, ihre Stimme sey etwas altlich und unsicher, ihre Manier zuweilen grotesk. Sie ist jetzt in Neapel. Zu Anfang hat sie dort den grössten Beyfall gefunden, jetzt wird sie aber vom Publikum sehr gleichgültig behandelt. Sie hat eine ausserordentliche Gewandtheit und einen grossen Umfang der Stimme, (beynahe volle drey Oktaven,) aber ihre Stimme ist sehr ungleich und keiner ihrer Töne spricht zum Herzen. Dergleichen Sänger verlieren in Italien, wie wol überall, bey öfterm Hören, und können nur so lange an einem Orte Glück machen, als das Ungewöhnliche ihrer Leistungen frappirt und Erstaunen erregt. Die jüngere Schwester dieser Sängerin, die treffliche Impératrice Sessi, die eine eben so brave Frau, als grosse Künstlerin war, ist, wie Sie und Ihre Leser schon wissen, im Oktober gestorben. Ich habe nie eine Sängerin gehört, die sie an Schönheit und Fülle der Stimme, an Ausdruck und an edlem Styl erreichte.

Im Teatro nuovo sangen Dem. Migliorucci, prima donna, eine Anfängerin mit einer angenehmen, aber ziemlich kleinen, schwachen Stimme. Der primo buffo, Martinelli, ist ein mittelmässiger Sänger und ein gemeiner Spasmacher; Aprile, primo tenore, ein braver Sänger in Hinsicht auf Kenntnis und Methode, nur leider mit einer nicht angenehmen Stimme. Man gab il Poeta fortunato mit einer neuen, recht artigen Musik des jungen Neapolitaners Coccia, eines Schülers von Paesiello. Die Oper gefiel. Eine zweyte, die aus 10 bis 12 zusammengewürfelten Musikstücken verschiedener Komponisten bestand, (ich besinne mich nicht mehr auf den Titel) ein pastiggio ohne Sinn und Verstand, wurde nach Recht und Gerechtigkeit förmlich ausgepfiffen.

In diesem Karneval sind die Sänger in Argentina: prima donna, eine Anfängerin, Dem. Valsovani, die eine sehr schöne, gelaufige Stimme hat, nicht übel spielt und recht angenehm singt. Wenn sie studiren will, so kann sie eine der ersten Sängerinnen werden. Leider aber machen ihr ihre Verehrer weiss, sie sey es schon, und das ist sehr schlimm für das arme Madchen. Prim' uomo ist die Ihnen vortheilhaft bekannte Dem. Augusta Schmalz, aus Berlin: primo tenore, der oft genannte Tachinardi, primo basso der ebenfalls genannte Beninicasa. Der zweyte Tenor ist diesmal nennenswerth: ein junger Mensch, Amerigo Sbigoli aus Florenz, der so nett singt, dass er der Auszeichnung geniesst, nicht geneckt zu werden. Am 28sten Decbr. 1808 ging in Scene Amazilda, neu komponirt von dem Neapolitaner Curcio. Die Musik ist das elendeste Gemengsel, das man hören kann, und wurde verdientermassen total ausgepfiffen. Tachinardi und die Valsovani retteten sich: unsere arme Landsmännin aber, Dem. Schmalz, wurde sehr gemishandelt. Man lachte, hustete, zischte, pfiff und heulte bey ihrem Gesang — so gefährlich ists, mit dem hiesigen Publikum auszukommen, wenn es einmal entzündet ist. Am 12ten Januar ging in Scene, Attila von Farinelli. Diese Oper hatte vor einigen Jahren sehr gefallen, diesmal fiel

sie durch. Ein einziges Stück, ein eingelegtes Quintett von Portogallo (geschrieben für Romeo e Giulietta) gefällt sehr. Der armen Schmalz ging es in dieser Oper nicht viel besser, wie in der ersten. Man lässt ihren Kenntnissen und ihrer Methode Gerechtigkeit wiederfahren: da man aber ihre Stimme widrig findet, und die Sängerin weder jung noch hübsch ist, um eine Partey für sich zu haben, so glaubt man sich zu allen Ungezogenheiten und selbst pöbelhaften Insulten berechtigt. Es ist nicht zu leugnen, dass die Stimme der Dem. Schmalz jetzt ziemlich hohl und dumpf, und wirklich gar nicht angenehm ist; es ist wahr, dass ihre Mitteltöne sehr schwach und ihre hohen Töne erzwungen sind; es mag seyn, dass diese Fehler dem Römer doppelt auffallen müssen, da er so leicht und so oft schöne Stimmen hört: aber eine solche Behandlung, als man sich täglich gegen diese Künstlerin erlaubt, zeugt doch gewiss von einer grossen Rohheit. — Das Theater ist, obgleich die Ballette von Gioja sehr gut sind und gut ausgeführt werden, immer sehr leer. Der Impressario wollte daher Dem. Schmalz nicht mehr singen lassen und verschrieb Mad. Maciurletti für zehn Abende der neuen Oper. Man fürchtet aber von neuem für die Oper selbst und für diese Sängerin, die funfzehn Jahre in Moskau war und vielleicht nicht ganz den heutigen italien. Opernstyl in ihrer Gewalt hat. Viele hier sich aufhaltende Russen rühmen sie aber sehr. —

Noch sind vier oder fünf andere Theater, ausser Argentina, geöffnet. Man giebt da Komedien, Harlekinaden, Ballette, Marionettenwesen, Taschenspielereyen u. dgl. Nur eins ist noch bemerkenswerth, das Teatro della Valle. Man giebt Opera buffa und Schauspiel. Die Schauspielergesellschaft ist eine der besten Italiens und hat einige sehr brave Mitglieder. Ich kann es nicht unterlassen, Ihnen Pertica zu nennen, der im Fach der komischen Alten mit den ersten deutschen Schauspielern wetteifert. — Die Sänger sind: Dem. Fedi, prima donna — eine angenehme, volle Stimme, angenehmer, gefälliger Gesang, schöne Figur, erträgliche Aktion; Ricci, primo Tenore, hat eine vortreffliche Stimme und hinlängliche musikal. Kenntnisse; die beyden primi Buffi sind De Grecis und Pellegrini. De Grecis hat von der Natur nicht die glücklichste Stimme, er ist aber gründlicher Musiker, weiss seine Stimme sehr gut zu brauchen, ist ein vortrefflicher Schauspieler und gefällt daher eben so sehr, als Pellegrini, der ihm als Schauspieler sehr nachsteht, als Sänger aber weit überlegen ist. Man hält Pellegrini für den besten Bass Italiens, und wirklich er ist sehr brav. Er ist ein gründlicher Musiker, (bekanntermassen etwas höchst seltenes bey italien. Sängern,) und hat eine vortreffliche Methode. Er variirt fast jeden Abend seinen Gesang, und immer neu und gut; jeder hört ihn immer mit neuem Vergnügen. Seine Stimme ist mehr Bariton, (A bis f) voll und angenehm, und von einer ausserordentlichen Biegsamkeit und Gelaufigkeit. — Fioravanti hat für dies Theater eine allerliebste Musik geschrieben: Il giudizio di Paride ossia i rivali ridicoli. — Die 2te Oper, die vielleicht noch vor Abgang meines Briefes in Scene geht, ist: I fuorusciti von Par. Der verständige Impressario hat seine Sänger bewogen, diese Oper zu geben, wie sie Par geschrieben hat. — Das Teatro Valle hat das Glück, jeden Abend voll und zuweilen übervoll zu seyn.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Regensburg, d. 12ten Februar. Seine Hoheit, der Fürst Primas, haben dem hochfürstl. Thurn- und Taxischen Mu-

sikdirektor, Hrn. Cross, zum Beweise Ihrer höchsten Zufriedenheit mit der von demselben vortrefflich komponirten doppelchörigen Kantate, welche bey der feyerlichen Einweihung des Kepplerschen Monuments aufgeführt wurde, mit einem sehr schmeichelhaften Schreiben, die goldene Verdienst-Medaille ertheilt.

Da der grosse Keppler bekanntlich selbst auch ein sehr gründlicher theoretischer und praktischer Musiker war *), wird einige Notiz über dieses, ihm von dankbarer Nachwelt geweihete Fest überhaupt, in Ihren Blättern nicht am unrechten Orte stehen.

Die Rotunde, welche die Büste des unsterblichen Mannes aufnehmen sollte, war schon im vorigen Sommer beendigt. Hr. Prof. Döll in Gotha hatte die Büste selbst aus kararischem Marmor, und Hr. Dannecker in Stuttgardt das Basrelief aus parischem, gearbeitet und eingesandt. Beyde Werke sind zugleich schöne Denkmale der Verdienste dieser würdigen Künstler. Unser vielgeliebter, alles, was Wissenschaft und Kunst leisten, mit Aufmerksamkeit und Huld umfassender Fürst, ohne dessen Unterstützung das ganze Unternehmen schwerlich jemals zu Stande gekommen wäre — hatte zur Aufstellung und Einweihung den 27sten Dec., den Geburtstag Kepplers (1571) angesetzt. An diesem Tage versammleten sich die zahlreichen Theilnehmer aus dem höchsten und den Mittel-Ständen im Gartenhause des Hrn. Grafen von Sternberg, welcher selbst um die Unterstützung des Unternehmens sich so grosse Verdienste erworben hatte. Dieser Garten liegt der Rotunde gegenüber. Beyde wurden mit Bürger-Kavallerie besetzt. Als die Gesellschaft im Saale versammlet war, wurde im Nebenzimmer die oben erwähnte Kantate, zu welcher Hr. Aurnhammer, Konrektor des evangel. Gymnasiums, den Text, und Hr. Cross, fürstl. Thurn- und Taxischer Musikdirektor, die Musik verfasst hatten, aufgeführt. Die Solo-Partieen (Ratisbona, Urania, Adrastea, und Kepplers Schatten) wurden von Dem. Bosner, Dem. Dümont, Dem. Walter, und vom Schauspieldirektor Hrn. Walter, vorgetragen. Der Doppelchor war mit Alumnen des evangel. Gymnasiums, unter Anführung des Hrn. Inspektors Schubarth, besetzt. Dichter, Komponist, Sänger und Orchester hatten alle Kräfte aufgeboten, dies wahrhaft vaterländische Fest würdig schmücken zu helfen; die Ausführung gelang auch wirklich zu allgemeiner Rührung und Zufriedenheit. Beym Schlusse des vorzüglich schönen letzten Chors wurde die Büste von sechs altdeutsch Gekleideten abgenommen und unter Geleitung von Bürger-Kavallerie nach der Rotunde getragen. Dort geschahe nun, unter Wiederholung des Doppelchors und Abfeuerung der Kanonen, die Aufstellung, welche Chöre von Trompeten und Pauken, in der Nähe und vom Petersthurme, verkündigten, — Den Abend wurde im Theater ein Prolog: Kepplers Geburtstag, und nach der Vorstellung ein Freyball von Sr. Hoh.

*) Wenn auch, nicht eben bekanntlich, doch wahr allerdings! Wir wollen hier nur das eine Hauptwerk Kepplers, die Harmonie der Welt, (lateinisch geschrieben,) in Erinnerung bringen, da das ganze dritte Buch desselben mit grösstem Scharfsinn, hoher Umsicht, erschöpfender Beharrlichkeit und oft Erstaunen erregender Kombinationsgabe, in sechzehn ausführlichen Kapiteln, die erhabene Wahrheit bis in die kleinsten Details durchführt: Es sind vollkommen dieselben Gesetze, welche das System der Welt und das System der musikalischen Harmonie begründen. Herder, so wahr und schön er in der Adrastea über Keppler und seine Verdienste überhaupt spricht, scheint doch diesen Hauptheil jenes Werks nicht genug gekannt zu haben. Wenn man den Zeitgenossen erst wieder ruhige Aufmerksamkeit und achtsame Erwägung solcher Gegenstände zutrauen darf, werden wir uns bemühen, sie mit diesem ganz eigenthümlichen Werke Kepplers näher bekannt zu machen.

d. Redakt.

dem Fürsten Primas gegeben; zu letzterm waren, ausser andern Honoratioren, besonders die sämmtlichen Theilnehmer an der Errichtung des Monuments, eingeladen. Bey diesem Balle wurde auch jene Kantate nochmals wiederholt, und überhaupt von Sr. Hoheit, selbst persönlich, alles nur Mögliche gethan, die Gäste edel zu erfreuen. Ausserdem hatten Seine Hohh. auch noch in der Stille diesen Tag durch eine eben so rührende als zweckmässige Handlung der Wohlthätigkeit ausgezeichnet. Vor zwey und zwanzig Jahren nämlich hatte schon der damalige Prof. und Rektor Ostertag, wiewol vergeblich, versucht, die Zeitgenossen zur lauten Anerkennung der unsterblichen Verdienste Kepplers aufzufordern; Se. Hoheit erinnerten sich dessen, und dass die Wittwe dieses braven Mannes noch hier lebe: Sie sandten daher derselben nicht nur eine ansehnliche Geldunterstützung zu, sondern gaben der dankbaren Frau auch noch die gnädige Zusicherung, dass diese Unterstützung ihr, so lange sie lebe, allezeit am 27sten Dec. wiederholt werden solle.

München, d. 25sten Febr. Die Oper Hadrian, von Weigl, aufgeführt am Feste unserer Königin, hat kein Glück gemacht. Doch wurde sie mit aller jener Pracht und alle dem Geschmack an Dekorationen und Statisten, gegeben, die der tiefen Einsicht jenes umfassenden Geistes, der seit neun Jahren unsere theatralische Kunst leitet, so viele Ehre bringt. Es ist eine eigene Sache um das Gefallen, und fürchterlich muss dies Wort jedem Künstler, der für das Theater arbeitet, klingen. Eine Kleinigkeit erhebt oft ein Werk, eine Kleinigkeit macht es oft sinken. Ein Jahr, vielleicht einige Monate früher, und der Erfolg würde besser gewesen seyn. Mehüls erhabene Gesänge klangen noch in unsern Ohren, und wehten Weigels kälteren Harmonieen den Eingang.

Glücklicher war Hrn. Melzels hölzerner Mann, (das bekannte Automat mit der Trompete.) Lange nicht mehr war das Theater so gedrängt voll, und selten wurde ein verdienstvoller Künstler mit einem so über alles gehenden Beyfalls-Klatschen aufgenommen! Sollte Hr. Melzel seine vorhabende Maschine, von den man vieles sprach und die singen wird, vollenden, so dürfte es manchem Sänger und mancher Sängerin bange ums Herz werden. Denn wird die Maschine diesem Trompeter ähnlich: so wird sie weder falsch, noch ausser Takt, ja, sie wird sogar ohne ungeziemende Variationen singen, und Worte aussprechen, welches neue Wunder allein die Liebhaber der Musik haufenweis in die Theater ziehen wird! Und dann die Leichtigkeit für die Direktionen, sich so einen Sänger und so eine Sängerin anzuschaffen! Es ist nur zu besorgen, Hr. Melzel möchte nicht alle einlaufenden Bestellungen befriedigen können! Theaterspiel, Mimik, Bewegung braucht es wol dann nicht mehr. Wir gewöhnen uns an Automaten! Eine schöne Stimme, ein schönes Gesicht, ein schönes Kleid: dafür wird Hr. Melzel wol sorgen. Dem. Barensfeld, eine eilfjährige Schülerin von Sterkel, sang dabey nach Crescentini's Methode, so sagte die Affiche, eine grosse Scene aus gli Horazj, und jene bekannte, gewaltige Bravourarie aus l'Arbore di Diana. Etwas seltsam ist es allerdings, eine junge Künstlerin mit einem Automat abwechselnd auftreten zu sehen. Grosse Schwierigkeiten hat sie wol, diese talentvolle Schülerin, überwunden, und Bewunderung muss überall eine Anstrengung erwecken, die so sehr vor der Zeit kömmt. Möchte nur nicht ein zu rauher Sturm Blüthen zerstören, die eine zu frühe Sonne entfaltet!

Kurze Anzeige.

Lieder mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt von Aug. Harder. Op. 22. bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. (Pr 16 Gr.)

Alles Vortheilhafte, was von verschiedenen der besten, ähnlichen Liedersammlungen des Hrn. H. gesagt worden ist, gilt auch von dieser, und soll daher nicht wiederholet werden. Jeder Freund, jede Freundin einfacher, ausdrucksvoller Gesangsmelodieen, von der Guitarre prunklos und meistens gefällig begleitet, kennet und liebt H.s Lieder; er selbst aber gehet in Sicherheit der Schreibart und im Studium seiner Dichter immer weiter. Letzteres beweisen vorzüglich die schönen Stücke: Erscheinung, S. 4-8., und Vergebliche Sehnsucht, S. 12-14., in welcher jedoch die Stellen der zweyten Strophe: tönen, Vögel, eure etc.“ und: „Geliebten Ton eure etc.“ richtiger deklamirt seyn sollten. Vornämlich hätte letztere Stelle geändert werden müssen, den falschen halben Schluss zu vermeiden. Sehr wohl gerathen ist auch: Das Mädchen am Ufer, S. 3. Die Uebrigen sind wie die Texte — nicht übel, doch auch nicht auszuzeichnen.

Die musikalische Beylage No. II.

enthält eine Phantasie, die Hr. Tomaschek in Prag auf den Tod der berühmten Mariane Kirchgessner für das Instrument schrieb, worauf diese so oft und so gern die Zuhörer erfreuete. Hr. Tomaschek ist als ein Komponist von Geist und gründlicher Kunst den Lesern schon durch sehr geschätzte, grössere Werke rühmlich bekannt: auch dieses kleinere wird sich jedem empfehlen, der sich damit bekannt macht, selbst wenn er es nur auf einem guten Pianoforte mit Sinn und Gefühl vortrüge. Auf der Harmonika, wo es freylich erst seine volle Wirkung thut, wird die regelmässig geführte Mittelstimme hin und wieder sehr schwierig auszuführen scheinen, doch nicht länger, bis man sich selbst über die Applikatur, und besonders über die Vertheilung jener Stimme an die beyden Hände, bestimmt hat. Wir hätten die Applikatur und besonders diese Vertheilung, zur Erleichterung der Spieler, gern beygefügt, wenn eine durchaus gültige Regel hier statthaben könnte; diese ist aber darum nicht möglich, weil die Glocken der einen Harmonika weiter, der andern enger liegen. Die kleine Mühe wird aber jeder Spieler um so lieber anwenden, da sie durch den Werth der Komposition und durch die schöne Wirkung derselben, wenn ihre Ausführung gelungen, reichlich vergolten wird.

Zugleich machen wir alle, welchen der Name und das Verdienst der verewigten Kirchgessner nicht fremd ist, auf ihre Biographie aufmerksam, welche ihr kunstverständiger Freund und treuer Gefährte, Hr. Rath Bossler, ausarbeitet und noch in diesem Jahre, auf eine Subscription, welche sehr gering angesetzt ist, herausgeben wird. Die zum Theil wirklich ausgezeichneten, sonderbaren und merkwürdigen Schicksale, welche die Verewigte erlebte; ihre vielen Reisen und sehr bedeutenden Bekanntschaften; die interessante Geschichte ihrer Bildung für die Kunst; ihr achtungs- und liebenswürdiger Charakter; die Proben, welche uns von der Ausarbeitung dieser Biographie schon bekannt worden sind — alles dies heisst uns, selbst denen, welche Marianen Kirchgessner nicht naher kannten und keinen persönlichen Antheil an ihr nehmen, in dieser Biographie eine Schrift versprechen, welche sie nicht ohne bedeutendes Interesse werden lesen können.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Fantasie für die Harmonica

am Grabe der um diess Instrument so sehr verdienten Fortsetzerin

Demoiselle Kirchgessner

gesetzt von Wenzel Tomaschek Compositeur bey Herrn

Georg Grafen von Augsperg

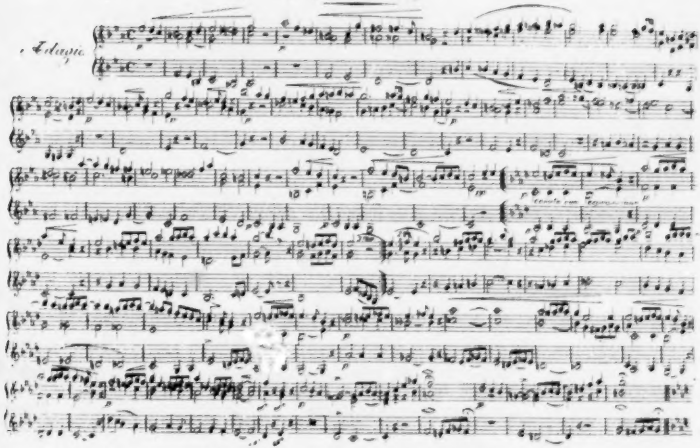

Zur Beylage zur allgemeinen Musikal. Zeitung für Liebhaber

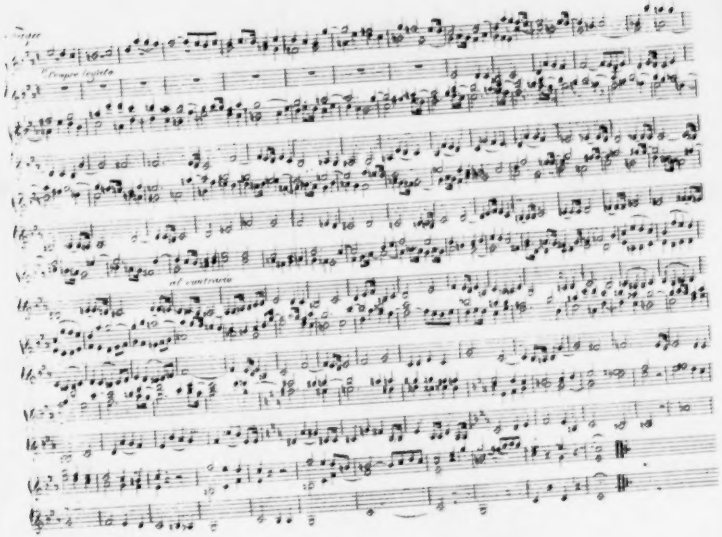
Tempo
Sempre legato
sul contrario

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten März. Nº. 24. 1809.

Briefe eines in Italien reisenden Deutschen.

(Beschluss d. zweyten Briefs.)

Nehmen Sie nun alles das zusammen, so sehen Sie, dass es mir bey aller Aufmerksamkeit noch nicht so wohl geworden ist, eigentlich grosse Sänger und Sängerinnen unter den jetzigen Italienern zu hören. Wol mag es noch solche in Italien geben, aber sie sind hier vielleicht eben so selten, als in Deutschland. Man rühmt sehr Mad. Correa und Mad. Colbrand (auch Colbran); an der ersten tadelt man aber den Mangel an Ausdruck. Zu Venedig gefallt sie diesen Karneval nicht vorzüglich. Mad. Colbrand betritt diesen Karneval in Mayland zum erstenmal ein italien. Theater. Auch sie gefallt nicht besonders. Mad. Balsamini rühmt man als eine brave Schülerin und sehr glückliche Kopie des berühmten Marchesi. Diesen drey Sängerinnen gesteht man unter den Italienerinnen jetzt den ersten Rang zu. Mad. Festa, Malanotte und andere setzt man in den zweyten Rang. Die Catalani, Billington, Grassini, sind für Italien verloren. Unter den Sängerinnen der opera buffa glänzt Mad. Caforini. Die Strinasachi und Pinetti haben ebenfalls Ruf. Die brave Fabrizi ist zu alt geworden. Unter den Kastraten hat nur noch Velluti bedeutenden Ruf. Matteucci hat seine Stimme grösstentheils verloren. Unter den Tenoren glänzt immer noch der alte Davide. Babini, vielleicht der grösste Sänger seiner Zeit, hat sich überlebt. Bombelli ist auch sehr alt geworden. Crivelli, Adams, Marzechi, Tachinardi sind die besten, die man jetzt hat, keiner aber von ihnen erreicht die genannten Alten. Von vorzüglichen Bassen in der Opera seria hört man nichts. Für Opera buffa sind die besten, die genannten Pellegrini, De Grecis, Barlamagni.

An guten Komponisten ist auch kein Ueberfluss. Der alte Zingarelli schreibt nichts mehr öffentlich, Federici desgleichen. Unter den schreibenden gelten Mayr, Farinelli, Fioravanti, Nicolini und Pavesi für die besten. Man giebt viele alte Opern von Guglielmi, Cimarosa, Nasolini, Pär u. a. Pär findet man hier und da zu deutsch, doch gehört er überall unter die beliebtern Opernkomponisten. Fürs Ballet wird nirgends eine Musik komponirt, sondern der Balletmeister sucht sich die nöthigen Stükke zusammen, oder lässt dies von irgend einem musikal. Lehrburschen thun. Da wird denn vorzüglich deutsche Musik geplündert, accommodirt, und oft auch so verschnitten und verhunzt, dass es ein Jammer ist. Ich habe in Balletmusiken schon so viel Unsinn gehört, dass ich 20 Bogen mit Beyspielen anfüllen könnte. Dennoch habe ich noch keinen Italiener darüber klagen hören. So schlecht nun auch die Balletmusik ist, so ist sie doch noch herrlich, im Vergleich der sogenannten Musik, die man z. B. im Teatro Valle zwischen den Akten der Komödie macht. Das Orchester in Valle ist ziemlich gut; für diesen Zweck aber sucht man die vier schlechtesten Violinisten aus, die mit einem Kontrabass im Dun-

keln etwas aus dem Kopfe spielen. Diese fünf Menschen thun ihr Möglichstes, die Leute zu verjagen: es gelingt ihnen aber nicht, so überaus schlecht und abscheulich auch ihre Musik ist. Hierüber klagt man nun wol, aber man lässt es, wie es ist. Von dem, was wir Deutschen jetzt an Instrumentalmusik haben, hat man denn überhaupt in Mittel- und Unteritalien fast gar keinen Begriff — im Publikum nämlich. Daher kennt man die deutschen Komponisten nicht. Hier kann der Komponist nur durch angenehme Gesangstücke empfohlen und beliebt werden: vor deutscher Gesangsmusik kreuzigt und segnet man sich, im Ganzen, noch immer. Weigl und Winter duldet man noch allenfalls. Aber als Singkomponisten, Naumann, Haydn, wol gar Mozart, Cherubini u. s. nein, das trägt die Menge wirklich nicht! —

Dilettantenkonzerte giebt es in Rom oft. Da wird aber immer nur gesungen mit blosser Begleitung des Fortepiano; und viel, viel wird gesungen. Unter 10 bis 12 grossen Opernstücken thut man's nicht. Eine sehr brave Sängerin, die mit den ersten Sängerinnen von Profession wetteifern kann, ist Mad. Giustiniani, (bekannter unter ihrem Geburtsnamen Camporesi) Die Duchessa Tante, die Principessa Piombini, und Mad. Proverbi singen auch recht gut. Eine gewisse Mad. Pellegrini, die ich aber, da sie ausserst eingezogen lebt, nicht kenne, setzt man der Camporesi gleich. Zwey Bassi buffi, die den besten von Profession nicht sehr nachstehen, sind die Hrn. Fantini und Marsimiliano. Gute Tenore findet man jetzt auch unter den Dilettanten nicht. — Instrumente lernt Niemand: ausser höchstens, mehr oder weniger Fortepiano klimpern. Aber auch das ist nicht Zweck, sondern nur Mittel: man will nemlich sich oder Andern gelegentlich eine Arie u. dgl. accompagniren können. Jedoch zuweilen wird es uns Deutschen auch so wohl, ein Trio für Fortep., Vcello und Violin von der braven Künstlerfamilie Schlick zu hören. Ich sage, uns Deutschen wird es so wohl, weil die Römer zwar dergleichen mit anhören, auch rühmen, aber im Ernste doch wenig Gefallen daran haben.

Ich weiss nicht, ob sich aus dem Gesagten die Beantwortung der Frage ergiebt: Ist das jetzige römische Publikum (mit geringen Modifikationen gilt alles auch von Florenz und Siena.) für Musik als Kunst gebildet oder nicht? Man behauptet, die Römer haben ein feines Ohr. Es scheint allerdings so; dass man aber die geschilderte Balletmusik ohne Klagen anhört, die schändliche Musik im Schauspiel duldet, und auch in der Oper nur einzig und allein auf den Gesang achtet und von dem Orchester durchaus keine Notiz nimmt, widerspricht etwas — wenigstens zeugt es nicht von Bildung für Musik überhaupt, sondern von Einseitigkeit. Und endlich, was will denn die Masse des Publikums von Opernmusik? Nichts, als dass sie die Ohren kitzele; dabey so lustig als möglich, so leicht fasslich als möglich, von Orchester-Begleitung so dünne und leer als möglich sey. Hat eine Oper diese Eigenschaften, so hat die rasche Sinnlichkeit der Römer ihren guten Theil Genuss, dem Sänger bleibt die ungezügelteste Freyheit, mit der Komposition anzufangen, was er will, wenn es nur eben wieder dem Ohre schmeichelt, und man auch ein Lieblingsstück bald auswendig lernen und ohne Schwierigkeit singen und spielen kann. Höhere Forderungen macht man jetzt an die Kunst nicht. Starkes, tiefes Gefühl, Einheit im Styl, wahren Ausdruck der Worte durch Töne u. s. w. sucht man nicht, und wäre es da, man fände es nicht. Solche oder andere Schönheiten der Kunst, wenn sie ja zuweilen vorkommen, gehen unbemerkt vorüber. Dagegen geräth man — ich begreife nur zum Theil, warum? bey Stellen, wie folgende, in Enthusiasmus: (Die erste ist zu Ende der Overtura des Trajan; die zweyte aus einem Terzett der Rivali ridicoli, die dritte aus einer Arie von Orlando)

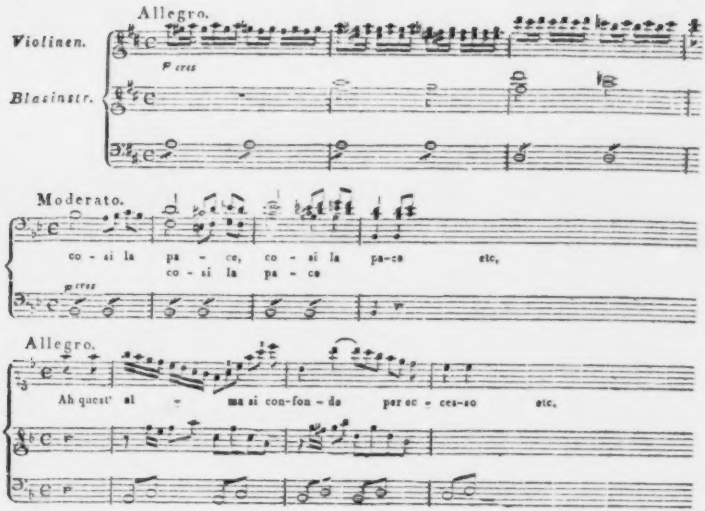

Man thut daher in Deutschland vielleicht sehr oft den armen ital. Komponisten Unrecht, wenn man eine ihrer Opern als eigentliches Kunstprodukt beurtheilt. Kein Komponist kann und darf jetzt schreiben, wie er wol möchte, sondern er muss sich ängstlich an den Geschmack oder Nichtgeschmack des Publikums, noch ängstlicher an die Individualität der Sänger binden, die ihn meistern, ändern, abkürzen, verschneiden, u. s. w. wie sie es für sich am vortheilhaftesten glauben. So ist kein Komponist im Stande, ein freyes Werk seines Geistes zu schaffen, sondern er schafft ein Werk seiner Hände und seiner Routine, zumal da er verpflichtet ist, in höchstens vier Wochen eine ganze Oper zu schreiben und auch zu probiren. Rechnet man dazu, dass er gewöhnlich nur einen oder zwey gute Sänger, und selten ein gutes Orchester hat, so muss man Mitleid mit den armen italien. Komponisten haben. — Unter dergleichen Inkonvenienzen muss nun aber wol auch die Kunst selbst leiden; und das findet sich denn auch. Es ist ein gewisses mechanisches Wesen hervorgegangen, das, bey Talent und Erfahrung, für die Erreichung der niedern Zwecke der Kunst hinreicht; für diese aber auch allein. Geht das so fort, so wird Italien, selbst nach dem Urtheile seiner eigenen gründlichern Kenner, in gar nicht langer Zeit wenig Musik und nur viel musikal. Klingklang haben. Ein gründliches Studium der Komposition wird sehr vernachlässigt. Ich kenne nicht wenig sehr beliebte Stücke neuerer Se-

zer, in denen sehr grobe grammatikal. Sünden, und nicht selten, vorkommen. Als Haupterfordernis eines Komponisten verlangt man, dass er selbst singe oder doch das Singen verstehe, (und das ist denn auch sehr gut, und sicher eines der ersten Erfordernisse überall) dann, dass er Phantasie genug habe, um mit Leichtigkeit angenehme, graziöse Melodieen schreiben zu können. Das reicht nun hin um eine Oper zu liefern: um Opernmusik bekümmert man sich aber hier zu Lande einzig und allein. Das Fach der sogenannten Kammermusik ist ganz vernachlässigt, und für die Kirche erscheint selten etwas Neues und noch seltner etwas Bedeutendes. — Wol steht also die Kunst in Deutschland in jeder Hinsicht höher, als in Italien. — Doch ist noch zu bemerken, dass nicht alles, was von Mittel- und Unteritalien gilt, auch von Oberitalien gelte. Grösserer Verkehr mit Deutschland und Frankreich mögen dort Einfluss haben. Sichern Nachrichten zufolge giebt es dort bessere Orchester, (das in Mayland halt man für das erste in Italien, das in Venedig für das zweyte;) man bekümmert sich auch mehr um Instrumentalmusik überhaupt, und man kennt und verträgt mehr deutsche Tonsetzer. Es muss dort auch wol ein etwas verschiedener Geschmack im Gesang und in Opernmusik herrschen, da sehr viele Sänger und viele Opern, die in Oberitalien Aufsehen machen, in dem übrigen Italien nicht gefallen, und so umgekehrt. Doch ich will mein langes Schreiben nicht noch durch gesammelte Nachrichten von Freunden verlängern, um so weniger, da sie oft widersprechend sind.

Vielleicht habe ich hin und wieder etwas starke Farben gebraucht: das, hoffe ich, werden Sie mir verzeihen; aber nirgends habe ich mit Wissen und Willen die strengste Wahrheit verletzt. Oft habe ich bestimmt geurtheilt, wo ich vielleicht hätte sagen sollen: es scheint mir, ich glaube, u. s. w. Ich habe es gethan, wo ich es bestimmt so fand, wo ich fest überzeugt bin. Dass ich im Urtheil irren könne, wie jeder Andere, verstehet sich und wird von Niemand williger erklärt, als von mir selbst. Man nehme also mein kurzes: „das ist“ statt eines weitschweifigen: „mir scheint, es möchte wol so seyn;“ dass aber kein der Sache überhaupt Unkundiger hier gesprochen habe, mag den Lesern mein Aufsatz selbst, so weit er's kann, beweisen — und Sie kennen mich ja!

Recension.

Caprices ou Etude du Violon, composés par R. Kreutzer. No. 1. No. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jeder No. 3 Gr.)

Der Violinspieler hat eben so mannichfaltige, als fortgesetzte Uebungen nöthig, um des Mechanismus seines schwierigen Instruments Herr zu werden und Herr zu bleiben. Daher ist es für dieses Instrument vielleicht mehr, als für irgend ein anderes, ein fortdauerndes Bedürfnis, dass Meister von anerkannter Virtuosität diese Studien durch zweckmässige Uebungen leiten, diese Uebungen in gewisse Elemente zerlegen, und so in Capriccios niederschreiben, was sie zur Erlangung der nöthigen Fertigkeit für nützlich halten. Ausser dem was Corelli, und bald nach ihm Tartini, die als die ersten Lehrer eines edlern und umfassendern Violinspiels, sowol was die Fertigkeit, als was den Ausdruck betrifft, angesehn werden können, zu diesem Behuf in ihren Uebungsstücken, besonders der letztere in seinen zahlreichen Violin-Solos, (die noch jetzt zum Studium sehr zu empfehlen sind,) in Italien gethan haben, fehlte es auch nach jenen Meistern in Deutschland nicht an Uebungsstücken dieser Art, unter welchen die von Franz Benda, wegen ihrer Lieblichkeit, Fasslichkeit und Leichtigkeit, und die 36 von Fiorillo, (Etude de Violon) wegen ihres Reichthums an den mannichfaltigsten Stu-

dien, den Ruhm vor andern verdienen, den sie durch ihren entschiedenen Werth sich erworben haben. Es ist sehr rühmlich, dass die französische Schule, an deren Spitze hauptsächlich Kreutzer steht, nicht hinter jenen Beyspielen zurückbleiben will. Jede Schule, oder vielmehr jeder Meister, legt in diese Uebungen immer doch etwas Eigenthümliches, das aus seiner besondern Virtuosität und dem Geiste seines Spiels hervorgeht, wenn gleich dieser Geist nicht eigentlich in Noten aufgefasst und aufbewahrt, sondern nur unmittelbar von dem Meister dem Schüler mitgetheilt werden kann. Die jetzigen und künftigen Violinspieler werden es mit Dank erkennen, was Kreutzer ihnen in seinen zahlreichen Capriccios, besonders in der Sammlung von 40, die als ein wahres Elementarwerk für die Violin anzusehn ist, gegeben hat. Doch nicht von jenen, sondern von diesen neuen beyden Sammlungen, von denen No. 1. sechs, und No. 2. dreyzehn Uebungen enthält, und die gleichsam als eine Fortsetzung oder Zugabe zu jenen 40 angesehn werden können, haben wir hier zu reden. Wir machen den Anfang unserer Bemerkungen damit, dass wir sie den Schülern der Violin zum fleissigen Studium bestens empfehlen.

Diese 19 Exercices sind von dem mannichfaltigsten Inhalt, und es ist daher schwer, etwas Gemeinsames, das ihnen eigen ist, aufzufinden; doch bemerken wir, 1) dass sie keinesweges zu den leichtern Uebungen gehören, sondern schon einen ziemlichen Grad erlangter Fertigkeit und Sicherheit, in der linken Hand so wol, als im Gebrauch des Bogens, voraussetzen. Besonders in der 2ten Sammlung finden sich sehr schwierige Aufgaben, die dem Uneingeweihten wol fürs erste unauflöslich seyn möchten. Dabey können wir aber 2) versichern, dass nicht nur alles dem Charakter des Instruments angemessen und endlich recht wohl zu überwinden sey; indem sich hier keine unnatürlichen Sprünge, keine leeren und effektlosen Kunststücke finden, — sondern dass auch bey diesen Uebungen der Geist der Schule, die auf ein kräftiges, solides Spiel hinarbeitet, überall sichtbar ist. Jede dieser Exercices hat als Uebung, die hier der Hauptzweck ist, einen ziemlich festgehaltenen Charakter, und der Lehrling lasse es seine erste Sorge seyn, diesen Charakter bey einem jeden dieser Stücke aufzufinden, indem er genau auf die Bezeichnungen der Finger und des Bogens merkt, und sich strenge an die Vorschrift hält, weil er bey Vernachlässigung dieses Gehorsams gegen den Meister durch einen willkührlichen Vortrag mit dem Hauptcharakter zugleich das ganze Studium vernichten würde. Für die Uebung in Doppelgriffen ist in der zweyten Sammlung durch No. 1. 5. u. 6. vorzüglich gesorgt. Die Triller-Uebungen mit Doppelgriffen in No. 4. sind sehr zu empfehlen, wobey jedoch zu bemerken ist, dass immer nur auf eine Note (entweder die lange, oder die kurze) der Triller gehört. Ihn auf beyden zugleich zu schlagen, wie hier und da aus Versehn bezeichnet steht, ist eine basre Unmöglichkeit; man wird so schon genug zu thun finden! Für Uebung der linken Hand in schwierigen Griffen sorgt in der 2ten Sammlung No. 6 u. 9, von denen die letzte (No. 9.) denselben Ton auf zwey Nebensaiten zugleich zu greifen und so auf- und abzurücken vorschreibt. Mögen die Liebhaber bey dieser eben so schweren als nützlichen Uebung nicht ermüden! Sie trägt ungemein viel zur Ausbildung der linken Hand bey! Dass Kreutzer den Bogen nicht vergessen habe, versteht sich von selbst. Besondere Strichartcn gehn durch das Ganze. Die zweyte Sammlung enthält besonders viele Uebungen des ligato, worunter No. 6. u. No. 10., wo immer ein aus Sechzehntheilen bestehender ganzer Takt auf einen Bogen genommen werden soll, eine sehr nützliche Uebung darbieten. Nur vergesse der Lehrling dabey ja nicht, alle einzelnen Sechzehntheile vollkommen gleich zu spielen! Auch gehört die schon angeführte No. 9. wie-

derum hieher, wo die Sechszehntheile immer auf 2 Nebensaiten wechseln: als

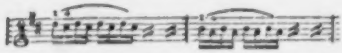

und also die rechte Hand mit dem Bogen eine wellenförmige Bewegung zu machen und festzuhalten genöthigt ist. Diese ganze No. bedeutet nichts, wenn der Lehrling, seiner Bequemlichkeit folgend, sie anders als vorgeschrieben ist, machen wollte. Weniger Werth kann Schreiber dieses auf die Uebung eines gewissen *sfz.* (sforzando) legen, die in der 1sten Sammlung No. 1. 2. u. 5. besonders berücksichtigt zu seyn scheint, wo, ohne dass der Rhythmus es forderte, ziemlich beliebig, bey den Triolen bisweilen auf die 2te, bisweilen auf die 3te Note ein Forte gelegt werden soll, z. B.

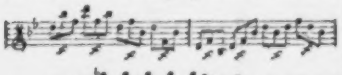

und

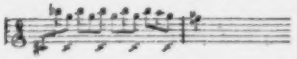

und in No. 5 bey Sechszehntheilen:

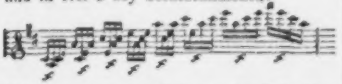

Wir versparen es auf eine andere Zeit, über das, was die französ. Schule nuancer les sons, (die Töne nüanziren) nennt, und worauf sie, als auf ein besonderes Hülfsmittel des Ausdrucks, einen grossen Werth zu legen scheint, uns weiter auszubreiten, und bemerken hier nur, dass diese Uebungen dem Zöglinge, der im Takt noch nicht ganz fest ist, eher schaden als nützen werden, wenn er vergisst, dass der Druck, den die markirte Note erhält, ihr durchaus keinen grössern Taktwerth geben soll und darf.

Wenn wir so diesen Uebungsstücken, als solchen, allen verdienten Werth gern einräumen, so können wir doch 3tens nicht unterlassen zu bemerken, dass sie als Tonstücke uns wenig zu bedeuten, und vielen andern ähnlichen Arbeiten nachzustehn scheinen. Die genannten von Benda, so wie die von Fiorillo, desgleichen die von Pichl, sind durch ihre melodische Einheit und einen gewissen gefälligen, einschmeichelnden Charakter diesen weit vorzuziehen, bey denen alles nur auf Uebung der Finger und des Bogens abgesehn ist, und die daher (jedoch mit einigen Ausnahmen,) durch ihr steifes, unmelodisches Wesen, so wie durch viele Harten, den Lehrling eher abschrecken, als einnehmen können. Wenn das Capriccio ein Tonstück ist, in welchem das Beharren auf einer gewissen Figur oder Phrasis als hervorstechender Charakter und Zweck erscheint, so ist diese Gattung allerdings zu Uebungsstücken die bequemste. Diese Gattung aber, da sie der Mannichfaltigkeit bis auf einen gewissen Grad ganz entsagt, ist an sich ziemlich arm und verfällt leicht ins Steife, wenn der Geist des Komponisten die beschränkte Form nicht zu beleben weiss, indem er sie mit etwas Melodischem füllt, das hier auch schon darum ungern entbehrt wird, weil der Spieler in der Ausführung des Schwierigen ohnehin leicht ermüdet. Nach diesem wahren Begriffe eines Capriccio verdienen einige hier vorkommende Nummern, z. B. 2te Sammlung No. 2. 5. 7., da sie sogar taktlos sind, so wenig diesen Namen, als die unzusammenhängenden Griffe, womit ein Virtuos eine Geige probirt. Noch ist endlich zu bedauern, dass in den Stich, (besonders der 2ten Sammlung,) sich so viele bedeutende Fehler eingeschlichen haben, die der Lehrling selbst zu entdecken und zu verbessern nicht immer im Stande ist. Sie alle hier aufzuzählen würde zu weitläuftig seyn. Möchte die Verlagshandlung sich entschliessen, diese Ausgabe noch einmal von einem Sachverständigen sorgfältig korrigiren zu lassen! —

Etude pour le Pianoforte, contenant 50 Exercices de différents genres, partagé en deux Livraisons, par D. Steibelt. Liv. 1. Liv. 2. Propriété de l'editeur. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Lieferung 2 Rthlr.)

Nicht nur, was über den Charakter und die Form des Capriccio überhaupt, in wiefern dies Wort eine gewisse Gattung weiter ausgeführter Uebungen bezeichnet, so eben gesagt; sondern auch, was über die neuesten Arbeiten dieser Art aus der französischen Schule mit Lob erwähnt worden ist, passt mit gleichem Rechte auf dies wahrhaft verdienstliche Werk St.s, das mit Ehren neben die neuesten ähnlichen von Cramer, Müller u. A. tritt. Nur Eines von dem oben Erwähnten ist hier nicht anwendbar: St.s Capriccios sind sehr melodiös, sind dies grösstentheils, und gehen durchaus nicht blos darauf aus, Uebungen kunstreicher Fertigkeit zu seyn, sondern zugleich Uebungen angenehmen Vortrags aller Art, und interessante und wohlgefällige Unterhaltungsstücke. St. ist darum in künstlichen, seltenen, schwierigen Figuren und Wendungen bey weitem nicht so weit gegangen, als die beyden genannten Komponisten; um dabey aber doch mannichfaltig zu bleiben, (und zwar durch funfzig ausgeführte Stücke.) hat er den Studirenden nicht schon so hoch stehend sich gedacht, sondern nur angenommen, dass er z. B. St.s eigene grössere Sonaten gehörig spielen kann. Von hier an hat er ihn nun durch alle Arten des modernen Spiels und der modernen Klavierkomposition hindurchgeführt — vom Sonatensatz nach alt-italienischer und alt-deutscher Weise bis zu grossen, freyen Stücken, etwa von der Schwierigkeit der schwerern Mozartschen Klavierkonzerte. Manche einzelne Stücke haben in der Erfindung nun zwar Aehnlichkeit mit einander bekommen, aber in der Bearbeitung ist dies schwerlich der Fall. Der instruktive Theil ist überhaupt durchgängig zu loben; jedes Stück zeigt den erfahrnen Lehrer und sehr geschickten Spieler; die überall, wo der Lernende zweifelhaft seyn könnte, beygefugte Applikatur ist so sorgfältig bestimmt, wie die andern Vortrags- und Ausdruckszeichen; der Gesang ist überall, wo der Charakter und Zweck es zulässt, fliessend und hervortretend; die Figuren sind durchgängig (und das ist ein bedeutender Vorzug, selbst vor andern, sonst rühmlichen Capriccios für das Pianoforte,) gut in den Händen, sind mithin für ein sicheres Spiel geeignet, ohne dass man dazu gerade schon Virtuos seyn muss; sie sind auch, diese Figuren, wie gesagt, fast immer zugleich von vortheilhaftem Effekt. Der poetische Theil ist, im Ganzen genommen — aber einzelne schöne Ausnahmen nicht vergessen — nicht eben tiefer und auch nicht eigenthümlicher, als in St.s besten grossen Sonaten und andern Kompositionen, aber reicher ist St. hier, und weit mannichfaltiger, so dass man nicht selten durch Sätze in einem Styl überrascht wird, worin man von diesem Komponisten noch gar nichts kennt. In Absicht auf Harmonie enthalten diese Stücke ebenfalls weniger Neues, als Gutes, und zum Theil Vortreffliches. Auch in diesem Betracht werden sich mithin viele Spieler nicht selten angenehm überrascht finden. Im Einzelnen übrigens diese Stücke durchzugehen, den speciellen Zweck eines jeden nachzuweisen etc. das würde, bey funfzig Sätzen, sehr weitläufig werden, und wäre auch unnöthig nach der Erklärung, dass in der oben näher bezeichneten Sphäre kaum irgend etwas dem kunstgerechten, brillanten und angenehmen Spieler Nothiges und Vortheilhaftes erdacht werden kann, das nicht hier mehr oder weniger berücksichtiget, mehr oder weniger geübt würde. Um noch ein bestimmteres Bild von diesem so sehr empfehlungswerthen Werke in den Lesern zu erwecken, ersucht Schreiber dieses die Verlagshandlung, ein Paar dieser Capriccios besonders abziehen und diesem Stücke der mus. Zeit. beylegen zu lassen *). Sie sind

*) Siehe die musikal. Beylage.

zu jenem Zweck so gewissenhaft, als möglich, gewählt, halten in jedem Betracht ohngefähr das Mittel, und können wirklich so als Maasstab für das Ganze, in Ansehung des künstlerischen Werthes und der instruktiven Zweckmäsigkeit, wie der mechanischen Ausführbarkeit, dienen. Dass sie unter die kürzesten gehören, ist die einzige Nebenabsicht bey der Wahl; viele sind nämlich beträchtlich länger und verschiedene sogar reichlich noch einmal so lang.

Nachrichten.

Wien, d. 10ten März. Die Uebersicht der musikal. Produktionen in den beyden Monaten Januar und Februar ist sehr kurz. Ausser Par's **Leonore**, welche wenigstens hier noch nicht gehört worden war, (aber auch nicht besonders gut aufgenommen wurde,) gab man uns nichts Neues; ob man gleich seit geraumer Zeit schon von Kanne's, Kreutzer's, Riotte's, Reichards u. Weigl's neuen Opern spricht.

Im Theater an der Wien sahen wir ein Faschingstück — d. h. ein an Absurditäten und gemein-fasslichen Spässen, sehr reiches Werk; mit anderm Namen, ein Kassen-Stück; genannt, **Rochus Pumpernickel**. Dieses neue genialische Kunstwerk des Hrn. Matthäus Stegmayer ist mit untermischten Gesängen auf verschiedene bekannte, alte und beliebte Melodieen, (in der Art des politischen Kannengiessers) und wurde — nun freylich, wie sich das nicht anders erwarten lasst — mit polterndem Beyfalle aufgenommen. Seitdem wird es so oft wie möglich gegeben — und die Direktion fährt gut dabey.

Aufgetreten sind hier zum Erstenmale: Dem. **Auenheim**, und Hr. **Grell** von Berlin, jetzt in Diensten des Fürsten Esterhazy. Erstere trat in **Leonore** als Tochter des Gefangenwärters auf. Ihre Stimme ist stark und ziemlich gelaufig, sie hat überhaupt nicht missfallen; so wie man Hrn. Grell in **Agnes Sorel** als König, seines angenehmen Tenors wegen, gern hörte; nur in Rücksicht des Spiels Hrn. **Ehlers**, der vormals diese Rolle gab, lieber sieht.

Unter den musikal. Akademieen, welche Dem. **Fischer**, Hr. **Gyrowetz** und Hr. **Seidler** gaben, war die des letztern unstreitig die vorzüglichste. Er spielte ein Violin-Konzert von Lafont, (No. 3.) ein spanisches Rondo von R. Kreutzer, und ein Doppel-Konzert mit Hrn. Schuppanzigh, ebenfalls von Kreutzer.

Seidler's Vorzüge als Violinspieler sind allgemein bekannt; ich darf also nur hinzusetzen, dass sie auch hier anerkannt und seine Produktionen mit vielem Beyfall aufgenommen worden sind. — In der Akademie des Hrn. Gyrowetz, welche er zum Besten einer verunglückten Familie gab, zeichnete sich nur das Violinkonzert von Spohr (besinne ich mich recht, aus D moll,) aus, welches Hr. **Voita**, in Diensten des Fürsten Lobkowitz, mit Präcision und schönem Vortrag spielte.

Dass **Beethoven** hier bleibt und nicht nach Kassel geht, ist jetzt bestimmt. Er freuete sich besonders auch, auf dieser Reise Leipzig zu besuchen.

Wie man sagt, wird **Bierey** von Breslau hierher kommen, und als Kapellmeister beym Theater an der Wien angestellt werden. Es wäre sehr zu wünschen, da Bierey viel Geschmack und gründliche Kenntnisse besitzt; und wir dann gewiss bald einer bessern Auswahl von Opern entgegen sehen dürften.

Sollten Sie und Ihre Leser nun eine Zeit lang ohne Nachrichten von hier aus bleiben, so werden Sie es nicht dem Korrespondenten, sondern den Zeitläuften zuschreiben.

(Hierbey die musikalische Beylage No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

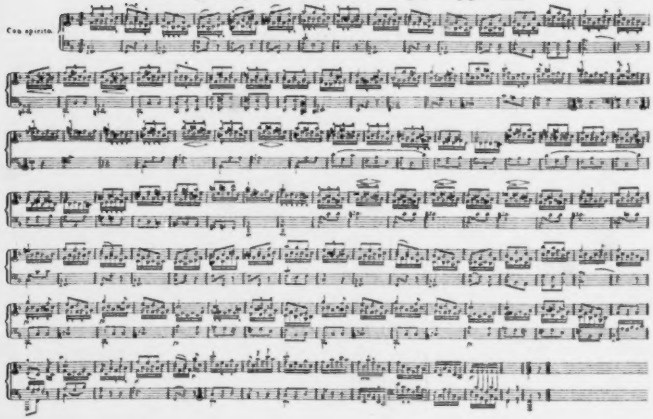
Con spirito.

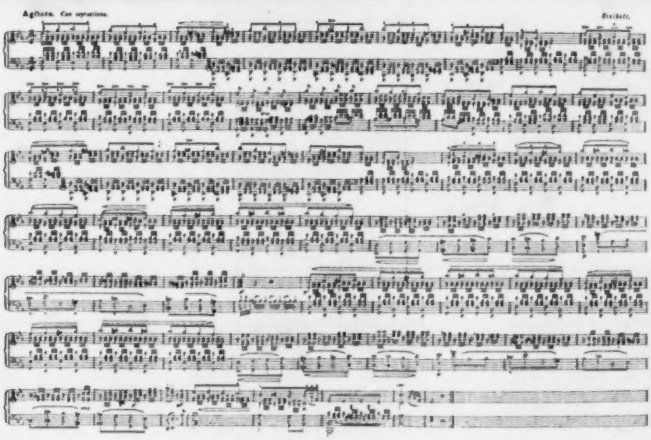
Agitato. Con espressione.
Violoncelli.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten März. **N°. 25.** 1809.

Glucks letzte Plane und Arbeiten.

Die, jetzt endlich auch in Deutschland auf den grossen Gluck und seine Werke gerichtete allgemeine Aufmerksamkeit veranlasste uns, von einem hochachtungswürdigen Manne, der in den letzten Lebensjahren Gl.s in Wien oft in seinem Hause war und sein Zutrauen genoss, Erkundigung über die letzten Plane und Arbeiten desselben, von denen ehemals so viel gesprochen worden, einzuziehen. Wir führeten diesem Manne besonders auch Gerbers Worte im Tonkünstlerlexikon (Art. Gluck) an, wo es heisst: Von seiner (Gluck's) Hermanns-Schlacht, seinem Stabat mater, und seinen Melodieen zu Gellerts geistlichen Liedern, ist auch an verschiedenen Orten Erwähnung geschehen. Ich zweifle aber, ob er diese Werke wirklich niedergeschrieben hat, da er ganz fertige Opern eine lange Zeit im Gedächtnisse mit sich herum zu tragen pflegte, ehe er sie niederschrieb." —

Hier folgt nun, was wir zur Antwort erhielten. „Dass Gluck ein Stabat mater geschrieben habe, weiss ich nicht; wenigstens müsste es in früherer Zeit geschehen, und die Arbeit in späterer von ihm selbst nicht sehr geachtet worden seyn, da er sie, so viel ich mich erinnere, niemals erwähnte. Auch scheint es ganz Gl.s Grundsatzen zuwider, dass er solch ein Werk geschrieben haben sollte. Einer kann nicht alles, pflegte er zu sagen; und ist er vernünftig, so will er nichts, als was er kann. Was ich kann, und was nicht: das weiss ich recht gut. — Dass er Melodieen zu Gellerts Liedern geschrieben habe, glaube ich auch nicht. Sein Geist und Gellerts waren gar zu sehr von einander verschieden. Wahrscheinlich ist dies ein Missverständnis und eine Verwechselung mit seinen Melodieen zu mehrern Klopstockischen Oden. Diesem Dichter fühlte er sich nahe, und ehrte, liebte, benutzte ihn in seiner letzten Zeit vielfältig. Aber niedergeschrieben hat er wahrscheinlich auch von diesen Melodieen keine einzige. Er hatte überhaupt, wenigstens in späterer Zeit, eine wunderbare Schreibscheu, woran wol seine grosse Lebhaftigkeit, sein Mangel an sogenanntem Sitzfleisch, und auch, was jene Kompositionen anlangt, der Gedanke schuld war, man werde eben solche Stücke von ihm nicht gehörig zu verstehen und zu würdigen wissen, weil sie so höchst einfach waren, wie, ausser ihm, schon damals kein Mensch mehr schrieb, wenigstens in Deutschland und Italien nicht. Gluck setzte sich lieber, zu seiner und seiner Freunde Erquickung, an das Instrument, legte sein Exemplar von Klopstocks Oden, in welches er nur kleine Zeichen in Absicht auf Deklamation gemacht hatte, vor sich, und sang nun selbst die Gedichte, mit freyer Deklamation und voll hoher Begeisterung, mehr nach Art des gemessenen Recitativs, als des melodiösen Gesanges, ab, wozu er sich meistens nur wenige volle Accorde auf dem Instrumente angab, und höchstens zwischen den Strophen kleine Zwischenspiele, aus den Hauptgedanken seines Gesanges, ausführete. Jetzt würde man

wol wieder Sinn für diese ganz originellen und tief geschöpften Kompositionen haben; u. ihr Verlust ist gewiss nicht gering.

Weit grösser, und auf immer unersetzlich, ist aber seine Musik zu Klopstocks Hermanns Schlacht, zu welcher wenigstens die Hauptchöre ganz fertig — leider aber, wie Gerber richtig vermuthet, eigentlich auch nur in seinem Kopfe und Herzen waren. In Absicht auf Grösse des Entwurfs, Tiefe des Geistes, dahinreissende Gewalt des Ausdrucks, und Originalität der ganzen Behandlung, gehörten diese seine Kompositionen unter das Herrlichste, was er jemals in seinen glücklichsten Stunden geschaffen hatte. In der Anordnung des Ganzen und der seltsamen Verwendung der ihm zu Gebote stehenden Kunstmittel, wüsste ich sie sogar mit keinen seiner grossen Opernchöre zu vergleichen. Er selbst, der kraftige, feurige alte Mann, ward zum Jüngling, ja er schien ein ganz anderes, höheres Wesen, wenn er sie, so gut als das möglich war, vor dem Instrumente vortrug, und darüber haranguirte, um der Einbildungskraft der Zuhörer da, wo Ein Mann nicht alles in der Ausführung auch nur andeuten konnte, durch Erklärungen und Nachweisungen aufzuhelfen. Auch in diesen Kompositionen verband er die treueste Nachfolge des Dichters mit bewundernswürdiger Freyheit des Musikers; und im letzten Betracht, die erhabenste Simplicität durchgängig mit Originalität, mit grossem Reichthum und immer neuer Mannichfaltigkeit. Zur Begleitung hatte er sich eine ganz eigene Zusammensetzung und Benutzung aller Orchesterinstrumente ausgedacht, zu welchen er noch eigens zu verfertigende grosse Hörner, (nach Art der russischen Jagdhörner) die nur mit einzelnen Accorden bey den mächtigsten Stellen einfallen sollten, hinzusetzen gedachte. Ich erinnere mich am bestimmtesten dieser seiner Behandlung des erhabenen Chors: O Wodan, der im nächtlichen Hain etc. welches er vor allen zu lieben schien, und das sich auch für Musik so vorzüglich eignet; ich sehe ihn noch, wie ihm z. B. beym Vortrag der Strophe:

Wodan, unbeleidigt von uns,
Fielen sie bey deinen Altären uns an!
Wodan, unbeleidigt von uns,
Erhoben sie ihr Beil gegen dein freyes Volk!

wie ihm da, sag' ich, helle Thränen die Wangen herabflossen: aber beschreiben kann ich diese Musik weiter nicht. Die Hauptgedanken derselben hatte er sich, wie ich gewiss weiss, notirt, aber nur in so flüchtigen Skizzen, dass sie schwerlich Jemandem, als ihm selbst, dienen konnten; wahrscheinlich sind auch diese einzelnen Blatter nach seinem Tode verlohren gegangen. Er trug überdies, selbst seinen Freunden, eben diese Gesange in den letzten Jahren sehr selten vor. Man weiss, was Klopstock, bey Uebersendung dieses seines Gedichts und des bekannten Sendschreibens an den Kaiser, von dem feurigen, durchgreifenden Joseph, besonders auch für deutsche Literatur, Poesie und Kunst erwartete: Gluck war von demselben Geiste, von denselben Wünschen, von denselben Hoffnungen, wie Klopstock, entzündet, und wollte durch diese seine Arbeit einen Anfang zur Mitwirkung liefern. Als beyder grossen Männer Erwartungen nicht erfüllt wurden, vielleicht nicht erfüllt werden konnten, und besonders, was Musik anlangt, als des Kaisers Joseph Vorliebe für reizenden italienischen Gesang und die komische Oper der Italiener bekannter wurde: da wandte sich Gluck von dieser seiner Arbeit, und alle Zuredungen seiner Freunde, sie wenigstens der Nachwelt fertig zu hinterlassen, blieben fruchtlos" — —

„Da ich Glucks Verhältnisse und seinen Umgang in den letzten Jahren seines Lebens genau kenne, so zweifle ich auch, dass Ihnen irgend Jemand mehr über Ihre Anfragen werde sagen können, als was ich hier gesagt habe; es müsste denn unser Salieri seyn, dessen Geist Gluck sehr hoch hielt, und dem

er, besonders in Absicht auf Tonkunst, sein ganzes Vertrauen geschenkt hatte."

So weit der Referent! Wir sind nicht so zudringlich, Hrn. Kapellmeister Salieri, da wir mit ihm in keinem persönlichen Verhältnisse stehen, um gleiche Mittheilung dessen, was ihm von jener Angelegenheit bewusst ist, anzugehen: aber den Wunsch einer solchen Mittheilung, und die Versicherung, dass sie schwerlich einem Einzigen unsrer Leser gleichgültig seyn würde, mögen wir hier nicht unterdrücken.

Zugleich sey uns die Aeusserung noch eines zweyten Wunsches erlaubt. Hr. Kapellm. Reichardt in Kassel hat in mehrern seiner frühern Schriften angekündigt, er gehe damit um, Glucks Leben zu beschreiben, und habe dazu schon vieles, auch solches, was Andern schwerlich zur Kundschaft kommen könne, gesammlet. Vielleicht ist Hr. R. von dieser Arbeit nur durch seine spätern Kompositionen, Schriften, Reisen etc. abgehalten worden, ohne jedoch jenen Vorsatz aufzugeben. Wenn König Salomon Recht und jedes Ding unter der Sonne seine Zeit und Stunde hat, wo allein es bekannt und gedeihet: so dürfte wol eben jetzt für solch eine Biographie in Deutschland diese Zeit und Stunde seyn, und Hr. R. würde sich durch Vollendung und Herausgabe derselben gewiss nicht nur uns und allen Freunden ernsterer Tonkunst verpflichten: er würde wahrscheinlich damit auch in den Gang der Kultur für Musik überhaupt, und in die Leitung junger Tonkünstler besonders, eben jetzt nicht wenig, und gerade von derselben Seite eingreifen, von welcher er es immer gewollt hat. Schwer kann ihm diese Arbeit nicht werden, da er, seine bekannten Verdienste als Mann von Geist, als Schriftsteller, als Kunstkenner, überhaupt noch unerwähnt, schon früh so vieles vorbereitet, für Gluck und seine Werke immer den stärksten Enthusiasmus gehegt, den Meister noch persönlich gekannt, seine Werke aufs sorgfältigste studirt, ja mehrere der vorzüglichsten auch in Paris, und zwar noch von demselben Personale, mit welchem sie vormals Gluck selbst einstudirte, gehört hat. Es ist daher wol weder zu viel, noch zu wenig gewünscht, wenn wir, und hoffentlich alle unsre Leser mit uns, ein solches Werk eben von Hrn. R. lesen, und, wäre es möglich, bald lesen möchten — bald, nicht aus Neugierde, sondern weil der Enthusiasmus der Deutschen nun einmal von so besonderer Natur ist, dass er, gerichtet auf welchen grossen Mann es sey, nur gar zu schnell verraucht, wenn man ihn nicht eben im Punkte seines Kulminirens zu fixiren weiss — wie das z. B. bey Schiller und bey Mozart geschehen ist. Versäumt man diesen Moment, so pflegt dieser Enthusiasmus nur eine sehr ruhige und gleichmüthige Achtung zurückzulassen, welche zwar löblich ist, aber in der That zu nicht eben vielem dient. Die Sachen gehen ihren Gang, wie sie eben wollen, die Gelehrten registriren die Verdienste der halbvergessenen Landsleute in ihre Bücher, und damit ists gut, oder doch zu Ende! —

d. Redakt.

Recension.

A Practical Guide to Thorough-Bass written by A. F. C. Kollmann. — Praktische Anleitung zum Generalbass von Kollmann. Offenbach, b. André. Fol. 17. B. broch. 1808. (Pr. 5 Fl.)

Der Herausgeber hat dieses Werk des Hrn. Kollmann, Organisten der deutschen Hofkapelle in London, dadurch auf deutschen Boden verpflanzen wollen, dass er dem englischen Texte die deutsche Uebersetzung beyfügte, welche aber wol hätte allein erscheinen können. Nach der vorausgeschickten An-

zeige des Hrn. André sollte „das deutsche musikal. Publikum mit einem Tonkünstler bekannt werden, dessen theoretische Werke schon seit mehr als zehn Jahren in England als die vorzüglichsten in ihrer Art (nämlich in England!) anerkannt sind, und dessen neues System der Harmonie — worauf gegenwärtige Anleitung gegründet ist — seiner Einfachheit wegen allgemein gekannt zu werden verdient.“

Rec. gestehet, dass er das erwähnte englische Werk nicht kenne, und mithin über dasselbe, oder vielmehr über das neue System der Harmonie in demselben, nur in so weit urtheilen könne, als es aus dieser Anleitung zum Generalbasse hervorgehet. Hier zeigt sich nun, dass es, dieses neue System, mit dem Kirnbergerschen einerley Grundprincip habe, und also den (harten, weichen und verminderten) Dreyklang, nebst dem Septimenakkord (der auf jenen mit hinzugefügter kleiner oder grosser Terz gebaut ist,) zur Grundlage mache und nur von jenem System dadurch abweiche, dass es die Grundakkorde des zweyten Ranges, nämlich den Akkord der None, der Undecime und Terzdecime mit ihren brauchbaren Umkehrungen, oder die von Kirnb. sogenannten zufälligen dissonirenden Akkorde, welche „als Zurückhaltung, Vorausnahme, als durchgehende Akkorde, regulare und irregulare durchgehende Noten“ erklärt werden, unter zwey Hauptklassen bringe: nämlich erstens diejenigen, wo der harmonischen Note eine zufällige Note vorangeht, und also in den Anschlag fällt, und zweytens diejenigen, wo der harmonischen Note eine zufällige Note nachfolgt, da denn die erstern Vornoten oder Suspensionen, die letztern aber Nachnoten oder Interruptionen genannt werden.

Dass diese Hauptidee eben nicht neu sey, (denn sie liegt schon da in den Werken der ältern Komponisten, als Händels, S. Bachs u. a. m., welche hierin empirisch verfuhren, ihrem Sinne folgten, und, wie genialische Künstler gemeiniglich, der Theorie vorgriffen —) getraut sich Rec. wol behaupten zu dürfen; jedoch enthält er sich eines entscheidenden Urtheils über den Werth der Ausführung desselben durch Kollmann, da ihm, wie gesagt, das Ganze seiner Theorie nur durch gegenwärtiges Werkchen von weitem entgegenleuchtet.

Was nun aber diese Anleitung zum Generalbasse — oder vielmehr zum Generalbassspiele — betrifft, so lässt sich mit Grunde zweifeln, dass sie denen von Turk und Vierling die Waage halten werde. Schwerlich werden auch die Ansichten K.s aus seinem System selbst eine bedeutende Revolution in den jetzt bekannten besten Generalbassschulen hervorbringen, weil durch sie weder die Lükken in der Bezeichnungslehre ausgefüllt, noch eine kürzere und leichter zu übersehende Bezeichnungsart aufgestellt wird; denn davon ist die vorliegende Anleitung selbst ein Beweis. Uebrigens ist es gewiss kein unbedeutender Fehler, dass theils die Erläuterungsbeyspiele, theils die Uebungssätze, nicht nach den Gesetzen einer guten Methodik auf dem richtigen harmonischen Syntax beruhen.

In der Vorrede bemerkt der Verf., wie mangelhaft und schwankend die Wissenschaft des Generalbasses (hier versteht er die Harmonik darunter) vor seiner neuen Theorie gewesen wäre, und erwähnt den ersten glücklichen Schritt, welchen Rameau zu einem solchen System gethan habe; sodann heisst es: „Einen zweyten und grössern Schritt that Kirnberger.“ Und da auch dieser Hrn. K. noch nicht genügte, kam er endlich durch seine unablässige Aufmerksamkeit zur Entdeckung des neuen Systems. (Warum ist denn wol der verdienstvolle Marpurg übergangen worden?) §. 8. meynt Hr. K., nach den vormaligen Systemen sey es fast unmöglich, sich eine befriedigende Kenntnis der Harmonie je-

mals mit der grössten Anstrengung zu erwerben. Das wäre denn doch ziemlich arg! der denkende Harmoniker wird gewiss durch Marpurgs und Kirnbergers Theorie darauf geleitet, theils den gesetzmässigen Grund eines Akkords zu bestimmen, theils die Verbindung zu entdecken, aus welcher ein irregulär scheinender oder irgend ein dissonirender Akkord entstehen könne. Dass freylich noch mehr ins Reine zu bringen wäre, muss man zugeben, und wünschen, dass ein guter Theoretiker die ganze Harmonik wohl abrunden möge. Es sey Rec. erlaubt, zu anderer Zeit seine Meynung darüber weiter zu entfalten. — Hr. K. erklärt endlich §. 9. dass gegenwärtiges Werk nur zu einer fasslichen Anleitung zur Kenntnis der Akkorde und ihres Gebrauchs über einen bezifferten Bass bestimmt sey; das heist vermuthlich soviel: er will die Summe der gebräuchlichsten Akkorde in einer leicht zu überschauenden Ordnung aufstellen, sodann den Ausdruck und das Abspielen lehren.

Das Ganze wird in 10 Kapiteln vorgetragen. 1. Vorläufige Erklärungen. 2. Vom konsonirenden Grundakkorde oder Dreyklange. 3. Von den zwey Umkehrungen des Dreyklangs. 4. Vom dissonirenden Grundakkorde, oder vom Septimenakkord. 5. Von den drey Umkehrungen des Septimenakkords. 6. Von zufälligen Akkorden. 7. Von den Signaturen der Akkorde. 8. Von der Fortschreitung der Akkorde. 9. Von andern Gegenständen, worauf beym Generalbass Rücksicht zu nehmen ist — z. B. die Anzahl der Stimmen in jedem Akkorde, die Anzahl der Akkorde in jedem Takte etc. von der Begleitung des Recitativs (nebst einer ganzen Seite Arpeggiaturen verschiedener Art!) 10. Uebung im Generalbass nach allen vorhergehenden Regeln.

Wir wollen es nicht zu scharf rügen und nicht lange dabey verweilen, dass man hier und da die für ein Lehrbuch so nothwendige Deutlichkeit und Bestimmtheit vermisst; auch ist zu vermuthen, dass dieses Werkchen in England sich wirklich auszeichne: allein offenbar ist es doch, dass durch dasselbe im Ganzen und durch eine Uebersetzung für den deutschen Musiker, wozu er den englischen Text obendrein mitkaufen muss, nicht viel gewonnen werden kann. Was die Grundsätze selbst anlangt, so nimmt dies der Kunstverständige aus Obigem selbst schon ab; die Ausführung nun ist wenigstens nicht vorzüglich und den besten deutschen Lehrbüchern nicht gleichzustellen; und endlich die Beyspiele, welche für den Generalbassspieler so wichtig sind, können gar keinen Anspruch auf eine gute methodische Auswahl machen. Es möge nur eines von diesen hier angeführt werden, das man gewiss nicht preisen kann, und sey dabey bemerkt, dass es deren, von gleicher Art, eine Menge gebe. Seit. 22. §. 8. heisst es:

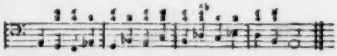

Die Klage über die Trockenheit des Generalbassunterrichts, und über Vernachlässigung des ganzen Studiums dieser Wissenschaft eben um jener Trockenheit willen, erhebt sich nur allzulaut; nun nehme man noch solche Uebungsexempel dazu: wird dann nicht der Schüler allen Muth und alle Lust verlieren? und verliert er sie nicht, wird er nicht oftmals am Ende zur Belohnung seiner Ausdauer eine Abstumpfung und Ertödtung des Geschmacks davontragen? Gut und zu loben sind jedoch im Ganzen genommen die Ideen des Verf., dass man im Praktischen die Akkorde nach ihrer allmählichen Entstehung aufführe, dass man ferner die Zeichenlehre historisch behandle, und endlich Beyspiele aus den Werken älterer und neuerer Tonsetzer — aber, wohl zu merken! — nebst der Behandlungsart, mittheile. — Die letztern 15 Seiten enthalten Uebungsexempel mit Begleitung einer Violin, wie auch 6 Beyspiele von Em. Bach,

Händel, Corelli, Geminiani, Rameau und Tartini, wozu aber Hr. K. ausser den darüber und darunter stehenden Signaturen wol lieber noch das Accompagnement hätte ausschreiben sollen.

Nachrichten.

Folgende zuverlässige Nachricht aus Wien machen wir mit frohem Glückwunsch gegen den, welchen sie betrifft, und mit wahrer, huldigender Verehrung gegen die, welche sie veranlassen, unsern Lesern bekannt.

Der geistreiche, genialische, tiefsinnige Beethoven privatisirte bisher in Wien und die mancherley offenbaren oder versteckten Gegenparteyen, die er, vornamlich unter Musikern von Profession, daselbst fand, mochten ihm die Verhältnisse dieses seines Privatlebens nicht selten erschweren. Vor kurzem erhielt er nun vom westphälischen Hofe durch Hrn. Kapellm. Reichardt, welcher sich jetzt in Wien aufhält, einen vortheilhaften Ruf, und glaubte ihm folgen zu müssen. Da traten einige der edelsten Beschützer und Freunde der Tonkunst in Wien zusammen, erwägend, dass eben Beethovens Genius im Hauptsitz deutscher Instrumentalmusik, in Wien, verweilen, und ohne zu entscheidende fremde Einflüsse seinen selbstgebrochenen Pfad weiter wandeln müsse. Sie, die es gewiss empfanden, dass es den Grossen und Vielvermögenden nicht nur ziere, dass es nicht nur ihm die Herzen gewinne, sondern auch ein wahres Verdienst um Mit- und Nachwelt sey, wenn er ausgezeichneten Geistern von irgend einer Art Raum und freye Thätigkeit verschafft — sie, der Erzherzog Rudolf, der Fürst Lobkowitz und der Fürst Kinsky, fertigten dem Künstler, unter den ehrenvollesten und zugleich schonendsten Aeusserungen, ein Dokument aus, worin sie ihm — blos, damit er sorgenfrey seiner Kunst leben, und auch ohne Abhängigkeit vom Geschmack der gemeinern Menge, grosse, erhabene, vielumfassende Werke liefern könne — die jährliche Rente von viertausend Gulden zusichern; und zwar soll Beethoven diese Rente beziehen, bis er zu einer Anstellung gelangt, welche ihm wenigstens eben so viel einträgt, und im Fall, dass er durch Umstände irgend einer Art solch eine Anstellung zu finden verhindert würde, auf Lebenszeit. Der Künstler hingegen hat sich dafür zu nichts verbindlich zu machen, als dass er Wien oder einen andern Ort der österreichischen Erbstaaten zu seinem Aufenthalt wähle, und wenn er diese Staaten ja auf gewisse Zeit, etwa zum Vortheile seiner Kunst und andern Angelegenheiten zu verlassen geneigt sey, dies nur auf Fristen und im Einverständnis mit diesen seinen Gönnern geschehe. —

Statt alles dessen, was wir über diese wahrhaft fürstliche und zugleich wahrhaft menschliche Handlung hinzuzusetzen uns im Innern verraucht fühlen, wollen wir nur an jene Verse im Tasso erinnern:

Ein edler Mensch zieht edle Menschen an
Und weiss sie fest zu halten, wie ihr thut.
Ja, ihr seyd eurer grossen Väter werth — —
Und es ist vortheilhaft, den Genius
Bewirthen: giebst du ihm ein Gastgeschenk,
So lässt er dir ein schöneres zurück.
Die Stätte, die ein guter Mensch betrat,
Ist eingeweiht; nach hundert Jahren klingt
Sein Wort und seine That dem Enkel wieder.

d. Redakt.

Regensburg, d. 6ten März. Am 3ten dies. gab unser verdienstvoller Hr. Kapellm. Sterkel zum Besten seiner jüngsten Schülerin im Gesang, Dem. Nanny Häckel, ein grosses Konzert, worin er diese viel versprechende Sängerin zum erstenmale öffentlich auftreten liess. Alle Stücke, welche die-

sen Abend gehört wurden, waren von Hrn. Sterkels Komposition, und über sie insgesammt, so wie über das ausgezeichnete Talent der jungen Künstlerin, nur Eine Stimme im ganzen Publikum — die, des vollkommensten Beyfalls. Dem. Häckel ist die Tochter armer Aeltern; Hr. St. entdeckte ihr herrliches Talent zufällig, und brachte sie, durch die Kenntnis, Sorgsamkeit und Kunsterfahrung, welche er als Gesanglehrer längst und schon oft erprobt hat, in kurzer Zeit dahin, dass sie eine der vortrefflichsten deutschen Sängerinnen zu werden verspricht. Ihre Stimme ist stark und vom schönsten Metall; so singt sie von b bis dreygestr. d. Die schwersten Passagen giebt sie mit Leichtigkeit. Ihre Intonation ist vollkommen rein, und das Verschmelzen ihrer Töne zeugt auch von Seele und eigenem Gefühl, wodurch ihr Vortrag noch so vorzüglich einnehmend wird.

Leipzig. Am 15ten dies. starb hier ein Veteran der meisten hiesigen Musikanstalten, Hr. Joh. Georg Haser, im 80sten Lebensjahre. Er war aus Geradorf bey Görlitz gebürtig, studirte auf dem Gymnasium zu Lobau, und dann auf der Universität zu Leipzig, wo er nach einigen Jahren die Jurisprudenz verliess und sich ganz der Musik widmete, welche er früher nur zu seiner Erleichterung gelernt hatte. Von nun an blieb er immer in Leipzig; gab in vielen der angesehensten Hauser Musikunterricht; war von 1763 bis 1800 Vorspieler beym hiesigen Konzert- und Theater-Orchester, und seit 1785 Musikdirektor an der Universitätskirche: in allen diesen Verhältnissen aber sorgsam, treu und fleissig. Von Charakter war er ein stiller, gefälliger, grundredlicher Mann, dem die Achtung eines Jeden zu Theil ward. Das Konzert-Direktorium bewies ihm diese Achtung auch dadurch, dass es ihn bey nahender Altersschwäche, in den Ruhestand mit Beybehaltung seines Gehalts versetzte. — Er genoss das grosse Glück, dass er bis zu den letzten Tagen ziemlich gesund blieb, und dass ihm durch seine Kinder, vornämlich aber durch seine vortreffliche Charlotte, die spätern Lebensjahre auf alle Weise versüsst wurden. Ich habe nie einen glücklichern Vater gesehen, als ihn, da sich diese Tochter vor ihrer Reise nach Italien einige Zeit bey ihm aufhielt, er die allgemeine Bewunderung ihrer Talente und ihrer Ausbildung als Künstlerin und als Jungfrau sahe, und nun zugleich von ihr rühmen musste, wie sie bey alle dem nur noch zärtlicher, sorgsamer und kindlicher gegen ihn geworden sey. Schade, dass dem guten Alten die Wiederholung dieser Freude nicht noch vergönnet war, und ihn das Schicksal eben jetzt abrief, da Charlotte Häser im Begriff ist, von Rom aus ihr Vaterland und die Ihrigen zu besuchen! —

R.

Allerhand.

In Wielands Abderiten findet sich folgende Stelle, welche zu wiederholen vielleicht niemals nöthiger war, als jetzt. „Dichter, Tonkünstler, Maler haben einem verfeinerten Publikum gegenüber schlimmes Spiel. Anstatt der Einwirkung stille zu halten, thut man alles, was man kann, um sie zu verhindern; anstatt zu geniessen, was da ist, räsonnirt man darüber, was daseyn könnte; anstatt sich zur Illusion zu bequemen, wo die Vernichtung des Zaubers zu nichts dienen kann, als uns eines Vergnügens zu berauben, setzt man, ich weiss nicht welche kindische Ehre darein, den Philosophen zur Unzeit zu machen; zwingt sich zu lachen, wo Leute, die sich ihrem natürlichen Gefühl überlassen, Thränen im Auge haben, und wo diese lachen, die Nase zu rümpfen, um sich das Ansehn zu geben, als ob man zu stark oder zu fein oder zu gelehrt sey, um sich von so 'was

aus seinem Gleichgewichte setzen zu lassen" — —

Quanz, der sich als Lehrer König Friedrichs II. in der Flöte und als Lieblingskomponist desselben für dies Instrument gar gewaltig fühlte, fand sich durch einige Stellen der kritischen Briefe üb. d. Tonkunst beleidigt, und da das Buch in Berlin herausgekommen und der Verf. ebendaselbst war, benutzte Quanz eine gemüthliche Stunde des Königs, seine Klage anzubringen, das Verfahren jenes Verfs., da es gegen den gewesenen Lehrmeister Sr. Majestät gerichtet sey, als eine Art Hochverrath darzustellen, und um — wenigstens einige Wochen nach Spandau für den Verbrecher anzusuchen. Lieber Monsieur Quanz, sagte der König; die Strafe wäre für den Autor zu gelinde. Treib' Er's weiter mit ihm, und — schreib' Er ihn nieder! —

Welch ein warmer Verehrer der Musik Luther gewesen, ist allgemein bekannt. Aber auch die Reformatoren in der Schweiz standen ihm darin nicht nach. So sagt z. B. Bernhardt Weis, Zwingli's Zeitgenosse, in seiner Lebensbeschreibung Zwingli's von diesem: „Ich hab auch nie von keinem gehört, der in der Kunstmusica, d. i. im Gesang und in allen Instrumenten der Musik, als Lauten, Harfen, Geigen, Abögli *), Pfeifen, Schwaglen, (so gut als ein Eidgenoss.) dem Trumschit, Hackbret, Zinken und Waldhorn, so erfahren gewesen." — Leo Jude, ein treuer Gehülfe der schweizerischen Reformatoren, liebte ebenfalls Musik, „schlug die Laute ein wenig und das Hackbret besser." Er war aber vornämlich als Sänger im Ruf, so dass es ihm keiner, „an herrlicher, heller Stimme, im Cantu firmo vorthat." Diese Männer hatten, wie Luther mit den Seinigen, oft fröhliche Abendgesellschaften, wo sie, wie jene, immer mit einander sangen. „Leo Jude hat auch einige Psalmen komponirt, die man noch im Psalmbüchlein findet." Zu eigenem Gebrauch hatte sich überdies Zwingli eine Sammlung altdeutscher Gedichte gemacht. (Aus den Miscellaneis Tigurinis.)

Wie steif und trocken mögen dagegen an den ceremoniösen, ältern französischen Höfen die musikalischen Unterhaltungen gewesen seyn! Tanzte man doch sogar daselbst nach der Musik zu den Psalmen Davids! So wird vom König Karl IX ausdrücklich bemerkt, er habe sehr zierlich nach jenen Weisen getanzt, vor allem aber nach seiner Lieblingsmusik zu den Worten des 129sten Psalms: Sie haben mich gedränget von meiner Jugend an. — Wahr mag dies wol gewesen seyn und so Sr. Majestät angenehme Empfindungen der Gegenwart, wo Er drängte, im Vergleich mit der Vergangenheit, wo er gedrängt ward, gegeben haben! —

*) Dies Instrument kennen wir nicht. Die Schwägle war eine Art Flûte-douce, die nur drey Tonlöcher hatte, mit Einer Hand behandelt wurde, und der kleinen Flöte der Alten nachgebildet scheint. Der Trumschit war ein starktönendes, schnarrendes Bogeninstrument, mit einer einzigen dicken Darmsaite, und zuweilen noch mit einigen dünnern, bezogen. Von diesem kann man noch Beschreibungen finden unter seinem Namen: Marine-Trompete.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten März. No. 26. 1809.

Elementarunterricht in der Musik.

Unter den gehaltreichsten, umfassendsten, u. gründlichsten Schriften, welche in den letzten Jahren erschienen sind, behauptet sich ohne allen Zweifel:

Erziehungslehre von Friedr. Heinr. Christ. Schwarz, Doctor der Theologie, Professor in Heidelberg, und grossherzogl. Badenschem Kirchenrath, (Leipzig, b. Göschen,)

deren dritter, das Ganze vollendender und uns vorzüglich werther Theil gegen das Ende des vorigen Jahres ausgegeben worden ist. Wir würden nicht begreifen, warum von diesem herrlichen Werke, warum besonders auch von diesem dritten Theile, zur Zeit noch so wenig im grossern Publikum verlautet ist, wenn wir nicht ebenfalls in dieser Zeit lebten und das nächste Drangen und Treiben derselben, auch in Absicht auf Literatur, uns fremder wäre, als es ist. In einer musikalischen Zeitung kann von diesem Werke im Allgemeinen gar nicht; im Besondern kann nur über einen sehr untergeordneten Theil desselben gesprochen werden: dies letzte wollen wir aber auch nicht verabsäumen. Wir stellen für unsre Leser zuvörderst die Hauptstücke der Kapitel, welche Musik unmittelbar betreffen, zusammen, freylich nur fragmentarisch, doch hoffentlich dem Aufmerksamen genügend; für die Folge hat uns ein Mann, dem hierüber eine wichtige Stimme zukömmt, auf unsre Bitte, eine nähere Betrachtung der Schwarz'schen Lehre vom Elementarunterricht in der Musik, zusammengestellt mit den Beobachtungen, Versuchen und Lehrsätzen Pestalozzi's und seiner Gehülfen und Freunde, unter welchen hier vorzüglich Pfeiffer auszuzeichnen seyn möchte, versprochen. Dieser Betrachtung werden wir dann auch unsre Bemerkungen und Erfahrungen beyfügen.

Uebrigens soll es uns sehr freuen, wenn wir durch diese Zeilen die ernstere Aufmerksamkeit aller unsrer Leser auf jenes überaus schätzbare Werk haben richten helfen.

d. Redakt.

Uebung des Gehörsinnes. (3ter Bd, 2te Abtheil., S. 107 folgg.)

Wir hatten an Karl schon in seinen ersten Lebenswochen bemerkt, dass er den Gehörreiz empfand; nach einigen Wochen weiter vernahm er augenscheinlich den Schall, und nun liessen wir ihn besonders oft einen freundlichen Zuruf vernehmen. Und da er sich an einem Orte befand, wo er täglich mancherley Geräusch hörte, so wurde sein Gehörsinn immer in einer gewissen Thätigkeit erhalten, aber noch nicht sehr angestrengt. Wir liessen ihn nur etwa, ausser dem Reden, auf die Stimme des Hundes, der Kuh etc. in einiger Entfernung merken. So wie er laufen konnte, rief man ihm öfter von weitem zu, manchmal lauter, manchmal leiser, und so war er gewohnt als zweyjähriger

Knabe schärf aufzuhorchen. Dann liessen wir ihn mehrere Thiere an den Stimmen unterscheiden, wir brachten ihn auch manchmal zu einem stärkeren Getöse, z. B. in eine Mühle, und wir sagten ihm zuweilen etwas mit leiser, kaum vernehmbarer Stimme. Als dreyjähriger Knabe kannte er schon manchen Vogel an seinem Gesange; und hörte er unter mehrern lautredenden Personen die Stimme eines Bekannten, so gerieth er in Freude; mitten im Lärmen der Spiele entging ihm nicht das Wort seiner Aeltern. Es ward ein Klavier in dem Zimmer gespielt, wo er sich oft befand; wir sahen, dass er manchmal aufmerksam darauf war, auch war er von Kindheit an gewohnt, lieblichen Gesang um sich zu hören: nun führten wir ihn öfter zum Klavier und liessen ihn eine Reihe Töne nach einander hören, und zwar bald bestimmt die Tonleiter der ganzen Töne *); hierauf liessen wir ihn genau die Oktaven bemerken, alsdann die Quinten und die Terzen, so dass sein Gehör es wohl unterschied, ob diese Töne oder andere auf einander folgten. Mitterweile hörte er auch manche leichte Melodieen, die er nachzusingen versuchte. Das war der erste freye Unterricht in der Musik. Nach einem Jahre war sein Ohr so geübt, dass er den harmonischen Dreyklang von Dissonanzen wohl unterschied, und nun erhielt er als fünfjähriger Knabe förmlichen musikalischen Unterricht, besonders im Singen. Sein Gehör musste auf verschiedenerley Instrumenten, z. B. auf dem Waldhorn und auf der Guitarre, die Töne erkennen. Von einer Windharfe vernahm er unten im Garten schon den kaum noch hörbaren Laut. Aber wir sorgten, dass er kein betäubendes Getöse, z. B. keinen Schuss und keine Trommel, ganz in der Nähe vernahm, bis es sein Ohr allmählich vertragen konnte; und doch verwahrten wir ihn auch hier noch so viel wie möglich gegen solche Abstumpfungen des Gehörs. Wie Karl sechs Jahre alt war, besass er so ein wohlgeübtes Gehör. Wir liessen ihn nun immer feiner sowol die musikalischen Töne, als auch jeden Laut unterscheiden, und er war bald im Stande auch den leisesten Laut zu erkennen, und dabey die Richtung anzugeben, woher er kam. Auch musste er öfters in starkem Geräusch etwas anhören — — Dieses führten wir fort durch folgende Uebungen.

Die Augen des Hörenden werden verbunden, und er giebt den an, dessen Stimme er hört; oder: in einiger Entfernung im Freyen werden Knaben nach verschiedenen Seiten hingestellt, und jener muss mit verbundenen Augen angeben, woher und von wem der Laut kömmt; oder er muss, ohne es zu sehen, anzeigen, was er den Andern thun hört, z. B. wenn er sich niedersetzt, aufsteht, schreibt, die Feder schneidet, nach welcher Seite gerichtet dieser redet u. dgl. Ferner: es wird in einiger Entfernung etwas gelesen, es werden Namen hergesagt etc., und dieses mit leiser Stimme, und der Horchende muss es wiedersagen — — Auf dem Klaviere wird ein Ton angegeben, ohne dass er es sieht, und er muss diesen Ton wiederfinden; oder: er giebt mit verbundenen Augen eine Reihenfolge von Tönen an, und so wie seine Stimme mehr geübt ist, singt er die Töne nach. — Die weitere Uebung ist: mehr Hören als Lesen, und Wiedererzählen des Gehörten; öfteres Zuhören beym Lesen der Gedichte, und Gewöhnung, etwas blos durch das Gehör auswendig zu lernen; auch mündliche Aufträge, und manchmal viel auf einmal — —

Der materiale Nutzen der Uebungen des Gehörsinnes ist 1., eine Menge von Gehörvorstellungen, z. B. die verschiedenen Stimmen; 2) das Festhalten der andern Sinnen-

*) Der Zusammenhang lehrt, dass der Verf. sagen will: die diatonische Tonleiter.

vorstellungen durch das Wort. Das Gehör erregt vermittelst der Sprache unmittelbar den Verstand, um den Gegenstand zu denken, es bereichert und begeistigt das Gedächtnis, es erregt die Phantasie bey den erhaltenen Bildern, und es eröffnet das innerste Heiligthum des Geistes, um das Höhere und Geistige zu fühlen; in dem Gehöre entwickelt sich vermittelst des Wortvorraths hauptsächlich die Vernunft — — Und noch weiter: wer gut hört, vernimmt deutlicher und stärker das Geistige, und lässt dieses tiefer in seinen Geist eindringen; er wird empfänglicher für das höhere Schöne und für das Uebersinnliche, und sein Geschmack wird mehr von dem Irdischen losgerissen; die heiligsten Gefühle gehen durch das bedeutende Wort auf, wenn es mit Liebe gesprochen wird; auch wird durch den Gehörsinn das Religiöse am tiefsten erregt; zugleich geht hierin die Aufmerksamkeit am frühesten in Besonnenheit, in Ueberlegung, und in ein ergebenes Aufmerken auf den Willen der Menschen über; aus dem guten Anhören wird ein Horchen auch auf das leiseste Wort, und dieses führt, wie schon unsere Sprache andeutet, zum Gehorchen. Der Gehörsinn vernimmt bey dem Naturtone in dem Donner die Stimme Gottes, bey dem Kinde vernimmt er in dem Ausspruche der Aeltern, und bey dem kultivirten Menschen in dem Herzen, Worte des Freundes. Die weisen Lehrer der Vorwelt wirkten kräftiger als unsere Buchstaben durch lebendiges Wort. Ein Pythagoras machte Schweigen und Hören seinen Lehrjüngern zur Bedingung; dieser tiefe Mensch war es auch, der die Töne für das Element der Geisterwelt erklärte — —

Geschmacksbildung. (Ebendas. S. 227 folgg.

— — Wir müssen hier etwas von dem gewöhnlichen Sprachgebrauche abweichen, wornach man den Geschmack meist nur als ein Vermögen der Urtheilskraft ansiehet; wir nehmen ihn aber hier mehr produktiv. Dieses begreift sich, wenn man bedenkt, dass der Geschmack gerade der innerste Punkt des darstellenden Vermögens ist, der Punkt, wo dieses anhebt, also der, wo noch beynahe eben so viel Thatigkeit des auffassenden statt findet. Aber man muss allerdings die Bildung des darstellenden Vermögens von diesem ersten Punkte anfangen, wenn sie gründlich elementarisch seyn soll. So wie die Religion das Tiefste des Gemüths überhaupt ist, und also der gesammten Menschenbildung zum Grunde liegt, so muss der Geschmack von der ganzen gebildeten Darstellungsgabe gleichsam die Seele seyn. In ihm entwickelt sich der Sinn für die Schönheit, welcher alles leiten soll, was der Mensch producirt. Und dafür giebt es allerdings eine Kultur. Die Methode verlangt auch hier einen freyen Gang, wie einen geregelten.

Der freye Weg zur Bildung des Geschmacks ist dem, in der Religion analog. Wie sich dort das Gemüthliche in der kindlichen Gesinnung und der Phantasie entwikkeln muss, in Beziehung auf das höchste Wesen, so hier der kindliche, unschuldige Sinn gegen die Natur, und die freye Bildnerey der Phantasie in Beziehung auf das Schöne; und so wie dort der weltliche Sinn entgegensteht, so hier die thierische Lust. Alles verdirbt den Geschmack, was die thierische Lust unterhält, und alles fördert ihn, was den reinen Natursinn erweckt. Die Phantasie, welche einmal ihre Unschuld verlohren hat, wird leicht alle ihre Bilder verunreinigen, und ihr kann nicht mehr helle genug die himmlische Urschönheit erscheinen. Man dulde also schlechterdings keine Gegenstände oder Worte, welche den Sinn des Kindes verunreinigen, und alles, was es etwa selbst Geschmackloses macht, werde augenblicklich als ein böses Wort vernichtet. Die Euphemie der Alten war sehr bedeutungsvoll für den reinen Dienst der Schönheit. Auf der andern Seite lasse

man das Kind der freyen Natur, oder vielmehr die Natur dem Kinde offen stehen. Nicht Reflexion soll ihm das Schöne auflesen oder vorsagen, sondern unbemerkt soll dieses in sein Gemüth einfliessen und lebendig wirken, wie mit der natürlichen Entwickelung der Sprache und der Religion. Der Unterricht in diesen beyden Gegenständen in Verbindung mit der Formenlehre führt zur Anschauung des Schönen an sich, und so auch auf der höheren Stufe zur Kunstschönheit und zum Ideale *). Eben jener Unterricht erweckt und übt auch die freye Produktion unter dem Gebiete der Schönheit. Der Geschmack kömmt auf diesem Wege auch zu mehrern Punkten, wo ihm das Schöne wie durch eine höhere Offenbarung ausgesprochen werden muss, d. h. wo man ihm die Ideale der verschiedenen schönen Künste vorstellen und endlich das klassische Alterthum aufschliessen muss. Dieses alles wird zur freyen Ausbildung des Geschmacks nothwendig gefordert. Dass die damit verbundenen Uebungen auf das Gemüth wieder zurückwirken, so dass jener Vorzug der Urtheilskraft entsteht, den man im gewöhnlichen Sinne mit dem Worte Geschmack bezeichnet, fällt von selbst in die Augen. Dieser wird aber alsdann etwas ganz anders, als jenes Kritisiren und jenes herrschsüchtige Streiten; er wird ein leises Gefühl, das selbst von weitem nichts ausstehen kann, was auf Entstellung der Schönheit ausgeht — gerade so, wie das sittliche Gefühl auch keine unedle Regung verträgt.

Verkehrtheiten sind es also, theils wenn man den Geschmack von aussen lehren, und etwa durch Regeln, oder gar durch ein ästhetisches Raisonnement beybringen will, theils wenn man Sinn und Einbildungskraft sich selbst, d. h. der hinreissenden niedern Lust überlässt. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Königsberg, d. 1sten März. Ich gebe Ihnen mit grossem Vergnügen Nachricht über ein neues, gewiss bedeutendes Werk, das in diesen Tagen zuerst hier ins Publikum gebracht wurde, ausgezeichneten Beyfall fand, diesen Beyfall vollkommen verdiente, und ihn wol überall finden wird, wo man es in der Folge, und gehörig, giebt. Ich spreche von der Oper **Jeanette**. Sie ist aus einer Gattung, die sonst mehr üblen, als guten Ruf hat: ein sogenanntes **Pasticcio**, aus einzelnen, sonst nicht auf der Bühne erscheinenden vorzüglichen Kompositionen guter Meister Italiens und Deutschlands zusammengesetzt und mit einigen neuen Stücken des Verfs bereichert. Dieser hat hier nun ein Ganzes hergestellt, welches das üble Vorurtheil, das man gegen die Gattung gefasst haben und auch gegen dies Werk anwenden möchte, vollkommen darniederschlägt. Und in der That, warum sollte man denn nicht auch so etwas mit Freuden geniessen, da es wirklich so viel Freude gewähren kann, wenn es nämlich so einsichtsvoll, so sorgsam und geschmackvoll gewählt und verbunden ist? Das Gedicht selbst ist, wenn nicht besser, doch ganz gewiss auch nicht geringer, als viele unsrer jetzigen Opern, die allgemeinen Beyfall finden; und folgendes sind die darin benutzten Musikstücke. Nach einer Ouvertüre voll Leben und Heiterkeit, vom Verf. selbst mehr nach italienischer als

*) Es wird hier dem Leser vielleicht Einiges dunkel erscheinen, weil es sich auf frühere Kapitel des Werks beziehet, diese aber im Auszuge hier einzuschalten, ist nicht wohl möglich, und wir müssen deshalb auf den Verf. selbst verweisen.

deutscher Weise geschrieben, folgt das komische Duett von Orlando, (G dur) aus der Oper: I furbi alle nozze, das bey Breitkopf und Härtel im Klav. Auszug erschienen ist, und dessen Recension sich in der Mus. Zeit. VII. Jahrg. 51tes Stück befindet. Dann folgt ein Duett für Tenor und Sopran von Bianchi (B dur. Mia vita, mio bene! mia dolce speranza) das nicht gedruckt ist, und vorzüglich schönen Gesang hat. No. 5. ist ein gefälliges Rondo von Cimarosa, oder, wie andre wollen, von Simon Mayr (G dur. Chi dice mal d'amore.) Es ist bey Erard in Paris im Klav. Ausz. mit gestochnen Orchester-Stimmen erschienen. Ein, jedoch sehr veränderter Abdruck mit Guitarrebegleitung befindet sich beym V. Jahrgange der Mus. Z. — No. 4. ein schönes Duett für Sopran und Tenor aus der Oper: Il principe di Taranto, von Paer, (A dur. Perche mai, sposina mia) ebenfalls bey Erard erschienen. — No. 5. ein liebliches Rondo von Portogallo (F dur. Mi pizzica, mi stimola) auch bey Erard. — N. 6. und 7. sind die beyden meisterhaften No. III. und VI. aus der, bey Breitk. und Härtel erschienenen Samml. Mozartscher Arien mit Orchester-Begleitung, das Terzett (A dur. Mandina amabile) und das Quartett, (Es dur. Dite almeno in che maniera) beyde zu Cimarosa's Oper: La villanella rapita, komponirt. Man vergl. die Recension in der Mus. Z. VII. J. 27tes Stück. Auch meiner Meynung nach gehören sie unter das Schönste, was Mozart in dieser Gattung geschrieben hat. Hiermit schliesst der erste Akt. — Der zweyte beginnt mit einer langen, ausgeführten Bravourarie für den Sopran aus der Oper: il Matrimonio per raggiro, von Cimarosa (B dur. Ilò già deciso, e taci) wovon der Klav. Ausz. bey Breitk. und Härtel erschienen ist. — No. 9. ist eine allerliebste kleine Kanzonette von Bianchi (C dur. Deh! tergi quel pianto.) No. 10. eine Polonoise von Par, (D dur. Un solo quarto d'ora) bey Erard erschienen, welche allgemeinen Beyfall erhielt. — No. 11. das schöne Quintett aus Matrim. p. raggiro v. Cimarosa (Es dur. Or che niuno qui ci ascolta) vergl. die Recens. in d. Mus. Z. VII. Jahrg. 40 Stück. — No. 12. das Mozartsche Liedchen: Zu meiner Zeit, blos von Saiteninstrumenten und einer Oboe begleitet. In den drey Vorstellungen der Oper errang dies Liedchen den Preis, und zweymal musste es wiederholt werden. Um gerecht zu seyn, muss ich aber bemerken, dass das meisterhafte Spiel unserer braven Mad. Wolschowski an diesem Beyfall eben so vielen Antheil hatte, wie Mozarts Musik.

Nicht leicht war zwar das Unternehmen, zu manchen dieser Singstücke, (1. 2. 8. 9. 11. 12.) die der Verf. nur im Kl. Ausz. kannte, das Accomp. selbst auszusetzen: auch kann man wol zugestehen, dass der Autor manches anders gemacht haben möchte, als dem Verf. seine individuelle Empfindung es eingab: indessen sind bedeutende Missgriffe in dieser Hinsicht nur bey Komponisten, wie Mozart, möglich, der selbst alle Füllstimmen mit der grössten Genauigkeit ausarbeitete. Das Studium italien. Partituren hingegen, besonders auch derer von Cimarosa, und Bekanntschaft mit dem, was dem oder jenem Instrumente gelingt und geziemt, kann bald dahin bringen, selbst der blossen Zeichnung (dem Auszuge) ein Kolorit zu geben, das dem des Originals wenigstens nahe kommt. Und so wurde auch von allen hiesigen Kennern und Freunden der Tonkunst die Arbeit des Verfs befunden. Von ihm neu gesetzt ist auch der Chor, welcher das Ganze beschliesst. Der ungetheilte und sehr lebhafte Beyfall, den diese Oper bey der ersten Vorstellung wie bey den Wiederholungen fand, ermuntert diesen so eben an eine zweyte, ähnliche Arbeit zu gehen. Wahrscheinlich ist diese Nachricht denen Theaterdirektionen, welche ihr Publikum gern mit wahrhaft schätzenswerthen Stücken unterhalten, eben so angenehm, als uns Königsbergern.

Nürnberg, d. 5ten März. Unser Theater hat zu seinem Vortheil grosse Veränderungen erfahren. Hr. Reuter hat die Direktion allein übernommen, und er berechtigt uns zu schönen Erwartungen. Es ist zu bewundern, was dies Theater, besonders die Oper, in einer Zeit von drey Monaten gewonnen hat. Hr. Reuter, welcher viele musikal. Kenntnisse besitzt, sorgte mit Recht vorerst für einen guten Musikdirektor, von Kopf und Kunstsinn. Hr. Guhr, ein sehr junger Künstler voll Geist kam an diese Stelle. Er brachte Feuer und Leben in das Ganze; hört man jetzt eine Oper, so glaubt man kaum, dass es dasselbe Personal und dasselbe Orchester sey. Ein Beweis hiervon war z. B. Cherubini's Meisterwerk, Faniska, welches wir vor kurzem zum erstenmal hörten. Wer diese Musik und das hiesige Orchester kennt, wird bewundern, was Hr. G. leistete. Die Ouvertüre und das erste Finale brachten die herrlichste Wirkung hervor. Die junge liebenswürdige Dem. Epp — jetzt Mad. Guhr, Gattin unsers Musikdirektors, sang die Faniska vortrefflich. Die schöne Tiefe ihrer Stimme kam ihr bey dieser schwierigen Partie sehr zu statten. Auch mit Dem. Kette, (Moska) Hrn. Reuter, (Zamosky) Hrn. Enters, (Rasinsky) und Hrn. Rottmayer (Rasno) hatte man alle Ursache zufrieden zu seyn; letzterer spielte besonders den Rasno sehr gut. — Den 3ten März gab Hr. Guhr auf Verlangen ein Konzert. Er liess sich hier auf drey Instrumenten hören. In einem Steibeltschen Klavier-Konzert bewies er ungewöhnliche Fertigkeit und treffliches Spiel überhaupt. Schade dass er kein besseres Instrument hatte! Dann sang Mad. Guhr eine Scene von Mozart, vortrefflich. Das Violin-Konzert von Fränzl aus C dur mit türkischer Musik, welches man lieber ein Potpourri nennen könnte, trug Hr. G. sehr delikat und pracis vor. Auf dem Violoncell spielte er Variationen, welche ebenfalls guten Effekt machten. Den Beschluss machte das herrliche erste Finale aus dem Wasserträger. Jederman verliess den Saal befriedigt und zugleich voll angenehmer Erwartungen von diesem 21 jährigen Künstler. Wer ihn kennt, muss ihn auch als Mensch schätzen.

Berlin, d. 7ten März. Die Konzerte des Kammermus. G. Ab. Schneider erhalten sich in ihrem Werth. Hier haben Sie den Inhalt der neuesten. Am 9ten Febr. gab man uns Haydns Quartett aus F dur Op. 100., gespielt von den Hrn. Clemens, Spies, Semler und Weisse; einen sechsstimmigen Gesang an den Frieden von Rungenhagen, gesungen von Mad. Schneider, Dem. Koch und Rellstab, und den Hrn. Ambrosch, Flemming und Müller; Mozarts Quintett aus C moll; im zweyten Theile, eine Sinfonie von Haydn, eine Arie von Righini, ges. von Hrn. Eunike, und ein Flötenkonzert aus A moll von G. Ab. Schneider, geblasen von Hrn. Krüger. Das Konzert vom 16ten gab ein Quartett von Haydn, gespielt von den Hrn. Clemens, Spies, Semler und Weisse, L. Hellwigs Requiem a Capella, ein Mozartsches Quintett, eine Haydnsche Sinfonie, eine Arie vom Kapellm. Weber, gesungen von Hr. Gern, und ein doppeltes Horn-Konzert von Schneider, geblasen von den Hrn. Böttiger und Schneider. Das Konzert am 23sten gab ein Mozartsches Quintett, gespielt von den Hrn. Clemens, Spiess, Semler, Schneider und Weisse, L'adöio d'Ettore von Par, gesungen von Dem. Koch und Hrn. Ambrosch, eine Sonate fürs Fortepiano von Lauska, gespielt von Dem. Riese, eine Haydnsche Sinfonie, eine Scene von Righini, ges. von Mad. Ravache, und ein Violoncell-Konzert aus F moll, das Hr. Kelz, ein angehender Komponist, recht gut geschrieben hatte und mit Fertigkeit und Geschmack vortrug. Im letzten Konzert am 2ten dies. hörten wir ein Quartett von Haydn, gesp. von den Hrn. Clemens, Spiess, Semler und Weiss, das Arioso coll Coro aus Pärs Oper Achille,

die Solostimme ges. von Dem. Rellstab, ein Quintett von Krommer, eine Haydnsche Sinfonie, das Quartett aus Winters Calypso, ges. von Mad. Schneider, Dem. Koch, und den Hrn. Ambrosch und Flemming, und ein Fränzelsches Violinkonzert, das der Weimarsche Kammermus., Hr. Eberwein, brav spielte.

Das Theater hat seit mehrern Wochen keine einzige musikalische Neuigkeit geliefert. Am 15ten Febr. ward, ausser dem Don Ranudo de Colibrados, zum erstenmal gegeben: Der Blumenstrauss, ein pantomimisches Ballet vom Hrn. Balletmeister Lauchery, mit Musik von Fränzel, dem Vater. Man kann aber von diesem, wie von mehrern ähnlichen neuern Produktionen sagen:

Es war mir, wenn es kam, nicht wohl,
Und, wenn es ging, nicht weh.

Sondershausen. In den Annalen der Tonkunst, welche einmal dem Geschichtforscher derselben als Hauptquelle dienen werden, darf wol auch zuweilen eine Uebersicht dessen Platz nehmen, was an kleinern Orten für Musik geschiehet, wenn dies auch nicht unmittelbar in die Hauptgeschichte der Kultur der Kunst eingreift, sondern nur an Ort und Stelle wohlthätig wirkt. Da nun in diesen Blättern fast noch gar nicht über Sondershausen gesprochen worden ist, und hier doch, besonders auch durch Fürsorge eines humanen, geliebten und kunstfreundlichen Fürsten, manches Achtungswürdige für die Tonkunst geleistet wird: so sey es mir erlaubt, einige Nachrichten davon hier mitzutheilen. Ich knüpfe dieselben an ein besonderes Ereignis an, das uns vor kurzem hier so ungemein erfreuete. Hr. Konzertm. Spohr legte nämlich, in Gesellschaft der beyden Hrn. Preysing und des Hrn. Walch, alle drey rühmlichst bekannte Mitglieder der herzogl. gothaischen Hofkapelle, hier in Sondershausen, gegen das Ende des Januars, einen freundschaftlichen Besuch ab. Er wünschte das hiesige fürstliche Hoboisten-Chor zu hören. Der Anführer dieser zwölf jungen, braven Musiker, Hr. Hermstedt, ergriff mit Freuden diese Gelegenheit, den Talenten jenes weitberühmten Künstlers und Virtuosen zu huldigen, und bat ihn, nebst seinen Begleitern auf den hiesigen Konzertsaal, wo dann das schon versammelte Chor diese Herren ganz allein mit mehrern grossen, zwölfstimmigen Partieen von Krommer, Schubart (in Dresden) und Schneider, desgleichen mit verschiedenen von Hrn. Hermstedt arrangirten ausführlichen Sätzen aus Mozarts und Haydns Werken, unterhielt. Alle diese Sätze wurden mit der, diesem Chore eigenen Präcision und Rundung, und mit so vielem Ausdrucke, Feuer und Leben vorgetragen, dass Hr. Spohr nicht nur gestand, er habe in der Art noch nie etwas Schöneres gehört, sondern sich auch mit Vergnügen erbot, in dem Konzerte des folgenden Tages, nebst seinen Reisegefährten, mitzuspielen. Und er hielt Wort.

Man gab folgende Stücke: Ouvertüre zur Zauberflöte, von Mozart. Neues Violinkonzert aus G moll, komponirt und gespielt von Hrn. Konzertm. Spohr. Rondo: Per pieta etc. von Mozart, gesungen vom Hrn. Rath Sukkow. Dann nach einer Pause: Quartett von Mozart, für Klarinette, Violin, Alt und Vcell, gespielt vom Hrn. Hermstedt, ersten Klarinettisten des hiesigen Harmonie-Chors, Hrn. Spohr, Hrn. Preysing und Walch. Potpourri für die Violin, mit Begleitung einer 2ten Violin, Alt, Violonc. und Contraviolon, kompon. und gespielt von Hrn. Spohr, nebst den beyden Hrn. Preysing und Walch, und dem hiesigen ersten Contraviolonisten, Hrn. Heinrici.

Wer kennt nicht die Ouvertüre zur Zauberflöte? Auch ich habe sie vor grossen Theatern und in grossen Konzerten gehört; aber so noch nie, wie diesmal, wo an der Spitze der ersten Violin die Hrn. Spohr und Prey-

sing, und die Hrn. Walch und Preysing bey der Bratsche und dem Violoncelle, nebst mehrern kunstfertigen Dilettanten und unsern wackern Blasern auftraten. Unmöglich schwebte Mozarten diese Ouvertüre beym Niederschreiben klärer, deutlicher und feuriger vor, als sie hier diese vereinten Kräfte gaben! Auch entsprach die Wirkung dieser Ausführung ganz. Mit jedem neuen Perioden schien auch das Herz sich immer mehr zu erweitern, schienen die Empfindungen tiefer aufgeregt zu werden.

Das darauf folgende Konzert vom Hrn. Spohr, ein Kunstwerk ausgezeichneter Art, welches er erst wenige Tage vorher vollendet hatte, begann nicht etwa mit einer rauschenden, glänzenden Einleitung, oder mit dem gewöhnlichen „Aufgeschaut, meine Herren!“ sondern ganz leise, gleichsam im Kampfe und Drange, der, durch Mozarts Ouvertüre aufgeregten innern Empfindungen: leitete aber das Gefühl unwiderstehlich nach einer sanften und süssen Schwermuth hin. In der Folge gesellten sich nach und nach, einzeln und gleichsam unvermerkt, die dazu gehörigen neun Blasinstrumente dazu; worauf sich das, durchs Thema beständig unterhaltene Instrumenten-Chor in bedeutenden harmonischen Meisterzügen, durch nahe und entferntere Tonarten durchwand, bis sich endlich ganz unerwartet die Solostimme darunter hervorhören liess und die Aufmerksamkeit der Zuhörer auf sich heftete. — Was nun hier Hr. Spohr, als grosser Violinist, mit seiner mächtigen Hand und seinem kunstvollen Bogen ausführte — wie er mehrmals in lauter Terzen, triolenweis, über das Griffbret rollte, wie er von der Höhe, in lauter Decimen, herunterstürzte und dergl. mehr; dies alles nach Würdigkeit zu detailliren, dazu kenne ich die Schwierigkeiten des Instruments nicht genug, hatte ich auch das Kunstwerk öfter, als dies einzige Mal gehört. Wichtiger aber und um so ehrenvoller für Hrn. Spohr, den Komponisten, ist es, dass alle diese schwierigen und mächtigen Passagen, da, wo sie vorkamen, nur eingewebt zu seyn schienen, um die herrschenden Empfindungen noch mehr zu heben und zu beleben. Auch bewirkten sie dies so vollkommen, dass höchstens den Kenner dabey ein vorübergehendes Staunen anwandeln konnte; indess sich die übrigen Zuhörer ihren Empfindungen ganz ungestört überliessen.

In dieser Herrschaft über die Herzen seiner Zuhörer, deren Empfindungen er dann und wann im Feuer selbst an das Schmerzhafte anstreifen liess, wusste sich Hr. Spohr ununterbrochen, nicht nur bis zum Ende des ersten Satzes, sondern auch in den folgenden Sätzen, besonders in dem Adagio aus E dur, zu behaupten; nur dass er die im ersten Satze von Zeit zu Zeit herrschende Unruhe und Beklemmung hier in lauter süsse, zärtliche und sanfte Melancholie verschmolz. Ein besonderes Kunststück des Komponisten, oder vielmehr die Wahrheit und der Reiz im Ausdrucke seiner Empfindungen in diesem, nichts weniger als kurzem Adagio, macht, dass es beym Schlusse doch zu kurz scheint — ein Umstand, der, nach meiner Erfahrung, bey wenigen ausführlichen Adagios anderer Komponisten vorkommt! — Der dritte Satz dieses Konzerts ist ein gefälliges Rondo im spanischen Geschmack und im Polonoisen-Takte, worin sich öfters eine Art von Guitarren-Begleitung hören lässt. Dies beschliesst das Ganze auf eine eben so eigenthümliche und originelle Art, wie es angefangen hatte.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten April. Nº. 27. 1809.

Elementarunterricht in der Musik.

(Beschluss.)

Der zweyte Weg, welcher immer neben jenem hergeht, obgleich etwas später anfangend, ist der gesetzlich bestimmende, und zwar für die Darstellung. Hier wird die schöne Kunst nach ihren Regeln methodisch gelehrt. Es giebt, in Hinsicht der inneren Entwickelung, eigentlich nur Eine schöne Kunst, d. h. nur Eine Gesetzmässigkeit für die Darstellung des Schönen: allein es entsteht hier doch auch eine Vielheit der Künste, in wiefern es mehrere Formen giebt, in welchen das Schöne dem Menschen erscheint, und er es darstellen kann. Hierdurch ist es nicht anders möglich, als dass der Geschmack in der Darstellung überhaupt durch die einzelnen schönen Künste gelehrt werden muss — — —

(Der Verf. betrachtet nun in dieser Absicht die bildenden Künste, die Poesie, und kömmt dann auf)

Die musikalische Kunst oder Tonlehre. (S. 233. folgg.)

Sie liegt der Poesie eben so nahe, als der bildenden Kunst, indem sie durch die Klänge auch physisch-organisch wirkt. Jene berührt sie mehr im Gesange, diese mehr im Spiele der Instrumente. Daher gewinnet sie auch durch die Uebung der beyden andern Künste, und hilft dagegen auch für diese. Sie verhält sich ganz der Sprache analog *). Auch geht sie im Gesange von der Sprache aus. Der Anfangspunkt ihrer Erlernung liegt also in dem natürlichen Singen der Kleinen, und von hier geht vorerst der Weg ihrer freyen Uebung aus. Bald aber scheidet sich auch der Weg ihrer gesetzlichen Bildung ab, und zeigt sich als nothwendig.

Wenn der Musikmeister es nicht leiden will, dass sein Schüler etwas nach dem Gehör spielt, so sollte er auch konsequent seyn, und dem Kinde, das gern singt, verbieten seine Liedchen zu singen. Aber es liegt offenbar ein Missverstand zum Grunde. Denn die Tonkunst hat eben so gut ihre freye Entwickelung, als alles andere, und diese bestehet in jenem freyen Nachbilden oder auch Erfinden, worin man den Schüler nicht stören soll. Nur kömmt es auf eine gute Leitung an; z. B. dass man das Kind nichts Abgeschmacktes hören lässt, wie es etwa bey dem Ableyern der Modetänze geschieht. Reichardts Lieder für Kinder sind bekannt; Horstigs Kindermelodieen sollten auch allgemein bekannt seyn **), und überhaupt soll

*) Auch hier wird vielleicht einige Dunkelheit bleiben, über welche wir auf frühere Kapitel des Werks verweisen müssen, wo sie vollkommen aufgehellt wird.

**) Der Verf. vergisst hier den ersten Meister für diese Gattung — den ersten, der Zeit, dem Gehalt, und der Zweckmässigkeit nach — Hiller'n, der z. B. in mehrern seiner Melodieen zu Weisse's Kinderfreund, wahre Muster geliefert hat. Horstigs Lieder sind nur für ganz kleine Kinder.

ten die Tonsetzer mehr für die Kinder und das Volk sorgen. (Uebrigens ist hier zu wiederholen, was oben von musikalischen Gehörübungen gesagt worden ist.) — — Darin hat aber der Musiklehrer recht, dass er auf einen geregelten Gang in seinem Unterrichte hält; denn ohne diesen giebt es nirgends Vollendung. Hierzu wird erfordert, dass man mit der Taktübung bey einem einzelnen Ton anfange; denn der Takt ist das Aeussere bey der Tonlehre und er ist schon frühe in dem Kinde. Dann lehrt man die Töne unterscheiden, und führt zur Melodie, in Verbindung mit dem Notenlesen, zuerst für sich, dann mit dem Takte. Hierauf lehrt man die Harmonie finden, und geht damit hinauf zur Beurtheilung der Tonarten und zum sogenannten Generalbass (in der weitesten Bedeutung des Worts.) Alles dieses geschieht der Natur nach zuerst mit (Hülfe) der Stimme, also im Gesange, und wenn erst dieser bis zu einem gewissen Grade gebildet ist — freylich nicht bis zur Bravour-Arie — geht man an ein musikalisches Instrument, hauptsächlich an das Klavier. Sind nun vorher schon gymnastische Hand- und Fingerübungen vorausgegangen, worin man die ganze Applikatur (die etwas ganz andera ist, als Musik,) kann vorbereitet haben: so wird unser Schüler seines Instruments bald mächtig werden und bewundernswürdige Fortschritte auf demselben machen. Auch wird er auf diesem Wege gerade sein rechtes Instrument erwählen *).

In Zeit von zwey Jahren lässt sich diese elementarische Singubung vollkommen ausfüh-

---

Reichardt scheint uns, auch für etwas Herangewachsene, nicht immer anziehend, heiter, und natürlich genug: doch sind die Sammlungen beyder allerdings hochzuschätzen, und, nach Befinden, mit vielem Nutzen zu gebrauchen.

*) Hr. Pfeiffer in Lenzburg in der Schweiz hat diese neue Lehrweise (die jedoch der Ältern italienischen sehr nahe kommt,) nach einer Pestalozzi'schen Idee ausgebildet, (siehe Pestalozzi's Wochenschr. für Menschenbildg., 2ter Band 4tes Stück,) und der Erfolg erregt allgemeine Bewunderung — — Dieses ist um so erfreulicher, da bisher gerade dieser so wichtige Theil der Bildung zur Humanität so äusserst schlecht ist gelehret worden, wie man überall klagen hört, selbst unter den gepriesensten Meistern. Der Schüler muss in der Musik auf einmal drey- bis viererley zugleich lernen, wird verdrüsslich, und der Lehrer noch mehr, und die Stunde, der Harmonie geweiht, wird eine Stunde des Aergers und der Verstimmung. Jeder Versuch, dieser Unmethode abzuhelfen und also auch die Musik elementarisch zu lehren, verdient Dank. Hr. Pfeiffer verfährt auf folgende Weise: 1) Taktübungen, 2) Unterscheidung der Töne, und zwar nach den nächstliegenden Intervallen, 3) Verbindung von beydem; (das Vorgesungene wird immer auch von den Kindern aufgeschrieben;) 4) Harmonie und Tonarten; 5) Gesang mit Verstand und Ausdruck, und hierauf das musikal. Instrument. Die nächstliegenden Töne werden hier in allen möglichen Versetzungen versucht, und mit den Fingern und Ziffern bezeichnet — also 1. 2. u. 2. 1.; dann 1. 2. 3., 3. 2. 1., 2. 1. 3., 3. 1. 2., 1. 3. 2., 2. 3. 1., und so weiter mit vier Ziffern, und dann auch mit fünf. Alle diese möglichen Kombinationen müssen die Kinder selbst suchen: es ist also vollkommen elementarisch. Hr. Dr. Schwarz fragt hierbey, ob es nicht besser zuerst durch Aufsuchen der nächst-verwandten Töne betrieben werde; und führt den Versuch eines Lehrers an, welcher die Kinder erst die ganze Tonleiter gleichsam durchschleifen liess, bis sie, der Natur nach, zuerst den Ruhepunkt in der Oktave fanden, dann dazwischen in der Quinte, hierauf in der Terz, und endlich in allen sieben Intervallen. Er bemerkt zugleich sehr richtig, dass, wenn dieses in gleichfortgehender Zeit geschehe, es eine Aehnlichkeit mit dem Räumlichen gebe, als wenn man fliessende Linien zieht; es entgehet ihm aber auch nicht, dass die Pfeiffersche Lehrweise den Vortheil gewähre, sich für eine Menge Kinder zugleich, also für Schulen zu schicken, wie auch das Pestalozzi'sche Institut beweiset. Und in der That, so gewiss wir dem Verfahren jenes ungenannten Lehrers, wenn man Einen Schüler oder höchstens ein Paar zu bilden hat, den Vorzug geben würden, (die Gründe hiervon zu anderer Zeit,) so sehen wir doch nicht, wie es bey einer beträchtlichen Anzahl mit gleichem Nutzen für alle angewendet werden könnte.

ren, wenn man täglich etwa eine Stunde darauf verwendet. Fängt also das Kind mit seinem achten Jahre an, so kann es schon mit seinem zehnten zum musikalischen Instrument und bald auch zu der höheren Uebung der Kunst gelangen. Es versteht sich, dass bis jetzt zwar die Grundlage der Theorie vorgekommen ist, sie selbst aber erst auf einer höheren Stufe der Anschauung und Uebung vorkommen kann. Auch fällt es in die Augen, dass, wenn man auf jenem doppelten Wege unterrichtet, sowol die Einseitigkeit der modernen, als die der ältern Musik vermieden werden wird. Gewiss wird alsdann der Choral und der hohe und kräftige Styl wieder in seine Rechte kommen, und eben so wird man die Feinheit und Zierlichkeit der Neuern recht fühlen und verstehen lehren. — —

Erst alsdann, wenn die schönen Künste elementarisch gelehrt werden — woran es bis jetzt durchaus fehlte — wird man richtig über die Talente der Kinder urtheilen können, die sie etwa zur schönen Kunst überhaupt, oder mehr zu dieser oder jener haben. Gewiss ist kein ordentlich organisirter Mensch ohne alle Anlage zur schönen Kunst; denn es fehlt keinem ganz an Darstellungsgabe, und für die Schönheit hat die Natur keinem ihrer Kinder den Sinn verschlossen; die Schönheit ist ja ihre eigene Gestalt, worin sie erscheint, und zu dieser hin lenkt sie in jedem ihrer Wesen den Bildungstrieb, den sie ihm einflösste. Aber die Unmethode begeht jeden Tag eine Menge Frevel, indem sie das Talent unterdrückt, oder auch, wenn es noch gut geht, das Schwächere in dem Individuum statt des Stärkeren hervorzieht. Am besten wirkt darum noch die Volkssitte, wie z. B. in Italien. In Deutschland könnte durch verbesserten Unterricht, besonders auch durch öffentlichen, vieles für die Kunstbildung geschehen, denn in dem Deutschen liegt ein vorzügliches Kunsttalent. Möchte man doch Göthe's herrliche Ideen über Kunstschulen (in seinen Propyläen) methodisch benutzen! Nichts findet man seltner vereinigt, als Meisterschaft in der Kunst und Lehrgabe; warum das? Der Künstler vernachlässigt diese Gabe zu sehr! Die unfreundliche Einwendung, dass man lieber die schöne Kunst gar nicht erlernen dürfe, wenn man nicht Hoffnung habe, ein Virtuos zu werden, ist nur ein Beweis, dass man sie gar nicht aus dem Standpunkte der Bildung zur Humanität betrachtet. Mit demselben Rechte sollten wir dann auch den Knaben keine Mathematik erlernen lassen, weil wir doch keinen Euler in ihm vermuthen können. Es lässt sich vieles für das Erlernen der schönen Künste sagen — z. B. es übt in der stillen Aufmerksamkeit, in der Gemüthsruhe, im Geschmack, es giebt dem Menschen eine Sprache mehr, es eröffnet den Sinn für edle Lebensfreuden u. dgl. m.; aber der Hauptgrund ist immer: die Humanität entwickelt sich dadurch vollständiger, ohne sie bleibt die Darstellungsgabe unkultivirt, und es entsteht eine Lükke in der eigentlichen Bildung. Daher gehören sie auch für das Mädchen, wie für den Knaben, obgleich manches Einzelne mehr für das eine, oder mehr für das andere Geschlecht seyn mag, worüber sich aber doch kaum etwas bestimmen lässt; nur in der Form des Unterrichtens giebt es einigen Unterschied.

Nachrichten.

Sondershausen. (Beschluss.) Die auf dies Konzert folgende Arie von Mozart, vom Hrn. Rath Suckow mit seiner sanften, tiefen Tenorstimme vorgetragen, worin die Horner und Fagotte von Zeit zu Zeit ein kräftiges Wort mit drein reden, passte ganz zu dieser bereits allgemein herrschenden, süssen, melancholischen Stimmung der Zuhörer.

Nach einer kurzen Pause, blies Hr. Hermstedt das von Mozart so ganz in denselben Gefühlen geschriebene Quintett für die Klarinette, worin der Wetteifer der Violin und Klarinette im Ausdrucke des Sanften und Schönen einen ganz köstlichen Genuss gewährte. In dem hierauf folgenden Potpourri des Hrn. Spohr machte ein angenehmer Wechsel von Natur und Kunst, vom Sanften und Lebhaften, verbunden mit einer ganz vortrefflichen Ausführung, einen eben so schönen Schluss dieser herrlichen Unterhaltung, als ihr Anfang gewesen war.

Ein zahlreiches Auditorium, beyderley Geschlechts, aus allen Ständen, jung und alt, Einheimische und Fremde, schien gleichstark von dieser Musik ergriffen zu seyn. Besonders ergötzlich war es, die Damen in den vordern Reihen zu beobachten, wie sie, ohne einige Bewegung — den jungen Mann mit bedeutendem und unverwandtem Blicke anstaunten, dessen schoner Kopf sich über alle um ihn Stehende erhob, und der ihnen mit sanfter Miene, durch sein kunstvolles Tongewebe auf seiner Geige, so manche angenehme Empfindungen erregte. Erst nach dem Schlusse jedes Stücks suchte die Versammlung, feurig und anhaltend, ihrem Danke Luft zu schaffen. Am Ende des Konzerts wünschten Einige sich und ihren Nachbarn Glück zu dem seltenen Genusse; andere deklamirten über die Reize und Macht der Tonsprache; wieder andere klassificirten die schönen Künste, und räumten der Tonkunst, was Wirkung betrifft, die erste Stelle ein. Was diesen Triumph des würdigen Künstlers noch verschönerte, war, dass von seiner und seiner Herren Begleiter Seite, hier alles aus Freundschaft und Gefälligkeit geschahe, und dass er drey Wochen spater, von Gotha aus, die so eben fertig gewordene Partitur eines, seit seiner Zurückkunft, für unsern Hermstedt geschriebenen Konzerts für die Klarinette, schickte, mit der Bitte, es sogleich ausschreiben zu lassen, zu studiren, und dann in Gotha aufzuführen. Schon auf den ersten Blick in die Partitur, ist auch dies Werk, nach des Hrn. Hermstedt's Versicherung, eben so originell als schön.

An diese dankbare Relation schliesse sich nun eine kurze Uebersicht der hiesigen Musik. Unser Fürst unterhält keine Kapelle, aber, als Liebhaber von Harmonie-Musik, und selbst Kenner von Blasinstrumenten, unterhält er bey seiner Garde nachstehendes Hoboisten-Chor von zwolf trefflichen Musikern, deren wenige das 28ste Lebensjahr zurückgelegt haben mögen. Sie sind bey folgenden Instrumenten angestellt:

1) Erste Klarinette. Hr. Hermstedt sen., Anführer des ganzen Chors. Er stammt aus hiesigem Fürstenthume, hat sich aber besonders in Dresden gebildet, und gehört, bey seiner unumschränkten Gewalt über sein Instrument, bey seinen durchdringenden, schönen Tone, bey seinem gefühlvollen Vortrage, ohnstreitig unter die schätzbarsten Virtuosen auf diesem Instrumente, was er auch nicht nur hier, sondern früher in Dresden, Berlin, Leipzig und Gotha bewiesen hat. Seine ausserordentliche Fertigkeit machte, dass er sonst nur Schwierigkeiten, glänzende Passagen und Verzierungen zu lieben schien. Gegenwartig nahert er sich aber immer mehr dem natürlich schönen und empfindungsvollen Gesange und dem soliden Geschmacke im Vortrage. Im Orchester nimmt er bey der ersten Violin seine Stelle als braver Ripienist ein. Bey seiner genauen Bekanntschaft mit dem Eigenthümlichen jedes Blasinstrumentes und bey seiner reifen Beurtheilung, wählt er die des Arrangirens fähigen Stücke für zwolf Instrumente, mit eben so vielem Glücke, als er sie ausarbeitet. Auch an einigen gelungenen Versuchen in eigenen Kompositionen für die Harmonie, fehlt es nicht. Ein ganz besonderes Verdienst erwirbt er sich aber dadurch, dass er seine eilf jungen Un-

tergebenen zur Ordnung, zum Kunstfleisse und zur Eintracht anhält. Dies erhält sie nicht nur in der Achtung ihrer Mitbürger, sondern auch der benachbarten Städte, wo sie nicht selten zur Beyhülfe und Unterstützung bey aufzuführenden grossen Musiken u. dgl. eingeladen werden.

2) Zweyte Klarinette. Hr. Heinrici sen. folgt diesem seinem braven Vorbläser in den grossen, schwierigen, konzertirenden Partieen, unverrückt und ohne zu wanken, mit höchster Genauigkeit und Präcision.

3) Erste Hoboe. Hr. Lundershausse, erst seit kurzem beym Chore, verbindet mit einem angenehmen Tone einen gefühlvollen Vortrag des Cantabile. Freylich das Hauptverdienst bey der Hoboe! Indessen lässt sich von seinem Kunstfleisse in der Folge auch die Bezwingung der mannichfaltigen Schwierigkeiten erwarten, welche die Komponisten jetzt seinem Instrumente zuzumuthen pflegen: welche Erwartung beym Vortrage seines letzten Konzerts auch nicht getäuscht worden ist.

4) Zweyte Hoboe. Hr. Himmelstoss; unerschütterlich an seinem Posten, aber eigentlich Flötenspieler, welches Instrument er bey dem ehemaligen grossen Flötenisten Büchner in der Herzogl. weimarischen Kapelle, mit vielem Vortheile regelmässig studirt hat, so dass er jedes seiner Flötenkonzerte nett und rein vortragt. Eben so bestimmt ist auch sein Vortrag auf dem kleinen Flötchen, welches in manchen Stücken, sich zum Chore gesellt. Dabey fehlt es ihm nicht an Bekanntschaft mit den Gesetzen und Regeln der Harmonie und Komposition; auch hat er schon mehrere Versuche in der Komposition 11 stimmiger kleiner Sätze und Tänze gemacht.

5) Erster Fagott. Hr. Hermstedt jun., ein Bruder und Schüler des obigen, verbindet mit einem schönen, vollen, und durchdringenden Tone, eine Fertigkeit, welcher nichts zu schwierig ist. Es ist eine Freude, ihn mit seinem Bruder in Passagen wetteifern zu hören. Mit eben der Leichtigkeit trägt er auch seine Konzerte vor.

6) Zweyter Fagott. Hr. Bendleb, hat als bisheriger erster Hoboist seit kurzem dies Instrument mit dem Fagotte vertauscht. Er scheint ein verständiger Musikus zu seyn und giebt auch Unterricht im Klavierspiel.

7) Erste Trompete. Hr. Hühne, erst seit einem Jahre beym Chore: verspricht bey Talent und Fleiss einen guten Konzertisten auf der Violin.

8) Zweyte Trompete. Hr. Barthel, sicher und brav an seinem Posten, sowohl beym Konzerte als beym Chore.

9) Erstes Horn, Hr. Hartung, und 10) zweytes, Hr. Seebach; beyde blasen sowol einfache als Doppelkonzerte aus Dur- und Molltönen. Besonders aber ist es ein Vergnügen, sie im Freyen kleine Duette blasen zu hören. Beyde spielen auch andere Instrumente.

11) Basshorn. Hr. Herrmann, behandelt sein mächtiges, durchdringendes, gravitätisches Instrument mit einer Leichtigkeit, als ob es eine Flote wäre. Dass dies neue Instrument, durch die Aufmerksamkeit unsers Fürsten, von einem Paar in seinem Dienste befindlichen mechanischen Künstlern, in Ansehung der Reinigkeit seiner Skalen und überhaupt in der Intonation, in höchster Vollkommenheit, von Ehern-, Mahagoni-, auch Ebenholz, in einer, dem Fagotte sich nähernden Figur, mit einer Art messingenem S, worein ein grosses trompetenartiges Mundstück gesteckt wird, und oben am Ausgange mit einem messingenen Schallkegel, gleich dem am Horne, verfertigt wird, ist schon an einem andern Orte dieser Zeit. bemerkt worden. In den Kontratönen und der grossen Oktave hat es zwar nicht ganz die Schärfe der Posaune, aber ungleich mehr

Fülle, mehr Nachdruck und mehr Massives im Tone. In der eingestrichenen Oktave hingegen, glaubt man den vereinten Ton mehrerer Fagotte und Flöten zu hören. Ausserdem lässt Hrn. Herrmanns nicht gemeine Fertigkeit, und sein schöner Ton auf dem Violoncell, verbunden mit seinem Fleisse, einen guten Solospieler auf diesem Instrumente erwarten. Auch ist er auf der Violin, Klarinette und Pauke, als guter Ripienist zu gebrauchen.

12) Posaune. Hr. Heinrici jun., des obigen Bruder, ist erst seit kurzem beym Chore angestellt. Dass er aber ein guter Musikus ist, beweist er durch seine brave Behandlung des ersten Contraviolons beym Konzerte.

Dies Chor nun, welches schon seit Jahren von dem gemeinern Dienste befreyt ist, lässt unser Fürst bey ruhigen Zeiten, dann und wann auf seinem Zimmer mehrere grosse Partieen aufführen, wobey er sich manchmal das Vergnügen macht, die Basshorn-Stimme, ohne Rücksicht auf Schwierigkeiten, selbst zu übernehmen. Für den allgemeinen Genuss aber stellt es den Winter hindurch von Zeit zu Zeit auf dem geräumigen Saale des Schützenhauses Konzerte an. Diese Gelegenheit, auch hier so manches vortreffliche Kunstwerk vollständig benutzt zu hören, ergreifen dann mehrere der hiesigen Dilettanten, und besetzen die Bogeninstrumente. Auch unter diesen Dilettanten befinden sich mehrere, die sich in auslandischen grössern Orchestern gebildet haben und ihr Konzert zu spielen im Stande sind. Nur an Sängern fehlt es, wie in so vielen andern Städten. Der einzige Hr. Rath Suckow, unter dem würdigen Hiller in der Thomasschule erzogen, dann auf der Akademie zu Leipzig und auf einer grossen Reise durch Deutschland, weiter gebildet, sucht, wenn den Musen ein Opfer zu bringen ist, sich, so gut er kann, aus seinem Aktenstrudel zu reissen, um seinen Mitbürgern den Genuss einer schönen Arie zu gewähren, oder die erste Violin mit zu besetzen. Zu Zeiten wird auch wol durch eine Auswahl der besten Stimmen aus dem Singchore der hiesigen Schule ein Chor oder Finale aus Haydns und anderer vorzüglichen Meister grössern Werken — wenigstens rein und richtig ausgeführt.

Noch einen köstlichen Genuss, dessen sich Sondershausen durch das Hoboisten-Chor, bey Friede und Ruhe, zu erfreuen hat, ist das sogenannte Loh. So nennt man hier den hohen und dichten Buchen- und Eichenwald, welcher gegen Mitternacht und Abend den Abhang des Berges bedeckt, auf welchem das hiesige fürstl. Residenzschloss liegt. Durch beyde Seiten dieses Waldes führen vom Schlosse aus zwey geräumige Alleen allmählich bis zur Tiefe des Wippergrundes auf ein grosses, freyes, längliches Viereck, ursprünglich der Schiessplatz für den Hof. Gleich am Eingange dieses Platzes lehnt links am Berge eine hochgewölbte Nische für die Musik, ihre offene Seite nach dem Platze zu. Gegenüber, auf der Abendseite, sind Pavillons mit Sälen errichtet. Diese stossen unmittelbar an eine dichte Buchenhecke, durch die sich mannichfaltige Irrgänge winden, deren jeder nach einer kleinern oder grössern Laube führt. Die kürzere Mittagseite des Platzes begrenzt eine bedeckte Galerie, an Lohabenden mit Schenktischen angefüllt. Gegen Mitternacht wird der Platz um die Weite eines Büchsenschusses von dem Wipperflusse begrenzt. Hier geniesst das Auge eine freye Aussicht über den Fluss und das Feld bis zu den nächsten Bergen. So viel vom Locale. Wenn nun der Hof beschlossen hat, Loh zu halten, so strömt bey guter Witterung an jedem Sonntage Abends nach sieben Uhr die ganze schöne und nicht schöne Welt beyderley Geschlechts, aus allen Ständen, von jedem Alter, auf verschiedenen Wegen diesem Platze zu; wo sich öfters auch ganze Gesellschaften aus den benachbarten Städten und vom Lande, zu Wa-

gen, zu Ross und zu Fuss mit einfinden. In der oben beschriebenen Nische versammelt sich dann das Hoboisten-Chor, nebst einer Auswahl der geschicktesten und im Notenlesen geübtesten Tambours und Pfeifer von der fürstl. Garde, mit den gewöhnlichen Janitscharen-Instrumenten, in einen Halbzirkel, wo sie aller Orten gesehen und gehört werden können. Wenn sich der Hof dem Eingange des Platzes nähert, ertönt die Janitscharenmusik — Märsche, Rondos und dgl. Nach einiger Zeit, wenn das Tosen und Wogen der Ankommenden einigermassen nachgelassen hat und alles in wohlgeordneter Abendbeleuchtung glänzt, entfernen sich die Janitscharen-Instrumentisten, und nach einer etwas längern Pause, beginnt eine der grossen, konzertirenden Partieen, in Geist und Form der Haydnschen Sinfonieen, von dem Hoboisten-Chore ganz allein ausgeführt. Nach dieser werden gewöhnlich noch einer, oder mehrere Opern-Akte, für Blasinstrumente arrangirt, gegeben. Liebhaber der Musik versammeln sich dann am liebsten auf dem Platze vor der Musik-Nische, um die Schönheiten der Komposition und die brave Ausführung der verschiedenen Instrumente, in der Nähe zu geniessen. Andere promeniren Arm in Arm, die Musik im Angesichte, so gut es das Gedränge zulässt; wieder andere nehmen die Säle, die Lauben, die Irrgänge ein etc. Ueberhaupt aber herrscht hierbey eine mit Ordnung und Ruhe verbundene Freyheit, welche auch durch die Gegenwart des Fürsten nicht gestört wird, — der sich öfters mitten unter der Versammlung befindet, — und welche jedem erlaubt, neben dem schönen Genusse der Musik, auch noch andere anständige Freuden des geselligen Umgangs zu suchen. Gegen Mitternacht endlich treten die Janitscharen-Instrumentisten wieder in der Nische ein, wo dann, bis nach der Entfernung des Hofs, mit muntern Tanzstücken abgewechselt wird.

Kostbarere Abendvergnügungen im Freyen findet man wol hie und da; aber ob man irgendwo bey denselben schönere Musik, angenehmere Umgebungen, ob man dabey auch zwanglosere und doch so anständige Freude finde: daran erlaube man uns zu zweifeln.

Gerber.

Paris, d. 1sten März. Ihr Freund und gelehrter Landsmann, Hr. Dr. Chladni, ist noch bey uns, und geniesst fortwährend die Theilnahme und Achtung aller, für welche nur einigermassen die von ihm so rühmlich bearbeiteten Facher der Wissenschaft und Kunst Interesse haben. Aber leider sind deren in dem jetzigen Paris (nach Verhältnis) nur wenige. Einige Politik und viel Krieg, etwas von Sorgen und viel von Genüssen des Augenblicks — das ist es, was fast alles dahinreisst; was sonst im Gespräch und Treiben des Publikums ja noch aufkömmt, erscheinet nur wie die Speiche eines schnell umlaufenden Rades, welche blos einen Moment oben ist, dann aber gleich wieder hinuntergewälzet wird. Ihr Chladni war allerdings auch seinen Moment oben; es war ein Weilchen Ton, jeden in der feinen Gesellschaft zu fragen: Haben Sie die Töne des deutschen Professors gesehen? (dies war der Ausdruck.) Nein, hiess es dann, oder auch Ja — gleichviel; die Sache war mit der Frage selbst und mit der darin liegenden Notiz, man habe doch auch vom Sehen der Töne gehört, abgethan. Noch einmal: sehen Sie darin keine besondere Vernachlässigung Ch.s und seiner Erfindungen: es gehet jetzt allem so — im grossen Publikum nämlich — allem, was Wissenschaft und Kunst angehet, und selbst die geflissentlichen, würdevollen Auszeichnungen des Kaisers, oder auch die immer unparteyischen, gründlichen, höchstanständig dem Publikum mitgetheilten Untersuchungen und Empfehlungen des Institut de France helfen nichts, als eben, etwas, das also ausgezeichnet worden, jenen Augenblick in die Höhe, und — ins Gespräch der Leute von gutem Ton zu bringen.

Kaiser Napoleon nämlich fand selbst jetzt Zeit, auf des vielverdienten Laplace Empfehlung, Chladni'n zu sprechen, nahm ihn mit vieler Huld auf, fragte ihn Einiges aus seinen Fächern, wie Napoleon immer fragt — so nämlich, dass auch wirklich etwas gefragt ist, eine bedeutende Antwort erfolgen kann, und der Gefragte den Regenten erkennet, welchen jede Sache von Werth und deren Wortführer wirklich interessirt; ja, der Kaiser erwähnte auch des deutschen Physikers und Mathematikers bey der feyerlichen Audienz, die er dem Institute gab, erwähnte ihn mit vielem Lobe, und liess ihm ein Geschenk von 6000 Franken auszahlen.

Fast alle Mitglieder des Institut de France, vornämlich aber die, aus den Klassen der Physik, der Mathematik und der Musik, machten Chladni's nähere Bekanntschaft, unterrichteten sich mit eben so viel Theilnahme als Sorgsamkeit, über seine akustischen Lehrsätze und Versuche, und prüften auch seine Erfindung des Klavicylinders — über welche letztere sie, wie Sie schon wissen werden, im Moniteur (No. 12. v. 1809.) ein sehr ehrenvolles Zeugnis ablegten; und von der, mit weiterer Untersuchung und Würdigung der Chl.schen Akustik beauftragten besondern Comité hat man gewiss eine tief eingehende Prüfung zu erwarten. Die Comité bestehet nämlich aus Männern, wie, Lacépède und Haüy unter den Physikern, wie Grétry, Gossec u. Méhul unter den Musikern. Selbst jener kurze, vorläufige Bericht über den Klavicylinder ist unverkennbar mit eben so gründlicher Einsicht in die Sache, als unparteyischer Theilnahme an dem Erfinder abgefasst. Die tönenden Körper des Instruments selbst hatte Chl. hier, wie in Deutschland, verborgen gehalten, und man verdachte ihm das nicht. Dem Ton nach verglich man es mit der Harmonika, sprach ihm, in Ansehung des Verhältnisses der Höhe zur Tiefe, den Vorzug zu, zeichnete mit besonderm Wohlgefallen das schnelle Ansprechen der Töne aus, wodurch sich der Klavicylinder auch für das Allegro eignet, gestand jedoch zu, dass ernste, sanfte und schwermüthige Stücke am vortheilhaftesten sich auf ihm ausnahmen und seine Vorzüge am schönsten geltend machten. Die auf diesem Instrumente so leichten Bindungen und das aufs Feinste zu nüanzirende Zu- und Abnehmen der Töne wurde als der wesentlichste seiner Vorzüge gerühmt, und dabey, eben so fein als wahr, bemerkt, dass die Abstufung vom Mässigstarken bis zum Absterben des Tons weit reicher, sicherer und auch dem Tone selbst vortheilhafter sey, als die Abstufung vom Mässigstarken zum Stärksten.

Die weitere Ausführung dieser und verwandter Bemerkungen mag, wer an der Sache theilnimmt, in der angeführten No. des Monit. nachlesen; Sie aber sehen, dass das Urtheil jener Männer ganz mit dem übereinstimmt, das Sie bey der ersten Produktion des Instrs in Leipzig in dieser Zeitung gefället hatten: dass aber, wenn jenen Beurtheilern einige andere Ihrer Bemerkungen entgingen, ihnen wieder die letztere, hier kurz angeführte, eigen ist. Auf den beurtheilenden Bericht über Chls Akustik mache ich alle Sachkundige im voraus aufmerksam; dass man es sehr ernsthaft damit nehme, kann ich versichern.

L.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten April. No. 28. 1809.

Musik in Leipzig.

I. Konzert im Gewandhaus-Saale.

Neujahr bis Ostern.

Um nicht wiederholen zu müssen, was wir schon sonst bey dieser Gelegenheit gesagt haben und überhaupt alles Unnöthige zu vermeiden, begnügen wir uns diesmal mit der blossen Anzeige der aufgeführten Kompositionen, und verweilen nur bey denen, welche ausser Leipzig noch wenig oder gar nicht bekannt sind. Aufmerksame bemerken schon aus dieser Uebersicht das fortwährende Gedeihen unsers Konzerts, und den Sinn, in welchem es fortgeführet wird; allen thatigen Mitgliedern dieses Instituts aber genuge die allgemeine Erklärung, dass wir — wie auch das hiesige Publikum — ihr rühmliches Bestreben mit Achtung und Dank anerkennen.

1. Instrumentalmusik.

Sinfonieen — von J. Haydn, die aus G dur mit Janitscharen-Instrumenten; unter denen aus D dur die vorletzte, (Andante aus G dur;) die aus C moll, und die ältere konzertirende, (mit obligat. Violin, Violonc., Flöte, Hoboe und Fagott;) von Mozart, die frühere aus D dur, (Andante aus G dur;) von Beethoven, die heroische Sinfonie (No. 3.) und die neue, No. 6., aus dem Manuscript des Komponisten, eben jetzt aber bey Breitkopf und Härtel im Stich erschienen *). Sie wurde zuerst im Extrakonzerte des Hrn. Tietz aus Dresden gegeben, wo aber, ihrer grossen Schwierigkeiten wegen, die Ausführung nicht vorzüglich gerieth; die Wiederholung im wöchentlichen Konzerte, gelang (einige Kleinigkeiten abgerechnet) sehr gut, und wurde mit Enthusiasmus aufgenommen. Der erste Satz (C moll) ist ein sehr ernstes, etwas düsteres, gleichsam unter sich hin brennendes Allegro, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung edel, gleich und fest gehalten, und bey vieler Eigenheit einfach, streng und ganz regelmässig behandelt — ein würdiges Stück, das selbst denen, welche der ältern Weise, die grosse Sinfonie zu bearbeiten, anhangen, reichen Genuss gewähren wird. Das Andante ist ganz eigenthümlich und sehr anziehend aus den heterogensten Ideen — aus sanft schwärmerischen und rauh kriegerischen — geordnet, und in seiner Art durchaus für sich allein stehend. Bey allem Anschein von Willkühr ist doch viel Studium, sicherer Ueberblick des Ganzen, und sehr sorgsame Ausarbeitung in diesem wunderbaren Satze zu erkennen. Das darauf folgende Scherzando (das ganz vollkommen auszuführen einem starkbesetzten Orchester kaum möglich ist,) haben wir, wir müssen es gestehen, seiner gar zu wunderlichen Launen wegen noch nicht recht geniessbar finden können; man weiss aber, dass es mit solchen Produkten des Humors in der Kunst gehet, wie — wenn uns dieser Ver-

*) Es kömmt von ihr zugleich ein Klavierauszug à quatre mains von Fr. Schneider heraus.

gleich erlaubt ist — mit den Raffinements der verfeinerten Kochkunst: man muss sich durch wiederholten Genuss erst dafür empfänglich gemacht haben, wo sie Einem dann oftmals nur allzulieb werden. Das Finale ist ein so stürmischer Erguss einer mächtigen Phantasie, wie derselbe schwerlich in irgend einer andern Sinfonie gefunden wird. Von dem, was eigentliche Ausführung heisst, ist hier weniger die Rede: aber die Gewalt der einander immer von neuem bekämpfenden Empfindungen, die immer erneueten Kontraste, welche überdies meistens einander aufs schärfste an die Seite gesetzt sind, die immer wiederkehrende Ueberraschung, welche durch jenes, so wie durch die Fremdartigkeit der Ideen und deren ganz ungewöhnliche Zusammenstellung, Folge und Vermischung, bewirkt wird — : alles dies, vereinigt mit vielem Eigenthümlichen und sehr Pikanten in der Benutzung der Instrumente, reist und spannet die Zuhörer während der ganzen Dauer dieses langen Satzes so sehr und so immer von neuem, dass ihm ein glänzender Effekt, überall, wo er gut ausgeführt wird, unfehlbar zu Theil werden muss. Eine zweyte neue, grosse Sinfonie desselben Komponisten, (No. 5.) ebenfalls aus seinem Manuscripte so eben bey Breitkopf und Härtel erschienen, und von ihm selbst landlich (Pastorale) genannt, ist ein kaum weniger merkwürdiges und eigenthümliches Produkt. Auf ein ziemlich einfaches und gemüthliches Pastorale, (Allegro, mà non molto,) dem der Komponist selbst die Beyschrift gegeben hat: Erwachen heiterer Empfindungen bey der Ankunft auf dem Lande — und dem es an originellen Wendungen gar nicht fehlt, obgleich es so gehalten ist, dass der Haupteffekt auf die letztern Sätze fallen soll, folgt ein Andante con moto, vom Komponisten näher bezeichnet als: Scene am Bach — welches, den Ideen nach, höchst einfach, und in der Empfindung wie in der Ausführung sehr sanft, und (offenbar mit Absicht) auch sehr gleichförmig geschrieben ist. Uns scheint es, eben für das, was es ist und seyn soll, etwas zu lang. Die malerische Anlage des Ganzen aber ist ingeniös; und selbst einige nebenbey angebrachte, scherzhaft behandelte Kopieen einzelner kleinerer Erscheinungen, (besonders gegen den Schluss,) wird Niemand — liebte er auch sonst dergleichen gar nicht — ohne wohlgefälliges Lächeln vernehmen können, da sie die Gegenstände so äusserst treffend darstellen und eben, wie gesagt, nur scherzweise angebracht sind. Das Allegro No. 3., „Lustiges Zusammenseyn der Landleute," unterbrochen von „Sturm und Ungewitter," Allegro No. 4., halten wir für die vorzüglichsten Stücke des Werks. Sie sind ganz, was sie seyn sollen, und sind es mit einer Neuheit und Fülle der Ideen, so wie mit einer Kraft und Wirksamkeit der Ausführung, dass man sie nicht ohne Bewunderung und Freude anhören kann. Die helle und ganz charakteristische Lustigkeit im ersten dieser Sätze hat nur in dem Jubel der Winzer in Haydns Jahreszeiten ihr Seitenstück, und der brausende Sturm mit alle dem, was ihn zu begleiten pflegt, ist mit einer Energie und Beharrlichkeit — ist selbst mit einer Verschmähung der, zu diesem Zweck gewöhnlich angewendeten Mittel, durchgeführt, dass man wirklich über den Reichthum und die Kunst des Meisters erstaunen muss. Uebrigens möchten wir es freylich nicht unternehmen, alle Harmonieen, welche hier, und auch an einigen andern Orten dieses Werks, vorkommen, zu rechtfertigen. Das Ganze wird durch ein Allegretto („Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm" —) passend und anstandig beschlossen, obgleich die vorhergegangenen Scenen dem Effekte dieses letzten Satzes an sich, etwas nachtheilig sind. Hier war Haydn in seiner Abendscene nach dem Sturm (in den Jahreszeiten) glücklicher; und auch Beethoven würde es gewesen seyn, wenn er, wie Haydn, diesen letzten Satz noch weit einfacher, sanfter und kunstloser geschrieben hätte. Das ganze Werk

wird gewiss vielen Beyfall überall finden, wo man ohne vorgefasste Meynung daran, und mit gutem Willen und heiterm Muth in die Absichten des Künstlers eingehet. Hierzu thut bisweilen ein Wort — eine passende Benennung, gute Dienste: und darum wollen wir noch erwähnen, dass diese Komposition wol besser: Phantasieen eines Tonkünstlers auf Veranlassung jener von Beeth. angegebenen Gegenstände — als eine Sinfonie genannt worden wäre.

Von Eberl hörten wir die Sinfonie aus Es dur; von Wilms die aus C dur, und von Friedr. Schneider eine neue aus Es dur, noch im Manuscript des Verfs. Sie ist klärer und fliessender, das Ganze auch in den Empfindungen stetiger gehalten, als in einigen frühern, und die Ausarbeitung durchaus schätzbar. Alle vier Sätze sind mithin von guter Wirkung. Das Scherzando, das übrigens sehr interessant ist, erinnert wol zu nahe an ein früheres Beethovensches. Das ganze Werk bewährt von neuem, dass dieser junge Künstler immer weiter vordringt.

Von Ouvertüren wurden folgende aufgeführt, die aber sämmtlich schon herausgegeben oder sonst bekannt sind, und über welche auch bey frühern hiesigen Aufführungen schon gesprochen worden ist: von J. Haydn die zum Hiob, von Righini die zum Alcide, von Cherubini die zum Anacreon, von B. Romberg die einzeln herausgekommene aus D, von Winter die zum Telemach und eine andere aus C moll, von Vogel die zum Demophoon, von Himmel die zu den Sylphen, von Spohr die bey Simrock herausgekommene, und von K. Kannabich die bey André.

Konzerte. Pianoforte: von Mozart das aus D dur (D, G, D.) und das von Eberl aus Es dur, beyde von Mad. Müller gespielt; Violin: von Matthäi eines aus D moll, noch im Manuscript des Verfs, und von ihm selbst gespielt. Es ist dies eine sehr schätzbare, mit verdientem Beyfall aufgenommene Komposition, gewebt aus ernsten und sehr lieblichen Ideen, welche in angenehmen Wechsel und kunstrechter Verbindung aufgestellt sind. Der erste Satz ist körnig und bedeutend, der letzte rasch und pikant geschrieben, der sehr einfache mittlere — welcher übrigens vorzüglich schönen Gesang enthält — scheint uns etwas zu lang. Viola: von Rolla aus F dur, gesp. von Hrn. Org. Voigt; Violoncell: von Arnold aus F dur, gesp. von Hrn. Dotzauer; Klarinette: von Westerhoff, (B, Es, B) gesp. von Hrn. Barth, und Doppelkonzert für zwey Klarinetten von Tausch, gesp. von Hrn. Barth und Hrn. Claus.

Von fremden Virtuosen, welche sich in besondern Konzerten oder auch in diesen wöchentlichen hören liessen, ist jederzeit gleich nach ihrem Auftreten gesprochen worden.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Six Duos instructifs pour 2 Violons, d'une difficulté progressive, extraits de la methode de Violon par A. André. Op. 30. Liv. 1. u. 2. à Offenbach chez J. André. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Titel sagt, dass diese Uebungsduos aus der Violinschule besonders abgedruckt sind; aber aus welcher, sagt er nicht. Rec. kann von dieser Violinschule, die er nicht kennt, auch weiter keine Nachricht geben, sondern nur sagen, dass die Pariser Methode du Violon nicht gemeynt sey, in der diese Exercices sich nicht finden. Wahrscheinlich hat Hr. A. selbst eine solche Schule geschrieben, die Rec. nicht bekannt worden ist. Uebrigens findet Rec. diese Ue-

bungen, die für die allerersten Anfänger geschrieben zu seyn scheinen, allerdings zu diesem Zwecke recht brauchbar. Die in Liv. 1. sind so einfach und leicht, dass nur Viertelnoten mit einigen Achteln abwechseln und die linke Hand die erste Lage auf dem Griffbret nicht verlässt; auch ist es zu loben, dass der Auf- und Abstrich durch ⋀ und ⋁ über den Noten, bezeichnet worden. Freylich sind diese ersten drey Stücke auch eben keine Arbeit, die sich weiter auszeichnet, und dem Lehrer von einiger Geschicklichkeit kann es nicht schwer werden, dergleichen Satzchen, so viel er deren immer braucht, für seine kleinen Eleven, ohne viele Vorbereitung selbst niederzuschreiben. Ihr Inhalt ist — wenigstens stellenweis, zu trocken, zu unbedeutend. — Man sollte, wenn man für Anfänger schreibt, sich doch ja nicht nur bemühen, zweckmässig zu üben, was hier allerdings geschehen ist, sondern auch, und zwar ganz besonders, melodisch, gefällig und dadurch anziehend zu seyn. Ob der Verfasser gut gethan habe, der so einfachen ersten Stimme, die für den Zögling bestimmt ist, eine zweyte so sehr figurirte beyzugesellen, wie besonders in No. 3. u. 4. geschehen ist, darüber liesse sich wenigstens streiten. Es scheint, er habe dabey die Gammen der französ. Violinschule vor Augen gehabt, denen ein sehr buntschäckiger, figurirter Bass untergelegt ist. Allein, wenn dies auch den Vortheil schafft, in die sonst leeren Tonverhältnisse für das geübtere und mehr fordernde Ohr einige Reize und Abwechselung zu bringen, auch nebenbey den Zögling an ein genaueres Takthalten früh zu gewohnen, (ein bedeutender Gewinn:) so ist auf der andern Seite zu fürchten, dass die bunte Begleitung diesen sehr oft verwirren, ihn von dem, worauf er hier vorzüglich zu merken hat, (Rein- und Richtig-Greifen,) abziehen und so Lehrern und Schülern die Arbeit erschweren werde. Die 3 letztern Duos (Liv. 2.) sind bedeutend schwerer, als die ersten, so dass man schwerlich von den ersten zu den andern unmittelbar wird fortgehn können. Doch haben diese Rec. besonders gut, und nicht blos im Mechanischen zweckmässig geschienen. Das erste und dritte besteht aus Variationen, die gut erfunden sind, um den Eleven mit allerley Stricharten bekannt zu machen. Auch kommen hier, mit einander wechselnd, die drey ersten Positionen der Hand auf dem Griffbret vor, wobey die Finger immer sorgfaltig bezeichnet sind. Dies ist unstreitig besser, als den Zögling in jeder Position besonders trockne Skalen spielen zu lassen; welches aber daneben auch nicht versäumt werden darf. Warum hat aber der Verf. die kurze und nöthige Erinnerung zu Anfange — über den Auf- und Abstrich und die Vermeidung der blossen Saite — nicht deutsch, statt französisch hingesetzt, welches doch in Deutschland bey weitem nicht allen Lehrern und Schülern verständlich seyn dürfte? Warum bedienen wir uns überhaupt bey den Titeln unserer Musikalien nicht der deutschen, sondern der französischen Sprache? Wir sind doch wahrlich — sehr höflich! —

Trois Duos pour 2 Violons, dediés à son Excellence Mr. le Senateur Teploff, par P. Rode. 2 Livr. de Duos. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Dass R. hier vornämlich etwas Leichtes hat schreiben wollen, ist unverkennbar. Diese Duos, von denen das erste (es dur) und das 3te (f dur) aus drey Sätzen, Allegro, Andante und Vivace, das zweyte (c dur) aus einem Allegro und Andante mit Variationen, besteht, enthalten fast durchgängig melodische, auf mancherley Art verzierte Phrasen, die zwischen beyden Stimmen abwechseln. Von leidenschaftlichern Stellen, Passagen etc. findet sich hier nichts. Da aber die Melodieen nicht eben neu und anziehend sind, da manche Gedanken (z. E. das Thema im ersten Satz)

in mancherley Wendungen zu oft wiederkommen: so ist nicht zu leugnen, dass in den Hauptsatzen dieser Duos eine gewisse Mattigkeit und Einförmigkeit herrscht. Der Verfasser bestrebte sich sichtbar, derselben durch ein künstliches Verschlingen beyder Stimmen, so gut es gehen wollte, entgegen zu arbeiten, und nicht selten ist ihm ein guter zweystimmiger Satz gelungen: allein die Form, und wäre hier auch noch so viel an ihr zu loben, hat doch — so wenig hier, wie irgendwo in dieser Welt — dem Mangel an Geist und Kraft abzuhelfen vermocht, und so werden diese Duos von Rode, der offenbar weit mehr Virtuos, als Komponist ist, im Ganzen nur zu den mittelmässigen Arbeiten in dieser Gattung gezahlt werden können. An gewissen Ausschmückungen der Melodie, die Rode'n vorzüglich eigen und gleichsam von dem geschmackvollen Spieler auf den Komponisten in ihm übergegangen sind, und wodurch nicht selten die allergewöhnlichste Phrase in einen prunkvollen Putz so versteckt wird, dass man sie fast — für etwas besonderes halt, fehlt es auch hier nicht. Die drey Andantes haben Rec. am besten gefallen. Rode's Charakter, der sich auch als Virtuos zum Sanften und Melodischen vorzüglich hinneigt, ist hier sichtbar, und das ist denn freylich etwas Rühmliches, und etwas, dem nirgends eine gute Aufnahme entstehen wird.

Vorläufige Notizen.

Eine neue Oper von J. Weigl in Wien, die Schweizerfamilie, ist auf die dortige Bühne gebracht, und, wegen ihrer sehr angenehmen Musik, mit vielem Beyfall aufgenommen worden. Obgleich wegen der neu eingeführten hohen Eintrittspreise die Theater mehrere Wochen sehr leer blieben, so war bey dieser Oper das Haus doch immer gefüllt. — Reichardts in Wien geschriebene Oper, Bradamante, ist beym Fürsten Lobkowitz probirt und ebenfalls mit vielem Beyfall aufgenommen; die öffentliche Aufführung derselben jedoch bis auf künftigen Herbst verschoben worden. — Kanne, der vor einigen Jahren aus Leipzig sich nach Wien begeben und dort sich, wie aus frühern Berichten bekannt, durch seine Oper Orpheus sehr empfohlen hatte, ist als Kapellmeister bey der Oper in Presburg, mit 1500 Gulden Gehalt, angestellt worden. — Unter den neuesten, aus Wien eben angekommenen Musikalien ist auch Beethovens Sinfonie, No. 4., aus dem Verlage des Industrie-Comptoirs; wir haben sie noch nicht hören können, und nennen sie hier nur, weil mehrere Liebhaber schon langst auf sie gewartet haben. Auch das Violinkonzert desselben Meisters, worüber voriges Jahr von Wien aus in diesen Blättern gesprochen worden, ist in demselben Verlage herausgekommen und versandt.

Nachrichten.

Berlin, d. 25sten März. Den 8ten war zur Vorfeyer des Geburtsfestes der Königin eine lyrische Akademie in der Loge zu den drey Weltkugeln. Das Lokal war zu diesem Behuf besonders verziert; das Sprechendste war die Buste der Königin von Schadow, mit frischen Rosen geschmückt. Zuerst hörte man das Te Deum laudamus, den Schwanengesang C. H. Graun's, welches er bekanntlich 1756 nach der Schlacht bey Prag schrieb. Die Soloparticen sangen Dem. Koch und Rellstab, und die Hrn. Ambrosch und Helwig. Dann folgte C. F. Rungenhagens Domine, a Capella. Hr. Prof. Hartung sprach dann über die preiswürdigen Frauen der Hohenzoller, und leitete damit den schönen Chor vom Kriegsr. Müchler mit Musik vom Kapellm. Weber ein. Hr. Beschort deklamirte

hierauf Schillers Würde der Frauen. Ein Festgesang, der Königin gewidmet, (Gedicht von Müchler, Musik von J. P. Schmidt,) verunglückte, weil die Klarinettisten, ihrem Versprechen zuwider, nicht gekommen waren. Schillers Epilog, von Hrn. Beschort deklamirt, bereitete vor auf Jos. Haydns Frühling, in welchem Dem. Koch und die Hrn. Blume, Fischer und Müller die Solopartieen, wie gewöhnlich, brav sangen. Der Abend war sehr genussreich.

Am Geburtsfeste der Königin selbst, am 10ten, sprach Hr. Iffland eine Rede, in der die Beziehung auf die traurige Vergangenheit am meisten rührte. Hierauf folgte: die drey Pachter, ein ländliches Schauspiel mit Gesang, in zwey Akten, nach dem Französ. des Monvel von Becker, mit Musik von Dessaides (richtiger Dezede.) Diese Oper ward schon 1777 auf dem ehemaligen hiesigen französischen und 1779 auf dem deutschen Theater gegeben, verschwand aber hierauf vom Repertorium. Uebrigens ist die Musik zu veraltet, um viel zu interessiren; doch haben einige Stücke hübschen Gesang. Den Beschluss machte: das Opfer der Liebe, (sonst genannt: Opfer vor dem Altar des Amor,) ein pantomimisches Schäferballet vom Solotänzer Telle, mit Musik vom Kammermus. Gürrlich.

Den 19ten gab der königl. Kammermus. Marquardt Konzert im Theatersaal. Die schöne Ouvertüre aus Mehuls Oper: le jeune Henri, mit vier Solowaldhörnern, eine Arie aus Rosamunda, mit obligatem (von Hr. Marquardt geblasenen) Waldhorn, gesungen von Dem. Koch, der Sturm von Steibelt, auf dem Fortepiano von Dem. Gruber brav gespielt, und ein bekanntes Terzettkonzert für drey Waldhörner von Schneider, geblasen von den Hrn. Böttcher, Schneider und Marquardt, waren der interessante Inhalt des ersten Theils. Den zweyten füllte Haydns Messe No. 2, (C dur,) in welcher Dem. Rellstab, und die Hrn. Ambrosch, Blume und Flemming die Solopartieen gefällig vortrugen.

Den 20sten ward zum Benefiz für Hrn. und Mad. Eunike, ausser Engels Edelknaben (in welchem Hr. Iffland den Fürsten und Mad. Bethmann die Frau v. Detmund trefflich gaben,) zum erstenmal aufgeführt: Ein Tag in Paris, komisches Singspiel in drey Akten, nach dem Französ. von Herklots, mit Musik von Nicolo Isouard. Sie kennen das Stück aus den Berichten Ihres pariser Korrespondenten. So wie in Paris, gefiel auch hier der reiche, komische Inhalt, und das treffliche Spiel der Schauspieler. Hr. Gern gab den Ferval, Hr. Stich dessen Sohn, Mad. Eunike Fervals Mündel, Hr. Weitzmann den Andres und Hr. Eunike den Armand. Alle übertraf aber an meisterhaftem Spiel Hr. Beschort, welcher den Labrie vollkommen, wie es seyn sollte, gab. Die Musik ist angenehm und auch durch Mannichfaltigkeit sehr unterhaltend; ausser den Finalen des ersten und zweyten Akts verdienen besondere Auszeichnung: das Recitativ und Duett No. 2., das Duett No. 3., Armands Rondeau No. 8., das Duett No. 9., und Paulinens Recitativ und Arie No. 12.

In dem Schneiderschen Konzert am 9ten hörten wir ein Quintett von Mozart, Sehnsucht von Schiller (angenehm von einem Dilettanten gesungen und komponirt, und mit dem Fortepiano begleitet von A. L. Crelle) ein Quartett von Rode; im 2ten Theile eine Haydnsche Sinfonie, eine Arie von Cimarosa, und ein Fagottkonzert aus D moll mit obligater Oboe und Flöte von G. A. Schneider. Das Konzert am 16ten gab ein Quartett von J. Haydn, eine Cavatina von Portogallo für die Guitarre, gesungen von Hrn. Grapioli, der auch zur Veränderung einmal eine Arie mit Begleitung p l i f f, (!) ein Quintett von Mozart, und im 2ten Theile eine Sinfonie von

J. Haydn, eine Arie mit obligatem Violoncell von Righini, und ein Violoncellkonzert von B. Romberg. Das letzte Konzert endlich vorgestern gab Mozarts-Quintett aus D dur, den Monolog der Beatrice aus Schillers Braut von Messina, (Akt 2. Scene 1.) komponirt von Fried. Wollank, der auch den Gesang am Fortepiano begleitete; Himmels Trio fürs Fortepiano aus C dur, und im 2ten Theile des Kapellm. Schulz treffliche Athalie, in welcher Mad. Schneider und die Hrn. Flemming und Stümer die Soloparticen sangen.

Wien, d. 24sten März. Am 7ten März Nachmittags um 3 Uhr starb hier der allgemein geschätzte, als Komponist, Theoretiker und Lehrer, und zugleich als Mensch, Vater und Gatte achtungswürdige Veteran, Johann Georg Albrechtsberger, Kapellmeister bey St. Stephan, Mitglied der musikalischen Societäts-Akademie in Wien und der königl. schwedischen musikalischen Akademie in Stockholm — im 73sten Jahre seines Alters.

Er war gebohren zu Kloster-Neuburg 1736, kam in seinem siebenten Jahre in das dortige Stift als Diskantist, und nachher nach Molk in die Benediktiner-Abtey, um daselbst die Gymnasial-Schulen zu beendigen. In der Komposition und dem Generalbasse unterrichtete ihn der Hof-Organist Monn. Seine erste Anstellung erhielt er in Raab, seine zweyte in Maria-Taferl. Zwölf Jahre hindurch war er Organist in Molk. Hoforganist wurde er im Jahre 1772, und zugleich Mitglied der musikalischen Societäts-Akademie in Wien. Seit 1793 war er Kapellmeister bey St. Stephan, und seit 1798 Mitglied der kön. schwed. musikal. Akademie in Stockholm.

Gewöhnlich war ein liebenswürdiger Ernst das Hervorstechende seines Charakters; doch konnte er zuweilen auch sehr jovialisch seyn. Er ruht nun auf demselben Gottesacker, wohin ihm sein Freund, der grosse Mozart, vor 18 Jahren vorausgegangen war.

Ueber den Werth seiner Werke hat die musikalische Welt hier und im Auslande langst entschieden. Sein Styl ist einfach, gross, und nicht selten erhaben. Sein Verdienst wird von Hohen und Niedern so allgemein anerkannt, dass z. B. Se. Majestät der Kaiser die feyerliche Messe, die Albrechtsb. komponirt hatte, als Dieselben zum König von Ungarn gekrönt wurden, auch zur Krönung Ihrer Majestät der Kaiserin als Königin von Ungarn auf dem letzten Landtage zu Presburg ausdrücklich aufzuführen befahlen. Und selbst Vater J. Haydn wünschte jedem angehenden Tonkünstler Glück, der seines Unterrichts genoss; denn er hielt Albrechtsbergern unter allen jetzigen Wiener Meistern für den vortrefflichsten Lehrer der Komposition, und für den, welcher in derselben einen jungen Mann am sichersten auf den rechten Weg führen konnte.

Auch ich genoss des Glückes, im Kontrapunkt und im strengen Satze von ihm unterrichtet zu werden — von ihm, dessen Methode hierin anerkannt einzig war. Verehrung und Dankbarkeit gegen meinen verblichenen Lehrer und Freund, diesen meinen zweyten Vater, geboten mir auch ein kleines Blatt auf sein Grab zu legen. Ich habe seinen Manen folgenden Trauermarsch für das Piano-Forte gewidmet — —

Johann Fuss.

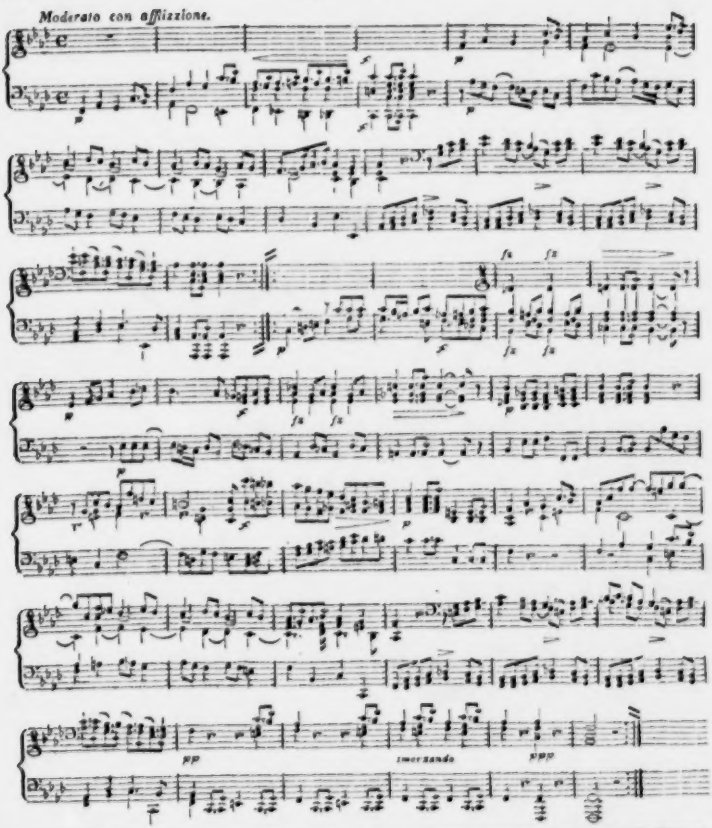

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten April. Nro. 29. 1809.

Musik in Leipzig.

(Beschluss.)

2. Gesang.

Scenen u. Arien. Dem. Herbst sang: von Mozart, die Hauptscenen für den Supran aus D. Giovanni, u. die für Sgra. Strinasacchi (als Susanna) in Figaro eingelegte vortreffliche Scene: Giunse alfin il momento; von Righini: Mi vedrai con nobil vanto, aus Tigrane — eine wenig bekannte, echte Bravourarie, voll Charakter und edlem Gesang, auch trefflich instrumentirt, wenn auch im Zuschnitt und der Anordnung an frühere Zeit erinnernd; und die ihr nicht beträchtlich nachstehende aus derselben Oper: Nemica a sfidarti —; von Winter die grosse Arie der Elvira a. d. unterbr. Opferfest; und von Paer, die beyden Hauptscenen der Leonora aus der Oper gleiches Namens, und aus Griselda, die Scene mit obligat. Violin, und die Arie: Quello sguardo si innocente, mit Chor. Mad. Eberhardt sang die Scene von Nasolini: Me infelice, che sento? Hr. Jul. Miller trug vor: von Righini, die herrliche Scene für — eine prima Donna: Berenice che fai? und ein Thema mit Variationen für die Singstimme von seiner eigenen Komposition, ein Werkchen, das, dem Text und der Musik nach, wol für einen kleinen freundschaftlichen Zirkel, aber durchaus nicht für ein Institut, wie das hiesige Konzert, passte.

Duetten und Terzetten — gesungen von Dem. Schicht, Dem. Campagnoli, Hrn. Klengel, und Hrn. Schulze — von Mozart: Quello di Tito è il volto, aus Clemenza di Tito; von Paer: Sulle soglie sacrate, aus Achille; von Sim. Mayer: (oder Pleyel:) Giusti Dei, dove son?

Grössere mehrstimmige Stücke, Finalen und Chöre — die Solostimmen von den eben genannten, Hrn. Jul. Miller etc. vorgetragen. Von Mozart, das zweyte Finale aus Figaro; von Salieri, die Scene mit Quartett und Chor: Qual sopor misterioso, aus Palmira; von Paer, das Finale aus Ginevra: Deh ti place un solo istante. Ferner, Chöre und einige Solos aus der Kantate: Huldigung dem Verdienste, gedichtet von Winkler in Dresden und in Musik gesetzt vom Hrn. Musikd. Weinlig daselbst. (Aus dem Manuscr. der Verff.) Die Kantate scheint zu dem besondern Zwecke, für welchen sie geschrieben war, passend zu seyn: aber für die Aufführung im Konzerte war sie weit weniger geeignet, und auf jeden Fall keine der vorzüglichern Arbeiten der Verff. Chor, zur Feyer des Jubiläums Sr. Durchl. des Herzogs von Dessau, in Musik gesetzt vom Hrn. Legationsr. von Lehmann daselbst, aus dem Manuscr. des Komponisten. Es ist dies derselbe Chor, welcher in der Schilderung der Feyerlichkeiten jenes Tages (musik. Zeitung, No. 3. von diesem Jahre) so vorzüglich ausgehoben wurde. Wir fanden alles, was dort zum Lobe dieses Musikstücks gesagt worden, vollkommen gegründet, und freueten uns der einfachen, würdevollen und wohlgefälligen Ideen, die originell angeordnet und mit Gefühl und Kunst benutzt sind.

Grosse zusammenhängende Werke. (Die Soloparticen vorgetragen von Dem. Herbst, Dem. Schicht, Dem. Campagnoli, einem Altisten der Thomasschule, Hrn. Kleugel und Hrn. Schulze) Die Oper Idomeneo von Mozart, in drey Abtheilungen, mit Weglassung alles Episodischen, zu einem Ganzen verbunden. Das Requiem von demselben Meister. Von Joseph Haydn: das Stabat mater mit Hillers deutschem Text, und eine grosse Missa, (aus C) welche noch nicht durch den Druck, und, so viel wir wissen, überhaupt im grössern Publikum nur noch Wenigen bekannt ist. Sie gehört nicht zu den letzten Arbeiten dieses Meisters für die Kirche, wol aber zu den andachtigsten, kunst- und seelenvollsten, wenn gleich auch in ihr der Styl nicht durch alle Sätze gleichgehalten ist. Die Stücke: Gloria — Qui tollis — Et incarnatus — Benedictus, (dieser innig rührende, süsse, fromme Gesang der vier Solostimmen im Wechsel und Gegensatze mit dem ernsten, feyerlichen Chor —) und die zwar popular, aber rein und schon gearbeitete Schlussfuge: Dona nobis pacem — sind nicht genug zu loben, und können die beabsichtigte, tiefe Wirkung nirgends verfehlen, wo man sie gut giebt und achtsam anhört. Te Deum laudamus, nach Klopstocks Uebersetzung, von unserm Musikd., Hrn. Schicht, in Musik gesetzt, und ganz gewiss eine seiner achtungswürdigsten Kompositionen, die mit so vieler Würde und so gründlicher Einsicht geschrieben ist, dass sie mit Ehren neben den berühmtesten Bearbeitungen dieses Textes auftreten kann. Sollten wir einzelne Sätze als vorzüglich gelungen ausheben, so müssten wir dies mit allen, bis etwa auf den einzigen: Weit, über alle Himmel weit etc. Wir wollen dabey den Wunsch nicht unterdrücken, dass Hr. Sch. Gelegenheit finden möge, dieses Werk durch den Druck gemeinnütziger zu machen, zumal da es nicht eben schwer auszuführen, und für jedes stark und gut besetzte Kirchen- und Konzert-Orchester passend ist. — **Die Macht der Töne**, eine grosse Kantate nach einer italien. Bearbeitung der Drydenschen Kantate, Alexanders Fest, in Musik gesetzt von Winter, mit einer deutschen Bearbeitung des Textes von Christ. Schreiber — ein Werk, das, so viel uns bekannt, nur noch in London und Wien gehört worden ist, das aber in kurzem im Verlage dieser Zeitung in Partitur gedruckt erscheinen wird. Um Hrn. Kapellm. Winter und dieser seiner Komposition alles Recht wiederfahren zu lassen, wird man nicht ganz übersehen dürfen, dass er sie zunächst für Engländer (die sehr starke Sopranpartie für Miss Billington) schrieb, und dass er dem Parallelismen seiner Bearbeitung mit der berühmten Handelschen desselben Textes, nach Möglichkeit ausweichen musste. Hr. W. verwendete daher mehrere der Vorzüge der neuern Musik — besonders die Art, Ensemblestücke anzuordnen und auszuführen, und mannichfaltige, volle, rauschende Instrumentirung — sehr reichlich, und legte es besonders auf sehr starke und glänzende Effekte an — wozu er die Hauptscenen des Gedichts auswählte, die andern aber, eben um jene desto mehr hervorstechen zu lassen, ohne sie eben zu vernachlässigen, doch durch nichts auszeichnete. Bey weitem am vorzüglichsten ist ihm, unserm Urtheile nach, die ganze grosse Scene zum Preis des Bacchus, bestehend aus mehrern Chören und mehrstimmigen Solosätzen, gelungen. Sie ist mit vielem Geist, richtigem Ueberblick und reifer Erfahrung so erfunden, angeordnet und ausgeführt, dass sie den Zuhörer, dem das Alterthum nicht fremd ist, möglichst in die stürmische, wilde Festfeyer zu Ehren des Solms der Semele und in das Evan, Evoe der Menaden versetzt. Die populären, aber ganz charakteristischen Melodieen, die denselben ganz angemessenen, durchgreifenden Harmonieen, die Wahl und Benutzung der Instrumente — alles dies ist zu jenem Zweck vollkommen passend und verdient ausgezeichnetes Lob. — Ein ande-

res Hauptstück ist der Aufruf zur Schlacht, der nur aber, da er jenen Scenen zu nahe stehet, um ebenfalls seine Wirkung zu thun, den Komponisten zu einer gar zu tumultuarischen Musik hinauftrieb. Die grosse Arie: Mag in des Kampfes Beben — wenn sie sich auch nicht durch viele neue Ideen auszeichnet, ist doch, wenn sie von einer tüchtigen Bravoursängerin vorgetragen wird, von glänzender Wirkung; und dieselbe Wirkung ist dem lang ausgeführten Chore: Stark, wie des Meeres donnerndes Tosen — zu versprechen. Doch hätte wol ein Meister, wie Winter, für den Theil dieses Chors, wo die Schatten der erschlagenen Krieger aufsteigen, noch mehr thun können. Die übrigen Sätze, so wie eine nähere Betrachtung der angeführten, übergehen wir, indem wir dieselben dem Recensenten der zu erwartenden Ausgabe des Werks und dem Geschmack der Zuhörer, welchen es dann bald bekannt werden wird, überlassen.

II. Oper. (Michael 1808 bis Ostern 1809.)

Auch dieses Halbjahr gab die herzogl. Dessauische Hofschauspielergesellschaft hier Vorstellungen. Es ist über dieselbe schon in einigen Jahrgängen d. Z. ausführlich gesprochen; es ist auch schon im gegenwärtigen erwähnt worden, dass die Gesellschaft durch Dem. Herbst und Hrn. Miller zwey sehr schätzbare neue Mitglieder erhalten habe: wir dürfen mithin auch hier uns damit begnügen, die vorzüglich gelungenen Vorstellungen allgemein bekannter Opern kurz zu erwähnen, und nur die, ausser Leipzig wenig oder noch gar nicht bekannten etwas näher zu bezeichnen.

Unter jene vorzüglich gelungenen Vorstellungen bekannter Opern zählen wir folgende: Mozarts Zauberflöte. Mad. Eberhard gab die Königin der Nacht als Gastrolle mit Beyfall *). Dem. Herbst sang und spielte die Pamina gut; Hr. Miller den Tamino ebenfalls, bis auf sein übertriebenes Verzieren, das bey Mozartschen Kompositionen, aus bekannten Gründen, schon an sich unstatthaft seyn würde, wenn es sich auch nicht (wie z. B. in dem grossen Recitative) selbst gegen die reine Harmonie zuweilen verlaufen hätte. Besonderes Lob verdient es, dass die untergeordneten, aber für das Ganze so wichtigen Rollen der Damen der Königin der Nacht von Mad. Mittel, Mad. Aue und Dem. Jaime, so sorgsam und mit Lust gesungen wurden. — Winters unterbrochenes Opferfest. Dem. Herbst sang die Myrrha sehr angenehm und spielte sie mit Einsicht und Gefühl. Hr. Miller sang den Murney ausgezeichnet schön, auch war sein Spiel nicht übel. — Die Vorstellung von Himmels Fanchon gerieth durchaus und verdiente den ausgezeichneten Beyfall, welchen sie fand, vollkommen. Die Fanchon selbst haben wir hier in Leipzig, im Gesang, im Spiel, und in der ganzen Erscheinung und Haltung, noch niemals so einnehmend gesehen, als von Dem. Herbst. — In Mozarts Titus gelangen mehrere Partieen sehr gut, besonders die der Vitellia (Dem. Jaime) und des Sextus (Hr. Miller.) Wie kann man aber den Mittelpunkt des Ganzen, die Rolle des Kaisers, ohne alle andere Rücksicht, als auf die nicht sehr bedeutenden Arien, also besetzen! Das heisst nicht nur jenen geschickten Sänger, sondern auch den Totaleffekt des Werks aufopfern! — Das Kästchen mit der Chiffer. (La Chifra.) Diese geistreiche, anmuthige, und ihrer Gattung so musterhaft treu bleibende Musik Sa-

*) Mad. Eberhard, welche schon vorhin erwähnt worden ist, hat in München ihre Bildung angefangen, und hernach in Nürnberg mit vielem Beyfall gesungen. Sie gab drey Gastrollen: die Königin der Nacht, die Elvire im Opferfest, und die Anna im D. Juan. Ihre Stimme ist jetzwas dünn und spitz, aber von viel Höhe. In Passagen, besonders in der Höhe, besitzt sie viel Gelänfigkeit. Vielleicht ist aber auch, was wir an ihrer Stimme aussetzen müssen, mehr oder weniger Folge von der Kränklichkeit, in welcher sie auftrat. Schauspielerin ist sie nicht.

lieri's, die eine beträchtliche Reihe von Jahren geruhet hatte, wurde mit vielem Vergnügen gehört und auch durchaus gut gegeben. Sie war sehr sorgfältig studirt, und es traf sich, dass hier jedes Mitglied an seinem Platze war und eben sein Bestes geben konnte. (Graf, Hr. Miller, Verwalter, Hr. Frank, Anton, Hr. Wessel, Therese, Dem. Herbst, Lieschen, Dem. Jaime etc.) — Mozarts Figaro war diesmal sorgfältig eingeübt und wurde ohne Vergleich besser gegeben, als voriges Jahr. Die Susanne wurde jedoch, vornämlich im Spiel, ganz vergriffen. Besondere Auszeichnung verdient hier Hr. Auc, welcher die sehr untergeordnete Rolle des Singmeisters, nach einer eigenthümlichen und treffenden Ansicht derselben, sehr belustigend durchführte. — Paers Leonore ward im Ganzen weniger gut, als voriges Jahr, gegeben: doch hatte man Grund damit zufrieden zu seyn, und verschiedene einzelne Hauptscenen mit lautem Beyfall zu belohnen.

Neu waren folgende Opern. Die Sängerinnen auf dem Lande, mit Musik von Fioravanti. Das muntere, obgleich schon oft benutzte Sujet ist vom Dichter nicht besser behandelt, wie die meisten der neuern italienischen Opern: mehrere Scenen und Situationen haben aber schon in sich selbst viel Belustigendes. Die Musik ist im echten Styl der italien. komischen Oper und nähert sich der, des Paisiello, in ähnlichen Werken, am meisten, ohne jedoch einen so reichen Zufluss immer anmuthiger Ideen, und so viel Gewandheit und Feinheit in Benutzung und Ausführung derselben zu verrathen. Gut gesungen und heiter gespielt muss das Stück überall Glück machen. Es war hier so besetzt, dass fast alle Auftretende sich vortheilhaft zeigen konnten — was denn auch geschahe, und dem Ganzen lauten Beyfall erwerben half. — Mit Glucks Armide versuchte man sich nicht mit erwünschtem Erfolg, da man, ausser einem freylich löblichen Fleisse, auch gar zu wenig von alle dem aufzuweisen hatte, was dieses schwierige Prachtwerk erfordert. — Alwins Entzauberung, nach Bretzners Irrwisch bearbeitet und besonders mit Finalen bereichert, mit Musik von Hrn. Friedr. Schneider, wurde zu sehr ungünstiger Zeit gegeben. Daher, und weil der Komponist — wie fast jeder, der noch keine Theatererfahrung hat — für das Einzelne zu viel gethan hatte, mochte es wol zunächst kommen, dass man mit den meisten Stücken zufrieden war, ohne dass jedoch das Ganze vorzügliches Glück machte. Der Komponist wird die Musik an vielen Orten beschneiden, und dann darf sie jenes Glück eher erwarten. Das sanfte Duett No. 3., das echtkomische No. 12., die Arie No. 17., und mehrere Satze der Finalen beweisen das Talent dieses Komponisten auch für Theatermusik. — Im Kosakenoffizier, einer kleinen Oper mit Musik von dem Sänger, Hrn. Miller, gefielen ebenfalls mehrere einzelne Stücke, besonders die kleinern, mit Recht. Die grössern, vornämlich das Allegro der Ouvertüre und das Finale, sind in der Anlage weit über diese Gattung hinausgetrieben, machen aber auch in der Ausführung nur Ansprüche, ohne sie zu erfüllen. Dahingegen haben die meisten kleinern Gesänge sehr angenehme, fliessende, zum Theil auch originelle Melodieen, eine vortheilhafte Instrumentirung, und überhaupt vieles, was den geübten Sänger verrath und den Darstellenden Gelegenheit giebt, sich vortheilhaft zu zeigen. Mit dem Studium der reinen Harmonie hat sich wol aber Hr. M. niemals sehr befasset? — Das Waisenhaus, Oper (oder vielmehr, was die Franzosen lyrisches Drama nennen,) in zwey Akten, von Treitschke, mit Musik von J. Weigl in Wien, fand, so oft sie gegeben wurde, ausgezeichneten Beyfall, und verdiente ihn, besonders wegen der trefflichen Musik und sorgsamen Darstellung, vollkommen. Man müsste mit grosser Einseitigkeit nur am Frappanten, Bizarren und Tumultuarischen in der Musik hangen, wenn man dies Werk nicht unter

die schönsten, welche seit einigen Jahren geschrieben worden sind, zählen, und mit immer neuem Vergnügen oftmals hören wollte. Es ist erst vor einigen Monaten bey der ersten Erscheinung desselben in Wien von zwey Korrespondenten in unsrer Zeitung ausführlich darüber gesprochen worden: deswegen, und weil unser Urtheil mit dem dort geäusserten in mehrern Punkten übereinstimmt, wollen wir nur Folgendes anmerken. Gleich in der Art, wie Weigl seinen Text im Zusammenhange genommen und auf welche Stufe er, diesem gemäss, das Ganze seiner Musik gestellet hat, zeigt sich der Komponist von Geist, Sorgsamkeit und gereifter Erfahrung; wie er nun aber das Werk in dieser seiner festbestimmten Gattung vom Anfang bis zu Ende festzuhalten, wie er dabey dennoch die Charaktere aller Personen sicher zu bezeichnen und durchzuführen, wie er im Einzelnen dann wieder die entscheidenden Scenen und Situationen vor den weniger entscheidenden hervorzuheben und jene dem Zuhörer gleichsam ins Herz zu spielen gewusst hat, ohne dass darum die andern uninteressant oder alltaglich geworden wären — das lässt den wahren (und dies heisst zugleich den besonnenen) Künstler herrlich hervortreten. Sollen wir noch etwas im Einzelnen anführen, so müssen wir den durch das ganze Werk herrschenden, äusserst melodiösen und ausdrucksvollen Gesang, in engster Verbindung und schönem Verhaltnis mit so reichem, reizendem, und meist originellem Instrumentenspiel, mit grösstem Lobe erwähnen. Weigl kann hierin, so wie in dem, was wir vorher anführten, studirenden Tonkünstlern, wie wenige der jetztlebenden Komponisten, zum Muster dienen. Von einzelnen Musikstücken zeichnen wir übrigens, ausser der Ouvertüre, die Arie des Direktors No. 1., die Arie Theresens No. 3., das Finale No. 6., das Terzett No. 8., das Duett No. 9., das Terzett No. 11., und das Finale No. 12., ganz vorzüglich aus. Die Oper war mit grösstem Fleiss einstudirt, das Ganze ging sehr gut zusammen, (das Orchester spielte mit einer Genauigkeit, Discretion und Delikatesse, wie gute Spieler Quartetten vortragen,) und auch im Einzelnen bot jedes Mitglied alle seine Kräfte auf, seine Partie ganz zu erfüllen. Nur die Rolle des Direktors war gleich in der Ansicht des Ganzen vergriffen, und der Sänger, der sie darzustellen hatte, erfüllete auch sehr gemässigte Forderungen der Zuschauer keineswegs, obgleich er freylich wol die vorgeschriebenen Noten richtig und sicher absang.

Wenn übrigens der diesjährige Aufenthalt der Gesellschaft bey uns nicht ganz so vortheilhaft für sie, als andere Jahre, ausgefallen ist: so liegt dies wol zunächst an der lang anhaltenden, harten Kälte dieses Winters, und daran, dass die bedeutenden Lücken in dem Personal nicht schon Anfangs ausgefüllt worden waren. Indessen ist auch nicht zu verschweigen, dass die Gesellschaft in vielen, und auch in bedeutenden, aber hier nicht angeführten Vorstellungen einen ihrer ehemaligen grössten Vorzüge — das gute Ensemble, keineswegs so wie sonst zeigte. Es mag dies zum Theil an Verhältnissen gelegen haben, welchen, wenigstens für den Moment, nicht abzuhelfen war: nicht selten wäre ihm aber allerdings abzuhelfen gewesen; am allerwenigsten hätten sich aber manche Mitglieder hin und wieder so sehr vernachlässigen sollen, wie, um nur Ein Beyspiel anzuführen, dies bey der sehr bedeutenden Rolle des Oberpriesters in Axur geschahe, welche wol gar nicht schlechter gesungen und gespielt werden kann, als hier geschahe. So etwas verstimmt gewöhnlich nicht nur gegen diese Einzelnen, sondern mehr oder weniger wol auch gegen das Ganze; und so hat man es sich dann selbst zuzuschreiben, wenn manches Bessere im Allgemeinen gleichgültiger aufgenommen und weniger unterstützt wird, als billig ist und sonst auch geschehen würde. —

III. Kirchenmusik. (Neujahr bis Ostern)

Wir übergehen auch hier mehrere sehr schätzbare Werke von J. Haydn, Hasse, Handel; Hiller und Andern, welche aufgeführt wurden, deren nähere Bekanntschaft aber schon jeder, dem diese ganze Gattung der Musik wichtig ist, gemacht haben wird, und über welche auch schon früher in diesen Blättern gesprochen worden ist. Nur zwey von diesen, deren Ausführung auch so vorzüglich gelang, wollen wir ausheben: Haydns sieben Worte des Erlösers am Kreuze, welche auch diesmal auf jeden Aufmerksamen den tiefsten Eindruck machten, und Mozarts Magnificat — eine seiner geist- und kunstreichsten Kirchenkompositionen, wenn schon nicht aus seiner letzten Zeit. Weniger bekannt sind wol: Kunzens Hymne auf Gott, von Schmidt-Phiseldek gedichtet, (Klavier-Auszug, b. Nageli in Zürich) — ein würdiges Werk, voll grosser, herzerhebender Stellen, das, neben dem, durch den Druck bekannten Halleluja desselben Meisters, wol zu dem Wunsche berechtiget, er möge seinen Geist und reinen Geschmack öfter der Kirche widmen; und J. Haydns Missa aus Es dur, mit obligater Orgel — noch nicht durch den Druck verbreitet, und eins seiner frühesten, aber ganz gewiss auch eins seiner edelsten, gehaltensten, andächtigsten Kirchenstücke. Sie wurde, nicht nach den sonst kursirenden Abschriften aufgeführt, welche sämmtlich verfälscht sind, sondern nach der Original-Partitur, nur mit Basset- und Waldhörnern, obligat. Orgel und den Saiteninstrumenten begleitet, wodurch die ernste, feyerliche Stimmung, worein das Werk versetzt, weit mehr, als durch hinzugefügte hohe Blasinstrumente anderer Abschriften, erhalten wird. Sätze, wie: Gratias agimus, (worein das Qui tollis verwebt ist,) Credo, Et incarnatus, Et resurrexit etc. gehören unter das Schönste, was Haydn für die Kirche geliefert hat. — Zum erstenmal wurden gegeben: drey nur noch in sehr wenigen Abschriften verbreitete Missen von Mozart, aus F dur, aus D dur, und aus B dur. Dem Umfang und äussern Zuschnitt nach, gleichen sie den beyden, welche im Verlage dieser Zeitung erschienen sind; im Sinn und in der Schreibart sind aber — und sind besonders die beyden ersten, beträchtlich höher gestellt. Der Styl ist hier meistens gebunden, der Satz oft rein fünfstimmig, dabey aber immer klar und unverkünstelt; die Saiteninstrumente führen, wie bey mehrern Sätzen des Requiem, ganz von den Singstimmen verschiedene Figuren trefflich durch, und gleichwol ist das Ganze überall, wie eben dort auch, aufs engste verbunden und zusammengehalten, für die Empfindung, wie für die Einsicht. Gegenwärtigen Aufsatz nicht allzusehr zu verlängern, begnügen wir uns diesmal mit dieser vorläufigen Notiz und behalten uns das Vergnügen, diese herrlichen Werke genau und im Einzelnen durchzugehn, auf ein andermal vor.

Nachrichten.

Paris, d. 28sten März. — — Letzten Donnerstag sang Crescentini im Hoftheater in der Oper Romeo. Der Kaiser war mit diesem wirklich bewunderswürdigen Sänger so zufrieden, dass er ihm das Ordenskreuz der eisernen Krone mit einem ansehnlichen Geldgeschenk überreichen liess. Mad. Grassini unterstützte Crescentini sehr schön in dieser Vorstellung; obgleich sie sich schon ihrem Abend nähert, zeigt sie doch zuweilen noch allen Glanz ihrer Morgenröthe. —

Der Tod Adams, das Gedicht nach Klopstock, die Musik von Lesueur, ein Werk, von welchem schon vor mehrern Jahren des Geredes so viel war, ist nun eben auf dem Theater der kaiserl. musikal. Aka-

demie gegeben worden. Man hatte für diese Oper ganz ausserordentlichen Aufwand an Dekorationen etc. gemacht: gleichwol blieb sie ohne den erwarteten Erfolg. Sie machte gähnen, wie eine Beerdigung. Und in der That: eine drey lange Akte dauernde Musik kann doch nur unterhalten, wenn sie mannichfaltig ist, und mannichfaltig kann sie doch nur seyn, wenn sie verschiedene Affekten oder verschiedene Scenen darzustellen bekömmt: im Tod Adams aber hat sie nichts zu schildern, als einen guten Mann, der im ersten Akt nicht wohl ist, im zweyten krank, und im dritten stirbt. Da musste ja wol Lesueurs Musik monotonisch werden; das Gedicht machte es fast unumgänglich. Wenn ihn dies nun zwar als Komponisten überhaupt allenfalls entschuldigt, so entschuldigt ihn doch nichts, als Komponisten für's Theater, und vornämlich für's französische Theater. Wir fordern nun einmal von einem Theaterkomponisten als das erste, ja sogar vorzüglichste Talent, dass er seinen Gegenstand gut zu wählen wisse. Die Franzosen gehen davon nicht ab, dass ihre Opern gute Schauspiele seyen, zu denen die Musik nur als integrirender Antheil hinzukömmt. Und wenn wir andere Nationen, bey welchen dies anders ist, ohne nachtheilig über sie abzuurtheln, bey ihrem Geschmack lassen — was jedoch freylich von unsern Scribenten meistens nicht so geschiehet, wie es geschehen sollte: so ist doch gewiss auch unser Geschmack hierin zu verstandig und zu wohl begründet, als dass wir nicht dabey verharren sollten. — Die Oper Numa Pompilius macht auch wenig Glück. Sie war gar zu lang; und das Messer, das man an sie zu legen gezwungen war, hat das Ganze zerstört.

Rode, den die Zeitungen vor einiger Zeit verschiedenemale sterben liessen, befindet sich sehr wohl in Paris; und um so besser, da er eines ansehnlichen Wohlstandes geniesst, und weder nothig, noch Lust hat, sein Talent zu benutzen, um leben zu können.

Recensionen.

Six Serenates ou Duos concertans pour 2 Violons, par J. B. Viotti. Op. 23. Liv. 1. Liv. 2. Leipzig chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Bey wirklichen Serenaden (Nachtmusiken) würden zwey Violinen freylich keinen sonderlichen Effekt machen, und diese kleinen Duos, bey denen es auf Fülle der Harmonie nicht abgesehn ist, würden dazu gar nicht tauglich seyn. Man muss es also wol mit dem Titel so strenge nicht nehmen, den der Verf. diesen Duos deshalb gegeben zu haben scheint, weil sie nicht, wie gewöhnlich, aus zwey oder drey längern und ausgearbeitetern Satzen, sondern aus einer grössern Zahl kleinerer Stücke von allerley Charakter bestehn. Die erste Serenade hat z. E. fünf dergleichen Stücke: Andante, Menuett, Andante, Andante, Allegretto; die 2te Serenade enthält sieben, und die 3te acht dergleichen Stücke, worunter einige nur ein paar Zeilen lang sind. In jeder Sammlung von drey Duos finden sich zwanzig solche einzelne Nummern, deren Charakteristisches überhaupt leichte, gefällige Melodie ist. Es finden sich hier besonders viele Andantes, die durchgängig cantabel und so einfach sind, als wären sie von kleinen Arien genommen. Violinpassagen kommen hier gar nicht vor, ausser in Liv. 2. No. 3., wo zwey kleine Variationen auf ein Andante-Thema folgen, und ein guter Geiger würde hier nur seinen guten Ton und gehaltenen Vortrag in melodischen Satzen zu zeigen Gelegenheit finden, einige Allegrettos etwa ausgenommen, die einen leichten, scherzenden Vortrag erfordern. Kann man diese leichte Arbeit auch nicht mit Viotti's grössern und ausgearbeiteten Duetten vergleichen, so wird man seinen Geist und seine Manier doch auch hier nicht ganz verkennen. Freylich lauft hier manches mit unter, was gar zu ordinär ist; wenigstens muss man bisweilen wünschen, dass

die Begleitung ein wenig kräftiger und lebendiger wäre, und man den Grundbass weniger vermisste, wie z. E. bey No. 7. in Liv. 1., wo in einer sehr einfachen und gewöhnlichen Melodie die zweyte Stimme mit der ersten in lauter Terzen und Sexten fortgeht. Der Stich ist, bis auf Kleinigkeiten, correkt und sehr deutlich.

Uebungsstücke für das Pianoforte von M. G. Fischer. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Hr. Musikd. Fischer in Erfurt ist als ein gründlicher Musiker zu bekannt und hat schon zu bedeutende Schüler gezogen, als dass man nicht ein günstiges Vorurtheil für seine Unterrichtsmethode fassen solte. Dies Vorurtheil wird durch das genannte Werkchen bestätigt. Es fängt nicht mit den ersten Elementen an, sondern da, wo der Zogling Scalen, einzelne Figuren u. dgl. schon geübt hat, und nun etwas Zusammenhangendes braucht, das neben der Fortbildung des Mechanischen auch das Denken und den innern Sinn beym Spielen erweckt. Die ersten Stücke sind zwar sehr leicht auszuführen, die Fortschreitung zum Schwerern geschiehet aber in etwas weiten Schritten, doch immer nach sichern Zwekken und auch in gereifter Methode. Für Mannichfaltigkeit der Formen, in Ansehung der Takt- u. Ton-Arten, der Tempos, der Schreibart, (selbst in gebundener kommen hin und wieder kleine Sätze vor,) so wie in Ansehung des Charakters und des Vortrags, ist reichlich gesorgt; auch die Applikatur überall genug beygesetzt, in welchem Letztern, nach Rec. Erfahrung, eher zu viel, als zu wenig gethan ist. Die Uebung für synkopirte Noten und Eintheilungen derselben, No. 7., dürfte doch wol zu schwere Stellen haben: man hat viel, oft unersetzlich viel verlohren, wenn man den Ueberdruss des Schülers weckt und die Gedanken in ihm aufkommen lässt: du kannst das bey allem Fleisse nicht genau herausbringen: du schickest dich also wol überhaupt nicht zur Musik! welcher zweyte Gedanke sich eben bey den besten Schülern nur gar zu leicht an den ersten knüpft.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate pour le Pianoforte seul, comp. par Fred. Stein. Oeuvr. 5. à Vienne, chez Jean Eder. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Der Verf. zeigt Talent, Lebhaftigkeit und ziemliche Routine; seine Arbeit wird fertigen Klavierspielern, die vorzüglich Ohr und Hand gefüllet haben wollen, gefallen. Vornamlich wird dies mit den beyden Allegrosätzen der Fall seyn. Das Adagio erregt mehr Erwartungen, als es befriedigt; auch zeigt der Zuschnitt des mittlern Theils, besonders in Absicht auf Modulation, (Seit. 9., bis zur Wiederholung des Anfangs,) dass der Verf. noch nicht Sicherheit genug in Ansehung des Ueberblicks des Ganzen besitzt. Da diese Sonate erst die dritte Komposition des Verfs ist, lässt sich von ihm in Zukunft wol etwas nicht Gewöhnliches erwarten.

Variations pour le Pianoforte sur un air favorit, Das Geheimniss, von Schiller, — — comp. par Starkel — — à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 10 Gr.)

Das Thema ist angenehm, die Variationen, acht an der Zahl, sind reich und dem Instrumente angemessen figurirt. Sie verlangen einen ziemlich geübten, besonders einen fertigen Spieler. Das Werkchen ist keines der vorzüglichern des beliebten Komponisten, doch macht es, gut vorgetragen, eine angenehme Wirkung. Es ist sehr gut auf Stein gedruckt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. *No. VIII.* 1809.

Bekanntmachung.

Einer der geachtetsten und achtungswürdigsten deutschen Komponisten, dessen geist- und kunstreiche Werke unter Kennern und Liebhabern verbreitet sind, der zugleich ein sehr geübter Musikdirektor, Virtuos auf Klavier und Orgel, und ein Lehrer in der Komposition und im Klavier- und Orgelspiel ist, wie deren gewiss nicht viele leben — dieser Mann, der, einzig durch die politischen Veranderungen in dem Lande, wo er sein Amt, seinen rühmlichen Wirkungskreis überhaupt, und seine angenehme Existenz hatte, alles dies zu verlieren in Gefahr ist, wünscht irgendwo anders, als Musikdirekter oder als Organist angestellt zu werden, und jeder, der ihn, wie wir, kennet, muss dies, um seinet- und um deren willen, welchen er so vielfältig nützen kann, ebenfalls wünschen. Er ist übrigens in den besten mannlichen Jahren, ein auch ausser seiner Kunst gebildeter Mann, und ein redlicher, achtungswürdiger Charakter. Wir stehen für jedes Wort, das wir hier zu seinem Lobe gesagt haben, und machen alle, die zu seiner Anstellung mitwirken konnen, recht angelegentlich auf ihn aufmerksam. Nähere Nachricht wird die unterzeichnete Handlung geben, wenn man sich an sie wendet, und zugleich die Verhältnisse angiebt, durch welche man diesen wackeren Mann zu versorgen gedenkt. In einer Zeit, wo Keiner so fest stehet, dass er sich nicht denken musste, auch Er konne in den Fall kommen, ein solches Gesuch an das Publikum zu richten, dürfen wir wol erwarten, man werde diese unsre Anzeige um so theilnehmender lesen und nach Möglichkeit verbreiten.

Leipzig, im April. 1809.

Die Redakt. d. allg. mus. Zeitung.

Breitkopf-und Hartelsche Musikhandlung.

Neue musikalien welche im Verlag der Breitkopf- u. Hartelschen Musikhandlungen erschienen sind.

Beethoven, L. v. Sinfonie à grand Orchestre. No. 5. (C moll) 4 thl. 12 gr.

— — Sinfonie pastorale à grand Orchestre. No. 6. (F moll) 4 thl. 12 gr.

— — gr. Sonate pour Pianoforte et Violoncelle, Op. 69. 1 thl. 12 gr.

Clementi, M. Oeuvres compl. Cah. 10. contenant 3 Sonates p. le Pfte. et 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ou Flute. Prän. Preis. 1 thl. 12 gr. Laden Preis. 3 thl.

Dressler, Air des tirolliens varié p. la Flute av. accomp. d'une Viola. Op. 2. 4 gr.

Ferrari, G. G. 6 Duetti coll' accomp. del Pforte o Chitarra. No. 2. (ital. u. deutsch.) 2 thl.

Méhul, Ouverture und Gesänge a. d. Oper: Joseph im Klavierauszug. 1 thl.

— — Ouverture a. derselben Oper. 6 gr.

Mozart, W. A. Titus (la Clemenza di Tito) Oper in 2 Akten, in Partitur. Mit italienischen und deutschem Texte. 6 thl.

Mozart, W. A. (Sohn) 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 12 gr.

Pär, P. Ouverture de l'Opera: Numa Pompilius à grand Orchestre. 1 thl.

Riotte, P. J. Concerto p. la Clarinette. Op. 24. 2 thl.

Steibelt, D. Etude p. le Pianoforte, couten. 50 Exercices de differents genres. Liv. 2. 2 thl.

— — dito dito Liv. 3. 2 thl.

— — le Depart de Paris pour St. Petersbourg. Rondeau favori p. le Pforte. 12 gr.

— — gr. Fantaisie av. 7 Variations sur un air de danse appelé la Jeanne p. le Pforte. 1½ gr.

Stoibelt, D. Polonoise de Viotti ar. 7 Variations p. le Pforte. 16 gr.

— — Air Montagnard de Viotti avec 8 Variations dont une en Fantaisie p. le Pforte. 12 gr.

— — Portrait. 8 gr.

Wiedebein, G. Thême varié p. le Pforte. 3 gr.

Folgende Musikalien befinden sich unter der Presse und werden in kurzen erscheinen.

Beethoven, L. v. 5te Sinfonie (C moll) arr. p. le Pforte à 4 mains p. Fred. Schneider.

Reichardt, J. F. Göthes Lieder, Oden und Romanzen etc. mit Begleit d. Pianoforte in 3 Heften. (Pränum. Preis bis Ende May 1 Ducaten, nachheriger Ladenpreis 5 thl.)

Stoibelt, 6 Sonatines doigtées p. le Pforte.

Weigl, Jos. das Waisenhaus, Oper im Klav. Auszug.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie à grand Orchestre. Op. 60. (B dur) 5 thl.

Hoffmeister, F. A. grande Simphonie à gr. Orchestre. Op. 66. 2 thl. 8 gr.

Wilms, J. W. Simphonie à gr. Orchestre. Op. 11. (Es dur) 2 thl. 8 gr.

Beethoven, L. v. Concerto p. le Violon avec accomp. de l'Orchestre. Op. 61. (D dur) 4 gr.

Cyrowetz, A. 12 Variations p. le Violon. 8 gr.

— — Agnes Sorel, gr. Opera en Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlle. 2 thl. 8 gr.

Bunte, F. 2 Quatuors pour 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 3 1 thl. 18 gr.

Tuttowitsch, B. gr. Qnatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 7. 1 thl.

Radicati, F. Trio brillant p. 2 Violons et Violoncelle. Op. 13. 20 gr.

Radicati, F. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 15. 20 gr.

Gebauer, J. 6 Duos pour 2 Violons à l'usage des commençans. Op. 10. 20 gr.

Wranitzky, P. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 40. L. 1. 2. 3. à 18 gr.

Bevilacqua, Math. 12 Walses pour la Flute et la Guitarre. Op. 15. 8 gr.

Diabelli, Ant. 14 Pièces favorites servantes de Nocturnes p. Flute ou Violon et Guitarre. 16 gr.

— — Apollo, eine Sammlung beliebter Musikstücke (vorzüglich bey Serenaden anwendbar) für Flöte od. Violine Viola und Guitarre. 12 Heft. 16 gr.

Hummel, J. N. 12 deutsche Tänze für 2 Flöten comp. z. Eröffnung des Apollosaals. Op. 28. 12 gr.

— — Pièces Favorites tirées du Ballet: Helena et Paris arr. p. 2 Flutes, par Diabelli. 16 gr.

Cherubini, ausgewählte Stücke a. d. Singspiele Faniska für 2 Flöten eingerichtet. v. Diabelli. 16 gr.

Marsch a. d. gr. Schauspiel: der Machtspruch für 2 Flöten. 3 gr.

do do a. Kaiser Hadrian f. 2 Flöten. 3 gr.

Haydn, J. Simphonie Op. 98. (D dur) arr. en gr. Sonate à 4 mains. No. 2. 2 thl. 4 gr.

— — do Op. 98. (B dur) No. 2. 2 thl. 4 gr.

Wolf, L. 6 Potpourris tirés de differentes Operas et Ballets p. Flte et Guitarre. Cah. 1. 2. à 10 gr.

Sacchini, A. Ouverture a. Oedip a. Colonnos im Klav. Auszuge. 6 gr.

Sterkel, Sonate à 4 mains pour Pforte. Op. 23. (F dur) 16 gr.

Vogler, (Abt) Marsch a. Herrmann v. Unna für das Pianoforte. 2 gr.

Kreutzer, Marsch a. Lodoiska f. d. Pforte. 2 gr.

Righini, Marsch a. d. Oper: Tigranes f. d. Pfte. 2 gr.

Weber, B. A. Krönungsmarsch a. d. Jungfrau von Orleans, im Klav. Auszug. 8 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten April. Nº. 30. 1809.

NACHRICHTEN.

München, d. 6ten Apr. Die lärmende Woche des Karnevals findet so viele Beschreiber: möge auch einmal die stille oder heilige Woche eine Anzeige finden! In katholischen Ländern hört man da noch manchen Laut der ernsten Religionsmuse aus der ältern Vorzeit. In dieser Hinsicht ist die Schilderung dieser Woche in München in einer musik. Zeitung gewiss nicht am unrechten Orte.

Donnerstag, d. 23ten März, wurde das Hof- und Nationaltheater mit dem Drama: Jakob und sein'e Söhne in Aegypten, geschlossen. Es war dieses seit weniger als drey Monaten die vierte Vorstellung. Dabey noch ein volles Haus! (Zwey Theater gaben diesen Winter neben dem benannten ihre Vorstellungen. Sie wurden zahlreich genug besucht; denn viele und neue Ritterstücke waren dort zu sehen! Doch davon sollte ich nicht sprechen!)

Der Sonntag öffnet dem fühlenden Künstler, vielleicht auch dem denkenden Menschen und Zeitenbeobachter, andere Darstellungen. Verhüllet ist dem Christen in allen seinen Tempeln seines Glaubens Symbol; ohne Zierde sind seine Altare, verschlossen ihre heiligen Gemälde. Die feyerliche Messe beginnt: doch verbannet sind alle Instrumente; nicht einmal die ernste Orgel lässt sich hören. Einfacher Choralgesang ertönt, aus den ältesten Zeiten des Christenthums; vielleicht noch verlorne Laute der griechischen Welt: doch ohne Rhythmus, ohne Metrum. Leider wird ihnen, so wie sie jetzt sind, Niemand einen Geschmack abgewinnen können. Dieser Choralgesang allein schallet durch die Hallen der Tempel. Doch die Leidensgeschichte des Erlösers wird nun dem Volke vorgetragen. Drey Priester singen, in tiefen, ernsten, wenig Töne umfassenden Choralmelodieen, des Evangelisten Worte. Der Chor, in vierstimmiger Musik, vertritt die Stelle des Volks, und schildert in kurzen, oft sehr richtig bezeichnenden Sätzen, die Aufrufungen des verblendeten Volks, das seinen Befreyer selbst dem Tode überliefert. Grosse Meister haben sich in vorigen Zeiten der Komposition dieses Passions (so wird dieser Gesang genannt) geweiht, und fast jede Kirche hat davon ihre eigene. Liebhaber der alten Tonkunst haben das Vergnügen, ihn in der hiesigen königl. Kapelle so zu hören, wie ihn der berühmte Orlando di Lasso vor fast dritthalbhundert Jahren für dieselbe geschrieben hat, und Forscher des Alterthums mögen in dieser Kirchenceremonie den Ursprung des musikalischen Drama suchen.

Alles dieses geschieht in lateinischer Sprache. War sie doch einst Sprache der Welt, und dichteten doch die Poeten aller europäischen Nationen viele Jahrhunderte in ihr! Hatte der Tonkünstler älterer Zeit Worte einer andern komponiren müssen: würden wir wol die Meisterstücke tragischer Musik haben, die wir besitzen? Wie kurz, wie gerundet,

bestimmt und einfach ist diese Sprache! ganz wie für Musik gebildet! Die langen, immer wiederkehrenden Hülfsworter, die Artikel unserer Sprache, der ganze Bau aller neuern Sprachen: wie lastig, wie verwirrend sind sie für den Tonsetzer und Sanger, der mit Klarheit Empfindungen in Tönen darstellen will? Ist nicht schon deswegen, ohne noch von dem Wohllaute zu sprechen, die italienische Sprache so vorzüglich zur Musik geeignet, weil sie in ihrer poetischen Schreibart über alle Partikeln hinweeilet, und sich die Participalconstruktion möglichst aneignet? Wie wenig denken deutsche Dichter daran! Doch nein! zuweilen thun sie es doch, und der Dichter der Schöpfung z. B., welche diesen Abend in dem Saale des Liebhaberkonzerts aufgeführet worden, hat es eingesehen. Wie oft höre ich nicht diese Poesie tadeln, weil sie ohne Blumen, Reime und Metaphern ist, die dem Tonsetzer nichts helfen, ihn nur auf Irrwege leiten. Ihr, dieser schmucklosen, echt musikalischen Poesie hat Haydns Werk seinen klassischen Werth mit zu verdanken. Denn warum werden wol seine Jahreszeiten weniger gesucht, weniger gehört? Ist sich etwa der grosse Mann nicht gleich geblieben? Er blieb es! Thomson, unsterblich ist der Gesang deiner Jahreszeiten: doch dem Tonkünstler fruchtet er nicht. Malen der Einbildungskraft, das soll er nicht; Gefühle erwecken, das Herz rühren, dies ist sein Beruf.

Mad. Reger, diese ausgebildete Sängerin, trug die Sopranstimme der zwey erstern Abtheilungen vor. Sehr jung kam sie nach Italien, wurde in einem Conservatorio mit der echten Weise des Gesanges bekannt und in alle Grundsätze der Musik eingeweihet. Sie ist Künstlerin, im wahren Sinne des Worts, und überflüssig wäre es, da viel zu sagen, wo das Verdienst entschieden ist und allgemein erkannt. Frau von Geiger, rühmlichst bekannt durch ihre ausgezeichneten Talente, und die Hrn. Weichselbaumer, Mittermayr und Hanmüller sangen die andern Partieen.

Musterhaft, wie immer, war das Ensemble des Orchesters. Nur die Schwäche der Sopran- und Altstimmen in den Chören wird von Jahr zu Jahr auffallender; und kömmt nicht ein vortheilhafter Umstand dazwischen, werden wir die Ehre, grosse Singstücke mit Chören zu geben, bald den Vorstädten und Provinzialörtern überlassen müssen, die, wie ein vor kurzem gegebenes grosses Konzert vermuthen lässt, so eine Gelegenheit kühn ergreifen werden — denn das Wie einer Darstellung kömmt ja bey dem grossen Haufen wenig in Betrachtung! —

Dienstag Abends ein zweytes Meisterstück deutscher Kunst! Es war Graums Tod Jesu, zum Besten der Armen in der protestantischen Hofkirche aufgeführt. Woher kömmt es, dass diese Musik über Zeit und Zeitengeschmack sieget, und während so viele Werke dieser Art unter gegangen, sich immer noch mit Wohlgefallen hören? Die grosse Natur, sie, die ewig unverändert in ihren Verwandlungen vor unserm betrachtenden Auge ausgebreitet erscheint — sie zusammenzufassen und nachzuahmen, ist des Malers Bestreben: wo ist in ihr für den Tonkunstler das Urbild, das seinen schwankenden Geist sicher leite? In den Werken seiner Kunstgenossen muss er herumwühlen; an dem herrschenden Geschmack, diesem schwachen Rohr, soll er sich festhalten, und das bewegliche Menschenherz muss er befragen! Vor Jahrtausenden hatte die Dichtkunst, hatte die Malerey, schon ihr Ziel gefunden und nicht wenig Geweihete erreichten dies Ziel würdig. Aber die Tonkunst? Wol liegt ihr Keim in des Menschen Brust: doch welcher Pflege, wie vieler Zeit bedurfte es nicht, um die zarte Blume nur so zu entwickeln, als sie es jetzt ist? sie vor rauhen Winden, und rohern Handen zu schützen? Wie tief muss Graun in unser Herz gegriffen, wie erhaben über allen Zeitengeschmack die Wahrheit seiner

Kunst festgehalten haben, da uns sein Werk nach mehr als funfzig Jahren noch immer mächtig anreicht! — Frau von Geiger, Mad. Reger, die Hrn. Weichselbaumer und Mittermayr sangen in dem benannten Werke.

Während diese geistvolle, ernste Musik in unsern Mauern aufgeführet wurde, stimmte man in unserer Vorstadt ein grosses, profanes Vokal- und Instrumentalkonzert an. Mad. Hertel, eine junge, talentvolle Frau, Mitglied des Weinmüllerschen Theaters, dem die Ehre dieses Konzertes angehört, überraschte durch ihr artiges Klavierspiel jene Musikfreunde, die nicht mit diesen Erwartungen hingekommen waren. Eine grosse, in dem Anschlagzettel angekündigte Sinfonie von Haydn blieb weg. Niemand nahm es hier übel!

Mit ernster Feyer eröffnet sich der Donnerstag in den Tempeln. Die hohe Messe kündet mit Musik sich an. Instrumente, die volle Orgel, alle Stimmen vereinen sich, bey dem Lobgesang des Gloria. Der Schall aller Glocken begleitet ihn. Doch bald schweigt der Jubel, die Glocken verstummen auf allen Thürmen; in gedämpften, schwachen Lauten begleitet die Orgel den einfachen Gesang. Das Abendmal wird gereichet. Schöne Gesänge, von altern, meist ungekannten Meistern, feyern diese heilige Scene. Besonders rührend ist der Gesang, der in der Hofkirche zu St. Michael alle Jahre an diesem Tage gehört wird. Besser vorgetragen, muss er jedes Herz, empfänglich für religiöse Empfindungen, zu stillen, innigen Thränen rühren!

Der stille Freytag.

Immer näher komm ich auf meinem Wege,
Immer näher zum Tode des Sohnes!

In ernsten, rührenden Bildern erneuert heute die Kirche das Andenken an denselben. Die Musik entfaltet dabey ihr Schönstes, Gefühlvollstes. Populus meus, quid feci tibi etc. Wie viele grosse Meister haben diese empfindungsvolle Klage — deren Verstosse gegen Grammatik man hoffentlich überall übersiehet — in Tönen ausgedrückt! In der Hofkapelle hört man sie nach der Komposition des Bernabei — ein vierstimmiger, tiefschwebender Choralgesang (in C dur) — In einer ganz verschiedenen Schreibart wird sie in der Hofkirche zu St. Michael angestimmt: durchaus im Einklange, wo eine einzelne Stimme mit dem Chore wechselt, und Orgel und Violen begleiten. Er ist aus E dur. Die Sage giebt ihn für ein Werk des Orlando aus; doch ist er offenbar eine spätere, aber sinnvolle Arbeit.

Ein vierstimmiger Hymnus in F moll: Vexilla Regis prodeunt — mit Posaunen, Orgel und Violen, der in eben dieser Kirche bald auf jenen Klaggesang folget, ist ohnstreitig das Erhabenste und Feyerlichste, was von dieser Art Musik in unsern Kirchen gehört wird *). —

Im Grabe ruht nun der Erlöser. — Einst sah man in unsern Tempeln hohe, mannichfaltige Schaugerüste, mit allegorischen Vorstellungen gezieret, erleuchtet mit vielfarbigen Lampen. Verlohren hat sich der zu sinnliche Tand. Ein Altar in schwarzer Trauer, das enthüllte Bild des Erlösers, stille Gebete, Musiken aller Art, haben sich erhalten. Grosse Oratorien verschiedener Meister, Psalme, Hymnen, Pergolesi's und Haydns Stabat Mater, dessen sieben Worte, mit oder ohne Chöre **) — waren sonst an diesem Abend zu hören. Noch jetzt hat fast jede Kirche

*) Noch vor zwey Jahren wurde, durch Veranlassung eines Musikfreundes, bey der Vesper des Palmsonntages ein achtstimmiges Magnificat von Orlando di Lasso gesungen, voll stiller Erhabenheit und Würde. Mangel und zu wenige Theilnahme der Sopranstimmen stehen öfters Wiederholungen von dergleichen Werken im Wege.

**) Sie wurden eben mit Chören in der St. Anna-Kirche von einer Gesellschaft, worunter sich mehrere Mitglieder der königl. Kapelle befanden, sehr gut ausgeführet.

eine Gesellschaft von Musikfreunden, die, nach ihrer grössern oder geringern Anzahl, gewöhnlich ungesehen, dem stillen Grabe ihre Opfer bringen in verschiedenen Gesängen, Haydns sieben Worte in Quatuor, mit andern ernsten Sonaten dieses Meisters, und — selbst Unmündige wollen nicht zurückbleiben — mit bescheidenen Klaviertrios von Pleyel!

Schon am Vormittag des Samstags erschallet wieder neu der Glockenschall von den Thürmen, die volle Orgel ergiesst ihre Harmonieen; unter dem Schall der Trompeten und Pauken wird Abends die Auferstehung besungen. Eine echte Trümmer des alt-deutschen Kirchengesanges, die einzige ohne Veränderung, und ganz in ihrer ehrwürdigen, altmodischen Tracht, hat sich dabey in der St. Michaels-Kirche erhalten: Christ ist erstanden, in der alten ersten Tonart. Andere Kirchen haben diesen Gesang modernisirt, oder andere, leichtflüssige, neue Melodieen untergeschoben. Bey dem Scheine der Fackeln tritt eine feyerliche Prozession, begleitet von dem königlichen Hofstaat, aus der Kapelle hervor, durchgehet in feyerlichem Ernste die nähern Höfe der Burg; vierstimmige alte Chöre, vielleicht von Bernabei, abwechselnd mit dem hehren Klang der Trompete, verbreiten sich weit in der Nachtstille. Die stille Woche ist geschlossen, und — der fröhliche Ostermorgen — diesmal in dichte Schneegewölke und düstere Sorgen eingehüllt — steigt bald am Himmel herauf.

Prag, d. 3ten Apr. Ohne Einleitung setze ich die Uebersicht der hiesigen musikal. Produktionen da fort, wo ich sie (nach No. 19. Ihrer Zeit.) abgebrochen habe. — Das nächste, was neu auf die Bühne gebracht wurde, war: Wladimir, Fürst von Novgorod, mit Musik von Bierey. Man kann dies gewiss kein glückliches Produkt nennen, wenn es auch durch einige Coups, die, tausendmal angebracht, doch allezeit einige Wirkung hervorbringen, manchen Leuten gefallen hat. Was hat nicht gleich der Dichter hier für ein Stück Arbeit geliefert! Man bewundere ihn schon wegen der kühnen und ganz gewiss neuen Idee, einem Stummen die interessanteste Rolle der Oper zu geben! Das Publikum wusste dieses Meisterstreich zu würdigen und rief Hrn. Reinecke, der diese Rolle sehr brav gab, nach der Vorstellung hervor. Es kann vielleicht Fälle geben, wo selbst der verständige Komponist einen verkehrten Text zu behandeln nicht Umgang haben kann; ob Hr. B. hier in solchem Falle gewesen ist, weiss ich nicht: wol aber, dass das Publikum, und besonders das fremde, keineswegs gehalten ist, davon Notiz und die Sache anders zu nehmen, als wie sie selbst ist und ihm nun dargelegt wird. Die Musik selbst gehört in jenes gekünstelte Genre, welches weder das Gemüth noch den Verstand recht ansprechen will. Bizarre Harmonieen, fast durchgängiger Mangel an wirklich gutem Gesange und vielfaltige Wiederholungen — dies lässt sich gar nicht ableugnen. Schwerlich wird darum diese Oper auf irgend einer Bühne ein dauerhaftes Glück machen, besonders da schon die Ouvertüre, die von allen Kennern einmüthig gemissbilligt ward, jedesmal schon die Zuhörer — eher verstimmt, als in die rechte Stimmung versetzt. Es zeigt sich bey der ganzen Arbeit, dass sich Hr. B. ein gewisses, allerdings berühmtes Vorbild erwählt hatte, aber auch ein Vorbild, welches, abgerechnet dass man es hier nicht mehr als das Höchste anerkennt, auch zu schwer ganz zu ergreifen ist, als dass seine Kopieen leicht glücken, und zu bekannt, als dass nicht sehr gelungene Kopieen gefallen könnten. Hr. Hizer als Wladimir hatte fast das Ansehen eines hochfürstlichen Heiducken und spielte auch mit nicht viel mehr Charakter und Anstande. Mad. Fischer bewies uns, dass sie wol Sinn, nur leider nicht Sinn für

ihre Rolle habe, indem sie, statt den lächerlich schnellen Uebergang von Hass zu Liebe, den der Dichter in ihre Rolle legte, zu mildern, denselben noch grell heraushob. Unser sonst so wackerer Hr. Schreinzer belehrte uns auch, dass ein Bösewicht nie in natürlichen Tönen sprechen, sondern vielmehr an sich drücken und pressen müsse, um auch dadurch sogleich anzukündigen: ich soll heute 'was Widriges darstellen!

Nach Wladimir kam die Zauberflöte an die Reihe. Die Direktion that diesmal, bis auf einige kleine Nachlassigkeiten, wieder alles ihr Mogliche, um die Produktion des grossen Mozarts würdig herzustellen, und wir bedauern nur, dass der Theatermaler, Hr. Czermak, dem Vertrauen der Direktion eben so wenig entsprach, als die Sänger durch das Orchester unterstützt wurden. Hr. Schreinzer gab den Sarastro mit Anstand und Würde, aber auch — doch wol nur der leidigen Mode wegen — mit mehr Verzierungen, als die einfache Erhabenheit dieses Charakters vertragt. Den Tamino sang Hr. Grünbaum vorzüglich brav und liess nichts zu wünschen übrig, als etwa, etwas mehr Feuer in den Scenen mit Pamina. Diese letztere gab Dem. Müller. Wir hörten ihre wohlklingende Stimme mit Vergnügen, aber freylich auch sonst nichts. Auch in dieser Rolle ist uns die treffliche Strinasacchi unvergesslich. Mad. Fischer gab sich viel Mühe, und kann die Königin der Nacht unter ihre glücklichsten Rollen zählen. Das übrige Personale wird es hoffentlich gern sehen, wenn wir darüber schweigen. Was Hr. Schmelka unsern Ohren angethan hat, wollen wir ihm auch verzeihen, wenn er seinen Mangel an Stimme gesteht, und sich damit entschuldigt, dass er blos aus Ergebenheit gegen seine Direktion die Rolle des Mohren übernommen. Höchstens dürften wir dann den Hrn. Kapellmeister fragen, wie es gekommen, dass er Hrn. Hasselschwerd nicht als so tauglich für den Monostatos erkannt hat, wie Hrn. Schmelka; und an diesen noch die Bitte gelangen lassen, aus Achtung für den grossen Mozart sich damit zu begnügen, dass er seine eigne Rolle verfehlt und nicht durch unzeitige Spaschen auch Andern ganze Scenen lächerlich macht. — Das Orchester, von dem man doch glauben sollte, es müsse diese Oper auswendig können, verdient die schärfste Rüge für die vielfachen Fehler, die es sich zu Schulden kommen liess. Die Missgriffe mehrerer Tempos mag der Hr. Kapellm. verantworten.

Nach der Zauberflöte kündigte man uns eine neue Oper an: Die Rache, oder das Raubschloss in Sardinien, a. d. Französischen, in Musik gesetzt von J. Rösler, „Kapellmeister in wirklichen *) Diensten Sr. Durchlaucht, des Fürsten von Lobkowitz.“ Im vorigen Jahre machte Röslers Elisene bey weitem mehr Glück, als alle vorher gegebnen Opern — weshalb wir auch nicht begreifen können, warum sie jetzt, nach der neuen Einstudirung, nur einmal auf der Bühne erschienen ist —; und so war denn die Erwartung auf dieses neue Werk sehr gespannet. Und nicht die Erwartung allein, auch die Freude darauf war allgemein. Rösler ist ein Böhme, und, wenigstens in der Musik glüht der Patriotismus der Böhmen, wie schwerlich in einem andern Lande. Das Haus war wieder gedrängt voll, die Direktion hatte für den äussern Glanz alles aufgewandt, und drey neue Dekorationen fertigen lassen — unter denen zwar die von dem

*) Es sey uns hier erlaubt, einen lächerlichen Unfug zu rügen, den die hiesige Direktion als Mittel gebraucht, zu blenden und das Haus zu füllen! 1) Jedes neue, oder auch seit drey Jahren nicht gegebene Stück wird dreymal vor der Produktion angekündigt, und 2) Titel sollen imponiren. Es kann wirkliche Kapellmeister auch ohne Kapelle geben: allein man kann denn doch wol nicht in Diensten seyn, ohne es wirklich zu seyn!

k. ständischen Landschafts- und Theatermaler, Hrn. Posselt, den ersten Rang einnimmt, doch auch die von Hrn. Czermak besser als viele der vorhergehenden sind. Aber die Erwartung ward sehr getäuscht, vielleicht zum Theil eben weil sie so hoch gespannt war. Das Publikum blieb kalt; bey der dritten Vorstellung, die zu R.s Besten gegeben wurde, war das Haus schon sehr mittelmässig besetzt, und seitdem wurde die Oper nur noch ein paarmal und immer ohne bessern Erfolg gegeben. Ein schlimmes Zeichen bleibt es immer, wenn ein Publikum, welches für einen Künstler so eingenommen ist, als es das hiesige für Hrn. R. war, bey einem neuen Werke eine solche Kälte an Tag legt. Hr. R. kann den nachtheiligen Einfluss, welchen dies auf seinen Ruf hat, nicht besser tilgen, als wenn er gleich wieder eine bessere Oper schreibt.

Wenn wir nicht überzeugt wären, dass es Hrn. R. keinesweges an Schönheitssinn, und auch nicht an ästhetischen Kenntnissen mangelt, so würden wir über diese Oper kein Wort mehr sagen; indem wir also einige Fragen an ihn thun, so nehme er diese nur als einen Beweis unsrer Achtung für sein aufblühendes Talent auf, das wir, aus Liebe zur Kunst, nicht ohne Bedauern auf einem falschen Wege fortirren sehen können. Wir fragen daher: wie konnte Hr. R. dieses elende Machwerk in Musik setzen? wie konnte er sich entschliessen, seine Zeit und sein Talent so zu verschwenden? was sollen so viele Chöre, die kommen, singen und weggehen, ohne mit der Oper in irgend einer wesentlichen Verbindung zu seyn, wirken? welches soll überhaupt die Wirkung eines Drama seyn, das keinen Plan, keine Handlung, ja nicht einmal eine pikante Episode, die in unsrer episodischen Zeit manchmal den Mangel der Haupthandlung ersetzen muss, und ein so abgedroschenes Ende hat? Wie konnte Hr. R. dies Stück eine grosse Oper betiteln, da das Ganze nur zehn Nummern, keine ordentlichen Finalen, und am Ende des letzten Akts nur einen ganz unbedeutenden Chor hat — ein Stück, welches nur den halben Abend füllen würde, wenn die Zwischenakte, der Dekorationen wegen, nicht fast eben so lange, als die Oper selbst, dauerten? Oder hat Hr. R. vielleicht diesen verschollenen französischen Stoff der unschuldigen Einkerkerung und Befreyung blos darum gewählt, um auch eine, den Franzosen nachgeahmte Musik darauf machen zu können? Wenn wir einen Parallelgang des Dichters und des Tonkünstlers annehmen, so müssen wir freylich gestehen, dass Hr. R. mehr leistete, als zu leisten war. Die Mühe, welche er sich in Rücksicht des harmonischen Gewebes gab, ist unverkennbar, wenn gleich der Erfolg nicht überall der glücklichste ist: dass aber der Komponist diesmal nicht aus seiner Individualität gearbeitet habe, behaupten wir aus dem Grunde, weil man in keiner seiner frühern Kompositionen — welche sonst gewöhnlich das Gepräge des bequemern italienischen Styls an sich tragen — ein so bizarres, barockes und zerstückeltes Wesen antrifft, als in dieser Oper. Widerwärtig ist das Getöse von Pauken und Trompeten, mit welchen Hr. R. fast jede Nummer — wo nicht anfängt, doch gewiss endet. Wollten doch unsre neuern Tonsetzer sich in den Werken älterer Meister Raths erholen, wo und wenn diese Instrumente mit unfehlbarer Wirkung anzubringen sind! Gluck und Mozart würden sie so sicher leiten! Noch einer Sünde müssen wir erwähnen, deren sich der Komponist bey dieser Oper schuldig machte: er liess nämlich den Verein der Poesie und Musik so oft und so sehr ausser Acht. Nicht selten, und besonders in dem Recitativo arioso, verlangt der Inhalt der Verse einen ganz andern Ausdruck, als er ihnen gab, und es gereichte fast zur Ehre des Verfassers, wenn man der Sage Gehör geben wollte, er habe einen italienischen Text komponirt und sodann erst eine Uebersetzung veranstalten lassen. Dass sich

Hr. Stegmayer dann mit dieser manchmal grosse Freyheiten herausnahm, ist bey einem solchen, an keine Fessel gewöhnten Genius leicht zu begreifen. Ob endlich Hr. R. nicht besser gethan hatte, statt eines blossen, in seinen Gliedern eben nicht sehr zusammenhangenden Einleitungssatzes, worin er die Stille der Nacht zu mahlen sich bemüht, eine vollkommne und das Ganze charakteristisch bezeichnende Ouvertüre vorauszuschicken, mag er uns selbst beantworten, wenn er über die misslungene Wirkung dieses seines Produkts mit Ruhe und Strenge nachgedacht haben wird.

Nach diesem kam, zum Besten des Hrn. Kapellm. W. Müller, eine grosse, heroisch-komische Oper von seiner eigenen Komposition: Das Schlangenfest in Sangora. Die Oper ist zu alt, und gewissermassen zu bekannt, um viel darüber zu sagen; übrigens ist sie weder heroisch noch komisch, und sollte eher musikalisches Allerley heissen. Die Leute kommen gewöhnlich, man weiss nicht woher, bleiben und singen, man weiss nicht wozu, und gehen, man weiss nicht wohin. Im ersten Akt ist die Handlung — wenn man dies anders eine Handlung nennen will — geendet; im zweyten fängt sie wieder an und endet eben so, nur dass hier der Sohn thut, was im ersten Akte der Vater gethan. Das erste jener Beyworte, welche uns der Zettel verkündigte, ist wahrer, als die beyden übrigen; denn die Oper spielt ohne alle Wiederholung drey und eine halbe Stunde, und hat so viel Musik, als eine Oper nur immer haben kann: diese gewährt indess noch den Vortheil, dass man so ziemlich vom Anfang bis zu Ende nach ihr tanzen kann. Dass Hr. M. das alte Kleid ausgeklopft, gewaschen und ausgeflickt hat, war sichtbar: die transparenten Stellen fielen aber durch die neu aufgesetzten bunten Stükken nur noch mehr in die Augen. Unter andern war sogar die bekannte Arie von Elmenreich: Das Leben ist ein Würfelspiel, eingelegt! —

Diesem folgte abermals ein ganz neues Produkt der Müllerschen Muse, als Faschingspasse angekündigt: Die Schwestern von Prag! Wir fragten uns, ob die Direktion die Oper wol nur für den kurzen Karneval einstudiren liess: aber man hat unsre Frage schon in der zweyten Fastenwoche durch eine neue Aufführung beantwortet, und fast scheint es, dass wir fortgesetzt, seit Jahren von dem Nebentheater verwiesene Stücke auf dem ständischen Nationaltheater sehen werden, während man auf jenem Mehüls Opern aufführt, — und freylich rädert. Das Personale wandte alle Mühe an, das ohnehin niedrig Komische dieser Oper noch mehr niederzuhalten. Es war eine Freyheit und Gleichheit ohne Gleichen; machte man Andern nicht eben vielen Spass, so machte man sich ihn selber! Wir bedauern den braven Hrn. Polawsky, dass er sich verführen liess, den Chevalier Chemise zu übernehmen, und sich so nolens volens zum Sänger zu befördern, in welchem Fache er schwerlich so bedeutend, als in seinem eigentlichen, werden wird.

Berlin, d. 8ten Apr. Am 26ten März gab der bekannte Bassänger, Hr. Wunder, bey seiner Durchreise ein Konzert, das sich weder durch Gehalt auszeichnete, noch für den Unternehmer vortheilhaft war. Er sang in seiner bekannten Art eine italien. Scene und eine deutsche Arie von Franz Maurer, mit Dem. Koch und Hrn. Ambrosch ein Terzett von Winter, und mit Dem. Koch ein Duett von Pär. Die Hrn. Böttcher und A. Schneider bliesen ein Doppelkonzert für zwey Waldhörner, von des letztern Komposition, und Hr. Krüger ein Flötenkonzert von Müller.

Am 27ten gab der königl. Kammermus., Hr. F. Semler, Konzert. Auf eine kräftige Ouvertüre von G. A. Schneider folgte ein Duett von Paer, ges. vom Dem. Sebald und Hrn. Ambrosch. Hr. Semler spielte hierauf

mit gewohnter Zartheit und vielem Ausdruck ein Violakonzert von Arnold, wobey besonders das Adagio, nur von Violoncell und Contrabass begleitet, sich in Komposition und Vortrag auszeichnete. Hr. Blume vom Nationaltheater sang sodann sehr brav die bekannte marschmässige Arie aus Mozarts Figaro: Doch vergiss leises Flehn etc. Dem. Riese spielte ein Solo von Lauska aus C moll auf einem Eckardschen Fortepiano mit vieler Fertigkeit. Ein Canon mit Instrumentalbegleitung von Wenzel Müller befriedigte wenig. Der Herzogl. Gothaische Kammermus., Hr. Eberwein, spielte ein Violinkonzert von Rode mit ungemeiner Sicherheit, Fertigkeit u. viel Geschmack.

Am 29sten gaben die Hrn. Gattermann und Hausmann in der St. Petri-Kirche vor einem zahlreichen Auditorium Grauns Tod Jesu. Dieses Nationalwerk ward im Geist des trefflichen Komponisten exekutirt, und Mad. Lanz, Dem. Creutz, und die Hrn. Ambrosch und Franz sangen die Solopartieen mit Kraft und Geschmack. Weniger gefiel die Aufführung dieser Musik am 31sten im Opernsaale unter der Direktion des Hrn. Assessors Zelter. Dem. Sebald und Voitus und die Hrn. Gern und Stümer sangen die ziemlich veränderten Solopartieen; die Exekution der Chöre (mit Ausnahme derer, die zu langsam genommen waren) von einem Theile der Singeakademie (alle waren nicht für würdig erklärt worden!) war sehr gut. Hr. Zelter gab auch am 29ten Apr. seine Komposition von Ramlers Kantate: die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von der ich Ihnen schon in den beyden vorigen Jahren Nachricht gegeben habe. Dem. Sebald und Voitus und die Hrn. Helwig und Stümer sangen die Solopartieen, so wie eine Auswahl der Mitglieder der Singeakademie die Chöre mit der von dieser, noch immer trefflichen Anstalt gewohnten Präcision.

München, d. 30sten März. Am 6ten dies. ward für Hrn. Eder, den Violoncellisten, ein grosses Konzert veranstaltet. Gebohren nicht ferne von unsrer Hauptstadt, kam er schon sehr frühe in die Dienste des Kurfürsten von Trier. Ungeachtet der betrübten Veränderungen hielt er sich an jenen Gegenden fest, und kam nur auf kurze Zeit hieher. Zahlreich ward das Konzert dieses geehrten Künstlers besucht; und trägt gleich seine Spiel- und Kompositionsart Spuren eines dahingegangenen Geschmacks in sich, so ward doch sein Talent und seine grosse Fertigkeit allgemein erkannt. — Eine neue Ouvertüre von Beethoven erhielt dabey den verdienten Beyfall, doch das allgemeine Wohlgefallen konnte sie nicht an sich ziehen. Man ist hier noch zu wenig an den oft bizarren Geschmack dieses originellen Künstlers gewöhnt. Hr. Direktor Franzl gab bey dieser Gelegenheit sein schon bekanntes Konzert, mit begleitenden Singchören, Harfen etc. wieder. Ein artiger, sinnreicher Gedanke! Doch für uns nicht ganz neu! Schon länger hören wir in Kirchen ähnliche Violinkonzerte mit dem Text der Messe. Doch ein Kunstwerk an seinen Platz, in sein Licht zu stellen, ist kein gemeines Verdienst! Es verräth den Denker und Kenner!

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. N°. IX. 1809.

Anzeige einer neuen Gesangschule nach Pestalozzischen Prinzipien.

Wenn die Pestalozzische Methode wahrhaft elementarisch ist, in dem Sinne, in welchem Sie es zu seyn behaupten, so ist sie auch unfehlbar der Weg zur Kunst, zur Kunstbildung in jedem Sinne. Dass sie es sey, hat ein Glied des Pestalozzischen Bundes, Hr. Pfeiffer in Lenzburg, im Gebiete der Musik zu beweisen sich vorgenommen. Derselbe forderte mich auf, als Musiker ihm bey seiner Unternehmung an die Hand zu gehen. Diese Aufforderung kam mir um so erwünschter, da die Verfertigung einer vollständigen und ausführlichen Gesangschule seit der Stiftung meines Singinstitutes ohnehin in meinem Lebensplane lag, und ich mich nun noch überzeugt hatte, dass die Erfindung dieses tiefdenkenden Pädagogen, die allerglücklichste, die in musikalisch-pädagogischer Hinsicht je gemacht worden ist, schon durch die That an seinen Zöglingen bewährt, nicht allein die Cultur des Gesanges allseitig verbreiten, sondern selbst in der Geschichte der Tonkunst gleichwie in der Geschichte der Pädagogik Epoche machen wird, indem sie den Musiker vollends in den Stand setzt, eine Tonkunstlehre aufzubauen, die, Sinn und Talent des Kindes naturgemäss entwickelnd, in lückenloser Fortschreitung vom Einfachsten zum Höchsten, vom Volksgesange bis zur Anschauung und Ausübung polyphonischer Kunstwerke leicht und sicher fortführt.

Dass wir den Umfang und die Wichtigkeit unserer Aufgabe kunstwissenschaftlich erkennen, soll für den denkenden Pädagogen und den denkenden Musiker in einer ausführlichen Anzeige dargethan werden. Dass wir das Praktische sorgsam berathen, mögen einstweilen unsere Versprechungen beweisen. Sie sind uns Gesetze, von unserm verehrten Pestalozzi selbst auferlegt, mit dessen Vorwissen und Gutheissen alles geschieht, was wir hier zu thun haben.

„Form und Inhalt, ganz die Bedürfnisse der Menschenbildung in diesem Punkte befriedigend, sollen, „wie sie auf der einen Seite den Forderungen des „Kunstphilosophen entsprechen, nicht minder dem, „was der praktische Erzieher wünschen muss, und „selbst den Kräften des Landschullehrers angemessen „seyn. Ja, jede singfähige Mutter wird ihr Kind, und „das ältere Geschwister wird das jüngere nach dies„ser Anweisung leicht zum Gesange anführen können.“ Dies sind Pestalozzis eigne Worte, mit denen er seinen Freunden und den Freunden der Menschenbildung unsere Unternehmung empfiehlt; und wir werden unserer ganzen Einsicht, Kraft und bisherigen Erfahrung aufbieten, um seinen Verheissungen Ehre zu machen.

Der Preis des Ganzen und der einzelnen Theile kann noch nicht bestimmt angegeben werden, da die Anzahl der Subscribenten den Grad der Wohlfeilheit bestimmen muss. Wir versprechen auf jeden Fall ein der Bogenstärke nach wohlfeiles Werk. Für einmal können wir nur sagen, dass das Fundament des Ganzen oder die erste Abtheilung, welche den Elementarcursus, die Gesanglehre fürs Volk und doch ein Propädeutik der Tonkunst überhaupt, vollständig, und dabey eine ansehnliche Anzahl von Stimmübungsstücken und Gesängen enthalt, zwischen 4 und 5 Schweizerfranken (1 Rthlr. 13 gr. und 3 Rthlr. sächs. curr.) kosten wird.

Diese erste Abtheilung erscheint so bald als möglich, zuverlässig im Laufe des Sommers 1809. Sie wird in gewissem Sinne ein für sich bestehendes Ganze ausmachen. Niemand, der darauf abonnirt, ist gehalten, zugleich auf die Fortsetzungen zu subscribiren, z. B. die Lehre für die höhere individuelle Singkunst oder die Vortragslehre für den Sologesang, in welchem sich das Individuum zum darstellenden Künstler erhebt. Die Fortsetzungen werden später, aber in unmittelbarem Zusammenhange mit der Elementarbasis geliefert werden.

Die Subscription wird von dato an eröffnet, und man wendet sich dafür an das Pestalozzische Institut in Iferten, oder an Hrn. M. Tr. Pfeiffer, Erzieher in Lenzburg, oder an mich selbst; in entfernteren Gegenden an die zunächst gelegene Buch-

oder Musikhandlung. Man bittet um leserliche Schrift der Namen, die man dem Werke beyzudrucken gesonnen ist.

Zürich, im März 1809.

Hans Georg Nägeli.

Musikanzeige.

Der fünfte Heft der Teutonia ist erschienen. Er enthält: Einladung aufs Land von Tiedge. — Abendlandscheft von Matthisson — Wasserlied von Salis. — Der Garten des Lebens von Tiedge. — Aschermittwochslied von Jacobi. — Skolie von Mahlmann.

Zürich, im Februar 1809.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie Op. 60, arr. p. Pianofortes par Fr. Stein. 2 thl. 8 gr.

Eberl, A. Caprice et Rondeau pour le Pforte à 4 mains, Op. 42. 1 thl. 8 gr.

— — 5r. Sonate p. le Pforte. Op. 45. 1 thl.

— — grand Concerto pour 2 Pianos avec accomp. de grand Orchestre. Op. 45. 3 thl. 16 gr.

Neue Berliner Favorit Tänze f. d. Pfte. No. 14. 5 gr.

Berton, Ouverture d'Aline, Reine de Golconde arr. p. Pforte. 8 gr.

Bonbons f. Klavierspieler v. V. Sesti, 2ten Werk. 8 gr.

Sesti, Vinc. 12 Walzes p. le Pforte av. accomp. de Flute ou Violon et Violoncelle ad libit. Op. 8. 10 gr.

Moscheles, Isr. 10 Variations sur l'Air favori de l'Opera: Der Barbier p. le Pforte. 20 gr.

Hummel, J. N. 12 Tänze componirt f. d. Apollo Saal im Jahre 1809, f. d. Pforte eingerichtet. 20 gr.

Gyrowetz, A. 12 Allemandes p. le Pforte. 8 gr.

Kojanitz, Ant. 6 Menuets p. le Pforte. 12 gr.

Candella, Ph. Thême favori russe varié pour le Pianoforte. Op. 17. 15 gr.

Pleyel, J. 3 petits airs et Rondos très faciles p. Pfte av. Violon ad libit. Op. 63. Liv. 1. 2. à 16 gr.

Gyrowetz, Ad. Ouverture de l'Op. les pages du Duc de Vendôme p. le Pforte. 10 gr.

Dalayrac, Ouv. de Gulistan ou le Halle de Samarcande p. le Pforte. 8 gr.

Cimarosa, Ouverture de l'Op.: les Horaces et les Curiaces p. Pforte. 10 gr.

Catel, Ouvert. de Semiramis p. Pforte. 8 gr.

Spanische Originalmärsche f. d. Pforte. 1ten Heft. 9 gr.

Leidesdorf, M. J. Adagio et Rondeau p. le Pforte. Op. 20. 12 gr.

Kauer, F. 12 Hongroises p. le Pforte. 12 gr.

Freystädtler, Fr. 10 Variations p. le Pforte. 12 gr.

Duport's, Musikstücke welche von demselben bey Gelegenheit der Vorstellung verschiedener Ballette für das Wiener Hoftheater gesetzt worden, 1. 2ten Heft. à 16 gr.

Pleyel und **Dussecks** kleine Klavierschule. 12 gr.

Schweisser, 3 petites Sonates faciles et progr. à l'usage des Commençans pour le Pianoforte. Liv. 1. 2. 3. à 12 gr.

Neumann, Fr. A. 12 Variations p. le Pforte sur le thême de Duo: La ci darem la mano. Op. 13. 12 gr.

— — 10 Variations sur la marche de l'Op.: Hadrian de Weigl. Op. 22. 12 gr.

— — 10 Variations pour le Pforte sur une pièce tirée de la Pantomime: Arlequin und Colombine. Op. 23. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte sur la marche du Ballet: Helene et Paris. Op. 24. 12 gr.

— — 9 Variations p. le Pforte sur l'air: Mädel, ach mir ja nicht etc. Op. 25. 6 gr.

— — 10 Variations p. le Pforte sur le Thême du Pas seul favori dans l'Opera Armida. Op. 26. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten May. Nº. 31. 1809.

Vorschlag zu einer wesentlichen Verbesserung im Bau der Guitarre.

Ein musikalisches Instrument, welches sich seiner Leichtigkeit und Anmuth wegen so allgemein beliebt gemacht hat, wie die Guitarre, verdient es wol, dass man das Wesentliche seines Baues auch einmal nach den Gesetzen der mathematischen Tonkunst untersucht. Es ist wol keine Uebertreibung, wenn man annimmt, dass unter zehn Guitarren kaum eine zum Vorschein kommt, welche alle Akkorde, auch die auf den hohern Platzen und wenn alle sechs Saiten mitklingen sollen, mit vollkommener Reinheit giebt. Wenn sich Ausnahmen von dieser Voraussetzung zeigen, so liegt es theils an dem genügsamen Ohre des Spielers, theils an der Beschranktheit des Spiels, indem der Verfertiger die gewöhnlichsten Akkorde möglichst reinklingend gemacht hat, oder an einem glücklichen Zusammentreffen mehrerer Fehler, deren Wirkungen sich wechselseitig aufheben. Die Folge gegenwärtiger Abhandlung wird dieser Behauptung bald den Anschein des Paradoxen nehmen. Jetzt erwähne ich nur noch, dass vollkommene Reinheit der Akkorde das wesentlichste Erfordernis gerade eines Instrumentes seyn muss, welches mehr für die Harmonie, als für die Melodie bestimmt; und dass eben diese Vollkommenheit in den Akkorden ein Gegenstand der mathematischen Tonkunst ist. Der Verfertiger hat die vollstandige Herstellung dieses Erfordernisses völlig in seiner Gewalt. Kann er auch die Starke, Feinheit und den metallischen Gehalt des Tons nicht verbürgen: die Reinheit der Akkorde muss er verbürgen können.

Bey allen Guitarren, die ich je gesehen habe, war der Sattel dem Hauptsteg parallel. Mag nun der Verfertiger des Instruments die Bünde nach dem Gehör oder nach den Abmessungen eines Temperatursystems bestimmt haben: so liegt dem Baue der Guitarre doch immer der Satz über das bekannte Verhältnis der Saitenlängen und der Tonhöhen zu Grunde. Es ist aber bekannt, dass dieser Satz gleiche spannende Kräfte voraussetzt. Da nun beym Niederdrücken der Saiten auf die Bünde eine höhere Spannung derselben erfolgt; da dieser Zuwachs der Spannung nicht blos auf verschiedenen Plätzen, (Bünden) sondern auch auf verschiedenen Saiten im Verhältnis ihrer Dicke sehr verschieden ausfällt: so begreift der mathematische Tonkünstler leicht, dass eine Guitarre, auf welcher Bünde, Steg und Sattel parallel liegen, niemals vollkommen reinstimmig seyn könne. Ich will versuchen diesen Satz und dessen Richtigkeit auch dem Liebhaber begreiflich zu machen.

Wenn die Spannung einer Saite nicht verändert wird, so giebt sie die Oktave, die Quinte, oder die Quarte u. s. w. an, je nachdem man sie um die Halfte, oder um ein Drittheil, oder um ein Viertheil verkurzt. Diese Verkürzung nun soll durch das Niederdrücken der Saite auf die Bünde bewirkt werden. Daley bleibt es aber nicht. Durch das Niederdrücken wird die Saite aus ihrer

geraden Richtung in eine krumme gedehnt, d. h. ihre Spannung wird erhöht. Das Gefühl an dem niederdrückenden Finger lässt schon diese Vermehrung der spannenden Kräfte empfinden. Wäre diese Spannung, oder vielmehr der Zuwachs der Tonhöhe, so weit er von der durch das Niederdrücken vermehrten Spannung herrührt, auf allen Saiten bey gleichen Bünden gleichgross: so hätte dieser Umstand eben nichts zu bedeuten; man könnte die Stelle der Bünde darnach verbessern. Allein die Spannung wird bey den tiefen Saiten beträchtlich mehr verstärkt, als es bey den höhern Saiten der Fall ist. Um sich hiervon recht deutlich zu überzeugen, darf man nur die Zunahme der Tonhöhe bey gleichen Umdrehungen der Wirbel der E- u. $\overline{e}$-Saite vergleichen. Die Höhe der ersten Saite nimmt um eine grosse Terz zu, wenn der Wirbel um den achten Theil des Kreises gedreht wird, statt dessen die Chanterelle bey gleich grosser Umdrehung nur um einen halben Ton steigt.

Könnte sich Jemand durch diese Gründe nicht rationell von der Richtigkeit der Behauptung überzeugen, dass der bisherige Bau der Guitarre keine vollkommen richtige Harmonie geben könne: so versuche man es nur auf dem ersten besten Instrumente dieser Art, die leeren Saiten vollkommen rein zu stimmen. Je reiner die Stimmung gerathen ist, desto weniger werden die höhern Bünde einen reinen Akkord geben.

Es werden zwar mancherley Mittel angewendet, diesem Uebelstand abzuhelfen. Man versucht sein Glück mit einer andern Wahl der Saiten; man schabt an den Bünden; man giebt dem Instrument absichtlich eine schwebende Stimmung von der Beschaffenheit, dass jeder Akkord zwar nicht rein, aber doch leidlich wird; man spielt auch zuweilen, wie man sich auszudrücken beliebt, das Instrument aus — eine Phrase, mit welcher, in diesem Sinne genommen, wol häufig die Nachgiebigkeit des Ohres, welches sich an das Instrument durch langern Umgang gewöhnt, verstanden wird. Alles dieses sind aber nur halbe Maasregeln. Eine radikale Abhülfe ist nur in der Natur der Sache zu suchen. Dem Verfertiger musikalischer Werkzeuge, der über die Mechanik derselben nachdenkt, wird es willkommen seyn, die Art und Weise kennen zu lernen, wie ich eine Probe-Guitarre nach diesen Sätzen konstruirt habe.

Die bisherigen Betrachtungen gaben zwar an die Hand, dass vom Parallelismus der Stege, Bünde und Sattel abgegangen werden musste. Allein ich kannte die Grösse dieser Divergenz noch nicht, da ich es nicht für zweckmässig hielt, die accessorische — nicht in der Verkürzung der Saiten gelegene — Tonerhöhung und die daraus folgende Grösse der Divergenz durch Rectifikation der krummen Linien und durch das Abmessen der Saitendurchmesser zu bestimmen.

Ohne diesen, an sich gewiss interessanten Weg zu verwerfen, wählte ich für jetzt den leichtern und kürzern, den Weg der Versuche, und verfuhr auf folgende Weise.

Durch ein besonders hierzu vorgerichtetes Monochord wurde die wahre Höhe für jeden Ton auf den Plätzen der E-Saite bestimmt. Auf der Guitarre wurde nämlich durch bewegliche Bünde für jeden Platz die richtige Stelle gesucht, und mit dem Hin- und Herschieben der beweglichen Bünde so lange fortgefahren, bis zwischen dem Tone des Monochords und dem Tone der Guitarre kein Unterschied mehr wahrzunehmen war. Auf gleiche Weise wurde mit der $\overline{e}$ Saite verfahren. Dass der Grundton des Monochords mit der E- u. $\overline{e}$-Saite beständig im Einklang erhalten werden musste, dass hierzu wiederholte Verifikationen nöthig waren, dass bey dem ersten Platz nur ein beweglicher Bund, bey den übrigen aber zwey gebraucht wur-

den, dass endlich die fixen Bünde genau so hoch über die Fläche des Grifbrets hervorragen mussten, als die Höhe der beweglichen betrug: dies sind Bemerkungen, deren blosse Erwähnung für jeden Künstler hinreichend ist. Hieraus ergab sich für eine Guitarre, deren Mensur 6044 Millimeter *) war, folgendes Resultat:

Bünde oder Plätze	Saitenlänge nach dem Monochord	Distanz der Bünde vom Sattel,		
		nach dem Monochord	nach dem Versuchen	
			auf der E Saite	auf der $\overline{e}$ Saite.
0	6044	0	0	0
1	5704	340	280	340
2	5384	660	591	656
3	5082	962	893	956
4	4796	1248	1178	1241
5	4527	1517	1446	1508
6	4273	1771	1698	1761
7	4033	2011	1937	2000
8	3806	2238	2162	2226
9	3592	2452	2375	2438
10	3391	2653	2575	2638
11	3201	2843	2764	2827
12	3020	3024	2944	3007

Die Vergleichung der zwey letzten Spalten giebt die gesuchte Divergenz. Sie ist zu bedeutend, als dass man die Bünde ohne weiteres um so viel neigen könnte. Dieses würde theils das Instrument entstellen, theils die an parallele Bünde gewöhnten Spieler irre machen. Es kann dieses aber leicht vermieden werden, wenn man den Sattel schief legt, und dem Hauptsteg die bisherige, auf die Richtung des Halses senkrechte Richtung lässt. Dadurch fällt die Richtung der Bünde ziemlich parallel und ziemlich senkrecht auf der Richtung des Halses aus. Ueberhaupt wird die Vorschrift zur Struktur einer völlig reinen Guitarre in folgenden Regeln ausgedruckt werden können:

1) Man gebe dem Sattel eine schiefe Lage, dergestalt, dass die $\overline{e}$-Saite ungefähr um den hundertsten Theil länger wird, als die E-Saite.

2) Man wähle den Bezug der Guitarre so, dass die Dicke der Saiten proportionirlich abnimmt.

3) Man bestimme durch Versuche und unter Anwendung eines guten Monochords sämtliche Plätze der E-u. $\overline{e}$-Saite durch bewegliche Bünde nach der oben beschriebenen Art.

Hat man kein Monochord; so kann man die Vertheilung der Plätze auf der E-u. $\overline{e}$-Saite nach dem Verhältnis der, aus den zwey letzten Spalten obiger Tabelle ersichtlichen Zahlen bewirken und man wird dadurch schon ein Instrument erhalten, welches in Rücksicht der Reinheit der Akkorde sich besonders auszeichnen u. Guitarren von gewöhnlicher Struktur weit übertreffen wird. Inzwischen ist es die Absicht gar nicht, die numerischen Werthe dieser Tabelle für so genau auszugeben,

*) Ein Millimetre ist $\frac{4433}{10000}$ Pariser Linie.

dass sie als Grundlage für die Konstruktion jeder Guitarre gebraucht werden sollen. Abgerechnet, dass ihre Bestimmung vom Bezug und von der Höhe der Bunde abhängt, wird sich auch durch ein geübteres Ohr manche Berichtigung derselben ergeben. Eben deswegen rathe ich dem Künstler nach No. 3. der eben gegebenen Vorschrift zu verfahren. Eine nicht ganz überflüssige Erinnerung ist noch diese, dass eine nach diesen Grundsätzen gebauete Guitarre völlig rein gestimmt werden muss, nicht aber mit einer Schwebung, welche sich vorzüglich gute Guitarrenspieler, wegen der bisherigen unrichtigen Theilungsart, angeeignet haben.

Zum Schluss halte ich noch zwey Bemerkungen für nöthig, deren eine den Instrumentmacher, die andere den theoretischen Musiker angeht.

Die bisherigen Monochorde haben mehr oder weniger den allgemeinen Fehler der Guitarren an sich. Die Vorrichtungen, nämlich, welche man zur Verkürzung der Saiten gebraucht, wirken auch mit — mehr oder weniger — auf die Spannung der Saite. Ist dieses auch noch so wenig, so wird der Einfluss auf den Ton doch bedeutend, wenn die Saite schon beträchtlich verkürzt worden ist. Da es zu umständlich seyn würde, dem, bey allen Monochord-Instrumenten vorausgesetzten Zustand der gleichen spannenden Kräfte durch freyhängende Gewichte herzustellen: so besteht die einfachste Kompensation der Spannkraft, welche die Verkürzungs-Vorrichtung ausüben könnte, in Federn, an welche die Saiten befestigt werden. Bringt man noch einen Regulator an, vermöge dessen die Spannkraft der Feder vermehrt oder vermindert werden kann: so kann man mit dieser Vorrichtung allen Erfordernissen eines Tetrachords genügen.

Aus der zweyten Spalte wird der Theoretiker nicht blos eine Hinneigung zur gleichschwebenden Temperatur, sondern auch eine Eigenthümlichkeit bemerken, die bey der Oktave sogar ein Paradoxon darstellt. Ich bemerke hierbey, dass ich mir eine eigene Temperatur aus physikalisch-mathematischen Gründen konstruirt habe, und dass aus dieser Temperatur die ersten Elemente zur Theorie des Kontrapunkts hervorzutreten scheinen. Das Eigenthümliche besteht in der Schwebung der Oktave, deren Grösse aus arithmetischen Betrachtungen abgeleitet worden ist. Die nähere Ausführung verspare ich auf eine andere Gelegenheit. Vor jetzt musste ich dieses erwähnen, weil sonst die Zahlen 3020 u. 3024. für Schreib- oder Druckfehler gehalten worden wären.

Arzberger.

Nachrichten.

Frankfurt a. M., d. 9ten April. Hr. Friedr. Graff, erster Violoncellist, und seine Gattin, gebohrne Boheim, Sängerin — beyde in königl. Würtemberg. Diensten, gaben vor zwey Monaten hier Konzert. Er bewies uns in einem Konzert und Variat. fürs Violoncell, von eigener Komposition, dass er für dies Instrument sehr schwierige Passagen schreiben, und dieselben bestimmt, rein, auch mit Geschmack, vortragen könne. Ob er gleich die Zuhörer gerade nicht entzückte, so mussten doch alle, welche sein Spiel beachteten und beachten konnten, die Leichtigkeit staunend bewundern, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten sicher und pracis ausführte. In diesem Punkte kann er zu den grössten Virtuosen dieses Instruments gegenwärtiger Zeit, gerechnet werden. — Mad. Graff riss das ganze Auditorium an sich; dem Eindruck ihres Portamento, ihrer Rouladen, ihres Trillo etc., ihrer vollaustönenden Stimme, war nicht zu widerstehn. Alles, was sie unternahm, wurde von ihr in der grössten Vollständigkeit ausgeführt. Sie zeigte uns in einem Recit. und einer Arie von Martin, einem Rondo von

Weigl, und einem Duett von Portogallo, welches sie mit Hrn. Berger sang, dass sie wirklich den Forderungen entspricht, die an grosse Sängerinnen gemacht werden können. — Dieses Künstler-Paar verweilte zu unserm grossen Vergnügen einige Zeit bey uns. Mad. Gr. trat mehrmals auf dem Theater in verschiedenen Opern auf, und erndtete auch da ungetheilten Beyfall.

Nicht weniger erfreute uns ein Besuch des Herzogl. Oldenburgischen Konzertmeisters, Hrn. Kiesewetter. Dieser sehr geschickte Violinspieler gab am 5ten April Konzert. Wir hörten in demselben die kraftige Sinfonie von Mozart aus D dur, von unserm vortrefflichen Orchester musterhaft dargestellt. Hr. Kiesewetter spielte dann ein gut, und besonders effektvoll geschriebenes Violinkonzert von Krommer, und trug dieses in einer Vollendung vor, dass es uns einen seltenen Genuss gewährte. Er rechtfertigte schon dadurch das Zutrauen, das man hier, nach fremden Urtheilen, zu ihm, als einem grossen Violinspieler, gefasst hatte, in vollem Maasse. Hr. Liberati sang ein Rondo von Sterkel. Liber. ist bey der hiesigen Oper engagirt; sein Name klingt zwar italienisch, aber er ist doch ein ehrlicher, guter Deutscher, von feiner Bildung und mannichfachen Kenntnissen — einer von den vielen Mannern, welche die Ereignisse der letzten Jahre aus bedeutenden Verhältnissen, aus beträchtlichem Glückstande und Wirkungskreise geworfen und genöthigt haben, das, was sie sonst zu ihrer Erholung übten, nun zu ihrer Erhaltung anzuwenden. Er betrat hier zuerst das Theater, und wählte zum ersten Versuch die Rolle des Titus in Mozarts Oper gleiches Namens. Dieser Versuch gelang ihm im hohen Grade. Er hat eine kräftige, deutsche Tenorstimme, und versteht mit dieser Anstand und zweckmässige Aktion auf dem Theater zu verbinden; und schon das sichert ihm allgemeinen Beyfall. Aber er versteht auch zu singen, und kann auch singen, und zwar gut und verständig singen: das hat er schon oft bewiesen, und bewies es auch heute, so viel es möglich war, in dem Rondo von Sterkel. — Hr. Wippert, ein neues Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, blies ein Konzert auf der Klarinette von Krommer, und zeigte sich als wahren Virtuosen auf diesem Instrumente. Voller, kräftiger, dabey biegsamer und ausserst angenehmer Ton, Fertigkeit und Geschmack sind bey ihm zu finden, und demnach kann er wol überall, wo er sich hören lässt, Anspruch auf gerechten Beyfall machen. — Die zweyte Abtheilung eröffnete die einnehmende Ouvertüre aus Sophonisbe von Paer. Dann folgte eine Konzertante für zwey Violinen von Winter, gespielt von den Herren Kiesewetter und Joseph Schmitt. Das Ganze wurde musterhaft ausgeführt. Ueber Hrn. J. Schmitt, diesen jungen, talentvollen, angehenden, emporstrebenden Künstler, werde ich bey einer andern Gelegenheit noch Anlass finden, Ihnen mehr zu sagen. Die Hrn. Hill und Berthold sangen ein ziemlich unbedeutendes Duett von Weigl; es wurde auch so gesungen und aufgenommen. Zum Schluss des ganzen Konzerts spielte Hr. Kiesewetter noch Variationen, in welchen er sich in seiner ganzen Trefflichkeit zeigen konnte. Er legte da eine unbeschreibliche Gewandtheit in allen Stricharten, und in der Art seines Vortrags einen wahren Kunstgeschmack dar. Ein starkes Auditorium, grosse Aufmerksamkeit und lauter Beyfall bewiesen ihm, dass seine Vorzüge erkannt wurden.

Berlin, d. 21ten Apr. Den 10ten ward zum Benefiz für Mad. Bethmann zum erstenmal Klingemanns Columbus gegeben. Hr. Beschort gab diesen würdig gezeichneten Charakter meisterhaft, und die ganze Darstellung war rühmenswerth. Die zur Handlung gehörige Musik ist vom Hrn. Kapellm. Weber. Besonders charakteristisch war die Musik der Chöre und Märsche, namentlich beym Em-

pfang des Kaziken (Hr. Lahes) mit Siegesgesängen im zweyten Akte, und bey der Todtenfeyer der Malvida (Mad. Schröck) im 5ten Akt.

Am 12ten gab Hr. A. Schmidt, Privatlehrer auf der Guitarre, im Saale des englischen Hauses ein musikalisches Divertissement. Man hörte mehrere gute Solostücke — ein Mozartsches Quintett, mehrere Gesänge etc. Hr. S. selbst trug verschiedene Lieder und andere Gesänge von seiner Komposition, mit Begleitung der Guitarre und zum Theil auch einiger andern Instrumente, vor.

Am 13ten gaben die Hrn. Schröck und Westenholz Konzert im Theatersaal. Der erste Theil ward mit Cherubini's imposanter Ouvertüre zur Lodoiska eröffnet. Hr. Westenholz blies hierauf mit bewundernswürdiger Kunst und herrlichem Ausdruck ein schönes, von ihm komponirtes Oboekonzert aus F dur. Dem. Koch sang sodann eine Scene aus Paers Griselda mit obligater, von Hrn. Clemens gespielter Violin. Zuletzt blies Hr. Schröck, so angenehm wie immer, ein Flötenkonzert. Im zweyten Theil spielte einer der besten Schüler Rombergs, Hr. Weisse jun., ein Violoncellkonzert von seinem Lehrer. Dem. Koch und Hr. Eunike sangen das Duett aus Pärs Sargino, mit obligater, von Hrn. Bär geblasener Klarinette. Zuletzt bliesen, wetteifernd an Kunst und Ausdruck, die Hrn. Schröck und Westenholz ein neues Doppelkonzert für Flöte und Hoboe, von des letztern Komposition.

Den 20sten gab Mad. Grobenschütz, eine unsrer talentvollsten Dilettantinnen, Konzert im Theatersaal. Sie spielte mit vieler Fertigkeit und ziemlichem Ausdruck das bekannte Trio vom Prinzen Louis Ferdinand aus Es dur, mit Begleitung der Hrn. Hummerich und Krauts, und eine Solosonate von Dusseck aus A dur; weniger gefiel ihr Gesang, indem sie mit den Hrn. Blume und Weitzmann das Terzett aus Paers Sargino sang. Ausserdem verdienen Auszeichnung: Mehuls treffliche Ouvertüre aus Adrian, eine Scene von Righini, ges. von Dem. Koch, ein Hornkonzert von Riotte, geblasen von Hr. Schunke, und die ferne Vokalharmonie, indem drey Stücke — Sanctus, Agnus Dei, Dona nobis — aus einer Messe für Mannerstimmen a Capella von Rungenhagen, im Ganzen gut, aus der Ferne gesungen wurden. Der Saal war, für diese Jahreszeit, ziemlich voll.

Vorläufige Notizen.

Im Wiener Burgtheater ist in der Charwoche Haydns Schöpfung von zweyhundert Musikern in der Resonanzkuppel jenes Theaters sehr gut ausgeführt und mit neuem Beyfall aufgenommen worden. Ebendaselbst im Theater an der Wien hat man Händels Messias mit gewohntem Erfolg gegeben. — Alle Urtheile, die uns von Wien aus zukommen, und die öffentliche Stimme daselbst nicht weniger, geben der Musik zu Weigls Schweizerfamilie vor der zum Waisenhause noch den Vorzug. — In den Wiener Hoftheatern ist im Anfange des Aprils eine neue kleine Oper in einem Akte: das Grenzstädtchen — mit Musik von Riotte, der sich jetzt in Wien aufhält, gegeben worden, und hat nicht misfallen, aber auch kein bedeutendes Glück gemacht. Das Stück ist nach Kotzebue's Lustspiel, die Brandschatzung; die Musik fand man ziemlich lebhaft, fliessend und angemessen, aber zu gewöhnlich. — In der Nachricht, Beethovens fortwährenden Aufenthalt in Wien betreffend, (No. 25. d. Z.) ist die Stelle zu berichtigen, dass diesem Künstler der Ruf nach Kassel durch Hrn. Reichardt zugekommen sey; B. erhielt denselben vielmehr durch den königl. westphal. obersten Kammerherrn, Hrn. Grafen Truchsess-Waldburg, und zwar zum Amte eines ersten Kapellmeisters. Dass Hr. Reichardt nicht mehr in königl. westphal. Diensten sey,

berichten wenigstens mehrere öffentliche Blatter, und unwidersprochen. — Der sorgsame und schön ins Auge fallende Druck der vollständigen Sammlung der Lieder und andern Gesange Göthe's, von Hrn. Reichardt in Musik gesetzt, und theils früher zerstreuet herausgegeben, theils neu bearbeitet, ist nun in der Breitkopf- und Härtelschen Offizin vollendet; das Werk, dessen Pränumerationspreis zu einem Dukaten — nach Verhältnis, sehr wohlfeil angesetzt ist, wird nächstens in drey Heften ausgegeben werden.

Recensionen.

Trois Quatuors à 2 Violons, Viola et Violoncelle, composés et dedics à Ms. Jean Zimmer, par P. Haensel. Op. 17. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 9 Francs.)

Hrn. Hänsels Arbeiten in dieser Gattung erheben sich zwar selten zum Neuen, Originellen, Ueberraschenden, in der Melodie oder dem Gange der Modulation, und wo der Verf. das letztere bisweilen versucht, ist er nicht immer glücklich: aber eine rühmliche Eigenschaft desselben ist, dass er, ein würdiger Schüler vom Vater Haydn, mit Selbstkenntnis und bescheidener Resignation innerhalb der Grenzen seines Talents zu bleiben und hier alles zu leisten sich bemüht — womit es ihm denn auch, und nicht selten sehr rühmlich, gelingt. So empfehlen sich seine Quartetten durch ihren gefalligen, melodischen Charakter, und durch eine gewisse wohlerwogene Haltung und Einheit, die jedes Stück zu einem gutgeordneten und zusammenhängenden Ganzen machen. Mit diesen Vorzügen, so wie auch noch mit dem, auch andern H.schen Quartetten vorzüglich eigenen, dass sie ganz für die Instrumente passen, für die sie geschrieben sind, und dem guten Geiger Gelegenheit genug darbieten, sein Talent zu entwickeln — ist auch gegenwärtiges Werk ausgestattet, mit welchem Hr. H. gewiss denen ein angenehmes Geschenk macht, die sich von dem Bizarren, Phantastischen und Schwülstigen, das ihnen von so manchen Seiten her um die Ohren sauset, aber das Herz nicht zu treffen vermag, bey einer einfachen, melodischen und heitern Musik gern erholen. Das erste dieser drey Quart. geht aus E mol, das Andante aus G dur. In ihm hat das erste Allegro ganz die Eigenschaften, die wir oben von Hrn. H.s Arbeiten überhaupt gerühmt haben. Ein sanftes, melodisches — nicht eben neues, aber wohl verziertes Thema, wechselt mit heitern, ganz für die Violin geeigneten Passagen ab, und bildet mit ihnen ein wohlgeordnetes Ganze. Menuet und Andante sind gut gelungene Satze. Das Finale ($\frac{3}{4}$) ist für seine Länge doch wol ein wenig zu einförmig, wozu die Veranlassung schon im Thema liegt, das zu wenig hervorsticht. Das Majore, (E dur) das als Zwischensatz mehr Mannichfaltigkeit in dieses Stück bringen soll, scheint dazu wenig geeignet. Denn eigentlich wiederholt es fast nur den Hauptgedanken, in die dur-Tonart und in eine langsamere Bewegung übersetzt. Und warum hat der Komponist für dieses Majore den $\frac{2}{4}$-Takt stehn lassen, da es doch ganz unleugbar im $\frac{4}{4}$-Takte sich bewegt? dergleichen Freyheiten sollten sich gute Meister nicht erlauben. — Das erste Allegro von No. 2. (B dur) ist, nach Rec. Gefühl, das unbedeutendste Stück in dieser ganzen Sammlung. Der melodische Theil sagt wenig, und die Passagen dazwischen sind sehr gewöhnlich. Das Ganze, in dem vorgeschriebenen Tempo (non troppo) vorgetragen, bekommt einen schleppenden Charakter, der bald Langeweile macht; und doch lassen die ziemlich raschen Passagen in Sechzehntheil-Triolen keine schnellere Bewegung zu. Es ist ein verfehlter Ernst in diesem Stücke. Doch alle folgenden Satze dieses Quartetts — das edle, rührende Adagio, (Es dur,) das liebliche Menuet, und besonders das hei-

tere, tändelnde Finale, (Allegro molto, wobey man aber sehr wohl thun wird, es mit dem Molto zu genau nicht zu nehmen,) söhnen mit dem Verf. völlig wieder aus. No. 3. (D dur) ist, nach Rec. Urtheil, das brillanteste und interessanteste Quartett in dieser Sammlung. Das erste Allegro, originell in seinen Melodieen, im raschen Drey-Vierteltakt, athmet Kraft und Leben. Es wird jeden, der es in seinem Charakter kurz und lebendig, mit kräftigen Trillern, da wo sie bezeichnet sind, vorzutragen weiss, in die beste Stimmung versetzen. Den Schluss dieses schönen Quartetts macht ein kräftiges Presto, das freylich recht ordentlich presto gespielt werden muss, um seine ganze Wirkung zu thun.

Dix Variations sur l'air favori de l'opéra: Der Dorfbarbier, p. le Pianoforte, comp. et ded. à Mad. la Baronne Fan. d'Arnstein, par Ignace Moscheles, agé de 14 ans. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Rec. weiss von diesem 14 jährigen Musiker nichts, ausser dass er das Lob seines Klavierspiels in dieser Zeitung gelesen hat. Dieses Werkchen spricht aber auch für sein keineswegs gemeines Talent und selbst seine nicht oberflächliche Kenntnis, was Komposition betrifft. Gewöhnlich verirren sich selbst gute Köpfe in so frühen Produkten entweder in Ueberladung und Verworrenheit, oder in gar zu sichtbares Nachahmen erwählter Vorbilder: dem jungen M. kann man aber weder das Eine, noch das Andere vorwerfen. Er thut der Sache zwar zuweilen zu viel, künstelt bald, und sinkt dann wieder, bleibt überhaupt sich selbst und dem einmal Begonnenen nicht überall treu — und was dergleichen Schwachen vielleicht aller noch nicht viel Geübten sind: aber eine schätzbare Eigenthümlichkeit leuchtet aus Stücken, wie Var. 5., 7., 10., eine Liebe zu solider Bearbeitung aus eben denselben und Var. 2. u. 8., und ein gewisser Sinn für das, was sich im Allgemeinen für Spieler und Instrument vortheilhaft ausnimmt, fast aus allen, unverkennbar hervor. Sonach dürften gar manche nicht eben unbeliebte Klavierkomponisten, die des jungen M. Vater oder Grossvater seyn könnten, sich dieser Arbeit gar nicht schämen; und von ihm darf man um derselben willen — freylich vorausgesetzt, er hat sie allein gemacht — sehr viel Gutes mit Zuversicht erwarten.

Kurze Anzeige.

Serenade pour le jour de fete d'une Dame, ou Demoiselle, (!) pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon et d'un Violoncelle, comp. et dedié au beau Sexe par leur serviteur (!) J. N. Zapf. à Vienne, chez Jos. Eder. (Pr. 2 Fl. 12 Xr.)

Das ist doch ein Titel! Wer da nicht zulangen wollte —! Was wird denn aber den Damen oder Demoisellen hier von ihrem Serviteur geboten? Nichts, als was, der Sache nach, schon hundertmal von Andern der ganzen Welt geboten worden ist: ein ziemlich gewöhnliches, munteres Rondo, eine hübsche Menuett, nach Art deren, in Sinfonieen, ein Adagio, das Ansprüche macht, ohne sie zu erfüllen, und ein lebhaftes, nicht übel behandeltes Finale; mithin etwas, das im Ganzen nicht zu verachten ist, das aber gewiss auch, neben so vielem Aehnlichen, nur ganz sacht vom Stapel hätte laufen sollen. Doch wer so entschieden und ausschliessend sich dem beau Sexe weihet, verlangt wahrscheinlich auch dies nur zum Richter; und so mag es denn mit dieser kurzen, allgemeinen Anzeige genug seyn.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten May. No. 32. 1809.

Mariane Kirchgessner in den letzten Tagen ihres Lebens.

(Bruchstück der zu erwartenden Biographie dieser Künstlerin vom Hrn. Rath Bossler *).

Schon in Nürnberg, und auf ihrer ganzen Reise von da nach Stuttgard, sprach Mariane beständig von ihrem lieben Bruder, den sie seit sieben Jahren nicht mehr gesprochen hatte, und war voll Freude, wenn sie sich nun bald in dessen Nähe dachte. Ungeachtet sie auch ihre beyden Schwestern, von denen die jüngste seit acht Jahren auf ihren Reisen sie begleitete, recht herzlich liebte; so fand doch zwischen diesem ihrem Bruder und ihr noch eine ganz eigene Innigkeit und Uebereinstimmung der Gefühle statt, die ich oft mit tiefer Rührung bewunderte.

Ihr Bruder war Grossherzoglich-Badenscher Oberamts-Kommissär in Odenheim, vier Stunden von ihrer Vaterstadt Bruchsal und funfzehn von Stuttgard, wohin wir gingen. Wegen dieser Nähe von einer Tagreise erwartete die gute Schwester, dass er ihr gewiss die Freude machen und sie besuchen würde, wenn sie ihm ihre Anwesenheit in Stuttgard melden liess; das wollte sie aber erst dann, wenn daselbst ihr Konzerttag bestimmt wäre. Ich schrieb ihm also in ihrem Namen, lud ihn und seine Gattin zum Konzert ein, und wir hofften von Tag zu Tag, Nachricht von ihm zu erhalten. So verflossen vierzehn Tage und noch immer kam keine Antwort. Jetzt musste abermals geschrieben und der Brief der Sicherheit wegen auf dem Postamte besonders empfohlen werden: aber selbst dieser kam erst nach vier Wochen an seine Behörde **).

Mariane konnte gar nicht begreifen, dass ihr Bruder nichts von sich hören lasse und war sehr ängstlich besorgt um ihn. Mittlerweile fand sich unvermuthet eine Gelegenheit in Stuttgard, ihrem Bruder ausser der Post Nachricht zu geben, worauf er auch unverzüglich einen besondern Boten sandte und seine Schwester nach Odenheim einlud, weil seine Amtsgeschäfte gegenwärtig ihm schlechterdings keine Entfernung erlaubten.

Das war nun freylich die Meynung meiner Freundin nicht; er sollte ja erst noch die

*) Wir haben schon in einer frühern No. unser. Z. auf diese Schrift — nicht nur als auf ein würdiges Denkmal der Verstorbenen, sondern auch als auf eine sehr anziehende Lektüre für alle, die nur einigen Antheil an ihr genommen — aufmerksam zu machen gesucht. Wir brauchen, was wir dort gesagt haben, um so weniger zu wiederholen, da unsere Leser aus diesem Fragmente nun selbst auf das Ganze schliessen können. Nur das setzen wir jetzt hinzu, dass auch die versprochenen Verzierungen des Werkchens, ohngeachtet des so wohlfeil angesetzten Pränumerationspreisses, vorzüglich schön und sorgsam gearbeitet werden. d. Redakt.

**) Beweis genug, dass die damals laute Klage über die grosse Unrichtigkeit der Briefposten im Würtembergischen nicht ungerecht war. —

Freude haben, ihrem Konzerte in Stuttgard beyzuwohnen! Indessen überlegten wir die Reise nach Odenheim: und da fanden sich zwey bedenkliche Hindernisse. Bey Odenheim sind einige enge Hohlwege, wo man mit unserm Reisewagen, bey dessen breitem Gleise, unmöglich durchfahren konnte; und, wenn man ja auch einen andern Wagen nehmen wollte, musste die Harmonika, die der guten Mar. so sehr am Herzen lag, und von der sie sich, wenn ich sie nicht in Schutz nahm, nie trennen wollte, zurück bleiben. Das ging nun wieder nicht, und sie war in der That nicht wenig verlegen. — Endlich entschloss ich mich, leider! in Stuttgard und bey dem Instrumente zu bleiben, weil ihr Bruder seinen Wagen zu schicken versprochen hatte. Freylich war es mir bedenklich, dass sie sich im Novembermonat, in einem offenen Wagen, bey ihrer zärtlichen, schwächlichen Konstitution, der Witterung aussetzen wollte, zumal da sie bisher nur unsern äusserst bequemen Reisewagen, (einen engl. Coupé mit Gläsern,) worin sie gegen Kälte und jede Witterung vollkommen geschützt sass, gewohnt war. Allein sie liess nun nicht nach; der Bruder wurde gebeten, seinen Wagen nebst einem Begleiter zu schicken, der denn auch den 17ten November v. J. gegen Abend bey uns ankam.

Die gute Kirchgessner, möglichst gegen die Kälte geschützt, fuhr nun mit ihrer Schwester und ihrem Begleiter den folgenden Tag früh um sechs Uhr, an einem überaus neblichten und kalten Tage von Stuttgard ab; speiste bey ihren Verwandten in der Oberamtey zu Bretten zu Mittage, und kam Abends etwas spate, da es schon finster war, in dem fatalen Hohlwege an. Der Kutscher versah sich zwar mit einer Laterne, allein unglücklicher Weise verlöschte das Licht.

Ungeachtet die Verewigte den grössten Theil von Europa mit mir durchreist und so viele schlimme und gewiss gefährliche Wege zurückgelegt hatte; ungeachtet wir auch noch nie umgeworfen, und ihr, so lange ich mitreiste, nicht das allergeringste Widerwärtige begegnet war: so hatte sie doch, so oft die Rede von Hohlwegen war, eine unbeschreibliche Aengstlichkeit, und mir war es in dieser Hinsicht immer leid, wenn wir dergleichen zu passiren hatten. Freylich, da sie bey dem traurigen Verluste ihrer Augen von den Umgebungen sich nicht selbst überzeugen konnte, stellte sie sich immer das Schlimmste vor; und da half alles Einreden, alle Vorstellung nichts, bis die vermeynte Gefahr überstanden war. So stelle man sich denn auch hier ihre grosse Angst vor! —

Der Kutscher musste nach Odenheim reiten, das noch eine gute halbe Stunde entfernt war, um die Laterne wieder in Stand zu setzen, und bis er zurückkam, verstrichen fast drey Viertel-Stunden. Unterdessen wurden die Pferde unruhig und wollten fort. Das fehlte noch; die ohnehin ängstliche Freundin wurde nun noch ängstlicher und wollte durchaus nicht mehr im Wagen bleiben. Man musste ihr heraushelfen und sie blieb bey dem neblichten, feuchten, kalten Wetter im Freyen stehen, bis die leidige Laterne zurück gebracht wurde.

Dass alles dies auf die Schwächliche höchstnachtheilig wirken musste, lässt sich leicht denken. — Der Hohlweg wurde jedoch nun glücklich zurückgelegt, und bald darauf umarmten sich die liebenden Geschwister: aber auch diese übermässige Freude — sollte sie nicht dem sehr zarten Nervenbau meiner Freundin zu erschütternd gewesen seyn? — Indessen ward alles überstandene Ungemach vergessen, man war innigst froh und glücklich zusammen, und brachte so auch noch den ganzen Sonnabend zu, wo eine weitere Reise nach Mannheim *) ver-

*) Mannheim liegt elf Stunden von Odenheim; die älteste Schwester ist dort an den Grossherzoglich-Badenschen Hof-Oekonomie-Rath, Hrn. Mayer, verheirathet.

abredet und gleich den folgenden Morgen von den drey Geschwistern und des Bruders Gattin angetreten ward. Auch dieser Besuch ging vergnügt von statten, und Schwester und Schwager wurden sehr angenehm überrascht.

Da aber die Berufsgeschäfte des Bruders und die festbeschlossene Rückkehr der Schwester nach Stuttgard unsre Reisenden bestimmten, nur Einen Tag in Mannheim zu verweilen: so wurde schon Dienstags Morgens der Weg nach Hause wieder angetreten, und die Mayersche gesammte Familie fuhr bis nach Schwezingen mit. Keines dieser so glücklich sich fühlenden Geschwister hatte auch nur die fernste Ahnung, dass sie sich in diesem Erdenleben hier zum Letztenmale umarmen könnten!

In Schwezingen nahm man Abschied von einander. Schwager und Schwester mit ihren Kindern fuhren nach Mannheim zurück; die beyden andern Schwestern aber, und der Bruder nebst seiner Gattin, setzten mit der Post ihren Weg nach Odenheim fort. Auf dieser ihrer Rückreise zeigte sich die erste böse Vorbedeutung: sie fuhren noch nicht weit, so warf der unachtsame Postillion den Wagen um. Zwar litt Niemand Schaden; aber der Schreck griff die Nerven der armen, reizbaren Mariane von neuem sehr heftig an.

Indessen ging auch das vorüber, und am Ende war man nur froh, dies Abenteuer noch so glücklich bestanden zu haben. Unter solchen Betrachtungen erreichten sie bey guter Zeit Odenheim, wo sie in herzlicher Eintracht bis Mittwochs zusammen blieben. Donnerstags, den 24sten November, trennten sich Schwester und Bruder, die sich so zärtlich liebten, um sich — gar bald in jenem besseren Leben wieder zu finden! Meine gute Kirchgessner kam dann mit ihrer Schwester am nämlichen Tage Abends bey mir in Stuttgard wieder an.

Ich kann es nicht leugnen — alle meine Freunde in Stuttgard wissen es — dass ich seit ihrer siebentägigen Abwesenheit in grösster Unruhe und Besorgnis um sie war: desto grösser war nun meine Freude, sie so munter und fröhlich wieder zu sehen.

Mit inniger Freude erzählte sie mir von dem Wohlstande ihres Schwagers und ihres Bruders, auch von deren talent- und hoffnungsvollen Kindern. Von Amalien, der ältesten, eilfjährigen Tochter ihrer Schwester, sagte sie mir, dass sie schon sehr fertig Musik lese und das Fortepiano recht brav und mit Ausdruck spiele, zugleich auch eine recht angenehme Stimme habe; sie wollte sie, wenn sie von ihrer Reise zurückkame, wegen ihrer Talente — und auch wegen ihrer netten Hand und gelenksamen Finger, ganz zur Harmonikaspielerin bilden und ihr alle Vortheile zeigen. Ihres Bruders Kinder aber lagen ihr besonders am Herzen, weil sie bey aller Fähigkeit, die sie verriethen, in dem Landstädtchen nicht die nöthige Bildung, wie sie es wünschte und wie jene ihrer Schwester in Mannheim, haben könnten: mit dem zurückfahrenden Kutscher ihres Bruders schickte sie gleich von Stuttgard aus einige Bücher und Musikalien, und nahm sich vor, in Zukunft ferner für sie zu sorgen.

Weil wir nun schon den Sonnabend nach Tübingen mussten, wo durch die Güte des Hrn. Bilfinger*) auf Sonntag, den 27sten Nov., ein Konzert veranstaltet war, so verliessen wir unsre lieben, mir unvergesslichen Freunde in Stuttgard, (deren ich schon früher gedachte,) und kamen bey guter Zeit in

*) Hr. Bilfinger, Gouverneur bey dem jungen Hrn. Grafen von Zeppelin, ein überaus liebenswürdiger, warmer Kunstfreund, der sich mit vieler Mühe und Freundschaft für die selige K. interessirte, und dem ich auch jetzt noch mit vieler Rührung danke! —

Tübingen an. Sonntags Nachmittags um drey Uhr *) wurde denn das Konzert im Kollegien-Saale gegeben. Es war über alle Erwartung zahlreich besucht, und Hr. Bilfinger und eine Dilettantin machten es durch ihren Gesang noch unterhaltender. Unsere Kirchgessner spielte hier Solo, ohne alle Begleitung, und im zweyten Theile ebenfalls. Sie beschloss dieses ihr letztes Konzert mit dem vierstimmigen vortrefflichen Choral von Joh. Seb. Bach: Was Gott thut, das ist wohlgethan; und damit überhaupt ihr unerreichbares Harmonikaspiel auf dieser Erde.

In Tübingen hatten wir auch noch das Vergnügen, Hrn. Dr. Cotta kennen zu lernen, der uns sehr freundschaftlich aufnahm, und mich mit Briefen an seine Freunde in der Schweiz, nach Luzern, Zürich, und an Pestalozzi in Yverdun, auf dessen Bekanntschaft ich mich so sehr freuete, versah.

Nun setzten wir unsre Reise fort und kamen, da wir bey der grossen Kalte und dem tiefen Schnee auf den hohen Bergen, die wir zu passiren hatten, nur kurze Tagreisen machen wollten, Freytags den 1ten December v. J. im Gasthof zur Krone in Schaffhausen an.

Meine Freundin war wirklich froh, dass wir (wie sie sagte) endlich das Ziel unsrer Reise, die Schweiz, erreicht hatten, und speiseten auch diesen Abend mit Appetit. Sonnabends frühe gab ich meine Briefe ab, machte meine Besuche, und fand die Wahrheit bestätigt, dass echter Biedersinn hier zu Hause sey. Nachmittags hatten wir schon mehrere Besuche, und die Kirchg. unterhielt sich sehr angenehm. So auch Sonntags, wo die Gute ihrer Schwester versprach, Mondtags sollte sie an den Rheinfall fahren, wozu sie auch schon des Wirths Kutsche bestellte. Sehr vergnügt war sie, als uns die Herren Professoren Müller, Freier, Mezger und dessen Hr. Sohn, der Prediger, der vortrefflich Flöte spielt, besuchten; auch kamen noch Hr. Rittmeister Ziegler, Präsident des Musikkollegiums, Hr. Peyer und Hr. Musikdir. Aberlen, zu uns. Allein Abends klagte sie sich und begab sich früher als gewöhnlich zu Bette. Ihre Schwester und ich glaubten, dass wol wieder ein Katarrh im Anzuge sey; man gab ihr einige Erleichterungsmittel: aber die ganze Nacht durch war die Kranke unruhig und die Hitze nahm immer mehr zu, so dass ich Mondtags früh bewogen wurde, nach einem der ersten Aerzte zu schicken. Hr. Dr. Stockar kam. Dieser hielt die Krankheit eben auch für ein Katarrhfieber. Ich war zwar dadurch einigermassen beruhigt; allein die grosse, ganz ungewöhnliche Gleichgültigkeit meiner Freundin gegen alles, fiel mir und der Schwester doch nicht wenig auf.

Nachmittags kam ihr Arzt wieder, und gab uns alle Hoffnung; aber das Fieber und die Hitze hielten immer an, und sie brachte auch die Nacht vom Mondtage zum Dienstage sehr unruhig hin. Dienstags hatte es den Anschein einiger Besserung; allein gegen Abend klagte sie Seitenstechen, und die Hitze nahm so sehr überhand, dass sie nach Mitternacht delirirte. Ich schickte also in der Nacht zum Arzte, und bat ihn angelegentlichst, mir doch seine Meynung nicht zu verschweigen. Da erklärte er mir, dass die Krankheit wirklich bedenklich sey. Unsre Theilnahme drängte uns, alles anzuwenden, die geliebte Kranke zu retten: nach des Hrn. Dr. Stockar Genehmigung zogen wir Hrn. Dr. Wepfer noch mit zu Rathe. Dieser war Morgens gegen drey Uhr gekommen. Beyde Aerzte berathschlagten sich nun lange miteinander, gaben sich alle Mühe, das theure Leben zu retten,

*) Es ist von jeher Sitte in Tübingen, die Konzerte um diese Zeit angehen zu lassen — wenn ich nicht irre, wegen der vielen Stipendiaten, welche frühe zu Tische müssen.

und waren beynahe den ganzen Tag hindurch abwechselnd am Bette meiner guten Kranken: aber die Krankheit hielt die ganze Mittwoch und die folgende Nacht in gleicher Stärke an und die Kranke delirirte auch mitunter.

Donnerstags frühe gegen neun Uhr sprach sie wieder ganz ordentlich, bat die Aerzte, ihr doch zu sagen, ob sie noch hoffen könne, gerettet zu werden? und mich fragte sie, ob sie nicht einen Geistlichen ihrer Religion haben könnte? — Sie wünschte noch zu beichten und nach den Gebräuchen ihrer Kirche ihre Andacht zu haben. Ich sagte ihr, (denn ich hatte mich schon vorher darnach erkundigt,) dass eine halbe Stunde von Schaffhausen ein Geistlicher ihrer Kirche wohne, und liess ihn unverzüglich holen. Nach Verlauf von etwas mehr als einer halben Stunde trat er schon an ihr Bett. Die Kranke reichte ihm die Hand, und so schwach sie auch war, eröffnete sie ihm doch mit vieler Ergebung ihres Herzens Anliegen. Der Geistliche erfüllte ihre Wünsche, betete mit ihr, und versah sie mit den heiligen Sakramenten. Während dieser frommen Handlung begab ich mich in das Nebenzimmer und bat im Stillen den Herrn des Lebens und des Todes um seine Hülfe und Errettung. — Nachher ging ich wieder in das Krankenzimmer, wo der Geistliche an ihrem Bette sass und mit ihr sprach. Sie bat ihn, dass er doch für sie öffentlich beten möchte. Sie habe das Vertrauen zu Gott, dass er in den Schwachen mächtig sey; dass er auch vom Tode erretten könne. Sie füge sich zwar ganzlich dem Willen des Unendlichen; könne es aber nicht bergen, dass, wenn es sein göttlicher Wille sey, sie gern noch einige Zeit zu leben wünsche. Sollte es aber Gott anders mit ihr beschlossen haben und sie von dieser Welt abfordern: so bäte sie ihn, ihr doch in seinem Garten eine Ruhestätte zu gönnen *).

Den ganzen Tag über war sie bey völliger Besinnung, aber man durfte nicht viel mit ihr reden, musste sie wegen ihrer grossen Schwäche schonen und ganz ruhig lassen. Sie ruhte aber auch des Nachmittags und schlummerte recht sanft, so dass wir nach dem uns zunächst wohnenden Arzte schickten, um noch einen Theilnehmer unsrer herzlichsten Freude zu haben; denn unsre Hoffnung war sehr gross, und im Geiste sahen wir unsre liebe Kranke schon vom Tode gerettet und uns wieder geschenkt. Allein der Ewige hatte es anders beschlossen. Um Mitternacht wurde sie wieder kränker und redete anhaltend irre; und Freytags, den neunten December, Morgens gegen zehn Uhr sah man alle Kennzeichen ihrer herannahenden Auflösung.

Da schwand sie nun hin, meine so schöne Hoffnung, und mit ihr mein ganzes Bewusstseyn. Ich war wie zernichtet, die jetzt zu verlieren, die ich so väterlich liebte; die seit achtzehn langen Jahren in so manchen frohen, aber auch höchst traurigen Stunden meine unzertrennliche Reisegefährtin war! Es brach ihr wohlwollendes, gutes Herz, das so gern leidende Mitmenschen erfreuete, und sich innig betrübte, wenn ihm das nicht möglich war; es erstarrten die Finger, deren Zartgefühl einst so himmlische Töne schuf; deren seelenvolles Spiel so viele Tausende in höhere Regionen emporzauberte — alles ein Raub des Todes! —

Ihnen, meinen edlen Freunden in Schaffhausen **), die mir Gott in jenen Trauerstun-

*) Die gute Seele wusste damals nicht, wie edel und tolerant man in Schaffhausen dachte; wusste nicht, welche allgemeine Theilnahme, welche warme Freunde, sie hier bey und nach ihrem Tode noch fand!

**) Die Herren Professoren Müller, Metzger, Freier — Namen, die mir bis an meine Gruft verehrungswürdig und unvergesslich bleiben werden! —

den zum Trost sandte, die mir so hülfreich beystanden, sich meiner und der Schwester meiner nun vollendeten guten Kirchgessner so liebevoll und gütig annahmen, uns keinen Augenblick in unsrer schrecklichen Lage verliessen — o, wie dank' ich Ihnen? wie kann ich Ihnen danken? — Möge der ewige Belohner jeder guten That sie stets dafür erfreuen! —

Die bangen Stunden des Hinsterbens meiner Freundin, von zehn Uhr des Morgens bis auf den Abend, zermalmen noch jetzt mein Herz, wenn ich sie mir vergegenwärtige — und meine Freunde wissen es, wie ich ohne alles Bewusstseyn dahin sank, und was meine Seele damals litt. —

Gegen vier Uhr des Nachmittags kam der hochwürd. Pater Läuble, Beichtvater des Frauenklosters Paradies, (das eine halbe Stunde von Schaffhausen im Thurgau liegt,) und betete noch mit der Sterbenden, wobey sie einigemal kaum noch merkbar: Schön! recht schön! — nachher auch eben so: Bruder *) und Therese **) lallte. Noch bis halb neun Uhr des Abends lag die Arme in den letzten Zügen: dann aber entfloh ihr Geist in die Lichtgefilde der Vollendeten und Verklärten, um in ihre Hymnen am Throne des Unendlichen einzustimmen.

So wie sich ihr Geist, durch ihr ganzes Leben, gern mit edlen und erhabenen Gegenständen beschäftigte: so schuf sich auch ihre Seele in jenen Stunden ihrer herannahenden Vollendung lauter würdige, schöne, frohe Bilder; denn sie sah Regenbogen, Sonnen, hörte schönen, entzückenden Gesang von Kindern, Geläute von reingestimmten Glocken. Einmal, (es war Mittwoch Nachts) rief sie mit noch lauter Stimme ihrer Schwester zu, es seyen so viele Menschen im andern Zimmer, sie sollte doch auf ihre Harmonika achthaben, dass nicht daran gestossen würde. — Aengstliche und schreckhafte Vorstellungen beunruhigten sie auf ihrem Krankenlager gar nicht, und sowol hier, als auch selbst im Sterben, war sie ein wahres Muster von christlicher Gelassenheit und Ergebung.

Herrlich zeigte sich im Kampf und Leiden,
Unvergesslicher, Dein grosser Sinn!
Wie Dein Leben, so war auch Dein Scheiden,
Gross und edel schiedst Du Dulderin! —

Justi.

Die allgemeine Theilnahme, welche ihr Tod nicht nur in Schaffhausen, sondern zugleich an mehrern Orten in der Schweiz fand, ist unglaublich, und die Herzlichkeit dieser Edlen rührt mich auch jetzt noch zu Thränen des Dankes, von denen meine Augen damals überflossen! So schrieb Hr. Professor Appenzeller in Winterthur an Hrn. Professor Müller nach Schaffhausen den Tag nach ihrem Tode:

„Mein theurster Freund!

„Mir fröstelt jetzt noch, wenn ich an die gestrige Nachricht, die Sie mir über die sterbende Kirchgessner mittheilten, zurückdenke! „Wahrscheinlich ist sie jetzt hinüber geschlummert in das Vaterland — das einzige Vaterland vollendeter Harmonieen. Wie „mag ihre Seele jauchzen — wie ihr Blick

*) Die sterbende Kirchgessner erfuhr es in diesem Leben nicht mehr, wie wir acht Tage nachher auf unserer Rückreise aus der Schweiz, am 17ten December in Karlsruhe mit Staunen vernahmen: dass ihr Bruder, der Ob. Amtskommissär, den sie so innig liebte, schon am 6ten December, also drey Tage vor ihr, an eben der Krankheit wie sie, an einem hitzigen Brustfieber, in Odenheim verstorben sey! War es doch, als ob die, welche im Leben nie von einander gelassen hatten, zur Belohnung ihrer Treue auch im Tode verbunden bleiben sollten!

**) Therese, so hiess ihre im Jahr 1804 in Mannheim verstorbene ältere Schwester.

„aus dem düstern Kerker hinweg — nun „das Licht begrüssen, das in ihrer innern „Welt schon hienieden dämmerte, und in ih„rem seelenvollen, himmlischen Spiele her„vorleuchtete!

„Ungetrübte Harmonie klingt und fluthet „nun in ihrem Busen — die Traumgeister ihres „Erdenlebens sind verschwunden, und sie sieht „die Räthsel ihres Daseyns gelöst."

Recension.

Die Braut von Korinth, Ballade von Göthe, zur Guitarre komponirt von J. H. C. Bornhardt. 56tes Werk. Braunschweig, im musikal. Magazin b. Spehr. (Pr. 20 Gr.)

Rec. kennet von Hrn. B.s frühern fünf und funfzig Werken nur die funf und nicht die funfzig: nach jenen hatte er nicht geglaubt, dass dieser Musiker sich an die schwierige Komposition dieses Gedichts machen, und noch weniger, dass, wenn er sich daran machte, es in mehrerm Betracht so gut gelingen würde, als es wirklich gelungen ist. Schon um des so ungewöhnlichen Metrums und der Vollendung und Glatte des Gedichts in demselben willen wird es dem Komponisten schwer — bey solcher Länge, und besonders bey der oft künstlich genug angefügten Schlusszeile jeder Strophe — neben dem Dichter nicht mit Schanden zu bestehen. Hierzu kömmt aber die bewundernswürdige, gleiche Haltung des Ganzen in Absicht auf Sinn und Ton, welches in der musikal. Nachbildung — wieder die Länge erwogen — sehr leicht einförmig, kalt und trocken werden kann, wenn man nicht da und dort zu weit gehen, und darüber wieder das Ganze verletzen will. Nimmt man nun zur Begleitung vollends ein so beschränktes Instrument, wie die Guitarre, und wählt doch die kantatenmässige Behandlung, (das Durchkomponiren, nach Zumsteegs Art,) so wachsen die Schwierigkeiten, und machen geneigt, die Forderungen nicht gar hoch zu spannen, sondern zufrieden zu seyn, wenn das Ganze ziemlich getroffen, die Hauptpartieen wirklich gut und die Nebenpartieen wenigstens nicht störend und schlecht sind. Dies aber kann man alles ganz gewiss von dieser Komposition rühmen.

Hr. B. hat, was blos einfache Erzählung ist, so einfach als nur möglich wiedergegeben, und die Deklamation — bey solchen Stellen die Hauptsache — ist, bis auf wenige kleine Flecken, richtig und des rechten Ausdrucks durch den Sänger wenigstens überall fähig. Man vergleiche hierüber z. B. die 4te Seite fast ganz. Mit guter Einsicht wird in den ganzen ersten Strophen auch die Tonart beybehalten und nur dann plötzlich verwechselt, wo die erscheinene Braut zu sprechen beginnet; hier macht aber auch dieser schnelle Wechsel gute Wirkung. Der höchst einfache Schluss der Rede des Mädchens und der Kontrast der Erwiderung des lebhaften Jünglings (Seite 6.) ist treffend. Ein Gleiches ist von mehrern Stellen zu rühmen, wo der Dialog wechselt. Die Stelle, S. 8. „Sey die Meine" etc. ist ausdrucksvoll und treu; nicht weniger ist es die, S. 9. „Nein, bey diesen Flammen" etc. Das Grave, S. 10., fängt feyerlich und gut an; wenn man nur nicht durch einen unstatthaften Sprung dazu gelangte, und der Komponist den eingeschlagenen Weg so schnell wieder verliess — was hier gar nicht nöthig war. Die Stelle, S. 13., „Klag und Wonnelaut" etc. nimmt sich, so kurz sie ist, recht gut aus; und der einfache Schluss des Ganzen lässt wirklich den beabsichtigten Eindruck zurück — wenn nämlich der Sänger alles thut, was hier zu thun ist.

Fehler gegen die Deklamation finden sich, wie gesagt, nur wenige — z. B. S. 4. Syst. 2. T. 1. die Trennung durch Pausen, S. 5. Syst. 2. „dass ich von" etc. S. 10. Syst. 2.

Geisterstunde statt Geisterstunde. Wo sie, wie öfters, unbestimmt schwankt oder auch kleine Verstösse vorgezeichnet sind, kann ein Sänger von Verstand und richtiger Empfindung, besonders bey so höchst einfacher Behandlung und Begleitung, gar leicht nachhelfen. Desto mehr ist aber zu bedauern, dass der Komponist so oft gegen die Reinheit des Satzes verstösst. Besonders finden sich häufig böse Oktaven der Singstimme zu Einer Stimme der Begleitung — wie S. 5. Syst. 3. T. 3 und 4. etc.; S. 6. Syst. 1., und öfters noch, sind sie wol zum Schein vermieden, aber, nicht etwa nur dem strengen System, sondern dem Wesen nach und für jedes gebildete Ohr da. Rec. weiss recht wohl, dass für manche derselben in der Lage der Accorde auf der Guitarre allenfalls eine Entschuldigung gesucht werden kann: wer aber das Möglichstbeste leisten will, wie das jeder Künstler sollte, der begnügt sich nicht mit dem, wofür sich eine Entschuldigung suchen lässt, sondern macht lieber die ganze Stelle anders.

Dem mechanischen Theil der Ausführung nach ist alles, im Gesange und in der Begleitung, sehr leicht. Auch ist die Singstimme in einem so mässigen Umfange benutzt, dass jede männliche oder weibliche Stimme von einiger Ausbildung vollkommen hinreicht.

Der Stich ist nicht gut, und gleichwol lässt sich der Verleger für 5 Bogen 20 Groschen bezahlen.

Kurze Anzeigen.

Polyhymnia, eine Wochenschrift, gewidmet den Freunden der Tonkunst.

Unter diesem Titel kömmt, seit der Mitte des vorigen Jahres, in Würzburg in Christ. Bauers neu errichteter Steindruckerey, eine fortlaufende Sammlung kleinerer und grösserer Musikstücke Bogenweise heraus. Sie enthält bis jetzt Kompositionen für das Klavier, die Guitarre und den Gesang. Die Sammlung verdient, sowol dem schönen Aeussern und verhältnissmässig wohlfeilen Preise, als besonders dem innern Gehalte nach, eine weitere Verbreitung unter den Liebhabern. Schon der Inhalt der ersten Blätter kann zu einer Empfehlung dienen. Diese enthalten: Weigls Ouvertüre aus der Uniform f. Klav., Arie aus Maria von Montalban, f. Klavier; der Freudenwechsel, Lied mit muntern Vor- und Zwischenspielen, fürs Klavier; an den Abendstern, ein gefälliges Lied mit Guitarre; Variationen über: Ein Mädchen oder Weibchen, f. Klav. von Steibelt; drey Tänze f. Klav., Polonoise favorite, arrangée en Rondo, par Steibelt, (angenehm und brillant, ohne schwer zu seyn,) Romanze von Pär f. Klav. mit deutschem Text, u. Serenate mit Guitarren-Begleitung.

Der Jahrgang, 60 bis 70 Bogen stark, in 4 Hefte getheilt, kostet 4 Thlr. 10 Gr. sächss. oder 8 Fl. rhein. Pränumeration in allen Buch- und Musikhandlungen.

Amusemens pour le beau monde. Douze Pièces p. le Pianoforte, ded. à Mad. de Klein — — par J. Hiortt. Oeuvr. 18. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Die schöne Welt erhält hier, sich zu vergnügen — oder besser, wie auch der Titel sagt, sich zu amüsiren — etwas ziemlich Gewöhnliches, das zwar den nicht ungeschickten Musiker und routinirten Klavierspieler verräth, sonst aber, kaum einige Stücke ausgenommen, in keinem Betracht ausgezeichnet werden kann. Für jene allenfalls auszunehmenden Stücke hält Ref. das Scherzando No. 4. und die kleinen Variationen No. 6.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten May. Nº. 33. 1809.

Recensionen.

Sinfonie pour 2 Violons, Alto, Basso, 2 Flutes, 2 Clarinettes, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Witt. No. 5. à Offenbach sur le Main, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

Dass die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wol noch keinen Begriff hatte; dass ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik — gleichsam die Oper der Instrumente geworden ist: alles dieses weiss jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester üblichen Instrumente, ihre charakteristischen Eigenheiten aussprechend, in der Aufführung solch eines Drama zu vereinigen, u. so, die steife, langweilige Form des ehemaligen Concerto grosso verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe, welche jene Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten, und ihre genialen Produkte dieser Art sind mit Recht die Norm geworden, wornach spätere Komponisten ihre Sinfonieen ausarbeiteten. Auch Hr. Witt hat sich Haydn zum Muster und Vorbild genommen, und dass er würdig die Bahn des Meisters betritt, beweiset seine Sinfonie No. 5. aufs neue. Mit einem kurzen Adagio aus D dur, welches aber schon nach dem fünften Takte in D moll verwirft, fängt die Sinfonie an. Es ist zwar pathetisch gehalten, indessen von allem Schwulst frey, und kündigt durchaus nicht mehr an, als was nachher folgt. Der gewöhnliche Fehler der jetzigen Komponisten, die immer zum ersten Anlauf alle Kraft verschwenden, ist daher ganz vermieden. Nach diesem Adagio folgt ein Allegro, ebenfalls aus D dur, mit einem sehr angenehmen Thema:

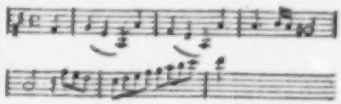

Gleich nach Beendigung des ersten, rauschenden, stark gehaltenen Tutti tritt die Oboe mit einem einfachen, melodiösen Satze ein, indem die erste Violin eine Imitation des ersten Thema ausführt; und dieser geniale Gedanke macht die Wirkung eines heitern Sonnenblicks durch finstre Sturmwolken:

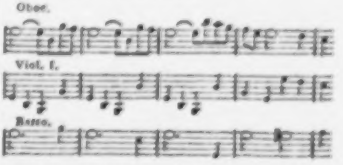

Nach einem wieder äusserst angenehmen Mittelsatze in der Dominante, imitiren erste Stimme und Bass einen Satz, der in einfacher Gestalt schon im funfzehnten Takte vorkam; es fehlt ihm zwar die Neuheit, er schreitet

aber kräftig fort, und ist daher vorzüglich geeignet, wie hier, zum Schluss zu führen:

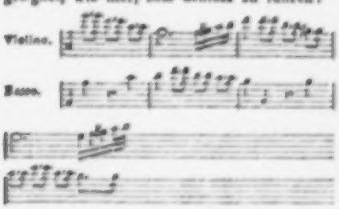

Im zweyten Theile folgt nun die weitere Ausarbeitung des ersten Thema wieder in Imitationen der ersten Stimme und des Basses, indem beyde wechselweise die zweyte Hälfte des Thema als Gegensatz zur ersten ausführen, wobey die Blasinstrumente die zum Grunde liegende Harmonie in haltenden Noten angeben oder hin und wieder die Melodie aufgreifen. Der weitere Gang des Allegro ist nach der gewöhnlichen Form, indem der erste Theil wieder eintritt und sich durch den Mittelsatz, der nun in der Tonika bleibt, zum Schlusse fortbewegt.

Das Thema des hierauf folgenden Andante grazioso, aus G dur, ist wieder äusserst lieblich erfunden und entspricht der an und für sich selbst schon zarten Tonart, die der Komponist wählte, ganz vollkommen:

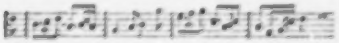

Nur bey dem Eintritt des Minore geht der bis dahin gehaltene Charakter des Satzes verlohren. Viel zu rauh und hart tritt dies Minore ein, um sich dem ersten Majore anzureihen; man möchte sagen, er gleiche einem jungen, schönen Mädchen, das im Schmerz, statt sanft zu weinen, heult und schreyt. Dies Minore dauert nur zwanzig Takte — indessen lange genug, um der Wirkung des Ganzen sehr zu schaden, und ein leichter, vielleicht naiver Anstrich, diesem Minore gegeben, würde gewiss dem nachher wieder eintretenden Thema sehr wohlgethan haben. — Die Menuet, welche hierauf folgt, hat ein weit ausgreifendes Thema; im zweyten Takte nimmt der Bass dieses Thema in gewisser Art Al roversio auf, und dadurch bekommt der Eintritt dieser Menuet einen pomphaften, stolzen Charakter, der sehr gut gegen das sanfte Andante absticht. Das Trio ist ein Solo für Flöte und Fagott, und klingt sehr wie ein Walzer, welches man indessen auch manchen Haydnschen Menuetten vorwerfen kann, wiewohl diese sonst immer an einer reich besetzten Tafel die pikanteste Schüssel sind. Irgend eine geniale Wendung eines anfänglich ganz gewöhnlich scheinenden Gedanken frappirt dort den Zuhörer, und vorzüglich in den Trios sind oft nur dem Kenner in dem heitern Flusse naiver Gedanken die tiefsten Künste der Harmonik bemerkbar. Dass nach diesem Maasstabe, den Haydn, der Schöpfer dieser Tonstücke, gegeben hat, die vor uns liegende Menuet nicht ganz befriedigen könne, wird der Komponist gewiss selbst fühlen. — Der letzte Satz, aus D dur, hat ein melismatisches Thema und ist durchgängig leicht und schwebend gehalten. Auch hier wird man an Haydns Finalen erinnert und vermisst jene tiefen Durchführungen, jene immer neuen Wendungen des Thema, die bey ihm, ist der Faden des Stücks anscheinend auch noch so lokker angelegt, den Zuhörer bis zum letzten Takte in steter Spannung erhalten. Hier z. B. erwartete der Kenner, dass ein kräftiger Mittelsatz in längern Noten eintreten und spätterhin sich ihm jener erste melismatische Satz anreihen würde — welches dann gewiss die frappantesten Wendungen und Imitationen veranlasst hätte: diese Erwartung wird indessen nicht befriedigt, und das Ganze rauscht vorüber, ohne bey dem Zuhörer ein tiefes Interesse zu erregen, wiewohl vorzüglich der Schluss sehr brillant und effektvoll gehalten ist. In der ganzen Sinfonie über-

haupt — was die Zusammenstellung der Sätze, Instrumentirung u. s. w. betrifft — hat sich Hr. W. als einen gründlichen, verständigen Komponisten gezeigt, und das sichtbare Bemühen, dem Ganzen nicht sowol viel Tiefe, sondern nur den möglichst hohen Grad von Gefälligkeit zu geben, zeigt, dass sie für ein grosses Publikum geschrieben ist, welches sie denn auch gewiss finden wird, indem sie, nur irgend gut ausgeführt, sehr effektvoll, und daher jedem Orchester mit Recht zu empfehlen ist.

Das Tempo des ersten Allegro darf nicht zu rasch genommen werden; das Andante ja nicht zu langsam, Menuet und Finale so rasch, als es den Kräften des Orchesters, und ohne den Charakter der Sätze zu vertilgen, möglich ist.

Sinfonie turque pour 2 Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes, Timbales, grand Tambour, Triangle etc. composée par Witt. No. 6. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 5 Fl.)

Sonst kam die grosse Trommel und das Geklingel von Tamburin, Triangel und Becken nur selten ins Theater, dann immer öfter und öfter, und endlich auch in den Konzertsaal. Dieser hätte ihnen wol verschlossen bleiben sollen, denn selten ist ein Konzertsaal gross und ein Orchester stark genug, um den alles übertäubenden Ton der grossen Trommel und das Geklingel der übrigen sogenannten türkischen Instrumente nur erträglich zu machen. Anders sind die Bedingnisse der Musik im Konzert und der Musik im Theater. Hier kündigt die naive und frappant modulirte Musik, welche bey uns nun einmal türkische Musik heisst, wiewol das Original dieser Kopie fehlt, schon in der Overtura den Charakter des Stücks jedem Zuhörer verständlich an, und die grosse Trommel, gewöhnlich in die entfernteste Ecke des Orchesters verwiesen, verhallt im weiten Gebäude und übertäubt keineswegs die übrigen Instrumente. Im Konzert und in der Sinfonie, die doch gewöhnlich zur Overtura der darauf folgenden Musikstücke verschiedenen Charakters dient, dürfte, den Uebelklang jener türkischen Instrumente abgerechnet, auch der festgestellte, individuelle Charakter der türkischen Musik den Zuhörer nicht sonderlich ansprechen, indem man ihn doch nicht, wie im Theater, nach der Türkey illudiren will, um Konzerte, Arien u. a. m. sich vortragen zu lassen, sondern es hier nur darauf ankommt, das Gemüth zum musikalischen Genuss überhaupt aufzuregen. Der Charakter, welcher in der Sinfonie als einem musikalischen Drama herrschen, und in dem Aussprechen aller seiner Nuanzen von allen Seiten den Zuhörer ergreifen und festhalten soll, wird bey dem Auffassen irgend einer individuellen Manier sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit.

Indessen, Hr. W. hat nun auch einmal eine Sinfonie turque mit der grossen Trommel und allem Zubehör geschrieben und dadurch dem Geschmack derer gefröhnt, die auf diese Weise musikalisch, oder vielmehr unmusikalisch, erschüttert werden wollen. Dass Hr. W. auch in dieser Manier nichts Schlechtes, nichts Gemeines geliefert haben werde, lässt sich von solch einem verständigen Komponisten schon im voraus erwarten, und diese Erwartung wird auch in dem vorliegenden Werke keineswegs getäuscht. Nach einem kurzen Einleitungssatze von nicht eben viel Bedeutung, (welches hier ganz recht ist,) Adagio aus A moll, folgt ein Allegro, ebenfalls aus A moll, dessen Hauptsätze zwar nicht neu und besonders frappant sind, indessen die nun einmal in der Sinfonie angenommene Manier treu auffassen und darstellen:

Der letzte Satz kommt im zweyten Theil wieder in A dur vor, und der Ausdruck einer fast ausgelassenen Munterkeit erhält sich in dem Majore bis ans Ende des Allegro, welches dadurch an Interesse gewinnt und des Zuhörers Aufmerksamkeit fesselt. — Das Adagio (A dur) frappirt durch seinen originellen Anfang. Bass, Violoncell und die Violinen schlagen pizzicato die Grundaccorde an, während die Bratschen ebenfalls pizzicato, meistens terzweise, auf und absteigen. Dieses sieht also aus:

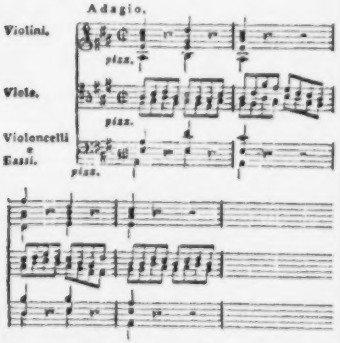

Mit Ausschluss weniger Takte behalten die Bratschen jene Figuren durch das ganze Stück bey, während Flöte, Oboe, Klarinette und Fagott äusserst melodiöse Sätze vortragen. Ohne nur im mindesten flach oder verbraucht zu seyn, ist dies Adagio jedem nur irgend musikalischen Ohre verständlich und angenehm, und selbst der erklärteste Freund der grossen Trommel wird es gern geschehen lassen, dass sie diesmal ganz schweigt. — Das nicht eben bedeutende, aber glatt ins Ohr gehende Thema der Menuet trägt die zweyte Flöte vor, da der erste Flautotraversist wieder die kleine Flöte, welche er abwechselnd zu blasen hat, ergreifen muss. Das Trio besteht in einem recht angenehmen Violoncell-Solo, worein die grosse Trommel nebst Anhang durchaus nichts zu sprechen haben. — Der letzte Satz ist wieder ganz der einmal angenommenen Manier getreu:

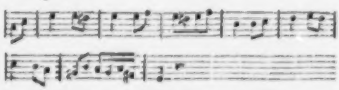

Sechzig Takte vor dem Schlusse tritt ein regsames, lebendiges Majore ein. Ueberhaupt ist der letzte Satz zwar ohne tiefe Durchführungen des Thema leicht behandelt, aber von vielem Effekt, wozu die verständige Instrumentirung nicht wenig beyträgt. Bey dieser Instrumentirung findet sich eine Eigenheit, die darin besteht, dass die vier Horner nicht, wie gewöhnlich, paarweise in die Tonika oder Dominante, sondern in folgender Art gestimmt sind:

Corno Primo in G, Corno secondo in A,
Corno terzo in E, Corno quarto in C.

Diese verschiedenen Stimmungen hat der Komponist sehr verständig zu seinem Zweck benutzt, und die Hörner, welche durchaus nur ihre leichtesten, besten Töne anzugeben haben, in Accorde vereinigt, die durch ihre Fülle und Kraft den Effekt des Ganzen gar sehr erhöhen. Eben diese vier Hörner machen indessen die Sinfonie für kleinere Orchester unbrauchbar, indem sich, wenn sie nicht besetzt werden können, kein Orchester-Dirigent einbilden darf, dass ein einziges ausgelassen oder durch ein anderes Instrument ersetzt werden könne. Sonst ist die Sinfonie nicht besonders schwer auszuführen, und da man in Rücksicht des fliessenden, melodiösen Gesanges sie ganz der Sinfonie No. 5. gleich

stellen kann, wiewol diese in Rücksicht ihres edleren Charakters höher steht, jedem Orchester sehr zu empfehlen.

Mit Ausschluss der beyden Adagios müssen die Tempos sehr rasch genommen werden.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. par A. Eberl. Op. 43. à Vienne et Pesth, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl. 48 Xr.)

Es ist seit kurzem, auf Veranlassung der vielen, nach E.s Tode herausgekommenen Kompositionen desselben, (unter welchen offenbar auch gar manches aufgerafft ist, was E. jetzt nimmermehr hätte drucken lassen!) mehrmals und ausführlich über diesen Meister, über sein und seiner Werke Eigenthümliches, in diesen Blättern gesprochen worden. Ich nehme diese Bemerkungen vor mich, und finde zu dem, was zu Eb.s Lobe gesagt ist, nichts; zu dem, was an ihm getadelt worden, jetzt, auf Veranlassung der genannten Sonate, vornämlich Eins hinzuzusetzen. Und das ist: Eb.s ungemessenes, grelles, oft verworrenes, und in der Verworrenheit zweckwidriges, (ja auch nicht selten grammatisch unrichtiges) Moduliren ins Blaue hinaus, und wol auch zuweilen ins Grüne herein — ins Wasser nämlich. Eberl wollte damit offenbar zweyerley bewirken: theils glaubte er so zu überraschen, zu frappiren, hinzureissen; theils wollte er dadurch neu und mannichfaltig und reich scheinen, da es ihm an Tiefe, Sicherheit und Gewandtheit im Gebrauch der eigentlichen Kunst der Harmonie und des Contrapunkts fehlte — als wodurch man, bey langen Stücken, und wenn man, nach dem gemeinen Ausdruck, thematisch schreiben will, doch allein nur seine Sätze gehörig verändern, erweitern, verneuen, ausspinnen kann. Jenes mag ihm nun wol bey Vielen gelingen — wie einst Mozart einem Komponisten sagte, der ebenfalls vor allem aufs Frappiren ausging: Nun lassen's halt noch da und dort einen Vierundzwanzigpfünder losbrennen, so kann's gar nicht fehlen! Dieses — den Schein — hat E. wol auch erreicht — wenn anders nicht die wenigen seiner neuesten Werke, wo er wirklich solide, ins Reine und in die Tiefe gearbeitet hat, das allgemeine Urtheil zu Gunsten der andern bestochen haben.

Hier sey die Sache nur beygebracht, da einmal eine Charakteristik E.s in diesen Blättern geliefert worden, jene Eigenheit wesentlich mit dazu gehört, und eben vorliegende Sonate zu Bemerkung derselben — so wie auch zur Bemerkung einer zweyten: des zerstückelten Schreibens, wovon zu anderer Zeit geredet werden mag — sehr nahe Veranlassung giebt. Uebrigens lasst sich über dies Werk nicht viel sagen; es ist unter E.s grösern Sonaten keine der geringsten, aber noch weniger eine der besten. Auf eine Einleitung, Andante molto, die nicht viel bedeutet, ohne jedoch schlecht zu seyn, und die besser einen Satz für Blasinstrumente ausmachte, folgt ein Allegro con spirito, das wirklich viel Leben hat, obgleich es mehr — kräftig ansetzt, und immer wieder ansetzt, als Kräftiges leistet; der Komponist nicht eigentlich im Zuge bleibt, nicht, wie ein rechter Schütze, im Feuer liegt. Hernach kömmt ein kurzes Andantino, mit nicht eben ungewöhnlichen, aber ziemlich angenehmen Melodieen; und daran schliesst sich ein langes, von oben gerügten Mangeln gar nicht freyes, sonst aber lebhaftes, nicht übel zusammengesetztes Rondo, dem man, so wie dem ersten Allegro, wenn beyde rasch, kräftig, und doch auch mit Delikatesse vorgetragen werden, im Ganzen eine gewisse Wirkung — wenigstens eine Fähigkeit, anzuregen und ein wenig warm zu machen — nicht absprechen kann.

Univ. Bibl. München

Nachrichten.

Leipzig. Die beyden letzten Abonnement-Konzerte an den Messsonntagen ent-

hielten viel treffliche Musik. Beethovens Sinfonie aus C, Haydns Sinfonie aus Es, (No. 1. d. Partituren) Righini's Ouvertüre zu Tigrane, Neukomm's Phantasie für's volle Orchester, der Frühling aus Haydns Jahrszeiten, das erste Finale aus Mozarts Figaro, und einige andere Stücke, waren zwar schon bekannt, wurden aber mit neuem Vergnügen gehört. Zum erstenmale wurden gegeben: ein Quartett aus der noch nicht auf die Bühne gebrachten kleinen Oper, der Zitterschlager, von Seidel gedichtet und von Friedr. Schneider in Musik gesetzt; ein noch nicht herausgegebenes Konzert aus G dur für die Flöte von A. E. Müller, und das neueste der Beethovenschen Klavierkonzerte, aus G dur, Wien, im Industrie-Comptoir. Jenes Quartett ist voll Leben, durch alle Stimmen geschickt und sorgsam durchgeführt, und von sehr vortheilhafter Wirkung. Ueber die andern beyden Werke läst sich in der Kürze schwerlich sprechen; nur das sey also hier, wo wir kurz seyn und die ausführliche Beurtheilung den Recensenten überlassen müssen, erwähnt, dass jenes Müllsche Konzert, der Erfindung, der Ausführung und Instrumentirung nach, unter die vorzüglichsten, wirksamsten, und auch dem Solospieler vortheilhaftesten unter allen, die man Hrn. Musikd. M. zu verdanken hat, gehört; und dass dieses Beethovensche das wunderbarste, eigenthümlichste, künstlichste und schwierigste von allen ist, die B. geschrieben hat, für den Solospieler jedoch weniger vortheilhaft, als z. B. das, aus C. Der erste Satz besonders will öfters gehört seyn, ehe man ihn ganz verfolgen, sich zu eigen machen, und mithin recht eigentlich geniessen kann; mit dem in schöner Einfalt ungemein ausdrucksvollen zweyten, und dem in kräftiger Freude begeisternd aufwallenden dritten, ist dies aber weniger der Fall — sie werden, gehörig vorgetragen, überall gleich aufs erstemal vollen Beyfall finden.

Das einzige Extrakonzert dieser Messe, das überdies nur sehr wenig besucht wurde, gab Hr. Assess. Schmidt von Berlin, den die Leser dieser Zeit. schon als einen talentvollen und sehr ausgebildeten Dilettanten kennen. Von seiner Komposition gab er eine Ouvertüre und ein konzertirendes Quintett, welches lauten und wohlverdienten Beyfall erhielt. Es ist leicht und angenehm, aber zugleich brillant geschrieben, und keineswegs oberflächlich gearbeitet. Dem ersten Satze möchte man wol etwas mehr Ausführung und besonders im zweyten Theile ein tieferes Eingreifen in den harmonischen Theil der Kunst wünschen, zumal da die gewählten Hauptideen sich sehr gut zu einer kunstreichern Behandlung eigneten, ohne dass darum der gefällige Charakter des Ganzen gestört werden musste: dennoch wird man auch diesen Satz überall gern hören; und dem sanften, ausdrucksvollen Andante, so wie dem heitern, rauschen, einnehmenden Finale, in welches, mit guter Wirkung, das volle Orchester einfällt, den Schluss zu machen — wird kein Auditorium einen ungetheilten Beyfall versagen. Die fünf Instrumente (Pianoforte, Flöte, Violin, Viola und Violoncell) sind mit Einsicht, und sehr vortheilhaft, für jedes im Einzelnen und für alle zusammen, benutzt. Hr. Schm. spielte die Pianofortestimme mit Fertigkeit und Ausdruck. Er gab sodann eine Reihe Sätze der Weberschen Musik zu dem grossen pantomimischen Ballet, Harlekins Geburt, das in Berlin so viel Glück gemacht hat. Es ist immer bedenklich, Balletmusik, und besonders zu komischen Sujets, mit blosser Nachweisung der Handlung auf dem Zettel, aufzuführen, und um so bedenklicher, je enger sich die Musik auch an das Einzelne der Handlung schliesst, je mehr sie recht eigentlich dramatisch ist — wie dies eben von Hrn. Kapellm. Webers Balletten gerühmt werden muss; gleichwol wurden mehrere Sätze, besonders No. 5., 7., 8., u. 9., mit Vergnügen gehört. — Von bekanntern Stücken hörten wir diesen Abend die herrliche Klopstockische Ode, Frühlingsfeyer, mit Zumsteegs geschmack- und ausdruck-

voller Musik, die, obschon nicht aus seinen letzten Jahren, doch unter seine schönsten Arbeiten zu zählen ist. Einige der Zwischensätze sind zu lang und trennen den Text mehr, als es seyn sollte: aber die meisten sind so passend, und verschiedene so vortrefflich, dass man kaum begreift, wie dies Werk nicht bekannter geworden, als es bis jetzt noch zu seyn scheint, ohngeachtet es schon seit geraumer Zeit im Druck erschienen ist. Hr. Weidner, Mitglied des königl. sächs. Hoftheaters, deklamirte das Gedicht mit Einsicht, Würde und Gefühl. Das Ganze machte einen tiefen Eindruck. — Von bekannten Stücken wurde Mozarts prachtvolle Hymne: Gottheit, über alle mächtig; und Haydns schöne Scene: Ah come il core etc. gegeben, welche letztere Dem. Schicht sehr angenehm und mit ungetheiltem Beyfall vortrug.

Vertrauen auf Gott.

Eine Friedenskantate mit Chören von Herklots: für das Conservatoire der Blas-Instrumente in Berlin komponirt von Bernhard Anselm Weber, Königl. Preuss. Kapellmeister.

Eine Stimme.

Recitativ.

Des Krieges Donnerton durchrollt die Welt!
Die Menschheit bebt in stärrem Todesschauer,
Und die Natur, die Brust von Gram geschwellt,
Bethaut mit Thränen mütterlicher Trauer,
Vom Ister bis zum Belt,
Ein blut-getränktes Leichenfeld.

Cavatine.

Wohin seyd ihr entschwunden
Des Friedens goldne Zeiten!
Wohin, ihr heitern Tage
Voll Ruh und Volkerglück!
Das Herz hat euch empfunden!
Das Herz wird euch begleiten!
Vergebens ruft die Klage,
Vergebens — euch zurück!

Hymnus.

Gott der Macht! dein heil'ger Wille
Deckt, mit furchtbar dunkler Hülle,
Deckt mit Nacht der Zukunft Bahn:

Doch in sonnenhellem Glanze
Ueberschaut dein Blick das Ganze!
Nur die Menschheit irrt in Wahn!

Auch des Krieges wilde Schrecken
Sind den ew'gen, höher'n Zwecken
Deiner Weisheit unterthan!

Kühnen Muth weckt dies Vertrauen!
Auch durch Nacht und Todesgrauen
Führt zum Glück der Gottheit Plan!

Solostimmen und Chor I.

Vater! auf dich vertrauen wir!
Höre voll Huld der Menschheit Flehen!
Schutz und Rettung hoffen wir
Allein von Dir!
Dir allein vertrauen wir!

Chor II.

Ach! Es ist um uns geschehen!
Weh! — Umsonst ist alles Flehen!

Solostimmen.

Ihr Zweifler — weicht!
Ihr Klagen — schweigt!
Vater! auf dich etc. etc.

Drey Stimmen.

Allgütger! der Gedeihn und Segen
Aus Donnerwolken träuft;
Durch dessen Huld Gewitterregen
Der Erde Früchte reift;

Sich rettend auf die Noth des Armen,
Der sich dem Gram ergab!
Sich auf die Menschheit voll Erbarmen,
Voll Vaterhuld herab!

Dein Machtwort, das die Welt erschüttert,
Wiegt Sturm und Meer in Ruh!
Dem Menschen, der vor Menschen zittert,
Bleibt ein Erretter — Du!

Du sprichst zu Völkern: werdet Brüder!
Trotzt nicht der höhern Macht!
Dann kehrt der Friede segnend wieder,
Und neues Glück erwacht!

Recitativ.

Ein Freudenruf erschallt aus weiten Fernen! —
Ja, lauter schon, und immer lauter tönt
Die frohe Botschaft: Feinde sind versöhnt! —
Der Völker Dankgebet steigt zu den Sternen!

Mehrstimmiges Arioso.

Friedens-Verkündung!
Wohllaut der Sphären!
Seel'ges Entzücken
Schwellt jede Brust.

Fliesst, der Empfindung
Strömende Zähren!
Spiegelt in Blicken
Die Fülle der Lust!

Der du das Sehnen
Der Menschheit erfüllst;

Der du die Thränen
Der Leidenden stillst:

Schluss-Chor.

Dein sind Macht, Triumph und Ruhm!
Dein, allmächt'ger Gott der Götter!
Sey uns Vater! sey uns Retter,
Und die Welt dein Heiligthum!

Kurze Anzeigen.

Thème varié pour le Pianoforte, ded. à Mr. A. E. Müller, Direct. de musique à Leipsic, par G. Wiedebein. à Leipsic chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Man erhält hier sieben Variationen über das bekannte Volkslied: Ich bin liederlich etc., von welchen aber die eine sehr frey, als eine ziemlich lange Phantasie ausgeführt ist. Der Verf. zeigt sich in allen als einen geschickten Harmoniker, der seinen Contrapunkt fleissig studirt hat. Ob er aber der harmonischen Künste auf solch ein Thema nicht allzuviele verwandt habe, ist eine andere Frage! Warum nicht lieber selbst ein Thema erfinden, das gleich in seinem Charakter etwas Ernsthaftes hat, wenn man so sehr viel Ernsthaftes darüber sagen will? Hiervon abgesehen, wird man, mit Einsicht u. Sinn für contrapunktische Arbeit, die Var. 1., 2., 5., und besonders die oben schon ausgehobene 6., nicht ohne Vergnügen mehrmals spielen können. Das Werkchen ist schon gestochen, und nicht eben schwer auszuführen.

Thème favori — — varié et très humblem. ded. à Son Alt. Monseign. le Prince Alexandre Kourakin (sieben enge Folioseiten Titulatur) *par Son Maître de Chapelle — — Phil. Caudella.* Oeuvr. 7. à Vienne, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Fl.)

Es würde schwer halten, wenn man über dies Werkchen so viel Worte machen müsste, als hier auf dem Titel stehn! Das Thema ist ziemlich gemein, und die zehn Variationen geben über dasselbe meistens sehr gewöhnliche Figuren, wie sie ein fingerfertiger und auch sonst nicht ungeübter Klavierspieler über jedes Thema, wie es auch aussehen mag, geben kann, wenn er will. Es üben sich aber manche Dilettanten gern an dergleichen Dingen: das mögen sie denn auch an diesem — denn schlecht ist es nicht geradezu, und handgerecht ists auch.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten May. Nº. 34. 1809.

Ueber Villoteau's Werk:

Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts, qui ont pour objet l'imitation du langage. Paris 1807. 2 Bande. 8vo.

Die Hauptidee dieses Buchs ist, die sogenannte deklamatorische Musik zu rechtfertigen, und in ihr das eigentliche Ideal der Musik nachzuweisen. Der Vf. schlägt einen eigenen, nicht ungenialen Weg ein, um seinen Satz zu behaupten: er führt seinen Beweis universalhistorisch, indem er auf den Ursprung der Musik und der Sprache zurückgeht, und fragt: woher haben die Menschen die Musik? wie konnte sie unter ihnen entstehn? was war ihr Zweck? — Wer mit Untersuchungen dieser Art bekannt ist, der weiss, wie sehr sich das Feld der Nachforschung ausdehnt, je einfacher der Gegenstand derselben ist. In solchen Untersuchungen, wo den Beobachter alle Analogieen seiner wirklichen Umgebungen verlassen, und wo einzig ein weiter, scharfer, sicherer Blick, schnelle und kühne Kombination der entferntesten wie der nächsten Gegenstande, und Muth, dem vor der Höhe so wenig als vor der Tiefe schwindelt, seine Führer sind, ist es sehr verzeihlich, wenn er sich nach einer Stütze umsieht, und ähnliche Resultate früher Forscher um sich aufhäuft — wär' es auch nur, um das Urtheil seiner Zeitgenossen, welchen die Welt Masse und die Götter Geist zum eignen Denken versagten, durch Vielheit der Stimmen vorläufig zu gewinnen. Man muss daher Hrn. Villoteau die, etwas ausführliche Gelehrsamkeit seines Werks nicht zu sehr als Fehler anrechnen, wiewol es nicht zu läugnen ist, dass sie dem Leser unwillkommen und am Auffassen der Ideen des Vfs. sehr hinderlich ist.

Wenn es mir gelungen ist, mit Bekämpfung dieser Hindernisse den Sinn des Vfs. mir klar zu machen, so glaube ich in folgenden Sätzen den Inhalt seines Raisonnements aufstellen zu können.

Die Verschiedenheit aller Sprachen zeigt sich blos in ihrem artikulirten Theile. Dieser wechselt mannichfaltig, und eine Sprache bezeichnet oft mit ganz anderen Artikulationen denselben Gegenstand, als die andere. Was aber allen Sprachen ohne Ausnahme eigen ist, bestehet in dem unartikulirten Theile; nämlich in dem Tone, welcher die Artikulation begleitet und in allen Sprachen gleichförmig wechselt, weil der Grund seiner Veränderungen und Beugungen nicht in Vorstellungen liegt, sondern in Empfindungen, welche überall auf dieselbe Art die Menschen afficiren, ihre Vorstellungen und ihre artikulirten Sprachen mögen so verschieden seyn, als man nur immer annehmen wolle. Diese unartikulirte Sprache ist Sprache der Natur. Wir hören sie noch von Kindern, in den frühesten Perioden ihres Daseyns sprechen, ehe die Verhältnisse des geselligen Lebens sie aufnehmen und die Mittheilung in konventionellen, artikulirten Tönen fordern. Wir sehn auch an diesen Beyspielen, dass diese Natursprache allgemein, und denen, welche daran gewöhnt sind, bis in sehr feine Nüancen verständlich ist. Ist nun das Natürliche über-

haupt älter und ursprünglicher, als das Konventionelle: so sind wir genöthigt, in dieser unartikulirten Sprache die Ursprache anzuerkennen, welcher sich die Menschheit in der Periode ihrer Kindheit bediente. Sie ward nicht erlernt, nicht erfunden und mitgetheilt; sie ist dem Menschen anerschaffen, ein Theil seines Wesens, und also ganz eigentlich göttliches Ursprungs. Sie war das Verbindungsmittel der Menschen in den ersten Zeiten ihrer Entstehung, und durch sie ward erst ein geselliger Verein möglich, in welchem sich später, durch das Bedürfnis einer ausgebreiteteren Mittheilung, die artikulirte Sprache entwickelte. Wiewol nun diese neue Sprache jene ursprüngliche immer mehr verdrängte, indem selbst die Empfindung zur Vorstellung ward: so begleitete doch diese allgemeine Muttersprache, wie ein abgeschiedner, freundlicher Geist, noch alle ihre verschiedenen Kinder, und den entferntesten erscheint sie zum wenigsten in den Momenten, in welchen die Natur den Menschen gewaltig anredet — in den Augenblicken der Empfindung und Erhebung. Dann, wenn alle Sprachen verstummen, erwacht die alte Sprachenmutter und antwortet, klagend, jubelnd, oder feyernd, der Göttin, dass Begeisterung die Töchter ergreift, und sie die Töne der Mutter nachhallen im Gedicht.

Diese unartikulirte Ursprache ist das Urbild aller Musik. Es ist ein Irrthum, zu glauben, Musik habe den Zweck, durch einen Wechsel der Töne Vergnügen zu erregen. Dieser Zweck ist nur ein untergeordneter, entstanden erst nach der Ausartung der Musik. Ihr eigentlicher Zweck ist, Empfindungen auszusprechen: denn sie selbst ist, ihrem Urbild gemäss, die reine Sprache der Empfindung, zur Kunst erhoben. Die Geschichte beweist auch dieses. In den ältesten Nachrichten erscheint uns die Musik nicht als eine Diene in der sinnlichen Lust; sie ist vielmehr Organ der religiösen Stimmung der Völker. In den Tempeln wohnte sie zuerst, und klagte, betete, feyerte mit der Versammlung. Mit dem Religionskultus ging sie über zum Tumult der Schlacht, zum Ernst der Gesetzgebung, zur Feyer öffentlicher Spiele, und erst später ward die ernste Göttin zur freundlichen Hausgenossin. Dieser Ursprung der Musik ist der einzige, den Geschichte und Natur bestätigen. Wie sollte der Mensch zu der Musik gekommen seyn, als auf diese, in seiner eigensten Natur gegründete Weise? Was sollte die Musik — die, wie alle Kunst, Nachahmerin ist — nachbilden, als jene Ursprache und urbildliche Tonkunst? Den Gesang der Vögel? Einige haben es behauptet; aber lässt sich auf die zufälligen Tonverbindungen in ihrem Gesang ein System der Harmonie bauen, welches der Musik eigen ist? — Das Pfeifen des Windes? Die Dichter haben dieses gedichtet, aber wer sieht nicht, dass dieses poetische Erfindung, nicht historische Tradition ist? Wo hätte auch der Mensch in jenen ersten Perioden seines Daseyns, wo er seine Existenz der Natur abzukämpfen hatte, die Musse hergenommen, den Vögeln und tönenden Körpern in der Natur ihre Rhythmen abzulauschen und die verborgnen Gesetze ihrer Tonverbindungen zu ergründen? Die Künste des Luxus sind jünger, als die Künste des Bedürfnisses: gleichwol finden wir die Musik im grauesten Alterthume unter Völkern mit geringer Kultur; ihr Ursprung musste also dem Menschen näher liegen, als Vögelgesang und andre Naturtöne: er musste in ihm selbst liegen — denn was ist dem Menschen näher, als der Mensch? — sonst wäre die Musik unerfunden geblieben.

Ist dieses so, so leidet es keinen Zweifel, dass in der Deklamation die heiligen Reliquien jener Ursprache auf uns gekommen sind. Sie aufzufassen und kunstmässig nachzubilden — nicht zu kopiren, denn sehr gross ist der Unterschied zwischen Kopie und Nachbildung — ist das Geschäft des Tonkünstlers, dem das wahre Wesen seiner Kunst klar geworden ist. Deklamatorische Musik ist mithin die wahre

Musik; denn der Ausdruck selbst sagt nichts anders aus, als eine, dem Urbild aller Musik angemessene Behandlung der Töne.

Diese, glaube ich, ist der Sinn und der Ideengang des scharfsinnigen Verfassers. Die Sache ist zu interessant, und die Bemühung des Vfs. schon wegen ihres Ernstes zu achtungswerth, als dass ein Leser wünschen könnte, hier Einzelnes ausgehoben und bestritten zu sehn. Ein genialer Irrthum ist oft mehr werth, als eine triviolle Wahrheit, und einzelne Mangel verunstalten ein gelungenes Ganzes so wenig, als Felsen und Berge die Rundung der Erde. Ich spreche daher blos über die Hauptsache; nämlich, über den problematischen Ursprung der Musik. Was war der Mensch in jener Urzeit, in welche der Ursprung der Musik fällt?

Der alte Zwiespalt, der sonst den Glauben der Völker theilte, theilt jetzt noch die Meynungen der Forscher. War der ursprüngliche Zustand des Menschen ein Stand der Wildheit, wie Rousseau zuerst ihn mit fester Konsequenz schilderte; oder war er ein Zustand höchster Vollkommenheit, wie ihn eine mütterlich sorgende Gottheit ihrem geliebtesten Geschöpf würde vorbereitet haben? Die Beobachtung neuentdeckter, sogenannter wilder Völker, und die historische Tradition jüngerer Nationen des Alterthums, z. B. der Griechen, sprechen für die erste Meynung. Die Urahnen lebten zerstreut in Waldungen und Gebirgen von der harten Frucht der Waldbäume und den Wurzeln, welche der Winter verschonte; unbekannt mit dem Feuer, dem Ackerbau und jeder Bequemlichkeit des Lebens, bis ein Gott, ein Heros, oder ein König einwanderte und ihnen die Wohlthaten der Kultur mittheilte. Ganz entgegengesetzt ist die historische Tradition der ältesten Urvölker. Ihre Stammältern lebten ein seliges Leben im natürlichen Besitz von Kenntnissen und Kräften, welchen die spätere Zeit vergebens mit aller Anstrengung des Verstandes nachringt. Diesen Völkern glanzt noch in der Geschichte das Morgenroth eines Lebens im Paradies, welches den jüngern Völkern nur im Wiederschein der Poesie als goldenes Zeitalter erscheint. Diese allgemeine Uebereinstimmung der Sage und der Dichtung von jener entflohenen goldenen Zeit könnte schon die Phantasie für diese älteste Meynung der Urvölker einnehmen: allein auch andre Gründe sprechen dafür, und lassen in jenem Zustand der Rohheit nicht den primitiven Zustand der Natur, sondern einen sekundären der Verwilderung erkennen, welchen ein Theil des Menschengeschlechts als einen eignen Weg zur Ausbildung seiner Selbstständigkeit durchwanderte.

Wir halten uns, vor der Hand nur hypothetisch, an die Sage der Urvölker, und denken den Urmenschen uns wenigstens ohne die wilde Rohheit, welche die entgegengesetzte Meynung ihm beylegt, als reines Produkt der Natur. Es kostet uns auch dieses nicht mehr Mühe, als wir täglich aufwenden, wenn wir ein Kind ohne die Leidenschaften der Erwachsenen uns denken. Unsre erste Frage ist: welche Natur umgiebt diesen Erstling? die unsre? Unsre alternde Mutter, so liebevoll sie uns nährt, trägt und erfreut, ist keine blühende, kraftvolle Gebärerin mehr. Die jugendlichen Fluten, jene gigantischen Perioden ihrer Befruchtung, haben ausgeströmt; andre Planeten treten in die Jahre der Jungfrau, und erfreuen sich des belebenden Sonnenstrahls. Anders also musste die Natur seyn, welche den ersten Menschen umgab; sie musste eine Natur seyn, welche den Menschen entstehn lassen konnte. Der Mensch, als die vollendetste Naturbildung, fällt wenigstens nicht in die ersten Perioden der Erdgeburten, wenn es auch nicht wahrscheinlich ist, dass er ein Erzeugnis blos der letzten Geburtsarbeit sey. Schon historisch angesehn, findet er also eine vollendete, aber frische, jugendliche Natur um sich her, welche nichts hervorbringt, ohne reiche Mittel zu seinem Bestehn und seiner Erhaltung.

Die zweyte Frage ist: Was ist der neue Mensch in dieser reichen, frischen, schöpferischen Natur? Er ist Naturwesen, des eignen Wollens sich so wenig bewusst, als das neugebohrne Kind; hingegeben der Natur, wie dieses seiner Mutter, und nur darin von ihm unterschieden, dass sein Instinkt frischer und darum kräftiger, seine Sinne und seine Glieder ausgebildeter und darum ihm brauchbarer sind, als es bey der Zartheit des Kindes möglich ist. Wie das Kind an seiner Mutter Augen, so wird er an den Sternen hangen, deren Einfluss auf die junge Atmosphäre kräftiger seyn musste, als sie noch gegenwärtig auf unsre Witterungsveränderungen ist. Er wird durch eben dieses kräftigere Medium Stimmen vernehmen, welche jetzt nicht mehr zu uns sprechen, ausser in Dichtungen vom Gesang und harmonischen Tanz der Sterne. Diese, und die Stürme, die schneller als jetzt die Luft durchflogen — wie noch in den Atmosphären jüngerer Planeten — waren ihm Stimmen der Mutter, gesangvolle und deutungsreiche Melodieen. So lebte der neue Mensch in seiner Natur, ohne Künste des Bedürfnisses, das er in seinen Umgebungen nicht fühlte. Denkt man ihn mit dem menschlichen Instinkt, d. h. unterschieden vom Thier durch Organisation für Freyheit: was wird seine erste Wissenschaft seyn? Die Natur zu verstehn! Was die erste Befriedigung seines thätigen Instinktes? Der Natur zu antworten! Und so ist es auch. Die ganze Urgeschichte zeigt uns als älteste Wissenschaft die Astronomie, mit Kenntnissen, welche unsern Zeiten, als jüngere Völker sie wiederentdeckten, neu schienen; und als älteste Kunst, die Musik. Ihr Vorbild war, dieser Ansicht nach, die laute Stimme der Natur — ihr Nachhall tönt noch jetzt wunderbar in manchen Weltgegenden — nicht jene unartikulirte Ursprache: diese wäre vielmehr selbst Nachbildung jener kräftigen Naturtöne gewesen, welche um die Wiege des Menschengeschlechts ertönten, und von dem Instinkt des neuen Menschen nachgesungen wurden.

Der Grund dieser Ansicht ward vorläufig als Hypothese aufgestellt. Fragt man aber die entgegengesetzte Meynung, welche Wildheit als ersten Zustand des Menschen annimmt, wie jene erste Natur zu der Wildheit, oder wie die Natur des Wilden zu den ersten Menschen hätte gelangen können: so bezeugt die Unbeantwortlichkeit dieser Fragen die Unhaltbarkeit dieser Ansicht, und jene bleibt als die einzig mögliche übrig, sobald die Frage nach dem Urzustande der Menschheit und nicht einzelner Völker ist. Jene Verwilderung selbst aber zeigt sich, wie schon im Vorbeygehn erinnert, als eine Periode in der Völkergeschichte. Denn wie der Mensch den Armen seiner Mutter, so entwuchs das Menschengeschlecht der Natur. Diese alterte, und der Mensch erwuchs zur Selbstständigkeit. Sein Wille brachte ihm den Verlust des Paradieses, die erste grosse Welttragödie, die Empörung der jungen Götter gegen die alten. Unvernehmlicher sprach die Natur und unachtsamer auf ihre Stimme lebte der Mensch. Wenige nur verstanden noch die Mutter, und diese wenigen Weisen waren Könige, Ausleger der Naturstimme in den Sternen, z. B. Hesperus. Später, als mit dem Sinn für die Natur auch der Glaube an ihre Kraft verschwunden war, wurden aus den Königen Priester und Herrscher, und man musste den veralterten Sinn durch Einweihungen zur Empfänglichkeit für die Naturstimme, und die alternde Erde durch Bearbeitung für die Fruchtbarkeit aufregen. So entstanden Mysterien und Ackerbau mit ihren gemeinschaftlichen Festen und dem Götterkultus. Hier, bey den Einweihungen und Festen, hob sich die Musik zu ihrem höchsten Glanz, denn sie rufte die alte Urzeit der Menschenjugend hervor und erfüllte mit sehnsuchtvollem Wahnsinn alle Gemüther. Aber auch die Mysterien erloschen, und selbst die Sage von der alten Kraft der Natur und der Menschen durch jene, ward zum Märchen. Aber dagegen entwickelte sich immer mehr

die selbstständige Kraft des Menschen. Je mehr die Natur uns ihn ermattet, desto lebendiger und schaffender wird der Wille des Menschen. Er selbst hält nun, der Leitung entwachsen, die alternde Mutter, welche seine Kindheit pflegte; ihre Wartung und Pflege wird ihm Wissenschaft: bis endlich am Ende der Tage der Mensch mit Bewusstseyn und Selbstständigkeit das ist, was er im Anfange bewusstlos im Verein mit der Natur war, und seine Laufbahn vollendet ist.

So ist es aber auch mit der Musik. Auch sie war, wie der Mensch, Anfangs Kind der Natur, von ihr selbst ausgeübt, und von dem Menschen nachgehallt. Doch auch sie ist zur Selbstständigkeit gelangt; sie begleitet nicht mehr blos den Gesang, tönt nicht mehr blos den Widerhall der Empfindungen. Wie die konventionelle Sprache in der Lyrik zum Organ der Empfindung wird, so hat sich die Musik durch die Harmonik und Melodik ein eigenes Feld errungen, wo sie zunächst Organ des Verstandes wird. In dieser ihrer Selbstständigkeit, wo sie von dem Naturausdruck der Empfindung nicht beschränkt wird, und sogar den Verstand für ihre Darstellungen in Anspruch nimmt, hat sie der Tonkünstler zu behandeln. Seine Aufgabe dürfte also wol von einem beträchtlich weitern Umfange seyn, als die sogenannte deklamatorische Musik verstattet. Das Ideal des Tonkünstlers würde nämlich — so wie das Ideal der Menschheit — in der Ausbildung der Selbstständigkeit der Musik bis zu jener ursprünglichen Naturgewalt, bestehn, in welcher sie zuerst erschien. In diesem musikalischen Universum schwimmt nun freylich die deklamatorische Musik, wie ein kleiner Planet im Weltenocean, und ihre Regel für den Tonkünstler ist so partiell, wie etwa die Regel psychologischer Beobachtung für das grosse Drama. Sie hat ihren hohen, unbestrittenen Werth; nur darf die Anerkennung dieses Werthes nicht zu der Ueberschätzung verleiten, welche sie als einzige wahre Musik aufstellt. Ihr Gebiet ist der leichte lyrische Gesang und was sich ihm in grössern Kompositionen nähert; aber grosse musikalische Gemälde stehn über dem beschränkten Umfang der Deklamation; sie könnten dieser als unerreichbares Vorbild dienen, und den Deklamator begeistern, aber nimmermehr vom Tonkünstler aus dem deklamatorischen Kunstwerk abgeleitet werden.

Hier treffen wir nun die Vertheidiger der deklamatorischen Musik, und namentlich Hrn. Villoteau auf einer Inconsequenz, sobald sie ihrem Satz Allgemeinheit geben wollen. Sie können nicht abläugnen, dass die Deklamation bey vielen musikalischen Darstellungen nur ein sehr unvollkommnes Hülfsmittel für den Tonkünstler seyn würde. Hier müssen sie ihre Zuflucht zu der grössern musikalischen Vollkommenheit jener unartikulirten Ursprache nehmen, welche die Deklamation in ihrer Modifikation durch die Artikulation nicht erreicht. Allein der Gegner wendet hier mit Recht ein, dass eben darum die Musik wol als Prototyp der Deklamation, nicht aber die Deklamation als Vorbild der Musik betrachtet werden könne. Ist es nun nicht wenigstens ein irreleitender Ausdruck, wenn man den Musiker an den Deklamator weiset, und durch die Benennung: deklamatorische Musik, den einzelnen Fällen, wo der deklamatorische Ausdruck den musikalischen erreicht, eine unstatthafte Allgemeinheit giebt?

Wollen wir über den Werth der alten Musik urtheilen, so müssen wir nicht bey den Nachrichten von der Musik der Griechen uns beruhigen, sondern in ein viel höheres Alterthum hinaufsteigen. Vielleicht dass wir eine Natur dieser Musik entdeckten, welche den Sagen von ihrer Wirkung das fabelhafte Ansehn benähme, das in Amphions und Orpheus Geschichte uns befremdet. Die schon vorhin erwähnte vollkommnere Astronomie des Alterthums sollte wenigstens unsern Zweifeln einige Bescheidenheit geben. Die gros-

sen musikalischen Tableaus, welche in unsern Zeiten geniale Künstler, und zuletzt Beethoven, aufgestellt haben, scheinen ein mächtiger Schritt nach dem Ideal der Musik zu seyn; ein so mächtiger, dass er fast einer prophetischen Ahnung gleicht, welche dem Tode des Sehers vorausgeht, und das Licht einer fernen, mit vieler Finsternis noch befleckten Zeit, einen Augenblick leuchten lässt. Es wäre nicht das erste Beyspiel in der Kulturgeschichte, dass auf einen raschen Schritt eine lange Ruhe gefolgt wäre, und auch die Natur liebt es, in den unvollkommnern Organisationen — „das als blosses Streben auszudrükken, was auf der höhern Stufe als vollendet auftritt, und jenes Streben oft den Moment des Todes andeuten zu lassen;“ wie Schubert diese lebendige Stimme der Natur mit voller Klarheit darthut.

So schätzenswerth ich also auch Hrn. Villoteau's Bemühung finde, weil sie mit Ernst und Liebe ihren Gegenstand durchführt und von der theoretischen Seite erschöpft; so wenig kann ich seinem Werke selbst und den Resultaten seiner Untersuchung beystimmen, weil meine Ansicht des ersten Zustandes der Menschen von der seinigen durchaus verschieden ist, und ich mithin seiner Meynung von der unartikulirten Ursprache und der Entstehung der Musik aus derselben nicht beypflichten kann. Eben so wenig kann ich, nach meiner Ansicht, den Zweck der Musik auf den Ausdruck der Empfindung beschränken, und noch weniger in dem deklamatorischen Tonfall ihr Vorbild erkennen. Alle diese Sätze des Vfs. sind im Einzelnen wahr, führen aber zu einer fortwährenden Reihe von Irrthümern, sobald man ihnen Allgemeinheit geben, und eine Theorie der Musik und ihrer Aesthetik darauf gründen will.

A. Apel.

Nachricht.

Berlin, d. 13 May. Am 26ten Apr., dem jährlichen Bustag, gab Hr. Kapellm. Weber ein Concert spirituel im königl. Nationaltheater, in welchem an diesem Tage keine dramatische Darstellung ist. Auf die treffliche Ouvertüre zu Gluck's Alceste folgte Mozarts Requiem, so genau und schön vorgetragen, wie man von dem Theater- und Orchesterpersonal unter Webers Leitung es nur irgend erwarten konnte. Dann folgte eine deutsche Messe vom Abt Vogler, die gewiss nicht zu verachten, aber zu leicht und galant hin gehalten war, als dass sie nach Mozarts Meisterwerke hätte gefallen können. Den Beschluss machte Herklots Friedenskantate: Vertrauen auf Gott, komponirt von Weber. Ursprünglich war die Komposition für das, Ihnen schon oft gepriesene Conservatoire der Blasinstrumente bestimmt, und auch an diesem Abende bestand die Instrumentalbegleitung nur aus Bassen und ungefähr 80 Blasinstrumenten. Die Komposition hatte mehrere Sätze voll Kraft, Würde und Andacht; der grosse Chor Blasinstrumentisten spielte sehr gut; Mad. Lanz und ihre hoffnungsvolle Nichte, Dem. Schick, und die Hrn. Eunike und Gern, trugen die Solopartieen trefflich vor. Der Beyfall war allgemein.

Am 5ten dies. gab Hr. C. Hertel Konzert im Saale der Stadt Paris. Mit vielem Beyfall spielte der Unternehmer ein Violinkonzert von R. Kreutzer, und mit Hrn. Spies ein Konzert für zwey Violinen; auch accompagnirte er eine Sonate fürs Fortepiano mit obligater Violin von R. Kreutzer, die Hr. Malo spielte. Hr. Kels spielte ein von ihm gesetztes Violoncellkonzert aus F moll.

Am 5ten ward zur Unterstützung eines fremden Sängers, der seine Rechnung nicht bey einem Konzert fand, das er vor einigen Wochen gab, in demselben Lokal ein Kon-

zert gegeben. Ungeachtet aber mehrere unserer vorzüglichen Künstler dies unterstützten, so ward der wohlthätige Zweck doch nicht ganz erreicht.

Mehr erreichte seinen Zweck der 13 jährige Schulz, vom Orchester des königl. Nationaltheaters, der gestern in demselben Saale ein Konzert gab. Er blies mit vieler Fertigkeit, aber noch ohne Geschmack, zwey Flötenkonzerte. Hr. Spies spielte ein Violinkonzert von P. Rode. Am meisten gefielen die beyden trefflichen Ouvertüren aus Winters Montalban und aus Righini's Tigranes.

Der in den vorigen Briefen oft genannte Hr. Kapellmus. Schneider hat für diesen Sommer wieder, wie im vorigen, im Georgeschen Garten ein Konzert etablirt, aber diesmal nur ein Uebungskonzert, bey dem sich nur thätig Theilnehmende abonniren können.

Einen unersetzlichen Verlust hat Berlin und das ganze nördliche Deutschland vor wenig Tagen erlitten. Am 29ten April starb die königl. Kammersängerin und Schauspielerin, Louise Margarethe Schick, geb. Hamel. Sie war den 26sten Apr. 1773 zu Mainz geboren, betrat zuerst als Lilla, in der Opez dieses Namens, in ihrer Vaterstadt, vor 21 Jahren die Bühne, und kam 1795 mit ihrem Manne, damals erstem Violinisten der kurmainzischen Kapelle, in königl. Dienste. Seit sechs Monaten litt sie schmerzhaft und gefahrlich, und nun, ungeachtet der fast vollendeten Heilung, starb sie plötzlich an einem Adersprung in anderthalb Minuten. Im Theater trat sie zum letztenmal als Malwina in Mehuls Uthal auf, und vor sechs Wochen hörten wir ihren klaren und starken Gesang zum letztenmal in der Probe von dem Ihnen angezeigten Righinischen Te Deum in der Domkirche. Von ihren Verdiensten als Künstlerin ist oft in Ihren Blättern gesprochen worden. Am ausgezeichnetsten, und in Deutschland wirklich einzig, war sie in grossen, heroischen Partieen, vornämlich der tragischen französischen Oper, wo ihre meisterhafte Deklamation, ihre Sicherheit und Freyheit im Vortrage selbst des Schwierigsten, und ihr würdevolles, feuriges, immer bedachtes und nirgends vernachlässigtes Spiel alle hinriss. Werke, wie die eines Gluck, werden nun wol auch hier in Zukunft ruhen — wenigstens so lange ruhen müssen, bis man sich ihrer Darstellungen nicht mehr zu bestimmt erinnert; wer wollte auch jetzt als Armida, Iphigenia, Dido etc. auftreten und die Parallele mit der trefflichen Schick wagen? Am 3ten May, früh um 8 Uhr, ward sie, unter einer sehr ansehnlichen Begleitung, auf dem katholischen Kirchhof vor dem oranienburger Thore begraben. Am Thore erwartete der Chor des Nationaltheaters unter Anführung seines Direktors, des Hrn. Leidel, den Leichenwagen. Zwölf junge Sängerinnen, im weissen Gewande, und die Sänger, traten ihm vor, und stimmten Trauerhymnen an. Beym Grabe ward Klopstocks Lied: Auferstehn, ja auferstehn etc. nach Grauns Komposition gesungen; dann hielt Hr. Propst Klams eine rührende Rede, und hierauf ward der von den Sängerinnen mit Blumen bestreute Sarg in das Grab gesenkt, während der Chor aus Niemeyers Oratorium: Die Feyer der Auferstehung — Wiedersehn, sey uns gesegnet etc. nach Rolle's Komposition, gesungen ward. Am 9ten waren die feyerlichen Exequien in der katholischen Kirche bey einer sehr ansehnlichen Versammlung. Es war ein Castrum doloris errichtet, und Mozarts Requiem ward von dem Singpersonal des Nationaltheaters und der grossen Oper, dem Orchester derselben, der königl. Kapelle und vielen trefflichen Dilettanten unter der Anführung des Hrn. Musikdirektors Seidel ausgezeichnet schön exekutirt. Den Beschluss machte, wie beym Grabe, Rolle's Chor: Wiedersehn, sey uns gesegnet etc., nur von Vokalstimmen ausgeführt. Da die Hoffnung zur Genesung der sel. Schick

immer stärker ward, so war die ihr bestimmte Benefizvorstellung immer verschoben worden. Nun wird sie übermorgen gegeben. Bestimmt ist dazu, ausser der ersten Vorstellung des Lustspiels in einem Akt: Der kurze Roman, die schöne Oper: Richard Löwenherz.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour deux Violons par J. J. F. Dotzauer. Op. 14. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 18 Gr.)

Hr. Dotzauer giebt hier den Liebhabern, die eben nicht viel Schweres spielen, drey leichte Duetten, für die sie ihm danken werden. So einfach und natürlich diese Duos in Melodie und Harmonie gehalten, und so durchaus leicht sie für die Ausführung geschrieben sind, so sind sie darum nicht ohne Gehalt. Die Melodieen sind gefällig und der Gang beyder Stimmen gegen einander ist mit Geschmack gewählt. Jedes Duo besteht aus drey nicht langen Sätzen, worin die Gedanken kurz, gedrängt, und ohne leere Zwischensätze, sich an einander reihen. Das dritte Duo ist etwas schwieriger, als die ersten, und manche Stellen darin, vorzüglich in den neun ersten Zeilen des 2ten Theils im ersten Allegro, möchten manchem schwer dünken, der alles Uebrige geläufig spielt. Doch es wird ihm nützlich seyn, seine Kräfte daran zu versuchen. Hr. D., dem, wie es scheint, das Leichte und Gefällige vorzüglich gelingt, wird mit ähnlichen Arbeiten, die besonders für die zahlreiche Klasse der Lernenden ein fortlaufendes Bedürfnis sind, gewiss immer willkommen seyn: zumal wenn er in die letzten Sätze noch mehr Lebendigkeit und Heiterkeit zu legen sich bemühet.

Sechs Lieder mit Beglit. des Pianoforte von W. A. Mozart, Sohn. Leipzig b. Breitkopf und Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Die Bedenken, die vor einiger Zeit von einem andern Rec. mit eben so viel Einsicht als Wohlwollen über des jungen Mozarts Verdienste erregt wurden, werden durch dieses Werkchen nicht widerlegt, und was dort sonst noch als Vermuthung geäussert wurde, bestätigt sich hier. Die Lieder sind sämmtlich im Ganzen nicht gerade verfehlt, der Gesang ist fliessend und leicht, einige haben sogar wirklich feine und zarte Stellen aus der Gattung des Niedlichen, des anmuthig Tändelnden: (vergl. Seit. 4 u. 5., Seite 9, oben,) aber wahre Eigenthümlichkeit findet man nirgends, Reminiscenzen oft, und Schulschnitzer nicht selten. Ueber jene vergleiche man gleich das erste Lied, das grossentheils Himmel'n angehört: und über diese, Seit. 5, Syst. 1, Takt 5, S. 6, Syst. 2, T. 4, S. 7. T. 1-2 u. 5.

Gedicht von Rochlitz, in Mus. gesetzt und dem Hrn. Verf. gewidmet von E. Haussler. Augsburg b. Gombart.

Hr. H. ist einer von denen Komponisten, welche keine besondere Schule, und deren Arbeiten keinen Lärm, wol aber vielen Freude machen. Verständige Ansicht dessen, was man will, Gefühl und Ausdruck, eine Gabe der Erfindung anmuthiger Melodieen, und eine immer anständige und zweckmässige Begleitung: dies findet Ref. bey allen, ihm bekannten Hschen Kompositionen u. bey der vorliegenden ebenfalls. Sie ist eine Kleinigkeit: aber eine von denen, die jedem Sänger und jeder Sängerin von Gefühl und Delikatesse des Vortrags wahre Freude — und mehr wahre Freude machen, als gar manches Heft gewöhnlicher Opernarien und musikalischer Bravaden. Dass der Komponist dem Dichter auch im Einzelnen hier so treu gefolgt ist, ohne darum kalt oder steif zu werden, verdient noch besonderes Lob. Vorzüglich schön ist in diesem Betracht die Stelle: Will um ihre Gunst etc.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten May. Nº. 35. 1809.

Vereinfachung der harmonischen Bezeichnung in der Musik.

Stöpel's Ideen über die Vereinfachung der Bassbezifferung in dieser Zeitung bringen Kirnbergers dringende Aufforderung an die erfahrnen Tonsetzer, den Generalbass von den bisherigen abschreckenden und oft so widersinnigen Signaturen zu befreyen, in ernste Anregung. Auch Kirnberger hat die Buchstaben zu einer einfachern und richtigern Bezeichnung der Harmonie in Vorschlag gebracht. Derselbe Grund aber, der dem neuen Notensysteme die Herrschaft über die alte ungleich deutlicher ausgedrückte Tabulatur verschafft hat, gilt auch von der harmonischen Bezeichnungsart der Noten.

Noten lassen sich transponiren. Ich kann sie versetzen, in welchen Ton ich will, sobald ich ihnen einen andern Schlüssel gebe. Ziffern gelten für alle Tonweisen. Sie sind die Algebra der Tonkunst. Auf diese, der Musik so unentbehrlichen Vortheile muss der Tonkünstler Verzicht thun, sobald er Buchstaben an die Stelle der Noten setzt. Wozu wären überhaupt die Noten da, wenn sie durch Buchstaben kommentirt werden sollten? So gut wie zum Kommentare könnte man ja auch zum Texte Buchstaben brauchen. Die fünf Linien würden dadurch erspart, und statt des kostbaren Notenstichs, würde jeder unmusikalische Setzer an die Stelle der sperrigen Noten eine einfache Zeile von Buchstaben hinsetzen können.

Ein einziger Umstand nur tritt hier in Weg. Buchstaben reden zum Verstande. Sie verlangen in Tone übersetzt zu werden. Noten reden zum Auge. Ich sehe die Tone vor mir in ihrem gegenseitigen Abstande von einander, und es fehlt nicht viel, so seh' ich sie auch in der Zeitentfernung von einander, wenn ich auf die Noten sehe. Giebt man mir Buchstaben, so muss ich jeden derselben erst in Gedanken wieder in den Ton verwandeln, der um eine oder mehrere Stufen höher, als der andre liegt.

Auch die Noten können in dieser Hinsicht auf unserm Fünfliniensysteme dem wahren Tonkundigen noch nicht genügen. Dass ich die nämliche Note in der Oktave auf einer Linie wiederfinde, die ich vorher in einem Zwischenraume liegen sah, würde dem Auge unerträglich vorkommen, wenn es nicht durch eine lange Uebung an diesen Missstand gewöhnt wäre.

Ungleich natürlicher ist ohne Widerrede die Bezeichnungsweise der Töne, nach welcher jeder Hauptton die erste, und seine Terz und Quinte die zweyte und dritte Linie einnimmt — eine Notenschrift, deren ich mich zu allen Aufsatzen melodischer und harmonischer Gedanken bediene, und die so leicht von einem jeden begriffen worden ist, der sich die Mühe geben wollte, mich um Erläuterung dieser Bezeichnungsart zu bitten. Nach dieser Bezeichnung gilt jeder Satz für alle Tonarten, und eine Oktave höher und tiefer macht keinen Unterschied für's Auge. Die Septime liegt unter ihrem Hauptione, auf den

sie natürlich zurückführt; die Sexte über der Quinte, in die sie zurückweichen muss, wenn die Tonfolge nicht in eine höhere Oktave schreiten soll. Alle übrigen Intervalle liegen in dem schmalen Raume der drey Linien, die den Hauptaccord bezeichnen. Die ganze Lehre vom Kontrapunkte ist in dieser Notenschrift enthalten. Ich sehe die None als Sekunde dastehn, die Undecime als Quarte, ohne deswegen die None und Undecime mit der Sekunde und Quarte zu verwechseln. Ich sehe, welche Intervalle in den Oktaven sich verdoppeln, und welchen Gang eine jede einzelne Stimme sowol in der Umwendung des kanonischen, als in der Auszierung des melodischen Gesanges nehmen darf.

Alle künstlichen Sprünge der Sängerkehlen vom tiefsten G bis ins höchste F lösen sich in ihre einfachsten Intervalle auf, und es giebt keinen Fehler in der Anlage der Harmonie, der sich in der Skitze nicht sogleich als Fehler dem Auge darstellte.

Einige Beyspiele mögen dies erläutern.

Der Satz:

No. 1. 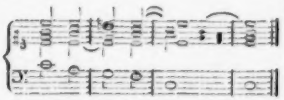

stellt sich in seiner natürlichen Bezeichnung so vor das Auge:

No. 2.

Die natürlichste Melodie liegt in der Oberstimme No. 2. g a b a - g f g. Ich kann aber auch die zweyte durch Umkehrung zur Oberstimme machen e f g f e d e. Denn jede Stimme wird durch gefällige Fortschreitung aus einem Intervalle ins andre melodisch, und beyde Stimmen schreiten gleichförmig mit einander fort.

Will ich eine dritte Melodie dazu erfinden — der Gesang: g f e f - e d c, oder c a g f c, (welche Melodie in No. 1. der Bass ergriffen hat) oder $\left\{\begin{matrix}g\\c\end{matrix}\right\}$ f b a g etc. kann die eine oder die andere dem Ohre vorhalten — so wird die Bezeichnung No. 2. mir bald sagen, welche von diesen natürlicher, fliessender, abwechselnder und bey vielstimmigem Vortrage, mehr der einen als der andern Stimme angemessen sey. Der Bass könnte sehr bequem die in No. 2. ausgedrückte Bassmelodie ergreifen c f e f c — Eben so leicht könnte er aber auch im Haupttone ausruhen. Die Mittelstimmen könnten nach melodischen Gesetzen wechseln und die höhere an die Stelle der tiefern u. u. treten, wo sie nur wollte, und wo ihr die Töne der Nachbarstimmen im Wege lägen. Während die eine Stimme in zwey folgenden Quarten fortschritt: c f e a - g f d, würde die andre sehr gefällig ihr folgen: e a g f - e d e. Kurz, alle mögliche Stimmen-Wandlungen liegen in der Formel ausgedrückt, die in dem halben Raum des gewöhnlichen Liniensystems die Harmonie ohne Irrthum und ohne Schwierigkeit dem Auge sichtbar macht.

Welche abscheuliche, widernatürliche Bezifferung giebt der Satz im Kirnberger:

No. 1. 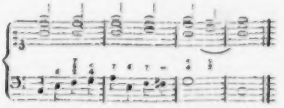

*) Die kleine Septime gehört nach den Berechnungen der Tonverhältnisse zur wesentlichen Harmonie. Ich räume ihr daher ohne eine weitere Vorzeichnung (b) die vierte Linie ein, so oft sie in der Harmonie laut wird. Eine Linie höher würde die None zu liegen kommen, wenn diese nicht bequemer durch die Sekunde sich anzeigen liesse.

Er liegt in dieser Anschauung aufgelöset:

No. 2.

No. 3.

Ich erkenne in No. 2. eine fortschreitende Bassmelodie, die sich augenblicklich in die Melodie einer Oberstimme verwandeln würde, wenn ich ihr die Schlussform der tiefen Stimme rauben wollte.

e - f g | a g f fis | g - f | e

oder c g a b | a g f fis | etc.

Ich sehe, wie das G der dritten Stimme No. 1. in A ausweicht, weil dieses mit dem darunter liegenden F so vollkommen harmonirende A (welches in Verbindung mit dem Haupttone den reinen Accord der dem Schlusse so gern vorliegenden Quarte erzeugt) schon vorher gleich beym Anfange des zweyten Taktes sich hat vernehmen lassen No. 1. verglichen mit No. 3.

Alle diese Beyspiele gelten in der No. 2. 3. aufgestellten Notirung nicht für C dur allein, (worin man sie ohne Mühe erblickt, wenn man sich unter den Accordlinien nur die drey untersten Diskantlinien vorstellt, und die ungelinien Noten jedesmal in einer tiefern Oktave nimmt) sondern für alle zwölf Tonarten unsers angenommenen Tonsystems. Ich kann sie eben so leicht in Fis, Cis, As mir denken, singen und spielen.

Den auffallendsten Vortheil unsrer harmonischen Notensprache bringt uns die Versetzung der Harmonie aus einer Tonart in die andre, die wir nur mit ein Paar Linien andeuten wollen.

Aus einem angenommenen Tone in die Sekunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime gehen, heisst die Sekunde, Terz etc. des Tons zur Tonika (zum Haupttone) machen; folglich den Accord 1 in den Accord 2, 3, 4 etc. verwandeln

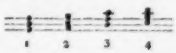

1 2 3 4

Die beyden Leittöne, die in jede Tonart führen, sind die Quarte und Septime des verlangten Tons: jene tritt einen sogenannten halben Ton unter sich in die grosse Terz der neuen Tonart, diese einen halben Ton über sich in die neue Tonika selbst.

Zur Füllung des Accords, den die Leittöne bilden, gehört der Mittelton, die Sekunde der neuen Tonika, die von dem ersten und dritten Tone gleichweit absteht

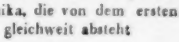

und der Grundton dieses Dreyklangs liegt eine Terz tiefer in der Quinte des erwarteten Haupttons, von welcher der erwähnte Accord ein konsonirender Septimenaccord ist.

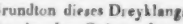

Dieses ist der Grund, warum der Schluss in eine Tonart jedesmal die Quinte in der Unterstimme oder im Basse zu hören verlangt. So bald also dieser vollständige Septimenaccord der Quinte sich hören lässt, so ist auch der darauf folgende reine Accord der Tonika unvermeidlich. Auf den Accord kann kein anderer folgen, als . Ich darf also der neuen Tonika, die ich suche, nur diesen Septimenaccord seiner Quinte vorsetzen, so ist der Uebergang aus einer Tonart in die andre gefunden. Will ich zum Beyspiele aus c dur nach a dur gehen — die grosse Terz von a ist das erhöhte c, die Quinte von a ist die Terz von e, folglich, wenn nach unsrer Bezeichnung der Accord von c ist, so ist der reine Accord von a und die Bedingung des Ueberganga:

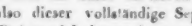

Ich mag nun bey der Ausführung nehmen No. 1. oder 2. oder 3.

No. 1.

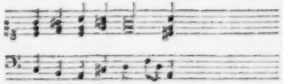

No. 2.

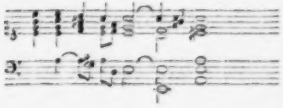

No. 3.

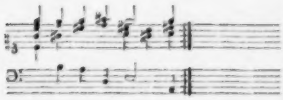

Will ich aus a dur nach f moll gehen, so ist der Uebergang die Ausweichung der Tonika in die weiche Tonart der kleinen Sexte

und die Bedingung

Ich kann nehmen No. 1., 2. etc.

No. 1.

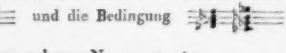

No. 2.

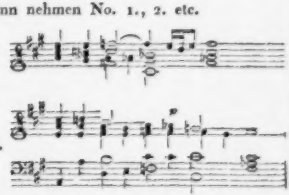

Dem Tonkundigen genügt es, in solchen Fällen nur zu wissen, welche Töne in der Harmonie zur Erweckung des Vorgefühls einer neuen Tonika zur Berührung kommen müssen. In diese sucht er auf die einfachste Weise zu kommen. Der vollkommne Schluss folgt dann von selbst, wenn es nöthig ist.

Z. B. der Uebergang aus einem Tone in die Quinte, Quarte, Sexte, Terz etc. ist:

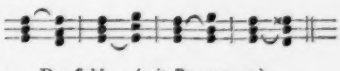

Der Schluss (mit Bassnote)

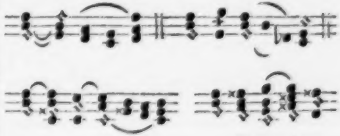

Horstig.

Recensionen.

1. *Grande Fantaisie avec sept Variations sur un air de danse, appelé la Jeanne* — (Pr. 16 Gr.) und

2. *Fantaisie sur l'air de danse, la nouvelle Zoé, avec neuf Variations — pour le Pianoforte, ded. à Madam. Elise Mouravieff-Apostol, par D. Steibelt.* (Pr. 1 Thlr.) à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel.

Jeder einigermassen geübte Klavierspieler kennet St.sche Fantaisieen; jeder weiss also auch, dass sie ganz etwas anderes sind, als die zwey Gattungen von Kompositionen, welche wir Deutschen also benennen, aber darum doch ganz gewiss nicht nur überhaupt etwas Interessantes, Wohlgefälliges und Achtungswerthes, sondern auch etwas, das unter St.s beste Kompositionen zu rechnen ist. Und diese beyden gehören nun wieder unter dieses Komponisten beste Fantaisieen; behaupten also neben den frühern, z. B. über Mozarts Vogelfangerlied aus der Zauberflote, mit Ehren ihren Platz.

No. 1. ist, im Ganzen, besser, fester, enger zusammengehalten, und kunstgerechter

verbunden; in No. 2. möchten aber verschiedene der Variationen mehr Freunde finden. Bey jener No. nimmt St. gleich Anfangs sein gefälliges Thema, das im Sechsachteltakt geschrieben ist, vor, setzt es in C-Takt, giebt ihm dadurch, und durch volle und gut angeordnete Begleitung, einen kraftigern Charakter, und führt es nun also in einem langen Allegro moderato mit vielen gründlichen und schön geführten Wendungen, führt es sogar mit so viel Stetigkeit und Haltung durch, als man sonst an ihm nicht eben gewohnt ist. Recht glücklich hält er sich beym Schlusse dieses Satzes (S. 6.) ein Weilchen an den contrapunktisch gestellten Nebengedanken, u. gehet von diesem in ein Presto, Sechsachteltakt, über, wo das Thema wieder unverändert und in den Hauptstimmen unverrückt gehört und (S. 7. Syst. 3. folgg.) in die Haupttonart, durch sehr gefällige, keineswegs oberflächliche Wendungen der Melodie und Harmonie, geleitet wird, so dass sich nun das Liedchen selbst, Moderato, wie es ist und dann variirt werden soll, ganz ungezwungen und vortheilhaft anschliesst, und, indem es die Folge bestimmt, zugleich recht schön die Fantaisie selbst beschliesst und in sich selbst abrundet. Unter den hernach folgenden Variationen ist manches Gewöhnlichere, doch wird es immer dem Ohre gefällig und dem Spieler vortheilhaft aufgestellt.

Bey No. 2. ist die Fantaisie selbst weniger gebunden, was das Thema und die thematische Bearbeitung anlangt, und weniger frey, was die Anordnung und den Wechsel der Ideen überhaupt betrifft. Sie bestehet aus einem einzigen Allegro brillante, das wie ein langer, etwas frey angelegter, feuriger Sonatensatz geschrieben ist. Auf das folgende Hauptthema, welches dann variirt wird, kommen nur mancherley Anspielungen vor. Dies Thema selbst ist angenehm, singend und pastoralmässig. Die Wiederholung des zweyten Hauptrhythmus (S. 9., Syst. 2, T. 5. folgg.) wird — wie das in den französischen Pastoralen so oft geschieht — vor lauter Simplicität und Naivetät, etwas leyernd; dies bemerkt man noch weniger beym Thema selbst, als in der Folge, wo es in den Variationen so oft wiederkommen muss. St. scheint das selbst gefühlt zu haben, und hat ihm bey jedesmaliger Wiederholung — schon im Thema, noch mehr aber in den Variat., durch Veränderung des Accompagnements aufhelfen wollen. Das ist ihm denn auch geglückt; aber es war doch nur bis auf einen gewissen Grad möglich. Die Variat. selbst sind meistens eigenthümlich erfunden, und sämmtlich gut ausgeführt. Auch der Wechsel unter ihnen, sowol in Ansehung der in jeder herrschenden Empfindung, als auch in Ansehung der artistischen Bearbeitung, zeigt den erfahrnen, vielgewandten Komponisten, und ist sehr zu loben. Im Einzelnen zeichnet Rec. die 2te und 6te Variation am meisten; die 4te und 8te am wenigsten aus. In dieser wird mit sehr vielen Noten doch zu wenig ausgesagt, und in jener erscheint eben jener, oben angeführte Abschnitt gar zu süsalich und eintönig.

Beyde Werke verlangen, so wie die frühern aus derselben Gattung, schon beträchtlich geübte und geschmackvolle Spieler; sind aber für solche nicht schwer, besonders da alles sehr gut in den Händen liegt, gehörig zusammenhangt, gar keine Künsteleyen hat, und wahre Pianoforte-Musik enthält. Dies hilft denn auch das Verständnis und die vortheilhafte Ausführung sehr erleichtern. Es ist echte Musik für geschickte Dilettanten, und ihr darum wohl zu gönnen, dass sie ein so zahlreiches Publikum finden wird, wie die ähnlichen, frühern Fantaisieen St.s gefunden haben.

Sechs Gesänge mit Begleitung des Pianoforte dem Hrn. Stollm. du Pré achtungsvoll zugeeignet

von *Fried. Görges.* Oeuvr. 3. Braunschweig im Musik-Comptoir, Leipzig bey Müller. (Pr. 12 Gr.)

Rec. kennt die vier frühern Werke dieses Komponisten nicht, siehet aber schon aus diesem allein, dass er ein Mann von guter Einsicht und wissenschaftlicher Bildung ist. Die Gedichte sind nicht übel gewählt, die Musik ist schon an sich nicht uninteressant, aber als Ausdruck der in jedem Liede herrschenden Empfindung und Begleitung seines Vortrags, ist sie, (wie das seyn soll) weit mehr werth — im Ganzen treffend, und im Einzelnen zwar nicht fehlerfrey, aber doch offenbar mit Sinn und Verstand geschrieben. Im Geschmack nähern sich diese Lieder vielleicht den Reichardtschen am meisten. Wir gehen sie mit einigen kurzen Bemerkungen durch.

Die erste Nummer ist die einfachste und beschränkteste von allen, und gleichwol eine der vorzüglichsten. Es ist hier alles, wie es seyn soll, bis etwa auf die Kleinigkeit, dass die letzte Triole des vorletzten Taktes im Basse besser g h f hiesse. In No. 2. hat der Dichter eine der vielen Nachahmungen von Göthe's: Kennst du das Land — gegeben. Die Musik trifft den Sinn des Ganzen, schmiegt sich aber dem Dichter nicht so nahe an, als es hätte geschehen können. Im Refrain ist das: dahin, dahin — vom Dichter zwar als Jambus behandelt, der Komponist aber, dem es vor allem um den Ausdruck des Sinnes zu thun seyn muss, hätte — es zwar nicht geradezu als Trochäus behandeln, aber doch auf die erste Sylbe den Accent fallen lassen; hätte zum wenigsten diese nicht in den schlechten Takttheil setzen und die folgende so hervorheben sollen. No. 3. ist etwas matter, und der volle Schluss in die Tonika, Syst. 2. Takt 3., unstatthaft; in die Dominante musste hier geschlossen werden, wenn nicht der Komponist besser die Harmoniefolge, mit aufsteigender Melodie, also wählen wollte:

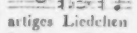

No. 4. ist ein frisches, sehr artiges Liedchen in Form eine kleinen Polonaise. Der Einschnitt, Syst. 2. T. 3., ist zwar ebenfalls zu stark und trennet zu sehr: doch schleicht so etwas in dieser Gattung eher durch, und da die Strophen einander weniger, als dort, korrespondiren, wird es bey einigen sogar ziemlich passend. No. 5. ist wol das unbetrachtlichste Stück und nichts davon zu sagen. No. 6. ist, was Ausdruck anlangt, wieder recht gut gerathen. Vom Anfang bis Syst. 3, Takt 2, dehnt zwar die Musik den Gesang mehr, als geschehen sollte: dem wird aber leicht abgeholfen, wenn man das Tempo weniger langsam nimmt, als die Musik an sich verlangte. Der Sprung in der Harmonie, S. 12. T. 2., ist unstatthaft, obgleich die unrichtige Folge nicht ausgeschrieben, sondern der Begleitung eine Pause gegeben ist. Das tiefe c der Singstimme musste f werden, wenn man nicht lieber eine andere Wendung für die, hernach freylich gewöhnliche, wählen wollte.

Das ist aber auch alles, was Rec., nach genauer Prüfung, gegen dieses gefällige Werkchen einzuwenden hat. Uebrigens ist hier alles, für Gesang und Begleitung, ausserst leicht gesetzt, und das Werkchen sehr gut gestochen.

Caprice et Rondeau pour le Pianoforte à quatre mains, comp. par A. Eberl. Oeuvr. 42. à Vienne et Pesth, au bureau des arts et d'industrie. (Pr. 2 Fl. 15 Xr.)

Eine der vorzüglichern unter den Kompositionen dieses Verf.s, die nach seinem Tode herausgekommen sind, und ohnstreitig aus seinen letzten Jahren. Dies letztere zeigt theils der Gehalt derselben; theils der häufige, oft urplötzliche, doch nicht selten sehr vortheilhafte Wechsel des Angenehmen. Gesangvollen, mit dem Rauschenden, Heftigen; theils das öftere, grelle Moduliren, und gewisse, fast

zur stehenden Manier gewordene Lieblingsfolgen in demselben — welche mehr ein Hinüberpoltern, als Hinübergehen, mehr ein lastiges Fortreissen, als ein lebhaftes Fortleiten genannt werden müssen; und wozu nun noch das Fegefeuer öfterer enharmonischer Rückungen kommt. Alles das wäre nun nicht etwa geradehin, an und für sich selbst, zu tadeln, wenn es nur nicht so sehr oft käme; wenn es den Zuhörer dann wieder auf dem Punkte, wohin er so schnell geführet worden, ruhen und gleichsam heimisch werden liess; wenn die scharfen Harmonienfolgen in langsamen Sätzen, oder doch, müssten's geschwinde seyn, in etwas breit ausgesponnenen Figuren auftraten; und endlich, wenn es in Stücken sich zeigte, die entweder tiefen, ernsten Charakter, oder etwas Komisches, eine Art musikalischer Parodie von jenem Ernst und jener Tiefe hatten — wie das oft bey Haydn und zuweilen bey Beethoven der Fall ist: aber in andern Fällen kann es — Rec. wenigstens, nicht anders, als mit der Asa foetida oder dem Meerrettig vergleichen, womit nicht wenig modische deutsche Komponisten ihre jetzigen Werke durchbeizen, wie die modischen französischen Köche ihre Gerichte. Wem's schmeckt, der geniesse und lobe es; Rec. will nicht über ihn aburtheilen: aber dass bey jener musikalischen Köcherey die Kunst so wenig gewinne, als bey dieser unmusikalischen der Magen, und dass die Liebhaberey an beyden überreitzte Sinne u. schwelgerischen Geschmack verrathe — das wird man ihm hoffentlich auch zugestehn. Wer nun diesen glaubt frohnen zu müssen — nun, der thue auch das; er begnüge sich aber auch mit dem Danke jener Luxuriirenden, und nehme es nicht übel, wenn Andere gleichgültige Gesichter machen, indem sie nach Gerichten greifen, die bey Schmackhaftigkeit auch Nahrung geben, und zugleich Geist und Sinn stärkend beleben. E. hat jedoch in manchen seiner neuern Werke noch derber in die genannten Reizmittel gegriffen, als in diesem, wo es nur im Rondo zuweilen etwas arg fortläuft: dies ist Rec. von diesem Werke zu bemerken verpflichtet; und mag also jene Materie nur bey dieser Gelegenheit einmal wieder in Anregung gebracht seyn.

Dies Stück enthält erst eine kurze, würdige Einleitung, von schöner Wirkung. An diese Einleitung schliesst sich ein Allegro con fuoco, welches so gut erfunden und angelegt ist, dass man ihm wol eine weitere und tiefer eingehende Ausführung wünschen darf, als es erhalten hat, zumal da eben diese Hauptgedanken vielfältiger schöner Zusammenstellungen und contrapunktischer Wendungen fähig sind. Hierauf folgt ein, ebenfalls kurzes, und sehr angenehmes Andante, von fliessendem, einnehmenden Gesang, welcher zwar, wo der zweyte Spieler die Melodie ergreift, durch die nicht gespaltenen Noten der Begleitung etwas verdeckt wird, aber doch, bey gehöriger Diskretion im Vortrage, seinen sanften Charakter für Jedermann, und seinen regelmässigen Gang für den Geübtern, keineswegs verliert. Dieser Satz verläuft sich in ein freyer figurirtes, kurzes Allegro, das als ausgeschriebene, überleitende Cadenza anzusehen ist, und worauf sich, nach der Fermate, das sehr lebhafte Rondo schliesst, welches schon oben erwähnt worden ist und fast zwey Drittheile des Ganzen einnimmt. Auf das rasche Thema, das mehreren Haydnschen Rondo-Themas ähnlich ist, ist schon früher alludirt worden; in mehreren Stellen der Folge wird es recht brav durchgeführt, und über den mancherley Zwischensätzen wenigstens niemals lange aus dem Gesichte verloren. Diese Zwischensätze selbst sind an sich schon gut, und werden es noch mehr, durch nähere oder fernere Analogie mit dem Thema. Auch hier hätten sich indess, aus Verbindung der Hauptideen der zwey besten Zwischensätze mit dem Thema, vielerley gründliche, feine, wirksame Kombinationen ungekünstelt ergeben, wenn der Verf. sie geistig zusammenzufassen und künstlerisch auszubilden

Fähigkeit, Uebung und Neigung gehabt hätte: so aber bleibt er im Ganzen etwas zerstükelt, und muss, um mannichfaltig und neu zu erscheinen, wenn er solch einen Satz in seiner angenehmen Einfalt ausgesprochen hat, zu den scharfen Würzen, welche oben namhaft gemacht worden sind, seine Zuflucht nehmen. Der Schluss ist sehr brillant und kräftig.

Das Werk verlangt geübte, fertige, und besonders auch für feinen Vortrag gebildete Spieler: diesen wird aber seine Ausführung nicht schwer fallen. Die ersten beyden Sätze wollen etwas langsamer genommen seyn, als die Ueberschriften ankündigen: sie müssen weit mehr durch den Ausdruck, als durch das Tempo gehoben werden. Auch das Andante, S. 6. folgg., verlangt eine sehr gemässigte Bewegung, wo die Bindung und Hervorhebung der Hauptmelodie, so wie die subtilste Behandlung der Nebenfiguren, möglich wird. Das Rondo ist dann so rasch vorzutragen, als man's, ohne Nachtheil der Precision und Deutlichkeit, vermag.

Kurze Anzeigen.

1. *Air Montagnard de Viotti avec huit Variations, dont une en Fantaisie, pour le Pianoforte par D. Steibelt.* (Pr. 12 Gr.) Und
2. *Polonaise de Viotti avec sept Variations pour le Pianoforte par D. Steibelt.* (Pr. 16 Gr.) Beyde, Leipzig b. Breitkopf u. Härtel.

Dem Thema der Variat. No. 1. gehet ein sehr kurzes, unbestimmtes und unbedeutendes Allegro; dem zu No. 2. ein näher auf das Thema bezogenes vorher; die Themata beyder sind angenehm, und die Variat. für Spieler von nicht ganz unbeträchtlicher Fertigkeit vortheilhaft, sie mögen dieselben nun als Uebungs- oder Unterhaltungsstücke betrachten. Der, freylich auch schon von Andern angewendete Gedanke, bey so sehr einfachem Thema dadurch mehr Mannichfaltigkeit in die Suite der Variationen zu bringen, dass man sie in wechselnden Tonarten schreibt, ist hier bey No. 1. sehr gut benutzt; die Folge ist: C dur, C moll, As dur, F moll, F dur, C dur. In No. 2. ist Var. 3. gar zu dürftig, Var. 5. aber desto besser.

Das Aeussere beyder Werkchen ist schön.

Départ de Paris pour St. Petersbourg. Rondeau favori p. le Pianoforte par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Sollte Hr. St. wirklich verünftigen Kunstliebhabern zumuthen, ihm zu glauben, er habe hier ein beliebtes Rondeau: die Abreise etc. geschrieben, dessen kurze Einleitung sogar die Kälte mahle? (L'introduction peint le froid.) — Doch wir wollen über diese Spiegelfechterey hinweg und nur auf das Werkchen selbst sehen! Da findet sich denn, nach jenem kurzen, pathetischen Einleitungssatze, ein sehr lang gehaltenes Allegretto — eigentlich ein Rondo alla Polacca, wie man deren jetzt so oft als Finalen zu Quartetten, Sonaten u. dgl. schreibt. Dieser Satz hat ein angenehmes Thema, und rasche, meistens brillante Zwischenspiele, die gut verbunden sind und sich vortheilhaft ausnehmen, wenn gleich mancher oft gebrauchte Gemeinplatz mitunterlauft. Das Ganze spielt sich frisch weg, und ist nicht schwerer, als die grössern Sonaten dieses Komponisten.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Juny. Nº. 36. 1809.

Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland.

Ein Dialog.

1. Dass Sie eben am Charfreytage in Rom gewesen, hab' ich nicht gewusst. Ich beneide Sie darum. Ich konnte den herrlichen Tag dort nicht abwarten.

2. Er war wirklich einer der reichsten und lichtesten Momente meines Lebens. Und besonders sein Abend zu St. Peter.

1. Ich will es glauben. O ich war auch so böse, als ich früher fort musste!

2. Und gleichwol wollte ich eben mit dem, was ich diesen Abend erfuhr, gegen Sie zu Felde ziehn.

1. Damit? Nun so rücken Sie aus: ich stehe!

2. Jener Abend ist so oft beschrieben worden — ich darf kurz seyn. Fassen Sie folgende Momente zusammen. Wenn man nur nicht ganz roh und wüst und empfindungslos ist, gehet man gewiss diesen Abend mit stiller Andacht zur Hauptkirche der Erde; denn alles ruft Einen an diesem Tage zur Andacht auf. Man nahet sich dem Peterosplatze: die erhabenen Umgebungen der Kirche, die grossen Erinnerungen, welche sie wecken, die zahllose Menschenmenge, welche rauschend herbeyströmt, aber sobald sie in den heiligen Mauern ist, verstummet und nur leise Gebete flustert: der unwiderstehliche, tiefe Eindruck, den jedesmal der Eintritt in dies Wunderwerk menschlicher Kunst und Beharrlichkeit hervorbringt, und der bey der Anordnung dieses Abends, wo die Kirche wie eine Welt, unübersehbar und ewig, erscheint, noch ungleich mächtiger ist — nehmen Sie dieses zusammen, sag' ich, und Sie werden eingestehen, schon dies müsse die Seele so aufregen, müsse so begeistern, ja, müsse das Gemüth mit wohlthuender Gewalt auf die höchste Stufe der Empfänglichkeit erheben, deren es überhaupt nur fähig ist —

1. Gewiss, gewiss! Verwünscht, dass ich fort musste!

2. Lassen Sie mich fortfahren! Wir sind also zu St. Peter, wir sind gespannt, wir sind erschüttert, wir staunen, wir erwarten: jetzt endlich verstummet der Chor der Glocken. Die finsterste Nacht verbreitet sich umher; alles ist schwarz und still, wie im Grabe: und nun senkt sich aus der erhabenen Wölbung der Kuppel das ungeheure Kreuz hernieder, dessen unzählbare Lampen die einzige Erleuchtung des Ganzen, folglich auch der einzige Punkt sind, wohin sich alle Blicke richten, wohin alle Herzen von den Blicken gleichsam nachgezogen werden. Ein schauerliches Rauschen grieselt umher: es ist von der Menge, die sich auf die Kniee wirft. Nun herrscht wieder eine Todtenstille, die nur hier und da durch angstenles Erseufzen brünstiger Andacht unterbrochen wird. Und jetzt ertönen die zwey wechselnden, und endlich zusammenfallenden Chöre unsichtbarer Sänger von oben, wie aus himmlischen Sphären — — O wahrlich, nach solchen Vorbereitungen und unter solchen Verhältnissen könnte man

singen, was man wollte: widersprache es nur nicht geradezu den Empfindungen, welche jetzt in jeder Brust leben, es müsste unaussprechliche Wirkung hervorbringen! Aber man singt das Edelste, das Passendste; man singt nichts Geringeres, als die duftesterhabenen Worte des Miserere, vom unsterblichen Allegri unübertrefflich, und ganz, wie es zu diesem Zweck seyn musste, in Musik gesetzt! *) — Kann es Ihnen nun wol noch befremdlich scheinen, wenn Sie alle Zuhörer, und besonders die Fremden, denen das alles neu ist, davon ausser sich gesetzt und bis zum Himmel gehoben finden? wenn bey weitem die Meisten in ihrer Entzückung das, was dieselbe eigentlich hervorgebracht, gar nicht sondern können, oder auch nicht sondern mögen? wenn nur der Musikverständige, der mit Macht sich selbst zusammen und wach erhält, bemerken kann und hernach gerade herauszagen mag: die Ausführung dieses, so wie aller ähnlichen Gesänge, ist schon seit geraumer Zeit, ist aber ganz besonders seit den letzten politischen Veränderungen und deren Folgen in Rom, ohne allen Vergleich schwächer, ärmlicher, geringer, als sonst? ja, sie ist jetzt fast ärgerlich und schlecht zu nennen?

1. Das sollte mir befremdlich scheinen? Hab' ich denn nicht das Geplärr gehört, womit die herrlichen Ueberreste alter Musik an andern Festtagen dort entstellet werden? Das also ist mir nichts Neues; das Neue hoff' ich erst zu vernehmen, indem Sie damit meinen Hauptsatz entkräften wollen!

2. Fällt dieser nicht von selbst, wenn Sie sogar über solche Hauptproduktionen zugestehen müssen ...

1. Wir wollen einander nicht necken. Es ist uns redlich um die Sache zu thun, nicht um das Rechthalten. Vielleicht hab' ich meine Meynung nicht bestimmt genug ausgedrückt. Also nochmals, ein- für allemal, und nicht blos auf diese oder irgend eine einzelne Produktion angewendet: Wenn Sie mich Ton-Kunst, und Musik im Allgemeinen, unterscheiden lassen: so können Sie von dem, was Italien jetzt in Absicht auf die erste besitzt und leistet, keine geringere Meynung haben, als ich; aber was die zweyte betrifft, so können Sie davon auch nicht vortheilhaft genug denken, und die jetzt in Deutschland hierüber umlaufenden Vorstellungen — abgerechnet, dass sie unwahr sind und zu einer Ungerechtigkeit verleiten, sind wol selbst unsrer Ton-Kunst nachtheilig, und mehr, als es auf den ersten Anblick scheinen mag.

2. Ein Lieblingsthema Ihrer Unterhaltungen, zu welchem Sie oft zurückkehren ...

1. Wenn ichs nicht öfter thue, als ich darüber etwas Neues, Wahres, und vielleicht auch Nützliches zu sagen weiss: acht' ichs nicht für allerdings.

2. Gut. Und was haben Sie heute Neues, Wahres, und vielleicht Nützliches darüber zu sagen?

1. Mein Hauptsatz war: Es hat sich in Italien, was Musik betrifft, Tausenderley ehemals von selbst gemacht, und, wenigstens zum Theil, auch jetzt noch erhalten, das vortrefflich, das bey andern Nationen gar nicht vorhanden, das allgemeiner Nachahmung fähig und würdig ist —

2. So wie in jedem Lande, und gegenseitig: mithin auch, was Musik angehet, gar Manches in Deutschland, das in Italien nachzuahmen wäre ...

1. Wer zweifelt daran? Aber Sie bringen mich nicht ab; ich fahre fort: Unter diesem Nachzuahmenden ist auch die Art des Beyfalls, womit das Publikum gelungene

*) Durch den neuen, correkten und wohlfeilen Abdruck der sogenannten Musica vocale, worunter bekanntlich auch dieses Werk ist, kann man wol voraussetzen, es sey oder werde jedem Freunde echter Kirchen-Musik bekannt.

Produktionen, indem es sie vernimmt, zu belohnen pflegt.

2. Aha! Ja, das ist allerdings 'was Neues! Wie? dies gewaltsame, tumultuarische Hervorbrechen, das dem Ausländer oft wirklich wüthend erscheint und selbst den Genuss so verdrüsslich stört — dies möchten Sie auch unter uns verpflanzen? Und übersehen könnten Sie, dass bey einer gemässigten Nation ein gemässigter Beyfall vollkommen dasselbe sagt und gilt, was bey einer leidenschaftlichen der leidenschaftliche? eben so, wie in der Sprache unser Positivus wenigstens dasselbe will und wirkt, was der italienische Superlativus, oder der französische Comparativus?

1. Erlauben Sie — ich habe ja nicht gesagt: der Grad des Beyfalls; sondern: die Art! Ich erkläre mich sogleich darüber, wenn Sie mir nur erst zugestanden haben, dass überhaupt öffentlicher Beyfall dem Künstler, vornämlich aber dem Musiker und Schauspieler, nöthig, wohlthätig, unentbehrlich sey.

2. Wie könnten Sie da an meiner Zustimmung zweifeln? Ich weiss recht gut, dass solcher Beyfall — zwar freylich das Genie nicht schafft, auch schwerlich weckt, weil es ohnehin nicht schlafen kann; doch aber ... wie sag' ich? frisch zugegossenes Oel in sein Scheinlampchen ist, ohne welches dies dürftig brennet und endlich gar zu verlöschen droht. Ich merke auch, wohin Sie mit Ihrem „vornämlich" wollen; nicht wahr, Sie beziehen es darauf, dass eben der Musiker und Schauspieler, die im Augenblick wirken, auch im Augenblick den Erfolg oder Nichterfolg ihres Wirkens bemerken müssen, wenn sie nicht ermatten sollen ...

1. Wenigstens eben wieder für den Augenblick ermatten ...

2. So meyn' ichs! und alle grosse Virtuosen in der Ton- und Schauspielkunst, die ich hierüber gesprochen, (ich will Ihnen von den letzten nur Iffland nennen,) haben mir auch zugestanden, dass sie während ihres Producirens wirklich immerfort in genauem Rapport mit ihrem jedesmaligen Publikum bleiben und bleiben müssen; dass die Bemerkung der Wirkungen ihres Strebens ihnen erst eine Höhe und eine Wärme der Begeisterung giebt, welche durch nichts Anderes erreicht, durch nichts anderes ersetzt werden können. Und wenn Einem freylich leider alle Tage Gelegenheit gegeben wird, sich zu überzeugen, dass solcher lauter Beyfall des Augenblicks rohe Menschen, und eitle Schwächlinge, und gefallsüchtige Thoren zum Uebermaas verführt — zum Uebertreiben, zum Wiederholen u. dgl.; so verstehet sich's doch von selbst, dass der Missbrauch einer an sich guten Sache dieser nicht zur Last gelegt werden kann! Ich bin ganz gewiss: der verständige, der sichergestellte, der gebildete Künstler wird erst durch solches Bemerken von erwünschter Wirkung in das rechte Verhältniss mit dem Darzustellenden; seine geistigen wie seine körperlichen Vermögen werden erst dadurch bey hoher Spannung in schöne Harmonie, unter sich selbst und mit dem Auszuführenden gesetzt: und so sehe ich nicht, was man dagegen sagen könnte — es müssten denn Anmerkungen übertriebener Delikatesse seyn, um die man mit Recht sich wenig kümmert.

1. Schön! so fühl' ichs dunkel, und Sie sagen's klar aus —

2. Dann sind wir beyde in unserm Beruf.

1. Also: man darf — nein, man soll bey musikalischen Produktionen lauten Beyfall bezeigen; man sollte es, wenn man's auch, hingerissen im Moment, nicht müsste! Aber nun fragt sichs: wer soll es? und wie soll man es?

2. Das ist also heute Ihr eigentlicher Gegenstand —

1. Ja freylich.

2. Da dachte ich doch, wir schickten Ihrem „Wer" und „Wie" erst noch ein ernstliches „Wofür?" voraus, welches durch-

zusprechen leicht noch wichtiger und entscheidender werden möchte!

1. Wofür — soll man lauten Beyfall bezeigen —? Ja ja; darüber liesse sich wol manches Stündchen disputiren, und schriebe man, manches Blattchen anfüllen, auch recht hübsch lesbar: wenn Einem nur nicht die vielen Aber das Wort vom Munde oder die Feder aus der Hand nähmen!

2. Wie so?

1. Vergessen Sie einmal, dass ich praktischer Künstler bin, und Sie Lehrer der Aesthetik —

2. Nun? und wenn ich das thue?

1. Dann erlauben Sie mir die Frage: Bleibt denn nicht bey jeder Entscheidung dieser Ihrer Frage immer etwas Subjectives und Individuelles? etwas, wobey Einem jene Worte der Bibel einfallen: Du aber, wer bist du, dass du des Menschen Sinn richtest? Und dann: reizt nicht eben dies wieder das Subjective und Individuelle Anderer? und bilden sich nicht eben dadurch die immer erneueten Oppositionen, die hernach, streitend, sämmtlich über die Schnur hauen — so dass durch alles Debattiren am Ende, was höchstens im Allgemeinen gewonnen ward, im Einzelnen wieder verlohren geht? Sie schütteln? Sie lächeln? Nun, sagt' ichs doch: Sie sind Lehrer der Aesthetik! Sey es drum: ich habe doch Recht, wenn von dem die Rede ist, was wirklich geschiehet, und nicht von dem, was geschehen könnte, wenn wir die Welt umzukehren vermöchten! — Soll ich ein zweytes Aber bringen?

2. Sie liessen's ja nicht, wenn ich auch Nein sagte! Also nur heraus damit!

1. Für jedes Publikum, wie es wirklich in dieser Erdenwelt ist, bleiben alle Nachweisungen: das ist Beyfalls werth! das müsst ihr beklatschen! geradezu unnütz und vergeblich.

2. Ich mache mich zu Beyspielen für's Gegentheil anheischig!

1. Es werden deren blutwenig seyn! Indessen — ja ja: ein Weilchen lassen sich hier und da die Leute für das oder jenes künstlich hetzen — wenn ich so sagen darf: aber es dauert nicht, und dann ist man gewöhnlich eben so lebhaft, und gemeiniglich mit noch mehr Uebertreibung und Ungerechtigkeit, gegen das, wofür man sich vorher hatte exaltiren lassen. Bey allen solchen Manipulationen kömmt mir das liebe Publikum nicht anders vor, wie Sir Falstaff, den man mit Gewalt von der einen Seite aufs Pferd schrotete, der sichs gefallen liess und schon Hop hop schriee: der aber, als es nun vorwärts gehen sollte, auf der andern Seite wieder herunterfiel, und nun ausrief: Da bin ich gerade so weit, wie vorher — ausser dem Schmutz, den ich dabey acquirirt habe!

2. Nicht übel! gar nicht übel! Fahren Sie nur fort: ich sehe, Sie sind noch nicht am Ende!

1. Es wird eben nicht viel mehr kommen — höchstens eine Verwahrung! Ich halte nämlich alle kunstphilosophische Erörterungen, und auch alle Kritiken, von welcher Art sie seyn mögen — nur dass sie mit Geist verfasst, und auch hübsch ehrlich sind, hoch — sehr hoch, und werde mit Tausenden lebenslang daraus lernen: aber hier ist die Rede vom grossen Publikum! Sagen Sie selbst: was wollen Sie denn machen, wenn nun einmal der Bergacholte vom schnarrendsten seiner Dudelsäcke, der Schweizerhirt vom geheultesten seiner Kuhreigen — oder auch unter den Feinern: wenn das Auditorium vom Violoncell, klingt es wie eine schlechte Violin, von der Sangerin, qualt sie sich Misstöne ab, nur aber in äusserster Höhe — wenn, sag' ich, diese davon entzückt sind, und ihre Entzückungen in hellen Beyfall herausbrechen? Wollen Sie sie bekehren? die Masse? Wie denn? Im Guten oder im Bösen? Wir haben's ja erlebt, was die „Versuche, das Publikum zum Sehen zu zwingen" bewirkt ha-

ben! Da stand neulich ein recht hübscher Herr draussen am kleinen See unsers Parks. Ein Rudel Schuljugend jauchzte den Fröschen zu, die den Tag ganz ausgelassen waren, und machte es ihnen nach Möglichkeit nach; während die Nachtigall im nahen Busch ihr süsses Lied hören liess. Der hübsche Herr bedeutete die Bursche mit Ernst und sogar auch mit Güte: sie lachten ihn aber aus und trieben's ärger, denn zuvor. Hernach hatte der hübsche Herr neue Noth: er wollte die Frösche stillen, damit sie die Nachtigall nicht überschrieen. Er warf mit Steinen nach den Dickköpfen, und warf und warf, und der Arm ward ihm ganz lahm: aber die Frösche schrieen, wie zuvor — doch die Nachtigall schlug auch fort, herrlich, wie zuvor!

2. Sie ereifern sich, Freund, und sagen da wol recht gute Sachen: aber, aufrichtig! ich sehe noch nicht recht, wohin Sie eigentlich wollen. Soll man denn etwa, um der — Frösche willen aufhören die Nachtigall laut und immer wieder zu preisen?

1. Nein, das will ich nicht: man muss doch dem Schönen irgend einen Tribut zahlen!

2. Ganz gewiss! Auch soll man durch lautes Anerkennen alles Bessern sich selbst und Andere im Sinn und in der Neigung dafür bestärken! Man soll auch in der öffentlichen Meynung wenigstens eine edlere Opposition erhalten, selbst wenn sie, wie jetzt die englische im Parlement, sobald es zur That kömmt, immer unterliegen müsste —

1. O ja doch, ja! Ich will nichts, als man soll alles, was sich geltend machen kann, gelassen ertragen und das Seine wirken lassen, wie der liebe Gott das thut in der ganzen Natur, oder wie unser Herr spricht im Evangelio vom Weizenacker, der auch Unkraut trug: Lasset beydes mit einander wachsen — wolltet ihr das Unkraut ausraufen, so risset ihr mir auch den Weizen aus — aber freylich: in meine Scheuern sammlet mir nur diesen!

2. Gut denn! Ihr letztes Resultat ist wenigstens so löblich, dass ich gern unterdrücke, was ich wol noch zur Rettung meines „Wofür?" beybringen könnte.

(Der Beschluss folgt.)

Klage.

Wie oft klagt man über die Ungerechtigkeit der Menschen, die bey ihren höchsten Freuden und Genüssen demjenigen alles Lob und alle Belohnung zuwenden, aus dessen Händen sie sie zunächst empfangen, der sie unmittelbar ihnen zuführt. Nirgends aber beynahe tritt diese Erfahrung so auffallend hervor, wie bey der Musik. Diejenigen, deren himmlische Schöpfungen unsre Brust mit Wärme und unsere Augen mit Thränen füllen: wie karg und dürftig ist meistens ihr Loos, wenn wir sie mit denen vergleichen, deren ganze Kunst und Mühe darin besteht, die Ideen eines fremden Genius unserm Ohr nahe zu bringen! Bedarf es eines Beweises? Alte und neue Zeit sind reich an Beyspielen. Der Kitharöde Anaxenor aus Magnesia — so erzählen uns Plutarch und Strato — hatte durch sein kunstvolles Citherspiel seine Mitbürger so begeistert, dass sie ihm auf dem Theater eine Statue setzten, und den, dem Zeus geweihten Purpurmantel verehrten. Und damit so hohe Ehre auch von angemessenem Reichthum begleitet würde, wies ihm der Triumvir Antonius die Einkünfte von nicht weniger als vier Städten an, und erlaubte ihm eine Leibwache von Soldaten zu halten. Ein anderer Kitharöde erhielt, wenn er auf dem Theater auftrat, täglich ein Talent. Den berühmten Kastraten Caffarelli hatte seine Stimme so reich gemacht, dass er ein Herzogthum

kaufen konnte. Nur an Diamanten und andern Kostbarkeiten besass er die ungeheure Summe von mehr als zwey Millionen! — Wie kümmerlich musste sich dagegen — um von Vielen nur Einen anzuführen — ein Mozart durch die Welt schlagen! wie oft der Schöpfer des Don Juan sorgen, wovon er des andern Tages leben wollte! Wie wahr lässt sich auf den Komponisten anwenden, was Novalis vom Dichter sagt:

Ich kann den Himmel für sie dichten,
Doch meiner denkt nicht Ein Gebet.

Doch getrost, ihr, die ihr gleiches Loos mit ihm theilet, ihr Verkannten, und vergessen werdet über denen, die durch geschickten Vortrag des Eurigen gross werden: nicht immer wird es so seyn. Die Namen derer, die sich jetzt hoch über euch dünken, werden vergehen mit ihrem Leben, aber ihr werdet von der gerechten Nachwelt zu den Grossen und Würdigen gestellt werden, und ein sinkendes Geschlecht wird sich noch einst stärken an euren Tönen und euch segnen.

Orion.

Nachricht.

Berlin, d. 27sten May. Am 15ten war das Ihnen im letzten Brief angekündigte Benefice für die Erben der sel. Schick. Ausser dem vortrefflichen Lustspiel von Hasenreck: der kurze Roman, oder die seltsame Wette; gab man Gretry's Richard Löwenherz. Die Rolle der Mutter (Gräfin Margaretha) war der Tochter übertragen. Beym ersten Erscheinen, wo sämmtliche Schauspieler, Iffland an der Spitze, als Ritter in ihrem Gefolge sich befanden, wurden der Bühne Blumen und die beyden folgenden Gedichte aus nahen Logen zugeworfen, wovon das erste, mit dem Bildnis der Verstorbenen geziert, der Mutter, das zweyte, in der schönen Farbe der Hoffnung, der Tochter geweiht war.

Epitaph.

Der Wange mag die Thräne wol entbehen,
Wenn Edle uns im Todes-Arm erkalten,
Die Geister soll der Ahnung Fittig heben,
Das Grabes heil'ge Lehren zu entfalten.

Kann der Gedanke aus dem Kerker schweben,
Warum nicht auch das freye, hohe Leben?
Kann Phantasie die schön're Welt gestalten,
Weit ist der Raum, dem Hoffen Wort zu halten.

Den Himmel zeigte uns die Bühne jüngst im Bilde *),
Du warst Eurydice, verklärt im Lichtgefilde,
Von Deinen Lippen tönten sel'ge Lieder.

Das Dort ist nun dem Glauben Hier geworden,
Du singest zu elysischen Accorden,
Entkettet hören wir Dich freudig wieder.

An Demois. Schick.

Die Blüthen deiner Kunst wir freudig schauen,
Empor getragen auf Gesanges Tönen;
Denn was die Musen hoffend Dir vertrauen,
Umfängt Dein Streben in der Kraft des Schönen.
Ach, Klage weinet an der frühen Urne,
Die die Bewunderung mit Nachruhm schmückte,
Um Sie, die in Antigonens Kothurne
Und Myrtha's Unschuld singend uns entzückte!
Den Traum oft sende nach des Lethe Hainen,
Die Blicke in der Sternenräume Weiten.
Dort wird Ihr Vorbild freundlich Dir erscheinen,
Und auf den Gipfel die Erkorne leiten.

Die ganze eingeschobene Scene vom Hrn. Kapellm. Weber war vor mehrern Jahren für die sel. Schick geschrieben, und passte vortrefflich zu dieser würdigen Todtenfeyer. Die schönen, nur leise von der tieffühlenden Tochter vorgetragenen Worte:

Blümchen der Aue —
Euch fallen Thränen,
Schwimmend im Thaue; —
Seyd ihr mein Bild!

*) In Gluck's Orpheus.

Blüht mir am Herzen! —
Lasset mich's wähnen,
Dass seine Schmerzen
Einst Freude vergilt! —

wurden vom trefflichen Chor schön erwidert:

Schönste der Frauen,
Erheitre den Blick!
Muth und Vertrauen!
Dir lächelt das Glück!

Als beym Ende der Scene die Gräfin und das Gefolge sich wegbegab, hob Ifland die erste Blume auf, und legte sie ans fühlende Herz; alle andern folgten dem zarten Beyspiel.

Am 2 isten d. gab Demois. Emilie Schmidt, Schülerin des Hrn. Kapellm. Righini, Konzert im Saale der Stadt Paris. Sie sang eine Arie, ein Rondo, und mit Hrn. Ambrosch und einer Freundin ein Terzett von ihrem Lehrer, nicht ohne Fertigkeit und Ausdruck. Mad. Grobenschütz spielte mit bekannter Fertigkeit ein Klavierkonzert von Mozart, und Hr. Tausch blies ein Adagio und Rondo für die Klarinette von seinem Vater sehr brav.

Recension.

Sechs deutsche Lieder von C. L. Reissig. In Musik gesetzt von Konradin Kreutzer. Wien, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 1 Fl. 12 Xr.)

Auf wenig Blättern viel Angenehmes, das vor dem Geklingel alltäglicher Lieder nicht überhört werden darf!

Rec. kennet diesen Dichter noch gar nicht; und so wird es wol den meisten Lesern dieser Zeitung auch gehen. Was Hr. R. hier giebt, bestehet in kleinen Liebesliedern, die zwischen Schwermuth und tändelndem Scherz schweben, und, in Materie und Form, den Holty'schen, aus dieses Dichters frühester Zeit, am meisten gleichen — ihnen zu sehr gleichen, als dass man sie nicht Nachahmungen derselben nennen sollte. Dass sie darum nicht zu verachten sind, verstehet sich von selbst. Uebrigens sind sie ohne Ausnahme für Musik sehr gut geeignet.

Der Komponist derselben — der wol aber weder jener berühmte Kreutzer in Paris ist, noch sein Bruder, der gut spielt, aber sehr mittelmässig komponirt — dieser hat etwas wirklich Lobenswerthes geliefert. Seine Musik ist nirgends gleichgültig, und in einigen Stücken schön. In der ganzen Art, wie er diese Lieder genommen hat, nähert er sich Himmel'n, in dessen bessern Liedern, am meisten. In dieser Sphäre verdienen nun diese kleinen Stücke — was erstens die Behandlung des Dichters anlangt, Beyfall, man mag den Ausdruck im Ganzen jedes Stücks, oder auch das Einzelne in der Ausbildung derselben — Deklamation, Rhythmik etc. prüfen; und nur einige Kleinigkeiten könnte man, was Deklamation betrifft, geändert wünschen. Was die Musik an sich betrifft, so sind die Melodieen sämmtlich interessant, angenehm, fliessend, und zum Theil auch so neu und eigenthümlich, als man bey dieser beschränkten Gattung billiger Weise verlangen kann; die Harmonie ist durchaus anständig und zweckmässig, nirgends ist hier zu viel, und kaum an einigen Orten zu wenig gethan; das Verhältnis der Begleitung zum Gesange ist wohl erwogen und durchaus löblich; alles bleibt übrigens so leicht auszuführen, wie es die Gattung, und wie es der Theil der männlichen und weiblichen Liebhaberwelt, welcher sie vorzüglich begünstigt, nur immer verlangen mag.

Wenn das zu viel gelobt und zu wenig getadelt scheint, so singe und spiele man — freylich mit Seele und dem gehörigen Ausdruck — nur gleich das erste dieser Lieder, welches Rec. hieher setzt; und man wird sein Urtheil gewiss unterschreiben, auch wenn man die kleinen Mängel des Stücks bemerkt.

Wehmuth.

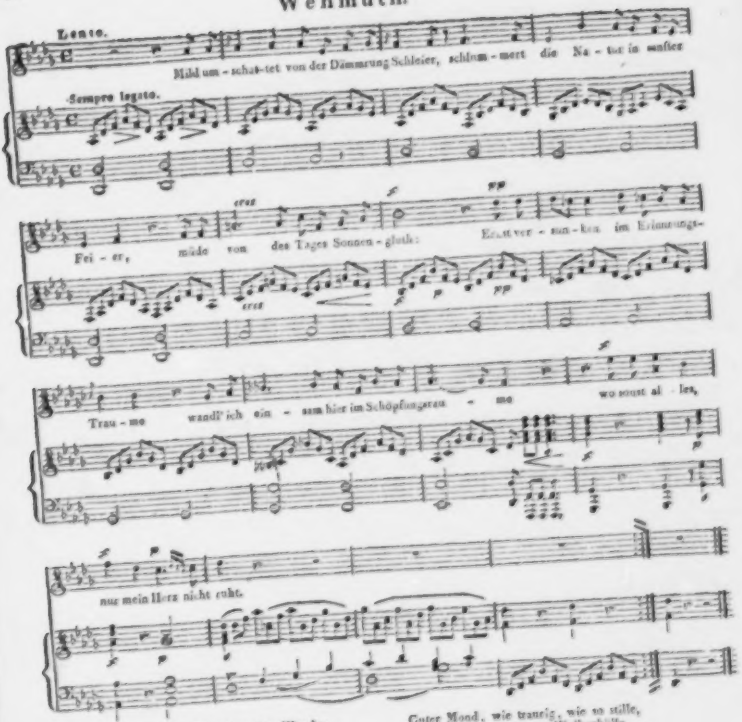

Denn das Schicksal schlug ihm eine Wunde;
Schmerzend nahmst sie stets an jene Stunde,
Die aus einem Himmel mich verstiess!
Ach, schon viel gelitten, viel gedultet,
Hab' ich strenge Wanderer unverschuldet,
Seit ich meiner Jugend Pfad verliess!

Guter Mond, wie traurig, wie so stille,
Blickst du durch zerrene Wolkenhülle
Auf die Thränen deines Freunds herab?
Wann siehst du die letzte Kummerthräne?
Wann verhallen meine Klagetöne?
Kniest du wol bald mein Rasengrab? —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Juny. **Nº. 37.** 1809.

Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland.

Ein Dialog.

(Beschluss.)

2. Kommen Sie nun aber auch auf Ihre Fragen! Die erste war, besinn' ich mich recht: Wer soll den lauten Beyfall beweisen? Das heisst denn nicht weniger, als: Wer soll in dieser Hinsicht die Repräsentanten der Gesammtheit vorstellen? wer ihre Stimme aussprechen? Und was hat in diesem Betracht Italien, Ihrer Meynung nach, für Vorzüge vor Deutschland? So weit ich jenes Land kenne, hat sich dort, wie allerwärts, das Parterre des Vorrechts bemeistert, vorzüglich, ja allein laut zu seyn!

1. Vorzüglich — ja! allein — nein! Und das ist eben ein Hauptpunkt! — Wenn Sie, wie es scheint, gegen alles Vorrecht der Parterre sind: so würd' ich Sie damit bestreiten, dass auf diesem Platze sich vornämlich junge Leute sammlen — womit ich freylich keine Knaben meyne! Bey jungen Leuten finden aber Produktionen jeder Kunst mehr Liebe, leichtern Eingang, weniger Verstimmung und Kalte, weniger Vorurtheil, und weniger Raisonnement über das Einzelne, wobey so oft das Ganze verlohren geht — als in der Regel bey Aeltern. Und wenn man nun auch zuweilen, z. B. einer Sangerin ihr hubsches Personchen, einer andern ihr nicht hubsches, gar zu hoch anschlägt; oder wenn man schon um der Neuheit einer Produktion willen sie für gut prökamirt; oder diejenigen Werke, welche beträchtliche Vorkenntnisse verlangen, nicht gleich fasset und nicht nach Würden behandelt: so gehet das alles doch bald von selbst vorüber, und am Ende ergiebt sich meistens ein Resultat, mit dem man ziemlich zufrieden seyn kann.

2. Das würde alles der Fall seyn und Sie würden Recht haben, wenn Sie von ihren jungen Leuten nicht blos Knaben, sondern auch Erwachsene ausgenommen hätten, die den Knaben in Einsicht, Empfänglichkeit und Urtheil gleichzuachten, oft nicht einmal gleichzuachten sind; die man aber bey uns sämmtlich in die Parterre — einpfercht . . .

1. Das ist ja eben, was ich sagen will! Darein setze ich ja eben einen Hauptvorzug der italienischen Parterre vor den meisten deutschen! Abgerechnet noch einen gewissen Sinn und Takt für Künste, besonders für Tonkunst und bildende Kunst, der in Italien auch den niedern Volksklassen inwohnet und ihnen einiges Stimmrecht ertheilet: so ist dort die Versammlung im Parterre im Ganzen immer sehr achtbar und durchaus werth, dass der Künstler vorzüglich strebt, bey ihr Eingang zu finden; werth des Vorrechts der lautesten Wortführung, das man ihr einräumt.

2. Sollte das wirklich so ganz der Fall seyn?

1. Wenn Sie vom Auditorium das fordern, was man wirklich fordern kann und soll — zuverlässig!

2. Und was ist das?

1. Dass es, bey einiger Empfänglichkeit überhaupt, Achtung mitbringe gegen das, was von der Bühne geboten wird; dass es wirklich blos in der Absicht hingehe, auf das Kunstwerk selbst eben so, wie auf die Darstellung, scharf zu merken, beydes mit ganzer Seele zu geniessen, über beydes von ganzer Seele sich zu erfreuen — wenn es nämlich darnach ist!

2. Und was giebt nun wieder den sichern Beweis, es sey das wirklich da, was Sie annehmen?

1. Schon das: Erste, das Allgemeinste, und auch das Untrüglichste: gespannte Aufmerksamkeit auf alles — in dem Werke selbst und in der Ausführung desselben; in beyden auf die Theile und auf das Ganze!

2. Ist das Faktum, wie Sie es darstellen und ich es nicht widerlegen kann: so muss ich Ihnen ohne alles Weitere die eine Hälfte Ihres Satzes zugestehen; Italien hat wirklich darin einen Vorzug. Ueber die zweyte Hälfte: dieser Vorzug sey auch in Deutschland aufzunehmen — müsste ich nun aber fragen, wie Doctor Luther in der Erklarung der sieben Bitten: Lieber, sag' an, wie geschieht das?

1. Eine detaillirte, überall gleich auszuführende Anweisung werden Sie nicht verlangen. Diese ist gar nicht möglich, da fast bey jedem Theater besondere Rücksichten auf Locale, auf Verhältnisse der Stände gegen einander, auf die im Allgemeinen anzunehmende Stufe der Bildung des einen oder des andern Standes — und wer weiss, worauf sonst noch? zu nehmen sind. Alle diese Dinge können jedoch nur Nebenbestimmungen, nur Modifikationen der Einrichtung nöthig machen: die Hauptsache ist und bleibt überall, meines Erachtens, folgende: Man behandle in jedem Betracht das Parterre als den Theil des Auditoriums, um welchen es am meisten zu thun ist.

2. Das scheint denn doch ein wenig zu stark!

1. Es stände besser um uns Deutsche, wenn man uns eben das, aber weiter nichts vorzuwerfen hätte!

2. Eine Wendung und weiter nichts! Soll Ihr Satz in Untersuchung gezogen werden, so müssten Sie ihn wol vor allem nicht blos so ins Allgemeine hinsprechen. Was soll man so mit ihm anfangen? Wo bleibt schon Ihre Reinigung dieses Platzes? Wo bleiben die Kassen der Direktoren?

1. Nehmen Sie nur meine Forderung in all ihrer Ausdehnung, und es wird so ziemlich für alles — wird auch für dieses beydes gesorgt! Ich will nur das Nächste anführen! Behandelt man das Parterre, wie ich wünschte, so wird man den Personen darin auch alle die Bequemlichkeit, und dem Platze überhaupt so viele Vortheile einräumen, als den andern vorzüglichsten Plätzen — wie das auch wirklich bey einigen der besten deutschen Theater schon geschiehet: damit ziehet man aber viele der gebildetern und angesehenern Theaterfreunde an diesen Ort, die jetzt ganz wegbleiben oder allenfalls anderswo unterzukommen suchen; so wird jedoch auch die Direktion berechtiget, den Preis dieses Platzes den übrigen besten gleichzusetzen: damit entfernet sie aber gar Viele, für welche eigentlich das Theater gar nicht da ist, oder welchen wenigstens durchaus kein Antheil an der entscheidenden öffentlichen Stimme gebührt; und dass die Kasse sich dabey nicht übler stehen werde, leuchtet von selbst ein.

2. Es wäre das freylich wol Etwas, aber gar viel noch immer nicht. Der wohlhabendere Zuschauer ist ja doch nicht immer der einsichtsvolleste und empfänglichste, besonders in Deutschland, so wie jetzt in Frankreich; mancher nicht Wohlhabende, dem Sie vor Vielen einen Antheil an jener entscheidenden Stimme zugestehen würden, könnte dann nur selten oder gar nicht im Parterre erscheinen — und was weiter hier einzuwenden wäre! Indessen kann man es freylich bey

allen solchen Dingen jedem Einzelnen nicht recht machen: das Ganze entscheidet. Und da möchte ich Ihnen wol wieder beytreten, wenn Sie nur erst ein gewisses unleugbares Faktum entkräften könnten . . .

1. Und welches?

2. Dass das Urtheil an den Orten Deutschlands, wo wirklich schon jene erwünschte Einrichtung statthat — kaum zwey abgerechnet — nicht eben gesunder, das ganze Verhältnis des Parterre zum Theater nicht eben viel würdiger und edler geworden ist.

1. Das weiss ich recht wohl: ich bin aber auch noch nicht am Ende, und will Sie nicht einmal damit drangen, dass Ihr „nicht eben viel" denn doch Etwas ist! Erinnern Sie sich, dass ich vorhin sagte, in Italien habe das Parterre zwar vorzüglichen Antheil am öffentlichen Urtheil, aber durchaus den entscheidenden nicht allein, wie bey uns. Es giebt dort ein solennes, sehr geachtetes Gegengewicht, das, wo es der Mühe werth ist, sich geltend zu machen, fast immer entscheidet — auch geradezu wider das Urtheil des Parterre!

2. Und wo sitzt das?

1. Es — sitzt in den Logen des ersten und zweyten Ranges; wo man bey uns, oft mit gründlicher Kenntnis, schöner Empfänglichkeit, Achtsamkeit und Theilnahme, denn doch blos sitzt, und sich, freywillig und bequemlich, aller lauten Aeusserungen des Beyfalls oder der Missbilligung begiebt. Das ist nun eben wieder einer meiner Hauptpunkte! So wunderlich und zerstreuet man bey Nebenpartieen der Oper oder des Konzerts in den italienischen Logen zu seyn pflegt: bey den Hauptsachen nimmt man lebhaft, gespannet — nimmt mit Achtung, mit Anstand, Theil und zeigt, dass dies so sey. Man stehet auf, man tritt vor, man verwendet keinen Blick; und dann äussert man sein Urtheil nachdrücklich und frey. Das Parterre, das gewohnt ist, dort angesehene, geliebte Personen zu erblicken, achtet sehr auf diese ihre Stimme; und da diese in der That gemeiniglich das Rechte trifft, so stimmt man ein, wenn man kann, oder ist wenigstens nicht vorlaut, wenn man glaubt, es nicht zu können, und höchst selten findet sich ein offenbares Widerstreben — wo aber, wie gesagt, fast immer die Logen Recht behalten, weil sie nur da es haben und durchsetzen wollen, wo es Dinge von Belang betrifft, und wo es den Sprechern im Parterre entweder an Tiefe, oder an Kenntnis, oder an Unbefangenheit zu fehlen scheint. Ob eine Sängerin einige tüchtige Koloraturen, einige glückliche Luftsprünge macht, ob ein Buffo einige lustige Einfälle anbringt u. dgl., das kümmert jene Honoratioren wenig — wenigstens nicht genug, um sie in Bewegung zu setzen, und dem Parterre, das so etwas dort, wie überall, vergilt, seinen Vorzug schmälern zu wollen: wo aber z. B. ein neues Werk von Bedeutung auf die Bühne kömmt, besonders aus einer nicht gewöhnlichen Gattung, in einem nicht gewöhnlichen Styl; wo ein neuer Komponist, wo ein neues Mitglied der Bühne erscheint, gegen welche Vorurtheile, Parteygeist, Kabale vorauszusetzen sind; wo ein vorzüglich schönes, aber nicht brillantes Solo, oder ein ausgezeichnetes Ensemble-Stück, sehr gut ausgeführt wird: da treten sie auf, handhaben das Recht, und theilen dem Verdienste zu, was ihm gebührt, und was ihm von den jungen Leutchen sonst vielleicht nicht zugetheilt würde.

2. Da wiederhol' ich: ist das Faktum, wie Sie es darstellen, und ich nicht widersprechen kann: dann — allen Respekt! und mit aufrichtigster Theilnahme die Frage: wie wäre ein Gleiches in Deutschland herzustellen — in Deutschland, wo es um so nöthiger wäre, weil den Parterren, selbst wenn Ihre Säuberung derselben gelänge, doch gewiss nicht so viel zuzutrauen ist, als in Italien?

1. Wie das bey uns herzustellen? Mein Gott, auf die einfachste und leichteste Art von

der Welt! Ihr, die ihr die Sache versteht, geht nur hin und thut's; es wehret es euch ja Niemand! ihr, die ihr Kredit habt, fangt nur an! die Andern folgen! Und seyd ihr wirklich kunstverständige, unparteyische Herren, und hat sich euer Urtheil nur einigemal offenbar bewährt: so achtet das Parterre ganz gewiss auf euch, und alles richtet sich von selbst ein, wie es soll, und wie ich es eben aus Italien angepriesen habe.

2. Nun so gebe der Himmel nur erst wieder Zeiten, wo man wieder Ruhe, Muth, Mittel und Freude genug hat ....

1. Zeiten hin, Zeiten her: wer macht die Zeiten? Die Zeitgenossen!

2. Richtig; nur aber ich, Sie, und unsers Gleichen — zu welchen äusserst kleinen Theilen!

1. Ja so! Da haben Sie freylich Recht! Wir — „fistuliren hinter drein!“ Indessen — hm, indessen ...

2. Wollen wir Ihren zweyten Rath hören: Wie soll man Beyfall bezeigen?

1. Darüber werden wir hoffentlich bald einig seyn, wenn ich nur erst gestanden, ich habe angekündigt, wie ein moderner Politiker, oder wie dort der Hetman: „Wenn ich sage, die ganze Welt, so meyn' ich, den Weinkeller!“

2. Etwas vernehmlicher, wenn's Ihnen gefallt!

1. Nun — ich habe nur Einen Satz aufzustellen: aber einen tüchtigen!

2. Auch gut; wie heisst er?

1. Man soll den öffentlichen Beyfall so bezeigen, dass die Leute wissen, was man eigentlich will; denn sonst kann's ja selbst unter den Producirenden keinen Verständigen freuen, und Nutzen kann vollends gar kein Mensch davon haben! Kurz und gut: man soll unterscheiden, und den Unterschied bemerklich machen, ob man mit seinem Zuklatschen oder Bravo das Werk selbst oder die Ausführung desselben meynt — wie das eben durch ganz Italien Sitte ist! Dort gilt das Bravo ohne Zusatz dem Sanger, der Sangerin, dem Virtuosen: aber man hat auch ein Bravo mit Zusatz — ein Bravo für den Komponisten, (Maestro,) und hin und wieder sogar noch eins für das Orchester; und das wird denn immer ganz bestimmt unterschieden, und nicht etwa nur beym Ende des Ganzen, oder auch eines Akts, sondern bey jedem einzelnen Stück, das, überhaupt ein Urtheil laut zu äussern, Veranlassung und Lust giebt. Gewiss brauche ich nicht aus einander zu setzen, dass solch ein Beyfall erst wirklich etwas werth sey, weil er von Empfanglichkeit für jedes Gute, von Unterscheidung, von grosser Aufmerksamkeit zeugt ...

2. Sie brauchen so wenig dies aus einander zu setzen, als dass durch solchen Beyfall erst dem Ehre wird, dem sie gebührt; dass darin der Komponist und das Orchester einen neuen Sporn empfangen ...

1. Und dass der eitle, einbildische Sanger und Virtuos nicht auf sich ziehet, was dem Komponisten gehörte oder dem Orchester; dass folglich jene dadurch nicht noch mehr verdorben werden ...

2. Und so weiter! Alles das stellt sich so hell von selbst dar, dass ich nichts kann, als eben selbst ein Bravo mit Zusatz den italienischen Parterren zurufen, und ohne Einschränkung in Ihren Wunsch einstimmen: So gehe hin und thue desgleichen!

1. Zur Dankbarkeit, dass Sie mich hier so leicht durchlassen, gebe ich Ihnen noch einen kleinen, possierlichen Appendix über diese Materie, ebenfalls aus Italien! Man gehet dort nämlich in der Bestimmtheit der öffentlichen Acclamationen noch viel weiter und noch viel mehr ins Einzelne, und halt damit eine gewisse höhere Theaterzucht, die trefflich ist, aber freylich mehr voraussetzt, als man von den Auditorien anderer Nationen verlangen kann, die nicht so vorzüglich für Musik organisirt sind.

2. Meynen Sie die lauten Anmerkungen über Einzelnes — z. B., wie ich wohl gehört habe, dass man den Buffo, der sich durch das Gelingen eines Spasses; oder der Sängerin, die sich durch gleiches Glück einer Verzierung und Veränderung, verleiten lassen, dasselbe nochmals anzubringen, zuruft: Come sopra! (Wie oben!) u. dgl.? Ich gestehe, dass mich dergleichen Aeusserungen zu oft widrig gestört haben, als dass ich sie loben könnte!

1. Auch meyne ich diese nicht: zumal, da man hierin wol bisweilen gar zu weit gehet. Aber dass man den Komponisten das Stehlen — ja auch starke Reminiscenzen nicht ungestraft hingehen lässt: das finde ich gerecht, heilsam, nicht unanständig, und überdies sehr possierlich.

2. Das will ich glauben! Wie macht man's denn aber, sich darüber zu erklären?

1. Auf die einfachste Weise von der Welt! Man ruft bey der Stelle, die entlehnt ist, dem ursprünglichen Verfasser Bravo; z. B. da und dort in einer Oper von — wer es nun ist: Bravo Paisiello! Bravo Cimarosa! u. dgl.

2. Lustig genug und echt-italienisch! Nun möcht' ich aber wissen, wie da mehrere der, eben jetzt in Italien vorzüglich beliebten Opernkomponisten wegkommen, deren bedeutendste Stücke so voll fremder Gaste sind, wie eine deutsche Stadt an der Militairstrasse?

1. Leider nur allzugut: denn die Herren, gewitzigt und gewandt genug, borgen und requiriren von unsern deutschen Meistern; und diese kennet man leider in Italien — wenigstens im grössern Publikum, nicht. Himmel, wie oft würde man sonst z. B. bey Simon Mayr rufen: Bravo Mozart!

R.

Lob der Musik, nach Pindar.

O goldne Laute, Liebling Apollons du,
Du von der Musen dunkelgelocktem Chor
Erwählet stets vor allen, deine
Töne zu ihrem Gesang zu mischen!

Dir horcht der freudenspendende Reigentanz,
Es folget deinen Winken des Sängers Ohr,
Wenn du des Reigens Melodieen,
Künstlicher Wendungen voll, ihm vortönst.

Du wiegst in Schlummer selber den Adler auf
Kronions Zepter; siehe, der Fittige
Gewaltig Paar hat er gesenket
Nieder zum Boden, der Fürst der Vögel.

Auf ihn der Wolke dunkeles Nachtgewand
Ergiessest du, dem schlummergesinkten Haupt,
Ein süsses Band den Augenliedern —
Siehst du, es wallet ihm, sanft gehoben

Empor der feuchte Rücken, dem Schlummerer,
Von deiner Töne Zauber gebändiget.
Auch Ares Hand, des Mutherfüllten,
Lässet den mordenden Schlachtspeer sinken:

Im Wonnetaumel schmilzt ihm der Busen hin;
Denn auch der Götter Zürnen bezähmtigen
Die Pfeile, die Apollons Weisheit
Schnellt, und im langen Gewand die Musen.

Orion.

NACHRICHTEN.

Erfurt, d. 1sten Juny. Am 18ten May ist unser alter Vater Kittel, der letzte noch lebende Schüler S. Bachs, hier im 86sten Lebensjahre und in ziemlich dürftigen Umständen mit Tode abgegangen. Der arme alte Mann war auf einem achtwöchentlichen Krankenlager ohne allen Beystand von Anverwandten, und musste blos mit gedungener Pflege vorlieb nehmen; und dass ihm sein elender Organistendienst, der ihm (wörtlich genommen) nicht das Brot eintrug, auch das

Dingen nicht erleichterte, bedarf kaum angeführt zu werden. Hatte der gute Mann nicht eine kleine Pension von dem menschenfreundlichen, edlen Fürsten Primas gehabt: er hatte wahrlich nicht einmal das blosse Leben fristen können. — So wird hier in Erfurt die Kunst belohnt. — Dass übrigens Kittel einer der gründlichsten Harmoniker jetziger Zeit, dass er ein sehr fertiger, gelehrter, berühmter Orgelspieler war, dass er beydes durch Werke, wie sein Holsteinsches Choralbuch, seine Anweisung für Organisten u. dgl., und noch mehr durch die sehr beträchtliche Anzahl seiner Schüler bewiesen hat — ist bekannt genug; so wie auch, dass unter den letztern Männer waren, wie Hassler, Fischer u. A. Uebrigens war er ein grundredlicher Mann, der seinen schlichten, derben, altbürgerlichen Sinn bis ans Ende treu bewahrete, damit bey der verfeinten neuen Welt zwar zuweilen anstiess, bey allen aber, die so etwas, wäre es auch nur als jetzt seltenes Charakterbild, schätzen konnten, auch um dieser Eigenheiten willen, Theilnahme und Achtung fand. Mehr über ihn vielleicht in der Folge.

Recensionen.

Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, composé et dédié à son ami Mr. Ferdin. Fraenzl, par Felix Radicati. Op. 15. Vienne, chez Thadé Weigl.

Eigentlich ein Violinsolo mit Quartettbegleitung, übrigens ein Stückchen im allerneuesten französischen Geschmack. Wer einige Konzerte von Rode und Kreutzer fleissig gespielt hat und daneben mit den Quartetten des ersten und den Violintrios des letztern bekannt ist, der kennt die Originale, von denen diese galanten Sachen mehr oder weniger Kopien sind; nur dass sie gewöhnlich mehr die Form und Manier, als den Geist ihrer Muster übertragen. Das Melodische — diese Sprache des Gefühls, die vom Herzen zum Herzen geht, und in der Musik ewig die Hauptsache seyn wird, ist hier gewöhnlich an sich unbedeutend, und täuscht nur durch die Verzierung, in der es dargestellt ist. Entkleidet man aber diese Phrasen von dem zufälligen Putz, in welchem sie prezös dastehn, so bleiben meistens unansehnliche, bedeutungslose Gestalten übrig. Sogar in den Passagen und in der Strichart, mit der sie vorgetragen werden sollen, kommt das Allbekannte immer wieder vor, und die Nachahmer thun der Schule, zu der sie sich bekennen, damit wahrlich einen schlechten Dienst, wenn sie diese, die zur grössten Mannichfaltigkeit hinstrebt und hinstreben muss, auf eine dürftige und einförmige Manier beschränken wollen.

Weniger Genialität in der Erfindung, weniger tiefes Gefühl in Gesang und Melodie, als vielmehr eine gewisse Zierlichkeit im Ausdruck in der Darstellung, (allenfalls auch des Gewöhnlichen und Gemeinen) scheint der Charakter der Kompositionen aus dieser Schule zu seyn. Allein wenn in diesen Verzierungen der Einkleidung auch weniger Einförmiges wäre, das endlich ermüdet, so haben Kunstprodukte dieser Art, deren Werth in einer gewissen Eleganz der Ausführung, (im verzierten, geschmückten Styl) besteht, immer nur einen untergeordneten Rang, und dürfen sich den ächten Kindern der Phantasie und des Gefühls, die gern so einfach als möglich erscheinen, keinesweges an die Seite stellen. Der Putz ist doch nimmermehr die Schönheit, und dass er ihren Mangel zu verstekken vermag, ist — wenigstens in der Kunst, ein zweydeutiges Verdienst. In den redenden Künsten werden gemeine und alltägliche Gedanken dadurch nicht interessanter, wenn sie in einer pomphaften oder blumenreichen Sprache vorgetragen werden, und Musikstücke dieser Art gleichen nicht selten dem leeren

Kopf, der sich den Konversationston der feinen Welt zu eigen gemacht hat, und seinen kleinen Gedankenvorrath durch eine Flut eleganter Redensarten zu einem scheinbaren Reichthum auszudehnen weiss. Er wird damit gefallen und täuschen, nämlich — seines gleichen. Aber Männer von Geist und Kenntnissen werden an seiner Gesellschaft wenig Geschmack finden. — Wir wollen mit dieser Abschweifung, zu der uns das vorliegende Stück Gelegenheit giebt, nur der unmässigen Schätzung entgegenarbeiten, mit der diese Art von Musik heut zu Tage von einem grossen Theil der Liebhaber aufgenommen wird, die in ihr — wer weiss welchen Gipfel der Kunst zu erblicken glauben; wobey wir übrigens gern zugeben, dass es — besonders in der Instrumentalmusik, Produkte geben dürfe, die weniger durch das Geniale in der Erfindung ein tieferes Gefühl anregen, als vielmehr durch Zierlichkeit in der Ausführung ergötzen wollen; so wie es auch immer Kunstliebhaber geben wird, die sich an die letztere um so fester hangen, je weniger Empfänglichkeit sie für das erste haben.

Das vorliegende Quartett (e dur) ist also in dem bezeichneten Styl geschrieben, und wird, obgleich es nicht schwierig ist, doch guten Violinisten Gelegenheit geben, ihre Kunst zu zeigen. In dem ersten Allegro sind die Melodieen an sich wenig bedeutend, und in den Passagen ist viel Ordinäres. Satze, wie z. E.

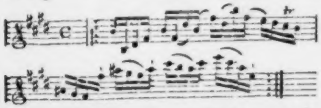

sind zu alltäglich, um viel Effekt zu machen. Die ganze, sieben Zeilen lange Passage im zweyten Theil, die in Fis moll anhebt und in H dur endigt, hat bey ihrer Länge zu wenig Interessantes. Das an Gedanken ziemlich arme Adagio cantabile (A dur) ist an Zierrathen und Schnörkeleyen desto reicher. Das letzte Rondo Allegro hat ein ziemlich gewöhnliches Thema, das mit einer Menge eben so gewöhnlicher Passagen wechselt. In der Mitte desselben steht ein Fugensatz aus Cis moll in der gewöhnlichsten Form. Dann kommt alles, was schon einmal in der Quinte da war, in der Tonika wieder, und das mehrmals wiederholte Thema macht den Beschluss dieses vier Seiten langen Rondos. Der Stich ist gut, doch nicht ganz fehlerfrey.

Sei Ariette coll' accomp. di Pianoforte da G. G. Ferrari, ridotte per la Chitarra da E. Seidler. No. 2. Presso Breitkopf et Hartel in Lipsia. (Pr. 1 Thlr.)

Ferrari's kleine Gesänge aller Art werden immer, ihrer heitern, leichten, gefälligen Melodieen und des immer passenden, einfachen Accompagnements wegen, viele Freundinnen und Freunde, und gewiss nicht mit Unrecht, finden, wenn man gleich gestehen muss, dass diese Melodieen nicht immer neu und dies Accomp. oft nicht rein geschrieben ist.

Was über F. im Allgemeinen eben gesagt worden ist, gilt vollkommen auch von diesem Werkchen. Es unterscheidet sich dieses aber von mehrern ähnlichen desselben Komponisten, dass einige grössere, oder vielmehr längere Stücke eingemischt sind. No. 1. ist ein kleines, allerliebstes Stück in Form der kleinern Canzonette, Gesang und Begleitung gleich angenehm und lobenswerth. No. 2. ist schon mehr nach der Weise italien. Opernarietten behandelt, und in derselben nicht schlecht, aber ziemlich gewöhnlich. No. 3. ist in derselben Manier, doch etwas interessanter und eigenthümlicher. No. 4. ist kleiner, niedlicher, runder, doch nicht ausgezeichnet. Dagegen ist No. 5. sehr ausdrucksvoll, zart und schön, in Gesang und Begleitung, welche beyde auch hier in vorzüglich gutem

gegenseitigem Verhältnis stehen, und dadurch die angenehme Wirkung nicht wenig vermehren. No. 6. endlich ist ebenfalls angenehm und niedlich, doch nicht so ausgezeichnet, wie jene. An Kunstfertigkeit des Sängers, und auch an Umfang seiner Stimme, werden in allen diesen Musikstücken äusserst geringe Forderungen gemacht, so dass sie jeder Sänger und jede Sängerin, die wenig über die Elemente hinaus sind, aber Sinn u. Geschmack besitzen, leicht und hinlänglich ausführen können.

Neben der Originalbegleitung von F. befindet sich die Begleitung der Guitarre von S., welche aus jener mit Einsicht überhaupt, und mit Kenntnis des Instruments, sowol seiner mechanischen Behandlung, als auch seines Effekts, gezogen worden ist. Zu loben ist hierbey auch, dass Hr. S., wo eine ungewöhnliche Applikatur nöthig wird, diese angegeben, und wol auch noch in Anmerkungen erläutert hat.

Neben dem italien. Texte stehet auch eine deutsche Uebersetzung untergelegt. Diese ist aber meistens etwas steif und schwerfällig gerathen. Solche Sächelchen muss man aber auch nur in italien. Sprache singen und sagen wollen; die Liebhaber werden wohlthun, wenn sie, falls sie das Italien. nicht verstehen, diese Uebersetzung nur zur Erklärung von jenem durchlesen.

Das Werkchen ist gut gedruckt.

Polonaise en Rondeau à quatre mains p. le Pianoforte, comp. par F. A. Hoffmeister. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cm.)

Das Stück hiesse wol besser: Rondeau en Polonoise. Es ist ein ziemlich langer Satz, und gleicht, dem Thema und auch der Haltung des Ganzen nach, den polonoisenartigen Rondeaus, womit mehrere Komponisten jetzt ihre Konzerte beschliessen — womit namentlich Beethoven sein Konzert für Pianof., Violin und V.cello beschlossen hat, an welchen Satz der vorliegende überhaupt ziemlich nahe erinnert. Das Thema ist sehr angenehm und heiter; der erste Zwischensatz, S. 4. folgg., nimmt sich schon für sich gut aus, kontrastirt aber besonders vortheilhaft gegen jenes; (die etwas grellen Ausweichungen in demselben dürften jedoch wol weniger Freunde finden, als die gelungenen Anspielungen auf das Thema;) der zweyte Zwischensatz, S. 8 folg., der einen Nebengedanken des Thema aufnimmt, schliesst sich etwas weniger vortheilhaft an, ist jedoch ebenfalls interessant. und der Schluss, der von jedem etwas wiederbringt, endet das Stück wohlgefällig. Die ganze Anordnung, und auch die Vertheilung der obligaten Stellen an beyde Spieler, so wie das Verhältnis des einen zum Andern überhaupt, zeugen für den kunsterfahrnen, routinirten Komponisten. Das Stück ist nicht ganz leicht, aber auch nicht eben schwer auszuführen; einige Fertigkeit, und nettes, zierliches, ein wenig kokettirendes Spiel setzt es voraus: dann wird es aber gewiss überall gefallen.

Alles Aeussere des Werkchens ist gut; auch sind Rec. keine Stichfehler aufgefallen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. No. X. 1809.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Musique du Ballet: Figaro ou le Barbier de Seville p. le Pforte en 3 Actes. 5 thl.

Starke, Pr. 6 Originalmärsche d. k. k. Oestereichischen Armee für das Pforte eingerichtet. 12 gr.

Zingharelli, Ouvert. dell' Opera: Giulietta e Romeo p. il Clavicembalo. 8 gr.

Neumann, Fr. Ant. 9 Variations p. le Pianoforte. Op. 20. 12 gr.

Mozart, W. A. Ouverture de l'Op.: l'ecole d'Amour p. le Pforte. 6 gr.

Mehul, Ouverture de l'Op.: le Tresor supposé p. le Pianoforte. 8 gr.

Eberl, Ant. gr. Quatuor p. Pforte, Violon Alto et Violoncelle. Op. 25. G moll. 1 thl, 16 gr.

— — Polonoise à 4 mains p. le Pforte. Op. 26. D dur. 12 gr.

— — Amusement p. le Pianof. Op. 30. 20 gr.

— Prélude suivi de 8 Variations p. 2 Pianofortes sur la marche favorite de l'Op.: Raul, Barbebleue. Op. 31. 1 thl.

— Caprice et Rondeau p. le Pforte. Op. 38. 16 gr.

— — 2 Sonates p. le Pforte av. Violon oblizé. Op. 43, et 30. Liv. 1. 1 thl.

— — Quatuor brillant p. le Pianoforte, Hautbois ou Violon, Vlon, Alto et Violoncelle. Op. 48. C dur. 1 thl. 16 gr.

Potpourri f. das Pianoforte. 20 Hefte, jedes 8 gr.

Romberg, Andr. Quatuor p. le Forte Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 19. 1 thl. 12 gr.

Lolmann, Fr. C. Tänze f. d. Clavier. 12 gr.

Haydn, Walzer für Pianoforte. 2 gr.

Himmel, Favorit-Walzer f. d. Pforte. 2 gr.

Mühlenfeldt, Ch. 10 Variations sur une Menuet de l'Op.: Don Juan p. le Pforte. 10 gr.

Pär, F. Ouverture de l'Op.: Achilles pour Pforte à 4 mains. 12 gr.

Sippel, Tänze im neuesten Modegeschmack für das Clavier od. Pianoforte. Op. 19. 12 gr.

Weber, B. A. Marsch a. d. Tragödie: die Braut v. Messina. (No. 22.) 2 gr.

Vogler, (Abbé) Marsch a. d. Schauspiele: Hermann v. Unna f. d. Pforte. (No. 23.) 2 gr.

Sarti, Trauermarsch a. d. Oper: Giulio Sabino für d. Pforte. (No. 24.) 2 gr.

Pär, Ferd. Marsch a. d. Op.: Sofonisba. (No. 25.) 2 gr.

Bierey, G. B. Marsch aus der Oper: Wladimir. (No. 26.) 2 gr.

Giuliani, Marsch aus der Op.: Armiro e Daura. (No. 27.) 2 gr.

Weigl, Jos. Marsch a. d. Ballet: die Tänzerin aus Athen. (No. 28.) 2 gr.

Nadermann, Favoritmarsch f. d. Pfte. (N. 29.) 2 gr.

Gallus, Priestermarsch a. d. Oper: Babylons Pyramiden. (No. 30.) 2 gr.

Marsch a. d. Ballette: die Inkas. (No. 31.) 2 gr.

Stein, F. Trauermarsch bey Em. Kants Leichenbegängniss. (No. 32.) 2 gr.

Hummel, March aus d. Ballette: Helene et Paris. (No. 33.) 2 gr.

Mendel, S. H. Potpourri p. le Pfte. Op. 15. 16 gr.

Tabelle f. d. Pianoforte. 2 gr.

Schubert, J. 7 Variations p. le Pforte. 6 gr.

— — 8 do do 8 gr.

— — 8me Rondo p. le Pianforte. 8 gr.

Dunkel, Doctor Faust: ein caracteristisches Ballet fürs Pianoforte. 1 thl.

Pär, Ouverture de l'Opera: Poche ma buone p. le Pianoforte, 8 gr.

Trento, Ouverture de l'Op.: Quanti casi mi un giorno p. le Pianoforte. 8 gr.

Weigl, Jos. Ouv. de l'Op.: I Solitari p. Pfte. 8 gr.

Sauer, Jägermarsch f. d. Pforte z. 4 Händen. 4 gr.

Himmel, Ouverture aus Fanchon z. 4 Händen fürs Forte Piano. 16 gr.

Werttig, J. 18 neue Contratänze, Quadrillen und Angloisen fürs Pianoforte. 14 gr.

Neueste Wiener Menuets fürs Pforte, 12 gr.

Neueste Wiener Tänze fürs Pforte. 12 gr.

Körner, C. F. 12 Quadrilles Francaises arr. p. le Pianoforte, 8 gr.

— — 12 Contre Dances Francaises arrangé pour le Pianoforte. 8 gr.

— — 3 Sonatines p. le Pforte. Op. 9. 10 gr.

— — 2 Sonates p. le Pianoforte. Op. 10. 10 gr.

Schläger, C. D. Sonate très facile pour le Pforte av. Violon obligé. 12 gr.

Bornhardt, Variations sur la Romance: Je suis encore dans mon printems p. Pforte. 5 gr.

Sammlung leichter und angenehmer Clavier Stücke von verschiedenen Componisten, 1tes Heft. 12 gr.

do do do 2tes Heft. 12 gr.

Neumann, F. A. Variations sur la Marche de l'Op Aline p. le Pforte. Op. 8. 12 gr.

— — Variations s. l'air de l'Op.: Romeo e Giulietta p. le Pforte. Op. 9. 12 gr.

— — Variations sur la marche de l'Opera: Raul Barbe bleue p. le Pforte. Op. 10. 12 gr.

— — Variations sur une Pièce d'un Ballet p. le Pianoforte. Op. 11. 8 gr.

— — Variations pour le Clavecin sur un air des deux savoyards. Op. 12. 12 gr.

— — Variations p. le Clavecin sur la marche du maitre de chapelle. Op. 13. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Pforte. Op. 14. 12 gr.

— — 10 Variations p. le Pforte sur le thême du Trio Favori dans le Ballet: Vologesus. Op. 15. 12 gr.

— — 12 Variations p. le Clavecin sur un Thême de l'Op.: Fanisca. Op. 16. 12 gr.

Marches Françoises les plus nouvelles pour le Pforte. No. 1 et 2. 3 et 4. à 4 gr.

Ruhe, 3 deutsche Lieder mit Begleitung des Pfte.

Fioravanti, Ouverture et airs de l'Op.: I Virtuosi ambulanti arr. p. le Pianof. av. les paroles italiennes, françaises et allemandes p. Wolf. 4 thl.

Blangini, Romance: Les Oui et les non, les paroles de Segur av. Pforte. 4 gr.

Wollank, Fr. Monolog aus der Braut von Messina mit Klavier Begleitung. 12 gr.

Solie, Arie: Ein bewährtes Sprichwort (Un ancien proverbe etc.) a. d. Op.: das Geheimniss mit Begleitung des Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Der Kosak und sein Mädchen nach einer russischen Nationalmelodie m. Begleitung des Pforte oder der Guitarre, 4 gr.

Mehul, Duett a. d. Singspiele: d. Schatzgräber (le tresor supposé) Vergehens ist des Herzens Streben etc. m. Begleitung d. Pianoforte. 8 gr.

Himmel, Aria a. Fanchon: Dich deckt mit bleiernem Gefieder m. Begltg d. Pfte od. Guit. 3 gr.

Weber, B. A. Monolog a. d. Trauerspiele: die Jungfrau von Orleans, in Klav. Auszug. 8 gr.

Auswahl vorzüglicher Lieder zur Uebung des Gesangs am Clavier f. Anfänger. 2tes Heft. 10 gr.

Der Mensch v. Schiller, Ein Gesang mit Begleitung des Klaviers. 4 gr.

Görges, Fr. 6 Gesänge mit Begl. d. Pftes. 12 gr.

Collection des meilleurs Romances des opéras français pour le Pforte avec la traduction allemande Cah. 4. 12 gr.

Kreutzer, (Konrad) 6 deutsche Lieder von C. L. Reissig, mit Begltung d. Pforte. 16 gr.

Himmel, H. F. die Wiederkehr in mein Vaterland. 4 gr.

Gyrowetz, Agnes Sorel, grosse Oper in 3 Acten, Klavier Auszug. 4 thl. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Juny. Nº. 38. 1809.

Einige Bemerkungen über das Violoncell.

Der Verf. dieses Aufsatzes will es nur gleich Anfangs sagen, dass er Musiker überhaupt und besonders Spieler des Violoncells ist, aber nicht eigentlicher Gelehrter: so werden die Leser im voraus ohngefähr abnehmen, was sie von ihm erwarten dürfen, und hoffentlich nicht unzufrieden seyn, wenn, was er giebt, weder erschöpfend, noch auffallend ist.

Das Violoncell ist unter den jetzt gangbaren Bogeninstrumenten das zuletzt erfundene. Eben jetzt vor hundert Jahren fing ein französischer Virtuos auf der Gambe, dessen Namen man nicht einmal gewiss weiss, an, das Violoncell aus seinem Instrumente herauszubilden, um diesem mehr Tiefe, Stärke und Fulle zu geben, und es so dem eigentlichen Quatuor, das damals beliebter zu werden begann, besser anzueignen. Seinen wahren Charakter aber und vornamlich seine trefflichen Eigenschaften als Solo-Instrument, hat man noch weit später erkannt; wenigstens, so viel man weiss, früher fast gar nicht benutzt. Es ist erst funfzig und einige Jahre, dass ein Musiker von herrlichem Talent, gründlichen Kenntnissen und grosser Virtuosität auf diesem Instrumente; ein Mann, dessen sehr schatzbare Kompositionen in Frankreich, Italien und Spanien den grössten Beyfall erhalten haben und noch immer erhalten, in Deutschland hingegen wirklich zu wenig bekannt, geschatzt und benutzt sind, weil sie mit den genialischern und reichern Haydnschen aus derselben Gattung kollidirten —: dass, sage ich, dieser Mann, Bocherini nämlich, der, so viel mir bekannt ist, noch jetzt im hohen Alter in Madrit lebt, den eigentlichen Charakter dieses Instruments und vornamlich seine Vorzüge für das Solo gehörig erkannte, und durch seine schönen Quartetten, Quintetten, Sextetten u. s. w. so wie durch eignes treffliches Spiel und nicht wenig Schuler, zuerst mehr öffentlich bekannt und beliebt machte. In diesem Betracht folgte ihm Haydn erst — was man leicht bemerken wird, wenn man die gleichzeitigen, frühern Quartetten beyder vergleicht. Bocherini ist also als der Vater aller jetzigen guten Violoncellisten anzusehen: und noch jetzt wird jeder Kenner seine Kompositionen gern hören, und jeder, der dies Instrument gründlich und gut erlernen will, sie mit grossem Nutzen studiren und üben. — —

Die durchdringende und doch angenehme Tiefe, die (bey gehöriger Behandlung) volle, ans Herz gehende Mitte, und die anmuthige, aber doch nicht schwachliche und nicht spitze Höhe dieses Instruments, so wie noch das Eigenthümliche seines Tons (Timbre), was sich nicht durch Worte beschreiben lasst: diese machen es vornämlich geschickt zum Vortrage ernster, bedeutender Gedanken, charakteristischer, eindringlicher Melodieen, und durchgreifender, hervorstechender Fullungen der Harmonie. Der Komponist, der ihm bey Musik des vollen Orchesters nichts zu geben weiss, als das Unisono mit dem Kontrabass, und beym Solo nur kleinliche Figurchen in

der Höhe, flüchtige Passagen ebendaselbst, und allenfalls einzelne Sprünge von da in die Tiefe hinunter — der verstehet die Vorzüge dieses herrlichen Instruments so wenig, als der Spieler desselben, der vor allem dergleichen Sätzchen und wol auch tausenderley Kapriolen, Tändeleyen, Flageoletstückchen u. dergl. zu üben und vorzutragen pflegt. An Händeklatschen der Menge wird es ihm zwar nicht fehlen, so wenig als dem berühmten Giojoso, wenn er Menuet auf den Händen tanzt, wie andere Leute auf den Füssen: er mag sich aber auch gefallen lassen, wenn man ihn mit diesem berühmten Manne ohngefähr in eine Klasse setzt. Was aber das Beste ist, so beweist die Erfahrung eines jeden wahren Virtuosen, auch auf diesem Instrumente, dass auch die ernstern Vorzüge desselben, und die edlere Art, es zu behandeln, beym Publikum Eingang finden und aufs vortheilhafteste ausgezeichnet werden.

Indessen soll man auch nicht das Kind mit dem Bade ausschütten, und, wie manche aus der neuesten französischen Schule das jetzt wirklich thun, den Ernst des Instruments zur Rauhheit und sein Pathos bis zum Frostigen treiben; ja, man soll auch die kleinen Zierlichkeiten, Niedlichkeiten, und selbst jene Tändeleyen, die, wenn sie nur fein und selten genug und blos am rechten Orte angebracht werden, niemand leicht ohne ein kleines Vergnügen hören wird — nicht gänzlich vernachlässigen. Durch den weiten Umfang des Instruments, durch die Eigenheit seines Tons, nach welcher derselbe so unbeschreiblich oft und fein modifizirt und nüancirt werden kann, anderer Vortheile desselben zu geschweigen, eignet es sich nun einmal auch hierzu sehr vortheilhaft; es geben dergleichen Geschicklichkeiten, selbst wenn man sie fast gar nicht anwendet, sondern nur in der Gewalt hat, dem Spiele überhaupt noch mehr Mannichfaltigkeit, Anmuth, Heiterkeit und Vielseitigkeit; ja auch der angenehme (nur wirklich angenehme) Scherz an seinem rechten Orte ist ja doch nicht zu verachten! Bernhard Romberg, dieser wahrhaft grosse Meister, dem wir andern Spieler alle willig die Palme reichen — es müsste denn hin und wieder Einer von Eitelkeit geblendet zurückbleiben — er versteht beydes, vermag beydes, und versteht und vermag auch beydes an seine rechte Stelle zu setzen. Ihn höre man, höre ihn so oft man kann, aber ja nicht blos in öffentlichen Konzerten und mit eigentlichen Solos, sondern vornämlich auch in Trios, Quartetten u. dgl., und thue es ihm nun nach, jeder in seiner Art, jeder wie es ihm der Geist giebt, auszusprechen. — —

Der sehr beträchtliche Umfang dieses Instruments, das man, was Ausdruck und schönen Gesang betrifft, in gewissen Fällen sogar noch über die Violin setzen kann — ; vornämlich aber die Fähigkeit desselben, in sehr beträchtlicher Höhe viel Schönes und Ausdrucksvolles auszusagen, haben nöthig gemacht, dass man sich ausser dem Bass-Schlüssel, bekanntlich auch anderer Schlüssel in der Schreibart für dasselbe bedienet. Sonst gebrauchte man nach Bequemlichkeit den Bass-, Tenor-, Alt- und Violin-Schlüssel; ja manche ältere Komponisten, namentlich Bocherini in seinen frühern Sachen, wenden auch noch zuweilen den Diskantschlüssel an. So gut und in gewissen Fällen sogar nothwendig es nun bleibt, (besonders beym Accompagniren aus Partituren,) dass ein geübter Spieler aller dieser Schlüssel mächtig ist: so sind doch nicht alle Spieler geübte, und selbst mehrern, die das sind, fällt das gar zu häufige Wechseln der Schlüssel etwas unbequem. Man hat daher bekanntermasen jetzt mehr auf Bequemlichkeit gedacht, ist aber noch nicht ganz in der Anwendung derselben überein gekommen; und das ist es, was ich hier eigentlich erwähnen wollte, denn es ist doch nur blosse Angewohnung, Indolenz und Lassigkeit, wenn man nicht auch hierin die offenbar bey weitem vorzüglichere Schreibart, wie sie nament-

lich B. Romberg anwendet, allgemein einführt und beybehalt. Ist es nicht z. B. wenigstens recht sonderbar, wenn auch so viele, ausser dem Bass-Schlüssel, nur den Violin-Schlüssel anwenden, aber den letztern so, dass die in ihm geschriebenen Noten um eine Oktave transponirt werden müssen? —

Verschiedene Violoncellisten bedienen sich eines andern Griffbrets, als des gewöhnlichen; eines solchen nämlich, wo die C-Saite, vom Griffbrete an gerechnet, höher liegen kann, als die drey übrigen Saiten. Ich weiss diese Erfindung weder beträchtlich zu empfehlen, noch geradezu zu widerrathen. So viel ist gewiss, dass man auch ohne dieselbe alles das leisten kann, was man mit derselben leistet. —

Wer in Absicht auf Ton keine recht kernhafte Schule gemacht hat, wem es besonders an Kraft, Nachdruck und Fülle des Tons gebricht, und sich doch nicht darin verstehen kann oder mag — wie es die Zöglinge des pariser Conservatoires müssen — taglich eine beträchtliche Zeit nur Scala, aber mit aller Kraft und Ausdauer zu spielen: der spiele wenigstens recht oft und mit sehr guten Gefährten ernsthaft gearbeitete Quartetten, wie die von Mozart, Romberg etc. Hier wird er hoffentlich bald und lebhaft genug empfinden, wo es ihm fehlt, und dass das Ganze durch seine Mängel nicht nur an Schönheit und Uebereinstimmung, sondern auch schon an Deutlichkeit und Charakter unendlich verliere; er wird sich durch sich selbst gereitzt und gedrängt fühlen, Kraft, Festigkeit und Nachdruck anzuwenden, und so nach und nach diese Vorzüge in die Gewalt bekommen, obschon dies gar nicht schnell gehen kann und es geraume Zeit ihm nicht wenig sauer werden wird. — —

Zu dem Basse der unbegleiteten Recitative die Accorde anzugeben — was besonders bey allmähligen Uebergängen und in den Schlusfällen auf dem Violoncell so schöne Wirkung macht —: das fand man sonst unter vorzüglichen Spielern weit öfter, als jetzt. Dies ist auch sehr natürlich; sonst glaubte man allgemein, ein rechter Spieler müsse, ausser seinem Instrumente, auch wenigstens die Hauptgrundsätze des Generalbasses, der Komposition, und der Musik überhaupt innen haben; statt dass jetzt bey weitem die meisten nur das Instrument und immer wieder das Instrument treiben — wobey allerdings der Mechanismus gewinnen kann, Verstand und Sinn aber fast unvermeidlich zurückbleiben müssen. Auch hier sollte man doch ja das Eine thun, aber darum das Andere nicht unterlassen; zumal, da ja auch ein Virtuos in dem höhern und edlern Sinn, wie die Unterrichteten jetzt dies Wort nehmen und wie es bey dem so hoch steigenden Dilettantismus auch wirklich zu nehmen nothwendig wird — ohne nicht oberflächliche Kenntnis jener genannten Wissenschaften eigentlich gar nicht möglich ist. —

Dass das Violoncell im vollen Orchester — alles Obligate noch abgerechnet — von grosser Wirkung sey; dass es besonders zur Deutlichkeit der Basse ungemein viel beytrage und zwar vornämlich bey der jetzigen Schreibart, wo man den Bassen so viel Figuren und keineswegs, wie sonst, nur gewichtigte Pfundnoten giebt: das ist einem jeden bekannt genug. Aber eben darum wird auch die Einrichtung in unsern Orchestern immer wünschenswerther und nöthiger, welche der tiefsinnige Gluck schon vor mehr als vierzig Jahren in Paris traf: dass nämlich zu einem Kontrabass zwey Violoncelle gestellt würden, ohne dass jedoch die Zahl der ersteren vermindert werden dürfte — letzteres besonders, weil wir uns jetzt der hohen Blasinstrumente so häufig bedienen, und die, meistens melodiös behandelten Fagotte die Basse nur selten unterstützen. Man wendet gegen reichlichere Besetzung der Violoncelle gewöhnlich ein, es fehle an Violoncellisten. Das Faktum ist gegründet, aber es ist Folge und nicht Ursache: man hat wenig Violoncellisten, weil

man bisher wenige angestellt hat. Nirgends fehlt es jetzt weniger an geschickten Leuten, (freylich unter gehörigen Verhältnissen,) als eben in der musikalischen Welt! —

Was die neuern Kompositionen für das obligate Violoncell, und besonders was die Konzerte anlangt, so ist es gar kein Zweifel, dass die Rombergschen die vollkommensten von allen, und in jedem Betracht höchst rühmenswürdig sind. Doch ist man unter den andern Komponisten der neuesten Zeit, vornämlich auch Lamarre'n und Arnold'n für ihre sehr schätzbaren Kompositionen vielen Dank schuldig. Lamarre zeigt sich darin im Ganzen origineller und feuriger, Arnold anmuthiger, sanfter und regelmässiger. Die Werke dieser beyden Meister scheinen in Deutschland noch nicht so allgemein bekannt zu seyn, als sie es allerdings verdienen. In der Spielart vorgetragen, die jedem dieser beyden Virtuosen eigen ist, und die er nun in seine Werke gelegt hat, werden dieselben ganz gewiss überall bey Kennern und Liebhabern Beyfall finden. —

Ueber das Schönste und Wirksamste auf diesem Instrumente, stehe hier ein Wort des ältern Düport, der bekanntlich einer der grössten Virtuosen auf demselben und ein Spieler von grossem, edlem Geschmack war. Ein junger Violoncellist, der ebenfalls als Virtuos reiste, und durch vielerley Spasschen und Hexereyen auf dem Instrumente sich schon keinen geringen Ruf erworben hatte, kam zu diesem Meister, um sich zu produciren, und durch ihn dem Könige von Preussen vorgestellt zu werden. Der junge Herr fing an alle seine Künste hören zu lassen, aber Düport fiel ihm bald ein mit der Frage: Kunne Sie singen? suns kunne Sie nix! (Können Sie singen — auf dem Instrumente nämlich — sonst können Sie nichts!) Und nun verlangte er von dem verdutzten Reisenden, er solle ihm „ein Canto firmo" spielen, wie man in der Kirche singe; da aber der junge Mann, der sich um Theorie der Musik auch nie viel bekümmert haben mochte, nicht einmal wusste was Canto firmo sey, gab ihm Düport die Singstimme einer sehr langsamen Tenorarie von Graun, um sie auf dem Violoncell vorzutragen, wozu er denn eine einfache Begleitung auf dem Pianoforte anschlug. Die Sache ist klar und bedarf weiter keines Zusatzes. —

Zu bedauern ist es, dass man noch immer keine ganz vollständige und durchaus gründliche Violoncellschule hat. Die, des pariser Conservatoire, an welcher Lamarre den grössten Antheil hat, ist unter den vorhandenen freylich wol die beste; nicht weniges darin ist unverkennbar mit Geist und guter Kenntnis der Sache ausgearbeitet, manches sogar vortrefflich: aber vollständig ist sie doch bey weitem nicht, und vieles auch übertrieben und einseitig. Hatten wir ein Werk, wie es hier gewünscht wird: dann fänden sich auch wol noch mehr Freunde und geschickte Spieler dieses herrlichen Instruments unter den Liebhabern, als das bis jetzt der Fall ist. Vielleicht scheuen aber auch viele derselben die allerdings bedeutenden Schwierigkeiten, die besonders im Anfange mit seiner gründlichen Erlernung verbunden sind. Diese sollten aber Niemand abhalten, auch den Dilettanten nicht, da sie in der Folge so reichlich vergolten werden; und zwar auch, (was nur sehr wenige zu wissen scheinen,) durch das einsame Spiel eigener Gedanken und Empfindungen, oder durch sogenanntes Phantasiren, welches eben auf diesem Instrumente (vornämlich dem Herzen) einen so schönen und reichen Genuss gewähren kann, als nur auf irgend einem andern Instrumente, blos das Pianoforte ausgenommen.

Nachrichten.

Paris. Ende des Mays. Ich gebe Ihnen diesmal eine Uebersicht der Konzerte

dieses Winters — derer nämlich, von welchen ich voraussetzen kann, sie werden auch in Deutschland einiges Interesse erwecken, und die überdies, ihrem wahren Kunstgehalt nach, werth sind, dass in allgemeinen Annalen der Musik eine beurtheilende Notiz von ihnen niedergelegt werde. Denn sollte ich alle hiesige Konzerte, selbst bedeutender Virtuosen auch nur kurz durchgehen: wo finge ich an, und wo endigte ich? Niemals haben sich nämlich in Paris und im Verlaufe Eines Winters, die Kunstausstellungen dieser Art so sehr gedrängt, als diesmal.

Rode machte, nach seiner Zurückkunft aus Russland, den Anfang, und wollte seine Mitbürger dafür entschadigen, dass er ihnen so lange den Genuss seines herrlichen Talents entzogen hatte. In der Wahl des Konzerts, das er selbst spielte, war er nicht eben glücklich gewesen. Er hatte es in St. Petersburg geschrieben: und es schien, als wäre die Kälte Russlands nicht ohne Einfluss auf diese Komposition geblieben. Es ist bemerkens-, und auch beklagenswerth, dass die grössten Virtuosen, was Ausführung betrifft, so sehr selten geneigt sind, sich ihre Stücke durch einen guten und gründlichen Komponisten ausarbeiten zu lassen, welchem sie ihre brillantesten, eigenthümlichsten Ideen, und ihre glücklichsten Melodieen mittheilten. Ein Mann von Kopf, und der geübt wäre, für volles Orchester zu schreiben, würde aus diesen zerstreueten Ideen ein vollkommenes Ganze bilden: statt dass, z. B. Rode, so ein herrlicher Violinist er ist, bemerken lasst, er verstehe schwerlich, wie für Klarinetten und Hörner geschrieben werden müsse; und seine Tutti bleiben mager, seine Massen ohne Effekt. Er erregte überhaupt wenig Enthusiasmus. Sein Talent, obgleich in der Ausbildung wahrhaft vollendet, lasst doch, von Seiten des Feuers und innern Lebens, viel zu wünschen übrig. Man muss ihn mehr als den bewundernswürdigsten Quartett-, denn als vollkommenen Konzertspieler betrachten. Das Konzert ist ein sehr undankbares Musikstück, wenn der Spieler nicht ganz besonders dafür geeignet ist — was sich sehr selten zeigt; es verlangt die Verbindung der Anmuth mit der Kraft, des Feuers mit der Zartheit, hinreissender Bravour mit einschmeichelndem Gesang, und zu diesem allen noch das Non plus ultra in der Kunstfertigkeit. Was Rode'n noch mehr Schaden that, war, dass man Lafond kurz vorher gehört hatte. Dieser bereitet sich eben zur Abreise nach Russland, dort Rode's Stelle zu ersetzen. Er ist jetzt hier der beliebteste aller Violinisten.

Dussek, einer der Schöpfer des wahren Pianoforte-Spiels, und seit fast einem Jahre wieder in Paris, trat denselben Abend auf, und riss alle Zuhörer hin, die doch nur, Rode'n zu hören, gekommen zu seyn schienen. Es trifft sich wol sehr selten, dass zwey so herrliche Künstler sich an einem Abende vereinigen! Dussek machte ein um so glanzenderes Glück, da man seit sehr langer Zeit in Paris keinen wahrhaft grossen Klavierspieler gehört hat. Das Fortepiano ist gerade das Instrument, dessen höhere Ausbildung am wenigsten in Frankreich zu suchen ist. Steibelt hat daselbst eine verwünschte Spielart eingeführt; eine Spielart, welche das Instrument entstellt, und dem Kenner kleinlich erscheinen muss, wenn sie auch die Schaaren gewöhnlicher Dilettanten anziehet. Eine der Hauptschwachen dieser Spielart ist der Missbrauch der Veränderungen am Instrumente. Alle Lehrer des Fortepianospiels in Frankreich, besonders in Paris, ahmen Steibelts Manier nach, und bereichern sie noch mit eigenen Fehlern. So haben sie denn die gute Musik Haydns, Mozarts, Beethovens, Clementi's, Cramers, Dusseks und Hummels bey Seite gelegt, und sich gleichsam mit Leib und Seele dem Charlatanismus und dem kleinlichen Geschmack verschrieben, der in Steibelt und seinen meisten Arbeiten herrscht. In Deutsch-

land kann man sich ganz gewiss gar keinen Begriff von der widrigen Manier machen, mit welcher man jetzt, wenn man in der herrschenden Mode seyn will, in Paris Fortepiano spielt. Will man Glück machen, so glaubt man's nur durch Potpourris und Variationen zu müssen.

So war es denn wirklich etwas sehr Erwünschtes, dass ein Mann, wie Dussek, hieher kam, dies Spiel zu reformiren, und das Instrument seiner natürlichen Bestimmung, Würde und Eigenthümlichkeit wieder zuzuführen. Schon in jenem ersten Konzert wirkte D. vieles zu diesem Zweck, denn er bewies, dass man durch Charakter, Einfalt und Anmuth Glück machen könne; dass man hierzu nicht nöthig habe, den Klingklang und die kleinlichen Hülfsmittel anzuwenden, womit sich die bemerkbar machen, denen es an Sinn für das Grosse und an wahrhaft vorzüglichem Talent fehlt. —

Das zweyte der Konzerte, über welche der Franzos glaubt zu deutschen Kunstkennern sprechen zu müssen, gab Baillot, Professor am Conservatoire, und ebenfalls seit kurzem aus Moskwa zurückgekehrt. Baillot hat eine Spielart, die der Rode'schen geradezu entgegengesetzt ist: weniger Vollendung, aber weit mehr Feuer, weniger Zartheit, aber weit mehr Kraft. Diese beyden Künstler scheinen sich in die Domaine der Violin getheilt zu haben. Könnte man doch die Vorzüge beyder in Eins verschmelzen! Baillot hat es dahin gebracht, dass sein Bogen alles, was sich seiner Phantasie Schwieriges nur immer vorstellen mag, ausführen muss. Ohngeachtet der unerhörten Anstrengung und Arbeit, die ihn dies gekostet haben muss, wissen wir doch nicht, ob wir es ihm ohne Einschränkung verdanken sollen. Es giebt Schwierigkeiten, die, wenn sie auch glücklich besiegt werden, nichts weniger, als angenehm sind, und B. verfallt oft auf Schwierigkeiten dieser Art. Seine Kompositionen übrigens, die weit barocker als die Rode'schen sind, scheinen wirklich öfters nur geschaffen zu seyn, um seine Ohren auf die Tortur zu spannen.

Baillot hatte guten Willen genug, auf seine wahren Freunde zu hören, und an einem zweyten Abend ein Konzert von Viotti vorzutragen. Hier konnte man sein bewundernswürdiges Talent ungestört beurtheilen, und das Publikum überhäufte ihn mit Beyfallsbezeigungen.

In den Sinfonieen von Mozart und Haydn — den einzigen, die man gab — blieb, was Aufführung anlangt, Einiges zu wünschen übrig: in der Bewegung nämlich. Es ist unmöglich, die unendliche Menge schöner Details, besonders in den Mozartschen, ganz zu fassen, wenn man die Tempos gar zu geschwind nimmt *). Die Sinfonie aus G moll z. B., dies Meisterwerk unter Meisterwerken, wurde so schnell durchgeführt, dass es auch für das geübteste Ohr schlechterdings unmöglich war, allen Intentionen des grossen Mozart zu folgen. Deutsche Musik muss überhaupt nicht in französischen Tempos genommen werden. Voriges Jahr führte man verschiedene Stücke der Haydnschen Jahreszeiten auf, unter andern auch den schönen Chor an den Frühling (G dur, $\frac{6}{8}$ Takt:) dieser wurde wie ein Contretanz genommen. Kein Wunder, dass er nun keine Wirkung that! — Ich glaube, man kann es wirklich einen Fehler der jetzigen pariser Orchester nennen, dass sie zu viele Virtuosen enthalten. So hat z. B. im Orchester des Conservatoire jeder der jungen Leute, aus denen es besteht, den Vorzug, ein guter Solo-Spieler zu seyn; sonach strebt jeder — der Geschicklichkeit und wol auch dem Sinne nach — zu hoch, um blind den Absichten des Vorspielers Folge zu leisten. Jeder hat seine eigene

*) Und wie Mozart selbst sie nicht nahm! d. Redakt.

Art zu empfinden, und weiss auch, dass sie nicht geradehin zu verwerfen ist: nun setzt er aber auch z. B. sein rinforzando, wo Er glaubt, dass es stehen solle, will im Tempo anhalten oder forteilen, wo seine Empfindung ihn einladet etc. Solch ein Orchester möcht' ich mit einer Armee von guten Generalen vergleichen, die nun, im Augenblick, von einem Einzigen kommandirt, seine Befehle schlecht genug ausführen würden, weil jeder — wenn auch im Ganzen dieselbe Ansicht, doch im Einzelnen eine eigene Art hat, seine Zwecke zu verfolgen. Die Kapellen von Mannheim und München — wenigstens wie ich dieselben in frühern Zeiten kennen gelernt habe — bestehen aus Musikern, die, jeder einzeln für sich betrachtet, sich mit den Mitgliedern der jetzigen besten Orchester in Paris nicht messen können: aber sie führeten die Werke deutscher Meister ohne Vergleich musterhafter aus, als jetzt die Pariser. So muss man diesen unsern Orchestern auch denselben Vorwurf machen, den die französischen Sänger schon seit längerer Zeit mit Recht tragen: sie schreyen! Jeder strengt sich an, mehr hervorzustechen, als der Andere: so wird die obligate Stimme oft Nebensache, und man hört die Begleitung weit stärker — auch beym Gesang — als die Hauptmelodie. Doch zurück zu den Konzerten!

Auf jene beyden Künstler folgte Lamarre, der ebenfalls ein interessantes Konzert gab. Seit Frankreich Ihren trefflichen Romberg vermisst, hat man keinen Violoncellisten gehört, der Lamarre'n übertrfe. Es ist zu bedauern, dass das Violoncell bey den Damen so wenig beliebt ist, weshalb auch Lamarre's Konzert etwas traurig aussahe. Man kann überhaupt, selbst grossen Virtuosen, gar nicht rathen, in Paris Konzert zu geben: die Liebhaber hören zu viel Musik in den Gesellschaften, als dass sie nicht übersättigt seyn sollten; und — Sie erinnen ausgenommen — gewinnen sogar die vorzüglichsten Künstler in der Regel kaum ihre Kosten. Sie müssen nämlich wissen, dass in Paris die Künstler einander behandeln, wie — Juden: sie spielen nicht in den Konzerten ihrer besten Freunde, ausser wenn sie tüchtig bezahlt werden! Uebrigens sage ich über Lam. und sein Spiel nichts, da er vor kurzem erst fast in allen grössern Städten Deutschlands gehört, und bey dieser Gelegenheit auch von Ihnen eben so beurtheilt worden ist, wie ich ihn beurtheile.

Unter der Schaar von Violinisten, die sich hören liessen, darf ich Libon nicht vergessen, der, ob er gleich mit seinem Konzert auf Rode und Baillot folgte, doch gerechten Beyfall fand, und der mir, sowol wegen der Anmuth seines Vortrags, und wegen des schönen Ausdrucks, womit er alle seine Ideen zu beleben wusste, als auch wegen der gründlichen Einsicht, die seine Komposition darlegte — allerdings bemerkenswerth scheint.

Auch Kreutzer, der berühmte Violinist, den Deutschland so gut als Frankreich kennt, trat auf, aber mehr, um eine gute That zu verrichten, als um seinen Ruf als Künstler zu vermehren. Der ehemalige Orchesterdirektor des Theaters Feydeau, ein sehr verdienter, aber alter und nicht wohlhabender Mann, hatte ihn aufgefordert, sich mit seinen Talenten seiner anzunehmen, und ein Konzert zu seinem Besten zu geben. Kreutzer war sogleich bereit, obgleich er sich seit mehrern Jahren nicht dazu verstanden hatte, zu seinem eignen Besten Konzert zu geben. Ich führe diesen Zug nur als eine, unter Virtuosen, äusserst seltene Merkwürdigkeit an. Das Konzert entsprach den Erwartungen des Unternehmers und der Zuhörer vollkommen. Kr. selbst ist, als Komponist und Virtuos, gekannt und geschätzt genug, als dass ich nöthig hatte mehr über ihn zu sagen, als: man war diesen Abend zweifelhaft, in welcher von beyden Beziehungen man ihn mehr bewundern sollte. Barmann, erster Fagottist der königl. preuss. Kapelle, hat uns durch die Schönheit seines Tons und die Zartheit seines

Ausdrucks auf diesem sonst rauhen und nicht eben gefälligen Instrumente in Erstaunen gesetzt. Er hat dasselbe in dieser Absicht so vollkommen in der Gewalt, dass es sich trefflich mit der Menschenstimme verbindet, und B. sogar in Duetten die Begleitung übernehmen kann, wo er dann den Tenor vorträgt. Indessen scheint mir's doch, es werde endlich Zeit, dass man, wie ein höherer und reinerer Kunstgeschmack, der nicht am Einzelnen und nicht am mechanisch Vollkommenen hängt, schon längst hat wünschen müssen — aufhöre, auf recht eigentlichen Orchesterinstrumenten Konzerte zu spielen. Ich bin, so gut wie jeder wahre Kunstfreund, entzückt, ein kurzes Solo auf einem Blasinstrumente in einer Mozartschen oder Haydnschen Sinfonie zu hören; kann aber auch nicht leugnen, dass es mir unmöglich ist, ein ganzes Konzert auf dem Fagott, auf der Flöte u. dgl. zu vernehmen, ohne Anwandlung zum Gähnen zu empfinden. —

So viel von den ausgezeichnetsten Konzerten dieses Halbjahrs. Unter den übergangenen war allerdings noch gar manches Interessante; doch war es von der Art, dass es nur für den Moment und für den Ort von mehr oder weniger Wichtigkeit seyn konnte. In meinem nächsten Briefe rede ich vom jetzigen Zustande des Conservatoire, und von den Konzerten, die daselbst gegeben worden.

Kurze Anzeigen.

Trois grands Solos pour la Flûte, ded. à Mr. Delaunay, par J. G. Wunderlich. à Leipsic, chez Breitkopf et Hærtel. (Pr. 16 Gr.)

Jedes dieser Solos bestehet aus drey Sätzen, einem langen und ziemlich brillanten Allegro, einem angenehmen Andante, und einem muntern Rondo. Alles ist auf gute Unterhaltung des Zuhörers, und auf Beschäftigung geübter Dilettanten abgesehen, und erreicht diese Absicht gewiss. Dass der Verf. selbst ein guter Flötenspieler sey, merkt man der Komposition bald ab; auch die schweren Passagen, Sprünge, Intonationen etc. sind dem Instrumente, gehöriger Applikatur, und verständigem Spiele überhaupt angemessen. Der Stich ist gut.

Jetzt erhalten auch wir die sichere Nachricht vom Tode des grossen, ehrwürdigen, unvergesslichen J. Haydn. Er, der ein halbes Jahrhundert hindurch in seiner Kunst eine kaum übersehbare Menge unverwelklicher Blüthen hervorbrachte, schloss sein Leben mit dem Blüthenmonat; den 31sten May starb er, in Wien, im 78sten Lebensjahre. Einer der geistreichsten Gelehrten, der seit zehn Jahren in Wien mit dem herrlichen Manne im freundschaftlichsten Verhältnis stand und sein volles Vertrauen besass, erfreuet uns so eben mit sehr interessanten biographischen Notizen über ihn, wie er sie aus Haydns eigenem Munde und aus eigner Erfahrung gesammlet hat. Wir werden schon in den nächsten Wochen dankbar davon Gebrauch machen.

d. Redakt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Juny. Nº. 39. 1809.

Recension.

Gedanken über das öffentliche Singen der Schüler auf den Gassen, nebst Nachrichten und Bitte, das Alumneum und die Currende der Kreuzschule (in Dresden) betreffend etc. von M. Christ. Heinr. Paufler, Rector der Kreuzschule. Dresden, 1808, bey Gaertner. 4 Bogen in 4to (Pr. 6 Gr.)

Diese kleine Schrift hat zwar zunächst ein lokales und temporäres Interesse; ausser dem, dass sie als Programm zu einem feyerlichen Schulakt einladet, will sie das Dresdner Publikum zu reichlicherer Unterstützung jener rühmlichen Schulanstalt ermuntern, als derselben in den letzten Decennien wiederfahren und als zum fernern Flor des Instituts nothwendig ist: es findet sich aber so vieles, auch von Auswartigen zu Beherzigende auf diesen wenigen Bogen, dass wir es uns zur Pflicht machen, sie zur aufmerksamen Durchsicht allen, welchen die öffentlichen, gelehrten Schulanstalten Sachsens am Herzen liegen, anzuempfehlen. Unsere Empfehlung wird hoffentlich mehr Eingang finden, wenn wir den Lesern den Inhalt dieser kleinen Schrift mittheilen, und hinzusetzen, dass der Verf. die hier anzugebenden Gegenstände zwar kurz, aber auch so ernstlich, anständig und eindringlich erörtert habe, als es sein Zweck, auf das gemischte Publikum und vornämlich auf den wohlhabenden Burger zu wirken, verlangte.

Weitläufige historische Untersuchungen würde man also, wie neue Ansichten, philosophische Forschungen, weitaussehende Plane, hier vergebens suchen; wol aber findet sich, was ein gelehrter, besonnener, erfahrner und wohlgesinnter Schulmann über das öffentliche Singen der Schüler etc. zuvörderst einem jeden, der hören will, sagen möchte; es findet sich auch dies in der Art ausgesprochen, wie ein solcher Schulmann am liebsten, und vielleicht am wirksamsten, sich auszusprechen pflegt.

In der Einleitung bringt der Verf. manchen treffenden Gedanken über den Werth der ältern deutschen Schulanstalten, und die Unbefugtheit so mancher eilfertigen Weltverbesserer bey, die vor einiger Zeit auch diese Pflanzstätten echten deutschen Sinnes und deutscher Gelehrsamkeit mit wenigen Federzügen ganz umkehren zu müssen glaubten. Zum Glück sind diese vorlauten Stimmen schon wieder so ziemlich verschollen; man ist auch hierin zu verständigern, mehrumfassenden und ruhigern Ansichten gelangt, und der Verf. würde, wenn es wirklich hier einen Streit gälte, jetzt leichtes Spiel mit ihnen haben.

Nach diesen allgemeinen Betrachtungen gehet er zu einem kurzen Abriss der Geschichte der Kreuzschule über, welche manche interessante Notizen enthält; und verweilet dann recht eindringlich bey dem Gedanken, wie wichtig und wohlthätig besonders auch diejenigen gelehrten Schulen seyen, welche, wie die Dresdner Kreuzschule, armen Junglingen das Studiren erleichtern. Zu den Autoritäten, welche er hier anführt, können wir eine hinzufügen, welche eben in unsern Tagen hof-

fentlich nicht ohne Einfluss seyn wird: und das ist die, des Kaisers Napoleon. Als die Deputirten der Leipziger Universität diesem Monarchen gleich nach der Einnahme Sachsens in Berlin vorgestellt wurden, und ihm die nähern Verhältnisse dieser Universität aus einander setzen und empfehlen durften, wurde auch des Konviktoriums gedacht, wo bekanntlich für den Unterhalt ärmerer Studirender gesorgt wird. Hier brach der Kaiser sehr lebhaft in das Lob solcher Anstalten aus, versicherte, dass er denselben, wo er sie auch fände, seine Achtung, seinen Schutz nie versagen, und alles thun würde, sie in ihrem Fortgange keinen Tag stören zu lassen. Ich weiss recht gut, setzte er hinzu, dass eben unter den Armen und Geringen die trefflichsten Köpfe und brauchbarsten Männer für alle Fächer bedeutender Thätigkeit zu suchen sind. —

Jetzt kömmt der Verf. seinem eigentlichen Zwecke näher, indem er, als eine jener Veranstaltungen, der ärmern Jugend das Studiren möglich zu machen, die Singechöre anführt, bey denen er nun länger verweilt. Wir können ihm hier nicht folgen, indem wir sonst, weil er selbst nur eine gedrängte Uebersicht giebt, ihn ausschreiben müssten. Es sey mit folgenden Nachweisungen genug.

Es ist bekannt, dass die Singechöre seit etwa zwanzig Jahren viele Gegner und nicht weniger Vertheidiger gefunden haben, ohne dass jedoch durch die Bemühungen beyder, wie es scheint, etwas weiter bewirkt worden, als dass die Verständigern die Sache von mehrern Seiten kennen gelernt haben, die Unverständigern gegen dieselbe gleichgültiger geworden sind. — (Unter den Vertheidigern scheint Hiller, in mehrern seiner Schriften und auch in einer besondern Abhandlung über diesen Gegenstand, welche im Reichs-Anzeiger erschienen, dem Verf. nicht bekannt worden zu seyn; so wie er wol auch manche schätzbare Untersuchungen für oder wider die Sache in diesen Blättern übersehen hat.) — Hr. P. stellt die Vorwürfe, welche man diesen Instituten macht, unter vier Hauptpunkte zusammen, und verfährt dabey sehr redlich, indem er sie mit aller ihrer Stärke ausspricht. Eben so redlich verfährt er bey der Widerlegung derselben, in so weit sie sich widerlegen lassen. Jene Vorwürfe kommen darauf hinaus: sie untergraben die Gesundheit, indem sie den jugendlichen Körper, da er eben im stärksten Wachsthum begriffen und bey weitem noch nicht völlig entwickelt ist, einer grossen Anstrengung, und zwar oft bey sehr ungünstiger Witterung und andern nachtheiligen Verhältnissen aussetzen; sie sind dem Studiren nachtheilig, indem sie dem Fleisse eine Menge Zeit rauben, viel Zerstreuung und zur Unzeit Ermüdung herbeyführen, und überhaupt die Neigung zur Beschäftigung mit den Wissenschaften schwächen; sie sind der Sittlichkeit gefährlich, indem sie den Hang zum Herumlaufen und Nichtsthun nähren, zu gar manchen andern moralischen Unordnungen verleiten, und besonders auch (z. B. durch das Einsammlen oft so kleiner, herabwürdigend mitgetheilter Gaben,) das Selbst- und Ehrgefühl früh ersticken; endlich, sie sind dem ganzen Geschmack des Zeitalters entgegen. Der Verf. folgt den Gegnern Schritt für Schritt: wir müssen aber, aus demselben Grunde wie oben, auf ihn selbst verweisen. Nur das wollen wir erwähnen, dass uns seine Widerlegung des dritten Punktes am wenigsten genügt; und dass, wenn der Gegner über den vierten, nach Bekanntschaft mit den jetzigen Singechören fast ohne Ausnahme, so vieles vorbringen kann, wobey der Vertheidiger wol achselzuckend wird verstummen oder Ausflüchte suchen müssen, dies zwar nicht den Anstalten an sich, aber auch nicht geradezu dem Geschmack des Zeitalters, sondern mehr den jetzigen Chören selbst, und denen, welche ihnen vorgesetzt

sind, zuzuschreiben sey *). Am Ende kommt es wol in dieser ganzen Sache, wie in so vielen, die wir von unsern Vorfahren geerbt haben, darauf hinaus: sie selbst sind gut und löblich, aber nach und nach durch viele Missbräuche entstellt worden: diese sind gegen sie selbst nicht geltend zu machen, aber gegen die, welche sie abstellen können und abstellen sollten. Stellen diese sie ab, und erscheint nun die Sache der Menge, die nur am Augenblick hängt, als eine verdrüssliche Neuerung: so lasse man sich dadurch nicht irren, sondern habe nur aufs genaueste darüber, dass sie, wie sie nun umgebildet ist, recht würdig und vollkommen erscheine; die Bessern hat man dann gewonnen, nicht wenige schliessen sich an, um den Bessern beygezählt zu werden, und die Andern lassen sichs, wenn sie sich nur erst ausgeredet haben, schon aus demselben Grunde, aus welchem sie vorher dagegen waren, nun auch gefallen.

Die Anwendung, welche der Verf. von jenen allgemeinern Sätzen nun ganz im Einzelnen, mit eben so viel Einsicht und Wahrheitsliebe, als Discretion und Bescheidenheit, auf seine Schule und deren jetzige Verhältnisse in Dresden macht, gehet auswärtige Leser nicht nahe genug an, als dass wir uns erlauben möchten, etwas weiteres darüber zu sagen. Wir schliessen also mit dem aufrichtigen Wunsche, dass es Hrn. P. auch hiermit gelingen, und er von dem wohlhabenden und gutgesinneten Theile der Bürger Dresdens die Unterstützung erlangen möge, welche dies alte, achtungswürdige, und treuver-

*) Wir wollen nur Eins anmerken! Der Verf. klagt an einem andern Orte seiner Schrift, und mit vollem Rechte, dass es unbillig sey, (eigentlich sogar ungerecht,) von jungen Leuten dieser Jahre, und die ihre Ausbildung für die Wissenschaften zum Hauptzweck haben, im Gesange die Gewandtheit, Fertigkeit, Zierlichkeit etc. zu verlangen, welche man von Sängern von Profession mit Recht verlangt. Wir setzen noch hinzu: man thut Unrecht, wenn man jetzt, bey dem, in dieser Hinsicht, so hoch gestiegenen Dilettantismus, nur das von ihnen fordert, was man an gebildeten Liebhabern beyder Geschlechter zu hören gewohnt ist. Aber warum singen denn die Chöre jetzt überall so vieles, was auf diese Vorzüge berechnet und ohne diese fast widrig ist? warum besonders so viele arrangirte Stücke aus Opern, aus opernmässig geschriebenen Kanteten u. dgl., durch welche sie obendrein zur Vergleichung mit Opernsten gewissermassen auffordern? warum schreiben die Kantoren den ihnen untergebenen Chören nicht Stücke, die gerade für sie — ja jeder solche, die ganz besonders für sein Chor, wie es jetzt ist, passen? warum wählen diese Vorgesetzten nicht wenigstens aus dem Reichthum trefflicher Kompositionen, aus der Gattung, von welcher hier vorzüglich die Rede seyn muss, die passendsten, und beliebt entscheidend ist, warum wird in den meisten höhern Schulanstalten, wo man zugleich Musik kultivirt, über der Beschäftigung mit freyer Figural-Musik das vernachlässigt, was durchaus Hauptsache seyn sollte, was Jedermann mit Recht von den Zöglingen fordert, und nicht ohne Missbilligung vermissen kann, ja, was selbst den besseren Vortrag reicher figurirter Stücke fordert — warum wird die eigentliche, gesetzmässige, methodische Ausbildung der Stimmen selbst, (dem Ton und der Anwendung nach,) und der würdige Vortrag des Chorals, und der einfachern vierstimmigen Arie, die sich ihm nähert, so sehr vernachlässigt, so dass es wirklich eine grosse Seltenheit geworden ist, solche Stücke gut vierstimmig, rein intonirt, langsam, wohllautend, getragen, gehörig abgemessen in Stärke und Schwäche, zu hören? Wem will, wem kann man durch jenen Gesang, selbst wenn er nicht geradezu schlecht ausfällt, Freude machen? Dem Kenner? Er bemerkt das Unzweckmässige desselben, das Lückenhafte und Verstümmelte der arrangirten Stücke, und das Unbedeutende der, in ihrer Weise geschriebenen! Dem Liebhaber? Er denkt an die Opernsten, an seine Freundinnen und Freunde, die, wie vielleicht auch er selbst, dieselben weit besser ausführen! Dem gemeinen Mann? Er kann diesen Dingen nitgend Geschmack abgewinnen. Aber ein schöner Choral, eine schon geschriebene Arie jener Art, von guten Stimmen gehörig vorgetragen — wen von allen diesen erfreuten die nicht? wer würde das Chor nicht öfters singen lassen, wenn er gewiss wäre, dergleichen zu hören? wer würde die Sänger nicht gern reichlicher dafür belohnen, als für jene, wenigstens gleichgültig lassenden Stücke?

diente Institut jetzt bedarf. Wahrlich wenn die Vermögenden solchen Anstalten, welche von jeher als die sichersten Dämme gegen Unwissenheit, Rohheit und Barbarey angesehn worden sind, ihre hülfreiche Hand eben jetzt entziehen, wo sich so vieles vereinigt, jene drey Megären durch Gewalt, List und Kunst aus der Unterwelt heraufzuzaubern: was soll man dann zu der Achtsamkeit, Gesinnung und Bildung des wohlhabenden Theils der Zeitgenossen sagen? Man wende nicht ein, dass man eben durch die jetzigen Zeitverhältnisse selbst nur auf das Nothwendige zurückgebracht sey. Was ist das Nothwendige? und kann wol an alle den Orten, welche in jetziger Zeit nur nicht ganz zu Grunde gerichtet worden sind, unter zehn Familien nur immer eine auftreten, welche mit Ehre und Gewissen behaupten könnte, sie vermöge auch das sehr wenige, worauf dergleichen Anstalten von ihr hoffen, nicht zu entbehren — ja ohne alle Aufopferung zu entbehren? „Das sehr wenige," sagen wir, denn eines Beträchtlichen bedürfen eigentlich jene Anstalten nicht einmal — aber vorausgesetzt, es entziehet sich keiner ihnen ganz! —

Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg.

Das, für Alt-Preussen so unglückbringende Jahr 1807 bewirkte wenigstens das Gute, dass dieser in mancher Hinsicht unbekannte Erdenwinkel die Aufmerksamkeit des Auslandes und Deutschlands, mit dem er durch Sprache und Sitten verwandt ist, auf sich zog. Der Aufenthalt des preussischen Hofes in Königsberg giebt jetzt dieser Stadt noch ein besonderes Interesse, und so dürften einige Nachrichten über den Zustand der Kunst daselbst in diesen Blättern nicht am unrechten Orte stehen. Der Verf. dieser Bemerkungen hat sich die Wahrheit zur Devise genommen, was Thatsachen betrifft; bey Meynungen gesteht er gern, dass er oft da nur Schaum gesehen, wo Andre, Gold! Gold! schreyen, so wie der umgekehrte Fall auch, doch seltner, eintritt. Wenn nun das Gemälde ein zu düstres Kolorit hat, so ist die Individualität des Malers daran Schuld, und er wird es sich gern gefallen lassen, wenn Andere, in diesen Blättern oder anderswo, ihn mit Freundlichkeit zurechtweisen, wo er gefehlt hat, dabey aber nicht vergessen, ihren Tadel mit Gründen zu belegen, weil sonst Repliken unvermeidlich sind, die aber das Publikum wenig interessiren.

Ehe ich von K. insbesondere rede, will ich eine ganz kurze Bemerkung über das Musiktreiben in Alt-Preussen (das ich so ziemlich kenne) vorausschicken. In allen, zwischen der Oder und dem Niemen (auch darüber hinaus) liegenden Städten bis nach Warschau und Schlesien herunter (Danzig und Königsberg etwa ausgenommen) ist die Kunst in einem bedauernswerthen Zustande, von dem man sich in dem musikal. Böhmen, Schlesien, Sachsen keinen Begriff machen kann. Findet sich ja ein ächter Künstler, so ist sein Loos traurig. Er wird als ein unnützes Mitglied der menschl. Gesellschaft angesehen und verachtet. Will er vom Musikunterricht leben, so muss er hungern können. Zwey Groschen preuss. für die Musikstunde ist schon ein guter Preis, indess alle Lebensbedürfnisse unerschwinglich theuer sind. Nur in den bedeutenderen Städten (Elbing, Memel,) wird die Stunde auch wol mit 3 bis 4 Gr. honorirt.

So arg ist es nun in K. nicht (wo man guten Lehrern 3 bis 12 Gr. giebt.) Ehemals, zur Zeit der Residenz der preuss. Herzoge, muss die Musik hier in einigem Flor gewesen seyn, wie dies die berühmten Namen mancher alten Kapellmeister und Organisten (Joh.

Stobaeus, Heinr. Alberti u. m. a.) bezeugen. Nachher scheint die Kunst aber sehr in Verfall gekommen zu seyn, denn man findet wenige Spuren von ihrer Pflege. Vielleicht nahm die Kunstliebe um so mehr ab, je bedeutender K. als Handelsplatz wurde, denn Merkur ist nun einmal als ein schlechter Berather der göttlichen neun Jungfraun bekannt. Dass indess die Tonkunst hier nicht in dem Grade sank, wie in den andern Städten Preussens, worunter zwar alle K. an Grösse, einige aber nicht an Wohlhabenheit nachstehen, dazu wirkten wol mehrere Ursachen mit. Die Akademie stehe hier oben an, weil sie, als Bildungsanstalt für alles Edle, dem eigennützigen Kaufmannsgeist einigermasen die Wage halten konnte. Sie hat der Musik gewiss manche Blüthe erzogen: Schade nur, dass der rauhe Wind der Dikasterien oft die Früchte raubt. Der wackern Schlesier Studenten will ich dankbar gedenken, welche, fast alle musikalisch, zur Ausbreitung der Musikliebe in K. gewiss nicht wenig beygetragen haben. Ein andrer günstiger Umstand für die Kunst waren wol die durch den Handel hergezogenen Fremden, besonders Polen und Engländer, unter denen es denn doch zuweilen einen reichen Kunstfreund gab. Den wichtigsten Einfluss jedoch hatte unstreitig für K. seine Lage, indem die Passage nach der nordischen Kaiserstadt hier durchführt; dies verschafte dem hiesigen Publikum den Genuss, und, ich setze hinzu, den Nutzen, die ausgezeichnetsten Virtuosen zu hören, wenn gleich diese nicht immer mit dem hiesigen Publikum zufrieden gewesen seyn mögen. Indess brachten berühmte Namen auch grösstentheils eine gute Einnahme. Vogler, Dolon, die Pixis, die Mara, die Kirchgessner, Himmel, Louska, Moser, Eck, Bärwald, Bärmann, Calmus, Lafont, Lamarre, Rode und Beriot. Romberg haben einträgliche Konzerte gegeben. — Wenn aber, die stärkere Bevölkerung und die Akademie ausgenommen, K. die andern angeführten Vortheile mit Elbing und Memel gemein hat, so scheint der ungleich bessere Zustand der Kunst in K. zum Vortheil der Königsberger zu sprechen.

An braven einheimischen Künstlern hat es K. auch in unsern Tagen nicht gefehlt, wol aber diesen an Unterstützung. Gerbers Lexikon erwähnt mit grossem Lobe Podbielski (seit mehreren Jahren todt) als Orgelspieler und gründlichen Komponisten; Richter war einst einer der brillantesten Flügelspieler Europens, (jetzt vergessen und darbend) Cartellieri, Vater des in Wien verstorbenen braven Komponisten, zu seiner Zeit einer der ersten Tenoristen, (jetzt aus der Mode und ohne Unterstützung.) — Dass Reichardt ein Königsberger ist, ist ja bekannt. — Fr. Ludw. Benda, ein Sohn des wackern Georg, und ein braver Violinspieler, verlebte hier, nach seinem Abgange aus meklenburgischen Diensten, mehrere Jahre als privatisirender Tonkünstler und trug zur Aufnahme der Musikliebe nicht wenig bey. Verschiedne, von ihm hier in Musik gesetzte Singspiele (die Verlobung, Luise, Mariechen) wurden vom hiesigen Publikum mit Enthusiasmus aufgenommen, Dass sie auswärts. (z. B. in Hamburg) nicht gefielen, mag Lokalitäten zum Grunde gehabt haben; dass sie jetzt nicht mehr gegeben werden, ist erklärlich, da unser Publikum immer Neuigkeiten verlangt. Seine Oratorien (Unser Vater, die Religion, der Tod) werden überall gefallen, besonders das dritte, wenn sie gut gegeben werden. — Er starb hier in mittleren Jahren. Wohl ihm; bey längerem Aufenthalte wäre auch sein Loos — Vergessenheit gewesen.

Hr. Kapellm. Himmel gab bey seinem jetzigen Aufenthalte hier einige Konzerte mit vielem Beyfall, und anfangs vor einem sehr zahlreichen Auditorium. Eine sehr rühmliche Erwähnung verdient die seltne Bereitwilligkeit, mit der er das Konzert jedes Andern durch sein Talent unterstützte, so wie er über-

haupt sich hier viele Achtung erworben hat. Zum Besten der hiesigen Armen-Speisungsanstalt dirigirte er im Laufe des Winters ein von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Vertrauen auf Gott; ein Unternehmen, das in jeder Rücksicht günstig ausfiel. Diese Musik enthält mehrere ausgezeichnete Stücke, besonders einige schöne Chorale. Am letzten Pfingsttheil. Abend gab er zwey von ihm hier verfertigte Kompositionen in der französisch reformirten Kirche; diesen Aufführungen wohnte, wie gewöhnlich, der Hof bey. Die zweyte dieser Kompositionen: Mahlmanns Vater Unser, mit Doppelchören, hat einige ausgezeichnete Sachen; ich wünschte, Hr. Kapellm. H. gäbe dies Werk, so wie eine Auswahl der besten Stücke aus dem Vertrauen auf Gott, im Klav. Auszuge, auf Pränumeration heraus. Die Kirche war leer; der schöne Frühlingstag und die Gleichgültigkeit des Publikums gegen alles, was längere Zeit hier lebt und webt, mochten hieran gleichen Antheil haben. — Der momentane Aufenthalt einer Menge Berliner hat übrigens der Kunst eben keinen Vortheil gebracht. Denn dass die Residenzler alles, was hier noch etwa Gutes geschieht, bespötteln, ist ganz in der Ordnung, nützt aber zu nichts. Besser sollten die Herren es machen, oder — schweigen. — — Dass der Fürst Radzivil ein grosser Gönner und Beförderer der Tonkunst ist, dass er selbst vortrefflich Violoncell spielt und sehr brav komponirt, wissen Sie ja wol.

Wollte man den Zustand der Kunst in K. nach der Quantität beurtheilen, so würde das Resultat sehr vortheilhaft ausfallen, denn es wird viel, sehr viel Musik getrieben. Das beweiset der bedeutende Absatz von Musikalien aller Art, den die beyden soliden Buchhandlungen hieselbst machen, (welche freylich ganz Preussen vorlegen;) das beweiset auch die ungeheure Menge von Tasteninstrumenten, die jährlich ins Publikum kommt. Hier in K. allein leben 3 bis 4 ziemlich bedeutende Instrumentenmacher, unter denen Broscheit den ersten Rang behauptet, durch die gute Spielart, den angenehmen Ton und das hübsche Aeussere seiner Flügel-Pianofortes. Möchte es ihm nur gelingen, auch den Vorwurf der Unbeständigkeit in der Stimmung und des öftern Reissens der Saiten von sich abzulehnen. Ohne die Arbeiten der andern Stadte zu rechnen, werden aus Breslau, Lübeck, Hamburg, Braunschweig, Berlin, Wien, London, Paris u. s. w. sehr viele, und sehr theure Instrumente verschrieben, auf denen freylich oft elend genug geklimpert wird. Besonders sind die Flügel-Pianof. von Kuhlhörs d. alt. (es giebt zwey dieses Namens) in Breslau sehr beliebt, und mit vollem Recht, denn sie haben eine vortreffliche Spielart, einen sehr lieblichen Ton, einen soliden Mechanismus und ein elegantes Aeussere. Doch kommt auch manches mittelmässige Instrument mit unter vor. Klaviere und tafelförmige Pianof. werden wenig geliebt und finden sich nur bey Landpfarrern, Pachtern und Handwerkern. Es ist mir unbegreiflich, wo alle alten Instrumente, (Flügel, Klaviere, Clavecin royal u. s. w.) bleiben? Zerschlagen werden sie doch gerade nicht, also mag wol manches auf die Rumpelkammer exilirt werden. Mancher alte Flügel kommt auch wol aus der Werkstatt des Künstlers zum Pianoforte metamorphosirt, wieder zum Vorschein *).

Wo man aber, was selten ist, im ganzen Hause kein Klav. Instr. findet, da hängt doch sicher eine Guitarre. Statt dass dieses In-

*) Ich kann diese Materie nicht verlassen, ohne der vorzüglichen beyden Bogenflügel zu erwähnen, welche Hr. Mechanikus Gerbrecht, in Verbindung mit dem gleichfalls sehr geschickten Mechaniker, Hrn. Prediger Wasianski, erbauet hat. Den einen davon besaß vor mehreren Jahren dieser Letztere, (ob noch, weiss ich nicht,) wo der andere jetzt ist, ist mir nicht bekannt. Unter allen Versuchen, die man gemacht hat, dieses viel versprechende Instrument zu einer gewissen Vollkommenheit zu bringen, verdienen diese gewiss eine der ersten Stellen, denn sie leisteten sehr viel.

strument nur dem ausgebildeten Sänger dienen sollte, fängt jetzt fast alles das Musikstudium mit der Guitarre an. Je nun, es ist auch darnach! Eine Dame versicherte mir sehr offenherzig, sie habe auf der G. eine enorme Fertigkeit erlangt; es fehle ihr nur an zwey Sachen: am Takt und am Reingreifen. — Indess besitzt K. einige ausgezeichnete G. Spieler, und nur diese können mit dem Instr. wieder aussöhnen.

Die Instrumentalmusik ist wirklich in K. nicht ganz zurückgeblieben. Unser Orchester nicht zu erwähnen, von dem ich nachher sprechen werde, besitzen wir einige Dilettanten, die auf dem Pianof., der Violine, Flöte, selbst dem Violoncell, eine nicht gewöhnliche Fertigkeit erlangt haben. Mit dem Gesange sieht es hingegen sehr traurig aus. Es wird zwar viel gesungen, und — den Göttern seys geklagt — jetzt sogar viel französisch; italienisch fast gar nicht. — Das Theater jetzt wieder bey Seite gesetzt, würde es schwer halten, in dem ganzen, ein halbes Hunderttausend Menschen enthaltenden K. ein Dutzend wahrhaft gebildete Sänger und Sängerinnen aufzufinden. Das weibl. Sing-Personale des Rielschen Sing-Instituts ist jetzt für den Sopran etwa 10, für den Alt 4 bis 5 Köpfe stark; von diesen 15 Damen sind höchstens 8 hinlänglich musikalisch, um als feste, sichere Chorsängerinnen zu gelten, die Andern sind nur Anfängerinnen, (was gar nicht Tadel seyn soll.) Ich will nun für ganz K. noch 8 andere gebildete Sängerinnen rechnen, die durch Stand, Familienverhältnisse, Vorurtheile u. s. w. verhindert werden, thätige Theilnehmerinnen an öffentlichen Konzerten zu seyn. Wir hätten nun 16 Dilettantinnen. Der Tenor und Bass ist bey Hrn. Riel grösstentheils durch Schauspieler besetzt. Wenn ich nun noch ein halbes Dutzend brauchbare Dilettanten annehme, (das aber schon zusammengesucht seyn will,) so gäbe das 22 Köpfe, die im Stande wären, ein sicheres Chor zu bilden.

Die sogenannten Pauper-Chöre (Sing-Schüler) sind in der Regel so miserabel, dass jeder für Musik Gebildete gern einen Umweg sucht, wenn diese Horden auf den Strassen ihre Umgänge halten. Wann wird die Entwürdigung abkommen, dass selbst die Schullehrer von Thüre zu Thüre mitlaufen müssen, um einen Pfennig (oft nur einen Pfennig) zu erhalten! In den rauhen Weihnachtabenden müssen die armen Knaben mit Papierlaternen, worauf sich gar herrlich bunte Bilderchen präsentiren, in die Hauser der ehrsamen Bürger laufen, und ihr: Uns ist gebohrn etc. austimmen, mit unter auch eine Motette grölen. Dies dauert 5 bis 6 Wochen lang. Trotz diesen Laternen sieht es bey uns doch noch sehr dunkel aus. O dass doch unser neuer Magistrat, und unser geschätzter Oberbürgermeister Deets, der selbst ein sehr braver Violinspieler und Musikkenner ist, diesen Punkt auch berücksichtige! Es würde manche Gesundheit erhalten werden, und mancher Anlass zur Immoralität wegfallen.

Vor etwa 10 Jahren liess sich ein junger Berliner, Hr. Riel, als Singlehrer hier nieder, und stiftete ein Singinstitut. Er empfahl sich als fertiger, praziser Klavierspieler; fand, wie alles Neue, in mehreren angesehenen Hausern Eingang, und brachte ein recht hübsches Sing-Personale von etwa 20 jungen Damen zusammen. Die männlichen Stimmen behandelte Hr. R. nur oberflächlich. Er studirte verschiedne bedeutende Werke ein, und gab sie zur allgemeinen Zufriedenheit. Durch unsäglichen Fleiss verdiente er diesen Beyfall vollkommen. Ein paar Sängerinnen waren wirklich sehr auszeichnenswerth: Dem. Brahl (jetzt Mad. Wolf) durch ihre schöne Brustatimme und ihren herrlichen, gefühlvollen Vortrag, und Dem. Fautsch (jetzt Mad. Coxe) durch ihre weitausgreifende Stimme, deren Umfang wol, als nicht gewöhnlich, in den Annalen der Kunst bemerkt zu werden verdient. Sie sang (ob noch, weiss ich nicht,)

mit Leichtigkeit und in Rouladen vom gewöhnlichen tiefen a der weiblichen Stimme bis ins viergestrichene c, d, (beynahe 3 1/2 Oktaven.) — Jeder Musikfreund prophezeihete nun der Tonkunst und besonders dem Gesange aus diesem Institute neues Leben und ewige Jugend; doch — wie flüchtig ist alles hienieden! Die beyden genannten Damen heyratheten, und waren für die Kunst verloren. Mit mehreren talentvollen Mädchen ging's eben so. Hr. Riel zog unermüdet Andere wieder zu, studirte mehrere neue Werke ein, widerholte die ältern: allein was half das alles? That sich eine weibliche Stimme hervor, so hiess es bald: Sie ist Braut, und nun — gute Nacht, Kunst! Hr. R. kam allmählig aus der Mode; man wollte ihm Fleiss und Liebe zur Kunst, sogar Kenntnisse absprechen, fand die Stimmen nicht mehr so gut, und die Exekution natürlich auch nicht so, als damals, da Mühmchen X. u. Y. mitsangen; man warf Hrn. R. Unhöflichkeit und Jähzorn vor, was man sonst gern (nach dem: Ubi plura nitent) übersehen hatte: kurz, der Mann, den man erst in den Himmel erhoben hatte, erfuhr jetzt das Schicksal seiner durch ihn verdunkelten Vorgänger. Welch ein Triumph für seine, durch sein Glück zahlreichen, Feinde! Seine Konzerte, anfänglich so voll, dass der geräumige Saal oft zu klein war, und durch eine brillante Damenversammlung verherrlicht, sind nun wenig besucht, so dass er auch die Winter-Konzerte aufgegeben hat, und wir jetzt keine stehenden Konzerte besitzen. Blos der Tod Jesu bringt am Charfreytage eine gute Einnahme, denn es ist Mode hinzugehen *).

Ob Hr. Riel den Tadel verdient, der ihm jetzt so häufig wird, wage ich nicht zu entscheiden. Er hat aber gewiss als Singlehrer viele Verdienste. Ueber die Richtigkeit mancher Tempo's liesse sich mit ihm streiten. — Die vorzüglichsten, seit seinem Hierseyn durch ihn gegebnen Sachen sind: Haydns Schöpfung, (die gelungenste aller Aufführungen, mehrmals wiederholt) die Jahreszeiten, die sieben Worte, Schulzens Athalie, Hymne, Maria und Johannes, Heinrich der Löwe von Stegmann, Graun's Tod Jesu, von F. L. Benda die Religion und der Tod, Reichardts 64 Psalm und Miltons Morgengesang, das Stabat mater von Pergolese, von Himmel die Trauerkantate auf Fried. Wilh. II. und ein Psalm, von Naumann ein Psalm und das Vater Unser, (das gänzlich missfiel und auch in der Ausführung verunglückte) Mozarts Requiem, (bey dessen sehr guter Ausführung der grösste Theil des sehr kleinen Auditoriums gähnte, und an das Neue Sonntags-Kind dachte) Händels Messias (der missfiel) u. a. m. — Unter seinen Schülerinnen zeichnet sich jetzt Dem. Liebschütz d. ält., als Sängerin, Dem. L. d. jüng., als brave Klavierspielerin aus.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Sechs Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, comp. von Dr. Georg Scheibner. 2tes Heft. Erfurt, b. Knick u. Müller. (Pr. 16 Gr.)

Ref. beziehet sich bey der Anzeige dieses 2ten Hefts ganz auf die des 1sten in No. 12. von diesem Jahre. Was dort gerühmt worden ist, wäre hier vornämlich von den Liedern S. 6, 8, u. 14, was dort getadelt worden, von dem, S. 10, zu wiederholen. Die kleine artige Sammlung soll fortgesetzt werden, und das nächste Heft wird Lieder von Salis enthalten.

*) Man vergleiche hierbey im II. Jahrg. dieser Zeit. Seite 678. die Nachricht aus Königsberg: „Der Enthusiasmus ist besonders dieses Jahr so hoch gestiegen, dass man beym Erinnern an die Geschichte jeder ungemeinen Spannung beynahe für die Zukunft besorgt werden könnte.“

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten July. No. 40. 1809.

Ueber des Hrn. Rieffelsen neuerfundene Melodika.

Die bisherige Geschichte der Erfindungen im Tonmechanismus hat seit Franklins reizender Harmonika und Chladni's Versuchen keine bedeutenden und fruchtbaren Fortschritte aufzuweisen gehabt; immer noch fehlte es bisher an einem Instrumente, das, vermittelst der Tastatur, einer bequemen harmonischen und zugleich melodischen Behandlung fähig, auch die wesentlichsten Tonerfordernisse, das gradweise Anschwellen und Abnehmen, mit Beharrlichkeit des Toncharakters und der Stimmung, gewährte. Hr. Rieffelsen, ein geborner Dane, hat zu Kopenhagen, während seiner sechzehnjährigen ununterbrochenen Beschäftigung mit praktischer Mechanik, neben andern vorzüglichen Erfindungen, ein solches Tonmstrument, von ihm Melodika genannt, zu Stande gebracht, das nicht nur jene Vortheile liefert, sondern ohnedies noch durch eigenthümliche Reinheit und Sauberkeit des Tons in hohem Grade interessirt, und — was besonders merkwürdig ist — auf die einfachste Weise eine grosse Mannichfaltigkeit des Toncharakters zulasst. Der blosse Anschlag ist nämlich hinreichend, um die Tonbeschaffenheit mehrerer bekannter Instrumente, z. B. der Harmonika, des Waldhorns, der Klarinette, des Fagotts, der Orgel, der Violine, der Flöte, bezeichnend genug nachzuahmen. Vorzüglich hinreissend an diesem Instrumente ist das unbeschreiblich zarte und leise Entstehen des Tons mit dem feinen, kontinuirlichen Uebergange durch alle Grade des Anwachsens und dem gleichsam weggehauchten, allmäligen Verschwinden desselben. Vor der Harmonika zeichnet es sich auch dadurch wesentlich aus, dass es — extensiv und intensiv — sowol in Höhe und Tiefe, als in den Extremen der Stärke und Schwache dieselbe merklich übertrifft, dass es äusserst prompt anspricht, und bey richtiger Behandlung die Ausführung schneller Sätze und aller Arten von Manieren eben so gut, wie den langsamen Vortrag, verstattet. Auch wird der weiche Eindruck des Tons hier gar nicht, wie bey der Harmonika, durch zufälligen, pfeifenden Nebenklang unterbrochen.

Diese Erfindung weist überhaupt auf zwey äusserst wichtige Momente in der Tongebungskunst hin. Das erste ist: reine Tonwirkung, ohne Bemerklichkeit der Dependenz von physischen Ursachen, vorzüglich für das Ohr; das zweyte ist: Einheit des Gesetzes und des Mechanismus für alle und jede Art der Tonerzeugung, die man bisher durch Streichen, Blasen, Reissen, Schlagen, Schnellen u. s. w. nur auf verschiedene Weise und durch besondre Einrichtungen bewerkstelligen konnte.

Reine Tonerscheinung in der Musik ist, wie reine Farbenwirkung in der Malerey, das erste und letzte Ziel der Kunst und von jeher das Hauptaugenmerk der Meisterschulen für Künstler gewesen. Die freye Phantasie sucht überall ihre Gegenstände der betastharen, ponderablen Materie zu entziehen, sie will von dem blossen Verstande mit seiner Sinnlichkeit nicht ausgemessen seyn; nur in Streit

will sie nicht mit ihm gerathen. Allenthalben, wo irgend ein Nebenschall an Schlagen, Reiben, Drücken u. dgl. erinnert, allenthalben, wo der Mechanismus durchblickt, da ist keine Kunstfertigkeit im Stande den schönen Eindruck festzuhalten.

Die bisherigen Toninstrumente sind, in Rücksicht auf reine und dabey vollkommene Tonerscheinung, mehr oder weniger mangelhaft, und die Güte der delikatern (Instrumente) ist noch immer grösstentheils dem Zufall oder dem Eigensinn einzelner geheimnisvoller Empiristen überlassen. Die Möglichkeit, alle Arten von Ton nach einer allgemeinen Regel, vermittelst eines und desselben (Tasten-) Mechanismus zu liefern, verspricht eine unglaublich gewinnreiche Ausbeute für die Musik, zumal wenn auch das eigenthümliche Leben des Hauchs, des Zungenstosses oder der Armbewegung, sich dem Ton eines solchen Instruments mittheilen lässt, wie dies bey dem vorstehenden schon ziemlich der Fall ist. Durchgängige Gleichheit der Stimmung, der Intonazion, disponible Mannichfaltigkeit in Gedanken, im Vortrage, sind Gegenstände, deren Wichtigkeit jedem ausübenden Tonkünstler überhaupt, besonders aber den Blasinstrumentisten, die hierin durch manche Schwierigkeit gedrückt werden, hinlänglich bekannt ist.

Der Erfinder hat mir mit Hülfe der Zeichnung auf dem Papier anschaulich gemacht, wie er im Stande ist, bey einer und derselben Einrichtung ein jedes bekannte Toninstrument, nach Willkühr, vollkommen charakteristisch, durch Tasten spielbar, auszuführen, und er versichert, die bisherige Zahl derselben, durch zum Theil neue, unbekannte Klänge bis zu mehr als Hundert, die er in einzelnen Tönen erprobt hat, vermehren zu können. Seine Versuche haben ihn von den härtesten, vibrazionsfähigsten Stoffen zu den weichsten, unempfänglichsten geführt, und er zeigte zu Altona im vorjährigen Sommer (1808) an zwey Tönen, wie Talg und Wachs durch Reibung einen hellen und zusammenhängenden Klang mit einander zu geben im Stande sind.

Die beträchtliche Erweiterung, welcher die Melodika sichtbar fähig ist, erinnert lebhaft an die so fruchtbare erste Orgelerfindung, und berechtigt, der unverkennbaren grossen Vorzüge wegen, zu den ausgedehntesten Erwartungen. Das gegenwärtige Exemplar stellt nur eine einzelne achtfüssige Stimme von gross C bis viergestrichen c dar, welche, noch ungleich mannichfacher und in weit kleinerm Raum wie bey der Orgel, mit höhern und tiefern zu Einem Instrumente verbunden werden kann.

Herr Rieffelsen vollendete seine erste Melodika, von klein c bis viergestrichen c, im Junius 1802 zu Kopenhagen, wodurch er sich den lauten und ungetheilten Beyfall der Kenner vom ersten Range, und vom königlich Dänischen Hofe ein Monopol auf 20 Jahre erwarb; er bauete hierauf noch eine ähnliche. Die vorstehende, im Vorjahre 1808 von ihm in Altona verfertigte Melodika ist, bey allen ihren Vorzügen, nach seinem eigenen Geständnis, nur eine mittelmässige, hinter der Praktikabilität der Idee zurückstehende Darstellung, wozu ihn Leichtigkeit, Schnelligkeit, und Wohlfeilheit der Ausführung bewogen haben. Gehäuse, Material des Tons so wie der übrigen Instrumenttheile, haben, der äussern Eleganz ungeachtet, den Umständen nach, der bessern Einsicht nicht angemessen und vortheilhaft genug gewählt werden können. Eine nähere Bekanntschaft mit dem Instrument und seinem Erfinder kann jeden Zweifel hierüber bey Sachverständigen sehr leicht lösen.

Die Einrichtung dieses Instruments, so weit sie Hr. Rieffelsen durch den Augenschein mittheilt, ist folgende. Es liegt nämlich eine kegelförmig zulaufende, sehr genau abgedrechselte Welle von Messing, ungefähr

einen Fuss entfernt und quer, über der Tastatur; diese Welle wird vermittelst eines Schwungrades an einer Schnur um ihre Axe gedrehet. Hinter derselben befinden sich fast ganz zylinderförmige, rechtwinklich gebogene Tonstäbe von derselben Masse, die mit ihrem unterm, scharf zugespitzten, flachen Ende in einen holzernen Resonanzbalken vertikal eingelassen sind. Das obere Ende derselben steht, vermöge der erwähnten Winkelbiegung, in horizontaler Richtung gegen die Welle, ist mit Manchester gefüttert, und wird, vermittelst eines dünnen Lederstreifens, beym Anschlagen der Taste gegen die Welle gedrückt, wodurch der Tonstab in anhaltende Klangvibrasion versetzt wird. Die Tonstäbe werden von der, etwa durch Einfluss der Lufttempertaur zu besorgenden Uebernäherung an die Welle durch dünne seidene Schnürchen zurückgehalten, die bey dem ersten Blick in das Innere des Instruments mit den Tonstäben zugleich ins Auge fallen, übrigens aber nicht wesentlich sind. Der Raum für dieses Instrument beträgt ungefähr 3¼ Fuss Höhe, reichlich 3 Fuss Breite, und — den Vorsprung der Tastatur einbegriffen — 2½ Fuss Tiefe.

Da ich zur Beurkundung des Gesagten mich auf ein am 6ten May in Altona öffentlich gegebenes Melodikakonzert berufen, und ohne Bedenken jeden Sachverständigen auffordern kann, sich durch eigene Wahrnehmung bey dem Erfinder zu überzeugen: so glaube ich es der guten Sache schuldig zu seyn, den Schluss dieser vorläufigen Bekanntmachung mit einer Erinnerung für einzelne Nachahmer der Melodika zu begleiten. So lobenswerth nämlich jede Nachahmung einer nützlichen und schönen Erfindung ist, so nöthig wird es auf der andern Seite, aus Achtung gegen den Erfinder und sein Werk, das Nachgemachte als vollendet öffentlich (z. B. in Konzerten) nicht eher zu produciren, als bis es wenigstens die Brauchbarkeit des Originals erreicht hat, sumal am nämlichen Orte, wo es während der Bearbeitung jeden Augenblick mit Bequemlichkeit verglichen werden konnte. Ohne diese Behutsamkeit verdient unstreitig ein solches Machwerk, bey aller Grössen- und Massenähnlichkeit, öffentlich als Pfuscherey gestempelt zu werden. Wenn man auch die zahlreichen Schwierigkeiten bey Seite setzt, die dem Fortgange einer bedeutenden Erfindung, die durch sich selbst zur Anerkennung gelangen will, schon an sich entgegenstehen, so darf man nur bedenken, dass es der Unkundigen mehr giebt, wie der Kundigen — der Bequemen, oft auch der Eigensinnigen, leider mehr, wie der Energischen und Liberalen — und dass eben dieser Menschlichkeiten wegen, mit und ohne Absicht, das Gute mit dem Schlechten nur gar zu häufig verwechselt und verworfen wird. Es wäre zu wünschen, dass solche Wahrheiten dem Ehrgefühl eines Jeden von selbst einleuchteten; dennoch hat die Erfahrung bereits gezeigt, dass es hier Ausnahmen giebt, für die man nie zu deutlich werden kann. Altona, im Mai 1809.

Doktor L. S. D. Mutzenbecher.

Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg.

(Beschluss.)

Das Königsberger Orchester ist aus privatisirenden Tonkünstlern und aus Hoboisten zusammengesetzt. Es ist kaum möglich, ein andres so zusammengesetztes Orchester zu finden, das so viel leistet, wie dieses. Ich berufe mich auf das Zeugnis aller durchreisenden Virtuosen, dass das hiesige Orch. eines der bessern in Deutschland ist. Es enthält wenige ausgezeichnete Virtuosen, aber sehr viele brauchbare, zusammenstimmende Mitglieder, und grösstentheils Männer von bravem Charakter. Hr. Ritzler spielt die Vio-

line, mehr noch die Bratsche, vortrefflich. Hr. Thieme ist ein sehr braver Anführer auf der Violine. Hr. Grün bläst vortrefflich und mit Geschmack die Flöte, Hr. Weiss ist für die Oboe, Hr. Lindenberg für das Fagott, die Hrn. Gebrüder Witt sind für das Horn, die Klarinette und das Fagott ausgezeichnete Männer. Ich thue aber Unrecht, diese zu nennen, denn es giebt noch mehrere brave Künstler. Ein Herr Naumann, der aber nicht im Orchester engagirt ist, spielt das Cello meisterhaft. — Die Seele aller dieser Musiker ist der brave Contraviolonist und Correpetitor des Theaters, Hr. Streber, ein Mann, der um die Tonkunst für Königsberg gewiss hundertmal mehr Verdienste hat, als mancher Andre, der beständig schreyt: Wenn ich nicht wäre, wie sähe es hier um die Musik aus! — An Hrn. Streber wandten sich seit Jahren und wenden sich noch alle, die ein Orch. bedürfen. Er hält auch alle Winter Uebungskonzerte. — Uneigennützige Gefälligkeit zeichnet die Mitglieder des Orch. aus. Wie oft müssen sie nicht gratis spielen, sie, die selbst sich und ihre Familien durch ihr Spiel ernähren! —

Was Komposition betrifft, so sind, von ältern, Podbielski's Sonaten rühmlichst bekannt. Richter hat Klav. Konzerte geschrieben, die freylich jetzt nicht mehr schmecken wollen. Halter soll ein gründlicher Komponist seyn; ich kenne nichts von ihm. — Von Kanter sind einige Singsachen bekannt, unter denen es recht sinnige Stücke giebt. Zwey Sammlungen Lieder von Schultze enthalten manche artige Melodie. Hiller hat eine Sammlung Lieder drucken lassen, die einige gefällige Melodieen enthält. Von Jensen sind zwey Samml. Lieder bekannt, aus denen des Verf. Beruf zum Komp. hervorgeht. Möchte er sich nur der klaviermässigen Verzierungen der Singstimme enthalten! Reiner, einfacher, seelenvoller Gesang ist ja die Hauptsache! Ein sehr talentvoller Dilettant, Crelle, (zwar nicht hier, sondern in Braunsberg, 8 Meilen von K.) versprach für die Kunst sehr viel. Er hat eine Sammlung Gesänge bekannt gemacht. Jetzt hat er Preussen verlassen. Hr. Reil hat sehr viele Klaviersachen, auch mehrere Lieder stechen lassen. Die erstern sind ziemlich schwierig, aber nicht von tiefem Gehalt; die letztern haben hübschen Gesang. Hr. Weiss, Schauspieler, ist durch eine treffliche Komposition von Holty's Elegie auf ein Landmädchen, mit Guit. Begleit., auch durch einige andere Stücke rühmlichst bekannt; Hr. Dorn, ein Dilettant, und Hr. Blum, Schauspieler, haben Versuche in vollstimmigen Sachen geliefert, die nicht misrathen sind, und Aufmunterung verdienen, (der erste eine Ouvertüre und Finale zu einem von ihm verfertigten Singspiel: Jeanette, mit Musik von mehreren Komp.; der andere eine Ouvertüre und mehrere Gesänge aus Göthe's Claudine.)

Kirchenmusik ist in K. gar nicht zu Hause. Die kathol. Kirche hat keine Fonds, um die Kosten eines Sänger-Chors und der Messeaufführungen bestreiten zu können. Kömmt ja einmal ein Requiem vor, das bezahlt wird, so übernehmen die Schauspieler aus Gefälligkeit die Partieen. In den andern Kirchen ist jetzt nie Musik. Gladau, Kantor der Domkirche, ein talentvoller Mann, gab vor einigen Jahren bisweilen Kantaten von seiner Komposition, wurde aber nicht unterstützt. — Königsberg besitzt in seinen zahlreichen Kirchen einige hübsche Orgeln, die theils noch aus den Zeiten herrühren, wo Kirchenmusik gepflegt wurde, theils durch fromme Vermächtnisse u. dgl. errichtet sind. Die Orgeln des Doms und der altstadt. Kirche zeichnen sich durch Schönheit der Stimmen und grosse Stärke vorzüglich aus. Leider, ist nicht immer der Fonds vorhanden, diese Kunstwerke im Stande zu erhalten. — Das Spiel der Orgel ist sehr vernachlässigt. Es giebt nur wenige gute Orgelspieler (die Hrn. Jensen, Schönfeld, Preuss und Synagowitz.)

An dem schlechten Zustande der Tonkunst, trotz aller Liebe, die im Ganzen dafür herrscht, sind sicher die vielen schlechten Lehrer hauptsächlich Schuld. Man sollte diese, wie schon die liebenswürdige Nina von Engelbrunner meynt, wie die tollen Hunde todtschlagen. Menschen, die nicht eine Angloise richtig auf Noten setzen können, geben Unterricht in der Musik, oft wohlfeil genug *). Das Vorurtheil herrscht in Preussen mehr, wie anderswo: zum Anfange ist der schlechteste Lehrer gut genug!

Es möchte aber auch schwer halten, ein für die Kunst unempfänglicheres Publikum (grösserer Städte) zu finden, als das hiesige. Dabey hat die Kritik hier eine Höhe erreicht, die kaum glaublich ist. Kinder von 10, 12 Jahren reden mit einer bewundernswerthen Bestimmtheit über Kunst und Geschmack, tadeln das Gute und tadeln das Schlechte, denn Lob ist einmal nicht an der Tagesordnung. Junge Israeliten und Kaufmannssöhne zeichnen sich vorzüglich hierdurch aus. Die Jünglinge, die Männer, die alten Herren raisonniren auch, aber jeder nach andrer Weise. Möchten doch so manche dieser Kritiker einsehen, dass die Leere, die sie bey Musikaufführungen fühlen, nicht immer aus dem Kunstwerk, sondern oft aus ihrem eigenen Innern hervorgeht!

Es ist demnach viel, dass bey dem gänzlichen Mangel an Unterstützung der Kunst noch das geleistet wird, was wirklich existirt. Wie schnöde jedes einheimische Talent hier behandelt wird, darüber will ich einen sichern Gewährsmann, den verdienstvollen v. Baczko, (einen Leidensgenossen Dulons und Pfeffels) sprechen lassen, dessen Nichtanstellung bey unsrer Akademie bey seinen grossen Verdiensten um die Preuss. Geschichte zugleich einen Beweis meiner Behauptung abgiebt. Er sagt in seiner Beschreib. Königsberge (erste Ausl. III. Heft S. 266.) bey Gelegenheit eines hiesigen Malers: „Man verzeihe mir diese Erinnerung an einen Mann, der das Schicksal „der besten Köpfe Preussens hatte. Er wurde „verkannt, vernachlässiget, und vernachlässigte „sich am Ende selbst. Wäre er ein Ausländer, mit halb so viel Anlage für seine Kunst, „und hinreichend unverschämt gewesen: seines Ruhms wäre hier kein Ende."

Zur Bildung des Geschmacks in der Kunst und zum gründlichen Studium derselben hat die hiesige Akademie bisher nichts beygetragen, da es unter den Professoren an Musikkennern fehlte. Kant war bekanntlich ein Antagonist der Tonkunst, und wies ihr unter den andern Künsten eine demüthigende Stelle an. Der vielseitig gebildete Krause war wie Ref. aus mehreren Unterredungen mit ihm weiss, auch in der Tonkunst nicht fremd, aber gerade hier, wie das aus leichtbegreiflichen Gründen manchem wackern Gelehrten geht, etwas einseitig. Dem Professor Herbart, der jetzt von Göttingen nur hiesigen Akademie gekommen ist, geht der Ruf eines gründlichen Komponisten voraus. Möchten ihm seine andern Berufsarbeiten Zeit und Muse genug gewähren, in diesem Sitze der Musen auch Euterpe'n Schüler zu gewinnen, und besonders das gründliche theoret. Studium der Musik emporzuheben, welches bis jetzt über die Gebühr vernachlässiget wurde. — Hr. Hoffmann, akadem. Musiklehrer, hat den Plan eines Conservatoriums angekündigt, das er nach Art des Pariser errichten will. Ich zweifle nicht an dem Beginnen, wol aber an dem Gedeihen des Instituts.

*) Ich wohnte vor kurzem einem Musik-Unterricht bey. Der Lehrer erklärte dem Schüler den Unterschied zwischen dur und moll. „Wo Kreutze vorgezeichnet sind, das ist dur, wo Been, das ist moll." (!) Dieser Mann erhielt für die Stunde 5 Groschen.

Unser Theater hat seit mehreren Jahren manches widrige Schicksal erlitten. Anfänglich theilte sich die privilegirte Gesellschaft der Geschwister Schuch in Königsberg und Danzig, indem sie hier im Winter, in Danzig im Sommer Vorstellungen gab, auch wol einige Wochen in Elbing spielte. Vor etwa 11 Jahren brannte das hiesige Schauspielhaus ab, da gerade die Gesellschaft anwesend war. Die Direktion gerieth durch den Verlust der Garderobe, Dekorationen, Bibliothek, Partituren u. s. w. in eine üble Lage, und entschloss sich endlich — sonderbar genug! sich zu trennen. Mad. Bachmann wählte Danzig zum beständigen Aufenthalt, und Hr. Steinberg Königsberg, wo das Theater wieder (wiewol sehr unzweckmässig) aufgebaut war. Mad. Bachmann ist, vielleicht nicht ohne eigne Schuld, aber auch durch die Zeitumstände, ruinirt und das Danziger Theater liegt bekanntlich in den letzten Zügen. Hr. Steinberg hielt sich einige Jahre durch die Unterstützung seines Regisseurs, des braven, thätigen, kenntnisvollen Schwarz. Dieser ging (vor etwa 3 Jahren) ab, nach Stuttgard. Hr. Steinberg machte Banquerout, und das Theater kam unter Administration. Der Aufenthalt der Russen in K. 1807. gab Einnahmen, wie sie sich jeder Direktor wünschen wird. Ein unterdess von Particuliers unternommenes, neues Schauspielgebäude wurde im Jahr 1808. vollendet, und machte seinem Erbauer, dem Hrn. Kriegsrath Müller, Ehre, denn es war ohne Widerrede einer der schönsten Tempel Thaliens in Europa. Es übertraf an Eleganz und zweckmässiger Einrichtung das neue Berliner, Danziger, Dessauer, Magdeburger Schauspielhaus bey weitem. Am 1ten Juli 1808. ging das kaum vollendete Meisterwerk in Flammen auf — auf welche Weise, ist unbekannt. Alles, was zum Theaterwesen gehört, ging wieder mit verloren. Es fand sich kein Ueberschuss von der goldnen russischen Epoche; die Gesellschaft war hülflos, dem Mangel Preis gegeben. Hr. Schwarz war gerade in Familienangelegenheiten mit Urlaub aus Stuttgard zurückgekommen, und spielte Gastrollen, wie immer, mit grossem Beyfall. Man blickte auf ihn, das Publikum wünschte sein Hierbleiben. Er gab nach, und übernahm das Steuer als Direktor. Von neuem wurde das alte Haus eröffnet, indess die Eigenthümer des neuen Hauses, der ämsigen Spinne gleich, der man ihr Netz zerstörte, den Wiederaufbau begannen. Jetzt ist die Lage des hiesigen Theaterwesens sonderbar. Die Besitzer des neuen Hauses können sich mit Hrn. Schwarz nicht über die Einrichtung desselben einigen, indem Hr. Schw. der Spektakelstücke wegen auf Kulissen besteht, welche nach der Idee des Hrn. Kriegsraths Müller ganz wegfielen, wobey aber die Unbequemlichkeit entstand, dass die Verwandlungen nicht rasch genug gingen u. s. w. Man engagirte also als Direktor einen Hrn. Hecker, der in kleinen Städten umhergezogen war; dieser sollte eine neue Gesellschaft bilden. Hr. Schw. wollte für seine Gefahr im alten Hause fortspielen. Hierzu ward ihm aber die königl. Genehmigung verweigert. Er erklärte also, er sähe sich genöthiget, die Direktion des Theaters niederzulegen. Zu eben dieser Zeit erschien von Stuttgard aus auf ihn ein heftiger Angriff in öffentlichen Blättern, wegen Nichterfüllung seines Kontrakts u. s. w. wogegen er sich in unsern Zeitungen auf eine anständige Weise vertheidigte. Zu wünschen ist es, dass ein Arrangement mit Hrn. Schw. statt finde, der als Mensch, als Künstler und als Direktor gleiche Achtung verdient. Jeder Freund der Kunst hofft das Beste, während die Masse des Publikums auf Hrn. Schw. schimpft, und — Veränderung wünscht.

Hr. Hiller, ein Sohn des Vaters der deutschen Oper, ist Direktor des Opern-Orchesters. Auch ihn traf das Schicksal, bey seinem Herkommen als Götze angebetet, und jetzt — immer getadelt zu werden. Als während einer Krankheit desselben Hr. Kapellm.

Himmel aus Gefälligkeit ein Paar mal die Direktion übernahm, waren unsre Kenner bis in den dritten Himmel entzückt. Nein, sie erkannten unser Orchester nicht mehr, sie waren in Berlin — wenigstens! Wahr ists, dass Fanchon durch einige anders genommene Tempo's sehr gewann.

Mad. Bethmann aus Berlin hat hier einige Vorstellungen gegeben: die ersten bey übervollem, die letzten bey mässig besetztem Hause. Unser Publikum hat bald genug. Dass sie, ohne Sängerinn zu seyn, kleine Singrollen mit unbeschreiblicher Zartheit vorträgt, und darin mancher Bravoursängerin den Rang ablauft, ist ja bekannt.

An Hrn. Schring d. jüng. und an Dem. Bessel der alt. hat unsre Oper zwey brave Mitglieder verloren. Es ist mir unbegreiflich, wie dieses talentvolle Frauenzimmer so misfallen konnte, wie dieses aus mehreren Berichten, auch in Ihrer Zeitung, ersichtlich ist. Ihre Stimme war nicht stark, aber da sie eine Schülerin des wackern Ambrosch in Berlin ist, so beweiset dies schon für ihre Bildung als Sängerin. Sie besitzt dabey viel Musik und eine schöne Figur. Wollte der Himmel übrigens, dass wir viele Sängerinnen hätten, die zugleich als Schauspielerinnen so viel leisteten *).

Dem. Herbst, die jetzt in Leipzig und Dessau sehr gefällt, kam als Kind zu unsrer Bühne. Nie erhielt sie eine bedeutende Rolle, (ein Fehler aller Direktionen, das junge Talent zu vernachlässigen) daher war es mir neu, von ihr in Ihrer Zeitung so viel Gutes zu lesen.

Unsre Oper ist jetzt folgendermassen besetzt. Mad. Schwarz tritt jetzt selten auf — warum, weiss ich nicht. Sie hat eine starke, volle Brustatimme und verbindet damit eine gute Aktion. Im tragischen Fache, (als Anna im Don Juan, Gräfin im Wasserträger, Lodoiska) leistet sie viel. Mad. Ritzler, eine Polin, hat eine durchgreifende, nur etwas schneidende Stimme, die sie nicht immer genug moderirt; sie besitzt viel musikalische Anlage, grossen Fleiss, und eine angenehme Figur. Dem. Müller hat eine der schönsten weiblichen Stimmen, die existiren können; es ist eine Engelsstimme, nur fehlt ihr noch Schule: ihr Fleiss und ihre Fortschritte lassen aber alles Gute erwarten. Dem. Sehring ist eine sehr brave Altistin und zugleich eine hoffnungsvolle junge Schauspielerin. Ihr etwas männliches Organ (wie bey jeder Altistin) missfällt dem Publikum. Ich habe überhaupt gefunden, dass ein gewisser Grad von musikal. Bildung dazu gehört, die Schönheiten einer Altstimme zu würdigen. Der rohe Musikliebhaber will nur immer Höhe, Höhe; gerade so, wie manche Sängerinnen, die nicht eine Oktave beherrschen, sich Tag und Nacht quälen, das dreygestrichene f zu erreichen. Dem. Holzbecher und Mad. Carnier sind ein paar brauchbare Altistinnen, es fehlt ihnen aber an Aufmunterung. Hr. Weiss ist ein beliebter Tenorist. Spiel und Figur unterstützen ihn. Noch lieber ist er mir in sein komischen Rollen. Ich glaube nicht, dass die Bedienten (Vertrauten) in den franz. Operettchen von Deutschen feiner und besser gegeben werden können, als Hr. Weiss sie giebt. Sein tauber Kapellm. in l'Amore marinaro, sein Adam im Dorfbarbier, sein Chevalier Chemise in den Prager Schwestern sind in ihrer Art Meisterstücke. Hr. W. besitzt viele Musikkenntnisse. — Es ist kaum möglich, eine schönere Tenorstimme zu fin-

*) Es ist um den Geschmack eine eigne Sache. Dem. Bessel gefiel hier sehr, und sie misfällt in Prag durchaus. An Hrn. Wunder hörte ich hier einen kläglichen Sänger ohne Musikkenntnis, ohne Vortrag, mit einer steifen, rauhen, fast widerlichen Stimme, und in den Berliner Zeitungen wurde er mit Gern und Fischer in Parallele gestellt, und sein angenehmer Vortrag, seine schönen Mitteltöne u. s. w. gerühmt.

den, als die des Hrn. Emter. Es ist aber auch kaum möglich, weniger aus einer Stimme zu machen, als dieser Mann aus der seinigen macht. Mehr Eigendünkel, zerhackterer Gesang und erbärmlicheres Spiel finden sich wol selten zusammen. Acht lange Jahre haben gezeigt, dass Hr. E. stille steht. Nun so mag er stehen bleiben! Hr. Deichmann ist ein guter, sonorer Bariton. Hr. Blum hat sich hier zum Bassisten gebildet, und er ist sehr brav. Seine Figur kömmt ihm zu Tyrannenrollen u. dgl. herrlich zu statten. Auch im Spiel macht er Fortschritte. Als Komponist habe ich ihn oben genannt. Hr. Federsen singt einen angenehmen Bass und ist als Komiker vorzüglich, z. B. als Alter in Matrim. segreto. Hr. Mosevius singt auch den Bass, und besitzt gute musikalische Kenntnisse. Hr. Fleischer singt nur im Nothfall, ist aber als Komiker brauchbar. Hr. Schwarz hat wegen Schwäche der Brust und überhäufter Geschäfte fast alle Singrollen abgegeben. Mehrere seiner komischen Rollen z. B. der Maler in une Folie, der Alte in Mehuls Schatzgraber, der Schuster in Pars Weiberkur, waren unübertrefflich. — Im Ganzen fehlt es an einem guten Buffo. Es werden aber mehrere Mitglieder erwartet; man nennt Hrn. Blumauer, die Damen Brückl, Poschl, Czermack, welche letztere bereits angekommen ist. Wie es heisst, gehn einige der ältern Mitglieder ab, doch ist jetzt noch alles unbestimmt.

Die am meisten beliebten Opern sind: die Zauberflote, Don Juan, Axur, Oberon, Camilla, Aline (von Berton) Blaubart, der Wasserträger, Lodoiska, (von Cherubini) das Opferfest, Fanchon, und die kleineren franz. Singspiele von Dallayrac, Mehul, Solié, Gaveau, della Maria u. a. m. Nicht immer hat die Musik Einfluss auf das Gefallen des Stücks. Bey der Zauberflote thun es z. B. die Dekorationen, bey Don Juan die Statue und der höllische Drachenkopf, den am Ende der Theatermeister erscheinen lässt u. s. w. Die Prager Schwestern sind das Zugstück der Königsberger. Sie sind gewiss an 50 male bey immer vollem Hause gegeben. Mozarts Belmont und Constanze hingegen hielt sich nur durch Dem. Bessel, (Constanze;) vor und nach ihr liess und lässt dies Meisterwerk das Haus leer. Titus, Figaro, Pars Weiberkur haben nur mässigen Beyfall gefunden. Des letztren Wegelagerer misfielen ganzlich, so auch Mozarts Cosi fan tutte. Komische Operetten gefallen überhaupt dem überbildeten Parterre nicht sehr, z. B. Matrimonio segreto, dieses Meisterstück Cimarosa's. Man will nicht lachen; es muss gemordet werden, dabey aber doch das Ende glücklich ablaufen — dann ists recht! Paisiello's humoristische Opern (die Mullerin, König Theodor) und Ditterdorfs herrliche Karikaturzeichnungen, sind deshalb fast gänzlich vom Repertoire verschwunden. Doch ich sehe, dass mein Bericht lang wird; um nicht langweilig zu werden, breche ich ab, und überlasse die Berichtigung etwa begangener Irthümer Andern.

Am Ende des May 1809.

M. † Z.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. No. XI. 1809.

Anzeige für Freunde des Gesanges.

Bey uns ist so eben in einem schönen Aeusseren erschienen:

Gesänge und Lieder aus dem Sonntage von Krummacher, 1. 2. 3 und 4 stimmig, mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Harder. Ein Beytrag zur Bildung und Beförderung des einfachen Gesanges in Volks und Bürgerschulen, wie auch in häusl. Zirkeln. gr. 4to. 16 gr.

Schullehrer, oder sonstige Freunde des Gesanges, die diese treffliche Sammlung gefühlvoll komponirter Lieder verbreiten wollen, bekommen bey gleich baarer Bezahlung, und wenn sie 12 Exemplare zusammen nehmen, das Exemplar für 13 gr. Sächsisch.

Duisburg, im May. 1809.

Baedecker und Kürzel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kreutzer, Conr. Geburtstagsgesang, 5 stimmig mit Begleitung des Pianoforte. 8 gr.

Zingharelli, Rondo: Ombra adorata aspetta etc. 4 gr.

— — Ouverture ed Arie dell' Opera Giulietta e Romeo p. il Clavicembalo. 1 thl. 8 gr.

— — Overture ed Arie dell' Opera: Ines de Castro p. il Clavicembalo. 20 gr.

Salieri, Ant. 25 Divertissements vocales av. accomp. de Pianoforte. 2 thl. 16 gr.

— — Cesare in farmacusa, gr. opera ridotti p il Clavicembalo. 2 thl.

Paesiello, Overtura ed Arie dell' Opera: Giulio Sabino p. il Clavicembalo. 20 gr.

Mayer, (Simon) Arie dell' Opera Adelasia e Aleramo p. il Clav. No. 1–6. 1 thl. 12 gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederchöre. 3tes Heft. 20 gr.

Romberg, Andr. Pater noster, Partitur. 1 thl.

— — Dasselbe im Clav. Auszug. 16 gr.

Köhler, H. 6 Lieder im Volkston f. d. Pfte. 8 gr.

Streitwolf, G. 9 Lieder mit Begl. der Guitarre und Flöte. Op. 11. 20 gr.

— — 8 Lieder mit Begleitung der Guitarre und Flöte. Op. 12. 16 gr.

Volger, H. F. M. das Glück der Liebe mit Begl. des Pianoforte. 5 gr.

— — Carl an Elwinen mit Begl. des Pfte. 3 gr.

Minnas Taschenbuch für die Guitarre. 16 gr.

Bornhardt, J. H. C. Swanilde, Romanze von Friedrich Kind mit Begl. d. Guitarre. Op. 58. 16 gr.

— — 10 Lieder mit Begleitung der Guitarre. Op. 59. 16 gr.

— — die Braut von Corinth, Ballade von Göthe mit Begl. des Pianoforte. Op. 62. 1 thl. 6 gr.

— — Liebe und Hoffnung, ein Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 4 gr.

— — An Minna, Canzonette mit Begleitung der Guitarre. 2 gr.

— — der Traum, Romanze von Tiedge aus Guitarre componirt. 4 gr.

Martin, Vinc. komische Bassarie, mit Begl. d. Guitarre, Flöte und Viola v. Bornhardt. 10 gr.

Menuet à la Vigano mit unterlegtem Text f. d. Pfte, auch mit Guitarrebegleitung. 4 gr.

Zwey Melodieen zu der Antwort des Malers an den Bauer mit Begleitung d. Pforte od. d. Guitarre. 4 gr.

Neuer musikalischer Merkur für das Pforte, enthaltend verschiedene Clavier und Gesangstücke. 1ter Jahrg. 1–4tes Heft. 4 thl.

Naumann, Joh, ein Gedicht v. Gleim mit Clavierbegleitung. 4 gr.

— — **das deutsche Du, von Hübner, mit Clavierbegleitung.** 4 gr.

Mendel, S. H. 6 Duetten mit italienischen u. deutschem Text mit Begleitung d. Pforte. Op. 12. 1 thl.

Schmidt, J. P. an die Hoffnung mit Begleitung des Pianoforte. 4 gr.

Fürstenau, C. 6 auserlesene Lieder von Matthison, Blumauer etc. für Guitarre und Flöte. 10 gr.

— — **die Schwestern im Bunde für die Guitarre eingerichtet.** 4 gr.

Bornhard, J. H. C. Langbeins 6 auserlesene komische Lieder f. d. Guitarre. 10 gr.

— — **Burlesken, Possen und Schwänke nach alten Volkssagen f. d. Guitarre.** 1. 2tes Heft. à 12 gr.

Häusler, E. 2 Gedichte mit Begl. d. Klaviers. 10 gr.

Pär, F. Sofonisbe, Opera en 3 actes arr. p. le Pforte par C. F. Ebers. 5 thl. 8 gr.

Sechs Terzette von Mozart, Himmel, Danzi und Kauer f. Sopran, Tenor und Bass. 16 gr.

Harder, A. Gesänge und Lieder aus dem Sonntage von Krummacher, ein, 2, 3, und 4 stimmig mit Pianoforte Begleitung. 1tes Heft. 18 gr.

Tuch, H. G. Lieder der Liebe und des Frohsinns mit Begl. des Pforte. Op. 43. 2tes Heft. 18 gr.

Spohr, L. gr. Sonate pour la Harpe et le Violon. Op. 16. 1 thl.

Jusdorf, 10 ganz leichte Lieder mit Begleitung der Guitarre f. d. ersten Anfänger. Op. 9. 12 gr.

Sesti, Vinc. der Lautenspieler, eine Ballade v. Neuhofer, mit Begleitung d. Guitarre. 6 gr.

— — **der Bettler, eine Ballade m. Begleitung der Guitarre.** 4 gr.

Diabelli, Ant. 2 Rondeaux p. la Guitarre. 16 gr.

Himmel, F. H. Gesänge f. d. Guit. arrangirt. 10 gr.

Fier, J. B. de, Rondeau p. la Guit. seule. 8 gr.

Molitor, S. Rondeau avec un Adagio p. la Guitarre seule. Op. 10. 8 gr.

Molitor, Sonate p. la Guitarre seule. Op. 21. 12 gr.

Mozart, Ouvert. des Operas Don Juan et la Clemence de Titus arr. p. 2 Guitarres p. Diabelli. 18 gr.

Diabelli, Ant. Fugue p. 2 Guitarres. 4 gr.

Bevilacqua, Math. Recueil complet d'airs Romances, Rondeaux et Duos, tant originaux que choisis des operas les plus favoris allemans, françois et italiens av. l'accomp. de Guitarre. Cah. 1–12. 6 thl.

Bornhard, J. H. C. 3 Thèmes variés pour la Guitarre, Flute et Alto. 1 thl.

Neue Berliner Favorit Tänze für das Pianoforte. No. 15. 16. à 3 gr.

Mozart, Duett: In deinem Arm zu weilen etc. a. d. Oper: Titus mit Begl. des Pianoforte. 3 gr.

Jäger, C. grande Polonoise p. l. Pianoforte. 8 gr.

Himmel, F. H. als mein Leben voll Blumen hing, mit Begltg des Pianof. oder der Guitarre. 4 gr.

— — **Jägers Abendlied: Im Felde schleich ich still und wild etc. von Göthe mit Begleitung des Pforte oder der Guitarre.** 4 gr.

Bornhardt, Sehnsucht: Ich denk an euch etc. von Mahlmann mit Begleitung d. Pfte od. Guitarre. 3 gr.

Reichardt, Aria: Ich küsse dich o Schleyer etc. aus der Geisterinsel mit Begleitung des Pianoforte auch zur Guitarre eingerichtet. 4 gr.

Der Bauer an den Mayer, ein komisches Gedicht mit Begleitung die Guitarre. 3 gr.

Dasselbe mit Begleitung d. Pianoforte. 3 gr.

Seidel, F. L. Sehnsucht v. F. v. Schiller, durchgesetzt mit Begleitung d. Pianoforte. 8 gr.

Ambrosch, alte und neue Zeit, Polonoise mit Begleitung d. Pianof. (Lieder gesell. Freude.) 8 gr.

Tuch, H. G. kleine und leichte Or. elvorspiele nebst Allegro zu Ausgängen für angehende Orgelspieler. 2ites Heft. 1tes Heft. 16 gr.

Dr. Scheibner, 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. 3tes Heft. 22 gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten July. **No. 41.** 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn.

(Von Georg August Griesinger, Königl. Sächsischem Legations-Rath.)

Joseph Haydn hat seine ruhmvolle Laufbahn geendiget. Durch seinen Tod erleidet Deutschland wieder einen National-Verlust; denn Haydn war Gründer einer Epoche in der Kultur der Musik, und durch den Klang seiner allgemein verständlichen Accorde ist in dem entferntesten Auslande die Verehrung des deutschen Kunsttalents stärker, als durch alle Buchstabenschrift befördert worden. Haydns Quartetten und Symphonieen, seine Oratorien und Kirchenstücke, gefallen an der Donau wie an der Themse, an der Seine wie an der Newa, ja sie sind jenseit der Meere wie in unserem Welttheile geschätzt und bewundert. Originalität und Reichthum der Ideen, inniges Gefühl, eine durch tiefes Studium der Kunst weislich geregelte Phantasie, Gewandtheit im Durchführen eines auch noch so einfachen Gedankens, Berechnung des Effekts durch eine geschickte Vertheilung des Lichts und des Schattens, Ergiessungen der schalkhaftesten Laune, ein leichter Fluss und freye Bewegung — das sind die Eigenschaften, welche Haydns frühere, wie seine spätesten Werke auszeichnen.

Haydn hat über ein halbes Jahrhundert hindurch als musikalischer Schriftsteller gearbeitet, und alle seine Werke zusammen machen eine nicht unbeträchtliche Bibliothek aus. Er setzte im Jahr 1805 die Anfangstakte derjenigen Kompositionen auf, die er sich beyläufig erinnerte, von seinem achtzehnten bis in sein drey und siebenzigstes Jahr verfertiget zu haben. In diesem noch unvollständigen Verzeichnisse stehen 118 Symphonien, 83 Quartetten, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 163 Kompositionen auf das Baryton, 24 Konzerte auf verschiedene Instrumente, 15 Messen, 10 kleinere Kirchenstücke, 44 Klaviersonaten mit und ohne Begleitung, 42 deutsche und italienische Lieder, 59 Kanons, 13 drey und vierstimmige Gesänge, die Harmonie und das Accompagnement zu 365 altschottischen Liedern, und noch viele Divertimenti, Phantasieen, Capriccios, fünf- secha- sieben- acht- u. neun-stimmige Kompositionen für allerley Instrumente.

Man staunt über eine so seltne Fruchtbarkeit; Haydn selbst pflegte sich darüber zu wundern, und zu sagen, er wisse sich keine passendere Grabschrift, als die drey Worte: Vixi, scripsi, dixi! zu setzen. Dennoch äusserte er, der schon so vieles geleistet hatte, an seinem 74sten Geburtstage: „sein Fach sey gränzenlos; das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit grösser, als das, was schon darin geschehen sey; ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte, aber seine physischen Kräfte erlauben es ihm nicht mehr, an die Ausführung zu schreiten."

Haydn hat seinen Ruhm nicht überlebt; beynahe zwey Generationen haben seinen

Werken geholdiget, und aus diesen allein muss sein Verdienst als Künstler beurtheilt werden. Warum sollte man aber nicht auch begierig seyn, die Individualitäten, die Bildungsgeschichte, den Charakter, die Lebensweise und die Ansichten eines so hoch berühmten Mannes, dessen Muse jeder Liebhaber der Musik so viele frohe Stunden verdankt, zu erfahren?

Da ich das Glück hatte, mit Joseph Haydn in den zehn letzten Jahren seines Lebens in ununterbrochener Verbindung zu stehen, und mit seinem Zutrauen beehrt zu seyn, so wird meine Erzählung auf Wahrhaftigkeit und Treue Anspruch machen können, und ich hielt es für Pflicht, öfters Haydns eigene Worte, so wie ich sie nach der Rückkehr von ihm zu Hause niederschrieb, einzuschalten.

Haydns Lebenslauf zeichnet sich durch keine grosse Begebenheit aus; aber er ist die Geschichte eines Mannes, der unter mannichfaltigem Druck von aussen zu kämpfen hatte, und der sich blos durch die Macht seines Talents und durch unermüdete Anstrengung glücklich zu dem Range der bedeutendsten Männer seines Faches emporarbeitete. In dieser Hinsicht sind auch kleinlich scheinende Umstände dem Psychologen nicht uninteressant, und vielleicht wird mancher, unter ähnlichen Lagen aufstrebende Künstler dadurch gehoben, und zum Ausharren in Verfolgung seines Zieles muthiger gemacht.

Joseph Haydn wurde am 31sten März 1732 zu Rohrau, einem Dorfe in Nieder-Oesterreich, im Viertel Unter-Wiener-Wald nahe an der Ungarischen Gränze, unweit des Städtchens Bruk an der Leitha, geboren. Von zwanzig Kindern, die sein Vater Mathias, ein Wagner von Profession, in zwey Ehen erzeugt hatte, war Joseph das älteste. Nach Handwerks Gebrauch hatte sich der Vater in der Fremde umgesehen, und während seines Aufenthalts zu Frankfurt am Mayn die Harfe zu klimpern gelernt. Er setzte als Meister in Rohrau die Uebungen auf diesem Instrumente zur Erholung nach der Arbeit fort; die Natur hatte ihm auch mit einer guten Tenorstimme ausgestattet, und seine Gattin, Anne Marie, begleitete das Saitenspiel mit ihrem Gesange. Die Melodieen dieser Lieder hatten sich so tief in Joseph Haydns Gedächtnis geprägt, dass er sich derselben noch in seinem höchsten Alter erinnerte. — Eines Tages kam der Schulrektor aus dem benachbarten Städtchen Haimburg, ein entfernter Verwandter der Hayduschen Familie, nach Rohrau. Meister Mathias und seine Gattin gaben nach ihrer Weise ein kleines Konzert, der fünfjährige Joseph sass neben den Eltern und strich einen Stab auf dem linken Arme, als wenn er auf der Violin accompagnirte. Dem Schulrektor fiel es auf, dass der Knabe den Takt so richtig beobachte; er schloss daraus auf gute Anlagen zur Musik, und rieth den Eltern, ihren Sepperl (ein österreichisches Deminutiv von Joseph) nach Haimburg zu schikken, damit er zur Erlernung einer Kunst angehalten würde, die ihm die Aussicht, mit der Zeit „ein geistlicher Herr zu werden“ unfehlbar eröffnete. Freudig ergriffen die Eltern, als eifrige Verehrer der Geistlichkeit, diesen Antrag, und im sechsten Jahr kam Joseph Haydn zum Schulrektor nach Haimburg. Hier erhielt er Unterricht im Lesen und Schreiben, im Catechismus, im Singen, und fast in allen Blas- und Saiten-Instrumenten, sogar im Paukenschlagen. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe, sagte Haydn öfters, dass er mich zu so vielerley angehalten hat, wenn ich gleich dabey mehr Prügel als zu essen bekam.“

Haydn, der damals schon um der Reinlichkeit willen die Perüke trug, mochte etwa drey Jahre in Haimburg gewesen seyn, als der Hofkapellm. Reutter aus Wien, welcher die Musik in der Stephanskirche dirigirte, seinen

Freund, den Dechanten in Haimburg, besuchte. Reutter erzählte dem Dechanten, dass ihm seine älteren Chorknaben, deren Stimmen zu brechen anfingen, unbrauchbar würden, und dass er sie mit jüngeren Subjecten ersetzen müsse. Der Dechant schlug den achtjährigen Haydn vor, und er wurde nebst dem Schulmeister sogleich herbeygerufen. Lüstern schielte der kümmerlich genährte Sepperl nach den Kirschen, die auf dem Tische des Dechanten standen; Reutter warf ihm einige Hände voll in den Hut, und er schien mit den lateinischen und italienischen Strophen, die Haydn singen musste, wohl zufrieden. Kannst du auch einen Triller machen? fragte Reutter. Nein, sagte Haydn, denn das kann selbst mein Hr. Vetter nicht. Den Schullehrer brachte diese Antwort in grosse Verlegenheit, und Reutter lachte darüber aus vollem Halse. Er zeigte die mechanischen Vortheile, um einen Triller hervorzubringen, Haydn machte es ihm nach, und der dritte Versuch gelang. „Du bleibst bey mir", sagte Reutter. Bald erfolgte der Abschied von Haimburg, und Haydn kam als Schüler in das Kapellhaus der Stephanskirche in Wien, wo er bis in sein sechzehntes Jahr blieb.

Ausser dem nach damaliger Art nothdürftigen Unterricht im Lateinischen, in der Religion, im Rechnen und Schreiben, hatte Haydn im Kapellhause sehr tüchtige Lehrer auf verschiedenen Instrumenten, und besonders im Singen. Unter den letzten war der bey der Hofmusik angestellte Chorist Gegenbauer, und ein eleganter Tenorist, Finsterbusch. In der theoretischen Musik wurde im Kapellhause kein Unterricht ertheilt, und Haydn erinnerte sich, darin nur zwey Lektionen von dem braven Reutter erhalten zu haben. Reutter ermunterte ihn aber, die Motetten und Salve, welche er in der Kirche absingen musste, auf beliebige Art zu variiren, und diese Uebung brachte ihn früh auf eigene Ideen, welche Reutter verbesserte. Er lernte auch Mathesons vollkommenen Kapellmeister und Fuxens Gradus ad Parnassum in deutscher und lateinischer Sprache kennen — ein Buch, das er noch im hohen Alter als klassisch rühmte, und wovon er ein stark abgenütztes Exemplar aufbewahrt hatte. Mit unermüdeter Anstrengung suchte sich Haydn Fuxens Theorie verständlich zu machen; er ging seine ganze Schule praktisch durch, er arbeitete die Aufgaben aus, liess sie einige Wochen liegen, übersah sie alsdann wieder, und feilte so lange daran, bis er es getroffen zu haben glaubte. „Das Talent lag freylich in mir: dadurch und durch vielen Fleiss schritt ich vorwärts." Im Drange seiner Phantasie wagte er sich schon an acht und sechszehnstimmige Kompositionen. „Ich glaubte damals, es sey alles recht, wenn nur das Papier hübsch voll sey; Reutter lachte über meine unreifen Produkte, über Sätze, die keine Kehle und kein Instrument hatte ausführen können, und er schalt mich, dass ich sechszehnstimmig komponirte, ehe ich noch den zweystimmigen Satz verstünde."

Haydn erhielt seine Entlassung aus dem Kapellhause im sechszehnten Jahr, weil seine Stimme gebrochen war; er konnte nicht die mindeste Unterstützung von seinen armen Eltern erwarten, und musste daher suchen, sich blos durch sein Talent fortzubringen. Er bezog in Wien ein armseliges Dachstübchen (im Hause No. 1220. am Michaelerplatze) ohne Ofen, worin er kaum gegen den Regen geschützt war. Unbekannt mit den Annehmlichkeiten des Lebens war seine ganze Zeit zwischen Lektiongeben, dem Studium seiner Kunst, und praktischer Musik getheilt. Er spielte bey Nachtmusiken und in den Orchestern ums Geld mit, und er übte sich fleissig in der Komposition, denn „wenn ich an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier sass, beneidete ich keinen König um sein Glück." Um diese Zeit fielen Haydn die sechs ersten Sonaten von Emanuel Bach in die Hände; „da kam ich nicht mehr von meinem Klafier hinweg, bis sie durchgespielt waren, und wer

mich gründlich kennt, der muss finden, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studirt habe; Emanuel Bach liess mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen."

In demselben Hause, worin Joseph Haydn logirt war, wohnte auch der berühmte Dichter Metastasio. Dieser liess ein Fräulein Martines erziehen, Haydn musste ihr Unterricht im Singen und Klavierspielen geben, und erhielt dafür drey Jahre lang die Kost umsonst. Bey Metastasio lernte Haydn auch den schon bejahrten Kapellm. Porpora kennen. Porpora unterrichtete die Geliebte des Venetianischen Botschafters, Correr, im Singen, und weil Porpora so vornehm und zu gemächlich war, um selbst auf dem Fortepiano zu accompagniren, so übertrug er dieses Geschäft unserem Giuseppe. „Da fehlte es nicht an Asino, Coglione, Birbante und Rippenstössen; aber ich liess mir alles gefallen, denn ich profitirte bey Porpora im Gesange, in der Komposition und in der italienischen Sprache sehr viel." Correr reiste im Sommer mit der Dame in das damals sehr besuchte Bad zu Mariaredorf unweit Bruk; Porpora begab sich auch dahin, um seine Lektionen fortzusetzen, und er nahm Haydn mit sich. Drey Monate hindurch versah hier Haydn Bedientendienste bey Porpora, er speiste an Corrers Offiziantentafel, und bekam monatlich sechs Dukaten. Er musste hier zuweilen bey einem Prinzen von Hildburghausen dem Porpora, in Gegenwart Glucks, Wagenseils und anderer berühmter Meister, am Klavier accompagniren, und der Beyfall solcher Kenner diente ihm zur besonderen Aufmunterung.

Dem Verfasser dieses wurde mit vieler Zuverlässigkeit erzählt, der Violinspieler Misliweczek, ein Böhme von Geburt, habe während seines Aufenthalts in Mayland Quartetten aufführen gehört, und als ihm der schon siebenzigjährige Johann Baptista Sammartini als Komponist derselben genannt wurde, habe er ganz erstaunt ausgerufen: Endlich kenne ich den Vorgänger Haydns, und das Muster, nach welchem er sich gebildet hat! Es schien mir der Mühe werth, den Grund dieser Angabe näher zu untersuchen, da ich Haydns Originalität, besonders in seinen Quartetten, nie hatte bezweifeln hören. Ich erkundigte mich daher bey Haydn, ob er Sammartini's Werke in seiner Jugend gekannt habe, und was er von diesem Komponitor halte? Haydn antwortete mir, er habe die Sammartinische Musik ehedem gehört, aber nie geschätzt, „denn Sammartini sey ein Schmierer." Er lachte herzlich, als ich mit Mislivezecks vermeyntlicher Entdeckung herausrückte, und sagte: nur den Emanuel Bach erkenne er als sein Vorbild, und folgender ganz zufälliger Umstand habe ihn veranlasst, sein Glück mit der Komposition von Quartetten zu versuchen. Ein Baron Fürnberg hatte eine Brüstung im Weinviertel, einige Posten von Wien, und er lud von Zeit zu Zeit seinen Pfarrer, seinen Verwalter, Haydn und Albrechtsberger (einen Bruder des bekannten Contrapunktisten, der das Violoncell spielte) zu sich, um kleine Musiken zu hören. Fürnberg forderte Haydn auf, etwas zu komponiren, das von diesen vier Kunstfreunden aufgeführt werden könnte. Haydn, damals achtzehn Jahre alt, nahm den Antrag an, und so entstand sein erstes Quartett

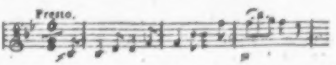

welches gleich nach seiner Erscheinung ungemeinen Beyfall erhielt, wodurch er Muth bekam, in diesem Fache weiter zu arbeiten.

Die strengen Theoretiker fanden indessen an Haydns Kompositionen manches auszusetzen, und sie schrieen besonders über Herabwürdigung der Musik zu komischen Tandeleyen. Er liess sich dadurch nicht irre machen, denn er hatte sich bald überzeugt, dass man bey der ängstlichsten Befolgung der Regeln öfters die geschmack- und empfindungs-

losesten Arbeiten liefere, dass blosse Willkühr vieles zur Regel gestempelt habe, und dass absolut in der Musik nur dasjenige verboten sey, was das feine Ohr beleidige.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin, d. 25sten Jun. Am 18ten dies. ward das Frohnleichnamsfest zum erstenmal in der katholischen Kirche vor einer sehr zahlreichen, auch aus Mitgliedern andrer Religion-parteyen bestehenden Gesellschaft gefeyert. Den Glanz der festlich geschmückten Kirche erhöhte eine der schönsten Messen von Haydn, unter des Kapellm.s Weber Direktion vortrefflich executirt.

Den 7ten Jun. gab Hr. Assess. Schmidt, dessen Konzert in Leipzig Ihre musikal. Zeit. erst kürzlich beurtheilte, zum Besten mehrerer armen anständigen Familien ein Konzert, Frühlingsfeyer genannt, im Gartenlokal der Freymaurerloge zu den drey Weltkugeln. Das Konzert eröffnete Mozarts Hymnus: Splendente te deus etc. mit der genialen Orchesterbegleitung. Dann deklamirte Hr. Beschort Klopstocks Frühlingsfeyer mit Orchesterbegleitung von Zumsteeg. Ueber diese passende, gefühlvolle Komposition brauche ich so wenig, als über die darauf folgende neue Pastoral-Sinfonie von Beethoven etwas zu sagen, da beyde Stücke erst vor kurzem in Ihrer Zeit. beurtheilt worden sind. Auch hier machten sie, wie in Leipzig, tiefen Eindruck. Den Beschluss machte Mozarts Motette: Ob fürchterlich tobend sich Stürme erheben etc. und dies herrliche, mit Chor und Solosätzen abwechselnde, ganz originell begleitete Stück beurkundete aufs neue den genialen Geist dieses unerschöpflichen Tonsetzers. — Den 9ten gab man zuerst, und seitdem mehreremale, mit immer neuem Beyfall, Kotzebue's Trauerspiel: Ubaldo, in 5 Akten. Hr. Musikdir. Seidel hatte die zur Handlung gehörige Musik komponirt, namentlich im ersten Akt einen einfachen ländlichen Marsch (Harmonie hinter der Scene), einen lebhaften Chor, und eine Art Opferhymne ohne Gesang. Die Musik war voll Empfindung, sanft und dem Gegenstande angemessen, mehr feyerlich als froh.

Wien, den 6ten May *). (Uebersicht des März und April.) An Konserten fehlt es in unsrer Kaiserstadt zwar das ganze Jahr nicht; aber besonders fruchtbar in dieser Hinsicht waren die Monate März und April. So gab uns die rühmlichst bekannte Künstlerin, Mad. Hendel, mit Hrn. Peale, drey musikalische Deklamationen, den 4ten 14ten und 19ten März. Den 5ten gab Hr. Kraft, der Sohn, im kleinen Redouten-Saal Konzert, wobey er sich auf dem Violoncell hören liess. Dass K. auf diesem Instrumente viel leistet, und dass er in unsrer Stadt einer der bravesten Violoncellspieler ist, ist bekannt; man schien es aber nicht lassen zu können, Vergleichungen zwischen seinem und B. Rombergs Spiel anzustellen, wo Ersterer dann freylich gegen den Zauber des Letzteren verlieren musste. Den 12ten gab Ign. Moscheles, 14 Jahr alt, Schüler im Contrapunkt von Albrechtsberger, und in der höheren Anwendung der Komposition von Salieri — (wie auf dem Anschlagzettel stand) ebenfalls im kl. Redout. Saal Konzert. Er dirigirte eine Sinfonie von seiner Komposition, und spielte ein Konzert auf dem Piano-Forte von Mozart. Er berechtigt zu Erwartungen. Den 18ten trat Hr. Ant. Heberle auf, und spielte ein Konzert von Cartelieri auf der Flöte. Obgleich H. ein braver Flötenspieler ist, so wollte doch sein Missgeschick, dass er nicht

*) Erst jetzt eingegangen.

einmal die Unkosten herausbrachte, welches sonst Jahre lang keinem Künstler hier in Wien wiederfahren ist. Den 25ten wurde im Theater nächst dem Kärnthnerthore für die drey Inspicienten der Oper, die Hrn. Saal, Vogel und Weinmüller, Akademie gegeben, wobey acht Kriegslieder von Collin, in Musik gesetzt von Jos. Weigl und Gyrowetz, abgesungen wurden. Bey dem allgemeinen Enthusiasmus, der zu dieser Zeit alle Herzen unserer Monarchie und vorzüglich die der Wiener ergriff, konnte diesen Liedern, ungeachtet sich nicht alle zum Besten in der musikalischen Behandlung auszeichnen, eine gute Aufnahme nicht fehlen. Am 28ten wurden dieselben wiederholt, desgleichen am 2ten und 16ten April im grossen Redouten-Saal, wobey jedesmal der Saal zum Erdrücken voll war. Der Enthusiasmus stieg immer höher und der Beyfall war gränzenlos. Nicht unverdient, in Hinsicht auf Musik, wurde dieser Beyfall zu Theil den Liedern: Des Volkes Wunsch, — (von einem ungenannten Dichter) Der Marsch, und Mein! von Collin, mit Musik von Weigl. Refer. hebt besonders den Marsch hervor, welcher nach einer leichtfasslichen Volksmelodie komponirt worden, und eben so vollkommen für seinen Zweck geeignet war. Noch muss ich eines Genusses erwähnen, welchen uns unser Seidler aus Berlin — (möchte er doch immer unser bleiben!) im vorletzten Konzerte des grossen Redouten-Saales gewährte. Er spielte ein Violin-Konzert von Lafont mit aller Reinheit, Rundung, Precision, — und im wahrhaft gebildeten Geschmack. Was bey so wenigen Künstlern in diesem Grade angetroffen wird, ist sein grosser, klingender, kraftvoller Ton, welcher sich vom zartesten Piano bis in die grösste Stärke gleich bleibt. Er nehme unsern Dank: unsere Herzen hatte er ohnehin gewonnen! — Was nicht übergangen werden darf, sind die sieben Worte von Haydn, welche den 25ten März im Theater der Leopoldstadt zum Vortheile der sämmtlichen Chor-Sänger gegeben wurden. Ungeachtet Mad. Bondra erst zwey Stunden vor der Aufführung den ersten Sopran übernommen — (da Dem. Eigenwahl wegen zufälliger Hindernisse nicht singen konnte) so ging doch alles im Ganzen ziemlich gut; und wenn man bedenkt, was dieses geistreiche Werk für Leute erfordert, um nichts mehr wünschen zu lassen, so wird man auch, z. B. einiges Schwanken im Takte, Leuten, welche selten so schwere Musikstücke auszuführen haben, gern übersehen. — Den 26sten und 27sten März wurde im Theater nächst der Burg für die Wittwen und Waisen der musikalischen Societäts-Akademie die Schöpfung gegeben, und, wie gewöhnlich, durch 200 Tonkünstler ausgeführt. Das Haus war beyde Male voll, um so mehr, da die seit dem 15ten März so sehr erhöhten Theater-Preise für diese zwey Tage wieder auf die vormaligen herabgesetzt waren. Man bemerkte mit Vergnügen, dass unser würdiger Salieri, welcher das Ganze dirigirte, noch sehr viel Feuer besitze, und wer wird nicht wünschen, dass dieser berühmte Mann noch lange bey dieser Kraft bleiben möge? Aber doch hatten wir gewünscht, dass Einiges nicht zu geschwind in den Bewegungen genommen worden wäre, indem es für das Gefühl unangenehm seyn musste, das Nachlassen in der Folge des Tonstückes zu bemerken, wie dieses vorzüglich bey der Arie Gabriels: Auf starkem Fittig schwinget sich etc. auffiel. Ausserdem ging die Aufführung dieses Meisterwerks, wie gewöhnlich, mit der grössten Precision vor sich. Im Theater an der Wien wurde den 27ten März Händels Messias gegeben. — Den 9ten April gab Mad. Longhi, den 11ten Hr. Joh. Müller, russisch. kaiserl. Kammermusikus, den 23sten Hr. Ant. Romberg, und den 30sten Hr. Went und Foita, alle, wie gewöhnlich, im kk. Redout. Saal, Konzert. Mad. Longhi spielte ein Konzert auf dem Piano-Forte mit vieler Leichtigkeit; auch künstigte Sie uns diesesmal

kein „arabisches Konzert" auf dem Pian. an, wie sie voriges Jahr bey ihrer Akademie that. Hr. M. liess sich „auf dem neuen, von „ihm vervollkommneten Bassethorn, in einem „Konzert von seiner eigenen Komposition (?) „hören. Auf dem Anschlagzettel wurden alle „Freunde und Kenner der Tonkunst einge„laden, diese neue, ausserst wichtige Erschei„nung zu hören, und zu beurtheilen, um wie „viel sie vollkommener, als das vormalige Bas„sethorn sey. Auch diene das obenbenannte „Instrument zugleich als ein Beweis, wie sehr „die jetzigen Klarinetts noch in ihrer grossen „Unvollkommenheit liegen, um wie viel sie „ebenfalls auch verbessert werden konnten, „und zwar durch leichte Mühe. Auf dem „Bassethorn könne man jetzt ohne Unterschied „aus allen Tonarten, in allen Oktaven, mit „gleichem Rechte und Reinheit spielen, wie „auf einem jeden andern vollkommenen In„strumente." Und wirklich zeigte Hr. M., dass er über diese schwierige und fast vernachlässigte, eben so schöne als tonreiche Instrument viel nachgedacht habe. Sein Spiel verräth Schule und Geschmack. Er erhielt vollen Beyfall, der ihm auch gebührte *). — In diesem Konzert spielte ein 10 jähriger Knabe, Namens Schoberlechner, der Sohn eines hiesigen Kaufmannes, ein Konzert auf dem Pian., von Joh. Nep. Hummel, und für seine Jahre mit fast unglaublicher Fertigkeit und einem seltenen Vortrag; besonders ist auch sein Doppeltriller, wegen der Rundung und Gleichheit, den er ihm sowol im Wachsen als Abnehmen zu geben wusste, zu loben. Das Konzert ist aus C dur, und macht wirklich eine rühmliche Ausnahme von manchen andern Klavier-Kompositionen dieses Komponisten; besonders macht der letzte Satz (Allegro) gerechten Anspruch auf Neuheit, und ist voll Kraft und Feuer. — Gerne möchte ich von einer Sinfonie, welche den übrigen Musikstücken vorausging, und welche uns tödtliche Langeweile verursachte — schweigen, wenn man nicht jedem das Seinige geben müsste. Diese Sinfonie aus Es dur ist von Hrn. Paul Struck, Schüler von J. Haydn, und Mitglied der königl. Schwedisch. musikal. Akademie zu Stockholm. Weder Geist, noch Arbeit, noch sonst irgend etwas, was einem Kunstwerke gerechten Beyfall erwirbt, ist darin anzutreffen. Das Missfallen war schon bey Wiederholung des ersten Theils des ersten Allegro-Satzes sichtbar; doch ist vielleicht nirgend das musikal. Publikum so voll Nachsicht gegen Künstler, als hier, besonders wenn der Künstler, so wie Hr. St., die Partitur vor sich, sich bestrebt, die Spielenden selbst zu leiten, und es, ehe das Werk zu Ende ist, immer noch etwas Gehaltvolleres erwartet: nirgends ist es aber auch wol beym Schluss des Ganzen gerechter, in

*) Zu wünschen wäre es, dass uns Hr. M. die wesentlichen Verbesserungen, die er bey seinem neuen und vervollkommneten Bassethorn anbrachte, mittheilte. Einesnder dieses kann nur so viel davon sagen, dass es noch gebogen ist — und nicht, wie es der geistreiche Verfasser des Aufsatzes: Ueber die Klarinette, im soten Jahrg. dies. Zeit. No. 25, in seiner Anmerkung wünscht, gänzlich die Form einer Klarinette hat; dass Hr. M. aber sein Instrument ebenfalls wie die Bratsche zur Violin betrachtet, ja sogar den Alt-Schlüssel zur Vorzeichnung seines Notenplans, statt des bisher üblichen Violin-Schlüssels wählte; und dass sein Umfang von F der grossen Oktave bis in das dreygestrichene C, ja auch bis ins dreygestrichene F — also vier volle Oktaven — sich erstreckt. (Doch sind diese Töne über das dreygestrichene C, nicht allzesicher zuverlässig.) So ginge denn das Bassethorn — nach dem Wunsche jenes Verf. des Aufs. Ueber die Klarinette, — wirklich um eine ganze Oktave tiefer, als die Klarinette. Hrn. M.s Instrument hat auch noch seine messingene Stürze, aber Klappen sind so viele, als bey der Klarinette angebracht; und was bey diesen besonders lobenswerth, sind die kleinen Polster von Leder (Unterlagen) unter jeder Klappe, wo der Finger solche niederdrückt; dadurch ist das widrige Geräusch gehoben, welches sonst beym Druck der Klappe unvermeidlich ist. —

d. Verf.

Lob, wie im Tadel. Beym folgenden, gar langweiligen Andante zeigte sich das Missfallen am deutlichsten. Man spreche ja nicht von Kabale: die kann wahrlich nicht aufkommen, sobald ein Werk gut ist, und öffentlich ausgeführt wird; denn das hiesige Publikum ist — besonders in Hinsicht auf Musik — zu gebildet, um nicht echte Waare von Flitterstaat zu unterscheiden. Keine Parteylichkeit schreibt dieses nieder, um so weniger, da man Hrn. St. als einen sehr redlichen und rechtlichen Mann schätzt. Die Wahrheit darf aber nicht verborgen bleiben, und das Schlechte muss wie das Gute, wenn die echte Kunst fortwährend gedeihen soll, zur Kenntnis gebracht werden. Eben darum muss aber auch noch hinzugesetzt werden, dass die Blas-Instrumente, und vorzüglich die Oboen, durch ihre schlechte Exekutirung viel dazu beygetragen, dass das Ganze keinen Eingang finden konnte.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour 2 Violons, dediés à son ami Montbeillard, par P. Baillot. Op. 8. Liv. 1. Offenbach, chez J. André. (Pr. 2 Fl.)

Hr. Baillot ist als ein vorzüglicher Violinist und als ein geschickter Lehrer der Violin bekannt. Sein Name ist durch die Violinschule des Conservatoriums, deren Verfasser er ist, auch zu den Ohren der deutschen Violinisten gekommen. Sollte jemand im Vertrauen auf diesen Ruhm nach den Kompositionen des Hrn. B. und insbesondere nach diesen Duos begierig greifen, und sich hier zu grossen Erwartungen berechtigt glauben: so müssen wir ihm vorläufig zu bedenken geben, dass zwischen dem kunstreichen Spieler und dem genialen Tonsetzer ein grosser Unterschied ist, und dass, wie die Erfahrung lehrt, sich beyde in einer Person selten vereinigt finden. Wir wollen hier nicht das Warum davon auseinandersetzen, das übrigens auch so schwer nicht zu finden ist, sondern dieses Werk des Hrn. B. nur als einen neuen Beleg zu dieser Erfahrung anführen. Immer ist uns in dem, was wir von B. sahen, eine gewisse Steifheit — etwas Gezwungenes und Kaltes, sichtbar gewesen, das sich auch in diesen Duos nicht verleugnen lässt. Die darin vorkommenden Melodieen haben wenig Reiz, die Zwischensätze und Passagen sind nicht natürlich und fliessend genug. Einige überraschende Ausweichungen und Modulationen machen das Ganze nicht interessanter, so wenig man Wasser in eine starkende und nährende Brühe verwandelt, wenn man einige Pfefferkörner hineinwirft. Dabey ist in dem Gange der beyden Stimmen gegen einander — und überhaupt in der begleitenden Partie, etwas Hartes und Einförmiges, das zwar Geräusch macht, aber dem Effekt schadet. Kurz, wir glauben, dass dieses Werk auf deutschem Grund und Boden, auf welchem genussreichere Pflanzen in Menge wachsen, wenig Glück machen und den Ruhm seines Vf. nicht eben vermehren werde; und wir halten uns nicht weiter damit auf, ein Werk im Einzelnen durchzugehn, das uns im Ganzen so wenig Schönheit zu haben scheint.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten July. Nº. 42. 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Fortsetzung.)

Anfangs erhielt Haydn für seine Lektionsstunden monatlich zwey Gulden, nach und nach stieg aber der Preis bis zu fünf Gulden, und nun konnte er sich schon nach einem ertraglicheren Quartiere umsehen. Während er auf der Seilerstadt wohnte, wurden ihm seine wenigen Habseligkeiten sämmtlich gestohlen. Haydn schrieb seinen Eltern, sie möchten ihm doch Leinwand zu einigen Hemden schicken; der Vater kam nach Wien, brachte dem Sohn ein Siebenzehn-Kreutzer-Stück und die Lehre: „Fürchte Gott, und liebe deinen Nächsten!“ Durch die Freygebigkeit guter Freunde sah Haydn seinen Verlust bald wieder ersetzt; der eine liess ihm ein schwarzes Kleid machen, der andere beschenkte ihn mit Wasche u. dgl. m., und Haydn erholte sich durch einen zweymonatlichen Aufenthalt beym Baron Fürnberg, der ihn nichts kostete. Haydn wurde auch in dieser Periode für jährliche sechszig Gulden Vorspieler bey den barmherzigen Brüdern in der Leopoldstadt. Hier musste er an Sonn- und Feyertagen um acht Uhr Morgens in der Kirche seyn, um zehn Uhr spielte er die Orgel in der damaligen Grafl. Haugwitzischen Kapelle, und um eilf Uhr sang er in der Stephanskirche. Jeder Gottesdienst wurde ihm mit siebenzehn Kreutzern bezahlt. Des Abends ging Haydn öfters mit seinen musikalischen Kameraden „gassatim“, wo gewöhnlich etwas von seiner Komposition aufgeführt wurde, und er erinnerte sich, um das Jahr 1753 ein Quintett zu diesem Endzweck aufgesetzt zu haben.

Einst brachte er der Frau eines damals sehr beliebten komischen Schauspielers, Kurz, gewöhnlich Bernardon genannt, ein Standchen. Kurz kam auf die Strasse, und fragte nach dem Kompositor der so eben gespielten Musik. Kaum hatte sich der ungefähr 19 jährige Haydn genannt, als Kurz in ihn drang, dass er ihm eine Oper komponiren solle. Vergebens schützte Haydn seine Jugend vor, Kurz flosste ihm Muth ein, und Haydn komponirte wirklich die Oper: der krumme Teufel — eine Satyre auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio, die auch deswegen nach dreymaliger Aufführung verboten wurde.

Haydn verweilte gern bey der Geschichte seiner ersten Oper-Komposition, weil sie ihn an viele komische Züge Bernardons erinnerte. Harlekin entrann im krummen Teufel den Fluthen; um dieses malerisch darzustellen, legte sich Bernardon seiner ganzen Länge nach über einige Stühle, und ahmte alle Bewegungen eines Schwimmenden nach. „Schts nit, wie i schimm! Schts nit, wie i schwimm!“ rief Kurz dem an Klavier sitzenden Haydn zu, welcher sogleich, zur grossen Zufriedenheit des Dichters, in einen $\frac{6}{8}$ Takt einfiel. — Als Haydn mit seiner Oper fertig war, brachte er sie zu Kurz. Die Magd wollte ihn abweisen, weil ihr Herr jetzt studire. Wie sehr erstaunte aber Haydn, als er durch ein Fenster an der Thüre den Bernardon vor einem grossen Spiegel stehen, Gesichter schnei-

den, und mit Händen und Füssen die lächerlichsten Kontorsionen machen sah. Das waren die Studien des Herrn Bernardon. — Haydn erhielt für seine Oper vier und zwanzig Dukaten, eine Summe, womit er sich damals für einen sehr reichen Mann hielt.

Neben der praktischen Musik und dem Unterricht darin war Haydn unermüdet in eigenen Kompositionen. Viele seiner leichten Klaviersonaten, Trios und dergl. mehr, fallen in diese Epoche, und er nahm dabey meistens auf das Bedürfnis und die Fähigkeit seiner Schüler Rücksicht. Nur wenige Originale sind ihm geblieben: er verschenkte sie, und hielt sich für geehrt, wenn man sie annahm; er wusste nichts davon, dass die Musikhändler gute Geschäfte damit machten, und er verweilte mit Wohlgefallen vor den Gewölbern, wo die eine oder die andere seiner Arbeiten im Drucke zur Schau gestellt war.

Im Jahr 1759 wurde Haydn in Wien bey dem Grafen Morzin als Musikdirektor mit zwey hundert Gulden Gehalt, freyer Wohnung und Kost an der Offizianten-Tafel angestellt. Hier genoss er endlich des Glücks einer sorgenfreyen Existenz; es ging ihm ganz gut. Der Winter wurde in Wien und der Sommer in Böhmen, in der Nähe von Pilsen, zugebracht. Er erzählte in seinen späteren Jahren gern, dass, wie er einst am Klavier sass, und die schöne Gräfin Morzin sich über ihn beugte, um in die Noten zu sehen, ihr Halstuch aus einander fiel. „Es war zum Erstenmal, dass mir ein solcher Anblick ward; er verwirrte mich, mein Spiel stockte, die Finger blieben auf den Tasten ruhen. — Was ist das, Haydn, was treiben Sie? rief die Gräfin; voll Ehrerbietung antwortete ich: aber Ihr' gräfliche Gnaden, wer sollte auch hier nicht aus der Fassung kommen?"

Haydn hatte in dem Hause eines Friseurs in Wien, (auf der Landstrasse) Namens Keller, offene Unterstützung erhalten; er unterrichtete auch dessen älteste Tochter in der Musik, und seine Neigung zu ihr wuchs bey näherer Bekanntschaft; allein sie begab sich in ein Kloster, und nun entschloss sich Haydn, da sein Fortkommen durch einen fixen Gehalt einigermassen gedeckt war, auf dringendes Zureden des Friseurs und aus Dankbarkeit gegen ihn, dessen zweyte Tochter zu heyrathen.

Haydn zeugte keine Kinder in dieser Ehe; „mein Weib war unfähig zum Kindergebären, und daher war ich auch gegen die Reize anderer Frauenzimmer weniger gleichgültig." Ueberhaupt war seine Wahl nicht glücklich ausgefallen, denn seine Gattin war von einem gebieterischen, unfreundlichen Charakter, und er musste ihr seine Einkünfte sorgfältig verbergen, weil sie den Aufwand liebte, dabey bigott war, die Geistlichen fleissig zu Tische lud, viele Messen lesen liess, und zu milden Beyträgen bereitwilliger war, als es ihre Lage gestattete. Haydn antwortete mir einst, als ich den Auftrag hatte, mich zu erkundigen, wie eine erwiesene Gefälligkeit, für die er nichts annehmen wollte, seiner Frau erstattet werden könnte: „Die verdient nichts, und ihr ist es gleichgültig, ob ihr Mann ein Schuster oder ein Künstler ist." Sie starb im Sommer 1800 zu Baden bey Wien.

Als Musikdirektor im Dienste des Grafen Morzin komponirte Haydn seine erste Symphonie

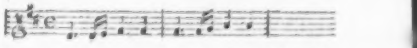

Der Graf verschwendete in kurzer Zeit sein ansehnliches Vermögen, er musste daher sein Orchester entlassen, und Joseph Haydn kam am 19ten März des Jahrs 1760 als Kapellmeister zu dem Fürsten Nikolaus Esterhazy, dem die eben angeführte Symphonie gefallen hatte, mit einem Gehalte von vier hundert Gulden und andern Emolumenten. Haydns Vater genoss noch das Vergnügen, seinen Sohn

in der blauen, mit Gold besetzten Hausuniform zu sehen, und von dem Fürsten viele Lobsprüche über das Talent seines Sohnes zu hören. Kurze Zeit nach diesem Besuch stürzte, als Meister Mathias eben bey der Arbeit war, ein Holzstoss neben ihm zusammen; es wurden ihm einige Rippen zerbrochen, und er starb bald darauf.

Fürst Nikolaus Esterhazy war ein geschmackvoller Kenner und leidenschaftlicher Liebhaber der Tonkunst, auch ein guter Violinspieler. Er hatte eine eigene Oper, Komödie, ein Marionetten-Theater, Kirchen- und Kammer-Musik. Haydn hatte die Hände voll zu thun; er komponirte, er musste alle Musiken dirigiren, alles einstudiren helfen, Unterricht geben, sogar sein Klavier im Orchester selbst stimmen. Er verwunderte sich öfters, wie es ihm möglich gewesen sey, so vieles zu schreiben, da er so manche Stunden durch mechanische Arbeiten verlieren musste. Die Haydnschen Kompositionen von 163 Stükken auf das Bariton, das Lieblingsinstrument des Fürsten Nikolaus Esterhazy, vom Oratorium Il Ritorno di Tobia, von vielen Messen und Kirchenstücken, von den Opern Acide e Galatea, La Canterina, L'incontro improviso, Lo Speziale, La Pescatrice, Il mondo della luna, L'Isola disabitata, L'infedeltà fidele, La fedeltà premiata, La vera costanza, Orlando Palatino, Armida, L'infedeltà delusa, Genovefens vierter Theil, Philemon und Baucis, Dido, die bestrafte Rachgier oder das abgebrannte Haus, desgleichen von vielen Trios, Quartetten, Liedern, Konzerten und Symphonieen gehören in die Periode von 1761 bis 1790, wo Fürst Nikolaus Esterhazy mit Tode abging. Haydn brachte diese dreyssig Jahre meistens zu Eisenstadt in Ungarn, mit seinem Fürsten zu, und nur im Winter kam er auf zwey bis drey Monate nach Wien. Er wusste es selbst nicht, wie berühmt er im Auslande war, und er erfuhr es nur zuweilen durch reisende Fremde, die ihn besuchten. Viele derselben, auch Gluck, riethen ihm, nach Italien und Frankreich zu reisen; aber seine Furchtsamkeit und seine beschränkte Lage hielten ihn zurück, und wenn er gegen seinen Fürsten ein Wort davon fallen liess, so drückte ihm dieser ein Dutzend Dukaten in die Hand, und nun liess er wieder alle solche Projekte fahren. Haydn glaubte selbst, dass er bey seinen guten Fundamenten im Gesang und in der Instrumental-Begleitung ein vorzüglicher Opernkomponist wurden wäre, wenn er das Glück gehabt hätte, nach Italien zu kommen. Zweymal betraf ihn der Unfall, dass ihm sein Haus in Eisenstadt abbrannte, und jedesmal liess es der Fürst wieder aufbauen; einige Haydnsche Opern und andere Kompositionen wurden dabey ein Raub der Flammen, und es existirt schwerlich noch eine Kopie davon.

Wenn übrigens Haydns äussere Lage nichts weniger als glänzend war, so verschafte sie ihm dagegen zur Ausbildung seines vielseitigen Talents die beste Gelegenheit. „Mein Fürst war mit allen meinen Arbeiten zufrieden, ich erhielt Beyfall, ich konnte als Chef eines Orchesters Versuche machen, beobachten, was den Eindruck hervorbringt, und was ihn schwächt, also verbessern, zusetzen, wegschneiden, wagen; ich war von der Welt abgesondert, Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich original werden."

Haydn hatte von seinen Opern, die dem grossen Publikum wenig bekannt wurden, im Ganzen eine gute Meynung, ungeachtet er wol einsah, dass sie in ihrer ursprünglichen Gestalt in der neueren Epoche schwerlich mit Glück aufgeführt werden könnten.

Das Oratorium: Il Ritorno di Tobie, schrieb Haydn im Jahr 1774, um in die Witwen- und Waisen-Gesellschaft für die Musiker in Wien aufgenommen zu werden. Dieses Gesuch wurde ihm, gegen Erlegung der vorgeschriebenen Einlage, bewilli-ig wie

gross war aber sein Befremden, als ihm am folgenden Tage von den Vorstehern nachträglich erklärt wurde, dass er sich auch verbindlich machen müsse, auf jedesmaliges Verlangen Kantaten, Oratorien, Symphonieen u. dergl. m. für die Gesellschaft zu schreiben. Der Fürst Esterhazy war über diese Zumuthung so aufgebracht, dass er Haydn befahl, seine Einlage sogleich zurückzufordern. Im Jahr 1792, nach seinem ersten Aufenthalt in England, wurde Haydn, ohne es verlangt zu haben, unentgeldlich als Mitglied der Gesellschaft erwählt.

Im December 1803 wurde das Oratorium Il ritorno di Tobia, von Hrn. Neukomm überarbeitet, und nach dem heutigen Geschmack reicher instrumentirt, wieder in Wien zum Besten der musikalischen Witwen- und Waisengesellschaft aufgeführt. Die darin befindlichen Chöre sind voll Kraft und Nachdruck, und sie erhielten den grössten Beyfall; aber die Anlage des ganzen Oratoriums ist verfehlt, und viel zu einförmig; von Anfang bis zu Ende folgt auf den wenig interessanten Dialog immer nur eine Arie, ohne allen Wechsel mit Duos und Trios. Der Dichter (Johann Gaston Boccherini aus Lukka) behandelt die Rückkehr des Tobias und die geheilte Blindheit seines Vaters blos historisch, und man muss bedauern, dass der Dichter und der Musiker ihre Mühe nicht auf einen günstigeren Stoff verwendet haben.

Unter manchen Anekdoten, deren sich Haydn aus seinen früheren Jahren erinnerte, sey es mir vergönnt, hier einige einzuschalten.

Er hatte einst eine dringende Komposition zu verfertigen, und befahl daher seinem Bedienten, Niemanden vorzulassen; kurz darauf führte der Zufall einige Fremde herbey, der Bediente machte ihnen den Befehl seines Herrn kund, sie erklärten aber, dass sie, nur um Haydn kennen zu lernen, nach Ungarn gereist wären, und dass es ihnen sehr leid thun würde, diesen Zweck nicht erreicht zu haben. Der Bediente hiess sie im Vorzimmer niedersitzen, und stellte sich horchend an die Thüre des Zimmers, wo Haydn am Klavier phantasirte. Als er im Laufe seiner Ideen stark im Basse rauschte, rief der Bediente auf einmal den Fremden zu: nun werden Sie meinen Herrn bald sehen können, „denn er arbeitet schon im Groben."

Um das Jahr 1770 war Haydn in ein hitziges Fieber verfallen, und der Arzt hatte ihm während seiner allmäligen Genesung aufs strengste verboten, sich mit Musik zu beschäftigen. Bald darauf ging Haydns Gattin in die Kirche, nachdem sie vorher der Magd ernstlich eingeschärft hatte, ihren Herrn zu bewachen, dass er nicht ans Klavier komme. Haydn that in seinem Bette, als ob er nichts von diesem Befehle gehört hatte, und kaum war seine Gattin fort, als er die Magd mit einem Auftrage aus dem Hause schickte. Nun schwang er sich eilends an sein Klavier; mit dem ersten Griffe stand die Idee einer ganzen Sonate vor seiner Seele, und der erste Theil wurde beendiget, während seine Frau in der Kirche war. Als er sie zurückkommen hörte, warf er sich geschwind wieder ins Bett, und hier komponirte er den Rest der Sonate, die mir Haydn nicht mehr genauer zu bezeichnen wusste, als dass sie fünf — Kreutze habe.

Unter der Kapelle des Fürsten Esterhazy befanden sich mehrere junge, rüstige Ehemänner, die im Sommer, wo sich der Fürst auf seinem Schlosse Esterhaz aufhielt, ihre Weiber in Eisenstadt zurücklassen mussten. Gegen seine Gewohnheit wollte der Fürst einst den Aufenthalt in Esterhaz um mehrere Wochen verlängern; die zärtlichen Eheleute, äusserst bestürzt über diese Nachricht, wandten sich an Haydn, und baten ihn, Rath zu schaffen.

Haydn kam auf den Einfall, eine Symphonie zu schreiben, (die unter dem Namen der Abschieds-Symphonie bekannt ist) in wel-

cher ein Instrument nach dem andern verstummt. Diese Symphonie wurde bey der ersten Gelegenheit in Gegenwart des Fürsten aufgeführt, und jeder von den Musikern war angewiesen, so wie seine Partie geendiget war, sein Licht auszulöschen, die Noten zusammenzupacken, und mit seinem Instrumente unter dem Arme fortzugehen. Der Fürst und die Anwesenden verstanden den Sinn dieser Pantomime sogleich, und den andern Tag erfolgte der Befehl zum Aufbruch von Esterhaz.

So erzählte mir Haydn die Veranlassung zur Abschieds-Symphonie, und die Variante, dass Haydn dadurch seinen Fürsten von dem Vorsatze, seine ganze Kapelle zu entlassen, abgewendet, und so vielen Menschen ihren Erwerb wieder gesichert habe, ist zwar poetisch schöner, aber nicht historisch richtig.

Die Jagd und der Fischfang waren Haydns Lieblings-Erholungen während seines Aufenthalts in Ungarn, und er konnte es nicht vergessen, dass er einst mit Einem Schuss drey Haselhühner erlegt habe, welche auf die Tafel der Kaiserin Maria Theresia kamen; ein anderesmal zielte er auf einen Hasen, er schoss ihm nur die Ruthe ab, aber er tödtete zugleich einen Fasan, der zufälligerweise in der Nähe war, und sein Hund, welcher den Hasen verfolgte, erwürgte sich in einer Schlinge. Im Reiten hatte es Haydn zu keiner Fertigkeit gebracht, denn seitdem er auf den Morzinschen Gütern von einem Pferde heruntergefallen war, getraute er sich nie wieder, eines zu besteigen. Auch Mozart, der sich gern eine Bewegung zu Pferde machte, war dabey immer voll von banger Furcht.

Als Haydn einst mit Dittersdorf in Wien über die Strasse ging, hörten sie in einem Bierhause Haydnsche Menuetten sehr schlecht aufspielen. Wir müssen uns doch mit diesen Stümpern einen Spas machen, sagte einer dem andern; beyde traten in das Bierhaus, liessen sich einschenken, und hörten eine Weile zu. Von wem sind denn diese Menuetten? fragte endlich Haydn. Man nannte ihm seinen Namen. Ach, das ist ja erbärmliches Zeug! rief er aus. Die Musikanten geriethen darüber so in Harnisch, dass ihm einer derselben die Violine an den Kopf geworfen haben würde, wenn er nicht schleunig die Flucht ergriffen hätte.

Um das Jahr 1780 schrieb eine Offiziers-Tochter aus Coburg an Haydn, sie sey mit ihrem Geliebten, einem Hauptmann, seinem Pudel und einem Freunde spazieren gegangen; der Hauptmann habe die Talente seines Pudels gerühmt, und gewettet, dass der Hund einen Thaler, den er unter ein Gesträuch legen wolle, wieder finden würde. Die Wette wurde angenommen. Man war zu Hause, als der Hauptmann seinem Pudel: Such, verloren! zurief. Sogleich ging der Hund nach der Gegend zurück, wo sein Herr spazieren gegangen war. Durch Zufall hatte sich ein reisender Schneider unter den Schatten des bewussten Gesträuchs gesetzt; er erblickte, seiner Ruhe pflegend, den Thaler, und steckte ihn in die Tasche. Bald darauf kam der Pudel; er roch den Thaler, und schmeichelte dem Schneider. Dieser, hoch erfreut, in einer Stunde einen Thaler und einen Pudel gefunden zu haben, der ihm so schön that, nahm ihn mit sich auf die Herberge in die Stadt. Der Pudel bewachte in der Nacht die Kleider des Schneiders; als aber am frühen Morgen die Thüre des Zimmers geöffnet wurde, schlich er sich mit den Beinkleidern des Schneiders hinaus, und brachte sie sammt dem Thaler seinem Herrn.

Dieses kleine Abenteuer wurde unter dem Titel: der schlaue und dienstfertige Pudel, in Verse gebracht, und Haydn sollte das Lied für die Offiziers-Tochter in Musik setzen. Sie schrieb ihm, sie wäre arm, sie habe sein gutes Herz rühmen gehört, und hoffe, er werde sich mit dem beygelegten Dukaten begnügen. Sogleich machte sich Haydn an die Komposition des Lieds, er schickte den Dukaten auf

rück, und schrieb der Schönen, dass sie zur Strafe für ihre üble Meynung, als ob er sein Talent aus Gefälligkeit gegen eine liebenswürdige Person nicht umsonst anwenden würde, ihm ein paar Strumpfbänder stricken sollte. Die Bänder, aus rother und weisser Seide mit einer gemalten Guirlande von Vergiss-mein-nicht, kamen richtig an, und Haydn bewahrte sie sorgfältig bey seinen Juwelen auf. Im Jahr 1806 wurde das Lied bey Breitkopf und Härtel neu aufgelegt.

Ein Domherr in Cadix forderte Haydn um das Jahr 1785 auf, eine Instrumentalmusik auf die sieben Worte Jesu am Kreutze zu verfertigen, welche einer Feyerlichkeit angemessen seyn sollte, die jährlich während der Fastenzeit in der Hauptkirche zu Cadix statt fand. Man überzog an dem bestimmten Tage die Wände, Fenster und Pfeiler der Kirche mit schwarzem Tuche, und nur eine in der Mitte hängende Lampe von grossem Umfange erleuchtete das heilige Dunkel. Zu einer bestimmten Stunde wurden alle Thüren verschlossen, und die Musik begann. Nach einem zweckmässigen Vorspiele bestieg der Bischof die Kanzel, sprach eines der sieben Worte aus, und stellte eine Betrachtung darüber an. Sobald sie geendiget war, stieg er von der Kanzel herab, und fiel knieend vor dem Altar nieder. Die Musik füllte diese Pause aus. Der Bischof betrat zum zweyten-, drittenmale u. s. w. die Kanzel, und jedesmal fiel das Orchester nach dem Schlusse der Rede wieder ein.

Es war gewiss eine der schwersten Aufgaben, ohne untergelegten Text, aus freyer Phantasie, sieben Adagios auf einander folgen zu lassen, die den Zuhörer nicht ermüden, und in ihm alle Empfindungen wecken sollten, welche im Sinne eines jeden von dem sterbenden Erlöser ausgesprochenen Wortes lagen. Haydn erklärte auch öfters diese Arbeit für eine seiner gelungensten. Erst viele Jahre hernach bearbeitete ein Domherr in Passau einen deutschen Text zu der Haydnschen Musik, und so wurde die Behauptung van Swietens, dass sich unter jede Haydnsche Komposition ein analoges Gedicht schreiben liesse, bey diesem wörtlich bestätiget. Breitkopf und Härtel in Leipzig liessen dieses Werk im Jahr 1801 drucken.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien, d. 6ten May. (Beschluss.) Hr. Ant. Romberg, Bruder des Violoncellisten, Bernhard, spielte ein Konzert auf dem Fagott. Sein Ton ist schön, voll, rund und rein, und seine Höhe einzig. Man wollte behaupten, sein Spiel wäre nicht deutlich genug; man hatte nicht ganz Unrecht, was die Tiefe bey geschwinden Passagen betrifft, aber das ist auch das Einzige, was man an seinem Spiel ausstellen könnte. Der Name Romberg dürfte in Zukunft — da alle uns bis jetzt bekannte R. so vorzügliche Künstler sind — schon genug seyn, um alle Empfehlungsschreiben entbehrlich zu machen. Den Beschluss für diesen Monat — (und bey diesen kriegerischen, den Künsten so unholden Zeiten, vielleicht auch auf lange hinaus) machten die Herren Went und Foita. Erster liess sich in einem Konzert auf der Oboe von Krommer, Letzter in einem Violin-Konzert von Spohr (D moll) hören. Lobenswerth sind schon darum beyde, dass sie uns durch solche schätzbare Werke Genuss verschaffen wollten, denn unter zehn Virtuosen spielt jetzt kaum einer mehr fremde Kompositionen; sie glauben, (wenigstens die Mehrzahl) dass, wenn sie als ausübende Tonkünstler Talente in sich fühlen, sie auch als Komponisten auftreten müssten, so dass man jetzt oft genug das Spiel zu loben, aber nicht viel seltener die Kompositionen zu tadeln bekömmt. Das war denn hier der Fall nicht. Hr. W. trug sein Oboe-

Konzert (F dur) mit Geschicklichkeit und vielem Fleiss vor: doch fehlt ihm die neuere Schule, und der Vortrag der Neuern. Sein Ton ist zwar ziemlich gleich; aber seine Oboe war leider fast um einen Viertel-Ton zu hoch! Hr. F. ist ein Schüler des Hrn. Anton Wranitzky, Kapellm. in Diensten des regierenden Fürsten v. Lobkowitz. Er ist noch ein junger Mann, und durch anhaltenden Fleiss kann er noch ein braver Violinspieler werden: jetzt aber hat er noch in Passagen zu wenig Sicherheit; besonders unrein sind seine Decime-Spannungen, und sein Ton ist — (wie man hier sagt) spissig, oder schneidend, welches, zumal im Adagio, unangenehm ist. Da wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. Buchwieser die angekundigte Arie nicht gegeben werden konnte, so wurden wir durch die bekannte, feurige Ouvertüre aus Prometheus von Beethoven hinlanglich schadlos gehalten; sie ward auch vortrefflich ausgeführt. Eine Sonate für Pianof. und Waldhorn von Beethoven, durch die Hrn. Czerny und Hradetzky vorgetragen, wollte uns aber den Genuss nicht verschaffen, den sie, gut vorgetragen, geben muss. Hr. Cz. spielte brav und mit Geschmack, (ungeachtet das Pianof., dessen Töne dumpf, gleichsam abgehackt waren, nicht zum besten für einen Konzert-Saal geeignet war,) dass man aber, wenn man diese Sonate durch den berühmten Waldhornisten Punto vortragen hörte, sie unmöglich mit Vergnügen von H., dessen Töne ungleich, unrein, und öfters ziemlich derb herausplatzten, mehr hören kann, ist hier zu bemerken kaum nöthig. — Noch muss ich ein lobliches und nachahmungswerthes Unternehmen des Hrn. Adalb. Gyrowetz, Kapellm. der beyden Hoftheater, erwähnen. G. gab schon den 16ten Febr. d. J. in dem Hotel-Garni auf der Freyung ein Konzert zum Vortheile einer verarmten Familie: allein wegen verschiedener zusammengetroffener Umstande war die Einnahme davon, wider alle Erwartung so gering ausgefallen, dass kaum die erforderlichen Auslagen gedeckt wurden. Um nun dieser Familie doch, so weit es in seinen Kräften stehet, zu helfen, und sie in den Stand zu setzen, dass sie ihren Erwerbungsweg wieder ordentlich fortwandeln könne, wollte G. noch einen zweyten Versuch mit einem Konzert in dem k. k. Augarten-Saale den 4ten May früh um 8 Uhr wagen; allein dieses kam wegen der so schnell auf einander gefolgten politischen Ereignisse nicht zu Stande. — Dank indessen dem Menschenfreunde für seinen guten Willen! —

So reich wir demnach in diesen zwey Monaten an Konzerten waren, so sehr fehlte es uns an bedeutenden Opern.

Eine Oper, Ariadne und Theseus, in 3 Aufzügen, Text von Stegmayer, Musik von Fischer, (weiland Compositeur des Theaters an der Wien,) wurde ohne Beyfall gegeben. Man begreift nicht, wie St. zu seinen elenden Produkten immer Komponisten fand, welche Zeit und Mühe daran verschwendeten; wir wollen hoffen, dass künftig seine schalen Machwerke, der Kunst und den Künstlern zum Frommen, ohne Musik bleiben werden: denn beleben lasst sich eine todte Masse unmöglich. Zu bedauren ist es, dass die vierte Einnahme für die zurückgebliebene Witwe des Komponisten bestimmt war, bey welcher sie sich wahrlich nicht zum Besten befunden haben wird. Ueber Fischers Musik ist schon öfters gesprochen worden: dass es ihr gänzlich an Originalität mangle, und dass er so geschickt Reminiscenzen in seine Arbeit zu verweben wusste; dies bewährt sich auch bey diesem seinen Nachlasse. Ruhe den Todten!

Pär's Leonore gefiel eben so wenig, wie das Gränzstädtchen, Singspiel in einem Akt, mit Musik von Riotte. Beyde wurden im Hoftheater gegeben.

Destomehr gefällt, Der lustige Schuster, Oper in zwey Akten, mit Musik von

Für, welche den 27sten April zum erstenmale im Theater an der Wien gegeben wurde. Bekanntlich ist sie wirklich beyfallswerth. Nicht allein dass die Fabel des Stücks gut, zusammenhängend und unterhaltend ist, und dass die durchaus passende Musik viel schönen Gesang enthält; so war auch die Aufführung so zusammengreifend, dass wir uns geraume Zeit nicht erinnern, so zufrieden das Schauspiel verlassen zu haben. Durchaus meisterhaft gab uns Dem. Buchwieser die Luise, Gemahlin des Gutsbesitzers, sowol im Spiel, als im Gesang. Fest ergriff und führte sie diesen wirklich schweren Charakter durch, besonders im 2ten Akt, wo durch die Verwandlung aus einer reichen, bösen, herrschsüchtigen, harten Frau in die Frau des armen Schusters, sie sich auf einmal als solche behandelt sieht, und sich behandeln lassen muss. Wie sicher würde eine alltägliche Schauspielerin, anstatt, wie hier Dem. B., Mitleid für sich zu erregen, ins niedrig Komische gefallen seyn! Eben so lobenswürdig führte Mad. Petrillo, gebohrne Eigensatz, ihre Rolle durch. Sie vergass nie, auch nicht nach dem Zauber der Verwandlung, als sie aus einer Schusterin an die Stelle der Gutsfrau gesetzt war, bey allen ihren schönen Kleidern und Meublen, dass sie die gutherzige Schustersfrau sey. Schade, dass ihre Stimme so sehr abnimmt! Die Uebrigen spielten und sangen nach ihren Kräften; nur wäre zu wünschen gewesen, dass die Rolle des Pilgers durch einen anderen Sänger als Hrn. Weinkopf besetzt worden wäre, denn seine falschen Bass-Töne sind für ein gebildetes Ohr unerträglich.

N. Schr.

Den 5ten May starb hier der geschätzte Klavierspieler und Componist, Friedrich Stein, in der Blüthe seines Alters, im 25sten Jahre, an der Lungensucht. Als Künstler und als Mensch bleibt er seinen Freunden unvergesslich. Er verdiente wirklich selbst unter die ersten Klavierspieler Wiens gezählt zu werden. In Augsburg gebohren, kam er vor fünf Jahren nach Wien, und studirte die Grundsätze des strengen Satzes und des General-Basses bey Vater Albrechtsberger. Die Pantomime, die Fee Radiante, aufgeführt in dem Theater der Leopoldstadt und von ihm komponirt, wurde mit Beyfall gegeben; und eine Oper, die Geister um Mitternacht, (noch unaufgeführt, ebenfalls für dieses Theater geschrieben,) zeigt, so wie jenes Stück, dass er für Theater-Musik viel Anlage hatte. Was von seinen Kompositionen für das Klavier herausgekommen ist, hat ihre Zeitung, so wie das Publikum, mit verdientem Beyfall aufgenommen.

Kurze Anzeige.

Sonate à quatre mains pour Pianoforte, comp. par Stiebel. Oeuvr. 21. à Berlin, chez Concha. (Pr. 10 Gr.)

Sollte St. diese Sonate wirklich jetzt geschrieben haben? Schwerlich! Der ganze Zuschnitt ist zu sehr veraltet, das kurze Adagio und das Rondo zum Schluss sind gar zu unbedeutend, und der Satz oft unrein und nachlässig: Gründe genug, warum Ref. das Werkchen in dieses Komponisten früheste Zeit versetzen möchte. Der erste Satz jedoch ist, seiner gefälligen Melodie und seiner Lebhaftigkeit wegen, St.s nicht unwürdig. Das Ganze ist sehr leicht auszuführen; der Druck und das Papier sind ziemlich schlecht, und jener auch nicht fehlerfrey.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26ten July. **N°. 43.** 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Fortsetzung.)

Eine Hauptepoche in Haydns Leben ist sein Aufenthalt in England, und wir müssen daher auch bey demselben etwas länger verweilen.

Salomon, ein geborner Cölner, und ehedem als Violinspieler bey dem Prinzen Heinrich von Preussen angestellt, hatte sich schon öfters von London aus in Briefen an Haydn gewendet, um ihn zu einer Reise nach England zu bewegen. Haydn antwortete stets: dass, so lange sein Fürst lebe, er ihn nicht verlassen könne. Fürst Nikolaus Esterhazy starb am 28sten Sept. 1790, zu der Zeit, wo Gallini nach Italien gereist war, um Sänger, und unter andern auch den berühmten Davide zu seinem Loudner Professional-Concert in Hanover-Square zu werben. Salomon war ebenfalls in Cölln auf der Rückreise nach London begriffen, nachdem er mehrere deutsche Tonkünstler für Gallini engagirt hatte. Sobald er den Tod des Fürsten Esterhazy vernahm, eilte er nach Wien. Gegen Abend pocht es an Haydns Zimmer; Salomon tritt herein, und sein erstes Wort war: „Machen Sie sich reisefertig: in vierzehn Tagen gehen wir mit einander nach London.“ Haydn sträubte sich anfangs gegen den Vorschlag; er berief sich auf seine Unkenntnis der englischen Sprache, und auf seine Unerfahrenheit im Reisen: diese Einwendungen wurden aber bald beseitiget. Man kam überein, dass Haydn für eine Oper dreytausend Gulden, und in zwanzig Konzerten für jede neue, von ihm dirigirte Komposition hundert Gulden bekommen sollte. Haydn war also schon für fünf tausend Gulden gedeckt, und diese mussten von Gallini, sobald als Haydn den englischen Boden betreten haben würde, im Frieraschen Wechselhause zu Wien deponirt seyn. Diese Vorsicht war nicht überflüssig, denn ohne sie wäre Haydn manchen Chikanen ausgesetzt gewesen, und seine Oper, Orfeo ed Euridice, wäre ihm nicht bezahlt worden, weil sie nicht in dem Saale aufgeführt werden durfte, den Gallini ohne vorläufige Bewilligung der Obrigkeit eröffnen wollte.

Mozart sagte bey einem fröhlichen Mahle mit Salomon zu Haydn: „Du wirst es nicht lange aushalten, und wol bald wieder zurückkommen, denn du bist nicht mehr jung.“ „Ich bin aber noch munter und bey guten Kräften,“ antwortete Haydn. Er war damals bald neun und funfzig Jahre alt, aber das fand er nicht nöthig, zu entdecken. Wäre Mozart nicht schon am 5ten Dec. 1791 vom Tode übereilt worden, so würde er Haydns Stelle im Jahr 1794 in Salomons Konzerten vertreten haben.

Kurz vor seiner Abreise brachte Haydn dem König Ferdinand von Neapel, der zu dieser Zeit in Wien war, einige Arbeiten, die bey ihm bestellt waren. Uebermorgen wollen wir sie aufführen, sagte der König. Es thut mir unendlich Leid, versetzte Haydn, dass ich nicht zugegen seyn kann, denn übermorgen reise ich nach England. „Wie? und Sie haben mir versprochen, nach Neap-

pel zu kommen?“ Der König verliess mit einigem Unwillen das Zimmer, und kam erst nach einer Stunde zurück. Haydn musste ihm noch einmal versprechen, nach seiner Rückkehr aus England eine Reise nach Neapel zu machen; er erhielt ein Empfehlungsschreiben an den Gesandten des Königs zu London, den Prinzen Castelcicala, und der König schickte ihm eine reiche Tabatiere nach.

Haydn zechnete die Tage, die er in England zubrachte, unter die glücklichsten seines Lebens. Er war daselbst allgemein geschätzt, es eröffnete sich ihm eine neue Welt, und er konnte sich durch reichlichen Verdienst endlich aus der beschränkten Lage reissen, in welcher er grau geworden war; denn im Jahr 1790 hatte er noch kaum zweytausend Gulden eigenes Capital.

Haydn trat seine Reise mit Salomon am 15ten Dec. 1790 an. Sie machten in München Cannabichs Bekanntschaft, und in Bonn stellte ihnen der Churfurst Maximilian nach dem Gottesdienste seine ganze Kapelle vor, durch die er eine Haydnsche Messe hatte aufführen lassen. —

Haydn hat während seines Aufenthalts in England seine Bemerkungen über verschiedenes was ihm begegnete, und was ihm an der Lebensweise und an den Gebräuchen der Britten auffiel, nur ganz rhapsodisch niedergeschrieben. Das wenigste davon würde meine Leser interessiren, und ich beschränke mich daher, aus diesen Heften besonders das, was auf Musik Bezug hat, anzuführen.

Am 5ten Nov. 1791 wohnte er einem Feste bey, welches durch die Ernennung des Lord Mayors veranlasst wurde. Nach der Tafel war ein Ball in drey Sälen; in demjenigen, worin sich der erste Adel aufhielt, wurden nur Menuetten getanzt; Haydn konnte es aber daselbst, theils wegen der Hitze in dem engen Raume, theils wegen der schlechten Tanzmusik, kaum eine Viertelstunde aushalten; denn „das ganze Orchester bestand nur aus zwey Violinen und einem Violoncell, und die Menuetts waren mehr polnisch, als nach deutscher und italienischer Art.“ In einem andern Saale, „welcher mehr einer unterirdischen Höhle glich, wurde englisch getanzt; die Musik war da besser, weil eine Trommel mitspielte, welche die schlechten Geiger deckte.“ In dem grossen Saale war die Musik zahlreicher und etwas leidlicher. „Hier hatten sich aber die Männer an die Tische zum Zechen gelagert. Das wunderbarste ist, dass der eine Theil hier tanzt, ohne einen Ton von der Musik zu hören, weil bald an diesem bald an einem andern Tische, theils Lieder gebrüllt, theils Gesundheiten unter dem tollsten Aufschreyen und Schwenkung des Glases: Hurrey, Hurrey, Hurrey! gesoffen werden.“

Am 15ten Jen. 1791 besuchte Haydn den Dr. Herschel, und besah seinen grossen Teiescop. „Herschel war in seinen jüngern Jahren in preussischen Diensten als Oboist; er desertirte mit seinem Bruder, kam nach England, nährte sich viele Jahre mit der Musik, wurde Organist zu Bath, und legte sich zugleich unablässig auf die Astronomie.“ Ob diese Angabe richtig sey, kann ich nicht verbürgen *).

Ueber die Oper, The Woodman, welche am 10ten Dec. 1791 in London gegeben wurde, macht Haydn folgende Bemerkung: „Es war an dem Tage, an welchem der ärgerliche Lebenslauf der Mad. Billington angekündiget wurde. Sie sang diesen Abend etwas furchtsam, doch sehr gut; (bey einer andern Gelegenheit sagt Haydn von ihr, sie sey ein grosses Genie). Der erste Tenor hat eine gute Stimme, und ziemlich gute Manier, ausser dass er den Falset übertrieben gebraucht.

*) Sie ist zu vervollständigen aus No. 47. des 8ten Jahrganges dieser Zeitung.

d. Redakt.

Er machte einen Triller im hohen C und ging bis in das g. Der zweyte Tenor will das nämliche nachahmen, kann aber die Naturstimme nicht an den Falset anhängen, und ist noch dazu sehr unmusikalisch; er formirt sich ein neues Tempo, bald drey bald zwey Viertel, macht Abschnitte, wo es ihm einfällt; das Orchester ist aber sehr daran gewöhnt; der Führer desselben ist Hr. Baumgärtner, ein Deutscher, der aber beynahe seine Muttersprache vergessen. Der gemeine Pöbel in den Gallerieen ist durchaus in allen Theatern sehr impertinent, und giebt mit Ungestüm den Ton an. Das Parterre und die Logen haben manchmal viel zu klatschen, bis etwas Gutes repetirt werden kann. Es war eben heute Abend der Fall mit dem schönen Duett im dritten Akte; fast eine Viertelstunde ging mit pro und contra vorüber, bis endlich das Parterre und die Logen den Sieg davon trugen, und das Duett repetirt wurde. Die beyden Akteurs standen ganz ängstlich auf der Bühne. Das Orchester ist schläfrig."

„Am 21sten May 1791 war Giardini's Konzert in Ranelagh; er spielte wie ein Schwein."

Den 8ten Febr. 1792 war das erste Ancient-Concert; den 13ten Febr. nahm das Professional-Concert seinen Anfang, und am 17ten Febr. eröffnete Salomon das seinige in Hanover-Square. „Acht Tage vor Pfingsten hörte ich in St. Pauls Kirche viertausend Spital-Kinder nachstehendes Lied singen; ein Anführer gab den Takt dazu. Keine Musik rührte mich Zeitlebens so heftig, als diese andachtsvolle und unschuldige:

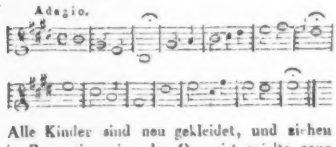

Alle Kinder sind neu gekleidet, und ziehen in Prozession ein; der Organist spielte ganz artig und einfach die Melodie vor, und alsdann singen alle zu gleicher Zeit den Gesang an."

Die Musik im Vauxhall fand Haydn am 4ten Jun. 1792 so ziemlich gut, und er sah daselbst Händels Statue von Stein aufgestellt.

Zur Zeit, wo Haydn in London war, fehlte es daselbst weder an theoretischen noch praktischen Musikern, und er machte davon folgendes Verzeichnis.

Sänger und Sängerinnen: Mara, Storace, Billington, Cassentini, Lops, Negri, Celestini, Corri, Benda, Mrss. Barthelemon und die Tochter, Schinotti, Maffei, (bella, ma poco musica) Capelletti, Davis (detta Inglesina, sie sang in Neapel als sie 13 Jahr alt war; jetzt ist sie etwas alt, aber sie hat eine gute Schule.) Mad. Seconda, (passabile) Poet Badini, Mad. de Sisley, Bacchierotti, Kelly, Davide, Albertarelli, Dorelli, Lazarini, (im Pantheon) Mazzanti, Morelli, Calcagni (erster Sopran des Königs von Schweden) Crouch, Harrison, Simoni, Miss Poole, Miss Bark, Mrss. Bland, Miss Nield.

Compositoren: Baumgarten, Clementi, Dussek, Gyrowetz, Chorin, Dr. Burney, Hülmandel, Graff, Dittenhofer, Storace, Arnold, Barthelemon, Schield, Carter, Cramer, Tomish, Fike, Callcot, (Scholar) la Trobe (dedicirte mir seine Klavier-Sonaten) Mazingi, (am Klavier im Pantheon) Friderici.

Klavierspieler: Clementi, Dussek, Gyrowetz, Dittenhofer, Burney, Mstrss. Burney, Hüllmandel, Graf (zugleich Flautist.) Miss Barthelemon, Cramer, Hummel von Wien, Mrss. Jansen, Lenz, (noch sehr jung) Hassler.

Violinspieler: Salomon, Giornovich, Cramer, Clement, (petit) Schield, Hindmarsch, (Engländer) Scheener, (Deutscher) Raimondi, (Italiener) Marquis von Serra, Durazzo, Borghi, Felix Janiewicz, Jarowez, Giardini.

Violoncelliſten: Grosdill, Menel, Mara, Sperati, Schram.

Oboiſten: Fiſcher, Harrington, Lolli und ſein Sohn, (kommen von Stockholm),

Flautiſt: Mr. Ashe.

Doktoren: Burney, Hess in Oxford, Arnold, Dupuis (ein grosser Organiſt).

Den 24ſten Nov. 1791 wurde Haydn zu dem Herzog von York auf ſein Schloss nach Eatland, achtzehn Meilen von London, gebeten; der Prinz, ſeine Gemalin, eine preuſſiſche Prinzessin, und der Prinz von Wallis überhaufften ihn mit Ehrenbezeigungen; letzterer bat ihn um ſein Portrait; zwey Tage hindurch wurde von Abends um zehn Uhr bis um zwey Uhr nach Mitternacht Musik gemacht.

Am 14ten Dec. ſpeiſte Haydn bey einem Hrn. Shaw; „Er empfing mich unten am Thore, und führte mich zu ſeiner Gattin, die mit ihren zwey Töchtern und mehreren Damen umgeben war. Da ich ringsum mein Compliment machte, wurde ich gewahr, dass alle Damen um den Kopf ein perlenfarbnes Band trugen, worauf der Name Haydn ſehr niedlich in Gold gestickt war; Hr. Shaw hatte diesen Namen an den beyden Enden des Rockkragens von den feinſten Stahlperlen gestickt. Mistriss Shaw iſt das ſchönſte Weib, ſo ich jemals geſehen. Ihr Gemahl verlangte ein Andenken von mir; ich gab ihm eine Dose, die ich kurz zuvor um eine Guinee gekauft hatte, er gab mir dafür die ſeinige; als ich ihn einige Tage hernach beſuchte, hatte er über meine Dose ein Futteral von Silber machen lassen, worauf oben eine Leyer ſehr ſchön eingegraben war, und ringsum ſtanden die Worte: ex dono celeberrimi Josephi Haydn. Die Mistriss gab mir zum Andenken eine Stecknadel.“ Auch das Band, welches ſie an diesem Tage trug, bewahrte Haydn bey ſeinen besten Kostbarkeiten.

„In dem ersten Konzert wurden von der neuen Symphonie in D das Adagio repetirt; in dem zweyten Konzert wurde der Chor und von obiger Symphonie das erste Allegro und das Adagio repetirt; im dritten Konzert wurde die neue Symphonie in b fa gegeben, und das erste und letzte Allegro wiederholt.“ „Hardy, Otto, Guttenbrunn, Hoppener, malten mein Portrait, Desoie bossirte es in Wachs.“

„Den 25sten Nov. war ich in das Theatre of varietés amusantes in Saville-Row eingeladen; es iſt ein Marionettenſpiel, die Figuren werden gut dirigirt, die Sänger waren ſchlecht, das Orchester aber war ziemlich gut.“

„Mara sang vor ihrer Abreise nach Italien im Haymarket-Theater viermal die englische Oper: Artaxerxes, von Dr. Arnd. Sie erhielt jedesmal hundert Pfund und den ungestümsten Beyfall. In Oxford wurde sie ausgeklatscht, weil sie bey dem Handelschen Chor, Alleluja, nicht von ihrem Sitze aufstand.“

„Den 26sten März 1792, im Konzert bey Mr. Barthelemon, war ein englischer Prediger, der, als er mein Andante

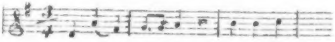

hörte, in die tiefste Melancholie versank, weil ihm des Nachts zuvor von so einem Andante geträumt hatte, das es ihm seinen Tod ankündige. Er verliess augenblicklich die Gesellschaft, ging zu Bette, und heute, d. 25sten April, erfuhr ich durch Hrn. Barthelemon, dass dieser evangelische Geistliche gestorben sey.“

Den 18ten May 1792 war das letzte Konzert von Salamon in Hanover-Square.

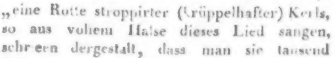

„eine Rotte stroppirter (krüppelhafter) Kerls, so aus vollem Halse dieses Lied sangen, schreyen dergestalt, dass man sie tausend Schritte weit von der Gasse in dem verborgensten Winkel hörte.“

In dem Tagebuch der ersten Londner Reise stand hinten folgender Vers, welchen Haydn vermuthlich irgend einem Freunde als ein Memento zurückgelassen hatte:

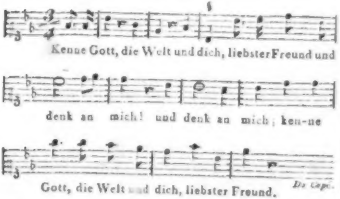

Englische Zeitungsblätter vom Jahr 1792, welche Haydn seinem Tagebuch beygelegt hatte, sind voll von Lobeserhebungen über die Originalität, die Vielseitigkeit und die Fruchtbarkeit seines Talents. Seinen ersten Versuch, englische Worte (der Sturm, auch bey Breitkopf und Hartel in Leipzig verlegt) in Musik zu setzen, krönte der beste Erfolg. Der Original-Text wird dem als Peter Pindar bekannten Dichter zugeschrieben, und heisst:

Hark! the wild uproar of the winds, and hark,
Hell's Genius roams the regions of the dark;
And thund'ring swells the horrors of the main.
From cloud to cloud the Moon affrighted flies,
Now darken'd, and now flashing through her skies —
Alas! bless'd calm, return, return again.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien, d. 16ten May *). Ich kann es nicht beschreiben, wie stark und entscheidend ich den Unterschied des Zustandes der Musik in Italien und in Wien empfand, als ich vor einigen Monaten, nach vieljährigem Aufenthalt in jenem Lande, zu dieser Kaiserstadt zurückkehrte. In nichts zeigt sich aber dieser Unterschied schneidender, als erstens überhaupt in dem Fluge, welchen der Genius beyder Nationen so höchst verschieden genommen hat — und wo jetzt der italienische mit dünnen Fittigen nahe am Boden angenehm hin- und herflattert, der deutsche hingegen mit gewaltigem Flügelschlag über die Wolken strebt; und dann in der Ausführung der Instrumentalmusik. Da sich mein Ohr und mein Gefühl in so langer Zeit an die italienischen Orchester gewöhnt und ich die vaterländischen ziemlich aus dem Andenken verloren hatte, konnte ich anfänglich kaum aus dem frohen Erstaunen kommen; und so würde es jedem Kunstfreunde ergehen, der nicht selbst in Deutschland gelebt und das alles allmählich, und darum unvermerkt, werden gesehen, auch wol mitgemacht hätte. Hier fühlen doch die Orchester die Kompositionen so aus, wie man sich beym Lesen der Partituren die Ausführung vorstellt: dagegen sind die Italiener davon weit, weit entfernt. Sie stossen z. B. ab, was geschliffen seyn sollte, wenn ihnen eben jenes bequemer zur Hand ist, oder umgekehrt, oder der Eine stösst ab und der Andere schleift u. s. w.; Piano und Forte, ja auch der Takt, werden nur nach Willkühr der Sänger bestimmt; von Bässen wird gleichsam nur ein Schatten bemerkbar — welches daher kömmt, dass weder Contrabassisten, noch selbst Violoncellisten, einen eigentlichen Bogenstrich haben, sondern den Bogen auf den Instrumenten nur etwa wie eine Feile gebrauchen, wozu noch das kömmt, dass gegen Ein Violoncell zwey, ja wol drey Contrabässe stehen, welches, besonders bey laufenden Bässen, eine Undeutlichkeit und Verwirrung hervorbringt, die man sich in Deutschland kaum arg genug denken kann. In grossen Orchestern stehen, gegen 30 bis 40 Geigen, zwey oder drey Violoncells und fünf oder sechs Contrabässe, mit drey Saiten bespannt; und nun hierzu

*) Erst jetzt eingegangen.

zwey — sage: zwey — Violen! — Einzelne Instrumentisten, z. B. Hornisten, Klarinettisten, Hoboisten, trifft man, die brav sind, und trifft deren sogar nicht gar selten: doch können selbst diese mit den bessern Deutschen nicht verglichen werden. Von Fagottisten und Flötisten habe ich durch ganz Italien nicht einen Einzigen gehört, der sich einigermassen über das Mittelmässige erhoben hätte: und ich beurtheile sie noch nicht als eigentliche Solo-Spieler. Von Geigern kann ich mit Ueberzeugung nur einen einzigen ohne Einschränkung rühmen; nämlich Luigi Festa in Neapel, den Bruder einer sehr guten Sängerin. Er hat sich in Frankreich vervollkommnet, und ist wirklich ein verdienstvoller Musiker. Francesco Mercieri in Neapel, in früherer Zeit Festa's Lehrer, verdient aber auch mit Auszeichnung genannt zu werden. Er ist zwar schon ein sehr bejahrter Mann, lebt aber ganz für seine Geige, und kennet und will keine andere Welt, als die kleine mit vier Darmen bezogene. Er besitzt grosse Fertigkeit, lieset und spielt das Schwereste gleich richtig weg, ist aber in einem besondern Geschmack versessen, aus dem er nun nicht mehr heraus kann. In Neapel, besonders unter dem Volke, gilt er für einen anstaunenswürdigen Ausbund musikalischer Talente. Wenn es heisst: in dieser oder jener Kirche spielt Merc. heute ein Solo — d. h. die obligate Violin zu einer Arie — so strömt alles hin, das Wunder zu vernehmen. Dann macht er oftmals Cadenzen, so lang — so lang, dass die andern Musiker nach der Fermate auf dem benachbarten Kaffeehause ein Frühstück einnehmen und doch noch zum Triller zurückkommen könnten. Seine Fertigkeit, und Uebung überhaupt, gehet — oder vielmehr ging sonst, so weit, dass, da einst der berühmte Pugnani in einem Privathause ein Konzert gespielt und es für sein schwerestes erklärt hatte, das ihm Niemand leicht nachspielen werde — Merc. sich ausbat, dies gleich auf der Stelle zu thun. Ah, lei scherza! sagte Pugnani. Ma nò, erwiderte jener; che non scherzo! io dico da vero! und nun ging's auch gleich drüber her, und er spielte so brav, dass ihn Pugn. umarmte und jener Aeusserung wegen förmlich um Verzeihung bat. Merc. ist übrigens sehr von sich eingenommen, und wenn er spielt, so spiegelt er sich, mit echtitalienischer Verzückung, gleichsam in sich selbst. —

Ich werde Ihnen in Zukunft mehr aus Italien erzählen; von hier aus ist jetzt nichts zu berichten. Und das ist auch ganz recht: wenn der Donner rollt, schweigt billig die Nachtigall.

Berlin, im July. Von Zeit zu Zeit hat das kunstliebende Publikum jetzt den Genuss, die Mozartschen Opern, und grösstentheils gut ausgeführt zu hören. Die reichsten Werke des in Kraft, in neuen Modulationen, und in Fülle der Harmonie überströmenden Komponisten sind wol unstreitig Figaro's Hochzeit und Don Juan. So wie die Besetzung der letzteren Oper hier ist, bleibt im Ganzen nur wenig zu wünschen übrig. Hrn. Beschorts Spiel ist ausgezeichnet schön, von der Ansicht aus, dass D. Juan weniger Libertin, als hartnäckiger, übermüthiger Bösewicht ist. D. Elvira wird jetzt von Mad. Lanz recht brav gesungen. D. Anna giebt nun Mad. Müller mit aller Kunst der virtuosenmässigen Sängerin; die schweren Recitative, das erste Duett, beyde Arien im 1ten und 4ten Akt, waren Beweise davon, welche auch das Publikum bey der Vorstellung am 18ten v. M. dankbar anerkannte. Auch Octavio, Hr. Eunike, trug die zarte Arie zu Ende des 3ten Akts mit gewohntem Geschmack und schöner Rundung vor. Mad. Eunike, als Zerline, erfreuete durch ihr naives Spiel und ihre reine Metall-Stimme. Leporello war bey vorzüglich glücklicher Laune, und sein Spiel gewiss zu loben, wenn

auch seine Späße mit unter etwas durchfielen. Die Gallerie hat freylich auch ihre Ansprüche, und es war — Sonntag. — Das Orchester zeigt unverkennbare Aufmerksamkeit, und auch Kunstsinn, bey Ausführung solcher Werke; die Präcision des Ensemble ist vortrefflich, und um so tadelnswerther, wenn ein einzelnes, vielleicht substituirtes Mitglied, wie diesmal die Oboe im Recitativ vor dem herrlichen 1sten Duett, und noch einige male, die Bemühung des Ganzen vereitelt und die Wirkung, so wie die Sänger, stört. — Noch wären einige Abänderungen des Zeitmaasses, das zuweilen übertrieben, zuweilen schleppend wird, und Anwendung der hier doch vorhandenen Posaunen, welche in der Geister-Scene zur Ausfüllung der Harmonie eigentlich unentbehrlich sind, zu wünschen, um Mozarts unsterblichem Genius sein volles Recht wiederfahren zu lassen. — Die herrlichen Gluckschen Opern ruhen leider nun bey uns, wer weiss, wie lange! Dass doch das Grosse und Schöne meistens nur von so kurzer Dauer ist! — Wir werden nächstens Anacreon von Grétry (?) hören — schwerlich ein Ersatz für Armide u. Iphigenia! —

Recension.

Deux Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, compos. par Mr. F. Bunte. Op. 3. à Amsterdam chez Hummel. (Pr. 5 Fl.)

Wir können den Geist und Charakter dieser Quartetten nicht kürzer und treffender bezeichnen, als wenn wir sie den weiland beliebten Pleyelschen sehr ähnlich nennen. Man findet hier leichte, und nicht eben neue, oder tief geschöpfte Melodieen, mit Passagen, die dazu recht gut passen und auch recht artig klingen; und da nun die Kunstbedürfnisse sehr verschieden sind, so werden diese Quartetten gewiss auch ihre Liebhaber finden, wenn gleich der mehr gebildete, mit höher stehenden Werken in dieser Gattung vertraute Kunstfreund hier nicht eben befriedigt seyn, den Gedanken mehr Tiefe und Kraft, und ihrer ganzen Behandlung und Verbindung mehr Kunst wünschen wird. Rec. ist es mit diesen Quartetten gegangen wie mit manchem Theaterstück jetzt beliebter Dramaturgen, das er zwar einmal nicht ohne Vergnügen sahe und unterhaltend fand, zu dem er aber ein zweytes Mal zurückzukehren, sich doch nicht entschliessen konnte. In beyden Quartetten beginnen die ersten Sätze (Allegro moderato) ziemlich ernsthaft, aber sie erhalten sich in diesem Charakter nicht durchaus; es kommt dann so dies und das, das, weil es überall stehen kann, (und in der That auch nicht hier allein steht,) nicht viel sagt. Im ersten Allegro von No. 1. steht im zweyten Theile ein ziemlich langer und eben so unbedeutender Triolensatz, der hier gar nicht hinzupassen scheint. Von den kurzen, wenig ausgearbeiteten Adagiosätzen, lässt sich auch nicht viel rühmen. Am besten sind die raschen Schlusssätze in beyden Duetten dem Komponisten gelungen; doch wird auch hier das Gewöhnliche in den Gedanken, und das Breite und Gedehnte in der Ausführung durch den muntern Charakter und die rasche Bewegung nur weniger fühlbar. Die Begleitung — denn die drey übrigen Stimmen, den Bass hier und da ausgenommen, begleiten nur — ist blos füllend, und schreitet sehr monotonisch in langen Noten oder Achteln fort. Alles dies beweiset, dass es dem Verfasser — wo nicht an Talent, doch noch sehr an Einsicht in seine Kunst und an Erfahrung über den rechten Effekt mangelt. Uebrigens sind beyde Quartetten für einigermassen geübte Spieler nicht schwer auszuführen; wäre nur der Stich in der ersten Violin nicht so eng, dass man hin und wieder die Noten nur mit Mühe lieset! Auch ist dieser nicht ganz ohne Fehler.

Kurze Anzeigen.

Variations sur le Duo (la ci darem la mano) de Don Juan de Mozart pour le Violon, accompagnées d'un second Violon, Alto et Basse, compos. et ded. à Mons. Kiesewetter par son élève H. C. Schmiedigen. Op. 2. Vienne, chez Traeg et Fils. (Pr. 1 Fl.)

Ref. erinnert sich beym Durchsehn dieser vorzüglich gelungenen Variationen des Vergnügens, mit welchem er dieselben vor langerer Zeit von Herrn Schmiedigen selbst in einem öffentlichen Konzert vorgetragen gehört hat. Sie behandeln eine der zartesten Melodieen unsers Mozart, und die Ausarbeitung ist des Stoffes nicht unwürdig geworden. Das Thema ist überall festgehalten, und doch geht jede Variation in völliger Freyheit ihren Gang fort und erhält sich in ihrem Charakter. No. 1. und mehr noch No. 3. in Doppelgriffen können als Muster gelten, wie man für eine Violine zweystimmig schreiben soll. Kurz, diese Variationen verdienen den Liebhabern zum Studium empfohlen zu werden, um so mehr, da sie nicht leicht sind, und eine sehr zweckmässige Uebung darbieten. Möchte Hr. Schmiedigen, der ein güter Violinist und würdiger Schüler von Kiesewetter ist, und gegenwärtig in Presburg bey dem Grafen Amadé lebt, seine Musse zu ähnlichen Arbeiten benutzen!

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. von Guitarre oder Pianoforte der Mad. J. E. Bernard zugeeignet v. Berger. 11tes Werk. Offenbach, b. Joh. André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Die Texte sind ziemlich gut gewählt und die Melodieen leicht und fliessend; weiter dürfte im Allgemeinen nichts hier zu rühmen, und, ausser mehrern Fehlern gegen Reinheit des Satzes, das Gewöhnliche und ziemlich Flache im Ganzen am meisten zu tadeln seyn. Im Einzelnen werden No. 5. und No. 6., als wirklich artige Kleinigkeiten, die, gut vorgetragen, eine gewisse angenehme Wirkung nicht verfehlen, am meisten gefallen. — Das Werkchen ist gut auf Stein gedruckt.

Abendunterhaltung für eine Violine, gewidmet Hrn. Joh. Tost, von Wenzel Krumpholz. Wien und Pesth, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 3 Fl.)

Warum eben Abend-Unterhaltung? doch wol nicht zur Vorbereitung aufs Schlafengehen? dazu würde Ref. wenigstens einige ziemlich schwierige, und auch einige recht angenehme Stücke nicht vorschlagen; manche andere, z. B. gewisse Menuetten mit sammt ihren verschiedenen Trios, würden eher zu diesem Behuf empfohlen werden können. — Im Ganzen darf man das Solo hier freylich nicht so nehmen, wie es unsre Vorfahren nahmen, und wie auch Bach Violin-Solos schrieb — so nämlich, dass keine andere Stimme dazu gesetzt werden kann; aber auch wie diese kleinen Handstücke von vielerley Art sind, (mancherley Tanze, kleine Andantes, kleine Variationen, u. dgl.) werden Liebhaber mehrere wirklich unterhaltend, und, da sie mit guter Kenntnis des Instruments gesetzt sind, auch nützlich finden. Der Stich ist schön.

A L L G E M E I N E

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten August. **No. 44.** 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Fortsetzung.)

Haydn trat seine zweyte Reise nach England am 15ten Januar 1794 an, und sein Aufenthalt daselbst dauerte wieder ein und ein halbes Jahr.

Als er durch Scharding an der österreichischen Gränze kam, erkundigten sich die Mauthbeamten nach seinem Charakter. Haydn antwortete, er wäre ein Tonkünstler. Was ist das? fragte der Eine. Ein Hafner! (Thonkünstler, Töpfer,) antwortete der Andere. Allerdings, fugte Haydn hinzu, und dieser, der neben mir im Wagen sitzt, (sein Bedienter) ist mein Geselle.

Folgende Stellen finden sich in Haydns Tagebuch während seines Aufenthalts in England in den Jahren 1794 und 1795.

„Dr. Arnold komponirte eine Oper für Drurylane-Theater; weil der Unternehmer befürchtete, dass sie keinen Beyfall finde, so accordirte Dr. Arnold, dass er sie dreymal auf seine Kosten geben dürfte. Er verwendete über siebenhundert Pfund darauf; der Unternehmer bezahlte aber jedesmal eine Menge Menschen, um die Oper auszupfeifen. Endlich überliess Arnold die Oper dem Unternehmer, der sie mit einigen Veränderungen, besseren Kleidern und Dekorationen geben liess, und in einem Jahr zwanzig tausend Pfund dadurch verdiente; der Verleger allein gewann gegen fünf tausend Pfund, und der arme Compositor verlor siebenhundert. O Spitzbuben!"

„Den 15ten Dec. 1794 war ich bey Mr. Baze, der das Ancient-Concert mit der Orgel dirigirt, und ziemlich gut spielt; seine Gattin hat eine sehr angenehme, biegsame Stimme, intonirt sehr richtig, ihre Aussprache ist deutlich, sie hat die Singart von Bachierotti, aber einen etwas zu geschwinden Triller."

„Wenn ein Sing- Klavier- oder Tanz-Meister für seine Lektion eine halbe Guinee verlangt, so fodert er bey der ersten Lektion ein Entreegeld von sechs Guineen. Dieses geschieht, weil des Winters viele Schottländer und Irrländer aus Stolz ihren Kindern von den besten Meistern Unterricht geben lassen, und sie am Ende nicht mehr bezahlen können. Das Entreegeld fällt weg, wenn der Meister eine Guinee verlangt; die Guinee muss aber bey jeder Lektion bezahlt werden."

„Den 21sten Jan. 1795 speiste ich bey Dr. Parsons, wo der Zank entstand, welcher von den drey Doktoren, Parsons, Dupuis oder Arnold, die Antiphonie von Händel bey der Vermälung des Prinzen von Wallis im Orchester dirigiren sollte. Dr. Parsons ist Kapellmeister von der königl. Kapelle, die andern zwey sind Hoforganisten. Es ist aber in England der Organist das Oberhaupt in allen Kirchen, und die Sänger stehen unter ihm. Jeder von den dreyen wollte den Takt führen. Als ich gezwungen war, meine Meynung zu entdecken, sagte ich: der minderjährige Organist solle die Orgel spielen, der andere solle seinen untergeordneten Singchor, und

Dr. Parsons die Instrumental Performers dirigiren; und weil der Sänger immer den Vorzug vor dem Instrumentisten hat, so solle Er mit seinem Chor rechts, der andere links stehen. Das wollten sie aber nicht; ich verliess die Gispeln (ein österreichisches Provinzialwort, statt Thoren) und ging nach Hause."

„Den 8ten Apr. 1795 war die Vermälung des Prinzen von Wallis mit der Prinzessin von Braunschweig. Am 10ten wurde ich zur Abend-Musik bey dem Prinzen von Wallis in Carltonhouse eingeladen; es wurde eine alte Symphonie gegeben, welche ich am Klavier accompagnirte, nachher ein Quartett; hierauf musste ich deutsche und englische Lieder singen. Die Prinzessin sang auch mit mir; sie spielte ein Konzert auf dem Pianoforte ziemlich gut."

„Den 15ten Febr. 1795 wurde ich durch den Prinzen von Wallis auf eine Abend-Musik zu dem Herzog von York eingeladen, wo der König, die Königin, ihre ganze Familie, der Herzog von Oranien u. a. m. zugegen waren. Es wurde nichts anderes als von meiner Komposition gespielt; ich sass am Klavier; zuletzt musste ich singen. Der König, der bisher nur Händelsche Musik hören konnte oder wollte, war aufmerksam; er unterhielt sich mit mir, und führte mich zur Königin, die mir viel schmeichelhaftes sagte. Ich sang mein deutsches Lied: „Ich bin der verliebteste." Auf den 3ten Febr. war ich zum Prinzen von Wallis eingeladen; den 15ten 17ten und 19ten Apr. 1795 war ich eben daselbst, den 21sten bey der Königin in Buckinghamhouse."

„Den 14ten Nov. 1794 fuhr ich mit Lord Avingdon nach Preston, 26 Meilen von London zum Baron von Aston; er und seine Gemalin lieben die Musik."

„Den 4ten May 1795 gab ich mein Benefiz-Konzert in Haymarket-Theater. Der Saal war voll von auserlesener Gesellschaft, a) Erster Theil der Militair-Symphonie; Aria (Rovedina); Concert (Ferlandy) zum erstenmale; Duett (Morichelli und Morelli) von mir; eine neue Symphonie in D und zwar die zwölfte und letzte von den Englischen; b) zweyter Theil der Militair-Symphonie; Aria (Morichelli), Concerto (Viotti), Scena nuova von mir, Mad. Banti (She sung very scanty; sie sang sehr mittelmässig). Die ganze Gesellschaft war äusserst vergnügt und auch ich. Ich machte diesen Abend vier tausend Gulden. So etwas kann man nur in England machen."

In englischer Sprache fügte Haydn seinem Tagebuch noch folgendes Verzeichnis der Werke bey, welche er vom 2ten Jan. 1791 bis 1795 in England komponirt, und eigenhändig geschrieben hatte:

Opera seria l'Orpheo	110	Blätter.
Sechs Symphonieen	124	—
Eine concertante Symphonie	50	—
Chor: der Sturm	20	—
Drey Symphonieen	72	—
Eine Arie für Davide	12	—
Gesänge für Gallini	6	—
Sechs Quatuor	48	—
Drey Sonaten für Broderiep	18	—
Drey Sonaten für Preston	18	—
Zwey Sonaten für Miss Janson	10	—
Eine Sonate in F minor	5	—
Eine in g	5	—
Der Traum	5	—
Dr. Harringtons Compliment	2	—
Sechs Englische Lieder	8	—
Hundert Schottische Lieder	50	—
Funfzig dergleichen (für Nepire)	25	—
Zwey Divertimenti für die Flote	10	—
Drey Symphonieen	72	—
Vier Gesänge für Thallersal	6	—
Zwey Marsche	2	—
Eine Arie für Miss Poole	5	—
God save the King	2	—
Eine Arie mit vollem Orchester	3	—
Aufruf an Neptun	3	—
Die zehn Gebote Gottes	6	—

Marsch für den Prinzen von Wallis	2	Blatter.
Zwey Divertimenti mit verschiedenen Stimmen	12	—
Vier und zwanzig Menuets und Deutsche	12	—
Zwölf Balladen für Lord Avingdon	12	—
Verschiedene Gesänge	29	—
Canons	2	—
Ein Lied mit vollem Orchester	2	—
Für Lord Avingdon	2	—
Vier Contratänze	2	—
Sechs Lieder	2	—
Ouvertüre für Coventgaden	6	—
Arie für die Banti	11	—
Vier Schottische Lieder	2	—
Zwey Lieder	1	—
Zwey Contratänze.	1	—
Summa	768	Blatter.

Ausser diesen von Haydn eigenhändig niedergeschriebenen Bemerkungen erinnere ich mich über seinen Aufenthalt in England noch folgendes von ihm gehört zu haben:

Ich fragte ihn einst im Scherz, ob es wahr wäre, dass er das Andante mit dem Paukenschlage komponirt habe, um die in seinen Konzerten eingeschlafenen Engländer zu wecken? „Nein, erhielt ich zur Antwort, sondern es war mir daran gelegen, das Publikum durch etwas Neues zu überraschen, und auf eine brillante Art zu debütiren, um mir nicht den Rang von Pleyel, meinem Schüler, ablaufen zu lassen, der zur nämlichen Zeit bey einem Orchester in London angestellt war (im Jahr 1792) und dessen Konzerte acht Tage vor den meinigen eröffnet wurden. Das erste Allegro meiner Symphonie wurde schon mit unzähligen Bravos aufgenommen, aber der Enthusiasmus erreichte bey dem Andante mit dem Paukenschlag den höchsten Grad. Ancora, Ancora! schallte es aus allen Kehlen, und Pleyel selbst machte mir über meinen Einfall sein Kompliment.“

Nepire, ein englischer Musikhändler, hatte zwölf Kinder, und sollte Schulden halber in Arrest kommen. Haydn richtete für ihn ein volles Hundert schottischer Lieder auf moderne Art, in Begleitung eines Basses und einer Violine, manchmal mit Zusatz eines Ritornels u. d. m. ein. Diese Lieder fanden so guten Absatz, dass Nepire aus seiner Geldverlegenheit gerissen wurde, und anstatt funfzig Guineen, die er Haydn für die erste Lieferung bezahlt hatte, nachher für eine zweyte das Doppelte bieten konnte. Für den Musikverleger Georg Thomson in Edinburg bearbeitete Haydn nachher und noch bis ins Jahr 1803 in allem zweyhundert und dreyssig solche altschottische Lieder, das Stück zu Einer, auch zwey Guineen.

Haydn hatte sehr gewünscht, in den vom König jährlich veranstalteten grossen Musiken in London, wobey nichts als Händelsche Kompositionen aufgelegt wurden, etwas von seiner Arbeit hören zu lassen. Man machte ihm dazu Hoffnung, aber bald erschien ein Befehl, dass bey diesen Musiken nichts, als was seit dreyssig Jahren komponirt wäre, aufgeführt werden dürfe. Bey seinem zweyten Aufenthalt in England drang Haydn jedoch durch. Es wurde eine seiner Symphonien aufgelegt, und von dem königl. Orchester ganz vortrefflich gespielt. Nun verlangte der König, Haydn möchte einen Händelschen Psalm auf der Orgel anführen; Haydn, der Händel's Werke fleissig studirt hatte, entledigte sich dieses Auftrags zur allgemeinen Zufriedenheit.

Er musste sich einigemale bey der Königin hören lassen, die ihn mit dem Manuscripte eines deutschen Oratoriums von Handel, der Erlöser am Kreuze betitelt, beschenkte, das einzige, welches er in dieser Sprache komponirt hatte. Eines Abends, als Haydn der Königin lange auf dem Fortepiano vorgespielt hatte, sagte der König, der immer deutsch redete, er wisse, dass Haydn sonst ein guter Sänger gewesen sey, und er möchte doch einige deutsche Lieder von ihm hören. Haydn zeigte auf ein Gelenk seines kleinen Fingers,

und sagte: „Ew. Majestät, meine Stimme ist jetzt nur noch so gross. Der König lachte, und nun sang Haydn sein Lied: „ich bin der verliebteste.“

Der König und die Königin wünschten ihn an England zu fesseln. Ich räume Ihnen des Sommers eine Wohnung in Windsor ein, sagte die Königin, und dann, setzte sie schalkhaft gegen den König schielend hinzu, machen wir zuweilen tête à tête Musik. O! auf Haydn eifre ich nicht, versetzte der König, der ist ein guter ehrlicher deutscher Mann. „Diesen Ruf zu behaupten, antwortete Haydn, ist mein gröster Stolz.“ Auf wiederholtes Zureden, in England zu bleiben, führte Haydn an, dass er aus Dankbarkeit an das Haus seines Fürsten gebunden sey, und dass er sich auch nicht auf immer von seinem Vaterlande, noch von seiner Frau trennen könne. Der König erbot sich, letztere kommen zu lassen. „Die fahrt nicht über die Donau, noch weniger über das Meer“ versetzte Haydn. Er blieb unbeweglich, und er glaubte, dass er deswegen nie vom König beschenkt worden sey. In sein Benefizkonzert kam von der königlichen Familie nur die Herzogin von York, und sie schickte ihm funfzig Guineen. Er wurde einigemale sehr gütig von Ihr aufgenommen, denn sie wusste, dass ihr Vater, der König von Preussen, auf Haydn viel halte. Bey dem Prinzen von Wallis dirigirte er sechs und zwanzig Musiken, und das Orchester musste oft mehrere Stunden warten, bis der Prinz von der Tafel aufgestanden war. Da diese Bemühung ganz unbelohnt blieb, so schickte Haydn auf den Rath seiner Freunde von Deutschland aus eine Rechnung von hundert Guineen ein, als das Parlament die Schulden des Prinzen bezahlte, und er erhielt diese Summe ohne Verzug.

Dr. Burney machte Haydn den ersten Antrag, sich zum Doktor in Oxford creiren zu lassen. Das Ceremoniel der Promotion geht in einem Dom mit vielen Feyerlichkeiten vor sich; die Doktoren treten in Prozession auf, und machen Fragen an die Kandidaten, ob sie wünschen aufgenommen zu werden? u. dgl. m. Haydn antwortete, was ihm sein Freund Salomo vorsagte. Die Wahl wird der Versammlung von einer Rednerbühne herab vorgetragen; der Sprecher verbreitete sich über Haydns Verdienste, er führte seine Werke an, und auf die Frage: ob Haydn zuzulassen wäre? entstand ein allgemeiner bejahender Zuruf. Die Doktoren bekleiden sich mit einer Halskrause und einem Mäntelchen, und in dieser Tracht zeigen sie sich drey Tage hindurch. „Ich hätte wol gewünscht, dass mich meine Wiener Bekannten in diesem Aufzuge gesehen hätten!“ Die Storace und einige andere musikalische Freunde winkten ihm vom Orchester zu. Den Tag nach der Wahl dirigirte Haydn die Musik. Sobald er sich zeigte, rief alles: Bravo Haydn! —“I thank you! antwortete er, indem er die Zipfel seines Mantelchens in die Höhe hielt. Das verursachte grossen Jubel. Dreyssig Jahre hatte Händel in England zugebracht, ohne dass ihm die Ehre, Doktor in Oxford zu werden, wiederfahren wäre. Es begegnete Haydn einigemale, dass Engländer zu ihm traten, ihn vom Kopf bis zu den Füssen anschauten, und mit dem Ausrufe: you are a great man (Sie sind ein grosser Mann) verliessen.

Haydn bekam in London eine runde elfenbeinerne Platte an einem blauen Bandchen mit: Professional-Concert 1791 auf der einen, und mit: Mr. Haydn auf der andern Seite, durch deren Vorweisung ihm der freye Eintritt in die Haupttheater gestattet war; eine Artigkeit, die ihm in Wien nie bewiesen wurde.

Er gewann durch einen dreyjährigen Aufenthalt in England gegen vier und zwanzig tausend Gulden, wovon ungefähr neun tausend für die Reise, seinen Unterhalt und die übrigen Kosten aufgingen. Er ertheilte mehreren Personen Unterricht im Klavierspielen, und jede Lektion wurde mit Einer Guinee bezahlt. „Da machte ich grosse Augen!“

Ein Lord führte ihn zu dem grossen Violinspieler Giardini. Sie standen im Vorzimmer, liessen sich melden, und hörten es sehr deutlich, dass Giardini dem Bedienten antwortete: „ich mag den deutschen Hund nicht kennen lernen.“ Der Lord war darüber ausserst aufgebracht, Haydn fand aber den Vorfall nur komisch, und er ging bald darauf in ein Konzert um Giardini spielen zu hören. Durch lange Praxis hatte er überhaupt gelernt, wie Musiker behandelt werden mussen, und daher gelang es ihm, durch viele Bescheidenheit, durch wohl angebrachtes Lob und sorgfältige Schonung des Künstlerstolzes das Gallimische Orchester so zu gewinnen, dass seine Kompositionen immer gut vorgetragen wurden.

Haydn wiederholte öfters, dass er in Deutschland erst von England aus berühmt geworden sey. Der Werth seiner Werke war anerkannt, aber jene lauten Huldigungen, welcher sich das überwiegende Talent sonst zu erfreuen hat, erfolgten erst spät. Selbst Joseph II. wurde nur während Seiner Reisen auf Haydn aufmerksam gemacht. Der Kaiser wollte seine Oper: la vera costanza, hören; durch Kabalen wurden aber die Rollen so schlecht besetzt, dass Haydn seine Partitur wieder zurücknahm. Er hatte indessen das Vergnügen, nach der Rückkehr von seiner ersten Reise aus England zu hören, dass ihm in seinem Geburtsorte Rohrau ein Monument gesetzt werde. Der Stifter desselben ist Karl Leonhard Graf von Harrach, der es in seinem geschmackvollen Garten zu Rohrau auf einem anmuthigen, ringsum von den Wellen der Leytha bespülten Hügel errichten liess *). Die Inschriften des Denkmals — eine viereckige Säule, worauf eine musikalische Trophee ruht — sind von dem Abt Denis. In dem langen Viereck der Hauptseite unterhalb der Trophee liest man folgenden, einer Haydnschen Komposition angepassten Vers:

Ihr holden Philomelen, belebet diesen Hayn,
und lasst durch tausend Kehlen dies Lied vereinigt seyn.

Die grosse tiefer stehende Tafel enthält die Worte:

DEM ANDENKEN
JOSEPHS HAYDN
DES UNSTERBLICHEN MEISTERS
DER TONKUNST,
DEM OHR UND HERZ
WETTEIFERND HULDIGEN
GEWIDMET
VON
KARL LEONHARD Gr. v. HARRACH
IM JAHR 1793.

Zur Linken steht auf der Flache unterhalb der Trophee, einer andern Komposition Haydns angepasst:

Ein Denkmalstein zu Haydns Ruhm
weiht diesen Platz zum Heiligthum,
und Harmonie klagt wehmuthsvoll.

Der tieferen Marmorplatte sind die Worte eingegraben:

ROHRAU
GAB IHM DAS LEBEN
IM JAHR 1732. DEN 1sten APR.
EUROPA
UNGETHEILTEN BEYFALL.

Anstatt des 1sten Aprils sollte der 31ste März als Haydns Geburtstag genannt seyn. Haydn unterliess nie, diese Berichtigung zu machen, wenn jemand das kleine in Holz geschnittene Modell des Monuments, welches in seinem Zimmer stand, betrachtete.

Vom Abt Denis ist auch folgender Vers, den eine Dame auf einen Lichtschirm, worauf sie Haydn bemahlte, stickte:

*) Die Abbildung desselben findet man auf der Beylage zu No. 23. des 2ten Jahrgangs dieser Zeitung.

Ihr staunt, dass Orpheus himmlischer Gesang
Einst Thränen aus den Augen roher Menschen zwang.
Bewundert unsern Zeitgenossen,
Durch den so oft der Edlen Thränen flossen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachricht.

München. Im July. Holnara, deutsche Oper in 3 Aufzügen, mit Musik von Hrn. Roeth (wurde gegeben den 9ten und 18 July).

So nennt sich das neue Kunstprodukt, das mit vielem Fleiss und Anstrengung komponirt, mit Geschmack und Einsicht vorgetragen, dem Beyfall des Publikums mit Zuversicht entgegensehen durfte. Hr. Roth, ein talentvoller Künstler, Mitglied des hiesigen Orchestere, hatte sich vor einiger Zeit durch ein sehr artiges Lied, das, in einem Opernettchen eingelegt, allgemein gefiel, ausgezeichnet. Wenn gleich der Uebergang von einem Liedchen zu einer grossen deutschen Oper etwas schnell, und einem Sprunge ähnlich ist, so erregt doch der feurige Künstler, der kühn über Abgründe hinübersetzet, über Klippen hinwegeilet, um sich auf den Höhen des Parnasses zu gekrönten Meistern der Kunst hinzustellen, unsere gerechte Bewunderung. Doch schwer ist es ihm, überall die Meynungen ungetheilt für sich zu haben. Und so sehr man auch erste Werke mit Schonung beurtheilen soll, indem sie ja ihrer Natur nach keine Meisterstücke seyn können, so oft erhebt sich auch schon da die nicht immer schonende Kritik, wäre es auch nur, um den Künstler aufmerksam auf sich selbst zu machen, und ihm einen schädlichen Wahn, als wäre er schon am Ziele, zu benehmen. Hr. Roth ist darin glücklicher, als viele andere seiner Kunstgenossen. Er hat bereits einen Lobredner gefunden, der sein Werk auf eine Art beurtheilet, die seinen lebhaftesten Erwartungen nichts mehr zu wünschen übrig lassen kann. Zwar, dass dieses öffentlich ausgesprochene Urtheil die Stimme des Publikums sey, wäre vielleicht zu bezweifeln. Als Meynung betrachtet, bleibe sie also von uns unangefochten. Nur veranlasst sie uns, ihr eine andere entgegenzusetzen. In einem Blatte, das ganz allein der musikalischen Kunst geweihet ist, darf so eine Erscheinung nicht ganz mit Stillschweigen übergangen werden, und wir glauben, ein von Ruhmliebe durchdrungener Künstler müsste es für Geringschätzung halten, wenn eben da, wo es Beruf ist, über seine Kunst zu sprechen, seiner gar nicht erwähnet wurde, indess er da, wo sie nur Nebensache ist, so dienstfertig, so zuvorkommend aufgenommen wird. Doch unbedingtes Lob, wie abschreckender Tadel, lag nie in dem Geiste dieser Blätter. Unser Künstler möge weder das eine erwarten, noch das andere scheuen. Nur einige Bemerkungen, aus dem Wesen der Kunst selbst hergenommen, aus langen Erfahrungen abgezogen, geben wir an. Sind sie gegründet, so wird der Künstler es in sich selbst fühlen, in wie fern sie auf sein Werk anwendbar sind. — Alle Musik der Menschen ging vom Gesang aus, ist eigentlich dieser Gesang selbst. Die griechische Hymne, das schottische Lied, die italienische Arie, sind sichtbar das nämliche, nur durch Klima, Organisation etc. modificirte Streben unserer Seele, in Tönen ihre Empfindungen darzustellen. Bald wurde dies Streben zur Kunst; denn nicht jeder Ton, nicht in jeder Verbindung, konnte die Aufmerksamkeit fesseln, konnte sich rein darstellen. Des Singers Sinnen ging bald dahin, den tief in seine Seele gelegten Trieb der Ordnung zu entwickeln. Heilig waren jedem Volke, die so mit Mühe, nach langen Erfahrungen gefundenen Gesangsweisen, und mit einer Art von strengem Eifer hielt man darauf, sie in ihrer ursprünglichen Reinheit und Schönheit zu erhalten. Die wenigen Ueberreste aus dem Zeitalter der Troubadours, und unserer Minnesänger, be-

sonders die schottischen Melodieen, deren noch viele vorhanden, sind (denken wir) unleugbare Beweise, dass dieser feine Sinn der Ordnung, dieser auf Natur und Menschenbildung tief gegründete Gesang, keiner Nation, selbst in der rauhern Periode ihrer Kultur, entgangen sey. Mit Scharfsinn eignete sich der kunstsinnige Italiener das Schöne des Gesanges, das er bey sich und andern entdeckte, an; er erfand, ordnete, er gab uns die Arie, mit dieser die Oper, und aus ihr entwickelte sich die neue europäische Musik, allmälich, aber sichern Schritts. Mit Besonnenheit hält er die lange gesuchten Formen, in welchen der Geist mit Klarheit sich ausdrücket, fest, und so wie dem Redner sein aus dem Alterthume ihm überlieferter Redeplan, wie dem Dichter sein Sylbenmaass, dem Maler seine Umrisse heilig sind: so ist es ihm sein Rhythmus, seine Cantilena, sein Metrum. Von ihm lernten andere Nationen. Etwas rauher, doch kühn und feurig, strömt der Gesang aus der Kehle des Franzosen; unveränderlich und geehrt ist ihm noch jetzt seine alte Form. Welche grosse Meister hat nicht Deutschland hervorgebracht — sie, die alle diese Gesangsformen nur durch eine glänzendere Begleitung erhoben, nie in ihrem Wesen gestöret haben: denn so enge sind sie mit unserm innern Sinne verbunden, dass wir den jugendlichen Ungestüm, der dieses durch Einfachheit, O dnung und Symmetrie in sich übereinkommende Tongebaude einreissen wollte, freundlich, von dem Vorhaben abzulassen — denn zu tief sind seine Fundamente gegründet — erinnern — und den Vandalen, der dazu sein Bravissimo hören liesse, nur bemitleiden müssten. —

Dass in jedem Kunstwerk Einheit herrschen, dass z. B. die Ode, wie das Epigramm, nur ein in seinen Theilen übereinstimmendes Ganze darstellen müsse, ist eine von den Kunstkennern aller Völker anerkannte Wahrheit. Es lehrt sie jedes Schulkompendium und die höchste Kunstphilosophie übereinstimmend. Sollte es in der Musik anders seyn? Sollte hier der menschliche Geist regellos in dem weiten Kunstall herumschwärmen können; sich wie eine Biene bald auf diese, bald auf jene Blume hinlagern, ohne jedoch, wie die Biene, den Honigbau zu vollenden? ? — Aber warum gefallt denn dieses Kunstwerk, jenes nicht; warum erhält sich dieses in ewigem Ruhm, und warum schwindet jenes nach einem kurzen, ephemerischen Daseyn in Vergessenheit dahin: wenn nicht deswegen, weil jenes den unveränderlichen, in unserm innern Wesen gegründeten Forderungen unsers Geistes Genüge leistet, das andere sie nicht kennet, und an denselben vorüber gehet? Wie sind die Worte: Rhythmus, Modulation, Melodie u. s. w. in unsere Musiksprache gekommen? Gewiss war die Sache vor dem Worte da, und nur das Bedürfnis, sich zu erklären, hatte sie erfunden. Wären auf einander gehaufte, an einander gereihte, doch nicht zu einem Ganzen übereinstimmende Harmonieen schon hinreichend, ein musikalisches Kunstwerk zu bilden: so müsste eine Arie, die in kurzem Zeitraum alle 24 Tonarten durchliefe, ein Lied, das für jede Note eine andere begleitende Harmonie hätte, den Zuhörer zur Begeisterung hinreissen. Doch sehen wir überall gerade das Gegentheil; und wollen wir durch unsere Kunst Menschen anziehen, auf Menschen wirken, so müssen wir wol auch das Gegentheil thun — mit denkender Sorgfalt den Plan unsers Werkes gründen, mit Weisheit den Gesang ordnen, mit Einsicht die Theile zu einem Ganzen bilden, kurz, wir müssen verstehen, eine erste Stimme zu machen, wie es die Meister unserer Kunst nennen, denn ohne diese Wissenschaft gleicht unsere Arbeit dem Chaos; ohne sie verlust uns Charakter, Verstandlichkeit und Ordnung; in ihr liegt das Wesen der Kunst, und sie unterscheidet den Künstler von dem Notenschreiber. —

Ob Hr. Roth, durch zu heftiges Feuer dahingerissen, sich über das, was ihm gewöhn-

lich scheinen mag, hinaussetzt, ob er, nach eigner Originalität strebend, sich das Ansehn des Neuen geben wollte, oder ob ihm das Innere der Kunst noch nicht ganz aufgethan — vermögen wir nicht zu entscheiden. Dass aber seine Musik von den aufgestellten Erfahrungsgrundsätzen gänzlich abweichet, wollen wir durch eine kurze Zergliederung der Ouvertüre allein schon zeigen, und wenn gleich, ohne Ansicht des Kunstwerkes selbst, dergleichen Beschreibungen immer etwas dunkel bleiben müssen, so glauben wir doch, dass es dem Kenner hinreichend seyn wird, ihm einen Begriff des Gesagten zu geben.

Ein Larghetto in H minor fängt an, schreitet in Harmonieen fort, und macht mit dem zehnten Takt die erste Kadenz in A minor. Con un più di moto stimmt hier die Flöte einen Gedanken an, dessen Rhythmus zwey Takte in sich schliesst. Der Gedanke wird hinauf-, heruntergerückt, so lange, bis nach einem stringendo il tempo das ganze Orchester mit Allegro in A dur einfällt. Doch auch hier verweilt der Künstler keineswegs lange, er eilt sogleich fort zu F, von da in B, und macht einen Schluss mit Decrescendo in D minor. Kleinere Solo's der Blasinstrumente schliessen sich an — ein neuer Gedanke, mit vorigem in gar keiner Verbindung, in zwey Takte eingeschlossen, guckt hervor — er ist in A dur. Zum zweytenmal tritt das volle Orchester ein; funfzig Takte rollen seine Harmonieen in einem Cyklus von Tonarten hin, die wir ihrer Vielheit wegen nicht beschreiben können. Es wird wieder stiller. Blasinstrumente spielen. Der zweyte Gedanke wird durch eine Wiederholung desselben zu einem Rhythmus von vier Takten. Er lässt sich hören 1) in B dur; gleich darauf 2) in G dur; 3) in C dur; 4) in A dur. Ein Decrescendo lässt uns hier ein wenig ruhen, um uns auf das Presto, eine Art von Stretto, wie man sie in Finalen gewohnt ist, vorzubereiten. Dieses Presto, ein ganz eigenes, für sich bestehendes Stück, endet die Ouvertüre in D dur.

Wer bemerkt nicht an dieser kurzen Auseinandersetzung das Planlose einer Kunstdarstellung, dem überall der bildende, denkende Geist mangelt? Und in dieser Manier ist das Ganze fortgesetzt. Das erste Singstück, die Introduzione, fängt mit einer Art Choral in H minor an, beym achten Takt tritt ein ganz anderer Gedanke in G dur ein, mit verschiedenen Uebergängen schwärmt er endlich in ein Allegro über, welches wieder eine Menge Tonarten durchläuft, und mit einem Stretto in D dur schliesst. — „Doch der Charakter dieser Oper, (Indianer, Wilde etc.) foderte eine Behandlung, die auch das Wilde, das Seltene ausdrückt.“ Wir glauben nicht, dass Jemand im Ernst diese Bemerkung machen könne. In einem Kunstwerk muss doch wol auch das Wilde, ja das Groteske, mit Plan, in den Gränzen der Kunst dargestellt werden, und der Schauspieler, der auf der Bühne einen Betrunkenen darstellt, muss, wie jeder weiss, sehr nüchtern seyn. — Ohne übrigens der zu vielen, zu häufigen, so oft gehörten Modecadenzen, die, ohngeachtet der vielen Ruhepunkte, doch keine Ruhe bewirken, ohne des gänzlichen Mangels an sangbaren Melodieen zu erwähnen, schliessen wir unsere Bemerkungen über Holnara. Nur die Achtung, die wir für den vielversprechenden Künstler haben, veranlasste uns länger, als gewöhnlich, dabey zu verweilen. Ihn wird weder unbedingtes Lob, noch ungegründeter Tadel auf der betretenen, ehrenvollen Bahn irreleiten. Er wird es in sich selbst fühlen, was an beyden sein Nachdenken zu beschäftigen werth ist, und seine künftigen Werke, denen wir mit Vergnügen entgegensehen, werden zeigen, in wiefern er über seine Kunst nachdenket, und so durch weitere Ausbildung seines Geschmacks, oder durch Verharren in demselben, diesem oder jenem Urtheile beytritt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten August. Nº. 45. 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Fortsetzung.)

Haydns Lage wurde durch die in England gemachten Ersparnisse gemächlicher, als zuvor. Er kaufte sich in Gumpendorf, einer Vorstadt Wiens, nahe an der Mariahülfer Linie das Haus No. 73. in der unteren Steingasse, nebst dem daran stossenden, gegen dreyssig Schritte breiten und langen Gärtchen. Vielleicht wallfahrtet noch mancher Kunstfreund zu einer Wohnung, die der Genius der Harmonie durch seine Gegenwart so oft verherrlichet hatte. Hier war es auch, wo Haydn die Oratorien: die Schöpfung und die Jahreszeiten, komponirte, zwey Werke, die seinem Ruhm die Krone aufsetzten.

Die erste Idee zu dem Oratorium: die Schöpfung, gehört einem Engländer, Namens Lidley, und Haydn sollte Lidleys Text für Salomo komponiren. Er sah aber bald, dass er zu diesem Unternehmen die englische Sprache nicht genug verstünde; der Text war auch so lang, dass das Oratorium gegen vier Stunden gedauert haben würde. Haydn nahm indessen den Text mit sich nach Deutschland; er zeigte ihn dem Baron van Swieten, dem kaiserl. Bibliothekar in Wien, und dieser richtete ihn so ein, wie er jetzt ist. Salomo wollte Haydn darüber einen Process machen, Haydn stellte ihm aber vor, dass er nur Lidleys Idee, und nicht seine Worte benützt habe, Lidley war auch schon todt, und so wurde die Sache unterdrückt. Mit van Swieten war Haydn schon längst bekannt. „Er unterstützte mich zuweilen mit ein paar Dukaten, und schenkte mir auch einen bequemen Reisewagen zur zweyten Reise nach England.“ Bey Swieten kamen ehedem der Violinist Starzer und der Lautenist Kohaut öfters zusammen, um Haydnsche Musik aufzuführen, und dort wurden auch abwechslungsweise unter Haydns und Mozarts Direktion Händelsche Kompositionen öfters gegeben. Swieten selbst hatte acht Symphonieen komponirt; „sie waren so steif, wie er selbst;“ und Swieten war beständiger Sekretair einer musikalischen Gesellschaft in Wien, deren Mitglieder (die Fürsten Lichtenstein, Esterhazy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Auersberg, Kinsky, Lichnowsky, Trautmannsdorf, Sinzendorf, die Grafen Czernin, Harrach, Erdody, Aponi, Fries) jährlich einige Akademieen zu veranstalten pflegten. Nur klassische Kompositionen wurden in diesen Akademieen aufgeführt, und für sie war auch das Oratorium: die Schöpfung, bestimmt.

Haydn komponirte die Schöpfung im Jahr 1797, also im fünf und sechszigsten Jahre seines Alters, mit einem Feuer, welches sonst nur die Brust des Jünglings zu beleben pflegt. Ich hatte das Glück, ein Zeuge der tiefen Rührung und des lebhaftesten Enthusiasmus zu seyn, welche mehrere Aufführungen dieses Oratoriums unter Haydns eigener Direktion bey allen Zuhörern bewirkten. Haydn gestand mir auch, dass er die Empfindungen nicht zu schildern vermöge, von denen er

durchdrungen gewesen sey, wenn die Ausführung ganz seinen Wünschen entsprach, und die Zuhörer in der grössten Stille auf jeden Ton lauschten. „Bald war ich eiskalt am ganzen Leibe, bald überfiel mich eine glühende Hitze, und ich befürchtete mehr als einmal, plötzlich vom Schlage gerührt zu werden.“

Die leipsiger musikalische Zeitung lieferte eine eben so gründliche, als passende Beurtheilung des Oratoriums: die Schöpfung. Swieten und Haydn versicherten mir, dass dieser Recensent ihnen ganz aus der Seele geschrieben habe, und dass sie nicht im Stande wären, die Empfindungen, von denen sie bey der Dichtung des Textes und der Musik erfüllt waren, treffender auszudrücken.

Wielands Muse besang das Lob der Haydnschen Schöpfung in folgenden Versen, die dem Tonkünstler viele Freude machten:

Wie strömt dein wogender Gesang
In unsre Herzen ein! wir sehen
Der Schöpfung mächtgen Gang,
Den Hauch des Herrn auf dem Gewässer wehen,
Jetzt durch ein blizend Wort das erste Licht entstehen,
Und die Gestirne sich durch ihre Bahnen drehen;
Wie Baum und Pflanze wird, wie sich der Berg
erhebt,
Und froh des Lebens sich die jungen Thiere regen.
Der Donner rollet uns entgegen;
Der Regen säuselt, jedes Wesen strebt
Ins Daseyn; und bestimmt, des Schöpfers Werk zu
krönen,
Sehn wir das erste Paar geführt von deinen Tönen.
O jedes Hochgefühl, das in dem Herzen schlief,
Ist wach! wer rufet nicht: wie schön ist diese Erde!
Und schöner, nun ihr Herr auch Dich ins Daseyn rief,
Auf dass sein Werk vollendet werde.

Haydns Wohlstand erhielt durch das Oratorium: die Schöpfung, einen nicht unbedeutenden Zuwachs. Die oben erwähnte musikalische Gesellschaft machte ihm ein Geschenk von fünfhundert Dukaten; ein Benefiz-Konzert und der Selbst-Verlag der Partitur trugen ihm gegen zwölf tausend Gulden ein. Die Platten der Partitur sind ein Eigenthum der Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipsig.

Der ungemeine Beyfall, womit das Oratorium: die Schöpfung, überall aufgenommen wurde, veranlasste den Baron van Swieten, die Jahreszeiten nach Thomson zu bearbeiten, und dieses Gedicht zu gleichem Zweck, wie die Schöpfung, durch Haydn in Musik setzen zu lassen.

Baron Swieten, damals gegen siebenzig Jahre alt, war ein Mann, der sich für Künste und Wissenschaften interessirte, und dessen Urtheil in dem Zirkel der Grossen, worin er lebte, von vielem Gewichte war. Die Regeln, nach welchen Werke des Geschmacks zu beurtheilen sind, waren ihm nicht fremd; aber bey seinen eigenen Produkten verfiel er in alle Mangel und Fehler, die er an Andern strenge getadelt haben würde. Das Beste an seinen Gedichten war nicht das, was er aussprach, sondern was er sich dabey dachte, und es war zu verwundern, in seinen Arbeiten keine von den Schönheiten zu finden, wodurch sie doch, seiner Absicht und seinem Gefühle gemäs, sich hätten auszeichnen sollen.

Haydn beklagte sich oft bitterlich über den unpoetischen Text der Jahreszeiten, und wie schwer es ihm werde, sich durch das „Heyssa, Hopssa, es lebe der Wein! es lebe das Fass, das ihn verwahrt! es lebe der Krug, woraus er fliesst!“ u. d. m. in Begeisterung zu versetzen. Als er an die Stelle kam: „O Fleiss, o edler Fleiss, von dir kommt alles Heil!“ bemerkte er, dass er sein ganzes Leben hindurch ein fleissiger Mann gewesen, aber dass es ihm nie eingefallen sey, den Fleiss in Noten zu bringen. Haydn schrieb der Anstrengung, die ihn die Komposition der Jahreszeiten kostete, seine seit dieser Zeit immer zunehmende Schwäche zu. Er wurde kurz nach Beendigung der Arbeit von einem Kopffieber befallen, und damals schilderte er es als seine grösste Marter, dass

seine Phantasie unaufhörlich mit Noten und Musik beschäftiget sey.

War es einmal beschlossen, einen Text dieser Art in Musik zu setzen, so hat Haydn dabey gewiss alles Mögliche geleistet, und nur einem genialischen Tonsetzer konnte es gelingen, das Widerstrebende des Stoffes durch eine so anziehende Hülle weniger auffallend zu machen. Empfindungen, in matter, oft gemeiner Prose angedeutet, sind hier durch den Zauber der musikalischen Poesie wirklich veredelt und idealisirt. Im Frühjahr von 1801 wurde dieses Werk zum Erstenmale unter Haydns eigener Direktion im fürstl. Schwarzenbergischen Palast zu Wien mit dem ungetheiltesten Beyfall aufgeführt. Um der Mühe des Selbstverlags überhoben zu seyn, trat Haydn die Partitur der Jahreszeiten an die Breitkopf und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig gegen die Summe von tausend Dukaten ab.

Man hat in der Schöpfung und in den Jahreszeiten die Malereyen äusserer Gegenstände als dem Wesen der Musik, welche ihrer Natur nach subjektiv und nicht objektiv ist, getadelt, und sie sind allerdings nicht unbedingt zur Nachahmung zu empfehlen. Neben so vielem Vortrefflichen sind aber solche Stellen nur leichte Flecken, und Haydn selbst legte wenig Werth darauf. Als er in der Correktur des Klavierauszuges der Jahreszeiten das Froschgeschrey zu stark ausgedrückt fand, bemerkte er: diese Stelle gehöre eigentlich Grétry an, und Baron van Swieten habe sie so verlangt; mit dem ganzen Orchester verschwinde dieser gemeine Gedanke gar bald, aber im Klavierauszuge könne er nicht bestehen.

Im August-Monat des Jahrs 1801 erhielt Haydn einen höchst schmeichelhaften Beweis von der ehrenvollen Aufnahme des Oratoriums: der Schöpfung, in Paris. Die vereinigten Tonkünstler der grossen Oper in dieser Hauptstadt überschickten ihm eine grosse goldne Medaille, von N. Gateaux gestochen, die auf der einen Seite Haydns nicht unähnliches Brustbild darstellt, und auf der andern eine Leyer von antiker Form zeigt, über welcher eine Sternenkrone schwebt. Die Umschrift heisst: Hommage à Haydn, par les Musiciens, qui ont exécuté l'Oratorio de la Création du Monde au théatre des Arts l'an IX. de la République Françoise ou MDCCC. Die Medaille war mit folgendem Schreiben begleitet:

De Paris ce 1 Thermidor an 9 de la République Françoise.

Les artistes François réunis au théatre des arts, pour exécuter l'immortel ouvrage de la Création du Monde composé par le célèbre Haydn, pénétrés d'une juste admiration pour son génie, le supplient de recévoir ici l'hommage du respect, de l'enthousiasme, qu'il leur inspire, et la medaille qu'ils ont fait frapper en son honneur. Il ne se passe pas une année qu'une nouvelle production de ce compositeur sublime ne vienne enchanter les Artistes, éclairer leurs travaux, ajouter aux progrès de l'art, étendre encore les routes immenses de l'harmonie, et prouver, qu'elles n'ont point de bornes, en suivant les traces lumineuses, dont Haydn embellit le présent et sait enrichir l'avenir; mais l'imposante conception de l'Oratorio surpasse encore, s'il est possible, tout ce que ce savant compositeur avoit offert jusqu'ici à l'Europe étonnée. En imitant dans cet ouvrage les feux de la lumière, Haydn a paru se peindre lui même, et nous prouver à tous, que son nom brilleroit aussi long tems que l'astre dont il semble avoir emprunté les rayons.

Si nous admirons ici l'art et le talent, avec lequel le citoyen Gateaux a si bien rempli nos intentions, en gravant la medaille, que nous offrons à Haydn, nous devons rendre hommage aussi à la noblesse des sentimens,

avec lesquels il s'est contenté pour son ouvrage de la simple gloire, qu'il récueille aujourdhui.

Rey, chef de l'orchestre du théatre des arts. Segur le jeune. Auvray. Fr. Rousseau. Xavier. Rey 3me. Saillar. etc. etc. in allem ein hundert und zwey und vierzig Unterschriften.

(Uebersetzung: Die französischen Tonkünstler, welche sich im grossen Operntheater versammelt haben, um das unsterbliche Werk, die Schöpfung, von der Komposition des berühmten Haydn aufzuführen, bitten Ihn, durchdrungen von gerechter Bewunderung seines Genies, hier die Huldigung der Ehrfurcht, des Enthusiasmus, welche er ihnen einflösst, und die Medaille zu empfangen, welche sie Ihm zu Ehren haben schlagen lassen. Es vergeht kein Jahr, ohne dass ein neues Produkt dieses erhabenen Tonsetzers die Künstler entzücke, Licht über ihre Arbeiten verbreite, die Kunst vervollkommne, das unermessliche Feld der Harmonie erweitere, und beweise, dass es gränzenlos sey, wenn man sich an den lichtvollen Pfad hält, worauf Haydn die Gegenwart verschönert, und die Zukunft zu bereichern weiss; und dennoch übertrifft, wenn es möglich ist, die erhabene Ausführung des Oratoriums alles, was dieser gelehrte Tonsetzer bis jetzt dem erstaunten Europa geliefert hat.

Wenn Haydn in diesem Werke den Glanz des Lichtes nachahmt, so schien er sich selbst zu malen, und uns alle zu überzeugen, dass sein Name eben so lange glänzen würde, als das Gestirn, dessen Strahlen er zu entlehnen schien.

Indem wir in dem Stiche der Medaille, welche wir Haydn darbringen, die Kunst und das Talent bewundern, womit der Bürger Gateaux unserer Absicht so gut entsprochen hat, so müssen wir zugleich seiner edlen Gesinnung Gerechtigkeit wiederfahren lassen, da ihm der Ruhm, den er jetzt einerndtet, statt alles Lohnes genügte). — Nun folgen die Unterschriften.

Von dem französischen National-Institut, von dem Konservatorium der Musik, von dem Liebhaber-Konzert, und von der Société Academique des enfans d'Apollon in Paris, wurde Haydn gleichfalls als auswärtiges Mitglied erwählt, und mit Medaillen beehrt.

In einem Briefe aus Weimar vom 8ten Febr 1809 schrieb Hr. v. Kotzebue an Haydn, dass, um seinem vaterländischen Schauspiel, die Hussiten in Naumburg, den möglichsten Werth zu geben, er jeden Chor einzeln von einem unserer besten Meister (Weber, Reichardt, Danzi, Schuster, Vogler etc.) in Musik gesetzet wünschte, und er bitte daher Haydn, den Schlusschor des ersten Aufzugs zu übernehmen. Haydn antwortete, dass er als ein siebenzigjähriger, immer kränklicher Knabe sich nicht getraue, mit jenen grossen Meistern einen Wettstreit zu bestehen, in welchem er leicht unterliegen könnte.

In der That wurde auch seine Gesundheit vom Jahr 1802 an immer schwankender. Er musste sich ein ganz leicht zu behandelndes Klavier zu seinen Kompositionen anschaffen, weil das Spiel auf einem alten Fortepiano, dessen er sich viele Jahre bedient hatte, seine Nerven schon zu sehr anstrengte. Von Zeit zu Zeit verursachte ihm auch ein langst eingewurzeltes Uebel mancherley Beschwerden. Haydn litt nämlich an einem Polyp in der Nase, den ihm, wenn er sich tiefer senkte und die Respiration zu hemmen drohte, ein Wundarzt aus dem Orden der barmherzigen Brüder, in Eisenstadt, innerhalb dreyzig Jahren dreymal unterbunden, und dadurch immer auf geraume Zeit unschädlich gemacht hatte. Der berühmte Hunter in London, in dessen Familie Haydn wohl bekannt war, erbot sich, dieses Uebel von Grund aus zu heilen; allein die Operation unterblieb, weil Haydns Abreise aus England sich zufälliger Weise beschleunigte, u. besonders, weil Haydn davon schlimme Folgen befürchtete. „Ich

muss den Kerl nun schon unter der Erde verfaulen lassen, pflegte er zu sagen; auch meine Mutter litt an diesem Uebel, ohne dass es ihr den Tod zugezogen hätte."

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Trois Sonates et trois Fugues pour le Pianoforte, dans le Style de Haydn, Mozart et Clementi, ded. à Mdm. de Montherot et comp. par Charles Dumonchau. Oeuvr. 5o. à Paris, chez Duhan. (Pr. 9 Francs.)

Wir haben schon vor etwa zwey Jahren die Leser auf Hrn. D., als auf einen der sehr wenigen jungen französischen Komponisten, die mit Talent tieferes Studium ihrer Kunst und Beharrlichkeit in der Ausarbeitung ihrer Werke verbinden, aufmerksam machen können; und diese, seine neueste Komposition bestätigt unser günstiges Urtheil und unsere betrachtlichen Erwartungen von ihm noch mehr, als jenes frühere, was uns zu beyden veranlasste. Durch den Werth dieses Werks und durch den besondern Zweck desselben finden wir uns veranlasst, etwas länger dabey zu verweilen.

Was den letztern anlangt — Kompositionen im Styl jener drey grossen, und so ganz verschiedenen Meister zu liefern — so siehet Jedermann, dass er ehrenwerth ist, und es schon seyn würde, wenn die Ausführung auch weniger gelungen wäre, als sie es im Ganzen doch wirklich ist. Im Styl dieses oder jenes Künstlers arbeiten, ist nämlich etwas ganz anders, als dieses und jenes seiner Werke, oder auch diese und jene Einzelnheit desselben nachahmen. Dies ist leicht und gewöhnlich, jenes schwer und (unter Musikern, wenigstens mit klarem Bewusstseyn) selten genug. Dies wird immer als Beweis von untergeordneten Fähigkeiten und Mangel an Eigenthümlichkeit angenommen werden können; jenes verträgt sich (in der Idee und in der Praxis) mit wahrer Originalität, zeugt von Geist, von guter Einsicht, und von überlegtem, wohlgeordnetem Streben. Oder wollen wir dem Musiker verwehren, was wir z. B. dem Maler so gern zugestehn? wollen wir jenem zum Nachtheil rechnen, was wir an diesem rühmen? Dass voreilige, hochfahrende, übermüthige Kritiker seit einigen Decennien mit den meisten Dichtern in Deutschland also verfahren; dass sie Nachahmen des Einzelnen und Zufälligen mit Arbeiten im Sinn und Styl vorzüglicher Muster vermengen, beydes in einen Topf werfen, und es, bey angelegtem eigenen Strohfeuer so lange durch einander quirlen, bis sie ihren nassen, widrigen Dunst daraus ziehen können: das wissen wir wol; wir wissen aber auch, dass dies eben so unverständig und ungerecht, als viel Gutes erstickend und dem fernern Anbau der von grossen Genies entdeckten neuen Welten höchst nachtheilig ist — wenn wir auch noch nicht erwähnen wollen, dass durch solches Verfahren gar mancher gute Kopf gleichsam nothgedrungen aus seiner Individualität hinaus und wol bis zur verkehrten Karikatur getrieben wird, damit er nur auch jenen Eilfertigen neu erscheine und sie in den wenigen, berühmtesten Heroen, die sie allein etwas näher kennen, nicht etwa eine Aehnlichkeit finden und zu proklamiren bekommen.

Das sey denn ferne von uns! Im Gegentheil rathen wir allen jungen — ja auch den nichtjungen Komponisten, wenn sich diese nämlich noch wollen rathen lassen — öfters im Styl anderer, wirklich grosser Meister zu schreiben. Sie dürfen nicht befürchten dadurch an ihrer Eigenthümlichkeit zu verlieren, wenn sie nur nicht blos und immerfort in die Seele Anderer arbeiten — was sie aber auch weder können, noch mögen, wenn ihnen wahre Eigenthümlichkeit verliehen ist; sie

werden vielmehr dadurch Wenigstens folgende Vortheile verlangen: nähere, weitere und tiefere Einsicht in ihre Kunst überhaupt; Vielseitigkeit des Sinnes und Geschmacks; Fähigkeit, mit Besonnenheit zu arbeiten; Sicherheit im Styl; und Freyheit in der Anwendung einer grossen Menge der Kunstmittel, die ihnen sonst unbekannt geblieben oder die doch ganz gewiss nicht unter ihre Botmässigkeit gekommen wären. Nur vergessen sie dabey ja den grossen, wesentlichen Unterschied des Nachahmens des Einzelnen und Zufälligen, und des Arbeitens im Sinn und Styl des Andern nicht; und die Arbeiten, welche sie auf diesem Wege zu Stande gebracht, prüfen sie erst aufs genaueste, ob sie auch an und für sich (nicht blos als Studien) Werke von Werth sind, ehe sie sie öffentlich bekannt machen — denn nur im letztern Falle gehören dieselben der Welt an, sonst blos das, was durch sie errungen worden ist und dann ohne äussere Rücksicht von selbst in die freyen Erzeugnisse des Geistes und Talents überfliesst.

Wird man uns diese lange Abschweifung vergeben? Wenigstens hat Hr. D. durch dies Werk sie in allen ihren Hauptpunkten veranlasst. Er hat, wie jedermann siehet, seine Vorbilder würdig genug gewählt; er hat den von uns hier mehrmals namhaft gemachten Unterschied im Ganzen treulich beobachtet; er hat Stücke auf diesem Wege zu Stande gebracht, die auch an und für sich selbst gewiss Wohlgefallen erregen und Beyfall finden werden.

* Die erste Sonate, in Haydns Weise, enthält: Allegro, Andante, Fuge und Rondo. Im Ganzen scheint Hr. D. sich sein Bild von Haydns (als Klavier-Komponisten) Styl und Weise weniger aus dessen spätern Werken für dies Instrument, z. B. den Trios aus London, den Variationen aus F moll etc. abstrahirt zu haben, als aus den frühen, besonders aus den bekannten Sonaten mit Begleitung der Violin und des Violoncells. Im ersten und zweyten Satze ist es vornämlich auf heitere, gefällige, überall vorherrschende Melodieen abgesehen, welche sehr natürlich und fliessend zusammenhängen, übrigens aber mehr begleitet und nach verschiedenen Seiten hin angenehm gewendet, als eigentlich durchgeführt werden. Im zweyten Theile des ersten Satzes, bis zur Rückkehr des Anfangs, würde Haydn, auch früh, wahrscheinlich etwas tiefer in den harmonischen Theil der Kunst gegriffen haben. Die Stelle, S. 5. von oben, ist richtiger gedacht, als geschrieben. Das Ganze dieses Satzes (und auch der ganzen Sonate) rundet sich sehr gut ab. Das einfache, sehr gefällige, anspruchlose Andante, das Niemand ohne Vergnügen hören wird, trifft auch den Sinn jenes Meisters unverkennbar. Weit weniger ist dies der Fall mit der folgenden Fuge. Haydns Fugen zeichnen sich fast ohne Ausnahme aus durch Popularität der Erfindung und Anordnung, Natürlichkeit und trefflichen Fluss aller Stimmen, daher entstehende durchgängige Klarheit, und durch manche, wenn gleich nur wie nebenbey angebrachte, gelehrte Kunststücke. Hier hingegen ist die Stimmenführung nicht so natürlich und fliessend, als sie, selbst durch geringe Abänderungen, hätte werden können; schon vor Syst. 4. an wird für das Hauptthema zu wenig gethan; der dort eintretende Zwischensatz hat nicht genug Analogie mit dem Vorhergehenden, (wäre auch, bey einem so kurzen Stücke, besser ganz vermieden worden,) und statt dass sich nun, gegen das Ende, der Verf. durch Zusammendrängen der Ideen, tiefere Kunst der Kombination, und irgend eine kühne Wendung des Ganzen, (in welchem Letztern gerade Haydn meistens so überaus glücklich ist,) höher aufschwingen sollte, eilt er zu einem gewöhnlichen Schluss. Dagegen ist das folgende, ziemlich lang ausgeführte Rondo in jedem Betracht sehr zu rühmen. Erfindung der Ideen, Anordnung,

Verwebung und Benutzung derselben — mag man nun auf Charakter und Effekt, oder auf Wissenschaft und Regel, oder, wie es immer seyn sollte, auf beydes zugleich sehen — sind brav, sind ganz wie sie seyn wollen und seyn sollen. Wir sagen nicht zu viel, wenn wir behaupten, dies Rondo könnte, sogar auch was Laune und Individualität überhaupt anlangt, Haydn in der oben angegebnen Zeit selbst geschrieben, und zu jeder gebilliget haben.

Die zweyte Sonate, in Mozarts Styl, bildet ein weniger bestimmtes, weniger in sich selbst vollendetes Ganzes, als jene erste, wenn man dort die Fuge ausnimmt. Das erste, ernste und kräftige Allegro ist ein durchaus rühmenswerther Satz, denen am ähnlichsten, welche Mozart in seiner frühern Zeit in Wien schrieb und herausgab. Die Verbindung schöner Melodie mit Ernst und Würde im Charakter der Ausführung, was allerdings eine Hauptsache in Moz.s Werken dieser Art ist, trifft Hr. D. sehr gut, und sie kleidet ihn ungemein vortheilhaft. Hierauf folgt (wir müssen uns kurz zu fassen suchen!) eine Fuge, welche Hrn. D., als einem jungen Künstler, wirklich Ehre macht. Mozartisch ist sie zwar nicht — Moz. liebte kleinere, leichte Fugen gar nicht; er schrieb entweder keine Fugen, oder stattete sie mit allem Reichthum und aller Tiefe seines Geistes, wie seiner Gelehrsamkeit, aus: aber sie ist ein gut erfundenes, treu gehaltenes, und auch sehr vortheilhaft wirkendes Produkt. Sie könnte am passendsten mit den kleinern Fugen Händels für das Klavier verglichen werden, und würde bey dem Vergleich mit mancher unter denselben gewiss nicht verlieren. Desto weniger können wir die folgenden zehn Variationen über eine artige Ariette loben; nicht als ob sie geradezu verwerflich wären — wir gestehen vielmehr Hrn. D. zu, dass auch Mozart verschiedene Suiten kleiner Variat. geschrieben hat, die nicht bedeutender sind und nur hier und da einen einzelnen genialischen Zug enthalten: aber man muss doch einem Künstler nur in seinen bedeutendern Werken nacharbeiten, und nicht in solchen Gelegenheitsstückchen, die Moz. meistens aus Gefälligkeit für Damen, und auch wie diese sie eben wünschten und brauchen konnten, schrieb; und dann hätte Hr. D. lieber diese Kleinigkeit allein herausgeben, nicht aber sie dieser Sonate als Schlussatz beyfügen sollen. So wie sie den vorhergehenden Sätzen schadet, schaden diese ihr; das Ganze wird gestört und der Totaleffekt geschwächt. An sich, wir sagen es nochmals, sind jedoch auch diese kleinen Variat. nicht zu verachten; und im Einzelnen wüssten wir nichts daran auszusetzen, als dass Hr. D. die Coda so gewöhnlich und verbraucht dahin rauschen liess.

Ueber die dritte Sonate, nach *Clementi*, nehme Hr. D., wenn er unsre Anzeige lesen sollte, mit dem kurzen Geständnis vorlieb, dass uns die beyden Hauptsätze, der erste und der letzte, sehr wohlgefallen haben; dass wir in mehrern Haupt-Stellen des ersten wirklich einen angenehmen Widerschein von Clem.s Feuer, Kraft und Glanz, und im letzten manche originelle Wendungen gefunden haben, welche Cl.s Genius gut nachgebildet sind. (Nur die Seite 35, bis auf die letzte Zeile, ist zu gewöhnlich und schwach.) Beyde Sätze machen, auch abgesehen von ihrer speciellen Bestimmung, einen starken und angenehmen Effekt. In dem kurzen Andante entdecken wir nichts von jenes Meisters Geist und Styl; und die Fuge stehet der zur zweyten Sonate ebenfalls nach. Vergleichen können wir die letztere nicht, da wir keine Fugen von Clem. kennen.

Möge Hr. D. auf dem rühmlich betretenen Wege unverrückt fortgehen; möge er auch in dieser Anzeige unsre Achtung gegen seine Talente, wie gegen seinen Fleiss, und nebenbey auch einen Beleg finden, wie deutsche Kunstfreunde gegen Franzosen verfahren,

während nur allzuviele französische Kunstfreunde, (oder doch Journalisten,) übermüthig in Unwissenheit, das Gegentheil gegen Deutsche zu üben pflegen. —

Uebrigens lebt dieser junge Künstler seit einiger Zeit in Lyon, und geniesst dort einen allgemeinen Beyfall, als Komponist, als Virtuos auf dem Piano, und als Mensch. —

Die Sonaten sind für einigermassen geübte Spieler gar nicht schwer; sie liegen gut in der Hand und sind dem Instrumente durchgängig angemessen. Sie sind auch schön gestochen.

Kurze Anzeigen.

Trois Duos pour 2 Violons, comp. par A. Wranitzky. Op. 20. Offenbach, chez André. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Rec. bekennt dankbar, dass er diese drey Duos nicht nur das erstemal mit Vergnügen gespielt, sondern dass er auch mehrmals mit demselben Vergnügen zu ihnen zurückgekehrt sey; und eine nähere Bekanntschaft mit diesem Werke überzeugte ihn, dass es zu den bessern Arbeiten in dieser Art gehöre. Die Duetten sind durchaus gefällig, ohne doch ins Gewöhnliche oder Gemeine zu verfallen, welches in Arbeiten dieser Art kein geringes Lob ist. Jeder einzelne Satz hat seinen bestimmten, gut gehaltenen Charakter; die Gedanken hängen natürlich zusammen, und die Behandlung der beyden Stimmen gegen einander ist immer interessant und nicht selten kunstvoll, ohne doch jemals in ein steifes, pretiöses Wesen zu verfallen. Das zweyte dieser Duos, (A moll,) dessen erstes Allegro eben so ernsthaft als gefällig ist, worauf dann ein bedeutendes Thema mit sehr gut geschriebenen Variationen (Adagio cantabile, F dur) folgt, und das dann mit einem heitern alla Polacca in A moll und dur endigt, ist ein vorzüglich gelungenes Stück. Der Stich ist correkt und sauber.

Quintuor brillant pour Pianoforte, Hautbois, (ou Violon) Violon, Alto et Violoncelle, par Ant. Eberl. Oeuvr. 48. à Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Sollte E. wirklich dies Quintett, wie die Nummer angiebt, in seinen letzten Jahren geschrieben haben? Dann müsste er wol durch Rücksichten auf besondere Individuen, für die es zunächst bestimmt gewesen, sehr zurückgehalten, und durch diese Zurückhaltung auch geistig sehr beschränkt worden seyn: wenigstens kann Ref. dem Ganzen nichts abhören, als das sehr Gewöhnliche, nicht ungeschickt vertheilt und zusammengestellt. Das Werkchen ist leicht zu spielen.

Six Duos p. 2 Violons p. F. J. Wittenberg. Op. 1. à la Haye, chez Hummel et Fils. (Pr. 3 Fl.)

Wenn gleich der Titel nichts davon sagt, so ergiebt es sich doch auf den ersten Anblick dieser Duetten, dass sie für die ersten Anfänger bestimmt sind. Wen anders könnten diese kurzen, aus den allergewöhnlichsten Gedanken zusammengesetzten und kinderleichten Stückchen erfreuen, in denen dabey ein etwas veralteter Geschmack nicht zu verkennen ist? Für den angegebenen Zweck mögen sie gelten, wenn es gleich auch für diesen bessere Sachen in Menge giebt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten August. Nº. 46. 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Fortsetzung.)

Die Stunden, in welchen Haydn kein körperliches Leiden drückte, benützte er, um für Thomson in Edinburgh alte schottische Lieder, deren Melodie meistens grell und öfters widrig ist, zu bearbeiten, und für den heutigen Geschmack geniesbar zu machen. Auf Begehren seines Fürsten, der die Bekanntschaft des Generals Moreau und dessen Gemahlin in Paris machte, verfertigte Haydn im Jahr 1803 für letztere eine Klaviersonate, und er erhielt dafür von ihr ein sehr verbindliches Danksagungsschreiben. Haydn hat von dieser Sonate keine Abschrift behalten, und vielleicht kommt sie, wegen des bekannten Schicksals des Generals Moreau, nie in den Druck.

Um diese Zeit liess Haydn seine drey- und vierstimmigen Gesänge mit Begleitung eines Fortepiano bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erscheinen. In der Ueberzeugung, dass diese Arbeit das Urtheil der Kenner aushalten würde, schickte er ein Exemplar davon an die verwittwete Kaiserin von Russland, welcher er als Grossfürstin, während Ihrer Anwesenheit in Wien, das Glück hatte, einige Stunden Unterricht zu ertheilen. Die Kaiserin erwähnte dieses Umstandes in einem sehr gnadigen Antwortschreiben, und beschenkte Haydn mit einem kostbaren Ringe. Den Anfang des zehnten Gesanges, betitelt: der Greis,

Molto Adagio.

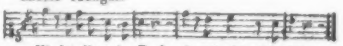

Hin ist alle meine Kraft, alt und schwach bin ich.

liess Haydn mit seinem Namen in Form einer Visitenkarte stechen, und an Freunde, die sich nach ihm erkundigten, vertheilen. Diese musikalische Visitenkarte beantwortete Hr. Maximilian Stadler in Wien sehr treffend in einem kleinen Duett *).

Da in den Konzerten, welche jährlich zur Unterstützung der Armen in Wien gegeben werden, meistens die Haydnschen Oratorien aufgeführt wurden, so hielt sich der Magistrat für verpflichtet, Haydns Bemühungen mit der grossen bürgerlichen Ehren-Medaille zu belohnen. Unter allen erhaltenen Auszeichnungen war diese für Haydn eine der schmeichelhaftesten, „denn ich dachte dabey an das: vox populi, vox Dei.“ Die Medaille war mit folgendem Schreiben begleitet:

Wohlgeborner,

Hochzuverehrender Herr!

Nach den vielen Beweisen der Menschenfreundlichkeit, mit welcher Ew. Wohlgeb. die bemitleidenswerthe Lage der verarmten alten Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx zu erleichtern mitgewirkt haben, fand sich die von höchsten Orten aufgestellte Bürger-

*) Man findet es in No. 37. des 9ten Jahrgangs dieser Zeitung.

spitals-Wirthschaftskommission veranlasst, hierorts dieses edelmüthige Benehmen vorstellig zu machen, und den Wunsch zu äussern, dass diese wohlthatigen Bemühungen nicht unbemerkt bleiben möchten.

In Erwägung nun, dass Sie, verehrungswürdigster Herr Doktor der Tonkunst, zu der Bewunderung für die Meisterwerke Ihres Genies, mit welchen Sie zu wiederholten malen unentgeldlich und in eigener Person die Direktion jener Kantaten übernahmen, durch welche so viele Herzen zum Wohlthun gestimmt, und den armen Bürgern zu St. Marx so ansehnliche Beytrage bewirkt wurden, ergreift der Magistrat dieser k. k. Haupt- und Residenz-Stadt Wien, der schon lange einer Gelegenheit entgegen sah, einem durch sein Talent unsterblichen, und bereits von allen gebildeten Nationen mit besonderen Ehren ausgezeichneten Mann, welcher die Vorzüge des Künstlers mit den Tugenden des Bürgers in thatige Verbindung setzt, diese Veranlassung, auf irgend eine Weise seine Achtung zu bezeugen.

Um aber auch in Ansehung dieses bleibenden Verdienstes nur den entferntesten Beweis zu geben, hat der Magistrat einstimmig beschlossen, Ew. Wohlgeb. gegenwartige zwolffache goldne Bürger-Medaille als ein geringes Merkmal des Dankgefühles der erquickten armen Bürger und Bürgerinnen zu St. Marx, deren Organ wir hiermit vorstellen, anzuschliessen.

Moge sie so lange an Ihrer Brust glänzen, als die Segenswünsche für Ihre Edelthat dankbaren Herzen entströmen werden; mögen Sie uns Gelegenheit an die Hand geben, die Beweise der ausgezeichneten Hochachtung zu vernehmen, womit wir verharren,

Ew. Wohlgeborn

bereitwilligste

Joseph Georg Hörl, k. k. N. Oester. Reg. Rath und Bürgermeister.

Stephan Edler von Wohlleben, k. k. Rath und Stadtoberkammerer in Wien.

J. h. Bapt. Franz, der Bürgerspitals-Wirthschafts-Commission Praeses.

Wien am 10ten May 1803.

Am 1sten Apr. 1804 wurde Haydn auch von dem Magistrat mit einem Ehrendiplom als Bürger in Wien beschenkt.

Haydn sagte zuweilen im Scherze, er wolle seine Titel mit goldenen Buchstaben auf eine schwarze Tafel schreiben, und vor seinem Hause aufhängen lassen. Die Tafel ware von ansehnlicher Grösse geworden, denn Haydn war Kapellmeister des Fursten Esterhazy (d. 19ten Marz 1760.) Mitglied der philharmonischen Akademie zu Modena (d. 14ten May 1760.) graduirter Doktor der Tonkunst zu Oxford (im Jahr 1793.) bestandiger Beysitzer der Musikalischen Wittwengesellschaft in Wien (d. 11ten Dec. 1797.) Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in Stockholm, (d. 5ten Sept. 1798.) der in Amsterdam, Felix meritis (d. 4ten May 1801.) Mitglied des National-Instituts in Paris (d. 5ten Nivose 1802.) Burger in Wien (d. 1ten Apr. 1804.) Ehren-Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Laibach (d. 14ten Jul. 1805.) und Mitglied der Société académique des enfans d'Apollon in Paris (d. 30sten Dec. 1807.)

Am 25sten Jul. 1808 erhielt Haydn durch den Kais. Russischen Botschafter, Fursten von Kurakin in Wien, eine goldne, zwey und viersig Dukaten schwere Medaille, welche die philharmonische Gesellschaft in Petersburg als einen Beweis ihrer Verehrung für Haydn schlagen liess. Auf der einen Seite der Medaille ist eine Læyer mit vier Saiten abgebildet, über derselben schweht, von einem Lorbeerkranze umschlungen, der Name: Haydn; unten steht 1802, das Stiftungsjahr der Petersburger philharmonischen Gesellschaft. Die

andere Seite der Medaille hat die Aufschrift: Societas Philharmonica Petropolitana Orpheo Redivivo; unten der Name des Gravours, Carl Leberecht F.

Dieses ehrenvolle Andenken war mit folgendem Schreiben begleitet:

Wohlgeborner Herr,

Höchstverehrter Herr Kapellmeister,

Die Vorsteher der hiesigen philharmonischen Gesellschaft eilen, sich eines Auftrages zu entledigen, den sie zu den angenehmsten und ehrenvollsten ihres Lebens rechnen. Sie sollen dem unsterblichen Schöpfer der erhabensten Tonstücke einen Beweis der unbegränzten Verehrung, die sie, wie jeden Freund der Musik, bey dem Namen Haydn durchglüht, aber auch zugleich einer Dankbarkeit überreichen, die selten gerechter, und nie aufrichtiger und gefühlter seyn kann.

Die philharmonische Gesellschaft ist ihre Entstehung dem menschenfreundlichen Eifer einiger Verehrer der Tonkunst schuldig; sie waren so glücklich, ihre kühnsten Wünsche bald und schöner, als sie kaum zu hoffen wagten, erfüllt zu sehen, und so entstand eine Verbindung, der schon jetzt eine nicht unbedeutende Anzahl von Wittwen ein kummerfreyes Alter verdankt, und die, von unserem menschenliebenden Kaiserhause und einem wohlthatigen Publikum grossmüthig unterstüzt, sich den schönsten Hoffnungen für die Zukunft überlassen darf.

Und diesen schönen Erfolg verdanken wir dem überall gefeyerten Meisterwerke der Tonkunst, wir verdanken ihn — Ihrer Schöpfung. Genehmigen Sie daher, ehrwürdiger Mann, das Opfer der gerechtesten und grössten Dankbarkeit, welches Ihnen diese Gesellschaft in beyfolgender Medaille darbringt. Empfangen Sie es mit der, allen grossen Mannern, und Ihnen so vorzüglich eigenen Gute, und schenken Sie für die Zukunft einer Anstalt Ihr Wohlwollen und Ihre Theilnahme, die Sie als Ihr Werk betrachten dürfen, und deren segenreiche Wirkungen auch Segnungen auf den heitern Abend Ihres zur Freude der Menschheit thätigen Lebens herabrufen. Wir unterzeichnen uns mit der innigsten Verehrung

Ew. Wohlgeborn

ergebenste Diener,

Georg Johann Berwald. Epmatz. H. Czervenka. Dan. Gottlob Bachmann. Johann Gottfried Hartmann.

St. Petersburg am 29ten May 1808.

Haydn hatte sich die sehr beträchtlichen Summen aufgezeichnet, welche theils in Wien, theils an andern Orten durch die Aufführung seiner Oratorien zum Besten der Armen eingegangen waren. „Es geschieht nicht aus Eitelkeit, aber die Welt darf wol wissen, dass ich kein unnützes Mitglied der Gesellschaft gewesen sey, und dass man durch die Musik auch Gutes stiften könne.“ Den Schluss seiner musikalischen Kompositionen macht das bey Breitkopf und Hartel in Leipzig erschienene und dem Grafen von Fries in Wien gewidmete 82ste (richtiger 85ste) Quartett:

Andante grazioso.

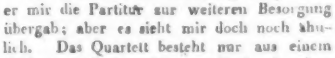

Es ist mein letztes Kind, sagte Haydn, als er mir die Partitur zur weiteren Besorgung übergab; aber es sieht mir doch noch ähnlich. Das Quartett besteht nur aus einem Andante und einem Menuet, die beyde schon im Jahr 1803 fertig waren. Haydn wartete bis ins Jahr 1806 auf Zunahme seiner Kräfte und auf eine günstige Stimmung, um noch ein Allegro hinzufügen zu können: aber umsonst; und daher ist, statt des fehlenden Stücks, die oben angeführte Visitenkarte abgedruckt worden, die aber aus Versehen als ein Canon betitelt ist.

Im Sommer 1806 wurde auch das kleine Klavier aus Haydns Wohnzimmer entfernt,

weil ihm der Arzt alle Anstrengung untersagte, und ihm jede Versuchung dazu benehmen wollte. Haydn fühlte selbst, wie nöthig es zur Erhaltung seiner Gesundheit sey, diesen Rath zu befolgen, denn wenn er sich von Zeit zu Zeit an sein englisches Fortepiano setzte, um zu phantasiren, so überfielen ihn Schwindel nach wenigen Minuten. „Nie hätte ich geglaubt, sagte er am 5ten Sept. 1807, dass ein Mensch so sehr zusammensinken könnte, als ich es jetzt an mir fühle; mein Gedächtnis ist dahin, ich habe an dem Klavier zuweilen noch gute Ideen, aber ich möchte weinen, dass ich nicht im Stande bin, sie nur zu wiederholen und aufzuschreiben."

Wie oft hätte man Haydn in den letzten Jahren seines Lebens die Worte Agamemnons an Nestor zurufen mögen:

Schwer drücket dich des Alters gemeinsame Last, O ihr Götter!
Dass dir ein Anderer trüg', und du ein Jüngling wiederjagtest!

Nur durch Ruhe, eine sorgfältige Pflege und strenge Gleichförmigkeit in seiner ganzen Tagesordnung konnte er den Rest seiner Kräfte fristen. Das Gehen wurde ihm beschwerlich, weil seine Beine angelaufen waren, und er kam oft Monate lang nicht aus einem Zimmer in das andre. Hier vertrieb er sich die Zeit durch Beten, durch Rückerinnerungen an seine frühere Periode, besonders an seinen Aufenthalt in England, durch Lesen der Zeitungen und Untersuchung der kleinen Hausrechnungen; in den langen Winterabenden unterhielt er sich mit seinen Nachbarn und Dienstboten über die Neuigkeiten des Tages, er spielte auch zuweilen Karten mit ihnen, und er belustigte sich an der Freude, die ihnen der Gewinn einiger Kreutzer verursachte.

Nach einen langen Zwischenraum war Haydn am 27sten März 1808 wieder in einer öffentlichen Versammlung sichtbar, um Dank und Verehrung für seine vieljährige künstlerische Wirksamkeit zu empfangen. Es war der Tag, wo eine Liebhabergesellschaft ihre Konzerte im Universitätssaale durch Aufführung der Schöpfung, mit dem italienischen Texte von Carpani, beschliessen wollte. Haydn wurde unter Trompeten- und Paukenschall, von vielen edlen Kunstfreunden Wiens begleitet, auf einem Lehnstuhl in die Mitte vor das Orchester gebracht. Zwischen seiner verehrten Fürstin Esterhazy und einigen Virtuosinnen sitzend, umringt von Künstlern, Schülern, Männern und Damen vom ersten Range und einer äusserst zahlreichen Gesellschaft aus den gebildeten Ständen, erhielt Haydn von allen, die sich ihm nähern konnten, die aufrichtigsten Beweise von hoher Achtung, von der zärtlichsten Sorgfalt für sein kraftloses Alter, und von der Freude, dass es ihm vergönnt war, noch diesen Tag zu erleben. Deutsche Stanzen von Collin und ein italienisches Sonnett von Carpani zu Haydns Lob wurden unter die Zuhörer vertheilt. Salieri hatte die Direktion der Musik übernommen, und die Ausführung war vortrefflich. Bey der unmerklich vorbereiteten, plötzlich überraschenden, und in den hellsten und glänzendsten Akkorden einherschreitenden Stelle: es ward Licht! brachen die Zuhörer, wie gewöhnlich in den lautesten Beyfall aus. Haydn machte eine Bewegung mit den Händen gen Himmel, und sagte: „es kommt von dort!" Aus Besorgnis, dass ein zu lang anhaltender Sturm von Empfindungen der Gesundheit des Greises gefährlich werden dürfte, liess er sich nach dem Schlusse des ersten Theils auf seinem Sitze wegtragen. Er verabschiedete sich mit thränendem Auge, und streckte die Hand segnend gegen das Orchester aus.

Collin singt von dieser Scene:

Laut hörte man des Lebewohles Tönen,
Geklatsch und Mitleidsruf zum Himmel dringen:
Er aber wandte seinen Blick nach oben,
Und dachte so sein volles Herz zu zwingen;
Doch aufgeregt will sich der Sturm nicht legen,
Und reisst ihn fort. Umsonst ist all sein Ringen.

die Knie sollte man vor Ihnen niederfallen! nur wie 'einem Wesen höherer Art sollte man sich Ihnen nähern! — Ach mein lieber Herr . . ., versetzte Haydn, reden Sie nicht so mit mir; sehen Sie mich als einen Mann an, dem Gott ein Talent und ein gutes Herz verliehen hat; höher treibe ich meine Ansprüche nicht. — Wissen Sie, was mich ärgert? fuhr . . . fort, als er sich im Zimmer umgesehen hatte. Sie sollten in dem prächtigsten Palast wohnen, Ihr Garten sollte zehnmal grösser seyn, Sie sollten mit sechs Pferden fahren, in den Zirkeln der Grossen leben. — „Alles dieses, versetzte Haydn, stimmt nicht mit meinen Wünschen überein; es ging mir in meiner Jugend sehr hart, und schon damals bemühete ich mich, so viel zu erwerben, um in meinen alten Tagen frey von Nahrungssorgen zu seyn. Das ist mir Gottlob gelungen; ich habe meine bequeme Wohnung, drey bis vier Gerichte zum Mittagessen, ein gutes Glaserl Wein, ich kann mich in feines Tuch kleiden, und wenn ich fahren will, so ist mir ein Miethwagen gut genug; ich bin mit Kaisern, Königen, und vielen grossen Herrn umgegangen, und habe manches Schmeichelhafte von ihnen gehört: aber auf einen vertraulichen Fuss will ich mit solchen Personen nicht leben, und ich halte mich lieber zu Leuten von meinem Stande."

Seiner niedrigen Herkunft, seiner armen Verwandten, die zum Theil Schuster, Bauern und andere gemeine Handarbeiter waren, schämte sich Haydn so wenig, dass er vielmehr selbst oft davon sprach. Von seinen eigenen Werken sagte er: „Sunt mala mixta bonis; es sind wohl und übel gerathene Kinder, und hier und da hat sich ein Wechselbalg eingeschlichen."

Niemand war auch geneigter, fremdem Verdienste Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, als Haydn. Von Emanuel Bach gestand er laut, das meiste, was er wisse, gelernt zu haben; eben so sprach er von Gluck, von Handel, und von seinen früheren Lehrern immer mit dankbarster Verehrung. „Wo Mozart ist, kann sich Haydn nicht zeigen!" so schrieb er, als man ihn zu gleicher Zeit mit Mozart nach Prag zur Krönung des Kaisers Leopolds II. berief, und er wiederholte mit tiefer Rührung und thränendem Auge: „Mozarts Verlust ist unersetzlich; sein Spiel am Klavier vergesse ich in meinem Leben nicht; das ging ans Herz!" Als Cherubini im März 1806 von Wien nach Paris zurückreiste, erbat er sich von Haydn eine seiner Original-Partituren. Haydn gab ihm die Partitur einer Symphonie, die in Paris besonders beliebt ist, und sagte ihm: „Erlauben Sie, dass ich mich Ihren musikalischen Vater, und Sie meinen Sohn nenne." Cherubini zerfloss in Thränen der Wehmuth.

Bey aller Bescheidenheit verkannte Haydn seinen eigenen Werth nicht. „Ich weiss es, pflegte er zu sagen, dass mir Gott einen Antheil verliehen hat, und erkenne es mit Dank; ich glaube auch, meine Schuldigkeit gethan, und der Welt durch meine Arbeiten genützt zu haben; mögen nun andere dasselbe thun!" Bey einer andern Veranlassung äusserte er: „wenn ein Meister ein oder zwey vorzügliche Werke geliefert habe, so sey sein Ruf gegründet; seine Schöpfung werde bleiben, und die Jahreszeiten gingen wol auch noch mit." Er las einst die Recension einer seiner Kompositionen, worin ihm eine falsche Quinte zur Last gelegt wurde; „die Herren dünken sich wol bey solchen Entdeckungen sehr weise; ach, wenn ich mich auf das Kritisiren legen wollte, wie vieles fände ich zu tadeln!" Er erzählte mir auch, dass er einst in Gegenwart von K. und Mozart eines seiner neuen Quartette aufführen liess, worin einige kühne Uebergänge vorkamen. „Das klingt fremd, sagte K. zu Mozart, hätten Sie wol so geschrieben?" Schwerlich, antwortete Mozart; aber wissen Sie auch warum? weil weder Sie noch ich auf diesen Einfall gekommen wären.

Haydn besass eine Cassette, die mit Dosen, Uhren, Ringen, Medaillen, und andern Geschenken gefüllt war, die er von Kaisern und Königen von Oesterreich, Russland, Preussen, Spanien, Frankreich und Neapel bekommen hatte. „Wenn mir das Leben zuweilen verdrusslich wird, so sehe ich das alles an, und es freut mich, in ganz Europa geehrt worden zu seyn.“

Als Lord Nelson durch Wien reiste, bat er sich eine abgenützte Feder aus, welche Haydn bey seinen Kompositionen gedient hatte, und er verehrte ihm dagegen seine Uhr. — Die Hrn. Maret, Soult und mehrere vornehme französische Offiziere, welche zu Ende des Jahrs 1805 in Wien waren, und ihn besuchten, liess Haydn ihre Namen in ein Buch einschreiben, und er sah es überhaupt in gesunden Tagen gern, wenn durchreisende Fremde zu ihm kamen.

Ich bezeigte ihm meine Verwunderung, dass er sich bey seiner Schwäche habe entschliessen können, am 27sten März 1808 der oben erwähnten Scene im Universitätssaale beyzuwohnen. Er antwortete: „Die Rücksicht auf meine Gesundheit konnte mich nicht abhalten; es ist nicht das Erstemal, dass Haydn Ehre wiederfährt, und ich wollte zeigen, dass ich dieses noch zu tragen fähig bin.“

Man hoffte, dass der im Jahr 1808 für verdienstvolle Oesterreicher gestiftete Leopoldsorden auch unter Künstler vertheilt werden würde, und gratulirte dazu Haydn im voraus. Diese Auszeichnung würde ihm viele Freude gemacht haben. „Es gabe alsdann einen Ritter Haydn, wie einst einen Ritter Gluck! nur ist es schade, dass ich keine Kinder habe, denen es nützen könnte!“ Dem Kaiser wollte er bey dieser Gelegenheit sagen: unter dem Vielen, das er geschrieben habe, sey ihm sein Lied: Gott erhalte Franz den Kaiser! noch immer eines der werthesten.

(Die Beschlüsse folgt.)

Kürze Notizen.

Se. Majestät, der König von Preussen, haben bey der Berliner Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften eine neue Stelle, und zwar für die Musik errichtet — wie es in der darüber ergangenen Kabinetsordre heisst: „wegen des grossen Einflusses der Musik auf Nationalbildung.“ Diese Stelle ist dem rühmlich bekannten Kunstkenner, Komponisten und Direktor der Singanstalt in Berlin, Hrn. Assessor Zelter, conferirt, und er sonach zum Professor der Musik ernannt worden. —

Die Kieler Universität hat dem berühmten Komponisten und Virtuosen, Hrn. B. Romberg, das Diplom, als Doktor der Musik übersandt.

Räthsel.

Mein Vaterland ist Yemens heil'ge Erde;
Ein frommer Mönch mich fand,
Als er vom Himmel bittend oft begehrte
Der Schlafes Widerstand.
Grün, weiss und gelb und braun sind meine Farben;
Mein Name tönt Musik.
Um mich zu haben will man lieber darben,
Und tragen Missgeschick.
Nimm weg von mir den Anfang und das Ende,
So springt heraus aus mir
Ein Wesen, frech, und listig, und behende,
Ein widrig's, doch beliebtes Thier.
Ich bin beliebt bey alt' und jungen Damen,
Auch mach' ich reich und arm.
In allen Zonen kennt man meinen Namen,
Allein mein Vaterland ist warm.
Und wann auch Friedrich einst, der grosse König,
Mir offne Fehde bot:
So thut mir dies doch weniger als wenig,
Ich leb' und er ist todt.

* * *

Bist du kein Oedipus und kannst des Räthsels Knoten
Nicht lösen: gehe zum Klavier,
Und spiele die verrätherischen Noten;
Sie sagen alles dir.

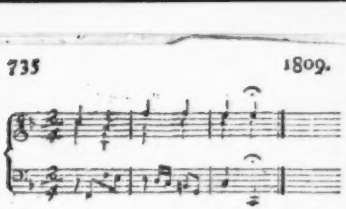

C. H. Schreyer.

Kurze Anzeigen.

1. *Variations pour le Pianoforte sur la Marche de l'opéra Aline* — — Oeuvr. 8.

2. *Variat. pour le Pianof. sur l'air de l'opéra Romeo's Giulietta* — — Oeuvr. 9.

3. *Variat. pour le Pianof. sur la Marche de l'opéra Raul Barbe-bleue* — — Oeuvr. 10.

4. *Variat. pour le Pianof. sur une pièce de Ballet les Espagnols* — — Oeuvr. 11.

5. *Variat. pour le Pianof. sur un air de l'opéra les deux Savoyards* — — Oeuvr. 12.

sämmtlich komponirt von F. A Neumann, und verlegt in Wien, bey Thadé Weigl.

In No. 14 dies. Zeit. vom jetzigen Jahrgange ist eine gleiche Reihe Variationen dieses Komponisten ausführlich angezeigt worden. Die hier genannten sind jenen sehr ähnlich: alle über interessante Themata geschrieben, alle angenehm, melodiös, nicht schwer, und doch ziemlich beschäftigend, auch durchaus dem Instrumente angemessen, behandelt; alle aber auch mit nur seltenen Spuren von Originalität des Geistes oder Reife der Kunst — mithin Musik, wie sie Jedermann ein- oder ein paarmal gern hört, zu welcher aber der, an das Bedeutende Gewöhnte schwerlich mehrmals zurückkehrt. Unter den hier angeführten Suiten haben uns Oeuvr. 8. und Oeuvr. 12. am besten gefallen.

1. *Prélude, suivi de 8 Variations pour 2 Pianofortes, sur la Marche favorite de l'opéra Raul, Barbe-Bleue, comp.* — — *par Ant. Eberl.* Oeuvr. 31., und

2. *Amusement pour le Pianoforte, comp.* — — *par Anton Eberl.* Oeuvr. 30. à Vienne, chez Thadé Weigl.

Nach dem, was erst seit kurzem in dieser Zeitung von Eb.s neuerer Klaviermusik ausführlich gesagt worden ist, kann von diesen beyden Werken die Anzeige genügen, dass sie allerdings unter die besten der kleinern gehören, welche E. geliefert hat, und dass sie den Beyfall, den manche grössere Stücke dieses Komponisten so reichlich gefunden haben, wenigstens eben so verdienen, als diese. Eb. macht hier weniger Ansprüche, erfüllet die gemachten, aber desto vollständiger; will nicht gelehrt scheinen, was ihm selten glückte, aber desto angenehmer, womit es ihm besser gelang. Gut vorgetragen wollen beyde Stücke seyn, und besonders mit Delikatesse und Kenntnis der Vortheile guter Instrumente; aber beträchtlich schwer ist der Vortrag beyder nicht.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten August. Nº. 47. 1809.

Biographische Notizen über Joseph Haydn, von Griesinger.

(Beschluss.)

Eine arglose Schalkheit, oder was die Britten Humour nennen, war ein Hauptzug in Haydns Charakter. Er entdeckte leicht und vorzugsweise die komische Seite eines Gegenstandes, und wer auch nur Eine Stunde mit ihm zugebracht hatte, musste es bemerken, dass der Geist der österreichischen National-Heiterkeit in ihm athme. In seinen Kompositionen zeigt sich diese Laune ganz auffallend, und besonders sind seine Allegro's und Rondeaux oft ganz darauf angelegt, den Zuhörer durch leichtfertige Wendungen des anscheinenden Ernstes in den höchsten Grad des Komischen, zu necken, und fast bis zur ausgelassenen Fröhlichkeit zu stimmen. Eben so ist die früher erwähnte Abschieds-Symphonie ein durchgeführter musikalischer Scherz.

Selbst körperliche Leiden konnten Haydns heitern Sinn selten ganz niederschlagen, und wenn man ihn auch anfangs verdrüsslich fand, und eben mit gepresstem Herzen Abschied nahm, so rief er wenigstens bey dem Weggehen noch: „viele Grüsse an alle schönen Weiber!“ oder irgend einen drolligen, mit seiner Lage kontrastirenden Einfall nach. Den Frauenzimmern hatte er immer etwas Artiges zu sagen; es ergötzte den alten Mann, wiewol ganz in den Schranken der Bescheidenheit, die Rolle eines verliebten Näschers mit ihnen zu spielen, und dann setzte er hinzu: „Ich hielt mich fünf Wochen auf dem Landgut des Banquier Brassy zwölf Meilen von London auf. NB. Hr. Brassy fluchte einst, dass es ihm zu wohl auf dieser Welt ginge.“

Hier mögen noch einige muntere Anekdoten stehen, die Haydn in sein Tagebuch über England eingetragen hatte:

Als in einem grossen Konzert eben das erste Stück aufgeführt werden sollte, schrie der Paukenschlager laut dem Direktor zu, er möchte einen Augenblick warten, weil seine Pauken noch nicht gestimmt wären; der Direktor, welcher nicht länger verziehen wollte, antwortete: er sollte nur transponiren.

„Ich hielt mich fünf Wochen auf dem Landgut des Banquier Brassy zwölf Meilen von London auf. NB. Hr. Brassy fluchte einst, dass es ihm zu wohl auf dieser Welt ginge.“

Smorfie d'un Virtuoso.

Als einst Tentucci in dem Lady's Concert seine Favorit-Arie sang, besann er sich eine Weile auf die Kadenz; während dieser Pause schrie der Nachtwächter aus vollem Halse: half part eleven o'clock. Alles gerieth in ein lautes Gelächter, und die Arie endigte. —

Haydn hielt in allem, was er that und was ihn umgab, viel auf Ordnung und Regelmässigkeit. Seine Zimmer waren immer reinlich und sauber, jedes Geräthe stand an seiner Stelle, und sogar auf dem Fortepiano lagen die Papiere und Noten nicht verworren unter einander. Er kleidete sich des Morgens gleich nach dem Aufstehen ganz an, so dass er nur Hut und Stock zu fodern brauchte, um überall sogleich erscheinen zu können; eine Gewohnheit, welche er sich in frü-

Fürst öfters unvermuthet zu sich rufen liess. Wenn er Besuche erwartete, so steckte er einen brillantenen Ring an den Finger, und schmückte sein Kleid mit dem rothen Bande, woran die Bürgermedaille getragen wird. Alle Abende sah er seine Wirthschaftsrechnungen selbst durch, „damit meine Leute nicht aus den Schranken treten.“ Ihm, der bey aller Anstrengung und Fleiss doch nur in seinem hohen Alter zu einiger Wohlhabenheit gelangt war, schien überflüssiger Aufwand eine Thorheit. Er hatte wenig Bedürfnisse, eine einfache Lebensweise war ihm von Jugend an zur andern Natur geworden, und er setzte eine Ehre darein, seine Ausgaben immer nach seiner Einnahme zu beschranken. Mit den Sparpfennigen unterstützte er seine Blutsfreunde. Seinem Bruder Michael in Salzburg (gestorben den 8ten Aug. 1806.) hatten die Franzosen im Jahr 1800 seine wenige Baarschaft und zwey silberne Uhren genommen. Haydn schickte ihm dafür eine goldne Uhr und Dose, und versprach auch Geld, sobald seine Interessen einlaufen würden. Einem andern Bruder, der noch im 60sten Jahr als Tenorist bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle in Eisenstadt angestellt war, gab er fünf und zwanzig Jahre hindurch einen Beytrag zu einer Reise ins Bad nach Baden. „Ich lebe weniger für mich, hörte ich ihn einst sagen, als für meine armen Verwandten, denen ich nach meinem Tode etwas zu hinterlassen wünschte. Heute hat mich ein Schuster, der meine Nichte, eine Wittwe mit vier Kindern, heyrathen will, um ein Kapital von tausend Gulden angesprochen; ich habe es ihm zugesagt; wollte ich grösser leben, als ich es gewohnt bin, so wäre mir das nicht möglich.“ In seinem Testamente waren alle Nachkommen seiner Geschwister bedacht; seiner Wärterin und seinem Bedienten, dem Sohn eines Notenschreibers bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle, der ihm seit achtzehn Jahren diente, war ein einjähriger Gehalt und eine lebenslängliche Pension ausgesetzt.

Haydns ästhetischer Charakter war das Werk einer glücklichen Naturgabe und des anhaltenden Studiums. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den grossen Künstler nicht geahnet, und die Bemerkung Kants, „dass der Urheber eines Produkts, welches er dem Genie verdankt, selbst nicht wisse, wie sich in ihm die Ideen dazu herbey finden, auch es nicht in seiner Gewalt habe, dergleichen nach Belieben oder planmässig auszudenken, und andern in Vorschriften mitzutheilen, die sie in den Stand setzten, gleichmässige Produkte hervorzubringen“, zeigte sich bey Haydn vollkommen bestätiget. Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach; nämlich: ein Tonstück soll haben einen fliessenden Gesang, zusammenhängende Ideen, keine Schnörkeleyen, nichts Ueberladenes, kein betäubendes Accompagnement u. dgl. m. Wie diesen Forderungen Genüge zu leisten sey? das, gab er selbst zu, lasse sich durch keine Regeln erlernen, und hänge blos von der natürlichen Anlage und von der Eingebung des innern Genius ab.

Man erzählte Haydn, dass Albrechtsberger alle Quarten aus dem reinsten Satze verbannt wissen wolle. „Was heisst das? erwiederte Haydn; die Kunst ist frey, und soll durch keine Handwerksfesseln beschränkt werden. Das Ohr, versteht sich ein gebildetes, muss entscheiden, und ich halte mich für befugt, wie irgend einer, hierin Gesetze zu geben. Solche Künsteleyen haben keinen Werth; ich wünschte lieber, dass es einer versuchte, einen wahrhaft neuen Menuet zu komponiren.“

Haydn dichtete seine Werke immer vor dem Klavier. „Ich setzte mich hin, fing an zu phantasiren, je nachdem mein Gemüth traurig oder fröhlich, ernst oder tändelnd gestimmt war. Hatte ich eine Idee erhascht, so ging mein ganzes Bestreben dahin, sie nach Regeln der Kunst gemäss auszuführen und zu souteniren. So suchte ich mir zu helfen, und

das ist es, was so vielen unserer neuen Komponisten fehlt; sie reihen ein Stückchen an das andere, sie brechen ab, wenn sie kaum angefangen haben: aber es bleibt auch nichts im Herzen sitzen, wenn man es angehört hat."

Er tadelte es auch, dass jetzt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hatten: „das Singen sey beynahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren." Dem italienischen Gesang raumte Haydn den Vorzug ein, und er rieth angehenden Künstlern, in Italien den Gesang, in Deutschland die Instrumental-Musik zu studiren. Schon das Klima Italiens trage zur Biegsamkeit der Stimme bey. Italienische Sänger und Sängerinnen, welche bey der Fürstl. Esterhazyschen Kapelle angestellt waren, änderten ihre Stimmen nach dem Aufenthalt von einigen Jahren in Ungarn; mehrere reisten nach Italien zurück, sie kamen wieder, und siehe da, ihre Stimmen hatten ihre vorige Schönheit wieder erlangt.

Handel sey gross in seinen Chören, aber mittelmässig im Gesange; Gluck sey wegen seiner richtigen Intentionen und seiner Stärke, Piccini wegen seiner Anmuth und seines lieblichen Gesanges vorzuziehen. In der Kirchenmusik verdienen die Arbeiten seines Bruders, Michael Haydn, eine der ersten Stellen; es sey aber nur Schade, dass dieses Fach so schlecht bezahlt werde, denn man könne sich mit einem Dudelsack mehr verdienen, als mit Offertorien und Messen. —

Aus der Menge seiner Kompositionen sollte man schliessen, dass Haydn sehr leicht gearbeitet haben müsse. Das war aber nicht der Fall. „Ich war nie ein Geschwindschreiber, und komponirte immer mit Bedächtlichkeit und Fleiss. Solche Arbeiten sind aber auch für die Dauer, und einem Kenner verräth sich das sogleich aus der Partitur. Wenn Cherubini einige meiner Manuscripte durchsah, so traf er immer auf die Stellen, welche Auszeichnung verdienen."

Auf jede der zwölf Symphonieen, welche Haydn in England komponirte, verwendete er, freylich neben andern Beschäftigungen, Einen Monat, auf eine Messe drey Monate; doch erinnerte er sich, eine auch in Einem Monat geschrieben zu haben, weil er damals Krankheits halber nicht ausgehen konnte.

Haydn verfertigte seine Kompositionen immer in Einem Guss; er legte bey jedem Theil den Plan zur Hauptstimme ganz an, indem er die hervorstechenden Stellen mit wenigen Noten oder Ziffern bezeichnete; nachher hauchte er dem trockenen Skelet durch Begleitung der Nebenstimmen und geschickte Uebergänge Geist und Leben ein. Seine Partituren sind rein und deutlich geschrieben, und es finden sich nur selten Korrekturen darin; „das rührt daher, weil ich nicht eher schreibe, als bis ich meiner Sache gewiss bin."

Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, so wie die Empfindungen und Ideen, welche dabey seinem Gemüthe vorschwebten, und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, dass er in seinen Symphonieen öfters — moralische Charaktere geschildert habe. In einer seiner ältesten, die er aber nicht genau anzugeben wusste ist „die Idee herrschend, wie Gott mit einem verstockten Sünder spricht, ihn bittet sich zu bessern, der Sünder aber in seinem Leichtsinn den Ermahnungen nicht Gehör giebt."

Er setzte im Jahr 1796, als die Franzosen in Steyermark standen, eine Messe, welcher er den Titel „In tempore belli" gab. In dieser Messe sind die Worte: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, auf eigene Art mit Begleitung der Pauken vorgetragen „als hörte man den Feind schon in der Ferne kommen."

Bey den darauf folgenden Worten: dona nobis pacem, lässt er auf einmal alle Stimmen und Instrumente rührend einfallen. Diese Messe ist No. 2. der gedruckten Partituren.

In der Messe, welche Haydn im Jahr 1801 schrieb, fiel ihm bey dem: Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, ein, dass die schwachen Sterblichen doch meistens nur gegen die Mässigkeit und Keuschheit sündigten. Er setzte also die Worte: qui tollis peccata, peccata mundi, ganz nach der tändelnden Melodie der Worte in der Schöpfung: Der thauende Morgen, o wie ermuntert er! Damit aber dieser profane Gedanke nicht zu sehr hervorstache, liess er unmittelbar darauf in vollen Chören das Miserere! anstimmen. In der Abschrift, welche er der Kaiserin von dieser Messe machte, musste er auf ihr Begehren die Stelle ändern.

Haydn äusserte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonieen, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er hätte können einer der ersten Opernschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren. Er beklagte sich übrigens, dass unsere deutschen Dichter nicht genug musikalisch dichteten: denn eine Melodie, welche für die erste Strophe passe, füge sich selten zu den folgenden; oft sey der Sinn in der einen Zeile geschlossen, aber nicht in der, welche ihr korrespondiren sollte; man sey auch nicht sorgfältig genug in der Wahl der Vokalen. Die Dichter aus der neuesten Periode kannte Haydn nur wenig, und er gestand es gern, dass er sich in ihre Ideenreihen und in ihren Ausdruck nicht mehr finden könne.

Haydn empfahl jedem Tonsetzer, die praktischen Uebungen nicht zu vernachlässigen, weil er aus eigener Erfahrung wusste, wie sehr dieses der Theorie zu Statten komme. „Ich war auf keinem Instrument ein Hexenmeister, aber ich kannte die Kraft und die Wirkung aller; ich war kein schlechter Klavierspieler und Sänger, und konnte auch ein Konzert auf der Violine vortragen.“

Als seine besten und dankbarsten Schüler pflegte er die Hrn. Pleyel, Neukomm und Lessel zu rühmen.

Anmerkungen der Redakt. zur vorstehenden Biographie Haydn.

1.

Viele Leser unsrer Blätter werden die Einleitung und erste Abtheilung dieser Biographie, ganz oder zum Theil, auch in andern Zeitungen gefunden haben. Dies ist, wie wir erst vor kurzem erfahren haben, also zugegangen. Der Verf., Herr Legationsrath Grieninger, hatte, aus Neigung und auch auf unsre Bitte, das ganz vertraute Verhältnis, worin er seit zehn Jahren mit Haydn stand, auch dazu benutzt, sich in den Stand zu setzen, dem würdigen Manne, der ohne geschickte Veranlassung über sich und seine Kunst sich nicht wohl zu erklären vermochte — wenn er nun einmal der Natur den letzten Zoll bezahlen musste, ein würdiges Denkmal zu errichten. Er hatte darum demselben oft jene Veranlassung gegeben, das Empfangene jederzeit sorgsam aufgezeichnet, Haydns ihm anvertraute Papiere gewissenhaft benutzt, und in freyen Stunden die also vorbereitete Biographie auszuarbeiten schon seit geraumer Zeit angefangen. Diesen Aufsatz theilte er vor etwa vier Jahren dem Herrn Landkammerrath Bertuch aus Weimar mit, welcher ihn zuerst in das Mode-Journal und später in die Beschreibung seiner Reise nach Wien einrückte. Aus diesen Schriften nahm man nun jene Stücke, ganz oder theilweise, in die Berliner Zeitungen, in das Morgenblatt etc. auf; wir aber erwähnen den ganzen Vorgang nur, weil übelwollende Leser verbreitet haben, wir hätten erst aus diesen Quellen ge-

schöpfl, und flüchtige, es finde sich so ziemlich alles, was hier stehe, schon dort.

2.

Das Verzeichnis der Haydnschen Kompositionen, wie es hier, S. 612., gegeben worden, haben auch andere öffentliche Blätter mitgetheilt, und es ist, als von Haydn selbst herrührend, zum Entscheidungsgrund über die Zahl, so wie über die Aechtheit der mit Haydns Namen bezeichneten Werke, angenommen worden. Es geschiehet aber damit diesem äusserst fruchtbaren Genius, so wie manchem ihm wirklich zugehörenden, aber im Verzeichnis nicht erwähnten Werke Unrecht; und dies veranlasst uns, folgendes mitzutheilen.

Haydn hatte, in der grossen Bescheidenheit seines Sinnes, und, (in früherer Zeit) bey dem gänzlichen Mangel an Kenntnis dessen, was seine Arbeiten in der Welt wirkten, niemals daran gedacht, solch ein Verzeichnis zu machen, oder auch nur seine eigenen Werke vollständig zu besitzen. Als vor etwa funf Jahren der Verleger dieser Blätter mit einer vollständigen Ausgabe der Haydnschen Werke umzugehen anfing und darüber mit dem verehrten Manne korrespondirte, zeigte sichs, dass dieser sich kaum der Hälfte seiner Arbeiten bestimmt erinnere, und beym Nachforschen nach denselben von ihrer Menge beschwerlich gedruckt werde. Um ihm nun sein Geschäft zu erleichtern, liess der Verleger ein Verzeichnis aller der Haydnschen Werke abfassen, welche schon damals sich in der Breitkopf-Härtelschen Sammlung befanden; und dies Verzeichnis, mit Angabe des Thema jedes einzelnen Werks bereichert, wurde Vater Haydn zugesandt, der nun, was er als ächt erkannte, anstrich, die Zeit des Ursprungs, so gut es's noch vermochte, dazusetzte, und was er ihm untergeschoben fand, ausstrich, auch die darin nicht angegebenen Messen, Barytonstücke und schottische Lieder hinzusetzte. Diese nun das hier, und an mehrern Orten mitgetheilte. Sonach findet sich darin zuverlässig nichts, was Haydns Namen falschlich trägt: aber eben so zuverlässig findet sich noch bey weitem nicht alles darin, was ihm mit Recht fuhrt; und wenn man, wie überall geschehen, schon aus diesem Register über die Fruchtbarkeit jenes schöpferischen Genius erstaunen muss: so würde man noch weit mehr erstaunen, wenn man — was freylich nun nicht mehr möglich ist — alles, was er zur Welt gebracht, beysammen sähe. So befindet sich z. B. in den Handen unsers Verlegers eine nicht unbeträchtliche Anzahl zum Theil sehr vorzüglicher Kompositionen Haydns verschiedner Art, die nach der Abfassung jenes Katalogs erst erlangt worden, und die, nach jenem und äussern Merkmalen, ganz gewiss von Haydn sind. Nimmt man nun noch, wie man muss, hinzu, dass Haydn in dem Sinne schöpferisch war, dass er für die meisten Gattungen, die er bearbeitete, eine ganz neue Bahn brach und zuerst mit Glück betrat; diejenigen Pfade aber, welche Andere ausgefunden, so ganz eigenthümlich ebnete und weiter fortführete: so weiss man wirklich kaum, wie man das Vermögen, die Wirksamkeit und die Verdienste des trefflichen Mannes genug erheben soll.

3.

Zu dem, was Hr. Legationsrath Griesinger von Haydns Bescheidenheit, von seiner Art zu arbeiten, von seiner Ansicht des technischen Theils der Kunst, und seiner Vorliebe für die Schöpfung sagt — erlauben wir uns, statt vieler Belege, die wir aus des Meisters eigenhändigen Briefen geben könnten, nur einen einzigen hieher zu setzen; nicht, als ob jenes alles noch der Beweise bedürfte, sondern weil es Freude gewährt, eben dies gleichsam in allen Wendungen, die solch ein reiner, edler Geist nimmt, vorgestellt zu sehen.

Also schrieb Haydn am 12ten Junii 1799.

„Leider vermehren sich meine Geschäfte, wie sich meine Jahre vermehren; und doch ist es fast, als ob mit der Abnahme meiner Geisteskräfte meine Lust und Drang zum Arbeiten zunähme. O Gott, wie viel ist noch zu thun in dieser herrlichen Kunst, auch schon von einem Manne, wie ich gewesen! Die Welt macht mir zwar täglich viele Komplimente, auch über das Feuer meiner letzten Arbeiten: aber Niemand will mir glauben, mit welcher Mühe und Anstrengung ich dasselbe hervorsuchen muss, indem mich manchen Tag mein schwaches Gedächtniss und die Nachlassung der Nerven dermassen zu Boden drückt, dass ich in die traurigste Lage verfalle, und hierdurch viele Tage nachhero ausser Stand bin, nur eine einzige Idee zu finden, bis ich endlich, durch die Vorsicht in meinem Herzen aufgemuntert, mich wieder an das Klavier setzen und da zu hämmern anfangen kann. Da findet sichs denn wieder, Gott sey gelobt!“ —

„Gestern erhielt ich wieder ein Pack musikalische Zeitungen. Die Herausgabe dieses Werks macht Ihnen vorzügliche Ehre etc. Nur wünsche ich, und hoffe auch, ich alter Mann, dass die Herren Recensenten meine Schöpfung nicht allzustreng anfassen und ihr dabey zu wehe thun mögen. Man wird zwar an einigen Stellen in etwas anstossen, an der musikalischen Rechtschreibung, und vielleicht auch an anderm, was ich als Kleinigkeiten anzusehn nun einmal seit so vielen Jahren gewöhnet bin: aber der ächte Kenner wird bey manchem auch die Ursach, wie ich, einsehen, und solche Steine des Anstosses mit gutem Willen an die Seite wälzen. Doch das ganz inter nos: man möchte mir es sonst für Einbildung und Hochmuth auslegen, wovor mich doch mein himmlischer Vater mein Lebelang bewahret hat.“

Nachricht.

Paris, d. 6ten Aug. Ich habe in meinem letzten Bericht versprochen, auf das Conservatoire und die Konzerte, die vonihm gegeben werden, zurückzukommen, und erfülle hier vorerst dieses mein Versprechen.

Diese Konzerte, die vom Ausgang des Winters an gegeben zu werden pflegen, sind sehr anziehend, schon weil sie blos von jungen Leuten, Zöglingen jenes Instituts, besetzt sind, und man da von Jahr zu Jahr neue Talente auftreten siehet, welche mehr oder weniger Vorzüge entwickeln, mehr oder weniger Hoffnungen erregen. Die Herren Méhul und Cherubini, beyde Inspektoren der Anstalt, führen das Präsidium bey den Proben und bey der Wahl der aufzuführenden Stücke. Bey der Aufführung selbst dirigirt ein Zögling, der aus den besten Violinisten gewählt wird, das Orchester. Die beyden Jünglinge, die bisher diesen Posten verwaltet haben, sind Habeneck und Duret. Das Ensemble und die Kraft dieses Orchesters sind unbegreiflich; es zeigt sich hier das erste Aufflammen, der erste rasche Flug der Jugend, wo man noch keine Gefahr scheuet, und wo man über Schwierigkeiten hinwegeilet, ehe man zur Erwägung des Wagstücks gelangt. Das Einzige, was man diesem Orchester vorwerfen kann, ist, dass es alle Stücke mehr oder weniger zu geschwind nimmt.

Die Violin wird mit Vorliebe behandelt, und auf diesem Instrumente zeigen sich jetzt die grössten Talente. Auf dem Violoncell ist man nicht so weit gekommen, besonders seit Romberg Frankreich und das Conservatoire verlassen, und man nun keinen vorzüglichen Lehrer mehr hat. Dem Fortepiano fehlt es fast eben so, und aus demselben Grunde. Die Blasinstrumente hingegen sind vortrefflich, und die Harmoniemusik lässt nichts zu wünschen übrig. Leider hält aber der Gesang mit der

Instrumentalmusik bey weitem nicht gleichen Schritt. Seit zehn Jahren bemuhet man sich um ihn in dieser Anstalt, aber ohne betrachtlichen Nutzen. Sobald sich nur eine schöne Stimme zeigt, beeifern sich alle Lehrer um dieselbe, treiben sie aber auch zu solchen Anstrengungen, dass sie dahin ist, ehe sie sich nur hat starken und befestigen konnen. Das ungeordnete Leben, und die Leichtigkeit, in Vergnügungen zu schwelgen, sind überdies ein wahres Gift, das alle unsre jungen Sänger zu Grunde richtet, und zwar nicht nur in Paris, sondern auch in andern grossen Stadten. Sonst besass man schöne Stimmen, weil man schöne Kirchen besass, und für diese Erziehungsanstalten, wo man Kinder von klein an für die Chöre bildete, und dabey um reine Sitten besorgt war, so dass sie später aus denselben mit unzerstörter Jugendkraft und Gesundheit hervorgingen. Jetzt tritt ein junger Mensch in die Welt, ehe er moralisch nur geboren ist, und richtet sich physisch zu Grunde, ehe sich selbst sein Körper nur hat vollständig entwickeln können. Zum Zurückbleiben des Gesanges trägt endlich auch bey, dass man in Frankreich keine eigentliche Gesang-Schule, keine sicher gestellte Methode des Unterrichts, angenommen hat: jeder Lehrer singt, oder schreyet, auf eigne Hand und nach eigner Weise; was nun noch an dem Einen gut ist, wird vom Andern für schlecht erklärt, woraus folgt, dass der Schüler nicht weiss, wem er folgen soll, oder der Affe von dem wird, den er sich nun einmal zum Muster erwählt hat, wo denn nicht selten, wie bey blinden Nachahmungen fast allezeit, wahre Karikaturen zum Vorschein kommen. So wird der Hauptzweck des Conservatoire verfehlt; der nämlich, den Theatern gute Sänger und Sängerinnen zu verschaffen.

Wozu taugt es denn nun? Unter andern dazu: dass die Klasse der Künstler mit einer Schaar junger Leute vermehrt wird, welche die Natur nicht zu diesem Beruf bildete, und den Namen Künstler profaniren und vor Hunger umkommen. Wir könnten aus der Geschichte aller Zeiten wissen, dass eigentliche Schulen niemals grosse Genie's gebildet haben. Zum Handwerk wird man angelehrt, zum Künstler geboren. Der Zweck des Conservatoire ist indessen doch sehr lobenswerth. Frankreich hatte in der Tonkunst nie Talente hervorgebracht, die mit denen, Italiens und Deutschlands, den Vergleich aushielten; nun nahm die Regierung an, dass sich unter der zahllosen Menge Eleven in dieser Schule doch auch einige finden würden, die den grossen Künstlern jener Nationen an die Seite gestellt werden könnten. Wird nun wol die Zeit dies Wunder bewirken? Wir wollen hoffen!

Man hat dieses Jahr, unter vielem andern, eine neue Sinfonie von Reicha aufgeführt, die viel Vergnügen gewährt hat — wenigstens so viel, als eine Sinfonie eines solchen Komponisten neben den Meisterwerken gewahren kann, welche man eben in dieser Gattung jetzt besitzt. Reicha hat, so viel hier bekannt, sonst nichts als Klaviersachen geschrieben. Er ist aber selbst kein vorzüglicher Klavierspieler und in den meisten seiner Arbeiten dieser Art erscheint er gesucht und wunderlich: so haben sie denn, so voluminös sie sind, kein grosses Publikum gefunden. Wir hoffen, dass er auf dem neubetretenen Wege natürlicher einhergehe, und wünschen ihm dann mehr Einfluss und Beliebtheit. An Talent und Thätigkeit fehlt es ihm nicht.

Jedes Konzert des Conservatoire schliesst sich in der Regel mit einem ernsthaften Stück von Handel, Bach, Pergolesi etc. Schwer ists freylich, diese Musik den schönen Damen (denen die schönen Herren folgen) schmackhaft zu machen! Indessen giebt's ihrer doch, die Wunders halben sie superbe finden, und durch dies laute Urtheil auffallen wollen. Sie werden indess diese Stücke nur für eine sehr

fühlt; denn das Andere läuft fort, wenn man damit anfangt. Der Geschmack des Publikums an Musik sinkt überhaupt immer mehr und mehr, in dem Taumel, worin man lebt, und worin nur das Allerauffallendste, oder was nun eben der Strudel einmal eine Zeitlang als Tagesordnung in die Höhe treibt, ein Weilchen wirkliches Interesse findet. So muss man jetzt, wenn man gefallen will, Balladen machen!

Die Konzerte des Conserv. werden um zwey Uhr Nachmittags gegeben. Der Saal ist leider sehr klein; er fasset höchstens dreyhundert Personen. Dies, und der sehr mässige Preis, (nur die Hälfte dessen, was man für andere Konzerte bezahlt,) verursacht, dass man es dort immer gedrängt voll findet und sehr frühzeitig gehen muss, um gut unterzukommen. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte comp. et ded. à Madem. Françoise Hruschka par W. Schweizer. Oeuvr. 6. à Vienne, chez Mollo et Comp.

Hr. Schw. hat durch mehrere brauchbare und nicht uninteressante Klavierkompositionen sich dem Publikum, besonders den Dilettanten empfohlen, welche, bey nicht ganz geringer Geschicklichkeit der Hände, um Originalität der Erfindung und Tiefe der Ausführung weit weniger sich bekümmern, als um Lebhaftigkeit, und, wie sie sagen, „dass sichs macht!“ Und diese werden auch mit dem neuen Werkchen zufrieden seyn. Andere dürften aber das erste, lange Eingangsadagio etwas alltäglich und geleyert, und das folgende Allegro meistens gekünstelt und ohne besondern Effekt finden; das Finale aber, obschon es sein Thema gar zu oft blos wiederholt, und dasselbe mehr transponirt, als ausgearbeitet — kann überall seine Freunde finden.

Fantaisie en forme de Scene sur un air Russe et huit Variations sur un autre Air Russe pour le Pianoforte, par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Von beyden Themen ist besonders das zweyte, auch sonst schon bekannte, recht angenehm. Das etwas wunderliche: en forme de Scene — soll wol sagen, die Fantaisie sey freyer gehalten, als die gewöhnlichen St.schen; sie nähert sich wirklich dem mehr, was man sonst in Deutschland freye Phantasie nannte. Uebrigens wird man diese, so wie auch die Variationen, den frühern und bekannten Werken derselben Gattung von St. ähnlich finden, doch noch leichter auszuführen, als verschiedene derselben. Der Satz, S. 12 bis 14, und die Variat. 1, 2, 4, 8, haben Ref. am besten gefallen. Auch dieses Stück hat alle Vortheile St.scher Kompositionen für den Spieler, in Absicht auf Uebung und auf Wirkung; das hier gar zu häufige Klimpern in der dreygestrichenen Oktave muss aber Ref. tadeln.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. *No. XII.* 1809.

Musikanzeigen.

So eben ist bey mir erschienen, und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben:

Riem, 16 Uebungsstücke, für angehende Klavierspieler. 10 gr.

Schmidt, C. 6 Variations, sur le Thême tirolien: Wenn i in der Früh etc. pour le Pforte. 6 gr.

Reiner, 5 Lieder und eine Romanze mit Begl. der Guitarre. Dritte Sammlung. 10 gr.

Seidler, beliebte Gesänge von Mozart, Zumsteeg, Ebers, Reichardt etc. mit Begleitung der Guitarre. Erste Sammlung. 8 gr.

Dotzauer, 6 Duos faciles pour 2 Violons. Oeuvr. 16. 16 gr.

Leipzig, im August 1809.

Friedrich Hofmeister.

In der Hitscherschen Musikhandlung zu Dresden sind folgende neue Musikalien erschienen:

Dunkel, Doctor Faust, ein charakterisches Ballet fürs Pianoforte. 1 thl.

Gladewitz, Polonaise p. la Harpe avec accompagnement d'un Violon. 6 gr.

Himmel, die Wiederkehr in mein Vaterland. 4 gr.

Mendel, Potpourri p. le Pforte. Oeuv. 13. 16 gr.

— — 6 Duetten mit italien. und deutschen Text p. l. Pianoforte. 1 thl.

Naumann, Ich, ein Gedicht v. Gleim. 4 gr.

— — das deutsche Du, v. Hübner. 4 gr.

Paer, Ouverture de l'Opera: Poche ma buone p. le Pianoforte. 8 gr.

Sandrini, Cavatine coll' Accompagnement di Chitarre Francese, m. untergelegt. deutschem Text. 4 gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Spehr, J. P. 36 petites pièces p. le Flageolet seul. 12 gr.

— — petites Duettinos pour 2 Flageolets tirées de l'Opera Fanchon. No. 6. 16 gr.

Kreith, C. 9 Variations p. une Flute sur la Romance: In des Tyrannen Eisen Macht. Op. 94. 6 gr.

— — 10 Variations p. une Flute s. le Duo: Ihr Mädchen ja ihr sollt es wissen. Op. 92. 4 gr.

— — 24 Solos pour une Flute. Op. 96. 10 gr.

— — 12 Variations p. une Flute sur un thême favorit. Op. 97. 6 gr.

— — Andantino av. 6 Variations pour Flute et Viola. Op. 98. 6 gr.

— — 12 grandes Variations pour Flute et Viola. Op. 99. 12 gr.

— — 12 Variations p. une Flute. Op. 100. 6 gr.

Fürstenau, C. Trio pour 2 Flutes et Guitarre. Op. 15. 20 gr.

Adami, Variations p. la Flute accomp. d'un Violon Viola et Violoncelle. Op. 3.

Bornhard, 10 Walzer und vermischte Tänze f. 2 Floten. No. 1, 2, à 8 gr.

Vollständige Flageolettschule nebst dem nöthigen und leichten Handstücken 8 gr.

Müller, J. Concerto p. la Flute. Op. 10, 1 thl. 8 gr.

Riotte, Concerto p. la Clarinette. Op. 26. 2 thl.

Adami, vermischte Tänze für 2 Flöten. Liv. 1, 2 12 gr.

Süssmilch, Tänze für 2 Flöten. 8 gr.

Gebauer, E. Ouverture du Calif de Bagdad arr. p. 2 Clarinettes. 10 gr.

Boieldieu, Airs, Duos, Choeurs et Marche du Calif de Bagdad arr. en Harmonie. 2 thl. 18 gr.

Sippel, 3 Duos concertans p. Violon et Violoncelle, Op. 16. 1 thl. 8 gr.

Schmidt, Jos. 3 Walses, 2 Ecossoises et un Quadrillon pour 2 Violons, 1 Clarinette 1 Flute et Basse. 12 gr.

— — 3 Polonoises p. le Violon accomp.t d'un acc. Violon, 2 Clarinettes 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et Basse. Op. 9. 16 gr.

Hänel, Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 18. 1 thl.

Baldenecker, 2 grands Duos pour 2 Violons. Op. 18. 20 gr.

Hoffmeister, F. A. 3 Duos concertans p. 2 Violons. Op. 10. de Duos de Violon. 1 thl. 8 gr.

Spohr, L. Ouv. à gr. Orchestre. Op. 15. 1 thl. 4 gr.

Cimarosa, Matrimonio segretto gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Vln, Vla et Vlle. Liv. 2. 3 thl.

Müller, C. grand et dernier Concerto p. le Violon. Op. 9. (D dur.) 2 thl. 8 gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur les pas de deux du Ballet: der Tiroler Jahrmarkt. 6 gr.

Vogel, Ouv. de Demophon p. le Pforte. 6 gr.

Dumonchau, Ch. 3 Sonates pour le Pianoforte. Op. 26. 1 thl. 8 gr.

Hoffmann, P. C. Variations sur l'air favori de Mozart. Op. 15. 20 gr.

Amon, J. 3 Sonates pour le Pforte av. accomp. de Violon. Op. 21. 2 thl.

Kerr, H. Fantaisie p. le Pforte sur les airs du mariage de Figaro p. le Pianoforte.. 1 thl. 12 gr.

Kretschmer, H. A. 12 Variations p. le Pforte sur l'air: Guter Mond, du gehst so stille. 1 thl. 4 gr.

Dumonchau, Ch. Plaisir d'amour, air varié p. le Pianoforte. 21 gr.

Bochsa, Ch. Fantaisie et Variations p. la Harpe ou Piano sur complete militaires. 1 thl. 6 gr.

Le Moyne, G. Le nozze au village, 2.de Fantaisie p. le Pianoforte. Op. 17. 1 thl. 21 gr.

Cramer, F. W. 6 Walses p. le Pforte. 18 gr.

Wölfl, Joseph, 3 Sonates pour le Forte-Piano, Op. 29. 2 thl. 6 gr.

Tuch, H. C. 3 Marches militaires p. le Pfte. 8 gr.

Solié, Arie a. d. Op. das Geheimniss die Eifersucht in jungen Herzen etc. mit Begl. d. Pforte. 4 gr.

Nicolo, Romanze a. d. Op. Ein Tag in Paris. Beglückte Freistadt f. Pforte od. Guitarre. 5 gr.

Bianchi, Arie a. d. Capellmeister: Una vaga Giovinetta: Eine liebenswürdge Schöne fürs Pianoforte oder Guitarre. 6 gr.

Gürtlich, 6 Favoritlieder f. d. Guitarre eingerichtet v. Westenholz. 8 gr.

Seidel, F. L. an die Eintracht von Carl Muchler mit Clavier Begleitung. 4 gr.

Göpfert, C. A. 6 Lieder mit Pianoforte od. Guitarrebegleitung. 20 gr.

Weigl, J. Duett für Sopran und Bass a. d. Oper: Hahnan im Klav. Auszug. 12 gr.

Call, L. v. 6 Lieder von verschiedenen Componisten f. d. Guitarre eingerichtet, 2te Samml. 20 gr.

Spindler, F. die Orackelglocke, eine Romanze mit Begleitung des Klavier od. der Guitarre. 18 gr.

Ebers, C. F. 6 deutsche Lieder mit Begleitung von Guitarre oder Pianoforte. Op. 6. No. 1. 2. à 20 gr.

Mozart, W. A. Le nozze di Figaro. die Hochzeit des Figaro, Oper in 4 Aufzügen, Clavier Auszug von Schwenke. 6 thl. 8 gr.

Händels Oratorium: der Messias im Clavierauszug v. Schwenke mit deutschen Texte von Klopstock und Ebeling. 5 thl.

Jusdorf, J. G. 12 Lieder mit einer leichten Begleitung der Guitarre. Op. 27. 16 gr.

Hanisch, Fr. Lieder mit Begltg der Guitarre. 8 gr.

Berton, H. Ninon chez Mme de Sevigné, Opera en un acte et en vers, Partition. 9 thl.

Piccini, Al. Ouverture et airs de Danse de l'Ange tutelaire arr. p. le Pianoforte. 1 thl. 21 gr.

Mendel, S. H. 3 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, 1stes Werk. 12 gr.

Reymann, F. C. Sonate p. la Harpe à crochets av. accomp. d'une Flute obligée. Op. 10. 12 gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten August. Nº. 48. 1809.

Margarethe Luise Schick.

Am 29ten April dieses 1809ten Jahres starb zu Berlin die wohlverdiente königl. Kammersängerin und Schauspielerin des königl. Nationaltheaters, Frau Margarethe Luise Schick, nach eben zurückgelegtem sechs und dreyssigsten Jahre ihres Alters.

Sie war am 26ten April d. J. 1773 zu Mainz geboren. Ihr Vater, der churfürstl. Fagottist Hamel, unterrichtete sie sehr früh im Klavierspielen, und von ihrem achten Jahre an erhielt sie den ersten Unterricht im Singen von der rühmlichst bekannten Madame Hellmuth. Da ihre Stimme bald eine seltene Stärke und Fülle gewann, schickte der damalige Churfürst von Mainz die junge Virtuosin auf seine Kosten nach Würzburg, woselbst sie von dem dortigen Kapellmeister Steffani im Singen und andern musikalischen Kenntnissen unterwiesen wurde. In dieser guten Schule ist sie gegen fünf Jahre gewesen und hat sich während der Zeit hier und in Mainz mit Beyfall hören lassen.

Gegen ihr funfzehntes Jahr kam sie nach Mainz zurück und wurde sogleich als Hofsängerin, zum Dienste der Kirchenmusik und der Hofkonzerte, mit fünfhundert Gulden Gehalt angestellt.

Der Churfürst erhob um diese Zeit das Mainzische Theater zu einem deutschen Nationaltheater; auch hier ward sie mit einer jährlichen Zulage von achthundert Gulden als erste Sängerin angestellt. Ihr erstes Auftreten geschah in der Oper Lilla, worin sie mit vielem Beyfall spielte.

Nach dieser Zeit kam der jetzige königl. Preussische Kapellm. Righini nach Mainz, von welchem sie noch fernern Unterricht im Singen erhielt.

Im Jahre 1791 ward sie mit dem ersten Violinisten der churfürstlichen Kapelle, Hrn. Ernst Schick, verheyrathet. Mit diesem nun that sie mehrere Kunstreisen nach Holland und andern Orten, von denen sie immer nach Mainz zurückkam.

Im Jahre 1793 trat sie als Kammer- und Opernsängerin in die königlich Preussischen Dienste, woselbst zugleich ihr Mann als Violinist der königl. Kapelle angenommen wurde.

Sie trat zuerst in der italienischen Opera buffa zu Potsdam auf. Das folgende Karneval sang sie auf dem grossen Operntheater zu Berlin in der Righinischen Oper Enea und ging dann sogleich auf das königl. deutsche Nationaltheater über.

Hier fing eine neue und bedeutende Kunstperiode für sie an. Das Berlinische Publikum hatte seit dem Abgange der trefflichen Niclas vom hiesigen Theater, wenig Neigung für die ernsthafte deutsche Oper blikken lassen. Im Oktober des Jahres 1794 erschien unsere Schick zuerst in der Oper Axur, und sie entschied hier das Glück dieser schönen Musik, so wie mehrerer ernsthafter Opern, die nach und nach auf das Theater kamen oder wieder hervorgesucht wurden.

Endlich trat sie auf als Iphigenia in Tauris. Man war in Berlin gewohnt gewo-

sen, nur die italienische Oper im Karnaval durchaus gesungen zu hören, und die noch aus Italien hergebrachten Formen der Arien und einzelnen Theile hatten einen immer wiederkehrenden gewissen Schnitt jener Formen gleichsam zur Bedingung der ernsthaften Oper gemacht, so dass Glucks Iphigenia und andere seiner Opern, welche man wol Auszugsweise in Konzerten hörte, anfänglich nur ein kleines Publikum fanden. Auch selbst den Kunstgenossen schien es schwer zu seyn, sich in die neue musikalische Ordnung der Oper zu fügen, wenn sich auch denken liess, dass es beym Alten nicht bleiben konnte.

Glucks Iphigenia ward unterdessen auf dem deutschen Theater von Zeit zu Zeit wiederholt und dadurch in unserer Schick ein Talent für die heroische Oper und das neue Genre entwickelt, das sich immer merkwürdiger zeigte, je näher man demselben kam und zuletzt Glucks Meisterwerk zu einem Verständnisse und Beyfalle des Publikums erhob, wie keine durchaus gesungene Oper in Berlin in dem Grade sich rühmen konnte.

Es war aber hier nicht der Gesang und die Deklamation allein, was diese Wirkung machte; ein rein empfundenes und zugleich wohlausgedachtes Spiel; die künstlerisch gehaltene und durch lebendige Uebertragung des schönen schwesterlichen Charakters auf die Persönlichkeit der Schauspielerin war es, was den tiefen Eindruck gab und immer mehr befestigte.

Wenn es Wenige sagen und ausdeuten können, was sie eigentlich wünschen, weil das nahe Gute, was so leicht erscheint, oft die Frucht tiefer Kunst und langen Studiums ist; so haben es Tausende mit Zufriedenheit empfunden, wie Sie hier ganz nichts anderes seyn wollte, als des unglücklichen, geliebten Orestes Schwester Iphigenia.

Iffland hatte sich mit Ihr über die Darstellung dieses Charakters vereinigt, und die seitene Sangerin hatte den erfahrnen Lehrer wohl verstanden und verstehen wollen; sie selbst sprach davon mit dankbarer Anerkennung, indem sie den Beyfall, welchen sie gewann, auf Ihn übertrug.

Aber auch bey allem guten Willen ist es nur selten möglich, zwey verschiedene, bedeutende Talente über einen und ebendenselben Kunstgegenstand unter einem Hute zu sehen, und daher sey es erlaubt, Ihre Darstellung der Iphigenia in Tauris wenigstens in den Hauptzügen hier anzudeuten, und für die Darstellungskunst aufzubewahren was so würdig und allgemein anerkannt worden; denn wenn ein Publikum Zeit genug hat sich über einen allgemeinen Gegenstand zu bestimmen, so pflegt es sich nicht zu irren.

Unsere Sangerin schien in jedem Akte dieses kunstreichen Werkes sich den höchsten Moment der Steigerung ausgemittelt zu haben, um Anfang und Ende ihres Auftretens darnach zu gradoiren. Dass der Komponist diesen Zweck in seinem Werke wirklich bearbeitet habe, ist klar genugt aber bey unserer Schick kam der Vortheil hinzu, ihre Stimme zu einer fast unglaublichen Starke anschwellen zu können, den sie redlich benutzte.

Gleich im Anfange, während des Gewittersturmes, erscheinen die Priesterinnen, aus dem Tempel flüchtend, von Schrecken ergriffen, mit allen äussern Zeichen der Angst und Furcht vor der Rache der Götter. Iphigenia, Diana's Geweihte, an Kleidung wenig unterschieden, schreitet gehalten hinter jenen her, gleichsam als wenn sie die Fluchtigen zurückhalten wollte. An ihr sieht man keine Angst und Furcht vor dieser Naturbegebenheit; man erkennt vielmehr die Oberpriesterin, wie sie sich leicht unterscheidet. Indem sich die jüngern Priesterinnen dem Schrecken überlassen, nähert sich Iphigenia majestätisch dem Vorgrunde. In ihr gehn grosse Dinge vor. Auf ihrem Angesichte ruht die stille Sorge, der ahnungschwere Traum der letzten Nacht. Das Gewitter wird immer schrecklicher. Ein

mit den empörten Meereswogen kämpfendes Schiff nahet sich, ein Blitzstrahl zerschmettert es. Iphigenia lässt sich auf ihre Knie nieder und fleht die erzürnten Götter an, die Unschuld zu verschonen und Dianens Altar hinfort von dem Blute unseliger Menschenopfer zu befreyen; die jüngern Priesterinnen vereinigen sich in Iphigeniens Gebet; der Sturm lässt nach, der Horizont wird klar. Die Ruhe der Natur ist zurückgekehrt, doch nun erst wird der Sturm in Iphigenia's tiefster Brust recht sichtbar und laut. Sie entdeckt den Mitpriesterinnen ihren Traum. Unter dem Erzählen geht dieser Traum in lebhafte Wirklichkeit über bis zu dem höchsten Punkte: „Und diese Furie war meine Mutter!"

Der Traum ist entsetzlich. Iphigenia sieht in diesem Traume ihr ganzes Geschlecht untergehen. Ihr einziger Bruder Orest stirbt darin zuletzt an ihrer Umarmung. Sie hält den Traum für eine Bedeutung seines Todes, und der letzte Strahl ihrer Errettung aus der wilden Fremde, und die letzte Hoffnung, das geliebte Vaterland wiederzusehn, sind verschwunden.

Im fünften Auftritte des zweyten Akts, gleich nach der Furienscene, tritt Iphigenia zum Orest. Auf ihrem Antlitz offenbart sich der Drang, von dem willkommnen Landsmann Nachricht über das Schicksal ihres väterlichen Hauses einzuziehn.

Orest, der eben unter der Qual der Furien das Schreckbild seiner ermordeten Mutter sah, glaubt sich noch im Traume und stürzt über Iphigeniens Erscheinung zur Erde. Sie steht gelassen, unbewusst, unerschüttert; auf ihren Lippen ruht die süsse Neugier. Orest ermannt sich wieder, sein erstes Wort ist Verwunderung über eine Aehnlichkeit, die ihn erschreckte; auch Iphigenia fühlt dergleichen. Diese Scene, worin Iphigenia die unglücklichen Nachrichten über den Untergang ihres ganzen Geschlechts erfährt, und worin Gesang, Gestalt und Gebehrde sich wunderbar verweben, war gleichwol ein Meisterstück der feinsten Gradation unserer Sängerin. Durch ihre nach und nach immer höher gespannten Fragen zieht sie aus dem tiefsten Herzen des unerkannten Bruders die ungeheuren Begebenheiten, wie tödtende Pfeile aus schmerzhaften Wunden, hervor. Orest leidet unter Höllenqualen und auf Iphigenien selbst wirken die Nachrichten wie orkanische Stösse. Den bittersten Stoss erhält sie zuletzt durch die Nachricht von Orestes Tode: er war die letzte Hoffnung ihres trübseligen Daseyns; von ihm hoffte sie endliche Erlösung: auch Er ist nicht mehr; ihr Traum, ihr Schicksal ist erfüllt; sie sieht sich jetzt allein, verloren in der weiten Welt.

Das Ende der folgenden Arie aus G dur, war der Triumph ihrer Stimme. Sie konnte diesen letzten, langen Klageton zu einer Schärfe anschwellen lassen, den der hier eintretende Chor und das ganze, bis zum Fortissimo anwachsende Orchester nicht unterdrücken konnten.

Im dritten Akte entdeckt Iphigenia, gleichsam sich selber, dass sie für diesen der beyden Griechen eine besondere Neigung hege, indem sie ihn mit ihrem Bruder Orest an Jahren, Bildung und Heldenmuth vergleicht. Des greuelvollen Opfers darf sie sich nicht ganz überheben, sie hat aber einen Betrug ersonnen; Einen der Griechen hofft sie zu retten, und diesen, mit Nachrichten von ihr, zurück nach Griechenland an ihre einzige Schwester Elektra zu senden. Ein neues Hindernis aber ereignet sich: von den beyden Freunden will jeder den andern retten; jeder will bleiben und sterben: so muss endlich Iphigenia selber sich entschliessen zu wählen, welcher gehen und leben soll.

Der Ausdruck unserer Schick, bey den Worten: „Welch ein Traum ist diesem gleich!" „So muss ich denn aus Euch ein Opfer wählen!" „Wie kann mein Herz es tragen!" war von unsäglicher Kraft und Schönheit, indem sie alles Historische auf diese Momente

der höchsten Empfindung künstlerisch hinleitete; es war die Huld und Liebe aller Götter, die aus dem lang gepressten Herzen wie ein breiter Strom hervorbrach. Eben so kunstreich war ihr stummes Spiel bey der Wahl dessen, dem sie das Leben am liebsten gönnte.

Ihr Herz hatte längst den unerkannten Bruder zur Rettung ausersehn; um dieses jedoch zu verstecken, bleibt ihr Körper in huldreicher Stellung gegen Pylades gerichtet, und in dem Augenblicke der gespanntesten Erwartung wendet sie sich plötzlich zum Orest, indem sie sagt: „So gehe du von hier!“ Der Zuhörer wird erfreut über diese Wahl, indem er zugleich erschrickt; Schmerz und Antheil, Wohlgefallen und Bewunderung sind die Wirkung einer solchen Kunst, der es nie an Mitteln fehlt, weil sie stets die rechten braucht.

Die Hauptmomente des vierten Akts liegen endlich in den widerstrebenden Gefühlen des Mitleidens und der Pflicht, da das Opfer nun vor sich gehn soll: „O Schmerz! Was hast du mir, Diana, auferlegt!“

Indem Iphigenia das Messer in die Brust des Bruders senken soll, geht die Erkennung vor. Die Schwierigkeiten solcher Scenen in musikalischen Opern sind bekannt. Eine weitere Auseinandersetzung würde zu weit führen: es sey genug an der reellen Versicherung, dass unter den vielen Freunden, welche die Darstellung dieser Oper in Berlin immer mehr gewonnen, nur die Eine Stimme ist: sie sey der Triumph der Kunst unserer verewigten Schick gewesen.

Möchten diese leichten Andeutungen eines durch Eifer und Liebe erhöhten Kunsttalents die gute Wirkung haben, jüngeren Talenten die Bewunderung einer solchen Kunst wichtig zu machen, die wol langsam wirkend, aber beständig, nachlebend und wahrhaft bildend ist. So unentbehrlich einer Sängerin eine reine, volle, biegsame Stimme ist; so ist sie doch mit diesen Eigenschaften allein noch immer keine Künstlerin, wenn nicht Wahrheit, Liebe, und lebendige Vor- und Darstellung des Charakters ihrem Vortrage Gewissheit und Glauben an das Darzustellende mittheilen kann; und in diesem Sinne müssen wir unserer Schick eifrige Nachfolger wünschen.

In Glucks Armida hatte ihr Vortrag ein fast noch grösseres Publikum für sich, da das Gedicht dieser Oper reicher an brillanten Wunderbarkeiten ist. Der letzte und schwerste Akt brachte ihr laute Bewunderung, die Mehrzahl von diesem schien sich jedoch zur kunstreicheren Iphigenia zu neigen.

Die Hauptrollen im Baum der Diana; im Opferfeste; in Romeo und Julie, und in Oedip, gehörten zu ihren Lieblingsrollen.

Der Kapellmeister Weber hat zwey lyrische Monodramen: Hero und Sulmalla, für ihre Stimme besonders geschrieben, die sie mit grosser Hingebung zur völligen Zufriedenheit des Komponisten sang und spielte.

Ihr letztes Auftreten auf dem Theater war die schöne Rolle der Malvina in der Oper Uthal von Mehul, wo sie noch in ihrer vollen Kraft und Meisterschaft erschien und endete. — Auch ausser der Oper war ihr Spiel bedeutend, wenn gleich etwas mehr gespannt. Die Rolle der Elisabeth in Maria Stuart; die Rolle der Milford in Kabale und Liebe, und im deutschen Hausvater die Rolle der Amalia, spielte sie glücklich.

Im Jahre 1793 reisete sie nach Hamburg, woselbst sie zehnmal mit Beyfall auftrat.

Im Jahr 1800 reisete sie nach Breslau, wo sie sich für 13 Vorstellungen verbindlich gemacht hatte: ihr Beyfall aber war daselbst so gross, dass sie bewogen ward, noch dreyzehn Vorstellungen zu geben. Auch in Magdeburg ist sie zehnmal aufgetreten.

Ihre Figur war nicht gross, ohne eben klein zu seyn, aber bey ihrem festen Körperbau, und einer breiten, wohlgewölbten Brust, erschien sie in heroischen Rollen von einer

Ernsthaftigkeit und Kühnheit des Styls, die bis in Haltung der Finger überging; so dass man eine grössere Person zu sehen glaubte.

In Rollen von vornehmer Bedeutung, wie z. E. der Charakter der Elisabeth in Maria Stuart, konnte sie ihrem Kopfe eine Haltung und den Ausdruck jugendlicher Mannheit geben, wie etwa Winkelmann den Kopf des vatikanischen Apollo beschreibt. Dahingegen in der Rolle der Armida ihr höchster Zorn aus tiefer weiblicher Leidenschaft hervor und dahin über geht.

In der Iphigenia war es sehr verschieden: die heftigste Schwesterliebe überwand hier alles und liess keinen anderen Gefühlen Raum. Auch die Priesterin verschwand dagegen, man sah nur die Schwester. Eben so verschieden endlich wieder im Oedipus die Tochter; die liebende, einzig treue Tochter des unglücklichsten Vaters!

Von ihrem dreyssigsten Jahre an, wo sie sich immer mehr in ernsthaften Charakteren zu gefallen schien, verwandelten sich die leicht überfliessenden Bewegungen des Spiels und der Cantilena in lebhaftere, schärfere Accentuation, die ihrem kothurnischen Schritte angemessner war. Auch ihre Stimme, die von Natur ein vollkommen sonorer Mezzosopran war, liess sich auch von ausgewachsener Kraft nicht mehr beherrschen und ging in ihre wahre Natur zurück. Ihr höchster, voller, schöner Ton war das zweymal gestrichne g, das sie denn aber besonders in der obengenannten Arie der Iphigenia zu Bewunderung tönen liess. An besonders guten Tagen konnte sie zwar höher singen, aber immer durfte sie es nicht wagen. Dagegen hatte ihre Stimme eine vollkommene Kraft und Fülle in der Tiefe, um eine Altpartie sicher auszuführen. In dem Tedeum des Kapellmeisters Righini sang sie wenige Wochen vor ihrem Tode in der Domkirche das Te ergo quaesumus, welches für eine Altstimme gesetzt ist mit solcher Klarheit und Freyheit des Tons und Vortrages, dass der Schreiber dieses, der gegen funfzehn Schritte weit hinter ihr und dem grossen Orchester stand, jeden Ton und jedes Wort auf das Genaueste unterscheiden konnte. Dieses Orchester aber war gegen achtzig Violinen stark, ohne die verhältnissmässigen Basse, Bratschen und Blasinstrumente, und besonders bey dieser Arie in beständiger Bewegung.

Die Recitative und Arien in der Graunschen Passion gewannen durch ihren Vortrag ein eigenes Pathos, verbunden mit einer religiösen Liebe, dass Kenner von dieser bekannten Musik aufs neue ergriffen wurden.

Ihr Privatleben war, wie das öffentliche künstlerische: einfach, gerecht, fleissig und gefällig. Was sie als Gattin, Mutter und Freundin gewesen, erhöht noch unendlich ihren Werth und schmerzlichen Verlust.

Am dritten May, Morgens, wurde sie bestattet. Das sämmtliche männliche Personal des Theaters und ausserdem viele Freunde und Verehrer ihrer Verdienste begleiteten die Leiche. Am Thore des Begräbnisplatzes empfingen die Chöre des Theaters den langen Zug mit Trauergesängen und führten den Sarg bis an die Gruft. Der katholische Probst hielt eine würdige Rede und ein Auferstehungslied des Chors beschloss die feyerliche Bestattung, an welcher viele tausend Zuschauer Antheil nahmen: sogar die Zweige der Bäume des Begräbnisplatzes waren mit Kindern und Knaben besetzt.

Am 9ten May Morgens, ward in der katholischen Kirche ein feyerliches Seelenamt für sie gehalten und dabey das Requiem von Mozart vom Orchester und den Mitgliedern des Nationaltheaters aufgeführt. Mehrere Mitglieder der hiesigen Singakademie hatten sich mit dem Chore vereinigt. Die Kirche war bey verhängten Fenstern durch brennende Kerzen erleuchtet und von Andächtigen erfüllt.

So ward das Andenken an ein wirksames, wohlthätiges Künstlerverdienst gefeyert, dem

angeborne, treubewahrte Neigung zur edlen Kunst die Neigung des Publikums erworben und bis an den Tod bewahret hat.

Nachrichten.

Paris. (Beschluss.) Jetzt noch Einiges über die Theater!

Während des Sommers verlässt ein Theil der besten Schauspieler Paris, um in Provincialstädten zu spielen; und einige Theater bedienen sich allezeit dieser Veranlassung, ein paar Monate nicht zu spielen. Da werden denn, ists nöthig, Reparaturen am Hause gemacht, neue Stücke vorbereitet und darauf zugeschickt etc. Der Sommer ist mithin, was Theater anlangt, eine Zeit der Stagnation für Paris, während Lyon, Toulouse, Bordeaux, und andere Städte sich mit unsern Paradegewändern herausputzen.

Die grosse Oper hat, seit Lesueurs Tod Adams nichts Neues gegeben, und dies Werk hat (wie ich im letzten Bericht prophezeihete,) das Schicksal seines Helden gehabt: es ist vom Anfang bis zu Ende gestorben. Niemand mag es mehr sehen und hören, aus Furcht, von gleichem Geschick aus Langeweile ergriffen zu werden. Jetzt studirt man ein neues Werk ein: Fernando Cortez, und man versichert, es werde alles übertreffen, was man jemals gesehen, an Schönheit — der Dekorationen.

Die immer fortwährende Auswanderung der Künstler nach Russland thut der Oper manchen Schaden. So hat das Ballet einige seiner besten Mitglieder verlohren: Mad. Duport und ihre Schwester werden vorzüglich vermisst; auch Hr. Duport, der, erst vier und zwanzig Jahr' alt, schon drey Ballets von seiner Erfindung hatte aufführen lassen, und in Vollendung dessen, was er als Tänzer leistet, alle übertrifft, die jetzt für unsre vorzüglichsten gelten. Alles lechzet vor Sehnsucht, auszufliegen, um die russischen Goldgruben bearbeiten zu helfen. Das ersehnte Metall soll dort zwar unter gewaltigen Schnee- und Eishaufen begraben liegen: das kümmert aber unsre jungen Genies wenig.

Das Theater Faydeau (die komische Oper) scheint seit einiger Zeit auszuruhen; und die Herren Mehul und Cherubini, die es mit vielen ihrer Werke schmückten, scheinen auf ihren Lorbeern ein Gleiches zu thun. Auf dieser Bühne gab man nämlich ihre herrlichen Stücke: Lodoiska, Wasserträger, Je toller je besser u. dgl., welche auch durch ganz Deutschland bekannt und beliebt sind. Indessen höre ich, Cherubini sey eben daran, zwey neue Opern zu vollenden, welche nächsten Winter gegeben werden sollen.

Den vorigen Winter führete man hier, zwar in einem Privathause, aber mit vollem Orchester, ein neues Requiem von Cherubini auf. Schon die Kühnheit verdient Auszeichnung — die Kühnheit, ein Requiem zu schreiben, wenn man das Mozartsche kennet. Es gehörte wirklich kein geringeres Talent, als Cherubini's dazu, sich dem Vergleich mit diesem Meisterstück auszusetzen, welches wir für das Allerhöchste erkennen, was Genie, mit gründlichster Wissenschaft vereinigt, in dieser Gattung je aufgestellt hat. Cherubini's Requiem hat viel ganz ausserordentlich Schönes, und man kann sagen, er hat sich hier selbst übertroffen. Alle Solostücke, für zwey, drey Stimmen, sind aufs edelste und kunstreichste gearbeitet, und können dem Vortrefflichsten, was wir in dieser Art besitzen, an die Seite gestellt werden. Indessen scheint es uns, dass man den grössern Ensemblestücken mehr Einheit des Styls, den mancherley contrapunktischen und fugirten Sätzen mehr ruhige Haltung und Einfachheit wünschen dürfe; dass diese Stücke

für ihren Inhalt und ihre Gattung zu wenig Breite der Ausführung und zu viel Theatralisches haben; und dass man an den Fugen die vollkommene Klarheit bey den Eintritten und der Führung der Themen, und die Tiefe contrapunktischer Combinationen vermisse, welche letztere hin und wieder nur durch gewöhnliche, obgleich immer regelmässige, Imitationen ersetzt werden sollen, aber nicht ersetzt werden. Dass es darum doch ein grosses, würdiges Werk sey, und dem Komponisten selbst schon darum Ehre mache, dass er, dessen Ruhm in anderer Gattung so fest stehet, auch in dieser nach dem Edelsten ringt — versteht sich von selbst. Wir sind begierig, mit er Zeit die Urtheile deutscher Kunstkenner über dasselbe zu vernehmen: denn hoffentlich wird Cherubini es nicht, wie bisher, zurückhalten.

Ueberhaupt muss man wol, um Werke dieser Gattung vollendet zu liefern, sein Lebelang im contrapunktischen und fugirten Styl sich geübt haben. Das war Mozarts Fall. Alle seine grössern Werke haben das Siegel eines Mannes, der jenes Styls so vollkommen mächtig ist, dass er sich, bey Handhabung desselben, selbst in den freyesten Flugen des Genius nicht mehr gehindert fuhlt; und dass er, (das Hochste, was das Kunstvermögen erreichen kann!) zugleich frey, anmuthig, neu, effektvoll, und gedacht, tief, gelehrt seyn kann. Gehet das doch sogar bis in seine komischen Opern uber, und man braucht, um dies nachzuweisen, sich noch lange nicht auf die eigentlich fugirten Stücke, wie die Ouvertüre zur Zauberflöte, zu beziehen. Lasst uns der deutschen Nation ihr Recht einraumen: sie allein hat jene anstaunenswürdigen Manner hervorgebracht, die im ernsten Styl die Muster aller Zeiten und Nationen seyn müssen; so wie wir das Gebiet des freyen, gefalligen, süssen Gesanges den Italienern zuzuschreiben haben — ihnen, die alle singen, und alle gut singen, aber, weil sie der Mode opfern, mit der Mode vergehen — wenn man wenige ihrer ältern Meister ausnimmt; und so, dass jene an Dauer gewinnen, was diese an Vermögen, im Moment zu begeistern. So haben diese beyden Nationen nach den entgegengesetztesten Seiten das Höchste erreicht, und ihnen wird der ebenfalls entgegengesetzte Preis. Der Italiener entzückt, und fallt, und wird vergessen. So geht es selbst ihren besten neuern Meistern. Welche Werke — Paisiello's z. B., wird man nach dreyssig Jahren noch gehen? Ja, wer weiss jetzt, noch bey seinen Lebzeiten, dass dieser beruhmte Komponist, dessen Anmuth und Leichtigkeit, dessen Treue in der Zeichnung der Charaktere, wir billig bewundern, über hundert und funfzig Opern geschrieben hat? Wenn man nur schreibt, um das Entzücken der Menge zu werden, muss man so schnell vergehen, wie diese Menge selbst; und die Nachkommen betrachten solche Werke nicht anders, als die guten alten Kleider, die aber nicht mehr Mode sind. So lange hingegen gebildete Nationen Musik machen, wird man Bach, Handel, Haydn und Mozart bewundern, während sie in ihrem Leben selbst wol nie die schimmernden Triumphe und die glanzenden Belohnungen genossen, welche jenen zu Theil wurden.

Recension.

Six Sonates dolgées d'une difficulté gradue pour le Pianoforte par D. Steibelt. Tirées de la Méthode pour le Pianoforte du même auteur. Liv. 1. (drey Sonaten. Pr. 1 Thlr.) Liv. 2. (drey Sonaten. Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel.

Diese Sonaten gehören, neben den Etudes, die vor kurzem in demselben Verlag erschienen sind, ohnstreitig unter die vorzüg-

lichsten und verdienstvollesten Arbeiten St.s. Als Kunstwerke an sich sind diese Sonaten — die ersten den kleinern, und zunehmend die andern den ausgeführtern Sonaten dieses überaus fruchtbaren Musikers an die Seite zu setzen; sie stehen nicht höher, aber auch nicht niedriger, sind ihnen im Geist und Styl sehr ähnlich; haben auch im Einzelnen alle Vorzüge und Schwächen mit jenen gemein.

Aber als Uebungsstücke haben sie noch einen besondern, und wirklich vorzüglichen Werth. Vom sehr Leichten anfangend und ziemlich in Stufenfolge betrachtlich aufschreitend, versorgen sie den Lehrer und Schüler mit einem eben so zweckmässigen und nutzlichen, als einladenden und angenehmen Hülfsmittel weiterer Ausbildung. Das Ohr ist nicht über den Fingern, der Geschmack nicht über der Methode, der Sinn nicht über dem Buchstaben vergessen; und eben in diesem Betracht weiss Ref. von den vielen ähnlichen Werken, die ihm bekannt sind, nur sehr wenige diesen an die Seite zu setzen. Auszustellen findet Ref. die allzunahe Aehnlichkeit, besonders verschiedener Schlusssätze unter einander und mit andern St.schen Finalen; das, verhältnismässig, zu untergeordnete Beschäftigen der linken Hand, die viel zu häufig (hier und anderwärts) vorkommenden, sogenannten Harfenbässe, und die gänzliche Vernachlässigung des Adagio. In allen sechs Sonaten findet sich kein einziges Adagio oder Andante, ja überhaupt kein langsames Stück, einen kurzen Einleitungssatz abgerechnet.

Was die beygesetzte Applikatur anlangt, so ist sie mehr die sichrere deutsche, als die (im Anfange) bequemere französische. Kenner wissen, dass sich beyde vornämlich im Gebrauch des Daumens, und noch mehr, des kleinen Fingers unterscheiden; und dass, wenn man es wirklich zu etwas Bedeutendem bringen will, die erste durchaus vorzuziehen sey. In der Bezeichnung derselben hat St. eher zu viel, als zu wenig gethan: die ersten Sonaten haben bey jeder Note die Nummer des Fingers, und selbst die spätern und schwerern Stücke sind so reichlich mit Ziffern versehen, dass gewiss an keiner einzigen Stelle, vernünftiger Weise, nur eine Bedenklichkeit, geschweige denn ein Zweifel entstehen kann. Dadurch eignen sich diese Sonaten auch ganz vorzüglich für Spieler, die keine guten Lehrer haben können, oder sich zu falscher Applikatur verwöhnt haben; und durch diesen Vortheil wird es übertragen, dass diese Menge der Bezeichnungen gut Geleiteten etwas störend und lästig fällt.

Wer sich, nach glücklich überstandenen und sicher eingeübten Elementen des Klavierspiels, dieser Sonaten, hernach der Exercices, die im kurzen in demselben Verlag herauskommen werden, und endlich jener Etudes bedienen will: der wird einen gut zusammenhangenden und zugleich angenehmen Cursus machen, wodurch er sich am Ende selbst für sehr schwierige Kompositionen aller Art zweckmässig vorbereitet und ausgestattet finden wird. Nur eile er nicht hindurch, sondern gehe von einem Stücke nicht eher zum andern über, bis er es ganz innen hat, und es nicht nur ohne Fehler, sondern auch ohne Zwang vortragen kann.

Der Stich ist sehr gut, und der Preis, nach Verhältnis wohlfeil.

Uebrigens sind die vorliegenden Sonaten und die zu erwartenden Exercices aus der neuen, umfassenden Pianoforte-Schule Steibelts, welche ebenfalls im Breitkopf- und Härtelschen Verlag erscheint, besonders abgedruckt. In derselben gehen den Sonaten noch besondere Uebungen der Hände durch alle Skalen voraus.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten September. **N°. 49.** 1809.

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde, von Hans Georg Nageli *).

Wenn wir jemals die Aufmerksamkeit des ganzen deutschen Publikums, so weit dasselbe an den Aufgaben der Menschenbildung, so wohlthätigen als wissenschaftlichen Antheil nimmt, auf unser Erziehungswesen zu ziehen in gleich hohem Grade Bedürfnis und Befugnis hatten, so befinden wir uns jetzt aufs Neue in diesem Falle. Der Gegenstand, den wir hier als Methodisten zur Sprache bringen, ist uns über alle Vergleichung wichtig. Kein Unbefangener wird auch die Zuversicht tadeln, womit wir uns aussprechen. Alles, was wir hier thun, haben wir vor dem Volk, mit dem Volk, für das Volk zu thun. Daher liegt uns ob, unsrer That gleich Anfangs eine nationale Richtung zu geben, und so gewährleistet die Publicität unsers Wollens uns selbst das Vollbringen.

Es musste uns zwar längst bekannt seyn, dass eine Kunst, wozu die Anlage sich bey jedem gesunden, lebensfrohen Kinde täglich und stündlich äussert — eine Kunst, die in unserm Zeitalter ihre Wirksamkeit unter den mannichfaltigsten Formen und Verhältnissen so allgemein verbreitet, ein wichtiges, allgemein menschliches Bildungsmittel abgeben könne und müsse. Wir haben es auch geahndet, dass diejenige Musenkunst, die sich Harmonie nennt, vorzüglich dazu geeignet sey, so wol die Harmonie der Gemüthskräfte des Individuums, als die Uebereinstimmung der Gemüther in menschlicher Wechselwirkung zu befördern. Aber noch nicht lange haben wir hoffen können, was wir seit kurzer Zeit nun wissen: dass es uns gelingen werde, die Musik in universeller Beziehung zur Gymnastik des ästhetisch zeitlichen Daseyns zu erheben.

Je neuer und fremder aber unsre Ansicht des Tonkunst-Wesens scheinen muss, je nothwendiger ist es, dass wir, ehe wir weiter sprechen, uns umsehen, was für ein Publikum wir vor uns, und wie wir uns mit demselben zu verständigen haben. Wir erblicken in unserer gebildetern Lesewelt vorzüglich zwey Klassen: diejenige der Kunstphilosophen, die keine Musiker sind, und die der Musiker, die nicht eigentlich Kunstphilosophen sind. Mit den erstern wird sich die Verständigung schon geben; wir haben ihnen blos zuzumuthen, dass sie zum Verständnis die ihnen allenfalls fremden Kunstwörter im Lexikon nachschlagen. Mit den letztern hat es mehr Schwierigkeit. Die positive Kunstlehre ist nämlich im Ablauf der Zeiten so sehr fixirt und verhärtet worden, dass sie, wie alle Didaktik und Dogmatik, zwar auch heut zu Tage noch viel Erhebliches leistet, aber noch viel Erheblicheres raubt: die freye, frische Ansicht des Daseyns und Wirkens, die unbefangene Beurtheilung neuer Erfindungen und Erscheinungen. Dem eigentlichen Musiker muthen wir daher nichts Geringers zu, als dass er für einmal sein ererb-

*) Dieser Aufsatz erscheint, nach dem Wunsch des Vfs., zugleich in dem Wochenblatt für Menschenbildung.

tes Tonsystem gleichwie seine erlernte Tonsetzkunst, besonders auch das, was ihm die Systematiker — sonderbar genug — als seine Grammatik und Rhetorik geben wollten, zu vergessen suche; dass er bey unserm Gebrauch der Kunstwörter sich nie jenes System, überhaupt nichts weiter denke, als die einfache Definition. Ja sogar seine theoretische Eintheilung des Gebiets der Musik in Harmonie und Melodie können wir ihm nicht lassen. Er muss seinen alten Standpunkt zum Behuf gegenwärtiger Untersuchung ganz und gar verlassen, um von einer neuen Seite in das Gebiet der Kunst und Kunstwissenschaft Eingang zu finden. Er vertraue uns. Eingedenk, wie viel auch wir der positiven Kunstlehre zu danken haben, werden wir ihm das Wahre und Schöne, Gute und Grosse, das er in derselben und durch dieselbe gelernt hat, keineswegs verkleinern, vielweniger seiner Kenntnis entrücken, sondern ihn nur aus einem neuen, höhern Standpunkt in seiner Wahrheit und Schönheit, Güte und Grösse beleuchten, und um so vollkommener zu seiner Erkenntnis bringen.

Gymnastik.

Wir theilen die Gymnastik folgendermaassen ein: in die niedre und die hohere.

Uebung der Glieder, Uebung aller Theile des Körpers zu mechanischen Zwecken der leiblichen Existenz — nicht nur dies — selbst die Uebung der Sprachwerkzeuge zu Kunstzwecken, die Handübung des bildenden Künstlers, die Fingerübung des Klavierspielers, ja die Uebung jedes Gliedes und jedes Sinnes, zu welchem Endzweck es sey, zählen wir zur niedern Gymnastik. Ihr Produkt ist immer nur Beschaffigung, Stärkung, Belebung, Verschnellerung — mit Einem Wort, Vervollkommnung der Organe.

Die hohere Gymnastik hingegen geht darauf aus, die Organisation im Ganzen zu bethatigen und zu vervollkommnen.

Aber auch die niedre Gymnastik, die schon vermöge ihres Begriffs den wahren Weg zum Leben zu bezeichnen hat, strebt organisch zu wirken, zunächst dadurch, dass sie der Organisation auf Umwegen, durch vielseitige Uebung der Organe, Vortheile zuwenden will; mehr aber, indem sie die einzelnen Organe in Verbindung beschaftigt. Sie hat ihr Ideal. Dieses ist, gleichzeitige, gleichzeitig in einander greifende Beschaftigung der Organe, ja sogar Vervollkommnung durch gleichzeitige Stärkung, Belebung, Verschnellerung. Eine Art der Annäherung zu diesem Ideal ist der Tanz.

Der Tanz ist die expressivste Existenz, der höchste Ausdruck des räumlichen Daseyns.

Aber schon die niedre Gymnastik bedarf zur gleichzeitigen Beschaftigung der Organe eines regulativen Prinzips, damit die Organe sich in ihren Funktionen unter einander nicht hemmen, verwickeln oder zerstören. Ein solches Prinzip findet sie aber nur im Innern der Organisation. Sie muss es hervorrufen. So bedarf der Tanz der Musik.

Hier finden wir die Musik auf einem neuen Wege, als absolutes Hulfsmittel, das gesteigerte räumliche Daseyn zu reguliren.

Wie kömmt es nun, dass die Musik dem Tänzer sein Daseyn so sehr erleichtert, ja sogar die hohere Tanzkunst erst möglich macht?

In dieser Beziehung betrachten wir die Musik als Bezeichnungskunst der Zeitmomente. Durch diese Bezeichnung der Zeitmomente wird dem Tänzer sein Daseyn in der Zeit zugemessen. Er nimmt dieses Mass in seine Organisation auf, und leicht und schnell, wie er sein zeitliches Daseyn inne wird, konformirt sich darnach auch sein räumliches Daseyn: seine Raumbezeichnungen, Bewegungen, werden nahst unwillkührlich organisch, ja es wäre ihm nichts schwerer, als gegen das Zeitgesetz, was man sonst Takt zu nennen pflegt, zu tanzen, ein Tanzkunststück taktlos, oder taktwidrig auszuführen.

Wir treten jetzt ganz auf unser Gebiet zurück. Musik ist uns rein, elementarisch aufgefasst, künstliche Bezeichnung der Zeitmomente. Ihr gymnastischer Endzweck ist Belebung der Organisation. Die Wissenschaft, das reine

Element der Musik, ohne Beymischung besondrer ästhetischer Reizmittel, für die Anschauung in ein System auszuprägen, heisst Rhythmopöie.

Die rhythmische Bezeichnung der Zeitmomente bringt indess das zeitliche Daseyn bloss als Lebensprozess vor die Anschauung. In wiefern aber Musik als das universelle Trieb- und Uhrwerk der höhern Gymnastik nicht bloss, nie allein Beschäftigung der Organe, sondern immer Bethätigung der Organisation seyn soll, in so fern ist durchaus die Beförderung der Selbstanschauung des organischen Wesens ihr Ziel. In der Anschauung des Daseyns als Lebensprozess, so wie sie durch die rhythmische Bezeichnung der Zeitmomente unterhalten wird, ist aber die Organisation noch nicht hinreichend bethätigt. Daher entsteht das absolute Bedürfniss, die Zeitmomente zu dekoriren. Diese Dekorationskunst ist das allgemeine ästhetische Reizmittel, das Beförderungsmittel der Selbstanschauung des organischen Wesens. Ihr Endzweck ist Verklärung der Organisation. Die Wissenschaft, die Dekorationskunst der Zeitmomente in ein System auszuprägen, heisst Melopöie.

Die Organisation befindet sich im Zustande der Verklärung, wenn in steter steigender Regung und Rührung ein geistiges Fluidum sie durchströmt, wenn sie in sich selbst durchsichtig und durchdringlich ist, gleichsam ein lebendiges, vielarmiges Automat. Ob und wie fern eine solche Verklärung vorübergehend, oder von bleibenden Folgen seyn müsse, kommt hier nicht in Betracht. Genug, wenn wir nachweisen können, dass Musik da, wo sie als rhythmisch-melodische Kunst erscheint, organisationverklärend wirkt.

Eine so erhabene Bestimmung zur Organisationsverklärung trägt die Musik schon in ihren Urelementen in sich. Darin schon offenbart sich ihre Ueberschwenglichkeit, und wir bedürfen zu unsrer Nachweisung nicht einmal eines Hinblicks auf die uranfängliche und seitherige Evolution des Musikwesens in der Geschichte.

Die Kunst der musikalischen Bezeichnung der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver Töne als Zeitgrössen, sie legt den Tönen ihren quantitativen Gehalt bey.

Die Kunst der musikalischen Dekoration der Zeitmomente besteht in der Verbindung successiver Töne als specieller Erzeugnisse für die Empfindung, sie legt den Tönen ihren qualitativen Gehalt bey.

Dieser qualitative Gehalt ist generisch dreyfach: eine Merkwürdigkeit, die von den bisherigen Theoristen noch nicht ausgesprochen wurde! Daher finden sich in unsrer Kunstsprache noch keine genau bezeichnende Wörter dafür vor, so dass wir genöthigt sind, neue zu gebrauchen, oder vielmehr, bekannte zum Theil in einem neuen Sinne zu gebrauchen.

Akustische Qualitäten wollen wir die Töne nennen, rücksichtlich ihrer verschiedenen materiellen Erzeugung;

Dynamische Qualitäten, rücksichtlich des Gewichts, des Grades der Erschütterung, der Stärke und Schwäche;

Sensuale Qualitäten, rücksichtlich ihrer Höhe und Tiefe. Diese generische Triplicität wird nicht etwa erst in der hochgesteigerten Kunst der Melodik konstatirt; sie liegt schon in der Menschenstimme involvirt, offenbart sich schon in den Sprachelementen. Denn wirklich schon im Sprechton wird Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche durch die Ungleichheit der Vokale bestimmt; und diese Ungleichheit ist selbst eine akustische.

Jene Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche ist durch die Elemente der Sprachlehre hinlänglich bekannt. Eher aber dürfte die Frage aufgeworfen werden, wie man dazu komme, die Ungleichheit der Vokale eine akustische zu nennen.

Auf diese Benennung sind wir durch die Beobachtung gekommen, dass die (materielle) Erzeugung des Tones bey jedem Vokal durch eine eigne Form des Mundes bewirkt wird. Der Mund wird also in der That bey jedem Vokal zu einem andern Instrumente geformt.

Von diesen Mundinstrumenten in wörtlichem Sinne sind die Blasinstrumente als so viele Nachbildungen zu betrachten, deren jedes irgend einen und nur einen Vokal oder Diphthong mehr oder minder treffend nachbildet. So nähert sich z. B. der Ton des Hornes dem U, der Ton der Oboe dem I, der Ton der Klarinette, vorzüglich in der Tiefe, dem sogenannten Chalumeau, dem Ei die Flöte nähert sich in der Höhe dem U, der Fagott in der Tiefe dem Ö. (Daraus folgt, dass es unrichtig ist zu sagen, irgend ein Instrument sey vorzüglich tauglich, die Menschenstimme nachzuahmen, welches nur die Gesammtheit der Blasinstrumente, immer noch unvollkommen leistet.)

Wir fassen noch einmal die Triplicität der Melodik näher ins Auge.

Zuvörderst betrachten wir die akustische Qualitativität des Tonwesens. Diese hat das Eigenthümliche, dass sie uns erst durch Vergleichung verschiedenartiger Erzeugnisse entsteht. Würden wir nur auf einem Vokal singen, oder nur auf einem Instrumente spielen, so wäre Akustik in diesem Sinne nicht vorhanden. Sie hat, wie es sich hieraus ergiebt, ferner die Eigenthümlichkeit, dass ihre Phanomene als solche keiner quantitativen Schatzung unterworfen werden können.

Die dynamische Qualitativität des Tonwesens entsteht auch immer durch die Verbindung ungleich starker Töne. Hier aber ist sonach eine quantitative Schätzung möglich, weil, was mehr oder minder Gewicht hat, sich gegen einander abwägen lässt, weil die Grade der Starke und Schwäche zu berechnen sind.

Die sensuale Qualitativität ist schon in ihrem Urelemente, dem einzelnen Tone, einer quantitativen Schätzung fähig, denn der einzelne Ton lässt sich berechnen, seine Höhe lässt sich in Zahlen ausdrücken, vermittelst des Monochords.

Wir abstrahiren jetzt ganz von der akustischen Qualitativität, und reflektiren blos auf die dynamische und sensuale. Machen wir diese einer quantitativen Schätzung unterwürfig, und verbinden wir damit nunmehr die rhythmische Quantitativität, so bleibt uns dennoch, abstrahirt vom Akustischen, eine Triplicität des Tonwesens, und zwar eben eine rein-quantitative, die uns bey aller Kunstbildung und Kunsteinsicht die wichtigste seyn muss. Wir nennen sie die absolute Triplicität der Form. Absolut, weil die drey daraus hervorgehenden Konstruktionsweisen, durch jedes einzelne Tonkunstwerk als Dauer, Höhe, Starke verschiedener Töne sich organisch aussprechen.

Durch diese absolute Triplicität der Form, vermöge welcher die generischen Konstruktionsweisen in stetiger Verbindung, Vermengung, Vermischung vor der Kunstanschauung erscheinen, wird die Organisation in der That überschwenglich bethätigt. An das Element des Wohllauts geknupft, ist die Form immer mit Materie überkleidet, führt Materie die Form der Anschauung vor. So wird in diesem Gebiete das Graduelle kontinuirlich empfindbar gemacht, das Empfindbare kontinuirlich graduirt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachtrag zur Biographie J. Haydns *).

Ohne im eigentlichen Sinne krank zu seyn, fühlte Haydn doch täglich mehr, dass das Alter an sich eine Krankheit sey, und dass die Natur ihre Rechte an seinem Körper unerbittlich ausübe. Ein so schwach glimmender Lebensfunken war schon von jedem gewöhnlichen Ereignisse bedroht; um so nachtheiliger mussten Begebenheiten, wie diejenigen, welche der Krieg im Frühjahr 1809 über Oestreich herbeyführte, auf ihn wirken.

Haydn liebte sein Vaterland und sein Kaiserhaus mit innigster Treue. So oft es die warme Witterung und seine Kräfte gestatte-

*) Vom Verf. derselben, Hrn. Legationsrath Griesinger, und zu S. 729 dieser Zeitung gehörig, wo nähere Nachrichten über Haydns letzte Tage versprochen worden sind.

ten, liess er sich in den paar letzten Jahren seines Lebens in sein hinterstes Zimmer führen, nur um auf dem Forte-Piano sein Lied: Gott erhalte Franz den Kaiser! zu spielen. Die Niederlagen der Oesterreicher in Bayern, welche ihren Rückzug veranlassten, machten Haydn vielen Kummer. „Der unglückliche Krieg drückt mich noch ganz zu Boden!“ wiederholte er oft mit thränendem Auge, und es brauchte viele Mühe, um ihn einigermassen zu beruhigen.

In dieser Stimmung fand ich Haydn am 5ten May, wo ich aus Wien abgerufen mich von ihm verabschiedete. Folgende nähere Umstände über Haydns letzte Stunden sind ein Auszug aus Briefen zuverlässiger Korrespondenten.

Am 10ten May rückte ein französisches Armeecorps des Morgens vor die Mariahulfer Linie in Wien, welche von Haydns Wohnung nicht weit entlegen ist. Man war eben beschäftiget, ihn aus dem Bette zu bringen und anzukleiden, als vier Kartätschen-Schüsse fielen, welche die Fenster und Thüren seines Hauses heftig erschutterten. Mit voller Stimme rief er seinen bestürzten und geängstigten Leuten zu: „Kinder, fürchtet euch nicht; wo Haydn ist, kann euch kein Unglück treffen!“ Der Geist war aber stärker als der Körper, denn kaum hatte er das kraftvolle Wort ausgesprochen, als ihn ein Zittern am ganzen Leibe befiel.

Von dieser Stunde an nahm die physische Schwäche zu, doch spielte Haydn täglich sein Kaiserlied, und noch am 26sten May dreymal hintereinander, mit einem Ausdruck, über den er sich selbst wunderte. Am Abend desselben Tages überfielen ihn Kopfschmerzen und Frost; man brachte ihn früh zu Bett, und rief die Aerzte. Ihre Hülfe war frucht-los: der Kranke verfiel in einen Zustand räumlicher Entkräftung und schmerzloser Betäubung, wobey er aber doch noch wenige Minuten vor seinem Ende, welches den 31sten May früh Morgens gegen Ein Uhr erfolgte, Zeichen von Bewusstseyn und Empfindung gab.

Haydn hat sein Leben auf sieben und siebenzig Jahre und zwey Monate gebracht. Sein Leichnam liegt in einem eigenen Grabe auf dem Gottesacker seines Kirchspiels vor der sogenannten Hundsthurmer Linie in Wien.

Wäre der Tod des grossen Künstlers nicht in einen Zeitpunkt gefallen, wo man in Wien durch Kriegsscenen betaubt, und für ruhigere Gefühle abgestumpft war: so hätte die grosse Anzahl seiner Verehrer daselbst gewiss eine ausgezeichnete Leichenfeyer veranstaltet. Die französischen Behörden kündigten Haydn's Verlust in der Wiener Zeitung auf eine ehrenvolle Art an, und am 15ten Jun. wurde Mozarts Requiem in der Schottenkirche zu Haydns Gedächtnis aufgeführt. — —

Haydn war von Statur klein, aber stämmig und von derbem Knochenbau; seine Stirne war breit und schön gewölbt, die Haut braun, die Augen waren lebhaft und feurig, die übrigen Gesichtszüge voll und stark gezeichnet, und aus der ganzen Physiognomie und Haltung sprach Bedachtlichkeit und ein sanfter Ernst. Die besten Büsten von Haydn sind unstreitig die, welche sein Freund, der geschickte Modellier bey der Wiener Porzelanfabrik, Hr. Grassy (sein Tod am 30sten Dec. 1807 fiel Haydn äusserst empfindlich,) nach dem Leben verfertiget hat. Die eine ist in natürlicher Grösse und antiker Form mit der Aufschrift:

Tu potis tigres comitesque sylvas
Ducere, et currentes rivos morari.

Die andere, in kleinerem Maasstabe, stellt Haydn mit der Perücke und in seiner gewöhnlichen Kleidung vollkommen ähnlich dar, und Grassy setzte darunter:

Blandus auritas fidibus canoris ducere quercus.

Zum sprechen getroffen sind auch die Bilder von Haydn, welche ein Graveur, Namens Irwasch, zu Wien in Wachs als Cameen ver-

fertigte. Unter den mir bekannten Kupferstichen ist der bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene, obschon nicht ganz getreu, doch der beste. Johann Elssler, achtzehn Jahre hindurch Haydns Kopist und treuer Diener, liess den Kopf seines Herrn nach seinem Tod in Gips abformen.

Lavater, der jeden Schattenriss in seiner Sammlung durch einen Vers charakterisirte, schrieb unter Haydns Bild:

Etwas mehr als Gemeines erblick' ich im Aug' und der Nase;
Auch die Stirn ist gut; im Munde 'was vom Philister.

Die starke, durch ihr Gewicht etwas herunterhangende Unterlippe mag dieses Urtheil veranlasst haben. —

Als Jüngling und Mann liebte Haydn derbe Speisen, und er stand immer früh auf; vom siebenzigsten Jahr an blieb er streng bey einer Lebensordnung, die sich ihm aus Erfahrung als die zuträglichste erprobt hatte. Er legte sich nämlich Abends gegen eilf Uhr zu Bette, und stand gegen acht Uhr auf; auch des Abends um sechs Uhr ruhte er eine halbe Stunde aus. Er speiste fast immer allein, und meistens zarte und leicht verdauliche Kost. Wenn von seiner Diät die Rede war, so setzte er gewöhnlich hinzu: „Ich bin der Welt zu nichts mehr nütze, ich muss mich wie ein Kind warten und pflegen lassen: es wäre wol Zeit, dass mich Gott zu sich rief!" —

Haydn sprach im breiten östreichischen Dialekte, und seine Unterhaltung war mit jenen komischen und naiven, dem Oestreicher eigenthümlichen Redensarten reichlich ausgestattet. In der französischen Sprache hatte er wenig Fertigkeit, aber die italienische sprach er geläufig und gern; in der englischen hatte er auf seinen zwey Reisen gelernt sich zur Noth auszudrükken, und von der lateinischen verstand er alles, was in dieser Sprache bey dem katholischen Kultus vorkommt. —

Noch im Jahr 1807 machte sich Haydn gegen gute Bedingungen verbindlich, dass seine Bücher, Musikalien, Manuscripte und Medaillen nach seinem Tode dem fürstlichen Hause von Esterhazy zufallen sollten. Von ungedruckten und vollständigen Sachen findet sich unter den Manuscripten, ausser einigen Kirchenstücken, sehr wenig. Das Interessanteste davon sind sechs und vierzig Kanons, meistens auf deutsche Lieder, die in Haydns Schlafzimmer unter Glas und Rahmen hingen. „Ich war nicht reich genug, sagte er, um mir schöne Gemälde zu kaufen; ich machte mir aber selbst eine Tapete, die nicht jedermann haben kann." Er hat beklagte sich seine Gattin über Mangel an Baarschaft, und sagte ihrem Manne, dass, wenn er heute oder morgen stürbe, nicht einmal so viel im Hause wäre, um ihn begraben zu lassen. Tritt dieser Fall ein, antwortete Haydn, so trage die Kanons zum Musikverleger; ich stehe dir dafür, dass sie so viel werth sind, als mein Leichenbegängniss erfordert.

Ohne Zweifel wird alles Merkwürdige aus Haydns Nachlass in ruhigeren Zeiten nach Eisenstadt in Ungarn, oder auf einen andern fürstl. Esterhazyschen Sitz daselbst gebracht werden.

Endlich so finde auch noch ein Brief Jos. Haydns hier Platz, der zwar schon bekannt, aber der Wiederholung gewiss nicht unwürdig ist. Er ist vom December 1787, mithin aus der Zeit, wo Haydn schon mehrere seiner grössten Meisterwerke geliefert und sich einen Ruhm durch ganz Europa erworben; Mozart aber sein Höchstes noch nicht erreicht, und mit Neid und Unterdrückung zu kämpfen hatte. Der Brief ist an einen Freund in Prag, der eine Oper für das dortige Theater von Haydns Komposition verlangt hatte. (Aus Mozarts Leben vom Prof. Niemtschek.)

„Sie verlangen eine Opera buffa von mir. Recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Singkomposition etwas für sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater zu Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCHLITZ,J.F. FN. 05370/031

Personale (zu Esterhaz in Ungarn) gebunden sind, und ausserdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Lokalität berechnet habe. Ganz was anders wär es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu komponiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der grosse Mozart schwerlich jemanden andern zur Seite haben kann."

„Denn kennt' ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Grossen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozarts, so tief und mit einem solchen musikalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung, in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde: so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuern Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dies ist die Geschichte grosser Genien traurig, und lehrt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum fernern Bestreben: weswegen leider so viel hoffnungsvolle Geister darnieder liegen. Mich zu tadeln, dass dieser einzige Mozart noch nicht bey einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist? Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme: ich habe den Mann zu lieb."

Nachricht.

Berlin, Ende des August. Von Konzerten erhalten sich noch zwey auf Abonnement: das Bierseme'sche Mittwochs, und das Schneiderische Donnerstags, wechselweis in Garvens-Salen. Das erstere ist zum Theil öffentlich und von mittelmässigem Kunstwerth: das letztere ist nur zur Uebung, da Hr. Sch. zu wenig Vortheil bey seinen öffentlichen, mit vorzüglicher Auswahl getroffenen musikalischen Divertissement gehabt hat. Dieser industriöse Künstler will nun eine Gedächtniss-Feyer zu Ehren des verewigten Joseph Haydn veranstalten, die aus mehreren Bruchstücken seiner Werke, Trauer-Reden und Gesängen bestehn soll. In so fern die Auswahl und Zusammenstellung der ersteren nicht sehr überdacht und passend ist, durfte es zweckmässiger seyn, ein ganzes Haydnsches Werk, z. B. die sieben Worte, oder eine Messe etc. zu geben, um einen Total-Eindruck zu bewirken: indess hier — will immer die Neugier zugleich mit gereizt seyn, um das Kunst-Interesse in Schwung zu bringen.

Ein vorzügliches grosses Konzert war das, den 5ten August d. J., am Geburtstage des Königs, zum Besten des Friedrichsstifts, unter der vorzüglichen Mitwirkung des Hrn. Kapellm. Righini, veranstaltete Morgen-Konzert. Den herrlichsten Genuss gewah te dieses klassischen Gesang-Komponisten Meisterwerk: la selva incantata, (der Zauberwald) zter Akt. Unter seiner vortrefflichen Aufführung nahm sich die zum Theil zerstreute, königliche Kapelle, durch Musiker und Liebhaber verstärkt, zusammen, und nach einer schlechten Probe folgte eine ziemlich gute Aufführung, welche um so lobenswerther war, als bey so seltener Gelegenheit des vereinigten Wirkens kein Ensemble statt finden kann, wenn gleich einzelne Mitglieder grosse Virtuosen sind. — Schade war es, dass diesmal die erste Flöte, Oboe, Klarinette, u. s. w. nicht mit den ersten Künstlern besetzt war: mit dem schönen Horn-Solo aus D dur (und auf dem G-Bogen transponirt geblasen) zeichnete sich Hr. H. M. Bottcher, dieser anspruchslose brave Virtuos, besonders aus. Die Gesang-Partieen waren also besetzt: Armida, Mad. Muller, (gefühlvoller und kunstreicher Vortrag, zu wenig Kraft in der etwas spitzen, dunnen Stimme:) Rinaldo, Hr. Tombolini (noch die bewunderte, volle, dicke Stimme, mit dem grossen Umfang von Höhe und Tiefe, vom dreygestrichenen B bis zum ungestrichenen G, rein wie eine Glocke, aber kein Leben, keine Biegsamkeit, weder Schatten noch Licht:) Tancrede, Hr. Eunicke (in seiner Manier, zart und viele Volubilität.) Goffredo, Hr. Fischer (noch im Alter die kraftvol-

le, weit umfassende Stimme, nur freylich mitunter etwas schwankend). Die Chöre waren von Mitgliedern der Sing-Akademie, rein und sicher, doch gegen ein so gewaltiges Orchester etwas schwach besetzt, und hinter dasselbe gestellt.

Im 2ten Theile glänzten noch die Hrn. Schrök und Westenholz in einem Doppel-Konzert für Oboe und Flöte, von des letztern Komposition, die auf Kenntnis der Instrumente und Passagen-Effekt gut berechnet ist: auch erregte, die von A. E. Müller in dem schönen neuen Flöten-Konzert zuerst gebrauchte Idee, das Thema des God save the king etc. im Mittel-Satz anzubringen, an jenem Tage viel Sensation.

Auch in geschlossenen Zirkeln gab es an diesem Tage musikalische Produktionen, unter denen sich die Aufführung der gesangvollen Mozartschen Kantate: Maurer-Freude, durch Präcision eines kleinen Orchesters und Ambrosch's schönen Gesang-Vortrag auszeichnete.

Im Theater wurde eine neue Oper: Anacreon auf Samos, von Grétry, gegeben, die wenig Glück gemacht und bis jetzt nur Eine Wiederholung erlebt hat. Am Tage der ersten Aufführung ersetzte der Enthusiasmus des Publikums den schleppenden Gang der Handlung. Auch die Musik hat nur einzelne, besonders Ensemble-Stücke, die Ausdruck und Charakter mit Interesse verbinden. Die Partie des Anakreon selbst entspricht am wenigsten dem erwarteten Zauber des Gesanges und der Melodie. Hr. Franz zeigte sich übrigens darin als wahren Künstler. Hr. Blume war als Polycrates zu jung, sang indess mit Ausdruck. Recht natürlich im Spiel und fleissig im Gesange zeigte sich Dem. Schick als Anais. Diese talentreiche Tochter der zu früh der Kunst und ihren Verehrern entrissenen Meister-Sängerin, hat früh eine gute Schule, und schnell Gelegenheit gehabt, sich unter so günstigen Auspicien für die Bühne zu bilden; auch hat die junge Künstlerin — für so kurze Zeit — viel, sehr viel geleistet. Eben deshalb aber wünschen unparteyische Kunstfreunde, dass sie doch immer weiter auf der schön begonnenen Bahn fortschreiten, bey den sich häufenden Theater-Beschäftigungen nie die mehrere Ausbildung des Gesang-Vortrages, vorzüglich reine Intonation, übersehen, und bey oft verdienten, zuweilen aber übertriebenen Beyfallsbezeigungen, (die vielleicht nicht immer aus der reinen Quelle des Kunst-Sinns fliessen) am strengsten selbst gegen sich seyn möge. —

Die eingelegten Ballette hoben diese Oper sehr und besonders gefiel ein pas de trois von Dem. Engel, Hrn. Moser und Gasperini, sehr schön getanzt, mit Musik von Reichardt aus einem ältern Oper-Ballet-Stück.

Vor kurzem ist auch der Deserteur von Monsigny, mit vielem Beyfall, neu besetzt, wieder gegeben worden. Dem. Schick als Louise und Hr. Rebenstein als Alexis zeichneten sich durch Gesang und Spiel aus, obgleich die Haupt-Rolle wol schon einen vollkommenern Sänger erfordert hätte, und Hr. R. zu wenig Stimme und musikalische Bildung besitzt.

In eben dieser Oper trat die junge Eunicke, eine 11 jährige Tochter des hiesigen Künstlerpaares, als Hannchen auf und erregte Sensation und grosse Erwartungen für die Zukunft. Die Natur hat dem lieben Mädchen eine höchst reine, zarte Stimme gegeben, die schon früh durch guten Unterricht so gebildet ist, dass, wenn hier die Progression zunimmt, eine sehr gute Sängerin für die Folge zu erwarten ist. Auch freyer, dreister Anstand und natürliches Spiel bezeichnen das Talent für die Bühne. Mögen Aeltern und Freunde diese zarte Pflanze wachsam hegen und pflegen, dass sie physisch, moralisch und ästhetisch wohl gedeihe — denn nur diese drey Eigenschaften gehörig vereint erzeugen in der Kunst Vollendung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten September. Nº. 50. 1809.

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre, von H. G. Nägeli.

(Fortsetzung.)

Aus einer solchen Ansicht des Tonwesens ging das Theorem hervor, Musik sey die Kunst des schönen Spiels der Empfindungen. (Kant.) Das kann man, obwol dadurch der Gegenstand nur von einer Seite theoretisch bezeichnet wird, vorzüglich von dieser einzelnen Kunst sagen. Denn das ist ein wahrhaft schönes, rein ästhetisches Spiel, wenn die Empfindungen kontinuirlich-mannichfaltig gradnirt, wenn die Gradationen kontinuirlich-mannichfaltig empfindbar gemacht, folglich der Anschauung als formell und materiell zugleich vorgeführt werden. Und so betrachten wir die Verbindung, Vermengung, Vermischung der Rhythmik mit der Melodik. In jedem einzelnen Stück (Satz) soll der Rhythmus die Melodie, die Melodie den Rhythmus heben und tragen, die Lebendigkeit des Rhythmus soll durch die Klarheit der Melodie, die Klarheit der Melodie durch die Lebendigkeit des Rhythmus erhöht werden.

Dass durch solche, so erkannte Belebungs- und Verklarungsmittel die Selbstanschauung des organischen Wesens, als Endzweck der höhern Gymnastik unfehlbar kraftig und mächtig befördert werde, das verbürgt uns die Natur selbst.

Wir werfen jetzt einen Blick auf die Kunstgeschichte, um ihren pragmatischen Hauptzug zu unserm Zwecke herauszufinden.

So lebendig und klar in ihren Elementen, so belebend und verklarend in ihren Wirkungen liess die Musik eine Vervielfaltigung ihrer Emanationen nicht nur zu, sondern sie musste dieselbe provociren. Denn in einer Sphare, wo alles elementarisch klar und lebendig ist, erträgt die Anschauung eine unendlich grosse Menge von Eindrücken, vermag sie in ein ästhetisches Ganzes zusammen zu fassen, und befindet sich so in einer Bethätigung, die ihr willkommen seyn muss, weil sie der Perfektibilität des organischen Wesens so naturgemäss als ästhetisch kunstmässig Vorschub leistet.

So entstand die Harmonik. Wer die Harmonik hauptsächlich als die Kunst betrachtet, das schwebende Wesen der Musik in Tonmassen vor der Anschauung festzuhalten, und so der Plastik näher zu bringen, hat eine theoretische Ansicht, die nicht unidealischer seyn könnte. So ward die Musik von den Harmonisten der Vorzeit häufig, als Accordenkunst, ausgeübt, und so wird sie auch noch heut zu Tage von den neuesten Methodisten (Lehrern der Kunst des reinen Satzes) viel zu einseitig docirt. Aus einer solchen Theorie ging Rousseaus Ansicht hervor, nach welcher die Harmonik in seinen Augen eine gothische Erfindung seyn musste.

Die Harmonik ist uns Vervielfaltigungskunst von Tonreihen in einem gegebenen Zeitraum, und zwar doppelseitig, Vervielfaltigungskunst der Rhythmen und der Melodieen. Die Lehre der hohern Setzkunst, (die Lehre vom doppelten und sogenannten mehrdoppelten Contrapunkt) giebt eben die Gesetze dieser

Vervielfältigung. So ist z. B. die Lehre von der Versetzung und Umkehrung eine wirkliche Emanation-lehre der Melodik, eben so die Lehre von der Nachahmung, der Augmentation und Diminution eine Emanationslehre der Rhythmik. Beydes wird in Verbindung gebracht durch die Aufgabe einer Ricercata, der höchsten Steigerungskunst rhythmisch-melodischer Construktionen, worin mitenthalten ist die kombinatorische Kunstaufgabe der Repercussion, der Nachahmung in der Gegenbewegung, der rückgangigen Bewegung, der rückgangigverkehrten Bewegung, u. s. w. welches alles Kunstmittel sind, einen gegebnen Rhythmus auf jede mögliche Art zu melodisiren, eine gegebne Melodie auf jede mögliche Art zu rhythmisiren.

Aber nur in einer pädagogisch-stufenweisen Entwicklung wird die Kunstanschauung so gebildet, dass die kunstvollen Tongebilde, welche durch die Kunst des doppelten (und mehrdoppelten) Contrapunkts aufgebaut werden, sie nicht überfüllen und nicht so die Organisation trüben, anstatt sie zu verklären: welches allen begegnet, die in einem vielstimmigen Tonkunstwerk nur Anhäufung von Tonmassen, anstatt vielfacher Verschlingung, Verflechtung, Verkettung der Rhythmen und Melodien wahrnehmen. So ist dann die Wirkung hauptsächlich dynamisch: sie kann gross und mächtig seyn, ist dabey aber auch belästigend, und zieht in so fern immer mehr oder minder erdwärts.

Man wundre sich nicht, dass der Sinn für wahre Grösse im Gebiete der Tonkunst bey der sonst erwünschten Empfänglichkeit unsers Zeitalters noch so wenig allgemein ist. Die Kunstgelehrten Deutschlands haben schon seit einem vollen Jahrhundert darüber geklagt. Sie haben sogar durch ihre nur zum Theil gerechten Klagen hin und wieder selbst das Vorurtheil erzeugt, je höher ein Tonkunstwerk an wahrer Grösse, an Umfang und Reichhaltigkeit stehe, je weiter sey es dem ästhetischen Gemeinsinn entlegen, der Anschauungskraft der gewöhnlichen Menschennatur überlegen; gelehrte Kunstwerke seyen nur für gelehrte Musiker da; vielleicht nicht einmal für diese, wenn es Leute von Geschmack seyen.

Den Zögling, welchen man zum Musiker bildet, pflegt man nach der Methode (der Kunst des reinen Satzes) zuerst mit dem einstimmigen Satze, dann mit dem Bicinium — dem Tricinium — dem Quadricinium bekannt zu machen, man führt ihn zur Mehrchörigkeit, zu allerley akustischen Kombinationen, zur Vermischung mannichfaltiger Schalle und Klange, u. s. w. welches allerdings das Anschauungsvermögen entwickelt und die Einsicht in das Tonkunstwesen befördert. Aber so verfahren heisst bey uns durchaus nicht — weder naturgemäss beym Anfange angefangen, noch lückenlos fortgeschritten.

Das Kind, welches nicht zum Musiker bestimmt ist, würde ohnehin einen so grossen theoretischen Bildungsweg nicht zurücklegen können, ohne seine anderweitige Bildung zu versäumen.

Aus allen diesen Rücksichten ist in dieser vielumfassenden und gehaltreichen Sphäre des menschlichen Daseyns und Wirkens die Zurückführung des eigentlichen Musikunterrichts auf die wahren, puren Elemente das Eine was Noth thut.

Die einzig wahre Elementarlehre stellen wir auf, indem wir den Rhythmus zum Ersten machen.

Nichts ist leichter, als die Naturgemässheit dieses Verfahrens nachzuweisen. Denn siehe! indem wir der Natur musikalisch ein Maass anlegen, entsteht uns der Rhythmus. Und durch den Rhythmus wird — wie wir oben dargethan haben — der Lebensprocess, als solcher, vor die Anschauung gebracht, wobey alle ächte gymnastische Bildungskunst ihren Anfang nimmt. Damit sollte schon genug gesagt seyn. Kaum brauchen wir es zu berühren, dass schon das sehr junge Kind,

dem überhaupt an der Bewegung das Leben und der Sinn für das Leben aufgeht, am Klopfen, Schlagen u. s. w. seine Unterhaltung findet, weil es damit seinen Lebensprozess unterhält, regulirt, erhöht, wenn auch — welches wesentlich zu bemerken ist — dabey die Erschütterung der Gehörorgane nicht eigentlich, oder wenn sie gar nicht musikalisch, und auch sonst durchaus nicht angenehm ist.

Wir gehen indess — da es nicht allein darum zu thun ist, Zutrauen für unsre Methode zu gewinnen, sondern gerade auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Tonkunst zum Behuf der Erziehungskunst zu befördern — noch tiefer auf die Sache ein.

Die rhythmischen Verhältnisse sind, im Allgemeinen gesprochen, fasslicher als die melodischen. Schon deswegen wäre es zweckmässig, jene dem Kinde früher vor die Anschauung zu bringen, als diese. Wir nehmen die Viertelnote (eigentlich zu sagen, den Ton von der Dauer eines Viertheils vom C Takt im Tempo moderato). Diese steigern wir einerseits aufwärts, d. h. durch Verlängerung, und es entsteht uns die halbe Note; wir steigern sie noch einmal aufwärts, und es entsteht uns die ganze Note. Andrerseits steigern wir sie abwärts, d. h. durch Verschnellerung, und es entsteht uns die Achttheilnote; noch einmal, und es entsteht uns die Sechszehntheilnote. So machen wir die Viertelnote zum Anfangspunkt und zugleich zum Mittelpunkt der rhythmischen Elementarlehre. Und das nicht nach Willkühr. Denn die Viertelnote verhält sich aufwärts zur halben wie eins zu zwey, zur ganzen, wie eins zu vier; abwärts zum Achtel wie zwey zu eins, zum Sechszehntel wie vier zu Eins. Aus diesen fünferley Notengattungen, in deren Mitte die Viertelnote steht, ist alle Musik, wenigstens die Singmusik, grösstentheils zusammengesetzt. Die noch langsamern und noch geschwindern Notengattungen, einerseits die doppelt-Taktnote, mehrere Noten über einen Takt hinaus; andrerseits die Zweyundzweyssig- und Vierundsechzigtheilnoten, kommen im Gesange, aus Gründen, die in den Organen, überhaupt in der Beschränktheit der physischen Kraft liegen, so selten vor, dass mit Recht der Bildling auch später damit bekannt gemacht, und darin geübt wird. Zum Theil aber diesem Grunde werden auch die Bindungen kurzer Noten an lange, wodurch der punktirte Gesang entsteht, später gelehrt und geübt; zum Theil aber werden sie es aus dem obigen Grunde, weil bey punktirten Noten ein komplicirterer, mithin minder fasslicher Rhythmus zum Grunde gelegt wird. (Die Triole behandeln wir nach ihrer möglich verschiedenen Stellung in verschiedenen Taktarten und Rhythmen verschiedentlich. Eine nähere Erklärung wäre hier zu weitläufig.)

Den Beweis, dass die rhythmischen Verhältnisse fasslicher sind, als die melodischen, führen wir noch umständlicher auf einem andern Wege. Bey der Anschauung einer rhythmischen Tonreihe von mehrerley Notengeltung werden, vermittelst des mathematischen Sinnes, den wir auch in Beziehung auf Musik (Tonschätzung) als angeboren voraussetzen dürfen, immer die langsamern durch die geschwindern, wenn auch bey dem Mindergeübten durch eine noch dunkle, bewusstlose Operation des Gemüths, in geraden Verhältnissen gemessen. Und hier ist die Bemerkung von grosser Wichtigkeit, dass fast durchgehends das Spiel mit drey Zahlen, in den geraden Taktarten 1. 2. 4. in den ungeraden 1. 2. 3. zur Beschaulichung (Verdeutlichung vor der innern Anschauung) eines rhythmisch auch komplicirten Kunstwerks hinreicht. Denn gesetzt, ein solches entfaltete alle fünferley Notengeltungen, wovon oben die Rede war, so wird die Mischung, wenigstens in der Vokalmusik, selten so seyn, dass die beyden langsten Notengeltungen, Ganze und Halbe, oder eine derselben, mit den beyden kürzesten, Achttheil und Sechzehntheil, oder einer derselben, in einer langen Tonreihe ei-

ters abwechseln, ohne dass die Viertelnote, als Mittelgröſse, die das Anschauungsspiel unterhält und erleichtert, dazwischen trete.

Vergleichen wir nun die Beschaffenheit der melodischen Verhältnisse mit Hinsicht auf den mathematischen Sinn, so kommen wir also bald auf ein anderes Resultat. Dort reichte die Unterscheidung von fünferley Tongrössen hin, um uns schon zu tiefer Einsicht in das Gebiet der Rhythmik zu verhelfen. Hier kommen wir mit der Unterscheidung von fünf Tonhöhen nicht weit. Bekanntlich finden sich im Umfang einer Oktave der diatonischen Tonleiter 8 Töne. Setzen wir den Umfang der Menschenstimme auf eine Duodecime, so finden sich darin 12 Töne. Die diatonisch-chromatische Tonleiter bietet uns sogar im Umfang der Duodecime 20 Töne dar, die in dem melodischen Tonspiel der Möglichkeit nach vermischt werden können. Man bemerke aber wohl, dass auch schon das Einfachmelodische nicht so fasslich, zur Vermittlung des mathematischen Sinnes nicht so geeignet ist, wie das Einfachrhythmische. Denn wenn z. B. in der Rhythmik am häufigsten Halbe mit Vierteln, oder — welches in dieser Beziehung gleich viel ist — Viertel mit Achteln wechseln: so ist hingegen in der Melodik dasjenige Intervall, welches am häufigsten vorkommt, die grosse Sekunde, deren mathematisches Verhältnis, nach der ungleichschwebenden Temperatur, bey einigen Tonen $\frac{8}{9}$, bey andern $\frac{9}{10}$ ist; und die übrigen Intervalle kommen ungefähr um so viel seltener vor, als ihr mathematisches Verhältnis einfacher wird, die grosse Terz $\frac{4}{5}$ seltener als die grosse Sekunde, die reine Quarte $\frac{3}{4}$ noch seltener als die grosse Terz, wieder seltener die reine Quinte $\frac{2}{3}$, und am seltensten die Oktave $\frac{1}{2}$.

Die Nothwendigkeit, nach welcher im melodischen Tonreiche die Verhältnisse ungefähr in dem Grade seltner vorkommen müssen, als sie mathematisch bestimmbarer, folglich anschaulicher und fasslicher sind, beruht natürlich auf der Beschaffenheit der Organe, hier der Stimmorgane. Ein Gesang in lauter Oktaven- Quinten- Quarten- Sprüngen fortschreitend, wäre für die Kehle gewaltthätig und ermüdend. Man kann überhaupt annehmen, dass diejenige Fortschreitung, welche die Kehle am leichtesten und geläufigsten producirt, die stufenweise, (durch Sekunden) eben auch das ist, was den Gesang, im bekannten engern Sinne des Worts, kantabel macht.

Es wäre nun hier der Ort, auch eine Konstruktion der melodischen Verhältnisse an sich aufzustellen, gleich wie wir oben eine Konstruktion der rhythmischen zu Stande gebracht haben. So leicht dies uns ist, so müssen wir doch vorerinnern, dass jede Kunst ihre rationale und ihre illusorische Seite hat. Die Tonkunst hat ihre rationale Seite in der Rhythmik, ihre illusorische in der Melodik. Der allgemeine Charakter der Rhythmik (des Rhythmischen am Tonkunstwerk) ist Deutlichkeit, der der melodischen, Klarheit, ungefähr in dem Sinne, in welchem die ältere Logik die Wörter klar und deutlich zu nehmen pflegte, (obwohl die Aesthetik jener Epoche, die Baumgartensche, diese zweckmässig entgegengestellten Begriffe nicht auf die Kunstphänomene richtig anzuwenden vermochte.) Es wäre daher dem wahren Wesen der Kunst und der Kunsttheorie gleich zuwider, wenn man die Klarheit vor der Anschauung, welche dem Melos beywohnt, zur Deutlichkeit im Begriff, bis wohin aller Rhythmus gesteigert werden kann, würde erheben, wenn man das Illusorische der Kunst durch und durch würde rationalisiren wollen. Durchführen könnte man freylich dieses Geschäft unmöglich, ohne endlich aus dem Gebiete der Aesthetik, und mithin der schönen Kunst in höherem Sinne, herauszutreten, so dass der Kunstanschauung weiter nichts bliebe, als ein kahles, kaltes Gerippe oder Gewirr von Konstruktionen. Genug also, wenn wir die Gesetze auf-

weisen, nach welchen Mannichfaltigkeit und Schönheit der Melodie möglich wird, das Grundgesetz, nach welchem das Melos vor der Anschauung hinwandelt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Briefe über den Geschmack in der Musik, von Joh. Bapt. Schaul, königl. wirtemb. Hofmusikus. Karlsruhe, in Macklots Hofbuchhandlung, 1809.

Wenn man etwas der Welt übergiebt, verbindet man doch gewöhnlich irgend einen Zweck damit, den man bemerklich zu erreichen und wol auch durch den Titel des Werks anzudeuten sucht. Das scheint in Hrn. Sch.s Sinne, bey der Herausgabe dieser Briefe, nicht gewesen zu seyn. Hrn. Sch.s Schreiben wird wol ein reines seyn: ein Schreiben um des Schreibens selbst willen, mag dabey herauskommen, was da will. Nur bey einigen Kapiteln leuchtet Absicht hervor; und diese werden wir bald kennen lernen. Auch um das Wie — wie geschrieben werde — scheint Hr. Sch. ziemlich unbesorgt gewesen zu seyn; und so ist denn ein Werkchen zu Stande gekommen, das eben so wenig lehrreich durch neue Ansichten oder doch originelle Darstellung der bekannten, als erfreulich durch seine Ausbildung erscheint, und eher den Unterhaltungen gleicht, womit ein ziemlich ergötzlicher, auf einen kleinen Wirkungskreis beschränkter Mann in misvergnügter Stimmung seine Kameraden regalirt, indem er über die Verderbtheit der Zeiten, über nicht genug auszeichnende Aufnahme von dem und jenem, und über ähnliche Gegenstände bequemlich sich ergiesst, und dabey doch mit einer ansehnlichen Portion Anmassung über grosse Männer und deren Werke entscheidet.

Rec. berührt hier nur die Eintheilung der Broschüre und ist weit entfernt, Hrn. Sch. widerlegen zu wollen, was schon durch sich selbst geschiehet — wie, wenn Jemand im Dunkel bewiesen hätte, es gäbe keine Sonne, und diese träte nun glimmend am Morgen hervor. Indem Rec. den Inhalt des Schriftchens angiebt, wird zugleich bemerkbar werden, dass man, um die Welt zu überreden, man sey ein kompetenter Richter über grosse Männer, wenigstens mehr Kenntnis der Sache und mehr Beurtheilungskraft in jeder Hinsicht, nöthig habe, als der Hr. Verf. hier beweiset.

Der erste, fast schülerhaft geschriebene Brief, handelt von der Kammermusik, wo erst Pleyl's (dem wir gewiss alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen) hoch erhoben, dann Bocherini's erwähnt, und von diesem ausgerufen wird: (S. 8.) Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Bocherini! — Ja, gewiss ein bedeutender Unterschied, den Hr. Sch. nicht aufheben wird, und wenn er (ebendas.) noch so entzückt „auf den blumichten Auen, und in den dichten Haynen Bocherini's herumwandelte!“ — Armer Mozart! seit Hr. Sch. gefunden hat, (S. 10.) „was der Hauptzweck der Kunst ist und seyn soll,“ und (ebendas.) „eine so wohlthätige Geistes-Armuth zum Loose erhalten hat,“ kufst du Gefahr, von Pleyl und Bocherini verdunkelt zu stehen! Doch beruhige dich! auch Haydn ist blos im Stande (S. 11.) ein „oberflächliches, vorüberfliegendes, ein Vergnügen willkührlicher Auslegung“ — bey Hrn. Schaul nämlich — hervorzubringen! Aber freylich „bey Bocherini ordnet die Philosophie alles; (S. 12 u. 13.) „seine Musik muss in keinem zu grossen Zimmer, beym Schimmer der Lichter gespielt werden:“ dann wird „der in Todesstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie,“ durch den „lenkseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben.“ Ach Gott, das ist ja recht schön und gut! Wir wollen doch ja

unsere Weiber und Kinder zusammensezzen, die gegerbt dazu, und so desselben Effekts gewürtig seyn; er thut uns allen Noth, besonders jetzt! —

Im zweyten Brief sind die zwar gewöhnlichen und oft gesagten Bemerkungen — besonders bis S. 26. gut; und Hr. Sch. ergreift die Gelegenheit, Clementi als den (S. 23.) „König der Tonsetzer für das Fortepiano" in die Wolken zu heben. Es ist wahr, dass Cl. auf einer hohen Stufe steht; aber das durchaus Göttliche, und dass (S. 32.) kein anderer ausser Ihm, auf den ersten Rang Anspruch machen könne, möchte doch wol schwerlich noch irgend Jemand ohne Einschränkung zugeben; so wie auch sonst Niemand unter Cls Adagio, gleich Hr. Sch., lauter Youngsche Nachtgedanken, vielmehr jeder verschiedene etwas trocken und gleichgültig finden wird — wie den andern, allerdings vortrefflichen, keinen Abbruch thun kann und soll. Es kömmt dazu und durfte bey einer solchen Würdigung nicht übergangen werden, dass Clementi, stets gewohnt ohne Accompagnement zu schreiben, offenbare Schwäche verräth, wenn er begleitende Stimmen hinzusetzt. Es thut uns Leid, über einen wahrhaft grossen und vielverdienten Meister dies sagen zu müssen: aber ein abgöttischer Verehrer, der ihm zu Liebe alles andere erniedrigen möchte, zwingt zu solchen Erklärungen.

Der dritte und vierte Brief krönen das Werk. Da geht es über Mozart her! Frevel wäre es, an seinen Manen verübt, wenn man ihn gegen Hrn. Schaul vertheidigen wollte! Dass alles, was Mozart je geschrieben, vollkommen gut sey, wird Niemand behaupten, und Hr. Sch. gesteht ja selbst von seinem Gotte, Jomelli, ein Aehnliches. Aber freylich lässt Jomelli sich nicht zu Schulden kommen, was, nach Hrn. Sch., (S. 50.) Mozart! Dessen Singstimmen haben keinen natürlich... Gang, seine Harmonie ist oft hart, äusserst gesucht, seine Finalen sind überladen, und er sündigt oft gegen die gesunde Vernunft! — Es ist ein Bischen viel behauptet, in der That! aber — man hat Beweise! So ist es vernunftwidrig, dass Mozart das Finale des zweyten Akts der Zauberflöte für die Genien schwer setzte. — Die Leute bilden sich zwar ein zu wissen, dass Mozart diese Genien gar nicht als Schulknaben angesehen haben wolle, sondern als bedeutende, eng in das Ganze verflochtene Personen, die eben darum auch im Styl und in der Haltung des Ganzen behandelt werden, bey der Ausführung aber nicht durch Chorschülerchen, sondern durch Frauenzimmer dargestellt werden müssten — wie dies noch heute in Wien und Prag geschieht: aber was hilft das alles? und was hilft es auch, dass so viele Tausende eben an diesem Finale, wo es gehörig gegeben worden, so reichen, überaus schönen Genuss gehabt haben — wenn die Sache nun ein- für allemal vernunftwidrig ist? Hr. Sch. führt dem unbesonnenen Mozart ernsthaft genug zu Gemüthe, so zu schreiben, dass es nicht nur da und dort, sondern überall (auch in Krähwinkel?) auszuführen sey; und wenn sich nun noch Jemand nach diesem ausschweifenden Musiker bildet, so ists Hrn. Schs Schuld nicht. Uns befremdet nur Eins bey der Sache; dass nämlich Hr. Sch. selbst, S. 79. von seinem „Gott der Harmonie," Jomelli, bemerkt, dass er, um zu wirken, nur von einem mit seinem Geiste vertrauten Orchester, nur in einem grossen Raume etc. aufgeführt werden dürfe." Mehreres in dieser Art sehe man bey Hrn. Sch. selbst nach, wo sich endlich auch die allgemeine Bemerkung findet, Mozart sey in den Arien überhaupt nicht glücklich gewesen. Hr. Sch. setzt Jomelli in jeder Hinsicht hoch über ihn, besonders aber im Recitativ. Es ist gewiss, dass Jomelli ein geistreicher, feuriger, hochstrebender Künstler war; gewiss ist aber auch, dass er zugleich nicht selten von einem unbegreiflich kleinlichem, der Kunst unwürdigem Geiste des Malens und Auspünktchens einzelner Momente

zum grossen Nachtheil des Ganzen, besessen war. Man vergleiche z. B. nur die Stelle in der Olympiade, Atto II., Scen. 7., bey den Worten: ah che sarem di nuovo a quest' orrido passo — und bemerke, was er dem leidigen Worte passo zu Liebe, für Fortschreitungen anbringt! Sein Recitativ ist gemeiniglich schön, charakteristisch und ausdrucksvoll: aber wo hat er schöner recitirt, als z. B. Mozart in der Scene des Sextus im ersten Finale der Clemenza di Tito, oder im Recitativ der D. Anna im 1sten Akt des D. Juan, u. dgl. mehr? Und wenn die Arie: Dies Bildnis ist bezaubernd schön — ein Gassenhauer genannt, und behauptet wird, im Titus leuchteten nur einige Genie-Blitze hervor, welche zeigen, was Mozart bey besserer Leitung hätte werden können: (S. 59.) wenn (S. 81.) von den Ouvertüren Mozarts gesagt wird, sie wären nie im Stande die Wirkungen hervorzubringen, wie die von Jomelli, die (S. 79-80.) man nur eigentlich Ouvertüren nennen könne, deren Styl nicht nur geschickt, sondern nothwendig sey, um das dumpfe Getös der Zuhörer zu stillen (?!) —: dann möchte es wol mancher Leser für Scherz oder Satyre halten, und Hrn. S. seinen Ausruf, S. 65., zurückgeben: schalkhafter Mensch! — Doch hiervon nur noch das Wort! Hr. Sch. sagt, S. 19., der Wahlspruch wahrer Kritiker sey: besser machen ist der beste Tadel! Nun wird sich Hr. Sch. doch für keinen falschen, sondern eben für einen wahren Kritiker geben wollen; und so dürfen wir denn allen Kennern und Freunden der Tonkunst in Deutschland die frohe Aussicht eröffnen, durch Hrn. Sch. einen bessern D. Juan, eine bessere Zauberflöte, einen bessern Titus etc. zu erhalten. Quod Deus bene vertat!

Doch genug, um die Leser auf das Werkchen und seinen Inhalt aufmerksam zu machen! Rec. will nur noch kürzlich die schriftstellerische Gewissenhaftigkeit des Hrn. Sch. rühmen, die den Anhang, welcher biographische Notizen enthält, als aus Gerbers Tonkünstler-Lexikon entlehnt, anzeigt. Wunderbar trifft sichs aber, dass die Notizen in dem Buche selbst (von Fasinelli, Carestino, Bernardi, Guarducci etc.) zwanzig Seiten lang ebenfalls buchstablich in dem Gerberschen Lexikon zu lesen sind. Hr. Sch. bemerkt hernach selbst, es wäre zu lang, wenn er alle solche Meister anführen wollte —; und da stimmt ihm Rec. vollkommen bey, denn eine zweyte Auflage jenes Lexikons erwarten wir von dem würdigen Verfasser selbst — kann sich aber doch nicht enthalten, zu gehöriger Verstärkung der Bogenzahl noch 26 Seiten abzuschreiben. —

Gern wollte Rec. nach so manchem Tadel Hrn. Sch. nun auch loben; da derselbe dies aber in den Briefen hinlänglich selbst gethan hat, und das Abschreiben Rec. weniger, geläufig ist: so werden die wissbegierigen Leser auch in Betracht dieses Lobes lieber auf das Werk selbst verwiesen.

M.

Miscellen.

Im 41sten Stück dies. Zeitung vom heurigen Jahre, wird unter anderm aus Wien angezeigt: der russisch-kaiserl. Kammermusikus, Hr. Müller, habe sich daselbst, in einem Konzerte auf dem neuen, von ihm vervollkommneten Bassethorne hören lassen; und in einer Note des Korrespondenten zu den Worten: er erhielt vollen Beyfall, der ihm auch gebührte; heisst es: zu wünschen wäre, dass Hr. M. die wesentlichen Verbesserungen, die er bey seinem neuen und vervollkommneten Bassethorne anbrachte, mittheilte.

In Ansehung dieses Wunsches dürfte man sich wol am richtigsten an den Verfertiger des erwähnten Instruments, den Hrn. Holin-

strumentmacher Grenzer in Dresden, zu wenden haben, der allen seinen Instrumenten die möglichste Vollkommenheit giebt. Von diesem geschickten Manne liess sich Einsender dieses, der genanntes Instrument zwar als blosser Liebhaber, aber, wie er sich schmeicheln darf, mit einiger Fertigkeit spielt, auch übrigens in der Musik nicht ohne Kenntnisse ist, im heurigen Frühjahre, während seines Aufenthalts in Dresden, eben damals als Hr. Gr. das Müllersche Bassethorn bauete, auch zwey Bassethörner, ein tiefes in F, und ein noch tieferes in Es, beyde in Form einer Klarinette, und mit allen Klappen derselben versehen, fertigen. Beyde Instrumente, die ihm so viel kosteten, als ein Bassethorn in gekrümmter Form, sind ganz vortrefflich, und wegen ihrer Enggriffigkeit, in welcher Einrichtung, ohne dass solche der Stärke des Tons im geringsten nachtheilig wäre, Hr. Gr. viel Kunst bewiesen hat, zum Spielen eben so bequem, wie die Klarinette. Alle Töne darauf sind vollkommen gut, und bequemer zu greifen, wie auf dem Bassethorne; nur kann man auf diesen Instrumenten die tiefen Töne c, cis, d, dis, oder wie solche Hr. M. nach seiner neuen Art nennt, f fis, g gis, nicht haben.

Von Hrn. Gr. also, der wol das meiste bey der Vervollkommnung des Bassethorns gethan, glaubt Einsender dieses, werde man am besten alle an genanntem Instrumente angebrachte Verbesserungen erfahren können; auch lässt sich von seiner Humanität erwarten, er werde sich zu Erfüllung eines solchen Wunsches bereit zeigen.

(Wir bringen demnach diesen Wunsch hier öffentlich an Hrn. Grenzer, dessen Geschicklichkeit und immer weiter strebender Fleiss uns aus eigener Untersuchung mehrerer seiner Instrumente längst bekannt ist. Sehr gern werden wir seinen Mittheilungen, da sie der praktischen Kunst und mehreren unsrer Leser vortheilhaft seyn können, Raum in diesen Blättern verschaffen. d. Redakt.)

Hr. Abt Sterkel, rühmlich bekannt als Komponist, Gesanglehrer und uneigennütziger Pfleger junger Talente für Musik, ist von der Société départementale des Sciences et des Arts zu Mainz, und von der grossherzogl. Gesellschaft zur Vervollkommnung der mechan. Künste zu Würzburg, zum Mitglied aufgenommen worden.

Kurze Anzeige.

Trois petites Sonates faciles et progressives, à l'usage des Commençans, pour le Fortepiano, comp. par Schweitzer. No. I. II. III. à Vienne, chez Thadé Weigl. (Pr. 1 Thl. 12 Gr.)

Für Anfänger nicht; aber für Lehrlinge, die, über die ersten Uebungen hinaus, nicht systematisch durch gute Schulexempel, sondern nur durch angenehme, wenn auch weniger nützliche Unterhaltung weiter gebracht seyn wollen! Hierauf scheint alles berechnet; und freylich auch darauf, dass solche Spieler gar vieles, was an sich nicht übel, Andern aber durch vielfältiges Kommen und Wiederkommen triviell geworden ist, noch nicht also finden. Leicht, gefällig und munter in den Ideen, und ziemlich (doch nicht durchaus) schulgerecht in der Ausführung, auch des Instruments, so wie des Sinnes jener Lehrlinge sehr kundig, zeigt sich Hr. Schw. in diesen Sonaten.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten September. Nº. 51. 1809.

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre von H. G. Nageli.

(Fortsetzung.)

Der Gesang des Menschen unterscheidet sich vom Gesange der Nachtigall durch bestimmte Abstufung. Letzterer ist ein blosses Wallen, Undulation, ersterer ein Wandeln, Artikulation. Die Nachtigall lasst nach ihrem Kunstinstinkt, wie sie die Kehle geöffnet hat, der Undulation ihren Lauf, so lange ihr Athem, Ein Luftaushauch, nach dem physischen Gesetze dauert. Sie hat keine Tonleiter, sondern nur Tonschimmer. Der Mensch erzeugt nach seinem Kunstinstinkt eine Tonleiter, er leitet sein physisches Tonvermögen, er bricht den Ton ab, erhebt ihn, steigt, fällt, alles in einem Athemzug. Der Kreislauf seiner menschlichen Thätigkeit ist hier wie überall der nämliche: Anfangspunkt, Fortschreitung, Wiederholung, Veränderung, Erneuerung; später Erweiterung. Nur der Anfangspunkt, der einzelne Ton, das allererste Thun, ist ein physisches. Mit der Fortsetzung dieses Thuns geht das menschliche an; es ist ein abgemessnes, geregeltes Fortsetzen, ein Fortschreiten. Dieses Fortschreiten ist schon der erste und schon vollkommene Schritt zur positiven Kunst. Das naturgemässe, hier kehlengemässe Element der Erzeugung der positiven Kunst ist die grosse Sekunde. Diese angemessenste Abstufung nennt die positive Kunstlehre mit Recht den ganzen Ton, c, d. Ihre öftere Wiederholung ist absolutes Kunstbedürfnis. So wird durch die weitere Fortschreitung abermals ein ganzer Ton erzeugt, d, e. Weil aber Wiederholung der Wiederholung endlich zum blossen Kunstmechanismus würde, so muss die Thätigkeit sich verändern. Nach diesem Gesetz wird bey der 5ten Fortschreitung der Schritt gebrochen, (eingeengt) und es entsteht der halbe Ton e f. Daraus geht als absolute Konstruktion das Tetrachord hervor.

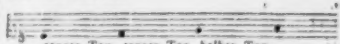

ganzer Ton ganzer Ton halber Ton.

Wird diese Thätigkeit, wann die Natur treibt, erneuert, 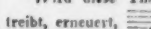 so haben wir als absoluten Kontrast zum ganzen Ton nebst dem halben Ton auch den Sprung gefunden, und so die Elementarkonstruktion der Melodik zu Stande gebracht: ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

Weil aber öftere gleichförmige Wiederholung des Tetrachords auch wieder Mechanismus würde, so entsteht das fernere Bedürfnis, die Thätigkeit durch Versetzung des Tetrachords zu erweitern. Dass durch blosse Versetzung der Tetrachords alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter gefunden werden, und so das Tonreich erschöpft wird, ist eine bekannte Sache, wodurch die Absolutheit unsers Tonsystems sich eben so wol bewährheitet, als durch dieses Tonsystem die Absolutheit des Tetrachords als Elementarkonstruktion. Aber noch unbekannt war es bis dahin, dass nach dem Grundgesetze der Melodik der ganze Ton das Vorherrschende

ist und seyn soll, das durch halben Ton und Sprung mannichfältig kontrastirt wird. (Das Halbtonwesen (die Chromatik) und das Sprungwesen auch zu konstruiren, halten wir hier für überflüssig, da das nicht in die Elementarlehre, sondern in die Methodik gehört. Nur wollen wir die mögliche Einwendung, dass es mancherley Sprünge, Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. aber nur einerley halbe Töne gebe, vorläufig dahin beantworten, dass jeder halbe Ton je nach seiner Entlegenheit vom Grundtone, der Tonika, seinen eigenen Anstrich — wie man zu sagen pflegt, Charakter — bekömmt.)

Mit dieser gegründeten und geläuterten Einsicht in das Wesen der Melodik ist es uns auch ganz leicht, die Naturwidrigkeit der bisherigen (melodischen) Gesanglehrmethode, und dagegen die Naturgemässheit der unsrigen, und damit ihre Eigenthümlichkeit, d. h. ihre Originalität als Zeitereignis, darzuthun.

Das Scalasingen, womit die bisherigen Gesanglehrer anfingen: c, d, e, f, g, a, h, c, ist aus vier Gründen unelementarisch, also naturwidrig. Erstlich wird als Element der Konstruktion gegeben, was schon Konstruktion der Konstruktion, also Kombination ist: zwey auf einander gebaute Tetrachorde. Damit geht schon die Uranschauung des Melos, die Erkenntnis des Tetrachords als Elementarkonstruktion, verloren. Zweytens, wenn man auch dem Zögling zum Bewusstseyn bringt, dass in der Tonleiter eine zweyfache Konstruktion enthalten sey, indem die 4 höhern Töne unter sich wieder die nämlichen Verhältnisse bilden, wie die vier tiefern: so bleibt dennoch das Aufeinanderbauen der Tetrachorde ein Geschäft, das erst später folgen sollte, nachdem das Aneinanderreihen der Tetrachorde vorhergegangen. Die dritte Naturwidrigkeit besteht darin, dass durch ein solches Aufeinanderbauen ein achter Ton, ein zweytes C erscheint, der nicht mehr ein graduirter, sondern ein potenzirter Ton ist, indem das Tonreich bekanntlich nach seiner naturgemässesten (sowol kehlengemässen, als mathematischen) Begründung nur 7 Töne enthält. Die vierte Naturwidrigkeit (in der Anübung die erste) ist eine physiologische. Es ist ganz ungereimt, den ersten Ton, den das Kind hervorbringen soll, aus der Tiefe seiner Brust heraufzuholen, was man thut, wenn man mit dem tiefen c die Tonleiter anfängt.

Die naturgemässe Bildung der Tonleiter ist diese:

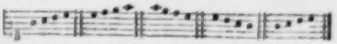

Diese führen wir dem Bildling vor, nachdem wir ihn das erste Tetrachord haben erzeugen und öfters wiederholen lassen. So werden die Tetrachorde erstens an einander gereiht, dass der Endpunkt des einen, der Anfangspunkt des andern ist. Dadurch wird zugleich das Tonreich durch seine 7 Töne umgränzt, und — was die Hauptsache ist — das C erscheint, wie es soll, als Mittelpunkt des melodischen Tonreichs, und nicht als äusserstes Ende, als Tonika, welches ein harmonistischer Begriff ist, der die Elementarlehre der Melodik, als solche, nichts angeht. Durch diese Tonleiter, weil sie naturgemäss ist, bringen wir unsre Kinder auch leichter zum Reinsingen, was bey jener naturwidrigen Tonleiter — nämlich naturwidrig als Anfangspunkt der melodischen Beschulung — nicht der Fall ist. Man kann sich davon leicht, fast in jeder bestehenden Singschule überzeugen. Wenn die Schüler alle andere Tönen aufsteigend rein singen, so singen sie, oder viele von ihnen, das h zu tief, oder wirklich b statt h. Vom f durch ganze Töne heraufsteigend sträubt sich ihr Gefühl einen dritten ganzen Ton zu erzeugen: es treibt sie auf b. So natürlich, eingeboren ist ihnen die Urkonstruktion des Tetrachords. Will daher der bisherige Gesanglehrer sein Scalasingen elementarisiren, so trenne er nur die beyden aufeinandergebauten Tetrachorde durch Pausen; er rhythmisire seine Tonleiter etwa so:

Und zu seiner Verwunderung werden ihm dieselben Kinder, die ihm anfangs h zu tief oder b gesungen haben, rein h singen.

Und so glauben wir hinlänglich dargethan zu haben, dass unsre neue Tonkunstlehre, unsre Trennung — eigentlich zu sagen, das Getrennthalten der Elemente, (der Rhythmik und Melodik) besonders die Eigenthümlichkeit, den Rhythmus, seiner Rationalität wegen, zum ersten zu machen, bis das Anschauungsvermögen des Bildlings befähigt ist, alle rhythmischen Hauptkonstruktionen in sein Inneres aufzunehmen, und alle einzelnen Rhythmen, die ihm in seinem musikalischen Leben vorkommen können, schnell und richtig aufzufassen; erst dann aber die beyden Konstruktions-Elemente, Rhythmus und Melodie, als die Konstituenten und Träger der höhern Kunst seiner Anschauung vorzuführen, wahrhaft naturgemäss, wahrhaft Pestalozzisch ist.

Damit wäre aber allein der erste Punkt unserer Aufgabe gelöst. Uns genügt nicht, nach dem Sinne Pestalozzi's beym Anfange anzufangen; wir trachten, nach dem Geiste Pestalozzi's lückenlos fortzuschreiten, wir bestreben uns nach der Weisheit Pestalozzi's die Kunstkraft des Individuums in steter Bethätigung der Organisation bis an ein Ziel hinzuführen, wo dasselbe eine höhere Freyheit, eine reichere Lebensansicht, eine edlere Existenz gewinnt — gewonnen hat.

Ungemein erleichtert hier die gründliche Elementarbildung uns die grosse That, ja sie verbürgt uns die Erreichung des Ziels.

Haben wir einmal das Anschauungsvermögen des Zöglings von Seite des Rhythmus entwickelt, so ist er auch zum Auffassen der melodischen Verhältnisse geschickt. Ja, wenn die Kunst des Rhythmus nicht an sich betrachtet eine stets belebende Kraft in sich trüge, welche die Anschauung nicht ermatten lässt: so hätten wir auf unserm Bildungswege unserm Zögling den Vortheil zugewandt, dass er die Melodie immer anschaut, anschauen muss, als am Rhythmus haftend. Ist ihm der Rhythmus immer deutlich, so kann ihn die Melodie wenigstens nie verwirren, wenn sie ihm auch nicht gleich in ihrer möglichsten Klarheit erscheint. Es hängt darin nur noch von dem Stufengang ab, nach welchem wir ihn vom melodisch Einförmigen zum Mehrförmigen, dann zum Mehrstimmigen, und zwar zuerst zur homophonischen und dann zur polyphonischen Mehrstimmigkeit und Vielstimmigkeit führen.

Die reine, leichte, fertige Ansicht der rhythmischen Verhältnisse am Tonkunstwerk jeder Art und Gattung ist der Schlüssel, der die Herrlichkeiten der höhern Tonkunst aufschliesst. Diese nehmen — rein-musikalisch betrachtet, mithin auch beym Gesange vom Wortinhalt abstrahirt — da ihren Anfang, wo das Gebiet der polyphonischen Setzkunst angeht, d. h. wo mehrere rhythmisch-melodische Tonreihen gleichzeitig so verbunden werden, dass eine so wichtig, so selbstständig (figurirt) erscheint, wie die andre. In der Vokalmusik ist der Charakter der Polyphonie wesentlich derjenige, dass jede der vier Hauptstimmen, die bekanntlich nach ihrem natürlichen Register um eine Quarte oder Quinte von einander entlegen sind, die gleiche Tonfolge jeder übrigen zu singen bekommen. Dass in dieser Kunstgattung die Stimmen nach einander und nicht mit einander eintreten, ist ganz naturgemäss, schon deswegen, weil Quarten- und Quintenfortschreitungen zweystimmig zu monoton wären — weshalb sie auch in der Satzlehre verboten sind — vielweniger drey- und vierfach auf einander gebaut werden können; hauptsächlich aber, weil gleichmässiges, d. h. rhythmisch-gleichgemässenes Fortschreiten, und gleichförmiges, d. h. melodisches Steigen und Fallen zugleich in allen Stimmen dem Gesetz der Mannichfaltigkeit überhaupt zuwider wären. Ganz naturgemäss ist daher auch der Fugengesang, der auf diesem Wege entstanden ist; und so

gewiss er es ist, muss auch die Kunstanschauung des gewöhnlichen Individuums — nicht blos des Musikers, der auf besondern Wegen, der Erlernung der Setzkunst, zum Besitz von Theoremen (verstandesmässigen Beziehungsmitteln der Theile des Kunstwerks) die ihm zu deutlicherer Einsicht verhelfen, gelangt ist — bis dahin kultivirt werden, wo hohe Verklärung der Organisation als die schöne Lebensfrucht daraus hervorgeht.

Ein Vorschmack dieser schönen Lebensfrucht lässt sich auch dem Nichtmusiker, ja sogar dem Kunstphilosophen, der nicht selbst Musik treibt, hier geben. Er darf bey der Kunstanschauung eines grössern oder kleinern Musikwerks nur darauf Acht haben, was in seinem Innern vorgeht. Er vergegenwärtige sich, oder höre wirklich einen Harmonienfluss, wie er bey Ausführung einer Sinfonie das Ohr umtönt; er wird in diesem vervielfachten Tonleben doch wenigstens auch die Saiteninstrumente von den Blasinstrumenten, und unter jenen wenigstens die Violinen von den Bässen, unter diesen die Flöten von den Hornern kontinuirlich unterscheiden. So unterscheidet er zwar erst das Allermaterielliste, (Massivste) aber auch so findet er schon bedeutenden Aufschluss über die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens. Jeder der einzelnen, gleichzeitig producirten Töne erfüllt alle Luft; aber keiner verdrängt, keiner bedeckt den andern. Von den Gesetzen der Körperwelt haben die Töne nur so viel, als erforderlich ist, damit an ihrer Körperlichkeit sich Geistigkeit offenbaren könne. Schon aus dieser elementarischen Geistigkeit ist die mystische Bedeutung — sind die magischen Wirkungen herzuleiten, die man der Musik von jeher beylegt, die die Fabelwelt andeutet und die Geschichte beurkundet. Aber von dieser Geistigkeit des Tonkunstwesens ist nur der Geweihte der Kunst vollgültiger Zeuge — der Geweihte, der sie selbst durch das Kunstwerk hindurch vollkommen durchschaut. Wenn der Nichtmusiker am mehrstimmigen Tonkunstwerk höchstens diejenigen gleichzeitig erscheinenden Töne, als solche, anschaut, die akustisch am grellsten abstechen, oder in Höhe und Tiefe am weitesten entlegen sind — wenn der gewöhnliche, auf gewöhnliche Weise gebildete Dilettant, indem er vorzüglich nur auf die Oberstimme achtet, blos Homophonie anschaut: so hat hingegen der polyphonisch Gebildete die Fertigkeit der Anschauung und die Macht des Gemüths erlangt, in reger Ruhe oder ruhiger Regsamkeit mehrere rhythmisch melodische Tonverbindungen, so wol einzeln, als im harmonischen Zusammenhang zu betrachten, wie sie — um in Luthers Kunstsprache zu reden — „mit mancherley Art und Klang einander freundlich begegnen, und gleichsam einen himmlischen Tanzreihen führen." Ist nun schon die Anschauung einer rhythmisch-melodischen Tonreihe, weil ihr die oben nachgewiesene absolute Triplizität der Form beywohnt, aufregend, belebend und verklärend: so quillt aus der Vervielfachung dieser Triplizität für den Gebildeten, der sie zu durchschauen vermag, eine unendlich geistige Lebensfülle. Jene absolute Triplizität der Form wird nicht nur durch ein ganzes Kunstwerk hindurch hinwieder triplirt, wie es in einem durchgeführten Tricinium geschieht; sie wird gewöhnlich vervierfacht. Denn bekanntlich ist der vierstimmige Satz die Hauptlehre der Setzkunst, gleichwie der vierstimmige Gesang das angeborne Kunstbedürfnis für die zweyerley charakterischen männlichen und weiblichen (Kopf- und Brust-) Stimmen. Alles lässt sich freylich hier dem Nichtmusiker kaum deutlich machen, vielweniger in seiner ganzen Wichtigkeit darthun; denn für den ästhetischen Zustand des Kunstmenschen, der ein Quadricinium anschaut, ist weder im ästhetischen Daseyn überhaupt, noch in den besondern Kunstphänomenen oder Produkten ein Analogon aufzufinden. Wir könnten ihm etwa zumuthen, dass er sich vier Deklamatoren denke, die kontinuirlich zusammen spre-

chend ihm ein schönes, geistreiches Poem ausführen — so aber gaben wir ihm immerhin ein konfuses Bild von einer für uns sonnenklaren Thatsache. Ja, mit ganzlicher Klarheit nimmt der Gebildete ein durchgeführtes Quadricinium in sein Inneres auf; seine Organisation ist ihm, erweitert und vervielfacht, Stimme und Instrument, ersetzt ihm Personal und Orchester. Man kann sich hier auf das Zeugnis aller gebildeten Musiker berufen; alle kommen darin überein, dass nichts der Geisteserhebung gleichkomme, welche die Anschauung eines polyphonisch-gutgesetzten Tonkunstwerks gewährt. Unser würdiger Geschichtschreiber, Forkel, gilt hier als Repräsentant, wenn er von sich und andern sagt: „Keine Sprache in der Welt ist reich genug, um alles auszudrücken, was von dem hohen Werth einer solchen Kunst gesagt werden kann" — „man kann von ihren höchsten Produkten nicht anders als mit Entzücken, und von einigen sogar nur mit einer Art von heiliger Anbetung reden." Und was derselbe zwar vorzüglich in Beziehung auf die Produkte des über alle Vergleichung grossen Joh. Seb. Bach sagt, gilt überhaupt von jedem richtig und schön durchgeführten Quadricinium. Dabey ist wesentlich zu bemerken, dass die Kunstgelehrten, welche in dieser Beziehung eine Sprache wie Forkel führen, keineswegs zu den Kunstenthusiasten gehören, die sich von ihren Gefühlen nie deutlich Rechenschaft zu geben wissen, sondern zur entgegengesetzten Klasse derjenigen, die bey aller Begeisterung immer besonnen bleiben, weil sie auf dem Wege der positiven Kunstlehre (den aber eben wegen seiner Schwierigkeit und Weitläuftigkeit — zumal bey der heut zu Tage so sehr in die Weite und Breite getriebenen und doch dem eigentlichen Musiker unentbehrlichen Instrumentalpraxis — nur wenige ganz zurückzulegen vermögen,) dahin gelangt sind, durch die der Musik inwohnende Rationalität hindurch beydes, die elementarische Geistigkeit des Tonkunstwesens, und ein geistvolles, geistreiches Kunstprodukt zu durchschauen. Wir könnten noch weit mehr sagen, und können nicht alles unterdrücken, wenn wir auch besorgen müssen, hin und wieder missverstanden zu werden. Die wahre Tonkunstbildung erhebt das Anschauungsvermögen auf die höchstmögliche Stufe, wo das Ergreifen des ästhetischen Daseyns an seinen beyden Polen selbst zur Kunstfertigkeit wird; jeder musikalisch wahrhaft Gebildete muss einmal dahin kommen, wo er nicht weiss, soll er mehr die elementarische Geistigkeit oder mehr die Rationalität, mehr das Mystische oder mehr das Intelligible, mehr das in Aether Gehauchte, oder mehr das Mathematische des Tonkunstwesens bewundern. — Doch genug, wenn wir auf unserm Bildungswege den Bildling, mit den Schätzen der harmonischen Kunst, mit den höchsten Schätzen der Polyphonie, so bekannt machen, dass ihm unter ihrem wohlthätigen Einflusse in seinem Kunstleben Begeisterung und Besonnenheit in gleich hohem Grade zu Theil wird.

(Der Beschluss folgt.)

Nachricht.

Nachtrag zu der Uebersicht des Zustandes der Musik in Königsberg. (No. 39. und 40.)

Königsberg, im Anfange des August 1809. — Die Angelegenheiten unsres Theaterwesens haben einen erwünschten Ausgang gehabt. Hr. Schwarz ist mit dem Erbauer des neuen Theaters einig geworden, und bleibt Direktor. Jeder Uneingenommene wünscht unserm Orte dazu Glück. Es ist wegen dieser Sache eine ziemliche Menge Flugschriften ins Publikum gekommen, die indess schwerlich einen richtigen Begriff von der eigentlichen Beschaffenheit des Streites geben können, denn — Jeder schien Recht zu haben, der eben das letzte Wort hatte. Ich

schweige über diese Geschichte, bey welcher alle Leidenschaften in Bewegung waren, um so mehr, da andre Blätter bereits Darstellungen derselben liefern, und freue mich über das Resultat. — Hr. Federsen und Mad. Ritzler, (nebst ihrem Manne, der im Orchester engagirt war,) gingen vom Theater ab, ich glaube, ohne anderweitiges Engagement, obgleich Hr. Schwarz sich anheischig gemacht hatte, alle drey zu behalten. Hr. Direktor Heckert wurde entschädigt. — Von neuen Mitgliedern hat Mad. Czermack aus Prag debütirt. Die Stimmen über sie waren getheilt. Mir scheint sie zu zweyten und dritten Rollen in der Oper eine sehr gute Acquisition zu seyn. Ihre Stimme ist schwach, aber sie singt rein, auch scheint sie Musik zu haben; ihr Organ ist angenehm, nur ihr böhmischer Dialekt missfällt hier, woran man sich doch bald gewöhnen dürfte. Ihre Figur ist vortheilhaft.

Mad. Bethmann gab uns von Singrollen Nina, Aline und Fanchon, die beyden letzten zweymal. Einige erkannten ihr in Aline, ich ihr aber in Fanchon den Preis zu. Durch Mad. B. wurde es mir erst klar, wie die kleine niedliche Fanchon das werden konnte, was sie geworden ist: das Schooskind des Berliner Publikums.

Dem. Bessel gab bey ihrer Durchreise aus Prag zum Rigaer Theater einige Gastrollen. Damit Sie sehen, wie gern ich bereit bin, eine Behauptung zurückzunehmen oder einzuschränken, wenn ich von der Unrichtigkeit derselben überwiesen werde, so will ich Ihnen gerne gestehen, dass Ihr Prager Korrespondent in Hinsicht der Dem. Bessel nicht Unrecht hat. Dem. B. hat seit ihrer Abwesenheit von Königsberg sehr viel verloren. Ihre schon immer schwache, aber doch zwey Oktaven umfassende Stimme ist jetzt fast auf den Umfang einer Oktave, etwa von eingestrich. g bis zweygestrichen g, eingeschränkt. Die tiefern Töne sind beynahe unhörbar, den höhern fehlt es an Haltung. Sie sucht diese Mängel, wie manche ital. Singer, durch Verzierungen und Ueberladungen zu verdecken, die freylich bey ihr nicht gegen die Harmonie verstossen, aber doch nicht eine metallreiche Stimme ersetzen. Im Spiel hat sie hingegen Fortschritte gemacht, und vorzüglich ihre Marie (Isaure) im Blaubart hatte einige herrliche Momente, wobey ihr ihre schöne Theaterfigur und ihr seelenvolles Auge sehr zu Statten kamen. Es wäre Schade, wenn Dem. B. durch zu grosse Anstrengung auf grossen Theatern gezwungen würde, dem Singen ganz zu entsagen, denn trotz der oben angeführten Mängel ist ihr Vortrag sehr angenehm.

Das Beyspiel der Mad. Bethmann scheint auf ihre Mitkünstler einen vortheilhaften Eindruck gemacht zu haben, denn schon ist Hr. Gern vom Berl. Theater hier angekommen und giebt Gastrollen. Es ist auch Zeit, dass einmal der Wahn der Berliner aufhöre, Alt-Preussen sey nicht werth, dass ein Berliner dahin reise, wenn er nicht etwa nach Russland will. Sogar unser Geld ist doch auch nicht zu verachten! Da Hr. Gern in ganz Deutschland als ein braver Basssänger und guter Schauspieler bekannt ist, so würde es überflüssig seyn, in ein näheres Detail über seine Darstellungen zu gehen, und ich bemerke nur, dass bey seinem ersten Auftreten im Wasserträger das Haus, ungeachtet des schönen Sommertages, gedrängt voll war. Hier befriedigte er mich im Spiel mehr, als den Tag darauf im Leporello; ich habe auch bereits früher die Bemerkung gemacht, die ich jetzt noch richtig finde, dass edle, serieuse Rollen Hrn. G. mehr gelingen, als komische. Bey dieser Vorstellung des Don Juan war übrigens der Umstand bemerkenswerth, dass die himmlische Arie des Don Ottavio in B dur (Il mio tesoro intanto, Thränen vom Freund' getrocknet) eine Wirkung hervorbrachte, an welche Mozart wol schwerlich gedacht haben mag. Hr. Emter trug nämlich die allerdings schwierigen,

aber keineswegs inpraktikabeln Koloraturen, womit die erste Hälfte der Arie schliesst, so vor, dass ichs nicht anders, als ein Meckern nennen kann, so dass das ganze, diesen Abend sehr aufmerksame, und aus vielen gebildeten Musikliebhabern bestehende Parterre in ein lautes Gelachter ausbrach. Hierdurch wurde wenigstens so viel bewirkt, dass Hr. E. die zweyte, freylich leichtere Hälfte mehr dem Sinne Mozarts gemass vortrug, und so, wie man sagt, mit dem blauen Auge davon kam. Dagegen entlockte das kleine, reizende Terzett aus B, im ersten Finale, (Protegga il giusto cielo) den Zuhörern mit Recht lauten Beyfall.

Dass das Theater jetzt noch nicht viel Neues geliefert hat, ist erklärlich, denn wahrend der Fehde wusste Niemand, woran er war, und so blieb alles Ausschreiben und Einstudiren unterwega. Durch den Abgang der beyden oben genannten Mitglieder entstand auch eine bedeutende Lücke. Paisiello's Molinara wurde wieder hervorgesucht, ein Unternehmen, das Dank verdient, Hr. Musikdir. Hiller hat eine Oper in einem Akt geliefert: Drey Sultane, von Bornschein. Das Sujet ist sehr bekannt, und auch von Kotzebue (Madchenfreundschaft oder der türkische Gesandte) bearbeitet. Ich gestehe, dass ich die Bearbeitung des Hrn. Bornschein sehr plump und gemein finde, und so ging es vielen. Hrn. Hillers Musik lässt sich füglich in zwey Klassen bringen; die eine enthält starke Reminiscenzen, die zweyte sehr angenehme, eigne Melodieen. Zu den letzten rechne ich vorzüglich die Arie der Dem. Müller von Blasinstrumenten begleitet aus D dur, und das Terzett der Mädchen aus G dur im Finale (Hüpfet durchs Leben.) Manches Mittelmässige wird durch die erbärmliche Poesie entschuldigt. — Par's Sargino wird einstudirt. Hr. Kapellm. Himmel soll an einer neuen Oper arbeiten.

Am 9ten August, dem Vorabende des Geburtsfestes unsers geliebten Königs, gab Hr. Musikdir. Riel in der französ. reformirten Kirche eine musikalische Feyer, indem er mit seinem Singinstitute am Pianoforte folgende Sachen exekutirte: 1) Gefühle der treuen Volksliebe, eine Kantate, komponirt von Hrn. Riel. Dass Hr. R. einem schlechten Texte nicht — vorzügliche Musik zu geben vermochte, ist zu verzeihen, dass er aber einen solchen Text wählte, ist einer Rüge werth. Eine Stelle will ich doch ausheben; ex ungue leonem:

„Aus Sorgen führt er wunderbar Sie aus,
Die Königin, den König und sein Haus."

Apoll möge es Hrn. R. vergeben, dass er Stellen, wie: „wenn Friedrich Wilhelm" sich erlaubte, und das „Volker wohl" durch verminderte Septimen-Akkorde darstellte. 2) Das meisterhafte Quartett aus Righini's Gerusalemme liberata in Es dur. Dies war gewiss sehr passend, und wurde auch gut exekutirt; nur hätten mit leichter Mühe kleine Veränderungen des Textes können vorgenommen werden. „Ich bin Armida nicht mehr" passte weder in die Kirche, noch zur Veranlassung des Festes. 3) Ein vortreffliches Chor von Righini aus C dur, (Selger Lust und frohem Entzücken) wahrscheinlich aus einer Gelegenheitskantate — ebenfalls gut ausgeführt. 4) Dann — man wird das folgende für einen Druck- oder Schreibefehler halten, darum sey es gesagt, dass es keins von beyden ist — dann folgte ein Miserere mei, für drey weibliche Stimmen ohne Begleitung. Was Hrn. R. zu dem Missgriff führen konnte, am Geburtsfeste eines allgemein geliebten Fürsten ein Miserere anstimmen zu lassen, ist nicht begreiflich, und ein solcher Mangel an Takt bey einem Musikdirektor verdient wol ein? und! Was die Komposition betrifft, so zweifle ich nicht an der Wirksamkeit derselben bey einer guten Ausführung; Einige hielten sie für das berühmte Miserere von Allegri, (zu drey Sopranstimmen!) Andre gaben einen andern Verfasser an. Werke dieser Art setzen nun sehr sichere Sängerinnen, eine sehr

langsame Bewegung, viel Portamento und hundert andere Dinge voraus, wovon diese Sängerinnen keine Idee hatten. Dazu schlug Hr. R., um sie wenigstens im Tone zu erhalten, auf dem schon ziemlich verstimmten Pianoforte die Accorde an ... Doch genug! Den Beschluss machte ein Chor aus Schulzens Athalia. Da die Entrée frey war, so war die Kirche sehr angefüllt.

Am folgenden Vormittage wurde in der Schlosskirche vor einer sehr grossen Versammlung (ebenfalls bey freyem Eintritt) unter der Direktion des Hrn. Musikd. Riel, der zugleich Kantor und Organist an dieser Kirche ist, von dem Schauspiel-Personale die bekannte Hymne von Voss und Schulz sehr gut aufgeführt. Es erregte einige Verwunderung, dass Hr. R. diese, im Ganzen sehr leichte Musik ohne Mithülfe seines Singe-Instituts gab. Eine Rede beschloss die Feyerlichkeit. —

Hr. Professor Zelter aus Berlin befindet sich jetzt hier, und hat, wie man hört, den Auftrag, die hiesige Kirchenmusik zu reformiren. Er dürfte dabey auf mehr, als eine Schwierigkeit stossen. Der Mangel an Fonds wird wol der erste Stein seyn, den er antrift. — —

Der Vollständigkeit wegen erlauben Sie mir nun noch, den neulich gelieferten Nachrichten noch kleine Zusätze beyzufügen. Richter, Organist an der Domkirche, ist jetzt in hohem Alter und grosser Dürftigkeit gestorben. Er war ein Zögling der ältern Berliner Schule und hatte an der musikalischen Erziehung Reichardts Antheil. Gerbers Lexikon nennt ihn einen der vorzüglichsten Klavieristen Deutschlands.

Unter den hiesigen Instrumentenmachern kömmt seit einiger Zeit Scherweit sehr in Aufnahme. Seine Flugel-Pianofortes zeichnen sich durch den schönen, glockenförmigen Diskant bis ins viergestrichne f aus. — Unter den fremden hier beliebten Instrumenten habe ich die von Beilmann in Dresden aufzuführen vergessen, von denen sich eine ziemliche Anzahl in Preussen befinden muss. — Zu den Opern, die hier durchaus kein Glück machten, gehört auch des sonst sehr beliebten Zumsteegs Geistermusel. Wirklich ist denn doch bey allen Schönheiten dieser Musik des Guten darin zu viel, (freylich ein Tadel, der beynahe wie Lob klingt,) und durch zweckmässiges Streichen könnte auch diese schöne Oper ein Liebling des Publikums werden. Doch — die Partitur ist ja verbrannt.

Die Pestalozzische Unterrichtsmethode wird hier mehr und mehr in unsre Schulen eingeführt, und die Schüler der Tiepoltschen Freyschule, welche schon länger nach P. Grundsätzen auch im Gesange Unterricht erhielten, sollen bereits vorzügliche Proben im Treffen der Intervalle u. s. w. ablegen. Ich habe bisher noch keine Gelegenheit gefunden, dies Institut zu besuchen, und weiss daher nicht, ob diese Proben wirklich so befriedigend sind, als man sie rühmt, oder ob, wie alles Neue, auch dies gerühmt wird, so lange es — neu ist. Sobald ich mit eigenen Augen gesehen, und eigenen Ohren gehört habe, theile ich Ihnen mein unparteyisches Urtheil mit — —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten September. Nº. 52. 1809.

Die Pestalozzische Gesangbildungslehre, von H. G. Nageli.

(Beschluss.)

Bis hieher haben wir Musik als das allereingreifendste, allumfassende Bildungsmittel der höhern Gymnastik darstellen wollen. Es war uns um den Beweis zu thun, dass es schon zweckmässig wäre, den Zögling, den Menschen überhaupt, unter den Einfluss der Musik zu bringen, wenn auch selbstthätige Ausübung der Tonkunst nicht allgemein, wie etwa Schreiben und Rechnen, eingeführt werden könnte.

Kürzer können wir uns fassen über das, was Musik für die niedre Gymnastik leistet; hier sprechen wir von einer bekanntern Sache. Auf Eins machen wir voraus aufmerksam! Weil in der Musik so unendlich mannichfaltige Grade von Organenfertigkeit und Gliedergeschicklichkeit möglich sind, so kam man darauf, demjenigen, der sich hierin auszeichnete, den Namen eines Virtuosen beyzulegen. Ein merkwürdiges Wort! Virtuosität sollte Tugendhaftigkeit des gymnastischen Menschen bedeuten. Die gymnastischen Tugendhelden wären den moralischen im gewöhnlichen Sinne darin ähnlich, dass ihre Kraftäusserungen gleichfalls durch Selbstbeherrschung bedingt, zweckmässig, richtig, consequent und sicher wären. So wie aber unter den moralischen Tugendhelden der thatenreichste der grösste wäre, so müsste es unter den gymnastischen der geschwindeste seyn. Zwar pflegt man unter diesen die Ausdrucksvirtuosen von den Geschwindigkeitsvirtuosen zu unterscheiden. Allein unter den Virtuosen jener Klasse wäre auch wieder der geschwindeste der grösste; und der Begriff der Geschwindigkeit wird hier in humanischer Beziehung schon so gesteigert, wie einst ein vollkommneres Geschlecht, dessen herrschender Charakterzug es seyn wird, nur das Gute zu wollen, ihn aufs Leben anwenden muss, nämlich so, dass das vorzüglichere Verdienst des Tugendhaften unter den Tugendhaften darin besteht, das grösstmögliche Gute, oder so viel Gutes als möglich, im kleinstmöglichen Zeitraume zu vollbringen.

Umfassend ist auch im Gebiet der niedern Gymnastik die Prästanz der Musik. Das leuchtet auf der Stelle bey der Erwägung ein, dass sie drey Sinnen des Ausübenden beschäftigt; diejenigen drey, in welchen und durch welche der ganze kunstästhetische Mensch lebt und webt: Gehör, Gesicht, Gefühl.

Man könnte aber in Zweifel ziehen wollen, ob die musikalische Beschäftigung auch des Gesichts- und Gefühlsinns wirklich ästhetische Wirkungen mit sich führe.

Rücksichtlich des Gesichtsinns könnte man uns einwenden, die Notirungskunst, das zu Papier getragene Tonkunstwerk, sey etwas blos schematisches. Das ist es auch. Es führt aber ästhetische Wirkungen mit sich von ganz besondrer Art. Unsre moderne, im Allgemeinen gesprochen, zu einer glücklichen Vollkommenheit gediehene Notirungskunst stellt ein in der Zeit weit ausgebreitetes Tonkunstwerk in einem engen Raum dar. Was nun der Musikverständige so auf einer Blattseite

in einer Viertelsminute vollständig überschaut, sieht er nicht blos; er schaut es innerlich an, als repräsentirt durch den Gehörsinn. So stellt er sich — und dahin muss auf unserm Wege überhaupt der Bildling auch kommen — das Musikwerk selbst, ein Allegro in zehnmal, ja zwanzig- bis dreyssigmal kürzerer Zeit vor der innern Anschauung dar, als es ausgeführt zu werden pflegt, oder der physischen Möglichkeit nach ausgeführt werden kann. Das ist aber noch nicht alles. Er kann, indem er das Kunstwerk auf dem Papier anschaut, schnelle, vielfache Vor- und Rückblicke thun, und so das Werk nach seinen kleinern und grössern Theilen, nach seiner Eurhythmie, überschauen. Daraus lässt es sich erklären, wie der Musiker an der Beschauung der Partituren einen so unvergleichlich hohen Kunstgenuss findet. Er befindet sich in einem Zustande der Kontemplation, indem er an den künstlich verschlungen durcheinander laufenden Rhythmen und den epharischen Melodieen — was Vogler sehr ingeniös Gesangschweifung nennt — sein Seelenauge weidet, welche würdig ist, derjenigen verglichen zu werden, die bey einer ästhetischen Anschauung des Firmaments das Gemüth des Gebildeten erhebt.

Betrachten wir beym Gesange die Beschäftigung der Stimmwerkzeuge (des Mundes, der Zunge, der Kehle,) als Gefühls-Beschäftigung: so müssen wir uns überzeugen, dass diese Beschäftigung sehr mannichfaltig ist, und wenigstens indirektästhetische Wirkungen mit sich führt. Beym Spiele der Instrumente, am meisten der Harfe, sind die Wirkungen in hohem Grade ästhetisch. Die Organisation erspielt sich an ihren äussersten Enden, den Fingerspitzen, im Elemente der Musik, gleichwie sich der Baum an seinen äussersten Enden, den Zweigen, im Elemente der Luft erspielt.

Wir wollen indess annehmen, nur die Beschäftigung des Gehörsinnes führe direktästhetische Wirkungen mit sich, wollen auch abstrahiren von den indirekten Wirkungen der beyden übrigen, deren Beschäftigung also lediglich als eine mechanische betrachten. Nichts desto weniger kommen wir auf ein wichtiges Resultat. Weil drey Sinne fortdauernd beschäftigt werden, so erhält die Anschauung des Bildlings überhaupt um so mehr Spielraum, und die Urtheilskraft wird besonders aufgeregt. Er hört beym Absingen der Noten von der Tafel oder vom Blatt, ob er richtig (die Tonfiguren und Verhältnisse) gesehen habe; er fühlt — nicht etwa blos als Spieler in den Fingern, sondern auch als Sänger in der Kehle — ob er richtig gesehen und gehört habe; was er sieht, hört und fühlt muss koincidiren; entsteht augenblicklich eine Diversion, wird in der Funktion eines Sinnes gefehlt, so geschieht die Berichtigung alsbald vermittelst der beyden übrigen. Kurz: in dieser dreyfachen Sinnen-Beschäftigung liegt die Quelle mannichfaltiger Selbstanschauung, Selbstübung, Selbstprüfung, so mannichfaltig, dass, wenn der höhern Gymnastik auch die Hülfsmittel der niedern zu Statten kommen, Musik als Kunstausübung von kaum zu berechnender Wichtigkeit ist *).

*) Um dem Musiker, der sich mit andern Fächern der Literatur nicht befassen kann, nicht zu viel zuzumuthen, stellen wir, was er allenfalls überschlagen kann, in Noten hin, so wesentlich es auch sonst zum Ganzen unserer Exposition gehört.

Nachdem wir nun die Musik innerhalb ihrer eignen Sphäre nach den Gesetzen ihrer Entstehung und Entwickelung beobachtet haben, ist es wichtig, sie in ihrer Entgegensetzung mit der bildenden Kunst zu betrachten. Wenn diese Entgegensetzung nicht schon an sich, als der Kunsttheorie und mithin auch der Erkenntnis der Eigenthümlichkeit unsrer einzelnen Kunst beförderlich, zweckmässig wäre, so dürfte uns dieses Verfahren deswegen hier gut zu statten kommen, weil es uns vielleicht gelingt, eben vermittelst unserer Art und Weise dieser Entgegensetzung, das pädagogische Element der Musik im Verhältnis zu den

Sollen wir nun endlich das Ziel bezeichnen, wohin unsre musikalische Pädagogik auf diesem, in seinen Hauptzügen kurz bezeichneten Bildungswege das Individuum führt: so sind wir weniger verlegen, unsre Folgerung konsequent auszusprechen, als besorgt, man möchte hin und wieder die unerhörte Wichtigkeit, die wir als Methodisten der Musik beylegen, sich

---

Elementen der ästhetischen Bildung überhaupt so zu veranschaulichen, dass ihre vorzügliche Tauglichkeit für die Kunstbildung des Kindes anerkannt wird.

Was uns hier zuerst in die Augen springt, die radikale Eigenthümlichkeit unsrer Kunst, führt uns also bald auf eine wichtige Folgerung.

Weil Musik unter der Urform der Zeit erscheint, so ist sie eben für die Bethätigung der Organisation über alle Vergleichung wichtiger, als die bildende Kunst in allen ihren Zweigen zusammengenommen. In der bildenden Kunst kann man zwar allerdings auch nach unserm Sinne elementarisch verfahren, kann die einfachsten Theile, Verhältnisse, Proportionen, vereinzelt, räumlich abgesondert, vor die Gesichtsanschauung bringen. Man kann dabey auch durch pädagogische Kunstgriffe die innere Anschauung des Bildlings bethätigen. Aber die Progressivität der Bildung kann hier nicht so ununterbrochen fortgeführt werden, wie im Gebiete der Musik. Von der Vereinzelung zum lebendigen Kunstwerk gelangt man nur durch einen Sprung, den auch die lückenlose Formenlehre nicht so leicht pädagogisch ausmitteln wird. Ein solches wird der Anschauung immer in einem Momente als ganz gegeben. Dadurch wird der Anschauung vorgegriffen, oder vielmehr es wird ihr zu viel aufgebürdet, dadurch hinwieder wird das Schönheitsgefühl (das Gefühl des Gegenstandes als eines schönen) nur allzuleicht erdrückt, und die Anschauung verliert sich im Materiellen. In der Tonkunst hingegen wird das grösste Kunstwerk, gleichwie das kleinste Kunststück, allmälich, theilweise, der Anschauung zugemessen. So kann man hier die Kunstanschauung des Zöglings vom kleinsten Kunststück in unmerklichen (kaum merklichen) Abstufungen bis zum grössten Kunstwerk hinanführen. Und das ist eben eine der Hauptaufgaben der musikalisch-gymnastischen Bildungskunst.

Man verstehe uns aber durchaus nicht so, als wollten wir überhaupt die Tonkunst über die bildende Kunst erheben. Unser Standpunkt ist hier ausschliessend der pädagogische. Wir sprechen nicht davon, wie der mündige Mensch, wie der Kunstphilosoph, die Kunst, das Verhältnis der einzelnen Künste zu einander, als höhere Kultursache zu würdigen habe; sondern wir trachten nur ins Klare zu setzen, wie der Erzieher die einzelnen Künste, so fern es verschiedene Bildungsmittel sind, in sein Erziehungssystem aufnehmen soll. Die wahre Praxis besteht hier in Applikation. So applikabel, als die Kunst für die Menschennatur überhaupt ist, so applikativ sey die Kunstlehre für die Kindernatur. An das Naturleben werde die Kunstbildung zwanglos angeknüpft. Erst sey sie Aufregungsmittel, allgemeines Forment der ästhetischen Anschauung, dann Entfaltungs- und endlich Gestaltungsmittel; aber hüte man sich ja, nicht zu frühe das sinnliche Daseyn vollendet als Kunsterscheinung vor die Anschauung hinzustellen. Wir zeigen von unsrer Seite, so gut wir es vermögen, was hier zu thun ist, und wie es zu thun ist. Der Kunstlehrer der Plastik sey uns willkommen, der es von der seinigen zeigt; besonders willkommen sey er uns, wenn er den Uebergang von der Formenlehre zur Gestaltenlehre pädagogisch genügend auszumitteln weiss, so ausmittelt, dass der Bildling sich nie an die Erscheinung bewusstlos hingiebt, dass diese an ihm nie zur Syrene wird, die ihn in den Abgrund sinnlicher Selbstvergessenheit versenkt, anstatt ihn zur Idee übersinnlicher Schönheit zu erheben. Wir kennen den Standpunkt — und wir müssen ihn kennen, wenn wir auf Bildung Anspruch machen wollen — aus welchem betrachtet alle und jede Kunst Ausdruck von Ideen ist, und demnach jedes Kunstwerk jeder Art und Gattung eine Idee aussprechen muss. So betrachtet sind alle einzelnen Künste einander gleich, gleich an Werth, an Bedeutung, an Umfang; alle reichen in die Unendlichkeit. Steigern wir die Ansicht noch höher, so fliessen uns diese einzelnen Künste ganz und gar in Eine zusammen, und diese Eine Kunst wird selbst zur Idee. Dabey aber hört mit aller Unterscheidung auch alles Philosophiren auf. Wollen wir hingegen nicht fruchtlos vom allgemeinen Wesen der Kunst gesprochen haben, so müssen wir von den Bedingungen der Erscheinung sprechen, müssen, um auch nur sprechen zu können, eine Pluralität annehmen. Diese führt uns auf einen absoluten Gegensatz, den uns die Erscheinungswelt einerseits als koncentrirt im Raume darstellt, andrerseits als verflüchtigt in der Zeit vorführt. Das Darstellen ist positiv, das Vorführen progressiv. Positivität ist der allgemeine Charakter der bildenden Kunst, Progressivität der allgemeine Charakter der Musik. Dort ist jedes Kunstwerk eine

aus unsrer subjektiven Ansicht erklären und auch darauf beruhen lassen. Aber nicht im Traum ist sie uns erschienen, die holdeste aller Musen; auch nicht unter den Täuschungen der Virtuosenwelt, wie sie jetzt ist. Auf dem Wege und durch die Mittel der berufstreuen Pflege der Kindernatur — wir dürfen es sagen — auf dem Wege, der nie anders als zur

---

stetige, hier eine fliessende Grösse. Jenes hat die Tendenz, sich der Anschauung zu bemächtigen, dieses wandelt vor der Anschauung hin, damit sie sich seiner bemächtige. Der Bildling bringt aber nicht schon Macht des Gemüths, sondern nur Vermögen der Anlage, Disposition, hinzu. Vollkommen genug. Nicht mit Ideen, deren jede aus der Anschauung eines Kunstganzen entspringt, soll er frühzeitig überfüllt werden, sondern das Ideatwesen der Kunst soll sich in allmäligem Wachsthum vor ihm und in ihm entfalten. Das ists, was die Tonkunst so ganz vorzüglich leistet. Hier, nirgends wie hier, ist die pädagogische Wichtigkeit der Musik so unverkennbar. Wenn der Bildling bey Ansicht eines plastischen Werks unvermögend ist, dasjenige, was ihm die Gesichtsanschauung darbietet, von seiner innern Anschauung zu trennen, so führt ihm die Gehöranschauung anfänglich Kunsttheile nach Innen, die er als Kunstganze anschaut. Nach und nach wird seine Reflexion thätig, er verbindet das Junstvergangene mit dem Nächstfolgenden; er fasst mehreres in die Einheit der Apercception zusammen; er blickt vorwärts, blickt zurück, immer weiter, bis die Idee des absoluten Kunstganzen in ihm so klar wird, wie bey dem oft wiederholten Spiel der Erinnerung und Hoffnung die Uebersicht des Lebens, und jedes ächte, kleinere und grössere Tonkunstwerk bietet mannichfaltigen Stoff zu einer solchen Befähigung dar. Jedes kleinere und grössere Tonkunstwerk enthält manches einzelne Kunststück, deren jedes, isolirt angeschaut, eine fliegende Schönheit ausmacht, die zusammen Kunstgruppen bilden, welche hinwieder zusammengenommen ein Tableau, eine Schaubegebenheit vor der Anschauung ausführen. Ja die höchste Kunst des Rhythmus besteht eben darin. Die Eurhythmie der Theile muss so beschaffen seyn, dass sie mehrfach realiter (aneinandergereiht) und idealiter (durch Pausen getrennt) in der Anschauung leicht isolirt und leicht verknüpft werden können. Bey dem Einfachsten wie bey dem Höchsten ist dies der Fall. Es ist eine der Haupteigenschaften, sogar einer Volksmelodie, dass sie mehrere kleine Tonreihen enthalte, die für sich kleine Kunstganze ausmachen. Bey der Melodie „Freut euch des Lebens" — um das Beyspiel am Allbekannten zu zeigen — ist schon der erste Absatz des ersten Theils

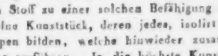

ein so geschlossenes Ganze.

Eben so ist der erste Absatz des zweyten Theils ein geschlossnes Ganze,

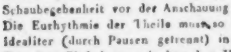

das man allenfalls auch Idee nennen kann.

Hat es nun mit der Aufstellung und Durchführung unsers Gegensatzes, die übrigens bey weitem nicht vollständig ist, seine Richtigkeit; seine Richtigkeit mit der Behauptung jenes Charakters der Positivität einerseits, und der Progressivität andrerseits: so ist damit dem Pädagogen schon genug gesagt. Denn bekanntlich protestiren wir als Erzieher gegen alle Positivität in jedem Fache der Elementarbildung, bis die Progressivität ihre Dienste dahin geleistet hat, wo der Bildling nimmermehr Gefahr läuft, von positiver Erscheinung oder Einwirkung befangen oder übertäubt zu werden. Je mehr überhaupt das Erziehungssystem sich zum Evolutionssystem erhebt, je wichtiger, je obligater wird die Rolle seyn, welche die Tonkunst dabey zu spielen hat. Aus der Tiefe des menschlichen Gemüths noch in anderm Sinne entsprungen, als die bildende Kunst, welche letztere in der Natur nicht blos unbestimmte Anklänge, sondern schon die bestimmtesten Vorbilder hat, ist sie eben so sehr Offenbarung als Symbol der Unendlichkeit menschlicher Zeugungs- und Bildungskraft, in welcher und durch welche eine eigene grosse und reiche Idealwelt, wie sie im Ablauf der Jahrhunderte der Menschheit im Ganzen aufgegangen, nunmehr auch im Individuum unter Leitung und Einfluss einer ächten Kunstschule sich entfalten kann.

Es liegt uns nun noch ob, ehe wir unsre Resultate ziehen, den Anforderungen, welche eine achtungswürdige Schule der neuern Philosophie, welche insbesondre der höhere Naturphilosoph an uns machen könnte, so weit als möglich zu entsprechen. Niemand wird dies hoffentlich hier für eine Abschweifung halten. Es ist nun einmal an der Zeit, dass die Worthalter und Sachwalter der Kunst und Kunstwissenschaft sich mit den Worthaltern und Sachwaltern der Naturwissenschaft in ein bestimmtes Verhältniss, wo möglich ins Einverständniss setzen.

Wahrheit und zum Leben führen kann, ist unsre Kunstansicht gleichen Schrittes mit unsrer Kunsterfahrung, zu dieser Höhe und Reife gelangt. Eine andre Virtuosenwelt wird aus unsern Kindern hervorgehen. Nicht zum Glänzen, nicht zum Götzendienste der Eitelkeit, nicht zur Erzeugung der mancherley Illusionen, die der Menge gefallen. Aber gerade so grosse Virtuosen, als

---

Die erste Anforderung des Naturphilosophen wäre wol diese, dass wir das Urbild der Musik in der Natur selbst nachwiesen. Diese Nachweisung kann aber in nichts anderm bestehen, als in Hinweisung auf das Tonleben der Natur. Geh' ins Feld hinaus, höre die Wachtel unten und die Lerche oben — und du hast den Rhythmus und das Melos der Natur; durchwandle Flur und Hayn, höre das Gezwitscher und Geschnatter, wie es einen mehrfachen Rhythmus anklingt — und du hast die Polyphonie der Natur; beachte dabey das unsichtbare, kehllose Grillenchoor — und du hast den Orgelpunkt der Natur. Nur eines solchen Anklangs bedurfte es — wenn es wirklich dessen bedurfte — um ein früheres Naturvolk auf die Vervielfachung seines Tonausdrucks und sonach auf die Erfindung der vielerley Klapper- und Klingel-Instrumente zu führen, die — beyläufig gesagt — mit ihrem ungleichen Geklapper und Geklingel nur dem Rhythmus zudienten, und den Alten die Harmonie ersetzen mussten.

Wenn aber der höhere Naturphilosoph auf unsere Grundsätze eingeht, wie wir den Naturmenschen zum Kunstmenschen bildend erheben, wie wir aus seinem Innern die Kunst evolviren, so könnte er uns vielleicht vorwerfen, unser Verfahren, den Rhythmus zu isoliren, sey so naturwidrig als unphilosophisch; in jedem Element müsse sich seines Lebens ausdrücken, alles Leben offenbare sich im Dualismus, demnach sey Rhythmus von Melodie durchaus unzertrennlich.

Wir wollen es nun versuchen, ihm Bescheid zu geben, so weit unsre empiristische Künstlersprache hiezu taugt.

Wir unterscheiden zwischen Element der Erzeugung und Element der Konstruktion. Im Naturleben offenbart sich das Element der Erzeugung als Thätigkeit und Gefühl, das Element der Konstruktion als Wachsthum und Gestalt. Im Kunstleben ist uns nicht etwa schon Bewegung und Ton Element der Erzeugung, sondern Bewegung und Ton sind uns nur nähere bestimmte Naturanschauung von Thätigkeit und Gefühl. Die Kunst nimmt als ein potenzirtes Leben, das Uranfängliche, Einfache, was vor die Natur darbietet, hier Bewegung und Ton, als den nothwendigen Stoff zur Fortbildung auf. Erst da, wo sie anfängt den von der Natur erhaltenen Stoff zu bilden, (zu formen) geht ihr Gebiet an. Bewegung und Ton zusammengenommen sind daher so wenig Element der Kunst, als Bewegung allein oder Ton allein. Erst da, wo sich die Bewegung in Länge und Kürze, der Ton in Höhe und Tiefe dualisirt, geht die Kunst an. Element der Kunsterzeugung ist einerseits das Rhythmische auf den untersten Stufen, das Einfachförmliche, (das Metrum) andrerseits das Melos auf der untersten Stufe, der ganze Ton das bestimmt zu gedrückte Verhältnis zweyer Tonhöhen.) Element der Kunstkonstruktion ist einerseits der Rhythmus, der wenigstens dreyerley Notengeltung, oder bey zweyerley Notengeltung mehrerley Einschnitte enthält, die Eurhythmie bilden; (was in der Poesie bey der Einförmigkeit des Jambus oder Trochäus durch Zeilen und Strophen bewirkt wird,) andrerseits ist in der Melodik (nach Obigem) Element der Konstruktion ganzer Ton, halber Ton und Sprung.

Nun kommen wir auf die Hauptfolgerung, wodurch sich die Naturgemäßheit unsers Verfahrens bewährt. In der wahren Elementarbildung wird nämlich das Künstliche an das Natürliche angeknüpft, und das kann nun hier auf zweyfache Weise geschehen. Entweder nehmen wir von der Natur den bloßen Ton, um den Rhythmus künstlich daran zu konstruiren; oder wir nehmen von der Natur die bloße Bewegung, um daran die Melodie zu konstruiren. Jenes thun wir nun in unsrer Elementarlehre aus oben angeführten Gründen zuerst, dieses thut jeder bisherige Singmeister, wenn er anfängt ohne Takt die Scale singen Lust. Wie interessant aber diese zweyfache Vermählung des Kunstlebens mit dem Naturleben für das ästhetische Daseyn schon sey, kann auf eine frappante Art in der Kunstgeschichte nachgewiesen werden. So sehr auch die Kunst sich emporgeschwungen hat, die Kirchenmusik und die Kriegsmusik haben ihren Charakter der Regelmäßigkeit noch bis zu den heutigen Tag auf die nämliche Weise behauptet. Noch haben wir den taktlosen Choralgesang, noch immer das Psalmodien Wesen, das von den jüdischen Intonationen, wie sie z. B. in Marcellos Psalmen enthalten sind, als Kunstprodukt nicht wesentlich verschieden ist; und auf der andern Seite spielt bey der Kriegsmusik die Trommel ohne Zweifel die nämliche Rolle, welche die Klanginstrumente bey den Alten gespielt haben. Ja es ist merkwürdig, dass auch bey der melodisirten modernen Marschmusik immer noch der Rhythmus der Natur, der

sie äusserlich scheinen, werden sie auch innerlich seyn. Diese innerliche Virtuosität ist die wahre Frucht der musikalisch-gymnastischen Bildungskunst. Und diese Frucht, diese naturgemäss gezeitigte Frucht, trägt noch andre Früchte im Organismus der Menschennatur. Hier sind wir auf der erhabenen Stufe, wo wir sagen können: die Musik ist nicht blos Gymnastik des ästhetisch-zeitlichen Daseyns, sie ist die unvergleichliche Gymnastik des zeitlichen Daseyns überhaupt. Entweder sind unsre pädagogischen Erwartungen und Verheissungen von der Musik Wahn und Tand, oder die auf unserm Bildungswege erlangte Virtuosität der Tonkunst muss zur Virtuosität des Lebens führen. Wer den flüchtigsten Moment seines Daseyns mit einer schönen That bezeichnen kann — und besteht sie nicht darin, die höchste und schönste aller Wirksamkeiten? — sollte der nicht auch die Anlage in sich tragen, ein vorzüglich thätiger, gewandter, anstelliger, ja ministerieller Mensch des bürgerlichen Lebens zu werden? — Wer bey steter Selbstbeobachtung und Selbstbeherrschung nur durch pünktliche Befolgung des rechten Maasses geworden, was er ist, sollte der nicht auch im Leben leichter sich das Kleinod des Weisen

Wachtelschlag ⏑ – | vorherrschend das rhythmische Grundmass und den Schlussfall bilden muss, da man doch zu manchem andern Rhythmus gleichgut würde marschiren können.

Uebrigens massen wir uns keineswegs an, mit dem Wenigen, was wir dem Naturphilosophen hier sagen, ihn auf seinem Standpunkte belehren zu wollen. Wir begnügen uns, ihm zu zeigen, dass wir uns selbst als Kunstbildner über unser Verfahren, wie wir das Kunstleben an das Naturleben anknüpfen, um dieses durch jenes zu erhöhen, zu erweitern und zu veredeln, und endlich auf dem Gipfel der Kunstbildung dieses mit jenem durch und durch zusammenzuschmelzen, gründlich Rechenschaft zu geben wissen. Vielmehr hingegen fühlen wir uns gedrungen, von den Repräsentanten der Naturphilosophie zu fordern, dass sie philosophisch begründen, was sich ihnen in unserer Künstlerphilosophie als lebendig sich aussprechendes Naturgesetz darbietet. Doch glauben wir näher bezeichnen zu müssen, zu wem wir gesprochen haben möchten, wenn wir sprechen hören möchten. „Es will uns nämlich bedünken, die grosse Schaar der Junger im Vorhofe sey schon ohnehin zu vorlaut.“ Mit diesen in Gedankenwechsel zu kommen, möchten wir vermeiden, da wir der Meynung sind, sie haben da, wo der Künstler im Kunstleben von der Kunst und vom Leben spricht, durchaus keine Stimme. Wir würden uns auch nicht getrauen, ihnen ihre Weltanschauung zu vervollständigen, da sie nur allzuhäufig in ihrer Sprache vom Organismus der Natur, der Wissenschaft und der Kunst nicht so fast Sinn für das Leben des Lebens, als eine kranke Sehnsucht nach einer gesunden Lebensansicht verrathen. Aber für die im Heiligthume hegen wir eine so grosse Hochachtung, dass wir ihnen zurufen möchten: Feyert, feyert den Triumph des Geistes über die ewigen Naturgesetze, die er sich zu eigen macht, indem er sie durchschaut, aber schafft dass eure Naturweisheit ins Leben übergehe. Zu dieser Aufforderung hat niemand so ganz den Beruf, wie der Kunstpädagog. Wollt ihr wirklich, dass eure höhere Naturphilosophie zugleich als höhere Lebensphilosophie zur allgemeinen Erkenntnis und Ausübung komme, so anerkennt den Kunstpädagogen als den wahren Mittler zwischen euch und dem Volk. Er hat euch zu diesem Endzweck etwas darzubieten, dem Volke etwas zuzuwenden, dessen er sich selbst rühmen darf; besonders euch gegen über, die ihr in der Werkstätte der Natur, die ewig nur Eine ist, oft ruhig beobachten und lauschen könnt, wenn er stets emsig und oft mühsam suchen und schaffen muss, um als Forscher und Sammler zugleich die Data und Fakta der grossen Evolutionsgeschichte des menschlichen Gemüths vollständig zusammenzutragen. Dessen hat er sich zu rühmen, was er auf dem weiten Wege der Kunstlebenswanderschaft allerwärts zusammengelesen hat, seiner Kunde und Kenntnis der Kunst-Erzeugnisse und Ereignisse, seiner Einsicht und Uebersicht der Kunstwerke aller Kunstgattungen, Epochen und Schulen, mit einem Wort: der lieben Erudition. Gebt ihm nun die höhere Weihe im Tempel der Natur! Gebt ihm das Gesetz, zu dessen Möglichkeit er glaubt, das Gesetz, nach welchem die Menschenstimme, das Tonleben der Natur, und die Harmonie der Sphären in eine Anschauung des Weltbaues zusammenfallen, in einer Erkenntnis der aller Wesen und Leben umfassenden Gesetzmässigkeit des Universums begriffen werden — und ihr werdet an ihm den treuesten Diener finden, der dieses Gesetz der Kindernatur bildend, vermöge seiner Erudition vielfach-bildend, einprägt, und zu seiner Zeit dem Bildling klar und wahr zum Bewusstseyn bringt.

erwerben, den Charakter der Mässigkeit? Und sollte nicht beydes vereinigt, jenes durch dieses, dieses durch jenes erst seine höchste Bedeutung erhalten? Sollte nicht eben der energievollste Mensch mit dem gesteigerten Mass des Lebens auch dessen Werthschazzung so in sich tragen, dass er in freyer Thatenlust der Zeit den schönsten Triumph abzugewinnen weiss? — Ja fürwahr! den schönsten Triumph hat er ihr abgewonnen, wenn noch in der Fülle seiner Naturkraft hoher Schwung und feste Haltung die inwohnenden Grundzüge seines Gemüthes geworden sind. Kraftvoll und leidenschaftlos, ist ein solcher Mensch unter Menschen die edelste Erscheinung, gleichwie ihm sein eigenes Gemüth der schönste Spiegel des Lebens ist. In einem solchen Gemüthe hat das Heiligste seinen Sitz, das Heiligste, woraus für die himmelanstrebende Schwungkraft, gleichwie für die innigste Gemüthlichkeit, überschwengliches Leben quillt: die Ideen der Religion. Und so führt die ächt musikalische Bildung dahin, wohin alle wahre ästhetische Bildungskunst führen kann und soll: zur lebendigsten und innigsten Verschmelzung einer heiligen Stimmung und Gesinnung, zur Religiosität. Verklärt wird „der Leib zum Tempel des heiligen Geistes."

Humanistik.

Bis hieher war uns viel daran gelegen, lediglich aus dem Standpunkt der Gymnastik das Wesen der Musik zu betrachten. Wir wollten zeigen, was Musik als Befähigungs- Bethätigungs- Bethätigungs- Mittel des organischen Menschen zu leisten vermöge, oder vielmehr, wie sie zu solchem Endzweck naturgemäss, d. h. elementarisch, behandelt werden müsse. Wir vermieden absichtlich, auf den Gesang als Betonung der Sprache, oder als Verbindung der Musik mit der Poesie, einzugehen. Denn es war uns darum zu thun, die Musik in ihrer Reinheit, wenn auch mit Hinsicht auf den Gesang, dennoch als blosses Organen- Organisations- Spiel zu berücksichtigen. Darum musste es uns zu thun seyn, wenn wir das Individuum vorerst isolirt, in blosser Beziehung auf sich selbst, nicht aber in Beziehung auf die Gesellschaft betrachten — wenn wir die rein- gymnastische Ansicht nicht mit der humanistischen vermengen, oder vielmehr diese Vermengung bey unserm Leser verhüten wollten.

Ihr auszuweichen ist schwer, und in der That nur dem strengern Kunstphilosophen möglich. Denn wo die Musik Wortinhalt hat, da wird der pathologische Mensch angesprochen, und wo dieser angesprochen wird, da befinden wir uns schon im allgemeinen Element der Liebe, worin das Individuum sich weder isolirt denken noch fühlen kann. Aus der Schwierigkeit, dieser Vermengung auszuweichen, ist es auch zu erklären, dass sogar tiefdenkende Philosophen, z. B. Herder, das Wesen der Musik theoretisch zu bestimmen glaubten, indem sie dieselbe die Sprache des Herzens nannten, worunter sie sich ohne Zweifel die Sprache der Herzen, ein Medium der Sympathie und Wechselwirkung liebender Menschen dachten. Ob dieser humanistisch-treffenden, nur nicht erschöpfenden, Charakterisirung ging die reine Ansicht der reinen Musik ganz verlohren, und ihr eigenthümliches Wesen wurde verkannt. Schon deswegen war es auch den bisherigen Methodisten unmöglich, das pädagogische Element der Musik in seiner Reinheit aufzufassen.

Wir aber, als wahrhafte Elementarlehrer, müssen vorerst das Individuum, unsern Bildling, wie eine Pflanze so verpflegen, dass sie, in ihr eignes Daseyn eingeschlossen, Wachsthum und Gedeihen, Reife und Stärke finden möge; wir müssen die Blüthen der Menschheit nicht zu früh haben wollen, müssen daher durch den Stufengang unsrer Bildung genau bestimmen, wo wir ihn durch den eigentlichen Gesang mit zweckmässigem Text für sein humanes Daseyn und Wirken zu bilden haben.

Ueberhaupt muss in einer vollständigen und ausführlichen Elementar-Erziehung in jedem einzelnen Fache jeder speciellen Realbildung eine specielle Vorbildung, die wir in dieser Beziehung Formalbildung nennen können, vorhergehen. So geht der Gesangsbildung die gymnastische Befähigung des Bildlings vermittelst zweckmässiger rhythmischer, melodische, und rhythmisch-melodischer Uebungen vorher. Wir lehren ihn zuerst gut (nicht blos in Beziehung auf Reinheit und Klarheit) intoniren, genau vokalisiren und syllabisiren, in einem Stufengang, der übrigens weder weitläufig noch ermüdend seyn darf, bis derselbe stimmfertig, takt- und tonfest ist. Erst dann, wenn nicht nur seine Organe gehörig befähigt sind, sondern seine Organisation selbst durch eine Reihenfolge erst einfacher, dann immer künstlicherer Rhythmen und Melodieen hinreichend bethätigt, geläutert — wir möchten sagen, durch und durch tingirt ist, gelangen wir an die Stelle, wo wir ihm ein Mannichfaltiges, von Tönen und Worten zur Einheit verbunden, wo wir ihm Gesang geben.

Diese Stelle ist uns höchst wichtig. Man befremde sich nicht, wenn wir sagen, sie ist uns feyerlich und heilig. Auf unserm naturgemässen Wege geleitet, bringen unsre Zöglinge eine so vollkommene Vorbildung zum Gesange mit, dass die Singstunde, wo sie das erste Mal kleine Gesänge von 4 Tönen mit den einfachsten, blos die Lebenslust aufregenden Worten auszuführen bekommen, einem wahren Jugendfeste gleicht. Mit einer vollkommen klaren Tonkunstanschauung nun begabt, nehmen sie die Gedanken und Bilder der Poesie, die ihnen die Tonkunst in ihrer verschönernden Hülle vorführt, um so begeisterter und freythätiger in ihr Inneres auf.

Und auf eben diesem Wege wird ihnen auch der Sinn für richtige und schöne Betonung der Sprache aufgeschlossen. Ja, wer einmal eine solche Kunstanschauung erlangt hat, wird Kompositionen von sinn- und mundwidrigem Wortausdruck unerträglich finden, dagegen durch textgemässes Fortschreiten, Steigen und Fallen der Tonreihen hocherzückt werden, und so an den Produkten ächter Singkunst unzählige Schönheiten unterscheiden, erkennen, sich aneignen lernen, wo der Kunstmensch von gewöhnlicher bisheriger Bildung kaum etwas mehr als jedes Mal einen behaglichen Totaleindruck des Singstücks empfangt, durchaus aber unfähig ist, die Schönheit der Poesie und Musik in ihrer Durchdringung, als ein Kunstganzes, anzuschauen.

Wenn nun schon frühere Pädagogen und Humanisten, oft bey oberflächlicher Ansicht des Musikwesens, moralische Gesänge — worunter wir keineswegs gereimte Sentenzen verstehen — wenn sie den wahren Herzensgesang, wie ihn der Genius unserer Nation aus dem Innern so manches hochherzigen deutschen Dichters hervorreicht, als ein kräftiges Mittel der Volksbildung und Menschenveredlung empfohlen haben; wenn sie vollends den religiösen Gesang als eine der grössten Wohlthaten anpreisen, die das Ebenbild Gottes in die Zeitlichkeit erhalten hat, um in seliger Ahnung sich seines himmlischen Ursprungs bewusst zu werden — so dürfen wir die kühne Folgerung aussprechen, dass auf dem naturgemässen Wege der moralische Gesang unsere Kinderwelt zu noch höherer Veredlung — dass der religiöse Gesang sie zu noch reinerer irdischer Beseligung führen werde.

Uebrigens genügt uns die Eintheilung der Musikgattungen in Vokal- und Instrumental-Musik, wovon diese, als unvollkommene Nachbildung jener, das allenfalls in geringerm Grade bewirke, was jene im höhern vermöge; oder wovon die eine mehr zur Unterhaltung, die andre mehr zur Gemüthsbildung da sey, durchaus nicht.

So gewiss als Musik, individuell bezogen, das alldurchdringende und allumfassende Bildungsmittel des organischen Menschen ist, wie es kein anderes giebt; eben so gewiss ist sie,

humanistisch bezogen, das wirksamste und vollkommenste Organon menschlicher Wechselwirkung. Wie dort die Organisation des Individuums, so wird hier der Organismus der Gattung gesteigert. Musik, in ihrer Reinheit betrachtet, ist ein höheres Element, ein Lichthimmel, in welchem sich alles rein menschliche Daseyn bespiegelt. Nicht nur Worte, Reime, Gedichte, Lyrik im engern Sinne, nicht nur alle die mannichfaltigen Gemüthsphanomene, die ganze Weltgeschichte in ihren Hauptzügen, das Drama der Menschheit, werden in diesem Element idealisch dargestellt und so der Anschauung verklärt wiedergegeben; wo dieses Alles vor unsern Sinnen geschieht, wo durch die Oper die Weltgeschichte verherrlicht, wo durch die Kirchenmusik die Symbole des Göttlichen vermenschlicht werden — so herrlich und heilig diess ist — das Zeitalter der Musik ist noch nicht da, sondern erst seine wesentlichen Vorbedeutungen. In dieses Alles ist erst der Freoden Anfang.

Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht blos Repräsentanten die höhere Kunst ausüben — wo die höhere Kunst zum Gemeingut des Volkes, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden, wo die Menschheit selbst in das Element der Musik aufgenommen wird. Das wird nur möglich durch die Beförderung des Chorgesanges. Wer den Chorgesang blos als eine Kunstgattung zu betrachten pflegt, deren es mehrere gebe, wird uns freylich kaum verstehen. Der Chorgesang ist aber schon in blosser Kunstrücksicht der Brennpunkt des musikalischen Wirkens, die Sphäre, worin sich die musikalische Grösse am vollkommensten ausspricht, worin auch die grössten Tonkünstler ihre erhabensten Ideen niedergelegt haben. Humanistisch betrachtet, ist er über alle Vergleichung mehr als dies.

Nehmt Schaaren von Menschen, nehmt sie zu Hunderten, zu Tausenden, versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen, eine Wechselwirkung, wo jeder Einzelne seine Persönlichkeit so wol durch Empfindungs- als Wortausdruck freythätig ausübt, wo er zugleich von allen übrigen homogene Eindrücke empfangt, wo er sich seiner menschlichen Selbstständigkeit und Mitständigkeit auf das intuitivste und vielfachste bewusst wird, wo er Aufklärung empfangt und verbreitet, wo er Liebe ausströmt und einhaucht, augenblicklich, mit jedem Athemzug — habt ihr etwas anders als den Chorgesang? findet ihr unter den tausend Quellen, die der Geber alles Guten euch aufschloss, irgend eine, die dieser auch nur von ferne ähnlich wäre?

Bisher war das Theater der Brennpunkt, worin das menschliche Daseyn und Wirken am kräftigsten koncentrirt erschien. Hier aber wird die höhere Kunst nur durch Repräsentanten ausgeübt, ja die höchste Kunst kann nicht anders als durch Repräsentanten, durch gesteigerte Individualität ausgeübt werden. Das Kunstwesen des Schauspiels in weitester Bedeutung ist seiner Natur nach aristokratisch. Ein Held, wenige Helden sind da, und etwas Volk. Dieses ist die Zuthat. Die Hauptsache aber, die höchste ästhetische Wirkung, wird immer durch individualisirte Helden ausgeübt.

In unserm Gebiete ist der Komponist, der Erfinder, allein der Held. Das Kunstwesen der Musik ist in der Ausübung seiner Natur nach demokratisch. Hier ist es, wo die Majestät des Volkes sich offenbart. Ja es ist eine vielleicht noch unausgesprochene Wahrheit, dass hier aus dem blossen Mechanismus schon die ästhetische Herrlichkeit hervorgeht. Kein Kunstphilosoph ärgere sich an diesem Ausdruck. Mechanismus, der nichts weiter wäre, als dies, ist in der Tonkunst, sobald sie lebendig, d. h. ausgeübt wird, unmöglich. Das ist eben eine ihrer hohen Eigenthümlichkeiten, dass ihr Mechanismus vor der lebendigen Anschauung immer organisch ist. Man führe durch ein Hundert schulgerechter Sänger mit mittelmässigen Organen, wie sie die

Natur giebt, einen gutgeretzten Chor aus, und man hat die Volksmajestät versinnlicht.

Niemand aber lasse sich von diesen oft gemissbrauchten Wortern auf Nebenbegriffe führen, die nicht hieher gehören. Lange genug haben sie das bürgerliche Elend, das sie zudecken sollten, an seinen beyden Extremen bezeichnet. Durchaus kein bürgerliches Verhältnis soll hier angedeutet werden. Hocherhaben über alle jetzigen menschlichen Verhältnisse wird die radikale Ungleichheit der Menschen unter der Herrschaft der Kunst an dem wahren Geburtsadel einst offenbar werden. Geborne Könige im allumfassenden Sinn waren und bleiben zwar immer nur diejenigen, die, mit Himmels-Flamme erleuchtet, zugleich die Erfinder, Begründer und Verbreiter eines schönern Lebens waren. Diese sind, seit Moses das erste Triumphlied sang, in den Annalen der Weltgeschichte die ewig leuchtenden Sterne. Aber ein Staat im Staat, der ohne Widerspruch die Krone des Staates, ja die Krone der Menschheit ist, der das Menschengeschlecht in seiner individuellsten Entfaltung und Gestaltung repräsentirt, erblüht uns erst in dem herrlichen Reiche der Kunst. Welch fürstliche Wesen werden diejenigen seyn, die, mit ausserordentlichen Organen von dem ewigen Schöpfer selbst ausgerüstet, zu Koryphaen einer umgenden Nation gewürdigt wurden! Nicht beherrscht, sondern entflammt durch sie wird in seiner Nationalbegeisterung das erste Volk, das zu dieser Kunstherrlichkeit gelangt, über die Schranken des bürgerlichen Daseyns emporgehoben sich als das Volk Gottes betrachten.

Nationalheiligthum soll die Tonkunst unter uns werden. Im Schoosse der Nation gehegt und gepflegt soll sie als ächt-deutscher Herzensgesang emporblühen. Im Munde der jungen Kinder soll sie lebendig werden, wie sie es noch nie war.

Aber wir fühlen es hier — wir sprechen zu viel, wir versprechen viel zu viel für diejenigen, die an Verbesserung der Erziehung überhaupt einen schwachen Glauben haben. Begeisterung jeder Art und unter jeder Form choquirt die Blödsinnigen und Schwachgläubigen, am allermeisten, wann sie sich als Verheissung für ein künftiges Geschlecht ausspricht. Wir dürfen nicht etwa nur nicht von der Absolutheit der Methode sprechen. Aeussern wir uns auch noch so zurückhaltend, als ob wir vielleicht den Anfangspunkt der Erziehungskunst gefunden hätten — sie werden nicht minder ungehalten. Wann wir uns in unserm Elemente auch nur regen, wann wir auch nur im allgemeinsten Sinne von den Folgen der Wahrheit, von den Früchten der Weisheit sprechen — auch das ist ihnen zuwider. — Um es doch heraus zu sagen: Unsre Stellung ist ihnen verhaßt. Anders kann es auch nicht seyn: der Padagog jetziger Zeit muss der ärgerlichste Stein des Anstosses seyn. Schon vermöge seiner Stellung greift er überall zu. Wo auch der hergebrachte Brauch eine einzelne Wissenschaft oder Kunst noch immer bemeistern will — der Padagog entreisst ihm diese Meisterschaft. So hat er alle unvermeidliche Fachwerkstaglöhner jeder Schule und jeder Fakultät gegen sich. Muss man ihm, um auch nicht aller Wahrheit Hohn zu sprechen, wenigstens etwas einräumen, so ist es immer das mindeste. Pestalozzi fing damit an, Bettelkinder zu erziehen — man mochte es leiden, weil an diesen ohnehin nichts zu verwahrlosen sey. Nachher gestand man ein, er bilde gute Rechenmeister, jedoch mit dem Zusatz, das müssen einseitige Menschen werden. Spätehin gab man sogar zu, seine Methode sey für den grossen Haufen gut, ja es spreche sich in Pestalozzi eine bestimmte Richtung des Zeitgeistes aus; das alles sey aber bey ihm blosser blinder Instinkt. Welch ein Widerspruch des Zeitalters! Die Blindheit, soll ihm, dem Zeitalter der Aufklärung vorleuchten! Kommt es nun endlich dazu — und wahrlich! dazu kommt es nun — dass die ästhetische Bildung, welche zwar allerdings auch

für den grossen Haufen da ist, die auserwählten Günstlinge des Schicksals aber ganz und gar in Anspruch nimmt, dem Erziehungswerk die Krone aufsetzt, so dass allseitig durchgreifend aus der wahren Erziehungskunst die schöne Lebenskunst hervorgeht — so fehlt es nicht, der Neid schafft sich im Pädagogen noch vollends seinen Teufel.

Auf euch aber bauen wir unsre Hoffnung, deutsche Männer! die ihr unter allen Zeitumständen Männer geblieben seyd, die ihr nicht in unseliger Beschimpfung des Zeitalters und seiner Sachwalter euern Sinn für Wahrheit abgestumpft, die ihr nicht mit dem Glauben an eine bessere Zukunft auch das warnende Wort Gottes „meine Wege sind nicht eure Wege“ vergessen habt — auf euch, bewährte Vaterlandsfreunde! denen der Muth nie entsank, denen selbst in der Dunkelheit der Prüfungstage ein neues Licht aufgegangen, denen daher auch jetzt der Staat, wie er nun einmal liegt, recht liegt, um Menschenwohl darin zu verbreiten, und zu dem Ende jeder neue Versuch, der sich mit dem grossen Thema der Menschenbildung befasst, doppelt willkommen seyn muss — von euch haben wir es zu fordern: Vorschafft der Wahrheit auch von dieser Seite Eingang, damit für den Fortgang sie als Wahrheit selbst sorgen könne.

An euch besonders wenden wir uns hier, unbefangene, edlere Bildungs- und Kunstgenossen! die ihr den hohen Beruf, die Pflege der Jugend durch Kunstbildung, mit uns theilt, die ihr dessen Würde mit uns erkennet, die ihr mit uns das eifrige Bestreben nährt, die Kunst, diese edelste Würze des Lebens, wohlthätig und immer wohlthätiger ins Leben einzuführen! Ein ernstes Wort wird — wir sind sicher — euch nicht beleidigen. Hat euch eure Praxis, wie ihr sie treibt, immer genügt? Ist auch der individuelle Unterricht, wie ihr ihn gebt und nach den zeitherigen Umständen geben musstet, das mühselige Leben werth, in dem ihr euch nothgedrungen hinschleppt? — Wir wollen nicht fragen: habt ihr Virtuosen gebildet? — Wir fragen: habt ihr durch Erhöhung der Lebenskraft und Lebenslust auf dem weiten Wege der Kunstbildung wirklich auch das Lebensglück eurer Zöglinge befördert, so befördert, dass ihnen die Kunst zur Natur geworden? Habt ihr sie endlich zur Selbstständigkeit geführt? Habt ihr euch bey den Mündigen sofort entbehrlich gemacht? — Oder — wenn dies Alles sich nicht ganz so verhält — habt ihr nie geahndet, dass es eine andre, eine vollkommnere Methode geben muss, die besser leitet und weiter führt? Ist es euch denn bey der elenden Zersplitterung des Unterrichts, dem armseligen Stundengeben — ist es euch auf eurer ewigen Wanderschaft von Haus zu Haus noch nie in den Sinn gekommen, dass es auch hier möglich seyn müsse, die Thätigkeit zu vervielfaltigen, dass es auch euch möglich seyn müsse, das Saamenkorn eures Fleisses auf einen Boden zu streuen, wo es hundertfältige Früchte tragen könne, dass es bey der allgemein gewordenen Theilnahme aller Stände an dieser Kunst, nothwendig geworden, sie für den Schulunterricht zweckmässig zuzubereiten, und umfassend so zu behandeln, nicht blos der Armuth zu lieb? Wohlan denn! Prüfet, was wir euch darzubieten haben. Bezweifelt und bestreitet es immerhin. Auch hartnäckige Wahrheitsforscher scheuen wir nicht. Haben wir es ja erlebt, dass manchen sein Charakter oder Schicksal von der Bekämpfung zur Beschämung und von der Beschämung zur Bekehrung führen musste. Das Beste, so wir es verdienen, wird, bey dem Einen früher, bey dem Andern später uns doch zu Theil, und wird uns bleiben die brüderliche Liebe. Bey dieser fordern wir euch auf: Vereinigt euch mit uns, um den schlechten Musiklehrern in den grössern und kleinern Städten, deren Name Legion ist, die Kinder abzugewinnen, die sie verwahrlosen. Nicht selten bringen sie noch mit ein wenig Modegurgeley und etwas

mehr Scheinkunst diesen und jenen rechtlichen Kantor oder Organisten, der nicht mehr scheint und nicht mehr scheinen will als er ist, um seinen Kredit. Und doch weiss man hinlänglich, wie solche Erzieher ihre Kinder bilden. Ungeschickter Anfang — verkehrter Fortgang — Verwirrung der Begriffe — Misbrauch der Mittel — abgeschmackte Wahl des Stoffes — keine Sichtung — keine Gefühlskultur — kein Endzweck — so ist es überall. Anstatt zu unterrichten, richten sie ab; anstatt zu beleben, betäubend sie. Und was noch das heilloseste ist, für den schlechten Unterricht, damit er nicht langweilig werde, wollen sie immer nur entschädigen durch frühzeitigen Genuss, durch den Genuss, der ohne Anstrengung erlangt wird, durch den Genuss, der der Trägheit und Ueppigkeit schmeichelt. So sind sie die frühzeitigen Verführer und Verderber der Kindernatur. Solche Musiker gehören ins Bierhaus — höchstens ins Theater. Lasst ihnen diesen Rang! Ihr aber, entschliesst euch, tüchtige Schulmusikmeister zu werden. Der Schulmeister der jetzigen Zeit hat zwar mitunter nicht wenig Unglimpf zu ertragen. Dafür wird ihm aber auch der Lohn des treuen Arbeiters am Weinberge. Der Neid muss ihm sein Gut doch lassen. Sein A, B, C, ist nun einmal seine Himmelsleiter. Mag auch der Neid sprechen, „es ist ein Traum" — dennoch sieht er seine Kinder, die holden Liebkinge, dem Druck des Irdischen entnommen, in einem feinern Elemente auf- und absteigen. Frühe Boten, trughose Zeugen einer bessern Zeit, bringen sie ihm in der Morgendämmerung ihres Lebens seinen schönsten Lebenstraum zur Wirklichkeit. Ja, jeden Augenblick bestätigt und versinnlicht sich ihm die Wahrheit des ewigen Bildungsgesetzes, dass die naturgemässe Urbildung, dass die Elementarb Gymnastik zur Lebenserhöhung, die Lebenserhöhung zur Vergeistigung, und die Vergeistigung zur Beseligung führe; dass da, wo das Naturleben zum Kunstleben hinauf geadelt worden, der Leib „zum Tempel des heiligen Geistes verklärt" erscheint.

Glücklich sind wir, unsre Gesangbildungslehre in der allerwesentlichsten Beziehung als schon hinlänglich erprobt unserer Nation empfehlen zu können. Unsere Behandlung der Rhythmik führt nebst andern Vortheilen den Vortheil einer solchen Genauigkeit im Ein- und Zusammentreffen mit sich, dass wir mit gleicher Leichtigkeit eine grössere Anzahl Sänger, wie eine kleinere beschulen. Ja, wir würden uns getrauen, mehrere hundert zusammen in einem Cure mit Erfolg zu bilden, wenn unsre kleinen Schweizerstädte im Umfang des Alters von etwa drey, 9-12 Jahr von eine solche Anzahl darbieten würden. Wir möchten thätige Erzieher und edle Künstler aufmuntern, den Versuch mit unsrer Methode gleich bey ihrer Erscheinung an zahlreichen Klassen zu beginnen. Bey wöchentlich drey Singstunden wird höchstens ein Vierteljahr verstreichen, bis sie die ersten Früchte unserer Kunst vernünftig geniessen können. Künstler von unverfälschtem Sinn und einfachen Sitten, können ohnehin in keiner edleren Praxis leben, als indem sie um sich her einen Sängerkreis bilden, der ihnen die Genieprodukte echter, hoher Vokalkunst würdig ausführt. Jeder, der so der blühenden Jugend seine Kräfte weiht, wird sich überschwenglich belohnt finden. Dann erst lernt er die Macht und Würde der Tonkunst ganz kennen, wenn er dahin gelangt ist, den Chorgesang in seinen beyden Hauptgattungen, der polyphonischen (kontrapunktischen) und der deklamatorischen auszuüben. Er wird, wenn er noch nichts ähnliches kennt, über die Wirkung erstaunen, die eine Fughette, von der Dauer einer Minute, genau und richtig — oder die Chorstelle eines Rundgesangs von der Dauer einer halben Minute rein und kräftig von seiner jungen Sängerschaar vorgetragen, hervorbringt. Mit Kindersinn wird er sich an ihnen erfreuen, und mit männlicher Lust wird er sie von Stufe zu Stufe bis zum Gipfel der

Kunst hinanführen. Ein Hinblick auf die Kunstgeschichte, der uns schon so oft begeisterte, eröffne auch ihm hier die erfreuliche Aussicht.

Jene erste der beyden Hauptgattungen, der polyphonische Gesang, (worin die Stimmen im doppelten Kontrapunkt selbstständig behandelt sind) hatte schon vor mehr als einem halben Jahrhundert, zu einer Zeit, wo die Poesie noch in der Wiege lag, zur Zeit der Gottschedianer, wo für Poesie galt, was jetzt nicht mehr dafür gilt, seine höchste Ausbildung erhalten, und wenn etwas den verehrenswürdigen, grossen, ja riesenhaften Chorkomponisten jener Zeit an noch höherer Steigerung ihrer Kunst hinderlich war, so war es eben der embryonische Zustand der Poesie. Rhythmik der Poesie war damals noch gar nicht vorhanden, und die Reimkunst — allenfalls auch als Anklang der Rhythmik betrachtet, war durchgängig von der Beschaffenheit, wie sie sich in den 200 jährigen Liedern des Lutherischen Gesangbuchs findet.

Aber der Genius der Tonkunst hatte über den Vätern zum Heil ihrer Kinder so gewaltet, dass ihre Produkte auch noch auf die Bildung einer gebildetern Nachwelt unendlich grossen Einfluss gewinnen mussten. Unsre Väter fanden die Lyrik da, wo auch wir ihrenjweltgeschichtlichen Ursprung herleiten: in der Bibel. Sie verfielen auf den Motettenstyl. Ihre Kirchenjahrgänge sind menschliche Grossthaten. Das war eine herrliche Zeit, als so mancher deutsche Cantor oder Organist Jahr aus Jahr ein wöchentlich seine Dominika verfertigte, um sonntäglich sein künstlerisches Priesteramt mit immer neuem Geiste zu verwalten! Mit welcher Weihe und Würde viele von ihnen jeden lyrischen Bibelspruch, jede Psalmstelle, in das Gewand der Musik — man möchte sagen, wie eine Himmelsbraut einkleideten, wird die Nachwelt, wird — wie wir hoffen — nun unser Zeitalter erfahren, wenn ihre erhabnen Worte endlich ins Leben übergehen. Und dafür werden wir sorgen. Wir werden unter den Schätzen deutscher Kunst, die uns zu Gebote stehen, dasjenige wählen, was für das Zeitalter des neunzehnten Jahrhunderts, das nun so glücklich ist, in den Besitz einer Rhythmik zu kommen, auch von Seiten des Wortausdrucks befriedigt, oder von uns so verändert werden kann, dass es befriedigt. Wohl können wir hier von Schätzen deutscher Kunst sprechen. Verehrt, gefeyert sind unsere Bache, weltberühmt unser Händel. Aber mancher ihrer Zeitgenossen wird erst durch uns, erst durch die Verbreitung der Gesangskultur, als Kunstgenie vom ersten Range der Welt allgemein bekannt werden. Unsere Ueberlegenheit über andre Nationen ist hier vielleicht grösser, als in irgend einem andern Gebiete der Kunst oder Wissenschaft. Wie unendlich weit wir diejenige Nation, die uns am nächsten kommt, hinter uns zurückgelassen haben, hatten die deutschen Kunstgelehrten schon seit einem halben Jahrhundert sagen können, und vielleicht gern gesagt, wenn sie sich nicht gescheut hätten, ein eingewurzeltes Vorurtheil bey seiner Wurzel zu ergreifen. Was einzelne, in ihrer Kunstansicht übrigens unter sich sehr ungleiche Kunstgelehrte, — z. B. Forkel, z. B. Schulz gesagt haben, ist zu schüchtern ausgedrückt. Die Wahrheit lautet so: Marcello's Fugenkunst ist nur Stückwerk, Pergolesi's Innigkeit monoton, Jomelli's Feuer nur ein Flackern in Vergleichung mit der Gediegenheit, Kraft und Lebendigkeit, die in den Meisterwerken unserer Klassiker herrscht. Und wenn jemand glauben sollte, diese Meisterwerke würden das Gepräge des frühern Zeitalters so tragen, dass zwar Gediegenheit und Grösse unverkennbar, aber auch mit Gothizismus, Ueberladung und Schwerfälligkeit gepaart sey: so versprechen wir ihm nichts geringers, als dass er auch hier, was er am wenigsten sucht, die wahre Grazie kennen lernen wird. Denn wir besitzen solche klassische Gesänge, so fein und

zart, so lieblich und zierlich, dass er gestehen wird, nichts graziöseres zu kennen, als ein fugirtes Allegro im syllabischen Gesang, oder eine melismatische Fugheite, aufgelöst in Kinderjubel.

Wir betrachten nun die andre Hauptgattung des Chorgesanges, den wir den deklamatorischen nennen. Seine Eigenthümlichkeit besteht darin, dass der Hauptausdruck der Worte in die Oberstimme gelegt ist, die Mittelstimmen nur als Füllstimmen behandelt sind, und der Bass nicht selbstständig kantabel, sondern nur die Harmonie begründend fortschreitet; wo mithin die Oberstimme auch allein durchgehends die Melodie führt. Auf diese Weise kann ein ganzes ausführliches Poem textgemäss — wie man zu sagen pflegt, deklamatorisch – richtig — in Musik wiedergegeben werden: was bey selbstständiger Behandlung der Stimmen, wo eine so wie die andre die Melodie zu führen hat, kaum gedenkbar ist. Die Ausbreitung der Poesie kömmt also dem Komponisten hier eben so sehr zu Statten, als sie ihm dort hinderlich wäre; ja sie würde den Motettenstyl aufheben. Besonders aber erweitert die Rhythmik der Poesie dem Komponisten das Feld. Wie diese empor zu blühen begann, musste auf gleiche Weise auch die Vokalkunst neue Blüthen zeigen. Ein Blick auf die Geschichte beyder Künste bestätigt dies; ihre Entwicklung ist hier gegenseitig verflochten. So trafen zuerst Rammler und Graun zusammen; so ist das Zeitalter Klopstocks und Vossens zugleich das Zeitalter Schulzens, Reichardts und Kunzens. Eine künstlichere, organischere Fügung der Worte, musste auch eine künstlichere und organischere accentuirende Betonung der Sprache herbeyführen, überhaupt mehr Gefügigkeit ins Ganze bringen, musste Produkte der Dichtungs- und Gesangs– Einheit erzeugen, die man vorher nicht kannte. Indess wollen wir dieser Einigung nicht in dem Sinne das Wort reden, als ob sie das alleinige Ziel, wol gar der Gipfel der Kunst wäre; vielmehr müssen wir gestehen, dass der Sinn für dieselbe auf einen Irrthum führen kann, und geführt hat, der Simplicität der Kunst für wahre Grösse der Kunst hält. Die übrigen Anforderungen, welche man an den Vokalkomponisten machen kann, werden ihm bey der deklamatorischen Bearbeitung seiner Kunst nicht alle erlassen. Ausbreitung, Reichhaltigkeit, Originalität werden auch von ihm in so weit gefordert, als das höchste Gesetz jener Einigung nicht verletzt wird. Bey alle dem sind jene Deklamatoren vom ersten Range eben so hoch zu schätzen, wie die Kontrapunktisten vom ersten Range; ihre Schreibart ist auch eine strenge Schreibart, und eben so sehr durch Genialität, Uebung des Geschmacks und der Urtheilskraft bedingt, wie dort. Und ihre Produkte sind nicht minder heilbringend als jene, indem dadurch die Poesie in grösserer Intension und Extension ins Element der Musik aufgenommen wird. Und nunmehr wird unendlich höher noch die Kunst der Vokalkomposition steigen, wenn die Rhythmik der Poesie, eben jetzt eine werdende Wissenschaft, von den Dichtern jetziger Zeit zum Behuf höherer Vokalkomposition allgemeiner so ausgeübt werden wird, wie schon einige sie ausüben. Was wir einstweilen unsrer jungen Sängerwelt in dieser Hinsicht leisten und schaffen können, werden wir nach bestem Vermögen so thun, dass auch von dieser Seite, wie von der oben besprochenen, der Tonkunstlehrer nach unserm Sinne seinen Curs lückenlos fortführen kann.

Und so wären wir mit der Darstellung unserer Gesangbildungslehre am Ziel. Flüchtig ist diese Darstellung, unvollständig die Folgerungen. Manches wichtige liessen wir für diesmal noch unberührt. Eins nur sprechen wir mit freudiger Ueberzeugung aus: das Zeitalter der Musik wird zuerst in der Kinderwelt Wurzel fassen, von der Kinderwelt muss so die Menschheitsveredlung ausgehen.

Was an unsern Kindern in Zürich und in Lenzburg, bald auch an denen von Yverdun möglich — was schon wirklich ist, muss ebenso leicht auch anderwärts, muss überall realisirt werden können, wenn gebildete Künstler in den Städten, wenn die Erziehungs-Institute, sie mögen sich Pestalozzi's nennen oder nicht, wenn die Schulbehörden, die Landgeistlichen und Landschullehrer insonderheit, uns zu diesem Endzweck Hand bieten. Bald wird dann in Städten und Dörfern, vom Thron herab bis zur Hütte, die Tonkunst allgemein ihren höchsten Triumph feyern. Ueberall werden die Väter mit den Söhnen und die Mütter mit den Kindern sich an der Kunst und durch die Kunst gemeinsam erfreuen; durch das kindliche, das jugendliche und das männliche Alter wird sie ihr sympathetisches Band schlingen, und noch von lebensfrohen Greisen wird ein solches Daseyn gefeyert und gesegnet werden. Dann kommen wir endlich dahin, zu dem veredelten häuslichen Leben frommer Christen das öffentliche Leben der Griechen wieder zu gewinnen, und so die Blüthen der Kunst mit den Blüthen der Religion in einen unverwelklichen Kranz zu flechten. Dann wird Klopstocks goldener Traum in Erfüllung gehen, der heilige Gesang wird nicht allein zum Kirchendienst würdiger angewandt, die Kirchen werden selbst, ohne Entweihung, durch das einzige sinnlichgeistige Kultusmittel, das vor Kunstluxus und Sinnenlust verwahrt, zu Tempeln der Kunst eingeweiht werden, in denen sich das Volk zur gottseligsten Herzensergiessung versammelt; und was der Katholik in seinen jetzigen Umgebungen ahndet, das präsens numen, wird in dieser ätherischen Hülle durch die Priester der religiösen Kunst jedem Menschenherzen unaussprechlich nahe gebracht werden.

Kurze Anzeigen.

Pot-pourri pour le Pianoforte, comp. et ded. à Mr. Ezechiel par S. H. Mendel. Oeuvr. 13. à Dresde, chez Hilscher. (Pr. 16 Gr.)

Schwerlich giebt es unter irgend einer Gattung musikal. Kompositionen leichtere Waare, als unter dieser; schwerlich ist es auch in irgend einer leichter, ein gewisses augenblickliches Interesse zu erregen; und gleichwol kann sich dies Produkt kaum in einigen Sätzchen heben, es sinkt durch Gehaltlosigkeit und stümperhafte Schulschnitzer immer wieder gleich zu Boden. Ein höchsteinfaches russisches Volkslied, das, wie alle diese Lieder, nicht ohne Charakter ist, fängt an, und wird dann, ohne Rücksicht auf diesen Charakter, in allerley Figuren ausgesetzt, oder auf die gemeinste Art variirt; dann fährt der Verf. ein kleines Weilchen auf, bringt eine ziemlich alltägliche Polonaise, welche er zur Länge von sechs Seiten auszurenken weiss; und schliesst mit einem Allegretto, das eigentlich ein Wiener Ländler ist, und ein hübsches Thema, aber desto schlechtere Ausführung hat — wenn man nämlich dies Wort hier brauchen darf. Von seiner Schreibart mögen, statt vieler Proben, die gegeben werden könnten, nur ein Paar angeführt werden, die sich in der Kürze darstellen lassen:

Sinfonie de Joseph Haydn. Partition. No. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die Verlagshandlung fährt rühmlich, und zur Freude, wie zur Belehrung, jedes Kenners und gebildeten Freundes der Tonkunst, fort, die vorzüglichsten Haydnschen (und Mozartschen) Sinfonieen in sauber und möglichst correkt gestochenen Partituren, für äusserst mässigen Preis, herauszugeben; und ist dabey nichts mehr zu wünschen, als dass dies wahrhaft wichtige Unternehmen fortwährend genugsam unterstützt werde, damit sie es recht lange fortsetzen könne. Die Einrichtung und der Stich wird fast mit jeder Nummer bequemer und besser; wie beydes bey vorliegender sich findet, wüssten wir, den Preis allerdings mit in Betrachtung gezogen, nichts weiter zu wünschen. Ueber das Werk selbst zu sprechen, ist nicht mehr nöthig. Es ist dies eine der schönsten unter den neuern Haydnschen Sinfonieen, man mag nun auf Effekt oder auf Kunst und Ausführung sehen. Vornämlich ist das bezaubernde Andante derselben, jedem musikal. Publikum, und das herrliche Finale allen Kennern bekannt und empfohlen genug. Dies ist der Anfang des Ganzen:

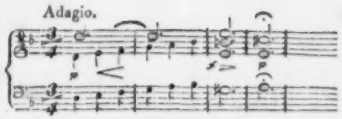

Trois Duos pour deux Flûtes par J. F. Barmann. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Diese Duetten sind von mässiger Schwierigkeit, ohne überall ganz leicht zu seyn; beschäftigen beyde Spieler hinlänglich, angenehm und dem Instrumente angemessen; enthalten, wenn auch nicht viele neue, doch viele anziehende Ideen und eine gute Anordnung derselben; geben nichts von den wunderlichen Qualereyen der Ohren der Zuhörer und der Lungen der Spieler, die bis vor kurzem in solchen Flötenstücken zu Hause waren; und verrathen durchgängig einen geübten und verständigen Verfasser: weshalb sie denn auch den Liebhabern mit Fug u. Recht zu empfehlen sind.

Nachschrift.

Mit dieser Nummer schliesst sich der eilfte Jahrgang unsrer Zeitung, und der zwölfte folgt ununterbrochen. Wir halten Wort, und setzen, wie ungünstig auch die Zeitumstände seyn mögen, dies Institut mit gleichem Ernst und gleicher Liebe fort, so lange wir gewiss seyn dürfen, damit die gute Sache der Tonkunst zu fördern, dem würdigen Künstler zu nützen, und achtbare Freunde beyder zu erfreuen.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

ZWÖLFTER JAHRGANG

vom 4. Oktober 1809 bis 26. December 1810.

J. B. Rameau.

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 9 musikalische Beylagen, 5 Kupfertafeln und 18 Intelligenz-Blätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

zwölften Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Apel, über Uhde's Xylharmonicon, Seite 385.

— üb. Kaufmanns Harmonichord, S. 103.

Chladni, Zusätze zu seiner deutschen Akustik, S. 761, 777.

Gerber, üb. Choralspiel, S. 453.

Horstig, üb. Applicatur auf Tasteninstrumenten, S. 161.

K., üb. Errichtung deutscher Conservatorien, S. 1021.

Koch, Bruchstücke aus seinem Handb. der Harmonik, S. 1001, 1045.

Krause, üb. eine wesentliche Verbesserung der Tasten-Instrum., S. 649.

Liebeskind, üb. d. Doppelzunge, S. 665.

Lindner, methodisch-practische Mittheilungen, S. 953.

M., üb. einige Fehlgriffe der Gesangscompos., S. 257.

P., üb. Quartettmusik, S. 513.

Riedinger, Notenschrift für Blinde, S. 905.

S., üb. Tanzmusik, besonders in Böhmen, S. 577.

Steubex, üb. Erweiterung des Rhythmus, S. 113.

— üb. ästhetische Bildung des Tonkünstlers, S. 321, 793.

Ung., Bemerkungen beym Lesen seltener musikalischer Schriften, S. 33, 49, 65, 129, 145.

— üb. den Choral zur Zeit d. Reformation, S. 81.

— Gedanken eines Wieners etc., 3 225.

— üb. d. neuerfundenen Triphon, S. 465.

— üb. d. neuerfundene Uranion, S. 469.

— üb. d. liegenbleibende Septime, S. 921, 937.

— üb. d. beste Begl. d. einfach. Recitativs, S. 969.

II. Gedichte.

Grumbach, Ariadnens Apotheose, S. 449.

— Penelope, S. 393.

III. Biographieen.

Leben Arnolds, S. 609, 625.

Leben Dalayracs, S. 889.

Leben Raffs, S. 609, 625, 857, 873.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Musikalische Schriften.

Demar, grande Methode p. l. Pianoforte, S. 75.

Levexow, Leben u. Kunst d. Frau Margaretha Luise Schick, S. 136.

Reichardts vertr. Briefe a. ein. Reise durch Oesterreich etc. S. 273, 289, 545.

Sillers u. Reinhards Künstler-Almanach aus Rom, S. 910.

Ung., J. Haydns Leben, S. 250.

— Galerie der Tonkünstler, S. 681.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

Haydn, Jos., Motette, Partit., S. 740.
Himmel, das Vater-Unser, Part., S. 697.
Jenisch, d. Gebet des Herrn, Part., S. 430.
Romberg, Andr., Paternoster, Part., S. 209.
Schulz, Christ., d. Versöhnungstod, nach Haydn, Part., S. 481.

b) Opern.

Abeille, Peter und Aennchen, S. 1052.
Fioravanti, i Virtuosi ambulanti, Klav. Ausz., S. 204.
Gluck, Iphigen. in Aulis, Klav. Ausz., S. 771, 784.
Righini, Tigranes, Klav. Ausz., S. 64.
Weigl, d. Waisenhaus, Klav. Ausz., S. 809.

c) Cantaten.

Romberg, Andr., Schillers Lied v. d. Glocke, Part., S. 401.
Winter, Timotheus, od. die Macht der Töne, Part., S. 177.

d) Gesänge für mehrere Stimmen.

Haydn, J., die 10 Gebote, und
Ders., 42 Canons, S. 1006.
Küster, Duettini (mit Pf.), S. 1019.
Nägeli, Teutonia, 6ter Heft (mit Pf.), S. 272.
Schinn, Gesang am Grabe meines Vaters, S. 838.
Schneider, Friedr., 12 dreyst. Gesänge, S. 288.
Sutor, Lieder f. 2 Tenor- u. 2 Basst., S. 176.

e) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Abeille, Lieder und Eleg. v. Matthisson, (mit Pf.) S. 585.
Berger, Lieder (mit Pf. od. Guit.), S. 885.
— Colma (mit Pf.), S. 997.
Danzi, Volkslieder (mit Pf.), S. 192.
Eisrich, Romanc. franç. (mit Pf.), und
Ders. Gesänge (mit Pf.), S. 120.

Fournes, Gesänge (mit Pf.), S. 881.
Göpfert, Ges. (mit Pf. od. Guit.), S. 240.
Harder, Ges. aus Krummachers Sonntag, (mit Pf.), S. 140.
— Ged. v. Kuhn (mit Pf.), S. 464.
— Ges. (mit Guit.), S. 903.
Matthäi deutsch. Arietten (mit Pf.), S. 759.
Reichardts Musik zu Göthes Liedern, Oden, Romanzen etc. (mit Pf.), S. 3, 17.
Reiner, Ges. (mit Guit.), S. 256.
Rembt, Kinderlieder (mit Pf.), S. 431.
Renati, Ges. (mit Pf.), S. 647.
Richter, Thalia (mit Pf.), S. 589.
Riel, Ges. (mit Pf.), S. 599.
Schinn, Ges. (mit Pf.), S. 838.
Schreiber, Balladen u. Lieder (mit Pf.), S. 320.
Steinacker, Lieder (mit Guit.), S. 936.
Tuch, d. Braut am Gestade (mit Pf.), S. 920.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonien.

Beethoven, Sinfon. pastor. p. gr. Orch., No. 6. S. 241.
— Sinfon. p. gr. Orch., No. 5., S. 630, 652.

b) Musik für Solo-Instrumente.

α) für mehrere.

Amon, Sonat. period. (Pf. u. Flöte), S. 920.
Baldenecker, Duetti (2 Viol.), S. 239.
Barmann, Duetti (2 Viol.), S. 429.
Barth, Pot-pourri, (Hoboe u. Pf.), S. 904.
Danzi, Sonat. (Pf. u. Flöt.), S. 112.
Dussek, Notturno (Pf. u. Horn), S. 560.
Graurand, Duos (2 Viol.), S. 965.
Hoffmeister, Duos (2 Viol.), S. 428.
Matthäi, Duos (2 Viol.), S. 743.
Rolla, Duetti (Viol. u. Viola), S. 144.
Schneider, G. A., Duos (Viol. u. Viola), S. 711.
Simrock, Duos (Viol. u. Viola), S. 966.

Sippel, Duos (Viol. u. V. cell), S. 279.
Steibelt, Sonat. (Pf. u. Viol.), S. 379.
Sterkel, Trio (Pf. Viol. u. V. cell), S. 447.

β) für eines.

Berner, Var. p. Pf., S. 840.
Cramer, gr. Sonat. p. Pf., S. 773.
— Divert. p. Pf. No. 3, 4, S. 871.
— Divert. p. Pf. No. 6, S. 884.
— trois Sonates p. Pf., S. 902.
— Adagio p. Pf., S. 1020.
Danzi, Ballet Proserpine, p. Pf., à 4 m., S. 256.
Dussek, Sonat. à 4 m., S. 15.
— Sonat. p. Pf., S. 540.
— gr. Sonat. p. Pf., S. 841.
Forcht, Nation. Polonais. p. Pf., 760.
Giuliani, Varj pezzi p. Chitarr., S. 886.
— Rondo p. Chitarr., S. 1020.
Hoffmann, Var. p. Pf., S. 96.
Mansui, Fantais. p. Pf., S. 311.
Müller, A. E., Var. p. Pf., S. 495.
Nehrlich, Var. p. Pf., S. 432.
Neumann, Var. p. Pf., (35amml.), S. 159.
Pollini, Capric. et Var. p. Pf., S. 663.
Remde, Walzes p. Pf., S. 587.
— Var. p. Pf., S. 999.
Schneider, Friedr., gr. Sonat. p. Pf., S. 305.
Steibelt, Fantais. et Var. p. Pf., S. 463.
— Fant. et Var. p. Pf., S. 511.
— Airs de Ballet p. Pf., S. 512.
— Rondo p. Pf., S. 544.
— Fant. av. Var. p. Pf., S. 807.
Tomaschek, gr. Son. p. Pf., S. 94.
Tuch, Sinf. pastor. p. Pf., à 4 m., S. 920.
Vanhall, Son. à 4 m. p. Pf., 872.
Vogt, Scherzos p. Pf., à 4 m. S. 848.
Weber, Allemand. p. Pf., S. 587.
— (de), Thême var. p. Pf., S. 887.
Weyse, Allegri di Bravura, S. 49.

V. Correspondens.

Nachrichten aus

Bamberg, S. 172.
Berlin, S. 29, 74, 104, 108, 118, 171, 199, 221, 253, 284, 317, 391, 422, 440, 458, 493, 526, 537, 616, 675, 727, 837, 901, 951, 994, 1058.
Breslau, S. 69, 201, 268, 523, 618, 695. 819, 833, 996, 1014.
Cölln, 621.
Carlsruhe, S. 286, 396.
Cassel, S. 528, 574, 597, 713, 756.
Coburg, S. 963.
Danzig, S. 1015.
Dessau, S. 42, 94, 138, 286, 367, 504.
Dresden, S. 173, 235, 918, 981.
Erlangen, S. 188.
Frankfurt a. Mayn, S. 167, 222, 281, 543, 594, 654, 535, 622, 696, 739, 789.
Fulda, S. 460.
Gotha, S. 91.
Halle, S. 220.
Hamburg, S. 992.
Hanau, S. 63.
Königsberg, S. 300, 312, 382, 676, 689, 974.
Leipzig, S. 61, 118, 174, 189, 203, 238, 398, 417, 506, 561, 929, 1038.
Mannheim, S. 502, 659.
Mayland, S. 337, 492, 497.
München, S. 51, 58, 111, 152, 348, 508. 708, 738.
Neapel, S. 961.
Paris, S. 54, 97, 111, 212, 325, 419. 985.
Peath, S. 569.
Prag. S. 110, 378, 722, 799. 1011.
Regensburg, S. 111.
Rom, S. 412, 479, 961.
Sondershausen, S. 92.
Stuttgart, S. 155.
Turin, S. 958.

Wien, S. 39, 218, 264, 286, 295, 333, 415, 475, 487, 554, 567, 604, 674, 850, 877, 961, 1056.

Zürich, S. 133.

VI. Miscellen.

Zur Einleitung, aus Göthe's Wilhelm Meister, S. 1.

August, die Fahrt auf d. südl. Helikon, S. 353.

Beethoven, Lied, S. 853.

Ginsbacher, Canzonette, S. 661.

Gerber, üb. d. thüring. Musikfest, S. 745.

Horstig, Bachs Wirtemberg. Sonaten, S. 193.

Kuhlau, musik. Räthsel, S. 198.

Palästrina, Miserere, S. 591.

Redact. Notizen, S. 319, 426, 558, 590, 808, 851, 967, 1042.

— An d. Abonnent. d. mus. Zeit., S. 479.

Salieri, üb. Glucks letzte Arbeiten, S. 196.

Ung., üb. Fräul. v. Paradis in Wien, S. 472.

— Exemplar. Musiksaal, S. 485.

— Charade, S. 664.

— Stellung des Orchest. in Paris, S. 729.

— die ältesten deutschen Opern, S. 731.

— üb. J. E. Rembt, S. 734.

— Johannes Kreisler's musik. Leiden, S. 825.

— Anekdoten, S. 888.

VII. Beylagen.

No. 1. Göthe's Ballade, der König in Thule, in Musik gesetzt von Reichardt u. seinem Recens.

No. 2. Lied von Beethoven, und Tänze mit neuen Rhythmen von Krille.

No. 3. Duett a. d. Oper, Peter u. Aennchen, v. Abeille.

No. 4. Schreibers deutscher Text zu Wintera Timoteo.

No. 5. Zwey Composit. von Reichardt zu dem Gedicht In questa tomba oscura.

No. 6. Ariette von Steinkel.

No. 7. Gebet, Lied, u. slavische Nationaltänze von J. Fuss.

No. 8. Beyspiele zur Recens. der Dussekschen grossen Sonate, S. 841.

No. 9. Gesang: Ecce, quomodo moritur justus.

Kupfertafeln.

No. 1. Abbild. des neuerfund. Instruments, Triphon.

No. 2. Bezeichnung der Notenschrift für Blinde.

Titelblatt, mit Rameau's Portrait.

VIII. Intelligenzblätter.

14 Nummern.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten October. Nº. I. 1809.

Universitäts-Bibliothek München

Zur Einleitung.

„Sollte nicht ein glückliches Naturell, als das erste und letzte, einen Künstler, ja vielleicht jeden Menschen, allein zu einem hochaufgesteckten Ziele bringen?“

„Das erste und letzte, Anfang und Ende, möchte es wol seyn und bleiben; aber in der Mitte dürfte dem Künstler manches fehlen, wenn nicht Bildung das erst aus ihm macht, was er seyn soll, und zwar frühe Bildung: denn vielleicht ist derjenige, dem man Genie zuschreibt, übler daran, als der, der nur gewöhnliche Fähigkeiten besitzt: denn jener kann leichter verbildet und viel heftiger auf falsche Wege gestossen werden, als dieser.“

„Aber wird das Genie sich nicht selbst retten? die Wunden, die es sich geschlagen, selbst heilen?“

„Mit nichten, oder wenigstens nur nothdürftig; denn Niemand glaube die ersten Eindrücke der Jugend verwinden zu können. Ist er in einer löblichen Freyheit, umgeben von schönen und edlen Gegenständen, in dem Umgange mit guten Menschen aufgewachsen; haben ihn seine Meister das gelehrt, was er zuerst wissen musste, um das übrige leichter zu begreifen; hat er gelernt, was er nie zu verlernen braucht; wurden seine ersten Handlungen so geleitet, dass er das Gute künftig leichter und bequemer vollbringen kann, ohne sich irgend etwas abgewöhnen zu müssen: so wird dieser Mensch ein reineres, vollkommneres und glücklicheres Leben führen, als eine anderer, der seine ersten Jugendkräfte im Widerstand und im Irrthum zugesetzt hat. Es wird so viel von Erziehung gesprochen und geschrieben, und ich sehe nur wenig Menschen, die den einfachen, aber grossen Begriff, der alles andere in sich schliesst, fassen und in die Ausführung übertragen können.“

„Das mag wol wahr seyn, denn jeder Mensch ist beschränkt genug, den andern zu seinem Ebenbild erziehen zu wollen. Glücklich sind diejenigen daher, deren sich das Schicksal annimmt, das jeden nach seiner Weise erzieht!“

„Das Schicksal ist ein vornehmer, aber theurer Hofmeister. Ich würde mich immer lieber an die Vernunft eines menschlichen Meisters halten. Das Schicksal, für dessen Weisheit ich alle Ehrfurcht trage, mag an dem Zufall, durch den es wirkt, ein sehr ungelenkes Organ haben. Denn selten scheint dieser genau und rein auszuführen, was jenes beschlossen hatte.“ — —

Die Kunst ist lang, das Leben kurz, das Urtheil schwierig, die Gelegenheit flüchtig. Handeln ist leicht, denken schwer; nach dem Gedachten handeln unbequem. Aller Anfang ist

heiter, die Schwelle ist der Platz der Erwartung. Der Knabe staunt, der Eindruck bestimmt ihn; er lernt spielend, der Ernst überrascht ihn. Die Nachahmung ist uns angeboren, das Nachahmende wird nicht leicht erkannt. Selten wird das treffliche gefunden, seltner geschätzt. Die Höhe reizt uns, nicht die Stufen; den Gipfel im Auge wandeln wir gern auf der Ebene. Nur Ein Theil der Kunst kann gelehrt werden; der Künstler braucht sie ganz. Wer sie halb kennt, ist immer irre und redet viel; wer sie ganz besitzt, mag nur thun, und redet selten oder spät. Jene haben keine Geheimnisse und keine Kraft: ihre Lehre ist wie gebackenes Brot, schmackhaft und sättigend für Einen Tag: aber Mehl kann man nicht säen, und die Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden. Die Worte sind gut, sie sind aber nicht das Beste. Das Beste wird nicht deutlich durch Worte. Der Geist, aus dem wir handeln, ist das Höchste. Die Handlung wird nur vom Geiste begriffen und wieder dargestellt. Niemand weiss, was er thut, wenn er recht handelt: aber des Unrechten sind wir uns immer bewusst. Wer blos mit Zeichen wirkt, ist ein Pedant, ein Heuchler, oder ein Pfuscher. Es sind ihrer viele, und es wird ihnen wohl zusammen. Ihr Geschwätz hält den Schüler zurück, und ihre beharrliche Mittelmässigkeit ängstigt die Besten. Des echten Künstlers Lehre schliesst den Sinn auf; denn wo die Worte fehlen, spricht die That. Der echte Schüler lernt aus dem Bekannten das Unbekannte entwickeln, und nähert sich dem Meister.

Göthe.

Recension.

Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt, königlich Westphälischem Kapell-Director. I. II. IIIte Abtheil. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Ladenpr. 5 Thaler.)

Mit grosser Achtung, bedeutenden Ansprüchen und angenehmer Erwartung nahmen wir diese reiche Sammlung, theils schon früher bekannter, theils neuer musikalischer Compositionen, zur Hand. Wie konnte man auch anders, selbst wenn man noch an nichts dachte, als woran der Kritiker eines Messcatalogs zu denken pflegt? „Es findet sich," würde ein solcher Kunstrichter etwa sagen, „in diesem Werke ziemlich alles beysammen, was sich aus Göthe's sämmtlichen Schriften unter die Rubrik, lyrische Gedichte, im weitesten Umfang des Worts, bringen lässt; und *Reichardt* ist es, der es hier zusammengestellt und in Musik gesetzt hat: Reichardt, der, wie er selbst oft und gern gesagt, sein ganzes Leben hindurch in seiner Kunst vorzüglich diesem Dichter gefolgt ist. Das Publicum begreift, dass das Werk, schon diesen Eigenheiten nach, in seiner Art einzig sey."

Verkündigte dies der Mann, so hätte er damit, zwar nicht viel, aber wirklich etwas Wahres gesagt. Wir wollen ebenfalls gleich im voraus gestehen, dass jene unsre vorgefasste Achtung, jetzt, nach genauer Bekanntschaft mit der Sammlung, vermehrt, unsre Ansprüche zum grössten Theile erfüllt, und unsere Erwartungen nicht selten noch übertroffen worden sind. —

Bey einer Sammlung, welche so reich, so mannigfaltig ist, welche das Allerverschiedenste umfasst, ja gleichsam jede Station des ganzen weiten Gebiets der Lyrik wenigstens berührt; bey solch einer Sammlung ist es unerlässlich — will man anders dem Dichter, wie dem Musiker, nicht Unrecht thun, und sich selbst oft um den schönsten Genuss bringen — dass man sich öfters, aber nur theilweise, mit ihr beschäftiget, und zwar nur zu sehr kleinen Theilen, welche man immer so

zu wählen hat, dass sie der Stimmung, worin man sich eben befindet, angemessen, wenigstens nicht entgegen seyen. Denn ob es gleich *Fichte* ist, der irgendwo eben das als entscheidendes Kennzeichen eines genialischen Products aufstellt, dass es nicht nur sich selbst gebe, sondern allezeit auch den Sinn und die Stimmung, es recht aufzufassen: so ist dies doch wol nur, (wie Fichte hier vergisst, und — beweiset) bey grossen, gleichförmigen Werken, und auch bey diesen nicht ohne Einschränkung, gegründet.

Wir haben uns nun mit dieser Sammlung nicht nur nach obiger Forderung beschäftiget, sondern haben auch — wie diess ebenfalls jederzeit geschehen sollte — allemal, ehe wir uns die Musik zu einem Gedichte vortrugen, diess selbst, ganz und laut, durchgelesen, selbst wenn es uns längst bekannt war: denn nur dadurch bekömmt, theils das Ohr die rhythmischen und metrischen Eigenheiten jedes Gedichts, theils der Verstand alle Theile seines Inhalts, theils die Empfindung das letzte, ihr angehörige Resultat des Ganzen, vollkommen in die Gewalt; nicht eher darf man aber über die, zu demselben dargebotene Musik gerade aus und bestimmt sprechen. — Zu dem endlich, wo wir in einer Hauptsache Anstoss nahmen — wo wir uns mit Hrn. R.s Ansicht, mit dem Charakter seiner Musik, oder auch mit seiner Behandlungsweise eines Stücks, nicht vereinigen konnten; zu diesem machten wir uns zur Pflicht, öfters, und nach ganz verschiedenen Uebergängen zurückzukehren, nur dann aber erst ein entschiedenes Urtheil dagegen zu fassen, wenn wir selbst *also* nicht mit dem Componisten übereinstimmen lernten.

Was wir nun auf diesem Wege gefunden haben, das wollen wir hier, ohne Anmassung, Rechthaberey und Parteysucht, aber auch ohne Rückhalt, Umwundenheit und Anschn der Person aufsetzen. Unsere Procedur haben wir vorhin so breit dargelegt, weil wir zwar sehr vieles, doch nicht ungemessen loben, manches auch geradehin tadeln werden, Hr. R. hingegen vielleicht das Eine wie das Andere nur ungern erträgt — zu geschweigen, dass in der Folge nicht weniges nur kurz ausgesprochen werden muss, das theils seiner Natur nach eine eigentliche Beweisführung gar nicht zulässt, theils zu seiner Auseinandersetzung einer Weitläufigkeit bedürfte, welche, bey so starker Sammlung, ein ganzes Buch nöthig machte.

Und nun endlich zur Sache! Erst mögen die Leser eine Reihe zerstreuter Bemerkungen über das Ganze des Werks und seine Eigenheiten überhaupt nicht ungeneigt aufnehmen; hernach aber uns gefällig begleiten, wenn wir dasselbe in seinen Theilen, bald da bald dort ein wenig verweilend, wie einen blühenden Garten in seinen mannigfaltigen Gängen, aufmerksam durchwandeln.

Göthe hat bekanntlich in die köstliche Sammlung *vermischter Gedichte*, wie er sie nennet, ein ganzes, reiches, höchstbedeutendes — und zwar recht eigentlich *menschliches* Leben niedergelegt, durch alle Perioden desselben, von den ersten höhern Aufforderungen einer herrlich begabten, genialen Natur, bis zu den Befriedigungen eines, in seiner Erweiterung und Tiefe befestigten, in seiner Ausbildung vollendeten Gemüths. Göthe hat ferner, wie es diesem nach nicht anders seyn konnte, in derselben Sammlung gleichsam den ganzen Kreis seiner Dichtungen, ja aller Stufen und Wendungen seines Geistes, durchlaufen; hat alle diese Stufen und Wendungen bemerklich gemacht, alle durch würdige Denkmale bezeichnet und verewigt — von den ersten, kecken Ausbrüchen früher Naturpoesie (das Wort im edelsten Sinn genommen) bis hinüber zur feinen, niedlichen, fast französischen Galanterie; von der rauhen und künstlichen, aber geist-, würde- und kraftvollen Klopstockischen Weise bis hinüber zu der Milde, Zartheit und Lieblichkeit der be-

sten spätern Italiener; von der einfachen Grösse, Gediegenheit und Grazie der Griechen bis hinüber zu dem süssen Erseufzen edlen, aber niedergedrückten poetischen Sinnes in den vorzüglichsten altdeutschen Volksliedern etc. Nun lässt es sich zwar als möglich denken, und als ausserst vortheilhaft wünschen, dass ein und derselbe Tonkünstler sich alles das *in gleichem Grade* zu eigen machen, alles das mit gleicher Vollendung in seiner Kunst nachbilden und wiedergeben könne: wer wollte aber, wenn vom wirklich Geleisteten gesprochen wird, diess streng zu fordern, oder auch nur zu hoffen wagen? Hr. R. hat hier viel, sehr viel — er hat im Ganzen mehr gethan, als irgend ein Liedercomponist der jetzigen und frühern Zeit: aber *alles* ist selbst diess sehr viele bey weitem nicht.

Ueberschlägt man nun erst im Allgemeinen, was in jenem Betracht von Hrn. R. hier geleistet worden: so ergibt sich, unsrer Einsicht nach, Folgendes. Abgerechnet, was abzurechnen und sogleich naher zu bezeichnen ist — so hat Hr. R. weit mehr vermocht, sich in seinen Dichter hineinzu*denken*, als in ihn sich hineinzu*empfinden*. Wo mithin das Erste ausreicht, oder doch der untergeordnete Antheil des Zweyten, der Natur der Gegenstande nach, nicht zu leicht bemerkbar wird: da ist es ihm ganz vorzüglich und so meisterhaft gelungen, dass er fast durchgängig alle Nebenbuhler darniederschlägt. Diess wird man z. B., und vornämlich, an den meisten der zahlreichen declamatorischen Stücke bewahrt finden; wir zählen aber zu diesen nicht blos die, welche von Hrn. R. selbst Declamationen genannt worden sind. Wo aber jenes Verhältniss sich umkehrt; besonders in den kleinern Liedern, wo gleichsam ein einziger Anhauch leisen, doch innigen, kindlich beschränkten und kindlich reinen Gefühls entscheiden müsste: da ist der Componist am seltensten und am wenigsten glücklich. (Man vergleiche hier die seelenvollen Liedchen im Volkston aus des Dichters frühester und letzter Zeit besonders die kleinen, lieblichen, zierlichen Liebesliedchen.) Um nicht zu viel zu thun, thut hier Hr. R. wol nicht selten zu wenig; wird zuweilen kalt und trocken, ungewandt und unzierlich; und kann eine gewisse Schwere, die ihm bey Stücken anderer Gattung so wohl lässt, hier, wo von ihr auch keine Spur bleiben sollte, nur zuweilen *ganz* los werden.

„Am seltensten," haben wir gesagt; denn es finden sich allerdings Ausnahmen, und verschiedene ungemein schöne. Die bekannten, herrlichen Lieder: Kennst du das Land etc. und: Im Felde schleich ich etc. sind solche Ausnahmen. Von allen den Melodieen zu diesen Liedern, die uns bekannt sind und die fast an ein halbes Hundert reichen, kann keine — die drey oder vier des Schreibers dieses mit eingeschlossen — sich zu ihrem Vortheil mit den Reichardtschen messen, so höchsteinfach und anspruchslos diese sind. Dahingegen wollen wir eben so wenig verbergen, dass wir verschiedene dieser Lieder für so verfehlt halten, dass wir den nicht ungerecht schelten könnten, der auf sie gewisse Xenien aus *Schillers* Musenalmanach von 1797 anwendete. Man vergleiche unter den bekanntesten Stücken dieser Art nur: Ein Veilchen auf der Wiese stand — Ich denke dein — Wer nie sein Brot mit Thränen isst. — Eines darf man jedoch selbst diesen Stükken zum Vortheil nachzusagen nicht vergessen: sie sind sämmtlich, nicht nur richtig und mit Verstand, sondern auch sehr einfach behandelt; so bleibt wenigstens dem Sänger von Gefühl und Ausbildung Raum, manches Gute aus eigenem Schatz des Herzens und Geschmacks hinzuzuthun. Dass darum eine solche Behandlung des Dichters vom Componisten immer noch weit mehr werth sey, als die nichtssagenden, aber mit faden Figuren und aufgeschichteten Noten überfüllten Liedeleyen, zu denen sich nichts mehr hinzuthun lässt, und womit alltägliche Dutzendcomponisten vornämlich eben diese Gothe'schen Lie-

der heimzusuchen pflegen: das bedarf gar nicht erst erwähnt zu werden. —

Wir kommen auf unsre obige Behauptung zurück, es sey von dieser allgemeinen Schazzung, ausser den angeführten Ausnahmen, noch *Einiges abzurechnen*. Diess Abzurechnende glauben wir wieder unter zwey Hauptpuncte bringen zu können, deren einer (und sehr) zum Vortheil, deren zweyter zum Nachtheil des Componisten gereicht.

Jedermann kennet, singt, und liebt von ganzer Seele die *romantischen* Gedichte Göthe's, unter welcher Rubrik aber bekanntlich nicht blos die eigentlichen Romanzen und Balladen zu begreifen sind. Diese hat nun Hr. R., mit sehr wenigen Ausnahmen, ganz so, wie es seyn soll, aufgefasst, und geistreich, vollkommen charakteristisch, treu darstellend wiedergegeben; vor allen ist ihm aber diess mit denen aus dieser Gattung gelungen, in welchen das vorherrschende Phantastische sich dunkel, wundervoll und dabey sehr kräftig ausspricht. Man sehe die Gedichte nach: Hoch auf dem alten Thurme — Es fürchte die Götter das Menschengeschlecht — Wer reitet so spät durch Nacht und Wind. — deren Musik hier eben so gut als Beyspiel, wie als Muster, aufzustellen ist. Wir gestehen, dass wir keinen Meister jetziger oder früherer Zeit kennen, der eben diese Gattung so herrlich bearbeitet hätte. *Gluck* hätte es gekonnt, und wahrscheinlich auch eben so gemacht.

Den Gegensatz dazu, an Form und Werth, finden wir in den meisten der Stücke, welche Hr. R. mit reich figurirtem und für sich ausgeführtem Accompagnement bearbeitet hat. Hier ist offenbar sein Fach nicht. Dem gänzlichen Umschwunge, welchen die Instrumentalmusik überhaupt, und die Behandlung des Pianoforte insbesondere, während der letzten Decennien gewonnen, und wie man nun diess Gewonnene auch zu jener Schreibart für den Gesang verwendet hat — diesem so zu folgen, wie man es von vorzüglichen Meistern jetzt erwarten — um so mehr erwarten kann, da es nicht selten, und mit so ausgezeichnetem Glück geleistet worden: das gehet ihm entweder wider die Natur, oder er vermag es nicht, weil er in späterer Zeit von jüngern Meistern nicht hat lernen, vielleicht auch beym eigentlichen Ausarbeiten nicht beharrlich genug sitzen mögen. Wol möglich wäre es auch, dass er, der in den letzten zwanzig bis funfundzwanzig Jahren so vieles andere geschrieben, gethan und versucht hat, wirklich nicht hatte Zeit gewinnen können, mit den neuesten Hauptwerken anderer Tonkünstler vertraut genug zu werden. Es sind auch unter dieser Gattung R.scher Compositionen verschiedene sehr schätzbare Stücke: mehrere nehmen sich aber so lang und schwer aus, dass es an's Langweilige und Schwerfällige gränzt; machen Geräusch ohne Eindruck, Ansprüche ohne Erfüllung, nehmen starke Anläufe ohne hoch hinauf zu kommen; und vollkommen befriedigen werden kaum einige. Doch sind ihrer — was für das Ganze der Sammlung wohl zu merken ist — überhaupt nicht viele. Wir wollen von ihnen in der Folge gar nicht mehr sprechen, ausser, wo wir die bessern mit Lob anführen können. —

Die *eigentlichen Lieder* sind in dieser Sammlung, selbst schon der grossen Anzahl wegen, allerdings bey weitem eine der Hauptsachen. Die Art nun, wie Hr. R. das eigentliche Lied überhaupt anzusehen und zu behandeln pflegt, ist wol keinem Leser dieser Blätter, ja überhaupt keinem deutschen Musikfreunde, gänzlich unbekannt. Hr. R. hat eine so sehr grosse Anzahl Lieder geschrieben; hat deren angebracht, wo sich nur Gelegenheit finden wollen; und hat auch, aus Einsicht, Geschmack und Klugheit, sich immer nur mit guten Dichtern beschäftigt: so kann es denn gar nicht fehlen, Jedermann singt R.sche Lieder, und kennet auch ungefähr, da der Componist sich immer ziemlich treu geblieben, im Allgemeinen seine Ansicht

und Weise. Ueberdiess hat er selbst in seinem *Kunstmagazin* und bey mehrern andern Gelegenheiten — zwar nicht eine Theorie, auch nicht eine etwas vollständige Erörterung und Nachweisung seiner Ansicht, wol aber viele gründliche, treffende und schöne Bemerkungen über die beste Behandlung des Liedes, von seinem Standpuncte aus, geliefert.

So wäre es denn ganz unnöthig, diese R.sche Weise umständlich zu charakterisiren; gleichwol dürften einige Bemerkungen über sie nicht unzweckmässig seyn, zumal da es viele Liebhaber, und wol auch nicht wenige Musiker, damit nicht nach Würden, genau genug und aus dem Ganzen, genommen zu haben scheinen. Woher kämen denn sonst (um nur Einiges anzuführen) von der einen Seite die ganz unbedingten und ausschliessenden Lobpreisungen, und von der andern — besonders aus dem südlichen und östlichen Deutschland — die unverdienten Vernachlässigungen und lieblosen Urtheile so vieler? woher käme es auch, dass gar manche Liedercomponisten, besonders des nördlichen Deutschlands, glauben, Hrn. R. treu und vollständig nachzugehen, wenn sie nur die Declamation ängstlich auspünctein, und zur Begleitung die Noten aufs sparsamste zuzählen, unbekümmert, ob sie darüber steif und frostig, trocken und holperich werden? Darum wollen wir denn wenigstens Folgendes über diesen Gegenstand beyzubringen nicht unterlassen.

Hr. R. nimmt (so scheint es uns) für ein lyrisches Gedicht überhaupt jedes, das gesungen werden *kann*, und für ein Lied insbesondere jedes, das gesungen werden *soll*. Sonach fallen unter jene auch Theile aus Elegieen, Monologen u. dgl., aus welchen er eben mehrere seiner Declamationsstücke gebildet hat, welche wir aber jetzt bey Seite lassen, da wir nur vom Liede sprechen. Diesem also — (scheint er uns, und mit vollem Recht, anzunehmen,) diesem ist nicht nur Musik überhaupt, sondern eigentlicher Gesang, der allein möglichst ausreicht, das Gedicht musikalisch auszusprechen, schlechterdings nothwendig; Gesang, und solcher Gesang, ist ein integrirender Theil des Liedes; ein Lied blos lesen, oder auch es so singen lassen, dass das für die Empfindung Entscheidende nicht im Gesange selbst liegt, heisst es falsch ansehen, es um einen Haupttheil seines Wesens bringen, und sich selbst den vollen Genuss verkürzen. Darum sollen denn eigentlich auch *alle* Lieder in Musik gesetzt werden — wie der Dichter selbst spricht:

> Nur nicht lesen! immer singen!
> Und ein jedes Blatt ist dein! —

Ist Musik ein nothwendiger, ergänzender Theil des Liedes, so darf der Musiker eben so wenig über seinen Antheil am Ganzen hinausfliegen, als unter demselben zurückbleiben. Das Erste würde er, wenn er, der Quantität nach, zu viele Musik gäbe, (wie viele süddeutsche Liedercomponisten,) oder, der Qualität nach, Musik, welche im Ausdruck die Empfindung des Dichters überwägete, (was man den Deutschen jetzt beynahe so selten vorwerfen kann, als den Franzosen von jeher:) das Letztere würde der Componist, wenn er an Musik überhaupt zu wenig — etwa eine blosse Nachbildung des Rhythmischen — aufstellete, oder, was den Ausdruck anlangt, merklich hinter der Empfindung des Dichters zurückbliebe. Aus diesem, und aus noch gar vielem, was hinzugesetzt werden könnte, wollen wir hier nur den höchstgemeinen Schluss ziehen: der Componist muss allezeit seinen Platz *neben* dem Dichter einzunehmen und sicher zu behaupten wissen.

So gemein nun auch dieser Schluss, so klar, offenbar und zwingend die Sache scheint: so ist sie doch Vielen unbekannt, von noch Mehrern unbeachtet, und es findet sich sogar eine förmliche Opposition, welche, nicht wie eine englische, dagegen spricht und dafür han-

delt, sondern wie eine deutsche, es umkehrt; so dass sie, wenn einige französische Kunstrichter die Musik zum Gedicht mit dem goldnen Rahmen um das Gemälde vergleichen, das Gedicht für die grundirte Leinwand des Malers nehmen, worauf sich nun alles beliebig auftragen lasst.

Jedoch, wir erinnern uns, dass man bey Musikern mit dergleichen allgemeinen theoretischen Bestimmungen zwar leicht bis dahin durchdringt, dass sie dieselben kurzweg zugestehen; hernach aber, wenn es zur Anwendung auf den einzelnen Fall kömmt, und besonders wenn dieser ihr eigener ist — dem Manne im Evangelio gleichen, der sein leiblich Angesicht im Spiegel beschauet, und dann hingeht, und vergisset, wie er gestaltet war. Und in der That, worin sind denn dergleichen Satze von den allgemeinen Recepten der Aerzte oder Moralisten verschieden, welche ebenfalls wohl begründet, aber viel zu allgemein sind für die speciellen Falle, die uns alle Augenblicke vorkommen? die auch wegen der tausenderley besondern Umstande viel zu viele Ausnahmen nöthig machen, als dass nicht jeder, wo es gilt, sein Gewissen oder seinen Schlendrian dahinter flüchten könnte? ja dass nicht auch mancher denkende, wo im Einzelnen entschieden werden soll, zweifelhaft dastünde? Besser also vielleicht, wir suchen den Musikern, und dem eigentlichen Zwecke dieses Aufsatzes obendrein, dadurch näher zu kommen, dass wir — wie ja eben jetzt viele Aerzte auch wieder — mit der Erfahrung an der Hand einen Gang machen, und kurz und gut, fragen (wo nicht antworten): wie wird es der Componist am besten anfangen, um jenes richtige Verhaltnis der Musik zur Poesie im Liede sicher zu treffen, und zwar nicht in kühler Stunde, nachsinnend, sondern in warmer, findend und ausführend?

Wir meinen, er fängt's also an, und sezzen gern voraus, Hr. R. habe es mit den gelungensten seiner Stucke also angefangen! Er nimmt, unser Componist, in einem Moment, wo er sich entweder nur überhaupt und unbestimmt, aber lebhaft, geistig angeregt, und etwas in seiner Kunst auszusprechen gedrangt fühlt, ein Lied eines ihm lieben Dichters, wie es ihm eben vorzüglich zusagen will; oder er wählt, schon entschieden in dieser oder jener Stimmung, eines, in welchem dieselbe Stimmung herrscht und ausgedrückt ist. (Im ersten Falle wird er wahrscheinlich etwas Geistreicheres, im zweyten etwas Herzigeres liefern.) Dieses Gedicht liest er sich nun so lange laut vor, bis er nicht etwa nur Rhythmus, Metrum, und den ganzen aussern Bau des Liedes im Ohre, den ganzen Inhalt desselben im Verstande, die verschiedenen Wendungen und Aeusserungen der Empfindung im Herzen hat — bis er, im vollen Sinne des Worts, das Gedicht versteht: sondern bis das Einzelne davon im Ganzen untergegangen, oder vielmehr in ein neues, *allgemeineres* Ganze zusammengeflossen, und nun von diesem in seiner Phantasie ein Abbild in Tönen hervorgebracht ist. Kann er diess nicht erzeugen: so hat er kein Genie; kann er es nicht festhalten, ausbilden, und die Umrisse desselben rein und klar bestimmen: so hat er kein Talent; kann er, was ihm bestimmt vorschwebt, nicht richtig und vollstandig in seiner Kunst darstellen: so hat er zu wenig studirt, oder doch sich zu wenig gen[illegible], oder auch, er hat zu wenig Selbstbeherrschung, Ausdauer und Beharrlichkeit. Der vollendete Meister umfasst freylich diess alles in gleicher Vollkommenheit: wer aber ist vollendet, ausser den Olympiern?

Dürfen wir nun von diesem Puncte aus ein Urtheil über Hrn. R., als Componisten vorliegender Lieder, und in Absicht auf jene drey Forderungen fallen: so wird diess folgendermassen lauten. Hr. R. scheint, im Ganzen genommen, im ersten am glücklichsten, im dritten ziemlich, im zweyten weniger glücklich zu seyn. Daher erklären wir uns — in den meisten dieser Lieder das sichere

Treffen und feste Ergreifen der hervschenden Empfindung, besonders in der Anlage des Ganzen und oft auch in der Hervorhebung einzelner Hauptmomente; daher aber auch manches Gesuchte, Erzwungene, Zerstückelte, Unbeholfene, in dem, was im engern Sinn die musikalische Behandlung genannt wird; daher endlich auch manches Kalte, Trockene und Gleichgültige in der Ausführung überhaupt, selbst bey einigen sehr bedeutenden Stücken, wo man offenbar siehet, es schwebte dem Künstler etwas tiefes vor, aber es wollte nicht aufs Papier. Für die erste dieser Bemerkungen finden sich der Belege zu viele, als dass wir deren anzuführen nöthig hätten; die beyden letzten aber schon hier wenigstens nicht ganz ohne Nachweisung zu lassen, führen wir an — was die letzte betrifft, die Ballade: Es war ein König in Thule etc, die wir, noch aus anderer Absicht, hier abdrucken lassen; und was die zweyte angehet, die bekannten, beym Dichter so herzinniglichen Lieder: Ich denke dein etc. und: Füllest wieder Busch und Thal etc. (Beym letzten wird man nicht vergessen, auch die Strophen: Ich besass es doch einmal — Rausche, Fluss, das Thal entlang — Wenn du in der Mitternacht — aufmerksam zu singen.)

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Trois Sonates progressives à 4 mains, comp. comme Exercices pour Madem. Charlotte de Talleyrand par J. L. Dussek. Oeuvr. 67. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es ist dies ein Werkchen, das seiner Bestimmung, besonders für junge Frauenzimmer, entspricht, wie nicht eben viele. Jeder Satz, selbst jeder der ersten kleinen, hat Geist, Charakter u. Ausdruck; jeder, besonders der spätern, manche, originelle, anziehende Melodieen, und auch in der Harmonie manches Bedeutende und Eigenthümliche; und im Einzelnen findet sich überdiess in der zweyten, und noch mehr in der dritten Sonate, so vieles Anregende und Pikante, als nur ein vorzüglicher Künstler in so kleine Stücke zu legen weiss. Dabey ist alles, besonders von vorn herein, äusserst leicht, ohne jedoch durch zu wenige Beschäftigung der Hände die Aufmerksamkeit erschlaffen zu lassen und die Bildung für das Mechanische zu wenig zu fördern. Nur zwey Schwächen zeigen sich, die man freylich auch an manchen grössern Dusseckschen Compositionen findet: etwas Wunderliches in Verrückung mancher Rhythmen, ja sogar mancher Haupteinschnitte, (man vergl. z. B. den ersten Satz, das vierte System, kurz vor dem Ende;) und Uebereilungen in Ansehung der reinen Schreibart. Der Stich ist ziemlich ins Auge fallend, hat aber verschiedene falsche Noten, deren Verbesserung jedoch jeder Lehrer leicht bemerkt, weshalb wir sie hier anzuführen nicht nöthig haben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten October. Nº. 2. 1809.

Recension.

Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt.

(Beschluss.)

Noch eine, hiermit zusammenhangende Anmerkung sey uns erlaubt! Wir erwarten von Unterrichteten keinen Widerspruch in dem, was wir oben behauptet, und auch als Hrn. R.s Ansicht vorausgesetzt haben: der Liedercomponist, wenn er nicht das Gedicht musikalisch parodiren will — was bey poetisch gut organisirten *Liedern*, in der Regel, nur Missbrauch der Bequemen ist, — müsse, um seine Musik zu dem, ganz in sein Gemüth aufgenommenen Gedicht rein zu empfangen, das Einzelne in demselben vergessen. Doch wenn nun die Musik vor ihm stehet, setzen wir jetzt hinzu — wenn das Kind in seiner Phantasie geboren ist, jetzt an's Licht der Welt treten, unter Fremden sich beliebt machen soll: dann kann, und darf er auch, es für diesen Zweck besser auszustatten, gar manches von jenen Einzelnheiten im Gedicht wieder hervorziehen, um diess, freylich mit Besonnenheit, Wahl und Geschmack, in seiner Kunst nachzubilden — und zwar gar manches, woran *Engel* in seinem Tractatchen über musikalische Malerey nicht gedacht hat. Thut er das nicht, gar nicht, überall nicht, und schreibt doch viel, schweift auch nicht unstatthaft in seinen Lieder-Compositionen aus: so muss er der *magnus Apollo* selbst seyn, wenn er nicht zuweilen arm und trocken werden, sich nicht, wenigstens den Hauptideen nach, wiederholen, und zum mindesten — wo nicht eigentlich tadelhaft, doch reizlos und ungefällig erscheinen soll. Der Liedercomponist, welcher *nur* das Nothwendige, und auch diess nur so giebt, wie es wieder nothwendig ist, wenn es blos ausgesprochen werden soll, gleicht dem Menschen, welcher nur rechtlich handelt, und auch seine rechtlichen Handlungen nur so ausübt, wie es gesetzlich von ihm gefordert werden kann: man wird ihn nicht eigentlich anschuldigen können, man wird ihn achten, auf ihn zählen, wird ihn mit Grund den vielen Unrechtlichen zum Muster vorstellen: aber die Herzen gewinnet er nicht; man bringt es mit ihm schwerlich zur *liebevollen* Annäherung, zum *vertrauten* Beysammenseyn, zur lichten Freude; ja, seine Nähe wird sogar Manchen ein wenig drückend, und wahrlich nicht nur denen, welche sich schwach und von ihm beschämt fühlen.

Es ist wol nicht zu verkennen, dass Hr. R., besonders in vielen seiner frühern Lieder, das hier angeführte Hülfsmittel, neu, mannigfaltig und gefällig zu seyn, verschmähet und sich in dieser Strenge gefallen hat. Fast nur wo vom *Stürzen*, *Fallen* und dgl. die Rede wird, benutzt er das Bild des Dichters, und es thut hernach um so weniger gute Wirkung, wenn er eben diess Bild, wie ofters, so stark aufgetragen wiedergiebt. Dass aber jene Strenge im Verlaugnen nicht überall wohl angebracht sey, wird er uns hoffentlich um so lieber zugestehen, da er in den mei-

sten neuern Liedern selbst davon abgegangen ist.

Für diejenigen Musiker, denen diese unsre Anmerkung nicht klar und anschaulich genug ist, lassen wir (und zugleich als Beleg der Behauptung selber) die, in ihrer Art, gewiss sehr achtbare R.sche Musik zum *König in Thule* beydrucken; und um ihnen die Sache auch von anderer Seite hell vor's Auge zu bringen, führen wir noch den von Hrn. R. schr würdig componirten *Fischer* an. (III Heft, Seite 4.) Die Melodie — wer verkennete diess? — ist trefflich: alles andere aber nur das Nothwendigste. Doch da nun der Dichter selbst in dieser Romanze nicht wenige, und so glanzende Bilder gebraucht; da einige von diesen so treffend, die Scene so versinnlichend, und ohne dass die Melodie im geringsten wäre gestört worden, für die Begleitung hatte benutzt werden können; da dieses leicht ohne Ueberladung, ohne kleinliche Spielerey, und zum grossen Vortheil in der Wirkung des Ganzen der Musik auszuführen gewesen wäre: so würden diese Bilder, meynen wir, auch also zu benutzen gewesen seyn. Es wäre z. B. da, wo der Dichter mit verdoppeltem Nachdruck aus der ersten Strophe wiederholt:

Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll —

der Begleitung durch eine nachahmende (im bessern Sinn malende) Figur ebenfalls mehr Nachdruck, dem Ganzen aber zugleich mehr Mannigfaltigkeit und Leben gegeben worden — wie etwa schon durch:

Was nun endlich den *grammatischen* Theil der Kunst anlangt, so können wir darüber sehr kurz seyn. Hr. R. ist hier offenbar im Ganzen weit sorgsamer gewesen, als in mehrern seiner grössern Werke; womit jedoch nicht gesagt seyn soll, dass im vorliegenden nun *alles* vollkommen rein geschrieben sey. Einzelne Beyspiele mangelhafter Stellen und deren Verbesserungen wollen wir nicht anführen, zumal da solche Stellen wirklich nicht häufig sind, und die grossen Vorzüge des Werks von Seiten des Geistes jeden geneigt machen, über kleine Flecken von Seiten des Buchstabens hinwegzusehen. Nur damit auch dieser Punct wenigstens nicht ganz ohne Beleg sey, verweisen wir auf den Schluss desselben Stucks, das aus anderer Absicht, wie oben gesagt, hier beygedruckt worden ist; und dass selbst in der Declamation hin und wieder (doch sehr selten) etwas nachzubessern gewesen wäre, davon mag auch nur Ein Beyspiel hier Platz finden. In dem trefflichen kleinen Stück, *Einsamkeit*, (Heft II. Seite 15.) wo es überdiess recht eigentlich und wirklich kunstreich auf strenge Nachbildung des Rhetorischen abgesehen ist, waren folgende Stellen im Gesange:

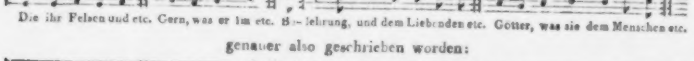

genauer also geschrieben worden:

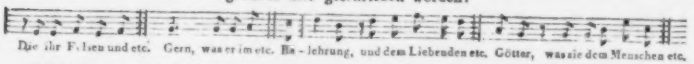

Die Einrichtung des Werkes ist übrigens folgende. In drey, etwas ungleich abgetheilten Heften giebt Hr. R. — im ersten, Lieder; im zweyten vermischte Gesänge und Declamationen; im dritten, Balladen und Romanzen: zusammen nicht weniger, als hun-

dert und eilf Stücke. Von diesen sind zwey und siebenzig schon bekannt und sonst gedruckt; die übrigen aber neu componirt, und erscheinen hier zum erstenmale. Diese neuen sind nun entweder zu Gedichten geschrieben, welche Hr. R. früher noch gar nicht in Musik gesetzt hatte, oder sie sind zweyte Melodieen, welche er den ältern beyfügte, und welche entweder das Gedicht von einer andern Seite betrachten, oder den früher schon also aufgefassten Sinn desselben nur auf eine andere — etwa modernere, eben jetzt vorzüglich beliebte Weise auszusprechen suchen. Ausserdem findet man bey verschiedenen, besonders bey volksmässigen, die im Freyen gesungen und da von Waldhörnern begleitet werden können, noch die Stimmen für diese Begleitung besonders beygesetzt. Auch an genauer Bemerkung der Veränderungen, welche hin und wieder die Verschiedenheit der Strophen nöthig machen, fehlt es sehr selten; und wo die Abweichungen rhetorisch sind, gar nicht. Alles das zeugt von einer Sorgfalt und einem Streben nach möglichster Vollkommenheit, welche nicht ohne Achtung und Dank bemerkt werden können.

Der Druck ist in *jedem* Betracht so vorzüglich, als es irgend möglich war, ohne das Werk sehr zu vertheuren; die Verzierungen sind einfach, aber mit Geschmack gewählt; und den Preis hat man, nach Verhältnis, sehr mässig angesetzt.

Als eine kleine historische und psychologische Merkwürdigkeit mögen noch einige Stellen in der Dedication an die regierende Königin von Preussen, der Aufmerksamkeit des unterrichteten Lesers kurz anempfohlen seyn. —

Und nun genug der allgemeinen Bemerkungen! Oben luden wir den Leser ein, uns noch auf einem achtsamen Spaziergange durch diesen reichen Garten zu begleiten. Diesen Gang treten wir nun an, und ohne Vorerinnerung — es müsste denn die seyn: dass man auf solcher angenehmen Wanderung nur bey dem mehr oder weniger zu verweilen pflegt, was sich uns durch Vorzüge oder Mangel vorzüglich bemerkbar macht; das Uebrige aber lässt man schweigend auf sich selbst beruhen, ohne damit überhaupt keinen Tadel aussprechen zu wollen, oder auch ein Lob.

Heft I. Seite 1. *Selbstbetrug.* Nicht mehr, doch auch kaum weniger, als nothwendig, dabey aber nicht gut zu singen. Die Sprünge sind für solch ein leichtes, gemüthliches Stückchen im Singen viel zu schwierig, und auch ohne Wirkung; auf dem Clavier ists freylich anders!

S. 2. *der neue Amadis.* Passend und ziemlich angenehm.

S. 3. *Wechsellied zum Tanze.* Vollkommen wie es seyn soll, trefflich contrastirt, jeder Satz allerliebst, für sich, und im Verhältnis zum zweyten.

S. 4. *Verschiedene Empfindungen auf einem Platze.* Hier ist viel, und sehr Lobenswerthes für die Worte, aber bey weitem nicht eben so viel für die Empfindung, und am wenigsten für den Geschmack in der Musik selbst gethan. Man vergl. S. 4. Syst. 1. T. 7. bis Ende, und S. 5., der Jäger, ganz.

S. 6. *Wechsel.* Passend und recht angenehm.

S. 8. *Heideröslein.* Echt volksmässig, und, bey aller Einfalt, das Rechte ausdrückend.

S. 8. *Abschied.* Gut, zart und fein, bis auf die zu oft wiederkehrende Stelle: S. 9. Syst. 1.

S. 10. *Nachgefühl.* Artig, gemächlich, bequem, wie es gemeynet war.

S. 12. *Schöne Nacht.* Bis auf einige Kleinigkeiten, sehr lieblich, und dabey dem Dichter, ungekünstelt, mit aller Treue, rühmenswürdig nachfolgend; dagegen

S. 13. *Erinnerung*, desto schwächer, in jedem Betracht.

S. 14 und 15. *Neue Liebe, neues Leben* — zwey Melodien, eine ältere, welche kräftig und kunstvoll declamirt, und eine neue

welche mehr singt und gefalliger sich zeigt. Allein da jene doch wol etwas trocken, diese etwas verbraucht klingt, möchte man eine dritte, welche das Gute beyder ohne ihre Mangel vereinigte, um so mehr wünschen.

S. 16. *Am Flusse.* Einfach, zart und innig.

S. 18. *An Belinden.* Eine alte und eine neue Melodie. Wir loben uns hier die alte, in ihrer Einfachheit vor der neuen, die ziemlich gekünstelt ist.

S. 19. *Schäfers Klage.* Sehr einfach, zart und herzlich; alles diess fast so sehr, wie in der bekannten Volksmelodie, nach welcher diess liebliche Liedchen gedichtet scheint, und welche Hr. R. wol aus wenigstens dunkel, im Ohre gehabt haben mag. Die Melodie zur zweyten Zeile jeder Strophe ist ganz aus derselben aufgenommen und nur in veränderte Tactart versetzt.

S. 20. *Frühzeitiger Frühling.* Artig und passend; einige Accorde der Begleitung wären aber leicht besser geordnet worden.

S. 22. *Bundeslied,* alte und neue Melodie. Die erste, längst bekannte und mit Recht beliebte, schien vielleicht Hrn. R. zu mild, und er machte darum eine, grösstentheils im Unisono, wie sie — jeder Trompeter mitblasen kann. Wir sind gewiss, alle unsre Leser werden, mit uns, bey der ersten bleiben.

S. 26. *Tischlied,* hat, für seinen Text, wol allzuwenig innere Kraft, und warmes, frisches Leben.

S. 27. *Geistesgruss.* Ein kleines Meisterstück. Wir glauben nicht, dass es sich würdiger, charakteristischer und treuer, besonders mit so wenig Mitteln, darstellen lasse.

S. 30. *Die glücklichen Gatten.* Einfach, gemüthlich, in angenehmer Selbstbeschränkung, eben wie das Gedicht. Die zweyte Melodie ist nachdrücklicher, aber nicht so anmuthig: die Musik zu den zwey letzten Zeilen jedoch von sehr guter Wirkung im Chor.

S. 32. *Trost in Thränen.* Höchst einfach, wahr und treu, recht wie es gemeynt ist — mehr nicht, aber gewiss auch nicht weniger.

S. 34. *Nachtgesang.* Sehr angenehm, in der Manier der italien. Canzonetten und Guitarren-Liedchen.

S. 35. *Sehnsucht.* Im Ausdruck passend, aber ohne die Milde und Lieblichkeit der Form des Gedichts, vielmehr etwas schwer, und die Musik an sich ziemlich verbraucht.

S. 36. *Anliegen.* Artig; besonders ist aber der Schluss wohl gelungen.

S. 38. *An Mignon.* Von beyden Melodien können wir, mit Ueberzeugung, nur die letzte Zeile der ersten loben.

S. 41. *Künstlers Abendlied.* Sehr einfach und würdig.

S. 42. *Einschränkung.* Mit vieler Kunst ist hier wieder viel für die Worte, aber weit weniger für die Empfindung gethan.

S. 45. *Wanderers Nachtlied.* Neue Composition, zu vier Stimmen — ein vortreffliches Stück, der Erfindung wie der Ausführung nach, dem Verstande wie dem Herzen theuer und werth. Wer es nur einmal würdig und schön hat vierstimmig vortragen hören, wünscht sich für immer keine andere Musik zu diesem Text — nur etwa die Tacte 8, 9, 10, Syst. 2. weniger gekünstelt.

S. 46. *Jägers Nachtlied,* als ein kleines Meisterstück bekannt genug.

S. 48. *Vanitas* — genügend, besonders der zweyte Theil. Wäre es aber nicht recht (und leicht obendrein) gewesen, bey der ersten Zeile, die offenbar auf den bekannten, alten Choral keck und verwegen anspielt, dieselbe Anspielung auch in die Musik zu bringen? Dass so etwas von sicherer Wirkung sey, ist ohnehin bekannt. Bey Hrn. R. sind eben diese ersten Zeilen die schwächsten und etwas gemein.

Heft II. Seite 1. *Kophtisches Lied.* Ein tüchtiges Solo für eine kräftige, weitausgreifende Basstimme.

S. 5. *Herbstgefühl.* Ein treffliches, kunst- und seelenvolles Stück, das Einem, je öfter man's hört, je lieber wird.

S. 7. *Erkanntes Glück.* Künstlich genug: war aber diese ganze Behandlung passend, wenn man den Sinn in dieser Form empfand, und nicht diese Form allein betrachtete?

S. 10. *Rastlose Liebe.* Die neuere Musik ist voll Kraft und warmen, innigen Gefühls. Sie ist, ungeachtet mehrerer Harten und Unebenheiten, unserm Urtheil nach, das beste aller, mit reichem Accompagnement versehenen Stücke.

S. 13. *Einsamkeit.* Sehr angenehm, und zugleich mit Sorgsamkeit dem Dichter nachgebildet, bis auf einige Kleinigkeiten, welche oben schon angeführt sind.

S. 14. *Auf dem See.* Ist ebenfalls mit reich figuritem Accompagnement gesetzt, und zwar dem S. 10. nicht gleich, doch mehrern ähnlichen vorzusetzen. Für die ganze Hälfte, S. 15., hätte Hr. R. *jetzt* wol etwas mehr thun sollen.

S. 16. *Prometheus.* Ein herrliches Charakterstück, gross, wild und verwegen, wie Prometheus selbst im Gedicht. Wir finden es, bis auf einige Wendungen der Harmonie und Accordenfolge, welche theils edler, theils folgerechter seyn sollten, musterhaft vom Anfang' bis zu Ende.

S. 21. *Rhapsodie* aus der Harzreise, stehet diesem bey weitem nach, ist aber dennoch achtungswerth, und hat auch einzelne, wirklich schöne Zeilen — wie z. B. gleich die erste.

S. 22. *Gott*, aus dem Faust, ist ebenfalls herrlich, treu und wahr behandelt; ganz vorzüglich werth sind uns die drey ersten und beyden letzten Systeme. Warum verbesserte aber Hr. R. nicht, wenigstens bey solchen Stücken, auf welche er doch gewiss selbst viel hält, Gange der Harmonie, wie S. 25. Syst. 1. Tact 2.?

S. 26. *Ganymed*, ist wieder ein meisterhaftes Declamationsstück, das, gehörig vorgetragen, tief in die Seele dringt. Ganz besonders ist diess der Fall mit der ganzen 26sten Seite und mit dem Schluss.

S. 28. *An Lida*, und

S. 30. *Nähe*, folgen mit Glück dem Dichter genau, und genügen auch in andern Betracht — was aber mit

S. 30. *Herzog Leopold*, schwerlich der Fall seyn möchte, Wir wollen einzelnes Tadelnswerthe in der Führung der Stimmen nicht einmal erwähnen: aber das Ganze leistet wenig oder nichts, und wird durch das anspruchsvolle Ansetzen nur noch unangenehmer. Vielleicht ist diess einer der Fälle, wo dem Componisten ein würdiges Bild vorschwebte, aber es kam nicht zu klarer Anschauung in ihm, wenigstens keineswegs zur vollendeten Darstellung für Andere.

S. 32 und mehrere folgg., vier Stücke aus der wunderschönen Elegie, *Alexis und Dora*, die aber, so abgerissen, wie sie hier stehen, ihr Schönstes verlieren. Für den Gesang sind sie nun wol noch weniger von guter Wirkung. Ihre Wahl scheint uns überhaupt in keinem Betracht glücklich; auch können wir die R.sche Musik nicht anders, als ziemlich unbetrachtlich, grösstentheils kalt, für *diesen* Text viel zu gezwungen und erkünstelt, hin und wieder auch verbraucht finden. — Weit höher, würdevoller, origineller, und seinem Gegenstande angemessener erhebt sich der Componist.

S. 37. im ersten Fragment aus *Euphrosyne*. Es will diess Stück, vierstimmig, sehr gut gesungen seyn, und leicht fällt's nicht, es also zu singen: aber dann ist auch, besonders wenn es nicht von vier Solo-Stimmen, sondern im Chor ausgeführt wird, die Wirkung der herrlichen Worte und der treu sie wiedergebenden Musik, tief und mächtig. Auch hier wäre indess in der Führung der Stimmen Einiges zu verbessern, und manche Wiederholung im Gange der Harmonie zu vermeiden gewesen. Das zweyte dieser Fragmente,

S. 40., stehet dem ersten zwar nach, aber nicht gar weit.

S. 42., das schwerliche *Lied der Parzen*, aus Iphigenia, ist schon oben gerühmt worden. Nur die Zeile: Erhebet ein Zwist sich — im Finstern gebunden — wünschten wir nicht so bequem und kurzweg mit solch einem Unisono abgefunden, welches sie überdiess viel zu schnell vorübertreibt, und ihr sogar, *im Chor* gesungen, fast einen Anstrich von Burleskem, von Travestirtem, giebt. Unter den vielen vortrefflichen Wendungen aber wollen wir nur auf die besonders aufmerksam machen, wo, zu den Worten: Sie aber bleiben etc. ein wahrhaft erschütternder Frevel keck und hell austont, wie dieser zwar nicht aus dem Herzen Iphigeniens, wol aber aus den Worten selbst, und mithin aus dem Herzen eines jeden, der sie für sich vorträgt, fest aufgefasset und ausgedrückt ist.

S. 49. u. S. 50. *Klärchens Lieder*, aus Egmont, sind bekannt — das erste sehr lieblich, das zweyte, frisch im Volkston, beyde, wie sichs gehört.

S. 51. *Sehnsucht*, scheint uns viel zu schwer, zu trocken, zu kalt. Auch hätte der Anfang wieder zum Schluss verwendet werden sollen, da die erste Zeile als Refrain zu betrachten ist. Auch für den *Sänger*,

S. 52., hätte offenbar mehr geschehen sollen. Obschon hier der Charakter des Ganzen richtig aufgefasst ist, so ist doch die Musik selbst, wie sie nun dasteht, zu lose und auch zu gewöhnlich.

S. 53. *Italien*, ist als ein kleines Meisterstück schon oben angeführt; so wie auch *Klage*,

S. 54., als durchaus unbefriedigend schon oben berührt worden.

S. 54., *Einsamkeit*. Wie schön und tief in die Seele greifend ist hier die zweyte Hälfte! Die erste finden wir dagegen gar zu weit zurückstehend, obgleich wir recht wohl wissen, dass sie, eben um jener ihre volle Wirkung zu sichern, etwas niedergehalten werden musste.

Unter den andern Liedern aus *Wilhelm Meister* können wir nur

S. 58. das Duett mit Lob auszeichnen, dieses aber auch nicht lebhaft genug rühmen — so innig bewegt es, in höchster Einfalt sich dem Choral nähernd, jedes empfängliche Herz!

Heft III. Vom *Veilchen*, S. 1., („Es war ein armes Veilchen!“) vom schauerlichen *Erlkönig*, S. 2., vom *Fischer*, S. 4., und vom *König in Thule*, S. 19., ist schon im Vorhergehenden gesprochen worden.

S. 5. *Die Spinnerin*, ist genügend, in Schulzens Weise; giebt eher zu wenig, als zu viel, aber auch sicher das Rechte.

S. 6. *Erlknabe und Müllerin*, wurde, wie es freylich am zweckmässigsten war, dramatisch behandelt, und zwar nach der Weise guter italienischer Componisten in der komischen Oper. Wenn es nur auch die Gewandtheit und Leichtigkeit derselben hätte!

S. 20. *Junggesell und Mühlbach*. Der Componist fasst diess treffliche Stück im Ganzen fein auf und zusammen; in der Ausführung scheint uns aber nur Einiges geglückt. So ist z. B. die Naivetät: „*sie haben*“, „*im Graben*“, echt und sprechend ausgedrückt; gleich darauf aber kommen wieder sehr gewöhnliche und verbrauchte Ideen.

S. 22. *Der Müllerin Verrath*, ist schön getroffen, und vollkommen im Romanzenton gehalten, wie das Gedicht selbst. —

Wir bedauern, dass Hr. R. das gewaltige Nachtstück, die *Braut von Korinth*, schweigend übergangen; und seine Composition des ersten Monologs der Iphigenia, wie er sie vor einigen Jahren mit vielem Glück geliefert, in diese Sammlung nicht aufgenommen hat.

Was wir übrigens hier im Einzelnen über die angeführten Stücke geäussert haben, will (und kann auch) sich für nichts weiter geltend machen, als für das Urtheil eines einzelnen Individuums; aber doch eines Indivi-

dumm, wie dies sich durch das Vorhergegangene selbst naher bezeichnet hat. Da nun aber die Künstler, und vornämlich die Musiker, sich leicht in gar manches finden, nur nicht in eine, hin und wieder tadelnde Recension, sie müssten sie denn selbst geschrieben haben über eines Andern Werk — (eine blos preisende verzeihen sie geneigt, nur nicht sich selbst, und lacheln blos des Mannes, der da aussagt, was sie ja längst gewusst — ;) da wenigstens sie — die Künstler und vornämlich die Musiker — auch in der That mit einigem Grund gegen vielen Ungrund, sich hinter einen gewissen Satz, als eine Brustwehr, stellen, daraus hervorzuschiessen — hinter den nämlich: *Herr, macht's erst anders!* so legt Schreiber dieses aus dem Vorrath eigener Compositionen zu Göthe'schen Gedichten, wie er sie nicht für die Welt, sondern blos für sein Haus aufgesetzt hat, eine bey als Legitimation; und wählt dazu den öfters erwähnten *König in Thule*, weil er diesen eben in ganz anderer Weise, als Hr. R., behandelt hat, und mithin alles Missdeuten wegfällt, als wolle er damit mehr, und etwas anderes, als eben jener Anforderung Genüge leisten.

Und so scheiden wir denn von diesem wichtigen Werke, dankbar, mannigfach erfreuet, und mit dem festen Vorsatz, es unser ganzes Leben hindurch nie ganz von der Seite zu lassen, vielmehr zu seinem vielfältigen Guten und nicht wenigem Vortrefflichen immer, und immer wieder zurückzukehren *).

Nachrichten.

Berlin, im September. Dem unsterblichen Joseph Haydn zu Ehren wurde auch hier von dem, für die Tonkunst enthusiastischen G. Abr. Schneider unlängst eine musikalische Feyer veranstaltet, welche, mit Ausnahme einer Trauerrede (von Jul. v. Voss verfasst, von Beschort gesprochen) zur Einleitung, und eines Chors von Schneider, als musikalisches Epitaph, zum Schluss, meistens aus Bruchstücken Haydn'scher Werke selbst bestand. Nur die schöne ältere Symphonie aus E moll, mit dem rührenden Largo aus E dur, und die Cantate, Arianna, von Dem. Voitus mit schönem Ausdruck gesungen und von Schneider recht verständig instrumentirt, wurde ganz und mit vielem Effect gegeben. Die Auswahl der übrigen Stücke war indess ebenfalls zweckmässig. Es wurde nämlich aus der Messe No. 3. (C dur) das rührende „*Incarnatus*" Tenor-Solo, von Stiemer mit Ausdruck gesungen, mit dem sich anschliessenden prachtvollen, und durch die unaufhörliche gleichmässige Bewegung der Basse sich besonders auszeichnenden „*Et resurrexit* —," ferner im 2ten Theile hinter einander gegeben: der vortreffliche Trauer-Chor aus Orfeo e Euridice, Haydn's *letztes*, unvollendetes Quartett, (unverbesserlich vorgetragen) der 4stimmige Gesang: Hin ist alle meine Kraft, und nun ward, während einer *sichtbaren* schönen Gruppe am Sarkophage des Gefeyerten, die Parodie:

Hin ist alle seine Kraft,
Der Tod hat ihn hinweggerafft:
Es weint die Klage
Am Sarkophage —

nach der Schneiderschen, zwar nicht in Haydn's Geiste, aber doch zweckmässig gerathenen Composition, gesungen. — Zufällige Umstande thaten der Wirkung des Hauptmoments Eintrag: deshalb wiederholte Hr. Bottcher den 2ten Theil der Gedachtnissfeyer vierzehn Tage spater in einem besondern Concerte, das aber der Erwartung nicht entsprach. Doch liessen sich B. und Schneider in einem neuen Doppel-Horn-Concerte, von des letzteren Composition, zuvor hören. Sie bewiesen ihre Virtuositat auf diesem schwierigen Instrumente von neuem, und erhielten allgemeinen, verdienten Beyfall. Auch die Composition war lobenswerth. B. zeich-

*) Anmerk. Hierzu die musikal. Beylage, No. I.

net sich durch reine Höhe, schönen Ton und geschmackvollen Vortrag; S. durch Leichtigkeit des Ansatzes und sichere Fertigkeit auch schöne Tiefe, auf dem Horn aus. In diesem Concerte sang auch Dem. Schmidt, eine talentvolle Schülerin Righini's, eine schwere Scene dieses Meisters, sehr fertig und rund; nur ist ihre Stimme noch etwas schwach bey Orchester-Begleitung. — Wir werden nächstens beyde Sopran-Partien in der *Schöpfung* in einem Concert der Capelle von ihr hören. —

Dem. Herbst vom Dessauschen Hof-Theater hat hier die Myrrha im unterbrochenen Opferfest, die Donna Anna im Don Juan, und die Constanze in der Entführung, mit Beyfall der *Mehr*-Zahl gegeben. Ihre Stimme ist besonders sehr rein, klar, nur noch schwach in der Höhe. Eine gute Sing-*Methode* wird ihr, bey weniger Anstrengung auf dem Theater, sehr vortheilhaft seyn. Auch ihr Spiel zeigt zwar Empfindung, bedarf aber der Sicherheit und guten Schule noch sehr.

München, den 21 Septemb. *Colmal*, grosse Oper nach Ossian von Collin, in Musik gesetzt von Winter, aufgeführt den 15 u. 17ten Septbr.

Hr. Kapell. Winter, dessen Genie in immer jugendlicher Kraft ihn auftreten lässt, erscheinet in diesem Werke ganz vorzüglich neu und eigenthümlich, und doch zugleich so, dass er auch durchgängig Beweise seines reinen Geschmacks und seiner tiefen Einsichten in die Geheimnisse musikal. Kunst giebt. Hr. W. gehet hier in gar vielem von der Manier ab, welche sich die meisten jetzigen Operncomponisten mehr oder weniger angebildet haben; er verschmähet hier auch alle Arten sogenannter Singbravouren, Rouladen etc. gänzlich, und hält sich nur an den einfachen, ungekünstelten Ausdruck der Empfindung; seine Musik ist fein und sorgsam ausgearbeitet, sie ist auch, wie gesagt, an sich originell — zugestanden nämlich, dass sich die Individualität eines Künstlers nie ganz vernichten lasse: und so hat sie denn, diese Musik, den Beyfall der Kenner allgemein erhalten, und auch den Nichtkenner aufmerksam erhalten, und dann ihm sichtbares Vergnügen gewähren können.

Könnten wir ein Gleiches von dem Dichter sagen, dann waren die deutschen Opernbühnen mit einem von allen Seiten herrlichen Meisterwerke bereichert. Hr. Collin, dessen Name mit Recht nicht wenig geschätzt ist, hat aber in diesem seinen Gedicht nur zu oft geschlummert. Man kann es nicht läugnen, es fehlt dem Sujet an Interesse; die Handlung gehet matt hin und lässt kalt; einige glückliche Momente sind nicht genug, das Ganze zu heben. Viele schöne Worte hat Hr. C. indessen allerdings gedichtet, und die schönen Worte sind auch gut für den Gesang geeignet: aber Lebendigkeit handelnder Charaktere, und die wahre Theaterkunst, solche Charaktere in Situationen zu versetzen, die an unser Herz sprechen: das erwartet man umsonst. Was er gegeben hat, hat der Componist genialisch aufgefasst und schön ausgedrückt: so darf man hoffen, dass das Publicum, wenn es erst mehr in das Einzelne einzugehen, mehr das Einzelne zu geniessen, durch öftere Betrachtung in den Stand gesetzt seyn wird, auch noch mehr Genüge an dem Werke überhaupt finden werde.

Treffliche Muster und durchgreifende Theorien der Tragodie und Komodie, von allen Nationen als solche anerkannt, besitzen wir: wo findet sich aber ein wahres Muster und eine umfassende Theorie des Operngedichts? —

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey die Beylage No. I.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

№. 1.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Göthe's Ballade: Der König in Thule,

in Musik gesetzt von Reichardt.

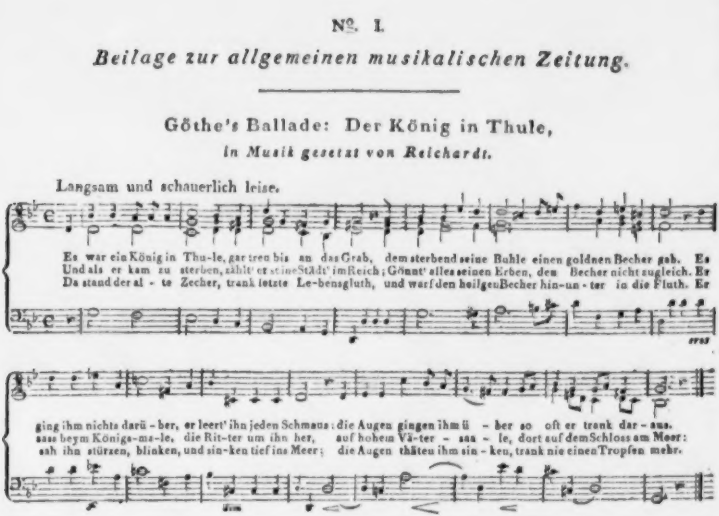

vom Recensenten.

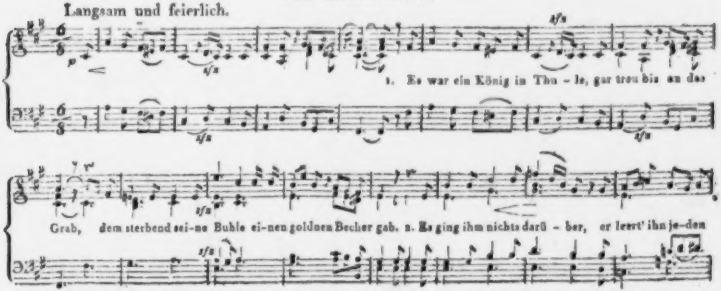

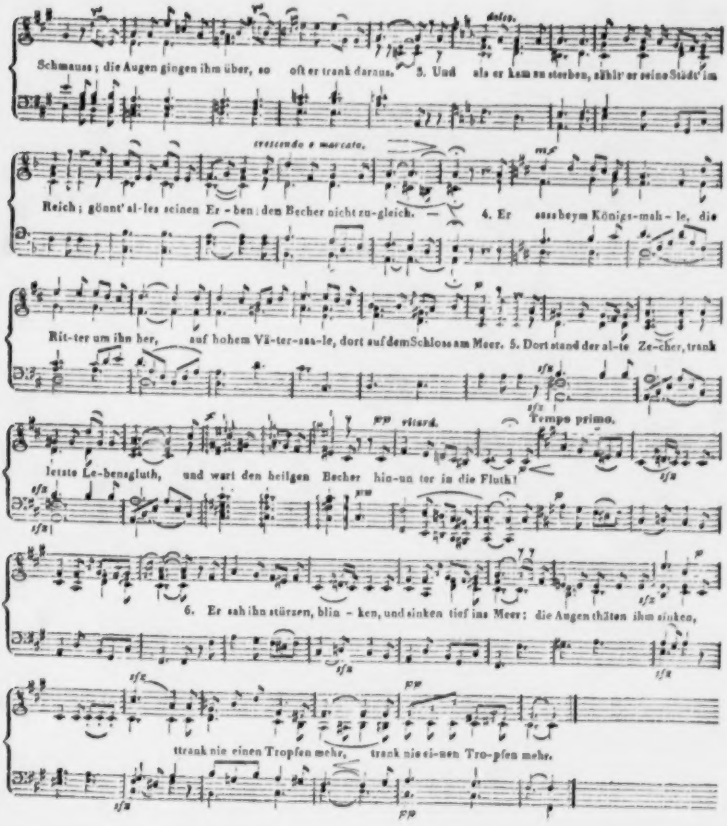
Schmauss; die Augen gingen ihm über, so oft er trank daraus. 3. Und als er kam zu sterben, zählt' er seine Städt' im
Reich; gönnt' al-les seinen Er-ben den Becher nicht zu-gleich. 4. Er sass beym Königs-mah-le, die
Rit-ter um ihn her, auf hohem Vä-ter-saa-le, dort auf dem Schloss am Meer. 5. Dort stand der al-te Ze-cher, trank
letzte Le-bensgluth, und warf den heiligen Becher hin-un ter in die Fluth!
6. Er sah ihn stürzen, blin-ken, und sinken tief ins Meer: die Augen thäten ihm sinken,
trank nie einen Tropfen mehr, trank nie ei-nen Tro-pfen mehr.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten October. Nº. 3. 1809.

Bemerkungen beym Lesen selten gewordener, alter und neuer Schriften über Musik.

Dunstan.

In mehrern ältern Werken ist kurz bemerkt, und in neuern wird noch immer nachgeschrieben, dass der Engländer, *Dunstan*, zuerst versucht habe, regelmässig zu mehrern Stimmen zu componiren, und mithin der Erfinder des sogenannten Contrapunctes sey. Mehrere denken bey diesem Namen sogar an den heil. Dunstan, Erzbischoff zu Canterbury; (zweyte Hälfte des 10. Jahrh.) indess die Unterrichtetern einen gewissen *Dunstable* (aus der ersten Hälfte des 15ten Jahrh.) hier verstanden wissen wollen. Nach *Forkels* vollkommen befriedigender Untersuchung ist die Sache kurz diese, dass jene beyden Männer sich zwar um die Musik ihrer Zeit allerdings verdient gemacht, an jener wichtigen Erfindung aber keinen Antheil haben. Merkwürdig wäre es freylich, und sehr seltsam obendrein, wenn ein Mann, eben aus der Nation, welche von jeher und bis zum heutigen Tage, unter den cultivirten europäischen Volkerschaften am wenigsten für Musik organisirt erscheint, eben diese grosse Erfindung gemacht, und den Grund zu aller Musik der Neuern gelegt hätte. Vielleicht *ists* eben diess Seltsame, warum man es leichthin annimmt und immer wieder erzählt. Wie oft wird in der musikalischen und nichtmusikalischen Geschichte etwas als ausgemachtes, bekanntes Factum erzählt, blos, weil es eine hübsche, auffallende Anekdote bildet, oder einen seltsamen Gegensatz macht, oder sonst zu einer brillanten Sentenz Veranlassung giebt!

Frage.

Der Pater *Marco Antonio Cesti* aus Arezzo, Kaiser Ferdinands III. Capellmeister, wird ziemlich einstimmig für den Erfinder des *Recitativs* angenommen. Nun lebte aber dieser im Anfange des siebzehnten Jahrhunderts, die Oper hingegen hat bekanntlich einen beträchtlich frühern Ursprung: wie war es nun mit dem, was seiner Natur nach recitativisch behandelt werden musste, in den frühesten Opern? sollte man diess melodisch gesungen, oder sollte man es gesprochen haben?

Rath.

Folgende Anekdote mag vielen der jetzigen Operncomponisten, besonders in Deutschland, zur Beherzigung bestens anempfohlen seyn.

Duni und *Pergolesi* waren im Jahr 1755. für das Carneval in Rom engagirt; jeder sollte eine neue Oper schreiben — Pergolesi die erste, Olympiade, Duni die zweyte, Nerone. Duni kannte das ihm überlegene Genie, und noch mehr, die weit gründlichere Kunst seines Nebenbuhlers; er gestand ihm diess selbst zu, so wie seine Furcht, welche ihn noch gar nicht zum Schreiben kommen liess, als schon

Pergolesi's Oper zum erstenmale probirt wurde. Gleich nach der ersten Probe aber ging Duni zu Pergolesi. Mein lieber Freund, redete er ihn an: in Ihrer Oper sind sehr viele ausgezeichnete Schönheiten — aber des *Einzelnen*. In dem Zimmer würden sie sich ganz vortrefflich ausnehmen, aber im Theater kann man sie nicht bemerken. In einen grossen Saal gehören grosse Noten. *Nun* schreibe ich meine Oper; sie wird ganz gewiss lange nicht so viel werth als die Ihrige seyn, aber eben so gewiss einen weit bessern Erfolg haben.

Duni hatte wahr prophezeiht: *Olympiads* fiel gänzlich durch, *Nerone* machte ausgezeichnetes Glück. Noch mag aber folgender schöne Zug auch hier Platz finden. Duni eilte nicht nur zu seinem, vom Publicum verspotteten Nebenbuhler, umarmte ihn öffentlich, und rief: Es ist ja nur, weil sie's nicht verstehen! sondern hatte auch Muth und Aufrichtigkeit genug, bekannt zu machen, man sey ungerecht gegen sie beyde, und er errothe über diesen Sieg.

Ein Brief Luthers.

Unter die Aeusserungen D. Martin *Luthers* über Musik, wie dieselben an zwey Orten der frühern Jahrgänge dieser Zeitung zusammengestellt worden sind, gehört auch noch folgender Brief desselben an den vortrefflichen Bayerschen Capellmeister Ludwig *Senfel*, der Luthers grosste Achtung und vertraute Freundschaft genoss, auch sein Lieblingscomponist war. Das Original dieses Briefs ist lateinisch und befindet sich in dem Werke: Collectio nova epistolar. Lutheri, cura J. F. Buddei, 8. 215. Ich versuche, es so nahe als möglich zu übersetzen.

An den Musicus Ludwig Senfel.

Gnade und Frieden in Christo. Obgleich mein Name so verhasst ist, dass ich fürchten muss, Du, bester Ludwig, wirst meinen Brief nicht sicher genug erhalten und lesen: so wird doch diese Besorgniss durch meine Liebe zu der Musik besiegt, womit ich Dich von meinem Gott beschenkt und geschmückt weiss. Eben diese Liebe lässt mich auch hoffen, es werde Dir keine Gefahr bringen, dass ich Dir schreibe. Wer würde denn auch, und wäre es in der Türkey, Nachtheil davon haben, dass Einer die Kunst liebt und den Künstler lobt! Lobe ich doch auch recht kräftig, selbst Deine Bayerschen Herzöge, so abhold sie mir sind, und verehre sie vor vielen, eben weil sie Musik so fördern und ehren. Es ist gar kein Zweifel, dass viele Keime schöner Tugenden in den Herzen liegen, welche von Musik gerührt werden. Die davon unbewegt bleiben, scheinen mir den Klotzen und Steinen am ähnlichsten. Kommen doch auch die bösen Geister Musik nicht leiden und ertragen. Und ich urtheile gerade aus, bedenke mich auch nicht zu behaupten, dass nach der Theologie keine Kunst der Musik gleichzustellen sey, weil sie allein, nach der Theologie, das wirket, was sonst nur diese wirkt, nämlich Seelenruhe und heitern Sinn, zum offenbaren Beweis, dass der Teufel, der Urheber trauriger Sorgen und angstender Kümmernisse, vor dem Klang der Musik fast eben so fliehet, wie vor dem Worte Gottes. Darum haben ja auch die Propheten sich keiner Kunst so bedienet, als der Musik, indem sie ihre Theologie nicht in Geometrie, nicht in Arithmetik, nicht in Astronomie, sondern in Musik brachten, so dass sie Theologie und Musik aufs engste verbanden, und die Wahrheit in Psalmen und Gesängen aussageten.

Aber was lobe ich jetzt die Musik! was versuche ich auf so kleinem Blättchen solch eine grosse Sache zu schildern, oder vielmehr zu entstellen? Indess, das Herz ist mir von ihr so voll, und schwillt über, weil sie mich so oft erquickt und von grossen Lasten befreyet hat.

Ich komme auf Dich zurück, und bitte, wenn Du eine Abschrift von dem Liede hast:

In gutem Frieden etc. so lass mir sie copiren und zukommen. Die Melodie dazu hat mich von Jugend an erfreuet, und thut's jetzt um so mehr, da ich nun auch den Text verstehe. Zu mehrern Stimmen ausgeführt kenne ich diess Lied noch gar nicht. Ich will Dir aber hiermit nicht zumuthen, es so erst zu componiren, sondern ich setze voraus, man hat es sonst schon so ausgeführt. Ich glaube wirklich, ich sterbe bald. Die Welt hasset mich, und mag mich nicht mehr dulden: mir hingegen ekelt und widert die Welt an. So nehme denn der gute und getreue Hirt meinen Geist auf. Eben dabey ist mir jenes Liedchen wieder eingefallen, und darum wünschte ichs, ordentlich ausgesetzt, zu hören. Solltest Du es nicht besitzen, auch nicht kennen, so habe ich Dir's hier auf Noten gesetzt; sterb' ich, so magst Du's zu meiner Bestattung ausarbeiten. Der Herr Jesus sey mit Dir in Ewigkeit, Amen. Entschuldige meine Schwachheit und Weitläuftigkeit. Grüsse mir Dein ganzes Musikchor mit Respect. Coburg, den 4ten October 1530.

Die Sängerin.

In einer Gesellschaft gebildeter Damen erzählte ein Freund der Tonkunst, dass man, wie bekannt, die Nachtigallen aus dem Dunkel ihres Gebusches durch sanften Gesang oder das Spiel irgend eines sehr angenehmen Instruments, allmählig immer näher um sich versammlen könne, wo sie dann mit grösster Anstrengung einstimmten, um die fremden Melodien zu übertreffen. Ein junges, liebenswürdiges Madchen, von vortrefflicher und ausgebildeter Stimme, hörte diess still mit an, und beschloss, den Versuch zu machen. Sie schlich gegen Abend in das kleine Gehölz, das an den Garten ihrer Aeltern stiess, und wo sich viele Nachtigallen angebauet hatten. Sie setzte sich leise unter einen der Sträuche, wo eine Nachtigall sang, und liess den ganzen Vorrath ihrer liebsten Liederchen hell ertönen. Der Erfolg war der vorherverkündigte: mehrere Nachtigallen näherten sich und sangen mit immer erhöheter Anstrengung. Vor allem liess es sich die Bewohnerin eben des Strauches, worunter das Madchen sass, angelegen seyn, bis dieselbe auf einmal dem erschrockenen Kinde — sterbend in den Schooss fiel. Das Thierchen hatte sich durch übermassige Anstrengung die Brust zerrissen. Ein lieblicher rührendes Bild, als das des guten Madchens, wie es erschrocken in helle Thränen ausbrach, und sich ängstlich, vergebens mühete, die Nachtigall wieder zum Leben zu bringen — kann ich mir kaum denken.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München, den 21sten Septemb.

(Beschluss.)

Hr. Weichselbaum und seine Gattin (ehemalige Marchetti) haben ihre Rollen mit Wärme und Einsicht ausgeführt. Hr. Mittermayr sang, und sang wieder, und sang immer sehr angenehm: mehr hatte der Dichter von seinem *Ossian* nicht gefordert. Hr. Haunmüller, als Dunthalmo, zeigte viel Feuer. Er sollte am Ende umgebracht werden: Hr. Collin hat ihm aber Pardon bewilligt. Mad. Lang und Hr. Muck hatten Nebenrollen, die sie recht gut vortrugen. — Die vielen Chöre werden von zahlreichen Sängern mit Feuer ausgeführt.

Die Oper hat zwey Acte, folglich auch — zwey Schlachten, deren zweyte zu einem imponirenden Schluss verhelfen soll. Besonders originell, geistreich und schön gearbeitet ist die Ouvertüre. Sie bewirkte auch allgemeinen Enthusiasmus. Zu Betrachtungen über andere einzelne Musikstucke kehre ich viel-

leicht ein andermal zurück. Zwey neu gemalte Decorationen — ein alterthümlicher Wartthurm, und die Ruinen einer Halle in aufgehender Sonne — haben uns auf die angenehmste Weise überrascht. Sie sind wirklich vortrefflich. Ueberhaupt ward nichts gespart, das Werk mit allem äussern Glanz und würdigen Pomp hervortreten zu lassen. —

Wien, d. 6ten Sept. *) Ich theile Ihnen hier das Wenige mit, was sich seit meinem letzten Schreiben, und folglich in den Monaten May, Junii, Julii und August, in der Sphäre der Tonkunst hier ereignete. Leider sind die gegenwärtigen Zeitumstände nicht geeignet, dass man viele Beobachtungen in dieser Hinsicht anstellen könnte.

Dass uns der letzte Tag des Monats May unsern unvergesslichen Joseph Haydn raubte, ist Ihren Lesern noch erinnerlich. Am 15ten Junii feyerte eine Gesellschaft von Tonkünstlern und Musikfreunden des Unsterblichen Andenken in der Stiftskirche zu den Schotten mit einem Seelenamte, während dessen der Schwanengesang Mozart's, sein *Requiem*, unter der Leitung des Hrn. Capellm. Eybler, aufgeführt wurde. Mad. Campi, Dem. Marconi, die Herren Pfeiffer und Frühwald, sangen die Hauptstimmen. Das ganze Kunstwerk wurde vortrefflich executirt, und gerührt fühlte man tief den Verlust unserer grössten Tonkünstler. Eine grosse Anzahl Zuhörer, worunter man den kais. französischen Staatssecretär Maret, und viele Generale und Stabsofficiere, nebst dem gebildetsten Theil des hiesigen Publicums bemerkte, verherrlichten diess Trauerfest mit ihrer Gegenwart. Die schönen Grenadiere des zweyten Regiments der Stadt-Miliz machten abwechselnd mit dem kaiserl. französischen Militär ein Spalier in der Kirche, und umgaben das in der Mitte derselben aufgerichtete Trauergerüste. So hat also Wien in diesem Jahre seine zwey würdigsten Veteranen der Musik, welche mehr als ein halbes Jahrhundert thätig für die echte Kunst wirkten, und sie in Ansehen erhielten, verloren: Haydn, dessen Ruhm ewig währen wird, und Albrechtsberger, den für diesen Augenblick noch unersetzlichen Lehrer des strengen Satzes. —

Die Anwesenheit eines kaiserl. französischen Heeres in unserer Stadt bewog die Hoftheater-Direction durch das Personale der deutschen Oper, mit Zuziehung der sich eben hier aufhaltenden Sänger, der Herren Bassi, und Verri, einige italienische Opern einstudiren zu lassen. Wir sahen Sargino, worin Mad. Campi glänzte; il Matrimonio segretto, obgleich eine alte Oper, doch immer gern gesehen und gehoben durch Mad. Campi's kunstvollen und Hrn. Radichi's angenehmen Gesang. Eine Demois. Kilitzky trat ebenfalls darin als Elisetta auf. Wir sahen sie schon einige Male in deutschen Opern debütiren: aber was sie sang, hörte man nie, und was sie sprach, verstand man noch weniger. Schönheit der Gestalt ist lange noch nicht hinreichend, um gefallen zu *müssen*; um eine Künstlerin zu werden, befleissige sie sich eines festen Tones, bestrebe sie sich nicht blos *Töne* zu singen, sondern *Worte* mit *Gesang* zu verbinden und gehörig auszudrücken. Hrn. Campi sahen wir als Geronimo mit Vergnügen in dieser Oper auftreten; er hat vor seiner Frau das voraus, dass man jede Sylbe deutlich versteht, was dieser sonst so grossen Künstlerin gänzlich mangelt. Auch sahen wir la Molinara, worin Mad. Tomeoni, nach mehrjähriger Abwesenheit vom Theater, auf den Wunsch der Kunstfreunde wieder erschien. Griselda gefiel sehr durch das sehr gute Spiel und den meisterhaften Gesang der Dem. Fischer. Angiolina von Salieri wurde nur einmal gegeben. Ueberhaupt ist die Epoche, worin die Arbeiten dieses würdigen Compositeurs Wirkung machten, vorüber. Den 15ten August gab man

*) Anmerk. Erst jetzt eingegangen.

auch l'Amore marinaro von Jos. Weigl. Die Einnahme war bestimmt zur Unterstützung jener unglücklichen Familien in Niederöstreich, welche durch die dermaligen Kriegsunfälle am meisten gelitten hatten. Das Haus war voll; doch sahen wir diese Oper schon besser auf unserer Bühne aufführen.

Auch haben wir in unserer Stadt seit der Mitte des Junii eine Gesellschaft französischer — Künstler, (wie sie sich auf dem Theaterzettel ankündigen) welche von Kassel hierher kam, und regelmässig Sonntags und Donnerstags in dem Theater nächst der Burg französische Lustspiele und Opern giebt. Wenn auch unser Publicum einen *allzu*-verjüngten Massstab für das jetzige franzos. Theaterwesen durch sie erhielt: so blieb doch das rasche Eingreifen und die Gewandtheit ihres Spiels nicht unbemerkt. Was aber ihren Gesang betrift, so ist solcher unter aller Kritik. Nicht ein *einziges* Mitglied dieser Personen, die sich Künstler nennen, hat nur eine reine Intonation. So sang Mad. Aimée in der Oper von Gretry: la fausse Magie, als Mad. St. Clair, eine Arie durchaus in As dur, (auch fiel sie öfters noch tiefer,) obgleich das Orchester A dur spielte. —

Den 25ten July gab man zum erstenmal im Theater an der Wien: *Das Gespenst*, ein Schauspiel mit Gesang in vier Acten von Kotzebue, mit Musik von Gyrowetz. Was die Musik betrift, so ist sie durchaus sehr mittelmässig.

Die Hoftheater-Gesellschaft hatte die Auszeichnung, mehrmals in Schönbrunn vor dem Kaiser Napoleon, während des Waffenstillstandes, italienische Opern, ja auch auf Verlangen Sr. Majestät das Trauerspiel Phädra, nach der deutschen Uebersetzung von Schiller, darzustellen. Unter den aufgeführten Opern, als: il Amore marinaro, Sargino, Griselda, Molinara, Rè Teodoro, Nina, Cosa rara etc. soll dem Kaiser vorzüglich Nina, oder Wahnsinn aus Liebe, von Paisiello, ihrer sanften und zarten Musik und ihres düstern Charakters wegen, gefallen haben.

Nach drey Monaten sahen wir endlich zum erstenmale wieder ein Concert zu Stande kommen, und zwar durch Dem. Longhi, welche nun schon seit einem Jahre zum dritten Male vor dem hiesigen Publicum erscheinet. Den 8ten August wurde dasselbe in dem kais. königl. Hoftheater nächst der Burg gegeben. In der ersten Abtheilung spielte Dem. L. auf dem Pianoforte ein Concert von Steibelt (E dur); in der zweyten, ein *grosses* Duett für Harfe und Pianof. von Boieldieu, wobey Dem. L. die Harfe, der junge 14 jährige Moscheles das Pianoforte spielte. In Rücksicht ihres Spiels auf beyden Instrumenten ist bemerkungswerth, (was dem Kenner besonders auffallen muss), dass sie keine Mitteltöne auf ihren Instrumenten hervorzubringen weiss. Immer die äussersten Extreme, — entweder übermässig stark, (so dass es beynahe das Ohr zu zerreissen droht) oder sehr schwach. Doch ist ihr leises Spiel (isolirt betrachtet) auf der Harfe lobenswerth, obgleich sie einer Müllner auch noch darin, des Ausdruckes wegen, nachstehen muss. Dem. Fischer sang ihre Cavatina von Generali, und eine Scene von Righini meisterhaft; nicht so Hr. Radichi, welcher eine Arie mit Recitativ von Paer, gänzlich wider seine Gewohnheit, schlecht vortrug. Der junge Moscheles trug seine Stimme bey Boieldieu's Duett auf dem Pianoforte mit vieler Delicatesse vor. Obgleich die ganze Composition nichts *Grosses* enthält, so erhielt sie doch Beyfall. —

Dessau, den 25sten Septbr. Der gestrige Tag war für uns und eine grosse Anzahl fremder Theilnehmer ein Tag der Freude, von welchem auch wenigstens Einiges in Ihren Annalen nicht fehlen darf.

Unser hochverehrter Herzog unternahm nämlich vor viertehalb Jahren den Bau einer neuen Kirche zu Wörlitz, setzte ihn, unter den ungünstigsten Ereignissen, muthig fort, bis

er ihn, ganz nach seiner Angabe, in diesem Sommer vollendet sah. Da diese Kirche auf dem Fundamente der alten erbauet wurde, so erhielt sie die Form eines Kreutzes. Der Styl, in welchem sie aufgeführt worden ist, ist gothisch, das Innere derselben einfach, edel, dem Zwecke entsprechend, das Aeussere geistreich und einladend geziert. Der ziemlich hohe Thurm gewährt in den Umgebungen von Wörlitz neue interessante Ansichten. Zum Einweihungs-Tage wählte der Herzog den 24 Septh., das Geburtsfest seiner Gemahlin, welche sich aber gegenwärtig, in Begleitung des Hrn. Legat. R. v. Matthisson, zu Zürich befindet. Sehr viele Fremde nahmen an diesem Feste Theil. Um 6 Uhr Morgens ward die Kirche geoffnet, und in wenig Zeit war sie angefüllt. Nach 9 Uhr erschien der Herzog mit der Frau Erbprinzessin und deren Kindern, in Begleitung vornehmer Fremden und des Dessauischen Adels. Die Orgel ertönte bey seinem Eintritt, und leitete zu einem Chore hin, den der Hr. Leg. Rath von Lehmann, als Componist und grosser Clavierspieler auch Ihren Lesern bekannt, zu diesem Zwecke verfertiget hatte. Das Theaterpersonale, einige Dilettantinnen aus Dessau, und die Herzogl. Capelle executirten den Chor, und der Componist begleitete ihn auf der Orgel. Der Character dieses Chores war feyerlich und gab eine schöne Einleitung zum Feste selbst. Die Predigt begann; ein *Agnus dei* von Naumann, mit untergelegtem deutschen Texte ging der Vorlesung des Predigt-Textes voran, und das Vater-Unser, von Klopstock und Schwenke, beschloss den Gottesdienst. Die Ausführung dieser Musikstücken ging mit Precision; nur ware eine genauere Abmessung des Stärkeren und Schwacheren im Gesange nöthig gewesen; diess Missverhältniss hatte aber daraus entstehen müssen, dass die Probe in Dessau und nicht in der Kirche zu Wörlitz selbst gehalten werden konnte. Die Orgel, welche durchaus die Chöre begleitete, und welche von dem Orgelbauer, Hrn. Zuberbier in Dessau, verfertiget worden ist, hat eine schöne Form, und wird auch ihrem innern Gehalt und Werth nach, als sehr gelungen betrachtet. Nach geendigtem Gottesdienst wurde, der Sitte gemäss, eine Taufhandlung gehalten; unser menschenfreundliche Herzog, die liebreiche Erbprinzessin und deren Hofdame, Fräulein von Loen, vertraten Pathenstellen. Diese Handlung, welche mit so schöner Würde, so andachtig und feyerlich begangen wurde, hatte etwas ungemein Rührendes. Gott erhalte unsern fürstlichen Menschenfreund, und beglücke jedes Volk oder Völkchen, das einen solchen zu verehren weiss, mit einem ähnlichen Gebieter! —

An demselben Tage gab man zu Dessau zum erstenmale: *Jacob und seine Söhne in Aegypten*, ein musikalisches Drama in drey Acten, aus dem Französischen, mit Musik von Mehül. (In Original: Joseph.) Durch das in Ihrer musikalischen Zeitung gegebene Urtheil über diese Oper (von Paris und München aus), so wie durch die Zubereitungen am hiesigen Orte selbst, aufmerksam gemacht, war die Erwartung ziemlich gespannt, was besonders bey einem Werke, das weit weniger auffallen, als sanft bewegen will, leicht hatte nachtheilig wirken können. Aber die Ausführung entsprach der Erwartung fast durchgangig. Und wenn es auch Manche gabe, die in einigen Musikstellen ungewohnte Harte der Modulationen u. dgl. oder nicht vollkommene Characteristik bemerken wollten *): so lässt sich doch wenigstens nicht widerstreiten, dass sie sehr viel Zartheit und Innigkeit des Gefühls enthalte. Vorzüglich beweisen diess die Nummern 2 im ersten, und 2 und 3 im

*) Anmerk. Sollte das letztere nicht vielleicht an einer zu wenig sorgsamen Uebersetzung liegen, oder an der Auffassung gewisser Charaktere und Situationen durch die Darstellenden? Wir kennen das Werk nur mit dem Originaltexte, und glauben eben in der scharfen, schulmässigen Charakterisirung Mehüls durch Musik, einen Hauptvorzug desselben zu finden. d. Redact.

2ten und 3ten Acte; auch findet man leicht, dass diejenigen Stellen, welche Härten enthalten, von dem Componisten (ob mit Recht oder Unrecht, will ich nicht entscheiden), absichtlich so verfasst worden sind, indem sie mit der Handlung stets analog zusammentreffen und diese nur recht scharf herausheben sollen. Bey Concertmusik würde diess allerdings zu tadeln seyn, aber die Oper ist ja eben kein Concert. Ausser den genannten Nummern zeichneten sich noch die Hymne der Israeliten und die Ouvertüre als sehr wirksam aus. Es scheint, dass man bey Besetzung dieser Oper hier mehr Rücksicht aufs Spiel, als auf den Gesang genommen habe, und das nicht mit Unrecht. Denn da es bey Ausführung dieses Werks gar keiner besondern Virtuosität im Singen bedurfte, da es, die allgemeinen Erfordernisse des Singens vorausgesetzt, hier nur darauf ankommt, dass alles, und der Gesang, mit Einsicht, Lebhaftigkeit und gehörigem Ausdruck gegeben werde: so war es für die Darstellung ein wahrer Gewinn, dass z. B. Hr. Thieme den vom Gewissen gequalten Simeon, und Hr. Frey den Patriarchen Jacob erhielt. Hatte letzterer beym Gebet nach dem Erwachen im 2ten Acte, mehr Innigkeit und sanfte Würde im Gesang gegeben, dann in die Rolle überhaupt mehr sichern Tact zu bringen sich bemüht, so würde seine Darstellung durchaus zu loben gewesen seyn. Besonders war auch Hrn. Freys ganze Gestalt (Maske) ganz wie sie seyn sollte, und erweckte schon allein in mehreren Momenten eine sanfte Rührung. Benjamin war Dem. Zeis, ein junges Mädchen, von der man, bey Schonung ihrer physischen Kraft und guter Bildung, etwas erwarten kann. Sie spielte mit Wahrheit und gutem Ausdruck; und das ersetzte auch manches, was ihrem Gesange allerdings noch mangelt. Hr. Bullinger, der den Joseph darstellte, übertraf sich selbst und jede Erwartung; besonders gelangen ihm die leidenschaftlichen Scenen. Er ärntete allgemeinen Beyfall, und gab den Beweis, dass, wenn er jede seiner Rollen nur halb mit der Sorgfalt und Liebe behandeln wolle, wie diese, er gewiss wieder interessanter dastehen und dem Publicum so werth werden müsste, als diess bisher nicht mehr war. Der Künstler, der nicht gleiche Anstrengung auf seine Rollen, sie seyen im Einzelnen wichtig oder nicht, verwendet, begehet eine Ungerechtigkeit an sich, und verliert nicht mit Unrecht die Achtung des Publicums. Die in Frankreich so berühmte, und wirklich treffliche Romanze des 1sten Acts, trug Hr. B. einfach und ungemein schön vor, erregte auch damit eine tiefe Wirkung im Auditorium. Naphtali (Hr. Jul. Miller) und Ruben, (Hr. Aue) so wie auch die andern, nicht sprechenden Brüder, waren, wie sie seyn sollten, um das Ganze durch eine fortwährende Theilnahme zu beleben, enger zu verbinden, und das Spiel der Hauptpersonen zu heben. Die Erkennungsscene Josephs, so wie die Scene im zweyten Act, wo Joseph seinen Vater im Zelte schlafend erblickt, vor ihm niederkniet, und seine Hand mit Thränen benetzt, sind die wirksamsten Momente, und gelangen rühmlich. Hr. Frank hatte den Utobal. — — Die Gesänge der Söhne Jacobs wurden mit Ausdruck und Unterscheidung gegeben; eben so die Chöre, die sonst nicht immer die vollkommene Sicherheit wie diessmal haben. Der geübte, thätige Sinn des Musikdirectors, Hrn. Jakobi, war hierin, so wie in der Leitung des Orchesters, das so vortheilhaft bekannt ist, sichtbar und wirkend. Da nun in dieser Vorstellung alle Mitglieder so thätig und zu Einem Zwecke hinarbeiteten, da sie alles egoistische Hervordrängen, alles Bestreben, sich im Einzelnen nur bemerkbar zu machen, entfernet hatten: so konnte dieselbe kaum anders, als die *gelungenste* des Dessauer Theaters werden. Möge die Gesellschaft immer diesen Willen beweisen: dann kann ihr die Achtung des Publicums nie entgehen. — Noch will ich nur mit wenigem erinnern, dass auf Anordnung und äussere Haltung des Ganzen alle mögliche Sorgfalt verwendet war.

Das Costüme war bis auf die geringste Kleinigkeit treu und würdig. Der Triumphzug im 2ten Acte, und die Tischgruppe von Jacob und seinen Söhnen, welche an das Abendmal von Leonardo da Vinci erinnerte, waren musterhaft.

Recension.

Allegri di bravura pour le Pianoforte, comp. par Weyse, (16 Suit. du Répert. des Clavicinist.) à Zurie chez J. G. Nägeli. (Pr. 8 Livr.)

Der erste Heft dieser Stücke ist bey seinem Erscheinen von einem andern Rec. mit gebührendem Lobe angezeigt und vornämlich von Seiten seines ästhetischen Werths gewürdiget worden. Der Musiker setzt hier nur Einiges hinzu: denn, was von jenem Hefte gesagt worden ist, gilt — wiewol die darin enthaltenen Stücke weniger lang gehalten und weniger schwer auszuführen sind — dennoch auch von diesem, bis auf die Vergleichung mit Handel, die Rec. nicht treffend genug findet. W. scheinet ihm allerdings Original, aber im Geiste der Zeit; und dieser Geist hat Aehnlichkeit mit Handels, in Absicht auf Vollstimmigkeit, Energie, und solide Haltung des einmal angenommenen Characters, was Empfindung und auch Arbeit anlangt: im andern ist er aber verschieden, und da ist diess W. und H. ebenfalls, übrigens aber dieser jenem im melodischen Theile der Kunst, und vorzüglich was Mannigfaltigkeit und Anmuth der Melodien anlangt, bey weitem überlegen.

In Kenntniss des Contrapuncts und in leichter Handhabung seiner Mittel, (besonders der gebräuchlichen,) zur festen Begründung, breiten und tiefen Ausführung, und Stetigkeit eines Satzes, tritt Hr. W. neben unsre besten Zeitgenossen unter den Claviercomponisten; in Einem Vorzug aber übertrifft er sie vielleicht alle — und eben in diesen setzt Rec. sein Eigenthümliches; nämlich in *Erweiterung der Perioden*, in dem, was man, um es dem Dilettanten bemerklich zu machen, langen Athem und volle, breite Brust nennen möchte. In so fern schreibt W. wie ein älterer deutscher, gelehrter, aber darum doch auch eleganter Rechtsgelehrter oder Historiker, im Gegensatz von einem französischen Redner oder Erzähler, welcher treibt und treibt, und all' Augenblicke einen Punct hat. Wahr ist es, dass jene Schreibart, vornämlich mit dieser verglichen, immer eine gewisse Schwere hat: aber Schwere ist noch nicht Schwerfälligkeit, obgleich sie von Oberflächlichen also genannt wird; und wenn der Componist, wie W. immer thut, dieser Form auch durch ernste, nachdrückliche Gedanken, so wie durch Fülle und Deutlichkeit in der Aufstellung derselben, zu entsprechen weiss: so muss man nicht wissen, was man will, oder nur das Tändelnde und Flüchtige wollen, wenn man damit nicht zufrieden ist. Doch würde es W.s Bravourstücken allerdings zum Vortheile gereichen, wenn er auch in die Gedanken *an sich*, mehr Anziehendes zu legen vermocht hätte; und dass ihn jene Erweiterungskunst zuweilen allzulange auf der Stelle festhalt, wol auch hin und wieder etwas trocken werden lässt, kann auch schwerlich geläugnet werden.

Uebrigens ist hier alles recht solide und kunstgemass geschrieben, was Einem sehr wohl thut. Leicht lässt sich so etwas für die Spieler nicht machen; wer aber das besitzt, was man jetzt grosses Spiel nennet, dem wird nichts hier eigentlich schwer.

Ueber die einzelnen Stücke will Rec. weiter nichts sagen, als dass er gewünscht hatte, W. wäre in dem letzten Satze, dem aus F moll, dem kraftig durchgreifenden Hauptgedanken treuer geblieben, und nicht so oft und so lange in Nebenideen ausgelaufen.

Das Werk verdient Achtung, und wird sie gewiss finden, wenn es den rechten Leuten zur Hand kömmt. Es ist schön gestochen.

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. . *N*o. *I.* 1809.

Anzeige.

Schillers Lied von der Glocke, durch Andreas Romberg in Musik gesetzt, schon öfters in Hamburger Concerten mit dem grössten Beyfall aufgeführt, ist bey N. Simrok in Bonn verlegt und in allen guten Musikhandlungen zu haben. Die Partitur zu 16 Franken, der Klavierauszug zu 6 Fr. und die Orchesterstimmen zu 9 Franken. Der Klavierauszug kann auch bey der Aufführung als ausgeschriebene Singstimme benutzt werden, und so kann dies schöne Meisterwerk zugleich aufgeführet werden. Zur Verständlichkeit der Zuhörer ist der Text, nach der Behandlung in der Musik, besonders abgedruckt, und wird für 2 Gr. verkauft.

Dies Werk ist bey Breitkopf und Härtel zu haben

in Partitur für	4 Thlr.	Sächs. Courant.
in Stimmen für	2 Thlr. 6 Gr.	—
im Klavierauszug	1 Thlr. 12 Gr.	—

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Beethoven, L. v. Sinfonie à grand Orchestre. N° 5. (C moll) 4 Thlr. 12 Gr.

— Sinfonie pastorale à gr. Orchestre. N° 6. (F dur) 4 Thlr. 12 Gr.

Pär, F. Ouverture de l'Opéra: les Mines de Pologne, à gr. Orch. 1 Thlr.

— Ouverture de l'Opéra: Numa Pompilius, à gr. Orchestre 1 Thlr.

Für das Pianoforte.

Beethoven, L. v. grande Sonate av. Violoncelle. Op. 69. 1 Thlr. 12 Gr.

— 2 Trios p. Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 70. N° 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— dº dº — 2. 2 Thlr.

— 5me Sinfonie, arrangée à 4 mains 2 Thlr. 12 Gr.

Beethoven, L. v. 8 Variations sur le Trio: (Tändeln und Scherzen) del' Op. Soliman, No. 10. 16 Gr.

Dussek, J. L. 3 Sonates progressives à 4 mains Op. 67. 1 Thlr. 8 Gr.

— Notturno p. Pianoforte et Violon, avec un Cor ad libitum. Op. 68. 1 Thlr.

Fischer, M. G. Sonate à 4 mains. Op. 12. 1 Thlr. 12 Gr.

Gyrowetz, A. Ouverture de l'Op. Agnes Sorel. 8 Gr.

Nözel, C. F. Sammlung v. Schottischen Anglaisen, Walzern u. Anglaisen f. d. Klavier. 14 Gr.

— Sammlung von 6 Montferino's, Quadrillen, Ecossaisen, Walzern und Mossurischen Tänzen f. d. Pforte mit Begleit. einer Flöte und Violine. 16 Gr.

Righini, V. Ouverture de Tigranes. 8 Gr.

Steibelt, D. 6 Sonates doigtées d'une difficulté graduée. Liv. 1. 1 Thlr.

— dº dº — 2. 1 Thlr. 12 Gr.

— grande Sonate p. le Pianoforte av. accomp. de Violon obligé. Op. 79. 12 Gr.

— grande Sonate av. Violon obligé. Op. 80. 16 Gr.

— grande Sonate av. Violon oblige. Op. 81. 1 Thlr.

— Fantaisie av. 9 Variations sur une Walse Russe. 16 Gr.

— Methode de Piano, ou l'art d'enseigner cet Instrument. (Französisch und Deutsch). 2 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 12 Exercices tirés de la methode de Piano. 1 Thlr. 12 Gr.

Sterkel, Trio av. Viol. et Violoncelle. Op. 47. 1 Thlr.

Danzi, F. 8 Volkslieder von Schubert mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

Haydn, J. Motetto Insanae et vanae curae. (Des Staubes eitle Sorgen.) Partitur. 1 Thlr.

Reichardt, J. F. Göthe's Lieder, Oden und Romanzen etc. mit Begleitung des Pianoforte, in 3 Heften. 5 Thlr.

Reiner, E. S. 6 Gesänge mit Begleitung der Guitarre. Op. 11. 12 Gr.

Righini, V. Tigranes, Oper, mit italien. und deutschem Texte, im Klavierauszuge von M. G. Fischer. 3 Thlr.

Schneider, Friedr. 12 dreystimmige Gesänge für 2 Tenöre und Bass. 16 Gr.

Schreiber, D. Chr. 12 Balladen u. Lieder für Gesang und Pianoforte. Op. 3. 20 Gr.

Sutor, Lieder für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. 16 Gr.

Winter, P. Timoteo, die Macht der Töne, (nach Dryden's Alexanders-Fest) Kantate, m. ital. u. deutschem Texte. Partitur 6 Thlr.

Dressler, R. 3 Duos concertans p. 2 Flutes. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Haydn, J. Sinfonien in Partitur. No 4. 1 Thlr. 8 Gr.

Hugot, A. 3me Concerto p. la Flute (E moll.) 1 Thlr.

Darmann, J. F. 3 Duos faciles pour 2 Violons à l'usage des commençans. Op. 15. 16 Gr.

— 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 16. 20 Gr.

— 3 Duos p. 2 Violons. Op. 17. 1 Thlr.

Riotte, P. J. 12 Pièces p. 2 Cors. 12 Gr.

Kreutzer, R. Portrait. 8 Gr.

Mehul, dº 8 Gr.

Neue Musikalen von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Reymann, P. C. Sonate p. la Harpe à crochets av. accomp. d'une Flute obligee Op. 11. 12 Gr.

— dº dº Op. 12. 12 Gr.

— Thême varié p. la Harpe à crochets av. acc. d'un Violon obligé. Op. 13. 12 Gr.

— Sonate p. la Harpe à crochets av. accomp. d'un Violon. Op. 14. 12 Gr.

— Sonate p. dº dº Op. 15. 12 Gr.

— Thême varié p. la Harpe à crochets av. accomp. d'un Violon obligé. Op. 16. 12 Gr.

— dº dº Op. 17. 12 Gr.

Riotte, P. J. 6 Walses à gr. Orchestre. 20 Gr.

Stumpf, J. 6 Entr' actes concertans à gr. Orchestre Liv. 3. 2 Thlr.

Bethoven, Sinfonie arr. p. 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes et 2 Cors, par C. F. Ebers. (C dur.) 1 Thlr. 20 Gr.

— dº dº (D dur.) 1 Thlr. 20 Gr.

Krommer, Sinfonie arr. p. 2 Violons, 2 Altos, Basse, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes et 2 Cors p. C. F. Ebers. (D dur.) 1 Thlr. 20 Gr.

Berliner Tänze für 2 Violinen. No. 1. 5 Gr.

Bohrer, Ant. Concerto à Violon princip. av. Orchestre. Op. 9. (E moll.) 2 Thlr.

Kreutzer, R. 8me Concerto p. le Violon. (D moll.) 2 Thlr.

Pleyel, J. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 46. 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Andr. gr. Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 23. 1 Thlr. 12 Gr.

Lafont, C. P. 3me Concerto à Violon princip. 2 Thl. 8 Gr.

Dumonchy, N. P. 3 Duos conc. p. 2 Violons. Liv. 1. 1 Thlr. 21 Gr.

Bruni, 3 Duos p. 2 Violons. Op. 23. Livr. 1. 2. à 1 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten October. Nº. 4. 1809.

Bemerkungen beym Lesen selten gewordener, alter und neuer Schriften über Musik.

(Fortsetzung.)

Orgel.

Ueber den Ursprung und die älteste Geschichte der *Orgel* hat man bekanntlich sehr viele und zum Theil sehr weitläufige Untersuchungen, welche sämmtlich von *Forkel* mit grosser Sorgfalt und Genauigkeit benutzt worden sind. Was das Allgemeine betrifft, so gehen daraus wenigstens folgende drey Puncte als ganz gewiss hervor:

1) Die vielen Verwirrungen und Widersprüche in der frühesten Geschichte der Orgel beruhen fast sämmtlich darauf, dass man sich an das blosse Wort (Organum) hielt, und nun die vielerley Instrumente, welche damit bezeichnet wurden, vermengte oder verwechselte, oder auch den unbestimmten Gebrauch desselben für musikalisches Instrument überhaupt auf diess einzelne deutete.

2) Was wir heut zu Tage vorzugsweise Orgel nennen, finden wir nicht eher, (und freylich in grosser Unvollkommenheit) als um die Zeiten Carls des Grossen im abendländischen Kaiserthume. Die Erfindung war aber nicht dort gemacht, sondern im morgenländischen Reiche, wo wir keine Quellen darüber besitzen, und von wo aus sie durch Griechen herübergebracht wurde. Fortgebildet wurde sie von allen cultivirten Nationen; bey weitem am meisten aber, ja über allen Vergleich mit den andern, durch die Deutschen.

5) Ein Hauptvorzug, und geraume Zeit ein characteristisches Merkmal der deutschen Orgeln, war das *Pedal*, das der deutsche Meister *Bernhard* 1480. erfand; und ein characteristisches Merkmal fast aller englischen Orgeln war, und ist noch jetzt, dass sie kein Pedal haben — was um so seltsamer ist, da durch dasselbe bekanntlich die Orgel erst ihre Kraft, Gravität und Widerhaltigkeit bekömmt, Eigenschaften, die sonst dem Character der Engländer noch mehr, als jeder andern Nation zusagen müssten.

Alte Kritik.

In welchem hohen Grade sich die ganze Ansicht der Musik überhaupt, und der Geschmack und das öffentliche Urtheil über die Productionen derselben im Einzelnen, seit etwa dreyssig Jahren in Deutschland gereiniget, erhöhet und gebildet habe — und zwar eben sowol dadurch, dass Gelehrte von Geist sich mehr um Musik, als dadurch, dass Musiker von Geist sich mehr um Wissenschaften bekümmert haben — davon mögen, statt hundert Beweisen, die gegeben werden könnten, nur zwey ganz kurze und lächerliche aus öffentlichen Blättern gegeben werden.

Noch im Jahr 1781. enthielt die Frankfurter Oberpostamts-Zeitung wörtlich folgenden Artikel aus Wittenberg in Sachsen, folglich obendrein aus einer Universität:

„Diese letztverwichene Ostern und Pfingsten hat der Herr Musikdirector *Gast* zwey vortreffliche Cantaten in der Schlosskirche

von seiner Arbeit aufgeführt. In dem Osterstücke hatte er diese Worte: *Er starb:* mit der Septima diminuta, 6ta und 5ta minor, sehr beweglich, und im Gegentheil die Worte: *Er lebt,* mit lebhaften, muntern Gedanken sehr herrlich ausgedrückt; und in dem Pfingststücke hatte selbiger in einer obligaten Orgelarie die *Nachtigall, so viel als möglich nachgeahmt.*" —

Im Jahr 1783. empfahl der Bayreuther Zeitungsschreiber den bekannten, reisenden Violinspieler *Scheller,* der in Bayreuth Concert geben wollte, unter andern mit folgenden Worten: „Er spielt über alles natürlich *das alte Weib, wie sie zankt, und vor Zorn singt;* auch *weint er sehr natürlich etc.*"

Verwandte.

Auf Abstammung zu halten, auch ohne alle politische und bürgerliche — ja eigentlich ohne jede besondere Absicht, scheint tief in unserm Wesen gegründet zu seyn; und zwar vornämlich in der Beziehung, dass wir wünschen, Edles möge auch immer von Edlem entsprossen seyn. Es ist das gewiss nicht der allgemeine Wunsch der Humanität, es möge jeder vorzügliche Mensch auch in günstigen Verhältnissen leben: es lässt uns ja alle ziemlich gleichgültig, ob solch ein Mensch reicher, vornehmer Abkunft u. dergl. sey oder nicht; im Gegentheil, es thut uns wohl, wenn das nicht ist, indem wir hernach den Gedanken: was er ist, ist er durch sich selbst und mit Kampf gegen die Verhältnisse — mit hinzutragen und so das schöne Bild vollenden. Es muss also hier ein anderer Grund vorhanden seyn, der wenigstens nicht nahe genug liegen möchte, um bey dieser Gelegenheit aufgesucht zu werden: die Sache selbst aber scheint mir unwidersprechlich, und eben jetzt mache ich an mir selbst die Erfahrung davon aufs neue, indem ich lese, dass der vortreffliche *Allegri,* der jedem Freunde der Musik zum wenigsten durch sein unsterbliches Werk, das *Miserere,* das in Rom am Charfreytage gesungen wird, bekannt ist — dass dieser Künstler von dem grossen, weltberühmten Maler, *Correggio,* abstammt.

Ein zweyter Wunsch der Humanität, der keiner Erläuterung bedarf, und dessen jede nicht ganz verwahrlosete Menschenbrust sich tausendmal im Leben bewusst wird, ist der: es möchte jeder grosse Mann auch ein reiner, tugendhafter, edler Mensch seyn. Auch dieser Wunsch ward durch jene beyden, nahe verwandten Künstler erfüllt.

Notirungs - Maschine.

In *Forkel's* Almanach von 1782 findet sich folgende Nachricht von einer Erfindung, die wichtig genug ist, um wieder in Anregung gebracht zu werden, selbst wenn dadurch auch kein Fähiger, wie doch zu wünschen wäre, bewogen werden sollte, sie nochmals wiederherzustellen.

Im Jahr 1752 ungefähr, erzählt Forkel, erfand ein Bürgermeister zu Einbeck, Namens *Unger,* eine Maschine, vermittelst welcher sich von selbst alles aufzeichnet, was man auf einem Clavierinstrumente, an welchem eine solche Maschine angebracht ist, phantasirt. Es werden nämlich mehrere Bogen Papier zusammengeleimt und auf eine Welle gerollt, von der sie sich alsdann während dem Spielen ab, und auf eine andere Welle wikkeln; hierdurch drücken sich zwar keine Noten, doch aber, durch Hülfe angebrachter Bleystifte, Striche ab, die länger und kurzer werden, je nachdem man lange oder kurze Töne spielt. Die fünf Linien, worauf sonst die Noten geschrieben werden, drücken sich ebenfalls ab. Sogar soll durch eine später hinzugekommene Maschine auch der Tact be-

merkt werden. Wenn man ausgespielt hat, so rollt man das Papier von der Welle ab, und bringt das darauf Befindliche ins Reine. Herr Unger selbst aber brachte seine Erfindung nicht zur Ausführung. Er machte sie blos bekannt, mit dem Erbieten, solche, gegen nicht erhebliche Kosten, an einem Clavierinstrument anzubringen. Herr *Hohlfeld* in Berlin war der erste, der eine solche Maschine wirklich verfertigte, und sie zu einer solchen Vollkommenheit brachte, dass ein grosser Meister, der den Versuch damit auf einem Claviere machte, versichert hat, es sey nichts in der Musik, was sie nicht aufzeichnen könne, ausgenommen das tempo rubato.

Herr Unger selbst hat eine weitläufige Beschreibung seiner Erfindung öffentlich bekannt gemacht.

Die Maschine aber, so wie sie von Hohlfeld verfertigt worden, hat man vernachlässigt und bey Seite geworfen. Sie hat lange in dem der Berlinischen Academie zuständigen Hause gestanden. Endlich kam in diesem Hause Feuer aus, wobey dieses sinnreiche Kunststück verbrannt, und nachher nicht wieder gemacht worden ist.

Das Schild.

In Italien war eine Zeit hindurch das schandliche, ekelhafte Castriren so zur Gewohnheit des Tages geworden, dass die meisten Städte öffentliche Boutiquen hielten, wo man die Operation verrichtete und auch öffentlich ankündigte. Denn, wie in Italien alles, so hatte auch diess Gewerbe sein Schild, wo es dem Publicum angepriesen ward. Ein Reisender schrieb vom Schild einer solchen Boutique in Ravenna folgende Ueberschrift ab: *Qui si castra ad un prezzo ragionevole.*

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Paris, den 6 October. Der Sommer ist allen Theatern ungünstig. Die Schauspiele der Natur sind lockender und mehr für Jedermann, als die Schauspiele der Kunst: so fliehet denn, besonders in grossen Städten, alles jenen zu, wenn sie ihre schönsten Scenen darbieten. Darum leisten denn auch unsere Theater in dieser Jahreszeit sehr wenig. Das Theater *Feydeau* war geschlossen; die *grosse Oper* hat nur Wiederholungen alter Stücke gegeben; das *Odeum* (italien. komische Oper) hat allein den Muth gehabt, der Jahreszeit zu trotzen. Hier hat man zwey Stücke gegeben, welche auf dieser Bühne noch neu waren: die *Müllerin* von Paisiello, und *Dorinens Hochzeit* von Sarti. Beyde gewährten Vergnügen; und besonders leisteten die ersten Sängerinnen alles ihnen mögliche, sie zu heben und zu halten. Mad. *Basilli* war lange Zeit allein im Besitz vorzüglicher Gunst des Publicums; man nannte sie ein wohlthätiges Gestirn, welches den Saal erleuchte, während der düstern Einöde am Theaterhimmel u. dgl.; aber seit einigen Monaten ist ein neues *Gestirn* aufgegangen, das jenem seinen Glanz streitig macht. Es heisst: Mad. *Festa*. Diese trat zuerst als *Müllerin* mit grossem Glück auf, und wusste sich durch ihre Kunst eine Menge Verehrer zu verschaffen. Mad. Basilli, welche sich eine Weile zurückgezogen hatte, ihrer Rivalin und deren Verehrern Raum zu lassen und dann mit desto mehr Erfolg wieder zu erscheinen, machte das Glück jener Sarti'schen Oper. So entstand ein kleiner Streit, wobey das Publicum auf jeden Fall gewann. Dorinens Hochzeit ist ausser Paris und Italien noch zu wenig bekannt, als dass ich nicht bey ihr verweilen sollte.

Das Gedicht gleicht dem, der meisten andern Opern der Italiener; das heisst, es hat wenig Spuren von gesundem Menschenverstand. In Italien gehet man nun einmal,

wie bekannt, ins Theater, blos um einige Musikstücke zu hören, und würde es dem Dichter wenig Dank wissen, wenn er ein gut erfundenes und verständig zusammenhängendes Gedicht geliefert hätte. Es ist genug, wenn er der ersten Sängerin Gelegenheit schaft, mit einer grossen Arie, einer artigen Cavatine, und einer hervorstechenden Partie in einigen Ensemblestücken hervorzutreten, und dass sein Werk ein langes, möglichst mannigfaltiges Finale hat. Wie es um alles Uebrige stehe, ist gleichgültig. Die Italiener, welche aus ihren Logen und in denselben schon selbst ihr Schauspiel geben und empfangen, indem sie da Gesellschaft halten, oft auch ein Spielchen machen, essen und trinken, haben weder Zeit noch Lust dem Gange des Stücks zu folgen. Auf das gewöhnliche, (nicht mit der Hauptarie u. dgl. verbundene,) meistens ganz vernachlässigte Recitativ hört Niemand. Nur wenn eins jener Hauptstücke anfängt, unterbricht alles seine Zerstreuung oder Geschäftigkeit; alles ist Stille, ist gespannte Aufmerksamkeit. Das ist denn auch der Grund jener auffallenden Ungleichheit in der Composition italien. Opern; der Grund, warum man z. B. unmittelbar neben einer sehr schönen Arie ein Stück findet, das noch unter dem Mittelmässigen stehet. Das alles ist nun auch der Fall mit Sarti's Dorine. Ein Duett, ein Quartett und ein Finale ausgenommen, ist alles alltäglich, oder gar schlecht. Man hat hier damit nachhelfen wollen, dass man mehrere Stücke, die nicht zu dieser Oper gehören, eingelegt hat, z. B. sogar eine Polonaise aus einem Viotti'schen Concerte: es hat aber nicht gelingen wollen; und freylich sind Passagen u. dgl., die sich auf der Violin sehr gut ausnehmen, darum nicht auch gut für den Gesang. Auch brachte sie Hr. Gascia, der erste Sänger, nicht besser heraus, als ein Schuler auf der Violin. Das Duett im ersten Act muss gewöhnlich zweymal gesungen werden; in ihm kann auch vornämlich Mad. Basilli alle ihre Vorzüge, und besonders die Gewandtheit ihrer Kehle zeigen.

Diese Sängerin nun besitzt — zwar nicht eine grosse, durchgreifende Stimme, aber einen sehr weiten Umfang derselben. Sie singt ohne Anstrengung bis ins dreygestrichene D und E. Es ist unmöglich, sich einen Begriff davon zu machen, wie in sich vollendet sie das giebt, was sie mit Sorgfalt vorträgt. Sie kann eine Viertelstunde lang die schwierigsten Sätze und Passagen singen, ohne dass auch nur eine einzige Note falsch, ja nur undeutlich und wankend würde. Besonders ist die Bravour-Arie ihr Triumph. Ihre Läufe, auf- und abwärts, sind so nett, wie auf einer Flöte gespielt. Desto mehr ist es Schade, dass Mad. B. ohne Wärme und Ausdruck singt. Alle Züge ihres Gesanges haben die nämliche Farbe, und ihre Seele nimmt nicht im geringsten an dem Theil, was sie aussagt. Daher muss man ihren Gesang monoton finden, wenn man sie öfter, oder auch nur mehrere Stücke von ihr hört. Sie muss Beyfall erregen, aber nicht Enthusiasmus. Das ist ein grosser, es ist aber auch der einzige Tadel, zu dem man durch sie, als Sängerin, veranlasst wird. Uebrigens stehet sie so hoch über allen jetzt berühmten *französischen* Sängerinnen, dass verständiger Weise nicht einmal ein Vergleich Statt findet. Sie hat noch den grossen Vortheil, an den besten Schauspieler dieses Theaters verheirathet zu seyn, und kann mithin die grösste Sorgfalt auf das Studium des Ensemble verwenden. Hr. Basilli besitzt eine schöne Tenorstimme, sie hat aber zu wenig Einnehmendes. So ist er zwar kein vorzüglicher Sänger; aber durch gute Methode im Gesang, und vornämlich durch Lebhaftigkeit im Spiel und durch Heiterkeit aller jener Buffonerien, welche die komische Oper erlaubt, trägt er sehr vieles zur Haltung und Belebung des Ganzen bey.

Das Orchester des Odeums ist eben jetzt das beste in Paris, und ich glaube, das beste

in ganz Europa. Es wird durch den ersten Violinisten, Hrn. Grasset, angeführt; denselben, der schon das *Concert de Clézy* anführete, wo man zuerst Mozartsche, und so viele Haydnsche Musik gab, die damals noch sehr wenig in Frankreich bekannt war. Als Hr. Grasset zur Direction der komischen Oper berufen ward, nahm er dieselbe nur unter der Bedingung an, sie von Grund aus reformiren zu dürfen. Seit seiner Anstellung hat er namentlich auch die vorzüglichsten Blasinstrumentisten angestellt; und da die Gesellschaft wöchentlich nur zweymal spielt, so bestimmte er die Tage, wo weder grosse Oper, noch Hoftheater ist, wodurch er in den Stand kam, unter den besten Künstlern auch jener beyden Orchester die wahlen zu können, welche er brauchte. So ist es ihm möglich geworden, hier wirklich die herrlichsten und ausgebildetsten Talente in ganz Paris zusammenzustellen. Wenn man das weiss, wird man mein obiges Lob nicht übertrieben finden.

Von Sängerinnen dieses Theaters kann und muss die Rede seyn, aber Sänger, im vollgültigen Sinne des Worts, besitzt es jetzt noch gar nicht. Ueberhaupt werden diese von Zeit zu Zeit seltner: und ich fürchte, die ganze Gattung stirbt allmählig aus, wie die Gattung der Phönixe. Seit einigen Tagen hat Hr. Guglielmi debütirt. Die Furchtsamkeit, welche er beym ersten Auftreten noch nicht hat besiegen können, lässt aber noch kein Urtheil über seine Kräfte zu; sie schienen jedoch schwach zu seyn. Indessen bemerkte man an einzelnen Zügen eine gute Methode. Ich werde ein andermal von ihm und Mad. Festa sprechen. —

Seit einigen Tagen hat man auf dem Theater *Feydeau* (der französischen komischen Oper) ein neues Stück gegeben: *la Dupe de son art ou les deux amants*. Es würde schwer fallen, noch eine Oper zu nennen, worin sich ein so schlechtes Gedicht mit solch einer schlechten Musik vereinigte. Sie fiel ganzlich, und das Publicum pfiff sie unerbittlich zu Grabe. Ueberhaupt sind die Neuigkeiten dieses Theaters seit einigen Jahren sehr mittelmässig, wo nicht gar schlecht, und zwar was Gedichte und was Musik betrifft. Scheint es doch überhaupt, als ob es in unserm Zeitalter überaus schwer sey, etwas wirklich Neues in der dramatischen Kunst zu erfinden, und als ob das Neue der Charactere, der Situationen und der Handlung nur in der Wirklichkeit angetroffen werden sollte! Vergleicht man, was von allen Nationen, wenigstens so weit man ihre Producte hier kennen lernen kann, seit geraumer Zeit im dramatischen Fache geleistet worden ist: so ist ihnen entweder ein nur sehr massiger Werth beyzumessen, oder sie zeigen die Nachahmung der Alten, oder Shakspeare's, Schillers, Racine's, Molière's etc. Dabey ist nun keine Nation mehr zu beklagen, als eben die französische; schon von Seiten des immer regen Bedürfnisses von Neuheit und Wechsel, und der Unbeständigkeit in ihrem Geschmack.

Das Theater Feydeau besitzt übrigens die beyden besten französischen Sänger. Hr. *Elléviou*, erster Liebhaber, verbindet mit einer schönen Stimme eine, für sein Fach, sehr vortheilhafte Bildung. Er hat eigentlich selbst alle die Rollen junger, liebenswürdiger Officiere, die man so oft in den neuen franz. Stücken findet, geschaffen. Er spielt diese ganz vortrefflich. Hr. *Martin* zeichnet sich in Bedienteurollen aus. Er besitzt mehr Umfang der Stimme, als Ellév., und eine so grosse Gelaufigkeit der Kehle, dass er, dieser zu Gefallen, seine Arien oft mit Noten und Figuren bis zum Unkenntlichen verziert. Der berühmte Grétry ging vor einiger Zeit ins Theater, als man eine seiner Opern gab. Ein Bekannter traf ihn: „Aha, werden Sie auch einmal Ihre Composition hören?“ Nein, sagte

Grétry, sondern die des Hr. Martin. Es ist freylich schlimm, wenn sichs die Sänger in den Kopf setzen, es besser machen zu wollen, als die Componisten: und selten glückt es. Dessen ungeachtet ist Hr. M. in seinem Fach und in dieser seiner Manier einzig. Die Sangerinnen sind nicht eben so gut; man merkt hier unsern allgemeinen Mangel.

Die *grosse Oper* kündigt noch immerfort an: *Fernand Cortez.* Die Musik ist von Spontini, dem Componisten der *Vestalin.* Diese Vestalin ist so eben, als eines der Werke, welche in den letzten zehn Jahren den meisten Beyfall gefunden haben, gekrönet worden: das bringt dem Dichter und dem Componisten, jedem einen Lorberkranz und die Summe von 10,000 Livr. — Alle Componisten, welche grosses und schnelles Glück machen wollen, müssen für die grosse Oper schreiben. Vielleicht liesest man die bestimmte Angabe von dem, was jetzt ein Kunstwerk auf diesem Theater einträgt, in Ihren Blattern nicht ungern.

Für eine Oper von drey Acten erhalt der Componist jeden Abend, wo man sie giebt, 500 Livres. Halt sich nun das Werk bis zur vierzigsten Vorstellung, so bekömmt er noch 1200 Livr. als Geschenk; und nun erhalt er selbst, wenn er leben bleibt, oder seine Erben nach seinem Tode, zehn Jahre lang, für jede Vorstellung 150 Livr. Weiter! Hat das Werk Glück gemacht, so verkauft der Componist seine Partitur, und erhalt dafür acht- bis zehntausend Livr.; und seine Majestat, der Kaiser, der jede Gelegenheit zu vorzüglichen Leistungen in den Künsten aufzufeuern benutzt, giebt fast allezeit ein Geschenk von einer Tabatiere mit sechs- oder achttausend Livres. Ist nun die Partitur gestochen, und wollen die Theater der andern Stadte durch den ganzen weiten Umfang des französischen Reichs die Oper aufführen: so sind sie dem Verfasser ebenfalls eine Belohnung zu geben schuldig. Diese Belohnung ist nach dem Verhaltniss ihrer Einnahmen bestimmt. Ueberdiess krönet man alle zehn Jahre das Werk, welches innerhalb dieser Zeit vom Publicum am günstigsten aufgenommen worden ist und die starksten Einnahmen gebracht hat. Dieser Vorzug tragt dann wieder 10,000 Livr. ein.

Jetzt lassen Sie uns zusammenstellen, was eine grosse Oper bey ihrer vierzigsten Vorstellung getragen hat und tragt:

Jede Vorstellung	300 Livr.,	macht	12,000.
Geschenk vom Theater	—	—	1200.
Verkauf der Partitur	—	—	10,000.
Geschenk des Kaisers	—	—	8000.
			31,200 Livr.

Hierbey sind nun noch nicht, der Ertrag von den andern Theatern, und die Belohnung der Krönung nach zehn Jahren. Ja sogar, nach der vierzigsten Vorstellung machen die 150 Livr. für jede der folgenden, eine fortlaufende, grosse Einnahme: denn wir haben Werke, welche noch bey Lebzeiten des Verfassers über dreyhundertmal gegeben worden sind — wie Grétry's *Caravane.* Der Dichter hat nun durchgangig *dieselben Vortheile,* wie der Componist.

Das ist denn die Kehrseite der Medaille; diess aber die Rückseite! Wenn ein Werk nicht gefallt und man es folglich nicht öfter, als zwey- oder dreymal giebt: so bekömmt der Verf. nichts, als die 500 Livr. für jeden Abend; die Partitur kauft niemand; alle jene Belohnungen, Geschenke und Preise sind dahin: denn von dem Tage an, wo man es nicht mehr giebt, ist keine Rede weiter davon. Unbemerkt werden Sie hierbey auch nicht lassen, dass so alles Glück und alle Entscheidung an das Urtheil der gemischten Menge geknüpft ist; was bey den Verhaltnissen der Theaterwelt in neuerer Zeit nothig seyn mag, aber für die höhern Fortschritte der Kunst stets bedenklich, und öfters vielleicht gefahrlich werden muss. —

Dass Ihr achtungswürdiger Landsmann, Hr. Prof. *Chladni*, noch hier verweilet, auf Befehl des Kaisers seine Akustik, unter dem Beystand einiger unsrer Gelehrten, übersetzt, und den Druck des Werks dirigirt, wissen Sie wol schon. Er wird manches in der franz. Ausgabe berichtigen, manche Zusätze beybringen, manches abkürzen, neue Kupfertafeln neben den alten liefern etc. Der Kaiser hat ihm selbst erlaubt, das Werk ihm zu widmen und persönlich zu überreichen. — —

Leipzig. In den letzten Wochen, seit Anfang unsrer Winterconcerte, haben wir folgende *fremde Virtuosen* gehört.

Hr. *Crälius*, königl. schwedischer Kammersänger, der schon vor seinem Aufenthalt in Italien uns durch seine schöne Tenorstimme und seine grosse Kunstfertigkeit mehrmals erfreuet hatte, sang in verschiedenen Concerten mit ausgezeichnetem und vollkommen verdienten Beyfall. Den Kunstverständigen gewahrte er dabey noch das besondere Vergnügen, zu bemerken, wie sich sein Geschmack in jenem Lande des Gesanges erweitert und veredelt, und seine Methode sicher gestellt und vollendet habe. Jetzt sucht er nicht mehr durch Besiegung auffallender Schwierigkeiten und Wagstücke Verwunderung zu erregen, sondern durch Vollendung dessen, was er leistet, und schönen Ausdruck, eines edlern Wohlgefallens sicher zu seyn. Sein Vortrag der Arie, des Duetts etc. ist so rühmenswürdig, als wir ihn selten an vorzüglichen Sängern hier gehört haben; aber seinem Recitativ müssen wir doch noch den Vorzug geben. Bey aller Einfalt weiss er in dieses einen Character — und in jedes einzelne den rechten — zu legen; jeder guten Wendung des Dichters und des Componisten so vollkommen ihr Recht zu geben; auch jede Sylbe so bestimmt und deutlich, selbst in weiter Entfernung, vernehmen zu lassen — wie wir diess alles kaum jemals an einem Sänger gehört zu haben uns erinnern. Dass er, auch ausser seiner Kunst, ein sehr gebildeter, anspruchsloser, gefälliger, durchaus achtungswürdiger Mann ist, möge ebenfalls nicht unerwähnt bleiben.

In einem Concerte für vier obligate Fagotte von Kummer, trugen die Hrn. *Kummer* und *Heuemann* aus Dresden, die ersten Partien vor, und bewahrten ihren Ruf, als sehr fertige, sichere und geübte Spieler, von neuem. Auch unsere beyden Fagottisten, Hr. *Hartmann* u. Hr. *Fuchs*, blieben nicht zurück. An jenem hat unser Orchester eine neue, und vortheilhafte Acquisition gemacht; wir dürfen in diesem jungen Manne von Talent und rühmlichem Fleiss einen schätzbaren Virtuosen erwarten. Das ganze Stück machte besonders in den cantabeln, vierstimmig behandelten Sätzen einen vortheilhaften Eindruck.

Der junge *Klengel*, Bruder unsers beliebten Tenoristen, ein Knabe von etwa vierzehn Jahren, spielte Rode's schönes Concert aus A moll. Er besitzt schon beträchtliche Fertigkeit und Sicherheit, zeigt auch, dass er mit Seele werde spielen lernen: Kraft und hinlängliche Bestimmtheit des Vortrags lassen sich in seinen Jahren noch nicht fordern. Er fand ebenfalls Beyfall.

Endlich machte uns Hr. Concertm. *Spohr* aus Gotha, mit seiner Gattin, das Vergnügen, einen ganzen Abend mehrere seiner neuesten Compositionen, und ihn auf der Violin, so wie seine Gattin auf der Harfe, zu hören. Wir haben über diesen *wahren* Künstler und seine treffliche Gefährtin schon früher ausführlich und bestimmt gesprochen, und können hier kurz seyn. Beyde haben während der Zeit, als wir sie nicht gehört, noch zum Bewundern grosse Fortschritte gemacht, sowol in Fähigkeit, noch mehrere Mittel ihrer Kunst in die Gewalt zu bekommen, als auch, dieselben zu den würdigsten, schönsten Zwek-

ken zu verwenden. Und haben die Compositionen dieses Meisters sonst, hier und allerwärts, ungetheilten Beyfall gefunden: so kann es den neuesten, welche wir jetzt hörten, noch weniger daran fehlen. In das Einzelne derselben einzugehen, wollen wir diesmal Andern überlassen, welche hierzu um so leichter Gelegenheit finden werden, da das treffliche Paar auf einer Reise nach St. Petersburg begriffen ist.

Hanau. Am 11 July dieses Jahrs starb hier *Joseph Carl Rodewald*, Concertmeister bey Sr. Durchlaucht, dem Kurprinzen von Hessen. Er wurde am 11ten März 1735. in dem Dorfe Seitsch bey Grosglogau, wo sein Vater Erb- und Gerichtsschultheiss war, geboren, kam im Jahr 1763 als Kammermusicus an den Hof zu Cassel, und wurde 1788 daselbst zum Concertmeister ernannt. Neben andern Compositionen hatte ihn vorzüglich sein *Stabat Mater* dem musicalischen Publicum bemerkenswerth und interessant gemacht. Als Mensch und Staatsbürger zeichneten ihn Gutherzigkeit und echte deutsche Biederkeit aus *).

K o p p,
Hofgerichtsadvocat.

Kurze Anzeige.

Heldengesänge aus der Oper Tigranes von V. Righini. Mit italien. u. deutschem Texte. Für d. Pianoforte ausgezogen v. M. G. Fischer. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 5 Thlr.)

Des trefflichen Righini Tigranes ist als eine seiner reichhaltigsten Opern, besonders was eigentlichen Gesang betrifft, berühmt genug. Ausser der Ouverture, bekanntlich einem Lieblingsstück jedes guten Orchesters und gebildeten Auditoriums, werden nun hier eilf, grosse oder kleinere Arien, ein lang ausgeführtes Duett, das bekannte treffliche Terzett: Schiere dov'è Pompeo? und zwey Scenen gegeben. Diese Auswahl, die vorzüglich zu rühmende Weise R.s, für die Singstimmen zu schreiben, und seine bey vieler Mannigfaltigkeit, doch ziemlich einfache Begleitung, eignen die Sammlung zu einer vorzüglich angenehmen Unterhaltung nicht ungeübter Sängerinnen und Sänger beym Pianoforte. Der deutsche Text, von Chr. Schreiber, ist nicht eigentliche Uebersetzung, sondern fasset gewöhnlich nur das Allgemeine des Originals auf, und bildet daraus etwas für sich Bestehendes, das meistens gelungen genannt werden kann. Der Auszug ist sehr sorgfältig, kunstverständig und angemessen verfasst, wie man das vom Hrn. Musikdirector Fischer in Erfurt erwarten wird. Der Druck ist gut.

---

*) Anmerk. Etwas Mehreres über diesen achtungswürdigen und gelehrten Künstler findet man in Gerbers Tonkünstler-Lexicon.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1ten November. Nº. 5. 1809.

Bemerkungen beym Lesen selten gewordener, alter und neuer Schriften über Musik.

(Fortsetzung.)

Matthesson.

Einige Kern- und Kraftstellen des alten ehrlichen *Mattheſſon*, der für Musik und seine Tage ungefähr das war, oder wenigstens zu seyn strebte, was *Voss* für die Dichtkunst und unsere Tage ist — verdienen wol auch zu Nutz und Frommen derer, welche sie angehen, einmal nachgesprochen zu werden.

„Von da an, wo ein Mann in der Welt ein wenig berühmt wird, muss er sich darauf einrichten, mehr Schimpf zu ertragen, als er verdienet, und auch mehr Ehre zu geniessen, als er fordern kann. Das ist kein Wunder. Redlich Gesinnte richten ihre Bemühungen bey dergleichen fast unvermeidlichen Vorfällen nur dahin, dass niemand Unrecht widerfahre; nicht aber, dass sie alles scharf ahnden und sich mit der Hoffnung schmeicheln sollten, die Welt zu bessern, ob sie gleich das Letztere dessen ungeachtet auch nicht unversucht lassen müssen. Wenn jemand schon alle Widersacher zu Unehren und zur Verzweiflung brächte, oder gar ihnen das Gehirn wegbliesse: was wäre damit gewonnen? Nichts! Was aber verloren? Alles!

Die gemeinen Klagen über Zeit und Leut', sammt den vorgewandten Absichten, eine Aenderung darin zu treffen, kommen mir vor, als wenn jemand in einem kleinen Boot das Ankertau einer grossen Kriegsfregatte dergestalt angriffe, dass man meinen sollte, er wolle das ganze Schiff an und zu sich ziehen; da doch sein Vorhaben nur ist, sich selbst an Bord zu helfen, und wenn er da, es eben auf denselben Schlag zu treiben, wie die Andern alle. So soll's freylich nicht seyn, ist aber doch so!" —

„Keiner darf gedenken, man wolle und einem Operntheater alle erlaubte Kurzweil durchgehends verbannet und nichts, als ernsthafte Sachen darauf wissen. Nein! das ist die Meinung eben nicht. Es muss eine Abwechselung, der Lust halber, da seyn; und eine Lust, der Besserung halber: welche Besserung man durch ergötzliche Vorstellungen, wenn sie in ihren Schranken bleiben, oft mehr, als durch trockene Lehrsätze erhält. Grosse Fehler werden oft nicht so gründlich durch die Schärfe gehoben, als dadurch, wenn man sie recht lächerlich macht.

Eine gewisse Dame in Frankreich beklagte sich, man rede ihr verleumderisch nach, dass sie mit dem Cardinal Richelieu wol fünf bis sechs Kinder erzielet habe. Da tröstete sie ein vornehmer Herr mit diesen Worten: Man müsse von den Dingen, die bey Hofe geredet würden, insgemein nur die Hälfte glauben. Es ist wol gewiss, dass dieser Scherz dem Frauenzimmer tiefer zu Herzen gegangen sey, als wenn ihr zehn Jesuiten mit dem sechsten Gebot auf das Ernstlichste und Schärfeste zugesetzt hätten.

Ein *Sieg*-Spiel muss aber kein *Gering*-Spiel seyn! Es ist in diesem Fall mit den dazu gehörigen, ernstlichen und nachdrücklichen Rüstungen fast eben so bewandt, als mit dem groben Geschütz der Kriege. Wenn sich der Feind unsrer Stücke bemeistert, so kehrt er sie hurtig um, und schiesst uns selbst, mit unserm eigenen Gewehr, auf die Haut. Das ist ja ein böser Gebrauch, zu welchem gleichwol die Kanonen nicht bestellet werden. Nun mache die Anwendung!" —

„Oft denke ich: was soll ich länger der Welt mit meinen musikalischen Bestrebungen den schimpflichen Undank so sauer abverdienen? Ich kann und mag nicht mehr in diesem oder jenem Amt leben, weil es so übel darin zugehet. Aber aus eben dieser Ursache kann einer, mit gutem Gewissen, so lange er Kräfte hat seinem Beruf vorzustehen, denselben nicht aufgeben. Und hilft nicht, wenn man gleich sagt: Hat es doch der Herr nicht nöthig, und kann gar wohl leben, ohne sich zu plagen, zu quälen, und durchhecheln zu lassen. Handeln etliche übel, und er hat dessen gewisse Kundschaft, so willige er nicht darein, sondern rede drum: weil er so wol, als andre, dazu berufen und verpflichtet ist. Wer aber sein Amt verlässt, wird nur destomehe Gelegenheit geben, dass Andre übel hausen, viel frecher und unverschämter werden, wenn der Aufseher vollends still schweiget, oder gar zu gelinde Saiten aufziehet. Wer in diesem Fall die Hände in den Schoss leget und müssig ist, der bestehlet das gemeine Wesen: indem er ihm den Dienst und den Nutzen, den er leisten könnte, entzieht. Wir sind ja nicht uns allein zu gut geboren: solches haben auch die Heiden erkannt: sondern zu Gottes Lob und Ehren, zu des gemeinen Vaterlandes und unsrer Neben-Christen Besten sind wir in die Welt gesetzt. Wo Gott der Herr seine Gaben, Verstand, Geschicklichkeit und Künste in einen Menschen leget, so thut ers darum, dass man sie nicht absonderlich zu eignem Nutzen, sondern zu obbesagtem Zweck anwenden soll. Jeder Mensch lebt in einem gewissen Stande, und darin soll er das Seine thun. Ueberdiess hat man auch seinen innerlichen Beruf von Gott, der uns im Gewissen überzeuget, welcher Gestalt die Einsicht, so er uns gegeben zu seinem Preis, und unsers Mit-Christen Frommen, wenn's gleich ein wenig scharf dabey hergehet, anzulegen sey?" —

Der Engländer.

Als König *Ferdinand VI.* dem berühmten *Farinelli* — der aber nicht etwa blos der grösste Sänger seiner Zeit, sondern auch ein durch Wissenschaften und ein sehr bedeutendes Leben gebildeter Geist, ein menschenfreundlicher, grossmüthiger Character, und seines Königs Freund auf Leben und Sterben war — den Orden von Calatrava ertheilete und ihm die Insignien desselben vor dem ganzen Hofe, den fremden Gesandten etc. überreichte; fragte der Nachbar des englischen Gesandten diesen leise: wie ihm das gefalle? Kalt und wegwerfend erwiderte dieser: Lächerlich, sittlich! in meinem Lande giebt man Sporen den Hahnen, in Spanien den Kapaunen. — —

Das war denn doch gesprochen, wie ein Engländer! —

Der Italiener.

Der berühmte Theoretiker, Pater *Martini* in Bologna, den man in Italien sehr passend den Archimedes der Musik nannte und der 1784 starb, wurde einmal in seiner Zelle, wo er sich eben in tiefsinnigen musikalischen Combinationen verloren hatte, von zwey jungen Kerlen überfallen, die ihm mit Dol-

eben zu Leibe wollten, wahrscheinlich, um ihn dann sicherer zu berauben. Ruhig und sanft redete sie der alte Mann, dessen ganzes Aeussere das, eines Heiligen war, also an: Kinder, ihr irrt euch! Womit hab' ich euch beleidigt? und arm bin ich auch! zudem hab' ich an allen europäischen Höfen Beschützer und Freunde: wohin wolltet ihr fluchten, wenn ihr mich ermordet hättet? Bey diesen Worten sanken den Angreifern die Hände mit den Waffen herab; der Pater gab ihnen seinen Segen, drückte sie nun ans Herz, und, wie echte Italiener, weinten sie nun alle drey vor frommer Rührung und Freude.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Breslau, d. 10ten Octbr. Ich gebe Ihnen heute zuvörderst, und als Grundlage meiner spätern Berichte, eine kurze Uebersicht des gesammten hiesigen Musikwesens, in so fern es öffentlich sich darlegt.

Den ersten Grund, wenn in einem Lande Musik vorzüglich gedeihen soll, muss wol die Natur selbst legen, und zwar nicht blos in dem Sinn, in welchem diess auch von allen andern Künsten gilt, sondern in noch einem besondern. Wie im südlichen Deutschland, oder sogar wie bey unsern Nachbarn, den Böhmen, kann die Musik hier schwerlich gedeihen, eben weil die Natur den Schlesier nicht so vorzüglich dafür geeignet hat. Er liebt Musik wol auch, aber nur wenn er gebildet ist, nicht so gleichsam von Haus aus, wie etwa der Oestreicher: wenigstens unterscheidet er nicht so, wie dieser, das Gute vom Schlechten, und ist nicht so warm und thätig dafür. So ist es selbst in der Hauptstadt. Würde die Tonkunst hier mehr von Wärme des Publicums belebt und von Richtigkeit des Geschmacks desselben rein gehalten: Breslau könnte sich, vermöge der innern Kräfte, die es besitzt, mit den ersten Städten Deutschlands messen. Kennet und erwägt man aber, woran der grössere Theil des schlesischen Adels, des Kaufmanns-, des wohlhabenden Bürger-Standes hängt und was er mit Vorliebe betreibt — ich mag es hier weiter nicht schildern: — so ist es vielmehr zu verwundern, dass die Musik hier noch eine ziemliche Höhe und einen nicht unbeträchtlichen Grad der Ausbildung erreicht hat. Breslau ist aber so glücklich, einige Männer zu besitzen, die aus Liebe für diese Kunst alles anwenden, was sie vermögen, um sie nicht sinken zu lassen.

Als Director der *Kirchenmusik* nenne ich Ihnen den schätzbaren Capellm. *Schnabel* am Dom. Unter der Leitung dieses achtungswürdigen Mannes werden hier alle Sonntage Haydnsche und andere Messen meistens gut gegeben.

Das Vorzüglichste, was man hier von Musik hören kann, ist indessen im Theater, und Sie erlauben mir daher, mich dabey etwas länger zu verweilen.

Mancherley Schicksale hat das *Theater* und vorzüglich die Oper in Breslau erlebt. Ein bedeutendes Ensemble hat Breslau nie gehabt, selbst wie es noch seine Lieblinge, Hrn. und Mad. Schüler, und andere brave Mitglieder besass. Hr. Sch. war ein sehr braver Komiker und denkender Kopf; sie, eine wahrhaft gebildete Sängerin. Die übrigen Individuen, als Hr. Gehlhaar, Kaibel, etc. waren brauchbar, doch in der Oper nie hervorstechend. Nachdem nun schon unter der vorigen Direction diese Mitglieder abgegangen waren, kam die Oper eine geraume Zeit in Verfall. Unter allen Acquisitionen, die diese Lücken wieder ausfüllen sollten, erhielten wir nur Mad. Kohl, die dem Publicum als Sängerin Genüge leistete; allein mit einem einzigen guten, und einigen brauchbaren Subjecten ist eine Oper noch nicht wieder organisirt.

Mit dem Anfange dieses Jahrs übernahm der Regierungs-Canzeley-Director, Hr. Streit, die alleinige Direction. Er ist ein einsichtsvoller Mann, dessen unermüdetes Bestreben war, und noch ist, das Theater wieder empor zu bringen. Was er fürs Schauspiel seit dieser Zeit that, ist sehr rühmlich, gehört aber nicht hieher. Doch bewies er sich auch thätig für die Oper. Folgendes ist nun jetzt das Personale derselben.

Erste Sängerin ist Mad. Kohl. Ueber ihren Gesang brauche ich Ihnen und Ihren Lesern nichts zu sagen, da sie mehrmals und mit Recht sehr ehrenvoll in Ihrer Zeitung erwähnet worden ist. Mad. Becker, geb. Ambrosch, singt ebenfalls erste Partien. Sie besitzt eine, doch nur in der Höhe, starke und klingende Stimme, hat auch für Musik nicht wenig Bildung, könnte wol aber, bey ihrem Talent und jenen Vortheilen, mehr leisten, als sie wirklich thut. Mad. Devrient hat eine liebliche Stimme, und wird, bey ihrer angenehmen Gestalt und bey mehrerer Ausbildung, der Oper sehr brauchbar werden. Ihre Schwester, Dem. Schaffner, ist zwar noch Anfängerin, berechtigt aber zu guten Hoffnungen. Dem. Benda, die jüngere, hat manches Angenehme, scheint aber für Musik talentlos. Hr. Ruder, erster Tenorist, war sonst sehr zu rühmen, aber seine gute Zeit ist vorüber. Hr. Thürnagel, zweyter Tenorist, der mitunter auch erste Partien singt, ist ein junger Mann, der sich viel Mühe giebt, aber in keinem Fache ein ausgezeichnetes Talent blicken lässt. Hr. Haser, erster Bassist, der Bruder der berühmten Sängerin in Italien, besitzt eine vortheilhafte Gestalt, ein gutes Organ, und auch eine sehr gute Methode, besonders für Werke neuer und italienischer Art. Er wird mit Recht nicht wenig geschätzt. Hr. Neugebauer hat in frühern Jahren eine schöne Bass-Stimme gehabt, ohne ein grosser Sänger gewesen zu seyn; doch bleibt er auch jetzt noch, nicht nur für das Schauspiel, sondern auch für die Oper, ein sehr brauchbares Mitglied. Hr. Muller ist ein braver Schauspieler, aber ein sehr armlicher Sänger. Hr. Wagner, Buffo, besitzt eine sonore Stimme und deutliche Aussprache. Er ist der einzige Komiker, der nach Schüler, das Publicum befriedigt. Als Schauspieler fasst er den darzustellenden Character jederzeit richtig auf und bildet ihn nicht selten bis in seine kleinsten Theile zu einer sehr interessanten und so treffenden Uebereinstimmung und Wahrheit aus, dass Unkundige oft glauben, er copire lebende Originale, man wisse nur nicht gleich, wo man eben diese gesehen habe! Indessen wäre seinem Spiele etwas mehr Leichtigkeit und natürliche Laune zu wünschen. Hr. Kallmes, Bariton, ist sehr brauchbar für Rollen, wo es aufs Spiel allein, oder wenigstens im Gesange nicht aufs Cantabile ankommt, da für dieses seine Stimme untauglich ist. Hr. Blanchard ist ein routinirter Buffo für gemeinere Rollen, in welchen er viel leistet, wenn er will, und noch weit mehr leisten würde, wenn er studiren möchte. Hr. Oswald, Bassist, ist Anfänger und hat eine bedeutende Tiefe, aber ohne Metall. Hr. Kohl, Gatte der ersten Sängerin, ist brauchbar für komische Rollen. — Uebrigens ist bey der Oper noch ein zahlreiches Chor engagirt. — Director des Orchesters ist Hr. Bierey. Von ihm haben Ihre Blätter schon öfters mit verdientem Lobe gesprochen. Noch unerwähnt seine Compositionen, welche doch gewiss Beyfall verdienen und auch gefunden haben, leistet er unsrer Bühne sehr viel durch seine trefflichen Kenntnisse als Musiker, seinen Fleiss, seine Sorgsamkeit, seine Erfahrung als Director, und selbst dadurch, dass er als Mensch wacker, bescheiden, durchaus anständig ist und sich die Achtung eines jeden Mitglieds der Gesellschaft, und des Publicums ebenfalls, zu erhalten weiss. — Einige wenige Individuen abgerechnet, stehet das Orchester im Solde des Theaters, hat brave Leute und zeichnet sich öfters bey bedeutenden Compositionen sehr zu seinem

Vortheil aus. Im Gange sind auch bey diesem Theater alle gute Opern, welche auf andern Theatern von mittler Grösse bekannt und beliebt sind. Den Freunden der Musik machen jetzt, wie es scheint, die Aufführungen der Parschen Opern das meiste Vergnügen. — Die bedeutendste Acquisition, die wir seit einiger Zeit für den Gesang erhalten haben, ist Hr. Haser. Seine Debuts, als Mafferu, Wladimir und Sarastro, waren wirklich vorzügliche Darstellungen. — Unter den gelungenen Neuigkeiten steht Pars Leonore oben an. Auch dem strengen Kritiker musste diese Vorstellung genugen, so wol von Seiten des Personals, als des Orchesters. Mad. Köhl ist als Leonore ganz ausgezeichnet. Mad. Becker giebt die Marcelline mit Geschicklichkeit und Fleiss; und es blieb dem Ganzen den ersten Abend wirklich nichts zu wünschen übrig.

An *Concertmusik* fehlt es den Winter hindurch hier auch nicht. Obgleich in Breslau kein stehendes, öffentliches Winterconcert existirt, in welches ein Jeder Eintritt erhalten könnte: so haben doch seit vielen Jahren drey Concerte sich erhalten, welche während der Wintermonate vor geschlossenen Gesellschaften wochentlich gegeben werden.

Das Richtersche Concert, das älteste und vorzüglichste, wird von Hrn. Schnabel, welchen ich oben schon zu rühmen Gelegenheit gehabt habe, dirigirt, und ist am vollständigsten besetzt. Man hört in demselben die Symphonien mit Kraft und Precision ausführen. An einzelnen Instrumental- und Gesangs-Stükken, wo eigentliche Virtuosität sich zeigen soll, hört man in Breslau wenig, ob es schon auch einige Dilettanten giebt, die ich Ihnen nachher nennen will, welche mit Ehren damit auftreten können. — Ein zweytes Concert, welches unter dem Namen des Maisanschen bekannt ist, wird zwar auch von Hrn. Schnabel angeführt: da es aber hierbey mehr auf den Tanz abgesehen ist, mit welchem der Abend beschlossen wird, so zählt es auch grösstentheils nur tanzlustige Mitglieder, denen der Concertgenuss Nebensache ist, und denen ein rauschender Landerer denn doch über das ausdrucksvolleste Adagio gehet. — Das dritte Concert, bey welchem das Orchester von Hrn. Deutsch angeführt, und welches alle Montage gehalten wird, endigt einmal ums andere ebenfalls mit Tanz, und so hat es denn bey diesem dieselbe Bewandtniss, wie bey jenem. Unter den Benefiz-Concerten zeichnet sich die Aufführung von Haydns Schopfung aus, welche Hr. Schnabel in der Charwoche alljährlich zu seinem Besten giebt.

Das Fortepiano kann unter den hiesigen Dilettanten die meisten aufweisen, die sich mit Ehren öffentlich hören lassen können. Dem. Zipfel, und die beyden sehr raschen Klavierspieler, Hr. Klingohr und Hr. Berner, zeichnen sich unter ihnen aus. An Violinisten, welche ein Concert rein, mit Seele und mit Geschmack vorzutragen im Stande waren, fehlt es jetzt: blos der zweyte Musikdirector des Theaters, Hr. Luge, wird als Concertspieler auf diesem Instrumente noch gern gehört. — Der bekannte, schätzbare Violoncellist, und vordem Markgräfl. Anspach-Bayreutscher Musikdirector, Hr. Jäger, hält sich in Breslau auf, und ist so gefällig, die vorzüglichsten Concerte durch sein ausgebildetes, exactes Spiel zu unterstützen. Hr. Krause, ein Dilettant, verdient als einer der vorzüglichsten Clarinettisten eine rühmliche Erwähnung. — An guten Solo-Sängern hat Breslau, das Theater abgerechnet, nichts aufzuweisen. Daher können denn unsere Concerte in dieser Gattung von Musik nur mit Unterstützung des Operupersonals etwas Vorzügliches leisten.

Berlin, d. 14ten Octbr. Am 29ten Sept. gab ein Hr. Fr. Wilh. Krause Concert im Saale der Stadt Paris. Die nicht hoch gespannte Erwartung wurde ziemlich befriedigt.

Hr. Krause spielte ein Harfenconcert von Reymann und ein Harfensolo von Brennessel mit vieler Fertigkeit und nicht ohne Ausdruck auf diesem undankbaren Instrument. Hr. Krüger blies ein Flotenconcert von Barth: ein Beethovensches Quintett folgte. Dem. Koch sang eine Arie von Righini, und mit den Hrn. Eunike und Ambrosch ein Terzett von Paer; auch hörten wir mit Vergnügen die Ouvertüren aus Glucks Iphigenia und Webers Wilhelm Tell.

Am 8ten Octbr. gab die königl. Capelle zum Besten ihres Wittweninstituts ein Concert im Opernsaal. Sie hatte Haydns unsterbliche *Schöpfung* gewählt, und führte sie, unter Gürrlichs und Schicks Direction, gut aus. Die Solostimmen sangen Dem. Schmidt, und die Hrn. Fischer, Franz und Stümer.

Am 12ten gab die Schauspielerfamilie Veltheim eine musikalisch-declamatorische Academie im Saale der Stadt Paris. Hr. Veltheim declamirte Schubarts bekannten Hymnus: Friedrich der Grosse. Mariane Veltheim sang eine Arie von Paer mit obligater, von Hr. Clemens gespielter Violine, und mit den Hrn. Flemming und Stümer eine Scene von Weigl. Charlotte Veltheim spielte ein Fortepianoconcert von Dussek und mit ihrer Schwester Friederike eine Doppelsonate von Mozart. Die Talente der jungen Künstlerinnen sind nicht zu verkennen, und werden, bey sorgender Leitung des Vaters, sich immer schöner entwickeln.

Recension.

Grande Methode pour le Forte-Piano en trois parties par Dénar. Paris, chez Pollet. Partie I. II. (Pr. 30 Livr.)

Diese *grosse Pianoforte-Schule — soll* den Zogling zur höchsten Stufe der Vollkommenheit, sowol im theoretischen als practischen Fache der Ton-Kunst leiten. Hier ist nur vom 1sten u. 2ten Theile, welche 51 Bogen in Folio betragen, die Rede; der dritte, auf dem Titel nur angezeigte Theil, soll die Hülfsmittel enthalten, die Compositionen berühmter Autoren zu zergliedern und selbst Compositeur zu werden. Der Text ist ebenfalls gestochen, und so, dass eine Folio-Seite nicht mehr enthält, als eine deutsche gedruckte Quartseite in kleiner Cicero-Fractur. Diess und eine gewisse Weitschweifigkeit müssen diess Werk freylich zu einer *Grande Methode* machen. In mehr als einem Betracht findet indess der Lehrer, und auch der Zogling, bald zu viel, bald zu wenig darin, obschon allerdings mancherley Nützliches. Der Verf., welcher, laut dem Vorbericht, seit zwanzig Jahren Unterricht in der Musik gegeben, sammelte seine Bemerkungen, nahm das Beste aus italienischen, französischen und englischen Autoren, (die Deutschen beachtete er, als Franzos, nicht?) ordnete diess alles *nach seiner Art*, und theilt nun das Ganze dem musikalischen Publico mit. Wir wollen versuchen, unsern Lesern in der Kürze einen Begriff von dem, was er mittheilt, und auch von dieser seiner Art, wie er's mittheilt, zu verschaffen.

S. 2. wird die Musik als die Kunst, durch verbundene Töne den Ausdruck aller Empfindungen und Leidenschaften nachzuahmen, erklärt, und in einer Note heisst es: die Erfindung der Musik *à Vent et à Cordes* wird zugeschrieben dem Jubal, dem Sohne Lameths und der Ada: „er war der Bruder Thubalkains, aber von einer andern Frau, Namens Sella, aus der 7ten Generation Kains.“ — Hier befürchtet man, dass die 51 Bogen zur Grande Methode noch lange nicht zureichen werden. — Die Musik, fährt der Verf. fort, könne *physiquement* und *théoriquement* betrachtet werden. Im erstern Falle bestehe sie darin, Töne hervorzubringen, welche geeignet seyen dem Gehör zu schmeicheln, theils durch die Stimme, theils durch Instrumente, was man sonst auch practische Musik nenne. Im letztern Falle sey sie die Wissenschaft der Töne selbst und ihrer Verhältnisse. Sie werde in vier Theile getheilt: *Musique melodique, harmonique, vocale et*

instrumentale. — Dieser Anfang, siehet man leicht, giebt keinen sonderlich angenehmen Vorschmack von der *Grande Methode.* Und wenn man aus dieser kleinen Probe auf die Manier des Verfassers im ganzen Werke schliesst, so thut man ihm nicht Unrecht. Er bleibt sich treu. Und eben darum haben wir nicht nöthig, was folgt, in seiner umständlichen Weise, anzugeben, und dadurch selbst umständlich zu werden.

S. 3. Vom Liniensystem — von den Noten; hier paradirt der Hymnus S. Johannis: Utqueant etc. S. 4. Von den Schlüsseln, nebst einem *Tableau général du Clavier,* worauf zugleich die Tonleitern für alle Instrumente und Stimmen mit ihren Schlüsseln angegeben sind. Hierzu kömmt noch eine Tafel *Transpositions en général* von Fr. X. Moreno, worauf alle Dur- und Molltonarten mit ihren Vorzeichnungen in allen Schlüsseln erscheinen. — S. 6. Notenkenntniss nach dem G- und F-Schlüssel. S. 7. Kenntniss der Tastatur — Gestalt der Noten — Benennung der Noten und Pausen nach ihrer Zeitgeltung. S. 10. Von der Geltung des Punctes nach einer Pause. S. 11. Vom Orgel-, d. h. in französischer Kunstsprache, dem Ruhepuncte, der Permate, und was dem Verf. dabey einfiel; also auch ein Beyspiel von der Cadence. — Von den einfachen Tactarten zu 2, 3, u. 4 Zeiten, und der Art sie zu schlagen. Alles das fein weitläuftig. S. 13. Von den zusammengesetzten Tactarten. Laut der Erklärung gehört der Tact auch hierher, und folgl. waren nur die Tactarten mit C C oder 2 *mesures simples.* S. 14. Beyspiele verschiedener Tactarten. S. 16. Von dem Worte *Ton* — als Benennung der ersten Leiterstufe. — Von den Zeichen ♯, ♭, ♮ und ihrem Gebrauch bey der Vorzeichnung. S. 18. Von der Syncopation. S. 19. Von den Triolen. — Von den Verzierungen, (d. h. hier: von den Vor- und Nachschlägen) — von der Cadence, (d. h. hier: dem Triller.) S. 22. Vom *Cirrolo mezzo,* worunter der Doppelschlag verstanden wird. *Pincé* und *Coulé,* welche doch seit Couperins Zeiten nicht aus der Mode gekommen sind, hat der Verf. nicht erwähnt. — Abkürzungszeichen. — S. 25. *Des differens tons de Musique.* Hier werden die Versetzungen der primitiven Durleiter mit ihren Vorzeichnungen durch Kreuze und Bee dargestellt, und S. 24. *des Tons ou Modes,* also erst hinterher, von Dur- und Molltonarten, nebst einer Anleitung, wie man die Tonart eines Stücks erkennen könne. S. 26. wird von der diatonischen Dur- und Mollleiter, so wie auch von der chromatischen Scala gesprochen. — Nun folgen die *Intervalle* mit ihren mathemat. Verhältnissen, nebst grossen Tafeln darüber. S. 34. Darstellung der Mensur eines tafelförmigen Pianoforte von 5 Octaven, nebst Verzeichniss der dazu erforderlichen Saitennummern. — S. 35. Von der Haltung des Körpers, der Hände, und den Bewegungen der Finger. S. 37. Von der Fingersetzung überhaupt. S. 40 fangen die besondern Regeln dazu an, und zwar zuerst die aufsteigenden Leitern für die linke und rechte Hand, nebst einer Caprice, worin man eine Menge Scalen *in nuce* findet, welche aber nicht etwa für den Anfänger bearbeitet, und dabey bunt und kraus genug sind. — S. 44. Von der Behandlung der absteigenden Leitern für beyde Hände — wieder so ausführlich, nebst eben so bunten Caprices. — S. 48. Der Fingersatz für die linke, und dann S. 49. für die rechte Hand beym Auf- und Absteigen in den Tonarten, welche mit Bees bezeichnet werden, und dann wieder Caprices über die vorigen drey Regeln überhaupt in Form eines Praludiums, welches die vorigen an Sinn und an Verwirrung, in seltner Mischung übertrifft. — Dass der Fingersatz für die Leitern in solcher Ordnung aufgestellt wird, ist ganz gut; wozu aber dann das Heer von Ziffern? Noch weit wunderlicher ist aber der Gedanke, die Leitern in solche Capricen gleichsam einzuwickeln. Der Anfänger kann sie so gar nicht brauchen, weil sie ihm zu schwer sind; und wollte er sie auch wirklich langsam einstudiren, so wird sein Ohr hier und da so auf die Folter gespannt durch die zusammenrennenden, sogenannten durchgehenden Nq-

ten, dass er diess, selbst beym besten Willen, schwerlich wird aushalten können. Oder sollen diese Préludes etwa gar für geübte Spieler? diese wollen aber auch etwas für ihren Geschmack! und die häufigen Verletzungen der Grammatik widerstehen ihnen! — S. 54. *Passages renversés ou intervertis* — Passagen, worin sogenannte halbe Zirkel und tiradenmässige Figuren vermischt sind. S. 57—62. *Exercices* zu tiradenmässigen Gängen mit 5, 6, 7 und 9 Noten. — Nun folgen S. 62. die zweystimmigen Sätze mit Terzen, Sexten und Octaven; darauf, von S. 66., gebrochene Sätze von 2, 3, 4, 6 und mehrern Noten. S. 73. erscheinen die chromat. Läufe. S. 76. liefert der Verf. eine kleine Partie von Uebungssätzen, wie A. E. Müller in seiner ausführlichen Clavierschule so viele geliefert hat. — Hiermit ist nun die Lehre vom Fingersatz geschlossen. Die Artikel vom Ablösen, Ueberschlagen und Eindringen der Hände sind ganz übergangen. Und von S. 82. sind nur noch einige Artikel angehangen, als: Des principales modifications du son — des termes relatifs aux mouvemens — des termes adjoints aux mouvemens — womit denn der erste Theil zu Ende geht. —

Der zweyte enthält, laut der Ueberschrift: Erklärungen der verschiedenen Ausdrücke, welche zur Bezeichnung der Charactere der Tonstücke gebraucht werden, nebst Beyspielen, welche für die Zöglinge ausgewählt werden sollen. S. 89. Partition, — Opéra — Opéra comique — Intermède et Vaudeville — Melo-Drame — Oratorio — Motet — Ouverture. — (S. 94. Die Ouverture aus Paisiello's Villanella rapita zum Beyspiel, und S. 100. eine andere von S. Demar.) — S. 107. Symphonie. S. 108. Fuga, nebst einem Beyspiel über Bachs Namen. (Diese Fuge ist nicht besser gerathen, als Arbeiten eines Anfängers im Fugenstyl, und die angehängte Fugue médiate ist auch nicht besser.) S. 114. eine Fugue Symphonique à quatre mains par Demar. (Wie wenig der Verf. eben in dieser Gattung gethan hat und zu leisten vermag, beweiset auch diess Stück. Einem deutschen Lehrer würde man das nicht verzeihen.) S. 124. Canon. S. 126. Concerto — Symphonie concertante — Solo-Sonate. S. 128. zwey Sonatinen von Demar und eine von Haydn. — S. 138. Fantaisie. S. 139. Rondo, nebst drey Beyspielen von Demar und Rosetti. S. 144. Pot-pourri ou Melange d'airs, nebst Beyspiel, worin die Lieder kaum mehr zusammenhangen, als in einem Register. S. 150. Variation, bis S. 160. Romance, Air et Chanson bis S. 165. — Marche, nebst Beyspielen. S. 176. Menuet. S. 178. Chaconne, nebst einem Beyspiele von Floquet, bis S. 198. — Polonaise — Cossque et Gique — Walzer et Allemande, mit Beyspielen. — S. 195 Musette, Pastorale et Siciliana — Scene et Recitatif. S. 194. Prélude. — Die letztern 3 Seiten enthalten eine Anweisung das Pianoforte zu stimmen, nach Kirnberger u. Martini.

Nach dieser Angabe des Inhalts, dem wir nur wenige Bemerkungen beyzusetzen für nöthig gefunden, gehet nun wol bey jedem Kunstverständigen das Urtheil von selbst hervor, dass diess Werk, wiewol gar manches Wahre, Gute und Nützliche darin stehet, doch auf deutschem Grund und Boden gewiss wenig oder gar kein Glück machen könne. Wir besitzen in jedem Betracht bessere Werke über seinen Gegenstand. Bey aller Weitschweifigkeit und Aufgedunsenheit, wenigstens in mehrern Kapiteln, fehlt es doch an Vollständigkeit; bey allen Ansprüchen, an Ordnung und Grundlichkeit. Und die oberflächlichen, auch häufig fehlerhaften Compositionen des Verf.s empfehlen es gewiss auch nicht! Ob es in Frankreich Glück macht, ist Rec. unbekannt, denn bekanntlich ist auf die französischen Journale in diesem Betracht sehr wenig zu bauen; er kann es aber kaum glauben, da man auch dort, besonders an der Clavierschule des Conservatoire, ein weit besseres Werk besitzt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten November. Nº. 6. 1809.

Der Choral-Gesang zur Zeit der Reformation, oder Versuch, die Frage zu beantworten: Woher kommt es, dass in den Choral-Melodien der Alten etwas ist, das heut zu Tage nicht mehr erreicht wird?

So lautet der Titel eines handschriftlichen Werkes, welches, um gedruckt werden zu können, nur darauf wartet, ob zu einer hinlänglichen Unterstützung sich eine Aussicht zeigen möchte *). Es ist unstreitig, dass zu keiner Epoche die Choralkunst blühender gewesen ist, als zur Zeit der Reformation. Was Klopstock in der Vorrede zu seinen geistlichen Liedern sagt: „Die Melodien von Luthers Liedern haben einen grossen Vorzug vor den meisten andern," ist die Stimme nicht nur eines Klopstocks und andrer vorzüglicher Männer, sondern es ist die Stimme der ganzen Kirche; wenn auch dann und wann jemand, dem die Beantwortung jener Frage lästig fiel, sich die Mühe gegeben hat, die Vorliebe für das Alterthum als ein ungegründetes Vorurtheil darzustellen: so ist im Ganzen nicht das mindeste dadurch ausgerichtet worden; und es bleibt dabey, dass man gedachte Melodien unübertrefflich findet. Sollte es nicht der Mühe werth seyn, den Grund davon näher zu untersuchen? Luther hatte oft mit dem damaligen Capellmeister Walther und dem alten Sangmeister Conrad Rupf Unterredungen über *die Art der acht Tone* (es sind Walthers eigne Worte.) Wie mögen diese Unterredungen beschaffen gewesen seyn? Dass die heutigen Lehrbücher der Musik uns darüber keine Auskunft geben, ist am Tage. Zum Glück sind Luthers Melodien noch vorhanden, und zwar nicht blos diejenigen, die noch im Gebrauch sind, sondern auch andere, theils von ihm selbst, theils von seinen Gehülfen und Nachfolgern, die zufälligerweise in Vergessenheit gerathen sind. Dazu kommen noch 1) die Psalmen-Melodien der reformirten Kirche, welche sämmtlich noch im Gebrauch sind, und nichts von ihrem Werthe dadurch verlieren können, dass sie hie und da verkehrt behandelt werden; und 2) die Melodien der alten Böhmischen Brüderkirchen, die zum Theil schon von Johann Huss und seinen Gehülfen herrührten. Diese drey Sammlungen enthalten den eigentlichen Schatz der Choralmusik zur Zeit der Reformation, und

*) Anmerk. Wir kennen dieses Werk nicht, wol aber seinen Hrn. Verfasser, und wissen, dass sich höchstwahrscheinlich niemals wieder alles das in einem Manne, wie in ihm, vereinigen werde, was zur befriedigenden Bearbeitung eben dieses Gegenstandes erforderlich ist. Gleichwol muss dieser Gegenstand jedem denkenden Musiker und ernsthaften Kunstfreunde sehr wichtig seyn. Wir fordern demnach alle diese zur Unterstützung des Werks auf, und beziehen uns bey dieser Aufforderung nicht nur auf unsere Kenntniss des gelehrten, seines Fachs vollkommen mächtigen, und auch mit allen historischen Hülfsmitteln ausgerüsteten Verfassers, sondern zugleich auf die äusserst günstigen, uns mitgetheilten Urtheile des Kirchenraths in Dresden, so wie des Hrn. Kapellm. Schuster und des Hrn. Cant. Weinlig daselbst, welchen das Werk selbst zur Prüfung vorgelegt worden ist. d. Redact.

zwar zeigen sie übereinstimmend, dass man damals über *die Art der acht Tone* völlig einverstanden war. Sie war *ein Gegenstand des Unterrichts*, und wenn Luther und Walther sich darüber besprachen, so redeten sie von Dingen, die ein jeder inne haben musste, der auf einen Canterdienst Anspruch machte. Was hier gemeint ist, wird vielleicht durch folgende Betrachtung deutlicher gemacht werden. Jedermann weiss, dass die heutige Musik, wenn sie gut ist, ihren Character hauptsächlich von der Originalität der Männer bekommt, welche sie verfertigen; und es ist z. B. bekannt, dass man Handelsche, Pergolesische, Graunsche und Haydnsche Musik sehr wohl von einander zu unterscheiden weiss. Nun ist der Fall denkbar, dass jemand durch sorgfältiges Studium jener Meisterwerke im Stande seyn könnte, genau und bestimmt anzugeben, worin der Unterschied zwischen jenen Männern bestehe; und ohne Zweifel würde die Kunst dabey gewinnen, wenn ein solches Werk geliefert würde. Genau so ist es mit der Choral-Musik bewandt, zu der Zeit als es noch gewöhnlich war, über *die Art der acht Tone* sich zu besprechen, im Vergleich mit der heutigen Choral-Musik, da solche Gespräche nirgends mehr vorkommen; sie hatte ihren eigenthümlichen Character, und dieser Character lässt sich darstellen. Luther, Selnecker, Nic. Herrmann, Goudimel u. s. w. erscheinen uns nicht wie Handel, Pergolesi, Graun, Haydn u. s. w., nämlich nicht so, als wenn jeder ein Original für sich wäre, sondern man sieht, dass sie alle in *einer* Schule gewesen waren; und diese Schule würde der heutigen Choral-Schule gegenüber stehen, wenn es nämlich heut zu Tage eine solche Schule gäbe. Giebt man sich Mühe, die damaligen Kirchen-Melodien irgend zu classificiren, so zerfallen sie nicht nur von selbst in die sogenannten *acht Kirchentonarten*, sondern es lässt sich schlechterdings keine andere Classification davon aufstellen. Es sind dieser Kirchentonarten genau *acht*, nicht mehr und nicht weniger; und zwar steht dieses keinesweges im Widerspruch mit der Thatsache, dass wir in unsrer heutigen Musik 12 Dur- und 12 Moll-Tonarten haben. Aus dieser Thatsache folgt mehr nicht, als dass die Kirchentonarten heut zu Tage mehr als *eine* Schattirung haben, statt dass sie zu Luthers Zeiten nur eine, höchstens zwey hatten. Z. B. die Kirchen-Melodie: Vom Himmel hoch da komm ich her — hat einerley *ionischen* Character, man mag sie aus C dur, Des dur, D dur, Es dur oder E dur spielen; und wenn sie die Alten nur aus C dur oder F dur spielen konnten, so war dieses eine Unvollkommenheit, die in der Temperatur der damaligen Orgeln ihren Grund hatte. Hierin, und *nur* hierin, besteht der Vorzug der neuern Choral-Musik vor der alten, wenn nämlich dieses, in Absicht auf die Choral-Musik, ein wirklicher Vorzug genannt werden kann. Der durch die *vox humana* in den Orgeln nur schwach nachgeahmte, aus guten, mittelmässigen, und schlechten Stimmen einer mannlichen, weiblichen und unmündigen Kirchgemeine zusammengesetzte Ton ist ein Wesen für sich, dem irgend eine Tonart, die ihm von der Kammermusik angeboten werden mag, völlig gleichgültig ist; auch ist es ihm ganz einerley, welche Temperatur die Orgeln haben mögen, die alte oder die neue. Dieser Volkston fordert nichts, als dass ihm nur eine solche Tonart angegeben werde, wie er in Ansehung der Höhe und Tiefe auszukommen gedenkt; und selbst in dem Fall, wenn die Tonart ungeschickt angegeben wird, weiss er ohne Umstande sich damit zu behelfen, dass er octavenweise höher oder tiefer singt. Beweise davon kann man bey dem sonst unbescholtenen Choralgesang der Brüdergemeine alle Tage wahrnehmen.

Ein heutiger Choral-Componist, der Mannigfaltigkeit sucht, kommt leicht darauf, alle 24 Tonarten zu benutzen (bekanntlich sollten ihm eigentlich mehr als 24 zu Gebote stehen,

wenn es nicht gewiss wäre, dass durch eine genauere Berechnung der Temperatur unsre Clavier-Instrumente zum Gebrauch alizuunbequem werden würden); und damit gelingt es ihm, eine Mannigfaltigkeit für das *Auge* zu erhalten: allenfalls auch für das *Ohr*, insofern seine Melodien als Kammermusik beym Clavier gesungen werden; aber für eine versammlete Kirchgemeine geht eine *solche* Mannigfaltigkeit völlig verloren.

Ganz anders ist es mit derjenigen Mannigfaltigkeit beschaffen, bey welcher die *Kirchentonarten* zum Grunde liegen; das Transponiren aus irgend einer heutigen Tonart in die andere hat auf sie keinen Einfluss, weil alles auf die Lage der Töne gegen einander ankommt, und diese Lage in jeder Kirchentonart ihre eigenthümliche Organisation hat. Es ist ein merkwürdiger Umstand, dass der Sprachgebrauch in der *Brüdergemeine*, ohne irgend die Absicht zu haben, auf die Kirchentonarten aufmerksam zu machen, (denn man bespricht sich dort eben so wenig wie anderwärts über *die Art der acht Töne*) doch dieser Classe von Melodien eine eigne Benennung giebt; man nennt sie *liturgieumässige* Melodien. Dahin gehören z. B. Veni creator spiritus — O Haupt voll Blut und Wunden — O wie sehr lieblich — Nun sich der Tag geendet hat — Herr Jesu Christ dich zu uns wend — Christ unser Herr zum Jordan kam — Christus der uns selig macht — Herr Gott dich loben alle wir — Vater unser im Himmelreich — Vom Himmel hoch da komm ich her — Jesu meine Freude — Gott wollen wir loben — Jesus Christus blick dich an — Tritt her o Gemein — Herzliebster Jesu was hast du verbrochen — Die Seele Christi heilge mich — Nun kommt der Heiden Heiland — Lobt Gott ihr Christen allzugleich — Wer nur den lieben Gott lässt walten — Es ist das Heil uns kommen her — Christ der du bist der helle Tag — Nun bitten wir den heiligen Geist — O wir armen Sünder — Herr Gott dich loben wir — Wachet auf ruft uns die Stimme — Gott sey gelobet und gebenedeyet — Gelobet seyst du Jesu Christ — Heiliger Herre Gott — O Lamm Gottes unschuldig — Christ ist erstanden — Christe der du bist Tag und Licht — Christ lag in Todesbanden — Da Jesus an dem Kreutze stund — Komm heiliger Geist Herre Gott — Christe du Lamm Gottes — Nun lob mein Seel den Herren — Herr Jesu Christ mein's Lebens Licht — Wir glauben all an einen Gott — Verleih uns Frieden gnädiglich — Wir glauben und bekennen frey — Gelt, erhöht die Majestät — Allein zu dir Herr Jesu Christ — Nun danket alle Gott — Wenn mein Stündlein vorhanden ist — Allein Gott in der Höh sey Ehr — u. s. w.

Diese unbefangene Auszeichnung solcher Melodien, die alle aus derselben Schule gekommen sind, zu welcher Luther gehörte, von Seiten einer Kirchengemeinschaft, welcher man in Absicht auf den Choralgesang eine viel besagende Stimme gern einraumen wird, ist im Grunde eine starke Aufforderung, zu jener Schule zurückzukehren, gleichsam als sagte man mit deutlichen Worten: „Nur da ist echte Kirchenmusik zu lernen.“ Man bemerke übrigens, wenn man jene liturgiemässigen Melodien, so wie sie zusammengestellt sind, nach einander beherziget, welche grosse Mannigfaltigkeit in Ansehung des Characters darin vorhanden ist. Schwerlich würde man unter einer gleichen Anzahl eben so vorzüglicher Melodien neuerer Zeit denselben Grad von Mannigfaltigkeit antreffen. Dennoch sind sie Beyspiele von nur *sechs* Kirchentonarten; weil unglücklicherweise zwey Tonarten, zwar nicht aus dem reformirten, wol aber aus dem Lutherischen Choralgesang beynahe gänzlich verdrängt worden; und die wenigen Ueberreste davon, die sich in dem Choralbuch der Brüdergemeine noch finden, zufälligerweise ausser Gebrauch geblieben sind.

Ueberhaupt ist es bey Untersuchung der alten Choralmusik kaum zu vermeiden, auch der *neuern* Arbeiten in diesem Fache mit zu erwähnen. Der Verfasser ist weit davon entfernt zu läugnen, dass auch in neuern Zeiten einige vorzügliche Choral-Melodien geliefert worden sind, z. B. Sollt ich meinem Gott nicht singen — Jesus meine Zuversicht — Fahre fort Zion, fahre fort — Die Gottes Seraphim — Herr legt mein Sinn sich vor dir nieder — O wie selig seyd ihr doch ihr Frommen — Schlaf liebes Kind — Erwünschte Zeit — u. s. w. Aber aus der Vergleichung geht zweyerley hervor: 1) sie haben durchaus einen andern Character als die aus der alten Schule, eben darum, weil die Grundsätze, welche die Alten stets vor Augen hatten, nicht mehr beherziget werden. 2) Die vorzüglichen darunter sind lange nicht in solcher Menge vorhanden, als die vorzüglichen unter den alten. Ein ausgezeichnetes Genie wird allemal eine gute Melodie setzen, gesetzt auch, dass die Combination von Ideen und Verhältnissen, welche bey den Kirchentonarten zum Grunde liegt, ihm eben so wenig geläufig ist, als die Ideen-Combination eines Handels oder Haydn; dafür hat er seine eigenthümliche Combination; und der unerschöpfliche Reichthum der Musik wird stets dafür sorgen, dass ein jeder, der ein ausserordentliches Genie besitzt, zugleich auch ein Original seyn wird. Aber der ausserordentlichen Genies waren zu jeder Zeit nur wenige, und werden zu Luthers Zeiten nicht häufiger gewesen seyn, als sie es jetzt sind. Solchen nun, die es nicht waren, kam die *Schule* zu statten: die dahin gehörige Ideen-Combination wurde ihnen geläufig, und da diese Combination ausdrücklich für die *Kirche* berechnet war, mit Ausschliessung alles dessen, was irgend auf einen weltlichen Ton führen konnte: so konnte es oft einem ganz gewöhnlichen Cantor gelingen, eine Melodie zu liefern, an welcher die späteste Nachwelt sich noch ergötzen wird. Beyspiele von ganz anspruchslosen Cantoren, die mit Erfolg für die kirchliche Nachwelt gearbeitet haben, lassen sich historisch nachweisen. Es ist ein höchst bedeutender Umstand, dass man in den alten Sammlungen leicht eine einzige Melodie findet, die nicht in ihrer Art *kirchlich* wäre, statt dass in neuern Sammlungen (es ist dieses Kirnbergers Ausspruch) der echte Kirchenton eine wahre Seltenheit ist. Die erste neuere Choral-Sammlung, die von den Gesetzen der alten Schule keine Spur mehr zeigt, schon die *Hallische* gewesen zu seyn. Man gebe sich Mühe, wie man nur immer will, eine wissenschaftliche Classification dieser Melodien aufzustellen: man wird nur zweyerley finden. 1) sie sind entweder Dur oder Moll, u. s. w. 2) sie gehören entweder zur ersten oder zur zweyten Octave, d. h. sie sind entweder in einem höhern oder tiefern Ton gesetzt. Dabey ist ein weltlicher Ton in ihnen so herrschend, dass viele darunter förmliche Menuetten sind. So erscheinen sie nämlich in der roten Ausgabe des Hallischen Gesangbuches vom Jahr 1710; und ohne Zweifel sind viele von denen, die hier gemeint sind, jetzt ausser Gebrauch gekommen. Uebrigens ist es bekannt, dass diese Sammlung auch einige vorzügliche Melodien geliefert hat, die aber, um brauchbar zu werden, etwas geändert werden müssten, und allemal machen sie bey weitem den geringsten Theil des Ganzen aus. Von gewissen Choral-Melodien, die in neuern Zeiten zu den Gellertschen und Cramerschen Liedern gesetzt worden sind, urtheilt Kirnberger, dass sie sich durch nichts von weltlichen Gesängen unterscheiden, und als Ursach davon giebt er die jetzt herrschende Vernachlässigung der Kirchentonarten an. Sulzer fordert die Nichtkenner dieser Tonarten förmlich auf, einen Versuch zu machen, eine einzige so kraftvolle Melodie zu liefern, dergleichen die Alten in grosser Menge zu setzen pflegten.

Dass diese und ähnliche Aeusserungen sachkundiger Männer so wenig fruchten, schreibt von einem doppelten Misverstande her, dem

ren. 1) Man pflegt oft die Kirchentonarten mit den Tonarten der alten Griechen zu verwechseln, und selbst Kirnberger ist von diesem Fehler nicht frey. Dieses kommt vermuthlich daher, dass man zur Ungebühr den Kirchentonarten griechische Namen beygelegt hat, welches Glareanus zuerst eingeführt haben soll. Jetzt, da sie einmal gewöhnlich geworden sind, kann man sie nicht mehr entbehren. Rousseau in seinem Dictionnaire de Musique weiss die Tonarten der alten Griechen von den Kirchentonarten wohl zu unterscheiden, aber indem er erstere umständlich abhandelt, macht er nirgends den Wunsch rege, sie noch in unsrer heutigen Musik zu besitzen; auch sieht man nicht, wie so etwas irgend thunlich seyn könnte; und indem er letzteren in allgemeinen Ausdrücken einen hohen Werth beylegt, unterlässt er doch gänzlich, ihre innere Natur auseinander zu setzen, und vornämlich den wichtigen Umstand in ein deutliches Licht zu bringen, dass sie nichts enthalten, was nicht eben so gut jetzt, als ehemals in Ausübung gebracht werden könnte.

2) Der schädlichste Misverstand aber ist, dass sie in den Lehrbüchern gewöhnlich mit einer ganz falschen Definition kurz abgefertiget und für überflüssig erklärt werden. Die unleugbare Wahrheit, dass jeder musikalische Satz entweder Dur oder Moll ist, stellt man so auf, als stunden die Kirchentonarten mit ihr im Widerspruch. Der Schüler wird verleitet zu glauben, die Alten hätten die Grille gehabt, als könnte es musikalische Sätze geben, die nicht Dur und nicht Moll wären, und damit muss ihm alle Lust vergehen, sich irgend um die Kirchentonarten zu bekümmern. Es gehen damit alle Vortheile, die aus ihnen für die Choralkunst hergeleitet werden können, völlig verloren; dem künftigen Kirchen-Componisten wird ein wichtiger Theil der ihm nöthigen Erkenntniss entzogen; und der ewigen Klage, dass die Kirchen-Musik (nämlich die gewöhnliche, denn von grossen Meisterwerken ist hier nicht die Rede) jetzt kaum mehr von der theatralischen zu unterscheiden sey, kann nicht mehr abgeholfen werden. In den gewöhnlichen Lehrbüchern wird von der Kirchen-Musik sehr wenig vorgetragen; was davon gesagt wird, ist mehr negativ als positiv; man zeigt dem Schüler mehr was er dabey zu *vermeiden*, als was er zu *thun* habe; und es hat ganz das Ansehen, als wäre die Kirchen-Musik gleichsam eine Unterabtheilung, der nur dieses und jenes kärglich zugetheilt werden könne, was andre Gattungen vollständiger haben können. Was in ihr positiv ist, weil es in der weltlichen Musik gar nicht existiren kann, bleibt beym gewöhnlichen Unterricht ganz unberührt, und wird so lange unberührt bleiben, als man fortfahren wird, die Kirchentonarten zu vernachlässigen.

Dem Verfasser ist keine Schrift bekannt, in welcher diese Materie in ein deutliches Licht gesetzt worden wäre. Kirnbergers und Sulzers Abhandlungen sind sehr kurz, und folglich unvollständig; auch ist es offenbar, dass sie zu wenig Beyspiele vor Augen gehabt haben. Was Walther in seinem musikalischen Lexico beygebracht hat, ist erweislich ganz unbrauchbar; und es ist sehr wahrscheinlich, dass dieses Buch viel dazu beygetragen hat, die Kirchentonarten in Misscredit zu bringen. Bey diesem Mangel an Vorgängern hat sich der Verfasser lediglich an die Melodien selbst gehalten, ihre Bestandtheile geprüft, und daraus die Schulgesetze zu entwickeln gesucht. Die zahlreichen Beyspiele, mit welchen er seine Bemerkungen belegt, sind sämmtlich aus dem Alterthum entlehnt, und nicht ein einziger Satz ist von seiner eigenen Erfindung. Der ganze Aufsatz ist im Grunde Untersuchung eines historischen Gegenstandes. Ohne vielleicht alle Eigenthümlichkeiten der Kunstsprache genau zu kennen, deren sich Luther und Walther bedient haben werden, wenn sie sich über die Art, wie man

Tone besprachen, und die vermuthlich für uns unverständlich seyn würden, hofft der Verfasser dennoch die Hauptpuncte ihrer Unterredungen aufgefasst und deutlich dargestellt zu haben; und zwar in einer Sprache, die ein jeder verstehen wird, der nur überhaupt im Choralspiel einige Uebung hat. Im Drucke könnte das Werk zwischen 3 u. 4 hundert Quart-Seiten betragen, und wegen der vielen Noten würde das Exemplar kaum für weniger als 2 Thlr. gegeben werden können. Doch würde auf den Fall einer beträchtlichen Unterstützung der Preis möglichst wohlfeil gesetzt werden. Man bittet fürs erste nicht um Pränumeration, sondern blos um Subscription, um darnach beurtheilen zu können, in wiefern der Druck möglich zu machen seyn möchte. Die Liebhaber werden gebeten, bey den ihnen zunächst gelegenen Buchhandlungen zu subscribiren, und diese werden ersucht, die Bestellungen an die Verlagshandlung der musikal. Zeitung in Leipzig einzusenden. Wer sich die Mühe geben will, Subscribenten zu sammlen, oder überhaupt mehrere Exemplare bestellt, hat den gewöhnlichen Rabatt zu erwarten.

Nachrichten.

Gotha. Am 3ten Octbr. gab Hr. *Hildebrand*, der von Gotha abgeht, einen rühmenswerthen musikal. Abend. Er selbst spielte das Concert von Spohr, von welchem vor kurzem, als es der Meister selbst in Sondershausen vorgetragen hatte, gesprochen worden ist. Hr H. ist ein achtungswerther, geschickter und fleissiger Mann. Spohrs schöne Sonate, welche dieser darauf allein mit seiner Frau ausführte, ist ein vortreffliches Musikstück. Sein Spiel kennen Sie. Er zeigte sich hier eben so bewundernswürdig, in wiefern er grosse Schwierigkeiten aufs leichteste überwindet, als in wiefern er seinem Spiele eine Tiefe des Gefühls und nun auch wieder eine Anmuth und Gefälligkeit zu geben weiss, wie sich das schwerlich in mehrern der jetzt berühmten Violinisten in diesem Grade vereinigt. Und auch seine treffliche Frau — die mit unverkennbarer Anspruchslosigkeit und Bescheidenheit ihrem Manne in den schwersten Passagen mit seltner Fertigkeit auf ihrer Harfe folgte, und sich dann auch in seine Melancholie einwiegen liess! Gewiss, wenn beyde vom stärksten Forte zum schwächsten Piano stufenweise herabgleiteten — wenn dann die Töne immer sanfter zusammenschmolzen, so war es, wie wenn zwey schöne Seelen sich in einer höhern Region menschlichen Daseyns umschlingen, und eine Sprache flüstern, welche Worte verschmähet und doch von jedem rein fühlenden Wesen verstanden wird. — Die Stelle des Hrn. Hermstedt wurde durch Hrn. Rothe ersetzt, der ein schönes Rondo von *Romberg*, auf seinem Violoncell trefflich spielte.

Sondershausen. Hr. Hildebrand von Gotha nahm an dem hier am 15ten Octbr. gehaltenen Concerte thätigen Antheil, indem er das grosse und schwere Violinconcert aus D moll von Spohr, schon durch einen der vorigen Jahrgange dieser Zeitungen rühmlichst bekannt, nebst einem Adagio von demselben Componisten, mit Variationen als Quartett, vortrug und sich dabey als einen würdigen Schüler seines trefflichen Meisters bewies. Schwerlich möchte es vielen jungen Künstlern glücken, in der Darstellung der Spohrschen Compositionen dem Sinne und den schönen Eigenthümlichkeiten dieses genialen und gefühlvollen Componisten, ja auch nur seiner, ihm so ganz eigenen kunstvollen Bogenführung, so nahe zu kommen, als es Hrn. Hildebrand zu gelingen scheint. Auf diese Weise ehrt er seinen würdigen Lehrer

auf doppelte Art; einmal, indem er dessen Compositionen in ihrem wahren Sinne zu geniessen giebt, und dann, dass er dessen eigenthümliche Manier im Vortrage kennbar macht und weiter verbreitet.

Dieser Hr. Friedrich Wilhelm Hildebrand, ist 1785 zu Ratenau, unweit Brandenburg geboren, und fühlte von Jugend auf einen ungemeinen Trieb zur Tonkunst. Indessen, da ihn sein Vater für die Wissenschaften bestimmt hatte, so erhielt er zwar Unterricht in der Musik, durfte sie aber nur als Nebenwerk und zur Erholung treiben. Nach vollendeten Schuljahren ging er auf die Universität nach Halle, und schon hatte er daselbst zwey Jahre die Rechte studirt, als durch den Einfall der französischen Armee die Akademie für den Moment aufgelöst schien. Er sahe sich nun genöthigt, gleich den übrigen Studirenden, Halle zu verlassen und nach dem väterlichen Hause zurück zu kehren. Da es jetzt der Vater, bey der allgemeinen Zerrüttung, in seinen freyen Willen stellte, welchem Geschäfte er sich für seine künftige Lebenszeit widmen wollte; so bat er denselben, ihn nach Gotha zum Hrn. Concertmeister Spohr zu schicken, durch dessen Kunst er nicht lange vorher bezaubert worden war. Der Vater willigte ein, und so genoss er zu Gotha zwey Jahre lang den Unterricht dieses würdigen Lehrers mit dem Fleisse, zu dem ihn seine warme Kunstliebe und das Beyspiel seines Lehrers antrieb. Am Ende des Sommers 1809, entliess ihn Hr. Spohr aus seiner Schule, indem er ihm rieth, nun durch Reisen und aufmerksames Hören anderer Künstler sich in seiner Kunst weiter zu vervollkommnen. Diesem nach gab er am 5ten Octbr. zu Gotha sein Abschied-Concert. Er gedenkt nun seine erste Kunstreise durch die friedlichern Nordländer zu nehmen. Mit Enthusiasmus und dem wärmsten Danke rühmt er die in Spohrschen Hause genossene Güte.

— —

Dessau, den 26sten Octbr. Gestern gaben hier die beyden Hornisten, Hr. Bottieber und Schneider aus der königl. Capelle zu Berlin, ein Concert. Der erste Theil enthielt, dem Anschlagzettel nach, erstens eine Symphonie von Mozart, an deren Stelle aber eine von Romberg gegeben wurde; dann sang Dem. Herbst, vom hiesigen Theater, eine Bravour-Arie von Righini; dieser folgte ein von Hrn. Schneider componirtes Concert für zwey Hörner, von ihm und Hrn. B. geblasen; und ein Duett von Pär, gesungen von Mad. Schneider und Hrn. J. Müller, machte den Beschluss. Den 2ten Theil eröffnete eine Ouvertüre von Beethoven, dann sang Hr. J. Müller eine, keineswegs zu rühmende Arie von seiner Composition, und ein zweytes Doppelconcert, von obbenannten Herren geblasen, endete das Ganze. — Die Zartheit, womit beyde Künstler ihr Instrument behandelu, so wie auch ihre Fertigkeit und ihr gebildeter, sicherer Geschmack, erregten Bewunderung. Bedauert wurde es, dass die Beschränktheit des Saales der Wirkung nachtheilig war. Mad. Schneider hat nicht bedeutendes Talent für den Gesang. Von Dem. Herbst lässt sich sagen, dass die Passagen ihr grösstentheils gelungen. Von hier sind die fremden Künstler nach Halle gereist; dann geht ihr Weg nach Leipzig, Frankfurt am Mayn, Cassel, Hamburg, Königsberg, und von da zurück nach Berlin. Möge ihnen überall die verdiente gute Aufnahme zu Theil werden. —

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à Mr. J. G. Naigueli par W. J. Tomascheck. Oeuvr. 14. à Zuric, chez J. G. Naigueli et Comp. (Pr. 5 Livr.)

Wenn Rec. von diesem Werke keine recht ausführliche Recension schreibt, so liegt das weder an der Composition selbst, noch an

dem beschränkten Raume dieser Blätter — jene ist nämlich so vorzüglich, dass man diesen wol überschreiten durfte — sondern einzig an ihm selbst, der gewohnter ist, wieder in seiner Kunst, als in Worten sich auszudrücken. Hrn. T., der sich schon in einigen seiner frühern Werke als einen Componisten von nicht gemeinem Talent, guter Einsicht und sorgsamen Fleiss bewiesen hat, will er also nur aus weiter Ferne einen freundlichen Gruss sagen, und ermuntern, auf dem betretnen Wege redlich und streng gegen sich selbst fortzuwandeln; übrigens mögen ihm und dem Leser folgende Nachweisungen genug seyn.

Nach einer kurzen Einleitung, welche aber für die Erwartung, welche sie spannet, zu wenig genügt, folgt ein schatzbares, kraftiges, und, besonders im zweyten Theile, dem Hauptprobestück des gründlichen Componisten, (Seite 6 u. 7.) ziemlich wacker gearbeitetes *Allegro con brio*. Es hält sich schon in seinem ernsten und durchgreifenden Character, bis auf die einzige, zu gewöhnliche und zurückstehende Floskel Seit. 2., Syst. 3., Tact 5 folg., und wo sie in der Folge wiederkömmt. Ueber der reichen, vollstimmigen Behandlung ist der melodische Theil keineswegs hintangesetzt, obgleich jenem der Vorzug eingeräumt ist. Dieses beydes gilt auch von den andern Satzen dieser Sonate. — Eine sogenannte Menuett, wie sie in Symphonien jetzt gebrauchlich sind, folgt, und hat Lebhaftigkeit und Nachdruck, ist aber nicht eben neu in Erfindung und Ausführung. Im Trio wäre es wol besser gewesen, die Ausweichung S. 11., Syst. 3 u. 4., zu vermeiden, und so dem Contraste des Trio mit der Menuett treuer zu bleiben. — Das sehr vollgriffige, aber doch klare und sanfte Adagio ist schön, und macht, gehörig vorgetragen, besonders an diesem Platze, eine erwünschte Wirkung. Die übertriebene Schärfe mancher Stellen in Absicht auf Harmonie, diese Cruditäten der neuesten Kunst, wie sie hier besonders durch höchstmögliche Verminderung der Accorde bewirkt wird, sollte ein Künstler, der, wie Hr. T., durch Edleres dasselbe hervorzubringen weiss, verschmähen. — Das Rondo zum Schluss ist ein treffliches Stück, und in der vornehmen und grossen Art geschrieben, wie wir manche Rondos von Beethoven und Cramer besitzen. Es will ja nicht zu geschwind genommen und mit gutem Wechsel des brillanten Spiels mit dem delikaten vorgetragen seyn.

Das Ganze verlangt wohlgeübte Spieler, wird aber diesen gar nicht schwer: denn alles ist gut applicabel und in gerechter Folge gesetzt. Ein gutes Instrument wird ebenfalls vorausgesetzt, wenn alles den gehörigen Effect machen soll.

Der Stich und alles Aeussere ist vortheilhaft.

Kurze Anzeige.

Variations sur l'air favori de Mozart — — comp. par P. C. Hoffmann. Oeuvr. 15. à Offenbach, chez Jean André. (Pr. 1 fl. 20 Xr.)

Ueber das Thema der Arie des D. Juan: Fin ch' han dal vino, (Oeffne die Keller,) giebt Hr. H., nach einer so pathetischen Einleitung, als führe sie zu einem Passionsoratorium, und ausser einer lang ausgeführten *Coda*, sechs Variationen, die von einem sehr geübten Clavierspieler als Verf. zeugen, und, von ebenfalls sehr geübten Clavierspielern vorgetragen, einen lebhaften, zum Theil auch brillanten Effect machen. Von den Figuren sind einige neu, die Ausführung jeder Var. ziemlich stetig und treu gehalten, die Modulation öfters überraschend, aber auch öfters grell. Nach Ref. Meinung verdienen vornamlich die Stücke mit Lob ausgehoben zu werden: Var. 1., Var. 4., und Coda, in welcher letztern auch besonders manche sehr gute contrapunctische Wendung vorkommt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten November. No. 7. 1809.

Nachrichten.

Paris, im Octbr. *) — — Fahren Sie doch ja fort, in dem, was Sie Ihren Lesern von hier aus mittheilen, einzig Ihrem Correspondenten zu trauen, der als Kenner, Meister und Mensch die Hochachtung vollkommen verdient, welche ihm überall zu Theil wird. Besonders enthalten Sie sich auch fernerhin des Gebrauchs der hiesigen Zeitschriften, in Anschung der literarischen und artistischen Artikel, von welchen — von diesen aber auch *allein* — ich Ihnen etwas Näheres zu schreiben mich nicht enthalten mag.

Man sagt mir nämlich, dass mehrere andere deutsche Journale und Zeitungen sich der hiesigen so fleissig bedienen, und, was den Sachen selbst das Nachtheiligste seyn mochte, oft ohne die Quellen anzuführen, so dass also auch die Unterrichtetern solche Mittheilungen ohne Bedenken annehmen. In Deutschland denken sich wol nur wenige, wie jene Artikel in unsern Blattern gemeiniglich zu Stande kommen, und wie sie auch hier angesehen — oder vielmehr, *nicht* angesehen werden. Ich gebe Ihnen daher eine kurze Uebersicht derjenigen pariser Blatter, welche wirklich hier gelesen werden; und verwahre mich nur nochmals gegen Missdeutungen, durch die wiederholte Erklärung, dass ich blos von den literarischen und artistischen Artikeln derselben spreche.

Es giebt hier kein Journal, das sich *ex professo* mit Kritiken von Theater, Musik etc. beschaftigte. Ich wüsste auch nicht, wie sich ein solches jetzt hier halten sollte. Jedes spricht über jene Gegenstande, auch wol beurtheilend, nur nebenher, und jedes auf seine eigene Weise, welche, mit sehr seltenen Ausnahmen, blos darin etwas gemeinsames hat, dass man über die Hauptsachen kurzweg abspricht und bey Nebendingen mit so viel Aufheben, mit so viel Schein von Wissenschaft, und mit so viel Witz verweilet, als man eben aufzuweisen hat. Das Urtheil selbst deren, die nicht von Parteysucht geleitet werden, noch die Stimme der Menge für die Stimme Gottes halten, welche mithin ohne weiteres als hochste Entscheidung nur nachgesprochen werden müsse — das Urtheil, sag' ich, über die Hauptsachen ist sehr selten anders abgezogen, als nach einem gewissen Typus, den man für jede Gattung aus altern, allerdings guten Werken ein- für allemal festgestellt hat — z. B. für die Tragodie die beliebtesten Werke Corneille's und Racine's, für die ernsthafte Oper die bekanntesten Werke Glucks etc. Wie weit sich nun ein neues Product diesen nahert, so weit

*) Wir lassen einen Theil dieses Schreibens eines verdienstvollen und auch in Deutschland verehrten Gelehrten in Paris in treuer Uebersetzung für die abdrucken, welche es angeht. Hr. L. kennet aber weder die deutsche Sprache, noch unsre Blätter genug: sonst brauchten wir so wenig ihn, als unsere Leser zu versichern, dass wir in seinem Sinn immer verfahren sind und immer verfahren werden.

d. Redact.

heisst es gut; und umgekehrt. Hieraus, und nicht aus gehässigen Gesinnungen, möchte ich auch erklären, dass Werke der Ausländer, welche eigene Wege einschlagen, und von jenen festgestellten Musterbildern sich ganz entfernen, hier niemals ihr Recht erhalten, niemals ihr Recht erhalten können. (Denken Sie hier z. B. an *Schiller* unter Ihren Dichtern, an *Mozart*, als Operncomponisten, unter ihren Musikern). Das Urtheil über Nebendinge hingegen ist recht eigentlich der Tummelplatz für Ignoranz, Prälerey, Leidenschaftlichkeit, Parteysucht und Neckerey. Das grosse Publicum achtet aber sehr wenig auf alle diese Artikel; und auf die Sachen selbst, ausser in wiefern sie sich zu einer Neuigkeit des Tages hervorzudrängen wissen, achtet es ebenfalls nicht viel. Man ist hier viel zu zerstreuet, um sich jetzt irgend etwas ernstlich angelegen seyn zu lassen, ausser Gelderwerb, Neuigkeiten und sinnliches Vergnügen, besonders Freuden einer ausgesuchten Tafel, und gewisse andere, welche mit diesen in nahem Zusammenhange zu stehen pflegen. Sie können sich selbst den Einfluss, welchen die Begünstigungen der Literatur und der Künste durch die Regierung — welchen auch die Auszeichnungen verdienter Gelehrten und Künstler durch dieselbe, auf das grosse Publicum hat, nicht gering genug denken; und, von den gewiss ernstlichen Bestrebungen würdiger hiesiger Gelehrten und Künstler, wie sie namentlich die grossen kaiserlichen Institute vereinigen, muss ein Gleiches zugestanden werden. Seit der Revolution findet man auch in diesem Betracht, ja in diesem ganz vorzüglich, den Geist und Sinn der Menge ganz umgekehrt. Was vormals in der Ansicht und Behandlung wissenschaftlicher und künstlerischer Angelegenheiten, Wirkung der Liebhaberey, der Sitte, und freylich auch oft der Eitelkeit, was in diesen Dingen Ton und Gebrauch war; das erblickt man jetzt gar nicht mehr, oder doch in so höchstseltenen Ausnahmen, dass es für das Ganze nicht in Anschlag kommen kann. So wird denn auch das wirklich Gute, was einige der bedeutendern Journale mitunter über Gegenstände der Literatur und Kunst liefern, nur von wenigen gelesen und von noch wenigern beachtet. Das weiss hier auch Jedermann; und wenn Manner von Kenntniss und Gründlichkeit dennoch, wenigstens zuweilen, sich für jene Angelegenheiten mit Geist, Ernst und Liebe verwenden: so ist ihnen das um so mehr zur Ehre zu rechnen, da es einzig um der Sache selbst willen geschehen kann.

Ich glaube mich durch diese Geständnisse nicht von meinem Hauptzweck entfernet zu haben; denn wenn es wahr ist, dass gewöhnlich die Journale den Geist der Zeit stimmen helfen: so ist es auch wahr, dass sie noch weit mehr das Echo desselben sind, und man mithin, indem man von diesem spricht, zugleich sie selbst characterisirt. Doch will ich nicht ganz unterlassen, einen Blick auch auf die einzelnen hiesigen Blätter zu werfen — auf die nämlich, welche, wie gesagt, wirklich hier gelesen werden.

Ich erwähnte, dass wirklich noch zuweilen unsre verdientesten Gelehrten und Künstler sich über die Angelegenheiten der Literatur und Kunst in Zeitschriften vernehmen lassen; diess geschiehet nun vornämlich im *Moniteur*, welcher nicht nur, wie bekannt, für officielle politische Artikel die vorzüglichste Zeitung ist, sondern auch für literarische. Was aus andern Blättern aufgenommen wird, und wessen freylich vieles ist, das wird wenigstens immer mit Angabe der Quellen, woraus es geschöpft worden, bezeichnet, und so einem jeden frey gelassen, ihm so viel Credit beyzumessen, als er will und kann. Die Kritiken über wissenschaftliche Werke, und bisweilen auch über wichtige Producte der Kunst, zeichnen sich grösstentheils durch Einsicht, Besonnenheit, Unparteylichkeit und Bescheidenheit vor den meisten Kri-

tiken anderer Journale aus. Dass jedoch der Ausländer selbst hier gewisse Rücksichten zu nehmen hat, werde ich am Ende erwähnen.

Journal de l'Empire. Dies *soll* noch immer 17000 Abonnenten haben. Hieran arbeiten der bekannte Géoffroy und die Seinigen. Es giebt zuweilen politische und verwandte Nachrichten, zuerst. Die Kritiken über Theater, Musik etc. zeugen oft von Geist und Witz, selten aber von gründlicher Wissenschaft, und häufig von Vorurtheilen, von Erbitterung, wol gar von wüthender Parteysucht. Diess letztere weiss hier Jedermann; Jedermann kennet auch den Mechanismus, wodurch die Posaune dieser Fama zum Tönen gebracht wird, (z. B. vor einigen Monaten bey Gelegenheit der hülfsbedürftigen Lesueurschen Oper: la mort d'Adam): man lacht darüber, man verspottet die Herren, man liest ihre Aufsätze aber doch mehr als andere; man trägt auch wol ihre Bonmots ein Weilchen umher. Wenn Deutsche sich wenigstens eine Ahnung von den Stimen solcher Journalisten verschaffen wollen: so mögen sie z. B. die Handel zwischen diesem und dem Courier de l'Europe vor einigen Monaten, sich bekannt machen.

Publiciste enthält seit einiger Zeit, aus hier bekannten Ursachen, manche politische Nachrichten und dgl. zuerst; die Kritiken über Schriften, Theater, Musik etc., die auch diess Blatt zuweilen enthält, sind weniger schneidend und parteysüchtig, als die des *Jour. de l'Emp.*, gehen aber auch selten ernsthaft in die Sachen ein.

Journal de Paris wird viel gelesen. Seine beylaufig angebrachten Kritiken über die oft genannten Gegenstände sind sehr schwankend, bald treffend, bald parteyisch, fast niemals aber die Sachen mit Ernst und Gründlichkeit behandelnd. Die Stimme der Menge wird hier meistens nur zugestutzt und wiederholt.

Gazette de France enthält manchmal auch Kritiken, und zwar dann gemeiniglich beissende, wo denn auch nicht selten, wie im *Journ. de l'Empire*, Unwissenheit und die alte Herabwürdigung der Deutschen sich zeigt — wie z. B. Mozarts. Ihr Einfluss ist aber, wie der des vorhergehenden Blattes, in Absicht auf die hier genannten Gegenstände, sehr gering.

Courier de l'Europe enthält immer auch Nachrichten von Theatern, Musik etc. Wo ein Urtheil ausgesprochen, und nicht blos flüchtig referirt wird, was eben vor die Hand kommt, unterzeichnet sich der Verf., Hr. Salgues, ein Mann, der Achtung geniesst, und dessen Kritiken weder so parteysüchtig und giftig, noch so oberflächlich sind, als die vorhergenannten, aber auch weniger gelesen werden, und bey der Menge, wie es scheint, ganz ohne Einfluss bleiben.

Journal de Commerce, für kaufmännische Angelegenheiten das vorzüglichste Blatt, enthält ebenfalls Notizen über Wissenschaft, Kunst, und worüber nicht alles! Von letztern kann in Deutschland keine Rede seyn.

Das sind nun die Journale, welche wirklich hier gelesen werden. Andere, z. B. Journal des arts, Journal du soir etc. sind Compilationen, wo alles zusammengerafft wird, wovon man sich ein augenblickliches Interesse verspricht. Die viel gelesenen *Intelligenzblätter* (Annonces et affiches etc.) enthalten auch zuweilen kurze Notizen von einem Schauspiel, einer Oper etc., sie sind aber *nur* als flüchtige Notizen anzusehen.

Ich habe die Urtheile in dieser Übersicht so gelind, als nur irgend mit der Wahrheit verträglich, abgefasst; schwerlich würde ein Einziger der hiesigen Journalisten den Andern so viel Gutes zugestehen. Doch kann Sie selbst diese Uebersicht schon bemerken lassen, wie leicht man sich vergreife, wie oft man sich vergreifen müsse, wenn man, ohne grosse Behutsamkeit und Kenntniss von vielerley örtlichen Verhältnissen, im Auslande die Urtheile hiesiger Blätter, sey es nun als zuverlässig, oder auch nur als Entscheidungen

Unterrichteter, nachspricht. Nur bey einzelnen Aufsatzen der bessern Journale, wie sie hier angegeben worden sind, dürfte man das; man muss aber dennoch *hier* leben und mit vielerley besondern Angelegenheiten und Verhältnissen bekannt seyn, um selbst aus diesen bessern die zuverlässigern Artikel von denen sondern zu können, welche diess wenigstens im mindern Grade sind. Ja, manches selbst in den zuverlässigsten, was z. B. besondere Rücksichten wegen leise auf Schrauben gestellt, durch gewisse Sprachwendungen etc. zu errathen gegeben ist; manches, das wie unbeschränktes Lob klingt, weil es so klingen soll, dabey aber doch dem Kundigen verräth, wie es zu nehmen sey — wie soll man diess im Auslande erkennen, unterscheiden und gehörig würdigen? Mir scheint das ganz unmöglich; und Freunde, welche, der deutschen Sprache mächtig, deutsche Blätter lesen, bezeigen mir oft ihre Verwunderung, *wie* sie Artikel unsrer Zeitungen dort wiedererhalten, schon darum, weil man ehrlicher Weise genommen, was nicht so ganz ehrlicher Weise gegeben worden ist. Gern will ich dagegen den deutschen Journalisten zugestehen, dass die meisten der *unsrigen*, wo sie Deutsche benutzen, noch gar andere, und zuweilen, aus Mangel an genugsamer Kenntniss der Sprache, des deutschen Wesens überhaupt, und mitunter auch wol alles dessen, was nicht in unsrer Hauptstadt gang und gebe ist, die allerverkehrtesten Verstosse machen. Es ist diess auch hier nicht unbekannt; weil man aber hier überhaupt nicht viel lieset, weil man nur gar zu oft, was man in der einen Viertelstunde gelesen, in der zweyten schon wieder vergessen hat, und die Journalisten, ausser wo sie Dinge verkündigen, an welchen man sich nun eben jetzt nicht satt hört, wenig Glauben finden: so ist der Einfluss davon sehr gering, und selbst wenn die gröbsten Sünden entdeckt werden, kaum ein anderer, als dass man einen Augenblick darüber lacht. Bey dem Deutschen hingegen, der nicht nur überhaupt ernster und beharrlicher ist, sondern auch seine Literatur höher, und mit seiner Kunst es strenger hält: bey ihm ist also wol auch diess von mehr Bedeutung und Wirkung. Also nochmals: lieber alles das übergangen, was von hier aus über die Gegenstände der Literatur und Kunst flüchtig verlautet, und Einem Correspondenten getrauet, den man als Kenner und Menschen bewährt gefunden hat! Freylich kann auch Er zuweilen irren: aber ich habe nicht nöthig hinzuzusetzen, dass solch ein Irrthum oft lehrreicher und nutzlicher werden kann, als eine triviellе Wahrheit, wie viel mehr, als das Herruber- und Humber-Schwatzen der Menge! — L.

Berlin, d. 28sten Octbr. Am 15ten, am Geburtstage des Kronprinzen, ward zum Besten eines Theils der hülfsbedürftigen Stadtarmen, für Brennholz zum bevorstehenden Winter, im Theatersaale Vormittags ein Concert gegeben, das zu den interessantesten gehörte, die wir im Herbste hatten. Die prachtige Ouverture aus Himmels Semiramis eröffnete das Concert: Hr. Tombolini sang hierauf mit der von ihm gewohnten angenehmen und starken Stimme eine Scene und Arie von Mayr. Die Hrn. Böttcher, Schneider, und Marquardt bliesen dann ein Tripel-Hornconcert von Schneider, das sehr interessant war. Die beyden zuerst genannten Manner haben uns hierauf auf einige Zeit verlassen, um auf einer Reise durch einen Theil Deutschlands sich und ihre vorzuglichen Talente bekannter zu machen. Hr. Rellstab spielte dann ein Adagio auf der Tastenharmonika. Im 2ten Theil spielte eine Dem. Barth ein Clavierconcert von Mozart mit ziemlicher Fertigkeit, aber wenigem Ausdruck. Die Hrn. Tombolini, Weizmann und Gern, und die Dem. Rellstab, ältere und jüngere, sangen sodann das schöne Quintett aus Righini's Enea,

und den Beschluss machte der erste Satz aus Beethovens Septett. — Der Ertrag dieses wohlthätigen Concerts belief sich, nach Abzug der Kosten, auf 372 Thlr. 12 Gr.

Am Abend sahen wir im Theater zum erstenmal: Agnes Sorel, Singspiel in 3 Acten, nach dem Französ., von Sonnleithner, mit Musik von Gyrowetz. Ich enthalte mich einer ausführlichen Darstellung des Inhalts und der leichten und gefälligen, und besonders durch die canonischen Sätze am Schluss einiger mehrstimmigen Stücke sich empfehlenden Musik, da in der musik. Zeitung schon von andern Orten her über diese Oper geurtheilt worden ist, und begnüge mich, Ihnen zu melden, dass Mad. Muller die Agnes Sorel und Hr. Eunike den Konig sehr gut gaben. Auch Hr. Gern als Kastellan, Dem. Schick als Page und Hr. Stich als Landedelmann de la Ratinière gefielen. Vielen Beyfall gewannen im ersten Act, No 2., des Kastellans Lied: Ein Krieger wendet seine Kunst etc.: No. 4. Das Duett von Agnes und Bertha (Dem. Gern): Vergebens will die Liebe etc.; im 2ten Act, No. 2., das Quintett: So nah am Ziele beben etc., und No. 5. das Sextett: Wie, Eure Hoheit fande hier etc.

Am 20sten fingen die Bliesenerschen Abonnementsconcerte in der Stadt Paris wieder an, die sich durch Munterkeit und Gefälligkeit auszeichnen. Am ersten Abende interessirte vorzüglich Dem. Hauka, Tochter des verstorbenen angenehmen Sangers und Componisten. Auch gefielen Hr. Hunnrich, mit einem Violinconcert von Kreuzer, und Hr. Wilh. Schneider mit einer Phantasie und Variationen auf dem Fortepiano.

Am 21sten starb der Kammermusicus Carl Wilhelm Glösch, geb. 1731. Er war ein guter Flötenspieler in Quanz, Manier, und hat viel für sein Instrument geschrieben, wovon aber nur weniges bey Hummel gedruckt erschienen ist; z. B. 6 Flotentrios, 3 Concerte, 6 Sonatinen fürs Clavier, und ein Marsch für verschiedene Instrumente variirt. Seine, bey Anwesenheit des Grossfürsten und nachmaligen Kaisers Paul in Berlin componirte Oper: Foracle ou la fete des vertus et des Graces, die in dem nahen Dorfe Friedrichsfelde in dem damals Prinz-Ferdinandischen Garten unter freyem Himmel mit vielem Beyfall gegeben wurde, hat Winter im Clavierauszug gedruckt. Sein letztes Werk: Bürgers Bruder Graurock und die Pilgerin, mit Clavierbegleitung durchaus componirt, steht im Rellstabschen Claviermagazin, und ist auch besonders abgedruckt.

Unter den vielen Vorlesungen, die für diesen Winter angekündigt worden sind, zeichnen sich in musikalischer Hinsicht die, des Hrn. Rellstab aus. Er will ein Collegium über den Generalbass lesen, nach einem von ihm entworfenen, aber noch nicht erschienenen Lehrbuch für Damen und Dilettanten. Das Practische soll durch ein Clavier erklärt, und in der Folge soll auch gesungen werden, wobey die Zuhörerinnen einander abwechselnd mit dem Instrument begleiten. Den 12ten Nov. wird die erste Vorlesung seyn.

Das in Ihrer Zeitung bey der Uebersicht der vorjährigen Winterconcerte in Leipzig zuerst in Deutschland öffentlich bekannt gemachte, mit Gründlichkeit beurtheilte, und nun im Stich erschienene schätzbare Kunstwerk, die Cantate: *Macht der Töne*, nach Dryden's Alexander-Fest, in Musik gesetzt von P. Winter, mit deutschem Text von Ch. Schreiber, ist nun auch hier von Hrn. J. P. Schmidt in dem Local der Loge zu den drey Welt-Kugeln aufgeführt worden. Zuförderst ist zu bemerken, dass wegen der Zusammenstellung dieser Cantate mit noch mehrern Musikstükken, wovon weiter unten die Rede seyn wird, solche mit Auslassung des *Chores* (No. XII. der Partitur) „Auf zum Kriege!“ etc. theils

wegen dessen zu naher Stellung auf die Chöre des Bacchanals, theils wegen des *Inhalts* und der Instrumentalbegleitung, welche für *diess* Local zu stark war, ferner des vorhergehenden (No. XI.) und folgenden Recitatives, (No. XIII.) ingleichen der schwer auszuführenden Bravour-Arie für den Sopran, (No. XIV.) „Es flammet sein Antlitz etc.“, des Recitatives (No. XXI) und des Schluss-Chores (No. XXII) „Stark, wie des Meeres donnerndes Tosen etc.“ gegeben wurde. Letzteres, der „Ruf zur Rache,“ die Erscheinung der Schatten von Alexanders gefallenen Kriegern, das „Brennen, Zerstören, Verheeren“ schildernd, scheint Ref. auch überhaupt zu theatralisch und nicht an seinem Platz zu stehen, da es *zuletzt* den vorhergegangenen *angenehmen* Eindruck verwischt; auch dürfte diess Stück überhaupt nicht viel Kunst-Werth haben: es ist dabey nur auf larmenden Effect abgesehen, wie auch das *gran strepito* zum Schluss beweiset. Doch wir wollen der Beurtheilung eines Recensenten nicht vorgreifen *), und bemerken nur die wohl gewählte Folge der Stücke, wie Hr. S. die „Macht der Töne“ aufführte. Der 1ste Abschnitt enthielt nach der Ouverture 1. die Introduction, von Hrn. Helwig, einem sehr gebildeten Dilettanten, gesungen; 2. Quartett und Chor, ersteres von der Dem. Creuz, Rellstab, und den Hrn. Stümer und H. lobenswerth ausgeführt; (diess liebliche Stück gefiel sehr): 3. das Recit. mit dem Harfen-Solo, das indess, aus Mangel einer Pedal-Harfe, auf dem Fortepiano gespielt werden musste; 4. der folgende Chor: „Stimm' an den Reigen etc.“ mit Solo-Satzen verwebt; 5 u. 6. Recit. und die prachtvolle *Bass-Arie* nebst Chor, ganz vorzüglich für die weit umfassende Stimme unsers *Fischer* geeignet, welcher die anhaltenden Coloraturen auch mit Fertigkeit, und die tiefen, aushaltenden Töne kraftvoll sang, nur blieb zu wünschen, dass er mit dem Text sich genauer bekannt gemacht hätte, um solchen deutlicher unterlegen zu können. Hierauf folgte nun, der vorhergehenden Tonart (Es dur) verwandt und auch dem Gedichte analog, 7. die rührende Cavatine aus C moll: „Der Sänger stimmet nun zu ernstem Ton die Harfe“ etc. welche in die Tenor-Partie übertragen war und von Hrn. Stümer mit zartem Ausdruck und sehr rein gesungen wurde. Sie erregte allgemein das Mitgefühl, so wie auch 8, das folgende sanfte Quartett, von Blas-Instrumenten sehr zart begleitet. 9 und 10, Recit. und Arie für den Sopran: „Mag in des Kampfes Beben etc.“, mit obligater Flöte, sang Dem. Rellstab die ältere, mit angenehmen Vortrag und Sicherheit: sie gefiel sehr, wozu auch die leichte, einschmeichelnde Melodie nicht wenig beytrug. Es scholl wirklich, wie das Recit. 11, sagt, das vom Tenor vorgetragen wurde, „lauter Beyfall in dem Kreise der Hörer“ u. s. w. Zart und innig schloss sich 12, das vortreffliche, originell begleitete Notturno für drey weibliche Stimmen, von obigen zwey Damen und Mad. Grobenschütz recht gut ausgeführt, an und endete den 1sten Abschnitt. Den 2ten füllten allein die Bacchanalien aus (No. VII, VIII, IX und X der Part.) und endeten auch das Ganze. Durch diese Absonderung zeichnete sich die gelungene Characteristik dieser Partie um so mehr aus, welche, wie Ihr Leipziger Beurtheiler schon bemerkte, unstreitig in ihrer Art die *schönste* des ganzen Werks ist und auch dafür anerkannt wurde. — — In Hinsicht der Solo-Partien war bey der ersten Sängerin noch mehr Sicherheit und reinere Intonation, bey der grossen Bass-Partie geläufigere Ausführung zu wünschen: sonst wurde alles und vorzüglich die *Chöre* sehr gut ausgeführt, wozu mehrere Sing-Proben beygetragen hatten. Die Instrumente konn-

*) Anmerk. Eine ausführliche Recension dieses interessanten Werks wird unsre Zeitung in einigen Wochen liefern. (d. Redact.)

ten leider nur eine Hauptprobe haben, und es war daher zu bewundern, dass die Begleitung dennoch ohne Haupt-Fehler ausfiel, zumal da die Blas-Instrumente, z. B. in der Ouverture, sehr schwere Partien haben. Die Besetzung derselben war indess sehr ausgewählt und die Saiteninstrumente, welche nur in dem niedrigen Saal nicht stark klingen, in richtigem Verhältniss. — Die Darstellung war im Ganzen *gut* zu nennen, die Vollkommenheit kann freylich erst bey einer baldigen Wiederholung, welche ein grosser Theil des kunstliebenden Publicums in einem grössern Local wünscht, erreicht werden. Ueber den Werth der Musik ist bey allen Zuhörern, Kennern und Liebhabern nur Eine Stimme. — — Es folgte nun das hier öffentlich, lange oder gar nicht gehörte, unübertreffliche Quintett von Mozart, für Fortepiano, Oboe, Clarinette, Fagot und Horn. Hr. S. spielte das erstere mit empfundenem Vortrage auf einem Kistingschen Flugel-Fortepiano. Hr. Groser zeichnete sich durch schönen Ton der Oboe, wie auch die Hrn. Tausch und Grubel aus; Hr. Schunke hat ausserdem eine lobenswerthe Sicherheit und als Secundarius auf dem Horn einen seltenen Umfang des egalen, schönen Tons. Das Ensemble war unverbesserlich, und das Meisterwerk gefiel, wie zu erwarten war. — Es folgte nun aus Haydn's *Jahreszeiten* die schwerste: der Herbst, so reich an malerischer Schönheit und tiefer Kunst. Dem. Crenz, H. Stiemer und Hr. Hellwig, sangen die Solo-Partien sehr gut; die schweren Chöre, z. B. der Jagd und der Weinlese, wurden mit seltener Precision gegeben; eben so zeichnete sich das Orchester aus. Diess war wirklich eine vollkommene Ausführung. — Den überreichen Kunst-Genuss dieses Abends beschloss die sogenannte Abschieds-Symphonie von J. Haydn, uber deren Ursprung die Erzahler verschiedener Meinung sind. Die Composition, obgleich eine der ältern H.s, hat ihren bleibenden Werth und die kleine Spielerey am Schluss, auch nicht ohne Kunst ausgeführt, ergötzt die *Zuschauer*, da zuletzt das ganze Orchester dunkel ist. — Diess Concert war eines der in Berlin seltenen, wo nur Compositionen von entschiedenem Kunstwerth gegeben wurden, und doch blieb es nur sehr mässig besucht — hoffentlich nicht aus Mangel an wahrem Sinn fur das Solide und Edle in der Kunst, sondern wegen der geldarmen Zeiten, welche so sehr vielen Gebildeten auferlegen, auch viele der edelsten Vergnügungen sich zu versagen. Freylich würde dadurch nach und nach auch dieser Sinn sich mindern und am Ende vielleicht gar erloschen. Doch wir — *hoffen* wenigstens jetzt wieder auf baldige Veranderung ins Besserre.

Kurze Notizen aus Briefen.

In *Prag* gab es wahrend des Kriegs allerdings nichts Merkwurdiges in musik. Hinsicht. Jetzt erwartet man eine neue Oper von Rosler. Die erste, Elisene, (eine Bearbeitung des Waldes von Herrmann-Stadt von Mad. Weissenthurn) gefiel sehr; die zweyte, das Raubschloss in Sardinien, fiel durch. Das elende Sujet, seine schlechte Bearbeitung, und die verkunstelte, wenig Effect hervorbringende, obgleich stellenweise gute Musik, waren die Ursachen davon. Ueber beyde sind ausfuhrliche Berichte früher in dieser Zeitung geliefert worden.

Don Juan und la Clemenza di Tito sind, in Prag neuerdings — nach 20jahriger, fast ununterbrochener Vorstellung — an der Tagsordnung, und so oft sie gegeben werden, ist das Haus zum Erdrücken voll. Die weiblichen ersten Rollen sind gut besetzt durch Mad. Fischer und Dem. Muller; mit den Mannerrollen ist man weit weniger zufrieden. Nirgends in der Welt scheint man mit Mozart so vertraut, und seinen Vollkommenheiten so unwandelbar treu ergeben, als eben in

Prag, wo aber auch der grosse Meister selbst sich am glücklichsten fühlte und seine Werke am meisten in seinem Sinn vorgetragen bekam. —

In *München* ist eine neue Turandot nach Schiller, mit Musik von einem jungen Mann, Blumenroder, aus Nürnberg, gegeben worden. An der Musik zeichnet man mehrere angenehme Stellen aus, doch sollen die Ideen selbst fast sämmtlich schon bekannt seyn. Das Ganze hat nicht vorzügliche Wirkung hervorgebracht, und davon soll einen grossen Antheil das Gedicht tragen, das zu langweilig, zu schleppend behandelt sey. Allerdings kann ein gutes Schauspiel so wenig eine gute Oper abgeben, als ein guter Roman ein gutes Schauspiel.

In *Paris* erscheint das Cherubinische Requiem, worüber unser pariser Correspondent vor einigen Monaten so grundlich und freymüthig geurtheilt hat, in Partitur auf Subscription. Auf jeden Fall verdient es die grosste Aufmerksamkeit auch des deutschen Publicums.

In *Regensburg*, gab die talentvolle Schülerin Sterkels, Dem. Haekl, ein Concert, in welchem ihre Kunst und ihre schöne Stimme von neuem ausgezeichnetes Glück machten. Ihre Fortschritte übertrafen alle Erwartungen. Sie sang die berühmte Bravour-Arie der Dido: son regina etc. welche Aufgaben hat, die von hundert Sängerinnen vielleicht kaum drey glücklich lösen würden, mit der Würde und dem Stolz einer Königin, und liess in der Ausführung überhaupt nichts zu wünschen übrig. Nicht weniger gelang ihr, als Gegenstück, das Rondo, wo sie besonders das zarteste *Portamento* zeigte. Dem. Horgnies spielte ein Clavier-Concert von Himmel mit Precision und Ausdruck. Alle übrigen Compositionen waren von dem, in Regensburg allgemein geliebten und hochgeachteten Kapellm. Sterkel, unter dessen Anordnung und Leitung das Concert gegeben ward. Auch die beyden Ouverturen, welche von dem Orchester gut executirt wurden, gefielen sehr und jedermann verliess mit voller Befriedigung das Haus.

Kurze Anzeige.

Sonatine pour le Pianoforte, avec accomp. de Flûte ou Violon, comp. par F. Danzi. Oeuvr. 51. Munic, chez Falter. (Pr. 1 fl. 12 Xr.)

Hr. Capellm. Danzi hätte diese Sonatine mit gutem Gewissen Sonate nennen können, denn, so leicht sie zu spielen ist, sind doch so gute Gedanken, eine so solide Ausführung derselben, und ein so anständiger Character in dem kleinen Ganzen zu finden, wie in gar vielen Stücken, welche sich Sonaten nennen, keineswegs. Nach einem nachdrücklichen Allegro aus E moll, worin angenehme Melodien mit lebhaften und zum Theil neu gewendeten Passagen wechseln, folgt ein schönes Andante, voll einschmeichelnden Gesangs und mancher ungewöhnlichen Wendung der Harmonie, aus A dur; und diess fällt ein in eine Polacca aus E moll, welcher zwar ein ausgezeichneteres Thema zu wünschen wäre, die aber wenigstens lebhaft und mit Geschmack ausgeführt worden ist. — Das Aeussere des Werkchens ist schön. Ob es nicht aus den *Delassemens* besonders abgedruckt sey, kann Ref. nicht angeben, da ihm nicht alle Hefte dieser Sammlung zur Hand sind, und darum hat er oben die Tonarten der Sätze genannt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22ten November. Nº. 8. 1809.

Ueber die Erweiterung des Rhythmus in der Musik.

Die Kunst, nach objectiver Vollkommenheit strebend, herrscht über das Universum: sie strebt im Ideal der höchsten Schönheit: sie zieht die Sinnenwelt zum Ueberirdischen und Himmlischen empor: sie spricht das Herz durch den höchsten Reiz der Form an: sie ergreift Ideen in Empfindungen. Diess letztere thut die *Musik*.

Sie unterscheidet sich von den zeichnenden und plastischen Künsten in Hinsicht ihres Ausdrucks, indem sie blos auf den Sinn des Gehörs wirkt, der durch einen gröbern Stoff als der des Auges getroffen wird. Die asthetische Kraft der musikalischen Kunst ist daher *intensiver*. Sie kann deswegen aus schöner Kunst betaubende werden. Die Musik hat in der Natur kein Vorbild, das sie idealisiren könnte. Die Natur begegnet ihr durch die musikalischen Naturlaute. Eine Verbindung von dieser ist noch keine Musik, sondern sie entsteht durch die Verbindung der Melodie mit der Harmonie. Durch sie erhebt sich ein musikalisches Kunstwerk zur höchsten musikalischen Schönheit. Melodie und Harmonie müssen das Kunstwerk beleben und begeistern, deren Gesetze sich nach dem Zeitmasse bestimmen lassen. Dadurch werden die verschiedenen Schattirungen der menschlichen Empfindungen und Gefühle angezeigt.

In gefühlvollen, mithin auch in uncultivirten Menschen spricht sich die Freude und das heitere Leben in angemessenen Tönen aus, die sich einem gewissen Accent und Rhythmus anschmiegen, aus denen die Modificationen des Gemüthes leicht zu erkennen sind. Die Natur wirkt durch Ebenmass und Leichtigkeit. Auch im Reiche der Tonkunst spricht sie durch Ebenmass und Leichtigkeit an das menschliche Herz. Durch Accent und Rhythmus steigt die Musik in dessen Tiefen hinab und übt hier ihre Zaubergewalt aus. Unter *Accent* versteht man in der Musik gewöhnlich die Note eines Tactes, die, als vorherrschender Nachdruckspunct, auf den gleichen oder ungleichen Tacttheil fällt. *Rhythmus* hingegen ist die abgemessne Reihe der Töne, die zusammen einen Tact ausmachen. Vermöge des Rhythmus muss das Gefuhl so in Anspruch genommen werden, dass es uns gleichsam sagt: dieses Stück bewegt sich in **C**. $\frac{1}{8}$, $\frac{2}{4}$ Tact etc. fort.

Nehmen wir an, dass die schönen Künste überhaupt von den allgemeinen Bedingungen der Schönheit abhingen, mithin auf die Sinnlichkeit und den Verstand durch Ebenmass, Leichtigkeit und Aehnlichkeit wirken und beyde in den höchsten Genuss unvereinbaren Vergnügens versetzen: so versteht es sich von sellst, dass die vollendete Vorstellung schöner Kunstwerke sich nur dann im Ideal der höchsten Schönheit auflöst, wenn sie durch kein Widerstreben und keine Unnatur sich selbst vernichten will. Ein musikalisches Kunstwerk, von grossem oder kleinem Umfange, durch Accent und Rhythmus zum tiefen und innigen Ergreifen der Gefühle und

Empfindung geschickt, muss *symmetrisch* und *leicht* auf die Sinnlichkeit und den Verstand wirken. Die Töne der Musik sind unarticulirte Töne und natürliche Zeichen. Sie erhalten durch den Accent und Rhythmus einen gewissen *Wohllaut*. Durch die Melodie und Harmonie entsteht nun Einheit des Mannigfaltigen der Töne. Der musikal. Rhythmus verlangt daher ein musikalisches Sylbenmass, das mit dem Fuss in der Verskunst, wozu mehrere Sylben gehören, als ein ganzer Tact einerley Bedeutung hat. Was dort ein Jambe, Trochae, Dactyl, Anapäst, ist hier $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ etc. Tact. In der Poesie fällt der Accent bald auf die erste, bald auf die andere Sylbe einer bezeichneten Versart, so wie in der Musik bald auf den gleichen, bald den ungleichen Tacttheil eines Tactes. Ich füge aus beyden Künsten einige Beyspiele bey, um in der Folge leichter einzusehen, ob sich wirklich auch eine Erweiterung des Rhythmus in der Musik denken lasse.

So wol in den gleichen als ungleichen Tactmassen kann der Accent auf verschiedene, in den folgenden Beyspielen mit ˚ bezeichnete, Noten fallen.

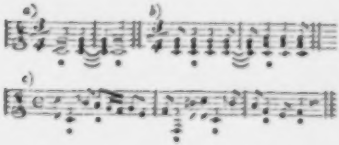

a) gleicht einem Trochaen: — ⏑;

b) einem Antispastus: ⏑ — — ⏑.

c) (Die 3 ersten Noten) einem Amphibrachys: ⏑ — ⏑.

Diese kleine Digression musste vorausgehen, um zu untersuchen und zu zeigen: ob der Rhythmus in der Musik wirklich erweitert werden könne, wenn man die schon vorhandenen ungleichen Tactmasse durch andere noch vermehrte. Wie wenig ist bisher der $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$ Tact gebraucht und genützt worden! Befragt man das Gefühl, das, munter oder traurig, in irgend einem Menschen sich durch Töne ausspricht, so werden die genannten Tactzeiten wol nicht so leicht gehört werden. Als *natürliche* kündigen sie sich keinesweges an. Wer nur in den gewöhnlichen Tactarten zu spielen gewohnt ist, wird sich kaum mit Mühe in die angeführten hineinfinden. Mit fortgesetzter Uebung verliert sich jenes Widerstreben bald und geht allmälig in ein richtiges Ebenmass der Gefühle und Empfindungen über.

Als Probe, dass jene ungewöhnlichen Tactzeiten in kleinern Tonstücken angewendet werden können, mögen die beyliegenden 2 Tänze von verschiedenem Character dienen*). Jeder gefühlvolle Tonkünstler wird in dem Walzer das ruhige Dahinschweben und den sanften Gang, so wie in dem schottischen Tanze die hebende Leichtigkeit und rasche Flüchtigkeit nicht vermissen. Es ist hier die Frage nicht, ob sie zum Tanze wirklich tauglich sind. Es brauchte in unsrer schönen modernen Welt nur ein Professeur de grace (wie sich jetzt die pariser Tanzlehrer nennen) ein neues Pas dazu zu erfinden, so wäre die Sache abgethan.

Um vorliegende zwey Tonstücke mit Geschmack und Eleganz vorzutragen, muss bemerkt werden, dass der Accent jedesmal auf den zweyten Tacttheil des ganzen Tactes fällt. Nur der dritte Theil des schottischen Tanzes macht eine Ausnahme, wo der

*) Sie sind beyde von dem Herrn Capellmeister Kreille, der sich durch den bey Breitkopf und Härtel herausgekommenen Tonschlüssel als einen feinen Theoretiker in der Musik bewährt hat, componirt. Durch seine Gefälligkeit sind sie mir aus seiner Sammlung ähnlicher Tonstücke mitgetheilt worden.

Accent auf den ersten Tacttheil fällt — ein Beweis, dass der erste Tacttheil in $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{11}{8}$ Tact nicht als Auftact betrachtet werden darf. Die ungewöhnlichen Tactmasse sind in den Syncopien der gewöhnlichen schon vorhanden und verlangen nur einige Uebung, sie mit den Gefühlen und Empfindungen innig zu verweben und zu verschmelzen. Sie widerstreben weder den Gefühlsaccenten noch dem Rhythmus, und zerstören mithin die Schönheit eines musikalischen Kunstwerks nicht. Es ist kein unausstehlicher Mischmasch der Töne; es entsteht keine Verwirrung und Zernichtung der auszuführenden Ideen. Als Abwechselung und Veränderung können diese Tactarten allerdings gebraucht werden. Höchste Simplicität und Leichtigkeit, Rundung und schönes Ebenmass lassen sich in diesen Tonstücken leicht vereinigen.

Scharfsinnige und feine Theoretiker haben sich in diesen Blättern kraftvoll und energisch gegen den Gebrauch dieser Tactarten ausgesprochen: allein sie widerstreben weder dem Accent noch Rhythmus; weder der Melodie noch Harmonie. Sie verwirren selbst das Gemüth nicht, so bald man sie zur Natur in sich erhoben hat. In kleinen Tonstücken und zwar für ein Instrument allein ohne Accompagnement anderer, sind sie zur gefälligen Unterhaltung und angenehmen Uebung sehr brauchbar und nützlich. So viel ich mich erinnere, hat noch kein Tonkünstler Dichter aufgefordert, Lieder und Gesänge für solche Tactmasse zu verfertigen. Es verdiente doch wirklich einmal der Versuch gemacht zu werden.

Lässt sich dieses alles nicht bezweifeln und bestreiten, so möchte doch wol an eine Erweiterung des Rhythmus in der Musik gedacht werden können. Werden diese Tactzeiten in dem bezeichneten Sinne gebraucht, so ist dadurch dem frivolen Zeitgeist keineswegs gehuldigt. Sie in die Musik ohne weitere Einschränkung und Bedingung einführen zu wollen, würde aber allerdings Verwirrung und Ungeschmack veranlassen. Und, wie der unsterbliche *Herder* sagt: *„in nichts herrsche Ungeschmack.“*

Stollberg. Steuber.

Nachrichten.

Leipzig. Seit einem Monat liessen sich hier folgende *fremde Virtuosen*, theils im wöchentlichen, theils in eigenen Concerten hören. Hr. *Lauterbach* aus Dresden trug ein Clarinett-Concert, von Brendler nichts weniger als gut geschrieben, mit Fertigkeit und Sicherheit, aber ohne die übrigen Vorzüge, welche man von einem Concertspieler mit Recht verlangt, vor. Er fand sehr massigen Beyfall. Der Basssanger, Hr. *Wunder*, ist von seinen Reisen bekannt genug, und machte hier wenig Glück. Ueber die trefflichen Waldhornisten der königl. preuss. Capelle, die Hrn. *Böttcher* und *Schneider*, ist oft, und auch seit kurzem wiederholt, in diesen Blättern gesprochen worden. Sie fanden den verdienten, ausgezeichneten Beyfall, nicht nur wegen der vielen Schwierigkeiten, die sie auf ihrem Instrumente mit grosser Leichtigkeit und Sicherheit beherrschen, sondern auch wegen der Anmuth ihres Tons und des gebildeten Geschmacks in ihrem Vortrage. Dass Hr. Schneider auch als Componist Achtung und Beyfall verdiene, ist ebenfalls bekannt genug.

Berlin, d. 11ten Nov. Am 5ten gab der Schauspieler Hr. Franz, zum Besten der jüngsthin abgebrannten hiesigen Einwohner, im Theatersaal ein Morgenconcert. Nach einer trefflichen Ouverture von Romberg, gab

man das seit beynahe 40 Jahren bekannte Oratorium von Rolle: Der Tod Abels. Aber leider war die Ausführung dem Werthe des Werks nicht angemessen, woran der Mangel an Proben wol vornamlich Schuld war; und die heftige, tumultuarische Direction am Flügel half den nicht zahlreich versammleten Zuhörern den Genuss auch noch verderben. (Wenn man, was die letztere anlangt, doch nur bedenken wollte, dass durch solches Verfahren man nichts, oder wol gar das Gegentheil von dem bewirkt, was man beabsichtigt.) Hr. Franz sang den Adam, und auch Kains treffliche Arie: Mein Vater, ach verzeihe etc. sehr gut. Auch Mad. Lanz (Mehala) und Dem. Schick (Thirza) verdienen im Ganzen Lob. Nur Hr. Eunike als Abel, Hr. Wauer, der grossentheils die Partie des Kain hatte, und eine junge Anfängerin, Dem. Hannsmann, entsprachen der Erwartung nicht. Der Chor der Kinder Adams, aus 90 Personen bestehend, war gut geübt, und Hr. Franz bewährte seine gute Methode im Singunterricht dadurch unwidersprechlich; denn die meisten Mitglieder des Chors gehörten zu dem von ihm errichteten Singchor. Nur der schone Chor: Weltrichter, der du uns gerichtet etc. ging, nicht ohne Schuld der Direction, verloren, und Eva's Worte: Horst du die Schläge? im zweyten Theil, konnten eben so gut auf die durch Pauken dargestellten Donnerschläge, als auf die Schläge des Directors angewandt werden.

Am 9ten gaben die Hrn. Griebel und A. Schunke Concert im Saale der Stadt Paris. Im Ganzen konnte man zufrieden seyn. Hr. Griebel blies ein Potpourri furs Fagott von Schneider, und mit Hrn. Westenholz ein Doppelconcert für Oboe und Fagott von demselben Componisten. Hr. Schunke trug ein Waldhornconcert von Kelz, und mit Hrn. Büsner jun. Variationen für zwey Hörner von G. und M. Schunke vor; beyde recht gut. Doch wurden die Herren für ihre Ehre besser gesorgt haben, wenn sie auf den an allen Strassenecken angeschlagenen Zetteln nicht *Potpourris* und *Hautbo* gesetzt hätten. Es setzt das doch für — Künstler einen unglaublichen Mangel an Bildung voraus!

Hr. Wurm, bisher auf dem Stettiner Theater, hat auf unserm Nationaltheater zwey Gastrollen gegeben; am 8ten den Tamino in der Zauberflöte, und am 10ten den Murney im unterbrochenen Opferfest. Seine Stimme ist volltönend und gebildet; auch seine Declamation und Accentuation verdienen Lob, und das um so mehr, da beydes jetzt, leider! von vielen sehr vernachlässigt wird.

Seit dem Anfange dieses Jahres hat sich hier eine neue musikalische Gesellschaft, die *Liedertafel*, gebildet. Sie besteht nur aus männlichen Mitgliedern, ungefähr 24, die zugleich Mitglieder der Singacademie sind, und, wie diese, Hrn. Prof. Zelter zum Vorsteher haben. Jedes Mitglied muss ein Lied dichten, componiren, wenigstens singen können. Sie sind in zwey Tenor- und zwey Basstimmen getheilt. Die Gesellschaft versammlet sich monatlich einmal nach geendigter Singacademie, bleibt *zur Tafel*, und singt dann die von den Mitgliedern gedichteten und componirten Lieder, welche in Bücher eingetragen werden, von denen jedes Mitglied ein eigenes Exemplar besitzt. Es ist in der Sache etwas von dem Sinn und Wesen der deutschen Vorwelt in Absicht auf ihre Dicht- und Singkunst, das recht angenehme Wirkung macht.

Recension.

1) *Six Romances françaises avec accomp. de Pianoforte, comp. et ded. à — Mdme la Duchesse de Courlande par Charles Eisrich.* Oeuvr. 2. Und

2) *Drey Gesänge, in Musik gesetzt und seinem Lehrer, d. Hrn. Cant. und Musicd. Weinlig in Dresden gewidm. von Carl Eisrich.* Op. 3., Mitau, gedr. b. Steffenhagen.

Rec. hat hier wieder die Freude, einen jungen Componisten, noch ohne ausgebreiteten Ruf, aber von auszeichnenswerthem Talent, gründlichen Kenntnissen, und aufs Geistreiche und Bedeutende gerichtetem Geschmack auszukundschaften, und denselben, so weit seine Stimme reicht, allen, die jene Vorzüge zu schätzen und deren Erzeugnisse zu geniessen wissen, bestens zu empfehlen. Nicht oft wird man jetzt mit Bezeichnung von Op. II. u. III. Compositionen finden, welche an sich, und besonders in diesen beyden, gewiss nicht leichten Gattungen, so vieles und auf eine so ganz von einander verschiedene Weise leisteten, wie diess bey den angezeigten der Fall ist. Wenn Rec. an beyden geradehin zu tadeln nur sehr wenig, zu loben aber so vieles, und nur Einiges, als zwar nicht übel, doch auch nicht gerade ausgezeichnet, mit Stillschweigen zu übergehen findet: so liegt das einzig an den Werken selbst, und nicht etwa an Mangel von Strenge und Sorgsamkeit, oder gar an persönlichen Rücksichten. Rec. weiss von Hrn. E. durchaus nicht mehr, als was die Titel beyder Werkchen ihm und jedem Leser angeben: der Verf. habe sich in Dresden gebildet und lebe wahrscheinlich in Mitau.

Die französische Romanze, wirklich aus alten Nationalstücken entwickelt, und von mehrern der vorzüglichsten Meister Frankreichs ausgebildet, ohne im Wesentlichen über ihre nahen Schranken gehoben zu seyn, macht eine eigentliche *Weise*, wie sich unsre Volkssprache recht gut ausdrückt, aus, und allerdings eine sehr angenehme, obgleich, was da zu singen und wie es zu singen ist, nicht hoch stehen kann, und sich auch in einem engen Kreise, mehr im Zufälligen als Wesentlichen betrachtlich verschieden, bewegen muss. Das, was fast alle Sprachen nach der nennen, welche sonst die Sache am meisten und das Wort am vollgültigsten besass — *Galanterie* im ältern, zartern Sinn ist es, was zunächst den Inhalt der franz. Romanze ausmacht; zierliche Sprache, leicht fliessende Verse, bezeichnende Reime, und vor allem ein pikanter, sententiöser oder witziger Refrain — das ists, was die Form vorzüglich verlangt.

Was nun diesem in der Musik gegenüber stehet und sich mithin leicht und eng mit ihm verbinden lässt, das ist, was der Componist für diese Gattung zu leisten hat. So leicht nun aber das einzusehen und aufzuerlegen ist, so schwierig fällt dem Nichtfranzosen, dem nicht von kleinan dergleichen Liedchen durch Kopf und Herz gegangen, es unerkünstelt zu treffen — schon darum, weil es eben so wenig, aber auch so bestimmt ist. Vornämlich wird — man versuche es nur — die natürliche und gewandte Herbeyführung, so wie die ausdrucksvolle und pikante Ausbildung des Refrains dem Ausländer öfters schwer. Der Deutsche wird hier leichtlich zu viel und der Italiener zu wenig thun. Das rechte Mass und die rechte Weise sind auch wirklich so fein, dass sie wörtliche Auseinandersetzung verschmähen, vom Componisten in einem glücklichen Moment erhascht und fixirt seyn, beym Geniessenden und Beurtheilenden aber sich nur dem schnellen Tact eines richtigen Gefühls unterwerfen wollen.

Um so mehr freut es, eben diess bey Hrn. E. fast durchgängig so gelungen zu finden. Seine Romanzen lassen sich beynahe sämmtlich den bessern von Grétry, Méhul, Solié, Plantade etc. an die Seite setzen, und das ist nicht weniger gesagt, als sich von dieser kleinen Gattung überhaupt sagen lässt. Den deutschen Ursprung merkt man ihnen (ausser bey einigen Kleinigkeiten in der Behandlung einzelner Worte,) nur in zweyerley ab: darin, dass man in den Melodien gewisse Lieblingsgänge der französischen Romanciers, die gut sind, aber auch nur gar zu oft wiedergebracht werden, vermieden, und bey verschiedenen Stücken für die Harmonie

mehr gethan findet. So sicher man Hrn. E. das Erste verdanken muss, so wenig wird man das Zweyte, besonders wo es (wie in der ersten Romanze) von dem eigentlichen Gange dieser Stücke zu weit abführt, zu rühmen geneigt seyn. Am vorzüglichsten haben Rec. die zweyte, mit dem lieblichen Refrain: an der dritten eben dieser wieder, und die sechste gefallen, welche die einfachste von allen ist. Und da sie zugleich die kürzeste ist, mag sie als Beleg für das Gesagte hier Platz finden; nur dass die für die Singstimme ausgeschriebenen Couplets, den Raum zu schonen, wegbleiben, da wol jeder einigermassen geübte Sänger die kleinen Abweichungen, welche der Text nöthig macht, von selbst findet. Auch hier wird man ohne Zweifel den Refrain so zierlich, fein und ausdrucksvoll finden, wie man ihn nur wünschen mag. —

Ganz anders, und eben darum für die Mehrseitigkeit des Talents und die gute Einsicht des Componisten entscheidend, ist es mit dem zweyten der angeführten Werkchen. Der Gattung und der Ausführung nach zeigt sich hier alles deutsch. Die Gesange sind nicht blos musikalisch parodirt, sondern eigentlich scenisch und sehr ins Breite behandelt; die Gedanken sind ernst, der Gesang nicht nur das Ganze, sondern auch das Einzelne der Gedichte verfolgend, übrigens schwer — weniger der Ausführung, als dem Gehalt nach; die Begleitung ist voll, stark, ausmalend; die Harmonie gewählt und künstlich, (letzteres zuweilen wol mehr, als jeder wünschen mag,) und das Instrument als Repräsentant des Orchesters behandelt. Die Texte sind gut gewählt, theils an sich, theils zum Gesange überhaupt, theils zu solcher musikal. Behandlung. Wenn man nicht jedes Stück für sich betrachtet, sondern sie nach einander vortragt, thut ihnen die Gleichförmigkeit der in allen dreyen herrschenden, schwermüthigen Empfindung einigen Schaden. Sonst machen alle drey einen würdigen, und eben den beabsichtigten Effect. Dasselbe Geschick, die anmuthigsten Stellen zu schöner Wirksamkeit hervorzuheben, das wir oben bey den Refrains der Romanzen rühmten, beweiset sich auch hier, und, nach meistens scharf contrastirenden, düstern Stellen, um so willkommener. (Man vergl. hierüber S. 4. Syst. 3., S. 14. folg. mehrmals.)

Im Einzelnen glaubt Rec., in Absicht auf trefflichen Ausdruck ausheben zu müssen: die eben angeführte Stelle S. 4.; im zweyten Gesange, die mehrmals aufs glücklichste angebrachte allmählige Steigerung der Singstimme aufwärts, während der sehr bedeutende Bass in gleichen Verhältnissen zur Tiefe schreitet; die Stelle S. 7, Syst. 3, T. 2 folg., und dann den Schluss in grossen, vollgültigen Noten, S. 11. Syst. 2. u. 3.; die Stelle, S. 14, Syst. 2, T. 4, und noch mehr, wo sie mit kleiner Bereicherung wiederkehrt; und endlich die, besonders durch den pathetischen Bass schön herausgehobenen Worte: Wie gross ist deines Vaters Haus! S. 15. Ueberhaupt hält Hr. E., und wie sichs versteht, mit grösstem Recht — auf gute, bedeutende Basse, wie jeder erustere Künstler darauf hält, und sie glücken ihm am rechten Orte auch meistens, wie sie nicht jedem glücken.

In Absicht auf Grammatik zeigt sich viel Sorgfalt und Achtsamkeit, so dass sich nur weniges und nicht eben beträchtliches anstellen liess. Es würde z. B. S. 3. statt der Dehnung auf „ringt“ besser die erste Note aufgeopfert und der Satz so fast nur ausgesprochen worden seyn, wenn die Stelle sonst nicht geändert werden sollte: auch wäre das folgende „haschi“ kürzer zu spielen gewesen; das „blickt.“ S. 15, hat zu viel Accent; das „Thränen bricht“ ist hier das erstemal eigentlich — ⏑ ⏑ behandelt: irgendwo stehet der Septimenaccord verzeichnet, wo er, der Folge wegen, als übermässige Sexte geschrieben seyn sollte, und dgl. Das sind aber sehr

kleine Flecken, die man leicht verwischt, und die dem gerechten Beyfall, womit man das erste dieser Werkchen gleich beym ersten, das zweyte, bey wiederholtem Vortrage auszeichnen wird, kaum einigen Eintrag thun.

Beyde sind übrigens sehr gut gedruckt und wohlfeil.

Voilà le bonheur.

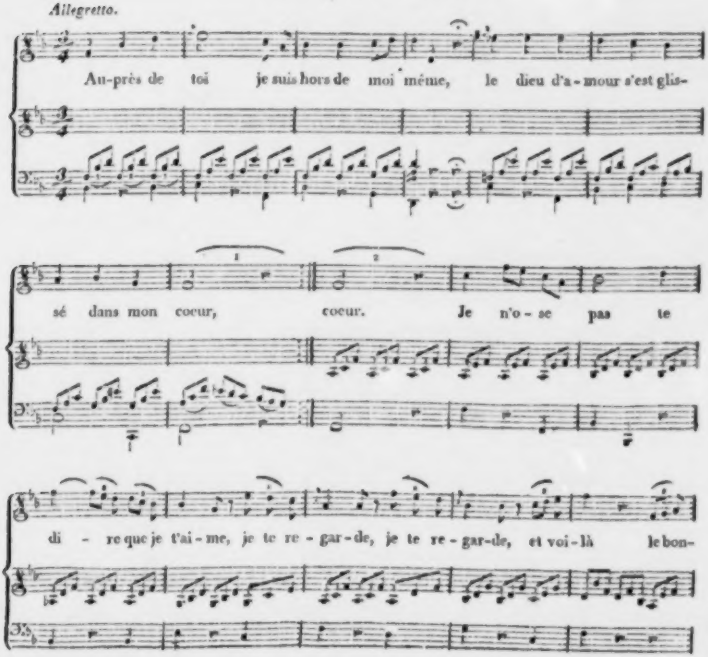

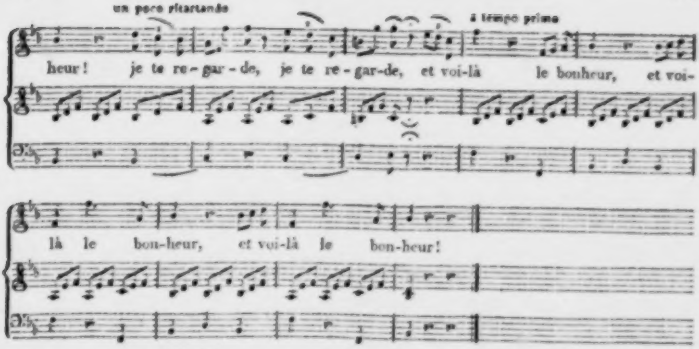

Couplet II.

Je suis absent, je cherche, je désire,
Autour de moi tout est feu pour mon coeur:
Je t'apperçois, je regarde et soupire,
Tu me regardes, et voilà mon bonheur!

Couplet III.

Suis-je présent, près toi, je t'admire,
Dans tes beaux yeux je devine ton coeur;
Mais si j'entends et ta voix et ta lyre,
Mon coeur se fond et succombe au bonheur!

In der Darstellung der Pestalozzischen Gesangbildungslehre von Nägeli, in den letzten Stücken des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung, sind folgende Druckfehler zu verbessern:

Seite	775	Linie	10	von oben	lies U statt U
—	822	—	4	der Note von unten	lies der statt den
—	823	—	3	— —	— als st. der
—	—	—	8	— —	— vor st. von
—	—	—	14	— —	— Bethatigen, st. Bethätigung
—	825	—	5	— —	— Geschmettert st. Geschmettert
—	832	—	20	von oben	lies hervorlief st. hervorrieth.
—	835	—	23	—	— Ja st. In
—	836	—	11	—	— wenn st. wenn
—	—	—	15	—	— wenn st. wann
—	841	—	1	von unten	— Werke st. Worte.

(Hierbey die Beylage No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

N°. II.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Als die Geliebte sich trennen wollte.

von

Ludwig van Beethoven.

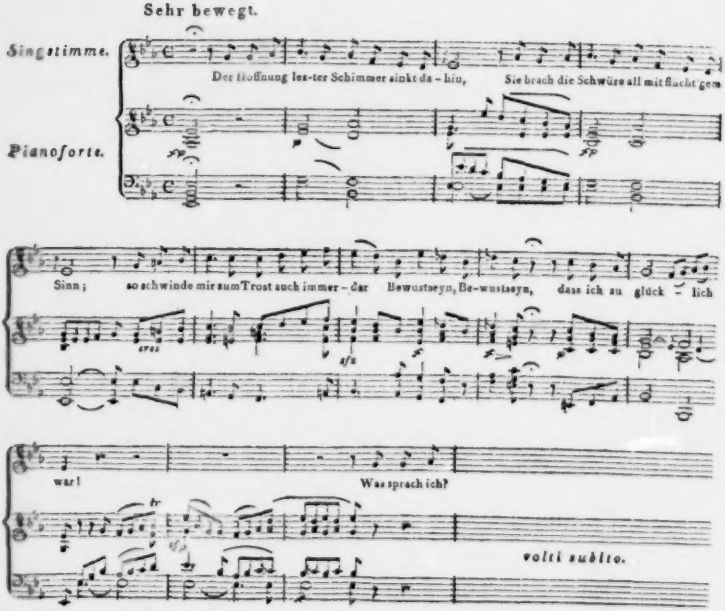

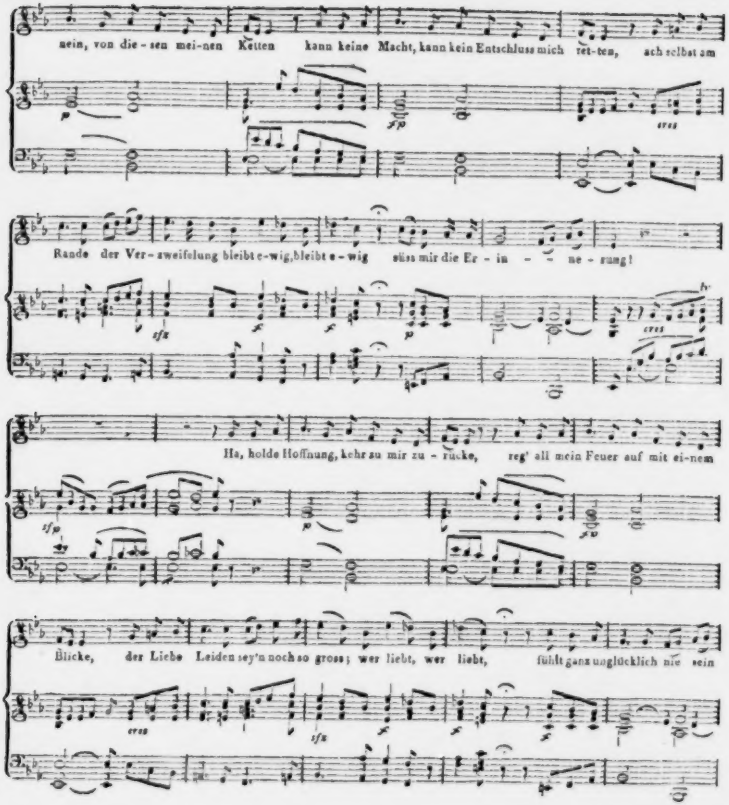
nein, von die - sen mei-nen Ketten kann keine Macht, kann kein Entschluss mich ret-ten, ach selbst am
Rande der Ver - zweifelung bleibt e-wig, bleibt e - wig süss mir die Er - in - - - ne - rung!
Ha, holde Hoffnung, kehr zu mir zu - rücke, reg' all mein Feuer auf mit ei-nem
Blicke, der Liebe Leiden sey'n noch so gross; wer liebt, wer liebt, fühlt ganz unglücklich nie sein

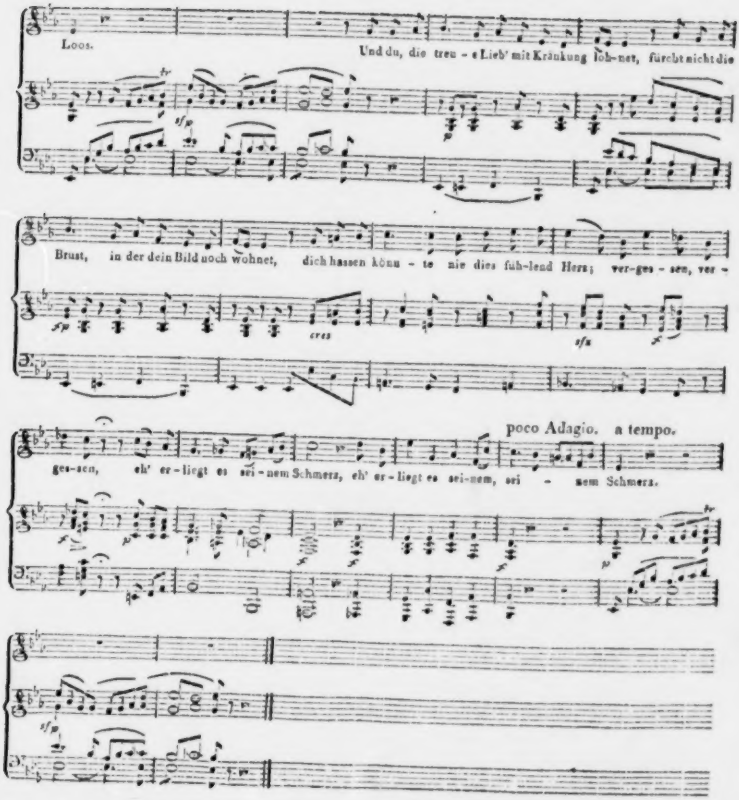
Loos.
Und du, die treu - e Lieb' mit Kränkung lohnet, fürchte nicht die
Brust, in der dein Bild noch wohnet, dich hassen könn - te nie dies fühlend Herz; ver-ges - sen, ver -
cres
poco Adagio. a tempo.
ges-sen, eh' er - liegt es sei - nem Schmerz, eh' er - liegt es sei-nem, sei - nem Schmerz.

Tänze von *Krille.*

Walzer.

Pianoforte.

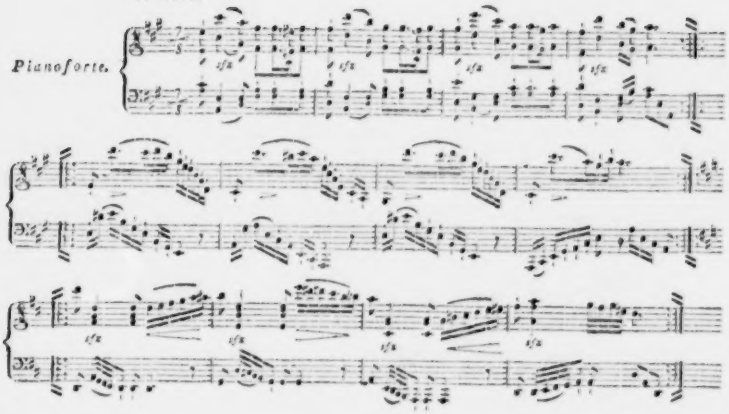

Schottischer Tanz.

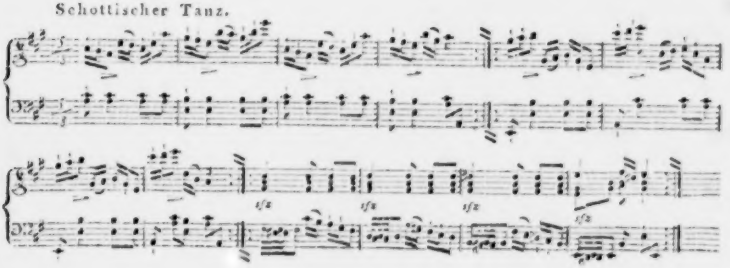

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten November. Nº. 9. 1809.

Bemerkungen beym Lesen selten gewordener, alter und neuer Schriften über Musik.

(Fortsetzung. Siehe No. 5. dieser Zeitung.)

Der Russe.

Der russische Feldmarschall, Graf *Münnich*, gab seiner Monarchin einst ein Concert, das in seiner Art wol eben so einzig, als vollkommen im Character dieser Nation war. Man hörte zwar dabey keine andere Musik, als sonst: aber die Bogen aller Geigeninstrumente waren mit Haaren türkischer Rossschweife bespannt, die er von den Feinden seiner Monarchin erobert hatte! —

Steffani.

Es wäre ungerecht, und vergeblich obendrein, wenn man verlangte, dass die Eiche schön blühen, oder die Akazie Früchte tragen solle: doch kann man nicht laugnen, es freuet Einen doppelt, dass der kernhafte Apfelbaum so schön blühet und auch so reich trägt. In allen Fachern hoher und wichtiger Wirksamkeit für das practische Leben findet man Manner genug, die mit bedeutendem Erfolg zugleich diese oder jene Kunst verstanden und ausübten: nur umgekehrt will man nicht gern zugestehen, dass bedeutende Künstler (oder Dichter) ausser ihrem Fache viel für das practische Leben wirken konnten. Gestehet man nun auch allenfalls, durch so zahlreiche Beyspiele aus der alten und neuen Welt überführt, den Dichtern eine solche Fähigkeit zu: so raumt man sie doch den Künstlern nicht ein; und kann man nun auch die Beweise aus dem Leben alter und neuer bildender Künstler nicht abwenden: so kennt man doch aus der Geschichte der Musiker nichts oder sehr wenig davon. Man kennet aber nichts oder sehr wenig davon, weil man die Geschichte der Musik selbst nicht oder sehr wenig kennt. Ich übergehe bekanntere Beyspiele aus alter und neuer Zeit zur Widerlegung jenes Vorurtheils, und führe nur einen einzigen, weniger bekannten Mann an, und dieser sey *Steffani* *).

Agostino Steffani wurde im Venetianischen im Jahre 1650 von armen Aeltern geboren. Er zeigte von früher Jugend an treffliche Talente, besonders auch für Musik; und eine ausgezeichnet schöne Stimme war keines der geringsten. Ein deutscher Graf hörte ihn in Venedig singen, lernte ihn auch sonst kennen, erkannte seine herrlichen Anlagen, und nahm ihn mit nach München, wo er ihn in der Musik, aber zugleich auch in allen Wissenschaften, zu welchen der Knabe Talent und Neigung zeigte, aufs beste unterrichten liess. Seinen grossen Ruf gründete

*) Mehrere und interessante Nachrichten von diesem vortrefflichen Mann findet man im Hamburgischen Journal von 1765, im Forkelschen Almanach von 1784, im Gerberschen Tonkünstlerlexicon etc.

Steffani schon in reifen Jünglingsjahren durch geistreiche und gelehrte Compositionen für die Kirche. Herzog *Ernst August* von Braunschweig-Lüneburg berief ihn nach Hannover zu seinem Capellmeister. Steffani folgte, richtete dem Herzog eine Oper und ein Hofconcert ein, stand beyden Instituten mit Ehre vor, und schrieb nicht wenig vortreffliche Stücke in verschiedenen Gattungen des Styls, von denen auch manche bis auf unsere Zeiten gekommen sind. Dabey setzte er aber auch seine andern Studien ernstlich und anhaltend fort; besonders ward sein Lieblingsstudium, was wir jetzt Politik, im höhern und weitern Sinn, nennen. Als er das reiche Feld dieser Wissenschaft im Ganzen ziemlich übersehen gelernt hatte, widmete er sich vorzugsweise dem deutschen Staatsrecht, und unterrichtete sich ganz besonders über die gegenseitigen Privat-Verhältnisse und geheimern Verbindungen der deutschen Staaten unter einander, so dass man bey verwickelten Vorfällen gewisser Art, wie sie damals nicht selten vorkamen, immer auch seine Stimme suchte. Hierbey nahm er sich, wie billig, immer nach Möglichkeit der Sache seines Herzogs an, vornämlich als nun für diesen Kaiser *Leopold* die neunte Kurwürde errichten wollte, und sich dagegen ein sehr lebhafter, künstlicher, und durch mehrere bedeutende Staatsmänner geführter Widerspruch verschiedener Kurfürsten zeigte. Bekanntlich führte der grosse *Leibnitz* die Sache Hannovers mit der Feder, Steffani hingegen führte sie durch gewandte, feine Privatunterhandlungen aller Art: und es liesse sich wol fragen, welcher von beyden am meisten beygetragen habe, die verwickelte Sache ins Reine zu bringen und durchzusetzen. Ungeachtet nun Steffani von da an (1689) als bedeutender Staatsmann berühmt und behandelt war, legte er seine Capellmeisterstelle doch nicht eher als 1708 nieder, und zwar nur, um dem damals mächtig emporstrebenden jungen Genius *Händel* Platz zu machen. So wichtig und ausgebreitet von nun an sein Geschäftskreis war, so blieb er doch dabey der Kunst getreu; schrieb über wichtige Gegenstände derselben, componirte vielerley und sehr schätzbare Sachen, und sang sogar öfters zu seinem Clavier vor Freunden — welches alles er bis in sein achtzigstes Jahr fortsetzte, wo er starb.

Wunder.

Plinius in seiner Naturgeschichte behauptet, da wo er von der Gewalt der Töne über alle lebendige Wesen spricht, dass nur eins derselben durch Musik zum Verderben aufgereizt werde, und das sey der Tiger: denn dieser werde durch sie wahrhaft wüthend und würge nun unaufhaltbar mit Genuss fort bis zur Erschöpfung. Plinius vergisst aber ein zweytes lebendiges Wesen, auf welches — freylich in seiner höchsten Ausartung, und auch dann nur bey gewaltiger Masse und Energie geistiger und körperlicher Kräfte — Musik dieselbe Wirkung macht; und das ist *der Mensch*. Man erinnere sich an *Alexander* den grossen, an Erich II. von Dänemark, und an manche Andere, aus allen Perioden der Geschichte.

Register ohne Buch.

In den vormals berühmten Berliner *Literaturbriefen* befinden sich einige Fragmente über musikalische Angelegenheiten, die sehr artig sind. Das eine soll ein Stückchen Register von einem alten Tractat über deutsche Musik, und das einzige davon übergebliebene seyn. Die Artikel sind von folgender Art.

Adagio, ob es erlaubt sey, bey einem solchen zu plaudern — — S. 82.

Bravo wird nach jeder Cadenz gesagt S. 17.

Gedanken sind zollfrey; siehe *Bravo*.

Lieder, werden nur um der Noten willen gesungen; siehe *Papagey*.

Musik der Alten, hat Niemand gehört. S. 439.
will mancher hören, S. 435.
kann jeder beschreiben, S. 441.
Viola, ist im Concert überflüssig. S. 51.
Virtuosen, schämen sich Ripienstimmen zu spielen, S. 666.

Gemaltes Concert.

Ein junger, geistreicher Maler hörte in einem Hofconcerte einen trefflichen Virtuosen ausgezeichnet schön spielen, und war entzückt davon. Er war aber auch der einzige Entzückte, ja eigentlich der einzige Zuhörende. Die übrigen Herren und Damen unterhielten sich sehr lebhaft: in den offenstehenden Seitenzimmern klapperten die Marken, hörte man nur von Robbers, u. s. w. Würde doch solch ein Concert bey mir bestellt! sagte der junge Mann. Ich malte die Menschen alle ohne Ohren, und den Virtuosen, der ihnen vorspielt, allein mit Ohren, aber mit langen! —

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Zürich. Die grosse schweizerische Musikgesellschaft, deren Zweck, Beschaffenheit und Statuten wir vor dem Jahre, als die Gesellschaft zuerst fest gegründet ward, unsern Lesern vorgelegt haben, hielt in der Mitte des Septembers ihre zweyte, feyerliche Versammlung, und zwar diesmal in Zürich. Mehrere öffentliche Blätter haben davon früher vorläufige Nachrichten gegeben: wir glauben bey den unsrigen an Bestimmtheit zu ersezzen, was ihnen nun an Neuheit gebricht.

Alles, was von Seiten der Directoren der Gesellschaft, der Privatgesellschaften, die nun eben zur grossern zusammentraten, des Magistrats in Zürich etc. zuvor zu leisten war, und so rühmlich geleistet wurde, um das Fest würdig zu Stande zu bringen, übergehen wir, da es voriges Jahr, als zur Verfassung selbst gehörig, den Lesern schon vorgelegt ist. Nur das sey gleich Anfangs im Allgemeinen und mit Ruhm erwähnt, dass die Gesellschaft sehr zahlreich sich einfand, ein allgemeiner Enthusiasmus für ihren löblichen Zweck sich zeigte, und nichts Persönliches und dgl. ihre Absichten und Bestrebungen störte.

Zum Tage der öffentlichen solennen Aufführung war der 14te September bestimmt: aber schon am 12ten waren die meisten Mitglieder der Gesellschaft angekommen, besonders um einem Privatconcerte beyzuwohnen, das Hr. Nageli, als Componist und Verleger vortheilhaft bekannt, mit seinem Sing-Institut geben wollte. Nageli stiftete dies Institut nur für junge Frauenzimmer — *Töchter*, sagt der Schweizer in seiner patriarchalischen Herzenssprache — und Bildung derselben zum Gesang ist sein Zweck. Nach funf Uhr gegen Abend versammleten sich in einem geräumigen, wohlerleuchteten Saale funfzig bis sechzig junge Frauenzimmer von zwölf bis achtzehn Jahren, Zürichs schönste Blüthe. Unter N.s Leitung führten sie, ohne Orchesterbegleitung, und auch ohne männliche Singstimmen — welche letztere allein der Zuhörer ungern vermisste, und wodurch bey der sehr beträchtlichen Anzahl der Stücke, zu viel Einformigkeit erzeugt werden musste — Motetten, strophische Gesänge, Rundgesänge, Chöre und Doppelchöre verschiedener Art, theils von altern Meistern verschiedner Schulen, theils von N.s eigener Composition aus. Das Ganze gelang zu allgemeiner Zufriedenheit; besonders gefielen aber die Chöre, und mit Recht. Und in der That, schon die einfachsten Anklänge solch einer Anzahl jugendlich frischer, nicht ungebildeter, und zusammen eingeübter Stimmen, hatte etwas überaus Angenehmes, und rührte unmittelbar das Herz. Man darf Zürich zu diesem Institut Glück wünschen, und viel Schönes und Gutes davon erwarten, so lange es sich den Sinn und den Geist dafür zu erhalten weiss, der es jetzt belebt.

Am 15ten Morgens war Sitzung der Gesellschaft. Diese ist seit ihrer Entstehung im vorigen Jahr, bis zu 280 Mitgliedern angewachsen; 200 aus dreyzehn verschiedenen Cantonen waren heute gegenwartig. Der Präsident, Hr. Häffliger, hielt eine treffliche, und dem Zweck vollkommen entsprechende Rede, wodurch er auch alle Anwesende begeisterte. Die Verhandlungen selbst werden wir den Lesern vorlegen, sobald wir das uns versprochene Protocoll erhalten haben, dessen Abschluss jedoch, besonderer Verhältnisse halben, bis auf nächsten Frühling ausgesetzt bleiben musste. — Des Nachmittags war Probe zur öffentlichen Aufführung; und es verdient wol bemerkt zu werden, dass es die einzige war, welche die Umstände zuliessen, aber auch die einzige, welche nöthig befunden ward.

Den 14ten Morgens war wieder Sitzung. Von den Verhandlungen hier nur so viel, dass sie wichtig waren, einige Abänderungen in den Statuten bewirkten etc. Als nächster Versammlungsort wurde Luzern bestimmt. Erwählt wurden — zum Präsidenten Hr. Decan Häffliger von Hochdorf, zum Capellmeister Hr. Xaver Meyer von Luzern, zum Secretair Hr. Amtsrichter Guppenbühler von Luzern, zum Bibliothekar Hr. Pfarrer Businger von Luzern. Unter den neu aufgenommenen Ehrenmitgliedern waren der Dichter Matthisson, der Baron von Ende aus Stade etc.

Nachmittags 1 Uhr wurde das grosse Concert in der weiten Münsterkirche aufgeführt. Der erste Theil enthielt die Symphonie von Jos. Haydn aus G moll, (aus der mittlern Zeit dieses Meisters,) und den herrlichen 100sten Psalm von Handel; der zweyte Theil, das Halleluja der Schöpfung, von Schmidt-Phiseldek gedichtet und von Kunzen in Musik gesetzt. Das Orchester bestand aus 150 Spielenden, der Chor der Sänger und Sängerinnen aus 100 Personen. Das Ganze ging recht gut zusammen, was um so mehr zu bewundern ist, da die ausgeführten Stücke nicht eben leicht sind, das Personale aber, aus allen Gegenden des Landes zusammengekommen, einander ungewohnt, und doch nur Eine Hauptprobe zu halten war. Unter den Solo-Sängern und Sängerinnen zeichneten sich Mitglieder aus von den Cantonen Zürich, Schaffhausen, Winterthur, St. Gallen, Luzern, und aus Lausanne. Der Effect des Ganzen genügte jedem der über 1500 anwesenden Zuhörer. Mehrere Stücke waren wirklich herzergreifend. Die Wirkung würde aber unstreitig noch stärker gewesen seyn, wenn nicht eine zu tief herabhangende Wand, die das Chor, auf welchem das Orchester angebracht war, von dem grössern Theile der Kirche scheidet, den Schall zu sehr zurückgehalten und die leisern Töne verschluckt hätte. Auch ward der Zusammenhang des Ganzen zu oft durch kleine Pausen zwischen den einzelnen Sätzen unterbrochen, welche Pausen dann durch das leidige Stimmen der Instrumente auf eine störende Weise ausgefüllt wurden. Die zahlreiche Menge jugendlich frischer Frauenzimmerstimmen war in den Chören, besonders in den leichtern, wie in dem bekannten: Lob und Ehre dem Ewigen — in der Kunzenschen Cantate, von vorzüglich guter Wirkung. In der Arie desselben Werks: Vom Schlaf im Schattenwald erwacht — erfüllten Dem. Stockar (aus Schaffhausen) durch ihre treffliche Stimme, und Hr. Haussler (aus Basel) durch seine zarte, obligate Violinbegleitung, alle Herzen mit süsser Rührung. Neben ihnen verdienen der gebildete Gesang der Damen Ernst und Egli, (aus Winterthur,) die schöne Altstimme der Dem. Huber, (aus St. Gallen,) und der brave Basssänger, Hr. Meyer, (aus Luzern) dankbare Erwähnung. Eine tiefe und ununterbrochene Stille der aufmerksamen Zuhörer ermunterte und belohnte während der ganzen Ausführung die Bemühungen der Gesellschaft; und gewiss schied Niemand ohne dankbare Erinnerung an zwey genussreiche Stunden von dannen.

Sämmtliche Mitglieder speiseten täglich an Einer Tafel in einem schönen Locale. Eintracht, Fröhlichkeit — und der Genuss, alte Freunde aus verschiedenen Cantonen zu sehen oder neue Bekanntschaften zu machen, würzten das Mahl und waren von allen Gesichtern zu lesen. Die, vom Präsidenten, Hrn. Haffliger, und Hrn. Hegner von Winterthur für diese Veranlassung bearbeiteten Lieder wurden gesungen. Man schied mit der Versicherung, sich nächstes Jahr zahlreich in Luzern einzufinden, und überhaupt alles treulich zu thun, was zur Erhaltung und Vervollkommnung der Gesellschaft, so wie zur Fortbildung der Tonkunst im Vaterlande überhaupt, gereichen könne.

Man glaubt allgemein, dass die künftige Zusammenkunft der Gesellschaft in Luzern auf die Mitte des Sommers könne festgesetzt werden. Viele würden dann eine Alpenreise damit verbinden; und die schöne Lage der Stadt Luzern, ihre herrlichen Umgebungen, und heiteres Wetter, würden dann ein solches Zusammentreffen fröhlicher Menschen noch erleichtern.

Am Tage nach dem grossen Concert wurde, obgleich schon viele Mitglieder abgereiset waren, von Hrn. Nageli in dem schönen Locale des neuen Casino ein musikal. Abend veranstaltet. Mehrere Mitglieder des grossen musikal. Vereins und einige andere züricher Dilettanten nahmen daran thätigen Antheil. Vorzüglichen Beyfall ärntete auch hier Dem. Stockar in einem, mit Hrn. Schulthess aus Zürich gesungenen Duett. Ferner zeichneten sich aus Hr. Seigneux aus Lausanne mit einem Flötenconcert, und Mad. Thomann aus Zürich in einer Arie, welche mit seltner Gewandtheit der Stimme und ausgezeichnet guter Methode vorgetragen wurde, so dass jedermann bedauern musste, dass Unpässlichkeit diese ausgebildete Kunstfreundin verhindert hatte, an der grossen Aufführung des vorhergehenden Tags Theil zu nehmen.

Den Mitgliedern in Zürich, welche die ganze Einrichtung dieses musikal. Festes besorgt hatten, gebuhrt das Lob, alles nur Mögliche zur Erfüllung billiger Wünsche aller Theilnehmenden angewendet zu haben. Auch die Einwohner der Stadt zeichneten sich durch gefällige Aufnahme der Fremden etc. aus. Der Stadtrath veranstaltete überdiess einen fröhlichen Ball. Man versammlete sich nach neun Uhr im neuen Casino. Der Saal war geschmackvoll decorirt, und die Gesellschaft gegen 400 Personen stark. Schweizerische Gastfreundschaft vergönnete jedem Fremden den Zutritt zu einem Feste, das eigentlich nur dem musikal. Vereine gewidmet war, und an welchem deshalb nur wenig Einheimische Theil nehmen konnten. Zwangloser Anstand und unbefangene Heiterkeit vereinte hier die verschiedensten Alter und entferntesten Landsleute zum gemeinschaftlichen Genuss eines geselligen Abends, der den Beschluss dieses ganzen Nationalfestes ausmachte.

Dessau, d. 15ten Nov. Am vergangenen Sonntage wurde hier zum erstenmale aufgeführt: *Ein Tag in Paris*, Oper aus dem Franz. mit Musik von Nicolo Isouard. Das Sujet: ein in Vergnügungen und Thorheiten der Pariser Welt versunkener Sohn, und ein Vater, der durch Nachahmung der Lebensart seines Sohnes, diesen vom Verderben zu retten sucht, ist freylich nicht das preiswürdigste, enthält aber mehrere Schilderungen und Situationen, die, so oft sie dagewesen seyn mögen, doch immer von neuem interessiren. Der Character des Vaters, der aus einem einfachen, gutmüthigen Landmann, so wie er sich als Pariser Elegant gekleidet hat, zum feinen Roué wird, muss mit vieler Gewandtheit und auch mit allerley Kunststückchen des Effects gegeben werden, wenn man sich ihn nur menschlicher Weise denken und an ihm theilnehmen soll: das geschahe nun durch

Hrn. Frey freylich nicht. Auch Hr. Bullinger, (sein Sohn) schien sich zwar Mühe zu geben, konnte aber den jugendlichen Leichtsinn St. Romains nicht nach Wunsch zur Erscheinung bringen. Armand, St. Romains Freund, (Hr. Aue) war gewandt und anständig, letzteres vielleicht für seine frivole Welt ein wenig zu viel. Labrin, der Kammerdiener, (Hr. Mittel) begleitete seine Filouterie mit freundlich schmeichelnden Geberden. Pauline (Dem. Herbst) hat meistens Verlegenheiten zu zeigen, und erst am Ende wird ihr das Glück, daraus gezogen zu werden. Was die Nebenrollen betrifft, so möchte manches andere Theater mit dem hiesigen in gleicher Lage seyn, sie nämlich, ihrer starken Anzahl wegen, nicht durchaus so besetzen zu können, als diess in Paris seyn mag, wo es leicht seyn muss, die eigne Nationalität zu geben. Jedoch that man hier für die Nebenrollen was man konnte, und unanständig fiel nichts aus. Die Musik, welche sich dem Style der italienischen komischen Oper nähert, hilft wirklich den Character des frohlich leichtsinnigen Lebens sehr gut bezeichnen. Schon in der Ouvertüre hebt sich, nach einem kurzen Largo, der Vorhang in die Höhe, und Contretänze und Walzer werden von dem, in dem dargestellten Tanzsaale sich befindenden Orchester begleitet. Alles erweckt zu Lustigkeit und Frohsinn. Auch im eigentlich Komischen giebt der Componist manches lobenswerthe; wie z. B. das Duett zwischen Armand und Labrin, und die Chöre der Bedienten, Putzhandlerinnen, u. a. m. Die Arie der Pauline zeichnet sich ebenfalls aus. Dem. Herbst sang sie gut, wiewol nicht mit völliger Sicherheit. Hr. Aue sang mit Vorsicht und Geschmack, Hr. Bullinger mit guter Stimme. Die Ensembles wurden mit Genauigkeit executirt. — Im Ganzen hat diese Oper der Erwartung nicht entsprochen, welches bey einer Wiederholung sich noch klarer zeigen dürfte. Dagegen findet die Oper, Jacob und seine Söhne, auch bey Wiederholungen, ein volles Haus und ungetheilten Beyfall.

Uebrigens soll unsere Bühne [illegible] Ostern, auf Befehl der Regierung, sich — auflösen. Jedermann nimmt daran sehr lebhaften Antheil; denn nicht nur, dass jeder dem Institut doch gar manchen angenehmen Genuss verdankt, sind auch die Mitglieder grösstentheils als wackere Mitbürger geschatzt und geliebt. Einige Familien derselben müssten durch diese unerwartete Veränderung in wahres Elend versetzt werden, wenn man nicht von unserm verehrten Fürstenhause erwarten könnte, dass etwas für sie gethan würde.

Recension.

Gesänge und Lieder aus dem Sonntage von F. A. Krummacher, ein-, zwey-, drey- und vierstimmig mit Begleitung des Claviers oder Pianoforte in Musik gesetzt von A. Harder. Ein Beytrag zur Beförderung des einfachen Gesanges in Volks- und Bürger-Schulen, wie auch in häuslichen Zirkeln. Duisburg, bey Badecker und Kürzel. (Pr. 18 Gr.)

Krummachers *Festbüchlein*, dessen erster Heft bekanntlich den *Sonntag* enthält, hat einen guten Ruf und ausgebreitete Beliebtheit, besonders in dem nicht ungebildeten Mittelstande, erlangt. Und das mit Recht. In sehr wenig Volksschriften finden wir, wie hier, den reinen, religiosen, sanft heitern, und dabey wahrhaft poetischen Sinn, mit so viel Gemüthlichkeit, Anspruchslosigkeit, und kindlicher Herzlichkeit dargelegt. Und verliert sich auch der Verf. zuweilen etwas mehr, als uns loblich scheint, ins Tandeln oder Plaudern: so gestehen wir doch gern, dass wir

unser Gefühl hierüber nicht als allgemeinen Entscheidungsgrund angesehen haben wollen, und dass vielleicht eben diess, was wir auszustellen finden, dem Büchlein seinen Eingang bey Manchen erleichtern mag; auf Eingang bey recht vielen muss aber bey solchen Schriften allerdings gesehen werden.

Die Gedichte nun sind keine Zugabe, auch nicht blosser Schmuck des Werkchens, sondern ein wesentlicher Theil desselben, und gewiss einer der vorzüglichsten. In Geist, Gesinnung und Form sind die meisten ganz, was sie seyn sollen; und es kann nicht fehlen, dass mehrere, wenn sie nur einmal der Jugend bekannt worden sind, unter die Lieblingslieder derselben aufgenommen und lebenslang nicht vergessen werden, wovon sich dann viel Erfreuliches und Fruchtbringendes erwarten lasst.

Aber gesungen müssen sie werden, nicht blos gelesen oder auswendig gelernt! Darum ist besonders zu rühmen, dass die meisten für den Gesang so vorzüglich geeignet sind, und manche ihre Musik so in sich tragen, dass der Componist sie gleichsam nur herauszuhören, und, nach den Regeln seiner Kunst geordnet, aufzuzeichnen braucht.

Es war gut, dass eben Hr. Harder gewählt wurde, die Musik zu diesen Liedern zu setzen. Sein richtiges, leicht ansprechendes Gefühl, sein Talent, passende, fliessende und leicht eingangliche Melodien zu erfinden, sein einfacher, natürlicher und unverkünstelter Geschmack, sind hier ganz am rechten Platze. Und wenn man seinen Arbeiten nicht überall Originalität zuschreiben, seine Melodien nicht immer von Reminiscenzen freysprechen, und dem harmonischen Antheil seiner Compositionen oft mehr Tiefe, Bedeutung und Sicherheit wünschen kann: so sind diese Schwachen wol nirgends weniger von Einfluss, als eben hier.

Die Vorrede, wo Hr. H. über seine Ansicht dieses Fachs der Gesangmusik und über den zweckmässigen Gebrauch dieser Lieder recht anstandig spricht, giebt den Beweis, er habe nicht, wie so viele Musiker, nur auf Gerathewohl drauf los geschrieben; und kann vielen, musikalisch nicht vorzüglich gebildeten oder unerfahrnen Aeltern und Jugendlehrern nützlich seyn.

In der Musik zu den Liedern selbst erkennet man bald, dass Hr. H. hier mit besonderer Lust und Liebe, auch mit mehr Sorgsamkeit, als wol sonst zuweilen, gearbeitet habe; und die Einrichtung, vom einfachsten einstimmigen Gesange bis zum vierstimmigen aufzusteigen, die mehrstimmigen Stücke aber so zu setzen, dass sie meistens auch ohne alle Begleitung vorgetragen werden können, ist durchaus zu loben. (Bey den mehrstimmigen sind die Stimmen noch besonders abgedruckt und dem Werkchen beygelegt.) Wir besitzen jetzt keine geringe Anzahl Lieder, die zu gleichem Behuf geschrieben sind, und mehrere derselben sind den H. schon in dem, was wir oben als deren Schwachen angeführt haben, vorzuziehen: aber in dem, was wir oben an denselben rühmten, und was bey solchen Stücken offenbar die Hauptsache ist, nehmen die meisten der hier gelieferten es mit jenen auf, und übertreffen viele, selbst rühmlich bekannter Musiker, die bey dergleichen Gesängen so oft kalt, steif und trocken werden. Nach dieser allgemeinen, unparteyischen Schätzung, für das Publicum, mögen noch einige Winke, für den Verf., Platz finden. Wir wollen dabey sehr kurz seyn; wir trauen ihm zu, er werde, worauf wir hindeuten, in Ueberlegung ziehen, verstehen, und bey einer leicht zu hoffenden zweyten Ausgabe benutzen.

S. 1., zu gewöhnlich, und dem Dichter, den Rhythmen nach, nicht nahe genug angepasst. S. 2, 3, sehr gut, bis auf den Ue. er-

gang, S. 3., Z. 2 u. 3., T. 4., der *hier* doch wol zu hart ist. S. 7., allerliebst, obgleich hier mehr in die Begleitung gelegt ist, als diese Gattung gut vertragt. S. 8, u. S. 9., beyde passend und angenehm, das zweyte jedoch nicht ohne Reminiscenz. Ein gleiches gilt von S. 10. S. 11. ist so leicht hin tandelnd, wie der Text, ein wahres Lied für Kinder, das sie auch gleich auswendig behalten. S. 13, passend, der dreystimmige Satz hat aber den Componisten noch genirt: es ware da manches leicht fliessender und besser gemacht. S. 14., ein wahrhaft rührendes, herzliches Stück, das, besonders ohne alle Begleitung, sich schön ausnimmt, und wo nur im Anfange das: „Mag" auch — anders behandelt und nicht so emphatisch gehoben seyn sollte. S. 15., hübsch, aber etwas gewöhnlich. S. 16. bedeutend und wirksam; einige Kleinigkeiten in der Führung der Stimmen konnten nachgebessert werden. S. 20, ist ein schönes Stück, und in jedem Betracht eins der vorzüglichsten dieser Sammlung.

Man findet überhaupt sechzehn Stücke, deren eines, mit etwas schwierigerm Accompagnement, noch ein zweytes Mal für weniger Geübte zweckmässig umgeschrieben ist.

Möge das Werkchen, so wie das, aus welchem die Texte genommen sind, in recht vielen Familien und Schulen eingeführt werden, und mögen recht viele, Kinder und Erwachsene, Freude und Nutzen davon haben — wie das kaum anders seyn kann, wenn man sich beyder *recht* bedienet! —

Der Druck ist correct und gut; der Preis wohlfeil.

Kurze Anzeige.

Tre Duetti per Violino e Viola, composti da Alessandro Rolla. Oper 10. In Zurigo, presso G. G. Negheli. (Pr. 7 Livr. 10 S.)

Hrn. R.s Musikstücke dieser Gattung sind unter geübten Musikern und Dilettanten bekannt und beliebt genug. Auch diese Duetten, die concertirend sind, verdienen beydes zu werden. Dieselbe Lebendigkeit der Empfindung, dieselbe Kenntniss der Instrumente und dessen, was ihnen eigenthümlich und von guter Wirkung ist, dieselbe Mannigfaltigkeit an Figuren, welche, wenn auch nicht oft neu, doch sehr selten trivial und gemein sind — wie man diess in ähnlichen Werken dieses Componisten findet, findet man auch hier. Diese Duetten verlangen aber schon sehr fertige Spieler, wenn sie ihre Wirkung thun sollen; da aber alles in gutem Zusammenhang, in gehöriger Folge, und mit Erfahrung geschrieben, da auch der Vortrag im Bogenstrich genau angegeben ist, werden sie solchen Spielern nicht allzuschwer, und können auch denen, die sich zu solchen bilden wollen, zum Studium und ernsten Ueben mit Grund empfohlen werden. — Das Aeussere dieses Werks ist so vortheilhaft, wie man es bey diesem Verleger gewohnt ist.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten December. N°. 10. 1809.

Bemerkungen beym Lesen selten gewordener, alter und neuer Schriften über Musik.

(Beschluss.)

Alter Kern- und Gern-Witz.

Dem Geschichtskundigen ist es nicht unbekannt, welch eine überreiche, aber freylich auch etwas schmutzige Fundgrube von Witz die Schriften älterer Ascoten, besonders der mystischen gegen die Zeiten der Reformation, und der katholischen nicht lange nach derselben, enthalten. Einige Proben davon, die Musik angehend, sind schon früher in dieser Zeitung mitgetheilt worden; man darf aber zu wenigen Lesern so viel Unbefangenheit des Sinnes und Empfänglichkeit auch in das Fremdartigste zutrauen, als nöthig ist, um so etwas ganz zu geniessen: darum muss man wol damit etwas sparsam seyn. Indess möge wenigstens von einem Werkchen jener Art — einer Predigt eines augsburger Kapuziners, *Sebastian Pochmayr*, hier wenigstens seinem Plane nach Platz finden.

Die Predigt ist am ersten Weihnachtstage und zugleich zur Einweihung einer neuen Orgel gehalten worden, und es ist wirklich bewundernswerth, mit welchem Scharfsinn und unerschöpflichem Witz der Pater diese beyden Gegenstände vom ersten bis zum letzten Worte zu verbinden und durch tausenderley immer neue Wendungen, ja oft wirklich glänzende Combinationen, vereinet durchzuführen gewusst hat. Sein Thema kündigt er selbst also an:

„Itz gebt mir acht, meine Christen, das sag ich euch; denn ich will euch was predigen, das euer Verstand noch nit *vernommen*, in euer Herz noch nit *kommen*, und doch dient zu gmeiner Freud und *Frommen*. Ich werd euch sagen, was die Engel *singen* und die Menschen *klingen*, und wie das all ens ist — wenn nämlich der Teufel nicht drein . . . Schau an, itz spitzens die Ohren, itz wollens all was Neues hören: aber prosit, ich bin nicht von die Neuling etc. Ich sag: die Engel singen nix als drey Stuck, und die Menschen klingen, absonderlich auf die Orgeln, auch nix als dieselbige drey Stuck. Das erst ist: das *Gloria in excelsis*, Ehr sey Gott in der Höch: das zweyt: das *Pax*, Fried auf Erden; das dritt: das *bonae voluntatis*, Wohlgefallen den Menschen. Meint einer beyläufig: das habn wir lang gewusst? wart nur ein Stündlein oder was, Meister Klughut! sollst bald anders pfeifen." —

Und nun führt der derbe Pochmayr im ersten Theile trefflich durch, wie durch gute Musik der öffentliche und Privat-Gottesdienst verherrlichet; im zweyten, wie durch sie die Neigungen gebildet, Affecten besänftigt, das Herz zu freundlicher Gemüthlichkeit, zu Ergebung, und frommer Seelenruhe bey Leiden und Freuden gestimmt werde; im dritten endlich, wie gute Musik auch die erlaubten Belustigungen und Ergötzlichkeiten der Menschen belebe, in Ordnung halten helfe, und „erst recht hübsch mache," wobey er „des

hrin Sacks um seinen Leib," und „der Ertödtung seines Fleisches ungeacht," keinen Anstand nimmt, mit Wohlgefallen anzuführen: „ein ehrlich Aufgezug (Aufzug) der Bürger und Innungen, ein frohlich Weinfest (Weinlese) der Landleute, ein gesund Hochzeiten mit Ehrentanz!" etc.

Lohn.

Aus der nürnbergischen Stadtordnung vom vorigen Jahrhundert:

Die Besoldung eines hiesigen Capellmeisters beträgt 100 Gulden: dabey stehet er aber als Stadtmusicus jährlich auf hundert Thaler. Ferner ist er *Complimentarius* oder Schenkmeister, dafür bekömmt er vierzig Gulden. Hiernächst ist er Hochzeitlader und Leichenbitter bey dem Adel, geniesst auch noch manche andere zufällige „Abnutzungen." Alles zusammen gerechnet, mögen seine Aemter also wol tausend Gulden abwerfen etc.

Schweizer.

Es ist schon anderswo in diesen Blättern bemerkt worden, dass die würdigsten Schweizer-Reformatoren, so wenig sie die Musik in den Kirchen dulden wollten, doch von ihrem Werth, ihrer Kraft und ihrem Adel lebhaft durchdrungen waren. Eine einzige Stelle des würdigen *Zwingli* mag dieses beweisen, und zugleich auch, dass er, im vollgültigsten Sinne des Worts, Musik *verstand*.

Aus göttlicher Verordnung ist dem menschlichen Geschlechte die Neigung zur Musik eingepraget; worauf hernach die Kunst ihr Werk errichtet hat, vornämlich zu diesem Ende, dass die wahre Lehre von Gott und unserm Erlöser, Jesu Christo, das Gebet, der Dank, das Lob des Höchsten, in Versen und Gesängen abgefasst, desto leichter unterhalten, fleissiger fortgepflanzet, mit grösserer Anmuth den menschlichen Seelen eingeflosset werden, und um so viel tiefere Würzeln darin schlagen mögen: nicht, dass nur die Ohren dadurch gekitzelt, sondern die Fibern des Herzens, als ob es lauter Saiten wären, empfindlich gerührt, und göttliche Bewegungen, gleich Liebesflammen, darin angezündet werden sollen. Muntere und freudige; fleissig ausgearbeitete und ernsthafte; betrübte und schmerzende; heftige und zornige, drauende und klagende Melodieen müssen es seyn, und sind dieselben sammtlich zu fordern, auch den Menschen allezeit mehr Gutes zuzutrauen, welche von jeder ebenmässig beweget werden, als anderen, über welche wohlgesetzte Töne ohne Wirkung hinstreifen, wie ein verdrüsslicher Luftzug.

Ernst und Scherz.

Wird man es glauben, dass noch vor einem halben Jahrhundert ein bekannter Gelehrter, von manchen gründlichen und vielerley umfassenden Kenntnissen, eine Vertheidigung der Oper (freylich nicht der Sonaischen) *aus der heiligen Schrift* verfasste, und zwar von dem Gesichtspunct aus, dass in ihr selbst schon Opern befindlich wären? Seinen Text, einen Haupttheil seiner Beweisführung, und zugleich sein einleuchtendes Beyspiel einer solchen Oper, nimmt er aus dem 21 und 22sten Capitel der Offenbarung Johannis. Der Titel dieser Oper ist: *Das neue Jerusalem*: und alles, was die damalige Kunstkritik, besonders auch die französische, von einer heroischen Oper verlangte, wird in ihr bis aufs Kleinste nachgewiesen.

Die ganze Sache kommt in unsern Zeiten so ganz gewiss, und in den folgenden so höchst wahrscheinlich, nie wieder, dass

wol der Mühe lohnt, wenigstens den Grundriss des seltsamen, in den Bibliotheken vermodernden Werkchens hier aufzubewahren. Um das Ganze recht aufzufassen, wird man sich freylich der damaligen französirten Kunstrichterey erinnern müssen.

1) Der *Ort*, — die neue Erde. Die *Dauer*, die Ewigkeit. Offenb. 21, 1.

2) Die *Handlung*, in ihren fünf Acten, mit Mannigfaltigkeit der Mittel und Einheit des Zwecks:

a) erster Act: alles wird neu gemacht — v. 5.
b) zweyter Act: die Thränen werden abgewischt — — v. 7.
c) dritter Act: die Durstigen werden getränkt — — v. 6.
d) die Ueberwinder werden belohnt — v. 7.
e) die Gottlosen werden bestraft — v. 8.

3) Die *Auftritte*:

derer, die da selig werden — v. 24.
— die im Lichte wandeln — ib.
des Königs auf Erden, — ib.
der Heiden, — — 26
der Engel und Knechte, die ihm dienen, — — 22, 3. 9.
des hellen Morgensterns — 16.
des Geistes — — 17.

4) *Verzierungen des Theaters*:

Die Mauern von Jaspis und von allerley Edelsteinen — 21, 18. 20.
Die Thore von Perlen, — 21.
Die Gassen von lauterm, durchscheinenden Golde — ib.
Das Wasser, wie Krystallen — 22, 1.
Der Stuhl Gottes und des Lammes — 3.
Das Holz des Lebens mit seinen Früchten und Blättern, en Allée, wie etwa ein Bogengang — 22, 2.

5) *Erleuchtungen*:

gleich dem alleredelsten Stein — 21, 11.
Die Herrlichkeit Gottes erleuchtet diesen Schauplatz, und seine Leuchte ist das Lamm, — v. 23.
des hellen Morgensterns, — v. 6.
Ohne Sonne, und ohne — 5.
Mond, — — 22, 5.

6) *Begleitungen*:

Von denen, die geschrieben sind in dem lebendigen Buche des Lammes — — 21, 2. 9.
Von Knechten, die ihm dienen — 22, 3.
Viel tausendmal tausend — 7, 10.

7) *Aufzüge*:

der zubereiteten und geschmückten Braut, — 21, 2.
der Braut des Lammes — 9.
der Herrlichkeit und Ehre der Heiden etc. — 26.

8) *Gesang und Klang*:

die Stimme der Harfenspieler, die auf ihren Harfen spielen — 14, 2.
das grosse Sanctus, — 5, 9.
der 24 Aeltesten neues Lied, — 4, 8.
das erste Lied des Lammes, — 12,
das zweyte, — 7, 8.
der Stimmen im Himmel — 12, 13.
das dritte Lied des Lammes — 15, 3.
das vierfache Halleluja, — 19, 1. 3. 4. 6.

Wenn man uns jetzt so oft den bewundernswürdigen Fleiss, die Beharrlichkeit und die Ausdauer unsrer Väter in ihren Arbeiten zum Muster vorhält, sollte man doch auch, um gegen die Zeitgenossen nicht ungerecht zu seyn, das Abgeschmackte so vieler ihrer Zwecke bey diesen ihren Arbeiten zu erwähnen nicht vergessen! —

Deutsche Vorwelt.

Forkel, im Almanach von 1781, hat folgende artige Bemerkung.

Dass unsere alten deutschen Vorfahren einen ungemeinen Hang zum Singen in ihrer Muttersprache gehabt haben, erzählt mehr als ein alter Geschicht- oder Chronikenschrei-

ber. Wenn in den Jahren 1200 bis 1350 ein Lied nur mittelmässig war, so wurde es sogleich in ganz Deutschland gesungen und gepfiffen. Unter allen Erzählungen, die man hierüber an mehrern Orten lesen kann, findet man vielleicht keine artiger und naiver, als die, welche die Limburgische Chronik giebt. „In derselbigen Zeit, heisst es in der besagten Chronik, (ums Jahr 1350) sung man ein new Lied in deutschen Landen, das war gemein zu pfeiffen, und zu trommeten, und zu allen Freuden.“ Ferner: „Auf dieses sang man aber ein gutes Lied von Frauenzuchten, und sonderlich auf ein Weib zu Strassburg, die hiesse Agnes, und was aller Ehren werth, und trift auch alle gute Weiber an.“ Nach eben dieser Chronik machte ein Barfüsser-Mönch am Maynstrom, der aussätzig war, um die Hälfte des 14ten Jahrhunderts „die besten Lieder und Reihen in der Welt, von Gedicht und Melodeyen, dass ihm Niemand auf Rheinesstrom, oder sonst wol gleichen mochte. Und was er sung, das sungen die Leute alle gern, und alle Meister pfiffen, und andere Spielleute führten den Gesang und das Gedicht. (S. Limburger Chronik pag. 36).

Guter Rath.

Zu *Luthern* kam einst sein witteuberger Organist, der im höchsten Grade hypochondrisch und schwermüthig war, und bat um seinen Rath, wie er sich der trübsinnigen Vorstellungen und besonders des anlockenden Gedankens zur Selbstmord entledigen könne. Luther liess ihn ganz ausreden und gab dann getrost die Entscheidung: „*Greift ins Clavier*; bessers weiss ich nicht zu rathen!“ —

Und bessers ich, der Referent, jetzt gar manchen Bedrängten wahrlich auch nicht! —

(Diese Fragmente werden mit der Zeit fortgesetzt.)

Nachrichten.

München, den 15ten Nov. Selten ist ein Jahr an musikal. Theaternenigkeiten reicher gewesen, als gegenwärtiges! Noch ist es nicht zu Ende, und schon haben wir acht neue Opern, wovon sieben vom ersten Range, gesehen. Die Zeit der italienischen Opern, der Sommer, ging nur mit Wiederholungen hin, doch sind diese Wiederholungen an Zeitaufwand wol neuen Darstellungen gleich zu rechnen. Bedenken Sie die Dienste der Hofcapelle, die Concerte des königl. Hofes, reisender Künstler, Ballette etc. alles von dem nämlichen Musikpersonale ausgeführt; die Genauigkeit, mit welcher alle öffentlichen Aufführungen gegeben werden: und gewiss, wir können der Anstrengung und dem Fleiss aller jener, die uns diesen mannigfaltigen Genuss verschaffen, unsere wahre Achtung nicht versagen.

Joseph, dies genialische Product der Mehülschen Muse, eröffnete das Jahr, und *Ferrandot* schliesst bis jetzt die Reihe. Hr. *Blumenröder*, ein junger, talentvoller, aber selbst hier bisher nicht viel gekannter Mann, ist der Componist der letztern grossen Oper. Wer verkannte den Fleiss, die Ordnung, das Talent, das durchaus in diesem Werke sich zeigt! Lassen wir die Urtheile unberufner Blattfabrikanten in ihrem Werthe: Reminiscenzen, keine Neuheit der Gedanken — wer ist denn überall neu nach den Producten so vieler seltner Genien, die in neuern Epochen die musikal. Kunst fast zu erschöpfen scheinen? Des Dichters Kunst, die Erfindung und Verwicklung interessanter Sujets, seltener Talent des Sängers: dies allein (!) kann — so glauben wir — einer Oper die Daseyn sichern, bis wieder ein höherer Genius neue Bahnen eröffnet.

Das bekannte Mährchen des sinnreichen Gozzi ist das Sujet dieser Oper. Was dort

als Comödie mit dem leidenschaftlichen Ungestüm des Italieners vorgetragen wird, ist hier in eine lange, schleppende Singvorstellung ausgedehnt. Die drey Räthsel, von denen das Wesen des Stücks abhängt, werden gesungen; und welcher neue Oedipus hat wol je errathen, was unsere Sängerinnen singen! Was brauchen auch wir gemeinen Leute zu wissen, welche Räthsel Prinzessin Turandot singt? Wahrhaftig, wenn es so fortgeht, mögen Dichter sich die Mühe ersparen, Worte, um gesungen zu werden, zu schreiben, und Componisten, sie auszudrucken! A und E, und ist die Sache komisch, I und O, ist hinreichend. Ein artiges Gesicht, eine reizende Gestalt, eine, wenn gleich schon hundertmal gehörte Roulade, ein Triller — doch nein, der ist nicht mehr in der Mode — wiegt dies nicht alle Worte, selbst eines Metastasio und Gotter auf! —

Nur zweyer Vorstellungen konnte sich *Hadrian* erfreuen. *Ellisene*, nicht von einem höhern Kunstgenius dictirt, hatte deren viere. Wer will nicht im Theater gern unterhalten seyn! wer liebt da nicht Scherz und Lachen! Ein lustiger Wirth, ein lustiger Rath, wird immergern gesehen, sind seine Späße nur nicht ganz mit dem Menschenverstand unvereinbar. So wohnten wir erst kürzlich zweyen Vorstellungen des alten, lange von der Bühne verschwundenen *Doctor* und *Apotheker* bey, und ergötzten uns herzlich an dem komischen, wenn gleich sehr überladenen Spiel unsers muntern Apothekers. — *Das Wirthshaus im Walde*, vom Herrn von Seyfried componirt, ist sehr artig, und findet immer allgemeinen Beyfall. *Das Waisenhaus*. Die wirklich rührende, aus sich selbst entwickelte, das Menschenherz ansprechende Handlung, hat diesem Stück — so meinen wir — den allgemeinen Beyfall, den es auf mehreren Bühnen Deutschlands gehabt, gesichert. Seine zierliche, aber etwas ins Kleinliche gehende, capriciöse Musik würde allein es kaum vermocht haben.

Colmal, diese sanfte, schöne, prunklose, vernünftige Musik, haben wir bis jetzt nur zweymal gehört. Mad. Weichselbaum wird wol bey ihrem Wiedererscheinen auf unserer Bühne, auch sie — dies wünschen wir — mitbringen. Dann wird es klar werden, ob, wie ein etwas rascher Correspondent sagte, der Dichter die Schuld der etwas ungerechten Aufnahme tragen müsse. Urtheile werden schnell gefället: doch siehet das ungeduldige Publicum des, von seiner wohlthätigen Sonne so begünstigten Italiens zehn Opern, die nicht *mehr* Handlung haben, als unsere *Colmar*; und diese, zur Musik geborene, mit allen Gaben des Kunstgenius ausgestattete Nation verwirft sie nicht! — Wir kälteren Deutschen . . . Das ist es eben! da wir so kalt sind, sollen uns unsere Dichter erst ins Leben bringen! Schwere Aufgabe, das zu geben, was man kaum eigenen Bedarf hat! —

Sgr. Langhi aus Neapel gab am 13ten Novemb. ein sehr interessantes Concert. Eine hohe, edle weibliche Gestalt, begabt mit wahrem Talente, gewinnet immer Herz und Neigung. Pianoforte und Harfe sind die beyden Instrumente, denen die schöne Signora sich geweihet hat. Brillant und feurig, doch nicht immer von eigenem Gefühl eingegeben, kühn und fertig, doch manchmal etwas scharf ist ihr Vortrag. Sie spielte ein Concert von Rosetti — ich glaube, Concert Arabesque von dem Componisten genannt — auf dem Piano; dann ein Teil auf der Harfe, dessen Romance, mit Trillern zu sehr verziert, wiederholt werden musste. Ihr leises Spiel ist wol zuweilen gar zu stille, und sie vernachlässiget, wie die meisten Franzosen, die Mittelstimmen. Eine Sonate, in einem höhern Styl feurig von ihr auf der Harfe vorgetragen, schloss das Ganze dieses genussreichen Abends. Schon hatte die reizende Künstlerin zweymal die Gnade gehabt, vor dem königl. Hofe mit ihrem Spiele aufzutreten. Ein voller Saal, ein herzliches Beyfallrufen hat bewiesen, dass echtes Talent nie verkannt wird.

Hr. Abt Vogler, jetzt grosherzogl. Darmstadtischer geheim. geistlicher Rath, gab zwey öffentliche Orgelproben, auf der, unter seiner Direction und nach seinen Grundsätzen neu gebaueten, grossen Orgel zu St. Peter. Am Eingange wurde eine, von Hrn. Vogl. verfasste Beschreibung dieses Werks verkauft. Es hat fünf Manuale, ein Pedal von drittehalb Octaven, 71 Registerzüge etc. Ich schreibe über nichts, was ich nicht verstehe: den Orgelbau verstehe ich aber nicht, und aus der sehr seltsam abgefassten Beschreibung habe ich mich auch nicht unterrichten können. Demnach überlasse ich Andern das Urtheil. Hrn. Voglers Spiel fand man zwar in seiner gewissam bekannten Weise, doch kälter, als sonst. Den Tag nach dieser Probe sagte die hiesige Zeitung, man habe die Engel singen hören: das hab' ich nicht gehört, wol aber eine Menge sehr mannigfaltiger, und zum Theil ungenehmer Pfeifen.

Stuttgart, den 7ten Nov. Gegen das Ende des Octobers wurde hier ein neues Singspiel, *Peter und Aennchen* (nach dem Französischen: Annette et Lubin) von unserm, Ihnen schon längst rühmlich bekannten Concertmeister, Hrn. *Abeille*, neu componirt, mit Beyfall aufgeführt. Die Musik zeichnet sich vornämlich durch Einfachheit und Niedlichkeit der Ideen aus. Die beyden naiven Rollen Peters und Aennchens sind sehr gut durchgeführt, und die Liedchen, welche beyde zu singen haben, vollkommen dem Character dieser Naturkinder angemessen; auch der Geist ist gut gehalten; nur der Character des Amtmanns bedürfte, meines Bedünkens, in der Musik einiger auffallenden Züge, die ihn gegen die übrigen Personen etwas abstechender gemacht hätten. Vorzüglich gut ist ein Liedchen von Aennchen, aus D, mit Blasinstrumenten begleitet, eine Romanze des Grafen, aus A, und ein paar Duetten der beyden jungen Leutchen, gelungen, wovon ich Ihnen eines, seiner originellen Behandlung und seines sehr naiven Characters wegen, im Clavierauszuge beylege, mit der Bitte, in der musikal. Zeitung Gebrauch davon zu machen*). — Die Vorstellung dieser Oper war ausgezeichnet gut. Der Compositeur hat, wie ich höre, sich vorgenommen, einen Clavierauszug des Ganzen herauszugeben, der den Liebhabern einfacher, natürlicher und lieblicher Musik sehr willkommen seyn muss.

Recension.

Leben und Kunst der Frau Margarethe Luise Schick, gebornen Hamel, königl. preuss. Kammersängerin und Mitgliedes des Nationaltheaters zu Berlin: von Konrad Levezow. Mit dem Bildnisse der Künstlerin nach der Büste von Wichmann, Berlin 1809, bey Dunker und Humblot.

Sehr selten hat ein blos ausübender Tonkünstler bey seinem Tode so allgemeine Theilnahme erregt, wie die verewigte Schick: sehr selten haben sich aber auch so viele rühmenswürdige Talente und Eigenschaften in einem solchen vereinigt, wie in dieser trefflichen Frau. Wir wollen nicht von neuem ihre Vorzüge als Sängerin, Schauspielerin und Frau darzustellen versuchen; denn wir müssten nur wiederholen, was einer der achtungswürdigsten Berliner Kenner, Hr. Prof. Zelter, vor kurzem erst in diesen Blättern in der Biographie der Verstorbenen gesagt hat, oder was die vorliegende, mit grosser Sorgfalt, schöner Einfachheit, und selte-

*) Siehe die Beylage No. III.

ner Würde aussagt, und was in allen Hauptsachen mit den Aeusserungen jenes Verf.s aufs genaueste übereinstimmt. Wir begnügen uns, nicht nur alle, die an der Verewigten persönlichen Antheil nehmen, sondern auch alle Künstler, denen es um das Grosse und Edle in ihrem Beruf, so wie um klare, würdige Ansichten mehrerer Hauptfächer ihrer Kunst zu thun ist, auf diese kleine Schrift aufmerksam zu machen: sie wird ihnen reichen Stoff zu fruchtbaren Betrachtungen, und auch zu mannigfaltiger Freude darbieten; ja, sie wird auch jedem andern, nicht ungebildeten Leser eine angenehme und nützliche Unterhaltung gewähren. Nur um dieses unser Urtheil wenigstens nicht ganz ohne Beleg zu lassen, mögen einige Stellen des Büchleins im Einzelnen hier nachgewiesen werden.

Es ist nicht uninteressant S. 14. zu erfahren, dass Mad. Schick dem grössern Publicum ausser ihrem Geburts- und Erziehungs-Ort, zuerst durch *Mozart* rühmlich bekannt wurde; durch das grosse Concert nämlich, das dieser Meister bey Gelegenheit der Kaiserkrönung Leopolds II. in Frankfurt gab, (und wozu er sich selbst die zwey schönen Clavierconcerte aus F und aus D schrieb.)

In jedem Betracht trefflich ist, was S. 30. und auf mehrern folgenden, über *Gluck*, mehrere seiner Hauptwerke, und deren musterhaften Vortrag durch Mad. Sch. gesagt wird. Die Kenner aller Nationen sind zwar in dem, was hier über jenen grossen Mann geurtheilt wird, längst einverstanden: es ist aber nöthig und nützlich, es oft zu wiederholen, besonders wenn man es so gründlich aus einander zu setzen und so würdig darzustellen versteht, wie der Verf. Da Hrn. L.s Ansicht ganz die unsrige ist, wie wir dieselbe auch bey jeder Gelegenheit in diesen Blättern, unbekümmert um den Widerspruch flüchtiger Musiker oder kurzsichtiger Dilettanten, dargelegt haben: so wiederholen wir auch aus diesem Hauptcapitel nichts, und führen nur folgende kleine Anekdote (S. 37.) an. Als der (hochachtungswürdige, aber auch bekanntlich ganz französirte) Prinz *Heinrich* von Preussen hörte, man wage es, Glucks Iphigenie auf dem Berliner Theater, das er bis dahin zu besuchen ganz verschmähet hatte, zu geben, beschloss er hinzugehen, „um sich einmal recht satt zu lachen.“ Er ging hin, lachte aber keineswegs, sondern entfernte sich mit so grosser Achtung, dass er Hrn. Capellm. Weber fragen liess, wie lange er sich in Paris aufgehalten habe? Er konnte sich nämlich gar nicht denken, dass ein Deutscher solch eine Darstellung zu Stande bringen könne, ohne in Paris abgerieben zu seyn. Weber hatte aber Paris damals noch gar nicht gesehen. —

Eben so lehrreich, und, so viel wir wissen, noch nie mit so viel Schärfe und Klarheit entwickelt, ist der Unterschied zwischen der echten tragischen Darstellung in der Oper und im Schauspiel, S. 47 folgg., welche Entwickelung noch näher, und vortrefflich, vor das Auge geführt wird durch die Zusammenstellung der Gluckschen und der Göthe'schen Iphigenie in Tauris, so wie durch das Spiel der Mad. Schick in jener, und der Mad. Bethmann in dieser. Hier möchten wir gern für unsre Leser ausziehen, wenn dies Capitel einen Auszug zuliess, oder wir das Abschreiben solcher Hauptstücke nicht für Nachdrucken hielten. Sonach wollen wir nichts, als eben dieses Capitel ganz vorzüglich den Künstlern und verständigen Kunstfreunden recht angelegentlich empfehlen. Zum Schluss unsrer Anzeige aber mag noch der Schluss des Werkchens selbst Platz finden, da er einen, von andern Biographen der sel. Sch. unberührten, und an ihren Colleginnen und Collegen so seltenen Zug enthält, auch zugleich eine Probe von des Verf.s würdiger Darstellungsweise abgeben kann:

„Sie durfte mit heiteren Blicken in die Welt der Zukunft schauen, denn diese war ihrem frommen Herzen seit ihrer frühesten Kindheit nicht fremd. Die Hoffnungen der Religion waren ihr zu Ueberzeugungen geworden, da sie bis an ihren Tod selten eine der feyerlichen Gelegenheiten versäumte, wo sie von den Dienern der Kirche an heiliger Stätte ausgesprochen wurden. Es war dieselbe Andacht, mit welcher sie vor dem Altare sich still und demüthig in heiligen Empfindungen verlor, als mit welcher sie der öffentlichen Feyer des Todes Jesu von Ramler und Graun ihre Stimme lieh. Das Zeugniss ungeheuchelter christlicher Frömmigkeit, welches der Mund des Geistlichen an ihrem Grabe öffentlich aussprach, hatte sie selbst durch ein tugendhaftes Leben, als den schönsten Preis ihres Daseyns, errungen. — Und wenn auch das für ausgezeichnete, edle Seelen ein Glück genannt werden kann, ohne sich selbst zu überleben, in dem vollen Genusse des Ruhms und der allgemeinen Theilnahme dahingegangen zu seyn: so ist ihr auch dies Glück von dem Schicksal zu Theil geworden.“ —

Das Werkchen ist vom Verleger sehr vortheilhaft ausgestattet worden, und das Portrait der Verstorbenen nicht unähnlich, aber, wie alle von Büsten abgenommenen Kupferstiche, etwas ungefällig, hart und starr.

Kurze Anzeige.

1) *Variations p. l. Pianoforte sur la Marche de l'Opéra Aline — — Oeuvr. 8.*;

2) *Variations p. l. Pianoforte sur une air de l'Opéra Les deux Savoyards — — Oeuvr. 12.*;

3) *XII Variat. p. l. Pianof. sur un thème de l'Opéra Fanisca — Oeuvr. 16.*

(sämmtlich von F. A. Neumann, und verlegt in Wien bey Thadé Weigl.)

Hrn. N.s sehr zahlreiche Variationen sind Fabrikarbeit, und theilen mit jeder nicht üblen Arbeit dieser Art das Gute und Nichtgute. Jeder verständige Fabrikant wählt erst einen Gegenstand, der der Bearbeitung werth ist, sorgt in der Bearbeitung selbst für Quantität, für den Geschmack des zahlreichsten Theils der zu hoffenden Liebhaber, für gefälliges in die Augen (hier in die Ohren) Fallen, und für so viel Sauberkeit, als sich mit der Schnelligkeit des Lieferns vertragen will. Das alles thut Hr. N. mit seinen Artikeln auch; und unter den vielen, die vor Ref. liegen, sind die hier angezeigten Lieferungen ihm die liebsten. Eigenthümlichkeit und Tiefe wird man, nach dieser Ansicht, hier so wenig suchen, als geradezu Schlechtes, oder auch nur, was nicht klänge. Stücke, wie Oeuvr. 8. Var. 1., 5., und 7., sind sogar wirklich auszeichnenswerth; und grobe Versösse, wie Oeuvr. 16., Var. 4., Syst. 2., die letzten Tacte, finden sich sehr selten.

Uebrigens spielt sich alles leicht, und scheint besonders bey den Dilettanten guten Eingang zu finden. Für diese hätte nur auch ein hübscheres Aeussere geliefert werden sollen.

(Hierbey die Beylage No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Duett

aus dem Singspiel: Peter und Aennchen.

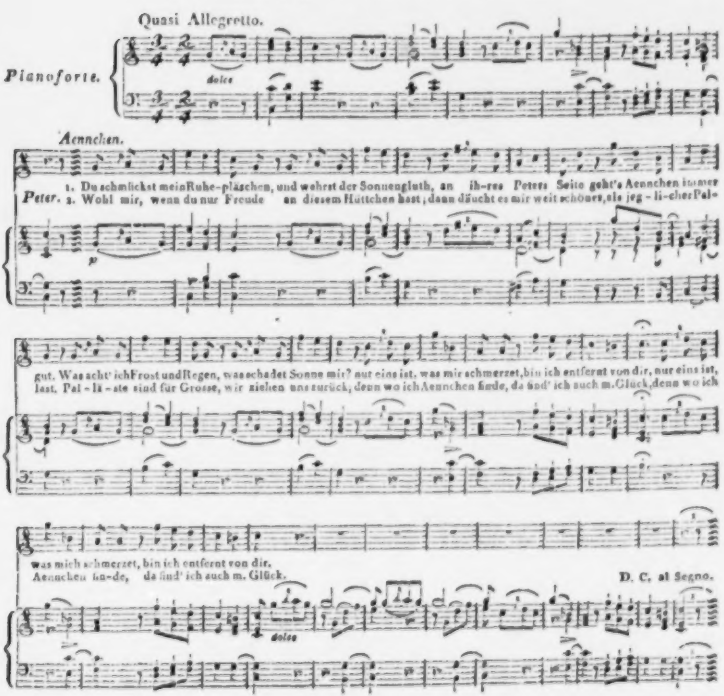

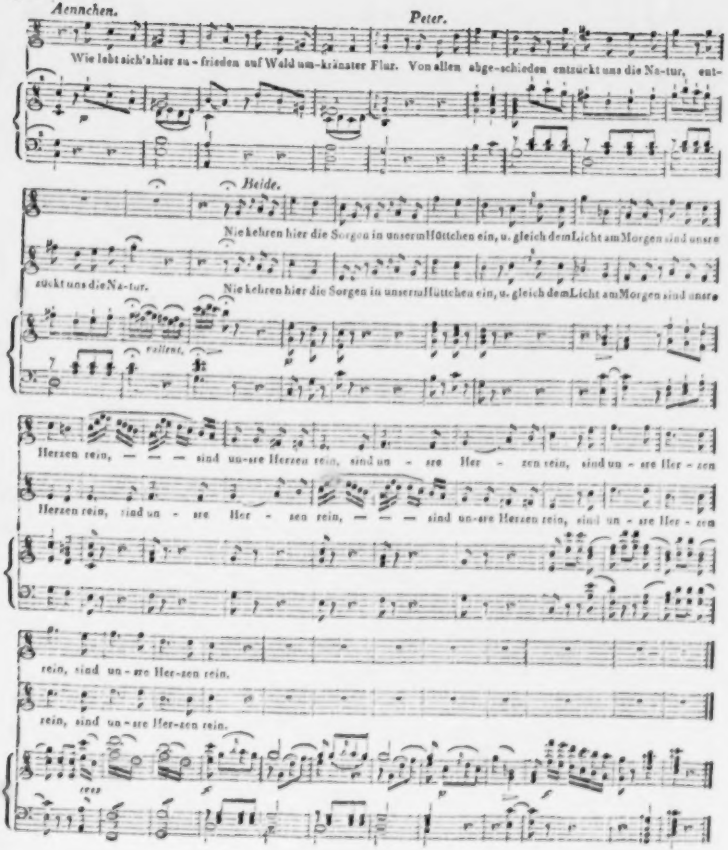
Aennchen.
Peter.
Wie lebt sich's hier zu - frieden auf Wald um-kränster Flur. Von allen abge-schieden entzückt uns die Na-tur, ent-
Beide.
Nie kehren hier die Sorgen in unserm Hüttchen ein, u. gleich dem Licht am Morgen sind unsre
zückt uns die Na-tur.
Nie kehren hier die Sorgen in unserm Hüttchen ein, u. gleich dem Licht am Morgen sind unsre
rallent.
Herzen rein, — — — sind un-sre Herzen rein, sind un - sre Her - zen rein, sind un - sre Her - zen
Herzen rein, sind un - sre Her - zen rein, — — — sind un-sre Herzen rein, sind un - sre Her - zen
rein, sind un - sre Her-zen rein.
rein, sind un - sre Her-zen rein.
cres

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten December. No. II. 1809.

Uebung in der Applicatur auf Tasteninstrumenten.

Nach dem Baue unserer Tasteninstrumente liegt keine Applicatur der Hand bequemer, als der melodische Umfang des Tetrachords von Fis dur, fis gis ais h:

No. 1.

Der Zeigefinger der rechten Hand schlägt den Hauptton an, ihm folgt der 2te, 3te, 4te Ton in der natürlichsten Ordnung und Lage der Finger. Mit dem vierten Tone, den der letzte Finger greift, steigt die Melodie wieder abwärts bis zur grossen Septime, für welche der Daum schon in Bereitschaft liegt, und von dieser tritt die Melodie mit Hülfe des Zeigefingers wieder in ihren Hauptton zurück.

Die Uebungen im Fingersatze sollten daher billig von diesem einfachen Gange ihren Anfang nehmen, und die Finger sollten lernen, sich anfänglich langsam und deutlich, in der Folge immer schneller, aber eben so deutlich und willig auf- und abbewegen, bis ihnen der gleichzeitige und gleichstarke Anschlag aller dieser Töne geläufig worden ware.

2. 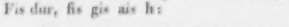

Den nämlichen Gang versuche der Spielende mit seiner linken Hand in der Octave zu begleiten. Die Linke wird durch die Rechte fortgetragen, und lernt auf keine Weise leichter sich frey bewegen, bis sie von der gelenkigern Rechten dazu genöthigt worden ist. In der Folge wird es ihr eben so geläufig, allein zu laufen.

Von diesem ersten, naturgemässesten Satze trage man die Melodie, die nämliche des Tetrachords, die aller Melodie zum Grunde liegt, nach E dur.

3.

Es fällt sogleich ins Auge, dass der erste Ton unter dem Daume zu liegen komme. Nach der Lage der Finger sollte man nun greifen

4. 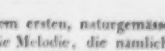

und die melodische Fortschreitung würde diesen Gang zur Quinte sich gefallen lassen, nur versetzt sie nicht den Rückweg durch die erhöhte Quarte: sie muss a greifen, und dieses a lehrt den vierten Finger der rechten Hand, wie er sich zu einer Untertaste bequemen soll.

Dies geht nicht wohl anders, als dass sich die langen Finger mehr zusammenkrümmen. (Denn weder ganz gerade und steif, noch eingebogen und eingedrückt zu einem winkelrechten Hammer, will der Finger an die Tasten gelegt seyn. Man lasse nur die Natur darüber walten. Was sie ohne Zwang hervorbringt, das gelingt ihr am besten).

So wie die Hand No. 3. beym Absteigen bis zur Septime kömmt, fehlt es ihr an einem Finger, oder vielmehr, es fehlt ihr

nicht an Fingern, sie ist nur im gemeinen Leben nicht daran gewohnt worden, einen Finger über den andern zu setzen. Hier empfindet sie zum erstenmal die Nothwendigkeit dieser Aushülfe. Der unten liegende Daum erlaubt dem Zeigefinger leicht, das höher liegende Dis zu greifen, und somit ist die Applicatur für die Septime gefunden.

Will die Hand sich in dem wiederholten Gange üben,

5. 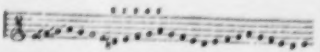

so gewahrt sie bald, dass ihr jedesmal der fünfte Finger übrig bleiben würde, wenn sie die Secunde immer wieder mit dem Zeigefinger ergreift. Der Umfang ihrer Melodie aber macht es nicht nothwendig, sich diesen Finger aufzusparen. Beym Aufsteigen von der Septime an bis zur Quarte liegt der dritte Finger dem Fis näher, als der zweyte, den man eben zu dem Dis gebraucht. Weit naturgemässer wird daher die in No. 5, mit Ziffern angezeigte Applicatur bey diesem Gange angewendet werden.

Wir gewinnen dadurch den gemeinen Spielern einen Vortheil ab, auf welchen noch keine Anweisung zur Applicatur die gehörige Rücksicht genommen hat, — den grossen Vortheil, nicht mehr Finger müssig liegen zu lassen, als nothig ist, und sobald es die Fortschreitung erlaubt oder gebietet, einem jeden Finger den Ton anzuweisen oder vielmehr zu gönnen, der ihm am nächsten liegt.

Verwöhnte Spieler werden Mühe haben, sich diesen Vortheil zu eigen zu machen. Unverwöhnte aber werden bey dem Versuche gewahr werden, wie sehr ihnen das Spiel dadurch erleichtert wird, dass der Zeigefinger vom dis nicht auf das fis springen darf und dass die ganze Hand weit angenehmer zusammen gehalten wird, wenn sie in der Lage bleibt, die sie beym ersten Tetrachord in Fis dur No. 1. als die natürlichste annahmte.

Mit Hülfe dieser beyden ersten Uebungen in Fis und E dur haben wir die sicherste Einleitung zu einer natürlichen, leichten und gefälligen Stellung der Hand und der Finger gemacht.

Wollen wir die beyden Tetrachorde mit einander verbinden, so dass wir in Fis dur auf- und in E dur abwärts steigen, so werden wir die langen Finger lehren, mit gleicher Sicherheit und Leichtigkeit die obere und untere Taste zu greifen.

6. 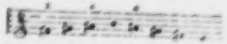

Wiederholen wir diesen Gang noch einmal aus E dur, so dass wir nach d kommen

7. 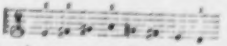

so werden wir von neuem belehrt, wie nothwendig es sey, dass sich der Zeigefinger verleugnen lerne. Ohne dass der zweyte Ton mit dem dritten Finger gegriffen würde, wäre es nicht möglich, den Gang von a bis d mit voller Hand zu machen.

Gehen wir von d noch weiter nach e

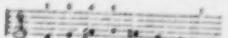

so finden wir, dass, wenn dem kleinen Finger zur Ersparniss alles nutzlosen Ueberschlagens die höchste Note g bestimmt seyn soll, die vorhergehende Note fis nicht mit dem dritten, sondern mit dem vierten Finger genommen seyn will, der schon um des Abstandes willen von e bis fis der Hand sehr willkommen seyn wird.

Diese ersten Uebungen im Fingersatze, wozu die linke Hand so wie die rechte gebraucht werden kann, werden dadurch noch lehrreicher und unterhaltender gemacht, dass

man jede neue Fingerordnung durch einige leichte melodische Sätze, deren man sich unzählige selbst erfinden kann, der Hand geläufig macht.

Der Abwechslung und des weitern Versuchs wegen wähle ich dazu eine vom Herrn Grafen Moriz Brühl in Seifersdorf mir vorgesungene Melodie, wozu er sich selbst den Text gedacht hatte.

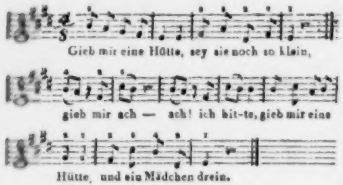

Immer sieht man vor allem auf den Umfang der vorgeschriebenen oder in Gedanken vorgestellten Bewegung. Noten von gleicher Geschwindigkeit wollen ohne Anstoss und Aufhalt gespielt seyn; man muss daher, ehe man die erste anschlagt, schon bestimmt voraus wissen, welche Finger man im Fortgange gebrauchen will. Bey langsamen, wie *, kann man sich besinnen. Den Daum würde man nie, auch bey Octavengängen nicht auf die obern Tasten legen, wenn es die Spannung der Hand nur irgend erlaubte. Die ganze Hand wird dadurch aus ihrer angenehmen Lage gerückt. Schon der kleine Finger, ob er gleich noch zu den langen Fingern gehört, lässt sich nicht ohne Mühe auf die obern Tasten legen, so wie es überhaupt nicht eine Spannung giebt, die das natürliche Mass der Fingerausbreitung überschreitet, die nicht besonders eingeübt seyn will. Aber eine unglaubliche Gelaufigkeit erlangt die Hand, wenn sie sich einmal an die seltner vorkommende Ordnung der Finger 1 3 4 5 gewöhnt hat. Wer sich frühzeitig genug darin geübt hat, dem wird es überaus zuträglich, den Zeigefinger zuweilen auch auf den untern Tasten auszulassen und den Mittelfinger gleich an den Daum zu setzen.

Gänge wie folgende:

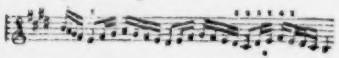

gewöhnen den Daum, sich eingezogen unter den längern Finger zu halten * und die Stellung anzunehmen, in welche er beym sogenannten Unterschlagen sich versetzen muss — eine Stellung, die sehr gezwungen scheint, wenn sie von unten auf gesucht werden soll, die aber in ihrer ganzen Natürlichkeit erscheint, wenn sie durch den Gang von oben herunter vorbereitet wird.

Alles, was hier im Allgemeinen von geschickter Fingerstellung gesagt worden ist, gilt von einer Hand so gut wie von der andern — wiewol es ungereimt und lustverzehrend ist, wenn man die linke Hand mit allen den Passagen martern will, die ihrer melodischen Beschaffenheit nach nur für die obere Stimme gesetzt seyn können. Andre Uebungen erfordert die Bassbegleitung. Wer der linken Hand hierin nichts vergeben will, der nehme den Sebastian Bach zur Hand, besonders die Clavierstücke, deren ausführlichen Titel wir noch zum Beschluss hierher setzen:

Clavier-Uebung, bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giquen, Menuetten und andern Galanterien; denen Liebhabern zur Gemüths-Ergötzung verfertiget von Johann Sebastian Bach, Hochfürstl. Sachsisch Weisenfelsischem wirklichen Capellmeistern und Directore Chori Musici Lipsiensis. In Verlegung des Autoris.

Horstig.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Im Nov. Im Laufe dieses Monats hatten wir hier folgende Concerte. Hr. Jos. Schmitt, Oboist bey dem hiesigen Theater-Orchester, und Hr. F. Werdy, Schauspieler bey der hiesigen Bühne, gaben am 1sten eine musikalisch-declamatorische Academie. Die erste Abtheilung eröffnete Mozarts Symphonie aller Symphonien — die aus G moll. Sie machte auch diesmal auf das ganze Auditorium den tiefsten Eindruck. Dann sang Dem. Chelius eine Arie von Par. Dem. Chelius ist eine junge Sängerin mit viel Anlage zur Kunst, aus Darmstadt; der dortige Grossherzog wurde mit ihren Talenten bekannt und lässt sie nun hier zu einer Sängerin bilden. Sie besitzt eine sehr schöne Stimme und hat auch seit beynahe einem Jahre hier in der Kunst zu singen sehr beträchtliche Fortschritte gemacht, welches sie heute bewies, indem sie ihre Arie mit viel Gewandtheit vortrug; Passagen aller Art gelangen ihr zum bewundern gut, und demnach hat Darmstadt an ihr eine gute Sängerin zu hoffen. — Hr. J. Schmitt gab ein Concert auf der Oboe von Lebrün zu hören, wodurch er vielen Zuhörern ein gar grosses Vergnügen machte, da man diesen Künstler sehr lange kein Concert hatte vortragen hören, welches er doch so gut kann, da er mit sehr schönem Ton ungemeine Fertigkeit und überhaupt zweckmässigen Vortrag zu verbinden weiss. In der 2ten Abtheilung bekamen wir nur Musik von Blas-Instrumenten zu hören, welche aus arrangirten Stücken bekannter Opern bestand. Nach einer Ouverture kam der Monolog der Kreusa aus Jon von Schlegel, gesprochen von Mad. Vohs. Nun gab es, unter der Ueberschrift: Poetisch-musikal. Tändeley — mehrere Gedichte: von Göthe: der Sänger, der Edelknabe und die Müllerin, der Gott und die Bajadere, von Pfeffel: die zweyte Hochzeit, die zwey Griechen, die Lerche — sämmtlich von Hrn. Werdy gesprochen, zwischen welchen jedesmal ein Musikstück, und ganz vortrefflich, geblasen wurde.

Am 17ten gab Hr. Prestel, Virtuos auf der Harfe, Concert. Nach dem ersten Allegro einer Haydnschen Symphonie sang Mad. Urspruch eine Arie aus Idomeneo von Mozart, die ganz für ihre ausgezeichnet schöne Altstimme gemacht zu seyn scheint, und deswegen von ihr gern gesungen, von jedermann gern gehört wird; und nun spielte Hr. Prestel ein Concert von Steibelt auf der Harfe, wie ein geübter Virtuos, und erhielt viel Beyfall, wozu denn freylich die effectvolle Composition das Ihrige auch beygetragen haben mag. Die 2te Abtheilung begann mit einer Ouverture von Mehül, und nun spielten zwey Liebhaberinnen, Dem. Hack und Dem. Soldan, ein Rondo auf zwey Harfen von Steibelt, mit vieler Fertigkeit und der möglichsten Precision. Sie sind beyde Schülerinnen von Prestel und machen ihrem Lehrer, wie sich selbst, wahre Ehre. Hr. Carl Heraux spielte ein Violin-Concert von Kreuzer recht gut. Hr. Morhard, Tenorist bey der hiesigen Oper, sang eine Arie aus Cora und Alonso von Simon Mayr. Der Componist ist bekannt, der Sänger aber weniger. Er ist von Weimar zu uns gekommen; ich werde bey anderer Gelegenheit mehr über ihn sagen. Es sollte noch ein Trio für Harfe, Violine und Horn von R. Kreuzer vorgetragen werden, aber es gebrach an Zeit, und so liess man es weg.

Am 8ten gab auch ein reisendes Frauenzimmer, Dem. Sophie Welsch, Concert, in welchem sie wol nur eigentlich das Instrument, das sie bey sich führte, ein Melodion von Hrn. Diez in Emmrich, wollte zu hören geben. Ueber dieses Instrument befinden sich in Ihrer Zeitung (8ter Jahrgang, No. 33 und 43.) Nachrichten, die ich ganz unterschreibe. Die Wirkung des Melodions ist ungemein schön, und ich möchte es an Schönheit, Sanft-

heit und Lieblichkeit des Tones, dem man ganz bequem alle Grade von Stärke und Schwäche, ab- und zunehmend, geben kann, der Harmonica fast noch vorziehen. Dabey hat es das Angenehme, dass es an Ton und Wirkung, wenn es zweckmässig gespielt wird, einer vollständigen Harmonie von Blas-Instrumenten ganz nahe kömmt; nur der Bass ist etwas schwach gegen die höhern Töne. Was uns die Dem. Welsch in ihrem ganzen Concert zu hören gab, war folgendes. Ein sehr unvollständiges Orchester spielte ein Allegro einer Mozartschen Symphonie, sodann spielte Dem. W. Solo auf dem Melodion, in welchem sie eben nicht viel Virtuosität bewies; es war eine Art Phantasie, die aber nichts Ausgezeichnetes hatte, sondern nur einem Frauenzimmer bequem für dieses Instrument eingerichtet zu seyn schien. Dem. W. macht keine Ansprüche als Virtuosin: darum denn auch über den Vortrag kein Wort. Das Ganze machte seinen Effect und die Zuhörer bezeigten lebhaften Beyfall. Nun kam ein Duo von Brandl, mit Accompagnement des Melodions, von Dem. Welsch und Hrn. Hassloch gesungen. Es war ein ganz gemeines Duo, das weder die Sänger, noch das Instrument zu empfehlen im Stande war. Zum Anfang der 2ten Abtheilung wurde wieder ein Allegro von Mozart gespielt, und nun kam die Mozartsche Arie: Dies Bildniss etc. mit Begleitung des Melodions, gesungen von Dem. Welsch. Die Arie wurde in einem allzulangsamen Tempo gegeben, und wäre schon deshalb ohne Effect geblieben, wenn Dem. W. sie auch besser gesungen hätte. Jetzt kam ein Quartett von Steup, für Melodion, zwey Waldhörner und Fagott, gespielt von Dem. W., Hrn. Rodeke sen., Hrn. Franzl und Hrn. Düring. Wenn denn doch das Melodion mit Begleitung gespielt werden soll, so möchten wol genannte Instrumente am zweckmässigsten dazu seyn, und Hr. Steup hatte diese sehr angemessen benutzt; darum war denn auch das Ganze von wirklich schöner Wirkung. Zum Beschluss kam noch ein Terzett von Sarti, gesungen von Dem. W., Hrn. Hassloch und Hrn. Krönner, und ebenfalls vom Melodion begleitet. Ich glaube, dass Dem. W. die Gesangstücke mit Begleitung dieses Instruments nur gab, um zu zeigen, wie sich dieses in solcher Verbindung ausnehme. Aus diesen Proben scheint aber hervorzugehen, dass es dazu nicht sehr passt, sondern dass es nur Solo — *gut gespielt*, — von einem *Künstler*, der das Instrument kennt, es mechanisch zu behandeln weiss, und mit genugsamen Kenntnissen ausgerüstet ist, um diese zweckmässig anzuwenden — die gewünschte Wirkung hervorbringt: aber dann giebt es auch wirklich einen Genuss, wie kein anderes Instrument von diesem Umfang.

Am 15ten gab Hr. Ferd. Franzl, königl. bayerischer Musik-Director, eine musikal. Academie, nach folgender Einrichtung. Erste Abtheilung: Ouverture von Pär, voll Effect, obgleich es eigentlich Lärm um Nichts war; Arie von Sacchini, von Mad. Ursprung gesungen; Violin-Concert, componirt und gespielt von Franzl. Dieses Concert war neu, und weiter brauche ich nichts zu sagen: denn dass es sehr gut und für schöne Wirkung geschrieben war, dass es auch eben so vorgetragen wurde, braucht, wenn von diesem Künstler die Rede ist, nicht ausgesprochen zu werden. Zweyte Abtheilung: Die Frühlingsfeyer, Ode von Klopstock, mit Musik von Zumsteeg, declamirt von Mad. Heudel, mit Begleitung des Orchesters. Dieses Stück ist durch den Druck bekannt, und ich weiss von dieser ganzen Behandlungsart des Gedichts nichts zu rühmen. Nun kam Concertino, componirt und gespielt von Franzl. Es war wol eigentlich so eine Art musikal. Pot-pourri, aber in dieser Art vortrefflich: man kann es ein Meisterstück nennen unter den Compositionen, die vornämlich als Mittel für den Virtuosen dienen sollen, seine Eigenheiten und Vorzüge zu zeigen. Ausgeführt wurde es durchaus meisterhaft: wer es aufmerksam

hörte, wird es niemals vergessen. Zum Schluss sollte noch eine Ouverture von Mehul gegeben werden, aber die Zuhörer eilten aus dem Saale, als ob sie fürchteten, sie möchten um die erregten angenehmen Empfindungen durch dies Stück kommen; und so blieb es denn weg.

Berlin, d. 28sten Nov. Wenn man unserer Königsstadt nicht selten im Auslande den Vorwurf macht, dass sie nichts oder wenig für die Bildung für Musik, im edlern Sinne des Worts, thue: so ist das Unkunde oder vorsätzliche Verblendung. Meine letzten Briefe haben Ihnen von der Fortdauer alter, oder der Entstehung neuer dahin abzweckender Anstalten Nachricht gegeben. Ein neues, der Unterstützung würdiges Institut dieser Art darf ich ebenfalls nicht übergehen. Ein sehr verdienter hiesiger Musiklehrer, Hr. *G. Wagner*, hat, von mehrern geschickten Lehrern unterstützt, eine musikalische Bildungsanstalt errichtet, die zunächst Clavier- und Singunterricht zum Zweck hat. Hr. Wagner befolgt dabey eine nach neuen Grundsätzen entworfene Methodik, die den Lernenden Heftweise mitgegeben wird, um das in der Anstalt Erklärte und Geübte zu Hause wiederholen zu können. Die Geübteren treten mit der Zeit in besondere Abtheilungen, so dass nach und nach drey bis vier Abstufungen entstehen können. Ueber den Fortgang dieses Instituts werde ich Ihnen von Zeit zu Zeit Bericht abstatten. —

Im *Waisenhaus* von Treitschke und Weigl hat die Musik allerdings auch hier gefallen; das Gedicht hingegen fand man — zu ernsthaft. (Hin und wieder gedehnt finde ichs auch.) Mad. Bethmann, als Therese, war durchaus rühmenswürdig. Hr. Gern als Director, zeigte sich ebenfalls sehr lobenswerth, obgleich diese Partie seiner tiefen Bassstimme etwas zu hoch lag, und die Rolle des Thomas ihm weit besser zugesagt haben würde. Diesen Thomas *sang* nun Hr. Unzelmann keineswegs — denn man hörte ja weder Ton, noch Tact etc. sondern nur eine beliebige Mischung von Sprechen und Grolen — oder wie soll ichs nennen? Sein Spiel hingegen war sehr lebendig und oft wahrhaft komisch. Gustav intonirte öfters etwas unrein; sein Ausdruck aber war passend und zart. Der Oberste wurde sehr gut gespielt, übrigens nur gewissermassen gesungen, man hatte es gesprochen nennen können. Das Orchester war im Einzelnen sehr lobenswerth, im Ganzen aber noch nicht übereinstimmend und abgerundet genug — was bey der ersten Aufführung auch nicht zu erwarten war.

Bamberg, im Nov. — An Hrn. Capellm. *L. Hoffmann*, vor der Veränderung der Dinge in Polen in Warschau angestellt, besitzen wir seit einiger Zeit einen so geistreichen und gefühlvollen Componisten, einen so gründlichen Kenner und Lehrer der Tonkunst, und einen auch ausser seinem Fache so gebildeten, durchaus achtungswürdigen Mann, wie er uns, seit auch hier die Dinge verändert sind, vielleicht nur durch die Ereignisse der letzten Jahre, welche so viele wackere Künstler aus günstigen Verhältnissen warfen und in die Welt zerstreueten, zukommen konnte. Nicht ohne Vergnügen rühme ich aber auch dem hiesigen Publicum nach, dass es diesen Mann zu schätzen und seine Bestrebungen dankbar zu benutzen weiss. Von dem letzten führe ich nur Eins an. Hr. Graf Soden hatte ein Melodrama in drey Acten, Dirna betitelt, nach einer in Grose's Reisen nach Ostindien enthaltenen Geschichte, verfasst, und Hr. Hoffm. hatte es (mit Chören, Marschen etc. ausser der fortlaufenden Begleitung) in Musik gesetzt. Den 11ten Octbr., am Namenstage des Königs, wurde es zuerst auf die Bühne

gebracht, und bald darauf bey vollem Hause wiederholt. Die Musik fand nicht nur ungetheilten, ausgezeichneten Beyfall, sondern man bemühte sich auch, denselben auf alle Weise an den Tag zu legen — selbst auf die, in Deutschland ziemlich ungewöhnliche, dass man den Componisten am Ende der ersten Vorstellung hervorrief, und da er nicht ohne Rührung auf dem erhobenen Platze des Directors im Orchester sich zeigte, ihn mit den lautesten Beyfallsbezeigungen überhäufte. Vorzüglich schienen den Kennern zu gefallen: die Chöre, die instrumentirten Monologe, und der Marsch, mit welchem in der Schlussscene der Kaiser auf seinem Elephanten in der Ferne daherzieht, während im Vorgrunde des Theaters die Bramen, welche Dirna zum Tode führen, ihren Trauerchor fortsingen. (Der Satz ist für ein doppeltes Orchester bearbeitet. Zu dem Chor der Priester im Vierviertel-Tact, tritt ganz leise jener Marsch im Unisono und Zweyviertel-Tact, mit Trommel, Becken etc. ein.) Ich darf sagen, dass ein solcher Enthusiasmus für ein Musikstück *hier* etwas sagen will, denn das hiesige Publicum ist in diesem Betracht ziemlich schwerig und nicht leicht zu entzünden. —

Dresden, d. 28sten Nov. Die feyerliche musikal. Aufführung in unserer Frauenkirche, von welcher schon im voraus in andern öffentlichen Blättern gesprochen worden war, wurde, so viel man abnehmen konnte, von dem hiesigen Publicum mit vieler Zufriedenheit aufgenommen. Das *Vaterunser* von Naumann ist und bleibt doch ein schönes, würdiges Werk, und auch zum Behuf solcher Feyerlichkeiten vorzüglich geeignet. Das *Te Deum* von Reichardt aber fand, wie mich dünkt mit Recht, nicht so allgemeinen Beyfall, und wollte besonders nach der Composition Naumanns nicht schmecken. Im Vaterunser wurden die Solo-Partien von Mad. Caravoglia-Sandrini, und den Herren Ceccarelli, Benelli und Pierotti gesungen; im Te Deum sang Hr. Sassaroli. Jedermann sagt, einstimmig mit mir, dass sich die Singstimmen vorzüglich gut ausgenommen haben. Das Orchester war unten vor dem Altar in vier Erhohungen aufgestellt, die Solo-Sänger an die Barriere rechter Hand, und die Chöre, gleich vorn in den untern Beichtstühlen in einer kleinen Erhohung. Ein Kreuz, mit 220 Lampen erleuchtet, war aus der Kuppel herabgelassen; die dreyfache Reihe der Emporkirchen war mit vielen Wachslichtern, und der untere Raum mit 40 Wachsfackeln erhellet, wozu noch die Menge Lichter im Orchester kamen; was zusammen einen sehr angenehmen Anblick gewährte, und zur aufmerksamen Anhörung vorbereitete und einlud. Die Einnahme betrug ungefähr 2600 Thaler, und die Unkosten waren sehr unbedeutend.

Leipzig. In voriger Woche hörten wir hier den Hrn. Cammermusicus *Hermstedt* aus Sondershausen. Nicht oft hat ein Virtuos das zahlreiche Auditorium so entzückt, und vielleicht niemals ein Virtuos auf einem Blasinstrumente. Hr. H. ist aber auch höchstwahrscheinlich der vorzüglichste unter *allen* jetzt lebenden Clarinettisten. Nicht nur, dass er Schwierigkeiten auf seinem Instrumente, und mit grösster Leichtigkeit, Sicherheit und Anmuth besiegt — Schwierigkeiten, welche man bisher geradezu für unmöglich mit Glück auszuführen gehalten hat: auch sein herrlicher, und aller Modificationen fähiger Ton, die Nettigkeit und Vollendung alles dessen, was er macht, und der Character und Ausdruck, mit welchem er die Compositionen grosser Meister vorträgt — sichern ihm überall den lauten Beyfall eines jeden, der ihn mit Aufmerksamkeit hört. Da noch gar keine Compositionen existirten, in welchen dieser treffliche Künstler alle Vorzüge sei-

nes Spiels darlegen konnte: so hat Hr. Concertmeister *Spohr* in Gotha ihm dergleichen geschrieben; und, auch abgesehen von dieser speciellen Bestimmung, gehören sie unter das Geistreichste und Schönste, was dieser mit Recht berühmte Meister jemals geschrieben hat.

Bey Gelegenheit der Feyerlichkeiten zum Jubiläum der hiesigen Universität, d. 4ten Decemb., wurde viel und grösstentheils ausgezeichnet gute Musik gehört. Solche Feste werden aber weit mehr durch Musik verherrlichet, als sie die Musik verherrlichen: die Unmöglichkeit, so grosse Volksmassen vollkommen stille zu erhalten, die Störungen auch des Aufmerksamen durch interessante Gegenstände des Gesichts, und was dergleichen mehr ist — diess lässt kein Urtheil zu, auf welches man selbst etwas halten und für welches man Achtung verlangen könnte. Darum sey hier nur im Allgemeinen die Stimme des Publicums referirt: dass das *Veni sancte Spiritus* (in drey Sätzen) und das *Te Deum laudamus*, (in acht Sätzen) beyde vom Hrn. Musikdir. Schicht neu geschrieben, der Feyerlichkeit, und dem Rufe dieses gründlichen, erfahrnen und sorgsamen Componisten vollkommen würdig befunden wurden; dass der Gedanke des Hrn. Oberhofgerichtsraths Erhardt, dem ersten Abschnitt der Haydnschen *Schöpfung* einen neuen, mit ingeniösen Beziehungen auf das bekannte Original reich ausgestatteten Text unterzulegen, und so dies Stück als Cantate aufführen zu lassen, ebenfalls den Beyfall vieler Zuhörer erhielt; und dass auch die Composition, Anordnung und Ausführung der verschiedenen Gesellschaftslieder, Aufzüge etc. ihre Absichten durchgängig erreichten. Mit den erstgenannten Hauptwerken hoffen wir Gelegenheit zu finden, bey wiederholten Aufführungen im Concert oder in den Kirchen nähere Bekanntschaft zu machen und dann über sie ein bestimmteres, detaillirtes Urtheil fällen zu können.

Kurze Anzeige.

Lieder für zwey Tenor- u. zwey Basstimmen, in Musik gesetzt — — von Sutor. Erster Heft. *Leipzig* b. Breitkopf u. Härtel. (*Pr.* 16 Gr.)

Die Sitte, in gesellschaftlichen Cirkeln, bey Tafel etc. durch vierstimmige Gesänge ein gemeinschaftliches Band um die Gesellschaft zu schlingen und die Freude durch einen Beytrag der Kunst zu adeln, ist in jedem Betracht löblich, selbst in Absicht auf Uebung eines guten Singens, das dadurch mehr gefördert wird, als durch das vormalige Abgurgeln von Bravourarien durch Kehlen, die kaum der reinen Scala mächtig waren. Die Sitte ist werth von guten Lehrern des Gesangs unterstützt zu werden. Hr. S., von dem Ref. nie etwas gehört hat, zeigt, dass er unter diese Lehrer gehöre. Die einfachen, aber gewählten und in der Kehle liegenden Melodien, die plane, aber interessante, nicht verbrauchte, und doch sehr leicht zu treffende Harmonie, der gute Fluss der Schreibart und die vortheilhafte Wirkung des Einzelnen *in dem Ganzen* — das alles zeugt davon, und macht, dass man diese Werkchen unter die besten dieser Art aus den letzten Jahren zählen muss. No. 1. u. No. 3. haben Ref. am besten gefallen. Er wünscht, dass die Fortsetzung recht bald erscheinen möge, und wer das Werkchen kennen gelernt hat, wird dasselbe wünschen. Die Texte sind nicht übel gewählt. Die Stimmen sind einzeln gedruckt. Das Aeussere ist gut. Dass an einem gewissen Orte *Baches* statt *Bacchus* gelesen werden müsse, versteht sich wohl von selbst.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20ten December. N°. 12. 1809.

Recension.

Die Macht der Töne, nach Drydens Alexanders-Fest. Cantate, in Musik gesetzt von Peter Winter, königl. bayerschem Capellmeister. (Timoteo, o gli effetti della Musica) Partitur, mit italienischem und deutschem Texte. Der deutsche Text ist vom Dr. Christ. Schreiber. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 6 Rthlr.)

Dies schätzbare musikalische Werk, das einer der ersten jetzt lebenden deutschen Componisten geliefert, und durch dessen Herausgabe die Verlagshandlung sich ein neues Verdienst um die Kunst, und besonders um gute Concertanstalten erworben hat, erfordert eine genaue Würdigung. Wir werden daher bey dessen Beurtheilung in das Detail einzugehn uns nicht enthalten, unbesorgt, ob manche Leser d. Z. dann an unserm Aufsatz weniger theilnehmen mögen. Wer mit dieser beurtheilenden Anzeige die Partitur vergleichen kann und mag, wird so wenigstens Aufforderung und Stoff zu manchen weitern Betrachtungen finden, welche er sich selbst alsdann eben so angenehm als lehrreich wird machen können.

Im Allgemeinen sey zuvörderst bemerkt, dass wir uns auf eine Vergleichung dieser Composition mit dem, in *seiner* Art unübertrefflichen Alexanders-Fest von *Händel*, nicht einlassen. Eigentlich kann eine solche Vergleichung auch gar nicht statt finden, da der Zweck des italienischen Dichters und des neuern Componisten ganz von dem, der altern Verfasser, abweicht. Das Gedicht ist nämlich zwar ganz nach Drydens Grundidee bearbeitet, aber alle Beziehung auf die heil. Cacilia ist weggelassen und alles für moderne Musik zugeschnitten. Hr. Winter componirte dasselbe zu *London*; hatte dabey, in Ansehung der grossen Sopran-Partie, auf die Stimme der berühmten Miss Billington, wahrscheinlich auch auf einen seltenen Bassisten, und im Ganzen auf den jetzigen Zeitgeschmack, besonders auch wie sich derselbe an Ort und Stelle darlegte, Rücksicht zu nehmen. Alles das that Handel auch, aber für *seine* Zeit, *sein* Personale und *sein* Auditorium. — Der Inhalt des Gedichts ist folgender. Alexander kehrt siegreich aus Persien zurück, ziehet im Triumph mit dem gefangenen Darius in seine Residenz ein; vor seinem Thron, von Heroen und dem jubelnden Volk umgeben, erscheint der Sänger Timotheus und bewährt die Gewalt der Tonkunst, indem er durch sein Harfen-Spiel und die Gesänge, welche theils mythologische Schilderungen enthalten, theils zur Freude, zum Lobe des Bacchus, zum Kriege, zu kühnen Thaten überhaupt, dann wieder zur Liebe und zum sanften Schlummer einladen — schnell wechselnde, einander widersprechende Empfindungen in der Brust des mächtigen Eroberers erregt. Dass bey diesem Plane Drydens das Ganze, als für sich bestehendes Gedicht, etwas locker zusammenhängen musste, dass besonders auch die einzelnen Theile für sich zu stark her-

vortreten mussten, leuchtet sogleich ein; war aber, wenn man diesen Plan beybehielt, nicht zu ändern. — Betrachten wir nun im *Einzelnen*, in wiefern dem Componisten mehr oder weniger gelang, die „Macht der Töne" zu bewahren! —

Die *Ouverture* beginnt mit einem kurzen Adagio, das nachher als Mittelsatz in verwandter Tonart wiederkehrt, Anfangs mit *pizzicato* der Saiten-Instrumente, auf das Harfen-Spiel Timotheus' hindeutend, und mit zarten, getragenen Melodien der nachahmenden Blas-Instrumente; dann in ein machtiges *Forte* übergehend und wieder allmählig verschmelzend. Ein recht gut fugirter, nur aber in der Folge zu wenig durchgeführter Satz, (an das schone Thema der Mozartschen Ouverture zur Zauberflote erinnernd,) fangt das, in zwey Abtheilungen bearbeitete Allegro an, das jedoch gleich in brillante Tuttis übergeht und *im Ganzen* wol etwas zu lang ist, besonders da das Tempo nicht lebhaft genug, wegen der concertirenden Stellen für die Blas-Instrumente, genommen werden kann, von denen, z. B. die Laufe Seite 8. und 16. für das Fagot, sehr schwierig und deshalb nicht von der besten Wirkung sind. Dagegen macht die lebhafte Haltung der 1ten Violin in den Tuttis, und die contrapunctische Nachahmung derselben mit dem Bass (Seite 10 und 18,) bey dem jedesmaligen Schluss des Allegro, viel Effect.

No. I. *Die Introduction*, Bass-Solo, ist Anfangs majestatisch gehalten; ein sanftes Oboe-Solo bereitet auf die Erscheinung der Geliebten Alexanders, Thais, und eine gleichsam entfernte Harmonie der leisen Blas-Instrumente, auf den folgenden festlichen Gesang vor. Dichter und Componist haben bey dieser Stelle gleiches Verdienst:

> Horch, da erhebt sich harmonisch
> Magischer Flug der Töne,
> Und strömet aus den Nektar
> Süsser Melodien.

No. II., *Quartett und Chor*, enthalt eine reizende Melodie und bezeichnet sehr rühmenswürdig das „Niederschweben göttlicher Lieder", den „Scherz der Grazien und Amorn", indem es in der That „des Schonen Blüthen zu *Tönen* windet." Erst 2- dann 4-stimmig imitirend beginnt der liebliche Gesang, und wird darauf vom Chor leise getragen und abgewechselt. Die 1ste Sopran-Solo-Stimme erfordert indess *hohen* Umfang und vollkommene Beherrschung desselben, um mit gleichbleibender Rundung die Coloraturen, Seite 27., ausführen zu können.

No. III und IV, *Recitativ und Chor*. Eine kurze Phantasie für die Pedal-Harfe, in nicht eben leicht auszuführendem Ton-Wechsel, leitet zum Thema eines gesangvollen Andante. Mit guter Wirkung wird dieses Harfen-Solo nur von Hörnern sanft begleitet; die Singstimme tritt mit dem kurzen Recitativ ein, und das „Saitenspiel des Sängers (Timoteo) auf der liederreichen Harfe" — wird durch die arpeggirende Begleitung letzterer angedeutet. Auch bey dem folgenden Chor, das den Sänger auffordert: „Die Kraft der Töne zu preisen," und bey den darein verwebten Solo-Satzen für den Sopran von sanfter Empfindung, ist die Harfe hervorstechend und zweckmassig angebracht. Die Harmonie des kurzen Chores hat etwas Ergreifendes; im 4ten Tact zu Anfang desselben, (S. 35.) ist die Ausweichung in Cdur, nach dem kurz vorhergegangenen Es dur, aber doch wol allzuplotzlich. Weit besser ist dieselbe Stelle S. 58. durch den Quart-Sexten-Accord und den Dreyklang von F. behandelt.

No. V. und VI., *Recitativ* und *Bass-Arie* mit *Chor*, die Verwandlung Jupiters in den Drachen, und die Erscheinung des Gottes bey der zitternden Olympia schildernd. Das Ganze ist eine sehr brillante, und mit kurzen Chor-Satzen effectvoll gehobene Bravour-Scene, welche indess nur von wenigen Bassisten ganz vollkommen ausgeführt

werden dürfte, da viel Höhe und viel Tiefe, grosse Kraft und grosse Biegsamkeit der Stimme (z. B. bey der Triolen-Coloratur, S. 49.) hierzu erfordert wird. Ton-Art und Instrumental-Begleitung hat etwas wahrhaft *prachtvolles*; sehr lieblich ist dagegen der Gesang bey der Stelle: *ecleste aurora*, (S. 45.) mit der imitirenden Clarinette. In dieser Scene hat übrigens der italienische Text mehr musikalischen Ausdruck, als der deutsche. Freylich bot sich zu diesem die deutsche Sprache nicht so leicht und gefällig dar. Man vergleiche z. B. die Stelle: Sfere tremate, poli erollate etc. wo schon der Klang der Worte so viel Bezeichnendes und Mahlerisches hat. Auch erleichtert das A in *tremate* die Coloraturen bey dem geöffneten Munde weit mehr, als das Au in *schau* und *staunend*, mit dem zugespitzten. —

No. VII, und VIII, IX und X., *Recitative und Chöre*, mit Solo-Sätzen vermischt, zum Lobe des Bacchus. No. VIII., aus der wohl gewählten Ton-Art A dur, fängt mit einem Tenor-Solo an, welches die marquirte Begleitung der 1sten Violin und des imitirenden Basses, während der staccirten 16-Theile in mässiger Bewegung der 2ten Violin und Viola, characterisirt. Der bacchische *Chor* tritt nun ganz leise im ausgehaltenen, aber bis zum Forte anwachsenden Accord E dur ein. Die gleiche Harmonie der Blas-Instrumente, (Piccol-Flöten, Oboen, Clarinetten, 4 Hörner in A und E, 2 Trompeten in D,) der Wirbel der drey, in A, D, E, gestimmten Pauken, (um Tonica, Unter- und Ober-Dominante zu haben,) die melismatisch in beynah ununterbrochene, öfters in Terzen und Sexten mit einander fortschreitende 32-Theil Bewegung der Violinen und Violen, giebt dem Ganzen einen frappanten, und — man möchte sagen; echt „Manaden"-massigen Character, doch durchaus ohne in wildes, unkünstlerisches Getose auszuarten. Wir zählen, mit frühern Beurtheilern in diesen Blättern, dies und das zunächst sich anschliessende Stück unter die geistreichsten und gelungensten Partien des ganzen Werks. Auf den ersten Chor, die Ankunft Bacchus' bezeichnend, folgt, nach einem kurzen Recitativ, der zweyte in gleichem Character, nur mehr durchgeführt, das Lob Bacchus' und seine Thaten preisend. Die Strophen:

„Auf, auf, lasst uns Bacchus preisen,
„Den holdseligen!"

sind in sehr angenehmer Melodie zwey weiblichen Stimmen; der Gegensatz:

Den gewaltigen etc.

zwey männlichen Stimmen übertragen, welche dann 4stimmig abwechseln, und von dem kräftigen Chor, das auch durch die Modulationen in Cis, Fis, u. s. w. einen pikanten Reiz erhält, unterbrochen werden. Die Begleitung obiger Solo-Strophen ist abwechselnd, aber immer im gehörigen Character variirt, und giebt dem einnehmenden Thema neues Leben, welches am Schluss noch durch das Tutti recht eindringend gemacht wird, ehe der mächtige Ausruf: Bacchus lebe! diese ganze, höchst wirksame Scene endet. Neben der originellen Erfindung und zweckmässigen Bearbeitung zeichnet sie sich noch durch schönen harmonischen Satz, gefällige Melodien und überaus reiche Instrumentirung ganz vorzüglich aus. In Hinsicht letzterer ist nach Seite 65 und 66., die Imitation des Basses mit der 2ten Violin in 32-Theilen, die staccirten und punctirten 16-Theile der 1sten Violin, welche ohnedies noch den Eintritt des guten Tacttheils durch den arpeggirten Grund-Accord, scharf rhythmisch einschneidet, bemerkenswerth. So etwas schreibt kein Künstler, selbst beym grössten Talent, wenn er nicht zugleich hell und klar über seine Kunst denkt.

No. XI. *Recitativ*, No. XII. *Chor*, enthält den Aufruf zum Kriege. Wegen der zu nah auf einander folgenden grossen Mas-

sen, verliert bey der Aufführung gewiss dieser, übrigens sehr rühmlich ausgearbeitete Helden-Gesang an Wirkung. Wir wünschten daher lieber nach der Bravour-Arie No. XIV. das Recit. No. VII. und die darauf folgenden Bacchanalien geordnet zu sehn. Dieser Misgriff gegen die stufenweis zu steigernde Wirkung des Schönen und Grossen, ist aber dem Dichter allein beyzumessen: dem Componisten muss die ihm gebührende Gerechtigkeit wiederfahren. Und diese befiehlt, diesen Chor (No. XII.) als einen der gelungensten Sätze, besonders auch in Hinsicht der contrapunctischen Eintritte der Singstimmen und reinen Haltung derselben, anzuerkennen. Das fugirte Thema (im kriegerischen Unisono mit den Posaunen)

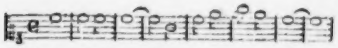

wird, so viel es in einer so freyen und (wie man zu sagen pflegt) galanten Musik stattfinden kann, durchgeführt. Ueberraschend ist der Eintritt dieses Thema im Alt (Seite 81.) in Es dur. Seite 82, 83, 84, ist der Bass vortrefflich, und die harmonische Versetzung, Seite 85., im 5ten Tact, zum Vortheil der Auflösung in die Tonica, ist von grosser Wirkung. (Dort muss die 1ste Note der 2ten Violin ♯e statt ♮h heissen.) Der zu Anfange, als Zwischensatz, und beym Schluss eingewebte kriegerische Marsch ist hier ganz am rechten Orte; besonders imposant sind die ersten 6 Tacte. Das folgende Pianissimo und der verminderte Dreyklang bereiten zu tragischen Begebenheiten vor. Die Begleitung des Ganzen ist, wiewol gut geordnet, doch etwas überladen und betäubend.

No. XIII. *Recit.* und No. XIV. *Arie.* Diese Bravour-Arie für den Sopran, welche der Componist vermuthlich für Miss Billington setzte, erfordert, ausser sehr kraftigem Vortrag, die feste Tiefe einer Alt-, und die sichere Höhe einer Sopran-Stimme; dabey viel Athem und Geläufigkeit in den anhaltenden Coloraturen. Sie ist daher schwer, *vollkommen* auszuführen. (Seite 90., muss im 1sten Tact der Singstimme das ♯ vor dem ungestrichenen h wegfallen.) Das kurze Grave zu Anfange regt zu etwas Bedeutendem auf, so wie überhaupt die vier Hörner, in A. und D. dem Ganzen etwas majestätisches geben, da der Accord durch die verschiedene Stimmung im Grund-Ton und der Unter-Quinte beynahe jederzeit vollständig ist. Dass Seite 91. im 3ten System die Reminiscenz aus dem vorigen Helden-Gesange, bey den Worten: scende dal ciel etc. eintritt, ist sehr wohl berechnet. Die Terzen- und Sexten-Läufe beym Schluss-Ritornell im Orchester nehmen sich gut aus. Sonst hat aber diese Arie manches von gewöhnlichen Bravourarien, das erst durch gute Ausführung der Sängerin gehoben und bedeutend werden muss.

No. XV. *Cavatine* für den Sopran. Die schwermüthige Einleitung, fast wie ein Trauermarsch, welche durch die in C, und Es gestimmten Hörner und die gedämpften Pauken sich noch besonders hervorhebt, bereitet zweckmässig vor auf den rührenden Klag-Gesang des unterjochten, in Fesseln seinem Ueberwinder folgenden, und endlich verlassen sterbenden Darius. Die Behandlung und Ausführung dieses Gegenstandes ist durchaus geistreich und eigenthümlich. Im Einzelnen machen wir aufmerksam auf die erschütternde Modulation bey der Stelle: Blutende Wunden etc. die zwar etwas grell, aber hier sehr ausdrucksvoll befunden werden wird. Eben so ist der Effect des, den — meist declamatorisch gehaltenen Gesang unterbrechenden, dumpfen Trauermarsches herzergreifend. Dieser geht zuletzt ganz decrescendo und ohne Schluss aus.

No. XVI., das äusserst singbare *Quartett*, mit sanfter Harmonie-Begleitung, tritt in der verwandten Tonart E moll ein, über den „Wechsel des irdischen Glücks" Betrachtungen anstellend. Der italienische Text hat hier wegen der Vocale wieder den Vor-

zug. Wie bezeichnend ist z. B. der Ausdruck des: Amara morte etc. Die Lage, so wie der nachahmende Eintritt der vier Singstimmen, und nicht minder die Behandlung der Blas-Instrumente, ist meisterhaft, und ganz von der beabsichtigten Wirkung. (Seite 97., im 2ten System, Tact 5., dissonirt wol das liegende B. im Bass und den Hornern zu sehr mit dem F moll-Accord in den Fagotten und Clarinetten; um indessen der Absicht des Componisten so wenig als möglich Eintrag zu thun, wäre nur in der 1sten Clarinette

statt 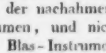 lieber zu nehmen.)

Uebrigens gehören diese beyden letztern Nummern, nebst dem noch folgenden Notturno, unter das vorzüglichste in der ganzen Cantate.

No. XVII. *Recitativ.* Seite 99. Beym Schluss in Es dur dürfte eine Fermate vor dem Andante nothig seyn, weil das e in C dur mit dem Oboe-Solo sonst zu scharf eintritt. Sehr angenehm und von echt italienischer Cantilena ist der Schluss des Recit.s mit den ausgeschriebenen Verzierungen. — Eben so

No. XVIII. die *Arie* mit obligater Flote, das Glück der *Liebe* schildernd. Bey dem einfachen, lieblichen Gesange ist der Sangerin die Ausschmückung des Andantino überlassen. Das Rondo Allegretto ist im gewöhnlichern Zuschnitt der Operetten-Arien, für die Sangerin aber dankbar, und wegen des tändelnden und leicht fasslichen Gesangs, für das grössere Publicum gut geeignet.

No. XIX. *Recitativ.* Das „Hinsinken des liebenden Helden in süssen Schlummer," ist bey der Stelle „in languidette forme l'ebbre pupille e dorme" sinnreich durch den unerwarteten kleinen 7-Accord von C bezeichnet. No. XX. ist das schon angefuhrte zarte *Notturno:* Gesang an den Schlaf, von drey Sopran-Stimmen leise und tragend auszufuhren — wobey die 5te den seltenen Umfang vom ungestrichenen f in der Tiefe bis zum zwey-gestrichenen a in der Höhe, *rein* besitzen muss. Es ist ein Meisterstück in Absicht auf schone Melodie; auch liegen die drey Singstimmen sehr gut, und werden durch die einfache, sanfte Begleitung, blos von zwey Hörnern und zwey Violoncellen, nicht verdeckt, vielmehr sehr gehoben. Wie schön ist im Einzelnen, z. B. der imitirende Gang der drey Stimmen am Schluss, Seite 106!

Hatte der Componist doch mit diesem lieblichen Clair-obscure, mit diesem sanften Nachtstück, sein lyrisches Gemälde beenden können! der Schluss hatte den Total-Effect nicht wieder verwischt, wie es, nach unserm Gefühl, durch den Missgriff des Dichters geschieht, welcher den Sänger Timoteo noch mächtig mit dem Ruf zur *Rache* in die Saiten stürmen und den Schlummer Alexanders verscheuchen lasst. — Der Componist leistete ziemlich, was ihm nach dem vorangegangenen Aufwande an Kraft und Mitteln noch übrig blieb. Nach einem kurzen *Recitativ*, (No. XXI.) beginnt er das *Schluss-Chor* (No. XXII.) mit einem kräftigen *Bass-Solo* aus der wohlgewählten Ton-Art D moll; der Chor liegt Anfangs leise darüber, dann aber schreyet er auf: „Zur Rache! Erwache!" und von hier nimmt die Musik — man dürfte sagen, etwas Wüthendes an. Rühmlich bezeichnet scheint die Erscheinung der Eumeniden bey der Stelle: Vedi le furie, (Seite 109.) und die Durchfuhrung des marquirten Basses, wobey auch der Gang der Oboen und Clarinetten zu beachten ist, nähert sich der Gluckschen Manier. (Man erinnere sich der Furien-Scene in Iphigenia zu Tauris.) Bis zur Fermate, S. 110., ist alles effectvoll: die nun aber folgende Erscheinung der Schatten von Alexanders gefallenen Kriegern, zeugt von endlicher Ermattung; sie ist schwach gezeichnet, und die, übrigens passende Bewegung der 1sten Violin und des Basses ( ) mit den durchgehenden Achteln der 2ten Violin oder Viola, ist zu lang. Von Wirkung ist jedoch bey den *reelenden* Schatten,

der Eintritt der Hörner in F und Es, und der Posaunen in D. (Ueberhaupt weiss Winter durch Benutzung der aus verschiedener Stimmung der Hörner entstehenden vollen Harmonie, grossen Effect hervorzubringen.) Sehr gut ist das Unisono der Basse im *Forte*, S. 112., und das plötzliche E dur bey der Stelle: „weckt nicht die blutge Rache?“ etc. Ein Allegro furioso, wie auf theatralische Handlung — Fackel schwingen, Brand und dgl., berechnet — wechselt mit einer Intrade von Hörnern, Trompeten und Pauken in D♯, die, nach des Componisten Anmerkung, auch zum völligen Schluss gemacht werden kann, und dazu auch wol eher anzurathen ist, als das *gran strepito con Trombe e Tympani*, das doch nur in einem wilden Tusch bestehen könnte, da freylich der Schluss des, nach dem kurzen Recitativ, Seite 116, wieder aus dem kriegerischen Chor, No. XII., eintretenden marschmässigen Thema (man vergleiche S. 86., mit S. 117 — 119.) nicht hinlänglich befriedigt. —

Der Stich der Partitur ist, bis auf einige kleine Fehler, die zum Theil hier oben gerügt, ausserdem sehr leicht zu verbessern sind, correct; die Stimmen sind zur Uebersicht sehr bequem geordnet; der italienische und der deutsche Text sind gut untergelegt. Letzterer hat mehr poetischen Werth, als man sonst bey Unterlegungen erwarten darf; auch ist in ihm dem musikalischen Ausdruck, in Vergleich des Originals, wenig und nicht oft Eintrag geschehen, ja an manchen Orten ist derselbe noch gehoben worden. *Alle* Schwierigkeiten in der Declamation und rhetorischen Accentuation sind jedoch nicht beseitiget. Man vergl. z. B. das 1ste Sopran-Recitativ nach dem Harfen-Solo. Das deutsche musikliebende Publicum hat jedoch Hrn. Dr. Schreiber für seine mühevolle und im Ganzen sehr schätzbare Arbeit zu danken; und auch dem Verleger ist ein gutes Wort zu sagen, dass er *jetzt* dergleichen Unternehmungen fortsetzt, und auch so mässige Preise noch forthält — denn die Schreibgebühren für diese Partitur würden mehr betragen, als dieser gute Stich. —

Die ganze Aufführung dieser sehr schätzbaren und für Concerte vorzüglich geeigneten Cantate, dürfte ziemlich anderthalb Stunden dauern.

Nachrichten.

Erlangen. — — Dass unsre Stadt auch in dem, was Musik betrifft, sich wenigstens mit jeder von gleichem Umfang messen könne, und dass ein lebhafter, thätiger Sinn für jene Kunst hier herrsche, wird Ihnen die blosse Angabe dessen, was eben jetzt durch Gesellschaften von Kunstfreunden geleistet wird, beweisen.

Erstens bestehet hier, unter dem Namen der musikal. Gesellschaft, schon längst ein wöchentliches Winterconcert, das jährlich vom October bis zu Ostern seine Versammlungen hält, und wo in gewöhnlichen Wechsel grössere Instrumentalstücke und Singecompositionen (aus Opern, Cantaten, Oratorien etc.) ausgeführet werden.

Zweytens hat Hr. Martius, hiesiger Cantor und Organist, dessen ruhmlichem Eifer wir überhaupt viel Gutes für Bildung des Geschmacks und der Geschicklichkeit in der Musik verdanken, seit 1806 ein Singinstitut errichtet, wo blos erwachsene Bürgerssöhne sich wöchentlich zweymal in seinem Hause versammlen und sich im zwey-, drey- und vierstimmigen Gesange, ohne Orchesterbegleitung, unter des Hrn. M. Anleitung üben. Man benutzt zu diesem Zweck die mehr oder weniger bekannten Compositionen dieser Art von beyden Haydn, Reichardt, Zelter,

Call etc. und die also geübten jungen Bürger nehmen dann Theil an der Ausführung der Kirchenmusik.

Derselbe thätige und geschickte Mann errichtete vor drey Jahren ein Privatconcert (musikal. Uebungen,) für junge Frauenzimmer von neun bis sechzehn Jahren. Auch dies Institut bestehet noch. Es wird jedesmal im Hause eines der Familienväter, deren Töchter theilnehmen, gegeben, und es wechseln darin kleinere oder grossere Stücke für ein, zwey, drey Instrumente, (Sonaten, Variationen etc.) und Gesange aller Art für eine oder einige Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte.

Endlich hat sich seit Anfang dieses Herbstes auch eine Gesellschaft Studirender vereinigt, wöchentlich einmal zusammen zu kommen und Symphonien, Quartetten u. dgl., aber auch Gesange von mancherley Art, auszuführen.

Alle diese Institute sind beym bessern Theile des hiesigen Publicums in Achtung, und geniessen auch so vieler Theilnahme und Unterstützung, als zu ihrem fernern Bestehen nöthig ist.

Leipzig. Uebersicht der wöchentlichen Concerte von Michael bis Weihnacht. Ursachen, an welchen theilzunehmen wir dem Leser nicht zumuthen können, bewegen uns, dieses Jahr, statt der sonst gelieferten, ausführlichen und beurtheilenden Uebersicht, nur die aufgeführten Stücke aufzuzeichnen. Den guten Fortgang des Instituts, so wie den Geist, in welchem es fortgeführt wird, zeigt schon dies Verzeichniss; und manches neue Werk mag wenigstens den Freunden der Kunst genannt, und seine Aufnahme beym Auditorium angegeben werden.

Instrumentalmusik. Symphonien: von Mozart, aus C dur, mit der Schlussfuge; von J. Haydn, aus Es dur, Partit. No. 1., und aus Es dur, Partit. No. 4.; von Beethoven, aus C dur, No. 1., aus D dur, No. 2., aus C, No. 5. Pastoral-Symphonie, No. 6; von Andr. Romberg aus D dur, No. 2.; von Wilms, aus C dur; von Dotzauer aus Es dur, neu, (mit vielem Beyfall aufgenommen;) von Friedr. Schneider, aus B dur; und von Kreutzer, die concertirende Symphonie aus F dur. — Ouvertüren: von Beethoven, Righini, (aus D dur, neu, brillant, doch keine seiner besten,) von Paer, (neu und angenehm, doch nicht ausgezeichnet,) von Winter, (neu, mit dem Pastorale anfangend, sehr lobenswerth;) von Heine, neu, (angenehm, doch nicht hervorstechend;) von Méhül, neu, (D dur, mit Posaunen, eine der vorzüglichsten dieses Meisters;) von Richter in Leipzig, neu; und von Remde in Leipzig, neu. — Concerte: auf dem Pianoforte, das letzte Mozartsche aus C dur, gespielt von Mad. Müller; das vorigen Winter zuerst vorgetragene, componirt und gespielt von Hrn. Friedr. Schneider; das neueste Dusekesche, gesp. von Hrn. Riem; auf der Violin, das Viotti'sche aus A moll mit dem Savoyardenliedchen, als Thema des Finale, gesp. von Hrn. Campagnoli; das, voriges Jahr zuerst vorgetragene aus D moll, comp. und gespielt von Hrn. Matthäi, eins der schönsten Viotti'schen, von ebendemselben gespielt; und Spohrs erstes Concert aus D., gespielt von Hrn. Lange, Mitglied des hiesigen Orchesters; auf dem Violoncell, ein neues Conc., comp. und gespielt von Hrn. Dotzauer, (gefiel), das Rombergsche aus D dur, von ebendems. gespielt; ein (nichts weniger als gutes) Doppelconcert für Violin und Viola von Demar, gespielt von d. Hrn. Campagnoli und Voigt; auf der Clarinette, ein neues Conc. von Riotte, gespielt von Hrn. Barth. (gefiel.) — Quartett für Fortepiano, Violin, Viola und Violoncell, von Friedr. Schneider, neu, und mit vielem Beyfall aufgenommen.

Gesang. Einzelne Stücke: Scene von Tritto, Scene von Andreozzi, Arie mit Chor von Cimarosa, Scene von Pär, Scene von Fried. Schneider, Cantatine von Küster, Scene von Cralius, sämmtlich, und mit vielem Beyfall, gesungen von Hrn. Cralius, königl. schwed. Cammersänger; Scene von Pär, Scene von Caruso, Rondo von Righini, Arie von Mozart, Arie von Cimarosa, sämmtlich mit Beyfall gesungen von Mad. Werner aus Weimar; Scene von Righini, mit vielem Beyfall gesungen von Dem. Schicht; Duett von Mosca, Duett von Tritto, Duett von Righini, zwey Terzette von Pär, Duett von Winter, Duett von Mozart, Duett von Haydn, Terzett von Weigl, Terzett von Mozart, Sestett von Mozart, sämmtlich gesungen von Dem. Schicht, und den Herren Cralius, Kleugel, Schulz, Neumann etc. Zusammenhangende Stücke: der Herbst aus Haydns Jahreszeiten, Schulz's Chöre zu Racine's Athalie, Righini's Oper Gerusalemme liberata, ganz, in drey Abtheilungen, Klopstocks Ode: Lasst dem Erhalter unsers Geliebten uns freudig danken — von Reichardt in Musik gesetzt; das erste Finale aus Mozarts D. Giovanni, mit dreyfachem Orchester, die erste Abtheilung des Händelschen Messias, bis nach dem Chore: Uns ist ein Kind geboh-ren; und A. Rombergs Composition des Schillerschen Liedes von der Glocke, —

Die Herren Matthai, Campagnoli, Voigt und Dotzauer haben sich, zur Freude aller gebildeten Freunde der Tonkunst, vereinigt, in zwölf Abenden das Schönste, was von Quartettmusik irgend existirt, mit grösster Sorgfalt vor einer nicht unbeträchtlichen Anzahl Subscribenten vorzutragen. Nicht nur die Auswahl überhaupt, sondern auch die Zusammenstellung der Werke von Mozart, Haydn, Beethoven, den beyden Romberg, Dussek etc. so wie die Ausführung, war, fast ohne alle Ausnahme, bisher meisterhaft, und der Beyfall ganz ungetheilt. Wir haben noch nie eine so vortreffliche Quartettgesellschaft in Leipzig gehabt.

Kurze Anzeige.

Acht Volkslieder von Schubart mit Musik von Franz Danzi. Leipzig bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Eigentliche Volkslieder sind nur einige; aber sehr einfache, herzige, anmuthige Lieder überhaupt sind sie alle. Das erwartet auch jedermann von Hrn. D., so wie auch, dass es bey ihm, dem trefflichen Gesanglehrer, hauptsächlich auf den Gesang selbst abgesehen, und die Begleitung nur hebend, tragend, verstärkend, was jener aussagt, geschrieben sey. So findet sichs nun auch durchgängig, und bleibt darüber nichts weiter zu sagen. No. 6., Seite 10., ist ein kleines Meisterstück. Auch die Texte wird man mit Vergnügen aus früherer Zeit sich zurückrufen. Sie haben wenig feine Ausbildung, aber warmes Gefühl; und thun Einem um so wohler, da man jetzt so vieles zu singen bekommt, mit dem es umgekehrt ist.

(Hierbey die Beylage No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

№ IV.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Die Macht der Töne

Cantate

(in Musik gesetzt vom Herrn Kapellmeister Winter.)

Vorerinnerung.

Alexanders Fest von Dryden ist allbekannt. Eine italienische Nachbildung dieses Poems: Timoteo, o gli effetti della Musica etc. setzte Herr Kapellmeister Winter in Musik; und diese vortreffliche Musik ist es, welcher man auch einen deutschen Text untergelegt wünschte. Die doppelte Schwierigkeit, einer schon vorhandnen Musik passende Worte zu geben, und dabey an eine Nachbildung gebunden zu seyn, die das englische Original oft mehr weitet, als erhebt, musste überwunden werden. So entstand der deutsche Text, — die Nachsicht aller Beurtheiler verdienend. Die beste Uebersetzung des Dryd eutschen Gedichts ist wohl die von Kosegarten.

Schreiber.

Auf dem gold'nen Königsthrone
Sass der Sieger Persia's,
Philippa Sohn,
In dem Glanz der Majestät! —
Rings prangten seine Tapfern Alle,
Gleich ihm, die Heldenstirn
Gekränzt mit Myrth' und Rosen;
(Dann so gezieret's den Kriegern
Nach blut'ger Kampfes-Müh'!) —
Hoch sass er, wie ein Sohn der Götter, da,
Des Ruhms Triumphe feiernd.
Und Thais
Im Schimmer ihrer Jugendblüthe
Lehnt neben ihm,
Des Aufgangs holde Braut,
Ihr Blick, entflammt vom Feuer
Des trunkenen Gefühls,
Winkt ihm der Liebe zauberisches Lächeln! —
Horch! da erhebt sich harmonisch
Der Töne magischer Flug;
Und strömet aus
Den Nektar süsser Melodie'n.

Chor. Schwebet hernieder,
Göttliche Lieder!
Grazien scheret,
Scherzet, ihr Amorn!
Windet des Schönen,
Blüthen zu Tönen,
Pflücket der Kamönen
Himmlischen Kranz!
Und, mit des Lorbeers heil'gem Glanz
Umgeben, von der Chöre Harmonie'n
Umrauschet, sitzt der Sänger,
Rührt bezaubernd die Saiten
Der liederreichen Harfe — —
Auf zum Himmel entschwingen
Sich die Akkorde,
Wie Frühlingsdüfte,
Durch Blumen irrend.

Chor. Stimm' an den Reigen,
Der Töne Kraft zu preisen,
Selbst Götter neigen
Sich hold den süssen Weisen.

Der Sänger. Wenn des Olympus
Unsterbliche Thaten
Phöbus gold'ne Leier singt;
Wie den Wuthentbrannten
Furchtbaren Giganten
Pallas den Sieg entreisst,
Und sie der Blitz des Zeus zertrümmerte. —
Dann strahlet glänzender
Das Licht der Sonnen,
Und auf der Götter heil'ge Locken
Fliesst sanfter Lilienthau!

Chor. Selbst Götter neigen
Sich hold den süssen Weisen.

Der Sänger. Ja, als Er an des Eurus Ufern
Des Jovis Liebes-Zauber sang;
Wie er als Nymph' und bald als Schwan
Nach holden Mädchen schalkhaft haschte:
Verweilte seine Wellen
Erstaunt der Strom,
Und lauschte still dem Lied!

Chor. Stimm' an den Reigen,
Der Töne Kraft zu preisen;

Selbst Götter neigen
Sich huld den süssen Weisen.
Und weiter lehrt' der Sänger,
Wie, den Olymp verlassend,
In eines Drachen Bild
(Dir, mächt'ge Lieb', erliegend!)
Der Gott sich einst gehüllt!

„Schnell, wie sein Blitz —
„Schoss kreisend er herab
„Zu Philipps schöner Gattin!
„Und schlau umringelt er
„Den holden Marmorleib,
„Umschlingt den Schwanenhalsen
„Der zitternden Olympia —;
„Und während Ahnung und Zweifel
„Die Seel' ihr durchströmen,
„Und des Entzückens Schauer
„Ihr endlich den Gott enthüllt,
„Vertraut' er ihr sein Ebenbild,
„Der Erde künftigen Herrscher!"

Also das Lied; und ringsum
Tönt's mit vereinter Stimme:

„Seht hier den erscheinenden Gott!"
Und von des Doms Gewölben
Ruft laut der Wiederhall:

„Seht hier den erscheinenden Gott!"
Stolz hört's der König,
Entzückten Ohrs;
Und nickt', ein Gott,
Und schaut gebietend, ein Gott, umher.

hor. Er nickt' ein Gott,
Und schaut gebietend, ein Gott, umher!
Und sieh, ein Flimmer
Der Morgenröthe
Umglänzt, wie Götterschimmer,
Sein Heldenhaupt;
Und es durchweh'n seine goldenen Locken
Olympische Düfte,
Und es umrauscht ihn der Donner des Zeus.

hor. Hört's, es umrauscht ihn der Donner des Zeus.

Nun sang der hohe Sänger Bacchus Preise
Im leichter'n Schwung der Lyd'schen Weise:

ter Sänger. Er kam, seine Stirne
Mit Reben gekränzet,
Gebändigte Tiger
Frohlockten um ihn!

hor. Komm', o Bacchus!
Komm' Jacchus,
Gott der Lust!

ter Sänger. Auf, wirble Pauken Hall!
Ertöne, Hörnerschall!
Ertönet, ihr Schallmeyen,
Und freudig ruft den Gott der Lust!

Chor. Komm', o Bacchus,
Komm' Jacchus,
Gott der Lust!

Der Sänger. Er kommt, und Purpurröthe
Verklärt sein blühend Angesicht!
Er kommt, und holdes Lächeln bricht
Aus seinem Blick, und unsterblich Licht.

Einzelne Stimmen. Auf, auf, lasst uns Bacchus preisen
Den Holdseligen!
Auf, auf, lasst uns Bacchus preisen
Den Gewaltigen!
Den Götter-Erfreuenden!
Den Nektar-Verleihenden!
Auf auf, lasst uns Bacchus preisen
Den Gewaltigen!

Chor. Bacchus lebe,
Du, acchus,
Du, o Vater Lïus,
Du, o mächtiger Bassareus!

Der Sänger. Als er den göttlichen Nektar erfunden,
Stürzt' er den Pentheus, von Wahnsinn gebunden;
Zog mit den Chören der trunk'nen Mänaden
Herrschend durch Länder und Meere dahin.

Chor. Als er den göttlichen Nektar erfunden,
Stürzt' er den Pentheus, den Hasser des Weins;
Zog mit den Chören der trunk'nen Mänaden
Herrschend durch Länder und Meere dahin.

Der Sänger. Schnell seinem Winken
Gehorte der Abgrund auf,
Als mit dem goldnen
Horne geschmückt,
Er hinabstieg zum Tartarus!
Und, seiner Wuth vergessen,
Lockte mit dreifachentzigem Rachen
Des Helden Fuss der Cerberus.

Chor. Als er den göttlichen Nektar erfunden,
Stürzt' er den Pentheus, den Hasser des Weins;
Zog mit den Chören der trunk'nen Mänaden
Herrschend durch Länder und Meere dahin.

Der Sänger. Furchtbar selbst Göttern
Schnaubte das Scheusal
Flammen und Gifthauch
Oft zu n Olymp auf!
Aus des Abgrunds ew'ger Nacht!
Doch, mit des Leuen
Schrecklicher Klaue,
Warf, dass der Orkus
Dreimal erbebt', Er
Dreimal den Wächter des Orkus zurück.

Chor. Bacchus lebe,
Leb' Jacchus,
Du, o Vater Lilus,
Du, o mächtiger Bassareus,

Der Sänger. So drückt' er stets den Stempel
Der Gottheit seinen Thaten auf,
Stellt' sich, ein Götterprössling, dar,
Glorreich, wie Cythereas Sohn.
Im Kriege, wie im Frieden
Gleich gross bezeigt' er sich;
Werth, dass ein Alexander,
Und alle Göttersöhne
Nachahmen ihm
An Kraft und Tapferkeit!

Chor. Auf zum Kriege!
Auf zum Siege!
Asien bebe,
Indien zittre

Dem Gott, der mit ihm streitet,
Wie Ares, stark im Kampfe,
O zittert, Völker, ihm
Dem mächt'gen Sohn des Zeus.

Freudig hört's Alexander! —
Das kriegerische Toben ruft
Ihm Persiens Sturz zurück!
Und noch einmal beginnt er
Schlacht und Triumph,
Dreimal das Schwert erhebend,
Dreimal den Angriff erneuend!

Es flammet sein Antlitz,
Sein Blick spricht Verderben!
Vermocht' er vom Olymp
Den schmetternden Donner zu rauben,
Er wird' in Asche den Kaukasus,
In Trümmern wandeln Atlas Haupt. —

Der Sänger sieht's, und stimmet
Zu ernster'm Ton die Harfe,
Löst in des Mitleids Klage die Akkorde.

Und singt des gefallnen Darius
Tränenwerthes Schicksal,
Das von des Glückes Gipfel
Ihn in Schmach tief gestürzt.

Der Sänger. Ohnmächt'ger Sohn des Staubes!
Der Herrscher eines Welttheils —
In Fesseln folgt' er seinem Sieger!
Ach! und sein Blick gewahrt
Nicht einen Freund mehr,
Der seine blutenden Wunden stillet

Trostlos und entkräftet
Seufzet er!
Ist keiner, der eine Thräne
Um ihn vergiesse?

Der das brechende Auge
Dem Armen schliesse?
Umsonst — er stirbt — verlassen!

Chor. O trügrisch Schattenbild des Glücks,
Ein Wahn des Augenblicks
Ist all' dein Zauber!
Und in Trümmer sinket
Jede Erden-Grösse. — —

Stumm lauscht der Sieger;
Es lassen Ernstgedanken
Die schnellbewölkte Seele!
Des Schicksals ewigkreisend Rad
Sieht er ahnend, und seufzt!
Lächelnd gewahrt's der Sänger,
Und stimmt die Saiten
Zu süsserm Liedton
(Denn Schmerz und Liebe grenzen nah')
Und lokkend, girrend, schmeichelnd,
Wie der Nachtigall Flöten,
Erklang die süsse Weise:

Der Sänger. Mag in des Kampfes Beben
Der Held sich Ruhm erstreben,
Und mit dem Lorbeer krönen

Das Haupt, von Sieg entzückt;
Doch schöner blüht das Leben,
Wenn — durch der Sehnsucht Thränen

Der Liebe Lächeln blickt.
Dünkt werth des Sieges dich die Welt?
Dünkt sie des Kampfs dich werth?
Rasch eilet die Freude —

O stimme nicht, im Fluge sie zu haschen!
Hold, wie die junge Rose,
Entlockt vom Frühlings-Wehen
Sitzt Thais dir zur Seite,
Und — bleibst ungerührt?
Weg Waffen, weg Trophäen,
Weg Kampf und Siegeszeichen,
Genetrix, was dir die Götter reichen!
Dünkt werth des Sieges dich die Welt?
Dünkt sie des Kampfs dich werth?
Süsser ist der Kampf der Herzen,
Süsser ist der Liebe Scherzen,

Süsser, nippen
Von den Lippen
Götter Nektar,
Götterlust. —

Ein lauter Beifall scholl
Jetzt in dem Kreise der Hörer!
Und Eroten nicht bezwang
Der Held des Herzens Schnen
Er nahet der holden Schonen

Tief weinend sieht
Sein Aug' ruht flammender
Auf ihren Blicken!
Bald sinkt er, überwältigt
Vom Zauber ihrer Liebe,
An ihre Brust, und holder Schlummer
Umfängt ihn.

Chor. Streu, Gott des Schlafs, ihm stille Ruh',
Sein Aug' umhülle sanfter Schlummer,
Umschwebt ihn, Bilder der Lust,
Der Liebe süsse Träume.
Wohlan, o Sänger!
Mächtiger stimm' an Gold der Saiten,
Erwecke den Schlummernden! —
Stark, wie des Meeres
Donnernder Ton,
Rolle der Töne
Brausender Wogen,
Und zu des Helden Ohr,
Die Seel' ihm erschütternd,
Schalle, schalle der Ruf empor.

Zur Rache, zur Rache!
(Schreit jetzt der Sänger) Held, erwache!
Siehst du der Furien
Gräuliches Schlangenhaar?
Hörst du der Schrecklichen
Schallenden Fusstritt nicht? —
Siehe, dort schweben
Blutlose Schatten auf!
Sie winken sich strafend,
Mit blutigen Locken —
Schwingend des Schreckens
Knisternde Fakkeln —

Siehe, sie ringen
Weinend die Hände!
„Redet!
„Redet, ihr Schatten!
„Sagt, welches Opfer
„Kann euch versöhnen?
„Redet,
„Redet, ihr Schatten!"

„„Ach die Schatten deiner Krieger
Sind, Alexander, wir,
Der Helden Schatten, die mit dir
Der Perser Reich bekämpften!
Doch ungerächt und ungesühnet
Ach! liegen unsre Körper,
Der wilden Thiere Raub,
An Ufern jener Flüsse,
Die unser Blut gefärbt!
Ruhet uns're Schmach dich nicht?
Weckt nicht die blutigste Rache
Den Helden auf,
Dem einst wir lebten, und starben?""

Chor. „Falle, Persepolis!
Die Rache verzehrt dich!
Auf, schwingt die Fakkeln,
Brennet, verheeret!"
In Aller Antlitz
Malt sich die trunk'ne Wuth,
Und tausend Fakkeln entflammen!
Thais voran,
Von Lieb' und Rache glühend,
Führt, gleich Heroen,
Die Schaar zum Brande
Des zweyten Troja!

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27ten December. Nº. 13. 1809.

Miscellen.

1.

Die sogenannten Wirtembergischen Sonaten von Bach.

Ich komme wieder auf Bach zurück! Die Werke von Haydn und Mozart, die mir nach einer langen Entbehrung wieder neu geworden waren, machten mir in den nächsten Studien ein unbeschreibliches Vergnügen. Aber es scheint, als wenn alle Werke der neuern Tonkünstler mir nur dazu dienen sollten, den Werth der alten in meinen Augen immer mehr zu erhohen und mich für ihre wahren Schönheiten immer noch empfänglicher zu machen. Wenn ich von Bach ohne Vornamen rede, so verstehe ich allemal darunter den Chorführer Sebastian, oder das, was seinen Geist am lebendigsten athmet. Unter den vielen Compositionen seines berühmten Sohnes, Philipp Emanuel, sind vielleicht die obengenannten Sonaten die einzigen, worin sich die Bachische Virtuosität am unvermischtesten mit neuerer Kunst erhalten hat. Von dem fugenartigen Thema an, womit sich die sechste Sonate endigt, die ich immer am liebsten zuerst aufschlage, bis zu dem A moll Accorde der ersten Sonate — welch ein ungeheurer Reichthum von Gedanken! welche unerschöpfliche Erschöpfung aller Formen und Modulationen, worin sich die harmonischen und melodischen Bewegungen aller Töne auf dem Clavichorde auslassen! Ich sah die Noten vor einigen Jahren als eine Chiffer an, die mir den Gang zu einer Phantasie bezeichnete; ich setzte durch mein freyes, willkührliches, obwol nach dieser Vorzeichnung angeordnetes Spiel den Zuhörer, dem ich keinen Meister nannte, in ein freudiges Erstaunen über die unbegreiflichen Tonweisen. Jemehr ich mich seitdem mit der eigenen Bachischen Manier befreundete, und sonderlich durch die Kunst der Fuge mit den Eigenthümlichkeiten des Vor- und Rückhalts der harmonischen Verwickelungen und Auflösungen im Bachischen Vortrage bekannt wurde, desto werther wurde mir auch jede Note auf ihrer rechten Stelle. Die Hände, denen ich bisher nur Bachische Accorde untergelegt hatte, lernten in ihren Fortschreitungen vorgezeichnete Töne anschlagen und weggelassene Töne aussparen, deren Wirkung ich bisher noch nicht empfunden hatte. Ich begreife, wie Bach nicht anders setzen konnte, weil er nicht anders spielte, und eine neue Kraft ergiesst sich durch das ganze Stück, wenn ich den neuen Vortrag mit der ehemaligen Behandlung Bachischer Noten vergleiche. Ich denke nicht mehr daran, wenn ich an mein Clavier mich setze, einen ähnlichen Genuss von irgend einem andern Meister zu erwarten. Jeder giebt mir seine Weise, wie er die Finger auf eine geschickte Art über die Tasten laufen lassen kann. Jeder bleibt bey seinen beliebten Tonarten stehen, und meynt Wunder, was er gethan habe, wenn er in der zweyten Reprise eine Menge seltsamer Ausweichungen anzubringen weiss, die uns bereden sollen, dass er auch in andern Tonarten bewandert sey. Bach fängt in Cis moll

an, und endigt in Cis moll, und jeder Zug auf seinem Schachbrete verräth den ausgedachten Plan, den er eben so meisterhaft anzulegen als auszuführen versteht. Hätte er denn nicht auch das nämliche in D moll vortragen können? Warum nicht! Ich darf nur transponiren, um mir die Möglichkeit darzuthun! Aber alle meine Finger versagen mir den Dienst. Es lassen sich die Töne nicht mehr so anlegen, nicht mehr so binden und festhalten, nicht mehr so einigen und absondern, wie zuvor. Bach kannte sein Instrument, er kannte seinen Fingersatz, und darum setzte er das Stück in Cis moll. Das nämliche wiederfährt mir, wenn ich den wundersamen Bewegungen seiner Passagen nachlaufe. Ich könnte ja die neuern, bekanntern Modulationen an ihre Stelle setzen. Vieles würde dem ersten Anschein nach wohlklingender lauten, vieles würde leichter und fasslicher zu seyn scheinen, vieles würde schmeichelhafter ins Ohr gleiten: aber welche Leere würde es zuletzt in meinem Geiste zurücklassen! Eben der Misston, der dem Unkundigen ein Missgriff hätte scheinen mögen, eben der war es, der dem ganzen Spiele die unerreichbare Haltung gab, der ein Gefühl erweckte, dessen Befriedigung der voraussehende Künstler mir so lange vorenthalten wollte, bis ich mich dessen im vollen Bewusstseyn der Rechtzeitigkeit erfreuen könnte. Derselbe Misston ruft noch immer in der Erinnerung an mein vollendetes Spiel neue Träume von Erwartungen hervor, die meiner Phantasie einen immer höhern Aufschwung und meiner Vorstellungskraft eine grenzenlose Willkühr verleihen; und die mich glauben lassen, dass jeder scheinbare Fehlgriff in der Schöpfung des Weltalls, ein bewundernswürdiger Meistergriff des kühnen Schopfers sey. Ich denke in dieser Hinsicht wie Pythagoras. Das ganze Universum ist ein Inbegriff von Millionen schöner Verhältnisse, worunter nur die fasslichsten von niedern Geistern anerkannt und anempfunden werden. Den höhern Geistern war es vorbehalten, von einer Stufe der Verhältnisse zur andern fortzuschreiten und in einer jeden nachfolgenden den lauten Anschlag aller vorhergehenden zu fühlen.

Horstig.

2.

Des östreich. kaiserl. ersten Capellmeisters, Hrn. Antonio Salieri in Wien, Erklärung in Beziehung auf Rochlitz's Aufsatz: Gluck's letzte Plane und Arbeiten, in der 25sten No. d. Z. vom vorigen Jahre.

Es hat mir viele Freude gemacht, jenen Gegenstand, der gewiss keinem einzigen wahren Kunstfreunde gleichgültig seyn kann, mit so reinem Interesse an der Sache und an dem grossen *Gluck* zur Sprache gebracht zu sehen; und wenn das, was darüber hier von mir berichtet werden kann, nicht die Wünsche jenes Hrn. Verfs. und aller Verehrer Glucks befriedigen sollte: so liegt das nicht an mir, sondern einzig an der Sache selbst, welche nun einmal nicht abzuandern ist.

Von meiner frühesten Jugend an ein leidenschaftlicher Verehrer jenes grossen Genius und seiner herrlichen Werke; durch günstige Umstände nicht nur in seine Bekanntschaft, sondern seit 1766 (meinem sechzehnten Lebensjahre) in sein Vertrauen und sein Haus aufgenommen und dort verweilend bis zu seinem Tode im November 1787; von ihm mehrere Jahre hindurch beauftragt mit der Aufführung aller derjenigen seiner Werke, welche in Wien gegeben wurden; (Orpheus, Alceste, Paris und Helena, Iphigenia in Tauris;) endlich, von ihm selbst zur Composition der *ihm* aufgetragenen französischen Oper, die *Danaiden*, erwählt, und bey dieser Arbeit, meiner ersten für Paris, durch seine unschätzbaren Rathschläge unterstützt — kann ich bekräftigen, und bekräftige hiermit, was

jener Hr. Verf. über das *Stabat mater*, die Klopstock'sche *Hermanns-Schlacht*, und die Gellertschen und Klopstockschen Gesänge behauptet.

Gluck hat nämlich nichts im Kirchenstyl gesetzt, (wenigstens habe ich ihn nie etwas erwähnen hören,) ausser ein *De profundis* — ein Stück, das er mir kurz vor seinem Tode übergab, um es in der Sammlung für Cammermusik des Kaisers, Josephs II., niederzulegen. Joseph wünschte es zu hören, und ich liess es bey der Todtenmesse, die dem verewigten Verfasser in Wien gehalten wurde, ausführen.

Dies De profundis ist — ich muss es gestehen — nicht *meisterlich* (maestralmente) geschrieben, wenn man nämlich mit diesem Ausdruck Werke voller Künstlichkeit, aus denen Gluck zu solchem Behuf nicht viel machte, bezeichnet; wol aber ist es wahrhaft *christlich* (cristianamente) geschrieben, und darum, meines Erachtens, für seinen Zweck weit mehr werth, als so viele andere, meisterlich, nicht aber christlich geschriebene, welche für religiösen Gebrauch mir unpassend, ja selbst nachtheilig scheinen.

Von Gluckscher Musik zu Gellertschen und Klopstockschen Gedichten existirt zuverlässig — was jene anlangt, gar nichts, was diese betrifft, nichts, ausser der Composition zweyer kleiner Oden, welche, mit sehr einfacher Clavierbegleitung, in Wien gestochen worden sind; und von dem, was der grosse Meister zur musikalischen Bearbeitung der *Hermanns-Schlacht* erfunden, ist auch nichts vorhanden, da er es nur im Geiste trug, nicht aber niedergeschrieben hatte. Eine Probe davon wollte er mehrmals in den letzten Tagen seines Lebens, da er durch einen Anfall von Apoplexie den Gebrauch der rechten Hand verloren hatte, mir dictiren, und zwar dasselbe Stück, welches ich ihn verschiedene Male bey Hofe hatte singen hören, wo er aber immer nur den herrlichen Text vor sich hatte. Das kleine Geschäft würde auch wahrscheinlich zu Stande gekommen seyn, wenn nicht Madame Gluck mich immer gebeten hätte, irgend eine andere nothwendige Verrichtung vorzuwenden, weshalb ich ihm jetzt nicht zu Willen seyn könne — aus Furcht, durch Erhitzung der Phantasie möchte ein neuer Anfall der Krankheit herbeygeführt werden. Da endlich Gluck auf diesem Vorhaben bestand, legte sich der Arzt darein und untersagte es, aus demselben Grunde, ganz bestimmt. So hat denn der grosse Geist diese seine himmlischen Ideen mit zum Himmel genommen. Etwas von diesen, nachdem man sie ihn vortragen gehört, im Gedächtniss zu behalten und es dann selbst aufzuschreiben, war darum nicht möglich, weil er sie das zweyte Mal nicht wie das erste, und das dritte Mal nicht wie das zweyte vortrug; er änderte jederzeit mit mehr oder weniger Wirkung ganze Stellen ab — woraus hervorgeht, dass er mit sich selbst darüber noch nicht ganz einig war.

Das ist alles, was ich über diesen Gegenstand zu sagen weiss, und was, wenn nicht befriedigend, doch zuverlässig ist. Ueberhaupt zweifle ich, ob über Glucks Leben, Bildungsgeschichte und Arbeiten jetzt noch mehr werde entdeckt werden können, als man schon weiss, und meistens aus seinen eigenen Mittheilungen erfahren hat.

(Aus dem Italienischen.)

---

§.

Vorigen Winter gab Hr. *Friedr. Kuhlau* in Hamburg den Theilnehmern an seinem Liebhaber-Concerte im Baumhause eine Einlasskarte, welche zur Verzierung folgendes musikal. Räthsel enthielt, mit dessen Entzif-

ferung sich vielleicht dieser und jener Leser nicht ungern beschäftiget.

Nachrichten.

Berlin, d. 4ten Decbr. Gestern gab Hr. Musikdir. *Seidel* ein Concert im Saale des National-Theaters, das, obgleich gut arrangirt und besetzt, nur wenig besucht war. Den ersten Theil füllte ein Oratorium von seiner Composition aus: Glaube, Zweifel und Vertrauen, von Gubis gedichtet. Die Composition war freylich weder ganz Kirchen-Styl, noch eigentliche Concertmusik, hatte aber doch einzelne sehr gelungene Sätze, die sich durch Anmuth und Klarheit auszeichneten. Eine gute Fuge beweiset Hrn. S.s Kenntniss des Contrapuncts. Die Solo-Partien wurden von Mad. Lanz, Dem. Schick, und den Herren Eunicke und Gern sehr fertig und ausdrucksvoll vorgetragen. Der Chor und das Orchester des Nat. Theaters waren sehr lobenswerth. — Im zweyten Theile gefiel die brillante Ouverture zu Numa Pompilius von Par, ein vierfaches Concert für Violin, Clarinette, Horn und Fagott, von den Herren Henning, Tausch jun., Schunke und Griebel recht brav executirt, und zuletzt die Schillersche Ballade: Hero und Leander, mit musikal. Zwischen-Sätzen von Seidel. Mad. Bethmann declamirte diess Gedicht mit der Kunst, welche man an ihr so oft bewundern muss. Die Composition war gut berechnet auf Ausdruck und Empfindung, wie das vortreffliche Gedicht diess verlangt. Dass dieses sich eigentlich zur musikalischen Bearbeitung nicht wohl eigne, braucht nicht erst bemerkt zu werden. Der Sturm und das Gewitter waren glücklich vom Componisten gemalt, dem auch die Introduction, welche die Haupttheile des Ganzen in planmässiger Verbindung enthielt, sehr gelungen war. Zu lange bleibt zuweilen, besonders zu Anfange der Ballade, die Musik aus, und nicht immer sind die Einschnitte der Rede ganz glücklich gewählt. Die Begleitung macht übrigens gute Wirkung, ohne zu schwierig in der Ausführung zu seyn, weshalb diess gewiss achtungswerthe Musikstück zur Aufführung in Concerten mit Recht zu empfehlen ist. (Vielleicht giebt Hr. Seidel die Partitur heraus.)

Derselbe hat auch zu der Schillerschen Bearbeitung des Macbeth, welche den 11ten d. M. zu Hrn. Mattausch's Benefice gegeben wird, die Ouverture und sonst zur Handlung gehörige Musik gesetzt. Die Reichardtsche Musik zu den Hexen-Scenen nach Burgers Bearbeitung, wird man freylich nicht damit vergleichen müssen. —

Eine durch den Tonsetzer interessante kleine Composition hörten wir kürzlich im Theater bey der Darstellung der Lessingschen Minna von Barnhelm; nämlich einen Marsch für Harmonie-Musik, angeblich von *Friedrich dem Grossen* verfertigt. Er ist kräftig, melodisch, und in Absicht auf Rhythmus vorzüglich gut, nur freylich nach dem alten Zuschnitt, doch eben darum zu jenem nationalen Stück passend, welches bekanntlich gleich nach dem siebenjährigen Kriege spielt. Es hatte lange Zeit geruht und wurde jetzt, bey der vorzüglichen Besetzung, mit Enthusiasmus aufgenommen. Auch Wilhelm Tell von Schiller, mit der schönen idyllischen

Musik von Weber, ist kürzlich, nach mehrjähriger Pause, eben so willkommen empfangen worden. — Bey der bevorstehenden gewissen Herkunft des Hofes wird auch im grossen Opernhause wöchentlich diesen Winter hindurch einigemal gespielt werden. —

Breslau, d. 12 Dec. Anfang Novembers wurde auch hier Weigls *Waisenhaus*, und zwar zuerst zum Benefice unsers Musikdirectors, Hrn. Bierey, auf die Bühne gebracht. Die zarte, ausdrucksvolle, und sorgsam ins Feine ausgearbeitete Musik that auch hier erwünschte Wirkung, besonders bey der ersten Aufführung. Gesang und Orchester waren præcis und lobenswerth. Mad. Kohl als Therese, Mad. Becker als Gustav, und Hr. Haser als Director, zeichneten sich vorzüglich aus.

Den 18ten Nov. erfreueten uns Hr. und Mad. Spohr durch ein Concert in der Aula Leopoldina. An Hrn. Sp. bewunderten die Kunstverständigen besonders, wie sicher, præcis, rein, und zu schönem Ausdruck verarbeitet, er so grosse Schwierigkeiten vortrug: an Mad. Sp., die Nettigkeit und Zierlichkeit ihres Spiels auf der Harfe. Das Urtheil jener Kunstfreunde über Hrn. Sp. als Componisten stimmte ganz mit dem überein, das Sie selbst früher über ihn gefällt haben. Er ist wirklich ein hochachtungswürdiger Tonsetzer. Eigen ist es aber doch, und vielleicht ihn nach und nach zur Einseitigkeit verführend, dass seine neuern Compositionen (so weit sie uns bekannt worden sind, sämmtlich,) einen schwermuthigen Character haben. Selbst der Pot-pouri, den er zum Schluss des Concerts spielte, hatte etwas davon. Ausser diesem Stück spielte er ein sehr schweres Concert aus G moll, und ein Duett mit seiner Gattin. Den Anfang machte die Ouverture aus seiner Oper, Alruna, die keineswegs frey von Reminiscenzen ist; und Mad. Kohl sang eine Bravour-Arie aus derselben Oper, aber sehr mittelmässig. Alles zusammen schien auf das grössere Publicum nicht so lebhaft zu wirken, als wir es gewünscht, und Hr. und Mad. Sp. es verdient hatten. — Auf Ersuchen mehrerer Musikfreunde gab diess Künstlerpaar den 2ten Dec. ein zweytes und den 9ten ein drittes Concert. Das letzte war jedoch wenig besucht.

Den 22ten Nov. wurde in der Aula Leopoldina vor einem zahlreichen Auditorium ein Concert zum Vortheil des Instituts für kranke Musiker gegeben. Beethovens neue Symphonie aus C moll eröffnete es. Das Orchester war zahlreich besetzt, die Wirkung gross und herrlich. Ihr folgte ein Clavier-Concert von Dussek, von Dem. Zipfel trefflich ausgeführt. Sie spielt mit Verstand, Præcision und Ausdruck; und ist wol die vorzüglichste unter allen unsern Clavierspielerinnen. Der zweyte Theil enthielt Klopstocks *Vaterunser* nach Naumanns Composition. Im Ganzen konnte man mit der Ausführung zufrieden seyn: im Einzelnen aber waren die Solo-Partien kaum mittelmässig, die Chöre und grössern Orchestermassen hingegen sehr gut, und auf die Gebildetern von vorzüglicher Wirkung. Ueber die Composition können wir nicht in das unbedingte Lob einstimmen, das früher, besonders von Dresden aus, über diess Werk verbreitet wurde. Wahr ist es allerdings, dass der Componist seinen Text ganz verstanden und aufs sorgsamste behandelt hat, dass alles nach einem würdigen Plan klar und sicher durchgeführt ist, dass die Führung der Stimmen musterhaft und so vollendet ist, wie sie nur die grossten Meister liefern können: doch scheint uns eben so wenig zu läugnen, dass es mehrern Satzen ganz an Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung gebricht, und des gar zu Ruhigen und fast ängstlich Gemessenen zu viel vorkömmt. Diess, und besonders das Glänzende, Feurige und zum Theil auch etwas Tumultuarische der Beethovenschen Musik, mochte wol Schuld seyn, dass das Werk von der Mehrzahl des Auditoriums sehr gleichgültig aufgenommen wurde.

Den 18ten Nov. gab Mad. Kohl Concert im grossen Redoutensaale. Sie selbst sang sehr gut, die Wahl der Stücke war aber verfehlt, und die Versammlung darum nicht zahlreich. Noch leerer war es am 5ten Dec. im Concert zum Besten der Abgebrannten in Berlin. Auch zeichnete sich darin nichts aus, als ein Doppelconcert von Spohr, das dieser Meister mit Hrn. Lage spielte. Alles andere ging schlecht zusammen. Die Absicht, nicht aber die Ausführung kann dem Unternehmer zur Ehre gerechnet werden.

Ende Nov.s brachte man das Volksstück, Damona, aufs Theater. Tutschecks Musik ist, für diese Gattung, gewiss auszeichnenswerth; und auch die Direction hatte alles gethan, dies Guckkastenstück artig herauszuputzen. So amüsirt es denn die Menge und bringt gute Einnahme.

Leipzig. Hr. *Aug. Eberh. Müller*, Cantor an der hiesigen Thomasschule und Musikdirector der beyden Hauptkirchen, hat den Ruf zum Capellmeister Sr. Durchl., des Herzogs von Weimar, unter den ehrenvollsten und vortheilhaftesten Bedingungen erhalten, und wird demselben nächste Ostern folgen. So sehr wir den Verlust dieses vorzüglichen Künstlers — der bekanntlich den soliden Componisten mit dem ausgezeichneten Virtuosen, und den gründlichen Musiklehrer mit dem musterhaften Director in sich vereinigt — bedauern müssen: so konnten wir doch auch nicht ohne Freude vernehmen, dass dieser unser achtungswürdige Mitbürger eben von jenem deutschen Fürstenhause, das, wie Jedermann weiss, der Kunst näher befreundet ist, als irgend ein anderes, so ausgezeichnet, und in eine Thatigkeit versetzt werde, wo er so vieles wahrhaft Bedeutende, und zwar ganz seinen Fähigkeiten und Neigungen gemäss, wirken kann. Hr. Capellm. Müller wird nämlich nicht blos die gewöhnlichen Obliegenheiten des Anführers der Opern, der Hof-Concerte, und der Cammermusik der Frau Erbprinzessin kaiserl. Hoheit, über sich nehmen: sondern vornämlich auch die, seit des verdienstvollen *Wolfs* Tode gesunkene Kirchenmusik emporzubringen bemühet seyn, und — was seine Kunst betrifft — der Ausbildung der Weimarischen Seminaristen, mit welchen die Cantorate und Schullehrerstellen des Herzogthums besetzt werden, vorstehen, aus welchen jungen Männern er denn auch ein Chor für die Kirche sich wird sammlen können, wie es nur an sehr wenigen Orten zu finden seyn möchte.

Recension.

Fioravanti Ouverture et Airs de l'Opera L *Virtuosi Ambulanti, arrangées pour le Pianoforte avec les paroles italiennes, françaises et Allemandes par Mr. Wolff etc.* au magazin de musique à Beul sur le Rhin. (107 Seiten Pr. 15 Fr.)

Der Rec. kennt die Partitur der *Virtuosi ambulanti* nicht; indessen sieht er aus dem vor ihm liegenden Klavierauszuge, dass der Text der wandernden Komödianten von Picard, (von Treitschke für die Hof-Theater in Wien verdeutscht) den früher Devienne componirte, zu dieser Oper aufs neue benutzt worden ist. — Es ist eine lustige Idee, das Leben hinter den Coulissen hinauszurücken auf die Bühne, und so die Schauspieler zu zwingen, sich selbst zu ironisiren: niemals hat sie, in allen Variationen, wie sie schon Cimarosa und Mozart gaben, ihre Wirkung auf das Publicum verfehlt, und auch diese Oper, mit deren Composition Fioravanti würdig jenen Meistern an die Seite tritt, muss, von guten Schauspielern und Sängern mit Leben und komischer Kraft dargestellt, überall Eingang finden. Das Ganze ist leicht und gracios gehalten, und vorzüglich beweiset der Componist ein besonderes Talent, das komische Pathos musikalisch auszudrücken. Rec. findet das *Gefällige* in der Musik mit darin, wenn die Melodie den Zuhörer als bekannt anspricht, ohne bestimmt an ein schon dagewesenes Thema zu erinnern

und so eine blosse Reminiscenz zu werden; und nach dieser Ansicht sind auch die Melodien dieser Oper sehr gefällig, welches, damit verbunden, dass die häufigen Melismen, wie man zu sagen pflegt, ganz in der Kehle liegen, den Sängern ausserordentlich den Vortrag erleichtert, wiewol *deutsche* Sänger das sehr häufig vorkommende *Parlante*, wozu sie meistens kein Geschick haben, wegwünschen werden. Gleich in der ersten Nummer ist dieses Parlante auf eine höchst originelle Weise angebracht. Bellaroza, der Schauspiel-Director, ist der Carretta (dem Thespiskarren, mit Decorationen, Schauspielern, Apparat etc. bepackt) vorangeeilt, und weiss an dem schönen Morgen, den ein pittoreskes Recitativ schildert, worin die Bäche murmeln und die Vögel zwitschern, nichts besseres zu thun, als die *„grand aria principale"* der nächsten Oper zu studiren. Die Instrumente führen die Melodie dieser Arie ununterbrochen aus, er aber nur brockenweise, indem er jeden Augenblick Bemerkungen über den Vortrag hineinschiebt:

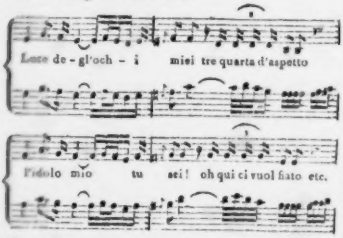

Dieses beständige Unterbrechen des Gesanges durch das Parlante, giebt nicht allein dem braven Sänger, sondern auch dem guten Schauspieler Anlass zu einer interessanten komischen Exposition. — Der Thespiskarren ist umgestürzt, es hat *„schiaffi, pugni, gridi, pianti,"* gegeben; und endlich in No. 5, erscheint die beleidigte Lauretta, welche mit Rosalinden um den Rang der Prima donna kämpft, und ergiesst ihren Zorn in einem Recitativ, welches, so wie Rosalindens Recitativ No. 10, die gewöhnlichen Floskeln der Recitative in der *Opera seria* enthält und also das blos Formelle dieser Compositionen trefflich ironirt. Beyde darauf folgende Arien sind *pezzi concertanti* mit einem mitwirkenden Chor, und es ist klar, dass der Componist sich auch über die jetzt gewöhnliche Art, den Chor zur Solopartie zu schreiben, lustig machen wollte. Es lässt sich nämlich nichts harmonisch Leereres denken, als die Begleitung jener Chöre, und man begreift, indem man sie hört, dass es etwas sehr leichtes ist, ein *pezzo concertante* zu schreiben, sobald man sich darauf beschränkt, die der Melodie und ihren melismatischen Verzierungen zum Grunde liegenden Accorde hier und da auch von Sängern angeben zu lassen, und so von der höhern Idee des mitwirkenden Chors, der, seinen eignen Character aussprechend, sich doch der Haupt-Stimme anschmiegt, ohne sie zu vernichten, ganz abstrahirt. Eben so glücklich hat der Componist die Unart der Sänger, überall zu schnörkeln, ohne auf Worte und Situation zu achten, persifflirt. In dem Duo, No. 6, welches überhaupt voll Character, voll komischer Kraft, und dabey höchst graziös ist, tadelt Rosalinde den Vortrag der Worte: in dietro perfidi, la borsa io cedo, und meynt, auf die *borsa* hätte ein *punto colorato* hingehört, den sie gleich zur Probe ausführt:

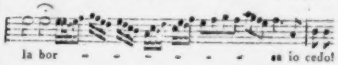

Rec. hätte diesen *Punto colorato* noch mehr colorirt, um die Sache recht auffallend zu machen. Eben so wünscht Rosalinda auf das Wort *„morir"* einen *„passo pichetato:"*

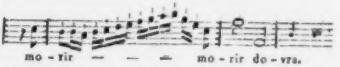

Merkwürdig ist das Trio No. 8., worin die beyden Sängerinnen, vom Director aufgefordert, solfeggiren müssen, dieser, in lauter kurzen

Noten, seinen Beyfall und seine Bewunderung sehr characterisch (z. B. sanno tutto fare per sedur l'umanità) zu erkennen giebt, und endlich so ins Feuer geräth, dass er in die schönen Rouladen (bel gorgheggio) der Sängerinnen einstimmt. In diesen Rouladen wechseln Lauretta und Rosalinda die Figur, während Bellarosa bey der seinigen fest beharrt, und so ist der Wettkampf der Sängerinnen, die sich, wie zwey Nachtigallen zu übertönen streben, so wie Bellarosa's Verhältniss zu ihnen, sehr gut ausgedrückt. Auf eine sehr drollige Art giebt Fiordaliso in der Arie No. 9. das Recept zur Oper, und eben so komisch schildert Bellarosa in No. 11. die Leiden des Schauspieldirectors. Seinen Aerger, seinen Ingrimm, stösst er in kurzen, geschwinden Noten *parlante* heraus, und hat er sich Luft gemacht, dann kommen in längeren Noten, wie ein Refrain, die Worte wieder:

Rühmlich erwähnt zu werden verdienen auch das sehr gefällige Duo, No. 10., in welchem Rec. nur die hässlichen, so leicht zu vermeidenden Quinten der Singstimmen im sechsten und siebenten Tacte vor dem Schlusse aufgefallen sind, und der Canon No. 13. bis zum funf und zwanzigsten Tacte, wo ein anderes, zu einförmiges, sich unaufhörlich wiederholendes Thema den Gesang matt und leer macht. —

Mit welcher Laune der Componist auch die kleinste Partie bearbeitet hat, beweiset die kurze Arie des Bauern, Gervasio. Er hat viel Geld im Felleisen, und damit er nicht einschlafe und es ihm gestohlen werde, will er überlegen, was für das Geld anzuschaffen sey: — „un' asinello — una casina — una sposina.“ Die Melodie, immer in gleichen Noten beharrend, drückt Dummheit und Schläfrigkeit sehr gut aus, während die festgehaltene Figur der Violinen ungefähr den Effect macht, als wenn sich jemand in die Nase zwickt, um ja nicht zu schlafen.

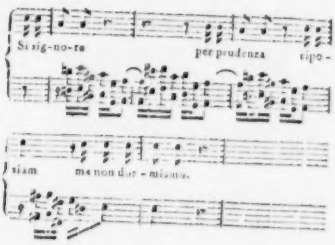

Ueber der *casina*, dem *asinello* und der *sposaa* schlaft aber der Tropf wirklich ein, welches man schon vermuthete, wie er nur anfing zu singen.

Hat Fioravanti mit eben dem Geiste, dem trefflichen Humor, und dem melodiosen Reichthum grössere Opere buffe componirt, so wäre ihre Verpflanzung auf die deutsche Bühne, die uns mit den Zwitter-Gattungen deutscher und französischer untergeordneter Componisten gar oft Ueberdruss und Langeweile erregt, ein wahrer Gewinn. — Ohne leer zu seyn, geht die Clavierbegleitung sehr gut in die Hand, und ohne die Partitur zu kennen, wird man gewahr, dass die Uebertragung mit Verstand und Gewandtheit geschehen ist. Der Stich ist deutlich und schön, jedoch nicht fehlerfrey. So z. B. steht Seite 11. Syst. 2 T. 7. vor a ein b, welches gar nicht hingehört.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Januar. Nº. 14. 1810.

Recension.

Romberg (*Andreas*) *Pater noster.* 6tes Werk der Gesangstücke. Op. 24. Hamburg, b. J. A. Böhme. (16 Seiten 1 Thlr.)

Der durchaus gehaltene Character einer Frommigkeit, wie sie in einem kindlichen, heitern Gemüthe wohnt, das, von keiner Erdenlast gebeugt, die Freuden des Himmels ahnet; der schöne, fliessende, dreystimmige Gesang, die verständige Instrumentirung, die kunstvolle Präcision bey reichem harmonischen Stoff, erheben diess kleine Werk des braven, sinnigen Meisters über viele starke Partituren, welche sich als *grosse* Werke in die musikalische Welt eindrangen, aber gar bald, von ihr vergessen, im Strom der Zeit untersinken, während ein Werk dieser Art Jahre hindurch von Kennern bewundert und geliebt wird. —

Ein drey und achtzig Tacte langes Adagio in C dur $\frac{2}{4}$ Tact enthält die sieben Bitten, und Rec. kann nicht umhin, in die effectvolle Behandlung der verschiedenen Momente dieser Bitten, welche den oben angegebenen Character des Stücks ausspricht, tiefer einzugehen. F-Hörner und Fagotte schlagen den Grundton C zu der sanften, einfachen Melodie an, in welcher Sopran und Tenor die Worte: *Pater noster* vortragen. B-Clarinetten wiederholen diese Melodie zum Grundton, den der Bass mit denselben Worten aufnimmt und ihn dann wieder den F-Hornern und Fagotten überlässt, indem Tenor und Sopran, mit dem Quartsexten-Accord eintretend, jene Melodie zu den Worten: *qui es in coelis*, einen Ton höher wiederholen, denen der Bass im Grundton beharrend folgt. Nun bewegen sich die drey Stimmen (Sopran, Tenor und Bass) in mancherley ausserst melodiosen Nachahmungen, abwechselnd, allein oder von den Blasinstrumenten unterstützt fort, bis sie sich in dem: *sicut in coelo et in terra*, zu einem kräftigen Unisono vereinigen und in der Dominante schliessen. Dieser Schluss, der das Adagio in zwey Hälften theilt, zeugt von dem tiefen Sinn, womit der Meister den Gegenstand seines Werkes aufgefasst hat. Von der Verherrlichung des Namens des Ewigen, von seiner Allmacht, die über Himmel und Erde herrscht, war das Gemüth durchdrungen: nun tritt ihm das Menschliche wieder näher; es wird beengt von der Sorge um das irdische Bedürfniss: doch bald erhebt es sich wieder zum Himmel; in der kindlichen Bitte um tägliches Brot findet es Trost und entladet sich jeder Sorge. Den Ausdruck dieses Ueberganges findet der Rec. in der kurzen Intonation der Clarinetten, Oboen und Fagotten in G moll nach jenem Schlusse und dem unmittelbar darauf folgenden, mit pp. bezeichneten, choralmässigen Gesange in Es dur zu den Worten: *panem quotidianum da nobis hodie*, den die jetzt erst eintretenden Saiten-Instrumente unterstützen. Mit einer canonischen Imitation in der Octave, C moll, tragen nun die drey Stimmen das: *et dimitte nobis debita nostra* etc. vor. Jenem oben angegebenen Character

des Stücks getreu, kommt aber diese Bitte aus einem reinen Herzen, das nur erschüttert wird von der Furcht vor einer Versuchung, der zu widerstehn ihm die Kraft fehlen könnte. Diese Furcht drückt das chromatische Thema aus, womit der Bass in dem: *et ne nos inducas in tentationem* eintritt, welches der Sopran in der Quinte, der Tenor aber *per inversionem* imitirt. Die Blasinstrumente unterstützen die Sänger, während die synco. irten Noten der Violinen den Satz noch mehr beleben und den Ausdruck des beängsteten Gemüths erhöhen. Der affectvollere Gesang dauert fort bis die Stimmen auf dem Dominanten-Accord ruhen, und mit dem *Amen* in G in *modo plagali* schliessen, wodurch sich denn dieser Schluss von dem erst erwähnten, den die Stimmen zwar auch in G, aber in *modo authentico* machten, hinlänglich unterscheidet. Nun folgt zu dem: *pleni sunt coeli* etc. ein Allegro maestoso, C dur $\frac{4}{4}$ Tact, mit Pauken und Trompeten, welches von brillanter Wirkung ist, wiewol Rec. gestehen muss, dass es ihn an eine häufig dagewesene Behandlung dieser Worte in Messen erinnert hat. Bey dem *Pater noster, miserere nobis*, tritt zwar eine sanftere Melodie Più moderato in derselben Tactart ein: das *dona nobis pacem* ist aber wieder sehr brillant gehalten. Der Meister ist hierin der Form der mehresten Messen gefolgt, in welchen auch die Bitte um Frieden im brillanten Allegro mit Pauken und Trompeten vorgetragen wird, und die Componisten lieber bey dem Schlusse der Musik die Effecte häufen, als den Worten des Textes gnügen wollten. Nach der letzten Explosion auf: *dona nobis*, dreyzehn Tacte vor dem Schlusse, wird indessen der Gesang sanfter, die Trompeten schweigen, und, wie erst in dem Adagio bey dem Worte *Amen*, ersterben die Stimmen nach und nach in dem Worte *pacem!*

Rec. kann den Wunsch nicht unterdrükken, dass es dem Meister gefallen haben möchte in dem letzten Satze nicht sowol auf den Effect durch den Contrast zu arbeiten, als vielmehr das: *Pleni sunt* — mehr dem ersten, herrlichen Adagio anzuschmiegen und so das Ganze in allen seinen Theilen zusammen zu halten.

Das Werk hat übrigens bey seinem harmonischen und melodischen Reichthum keine besondern Schwierigkeiten in der Ausführung und wird im Concert spirituel dem Kenner, den der darin herrschende kindlich fromme Geist anspricht, einen lange nicht zu vergessenden Genuss gewähren. Für das Concert spirituel und nicht für die Kirche glaubt nämlich der Rec. das Werk, seiner innern Einrichtung und Instrumentirung nach, bestimmt, indem manches, und vielleicht mit unter das Schönste, in einem sehr weiten, hohen Gebäude seinen Effect verfehlen würde. Unerachtet nichts in der Partitur bemerkt ist, so ist Rec. doch der Meinung, dass das Adagio von drey kräftigen Solostimmen, das darauf folgende *pleni sunt* etc. aber von einem Chor vorgetragen werden müsse.

Der Stich ist sauber und deutlich; die Titel-Vignette (ein betender Christus) zwar auch im Stich gut behandelt, aber sehr verzeichnet, indem, den characterlosen Kopf abgerechnet, die Theile der Figur nicht zusammenpassen, sondern von mehreren Körpern entlehnt zu seyn scheinen.

Nachrichten.

Paris, den 18ten Dec. (Uebersicht alles Bemerkenswerthen, seit dem letzten Berichte.)

Im *Theater Feydeau* hat man seit einiger Zeit mehrere alte Opern auf die Bahne zurückgebracht; man hört sie wol einmal, öfter

aber schwerlich. In Frankreich hat die Musik nicht so schnelle Fortschritte gemacht, wie jetzt in Deutschland und sonst in Italien. Gluck, ein erschütternder und seine eigene Bahn wandelnder Komet, war bekanntlich der Erste, der die neue Periode in der französischen Musik herbeyführete, und namentlich auch den Gesang der Franzosen von der Menge kleinlicher Triller, von der immer wiederkehrenden Veränderung der Tempos, von der, durch Einförmigkeit ertödtenden Begleitung säuberte; der Erste, der in der Musik dem Texte, so wie den Affecten, in all ihrer Wahrheit und Vollständigkeit, ihr Recht wiederfahren liess. Sollte man's glauben, dass er viele Gegner, und dass gar manches seiner trefflichsten Werke erst dreyssig Jahre nachher seinen vollen, verdienten Beyfall fand? dass das Publicum ihm sogar einen Rival gab an Piccini? dass es sich in zwey Hälften theilte, deren eine, (im Theater die rechte Seite,) für Piccini, deren zweyte, (im Theater die linke Seite,) für Gluck — mit allen Mitteln kämpfte? — Ich erwähne diese alte Geschichte nur, um zweyerley darüber anzumerken. Das Erste, zum Trost manches würdigen Künstlers unsrer Tage: die Zeit war gerecht; Piccini's Werke sind vergessen, Glucks, als in ihrer Art unübertreffliche Muster angesehn! Das Zweyte, um wieder in meinen Text zu kommen: Gluck verwandelte zwar die grosse Oper von Grund aus, aber die komische behielt noch geraume Zeit in Frankreich ihren alten, schlechten Styl. Und in diesem Styl, und aus dieser Zeit sind nun eben die Opern, die man, wie oben erwähnt, jetzt wieder auf die Bühne zurückgebracht hat. Sie werden leicht glauben, dass man da Veranlassung genug findet, gemächlich einzuschlafen. Alle die Arien der *belle Arsene*, des *Roi et le fermier* etc. etc. haben einen Anstrich von Carikatur, erscheinen fast wie musikalische Travestirungen, einem jeden, der Mozartsche und Haydnsche Musik kennet.

Da genannte Theater ist übrigens seit einiger Zeit mit einer Menge Debütirenden, jungen und alten, überladen. Unter den Erstern zeichnet man aus Dem. *Alexandrine St. Aubin*, die Tochter einer der vorzüglichsten Actricen dieser Bühne. Sie ist noch sehr jung, und spielt mit einer Trefflichkeit, die über ihre Jahre geht. Leider hat sie aber eine sehr schwache Stimme: für den Gesang ist also wenig von ihr zu hoffen. Dem. *Rousseilois* (welche reif ist!) ist für zweyte Rollen sehr brauchbar. Ihr Talent ist ausgebildet; und wenn dies auch nicht eben gross ist, so wird sie doch diesem Theater sehr nützlich werden, und das um so mehr, da sie schon in der Provinz gespielt hat und auf der Scene zu Hause ist. Vor einigen Tagen fand sie vielen Beyfall in einer Méhulschen Oper: *Euphrosyne und Coradin*. Es ist dies eine der frühesten Arbeiten dieses Meisters; dennoch finden sich in ihr einige Stücke von vieler Wirkung, unter denen ganz besonders ein Duett hervorsticht, das wahrhaft vortrefflich genannt werden muss. Coradin, durch falschen Verdacht getäuscht, hält nämlich Euphrosyne'n für treulos: und da sind denn alle heftige Bewegungen der Eifersucht eines so leidenschaftlichen Gemüths in der Orchesterpartie wirklich trefflich ausgedrückt. Diess Stück machte auch grosses Glück, und man kann ihm nichts vorwerfen, als dass es zu lang ist. Ueberhaupt sind fast alle Gesangstücke dieser Oper übel zugeschnitten, und man merkt ihnen den Verfasser ab, der damals das Theater noch bey weitem nicht so kannte, wie er es jetzt kennet. Gepauket wird denn auch hier, wie fast in allen Jugendarbeiten lebhafter Musiker, nur allzuviel, so dass man oft davor nicht singen hört, besonders da das Orchester dieses Theaters ohnehin den Fehler hat, zu stark zu accompagniren.

Italiänische komische Oper. Man giebt hier so eben ein, in Frankreich neues Stück mit Musik von Cimarosa: *i traci amanti*.

Mad. Festa, von welcher ich Ihnen neulich ausführlich schrieb, spielt die Hauptrolle. Das Stück machte, ungeachtet des grossen Talents dieser Sangerin, nur ein massiges Glück. Es ist wirklich eine der geringern Arbeiten Cimarosa's, doch finden sich einzelne schöne Musikstücke darin. Die italiänischen Componisten vernachlässigen sich nicht selten nur allzusehr, weil sie zu geschwind schreiben; und sie schreiben vornamlich darum so geschwind, weil man ihre Opern nur drey Monate giebt und dann nicht leicht wieder an eine derselben denkt. Da reichen sie denn mit der Neuheit des Stücks selbst, mit einigen vorzüglichen Hauptsätzen, und mit Hervorhebung der ersten Partie, vollkommen aus. Mad. Festa zeigt hier ihre vortreffliche Stimme von neuem; auch singt sie mit Gefühl und Ausdruck. Ihr Glück mehrt sich von Tage zu Tage, und man muss sie jetzt unter die besten Sangerinnen in ganz Paris zählen. —

In dem *grossen Opernthester* hat man endlich den so lange erwarteten und so oft schon im voraus besprochenen *Fernand Cortez* gegeben. Diess werden Ihnen unsre Zeitungen, und diejenigen deutschen, welche die unsern ausschreiben, schon verkündigt haben: es ist das aber auch das Einzige, was Sie diesen Blättern über das Werk selbst glauben dürfen. — Alles, was Paris an Pracht und höchster Eleganz besitzt, fand sich bey der ersten Vorstellung ein, und trug nicht wenig zum Vergnügen der Anwesenden bey. Auch Se. Maj. der Kaiser war mit Sr. Maj. dem König von Sachsen gegenwärtig. — Das Gedicht dieser Oper ist sehr frostig und ohne Interesse. So anziehend die Eroberung von Mexico in der Geschichte ist, so ist sie diess doch auf der Bühne ganz und gar nicht, denn der Verfasser hat aus seinem Gegenstande nichts zu ziehen verstanden, als Gelegenheiten, Kleidungen von grosser Kostbarkeit und seltener Schönheit, ganz vortreffliche Decorationen, und — zwölf Pferde erscheinen zu lassen. Es ist in der That verdrüsslich mit anzusehn, wie das erste Theater Frankreichs zu einer Reitbahn wird. Ich müsste den grossen Haufen in Paris wenig kennen, wenn ich mir nicht vorherzusagen getraucte, wie ihn nun nicht die Schönheit einer Musik, sondern die Manöver der Wohlgeritteuen herbeyziehen, und wie eine Zeit lang nicht der Kunstwerth das Glück einer Oper entscheiden wird, sondern die Menge der darin auftretenden Pferde. — Die Musik ist von Hrn. Spontini, dem Componisten der *Vestalin*. Hrn. Sp. ist begegnet, was jedem Componisten begegnen wird, der seine Kunst nicht in ihrer Tiefe studirt hat. Besitzt ein solcher Talent und Gewandtheit — wie ich beydes Hrn. Sp. nicht gerade absprechen will — so wird er ein *erstes* Stück schreiben, das gar nicht übel seyn und Glück machen wird: aber er wird auch darin die wenigen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, erschöpfen, und das um so mehr, je weniger er damit hauszuhalten verstehen wird. Nun schreibt er ein *zweytes*, und muss den namlichen Weg einschlagen, den er schon betreten, vielleicht auch ausgehen hat: etwas Neues bringt er nicht zu Stande. Ich bin gewiss kein Freund jener übertriebenen oder gar tadelsüchtigen Kunstkritik; aber dennoch nehme ich keinen Anstand gerade heraus zu sagen, dass die Musik zum Fernand Cortez schlecht genannt werden müsse. Das, was man im höhern Sinne Styl nennet, hat sie gar nicht. Sie ist auch voller Reminiscenzen — erkennet man doch darin ganze Phrasen von Haydn! Unglücklicher Weise ist es aber nicht Haydn allein, bey welchem Hr. Sp. ungeladen zu Gaste geht, sondern er nimmt auch mit schlechter Compagnie vorlieb. So trifft man z. B. im ersten Acte ein Stück an, das mit dem Thema des Andante aus Haydns militairischer Symphonie anfangt; und ein anderes beginnet wie eine Arie aus dem *kleinen Matrosen*, die seit zehn bis zwölf Jahren auf allen Strassen von Paris — aufgeführt wird. Einige

Arien gleichen auch ganz, andern aus der *Vestalin:* doch das möchte noch eher hingehen! Nun hat aber Hr. Sp. doch auch originell erscheinen wollen, und ist darüber — wie das ebenfalls den meisten solcher Musiker gehen wird — ein wenig ins Baroke gefallen. Er hat eine Menge Dissonanzen angebracht, ohne Vorbereitung, eine Menge scharfer Uebergänge, ohne Veranlassung in der Sache selbst, und die sich überdies so oft wiederholen. An Lärmen fehlt's nicht, wol aber an Gesang. Um Barbaren zu zeichnen, hat er barbarische Musik gemacht. Die Ohren betaubt sie weidlich, aber Freude gewährt sie nicht. — Uebrigens ist Hr. Sp. ein Italiener und hat seine Schule im Conservatorio zu Neapel gemacht. Als er nach Frankreich kam, schrieb er — nicht eben schöne Sachen: seine Compositionen waren aber angenehm, und leicht zu singen, und so machten sie Glück, und nicht gerade mit Unrecht. Seit er aber die italiänische Weise verlassen hat, um in der französischen grosse Opern zu schreiben, hat er eine gewisse gemischte Gattung zu Stande gebracht, die nicht italiänisch, nicht französisch ist. — Wundern dürfen Sie sich übrigens nicht, wenn Sie in mehrern der hiesigen Journale grosse Lobsprüche auf die Musik zum Cortez lesen; Sie wissen schon, dass die Herausgeber unsrer Zeitschriften Manner sind, die, wie gelehrt sie auch übrigens seyn mögen, von Musik doch kein Jota verstehen, und sonach darüber urtheilen, wie der Blinde von der Farbe. — Mitten unter dem Lärmen im Cortez findet sich eine sehr hübsche Arie, (im ersten Acte) die von Mad. Branchu gesungen wird. Wenigstens sind die Ideen und Phrasen, aus welchen dies Stück besteht, einzeln fur sich betrachtet sehr hübsch: aber leider stehen sie in gar keiner Beziehung unter einander. Es sind Noten, die, wie wohlgebildete Fremdlinge, sich zufällig treffen, und ohne mit einander etwas zu thun zu haben, vorüberwandern. Wenn man in solchen Ideen eine Naturanlage anerkennen muss, so muss man auch in solcher Aufstellung derselben den Schüler anerkennen, der noch nichts festhalten, noch keinen Plan fassen kann, in welchem alles mit einander zu Einem sichern Zweck verknüpft ist. Wenn man eine Mozartsche Arie vor sich nimmt — und finge man sie sogar in der Mitte an: man wird überall Zusammenhang finden und den Character des Ganzen sogleich erkennen. Das zeigt denn nicht nur von *grossem* Talent, sondern auch von ausgebildeter Kunst — zeigt von etwas, das der Componist des Cortez nicht hat. — Im ersten Acte befindet sich noch ein Ballet von Hrn. Gardel. Dies ist hinreissend. Alle erste und alle die schönsten Tänzerinnen stellen Mexicanerinnen dar, welche durch ihre wollüstigen Tänze Cortez's Gefährten zu verführen suchen. Es ist unmöglich, etwas Reizenderes zu sehen. Hr. Gardel, der in den vielen Balletten, die er schon erfunden hat, alles erschöpft zu haben schien, was Reize, Anmuth und Geschmack Verführerisches haben, ist hier noch um vieles weiter gegangen und hat seinen Ruf übertroffen. —

Auf dem *Hof-Theater* giebt man seit einigen Tagen *Pygmalion*, mit Musik von Cherubini. Hr. Crescentini, dieser berühmte und sehr begünstigte Sänger, giebt den Pygmalion, war aber unglücklicher Weise bey der ersten Vorstellung etwas heiser, und so machte dies Werk, da es nur diese einzige Hauptrolle hat, nicht die Wirkung, die es zu machen werth ist. — —

Hr. Dussek ist bey Hrn. Talleyrand, Fürsten von Benevent, engagirt. Er scheint mit besonderer Auszeichnung behandelt zu werden und geniesst eines ansehnlichen Gehalts.

Wien, den 12ten Dec. Im Theater an der Wien wurden wir den 4ten Nov. mit

einer neuen Oper regalirt. Sie ist in zwey Acten, heisst: die Komödie ohne Theater, hat Musik von Paer, und ist aus dem Italiänischen frey übersetzt von Matth. Stegmayer. Das Stück war eben so wenig geeignet sich auf dem Repertoire zu erhalten, als manche seiner Vorgänger, die man seit einiger Zeit aufs Theater brachte. Obgleich die Musik schönen, fliessenden Gesang enthält, so ist doch der Inhalt des sogenannten Gedichts gar zu ärmlich. Wiederholt wurde dasselbe blos einer Arie wegen, worin der bekannte Komiker, Hr. Hasenhuth, das — Geschrey eines Papageys nachahmte! Vermuthlich hat man diess merkwürdige Musikstück seiner Virtuosität wegen hier eigends componirt und eingelegt. Es musste auch wirklich, zum Entzücken des letzten Stockwerks, und zum Aerger der gebildeten Zuhörer, wiederholt werden. Dem. Meier, die Tochter des braven Regisseurs dieses Theaters, trat zum ersten Male in einer bedeutendern Rolle (als Sophie) in dieser Oper auf, und verspricht eine brauchbare Sängerin zu werden. Sie besitzt eine reine, ziemlich starke Stimme, und Höhe; zeigt auch mit unter Biegsamkeit der Kehle: nur bilde sie ihren Ton fester, die Worte verbinde sie deutlicher mit dem Gesange, und ihr Spiel bekomme mehr Gewandtheit.

Am 8ten trat Dem. Stummer im Don Juan als Zerline mit getheiltem Beyfall auf.

Den 15ten wurde im Nationaltheater die *Schöpfung* zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten italiänisch, nach Carpani, gegeben. Die Solo-Partieen sangen: Dem. Fischer, und die Herren Weinmüller und Radichi. Da das Orchester zu schwach besetzt war, so gewährete das Ganze dieses Meisterwerks nicht den hohen Kunstgenuss, wie sonst.

Im Theater am Kärnthnerthor gab man den 25ten eine artige Kleinigkeit: *Der Sammetrock*, Singespiel in einem Act von Kotzebue, mit einer gefälligen Musik vom Kapellm. Gyrowetz. Sie wurde durchgängig gut aufgenommen. Hr. Weinmüller als Magister Kranz, Dem. Laucher d. alt., als seine Frau, und Hr. Frühwald, als Blum, Freund des Magisters, sangen und spielten ausnehmend schön. Wäre die vierte Person (der Graf Lunger) durch Jemand andern, als Herrn Demmer d. jüng. besetzt worden, so wäre nichts zu wünschen übrig geblieben.

In dem Leopoldstädter-Theater gab man am 3ten die *Zaubergeige*, eine romantisch-komische Oper in zwey Aufzügen von Leopold Huber, und den 25ten, *das Familienfest*, oder die Rückkehr des Sohnes aus dem Felde, (ein Gelegenheitsstück beym Einrücken der Wiener Landwehr) von Alois Gleich. Beyde gleichen den gewöhnlichen Stücken auf diesem Theater, und sind auch mit einer ganz gewöhnlichen Musik von Kauer ausstaffirt worden.

Dass seit mehrern Monaten Hr. Schikaneder wieder in Wien sey, habe ich Ihnen noch nicht berichtet. Dieser allbeliebte Schauspieler und sublime Poet, (wie ihn Kotzebue irgendwo nennet) trat in mehrern seiner Machwerke im Theater an der Wien auf. So mussten sogar die langst von der Bühne verbannten *Waldmänner* wieder zum Vorschein kommen, worin Hr. Sch. vorzüglich als Bruder Raymund glänzte, und vom Hans Hagel tumultuarisch beklatscht wurde. Seit dem Abzuge der französischen Heere aber hat der Spuk der Waldmänner ein Ende.

Auch die französischen *Künstler*, welche diesen Sommer im Nationaltheater regelmässig zweymal die Woche Vorstellungen gaben, haben sich von hier entfernt, ohne dass ihr Abzug für uns schmerzlich gewesen wäre. —

Halle, d. 18ten Dec. Seit einigen Wochen geniessen wir wieder unsere gewöhnlichen Winterconcerte. Sie haben durch einen Umstand sehr gewonnen, den wir dem Hrn.

Professor und Musikdirector *Türk* verdanken. Ich meyne die ungemeine Vervollkommnung, die das hiesige Singechor, das seit einiger Zeit seiner Direction untergeben ist, durch seine Bemühungen erlangt hat. In allen Concerten, die bisher gewesen sind, hat dasselbe Beweise davon gegeben, und besonders in dem letzten einen doppelchörigen, im Geist einer Polonaise geschriebenen Satz, von Türk, mit grosser Präcision geschmackvoll vorgetragen.

Die Freunde der ernsten Musik dürfen daher hoffen, nun auch die Kirchensachen mit immer grösserer Vollkommenheit ausführen zu hören. Diess ist um so erwünschter, da Hr. Prof. Türk einen ausgesuchten Vorrath davon besitzt, und auch selbst sehr viele gesetzt hat, die den ungetheilten Beyfall gefunden haben, den ihr innerer Werth verdient. Mit dem lebhaftesten Vergnügen erinnert sich Referent besonders eines figurirten Chorals, (Wenn Christus seine Kirche schützt etc.) worin Würde und Anmuth, Kunst und Geschmack aufs vollkommenste vereinigt waren. Es wäre sehr zu wünschen, dass diese Arbeiten dem grössern Publicum bekannt würden.

Für die Instrumentalmusik besitzen wir mehrere, sehr brave Solospieler. Selbst die zwölfjährige Tochter des Hrn. Prof. Türk spielte schon voriges Jahr Mozartsche Concerte mit einer Fertigkeit, welche für ihr Alter, und für die Kürze der Zeit, worin sie den Unterricht ihres Vaters genossen hatte, mit Recht Bewunderung erregte, und deutlich bewies, wie viel die Unterrichtsmethode eines Meisters auszurichten vermag.

Berlin, d. 23sten Dec. Hrn. Seidels Musik zu der Schillerschen Bearbeitung des Macbeth hat gefallen, und besonders verdient die Ouvertüre, mit welcher die erste der Hexenscenen unmittelbar verbunden ist, ausgezeichnet zu werden. Uebrigens werden die Worte dieser Scenen gesprochen, nicht gesungen, was auch bey *dieser* Bearbeitung des Dichters wol das Beste ist.

Den 18ten gab der junge Lenss ein Concert im Saale der Stadt Paris. Méhuls Jagdsymphonie eröffnete es. Der junge Mann liess sich auf zwey Instrumenten nicht ohne Beyfall hören: auf der Violin in einem Kreuzerschen Concert, und in einer Paerschen Arie mit obligater Violin. Diese Arie sang Dem. Koch recht gut. Dann spielte der junge L. Waldhorn, und zwar die eine der obligaten Stimmen eines Quintetts für fünf Waldhörner, wo die Hrn. Marquard, Schunke, Bliesener und Dorn die andern Stimmen bliesen.

Am 17ten ereignete sich bey der Darstellung von Paers Sargines ein unangenehmer Vorfall. Dem. Unzelmann, welche die Iselle nicht mit Zufriedenheit des Auditoriums spielte, ward ausgepocht. Ihre Mutter, Mad. Bethmann, hält dies für Cabale, geht aus der Loge auf die Bühne, nimmt ihre Tochter beym Arm, und erklärt, dass weder sie, noch ihre Tochter auf einer Bühne wieder auftreten würde, wo solche Cabale herrsche. Sie hat Haus-Arrest; die Sache ist noch nicht entschieden.

Frankfurt a. Mayn, d. 20sten Dec. Während unser erster Bassist, Hr. Berthold, in Amsterdam ist und da Gastrollen giebt, fanden wir uns hier reichlich entschädigt durch einen Besuch des Hrn. *Stromayer*, Bassisten vom Weimarischen Hof-Theater. Dieser herrliche Sänger ist siebenmal auf dem hiesigen Theater erschienen, und hat jedesmal den ausgezeichnetsten Beyfall erhalten, nicht nur wegen der sehr angenehmen Stimme, der grossen Kunstfertigkeit, und des gebildeten Geschmacks, die er besitzt, sondern auch wegen der anständigen und edle Schule verrathenden

Darstellung der Rollen, die er anzuführen hatte. Er trat auf: zweymal in Camilla von Paer, in der Hochzeit des Figaro von Mozart, in der Zauberflote von Mozart, im Opferfest von Winter, in der Rauberhöhle von Paer, und zum Schluss seiner Vorstellungen, zu seinem Benefiz, in der Iphigenia in Tauris, diesem Meisterwerke Glucks, das allen hiesigen Kunstliebhabern von wahrer Bildung eine besonders angenehme Erscheinung war. Man hatte nämlich diess so sehr berühmte Werk hier in beynahe zwanzig Jahren nicht gesehen, und viele kannten es nur nach dem ausgebreiteten Ruf, in dem es sich beynahe vierzig Jahre erhalten hat. So sehr nun auch im Ganzen diese Oper gefiel, so sehr fanden sich doch viele Zuhörer in ihren Erwartungen getauscht; die nämlich, welche gehofft hatten Hrn. Stromayer auch da in grossen Arien, gewaltigen Passagen u. dgl. zu bewundern. Er hatte nun aber hier nicht eine einzige grosse Arie zu singen, und sein anhaltendes Declamiren und Recitiren hielten jene Leute für keine Kunst. Ganz Unrecht kann man jedoch denen nicht geben, welche wünschten, Hr. St. möchte, eben für diesen Tag, eine Oper gewählt haben, in welcher er mehr als eigentlicher *Sänger* erschienen wäre; zumal da man nicht einmal behaupten kann, er habe *dieser* Rolle, in *ihrer* Gattung, wirklich Genüge geleistet. Weit mehr befriedigte er in den Rollen der übrigen Opern, in denen er hier auftrat, und ganz vollkommen in einem Concert, das er am 6ten Dec. gab. Nach einer Symphonie von Mozart trug Hr. Str. eine Scene von Righini vor, in welcher er sich als Sänger von Geschmack mit einer schönen Stimme von grossem Umfang beurkundete. Hr. J. Schmidt blies dann ein Concert auf der Oboe ganz allerliebst. Dieser Künstler, der sein Instrument ungemein annehmlich behandelt, scheint sich von neuem wieder in Uebung zu setzen; möchte es doch wahr seyn und er anhaltend bleiben! An ausgezeichnetem Beyfall würde es ihm dann gewiss nicht mangeln. Mad. Lange, die schon seit Jahr und Tag das hiesige Theater verlassen hat, und Hr. Str. sangen dann ein Duett von Nasolini, welches uns einen eigenen, grossen Genuss gewahrte, denn wir hörten da zwey ausgebildete Talente, wie man sie eben nicht oft zu hören bekommt. In der zweyten Abtheilung sang Hr. Str. eine Arie von Fioravanti, in welcher er besonders die grosse Gelenkigkeit seiner Kehle bewies. Hr. Hofmann spielte Variationen auf der Violine von eigener Composition, und auch von eigenem — aber gutem Geschmack. Er spielte allerdings mit viel Fertigkeit, Leichtigkeit und Gewandtheit. Zum Beschluss sangen die Hrn. Mohrhardt und Strom. ein Duett von Simon Mayer. Hr. Mohrhardt ist Tenorist bey der hiesigen Oper, und war früher in Weimar und Cassel. Er besitzt eine ziemlich dumpfe Stimme, aber Routine im Gesang; *die* Schule, welche Hr. Str. gemacht hat, scheint er umgangen zu haben. Dieses trefflichen Sängers Stimme hat einen seltenen Umfang und ist ganz in seiner Gewalt: sie ist zwar keine starke Bassstimme, aber doch sehr tief, nachdrücklich, und ungemein beugsam. Er macht Rouladen, wie eine Sängerin. In der Höhe, die sehr bedeutend ist, verliert indessen seine Stimme den eigentlichen Basston, bleibt aber immer ausserst angenehm.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Januar. Nº. 15. 1810.

Gedanken eines Wieners über einige Gegenstände der Vocal- und Instrumentalmusik.

Das Schauspiel besteht in einer Reihe vollendeter Gemälde, die in dem Rahmen der Schaubühne durch den Schauspieler zu lebenden, transitorischen Darstellungen werden. Die Oper ist eine Contur-Zeichnung, die durch den Componisteur ihre Schattirung erhält, durch welche die Theile sich runden, und hervortreten; durch den Gesang des Operisten wird diese Zeichnung während der Vorstellung illuminirt, und erhält durch das Orchester ihre Lichtpuncte. — Der Schauspiel-Dichter verfertiget ein Gemälde nach seinen Regeln und seinem Genius; der Opern-Dichter nur eine Contur-Zeichnung. Der Schauspiel-Dichter muss, vertraut mit seinen Regeln, die Menschen in ihren verschiedenen Verhältnissen kennen, und Geschmack haben. Der Opern-Dichter muss nebst dem verstehen, was die Musik zu leisten fähig ist, um ein hell leuchtendes Gemälde zu erhalten, dessen Züge alle schon in seiner Conturzeichnung bestimmt angegeben sind. — Musik ist eine Jungfrau, die ihren Geliebten ausschmückt, und seine, ihm von der Natur geschenkten Reize erhebt. Beyde sollten daher immer vereint angetroffen werden, wenn sie öffentlich auftreten, und getrennt nur in das innerste Gemach verschlossen seyn, um über den gehörigen Schmuck nachzudenken, womit sie einander ausstatten wollen. Werden beyde nicht, der eine vielleicht zum unerträglichen Gecken, die andere zur grämlichen Altjungfer, wenn sie so vielfältig einzeln in die Welt treten? —

Wir haben in grossen Städten beynahe in jedem Hause Quartetten, Concerte; warum aber so wenig Singmusik? — Haben wir schlechte Opern-Texte, weil wir schlechte Opern-Dichter haben, oder haben wir schlechte Opern-Dichter, weil der Opern-Dichter weder verhältnissmässige Ehre noch Vortheil vom Publicum und den Theatervorstehern zu erwarten hat? — Musik ohne Gesang war das Grab der Tonkunst. Ihr nächster Zweck war, die Dichtung zu beleben und zu erhöhen: was seinen nächsten Zweck verliert, flattert noch eine Weile, vielleicht sehr angenehm, im Unbestimmten, gehet aber dann zu Grunde.

Man mache einen Versuch mit einem Kinde oder ungebildeten erwachsenen Menschen, und lasse ihn einer Instrumentalmusik zuhören: er wird gähnen bey dem schönsten, kunstlichsten Concerte, das ein Virtuos auf irgend einem Instrumente spielt; die lange Weile wird ihn drücken bis zum Einschlummern, wird eine Singstimme von Instrumenten begleitet, und stürzt nun von der höchsten Note bis zur tiefsten herab, und klettert von der andern wieder durch alle ganze und halbe Töne mühsam hinauf, und schickt sich, vom Componisten gepeitscht, alle Augenblicke zum Salto mortale; dieselbe Wirkung wird erfolgen, wenn dieser Ungebildete über der Menge der Noten und Nötchen die, der Musik unterliegenden Worte überhört, oder vielmehr nicht hören kann, weil der arme San-

ger keine Worte ausspricht, indem er seine Noth damit hat, alle die Noten und Nötchen heraus zu würgen. Man lasse diesen Ungebildeten eine Musik hören, in der die Begleitung dem Gesange untergeordnet ist, in der es dem Componisten darum zu thun gewesen, die Worte der Dichtung durch seine harmonischen Töne zu beseelen, sie mehr zu heben, das *non plus ultra* des Dichters zu übernehmen: so wird er nichts weniger als gähnen, er wird lachen, weinen, schaudern, je nachdem er durch die dem Sänger von dem Dichter in den Mund gelegten Worte verstandiget worden, wovon die Rede sey, und je nachdem der Componist diese Worte zu erheben verstanden hat. Ich habe bey Instrumental-Musik viele, bey schöner Vocal-Musik noch niemand schlafen gesehen; nur gebe man der Vocal-Musik ihre Rechte zurück, und lasse diese herrschen, das Orchester dienen; und verlangt ja bey besondern Gelegenheiten der Ausdruck der Leidenschaft, welche in dem Texte liegt, das Gegentheil: so schliesse man wenigstens die Künsteleyen der Composition und die Gaukeleyen des Instrumentisten aus. Will man sich auch diese nicht entgehen lassen, so übe man sich darin, componirend oder ausführend, innerhalb seiner vier Wände, und theile es dem kleinen Häuflein Kenner allein mit, damit das Emporsteigen der Kunst auch in dieser Absicht nicht gehemmt, der Kunstverständige immer mit den Fortschritten bekannt, und keine Art des Genusses denen entzogen werde, für welche derselbe wirklich ist und seyn kann: nur aber verschone man das grosse Publicum damit, muthe ihm nicht zu, zu achten, was es nicht verstehen und fassen kann, und was unter ihm nur Verwirrung des Geschmacks und Abstumpfung des Sinnes und der Liebe zur Kunst hervorbringen kann. —

Von den Abtheilungen einer Tragödie in Aufzüge wussten bekanntlich die Alten nichts: wol aber kannten sie die Nothwendigkeit, der gespannten Aufmerksamkeit und erregten Leidenschaft Ruhepuncte zu geben, welche die erstere von Ueberspannung oder Zerstreutheit, und die letztere von der Ueberreizung zurückhielt, wodurch der Geist des Zuschauers aus einem wirkenden in einen leidenden Zustand versetzt wird. Da aber eine gänzliche Ruhe — Unthätigkeit — oder, was noch schlimmer ist, eine der Vorstellung nachtheilige Thätigkeit, der Wirkung der Vorstellung schädlich ist, dieselbe stört oder ganz aufhebt: so verbanden sie den Chor mit der Tragödie. (Hier ist nicht mehr von dem Chor die Rede, aus dem die Tragödie entstand, sondern von der schon vollkommen ausgebildeten Tragödie, von der man aus obigen Gründen den Chor nicht trennte.) Sie fanden den Chor in der wirklichen Welt: denn sie fanden ein, an allem Oeffentlichen theilnehmendes Volk, sie fanden öffentliche Verhandlung der Angelegenheiten der Nation, des Staats, seiner Beherrscher etc. und cultivirten dieses nöthige *Medium* auf ihrer Bühne. Wir haben in unsrer Welt keinen natürlichen Chor zu suchen; die Angelegenheiten des Staats sind in die Cabinete der Regenten, die Gerechtigkeit in die Gerichtssale, und die Religion in die Herzen der Bürger verschlossen; wir müssen diese Ruhepuncte mit etwas anderm ausfüllen. Musik allein ist nicht hinlänglich, diesen Endzweck vollkommen zu erreichen; das fühlen wir alle. Wir sind leider gewohnt, gute und schlechte Musik zwischen den Aufzügen nicht zu achten, und betrachten sie nur, als solle sie blos das tumultuarische Geschwatz und Larmen überstimmen: und selbst dass das so ist, beweiset die Unzulänglichkeit der Musik zu jenem Zweck. Dass dies aber der Wirkung des Stückes äusserst schädlich sey, weil es die Aufmerksamkeit gänzlich aufhebt, und die erregte Wirkung erkaltet, versteht sich von selbst. Nun ist aber bekanntlich Musik nicht vermögend auszudrücken, was das Historische des Stücks angeht, und überhaupt was in demselben auf den Verstand, und erst

vermittelst desselben auf die Empfindung wirken soll. So wird also immer zwischen den Aufzügen eine Unterbrechung — selbst wenn auch nicht der Aufmerksamkeit, doch gewiss der Leitung derselben zu einem Hauptzweck, statt haben müssen. Liegt aber dieser Musik ein Text unter, welcher denselben Zweck beabsichtiget: so wird die Instrumental-Musik durch denselben nicht nur deutlicher, sondern der Text selbst eben so durch die Musik begreiflicher, eindringender, und dann wird, beydes vereint, das sicherste *Medium* abgeben, das Ganze eng zu verbinden, zusammenzuhalten, den Zuschauer zu fesseln, und die Wirkung auf denselben sicherer und vollständiger werden zu lassen, als durch andere Hulfsmittel, wie sie auch ersonnen werden möchten, geschehen könnte. Und was für ein neues, weites, ergiebiges Feld für Dichter und Componisten, diese abwechselnd reflectirenden und affectvollen Chöre abzufassen — anderer Nebenvortheile noch nicht zu gedenken; dass man z. B. hierdurch gute, brauchbare Chor-Sänger auch für die Oper erhalten wird; Sänger, welche hier wol deutlich, genau verständlich singen und aussprechen *müssen!* — was für ein wichtiger Zusatz und Gewinn für den Zuschauer, wenn er bey Herablassung des Vorhanges sich nicht mehr, aus dem Schauplatz gleichsam herausgeworfen, in einem bunten, lärmenden Gesellschafts-Saal befindet, sondern durch diese musikalischen Zwischen-Acte auf die angenehmste Art von der Sache selbst unterhalten wird, ohne in der Aufmerksamkeit und Theilnahme gestört, oder auch in der letzten bis zur Ueberspannung und Ermattung fortgetrieben zu werden! Freylich setzt ein solches Zwischen-Spiel ein Meisterstuck der Dichtung des Werks selbst voraus, dessen Wirkung auf diese Art erhöht zu werden verdient; freylich setzt solch ein Meisterstück auch wieder Dichter und Componisten voraus, die ein reiflich durchdachtes, geistreich ausgeführtes, der Wirkung der Vorstellung entsprechendes Zwischenspiel zu liefern im Stande sind; freylich muss man dabey auch auf ein Publicum rechnen können, das wirklich der Vorstellung selbst wegen das Theater besucht, dasselbe in keinen Gesellschafts-Saal umwandelt, das die Fähigkeit besitzt, diese erhöhte Wirkung des Ganzen zu fühlen und zu würdigen: aber man soll, und kann auch, den Menschen etwas zutrauen, wenn man nur erst ihnen etwas *Gutes gut* vorzulegen weiss! —

K.

Recension.

Joseph Haydn. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. Seitenstück zu Mozarts Geist, von demselben Verfasser. Erfurt, b. J. C. Müller. 1810. (Pr. 18 Gr.)

Der ungenannte und uns unbekannte Verf. zeigt sich in diesem Buche als einen lebhaften, guten Kopf, aber auch als einen Schriftsteller, der sich gar manche Uebereilungen zu Schulden kommen lasst, und es sich mit seiner Arbeit gern etwas bequem macht. Von alle dem werden sich die Beweise ergeben, wenn wir die kleine Schrift kurz durchgehen.

In dem *Vorwort* spricht der Verf. sehr bescheiden von seinem Werkchen, als einem Versuch, wenigstens einige Blumen auf das Grab des grossen Haydn zu streuen, und dem jungen Künstler durch nähere Bezeichnung der Verdienste desselben und des Ganges, welchen sein Geist genommen, nützlich zu werden. Von seinem Gegenstande zeigt er sich hier wirklich ergriffen und begeistert; eben dies aber, da er es nicht zu beherrschen vermag, verführt ihn hier zu einem etwas schwulstigen, besonders mit Blumen überladenen Styl und zu unbestimmten Tiraden.

Der erste Abschnitt, welcher eine kurze *Biographie* Haydns enthält, giebt wenig mehr als was man vor Bekanntmachung der Biographie Hrn. Legationsr. Griesinger in diesen Blättern, aus öffentlichen Nachrichten wusste. Hier zeigen sich schon gar manche Uebereilungen und Gelegenheiten zu Berichtigungen. Wir wollen nur einige anführen. Die Art, wie Porpora erwähnt wird, zeigt, dass der Verf. diesen, zu seiner Zeit sehr bedeutenden Mann nicht kannte, oder sich wenigstens dessen, was er von ihm wusste, nicht erinnerte. — In London soll Haydn besonders für den *Lord* Salomon beschäftigt gewesen seyn! Es ist aber der bekannte deutsche Salomon, der Musikdirector in London, gemeint. — Das Gegenstück zur Abschiedssymphonie Haydns, in welchem ein Musiker nach dem andern gekommen sey und zu spielen angefangen habe, existirt wol nur in des Verfs Phantasie. — Nicht sechs Symphonien, sondern sechs Quartetten componirte Haydn für den vorigen König von Preussen. — Von dem, was auf diese Stelle folgt, ist vieles gründlich gedacht und lebendig ausgesprochen: es gehört aber grösstentheils Andern, z. B. Gerbern in Lexicon der Tonkünstler. Und dass die Nachrichten über Haydns Tod, S. 71 folgg., unrichtig sind, wissen die Leser dieser Zeitung aus Hrn. Griesingers Berichten.

Weit vorzüglicher ist der zweyte Abschnitt, die *Charakteristik* des Geistes Haydns, gerathen. In dem, was über diesen Gegenstand im Allgemeinen, oder auch zur Belehrung junger Musiker nebenbey gesagt ist, scheint der Verf. am mehresten in seinem Fache zu seyn. Auch hat er da Andere zwar benutzt, aber nicht blos wiederholt. So ist gleich Anfangs über den Sinn und die Weise Haydns in seinen Symphonien und Quartetten mit guter Einsicht und anziehender Lebhaftigkeit gesprochen worden. Diese Blätter möchten wir jungen Kunstfreunden vorzüglich empfehlen. — In den Prolegomenen, wodurch sich der Verf. hernach den Weg zur nähern Betrachtung der Haydnschen Werke im Einzelnen bahnet, lieset wol Niemand ohne Lächeln die Stelle S. 36., wo unter allen deutschen Dichtern die grösste — ja allein, — Universalität zugeschrieben wird — dem Herrn *Falk!* Und in dem, was sodann der Verf. über den Unterschied zwischen originneller Form (Individualität, meint er,) und Manier beybringt, findet sich zwar viel Wahres und Gutes, das auch recht fasslich und angenehm dargestellt wird: doch ist ihm selbst an einigen Orten begegnet, was er hier mit Recht zu bestreiten übernommen hat, dass man nämlich jene beyden Begriffe vermische und verwechsele. Und wenn er den Gegner in solcher Blösse sich zeigen lässt, wie S. 97. Ende, so heisst das das Bret bohren, wo es am dünnsten ist. In dem Raisonnement selbst aber, so wie in der Anwendung desselben auf Haydn, müssen wir dem Verf. vollkommen Recht geben. — Klar gedacht und ziemlich rund ausgesprochen ist, was darauf folgt. Wir wollen einige Sätze ausheben, da sie es gewiss verdienen, und zugleich die Art und Weise des Verfs näher bezeichnen.

(S. 98 und folgg.) Wenn Haydn in seinen frühern Werken die damals vorhandenen und üblichen Formen anwendete, so geschah das in seiner Lehrlingsepoche, die jedes Genie durchwandeln muss; denn es liegt in der Natur des menschlichen Gemüths, dass es vom Einzelnen zur Zusammenstellung des Ganzen fortschreitet, dass es erst Theile auffassen muss, um zum Ganzen einer Vorstellung zu kommen, und das Genie sowol als der blos mechanische Kopf gehen im Anfange ihrer Laufbahn von Einem Puncte aus, arbeiten nach denselben Regeln. In der Folge erst, wenn es seine Kräfte an einzelnen Schöpfungen nach schon vorhandenen Formen geübt und geprüft, schreitet es zur Schöpfung einer neuen allgemeinen Form. Auch diese Scho-

fung ist nicht das Werk eines Augenblicks, sondern hat ihre Periode, in der sie reifen und zeitigen muss, ehe die classische folgen kann. So sind Mozarts frühere Arbeiten aus seiner Lehrlingsperiode noch immer Nachahmungen von vorhandenen Formen, und nichts weniger, als classisch. Da wo die Periode der beginnenden Reife allmählig eintritt, erscheint auch die Originalität kräftiger, und wenn man seinem Geiste vom ersten Producte bis zum letzten chronologisch nachschleicht, wird die allmählige Ausbildung und Progression seines Genius klar, und selbst, wie sich seine Form nach und nach in sich selbst reinigt und der innern Vollendung nähert, aus der die neuern Producte natürlich immer reiner, reifer und vollendeter hervorgehen mussten. Und wenn Haydn vorhandene Formen benutzte, so bleibt noch immer die grosse Frage: *wie* hat er das Vorhandene benutzt? und wer hat es vor ihm so benutzt, wie Er? — — Wahr ist es: seine Melodien scheinen im Anfange an etwas Bekanntes zu erinnern; aber schnell muss man den Gedanken verwerfen und bey sich selbst sagen: Nein, ich irrte mich; ich habe noch nichts dem Aehnliches gehört. Aber eben da liegt die grösste Kunst, bey aller Neuheit nicht gesucht, sondern immer populair zu erscheinen, und sich ohne Zwang den Sinnen und dem Gemüth anzuschmiegen. Und wer verstand wol diese Kunst besser, als unser Haydn? Er macht es wie ein schlauer Redner, der, wenn er uns zu etwas überreden will, von einem, allgemein als wahr erkannten Satze ausgeht, den jeder einsieht, jeder begreifen muss, bald aber diesen Satz so geschickt zu wenden versteht, dass er uns zu allem überreden kann, wozu er nur will, und war's zum Gegentheil des aufgestellten Satzes. So geht Haydns Musik glatt dem Gehör ein, weil wir wähnen, etwas Leichtfassliches, schon Vernommenes zu vernehmen: allein bald finden wir, dass es nicht das wird, nicht das ist, was wir glaubten dass es sey, dass es werden sollte; wir hören etwas Neues und staunen über den Meister, der so schlau Unerhörtes uns unter dem Anstrich des Allbekannten zu bieten wusste. — — Ein merkwürdiges psychologisches Phänomen ist es, dass gerade diejenigen Seelenkräfte, die bey gewöhnlichen Menschen sich im höhern Alter abstumpfen, bey Haydn (dann) desto kräftiger wirken. In seiner seiner frühern Compositionen (für den Gesang) — — lebt ein solcher hoher, weitausgreifender Erfindungsgeist, so viel warme, blühende Phantasie, als in der *Schöpfung*. Selbst die kleinen Flecken, welche eine ängstliche Critik darin rügen könnte, sind eher Fehler des allzufeurigen, jungen Mannes, als des bedachtsamen Greises. Aus dieser wirklich auffallenden Eigenheit lässt sich auch einigermaassen der überaus grosse Beyfall der ganzen musikalischen Welt, und der warme Antheil, welchen Kenner und Nichtkenner daran genommen haben, erklären. Haydn vereinte in diesem, und überhaupt in seinen letztern Werken, das Studium des erfahrnen, in der Kunst grau gewordnen Componisten, mit dem hinreissenden, allverzehrenden (?) Feuer des Jünglings. — —

So weit der Verf. In der Apologie der, in allen Haydnschen Werken hindurchblikkenden Heiterkeit und Laune ist er weniger glücklich: vielleicht eben darum, weil er etwas zu vertheidigen unternimmt, was gar keiner Vertheidigung bedarf, und er, dunkler oder klarer, das Leere und Missverstandene des Vorwurfs selbst empfand. Mit ungeschicktem Fechter ficht sichs schlecht.

Im dritten Abschnitt kömmt der Verf. auf die *einzelnen Werke* Haydns. Hier hatte sich nun viel thun lassen; der Verf. gestehet dies auch am Ende: aber ausser diesem Geständniss bekömmt man von *ihm selbst* sehr wenig zu lesen. Ueber die grössten und neuesten Werke Haydns folgt der Verf., und meistens ganz wörtlich, den Urtheilen in die-

ser Zeitung; namentlich über die Schöpfung, die Jahreszeiten, die sieben Worte des Erlösers, die Missen etc. Doch führt er auch ehrlich die Quelle an, aus welcher er geschöpft hat. Zu tadeln sind dabey Uebereilungen, wie S. 264., wo jetzt noch wiederholt wird, was von Beethoven als Symphoniecomponisten *damals* gesagt war, als er nur erst Eine Symphonie geschrieben hatte, und was *nun* auf diesen Künstler so wenig, als auf seine spätern Symphonien passt. Das Haydnsche Andante, das (S. 266.) mit dem Paukenschlag *anfängt*, ist ebenfalls ein Missverständniss; und über das, auch hier wiederholte, unvollständige Verzeichniss der Werke Haydns vergleiche man die Anmerkung S. 745. des vorigen Jahrgangs dieser Zeitung.

So möchte sich wol alles das bewähren, was wir Anfangs von dem Verf. behauptet haben. Dass sein kleines Buch jungen Musikern, welchen die Quellen nicht zur Hand sind, und die es mit denselben auch nicht eben genau zu nehmen pflegen, lehrreich; dass es allen Freunden der Musik, — mehr oder weniger, je nachdem sie selbst schon mehr oder weniger unterrichtet dazu kommen — unterhaltend seyn werde, können wir versprechen.

Nachrichten.

Dresden, den 20sten Dec. Da ich glaubte, ein andrer Correspond. würde mir voreilen und Ihnen eine ausführliche Nachricht von dem hiesigen musikal. Feste am 21sten Nov. mittheilen: so hielt ich die meinige zurück, und nehme bey derselben vornämlich auf das Rücksicht, was in dem kurzen frühern Bericht eines Andern (No. 11. d. Z.) nicht berührt worden ist.

Man sahe diesem Tage mit grosser Erwartung entgegen. Die Beliebtheit, die Naumanns Compositionen mit Recht hier noch immer geniessen, der wohlthätige Zweck, (zur Unterstützung der verwundeten Krieger, und der Wittwen und Waisen der gebliebenen,) die grosse Anzahl der vereinigten Spieler und Singer, das zu solchen Aufführungen ungewöhnliche und herrliche Locale — die Frauenkirche — alles das hatte die Erwartung so hoch gespannet und eine Menge Zuhörer, von hier und von benachbarten Orten, zusammengebracht. Da das Chor zu klein ist ein sehr grosses Orchester zu fassen, war man genöthigt, eine Erhöhung auf dem Altarplatze anzulegen, wie sie in jenem frühern Berichte beschrieben ist, und auf das Accomp. der Orgel Verzicht zu thun. — Der Musikmeister, Hr. *Franz Schubert* (ein geschickter, als Compositeur beliebter, und durchaus achtungswürdiger Mann,) dirigirte das Ganze. Ueber 200 Personen waren vereint. 42 Violinen, 8 Bratschen, 8 V.cells und 8 Contre-Basse; 6 Flöten, 4 Hoboen, 4 Clarinetten, 6 Hörner, 8 Fagotte, 4 Trompeten, 4 Posaunen und 1 paar Pauken — (also ausser dem Personale der kön. Kapelle noch viele andere Musiker,) so auch samtl. Kammersänger, Kapellknaben, die 4 Singechore hiesiger Schulen — diese machten zusammen einen imponirenden Anblick, so wie die gut erleuchtete und so reich mit erwartungsvollen Zuhörern angefüllte Kirche. Hr. Hoforganist Binder bereitete die Zuhörer durch ein Praeludium auf der Orgel so zweckmässig vor, wie man es von ihm erwarten konnte. Nun begann die schöne Naumannsche Composition des Klopstockschen *Vater Unser*, welche schon ehedem im 57sten Stück des 8ten Jahrg. d. mus. Zeit. und auch vorher, bey der ersten Production derselben noch durch Naumann selbst, beschrieben worden ist. (Wegen der Doppelchöre waren die Tutti-Sänger auf beyde Flügel vor dem Orchester vertheilt.) Der rechte Flügel hatte das erste Tutti. So feyerlich, erhaben und

rührend dieser Eingang war, so hatte doch wol der zweyte Chor Antheil nehmen können. Hr. Benelli gefiel sehr, weil er sich bey seinem vortrefflichen Gesange die Fesseln der *hier* nothwendigen Simplicität anlegte. Mad. Sandrini erhielt beym ersten Solo, zu welchem Hr. Concertm. Babbi die obligate Begleitung hatte, mit ihrer zarten Stimme und ihrem gefühlvollen Vortrage mit vollem Rechte ebenfalls den Beyfall der Zuhörer. Beym zweyten Solo: Er hebt mit dem Halme etc. wünschte man ihr mehr Stärke und Fülle der Stimme. — Das letzte Chor: Anbetung dir — und die Doppelfuge zum Schluss, krönten diese herrliche Composition; die Wirkung war trefflich und der Beyfall, den dieselbe erhielt, ungetheilt. — Darauf führte Hr. Binder den Choral: Nun danket alle Gott — sehr angenehm auf der Orgel aus und schloss mit einer Fuge, deren Deutlichkeit blos durch das Windstossen der Orgel etwas beeinträchtigt wurde. Es ist überhaupt sehr zu beklagen, dass dies herrliche Silbermannische Werk nicht in dem guten Stande erhalten zu werden scheint, wie es so sehr verdiente. Was man auch über die Werke neuerer Orgelbauer, mit oder ohne Simplificationssystem, spricht und schreibt und streitet und posaunt: welcher Kenner der Sache kann mit Ueberzeugung Orgeln auch nur Eines Meisters anführen, welche die Werke Silbermanns, im Schönsten und Wesentlichsten, wirklich übertreffen? — Als zweyter Theil wurde nun das hier wenig bekannte Te Deum laudamus von Reichardt gegeben. Die Tutti-Sätze waren brillant, nur das Terzett und Sestett fanden den erwarteten Beyfall nicht, ungeachtet die Ausführung vortrefflich war und insbesondere die herrliche Sopranstimme unsers beliebten Sassaroli hier vorzüglich glänzte. (Einige prosodische Fehler des Componisten waren auffallend, und an einem Componisten eben wie R., um so mehr — z. B. unicum, subvemi). — Im Ganzen genommen war man wohl zufrieden mit diesem herrlichen Abende, und freute sich dankbar über die herzliche und willige Theilnahme aller Musiker, welche für ihre eifrige Bemühung durch nichts, als die Vorstellung, zu einem menschenfreundlichen und wohlthätigen Zwecke mitgewirkt zu haben, und durch den Beyfall der Zuhörer belohnt wurden.

Leipzig. Den 28sten Dec. gaben Hr. u. Mad. *Sandrini* (geborne Caravoglia) Concert. Hr. S. ist als Virtuos auf der Oboe, Mad. S. als erste Cammer- und Opern-Sängerin in Dresden angestellt. Alles Gute, was früher in diesen Blättern von Prag aus über beyde gesagt worden ist, fand man bestätigt. Hr. S. behandelt sein Instrument mit vieler Delicatesse und grosser Fertigkeit. Die Stimme und Singart der Mad. S. scheint zwar mehr für das Theater, als das Concert geeignet: man liess aber ihren, wie ihres Gemals Vorzügen, alle Gerechtigkeit wiederfahren. Das Concert, das Hr. S. im ersten Theile spielte, war von J. Schubert in Dresden mit Einsicht und zu gutem Effect geschrieben.

Am Neujahrstage liess sich im gewöhnlichen Concert Hr. *Thurner*, Mitglied der königl. Capelle in Cassel, auf der Oboe hören. Er fand vielen Beyfall und mit allem Recht, denn er ist wirklich ein trefflicher Spieler, der wol dazu beytragen kann, jenes, ohne allen Grund, in neuern Zeiten ziemlich vernachlässigte Instrument wieder zu heben, zu seiner rechten Behandlung Anleitung zu geben, und für die Vorzüge desselben das Publicum wieder empfänglicher zu machen. Sein Ton ist voll und kräftig, ohne schneidend und schreyend zu werden; er weiss ihn meisterhaft zu modificiren und in allen Abstufungen desselben geltend zu machen. Dabey ist sein Ausdruck lebhaft, angenehm, bestimmt, und auch zartlich, wo es hingehört. Seine Fertigkeit ist ebenfalls bedeutend, seine Passagen

sind rund und deutlich. Das Concert, das er spielte, war von seiner eigenen Composition, und diese zwar etwas bunt, doch aber nicht z[illegible]nt u. und vornämlich zur gehörigen Wirkung des Hauptinstruments sehr vortheilhaft geschrieben.

Das Amt eines Cantors an der Thomasschule und Musikdirectors an den hiesigen Hauptkirchen ist unserm verdienten Musikdir. am Concert, Hrn. *Schicht*, vom Stadt-Magistrat übertragen worden. Hr. Sch., dessen Lieblingsfach von jeher Kirchenmusik war und der so vieles sehr Schätzbare in demselben geliefert, auch stets sich als einen gründlichen und wohlerfahrnen Singmeister gezeigt hat, findet hier Gelegenheit, viel Gutes, seinen Vorzügen und Neigungen gemäss, zu wirken, und wird gewiss alles Mögliche thun, einen Posten, der einst durch Sebastian Bach berühmt und geadelt, und seitdem fast von lauter Mannern von wahrem Verdienst verwaltet wurde, vollkommen auszufüllen, und sich in dem neuen Amte, wie in seinem bisherigen, die Hochachtung des Publicums, den Dank der ihm Anbefohlnen, und ein ehrenvolles Andenken, wie seine Vorfahren, zu erhalten.

Kurze Anzeigen.

Deux Grands Duos pour 2 Violons, composés par Baldenecker. Op. 5. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 5 Francs.)

Das Beywort *gross* scheint uns bey diesen Duos müssig zu stehn, indem sie weder durch das Ernste und Grosse der Gedanken, noch durch eine grössere Schwierigkeit in der Ausführung, noch sogar durch Länge, sich eben über das Gewöhnliche in dieser Gattung erheben. Wir haben im vorigen Jahrgange dies. Z. drey Duos desselben Componisten mit dem gebührenden Lobe angezeigt, und sagen bey den gegenwärtigen nur, dass sie jenen zwar ähnlich, aber im Ganzen uns weniger gelungen scheinen. Die melodischen Stellen sind hier weniger anziehend als dort, und die Passagen stechen auch eben nicht hervor; und da die letztern in beyden Stimmen stets dieselben, und (mit veränderter Tonart) in den zweyten Theilen der Allegros, wie in den ersten, sind: so ist auch hier die Eintönigkeit, die bey Duetten so oft beklagt worden, und bey dem gewöhnlichen Zuschnitt unvermeidlich ist, im vollen Masse zu finden. In den *langsamen* Sätzen dieser Duos sticht gar nichts hervor. Die raschen Schlusssätze gelingen dem Verfasser am besten. Das letzte Allegro des zweyten Duetts scheint uns das Beste in diesem Werke zu seyn. Die Ausführung ist nicht so schwierig, wie bey den drey vorbenannten desselben Componisten.

Sechs Lieder mit Pianoforte- oder Guitarre-Begleitung, in Musik gesetzt — — von C. A. Gepfert. Offenbach a. M., bey André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Gute, aber zum Theil schon oft componirte Texte, mit Musik von verschiedenem Gehalt, die aber doch nirgends gerade zu verachten, und in einigen Stücken, besonders in No. 3. und No. 6., wirklich anziehungswerth ist. Mit Begleitung des Pianoforte nehmen sich alle am besten aus, und die eigenthümlichen Vortheile der Guitarre sind wenig benutzt. Der Steindruck ist gut.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *No. II.* 1810.

Dem von allen Kennern und gebildeten Freunden der Tonkunst empfundenen Mangel an neuen, vorzüglichen grossen Cantaten für Concerte, entgegenzukommen, ist so eben in unserm Verlage in vollständiger Partitur erschienen:

Die Macht der Töne

grosse Cantate, nach Drydens Alexanders-Fest, in Musik gesetzt

von

Herrn Kapellmeister Winter.

mit ital. u. deutsch. Texte. Pr. 6 Thlr. (11 fl. Rheinl.)

Dieses Werk, vielleicht das trefflichste dieses berühmten Meisters, kann in seinem Plan gewissermasen als ein Seitenstück zu dem rühmlich bekannten älteren Lob der Musik von Meissner und Schuster angesehen werden; nur dass hier der Künstler, wie es die jetzige Stufe der Ausbildung für Musik verlangt, tiefer und mächtiger in die Saiten griff, und auch einer Bravourarie mehr Gelegenheit gab, zu glänzen. Noch ist diese Cantate nur in London, München, Berlin und Leipzig, und überall mit grösstem Beyfall gehört worden, so dass sie, wo man sie einmal kennen gelernet hat, zu einem Lieblingswerk des Publikums geworden ist, weswegen wir uns auf alle öffentliche Blätter, welche davon gesprochen haben, beziehen. Der deutsche Text ist von dem beliebten Dichter, Hrn. Dr. Schreiber. Der Preis ist wohlfeiler angesetzt, als man eine gute Abschrift erhalten konnte.

Ausserdem empfehlen wir der Aufmerksamkeit der Concert-Anstalten folgende neue, für das Orchester brauchbare, Werke unseres Verlags:

Haydn, J. Motette: Des Staubes eitle Sorgen. Partitur.

— Der Verschnungstod. Cantate für 4 Singstimmen. (6 Adagio's aus Quartetten) Partitur.

Jenisch, das Gebet Christi, von Witschel. Für 4 Singstimmen. Partitur.

Mozart, Oper: Titus, ital. und deutsch. Partitur.

Beethoven, Sinfonie, No. 5.

— Sinfonie pastorale, No 6.

Tomascheck, Sinfonie. Op. 19.

Pär, F. Sinfonie

Winter, Ouverture de Proserpine.

— do Calypso.

Pär, F. do Ginevra.

— do Sargino.

— do Numa Pompilius.

— do Mines de Pologne.

— do No 5.

Mozart, (Sohn) Concert für das Pianoforte.

Steibelt, D. 3^s, 4^s und 5^s Concert für's Pianforte.

Dressler, Concert für die Flöte.

Hugot, 3^s, 4^s, 5^s, 6^s u. letztes Concert f. d. Flöte.

Lafont, 2^s und 3^s Concert für die Violine.

Campagnoli, Concert für die Violine.

Lefevre, 4^s und 6^s Concert für die Clarinette.

Riotte, Concert für die Klarinette.

Fischer, M. G. Concert f. das Fagot.

Beethoven, Sinfonie Pastorale en Sestetto p. 2 V. 2 Vla et 2 B.

— Sestetto p. 2 Clar. 2 Cors und 2 Fagotts. Orig.

Breitkopf et Härtel
in Leipzig.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bernardi, Fr. Thême av. 12 Variations p. la Flute seule. Nº. 17. 18. à 8 Gr.

Amon, E. (fils) 6 Variations p. Flute princip. accompagné de 2 Violons, Alto et Basse, 2 Hautbois et 2 Cors. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Lebrun, Concerto Nº. 1. arr. p. la Flute, p. C. F. Ebers. (D moll.) 1 Thlr. 20 Gr.

— Dito Nº. 2. (G moll.) 1 Thlr. 20 Gr.

— Dito Nº. 3. (C dur.) 1 Thlr. 20 Gr.

Romberg, And. 3 Quintetti p. Flute, Vlon 2 Altos et Violoncelle. Op. 20. Nº. 1. 2. 3. à 1 Thlr.

Plessis, 2ᵉ Concerto p. Basson. 2 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, T. 3 Duos conc. p. 2 Flutes Op. 2. 1 Thlr. 21 Gr.

Blasius, F. Musiques milit. cont. Marches, Pas redoubles et Valses de la garde impériale. 1 Thlr. 12 Cr.

Rochus, Ch. 3 Duos conc. p. 2 Clarinettes. 1 Thlr. 12 Gr.

Duvernoy, Ch. 3 Quatuors p. Clarinette, Violon Alto et Basse. Op. 1. 2 Thlr. 8 Cr.

— 7ᵐᵉ Concerto p. Cor. 2 Thlr.

— 8ᵐᵉ dº dº 2 Thlr.

Pauwels, J. 1ᵉʳ Concerto pour Cor. 2 Thlr. 8 Gr.

Gaveaux, P. Ouverture du Diable couleur de Rose arr. en Harmonie p. Gebauer. 1 Thlr. 12 Gr.

— Airs, Duo, Trio du Diable Couleur de Rose arr. en Harmonie p. Gebauer. 2 Thlr.

Gebauer, 6 Duos dialogués p. 2 Clarinettes 3ᵐᵉ Livre de Duos faciles. 1 Thlr. 21 Gr.

Spehr, 3 P. 36 petites pièces p. le Flageolet seul. 12 Gr.

— petites Duettinos p. 2 Flageolets tirées de l'Opera: Fanchon. No. 6. 16 gr.

Kreith, C. 9 Variationes p. une Flute sur la Romance: In des Tyrannen Eisen Macht. Op. 94. 6 Gr.

Kreith, C. 10 Variations p. une Flute sur le Duo: Ihr Mädchen ja ihr sollt es wissen. Op. 95. 4 Gr.

— 24 Solos pour une Flute. Op. 96. 10 Gr.

— 12 Variations p. une Flute sur un thême favorit. Op. 97. 6 Gr.

— Andantino av. 6 Variations p. Flute et Viola. Op. 98. 6 Gr.

— 12 grandes Variations p. une Flute et Viola. Op. 99. 12 Gr.

— 12 Variations p. une Flute. Op. 100. 6 Gr.

Fürstenau, C. Trio p. 2 Flutes et Guitarre. Op. 15. 20 Gr.

Adami, Variations p. la Flute acc. d'un Violon, Viola et Violoncelle. Op. 3. 12 Gr.

— vermischte Tänze für 2 Flöten. Liv. 1. 12 Gr.

Bornhard, 10 Walzer und vermischte Tänze für 2 Flöten. No. 1. 2. 8 Gr.

Vollständige Flageolettschule nebst den nöthigen und leichten Handstücken. 8 Gr.

Müller, J. Concerto p. la Flute. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Riotte, Concerto p. la Clarinette. Op. 26. 2 Thlr.

Süssmilch, Tänze für 2 Flöten. 5 Gr.

Gebauer, E. Ouverture du Calif de Bagdad arr. p. 2 Clarinettes. 10 Gr.

Boieldieu, Airs, Duos, Choeurs et Marche du Calife de Bagdad arr. en Harmonie. 1 Thlr. 18 Gr.

Sippel, 3 Duos concert. p. Violon et Violoncelle. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Schmidt, Joe. 3 Walzes, 2 Ecossaises et un Quadrillon p. 2 Violons, 1 Clarinette, 1 Flute et la Basse. 12 Gr.

— 3 Polonoises p. le Violon acc. d'un acc. Violon, 2 Clarin., 2 Cors, 2 Trompettes Timbale et Basse. Op. 9. 16 Gr.

Hänsel, Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 18. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Januar. Nº. 16. 1810.

Recension.

Sinfonie Pastorale pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 2 Trompes, composée et dédiée à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Prince regnant de Lobkowitz, Duc de Raudnitz, et à son Excellence Monsieur le Comte de Rasumofsky, par Louis van Beethoven. Propriété des Editeurs. No. 6. Oeuvr. 68. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 4 Thlr. 12 Gr.)

Dies wunderbare, originelle, lebensvolle Werk B.s, das unbedenklich seinen andern Meisterwerken an die Seite gesetzt werden kann, ist im letzten Jahrgange d. Z., als es aus dem Manuscript in Leipzig aufgeführt wurde, vom Verf. der Uebersichten der Concerte in Leipzig näher beschrieben, und über seinen Zweck und seine Beschaffenheit in asthetischer Hinsicht so gesprochen worden, dass Rec. diess nur wiederholen müsste, wenn er nicht den ihm verstatteten Raum zu etwas anderm zu verwenden gedächte. Er wird nämlich einmal die andere Seite zur nähern Betrachtung hervorheben: die artistische, im engern Sinne des Worts; und von jener sey, Missverständnissen vorzubeugen, hier nur noch ein Wort vorausgesetzt.

Das Werk enthält in Symphonienform ein Gemälde des Landlebens. „Ein Gemälde? — „Soll denn die Musik malen? und sind wir nicht „schon längst über die Zeiten hinaus, wo „man sich auf musikalische Malerey etwas „zu Gute that?“ Allerdings sind wir jetzt so ziemlich damit im Reinen, dass die Darstellung äusserer Gegenstände durch die Musik höchst geschmacklos, und von der asthetischen Beurtheilung dessen, der sich solcher Aftermittel, Effect zu erregen, bedient, wenig zu halten sey. Allein dieser Ausspruch passt gar nicht auf vorliegendes Werk, welches nicht eine Darstellung *räumlicher* Gegenstände des Landes, sondern vielmehr eine Darstellung der Empfindungen ist, welche wir bey dem Anblick ländlicher Gegenstände haben. Dass ein solches Gemälde nicht geschmacklos, und dem Zwecke der Musik nicht entgegen sey, sieht jeder ein, der über diese Kunst so wol als über die Natur der Empfindungen, die durch jene ausgedrückt werden sollen, nachgedacht hat.

Jetzt zu jener versprochenen nähern Betrachtung des Werks; und wenn gleich eine schriftliche Anzeige davon uns keine vollständige Idee von dem Werthe dieser Composition geben kann, weil sie, um recht genossen zu werden, gehört werden muss: so kann doch ein prüfender Blick, den wir auf sie werfen, beym gemischten Publicum den Vorsatz rege machen, derselben bey der Aufführung ein aufmerksameres Ohr zu leihen, und bey denkenden Musikern Stoff und Aufforderung zu manchem Angenehmen, Lehrreichen darbieten.

Das Ganze besteht aus fünf Sätzen, davon jeder ein kleines Ganze für sich bildet. Der

erste Satz — Allegro, ma non troppo, (F dur, $\frac{3}{4}$) — beginnt mit einem einfachen, gefälligen Gesange, welches die angenehmen, während eines Ganges von der Stadt nach dem Lande in dem Menschen aufsteigenden Gefühle ausdrückt. Das Thema wird nach den ersten Tacten theilweise mit immer veränderter Begleitung und dem allmählichen Eintreten der Blasinstrumente in anfangs schwächern, dann stärkern Intonationen wiederholt, um so die Steigerung der Empfindungen darzustellen, welche nach und nach lebhafter werden, je näher der auf dem Lande Erholung suchende Städter seinem Ziele kommt. Tact 53 tritt ein anderer Gesang ein, welcher auf gleiche Weise, wie der erste, anfangs unter einfacher Violinbegleitung in Achteln, dann in Triolen mit hinzugefügter Flöte, und zuletzt in Sechzehntheilen mit Einstimmung aller Blasinstrumente, die Gefühle eines Andern von der Schwäche bis zur Stärke vortrefflich zeichnet. Gegen das Ende des ersten Theils ist Kraft und reges Leben in allen Stimmen, welches aber näher nach dem Schlusse allmählich wieder abnimmt. Der zweyte Theil beginnt mit den beyden Anfangstacten des ersten, welche von schwach gehaltenen Tönen der Clarinetten, Fagotten und Hörner unterstützt werden. Dann treten auch die übrigen Blasinstrumente, eines nach dem andern, hinzu, und stützen in stärker gehaltenen Tönen das Thema, welches abwechselnd von der 1sten und 2ten Geige, von der Viole und dem Violoncell, welche Triolen darunter spielen, vorgetragen wird. Der Uebergang von B nach D dur, Tact 25, macht eine treffliche Wirkung: allein der, 27 Tacte lange Aufenthalt auf dem Dominantenaccorde ermüdet doch wol das Ohr zu sehr. Der Componist hat das vermuthlich selbst gefuhlt, und dadurch abhelfen wollen, dass er das Thema in verschiedene Stimmen, bald in die Saiten-, bald in die Blasinstrumente, mit abwechselnder Stärke und Schwäche des Vortrags legte: allein das Ohr verlangt dem ungeachtet eher durch eine neue Harmonie gereitzt zu werden, die, im 55sten Tacte eintretend, nach des Rec. Meynung, etwas zu spät kömmt. Mit diesem Tacte spricht uns das Thema in G dur, wozu die 2te Geige ein artiges Contrethema von zwey Tacten spielt, welches vom V.celle nachgeahmt wird, sehr angenehm wieder zu. Die Modulation von G nach E dur, als der Dominante von A, ist dieselbe, wie jene von F nach D dur, und macht eine gleiche, herrlich überraschende Wirkung; die darauf folgenden Tacte aber sind, gleichfalls wegen des zu langen Verweilens auf dem Dominantenaccorde E, dem Gehör in dem Grade unangenehm, als die endliche Rückkehr des Thema, welches nun in A dur wiederholt wird, erfreulich ist. Nach der Wiederholung desselben nimmt der Künstler, damit das Ohr bey steter Anhörung eines einzigen Satzes nicht ermüde, einen andern Satz von 4 Tacten, den er im Anfange des ersten Theiles nur im Allgemeinen angegeben hatte, auf, und führt uns, indem er denselben erst einfach, dann unter begleitenden Sechzehntheilen, zuletzt durch die Kraft aller Blasinstrumente, mit einem langen Tremolo der ersten Geige gehoben darstellt, in das Anfangsthema zurück, das uns jetzt wie ein alter Bekannter erscheint, dessen wir nicht überdrüssig werden können, weil er uns seine Anwesenheit in den mannigfaltigsten Formen zeigt, und fürchtet er langweilig zu werden, sich lieber einige Zeit entfernt, um uns die Freude des Wiedersehns desto inniger empfinden zu lassen. Unter diesen verschiedenen Arten der Wiederkehr des Hauptsatzes kommen wir, nie die mindeste Leere, jene oben bemerkten Stellen etwa ausgenommen, empfindend, zum Schlusse dieser ersten Nummer, unbewusst, welchen langen Weg wir schon zurückgelegt haben. No. 2. soll, nach des Künstlers Absicht, eine Scene am Bache darstellen. Wirklich empfinden wir alles, wozu ein solcher entlegener, zur Zufriedenheit und ruhigen Beschauung stimmender Ort in der Natur uns

einladet, und diese ganze Nummer spricht das Gemüth durch Erweckung sanfter Gefühle vorzüglich an. Die Wahl der Tonart B dur, der verweilende $\frac{12}{8}$ Tact, die natürlichen, zwar minder überraschenden, doch nicht minder gefälligen Ausweichungen in verwandte Tonarten, alles diess muss den fühlenden Zuhörer von den Regungen einer lebhafteren Freude zur Ruhe einer mehr in sich selbst gekehrten Betrachtung herabstimmen. Die 2te Violine und die Viola fangen einen sanften, in Terzen sich bewegenden Gesang an, der, durch 2 Violoncelli in der tiefern Octave verdoppelt, vortrefflich herausgehoben wird. Dazu spielt die 1ste Violine einen kurzen, aber zur Einleitung, welche nie Ausführung seyn darf, zweckmässigen Gegensatz, vier Tacte hindurch. Mit dem 5ten Tacte wird die begleitende Bewegung in der 2ten Violine, Viole und den beyden Violoncellen schneller, und wir glauben in der That das sanfte Murmeln eines Baches zu hören. Der Gesang der ersten Violine wird fliessender und zusammenhängender, die Empfindungen werden bestimmter. Mit dem 7ten Tacte ergreifen die erste Clarinette und der erste Fagott den Satz, mit welchem die erste Violine begann. Die murmelnde Bewegung in den Violoncellen und der zweyten Geige dauert fort, und die erste scheint in kurzen Trillern auf das Zwitschern der Vögel in den Umschattungen des Baches zu deuten. Die Hörner blasen dazu eine eigene, aus Rucknoten bestehende Figur, welche ihnen (Tact 23 u. d. folg.) die beyden Fagotte, dann die Clarinetten und Flöten, auf eine geschickte und effectvolle Art abnehmen. Nach dem 32sten Tact erwarten wir den Schluss in die Dominante F, allein der Ideenvorrath ist dem genialen Künstler noch nicht ausgegangen. Er hält den Schluss zurück, moduliert von C, als der Dominante von F, nach A, der Dominante von D, die er oft mit den Nebendominanten D, G, C, unter einem artigen melodischen Satze, den der erste Fagott und die Viole, dann im 41ten Tacte die erste Geige mit veränderter Cellobegleitung, abwechseln lässt, und erfüllt so unsere mehrmals angenehm getauschte Erwartung erst durch den im 50ten Tacte erfolgenden Uebergang in die Dominante des Haupttons. Jetzt tritt uns wieder das Anfangsthema an, aber unter welcher veränderten Gestalt! Die erste Violine variirt den kurzen Einleitungssatz. Den lieblichen, in Terzen sich bewegenden Gesang, den zu Anfange des Stücks die 2te Violine, die Viola und die verdoppelnden Violoncelle spielten, tragen jetzt die Clarinetten und Fagotte gemeinschaftlich vor. Damit noch nicht aufrieden, gesellt der Componist jene originelle, aus Rucknoten bestehende Figur, bey deren erster Einführung wir an nichts weniger als an Aehnlichkeit mit dem Hauptsatze dachten, hinzu, und überrascht uns durch diese Verbindung so angenehm, wie wir durch das unvermuthete Zusammentreffen unserer Freunde überrascht werden, die sich, der eine von da, der andere von dort, durch ein glückliches Ungefähr an einem gemeinschaftlichen Orte einfinden, wo sie uns ihre verschiedenen Schicksale, die das allgemeine Interesse und das Band der Freundschaft vereinigt, brüderlichen Herzens mittheilen. Diese ganze Stelle vom 50-54ten Tact, unter dieser veränderten, doch nicht unkenntlichen Gestalt, macht einen unbeschreiblich schönen Effect, und giebt uns von dem Geiste des Künstlers einen hohen Begriff. Nicht weniger ist die gleich darauf folgende Stelle (Tact 54-58) durch ihre Einfachheit, wie die vorhergehende durch ihre künstliche Zusammensetzung, schön. Die folgenden 4 Tacte haben Rec. weniger gefallen wollen, er glaubt den Grund davon in den zunahe liegenden Secunden, welche von dem Gesange der ersten und zweyten Violine gebildet werden, zu finden. Der Deutlichkeit wegen, und um das Gesagte zu beurkunden, mögen die genannten Tacte hier Platz finden:

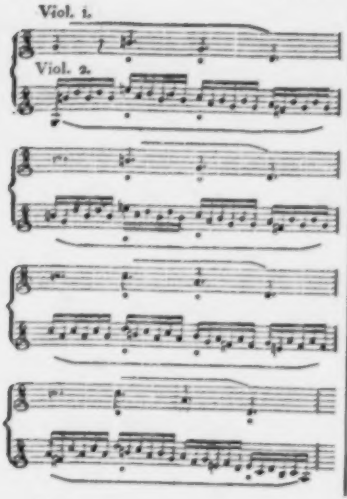

Aus gleichem Grunde haben Rec. die Tacte 91-94 *missfallen*. Alles andere ist lobenswerth; vorzüglich aber verdient noch eine Stelle gegen das Ende dieser Nummer gerühmt zu werden, in welcher scherzweise die Stimmen der Nachtigall, der Wachtel und des Kukkuks mit einem Glücke nachgeahmt worden sind, welches, wie ein ganz aus dem Spiegel aufgegriffenes Portrait, jeden lacheln macht, und theils darum von Niemand getadelt werden *wird*, theils, weil die Stelle, auch von jener speciellen Rücksicht abgesehen, gut und angenehm ist, von Niemand getadelt werden *kann*. Die Idee, Vogelstimmen durch musikalische Töne darzustellen, ist zwar an sich nicht neu, aber die Art, wie unser Künstler dieselben darzustellen gesucht hat, gehört ihm allein an. Er lasst nämlich alle drey Vogelstimmen kurz hintereinander und dann zusammen eintreten, wodurch ein artiges Ensemble von drey Stimmen, deren jede ihren eigenen Gesang enthalt, gebildet wird. Die Stelle ist zu originell, als dass ihre Anführung hier am unrechten Orte seyn dürfte:

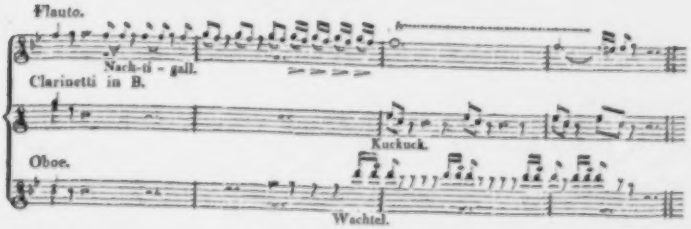

Der dritten Nummer, welche ein Allegro aus F dur im $\frac{3}{4}$ Tact ausmacht, hat Rec. wegen des minderen Ideenreichthums, wegen Mangels an harmonischer Abwechselung und Instrumentation, wegen verletzter Einheit im Tacte und zu häufiger Wiederholung einzelner Stellen, im Vergleiche mit den vorhergehenden und nachfolgenden Nummern, weniger Geschmack abgewinnen können. Gleich zu Anfange, ehe wir uns noch in der Haupttonart

des Ganzen recht festgesetzt haben, werden wir schon mit dem 9ten Tacte etwas unsanft aus diesem Besitze verdrängt und nach D dur geworfen. Hier ist unseres Bleibens auch nicht lange, denn schon mit dem 17ten Tacte wird uns unser neues Eigenthum abgenommen, und das alte zurückgegeben. Mit dem 25ten Tacte müssen wir diese unangenehme *eamissio possessionis* noch einmal erfahren, und können nach deren Bestehung erst festern Fuss fassen. Wir bekommen zwar die Haupttonart so bald nicht wieder zu hören: indess wird unser Ohr doch nicht zu sehr durch grelle Uebergänge beleidiget, wenn gleich der 44 Tacte hindurch gehende Unisonus, der nur hin und wieder von einer in den Bässen, Fagotten und Hörnern liegenden Grundstimme gehemmt wird, ermüdet; denn da, wo dieser aufhört und der Satz mehrstimmig wird, gewinnt auch die Fortschreitung an Mannigfaltigkeit und Interesse. Eben so ermüdend ist Rec. der vom 91ten Tact an eingestreute Zwischensatz, theils wegen öfterer Wiederkehr, theils wegen spärlicher Ausschmückung durch neue Harmonieen, vorgekommen. Dieselben Mängel scheint ihm auch der Zwischensatz vom 165ten bis zum 204ten Tacte zu haben; wozu noch kommt, dass die Verwandlung des $\frac{4}{4}$- Tactes in den Zweyvierteltact, und die Unähnlichkeit der Figuren dieses Satzes mit jenen des Hauptsatzes, der Einheit des Ganzen zu viel Abbruch thut. Diess zusammengenommen möchte daher wol diese Nummer den übrigen den Vorrang nicht streitig machen können.

Dafür aber erhalten wir desto reichlichern Ersatz in den beyden folgenden Stücken. No. 4. stellt uns einen Gewittersturm mit den lebhaftesten Farben dar. Es ist diess Stück unstreitig das gelungenste unter den übrigen dieses ländlichen Gemäldes, und durchaus von erhabener Wirkung. So mannigfach die einzelnen Erscheinungen sind, die uns bey solch einem Gegenstande geboten werden, und so oft denselben schon andere Componisten, theils mit, theils ohne günstigen Erfolg bearbeitet haben: so einfach und neu ist die Form, unter welcher uns der geniale Beethoven diess imposante Naturschauspiel in der Nachahmung giebt. Gewöhnlich fassen Componisten von niederem Range, wenn sie uns einen Sturm darstellen wollen, den höchsten Moment desselben auf, und lassen, um recht natürlich zu seyn, weder die ausübenden Musiker, namentlich den Paukenschläger, nebst den beyden Trompeten- und Flötenbläsern, noch die Zuhörer zu Athem kommen; glauben sie nun eine Zeit lang genug getobt und gerast zu haben, so brechen sie unvermuthet ab, wodurch denn der ganze musikalische Lärmen eher dem Spuk eines Poltergeistes ähnlich sieht, der bey seiner Erscheinung auf einmal alle Elemente erregt, aber, wittert er Morgenluft, unter einem heftigen Knalle verschwindet, nach welchem alles umher plötzlich mit Grabesstille bedeckt liegt. Nicht so Beethoven. Zwar sind auch ihm die höchsten Grade des Orkans Gegenstände der Schilderung: allein er verschmäht dabey so wenig die langsame Annäherung, als die allmalige Entfernung des Wetters. So vernehmen wir mit den beyden ersten Tacten in dem Tremolo der Contrebässe und Violoncelle den fernen Donner, die Violinen malen uns in den folgenden 5 Tacten die leise, unruhige Bewegung der Luft, eine Wirkung des kommenden Gewitters. Nach und nach rückt das Wetter näher heran, und beym 21ten Tact erscheint es uns, unter dem starken Eintreten aller Blasinstrumente und einem 4 Tacte langen Paukenwirbel, in seiner ganzen Furchtbarkeit. Die hohen Töne der dreygestrichenen Octave, f, e, ges, welche die erste Violine hervorbringt; das ununterbrochene, den heulenden Sturm ausdrückende Schreyen der Hoboen, Hörner, Fagotte und Trompeten; die anstrebenden Sechzehntheilfiguren in den Bässen, welche das Rollen des Donners nachahmen; die häufigen Dissonanzen, vorzüglich der verminderte

Septimenaccord mit seinen Verwechselungen — ein getreues Bild der Gefühle des Grausens und Entsetzens — alles erfüllt mit grossen und erhabenen Empfindungen. Allein so allmählich sie entstanden, so allmählich verschwinden auch die heftigen Ausbrüche des Orkans. Die Geigen spielen dann in langsamerer Bewegung, die Blasinstrumente tönen leiser, sparsamer, und in untermischten, erfreuliche Sonnenblicke zeigenden Solostellen, die Trompeten schweigen in den letzten 12 Tacten gänzlich, und lassen sich nicht eher, als in der folgenden Nummer wieder hören, wo sie die freudigen Gefühle des Landmanns nach überstandenem Sturme begleiten. So viel über dies herrliche, ganz auf Effect berechnete Stück. Alle einzelne Schönheiten desselben mit Worten zu beschreiben, würde zu weitläufig, ja unmöglich seyn. Man höre, und man wird hier den Componisten in seiner ganzen Grösse kennen lernen!

No. 5., (F dur, $\frac{6}{8}$) deren Inhalt schon angegeben worden ist, beginnt mit einem Satze, der von der Clarinette vorgetragen, den Gesang des Kuhreigens nachahmt. Was kann natürlicher, schöner, und dem Character des Landmanns angemessener gedacht werden, als ein solcher Ausdruck der Freude? Der Gesang fängt in C dur, der Dominante von F, an, und wird Tact 5 von dem Horne auf eine originelle Weise unter dem frey eintretenden $\frac{7}{4}$ Accord, der, erst mit dem 5ten Achtel des 8ten Tactes seine Auflösung erhalt, wiederholt. Wenn der Künstler hierdurch den verschiedenen Ton der Hirteninstrumente an verschiedenen Orten des Dorfes ausdrücken wollte, so hat er seinen Zweck glücklich erreicht. Mit dem 9ten Tacte tritt ein einfach schöner, aus dem ersten Tacte gebauter Gesang der ersten Geige ein, welcher, da er blos in Vierteln und Achteln sich bewegt, den ersten Grad der Freude vortrefflich malt. Mit dem 17ten Tacte nimmt die 2te Violine der ersten diesen Gesang ab, und trägt ihn eine Octave tiefer vor. Die erste Geige begleitet in Sechzehntheilfiguren. Diese schnellere Bewegung nebst der veränderten Begleitung der Blasinstrumente, die, vorher in halben Schlägen und Vierteln, jetzt in gestossnen Achteln fortschreitet, stellt uns den zweyten Moment der Freude dar. Mit dem 25ten Tacte bekommen die Viola und das Violoncell jenen Gesang, den die Clarinetten und Hörner durch Verdoppelung stark heraushe-ben, während die erste Violine das Accompagnement in Sechzehntheiltriolen übernimmt; die andern Blasinstrumente unterstützen kräftig durch aushaltende Töne — kurz, alles malt uns den höchsten Grad des Frohsinns, der sich dem lauten Jubel nähert. Mit dem 56ten Tacte leitet der Componist, vermittelst eines Stückes vom Thema, das erst die Geigen, dann die Flöte, Hoboe und Clarinette theilweise vortragen, wiederum in den Hauptsatz ein, der unter jener originellen, frey eintretenden $\frac{7}{4}$ Harmonie von neuem erscheint. Auch jene Melodie, die vom 9ten Tact begann, spricht uns wieder zu, aber nach der Beethoven eigenthümlichen Art, mit veränderter Begleitung, welche jetzt die 2te Geige mit der Viola im Wechsel vorträgt. Hierauf folgt, nach einer Modulation in B dur, ein 15 Tacte langer Zwischensatz, dessen Einschaltung uns das Hauptthema, um es nicht lästig werden zu lassen, auf einige Zeit entrückt. Dann kehrt es zurück, aber nur in einem Abschnitte, den der Künstler auf die mannigfachste Art durchführt. So hören wir auch den mehr gedachten Nebengesang in anderer Form wieder. Vom V.cello und Fagotte vorgetragen, wird er von der 2ten, dann von der ersten Violine aufgenommen, und zuerst einzeln, dann von der Figur, die kurz vorher die neue Führerin des Hauptsatzes abgegeben hatte, im Gewande eines Contrathema begleitet, bis zum Schlusse durchgeführt, der mit dem Anfangssatze, der Melodie des Kuhreigens, bedeutend endet.

Und nun genug der Schilderung dieses geistreichen Productes, dessen Anhörung gewiss jedem Gebildeten mehr Vergnügen verschaffen wird, als eine noch so detaillirte Beschreibung geben kann. Möchte der geniale Beethoven uns bald wieder mit solch einem Meisterstücke beschenken. — Doch, was bedarfs der Aeusserung dieses Wunsches, da der Künstler, der so viel ausdaurenden Fleiss als Genie besitzt, bisher allen unsern Wünschen zuvorgekommen ist!

Nachrichten.

Berlin, d. 5ten Jan. Am 25sten Dec., zwey Tage nach der Rückkehr des Königs und seiner Familie aus Königsberg, als der König zum erstenmal das Theater besuchte, ward im grossen Opernhause zum erstenmale, und seitdem noch einigemal, bey stets vollem Hause gegeben: Iphigenia in Aulis, lyrische Tragödie in drey Acten, nach dem Französ. des Bailly du Rollet, übersetzt von J. D. Sander, mit Musik vom Ritter Gluck. Auch dieses Glucksche Meisterwerk ist bekannt, und darum kein Wort davon. Das Orchester war sehr stark; die beym Nationaltheater angestellten Musiker waren verstärkt durch Mitglieder der königl. Capelle und auch durch ausgezeichnete Dilettanten. So war eine Besetzung zu Stande gekommen von 24 Violinen, 7 Bratschen, 6 Contrebässen, 8 Violoncells, 6 Waldhörnern etc.; die Chöre bestanden aus 80 Singstimmen. Die Direction des Hrn. Capellmeisters Weber war sicher und kräftig, aber leider, wie immer, zu sehr — vernehmbar, und den Genuss störend. Es ist doch wunderbar: die Capellmeister gerade des gebildeten Berlins sind als tumultuarische Directoren auswärtig, mit mehr oder weniger Recht, bis zum Sprichwort geworden; die Klagen darüber an Ort und Stelle werden immer lauter: aber keiner nimmt sich die Mühe, darauf zu achten. Man wird es doch hoffentlich nicht unbescheiden oder parteysüchtig nennen, wenn man einmal fragt: warum? — Die Besetzung des Stücks war, nach dem gegenwärtigen Bestand der Bühne, gut; aber leider vermisst man bey solchen Werken, und wird man immer vermissen, die unvergessliche Schick! Mad. Müller, als Clytemnestra, gab sich alle Mühe; aber ihre schwache Stimme verhallte in dem ungeheuren Opernhause, das freylich für sie nicht erbauet ist! und von den Zuschauern, (deren überhaupt an 5000 waren) vernahmen die entfernten selten einige Töne. Auch Dem. Schick, als Iphigenia, kann auf diesem Theater nicht überall verstanden werden; dagegen ihre Tante, Mad. Lanz, (Artemis) Schwester der verewigten Schick, ihre schöne, sonore Stimme aus den Wolken allgemein vernehmbar ertönen liess, und eine tiefe Sehnsucht nach ihrer zu früh uns und der Kunst entrissnen Schwester erregte. Hr. Franz, Agamemnon, Hr. Eunicke, Achilles, Hr. Rebenstein, Patroclus, Hr. Gern, Calchas, und Hr. Blume, Arcas, liessen nichts zu wünschen übrig. Die zur Handlung gehörigen Ballets, von 50 Personen dargestellt, waren vom königl. Balletmeister, Hrn. Lauchery; die dazu vom Hrn. Capellm. Weber neu componirte Musik, (die von Gluck geschriebene ist hier sehr oft gegeben.) hat Anmuth, Kraft, Originalität, in Melodie und Harmonie. Ausgezeichnet waren das Pas de trois im ersten Acte, die schöne Harmonie in A dur, im 2ten Acte das Hoboesolo, das groteske Pas de deux mit den frappanten Hörnern, und vorzüglich das Pas de quatre zum Schluss der Oper. Auch die herrlichen Decorationen von Verona verdienen öffentliches Lob; am meisten gefiel der transparente Tempel am Schluss der Oper mit dem Altar und der Gruppe der Grazien.

Am 26sten feyerte auch die Singacademie des Königs Rückkehr. Es wurde ein von Zelter componirter Choral von Klopstock, und

Handels Te Deum vom J. 1713 gegeben — wie, brauche ich bey dieser in Europa einzigen Anstalt nicht anzuführen.

Am 28sten gaben die Hrn. Spiess und Krüger Concert im Saale der Stadt Paris. Beyde Concertisten sind nicht ohne Grund hier sehr beliebt. Hr. Krüger blies auf der Flote ein Concert von Müller und Variationen von Devienne; Hr. Spiess spielte auf der Violin ein Concert von Rode und eine Polonaise von Möser. — Gestern gab der gothaische Concertmeister, Hr. Spohr, Concert im Theatersaal. Er spielte das von ihm componirte Violinconcert aus G moll mit spanischem Rondo, ein Pot-pourri für die Violine, und, mit seiner fertig und ausdrucksvoll spielenden Frau, eine Sonate für Pedalharfe und Violin, auch von seiner Composition. Die mus. Zeitung hat schon mehreremal dieses talentvollen Virtuosen, und neulich auch dieser Compositionen mit Ruhm gedacht. Auch hier lobte man Compositionen und Spiel. Besonders bewunderte man die Doppelgriffe, die Sprünge und Triller, welche Hr. Sp. mit grösster Fertigkeit ausführte, und durch den seelenvollen Ausdruck seines Spiels, besonders auch im Adagio, nahm er alle Herzen für sich ein. Wir haben Hoffnung, dies ehrenwerthe Künstlerpaar künftige Woche noch einmal zu hören.

Der Ihnen letzthin gemeldete Auftritt im Theater hat sich zur Zufriedenheit beyder Theile gewendet. — Am 27sten erschien Mad. Bethmann vor dem Anfang des Macbeth, um das Publicum um Verzeihung zu bitten. Sie ward vor und nach ihren Worten mit Beyfallsbezeigungen empfangen — wovon freylich die ersten inconsequent waren.

Kurze Anzeigen.

L'Enlévement de Prôserpine. Ballet, comp. et arrang. p. le Pianoforte à 4 mains par F. Danzi. à Munic, chez Falter. (Pr. 5 Fl. 30 Xr.)

Dies Ballet ist vorher in den *Erholungen* stückweise erschienen und bey dieser Gelegenheit beurtheilt worden. Auf Ref. haben die guten Stücke darin einzeln einen bessern Eindruck gemacht, als wenn man nun das Ganze nach einander durchspielt, wo es denselben an der engern Verbindung fehlt, die erst durch den Tanz, oder allenfalls durch die Erinnerung daran, wenn man ihn gesehen hat, hineinkommen muss, und wo es, als Musikstück für sich betrachtet, (wie man ja muss, da sich keine historische Nachweisung findet,) hin und wieder zu uninteressant, im Ganzen aber zu lang erscheint. Das Aeussere des Werks ist schön.

Sechs Gesänge mit Begleit. der Guitarre in Mus. gesetzt — — von S. E. Reiner. Op. 11. Leipzig, b. Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Kleinigkeiten, aber meistens artige. Eine leichte, fliessende, dem Texte fast immer gut angepasste Melodie, und dem Instrumente angemessne Begleitung, ist, was sich daran rühmen lässt. Die Liedchen sind sämmtlich gut gewählt. Manche Reminiscenzen, und einzelne Nachlässigkeiten in der Schreibart, (z. B. S. 5. Syst. 1., die 6te und 7te Note im Gesang und Accompagnement,) sind zu tadeln. Die *Tyrolerin*, S. 6., hat Ref. am besten gefallen, obgleich das Liedchen nichts von der eigenthümlichen Naivetät der Tyroler Nationallieder hat. Der Druck ist gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten Januar. Nº. 17. 1810.

Ueber einige Fehlgriffe in der Gesangscomposition.

Keine Kunst scheint so leicht der Ausartung in geschmacklose Künsteley ausgesetzt zu seyn, als die Musik, welches vielleicht daher rührt, weil sie durch keine Begriffe von ausseren, durch die Natur schon gesetzmässig gebildeten, Mustern geleitet werden kann, weil ihre Ausübung dem Künstler eben deshalb zu viel Freyheit lässt, und in ihr der immer nöthige Reiz der Neuheit leicht verführt der Wahrheit untreu zu werden. Wenn aber auch die Regeln in der Musik nicht so ganz deutlich gemacht werden könnten, als etwa in der Malerey und Bildhauerkunst, oder selbst in der Poesie; wenn auch, vorzüglich was die Melodie betrifft, das Meiste dem Gefühle und der Phantasie des Componisten ganz überlassen bleiben muss; so hat die Musik dennoch einleuchtende und richtige Regeln, die aus der Seelenkunde, aus der Lehre vom Schönen und Zweckmässigen, aus den mathematischen und akustischen Gesetzen der Harmonie und des Wohlklanges, und aus dem verschiedenen Stoffe sich ergeben, den sie behandelt. Diese Regeln sind besonders wichtig und einleuchtend bey der Gesangscomposition, wo der Componist einen bestimmteren Zweck vor sich hat, als bey der blossen Instrumentalmusik. Bey der Gesangscomposition soll die Musik zu dem Text in jeder Rücksicht passen, ihn nicht verdunkeln, nicht verfälscht in die Seele bringen, nicht entstellen — kurz, sie soll ihn ausdrücken, wahr und schön ausdrücken, wie es dem Gedicht sowol als der Musik angemessen ist, soll mit dem Text sich ganz verschmelzen, dass eins das andre belebt, eins das andre hebt und trägt. Allein wie wenig Componisten giebt es, die, wenn sie ein Gedicht in Musik setzen, den ganzen Character desselben richtig auffassen, und nicht nur die einzelnen Farben oder Schattirungen der Empfindungen, sondern auch den Hauptzweck und Totaleffect der Poesie gehörig würdigen? Oft irren sie schon in der Wahl des Gedichts. Mancher sonst gute Text passt nicht zur musikalischen Composition, schickt sich nicht zum Gesange, höchstens zum Recitativ; z. B. blos beschreibende, schildernde oder lehrende, oder epigrammatische Gedichte, oder Stellen im Text, in welchen Mittheilung der Gefühle gar nicht Hauptsache ist, die also keinen lyrischen Character haben. Wenn die Versification nicht leicht, nicht einfach genug ist, wenn die Verse in einander zu sehr verwickelt oder die Strophen zu lang sind, so wird der Text dem Componisten oft undankbare Mühe machen. Die Art des Versbaues wird jedoch den geschickten Tonkünstler vielleicht weniger in Verlegenheit setzen, als die innere Beschaffenheit der Poesie, wenn sie entweder zu viel Trockne hat, mehr Allgemeines, als Individuelles und Sinnliches enthält, oder zu gedrängt und zu voll an Bildern und Empfindungen mannigfaltiger Art ist. Ein abstracter, trockener Text widerspricht dem warmen, herzlichen, innigen Character der Musik. Soll die Musik zu den kalten Worten passen, so muss sie ihre eigene Natur verläugnen; — und was für ein

strifes, seelenloses Product würde das geben? Will die Musik aber sich ihrem natürlichen Gange überlassen, Einbildungskraft und Herz zu bewegen, so erscheint der Text als eine gleichgültige, leere Zugabe, oder als ein blosses Mittel, artikulirte Töne hören zu lassen, deren Gedankeninhalt in gar keine Betrachtung kommt. Auf der andern Seite kann auch eine Poesie deswegen für die musikalische Composition nicht passen, weil sie zu gedrängt ist, in wenigen Versen zu viel reichhaltige Gedanken befasst, zu deren entwickelndem Ausdruck die Musik ungleich mehr Zeit brauchen würde, als die concentrirte Poesie erlaubt. Diess ist besonders der Fall, wenn der Scharfsinn zu viel Antheil an den Versen hat, wenn sie daher eine Menge feiner Bestimmungen mannigfaltiger Begriffe, auch wol Gegensätze und Vergleichungen enthalten — kurz, zu wenig Simplicität und Naivität haben. Daher würden die meisten Gedichte von Haller und Schiller sich nicht gut in Musik setzen lassen. Denn am besten eignet sich für die Composition die simple und in gewissem Grade naive Poesie, welche sich nur über wenige und zwar einander verwandte Empfindungen verbreitet, und mit ihren Contrasten nicht zu schnell, nicht zu häufig wechselt.

Mag aber auch in der Wahl des Textes nicht gefehlt worden seyn, so wird doch auf mancherley Weise in der Behandlung auch der passendsten Poesie gefehlt. Z. B. Melodie und Tactbewegung sind dem Text nicht angemessen, der Character der Empfindung in dem Gedicht ist nicht getroffen; die Musik könnte zu manchem andern Text eben so gut gebraucht werden, und wenn man sie allein hörte, so würde man nie in solche Empfindungen versetzt werden, als die Poesie ausdrückt, da hingegen die rechte Composition für sich allein schon uns eine Stimmung geben würde, die der vom Dichter beabsichtigten wenigstens ganz nahe käme. Der Componist hat den Hauptcharacter des Textes verfehlt, z. B. er hat statt sanfter Schwermuth und milder Trauer heftigen Schmerz oder wol gar wilde Verzweiflung ausgedrückt; er hat scherzenden Frohsinn mit ausgelassener Lustigkeit, heitern Ernst mit finstrer Strenge, ruhige Würde und Majestät mit hochtrabendem Stolze und trotzigem Uebermuth verwechselt. Auch auf die Qualität und Situation der Person, die in der lyrischen Poesie ihre Empfindungen laut werden lässt, sollte der Componist Rücksicht nehmen. Denn die Art des Ausdrucks wird nach dem Character und den Verhältnissen derselben sehr verschieden ausfallen. Das Landmädchen wird in einfacheren Melodieen ihre Affecte oder Neigungen ausdrücken, als die Städterin oder die Bewohnerin von Palästen. Oft kann der Componist schon durch die Wahl des Tons und der Instrumente, durch die Art des Accompagnements, die Situation schildern, in der sich die Personen der lyrischen Dichtung befinden. Wär' es eine Königin, deren Affecte oder Leidenschaften der Dichter besänge, so würde der musikalische Ausdruck in vielen feinen Zügen eine höhere Cultur verrathen müssen, als wenn ein armes Dorfmädchen die nämlichen Empfindungen ausbrechen liesse. Etwas mehr Kunst und Glanz wird im ersten Fall zum Effect des Ganzen beytragen, während im andern kunstlose Einfalt und Naivetät am rechten Orte seyn würden.

Oft ist es auch schon bemerkt worden, dass eine Melodie mit ihrer Tonart und Begleitung nur einer und der andern Strophe des Gedichts, aber nicht den übrigen, angemessen ist. Daher haben Componisten, welche den Character des ganzen Textes, die feinen Schattirungen und Contraste sowol, als die Uebergänge und Verbindungen der mannigfaltigen Partieen des Gedichts studirt hatten, einen längern Text lieber ganz durchcomponirt.

Nicht selten lassen sich auch vortreffliche Tonkünstler den Fehler zu Schulden kommen,

dass sie nach einem gewissen Herkommen der Italiänischen Oper dem Anfange des Gesanges eine langsame und dem Schlusse eine rasche Bewegung geben, ohne zu fragen, ob der Text nicht gerade das Gegentheil foderte, ob nicht das Ende des Liedes eine sanfte, langsame Bewegung haben sollte. Andre versehen es darin, dass sie einzelne poetische Bilder unverhältnissmässig ausmahlen, der Musik dadurch gleichsam ein buntes Ansehen geben, und ihr die Einheit des Characters rauben, ohne welche sie weder zweckmässig, noch schön seyn kann. Man darf es zwar der Musik nicht ganz verbieten, auch im Vorübergehen den Ausdruck noch dadurch zu erhöhen, dass sie die einzelnen poetischen Gedanken mit Tönen begleitet, welche die Einbildungskraft in die passende Situation versetzen und das Herz rühren: denn ihre Macht ist hierin von bewundernswürdiger Grösse, und es ist selbst ihre Bestimmung, das auszumahlen und zu versinnlichen, was der Dichter nur andeuten konnte. Allein es ist dabey viel Behutsamkeit und Feinheit nöthig, damit nicht durch zu langes Verweilen bey blossen Nebenzügen, oder durch zu starkes Ausmahlen blos beyläufiger Bilder und Vergleichungen das Ganze eine Disproportion bekomme, welche den Zuhörer irre führt, und ihm die ganze Gesangscomposition unverständlich und ungeniessbar macht.

Mancher Compositeur verstösst auch dann gegen den richtigen Geschmack, wenn er aus zu grosser Vorliebe für seine Kunst bey den einfachsten, naivsten Liedern oder Elegieen ein so gelehrtes Accompagnement, so viel künstliches Passagenwerk und so eine Menge Verzierungen anbringt, dass die Aufmerksamkeit von dem Gesange abgelenkt, und der Text unter dem Gewühl von Noten gleichsam erstickt wird. Es ist hier nicht die Rede von erhabenen Gesängen, wo Fülle und Reichthum der Musik oft dazu dienen, die Phantasie zu begeistern: auch nicht von allen solchen Arien und mehrstimmigen Gesängen, deren Verbindung mit der dramatischen Darstellung schon mehr Glanz und Ausbreitung der Musik mit sich führt, oder deren Zweck ist, die Gewandtheit der Singstimme im Wetteifer mit den musikalischen Instrumenten hören zu lassen. Es ist blos die Rede von dem offenbaren Widerspruch zwischen dem einfachen Character des Textes und zwischen der verkünstelten Manier der damit verbundenen Musik.

Bisweilen werden die verschiedenen Gattungen der Poesie in der musikalischen Behandlung nicht genug unterschieden. Nicht leicht wird ein guter Componist die eigentliche Ode, mit ihrer männlichen Energie, mit ihrem erhabenen Fluge, auf eine ähnliche Weise in Musik setzen, als die Elegie, welche in sanften Klagetönen dahinfliesst. Und eine andre Behandlung bedarf wieder das sogenannte Lied — ein Gedicht, das mehr gemeinschaftliche Empfindungen, und dieselben auch gemeinfasslicher ausdrückt, als die Ode und die Elegie. Ihm ziemt also vorzugsweise eine gewisse Popularität, wenn es auch noch nicht eigentliches Volkslied ist, welches, nach der Weise des vortrefflichen *J. A. P. Schulz*, die höchste Einfalt und Naivetät erfordert. Die Gedanken in diesen verschiedenen Dichtungsarten mögen immer die nämlichen seyn; die Art, wie sich die Empfindungen darin ausdrücken, begründet schon für den Gesangscomponisten einen bedeutenden, characteristischen Unterschied in der Behandlung. Der verewigte *Schulz* wusste sehr wohl am rechten Ort volksmässig und auch wieder erhaben zu seyn; er wusste selbst, wie *Bürger* als Dichter, in seinen Compositionen das Herzliche mit dem Geistreichen zu verbinden. Die Popularität aber darf nie mit der Gemeinheit und Leere verwechselt werden. Es giebt Meister, welche mit den naivsten Melodieen die feinste Kunst vereinigten, und ihnen sogar durch kleine fugirte Sätze einen eigenen Reiz ertheilten, ohne dem poetischen Character des Gesanges Abbruch zu thun.

Nicht selten findet man endlich, dass Componisten von Bedeutung den Versen eine Melodie geben, die, so schön sie an sich seyn ming, doch dadurch widrig wird, dass sie dem Sylbenmaass widerstreitet, und die ursprüngliche, eigenthümliche Melodie der Verse mehr oder weniger aufhebt. Solche Componisten scheinen von den verschiedenen Sylbenmaassen und Gattungen der Verse, und von ihrer Harmonie gar keinen Begriff zu haben, und nicht zu wissen, wie zweckmässig durch die Musik die wahre Declamation der Verse, in Rücksicht der längeren und kürzeren Sylben, des natürlich sich gleich bleibenden, oder bald sich erhebenden, bald fallenden Tons, der längern oder kürzern Abschnitte und Ruhepuncte, der nahern Verbindung oder weitern Trennung der Worte oder Sätze, des Accentes auf gewissen Tönen, einer gewissen Symmetrie, was die Reime betrifft u. d. gl. unterstützt und ausgeführt werden könnte und sollte. Oft wählen sie zu gewissen Versarten ganz unpassende Tactarten, z. B. bey Versen, die mit einer kurzen Sylbe anheben, den Dreyviertelttact, und lassen die kurzen Sylben, womit jeder Vers anfängt, auf die erste immer stärker accentuirte Note des Tactes fallen; oder sie ziehen in der Musik den schönen Fall des Verses, oder den Reim, und den kleinern oder grösseren Ruhepunct der Worte durch den Gesang gewaltsam in den folgenden Vers hinüber; verstecken die Reime, die einander entsprechen sollen, auf eine Art, welche die mühsame Kunst des Dichters schlecht belohnt; geben den kurzen End- oder Zwischensylben, die natürlicherweise entweder mit der vorhergehenden auf gleicher Tonstufe bleiben oder eher herabsteigen sollten, auffallend höhere Noten, und umgekehrt den in der Sprache sich erhebenden tiefere. Bisweilen findet man über Worte Dissonanzen angebracht, wo der Begriff eher die reinste Consonanz verlangen würde. Auch gewisse Sprachlaute werden im Gesange widrig, wenn sie einen zu starken Accent oder eine zu lange Dehnung oder einen zu hohen Ton erhalten, z. B. die Laute i, ä, u, und Sylben, die etwas Zischendes und Schnarrendes an sich haben. Eben so beleidigend ist es für das richtige Gefühl, wenn blosse kurze Verbindungswörter, Präpositionen und Partikeln, die in der Sprache nur flüchtig vorbey rauschen, einen merklichen Accent bekommen, und Hauptwörter dagegen nur schwach berührt werden.

Alle diese Verzerrungen und Entstellungen der wahren Vocalmusik würden verhütet werden, wenn unsre Componisten nicht auf Unkosten der Poesie glänzen wollten, die innere Harmonie und feine Organisation des Textes recht studirten, und sich in der wahrhaften Declamation des Gesanges Meister, wie Gluck und P. A. P. Schulz, zum Muster nähmen.

C. F. M.

Nachrichten.

Wien, d. 6ten Jan. Uebersicht der musikal. Productionen im Monat December. Am 5ten wurde zum ersten Male aufgeführt: *Joseph und seine Brüder*, eine Oper in drey Acten von Alexander Duval, aus dem Französischen übersetzt von F. J. Hassaureck, mit Musik von Méhul. Man gab dies Werk im Theater an der Wien, und es ward mit verdientem Beyfalle aufgenommen. Lange schon lasen wir in Ihren und andern Blättern des Auslands von dem Beyfalle, den dies Meisterwerk Méhuls in Paris erhielt; auch von München aus haben Sie die glanzendste Aufnahme desselben berichten können: nun ward uns endlich selbst dieser hohe Kunstgenuss zu Theil. Obgleich das Drama, vorzüglich im Anfange des zweyten Actes, ziemlich schlep-

pend ist, so ersetzt doch die geistreiche, zarte, gemüth- und kunstvolle — kurz, durchaus vortreffliche Musik hinlänglich die Mängel des Sujets. Wir schätzten schon längst Méhuls Arbeiten: aber keine von allen, die wir kennen, ist mit seinem Joseph zu vergleichen. Welcher Reichthum von Harmonie, welche Meisterarbeit in seinen Chören, und namentlich, wie ungezwungen einfach die Nachahmungen der Stimmen in denselben! wie himmlisch erhaben z. B. das Gebet der Israeliten im zweyten Acte beym Aufgange der Sonne! wie edel und ausdrucksvoll arbeiten die Basse, besonders in dem Chore des ersten Acts, wo die Brüder Josephs das erste Mal erscheinen! wie treu schildert die Musik jede bedeutende Situation! wie kenntlich drückt sie jede Empfindung der Handelnden aus! Alle Schönheiten des Werks — auch nur einzeln zu nennen, wäre hier unmöglich; denn es ist *alles*, von der ersten Note der Ouvertüre an bis zur letzten des Schluss-Chores, schön, wahr, und auch kunstgerecht. Was die Aufführung betrifft, so wurde das Ganze sowol von Seiten der Sänger, als auch des Orchesters, befriedigend dargestellt. Im Einzelnen machte das Spiel des Hrn. Schmittmann (Simeon) einen zu grellen Effect. Dem Hrn. Meier (Jacob) gelingen die, im langsamen Tempo gehaltenen Töne nicht mehr — wie dies in seiner ersten Arie, als er aus dem Zelte tritt, allzubemerkbar ward; seiner Stimme sind rasche Arien, wie z. B. im Blaubart: „Ha Falsche, die Thüre offen," ohne Vergleich mehr angemessen. Hrn. Gottdank (Joseph) gebührt der grösste Beyfall, der ihm auch bey jeder Wiederholung zu Theil ward. Er sang und spielte mit Gefühl, würdigem Ausdruck, und vielem Fleiss. Er wurde das erste Mal hervorgerufen. Auch Dem. Heym (Benjamin) gab ihre Rolle mit Empfindung und Wahrheit. Die neuen Decorationen, von den Hrn. Sachetti und Gail gemalt, erhielten ebenfalls verdientes Lob.

Am 18ten gab Mad. Campi zu ihrem Bene- in eben diesem Theater Don Juan. So oft dies Meisterwerk Mozarts auch hier gegeben wird: so konnte Mad. Campi mit ihrer Einnahme dennoch zufrieden seyn, denn das Haus war gedrängt voll; und sie war auch zufrieden, wie ihr Dank in der hiesigen Zeitung beweiset. Eine eingelegte Arie wurde von ihr trefflich gesungen, und allgemein applaudirt.

Am 19ten trat Hr. Rinner, Bassist vom Pesther Nationaltheater, im Theater nächst dem Karnthnerthor als Micheli (Wassertrager) im *Graf Armand* auf, und erhielt wenig Beyfall.

Den 22ten und 23ten wurden die Jahreszeiten in dem k. k. Hof-Theater nächst der Burg, zum Vortheile der Wittwen und Waisen verstorbener Musiker aus der Gesellschaft, durch ein aus 200 Personen bestehendes Orchester, (mit der neuen Resonanz-Kuppel,) und zwar, wie gewöhnlich, mit aller Genauigkeit gegeben. Die Solo-Partien sangen Dem. Fischer, und die Hrn. Weinmüller und Gottdank.

Am 24ten gab Hr. Clement zu seinem Vortheile Concert im Theater an der Wien. Er spielte ein Concert von seiner Composition, und phantasirte dann allein auf der Violin. Seine Art zu spielen ist bekannt; an Beyfall fehlte es auch hier nicht. Den Schluss machte: *Christus am Oelberge*, ein Oratorium von L. van Beethoven. Est ist schon früher aufgeführt und damals darüber gesprochen worden. Die Urtheile über dies Werk waren auch dieses Mal getheilt.

Am 25ten wurde im grossen Redouten-Saale zum Vortheile der hiesigen Bürgerspitals-Anstalt zu St. Marcus, eine patriotische Cantate: *die Rückkehr des Vaters*, von Hrn. Joseph, Ritter von Seifried, gegeben. Die Musik der ersten Abtheilung ist von Hrn. Ignatz, Ritter von Seifried, die der zweyten, von dem, vor einigen Jahren verstorbenen, hiesigen Ca-

pellm. Fischer. Der Saal war gedrängt voll. Die Musik der zweyten Abtheilung wurde sichtbar besser aufgenommen, als die der ersten.

Zwischen beyden Abtheilungen spielte Hr. Santi Hueber, Schüler des k. k. Hoftheater-Violoncellisten. Hrn. Schindlöcker, ein Concert auf dem Violoncelle von Arnold, und verspricht — da H. noch sehr jung ist — auf diesem schwierigen Instrumente brav zu werden. Er erhielt auch dieses Mal einen, seinem Fleisse angemessenen Beyfall.

In dem Theater in der Leopoldstadt wurde am 3ten zum ersten Male, *Grauhütchen*, ein Gemälde der Vorzeit, in drey Aufzügen, von Alois Gleich, mit einer unbedeutenden Musik von Kauer, gegeben.

In eben diesem Theater wurde am 24ten zum Vortheile des Hrn. Kauer, Musikdirectors bey diesem Theater, *die Sündfluth, oder Noahs Versöhnungsopfer*, ein grosses Oratorium von Hrn. F. H. v. Dobenz, in Musik gesetzt von H. Kauer, angekündigt und aufgeführt. Da aber Ref. dieses, der Ankündigung nach, *höchst* merkwürdige Musikstück nicht selbst „sehen und hören" konnte: so muss er sich begnügen, nur die Namen der dabey vorkommenden Personen, und den Inhalt, so wie beydes auf dem Anschlagzettel ausführlich bekannt gemacht wurde, wortlich mitzutheilen. *Personen:* Erzvater Noah. Sem, Cham, Japhet, seine Söhne. Gottes Engel. Noahs Weib. Drey Schwiegertöchter. Chöre der Engel. Volks-Chöre. *Inhalt. Die erste Abtheilung* stellt vor, wie das ausgeartete, ruchlose Volk nach Noahs fruchtlosen Ermahnungen unter beständigem Wassergiessen, Blitz, Donner, Hagel, Sturm, Erdbeben, durch eine allgemeine Ueberschwemmung vertilget wird. *Zweyte Abtheilung.* Nachdem Noah, durch die Offenbarung eines Engels belehrt, sich mit seinem Weibe, drey Söhnen, sammt ihren Weibern, in die Arche begeben, von jeder Gattung Thiere ein Paar mitgenommen, und 150 Tage in derselben verweilt hatte, liess er einen Raben, und dann eine Taube fliegen — da ihm letztere einen Oelzweig zurückbrachte, schloss er daraus, dass die Erde bereits trokken sey, und zog mit seiner Familie und den Thieren aus der Arche. *Dritte Abtheilung.* Die Engel stimmen ein Jubel-Chor an, und danken Gott wegen Erhaltung *dieser Geschöpfe.* Noah errichtet aus Dankbarkeit gegen Gott einen Altar zum Brandopfer. Da dieses hell aufbrennt, erscheint ein Regenbogen. Ein Engel verkündet dem Noah, dass der Regenbogen das Zeichen der Versöhnung sey, und der Nachwelt andeuten soll, dass Gott dieselbe niemals mehr so hart bestrafen werde. Die Engel und Noahs Familie endigen mit einem fröhlichen Alleluja. —

Breslau, d. 12ten Jan. Zu den drey Concerten, welche den Winter hindurch hier wöchentlich gehalten werden, und von welchen ich Ihnen neulich Nachricht gegeben habe, hat sich nun gar noch ein viertes gesellt, welches im Saal der grossen Ressource gehalten wird. Eine Subscription sichert es auf sechs Wochen. Am ersten Abende, den 16ten Dec., kam man mit beträchtlichen Erwartungen; man hoffte wenigstens etwas zu empfangen, was man anderwärts zu erhalten nicht schon gewohnt war: aber schon dieser Abend bewies, dass man sich irre, und dass sich diese Concert-Unternehmung vor der sogenannten Richterschen keineswegs auszeichne. Eine Symphonie von Witt eröffnete das Concert; Mad. Kohl sang eine Arie, Hr. Rader ebenfalls, und Hr. Krause blies ein Clarinett-Concert.

Den 29ten Dec. wurde im Theater Mozarts herrlicher Figaro, nachdem er mehrere Jahre geruht und nun wieder neu einstudirt war, gegeben. Diese erste Vorstellung war nicht im Stande das Publicum zu begeistern. Von Seiten des Gesangs und des Orchesters hatte man wol Ursache zufrieden zu seyn: aber von Seiten des Spiels wurde man auch gar zu wenig befriedigt. Blos Hr. Haser zeichnete sich vortheilhaft aus.

Mad. Köhl wird zu Ostern unsre Bühne verlassen, und, wie es heisst, einem Ruf nach Frankfurt folgen. Die Freunde des Gesangs bedauern diesen Verlust sehr. Ref. en scheint auch Mad. K. weder löblich noch klüglich zu handeln, indem sie ein Publicum verlässt, das sie immer gern hört, als Sangerin sie wirklich achtet, und beydes ihr auch beweiset; ein Publicum, das sich überdies allmählich gewöhnt hat, manches bey ihr zu übersehen, was nicht zum Gesange, wol aber überhaupt zu einer vortheilhaften Erscheinung und Darstellung auf der Bühne gehört.

Am 9ten Jan. wurde zum erstenmal aufgeführt: der *Unsichtbare*, eine Oper in einem Act von Costenoble, mit Musik von Carl Eule, jetzigem Musikdirector beym Hamburger Theater. So viel Ref. bekannt ist, debütirt dieser junge Mann in der Künstlerwelt mit diesem Product. Es ist löblich und human, gegen ein aufkeimendes Talent nicht zu streng zu seyn und es aufzumuntern: aber es muss auch sich selbst wirklich als Talent beurkunden. Ein junger, unerfahrner Theatercomponist kann Mangel an Kenntniss des Effects von der Bühne, Mangel an Gewandtheit zeigen; seine Zeichnung der Charactere kann noch nicht fest, genau, gerundet genug seyn; er kann Belege geben, der Gesang sey ihm noch nicht geläufig, er kenne die menschliche Stimme noch nicht genug, verstehe noch nicht die Partien, auch des Orchesters, der Blas-Instrumente z. B., zur besten Wirkung zu vertheilen u. dgl.; besitzt er Genie, ja besitzt er auch nur wahres Talent — sein Werk wird doch interessiren, und den Kunstverständigen, so viel er gegen das Einzelne einwenden mag, wird auch im Ganzen gewiss nicht entgehen, es sey hier Genie, es sey hier Talent zu finden: und da wird er gewiss in den meisten Fällen wohlthun, dies noch lauter anzuerkennen, als jene Mangel. Findet sich jenes aber nicht, sondern finden sich nur diese: so siehet man auch nicht ein, was da zu schonen und zu verdecken seyn sollte. Das ist nun bey diesem *Unsichtbaren* der Fall. Das Ganze ist voller Gemeinplätze und nichts aussagender Phrasen; der so leicht auszumalende komische Character des Hrn. Plattkopf ist nicht einmal vorgezeichnet; die ganze Musik ist in einer Manier, die vor ungefähr dreysig Jahren, und von Dittersdorfs lustiger Laune unterstützt, Glück machen konnte, jetzt aber, und ohne diese Laune, unmöglich auf den Beyfall der Verständigen Anspruch machen darf. Da dies hart scheinen konnte, mögen einige Bemerkungen über die einzelnen Stücke noch beygebracht werden.

Gleich der Anfang der Ouvertüre — wie unbedeutend, gemein und veraltet ist er!

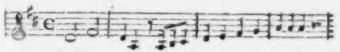

Die Durchführung dieses Gedankens, und was ihm zugesellet wird, ist kaum in einigen einzelnen Wendungen etwas besser und weniger schal. Dann folgt ein Duett, das mit einem gemeinen, höchst alltäglichen Marsch anfangt. Die Freude Katchens, die sie bey Erblickung der fremden Truppen in den Worten ausert. ist in der Musik nicht im geringsten angedeutet. Darauf tritt Hr. Plattkopf ein. In seinem Gesang ist keine Spur vom Characteristischen; und das Duett geht in seinem $\frac{3}{8}$ Tact ganz alltaglich, und ohne etwas im Gemüth zurückzulassen, zu Ende.

Die Arie des jungen, feurigen Hrn. Cornet (No. 2.) hat im Character Aehnlichkeit mit dem Marsche des vorigen Duetts, aber keineswegs drückt die Musik das aus, was die Worte sagen. Wie wenig der Componist auch bemühet sey, durch Einzelnes pikant zu machen, was er im Ganzen nicht zu heben vermag: davon mag folgendes Beyspiel zeugen. Die Arie schliesst mit dem Worte *Cornet:* wie dies Plattkopf hört, prallt er erschrocken zurück und sagt: „Was sind Sie? Cornet?“ Ehe er aber dazu kommen kann,

lässt der Componist die Worte: „mich zum Cornet empor," erst dreymal wiederholen! — No. 3. ist eine Polonaise. Die ersten Tacte des Thema sind gar nicht übel, aber die Ausführung wird gleich wieder gemein und alltäglich. No. 4. und 7. sind zwey Terzetten. Die Situationen sind wirklich theatralisch und auch sehr gut für musikal. Ausführung geeignet; ein geübter Theatercomponist hätte hier Gelegenheit gehabt, zwey interessante Stücke zu liefern: Hr. E. zeigt aber nur, wie ungeübt er sey, dergleichen Gelegenheiten zu benutzen. Ist auch manches Einzelne darin nicht gerade zu verwerfen: das Ganze macht sehr wenig Wirkung. No. 5., der vermeintliche Canon, ist eine Reminiscenz und überdies keineswegs gut benutzt. Ueberhaupt wäre es zu wünschen, dass ein Mann, der gründliche Theorie der Tonkunst mit erfahrner Praxis verbände, einmal, und mit besonderer Hinsicht auf das Theater, den Begriff vom Canon fest bestimmte und die Lehre von ihm genau und vollständig aus einander setzte. Was wird nicht alles jetzt als Canon feilgeboten! und wissen denn die meisten jüngern Componisten nur, was es eigentlich mit diesen Musikstücken für eine Bewandtniss hat? Wenn nach einer Melodie von acht Tacten die zweyte Stimme das Nämliche wiederholt, und die erste Stimme dazu secundirt: so ist ja das darum noch lange kein Canon! wenigstens muss doch beym Eintritt der zweyten Stimme die erste wieder eine bestimmte Gegenmelodie haben, die auch ohne die ersten acht Tacte als fliessende Melodie bestehen und auch allein aufgestellt werden kann! Nach der Art, wie z. B. Wenzl Müller und Kauer Canons schreiben, lässt sich aus jedem Abschnitt von acht Tacten ein sogenannter Canon machen! — Plattkopfs Arie, No. 6., ist das Gemeinste und Schlechteste der ganzen Oper. Der Schlusschor ist aus der Symphonie genommen, und endiget, wie die geringsten von Dittersdorf.

Das Sujet des Stücks ist wirklich komisch. Wäre die Musik besser, es könnte sich lange auf der Bühne erhalten, was so schwerlich geschehen wird. Hr. Wagner (Plattkopf) und Mad. Devrient (Katchen) gaben ihre Partien mit Fleiss, und mit der Bemühung, etwas Interessantes zu liefern.

Kurze Anzeige.

Teutonia. Rundgesänge und Liederchöre, von Hans Georg Nägeli. 6tes Heft. Zürich, im Verlage des Autors. (Subscr. 16 Gr.)

Die ersten Hefte dieser von öffentlichen Blättern sehr begünstigten Sammlung sind von einem andern Mitarbeiter ausführlich angezeigt worden, und da Ref. mit dem meisten, was dort gesagt ist, übereinstimmt u. es grösstentheils auch auf die Fortsetzung passt, will er es nicht wiederholen, sondern nur kurz angeben, worin er von jenem Urtheil abweicht und was sich bey der Fortsetzung geändert hat. Geändert hat sich, zum bedeutenden Vortheil des Werks, die Wahl der Texte: diese ist jetzt so gut, dass sich dagegen nichts mehr einwenden lässt. Geändert hat sich auch *einigermaassen*, was an den ersten Heften auszustellen war, aber von jenem Rec. nicht berührt wurde — das ziemlich Steife und Ungefällige in den Melodien, und die nicht seltene Unbequemlichkeit im Gange und der Lage der einzelnen Stimmen, welche einen Verf. verräth, der noch nicht gewohnt seyn mochte, für den Gesang zu schreiben. Ref. bemerkt dies um so lieber, da er über jene Mängel der ersten Hefte oft hat klagen hören.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. *N°. III.* 1810.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Baldenecker, 3 grands Duos p. 2 Violons. Op. 15. 20 Cr.

Hoffmeister, F. A. 3 Duos concertans p. 2 Violons. Op. 10. de Duos de Violon. 1 Thlr. 8 Gr.

Spohr, L. Ouverture à gr. Orchestre. Op. 15. 1 Thlr. 4 Gr.

Cimarosa, Il Matrimonio secretto, gr. Opera arr. en Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Liv. 2. 3 Thlr.

Müller, C. grand et dernier Concerto p. le Violon. Op. 9. 2 Thlr. 8 Gr.

Pär, Recitativ (Seh ich euch endlich wieder) a. d. Op.: Sargino mit Begl. d. Pforte. 3 Gr.

— Arie: Ach Sophie süsses Leben aus der Oper: Sargino. 5 Gr.

— Arie a. d. Oper Sargines: Mir klopft das Herz voll Trauer, mit Begl. d. Pforte. 4 Gr.

Lied: Wenn die Musen mir Kraft heut verleihn, für die Guitarre einger. 3 Gr.

Weber, B. A. Romanze a. d. Schauspiel: Benjowsky auf Kamtschatka für Pianoforte oder Guitarre. 3 Gr.

Reichardt, (Luise) Liebe: Gelichter, wo zaudert etc. für Guitarre und Flöte einger. 3 Gr.

Zumsteeg, Monolog a. d. Jungfrau v. Orleans (Lebt wohl ihr Berge) für Guitarre. 3 Gr.

Mozart, Romanze a. d. Oper: die Entführung a. d. Serail (Im Mohrenlande gefangen war etc.) mit Begleitung des Pianoforte. 3 Gr.

Bornhardt, Handelslied eines Juden mit Begleitung der Guitarre. 3 Gr.

Garat, Romance: Il faut parler d'amour etc. av. acc. de Pianoforte. 4 Gr.

Danzi, F. Isaak's Morgengesang aus Abraham auf Moria mit Begleitung des Claviers. 4 Gr.

— Lied: Am stillen Pfad der Kindheit etc. 3 Gr.

— Canon aus Iphigenie in Aulis: Wie der Hofnung froher Schimmer etc. 3 Gr.

— Romance de M^r. de Segur: Ce que je desire et que j'aime etc. av. acc. de Pfte. 3 Gr.

Fränzl, Ariette: Auf Männer rechne man nicht viel etc. a. d. Oper: das Wirthshaus im Walde mit Pfortebegleitung. 6 Gr.

Nägeli, H. G. Teutonia. Rundgesänge u. Liederchöre. 6tes Heft u. 7tes Heft. à 1 Thlr. 8 Gr.

Jäger, C. 6 deutsche Gesänge v. verschiedenen Componisten für d. Guitarre eingerichtet. Op. 11. 12 Gr.

Hurka, F. F. 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 1te Sammlung. 12 Gr.

Himmel, F. H. 6 Lieder 1te u. 2te Samml. à 16 Gr.

Sterkel, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 8te Sammlung. 16 Gr.

— 6 Lieder de de 14te Samml. 16 Gr.

Righini, Vinc. 6 deutsche Lieder mit Begleit. des Pforte. 1. 2. 3. 4^r Heft. à 16 Gr.

Méhul, Une folie (Je toller desto besser) arr. p. Pianoforte. 3 Thlr. 12 Gr.

Le Miere, La Bataille d'Jena p. Pforte. 16 Gr.

Brand, G. L. Liedersammlg f. d. Guitarre. 16 Gr.

Bachmann, G. 6 Gesänge v. Streckfuss mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

Romberg, Andr. das Lied von der Glocke v. Schiller. Op. 25. 7tes Werk der Gesangstücke. Partitur. 4 Thlr.

Romberg, Andr. Orchesterstimmen dazu. 2 Thlr. 8 Gr.

— das Lied von der Glocke von Schiller. Klavier Auszug. 1 Thlr. 14 Gr.

Mayer, H. O. V. die neue Schifferin von Münchhausen, mit Klavier Begleitung. 14 Gr.

Rembt, J. Chr. 6 Kinderlieder mit Begleitung des Pianoforte. 1te Sammlung. 14 Gr.

Kreutzer, J. 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre. 14 Gr.

Mozart, W. A. Arie a. d. Oper: die Entführung a. d. Serail. Wenn der Freude Thränen fliessen, mit Begleit. d. Pforte. 6 Gr.

— Arie aus ders. Oper: Ich baue ganz auf deine Stärke etc. 8 Gr.

— Duett aus ders. Oper: Vivat Bachus! Bachus lebe etc. 5 Gr.

Der Kuss (Ein Kuss den mir ein Kindchen schenket etc. mit Begl. der Guitarre. 3 Gr.

Seidel, Arie a. d. Lustspiel: die kleine Zigeunerin, Freundlicher Stern sey gegrüsst! etc. mit Begleitung der Guitarre. 3 Gr.

— Lied: Wohin man nur blickt in der lebenden Welt etc. a. d. Lustspiel: Hass allen Weibern für Pianof. od. Guitarre. 3 Gr.

Bergt, Sachsens Friedens-Feyer, ein Rundgesang mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

Scheibner, (Dr. G.) 6 Gesänge mit Begleit. des Pianoforte. 3tes Heft. 16 Gr.

— 6 Gesänge v. J. C. Salis mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

Göpfert, C. A. 3 Abendlieder mit Begleitung der Guitarre. 10 Gr.

Amon, J. 6 Lieder mit Begleitung des Klaviers oder der Guitarre. Op. 54. 20 Gr.

Spindler, F. Notturno für 4 Singstimmen mit willkührlicher Klavierbegleitung in Partitur und in Stimmen. 1 Thlr.

— 2 Gesellschaftslieder von Kotzebue für 2 Tenore und 1 Bass mit willkührlicher Klavierbegleitung. 12 Gr.

— die Serenade, Intermezzo für 5 Singstimmen mit willkührlicher Klavierbegleitung in Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 16 Gr.

Berton, Rondo a. d. Oper: Aline: Uns Hirten der Provence etc. für Pfte od. Guitarre. 4 Gr.

Himmel, F. H. das Veilchen von Muchler mit Begleitung d. Pforte od. der Guitarre. 4 Gr.

Nicolo, Romanze a. d. Singspiel an den Fenstern (Verschlossen blutet in dumpfen Mauern etc.) mit Begleitung des Pforte od. der Guitarre. 8 Gr.

— Arie a. d. Oper: Ein Tag in Paris, Wie kann ich den Vorsatz fassen etc. mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Berton, Arie a. Aline mit Pforte od. Guitarre: Unter Myrthen ward er geboren etc. 5 Gr.

Bernhard, d. Pächters Rückkehr a. Yorkshire (Ich ging in meinen Stall) m. Guitarrebgl. 4 Gr.

Pär, F. Marsch a. d. Oper: Sargino f. Pforte. 3 Gr.

Jäger, C. 1 Polonaise, 6 Walzes, 3 Françoises et 6 Ecossoises p. le Pforte. Op. 10. 12 Gr.

Haydn, Jos. Air varié p. le Pforte. Op. 1. 8 Gr.

— Andante av. Variations p. Pforte. Op. 2. 6 Gr.

— Sonate p. le Pforte. Op. 3. 12 Gr.

Leichte Uebungsstücke für angehende Forte-Pianospieler. No. 1. 5 Gr.

Winter, P. Marsch aus Marie v. Montalban für Pianoforte. 3 Gr.

Clementi, M. 3 Thèmes variées p. le Pforte. Op. 19. 18 Gr.

Krommer, F. Sonate p. Pforte accomp. de Viola et Violoncelle obligée. Op. 34. 1 Thlr.

Danzi, F. l'Enlevement de Proserpine, Ballet comp. et arr. pour le Pforte à 4 mains. Cah. 5. 1 Thlr.

— Delassement musical. (Erholungen beym Klavier.) 7tes Heft. 1 Thlr. 4 Gr.

— de 8tes Heft 18 Gr.

— Sonatine p. Pforte av. accomp. de Flute ou Violon. Op. 34. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten Januar. Nº. 18. 1810.

Recensionen.

Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien und den Oesterreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809 von Johann Friedr. Reichardt, Corresp. des kaiserl. Nationalinstituts zu Paris etc. In zwey Banden. Amsterdam 1810. Im Kunst- und Industr. Comt.

Hr. R., der, wie bekannt, vor einigen Jahren der ganzen Welt seine Briefe über Paris vertrauete, thut hier ein Gleiches mit seinen Briefen über Oesterreich, besonders über uns Wiener. Jene wurden von vielen gelesen: auch diese werden von nicht wenigen gelesen werden. Und warum auch nicht? Wie dort, so hatte er hier ein höchst interessantes Ziel, einen angenehmen Weg nach demselben, und einen sehr wichtigen Zeitpunct für seinen Aufenthalt getroffen; wie dort, so spricht er hier (nur noch viel breiter) sich aus über alles, was ihm irgend vor-, oder auch bey dem Vorkommenden nur in Erinnerung kam, und spricht als Mann von Kopf, von mannigfaltigen Kenntnissen, von viel Welt, spricht mit grosser Gewandtheit und noch grösserer Lebhaftigkeit; die Unbequemlichkeit des eigenen Denkens muthet er seinen Lesern nirgends zu; die Menge der kleinen Schilderungen, Anecdoten, Bemerkungen über berühmte oder doch vornehme Personen, und vielerley andere Dinge — bringt ebenmässig die Breite in die Länge, und die, wiewol seltenen ausführlichern Betrachtungen, namentlich auch über Musik, enthalten so viel Treffendes, dass die grosse lesende Welt über dem allen, und (nochmals sey's erwähnt,) über der Lebhaftigkeit, die von einem Orte, von einem Schmause, Concerte, Schauspiel zum andern, fort, immer fort treibt, die grossen Schwächen — z. B. die gänzliche Unbedeutendheit in so vielem, was berichtet wird, die immer hervor sich drängende, allzuliebe Ichheit, die Fehlerhaftigkeit des Styls etc. gern vergeben, oder auch nicht einmal bemerken wird.

Rec. hat hier nur auf das aufmerksam zu machen, was Hr. R. über Musik und Musiker sagt; und wird sich dieser Pflicht entledigen, indem er das Ausgezeichnete, am wenigsten Bekannte, oder durch einige Eigenthümlichkeit in der Ansicht Bemerkenswerthe, hier aushebt, das, wovon sich jenes nicht rühmen lässt, nachweiset, und wo es ihm am nöthigsten scheint, kurze Bemerkungen beyfügt. Noch sey zum voraus erinnert, dass Rec. zwar ein Wiener ist, aber mit Hrn. R. nicht im geringsten collidiret und collidiren kann; dass er hier nicht einmal allein in seinem (von Hrn. R. mit manchen Complimenten im Buche genannten) Namen spricht, sondern zugleich im Namen mehrerer vom Hrn. R. gefeyerten Künstler und Kunstfreunde; und dass er es auch mit ihm, dem unruhigen, enthusiastischen, übergalanten Neunundfunfziger von Herzen gut meynt.

Erster Theil. Gotha. S. 25. Erinnerung an Georg Benda, Bekanntschaft mit Spohr. Weimar. S. 34. Dem. Jagemann und Hr.

Stuhlmeyer in Paers Camilla. Leipzig. S. 56. Hier erwähnt Hr. R. die, seitdem erschienene *Sammlung* der Gotheschen Oden, Lieder, Romanzen etc. mit seiner Musik, zum erstenmal — *seinen Gothe*, wie er gern spricht — und bemerkt dabey, nicht im besten Styl, aber im besten Vertrauen, was folgt: „Könnt' ich je in die Versuchung kommen, zu einem meiner Werke selbst einen Commentar zu schreiben, so müsst' es zu den grössern Compositionen der eigensten Gotheschen Gedichte seyn, in denen die ganz eigene tiefe Natur des Dichters mehr lebt, als in irgend einer andern seiner Dichtungen, und die für so viele Menschen auch eines Commentars bedürften, um sie auf die tiefe innere Wahrheit und Deutung und ihre echte Schönheit aufmerksam zu machen. Keiner aber als derjenige, der diesen einzigen Dichter ganz versteht und *sentirt*, und der zugleich auch die Tonkunst mit Sinn und Gefühl übt, wird Compositionen, die sich ganz nah an die Dichtung anschliessen, und nichts mehr wollen, als jene mit dem Zauber des rhythmischen Gesanges und der musikalischen Declamation, verstärkt durch die Kraft der bedeutenden Harmonie zum höchsten Leben zu beseelen, je ganz *sentiren* und in dem Sinne geniessen, in welchem sie gedichtet und gesungen wurden. Die einfachen Lieder im echtesten Volkssinn und Ton konnten freylich leicht allgemein *sentirt* und beliebt werden." — Dresden. S. 75. Mayers Adelaide, auf dem Operntheater nicht gut ausgeführt. Ein Gleiches mit der Schusterschen Messe in der Hof-Kirche. „Das Orchester nahm sich in diesem schönen Local viel besser aus, als gestern im Theater, und es ist nicht zu verwundern, wenn Zuhörer, die an Gewohnheitsurtheilen hangen, und froh sind, wenn sie ein wohletablirtes Urtheil mit Sicherheit nachsprechen können, auch so noch grosses Vergnügen an dieser Kirchenmusik finden, wiewol sie doch nur ein schwacher Nachklang ihrer ehemaligen Vortrefflichkeit ist." (Das mag wol vollkommen gegründet seyn, und stimmt ganz mit dem zusammen, wie unsre Kunstler schon langst die Dresdner finden.) — Hr. Gr. v. Hatzfeld, als sehr angenehmer Componist auch durch gedruckte Lieder bekannt. — Erwähnung der, in diesen Blattern vor dem Jahr ausfuhrlich angezeigten Compositionen des Gedichts: In questa tomba oscura *). — Prag. S. 120. W. Mullers *Sonntagskind*, als Volksstück, in der naiven, komischen Landessprache und mit der nationalen, carikirten Lustigkeit gegeben, wird gelobt. (Unter diesen Bestimmungen gewiss mit vollem Recht.)

Wien. S. 155. (Gleich voraus will Rec., den guten Willen nicht weniger Leser für das Buch zu gewinnen, anmerken, dass Hrn. R.s Urtheile über alles, was Musik und Musiker in Wien betrifft, weit, ja oft bis zum directen Widerspruch, von denen abstechen, welche er über unsre Musiker und deren Werke in frühern Schriften aller Art fallete. Rec. wünscht, dass die Leser diese Veranderung nicht mit manchen Aeusserungen in Verbindung bringen — z. B. gleich in der Vorrede: „Es entstand bey mir die Neigung, von eben so angenehmen, als vortheilhaften Anerbietungen von Seiten der Generaldirection aller kaiserl. Hoftheater, wodurch mir ein grösserer, meinem Kunstcharacter angemessnerer Wirkungskreis eröffnet wurde, Gebrauch zu machen etc." —)

Weigl's Oper, das Waisenhaus. (Dem. Milder findet verdienten Beyfall, viel weniger

*) Hr. R., der unter den Componisten in dieser Sammlung nicht aufgetreten war, hat dies Gedicht zweymal sehr würdig in Musik gesetzt. In der, vom Rec. angeführten Stelle beschreibt er seine Composition, und da er sie uns im Manuscript mitzutheilen die Gefälligkeit gehabt hat, lassen wir sie, mit seiner Bewilligung, hier als musikal. Beylage abdrucken.

die Redact.

Hr. Weinmüller; und das Stück selbst, das Hr. R. einige hundert Seiten weiter hin, sogar als Schauspiel, mit grösstem Vergnügen gesehen haben will, wird hier ganz abject und lächerlich gemacht!) Glucks Iphigenia in Tauris — „von der prachtigen Milder dargestellt. Die herrliche Stimme der Künstlerin habe ich in ihrer ganzen Schönheit und Fülle genossen, und bin wahrlich entzückt davon. Es ist ausgemacht die schönste, vollste, reinste Stimme, die ich in meinem Leben in Italien, Deutschland, Frankreich und England je gehört habe. Auch ihre Gestalt und ihr Spiel war edel und gross. In der Declamation und dem ganzen Vortrage des Recitativs, in welchem sie vielleicht zu sehr nach der vollkommensten Deutlichkeit und Verständlichkeit für's ganze Haus strebte, und zu viel lange Sylben, besonders in den Endsylben hören liess, hatte sie nicht den Geist und das Feuer unsrer braven Schick — — Mir war aber die Milder doch im Ganzen durch ihre herrliche, immer voll und weich reinklingende Stimme, und durch ihre heroische Gestalt und Action unendlich lieber. Sie hat eine echt tragische Repräsentation, ohne alle affectirte Operntritte und Schritte, und Verdrehungen des Leibes und Halses." — Das Ballet wird dem Pariser zwar nachgesetzt, aber dem Berliner bey weitem vorgezogen. — Bekanntschaft mit Collin und vorläufige Vereinigung mit demselben zur Composition seiner Oper Bradamante, die in der Folge sehr oft zur Sprache gebracht wird. (Nun, wir wollen sie erst selber sehen und hören!) — Fraulein von Kurzbok mit verdientem Beyfall als treffliche Klavierspielerin, hier und öfters in der Folge, ausgezeichnet. — Die Scene bey dem würdigen, von Alter schon damals ganz schwachen Haydn wird ganz ausführlich geschildert, lässt aber keinen Auszug zu. — Ueber Beethoven hier (S. 166.) nur einige Personalien: „Auch den braven B. hab' ich endlich ausgefragt und besucht. Man kümmert sich hier so wenig um ihn, (?) dass mir Niemand seine Wohnung zu sagen wusste, und es mir wirklich recht viele Mühe kostete, ihn auszufragen. (?) Endlich fand ich ihn in einer grossen, wüsten, einsamen Wohnung. Er sah anfauglich so finster aus, wie seine Wohnung, erheiterte sich aber bald etc. Er ist eine kräftige Natur, dem Aeussern nach cyklopenartig, (?) aber doch recht innig, herzig und gut. Er wohnt und lebt viel bey einer ungarischen Gräfin Erdody etc." — Auch über Salieri S. 167. nur etwas Aehnliches. „Er ist noch der ganz ausgezeichnet feine, gewandte, italienische Mann in Physiognomie und Betragen, der er sich immer zeigte." — Weigls Oper Hadrian. — Mozarts Don Juan im Theater an der Wien. (Die Ausführung wird mit Recht gelobt.) Musikal. Abend beym Fürsten Lobkowitz, (wie man ihn jetzt nur noch in Wien haben kann.) ausführlich beschrieben. S. 190. über Beethovens Phantasiren auf dem Pianoforte, nur, dass es Hrn. R. entzückt, er dies aufs lebhafteste geäussert, und sich „wie ein Kind" darüber gefreuet habe, dass B.n „und alle die enthusiastischen Seelen" auch seine, Hrn. R.s, Göthe'sche Lieder glücklich zu machen schienen. — Operette Milton von Spontini. „In einem Hauptquartett kamen Sänger und Orchester dergestalt heraus, dass sie, ohne zu schliessen, aufhören mussten. Das unerhört nachsichtige Publicum blieb dabey völlig ruhig, sah sich an, und niemand zischte oder pfiff, aber wurde auch nur laut." (Sollte dies wahrhaft Unerhörte ganz so sich zugetragen haben und uns allen, die wir doch nicht unter der Erde wohnen, so unerhört geblieben seyn?) — S. 205. Schuppanzigh und seine Quartettgesellschaft. (Noch Verdienst, hier und in der Folge, gerühmt; und dabey ein loblicher Excursus über lautes Tactschlagen und anderes Directionsunwesen.) — Liebhaberconcert, und darin vornamlich der „schöne Guitarrespieler," (es wird wol unser Giuliani gemeynt seyn) und als Zuhörer Beethoven. „Es freute mich ungemein, den braven Beeth. selbst da, und

sehr fetirt da zu sehn, um so mehr, da er die unselige hypochondrische Grille im Kopf und Herzen hat, dass ihn hier Alles verfolge und verachte. Sein ausseres, störrisches Wesen mag freylich manchen gutmüthigen, lustigen Wiener zurückscheuchen, und viele unter denen, die sein grosses Talent und Verdienst auch anerkennen, mögen wol nicht Humanität und Delikatesse genug anwenden, um den zarten, reizbaren, misstrauischen Künstler die Mittel zur Annehmlichkeit des Lebens so anzubringen, dass er sie gerne empfange und auch seine Künstlerbefriedigung darin finde. Es jammert mich oft recht herzinnig, wenn ich den grundbraven, trefflichen Mann finster und leidend erblicke, wiewol ich auch wieder überzeugt bin, dass seine besten, (?) originellsten Werke nur in solcher eigenmnigen, tief missmuthigen Stimmung hervorgebracht werden konnten. Menschen, die sich seiner Werke zu erfreuen im Stande sind, sollten dieses nie aus den Augen lassen, und sich an keine seiner aussern Sonderbarkeiten und rauhen Ecken stossen. Dann erst waren sie seine echten, wahren Verehrer." —

(Der Beschluss folgt.)

Trois Duos concertans pour Violon et Violoncelle, composés et dédiés à Mr. Hartmann etc. par Sippel. Oeuv. 16. à Bronevic, Magazin de Musique auf der Höhe. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

So sehr sich Violin und Violoncell in Verbindung zum Duett eignen, so erscheinen doch überhaupt wenige und noch weniger gute Werke in dieser Gattung; daher denn besonders die Liebhaber des Violoncells nach allem begierig zu greifen pflegen, was ihnen hierin Neues dargeboten wird. Wir müssen ihnen mit Bedauern voraus sagen, dass sie durch die vorliegenden drey Duos, die die Zahl *guter* Duetten zu vermehren weit entfernt sind, nicht sehr befriedigt seyn werden, wenn ihre Ansprüche nicht recht sehr massig sind. Zwar ist diese Arbeit leicht, ziemlich gefällig, melodisch, ohne Schwulst und Härte; aber die Melodien sind auch so ordinär, nicht selten so gemein, die Passagen so ganz gewöhnlich, nicht selten so verbraucht; die einzelnen Phrasen werden dabey so oft wiederholt, da ein Theil, wie der andere, und eine Stimme das getreue Echo der andern ist; der Gang beyder Stimmen gegen einander ist so einförmig; der Satz zeigt im Ganzen so wenig Beurtheilung des Schicklichen und Wirksamen, ja sogar so wenig harmonische Kenntnisse; dass Spieler von Geschmack diese Arbeit schwerlich zweymal zu spielen sich entschliessen werden. — Es ist bey Duos für Violin und Violoncell eine Hauptrücksicht, beyde Stimmen nicht in einem zu engen Umfang von Tönen sich bewegen zu lassen, woraus nicht blos Verworrenheit zu entstehn, sondern auch wol unharmonische und übelklingende Verdoppelungen einzelner Töne mit unterzulaufen pflegen. Dies ist hier nicht immer vermieden. Doch diese und ähnliche kleine Fehler werden durch grössere, z. B. verbotene Quinten, die hier nicht selten sind, verdunkelt. Gleich im ersten Allegro des ersten Duetts gegen Ende des ersten Theils steht, wie folgt:

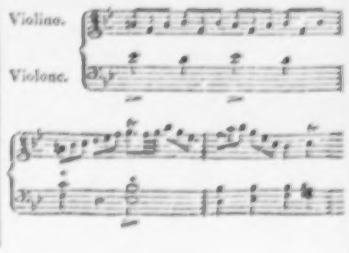

wo die Quinten † einen gar schneidenden Effect machen. Im Rondo des zweyten Duos findet sich folgende übelklingende Stelle, wo der Zusammenfluss zweyer Quarten, auf die sogleich eine Quinte folgt, eine widrige Wirkung thut:

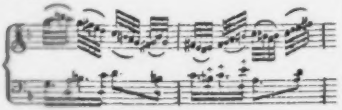

Die schlimmste Stelle dieser Art ist der Anfang des zweyten Theils im Andante con Variat. des dritten Duos, wo es heisst:

Glaubt der Verfasser etwa die Quinten im Bass dadurch vermieden zu haben, dass er das C im ersten Tact nicht forttönen lässt? Er irrt sich. Es tönt als Grundton in der Einbildung eben so klar fort, als ob es angeschlagen würde; und nun vollends dazu die aufeinander folgenden Septimen in der Oberstimme! Warum liess er den Septimenaccord von G dur, nicht zu Anfang des zweyten Tacts erst in C moll auflösen, ehe der Septimenaccord von F eintrat? — Die Partie des Violoncells ist gerade nicht leicht, doch liegt alles ziemlich bequem in der Hand.

Nachrichten.

Frankfurt a. Mayn. Im Jan. Uebersicht der Concerte im December. Am 18ten wurde zum Besten der Witwen und Waisen verstorbener Musiker des Theater-Orchesters ein Concert gegeben. Die bekannte Ouverture von Beethoven aus C dur begann, Mad. Lange sang eine Arie von Mozart, Hr. Doring trug auf dem Fagott ein Concert von seiner Composition vor, und zeichnete sich durch wahre Virtuosität, besonders durch grosse Geschwindigkeit aus; und da nun auch die Composition dem Instrumente angemessen und für gute Wirkung geschrieben war, war der Beyfall allgemein. Mad. Urspruch, Hr. Mohrhardt und Hr. Strohmeyer sangen ein Terzett von Par. In der zweyten Abtheilung sang, nach einer Ouverture von Winter, Hr. Mohrhardt die schöne Arie des Uriel: Mit Würd' und Hoheit, aus Haydns Schöpfung; Hr. A. Schmidt spielte das bekannte Quintett für Clavier etc. von Beethoven; und zum Beschluss sangen Mad. Lange, Mad. Urspruch, Hr. Mohrhardt, Hr. Hill und Hr. Strohmeyer ein Quintett von Mozart. — Am 11ten gab Hr. Wilhelm Otto, Schauspieler beym hiesigen Theater, ein grosses musikal. Declamatorium. Ich führe nur die Musik an; denn was declamirt, von wem es declamirt, und wie es declamirt wurde, gehört alles nicht in eine Zeitung für die Kunst des — Wohllauts. Ueberhaupt kann ich nicht bergen, dass mich der Titel: musikal. Declamatorium, immer beleidigt hat. Musikalische Declamation kann ich mir wol denken — aber musikal. Declamatorium? und noch dazu, worin von eigentlicher musikal. Declamation nichts gehört wird? Das Ganze war in drey Abtheilungen geschieden. Die erste begann mit der Ouvert. aus Paers Sophonisbe, und nachdem viele verschiedene Gedichte von verschiedenen Schauspielern und Schauspielerinnen declamirt waren, wurde das bekannte Quartett aus Palmira gesungen. In der zweyten Abtheilung hörten wir von Musik die Ouvert. zu Iphigenie von Gluck, und ein Quartett, mit Harmonie begleitet, von Hofmann. Letzteres waren die schönen vierstimmigen Gesänge, die der Componist bey Gelegenheit einer Jubelhochzeit in Musik setzte,

und von denen ich Ihnen früher schon mehr gesagt habe. Zu Anfang der dritten Abtheilung wurde ein Theil der Symphonie aus D dur von Beethoven gegeben, und dann declamirt und immer declamirt, bis das grosse musikalische Declamatorium sein Ende erreicht hatte.

Am 20sten gaben Mad. und Demoiselles Hauck Concert. Sie sind geborne Italienerinnen, und durch Hrn. Hauck, als Gatte und Vater, der lange in Italien gelebt hat, seit einigen Jahren hier angebürgert. Nach einer Symphonie sang Dem. Louise Hauck eine Arie von Mayer, die weiter keine Schwierigkeiten hatte, und in welcher Dem. H. blos zeigte, dass sie keine üble Altstimme, aber gar keine Methode hat. Hr. Schmidt blies ein Concert auf der Oboe. Mad. und Dem. Therese Hauck sangen ein Duett von Paisiello, über dessen Ausführung sich wol viel, aber nicht viel Gutes sagen liess, und da die Sängerinnen zu bescheiden sind, um als Künstlerinnen Ansprüche zu machen: so ist es in aller Hinsicht am besten, wenn man es mit Stillschweigen übergeht. In der zweyten Abtheilung sang Mad. Hauck eine Scena et Aria von Paganoto, aus welcher ersichtlich war, dass Mad. nie hat regelmässig singen können, und auch ihre Stimme, ob sie gleich gegenwärtig zu veraltern anfangt, schwerlich jemals vorzüglich gewesen seyn mag. Zum Schluss spielte Hr. Hofmann Variationen auf der Violin.

Am 25sten gab Hr. F. Heroux Concert. Wir hörten in demselben die Symphonie aus C dur von Beethoven; dann sang Dem. Chelius, grossherzogl. Hessen-Darmstädtsche Hof-Sängerin, eine Scene von Righini. Ueber diese junge Sängerin weiss ich, nach dem, was ich in meinem vorigen Bericht gesagt habe, nichts hinzuzusetzen. Hr. Prestel, Hr. Carl Heroux und Hr. Redecke sen. gaben ein Trio für Harfe, Violin und Horn von Kreutzer zu hören, das weder von Seiten der Composition, noch von Seiten der Ausführung etwas Ausgezeichnetes hatte. Letztere würde gewiss besser gewesen seyn, wenn erstere besser gewesen wäre. Hr. F. Heroux, Sohn, spielte ein Violin-Concert von Rode. Dieser junge, angehende Künstler würde mit der Zeit gewiss etwas Ausserordentliches leisten, wenn er einen bessern Weg geführt würde, oder sich einen bessern Weg führen liess; das angeführte Concert war offenbar über seine Kräfte — wenn auch nicht über die physischen. Fertig und ziemlich deutlich spielte er. Nach meinem Urtheil sollte er sich noch geraume Zeit an leichteren Sachen üben, an solchen sich selbst erst befestigen, solche erst — auch was den Geist, Sinn und Geschmack betrifft, wirklich gut vortragen lernen; wenn er sich dann an schwerere wagte, würde es ihm auch sicher mit diesen gelingen. — Die zweyte Abtheilung fing mit einer Ouverture — 13 stimmige Harmonie — an; dann kam eine Scene mit Duett von Cimarosa, gesungen von Mad. Schonberger, geborne Marconi, Sängerin am k. k. Hoftheater in Wien, und Mad. Lange. Mad. Lange ist bekannt genug, und über Mad. Schonberger, diese ausgezeichnete Sängerin, werde ich Ihnen in meinem nächsten Briefe ausführlichen Bericht geben. Hr. Hofmann blies ein Clarinet-Concert von Duvernoy, zur grossen Freude aller Zuhörer. Den Schluss machten einige Romanzen mit Begleitung der Guitarre, von Hrn. Kronner vorgetragen.

Berlin, d. 19ten Jan. Am 11ten Jan. gab Hr. Spohr aus Gotha sein zweytes Concert, in dem ebenfalls nur Werke seiner Composition vorgetragen wurden. Sie verrathen zwar alle reiche Adern echt musikalischen Geistes: aber eines konnte nicht unbemerkt bleiben, dass nämlich, was für das Theater bestimmt war, sich nicht für dieses, obwol für das Concert, doch manches auch für dies nur unter gewissen Einschrän-

kungen, eigne. Hieher gehört die Ouvertüre aus der Oper Alruna, und noch mehr die Arie aus derselben Oper. Abgerechnet die unverkennbaren Reminiscenzen, scheint letzte mehr für ein hin und wieder obligates Instrument, etwa die Violin, als für eine Singstimme geschrieben zu seyn. Dem. Koch, welche diese Arie sang, hatte viel Mühe, sie gefällig darzustellen. Hr. Sp. selbst spielte mit seiner bekannten grossen Kunstfertigkeit und mit viel Anmuth ein Violinconcert aus C dur, und mit seinem Zögling, Hrn. Hildebrandt, ein Concertante für zwey Violinen. Beyde Spieler waren im letztern nicht blos einig, sondern wie Einer; und wenn das von der einen Seite Lob und sogar Bewunderung verdient: so wurde es doch auch etwas einförmig und einfarbig; man vermisste, und nicht gern, das Anziehende, welches aus der Vereinigung des Verschiedenen entspringt, wenn man durch die Vereinigung doch die Verschiedenheit noch hindurch blicken siehet — statt Eines zu werden, ward es einerley. Mad. Spohr trug eine Phantasie für die Harfe aus H moll, und mit ihrem Mann ein Rondo für Harfe und Violine aus E moll, brav vor.

Vorgestern wurde zum Benefiz für Hrn. Unzelmann zum erstenmal gegeben: Hr. Rochus Pumpernickel, ein musikalisches Quodlibet in drey Acten, von Hrn. Stegmayer. Der Inhalt ist zusammengestoppelt aus dem *Malade imaginaire* und *Bourgeois gentilhomme*, und die Musik aus Mozart, Salieri, Paisiello, Martini, Weigl, Ditterdorf, W. Müller, und — Ungenannten: denn wenigstens ich kenne den Componisten des unsterblichen Gassenhauers: Ey, du lieber Augustin, nicht. Diese erbärmlichste aller Sudeleyen gefiel dem übervollen Hause ausserordentlich, und wird heute und übermorgen gewiss mit unendlichem Beyfall wiederholt werden. Hr. Unzelmann als Borthal, und Hr. Weitzmann als Pumpernickel, gefielen Hohen und Niedern ungemein. Das kleine Häuflein derer, die über das Geist-, Sinn- und Geschmacklose nicht lachen können, hätte, wie einmal das Auditorium in dem guten Mannheim bey ähnlicher Gelegenheit, seiner Wege gehen sollen. Dort geschahe dies so, dass gegen das Ende des Stücks nur die Galerie noch besetzt war.

Kurze Notizen.

In *Dessau* hat man vor einigen Wochen Weigls neueste Oper, die *Schweizerfamilie*, welche ausser Wien, so viel uns bekannt, noch nirgends gegeben worden ist, auf die Bühne gebracht. Die Verständigern fanden auch in dieser Musik W.s zarten Sinn, schönen Ausdruck, äusserst gefällige Instrumentirung und sorgsame Ausarbeitung zu schätzen; aber der Menge schien das alles zu fein. Das Werk machte wenig Glück; woran wol aber auch die Ausführung grossen Antheil hatte, welche, sowol von Seiten der Singenden, als von Seiten des Orchesters, ohne Uebereinstimmung und Sorgsamkeit ausfiel. Uebrigens haben mehrere Mitglieder der mit dem Frühling aufzulösenden Gesellschaft vortheilhafte Engagements gefunden, und die theilnehmenden Bürger Dessau's freuen sich darüber, da sie diese Personen selbst nun einmal nicht behalten können.

In *Wien* hat der fürstl. Esterhazysche Capellm., Hr. Hummel, eine neue Oper geschrieben, die — wie sich von diesem schätzbaren Componisten ohnehin erwarten lässt — sehr schöne Musik haben soll. Sie wird nächstens aufs Theater gebracht werden.

In jeder Biographie *J. Haydns* liesst man die Anecdote, dass er in spätern Jahren eine beträchtliche Anzahl sehr schöner Canons geschrieben, sie unter Glas fassen lassen, damit sein Zimmer geschmückt habe etc. Diese Ca-

nons, vielleicht das Ausgezeichnetste aus seinem nicht reichen musikal. Nachlass, nebst einer vierstimmigen Cantate und andern kleinen Arbeiten des grossen Mannes, sämmtlich aus seiner Handschrift — werden in kurzem in der Breitkopf- u. Hartelschen Musikhandlung in Leipzig erscheinen.

In *Carlsruhe* hofft man auf die Errichtung eines neuen Hoftheaters, da die Regierung sich dazu so geneigt bezeigt und die Einwohner es so sehr wünschen, letztere auch mit dem bisherigen Theater und seiner Verwaltung so viel Ursache, unzufrieden zu seyn, zu haben glauben.

Der Aufsatz der „treu verbundenen Kunstfreunde“ in *Berlin*, über, oder vielmehr gegen das dortige Theater, und fast alles, was damit, in Absicht auf Musik, in Verbindung stehet, kann, selbst wenn er die versprochene Verbürgung eines nicht unbedeutenden Namens erhielte, in unsern Blättern nicht abgedruckt werden, da er mit einem Hohn, mit einer Wegwerfung, und mit einer Erbitterung abgefasst ist, welchen wir nun ein- für allemal keinen Eingang verstatten. Glauben die Herren Recht zu haben, so ists ja ein näherer Weg, dass sie ihre Beschuldigungen und „Vorschläge zur Reformation von Grund aus, in reinem kunst- und welthistorischen Geiste,“ an die Herren Iffland und Weber selbst bringen, denen wol Jedermann zutrauen wird, dass sie so ungeheuere Mangel und unerhörte Missbräuche eben so wenig dulden, als so erhabene und unfehlbare Plane von der Hand weisen werden.

Kurze Anzeige.

Zwölf dreystimmige Gesänge für zwey Tenore und Bass, in Musik gesetzt und Hrn. Senat. Bernhardt Limburger gewidmet, von Friedr. Schneider. Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Ein dankenswerther Beytrag zu der jetzt so beliebten gesellschaftlichen Unterhaltung, einfache, aber mit Kenntniss und Geschmack geschriebene, mehrstimmige Gesänge, ohne Begleitung und meistens nur durch Männerstimmen, (weil die Frauen seltner vom Blatt treffen) auszuführen! Die Texte sind durchgängig zu solchem Zwecke gut gewählt und sehr verschiedenen Characters; die Musik ist interessant erfunden und gehörig ausgearbeitet; sie ist dem Texte überall sehr angemessen, und durchgehends ziemlich leicht auszuführen, selbst da, wo der Componist (wie in No. 8.) sein Thema fugirt, oder (wie in No. 12.) die Stimmen canonisch behandelt hat. An der Führung und Legung der Stimmen erkennet man leicht den geübten Musiker; obgleich in einigen Stellen, besonders für die Mittelstimme, in dieser Absicht noch etwas hatte gethan werden können; und die oft sehr gewählte harmonische Zusammenstellung verräth den Componisten, der nicht auf der Oberfläche zu fischen pflegt. — Das Werkchen ist in Stimmen gedruckt.

(Hierbey die Beylage No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

von

Reichardt.

Largo.

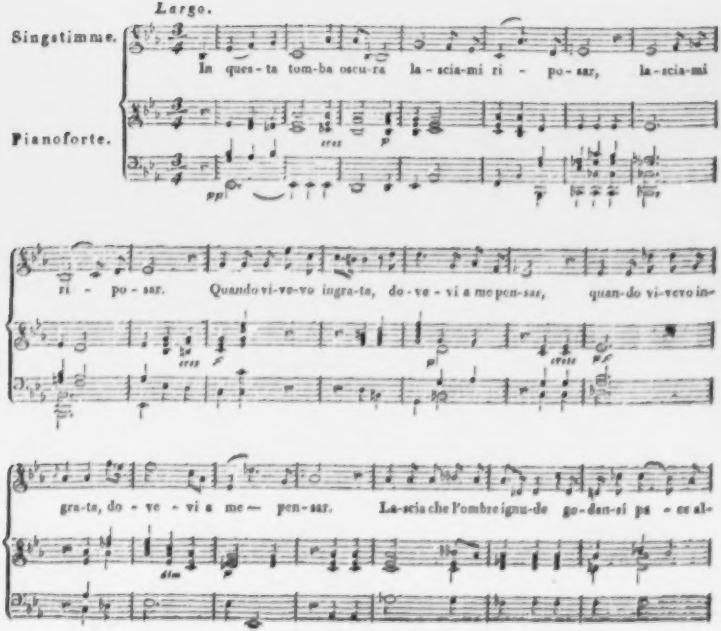

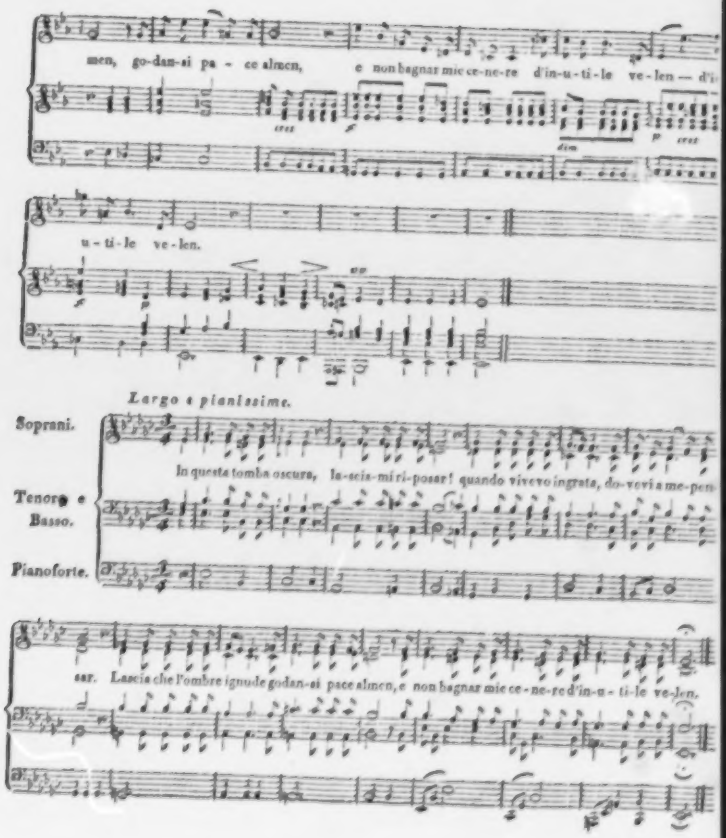
men, go-dan-si pa - ce almen, e non bagnar mic ce-ne-re d'in-u-ti-le ve-len — d'i
cres
dim
p
cres
u-ti-le ve-len.
Largo e pianissime.
Soprani.
In questa tomba oscura, la-scia-mi ri-posar! quando vivevo ingrata, do-vevi a me-pen
Tenore e Basso.
Pianoforte.
ser. Lascia che l'ombre ignude godan-si pace almen, e non bagnar mic ce-ne-re d'in-u-ti-le ve-len.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten Februar. Nº. 19. 1810.

Recension.

Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien etc. von J. F. Reichardt.

(Beschluss.)

Glucks Iphigenia in Aulis. (Das Urtheil fällt nicht sehr vortheilhaft aus, am wenigsten für die Chöre und das Orchester. Und dies mit Recht.) S. 251., bey Gelegenheit von Schuppanzigh's Quartett, folgende, im Gedanken und Ausdruck gleich treffende Bemerkung über die Ausbildung dieser Musikgattung durch Haydn, Mozart und Beethoven, welche Bemerkung um so mehr auszuzeichnen ist, da es solcher ernsten, in die Sache selbst eingehenden *Künstler*-Urtheile im ganzen dicken Buche so ausserst wenige giebt. „Haydn erschuf das Quartett aus der reinen, hellen Quelle seiner lieblichen, originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt er daher auch immer der Einzige. Mozarts kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich, und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus; er war auch selbst mehr executirender Virtuos und muthete daher den Spielern weit mehr zu; setzte auch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit, und bauete so auf Haydns lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beeth. hatte sich früh schon in diesem Palast eingewohnt, und so blieb ihm nur, um seine eigene Natur auch in eigenen Formen auszudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den so leicht keiner weiter etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen.“ — Concert der Mad. Bigot. (Ihr Klavierspiel scheint, hier und in der Folge, gar zu sehr gelobt; nach Verdienst aber, die treffliche Sangerin, Grafin Lunin, S. 245.) Beethovens Concert, S. 256. (Fast nur Registratur über die aufgeführten Stücke, ohngeachtet diese sämmtlich von B. componirt, und auch sämmtlich neu waren!) S. 266. u. 270. etwas zum Lobe der achtungswürdigen Altistin Marconi, und des wackern Klavierspielers und Componisten Ries. S. 285. begeistertes (und gerechtes) Lob der neuen Beethovenschen Klavier-Trios, die nun in Leipzig erschienen sind; eben so gerechtes Lob, S. 294., des Erzherzogs Rudolph, dieses raschen und präcisen Klavierspielers. — S. 302. Geringfügigkeit der Wiener Musikhandlungen. (Durchaus einseitig, grossentheils ganz falsch.) Ueber Cherubini's Faniska wird S. 313. geurtheilt, sie habe viele einzelne Schönheiten, auch einige recht grosse Sachen, im Ganzen sey sie aber sehr ungleich, werde zuletzt ganz matt, und ende fast gemein! Wie anders urtheilte Hr. R. über Cherubini in seinen Briefen über Paris; aber freylich auch — in Paris! — Kurzes, aber gerechtes Lob der Sängerin, Dem. Fischer, S. 338. — Bekanntschaft mit dem so sehr schätzbaren Componisten und Virtuosen Hummel, von dem aber durchaus nichts weiter gesagt wird, als Hr. R. habe ihm seine Freude an den schönen Walsern im Apollosaale bezeugt, ohne zu wissen, dass sie meistens von ihm gesetzt gewesen wären. S. 344. gerechtes Lob der höchst angenehmen Sängerin, der Gräfin Apponi. — Ueber

die Anlage der Oestreicher zur Musik, und das Verhältniß dieser Anlage zu andern Geistesfähigkeiten kommt S. 355. ein Raisonnement vor, wie sich über alles, eben so gut für als wider, sprechen lässt. Man kann wol so was auch ganz hübsch weglesen: nur dass man am Ende höchstens gerade so gescheidt ist, als vorher. S. 358. Preis der zwey schönen Stimmen, der Fürstin Kinsky und der Fraulein Goubeau. — Treffend und der Beherzigung sehr werth sind die Bemerkungen, S. 368. „Unter der Regierung Josephs hatten die Orchester, wie die Theater, einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht.“ (Einen so hohen, dass sich die jetzigen, und besonders die jetzigen Orchester, damit gar nicht mehr messen können.) „Damals begnügte man sich aber auch mit Einem grossen Operntheater und Orchester; jetzt will man beydes in allen drey Theatern haben, und das ist durchaus unausführbar. Gewiss hat Wien noch eine hinlängliche Anzahl sehr geschickter Tonkünstler, um aus ihnen Ein vortreffliches Orchester zu bilden; so auch gewiss schöne Stimmen, und gebildete Sänger und Sängerinnen genug, um Eine vollkommne, grosse Oper haben zu können: beydes aber für drey Theater zugleich haben zu wollen, ist eine Anforderung, die überall unausführbar wäre. Unglücklicher Weise hat man den Abonnenten aller drey Theater angewöhnt, für ein Abonnement, in Einem und in allen drey Theatern, alles, Oper, Operette, Ballet, Tragodie und Lustspiel zu finden; und so kann keines die Vollkommenheit haben, die alle haben würden, wenn ein Theater für die grosse Oper und das Ballet, ein andres für das Trauerspiel und Lustspiel, und ein drittes für die romantisch-komische Oper und Spectakelstücke und Farcen bestimmt wäre etc. Das Schlimmste ist, dass sich Künstler und Publicum bey jener verfehlten Einrichtung an eine mangelhafte, unvollkommene Ausübung gewöhnen, überzeugt, dass sie so nirgends zu erreichen und zu verlangen ist.“ Da, und so, spricht ein Mann von Kopf, von Handwerk, von Erfahrung! Es ist auch das freylich kein Ausspruch, der einer besondern Offenbarung bedurfte; die Kunstfreunde von Einsicht urtheilen hier fast alle so, und wenn man besonders die, in dieser Absicht vortrefflichen Pariser Theatereinrichtungen kennet, *muss* man sogar darauf fallen: aber dennoch muss man sehr wünschen, dass sich Hr. R. Zeit genommen hatte, öfter etwas so zu bedenken und zu besprechen! mochte er es doch lieber, z. B. bey den vielen, immer und immer wiederkehrenden „feinen“ Schmausereyen beym — Essen und Trinken haben bewenden lassen! — S. 371. und dann öfter, Frau von Ertmann. Sie wird nicht nur (wie gerecht) allen Klavierspielerinnen in Wien, nicht nur (wie wahrscheinlich ebenfalls nicht mit Unrecht) allen Klavierspielerinnen der Welt, sondern selbst allen Klavierspielern vorgezogen, und das mag Hr. R. verantworten! Clementi sprach von dieser wirklich zum Bewundern ausgebildeten Spielerin gemessenen, und so, dass er dabey bestehen kann: *Elle joue en grand maître.* — S. 375. eine sehr artige Anecdote von dem jungen Rust, Sohn des vormaligen Concertmeisters in Dessau, einem wackern Klavierspieler, besonders für Werke, wie Handels, Seb. Bachs, u. dgl. Hr. R. kannte ihn schon fruher, und berichtet: „Er erzahlt mir, dass es ihm in Wien sehr wohl ginge, dass er mit Unterrichtgeben einige tausend Gulden im Jahr verdiene, und damit in Wien mehr habe, als er nach seiner gewohnten massigen Weise zu leben gebrauche. Da ich ihn bis jetzt in keinem der mir bekannten musikal. Hauser fand, so fragte ich ihn nach den Familien, in welchen er Unterricht gabe, und er nannte mir verschiedene von den mir bekannten, in welchen ich aber nur ganz kleine Kinder wusste. Ich fragte ihn verwundernd weiter, wie er so ganz kleinen Kindern schon in der Musik Unterricht geben könne? In der Musik? fragt er seinerseits wieder verwundert; nein, in der gebe ich gar

keinen Unterricht; die will ich für mich stets gern mit derselben Liebe üben und geniessen, wie bisher. Ich gebe den Kindern Unterricht im Lesen und den ersten Naturkenntnissen, nach der Methode meines Onkels, Olivier, mit dem ich vor ein paar Jahren hieher kam. Musik lieb' ich zu sehr, um sie mir durch Unterrichtgeben zu verkümmern; der widme ich alle meine freyen Stunden, die ich mir durch jenen Unterricht erwerbe — — Von meinem Anerbieten, ihn in mehrere grosse Hauser einzuführen, wollte der besonnene junge Mann keinen Gebrauch machen, da er hinlänglich beschäftigt ware, und seine freyen Musikstunden auch nicht gern durch grössere Zerstreuungen sich schmälern wollte. Mein Billet zu Krafts Quartetten nahm er aber sehr gern an, um die schönen Arbeiten Mozarts und Beethovens, die er auch innig liebt und sehr gut vorträgt, dort auf eine angenehme Weise zu geniessen." — S. 385. Lob der Streicherschen Pianoforte, wie sie der Meister jetzt bauet. — S. 388. Der junge Jude Moscheles, nun in der Composition Salieri's Schüler. (Hr. R. urtheilt über ihn wie voriges Jahr der Corresp. dieser Zeitung.) S. 457., Selbstschmeicheley des Hrn. R., dass er ganz ohne Instrument componire. Allem, was er für diese Weise sagt, lässt sich Anderes, sogar für die entgegengesetzte, entgegenstellen. Die beste ist und bleibt die, weder ganz ohne Instrument, noch immer auf diesem beschäftigt, zu schreiben. So meynten und machten es auch Mozart und Haydn. Die Gründe für den Vorzug dieser Weise auszuführen hebt sich Rec. für einen besondern Aufsatz auf. Aber bemerkte denn Hr. R. nicht, dass, was er selbst, und von sich selbst, erzählt, geradezu *gegen* diese seine Methode, und gegen die angeführte Composition dazu, spricht? Er sagt nämlich in einer barbarischen Periode: „Ich denke noch immer mit Rührung daran, als meine Trauercantate auf Friedrich den Grossen bey der grossen Begräbnisceremonie in Potsdam aufgeführt wurde, und am Ende des letzten Chores, dem ich durch einen eigenen Eingang einen imposanten Eintritt bereitet hatte, der mir aber bey der Ausführung doch gar nicht kräftig genug wurde, und nun draussen auf dem grossen Platze vor der Garnisonkirche die Kanonen gelös't wurden, ich meinen nächsten Nebenmann heftig beym Arm ergriff und ihm zurief: die Salve hat mir beym Eintritt dieses Chors gefehlt; so dachte ich mir ihn bey der Arbeit. Contrebässe, Pauken und Posaunen hatten den Effect, der mir damals vor der Seele schwebte, nicht erreicht." — S. 440., Lob der eigenen Art des gesellschaftlichen Gesanges ohne Begleitung, wie dieselbe dort angenehm, aber nicht genau genug beschrieben wird; S. 450., Lob der trefflichen Klavierspielerin und angenehmen Componistin, Fräul. Spielmann; und S. 465., Lob der Liebhaberconcerte der Frau von Rittersburg. —

Den zweyten Theil dieser Reise haben wir, bey Absendung dieses Aufsatzes, in Wien noch nicht erhalten können. Es sey also hier vorläufig abgebrochen, und zwar mit zwey, so ganz unschuldigen und treuherzigen Fragen, wie sie Hr. R. an uns Wienern mit so grossem Vergnügen gehört zu haben oft versichert; für jetzt nur mit diesen zweyen; mehrere wollen wir bis an's Ende des Ganzen versparen.

Glaubt Hr. R. wirklich, den von ihm angeführten Künstlern und Dilettanten in Wien selbst, oder auch über sie, etwas gesagt zu haben, indem er sie alle lobt und preiset, aber fast sämmtlich auch nur mit einigen flüchtigen, allgemeinen Redensarten? Glaubt Hr. R. wirklich, dass es den vielen verehrten, würdigen Familien, bey denen er sichs wohl seyn lassen, angenehm sey, hier so ausgestellt; und besonders, dass es den edeln Frauen willkommen sey, von ihm immer und immer wieder über ihre Schönheit, ja wol gar über dieso und jene Theile derselben, vor aller Welt

complimentirt zu werden? und nun vollends nach seiner, gleichsam brüderlichen Weise: meine liebe Gräfin X., meine liebenswürdige Fürstin Y. und ihre hübschen Töchter kamen mir mit einer Auszeichnung entgegen etc.?

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der musikal. Productionen von den Monaten September und October *). Die wenigen neuen Singspiele und Concerte während des ganzen Zeitraums unserer kriegerischen Verhältnisse beweisen, wie sehr auch die Musik unter dem allgemeinen Drucke litt. Jetzt aber, nach der Wiederkehr des Friedens, dürfte der Drang nach Musik, welcher so vorzüglich in dem Gemüthe des Wieners, auch nur von einiger Erziehung, vorherrschend ist, auf Kunst und Künstler wieder wohlthätigen Einfluss haben; wenn gleich unsere Kaiserstadt ihren vorigen Glanz auch in musikalischer Hinsicht nicht sobald wieder erlangen wird.

Am 8ten Sept. wurde im Theater an der Wien zum Vortheile des Theater-Armenfonds ein Concert in zwey Abtheilungen gegeben, wo folgende Stücke aufgeführt wurden. — Den ersten Theil eröffnete die grosse heroische Symphonie von L. van Beethoven No. 3. (Es dur) Etwas über den Werth dieses kunstreichen und colossalen Werkes zu sagen, wäre hier überflussig, da hierüber nicht allein schon mehrmals in Ihren Blättern gesprochen, sondern auch das ganze Werk im neunten Jahrg. No. 21. dieser mus. Zeit. gründlich zergliedert und nach Verdienst gewürdiget, ja auch der technische und mechanische Theil desselben untersucht und anschaulich gemacht worden ist. Ich beschränke mich bloss auf die Ausführung, welche — obgleich das Werk äusserst weitläuftig ist, und dem Anscheine nach Künstler und Zuhörer ermüden sollte, — doch so ausfiel, dass man einen hohen Genuss davon haben konnte. — Ein Terzett von Mozart aus la Villanella rapita, ganz im italiänischen Style geschrieben, wurde recht brav gesungen von Dem. Milder, und den Herren Grell und Meier. — Ein Concert auf der Violine, componirt und gespielt von Hrn. Clement, Orchester-Director dieses Theaters. Von Hrn. Cl. ist längst bekannt, dass er mit der grossten Leichtigkeit die schwersten Passagen vorzutragen weiss. Wenn man ihn auch nicht in die Classe *grosser* Violinspieler rechnen kann, so ist sein Fleiss doch sehr lobenswerth. Nicht so aber seine Composition. Seine Modulationen sind manchmal grell, bizarr, öfters im höchsten Grade gezwungen, was vielleicht den Uneingeweihten frappiren, ihm auch wol, bey Mangel an Beurtheilungskraft, gefallen mag: den Kenner aber werden solche Härten nie anziehen, und sein reiner Geschmack wird durch das Widernatürliche derselben beleidiget. Warum will doch *jeder* ausübende Tonkünstler zugleich Componist seyn? — Der zweyte Theil begann mit Cherubini's Ouvertüre aus Anacreon; sie wurde mit vielem Feuer durchgeführt. Mad. Campi sang eine Arie von Nasolini mit ihrer bekannten Kunstfertigkeit. Auf ein Quartett aus Mozarts la Villanella rapita, folgte zum Schluss des Ganzen Handels Alleluja aus dem *Messias*. Wer kennt nicht dieses hinreissende Meisterwerk? und wer mochte nicht mit voller Begeisterung bey einer so trefflichen Aufführung, wie diese war, sein Alleluja mit einstimmen? —

Am 21ten Sept. wurde zum ersten Mal in dem Schauspielhause an der Wien gege-

*) Der Brief war auf der Post verloren gegangen, und erscheint darum, aus einer zweyten Abschrift des Correspondenten, so spät.

ben: *Bertha von Werdenberg*, eine historische Oper in zwey Aufzügen, von Hrn. Mathäus Stegmayer, mit Musik von Hrn. Ignatz, Ritter v. Seyfried. Etwas Ausführliches über dieses, abermals geistlose Product des stets rüstigen und unermüdeten Componisten zu sagen, sey mir erlassen! Nur so viel davon! Das Factum ist aus der Legende der Frau von Sargans genommen, das Ganze eine bis zum Ekel geschene, gewöhnliche Ritter- und Rettungsgeschichte. Die Musik hält mit dem Texte gleichen Schritt, und zeigt, dass Dichter und Componist sich die Hände reichten. Es ist schon mehrmals von Hrn. v. S. gesagt worden, dass er schwerlich jemals den Beyfall des Publicums, bey allem Haschen nach Ausserordentlichem, (ja vielleicht eben darum,) erringen werde. Doch das scheint ihn so wenig zu kümmern, als den Dichter. Fällt auch eine Oper nach der andern durch: sie bleiben unverdrossen, und rüsten sich aufs neue, den Kampfplatz zu betreten. Während die Theater-Cabale Werke junger Tonkünstler gar nicht zur Sprache kommen lässt — sehr zum Nachtheile des emporstrebenden Genie's, das ja auf diese Weise nie reifen kann — werden fortwährend wasserreiche Producte dem Publicum von Mannern aufgetischt, welche bis zum Ueberdruss beweisen, dass sie öffentlich aufzutreten keinen Beruf haben. — Obgleich das Haus bey den ersteren Vorstellungen ziemlich voll war — da Dem. Milder, der Liebling des Publicums, selbst die Hauptrolle übernommen hatte: so konnte das Stück doch nur funfmal gegeben werden. — Dagegen weiss Jedermann der Direction Dank, dass sie uns, nach einer Pause von mehrern Jahren, mit der Darstellung der *Hochzeit des Figaro*, diesem classischen Werke Mozarts, dem schönsten Muster *komischer* Singspiele, beschenkte. Am 21ten October wurde dieses längst bekannte, aber immer wieder gern gesehene Singspiel zum ersten Male zum Vortheile der Mad. Pedrillo, gebornen Eigensatz, in dem Theater an der Wien mit Beyfall gegeben, obgleich die Austheilung der Rollen nicht die beste war. Einstimmig bemerkte man, dass Hr. Weinmüller, bey seinem schwerfälligen Körperbau, nicht für die Rolle des Figaro geeignet sey. Obgleich sein Spiel — vorzüglich in Bezug auf Schlauheit — alles Lob verdiente: so fehlte ihm doch das innere Leben, auch die Behendigkeit und der lustige Frohsinn, die den Character des Figaro erst bestimmen müssen. Dass der Gesang dieses verdienstvollen Künstlers immer vortrefflich, auch verständlich und deutlich sey, darüber ist längst nur Eine Stimme. — Eben so wenig war die Rolle der Gräfin der Stimme der Dem. Milder angemessen. Dem. M. scheint sich ganzlich dem edlen, einfachen Gesange und heroischen Styl gewidmet zu haben, und ist darin auch wahrhaft bewundernswürdig. Aber aus diesem Geleise sollte sie auch nie heraustreten. — Unübertrefflich im Spiel und Gesang war Dem. Buchwieser, als Susanna, und allerliebst Mad. Pedrillo, als Cherubin. Auch die kleine Henriette Teimer, welche das episodische Bärbchen (Fanchette) darstellte, verdient wegen ihrer Arie (F moll) im zweyten Act, wo sie die Stecknadel sucht, Erwähnung, und giebt uns die Hoffnung, einstens eine brave Sängerin und Schauspielerin an ihr zu bekommen. Hr. Kainz, als Graf Almaviva, war sowol im Spiel als Gesang mittelmässig. Aus den Hrn. Weinkopf und Rökkel — erster *sollte* den Arzt Bartolo, letzter den Musikmeister Basil vorstellen — konnte Niemand klug werden. Das Orchester spielte mit Fleiss, und schien zu zeigen, wie sehr es echte Kunst zu ehren und von Alltagsproducten zu unterscheiden wisse.

Am 22ten October gab Hr. Iwan Müller, russisch-kais. Cammermusicus, im Saale zum römischen Kaiser auf der Freyung Concert, wo er sich auf der neuen, von ihm und dem hiesigen Instrumentmacher, Hrn. Mecklein, vervollkommneten Clarinette hören liess. Es ist dieses derselbe (Johann) Müller, wel-

cher schon einmal in diesem Jahre auf dem von ihm und Hrn. Gremser in Dresden vervollkommneten Bassethorn vielen Beyfall einärndtete. Auch auf der Clarinette zeigte er uns in einem Concert, (C moll) von Hrn. Riotte recht brav geschrieben, dass er Hohe, Schule und Gewandtheit besitze. Der Beyfall war auch hier nicht gering, desto geringer seine Einnahme — was jeder Gutdenkende um so mehr bedauert, da Hr. M. seit dem ausgebrochenen Kriege hier ausharren musste, und seinen Talenten gemäss eine bessere Einnahme verdient hätte. Wenn sein Ton auf diesem Instrumente nicht durchgängig so gefiel, wie auf dem Bassethorne: so mag vielleicht die Ursache an der Neuheit des Instruments oder des Mundstückblattes liegen; denn wir mussten mitunter einige ziemlich starke Kirrer (wie man sich ausdrückt) hören — welche freylich auf der Clarinette, bey nicht genugsamer Behutsamkeit, nur zu leicht hervorkommen. Was im Redouten-Saale nicht so auffiel, wol aber hier in dem kleinen Locale, war das zu starke Blasen, und das Zischen des vorbeygehenden Windes — welches auch der Rec. aus Leipzig in No. 6. des 11ten Jahrgangs d. mus. Zeit. richtig bemerkte. Ein Duett von Portogalo wurde recht gut vorgetragen von Dem. Buchwieser und Hrn. Greil. Den Schluss machten Variationen, componirt von dem jungen Moscheles, für die Clarinette. Diese Variationen können noch gar keinen Anspruch auf Werth in der Composition machen. Sie zeichnen sich durch nichts aus; und ein Künstler, wie Hr. Müller, hatte etwas Gehaltvolleres wahlen sollen *).

Mit der Abreise des Kaisers Napoleon haben die theatralischen Vorstellungen zu Schönbrun aufgehört. In der Oper Lodoiska, nach der Musik von Mayer, sollen sich Hr. Ronconi, königl. ital. Cammersänger, und besonders Mad. Balzamini, durch ihre vortreffliche Methode und ihr Spiel voll Wahrheit und Ausdruck, den ungetheiltesten Beyfall erworben haben. Auch wurden die beyden Opern von Jos. Weigl, das Waisenhaus, und die Schweitzerfamilie — in welchen Opern Dem. Milder sich besonders vortheilhaft auszeichnete — deutsch aufgeführt, und mit vielem Beyfalle (vorzüglich die Schweitzerfamilie) öfters wiederholt. —

Königsberg. Unser neues Theatergebäude, welches, kaum fertig geworden, am 11en Jul. des vorigen Jahres bekanntlich durch eine Feuersbrunst verheert wurde, war durch die Thatigkeit des Hrn. Regier. Raths Müller, der auch den Wiederaufbau leitete, so weit wieder hergestellt worden, dass man dessen Eröffnung auf das Fruhjahr 1810. bestimmen konnte. Die Abreise des Hofes nach Berlin, welche auf die Mitte des Decembers festgesetzt wurde, erregte indess den Wunsch, den König und die Königin noch im neuen Theater zu erblicken, und so wurde (da der Termin der Abreise nur kurz vorher bekannt wurde) mit einer beyspiellosen Schnelligkeit alles in Stand gesetzt, um noch beym Hierseyn Ihrer Majestäten einige Vorstellungen zu geben. Bey der Unmöglichkeit, in der kurzen Frist die Maschinerie des Theaters zu Prachtstücken einzurichten, musste man sich auf Vorstellungen beschranken, die wenige Verwandlungen erforderten. Am 9ten Dec. wurde das Haus mit einem allegorischen Vor-

*) Auch von Hrn. Cyrowetz, Capellm. der k. k. Hoftheater, haben wir eine beurtheilende und sehr beyfällige Nachricht über Hrn. Müller, sein Spiel und seine Verbesserung des Instruments erhalten. Hr. C. bestimmt die letztere vorzüglich dahin, dass man auf dieser Clarinette, ohne die Stücke zu wechseln, aus allen Tonarten leicht und sicher spielen könne, auch wenn grosse Schwierigkeiten vorgeschrieben wären. Wir stimmen in den Wunsch des Hrn. C. ein, dass Kenner und Liebhaber Hrn. M. nach Verdienst unterstützen und ihn veranlassen mögen, seine Erfindung bekannt zu machen.

d. Redact.

spiel: die Weihe, vom Schausp. Carnier, eröffnet, das am 10ten und 11ten wiederholt wurde. Die Ouvertüre, die Marsche und Chore hatte Hr. Dorn, ein hiesiger Dilettant, von welchem schon früher Ihre Blätter mit verdientem Beyfall gesprochen haben, componirt. Das Ganze fand vielen Beyfall, und scheint ihn mir auch allerdings zu verdienen. Mit Erlaubniss des Componisten schicke ich Ihnen eine Skitze seiner Composition, und lege auch das gedruckte Vorspiel bey *). — Unser Orchester zeichnete sich, wie gewöhnlich, zu seinem Vortheil aus, und auch die Partie der Posaunen wurde gut ausgeführt. — Das Haus hat in manchen Stücken durch den Wiederaufbau gewonnen. Das (nach der ersten Einrichtung) zu grosse Parterre ist bedeutend kleiner, das Theater grösser geworden, die Malerey des Plafonds ist gefalliger. Die Decorationen, welche Hr. Czermack, (ein liebenswürdiger, bescheidener Mann, und wakkerer Clarinettist,) gemalt hat, erreichen bey Zimmern zwar nicht ganz die Sauberkeit derer des Hrn. Prof. Breysig, (doch zeichnet sich ein gothischer Saal durch seine Schönheit aus:) als Landschaftmaler scheint mir aber Hr. Cz. genialischer zu seyn. Das ganze Haus gewahrt einen sehr freundlichen, erheiternden Anblick. Die Instrumentalmusik klingt voll und prachtig; (Schade, dass der Violinen zu wenig sind: acht in allem!) der Gesang verhallte ein wenig, doch macht die Stimme der Dem. Müller einen vortrefflichen Effect. Zwey Unvollkommenheiten hat das Haus, die sich indess beyde vielleicht noch verbessern lassen: ein wenig Undeutlichkeit der Rede an manchen Platzen, (es scheint, dass die Schauspieler noch nicht alle Vortheile der Stellung

*) Wir glauben dem nicht zu verkennenden Talente dieses Componisten schuldig zu seyn, wenigstens einige Bemerkungen über sein schätzbares Werk, so weit sie nach der blossen Skitze möglich werden, hier beyzufügen, besonders da es seit langer Zeit eine einstimmige Klage ist, dass man in Königsberg über den Fremden (vorzüglich den Berlinern) die Heimischen viel zu sehr zurücksetze. Den noch nicht genug geübten Componisten erkennen wir vornämlich daran, dass manches, z. B. gleich in der Ouvertüre, noch zu gesucht, wol auch etwas unbeholfen, nicht zusammenhängend und nicht klar genug ist, und dass, bey allen Vorzügen mehrerer Stücke, wenn man sie einzeln für sich betrachtet, doch dem Ganzen die gleiche Haltung, die Beharrlichkeit in der einmal erwählten Sphäre — das, was man eigentlich Styl nennet, zu mangeln scheint. (Man vergleiche z. B. den ersten und zweyten Marsch, deren erster gegen den zweyten bey weitem zu populair und galant ist.) Einzeln für sich betrachtet müssen wir aber die meisten Sätze rühmen. Recht schön ist der Gedanke, eben damals, eben in Königsberg und unter den bekannten Verhältnissen, in der Ouvertüre, nach der feyerlichen Einleitung, und dann noch zweymal in dem kräftigen, wohlgewählten Allegro, den bekannten Klaggesang nach der Schlacht (von Halem und J. A. P. Schulz) einzuflechten. Ist dies Lied an Ort und Stelle bekannt genug und erinnerte man sich der nur allzuoft passenden Worte beym Anhoren der Musik: so muss die Wirkung gross und tief gewesen seyn. Das folgende Allegro enthält sehr wurdige, auch manche originelle Gedanken; die Ausführung zeugt von nicht gemeiner Combinationsgabe, auch ist die Vertheilung an die verschiedenen Instrumente zu gutem Effect berechnet: aber mehr Stetigkeit, Fluss und Rundung darf man dem Ganzen wünschen. — Der Chor No. 1. hat gute Stellen, im Ganzen gefällt uns aber der einfachere, No. 2., noch besser. Ueber den Chor, No. 3., lässt sich weniger aus der Skitze urtheilen, da er vornämlich auf ungewöhnliche Instrumental-Effecte berechnet ist: den Gedanken nach, hätte mehr für ihn gethan werden können. Die folgenden kurzen Chorsätze, A bis E, sind einfach, mit Würde, und so geschrieben, dass sie den Text und die Situationen der Singenden mit aller Treue ausdrucken. Der Schlusschor hat Feuer, Kraft und Schimmer, ist mit Recht populär gehalten, und muss, stark besetzt und lebhaft vorgetragen, ganz die erwunschte Wirkung hervorgebracht haben. Die ganze Arbeit macht Hrn. Dorn um so mehr Ehre, da er — so viel wir wissen, ein junger, sehr geschätzter und wohlhabender Kaufmann — durch keinen der Grunde, welche gewöhnlich zu solchen Gelegenheitsstücken ermuntern, dazu bewogen worden ist, sondern einzig durch Liebe zur Sache und zu dem verehrten Hause seines Königs.

d. Redact.

und der Modification der Stimme kennen.) und — viel Zugluft. Da der Bau aber noch nicht vollendet ist, so dürfte auch diesem Uebel wol gesteuert werden. — Nach der Abreise des Hofes wurden die Vorstellungen im neuen Hause eingestellt; wie es heisst, wird zum neuen Jahre oder bald nachher das neue Haus für immer bezogen, und mit *Wilhelm Tell* eröffnet werden. —

Im alten Hause sahen wir noch *Salomo's Urtheil*, (eigentlich zur Eröffnung des neuen Theaters bestimmt, aber nicht ausführbar,) ein Melodrama nach dem Franz. mit Musik von Quaisin. Es gefielsehr; mir verleidete die oft langweilige Zwischenmusik (Rousseau's u. G. Benda's Schatten mögen mir dies Urtheil vergeben,) die gute Handlung. Oft ist auch die Musik ganz unschicklich. Ein höchst gemeiner Tusch von Trompeten und Pauken repräsentirt oder commentirt die Mutterfreude. (Der Mutterliebe hat der Comp. dagegen im Schlusschor einen wahrhaft rührenden Ausdruck gegeben. (Schade, dass der Comp. sein Talent nicht zu geschmackvollern Dingen angewandt hat! Die Pracht bey diesem Stücke machte dem würdigen Direct. Schwarz Ehre. Auf dem neuen Theater hatte sich das Ganze auch ohne Widerspruch besser ausgenommen, da es hier etwas kleinlich ausfiel. — Früher wurde *Sargines* gegeben, mit sehr mässigem Beyfall, woran die Handlung Schuld ist. Die *reisenden Virtuosen*, von Fioravanti, wollten auch nicht recht gefallen. Die Musik ist gut, das Sujet aber zu bekannt. — Hr. Blum, Schauspieler, beschenkte uns mit einem Intermezzo: *die drey Guitarrenspieler*, welches sehr artige Liederchen enthält — wie denn überhaupt Hr. B. in Liedermelodieen mit Guitarre-Begleitung sehr glücklich ist. Die Ouvertüre ist freylich ein wenig seltsam. Hr. Weiss, Schauspieler, der früher schon ein Intermezzo mit Melodieen von Andreoli, Cimarosa, Mozart u. m. auf die Bühne gebracht hatte, das aber durch seine Länge nicht ganz gefiel, obgleich Hr. Weiss als Theaterprincipal meisterhaft spielte — gab ein Liederspiel: *der Bernsteinfischer*. Idee und Ausführung sind gut, nur wurde man in so fern getauscht, als man mehr Nationales zu finden hoffte. Die Ouvertüre ist genial gedacht. Der Vorhang geht auf, der Meeresstrand erscheint, und hinter der Scene erklingen (man glaubt, die Töne kämen aus den Wogen) Bassethörner, Hörner, Fagotte und eine Flöte. Die Gesänge werden von der Guitarre, einer Flöte und den Hörnern hinter der Scene begleitet. Eine sehr glückliche, höchst wirksame Idee! Die Melodieen sind sehr angenehm, nur der Gesangstrophen hier und da zu viele. — Wir haben jetzt in K. ein ganzes Häuflein junger, besonders dramatischer Componisten, und es scheint wirklich, dass meine Mitbürger dem Vorwurf, den ein politischer Schriftsteller ihnen machte: die Composition einer Oper sey in Preussen für eine Riesenarbeit gehalten worden — herzhaft entgegen arbeiten wollen. Ein junger Musiker, Ilgner, macht sich durch recht gut gedachte Ouvertüren, Concerte für Blasinstrumente, und Harmonie-Partieen bekannt. Wenn er mehr den Satz studirt, und sich nicht blos auf sein Talent verlässt, so wird er einmal etwas Bedeutendes leisten können.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *N°. IV.* 1810.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Für Violin, Violoncell etc.

Baillot, P. 5me Concerto p. Violon. (F dur) Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Beethoven, L. v. 6me Sinfonie pastorale arr. en Sestetto p. 2 Violons, 2 Violes et 2 Violoncelles arr. p. M. G. Fischer. 2 Thlr.

Melliant, (de) Fantaisie p. la Lyre ou Guitarre. 6 Gr.

Riotte, P. J. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 21. 2 Thlr. 12 Gr.

* Romberg, Andr. 3 Quatuors p. 2 Violons, Vla et Violoncelle. Op. 7. 4me Suite des Quatuors (nouv. edition) D, E, C, dur. 2 Thlr. 12 Gr.

* — 2me Concerto p. le Violon. Op. 8. (C dur) 1 Thlr. 12 Gr.

* — Rondeau à la mode de Paris p. Violon princip. av. acc. de l'Orchestre. Op. 10. 1 Thlr.

* — Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 11. (A dur) 16 Gr.

* — Bern. Fantaisie p. le Violoncelle av. acc. de 2 Vlons, Alto, Basse, Flute, Hautbois, Clar. et Basson. Op. 10. (D dur) 1 Thlr.

* — Ouverture à gr. Orchestre (nouv. edit.) Op. 11. (D dur) 1 Thlr. 12 Gr.

Für Blasinstrumente.

Dufou, L. Caprices p. une et 2 Flutes. Op. 4. 16 Gr.

— 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 5. 1 Thlr.

— 3 Duos p. Flute et Viola. Op. 6. 1 Thlr. 8 Gr.

Dressler, R. 3 Duos concert. pour 2 Flutes. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Hugot, A. 3me Concerto p. la Flute. (E moll) 1 Thlr.

— 4me d° d° (D dur.) 1 Thlr. 12 Gr.

Tuch, H. G. Harmonie p. 2 Clarinettes 2 Cors, 2 Bassons et 2 Hautbois non obligés. Op. 22. 16 Gr.

Für das Pianoforte.

Beethoven, L. v. Sonata quasi Fantasia. Op. 27. Liv. 1. 2. 1 12 Gr.

— 2 Trios av. Violon et Vlle. Op. 70. N° 1. 1 Thlr. 12 Gr.

—, 2 d° d° — 2. 2 Thlr.

Cramer, J. B. 4 Divertissements consistant en Marches Andante et Walses. 16 Gr.

— Suite ou 2me Partie des Etudes pour Piano. 2 Thlr. 16 Gr.

Dussek, J. L. gr. Sonate. Op. 35. N° 3. 16 Gr.

— gr. Sonate. Op. 43, 1 Thlr.

— Notturno pour Pforte et Violon, avec un Cor ad libitum. Op. 68. 1 Thlr.

Dumonchau, C. 3 Sonates et 3 Fugues dans le style de Mozart, Haydn etc. Op. 30. 1 Thlr. 8 Gr.

Fischer, M. G. Sonate à 4 ms. Op. 12. 1 Thlr. 12 Gr.

Gelineck, Abbé, Variations s. l'air: J'ai de la raison etc. Jugend ist ein Gut. Op. 27. 12 Gr.

Göpfert, C. A. 16 Anglaises, Eccossoises et Walses. 8 Gr.

— 8 Walses avec Code. 8 Gr.

Lindemann, D. 6 Walses, 6 Eccossoises, 2 Anglaises, 2 Quadrilles et 1 Polonoise. Liv. 2. 12 Gr.

* Louis, Prince de Prusse, grand Trio av. Violon et Violoncelle. Op. 10. 1 Thlr. 12 Gr.

* — Larghetto varié av. accomp. de Violon, Alto, Violoncelle et Basse obligés. Op. 11. 1 Thlr. 12 Gr.

Pollini, Fr. Caprice et Variations sur un thême de Viotti. 12 Gr.

Riotte, P. J. Thême (Canon) av. Variations. Op. 21. 30 Gr.

* Romberg, A. 3 Sonates av. Violon obligé. Op. 9. 2 Thlr.

Schneider, Fr. gr. Concerto. Op. 18 (C dur) 2 Thlr. 12 Gr.
Steibelt, D. Pianofortesachule (franz. u. deutsch.) 2 Thlr. 12 Gr.
— 12 Exercices tirées de la Methode. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3me Concerto. (E dur.) Op. 35. 3 Thlr.
— gr. Sonate avec Violon obligé. Op. 79. 12 Gr.
— do do Op. 80. 16 Gr.
— do do Op. 81 1 Thlr.
— Fantaisie avec 9 Variations sur une walse russe. 16 Gr.
— Fantaisie avec 6 Variations sur Belisaire. 20 Gr.
— Fantaisie avec des Variations sur le clair de Lune de Lina ou le Mystere. 16 Gr.
— Fantaisie militaire et Variations sur l'air de la Sentinelle. 12 Gr.
— Fantaisie sur les couplets militaires de Virtuosi ambulanti. 12 Gr.
— Fantaisie avec Variations sur un air des Mysteres d'Isis. 16 Gr.
— Variations sur un air favori de l'Op. Leonce. 12 Gr.
— Airs du Ballet de la fête de l'Empereur. 16 Gr.
— Les Papillons, Rondo. 16 Gr.
— 6 Sonates avec Violon obligé Op. 27. No 4. 1 Thlr. 4 Gr.
Tomaschecк, W. J. Quatuor avec Violon, Vla, et Basse Op. 22. 1 Thlr. 12 Gr.
Storkel, Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle, Op. 47. (A dur) 1 Thlr.
Wolfl, J. gr. Marche. 6 Gr.

Für Gesang, mit oder ohne Begleitung.

Abeille, L. Lieder und Elegieen von Mathisson mit Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.
Danzi, F. 8 Volkslieder von Schubert. 16 Gr.
Haydn, J. der Versöhnungstod, Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters aus 6 Adagios arrangirt v. F. A. Schulze, Partitur. 2 Thlr.
— Motette, f. 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters (Des Staubes eitle Sorgen) Partitur. 1 Thlr.
Jenisch, A. das Gebet Christi von Witschel für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 1 Thlr.
— Dasselbe im Klavier-Auszug. 12 Gr.
Riel, J. F. G. Gesänge mit Begl. des Pianoforte. 1 Thlr.

Righini, Tigranes, Oper, mit italienischem und deutschem Text, im Klavierauszuge von M. G. Fischer. 5 Thlr.
Sutor, Lieder f. 2 Tenor- und 2 Basstimmen 1s Heft. 16 Gr.
Schneider. F. 12 dreystimmige Gesänge für 2 Tenöre und Bass. 16 Gr.
Schreiber, D. Chr. 12 Balladen und Lieder für Gesang und Pianoforte. Op. 5. 20 Gr.

*Die mit * bezeichneten Werke haben wir aus dem Werkmeisterschen Verlage an uns gebracht.*

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Danzi, F. l'enlevement de Proserpine, Ballet comp. et arrangé p. le Pforte à 4 mains Edition complette. 3 Thlr.
Hoffmann, P. C. Sonate p. Pforte av. accomp. d'un Violon. Op. 12. 1 Thlr.
Ries, F. grande Sonate p. Pforte et Violon. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.
Paer, F. Ouverture de Sofonisbe arr. p. Pforte av. Flute ou Violon. 12 Gr.
Dalberg, F. de. Trio p. Pianoforte, Violon et Veelle obligés. Op. 26. 1 Thlr. 8 Gr.
Amon, J. Concerto p. le Forte-Piano avec acc. de l'Orchestre. Op. 34. 2 Thlr. 12 Gr.
Köhler, H. Andante con Variazioni p. Forte-Piano e Flauto obligato. Op. 38. 8 Gr.
— Sonate p. Pforte et Flute obligée. Op. 39. 16 Gr.
— Sonate pour Pforte avec Flute obligée. Op. 32. 20 Gr.
— Sonate p. Pforte à 4 mains. Op. 37. 16 Gr.
Mansui, C. 2me Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 12. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten Februar. N°. 20. 1810.

Recensionen.

Grande Sonate pathetique pour le Pianoforte, comp. et ded. à Mr. Fréd. Rochlitz, Conseill. de la Cour, par Fréd. Schneider. Oeuvr. 14. Chez A. Kühnel, Bureau de Musique à Leipzig. (Pr. 1 Thlr.)

Wenn es schon eine Freude ist, junge Talente auszukundschaften, und ihnen, so viel man kann, ihren Eingang in die grosse Welt zu erleichtern: so ist es noch eine grössere Freude, sie auf ihrem Wege — ist dieser ein würdiger und wandeln sie ihn treu — in der Stille zu beobachten und zu sehen, dass sie sich einem edlen und schönen Ziele immer mehr nähern, dadurch die Achtung und Theilnahme der Welt immer mehr gewinnen, und so in den Stand kommen, nicht nur sich und den Freunden ihrer Werke, sondern auch der Kunst selbst, wie diese nun eben zu der oder jener Zeit auf Erden erscheint, wichtig und nützlich zu werden. Rec. will es nicht läugnen, dass er schon früher jene Freude an Hrn. Friedr. Schn. gehabt hat, und nun durch denselben auch diese geniesst. Durch die vorliegende Sonate und ein so eben erschienenes Clavier-Concert, halt Rec. sich vornämlich zum Genuss dieser letztern Freude berechtiget. Beyde Werke zeugen von einem so lebendigen, nur auf das Bedeutende und Würdige gerichteten Geiste, von so gründlichen Einsichten, von so viel schon geläutertem Geschmack und schon errungener Fertigkeit und Sicherheit im Ueberblick des Ganzen und Ausführen des Einzelnen — wie dies, *vereinigt* und *in den Jahren des Hrn. Schneider*, nur sehr wenige unter allen jetzt lebenden Meistern bewiesen haben. Doch wir haben jetzt nur das erste jener beyden Werke näher zu betrachten!

Das Ganze ist, was die darin herrschenden Empfindungen anlangt, vollkommen bestimmt gedacht und untadelich entworfen. Ein sehr ernstes, doch mit angenehmen Zwischensätzen durchwebtes Allegro moderato aus B moll fängt an, und endet feurig; ein durchaus sanftes Andante aus G dur folgt und leitet über in ein seltsames, affectvolles, ziemlich wildes Scherzando aus E moll, mit dem ein äusserst einfaches, wehmüthiges, aber liebliches Trio aus E dur wechselt, und ein pathetisches, sehr kräftig, ernst und streng gehaltenes Moderato aus E moll beschliesst. So wird man in einem sorgsam abgesteckten Kreise nah verwandter Empfindungen, und doch ohne alle Einförmigkeit, fortgeleitet. Diesem guten Plane und dieser sichern Haltung durch das Ganze in Hinsicht auf Empfindung schreibt es Rec. vornämlich zu, dass diese Sonate auch auf alle diejenigen, welche sich beym Anhören der Musik nur dem Eindruck im Allgemeinen hingeben, einen so starken Effect macht.

Was die künstlerische Ausführung betrifft, so ist das Ganze in der Schreibart abgefasst, welche, seit Haydn und Mozart, unter die guten Künstler der ganzen gebilden Welt verbreitet ist: in freyem Styl, aber veredelt und

hochgestellt durch stetige Erinnerung an den strengen; übrigens ist alles vollstimmig, nicht blos vollgriffig, durchgängig im reinen, vollständigen, vierstimmigen Satze, und in einer Lage, welche eben auf diesem Instrumente die beste Wirkung thut. Die Ideen an sich sind nicht immer auffallend und glanzend, aber nirgends gemein und verbraucht; nicht immer imponirend durch Originalität, aber nirgends entlehnt oder trivial.

Ueber das Einzelne mögen folgende Bemerkungen genügen. Im ersten Satze ist es lobenswerth, dass gleich vom Anfang an der Character so bestimmt ausgesprochen, und auch gar bald die Gedanken rund und klar hingestellt werden, woraus sich dann das ganze Stück weiter entwickelt, bis auf den Einen, der ganz zufällig zum Schluss der ersten Clause hinzukömmt, und der dann gleich zum Anfang der zweyten festgefasset und zu einem Hauptgedanken erhoben wird — wie das Haydn mit sehr gutem Erfolg in einigen seiner Quartetten und Symphonien gethan hat. Zu diesem Nachkommling werden nun die frühern Hauptideen, theils wechselnd, theils contrapunctisch verbunden, hinzugefügt — was, wie es nun dasteht, sich ungemein gut ausnimmt. Ueberhaupt ist diese zweyte Clause bis dahin, wo der Anfang des Satzes wiederkehrt, mit vieler Kunst und sicherer Hand ausgeführt, ohne verkünstelt oder auch nur zu gesucht zu erscheinen. Die einzige Stelle, Seite 4. unten, und 5 oben, und S. 9 unten und 10 oben bey der Wiederholung, ist gekünstelt, und, wegen der Queerstände, zu scharf und hart.

Das Andante, so gut es in Absicht auf Empfindung entworfen ist, scheint doch, was Ausführung anlangt, weniger zu loben. Eben um das zu leisten, was es leisten soll, hatte es einfacher, melodiöser gehalten seyn, hatte es der schärfern Ausweichungen und auch der Vollgriffigkeit weniger bekommen müssen. Der Hauptgedanke, wie er in den ersten vier Tacten, und der Zwischensatz, wie er Syst. 4., vom 4ten Tacte an, vorgelegt wird, beyde ganz einfach fortgeführt, vielleicht nur romanzenartig, hatten, unsers Bedünkens, dem Verstande genügt, und die Empfindung leichter und besser angesprochen, als was nun gegeben worden ist.

Ein wahres kleines Meisterstück ist dagegen das Scherzando mit seinem Trio, mag man auf Empfindung und Ausdruck, oder auf Styl und Ausarbeitung sehen. Dem Sinne nach nahert es sich einigen Scherzandos von Beethoven, besonders in dessen Symphonien und Quartetten: aber durchaus ohne an Einzelnes zu erinnern oder gar Reminiscenzen zu enthalten. Es gehört Hrn. Schn. ganz zu, und er darf sich darüber freuen, wie sich jeder Spieler darüber freuen wird. Uebrigens ist es so aus Einem Stück gearbeitet, dass sich etwas Einzelnes daraus nicht ausheben lasst.

Der letzte Satz weicht gänzlich ab vom gewöhnlichen Zuschnitt der Finalen, zum grossen Vortheil seiner selbst und noch mehr des Ganzen. Die zwey ernsten Hauptgedanken, welche überall durch diesen Satz herrschen, ohne dass derselbe im geringsten dadurch einformig, gekünstelt, nur dem Verstande zusagend würde — und welche nur durch den dritten, sanftern und anmuthigern (Seite 17 Ende und 18 Anfang) unterbrochen und dann in anziehenden Wechsel oder contrapunctische Vereinigung mit diesem gesetzt werden, kündigen sich gleich Anfangs einfach und bestimmt also an:

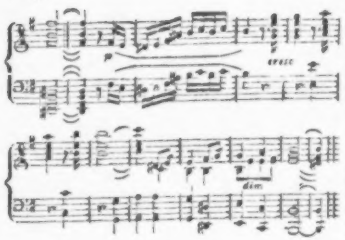

Und auch wie es mit der Benutzung und Ausführung dieser Ideen in der Folge gehalten werden soll lasst der Verf. gleich wenigstens ahnen, indem er unmittelbar also fortfahrt:

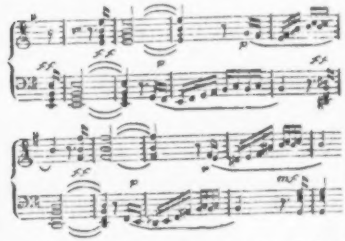

und nun den zweyten der angeführten Gedanken, schön erweitert und melodios verbunden, folgen lasst. Alle Zwischensatze, selbst die Uebergange, Schlusse u. s. w., sind aus diesen beyden und dem dritten, oben citirten, Gedanken genommen, oder stehen wenigstens mit ihnen in naher Analogie. Noch gedrängter, kunstreicher und feuriger wird jene, im zweyten Beyspiel angeführte Zusammenstellung in dem langen Mittelsatz bis zur Zurückführung des Anfangs, S. 19 Mitte, bis S. 22 Mitte. Wenn in irgend etwas, so zeigt sich das tiefer dringende Talent in solcher Uebersicht, in solcher Haltung und Stetigkeit, und die Gewandtheit des Geistes in so natürlichem Zusammenhang, so bequemer Verbindung, so leichtem Fluss, und so glanzendem Effect, *bey* dieser Ausarbeitung. Nur die chromatische Triolenfigur, Seite 20, Syst. 4. die ersten Tacte der rechten Hand, und wo sie dann in dieser oder der linken wiederkömmt — nur diese scheint uns zu fremdartig und vereinzelt dazustehn; es hatte zu dem trefflich angebrachten Thema, dem sie als Gegensatz dienet, wol etwas gewählt werden können, das sich enger anschlosse und nicht frappirte — was es hier nicht darf, um dem Thema das Hauptinteresse zu lassen. Allenfalls wäre es schon genug gewesen, die einfache Figur vorher, (bis S. 20. Syst. 3, Ende) zu behalten und sie nur in Triolen umzusetzen; es hätte selbst da noch einen guten Gegensatz gegen die (gleich folgenden) Triolen mit dem zweyten Thema gebildet, und würde von diesen sich doch noch abgesondert haben — was Hr. Sch. mit jener laufenden Figur doch wol zunächst beabsichtigte. In der ganze Stelle, S. 21, Syst. 3, T. 5, bis zu den letzten Tacten dieser Seite, wo der Componist durch allmahlige Herbeyführung der Ideen des Anfangs wieder zu diesem zurückzuleiten anfängt, würden wir das Tempo nach und nach haben verzögern, und von dieser allmahligen Zurückführung an es eben so wieder haben beschleunigen lassen, so dass es mit dem Eintritt, S. 22, Syst. 2, Ende, erst wieder ganz seine frühern Rechte behauptet hatte.

Die Sonate ist nicht leicht zu spielen, doch aber auch bey weitem nicht so schwer, wie die meisten neuern Arbeiten von Beethoven, Dussek etc. Sie verlangt vom Spieler mehr Einsicht, Sicherheit, Character und Geschmack, als grosse Behendigkeit, und Fähigkeit, ungewöhnlich Künstliches zu besiegen — mithin, was man solides Spiel zu nennen pflegt. Ein gutes Instrument wird zum Vortrag derselben ebenfalls vorausgesetzt; besonders eines, wo man den Ton gleichgut stark und schwach haben, auch hinlänglich binden kann.

Rec. wünscht Hrn. Schn. zu dieser wohlgelungenen Arbeit aufrichtig Glück. Es kann nicht fehlen: sie wird seinen Ruf und Credit bey allen ernsthaften und gebildeten Kunstfreunden sehr vermehren. Eben darum bittet er ihn aber auch, alles anzuwenden, diesen Ruf, diesen Credit, zu erhalten und immer mehr zu bestätigen. Jetzt fängt nicht nur seine schönste, sondern auch die Zeit an, wo er sich sein Glück als Künstler in der grösseru Welt sichern muss. Auf dem hier, und in dem oben angeführten Concerte betretenen Wege wird ihm das sicher gelingen. Aber er störe dies, und störe auch sich selbst nicht durch flüchtige Arbeiten und deren Bekanntmachung. Er nehme diese Warnung mit derselben guten Gesinnung auf, womit sie gegeben wird; achteten wir ihn weniger, und nahmen wir überhaupt weniger Theil an ihm — wir würden uns wol hüten, sie auszusprechen.

Der Stich des Werks ist sehr schön und durchaus ohne Fehler.

Deuxième Fantaisie pour le Pianoforte, — — comp. par C. Mansui. Oeuvr. 12. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 3 Fr. 50 Cmes.)

Es ist dies die erste Composition dieses Verf.s, welche Rec. kennen lernt, soll aber ganz gewiss nicht die letzte seyn, denn Hr. M. zeigt sich darin als einen sehr achtungswürdigen Tonkünstler. Neuheit und Bedeutsamkeit der Gedanken ohne Gesuchtes und Erzwungenes, Kraft und Fülle der Ausführung ohne eben allzuviel Ueberladung oder Vernachlässigung des Einfachen und Gefälligen, eine gute, würdige Schreibart, und eine treffliche Kenntniss der Vortheile des Instruments: das scheinen Rec. die Vorzüge dieses Componisten zu seyn, und dass man diese vereinigt nicht so leicht antrifft, wissen wir alle. Im Sinn, Geschmack und der Schreibart nähert sich Hr. M., unter den berühmtesten Claviercomponisten wol am meisten Beethoven, in dessen mittler, und, für das Pianoforte, nach des Rec. Urtheil, schönster Periode. Dass Hr. M. das Werk Phantasie genannt hat, da es doch eine gehörige, nur wahrhaft gross und frey gehaltene Sonate ist — darüber will Rec. nicht streiten. Das erste, lang und breit ausgeführte, sehr glänzende und auch kunstreiche *Allegro* gehet über in ein liebliches, einfaches *Andante*, das auf originelle, sehr wirksame Weise viermal variirt wird, und dann, durch einen kurzen, aber vortrefflichen Excursus, zu dem nicht langen, raschen, und, den Gedanken wie der Ausführung nach, jenen beyden Stücken weit nachstehenden Finale hinüberleitet. — Schwer auszuführen ist besonders der erste Satz allerdings, doch nicht schwerer, als alle grosse Stücke von Beethoven, Dussek, dem Prinzen Louis Ferdinand etc. Nur muss der Spieler Feuer, Character, tüchtige Schule — auch ein durchgreifendes Instrument und weite Spannung — besitzen, um alles gehörig darzustellen; am wenigsten darf er jenes blos behende, blos zierliche, tändelnde Spiel mitbringen. Es sollte Rec. freuen, wenn es ihm gelange das Publicum auf diesen Componisten sehr aufmerksam zu machen; er verdient dies, und würde dann hoffentlich uns allen noch viel Schönes mittheilen. Das Werk ist gut und rein gestochen.

Nachrichten.

Konigsberg. (Beschluss.) Uebrigens sieht es um die Musik, und besonders um Gesang und Theorie, traurig aus. Ein braver Musiker, Mutereich, kündigte Vorlesungen über Theorie und Composition an, und fand in dem ganzen, grossen K. *einen* Subscribenten. Stehende Concerte haben wir gar nicht. Einige

Unternehmungen, die sich auf gesellschaftliche Zirkel einschränken und Musik blos als Unterhaltungsmittel brauchen, können das grössere musikliebende Publicum für den Mangel eines eigentl. Concerts nicht entschadigen. — Hrn. Capellm. Himmels Abschiedsconcert war nicht das Beste, was er uns gegeben hat. Eine „*Fressarie*", (!) — worin seltsame Gerichte aufgetischt werden, kann wol dem Publicum des Donauweibchens, nicht aber in einem Concertsaal gefallen. (Wenn sie, wie man behauptet, gefallen hat, so möchte ich fragen, ob der Künstler das Publicum zu sich hinauf, oder das Publicum den Künstler zu sich herab ziehen soll?) Das „Lebewohl" am Schluss des Concerts, von Hrn. H. selbst gesungen, war wahrscheinlich eine Composition aus dem Stegreif, womit man es nicht genau nehmen darf.

Unsere Feldmusik hat seit der Kriegsepoche, wie alles bey uns, einen gänzlichen Umschwung erlitten. Die Oboen sind gänzlich abgeschafft — ein grosser Verlust für die Kunst, denn nur bey Regimentern wird noch der Ansatz auf der Oboe gebildet, da selten ein Dilettant diesem schwierigen Instrumente alle Musse aufopfern wird. Vielleicht ist über ein Menschenalter dies Instrument aus den Orchestern ausgemarzt, und doch kann kein anderes seinen Nachdruck und seine Feinheiten wiedergeben. Kreischende kleine F-Clarinetten sind an die Stelle getreten. Die Basse sind durch eine Posaune verstärkt — eine zweckmässige Einrichtung. Statt unsrer sonstigen kriegerischen Trommelmärsche hören wir jetzt ein einformiges, tiefes Geklapper, wozu kleine Pfeifen in höchster Höhe entsetzlich unrein heulen. Wahrlich eine *tolle* Musik! So eben zieht sie an meinem Fenster vorbey. —

Die russischen Nationallieder sind durch die russischen Heere und ihre Kriegsgefangenen in ganz Europa bekannt und beliebt geworden. Viele derselben verdienen es auch wegen ihrer ausgezeichneten Originalität. — In Preussen hat die Provinz Lithauen zum Theil noch ihre alte Landessprache beybehalten, da die altpreussische, mit ihr verwandte Sprache, längst ganz ausgestorben ist. Philipp Ruhig nennt die altgriechische Sprache eine Grossmutter der lithauischen, und gründet seine Behauptung nicht nur auf die Tonähnlichkeit von 400 gleichbedeutenden Wörtern in beyden Sprachen, sondern auch auf die Uebereinstimmung des Syntax, der Wörterfolge u. dgl. Die Lithauer beugen z. B. das Nennwort durch Veränderung der Endsylbe, brauchen den Dual, setzen zu vielen Zeitwörtern den Genitiv statt des Accusativs, haben viele Diphthongen, lieben die Participien, construiren wie die Griechen u. s. w. Man könnte diese Sprache auch eine Schwester der italienischen nennen, denn sie klingt (aus dem Munde der Frauenzimmer besonders) sehr melodisch, und noch schöner als die russische und polnische, (deren Annehmlichkeit der Ausländer nicht nach ihrer abschreckenden Orthographie beurtheilen muss;) auch liebt die lith. Sprache die Deminutiven (und zwar nicht blos als Verkleinerungsmittel, sondern als Ausdruck der Zärtlichkeit u. dgl.) wie die italienische. Besonders sind die Lithauer durch ihre Nationalgesänge berühmt, die auch Lessing entzückten, (Liter. Briefe 2 Th. 241.) und woran es uns andern Preussen beynah ganzlich fehlt. Der Melodien derselben kann ich mich nicht mehr erinnern, da ich Lithauen in einem Alter sah, in dem man für solche Sachen noch keinen Sinn hat. Ich habe aber auch von gebildeten Lithauern noch Niemanden gefunden, der so etwas seiner Aufmerksamkeit werth gehalten hatte. Selbst meine Bemühungen, unter den lithauischen Cantoren einen Mann zu finden, der mir ein paar Melodien aufschriebe und zuschickte, sind bis jetzt missglückt. Dies schildert den Zustand der Kunst daselbst. Möchten diese Zeilen einen wahren Kunstfreund in jener Ge-

gend veranlassen, in diesen Blättern ein Paar Liedchen *in der Ursprache*, (deren Aussprache so wenig Schwierigkeiten, als die italienische hat) *in einer Uebersetzung* (sie sey nun metrisch oder prosaisch, doch treu.) und *mit den Originalmelodien*, und zwar solchen, die lange im Munde des Volks sind, mitzutheilen! Mögen immerhin diese Töne uns so ungeniessbar scheinen, als die altschottischen Melodien: es sind denkwürdige Ueberreste der Vorzeit. Jetzt wäre eine solche Mittheilung um desto willkommener, da auch hier in K. die lith. Kirche zu einem militairischen Gefangniss umgeschaffen und dadurch eine wichtige Lebensquelle dieser Sprache versiegt ist. — Hr. Doct. Rhesa hat in seiner *Prutenia*, (einer Sammlung Dichtungen, die auch auswärts bekannt zu werden verdient.) einige sehr liebliche lith. *Dainos* (erotische Liederchen) in Uebersetzungen geliefert, Schade, dass er nicht wenigstens einen der Originaltexte als Probe zur Seite gestellt hat. Vielleicht wäre es *ihm* möglich, der verheissenen zweyten Sammlung einige der Originalmelodien beyzufügen —

In N. 23. des IX. Jahrgangs dieser Zeitung theilt Hr. Consistorialrath Horstig eine Nachricht von alten Liedern des Heinrich Alberti, (nicht Albert.) Organisten zu Königsb. mit, die ihn sehr entzückt haben. Ich kaufte vor einiger Zeit in einer Auction ein Pack Makulatur und fand darunter einige gedruckte, leider einzelne Stimmen von Joh. Stobäus (churf. brandenb. preuss. Capellm.) 5- und 6-stimmigen Motetten. Hierdurch auf das Ganze begierig gemacht, versuchte ich, aus den hiesigen öffentl. Bibliotheken, in denen sich doch alle in Preussen gedruckte Sachen befinden müssten, die von dem wackern Gerber verzeichneten Werke des Stobäus zu erhalten: allein auch nicht eins davon ist vorhanden, und mit Alberti's Sachen ist dies sicher der nämliche Fall. Wäre es nicht zweckmässig, da vielleicht nur noch wenige Exemplare von den Arbeiten dieser braven Männer existiren, jetzt, da so viel gedruckt wird, davon — wenigstens das Beste — neu herauszugeben? Als einen Vorschmack füge ich eine der gefundenen Stimmen (es ist glücklicherweise die erste) *), wörtlich bey: ein Hochzeitlied, gedruckt 1641 zu Königsberg. Die Melodie finde ich allerliebst und sie wird durch die Harmonie wahrscheinlich noch sehr gehoben. Der Text, sey er, von wem er wolle, verdient, dünkt mich, in des *Knaben Wunderhorn* wol einen Platz,

Johannes Stobäus Grudentinus.

Quinta vox. *a 5.*

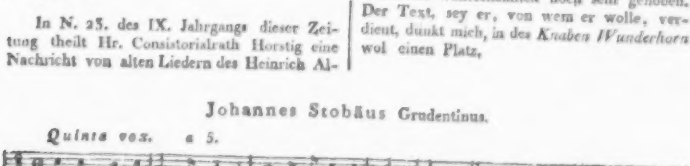

*) Stobäus nennt sie die fünfte. Er fing also die Composition mit dem Basse an, wogegen Gretry so eifert. (Man sehe dessen Versuche über die Musik, herausgeb. von Spazier. S. 161.)

d. Verf.

2.

Springen, Singen, Mummenschantzen
(Doch in Ehren) war vergunt;
wer am besten seiner Lantzen
im Turnier gebrauchen kundt,
solcher ward von unsern Alten
vor den besten Held gehalten.

3.

Heut will Juncker Ernst verbitten
aller Menschen Fröhlichkeit,
der doch selbst offt überschritten
hat die Masse der Höflichkeit.
Wer der Jugend Spiel wil wehren,
der verbiet dem Bier sein Geeren.

4.

Kan Er die Natur verklagen,
dass die süsse Lerche singt
jetzund in den Fastnacht Tagen,
die uns Post vom Lentzen bringt?
warümb soll der Mensch dann trawren,
vnd in Schwermuth gantz versawren?

5.

Wil der Sperling doch nicht sorgen
für das, was ihm werden soll
auff den Abend, weil ihm Morgen
stehen alle Scheuren voll:
warümb wolt der Mensch verzagen,
sich mit Herren Tristrant schlagen?

6.

Also Junge Freyesleute
schonet Eurer Jugend nicht,
setzet Trawren zu die Seite,
vnd wo Saiten-Spiel gebricht,
stellet Euch in bundte Reigen,
Venus wil sich heut ersteigen.

7.

Amor wil mit Haber-binden,
Hasch ein jeder, was er kan,
jeder wird die Seine finden,
Gnade Gott dem letzten Mann!
Der im Kreise bleibt bestehen,
muss vmb Buhlschafft bettlen gehen.

8.

Brauchet Euch des Frawden-Lebens
fröhlich in der Fastnacht Zeit;
Kombt das Alter, ist vergebens
dass man zu dem Buhlen schreit.
Hauchet, weil Ihr springen könnet,
vnd Euch Jugend Haschen gönnet.

Berlin, d. 30sten Jan. Seit der Rückkunft des Königs hat die Musik nichts Tröstliches erfahren; der *nervus rerum gerendarum* fehlt. Die Capelle und Oper ist in Lethargie; die besten Mitglieder sind abwesend, und kein Geld zu ihrer Zurückberufung oder zur Anstellung neuer vorhanden. Es fehlt durchaus, wie ich Ihnen schon früher gemeldet, an einer ersten Sangerin; der Demois. Milder in Wien kann man ihre Forderungen nicht erfüllen; Dem. Herbst vom Dessauer Theater (für 1600 Thlr. acquirirt,) scheint völlig überflüssig. Obgleich ihr manches angenehme Talent zuzugestehen ist, besitzt sie doch das gar nicht, was wir vor allem bedürfen. Sie wird bey ihrem Erscheinen im März, wie im vorigen Herbst, zu Cabalen Gelegenheit genug geben, die dem besonnenen und gebildeten Freunde des Theaters dasselbe noch ganz verleiden werden. Webers Oper, *das Gespenst*, wird wahrscheinlich zum Geburtstag der Königin, den 10ten März, gegeben werden. Unterdessen amüsiren sich die Berliner, wie die Wiener Vorstadt, am *Rochus Pumpernickel*, der jede Woche einigemal „auf mehreres Begehren" gegeben wird. Für die ersten Tage des Febr. sind ein Paar interessante Concerte angekündigt, von Hrn. Ambrosch und Dem. Schmidt, einer Schülerin Righini's; ausführlich davon im nächsten Briefe.

Da Hr. Franz krank ist, so hat seit dem Anfang dieses Jahres auch die Vorstellung der Oper *Iphigenia in Aulis* im Opernhause unterbleiben müssen; nur im Nationaltheater sind Vorstellungen gewesen. Dies zur Berichtigung einer Nachricht in den letzten Blättern der mus. Zeit. von einem andern Correspondenten, dass mehrere Opern in diesem Theater würden gegeben werden, wovon selbst die Direction nichts, und nur die tausendzüngige Fama etwas wusste.

Kurze Notizen.

Von der Operette des Hrn. Concertm. Abeille in Stuttgard, *Peter und Aennchen*, woraus unsre Leser vor kurzem ein kleines, allerliebstes Duett als Beylage zu dieser Zeitung erhalten haben — erscheint ein vollständiger Clavierauszug, der besonders viele kleine, naive, heitere, tierliche Liedchen, Duetten u. dgl. enthält, die Niemand ohne Vergnügen hören kann, und das um so mehr, da auch die Texte weit besser sind, als man sie in Operetten zu erhalten gewohnt ist.

Ramlers und Grauns *Tod Jesu* hat das, für Musikalien, sehr seltene, aber auch selten so verdiente Glück, zum zweytenmal *in Partitur* herausgegeben zu werden. Die erste Auflage war seit mehrern Jahren gänzlich vergriffen. Die neue erscheint bey Breitkopf und Hartel in Leipzig, wo auch die erste erschienen war.

Unter den übrigen grossen oder sonst wahrhaft bedeutenden Werken, welche das Publicum von derselben Handlung im kurzen zu erwarten hat, zeichnen wir nur aus: Beethovens Oper, *Lenore*, von welcher ein vollständiger Clavierauszug, die Ouvertüre aber für das Orchester in Stimmen, gestochen wird; Beethovens Oratorium, *Jesus in Gethsemane*; eine *Missa* von demselben Meister; und den zweyten Theil der vortrefflichen, keinem vorzüglichen Clavierspieler unbekannten *Etudes p. le Pianoforte* von Cramer in London.

Kurze Anzeige.

Zwölf Balladen u. Lieder für Gesang u. Pianoforte v. D. Chr. Schreiber. Op. 5. Leipzig, b. Breitkopf u. Hartel. (Fr. 20 Gr.)

Die bey den ersten Sammlungen der Lieder des Hrn. D. Schreiber, der bekanntlich Talente und Bildung für Poesie und Musik in sich vereinigt, haben nicht wenig Freunde und noch mehr Freundinnen gefunden; der vorliegenden ist ein gleiches Schicksal zu versprechen und zu gönnen. Die Musik in derselben gleicht der in jenen, und alles, was bey der Anzeige jener hat gelobt werden können — besonders das richtige Treffen des Sinnes des Ganzen jedes Gedichts, die leicht hinfliessenden Melodien etc. — wurde auch bey dieser gelobt werden müssen, wenn man Wiederholungen nicht lieber vermiede. Aber auch, was dort zu tadeln war, ist es hier gleichfalls; besonders die häufige Incorrectheit. Wie leicht wären — um nur Weniges anzuführen — Stellen, wie S. 3., Syst. 1., Tact 3., S. 6., Syst. 2., letzter und Syst. 3., zweyter Tact, verbessert worden! — Einen Vorzug hat diese Sammlung noch vor den frühern: die Texte sind weit mannigfaltiger gewählt, und besonders auch einige heitere benutzt, die sich, wie sie nun vom Componisten behandelt sind, recht artig ausnehmen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten Februar. **№. 21.** 1810.

Ueber die ästhetische Bildung des componirenden Tonkünstlers.

Nur das Genie des componirenden Tonkünstlers, der das Element des Anschauens eines ästhetischen Seyns, das sich als eine innige Verschmelzung bestimmter Verhältnisse physischer, moralischer und intellectueller Empfindungen darstellt, in sich aufgenommen hat, lässt die prägnanten Augenblicke der höchsten Begeisterung wie Lichtstrahlen aus seinen Schöpfungen strömen. Mechanisches Erlernen der Musik führt nie in ein inneres Heiligthum, wo wahres Kunstgefühl und artistische Originalität höhere Weihe verleihen. Der Tonkünstler, den ästhetische Cultur mit der Idee des Kunstlebens verschwistert, bringt, während seine Phantasie das Universum beherrscht, schöne, durch Vermischung der Natur und Vernunft sich auszeichnende Productionen zu Stande. Tiefe des Gemüths, Festhalten des Characters, Ausführung der Idee, Andeutung des Empfundenen — characterisiren das Gepräge der höchsten Begeisterung eines ästhetisch gebildeten Tonkunstlers.

Um das wahre Element der ästhetischen Bildung desselben richtig zu fixiren, treten wir der holdesten aller Künste durch folgende Anmerkung nicht zu nahe. Die ästhetische Cultur, das Sinnliche mit dem Intellectuellen vereinigend, führt zur Humanität. Die Poesie cultivirt am meisten. Darum misslang die Kunst bey den unpoetischen Aegyptern und jetzt bey den unpoetischen Chinesen. Nicht diese Kraft besitzt die Musik, weil es ihr an Objectivität fehlt und sie deswegen leicht einseitig macht. Dieser Vorwurf trift, als ausgemachte Thatsache, grosse und ausgezeichnete Tonkünstler. Wer sollte dies von der Tonkunst erwarten? Sie afficirt den ganzen Körper und ergreift mächtig und tief das Gemüth vermöge ihrer sinnlich-sentimentalen Eigenthümlichkeit. Sie leitet die Gefühle und Empfindungen durch alle möglichen Modificationen, und schlingt ein sanftes Band um Sinnlichkeit und Verstand. Sie versetzt in den Zustand unnennbaren Entzückens, und webt Lust und Schmerz, Frohsinn und Traurigkeit innig in einander. Sie erhebt das Herz zu heiliger Ehrfurcht und den Geist in den Lichthimmel der Religion.

Die Nachtheile der einseitigen Bildung des Tonkünstlers, nach obiger Ansicht, verdienen um so mehr eine öffentliche Darstellung, je mehrere nur nach bloser mechanischer Fertigkeit und Leichtigkeit auf irgend einem Instrumente streben und bey dem Buchstaben der Theorie stehen bleiben. Diese Einseitigkeit des componirenden Tonkünstlers wird noch mehr durch die gänzliche Zernichtung der Idee der musikalischen Kunst erhöht, weil sie alsdann nicht in die Tiefen des Herzens hinabzuschauen vermögen. Die Musik ist die Typik des menschlichen Empfindungsvermögens, und demnach überhaupt eine idealisirte Darstellung des Seyns durch das Reich der Töne. Ein blos mechanischer Künstler bemeistert sich daher nie der wahren Idee der Kunst, denn diese ist Production des Reellen durchs Ideelle.

Einseitig ist der componirende Tonkünstler, wenn er sich in das schöne Kunstwerk eines Dichters nicht in vollendeter Vorstellung hinein zu empfinden weiss. Die poetische Kunst hat es, wie die musikalische, mit der Darstellung der Empfindungen und Gefühle zu thun. Der Gesang, der, wegen seines universellen Characters, in seiner Anwendung als Machthaber des Universums auftritt, windet das magische Band um beyde. Grosses Interesse an poetischer Schönheit erzeugt in dem componirenden Tonkünstler Tiefe der Empfindungen, lebendige und kräftige Darstellung des Lebens, Zartheit und Innigkeit des Spiels, Streben nach Gediegenheit und Unendlichkeit.

Einseitig bleibt der componirende Tonkünstler ferner, wenn er grosse Meisterwerke, die mit unwiderstehlicher Gewalt ergreifen und zum Anschauen organischer Vollkommenheit erheben, aufführen zu hören selten oder nie Gelegenheit findet. Mag der Tonkünstler die Harmonie eines Meisterstücks durch das Auge in sich aufnehmen: so wird doch das Gefühl nicht unmittelbar getroffen und gesteigert. Die Befähigung und Bethätigung der Organisation wird durch keine sinnlich-sentimentale Kraft in Thätigkeit gesetzt. Dieser Mangel erzeugt Armuth der Ideen, Leere der Gedanken, widrige Reminiscenzen, frostige Productionen, Verwirrung des Gemüths.

Diese, bis jetzt beynahe übersehene Einseitigkeit unsrer componirenden Tonkunstler kann und muss durch eine asthetische Bildung in Vielseitigkeit *umgewandelt* werden. Der asthetisch gebildete Tonkunstler muss Geschmack haben, d. h. er muss die Empfindungen, die unmittelbar aus dem Organismus hervorgehen, durch intellectuelle Beherrschung als leitende Annaherung zur vollendeten Vorstellung der Kunst anzuwenden gelernt haben. Geschmacklosigkeit entsteht daher sehr leicht, sobald die Phantasie des Künstlers sich in das Unnatürliche verliert, da hingegen der denkende Geist durch das Ideal die Natur in eine hohere Welt hinaufzuziehen sucht.

Der Gesang, der sich schon im Lallen des Kindes als frohsinnigen Bildner ankündigt, sey erstes Bildungsmittel des Zöglings, den die Kunst als holden Liebling einst an ihren Busen drücken soll. Der Gesang erzeugt in jungen, gefühlvollen Herzen Lebendigkeit und Zartheit der Empfindungen, Leichtigkeit in Fixirung der Momente hoher Begeisterung, Grazie und Anmuth in den Schopfungen des Genie's. Dagegen diejenigen Tonkünstler, die nicht durch den Gesang für ihre Kunst begeistert worden sind, oft frostig, kalt, steif, bizarr und zurückstossend in ihrem Spiel und ihren Compositionen bleiben. Wer denkt hier nicht an die Namen eines *Zelter*, *Nägeli* etc. die blos auf diesem Wege die Musik zum Gemeingut einer Nation zu machen suchen?

Mit dieser Forderung steht eine andre unmittelbar in Verbindung, die, leider, bis jetzt in das Gebiet der musikalischen Studien so wenig gezogen worden ist. Sie betrift das Studium der Poesie. Diese unterscheidet sich von der Musik vielfach: allein sie begegnen sich doch einander in vielen Stücken. Spricht ein schönes Gedicht schon für sich das Herz mit Innigkeit und Wohlgefallen an: so wird seine Kraft durch das Medium der Musik unwiderstehlich. Wenn der wahre Dichter den Pinsel in die Gluthfarben seiner Phantasie taucht, so verschwindet die Nebelhülle des Lebens. Da steht es in allen seinen Erscheinungen. Das Organ der Poesie ist die poetische Sprache. Diese muss der componirende Tonkünstler, wenn Gedicht und Musik in himmlischen Harmonien sich auflösen sollen, verstehen. Woher kommt es denn, dass man mehreren Componisten mit Recht den Vorwurf macht, sie hatten den Sinn des Dichters verfehlt? Blos daher, weil sie nicht von Ju-

gend auf für poetische Schönheit empfänglich gemacht worden sind. Und wie unendlich verschieden können nicht die Nuanzen eines Gedichts seyn? Bald ist es der hohe und kühne Flug, der uns in höhere Sphären hinreisst; bald die ländliche Einfachheit, die an den Silberquell der Ruhe einladet; bald die frohsinnige Unschuld, die in tändelnden Scherz einwieget; bald die schmerzliche Wehmuth, die in den Tiefen des Herzens naget. Genug, die Poesie will empfunden und verstanden seyn. Wie will der componirende Tonkünstler fremde Ideen in seine Schöpfung hinübertragen können, sobald er den Dichter nicht versteht? Ohne ästhetische Bildung ist selbst die grösste Fülle musikalischer Empfindungen ein unbrauchbarer Schatz.

Hier sey geschlossen, doch mit dem Vorbehalt, zu einer andern Zeit diese Betrachtungen über die ästhetische Bildung des componirenden Tonkünstlers fortzusetzen und den Faden hier wieder aufzunehmen.

Stollberg am Harz.

Steuber.

Nachrichten.

Paris, d. 15ten Febr. (Uebersicht, seit Anfang des Jahres.)

Odeum. Man versichert, dass Mad. Feata, eine der ersten Sängerinnen dieses Theaters, Paris verlässt. Sie hat ihrem Ruf nicht fortdauernd entsprochen; und ob man sie gleich bey ihren ersten Darstellungen über Mad. Basilli stellte, hat man doch jetzt ihr Talent richtiger zu würdigen gelernt. Mad. Festa ist sehr stark; ihr Embonpoint hemmt ihre Stimme und benimmt ihr die Leichtigkeit. Ueberhaupt verlieren die Sängerinnen, wenn sie stark werden, gemeiniglich an Stimme: fast scheint es, als ob der Ueberfluss von Fleisch die Kehle verstopfe. (Wenigstens möchte das der Fall bey Brusttstimmen seyn. Mad. Billington in London, die nur Kopfstimme besitzt, kann darum, ihrer gewaltigen Corpulenz ungeachtet, unbeschwert fortfahren Lärm zu machen, gleich einer Flötenuhr, besonders wenn sie, wie sie pflegt, sich dazu setzt.) In Paisiello's *Molinara* erschien Mad. Festa am vortheilhaftesten. Die Musik zu dieser Oper findet man hier, wie allerwärts, allerliebst, und vor allem gefällt das Haupt-Duett und das Quartett. Indessen könnte sie doch mehr Feuer brauchen; so ist z. B. die Ouvertüre sehr schwach, und gleich der Plan derselben wirklich schlecht: das hat sie aber mit den meisten, ja man könnte sagen mit allen Ouvertüren der Italiener gemein. Wissenschaft und Kunst der Harmonie gehört ausschliessend den Deutschen, und den sehr wenigen von uns, die sich nach diesen gebildet haben.

Seit einiger Zeit hat man eine sehr üble Gewohnheit auf dies Theater eingeführt: man legt Stücke ein, die nicht zum Werk gehören, und die gemeiniglich nicht nur von einem andern Componisten, sondern auch aus einer ganz andern Gattung sind. Auf den Kenner macht dies einen sehr unangenehmen Eindruck; und auch das nur gebildete Ohr muss dieser Mischmasch beleidigen, wie es das Auge beleidigen würde, Jemand z. B. in blauem Kleide mit einem rothen Aermel zu sehen. — Obgleich wir schon mehrmals vom Orchester dieses Theaters gesprochen haben, können wir doch nicht unterlassen, hier sein Lob zu wiederholen. So wird die oben angeführte Oper mit einer Vollendung ausgeführt, die sich dem Vollkommensten, was Menschen irgend zu leisten vermögen, sehr nähert.

In Paris ist alles der Mode unterworfen: auch die Componisten sind es. Man hatte alle Mozartsche Opern, nur mit Ausnahme der Entführung aus dem Serail, in Paris gegeben,

und Figaro hatte das meiste Glück gemacht: jetzt aber sind die Opern Paisiello's wieder an der Tagesordnung, und man giebt eben seinen Barbier von Sevilla. Man hatte mit Paisiello anfangen müssen — da auch überdies jenes Gedicht die Fortsetzung von diesem ist; *nach* Mozart erscheint Pais. etwas fade. —

Grosse Oper. (Kaiserl. Academie d. Musik.) Die Vorstellungen des Fernand Cortez sind, wegen Unpaslichkeit der ersten Sangerin, Mad. Branchu, ausgesetzt. Das Werk zog auch keine Menschen mehr herbey: wenigstens hütete sich, wer es einmal gesehen hatte, wiederzukommen. Es ist wirklich darin vom Anfang bis zu Ende ein so entsetzlicher Lärm, dass man ohne Kopfschmerz nicht abkommt. So hat man endlich, ungeachtet der Cabalen, ungeachtet der hiesigen Journale, die Hrn. Spontini's Talent gern noch über Gluck's gesetzt hatten, ungeachtet der ungeheuern Kosten, die man auf Decorationen und Kleider gewendet hatte, einsehen und entscheiden gelernt, dass die Musik zum Fernand Cortez schlecht ist, und dass, wer ein so erbärmliches Product zur Welt zu bringen vermocht hat, kein Mann von Genie seyn kann. S. Maj. der Kaiser hat die erste Vorstellung mit seiner Gegenwart beehrt; er scheint aber daran auch genug gehabt zu haben, und ist nicht wieder dazu zurückgekehrt.

Am 24sten Jan. gab man ein neues Stück und auch ein neues Divertissement. Es ist hier etwas sehr Ungewohnliches, zwey Neuigkeiten zugleich zu geben: die drey grossen Theater haben aber den Gebrauch, ihren vorzuglichsten Mitgliedern, wenn sie zwanzig bis fünf und zwanzig Jahre fur sie thatig gewesen sind, eine Vorstellung zu ihrem Vortheil zu bewilligen; und da sieht man denn alles Mogliche zu thun, die Neugier des Publicums zu reizen, um das Haus recht voll zu haben. So empfangt man an solchen Tagen gewohnlich eine oder gar zwey Neuigkeiten, und fur alle Platze ist der Eintrittspreis verdreyfacht: folglich kostet ein Platz in den ersten Logen 24 Livr., einer auf dem Balcon 36 Livr. etc. Diese Vorstellung war fur Hrn. Laines, einen der ersten Sanger. Es sind mehr als dreyssig Jahre, dass er auf diesem Theater *schreyet*. Er ist der unbarmherzigste Sanger von der Welt. Man hoffte, er werde sich wenigstens nach seinem Benefice zurückziehen und zum Schweigen kommen: aber es war wieder eine unsrer vielen vergeblichen Hoffnungen! Er will fortfahren, um den Publicum seine Dankbarkeit für die 30,000 Franken, die ihm der Abend eingebracht hat, zu beweisen! — Man gab zum erstenmal Atalante, mit Musik von Piccini, dem Sohne. Leider kann man hier nicht sagen: wie der Vater so der Sohn! Hr. Piccini, der Sohn, war an einem Theater der Boulevards engagirt, wo er Musik zu Melodramen schrieb — das heisst, einige Marsche und einige Tanzstücke. Nun weiss ich nicht, welcher bose Genius ihm eingegeben hat, diese Gattung zu verlassen, die ihm zusagte und die er erreichen konnte. Doch freylich — man hatte bisher sehr wenig oder gar nicht von Hrn. Picc., dem Sohne, gesprochen: da kömmt die Eitelkeit, und diese stürzt die Leute! Hr. P. wollte sich auf dem grössten Theater zeigen, er wollte, dass von ihm die Rede würde: nun, das hat er erreicht! aber wenn man von ihm spricht, sagt man, er könne nichts Gutes von Musik machen, und er habe übel gethan, sein „bescheidenes Dach der Boulevards" zu verlassen. Die Fabel von Hippomenes und Atalanta ist allerliebst, wenn man sie beym Ovidius lieset: zu einer grossen Oper aber bietet sie gar wenig. Hier behauft man grosser Leidenschaften, grosser Situationen, grosser Thaten: aber ein junges Madchen, das besser lauft, als ihre Liebhaber, und das alle die todt macht, welche sie an Leichtigkeit und Behendigkeit übertreffen, kann wol zur leichten Zerstreuung eines anmuthigen Dichters, doch gewiss nicht zum grossen Gemalde eines Componisten dienen.

Hoftheater. Hier hat man Cimarosa's Horasier gegeben. Ich halte dies für das Hauptwerk dieses grossen Componisten: denn kein anderes enthält zugleich so viel Kraft und so viel Melodie. Cimarosa ist der einzige Italiener, der sich der deutschen Schule genähert hat. Er hatte den Hauptfehler seiner jetzigen Landsleute erkannt, wollte aus ihrer monotonen Manier heraus, und schuf sich nun selbst eine Gattung, die er aus dem schönen Gesang Italiens, und der Kunst der Harmonie und Modulation der Deutschen zusammenzusetzen suchte. Der Kenner bemerkt leicht, dass Cimarosa Mozart kannte und benutzte, namentlich auch in der Art, die Blasinstrumente anzuwenden. Die ersten Werke, die er in Italien schrieb, machten kein Glück — er wurde ausgepfiffen und ausgespottet: aber das benahm ihm den Muth nicht. Weit entfernt, die neue Schreibart, die er einführen wollte, zu verlassen, verdoppelte er vielmehr seine Bemühung, und war glücklich genug, endlich doch den ausgezeichneten Beyfall zu finden, den er verdiente. So lang er lebte, hatte er indessen immer noch eine grosse Anzahl Gegner, die alle schrieen, er habe die wahre italienische Schule verrathen und entstellt. So liess sich auf diesen, wie auf so manchen trefflichen Künstler anwenden, was Solon dem Crösus sagte: Niemand kann vor seinem Tode glücklich gepriesen werden. Sehr selten wird man Künstler bey Lebzeiten ganz nach Verdienst würdigen. — In Paris haben indessen die Horazier kein vorzügliches Glück gemacht; denn man gab nur den ersten Act, und dies Theater leidet von dem allgemeinen Mangel an guten Sängerinnen. Mad. Grassini und Mad. Paer singen beyde schlecht; jene wird alt, und diese haben wir immer nur als schlechte Sängerin kennen gelernt. Man sagt, sie werde das Theater verlassen. Mad. Brici hat hier nicht so gefallen, wie in Wien; sie singt oft falsch, ihre Methode ist ermüdend — immer und immer Rouladen! Wenn doch die Sänger endlich einmal begriffen, dass sie dergleichen den Instrumentisten überlassen müssen — selbst ihres eignen Vortheils halben: sie werden ja doch, nun und nimmermehr ihre Läufer so schnell und so gut machen, wie eine Flöte oder eine Geige! Der Sänger muss studiren — da hilft nun einmal nichts! Der Gesang muss einzig dem wahren und schönen Ausdruck des Textes gewidmet bleiben. Ich kann den Sänger nicht anders, als widrig, und albern obendrein finden, der eine Sonate ausführt! — Hr. Paer hat hier auch viel von seinem Credit verloren. Er war nach Paris wie ein Mann gekommen, der von seiner Ueberlegenheit über alle, welche denselben Weg gemacht hatten, ganz sicher ist; er hatte seine Kräfte mit denen seiner Rivale, nicht gemessen; er schien gar nicht daran gedacht zu haben, dass es in Paris Männer von grossem Verdienst gebe: so ist dem Hrn. Paer begegnet, was früher Hrn. Paisiello begegnet war, der mit grossem Geräusch hier auftrat, sich schon als Wiederhersteller der französischen Theater- und Tonkunst betrachtete, und, nachdem er seine einzige *Proserpine* geschrieben hatte, die Niemand gefiel, wieder dahin abzog, woher er gekommen war, ganz erstaunt, sich so getauscht zu haben. Wenn man Männer, wie Cherubini und Méhul zu Mitbewerbern um den Preis hat, muss man hübsch bescheiden seyn! —

Uebrigens hat die Musik in unsern Tagen, so gut, wie die Staaten, ihre Revolutionen erfahren. Italien, sonst ihr Hauptsitz, kann jetzt kaum noch mittelmässige Werke hervorbringen. Deutschland stellt, seit Gluck und Mozart, und mit der einzigen Ausnahme Winters, keinen grossen Theatercomponisten mehr auf. Vielleicht kommt nun Frankreich an die Reihe. Aber dass die Franzosen wenigstens keine gebornen Musiker sind, scheint daraus hervorzugehen, dass sie die letzten waren, bey denen sich die wahre Kunst der Musik entwickelt hat; und dass ihre grössten Talente

in unsern Tagen meistens ausländische sind, bestätigt jene Meynung noch mehr. —

Concert. Wir haben verschiedene Concerte gehabt, aber nur zwey verdienen hier ausgezeichnet zu werden. Die Herren Baillot und Delamare hatten sich zu dem einen verbunden. Es war sehr kalt den Tag: draussen vor Frost, und drinnen vor Leere — an Zuhörern nämlich. Von Hrn. Baillot haben wir schon früher, als von einem ausgezeichneten Virtuosen auf der Violin gesprochen: eben darum sind wir ihm schuldig, es hier recht genau zu nehmen. Ueberdies will man eben jetzt für Hrn. B. einen wahren Fanatismus erregen — was ja wirklich lächerlich ist. Einige Schüler, die seiner Classe am Conservatoire entschlüpft sind, setzen ihn weit über Viotti und Mestrino. Es sey uns darum erlaubt, ausführlicher und recht sorgfältig über ihn zu sprechen, indem wir alle Vorzüge und alle Mangel seines Talents ohne Rückhalt angeben. Sein Bogen ist vortrefflich; er führt ihn äusserst geschickt, und gleich, und zwar bis zur Spitze. Der Ton, den er aber aus seiner Geige ziehet, ist nicht immer angenehm; er ist oft hart, weil er ihm gar zu viel Dicke geben will. Hr. B. zeigt viel Sauberkeit, aber keine Leichtigkeit. Von Ausdruck besitzt er nicht mehr, als die meisten Violinisten in Paris, die immer mit gleicher Stärke spielen, und die das Ausdruck nennen, wenn sie den einen Gang langsamer als den andern vortragen. Von seiner Composition wollen wir gern nichts sagen: was er spielt, sind Noten — o ja, Noten gewiss; aber Noten allein sind noch keine Musik. Man verlangte ein Stück des Hrn. B. nochmals zu hören — eine Auszeichnung, die noch keinem andern Violinisten wiederfahren ist. Was soll man aber daraus schliessen? dass Hr. B. der grösste Violinist der Welt sey, oder dass seine Zuhörer es nicht verstanden? Wir werden uns wol an den letzten Schluss halten müssen, da der erste so offenbar falsch ware.

— Hr. Delamare ist ein wackerer Violoncellist. Angenehmes gelingt ihm besser, als sehr Schwieriges. Sein Vortrag ist eben so gefällig, als der des Hrn. B. hart. Man könnte ihm vorwerfen, dass er nicht genug im Tact spielt. Ueberhaupt ist er vorzüglicherer Quartett-, als Concertspieler. Seit Hr. Romberg uns verlassen hat, haben wir keinen Violoncellisten mit so vielem Vergnügen gehört, als Hrn. Delamare. — Man gab in diesem Concert die Ouvertüre zur Zauberflöte, die man in Paris sehr lieb hat. Unglücklicher Weise giebt man sie aber auch, seit den sechs oder sieben Jahren, die man sie kennet, fast in jedem Concert. So hat man mit ihr dermassen sich und das Auditorium übersättigt, dass sie bey weitem nicht mehr so viel Wirkung macht, als sonst. Es hat sein Uebel, in Paris mit so etwas bedeutend Glück zu machen: denn eine Zeit lang will man da gar nichts anders sehen oder hören, dann wird man's satt, und nun ist's ganz vorbey: dasselbe, was allerliebst, was ganz vortrefflich befunden ward, heisst nun veraltet, langweilig; und heisst hier etwas erst langweilig, so wird es eben so sehr gehasst, als es vorher geliebt wurde.

Hr. Bontempo gab ein zweytes Concert, aber, wunderlich genug, den Tag unmittelbar nach dem, der Hrn. Baillot und Delamare. War dieses leer, so war in dem seinigen gar Niemand, so dass er fünf- bis sechshundert Livr. aus seiner Tasche zuzusetzen hatte. Andere zu vergnügen, wenn man bezahlt wird — mag gehen: aber bezahlen für die Erlaubniss, ihnen Vergnügen zu machen — das ist doch zu stark: und gleichwol wird es allen so ergehen, die nicht viele Bekanntschaft haben oder eines Namens geniessen, der wirklich in der Geschichte der Musik Epoche macht. Paris ist zu gross, und es giebt der Vergnügungen hier gar zu viele, und auch zu vielerley, als dass man mit Vortheil Concert geben könnte. Hr. Bontempo hat einen sehr angenehmen Vortrag auf dem Fortepiano:

aber in Portugal hat er keinen guten Lehrer gehabt, (er ist ein Portugiese) und kann schon darum nie grosser Clavierspieler werden, weil er mit den Armen spielt — was die, welche ihm zusehen, fast so ermüdet als ihn selber. Ich wiederhole, was ich schon früher gesagt habe: ausser Dussek und Kalkbrenner giebt's keinen wahren Piano-Spieler in Paris. Man bedürfte allerdings eines grossen Talents für dies Instrument, eines Beethoven, oder Hummel, oder Cramer.

Wien, d. 5ten Febr. Uebersicht vom Monat Januar.

Paris ausgenommen, sieht man vielleicht in keiner Hauptstadt Europens so viele neue Theater-Erscheinungen als hier. Wenn die Wahl dieser neuen Producte nur immer glücklich ausfiele, so würden wir der Direction mit Dank verpflichtet seyn; so aber scheint es, als habe man blos die Absicht, neue Stücke zu geben, um dem Publicum durch die *Quantität*, zu zeigen, wie sehr man sich für dasselbe interessire. Dass es der nunmehrigen Direction der Hoftheater keineswegs am Wollen fehle, sehen wir hinlänglich, da dieselbe keine Kosten scheuet, um ein Stück so glänzend als möglich darzustellen: die Ursache liegt vielmehr an jenen Männern, welche auf ihrem Posten die Kenntnisse besitzen, und, entfernt von allen kleinlichen Interessen und Cabalen, das wahrhaft Schöne und Gute auszuwählen und zu Tage zu fördern den guten Willen haben sollten. Doch hierüber sich weiter auszubreiten, hiesse tauben Ohren predigen! Nur noch die Fragen: Warum nehmen wir, um neue Opern auf unsern Bühnen zu sehen, noch immer unsere Zuflucht zu Auslandern? oder vielmehr, warum sind wir gleichsam dazu gezwungen? Haben wir keine Opern-Dichter, oder mangelt es uns an Componisten? Warum sehen wir in den Hoftheatern nur immer einheimische Producte von Weigl — und, wenn es gut gehet, von Gyrowetz, und in dem Theater an der Wien von Seyfried, aufführen? Ist unsere von jeher an Componisten so berühmte Stadt seit einiger Zeit so gänzlich verarmt? und sollte das hiesige, von Natur für Musik so empfängliche Publicum die Hoffnung aufgeben müssen, von seiner Mitte auch nur Ein Genie zu seiner Entwickelung gelangen zu sehen? Diese Furcht würde von selbst wegfallen, nähme man Werke junger Tonkünstler mit Güte auf.

Hoftheater. Am 15ten Jan. gab man zum ersten Male: *Uthal*, ein ernsthaftes Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen des St. Victor, mit Musik von Méhul. Es missfiel gänzlich. An dem Missfallen ist aber keineswegs Méhuls treffliche, characteristische Musik Schuld. Ob man gleich die Idee, dass M. bey diesem Singspiele die Violinen ganz aus dem Orchester verbannte, und die ihnen sonst gewöhnlich zugetheilten Instrumental-Partien blos von Bratschen ausführen lässt, im ersten Augenblicke bizarr finden kann: so bemerkt und fühlt man doch bey genauerer Aufmerksamkeit bald, dass dadurch wirklich eine gewisse, der Handlung und der grauen Vorzeit, in welche sie fällt, sehr entsprechende Düsterkeit über das Ganze verbreitet, und der gebildete Zuhörer dadurch in eine schauerliche Stimmung versetzet wird. Das Unglück der Oper lag vornämlich an dem zu wenig interessanten, nicht glücklich gewählten, und noch unglücklicher bearbeiteten Sujet.

Am 24sten sahen wir zum ersten Male Schiller's *Braut von Messina*. Die dabey vorkommenden Musikstücke: zwey Märsche und eine Trauerharmonie, vom kön. preuss. Capellm. Hrn. Weber, konnte man durch keinen besondern Werth ausgezeichnet finden.

Herkules und Achelous, ein pantomimisches Ballet in vier Acten, vom Hrn. Ballettmeister Pietro Angiolini, wird seines leicht fasslichen Inhalts und der trefflichen Darstellung wegen recht gern gesehen. Der Inhalt

davon ist folgender: Herkules und Achelous werben um die Hand der schönen Dejanira, der Tochter des Oeneus. Dieser sagt sie dem Herkules zu, indess seine Gemalin, Althea, den Achelous zum Eidam wünscht. Mit ihrer Hülfe gelingt es diesem, Dejaniren zu rauben. Herkules hohlt sie aber aus der Wohnung des Entführers zurück, vereitelt jede List seiner Gegner, und behauptet seine Rechte. Die Musik von einem Ungenannten ist ohne allen Werth.

Von einem komischen Singspiele in einem Acte, aus dem Französischen, mit Musik von Boieldieu, betitelt: *die heftige junge Frau*, welches schon im Herbst aufgeführt, und seitdem oft wiederholt wurde, habe ich Ihnen noch nichts gesagt. Durch Zufälle abgehalten, habe ich es erst jetzt sehen können. Das Operettchen ist mit einer ziemlich characteristischen Musik ausgestattet, wird mit vieler Leichtigkeit gespielt, und lobenswerth gesungen: da sieht man es denn immer gern wieder. Die Ouvertüre, ein Duett, und ein Quartett sind fleissig gearbeitet, und vom Componisten glücklich durchgeführt worden. —

Vorstadt. Theater an der Wien. Am 17ten gab man zum ersten Male: *die amerikanische Familie*, ein Schauspiel mit Gesangen in einem Acte, aus dem Französischen des Bouilly von I. R. von Seyfried. Die Musik dazu ist von Dalayrac. Es wurde vom Publicum mit Unwillen angesehen, und erlebte nur zwey Vorstellungen.

Da in demselben Monate, ausser diesem Werklein, noch mehrere Schau- und Lustspiele auf diesem Theater durchfielen, so wurde am 31sten *Dichter und Tonkunstler durch Ungefähr*, eine kom. Oper in einem Aufzuge, aus dem Französ. des Alex. Duval von J. R. von Seyfried, mit Musik von Catel, (einem der Professeurs am Conservatoire) an das Tageslicht gebracht; hatte aber ebenfalls kein anderes Schicksal. Einige derbe Einfalle vermogen nicht den Zuhörer für Langeweile zu entschadigen. Der Componist scheint im Tragischen weit mehr an seinem Platz zu seyn, als im Komischen; seine *Semiramis* wurde auf diesem Theater unzählige Mal mit Beyfall aufgeführt. Auch dieses Operettchen wurde nur zweymal gegeben.

Leopoldstadt. Am 15ten gab man hier: *der Palast der Wahrheit*, eine grosse romantisch-komische Oper in zwey Aufzugen nach Wieland, von C. A. Wiedemann, mit Musik von Hrn. Ignatz Schuster, Mitglied dieser Bühne. An nichts als an dem Titel und an einigen Phrasen des Hofnarren erkannte man, dass das Mährchen von Wieland sey; das Uebrige war ein Zerrbild, eine wahre Kasperlade. Die Musik ist eben so unbedeutend. Bleibe doch jeder Schuster bey *seinem* Leisten! — Hr. Blahe, Mitglied dieser Bühne, mit einer schwachen, doch angenehmen Stimme, konnte — da er noch sehr jung ist — ein braver Sänger werden; nur lasse derselbe im Gesange, statt: Herz, nicht *Herez*, statt Brust, nicht *Burust* u. dgl. hören. — Mit mehr Beyfall wird dagegen seit dem 27sten *die Zauberhohle*, oder die steinernen Brüder, eine komische Zauber-Oper in drey Aufzügen, von Hrn. Carl Schikaneder, mit Musik von Hrn. Nanke, Capellmeister in Brünn, aufgeführt.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *No. V.* 1810.

Verkauf einer Musikhandlung und Musikstecherey.

Um mich meinen andern Geschäften ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien Verlags und Sortiments Handlung nebst Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt darüber unmittelbar mit mir in postfreyen Briefen in Unterhandlung.

Mainz, den 7ten Februar, 1810.

Carl Zulehner.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Ebers, C. F. 3 gr. Sonaten p. Pianoforte avec Flute obligee. Op. 30. No. 1. 1 Thlr.

— 3 gr. Sonates p. Pforte avec un Violon obligé. Op. 31. No. 1. 1 Thlr.

Wannhall, J. 3 Sonates pour Pforte avec un Violon obligé Le. Q. No. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates pour le Pianoforte avec Violon oblige. Op. 20. 1 Thlr.

Neue Berliner Favorittänze für das Pianoforte. No. 18. 19. 20. 21. 22. à 3 Gr.

Franke, C. A. Walse Favorite p. Piano. 4 Gr.

Neumann, G. Ouverture a. d. Op.: der Kaufmann f. d. Clavier und Violine. 8 Gr.

— Ouv. de l'Oper: Julie pour Clavecin et Violon. 12 Gr.

— Recueil des 6 Sonatines très aisées pour Clavecin av. acc. d'un Violon. Op. 1. 1 Thlr. 4 Gr.

Beethoven, L. v. Simphonie (C dur) arrangée à 4 mains p. le Pianoforte. 1 Thlr. 8 Gr.

Himmel, F. H. 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. 17. Liv. 1. 1 Thlr.

Gyrowetz, A. 12 Ecossaises p. Pforte. 8 Gr.

Rapp, G. J. 6 Walses p. le Pianoforte. 8 Gr.

Nehrlich, J. P. T. 6 Variationen über die Romanze: der Bauer an den Mahler für das Pianoforte. 12 Gr.

Kelz, Variationen über das Thema: Wer niemals einen Rausch gehabt, für Pforte. 5 Gr.

Mozart, Menuett à 4 mains p. le Pianoforte. 4 Gr.

Bortolazzi, Rondeau f. Pforte u. Guitarre. 6 Gr.

Hanisch, F. Variationen f. d. Guitarre. 8 Gr.

Call, L. Differentes piéces p. la Guit. Op. 77. 12 Gr.

— Variations p. la Guitarre av. Flute obligee. Op. 9. 8 Gr.

— Serenade trés facile pour Flute et Guitarre. Op. 65. 12 Gr.

— Serenade très facile pour 2 Flutes ou 2 Violons et Guitarre. Op. 69. 16 Gr.

Weber, B. A. Andante aus Octavia f. Guitarre und Flöte eingerichtet. 6 Gr.

Weiss, A. L. jun. Variations p. la Guitarre sur l'air fav. Liebes Mädchen hör mir zu. 5 Gr.

— Polonoise sur l'air: Jeunes Amantes etc. arr. p. 2 Guitarres. Op. 11. 6 Gr.

Jäger, Lied: Wunderbare Neuigkeiten: Jetzt hört man gar so viel etc. mit Begl. des Pianoforte od. d. Guitarre. 4 Gr.

Reichardt, Rathlose Liebe: Dem Schnee, dem Regen etc. v. Göthe, f. d. Pianoforte. 4 Gr.

Pär, F. Duett: O du mein Einziger etc. a. d. Oper: Sargines f. Guitarre eingerichtet. 4 Gr.

Beethoven, L. v. An die Hoffnung: Die du so gern in heil'gen Nächten feierst mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture de Sofonisbe à grand Orchester. 1 Thlr. 12 Gr.

Spohr, L. 3me Concerto p. Violon. Op. 2. 1 Thlr. 16 Gr.

— 3me dº dº Op. 7. 2 Thlr. 16 Gr.

Stiastny, J. 6 Duos p. 2 Violoncelles. 1 Thlr. 12 Gr.

Cyrowetz, A. Ouverture de l'Opera: Agnes Sorel à gr. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Pleyel, J. 6 Duos p. 2 Violons. Op. 23. 1 Thlr. 4 Gr.

— 3 Duos pour 2 Violons. Op. 25. Nº. 1. 2. à 20 Gr.

Pär, F. Sophonisbé opera arrangé en Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basse. Liv. 1. 2 Thlr. 8 Gr.

Fodor, A. Simphonie à gr Orchestre. Op. 19. 2 Thlr. 8 Gr.

Blank, J. Concerto p. Viola principale acc. de div. Instrumens. Op. 3. 1 Thlr. 18 Gr.

Schneider, G. A. 3 Duos p. Violon et Alto. Op. 44. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture de l'Opera: Sofonisbe à gr. Orchestre. 1 Thlr. 12 Gr.

Rösler, J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 14. 2 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A. Sinfonie arr. p. 2 Vls. 2 Altos, Basse, 2 Hautbois ou 2 Clarinettes et 2 Cors p. C. F. Ebers. (C moll.) 1 Thlr. 12 Gr.

Röhner, J. C. Harmonie concertante p. 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons et Trompette ad libitum. Op. 5. 21 Gr.

Köhler, H. 12 Pieces très faciles pour 2 Flutes. Op. 21. 10 Gr.

— 3 Duos concert. p. 2 Flutes. Op. 40. 1 Thlr.

— Concerto p. la Flute av. acc. de l'Orchestre. Op. 43. D dur. 1 Thlr. 16 Gr.

— 12 Pièces p. 2 Flutes faciles progressifs et instructifs. Op. 54. 16 Gr.

Köhler, H. Etude p. la Flute ou 1re Lecon. Op. 55. 10 Gr.

Backofen, H. Concerto pour la Clarinette. Op. 24. 2 Thlr.

Jos. Haydns Geist: ein Bildungsbuch für junge Tonkünstler. 13 Gr.

Kreutzer, R. Airs du Ballet de Cleopatre arr. en Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons par Leferre. 2 Thlr. 8 Gr.

Stumpf, J. Pièces d'Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. 19me Recueil tiré de l'Op.: Gli amori marinari de Joseph Weigl. 1 Thlr.

— dº dº 20me Recueil. 1 Thlr.

Ebers, C. F. 3 Duetten für 2 Flöten nach Krommers Violin Duetten. Op. 51. Frey bearbeitet. 5te Sammlung. 1 Thlr. 8 Gr.

— dº Op. 54. 6te Samulung. 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A. 3 Duos pour 2 Flutes. Op. 32. 1 Thlr. 8 Gr.

— 3 Duos p. 2 Flutes. Op. 36. 1 Thlr. 8 Gr.

Demar, (Theresia) Thême favori russe varié pour la Harpe. 1 Thlr. 12 Gr.

Fauconnier, A. Polonoise pour Pianoforte ou Harpe. Op. 3. 16 Gr.

Fiorovanti. Airs de Virtuosi Ambulanti arr. p. 2 Clarinettes par Cambini. 18 Gr.

— Airs de Virtuosi Ambulanti arr. pour 2 Violons par Cambini. 18 Gr.

Carulli, Ferd. Concerto p. Guitarre ou Lyre av. accomp. de l'Orchestre. 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten Februar. Nº. 22. 1810.

Nachrichten.

Mayland, d. 1oten Febr.

(Das neue musikal. Conservatorium zu Mayland fängt an vor allen andern, welche Italien durch die letzten, unruhvollen Decennien geblieben sind — und von welchen, nach allen uns zugekommenen Nachrichten, nur noch das grössere in Neapel etwas Vorzügliches leistet — so ehrenvoll und wirksam sich hervorzuheben, dass wir uns für verbunden achteten, unsern Lesern etwas Zuverlässigeres und Vollständigeres, als gewöhnliche Zeitungsnachrichten, über dasselbe und seine Einrichtung zu verschaffen. Unsre Anfragen wurden, wie wir dankbar anerkennen, mit Achtung aufgenommen, und, unter obigem Datum, mit folgendem vorläufigen Bericht beantwortet, welchem von Zeit zu Zeit noch mehr ins Einzelne gehende Nachrichten über das Institut und sein zu hoffendes Wachsthum folgen werden. Möchten doch diejenigen Hauptstädte Deutschlands, die es vermögen, und die, wie alle andere, vom Mangel an guten Sängern leiden — möchten vor allen Wien, München, vielleicht auch Berlin, Prag, Dresden etc. an ähnliche Institute, wo nicht von solcher Allgemeinheit, doch wenigstens für die Abtheilung des Gesanges, denken! Schon mit einem Theile der Summen, wodurch man an manchen dieser Orte nur dem augenblicklichen Mangel, und doch nur nothdürftig, abhilft, könnte, unter einsichtsvoller, thätiger und uneigennütziger Verwaltung, so etwas zu Stande gebracht und zum grossen Vortheil dieser Orte selbst und der Tonkunst überhaupt erhalten werden!

d. Redact.)

Das sehr bedeutende, und schon jetzt beträchtlich eingreifende Institut unsers musikal. Conservatoriums verdanken wir zunächst der Güte und Kunstliebe unsers Vice-Königs; demnächst den wohlwollenden Gesinnungen, der Einsicht und der Thätigkeit unsers Ministers des Innern, welchem die Oberaufsicht übergeben worden ist. Man hat weder Bemühung, noch Kosten gescheuet, dasselbe gleich Anfangs zweckmässig, und auch so einzurichten, dass die Theilnehmenden mit Zufriedenheit daran arbeiten, die Zöglinge aber ohne Sorgen und mit Bequemlichkeit diese Arbeiten benutzen können. Man hat es erst auf ein Jahr versucht; aber schon jetzt, nach Verlauf dieses Jahres, hat sich der Erfolg so bedeutend und vortheilhaft gezeigt, dass es nun zuverlässig nicht nur fortgeführt, sondern auch erweitert und vergrössert wird. Nach dem ersten Entwurf des Ganzen und seiner ökonomischen Begründung, sorgte man vor allem für gute Meister; und die nun angestellten sind in der That die besten, jeder in seinem Fache, die man bisher finden konnte. Folgendes sind die Grundverhältnisse des Instituts.

Es ist dasselbe in dem ehemaligen Kloster *alla Passione* errichtet; und dies Kloster

hat man für seine jetzige Bestimmung sehr zweckmässig verändert und ausgebauet.

Seine Bestimmung ist nun, Zöglinge beyder Geschlechter aufzunehmen, um sie zu bilden — theils zur Sängern überhaupt, theils zu Theatersängern ins besondere, sodann auch zum Tanz, zur mimischen Darstellung, zur musikal. Composition, und zur Instrumentalmusik in all ihrem Umfange.

Vier und zwanzig Stellen sind bestimmt für Zöglinge beyder Geschlechter, welche hier ganz frey und unentgeldlich Wohnung, Kleidung, Unterhalt, Belehrung und Uebung erhalten. Bey dem Eintritt in das Institut darf keiner dieser Zöglinge unter sieben oder über vierzehn Jahre alt seyn. Zur Aufnahme ist die Genehmigung des Ministers des Innern nothwendig. Jeder, der solch eine Freystelle erhält, muss zehn Jahre in dem Institut verbleiben, wenn er sich nicht durch ganz vorzügliche Talente und ausgezeichnete Bildung fähig macht, früher dasselbe zu verlassen; welche Fähigkeit er aber durch öffentlich abzulegende und nicht leichte Proben zu beweisen im Stande seyn muss. Ist dies geschehen, so kann er früher austreten, und sein Fortkommen nach eigener Einsicht und Neigung suchen.

Ausser diesen werden Zöglinge aufgenommen, welche jährlich 600 Mayländ. Lire für Beköstigung und Unterricht bezahlen. Diese müssen sich auch auf eigene Kosten kleiden. Sie geniessen übrigens denselben Unterricht und auch denselben Unterhalt, wie jene; auch findet kein Unterschied in Kleidung, Bedienung u. dgl. statt. Was hierin festgesetzt ist, hat man nach reifer Ueberlegung — auch der künftigen Bestimmung der Zöglinge — als das Beste erkannt: und von dem Besten darf Niemand, etwaniger äusserer, zufälliger Verhältnisse wegen, ausgenommen seyn wollen, oder wollte er's, darf es ihm nicht zugelassen werden. Nur den einzigen Unterschied von jenen Zöglingen hat man diesen zugestehen müssen, dass sie abgehen können, wann ihre Aeltern oder sonstige Versorger es für gut befinden, und, finden sie das gut, ohne dass sie jene zum ganzen Cursus bestimmte Zeit auszuwarten gehalten wären.

Beym Eintritt wird von jedem Zögling verlangt und als Bedingung der Aufnahme vorausgesetzt: er muss gesund seyn, (worüber Attestate beygebracht werden müssen,) muss namentlich auch die Blatterkrankheit überstanden haben, und muss bey vorhergegangener, sorgfältiger Prüfung darthun, dass er Talent, Disposition und Neigung zur Musik besitze. Im entgegengesetzten Fall wird keiner aufgenommen. Man will Niemand veranlassen, eine Bahn zu betreten, für die er nicht von der Natur bestimmt ist, sondern nur denen, für welche sich diese erklärt hat, nachhelfen, ihre Bestimmung glücklich zu erreichen. Hierüber noch sicherer zu werden, ist eine Probezeit angeordnet. Diese dauert drey Monate. Haben nach Verlauf derselben die Lehrer bemerkt, dass der männliche oder weibliche Zögling jener Erfordernisse, oder auch nur eines derselben ermangelt, oder auch, dass er andere, seiner Bestimmung entgegenwirkende Fehler zeigt: so wird er ohne weiteres entlassen und seinen Aeltern zurückgegeben.

Es werden — wenigstens bis jetzt noch, auch Schüler angenommen, welche blos die Lehrstunden besuchen, aber weder im Institut wohnen, noch beköstigt werden. Sie bezahlen für den Unterricht monatlich dreyzehn Lire Mayländisch. Diese Zöglinge werden jedoch nächstens ganz entlassen und ausgeschlossen werden, indem, ausser der bestimmten Anzahl der Freystellen, die Zahl der pensionirten Zöglinge jetzt so beträchtlich anwächset, dass man besorgen müsste, die Lehrer würden diesen ersten beyden Abtheilungen, für welche man doch vor allem zu sorgen und zu stehen hat, nicht so vollkommen genugthun können, als es der Absicht der Regierung und dem nächsten Zwecke des Instituts gemäss ist.

Jedem Lehrer ist sein Wirkungskreis, und sind auch seine Lehrstunden bestimmt vorgeschrieben; er darf davon nicht abweichen. Unter dem Ehrennamen eines Censors ist dem Ganzen Hr. *Asioli*, ein würdiger, ganz für seine Kunst und dies Institut lebender, sehr thätiger Mann, und trefflicher Lehrer, der auch in Deutschland durch seine gründlichen und geschmackvollen Compositionen bekannt ist — zur Oberaufsicht über die gesammte Musiklehre vorgesetzt. Er wohnt auch im Institut. Ihm ist ein Vorsteher der öconomischen und andern Verwaltung beygegeben; dieser besorgt die Bedienung, Beköstigung, Ausgabe und Einnahme u. dgl.

Es sind bey dem Institut auch zwey Geistliche angestellt, welche den Zöglingen gehörigen Unterricht ertheilen in der Religion und Sittenlehre, im Schreiben, Rechnen, in gründlicher Kenntniss der italienischen Sprache, und in Declamation; damit es auch an dem nicht fehle, was jeder, der mit Grund zu den gebildeten Classen der Menschen gezählt werden will, besitzen muss.

Alle sechs Monate wird eine Academie gegeben, worin die Zöglinge Proben ihrer Fortschritte ablegen. Ihr wohnet der Minister des Innern bey. Beym Schluss derselben werden die Resultate bekannt gemacht, und die Zöglinge, welche sich ausgezeichnet haben, erhalten Preise zur Aufmunterung.

Das Institut hat alle den Zöglingen nöthige, besoldete Bedienung; wozu auch ein Arzt, ein Chirurgus u. dgl. gehören.

Folgendes sind die Namen der Vorsteher und Lehrer, aus deren Angabe sich zugleich die Hauptfacher des Unterrichts ergeben:

Hr. Graf Scala, Oeconom und Vorsteher der innern Verwaltung.

Hr. Bonifaz Asioli, Censor oder Oberaufseher über den Unterricht, zugleich Lehrer in der Composition.

Hr. Coralli, Tanzlehrer für männliche Zöglinge.

Mad. Coralli, Tanzlehrerin für weibliche Zöglinge.

Eine Gouvernante zur Aufsicht und zum Unterricht in weiblichen Arbeiten.

Hr. Vincenz Federici, Lehrer für den Contrapunct.

Hr. Gaet. Piantanida, Lehrer für Kenntniss und Behandlung der Partituren, besonders auch für das Spiel des bezifferten Basses.

Hr. Bened. Negri, Lehrer für Klavierspiel.

Hr. Ant. Sechi, und

Hr. Peter Rey, Lehrer für den ausgebildetern Gesang.

Hr. Fern. Orlandi, und

Hr. Carlo Uboldi, Lehrer für die Elemente des Gesangs, das Solfeggiren etc.

Hr. Aless. Rolla, Lehrer für Violin und Viola.

Hr. Gius. Hurioni, Lehrer für das Violoncell.

Hr. Andreoli, Lehrer für den Contrabass.

Hr. Ludov. Belolli, Lehrer für das Waldhorn.

Hr. Adami, Lehrer für Clarinette und Bassethorn.

Hr. Bucinelli, Lehrer für Hoboe, Flöte und Fagott.

Uebrigens ist es sehr erfreulich, die schnellen Fortschritte zu beobachten, welche nicht wenige Zöglinge in so kurzer Zeit schon gemacht haben. Statt aller andern Beweise mag der einzige dienen, dass sie so weit gekommen sind, zur bevorstehenden Prüfungsacademie auf Ostern Haydns Schöpfung aufführen zu können. Von dem Erfolg auch dieses, gewiss nicht leichten Versuchs werden wir den theilnehmenden deutschen Kunstfreunden in

diesen Blättern aufrichtige Nachricht geben. Dabey ist allerdings auch mit Lob zu erwähnen, dass die vollkommenste Ordnung und Bestimmtheit in der innern Verwaltung des Instituts herrscht; dass die Zöglinge nie ohne Aufsicht sind; und dass Jeder, der sie beobachten will, auch mit ihrer Moralität und gesitteten Aufführung zufrieden zu seyn Ursache finden wird. Gewiss hat letzteres nicht wenig beygetragen, dem Institut so schnell beträchtlichen Ruf und so vollkommenen Credit beym Publicum zu erwerben; so dass wir auch schon einige brave, ausländische Zöglinge unter uns haben. Sollten mehrere ausländische Aeltern uns Kinder unter den hier angegebnen Verhältnissen anvertrauen wollen: so werden wir, was wir vermögen, thun, damit gerechte und billige Ansprüche treulich erfüllet werden. Nationalvorurtheile, oder andere hindernde Ueberreste eines dunkeln Zeitalters, haben sie durchaus nicht zu befürchten. Nur bitten wir nochmals, jeden Zögling, den man bey uns aufgenommen wünschen möchte, zuvor sorgsam zu prüfen, ob er jene vorauszusetzenden Fähigkeiten und Eigenschaften besitzt, damit man nicht sich selbst und uns in zwecklose Weitläufigkeiten verwickele, und auch wol dem Zögling selbst Schaden bringe. Wir wissen bestimmt, was wir wollen; wir versprechen nichts, was wir nicht zu halten sicher entschlossen sind: aber man kann nirgends etwas Bestimmtes erreichen, als unter ebenfalls ganz bestimmten Bedingungen.

Frankfurt am Mayn. Anfang des Febr.s. In Beziehung auf meinen vorigen Brief muss ich Ihnen wol zuerst nähern Bericht über Mad. Schönberger, geborne Marconi, Sangerin vom Wiener Hoftheater, geben. Mad. Sch. ist in Mannheim geboren, wo ihr Vater seit vielen Jahren bey dem Orchester am Contra-Bass angestellt ist; sie machte also auch in Mannheim ihre Schule, zwar nicht in jener Epoche, wo die Mannheimer Schule im schönsten Flor war — denn sie selbst ist noch jung, und mag sich jener Zeiten kaum erinnern können — doch wurde sie in Wien, bis vor dem Ausbruch des letzten Krieges, als Dem. Marconi, sehr bewundert, und Reichardt hat in seiner daselbst geschriebenen Oper, Bradamante, eigends für sie eine Rolle ausgearbeitet, wie er in seiner Reise selbst erzählt. Ihre Stimme ist ein wahrer Contre-Alt von unbeschreiblicher Schönheit; doch steigt sie vom kleinen f bis zum zwey gestrichenen g auf, und ihre Töne sind durchaus rund, voll, weich, zart, und dabey doch stark und durchdringend, auch von einer höchst seltenen Gelenkigkeit, denn sie macht in der äussersten Tiefe wie in der Höhe musterhafte Triller; und durchläuft in der möglichsten Geschwindigkeit den ganzen Umfang ihrer Stimme, in der chromatischen, wie in der diatonischen Leiter, auf- und absteigend, immer bestimmt und rein, wie es nur auf einem Tasten-Instrument von einem sehr guten Spieler erwartet werden kann. So werden auch überhaupt alle Figuren von ihr ausgeführt. Aber der Hauptvorzug ihres Gesanges ist nicht das Brillante; im Ausdruck ist sie wol noch stärker, oft tief rührend und von unnennbarer Wirkung, so dass man oft und leicht verlegen ist, ob man diese ihrer schönen Stimme, oder ihrer ausgezeichneten Virtuosität, oder der Seele, die sich in ihrem Gesange darlegt, zuschreiben soll. Dabey declamirt und recitirt sie vortrefflich. Auf dem Theater erscheint sie gewöhnlich in Mannsrollen, und da kann sie wieder, was Anstand etc. betrifft, in ihrem Spiel vielen Herren zum Muster dienen. Wir haben sie bewundert in der Zauberflote als Tamino, in der Entführung aus dem Serail als Belmont, als Ariodant in der Oper dieses Namens von S. Mayer, als Graf Loredan in Camilla von Paer, und sie wird zu unserm grossen Vergnügen noch öfter auftreten. Am 2ten Jan. gab sie auch ein grosses Concert, in welchem sie allen, die sie hor

ten, herrlichen Genuss gewährte, indem sie zwey Arien sang, (von Orlandi und Cimarosa,) in welchen sie Gelegenheit hatte ihre Virtuosität von allen Seiten zu zeigen. Zum Schluss sang sie ein Duett, aus Ariodant von S. Mayer, mit Mad. Lange. Auch dies befriedigte aller wahren Kunstliebhaber Kopf und Herz; man bewunderte, aber man war auch gerührt durch das, was beyde Künstlerinnen darboten. — Es verdient wol bemerkt zu werden, dass Hr. Schönberger, ihr Gatte, der berühmte und wirklich treffliche Landschaftsmaler ist. Er begleitet seine Gattin auf dieser Reise.

Am 19ten Jan. hörten wir die zwey ausgezeichneten Virtuosen auf dem Waldhorn, die Hrn. Botticher und Schneider, königl. preuss. Cammer-Musiker. Sie gaben ein Concert. Was sie zu hören gaben, trügen sie meisterhaft vor. Es waren alles Compositionen von Schneider: nämlich ein Doppel-Concert für zwey Waldhörner und ein Adagio nebst Polonaise für dieselben zwey Instrumente. Ueber die Virtuosität dieser Künstler hat Ihre Zeitung schon umständlichen Bericht erstattet, und ich brauche weiter nichts zu sagen, als dass auch hier ihre grossen Vorzüge anerkannt wurden. Zu Anfang der zweyten Abtheilung wurde eine Ouverture für 14 obligate Instrumente von Schneider gegeben. Ob nun gleich dieses Stück, wenn auch als Ouverture zu einem Concert, auf den ersten Anblick als ein Unding erscheint: so ist es doch überhaupt als ein Musikstück für 14 obligate Instrumente, unwidersprechlich von Werth. Es wurde von allen Seiten recht gut ausgeführt, und fand allgemeinen Beyfall. In der 1sten Abtheilung hatten wir Mad. Schönberger, in einer Tenor-Arie aus Angiolini von Salieri, zu bewundern; diese Arie schien für ihre wunderschöne Stimme gemacht, und zwar nur, um diese Stimme im *Portamento*, ohne alle halsbrechende Passagen, zu zeigen. In der 2ten Abtheilung sang Dem. Chelius, eine Scene von Himmel, mit viel Kraft und Gewandtheit, und bewies, dass sie in ihrer Kunst immer vorwärts schreitet.

Am 31sten Jan. gab Hr. Alexander Pavani, Tenorist von Venedig, ein Concert. Nach einer Symphonie von Haydn sang Hr. Pav. eine Arie von Par, in welcher er bewies, dass er wenig Musik versteht und auch wenig Stimme hat. Er hat vielleicht nur eine Octave natürliche Stimme, dann kommt er schon ins Falset, und dudelt in diesem bey weitem am meisten, und bis zum Ekel herum. Wenn ich nicht schon längst überzeugt gewesen wäre, dass wir hier viele wahrhaft gebildete Musikfreunde und Kenner besitzen, die im Stande sind, Künstler nach ihren Productionen richtig zu beurtheilen: so würde ich nach dem Ende dieser Arie Ursache gefunden haben, es zu werden; denn unter den zahlreichen Zuhörern bewegte sich nicht eine Hand, dem Italiener zu applaudiren, welches jedoch ein so höchst seltener Fall ist, dass er mir noch gar nicht hier vorgekommen, da ich im Gegentheil immer gefunden habe, dass man Kunst und Künstler, selbst mittelmässige, auf alle Weise zu belohnen und zu ermuntern sucht. Hr. Döring trug auf dem Fagott selbst geschriebene Variationen recht schön vor. Mad. Schönberger sang mit Hrn. Pavani ein Duett von Nasolini. In der zweyten Abtheilung folgte nach einer Ouvert., ein Duett vom Capellm. Bergonzini, begleitet von verschiedenen Blase-Instrumenten, von Dem. Schaffraneck und Hrn. Pavani gesungen, welches ein allerliebstes, gesangreiches Stück war. Die gutmüthige und gefällige Mad. Schönberger brachte das Opfer und sang mit Hrn. Pavani noch ein Duett von Farinelli. Zum Schluss des ganzen Concerts kamen noch verschiedene kleine Romanzen mit der Guitarre, gespielt und gesungen von Hrn. Pav., aus welchen uns klar wurde, dass dieser Herr eben so wenig gut Guittarre spielen, als gut singen kann, welches auch von den Zuhörern ziemlich deutlich zu erkennen gegeben wurde.

Von hiesigen Künstlern war im Monat Januar nur Ein Concert veranstaltet; und zwar am 26sten, von Hrn. Schwind, erstem Flötenspieler bey dem hiesigen Theater-Orchester. Nach einer gar lieblichen, ältern Symphonie von Haydn, sang Dem. Heilmann aus Mainz eine Arie von Paer. Vor einigen Jahren war dieses Frauenzimmer hier in der Schule bey Mad. Lange, und ich habe Ihnen damals, bey Gelegenheit ihres ersten öffentlichen Auftretens, gesagt, dass wir eine gute Sängerin an ihr zu hoffen hatten. Sie ist nun freylich eine ziemlich gute Sängerin geworden, aber doch auch nicht viel besser, als sie vor Jahren war, und ihre Stimme, die sehr schön war, hat offenbar verloren. Es mag wol die Hauptursache davon in ihren bürgerlichen Verhältnissen liegen, da gegenwärtig Mainz der Platz gewiss nicht ist, wo angehende Künstler grosse Fortschritte machen, oder sich auch nur auf dem Grad von Vollkommenheit, auf dem sie eben stehen, erhalten können. Hr. Schwind trug auf einer Crystallflöte von Laurent in Paris, ein sehr gut geschriebenes Concert von A. E. Müller mit grosser Virtuosität vor. Es ist ein wahres Vergnügen, diesen Künstler zu hören; er hat besonders auch seltene Fertigkeit, und selbst bedeutende Passagen trägt er in der möglichsten Geschwindigkeit äusserst leicht, pracis und rein vor, ohne dass man etwas anders, als den schönen, runden, vollen Ton, den er seinem Instrumente zu entlocken weiss, zu hören bekömmt. Ueberhaupt befriedigt er alle Forderungen, die an Virtuosen seines Instruments gemacht werden können. Hr. Mohrhard sang eine Polonaise von Bochi. In der zweyten Abtheilung bekamen wir die Ouverture aus den Sylphen von Himmel, zu hören; sie wurde mit vielem Beyfall aufgenommen. Dem. Heilmann sang eine Scene und Polacca von Paer, und zum Schluss spielte Hr. Schwind Variationen für die Flöte über das Lied: Das Leben ist ein Würfelspiel etc.

München, d. 10ten Febr. Die Schweizerfamilie, lyrische (?) Oper in drey Aufzügen, mit Musik von J. Weigl.

Diese liebliche, anspruchlose Operette wurde zweymal hinter einander mit sichtbarem Wohlgefallen gehört, und wird es, wir sind davon überzeugt, noch öfter werden. War gleich der Beyfall nicht so rauschend, so larmend, als er es wol sonst in unserm Theater ist: so fühlte sich doch gewiss jeder Anwesende auf eine sehr angenehme Weise unterhalten. Betäubendes Händeklatschen, schreyendes Herausrufen — sind dies wol immer sichere Kennzeichen von dem Werthe einer Kunstdarstellung? Wir denken, nein: denn nicht lange noch sahen wir hier ein paar Scenen der Art, die gewiss jeden Kunstfreund erröthen machten. — Die Poesie der genannten Oper ist nicht ohne Werth. Der Dichter Castelli, von dem sie entlehnt ist, versteht die Kunst, ein an sich einfaches Sujet, mit Einsicht zu führen. Aber, das Sujet — wäre es nur auf unserm Theater nicht so oft dagewesen, und mit Beyfall dagewesen: die Operette würde sich eines glänzendern Erfolgs erfreuet haben. Musik allein, wäre sie noch so vortrefflich, wird nie ein deutsches Publicum drey Acte hindurch genug anziehen. Ohne die Gründe davon anzugeben, die ein Publicum ohnehin weder sich selbst, noch andern anzugeben pflegt, bemerken wir nur, dass die Heldin unsers Stücks wol unmöglich jene Theilnahme einflössen kann — so vollkommen gut sie auch von unsrer reizenden Sängerin vorgetragen wurde — welche zwey ähnliche weibliche Charactere auf unsrer Bühne längst erreicht haben. Sie ist nämlich ein liebekrankes, bis zum stillen Irrsinn herabgekommenes Mädchen. Aber nicht, als wenn Leidenschaften dieser Art an einem blühenden, schönen Landmadchen — und dies war unsere Spielerin so ganz ungewöhnlich, oder gar unnatürlich wären, wie man häufig urtheilen hörte — als wenn man solche Zärtlich-

keit und Innigkeit nur von Stadtfräulein sich denken könnte: sondern weil der Dichter für ihren Schmerz zu wenig Gründe und Motive darbietet, kann sie nicht so tief auf uns wirken, als ihre beyden Vorgängerinnen. *Dalayrac's Nina* wird hochst grausam durch ihren Vater von dem Geliebten getrennt; sie sollte zur Verbindung mit einem andern mit Gewalt gezwungen werden; der Geliebte hat noch ein Duell, er bleibt in seinem Blute liegen, alles halt ihn für todt! *Amalia*, (in der Oper, *Palmer und Amalia*) hat das Pfand des treulosen Geliebten — er selbst entfloh; das arme, hülflose, wimmernde Geschöpf ist, wie die Mutter, dem öffentlichen Hohn preisgegeben: darüber — ja, darüber kann ein tugendhaftes Madchen wol auf Augenblicke den Verstand verlieren! Aber Evelina —? (so heisst nämlich unsre Heldin!) Ein, in der Schweiz reisender deutscher Baron stürzt von einem Berge herab. Evelinens Vater trägt ihn auf seinen Schultern in seine Hütte. Der dankbare Fremde ladet die Familie zu sich auf seine in Deutschland gelegenen Güter. Die Familie geht hin, aber Eveline fällt da in eine Schwermuth, weil sie von einem Hirten, der in ihre Gegend seine Heerden trieb, getrennt ist. So züchtig war ihre Liebe, dass ihre Aeltern nichts davon ahnen; und als der Baron, wie von ungefähr darauf kömmt, sind sie sogleich bereit, wieder nach Hause zu kehren, welcher Mühe sie aber der Geliebte überhebt, indem er selbst kömmt, und ohne weiteres das Madchen heyrathet. Das ist wahrhaftig zu wenig, als dass ein fröhliches, gesundes Landmadchen, die weder Vapeurs, noch Romane kennet, in so eine tiefe Schwermuth versinken sollte! — Der nachdenkende Deutsche bemerkt so einen Uebelstand; er beurtheilt das *Ganze* eines Kunstproducts, und nicht wie sein Nachbar in Süden, zum Enthusiasmus für einzelne Schönheiten gestimmt, äussert er seinen Beyfall minder lebhaft, welches ihn aber nicht hindert, das Gute, das er findet, anzuerkennen. Man verzeihe diese Digression einem Blatte, dessen Zweck blos Musik seyn soll. Sie stehet da, um dem Künstler, der nur zu leicht seine Mühe verloren wähnet, wenn ihm nicht lauter Beyfall wird, einen Wink zu geben, und ihn, wenn er ja so einer Erinnerung bedürftig wäre, freundschaftlich zu erinnern, es ja an seiner Mühe nicht fehlen zu lassen, wenn er sich verkannt glauben sollte. Irrig ist dieser Glaube, und nur scheinbar eines Publicums sogenannter Undank. Wahres Verdienst kann auf die Dauer nie verkannt werden. Aber man bedenke auch, dass, wo der Dichter, der doch immer die Hauptperson ist, zu leise auftritt, ungeachtet einer kunstvollen Darstellung kein hoher Enthusiasmus entstehen kann. — Wir kommen nun auf die Musik, die, wenn sie gleich in der Oper für die Hauptsache gilt, im Grunde doch auf dem Theater nur untergeordnet ist. Hr. *Weigl*, der in seinem *Waisenhause* Proben eines feinen Geschmacks gegeben, bestätigt durch dieses Werk die gute Meynung, die man von seiner Einsicht hat. Seine Musik ist mit zartem Sinn erfunden, mit kunstvoller Haltung durchgeführt, und durchaus dem sanften, heitern Character des Stücks angemessen. Ist sie gleich nicht so pikant, als Musiken einiger französischen Meister über ähnliche Sujets, nicht so gesangreich, als ein Italiener sie würde gegeben haben: so fehlt es ihr durchaus nicht an lieblichen Melodien und an schön fliessender Harmonie. Freylich, man muss es gestehen, sie ist mehr für ein glänzendes Orchester, als für die singende Stimme berechnet. Deswegen war sie hier wie an ihrem Platze. Nirgend versteht man wol mehr die Kunst, eine grosse, vollständige Instrumentalmusik mit eben der Genauigkeit und Delikatesse vorzutragen, als wenn es ein Quatnor wäre. Wer eine Symphonie von Haydn, von unserm Orchester aufgeführt, gehört hat, wird unserer Meynung nicht entgegen seyn. Hr. Concertm. *Moralt* führte, in Abwesenheit des Hrn. Directors *Fränzel*, das Orchester. Wo Einsicht mit Einsicht weck-

selt, fehlt es einem gebildeten Musikpersonale nie an Gelegenheit, seinen Gemeingeist, seine fühlende Theilnahme für's Ganze, an den Tag zu legen. — Sehr geübte und erfahrne Individuen hatten sich zur Darstellung dieses Stückes vereint. Möge die allbeliebte Mad. *Regina Lang* recht oft mit ihrem schönen Gesang, mit ihrem sinnvollen Spiel, uns erfreuen! Sie ist eines ungetheilten Beyfalls immer gewiss. Mad. *Elise Lang*, ehemalige Mad. Peyerl, spielte die Mutter. Wer bedauert es nicht, dass diese vorzügliche Künstlerin in ein Fach überging, wo man ihre vortreffliche Stimme so selten, so wenig hört! Hr. *Muck* gab den Vater mit all der Traulichkeit und Biederkeit, die ihm so eigen ist. Ein vielgewandtes theatralisches Talent hatten wir Gelegenheit an Hrn. *Tochtermann* zu bewundern. Er, der einst im Titus, Achilles, und so vielen andern Heldenrollen, durch seinen Gesang, sein richtiges Spiel, und eine anziehende Figur allgemein gefiel, erscheint hier in der Rolle eines blödsinnigen, albernen Jungen, den er aber mit so viel komischer Feinheit und Wahrheit vortrug, dass ihm allgemeiner Beyfall zu Theil ward. Wie rühmlich ist es nicht, sich vor Einseitigkeit zu hüten, und sich von allen Seiten auszubilden! Wo hat aber auch der lehrbegierige junge Künstler mehr Gelegenheit, dies zu thun, als hier, wo auf der nämlichen Bühne Künstler sich vereinen, die durch ihre überall anerkannten Verdienste zum Muster dienen, das Kunstgefühl leiten, und den Geschmack berichtigen. —

Minder glücklich war die Vorstellung eines kleinen Operettchens, der *Unsichtbare*, mit Musik von Eule. Es spielt kaum eine halbe Stunde, und scheint zu unbedeutend, um in ein grosses Theater eingeführt zu werden. Man wagte eine zweyte Vorstellung, die eine dritte wol für immer überflüssig macht.

Wien. (Beschluss.) *Notizen.* Der Magistrat der Stadt Wien hat dem k. k. Hofsänger, Hrn. Weinmüller, der sowol am heil. Christtage des verflossenen Jahres in der Cantate: *die Rückkehr des Vaters*, welche zum Besten der Armen des Bürger-Spitals zu St. Marx in dem grossen Redouten-Saale gegeben wurde, als auch sonst bey jeder andern Gelegenheit, wo es darauf ankam, sein grosses musikal. Talent zum Vortheil Hulfsbedürftiger anzuwenden, die grösste Bereitwilligkeit bezeigt hat — das Bürger-Diplom, als ein Zeichen seiner Achtung und Dankbarkeit, übergeben.

Man will im Publicum bestimmt wissen, dass mit dem Theater des Hrn. Mayer in der Josephstadt eine grosse Reform vorgenommen werden dürfte. Der bisherige Eigenthümer soll es nämlich an die Herren Baron v. Braun, Graf Franz v. Palfy etc. für die Summe von 55000 Gulden verkauft haben; das Theater selbst soll gänzlich eingehen: dafür wollen aber die neuen Unternehmer ein prächtiges Theater auf dem Glacis vom Burgthore gegen diese Vorstadt zu erbauen. Man setzt hinzu, die Regierung habe ihnen die Befugniss dazu schon ertheilt. —

Die musikal. Beylage No. VI.

enthält eine Ariette vom Hrn. Capellm. Sterkel, den schon längst die Liebhaber eines einfachen, lieblichen Gesangs unter ihre vorzüglichen Freunde zahlen. Sie verdient gewiss einen Platz neben den besten Sammlungen von Liedern und andern Gesängen, welche man Hrn. St. verdankt.

(Hierbey die Beylage No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

L'Amore piagato.

A r i e t t a *di Sterkel.*

Andantino con un poco di moto.

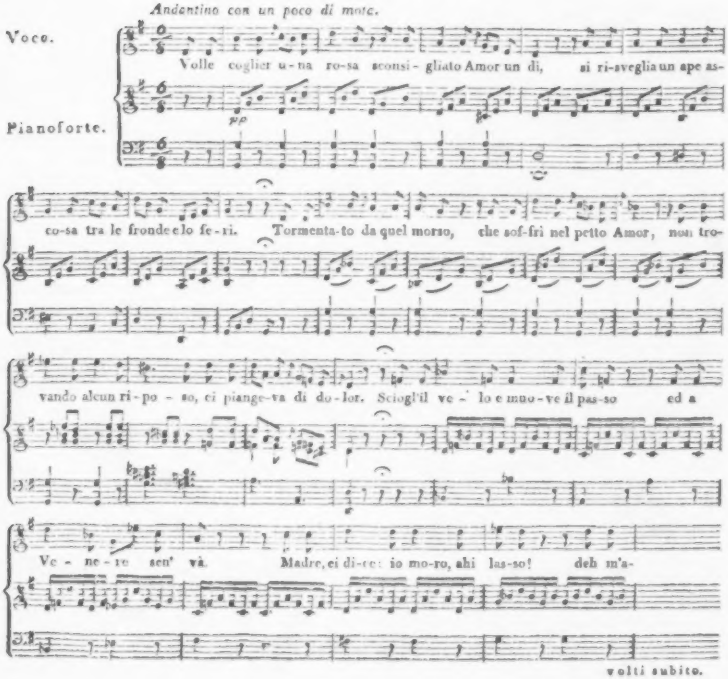

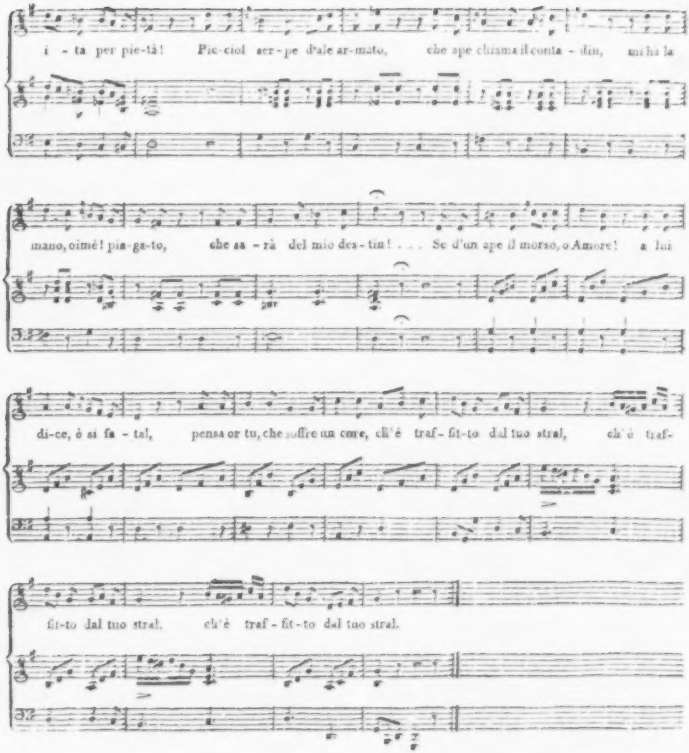
i - ta per pie-tà! Pic-ciol aer-pe d'ale ar-mato, che ape chiama il conta - din, mi ha la
mano, oimè! pia-ga-to, che sa - rà del mio des-tin! . . . Se d'un ape il morso, o Amore! a lui
di-ce, è sì fa - tal, pensa or tu, che soffre un core, ch'è traf - fit-to dal tuo stral, ch'è traf-
fit-to dal tuo stral, ch'è traf - fit-to dal tuo stral.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten März. Nº. 23. 1810.

Das Reich der Harmonie, oder *Fahrt auf den südlichen Helikon.*

Eine musikalische Vision in der Neujahrsnacht 1810.

Das liebe vergangene Jahr war hinausgebetet, hinausgesungen, und hinausgetrunken worden; und jeder mannigfach suchte seine Kissen, um von dem alten in das neue Jahr hinüberzuschlafen, so wie man von diesem Leben in das andere hinüberzuschlafen hofft.

Mich floh die Ruhe, oder eigentlicher, ich suchte sie nicht, denn mich umschwebte der grosse Gedanke, dass nun wieder eine lange Reihe ungenutzter Tage und Wochen in den Ocean der Vergangenheit hinabsinke. Ich beschloss, zu guter Letzt über *Jean Pauls* harmonischen Dreyklang *) zu raisonniren, weil doch gerade am Schlusse des Jahres eine moralische Wendung, wie die Reue bey der Beichte, als Messer der Wasserhöhe unter den Brücken unsers Lebensweges — am rechten Flecke steht.

Ich ward sogleich einig, die *Wahrheit* zur Tonica, die *Gutheit* zur Mediante, und die *Schönheit*, aus gar vielerley Gründen, zur Quinte, (*Dominante*) zu creiren. Ihre besondere Domination ermangelte auch nicht, mich sogleich durch tausend Erörterungen in meiner moralischen Betrachtung zu unterstützen: nur konnte ich keinen Grund zur Erklärung der verbotenen Quintenfolge finden; denn *zwey* Schönheiten, dachte ich immer, wären mir lieber, als eine. Ich hatte nur distinguiren dürfen, zwischen moralischer und musikalischer Welt: aber dies wollte ich nicht; einmal war meine ganze Gedanken-Terminologie musikalisch, dann hatte ich wol auch ein dunkles Gefühl von der Möglichkeit verbotner moralischer Quintenfolgen, als dass ich ohne viel Sinnen für das Gegentheil entscheiden konnte. Ich rief alle neun Musen um Beystand an: das machte aber das Uebel ärger; nun waren der Schönheiten, statt *zwey*, gar *neun*, und eine entzückte mich mehr, als die andre. Versteht sich, ich dachte mir die griechischen Göttinnen! Das Aergste war noch, dass unmerklich meine Betrachtung aus der Atmosphäre des moralischen Aethers herabzusinken drohte. Bekanntlich waren die griechischen Neune nicht so ganz geistig, wie die unsern, die oft vor purer Spiritualität in unserer engen Menschenbrust nicht mehr Raum haben, und sich nun, wie die homerischen Gleichnisse, nach Ochsen und Schweinen verirren.

Ich kam immer tiefer und tiefer in's Denken, so, dass ich letztlich, statt über die Quinten, selbst über mein Denken zu denken anfing. Mein Eifer, mich aus dem Labyrinthe zu finden, war indess auf das Höchste gestiegen, und da fing ich denn an — was gewohn-

*) S. Campaner Thal. „Wahrheit, Tugend, Schönheit."

lich der grösste Eifer erzeugt — ich fing an einzuschlafen.

Es mag zwey Uhr gewesen seyn, als ich erwachte. Ein einzelner Stern schaute durch den engen Hofraum freundlich herein in mein Zimmer. Ich dachte an den Stern der Liebe; das kam vermuthlich noch von meiner vorigen Quinten-Betrachtung ... Ob er es wirklich gewesen, kann ich nicht behaupten; meine Physik lehrte mich, ausser der Lyra, wenig Sterne kennen ... Ich *dachte* also an den Stern der Liebe, und wollte sogleich aus dem Stegreife eine poetische Epistel an ihn abschicken, als auf einmal etwas leise an die Thür meines Zimmers pochte. In meiner poetischen Episteley achtete ich Anfangs so wenig darauf, als oft die Sinnlichkeit auf das Pochen der Vernunft, wenn diese nach kleinem Spaziergange wieder eingelassen seyn will. Doch, das Pochen wurde lauter, und endlich so laut, dass ich mich höchlich zu wundern anfing, welcher Geist mir nach Mitternacht seinen Besuch schenken würde. Halb unwillig und ganz unbesonnen entfuhr mir ein: Herein!

Die Thüre sprang auf, und, o Wunder! ein Madchen, wie sie nur Wieland schilderte und Raphael malte, schwebte herein. Ein sanft strahlender weisser Schleyer umfloss die hohe Gestalt, durch die wallenden Locken schlang sich ein Lorber, und eine Lyra hielt sie in ihrer Linken. Ich starrete hin mit allen meinen Augen: da hob sich ihre Rechte und schien mir zu winken. — Ich war in der grössten Verlegenheit über die Erscheinung. Meine Materialität wollte schon Platz machen, als es meiner Spiritualität eben recht noch einfiel, dass ja die Thüre verschlossen, und eine körperliche Schöne unmöglich auf mein „Herein!“ hatte durch das Schlüsselloch schlüpfen können. Aber warum hat denn die überirdische Dulcinea auf mein „Herein!“ gewartet? So fragte ich mich jetzt selbst, und staunte immer, halb aufgerichtet und sonder Furcht, die freundliche Erscheinung an. Da entquoll den schönen Lippen ein harmonischer Laut: „Das Himmlische naht sich dir, aber es zeigt sich nur gerufen. Folge mir, ich will dich in das Reich der Harmonie führen, und dich dort den Urklang des Wahren, Guten und Schönen vernehmen lassen.“ Sie berührte mich, und in einem Augenblick sah ich mich an der Hand meiner schönen Führerin in einer unermesslichen Weite.

Chaotische Nacht war um uns her; nur links hinüber dämmerte ein fernes Licht. Dort, dachte ich, mag die Harmonie thronen! es ist zwar verdammt weit: aber bey gutem Weg und Wetter, und an der Hand eines schönen Madchens mag es passiren! Ich weiss nicht, habe ich das laut gedacht, oder hatte meine Begleiterin so feine Perceptionswerkzeuge — genug, sie schien mich verstanden zu haben und sagte: Weg und Wetter werden sich ändern, und dort ist nicht das Reich der Harmonie. Eh ich mich noch ausschikken konnte, über diese Aeusserung meine Ohren zu hängen, fiel ich schon über einen colossalen Pack Schriften, die über und unter einander dalagen

„in purpurner Finsterniss.“

Ich bekam gute Lust, wie ein Rohrsperling zu schimpfen, als mich meine Führerin ein Stückchen Papier abreissen, und in die Tasche stecken hiess. Wir kamen über mehrere solche *lapides offensionis*, und überall musste ich ein Fragment abreissen und einstecken.

Die Nacht war immer finstrer geworden; ich hörte von fernher sich nahendes, fortwährendes, verworrenes Getose, und fühlte zugleich grimmige Decemberkälte. Das ist die musikalische Landstrasse — hörte ich meine Muse sagen; verweile hier, und schau' die wandelnden Gestalten! — Mich fror ganz abscheulich; ich hatte mich weit lieber nach einem Feuerherd umgesehn, als hier das Spectakel erwartet.

Das erste, was ich erblickte, war eine Truppe *Sternsänger*. Ein Bube mit einem illuminirten Stern von Loschpapier wanderte in vollem Trab voraus, indess die Gesellschaft hinter ihm herzog, und in abscheulichen Modulationen zu heulen anfing:

O Bethlehem! o Schand und Spott,
Vertreibest deinen Herrn und Gott!
Uns all die Ins befohlen seyn,
Maria und Joseph rein!

Und das über die Melodie: *Wer niemals einen Rausch gehabt!!!* — *)

Ich war einer Ohnmacht nahe — Der Zug schloss mit ein paar Kerlen, die eine volle Geldkiste trugen. Das war mir am leichtesten begreiflich **).

Nun folgte ein Zug *Landspielleute*, von denen ihrer zwey auf dem Hackbrete in Dur und Moll herum irrlichterten, indess der dritte das Geld aus der vollen Violin herausschuttelte, und nebenbey wie besessen den Boden stampfte. Der vierte blies auf der Clarinette, zwey kamen mit Hörnern, endlich einer mit der Trompete, auf deren Trichter er eine Kerze aufgesteckt hatte, so dass er über die ganze Gruppe auf die possirlichste Weise sein Licht blies. Ganz zuletzt kam der Brummbass; mit den ersten zwey Saiten hatte sich der Spieler die Strümpfe hinaufgebunden, mit der dritten sich ein Stuck Brot angehangen, auf der vierten und letzten endlich geigte er aus allen Kräften kreuz und quer, dass mir der schreckliche Lärm noch in den Ohren tönte, als schon die dritte Partie nahte.

Das war denn ein Harfenist, begleitet von einer 90 jährigen Lautenschlägerin, und einem 9 jährigen Buben, der mit durchgreifender Stimme ein Lied von Friedrich dem Preussenkönig, von der Belagerung zu Belgrad, von dem schrecklichen Frost in der Christnacht, von den himmlischen Freuden, und allletztlich den überbekannten Tyroler Dudeldum: Wann i morgens in d' Früh aufsteh — gar anmuthiglich krähete.

Nun aber kam es grösser! Ein vollständiges Land- und Stadtorchester zog in folgender Ordnung einher: voraus *ein* Sängermädchen, hinter ihm Pauken, Trompeten, Hörner, bis zum Ueberfluss besetzt; ***) diesen folgten drittehalb Violinisten, und endlich der Regens Chori, über der Orgel mit Füssen, Händen und dem Munde aus vollen Kräften arbeitend. Wie ich aus den vorübergetragenen Stimmen sehen konnte, war es eine Messe von Michael Haydn. Man hatte das Kyrie schon das drittemal angefangen. Ich drückte meiner Begleiterin wehmüthig die Hande, und wendete mich zu der kommenden Gruppe.

Da ging es noch bunter. Herren und Damen, Hermeline, Bauernhüte, aegyptische Pyramiden, Narrenkappen, und wer weiss was noch, alles durcheinander! Das war denn eine Truppe *Operisten*. Sie schienen Rollen zu studiren, hatten sich aber Augen und Ohren verstopft, und manche gar den Mund voll

*) Wer Lust hat, diesen Kraftgesang selbst zu hören, der reise um das Neujahr nach dem salzburgischen Kloster Högelwerth, wo ich ihn zu hören bekam. d. Verf.

**) Von jedem Gotteshause im Salzburgischen, vermuthlich auch im Oesterreichischen — bekommen diese Sternoder Kirchensinger für ihre Quast-Erlösung zu bis 30 Gulden, wol gar noch mehr jährlich, und ich versichre auf meine musikalische Ehre, dass alle Kirchenlieder dieser Bauern-Musikanten der oben angeführten Strophe, wo nicht vor-, doch gewiss nicht nachstehen. d. Verf.

***) In diese Kategorie gehört wol auch eines gewissen Capellmeisters und Zeitgenossen Dies irae mit vier Trompeten und der türkischen Trommel, samt dem speciosen Tedeum mit sechs Waldhörnern und drey Pauken, dazu acht Sänger und zehn bis zwölf Violinisten, wie man es bey der Feyer des Friedensfestes 1809 in der Michaeliskirche zu München hören konnte?

Note des Setzers.

Brey genommen. Unter den erstgenannten Requisiten fiel mir besonders eine grosse Canarienorgel auf, und ich konnte mir bey *dieser* Caravane kein *Warum* zu diesem Stück Meubel denken *).

Den Schluss machte eine sogenannte *Hofcapelle*, mit allem was sich pfeifen, blasen, schlagen und streichen lasst. Voraus zwey Capellmeister, hinter ihnen im Staatsornat Solosänger und Virtuosen aller Art, dann der Oberhof-Trompeter und Paukeninspector mit einer ganzen Armee rothbehangner Ohrenzerschmetterer. In einiger Entfernung von diesen Herrlichkeiten aber zogen die Substituten herbey, die gar uncapellenmässig verhunzten, was sich nur verhunzen liess **).

Noch viele andere Gestaltungen kamen nach; besonders fiel mir ein colossaler Heuwagen mit musikalischen Appetit-Artikeln der neuesten Zeit auf. Der Wagen ward gezogen von schwerfälligen, gehörnten Thieren. Voraus liefen Buben mit Pränumerationszetteln, Catalogen etc. etc. Hintendrein eine ganze Heerde Tonsetzerlein ***), die sich mit grossen Tafeln behangen hatten, worauf der splendide Titel: *Professeur de Musique*, zu lesen war †).

Von fern erhob sich jetzt ein gräulicher Lärm. Ein ganzes Heer mit Fackeln, Laternen, Spiessen, Stangen, Peitschen und Pritschen kam herangezogen. Das sind Quintenjäger, Octavensucher, Theoriendrescher, Recensionenschmiede, und musikalische Reisebeschreiber! lispelte mir meine Muse ins Ohr. Jetzt fiel mir erst ein, dass ich schon zu Anfange des Zuges beynah erfrieren wollte. Ohne meiner Führerin zu achten, lief ich in vollem Galopp querfeldein einem Feuerlein zu, das in einer blaulichen Flamme gar lieblich am Boden aufflackerte.

*) Der Verfasser hat vermuthlich nicht gewusst, dass sehr viele unserer Dorfkantore, Medrers, Fanisken, Dusinskys, Sarastros etc. etc. keine Note Musik verstehen, und sich jede Partie wie Gimpel vorpfeifen lassen müssen, bis ihre reine Gemüthsart allenfalls so viel davon capirt, um sie methodisch radebrechen zu können.

Note des Setzers.

**) Wenn letzteres ein Stich auf gewisse deutsche Hofcapellen seyn soll, so wird der Leser wünschen, der Verf. habe näher bezeichnet, welche denn eigentlich gemeynet sind, da es auf so viele passt.

Note des Setzers.

***) Weil sich die Töne doch nicht selbst setzen — wie es schon einmal sehr treffend in einer Recension der allgem. musikal. Zeitung hiess.

d. Verf.

†) In die Reihe dieser gedruckten und gestochenen Phantasiegeyen gehört auch ein Muster aller Comödiantenzettel, das ich hier, wie ich dasselbe in einer als aufgeklärt bekannten Residenzstadt Deutschlands zu lesen bekam, in getreuer Abschrift mittheile.

Mit gnädigster Erlaubnis wird etc. in seinem Volkstheater zu geben die Ehre haben:

Der blutig untergehende Mordcomet, oder die gefürchteten Räuber, Tschepek und Holletschek.

N. b. Die ganze Vorstellung ist mit sehr unterhaltenden Auftritten versehen. Todtschläge und Plünderungen, wobey auch eine Stadt in Brand gesteckt wird, kommen zum Vorschein. Ueberhaupt sollen unsere Zuschauer heute voll Zufriedenheit den Schauplatz verlassen etc. etc. Das letzte hat der allerliebste Volkstheater-Entrepreneur auch wirklich errathen, denn das gesammte Parterre jauchzte bey jedem Todtschlag etc. ganz übermässig. Magna puero debetur reverentia: zu deutsch: da sollst den Kleinen (am Geiste) kein Scandal geben. So sagte schon ein Weiser des Alterthums. Eine loibliche Policey dürfte wol auch um den Satz wissen!

d. Verf.

Ein graues Mannlein mit grosser Brille auf der Nase, legte Holz zu, und rührte fleissig in einem kochenden Topfe.

„Was soll das Feuer auf offnem Felde?“

„Sieh dort die volkreiche Landstrasse!“

„Ja, aber wie hängt die mit deinem Topf und Feuerlein zusammen?“

Mit Mühe bracht' ich endlich heraus, dass er einen musikalisch-poetischen Almanach auskochen wollte. In des Himmels Namen! dacht' ich. Wen so friert, wie mich, dem bist du willkommen! Ich pränumerirte sogleich auf sechs Exemplare, zu denen er mir das siedende pflichtschuldigst gratis gab †), und benutzte das Lichtlein, um die allererst eingeschobenen Fragmente zu beschauen. Hier fand sich denn

a) der Schweizer-Kuhreihen, mit der Aufschrift: Missae Pastoritiae von . . . und . . . . und . . . ††)

b) eine köstliche Ouvertüre in C *moll* zu Wallensteins lustigem Lager;

c) ein Walzer mit dem untergelegten Texte: Dona nobis pacem *).

Mich ergriff die Angst, dass es immer ärger kommen möchte, und schnell warf ich das fatale Sündenregister in die Flamme.

Jetzt kam auch meine Führerin nach. Sie rief mir schalkhaft zu: Fürchtetest du dich vor Recensenten, da du so liefest? — Ach nein, erwiderte ich: aber mir fällt immer Horazens: *Fugite, foenum habent in cornu*, ein. Und ziehen, fragte ich, die Leute dort alle in das Reich der Harmonie? O nein, erwiderte sie; das ist nicht einmal der Weg dazu. „Und wo führt die breite, finstere Strasse denn hin?“ — „In den Ocean der Vergangenheit!“ — Darauf konnte ich nichts als ein gedehntes „so“ — hervorbringen.

Unbemerkt hatten wir uns nun aber dem zuerst gesehenen Schimmer genähert. Er kam von einem grossen Hause, das über und über mit Papierlaternen behangen war. Ein hoher Thurm mit einer Pechpfanne schien mir für die ganze Oede Signal seyn zu wollen. Ueber dem Haupteingange war mit goldnen Buchstaben zu lesen: *In omnem terram exivit sonus eorum* **). Eine lustige Symphonie tönte mir entgegen. Unter dem Thore balgten sich zwey Figuren, wie es schien, um die Oberherrschaft, in deren einer ich leicht den *Prinzen Schnudi*, in der andern die *Nixe der Donau* erkannte. Zugleich hörte ich das allerliebste Quodlibet des Poeten in der *unruhigen Nachbarschaft* austimmen. Ein grosses Transparent zeigte die Scene, wo man den Friseurbuben in den Mörser laden wollte, um ihn in die Stadt Ipsilon zu schiessen ***). Der Bube war entlaufen, statt seiner packten

†) Der Musikhändler C. in W. hätte das nicht gethan; dem muss man sogar den Catalog der eignen Verlagsartikel theuer genug bezahlen.

Note des Setzers.

††) Immer noch zu gestatten! hat uns doch Hr. G.... aus dem Voglerschen Furien-Chor aus Castor und Pollux gar ein Dies irae gedrechselt!

d. Verf.

*) Warum nicht? So lange so viele Componisten das Kyrie behandeln, dass man einen Aufruf zu jedem frohen Lebensgenusse passend unterlegen könnte, ist nicht abzusehen, warum man nicht zum Dona nobis pacem solle walzen können?

Note des Setzers.

**) Leider wahr!

d. Verf.

***) Man vergleiche das Werk: die Belagerung von Ipsilon, oder Everkethel und Schnudi, mit Musik von Wenzel Müller.

d. Verf.

sie die gesunde Vernunft, die in einem Winkel gelegen hatte, und schossen sie ins Blaue hinaus.

Nun war ich im Klaren. Das Gebäude kam mir jetzt weder schön, noch gross vor. Alle Abende eine neue Oper; und Beyfall, Geld und Unsterblichkeit dazugesperrt! O, meine Herren, bauen Sie noch einen Flügel an, um letztlich auch die Teufel beherbergen zu können, die ihr musikalisches Gewissen nach der Manier des Pater *Kochem* peinigen werden! —

Nahe an dieser Casperlefabrik sah ich ein Riesengebäude, werth der Tempel eines Gottes zu seyn: aber ach, über dem Portale sass ein Faun *), und Zwerge trieben in dem hehren Baue ihr Wesen! —

Keine tausend Schritte davon stiess uns schon wieder ein neuer Bau auf: ein Palast von fünf Stockwerken, mit einer nur spannenhohen Eingangsthüre. Ich sah eine Heerde ganz kleiner Männlein um einen Riesen beschäftigt. Arme, Füsse, sogar der Kopf und ein Flügel vom Leibe wurden diesem mit vieler Mühe abgeschnitten, bis er endlich klein genug war, durch das Thürchen passiren zu können. Eine zahlreiche Menge Zuschauer jauchzte bey dieser Expedition, wie besessen. Ich konnte mir die Deutung dieser Scene nicht enträthseln, bis mir meine Muse folgenden Aufschluss gab: Du siehst hier die Aufnahme eines neuen Findelkindes in ein musikalisches Waisenhaus! Jetzt fiel mir die Binde von den Augen; ich hatte ja selbst diesen Sommer in einem kais. königl. Hofthenter einer Aufführung von Cherubini's Faniska beygewohnt, wo man, ausser anderm, die Arie: Benigne ciel etc., den göttlichen Canon, das Quintett etc. überflüssig gefunden hatte.

Jetzt gelangten wir an einen verschlossenen Platz. Das Thürchen öffnete sich und zeigte uns einen ziemlich grossen Kirchhof. Viele Graber waren mit Mönchskleidungen geziert. Auf verschiedenen Steinen waren die Namen zu lesen: P. E. P., P. N. M., F. K., L. J. L., etc. — J. M. G. erschien mir als Todtengräber aller dieser Verstorbenen. Das war denn der unschuldigen Kindlein Friedhof, der Ruheplatz aller erstickten und ersäuften Genies.

Der Weg führte jetzt zu einem steilen Berge zu. Wie sich die Ebene zu heben anfing, verloren sich allmählig die Steige. Eine aufgethurmte Pyramide sperrte nun den Pfad ganz. Ihr waren die Worte eingegraben: Bis hieher, *Sterblicher!* nur Söhne der Gottheit wagen sich weiter. Keine Bahn führt zum Reiche der Harmonie; der Genius jedes Wanderers muss sich eine schaffen, oder zurückbleiben! —

So weit mein Auge reichte, war bis zu dieser Höhe der Boden mit kleinen lebendigen Flämmchen bedeckt, die, wol für das Erlöschen bange, sich nicht dem kühlenden Wassersturze dieser Inschrift zu nahen wagten.

Vor mir war tiefe Nacht. Ich stand und blickte auf meine Führerin. Sie lispelte zweifelhaft: Bruder! — Ich riss ihr die Lyra von der Linken, und stürmte durch die Saiten.

Pyramide, Inschrift, Nacht und Oede verschwanden, und ein Lichtglanz aus dem Tempel der Harmonie strömte mir entgegen. Auf sprangen die Flügel der Ewigkeit; ich blickte durch der Vollendung Morgenthor — Harmonie, in deines Tempels heilge Hallen! *Mi-*

*) Hoffentlich soll das nicht etwa auf den berühmten, viel verdienten und viel verdienenden Hrn. Schikaneder gehen, der bekanntlich über dem Portale des von ihm erbauten Theaters in Wien als Papageno sitzt. Es wäre doch wol gut gewesen, wenn der Hr. Verf. die Leser hier ausdrücklich gewarnet hätte, nicht an diesen Mann zu denken; man kann in diesen Zeiten zarter Humanität nicht sorgsam genug seyn!

Note des Setzers.

chaels *) Hallelujah, von deinen Priestern gesungen, tönte mir entgegen; und das Myriaden-Chor der Sphären donnerte *Josephs* **) Te Deum. Mich ergriff der Hymne stürmender Flug. Trunknen Blicks sah' ich die Reihen deiner Verklarten:

Du, des Weltalls grosse Lenkerin,
die du mächtig über flammenden Sonnen thronst,
höre den Jubelgesang deines Geweihten!

Die Dreyeinigkeit sah ich des Schönen, des Wahren, des Guten;
Mozart, Haydn und Bach. —

Der du mit mächtiger Hand neue Welten dem Chaos entriefst,
neue Horen den kommenden Jahren gabst,
Haydn, Vater, vor dir sink' ich in Staub!

Gross und mächtig bist du, Sebastian;
mit gewaltgem Vermögen
fügtest du des Tempels ewigen Grundstein!

Und du, gleich gross und mächtig in allem,
der du in den Weltgerichts Posaunen riefst,
und Geister aus dem Orcus zwangst,
des heitern Sinnes frohe Lieder sangst,
und der Liebe schmelzende Harmonien töntest,
Du der Harmonie Alpha und O:
Mozart, dich preist mein Jubelgesang!

Du, des Messias ernster Sänger, ***)
Führtest der Sphären donnernd Chor,
Und des Aethers Räume durchkrachten deine Fugen.

Graun und Pergolese, zwey milde Sterne
glänzt ihr durch die Nacht der Tempelentweiher.

Luna einer besseren Welt, Pränestino ****),
Du führst mit mystischem Lichte die Menschen
Freundlich dahin auf rechtlichem Pfad.

Vor deinem Thron', o Harmonie, sah' ich Adlergesangern
Glühen in Andacht, das Pfand der Unsterblichkeit †),
Reichtest du dem Gläubigen.

Cherubini's Sonnenrosse flogen durch die Schöpfung;
Beethovens Lyra glänzte am Firmamente, und die Himmel
sangen Hymnen der Venus Uranis.

Der Blumen dreye blühen im einsamen Thal;
Durch des grossen Voglers sichere Hand gepfleget,
Werden sie bald überragen des Tempels granitne Säulen,
Dich, Viotti und Rode, die mit des Bogens Kraft
Aller Sterblichen Herzen treffen.

Ihr Sterne der Nacht, Marx und Milder,
Und du mit der fluthenden Stimme
des Gesanges Meister, unvergesslicher Römer ††):
hell glänzt ihr, nicht vermögend ist's die graue Nacht
Euch zu decken.

Sänger der Minne, einziger Zumsteeg †††),
Winter und Reichardt, wer von euch hat am kräftigsten
Prospero's Zauberstab geschwungen? †††)

Des Sonnengottes kühner Nachaegler,
Nicht schmerzen darf dich die Niederlage:
Kreutzer, ein Himmlischer nur besiegete dich! ††††)

Viel noch der Göttlichen sah' ich:
Sie alle zu nennen verbeut mir
Der Zeiten rollender Flug; unsterblich geschrieben
Stehn ihre Namen im Buche des Lebens.

Du mit dem Oele der Gottheit Gesalbter,
wie könnte dein ich vergessen? Mein Bruder und Freund
bist du ja; am Tag' der Vollendung
Reicht dir des Sängers Hand den
Kranz der unsterblichen Weihe!

*) Mich. Haydn's Alleluja, pax vobis.

**) Joseph Haydn's.

***) Haendel.

****) Allein unsterblich durch sein Miserere.

†) Seine Litaney de sanctissimo, mit der Schlussfuge Pignus futurae etc.

††) Crescentini.

†††) Alle drey componirten die Gelaterinsel; Zumsteeg erhielt die Palme.

††††) Er und Cherubini componirten Lodoiska.

Dann tönst auch du den großen Dreyklang mit,
Der mächtig und hehr das All durchströmt!
Dann ist auch Dir das Gute wahr und schön,
Das Wahre schön und gut,
Das Schöne gut und wahr,
Und alle drey mit Dir sind Eins!

August.

Nachrichten.

Dessau, d. 10ten Febr. Auch auf unserm Theater ist das Wiener musikal. Quodlibet, Rochus Pumpernickel, erschienen. Man hat bey der Ausführung gelacht, sich ein wenig geärgert, und dann noch herzlicher gelacht. Bey Producten dieser Art, welche keinen Zweck haben, als die Zuschauer einige Stündchen aus ihrem *Lamento* zu heben und zur Lust zu stimmen — was man jetzt vorzüglich gelten lassen sollte — vergreift sich die Critik gewiss, wenn sie sich breit und gelehrt darüber auslässt. Von dem, was sie Kunst nennet, kann und soll dabey gar nicht die Rede seyn: wozu also ihre Seitenblicke und Demonstrationen? Will man vorbeugen, dass dergleichen Producte nicht zu festen Fuss fassen? Da hat die Natur schon selbst ein Ziel gesteckt! Niemand kann und mag immer lachen; und noch weniger kann man's lange und öfters über dasselbe Erzeugniss. Dies verliert bald seine Kraft, man kömmt nicht mehr es zu sehen, und dann hüten sich die Directionen schon von selbst, es länger zu geben. Am besten also, man überlässt solche Werkchen ihrem Schicksal; lacht mit, wenn man kann, und gönnet dies andern, wenn man nicht kann. — Von der Ausführung lässt sich sagen, dass die Spielenden sich bemühet haben, das Ganze eingreifend darzustellen. Sie bewiesen sämmtlich gute Laune und waren hübsch in der Sache. Die Gesänge, die aus bekannten Opern zusammengetragen sind, wurden mit Fleiss und Geschmack ausgeführt; das geschahe besonders von Dem. Herbst und Hrn. Bullinger. Auch Hr. Lautsch zeichnete sich als Rochus aus.

Die Oper, ein Tag in Paris, wurde kürzlich auf höchsten Befehl wiederholt, und ging sicherer und gewandter, als das erstemal. Dem. Herbst sang ihre Arie mit weit mehr Kraft und Präcision: Hr. Frey zeichnete sich als vorgeblich ruinirter Spieler durch Wahrheit aus. Die Ensembles und Chöre gingen gut zusammen.

Der geschickte Orgelbauer, Hr. Uthe aus Sangerhausen, hat hier in einem Concerte die von ihm erfundene und erbaute Xyloharmonika hören lassen. Da er selbst wenig spielt, hatte der hiesige, geschickte Cammermus., Hr. Reinike, dies übernommen. Dieser hatte auch dazu ein Adagio mit Begleitung einer Bratsche, eines Violoncells, und eines Contraviolons componirt, das von vieler Wirkung war und wirklich tief eingreifende Stellen enthielt. Was das Instrument selbst anlangt, so findet man es als ersten Versuch zur Ausführung einer schwierigen und in vielem Betracht wichtigen Idee, allerdings sehr interessant; doch muss es, wie auch Hr. Uthe selbst gesteht, erst seiner Vollendung näher gebracht werden, um als Kunstwerk an sich, und von jener Rücksicht abgesehen, zu befriedigen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten März. Nº. 24. 1810.

Nachrichten.

Pest in Ungarn, d. 6ten Febr. Es verlautet so selten etwas über den Zustand der Tonkunst in Ungarn, und gleichwol findet sich in diesem Lande so manches, auch in diesem Betracht interessante, dass ich, nach genauer Kenntniss desselben, worzu meine Verhältnisse und Neigungen mich veranlassten, Ihnen ein Bild davon, so vollständig, als es im Auslande interessiren kann, entwerfe, und hier sogleich wenigstens mit den Grundzügen den Anfang mache, welche ich dann in der Folge von Zeit zu Zeit weiter ausführen werde.

Jede Nation, die wirklich noch eine Nation ist, hat ihre Nationalmusik, oder wenigstens etwas Nationales in ihrer Musik; und von diesem sollte, meines Erachtens, jede Schilderung des Zustandes ihrer Kunst ausgehen. Die ungarische ist wirklich eine Nation, und ich denke, sie hat es in der Geschichte, auch in dem allerletzten Theil derselben von neuem bewiesen, sollte man auch eben über das zuletzt Erlebte auswärtig nicht genügend oder falsch unterrichtet seyn; sie hat denn auch ihre Nationalmusik, die sich, wie jede, von jeder andern eben so sicher unterscheidet, als sie die Eigenheiten des Characters des Volks bestimmt ausspricht.

Der Ungar tanzt sehr viel und sehr gern: seine Nationalmusik ist also zunächst Tanzmusik. Diese ist finster, klagend, schwärmerisch, aber dann auch stürmend und zum Kriege begeisternd. Die Ungarn lieben die Moll-Tonarten vorzüglich, gleich den Russen; und wenn auch ein Tanz in Dur anfangt, so fällt er doch bald wieder in Moll, und ihre Uebergange schlangeln sich in lauter halben Tönen wunderbar in einander. (Von alle diesem gebe ich in der Folge Beyspiele und Belege.) Der Ungar kann bey seinem Tanze eben sowol wild jauchzen, als weinen, je nachdem die Saite seines Gefühls berührt wird. Einer unsrer Dichter hat in einem ungarischen Trauerspiel, Zondy betitelt, den Nationalcharacter besonders treffend geschildert; und auch diese Eigenheit vollkommen richtig dargestellt, indem er spricht: „Da Zondy, (der Commandant eines Bergschlosses,) kein Mittel sieht, sich und die Seinigen zu retten: so beschliesst man sämmtlich, sich und die bald hereinstürmenden Türken in die Luft zu sprengen; doch wollen sie alle, während die nothwendige Zubereitung geschieht, sich noch gütlich thun; sie wollen den kleinen Rest ihres Mundvorraths munter verzehren, und zuletzt tanzend und singend aus dem Leben scheiden. Sie stimmen also einen brausenden Chor an, und beginnen einen Tanz, bis am Schluss Zondy das Zeichen zur Explosion giebt.“ —

Ihr langsamer, oder Werbungs-Tanz, (Verbunkos) wie man ihn gewöhnlich nennt, ist stolz und kriegerisch, und mag vielleicht eine Aehnlichkeit mit dem ehemaligen tragischen Tanz der Griechen haben. Diesen tanzen jetzt noch die alten Herren gern. Der geschwinde Tanz hingegen ist ausserst brausend,

bacchantisch, und wegen seiner schnellen Schritte und Wendungen sehr ermüdend. Das gemeine Volk liebt diesen Tanz leidenschaftlich. Es besteht aber auch ein Tanz, der das Mittel zwischen beyden hält, und dieser ist, von Mann und Frauenzimmer getanzt, angenehm anzusehen.

Uebrigens aber blickt aus den meisten Musiken zum Volkstanz, so wie auch aus den Tanzen selbst, eine Spur von ehemaliger Wild- und Rohheit hervor. Der Zusammenklang der Musik selbst geschieht ohne alle Gesetze der Tonkunst, denn die eigentlichen sogenannten ungarischen Lyranten, nämlich die Zigeuner, verstehen nichts von alle dem und sind blos Naturalisten. Die Benennung, *Cigan*, d. i. Zigeuner, hören sie, als beschimpfend, nicht gern; sie nennen sich hingegen Ui Magyar, d. i. Neu-Ungarn. — Diese Leute besitzen aber wirklich oftmals etwas Genialisches, und kein geringes, ganz eigenthümlich modificirtes Musiktalent; und ihre Methode, ihre Precision in den ihnen eigenen Ausdrücken und Transitionen, die sie blos nach dem Gehör und nach dem ihnen ganz eigenen Gefühl ausführen, sind von jedem andern Musikübenden, sey er auch wirklich ein Virtuos, nicht leicht nachzuahmen. Ihre Modulationen in etwas zu bezeichnen, würd' ich sagen, dass ihre Tonarten meist aeolisch, hyperdorisch, hypoaolisch, und hyperphrygisch sind. Sie spielen aus dem As, B, Es, und A moll. Ihre Instrumente sind gewöhnlich die Violin, das Violoncell und der Cymbal oder das Hackbret; diese werden sie vermuthlich von ihren ehemaligen Zügen nach Italien in's Land gebracht haben, denn ihr allerältestes musikalisches Instrument ist die Heerpfeife, (a Haborn Sip,) eine schnarrende, stark durchdringende unangenehm in die Ohren gellende, wethöntönende Art von Schallmey, einer Hautbois ähnlich, doch etwas kürzer. Mit dieser wurden ehemals die Landbewohner, wenn es ein schnelles Aufgebot erforderte, von den Bergen zu den Waffen gerufen; und weil sich sodann der Siebenburger Fürst Ragoczy abermal derselben nach alter Sitte im Felde bediente, wird dieses Instrument noch immer die Ragoczy-Pfeife genannt. In einigen Districten von Ungarn tanzt noch das Landvolk nach dem Schall derselben: aber es ist ein ausserst rauhes, barbarisches Getöne, so wie die Musik eines eigends sogenannten Ragoczy-Tanzes selbst ein wildes Gemisch von unartikulirlich in einander greifenden Tönen ist, das ein Anderer unnachahmlich findet. — Unter das Eigenthümliche des ungarischen Tanzes gehört auch das Klirren und tactmässige Zusammenschlagen der Sporen. Selbst Weiber, die zum Theil ebenfalls (von der gemeinen und der Bauern-Classe fast alle) Tschismen, d. i. ungarische kurze Stiefeln, zu tragen pflegen, tanzen auf diese Weise. — Die Sackpfeife lieben meistens die Slavaken, die einen sehr grossen Theil des Landes bewohnen, und die Wallachen in Siebenbürgen. Die Raitzen, und die im Lande wohnenden Griechen, lieben zwar auch den ungarischen Tanz, aber sie haben auch einen für sich eigenen, der sich ganz von dem ersten unterscheidet, und der nach dem Ton einer Art kleiner Zither, die sie Pandura nennen, und welcher sich auch die Türken bedienen, in einem Kreise mit gebogenen Knien getanzt und mit einem gewissen neugriechischen Gesang begleitet wird. Die wallachischen Bauern hüpfen und springen auch mit ihren Stocken im Kreise herum; und das sieht fast einem Barentanz gleich. —

Die ungarischen Volkslieder sind meistens klagend und schwermerisch; viele von der niedrigsten Gattung aber sind wild, roh und obscon, von welchen sich eins besonders auszeichnet, worin erzählt und im Dialog recht ausgeführt wird, wie der Zigeuner seine Mutter nothzüchtigt, etc. Ein jedes Comitat hat sowol in Tanzmusik als in Liedern seine eigene Tonart und seine eigenen Texte, woran es erkannt wird; ich sammle die Muster da-

von und werde sie Ihnen, besitze ich sie erst selbst in einiger Vollständigkeit, übersenden. Dies alles, was ich hier gesagt, denken Sie sich jedoch nur noch als meistens auf dem Lande und unter dem gemeinen Volke gebräuchlich.

In Städten, unter dem Adel und dem Bürgerstande, der grossentheils aus deutschen Insassen besteht, ja auch schon bey vielen begüterten Landedelleuten, herrscht seit geraumer Zeit ein feinerer Ton, und ein Hang zu cultivirterer Musik und Poesie. In jedem angesehenen und feinen Hause findet man jetzt ein Fortepiano und eine Guitarre. Man ergötzt sich an italienischen Arien, hält Hausacademien u. s. w. Und so wie man in den Zirkeln, nebst der ungarischen, deutschen und lateinischen Sprache, auch italienisch und französisch spricht, tanzt man auch auf den Redouten Menuet und Deutsch, und Landlerisch — diesen eigentlich oberösterreichischen Nationaltanz. Andere fremde Tänze, als polnisch, kosakisch, kalamaika, oder englisch, schottisch, tanzt die und jene Ballgesellschaft nach Belieben. Jedoch wird der ungarische Tanz über diesen nicht vergessen, und keineswegs ganz bey Seite gesetzt. Die ungarischen Tanzmusiken werden nun auch von kunsterfahrnen Musikern nach den Gesetzen und Regeln der Tonkunst eingerichtet. Uebrigens befindet sich hier zwar eine Zigeunerbande, die aber doch, unter der Leitung ihres ersten Geigers, mit Namen Bihary, der wirklich ein echter Naturkünstler ist, sich ganz nach einem feinern Geschmack richtet, und in den hiesigen Redouten ihre Nationaltanzmusik produciret. In Pest geschieht dies zwar nur in der Raststunde, (Pause) in Ofen aber befindet sich nachst an dem grossen Saale noch ein anderer kleinerer, der allein zum Ungarischtanzen bestimmt ist, eine Einrichtung, die mir sehr löblich scheint.

Jetzt zu der cultivirtern Musik, und zwar zuerst zu den Theatern! Auf diesen ist sowol hier, als auch in andern Provinzstädten, der vorherrschende Geschmack, wie an deutschen Schauspielen, so an deutschen Opern. Hier befinden sich zwey deutsche Theater, eines in Ofen, und eines in Pest, die jedoch von Einer Gesellschaft versehen werden. Pest besitzt aber auch ein ungarisches Theater. Ausser diesen befinden sich noch in Debretzin, einer volkreichen Provinzialstadt, und in Klausenburg in Siebenbürgen ungarische Schauspielergesellschaften, von welchen ich weiterhin umständlicher berichten will. Hier liefere ich erst einige Details über das deutsche Theater. Oberdirecteur und Intendant ist Hr. Bonaventura Szent-Ivanyi, Erbherr von St. Ivan, Sr. k. k. Majest. wirklicher Kammerer etc. Der Oberdirection stehet *ad Latus* Hr. Georg von Lefebre, bey der k. U. Stadthalterey Buchhaltungs-Rait-Officier. Unternehmer und Directeur ist Hr. Alois Cibulka. Das Ausschuss-Personal bestehet aus den Herren Girzik, Jandl, Schrott, Stelzer, und Zöllner. Das spielende Personal übergehe ich, da das für Ihre Blätter nicht gehört, und merke nur an, dass alle gewöhnliche Rollenfächer hinlänglich besetzt sind. Die Oper besteht aus folgenden Personen. Sopran-Sängerinnen: Mad. Cibulka, Mad. Weisgarber, Mad. Wilhelm: diese spielen die ersten Liebhaberinnen; Mad. Wilhelm giebt ausserdem auch Carricatur-Rollen in der Oper recht brav. Dem. Josepha Zöllner ist zweyte Sängerin. Dem. Clara Zöllner singt Alt vortrefflich. Dem. Niedersüss singt und spielt Kammerjungfern, und andere launige Mädchen. Zum Chor und zu andern kleinen Rollen sind bestimmt: Mad. Ernesti, Mad. Racine, Dem. Gerstenberger, Dem. Menner. Dem. Exner, welche junge zärtliche Liebhaberinnen im Schauspiel darstellt, singt auch in der Oper Rollen dieser Art. — Sänger sind: Tenoristen, zum Fach der ersten Liebhaber: Hr. Stelzer und Hr. Huber; für zweyte: Hr. Kistler. Für erste Bassrollen: Hr. Rumer, Hr. Went; für zweyte: Hr. Wawrick. Erster comischer Sänger

ist Hr. Girlik. Zum Chor und zu kleinern Rollen sind bestimmt — Tenoristen: Hr. Ernesti, Hr. Hekel, Hr. Novak, Hr. Sluka, Hr. Schmidts, Hr. Schmiedel; Bassisten: Hr. Zohrer, Hr. Walter, Hr. Goraschek, Hr. Lattermann. Der Unternehmer, Hr. Cibulka, der selbst auch ein braver Sänger ist, dirigirt gegenwärtig am Fortepiano das Orchester in der Oper; ihn unterstützt Hr. Ernesti.

Dies ist der Stand des deutschen Theaters. Es pflegen sich aber auch öfters adeliche Gesellschaften als Schauspiel-Dilettanten im Ofner Schauspielhause zu produciren; ferner giebt es hier und da Haustheater — besonders verdient Hr. Ignatz v. Végh, ein reich begüterter Edelmann im Stuhlweissenburger Comitate, ausgezeichnet zu werden. Dieser geehrte, gastfreye Mann hat ein eigenes, niedliches Haustheater in Vereb, seinem Edelsitz, errichtet, worauf seine Söhne und andere Dilettanten Opern aufführen, womit er denn seine ihn besuchenden Freunde und andere Fremde, die er jederzeit gastfreundlich bewirthet, sehr angenehm unterhalt. Er hat sein eigenes Orchester-Personale, worunter Hr. Franz als erster Violinist, beyde Hrn. Nissle als Waldhornisten, und Hr. Pfeifer als Flötist, wie auch Hr. Wenzel, mit Recht Virtuosen genannt werden können. Hr. Roser, der Capellmeister, ist ein braver Organist und Compositeur; die auf diesem Theater aufgeführten Opern sind meistens von seiner Composition. Hr. v. Végh selbst ist Virtuos auf der Flute d'Amour, und Kenner der Tonkunst. Ausser der Zeit des Theaters werden bey ihm auch musikalische Academien veranstaltet. — In Ofen und Pest existiren, sowol in adelichen als in bürgerlichen Häusern, musikalische Academien und Singgesellschaften, und ein fremder, reisender Künstler findet jederzeit günstige Aufnahme. — Vorzügliche Dilettanten in der Musik, von denen manche Virtuosen genannt werden könnten, sind hier: Hr. Freyherr v. Podmanitzky auf dem Fortepiano, der zugleich Compositeur und wahrer Kenner, auch ein verdienstvoller Unterstützer der Kunst ist; Hr. Specht, Compositeur und Hausgesellschafter des Hrn. Barons v. Podmanitzky; Hr. Kojanitz, Juwelier und Bürger in Pest; Hr. Kleinheinz, Compositeur; Hr. Hannes, Hr. Malovetzky, die Frau Hofrathin v. Schönstein, sämmtlich Fortepianospieler. Violinisten: Hr. Nicolaides, Hausarzt beym Hrn. Baron v. Orczy; Hr. Moravetz, Director des Orchesters im Theater, Hr. v. Sauer; auf dem Violoncello: Hr. Reinold: auf der Flöte: Hr. v. Böhm, Doctor der Medicin, zugleich ein angenehmer Tenor-Sänger, und Hr. Chudy. Als Sängerinnen sind auszuzeichnen: die Frau Hofrathin von Schönstein, Fräulein v. Dvornikowitsch; eine wahrhaft bewundernswürdige Sängerin ist die Frau Gräfin v. Mailath, die sich aber nicht mehr hier befindet. — Das deutsche Theater, gegenwärtig in Pest, hatte bisher, für die sich von Jahr zu Jahr hier mehrende Population, einen zu kleinen Schauplatz. Es wird daher ein ganz neues, grosses Theater, sammt Redoutensaal, Casino, Traiteur- und Caffeehaus errichtet, welches herrliche Gebäude, worin auch Wohnungen für die Gesellschaft enthalten sind, gewiss eines der schönsten, und keinem in Deutschland nachstehen wird. Man hofft noch vor Ablauf dieses Jahres die Bühne eröffnen zu können. Ausserdem giebt es deutsche Theater in Presburg, Kaschau, Temeswar, Hermanstadt, die wol auch der Bemerkung werth sind. Die andern Städte werden nur noch abwechselnd von reisenden Truppen besucht, von denen manche zuweilen auch hieher kommen, besonders zu Marktzeiten oder in den vier gewöhnlichen Jahrsmessen, wo hier, als in einer sehr bedeutenden Commercialstadt, sich jedesmal ein grosser Zusammenfluss von verschiedenen Nationen befindet.

Das ungarische Theater entstand erst vor zwölf Jahren, wo eine kleine Gesellschaft in den städtischen Theatern zu Ofen und Pest

an den, von der deutschen Direction ihr überlassenen Tagen, die Woche zweymal spielte. Dann wurde diese Gesellschaft auf einige Zeit selbst von dem damaligen deutschen Directeur, Hrn. Busch, engagirt; allein diese Unternehmung entsprach nicht ganz seinen Erwartungen, und so reisete die Gesellschaft nach Klausenburg in Siebenbürgen, wo der Freyherr, Niklas v. Vesselényi, ihr besonderer Unterstützer wirklich blos aus patriotischer Absicht ward, um im Lande, zur bessern Cultur der Sprache sowol, als des Sinnes und Geschmacks, beyzutragen. So kam vor kurzem diese Gesellschaft, schon geübter, und unter fortwährender Unterstützung ihres genannten Gönners, nach Pest, bey Gelegenheit des im Jahr 1807 zu Ofen gehaltenen Landtages, und wurde durch die Erlaubniss der königl. Landesstelle hier immer zu spielen autorisirt. Sie führte demnach ihre Schauspiele im Pester deutschen Theater zweymal und in Ofen dreymal die Woche auf. Nunmehr, da voriges Jahr ihr edler Unterstützer starb, übernahm auch aus gleichem Patriotismus, Hr. Ladislaus v. Vida, Grundherr und Beysitzer des Pester Comitats, diese Gesellschaft, und liess, des bessern Vortheils der Gesellschaft wegen, ein eigenes Theater auf seine Kosten erbauen, verband sich auch, auf sechs Jahre das Ganze zu leiten, und für allen Schaden zu haften. Es wäre allerdings zu wünschen, dass dieser würdige, uneigennützige Patriot, zu fernerem und vollkommneren Fortgang der vaterländischen Kunst mehrere seines gleichen fande. Die aufgeführten Stücke sind meistens Uebersetzungen guter deutscher Schau- und Lustspiele. Vaterländische Original-Stücke haben sie auch, von welchen einigen Hr. v. Vida selbst Verfasser ist. In Opern haben sie bisher nur noch kleine Versuche gemacht, weil bis jetzt ihre Sängerinnen und Sänger bey weitem noch nicht so gebildet sind, wie die deutschen. Vielleicht würde dies Nationaltheater, wenn es von mehrern wohlhabenden Patrioten unterstützt würde, in einigen Jahren etwas Vorzügliches leisten; und schon jetzt besitzt die Gesellschaft manche wahrhaft gute und talentvolle Individuen.

Prag, d. 24sten Febr. Wenn gleich der Kriegsgott, der unsern Briefwechsel seit beynahe einem Jahre unterbrochen hat, unserer Bühne so günstig war, dass wol die Direction in vielen Sommern kein so gefülltes Haus gehabt hat: so gab doch diese unsre Bühne, was Opern betrifft, nur eine sehr schwache Ausbeute. Die besten Opern können wegen Mangel an Sängern und Sängerinnen nicht gegeben werden. *Das Schlangenfest* von Müller und Rösslers *Rache* gingen nach den ersten Vorstellungen zu Grabe; das Repertoire beschränkte sich auf die *Schweizerfamilie*, *Agnes Sorel*, *die beyden Füchse*, (une Folie) *das lustige Beylager*, *Tyroler Wastel*, *Sonntagskind* und *die Schwestern von Prag*. Besonders sind die beyden letztern die Lieblinge sowol des, sich dort gewöhnlich sammlenden Publicums, als des Personales. Dies glaubt, nirgend seinem Muthwillen so freyen Lauf lassen zu dürfen; jenes sieht ein, dass es unsern Künstlern auf keine andre Weise gelingen werde, es zu unterhalten. Da fast alles, was seit dem Frieden von Wien gegeben wurde, schon bekannt ist: so wird uns wenig über die neuesten Productionen zu sagen übrig bleiben.

So lange es übrigens nicht ausgemacht ist, dass jede gemeine und gemeinste Handlung des bürgerlichen Lebens ein würdiger Gegenstand der Kunst ist, wird jedermann gestehen müssen, dass die beyden Weigelschen Opern, das *Waisenhaus* und die *Schweizerfamilie*, schon in ihrem innersten Grundwesen einen gefährlichen Feind hegen, und der Stoff entschuldigt den braven Compositeur einigermassen, dass er — besonders in der ersten — so vieles Monotone giebt und am Ende wol auch Langeweile macht. Text und Musik

würden an Reiz und Werth gewinnen, wenn das gedehnte Ganze in einen Act concentrirt würde. Da über *Weigls* Talent schon mehrere kritische Schriften befriedigend gesprochen haben, so wäre es überflüssig mehr zu sagen, als, dass das Waisenhaus unter die allerdings nicht übeln, aber doch nur mittelmässigen Producte des Zeitalters gehört. Die Schweizerfamilie gefallt der verbildeten oder überbildeten Kunstwelt, wahrscheinlich ihrer sentimentalen Tendenz, ihres höchst sehnsüchtigen Hinschmachtens wegen, gar gewaltig. Doch kann man diese Kunstrichter nicht besser characterisiren, als wenn man sagt, dass sie, da Weigls zwey Opern gefallen haben, ihn neben und über Mozart setzen! — Die Aufführung der Schweizerfamilie ist eben nicht die glücklichste. Der *Graf* ist ein von dem Dichter so sehr verzeichneter Character, dass es eines sehr bravon Schauspielers bedürfte, um ihn geniessbar zu machen. Hr. Schreinzer bewies uns nur, dass er nicht weiss, wo es fehlt, und dass erzwungene Steifheit zu einer Anstands-Rolle nicht hinreichend ist. Die Schwestern von Prag, und selbst in mancher Hinsicht Don Juan, mögen ihm beweisen, dass er für die Komik weit mehr Talent hat, besonders wo er, wie im ersten, so kraftig unterstützt wird. Dem. Muller war in jeder Hinsicht ein — Schweizermadchen, und hat wegen mehrerer einschmeichelnden Tone und Passagen ausserordentliches Glück gemacht. Wir enthalten uns eines Urtheils über sie, da es ohnedies schwerlich beherzigt würde.

Clementine oder *die Felsen von Ancora* (?) ist eine neue Oper von Rössler. — Ein italienischer Graf (im 16ten Jahrhundert,) hat seine Frau sammt einem Kinde verstossen, und beyde leben ihm unbekannt auf einer Meyerey; der Sohn, der schon über zwanzig Jahre alt ist, mischt sich unter die Schafer, die ihn wie ihr Haupt ehren. Indessen hat sich der alte Graf in seine Mundel verliebt, und hält sie, zwar gerade nicht gefangen, doch aber so abgeschieden von der Welt, dass er hofft, sie solle keinen andern Mann kennen lernen, der sie ihm rauben könnte. Auf einer Promenade, die sie dennoch mit einer Gespielin macht, lernt sie den Sohn kennen, und sie verlieben sich. Der alte Graf wird zudringlich, und sie entflieht mit Hülfe der Gespielin und eines alten Dieners auf seine Meyerey. Der Graf verfolgt sie dahin, erkennt seine Frau, versöhnt sich mit ihr und vereinigt die beyden Liebenden. — Es ist kaum zu begreifen, wie sich Hr. Rössler entschliessen konnte, diesen, eben so abgenützten, als ungunstigen Stoff zu bearbeiten; doch scheint es, als hatte er, um den unvortheilhaften Eindruck, den seine Oper, die Rache, auf uns machte, wieder zu verlöschen, nur zu sehr geeilt, mit einem neuen Werke aufzutreten: und da konnte er, bey der grossen Dürre auf diesem Felde der Dichtkunst, die wenigstens in den Erblanden herrscht, wol nicht viel wahlen. Leider aber wird es dem Blick des Kenners nicht entgehen, dass auch er in dieser seiner dritten Oper abermals nichts geleistet hat, was ihn zum Meister seiner Kunst stempeln könnte. Auch in dieser finden sich noch viele Fehler, die man in der ersten dem Ungeübten verzieh; nun aber müssen wir die gewohnlichsten, aber auch auffallendsten, rügen. 1) Zu häufiges Unterbrechen und Ersticken der Hauptgedanken, oder Themen, durch fremdartige und ausser aller Verbindung stehende Zwischensätze. Aus dieser Quelle entspringt das Buntschackige, das Unzusammenhangende in der Composition, und man vermisst die thematische Durchführung, die dem Kennerohr so wohl thut. 2) Der zu häufige Gebrauch der Fermaten, bey welchen uns die Sanger mit ihren auswendig gelernten, monotonen Lieblings-Tiraden gar grausam plagen. Es scheint, dass Hr. Rössler über den richtigen Gebrauch derselben noch nicht im Reinen sey. Einige boshafte Kritteler wollen sie nachgezahlt haben und bestimmen ihre Anzahl weit über hundert. 3) Un-

richtige Declamation — ein Fehler, der schon bey seinen ersten zwey Opern nachdrücklich gerügt wurde. Gewöhnlich spricht der Sänger bey Recitativen ganz etwas anders, als die Zwischenmusik, die doch den Eindruck verstärken und vollenden soll, andeutet. Hr. Rossler sehe deshalb grosse Muster, z. B. die *Gluckschen* Partituren, nach. Gewöhnlich fallen in diesen Fehler nur jene Künstler, die mit Rhetorik und Poetik — wenn nicht ganz unbekannt, doch auch nicht hinlänglich vertraut sind. Woher mag es überdies kommen, dass Hr. R. in dieser Oper für den Gesang so gar wenig gethan hat, da dies doch sonst einer seiner Vorzüge war? Ausser einer Arie mit obligater Oboe, welche aber blos aus gewöhnlichen Solfeggio-Passagen besteht, und wo die Singstimme von der begleitenden Oboe ganz in Schatten gesetzt wird, ist auch nicht eine Cavatine, worin ein Künstler seine Stimme entfalten könnte. Möchte dieser Componist doch künftig auch die Singstimmen nicht so oft ohne alle Begleitung fortklingen lassen; denn erstens ist meist gar kein hinreichender Grund dazu da, und zweytens haben wir das in Sommernächten auf den Strassen bis zum Ueberdruss. — Mit der Ouvertüre war er so unglücklich, wie die beyden ersten Male. Wir enthalten uns eines detaillirten Urtheils; nur die Frage erlaube er uns: wie konnte er im Allegro, bey der Stelle, wo die Violinen bis in das dreygestrichne *a* hinauf getrieben werden, während die andern Stimmen unten in der Tiefe bleiben, sich so verrechnen? Der widerliche Eindruck auf unsre Ohren entsteht daraus, dass der Zwischenraum von den hohen und untern Tonen unausgefüllt bleibt und die Violinen stets unrein gegriffen werden, weil er ihnen keinen Ruhepunct zum Einsetzen verstattet.

In der Oper, Soliman der zweyte oder die drey Sultaninnen, hat Hr. Schreinzer eine Arie von eigner Composition eingelegt, die als erster Versuch recht brav, nur etwas zu lang war; auch schien er das selbst zu fühlen und kürzte sie in der Folge ab.

Eine neue Acquisition der Oper ist Hr. Blum. Er besitzt eine sehr schöne Bassstimme, und wenn er sich einen guten Vortrag zu eigen macht, kann er einst ein vorzüglicher Sänger werden. Vielleicht mehr über ihn, wenn wir ihn in bedeutendern Rollen gesehen haben, denn ausser seinen Debüts, die er wieder abgegeben, sahen wir ihn nur im Tyroler Wastel, wo er wahrscheinlich nicht durch seinen Gesang, sondern durch ganz Anderes, Glück machte.

S.

Königsberg, Ende Febr. Der diesjährige Winter gewährt den hiesigen Musikliebhabern, das Theater ausgenommen, keinen Genuss. Wir entbehren alle Concerte, und die fremden Virtuosen sind wie ausgestorben. — Im Theater trat eine Dem. Sander aus — Moskau, glaub' ich, als Clara in den *beyden Gefangenen* auf. Sie legte noch eine französ. Polonoise ein, errang aber keinen Beyfall. Gesicht, Figur, Spiel und Anstand sind nicht vorzüglich; ihre Stimme ist die dünnste Kopfstimme, die ich je gehört habe, und ihr Vortrag auch nicht lobenswerth. Dafür war die Pretension desto grösser, mit der sie sang und spielte. Einen grossen Vorzug will ich aber nicht verschweigen, den Dem. Sander vor vielen, vielen Sängerinnen hat: sie articulirt ausserordentlich deutlich, und man kann jedes gesungene Wort verstehen.

Hr. Schmidt vom Danziger Theater, ein neues Mitglied der hiesigen Bühne, debütirte mit seiner Gattin, (so viel wir wissen, aus Leipzig gebürtig,) in Fanchon. Mad. Schm. hat eine hübsche, einnehmende Theaterfigur, eine zwar nicht vollkommene, aber für die Zukunft viel versprechende Action, eine angenehme, freylich nicht sehr starke, aber recht

gebildete Stimme; u. da sie sich bey diesen Vorzügen als Fanchon Mad. Bethmann noch zum Modell genommen zu haben schien, so musste sie mit Recht sehr gefallen. Sie wurde unter ungeheuern Beyfallsbezeigungen hervorgerufen. Ihre Marie im *Blaubart* war auch recht gut, verdiente aber das Hervorrufen wol nicht, welches ihr von einem sehr kleinen Theil des Publicums zu Theil ward, und die bescheidne Frau wirklich in Verlegenheit setzte. Hr. Schmidt spielte den Abbé Lattaignant recht brav. Seine Stimme ist ein guter Bariton, (wiewol einige unsrer Kenner in seiner folgenden Debüt-Rolle: Johann Krebs, in den *Prager Schwestern*, sein Falset im 2ten Finale für hohen Tenor hielten, und ihn für einen vortrefflichen Tenoristen proclamirten.) Auch er wurde hervorgerufen. Es wäre gegen diesen talentvollen Schauspieler, der auch in der Rolle des Dorfbarbiers Beweise seines echtcomischen Talents ablegte, Unrecht gehandelt, ihn nicht auf einen Fehlgriff aufmerksam zu machen, den er sich in Fanchon zu Schulden kommen liess. Er manierirte nämlich die schöne, einfache Stelle:

Doch, wenn das Herz den Reim dichtet,
steht im Kalender Louise —

auf eine so widrige, geschmacklose, den Triolen des Accompagn. widerstreibende Art, dass jeden Gebildeten ein Grausen überlaufen musste. Hr. Sch. hatte wahrscheinlich schon früher die Erfahrung gemacht, dass so etwas ein Publicum enragiren kann; (ich habe auch mehrmals *Variationen* über Mozarts edles: In diesen heilgen Hallen — anhören müssen, die alle Fäuste in Bewegung setzten) und auch jetzt war Hr. Schm. so glücklich, die ganze Arie noch einmal singen zu müssen: allein — entschadigt das wol für die Verletzung des ewig gültigen Schönen? Hr. Schm. scheint mir zu viel Musik zu besitzen, um mir nicht Recht geben zu müssen. Vortrefflich gefiel es mir, dass Hr. Fleischer, als Tapezier, in der Arie: die Welt ist nichts als ein Orchester etc. ähnliche Coloraturen anzubringen hatte, die hier vortrefflich an ihrer Stelle waren.

Am 10ten Febr. wurde das neue Schauspielhaus für immer bezogen, und mit *Wilhelm Tell* eröffnet. Die Klagen über Zugluft und Undeutlichkeit sind ziemlich allgemein. Schade, wenn diesen Unannehmlichkeiten nicht abgeholfen werden könnte.

Die *Femme invisible*, welche seit etwa zwölf Jahren ganz Europa in Erstaunen setzte, und trotz aller gelehrten Hypothesen bis jetzt so ziemlich ihr Geheimniss zu bewahren gewusst hat, befindet sich jetzt hier. Da ein Gehulfe des jetzigen Besitzers dieses Kunstwerks dasselbe ziemlich gut nachgeahmt hat und in Danzig zeigt: so hat sich der Eigenthümer, Hr. Prof. Schuar, entschlossen, sein Verfahren in einer Vorlesung gegen zwey Thaler Legegeld zu entdecken, und die Maschine zu verloosen, wenn sich 300 Theilnehmer finden, woran ich aber zweifle. Wenn das Ganze nicht etwa auf einer *Täuschung* beruht, wie ich fast glaube, und wirklich auf akustische Regeln gebaut ist: so kann sich die Akustik von dieser Bekanntmachung eine nicht unwichtige Bereicherung versprechen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21ten März. Nº. 25. 1810.

Ueber Herrn Uthe's Xylharmonicon, und einige verwandte Instrumente.

Vor beynahe zwey Jahren reisete Hr. Uthe mit einem, von ihm erfundenen Instrumente, das er Xylosistron nannte, weil der Ton durch Stäbe von Holz hervorgebracht wurde, und er bescheiden genug war, durch Erinnerung an das alte Sistrum, den noch unvollkommenen Zustand seiner Erfindung andeuten zu wollen. Wer des Chladni'schen Euphons in seiner ersten Gestalt sich erinnert, wird sich den Bau des Utheschen Instruments im Wesentlichen leicht vorstellen können. Statt der gläsernen Stäbe, welche bey dem Euphon mit angefeuchteten Fingern gestrichen wurden, hatte das Xylosistron hölzerne Stäbe; diese lagen ebenfalls horizontal, waren mit doppelter Farbe, wie die Tasten auf dem Clavier, bezeichnet, verkürzten sich aber, hierin den Chladni'schen ungleich, im Verhältniss der Höhe des Tons. Statt des Wassers bediente sich Hr. Uthe des gepülverten Harzes, und spielte daher sein Xylosistron mit Handschuhen, an die der Harzstaub sich leichter anhängt, als an die Haut, welcher er über dieses nachtheilig seyn würde. Am Fusse des Instruments war ein Tritt angebracht, der während des Spiels in Bewegung gesetzt wurde, vielleicht nur um den Klang durch Bewegung der Luft zu verstärken. Die äussere Form des Xylosistron war noch etwas ungefällig, und zeigte, was sein Verfertiger oft bekannte, dass bey diesem ersten Versuch durchaus nur auf das Nothwendige und Wesentliche Rücksicht genommen sey; denn vergebens ringt man nach Anmuth, so lange Sicherheit mangelt.

Der Klang des Xylosistron war überraschend stark und voll, in den mittleren Tönen am meisten der Harmonika ähnlich, aber beträchtlich stärker und aushallender, was freylich, wegen des Zusammenfliessens der Töne, öfter ein Mangel, als ein Vorzug, genannt werden musste. Die Höhe war flageoletartig, die Tiefe bis in das C kräftiger, als bey ähnlichen Instrumenten, aber mehr dem Fagot und Bassethorn ähnlich, als grossen Harmonikaglocken, die man, wenigstens bis Es, bequem und von vollkommen kräftigem Ton haben kann. Während des Spiels bemerkte man einen flüsternden Nebenklang, nicht unähnlich dem, welchen die Saitenlänge über dem Steg auf dem Fortepiano zuweilen hören lässt, wenn die Umwindung mit Tuch zu locker ist. Herr Uthe selbst bemerkte sowol diesen Nebenklang, als jenen zu starken Nachhall, und hoffte den ersten ganz zu entfernen, den letzten aber durch angebrachte Dämpfer zu seinem Vortheil zu benutzen. Ueberhaupt war er Willens, sein Instrument durchaus umzuarbeiten und mit einer Claviatur zu versehen.

Die Claviatur dient nämlich bey dieser Gattung von Instrumenten, zu welcher das Xylosistron, Melodion, Euphon, und ähnliche gehören, nicht allein zur Bequemlichkeit des Spielers, den sie der Mühe, die eigenthümliche Manipulation des Instruments zu erler-

nen, in etwas überhebt: sie gewährt vielmehr hauptsächlich den Vortheil, dass der Ton, der sonst aufhört, oder doch unterbrochen wird, wenn der streichende Finger das Ende des Stabes erreicht hat, nun ausgehalten werden könne, so lang der Spieler es verlangt. Eine ähnliche Verbesserung hatte schon die Harmonika durch Franklin erfahren; denn Pockrich, ihr Erfinder, hatte feststehende Gläser neben einander gestellt und strich sie mit dem Finger, wodurch denn freylich der Klang seines *angelic organ* (so nannte er sein Instrument) auf die Länge des streichenden Fingers beschränkt war. Franklin gab den Glocken die gegenwärtige bequemere Stellung, und dem ganzen Glockenkegel durch die Rotation den fortdauernden Ton. Eine Claviatur an der Harmonika ist also keine Verbesserung, sondern nur eine — vielleicht eingebildete — Erleichterung für den Spieler, der sein Clavierspiel hier anwenden zu können meynt.

Eine ganz andre Bewandtniss aber hat es mit jenen neuern Instrumenten. Es ist kein Geheimniss, dass die Stabe, sie seyen von Glas oder von Holz, nicht die klingenden Körper sind, sondern nur das Mittel, durch welches der Klang aus den verborgenen klingenden Körpern gezogen wird. Man könnte sie daher mit dem Bogen bey Saiteninstrumenten vergleichen, wenn nicht die Ruhe, in der sie selbst beym Hervorbringen des Tons bleiben, diese Vergleichung störte. Sie sind auch vielmehr Vermittler des Tons zwischen dem klingenden, und dem klangerregenden Körper. Eine Saite nämlich, oder ein Metallstab, welcher von dem Bogen unmittelbar berührt und gestrichen wird, lässt ausser dem Klang noch ein, mehr oder weniger vernehmliches Geräusch hören, das durch die Reibung beyder Körper an einander, während der Schwingung, verursacht wird. Könnte man den klingenden Körper in Schwingung setzen, ohne dass der reibende ihn unmittelbar berührte, so würde man den Klang rein erhalten. Dieses zu bewirken müsste man dem klingenden Körper die nöthige Erschütterung durch einen feststehenden mittheilen, der durch den reibenden nur in zitternde, nicht aber selbst in reibende Bewegung gesetzt würde — z. B. durch einen Stab von Glas oder Holz. Um sich von der Anwendbarkeit dieses Mittels zu überzeugen, stemme man einen Glasstreifen oder eine Thermometerröhre mit einem Ende nach aufgehobener Dampfung an die Saite eines Fortepiano, und streiche, während man das andre Ende festhalt, mit angefeuchtetem Finger das Glas der Länge nach auf- oder abwärts.

Doch dieser reinere Klang ist nicht der einzige, und nicht einmal der hauptsächlichste Vortheil dieser Art, den Ton hervorzubringen. Weit bedeutender ist der Gewinn, dass nun jeder Finger gleichsam die Stelle eines Bogens vertritt, und dass die, an vier Saiteninstrumente vertheilten Stimmen, vom Bass bis zum Discant, durch jene Vorrichtung in Ein Instrument zusammengedrängt werden, welches die Vollstimmigkeit des Pianoforte mit dem aushaltenden, schwellenden und abnehmenden Klang gestrichner Instrumente vereinigt.

Die Ehre der Erfindung dieser Gattung von Instrumenten gebührt unstreitig dem, um die Theorie des Klangs so verdienten Chladni, der, in den Jahren 1789 und 1790 das Euphon baute und zuerst bekannt machte. Ob Quandt, der fast zu gleicher Zeit die Erfindung eines ähnlichen Instruments anzeigte, durch Nachricht von Chladni's Euphon, oder ganz von selbst auf diese Erfindung gerieth, weis ich nicht: Chladni's Euphon aber war in seiner ersten Gestalt vollkommner, als das Quandt'sche Instrument, der Beschreibung im Journal des L. u. d. Moden nach, seyn konnte. Alle spätern Instrumente, die durch einen vermittelnden Körper dem klingenden seinen Ton entlocken, sind Variationen des Euphons, deren es, wie Chladni oft wiederholte, wenn er von seiner neuen Erfindung sprach, unzählige giebt.

Nachrichten.

Berlin, d. 4ten März. Hier erhalten Sie Nachricht von dem, was sich seit etwa einem Monat in der hiesigen musikal. Welt bemerklich gemacht hat.

Am 1sten Febr. gab Hr. Ambrosch, vom königl. Nationaltheater, Concert im Saale der Stadt Paris. Wir hörten die herrlichen Ouvertüren aus Cherubini's Lodoiska und aus Winters Montalban, welche Werke von der hiesigen Bühne fast ganz verschwunden zu seyn scheinen, und ein Concert für zwey Waldhörner von Nisle, geblasen von den Hrn. Bliesener und Schunke. Hr. Ambrosch sang mit Dem. Koch und Dem. Creutz das schöne Terzett aus der, unsrer Bühne ebenfalls fremden Oper Ariadne von Winter, und mit männlicher Gesellschaft einen angenehmen vierstimmigen Gesang ohne Instrumentalbegleitung von Sutor. Mad. Bethmann declamirte Schillers Gedicht: der Graf von Habsburg, und ihre Tochter, Dem. Unzelmann, sang das Finale des ersten Acts aus Winters Calypso. Die Unterhaltung gewährte Vergnügen, wenn sie gleich nichts Ungewöhnliches darbot. — Am 8ten gab Dem. Schmidt Concert im Theatersaal unter Leitung ihres Lehrers, des Hrn. Capellm. Righini — der denn, leider, hier einen neuen Beweis zu der, in einem der letzten Blätter Ihrer Zeit. gegebenen Characteristik der hiesigen tumultuarischen Directoren gab. Mit aller wohlbegründeten Achtung gegen Hrn. Righ., müssen wir doch gestehen, dass er durch seine gewaltigen Anstrengungen beym Aufführen mehrere der interessantesten Partien ungenissbar machte, und also, in diesem Sinn, verdarb. Er hatte für das Concert seiner Schülerin einen Auszug aus seinem trefflichen Tigranes gewählt, und nur Schüler von ihm, diesem vorzüglichen Singmeister, trugen die Solopartien vor — nämlich Dem. Schmidt den Iphicrates, Dem. Schick den Pompejus, und Hr. Stümer den Tigranes. Der Genuss war, bis auf die bemerkten unangenehmen Störungen, köstlich.

Am 12ten ward zum Benefiz für Mad. Müller, ausser Kotzebue's Lustspiel, der häusliche Zwist, zum erstenmal gegeben: Franca de Foix, oder Eifersucht in der Falle — Singspiel in drey Acten, nach dem Französ. bearbeitet von Herklots, mit Musik von Berton. Da Ihr Pariser Correspondent Ihnen schon bey der ersten Erscheinung dieses nicht uninteressanten Stücks dasselbe ausführlich geschildert hat, so bleibt mir, um nichts zu wiederholen, nur übrig, von der hiesigen Aufführung desselben kurz zu referiren. Die characteristische Musik gefiel, und man erinnerte sich nicht ohne Freude an eine andre Composition dieses erfahrnen Theatercomponisten, — an Aline, die ein Lieblingsstück unsers Publicums ist, aber nur selten gehört wird. Am meisten gefielen die vier ersten Nummern des zweyten Aufzugs: No. 7., Edmonds (Mad. Eunike) Arie; No. 8., Terzett des Königs Franz I. (Hr. Eunicke) Franca (Dem. Schick) und Edmonds; No. 9. Franca's Rondeau; und No. 10. des Königs lieblicher Traum. Ferner fand Beyfall im dritten Aufzug No. 14., das Duett zwischen Franca und dem König. Auch Mad. Müller (Königin Margaretha,) Hr. Rebenstein, (Graf Chateaubriant) und Hr. Holzbecher (Herzog Bellegarde) spielten nicht ganz ohne Beyfall.

Am 17ten, und seitdem noch einige Mal, ward im Opernhause Werners *Weihe der Kraft* wieder gegeben, die seit der berüchtigten Schlittenfahrt im July 1806 vom Repertoire verschwunden war. Von dem Stück selbst und seiner Ausführung kann hier die Rede nicht seyn; die neuen schönen Decorationen und der herrliche Zug im dritten Act mögen kurz erwähnt seyn, da sie die zahlreichen Anwesenden zu bezaubern schienen. Von der zur Handlung gehörigen Musik des Hrn. Capellm. Weber hat die mus. Zeitung

schon vor vier Jahren das Nöthige gesagt. Im grossen, schönen Opernhause nahm sich die Ouvertüre und der Marsch beym Zuge trefflich aus. Nur darin unterschied sich die Darstellung von der ehemaligen im Nationaltheater, dass der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott etc., womit im dritten Act der Zug Luthers und seiner Freunde begleitet wurde, auf Vorstellung der hiesigen Geistlichen, nicht gesungen, sondern nur mit vollem Orchester gespielt ward.

Am 18ten gab Mad. Gröbenschütz Concert im Theatersaale. Sie spielte brav und mit Ausdruck ein Concert für das Fortepiano von Dussek, und Variationen auf das Thema: Wann i in der Morgenfrüh aufsteh etc. Dem. Schmidt sang mit Kraft und Eleganz eine Scene aus Righini's Armida mit obligater Clarinette. Aber die Bardenhymne aus Mehuls Uthal, mit obligater Harfe und Flote, machte, von scenischer Feeerey verlassen, nicht den erwarteten Eindruck.

Den 26sten wurden zum Benefiz für Herrn und Mad. Eunicke, ausser dem Lustspiel: der Versucher in der Wüste, zwey neue Singspiele gegeben. Das erste war: die Verwandlungen, in Einem Act, frey nach dem Französ. des Segür des Aeltern, mit Musik von Weigl. Die angenehme Musik ward unter Webers Leitung gut executirt. Am meisten gefiel das Duett No. 4. zwischen Anne (Mad. Lanz) und Julie (Mad. Eunike); und Juliens Chanson No. 6.: De l'amour la rose est l'image etc. Das zweyte Singspiel war: das Singspiel auf dem Dache, in Einem Act, nach Dumersans Idee, von Treitschke, mit Musik von dem verstorbenen Capellm. Fischer in Wien. Auch dieses gefiel sehr. Die Neuheit der Decoration, Dacher, Kirchthurn, Gallerien etc. darstellend, die gesangvolle, nur hin und wieder zu gekünstelte Musik, und die brave Execution unter Seidels Direction liessen es auch nicht anders erwarten. Die Ouvertüre ist mehr für das Concert, als das Theater geeignet. Den Anfang machen einzelne Paukenschläge, und nach und nach treten die obligate Violine, Flote, Oboe, Clarinette, Fagott und Horner ein, welche von den Hrn. Hummerich, Schrock, Westenholz, Tausch jun., Griebel, Lehmann und Richter brav gespielt wurden. Sonst gefielen No. 2. Johns (Hr. Blume) Arie, von ihm selbst recht gut mit der Guitarre begleitet; No. 4., Henriettens (Dem. Schick) Arie; No. 5., des Musicus Schnellfinger (Hr. Weitzmann) Liebesantrag, von ihm mit Harfe, Horn, Triangel, Tambourin und Piccolflote begleitet, gefiel wegen der Vergleichung mit einem sogenannten Künstler aus Como, der sich hier seit einigen Wochen aufhält, und durch ähnliche mechanische Fertigkeiten das Publicum an öffentlichen Orten und in Gesellschaften amüsirt; endlich das Ensemble, No. 6., zwischen Eduard, (Hr. Eunike), Schnellfinger, Henriette, Güldenfeld (Hr. Gern) und Simon (Hr. Wauer).

Den 1sten März gab Hr. Gern, vom Nationaltheater, Concert im Theatersaale. Er sang brav, wie immer, eine schöne Arie vom Capellm. Weber, und mit Dem. Schick und Hrn. Eunicke ein Terzett von Weigl. Hr. Biesener spielte ein Clarinettconcert von Krommer, rund, rein und zart. Den zweyten Theil fullte eine grosse deutsche Messe, von Holzbauer, ehedem Capellmeister zu Mannheim, mit zwey eingelegten Partien von andern Componisten — einem *Gloria* für weibliche Stimmen von Fasch und einem *Sanctus* für Mannerstimmen von Weber.

Frankfurt am Mayn, im März. Im Monat Febr. waren hier die öffentlichen Concerte ziemlich selten. Von hiesigen Künstlern wurde nicht eins gegeben. Mascaraden und Balle aller Art beschäftigten das Publicum zu sehr, als dass sich die Tonkünstler eine hinreichende

Unterstützung hätten versprechen dürfen; aber in den nun folgenden Monaten haben sie mehr Hoffnung *geneigte* Ohren zu finden. — Am 7ten Februar gab Mad. Emilie Grossmann, Schauspielerin bey der hiesigen Bühne, Concert und Declamatorium. Von Musik bekamen wir dabey Folgendes zu hören. Symphonie von Haydn. Mad. Lange sang eine Polonoise von Marchesi. Hr. Busch — kein Frankfurter, und, so viel ich weiss, ein Dilettant, — spielte ein Clavier-Concert aus Es dur von Dussek. Es war dieses das erste Concert von Dussek, welches wir hier öffentlich zu hören bekamen. Die Composition hatte gar nichts ausgezeichnetes. Hr. Busch spielte fertig und praeis. In der 2ten Abtheilung sang, nach einer Ouvertüre von Mozart, Hr. Mohrhardt eine Polonoise von Weigl, und am Ende spielten die Herren Hofmann, (Violin) Mangold, (Violoncello) und Busch (Clavier) ein Trio von Himmel. Auch dieses Stück liess kalt, ob es gleich recht gut vorgetragen wurde. Hr. Busch zeigte viel Talent und wahren Sinn für Musik; besonders aber bewies er viel Fertigkeit und Gelenkigkeit der Hande, vorzüglich in einer gewissen Art Passagen, wo die Hände nicht zu angestrengt sind, und rasch und vortheilhaft dahin laufen können.

Die Hrn. Gebrüder Bohrer, königl. Bayer. Cammer-Musici, besuchten uns auch wieder und gaben am 11ten Febr. Concert. Es fing dieses mit einer Ouverture von A. Bohrer an, welche einzelne sehr kraftige, auch tobende und larmende Stellen hatte, wodurch die Zuhörer wol, wenigstens in augenblickliche Aufmerksamkeit versetzt wurden, die dieses Stück aber keineswegs zu einer guten Ouverture, einem planmässig ausgearbeiteten Stück, machten. Sie gefiel indessen dem grossten Theil der Zuhorer, welches wol auch sehr leicht zu erklaren war. Dem. Chelius sang eine Arie von Simon Mayer, in welcher sie einen Beweis gab, dass sie in der Kunst immer vorwärts schreitet. Hr. M. Bohrer spielte ein Violoncelleoncert (E moll) von Romberg. Ob uns nun gleich dieses Concert noch lebhaft vorschwebte, wie es der Componist selbst voriges Jahr hier vortrug: so befriedigte uns doch auch Hr. M. Bohrer in vollem Maasse. Er spielte es nicht nur ab — die Passagen mit aller Genauigkeit etc. sondern drang auch darauf, das Stück so vorzutragen, wie es der Sinn des genialen Werks fordert. Der Beyfall war allgemein, von Kennern und Nichtkennern. — Hr. A. Bohrer spielte ein Violinconcert von eigener Composition. Als Virtuos schien er uns, seit seinem letzten Hierseyn vor drey Jahren, keine Vorschritte gemacht zu haben; eben so wenig als Componist. Dieses näher zu beweisen und auseinander zu setzen, würde eben nicht schwer seyn; aber doch zu einer Weitlaufigkeit führen, die weiter keinen Nutzen hatte. Die gefallige Mad. Schönberger sang eine Arie von Weigl. Zum Schluss spielten die Hrn. Gebrüder Bohrer eine *Grande Concertante* für Violin und Violoncello von A. Bohrer.

Carlsruhe. Der Tod des wahrscheinlich ältesten aller jetzigen Musiker, unsers Capellm.s, Joh. Aloys. *Schmittbauer*, ist schon früher in andern Blattern angezeigt worden. Hier mögen einige Zeilen zur Erinnerung an den wackern Mann und nicht unbedeutenden Künstler nachgetragen, und so sein Andenken in den Annalen der Tonkunst erhalten werden. — Er hatte in Stuttgardt, noch in der für Musik dort so glänzenden Zeit, seine Bildung erhalten; und Jomelli, in Stuttg. der Gott des Tages, war sein Muster, war bey eigenen Arbeiten auch sein Rathgeber. Er schrieb vieles für Cammermusik — Symphonien, Quartetten, Clavierconcerte, Cantaten, Lieder, Claviersonaten u. s. w., naherte sich in diesen aber weniger seinem Muster, dessen Genialität und Feuer ihm abging, als Rosetti'n, Vanhall'n und ähnlichen, damals sehr be-

liebten Componisten. Man hatte, besonders in den ihm nahen Theilen von Deutschland, jene Compositionen sehr gern, ohne dass sie jedoch grosses Aufsehen erregt und sich sehr weit verbreitet hätten. Einige von ihm componirte Operetten machten weniger Glück, obgleich sie recht angenehme Stücke enthalten. Am liebsten schrieb aber Schmittb. für die Kirche, und mehrere seiner Arbeiten dieser Art haben ein beträchtliches Publicum, und vielen Beyfall, besonders bey denen gefunden, die es mit dem eigentlichen Kirchenstyl nicht eben genau nehmen; denn er selbst nahm es mit diesem keineswegs genau. Es war ihm genug, wenn seine Missen u. dgl. brillante und vortheilhaft instrumentirte Chöre, und angenehme, singbare Solos enthielten, übrigens aber im Ausdruck des Ganzen den Worten nur nicht geradezu entgegen waren. Seine grosse Missa aus D dur, die 1781 zu Speyer bey Bossler in Stimmen gestochen worden, und die wol sein vorzüglichstes Werk ist, zeigt dies, und zeigt auch überhaupt, was er in diesem Fache leisten konnte.

Als die Harmonika in Deutschland bekannter zu werden anfing, erklärte er sich zuerst mit für deren Freund und Beförderer. Er lernte sie selbst, und sehr gut, spielen; er bildete seine Tochter zu gleicher Geschicklichkeit, und trug auch zur Bildung der nachher berühmten Virtuosin auf diesem Instrumente, der Dem. Kirchgessner, nicht wenig bey. Er studirte den Bau der Harmonika, liess in der Carlsruher Fabrik unter seiner Leitung dies Instrument verfertigen und legte selbst die letzte Hand daran; so dass die von ihm gelieferten Harmonikas wirklich unter die besten gehören, welche man zu Kauf haben kann. Auch schrieb er nicht wenige Handstücke u. dgl. für dies Instrument.

Uebrigens war er in früherer Zeit ein tüchtiger Clavierspieler, was damals und auch sein ganzes Leben hindurch ein wohlwollender, thätiger, braver Mann. Er starb Ende Octobers vorigen Jahres, ein und neunzig Jahre alt.

Leipzig. Mad. Werner, geb. Becker, von Weimar, welche verwichnen Winter in unsern Concerten mit verdientem Beyfall gesungen hat, gehet jetzt mit ihrem Gatten in ihre kunstfreundliche Vaterstadt zurück, und wir glauben ihr hier wenigstens ein erkenntliches Abschiedswort sagen zu müssen. Ihre sehr angenehme, einen beträchtlichen Umfang beherrschende Stimme, ihre verständige und gefällige Methode, die gute Wahl dessen, was sie sang, und auch ihr anspruchsloses, einnehmendes Wesen, haben dem gesammten Auditorium oft Freude gemacht. Sie gedenkt, bey einem der vorzüglichsten Singmeister ihre höhere Schule zu vollenden; und da sie schon jetzt so bedeutende Fortschritte gemacht hat, da sie so jung, so eifrig in ihrer Kunst und so bescheiden ist, da sie auch einen Gatten besitzt, der selbst als einen angenehmen Sänger und in der eigentlichen Singkunst wohlerfahrnen Mann sich zeigt: so kann man ihr mit vollkommener Sicherheit voraussagen, sie werde, bleibt alles beym Gleichen, eine Sängerin werden, welche jede Opern- oder andere musikalische Anstalt zieren, jede der vollkommenen Zufriedenheit des Publicums näher bringen, und überall die erwünschte Aufnahme finden wird. —

Den Tod des talentvollen, äusserst fruchtbaren, beliebten und anmuthigen Theatercomponisten, d' *Alayrac*, in Paris, haben wir noch nicht berichtet, weil wir hofften, erst etwas Gründlichers und Zuverlässigers über ihn, seine Bildung, seine Thatigkeit und sein Leben zu erfahren, als was einige französische Blätter davon erwähnet haben. Es ist dies aber bis jetzt [illegible]

zurückgezogen, nur seiner Kunst lebte, und es eben so gern sahe, dass seine sehr zahlreichen Operetten dem Publicum Freude machten, als dass dies um den Verf. sich weiter nicht bekümmerte. Er starb d. 29sten Nov. vor. Jahres, im 56sten Lebensjahre. Der Kaiser Napoleon hatte ihn durch das Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet. Lehrer am Conservatoire zu werden, hatte er verbeten, um unabhängig bleiben zu können. Die sehr ansehnlichen Pensionen, die er, nach der Einrichtung der franz. Theater, für diejenigen seiner Arbeiten genoss, welche dauernden Beyfall erlangten, (er hatte zwischen 3 und 4000 Thaler jährliche Einnahme aus dieser Quelle,) erleichterten ihm, sein Leben in der Freyheit, in der erwünschten Thätigkeit, und in der heitern Gemüthlichkeit hinzubringen, die ihn beglückten.

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, Ihro Maj. der Königin v. Preussen — gewidmet von J. F. H. Riel. kön. preuss. Musikdirector. Leipzig, gedruckt bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. R., von dem Rec. noch keine andere Composition kennet, scheint sich, als Liedercomponist, vornämlich Righini und Himmel zu Mustern genommen zu haben. Dagegen liesse sich nichts sagen, besonders wenn er die Fehler dieser Meister vermieden, z. B. besser declamirt hätte — was er aber nicht gethan hat. Indem jedoch Hr. R. den guten Gesang dieser Männer, und auch, besonders des ersten, meistens sehr anziehendes Accompagnement nachahmt, nähert er sich nicht selten ihnen so, dass er an einzelne ihrer Stücke so bestimmt erinnert, dass sie sich leicht citiren lassen, ja dass es ihm sogar begegnet, ganze Phrasen von ihnen in seine Lieder aufzunehmen. (Man vergleiche z. B. gleich sein erstes Stück: Laura's Quelle, mit Righini's Composition desselben Textes; sein Lied, S. 16., mit Himmels: Dich deckt mit bleyernem Gefieder, in der Fanchon; sein Lied, S. 20., mit Righini's Composition desselben Textes, mit Variationen.) Das gehet denn nun freylich über die Gebühr, und spricht nicht für die Erfindungsgabe des Verfs. Nimmt man es aber hiermit, und mit den oben angeführten Nachlässigkeiten in der Declamation — deren zu viele sind, als dass wir nöthig hatten einzelne nachzuweisen — nicht genau; sucht man hier etwas, das eine angenehme Unterhaltung im Ganzen und überhaupt gewähren kann; etwas, wo fast durchgängig gute Texte mit passenden, grösstentheils vortheilhaften Melodien, und einem denselben angemessenen, mehr oder weniger vollen, aber nirgends ganz gemeinen und abgebrauchten Accompagnement versehen werden: so wird man mit dem Werkchen zufrieden seyn, und zu mehrern seiner Stücke sogar öfters gern zurückkehren. Dass Hr. R. die Singkunst und auch das Pianofortespiel verstehe, scheint aus allem hervorzugehen. — Der Gesänge sind neun; der erste ist musikal. parodirt, und der letzte für zwey Soprane geschrieben. Das Werkchen ist schon gedruckt.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28ten März. **Nº. 26.** 1810.

Recension.

Das Lied von der Glocke, in Musik gesetzt von Andreas Romberg. Vollständige Partitur. Bonn, bey N. Simrock. (Pr. 16 Fr.)

Eines der beliebtesten deutschen Gedichte erscheinet hier mit Musik für ein ganzes, vollständiges Orchester kunstvoll bearbeitet. Irren wir nicht, so ist dieses der erste Versuch solcher Art, der mit diesem allbekannten, wunderbaren Schillerschen Werke gemacht worden ist. Ob er, der grosse Dichter, selbst je daran dachte, dieses Gedicht in Begleitung eines vollständigen Chores absingen zu hören, möchten wir nicht behaupten. Es dringt sich nämlich gleich Anfangs die Frage auf, ob wol dergleichen grössere, vornämlich mit allem Prunk der Sprache, mit — eher zu viel erhöhter Einbildungskraft ausgeschmückte; ob wol didactische, und zugleich erzählende Dichtungen geeignet sind, überhaupt in Musik gesetzt zu werden? Hier, wo der Dichter ganz allein so alles in allem ist, dass alles Hinzukommende ein Ueberfluss scheinen muss, und selbst die rhetorische Declamation kaum ihren Punct und Stand zu nehmen weiss; hier, wo Musik blos Begleiterin seyn soll, und sich selbst ihrer Reize berauben muss, um ja nicht ihrer ernstern, strengern Schwester zu nahe zu treten, und wo es leicht eben so unmöglich scheinen kann, dem Dichter von der einen Seite überall Genüge zu leisten, als von der andern, ihn nicht zu verdunkeln — ser, nur den Declamator, nicht aber den Componisten aufzurufen, um einem versammelten Publicum die Schönheiten des erhabenen Products fühlbarer zu machen. Denn nach ganz andern Wirkungen strebet der Tonkünstler, ganz verschieden ist das Ziel, das ihm vorschwebt, ganz anderer Mittel muss er sich bedienen, um seine Arbeit gelten zu machen — ganz anderer, als der Dichter in *solchem* Werk. Zur selbstständigen Kunst ausgebildet, verschmähet es die Musik, als blosse treue Magd die Poesie zu begleiten, wie sie wol einst gethan. Nicht blos dienend will sie sich dem Rhythmus, dem Worte des Dichters unterwerfen. Sie fühlt die eigene Kraft, die ihr beywohnt, die Kraft, mit der sie auf das Menschenherz zu wirken fähig ist, und fordert daher von der Dichtkunst solche Ergiessungen, die, in wenigern, prunklosern Worten dahinfliessend, ihr einen Stoff darbieten, den sie durch ihre Macht zur vollständigsten, lebendigsten, affectvollsten Darstellung ausbildet. Blos in dem Liedchen dienet sie ihr noch, und giebt in begleitenden Tönen ganz und unverändert das wieder, was jene dargeboten hat. Vielen entführen deswegen Klagen, entführen Rügen, über den Verfall der Musik, die bey reiferm Nachdenken nur den nicht denkenden Tonkünstler treffen können. —

Doch wenn es gleich nicht zu läugnen ist, dass jede für ein volles Orchester, für Chöre und Arien, berechnete Poesie ihre eigene Physiognomie haben müsse, um mit

der nicht an Beyspielen, wo beschreibende und belehrende Gedichte mit Wirkung, mit Beyfall, sich in dem musikalischen Gewande gezeigt haben. Um aus schon altern Zeiten ein Beyspiel anzuführen, nennen wir *Miltons Allegro* und *Penseroso*, welches der grosse *Händel*, dem es übrigens nicht an Dichtern für seine Compositionen fehlte, in Musik gesetzt hat, und welches wir in der That für eine seiner gelungensten Arbeiten halten. Darum wollen wir denn auch nicht länger bey der Frage verweilen, ob das *Lied von der Glocke* für einen vollständigen Musikchor hätte sollen bearbeitet werden. Die Form, in welcher es am besten gegeben werden konnte, wenn es einmal gegeben werden sollte, mag uns zu einigen Bemerkungen führen. Der Componist hatte hier zwischen der Cantate und der Liederform (im weitesten Sinne) zu wählen. Zu weit würde ihn erstere geführet haben — manches andere, was eben diesem Gedicht nicht anzupassen gewesen wäre, noch zu geschweigen. Wir glauben, dass die Einrichtung, die Hr. Romberg mit seiner Musik getroffen, eben nicht zu verwerfen sey. Kurze, liederartige Sätze, in welchen der erzählende Theil des Gedichts vorgetragen ist, wechseln mit Chören, welche das Beschreibende desselben ausdrücken. Alle diese Sätze greifen, in verschiedenen Ton- und Tactarten, in einander, so dass nur das Ende einen förmlichen Ruhepunct darbietet. Diese, der dramatischen sich nähernde Form erinnert an die Art, wie Finalen in grössern italienischen Opern, nicht ernster Art, einst geschrieben wurden, besonders an jenes schöne Ensemblestück, welches den vierten Act der Zauberflöte eröffnet. Man muss gestehen, dass dadurch Leben und Mannigfaltigkeit in das Werk gebracht wurde, und dass eine gedehntere, wenn gleich erhabenere Musikgattung ihm minder vortheilhaft gewesen wäre. Um nun das Gesagte deutlicher zu machen, geben wir eine kurze Uebersicht, wie das Gedicht vom Componisten behandelt worden ist.

Zum Eingang führt ein sehr kurzes Ritornell nur von acht Tacten. Wir glauben, dass Hr. R. hier hätte etwas ernster seyn dürfen, und dass er, da seine Musik für den Concertsaal bestimmt ist, unbeschadet des liedermässigen Characters, den er (jene grossen Scenen abgerechnet) immer beyzubehalten gesucht, in längern Harmonien hätte vorbereiten sollen; zu schnell möchte wol des Meisters Gesang eintreten, zu wenig noch des Hörers Ohr und Sinn zu dem würdevollen Ernst und dem ruhigen Nachdenken gestimmt seyn, die hier zum Genusse nöthig sind. — In einer sehr fasslichen Melodie beginnt der Meister die erste Strophe, welche der Chor fortführet, und, wie es der Dichter durch sein Sylbenmaass gleichsam schon vorgezeichnet, wechselnd mit ihm bis zu den Worten: *mit der Freude Feyerklange*, einhergeht. Ein sanfteres Adagio in *A dur*, von einer Sopranstimme vorgetragen, folgt nun auf vorige, in *F dur* gesetzte Chöre. In einer verschiedenen Tactart nimmt der Tenor, welcher nun das Jünglingsalter schildert, den Gesang auf, bis sich bey den Worten: *o zarte Sehnsucht, süsses Hoffen*, beyde Stimmen in ein Duo vereinen. Diese drey Sätze gehören unstreitig zu den angenehmsten, gesangreichsten des ganzen Stücks. — Doch der rüstige Meister macht diesem schönen Gesange ein Ende. Er tritt mit seiner ersten Melodie dazwischen. Die folgenden längeren, schwierigen, musikalisch schwer zu behandelnden Reflexionen des Dichters, wo *das Strenge mit dem Zarten* wechselt, hat unser Componist, als Solosätze für den Bass, weiter hin für den Tenor, gegeben. Der nothwendige Melodienwechsel, und die bald folgenden häufigen Chöre, machten es so nöthig. Erst bey den Worten: *Und der Vater mit frohem Blick*, geht der Gesang in ein Trio von Bassen und Tenor über; mit ihnen vereinet sich dann die Sopranstimme bey: *Mit des Schicksals Mächten*; sie bereiten mit begleitendem Chor eine etwas mehr ruhende Cadenz vor. — An einem grossen,

sehr schwierigen Theil seiner Arbeit ist nun unser Künstler vorüber. Was nun folget, giebt seiner Phantasie mehr Spielraum, verschafft ihm mehr Gelegenheit, uns den Reichthum seiner Harmonie zu öffnen. Bey dem Verse: *Furchtbar wird die Himmelskraft*, führt Hr. R. einen Fugensatz ein, der den Keim schöner Durchführung in sich hält, den er aber sogleich wieder verlässt — fast als wenn er in unsere Empfänglichkeit für so etwas Zweifel setzte. Wir bedauern dieses um so mehr, da er durch den auf dem Titelblatte angebrachten Rathsel-Canon einen neuen Beweis giebt, dass er in das Gebiet der harmonischen Kunst tief genug eingedrungen ist — wenn es nämlich, nach so manchen andern Beweisen dafür in seinen Quartetten, noch eines solchen bedürfte. Wir glauben, dass er die Fuge bis zu den Worten: *Aus der Wolke quillt der Segen*, hätte durchführen können; dass, wenn er diese Worte, als vierstimmigen Zwischensatz im Adagio behandelt, und dann bey der sogleich folgenden Schilderung des Feuerlärmens, statt gewöhnlicher, schon oft gehörter Accorde, die Fuge wieder vorgenommen, sie durch weitere Ausarbeitung, neue Wendungen, Verkürzungen etc. uns näher gelegt hätte, er nicht nur seinem Werke mehr Kraft und Mannigfaltigkeit verliehen, sondern für sich auch den Beyfall jedes Kenners gewonnen haben würde, da Schöpfungen dieser Art, die hier so ganz an ihrem Platze gewesen wären, immer seltener werden. — Bey der Schilderung des Grabgeläutes, das der Leiche einer Mutter gilt, hatte man wol neuere Gedanken erwartet. Ist gleich Tonart und Rhythmus gut gewählt: so findet sich doch keine Idee, die sich von dem Gewöhnlichen entfernte — welches man wol auch von dem bald folgenden Pastoralsatz: *Munter fördert seine Schritte*, sagen möchte. — Der etwas mehr durchgeführte, mit dreystimmigen Solos wechselnde, schöne Chor, auf: *Halder Friede*, gewährt nach öfters abgebrochenen Sätzen, genehm vorbereitet. Bald lässt der Componist wieder mehrere fugirende, nachahmende Sätze hören; z. B. *der Meister kann die Form zerbrechen*, und: *Weh denen, die den ewig Blinden des Lichtes Fackel leihn*: doch ist auch hier keiner weiter ausgeführt. — Mit einer sehr ernsten, feyerlichen Melodie schliesst er endlich seinen langen Gesang. Von den Worten: *Freude hat mir Gott gegeben*, ist alles mit einem Ernst und einer Würde behandelt, die jeden anziehen wird. Ist gleich der Schlusschor: *Freude dieser Stadt bedeute*, etwas zu alltäglich, zu gemein: so ist doch der schön motivirte Satz auf die Worte: *Friede sey* — sehr gut u. rührend geschlossen.

So hat Hr. Romberg eine schwere Aufgabe, wenn nicht gelöset, doch mit Ehre, wie wir glauben, beseitigt, und mit Vortheil sich aus derselben gezogen. Seine immer gut fliessenden Harmonien, die abwechselnde Begleitung der Instrumente, die leichten, fasslichen Melodien, die durch *den Dichter* herbeygeführte Mannigfaltigkeit der Gegenstände, werden ihre Wirkung auf die Zuhörer nicht verfehlen: ob aber diese so vielen gemischten Sätze, von denen, vermöge des gewählten Planes, keiner ganz aus sich entwickelt wurde; ob die vielen — man möchte sagen, blos nachgewiesenen Gedanken, die nicht ausgeführet sind, der Aufmerksamkeit des Zuhörers bis an das Ende werden gebieten können; ob diesen nicht unwillkührlich eine Art von Abspannung überschleichen wird, da er, wie das bey jedem gebildeten Deutschen vorauszusetzen ist, das Gedicht seinem Gedächtnisse eingeprägt hat, und er also ganz dem Genius des Tonsetzers folgen kann —: das scheinet denn doch wenigstens eine zu bezweifelnde Sache zu seyn. Wir denken, Hr. R., wollte er nun einmal eben dies Gedicht componiren, hätte es in der Form einer grossen Cantate, allenfalls wie Haydns Jahreszeiten, und in zwey, bis drey Abtheilungen schreiben sollen; oder auch, da

eine der dramatischen sich nahernde Form gewählet, hatte er doch mit mehr überraschenden, neuern — wo es am Platze war, mit launigen, ganz individuellen Gedanken sich hervorthun sollen. Um uns über letzteres deutlicher zu machen, möchten wir wol Beyspiele aus altern Meistern, besonders aus dem schon angeführten *Händelschen* Werke, das mit unserm vorliegenden so viele Aehnlichkeit hat, anführen, wenn wir nicht wüssten, dass dergleichen Sachen selbst dem grössten Theile unserer Künstler unbekannt waren. Daher kömmt es denn, dass gar viele, ohne weiteres Kopfzerbrechen, den jetzt angenommenen Formen folgen, und sich damit selbst die Wege zu neuen Erfindungen, wie zu ungewöhnlichen Effecten, versperren. Sehen sie, wie originell *Händel*, z. B. das Geläute des Curfew — einer grossen Abendglocke, die seit Williams des Eroberers Zeiten geläutet wird — geschildert; wie naiv dann wieder das Glockenspiel von Windsor, die Spiele der Landleute, und so vieles andere, was wir übergehen müssen, ausgedrückt ist, ohne dabey in das Gemeine zu fallen: so müsste ja der neuere Tonkünstler, der doch für so etwas empfanglich seyn muss, zur selbst eigenen Erfindung geweckt werden. Denn unmöglich wäre es doch gewiss nicht, ähnliche genialische Züge in moderner Form wieder zu geben; und wollte man selbst dies nicht, so müsste die nähere Bekanntschaft mit solchen frühern Werken in dem Componisten, wie in dem Dichter das Lesen alter Poesien, manches Neue, das sonst in seinem Innern verborgen geblieben wäre, auferegen und klärer, bestimmter, freyer sich gestalten lassen. So würde sich denn auch allmählig für die Musik ein, für alle Gattungen fest und sicher gestellter Styl erzeugen, der, weit entfernt, dem Künstler drückende Fesseln anzulegen, ihn nur fähig machte, sich in den gemessnen Bahnen sicherer, freyer, schöner zu bewegen, und der Erreichung seiner Absichten desto gewisser zu werden; wir würden für die Musik einen feyerlichen, einen scherzhaften, epigrammatischen, launigen, einen naiven, einen sentimentalen Styl etc. erhalten, so wie wir ihn für Dicht- und Redekunst haben: und dass damit gerade dem, was man in jener Kunst jetzt vor allem sucht und liebt — dem geistreich Eigenthümlichen, mancher neue, und ein sehr erweiterter Spielraum eröffnet würde, zeigt sich von selbst. Statt dessen scheint man jetzt fast allgemein angenommen zu haben, diese oder jene, für diese oder jene Gattung beliebte, und an sich auch nicht verwerfliche Form, sey blos beyzubehalten und nach Möglichkeit auszuschmücken; ja dies gehet sogar bis auf Beybehaltung fast alles Zufälligen — dass z. B. ein grösseres Musikstück seinen Marsch, seinen Trauergesang, sein Hirtenlied u. dgl. haben müsse, unbeachtet, ob Scythen oder Italiener, ob eine *Dido* oder Jungfer *Röschen* — darin auftritt. Dabey fallen Einem die Kloppelbrücken, die chinesischen Tempelchen u. dgl. ein, welche auch als feststehende Ingredienzien eines deutsch-englischen Gartens auf- und angenommen scheinen! Bequem wird allerdings die Sache auf diese Weise: ob aber die Kunst selbst dabey gewinne, ob ihre Gränzen damit erweitert werden, ob überhaupt dies das Rechte, oder wol gar das Beste und Schönste sey — das möchten wir nimmermehr behaupten, und würden unser Bedenken für die, welche es bedürfen, weiter aus einander setzen, wenn eben hier der Ort dazu wäre.

Ehe wir aber die Betrachtungen, die das an sich verdienstvolle Product des Hrn. Romberg in uns veranlasste, schliessen, legen wir noch einige Bemerkungen, die metrische Behandlung musikalischer Texte betreffend, dem weitern Nachdenken unserer deutschen Componisten vor. Man ist gewöhnt, musikalische Poesie in Strophen, in gereimte, gereimte Versarten zu formen. Wie soll der Componist es nun anfangen, um des Dichters Worte, in Töne gesetzt, wiederzugeben? Soll er über-

haupt die Versart in seiner Rhythmik überall fühlbar machen? soll er im Besondern auch genau die Längen und Kürzen der Sylben, wie der Dichter sie genommen, beybehalten? Ein heller Verstand, ein mit richtigem Gefühl von der Natur ausgestatteter Genius sieht oft weiter, als lange Erfahrungen und mühsam calculirte Lehren des Meisters. Lessing, ohne je Musiker gewesen zu seyn, ja auch, ohne besondere Liebe zur Musik besessen zu haben, sagt schon in dem 51sten Stücke der Literatur-Briefe: Sie sehen, wie wenig es dem Musiker überhaupt hilft, dass der Dichter ein wohlklingendes Metrum gewählet etc. Oft ist es ihm sogar hinderlich, und er muss die Harmonie wieder zerstören, die dem Dichter so unmagliche Mühe gekostet etc. Wie richtig, wie wahr! Ja ja, in Prosa muss der Componist gar oft auch den wohlklingendsten Vers auflösen, nicht des Dichters Sylben-*Zahlung* darf er beybehalten! Er muss Declamator im hohern Sinn, muss Redner seyn; muss jenes Wort, jene Sylbe, worauf dieser bey seinem lebendigen Vortrag seinen Ausdruck, seinen Accent legen würde, in seiner Arbeit herausheben; muss die mehrern oder wenigern Mitlauter unserer Sprache in Betrachtung ziehen; darf nicht, wie der Dichter, die Sylben hinzählen, muss sie erst freylich im Ganzen fassen, dann aber auch einzeln wirklich nach dem Genius unsrer Sprache messen. Wie wenig haben manche unserer Componisten dieses bedacht; wie oft folgen sie blindlings dem Versmaasse; wie wenig studiren sie unsere Sprache, die freylich in dieser Hinsicht ihre Schwierigkeiten hat! — Das Schwankende, Schielende, Unrichtige, das man, in Absicht auf diesen Gegenstand, in ihren Arbeiten antrifft, findet sich nun wirklich auch im Liede von der Glocke; und findet sich sogar recht haufig. Betrachten wir gleich den Anfang! „Fest gemauert in der Erde" — Hier hat der Dichter schon selbst die erste Sylbe lang genommen: Hr. R. macht daraus mit der folgenden einen Pyrrhichius; denn für einen solchen müssen doch zwey Achtel des vierten Tacttheils in Allabreve, der nichts weniger als im Adagio gesungen wird, genommen werden, oder es müsste gar keine musikalische Metrik geben! Vier Achtelnoten, auf den schlimmen Tacttheil, in folgender Verbindung, auf Worte, wie:

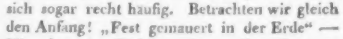

auf der Stir-ne heiss, rinnen muss der Schweiss,

auch vom Schaume rein muss die Mischung seyn.

So etwas kann kaum entschuldigt werden. Wer vollends bemerkt, mit welchem Uebelstand Hr. R. Verse, wie folgende, in seiner Musik — verzehret; Seite 56.

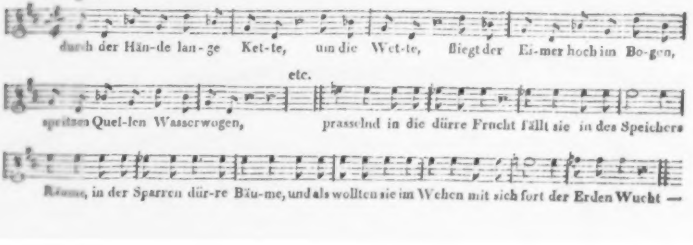

Eine Pause! dann kömmt erst: „reissen in gewaltger Flucht“ —: wer diese und ähnliche Sätze bemerkt, muss wol vermuthen, dass Hr. R. mit seiner Ansicht von musikalischer Declamation noch nicht im Reinen sey: ja man könnte, mit aller Achtung gegen ihn als Instrumental-Componisten und als Virtuosen, ihn selbst fragen: wie kann man, ohne einen Text musikalisch travestiren zu wollen, so etwas — wunderlicher machen? — Es würde zu weit führen, die ganze Composition von dieser Seite zu untersuchen. Was wir hier angeführet haben, waren wir der Wahrheit, der Kunst, und selbst dem Werke und seinem Verf. schuldig; die allgemeinern Betrachtungen aber über diese, der Poesie und Musik wesentliche Sache, die in Deutschland noch wenig erörtert scheint, legen wir zur Prüfung, nicht zu ausschliesslicher Anwendung auf dies Werk hin. Hr. R. würde uns durchaus missdeuten, wenn er glaubte, wir könnten hier, oder überhaupt jemals, seinem wohlbegründeten Künstlerruf zu nahe treten wollen; und das Publicum würde uns missverstehen, wenn es aus dem hier Angemerkten schlösse, das Werk, auch wie es nun ist, könne ihm nicht noch manchen schönen Genuss gewähren. Den Wunsch wollen wir aber nicht unterdrücken, da dessen Erfüllung für das Studium der Kunst so sehr vortheilhaft werden müsste — das *practische* Künstler von Geist und Talenten ihre etwanige Musse dazu anwenden möchten, sich die Gewandheit zu erwerben, ihre Erfahrungen, und ihre, in der Ausübung der Kunst geschopften Regeln für alle hier berührte, und noch manche verwandte Gegenstände, der Welt anzuvertrauen. Ihre Worte könnten über gar vieles — nicht nur andern Practikern, sondern auch uns dann mehr gelten, als ein ganzes Buch theoretischer Untersuchungen.

Uebrigens haben uns allerley Erfahrungen gezeigt, dass man die drey verdienten Romberge noch oft verwechselt; wir merken also an, Hr. Andreas R., der Componist des angezeigten Werks, ist Violinist in Hamburg; Hr. Bernhard R., der Componist und Violoncellist, und Hr. Anton R., der Fagottist, sind jetzt auf Reisen.

Nachrichten.

Rom, Ende Febr. Sie haben in Ihren Blattern einigemal erklart, und oftmals durch die That bewiesen, dass es Ihnen vorzügliche Freude mache, junge ausgezeichnete Talente auszukundschaften und ihnen ihren Eingang in die grosse Welt nach Möglichkeit zu erleichtern. So kann ich glauben, dass dieses Blatt von Ihnen gern aufgenommen werden wird; denn es spricht von solch einem aufblühenden herrlichen Talente, das in Deutschland seine vollendete Ausbildung, und, kann es seyn, auch sein Glück suchen wird. Uebrigens stehe ich für jedes hier niedergeschriebene Wort; und wiewol Sie mich genug kennen, um auch meinem Urtheil etwas zuzutrauen: so will ich doch dieses hier beschranken, um auch jeden Schein von Parteylichkeit zu entfernen, sondern fast nur die öffentliche Stimme, wo sie in bestimmten Resultaten zusammentrifft, reden lassen.

Ich spreche namlich von Hrn. *Francesco Morlacchi*, einem jungen Componisten, der aus Perugia gebürtig, jetzt hier anwesend, und eben im Begriff ist, nach Deutschland, und zwar nach Dresden zur königl. Oper und Capelle, abzugehen, für welche er vorlaufig auf ein Jahr engagirt ist. Ich kenne ihn persönlich und zwar nicht blos obenhin; ich will von ihm als Menschen nur sagen, dass er ein junger Mann von Geist und ausserst bescheiden ist; dass er ganz in seiner Kunst lebt, in derselben unermüdlich arbeitet, und durch sie sich glücklich fühlt. Er hat fur seine Jahre

schon sehr viel geschrieben, schwerlich ist aber seine Musik schon in Deutschland bekannt. Ich selbst habe zwey Opern von seiner Composition gehört: eine *Opera buffa* — *la principessa per ripiego* — und eine *seria* — *le Danaidi*. Die erste schrieb er hier in Rom im Frühjahr vorigen Jahres für das Theater Valle. Die Gesellschaft, die sie ausführte, war nicht die beste. Die erste Sängerin hatte eine widrige Stimme und nur sieben Töne, $\overline{c}$ bis $\overline{b}$ im Halse. Der Buffo, Martinelli, ist jetzt doch nur noch mittelmässig, und der wol auch Ihnen bekannte Bassi, ist ein vortrefflicher Schauspieler, aber kein Sänger. Nur der erste Tenor, Campitelli, war gut. Die Oper gefiel dennoch, und gefiel ausserordentlich, dem Kenner sowol, als der Menge. Sie machte so viel Aufsehen, dass der Componist den, für ihn sehr ehrenvollen Auftrag erhielt, in diesem Carneval eine Opera seria für das Theater Argentina zu schreiben. Er schrieb nun die obengenannte, le Danaidi, und zwar für Ihre Landsmannin und Freundin, Charlotte Haser, für Tachinardi, und Metilde Nerezzi, eine Schülerin des berühmten Babini, die sehr artig singt, aber leider wenig Stimme hat. Das Gedicht ist eine Bearbeitung der Ipermestra Metastasio's. Die Oper ist mit einem fast beyspiellosen Enthusiasmus aufgenommen worden, und wird nun immerfort wiederholt. So viel nun die Ausführung, besonders durch Tachinardi und die herrliche Deutsche, daran Theil hat, so gebührt doch dem Werke selbst ebenfalls sein volles Recht; und man gesteht ihm dies hier auch allgemein zu. Morlacchi hat durch sie noch mehr, als durch die genannte komische Oper sein ausgezeichnetes Talent für Theatercomposition beurkundet, und zugleich einen vollgültigen Beweis geführt, dass ihm das Ernsthafte wenigstens eben so gut gelinge, als das Komische. Der Hauptcharacter seiner Musik ist, und muss in Italien seyn — ausdrucksvolle, angenehme, leichte Melodie; aber er bringt auch Leben und Mannigfaltigkeit in die Harmonie und Begleitung. Zuweilen bringt auch Er der Weise der Zeit sein Opfer und ist etwas bizarr: aber er ist es wenigstens nicht am falschen Orte, ist es nicht durch Gesuchtes und Nachgeahmtes; man siehet leicht, wo er extravagirt, ist es nichts Gemachtes, nichts Erqualtes, sondern das Aufbrausen eines jugendlich feurigen Geistes, und daher auch immer von Effect. Der Kritik bleibt an seinen Werken allerdings noch gar mancher Stoff zu Erinnerungen: doch findet sie diesen meistens nur am Einzelnen; und auch die Flecken, die sie wirklich nachweisen kann, sind von der Art, dass sie nicht auf Unkenntniss oder Schwäche, sondern eher auf allzugrosse Fruchtbarkeit und noch nicht genug beherrschte Lebhaftigkeit deuten. Sein Styl ist freylich noch nicht fest, noch nicht gehalten und bestimmt genug; seine Productionen können mithin nicht classisch genannt werden: aber er ist auch erst 25 Jahre alt, und hat überdies bisher, um zu leben, mehr schreiben müssen, als er gesollt hätte; auch ist ja für eigentliches, höheres Studium der Composition in Italien jetzt so gar wenig Gelegenheit! Morlacchi weiss das, und weiss auch, was ihm fehlt. Er gehet mit dem Vorsatz nach Deutschland, dort recht eifrig zu studiren. Dies, und was er schon besitzt, berechtiget zu der Erwartung, er werde einer der herrlichsten italien. Theatercomponisten werden. Möge er überall die verdiente, günstige Aufnahme, und auch Gelegenheit genug finden, die deutschen Meisterwerke aller Art genau kennen zu lernen! —

Die treffliche *Charlotte Häser* lebt fort in ihrer Kunst, und ist und bleibt der Liebling Roms. Wäre sie nicht ein so sittiges, verständiges, besonnenes Mädchen: es *müsste* ihr endlich das Köpfchen schwindeln von den Auszeichnungen aller Art, die sie immer von neuem erfährt. In der Quaresima ist sie für eine *Opera sacra: Gerusalemme distrutta*, von Zingarelli engagirt. Es giebt jetzt durch ganz Italien keine Sängerin, die auch nur prätendirte, ihr — der Ausländerin, der Deutschen

— den ersten Rang streitig zu machen; und das will in diesem Lande wahrhaftig alles Mögliche sagen! — *)

Wien, d. 7ten März. Von unsern, im Monat Febr. neuerschienenen theatralisch-musikalischen Producten ist fast gar nichts zu sagen.

Am 17ten wurde in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore zum ersten Mal, *der betrogene Betrüger*, ein komisches Singspiel in einem Act, nach dem Französ. des Bernard Valville, mit Musik von Gyrowetz, gegeben. Wie die Sage gehet, so sind zwey Compositionen von diesem Singspiele schon bey der Probe durchgefallen; nämlich die, eines französischen Compositeurs, und ein Versuch des Hrn. Musikdirectors Clement. Die Direction muss sich von diesem seichten Producte besondere Wirkung versprochen haben, da sie es nochmals durch Hrn. Gyrowetz componiren lassen; aber da auch diese Musik höchst mittelmässig ausfiel, so erlebte es bis jetzt nur erst einige Vorstellungen. Vom Publicum konnte es nicht anders als kalt aufgenommen werden, denn, dass ein alter Vormund in seine Mündel verliebt ist und sie heyrathen will: dass ein junger Liebhaber sich in das Haus dieses Vormunds schleicht, der Vater der Mündel von einer achtzehnjährigen Seereise unvermuthet zurückkommt; am Ende die jungen Leutchen einander heyrathen, und der betrügerische Vormund mit langer Nase abziehen muss — das ist doch endlich wol oft genug dagewesen!

Im Theater an der Wien ist *die Familie Pumpernickel*, ein Quodlibet, oder ein Unsinn alles Unsinns, an der Tagesordnung. Dass der Balg Hrn. Stegmayer sein Daseyn verdankt, errathen Sie schon, ehe ichs anmerke. Die Musik dazu ist aus verschiedenen Opern zusammengesetzt.

In der Leopoldstadt wurde am 6ten zum erstenmal *der Geisterseher*, Schauspiel mit Chören und Gesängen, nach Schiller (ja wol, *nach* ihm!) von Perinet, mit einer matten Musik von einem Hrn. Volkert aufgeführt, verschwand aber eben so geschwind wieder von der Bühne — —

Obgleich *Uthal* bey den ersten Vorstellungen durchfiel: so wird dieses Singspiel, seiner schönen, höchst characteristischen Musik wegen, doch wieder gegeben, und mit Recht. — Von der neuen Oper des Hrn. Joh. Nep. Hummel, welche, wie ich Ihnen schon neulich meldete, nächstens in den Hoftheatern aufgeführt werden soll, sind bereits die Quartett-Proben gehalten worden.

---

*) Ueber das Werk Morlacchi's finden wir in der röm. Zeitung vom 11ten Febr. folgenden Artikel: L'autore della Principessa per ripiego non ha smentito l'originalità del suo genio producendosi nel Teatro di Torre Argentina col Dramma serio intitolato le Danaidi. Ad onta di quel fremito di giubilo, che svegliar doveva necessariamente negli animi l'augusta presenza di Sua Maestà il Re delle due Sicilie, ad onta delle inevitabili distrazioni che procura al Pubblico il Teatro illuminato, ed a qualche non leggiera indisposizione di salute della prima Donna, non si lasciò di ravvisare un decisogusto nel giovane compositore, per cui concepiamo ulteriore e sicure speranze. Piacque l'Introduzione, fu applaudita la scena ed il Duetto del primo atto, ed il Terzetto particolarmente nella stretta. La scena ed aria declamata per eccellenza dal Sig. Tacchinardi nel secondo atto riscosse i più giusti e lusinghieri applausi, e Poltrina scena poi ed aria della Sig. Carlotta Hasse per la novità di composizione, e sublime maestria d'esecuzione entusiasmò a segno il Pubblico sensibile al vero bello musicale, che fu costretto il Sig. Morlacchi duplicatamente invitato a presentarsi due volte sul palco scenico per ricevere le universali acclamazioni. Furono successivamente chiamati tutti gli attori. Siamo sicuri, che di giorno in giorno si riscontrano sempre nuove bellezze in quest' opera. Non deve tacersi che il concerto di viola e violoncello eseguito nel secondo atto dai Sigg. Buccomini e Nocerino, fu coronato dalla comune approvazione. L'impresa ha decorato precisamente e con molta squisitezza questo spettacolo; ed il sig. Tasca ha colto de' nuovi allori per la magia delle sue scene. Si credereb[be]! Anche il Libro, (nell attuale quasi assoluto difetto di buoni Libri per musica,) è veramente Teatrale.

d. Redact.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten April. Nº. 27. 1810.

Nachrichten.

Leipzig. Unser, mit vollem Recht geschätzter und allgemein beliebter Concertmeister, Hr. *Campagnoli*, hatte vor etwa drey Jahren an seiner zweyten Tochter ein nicht gemeines Talent zur Musik überhaupt und zum Gesange insbesondere entdeckt; und deshalb dieselbe, obgleich sie damals erst den Kinderjahren zu entwachsen anfing, für diese Kunst theils selbst zu bilden, theils durch Hrn. Musikdir. Schicht bilden zu lassen, angefangen. Der Erfolg bestätigte gar bald seine Hoffnungen; Dem. Campagn. war schon im vorigen Herbst so weit, am öffentlichen Concert Antheil nehmen, und in demselben kleine Partien, zur Zufriedenheit des Publicums, ausführen zu können, obgleich sie noch nicht volle vierzehn Jahre alt war. Dies bewog den wakkern, sorgsamen Vater, sie seinem Freunde, dem rühmlichst bekannten Sänger und Singmeister, Hrn. *Ceccarelli*, in Dresden zur weitern und höhern Ausbildung zu übergeben; und jetzt führte dieser sie bey uns ein, um den hiesigen Kunstfreunden durch sie selbst darzuthun, welche Fortschritte sie unter seiner Leitung gemacht habe. — Es war zu diesem Endzweck ein besonderes Concert veranstaltet worden, worin Dem. Campagn. (so wie hernach auch im wöchentlichen Concert,) mehrere grosse, und zum Theil sehr schwierige Stücke, theils allein, theils mit ihrem Lehrer, ausführete. So viel Gutes das theilnehmende, auch in jenem Extraconcert sehr zahlnach den ehemaligen Proben, von der jungen Sangerin erwartet, und so sehr der Ruf von Dresden aus diese Erwartungen erhöhet hatte: so wurden dieselben doch zur allgemeinen Freude weit übertroffen; und wir selbst müssten gestehen, dass wir solche Fortschritte, *in so kurzer Zeit*, und an einem *so jungen* Frauenzimmer, kaum für möglich gehalten hätten. Die Stimme der Dem. Camp. ist ein kräftiger, heller, vollaustönender, durch eigene natürliche Fülle durchdringender Sopran, aus kerngesunder, jugendlicher Brust frisch herausgesungen. Dem. Camp. besitzt einen sehr weiten Umfang von Tönen, wenn sie dieselben, bey grossen Schwierigkeiten, auch noch nicht ganz sicher beherrscht — woran jedoch Aengstlichkeit auch einen Antheil haben mag; ihre Stimme ist in diesem weiten Umfang schon ziemlich gleich; man hört durchaus nicht, wie bey den meisten Sangerinnen, welche sehr hoch aufsteigen, ein zweytes Register — was allein schon für eine kräftige Natur und eine gute Schule bürgen könnte; in der Tiefe wird sie die Stimme gewiss noch mehr zu befestigen und gleichsam auszuweiten suchen. Ihr Lehrer ist ohne Zweifel auch darin unsrer Meynung, dass Ein Ton schöne, volle Tiefe mehr, höhern Werth hat, als ein Paar mehr in äusserster Höhe. In Passagen, Sprüngen u. dgl. leistet Dem. C. schon ziemlich viel. Im Vortrag bildet sie sich nach der Weise ihres Lehrers, und wir wüssten ihr kein schöneres Vorbild anzugeben. Er dringt auf einfache, aber bestimmte und characteristische Declamation; im Cantabile, auf alles, was der Kenner hiervon

nun dargelegt wird, sogleich als das Rechte empfindet; er überladet auch keineswegs mit Verzierungen: wenn er aber verziert, thut er es am rechten Orte, mit neuen Wendungen, mit feinem Geschmack, und zu sehr angenehmer Wirkung. Von alle dem, was über die Regel hinausgeht, und womit jetzt so vieler Unfug getrieben wird — von Verrücken des Tempo, Vernachlässigung des Tactes u. dgl. duldet er nichts, und verstehet in den Schranken des Gesetzlichen alles, und mehr, zu erreichen, als viele Andere durch jene Ausschweifungen. Erwacht in seiner Schülerin mit den Jahren das eigene Gefühl lebhafter, so wird sie, was sie erlernet hat, auch noch freyer gestalten, wird alles noch mehr in innern Zusammenhang bringen, alles dem Herzen des Zuhörers noch näher legen. Dann besitzen wir an ihr eine vortreffliche Sängerin; sie aber darf sich die erkenntliche Theilnahme des gesammten hiesigen Publicums um so sicherer versprechen, je lebhafter dies dieselbe schon jetzt an den Tag legte.

Hr. Ceccarelli selbst, der uns mit mehrern sehr bedeutenden Scenen und andern Stükken erfreuete, zeigte, dass er leisten könne, was er lehret, und bewies, wie viel ein geistreicher, wissenschaftlich gebildeter und geschmackvoller Sänger auch in den Jahren vermöge, wo jede Stimme an Reiz und Anmuth verloren haben muss. Er fand, auch als Sänger, den vollkommen verdienten, ausgezeichneten Beyfall. Auch hatte er, für sich und seine Schülerin, fast lauter in Deutschland noch unbekannte und sehr schätzbare Compositionen gewählt, unter welchen einige grosse Stücke von Sim. Mayr alles übertrafen, was wir von diesem Componisten bisher kennen gelernt hatten.

Etwas über die Schicksale und Beschäftigungen des Hrn. D. Chladni während seines Aufenthalts in Paris. Aus einem Briefe von ihm, von Strasburg d. 11ten März.

Da ich wünschte, dass hier zu Lande das Urtheil über meine akustischen Entdeckungen und deren Anwendung auf den Bau neuer Instrumente von solchen bestimmt werden möchte, welche mit Recht als die vorzüglichsten Kenner anerkannt sind, so hielt ich für das Schicklichste, mir in dieser Absicht eine Commission des *Institut de France* zu erbitten, welches überhaupt bey neuen Entdeckungen, die einer Wissenschaft oder Kunst nützlich seyn können, dieses gern bewilligt. Man ernannte mir zu Commissarien die Herren *de Lacepede*, *Haüy* und *Prony* von Seiten der physikalischen und mathematischen Classe, und die Herren *Grétry*, *Méhul* und *Gossec* von Seiten der Classe der schönen Künste; lauter verdienstvolle Männer, von denen ich mich sehr gern mochte beurtheilen lassen. Da das Euphon, welches ich auf die Reise mitgenommen hatte, zwischen Brüssel und Paris durch die Erschütterungen des Wagens und durch andere Unfälle war zerstört worden, so konnte ich ihnen nur mein Clavicylinder und meine theoretischen Entdeckungen zur Beurtheilung vorlegen. Die Rapports (im Moniteur 1809. No. 12 und 93.) fielen sehr ehrenvoll für mich aus, so wie auch der von Seiten des *Conservatoire impérial de musique* (im Moniteur 1809. No. 102.) über mein Clavicylinder. Mehrere der vorzüglichsten Physiker und Mathematiker forderten mich auf, meine Akustik in französischer Sprache heraus zu geben, und der Kaiser, welchem Hr. *de Laplace*, Kanzler des Senats, mich vorgestellt und welcher meine akustischen Experimente sowol wie mein Clavicylinder seiner Aufmerksamkeit gewürdigt hatte, munterte mich zu dieser Absicht durch eine Gratification von 6000 Francs auf; er genehmigte auch die Dedication, und bewilligte noch 3000 Francs zu einer von dem Institute bekanntgemachten Preis-Aufgabe über die mathematische Theorie der Flächenschwingungen, von denen ich die physische Theorie gegeben hatte, welcher Preis aber schwer wird zu gewinnen seyn,

weil es eigentlich darauf ankommt, ein ganz neues Fach der höhern Mathematik zu schaffen, nämlich die Bestimmung solcher Krümmungen, welche sich nicht auf einzelne krumme Linien reduciren lassen. Da mein deutsches Werk nicht dazu geeignet war, wörtlich übersetzt zu werden, und da ein anderer Uebersetzer mich manches würde haben sagen lassen, was ich nicht sagen wollte: so unterzog ich mich selbst dieser Arbeit, und die Herren *Biot*, *Poisson*, und im physiologischen Theile *Cuvier*, waren so gefällig, meine Arbeit in Hinsicht auf Sprachrichtigkeit durchzusehn. Mein Buch ist bey *Courcier* in 8vo erschienen; man äussert viele Zufriedenheit mit meiner Arbeit. Die einzige öffentliche Beurtheilung, welche bis jetzt erschienen ist, ist die von Hrn. *Biot* im *Mercure de France*.

Alles bisher Erzählte ist recht gut, aber das nicht Gute ist dieses, dass das Publicum, allen einstimmigen Lobes ungeachtet, doch so gar wenig Notiz von meinen Erfindungen genommen hat, dass in dem Monate, da ich meine Erfindungen öffentlich vorzeigte, gar kein Vortheil herausgekommen ist. Die Ursache davon liegt, ausser mancherley Localumständen, hauptsächlich in der ungeheuren Menge von Gegenständen aller Art, welche sich unaufhörlich drängen, wodurch bey Einheimischen sowol wie bey Fremden, so lange sie in Paris sind, eine unbezwingliche Gleichgültigkeit entsteht, gegen alles, was nicht zur gewöhnlichen Lebensweise gehört, oder was nicht höchstnothwendig, oder nicht so eben Mode ist.

Ausser der Bearbeitung meines Buches bin ich in Paris auch mit andern Arbeiten sehr beschäftigt gewesen, vorzüglich mit Untersuchungen und Experimenten über die verschiedenen möglichen Bauarten eines Clavicylinders und eines Euphons. So viel ich gegenwärtig urtheilen kann, so habe ich drey neue Bauarten eines Clavicylinders ausfindig gemacht, die ich der bisherigen vorziehe, ingleichen zwey ganz neue Bauarten eines Euphons, nebst einigen Vervollkommnungen der bisherigen Bauart. Ich habe auch in Paris mit sehr wenigen Werkzeugen ein Euphon gebaut, um es einige Monate lang zu meiner Uebung, und auch zu manchen Experimenten, zu benutzen. Nachher habe ich es wieder zerstört, um es nach meiner Rückkehr von meiner jetzigen Reise durch die Schweitz nach Italien besser wieder herzustellen, wo ich überhaupt viel werde zu thun haben, um so manche neue Ideen practisch auszuführen. Auf der Reise selbst gedenke ich die Resultate meiner bisherigen Untersuchungen aufzusetzen, nebst den gehörigen Zeichnungen. Vieles hatte ich schon aufgesetzt; da ich aber seitdem bessere Resultate erhalten habe, so muss ich nun alles wieder umarbeiten.

Berlin, d. 17ten März. Am 4ten dies. gab Hr. Schröck Concert im Theatersaale. Den ersten Theil eröffnete die sehr gut executirte Ouverture von Beethoven aus C dur. Dem. Koch sang hierauf eine Arie aus Naumanns Medea mit gewohnter Zartheit, und Hr. Schröck blies ein Flötenconcert von Müller mit vieler Präcision, das aber weniger gefiel, als das beliebte Doppelconcert für Oboe und Flöte von Westenholz, das von diesem und Schröck geblasen wurde. Es ist dies wirklich eine der lieblichsten Compositionen dieses Virtuosen, die, je öfter man sie hört, je mehr gefällt. Im zweyten Theil hörte man noch ein Doppelconcert für zwey Fortepiano von Jadin, gespielt von Dem. Hoffmann und Hrn. Saalson, mit ziemlicher Fertigkeit, aber weniger Ausdruck, wozu auch der Componist wenig Gelegenheit gegeben hatte. Ein Quartett aus Mayra Ginevra, gesungen von Dem. Koch, Mad. Lanz und den Hrn. Ambrosch und Gern, weckte angenehme Erinnerungen, und gefiel mehr, als Schlegels Arion, von der schönen Mad. Schröck gesprochen.

Am 7ten gab Hr. Assessor Schmidt Concert, oder, wie er es nannte, lyrische Vorfeyer des Geburtsfestes der Königin, in dem, mit Rosen und Schadows Büste der Königin decorirten grossem Saale der Loge zu den drey Weltkugeln. Den ersten Theil eröffnete eine Festcantate vom Capellm. Righini, mit untergelegtem Text vom Kriegsrath Müchler; denn ursprünglich war sie zu einem Hoffeste mit französischem Texte: C'est ici la fête des graces etc. bestimmt. Die Solopartien sangen Dem. Rellstab II. und Hr. Fischer. Hierauf sprach Hr. Beschort einen Prolog von Müchler. Eine Hymne von Hrn. Schmidt machte den Beschluss. Der zweyte Theil gab eine hier noch nicht gehörte Composition von Andr. Romberg: Schillers Lied von der Glokke, mit Chören und Orchesterbegleitung, das in Bonn in Partitur und im Clavierauszuge erschienen ist. Hr. Gern gab den Meister, und liess nichts zu wünschen übrig; auch das Quartett: Holder Friede, süsse Eintracht etc. gesungen von Dem. Crenz und Rellstab II. und den Hrn. Ambrosch und Fischer, gefiel sehr; das Ganze aber nicht besonders. Den Schluss machte ein Gesang von Müchler, mit Melodie vom Capellm. Weber, ursprünglich zu dem Lustspiel: Leichter Sinn, geschrieben.

Den 8ten gab Hr. Pohl Concert im Theatersaal. Er spielte auf der Harmonika mit Glasglocken, die aber leider nicht ganz rein stimmten, ein Largo von Mozart, Variationen von Winter, und ein Largo mit Begleitung zweyer Horner von seiner Composition. Er spielte mit vieler Fertigkeit und Sicherheit. Der junge Freytag spielte ein Fortepianoconcert von Steibelt mit dem Rondo, la Tempête, mit vieler Fertigkeit und Festigkeit. Auch Hr. Stümer verschönerte den Abend durch eine Arie von Righini, und man bemerkte in seinem schönen Gesang die treffliche Schule unsers berühmtesten Singmeisters.

Am 10ten, dem Geburtstage der Königin, gab Hr. Cammermus. Semler ein Morgenconcert im Theatersaal. Er spielte auf der Bratsche ein Concert und Potpourri mit Fertigkeit und schönem Ausdruck, besonders im Adagio. Auch das Concert fürs Fortepiano von Dussek, welches Dem. Riess mit ziemlicher Genauigkeit vortrug, gefiel. Die treffliche Ouverture aus Reichards Brennus, und die nicht ohne Empfindung und Feuer geschriebene Ouverture von Salingre, wurden mit lautem Beyfall gehört.

Am Abend desselben Tages gab das Nationaltheater zum erstenmal: Deodata, (oder, wie es der Verf. im 14ten Bande seiner neuen Schauspiele überschrieb: Das Gespenst,) ein heroisches Schauspiel in vier Acten, vom Hrn. v. Kotzebue, in Musik gesetzt vom königl. Capellm. Weber. Schon der interessante Inhalt, die immer gespannte Erwartung, die schönen Decorationen, und die zur Handlung gehörigen Tänze (vom Balletmeister Lauchery) werden dies Stück zum Lieblingsstück sehr vieler machen. Hier von Hrn. Webers Musik nur vorläufig dies! Hr. v. Kotzebue wollte, nach der Vorrede jenes Bandes seiner Schauspiele, einen Versuch machen, den Gesang so herbeyzuführen, dass es wahrscheinlich scy, die handelnden Personen hatten wirklich in diesem Augenblick *singen können*. Dies ist nicht gelungen, und kann, der Natur der Sache nach, nicht gelingen; obgleich einzelne Momente auch in diesem Stück sich allerdings zum leicht erwarteten Gesange eignen. Es giebt in diesem Schauspiel 14 Chore, einige Lieder des Narren, (Hr. Beschort,) ein Duett zwischen Adela und Bertha (Mad. Lanz und Dem. Gern) und einige Gesange Deodatas (Dem. Schick). Hrn. Weber's Musik wird für das gelungenste seiner bisherigen Werke erklärt, und es genüge, bis öfteres Hören einen weiter eingehenden Bericht möglich macht, dass kein einziges gleichgültiges Stück, aber des Vortrefflichen viel darin ist.

Am 13ten ward, als Nachfeyer des Geburtsfestes der Königin, das zur Rückkehr

des Königs von Capellm. Righini geschriebene *Te Deum* im weissen Saale des königl. Schlosses gegeben. Es war dies gewiss eine der grössten und meisterhaftesten Executionen der neuern Zeiten. Die Zahl der Instrumentisten und Sänger überstieg alle gewöhnlichen Massstabe. Erste Violinen waren 36, unter Anführung des Concertm. Haack; zweyte Violinen ebenfalls 36, unter Direction des Cammermus. Schick; 15 Bratschen, unter Semlers Führung; 22 Violoncelle, unter Anführung des Intendanten Hrn. Duport des Aelt.; 10 Contrabässe, unter Direction des Cammermus. Gürrlich; ferner 8 Flöten, 1 kleine Flöte, 8 Oboen, 8 Clarinetten, 6 Fagots, 12 Hörner, 4 Trompeten, 2 Pauken, 5 Posaunen, eine grosse Trommel, überhaupt 172 Instrumente, und unter diesen unsre trefflichsten Virtuosen. Das Singpersonale bestand aus den Mitgliedern der Singeacademie an 200 Personen, aus dem Chor des Nationaltheaters an 40 Personen, aus den Singeanstalten der Hrn. Franz und Hansmann etc., überhaupt aus mehr als 500 Personen, unter Direction des Hrn. Prof. Zelter. Die Solopartien trugen vor: Sopran, Hr. Tombolini; Alt, Dem. Blanc; Tenor, Hr. Eunike und Hr. Ambrosch; Bass, Hr. Fischer und Hr. Gern. Schon diese grosse, wohlgeordnete Masse imponirte mächtig; nimmt man nun die Genauigkeit, Präcision und Schönheit der Execution, und die Vortrefflichkeit der Composition dazu, die besonders auch viele neue, höchst überraschende Ideen hatte, (und worüber auch erst in der Folge ausführlicher gesprochen werden soll,) so war nur eines zu bedauern — dass dieser so hohe Genuss, als man ihn nur haben konnte, blos eine halbe Stunde dauerte. — An demselben Abend ward in der Singeacademie, ausser einem Choral von Fasch, Zelters *Te Deum* mit gewohnter Präcision vor einer sehr grossen Versammlung mit allgemeinem Beyfall gegeben.

Am 14ten gab der junge Carl Schulz Concert im Theatersaal. Mit Vergnügen bemerkte man die grossen Fortschritte, die der junge Mann seit seinem letzten Concert auf der Flöte gemacht hatte, da man dieselben im Nationalorchester, dessen Mitglied er ist, nicht so genau bemerken kann. Er blies Concerte von Gianella und Berbiguier, und Variationen von Petersen. Hr. Wilh. Schneider spielte eine von ihm fürs Pianoforte gesetzte Phantasie, und Hr. Härtel ein Violinconcert von Kreutzer mit gewohnter Genauigkeit und Schönheit.

Gestern ward im Opernhause zum erstenmal gegeben: Phädra von Racine, übersetzt von Schiller. Die herrliche Ouverture von B. Romberg gefiel ausserordentlich. Dann folgte das grosse heroisch pantomimische Ballet, Psyche, in drey Acten, von Gardel in Paris, mit (compilirter) Musik von Haydn. Es war eine vortreffliche Darstellung, sowol in Absicht auf die vorzüglichen Tänze der Dem. Engel, (Psyche) des Hrn. Telle, (Amor) der Mad. Clauce, (Venus) der Mad. Telle (Terpsichore) des Hrn. Lauchery (Zephyr) etc., als auch auf die schönen, häufig wechselnden Decorationen, und auch endlich auf die vortreffliche Musik, welcher man aber, ausser Haydn'schen, auch Gluck'sche, Righini'sche etc. Partien gewählt hatte.

Kurze Notizen.

Unter den Werken, durch welche das wahrhaft kunstreiche, edle und solide Spiel des Pianoforte in dem letzten Quinquennium so ausserordentlich in Deutschland gefördert worden ist, stehen gewiss in mehr als Einem Betracht die grossen *Etudes* von *Cramer* in London oben an. Ihr eigener hoher Werth — mag man nun auf Erfindung und Geschmack, oder auf Ausführung, und in dieser mehr auf das Geistige oder mehr auf das Mechanische, oder

endlich, mag man, wie man sollte, auf alles dies vereinigt sehen — dieser ihr hoher Werth, und der Eingang, den der erste Heft gefunden — so dass nicht weniger, als fünf Ausgaben sich verbreitet haben, und schwerlich Ein wirklich bedeutender Clavierspieler gefunden wird, dem das Werk ganz unbekannt geblieben ware — lassen keinen Zweifel, wir geben vielen Lesern eine angenehme Nachricht, wenn wir ihnen die so eben erschienene Ausgabe des *zweyten* Hefts, im Verlage von Breitkopf und Härtel in Leipzig, ehe eine ausführliche Recension davon erscheinen kann, hier im voraus ankündigen. Es macht derselbe in jedem Betracht ein würdiges Seitenstück zum ersten, und bestehet aus zwey und vierzig Satzen aller Art, welchen auch, bey schwierigen, zweifelhaften Stellen, die Applicatur, und, wie es uns scheint, oft noch sorglicher, als beym ersten, beygefügt ist. —

Die *Akustik* des verdienstvollen Hrn. Dr. *Chladni* ist nun, französisch, in Paris erschienen. Er selbst sagt Einiges hierüber in dem Briefe, den wir eingerückt haben. Folgendes aber haben wir vorläufig hinzuzusetzen. Das deutsche Werk ist in dieser Uebersetzung wesentlich kaum in einigen Punkten verandert. Hr. Chl. hat von seinen Lehren keine zurückzunehmen sich genöthigt gefunden, hat aber mehrere scharfer bestimmt, mit Zeugnissen, Erfahrungen, Beweisen Anderer unterstützt, und einiges, von ihm oder Andern spater Entdeckte, hinzugefügt; übrigens aber nicht weniges abgekürzt, und im Vortrage, unter Beystand seiner Freunde in Paris, alles dem Genius der französischen Sprache und der ganzen Behandlungsweise solcher Materien durch franz. Gelehrte, nach Möglichkeit angepasst. Damit aber die Besitzer des deutschen Werks nicht leiden, und nicht nöthig haben, nun auch nach dem französischen zu greifen, wird er alle *wesentliche* Abweichungen und um der *Sache selbst* willen wichtige Zusatze in einen Aufsatz sammeln, welchen er uns übergeben, und welcher dann sogleich in dieser Zeitung gedruckt erscheinen wird.

Recensionen.

Trois Duos concertans pour 2 Violons, composés par F. A. Hoffmeister. Op. 10. de Duos de Violon. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 5 Francs.)

Hrn. H.s Instrumentalsachen, besonders die für die Violin und Flote, sind so bekannt, und sich so ähnlich, dass wir einer weitläuftigen Characteristik dieser drey Duos überhoben seyn konnen, wenn wir sagen, dass sie sich von den übrigen in nichts Wesentlichem unterscheiden, und, wo nicht zu den besten, doch auch nicht zu den geringsten Arbeiten dieses Meisters in dieser Art gehören. Arbeiten, wie diese, die, zwar nicht neue und originelle, doch aber fliessende, melodische, gefällige, immer zusammenpassende und natürlich verbundene Phrasen in ein Ganzes vereinigen; die dabey in der Harmonie untadelhaft und für die Ausführung stets practicabel sind, werden und mussen immer ihr Publicum finden, dem sie Genuss gewähren, wenn gleich auch andere Kunstliebhaber, die das tiefer Empfundene und starker Anziehende begehren, sich von dem vielen Flachen und Alltaglichen, was hier mit unterlauft, und von dem etwas Veralteten in Gedanken und Form, das hier immer sichtbarer wird, sich wegwenden sollten. Dies letztere findet sich fast noch mehr in den Passagen, als in dem melodischen Theil dieser Satze. Componisten für die Violin, die keine eigentlichen Geiger sind, bewegen sich entweder zu angstlich in einem zu engen Kreise von Satzen und Figuren, die ihnen einmal als dem Instrumente angemessen bekannt sind, und zu denen sie — vielleicht aus Bequemlichkeit, immer zurückkehren; oder sie kümmern sich gar nicht um

die Natur und die Schranken des Instruments, auf dem sie alles für thunlich halten, und setzen Schwierigkeiten, bey denen auch der fertige Spieler die *Mühe*, die er anwenden muss, nicht verbergen kann. Die Violinsachen des Hrn. Hoffm. gehören mehr oder weniger zu denen der ersten Art; und da sie eine Menge der *natürlichsten* und *gewöhnlichsten* Violinpassagen enthalten, mit deren Uebung man anzufangen sehr wohlthun wird, wenn man ein guter Geiger werden will: so sind sie auch in dieser Rücksicht sehr empfehlungswerth.

Trois Duos pour 2 Violons par J. F. Barmann. Op. 17. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Man könnte sagen, dass diese Duos mit den eben beurtheilten Hoffmeisterschen, wie der neueste Geschmack in Sachen dieser Art, mit dem, der durch ihn verdrängt zu werden anfangt, contrastiren. Wenn in jenen etwas Veraltetes sichtbar ist, so ist bey diesen der Einfluss der neuesten Spiel- und Setzmanier, und das Bestreben ihr ähnlich zu seyn, nicht zu verkennen. Die melodischen Phrasen stechen eben nicht hervor, aber sie sind gewöhnlich geschmackvoll verziert. Der Vers. schreibt nichts als Schleifpassagen, denen man wenigstens das nachrühmen kann, dass sie fliessend, natürlich und sehr leicht zu executiren sind. Ueberhaupt hält sich dieses Werk in den Gränzen des Leichten und Einfachen, und wird auch Spielern von sehr mässiger Fertigkeit nicht schwer auszuführen seyn. Alles liegt ungemein bequem, und die linke Hand kommt nie über die dritte Lage (Position) auf dem Griffbret heraus. Beyde Stimmen begleiten sich abwechselnd ihre Solosätze; doch ist es zu loben, dass die zweyte Violin nicht die Phrasen der ersten blos wiederholt, sondern eigene vorträgt. Der Stich ist sehr gut, auch sind uns keine Fehler aufgestossen.

Das Gebet des Herrn von Witschel, für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchesters von Jenisch. Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Diese Motette, oder kleine Cantate, wie wir sie nennen wollen, ist durchaus in einem sehr angenehmen, fliessenden, aber nicht reinen, und besonders in der Stimmenführung nicht gesicherten Style geschrieben. Sie enthält gar keine bedeutenden Schwierigkeiten, und kann von jedem Orchester leicht aufgeführt werden. Sie besteht aus einem fortdauernden Chor, in verschiedenem, oft geändertem Zeitmasse, wobey nirgends Solosätze eingestreuet sind. Den guten, wenn auch nicht hochfliegenden Text hat der Componist vollkommen verstanden. Er hat sich demselben ganz unterworfen, nicht *ihn* seinen Harmonien untergeordnet. Seine Musik begleitet blos die wirklich sinnvollen, zum Theil rührenden Worte, ohne dass viele, der Kunst eigene Hülfsmittel dabey angewendet wären. Deswegen ist sein Werk auch mehr musikalische Declamation, als eigene freye Kunstäusserung. Jeder Dichter, der etwas Gutes zu sagen weiss, wünscht, glauben wir, seine Werke so in Musik gesetzt zu sehen, weil so seine sorgsam zusammengestellten Worte und Gedanken am wenigsten durch Töne zerlegt und in Prosa umgeschaffen, oder von Tönen verschlungen werden. Ob aber auch die jetzigen Kunstfreunde, ob überhaupt die jetzigen musikalischen Auditorien diese Manier eingeführt wünschen, und wünschen können: das ist wol zu bezweifeln. Der sichtbare Mangel eines musikalischen Plans, die blos an einander gereihten, nicht aus sich selbst entwickelten Sätze, das häufige Wechseln des Tempo, können nicht lange auf die, an eigentliche musikal. Kunst gewöhnte Aufmerksamkeit wirken. Wir zweifeln nicht, dass Hr. *Jenisch*, der, unsers Wissens, hier zum erstenmal auftritt, und dessen Geschmack wir volle Gerechtigkeit ertheilen müssen, bey künf-

tigen Arbeiten diese Bemerkung in Erwägung ziehen, und über den Dichter sich ja nicht selbst vergessen werde. — Bey dem Verse: *Gieb uns, Herr, Zufriedenheit und Brot*, macht unser Componist auf letzteres Wort, das er in einer lange anhaltenden Note ausdrückt, eine recht fühlbare, tief motivirte Cadenz in C moll. Wir wollen darüber nicht scherzen, aber hindern konnten wir auch nicht, dass uns dabey das Schicksal so manches guten Künstlers einfiel, der, obwol unverschuldet, im Ernste Gott mit vollem Nachdruck um Brot zu bitten sich gezwungen sah. Möchte doch nie, so schickten auch wir einen herzlichen Wunsch zum Himmel — möchte nie ein Tonkünstler, dem seine Kunst am Herzen liegt, sich in dem Falle befinden, mit Absicht so eine klägliche Cadenz auf *Brot* legen zu müssen! —

VI Kinderlieder mit Begleit. des Pianof. für Anfänger und Geübtere von J. Chr. Rembt. 1te Samml. b. Simrock in Bonn. (Pr. 2 Fr.)

Ein kleines lobenswerthes Werkchen, das seinem Titel entspricht: es sind, im Character und in der Schreibart wahre Kinderlieder; Anfänger können sie, singend und spielend, ausführen, Geübtere mögen sie, singend und spielend, ausführen. Für jene sind sie so einfach und leicht, als man irgend schreiben kann; für diese, bey aller Simplicität, an Gedanken so gut, und in der Ausführung so bedeutend, als das mit Billigkeit bey so kleinen Satzchen nur zu verlangen ist. Nach mehrern Kinderliedern vom Vater Hiller, und einigen von Reichardt, kennen wir in beyden Hinsichten keine bessern. Dabey ist auch alles regelmässig und rein, wie eben auch beym Vater Hiller. Und dass diese Eigenschaften in so kleinen Satzchen zu vereinigen nicht leicht sey, weiss jeder, der solche Lieder zu schreiben versucht hat. Dass sie meistens nur dreystimmig geführt, und die Mittelstimme nur zum Vervollständigen genutzt, dafür aber fast durchgehends ein recht guter Bass geschrieben ist, ist ein Vorzug mehr. Da die Anzeige einer ersten Sammlung auf dem Titel auf folgende deutet, will Rec. den Wunsch nicht unterdrücken, dass Hr. R. bey der Wahl der Texte nicht, wie hier grösstentheils, nur auf moralisirende sehen möge. Eben diese lieben und üben Kinder nicht vorzüglich; und man kann sogar, was sie moralisch beabsichtigen, durch andere sicherer erreichen. Unter Vossens, Holty's, Tiecks, Klam. Schmidts, Krummachers etc. Gedichten, sind viele *echte* Kinderlieder, wenn sie auch nicht so überschrieben sind. Hrn. R.s Compositionen werden gewiss in der jungen Welt noch weit mehr Eingang finden, wenn er sich an diese hält.

Kurze Anzeige.

Sechs Variationen für das Pianoforte von Nehrlich über die Romanze: Der Bauer an den Mahler. Hamburg, b. Nestler. (Pr. 1 Mark.)

Leicht auszuführen, aber auch leicht an Gehalt, doch ziemlich angenehm, wie es Schüler, und noch mehr Schülerinnen, gern haben mögen. Der Componist scheint sich die kleinsten und frühesten Mozartschen Variat. zunächst zum Muster genommen zu haben. Das Werkchen ist gut gedruckt und zum Ueberfluss der Bauer und der Maler noch auf dem Titel dargestellt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. No. VI. 1810.

Verkauf einer Musikhandlung und Musikstechereyy.

Um mich meinen andern Geschäften ausschliessend widmen zu können, bin ich entschlossen, meine Musikalien Verlags und Sortiments Handlung nebst Notenplatten, ganz oder theilweise zu verkaufen. Man tritt darüber unmittelbar mit mir in postfreyen Briefen in Unterhandlung.

Mainz, den 7ten Februar, 1810.

Carl Zulehner.

Da mir auf meiner Reise der Mangel an Concerten für alle Instrumente, besonders für blasende, bekannt wurde, und ich von mehrern Virtuosen aufgefordert worden bin, demselben abzuhelfen; so zeige ich einem verehrten musikalischen Publicum hiermit an, dass ich mich anheischig mache, im Laufe dieses Jahrs Concerte und Concertanten für alle Instrumente als Manuscript fertig zu halten, und den Liebhabern, sobald sie dieselben verlangen, für den Preiss eines Friedrichsdor, oder 9 Fl. 36 Xr. rhein. für jedes Exemplar zu überlassen. Ich halte mich dabey verpflichtet, vor dem Ablaufe von zwey Jahren diese Manuscripte nicht durch den Stich bekannt zu machen; ersuche aber auch die Besitzer derselben, sie ebenfalls nicht in Stich zu geben. Nach Empfang des gewiss äusserst niedrigen Honorars eines Friedrichsd'or erhalten die Herren Interessenten sogleich das verlangte Manuscript. Briefe und Gelder erwarte ich portofrey.

Berlin, im Januar. 1810.

C. Abr. Schneider,

Königl. Preussischer Kammer-Musicus, wohnhaft in der Friedrichsstrasse No. 241. im grossen Georgischen Hause.

Musikanzeigen.

Ich werde, im Sommer dieses Jahres, wieder 3 Psalmen für die gewöhnlichen vier Singstimmen, und mit Begleitung des Claviers, oder der Orgel, bey Schott in Mainz gestochen, herausgeben.

Pränumeranten erhalten das Exemplar zu 1 Rthlr. 8 Gr. Der Ladenpreis ist 2 Rthlr.

Ich ersuche meine auswärtigen Freunde, dies Unternehmen gütigst zu unterstützen.

Cassel, am 30ten März 1810.

G. C. Grosheim.

Auf obiges Werk nehmen wir Pränumeration an.

Breitkopf et Härtel.

In der Falterschen Musikhandlung zu München haben so eben die Presse verlassen:

Leonard de Call, 6 Gesänge für 2 Tenor und 1 Bass-Stimme. 4te Sammlung, und 6 Gesänge vom nämlichen Autor, für 2 Tenor und 2 Bass-Stimmen. Dem gesellschaftlichen Vergnügen gewidmet. Jede Sammlung kostet 16 Gr.

So eben ist bey uns erschienen und in allen Buch und Musik-Handlungen zu haben:

Bergt, A. Friedensblumen, enthält 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte und besonderer Begl. der Guit. von Mickach. 12 Gr.

— Sachsens Friedens Feier. Ein Rundgesang mit Begl. des Pianoforte. 4 Gr.

Biel, C. 13 Variationen über das gebirgische Lied: „Nächtn Abends ümme neun“ f. d. Pianoforte. Op. 11. 8 Gr.

Franz, K. W. Lieder mit Melodien und Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Gluck, Oden und Lieder v. Klopstock mit Begleitung des Pianoforte. 12 Gr.

Hermann, 12 leichte Walzer und 12 Schottische für das Pianoforte. 16 Gr.

Lager der Zigeuner, Ballet f. d. Pianoforte. 16 Gr.

Mendel, S. H. 4 Duetten ital. und deutscher Text mit Begl. des Pforte. Op. 12. 1 Thlr.

— Potpourri p. le Pianoforte. Op. 13. 16 Gr.

— 3 Gesänge mit Begl. d. Pforte. Op. 14. 12 Gr.

— 5 Gesänge mit Begl. d. Pforte. Op. 15. 12 Gr.

— 2 Gesänge mit Begl. d. Pforte. Op. 20. 16 Gr.

Merkur, neuer musikalischer. Dieses so äusserst interessante musikalische Unterhaltungs-Blatt enthält stets die neueste und vorzüglichste Musik. Alle Montage erscheint ein halber Bogen. Der Pränumerationspreis ist auf ein jedes Quartal oder Vierteljahr — 16 Gr. Sächs., der Ladenpreis 1 Thlr.

Methfessel, A. Lieder v. Th. Körner mit Begl. d. Pforte od. d. Guitarre. Op. 20. 8 Gr.

Oginski, Polonaise p. le Pianoforte. 4 Gr.

Rebentisch, 4 Walzer und 2 Schottische, für das Pianoforte. 6 Gr.

Sandrini, P. 6 Cavatines c. Accomp. di Chit. Franc. (m. untergelegtem deutschem Text.) 12 Gr.

Hilscherische Buch und Musikhandlung in Dresden.

So eben ist bey uns erschienen und in allen Buch und Musikhandlungen zu haben:

Sandrini, P. 6 Variat. sur l'air des Tyroliens „Wann ich in der Früh aufsteh“ p. la Guitarre. Op. 7. 6 Gr.

— 8 Variat. sur le même thème pour la Flute. Op. 8. 6 Gr.

Schubert, J. 6 Polonaises progressives p. le Pianoforte. No. 1. 12 Gr.

— 6 dº dº No. 2. 1 Thlr.

— 7 Variat. p. le Pianoforte. 6 Gr.

— 8 Variations p. l. Pianoforte. 8 Gr.

Tag, C. G. Rondeau p. le Pforte. 8 Gr.

Trento, Ouverture de l'Op.: Quanti casi mi un giorno p. l. Pforte. 8 Gr.

Wehner, C. G. 6 Lieder mit Begl. d. Guit. 10 Gr.

Weigl, J. Ouverture de l'Op.: I Solitari p. le Pianoforte. 8 Gr.

Hauer, Wenzl. Gründliche Contra-Bass Schule. 12 Gr.

Nisle, 6 Fanfarri p. 2 Cors. 6 Gr.

Dresden,

Hilscherische Buch und Musikhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Hartel zu haben sind.

Zumsteeg, J. R. Ritter Toggenburg, Ballade v. Fr. Schiller m. Pforte Begleitung. 6 Gr.

Romberg, A. 6 Lieder v. Gleim für 3 Singstimmen gesetzt. Op. 20. 3ª Werk d. Gesangstücke. 1 Thlr.

— 6 Gedichte v. Westphalen für 3 Singstimmen gesetzt. Op. 26. 3tes Werk der Gesangstücke. 1 Thlr.

Harder, A. Wettpreiss der Minne. Romanze von Louise Brachmann mit Begleit. der Guitarre. Op. 20. 12 Gr.

— 3 Gedichte v. Aug. Kuhn, mit Begl. des Pianoforte. Op. 21. 10 Gr.

Ouverture a. d. musikal. Quodlibet Rühm Pompernickel f. d. Pforte arrangirt v. Seidel. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten April. Nº. 28. 1810.

Noch etwas über den Choralgesang und dessen Begleitung mit der Orgel.

Siehe immer in's Choralbuch! das scheint alles zu seyn, was man dem sich bildenden Organisten zuzurufen hat — freylich vorausgesetzt, dass die, in diesem Buche enthaltenen Bässe dem Character des Chorals und den Regeln der Harmonie gemäss sind. Allerdings braucht der Organist nur diese Accorde mit der Gemeinde gemeinschaftlich vorzutragen, und er wird sie im Tone und in Ordnung erhalten, wird ihren Gesang durch Harmonie verschönern, wird ihn durch kräftige Bässe unterstützen; dies aber bleibt wenigstens das Erste, bleibt die Hauptsache, warum überhaupt der Organist selbst da ist.

Indessen scheint bekanntlich diese simple und schlichte Begleitung der Gemeinde beym Choralgesange, gar nicht die Sache der Virtuosen auf der Orgel zu seyn. Eben sie, die doch wol den rechten Gebrauch ihres Instruments von dessen Missbrauch am Besten zu unterscheiden wissen sollten, verirren sich oft genug in den letzten und vergessen den ersten. — Geübt und gewandt in der Kunst, mit vier obligaten Stimmen zu figuriren, lassen sie, vielleicht unwillkührlich, vielleicht auch aus Ueberdruss und Langweile beym Choralgesange, ihrer Kunstfertigkeit in Händen und Füssen freyen Lauf, indem sie zu den Choralmelodien bald die Mittelstimmen, bald die Basse, und bald beyde, sich in Achtelnoten, ja in Sechzehntheilen, fortbewegen lassen: wie schon *Sebastian Bach*, seinen gedruckten, vierstimmigen Choralen nach zu urtheilen, zu thun pflegte *). Seine geschickten Nachfolger aber gehen noch weiter. Wenn sich *Bach* in den Unterstimmen jener verkürzten Noten blos zur Verbindung vorkommender Sprünge, als Uebergänge, bediente; so hat man seitdem angefangen, diese verkürzten Bewegungen der Unterstimmen zur Einführung ganzer Themen, mit untermischten Pausen, zu freyen und strengen, ja zu allen nur möglichen Nachahmungen, welche die Kunst

*) Bach schrieb diese Chorale nicht, dass davon bey Versammlung der Gemeinde Gebrauch gemacht würde; er wollte dieselben nicht einmal drucken lassen, sondern nach seinem Tode erst sammtlich sein zweyter Sohn und Kirnberger die Blättchen, worauf sie hingeworfen waren, aus ihren eigenen und des Verstorbenen Papieren, und machten sie bekannt. Bach selbst spielte nie Orgel, die Gemeinde zu begleiten, sondern nur, aus eigener Neigung oder Aufforderung Anderer, wenn kein Gottesdienst war. Da nahm er allerdings oft Chorale zu Hauptgedanken seiner gelehrten Ausführung, weil sie die würdigsten, und weil sie auch damals jedem Zuhörer vollkommen bekannt und geläufig waren, und diesem mithin dadurch ein treffliches Erleichterungsmittel geboten ward, dem Spieler, auch in den künstlichen Gewinden seines tiefen Geistes, zu folgen. Jene vierstimmigen Chorale aber schrieb Bach einzeln und gelegentlich, theils für seine Schüler in der Composition, damit sie diesen als Beyspiele und Muster dienen sollten, theils für die Thomaner, damit sie dieselben bey Privatveranlassungen (Neujahrsingen u. dgl.) im Gesang ausführen möchten — wofür damals jeder nur einigermassen Gebildete, wo nicht Einsicht, doch Sinn und Geschmack, wenigstens Achtung besass.
d. Redact.

des Contrapuncts nur darbietet, anzuwenden, wie dazu die Beweise in verschiedenen neuern gedruckten Werken vor Augen liegen. Und dass es damit nicht auf künstliche Vorspiele, sondern auf Begleitung des Gesangs der Gemeinde abgesehen sey, beweisen die Ruhezeichen am Ende jedes Comma. Diese Arbeiten machen der Kunst ihrer Hrn. Verfasser allerdings Ehre, und eignen sich ganz besonders zu Privatstudien von vier, unter Hände und Füsse vertheilten, obligaten Stimmen, für angehende Organisten; aber ja nicht zum Gebrauche in der Kirche beym Gesange der Gemeinde! Diese mit einem solchen thematischen Gewebe zu begleiten, scheint eine Haupt-Quelle jenes widerlich schleppenden und unordentlichen Kirchengesangs zu seyn, den man hie und da mit Missvergnügen hört. Die der Musik unkundigen Mitglieder der Gemeinde wissen nicht, woran sie sich halten sollen, fangen an und setzen den Gesang fort, nachdem es jedem gut dünkt; wodurch eben jenes Schwanken und Zerren im Gesange erfolgen muss. Durch diese unrecht angebrachte Kunst wird also offenbar der rechte Zweck verfehlt.

Der Herr geheime Kirchenrath *Vogler*, dem es doch offenbar weder an Einsichten in die Harmonie und die Künste des Contrapuncts, noch an Bekanntschaft mit dem Wesen des Chorals fehlte, und der sein Choralbuch leicht eben so bunt und kraus hätte einrichten können — hat das nicht gethan, eben weil er ein denkender Künstler ist, und, jedem das Seine zu ertheilen, Geist und Besonnenheit genug hat. Auch schon der ehemalige Organist *Schröter* in Nordhausen, welcher vor funfzig Jahren nicht nur als guter Theoretiker, sondern auch als Componist von reicher Combination und Erfindung, nicht weniger als ein guter Spieler bekannt war, wurde insbesondere wegen seiner guten und zweckmässigen Begleitung des Chorals, und das mit Recht, gerühmt. Dieser pflegte aber die drey Manualstimmen, Discant, Alt und Tenor, von Sylbe zu Sylbe, von Accord zu Accord, genau, etwa in gemässigten halben Tact-Noten auszuhalten, während er die dazu gehörigen Bassnoten zwar auch zu gleicher Zeit, aber nur als Viertelnoten, antrat, und indess die übrigen Stimmen das zweyte Viertel aushielten, den Fuss wieder aufhob — den Ruhepunct, oder die letzte Note jeder Zeile, ausgenommen, wo sein Fuss auch den Bass mit Nachdruck aushalten liess. Etwa also

Dieser Bass that bey der Gemeinde gerade die Wirkung des Violons im Orchester. Er hielt das Ganze in Schritt und Ordnung, brachte eine Art von Tact in den Gesang, der sich mit der Orgel gemeinschaftlich in einem harmonischen Chore, gleichsam schwebend fortbewegte, so dass man ihn mit Vergnügen anhören musste. Dies wäre also wirklich *eine zweckmässige Orgel-Begleitung des Choralgesangs einer ganzen Gemeinde.*

Zur Aufmunterung des Organisten bey der einförmigen Choralbegleitung — auch, wie man wol wähnt, zur Beförderung des Ausdrucks — haben zwar verschiedene geübte Künstler den Rath gegeben, der Organist könne nach Befinden des traurigen oder fröhlichen Inhalts, in der Folge der Strophen auch die Basse verändern. Nun ist zwar nicht zu läugnen, dass diese Freyheit, einen harmonieverständigen Organisten vor dem Ueberdrusse am ewigen Einerley schützen müsse; denn nicht nur seine Phantasie würde dabey interessirt und unterhalten, sondern auch seine religiosen Gefühle, wenn er deren beym Spiel hat und nähren will, müssten allerdings dadurch immer neu belebt und verstärkt wer-

den. Um so weniger aber möchte dies letztere der Fall auch bey den Gliedern der unmusikalischen Gemeinde seyn. Erregten diese chromatischen Basse, diese Dissonanzen, diese Rückungen, auch wirklich ihre Aufmerksamkeit: so wäre das um so schlimmer. Denn bekanntermassen pflegen die mehresten Mannspersonen, nach ihrer Art, den Bass oder Tenor zum Chorale zu singen. Wo sollen sie nun aber mit ihren gewohnten Tönen hin, wenn der Organist so krumme Wege geht? Die Eitelkeit des Organisten würde den Triumph haben, dass sich die Köpfe nach der Orgel zu drehten; die Andacht und Aufmerksamkeit auf den Inhalt der Worte aber auch sicher bey allen denen gestört werden, die er auf seine Kunst aufmerksam gemacht hätte. Das Höchste, was er erreichen könnte, wäre, dass die Gebildetern schwiegen und horchten — dass mithin für diese die Kirche zu einem Concertsaal würde; und die Ungebildeten sich ärgerten oder blind fort plärreten. Zu jenem Zweck für seine eigene Empfindung würde er am Besten thun, er lase aus dem vor ihm liegenden Gesangbuche den Choral der singenden Gemeinde nach. Dies würde seinem Herzen wohlthun und ihn vor Langweile schützen; wenn anders der Dichter das Seine gehörig gethan hat.

Dass aber der ruhige Gang und die gute Ordnung des Choralgesangs auch schon durch die Zwischenspiele gestört werden könne, bewies — wenn es anders noch eines Beweises bedürfte — das Beyspiel des ehemaligen, sonst braven und als Componisten nicht unberühmten Organisten, *Kellner* in Cassel, ums Jahr 1786. Dieser pflegte, nachdem er sein Comma mit ruhigen Accorden begleitet und die letzte Sylbe ausgehalten hatte, ein Thema in verkürzten Noten einzuführen und die drey übrigen Stimmen, regelmässig nach einander folgen zu lassen. Die Gemeinde wartete gutmüthig indessen, bis er am Ende dieses Treibens, mit dem Accorde zur ersten Sylbe des nächsten Comma, wieder einfiel. Aber ein so unerträglich schleppender und verzerrter Gesang konnte auch unmöglich noch irgendwo anders gefunden werden. Vielleicht hatte er diese Art den Choral zu singen, in Cassel schon gefunden, und zur Ausfüllung der langen Zwischenräume diese schlimme Maassregel ergriffen. Wenn ihn dann seine Gewandheit im Ausführen von Fugenthemen zu diesem Fehler veranlasste; so konnte man dies wenigstens seiner Kunst allenfalls nachsehn: was haben aber diejenigen für sich, welche eben so zweckwidrig Laufer durchs halbe Manual, Flügel-Arpeggiaturen, und chromatische Tonreihen ohne Ende, als Zwischenspiele anbringen? Man gewöhne doch vor allem die Gemeinde (und das kann der Organist,) an sanfte und gleichförmige Fortschritte im Gesange, ohne Dehnen und Zerren! Man leite im Zwischenspiele, vermittelst drey, vier Noten, gleichviel ob ein- zwey- oder dreystimmig, doch ohne Pedal, die Harmonie ungezwungen und mit guter Art, nach dem ersten Accorde oder Tone des folgenden Comma, und falle beym Eintritte dieses Accords zugleich auch mit dem Pedale ein; dadurch wird der Organist sich jedem Ohre verständlich, und sogar den Vorsänger entbehrlich machen. Und wenn manche unsrer, mehr an Ehrlichkeit, als an Geschmack musterhaften Alten dem Organisten bey solchem Spiele vorwarfen, er habe Bley an den Fingern: so fiel ihnen nicht ein, dass der Organist ja beym Choralgesange nichts, als der erste Gemeinde-Diener sey und seyn dürfe. —

Verständige, auch wol gelehrte Männer, die aber gewiss nicht den besten Geschmack besassen, haben geglaubt, dem Choralgesange um so mehr Würde zu geben, je langsamer und gedehnter sie ihn ausführen liessen. Freylich ist der Choral kein Trinklied! Aber jede seiner Sylben beym Kirchengesange, so lang auszurenken, dass man in derselben Zeit eine ganze Zeile von acht Sylben recitiren

kann: das kann unmöglich die Erbauung, wol aber die *Zerstreuung*, befördern; und dass es höchst widrig klinge, kann jedermann bemerken. Besser also, statt solchen Gesanges lase man das Gedicht für sich durch. Die Schönheit und der Ausdruck einer guten Melodie geht durch ein solches Wort-Gezerre verloren, und eine schlechte wird dadurch vollends unausstehlich, wie ich davon die Erfahrung in einer reformirten Kirche, beym Anhören eines so ausgezogenen alten Psalms, gemacht habe, dem schlechterdings kein melodischer Zusammenhang abzugewinnen war. In den beyden Hauptkirchen zu Leipzig hingegen, wurde ums Jahr 1768 der Choral in diesem Betracht auf eine musterhafte Art gesungen; was hoffentlich auch noch der Fall seyn wird.

Uebrigens verdient hier wol noch angemerkt zu werden, dass der verewigte *Spazier* in der, No. 5. des IIIten Jahrgangs *dieser Zeitung*, eingerückten schönen und gehaltvollen *Abhandlung über Volksgesang*, zu wenig Rücksicht auf den Choral genommen hat. Er klagt dort, mit Andern, sehr über den Mangel an Volksgesang unter den Deutschen: aber er vergisst, wie Andere vergessen haben, dass gerade der *Choral* seit Jahrhunderten den Deutschen ein vollkommener und zugleich sehr wohlthätiger Ersatz für die Volkslieder anderer Nationen gewesen; ja dass er recht eigentlich ihr eigenthümlicher Volksgesang ist — wie derselbe auch ihrem ernstern Character und tiefern Gemüth vollkommen entspricht. Wenigstens fand man *jenes*, so lange man *dieses* fand. In Sachsen und Thüringen z. B. liess der Handwerker keinen Morgen vorbeygehn, ohne sein Tagewerk mit dem Gesange eines Morgenliedes anzufangen. An Winterabenden war es, besonders in kleinen Städten und auf dem Lande, in jeder Familie der Gebrauch, dass der Hausvater, nach dem Abendessen, Weib, Kind und Gesinde um den Tisch her versammelte, um gemeinschaftlich erst ein Tischlied, und dann ein Abendlied zu singen — ein Gebrauch, der gewiss auch nicht wenig zur Sittlichkeit des gemeinen Mannes in protestantischen Ländern beygetragen hat! Diese fromme Sitte kam freylich leider schon zur Zeit des siebenjährigen Krieges in Abnahme; und nun, seit der vielgepriesenen Aufklarung — nun glaubt man sich gar schämen zu müssen, seine Empfindungen auf solche Art laut werden zu lassen. Da man uns nun, wie gewohnlich, das Geraubte nicht durch etwas Besseres ersetzt hat: so sind wir jetzt freylich stumm, und *Spazier* hatte in sofern Recht, uns Vorwürfe darüber zu machen — denn das *Geschrey* der Handwerker beym Trunk in ihren Zusammenkünften, ist kein Gesang; so wie man das Nachtrallern einer Operetten-Arie keinen Volksgesang nennen kann.

Gerber.

Nachrichten.

Berlin, Ende des Marzes.

Deodata von Kotzebue und Weber.

Dass am 10ten März, dem Geburtstage unsrer verehrten Königin, hier zum erstenmal im National-Theater, Deodata, ein romantisches Schauspiel in vier Acten, mit Chören, Gesangen und Tanzen, vom Hrn. v. Kotzebue, in Musik gesetzt vom königl. Capellmeister, Hrn. Weber, mit dem entschiedensten Beyfall gegeben und der Componist nach geendigter Vorstellung vom Publicum auszeichnend hervorgerufen wurde, (aber aus Bescheidenheit nicht erschien) — das ist Ihnen schon früher gemeldet worden. Seitdem giebt die öftere und mit stets vermehrtem Beyfall aufgenommene Wiederholung dieses Werkes Gelegenheit, den imposanten und vorzüglich mit der Handlung im genauesten Einklang ste-

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05371/032

henden Total-Effect der Musik näher zu fassen und die vielen Schönheiten der überaus reichen Composition, welche ein so herrliches Ensemble bilden, auch einzeln zu geniessen. Ihres innern, wahren Werthes halber verdient die *Musik* ein möglichst gedrängtes, doch vollständiges Detail.

Das Largo der Ouverture aus D moll beginnt mit einem dreymaligen gewaltigen Unisono des blossen Grundtons, von klagenden Zwischensätzen der Blas-Instrumente kurz unterbrochen; dann tritt äusserst frappant der Es-dur-Accord ein, und eine schöne Harmonie-Folge leitet zum Dominanten-Schluss in A. Das Allegro ist meisterhaft in erhabenem Character durchgeführt, und schliesst, nach einigen Mittelsätzen, zuletzt in der harten Tonart D, mit ungemeiner Wirkung, die durch den zweckmässigen Gebrauch von drey Posaunen noch sehr erhöht wird.

Die Handlung fängt mit einem frohen Chor, No. 1., mit Tanz vermischt an, worin der ländliche, muntere Character gut ausgesprochen ist. — No. 2., der Bewillkommungs-Chor der holden Deodata, ist sanft und anmuthig. — No. 3., eine Romanze des (klugen) Narren, mit einem volksmässigen Chor-Refrain. — Die Flöte hat eine variirte Begleitung. — No. 4. Ein blinder Mann singt sein Lied während der entfernt gehörten Melodie eines kriegerischen Marsches (in D moll). — Mit vieler Kunst ist hier der Marsch-Character in die Violinen und den durchaus in Vierteln (pizzicato) sich fortbewegenden Bass, zugleich aber eine ganz besondre Melodie in die Singstimme gelegt; sehr überdacht tritt der eigentliche Marsch in D dur, anfangs leise, bloss mit Blas-Instrumenten, bey der Stelle des Liedes: „Aber wo es dunkelt in des Grabes Nacht, guter Gott! da funkelt mir der Schöpfung Pracht" etc. und nach dem Schluss: „und in Frühlingsfeyer glänzt die neue Welt" — der Marsch *fortissimo* mit ganzem Orchester ein, indem der Zug auf der Bühne erscheint. — Etwas zu lang ist übrigens diese Scene aus Schuld des Dichters, der die Handlung durch mehrere Verse der Romanze aufhielt; der Componist hat hier etwas Seltenes geleistet. — No. 5., ein sehr melodiöser Männer-Chor der Knappen, (B dur) abermals marschartig, aber in ganz anderm, lieblichen Character, wie die Rückkehr zur Heimath es erwarten lässt. Das tactmässige Anschlagen der Schilder und zuletzt das allmählige decrescendo des Gesanges und der blossen Harmonie-Begleitung, womit der erste Act schliesst, und der zweyte Act ebenfalls in ganz weiter Entfernung wieder anfängt — zeugt von genauem Studium des theatralischen Effects dramatischer Musik. — No. 7., ein dreystimmiges Spottlied für Tenor und Bass ohne Begleitung, verfehlt, rein gesungen, den Zweck nicht. — No. 8., Doppel-Chor von Mädchen und Jägern. (E dur) Eine sehr zarte Melodie characterisirt den dreystimmigen Gesang der ersteren; Frohsinn und Jagdlust spricht in dem, durch Hörnerschall unterbrochenen *Vivace* der andern, bis beyde Chöre sich vereinen, jedoch jedes seine Melodie beybehält — eine schwere und sehr gelungene Aufgabe. — Tanz giebt dieser Scene Relief, und es ist hierbey von Seiten der pantomimischen Musik ein gesangvolles, von Hrn. Schröck schön executirtes Flöten-Solo und ein Pas-de-deux zu bemerken, das mit Horn-Solo, (mit Echo,) anfangt, worauf ein getragener Gesang für die Oboe eintritt, (von Hrn. Westenholz meisterhaft vorgetragen) der durch einzelne Trompetenstösse und Paukenschläge seltsam unterbrochen wird, und mit einem Rondo im heitern Tanz-Genre schliesst. — No. 9., Duett der Zigeunerinnen, (E moll) durch Rhythmus, noch mehr aber das folgende Wahrsager-Duett, No. 10., (D dur) durch die spielende, figurirte Begleitung der ersten Violin

und das Bedeutende der Singstimmen (parlante) ausgezeichnet. Dies Stück erhielt, nächst der Ouverture, von den bis jetzt genannten Sätzen den allgemeinsten Beyfall, weil die auszudrückende Empfindung so besonders *wahr* dargestellt ist. — No. 11., ist ein förmliches Opern-Finale zu nennen, wiewol hier wieder die Schwierigkeit eintritt, dass der Gesang in lauter Chören besteht, und es also mit jedem Act bedenklicher wird, Abwechselung und Neuheit der Behandlung herbeyzuschaffen. Aber fast in gleichem Grade, wie die Schwierigkeit zunimmt, nimmt auch die Kraft des genialen Componisten zu.

Mit frohem Gesang und Tanz beginnt das genannte Stück, (D dur) ein Kampfspiel darstellend. Das Rufen der Heertrommete, das hohle Wirbeln der Pauken, das gleichsam nur durch die Luft zitternde Lebewohl der Geliebten, das Ziehen der Krieger in die Schlacht etc. wird treffend ausgedrückt. Ein characteristischer Marsch in H moll tritt ein, und der Kampf beginnt. Ein wildes Allegro con spirito in D moll führt der Chor während dessen aus u. s. w. Bey der Fermate eines verminderten 7-Accordes knien die Besiegten am Boden: die Besänftigung der Streiter durch die zarten, liebenden Jungfrauen, versöhnende Umarmung und der einstimmige Hymnus an die *Liebe*, ist durch die Musik so sanft, anmuthig und gehaltvoll ausgesprochen, als es sich nicht beschreiben lässt.

Der dritte Act beginnt mit einem durchaus leise gehaltenen Chor, No. 12., der im Walde bey Nacht versteckten Knappen. Das Heimliche, Lauernde ist durch die abgesetzte Bewegung der Saiteninstrumente in der Tiefe ausgedrückt, während Clarinetten, Hörner und Fagotten eine sehr liebliche, fliessende Melodie ausführen. Die Stelle: in der oden Geisterstunde — wird durch die Modulation von B moll und Ges dur wirklich schauerlich. — No. 13, das bald darauf folgende Männer-Chor derselben Knappen nach der Gefangennehmung ihres Herrn, den sie zu retten oder zu rächen schwören, ist im heroischen Styl das gelungenste. In der wohlgewählten Ton-Art C moll bereitet, während des Donners, nur ein kurzes Ritornell von zwey Tacten, die feste Entschlossenheit aussprechend, auf den Schwur:

„Treue Liebe"
„Festen Muth"

(unter tremulirender Bewegung der Violinen und punctirten Bass-Noten, mit den Singstimmen die Blas-Instrumente die Melodie getragen, und mit *Forte* und *piano* Licht und Schatten vertheilt)

Forte. „Kampf der Rache,
po. „Mann für Mann! u. s. w.

Nach dem ganz leise wiederholten: „schwören wir!" Pause und ferner Donner. Ohne Begleitung wird nun erst *pianissimo* gesungen: „den Schwur hat Gott vernommen!" Fortissimo mit ganzem Orchester, doch anders modulirt, wird die Strophe wiederholt: ein in der Tonica (C moll) im tragischen Styl ausgeführtes Allegro mit zunehmender Lebhaftigkeit der Bewegung schliesst zuletzt ganz leise und gleichsam gesprochen: „hinab! hinab! in ein ruhmloses Grab!" und das Ritornell löst sich in C dur allmählig langsamer und schwächer auf. — Allgemein ergriff die hohe Wirkung dieses Chores. — No. 14., Romanze (H moll) der Deodata, mit Harfenbegleitung. — No. 15., ein sehr auf die Handlung berechneter Gesang des Narren, der Deodata Zutrauen einzuflössen sucht, während ihr Räuber einzuschlummern anfangt. Mit affectirter Stimme singt jener zur Harfe (in D moll): „Lieb Schnlein! sprach meine alte Grossmutter!" ohne Tempo, dann im Romanzenton ganz leise und mit natürlicher Stimme: „nur Narren und Hunde sind verschwiegen, nur Narren und Hunde meynen es treu" — letzteres recht zutraulich versichernd, schnell sprechend wiederholt, u. s. w. — No. 16., eine sehr cantable Romanze Deodata's mit

Harfenbegleitung; welche Mad. Müller, bey Uebernehmung der Partie für die unpaslich gewordene Dem. Schick, mit vieler Kunst vortrug. — Es folgten nun, im Augenblick, da Deodata die Treppe hinter der erleuchteten Capelle herunterkommt, um, als vermeintlicher Geist der wandelnden Burgfrau, ihren Geliebten aus dem Burgverliess zu befreyen, einige mächtige Accorde in der Ferne von grosser Wirkung und so natürlich angebracht, als ob es ein Theil der Kirchen-Musik wäre, die man in dem Moment vernahme. — No. 17., ein ausdrucksvolles Gebet Deodata's, als Arioso behandelt. Wie der alte Dietrich wahnsinnig aus den Tiefen des Kerkers erscheint und für das wahre Gespenst gehalten wird, hört man einschneidend wieder von weitem die 4 Accorde:

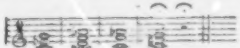

wobey die Posaunen ausserordentlich wirken. — No. 18. Man vernimmt aus der Burg-Capelle, (deren Fenster transparent sichtbar sind) mit Harmonie-Begleitung hinter der Scene, einen wahrhaft andächtigen Kirchen-Gesang, (As dur.) In die zweyte Strophe fällt Deodata, im höchsten Affect (mit dem Orchester) dem Vatermörder fluchend, in lauter kurz ausgestossenen Accenten ein, wodurch die Spannung aufs höchste steigt; und nun fällt der Vorhang.

Der vierte Act enthält wegen vieler Handlung, z. B. Gottesgericht, Zerstörung des Raubschlosses u. s. w., die wenigsten Gesänge. No. 19. Nach einer characteristischen Zwischen-Musik bey offener Bühne, wo man Rüdiger noch schlafen sieht, singt der Narr das Lob der Narren in einer kurzen Romanze zur Harfe, mit wirksamer Hornbegleitung. No. 20. ist ein leichter, jauchzender Chor (vierstimmig) über die Befreyung von der Herrschaft des Tyrannen; No. 21., ein sehr gelungener Marsch beym Zug zum Gottes-Gericht in den Burghof; (hierbey eine vortreffliche Decoration von Verona:) No. 22., ein Chor im heroischen Character vor dem Zweykampf. Schön ist die Stelle als Choral behandelt:

Gott wird den Gerechten
Sieg erfechten!
Er prüfet Herzen
Und irret nicht.

Ein Agitato schildert Deodata's Angst für das Leben des Geliebten; vorstehender Choral wird tröstend wiederholt: alsdann beginnt der erwünscht endende Kampf. — No. 25. eine Feld-Musik beym Einziehen der Knappen — originell modulirt und begleitet; No. 24., Schluss-Chor in D moll, während dessen die Burg angezündet und eingerissen wird. Beym Ritornell stürzt alles unter prasselnden Flammen, Feuerregen etc. zusammen und das Schauspiel endet ähnlich mit Armide: nur ist von Seiten des Decorateurs hier noch weit mehr für die möglichste Illusion gethan.

Der Dichter hat, bey seiner Kenntniss der Theatereffecte, und seiner Geschicklichkeit, viel glückliche Situationen anzubringen, die freylich oft auch nur Theatercoups sind, nicht wenig zur Wirkung des Ganzen gethan: aber Hr. Capellm. Weber hat das opernartige Schauspiel ungemein durch seine, seit Jahren mit Genie und sorgfältigem Fleiss entworfene, und mit gereifter Kunsterfahrung gefeilte, musikalische Composition gehoben. Auch die Tänze, vom Hrn. Balletmeister Lauchery erfunden, greifen sehr in die Handlung ein und machen viele Scenen lebendig, z. B. das Kampfspiel im zweyten Act. — Die Chöre wurden mit seltener Energie und Precision gesungen, aber auch (was noch selten er ist) lebendig dargestellt. Das Orchester, von dem sehr viel zur guten Ausführung abhing, hatte mit grosser Anstrengung sich befleissigt, seinem Meister Ehre zu machen. Da überdies die Rollen-Besetzung so vollkommen als möglich

war: z. B. Deodata, Dem. Schick und Mad. Müller, der alte Dietrich, Dir. Iffland, der Narr, Hr. Beschort u. s. w., so konnte die ganze Vorstellung nicht anders als ausgezeichnet ausfallen, und mit besonderer Theilnahme bemerket immer von neuem das Publicum dies Werk auf der wochentlichen Liste der Theater-Vorstellungen. Hoffentlich wird Hr. Weber durch einen Clavierauszug den Genuss der schönen Musik vervielfältigen, besonders da sie leider nur auf grossen Bühnen, mit Ballet, aufzuführen ist.

Recension.

Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. — — par Sterkel. Oeuv. 47. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Welcher geübte Clavierspieler, der nicht von gestern her ist, erinnert sich nicht, vor zwolf bis funfzehn Jahren die frühern Stachen Trios für jene Instrumente mit vielem Vergnügen gespielt zu haben! Was diese für jene Zeit waren, ist dies für die jetzige. Die Gattung, der Geist und Character, auch die Manier und die Ausführbarkeit, sind im Ganzen nicht verandert: aber es ist meistens schimmernder gestellt, enthalt mehr Leben und Feuer, mehr Gedrangtes, (besonders in den beyden ersten Satzen,) und auch noch mehr Brillantes in den Figuren. Wer also denjenigen Componisten unsrer Tage, die gern zerhackt, bizarr, trübe, überkünstlich und überschwierig schreiben, nicht allein Beyfall zu geben pflegt, wird dies Werk, in seinen angenehmen Melodien, seinem guten Fluss der Gedanken, seinem einfachen, richtigen, leicht erkennbaren Plan, seiner Heiterkeit, und seiner vortheilhaften harmonischen Ausführung, gewiss mit vielem Vergnügen spielen; und für *gemischte*, für Musik nicht durchgangig ausgebildete Zuhörer kann man, unter den neuesten Arbeiten aus dieser Gattung, schwerlich passendere, und auch den Spielern vortheilhaftere finden. Alles, was hier zum verdienten Lobe des Werks gesagt ist, gehet vorzüglich auf den ersten und zweyten Satz — das *Larghetto* zur Einleitung, und das *Allegro moderato*; der dritte — *Allegro, ma non troppo* — ist allerdings auch nicht übel und nicht ganz ohne jene guten Eigenschaften, hat aber mehr Gewöhnliches in der Ausführung. — Das Pianoforte und die Violin verlangen zwar nicht ungeübte Spieler, die auch besonders Delikatesse des Vortrags besitzen: diesen wird aber nichts darin schwer fallen. Das Violoncell ist leicht und hatte etwas reichlicher beschäftigt werden können. Einige Uebereilungen in der Schreibart — z. B. S. 4., Syst. 4., letzter, und Syst. 5., erster Tact — hätten auch vermieden werden sollen. — Rec. wünscht, dass Hr. Capellm. St. uns mehrere Arbeiten dieser Art schenke, und glaubt damit zugleich den Wunsch nicht weniger Freunde der Musik dieser Gattung auszusprechen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten April. Nº. 29. 1810.

Ariadnens Apotheose, eine musikalische Phantasie, von Carl Grumbach.

Ariadne, auf einem Hügel, düster in die Ferne schauend. Es ist Morgen.

Entschwunden ist der leichte Gott der Traume,
Und goldumsaumt, im lichten Strahlenglanz,
Geschmückt mit junger Rosen Blüthenkranz,
Fliegt Titan frohlich durch die weiten Raume.

Himmlischer Friede
Senket den Fittig
Nieder zur Flur;
Jubelnd erhebt sich
Wieder zum Leben
Neu die Natur.

Aber mir will nicht die Freude kommen,
Die der schöne Morgen strahlend beut;
Mich durchzückt ein ahnungsvolles Leid,
Und im Busen schlagt das Herz beklommen —
Weg von allem, was mich fest umfangen
Mit der Liebe, mit der Freundschaft Band,
Führt der Fremdling mich ins ferne Land —
Hier soll ich zu süsser Ruh gelangen?
Nein! ich fühl' es, auf der Heimath Fluren
Blüht allein für mich das stille Glück!
Ach, umsonst richt' ich dahin den Blick!

Chor der Oreaden.

Nur einmal lacht der Kindheit Glück,
Es flieht und kehret nie zurück;
Doch oben, in der Götter Land,
Knüpft schöner sich ihr goldnes Band!

Drum richte von der Erde Bahn
Hoch zum Olymp den Blick hinaus;
Von wandelvollem, leichtem Tand
Empor zu ew'ger Jugend Land.

Ariadne.

Welche Laute! Welche Töne!
Geisterstimmen nah' und fern! —
Wie? ich soll dem Glück entsagen
In der Liebe schonen Reichen?
Soll, umblüht von Jugendschimmer,
In die Nacht des Orcus steigen?

Chor der Oreaden.

Hoffe nichts vom Erdenleben,
Suche nie ein dauernd Glück;
Schnell, wie Nebeldunst entweichet,
Flieht, was irdisch ist, zurück!

(Theseus mit Gefolge einer tritt auf.)

Ariadne.

Lass, Geliebter, eilends lass uns gehen:
Ach, in tiefer Brust stürbt mir der Muth!

Theseus.

Hin, wo Schwerter klirren, Lorbeerzweige wehen,
Arm schnaubt nach Kampf und Blut,
Will des Schicksals Ruf mich ziehen!
Nein, ich kann dem Zauber nicht entfliehen!
Und ein dunkel waltendes Geschick
Treibt auf ewig mich von dir zurück!

Ariadne.

Lass mich zum Raube nicht den Schmerzen,
Erbarme dich der Jungfrau Flehn!

Theseus.

Es leuchten mir des Ruhmes Kerzen:
Allein muss ich zum Ziele gehn!

Ariadne.

Ich halte liebend dich umfangen:
Ich trotze muthig dem Geschick!

Theseus.

Nicht auf des Weibes Rosenwangen
Blüht freyer Helden Lebensglück!

Ariadne (zum Gefolge.)

O, helft mir, helft zurück ihn bringen —

Chor der Begleiter.

Der Mann muss mit dem Leben ringen;
Nicht an das Weib ist er gebannt,
Und auf des Ruhmes goldnen Schwingen
Steigt er allein ins Gotterland!

(ab mit Theseus.)

Ariadne.

Von ihm, von ihm allein gelassen
Auf rauher Klippen ödem Strand,
Fern von dem theuern Vaterland?
Und dieses Herz — er konnt' es hassen? —
Weh mir, die selbst sich ausgeschrieben
Vom Vaterhaus, von stillem Frieden! —
Herauf, ihr dunkeln Eumeniden!
Ihm nach, mit der Fackel rothem Brand,
Mit der blutgen Geissel in rächender Hand!
Er schwur bey euch, ihr stygischen Mächte;
Und gebrochen, gebrochen hat er den Bund!
So donnert ihn nieder, mit ehrner Rechte,
Hinunter in des Orcus offenen Schlund!

Bacchus, auf einem goldnen Wagen, von Tigern gezogen, um ihn Faunen, Satyrn und Bacchantinnen.

Chor der Bacchantinnen.

Er kommt in seiner hohen Schöne,
In holder, herrlicher Gestalt!
Erhebt euch muthig, jubelnde Töne!
Er kommt in seiner hohen Schöne;
Ihr Dithyramben, schallet, schallt!

Chor der Satyrn und Faunen.

Sey willkommen, Thyrsusschwinger!
Sey willkommen, Freudenbringer!
Preis gebühret nur dir allein!
Evoe sey dir gesungen;
Und wie du die Welt bezwungen,
Bleibe ewig dein sie, dein!

Erste Bacchantin.

Aus der Erde dunkelm Schoosse
Hast du, grosser Gott der Reben,
Nectar in crystallnen Strömen
Schöpferisch hervorgerufen.

Erster Satyr.

Dass der Mensch in ird'scher Hülle
Leicht entkörpert aufwärts fliege:
Träume, mit Olympos Göttern
Hoch im goldnen Saal zu sitzen!

Zweyte Bacchantin.

Selbst des Orcus Riegel bebten,
Als dein Tritt weit donnernd hallte,
Als, umschwebt von jungen Horen,
Du Aides Pforten sprengtest!

Chor der Faunen und Satyrn.

Evan, Evan, Thyrsusschwinger!
Sey willkommen Freudenbringer!

Bacchus, zu Ariadnen gewandt.

Verzage nicht! Dahin sind deine Leiden,
Vertrieben ist die düstre, schwere [illegible]

In leichtem Tanz umgaukeln dich die Freuden,
Und hell umglanzt dich ew'ger Jugend Pracht!
Mit reiner Liebe hohen, heilgen Flammen,
Gleich Vesta's Gluthen, füllt sich deine Brust;
Und Triebe, die der Erde nicht entstammen,
Beseel'gen dich mit nie gefühlter Lust!

Ariadne.

Alle, meiner Hoffnung Sterne,
Löschten mir, mir Armen, aus!

Bacchus.

Blicke glaubend in die Ferne,
Nach der Götter ew'gem Haus!

Ariadne.

Ja, ein niegefühltes Leben
Dringt ins Herz, schwellt mir die Brust;
Darf ich Raum dem Zauber geben?
Kehrt mir neu der Jugend Lust?

Bacchus.

In Olympos goldumstrahlten Hallen
Wirst du, Liebliche, mit mir nun wallen,
Liebgekos't von duftgetränkter Luft!
Amoretten wiegen dich in Schlummer;
Nicht mehr droht der Erde dunkler Kummer,
Der Gefahren schreckenvolle Kluft!

Aufgeregt von leisen Flötentönen,
Eilt die Charis, sorglich dich zu krönen
Mit der Rose, mit der Myrte Grün;
Hebe reicht dir die gefüllte Schale,
Jubelnd bring ich dich zum Göttermahle,
Und die Horen wandeln sanft dahin!

Ariadne.

Hin in der ew'gen Jugend Land!
Zerrissen ist der Erde Band;
Der Kindheit unumwölktes Glück,
Es kehrt mir, ja es kehrt zurück!

Schluss-Chor.

Nur bey den Göttern
Blühet das Leben,
Lachet das Glück!
Heil dir, Geliebte!
Ewige Wonne
Wird dir zu Theil,
Oben im Lande
Seliger Götter!
Segen und Heil!

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, im April. Die Carnevals-Zerstreuungen hatten kaum geendigt, als Mad. Urspruch Concert gab; der Zuhörer waren aber nur wenige. Statt einer Symphonie von Haydn, wie auf dem Anschlagzettel angezeigt war, hörten wir eine ziemlich unbedeutende Ouverture. Statt der angezeigten Arie, die Mad. Urspr. singen sollte, sang, weil jene durch Unpässlichkeit verhindert war, Mad. Lange eine Arie, durch die wir uns hinlänglich entschadigt fanden. Hr. Busch spielte das erste Clavier-Concert aus C von Mozart, das den aufmerksamen, musikverständigen Zuhörer interessant genug beschäftigen konnte. Es hat noch die alte Form in Anlage und Ausführung; man kann es auch wol ohne Blas-Instrumente aufführen, ohne dass es an seiner herrlichen Wirkung beträchtlich verlöhre; die weise Oeconomie, nach welcher mit so wenigen Mitteln Treffliches geliefert wird, ist erfreuend, und wenn man es gegen Mozarts neuere Concerte vergleicht, denen er eine ganz neue Form gab, die für fast alle Componisten, die für dies Instrument Concerte schreiben, zum Muster geworden ist, so erkennt man das Genie von einer neuen Seite — aber von einer solchen, die man leicht und gewöhnlich übersieht. Hr. Busch spielte dieses Concert sehr geschwind und ziemlich pracis und

distinct. Zum Anfang der zweyten Abtheilung erwarteten wir eine Symphonie von Mozart, wie es angezeigt war: aber wir mussten uns blos mit der Menuett aus der grossen Symphonie in C dur dieses Meisters begnügen. Nun sangen Mad. Lange und Hr. Berthold das schöne Duo des ersten Menschen-Paares aus Haydn's Schöpfung mit viel Ausdruck und unverzerret durch widrige Schnörkeley. Hr. Franzel trug ein Horn-Concert von Witt wie ein Meister vor. Den Beschluss machte das Quintett aus dem zweyten Theil des Wassertragers.

Am 25sten Marz gab Hr. H. A. Hoffmann, Grossherzogl. Cammermusicus und erster Geiger bey der hiesigen Oper, Concert. Eine sehr brav gearbeitete Symphonie von Hrn. Capellm. André begann das Ganze. Die hochachtungswürdige Mad. Schönberger sang eine Arie von Winter: die ganze Arie war Adagio und die Sängerin kränklich; und dennoch bezauberte sie auch da, wie jedesmal, wenn sie singt, alle die sie hörten. Hr. Hoffm. spielte ein neues Violin-Concert von eigener Composition. Das Concert war in Anlage und Ausarbeitung eigen, so wie auch dieser wackere Künstler immer in seiner Art. Stücke vorzutragen, eigen bleibt; er thut daran, nach meinem Urtheil, ganz recht, und beweist, dass er seinen Beruf versteht, die Kunst mit Nachdenken übt, und sich auf diese Weise eine sichere Manier bildet, die ihm selbst am besten zusagt, und auch Andern zur Nachahmung zu empfehlen ist. Ich kann mich nicht weitläuftiger über dieses Werk auslassen: es kam mir wirklich vieles gar zu seltsam vor, als dass ich es, auf einmaliges Hören, ganz klar hatte begreifen und in Zusammenhang bringen können. Es war übrigens von recht gutem Effect, und man muss wünschen, dass es durch den Druck, wie auch andere Concerte dieses Meisters, bekannt werden möge. — In der zweyten Abtheilung sang Hr. Wunder, der bekannte reisende Sänger, eine Bass-Arie von Wranitzky. Dieser Sänger war, wie sich es viele Leser erinnern werden, in seinen jüngern Jahren zu keinem Sänger bestimmt, und es scheint freylich auch noch, als ob er niemals ordentlich und regelmässig singen gelernt hätte; seine Stimme mag indessen vor 24 bis 30 Jahren, in welcher Zeit er Sänger zu werden sich entschloss, nicht übel gewesen seyn: jetzt hat sie weder klingende Tiefe noch Höhe, und mit den mittlern brauchbaren Tönen macht er mit Mühe undeutliche Passagen. Hr. Aloys Schmitt spielte das erste Allegro eines Clavier-Concerts von seiner Composition. Dieser junge Künstler macht seinem Lehrer, Hrn. Capellm. André in Offenbach, Ehre. Ueber die Compos. nur so viel: Talent und Studium des Satzes sind unverkennbar, und dieses Allegro, als erstes öffentlich dargebotenes Product seines Fleisses, lobenswürdig. Als Virtuos macht er sich besonders durch ganz ungemeine Geschwindigkeit bemerkbar, nach welcher er wahrhaft schwierige Passagen, mit einer oder beyden Handen, ausserst bestimmt, nett, und mit grosser Leichtigkeit vortragt. Man kann dies kaum besser hören. Wenn man mit Recht mehr Schatten und Licht in seinem Vortrag, wie in seiner Compos. wünscht: so wird man sich doch jetzt begnügen, wenn man daran denkt, dass der junge Kunstler erst zwanzig Jahre alt ist. So viel kann man wol vorhersagen: er wird bald, wenn nicht besondere nachtheilige Zufälle es hindern, einer der besten deutschen Clavierspieler seyn. Moge ihm das Geschick immer günstig bleiben, und möge er immer erfahren, wahre Freunde zur Seite behalten. — Mad. Lange und Dem. Hauck die jüngere, sangen ein Duett von Sim. Mayer. Dem. Hauck zeigte eine gar angenehme Sopran-Stimme, von welcher, unter guter Leitung, etwas Vorzugliches zu erwarten ist. Hr. G. Hoffmann trug ein Concertino von le Febre, auf der Clarinette ganz herrlich vor. Sein schoner Ton that jedem Zuhorer wohl.

Auch wurden wir am 9ten März mit einem Concert von einer fremden Künstlerin, einer Italienerin, bewirthet. Dem. Carolina Longhi aus Neapel machte uns ein seltenes Vergnügen, indem sie Proben von ihrer Virtuosität auf der Harfe und dem Clavier zeigte. Aus Italien, wo bekanntlich selten Instrumental-Virtuosen erzogen werden, hatte man so eine ausgezeichnete Künstlerin auf erwähnten Instrumenten nicht erwartet. Die Namen der Componisten der Stücke, welche Dem. L. spielte, waren nicht angegeben, wie es doch hier, und, so viel ich weiss, überall in Deutschland gebräuchlich ist, und mir auch sehr zweckmässig scheint. Nach einer Symphonie spielte Dem. L. ein Clavier-Concert. Es war das, aus E dur von Steibelt. Sie spielte es so gut, wie es nur verlangt werden kann. Mit grosser Leichtigkeit führte sie alle Passagen, die freylich gerade auch nicht sehr schwer sind, in der schönsten und grössten Rundung aus, und trug überhaupt das ganze Stück in der Art vor, wie es vorgetragen werden muss, wenn es den beabsichtigten Effect hervorbringen soll. Der Beyfall des sehr zahlreichen Auditoriums war allgemein, und wenn Dem. L. im Stande ist, auch Concerte von andern, deutschen Meistern so gut vorzutragen: so ist sie unter die besten Clavierspielerinnen zu zahlen. Es wäre wol darum interessant zu erfahren, ob sie an andern Orten auch mit andern Meistern glänzt. In Frankfurt spielte sie weiter nichts. Mad. Schönberger, die noch immer hier Gastrollen giebt, und allgemein sehr geachtet und geliebt ist, sang eine Arie von Orlandi, in der ihr eigenen Manier, und bewies, wie immer, ungewöhnlich viel Kunstfertigkeit mit ihrer grossen, schönen Stimme. Dem. Longhi spielte dann ein Trio für Harfe, begleitet mit Violin und Violoncell. Dieses Trio hatte für die Harfe nicht unbedeutende Schwierigkeiten, die sämtlich sehr gut überwunden wurden; besonders rund, präcis, leicht, und ohne alle Härte bekam man die laufenden Passagen zu hören. Das an neuern, besonders französischen Meistern nicht unbekannte Experiment, welches für Augen und Ohren gleich angenehm war — (Dem. L. ist ein schönes Mädchen) — nach welchem, sobald der Accord mit den Fingern angegeben ist, die Saiten sogleich mit beyden Armen gedämpft werden, gelang ihr sehr gut. Diess Manoeuvre war uns, in so grosser Geschwindigkeit ausgeführt, neu, und fand natürlich viel Beyfall. In der zweyten Abtheilung sang Hr. Mohrhardt eine Arie von Marchesi; u. Dem. Tirinanzi, eine sehr schätzenswerthe Liebhaberin, und Dem. Longhi spielten ein Duo für Harfe und Clavier. Dieses Stück war wieder von Steibelt und kann auch auf zwey Clavieren gut ausgeführt werden, wie wir es früher schon gehört hatten. Bevor es zur Ausführung dieses Stücks kam, sprangen der Harfe einige Saiten, was natürlich Pausen verursachte: diese füllte Dem. Tirinanzi aus, indem sie das Auditorium unterhielt mit Phantasie und Variationen auf dem Clavier, welche sie alle — auch selbst bedeutende Schwierigkeiten — so zart und fein vortrug, dass es allen Zuhörern wahres Vergnügen gewährte und man die Virtuosität dieser gebildeten Liebhaberin bewundern musste. Sie ist eine Regensburgerin, und hat sich unter Marchand und Sterkel in der Musik gebildet. Sie singt auch vortrefflich. Das Duo für Harfe und Clavier führte sie mit Dem. Longhi herrlich aus; diese bewies auch da wieder, dass sie die Harfe meisterlich zu behandeln versteht.

Berlin. Am 18ten März gab Hr. Weitzmann, Sänger am Nationaltheater, Concert im Theatersaal zum Besten zweyer armen Familien. Webers schöne, characteristische Ouverture zu Wilhelm Tell eröffnete es. Darauf sang Mad. Müller eine Arie aus Righini's Armide, mit obligater, von Hrn. Bliesener geblasener Clarinette. Der königl. würtemberg. Cammermusicus, Hr. Krüger, blies ein Flo-

tenconcert von Devienne, mit vieler Fertigkeit, aber ohne Ausdruck, und mit öfterer Vernachlässigung des Tactes. Dem. Koch und Hr. Weitzmann sangen das schöne Duett von Paer, L'Addio d'Ettore, angenehm und gefällig. Den Beschluss machte das meisterhafte Quintett von Mozart für Pianoforte, Clarinette, Oboe, Horn und Fagott, welches Mad. Gröbenschütz und die Hrn. Tausch, Grosser, Schunke und Griebel trefflich vortrugen. Den zweyten Theil füllte Winters schöne Cantate: die Macht der Töne, unter des Musikdirectors, Hrn. Seidel, ruhiger und umsichtiger Direction. Am besten gefiel die Arie No. 10., Mag in des Kampfes Beben etc. Auch Hr. Brennessel, kön. Cammermus., spielte die obligate Pedalharfe zart und schön. Aber lauten Tadel verdienen die Musiker, welche die Clarinetten übernommen hatten, und sich entfernten, ohne der Direction etwas anzuzeigen, durch welchen — auf deutsch, pflichtwidrigen Streich das schöne Quartett N. 8. verdorben wurde.

Am 19ten wurde im Theater zum Benefiz für Hrn. Beschort, ausser dem *Declamatorium* in Krahwinkel von A. Klingemann, das nur die Achtung für den braven Beschort, der den Exdirector Schund, und für Iffland, der den vacirenden Primo Amoroso Schrumpel gab, vor dem gänzlichen Fall rettete, aber auch seitdem nicht wiederholt wurde — zum erstenmal gegeben: Zofenherrschaft, dramatischer Scherz in Versen mit Gesang, in zwey Acten, nach dem Intermezzo: *La Serva Padrona*, frey bearbeitet durch C. Herklots — die Ouverture von Guglielmi, die Musik des Stücks von Pergolesi. Bekanntlich schrieb Pergolesi die Musik im Jahr 1730 für das Theater S. Bartholomeo, und sie fand so viel Beyfall, dass das Stück fast in alle Sprachen Europa's übersetzt ward. Jetzt kann dieser Beyfall, bey so sehr verändertem Geschmack in der Musik, nur getheilt seyn: die Freunde des Alten loben, die Liebhaber des Neuen tadeln. Auch hier, wie überall, ist die Wahrheit in der Mitte. Einiges ist veraltet und trivial geworden, mehreres Vortreffliche wird sich immer erhalten. Vorzüglich gefielen das Duett No. 6. zwischen Zerbine (Mad. Eunike) und dem Dr. Pandolfo, (Hrn. Gern) und Zerbinens Arie No. 8.

Am 22sten gab Hr. Henning Concert im Theatersaal. Seine Ouverture war nicht ohne Geist und Kraft, und sein neues Violin-Concert, aus D mol, so wie das Divertimento, brav gesetzt und sehr gut executirt. Hr. Henning ist unstreitig jetzt der beste Concert-Violinspieler Berlins. Das Concert verschönerte das oft und erst jüngst wieder gerühmte Doppelconcert für Flöte und Oboe von Westenholz, von diesem und Hrn. Schrock sehr brav geblasen. — Am 26sten gab Hr. Pohl ein zweytes Harmonicaconcert im Theatersaal; er hatte sich aber auch diesmal nur eines kleinen Auditoriums zu erfreuen. Er spielte auf seinen schönen Glocken das herrliche Largo von Mozart, einen Choral und Variationen, und accompagnirte ein vom Hrn. Capellm. Himmel für zwey Soprane, Tenor, Harmonica und Violoncell geschriebenes Terzett, das aber nicht ganz die erwartete Wirkung that, weil das Ganze nicht gehörig verbunden war — ein Fehler, den viele öffentliche Darstellungen haben, und der wol meistens in dem Mangel an öftern und sorgfältigen Proben seinen Grund hat. Ein Quintett von Mozart, von Hrn. Clemens, Thiele, Seuler, Curio und Kaltz, und ein Quartett von Fleury für vier Waldhorner, von Hrn. Lenz, Marquardt, Dorn und Schunck vorgetragen, gefielen den Kennern sehr.

Heute debütirt Dem. Herbst im Titus als Vitellia.

Fulda, im März. Wiewol die Künste auch hier unter den Folgen der preussischen Campagne von 1806 seufzten, so drangte sich

doch der Wunsch nach Harmoniegenuss zwischen allen häufigen Beschwernissen hindurch. Bald nach der Occupation des fuldaischen Landes durch d. Marschall von Treviso, wurde das ehemalige fürstliche Hof-Orchester aufgelöst. Die Herabsetzung des Gehalts des sammtlichen Hofpersonals und die Beschaftigung des ehemaligen Concertmeisters in einer anderen Anstellung, machten nöthig, gleichsam wieder von vorn anzufangen. Dies geschahe, und zwar zunächst durch die Direction des Stadt-Cantors und Organisten, Hrn. Henkel, bekannt durch einige frühere Compositionen für die Orgel, und neuerdings durch singbare Satze für die Guitarre etc. Die Kunst ist freylich eine Blüthe des Wohlstands: indessen sollte man doch den Saamen derselben auch bey dürftigem Boden nicht umkommen lassen; kann man ihn da nicht zu vollem Gedeihen bringen, so nehme man ihn wenigstens in gute Verwahrung, und in Pflege, so weit sie möglich ist. Hr. Heykel hat für den hiesigen Ort das Verdienst, ihn aufgegriffen zu haben; er sammelte die wenigen Reste der Liebhaberey, und belebte die, dem Nahrungs-Bedürfnis unterliegenden Professionisten mit neuem Muthe. An Hindernissen mancherley Art fehlte es nicht: ein Corps Freywilliger ist immer schwerer anzuführen, als ein zugetheiltes Regiment Dienstpflichtiger. Doch blieben Hrn. H.s Bemühungen nicht ohne Erfolg. Wir hatten zwölf Winter-Concerte, worin nicht wenige schöne Compositionen neuer Meister aufgeführt wurden, und wenn man auch nicht alle Productionen gelungen nennen konnte, waren die meisten doch correct. Die vorzuglichern mochten seyn: Beethovens Symphonie No. 1., Mozarts Symphon. aus C dur, mit der Schlussfuge; eine grosse Symph. von A. Reicha; eine grosse Symph. von Fleischmann, aus D dur: die Symphonien von Witt No. 5 und 6; die Symph. von A. André aus Es dur, Op. 25; Ouverturen aus Adelaide und l'Equivoco von Simon Mayer; aus Semiramis von Gyrowetz; aus den Vestalinen v. Weigl, aus Don Juan und der Zauberflöte von Mozart, Bataille von Neubauer etc. Horn-Concerten von A. André und Mozart; Clarinett-Concerte von Mozart und Goepfert; Flöten-Concerte von Müller und le Brun; Chor und Arien aus dem unterbrochenen Opferfeste, aus Fanchon, etc. Sonaten für Guitarre und Flote von de Call, Goepfert und Henkel. Die Concertisten waren — im Gesang: Dem. Lieblein und Dem. Wohlhaupter d. Aelt.; auf dem Piano-Forte: Hr. Bock, Mad. und Hr. Henkel; Comitti, 9½ Jahr alt, Schüler von Henkel; Hr. Loffler und Hr. Spahn. Auf der Flote: Hr. Walter; auf der Clarinette: Hr. Ernst; für das Horn: Hr. Wiklein; für Guitarre: Dem. Lieblein, Coudray und Henkel; für das Violoncello: Hr. Cant. Henkel. Mehrere junge Scholaren berechtigen zu guten Erwartungen. — Uebrigens wurden die Concerte fleissig besucht, und die Anwesenheit und Aufmerksamkeit der französischen Militair-Personen bewies, dass diese Krieger auch für andere Klange, als die des Erzes, Geschmack haben. Jetzt hegen wir für die Bildung zu den Künsten unter uns noch schönere Hoffnungen, da das Loos unsers Ländchens einem bekannten Beschützer alles Wissenswürdigen zugetheilt ist. Carl Theodor, der jüngst den ausländischen Compositeur Grétry so fürstlich zu ehren wusste, wird das Bestreben nach Erweiterung in diesem Felde in seinen Provinzen eben so würdigen. Sollte nicht schon die Kunstübung seines, in diesem Fache ausserst ausgezeichneten Herrn Bruders, Friedrich, zu dieser Hoffnung berechtigen? Hoffnung ist die Seele des menschlichen Thuns: wer sie anfachen kann, giebt Leben; wer es nicht kann, entziehe sie wenigstens denen nicht, in welchen sie sich von selbst entwickelt! —

F. v. Weldem.

Kurze Anzeigen.

1. *Fantaisie avec six Variat. sur Bélisaire*; (Pr. 20 Gr.)
2. *Fantaisie militaire et Var. sur l'air de la Sentinelle*; (Pr. 12 Gr.)
3. *Fantaisie avec neuf Variat. sur la Walze Russe*; (Pr. 16 Gr.)

sämmtlich für das Pianoforte, von Steibelt, und im Verlag von Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Jedermann, der die grössern und bessern St.schen Compositionen spielt, kennt auch die Stücke von ihm, die er Phantasien mit Variat. nennt, und von denen er so viele, von mehr oder weniger Werth, geschrieben hat. Ueber die Gattung selbst und deren Bearbeitung durch St. ist mithin nicht nöthig etwas zu sagen, zumal da schon früher darüber in diesen Blättern gesprochen worden ist: es bleibt nur zu bemerken, was die Leser eben hier im Besondern erhalten. No. 1. hat das bekannte, wirklich sehr schöne Thema, mit dem und dessen Durchführung es auch St. in der langen Phantasie so ernstlich genommen hat, als er es überhaupt nehmen mag, woraus denn ein wirklich interessanter und wirksamer Satz entstanden ist. Zu dem aber, wie jetzt gewöhnlich Variationen geschrieben werden und wie St. die seinigen sämmtlich schreibt, eignet sich dies sehr langsame, sanft melancholische Thema nicht, und daher sind denn auch die Variat. nicht vorzüglich ausgefallen. Umgekehrt lag die Sache bey No. 2., wo ein leichtes, munteres Soldatenlied zum Thema genommen ist. Hier liessen sich leichter Figuren von mancherley Art herausziehen oder hinaufbauen; und das ist denn auch nicht ohne Effect geschehen. Wie es aber möglich ist, dass St. fünf Zeilen Präludium als eine Phantasie, eine militairische Phantasie, ankündigen kann: das mag er selbst erklären. No. 3. hat ein lang ausgeführtes, rasches Präludium, worin das Thema fleissig, und öfters recht anziehend angebracht ist. Dieses selbst ist ein artiger, wenn auch kein russischer Walzer; und mehrere der Variationen nehmen sich nett und sehr gefällig aus. Alle drey Stücke gehören unter die leichteren St.schen Phantasien. Auf die Vortheile guter Instrumente ist hier, wie in allen St.schen Compositionen, überall Rücksicht genommen; und gestochen sind alle drey Werkchen rein und gut.

Drey Gedichte von August Kuhn, mit Begleit. d. Pianof. in Mus. ges. v. A. Harder. Op. 24. Berlin, im Kunst- und Industr. Comptoir. (Pr. 10 Gr.)

Man erkennt auch hier Hrn. H.s Talent, leichte, fliessende, angenehme Melodien zu erfinden, und sie meistens auf eine einfache, gefällige, passende Weise zu begleiten. Am vortheilhaftesten zeigt sich dies in No. 2., das ein sehr niedliches Liedchen ist. No. 1. ist zu gewöhnlich. No. 3. hat, bey aller Einfalt, viel zarten Ausdruck; nur, daucht uns, hatte die erste Hälfte des Gedichts, welche heitere Schilderungen enthält, bey denen man die schwermüthige Wendung in der zweyten Hälfte des Gedichts noch nicht erwarten kann, noch nicht erwarten soll, auch noch nicht so schwermüthig behandelt werden sollen: die Wirkung jener zweyten Hälfte würde dann auch noch stärker gewesen seyn.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25ten April. Nº. 30. 1810.

Etwas über das neuerfundene Instrument, Triphon (Xylophon - Xylorganum - Xyloharmonicon) genannt.

Im 2ten Jahrg. d. mus. Zeit. wurden die Versuche, den Dreyklang und die harmonischen Mitlaute vermittelst Glasstäbe an Metallsaiten hervorzubringen, mitgetheilt. Hierauf gründet sich nun die Erfindung des Triphons. Dieses schöne Instrument, welches mit der Harmonika einen Wettkampf beginnen kann, ist gewiss noch zu wenig bekannt, als dass man nicht auf den Beyfall der Leser bey einer nähern Beschreibung rechnen dürfte. Die Künstler werden sich hoffentlich beeifern, alles Mögliche zur Vervollkommnung dieses Instruments beyzutragen, und den Kunstfreunden damit ein leicht zu geniessendes, und ein weniger kostspieliges Vergnügen zu verschaffen, als das, an der Harmonika. Doch zur Beschreibung! *) —

Der tongebende Körper ist ein aufrechtstehender Flügel (a), der auch die Figur eines gleichschenklichen Triangels (b), mit verbrochner Spitze am obern Theile, haben kann. Die Länge oder Höhe dieses Flügels ist ungefähr 5 $\frac{1}{4}$ Elle, die Tiefe 6 bis 7 Zoll, und die Breite, bey einem Umfange von 4 $\frac{1}{2}$ Octaven, 1 $\frac{1}{2}$ Elle. Dieser Flügel ruht auf einem Rahmen mit 4 Füssen (c), in welchen er so eingesetzt ist, dass der gewöhnliche Anschlagepunct, und also der Steg der höchsten Saiten, mit dem obern Theile des Rahmens ziemlich in gerader Linie steht. Das Stimmen muss also unter dem Rahmen geschehen. Der Rahmen selbst hat ungefähr 6 Zoll Höhe, und die Füsse sind von gewöhnlicher Länge. — In dem Rahmen läuft ein Querbalken ziemlich diagonal hin, welcher rechts ungefähr 12 Zoll von den Saiten, und links 6 Zoll absteht (d). An diesem Querbalken sind, dem Spieler zunächst, oben freystehende und nur am untern Theile befestigte 4 Zoll hohe Holzspäne als Federn angebracht (e). Die Breite der Späne von einem halben Zoll nimmt in der Höhe allmählig ab, so wie die Dicke, weil die elastische Kraft nicht mehr so stark seyn darf. — Die Tasten, welche hier die Töne entwickeln müssen, bestehn aus Holzstaben, wozu wol die härteste Holzart am tauglichsten seyn mag. Diese Tasten (f), wovon die erste Basstaste ungefähr 12 Zoll lang und die letzte 6 Zoll ist, nehmen also nicht nur in Ansehung der Länge allmählig ab, sondern auch in der Dicke und Höhe, so dass die erste ziemlich 4 Linien hoch und 2 Linien dick, und die letzte noch nicht 2 Linien hoch und 1 Linie dick ist. Das vordere Ende jeder Taste (g) hat einen Einschnitt, welcher kurz dahinter mit Drath umwunden ist, damit sie nicht spaltet; das hintere Ende (h) ist zugespitzt. Vorn wird dieser Stab an die Saite so angesetzt, dass diese in den Einschnitt geklemmt wird (i); der hintere, zugespitzte Theil aber ist in das Loch der hölzernen Feder am obern Theil einge-

*) Hierzu die Kupferplatte. Der Triphon ist von Hrn. Weidner in Fraustadt gebauet.

lassen (k), so dass dadurch dieser Tastenstab nicht nur fest liegt, sondern auch eine kleine Spannung erhalt. Alle diese Stabe liegen also horizontal in gleicher Linie, und bilden eine Tastatur, worauf die sogenannten Untertasten schwarz und die Obertasten gelb bezeichnet sind. Dass übrigens die Tastenmensur etwas enger seyn müsse, als auf einem Claviere, ist deswegen nothwendig, weil man mehr mit gestreckten Fingern spielen muss. Das Instrument selbst muss dabey eine Quinte tiefer gestimmt seyn: also giebt die tiefe Contra-F-Saite den Ton C an. — Zum Spielen bedient man sich lederner Handschuhe, welche mit fein pulverisirtem Colophonium eingerieben sind. Durch das Reiben, wobey der Spieler die Hande von den Saiten nach sich zu zieht, und zwar bald mit gelinderm bald mit starkerm Drucke, bald schneller bald langsamer, entstehn nun die flotenartigen höhern, und die tiefern, dem Violoncello ähnlichen Töne, welche durch die Behandlung ungemein viel Modification erhalten. Die Schwierigkeiten des Spielens sind sehr leicht zu überwinden und vergelten den angewandten Fleiss reichlich. Da der Ton sehr schnell erzeugt wird, so kann man auch geschwindere Stücke darauf spielen, als auf der Harmonika. Der Preis eines sehr nett u. geschmackvoll gebauten Triphons kann über 80 Thaler kaum steigen, und dabey hat man an kostspielige Reparaturen nicht zu denken, weil der ganze Bau ausserst einfach ist und man sich selbst leicht helfen kann. — Wollte man nun noch eine Vervollkommnung sich denken, durch Anbringung einer wirklichen Claviatur: so scheinen folgende Vorschlage leicht ausfuhrbar zu seyn. 1) Es müsste eine wirkliche Tastatur über den obenerwahnten Staben, deren Tasten am hintern Ende auf einer Querleiste blos in Stiften gehen, ohne sich herauf und herunter zu bewegen, (wie bey der Orgel) angebracht werden. Jeder darunter liegende Stab müsste 2) eine horizontalliegende stahlerne Feder (l) bekommen, welche an ihrem hintern Ende (m) in dem diagonallaufenden Querbalken befestigt würde, und durch ihre Elasticitat sich auf und nieder bewegen liesse; am vordern Ende (n) müsste diese Feder bogenförmig seyn, um hier wieder elastisch gegen den Stab zu wirken, und ihn an die Saite zu stemmen. Ist der Bogen der Feder oberwarts, so kann die mit Tuch gefutterte Taste auf diesem Bogen ruhen; ist der Bogen der Feder aber unterwarts, so muss jede Taste ein Fröschchen bekommen, welches bey einem gelinden Drucke erst den darunter liegenden Stab berührt; 3) müsste unter den Staben eine Welle querüber laufen, die mit Leder überzogen und mit Colophonium eingerieben würde. Die Welle selbst müsste sehr wenig von den Staben abstehn und durch ein Schwungrad in Bewegung gesetzt werden. (Es verstünde sich von selbst, dass die Welle von dem Berührungspuncte der Stabe durch die Tasten vorwarts die Stabe reiben müsste, weil ausserdem die gehorige Vibration der Stabe und der Saiten nicht erfolgen konnte.) Sonach würde beym Druck der Taste der darunterliegende Stab an die reibende Welle gebracht, durch diese der Stab erschüttert, und dadurch wiederum die Erzitterung der Saite mitgetheilt, welche alsdann den pfeifenden Ton angabe. — Vielleicht liesse sich noch endlich durch eine angebrachte Dampfmaschine, das Nachhallen und Austonen der Saiten, wie bey dem Pianoforte, verloschen.

Uebrigens ist noch zu bemerken, dass auf diesem Instrumente die Saiten starker sind, als auf dem Pianoforte; namlich zur Saite C $9/0 - 12/0$, zu f No. 1. —

Bey der Gelegenheit einige Gedanken über den Clavicylinder.

Runde oder auch viereckige Glasscheiben geben bekanntlich, wenn sie am Rande in einem Puncte befestigt sind, (z. B. durch Kork oder Leder vermittelst einer Schraube von

beyden Seiten,) einen Ton an, wenn sie von einem andern glatten Glaskörper auf der hohen, glattgeschliffnen Kante gerieben werden. — Der Befestigungspunct sowol als der Berührungspunct zum Reiben muss sorgfältig gesucht werden. — Eben so muss die Tongrösse der Glasscheiben untersucht werden. — Kömmen an eine Tastatur solche Glasscheiben mit bestimmter Tongrösse am hintern Ende befestigt werden: so wird ein gemeinschaftlicher Cylinder, welcher die Glasscheiben reibt, sobald durch den Druck der Tasten dieselben an den Cylinder treffen, den jeder Glasscheibe eigenthümlichen Ton entlocken. Es versteht sich, das jede Taste am vordern Ende so viel Gegengewicht bekömmt, als die Glasscheibe am hintern Ende beträgt.

½

Ein neu erfundenes Tasten-Instrument, Uranion genannt.

Dieses Instrument hat in der Gestalt und Spielart die meiste Aehnlichkeit mit dem Melodion. Es ist 4 Fuss lang, 2 Fuss breit, und 1 ½ Fuss hoch; daher compendiös und von einem gefälligen Aeussern. Der Umfang der Töne ist 5 ½ Octaven; nämlich von dem Contra-F bis zum viergestrichenen c. Der Cylinder in demselben ist mit Tuch umzogen und wird vermittelst eines Fusstritts und Rades in Bewegung gesetzt. Da der Mechanismus dieses Instruments äusserst einfach, und die Hauptsache bey Hervorbringung des Tons eine Friction an Holz, und nicht an Metall oder Glas ist: so ist dasselbe nicht nur leichter, als ein gewöhnliches Fortepiano, sondern es kann auch in der Folge gewiss um einen wohlfeilern Preis angeschafft werden. Als ich das Melodion, von Petzold gespielet, hörte, fand ich, dass die Basstöne verhältnissmässig zu schwach waren, welchen Fehler das Uranion keineswegs hat; auch sind bey diesem die hohen, mittleren und tiefen Töne nicht so verschiedenartig als bey jenem, und lassen alle Abstufungen vom leisesten Piano bis zu beträchtlichem Forte zu. Sein Ton ist wahrhaft himmlisch und wirkt stark auf das Herz.

Der Erfinder heisst *Buschmann*, und wohnt in dem 1-½ Meile von Gotha gelegenen Bergstädtchen Friedrichsrode. Er ist ein Posamentirer von Profession und versuchte es vor mehreren Jahren, da er an dergleichen Beschäftigungen Vergnügen fand, alte Claviere und andere Tasten-Instrumente zu repariren; lernte dabey ihren innern Bau immer genauer kennen; bauete bald selbst einige solche Instrumente, und machte sich endlich auch an die Ausführung dieses so vortrefflichen Instrumentes, dem er auf Anrathen den Nahmen Uranion gegeben hat. Er hat jetzt eine Reise damit angetreten und sich zuerst in Schmalkalden hören lassen, wo mehrere Kenner, und vorzüglich *Vierling*, dem Instrumente ihren Beyfall schenkten.

Der Flügel und das sanfte Clavier ist von dem Fortepiano fast ganzlich verdrängt worden; und, fährt man in der Erfindung und Verbesserung der Tasten-Instrumente so fort, wie diess seit einigen Decennien der Fall war: so dürfte wol dem letzteren bald dasselbe Schicksal zu Theil werden. Unter den vielen, theils neu erfundenen, theils verbesserten Instrumenten kenne ich indessen keins, das, nebst Beseitigung der gewöhnlichen Mängel des Fortepiano, *alle* Vorzüge desselben in sich vereinigte. Die meisten derselben, so wie auch das Uranion, eignen sich mehr für den langsamen, als für den schnellen Vortrag. Die Zukunft wird uns lehren, wie weit es hierin zu bringen sey. Indem ich diess schreibe, dringt beständig wahre Waldhornharmonie in meine Ohren. Sie rührt von einem ähnlichen Instrumente her, das ein junger Mann verfertigt, dessen Zimmer unter dem

meinigen sich befindet. Man kann hier viel erwarten; denn er ist eben ein so grosser Virtuos auf dem Fortepiano, als er ein geschickter Instrumentenmacher ist.

Schnepfenthal.

Sternberg.

Nachrichten.

(*Auszug eines Schreibens aus Wien.*)

. . . Sie können übrigens leicht denken, dass ein so blutiger Krieg die Wiener Musen, wenigstens bis auf weiteres, theils verscheuchen, theils verstummen machen musste, wodurch denn ein grosser Theil des Zweckes meiner Reise verloren ging. Von dem, was ich dennoch fand, und was nicht von Ihrem Corresp. schon bemerkt ist, will ich Ihnen jetzt nur Eins vorlegen — meine Bemerkungen über die rühmlich bekannte, blinde Tonkünstlerin, *Fräulein von Paradis*.

Schon in meinen academischen Jahren hatte ich Gelegenheit, sie zu bewundern, als sie auf ihrer grossen musikal. Reise sich einige Tage in Göttingen aufhielt, wo ich ihr bey ihrem Concert accompagnirte. Der Eindruck, den sie damals überall machte, wo sie hin kam, ist Ihnen bekannt; dass wir aber seit lange nichts von ihr hörten, scheint wol in ihrer ausserordentlichen Anspruchslosigkeit zu liegen.

Nach der Rückkunft von ihren Reisen, studirte sie mit glücklichstem Erfolge die Setzkunst. Beweise davon sind mehrere Claviersonaten mit Begleitung, einige grosse Concerte, Gelegenheits-Cantaten, vier bis fünf deutsche Opern etc. — alles Werke, die Geist und Kunst verrathen. Besonders zu rühmen ist darin die Führung des Gesanges und der Reichthum an Melodien.

Es ist nicht selten, dass Tonkünstler eine so grosse Vorliebe für ihre Werke haben, dass sie nichts lieber hören als ihre eigenen Compositionen, und darüber sogar ungerecht gegen andere Meister sind: von dieser Schwachheit ist Fr. Paradis so weit entfernt, dass sie nur *zu wenig* Werth in ihre eigenen Werke zu setzen scheint, denn sie erklärte mir ganz unbefangen, dass ihr leicht jede andere Composition besser gefalle, als ihre eigene; auch giebt es vielleicht keinen bekannten Meister, von welchem sie nicht mehrere Stücke spielte, und obgleich sie sich schon seit länger als 15 Jahren nicht mehr öffentlich hören liess, — wie sie denn überhaupt eine abgesagte Feindin aller Producirsucht ist — so trägt sie doch vor wenigen Freunden alles so rein und seelenvoll vor, als wäre es Ausfluss ihrer eigenen Begeisterung. Auf meine Frage, warum sie nichts von ihren Werken herausgabe, versetzte sie scherzhaft: Würden es mir die männlichen Kunstgenossen verzeihen, wenn ich als Frauenzimmer, — und sogar als gesichtloses Frauenzimmer, es wagte, mich mit ihnen zu messen? — Als ich ihr sagte, dass ich doch schon zwölf an Empfindung reiche deutsche Lieder, und Bürgers Lenore von ihr kenne, erwiderte sie: Ach, das sind Früchte der Jugend, welchen die Reife fehlt. Die Lieder hatte ich auf meiner Reise gemacht und bey meinem Aufenthalt in Leipzig meinem Freunde Breitkopf zum Andenken überlassen. Die Lenore war zum Zeichen der Erkenntlichkeit für die Freundschaft, welche Bürger mir schenkte, bestimmt. —

Da sie schon vor mehrern Jahren einige ausgezeichnete Clavierspielerinnen durch freundschaftlichen Unterricht gebildet hatte, so entschloss sie sich nach dem Tode ihres Vaters, (der kaiserl. Regierungsrath war,) vermuthlich um ihren geringen Unterhalt zu verbessern, (sie soll eine nur kleine Pension vom Hofe beziehen,) förmlichen Unterricht zu geben, und lehret nun nicht allein Fortepiano,

sondern auch Gesang und General-Bass. Ein Glück für sie bey diesem Geschäft ist ihre Liebe für die Jugend und für die Kunst. Ich hatte das Vergnügen, die meisten ihrer Schülerinnen zu hören, und wurde dadurch eben so überrascht, als erfreut.

Ihr menschenfreundliches Herz hat einen ausgezeichneten Hang für Geselligkeit; sie klagte daher sehr, über die abgesonderte Lebensart und das ungesellige Leben, welches die letzten Jahre herbey geführt, der Ausbruch und üble Fortgang des Krieges aber in ganzlichen Egoismus verwandelt hätte. Das ist gar nicht Wiener Art, sagte sie; bleibt es aber so, so werden wir Vaterlandsgenossen doch endlich fremd und kalt gegen einander werden. Diesem wenigstens an ihrem Theile und nach ihren beschrankten Mitteln entgegen zu wirken, sann sie auf Mittel, ohne Unkosten Menschen um sich her zu versammeln, in der Hoffnung, Nachahmer ihres Beyspiels zu finden; und, mitten im Kriege, ehe noch ein Strahl der Hoffnung zum Frieden glanzte, fasste sie den Entschluss zu musikalischen Uebungen an Sonntagen in den Mittagsstunden für ihre Schülerinnen und bereitete diese dazu vor. Am ersten Sonntage, (im November,) wo zwar der Friede schon geschlossen war, aber die Wunden des Krieges noch stark bluteten, hatte sie die erste dieser Musiken, welche bis den letzten Sonntag des Jahres fortgesetzt werden sollten. Die Gesellschaft der Zuhörer war auserlesen und zahlreich; die Spielenden erregten Freude, zuweilen auch Bewunderung und Entzücken. Es ist wirklich herzerhebend, wenn man Fr. P. im Kreise ihrer Schülerinnen sieht. Alle hangen mit der grössten Herzlichkeit an ihr, und eifern in die Wette um ihre vorzügliche Gunst: sie hingegen lachelt eine jede mit liebender Miene an, und kusst bald die Eine, bald die Andere. Diejenigen, welche sich zu produciren haben, werden nach und nach von ihr aufgerufen: mit Verwunderung sieht man dann kleine, allerliebste, 9- bis 11-jährige Mädchen auftreten, und nicht selten die schwersten Sonaten mit so viel Fertigkeit, Reinheit und Ausdruck vortragen, dass es alle Erwartung übertrift. Zwischen den Grössern und Kleinern stehet die noch nicht vollig zwölf Jahr alte Henriette Paris: ich nenne sie, weil sie den Vortheil hat, bey Fr. P. in der Kost zu seyn, und ganz vom Anfange an von ihr gebildet wurde. Dieses junge Frauenzimmer spielt mit einer ausgezeichneten Starke und Precision, auch mit Geschmack; nichts scheint ihr zu schwer zu seyn; sie studirt dabey den Generalbass, und hat schon sehr artige Variationen componirt und selbst aufgeschrieben. Am meisten überraschte sie mich mit einem Trio vom verst. Prinzen Louis von Preussen, welches kaum besser gespielt werden kann, als sie es vortrug. Da sie zum Singen noch zu schwach ist, soll sie erst später damit den Anfang machen.

Man hört in diesen Musiken nicht nur die Compositionen der ältern und neuern Autoren des Inlandes — Haydn, Mozart, Kozeluch, Beethoven, Eberl, Hummel, Fuss, Eybler etc. — vortragen: sondern auch die berühmtesten Auslander, als: Prinzen Louis, Cramer, Himmel, Pleyel, Riess, Steibelt, Boyeldieu, Jadin etc. Zwey liebe Madchen, die so klein waren, dass ich sie nicht sehen konnte, bis ich mich zum Clavier drangte, spielten gar vortrefflich ein Doppelconcert von Schuster. Auch im Gesang fand ich gute Schülerinnen, welche eine herrliche Schule verrathen.

Sie werden nicht begreifen können, wie ein gesichtloses Frauenzimmer einen so vollständigen Unterricht in der Musik geben könne; allein wer Fr. P. im Umgange kennen lernt, sichet bald, dass ihrer beyspiellosen Geduld, ihrem unermüdlichen Fleisse, ihrem Geist und Herzen gar viel gelingt, das sonst unmöglich ware. Ihr Freund, Hr. Ri-

dinger, der sie auf ihren Reisen begleitete, und der noch bey ihr wohnt, hat Tafeln erfunden, durch welche sie, vermittelst Zapfchen von verschiedener Gestalt, den Werth und die Benennung aller Noten und musikalischen Zeichen nicht nur kennen lernte, sondern auch so damit verfährt, wie der Setzer mit den Buchstaben. Was sie componirt, setzt sie auf diese Art auf; (dieser willkührlichen Zeichen sind so wenige, sie sind auch so leicht begreiflich, dass jeder Copist sie in wenig Minuten kennen lernt —) was sie lesen will, setzen ihr auf diese Weise einige kleine Schülerinnen auf, die zugleich den Vortheil daraus ziehen, die musikalischen Eintheilungen sehr geschwind und gründlich zu erlernen. Solche aufgesetzte Stücke studirt sie dann durch Betasten ein, und nennt daher ihre Finger oft scherzweise, ihre zehn Augen. Den Begriff der Noten und Zeichen der Figur nach, wie wir sie schreiben, erhielt sie durch ausgeschnittene Noten von Kartenpapier, die mit schwarzem Papier überzogen und auf gleiche Weise auf gepappte fünf Linien mit Leim befestigt sind. Mit diesen erhaben liegenden und zum Betasten geeigneten Noten giebt sie den allerersten Unterricht. Der Erfinder dieser Maschine ist beneidenswerth, wenn er Fr. P. so oft sagen hört, dass diese Erfindungen einen grossen Theil zu ihrer Glückseligkeit beytragen; doch möchte ich hinzusetzen, dass er zugleich tadelnswürdig ist, eine so wohlthätige Sache für einen unglücklichen Theil der Menschheit nicht bekannt zu machen. Wenn ich noch lange genug hier bleibe, eine Zeichnung davon machen zu können, (welches er mir erlaubt hat) dann hoffe ich einen bessern Gebrauch davon zu machen, welches ich Ihnen nächstens berichten werde — — —

Wien, d. 6ten Apr. Uebersicht des Monats März.

Concert-Musik.

Nun scheint manches wieder ins alte Geleise zu kommen. Mit der wiederkehrenden Ruhe und Ordnung fängt auch die Kunst zu gedeihen an; der Künstler kann wieder mit froherem Gemüthe sich seiner Kunst, und diese dem beglückenden Genusse seines Neben-Menschen weihen. Schon erlebten wir in diesem Monate mehrere Concerte, und wir wollen hoffen, dass Wien in musikalischer Hinsicht bald wieder das werden wird, was es von jeher in ruhigen Zeiten war.

Am 15ten gab Hr. Louis Wolf Concert im kleinen Redouten-Saale, wobey er sich auf der Doppel-Guitarre in einem Concert, und in einem Rondo alla Polacca, componirt von Hrn. Triebensee, Capellm. des reg. Fürsten v. Lichtenstein, hören liess, aber nicht den Beyfall erlangte, den er sich davon versprach. Diese Guitarre hat einen merklich grösseren Umfang der Töne, einen zweyfachen Hals, und doppelte Besaitung; das heisst: mit der grossen Guitarre ist eine kleinere verbunden, und beyde, Mutter und Tochter, haben die gewöhnliche Besaitung, nur ist Letztere um eine Octav höher gestimmt. Doch, versteht sich, kann auf Beyden *zugleich* nie gespielt werden. Die Composition war sehr geringen Gehalts, der Saal ziemlich voll. — Am 18ten gab uns Hr. Anton Romberg in einem Concert auf dem Fagott (F dur) von seiner Composition (?) seine runden, angenehmen Töne, und besonders seine ausserordentliche Höhe zu bewundern. Im letzten Satze dieses Concerts liess er uns seltene Töne (wie zweymal gestrichen C, cis, d) mit aller Reinheit und Anmuth hören. Er erhielt abermals vollen, ihm gebührenden Beyfall. Ein Quartett-Concert für vier Fagotts mit Begleitung des ganzen Orchesters — comp. von Hrn. Schneider in Berlin — fand den gewünschten Eingang nicht, wie man vermuthete. — Hr. Grell, Commersänger des Fürsten Esterhazy, trug eine Scene von Paer sehr schön vor. So wurde auch ein Duett von

demselben Componisten, mit vielem Fleiss gesungen von Dem. Fischer, k. k. Hofsangerin, und deren Dem. Schwester. Letztere hörten wir heute zum ersten Male. Ihre Mitteltöne sind rein und sehr angenehm, doch ist ihre Höhe noch unsicher und ohne Festigkeit. — Am 25ten wurde in dem Nationaltheater nächst der Burg eine grosse musikal. Academie zum Vortheile des Theater-Armenfonds gegeben. Die dabey vorkommenden Stücke waren folgende: *Erste Abtheilung:* Symphonie von Hrn. Capellm. Joseph Rösler; davon wurde nur das erste Stück — zwar gut ausgeführt, doch ohne Beyfall aufgenommen. Eine Arie von Mozart sollte von Mad. Campi gesungen werden: wegen plötzlicher Unpässlichkeit übernahm dieselbe Dem. Fischer. Es war die schöne Arie aus *Clemenza di Tito:* Parto! mit obligater Clarinette. Dass man es nicht lassen kann, ein Kleid von ächtem Goldstoff noch mit Flittern zu bebrämen! Dem. Fischer, diese mit Recht geschätzte, brave Künstlerin, nehme doch ja nie bey einer solchen Mozartschen Arie die gewöhnlichen italienischen Schnörkeleyen zu Hülfe; denn es ist für den Kenner sehr unangenehm, so ein Kunstwerk nicht in seiner gediegenen Klarheit geniessen zu können! — Ein Concert auf dem Fagott, vorgetragen von Hrn. Anton Romberg folgte. Es ist dasselbe Concert, welches R. vor acht Tagen vortrug. Statt des Adagio und des letzten Satzes aber legte er Variationen ein, welche — ohne musikalischen Werth zu haben, und bloss für das Instrument berechnet, dennoch ihren Zweck nicht verfehlten. Sein Spiel gefiel auch hier. Ein Duett von Nasolini, gesungen von Dem. Fischer und Dem. Auenheim, war höchst mittelmässig. *Zweyte Abtheilung.* Von einer Symphonie des Hrn. Ludw. van Beethoven, B dur, (No. 4.) wurde nur das erste Stück — und das schlecht — ausgeführt. Hat der Paukenschlager in der zweyten Hälfte — wo die Einlenkung wieder in's Thema geschieht — geschlafen; so muss der Orchester-Directeur dafür sorgen, 'dass er ernstlich geweckt werde; denn es ist unverzeihlich, Stellen, wozu die Pauken mit so vielem Effecte berechnet sind, auszulassen, und sie so anzuhören zu geben. Eine Arie von Paer wurde schön gesungen von Dem. Fischer; der dabey einfallende Chor war von guter Wirkung. Auch ein Quartett von Paer, gesungen von Dem. Fischer, und den Hrn. Radichi, Vogel, und Verri, war von Bedeutung. Viel Vergnügen macht es dem Einsender dieses, von einem Künstler zu sprechen, welcher so sichtbar allen Fleiss anwendet, um auf der sichersten Bahn zur ächten Kunst fortzuschreiten. Hr. Emanuel Foita, Cammervirtuos Sr. Durchlaucht des Fürsten v. Lobkowitz, spielte ein Concert auf der Violine von Lafont mit allem Anstand, aller Ruhe, Reinheit, Sicherheit, und mit hinreissendem Tone. Freuen musste es jeden, der Hrn. F. vor einem Jahre und jetzt spielen hörte, wahrzunehmen, welche wesentlichen Fortschritte er binnen dieser Zeit gemacht hat. Seine Decimen-Spannungen waren richtig, und sein spitzer Ton war nun ziemlich voll und schön. Er fahre so in seinem Eifer fort, und die musikalische Welt hat mit Recht Hoffnung, einen grossen Violinspieler an ihm zu bekommen.

An eben diesem Tage wurden in dem Theater in der Leopoldstadt zum Vortheile des Hrn. Bondra, Sängers der k. k. Hofcapelle und dieses priv. Theaters — die *sieben Worte* von Haydn aufgeführt.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Notiz.

Die Academie der schönen Künste und Wissenschaften in Rom hatte folgende Aufgabe bekannt gemacht und zur Lösung derselben aufgefordert: Genaue Bestimmung des

gegenwärtigen Zustandes der Musik in Italien; Angabe der Ursachen, welche diese Kunst, wo nicht schon jetzt zu einem beträchtlichen Verfall geführt haben, doch bald dazu führen könnten; mit Vorschlägen der besten Mittel, diesen Verfall zu verhindern. Die beste Schrift hierüber soll öffentlich gekrönt werden und der Verf. als Preis 25 Ducaten erhalten. Die Sache hatte in Italien Aufsehen gemacht, und, so viel wir wissen, sind schon mehrere Schriften der Academie zugesandt worden; entschieden ist darüber noch nicht und der Entscheidungstermin auch noch nicht eingetreten. Wir werden über diese ganzen Verhandlungen, so wie über die besten der eingelaufenen Schriften, ausführlich unterrichtet werden, und, da diese Angelegenheit gewiss auch in Deutschland Theilnahme erweckt, ebenfalls ausführlich darüber Bericht erstatten.

An die Abonnenten der Musikal. Zeitung.

Als wir vor fast zwölf Jahren dies Institut errichteten, veranlasste uns der Umstand, dass die Tonkunst am meisten wie eine Winterpflanze cultivirt wird und ihr Jahr mit dem Herbst beginnt, auch unsre Jahrgänge mit dem Herbst und seinem Gränzpunct, dem Michaelistage, anzufangen. Die Gewohnheit vieler Interessenten, auch ihre Lectüre mit dem bürgerlichen Jahre zu ordnen, die gegenseitigen Abrechnungen der Postämter, und andere dergleichen Verhältnisse nöthigen uns aber, diese Einrichtung mit der gewöhnlichen ähnlicher Institute zu vertauschen, und vom nächstfolgenden Jahre auch unsere Zeitung zu Neujahr anzufangen. Im Laufe des Unternehmens und für die bisherigen Theilnehmer entstehet daraus weder Lücke, noch Störung, indem wir das Vierteljahr vom Michaelistage bis Neujahr 1811, als Nachtrag zum jetzigen Jahrgang, gleichmässig fortsetzen, so dass keine Aenderung für die Interessenten entsteht, als dass sie Titel und Register ein Vierteljahr später erhalten und den vierteljährigen Betrag der Zahlung sich nicht zum folgenden, sondern zum jetzigen Jahrgange verrechnen lassen, mithin für diesen Jahrgang fünf, statt vier Thaler entrichten. Neue Bestellungen, Absagungen u. dgl. brauchen darum diesmal nicht, wie sonst, gegen Michael, sondern nur gegen Weihnacht an die Verlagshandlung eingesandt zu werden: doch wird es dieser allerdings lieb seyn, sie so bald als möglich zu erhalten.

Dass übrigens unser Institut ganz zuverlässig fortgesetzt, und von uns nichts verabsäumt werde, es den Lesern immer lehrreicher und angenehmer zu machen, wollen wir zum Ueberfluss hier nochmals versichern.

d. Redact. d. mus. Zeitung.

(Hiezu die Kupfertaf. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

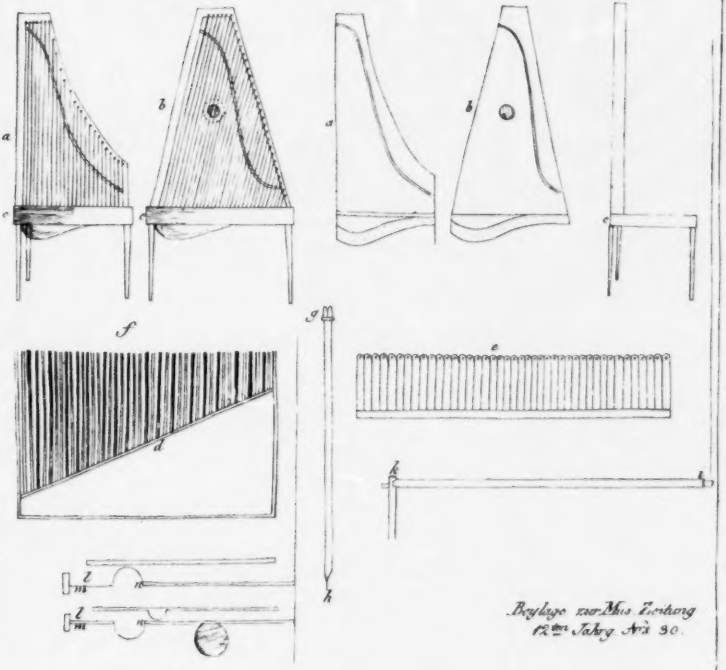

Beylage zur Mus Zeitung
12ten Jahrg Nr 30.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten May. No. 31. 1810.

RECENSION.

Der Versöhnungstod. Cantate für vier Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters, aus sechs Adagio's von Joseph Haydn arrangirt von Schulz. Partitur. Leipzig, b. Breitkopf u. Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

Ein glücklicher Einfall war es, in den zahlreichen Werken unsers Haydn sich umzusehen, ernste, mit dem Gefühl innerer Würde abgefasste Musikstücke, theils aus Quartetten, theils aus Symphonien auszuwählen, sie mit Einsicht an einander zu reihen, und ihnen deutsche Texte unterzulegen, um sie so für evangelische Bethäuser u. für Concertsäle brauchbar zu machen. Unser grosser Künstler gab selbst das Beyspiel, indem er aus den sieben Adagios, die er über die letzten Worte des Erlosers componirt hatte, späterhin Singstimmen zog und ihnen deutsche Texte unterlegen liess. Es hat beyden Mannern, die sich hier vereinigt haben, unter der Aufschrift: *Versöhnungstod*, etwas Aehnliches zu bewerkstelligen, nicht an Einsicht und Geschmack, noch an den nöthigen Geschicklichkeiten gefehlt. So wie der Tonkünstler durch eine sorgfältige Wahl und durch eine passende Instrumentirung, da, wo er das Quartett zur vollständigen Symphonie erhob, dies erprobte, so hat auch der Dichter durch seine gehaltvollen Worte, die sich immer gut der Musik anschliessen, ein Gleiches gezeigt. Dass besonders das Unternehmen des Letztern — den schon festgesetzten, abgemessenen Melodien Texte unterzulegen, die noch einen bestimmtern Sinn in sich fassen, und ohne der Sprache oder der Musik Gewalt anzuthun, auch für sich selbst bestehen — nicht leicht gewesen sey, bedarf wol kaum der Erwähnung. So ist also diese Sammlung Haydnscher Adagios vollkommen geeignet, als ein selbstständiges Werk überall eingeführt zu werden, wo ein vollständiges Orchester in den Stand setzt, davon Gebrauch zu machen, und den Gemeinden diesen andachtigen Genuss zu gewähren. Auch kann dies Werk überall dazu dienen, Liebhaber der Tonkunst, die sich in unsern Zeiten immer vermehren, zu vereinigen, ihnen eine angenehme und würdige Uebung zu verschaffen, und sich zu grösseren Unternehmungen fortzubilden.

Besonders gut gewählet sind die Adagios No. 6., und No. 5., denen auch die Singstimmen auf die natürlichste und sangbarste Weise konnten zugesetzt werden. Etwas schwieriger ist das Adagio No. 4. Dieses mit gehöriger Kraft und Haltung auszuführen, möchte wol ein Orchester und Sänger erfordern, die sich über den blosen geschickten Dilettantismus erheben. Möchten wir eines dieser an sich so schönen Adagios hier wegwünschen, so wäre es das erste, da nämlich, wo, Seite 4, der Gesang eintritt. Diese abgebrochenen, mit so vielen kurzen Suspiren (wie man sich ausdrückt) getrennten Sätze sind wenig geeignet, gesungen zu werden, und haben über dieses etwas, das in das Launige fällt, was sich denn wenig für die heiligen Worte, die darunter liegen, geziemet. Ueberhaupt ist

allen denen, die sich mit ähnlichen Unternehmungen befassen, und blossen, der Instrumentalmusik gewidmeten Satzen, mit Worten nachhelfen wollen — eine Sache, die nur sehr selten einen glücklichen Erfolg haben kann — zu rathen, für die Singstimmen lange, haltende Harmonien zu erfinden. Denn da besonders in Haydnschen Arbeiten alle Instrumente in immer lebhafter Bewegung sind, so kann nur dadurch jene Haltung und Festigkeit hineingebracht werden, ohne welche der Singchor umsonst sich hören lasst. Man muss, daucht uns, hier ungefähr auf dieselbe Weise zu Werke gehen, wie Einer, der auf einer Orgel eine Symphonie accompagniren wollte. Er würde nur die Fundamentalaccorde angeben, und den andern alle freye Willkühr des Spiels allein überlassen.

Wir können nicht umhin, hier eine Bemerkung, die sich von selbst darbietet, beyzufügen. Nicht umsonst haben unsere frühern Musiklehrer den musikalischen Kirchenstyl von dem des Theaters und der Cammer, wie sie es nannten, unterschieden. Strenge hielt man einst, besonders in Italien, ungeachtet die Theater so lange im Gange waren, darauf, bezeichnete scharf die Grenzlinie, die beyde Arten sonderte, und fast immer wählte sich der Tonsetzer nur *eine* derselben zu seinem Studium, um nicht durch Einmischung des Fremdartigen das wesentlich Eigene seines Styls zu entstellen. Nicht mit Unrecht war man in dieser Sache so genau, denn, ohne noch von dem innern Character der Kirchenmusik zu sprechen, ist es jedem schon auffallend, dass das *Gebäude* eines Tempels schon an sich selbst eine von andern verschiedene Behandlung des musikalischen Sazzes erfordert, wenn anders Musik da — ich will noch nicht sagen, zu unserm Herzen, sondern nur gehörig zu unserm Ohre sprechen soll.

Schon lange sind die Grenzen beyder Arten überschritten, verwirret, ja fast ganzlich aufgehoben, und bey dem allgemeinen Drängen und Treiben, das unserm Zeitalter eigen ist, haben die meisten beynahe vergessen, dass so ein Unterschied einst bestanden hat. Selbst jene wenigen glücklichern Tonkünstler, die durch die edle Freygebigkeit regierender Familien in den Stand gesetzt sind, und deren Obliegenheit es ware, diese erhabene Art Musik auszubilden und mit dauernden Werken zu bereichern, vernachlässigen gewöhnlich ihre Tempel, und flüchten sich in Theater- und Concertsale, weil nämlich jetzt nur da eine den Künstlern so nöthige Celebrität und die damit verbundene Erhöhung des Lebensgenusses zu erreichen ist. Ist dieses bey königl. Capellen der Fall, so kann man leicht erachten, wie es mit jenen Kirchen stehen müsse, deren Musikvorsteher sich nicht einmal des nöthigen Lebensunterhaltes zu erfreuen haben. Nicht selten wählen sich Stümper und Anfänger die Kirche als den Schauplatz ihrer Schulübungen; und was sie da hervorbringen, ist ja bekannt. Wir sind weit entfernt, das alte Klagelied über den Verfall der Kirchenmusik hier neu anzustimmen. Was so lange nicht gehoben wird, muss ja endlich fallen; und wie sollte der jetzt herrschende Zeitgeist auf Mittel sinnen, hier etwas, seinen ersten Anforderungen Entgegenstrebendes zu wirken? Wir berührten diese Sache nur, um das Unternehmen des Hrn. Schulz zu würdigen. Es ist ihm zum Verdienst zu rechnen, durch seine Bearbeitungen matte Machwerke zu verdrängen, und so dem grossen, erhabenen Style des Tempels wenigstens auf eine Art aufzuhelfen zu suchen, die zwar gewagt und blos durch die Zeitumstände herbeygeführt, übrigens aber doch geeignet ist, neue Bahnen zu öffnen, und dem Künstler, der aus Liebe oder Beruf dem Dienst der Kirche mit Vorliebe einst sich weihet, die Gemüther vorzubereiten.

Den Adagios sind mehrere Chorale mit Begleitung von drey Posaunen und der Orgel sehr zweckmässig beygefugt.

Seite 33. ist in der Sopranstimme des ersten Tactes das ♯ bey dem Text *unerschütterlich* wegzunehmen, und in den Alt auf die nämliche Tactnote zu setzen.

Exemplarischer Musiksaal in einer der grössten Bibliotheken Deutschlands *).

— — — Den letzten Morgen vor meiner Abreise aus ** schickte ich mich an, die neueingerichtete, ungeheure Bibliothek zu besehen. Du kannst denken, dass ich mich zuerst um die musikalischen Schätze bekümmerte. Man führte mich durch zwey schöne Sale, in einen, ganz mit Büchern bespickten Gang. Gleich beym Eintritt in diessen musste ich über eine Colonie wahrhaft riesenmässiger Leitern steigen, die mich auf den Gedanken brachten, nach den dazu gehörigen Feuerspritzen zu fragen. Ein Blick aufwärts belehrte mich aber: die Repositorien schienen mir an Höhe mit den beyden Thürmen der Kathedrale rivalisiren zu wollen. Mein Cicerone sagte mir indess viel Schönes von der neuen *systematischen* Ordnung dieser Büchermassen, und ich freute mich schon voraus, die Arbeiten, besonders älterer Meister, fein ordentlich aufgestellt zu finden.

Jetzt waren wir angelangt. Schon der Eintritt brachte mich aus meiner frohen Stimmung; es war ein Winkel von vier Schritten in die Länge, wohin man die heilige Harmonie verbannt hatte. Meine Neugierde war schneller als mein Führer, und schon hatte ich ein paar Bände in meinen Händen. Wie erschrack ich, als ich den Titel las: *Staatsrelationen von Europa.* — Wir haben uns verirrt, rief ich unwillig aus; ich wollte ja in den Musiksaal! — Der Custos sah mich verlegen an, und reichte mir statt der Antwort die erste Stimme von den Motetten des verehrten, weiland bayrischen Capellmeisters, Orlando de Lasso; darüber vergass ich das erste Skandal. Ich liess mir die übrigen Stimmen geben, um gleich einen Vorschmack von den Werken jenes berühmten Mannes zu haben: allein die *Vox sexta* war nirgends zu finden. Ich steckte unwillig den defecten Orlando wieder an seine Stelle. Im nämlichen Fache zog ein elegant gebundener Querfolio-Band meine Aufmerksamkeit an. Es war der *dritte* Act einer italienischen Oper! Ich mochte schon nicht mehr nach den zwey erstern fragen, sondern kletterte die nebenstehende Leiter hinan, um die Bewohner der höhern Region zu schauen. Im obersten Fache war eine ganze Division rothmontirter Brochüren gelagert. Ich zog die nächste heraus, und siehe da, es war das Journal: *Neue Feuerbrände!* — Diese Feuerbrände, dachte ich, haben wol viel Dissonanzen in das Zimmer der Harmonie gebracht! Ich stieg herab, und ging an die *entgegengesetzte Seite.* Hier fand ich zu meiner grossen Verwunderung den ersten Act der obigen Oper, (der zweyte mochte wol auf der dritten Wand logirt seyn;) und unten, mitten unter einer Horde von römischen Missalen, die erst vermisste Stimme von Orlando de Lasso. Ich musste, ungeachtet der Erbärmlichkeit, lachen. Als ich aber jetzt eben die Werke des grossen Bach, und den *zweyten Act* vom *Don Juan* des grössten Mozart in einer Ecke hinter einer Vormauer alter und neuer Skarteken sah, konnte ich nicht mehr zurückhalten, und fuhr den Begleiter an: Wer ist der *systematische* Unhold, der dieses Zimmer ordnete? — Er antwortete in aller Demuth, dass das Mechanische der Anstalt das Verdienst des zweyten Bibliothekars *** sey. Auf dem Rückwege begeg-

*) Der Verf. dieser Rüge hat die Redact. ersucht, allen, die ihn näher zu kennen wünschen, vollkommen Auskunft zu geben.

nete uns denn dieser zweyte Bibliothekar. Er sah leibhaftig wie ein unaufgelöster verminderter Septimenaccord aus, und ich musste mich weniger über ihn selbst, als über diejenigen wundern, die sich einfallen liessen, diese lebendige Dissonanz werde Harmonie in ihre Büchersammlungen bringen.

Wie würde mancher, nicht so weit herzuholende, seine Seligkeit in der Mitte dieser vermodernden, verwirrten, und zu Grunde gerichteten Schätze finden, und allen Kennern einen lehrreichen und angenehmen Genuss zu verschaffen wissen, indess solche, nicht nur unmusikalische, sondern auch einsicht- und gefühllos- systematisch- classische Erbarmlichkeitsmanner allem Guten und Schönen so recht vom Pferd auf den Esel helfen, und aus mir wahrlich unbegreiflichen Gründen sogar die, keinen Werth habenden, metallenen Beerschlage von den ehrwürdigen Choralen unserer Vorvater reissen! — *Das neue System*, wie mir der Custos erzahlte, hat auch den mühsam verfertigten Musikcatalog überflüssig gemacht, der sich denn auch, seine Ueberflüssigkeit erkennend, *bescheiden entfernt hat.*

August.

Nachrichten.

Wien. Beschluss. Hr. Franz Leppich, aus Müdesheim im Grossherzogthum Würzburg geburtig, hat nach mehrjährigen Versuchen hier ein musikalisches Tasten-Instrument, *Panmelodicon* genannt, erbaut, und lässt es in seiner Wohnung am Graben, dreymal in der Woche, gegen Bezahlung hören. Dieses Instrument, welches aus einer metallnen, durch ein Schwungrad gedrehten, kegelförmig zulaufenden Walze besteht, womit metallene, in einem rechten Winkel gebogene Stäbe, mittelst leiser Behandlung der Tastatur in Berührung gebracht werden, lässt an Zartheit, Lieblichkeit und Reinheit der Töne alle dergleichen bis jetzt uns bekannte Instrumente zurück. Man kann den Ton bis zu einer namhaften Stärke anwachsen, und nach Belieben abnehmen lassen. Ohne etwas an dem Instrumente zu verändern, hangt es von der Willkühr des Spielenden ab, die Orgel, die Harmonica, die Clarinette, den Fagott, und das Waldhorn nachzuahmen. Man kann eben so deutlich ein feuriges Allegro, als das schmelzendste Adagio vortragen. In der Ankündigung will Hr. L. als besonders merkwürdig anzeigen, dass sich bey diesem Instrumente die Töne sinnlich fühlen und mathematisch berechnen lassen, und dass sogar Talgstabe, auf dieselbe Art behandelt, Töne geben müssen. Obgleich dieses Instrument noch vieler Verbesserungen fähig ist, so ist es ausgemacht eines der vorzüglichsten unter allen, die wir kennen. Es hat fünf volle Octaven, von C der grossen Octav, bis viermal gestrichen C. Das Aeussere (von Mahagony) ist geschmackvoll und einfach. — Ref. dieses glaubt sich berechtigt zu vermuthen, dass dieses *Panmelodicon* mit Herrn Rieffelsen's *Melodica* eines und dasselbe sey *). Dass Hr. L. den Namen des *eigentlichen Erfinders* auf seinem Anschlagezettel so ganz mit Stillschweigen übergehet, ist wol nicht ganz recht: obgleich er sich auch nicht für den *Erfinder* ausgiebt. Was bleibt dem Erfinder für seine viele Mühe und kostspieligen Versuche, wenn ihm nicht einmal *die Ehre der Erfindung* zu Theil wird? — Den 29ten gab Hr. Franz Leppich mit Hrn. C. Creutzer im kl. Red.-Saal Concert, wobey auf diesem Instrumente eine Phantasie, und eine Idylle: *die Entstehung der Harmonie*, von Hrn. Unger, in Musik gesetzt von Creutzer, mit obligatem Panmelodicon — gesungen von Dem. Kilitschky und Hrn. Greil — von Creutzer vorgetragen wur-

*) Siehe musikal. Zeit. eilften Jahrgang, No. 19.

de. Einsender dieses kann aber über den Effect, den dieses Instrument in erwähntem Saale hervorbrachte, nichts Bestimmtes sagen, da er verhindert wurde, diesem Concerte beyzuwohnen. —

Theater.

Bey Gelegenheit der Vermälung unserer Erzherzogin Marie Luise, mit Napoleon, dem Kaiser der Franzosen, veranstalteten die Herren Eigenthümer des Theaters an der Wien am 9ten Marz eine freye Vorstellung der grossen Gluckschen Oper, *Iphigenie in Tauris*, und theilten dazu eine verhältnissmässige Anzahl Billets unter den Adel und die Honoratioren aus. Die Decorationen waren ganz neu und prächtig. — Am 23ten trat Dem. Ziegler zum ersten Mal in dem Duodrama *Ariadne auf Naxos* von Benda, in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore als Ariadne auf. Ihr Vater, der um die hiesige Bühne sehr verdiente Schauspieler, liess einige Tage zuvor in das hier vielgelesene Blatt: *Der Sammler*, einen Aufsatz einrücken, in welchem er das Auftreten seiner Tochter dem hiesigen Publicum bekannt machte. Ich theile Ihnen denselben hier wörtlich mit. „In einigen Tagen wird meine Tochter in dem Melodrama *Ariadne auf Naxos* zum ersten Mal die Bühne betreten. Freudiger hatte ich sie in die stille, bürgerliche Thätigkeit, als auf diese glänzende und gefährliche Kunstbahn geleitet; aber meine kalten Bedenklichkeiten wurden von ihrer heissen Kunstliebe besiegt, und ich war ihr — der Kunst — und dem Publicum einen Versuch schuldig. Nicht der Schauspieler, noch weniger der *Vater* — nur das *unbestechliche Gefühl* des Publicums kann entscheiden, ob Prometheus von seinem himmlischen Feuer ihr einen alles entzündenden Funken verlieh; denn wo dieser mangelt, bleibt die erbärmliche Mittelmässigkeit der höchste Preis aller Bildung, aller Anstrengung. — Auf ewig abschreckend oder erhebend — *entscheidend* muss um ihrer Zukunft willen der erste Versuch seyn. Darum wählte ich, was auch für den geübtesten Schauspieler das Schwerste ist — das Melodram. — Sollte jenes himmlische Feuer — tiefes, inniges Gefühl — an meiner Tochter vermisst werden, — denn zu höhern Forderungen wird der erste und schwere Versuch wol niemand stimmen: so kehrt sie bescheiden und gewiss ungekränkt ins bürgerliche Leben zurück, und das stets billig richtende Publicum wird es dem Vater verzeihen, dass er Etwas ahndete, wo Nichts ist. — Ziegler." — Das Haus war am Tage der Vorstellung gedrängt voll. Hr. Lange spielte den Theseus mit einem jugendlichen Feuer und malerischen Stellungen, hinreissend schön und wahr. Er machte vergessen, dass er schon über sechzig Jahre habe.

Ueber der Dem. Ziegler Spiel lässt sich nichts sagen, als d ss ihr *Alles* mangelt, was eine Schauspielerin, welche einstens auf den Künstler-Namen Anspruch machen will, nothwendig haben muss. Die Natur hat sie schon in Ansehung des Organs stiefmütterlich behandelt; dabey ist ihre Stimme so schwach, dass man nicht die Hälfte verstand, und bey starken Ausrufungen wird sie kreischend. Das Publicum unterschied sehr wol ihr Spiel von den Verdiensten ihres Vaters. Als der Vorhang fiel, war eine ziemlich lange Pause: dann erst fing das Pochen an, und Hr. Ziegler trat, seine Tochter an der Hand führend, heraus, und hielt eine Anrede an das Publicum. Als die Worte darin vorkamen: Soll ich meine *einzige* Tochter ins stille, häusliche Leben zurückführen? so erschallte von einer Bassstimme im Parterre ein lautes, vernehmliches: Ja! ja! Hr. Z. schloss ungefähr mit diesen Worten: Unbekannt mit der Bühne, mag ihre Stimme zu schwach gewesen seyn: ein zweyter Versuch soll erst entscheiden. — Wir wollen hoffen, Hr. Z. werde sich eines andern bedenken, und es bey diesem ersten Versuche bewenden lassen. —

Endlich sahen und hörten wir die neue Oper, wovon man schon so lange sprach, und wozu Herr Joh. Nep. Hummel, Concertmeister des reg. Fürsten von Esterhazy, die Musik componirte. Den 26ten wurde dieselbe unter dem Titel: *Mathilde von Guise*, in drey Aufzügen, nach dem Französischen frey bearbeitet, zum Vortheile der Herren Inspicienten, Saal, Vogel, und Weinmüller, zum ersten Male in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore gegeben. Obgleich das Stück höchst langweilig, und — so wie es hier bearbeitet wurde, nichts sagend ist, und immer bey jeder der ersteren Vorstellungen mehr missfiel (es erlebte nur drey Vorstellungen:) so verkannte das Publicum doch keineswegs den Fleiss des Componisten. Er wurde das erste Mal hervorgerufen. Aber auch hier ist das Hervorrufen schon zum Missbrauch geworden, und dienet keineswegs zum wirklichen Maasstabe, wonach man den Werth eines Werks beurtheilen könnte. Hrn. H. fehlt es offenbar noch zu sehr an der grossen Kunst, das *Ganze* zu fassen und zu überblicken; er hat keinen eigentlichen *Theater-Styl*, denn bey einigen seiner Chore glaubten wir ein Credo oder Gloria aus einer modernen Messe zu hören; Reminiscenzen trift man häufig; er überladet die Instrumentirung, und weiss noch nicht das rechte Instrument am gehörigen Orte zu gebrauchen, worin Mozart allen als Muster dienen kann; seine Chore sind oft ohne Wirkung, so wie seine Modulationen ohne Neuheit und verbraucht, auch sein Rhythmus nach dem altitalienischen Geschmack. So war das Urtheil der meisten Kenner, und auch Ref. muss, wenigstens in vielem, damit übereinstimmen. Die Ouvertüre — ob sie gleich einen braven, streng durchgeführten Satz enthält — machte wenig Wirkung. Lobenswerth ist aber gleich im ersten Aufzuge die erste Cavatine des Grafen von Beaufort, (As dur; nur als Cavatine zu viel ausgedehnt,) und ein Terzett, als Canon frey behandelt, (A dur) hatte schönen fliessenden Gesang, war mehr einfach gehalten, und gefiel sehr; so auch im zweyten Aufzuge das Terzett: (E dur) „Wie mir die Pulse schlagen." Besonders und wirklich hinreissend schön, von grosser Wirkung, und auch neu und originell, ist im dritten Aufzuge die Arie der Mathilde: Geheimnissvolle Nacht — mit einer einfachen Begleitung von Violoncellen, Violonen, und einigen Blasinstrumenten. Sie gefiel allgemein, und ist das Beste in der ganzen Oper. —

In dem Theater in der Leopoldstadt wurden zwey neue ephemere Stücke: *Der Daumenlange Hansel*, Musik von Kauer; und *August und Gustawina*, oder der Kopf von Eer. Musik von Volkert, aufgeführt, und nach einigen Vorstellungen eben so geschwind wieder zu Grabe gebracht.

Notizen.

Künftigen Palmsonntag und den darauf folgenden Montag werden wir ein grosses Oratorium, *Die vier letzten Dinge*, mit der Composition des k. k. Vice-Hofcapellmeisters, Hrn. Joseph Eybler, zu hören bekommen. Nach der Aufführung wird das Nähere hierüber erfolgen.

Mayland, d. 6ten Apr. Den 17ten vor. M. hatte jene erste, grosse, öffentliche Probe der Zöglinge des hiesigen, neuen Conservatoriums statt, von welcher ich in meiner Beschreibung desselben (No. 22., d. *Zeit.*) gesprochen, und dort auch gesagt habe, dass Haydns Schopfung für diesen Zweck gewählt worden sey. Man kannte hier im Publicum dies Meisterwerk deutscher Kunst nur noch dem Rufe nach. Die Erwartung — auf dasselbe selbst und auf die Ausführung, war ausserst gespannet: aber der Erfolg übertraf wirklich noch die Erwartung. Die Kunstkenner waren entzückt von diesem herrlichen Werke; den Nichtkenner imponirte wenigstens das Ganze, und mehreres Einzelne ge-

fiel auch. Die Ausführung war von ihnen trefflich zu nennen; und selbst dem erschien sie so, der die Schöpfung in deutschen Hauptstädten gehört hatte, und keine Rücksicht auf das hiesige Personale nehmen mochte. Der Censor der Anstalt, Hr. *Asioli*, dirigirte. Das Orchester war mit den Lehrern und Zoglingen des Instituts besetzt. Die Chöre, und auch die Solo-Singstimmen, mit Ausnahme des Tenors, (Uriel) wurden durch Zöglinge beyder Geschlechter ausgeführt. Eine Sig.ra *Fabris* sang, ungeachtet ihrer Jugend, die Partie des Gabriel so sicher, wie eine Sängerin von Profession. In den Chören, welche doch gewiss nicht leicht, und für Italiener sehr schwer sind, verfehlten selbst Kinder von acht bis zwölf Jahren keine Note. So wurde denn jener Effect, zum wahren Ruhm der Anstalt und auch des deutschen Werks in Italien, hervorgebracht. — Der Minister des Innern, und mehrere andere Personen vom ersten Rang wohnten diesem Concert bey. — Uebrigens wurde das Werk nach der Uebersetzung des Hrn. Joseph de Carpani in Wien gegeben; und wer dasselbe auch in mehrern deutschen Städten gehört hatte, versicherte, dass es in dieser Uebersetzung sich besser ausnehme, als mit dem deutschen Originaltext, wo ein unbeholfener Dichter die Vortheile seiner Sprache bey weitem nicht genug zu benutzen verstanden habe.

Dass man endlich auch bey uns wieder anfangt, ernstlicher daran zu denken, für Opern auch gute Texte zu erhalten, beweiset Ihnen schon die Aufforderung der hiesigen Generaldirection des Unterrichts an die Dichter, und die Bestimmung eines Preises von 60 Zechinen für den besten Text zu einer ernsthaften, und von 40 Zechinen für den besten Text zu einer komischen Oper.

Berlin, d. 16ten April. Am 12ten Apr. ward im Saale des königl. Opernhauses zum Besten der deutschen Stadtarmen ein Concert Spirituel gegeben, das aus zwey trefflichen Stücken von Righini bestand. Sie wurden von ihm selbst mit vieler Precision, obgleich (wir glauben es wiederholen zu müssen,) nicht mit gewünschter Ruhe, die ihm doch nichts störte, dirigirt. Es waren — jene, in Ihren Blättern öfters erwähnte Messe, die er zur Krönungsfeyer des Kaisers Franz in Frankfurt am Mayn verfertigt hatte, und das Te Deum, das am 13ten März auf dem Schloss zum erstenmal aufgeführt worden war. Die Ausführung gelang im Ganzen und Einzelnen, die Wirkung war nach Wunsch, obgleich der Raum nicht erlaubte, das damals so grosse Personale von Instrumentisten und Sängern auch diesmal zu gebrauchen. Zur Vergleichung mit dem Bericht von der ersten Aufführung in einem meiner letzten Briefe will ich mit wenig Worten auch die diesmalige Besetzung angeben. Die Solopartien sangen die Hrn. Tobolini, Fischer, Stiemer, und Dem. Blanc; die Chöre ausschliessend die Singacademie, die ungefähr über 80 Mitglieder für den Sopran, über 30 für den Alt, an 30 für den Tenor, und über 30 für den Bass hat. Die Violinen führte Hr. Concertm. Haake an. Ausser ihm waren 28 Violinen; übrigens 19 Bratschen, 10 Violoncells, 5 Contrabasse, 4 Flöten, 3 Oboen, 4 Fagotte, 6 Horner, 4 Clarinetten, 3 Posaunen, 2 Trompeten, 2 Pauken.

Am 2ten gaben die Hrn. Bliesener sen. und Tausch jun. Concert im Theatersaale. Die Unternehmer, die sich eines sehr zahlreichen Zuspruchs erfreueten, bliesen ein Doppel-Concert für zwey Clarinetten von Tausch sen., und Hr. Tausch ausserdem auch, nach der Composition seines Vaters, ein Adagio nach Himmels Thema: Hebe, sich in sanfter Feyer etc., das in ein Rondo alla polacca überging — beyde mit grosser Sicherheit und Fertigkeit, und hellem, rundem Ton. Hr. Heuning spielte ein Adagio und Polonaisen-Rondo von seiner Composition, auf der Vio-

lin, mit grosser Sicherheit und Reinheit. Hr. Pohl spielte ein Adagio und Thema mit Variationen auf der Harmonica, mit der von ihm schon gerühmten Schönheit. Die kleine Johanne Eunicke endlich sang das Rondo aus Paers Sargines mit Zartheit und Kraft: eine ausserst liebliche Stimme macht das gute Kind sehr interessant.

Am 3ten gab ebendaselbst Hr. Wilhelm Schneider Concert. Er spielte auf einem Kistnerschen Flügel-Fortepiano ein grosses, von ihm gesetztes Solo, und Variationen, mit Sicherheit und Fertigkeit, und zeigte sich von neuem als einen der ersten Fortepianospieler unsrer Stadt. Die Hrn. Hartel und Spiess spielten ein Doppelconcert für zwey Violinen von Winter, und Hr. Schunke blies eine Polonaise fürs Horn von Kranz; alle mit bekannter Fertigkeit.

Noch einmal hat sich Hr. Pohl auf der Harmonica öffentlich hören lassen. Nach dem Trauerspiel, Mariane, von Gotter, am 12ten, begleitete er zart und lieblich das Ihnen schon im letzten Briefe genannte Terzett vom Capellm. Himmel, das Mad. Müller, Dem. Herbst und Hr. Weitzmann brav sangen. Auch ein Andante (Dies Bildniss ist bezaubernd schön etc.) und Variationen zeigten die Kunstfertigkeit dieses, nicht nach Verdienst unterstützten Mannes.

Kurze Anzeige.

Thème de Mozart. (Ein Mädchen od. Weibchen.) varié p. l. Pianof. — — par A. E. Müller. Oeuvr. 32. Chez A. Kühnel, Bur. d. mus. à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Geübte und solide Clavierspieler verdanken Hrn. Capellm. Müller auch aus der Gattung, wohin vorliegendes Werkchen gehört, schon manches sehr schätzbare. Ref. will von dem, was ihm zur Hand ist, nur vorzugsweise die Variat. aus F dur über einen franz. Marsch, die Var. aus B dur über ein selbst. fundenes Thema, und die, aus A dur, über ein Mozartsches, (in einer Sonaten-Sammlung,) wieder ins Andenken bringen. Gegenwärtige Variat. schliessen sich mit Ehren an diese Reihe, und alles, was man von jenen, auch in diesen Blättern, gerühmt hat, wäre von diesen ebenfalls zu rühmen, wenn man nicht besser sich darauf bezöge, und nur hinzusetzte, dass, in Erfindung neuer Figuren und in Aneignung der seitdem durch die grössten Meister ersonnenen effectvollern Behandlung des Instruments, diese Var. vor den frühern noch Vorzüge haben. Auch nahert sich Hr. M., wie mehrere der vorzüglichsten neuesten Meister, in diesem Werkchen der altesten Weise, Var. zu bearbeiten, mehr, als sonst, indem er meistens nicht blos Figuren *über* das Thema schreibt, sondern dies selbst *neben* den Figuren und *in ihnen* treu beybehält. In diesem Betracht zeichnen sich ganz vorzüglich die Var. 4, 8, 12, 13, und 14 aus. Die *Coda* ist eine vortrefflich ausgeführte, freye Phantasie, recht eigentlich über das Thema selbst. Interesse der Ideen, Gründlichkeit und Neuheit der Bearbeitung, Natürlichkeit und Gefälligkeit des Zusammenhangs, sind, in diesem Maasse vereinigt, jetzt eine Seltenheit.

Die Var. verlangen allerdings geübte Spieler, sind aber doch bey weitem nicht so schwer, als z. B. mehrere der rühmlich bekannten Capriccios dieses Componisten. Auch werden sie die Spieler um so lieber üben, da sie ihnen selbst ausserst vortheilhaft sind, sowol was ihre Uebung und Bildung, als auch was den Effect des Spiels anlangt.

Das Werkchen ist schön und fehlerfrey gestochen.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten May. Nº. 32. 1810.

NACHRICHTEN.

Mayland. Die Beschreibung unsers neuen *Conservatorio* in Ihren Blättern, und was der Verf. derselben bey dieser Gelegenheit sagt, ist schön und vollkommen gegründet, könnte aber doch wol ein, für Mayland zu günstiges Urtheil in Ansehung des hiesigen Zustandes der Musik veranlassen, indem jedermann geneigt ist, wo er etwas Vortreffliches kennen lernt, das, was er nicht kennet, als wenigstens nicht viel geringer vorauszusetzen. Indem ich also zwar alles, was jener Bericht enthält, unterschreibe, glaube ich doch auch Einiges nachtragen zu müssen, was eben so wahr ist, jenes Institut nicht zunächst angeht, jener Verf. nicht berührt, und die Schattenseite des Bildes abgeben kann.

Im Allgemeinen lässt sich wol davon ausgehen, dass die Musik mit allen Künsten, und mit den Wissenschaften obendrein, hier ungefähr eine gleiche Lage, ungefähr gleiche Verhältnisse hat. Die Mayländer sind unstreitig unter den Italienern das überhaupt am wenigsten fein organisirte, und besonders für Künste und Wissenschaften am schwersten zu begeisternde Volk. Die frühere Geschichte hat dies, mit sehr wenigen Ausnahmen, bewiesen, und die Gegenwart bestätigt es. Um jener Eigenheiten willen hat auch, etwas wahrhaft Vorzügliches — namentlich in *der* Kunst, von welcher nun hier allein die Rede bleiben soll, weder unter denen, welche sich ihr ganz widmen, noch unter Liebhabern sich zeigen können — was nämlich Eingeborne betrifft. Die gegenwärtigen politischen Verhältnisse hingegen, und der Verfall aller andern italienischen Städte, welcher nur einen höhern oder niederen Grad, keine Ausnahme hat — verursachen jedoch, dass mehrere der — freylich durch ganz Italien jetzt nicht zahlreichen guten Künstler hieher flüchten, wenn das Ausland sie nicht an sich zieht.

Daher ist es namentlich gekommen, dass wir jetzt in Italien das einzige Theater besitzen, welches sich, auch vor Deutschen, eines guten *Orchesters* rühmen kann, und wo auch auf die Darstellungen grosse Kosten gewendet werden. Doch gebricht es selbst diesem unsern Orchester noch daran, dass nicht alle Instrumente verhältnismässig besetzt sind. Unter den Mitgliedern desselben zeichnen sich im Einzelnen ganz besonders aus: der Directeur, Hr. *Rolla*, der auch auswärtig durch seine schätzbaren Compositionen rühmlich bekannt ist, und Hr. *Bellolli*, erster Waldhornist.

Den *Componisten*, und der Fortbildung des Geistes und Geschmacks durch die vorzüglichsten Compositionen, ist die hiesige Theatereinrichtung keineswegs günstig. Die Unternehmer des grossen Theaters *alla scala* haben auch die übrigen Bühnen unter sich; diese halten sie nun entweder geschlossen oder überlassen sie nur an Schauspielertruppen. Auf solche Weise ihre Oper allein hoch zu erhalten, wäre ihrer Speculation wol zu gönnen, wenn nur die Componisten dadurch nicht, auf sie allein beschränkt, gar keine Schadlos-

haltung erwarten dürften, wenn es denselben mit einem Werke bey ihnen nicht gelingt. Aber auch bey ihnen selbst kann des Guten nicht allzuviel sich zeigen, da es ihr Grundsatz und Gesetz ist, nur Neues. in Poesie und Musik, zu liefern. Neu und gut sind aber bekanntlich jetzt hier noch seltner nahe verwandt, als älter und schlecht.

An der allgemeinen Klage über Mangel, nicht nur an talentvollen und wirklich ausgebildeten *Sängern*, sondern selbst an schönen Stimmen, müssen auch wir theilnehmen. Sogar die Stimme, welche sonst in ihrer vollen Schönheit recht eigentlich in Italien zu Hause war, der Tenor, ist jetzt selten, und man muss geradezu gestehen, dass sich gegenwärtig bey uns kein einziger, wahrhaft vorzüglicher Tenorist auffinden lasse — wenn man nämlich den Maasstab nicht klein-städtisch nimmt, sondern an einen Davide, Babini, Anzani, Mombelli, oder gar Maffoli zurückdenkt. Bassisten waren nie häufig und meistens nur in der Opera buffa bedeutend, wo es, was ihre Rollen betrifft, mit dem Gesange nicht eben streng genommen wird. Dennoch können wir eben hier wenigstens zwey sehr verdienstvolle Sänger rühmen: Pellegrini und Naldi. Sopranstimmen giebt es allerdings in grösserer Menge, jedoch keine, welche sich über das im Allgemeinen zu Billigende, über das erhübe, was man überhaupt gar nicht übel, hübsch, ganz artig und angenehm zu nennen pflegt. Fragen Sie nun, woher dieser, sonst niemals so grosse Mangel an vorzüglichen *Stimmen* komme: so weiss ich von allgemeinen Ursachen nur zwey anzugeben: (über besondere und locale vielleicht zu anderer Zeit:) Zerstörung fast aller guten Anstalten zur Entwickelung und Bildung der Stimmen von Früh an, durch Kriege und ihre Folgen; und die, wenigstens zum Theil ebenfalls von jenen abhangende, weniger gezügelte Lebensweise, welche jetzt mehr als je bis in die Kinderjahre eingreift. — Eins aber will auch nicht vergessen seyn, besonders was den Mangel an vorzüglichen Sopran- und Alt-Stimmen betrifft! Die Menschlichkeit muss allerdings das Gesetz, welches die Entmannung verbietet, preisen: aber die Singkunst darf darüber klagen. Die Frauen haben selten diese physische Stärke, haben auch zu vieles — in ihrer Constitution, in ihren Neigungen, in allen ihren Verhältnissen, was sie hindert, ja was es ihnen unmöglich macht, sich ihrer Kunst so ganz und beharrlich hinzugeben, wie solch ein Sänger, der sein Alles, von innen und aussen, in dieselbe setzen, in derselben finden muss.

Das hiesige *Publicum* ist durch die Compositionen Weigls, Paers, und besonders S. Mayrs, von welchem so viele Opern hier gegeben worden sind, dahin gebracht, dass es eine volle Harmonie und reiche Instrumentation ohne — Entsetzen hören kann. Von Mozart, Winter u. A. wird nichts gegeben, und ist, so viel ich weiss, nie etwas gegeben worden, die einzige Mozartsche Oper, *Così fan tutte*, ausgenommen, welche vor etwa zwey Jahren, und auch nur aus Noth und auf besonderes Verwenden des Hrn. Rolla, aufgeführt wurde. Sie war verstümmelt, sie wurde auch meistens mit widerlichen Stimmen gesungen: und doch erhielt sie drey Monate lang vielen und beständigen Beyfall. Das schlechte Gedicht schadete ihr hier nicht: wir sind an noch schlechtere gewohnt. Diese gefallen sogar, nur aber müssen sie nach der jetzigen Sitte, d. h., besonders für das weitlaufige Theater, auf viel Lärmen und Spectakel eingerichtet seyn.

Die ungeheure Grösse dieses *Theaters* selbst, ist den Sängern nicht nur, sondern der Musik überhaupt, gewiss nachtheilig; und das um so mehr, da es der Tummelplatz aller Stände, und fast möchte man sagen, auch aller Beschäftigungen ist. Hier, wie auf einer Börse, bespricht sich der Kaufmann, hier

schliesst er seine Geschäfte ab; hier sind alle Angelegenheiten Cytherens im Gange, von der feinsten Galanterie und Koketterie an, bis dahin, wo sie weder den einen noch den andern Namen mehr führen können; in den Logen hält man Gesellschaften; und Höflichkeitsbesuche empfangt und stattet man hier weit öfter und weit bequemer ab, als in den Wohnungen. Die daselbst gehaltenen Redouten, wo alle Hazardspiele — nicht blos geduldet werden, locken auch eine Menge Personen herbey, welche gerade für die schönsten und reinsten Künste am allerunempfindlichsten, am abgestumpftesten sind. — Das alles hangt nun mit tausend andern Dingen, ja mit der ganzen hiesigen Lebensweise, so eng und fest zusammen, dass eine gänzliche Abänderung, so weit man sehen kann, gar nicht zu erwarten steht. Um desto mehr wäre aber zu wünschen, dass eines der andern und kleinern Theater Vorstellungen lieferte, welche wirklich auf den Kenner und gebildeten Kunstfreund berechnet wären; Vorstellungen, welche dem Geschmack der Bessern genügten, und denen nun auch diese Bessern — die freylich nicht sehr zahlreich sind — mit ihrer Unterstützung genügen könnten.

Der *Dilettantismus* steht hier eben nicht hoch. Man singt allerdings nicht wenig: es ist aber auch darnach! Einige Damen spielen sehr artig und zierlich Pianoforte. Grosse Clavierspieler giebt es aber hier, selbst unter den Lehrern und Virtuosen, nicht. Der vorzüglichste ist jedoch ohne allen Zweifel Hr. *Pollini*, den Sie schon durch seine lebhaften und brav gearbeiteten Compositionen kennen werden. Er ist in der That ein sehr bedeutender, sehr geschmackvoller Spieler. Hr. *Asioli* soll sonst sehr fertig gespielt haben, hat es aber schon längst aufgegeben. Sie wissen, dass er sich jetzt ganz mit der Verwaltung des neuen Conservatoriu beschäftigt. Seine Sorgfalt und sein Eifer für dies treffliche Institut, nach welchen er sich selbst um die kleinsten Gegenstände desselben bekümmert, überall räthet, ordnet, leitet, nachhilft, *ist* wahrhaft bewundernswerth; und wie vieles Gute jener frühere Aufsatz in Ihren Blättern über diesen würdigen Mann enthält — es liesse sich mit Grund noch gar manches hinzusetzen. Uebrigens — so wahr es ist, was dort ebenfalls gesagt worden, dass die Schüler und Schülerinnen mit allem Fleiss zu gründlichen Studien angehalten werden: so findet sich doch, was Gesang betrifft, bis jetzt noch keine einzige Stimme unter ihnen, welche wirklich etwas ganz Vorzügliches verspräche. Die vor kurzem, zur ersten feyerlichen Prüfung aufgeführte *Schöpfung* Haydns gab den Beweis davon, und von noch gar manchem, was ich hier behauptet habe; z. B. das Orchester und auch die Chorsänger führten dies gewiss nicht leichte Werk mit vieler Präcision und Freude aus: wenige Kenner waren entzückt über dies Meisterwerk deutscher Kunst, die Menge blieb aber ziemlich kalt dabey, und gerade was sein Höchstes, Vorzüglichstes und Eigenthümlichstes ist, schien *bey ihr* den wenigsten Eingang zu finden. — *Kirchenmusik* habe ich hier nicht gehört, sondern einzig — Musik in Kirchen! — Von bedeutenden *Musikalien-Handlungen* (mit Verlag) giebt es nur eine einzige: die, des Hrn. Artaria und Compagnie, und auch sie würde nur wenig beschäftigt seyn, wenn sie nicht so grosse auswärtige Verbindungen besässe.

Mannheim. Wir wurden im Laufe des Monats Marz durch zwey Concerte des Hrn. Carl Maria v. Weber erfreut, worin er uns mehrere seiner genialen Compositionen zu hören gab, und sich zugleich als achtungswerthen Virtuosen auf dem Fortepiano zeigte. Der Styl seiner Compositionen nähert sich dem, aus Beethovens frühern oder mittlern Zeiten; er ist gelehrt und doch fliessend, neu und ungewöhnlich, ohne bizarr zu seyn — letzteres mit wenigen Ausnahmen. Vorzügliche Ausseich-

nung verdient und erhielt eine grosse Symphonie, welche er in beyden Concerten gab, und welche, zumal beym wiederholten Anhören, ausnehmend anziehend ist. Besonders glücklich sind die Blasinstrumente benutzt, wiewol zu wünschen wäre, dass Hr. v. W. von Trompeten und Pauken etwas sparsamern Gebrauch machte. Die an sich so beschränkte und bey aller Beschränktheit doch so hervorstechende Natur dieser Larminstrumente fordert dieses: fordert, dass dies beissende Gewürz nur zu Bezeichnung der kräftigsten Stellen gebraucht werde; jeder andere Gebrauch scheint uns, entweder der Natur des Instruments, oder der Composition Gewalt anzuthun. — Eine andre vorzüglich gerathene Composition gab uns Hr. v. Weber im Museum — einem seit anderthalb Jahren entstandenen literarisch-gesellschaftlichen Institut, mit welchem sich die unter dem Namen des musicalischen Conservatorium bestandene Gesellschaft der hiesigen Dilettanten verbunden hat. Es war dies das bekannte Gedicht von Rochlitz, *der erste Ton*, als musikalisches Declamatorium behandelt. Sein Inhalt ist kurz dieser: der Schöpfer hatte aus dem Chaos die Welt entwickelt, doch das weite Reich war öde, war stumm; lebensvoll, erscheint es tod. Da erhörte der Schöpfer das stille Sehnen seiner Geschöpfe und verlieh ihnen auch noch das Vermögen, ihre Empfindung auszusprechen. Jede, so geäusserte Empfindung wird *Ton*; die Menge und Verschiedenheit derselben, Jubel, Lob und Dank. — Diesen in der That dem Musiker ausgezeichnet vortheilhaften Stoff hat Hr. v. Weber höchst glücklich benutzt und verarbeitet. Die Schilderung der abwechselnden Situationen und Empfindungen ist meisterhaft gehalten: die wenigen mit eingeflossnen Tonmalereyen sind treffend und reizend; und sehr glücklich ist die Idee, bey dem Jubel, mit welchem das Gedicht schliesst, einen Sing-Chor an die Stelle der Declamation treten zu lassen. —

Nächst dem finden wir auch noch ein Clavier-Quartett mit Violin, Viola und Violoncell auszeichnenswerth. Hr. v. Weber hat hier besondere Einsicht in Behandlung des Haupt-Instruments an den Tag gelegt. Die baldige öffentliche Bekanntmachung dieses Werks ist um so mehr zu wünschen, da das Clavier-Quartett überhaupt das Genre ist, in welchem dieses Instrument am meisten, und gewiss mehr als selbst im förmlichen Concerte, interessiren und gefallen kann, und doch dergleichen Compositionen so selten sind. Wenn gleich das Ausreichen weit entfernter Intervalle, welches Hrn. v. W. bey der ausserordentlichen Dehnbarkeit seiner Hand so leicht wird, manchem andern Spieler beschwerlich werden möchte: so sind doch Aenderungen hierin so leicht, dass das Werk darum an allgemeiner Brauchbarkeit nichts verlieret. Hr. v. W. hat als Künstler und als Mann von vielseitig interessanter Bildung sich unsre vorzügliche Achtung erworben, und wir sind versichert, dass es ihm nicht fehlen kann, auf seiner dermaligen Kunstreise seinem noch zu wenig bekannten Namen die Celebrität zu verschaffen, welche er wirklich verdient.

Dessau, d. 19ten Apr. Seit dem 15ten dies. besitzen wir also kein Theater mehr. Die Theilnahme des gesammten hiesigen Publicums, sowol an den Vorstellungen, als auch an den Mitgliedern im Einzelnen, in und ausser der Bühne, wurde immer lebhafter, und verrieth die wahren Gesinnungen desselben immer mehr, je näher der Abschied kam. Zur letzten Vorstellung kamen die meisten der ausserst zahlreichen Zuschauer, wie ein Freund zum Abschied vom Freunde kommt. Die Vorstellung war zum Besten der Gesellschaft: die Einnahme betrug gegen sechshundert und vierzig Thaler — für unsre Stadt etwas Unerhörtes. Man gab Weigls *Uniform* — keine gute Wahl: aber sie hing nicht von der Direction ab. Am Schluss des Ganzen machten alle auf der Bühne Befindliche eine Be-

wegung nach dem Hintergrunde; dort sonderte sich das eigentliche Schauspieler-Personal von den andern ab, und zog sich ernst und feyerlich, während eines einleitenden musikal. Ritornells, in den Vorgrund, wo denn einige Abschiedszeilen, von Reinicke componirt, gesungen wurden. Die allgemeine Rührung war gar nicht zu verkennen; und die Theilnahme so gross, wie dies nur an einem so kleinen Orte und bey einer stehenden, von Jedermann in allen ihren Mitgliedern gekannten, ganz bürgerlich eingerichteten Gesellschaft möglich ist. — Sollen wir nun einmal dies uns so werthe Vergnügen vermissen, so wollen wir nur wünschen, dass der Grund — betrachtliche Ersparnis — auch wirklich erreicht werde. — Uebrigens bleibt die Capelle des Herzogs; und für die Winter, wenigstens für einen betrachtlichen Theil desselben, soll jährig eine fremde Gesellschaft hiehergerufen werden, zu spielen. Die Mitglieder der bisherigen unsrigen haben indessen, durch ihren guten Ruf und die Thatigkeit des Directors, Hrn. Bossann, meistens ein ziemlich vortheilhaftes Unterkommen gefunden. Hr. Frank und Mad. Zeis mit ihren Tochtern (die Knaben hat Hr. Nuth erhalten,) gehen nach Danzig; Hr. Aue ist nach Königsberg engagirt, muss aber Gattin und Kind zurücklassen, weil diese krankelt und auch die ihr früher zugestandene Pension hier verzehren muss; Hr. Bullinger, Hr. Lautsch und seine Frau, (gewesene Dem. Jaime,) nebst einigen jungen Mitgliedern, gehen nach Memel; Hr. Frey hat in Weimar Engagement gefunden etc. Die wackern, in jedem Betracht schatzbaren Mittels bleiben bis jetzt, so viel ich weiss, noch hier. Wir wünschten diesem einsichtsvollen, kunsterfahrnen, unermüdlich fleissigen und zuverlassigen Manne vor allem eine bedeutende Regie, oder etwas dieser Art, bey einem vorzüglichen Theater. Es giebt gewiss nur sehr wenig Männer in Deutschland, die, was dazu gehört, so innen haben und so gut zu betreiben wissen, wie er. —

Leipzig. Die hiesigen wöchentlichen Concerte gaben, von Neujahr bis Ostern, den, immer sehr zahlreich versammleten Zuhörern folgende Compositionen zu hören, aus deren Verzeichnis allein man schon auf das fortwährende Gedeihen dieser vortrefflichen Anstalt schliessen kann.

Gesang. Scenen und Arien — von Mozart: Crudele! ah nò, mio bene! und, Martern aller Arten — (gesungen von Mad. Werner;) von Righini: Dei pietosi — und, Deh proteggi — (ges. von derselben;) von Weigl: Lungi sen' vada — von Martini: Non vi fidate — (ges. von derselben;) von Paer: Ah qual colpo fatale — Dunque mio filio io rivedrò — (ges. von derselben:) und, La donna con amore —; von Cimarosa: Bella fiamma del mio petto — von S. Mayr: Ah traditor — und von Guglielmi (mit obligat. Violin:) Infelice è quel cor — (gesung. v. Dem. Campagnoli.) — Stücke für mehrere Solostimmen — Quartett von Mozart: Dite almeno in che maniera — Duett von dems., Welch ein Geschick — Duett v. dems.: Ma qual mai s'offre — Duett von Haydn: Oh amico, oh mio rossor — Terzett v. Righini: Misera, io piango — Terzett v. Cimarosa: Scendi, o cara, adagio — Terzett v. Paer: Tu di Ginevra al nome — Quartett von demselben: Crudel, così m'ingannì — Duett von demselben: Se m'amate, e s'io v'adoro — Terzett v. S. Mayr: Qual calpestio — Duett v. demselben: Io? tu? che intesi? — Duett v. Fleischmann: Friedsam ruht vor deinen Blicken — sammtlich gesungen von Dem. Schicht, Mad. Werner, Dem. Campagnoli, Hrn. Werner, Hrn. Klengel, Hrn. Schulz und Hrn. Schmitt. — Grössere Ensemble-Stücke: das zweyte Finale aus Don Giovanni von Mozart, und die Introduction aus Sacrifizio interrotto von Winter. — Ganze grosse Gesangstücke: Timoteo, o gli effetti della musica, von Winter, (in drey Abtheilungen;) die Schöpfung von Haydn, (in drey

Abtheilungen:) der 65ste Psalm, nach Mendelssohns Uebersetzung, von Reichardt: das *Te Deum laudamus*, zur vierten Secular-Feyer der Universität Leipzig comp. von Schicht; Handels Messias, der zweyte Theil; das Ende des Gerechten, Orator. von Rochlitz und Schicht: das Vater-Unser, von Mahlmann und Hummel.

Instrumentalmusik. Symphonien: vier von Mozart, (die, aus G moll, ganz vorzüglich schön ausgeführt;) vier von Haydn; eine von Romberg, eine von Eberl, und eine neue von Friedr. Schneider, aus C moll, deren dritter und vierter Satz besondere Auszeichnung verdienen. — Ouvertüren: von Cherubini, zu Lodoiska und zu Medea; von Winter, zu Proserpine, Calypso und Sacrifizio interrotto; von Vogel zu Demofonte. — Concerte: für das Pianoforte — das Beethovensche aus G dur, gesp. v. Mad. Müller, das Mozartsche aus C moll, gesp. v. derselben, und das Beethovensche aus C moll, gesp. v. Hrn. Riem; *) für Violin — eins von Viotti, von Hrn. Concertm. Campagnoli gespielt, eins von Kreutzer, (das neueste aus A dur.) von Hrn. Matthai (ganz vortrefflich) gesp., das neueste von Hrn. Matthai's eigener Composition, von ihm selbst vorgetragen; für die Viole — eins vom Hrn. Organ. Voigt componirt und gespielt; für das Violoncell — eins von Romberg und eins von Lamare, beyde, so wie der Pot-pourri von Romberg, von Hrn. Dotzauer gespielt, (letzterer vorzüglich schön;) für die Flöte — das letzte aus G dur, comp. und gesp. von Hrn. Capellm. Müller; für Clarinette und Fagott ein (neues) Doppelconcert von Bergt, gesp. von Hrn. Claus und Hrn. Hartmann; für das Waldhorn ein Concert von Düvernoy, geblasen von Hrn. Fuchs, d. Jüng. Endlich spielte auch der junge *Schnabel*, ein blinder, vierzehnjähriger Knabe, den die hiesige Armenanstalt ausbilden lassen, ein Müllersches Flötenconcert, und zwar zur Befriedigung aller, die ihn mit den gehörigen Rücksichten hörten. Er besitzt schon viel Fertigkeit, Sicherheit, und einen sehr guten Ton. Wenn er seinen Passagen mehr Deutlichkeit und Rundung, seiner Intonation vollkommene Reinheit, und seinem Spiele mit der Zeit mehr Ausdruck geben lernt, wird er als ein sehr schätzbarer Flötist überall gern gehört und unterstützt werden, selbst ohne mitleidige Rücksicht auf sein Schicksal.

München. d. 18ten Apr. ... Auch ein französisches Operntheater haben wir geschen. Es war die Truppe *des Comédiens à la suite du Duc d'Eckmühl*, die uns diesen Genuss verschaffte, und in sechs Abenden zwölf Vorstellungen kleiner Singspiele gab, worunter die *Visitandines*, ihres Sujets wegen, für uns eine Seltenheit waren. Die Gesellschaft selbst gehörte, nach dem Urtheil der Kenner, zu den besten, die man seit langer Zeit in Deutschland gesehen hat. Wir hörten mehrere Finalen und andere Ensemblestücke mit einer Genauigkeit und Schönheit durchführen, die selbst dem ekelsten Geschmack wenig zu wünschen übrig liess. Das Spiel war natürlich; das Komische fiel nie ins Niedrige. Besonders schön gab ein Hr. Levasseur die Rollen zärtlicher Väter. Hr. Becke, erster Sänger, variirte sehr und ging mit seiner Stimme gewaltig in die Höhe, so dass Liebhaber dieser Kunststücke wol ihre Freude daran haben konnten. Er spielte aber mit vieler Empfindung und Wärme. Von den Damen zeichnete sich, leider, keine zu ihrem Vortheile

*) Hr. Capellm. Müller spielte zum Abschied von diesem unsern Concerte eine freye Phantasie und Variationen, beyde über ein Mozartsches Thema. Wir haben ihn, sowol was Ideen und kunstmässige Bearbeitung derselben, als was Vortrag anlangt, öffentlich kaum je so durchaus meisterhaft spielen hören, und alle Zuhörer schienen seinen Verlust jetzt doppelt zu empfinden.

aus. Ihre Stimmen waren heiser, ihr Gesang monoton, und so manches Anziehende ihr Spiel hatte, vermisste man doch das sanfte Weibliche, woran wir durch mehrere unsrer Künstlerinnen gewöhnt sind. — Diese achtenswerthen Künstler sind aus unsrer Mitte unvermerkt — wie verschwunden. Die Besuche, die sie erhielten, gehörten nicht zu den zahlreichsten; doch glaubt man, dass sie, mit gehöriger Einleitung, wol den Sommer hindurch sich hatten halten können, wenn sie es gewünscht hatten.

Bey der letzten Aufführung des Achill — welche durch die Anwesenheit jener erhabenen Braut, welche alle Augen und Herzen an sich zog, ausgezeichnet wurde — war eine frappante Neuigkeit angebracht. Achill liess die Theaterstadt Lyrnessus durch *vier und zwanzig Pferde* bestürmen. Vier und zwanzig Mann des hier liegenden Dragoner-Corps führten diess kühne Manövre glücklich aus. Kühn, sage ich, denn eine wahre, nicht gemalte, Feuer und Tod sprühende Batterie zu erstürmen, ist wol unsern tapfern Kriegern nicht so mühsam, als so auf morschen Bretern herumzutraben! Wenn ein Kunstfreund aus Paris in Ihren Blättern darüber klagt, dass dort in *Fernando Cortez* durch Franconis zwölf Reiter — (sie haben ohne Zweifel in Hrn. Brizzi den Grund zu dem hiesigen Theatersturm gelegt) die Bühne zur Reitbahn herabgewürdiget ist, so können wir uns hier freuen, wenn unsere viel kleinere Scene in einen Exercierplatz umgeformet wird, nicht, um unsre allgemein geehrten Krieger zu üben, sondern nur um durch ein seltenes Pferdespectakel da anzuziehen, wo dies einem, einst bewunderten Talent nicht mehr so ganz gelingen will! —

Mehuls *Helene* wurde vorige Woche mit Beyfall gegeben. Man muss gestehen, dass dieser grosse Künstler das, was man französischen Geschmack in der Musik nennet, zu hoher Vollkommenheit ausgebildet hat. Dieses frühere Product enthält gleichsam den Keim von vielen andern herrlichen Kunstwerken, die seither zu uns gekommen sind. Selbst ein anderer, trefflicher, sogar erhabner Genius scheint sich in den geistreichen Conceptionen seines Freundes gefallen zu haben. Wahrscheinlich waren mehrere der schönsten Stellen des zweyten Actes im *Graf Armand* (Wasserträger) ohne Helene anders geworden. — Mad. Weixelbaum, ehemalige Marchetti, gab die Rolle der Costanza — zwey Acte hindurch als Mann gekleidet — mit Fleiss und Anstrengung. Sie gefiel allgemein. Schade, dass diese talentvolle Frau, die so viele Würde und Kraft in ihren Gesang zu legen weiss, noch immer Schwierigkeiten findet, ihre durch italienische Vocalen gebildete Zunge an die öfteren Consonanten unserer Sprache zu gewöhnen! —

Ein aus unserer Stadt an Hrn. Professor Bürmann in Mannheim abgeschickter, von da in das Französische übersetzter, und in der No. 95. der *Nouvelles litteraires et politiques* eingerückter Brief, der in dem Gefühle der Bewunderung Nachricht über das *Triorganon* enthält, das Hr. geheimer Rath Vogler in hiesiger Kirche zu St. Michael bauen *wird*, hat die Erwartung aller, die an dieser Sache Antheil nehmen, noch höher gespannt. Drey Organisten werden an diesem harmonischen Coloss — so nennet der Freund des Hrn. Vogler das künftige Kunstwerk, *zu gleicher Zeit* spielen können. Mit einer Neugierde, die an Ungeduld gränzt, sieht man der Auflösung dieses wundervollen Räthsels entgegen. Wird der Hr. geh. Rath die Phantasien und Präludien für diese Orgel eigens componiren und sie von dreyen, dazu abgerichteten Organisten abspielen lassen? oder wird er selbst, von der Mitte seines trapezförmigen Tisches, (table, en forme de trapèze) wo er sitzen wird, die zwey andern Organisten durch seine Blicke so inspiriren, dass in ihnen augenblick-

lich jene Harmonien dastehen, die mit seinem Spiele im Vereine sind, so, dass also drey verschiedene menschliche Wesen, durch ein hohes Wunder, auf einige Zeit geistig in Eines zusammenschmelzen? — Nur in einem Abt Vogler, so führt der Freund in seinem Bericht weiter fort, konnte die Idee zu eines Trioryanon entstehen; und damit hat er die Meynung des hiesigen Publicums treffend und klar ausgesprochen. Doch was geht uns das an, was Hr. V. machen will? Eine grosse, ganz nach seiner Angabe und Erfindung gebaute Orgel steht schon da! Jedes öffentlich ausgestellte Kunstwerk darf untersucht, geprüft und nach seinem Werthe öffentlich gewürdiget werden. Nächstens erhalten Sie eine unparteyische, mit Wahrheitsliebe und Ernst verfasste Beschreibung der hiesigen Orgel zu St. Petri. Da wird Ihnen manches klar werden, was jetzt dunkel scheinen muss. Sie werden — um nur Eins jetzt anzuführen — sogleich einsehen, was es mit den *72 jeux*, (Registern) für eine Bewandniss hat. Bis dahin nehmen Sie den dreyfachen Gruss der Wahrheit, der Redlichkeit und der herzlichen Achtung für wahre Kunst. —

Kurze Anzeigen.

Fantaisie et Variat. p. l. Pianoforte par D. Steibelt sur les Couplets militaires de Virtuosi ambulanti. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Das Thema von Fioravanti ist nicht übel, hat aber, entweder ursprünglich oder hier durch Abkürzung, etwas Unverhältnissmässiges des zweyten Theils zum ersten — was freylich durch alle Variationen hindurch bemerklich bleibt. Diese selbst, sechs an der Zahl, sind artig, gefällig und munter; die vorangehende Phantasie aber behandelt das Thema in mannigfaltigen Wendungen und Beziehungen interessant. Sie ist mehr aufs Brillante angelegt. Schwer ist nichts auszuführen, ob es schon ziemlich geübte Hände verlangt.

Airs du Ballet de la Fête de l'Empereur p. l. Pianoforte par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 15 Gr.)

Ref. ist von den Festen der Grossen zu wenig unterrichtet, um sagen zu können, zu welchem diese Balletstücke geschrieben worden sind, oder auch nur, welcher Kaiser gemeynet sey, ob St.s voriger, Napoleon, oder sein jetziger, Alexander. Vielleicht gehen die zuerst auftretenden Mamelucken Aufschluss. Der diesen Herren gewidmete lange, erste Satz ist angenehm und unterhaltend, behauptet sich auch recht gut in der Mitte zwischen dem Alltaglichen der meisten vorigen, und dem Schwerfälligen der meisten jetzigen Balletmusik. Viele Wiederholungen, lang ausgezogene Uebergänge u. dgl. muss man den Tänzern zugestehen, und, hat man die Musik allein, entschuldigen. Der Satz kann für ein leichtes, populaires und gefälliges Rondo gelten. Der zweyte hat etwas weniger Gefälliges, aber manches Eigene, besonders im Rhythmischen der Hauptfiguren. Der dritte fangt nicht übel an, ist aber zu wenig ausgeführt und verläuft sich zu sehr ins Gewöhnliche. Das Ganze ist sehr leicht auszuführen und scheint sich besonders zur Unterhaltung für junge Klavierspielerinnen zu eignen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. *№. VII.* 1810.

Musikanzeige.

In unserm Verlage ist so eben erschienen:

Cramer's (in London) **Studien für das Pianoforte. Zweyter Theil. In 42 grossen Uebungsstücken mit durchgängig beybemerkten Fingersatz. Preis 2 Thlr. 16 Gr.**

Der hohe Werth dieses trefflichen Werkes für die Beförderung des wahrhaft kunstreichen, edlen und soliden Pianofort-Spiels ist allgemein anerkannt worden. Die Aufnahme, welche der erste Theil desselben fand, machte in kurzer Zeit mehrere starke Auflagen desselben nöthig. Wir dürfen daher vertrauen, dass auch dieser zweyte noch gehaltvollere und lehrreichere Theil den Clavicinisten nicht minder willkommen seyn werde.

Bis zu Ende des Monats May d. J. werden wir diesen zweyten Theil denen für 2 Thlr. Sächs. überlassen, welche sich mit postfreyer Zahlung direct an uns wenden, nachher aber diesen niedrigern Preis nur denen stellen, welche fünf Exemplare auf einmal von uns kaufen.

Ferner erscheint bey uns zu bevorstehender Oster-Messe

Schiller's lyrische Gedichte mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von Herrn Kapellmeister J. F. Reichardt.

in gleichem Druck und Format, wie die neulich bey uns herausgekommenen Göthischen Lieder, Balladen etc. von demselben Componisten.

Bis zu Ende des Monats May ist der Subscriptions-Preis dieses Werkes 2 Thlr. Sächs. Diejenigen, welche auf vier Exemplare unterzeichnen, erhalten das fünfte frey.

Leipzig im März 1810.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Für Violin, Violoncell etc.

Campagnoli, B. Concerto p. le Violon. Op. 15. No. 1. des Concertos. 1 Thlr. 16 Gr.

Kreutzer, R. 6me Concerto pour le Violon. E moll. 1 Thlr. 12 Gr.

— 8me Concerto p. le Violon. 1 Thl. 12 Gr.

Lafont, C. P. 2de Concerto p. le Violon princip. (C moll.) 1 Thlr. 12 Gr.

— 3me Concerto. (E moll.) 1 Thlr. 12 Gr.

Pär, F. Sinfonie à gr. Orch. No. 3. D moll. 1 Thlr.

— Ouverture à gr. Orch. No. 5. Es dur. 16 Gr.

Tomaschek, W. J. Sinfonie à grand Orch. Op. 19. Es dur. 3 Thlr.

Viotti, J. B. 6 Sonates à Violon seul et Basse. Livr. I. II. chaque Livr. 20 Gr.

Für Blasinstrumente.

Beethoven, L. v. Sestetto pour 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons. 1 Thlr.

Gollinet, Exercices, Etudes, Variations, Preludes et Potpourri p. le Flageolet. 1 Thlr.

Drossler, R., Concerto p. la Flute av. accomp. de l'Orch. Op. 4. D dur. 1 Thlr. 16 Gr.

Für das Pianoforte.

Beethoven, L. v. Sonate à 4 mains. Op. 6. 12 Gr.

— gr. Sonate pathetique. Op. 13. 16 Gr.

Berner, F. G. 8 Variationen. 8 Gr.

Cramer, J. B. 1er Concerto p. le Pianof. av. accomp. de l'Orch. Op. 10. (Es dur.) 2 Thlr.

— 4me Divertissement p. Pianof. 16 Gr.

— 3 Sonates. Op. 41. 1 Thlr. 12 Gr.

— gr. Sonate. Op. 42. 16 Gr.

— 3 Sonates. Op. 44. 1 Thlr. 12 Gr.

— Suite de l'Etude p. le Pianoforte en 42 Exercices. 2 Thlr. 16 Gr.

Danzi, F. Quatuor p. Pforte, Violon, Viola et Vcelle. Op. 40. 1 Thlr. 12 Gr.

— Quintetto p. Pforte, Hautbois, Clarinette, Cor et Basson. Op. 41. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, D. 1er Potpourri. 16 Gr.

— 2me Potpourri. 16 Gr.

— 5me Potpourri. 16 Gr.

— 5me Potpourri. 20 Gr.

— 6me Potpourri. 16 Gr.

— 17me Potpourri. 1 Thlr. 8 Gr.

— 18me Potpourri. 1 Thlr. 8 Gr.

— 19me Potpourri. 20 Gr.

— 2de Concerto av. acc. d'un Violon ou de tout l'Orchestre ad libitum. (E moll) 2 Thlr.

Tomaschek, W. J. gr. Trio p. Pforte, Violon et Viola. Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Voigt, J. G. H. 6 Scherzos à 4 mains. Op. 22. 16 Gr.

Westphal, A. W. Eccossoisen et Walzer. 16 Gr.

Für den Gesang.

Beethoven, L. v. Andenken v. Matthison mit Klavierbegleitung. 6 Gr.

— Lied a. d. Ferne mit Klavierbegleitung. 12 Gr.

Baldewein, J. C. 6 Lieder v. Mathison. 12 Gr.

Haydn, J. 42 Canons für 2 und mehrere Singstimmen. 1 Thlr. 8 Gr.

Köster, G. E. 6 Duetti e un Canone à tre voci col accomp. di Pianof. 12 Gr.

Matthäi, Aug. 6 deutsche Lieder. Op. 4. 16 Gr.

Reichardt, J. F. Schillers lyrische Gesänge mit Begl. des Pianof. 2 Thlr. 12 Gr.

Winter, P. Timoteo (die Macht der Töne) Kantate, Klavier Auszug. 2 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Alday, Concerto p. Violon accomp. des plusieurs instrumens. Op. 4. 2 Thlr. 18 Gr.

Gravaud, J. 3 Duos concertans p. 2 Violons. 1 Thlr. 12 Gr.

Bierey, G. B. Ouverture de l'Op.: Wladimir à grand Orchestre. 1 Thlr 12 Gr.

Beethoven, L. v. gr. Trio p. Violon, Alto et Vcelle. Op. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Braungart, 6 Walzer für 2 Violinen, Bass, 1 Flöte, 1 Clarinette, 2 Hörner et 1 Fagott. 18 Gr.

Ziegler, 6 Walzes à grand Orchestre. Liv. 1. 1 Thlr.

Methode de Violon par Baillot, Rode et Kreutzer. (Français et allemand.) 4 Thlr. 12 Gr.

Viotti, J. B. 3 Sonates p. le Violon av. accomp. de flusse. L^s. A. B. à 1 Thlr. 12 Gr.

Hauf, F. (Fils) Potpourri p. le Pianoforte. 18 Gr.

Ouverture a. Rochus Pumpernickel f. Pforte. 8 Gr.

Fränzl, F. 1er Quatuor arr. p. le Pianoforte et Violon. (C dur.) 18 Gr.

Fodor, A. 3 Airs varies p. Pforte. Op. 20. 1 Thlr. 4 Gr.

Tag, C. G. Rondo p. l. Pianoforte. 8 Gr.

Berton, Ouverture aus der Oper: Franca de Foix oder Eifersucht in der Falle, Clavier Auszug. 12 Gr.

Bierey, G. B. Ouverture de l'Op.: Wladimir arr. p. le Pforte av. acc. d'une Flute ou Violon. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten May. Nº. 33. 1810.

Ueber Quartettmusik.

Seit Vater Haydn's Genius, sich zum Quartett hinneigend, in dieser Gattung Meisterwerke geschaffen und damit zugleich das ganze Genre umgeschaffen hat, ist für die Musik-Liebhaber in unserm deutschen Vaterlande eine Wonnezeit aufgegangen, an der die übrigen musicirenden Völker Europens mehr oder weniger Theil genommen haben. Seitdem haben sich mehrere bedeutende Talente auf die Bearbeitung dieser so bildsamen Gattung hingewandt; die Meisterwerke haben die Liebhaberey an diesem Zweige der Kunst, und umgekehrt diese hat wiederum jene vergrössert. Ich weiss nicht, was unsere Grossältern auf ihren Geigen und Bässen zu ihrem Zeitvertreibe mögen gespielt haben; denn von den leicht verhallenden Tönen klingt immer nur wenig von einer Generation zur folgenden hinüber, und wenn gleich die folgende Zeit die Namen bedeutender Künstler und die Titel ihrer Werke sorgfältig notirt, so ist sie darum nicht immer geneigt oder fähig, an den Werken selbst, die ehemals entzückten, Geschmack zu finden. Gewiss waren vor Haydn, dem Italien in dieser Rücksicht seinen *Boccherini* an die Seite zu setzen pflegt, weniger Quartetten, als *Violinsolos*, mit bloss er Bassbegleitung, und einer Gattung *Trios* Mode, die grösstentheils *melodisch* sich von jenen in nichts, als der geringern Schwierigkeit in der Ausführung, und durch die etwas vollständigere Begleitung unterschieden. Unsere Alten mögen an dieser einfachen Musik sich eben so herzlich ergötzt haben, als wir an unsern Quartetten; denn der Mensch ist ein gar genügsames Wesen, das schon eine Wenigkeit glücklich machen kann, so lange es nämlich — noch nichts besseres gekostet hat. Aber welch ein Unterschied gleichwol zwischen diesen und jenen; wie viel höher hat sich unter dem Einfluss grosser Talente die ganze Gattung gehoben; welch ein Publicum hat sie sich zu verschaffen gewusst! Vom Tajo bis an die Newa spielt man unsere Quartetten. Nicht blos in grössern Städten überall, auch in kleinern, ja auf manchen Dörfern, wo nur Musikfreunde sind, die Saiteninstrumente cultiviren, da finden sie sich zu Quartetten zusammen. Der Zauber der Musik macht alles gleich und bindet freundlich zusammen, was Rang und Verhältnisse sonst ewig geschieden hätten. Man spielt, und das von der Macht der Töne erhobene und beruhigte Gemüth vergisst oder verachtet in diesem Genuss der übrigen Lebens-Last, Sorge oder Nothdurft, und stärket sich zum neuen Wirken und Tragen. Was sonst mit einander trank, war Freund: der Quartetttisch wird bald den Schenktisch verdrängen. Man kann keinen Menschen hassen, mit dem man einmal im Ernste musicirt hat, und Menschen, die einen Winter hindurch aus freyem Triebe zum Quartett vereinigt mit einander gespielt haben, sind zeitlebens gute Freunde.

Man kann den zunehmenden Geschmack an Quartettmusik nicht anders als mit Vergnügen und Beyfall betrachten, und gewiss sagt man zu seinem Lobe zu wenig, wenn

man blos den *bessern Zeitvertreib*, das edlere Vergnügen rühmt, das einige der Kunst ergebene Freunde gemeinschaftlich in ihrer Ausübung suchen — ein Vergnügen, das wol mehr als jedes andere dazu geeignet ist, das durch Sorgen des Lebens verengte Gemüth zu befreyen, zu erheitern, und die ermattete Kraft von neuem zu stärken: obgleich dadurch wahrlich nicht Geringes gewonnen wird, wenn feinere, geistige Vergnügungen in der Nation nach und nach die rohern und gröbern zu verdrängen anfangen. Wer kann sich hierbey des Wunsches erwehren, dass die Musik — das heisst *sie* selbst, und nicht die klägliche Eitelkeit, der sie so oft nur zum Vehikel dient — die Liebhaberey unserer Jünglinge und Jungfrauen werden möchte! — Doch jenes Lob theilt die Gattung der Musik, von der wir hier reden, mit der Musik überhaupt, ja mit jeder ernstlichen und genussreichen Kunstbeschäftigung. Aber *der* Vorzug ist der Quartettmusik eigen, dass *diese Gattung* ganz vorzüglich geschickt ist, den Sinn für Musik zu wecken, zu stärken; ja, zu bilden, zu verfeinern, und einen reinern Geschmack zu befördern, auszubreiten. Doch ehe ich diese Behauptung rechtfertige, wird es nöthig seyn, zu sagen, was hier unter Quartettmusik, nämlich der *eigentlichen*, und der guten, gemeint ist. Ein Violinsolo, eine Sonate, mit der eine Violin allein sich hören lässt, indem die andern Stimmen, blos zur Füllung der Harmonie, in einzelnen, unter sich nicht melodischen, keine Einheit bildenden Anklangen sich vernehmen lassen, ist kein wahres Quartett: worin alle Theoretiker übereinstimmen. Will man diese letztere Gattung durch den seit kurzem gewählten Titel *Quatuor brillant* unterscheiden, so haben wir gar nichts dagegen; wie wir denn keineswegs diese Gattung von Solosonaten mit vierstimmiger Begleitung verwerfen wollen. Wir denken darin ganz, wie Voltaire, der auf die Frage, welches *Genre* der Poesie er für das beste halte, die bekannte, seiner würdige Antwort gab: tout le genre est bon, excepté le genre ennuyeux. — Vor dem letztern Genre wolle uns Apollo hier, wie überall bewahren! — Dasselbe gilt unstreitig von den so genannten (blos) *concertirenden* Quartetten, in welchen die, übrigens simpel begleitete Solopartie auf zwey oder drey Stimmen, die mit einander wechseln, vertheilt ist. Uns scheint zum eigentlichen Quartett wesentlich zu gehören, dass alle vier Stimmen durch gleiche Theilnahme an der *melodischen Grundlage* des Tonstücks sich zu einem untrennbaren Ganzen vereinigen. Dies geschieht nun *zugleich* auf die doppelte Art, dass die melodischen Hauptsätze des Tongemäldes (vielleicht in verschiedenen Abänderungen) von den verschiedenen Stimmen abwechselnd aufgenommen und vorgetragen werden — alterna amant Camoenae — und dass, im Wechsel mit jenen, sich ein *mehrstimmiger* Gesang vernehmen lässt, in welchem alle Stimmen melodisch fortschreiten. Hauptsächlich ist es das letztere, was den Character des eigentlichen Quartetts ausmacht. In diesem melodischen Einklange aller Stimmen zu einem bald stärkern bald sanftern Chorgesang liegt das Wirksamste dieser Gattung, dem die Solopartien, besonders das buntscheckige Passagenwesen, nur zur Folie, zur Erhöhung durch Abwechslung und Contrast dienen sollen. In diesem Sinn und Geist haben Haydn und Mozart ihre bessern Sachen — z. B. der letztere seine Quintetten geschrieben; in diesen Geist ist Beethoven, sind beyde Romberg, ist G. A. Schneider, Hansel, wenigstens in ihren gelungenen Arbeiten, ihnen nachgefolgt. Es ist hieraus klar, dass zum Quartett sich die strengere, die gebundene Schreibart recht wohl eigne; dass selbst Fugensätze hier anwendbar und von guter Wirkung sind; dass je *galanter* die Quartetten sind, sie, wie die galante Jugend, aller zierlichen Phrasen und alles süssen leeren Geschwazes ungeachtet, auch in der Regel um so flacher und seichter zu seyn pflegen, und dass, wenn das Genie des Componisten in Erfindung ei-

ner, charactervollen und interessanten, melodischen Grundlage des Ganzen sich vor allen Dingen bewähren muss, ihn doch die *Kunst* in der effectvollen Anordnung und Verbindung der Theile überall leiten soll, und dass endlich, — wohin wir eigentlich wollen, das Quartett *eine sehr vollkommne Gattung* in der Musik darstellt, die, indem sie von grosser, besonderer Würkung ist, auch die *ganze Kunst* in Anspruch nimmt; woraus sich denn hinreichend erklärt, warum, *ein gut Quartett zu schreiben*, von jungen Künstlern, die etwas versprechen, für schwer geachtet, und mit Zweifel in dem Erfolg unternommen, von denen hingegen die nie viel leisten werden, leicht und fröhlich versucht wird; warum ferner die leichte, galante Arbeit der letztern selbst von dem geschmackvollen Dilettanten so bald und so sicher von der kunstreichern, soliden, ächter Künstler unterschieden, und jene bald bey Seite gelegt wird, indem man zu dieser unaufhörlich und mit immer neuem Vergnügen zurückkehrt. Mit Recht wählt man zum guten Quatuor die vier bekannten Saiteninstrumente, die wegen Gleichheit der Klangart des vollkommuensten Einklanges am fähigsten sind. Quintetten, in welchen die hinzugefügte zweyte Viole die Kraft und die Mannigfaltigkeit des Tonstücks vermehrt, gehören mit in diese Gattung.

Die Vorzüge der Quartettmusik scheinen uns demnach in folgenden drey Stücken zu bestehen. *Erstlich* darin, dass sie der vollständigsten Harmonie fähig, wenigstens die *wesentlichen* Hülfsmittel der Kunst in sich vereinigt, und so zur Darstellung, wo nicht aller, doch der meisten Arten des musikalischen Characters sich darbietet. Alle Harmonie ist, wie bekannt, nur vierstimmig, und wenn, was darüber, auch nicht gerade vom Uebel ist, so ist es doch nur zur Füllung und Verstärkung des Vorhandenen da, und besteht in Verdoppelungen dessen, was bereits im vierstimmigen Satz vollständig enthalten war. Diese durch die Menge der Instrumente erreichte grössere Gewalt der Töne, macht nun zwar einen ihr eigenen, im Quartett gar nicht zu erreichenden Effect, und ist in der Darstellung des Grossen, des Heftigen, des Pathetischen und Erhabenen, es sey in der Kirche oder im Theater, unentbehrlich. Doch liegt in dieser blos physischen Macht des Tons noch nicht das der Musik wesentliche Schöne. Auch die am stärksten besetzten Chöre aus einer prächtig-feyerlichen Kirchenmusik, auch das brillanteste Opern-Finale wird, den Gesang dabey vorausgesetzt, in einer blossen Quartettbegleitung weder ganz seinen Character, noch ganz seinen Effect auf den gebildeten Kunstfreund verlieren; und wer weiss, ob nicht das, was hier unläugbar verloren gehn muss, durch die grössere Klarheit und Precision, in der das Ganze nun erscheint, zum Theil ersetzt wird. Ist die Quartettmusik auch für den Sturm der Leidenschaften zu beschränkt, so ist darum das Feyerliche, das Erhabene, das Pathetische von ihrem Gebiet nicht ausgeschlossen, und mit welchem Glück diese Gattung den Ernst, wie den Humor, das Traurige, die Schwermuth, wie das Lichte und Heitere, darzustellen weiss, wie sie sich für den Ausdruck des Sanften, Weichen, Gefälligen, Rührenden so ganz eignet, ist aus den Mustern, die wir in dieser Gattung besitzen, vollkommen erwiesen. — Ein *zweyter* Vorzug der Quartettmusik ist unläugbar die ungemeine *Klarheit* und *Deutlichkeit*, die, dieser Gattung eigenthümlich, den Kunstgenuss so sehr erhöht. Wie viel wird durch diese Klarheit vergütet, was dieser auf das Wesentliche beschränkten Gattung sonst etwa abgehn mag! Im gutgespielten Quartett kommt alles zum Gehör, wie der Componist es dachte. Alles liegt klar, bestimmt, offen da; nicht blos die Melodien der Oberstimme können in ihrem vollen Reitze auftreten: auch jede Feinheit in den Mittelstimmen, jedes Melodische in der Begleitung, das sich zart um den Hauptgesang herumschlingt; alles Effectvolle, Genuiale, in

der Wahl und den Wendungen der Modulation — alles tritt hier hervor, wie es soll, und thut seine Wirkung. Unstreitig liegt in dieser schönen Klarheit und Präcision einer der vorzüglichsten Reize dieser Gattung. Er ist es, um dessentwillen manche ein gutes Quartett der vollständigsten Orchestermusik vorziehen, bey welcher diese dem Effect so wesentliche Bedingung doch nie völlig erfüllt wird. Wie oft ist die sorgfältige Mühe und kritische Genauigkeit, mit der gute Componisten ihre vollstimmigen Orchestersachen ausfeilen, und die auf dem Papier den Kenner entzückt, bey der Aufführung zum Theil verloren; wie viele der sorgfältig gewählten Töne gehen im Sturm und Lärm der Trompeten, Pauken und Posaunen, durch ein Chor anderer Blasinstrumente verstärkt, so völlig unter, dass man kaum von der glanzend figurirten Partie der ersten Violine etwas fragmentarisch vernehmen kann! Wie wohl thut es dem musikalischen Sinne, wenn endlich der düstere Sturm sich legt und der heitere, klare Tag der einfachen Quartettbegleitung wieder aufgeht! — Dass eben darum diese Gattung *drittens* auch den *reinsten, vollkommensten Vortrag* verstattet und fordert, muss ihr unstreitig als ein Vorzug angerechnet werden. Das Quartett wird unter den Händen von vier Meistern sich mit den anziehendsten Reizen der Ausführung schmücken. Welch ein Unterschied im Vortrage starker Orchesterpartien und feiner Solosatze! Die Quartettmusik, die zwischen beyden steht, kann das Schöne beyder in sich vereinigen, die Fülle und Vollendung des Ensemble mit der Zartheit und dem Ausdruck des Solo. Wenn man die Productionen des grossen Orchesters mit der Theater- und Panoramamalerey vergleichen darf, bey der die massiv aufgetragenen Farbenklekse in einer bestimmten Entfernung vom Auge apprehendirt werden müssen, um sich zu etwas Schönen zu gestalten; wenn der Solospieler hingegen der Miniaturmaler der Musik ist, berufen, das Zarteste, Lieblichste der Kunst in der engsten Befreundung mit ihrem Gegenstande hinzustellen: so ist das Quartett das Cabinetstück der Musik, in dem sich beydes, Reichthum der Composition mit der zartesten Ausführung vereinigt. — Dieser Gedanke führt uns natürlich auf einige bey dem Quartettvortrag wesentliche *Regeln*, die wir hier — keineswegs den Meistern, von denen wir sie im Gegentheil abgezogen zu haben, gern und dankbar bekennen, sondern blos den Liebhabern der Kunst zur Erhöhung ihres Genusses ans Herz legen wollen. Sie gehn sämtlich aus dem Wesen des Quartetts als einer *Viereinigkeit* hervor, in der die Einheit des Ganzen und die Selbstständigkeit jeder der vier Stimmen sich gegenseitig beschränken. Selbstständig zeigt sich jedes Instrument dann, und in so fern es die Hauptstimme — in Melodien oder Passagen vorträgt; hier darf es mit der Kunst auch das Recht des Solospielers ausüben, und über die andern Stimmen mit starkerm Ton hervortreten. Alle Feinheiten des Solospielers (seine *Zierereyen* missfallen hier, wie überall) sind hier am rechten Ort; doch alles ist verboten, was dem Ganzen nicht zusagt: alles störende Tactverrücken, alles krause Verschnörkeln, das mit der reinen Einfachheit des Quatuors nicht verträglich ist. — Eine Hauptpflicht aller Quartettisten ist daher, sich eines *klaren, schönen* Tons auf ihrem Instrumente zu befleissigen. Dieser ist nicht blos für die Solopartie, sondern für das Ganze hier von der lieblichsten Wirkung. Alte, versteinerte Ripienisten sind daher zum Quartett oft völlig unbrauchbar, weil ihr zu starker, rauher, hervorschreyender Ton alles verdirbt. Der Effect der Quartettmusik beruht zum Theil auf dem schönen Einklang der vier Instrumente; man würde den Effect stören, wenn man z. B. statt einer Violine eine Flote, oder statt der Bratsche ein Clarinet einschieben wollte. Eine Verbindung von Blasinstrumenten mit Saiteninstrumenten ist wegen der Ungleichheit

der Klänge nie von einer so schönen, reinen Wirkung, als vier Saiteninstrumente, bey welchen gehaltene Noten in einen einzigen harmonischen Ton zusammenfliessen. Mit welchem Glücke hat man nicht Quartettpartien oder Quintetten, die ursprünglich für vier ganz verschiedene Instrumente geschrieben waren, für die drey Saiteninstrumente arrangirt! So wird z. B. das von *Hofmeister* arrangirte *Mozartsche* Quintett aus F dur, das aus einer von Blasinstrumenten begleiteten Doppelsonate für Fortepiano genommen ist, von Kennern und Liebhabern als ein herrliches Tonstück gepriesen und dem Original an die Seite gesetzt, wo nicht vorgezogen. Um diese so mühsame, so wirksame Einheit des Klanges zu befördern, sollten die Quartettspieler sich nicht blos des gleichsten, reinsten, schönsten Tons befleissigen, sondern sogar die Instrumente sorgfältig auswählen. Es macht einen übeln Eindruck, wenn neben dem vollen, dicken, kräftigen Ton der ersten Geige, die zweyte mit einem schwachen, dünnen Tönchen hervortritt, oder die Viole wie eine rauhe Katarrh-Kehle dazwischen schreyt; nicht zu gedenken, dass sich beym Zusammenspielen der schwache, schlechte Ton in den bessern so völlig verliert, dass er nicht ordentlich zum Gehör kommen kann. — Was endlich die Regeln betrifft, die sich auf die Einheit des Ganzen beziehn, so setzen wir alles das, was richtiges und tactmässiges Spielen betrifft, dabey, als keiner Erinnerung bedürftig, voraus. Ausser diesem ist es die Pflicht des Quartettisten sich in den Character des Tonstücks gehörig zu finden, und sich mit seinen Gehülfen darüber zu verständigen. Das ist aber eine Sache seines musikal. Sinnes, worüber im Einzelnen keine Anweisung gegeben werden kann. Ist man über diesen Character einverstanden, so bestrebe sich jeder mit Selbstverläugnung nur dem Ganzen anzuhören. Jeder mässige seinen Ton, dass er nicht vorschreye; denn das Ganze muss in der Tonstarke eine gewisse Mitte halten, damit für das *Forte* und *Piano* und das *Sforzando* die Mittel nicht fehlen. Alle Wendungen des Ausdrucks, alle Farbengebung durch Forte, Piano, Wachsen und Abnehmen, muss mit der grössten, genauesten Einstimmung beobachtet werden; besonders sind alle Sforzandos genau zu bemerken. — Dass ein Quartett gut, das ist, ganz in seinem Sinn und Character auszuführen, keine leichte Aufgabe sey, wollen wir so wenig läugnen, dass wir im Gegentheil die Genossen dieser Musik vielmehr bitten wollen, sie, um ihres eigenen Vergnügens willen, nicht für zu leicht anzusehn. Es giebt Liebhaber, die, aus lauter Gierigkeit nach *neuem* Genuss, nichts recht geniessen. Wie gewisse Leser, (auch Recensenten) die, viel zu ungeduldig, ein Buch ordentlich durch zu lesen, um ihm sein Recht wiederfahren zu lassen, es nur flüchtig durchblättern, oder von hinten beginnend hie und da einige Seiten lesen, um, in der süssen Ueberzeugung, dass sie mit der Literatur fortgehen, über jede einzelne Production derselben so bald als möglich hinweg zu kommen: so machen es auch manche Musikliebhaber mit den Quartetten. Man greift immer nur zu den neu erschienenen; diese werden, ohne Vorbereitung, a vista durchgespielt; man ist zufrieden, wenn man ohne eben stecken zu bleiben zu Ende kam, und glaubt nach einer so unvollkommnen Darstellung, wo nicht den Genuss des Tonstücks, doch das Urtheil, ob es gut, mittelmässig oder schlecht sey, erbeutet zu haben. Diese Art des Dilettantismus kann weder die Kunst fördern, noch ihren Genuss erhohen. Das wahre Kunsttalent gefällt sich und entwickelt sich, durch den Genuss, den seine Productionen kunstverwandten Seelen gewähren; die Kunst steht mit der Liebhaberey im engsten Bunde. Wenn der Künstler sich dem Urtheil seines Publicums blosstellt, sollte er nicht auch ein Recht haben, von diesem den Fleiss, die Vorbereitung zu fordern, ohne welche sein Werk nicht recht empfunden, genossen, beurtheilt werden kann? Wenn es in dieser Gattung so viel schwache,

Univ. München

leichte Producte giebt, so sind die Dilettanten daran Schuld, die immer ohne Mühe geniessen wollen. Lasst uns das Gute recht schätzen und würdigen, lasst uns zu den besten Werken in dieser liebenswürdigen Gattung oft zurückkehren und uns innigst mit ihnen befreunden, und in dieser dankbaren Anerkennung des Guten, und an ihr, werden sich neue Künstlertalente entwickeln und starken, die uns mit vorzüglichern Werken versorgen werden.

P.

Nachrichten.

Breslau, d. 28sten Apr. Seit meinem letzten Schreiben hat sich Folgendes in Absicht auf Musik hier hervorgethan.

Unser sehr geschätzter Musikdirector, Hr. Bierey, brachte ein Intermezzo: Elias Rips-Raps, von seiner Composition, auf die Bühne. Das Stück, das nur zwey Personen hat, und besonders von Hrn. Häser sehr gut gesungen und gespielt wurde, würde ohne allen Zweifel vielen Beyfall gefunden haben und oft zu wiederholen gewesen seyn, wenn es nicht, für seinen Inhalt, etwas zu lang gewesen wäre, und vornämlich, wenn sich der Dichter nicht allerley Anspielungen und Scherze über gewisse Gegenstände erlaubt hätte, woran wir nicht einmal erinnert seyn wollen, wie viel weniger, dass wir Scherz und lustige Neckerey darüber ertragen sollten. Die Musik ist sehr lobenswerth, und um so mehr auszuzeichnen, da sie Hrn. B.s Talent für das *Komische* so offenbar darlegt. Ich müsste mich sehr irren, oder Hr. B. könnte auf dieser, von Deutschen so selten, und noch seltener mit Glück betretenen Bahn, viel Vorzügliches leisten, und auch, bey dem Mangel an wirklich guten komischen Stücken, seinen Ruf dadurch am sichersten weiter verbreiten und befestigen. Es verdiente und fand den Beyfall aller Kunstverständigen auch das, dass Hr. B. die Musik nicht hatte durch Gespräch unterbrechen lassen, sondern was diesem, nach der Weise der Franzosen, gewöhnlich zugetheilt wird, nach der Weise der Italiener in Recitativ verwandelt hatte. Das Werkchen wurde erst viel belacht und viel beklatscht, bis jene Wendungen des Dichters verständlicher wurden, wo man denn still ward. Hr. B., der entweder uns zu viel Bonhommie zugetrauet, oder, als ein Fremder, manche Beziehung des Textes selbst nicht empfunden hatte, nahm das Stück von der Bühne zurück.

Etwas später wurde eine neue Oper: Anacreon in Ionien, mit Musik vom hiesigen Regierungssecretair, Hrn. Ebell, gegeben. Der Name dieses jungen Mannes, der sich schon längst durch mancherley gelungene Arbeiten hier auszeichnete, hatte angenehme Erwartungen erregt; man liess auch mehrern, in der That sehr braven Musikstücken alles Recht wiederfahren: im Ganzen wollte aber die Oper gar nicht gefallen. Die Hauptursache, ja vielleicht die alleinige Ursache liegt in dem erbärmlichen, langweiligen Gedicht. — Dagegen wird jetzt Glucks Meisterwerk, Iphigenia in Tauris, mit vielem Beyfall und sehr besuchtem Hause gegeben. Anfänglich war mir für diese Oper bange, theils weil ich vermuthete, das Stück selbst werde beym grossen, gemischten Publicum nicht recht ansprechen, theils weil unser Theater von Seiten der Ballets (was überall den grossen Haufen für solche Werke anzieht,) nicht im Stande ist, etwas zu leisten, das dies Werk gehörig ausschmückte, und mit dem, was dafür in Wien, Berlin etc. gethan wird, verglichen werden könnte. Dennoch machte die Erscheinung des herrlichen Werks eine allgemeine Sensation, und jede Wiederholung desselben schenkt jedem Musikfreunde einen genussreichen Abend. — Die entschiedene Wir-

kung dieser Oper haben wir, nach der vortrefflichen Musik, welche schon hinlänglich bekannt und besprochen ist, der sehr braven Ausführung des Orchesters zu danken. Unser gewöhnliches Opernorchester war bey diesen Vorstellungen ungefähr mit zwanzig Personen, theils Musikern, theils sehr achtungswerthen Dilettanten — verstärkt. Ich kann Ihnen den herrlichen Effect nicht beschreiben, den Glucks Musik auf mich und alle für Kunst Gebildete machte. Sie war so genau studirt und wurde so sorgsam und mit so sichtbarer Liebe ausgeführt, dass man sie als das Gelungenste, was in Hinsicht auf Musik das hiesige Theater aufzuweisen hat, anerkennen muss. Es ist der allgemeine Wunsch der Theaterfreunde, dass unser braver Musikdirector, Hr. Bierey, von dem wahrscheinlich die ganze Idee ausging, bald mit einem Mozartschen Meisterwerke auf gleiche Weise verfahren und uns eben solche genussreiche Abende dadurch verschaffen möge. — Unter dem singenden Personale zeichneten sich vorzüglich Hr. Häser, als Orest, und Mad. Becker, als Iphigenia aus. Erster hat in dieser Rolle vollkommen bewiesen, was für ein verständiger Sänger und Schauspieler er sey. Letztere that, was irgend in ihren Kräften war. Freylich stehet ihr für diese Rolle vieles, was sich nun einmal nicht ändern lässt, entgegen; so ist schon ihre, sonst sehr angenehme Person für die Iphigenia gar nicht geeignet.

Ungeachtet Mad. Köhl nichts weniger als eine Schauspielerin ist, so hätte man sie doch lieber in dieser Rolle *gehört*; doch diese Sängerin hat nun die hiesige Bühne verlassen.

Am 18ten April gab Hr. Devrient in der Aula Leopoldina ein Declamatorium, wo den zweyten Theil Schillers Lied von der Glocke mit Rombergs Musik ausfüllete. Ist durch den vorausgegangenen grossen Ruf dieser Musik die Erwartung des Publicums zu hoch gespannt worden; leistet Hr. R. hier wirklich nicht, was zu leisten war; traf beydes zusammen, oder was ist es sonst? kurz, die ganze Musik wollte nicht wirken, und hat im Grunde Niemanden gefallen. Ich für mein Theil finde, dass der gelehrte Recensent dieses Werks in Ihren Blättern vollkommen Recht hat: das ganze Gedicht ist nicht gut für Musik geeignet; sollte es dennoch componirt werden, so wäre es gleich im Plane anders aufzufassen gewesen; wurde es so, wie es nun ist, so konnten nur einige Hauptstücke, einzeln für sich, auf den Kenner erwünschte Wirkung thun, ein gemischtes Publicum aber lässt sich am meisten durch den Totaleindruck bestimmen. — Desto herrlicher wirkte den folgenden Tag in demselben Saale Haydns Schöpfung, welche in der Regel alle Jahre an diesem Tage Hr. Schnabel zu seinem Benefiz giebt. Die Frau von Rothkirch (vormalige Mad. Stock und Sängerin am hiesigen Theater,) gab die Sopran-Partie. Ihre Stimme ist nicht die stärkste, hat aber viel Angenehmes.

Berlin, d. 1sten May. Am 15ten Apr. gab Hr. Assessor Schmidt Concert im Theatersaal. Den ersten Theil füllte Schillers und Lessings Gedächtnissfeyer, Cantate, in Musik gesetzt und mit untergelegtem neuen Text (vom Hrn. Kriegsrath Müchler) neu bearbeitet vom Hrn. Capellmeister Weber. Hr. W. hatte die Musik zu Lessings Feyer bereits vor zwanzig Jahren in Stockholm geschrieben, und sie bezeugt allerdings diesen jugendlichen Ursprung durch oft übervolle Instrumentirung etc.; übrigens gehört sie aber doch, so wie die neuen hinzugefügten Recitative, zu Webers bessern Arbeiten. Sie ward unter seiner Leitung genau und sorgfältig executirt. Mad. Lani und die Hrn. Franz und Eunike sangen die Solopartien; vor allen andern gefiel aber an diesem Abende Mad. Müller, die die Partie des Genius vorzüglich schön gab. Im zweyten Theil dirigirte Hr. Schmidt die Wiederholung der

Rombergschen Composition von Schillers Liede von der Glocke. Da erst kürzlich über diese Musik eine gründliche Recension in der mus. Zeit. gelesen wurde, welcher weder ich widersprechen kann, noch die hiesigen Kenner widersprechen; so sage ich darüber nichts, und bemerke nur, dass die Musik brav und mit Liebe gegeben ward. Die Solopartien sangen Hr. Gern (dessen Meister schon bey der ersten Darstellung, wie billig, gefiel,) Hr. Eunike, Hr. Helwig, Hr. Blum und Hr. Stiemer; weniger gefiel Dem. Koch, die durch eine unerklärliche Affectation ihrer sonst guten Stimme Gewalt that.

Am Charfreytage und am ersten Ostertage gab Hr. Prof. Zelter Concert im Saale des kön. Opernhauses, und zwar am ersten Tage den Tod Jesu, von Ramler und Graun. Nirgend möchte wol dieses Nationalwerk mit der Sorgfalt, Pracision und Liebe gegeben, und auch mit der Andacht von einem ausserordentlich zahlreichen Publicum angenommen werden, als dies an dem Tage geschah; selten, vielleicht nirgends, können auch die Chöre besser gegeben werden, als von der, unter Zelters Direction blühenden Singeacademie. Auch die Solopartien wurden von Dem. Voitus, Mad. Schneider (die erst wenige Tage vorher mit ihrem Mann von der Kunstreise zurückgekommen war,) Hrn. Blum und vorzüglich von Hrn. Eunike zur Zufriedenheit des Auditoriums gegeben. Am ersten Ostertage hörten wir die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von Ramler und Zelter. Auch hier war der Genuss würdig, obgleich, nach Grauns Meisterstück, weniger gemüthlich. Auch sang nur ein Theil der Academie die Chöre; die Dem. Voitus und Koch und die Hrn. Eunike und Gern trugen die Solopartien vor.

Am 26sten gab der königl. westphäl. Cammersanger, Hr. A. J. Fischer, Sohn unsers Bassisten, Concert im Theatersaal. Ueber seine weit ausreichende, sehr biegsame, starke, und durch Falsett in der Tenorhöhe sehr angenehme Stimme, so wie über seinen ganz modern gebildeten Vortrag, ist nur Eine Stimme, die auch mehrmals in der mus. Zeit. abgegeben worden ist. Ich nenne Ihnen daher nur, womit er das nicht übergrosse, und vielleicht nur durch den seit vier Jahren zu hoch befundenen Preis (1 Thlr. kling. Cour.) zurückgehaltene Publicum unterhielt. Recitativ und Arie von Righini, Göthe's Lied: Kennst du das Land, nach seiner Composition von ihm gesungen am Piano, Scene von Paer, italien. und franzos. Romanzen von ihm mit der Guitarre — die aber unser Thielemann viel besser liefert — begleitet. Auch die andern Musikstücke waren interessant: Webers Ouverture aus Wilhelm Tell mit dem sonst so sehr wirksamen Hornecho, das aber diesmal leider durch einen vorbeyrasselnden Wagen sehr gestört ward, und Mehuls Jagd-Ouverture zur Oper: le jeune Henri; ein Violinconcert von Hrn. Heunigs Composition, von ihm mit Fertigkeit, aber oft ohne die einem braven Künstler, der er zu werden verspricht, unerlassliche Reinheit gespielt; und ein Flötenconcert, geblasen von dem 14jährigen Schulze, der seinem Lehrer, Schröck, emsig nacheifert. — Hr. Fischer wird noch zehn Gastrollen auf dem Theater geben. Wir erwarten einen sehr angenehmen Genuss, da er auch viel Theatergewandtheit besitzt. Die Gebrüder Bohrer werden nächstens auch Concert geben; man verspricht sich viel von dem jüngern Bruder, dem Violoncellisten. Dem. Schmalz wird binnen einem Monat aus Italien zurückerwartet; sie wird für die ernste Oper engagirt werden.

(S. 422. Z. 8. von unten ist Saulson statt Saalson zu lesen.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23ten May. Nº. 34. 1810.

Nachrichten.

Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta, nihil enim est sine illa.
Isidor. lib. 3. Etym.

Kassel. Mancherley Hindernisse haben mich bisher abgehalten, Ihnen mein Versprechen zu erfüllen. Jetzt endlich kann ich Ihnen die versprochnen Nachrichten über das Musikwesen (und mitunter freylich auch wol Unwesen) in Kassel mittheilen. Da Kassel durch seine politische Umschaffung auch in Hinsicht auf Kunst, und insbesondere auf Musik, bedeutender geworden ist: so hoffe ich, es wird Ihren Lesern nicht uninteressant seyn, eine vollständige Uebersicht von dem Zustande der Musik und den jetzt hier befindlichen Künstlern zu erhalten. — Wo ich es, meiner Ueberzeugung nach, für zweckmässig halte, werde ich meinen Nachrichten zuweilen ein freyes, aber unparteyisches Urtheil beyfügen; denn ich glaube, dass *gegründeter* Tadel ohne Bitterkeit, so wie verdientes Lob ohne Vorurtheil und Schmeicheley, für Kunst und Künstler immer einigen Vortheil schafft. Nur das übertriebne, unbedingte Lob, so wie den gänzlich absprechenden, niederdrückenden Tadel halte ich nicht allein für zwecklos, sondern gradezu für nachtheilig für die Kunst *). Das *medium tenuere* ist gewiss nirgends nothwendiger, als in Aussprechung eines Urtheils. Ich werde Ihnen viel Gutes, aber auch viel nicht-Gutes von hier mitzutheilen haben. Da ich es mir aber zur strengsten Pflicht mache, nie eine Nachricht niederzuschreiben, deren historische Wahrheit ich nicht durch Thatsachen — und nie ein Urtheil zu fällen, dessen Rechtmässigkeit ich nicht durch technische oder philosophische Gründe *beweisen* kann: so hoffe ich

*) Die seit einiger Zeit überhandgenommenen unmässigen Lobpreisungen und Vergötterungen, wie man sie jetzt so häufig in den Nachrichten und Urtheilen vieler Blätter über diese und jene Künstler oder deren Producte findet, sind meistens bestellte Fabrikarbeit, oder auch wol bezahlte Zeitungs-Annoncen, (man sehe z. B. die Hamb. Zeit.) wodurch sich mancher Künstler selbst, oder ein guter Freund dem andern, den Weg zur Berühmtheit (welche sehr von dem, nicht auf diesem Wege zu erlangenden Ruhme zu unterscheiden ist,) und vornämlich zu guter Geldeinnahme zu bahnen sucht. Belege hierzu findet man in Menge . . . (der Verf. nennet die Zeitungen, die er meynt: unsre Leser glauben hoffentlich nicht mehr an sie, und so lassen wir, unnützer Gehässigkeit auszuweichen, diese Zeilen lieber weg. d. Red.) wo denn oft in dem einen dieser Blätter derselbe Künstler oder dasselbe Kunstwerk zum Nichts herabgewürdigt ist welcher oder welches in einem andern zum Ideal erhoben wird. Man vergleiche . . . (wie oben. d. Red.) Diese widersprechenden, oft von allen Beweisen für oder wider entblössten Urtheile aber zeigen hinlänglich von ihrer Entstehungsquelle und von der Competenz und Unbefangenheit ihrer Verfasser, von denen in solchen Fällen doch unstreitig wenigstens Einer ein Bestochener oder ein Thor seyn muss. So wenig dergleichen Missbrauch der Kritik auf die Verständigern jetzt noch wirken mag: so wird doch der schwächere Theil des Publicums dadurch noch immer irre geleitet. Leider ist aber der an innerm Vermögen schwächere Theil des Publicums auch der an äusserm stärkere.

stets in den Schranken der strengsten Unparteylichkeit zu bleiben. Ehe ich aber zu den besondern Nachrichten und Bemerkungen übergehe, ist es nöthig, Sie erst vorläufig mit den hiesigen Verhältnissen und den hier befindlichen Künstlern im Allgemeinen bekannt zu machen, um Ihnen einen Standpunct zu geben, von dem aus Sie das Folgende leichter und sichrer übersehen können.

Der Geist des hiesigen Publicums, in so weit sich darüber überhaupt etwas sagen lässt, ist hier, wie überall: d. h. gemischt, und den Zeitumständen unterthan. Es giebt hier allerdings gebildete und gefühlvolle Menschen, welche die Kunst und das wahre Schöne erkennen und schätzen, und den Tonkünstler vom Musicanten zu unterscheiden wissen: es giebt aber auch, theils solche, denen aus gänzlichem Mangel an Gefühl, Opernhaus und Concertsaal nur eine Art Börse oder Casino ist: theils solche, deren Sinn so unbestimmt und verworren ist, dass ihnen ein *Don Juan* und ein *Neusonntagskind* gleich gilt, und welche vom Schlechtesten wie vom Vortrefflichsten hingerissen werden, wenn es nur (es sey *qualitativ* oder *quantitativ*) *gewaltsam* auf sie wirket; d. h. wenn es, nach der jetzigen Modesprache des grossen Haufens, nur *Effect* macht. Freylich ist leider das Häuflein der Erstern, Auserwählten, hier viel zu klein und zu ohnmächtig, um den Ton anzugeben und die Concertsale, die hier in der Regel immer leer sind, anzufüllen: allein dies ist ja jetzt an den meisten Orten Deutschlands der Fall, und Kassel zeichnet sich also hierin nicht besonders aus. Im Allgemeinen ist der Tonkünstler, der einheimische wie der fremde, hier nicht so geschätzt und gesucht, wie man es an einem Orte, wo so brave Künstler leben, erwarten sollte. Denn ein Theil betrachtet den Tonkünstler nur als Anhang der Oper, höchstens als einen Menschen, der sich glücklich schätzen muss, uns, wenn Spiel und Ball nicht mehr zureichen, die Langeweile *wegzuamüsiren*, (*sit venia verbo.*) Ein anderer Theil, dem ein guter Braten und ein Napf Punsch lieber ist als das schönste Concert, betrachtet den Künstler gleich dem Gaukler, als überflüssig im Staat; und nur ein sehr kleiner Theil schätzt den (wahren) Tonkünstler als einen Mann, der unsre Gefühle durch seine herrliche Kunst verfeinert, unser Herz schuldlos und wohlthätig rührt, und unsern Geist stärkt und aufheitert, wenn Sorgen oder Erschöpfung uns niederbeugen. Auf Unterstützung und Aufmunterung darf hier kein reeller Künstler Anspruch machen, wenn er nicht ganz besondere Protection hat. Es fehlt im Ganzen an Kunst-Gefühl, Geschmack und Einsicht, an Liebe und Wohlgefallen an der Kunst: wo soll die Achtung gegen den Künstler herkommen? — Kein Tonkünstler, (es sey denn ein Italiener oder Franzos,) der zu edel ist, zum erniedrigenden Schmeicheln, und zu stolz, um die Kunst durch Charlatanerien zu entweihen, darf vertrauend hoffen, hier, wo nicht das Talent entscheidet, sein Glück zu machen. Da *hier* nur Laune, augenblicklicher Eindruck auf die äussern Sinne, Vorliebe oder Hass, nicht aber Geschmack und Einsicht über Künstler und Kunstwerke entscheiden: so wird das Elendeste wie das Beste beklatscht und bewundert, je nachdem es den grossen Haufen belustigt oder in Staunen setzt. Wer gebildet seyn will, ist entzückt von *Haydn* und *Mozart*, weil es zum allgemeinen Ton der Welt gehört, diese Musikheiligen anzubeten: aber wenige verstehen ihre Werke, eben weil es *heilige* Werke sind, die nur ein *heiliges Gemüth* zu fassen vermag. Die Menge folgt dem reissenden Strome der *Zeit*, und die musikalische Gallomanie stürzt auch hier die *hohe Wissenschaft* zur *empirischen Willkühr* herab. —

Oeffentliche stehende Concerte, wie in Wien, Leipzig etc. giebt es hier gar nicht, weil sie weder von den Grossen noch vom Publicum unterstützt werden. Selbst diejenigen

öffentlichen Concerte, welche dann und wann von den Virtuosen der hiesigen königl. Capelle, oder von Fremden, (die uns aber nur wenig zusprechen) gegeben werden, bleiben unbesucht. Man hat keinen Sinn dafür, und giebt lieber einige Carolins für eine Redoute, als einen Gulden für ein solches Concert aus. Ein Virtuose, der hier Concert geben will, und sich nicht durch eine Subscription (die aber meist auch mager ausfällt) wenigstens für die Unkosten gedeckt hat, muss eher auf Schaden, als auf Vortheil rechnen. Ein voller Concertsaal ist eine Seltenheit, und dann nur glücklicher Zufall, an dem weder das Interesse für die Kunst, noch der Werth des Künstlers Theil hat. Ich gebe gern zu, dass durch den Mangel an Gelegenheit, etwas *Gutes* zu hören und den Sinn für Musik zu nähren, der unter der vorigen Regierung auffallend war, der Geist des Publicums, und der Sinn für die Kunst wol erschlaffen musste: aber diese Erschlaffung scheint in eine völlige Apoplexie übergegangen zu seyn. Denn seit dem Etablissement des hiesigen Orchesters, welches gewiss sehr brav ist, haben wir bereits Gelegenheit genug gehabt, viel Gutes, ja manches Vortreffliche zu hören, welches wol hatte vermögen können, den schlummernden Geist zu wecken, wenn es nicht Todtenschlaf wäre, was ihn fesselt. Aber kein Funke glimmt unter der Asche, die *ohne diesen* kein Boreas zur Flamme anzufachen vermag. Es liesse sich noch viel hierüber beybringen: allein ich müsste zu sehr ins Einzelne gehen, und folglich für den Zweck und den Raum dieser Blätter zu weitläuftig werden, wenn ich diese Materie erschöpfen wollte. Das Bemerkte wird hinreichen, Sie von den hiesigen musikalischen Verhältnissen und dem Geist der grössern Menge, so wie von den Aussichten, die sich dem Tonkünstler und dem Musikfreunde hier eröffnen, insoweit zu unterrichten, dass Sie mit jedem Leser sich überzeugen können, der musikalische Himmel hänge hier — dem Sprichwort nach, nicht so voll Geigen, wie man auswärts zu glauben scheint, und wol glauben muss, wenn man jenen feilen, oder alles ins Gelag hinein aufnehmenden Blättern vertrauet. — Dass zum Vortheil der Kunst und der Künstler nicht auch Ausnahmen statt finden sollten —, dies zu behaupten wäre thörigt und ungerecht. Die Rede ist hier nur im Allgemeinen von der grössern Menge, unter der besonders das *neuere* Publicum begriffen ist. Es giebt allerdings wol noch einzelne Personen, und ich kenne deren selbst mehrere aus hohen und mittlern Ständen, welche reinen Sinn, Geschmack und Einsicht, auch hohen Enthusiasmus für *wahre* Musik haben, und gewiss die hohe Achtung eines jeden Künstlers und Musikfreundes verdienen. Aber ihre Zahl ist klein, sehr klein, und selbst bey den angestrengtesten Bemühungen nicht vermögend, der Tonkunst und dem edlern Sinne dafür, durch das undurchdringliche Eis hier einen Weg zu freundlichern, blühendern Gefilden zu bahnen. Seit der Zerstörung *) des hiesigen deutschen Theaters ist dem Freunde wahrer Musik auch der Genuss der herrlichen Werke der grössten deutschen und italienischen Meister entzogen, weil es jetzt theils an Gelegenheit, theils an Sängern zur Aufführung mangelt. Nur in den, dann und wann stattfindenden öffentlichen Concerten, welche von diesem oder jenem durchs Glück besonders begünstigten, oder mit dem Geist des hiesigen Publicums noch unbekannten Virtuosen zugeben werden,

*) Die Geschichte von der so unerwarteten, statt einer Verbesserung erfolgten Aufhebung des hiesigen deutschen Theaters ist gewiss merkwürdig und so einzig in ihrer Art, dass eine Darstellung desselben jedem Künstler und dem ganzen Theile des Publicums, welcher sich für Kunstereignisse überhaupt interessirt, nicht unwichtig seyn könnte. Vielleicht wird eine Darstellung der nähern und wahren Umstände dieses Ereignisses, mit allen Beweisen und Thatsachen, dem Publicum einmal in einem besondern Werkchen mitgetheilt.

kann man einzelne Theile jener Meisterwerke geniessen. Der Musikfreund ist daher fast allein auf die französische Oper (als tägliche Kost) und auf das Ballet eingeschränkt. —

Ueber beydes nun, die französische Oper und das Ballet, (nämlich den musikalischen Theil desselben) werde ich in meinem nächsten Briefe ausführlich sprechen. Hier nur im Allgemeinen so viel, dass die *Oper* im Ganzen wol nicht so beschaffen ist, um den Musikfreund, oder vollends gar den Kenner, für das, was er entbehren muss, zu entschädigen; und dass die *Balletmusik* grösstentheils ein, oft ganz ohne Sinn und Einsicht zusammengewürfelter, und selbst jedem nur mässig gebildeten Ohre unerträglicher Mischmasch von allerley contrastirenden, guten und schlechten Stücken, Arien, Variationen, Tanzen, Liedern, Ouverturen, u. s. w. ist, welche alle weder unter sich, noch mit der Pantomime (die oft, so zu sagen, wie die Faust aufs Auge dazu passt), auch nur in der geringsten Beziehung stehen. Die Beweise hiervon werden aus dem, was ich Ihnen in meinem nächsten Briefe über diese Gegenstände ausführlich mittheilen werde, hinlänglich hervorgehen.

(Die Fortsetzung folgt in No. 36.)

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht des Monats April. Am 6ten gaben Hr. und Mad. Hassloch, Concert. Dieses achtungswerthe Künstler-Paar, vormals im Besitz des Kasselschen Theaters, war einige Jahre beym hiesigen Theater im Schauspiel und in der Oper thätig; Hr. H. lebt jetzt aber hier als Musiklehrer im Gesang und Clavier. Das erwähnte Concert fing mit der Ouverture aus Paers Lenore an. Mad. Hassloch und Hr. Berthold sangen hernach ein Duett von Benucci. Mad. Hassloch zeigte, dass sie eine gute Sängerin ist, und eine noch viel bessere gewesen seyn mag; Hr. Berthold — dass er sich nicht fruchtlos bemüht, sich selbst und seine schöne Basstimme immer mehr auszubilden. Dem. Isermann declamirte die vier Weltalter von Schiller. Hr. Baldenecker spielte ein Violin-Concert von Fraenzl recht brav. Dieses Concert mag wol auf besondre Veranlassung geschrieben worden seyn, denn ich glaube, dass sonst dieser geschickte Componist und gebildete Virtuos Trommel etc. und den ganzen, sogenannten türkischen Zuschnitt verschmähen würde, um Effect zu erregen und seine Geschicklichkeit geltend zu machen; das ganze Stück ist in dieser Manier geschrieben. Es machte freylich alle Zuhörer aufmerksam, aber nicht auf den Virtuosen; dieser musste ihnen vielmehr, musste wenigstens dem grössten Theile, gegen den grossen Lerm des Ritornels, mit seinem Solo klein erscheinen. Mad. Hassloch declamirte die Ideale von Schiller. Die 2te Abtheilung begann mit der Ouvert. aus Adrian von Ostade, als 13 stimmige Harmonie. Mad. Hassloch declamirte Ryno und Alwina, eine Sage der Vorzeit, von Sonnenberg; und Dem. Isermann: das Fräulein von Flörsheim, von Müller. Nun sangen die Dem. a. Pfahler, Stein, Sinn, u. Hr. v. Hennezel und Hr. Delker, lauter gebildete Liebhaber, ein Quintett von Winter recht gut. Statt einiger Romanzen mit Begleitung der Guitarre, die wir von Hrn. Hassloch erwarteten, sang die geschickte Dilettantin, Dem. Pfahler, eine Arie ganz allerliebst.

Am 9ten gab Hr. H. Chr. Wunder, der bekannte reisende Basssänger, nochmals Concert. Der Zuhörer waren sehr wenig, und der Beyfall gering; mein Urtheil über Hrn. W. haben Sie schon in meinem vorigen Brief erhalten; ich fand es heute noch mehr bestätigt.

Am 13ten wurde ein grosses Concert zum Vortheil der Tonkünstler, welche bey der musikal. Academie angestellt sind, gegeben.

Die erste Abtheilung bestand in: 1) Ouvert. von Blangini aus der Oper Nephtali. Diese Oper ist von dem Componisten unserm verehrten Grossherzog dedicirt, und dieser weise, alles Wahre, Gute und Schöne eifrig befördernde Fürst hat sie der musikal. Academie, um diese noch mehr zu beleben und ihr Beweise seiner Aufmerksamkeit und seines Wohlgefallens zu geben, zum Geschenk gemacht. Die Ouvert. nun war, obgleich etwas durchsichtig, doch von viel Effect, und wird an ihrem Platz sich noch viel besser ausnehmen. 2) Die fein gebildete Dilettantin, Dem. Tirinanzi, spielte ein Quintett mit obligat. Clavier von Himmel, und spielte, wie es nur verlangt werden kann. 3) Die Herren Baldenecker, (Violin,) Schmidt, (Oboe,) Schwind, (Flöte,) gaben ein sehr angenehmes Concertant von Krommer zu hören, in welchem sie sich als Meister ihrer Instrumente zeigten. Die 2te Abtheilung füllte das Lied von der Glocke, Gedicht von Schiller, Musik von A. Romberg, von dem Verein der musikal. Academie ausgeführt. Die Solostimmen des Gesangs wurden nur von Liebhabern, die Künstlerin, Mad. Schönberger, ausgenommen, ausgeführt. Auch die Chöre, die sehr stark besetzt waren, wurden grösstentheils von Liebhabern gesungen. — Alles gelang vollkommen gut, und fand Beyfall.

Am 20sten führte Hr. Musikdir. C. J. Schmidt im Schauspielhause Circe und Ulysses, eine grosse Oper von B. Romberg, zu seinem Vortheil als Concert auf. Das Orchester war durch die Gefälligkeit vieler Liebhaber sehr verstärkt. Mad. Schüler, geb. Bonasegla, k. westph. Hofsängerin, welche sich eben hier befand, sang die Rolle der Circe; Mad. Schönberger die des Ulysses; Mad. Lange die der Iris, und alles wurde von allen nach Wunsch ausgeführt. Auch schien alles mit vielem Beyfall aufgenommen zu werden, welcher sich aber wol nur auf die gute Darstellung bezog: denn über eine Oper, die nur als Concert gegeben wird, und deren man sich vom Theater nicht erinnert, kann kein gegründetes Urtheil statt haben.

Am 21sten gaben die Hrn. Gebrüder Redeck Concert. Wir hörten in demselben zum Anfang die Ouv. aus der Zauberflöte von Mozart; Mad. Schönberger sang eine Arie von Gnecco; die Ihnen schon oft gerühmte Dilettantin, Dem. Sinsheim, spielte ein Clavier-Concert von Mozart so gut, als wenn sie es selbst gemacht hätte. Caroline Redeck, sechs Jahr alt, sang ein Liedchen, die Rose, von Berger. Es liess sich über solche frühzeitige Versuche viel sagen: es würde aber schwerlich viel helfen. In der 2ten Abtheilung gaben d. Hrn. Wack, Franzl und Gebrüder Redeck Horn-Quartetten mit Echo zu hören, die sehr gut vorgetragen wurden und ihre Absicht nicht verfehlten. Mad. Schönberger und Hr. Berthold sangen ein Duett von Benucci; Hr. Wippert, Mitglied des hiesigen Theater-Orchesters, spielte Variat. auf der Violin von Rode, sehr lobenswürdig; jetzt kam wieder etwas aus der Kinderstube: die erwähnte Caroline Redeck und ein nicht viel älterer Liebhaber, sangen ein Duettino von Paisiello. Den Schluss des Ganzen machte die Ouv. aus Montalban von Winter.

Am 22sten gaben die Dem. Chelius, grossherzogl. Darmstadt. Hofsängerin, und Brandt, Sängerin und Schauspielerin des hiesigen Theaters, Concert. Eine Symphonie von Haydn fing es an; Dem. Cav. Brandt sang eine Arie von Paer; und Hr. J. Schmidt trug ein Oboe-Concert von Winter recht schön vor. In der 2ten Abtheilung sang Dem. Chelius, nach einer Ouvert. von Paer, eine Scene von Cannabich; die Hrn. Brüder Hevoux, Franz und Carl, spielten ein Violin-Concert von Eck recht wacker; und den Schluss machte ein Terzett von Pittichio, gesungen von Dem. Chelius, Dem. Brandt und Hrn. Morhardt.

Am 25sten hörten wir in der St. Katharinen-Kirche ein Vocal- und Orgel-

Concert, von Hrn. Meggenhofen, Organisten und Mitglied des hiesigen Theaters. Eine Anmerkung am Ende des Anschlagzettels sagte: Ich habe absichtlich Gegenstände aus drey verschiedenen Hauptperioden des musikalischen Zeitalters gewählt, um die Verschiedenheit des Geschmacks und die Fortschritte der Musik bemerkbar zu machen. — Obgleich die Stücke nicht nach der Ordnung gegeben wurden, wie solche auf dem Anschlagzettel angegeben waren, so will ich sie Ihnen doch nach der schriftlichen Ordnung anzeigen. Introduction auf der Orgel, von Hrn. Meggenhofen vorgetragen und von Kalkbrenner componirt. Sie schien ursprünglich nicht für die Orgel gemacht zu seyn; und wollte so nicht gefallen. Der 137te Psalm, von Martini, für 2 Singstimmen und obligate Orgel, gesungen von Hrn. Hasloch und Hrn. Berthold; dann die Auferstehung Jesu, ein Tongemählde für die Orgel, von Justin Heinrich Knecht componirt und Hrn. M. gespielt. Dieses Stück konnte ich gar nicht verstehen. Nun folgte: *In properia*, ein Wechselgesang, der in der päbstlichen Capelle am Charfreytage gesungen wird, von Petrus Aloysius Praenestinus, aus der Mitte des 15ten Jahrhunderts. Die besten Sänger und Sängerinnen, die eben hier zu haben waren, sangen, und bildeten ein Chor, wie man nicht leicht eins finden wird. Desto mehr war zu bedauern, dass man es nicht genau hören konnte, da die Orgel durchaus zu stark dazu tonte, welches doch besonders dieses Stück am wenigsten gestattet, wenn es die beabsichtigte Wirkung hervorbringen soll. Die 2te Abtheilung fing an mit Adagio und Fuge von J. S. Bach, von Hrn. Meggenh. gespielt: diesem folgte der 116te Psalm von Martini für 2 Solostimmen mit obligater Orgelbegleitung. Nun kam: *Le Rideau ou la premiere Entrevue des Empereurs Napoleon et Alexandre*, ein historisches Stück, (ach ja!) auf der Orgel vorgetragen von Hrn. M. und componirt von F. Metzger. Den Beschluss machte das grosse Halleluja aus dem Messias von Händel, mit vollständigem Chor und Orgelbegleitung. Das Chor schien freylich die vollständigen vier Stimmen zu haben; man konnte aber sie selbst schon nicht unterscheiden, viel weniger, was und wie sie sangen, da die Orgel beständig mit der ganzen Stärke in vollgriffigen Accorden, die auch selbst oft undeutlich waren, dazu brauste. —

Ob sich nun gleich an der Ausführung dieses Concerts mancherley aussetzen liess, so müssen wir doch noch dem wackern, fleissigen Hrn. M., der übrigens weder als Orgelspieler, noch als Künstler überhaupt, grosse Ansprüche macht, danken, dass er uns nur so viel gab, da uns diese Musikgattung und die Werke so gefeyerter Künstler, als Prenestinus, Martini, Händel etc. leider ganz fremd sind. Mochte es ihm doch gefallen, bald einen ganzen musikal. Abend zu veranstalten, wo nur Werke alter grosser Meister aufgeführt würden, aber auch so, dass sie ganz geniessbar würden! Jeder wahre Künstler, und jeder verständige Musikliebhaber würde ihn mit Vergnügen unterstützen.

Mad. Schuler aus Kassel gab hier vier Gastrollen. Zweymal trat sie im *Opferfest* von Winter als Myrrha auf, wo jedesmal Mad. Schonberger den Murney darstellte, und das gewahrte uns einen überaus schönen Genuss. Mad. Schonberger hat diesen Winter bereits vierzehn Gastrollen gegeben, und wird noch einigemal auftreten. Als Titus, von Mozart, hat sie ganz besonders gefallen.

Recension.

Grande Sonate pour le Pianoforte, comp. et ded. à Gabrielle Pixel par F. L. Dussek. Oeuv. 35. No. 1. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

(Eben so No. 2. u. No. 3., für denselben Preis und in demselben Verlag.)

Mit grossem Vergnügen eilte Rec. mit diesen drey Sonaten, gleich nach der ersten flüchtigen Durchsicht, zu seinem Instrumente. *Etwas* war bey diesem Vergnügen blos individuell: Rec. glaubt aber eben dies mit zu vielen Individuen zu theilen, als dass er es nicht anführen sollte, besonders da es ihm vorliegende Werke charakterisiren hilft. Er hatte nämlich nicht ohne Bedauern an verschiedenen der neuesten Arbeiten dieses wahrhaft genialischen Componisten und grossen Virtuosen zweyerley bemerkt: eine oft wirklich ausschweifende, luxuriirende Phantasie; und Forderungen an die Spieler, welche *vollkommen* zu erfüllen, man so ziemlich ein Virtuos wie Dussek selbst (sogar mit so grossen Handen) seyn müsste. Damit soll keineswegs irgend eins der neuern und bedeutendern Werke Ds. geradehin und durchgehends getadelt seyn; Rec. verkennt das wahrhaft treffliche Einzelne an allen diesen Werken so wenig, als die Bereicherung, welche durch geistreiche Excentricität die dichtende, und durch neue Aufgaben die ausübende Kunst erlangen kann: er glaubt nur, dass, wie selbst im freyesten Leben und Handeln, so auch im freyesten Dichten und Schreiben, ein gewisses *Maas* — weit entfernt, irgend einem Werke zu schaden, diesem, und denen, auf welche gewirkt werden soll, neue, grosse Vortheile bringen müsse. Dass nicht Wenige, und zwar im Handeln wie im Schreiben, jetzt anders denken, weiss er wol; darum will er es auch nur kurz berührt, und allenfalls als individuelle Meynung hier angegeben haben, um die Bemerkung anzuknüpfen, dass nun eben diese neuesten Werke Dussecks jenes Maas, in beyden angeführten Hinsichten, keinesweges verschmähen — was zu bemerken eben dem Rec. gleich bey erster Ansicht noch ein besonderes Vergnügen gewährte, ein Vergnügen, welches sehr Viele schon darum mit ihm theilen werden, weil sie jene andern, überaus schwierigen Compositionen ausführend nicht bezwingen können.

Für *leicht* halte man aber darum diese Sonaten ja nicht; weder für leicht an Gehalt, (den Gedanken oder der Bearbeitung nach,) noch für leicht in der Ausführung. Jeder, der überhaupt D.sche Compositionen kennet, kennet ja wol auch die sehr angenehmen drey Sonaten, Oeuvr. 59, welche in No. 5. des vorigen Jahrgs. d. m. Z. mit gebührendem Lobe angezeigt sind: die vorliegenden schliessen sich gewissermassen an diese an, stehen aber, in allen hier zu nehmenden Hinsichten, um eine beträchtliche Stufe höher. Die Gedanken sind hier meistens weit eigenthümlicher und ausgesuchter, die Bearbeitung ist breiter, reicher und vollstimmiger, die Ausführung von Seiten der Spieler, besonders wegen stark zu prononcirenden Charakters und wegen Vollgriffigkeit, schwieriger — in welchem letztern Betracht sie wol am füglichsten mit den schwersten der Sonaten von Cramer, oder mit den mittlern von Beethoven verglichen werden könnten. Einige Ungleichheit der Sätze gegen einander, in Erfindung wie in Ausarbeitung, welche man bekanntlich an den meisten D.schen, wie an den Arbeiten sehr leidenschaftlicher Künstler überhaupt, wahrnimmt, zeigt sich auch hier, so dass einige Sätze weit bessere Wirkung einzeln für sich thun, als in Verbindung mit den andern, mit welchen sie als zu einem Ganzen gehörig zusammengestellt sind. So viel im Allgemeinen über diese Werke; Rec. wird nun die Sätze selbst, wenigstens kurz, im Einzelnen durchgehen.

No. 1. fängt an mit einem Allegro maestoso, das ja nicht schnell genommen, aber sehr fest und nachdrücklich vorgetragen seyn will. Die Melodien, die übrigens einander sehr gut correspondiren und eng verbunden sind, stechen an sich nicht eben hervor, erheben sich aber durch die äusserst volle, originelle und prächtige Behandlung ungemein, so dass das Ganze die beabsichtigte Wirkung zuverlässig erreicht. Einige Ausweichungen, wie S. 4, die letzten Accorde, und S. 11, Syst. 2., Tact 2, in der Mitte, wird man wol,

mit Rec., in solch einem originellen Satze nicht mehr zu finden wünschen. Das feurige Finale fliesst in Einem vollen Erguss der Seele hin; hat, dem Thema und Zuschnitt nach, einige Aehnlichkeit mit Clementi'schen, sollte aber durchaus frey seyn von Stellen, wie S. 15., Syst. 4., T. 4. folgg., und S. 19., Syst. 3, T. 7 folgg., wo sehr garstige Quinten, und noch dazu in der hervorstechenden obersten und untersten Stimme, nur zum Schein und für das Auge, keineswegs aber für das Ohr und den Verstand, vermieden sind. Man wird am besten thun, wenn man in beyden Stellen die unterste Stimme (die halben Tactnoten) ganz wegläßt; man verliert daran durchaus nichts und der Fehler wird vermieden.

No. 2. beginnet mit einem langen, brillanten, und zugleich mit ungemein anmuthigen Melodien ausgestatteten Allegro, das so rasch zu nehmen ist, als es der Spieler, ohne dem bedeutenden Character Eintrag zu thun, vermag. Die Ausführung, weit entfernt vom Gesuchten und Schwülstigen, bleibt doch ausgewählt und würdig; das Ganze, so angenehm, heiter und gefällig es gehalten ist, wird doch keinen Augenblick gemein oder oberflachlich. Sehr schön schliesst sich hieran das Rondo mit seinem melodiosen Thema und seiner sehr anziehenden, einfachen, vierstimmigen Harmonie; der Ausführung wird man wol aber, mit dem Rec., mehr Stetigkeit und Haltung, sowol was Empfindung, als was künstlerische Behandlung anlangt, wünschen.

No. 3. enthält ein sehr affectvolles Allegro, worin es aber auch hin und wieder ziemlich regellos stürmt, und an Wunderlichkeiten so wenig, als an halsbrechendem Fingerwerk ein Mangel ist. Dieser Satz, ungeachtet er, von einem Meister vorgetragen, das reichlich erlangt, was man jetzt in der gemeinen Rede Effect nennet, hat doch Rec. unter allen am wenigsten gefallen. Das Adagio, das einzige in allen drey Sonaten, ist sehr gut angelegt, hat auch treffliche Wendungen, verläuft sich aber doch zuweilen zu sehr ins Gekünstelte, und wird hin und wieder von den vielen Noten gedrückt. Nach einem kurzen Intermezzo folgt das Finale, Allegro molto. Dieses ist wieder ein vortreffliches, geistreiches und feuriges Stück, originell erfunden, sicher durchs Ganze geführt, im Einzelnen sehr anziehend und oft frappant, aber doch nirgends regellos gewendet, und in Einem Erguss der lebhaft angeregten Seele ausgesprochen — wie das Finale der ersten Sonate, nur weit hoher gestellt und weit eigenthümlicher behandelt. Man kann es nicht ohne lebhaftes Vergnügen hören, und, verglichen mit dem ersten Satze, ist es obendrein recht leicht zu spielen.

Ein starkes und den Ton gut nachhaltendes Instrument verlangen diese Sonaten alle drey. Freunde werden sie in Menge finden; denn ausser ihrem Werthe für jede Zeit, sind sie so vollkommen, wie irgend welche, im vorherrschenden Sinn und Geschmack der jetzigen geschrieben.

Der Stich ist deutlich und gut. Einige wenige Fehler sind von der Art, dass sie jeder eben so leicht verbessert, als bemerkt.

Kurze Anzeige.

Les Papillons, Rondo p. l. Pianoforte comp. par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Warum dies Rondo, dem eine passende Einleitung vorausgeschickt ist, den Namen *les Papillons* führt, mag ein Anderer sagen. Das bey Seite, so bleibt uns ein gefälliges, fliessendes Stück, das leicht und gleichmässig fortläuft, und keinen Stoff zu Tadel, aber auch keinen zu Lob, ausser zu dem oben angeführten, darbietet. Es ist nicht schwer auszuführen, setzt aber doch einige Fertigkeit und Sicherheit voraus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30ten May. Nº. 35. 1810.

Recension.

Vertraute Briefe, geschrieben auf einer Reise nach Wien u. d. österr. Staaten — von J. F. Reichardt. — 2ter Band. Amsterdam 1810. Im Kunst- und Industrie-Comtoir. (Pr. Beyde Bände 4 Rthlr. 12 Gr.)

Der Rec. der musikalischen Artikel des ersten Theils der Reichardtschen Reise in dieser Zeitung, und seine Freunde in Wien, sind diesem ersten Theile mit mehr Ernst entgegengegangen, als jene Artikel an sich vielleicht nöthig gemacht hatten, und haben auch über das Ganze, so weit dies aus dem ersten Theile zu erkennen war, ihr Urtheil offen und gerade gesagt. Da nun, was die musikal. Artikel anlangt, jenes aus dem ersten Theile abgezogene Urtheil durch diesen zweyten bestätigt wird; da überdies dieser Artikel im zweyten Theile nur sehr wenige, und auch diese nicht alle von Bedeutung sind: so lässt derselbe Rec. es mit einer kurzen, doch vollständigen Anzeige, und mit einigen Nebenbemerkungen bewenden; versichert aber, dass dieser Theil in verschiedenen andern Artikeln bedeutender und weit interessanter sey, als der erste. Vornämlich, glaubt Rec., wird jeder wohlgesinnete Oesterreicher dem Verf. dankbar seyn für die richtige Auffassung und lebendige Darstellung des Geistes und Sinnes der Nation beym Ausbruch des letzten Krieges; und der für Wien enthusiastische Leser, für die Schilderung, in welcher Hr. R. bey seiner Abreise nochmals zusammenfasst, was er während seines Aufenthalts bemerkt hat — obgleich diese Recapitulation im Ganzen die Lichtseite offenbar gar zu sehr hervorhebt, von den Schatten nur wenige Punkte, und auch diese nur flüchtig und sehr subtil andeutet, und auch einiges geradezu Irrige enthält. Der Preusse hingegen wird wahrscheinlich dem Verf. für manches, was er über die neuesten Reformen seines Vaterlandes, von Schlesien aus, beybringt, erkenntlich seyn; und jeder Leser, der an den Pestalozzi- Fichte- Zellerschen, fast furchtbar kühnen Versuchen zur Umformung des gesammten Erziehungswesens Theil nimmt, wird mit grossem Interesse die Auszüge aus Briefen — nicht von, sondern an Herrn Reichardt, lesen und ernsthaft bedenken. Auch die angehängten Collin'schen Lieder österreichischer Wehrmänner, die doch wol im Auslande wenig bekannt, und nicht nur als bedeutende Denkmale der Zeit, sondern auch meistens ihres eigenen Gehalts wegen merkwürdig sind, werden fremden Lesern gewiss willkommen seyn. Welcher Oesterreicher den *Kriegseid*, das *Mein!* das *Oesterreich über alles* — nicht mit edler Erhebung des Herzens auch hier wieder lese, der wäre nicht werth, sie je empfangen zu haben; und welcher deutsche Ausländer sie nicht mit würdiger Theilnahme, und mit gerührter Hinneigung zu uns aufnähme, wäre nicht werth, mit uns Eine Sprache, im Ganzen Einen Sinn, im Ganzen Eine Verfassung zu haben — mit uns von Einer Nation zu seyn! —

Seite 2, lieset man Einiges über die Aufführung der Par'schen Camilla auf dem Pri-

vattheater des Fürsten von Lobkowitz, in welcher Oper, ausser dem Fürsten selbst, Fräul. Goubeau, beyde Dem. Wranitzky, Major Call, und die Sänger, Hr. Bassi, Hr. Simoni, und Hr. Very auftraten. Alle werden nach Verdienst gelobt, so wie, S. 4., eine Aufführung der Gluck'schen Armida im Hoftheater nach Verdienst verworfen. Bey der ersten vollständigen Probe der Collin- und Reichardtschen Oper, Bradamante, war der Componist mit den Ausführenden, und waren die Ausführenden mit dem Componisten zufrieden. Rec. weiss letzteres von einigen Anwesenden, und nicht nur von Hrn. Reichardt selbst, der, S. 5., hinzuzusetzen vermag, dass *ein Sänger* „das Herz gehabt" frey auszusprechen, was „vielen Andern deutlich genug auf dem Gesicht geschrieben gestanden;" nämlich: Ihre Musik hat mich überrascht: *das* hab' ich nicht erwartet. Wie in aller Welt haben Sie solch ein Werk in so kurzer Zeit hervorbringen können? welchem Ausspruch nun Hr. R. ebenfalls das Herz hat, frey anzuhängen: Wenn ich die Masse von Musik, und besonders die Arbeit in den häufigen Chören betrachte, und dabey des (den) *täglichen* Genusses (Genuss) des *grössten* Weltlebens bedenke, möcht' ich mich fast selbst darüber wundern. Die Leser wundern sich hier wahrscheinlich über etwas anderes; denn dass Hr. R. schnell schreibt, wissen sie schon längst. — S. 8. sagt Hr. R., bey Gelegenheit der Declamation des damaligen Begleiters der bekannten Mad. Hendel: „In seinen, ihm eigenen Versuchen, die Declamation mit Accorden auf dem Fortepiano zu begleiten, und die Modulationen der Stimme den harmonischen Modulationen der Begleitung anzuneigen und mit ihr zu verschmelzen, hab' ich mehr gefunden, als ich erwartete. Meine Begriffe von der gänzlichen Verschiedenheit der Natur der Rede, und der des Gesanges, sind dadurch erschüttert, und ich selbst bin auf neue Betrachtungen geleitet worden. Indess war auch bey dem neuen Versuche nicht zu verkennen, dass die absichtliche Bemühung, die Declamation dem Gesange anzunähern, ohne dass sie doch selbst zu Gesang werde, etwas Eintöniges und Singendes in die Declamation brachte, welches sich zu dem widerlichen Jammern und Winseln hinneigte, welches uns in früherer Zeit an Ramlers übertriebener Declamation so zuwider war." Wer würde nun über diese wichtige, und so oft auf ganz entgegengesetzte Weise voreilig entschiedene Sache nicht wenigstens einige Fingerzeige auf jene *neuen Betrachtungen* erwarten? Aber Hr. R. bricht ab, um nach einer andern Gesellschaft zu eilen, und als ob der Welt schon daran gelegen seyn müsse, zu erfahren, er stelle überhaupt Betrachtungen an. Rec. führt jene Stelle nur an, um seine Empfindungen an jenem Tage, welche sich hernach durch Nachdenken und eigene Versuche bewährten, den R.schen entgegen zu stellen. Die Versuche jenes Declamators und auch seine persönlichen Aeusserungen darüber haben nämlich Rec. von neuem überführt, es wachse auf diesem Wege kein Gras, und die Verschiedenheit der Natur der Rede und des Gesanges bleibe unerschüttert. Was man gewöhnlich aus den Alten, besonders aus den Griechen dagegen anführt, beruhet auf Missverstand dessen, was sie Gesang nannten — ein Missverstand, der meistens aus dem viel zu engen Begränzen ihres weiten Begriffs herfliesst. Was *Gretry* dagegen bemerkt, und in frühern Werken wol auch, so gut es gehen wollte, auszuprägen versucht hat, ist erkünstelt und unbedeutend, wo nicht ganz nichtig. Was *Gluck* sagte, ist weniger klar und weniger wahr, als was er als Künstler leistete: dieses letztere aber bestätigt jene Verschiedenheit mehr, als es sie wankend macht — selbst gegen die Absicht des grossen Künstlers. Das Singende, Winselnde jener Declamatoren hingegen sagt auch für die andere Seite der Sache nichts aus, sondern nur, dass sie dieselbe nicht recht zu behandeln im Stande waren. Die freyeste, nur aber gesetzmässige Declamation lässt sich vortrefflich mit

Accorden begleiten; und hinwiederum, der Gesang kann sich vortrefflich der Modulationen des Redners bemächtigen: darum wird dennoch Rede nie Gesang, Gesang nie Rede, und auch beydes nie Eins. Wer über beydes sich selbst und Andern klar werden will, muss von innen, nicht von aussen anfangen; was gilt's, er wird sich dann über sich selbst verwundern, wenn er nur erst ganz rund und bestimmt hinstellen soll: was fragst, was suchst, was willst du denn eigentlich? suchst du auch nicht vielleicht etwas, das, der Natur des Menschen nach, gar nicht daseyn kann? oder im Gegentheil, nicht vielleicht etwas, das dir ja immer schon ganz nahe — nur so nahe gelegen hat, dass du darüber hinweg gesehen? — So weit der Rec.

S. 33. spricht Hr. R. mit gerechtem Beyfall von einer Aufführung der *Agnes Sorel* von Gyrowetz; und jeder unbefangene Wiener wird ihm auch Recht geben, wenn er vom Orchester sagt: Es kam ihm freylich zu statten, dass zum guten Vortrage dieser Musik mehr Discretion, als Energie gehört, welche man am allerwenigsten bey den hiesigen Orchestern findet, die sich selten mit Lust und Muth zusammennehmen, und eignen, warmen Antheil an den Kunstwerken beweisen, die sie auszuführen haben. — Ueber Weigls *Schweizerfamilie* wird ganz dasselbe Urtheil gefällt, das bey ihrem ersten Erscheinen der Wiener Correspondent in Ihren Blättern fällete, und in welches auch hier jeder Kunstverständige — nur mit etwas mehr Lebhaftigkeit, als Hr. R. bey dieser Gelegenheit beweiset, einstimmen wird. Letzteres dürfte aber schwerlich bey den schönen Redensarten der Fall seyn, womit Hr. R. unsere berühmte *Milder*, als Schweizermädchen, begrüsst. Wir wissen sehr wohl, was wir an ihr — dieser herrlichen Stimme, diesem schönen Talent, dieser würdigen Erscheinung — besitzen: aber eben darum wissen wir auch, was wir an ihr *nicht* besitzen! — Nicht vorzügliche Ausführung der Haydnschen Schöpfung, S. 72., Clementi bey Fr. v. Ertmann, S. 74., Aufnahme der Collinschen Kriegslieder im Theater, S. 84., — alles kurz und flüchtig. — S. 87. wird des jungen Moscheles nochmals gedacht und dabey Einiges bemerkt, was Rec. den jungen, eifrigen Componisten für Instrumente bestens empfehlen muss. Hr. R. sagt: Aus einer Symphonie von seiner (Moscheles) Arbeit leuchtete ein recht angenehmes Talent hervor; daher blieb die melodiöse Partie daran auch die wichtigste. Ich glaube wirklich, dass sich sein Talent vorzüglich zur Singcomposition hinneigt etc. Zur Instrumentalmusik gehört wol mehr *Phantasie* und *Eigenheit*, als er seinem ganzen Wesen nach zu haben scheint. Nachdem Haydn und Mozart eine Kunst erschaffen und auch gleich auf den höchsten Gipfel geführt haben, wie sie weder das Alterthum, noch irgend eine Zeit gekannt, reicht *Studium* und *Talent zur Melodie* nicht mehr hin, um etwas Bedeutendes und Grosses in der Instrumentalmusik zu leisten etc. Der Singcomponist wird aber der folgenden Zeit vielleicht auch eher Noth, als der Componist für Instrumente, der mehr gebohren, als erzogen werden will.

S. 88. folg. *Albrechtsbergers* Tod. Bey aller Hochachtung gegen dieses würdigen, gelehrten Mannes Verdienste kann Rec., aus persönlicher Bekanntschaft mit demselben, nicht mit Hrn. R. glauben, dass sein Lehrbuch der Composition durch sein längeres Leben eine grössere Vollendung erhalten haben würde; noch viel weniger aber kann Rec., und kann wol irgend Jemand, der sich dieses Buchs wirklich bestimmt erinnert, mit Hrn. R. es *wegen guter Anordnung* rühmen. — S. 95. folg. wird der Klavierspieler, *Stein*, der Sohn jenes berühmten Augsburger Instrumentenmachers, mit vollem Recht als ein Spieler von grosser Kraft, bewundernswerther Kunstfertigkeit und schönem Ausdruck — wie es aber Rec. scheint, nicht mit Recht, wegen Genie-

litär. gelobt. Der wackere junge Mann ist seitdem leider verstorben. — S. 97. bekommt auch Hr. *Kanne* aus Sachsen (jetzt in Pest,) ein grosses, nach Rec.s Meynung, gar zu grosses Lob. Seine Oper, Orpheus, hatte allerdings viel schöne Einzelnheiten: aber was man im vollen Sinne des Worts, ein *Werk* nennt — das war sie ganz gewiss nicht; und ohne die derselben ausserst günstige Besetzung, und ohne den Reiz des Ungewöhnlichen, dass ein junger Mann mit einemmal zugleich als Dichter und Componist auftrat und von sich viel zu reden machte, würde sie auch *den* Beyfall, der ihr auf einige Zeit zu Theil ward, nicht erhalten haben. —

S. 120. folgg. stehen, bey Gelegenheit des lobenswürdigen Violinspiels des Banquiers, Hrn. von Hering, einige Bemerkungen über das wahrhaft bewundernswerthe Steigen des hiesigen Dilettantismus und das beklagenswerthe Sinken der hiesigen Orchester, welche vollkommen gegründet und sehr beherzigenswerth, aber um ausgehoben zu werden, zu lang sind. Wahr ist namentlich auch, dass nach alle dem Schaden, den die Theaterverwaltung des Barons Braun vormals auch in diesem Betracht gestiftet hat, jetzt gar manches wieder zum Bessern geleitet wird: aber das geschieht doch nur theilweise; und so lange nicht gerade durchgegriffen und etwas für das Ganze Entscheidende zu Stande gebracht wird, *kann* man nichts wahrhaft Vortreffliches und in seinen Vorzügen Dauerndes herstellen. Das Beste, vielleicht das Einzige, was schon oft gerathen ist und doch wieder gerathen werden muss, (nach Rec.s Urtheil,) bleibt doch: beschränkt die Theater — zwar nicht der Zahl nach, (obgleich es auch nicht nöthig schien, noch ein neues aufzubauen,) aber den Gattungen der aufzuführenden Stücke nach, ungefähr auf die Weise der Pariser! Dann braucht ihr nur *ein Haupt-* und wahrhaft *grosses* Orchester; dies könnt ihr nun anständig bezahlen, darum dasselbe aus allen vorhandenen auswählen, und alsdann bedarf dies blos des rechten Mannes an der Spitze, und ihr besitzt einen Verein von Tonkünstlern für eure *grossen* Opern, Ballete und Concerte, wie er kaum irgendwo existirt, kaum irgendwo existirt hat, ohne dass darum die andern — dann kleinern — Orchester und Theater dabey litten. Das Publicum aber, das ihr freylich jetzt verwöhnt habt, wird ganz gewiss — gebt ihr ihm nur erst einige Zeit, sich von der Trefflichkeit eurer Massregeln aus dem Geleisteten selbst zu überzeugen — in eure Absichten achtend eingehen, und dann gar bald finden, es stehe sich selbst, wie alle dabey Concurrirenden, besser, als bisher.

Aus Prag rühmt Hr. R. Rösslers *Elisene* (S. 208) mit wohlbegründeter Einschränkung, und klagt ebenfalls über das Orchester, das selbst Mozartsche Werke jetzt nur mittelmässig ausführe. Bey dieser Gelegenheit werden einige Anmerkungen gemacht, welche diese Anzeige beschliessen mögen, da, was noch folgt, den Musiker, als solchen, nicht angeht, und was ihn noch angehen könnte — der Auszug aus Nägeli's Pestalozzischer Gesanglehre, wäre er auch besser gerathen, die Leser dieser Zeitung nicht interessirt, indem sie jenes Werkchen selbst in diesen Blättern zuerst gelesen haben.

Es ist eine sonderbare Erscheinung, die man oft wiederkommen sieht, sagt Hr. R. S. 209., dass eine grosse, glanzende Kunstepoche weder die Künstler, noch das Publicum, vor einem nahen Rückfall oder gar Verfall *keineswegs* sichert. (Das unterstrichene Wort sollte ausgestrichen seyn.) Mozart hatte gerade hier (in Prag) seine schönste, erfreulichste Epoche; seine grössten Meisterwerke, Don Juan und Figaro, wurden hier eher, als in Wien, ganz anerkannt und mit Enthusiasmus genossen; seinen Titus (und *Così fan tutte*, setzt Rec. dazu,) schrieb er selbst für dieses Theater. Persönlich gegenwartig, hat

er damals gewiss einen Geist in die Ausführung gebracht, seiner und seiner Arbeit würdig. Kaum sind aber zwanzig Jahre verflossen, und diese werden vernachlässigt, und das *Sonntagskind* ist ein gehegtes und gepflegtes Lieblingsstück des hiesigen Publicums. Auch Wintersche Opern sollen mittelmässig gegeben und kalt aufgenommen werden. — Der Hauptgrund dieser betrübten Erfahrung liegt wol eigentlich darin, dass nur zu selten bey Künstlern und beym Publicum wahres Studium und eine echte, tiefeindringende Kritik den Geschmack bestimmt und befestigt. (Wahres Studium kann man von keinem gemischten Publicum verlangen; und *ihm* kann wol auch die vollkommenste Kritik höchstens nur ein wenig nachhelfen. Es bedarf aber auch beyder zur würdigen Aufnahme und zum edlern, geistigen Genuss wahrhaft, trefflicher Werke nicht so sehr, sondern *blos*, oder doch vor allem, einer wahren Achtung, einer lebhaften Empfänglichkeit und einer regsamen Liebe zu allem Geistigen überhaupt, und folglich auch zum Schönen in der Kunst insbesondere. Ob diese Achtung, Empfänglichkeit und Liebe unter der Menge, auch in den grössern Städten Deutschlands, (diesen Namen noch im alten, weitesten Sinn genommen,) gefunden werden; unter welchen Verhältnissen, Bedingungen, Einschränkungen sie erscheinen etc. darüber, dächte Rec., hätten uns die letzten zwey Decennien wol bis zum Schmerz in die Augen leuchten können. Vorübergehender Enthusiasmus für Einzelnes bewahret, oder entscheidet wenigstens, gar nichts; und was vor zwanzig Jahren im nördlichen Deutschland allgemeine deutsche Bibliothekare, im östlichen, Josephinische Libellisten, sahen und verkündigten, ist darum noch nicht wahr. — Doch Rec. lässt lieber Hrn. R. mit den Worten, S. 210, beschliessen: Alles, auch das Grösste und Herrlichste, wird zu seiner Zeit (?) nur sinnlich genossen, und mehr nach der Neuigkeit und dem Ansehen der Person, als nach seinem wahren, innern Werthe geschätzt; mehr gehört und beklatscht, als genossen und geliebt. Daher können denn auch die heterogensten Componisten hinter einander in einem solchen Publicum gleich grosse Wirkung hervorbringen; ja, der mittelmässigste und schwächste kann oft den grössten und besten, wenigstens für eine gewisse Zeit, verdrängen, bis jener wieder das Vorurtheil der alten Meisterschaft für sich gewinnt. So schreitet das Publicum von Vorurtheil zu Vorurtheil, von einer Sinnestäuschung zur andern; und da ihm oft am grössten Kunstwerk die Erinnerung des angenehmen Zeitvertreibs, den es ihm gewährte, das Wichtigste ist: so ists auch weiter kein Wunder, wenn ihm ein weit geringeres, das ihm so eben auch angenehmen Zeitvertreib gewährt, eben so wichtig wird. Hr. R. belegt dies nun mit dem Schicksal Pleyl's gegen Haydn, ehemals in Wien, dann in London, und mit dem Schicksal Méhuls und Cherubini's gegen Lesueur und Spontini jetzt in Paris.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats April. *Theater.* Am 7ten wurde zum ersten Mal in dem Theater an der Wien *Saul, König in Israel*, ein Melodram in drey Aufzügen, aus dem Französ. des Caignicz, mit Musik von Hrn. J. v. Seyfried gegeben, und seither öfters wiederholt. Obgleich man das Stück, dessen Characterzeichnung gut gelungen ist, allerdings einmal ansehen, und auch die Musik einmal mit Vergnügen anhören kann: so ist es doch mehr ein Zugstück für die Menge, in welchem alles aufgeboten wird, um der Casse Vortheil zu verschaffen. Gefechte mit Cavallerie und Infanterie, Tänze, prachtige Decorationen und kostspielige Kleidung, geben schon dem Auge genug Beschäftigung: noch weit mehr wird aber für dies gethan durch die

Erscheinung von Samuels Schatten, welche wirklich einzig und sehenswürdig dargestellt wird. Hr. v. Seyfried scheint uns im Melodrama besser an seinem Platze zu stehen, als in der Oper, denn die Musik hatte recht brave Stellen, drückte meistens den Sinn der Worte gut aus, und wurde auch mit mehr Beyfall, als alle seine so zahlreichen Opern aufgenommen. Ein Chor, als Doppel-Fuge behandelt, — die Geistes-Verwirrung Sauls ausdrückend — war hier sehr passend, und machte viele Wirkung. Dieses fugirte Thema kommt schon in der Ouvertüre vor, und machte auch dort Effect.

Am 27sten wurde in dem Theater nächst dem Kärnthnerthor zum Vortheil der Dem. Milder zum ersten Mal: Alceste, Oper in drey Aufzügen von Gluck, aufgeführt, aber mit wenig Glück. Es scheint uns, die Direction habe einen Missgriff gethan, diese Oper in italienischer Sprache, in dieser Jahreszeit, und noch dazu fast durchgehends von *deutschen* Sängern und Sängerinnen aufführen zu lassen. Die Musik ist bekanntlich schön und voll Feuer und Kraft. Dem. Milder, als Alceste — ob sie gleich zum ersten Mal in einer italienischen Oper auftrat — that ihr Möglichstes, und hatte eine gute Einnahme; bey der dritten Vorstellung aber war das Haus leer.

Am 7ten und 8ten wurde in dem Theater der Leopoldstadt: *Die stumme Braut*, eine komische Oper in einem Aufzuge, mit der Musik von einem Hrn. v. M*** gegeben. Wäre der pseudonyme Componist dieser stummen Braut doch lieber auch stumm geblieben, so hätte die Direction wenigstens keine Auslagen gehabt, und so mancher theure Bogen Papier wäre nicht versudelt worden! Wenn die Wuth zu componiren so fortgehet — welche, gleich einem hitzigen Fieber, um sich zu greifen scheint: so werden wir bald mehr Componisten, als Zuhörer haben.

Concerte. Am 1sten gab Hr. Iwan Müller in dem kl. Red. Saal Concert, wobey er sich abermals auf der neuen, von ihm vervollkommneten Clarinette hören liess. Es ist dies seit einem Jahre schon zum dritten Mal, dass Hr. M. vor dem hiesigen Publicum öffentlich auftrat, und auch dieses Mal zeigte er sich als denkenden Künstler. Nur, scheint uns, hat Hr. M. das Unglück, selten ein gutes Mundstückblatt zu bekommen; auch bemerkte man, dass er aus dieser Ursache nicht so mit Lust und Freude spielte, als wir es sonst an ihm gewohnt sind. Er spielte das nämliche Concert (C moll) von Hrn. Riotte, welches er schon einmal in dem Saale des Hôtel-Garni spielte. Ein Pot-pourri für die Clarinette, mit Begleitung des ganzen Orchesters, ganz neu componirt von Hrn. Riotte, war mit Geschmack gesetzt, und erhielt vielen Beyfall. Die schöne Scene sammt Arie: *Non più di fiori*, aus *la Clemenza di Tito*, mit obligatem Bassethorn, wurde meisterhaft gesungen von Dem. Fischer, und schön geblasen von Hrn. Fridlowsky, Orchester-Mitglied des Theat. an der Wien. Dem Ganzen ging voraus eine Ouvertüre aus der Oper *Watwort*, componirt von Hrn. Johann Fuss im höheren Style, mit Leben, Kraft und eingreifender Wirkung; sie wurde unter seiner eigenen Leitung trefflich ausgeführt, und gut aufgenommen. Der Saal war ziemlich voll. —

Am 3ten gab Hr. Mayseder ebenfalls im kl. R. Saal Concert. Er spielte auf der Violin ein Concert, (E moll) und am Schlusse Variationen, von seiner Composition. Kann er seinem Spiel mehr Licht und Schatten, seinem Ausdruck mehr Wärme geben, und wird er einmal bestimmt bey einer Methode oder Schule stehen bleiben: so dürfte er sich unter die bedeutendsten Violinspieler rechnen können. Jetzt ist seine Composition noch verworren, seine Ausweichungen und Uebergänge sind hart und nicht gehörig vorbereitet — was freylich bey seinen Jahren noch kaum

anders möglich ist: doch bey seinem Fleiss darf man erwarten, dass er auch in der Composition — da sich sein Sinn mehr zum Ernsten hinneigt — bedeutende Fortschritte machen werde.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin, den 12. May. Die königl. bayersch. Cammermusici, Gebr. Bohrer, gaben am 6ten Concert im Theatersaal. Nach einer geräuschvollen und inhaltleeren Ouverture von Anton Bohrer, spielte dieser ein von ihm componirtes Violinconcert mit Sicherheit und Reinheit; auch sein lang gehaltener Bogenstrich, und die Doppelgriffe und Triller, wurden mit Recht laut applaudirt. Sein Bruder, Max Bohrer, spielte das Violoncellconcert aus E moll von B. Romberg mit Feuer, Reinheit, Fertigkeit und Geschmack. Das lobenswerthe Concertante für Violin und Violoncell mit Begleitung des ganzen Orchesters, von Ant. Bohrer componirt, und von beyden Brüdern mit gleicher Kunstfertigkeit gespielt, gehört zu den interessantesten neuen Productionen für Instrumentalmusik, die wir hier seit einiger Zeit gehört haben.

Das am 1sten May im Lokal der Loge zu den drey Weltkugeln bey Gelegenheit der jährlichen Prüfung gefeyerte 25jährige Jubiläum der Schulen des Hrn. Prof. Hartung war auch in musikalischer Hinsicht merkwürdig. Hr. Musikdirector Seidel hatte nämlich ein Gedicht von Gubitz: Jugendleben und Erinnerung — schon, und dem Sängerchor, ehemaligen und jetzigen Schülern und Schülerinnen der Anstalt, vollkommen anpassend componirt. Es war dies gewiss eine der schätzbarsten Compositionen des fleissigen Mannes. Der erste Chor: O schöner Tag, wir grüssen dich etc. ward von den ehemaligen und jetzigen Zöglingen mit Lebendigkeit und Frische gesungen. Die einzelnen Stimmen in den folgenden Solopartien sangen Dem. Koch und Sebald, und die Hrn. Jordan, Marcheaux und Bussler. Das Ganze war sehr interessant.

Hr. Fischer aus Cassel hat bisher in drey Rollen debütirt: als Maffern im unterbrochenen Opferfest; als Sarastro in der Zauberflöte, und als Osmin in Belmonte und Constanze. Seine starke, wohlklingende Stimme, die deutliche Aussprache in Dialog und Gesang, sein natürliches und für deutsche Bühnen fast zu lebhaftes Spiel, seine kräftige Figur — alles das zusammengenommen, gewährte einen schönen Genuss. Seine Arie: In diesen heilgen Hallen etc. musste wiederholt werden; und es gefiel nicht wenigen, dass Hr. F. die Wiederholung variirte. Im unterbrochenen Opferfeste legte er eine schöne Bravourarie von Paer mit dem Priesterchor ein, in der er den grossen Umfang seiner Bass- und Baritonstimme vollkommen zu zeigen Gelegenheit hatte.

Hr. Wurm, von dessen Debüts die musik. Zeit. schon im Herbste vorigen Jahres einige Nachrichten ertheilte, ist bey der Bühne engagirt. Er debutirte am 4ten als Lord Cleveland im Kästchen mit der Chiffer, und gefiel sehr wegen seiner zwar nicht umfangreichen, aber festen und biegsamen Stimme, und wegen seines natürlichen Spiels.

Notizen.

Seit einigen Jahren hört man die Directionen deutscher Opern immer und immer wieder klagen, es fehle an guten, neuen Werken, welche sie mit Ehre und Glück dem Publicum vorführen könnten. Die Hauptsache liegt aber, wenigstens bey den meisten, darin, dass sie sich um das Vorhandene, wenn es nicht schon mit Geräusch eingeführt ist, nicht zu bekümmern pflegen, und für Abschriften gar nichts geben wollen, als kaum die Schreibegebühren an einen Copisten, der gemeiniglich auf krummen Wegen sich selbst erst eine Abschrift zu verschaffen gewusst hat.

Ohne uns weiter in diese nicht erfreulichen Händel einzulassen, wollen wir die bessern Directionen, und diejenigen, welche auf schlechtere Einfluss haben, lieber auf einige neue Opern aufmerksam machen, die wir ihnen bestens empfehlen können.

Wir erwähnen vorerst folgende drey, aber nur kurz, weil sie auf einigen Bühnen schon eingeführt und auch durch ausführliche Nachrichten in diesen Blättern schon empfohlen sind: *Joseph und seine Brüder*, mit geistreicher, effectvoller, gründlich ausgearbeiteter Musik von Méhul; das *Schweizermädchen*, mit seelenvoller, lieblicher, äusserst anziehender Musik von J. Weigl; und *Theodata* von Kotzebue, mit kräftiger, eingreifender, wahrhaft theatralischer Musik von Weber. Diese letztere kennen wir zwar nicht aus eigener Ansicht, können uns aber auf unsere Berichterstatter verlassen. Sie verlangt jedoch ein grosses Theater, reichen Apparat und Ballets.

Noch gar nicht auf deutsche Bühnen gebracht sind folgende zwey. Der *Schlaftrunk*, (Sovedrikken) eine dänische Bearbeitung der bekannten Bretznerschen Oper, welcher aber auch ein nicht übler deutscher Text untergelegt ist, componirt von C. E. F. Weyse in Copenhagen. Hr. W. ist derselbe, dessen grosse *Allegri di bravura* (zwey Hefte, Zürich, b. Nägeli,) keinem guten Clavierspieler unbekannt und jedem werth sind. Die Musik zum Schlaftrunk ist voll Leben, frisch, originell und durchaus passend, dabey auch nicht allzuschwierig auszuführen und überall anwendbar. Sie hat in Copenhagen ausserordentlich viel Glück gemacht, und wird, gut ausgeführt, überall mit Vergnügen aufgenommen werden.

Herr von Holbein, Verfasser des Fridolin etc., hat eine Oper, die *Blinden*, gedichtet, und Hr. Capellm. Winter in München hat sie so eben in Musik gesetzt. Diese ist ungefähr in der Weise von Weigls mit Recht beliebter Musik zum *Waisenhaus* geschrieben, und kann des beabsichtigten Effects auf der Bühne nicht verfehlen. Sehr interessant ist es, Winter'n, der bisher bekanntlich meistens im grossen, heroischen Opernstyl schrieb, hier in dieses Feld zu folgen, wohin ihn grosses Talent, Neigung, Kunsterfahrung, und der Text geleitete. Die in diesem Werke anzutreffenden Lieder und andern kleinen Gesangstücke zeigen, welch einen Reichthum an einfachen, schönen, ausdrucksvollen Melodien W. besitzt; und die grössern, weiter ausgeführten Stücke bleiben darüber nicht zurück, und sind ebenfalls des trefflichen Meisters würdig.

Kurze Anzeige.

Notturno concertant pour Pianoforte et Violon, av. un Cor ad libitum, comp. — par J. L. Dussek. Oeuvr. 68. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Unter den neuesten Compositionen D.s von Bedeutung ist diese wol die leichteste und gefälligste. Sie besteht aus einem, 13 Seiten lang ausgeführten *Andantino*, das ein angenehmes, singbares Thema, ungefähr in Form eines grossen Rondo, aber öfters variirt, und mit breiten, sehr mannigfaltigen Zwischensatzen verbunden, enthält; und aus einem kurzen, gefälligen *Tempo di Minuetto* mit Trio. In der Violin sind hin und wieder nicht ganz leichte Sätze. Wer D.s Arbeiten liebt, ohne die schwierigen gut bezwingen zu können, wird gegenwärtige mit doppeltem Vergnügen aufnehmen; aber auch, wer jener mächtig ist, sie gern hören. Uebrigens finden sich auch hier manche Uebereilungen in der Schreibart, die sich ein so talentvoller, und auch so begünstigter Meister nicht sollte zu Schulden kommen lassen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Juny. Nº. 36. 1810.

NACHRICHTEN.

Etwas von der Leipziger Oster-Mess-Musik, von einem Oster-Mess-Fremden.

Es war an diesem dreywöchentlichen Jubelfeste vieler Kaufleute, nicht weniger Müssigganger, und hinreichender Spitzbuben — wie überhaupt viel, so auch viel Musik da: wenigstens weit mehr, als Zeit und Lust, sie zu hören. In allen Winkeln und Gehöfen, vor allen Thüren, über, auf und unter der Erde, orgelte, pfiff, geigte, sang, harfte, trömmelte es; und der war der Glücklichste, welchem nur am Tage die Ohren gelleten, und nicht auch des Nachts. Ich soll von dem, was ich gehört, etwas sagen: ich würde lang, wenn ich alles kurz berührte; lieber schneid' ich aus den Wochen nur Einen Tag heraus, und umreisse ihn hinlänglich.

Ich wohnte im angesenenen Gasthofe .... Früh lag ich noch in den Federn, da liess ein anonymer Elegant einer pseudonymen Französin, meiner Wandnachbarin, ein Morgenständchen bringen. Es waren wackere Böhmen, welche bliessen. Sie fingen mit der Choralmelodie an: Wach auf, mein Herz, und singe — und ich darf es ihnen, als orthodoxen Catholiken, nicht hoch anrechnen, in diesen protestantischen Gesang verwünschte Quinten eingeflochten zu haben — besonders die Waldhornisten gegen den Fagott. Unmittelbar auf's: Wach auf — setzten sie einen lustigen Walzer, dem ein frischer, rauschender Marsch folgte, nach welchem sich ein lebhafter Wortwechsel der Französin mit ihnen entspann, dessen Resultat war, es sey genug, sie möchten nach Hause gehen, wofür sie denn dankbar mit einem ehrlichen deutschen Tanz beschlossen. Gute Böhmen, dacht' ich; es kömmt euch wol nicht bey, dass ihr mit dieser ganzen Scene ein reiches historisches Stück — ein nur gar zu ernsthaftes Bild eures letztern, wichtigen Jahres gegeben habt?

Zwey kleine Gesellschaften, welche mich beym Kaffee zu unterhalten strebten, übergeh' ich, da sie zu nichts taugten und zu nichts taugen wollten, als mit zwey Fingern, zur Thür hinaus gesteckt, (und etwas drin, versteht sich,) unterbrochen zu werden.

Von allen den Musikern, welche mir auf meinen Kreuz- und Quer-Zügen in der Stadt entgegentraten, erwähne ich nur zwey. Vor einer Gewölb-Thüre hatten zwey Duetten Posto gefasst, und harften, geigten und sangen zugleich; das eine, unser norddeutsches: Das waren mir selige Tage — und das andere, jenes ostdeutsche: Wenn ich morgends in der Früh aufsteh'. Die Menschen rissen mächtig in die Saiten und Brustmuskeln, einander gehässig zu übertauben, und unter den Ritornells schimpften sie auf einander. Die Sache war: das eine Duett behauptete, das andere habe lange genug geschrien und der Platz gebühre nun ihm: dieses hingegen versetzte, (mit Grunde, wird dem Leser dünken,) es sey noch nicht genug, denn es habe noch nichts bekommen.

Tragischer war die kleine Scene im Durchgange des Hohenthalschen Hauses, wo mir ein stämmiger Bube mit dem Teller entgegentrat und um eine Gabe für die musicirende Gesellschaft bat, welche aus drey sehr alten Männern, zweyen Blinden und einem ausserdem auch sonst noch verkrüppelten Soldaten bestand, zwischen denen ein altes blödsinniges Weib mit dem Baß lehnte. Der Bube registrirte mir die Gebrechen der Gesellschaft eiligst und munter vor. Mich ergriff das um so mehr, da alle zum Geigen zugleich im Chor ein Lied sangen, das den Refrain hatte: Gute Nacht, mein Schätzchen, wie glücklich war'n wir heut! — Indem ich meine Gabe hervorzog, sagte ich — was ich freylich hatte bleiben lassen können — nicht ohne Bewegung: So lustig posaunt ihr das menschliche Elend aus? Frisch replicirte der Bube: Machen Sie's denn anders? — Ich hatte nämlich eine Kleidung an, die er für Uniform nahm.

Jetzt wollt' es eilf Uhr schlagen und ich trat in den ansehnlichen Börsen-Saal, wo Hr. Gurk aus Wien sein *Panharmonicon* aufgestellt hatte. Ich fand erstens eine zahlreiche Gesellschaft, zweytens an Hrn. Gurk einen bescheidnen, über sein Instrument ohne alles Geheimthun sprechenden Mann, und drittens einen Zettel, der, ausser mehrern für dies Instrument geschriebenen Stücken von jüngern Wiener Componisten, das Andante aus Haydns Militair-Symphonie, Mozarts Ouverture zum Titus, das Rondo aus Beethovens Septett u. dergl. versprach. Das Panharmonicon soll nämlich ein ganzes Orchester darstellen; alle Blasinstrumente — (bis auf die Hoboen, bey denen der zurückzuhaltende Wind so wenig ausführbar und wirksam scheint, wie bey kriegerischen Bülletins,) alle Blasinstrumente, sag' ich, werden, statt durch menschlichen, hier durch Blasebalgs-Odem gespielt, die Saiteninstrumente aber durch ein gutes Orgel-Flötenwerk repräsentirt. Hörenswerth ist das Panharmonicon durchaus; und erwartet man nichts, als eine sehr vervollkommnete und zum Bewundern erweiterte Flötenuhr: so kann man es nicht ohne Freude und Lob des geschickten Erbauers betrachten, obgleich die Präcision in der Ansprache (wegen des Vielerley, das zusammensprechen soll,) nicht ganz so vollkommen ist, wie bey den vortrefflichen, aber ungleich einfachern Flötenuhren, welche z. B. in der ehemaligen Röntchenschen Fabrik geliefert wurden. Unter den Blasinstrumenten zeigen sich die Clarinetten ziemlich, die kleinen Flöten sehr gut, und die Trompeten leisten, was Präcision, Sicherheit, Zungenstoss anlangt, alles, was man vom geschicktesten Trompeter verlangen kann; was aber Schnelligkeit in Fanfaren u. dergl. betrifft, so thun sie wol noch mehr. Es versteht sich übrigens, dass Stücke, welche vornämlich für Saiteninstrumente ausgearbeitet sind, sich weit geringer ausnehmen, als Märsche und andere ähnliche Stücke, besonders die für die eigenen Vorzüge des Instruments gesetzten. Der Wiener rühmte die reiche Unterstützung, und die theilnehmenden, einsichtigen Fragen der Leipziger: das Erste hätte ihn noch eher wundern sollen, als das Letzte. Die Erfindung greift übrigens sichtlich ein in die Weise der jetzigen Welt: man braucht keine Menschen, nur gute Maschinen — wofür dann jene anders verbraucht werden können; nichts gelingt besser, als was schmettert und trommelt; das Schönste ersetzt man durch Surrogate — und dergleichen mehr.

Ueber Tische im Hôtel de Saxe (wie in mehreren Hôtels) wurden von vollständigem Orchester gute Sachen ausgeführt, aber vor äusserst wenigen Zuhörern. Die Zuhörer bestanden nämlich einzig aus dem Orchester selbst: die andern hatten alle Hände voll zu thun, (den Mund ohnehin) um die Töne zu übertauben — was auch vollkommen gelang.

Nach der Mahlzeit eilte ich vor's Petersthor, wo, hab' ich recht gezählt, in neun Buden neun Theater errichtet waren für arbeitende und darstellende Physiker und Canarien-

vögel, Luftspringer und Hunde, Seiltänzer und Naturalien, starke Männer und schwache Pygmäen. Die meisten dieser Theater hatten ihre eigene Musik, und da sie zugleich spielten, spielte auch diese zugleich; aus den vielen Schenkbuden für's Volk zwischen jenen für Honoratioren ertönte wieder Musik; und in den Weg traten überdies geigende, orgelnde, trommelnde Vagabunden — alles das auf einem Platze, den man in zehn Minuten bequem hätte umgehen können, wenn Einen der Menschenschwarm durchgelassen! Einen solchen lustigen, musikalischen Teufelslärm hab' ich mein Lebtage nicht gehört.

Ich eilte hinweg, in den Garten, wo Hr. Robertson mit seinem Luftballe aufsteigen wollte. Ich verweilete da, und nicht nur ich mit vielen Tausenden, sondern selbst Hr. Robertson und sein Ball. Den Wind von aussen, der heute wehte, konnte Hr. R. nicht brauchen; und so blieb er lieber unter uns. (Ich verhele aber in Klammern nicht, dass der Luftschiffer acht Tage später wirklich recht pomphaft — aufstieg und darüber berichtete.) Da ich merkte, es ward heute nichts, und es noch Zeit war, ins wöchentliche Concert des Gewandhauses zu gehen, so eilte ich dahin, und liess lauern und frieren, wer da wollte.

Den herrlichen Saal fand ich, des leidigen Luftballs wegen, fast leer; desto stiller war es, und desto schöner klang die Musik. Man fing mit einer ganz neuen Symphonie von Mehul an, welche ich nicht kürzer zu characterisiren weiss, als: J. Haydns Weise, frey ins Französische übersetzt. So gut das gelingen kann, war es M. wirklich gelungen. Der melodische Theil war unstreitig der schwächste; der harmonische aber auch nicht selten grell und gesucht: die Arbeit übrigens sorgsam und mit Streben nach Gründlichkeit; die Instrumentirung sehr gut und effectvoll. Es folgte ein ebenfalls neues, und noch nicht gestochenes Pianoforte-Concert, componirt und gespielt von Friedr. Schneider. Ich kenne und schätze dessen neuere Clavier-Sonaten u. dergl., aber diese Composition übertraf sie alle weit. In der Schreibart liesse sich dies Conc. wol am ersten mit dem Beethovenschen aus C moll vergleichen: aber es ist klärer, heiterer, und dem Solo-Instrumente vortheilhafter, als dies; doch weniger feurig und tief für die Empfindung. Wenn Schneiders Orchester-Stücke sämmtlich in dieser Weise und von solchem Werthe sind: so kann es gar nicht fehlen, sie müssen unter die vorzüglichsten der neuesten aufgenommen werden. Der junge Mann soll aber in andern noch zuweilen schwülstig, gekünstelt und unklar erscheinen. Er spielte äusserst nett, rund, angenehm, ausdrucksvoll; etwas mehr Feuer hätte ich jedoch hin und wieder seinem Spiele wünschen mögen. Dann sang Dem. Campagnoli, die noch sehr junge Tochter des Concertmeisters, eine Scene mit Chor von Paganini. Die Scene war nicht besser, nicht schlechter, und überhaupt nicht im geringsten anders, wie tausend, die jetzt in Italien gemacht werden. Dem. Camp. ist hier sehr beliebt. Ein Prophet, heisst es, gilt nirgends weniger, als in seinem Vaterlande: das ist wahr, aber mit den Prophetinnen oft anders. Indess giebt sich Dem. C. selbst nur noch für eine Schülerin; und ihre schöne, volle, gesunde Bruststimme erfreut schon für sich. — Die Variationen von Dressler über den Tyroler Dudeldum, die ein blinder Knabe spielte, waren eine Zugabe, für die ich kein: Lohn's Gott! sagen konnte. — Der zweyte Theil enthielt nur zwey Werke: Neukomm's Phantasie für's volle Orchester, und J. Haydn's Motette: Des Staubes eitle Sorgen — aus dessen Nachlass vor einigen Wochen in Partitur herausgekommen. Das waren doch zwey Kern-Stücke! Ueber Neukomm's Phantasie möchte ich hier eben so gern phantasiren, als über Haydns Nachlass etwas nachlassen: aber leider zupft mich Freund . . ., und sagt, es sey beydes schon geschehen in diesen Blättern. So schwebe denn unaufgehalten hin, du heiliger Schatten des grossen

Lehrers, der auch durch so 'einfach Edles erheben, begeistern, entzücken kann; und du, sein junger, wack'rer Vetter, Schüler und Freund, folg' ihm, wie bisher, ehrerbietig nach! Kannst du unsern Zeiten auch nicht werden, was Er den vorigen war: so werde dann uns nur, was Er allen seyn und bleiben wird: und Er reicht dir einmal selbst, mit dem dir gewiss, wie mir, bekannten, unwiderstehlich gutmüthigen Schmunzeln, manches Lorbeerblatt aus seinem reichen, vollen Kranze! —

Was übrigens das Orchester anlangt, so muss ich den Herren aufrichtig gestehen: sie spielten, dass ich nicht ohne Aergerniss zuhören konnte. Zum Henker — wie auch anders! Ich bin aus einer nicht kleinen Residenz, und habe so gut wie Einer, mein Theil an dem, allen Residenzern eigenen Gemeingeist. Sollte ich nun nicht mit Aerger vernehmen, wie das Orchester einer Privatunternehmung, in einer nicht eben grossen Stadt — und noch dazu am Messtage, wo es (hör' ich) fast halb mit Substituten besetzt ist — so rund, exact, kraftig spielt, so fein und schön nüancirt, so jedes in seiner Art vortragt u. dergl. m.; indess wir, auf vertrocknetem Lorbeerblatter-Staub eingeschlafen, bey grossen Mitteln, viel Liebe, und nicht wenig Bildung, von alle dem so wenig oder gar nichts besitzen, dass den Meisten selbst der Begriff davon und das Gefühl dafür allmahlig entflogen ist?

Nachrichten.

Wien. (Beschluss.) Am 15. und 16. wurden in dem Theater nächst der Burg von der musikal. Wittwen- und Waisen-Gesellschaft zum Vortheil des Fonds für die Erhaltung ihrer Wittwen und Waisen zum ersten Mal gegeben: *Die vier letzten Dinge*, ein grosses Oratorium in drey Abtheilungen, in Musik gesetzt von dem k. k. Vicehofcapellmeister, Hrn. Joseph Eybler. Die Poesie war von Hrn. Dr. Sonnleithner. Das Orchester bestand aus 200 Tonkünstlern; die Ausführung geschahe in der Resonanz-Kuppel. Da dieses Werk schon einige Wochen früher in dem neuen grossen Burgsaal vor Sn. Majestäten, dem allerhöchsten Hofe und dem hohen Adel aufgeführt wurde, und man viel Gutes, über die Aufführung sowol, als über das Werk selbst hörte; da auch seit vielen Jahren im Publicum bekannt war, dass Haydn selbst diesen Stoff componiren wollte, wenn ihn nicht Alter und Schwache davon abgehalten hatten: so war die allgemeine Erwartung nicht wenig gespannt. Es war immer ein kühnes Wagstück, der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten* jetzt schon ein Werk derselben Gattung nachfolgen zu lassen. Indessen hat Hr. E. wirklich viel geleistet, wenn gleich die Erwartung nicht ganz befriedigt. Unverkennbar ist, dass sich Hr. E. die Schöpfung zum Vorbilde nahm; es wurde daher aber auch fast unvermeidlich, dass nicht manches aus diesem Werke in das seinige hätte übergehen sollen, womit sich der Componist in seiner Originalität sehr geschadet hatte. Dass die Urtheile über dieses Werk nicht wenig getheilt seyn würden, liess sich erwarten. Während Einige nichts Vollendeteres wollten gehört haben, sprachen Andere ihm allen Werth ab. Die Wahrheit steht auch hier in der Mitte. Das Oratorium hat sehr viele *einzelne* Schönheiten, vorzüglich was vollstimmige Musikstücke anlangt. So ist gleich der erste Chor: (C moll) Gross ist der Herr — und sind die darauf folgenden Worte: Er schuf die Welt, und schloss in Zeit und Raum sie ein — als Doppelfuge glücklich behandelt. Nicht minder schön ist die Stelle des dritten Erzengels: Jehovah naht! die vom Chor kraftvoll wiederholt wurde. Ueberhaupt gelangen dem Componisten vorzüglich jene Stellen, wo er das Crescendo mit ganzem Orchester anbringen konnte; z. B.

in der zweyten Abtheilung: Der Staub erwacht: Der Moder von Jahrtausenden erhebet Sich wieder als Gestalt und lebet — Und die da schliefen, stiegen aus den Grüften des Schuttes, aus der Erde Klüften; Und aus des Meeres Schoos, und aus der Berge Schachten, Versammeln sich die Auferwachten — Dann der Chor der Wiedererwachten: Wer ruft uns aus der Gräber Nacht? und jener: Des Schreckens Sitz ist Josaphat — der Donner rollt — Jehovah naht — waren voll Wirkung. Nicht minder schön behandelt ist die Stelle der drey Erzengel: Jehovah sieh in deiner Milde — (G dur) mit obligater Bratsche. Nur hätten wir gewünscht, dass diese Solo-Stimme Jemand gespielt hatte, der *rein* griffe, oder sein Instrument rein zu stimmen vermöchte. — In der dritten Abtheilung ist der Chor der Seligen: Herr! unaussprechlich ist das Glück — schön gearbeitet. Folgende Stelle: Nimmer wird dein Donner krachen — (As dur) als Canon frey behandelt, wurde am stärksten beklatscht. Sie ist fast die *einzige* cantable Stelle, welche für das allgemeine Publicum leicht fasslich war. Es ist aber die Frage, ob ein so frey behandelter Canon (wie man ihn gewöhnlich in der Oper mit Glück anzubringen pflegt,) in einem so strengen Werke an seinem Platz stehe, und überhaupt auch nur hinein gehöre? — Vor jeder Abtheilung gehet eine Einleitungs-Musik voraus, welche jedes Mal brav gehalten ist. Die erste Ouverture — obgleich sehr lang, besonders das Adagio — erscheint in der Folge geschickt zertheilt, und zwischen Recitativen und Chören angebracht, wieder. Das sind ungefähr die Schönheiten, welche alles Lob verdienen und auch vom Publicum gehörig gewürdigt wurden: aber nicht weniger wurde allgemein bemerkt, wie unbedeutend und langweilig die Arien, wie voller Reminiscenzen die Duetten, (besonders das Duett: Adam und Eva,) und wie die schwächste Seite des Componisten das *Cantabile* sey. — Noch muss ich eines Wechselchors der Seligen und Verdammten erwähnen, den man schon im voraus als das *non plus ultra* ausposaunte, und der auch bey der Aufführung von Ungebildeten und Nichtkennern mit ausserordentlichem Geklatsche aufgenommen wurde. Mir aber lief es wie Eis über den Rücken, als ich folgende Stelle (welche noch dazu oft wiederkehret) eines nur zu bekannten Gassenhauers hineinverwebt hören musste. Es ist dies die zweyte Hälfte des unglückseligen: Ich bin lüderlich, du bist lüderlich etc. Um mein Urtheil zu rechtfertigen, stehe hier die ganze Stelle:

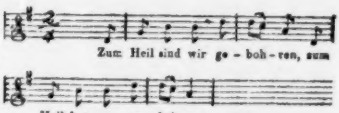

welche füglich bey der Probe hätte bemerkt, und leicht durch Veränderung einiger Noten anders gegeben werden können. Auf Kenner machte es einen sehr unangenehmen Eindruck, und erzeugte den Wunsch, dergleichen gänzlich geschmackwidrige Sätze aus dem bedeutenden Werke durchaus verbannt zu wissen.

Statt der plötzlich erkrankten Dem. Milder hatte Dem. Fischer die erste Singstimme am Abende vor der Production übernommen, und ohne auch nur Einer Probe beygewohnt zu haben, lieferte sie ihre Partie in so kurzem Zeitraume zur vollen Zufriedenheit des Publicums. Sie bewährte sich uns hier von neuem als echte, und auch als gefällige Künstlerin. Die Herren Weinmüller und Simoni hatten die andern Solo-Partien übernommen, und erhielten ebenfalls den ihnen gebührenden Beyfall. Das Ganze wurde durch Hrn. Eybler selbst dirigirt, und die Ausführung war lobenswerth; nicht so das Arrangement des Orchesters, welches auf Hrn. E.'s Angabe dieses Mal anders als gewöhnlich angeordnet war. Die Sänger und alle Instrumentisten waren sonst mit dem Gesichte gegen die Zu-

hörer gekehrt, dieses Mal aber auf beyde Seiten abgetheilt, mit dem Gesichte einander gegenüber. Es ist leicht begreiflich, dass die Töne bey der erst erwähnten Vorrichtung besser auf das Auditorium herausgingen, als bey der letztern; und daher im Ganzen der Total-Effect vermindert wurde. Die Poesie zu würdigen, überlasse ich Ihrem Urtheile, indem ich Ihnen hier ein Exemplar beyschliesse *).

*) Wir können das Gedicht zwar nicht für ein ausgezeichnetes Werk der Poesie erklären, auch nicht behaupten, dass es ein vorzügliches musikalisches Ganze bilde: aber eben so wenig verkennen wir mehrere glücklich entworfene, und für den Musiker vortheilhaft ausgeführte Scenen darin. Diejenige, welche uns die vorzüglichste scheint und auch oben besonders erwähnt worden ist, möge hier Plats finden:

Recitativ. Erster Erzengel. Jehovahs Donner rollt schon fern; die Firmamente
Des Weltgebäudes wanken schon;
Bald trennet sich der Bund der Elemente —
Allvater steigt von seinem Thron.

Zweyter Erzengel. Ihr Menschen bebet nicht:
Jehovah nimmt euch auf in seinen Vaterarmen; (?)
Gerecht und streng ist sein Gericht,
Unendlich sein Erbarmen.

Duett. Beyde. O Vater, Quell der Güte,
O höre unser Flehn
Und stärke das Gemüthe
Der schwachen Sterblichen!
Wenn sich die Bande lösen,
Ström' ihnen Hoffnung ein,
Und lass des Heils die Bösen
Durch Reue würdig seyn!

Dritter Erzengel. Jehovah naht!

Chor. Jehovah naht!

Dritter Erzengel. Er spricht das Wort
Des Todes aus;
Es blitzet sein Befehl hinaus,
Bis an das Ziel des Raumes fort —
Der Puls des Lebens stockt . . .

Chor. Der Puls des Lebens stockt —

Dritter Erzengel. Es weht
Des Todes Hauch umher. Vergebens fleht
Der Sterbende, der schon den letzten Athem trinket.
Die Mutter lächt — vergehend sinket
Sie zum erstarrten Säugling hin.
Der Greis erbleicht, und fest umgürtet ihn
Der Arm des Sohns, der neben ihm erkaltet —
Zerstörend eilt der Tod durch Völker hin —
Nichts, was da lebet, kann entfliehn —
Der letzte Laut verstummt . . .

Chor. Der letzte Laut verstummt —

Dritter Erzengel. Die Welt ist öd' und leer —
Nichts, was da lebte, lebet mehr.

Am 22sten wurde dieses Oratorium in dem k. k. grossen Red. Saale zu Vortheile der öffentlichen Wohlthatigkeitsanstalten wiederholt.

Den 17ten wurde im Theater nächst der Burg ein Concert zum Vortheile des Theater-Armenfonds veranstaltet. Die dabey vorkommenden Stücke waren: Ouverture aus Coriolan von L. van Beethoven, mit Fleiss ausgeführt; Clavier-Concert von Dussek, (F dur) gespielt von einer Dem. Fratti mit ziemlich viel Geläufigkeit, übrigens aber ganz schülermässig und noch unsicher. Arie aus Alonzo und Cora von Meyer, gesungen, mit vielem Ausdrucke, von Dem. Fischer. Pot-pourri auf dem Panmelodicon des Hrn. Franz Leppich, gespielt von Hrn. C. Kreutzer. Der Ton dieses Instruments entzückte Alle, und nahm sich selbst in den entferntesten Theilen des Theaters deutlich und bestimmt aus. Duett von Nasolini, gesungen von Dem. Fischer und Hrn. Radichi. Concert auf der Violin, comp. und gespielt von Hrn. Mayseder. Es war dasselbe Concert, (E mol) welches M. in *seinem* Concerte spielte.

Am 23sten gab Hr. Mauro Giuliani, vielleicht einer der grössten jetzt lebenden Virtuosen auf der Guitarre, zu seinem Vortheile in dem kl. Red. Saal Concert, und erntete vielen Beyfall.

Am 1sten April gab der k. k. franz. Botschafter, Graf Otto, ein glanzendes Fest, dem Se. kais. Hoheiten, die Erzherzoge, das diplomatische Corps, und ein grosser Theil des hohen Adels beywohnten. Dabey wurde eine Cantate von Hrn. Hummel aufgeführt, in welcher Hr. Dr. Ignatz Sonnleithner die Stimme des Oesterreichers, Dem. Fischer jene der Oesterreicherin, Hr. Radichi die des Franzosen, und Dem. Ambros jene der Französin sang. Der neunjahrige Schoberlechner, — von welchem schon einmal in Ihren Blättern gesprochen worden — spielte mit vielem Beyfall ein Concert auf dem Pianoforte.

Kassel. (Fortsetzung aus der 54sten No.) Was nun endlich die, dem soliden Musikfreunde und Kenner so wichtige, leider aber jetzt fast überall vernachlässigte *Kirchenmusik* anbetrifft, so können Sie wol ungefähr aus dem bisher Bemerkten schon von selbst abnehmen, wie es hier damit steht; und dass an einem Orte, wo überhaupt so wenig Sinn für wahre Musik ist, die Gattung derselben, welche dem grossen Haufen, (d. h. denjenigen, welchen Musik blosser Ohrenkitzel ist,) am wenigsten anpasst — die Kirchenmusik — noch weniger in Aufnahme seyn kann. Und so ist es auch. In den hiesigen protestantischen Kirchen ist gar keine Musik (ausser der Orgel) gebräuchlich; oder wenn ja einmal an besondern Festtagen eine (sogenannte) Kirchenmusik aufgeführt wird: so ist sie, wegen des schwach und schlecht besetzten Orchesters, nicht anzuhören. Indessen ist auch in einem Paar Jahren dergleichen fast gar nicht vorgekommen. Der einzige Ort, wo man hier zuweilen (aber auch nur selten) eigentliche Kirchenmusik hören kann, ist die catholische Kirche. Da wird, wenn der König nebst dem Hofe dem feyerlichen Hochamt beywohnt, von der königl. Kapelle eine musikalische Messe aufgeführt. Bey dieser Gelegenheit hört man zuweilen eine von Haydns oder Mozarts herrlichen Messen, oder auch eine kleinere geistliche Cantate, welche von dem Orchester meist sehr brav, mit Kraft, Feuer, Präcision und Geschmack ausgeführt werden. (Mit unserm gewiss sehr achtungswerthen Orchester werde ich Sie in meinem nächsten Briefe bekannt machen.) In Hinsicht des Gesanges aber steht die Ausführung der des Orchesters weit nach. Die Chöre, (welche durch das hiesige Seminaristen-Chor besetzt werden) geben höchst mittelmässig, meistens ohne Kraft und Geschmack, schwankend und unrein. Für Solopartien giebt es nur einen Sopran und einen Tenor; andere Solosänger sind nicht vorhanden. Mad. Schüler, (vormals auch bey der deutschen Oper, jetzt blos als Kammersänge-

rin engagirt,) trägt die Sopran-Partien vor. Sie ist als eine brave Sängerin bekannt. Da ihre Stimme aber mehr Mezzo-Soprano ist, so fehlt es an einem zweyten, oder vielmehr ersten, *hohen* Sopran, seit Mad. Willmann nicht mehr wie sonst dabey assistirt, gänzlich. Hr. Derubelle, erster Tenorist der franz. Oper und zugleich Kammersänger, ist für die Oper eine treffliche Acquisition, als Kirchensänger wol aber nicht musikalisch genug. Mehr über ihn künftig. Es fehlt also auch an einem guten zweyten Tenor, und gänzlich an einem guten Bassisten, welche Partie ganz unbesetzt ist. Diese mangelnden Partien können nun freylich auch nur mangelhaft besetzt werden. Es wäre allerdings nöthig, für diese Fächer gute Sänger zu engagiren, um das Ganze zu vervollkommnen. — Zu bedauern ist es, dass man nur selten eine ganze Missa aufführen kann, weil es an Zeit mangelt. Eine solche musikalische Messe *darf* nämlich kaum 30 Minuten aufs längste dauern: zieht man nun hiervon die Zeit ab, welche die Responsoria, Orgelspiele und stillen Ceremonien wegnehmen, so bleibt für die eigentliche Musik sehr wenig übrig. Daher können die grössern Werke nur theilweise, oder nur kleinere einzelne Stücke gegeben werden. — Da man hier nur das Brillante und Moderne liebt, so sind auch grösstentheils die ältern, strengern Kirchencompositionen eines Bach, Händel, Graun, u. a. Meister, von uns verbannt; ja, wir müssen oft zwischen einem kraftvollen *Gloria* und einem kindlichen, innigen *Benedictus* von Haydn oder Mozart eine donnernde Opernouverture oder eine zwitschernde, französische oder italienische Bravourarie u. dergl. vernehmen. Ueberdies ist das (bey seiner Erbauung auf keine Musik berechnete) Locale für das Orchester und den Zuhörer gleich ungünstig. Denn das Orgelchor, auf dem das Orchester sich befindet, ist so eng und unbequem, dass nicht nur Sänger und Instrumentisten auf beyde Seiten vertheilt, (schon ein grosser Uebelstand) sondern auch das Orchester unter sich so gedrängt und versteckt gestellt werden muss, dass der Capellmeister, der vor der Orgel steht und den Takt schlägt, fast nur von den, ihm zunächst Stehenden gesehn werden, und von den Musikern selbst, denen noch obendrein meist eine Menge unnütze Zuhörer den ohnedies engen Raum benimmt, einer den andern kaum sehen oder hören kann. Wie sehr aber hierdurch ein vollkommnes, genaues Ensemble erschwert, ja fast unmöglich gemacht wird, sehen Sie ein; und nur die angestrengteste Aufmerksamkeit des Orchesters, welches daher um so mehr Lob verdient, vermag diese Hindernisse zu besiegen, und zu bewirken, dass Fehler in der pracisen Ausführung, die hier unvermeidlich sind, nur sehr selten bemerkbar werden. Durch die vielen Säulen aber, hinter denen das Orchester versteckt ist, wird eine so verkehrte Repercussion des Schalls bewirkt, dass der Zuhörer meistens ein Instrument später oder stärker hört, als das andere, und es ihm, selbst bey dem genauesten Ensemble, immer scheint, als wäre das Orchester nicht beysammen, obgleich übrigens die Musik in dieser Kirche stark und hell klingt. Dass dadurch aber die vortrefflichste Composition, selbst bey der besten Ausführung, an ihrer guten Wirkung, und der Musikfreund viel an dem gehofften Genuss verlieren muss, ist natürlich. — Alle diese Mangel liegen nun freylich blos in zufälligen Umständen, sind aber doch (um so mehr, weil sie nur schwer abzuändern sind,) der Vollkommenheit des Ganzen und der Aufnahme der Kirchenmusik höchst hinderlich.

(Der Beschluss folgt in No. 38.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Juny. Nº. 37. 1810.

Ueber Tanzmusik und ihren Werth.

Mit vorzüglicher Rücksicht auf Böhmen.

An einen Freund.

Auch Du bist angesteckt von der Gleichgültigkeit jetziger Zeit gegen die Tanzmusik; auch Du scheinst sie gleichsam als eine Dienerin der Fusse Deiner Aufmerksamkeit unwerth zu halten: und doch scheint es mir ein Leichtes, darzuthun, nicht allein dass dieser Zweig der Tonkunst eine solche Herabwürdigung keineswegs verdiene, sondern auch dass er vielmehr in mancher Hinsicht einen weit grössern Wirkungskreis habe, als die meisten andern, und dass sein Einfluss auf die Gemüther, ja selbst auf die Ausbildung des Geschmacks, grösser und unmittelbarer sey, als vielleicht aller der übrigen Gattungen.

Darf ich in dieser Absicht zuerst einen Blick zurück auf das herrliche Griechenland in seiner blühendsten Epoche werfen? ein Blick dorthin erhebt ja jeden gesunden Sinn und verscheucht das Vorurtheil das die Gegenwart dem Geiste aufdringt. Tanz war die Seele des alterthümlichen Zusammenseyns; kein Fest, kein Gastmal, sogar keine gottesdienstliche Handlung wurde begangen, ohne durch die Orchestik verherrlicht zu werden. Selbst die Mysterien konnten ihres Schmuckes nicht entbehren. (*Τορχημα.*) *Platon* erwähnt die Tanzkunst, in dem Gespräch uber die Gesetze, als eines wichtigen Gegenstandes der Erziehung; und selbst im ernsten *Sparta* schämte sich die ehrbarste Wittwe nicht, in öffentlichen Tänzen aufzutreten. Jedes der hellenischen Volker hatte seine eignen Tanze; und sogar Sokrates strebte noch im Alter sich eine grössere Geschicklichkeit in dieser Kunst zu erwerben; trug auch kein Bedenken, sie als eine nutzliche Uebung jedem anzurathen. Wenn Du, als ein so lebhafter Verehrer der gemüthlichen Hellenen Dich alles dessen erinnerst, so wirst Du kaum begreifen wie es möglich sey, dass Du mit so vielen der musikalischen Begleiterin einer ehemals so gefeyerten Kunst so schnöde begegnen können, da *sie* doch keineswegs seitdem gesunken, sondern vielmehr sich zu einer Höhe aufgeschwungen hat, die man in jenen Zeiten auch nicht einmal zu ahnen wagte. Wenn Du nun aber vollends die Menschen prüfen wolltest, die am lautesten gegen Tanzmusik schreyen, Du würdest lachen über ihre Impotenz und über Dich, dass Du durch ihr Geschrey Dein besseres Gefühl hast übertauben lassen.

Ist nun gleich die Tanzkunst sehr herabgekommen, da eine Religion, die nach Innen strebt und sich im Innern verschliesst, sie aus dem Tempel verwies; da auch die Bühne, auf der sie sich noch kümmerlich hält, des Glanzes beraubt ist, der sie in jenen jugendlichen Zeiten der Kunst umgab; hat sich gleich das öffentliche Festspiel ganzer Nationen in unzählige kleine Kreise getheilt, und die hohe Bedeutsamkeit mimischer und kriegerischer Tänze sich in den sogenannten Kammertänzen fast ganz verloren — denn als Tanz an sich, verdient nur die Sphärenbewegung des Walzers

noch einige Aufmerksamkeit: so sind es doch in dieser Vereinzelung nicht minder ganze Nationen, die sich diesem reizvollen Genusse hingeben; und nicht geringer ist der Einfluss, den die Musik, als Begleiterin desselben, auf die Gemüther äussert. Gewiss giebt es kein einfacheres und so wirksames Mittel, selbst rohe Naturen auf die Wunder der höhern Tonkunst vorzubereiten und ihrem Sinn die erste Empfänglichkeit dafür zu geben, als die Tanzmusik, da ihre Melodien kurz, einfach, verständlich und im höchsten Grade rhythmisch sind. Täglich lehrt ja die Erfahrung, dass die Tanz- und jede ihr verwandte Musik selbst bey Kindern eine freudige und lebhafte Rührung hervorbringt; auch die wildesten, fast noch im thierischen Zustande lebenden Völker, deren schlafender Kunstsinn wol schwerlich durch Symphonien und Cantaten erregt würde, überlassen sich gern dem Reize des Tanzes, und lieben die Melodien, womit sie ihn, oft nur singend, oft durch Instrumente, wenn auch noch so seltsam, begleiten. Ist Dir dies nicht ein Beweis, dass Tanz, und ihn ordnende, regelnde, begleitende Musik, mit der innersten Seele des Menschen verwebt ist, und die Verächter dieser Gattung der Musik sich eines sehr inhumanen Frevels schuldig machen?

Durch die Allgemeinheit ihrer Verbreitung ist es der Tanzmusik leichter, als jeder andern Gattung der Kunst, auf den Geschmack einer Nation einzuwirken, da sie zugleich das bessere Gefühl und die Sinnlichkeit — die doch bey dem grossen Haufen vorzüglich berücksichtigt werden muss, in Anspruch nimmt. In den meisten Ländern hat sie nun jedes Jahr eine bestimmte Zeit, wo alle Stände sich ihrem Zepter beugen; wo die niedre Volksklasse so ungescheut, als die Ersten der Nation, aus dem Becher des *Comus* trinkt. Neulinge erhalten hier die erste Ahnung von der Gesammtheit musikalischer Kunst; durch freundliche Töne werden sie ermuntert, weiter vorzudringen nach dem Innern des Tempels, da kunstreichere Stücke sie vielleicht abgeschreckt und furchtsam gemacht haben würden. Es scheint, als hätte die Musik des Carnevals das Geschäft auf sich genommen, die Gemüther auf die höhern Kunstgenüsse des Jahres vorzubereiten. In Böhmen wenigstens ist dies mehr, als eine rhetorische Figur, denn in der Fastenzeit beginnt gewöhnlich der Concertencursus, und das Publicum, aufgeregt durch die rauschenden Freuden vergangener Feste, ergiebt sich nun williger einem ruhigern Genuss, an dem die Füsse keinen Antheil nehmen.

Auch auf dem Lande, wo der Mangel theils an Gelegenheit, theils an producirenden Künstlern, es unmöglich macht, grössere Tonstücke aufzuführen, ist sie wieder die Mittlerin, dass die Menschen sich nicht gar von der Tonkunst entfernen; ist der Gegenstand der ersten Versuche, ein Orchester einzurichten und zu vervollkommnen, da sie wegen ihrer Simplicität und leichten Ausführbarkeit die meiste Hoffnung zu einem glücklichen Erfolg giebt. Selbst den Anfängern der Composition eröffnet sie ein weites Feld in Erfindung schöner und gefälliger Melodien; sie lehrt am besten den Rhythmus, und bildet und erhöht das Taktgefühl, weshalb auch der ehrenwerthe *Kirnberger* sie allen angehenden Tonsetzern auf das angelegentlichste empfiehlt. Hier würde es mir nicht schwer werden, Dich zu überführen, dass das Steife, Unzusammenhangende, der Mangel an Rhythmus und Gesang, den wir in den Werken so vieler Tonsetzer finden — (bisweilen auch solcher, die eine Art von Ruhm besitzen, und die ich nicht nennen mag, weil sie in andrer Hinsicht Achtung verdienen —,) blos daher kömmt, weil sie in den frühern Jahren ihres Studiums die Uebung in diesen leichtern Gattungen der Tonkunst entweder ganz ausser Acht gelassen, oder äusserst nachlässig betrieben haben. Zum Beweg, dass selbst die Heroen der Kunst es nicht schlechterdings ver-

schmähten in dieser Gattung etwas zu arbeiten, stehe hier eine Anekdote von dem unsterblichen *Mozart*, die so wenigen bekannt ist, dass ich wol hoffen kann, sie werde auch Dir neu seyn. Bey seiner ersten Anwesenheit in Prag ward Mozart von einem kunstliebenden Grossen ersucht, etwas für den Carneval zu componiren. Mozart lehnte es mit der bescheidnen Wendung: er habe sich in diesem Genre noch nie versucht, ab; auf die wiederholte Bitte, antwortete er: Nun ja, ich will's Ihnen ja gerne machen; aber Sie werden sehen, es wird nichts heissen. Einige Tage nachher verlangte Mozart nach aufgehobner Tafel plötzlich Schreibmaterialien, begab sich auf ein einsames Zimmer, und erfreute nach Verlauf einiger Stunden den Kunstfreund mit sechs Menuets und Trios, welche vielleicht nur allzureich an Kunst und Erfindung waren, um von Uneingeweihten verstanden und gewürdigt zu werden. — Doch wozu dies alles? Du hast ja — und wer sollte das nicht? — Du hast die, in höchster Einfalt so unwiderstehlich, auf Gross und Klein, Alt und Jung, Gebildet oder Roh wirkende Menuet aus *Don Juan* gehört: giebt es wol eine bessere Schutzschrift für die einfachste Tanzmusik?

So viel, um Dich zu bekehren und Deine Aufmerksamkeit wieder auf einen Gegenstand zu leiten, der ihrer gar nicht so unwerth ist, als es Dir vorkömmt. Noch vergönne mir aber, gleichsam als Beleg meiner Sätze, Dir eine flüchtige Uebersicht der böhmischen Tanzmusik mit all' ihren Vorzügen und üppigen Auswüchsen zu geben. Dass sie die interessanteste von der jetzigen Tanzmusik aller Völker Europens ist, wirst Du mir hoffentlich nicht abläugnen.

Auch in Böhmen, wie überall, war die erste Tanzmusik einfach bis zur Armuth. *Wrba* wurde zum Thespis dieser Kunstgattung. Er war es, der das aus dem Stegreif Spielen abbrachte und den Producirenden den Vortrag aus Noten aufzwang. Nach ihm kam *Pichl*, der sich einer längern Periode erfreute. Doch war auch zu seiner Zeit, selbst als er schon aus Mayland seine Compositionen hersandte, das Orchester noch nicht vollstimmig; die Partien waren noch selten und machten die grosse Tour aus den vorzüglichern Sälen durch die geringern bis in die Bierhäuser und zum Leyermann herab. Der Satz selbst war übrigens arm und gesangleer. Einige Zeit nach ihm trat *Cibulka* als Reformator der Tanzmusik auf. Er vervollkommnete das Orchester, und benutzte die Blasinstrumente mehr, als seine Vorgänger. Seine Partien zeichnen sich durch gefällige Melodien aus. Als er ein paar Jahre nachher Prag verliess, wurden durch mehrere Jahre blos aus Opern Tanzmusiken arrangirt, unter welchen einige von Wolanek die beste Wahl zeigen.

Im letzten Jahrzehend des verflossenen Jahrhunderts trat *Weber* auf. Er lieferte jährlich Menuets und deutsche Tänze, ein paarmal auch Ländler. Schwerlich ist es möglich, sowol in Fülle der Erfindungen, als im Gleichgewicht der Instrumentation, diesen Zweig der Kunst auf eine höhere Stufe zu bringen, als er es gethan hat. Nach der Aeusserung des gelehrten Abts Vogler hat dieser nie vorher eine Tanzmusik mit so reich besetztem und so wohl berechnetem Orchester aufführen hören; ja, er gestand sogar, dass er sich eine solche Arbeit in diesem Genre vorher nicht als möglich gedacht habe. Ich brauche Dich wol nicht erst aufmerksam zu machen, wie bedeutend dieses Geständniss des musikalischen Reisenden ist, der doch zu Vergleichungen so viel Gelegenheit als Kraft hatte. — *Weber* war der erste, der die sonst üblichen Schranken der Menuetten und Walzer von sechzehn Takten in zwey Reprisen zu überschreiten wagte; er fand darin einen zu engen Raum, um einen Gedanken tüchtig durchzuarbeiten und mit mannigfaltigen Harmonien auszuschmücken. Um so schwieriger war es aber auch für ihn, die nothwendige Einheit und Fasslichkeit beyzubehalten. Auch danken wir ihm ein neues

Genre des Walzers, nämlich die Variationen über einen selbst erfundnen Satz oder über ein beliebtes Volkslied. Du wirst bemerken, dass er auf diese Art die Tanzmusik mit der Kammermusik vereinigte; dass ferner erst durch diesen Versuch — der gewiss nicht geringfügig genannt werden kann, da ihm von den gewöhnlichen Variationsarten hier nur wenige zu Gebote stehen — das Orchester ein förmliches, wahres Orchester bilde.

Weber'n zunächst steht, als Compositeur für den Tanz, *Wittasek*, der durch anmuthige Melodien erfreut, wenn er gleich in Fülle des Satzes und der Instrumentation mit jenem nicht in die Schranken treten darf. *Tomaschek* hat nur wenig für den Tanz geschrieben, aber dies wenige ist mit Geschmack und Geist gearbeitet. Seit einigen Jahren aber ist eine Legion von componirenden Dilettanten und angehenden Tonsetzern erstanden, die den Ausspruch des würdigen *Kirnberger* über die Massen auszudehnen scheinen, und glauben, es bedürfe, um ein grosser Compositeur zu werden, nicht etwa eines vorzüglichen Talents und Studiums, sondern es sey genug, die Kunst bey den *Fussen* zu ergreifen. Sie überschwemmen uns mit Partien, die gerade das Gegentheil von dem sind, was sie seyn sollten *).

Nach dieser Uebersicht bilde ich mir ein, Du werdest mit mehr Achtung von dieser Kunstgattung sprechen, und glauben, dass auch sie grossen Antheil an der bedeutenden musikalischen Bildung Böhmens hat. Lass Dich die Mühe nicht gereuen, einige ihrer vorzüglichern Producte mit prüfendem Auge durchzugehen, und Du wirst finden, dass sie keineswegs eine so verlorne und ausgeartete Tochter der erhabnen Mutterkunst ist, als Du Dir einbildest, sondern eine ihrer treuen, wakkern Kinder, welches die nahe Verwandtschaft mit hohern Gattungen weder verläugnet, noch derselben sich unwürdig zeigt. Anmuthige Melodien aus jenen hohern Gattungen durch veränderten Rhythmus und dergl. dieser anzueignen oder Gesänge in Tanzform einzukleiden, ist hier keineswegs als ein Plagiat anzusehen, sondern es erweitert ihren Wirkungskreis, und giebt Gelegenheit, in Variationen dieses Genre, wie es Weber gethan hat, der hohern Musik anzureihen. Auch die langen und kunstreichen, thematisch gearbeiteten Coden bey Walzern, die ganz im Charakter der Symphonie gearbeitet sind, machen eine Berührung mit jener aus. Endlich wird jene Prüfung Dir zeigen, wie sehr sie sich gehoben hat; wie glänzend der Reichthum der Gedanken und der Instrumentation absticht

*) Erlaube, Dir ein Pröbchen von dem Geiste dieser Herren mitzutheilen! In einer vor kurzem erschienenen Affiche sagt einer von ihnen: Der einstimmige Beyfall, womit ein verehrungswürdiges Publikum meine Walzer in den juridischen Societäts-Bällen so auszeichnend aufnahm, fordert mich auf die schmeichelhafteste Art auf, selbe einem geneigten Publico auf dem Portepiano gestochen bekannt zu machen. Eine einfache Darstellung, eine für das Ohr wohlklingende Harmonie, werden sie auf dem so sehr beliebten Instrument nicht minder auszeichnen, als in der instrumentirten Musik. Der Preis für 12 Walzer sammt Coda, welchen letztern ein rascher Marsch aus Cdur folgt u. s. w. Ausserdem, dass dieses dilettantische Unwesen den bessern Geschmack wieder zu ersticken droht, entsteht daraus noch ein zweyter Nachtheil. Da nämlich die meisten dieser Herren blos für die Ehre, sich — manche nur auf der Probe — produciren zu lassen, die übrigen aber für sehr geringen Lohn arbeiten: so muss jede Art von Ballen eigne Musik haben, und nur die bescheidensten dieser Institute begnügen sich mit einfachen Partien; oft werden in einer Nacht Compositionen von drey bis vier Tonsetzern aufgeführt, so dass das Gute, das Weber und Wittasek jährlich liefern, unter der Menge von Mistre sich fast ganz verliert, und selbst der echte Kenner durch das Uebermass der letztern auch gegen das Bessere erkaltet. Drollig sind die Musikproben, deren jeder Saal eine eigne hält. Sie sind oft gefüllter, als die Bälle selbst. Manche dauert einen halben Tag und man muss die Musikalien auf Schiebkarren dann hinführen. Da wird denn freylich manches verworfen; angenommen aber, was am wohlfeilsten ist, und gerade nicht total durchfällt.

mit der frühern Armuth, nach deren Masse man leider so gern auch die neuere, ganz umgewandelte Tanzmusik misst. Willst Du noch weiter gehen und in tausend Aeusserungen ihren Einfluss auf den Geschmack des Volkes in Absicht auf Tonkunst aufsuchen: so wird sich Dir zeigen, dass wir nur ihr es danken, dass fast in jeder böhmischen Landstadt ein besseres Orchester gefunden wird, als ich an manchem kleinen fürstlichen Hofe hörte, und dass auch aus den kleinsten Dorfschenken wenigstens die Sackpfeife und das Hackbret verbannt ist.

S.

Recension.

Lieder und Elegien von Friedrich von Matthisson, mit Begleitung des Pianoforte, von Ludwig Abeille. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 20 Gr.)

Herr Concertm. Abeille ist den Freunden eines einfachen, naiven, sanften Gesanges schon langst bekannt, und es bedarf daher keines Vorstellens seiner selbst oder dieses Werkchens im Allgemeinen, indem dies zwar mehrern frühern, die Rec. kennt, vorzuziehen, aber in der Gattung ihnen gleich ist.

Hr. Ab. ist ein gebildeter Mann — er wählt immer gute Texte, und trifft auch die in jedem liegende allgemeine Empfindung jederzeit: warum er nun hier *blos* Matthisson'sche Gedichte wählte, deren kleinster Theil doch nur für Musik sich wirklich gut eignet, und von denen die meisten, die sich dazu eigneu, schon so unzählige Male componirt worden sind — das mag seinen Grund im individuellen Geschmack oder in persönlichen Verhältnissen haben; warum aber Hr. Ab., was das Einzelne seiner Texte betrifft, besonders in Absicht auf Declamation, Accentuation und Rhythmus, oftmals bey weitem nicht achtsam genug gewesen ist, das weiss Rec. nicht anzugeben. (Man sehe z. B. gleich die ersten Noten des Werks: Hain, ˘ ˘ ˘ ˘ der von der Götter Frieden etc. oder S. 17. ˘ ˘ ˘ ˘ Triumphgesang töne etc.) Wenn eine Strophe zur andern nicht passt, wie dies nicht selten bey Matthisson der Fall ist, indem er seinen Versen öfter Glatte als Ausbildung giebt: warum nicht da die nöthigen Abänderungen in der Musik beyfügen, sondern lieber, sogar wissentlich vielleicht, was sich nicht von selbst fügt, fallen lassen? Und wenn nun das, was man fallen lässt, (wie in jenen zwey Beyspielen,) gleich im Anfang des Gedichts und der Musik vorkömmt: wird es nicht gar viele gegen das Ganze einnehmen?

Doch wir halten uns zu lange bey einem Mangel auf, und wollen lieber zu dem Lobenswerthen zurückkehren, denen ja ohne Vergleich mehr ist!

Hr. Abeille schreibt wirkliche Lieder — schreibt mithin eben so wenig Arietten, Canzonetten u. dergl., als Instrumentalstücke mit einer, hin und wieder obligaten Singstimme; selbst des Hülfsmittels des musikalischen Parodirens bedient er sich nur einmal und sehr mässig. Er hat aber auch dergleichen Seitenwege einzuschlagen nicht nöthig: sein Gesang, so sehr einfach und leicht er überall ist, bleibt doch schon an sich meist interessant, und sagt auch aus, was das Gedicht verlangt; seine Begleitung, so sparsam und natürlich sie überall — ein Stück ausgenommen — ist, wird doch nirgends gemein, und unterstützt und trägt und hebt meistens recht sehr gut, was der Gesang will. So kömmt's, dass man die grösste Hälfte dieser Sammlung, hat man sie nur einmal durch esungen, auswendig kann, aber auch sie nicht vergessen mag, und immer wieder gern zu ihr zurückkehrt. Unter

diese vorzüglichere Hülfe zählt man Rec. — den oben angegebenen Mangel abgerechnet — die Stücke S. 2., S. 4., S. 8., S. 12., S. 16., u. S. 21. Nicht übel, doch etwas gewöhnlicher und weniger tief eingehend findet er die Stücke S. 6., S. 10., S. 13., S. 14., u. S. 18. Am wenigsten gefallen ihm folgende zwey Stücke: S. 7., weil dies für den einfach edlen Text zu gekünstelt ist, und besonders die Ruckkehr zur Haupttonart mit der letzten Zeile zu schnell vor sich geht, auch man zu wenig dort festgehalten wird, um, wie man doch sollte, darin gleichsam einzugewohnen; und S. 17., das zwar den Character auffasst, aber ihn zu roh und zu dürftig, ja auch so wiedergiebt, dass es, im Chor gesungen, wie es doch soll — gleich manchen ähnlichen aus Reichardts früherer Zeit, eher zu einem Geschrey, als einem Gesange wird.

Schon aus dieser kurzen Anzeige gehet hoffentlich hervor, dass diese Sammlung, die aus funfzehn Stücken besteht, unter die bessern, die in den letzten Jahren erschienen sind, gehöre; und jeder, der sich mit ihr bekannt machen will, wird dies gewiss bestätigt finden. Vornämlich wünschte Rec. sie auf den Pulten aller, für den Gesang gebildeten und sich bildenden Frauenzimmer zu sehen: jede ihrer Stimmen kann diese Lieder vollkommen gut vortragen, jede wird in ihrem Innern hoffentlich anklingen fühlen, was sie hier ausdrücken soll, und jede darf auch, nicht nur ohne Erröthen, sondern mit freyer Brust und unschuldig hellem Blick aussprechen, was ihr dieser Dichter auszusprechen giebt — welches letztere bekanntlich so selten der Fall ist.

Kurze Anzeigen.

1) 12 *Allemandes et Coda p. l. Pianof. sur le Chanson: O du lieber Augustin*, — (Pr. 45 Xr.) und

2) 12 *Allemandes et Coda p. l. Pianof. sur divers Airs favoris des Opéras D. Juan, Deux Postes et Aline, comp. par Fred. Denys Weber.* Prague, chez Ch. Barth, Libraire. (Pr. 45 Xr.)

3) *Sechs Walzer f. d. Pianof. comp.* — *v. J. C. Remde.* 2tes Werk. Leipzig, b. Hoffmeister. (Pr. 8 Gr.)

Drey Werkchen, die, so verschieden sie sind, doch sämmtlich den Freunden und Freundinnen von Tanz-Stücken empfohlen werden können. Hr. W. in Prag, den das Publicum schon aus manchen gelungenen Compositionen kennet, liefert in Nr. 1. u. 2. sogenannte Wiener Suiten — d. h. die Tänze hängen zusammen, und bilden, mit der ausgeführten *Coda*, ein Ganzes; Hr. R. giebt einzelne Tänze, jeden zu vier Clausen. No. 1., in jedem Betracht, wie es Ref. scheint, der No. 2. vorzuziehen, verbindet sich aber auch noch weit enger dadurch, dass alle Stücke recht eigentlich über jenes Volkslied geschrieben sind, so, dass sie Variationen desselben genannt seyn könnten. In No. 2. sind die Lieblingsmelodien aus den genannten Opern nur in die Tänze hier und da gleichsam eingestreuet; und nicht alle eignen sich so gut zu jenem National-Tanze, wie die Variationen von No. 1. sämmtlich. Die Coda beyder ist mit guter Einsicht so ausgeführt, dass sie mancherley Hauptgänge der vorhergegangenen zwölf Stücke neu verbunden wiederbringt, und, besonders bey No. 1., eine ausgeführte *Cadenza* für das volle Orchester bildet, ohne dass dadurch dem Tanze selbst Eintrag geschahe. Durch diese ganze Bearbeitung der Allemanden könnte wirklich dieselbe — in der Musik nämlich — als eine neue Gattung betrachtet werden; und da, wie aus dem Auszuge leicht zu ersehen, der Verf. sich auch auf brillante Instrumentirung versteht, muss der Effect sehr vortheilhaft gewesen seyn. Einige Nachlässigkeiten in der Schreibart hätten vermieden werden sollen.

Hrn. R.s Tänze scheinen keine Auszüge, sondern ursprünglich für das Pianoforte geschrieben, weshalb sie sich auch noch bequemer spielen lassen, und man sie, ohne an das Orchester zu denken, vollkommen geniessen kann. Die Melodien sind zwar nicht überall neu und nirgends auffallend: wol aber angenehm und dem Tanze angemessen. Die Harmonie ist nicht vernachlässigt. Ein guter Fluss und eine vortheilhafte Verbindung der Clausen unter einander finden sich ebenfalls; und davon hängt die Wirkung des Ganzen aller Tänze, vornämlich aber des Walzers, grösstentheils ab. In alle diesem scheinen sich Ref. die Nummern 1. und 6. vornämlich auszuzeichnen.

Thalia. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte, comp. von Friedr. Richter. 1ste Samml. *Zwölf Lieder* — 2te Samml. Leipzig, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr., jede Samml. 20 Gr.)

Hr. R. zeigt ein Talent, theils angenehme Melodien zu erfinden, oder aufzunehmen und zu seinen Zwecken zu gestalten, theils diese Melodien gefällig, meistens in der Weise, wie viele Liebhaber und noch mehr Liebhaberinnen es eben jetzt wünschen, zu begleiten; auch erkennet man in mehrern Stücken Gefühl und Sorgfalt, was die Behandlung der Dichter und die Schreibart anlangt. Dies gilt im Ganzen; im Einzelnen liessen sich in Hinsicht auf alle diese Punkte wol Ausstellungen machen: aber nur einige Stücke dürfte eine strenge Critik geradezu verwerflich finden. Am besten möchten wol die Stücke, 1ste Samml., S. 2, 11, 13, 15, 2te Samml., S. 7, 10, 13, 14, gefallen. Wenn der Componist, dessen erstes öffentlich erscheinendes Werk dies ist, seine Gedanken bereichern, das Eigene von dem Fremden mehr sondern, in der Ausführung sicherer werden und darum auch auf ungewohntere Weise in die Saiten greifen, wenn er endlich den Dichtern überall so folgen lernen wird, wie er hier verschiedenemal gethan hat: so kann er gewiss auf viele Freunde seiner Musik rechnen. Doch kann man auch schon den meisten der hier gelieferten Stücke versprechen, dass sie Freunde und Freundinnen finden werden. — Beyde Sammlungen sind ziemlich gut gestochen, und nach Verhältniss der Bogenzahl wohlfeil.

Notizen.

Fürst Esterhazy in Wien hat die Erlaubnis von der Regierung erhalten, den Leichnam seines grossen Capellmeisters, *Haydn*, aus dem dortigen Gottesacker nach Eisenstadt in Ungarn abführen zu lassen, wo er in der ehemaligen Gruft der Franziskaner, jetzt der Ruhestätte Thomasini's und anderer, um die Esterhazy'sche Kapelle verdienter Künstler und Künstlerinnen, beygesetzt wird. Sobald der Fürst aus Paris zurückkömmt, soll der Sarg ausgegraben werden, und man wird bey dieser Gelegenheit noch ein feyerliches *Requiem* veranstalten, weil dasjenige, welches im vorigen Jahre, mitten im Sturme und Drange des Krieges gehalten wurde, weder eine allgemeine Theilnahme, noch die gehörige Sammlung der Gemüther gestattete. Alle Wiener, denen die Kunst etwas werth ist, wissen, was sie an ihrem Haydn verloren haben. Bey dem Verkaufe seiner Effecten war eine ganz ungewöhnliche Steigerung; selbst Leute von niederm Stande überboten und rissen sich darum, wie um Reliquien eines Heiligen. Die Medaillen, womit Haydn beehrt wurde, seine musikal. Bücher, Schriften und Manuscripte, (funfzig Nummern, wovon aber nur wenige unbekannt sind,) hat Fürst Esterhazy erstanden.

In München ist Dem. Schmalz für den Sommer mit 1500 Gulden engagirt, um in der neuen Oper: *Numa Pompilio*, zu singen.

Da die Aufmerksamkeit der Freunde der Tonkunst jetzt wieder mehr, als seit langer Zeit, auf die ältesten, herrlichen Werke italienischer und deutscher Meister gerichtet ist, werden wir von Zeit zu Zeit ein kleines Stück dieser Art, das noch nie im Druck erschienen oder doch sehr selten geworden ist, hier mittheilen. Wir machen den Anfang mit dem kleinen, aber wahrhaft bedeutenden *Miserere* des Palestrina, (oder, wie er auch heisst, Prænestino,) wie dies seit drey Jahrhunderten — wenigstens bis vor einigen Jahren, in der päpstlichen Kapelle zu Rom gesungen wurde. Dort trug die ersten sechs Takte der erste, die andern der zweyte Chor, ohne alle Begleitung, vor. Das Ganze ist äusserst langsam, getragen, und nicht strenger im Takte zu singen, wie ein Choral.

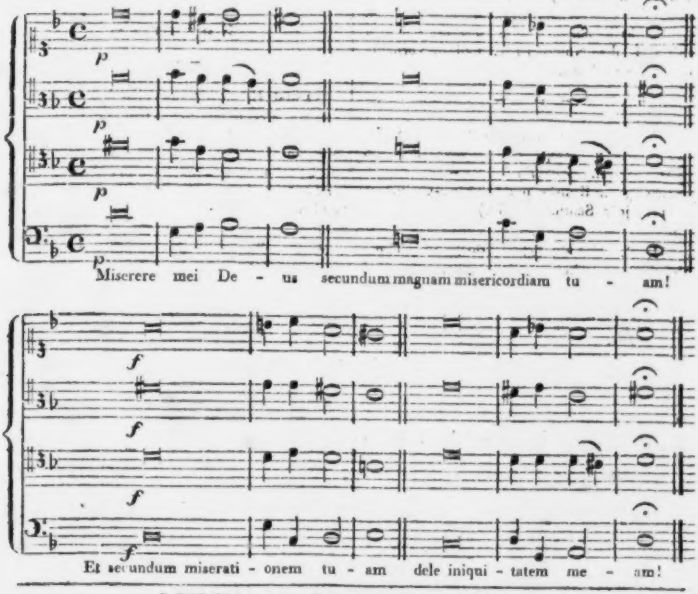

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Juny. Nº. 38. 1810.

Penelope, eine musikalische Phantasie von Carl Grumbach.

Penelope im Kreise ihrer Jungfrauen traurig dasitzend.

Chor der Jungfrauen.

Sterblicher Loos sind drückende Wehen,
Staubgeborne umschliesset der Schmerz;
Aber es hören die Götter ihr Flehen,
Kühlen mit Balsam das brennende Herz:

Drum, o Gebieterin, sende das Trauern
Hin in das Dunkel der ewigen Nacht;
Erdenkummer kann immer nicht dauern,
Bald folgt der Freude beglückende Macht!

Penelope.

Ach, umsonst halt' ich die Schmerzen
In der wunden Brust zurück;
Wehmuth feuchtet meinen Blick,
Und die Ahnung dringt zum Herzen!

Chor der Jungfrauen.

Nicht der Ahnung Schleyer
Hülle deine Brust,
Athme frey und freyer
Schöner Jugend Lust!

Wen im Blüthenlenze
Lockengold umwallt,
Pflücke froh die Kränze,
Die Aurora malt!

Penelope.

Wie? ich sollte harmlos, fröhlich scherzen
Mit des Lebens hoher, süsser Lust?
Und der Gatte kämpfte mit den Schmerzen,
Und der Gram erfüllte seine Brust?

Ach! seitdem er schnell von mir geschieden,
Aus der trauten Gattin offnem Arm,
Schwand des Hauses schöner, goldner Frieden,
Fühl' ich dunkeln Trübsinn nur und Harm!

Chor der Jungfrauen.

Traue den Göttern!
Hebe den Blick
Auf zu den Rettern,
Hoffe das Glück!

Penelope.

Senkt der Morgen seine Purpurflügel,
Strahlt er mir sein Bildniss lächelnd ab;
Auf der Flur, im blauen Meeresspiegel,
Schau' ich ihn, den mir die Liebe gab!

In der Quelle, in des Zephyrs Kosen
Hör' ich seines Mundes Liebeswort;
Thränend flücht' ich mich zur Flur der Rosen,
Ach! und finde liebend ihn auch dort!

1. Jungfrau.

Noch leuchten dir der Freude Sonnen,
Noch lächelt dir Dionens Blick!

Penelope.

Wie Nebelhauch sind sie zerronnen,
Und dunkle Nacht bedeckt mein Glück!

2. Jungfrau.

Es ist das grosse Werk vollendet,
In Trümmer Trojas alte Macht,
Und jeder hat sich heimgewendet,
Er nicht; ihn deckt die ew'ge Nacht!

1. Jungfrau.

So knüpfe neue, schön're Bande
Mit heiterm Muth und frohem Sinn,
Ein jedes Herz in diesem Lande
Giebt sich dir stillvertrauend hin!

Penelope.

Mag ihn ew'ge Nacht umschlossen,
Birgt ihn längst der Erde Schoos
Seinen Namen will ich feiern,
Seinen Namen, hoch und gross!

Und so will ich still vergehen.
Was gewährt mir hier noch Lust?
Ach! sein Bild wird nicht verwehen,
Ewig glüht's in dieser Brust!

Mir, mir siemt der dunkle Schleyer,
Mir des Zimmers Dämmernacht;
Nimmer brennt dies Herz, vom Feuer
Fremder Liebe angefacht!

2. Jungfrau.

Ich höre Lyra-Klänge,
So hell und silberrein,
Und tönende Gesänge;
Es tritt der Sänger ein!

(Ulysses in der Tracht eines Sängers, mit der Lyra; hinter ihm der männliche Chor.)

Ulysses.

Töne, Lyra, vor der Schönen,
Die die Sonne übertraft,
Ihren hohen Reiz zu krönen,
Der in jedem Zug sich malt!

Penelope.

Sohn Apollo's! Trauersänge
Ziemen sich für diesen Ort;
Singe von des Schicksals Strenge,
Von der Götter ernstem Wort!

Ulysses.

Hat zu Pluto's düstern Reichen,
In des Orcus dunkle Nacht
Schon dein Gatte müssen steigen
Durch des harten Schicksals Macht?

Chor der Männer.

Ist Ulysses schon geschieden,
Er, der hohen Götter Freund,
Dass die Königin jetzt weint
Um des Hauses sichern Frieden?

Chor der Jungfrauen.

Aus dem Kampf vor Troja's Mauern
Zog der hochgesinnte Mann,
Und der Ruhm flog ihm voran;
Längst schon schwieg der Feinde Trauern,
Alles kehrt zum Vaterlande,
Knüpft von neuem süsse Bande,
Aber ihn, nur ihn allein
Schliesst die Nacht der Nächte ein!

Penelope.

Drum im Ton der dumpfen Grabgesänge
Hebe sich der Lyra Chor,
Feierlich, wie ernste Geisterklänge,
Schlag' es mahnend an mein Ohr!

Ulysses
(reisst die Verhüllung ab)

Nicht im Ton der dumpfen Todesfeier
Töne, töne, o geliebte Leyer,
Süss und rein wie sanfter Harfenklang,
Jubelvoll wie froher Siegesgesang!

Penelope.

O Götter! ich halt' ihn umfangen,
Umschlungen mein liebendes Glück!

Ulysses.

Gestillt ist dein sehnend Verlangen,
Froh kehrt dir der Gatte zurück!

Penelope.

Und er ist's? Es ist kein Schatten?
Nein, kein täuschendes Gebild!
Alle Qual ist nun gestillt,
Ich umfange meinen Gatten!

Schlusschor.

Auf! schlaget die Leyer
Mit mächtiger Hand
Zur bräutlichen Feyer;
Nun knüpft sich das Band:
Es gaben die Götter
Ihn fröhlich zurück,
Erhebet die Retter
Mit leuchtendem Blick! —

Nachrichten.

Kassel. (Beschluss aus der 36sten No.) Da nun noch dazu nur sehr wenig auf Musik überhaupt, noch weniger aber auf die Gattung derselben, von welcher zuletzt gesprochen worden — auf Kirchenmusik — gewandt wird: so ist auch der Vorrath an guten Compositionen sehr klein, und man ist daher zu bestandigen Wiederholungen, oder zu Einmischung andrer, nicht für die Kirche passender Stücke genöthigt. Auch wäre zu wünschen, dass der Herr Kapellmeister die *Tempi* in diesen musikal. Messen, und besonders in den Fugen, nicht so *geschwind* nehmen, und mehr auf den Unterschied einer Missa und einer französischen Oper, ja, selbst bey Tonstücken in der freyen Schreibart, auf den der Kirche und des Theaters, sehen möchte. Durch ein zu übereiltes Tempo geht bey solcher Musik alle Deutlichkeit, Präcision, Verstandlichkeit und *Würde* verloren. Die musikalischen Bestimmungen des Zeitmaaves, das Allegro, Andante, selbst das Presto, u. s. w. müssen durchaus nach der Bestimmung, dem Endzweck und der Schreibart des Tonstücks, so wie nach der Veranlassung und dem Orte der Ausführung, modificirt werden. Da ich voraussetze, dass nicht Mangel an Einsicht und Studium, sondern wol nur Temperament und Gewohnheit, (welche freylich schon in diesem Fall nicht wirken müssten) den Hrn. Kapellmeister zu diesem Fehler verleiten, den er übrigens obendrein leicht vermeiden kann: so glaube ich denselben durch diese aufrichtige Bemerkung, von deren Richtigkeit er sich bey genauerer Aufmerksamkeit und Prüfung selbst überzeugen wird, nicht zu beleidigen, noch in den Wahn zu bringen, als wolle ich seinen Verdiensten zu nahe treten. Der wahre Künstler nimmt eine verstandige und bescheidne Erinnerung gern an; nur der eingebildete Geck kann keinen Tadel vertragen.

Ein, auch selbst dem Nichtkenner unerträglicher Uebelstand bey diesen musikalischen Messen aber ist das schlechte *Orgelspiel*. Es lässt sich kein widrigerer Eindruck denken, als wenn z. B. nach einem meisterhaften Credo von Haydn auf einmal, auf einer schlechtklingenden, meistens entweder gar nicht oder höchst unrein gestimmten Orgel ein so elendes, stümperhaftes Zwischenspiel zum Vorschein kommt, durch dessen Misstone die Begeisterung, in die uns Haydns oder Mozarts Harmonieen versetzten, auf eine so ohrzerreissende Art zerstört wird. So ungern ich ein hart scheinendes Urtheil ausspreche, so kann ich doch das Spiel des Organisten an dieser Kirche unmöglich anders, als *grundschlecht* nennen; indem derselbe jeden Ton auf dem Klavier und dem Pedal erst *suchen* muss, und dennoch unrein greift; entblösst von aller harmonischen Kenntniss, die klägli chsten Harmonieen und ungeschicktesten Modulationen zur Welt bringt, wenn er es sich einfallen lässt *ex propriis* glänzen zu wollen, und es sich nicht übel nimmt, auf ein Gloria aus Cdur sein Zwischenspiel in Ddur zu beginnen und in Es dur zu schliessen, wenn auch das darauf folgende Credo, (oder ein andres Stück) in D oder A dur anfangt. Dergleichen aber kann wol kein nur menschliches Ohr vertragen; und man sollte denn doch auch bey solchen feyerlichen Gelegenheiten darauf bedacht seyn, eine *reine Stimmung* der Orgel (welche aber freylich ohne eine Haupt-Reparatur des ganzen Werks nicht gut zu erlangen ist,) zu erhalten, und *wenigstens an solchen Tagen* die Orgel von einem bessern Subject spielen lassen, um nicht den guten Eindruck des Ganzen so grausam zu stören. — Ueberhaupt sieht es hier in Kassel um das Orgelspiel schlecht aus. Der beste hiesige Orgelspieler, den ich kenne, ist Hr. Herstell, Organist an der Hof- und Garnison-Kirche. Er besitzt ziemliche Fertigkeit auf dem Manual und Pedal, und zeichnet sich durch gute harmonische Kenntnisse und durch eine zweck-

mässige Behandlung der Orgel vor vielen Andern aus. —

So viel nun für diesmal über die hiesige *öffentliche* Musik im Allgemeinen. In Privatzirkeln wird zwar hier und da auch viel *Musik gemacht*; es ist aber freylich wenig davon zu rühmen. Wo Musik keine höhere Tendenz als blossen Zeitvertreib hat, hört sie auf Kunst zu seyn und kann keinen eigentlichen Kunstgenuss mehr gewähren. Was in Hinsicht auf Privatmusik bemerkenswerth ist, sind ein paar musikalische Institute, von denen ich Ihnen doch Einiges mittheilen will. Es bestehn nämlich hier vier musikalische Privatgesellschaften oder sogenannte Liebhaberconcerte, die man aber freylich, wie alle dergleichen Institute, nicht der eigentlichen Kunstkritik unterwerfen darf, da sie, wenn auch mehr als blossen Zeitvertreib, doch nur eine gesellschaftliche Unterhaltung zum Zweck haben. Man wird es daher mit dem, was geleistet wird, nicht zu genau nehmen!

Die *erste* dieser Gesellschaften, welche den Namen einer *musikalischen Academie* führt, besteht ungefähr aus vierzig bis funfzig Mitgliedern aus verschiedenen Ständen, und versammelt sich alle Freytage des Nachmittags nach zwey Uhr in einem dazu gemietheten Saale in des Kaufmanns Schenk Hause. Die Mitglieder werden durch Ballotiren gewählt, und ein jedes Mitglied kann einen Fremden als Gast einführen. Doch sind Frauenzimmer durchaus gänzlich davon ausgeschlossen; sie dürfen nach den Statuten der Gesellschaft auch selbst bey den Concerten nicht zugegen seyn. Jeder gebildete Musiker wird von der Gesellschaft mit zuvorkommender Artigkeit als Ehrenmitglied aufgenommen, er mag Theil an der Ausführung nehmen oder nicht. Gegen vier Uhr fängt gewöhnlich das Concert an. Bis dahin findet bey Kaffee und — Tabak *) eine gesellige Unterhaltung statt, oder man liest die allgemeine musikalische Zeitung, welche von der Gesellschaft gehalten wird. Das Orchester besteht aus Dilettanten, mehrern Mitgliedern der hiesigen königl. Capelle, und andern Musikern. Es ist aber kein feststehendes Orchester, indem keiner der Mitspielenden bezahlt wird, sondern jeder freywillig zu seiner oder der Gesellschaft Vergnügen Theil nimmt. Daher ist die Anzahl des Orchesters bald grösser, bald kleiner, und die Ausführung bald vollkommner, bald unvollkommner. Die Gesellschaft besitzt schon eine recht artige Sammlung guter Musikalien. Das Concert wird gewöhnlich mit einer Symphonie oder Ouverture eröffnet, wobey man, recht zweckmässig, mit den Werken älterer und neuerer, grösserer und kleinerer Meister abwechselt. Dann werden Concerte, Arien, Duetten (doch nur für Tenor oder Bass, weil es an Sopranstimmen fehlt,) Harmonien, Variationen, Quartetten, u. a. Instrumentalstücke vorgetragen: doch werden in Einem Concerte nie mehr als etwa vier oder fünf Stücke gegeben. Durch die Ausschliessung des weiblichen Geschlechts von diesen Concerten mangelt es an Sopranstimmen zur Besetzung von Chören oder ganzen Singstücken, und man ist daher mehr auf Instrumentalmusik eingeschränkt. Da mehrere Mitglieder der königl. Capelle Theil nehmen, und auch unter den Mitgliedern der Gesellschaft einige recht brave Dilettanten sind: so hört man zuweilen wol manches Gute. Ich habe schon oben erklärt, dass ich es für unbillig halte, die Leistungen eines solchen Vereins, der eigentlich keinen artistischen, sondern nur überhaupt den *Zweck* einer angenehmen und geistreichen Unterhaltung hat, der Kritik zu unterwerfen, und enthalte mich daher eines

*) Ob das Tabakrauchen, besonders während der Musik, zweckmässig sey, mögen die theilnehmenden Sänger und Bläser entscheiden. Uebrigens herrscht aber während der Musik die grösste Stille und Aufmerksamkeit.

ausführlichen Urtheils. Man gehe mit mässigen Erwartungen und Ansprüchen hin, und man wird befriedigt werden. Anders ist es mit einem *öffentlichen* Concert, wo man zu höhern Ansprüchen berechtigt ist, und etwas Ausgezeichnetes erwarten darf. Wenn auch dieser Gesellschaft in musikalischer Hinsicht noch manches zur möglichen Vollkommenheit mangelt, so verdient doch immer schon der Eifer und die Ausdauer, wodurch dieselbe schon seit vielen Jahren und selbst in den so Vieles zerstörenden Kriegszeiten sich erhalten, billige Achtung. Es wird durch dergleichen Institute, sie mögen beschaffen seyn wie sie wollen, immer, wenigstens einiges Gute bewirkt, und der musikalische Geist eines Publicums doch einigermaasen wach erhalten und vor dem Erlöschen bewahrt. — Sonst versammelte sich diese Gesellschaft unausgesetzt im Sommer wie im Winter, jetzt aber nur im Winter.

Die *zweyte* dieser Gesellschaften, an der auch mehrere Mitglieder der erstern Theil nehmen, versammelt sich alle *Sonntage* um eben die Zeit und an demselben Orte. Sie hat auch im Allgemeinen dieselbe Einrichtung, wie jene. Allein sie ist nicht so zahlreich, und scheint sich überhaupt allmählich ihrer Auflösung zu nahen.

Die *dritte*, welche den Namen, Harmonie, führt, ist mehr eine Art Resource oder Casino, als eine musikalische Gesellschaft; indem nur zu unbestimmter Zeit, ungefahr alle vier Wochen, ein Concert statt findet. Es ist jedoch die zahlreichste, und besteht aus Personen beyderley Geschlechts, weshalb denn auch mit Ball, Conversation und Musik abgewechselt wird.

Die *vierte*, und in Hinsicht ihres Endzwecks und ihrer Einrichtung, die bedeutendste dieser Gesellschaften, ist das *Baldeweinsche Singinstitut*. Es besteht aus jungen Leuten beyderley Geschlechts von guter Familie, die den Zweck haben, sich im Singen, sowol in Solos als in Ensembles, zu üben. Es ist eine geschlossene Gesellschaft, deren Mitglieder durch Stimmenmehrheit gewählt werden. Herr Baldewein, (Cantor bey der Hof- und Garnisonkirche) leitet dieses Institut und ertheilt den Singunterricht. Die Singstunden werden wöchentlich ein paarmal in Hrn. B.s Behausung gehalten; und (in der Regel) wird alle 14 Tage, des Mittwochs, nach vorhergegangener Probe, ein Concert mit Orchesterbegleitung veranstaltet, worin denn, ausser einigen Instrumentalstücken, als Symphonien, Concerten, Variationen, u. s. w, vorzüglich von den Schülern und Schülerinnen des Hrn. B., Arien, Duetten, und mehrstimmige Gesänge, zuweilen auch ganze Singstücke, Opern, Cantaten, u. dergl., aufgeführt werden, welche Hr. B. am Fortepiano dirigirt. Die Verwandten und Freunde und mehrere Fremde, welche durch Billets eingeladen werden, bilden dann das Auditorium, welches gewöhnlich sehr zahlreich ist. Obgleich nun dieses Institut, da es besonders erst seit diesem Winter etablirt und also noch im ersten Wachsthum ist, freylich mit keinem gereiften dieser Art, oder gar mit der, in ihrer Art einzigen Singacademie von Zelter in Berlin verglichen werden kann, und Hr. B., obgleich er als ein geschickter und sehr fleissiger Mann alles Lob verdient, selbst zu bescheiden ist, um sich einem Fasch oder Zelter an die Seite zu setzen: so verdient doch das Bestreben und der gute Zweck dieser Gesellschaft, so wie besonders der thätige, uneigennützige Eifer und die Kunstliebe, womit Hr. B. (der gar keinen äussern Vortheil davon hat) die Sache betreibt, alle Achtung, Aufmunterung und billige Beurtheilung. Unter den Mitgliedern zeichnen sich Einige durch gute Stimmen und gute Anlage recht vortheilhaft aus. So haben z. B. Demois. Ernst und Dem. Ludowici eine angenehme, wohlklingende und biegsame Sopranstimme, besitzen schon ziemliche Leichtigkeit in Passagen, und

berechtigen zu der Hoffnung, einst, wenn sie ihre schöne Stimme erst recht zu benutzen wissen, sehr brave Dilettantinnen im Gesange zu werden, besonders wenn beyde, und vorzüglich die Letztere, mehr noch auf einen lebhaftern und seelenvollern Vortrag sehen. Dem. Ernst verdient noch wegen ihrer deutlichen Aussprache, die selbst bey eigentlichen Sangern selten ist, besonderes Lob. — Unter den männlichen Mitgliedern zeichnen sich Hr. Hünersdorf als Tenorist, und Hr. Secretair Steinbach als Bassist aus. Beyde haben ergiebige Stimmen und ziemliche Fertigkeit, und leisten als Dilettanten recht viel. Nur scheint Hr. Hünersdorf etwas zu viel Selbstvertrauen zu besitzen, welches ihm an der vollkommnen Ausbildung seiner schönen Anlage hinderlich seyn mochte. Da man bey den musikalischen Uebungen dieser gewiss achtungswerthen und angenehmen Gesellschaft immer zunächst auf den Endzweck derselben Rücksicht nehmen muss; so muss man auch nicht von den Forderungen der höhern Kritik ausgehen, sondern die Bestrebungen einer Privat-Gesellschaft von den Erwartungen, zu denen man bey eigentlichen Künstlern berechtigt ist, wohl unterscheiden, und Billigkeit im Urtheil walten lassen. Von diesem Gesichtspunkt aus, leistet dieses Institut schon manches recht Gute; und es ist zu wünschen, dass es sich einer langen Fortdauer und immer grössern Vervollkommnung erfreuen möge. Zu bedauern ist es nur, dass diese Gesellschaft, an der keines oder nur selten eines der Mitglieder der königl. Capelle (ich weiss nicht aus welchen Ursachen) Theil nimmt, sich mit einem so schlechten Orchester behelfen muss, bey dem man Fertigkeit, Reinheit, Precision und ein gutes Ensemble, so wie guten Vortrag, ganzlich vermisst. Es ist ausgemacht, dass die Sänger (besonders in Chören) durch die Unterstützung eines *guten* Orchesters, viel Erleichterung haben und noch mehr leisten könnten. — Diese Uebungsconcerte dauern fort bis zum Frühjahr. Am Schluss derselben werde ich Ihnen eine kurze Uebersicht der bedeutendern darin aufgeführten Stücke geben. —

Hier haben Sie nun alles, was zur Uebersicht des hiesigen Zustandes der Musik im Allgemeinen, beytragen kann. Ich schliesse diese erste Relation mit dem Wunsche, dass man diese und jene darin enthaltene Rüge nicht als Ergiessung von Tadelsucht ansehen, sondern selbst prüfen, beherzigen, und zum Besten der Kunst aufnehmen möge. In meinem nächsten Briefe erhalten Sie eine ausführliche und genaue Uebersicht von dem Zustande und dem Personale der hiesigen königl. Capelle, der franzos. Oper und des Ballets.

Wien, den 5ten Jun. Uebersicht des Monats May. *Theater.* Am 2ten ist in dem Theater an der Wien zum Vortheil des Hrn. Meier zum ersten Mal: *Rosamunde*, eine Oper in drey Aufzügen, nach dem französischen Singspiel Montano et Stephanie bearbeitet von Hrn. J. Ritter v. Seyfried, mit Musik von Berton, gegeben worden. Das Stück hat einige gelungene Scenen; die Musik zeigt von vielem Fleiss und macht öfters grosse Wirkung; Mad. Campi, als Rosamunde, entfaltete uns ihre Kunst in einem so seltenen Grade, als wir sie kaum noch je zu hören Gelegenheit gehabt hatten: darum ward dieses Singspiel, wenn auch nicht allgemein mit dem rauschendsten Beyfalle, doch gut aufgenommen.

Am 13ten trat Mad. Bethmann, (welche schon seit mehrern Wochen in beyden Nationaltheatern Gastrollen spielte,) in dem Singspiel von Dalayrac: *Nina, oder Wahnsinn aus Liebe*, als Nina auf, und gewährte uns durch ihr vortreffliches Spiel einen seltenen, genussreichen Abend. Da Mad. B. keine Sängerin ist, und (wie wir glauben,) auch für keine sich gehalten wissen will: so wollen wir ihren Gesang mit gänzlichem Stillschweigen übergehen. Doch ist ihre verständliche Aus-

sprache im Gesange lobenswerth. Ihr Spiel war geist- und kunstreich, bis auf das Kleinste gehalten, durchaus meisterhaft.

Am 19ten wurde in dem Theater nächst dem Karnthner Thore zum ersten Mal: *Jery und Bäthely*, ein Singspiel in einem Acte von Gothe, mit Musik von Hrn. C. Creutzer, gegeben. Das Gedicht fand das Publicum langweilig; und da sich die Musik auch nicht über das Mittelmässige erhob, so erhielt das Ganze wenig Beyfall. Hr. C. hat seine Musik viel nach dem weiland Dittersdorfschen Styl, den man doch jetzt nirgend mehr hören mag, geformt. Konnte der Componist an keinem andern Muster — wenn er denn doch ein Vorbild sich wählen will — Geschmack finden? —

Am 26sten wurde in dem Theater nächst dem Karnthnerthore zum ersten Mal: *Trajan in Dacien*, eine ernsthafte italienische Oper in zwey Aufzügen, mit Musik von Nicolini, gegeben, worin die Herren Velluti (Sopran) und Siboni (Tenor), zum ersten Male, und zwar Ersterer als König von Dacien, Letzterer als Trajan auftraten. Hr. Velluti hat mehr eine Alt- als Sopran-Stimme. Seine Höhe ist gezwungen und etwas rauh *), desto voller und schöner seine Tiefe. Ihn mit einem Crescentini zu vergleichen — so unbillig wird Niemand seyn, da V. noch jung, (man sagt, er habe kaum 22 Jahre,) und so eben erst im Fortschreiten auf seiner Kunstbahn begriffen ist; dabey aber nicht allein viel verspricht, sondern schon jetzt viel leistet. An Beyfall fehlte es nicht. Er wurde schon einige Male während des Stücks hervorgerufen; auch sang er die Arie des zweyten Actes besonders lobenswerth. Hr. Siboni würde einer der ersten und besten jetzt lebenden Tenoristen seyn, wenn er nicht die Geläufigkeit seiner Kehle gar zu oft zur Schau ausstellte — welche Geläufigkeit, sparsamer angewandt, nicht nur uns lieber, sondern auch ihm zum Vortheile seyn würde. Seine Stimme ist mehr ein schöner, voller Bariton, als wirklicher Tenor. Anstand und Würde wusste er in dieser Rolle mit seinem vortrefflichen Spiel und Gesang zu einem seltenen Ganzen zu vereinigen. Auch er wurde noch vor Endigung des Stückes hervorgerufen. Unsere brave Dem. Fischer, wetteiferte, sowol im Gesang als im Spiel, mit beyden Künstlern, und zeigte, dass sie, wiewol eine Deutsche, des italienischen Gesanges doch vollkommen mächtig sey. Die Musik ist nach dem gewöhnlichen Schlag beliebter italienischer Opern; das heisst: angenehmer, zuweilen auch wirklich schöner Gesang und einfache Begleitung, wodurch viel Spielraum für den Sänger gelassen wird, um nach Belieben schalten und walten zu können; doch Ausarbeitung und Kunst sucht man darin vergebens. Die Decorationen waren schön, und mit der Darstellung überhaupt konnte man zufrieden seyn.

Concerte. Da in diesem Monate die Witterung gewöhnlich anfängt schön zu werden, so wurden die meisten Concerte in dem neuen, geschmackvoll zugerichteten k. k. Augarten-Saale gegeben. Am 1sten May gab Hr. Joseph Auspacher, Schüler des Herrn Clement, in diesem Saale Concert. Er spielte ein Concert auf der Violine von Viotti, aber noch ziemlich schülerhaft.

Am 2ten gab man in den k. k. Redoutensälen, *zu einem besondern, wohlthätigen Zwecke*, Ball, und dazwischen eine allegorische Vorstellung mit Musik und Declamation, unter dem Titel: *Bürgersinn und Unterthans-*

*) Wenigstens war dies der Fall am ersten Abende. Bey der zweyten Vorstellung soll seine Stimme ohne Vergleich besser gewesen seyn. (Der Einsender.)

treue. Die Musik ist eigends dazu verfertigt worden vom Hrn. Capellm. Gyrowetz. In Rucksicht des wohlthatigen Zweckes hatten die Singpartien die Herren Weinmüller und Saal; die Declamation Mad. Weissenthurn, Dem. Adamberger, Dem. Krüger; und die Herren Koberwein, Roose, und Korn, aus besonderer Gefalligkeit ohne Entschadigung, übernommen. Da aber niemand den *besondern, wohlthätigen Zweck* kannte, so waren die Sale ziemlich leer; auch erhielt das Ganze wenig Beyfall.

Am 6ten gab Hr. Schuppantzigh um die Mittagsstunde Concert zu seinem Vortheile im Augartensaale. Er spielte ein Concert auf der Violine von Matthai, und zum Schlusse spanische Bolero's von Creutzer, beydes mit vielem Beyfall. In seinem Quartettenspiel ist und bleibt er uns aber doch am schatzenswerthesten.

Am 10ten gab Hr. Joseph Gebauer ebenfalls in diesem Saale Concert. Er spielte ein Concert auf der Flote von E. Müller (C dur) mit ungetheiltem Beyfall; besonders viele Wirkung machte der erste Satz. Die Arie: *Deh per questo istante solo*, aus Titus von Mozart, wurde mit vielem Kunstsinn vorgetragen von Dem. Aucnheim, k. k. Hoftheater-Sangerin. Ein Concert auf dem Pianoforte von Eberl (C dur) wurde von Fraulein Henriette Paris, 12 Jahr alt, Schülerin der blinden Klavierspielerin Therese Paradies, mit einer Kraft und Sicherheit vorgetragen, welche man von ihrem Alter nicht erwarten sollte. Sie fahre auf der so rühmlich begonnenen Bahn mit dem bisherigen Eifer und Fleisse fort, lasse sich angelegen seyn, das Piano mit mehr Zartheit und schmelzenderm Ausdruck zu behandeln, das *sforzando* aber wende sie nicht zu oft, nicht so ohne Noth an: dann dürfen wir Hoffnung fassen, einstens eine wahre Künstlerin an ihr zu bekommen. — Am Schlusse des Ganzen spielte Hr. Gebauer auf dem hungarischen Csákány, (Flüte douce) eine Romanze mit Variationen von seiner eigenen Erfindung. Die Variationen waren über ein Thema aus der Oper Faniska: Habt Dank für die Beschwerden — componirt, und gefielen sehr; von besonderer Wirkung war die letzte Variation mit der Coda. Ref. freuet es, von diesem bescheidenen Künstler mit gerechtem Lobe sprechen zu können; denn sein Spiel, sowol auf diesem Instrumente, als auch auf der Flote, zeugte von vielem Gefühl, und einem seltenen, ausdrucksvollen Vortrage.

Am 24sten wollten die Herren Franz Leppich und C. Creutzer — vor der Abreise des Ersteren — noch ein Concert auf dem Panmelodicon im Augartensaale veranstalten. Da aber, — wie man sagt — durch Ungeschicklichkeit der Trager das Instrument beschadigt wurde, so soll es bis auf weiteres verschoben worden seyn.

Der Herr Musikalien-Händler Rellstab in Berlin wird, seiner Behauptung nach, für einen Mitarbeiter an unserer Zeitung gehalten. Wir bezeugen ihm gern, dass man sich irre: Hr. R. hat nie etwas für diese Zeitung geliefert.

Zugleich berichtigen wir einige Irrthümer, welche sich in die Nachrichten aus Berlin eingeschlichen haben. In einem Concerte des Hrn. Ambrosch vom vorigen Jahre spielten nicht die Hrn. Gebruder Schunke, sondern Hr. Krüger Concert. Im Schneiderschen Concerte sangen Dem. Unzelmann und Hr. Ambrosch nicht. In dem Concerte des Hrn. Weizmann spielte der Harfenist, Hr. Brenneisel, nicht.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Juny. Nº. 39. 1810.

J. G. Arnold.

Treue Biographien verdienter Männer aller Art scheinen mir nicht nur etwas sehr Nutzliches, sondern, sie zu liefern halte ich auch für Pflicht eines jeden, der sie liefern kann — für Pflicht gegen die Manen des Verstorbenen und gegen die Welt. Ich gebe Ihnen hier einige nähere Nachrichten von dem Leben des 1806 in Frankfurt am Mayn verstorbenen Componisten und Violoncellisten, J. G. Arnold. Ich versprach sie Ihnen gleich nach dessen Tode, ich schrieb sie auch damals sogleich auf; aber Verhinderungen mancher Art lassen sie erst jetzt folgen. Es kömmt ja bey so etwas auf die Neuheit wenigstens nicht allein an. Ich habe mich wol der Kürze zu befleissigen gesucht; sollte ich aber dennoch hie und da zu sehr ins Einzelne gegangen seyn: so möchte ich nicht gern zur einzigen Ursache angenommen haben, dass der Freund gern beym Freunde verweilt, und ihm wichtig scheint, was es Andern nicht ist; ich glaubte vielmehr eben dadurch dem wakkern Arnold erst sein Recht wiederfahren zu lassen, und zugleich gar manchem jungen, sich bildenden Musiker nützlich zu werden.

Johann Gottfried Arnold wurde am 1sten Febr. 1775 zu Niederuhall, einem Flecken im Hohenlohischen unweit Oehringen, wo sein achtbarer Vater Schullehrer ist, geboren. Er bekam die Erziehung, (wenn man es so nennen kann,) welche gewöhnlich Schullehrer an kleinen Orten ihren Kindern zu geben im Stande sind. Er lernte, was jedem Menschen Bedürfniss ist: Lesen, Schreiben, Rechnen, und was ihm eben so sehr Bedürfniss war — Musik so viel, dass er nothigenfalls einen Choral orgeln, und im Chor seines Vaters bey den gewöhnlichen Kirchenmusiken u. dergl. mit singen konnte.

Das alles genügte ihm schon als Kind nicht; er spielte besonders viel Clavier, aber ohne Lehrer, und fast kann man sagen auch ohne Clavier, denn er spielte lange gewöhnlich auf einem Ding, das von ihm selbst zusammengesetzt, ohne Ton war, und ein Clavier nur vorstellen musste. Nebenbey fühlte er schon eine besondere Neigung zum Violoncello; aber er hatte kein Instrument, und sein Vater mochte oder konnte ihm keins kaufen. Er suchte Mittel, durch welche er sich eins anschaffen könne, und fand sie. Er hatte sich nämlich vom Leichen- und Neujahrsingen, welches ihm in Kreuzern bezahlt wurde, Geld gesammelt; er sammelte noch mehr, und kaufte sich ein Violoncello. In seinem achten Jahre spielte er dieses schon zur Verwunderung aller, die ihn hörten. Er wurde, da sich das Talent zur Musik überall so entscheidend bey ihm zeigte, zu einem Musicus bestimmt; da es aber in Niederuhall ganz an Gelegenheit fehlte, sein Talent zu entwickeln, so kam er in seinem zwölften Jahre nach Lövenstein zu dem damaligen Stadtmusicus in die Lehre. Das war nun der Ort, wo er den Grund zur Musik — *nicht*: wol aber, wie ich glaube, zu seinem frühen Tode legte.

Der zarte Knabe musste vor allen Dingen Blas-Instrumente lernen, als Zinken, Trompete, Posaune etc. musste das sogar, ohne die nöthige Anweisung zu erhalten. Dass diese Instrumente seiner Gesundheit nachtheilig werden könnten, wurde gar nicht in Anschlag gebracht; man gab ihm die Applicatur, und nach dieser musste er, ohne alle weitere Anweisung, blasen lernen, und sich fleissig üben, um damit bey vorkommenden Gelegenheiten dienen, und ausser dem täglich zu bestimmten Zeiten auf dem Thurm blasen zu können. So weit hatte er es bald gebracht, und nun musste der gute Junge blasen, so oft es verlangt wurde, er mochte eben von einer Arbeit, wie man sie gewöhnlich nur dem niedrigsten Dienstboten zumuthet, oder auch vom Tanzspielen erhitzt seyn, oder nicht. Wenn er in einem dampfenden Tanzsaale, vielleicht der einzige Traurige, sich ganz heiss gegeigt hatte, und es war Zeit, dass auf dem Thurme vielleicht der Abendsegen abgeblasen werden musste: so eilte er hinauf und blies sein Stückchen geschwind ab, damit er bald wieder zu seiner Tanzgeige kam. Wie nachtheilig dies seiner Gesundheit im Alter des sich erst ausbildenden Körpers werden musste: daran dachte Niemand. Der Unterricht, wie ich es nennen muss, den er auf der Violin bekam, bestand darin, dass der Hr. Principal jede Woche die erste Violinstimme zu der Kirchenmusik auf den nächsten Sonntag mit ihm durchspielte. Auf dem Violoncello bekam er gar keine Anweisung; er übte es aber fleissig für sich, und da es ihm an Musikalien für dieses Instrument fehlte, so spielte er gewöhnliche Bassstimmen von Symphonien von Stamitz, Rosetti etc., wozu ihn einer von seinen Collegen, zu seiner eigenen Uebung, mit der Violin begleitete. Welch eine Uebung!

Fünf Jahre lang hatte er in dieser Lehre zugebracht, hatte Schuhe geputzt und die Stube gekehrt, Wasser und Holz, Schläge und Scheltworte getragen, wechselsweise die Posaune geblasen und zum Tanze gegeigt, und wurde nun endlich am 12. Nov. 1789 mit den in Lünzelsau gebräuchlichen Formalitäten freygesprochen, und ihm erklärt, dass er nun Gesell sey, bey welcher Gelegenheit ihm der Hr. Principal einen Degen überreichte, den er nun auch tragen dürfe.

Im Monat März 1790 kam er zu seinem Oheim, dem gemeinschaftlichen Hof- und Stadt-Musicus, Hrn. Friedr. Adam Arnold in Wertheim, in Condition. Das war nun der Ort, wo sich sein Talent entwickelte. In Wertheim waren und sind noch immer geschickte Musiker, da die Herren Grafen selbst Musik verstehn und lieben, und gewöhnlich eine kleine, ganz artige Capelle unterhalten. Von ihnen wurde er aufgemuntert, das Violoncello zu seinem Haupt-Instrument zu machen, und er that es mit dem besten Erfolg, denn in kurzer Zeit brachte er es so weit, dass er sich mit Concerten in Gesellschaften hören liess. Um aber sichrer fortzuschreiten, nahm er Unterricht im Generalbass und in der Composition bey dem dasigen Cantor und geschickten Orgelspieler, Herrn Frankenstein. Auch dies gelang ihm; und bald schrieb er sich Concerte für das Violoncello, die mit vielem Beyfall an Ort und Stelle, und auch auf seinen Reisen gehört wurden; er hat sie aber später alle vernichtet. Jetzt fing er auch schon an, mit seinem Instrumente kleine Streifereyen in die Mayngegenden, nach Würzburg, Bamberg, Schweinfurt, und die im Weg liegenden Kloster, zu machen. Er fand sich überall wohl aufgenommen, und diess bestimmte ihn, eine grössere Reise zu unternehmen. Er ging also 1795 im April von Wertheim ab und machte eine Reise in die Schweiz; aber er, unbekannt mit der Welt, und sehr gehindert durch die damals in jenen Gegenden herrschenden kriegerischen Verhältnisse, reisete fruchtlos in einigen Cantons herum, und kehrte bald wieder nach Haus. Allein er ging auch bald wieder

fort, über Wallerstein, Nördlingen etc.; fand sich jedoch auch da vom Glück nicht begünstigt, und blieb einige Wochen in Gunzenhausen bey dem dasigen Stadtmusicus. Unzufrieden mit seinem Geschick, ging er auf kurze Zeit nach Hause, und dann einige Monate nach Regensburg, suchte die Bekanntschaft des damals dort berühmten Violoncellisten Willmann, (später in Wien,) und nahm bey diesem Lection. Bald suchte ihn da ein gewisser Hr. Möbius, Waldhornist, auf, dessen Bekanntschaft er in Gunzenhausen machte, und beredete ihn zu einer musikal. Reise. Sie reiseten ab im September 1796, gaben aber nur einmal zusammen Concert, in Altenburg, und gingen über Leipzig, Wittenberg, und Potsdam nach Berlin, ohne ein Concert zu Stande zu bringen. Hier blieb er über zwey Monate, weil er Hoffnung hatte, bey dem National-Theater angestellt zu werden, und Hr. Möbius trennte sich von ihm. Seine Börse fing an Noth zu leiden, und er sah sich genöthigt, weiter sein Heil zu versuchen. Er ging, und kam mit vier Groschen in Neuruppin an, logirte sich aber dennoch ins beste Wirthshaus. Er spielte in seinem Zimmer, und die Officiere, welche in demselben Gasthause an Tafel gingen, bemerkten sein Spiel und beredeten ihn zu einem Concert; aber der Ertrag wurde schlecht. Man veranstaltete indess ein zweytes, bey welchem er eine bessere Einnahme fand. Jetzt ging er nach Strehlitz, gab da Concert, und, wie er sagte, im ganzen Mecklenburg. Lande in allen Städten. Er wollte auch nach Copenhagen: da aber die verwittwete Königin starb, und deshalb alle Musik eingestellt wurde, so ging er nach Stralsund, und fand da eine so gute Aufnahme, dass er dreymal Concert gab. In Greifswalde gab er zweymal Concert. In Stettin war er drey Wochen, und hatte alle Vorbereitungen zu einem Concert gemacht, als eben durch den Tod eines preuss. Prinzen Trauer einfiel, und sein Unternehmen unterbleiben musste. Nun wanderte er nach Hamburg; allein, trotz den besten Empfehlungen von auswärtigen Hausern, konnte er da doch kein Concert zu Stande bringen, vielleicht weil sein Aeusseres nicht sehr empfehlend war. Er blieb einige Wochen da, und er erinnerte sich gern jenes Aufenthalts, denn er hörte dort Romberg spielen, den er für den grössten von allen Violoncellisten hielt, die vielleicht je gelebt haben. Jetzt ging er zurück nach Lüneburg, Bremen, Oldenburg, (am letzten Orte hatte er sich besonders einer guten Aufnahme zu erfreuen, und erinnerte sich immer mit Vergnügen an dessen biedere Einwohner), Hannover, Hildesheim, Münden, Lemgo, Herfort, Arolsen, Cassel und Marburg. In Marburg gab er auf seiner Reise, auf welcher er zehn Monate zugebracht und ungefähr 900 Gulden eingenommen hatte, sein letztes Concert; von da kam er dann hieher nach Frankfurt und wurde bey dem Theater-Orchester engagirt.

Der Gehalt, den er da empfing, reichte bey weitem nicht zu, ihn und seine Frau, die noch mit dem Kinde in Wertheim lebte, anstandig zu erhalten; aber er hatte bald so viel Nebenverdienste durch Unterrichten auf dem Claviere und dem Violoncello, dass er dabey gut bestehen konnte. Es genügte ihm aber nicht, dass er nur Unterricht geben und spielen sollte; er wollte auch gern die Kunst eigentlich studiren, und dazu hatte er die schönste Gelegenheit, die er auch, so viel als irgend möglich, und auf die zweckmässigste Weise, zu benutzen suchte. Er studirte die Partituren der besten Opern, und um genau und sicher zu gehen, arraugirte er mehrere zu Violin- und Flöten-Quartetten, oder zum Clavier-Auszuge, von denen auch mehrere im Druck erschienen sind, z. B. Camilla, Griselda, der lustige Schuster etc. Er setzte sich viele Quartetten und Quintetten von Mozart und Haydn in Partitur, und studirte so diese Meisterwerke. Als der verstorbene Cannabich hier war, wurden bey diesem oft diese

Stücke gespielt, und zwar mit der grössten Genauigkeit, so dass deren möglichst vollendete Ausführung für die Glieder dieses Quartetts zu einem wahren Studium wurde. Mit Empfindungen, die ihn zu Thränen bewegen konnten, erinnerte er sich jener Zeiten. Auf Ersuchen arrangirte er mehrere dieser Stücke, wiewol nicht gern, zu Flöten-Duetten, wovon auch einige gedruckt sind. Die Mozartschen Symphonien und Clavier-Concerte gingen ihm, unter allen bekannten Instrumentalstücken dieser Art, über alles; auch davon setzte er mehrere in Partitur, und es war ihm ein wahres Fest, wenn er diese durchdachte, und er nur einen Freund fand, der die Sache verstand, der wahren Sinn dafür hatte, und gegen den er sich auslassen, mit dem er sich erfreuen konnte, so wie es ihm wehe that, wenn er bey oder nach der Aufführung solcher Stücke selbst auf Kunstverwandte stiess, die dabey gleichgültig bleiben konnten, seine Urtheile und Bemerkungen überhörten, oder wol gar anmaasend mit eigenen Urtheilen hervorbrachen, die von Unwissenheit und Gefühllosigkeit zeugten. Dabey versäumte er aber nicht, so viel ihm Zeit übrig blieb, selbst auf eigene Compositionen zu wenden. Er arbeitete sehr leicht und ohne sonderliche Mühe, wie man seinen Arbeiten auch bald anmerken wird. Er schrieb sich gewohnlich alle Jahre ein Concert für sein Instrument, das er, wenn er Concert gab, spielte; ausser diesen hat er mehrere Concerte für die Flöte geschrieben, unter denen eins für zwey Flöten, in Bonn bey Simrock gedruckt, besonders sehr effectvoll ist, und nicht nur zeigt, dass er dieses Instrument in Absicht auf Effect genau kannte, sondern auch einen Beweis liefert von seinen trefflichen harmonischen Kenntnissen, denn man findet in demselben sehr schone, ungewöhnlich überraschende Modulationen und Verbindungen, auch der concertirenden Instrumente. Auch für die Harfe hat er einige Sachen geschrieben; für das Violoncello, ausser seinen Concerten, auch mehrere Solos, Duetten und Terzetten für zwey oder drey dieser Instrumente, von denen auch bereits mehrere im Druck bekannt sind. Duetten für zwey Violoncelle wurden durch einen seiner Schüler aus London auch dort bekannt und veranlassten dortige Künstler und Liebhaber zu einer Aufforderung um mehrere dergleichen Stücke; er hatte noch einige vorräthig und schickte sie. Er hat noch viele Sachen, aller Art, für Freunde geschrieben.

Als Componist ist Arnold auch dem grossern Publicum vortheilhaft bekannt, besonders durch seine Concerte fürs Violoncello oder die Viola, die bey André in Offenbach herausgekommen sind; sie werden überall gern gespielt und gehört. Er versuchte es auch, in der letzten Zeit seines Lebens, Symphonien zu schreiben; er fühlte dazu so lebendigen Drang, dass er deswegen gar nicht schlafen konnte. Oft sagte er mir, dass er beständig Symphonien träume, die gewiss gefallen müssten, wenn sie nur geschrieben wären. Er schrieb, so lange er im Stande war die Feder zu führen, und brachte eine ganz fertig, die in Partitur und ausgeschrieben da liegt. Er schickte sie dem Herrn Capellm. André nach Offenbach mit der Bitte um sein Urtheil darüber, und dieser versprach ihm, sie dort aufführen zu lassen und ihn dazu einzuladen: aber es wurde ihm, wegen Schwäche seines Körpers, nicht mehr möglich, sie zu hören. Er fing noch eine andere an zu schreiben, die ihn aber seine Krankheit nicht vollenden liess.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 2ten Juny. Am 16ten May, dem jährlichen Busstage, gab Hr. Capellm. Weber im Theatersaal ein sehr inhaltreiches

Concert. Auf seine schätzbare Cantate zur Feyer Schillers und Lessings, folgte der Monolog aus Schillers Jungfrau von Orleans, declamirt von Dem. Maass, nach Webers inniger und zarter Composition, diesmal mit der Harmonika begleitet, die an einzelnen Stellen durch Violoncell, Contrabass und Hörner vortrefflich verstärkt war, wodurch jene, auch in Ihren Blättern gerühmte Musik noch genussreicher ward. Hr. Pohl spielte die Harmonika, so wie auch nachher von ihm gesetzte Variationen, und spielte auch diesmal sehr schön. Den Beschluss des überreichen Concerts machte die neue dreystimmige Messe von Cherubini, von der Ihr Pariser Correspondent schon früher Bericht erstattet hat. Man fand, dass die an Harmonie fast allzureiche Composition die untergeordnete Melodie öfters zu sehr verdecke, aber an sich wahrhaft bewundernswürdig sey. Indess ist dies Werk ganz von der Art, dass man es öfter gehört haben muss, ehe man sich ein Urtheil erlauben darf. Diesmal wurde uns überdies der Genuss durch Ohnmachten und andre Störungen im überzahlreichen Publicum geschmälert; das musikal. Fest war wirklich allzureich: man sollte von sieben bis halb eilf Uhr fast ununterbrochen schmausen. Die jüngere Dem. Schick trat zuerst öffentlich in einer Solopartie auf. Ihre Stimme ist gut, fest und rein; nur machte die erste Erscheinung sie allerdings etwas furchtsam. Bemerkenswerth war dies Concert auch durch die neue Stellung des Orchesters. Der Concertsaal bildet bekanntlich eine Ellipse, an deren schmaler, der Eingangsthüre entgegenstehender Seite das Orchester sonst aufgestellt war. Diesem Umstand schrieb man es zu, dass die launige Echo so oft ihr unartiges Spiel hier trieb, besonders mit den stärker hallenden Instrumenten, den Pauken, Trompeten, Posaunen etc. Diesmal war das Orchester auf der langen Seite aufgestellt, und man war auf den Erfolg gespannt. Das Resultat ist, dass die Echo an vielen Stellen sich durchaus nicht verdrängen lassen will, und dass, wie sonst, nur an einigen Punkten ein ganz ungestörter Genuss gefunden wird.

Hr. Fischer fährt fort, das Publicum zu ergötzen. Am 15ten trat er als Axur, am 18ten als Figaro, und am 23sten als Don Juan auf. Das Publicum entschied besonders für seinen Figaro, und daher wiederholte er diese Darstellung am 26sten und 31sten May. Auch sein Don Juan ward am 29sten vor einem zahlreichen Publicum wiederholt.

Breslau. Der Frühling hat hier, wie allerwärts, das Theater leer gemacht. Auch ist seit meinem letzten Schreiben nichts Vorzügliches auf die Bühne gebracht, ausser Cherubini's Lodoiska, welche gut gegeben wurde und sehr gefiel. Ueber das Werk selbst jetzt noch zu sprechen, wäre unnöthig: über die Darstellung glaube ich aber Einiges beybringen zu müssen.

Mad. Becker gab die Lodoiska, und zwar mit Fleiss und Anstrengung. In den dritten Act legte sie eine sehr brillante Arie ein, welche, in italienischer Weise geschrieben, zwar zu solcher körnigen, rauhen und bizarren Umgebung keineswegs passte, aber einzeln für sich gut war und von Mad. B. so vorzüglich gesungen wurde, dass selbst der Kenner über der Ausführung jenes Unpassende vergass. Ueberhaupt fragte bey den Vorstellungen der Lodoiska fast Jedermann: warum singt Mad. B. nicht immer so gut, wie in dieser Rolle? warum ist auch ihr Spiel nicht immer so erwogen und zweckmässig? warum giebt sie besonders Rollen, welche sie hier studirt hat, um so vieles geringer, und öfters weder im Gesang, noch im Spiel ansprechend? Sollte Madame B. jene früher studirten Rollen, oder wenigstens Stücke, wie diese eingelegte Arie, bey einem ehemaligen guten Meister eingeübt, oder einem guten Muster nachgebildet haben? und sollte, wenn sie dieses

beydes bedarf, der Erste sich hier nicht auch finden, und zum zweyten nicht wenigstens im Einzelnen Rath werden, wenn man es nur mit gleichem Fleisse wie sonst suchen, mit gleicher Sorgsamkeit benutzen wollte? Dass Mad. B. ihre Rollen gut auswendig lernt, ist zu loben: aber ist es denn damit gethan, dass man, was zu leisten ist, im Gedächtniss hat — was noch nicht einmal nothwendig die Einsicht und deutliche Vorstellung einschliesst, wie viel weniger den Sinn, das Gefühl, und nun endlich gar die Fähigkeit und Fertigkeit, alles zusammenhängend, gut, leicht und in der rechten, gefälligen Weise vorzutragen und darzustellen? Das Publicum — hier und allerwärts — kann und mag gegen vielerley ungerecht, in Beyfall oder in Kälte, seyn: gegen zweyerley ist es dies höchst selten, und auf die Dauer gar nicht: gegen das, was in seiner Art wahrhaft vorzüglich gegeben wird, (das erfuhr an diesen Tagen auch Mad. B.,) und gegen Nachlässigkeit bey Fähigkeiten. — Hr. Haser, als Durlinsky, konnte sich als Sänger wenig zeigen, nahm und hielt aber die Rolle lobenswerth. Hr. Wagner spielte den Varbel mit Beyfall. Tizikan war aber nichts weniger, als zu loben. Die Chöre wurden sehr präcis ausgeführt, und das Orchester leistete auch in diesen seinen schweren Partien etwas Vorzügliches.

Den 2ten Jun. war in der Aula Leopoldina zum Andenken eines in der ganzen Provinz geschätzten Mannes, des verstorbenen Dr. Ruppricht, eine Todtenfeyer veranstaltet. Das Publicum scheint sich für dergleichen nicht sehr zu interessiren; und in der That, da solche Feyerlichkeiten gewöhnlich übereilt werden müssen, fallen sie auch selten oder nie vorzüglich aus. Man gab erst eine kleine Gelegenheits-Cantate: Rhapsodie an R.s Sarkophage, mit Musik von Klingohr. Diese war, als Musik an sich, gewiss nicht übel, wol aber als Musik zu dieser Rhapsodie. Auch merkt man diesem jungen Manne, bey Talent, doch noch zu sehr an, dass es ihm an Gewandtheit im Schreiben fehlt. Eine sehr, sehr lange Rede folgte, und machte die Zuhörer unfähig, das treffliche dritte Stück gehörig aufzunehmen. Es war dies die aus sechs Haydnschen Adagios von Schulz arrangirte Cantate: der Versöhnungstod, wie sie vor kurzem in Partitur herausgekommen ist. Alle Kunstverständige wünschen sie bald einmal allein zu hören, wo sie ihre Wirkung nicht verfehlen wird.

Bey den Klagen aller Theater über Mangel an guten Sängerinnen können wir über eine neue Acquisition sehr zufrieden seyn. Dem. Kilitzschky aus Wien ersetzt uns Mad. Kohl nicht nur hinlänglich, sondern übertrifft sie in manchem Betracht. Sie ist ein junges, sehr vortheilhaft gebildetes, blühendes Mädchen, mit einer vollen, schönen, metallischen Stimme, reiner Intonation, und gutem Vortrag nach italienischer Weise. Sie umfasst zwar nur zwey Octaven, c bis c; hier sind aber auch alle Töne rein und schön: und wer wollte dafür nicht gern hingeben, was über diese Sphäre hinausgehen könnte? Sie versteht ihre von Natur sehr starke Stimme vortrefflich zu mässigen, so dass sie zu tragende Stellen, auch Passagen, *mezza voce* sehr zart, lieblich und fertig vorträgt, dann aber, wo es gilt, mit ganzer voller Stimme selbst durch das *Forte* des Orchesters durchdringt, ohne dass darum ihr Ton gellend und schneidend würde. Kömmt Dem. K. — wie ihr das hier nicht fehlen kann — in fleissige Uebung, und wendet sie ihre Gaben und Vortheile mit bestem Vermögen an: so können wir, vielleicht bald, an ihr eine Sängerin besitzen, wie manches berühmtere Theater nicht aufzuweisen hat. Von ihrem Spiel können wir noch nicht urtheilen: am 8ten Jun. zeigte sie sich blos als Sängerin, und zwar mit der Hauptscene der Sophie (mit obligat. Clarinette) aus Paers Sargino, mit einer Polonaise von Paer, und mit der bekannten Cavatine von Paesiello: *Nel cor più*

non mi sento, welche sie, ganz allerliebst variirt, vortrug. Der Beyfall war mit Recht ausgezeichnet, und wird es noch mehr seyn, wenn die Sängerin erst mit dem Publicum und dem Locale bekannter wird.

Vom Rhein. Noch voll von den süssen Tönen der Harfe, die in dem unvergleichlichen Museum zu Frankfurt bey dem Ausgange der Messe der junge Prestel mit seiner geübten Hand hervorgelockt hatte, eile ich dem Vater der deutschen Ströme zu, dessen segensreiche, hochgepriesene Ufer nach Jahrhunderten noch die Spuren des frühsten Anbaues europäischer Cultur der Nachwelt zeigen werden; und mein Ohr horcht auf jeden Wohllaut, den die traute Gefährtin und Freundin der Menschheit, die holde Tonkunst, in diesen sonst so gesang- und klangreichen Gegenden hervorbringen wird. Sparsame Nachtigallen, deren Ausrottung in Deutschland durch die nachlässige Aufsicht auf die muthwilligen Verwüster der zarten Brut fast überall begunstigt wird, begleiten mich durch die lieblichen Rheinufer. Menschenstimmen schweigen, wenn nicht der uppige Herbst die Lieder der Winzer in den Bergen wieder ertönen lasst, wo ehedem alles zur Zeit der Weinlese in hohem Jubel war. Mainz liegt stumm und traurend hinter der langen Schiffbrücke, welche das rechte Ufer des Rheins mit dem linken durch die besuchteste Strasse verbindet. Die Freunde der Freude und des Gesanges schwimmen auf leichtem Nachen hinüber in den romantischen Rheingau, und pianissimo ertönt das Lied: Bekranzt mit Wein etc. wenn es an die Strophe kommt: am Rhein, am Rhein, da wachsen unsre Reben. Die Worte: wie wär er sonst so gut? verhallen ohne Bedeutung am Ausgange — und doch voll Kraft und Muth. Einzelne Liebhaber singen und spielen zur Freude ihrer Bekannten. Dem. Heilmann, die Tochter des bekannten Instrumentenbauers, gehört zu dieser Zahl. Bis Coblenz erfährt man kaum, dass an dem linken Rheinufer ehedem die Tonkunst ihre berühmtesten Tempel hatte. Aus den Colonnaden des schonen Schlosses, wo die ehemalige churfürstliche Capelle ihren Sales ehrte, brüllen ihre Zoten die Casernenbewohner, und verschwunden sind alle Sänger, Sängerinnen und Instrumentisten, die des Kenners Ohr entzückten, als der musikliebende Fürst mit seiner Freude an der edlern Tonkunst sie unterstützte und belohnte. Aber zu gewaltig hat hier die Musik der Menschen Herzen ergriffen. In den Kirchen sammelt sich ein neues Chor, einzig vom Privateifer gegründet und von der uneigennützigsten Liebe zur höhern Kunst emporgehoben. Unter den Sängern ragen zwey weibliche Stimmen hervor, die beyden Schwestern Schwarz, vom alten Sales mit vaterlicher Treue und Sorgfalt unter schwerem Kampf erzogen, und viel zu früh durch ihn verwaist und den rauhen Schlägen des Schicksals preisgegeben, welches sich gefälliger gegen sie bezeigen würde, wenn der gütige Pflegevater ihre Ausbildung hätte vollenden können. Zwey Soprane, oder eigentlicher ein Sopran und ein Alt, von solcher Stärke und Kraft, von solcher Einfalt ohne Verkünstelung und von einer so ergreifenden Annehmlichkeit, wie man sie selten findet, würden jedem grossen Kirchenorchester zur Ehre gereichen, und es ist verdiente Huldigung, wenn die gerührten Zuhörer des *Agnus Dei* ihnen Geschenke bringen, die ihnen den unvergesslichen Vortrag des „Lamm Gottes" bildlich bezeichnen.

Möge der unermüdliche Eifer der Liebhaber und ihre beyspiellose Sorge und Aufopferung für die Erhaltung und Wiederherstellung dessen, was die schonungslose Zeit zerstört hat, nicht ohne die erfreulichsten Wirkungen bleiben! —

Wir gehen nach Bonn — auch hier hatte die Tonkunst sich ihren Sitz bereitet. Jetzt

hat der Musikdirector Ries seine einzige Freude noch an seinem Sohne, dem hoffnungsvollen Schüler von Beethoven, einem braven Klavierspieler, der zu Wien und Paris sich ausgebildet hat. Cölln, die alte ehrwürdige Colonia Agrippina, trauert um seinen unvollendeten Dom. Noch hatten wir der Aufführung des Titus in der letzten theatralischen Vorstellung der Schauspielergesellschaft, die schon nach Aachen aufgebrochen war, beywohnen können, wenn wir um einige Tage früher hier angekommen waren. In einer so ungewöhnlich grossen Stadt am Rhein, die den Ruhm der Kunst seit Jahrhunderten bewahrt, kann es an mannigfaltigem musikalischen Kunstgenuss nicht fehlen, obwohl die Liebhaber zu bescheiden sind, um sich durch Ausstellungen berühmte Nahmen zu erwerben.

Von hier aus am rechten Ufer des Rheins stossen wir auf keinen Ort bey unsrer Rückreise, wo die Musik sich so ansässig gemacht hatte, wie an dem linken Rheinufer. Ems und Schwalbach und Schlangenbad und Wissbaden erwarten erst ungefähr in einem Monate die gewöhnliche Badermusik im Sommer. Aber noch giebt es kleine Städte am Ufer des Stroms, worin Gesang und Frohlichkeit in häuslichen Kreisen herrscht. Dumont in Linz, bekannt durch die Herausgabe mehrerer kleiner Compositionen, singt zur Guitarre, was ihm die Laune eingiebt. Originalität der Gedanken und des Ausdrucks bezeichnet seine Lieder, worunter die meisten verloren gehen werden, weil der bescheidne Sänger keinen Anspruch auf Celebrität zu machen scheint. Die verborgenen Kloster des Rheingaues feyern ihre Processionen mit vollständiger Musik, aber ihr Nachhall verliert sich im Jubel des Volks. Konnte die Freude jemals wieder mit der den Rheinländern natürlichen, herzlichen Zutraulichkeit in ihre alte Heimath zurückkehren, so wurde auch die Tonkunst am Rhein wieder in ihre alten Rechte eintreten und aus fröhlichen Lebensgenossen beneidenswürdige Menschen machen.

Horstig.

Ueber die Beylage No. VII.

Wir legen den Freunden des Gesanges und Klavierspiels vier kleine Stücke von der Composition eines jungen Künstlers aus Wien, über dessen Lob alle uns zugekommenen Nachrichten übereinstimmen, nicht ohne Vergnügen vor; und letzteres um so mehr, da seine seltene Bescheidenheit ihn bisher, wie es scheint, zu allzugrosser Zurückgezogenheit bewogen hat. Hr. Johann Fuss hat sein schönes, und, wie selbst die vorliegenden kleinen Stücke beweisen, vielseitiges Talent zur Composition unter Albrechtsberger, der ihn vorzüglich hochschätzte, ausgebildet, und bey so trefflicher Leitung seine Kunst, im ernsten Sinne des Worts, studirt. Als ein meisterhafter Klavierspieler, besonders auch für Werke des strengen Styls, und als ein gründlicher, sorgsamer Musiklehrer, ist er in Wien jedem bekannt, der ihn überhaupt kennen gelernt. Auch soll er durch Studium der, seiner Kunst nahe verwandten Wissenschaften und Künste, durch allgemeine Bildung, und durch eine, vermittelst beyder erlangte Sicherheit des Geschmacks, sich vor nicht wenigen jungen Musikern der jetzigen Zeit, sehr zu seinem Vortheil auszeichnen — alles Urtheile, worein der, welcher die beygelegten kleinen Stücke aufmerksam durchgeht, und erwägt, was sich auf so engem Raume leisten läst, einzustimmen sich geneigt fühlen wird.

Die beyden slavischen Nationaltänze sind von Hrn. F. auf einer Reise durch Ungarn an Ort und Stelle gehört und niedergeschrieben worden; sie sind also recht eigentlich national. Sie wurden auf der Hockpfeife (dem Dudelsack) geblasen. Die Melodie in beyden ist vollkommen beybehalten, und nur für die Harmonie mehr gethan, als die rohen Naturtöne dafür zu thun vermochten.

d. Redact.

(Hierbey die Beylage No. VII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Nº. VII.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Dankgebet

für vier Singstimmen.

Adagio con espressione.

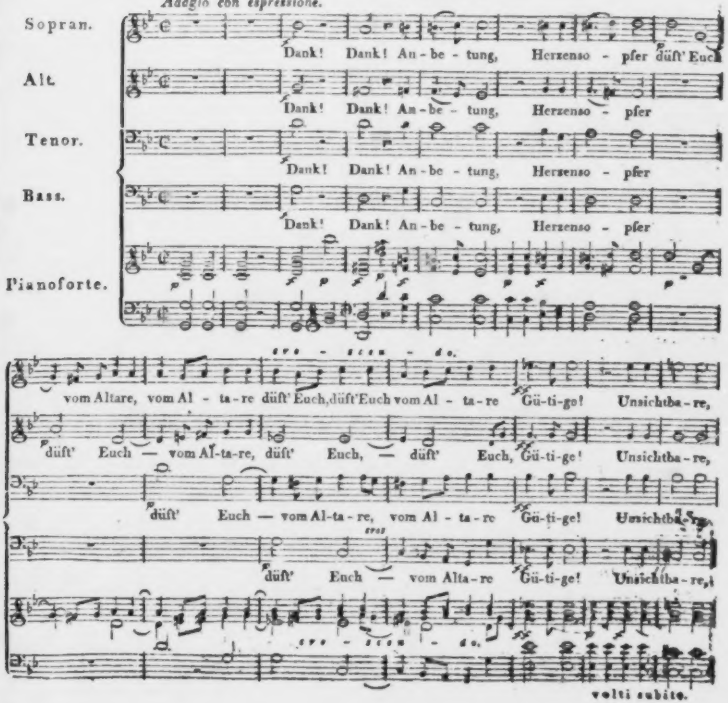

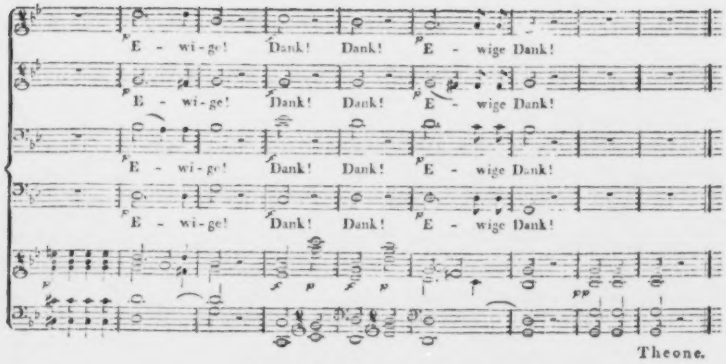

Theone.

Das Fischermädchen.

Mässig und leicht.

Singstimme.

Pianoforte.

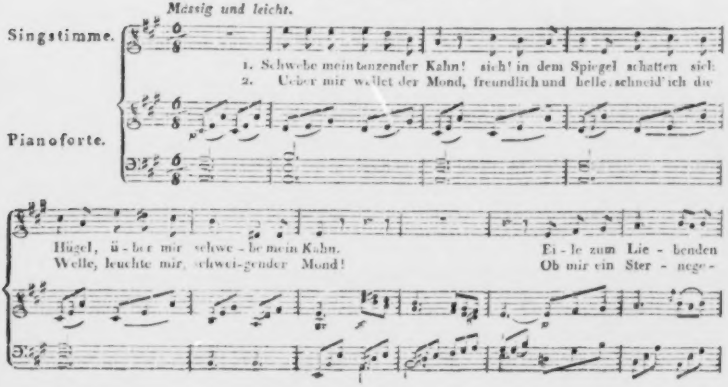

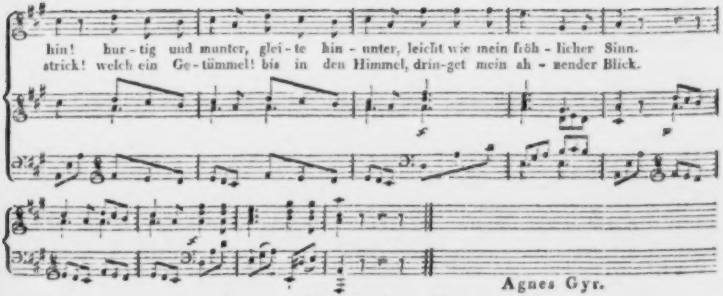

No. 1. Slavischer Tanz.

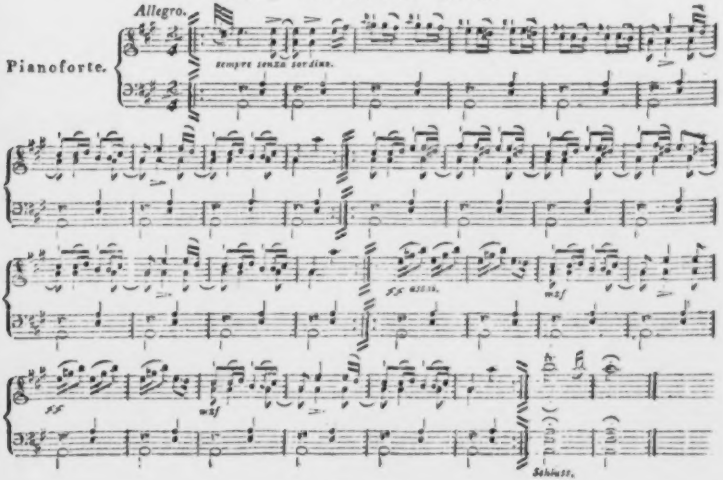

No. 2. Slavischer Tanz.

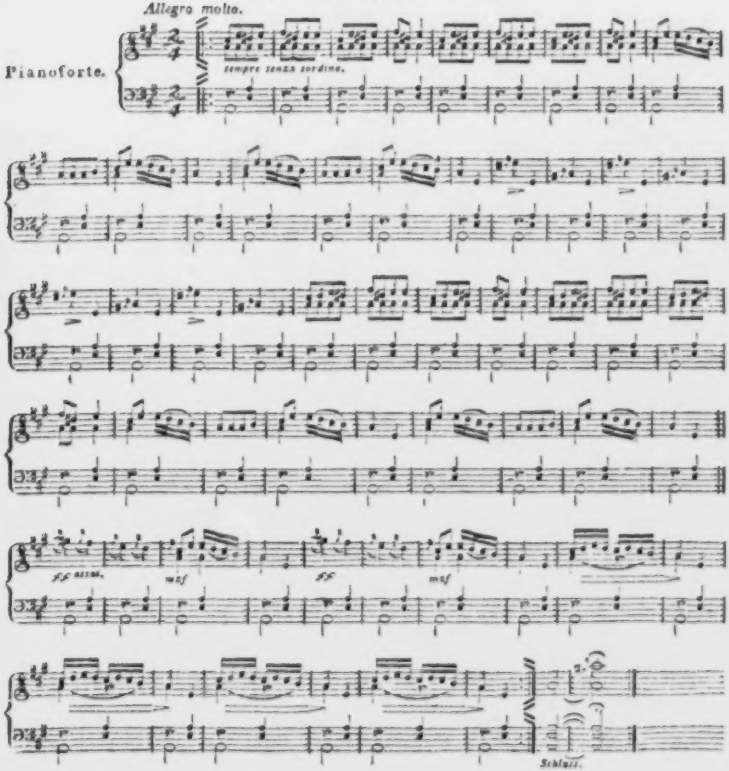

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten July. No. 40. 1810.

J. G. Arnold.

(Beschluss aus der 39sten No.)

Durch eigene Erfahrung im Setzen, fleissiges Studiren der Werke berühmter Meister, und durch aufmerksames Hören guter Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, hatte sich der wakkere Arnold einen bestimmten, guten Geschmack zu eigen gemacht, wie aus seinen Compositionen zu sehen ist und an seinem Spiel zu hören war. Er war ein wahrer Virtuos, und als solcher gross. Bezaubernd war der Ton, den er seinem Instrument zu entziehen wusste. Sein Allegro trug er mit Feuer, die Passagen möglichst rein, bestimmt und mit aller Leichtigkeit vor, so dass es ihm wahres Spiel zu seyn schien. Allzugrosse und allzuschwere Passagen vermied er bey öffentlichem Auftreten, weil er fürchtete, aus Körperschwäche möchten ihm diese nicht gelingen. Im Adagio war er ganz vortrefflich; der Ton, den er da zu hören gab, war einzig. In diesem Stücke hatten ihm Sänger und Sängerinnen zum Muster gedient, und er konnte nun recht gut diesen wieder zum Vorbild dienen. Nur Gesang sollte man in seinem Adagio hören, und alle hervorstechenden Figuren wurden von ihm daraus verwiesen. Er spielte öffentlich gewöhnlich nur Concerte von seiner Composition, aber nicht aus der Ursache, als wenn er andere nicht auch hätte spielen können, sondern weil ihm entweder die Composition nicht genügte, oder weil er fürchtete, sein schwacher Körper möchte ihm, bey ohnedem allzugrosser Furchtsamkeit, den Dienst versagen und etwas verderben lassen. Oeffentlich aber auch nur eine einzige Passage zu verderben, hatte ihn auf geraume Zeit unglücklich gemacht. Von Romberg habe ich ihn nur einmal ein Concert, wozu er aber erst vorher von Freunden beredet wurde, öffentlich spielen hören; doch in kleiner Gesellschaft guter Freunde habe ich von ihm alle Concerte von Romberg, Lamare, Münsberger, Reicha, recht gut spielen hören; er wurde aber oft davon so ermüdet und erschöpft an Körperkraft, dass man bedauern musste, ihn dazu beredet zu haben.

Zum Schluss will ich das Ende seiner Lebensbeschreibung von Engelmann *), die gedruckt vor mir liegt, noch beyfügen:

„— Mit jedem Jahre wuchs die Grösse seines Rufs und die Zahl seiner Freunde; dies war ihm nur Aufforderung, sich seines Rufs und seiner Freunde immer würdiger zu machen; es machte ihn aber nicht stolz; im Gegentheil, niemand war so bereit, fremdes Verdienst anzuerkennen und zu ehren, als Arnold; niemand kann bey seinen Vorzügen bescheidener und anspruchloser seyn, als er. Aber eben diese Eigenschaften machten, dass man ihn um so höher achtete, dass man ihn

*) Anm. Neuer Kinderfreund. — Herausgegeben, in Verbindung mit mehrern praktischen Erziehern, von J. B. Engelmann. 6ter Theil, 1807.

liebte, ja dass er das seltene Glück genoss, gar keine Feinde zu haben. Mancher seines Standes, der nicht seine Verdienste und nicht seine Tugenden hatte, mochte ihn wol im Stillen beneiden, aber er wagte es nicht, sein niedriges Gefühl laut werden zu lassen, weil er die Verachtung aller Bessern fürchtete. — So sey uns denn Arnold ein neuer, tröstlicher Beweis, dass das bescheidene und anspruchlose Verdienst doch am Ende erkannt und dann doppelt geehrt wird."

Aber leider wurde er seinen Freunden nur zu schnell entrissen. Neun Jahre nur lebte er in Frankfurt. Ich habe schon oben bemerkt, dass er durch seine Sclaverey in Künzelsau den Grund zu seinem Tode legte. Er bekam die Auszehrung, seine Lunge ging nach und nach in Fäulniss über. Daher war er oft kränklich, konnte in dem letzten halben Jahre sein Zimmer nicht mehr verlassen, und sah nun einen nahen Tod voraus, den alle Liebe der Seinigen, alle Sorgfalt seiner Freunde (auch seine Aerzte waren seine Freunde) nicht abwenden konnten. *Eine* Sorge drückte noch sein Herz auf dem Todbette, die Sorge für seinen Sohn und seine Gattin, da er nur wenig für sie ersparen konnte. Doch er hatte ja so viele Freunde, so viele Gönner, denen er oft durch seine Kunst Vergnügen gemacht hatte; *fast alle* vereinigten sich, ihn hierüber zu beruhigen. Diese schwere Sorge war ihm also vom Herzen gewälzt, und sein Gewissen war rein: daher starb er ruhig und gefasst, und mit kindlicher Hoffnung auf den Vater im Himmel, der die reine und schöne Seele nicht kann geschaffen haben um ein kurzes Erdenleben zu durchleiden und dann zernichtet zu werden.

Er starb am 26sten July 1806, war also noch keine 34 Jahr alt. Seine Freunde ehren sein Andenken, und seine Schüler wünschen noch oft den sanften und hehren Lehrer zurück. Sein vierzehnjähriger Sohn, der auch Talent zur Musik zeigt, ist durch die Freunde seines Vaters in die vortheilhafteste Lage versetzt worden, um dies Talent auszubilden. Möge er stets das Beyspiel seines Vaters vor Augen haben, und sich bestreben, ein eben so guter Mensch, ein eben so wackrer Künstler zu werden.

Seine Leiche wurde von den Mitgliedern des Frankfurter National-Theaters zu Grabe begleitet. Eine Rede, welche einer seiner Freunde bey dieser Gelegenheit halten wollte, mag hier zum Beschluss stehen.

Einige Worte bey Arnolds Grabe,

an

seine Freunde und Kunstgenossen, die ihn zur letzten Ruhestatte brachten.

„Ach sie haben einen guten Mann begraben, und mir war er mehr."

In ewiges, heiliges Dunkel gehüllt ist die Hand, welche uns durch das ernste Leben leitet; ernster noch ist sein Schluss. — Der erste Ton des erwachenden Lebens ist *Weinen*; und ist es vorüber gegangen mit seinen Leiden und Freuden, und hat sich der letzte Seufzer losgewunden aus der beklemmten Brust: so geleiten uns die Thränen der Aeltern, Freunde, Gatten, Kinder, zu dem Mutterschooss der Erde zurück. Dort schlafen wir dann den tiefen, langen Schlaf; haben keinen Theil mehr an der Frühlingssonne, welche die duftende Blume auf unserm Grab entfaltet; uns flötet nicht mehr der laue West, und des Mondes Zauberglanz erleuchtet nur noch die Todtenkreuze auf dem Friedhofe, dass sich lange Schatten hinstrecken über die bemoosten Hügel. Die Töne der Freundschaft, der Liebe, der Freude, sind auf ewig für uns verhallt. Doch, sie schützt uns auch, die mütterliche Erde, vor dem Gezisch der Bosheit und der Verläumdung; die Stürme der Natur und des Schicksals, sie treffen uns nicht. —

So weit ist denn auch unser Arnold, mit dem wir heute den letzten, ernsten Gang ge-

gangen sind! — Das Schicksal lächelte ihm nicht, als er ins Leben trat, dessen Mühen und Sorgen ihn so drückten, dass sie zeitig schon den Keim in seine Brust senkten zu einem frühen Tod. Bey ihm fand sich bewahrt die Lehre:

Ernst ist das Leben,
Heiter ist die Kunst!

Alle Erdenfreuden, die ihm wurden, alle Genüsse, die ihm seine Leiden versüssten, flossen aus seiner Liebe, aus seinem Talent, für die lieblichste der Künste. — Wer ehrte und liebte nicht den sanften und bescheidenen, wer achtete nicht den talentvollen und gebildeten Künstler in ihm! — Fand sich nicht jeder, *dem wahre Bildung und Veredlung nicht fremd sind*, geehrt durch seinen Umgang und durch seine Freundschaft? Bestrebte sich nicht jeder ihm die Leiden seiner frühern Jahre und die trüben Stunden, welche ihm seine schwankende Gesundheit verursachte, vergessen zu machen?

Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein ew'ger Bund zu flechten!

Unser Freund ist uns entrissen; den Aeltern, der Gattin, dem Sohne ist er entrissen! Hier ruht Er!

Ruhe wohl, treuer, liebender Gatte! Ruhe wohl, guter, sorgsamer Vater! Ruhe wohl, redlicher, herzvoller, biederer Freund! Ruhe wohl, sanfter, edler Mensch! Friede deinem schlummernden Gebeine! Friede deinem unsterblichen, verklarten Geiste! Dein Andenken, dein Beyspiel sey uns ein treuer Gefährte unsers Wandels; es wohne stets in dem stillen Heiligthum unsers Herzens. — Ruhe sanft, ruhe wohl!

Ein Wort noch an Sie, meine Herren, in deren Reihen zu stehen ich mir zur Ehre schätze! Uns binden gemeinschaftliche Bande: die Liebe zur Kunst und die Freundschaft für unsern verewigten Arnold! — Wie erheiternd ist es nicht dem wahren Künstler, dass ächte Kunst, gerade im bescheidensten und anspruchlosesten Gewande am sichersten anerkannt und hervorgezogen wird! Wie ermunternd wird Ihnen nicht dadurch Ihr ehrenwerther Beruf: des Lebens Ernst durch die Reitze der Kunst zu erheitern! — Doch Arnold hatte bey aller seiner Sanftmuth und Güte auch ein edles Selbstgefühl, wie es dem Künstler ziemt — ein gerechtes Gefühl, das ich gewiss weit entfernt bin zu tadeln, das uns verhindert, uns zu Dingen zu erniedrigen, die dem Menschen, dem Künstler nicht ziemen.

Nun zum Schluss noch den herzlichsten Dank von uns allen, all' den edeln, guten Menschen, die unserm Freunde in seiner langen Krankheit Trost und Stütze waren, die ihm die Sorge vom Herzen nahmen für Frau und Sohn; Dank jedem, der ihm eine traurige einsame Stunde erheiterte, jedem, der ihm ein Wort des Trostes sprach, der ihn Liebe und Freundschaft durch die That bewies! — Auch Euch fehle der Trost des Freundes nie; und wenn ihr Euer Auge auf ewig verschliesst, so sey Euer Herz beruhigt über das Loos der Eurigen!

Der Freundschaft Bund wird stehen,
Wir kommen und wir gehen,
Doch was wir Gutes wirken, bleibt. —

Recension.

Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dediée etc. par Louis van Beethoven. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel, Oeuvre 67. No. 5. des Sinfonies. (Pr. 4 Rthlr. 12 Gr.)

Rec. hat eins der wichtigsten Werke *des* Meisters, dem als Instrumental-Componisten jetzt wol keiner den ersten Rang bestreiten

wird, vor sich; er ist durchdrungen von dem Gegenstande, worüber er sprechen soll, und niemand mag es ihm verargen, wenn er, die Gränzen der gewöhnlichen Beurtheilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bey jener Composition tief im Gemüthe empfand. — Wenn von der Musik als einer selbstständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint seyn, welche, jede Hülfe, jede Beymischung einer andern Kunst verschmähend, das eigenthümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, — fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch. — Orpheus Lyra öffnete die Thore des Orcus. Die Musik schliesst dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgiebt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurücklasst, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten *die* Instrumental-Componisten dies eigenthümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln! Dittersdorfs Symphonien der Art, so wie alle neuere *Batailles de trois Empereurs etc.* sind, als lächerliche Verirrungen, mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen. — In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affecte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft — Liebe — Hass — Zorn — Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, musste er jede Fessel einer andern Kunst zerreissen. — Gewiss nicht allein in der Erleichterung der Ausdrucksmittel, (Vervollkommnung der Instrumente, grössere Virtuosität der Spieler,) sondern in dem tiefern, innigeren Erkennen des eigenthümlichen Wesens der Musik liegt es, dass geniale Componisten die Instrumental-Musik zu der jetzigen Höhe erhoben. Haydn und Mozart, die Schöpfer der neuern Instrumental-Musik, zeigten uns zuerst die Kunst in ihrer vollen Glorie; wer sie da mit voller Liebe anschaute und eindrang in ihr innigstes Wesen, ist — Beethoven. Die Instrumental-Compositionen aller drey Meister athmen einen gleichen romantischen Geist, welches eben in dem gleichen innigen Ergreifen des eigenthümlichen Wesens der Kunst liegt; der Character ihrer Compositionen unterscheidet sich jedoch merklich. Der Ausdruck eines kindlichen, heitern Gemüths herrscht in Haydns Compositionen. Seine Symphonie führt uns in unabsehbare, grüne Hayne, in ein lustiges, buntes Gewühl glücklicher Menschen. Jünglinge und Mädchen schweben in Reihentanzen vorüber; lachende Kinder hinter Bäumen, hinter Rosenbüschen lauschend, werfen sich neckend mit Blumen. Ein Leben voll Liebe, voll Seligkeit, wie vor der Sünde, in ewiger Jugend; kein Leiden, kein Schmerz; nur süsses, wehmüthiges Verlangen nach der geliebten Gestalt, die ferne im Glanz des Abendrothes daher schwebt, nicht näher kommt und nicht verschwindet; und so lange sie da ist, wird es nicht Nacht, denn sie selbst ist das Abendroth, von dem Berg und Hain erglühen. — In die Tiefen des Geisterreichs führt uns Mozart. Furcht umfangt uns: aber, ohne Marter, ist sie mehr Ahnung des Unendlichen. Liebe und Wehmuth tönen in holden Stimmen, die Macht der Geisterwelt geht auf in hellem Purpurschimmer, und in unaussprechlicher Sehnsucht ziehen wir den Gestalten nach, die freundlich uns in ihre Reihen winken, im ewigen Spharentanze durch die Wolken fliegen. (Z. B. Mozarts Symphonie in Es dur, unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt.) So öffnet uns

auch Beethovens Instrumental-Musik das Reich des Ungeheuren und Unermesslichen. Gluhende Strahlen schiessen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschliessen, und alles in uns vernichten, nur nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht, in welcher jede Lust, die, schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und nur in diesem Schmerz, der, Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend, unsre Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklange aller Leidenschaften zersprengen will, leben wir fort und sind entzuckte Geisterseher. — Der romantische Geschmack ist selten, noch seltner das romantische Talent: daher giebt es wol so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschliesst, anzuschlagen vermögen. Haydn fasst das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist commensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Uebermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Componist, und daher mag es kommen, dass ihm Vocal-Musik, die unbestimmtes Sehnen nicht zulässt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affecte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumental-Musik selten die Menge anspricht. Eben diese in Beethovens Tiefe nicht eingehende Menge spricht ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab; dagegen sieht man gewöhnlich in seinen Werken nur Producte eines Genie's, das, um Form und Auswahl der Gedanken unbesorgt, sich seinem Feuer und den augenblicklichen Eingebungen seiner Einbildungskraft überliess. Nichts desto weniger ist er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen. Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr. Wie ästhetische Messkünstler im Shakspeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und innerer Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüthen und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Structur Beethovenscher Musik *die* hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird. Tief im Gemüthe trägt Beethoven die Romantik der Musik, die er mit hoher Genialität und Besonnenheit in seinen Werken ausspricht. Lebhafter hat Rec. dies nie gefühlt, als bey der vorliegenden Symphonie, die in einem bis zum Ende fortsteigenden Climax jene Romantik Beethovens mehr, als irgend ein anderes seiner Werke entfaltet, und den Zuhörer unwiderstehlich fortreisst in das wundervolle Geister reich des Unendlichen. — Das erste Allegro, $\frac{2}{4}$ Takt C moll, fangt mit dem nur aus zwey Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. Im zweyten Takt eine Fermate; dann eine Wiederholung jenes Gedankens einen Ton tiefer, und wieder eine Fermate; beyde Male nur Saiteninstrumente und Clarinetten. Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden; der Zuhörer vermuthet Es dur. Die zweyte Violine fangt wieder den Haupt-Gedanken an, im zweyten Takt entscheidet nun der Grundton C, den Violoncelle und Fagotte anschlagen, die Tonart C moll, indem Bratsche und erste Violine in Nachahmungen eintreten, bis diese endlich dem Haupt-Gedanken zwey Takte anreihet, die dreymal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüthe das Unbekannte, Geheimnissvolle ahnen lassen. Der Anfang des Allegros bis zu diesem Ruhepunkt entscheidet den Charakter des ganzen Stucks und eben deshalb rückt ihn Rec. hier zur Ansicht des Lesers ein:

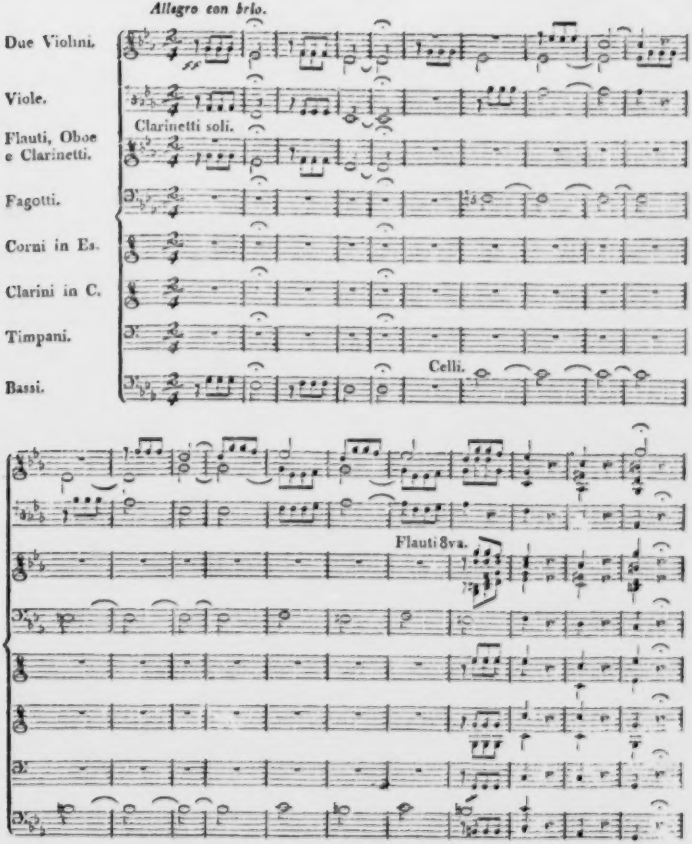
Allegro con brio.
Due Violini.
Viole.
Flauti, Oboe e Clarinetti.
Clarinetti soli.
Fagotti.
Corni in Es.
Clarini in C.
Timpani.
Bassi.
Celli.
Flauti 8va.

Nach dieser Fermate imitiren, in der Tonica verweilend, den Haupt-Gedanken, Violinen und Bratsche, während der Bass dann und wann eine Figur, die jenen Gedanken nachahmt, anschlägt, bis ein immer steigender Zwischensatz, der aufs neue jene Ahnung stärker und dringender aufregt, zu einem Tutti leitet, dessen Thema wieder den rhythmischen Verhalt des Haupt-Gedankens hat und ihm innig verwandt ist:

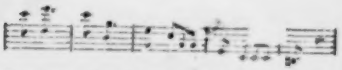

Der Sexten-Accord auf dem Grundton D, bereitet die verwandte Dur-Tonart Es vor, in welcher das Horn wieder den Haupt-Gedanken nachahmt. Die erste Violine greift nun ein zweytes Thema auf, welches zwar melodios ist, aber doch dem Charakter angstlicher, unruhvoller Sehnsucht, den der ganze Satz ausspricht, getreu bleibt. Die Violine trägt dieses Thema abwechselnd mit der Clarinette vor, und allemal im dritten Takte schlägt der Bass jene erst erwahnte Nachahmung des Hauptgedankens an, wodurch dies Thema wieder ganz in das kunstvolle Gewebe des Ganzen verflochten wird. In der weitern Fortführung dieses Thema's wiederholen die erste Violine und das Violoncell, in der Tonart Es moll, eine aus zwey Takten bestehende Figur fünfmal, während die Basse chromatisch aufwarts steigen, bis endlich ein neuer Zwischensatz zum Schluss führt, in welchem die Blasinstrumente das erste Tutti in Es dur wiederholen, und endlich das ganze Orchester mit der oft erwahnten Nachahmung des Hauptthema's im Basse in Es dur schliesst. Den zweyten Theil fangt wiederum das Hauptthema in seiner ersten Gestalt, nur eine Terz hoher gerückt und von Clarinetten und Hornern vorgetragen, an. In F moll, C moll, G moll, folgen die Satze des ersten Theils, nur anders gestellt und instrumentirt, bis endlich, nach einem wiederum nur aus zwey Takten bestehenden Zwischensatze, den die Violinen und die Blasinstrumente wechselsweise aufgreifen, während die Violoncells eine Figur in der Gegenbewegung ausführen und die Basse aufwarts steigen, folgende Accorde des ganzen Orchesters eintreten:

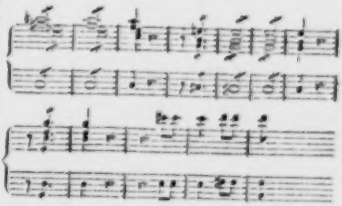

Es sind Laute, womit sich die Brust, von Ahnungen des Ungeheuren gepresst und beangstet, gewaltsam Luft macht; und wie eine freundliche Gestalt, die glanzend, die tiefe Nacht erleuchtend, durch die Wolken zieht, tritt nun ein Thema ein, das im 58. Taste des ersten Theils von dem Horn in Es dur nur berührt wurde. Erst in G dur, dann in C dur, tragen die Violinen alla 8va dieses Thema vor, während die Basse eine abwarts steigende Figur ausführen, die gewissermaassen an den im 44. Takte des ersten Theils vorgekommenen Tuttisatz erinnert.

Die Blasinstrumente fangen dies Thema in F moll *Fortissimo* an, aber, nach dem dritten Takte ergreifen die Saiten-Instrumente die beyden letzten Takte, und diese Takte imitirend wechseln Saiten- und Blasinstrumente noch fünfmal, dann schlagen sie wieder wechselsweise und immer *diminuendo* einzelne Accorde an.

Nach dem Sexten-Accorde hätte Rec., bey der weiteren Accordenfolge, Ges moll erwartet, das denn, wenn auf die Art, wie es hier geschieht, nach G dur modulirt werden sollte, enharmonisch in Fis moll verwechselt werden konnte. Die Blasinstrumente, welche den Accord, der jener Sexte folgt, anschlagen, sind aber geschrieben:

Flauti.
Clarinetti.
Fagotti.

Gleich darauf schlagen die Saiten-Instrumente den Fismoll-Accord an, der von ihnen und von den Blasinstrumenten dann noch abwechselnd immer einen Takt hindurch viermal wiederholt wird. Die Accorde der Blasinstrumente sind immer fort geschrieben, wie es oben angeführt wurde, wozu Rec. kein Motiv finden kann. Nun folgt eben so der Sexten-Accord immer schwächer und schwächer. Das wirkt wieder ahnungsvoll und schauerlich! — Das ganze Orchester bricht nun mit einem Thema, das dem, welches 41 Takte vorher eintrat, beynahe ganz gleich ist, *unisono*, G dur ein, nur die Flote und die Trompete halten die Dominante D aus. Aber schon im vierten Takte ruht dies Thema und nun schlagen *pianissimo* die Saiten-Instrumente mit den Hörnern und dann die übrigen Blasinstrumente siebenmal wechselnd den verminderten Septimen-Accord an; dann ergreifen die Bässe den ersten Haupt-Gedanken im zweyten Takte, die übrigen Instrumente *unisono*; so imitiren sich Bass und Oberstimme fünf Takte hindurch, alsdann vereinigen sie sich drey Takte lang, im vierten Takte fällt das ganze Orchester mit Pauken und Trompeten im Hauptthema, in seiner ursprünglichen Gestalt, ein. Der erste Theil wird nun mit geringen Abweichungen wiederholt; das Thema, welches dort in Es dur begann, tritt jetzt in C dur ein, und führt zum Schlusse in C dur jubelnd mit Pauken und Trompeten. Indessen, mit diesem Schlusse selbst wendet sich der Satz nach F moll. Fünf Takte hindurch mit vollem Orchester der Sexten-Accord: Clarinetten, Fagotten und Hörner schlagen *piano* eine Imitation des Haupt-Gedankens nach. Einen Takt General-Pause, dann sechs Takte hindurch alle Blas-Instrumente schlagen wie zuvor nach: und nun ergreifen die Bratschen, Violoncells und Fagotte ein Thema, welches im zweyten Theile früher in G dur vorkam, während die Violinen, im dritten Takt *unisono* eintretend, einen neuen Gegensatz ausführen. Der Satz bleibt jetzt in C moll und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Theil Takt 71 anfing, von den Violinen erst allein, dann mit den Blas-Instrumenten wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben — ein schwellender Strom, dessen Wellen höher u. höher schlagen — bis sie endlich 24 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegro's nochmals wiederholen. Es folgt ein Orgelpunct, zu dem das Thema imitirt wird, bis endlich stark und kraftig der ganze Schluss folgt. —

Es giebt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensatze, durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wusste, dass sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten. Alle Satze sind kurz, nur aus zwey, drey Takten bestehend, und noch dazu vertheilt im beständigen Wechsel

der Saiten-Instrumente und der Blas-Instrumente. Man sollte glauben, dass aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig auf einander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Accorde, welche das Gemüth fest hält in einer unnennbaren Sehnsucht. — Ganz davon abgesehen, dass die contrapunctische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeigt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche darthun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffasste, sondern auch durchdachte. —

Wie eine holde Geisterstimme, die unsre Brust mit Trost und Hoffnung erfüllt, tönt hierauf das lieblicne (und doch gehaltvolle) Thema von dem Andante in As dur $\frac{3}{4}$ Takt, welches Bratsche und Violoncello vortragen. Die weitere Ausführung des Andante erinnert an mehrere Mittelsätze in Haydnschen Symphonien; indem hier, so wie es dort oft zu geschehen pflegt, das Haupt-Thema nach eingetretenen Zwischensätzen auf mannigfache Weise variirt wird. An Originalität ist es dem ersten Allegro nicht gleich zu stellen, wiewol der Gedanke, immer zwischen hindurch ins As dur, einen pomphaften Satz aus C dur mit Pauken und Trompeten eintreten zu lassen, frappant wirkt. Zweymal geschieht der Uebergang ins C mittelst der enharmonischen Verwechslung:

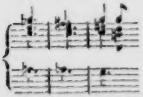

worauf jenes pomphafte Thema eintritt und dann die Modulation in den Dominanten-Accord von As dur zurück auf folgende Weise geschieht:

Einfacher, aber mit vieler Wirkung bereiten das dritte Mal Flöten, Oboen und Clarinetten den Uebergang in jenes Thema C dur, vor:

Alle Sätze des Andante sind sehr melodiös und der Hauptsatz sogar schmeichelnd, aber selbst der Gang dieses Thema's, welches Asdur, B moll, F moll, B moll durchlauft und dann erst ins As zurückkehrt, das stete Aneinander-Rükken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen — sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Theil desselben. — Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüth ergriff und angstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflohen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, im May. Die Concerte für diesen Winter haben ihr Ende erreicht, und alle, die wir der Veranstaltung von Künstlern zu danken hatten, habe ich Ihnen bereits angezeigt; aber die Concerte der Liebhaber, die auch gewissermaasen öffentlich waren, — ich meine die, der sogenannten Academie — habe ich noch gar nicht erwähnt. Es geschehe hiermit kurz.

Diese Academie hat den besten Fortgang gehabt. Die jungen Dilettanten waren sammt-

lich eifrig bemüht, diese Anstalt nicht nur im Schwung zu erhalten, sondern ihr, wo möglich, noch mehr Ausdehnung zu geben. Den rastlosen Bemühungen des Hrn. v. Hennezel muss es freylich vorzüglich angerechnet werden, dass die Sache in solchem Gang, nach der vorgeschriebenen Ordnung, erhalten wurde. Mehrere Liebhaber liessen sich auf verschiedenen Instrumenten mit Concerten hören, viele Liebhaberinnen mit Arien oder Clavier-Concerten, und noch mehrere sangen Chöre mit; und auf diese Weise bekamen wir auch manche grössere Gesangstücke zu hören, die uns ausserdem noch unbekannt geblieben wären. Ich will hiervon nur Schillers Glocke mit Rombergs Musik erwähnen, die ganz untadelich ausgeführt wurde, und zwar alle Solostimmen nur von Liebhabern, — so auch die Chöre, die sehr stark besetzt waren. Das Ganze wurde mit viel Beyfall aufgenommen. Möge der Eifer der Hrn. Vorsteher nie erkalten! wir werden dann noch manchen genussreichen musikal. Abend dieser Anstalt zu danken, und die jungen Liebhaber gute Gelegenheit haben, Fortschritte in der Kunst und in der eigenen Ausbildung überhaupt zu machen.

Auch von unserer Oper habe ich lange nichts gesagt; andere Blatter haben ihrer zuweilen erwahnt, doch aber den wahren Zustand derselben nicht berührt, sondern nur in der Begeisterung Einzelnheiten gelobt oder getadelt, ohne hinlänglichen Grund für das Eine oder das Andre anzugeben. Bey allen Mangeln, die man an dieser Anstalt ohne Mühe erblickt, findet man doch eben so leicht noch weit mehr Vorzüge. Den Mangeln abzuhelfen war die Direction immer bemüht, aber fruchtlos. Warum fruchtlos? Dies zu untersuchen gehört nicht hieher, und würde auch eben so fruchtlos bleiben, wie die Bemühung der Direction. Ich will Ihnen nur das sämmtliche Personale, welches in der Oper vorzüglich thatig ist und thatig seyn kann, namentlich angeben, und nach diesem werden Sie selbst über den Zustand des Instituts nicht unsichere Schlüsse machen können. Das Orchester behauptet dabey wol den ersten Platz, und man kann es unparteyisch und ohne Uebertreibung vorzüglich gut nennen. Es besteht aus folgenden Personen. Director ist Hr. C. J. Schmidt.

Violinen:
Hr. H. A. Hoffmann,
- Fr. Heroux, Vater,
- Carl Heroux,
- Hohm,
- Gerschofsky,
- Engel,
- Danzi,
- Baldenecker,
- Fr. Heroux, Sohn,
- Bacher,
- Wippert,
- Immler,
- Brunot,
- Bug.

Viola:
Hr. Wolf,
- Schaffranek,
- Felix.

Violoncello
Hr. Stissni,
- Mengold.

Contrebass.
Hr. Kessler,
- Ludwig.

Oboe:
Hr. J. Schmidt,
- Ebers.

Clarinette
Hr. Baumgärtner,
- G. Hofmann.

Flöte:
Hr. Schwind,
- Richard.

Fagott:
Hr. Schuler.
- Döring.

Waldhorn
Hrn. Gebruder Redeck,
- Franzl.

Trompete.
Hr Rauch,
- Affe.

Pauke.
Hr. Rühl.

Auch sind noch zwey oder drey Herren da, deren Namen ich aber nicht kenne, welche Posaunen blasen. Dieses Personale bildet ein Ganzes, welches jeden, auch strengen Beurtheiler in der Ausführung von Orchesterstücken jeder Gattung befriedigen wird.

Das Singpersonale steht dem, der Instrumente, im Ganzen sowol an Qualität als Quantität nach. Für erste Frauenzimmerrollen sind Mad. Urspruch und Dem. Brandt; für erste Tenorrollen, Hr. Mohrhardt und

Hr. Hill; für Bassrollen Hr. Berthold gewöhnlich da. Ausser diesen singen in Nebenrollen (auch wol Hauptrollen,) Dem. Schaffraneck, Mad. Heinemann, Hr. Leissring, (Tenor,) Hr. Kröner, (Bariton,) Hr. Brandt, Bass. Auch haben wir noch für den Bass Hrn. Haas. und in komischen Opern den ausgezeichneten Hrn. Lux.

Sie sehen, dass unsere Oper folglich von Seiten des Gesangs sehr schwach besetzt ist, und auch nicht gerade mit ganz vorzüglichen Subjecten. Hätte uns im vergangenen ganzen Winter Mad. Schönberger nicht ihre Gegenwart gegonnt, und wäre Mad. Lange nicht so gefällig gewesen, einige Gastrollen zu übernehmen: so hätte uns nichts Bedeutendes erfreuen können. Möge es der Direction bald gelingen, wenigstens nur einen guten Tenoristen und eine wahrhaft gute Sopranistin zu finden, nach denen sie, so viel ich weiss, schon lange suchen. Doch bedürfen wir derselben wenigstens darum nicht so ganz nothwendig, da sie uns durch Gastrollen fremder Sänger und Sängerinnen ersetzt werden. Eben ist Dem. Buchwieser von Wien hier und giebt Gastrollen, von denen ich Ihnen in meinen folgenden Briefen nähern Bericht erstatten werde. Mad. Kohl von Breslau und Dem. Lang von Stuttgard sind für die hiesige Oper engagirt. Die erste gefiel bey ihrem Debut wenig, die zweyte sehr.

Eine Anstalt, deren sich das hiesige kunstliebende Publicum zu erfreuen hat, und die überhaupt für Kunst grossen Vortheil verspricht, habe ich auch noch nicht erwähnt: ich meine das seit zwey Jahren bestehende Museum. Ich habe sie übergangen, weil die musikal. Productionen gewöhnlich der Art waren, wie wir solche auch öffentlich zu hören bekamen; aber die Abhandlungen über musikal. Gegenstände, welche da vorgetragen wurden, will ich Ihnen wenigstens nach dem Titel anzeigen, weil sie eben gedruckt erschienen sind. Die Chöre, oder: vom Geist des christlichen Gesanges, von Friedrich v. Dalberg. Ueber Kirchenmusik, von Hassloch. Ueber Sprach- und Gesang-Automaten, ein akustischer Versuch, von Vogler, grossherzogl. hessischem geh. Rathe und Mitgliede des grossherzogl. hess. Ordens.

Am 25sten May hatten wir ein recht angenehmes Concert zu hören, das Hr. Simoni, k. k. Oester. Kammersanger, gab. Die effectvolle Ouvert. aus Sophonisbe von Paer fing es an; Hr. S. sang eine grosse Scene u. Arie von Guglielmi, Hr. Marx, ein junger fremder Künstler, spielte ein Violoncell-Concert von Hocke sehr gut; er wusste seinem Instrumente einen besonders angenehmen Ton mit viel Leichtigkeit und Anstand zu entziehen, machte gute Triller, und trug das Ganze überhaupt, das nun wol auch nicht von besonderer Schwierigkeit war, sehr lobenswürdig vor. Uebrigens schienen noch nicht viele Strichärten in seiner Gewalt zu seyn, wenigstens nicht genug, um auch grössere Concerte, z. B. von Romberg, zu Dank vortragen zu können, aber er giebt alle Hoffnung, auch dieses bald zu leisten. Hr. Simoni sang eine Arie aus Giulietta e Romeo, von Zingarelli. Mad. Schönberger sang eine Arie von Giordaniello vortrefflich; Hr. Düring trug Variationen von Witt auf dem Fagott meisterhaft vor, und Hr. S. sang noch eine Arie aus Achilles von Paer. Hr. S. ist ein sehr junger Künstler, hat eine ungemein schöne Tenorstimme und diese sehr viel Gelenkigkeit; aber das, was man ernsthafte Schule nennt, scheint ihm noch zu fehlen, und ohne diese durchgemacht zu haben kann kein Sänger gross werden; er kann wol einem Haufen Zuhörer, ja dem grössten Theile, genügen durch seine geschmeidige und geübte Kehle: aber das muss ihm selbst nicht genügen. Was ihm noch fehlt, wird er vielleicht selbst wissen; und wenn er es nicht wissen sollte, werden es ihm sein Hr. Vater und seine Wiener Freunde am besten näher

und ausführlicher angeben, als es hier geschehen konnte.

Kurze Anzeige.

Gesänge mit Begleitung des Fortepiano, von Agosto Renati. München, aus dem lithographischen Institute. (Pr. 8 Gr.)

Das Publicum erhält hier vier Lieder und zwey Duetten, die gewiss aus mehr als einem Grunde aus dem Schwall alltäglicher Singcompositionen ausgezeichnet zu werden verdienen. Sie sind sehr richtig und tief gefühlt, die Begleitung ist sorgsam gearbeitet, und im Ganzen doch nicht über die Kräfte mittelmässiger Spieler. Kleinere Flecken — wie z. B. die Eintönigkeit mancher Stellen der Singpartie im ersten Stück, hin und wieder etwas Unbequemes in der Führung der Begleitung und Modulation — haben nicht vermocht zu hindern, dass die Stücke sämmtlich Ref. nicht angesprochen und sich, vorzüglich von Seiten des Ausdrucks, ihm werth gemacht hatten. Besonders auszeichnen möchte er No. 3. und das erste Duett. No. 3. und 4. sind für eine Bassstimme geschrieben. —

Wenn Ref. das Anagramm nicht irre führt, so sind es überdies Erzeugnisse eines Geistes, der mehr zu thun weiss und mehr zu thun hat, als Lieder zu componiren — ein Grund mehr, sie interessant zu machen. Ref. ist wol sonst nicht eben gut auf Kunstdilettantismus zu sprechen: wenn aber Dilettanten zeigen, dass sie mehr leisten, als nicht wenig Musiker *ex professo*, so hat er auch desto grössere Achtung für sie. — Merkwürdig sind diese Lieder aber auch dadurch, dass sie der erste Versuch sind, Musikalien vom Manuscripte auf den Stein überzudrucken, *ohne dieselben erst auf Stein umgekehrt zu schreiben* — eine Erfindung, die für Verbreitung und *Wohlfeilheit* der Musikalien sehr wichtig ist. Der Preis dieser Lieder giebt den besten Beweis davon. Die Auflage ist bis auf Kleinigkeiten correkt, und wäre der Text besser geschrieben, so müsste man sie durchgängig loben.

Möge der Unternehmer dieses Instituts nicht ermüden, uns bald bedeutende Werke durch lithographische Abdrücke mitzutheilen; und möge er zu seinem Unternehmen — *treue* Freunde finden! Ich kann nicht umhin, hierbey den Wunsch zu äussern, dass es doch endlich Zeit wäre, den grössten aller neuen Kirchencomponisten, den wenig gekannten *Michael Haydn*, der Vergessenheit zu entreissen, was wol nirgends leichter, als eben durch dieses Institut möglich wäre. In der ganzen musikalischen Welt würden sich doch noch — ich will nur sagen, zweyhundert — Menschen finden, die für *edle* Kirchenmusik Sinn haben! —

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten July. No. 41. 1810.

Nachricht über eine wesentliche Verbesserung der Klaviatur der Tastinstrumente.

Nachdem sich der Mensch lange mit dem Unvollkommnen beholfen, ja selbst die grössten Beschwerlichkeiten Jahrhunderte lang erduldet hat, die er mit einem Male beseitigen könnte, wenn er nur etwas weiter sehen wollte, — wird endlich das Rechte getroffen, welches jedesmal das Einfachste ist. Diese allgemeine Erfahrung bestätigt auch, im Kleinen, die Geschichte der musikalischen Schriftsprache, so wie der nach ihr eingerichteten Klaviatur.

Ich habe mir eine Klaviatur nach folgender verbesserten Einrichtung bauen lassen. — Sie ist nicht weitgriffiger als die gewöhnliche, enthält auch alle sogenannte Semitonia, nur nicht als Obertasten; sondern alle Tasten bilden eine ununterbrochne Fläche, und sind vollkommen gleich breit; dennoch ist die Breite einer jeden noch um Etwas grösser, als ein Finger, und es lässt sich daher diese Klaviatur ganz bequem spielen. Musiker und Instrumentmacher, denen ich meinen Einfall mittheilte, zweifelten an dessen Ausführbarkeit; nachdem mir aber der hiesige geschickte Instrumentmacher, Herr *Rosenkranz*, eine solche Klaviatur zu einem schon vorräthigen Instrumente gebaut hat, lehrt mich seit einigen Tagen der eigne Gebrauch, was diese Einrichtung leistet. Ich will ihre Vortheile kurz anzeigen, um Alle, welche Zeit sparen, und ein runderes Spiel auch durch die Klaviatur befördert wissen wollen, zur Nachahmung einzuladen.

Bey dieser einfachen Klaviatur ist

1) Der Anschlag aller Töne gleich stark.
2) Es spielt sich in allen Tonarten gleich leicht, und zwar wenigstens eben so leicht, als auf der gewöhnlichen Klaviatur aus C dur.
3) Der Unterschied der Entfernung ganzer und halber Töne wird schon durch die verschiedene Lage der Finger dem Gedächtnisse eingeprägt, und eingeübt.
4) Alle weichen Tonarten spielen sich eben so leicht, als die harten.
5) Das Transponiren einer Tonart in die andere, selbst *prima vista*, hat nicht die geringste Schwierigkeit, und fordert keine besondre Uebung.
6) Alle sogenannte Manieren oder Verzierungen der Melodie werden in allen Tonarten gleich leicht und rund hervorgebracht.
7) Sehr vieles wird, und zwar in jeder Tonart, spielbar, was zuvor wegen der Applicatur und der hindernden Obertasten gar nicht möglich, oder doch ausserst schwer zu executiren war.
8) Die Applicatur wird unendlich einfacher und sicherer.

Wie zeitkostend und wie lästig ist dem Genie die mechanische Uebung! Wer wird eine blos mechanische Fertigkeit mit der ganzen Zeit lieber, als mit ihrem zehnten Theile erwerben wollen? — Man kennt wol keinen Virtuosen, der aus allen Tonarten Alles gleich leicht und rund spielen und in allen Tonarten gleich gut Noten lesen könnte. Diese

lernt aber ein jeder von selbst, der sich dieser einfachen Klaviatur bedient.

Alles, was Zeit spart und dem Genie einen weitern Wirkungskreis eröffnet, verdient Aufmerksamkeit, es sey an sich selbst so geringfügig, als es wolle. Das aufkeimende Genie des Virtuosen wird mit dieser einfachen Klaviatur Jahre sparen, und die Componisten werden alle Tonarten gleich behandeln und einer gleichguten Execution ihrer Werke auf dem Tastinstrumente sicher seyn können, in welcher Tonart sie auch gesetzt seyn mögen. — In wenig Monaten wird ein geübter Spieler auf dieser Klaviatur völlig eingewohnen, und dadurch errungen haben, was ihm Jahre nicht gewährt hatten: — gleichfertiges Spiel in allen Tonarten.

Noch bemerke ich, dass durch diese Vereinfachung der Klaviatur ihre Vervollkommnung noch nicht beendigt ist. So werde ich mir, zum Beyspiel, auf meinem Instrumente eine Vorrichtung anbringen lassen, wodurch ich mit demselben Finger, ohne die geringste Dehnung und Anstrengung, von jedem Tone seine Octave, entweder allein, oder mit ihm zugleich, anschlagen kann. Dadurch wird man spielen lernen, als wenn man mehr, als zwey Hände hätte; man wird mit einer Hand unisono in drey Octaven spielen, Dezimen wie Terzien greifen, und noch weiter langen können, als auf der Harfe.

Auch steht die Verbesserung der Klaviatur mit noch viel wichtigern Dingen in Beziehung. Sollte unsere Melodie und Harmonie mit Zwischentönen bereichert werden, woran ich nicht zweifle, so würden sie sich bey dieser Klaviatur auf eine höchst einfache Art anbringen lassen. Sodann stimmt auch die Einrichtung derselben mit der nothwendigen Verbesserung unserer musikalischen Zeichensprache, besonders der Noten-Tabulatur zusammen, worüber ich den Lesern dieser Blätter bald etwas mitzutheilen hoffe. Dresden, am 6ten Junius 1810.

Dr. K. Chr. Fr. Krause.

Recension.

Beethovens Symphonie, No. 5.

(Beschluss aus der 4osten No.)

Die dem Andante folgende Menuet ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüth ergreifend, als man es von dem Meister bey der Composition des Theils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen seyn soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eignen Modulationen, Schlüsse in dem Dominanten-Accord dur, dessen Grundton der Bass als Tonica des folgenden Thema in moll aufgreift — dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Rec. oben angab, lebhaft aussprechen, und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüth bestürmten, von neuem aufregen. Das Thema C moll, bloss von Bassen vorgetragen, wendet sich im 5ten Takte nach G moll, die Hörner halten das G aus, und die Violinen und Bratschen führen, im zweyten Takte mit den Fagotten, dann mit den Clarinetten, einen, vier Takte langen Satz aus, der in G cadenzirt. Die Basse wiederholen nun das Thema, aber nach dem dritten Takte, G moll, wendet es sich nach D moll, dann nach C moll und jener Satz der Violinen wird wiederholt. Die Hörner führen nun, indem die Saiten-Instrumente bey dem Anfange jedes Takts Accorde in Viertelsnoten anschlagen, einen Satz aus, der ins Es dur geht. Das Orchester führt aber den Satz weiter ins Es moll und schliesst in der Dominante B dur; aber in demselben Takte fängt

der Bass das Hauptthema an, und führt es ganz wie im Anfange in C moll, jetzt in B moll aus. Auch die Violinen etc. wiederholen ihren Satz und es folgt ein Ruhepunkt in F dur. Der Bass wiederholt jenes Thema, erweitert es aber, indem er F moll, C moll, G moll durchläuft und dann in C moll zurückkehrt, worauf das Tutti, welches erst in Es moll vorkam, den Satz durch F moll in den Accord C dur führt: aber, so wie erst von B dur in B moll gehend, ergreift jetzt der Bass den Grundton C als Tonica des Thema C moll. Floten und Oboen mit der Nachahmung der Clarinetten im zweyten Takte haben jetzt den Satz, der erst von den Saiten-Instrumenten ausgeführt wurde, während diese einen Takt des erst erwähnten Tutti wiederholt anschlagen; die Horner halten G aus, die Violoncelle fangen ein neues Thema an, dem sich erst der Anfangssatz der Violinen in weiterer Ausführung, dann aber ein neuer Satz in Achteln (diese kamen noch nicht vor) zugesellt. Selbst das neue Thema der Violoncelle enthält Anspielungen auf den Hauptsatz, und wird dadurch, so wie durch den gleichen Rhythmus, ihm innig verwandt. Nach einer kurzen Wiederholung jenes Tutti schliesst der Theil der Menuett in C moll *fortissimo* mit Pauken und Trompeten. Den zweyten Theil (das Trio) fangen die Basse mit einem Thema C dur an, welches die Bratschen fugenmässig in der Dominante, dann die zweyte Violine abgekürzt, und eben so in der Restriction die erste Violine imitiren. Die erste Hälfte dieses Theils schliesst in G dur. Im zweyten Theil fangen die Basse das Thema zweymal an und halten wieder ein, zum dritten Mal geht es weiter fort. Manchem mag das scherzhaft vorkommen, dem Rec. erweckte es ein unheimliches Gefühl. — Nach manchen Imitationen des Hauptthema ergreifen dies die Floten, von Oboen, Clarinetten, Fagotten unterstützt, zu dem Grundton G, den die Horner aushalten, und es erstirbt in einzelnen Noten, die erst Clarinetten und Fagotte, dann die Basse anschlagen. Nun folgt die Wiederholung des Thema des ersten Theils von den Bassen; statt der Violinen haben jetzt die Blasinstrumente den Satz in kurzen Noten, der mit einem Ruhepunkt schliesst. Hierauf, wie im ersten Theil, der verlängerte Hauptsatz, aber statt der halben Noten stehen jetzt Viertel und Viertels-Pausen; in dieser Gestalt kommen auch die andern Sätze des ersten Theils meistens abgekürzt wieder zurück. — Die unruhvolle Sehnsucht, welche das Thema in sich trug, ist jetzt bis zur Angst gesteigert, die die Brust gewaltsam zusammenpresst: ihr entfliehen nur einzelne abgebrochene Laute. Der Accord G♯ scheint zum Schluss zu führen; der Bass hält aber nun *pianissimo* funfzehn Takte hindurch den Grundton As, und Violinen und Bratschen halten eben so die Terz C aus, während die Pauke das C erst im Rhythmus jenes oft erwähnten Tutti, dann vier Takte hindurch in jedem Takte einmal, dann vier Takte hindurch zweymal, dann in Vierteln anschlagt. Die erste Violine ergreift endlich das erste Thema und führt den Satz 28 Takte hindurch immer auf jenes Thema anspielend, bis in die Septime der Dominante des Grundtons; die zweyte Violine und die Bratsche haben so lange das C ausgehalten, die Pauke das C in Vierteln, der Bass aber eben so, nachdem er die Scala von As bis Fis und zurück ins As durchlaufen, den Grundton G angeschlagen. Nun fallen erst die Fagotten, dann einen Takt später Oboen, dann drey Takte später Floten, Horner und Trompeten ein, während die Pauke fortwährend in Achteln das C anschlagt, worauf der Satz unmittelbar in den C dur-Accord übergeht, womit das letzte Allegro anfangt. — Warum der Meister das zum Accord dissonirende C der Pauke bis zum Schluss gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonirens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Ausserordentlichen — der Geisterfurcht. Rec. erwähnte schon weiter oben der steigenden Wir-

kung des sich um einige Takte erweiternden Thema, und um jenen Effect anschaulicher zu machen, rückt er hier diese Erweiterungen zusammen:

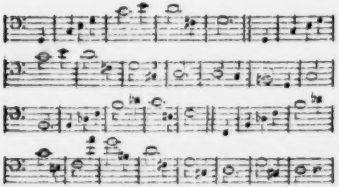

Bey der Wiederholung des ersten Theils erscheint dieser Satz in folgender Art:

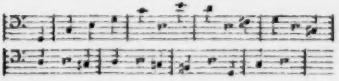

Eben so einfach, und doch, wenn er durch spätere Sätze wieder hindurchblickt, von so eingreifender Wirkung, wie das Thema des ersten Allegro, ist der Gedanke des eintretenden Tutti der Menuett 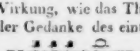 Mit dem prachtigen, jauchzenden Thema des Schlusssatzes, C dur, fallt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Contrafagott hinzutreten, ein — wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plotzlich die tiefe Nacht erleuchtet. Die Satze dieses Allegro sind breiter behandelt, als die vorhergegangenen; nicht sowol melodios, als kraftig und zu contrapunctischen Imitationen geeignet; die Modulationen sind ungekünstelt und verstandlich; der erste Theil vorzüglich hat beynahe den Schwung der Ouverture. Vier und dreyssig Takte hindurch bleibt dieser Theil in C dur ein Tutti des ganzen Orchesters; dann modulirt zu einer kraftigen, steigenden Figur des Basses ein neues Thema der Oberstimme nach G dur und führt in den Dominanten-Accord dieser Tonart. Nun tritt abermals ein neues, aus Viertelsnoten mit untermischten Triolen bestehendes Thema ein, das, Rücksichts seines Rhythmus und seines Charakters, ganz von den frühern abweicht, und wieder drängt und treibt, wie die Satze des ersten Allegro und der Menuett:

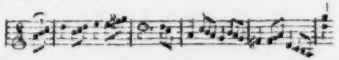

durch dieses Thema und durch seine weitere Ausführung durch A moll nach C dur wird das Gemüth wieder in die ahnungsvolle Stimmung versetzt, die bey dem Jauchzen und Jubeln augenblicklich aus ihm wich. Mit einem kurzen, rauschenden Tutti wendet sich der Satz wieder nach G dur, und Bratschen, Fagotten und Clarinetten fangen ein Thema in Sexten an, das weiter hin das ganze Orchester ergreift und nach einer kurzen Modulation in F moll mit einer kraftigen Figur des Basses, die dann die Violinen in C dur und wiederum die Basse *al rovescio* aufnehmen, schliesst der erste Theil in C dur. Die erwahnte Figur wird im Anfange des zweyten Theils in A moll beybehalten und jenes charakteristische, aus Vierteln und Triolen bestehende Thema tritt wieder ein. In Abkürzungen und Restrictionen wird dies Thema nun vier und dreyssig Takte durchgeführt und in dieser Durchführung der Charakter, der sich schon in seiner ursprünglichen Gestalt aussprach, ganz entwickelt, wozu nicht wenig die beygemischten Nebensatze, die aushaltenden Töne der Posaunen, die Triolen nachschlagenden Pauken, Trompeten und Hörner, beytragen. Der Satz ruht endlich in dem Orgelpuncte G, den erst die Basse, als diese aber mit den Violinen *unisono* eine Schlussfigur ausführen, Bassposaune, Trompeten, Hörner und Pauken anschlagen. Nun tritt vier und funfzig Takte hindurch jenes einfache Thema der Menuett 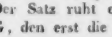 wieder ein und es erfolgt in den beyden letzten Tak-

ten der erste Uebergang der Menuett in das Allegro, nur gehängter. Mit geringen Abweichungen und in der Haupttonart beharrend, kommen jetzt die Sätze des ersten Theils wieder und ein rauschendes Tutti scheint zum Schluss zu führen. Nach dem Dominantenaccorde ergreifen aber die Fagotte, Hörner, Flöten, Oboen, Clarinetten nach einander das Thema, welches erst nur berührt wurde,

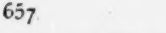

es erfolgt wieder ein Schlusssatz; aufs neue ergreifen die Saiten-Instrumente jenen Satz, dann die Oboen, Clarinetten und Hörner, dann abermals die Violinen. Es geht wieder zum Schluss, aber mit dem Schluss-Accorde in der Tonica nehmen die Violinen *Presto* (schon einige Takte früher trat ein *Più stretto* ein) den Satz auf, der im vier und sechzigsten Takte des Allegro vorkam, und die Figur der Bässe ist dieselbe, welche sie im acht und zwanzigsten Takte des ersten Allegro anschlugen, und welche, wie es schon oben bemerkt wurde, durch ihren Rhythmus dem Hauptthema innig verwandt, lebhaft an dasselbe erinnert. Das ganze Orchester (die Bässe treten einen Takt später, die Oberstimme canonisch imitirend, ein,) führt mit dem ersten Thema des letzten Allegro zum Schlusse, der, durch manche prächtige, jubelnde Figuren aufgehalten, nach ein und vierzig Takten erfolgt. Die Schluss-Accorde selbst sind eigen gestellt; nach dem Accorde nämlich, den der Zuhörer für den letzten hält, ein Takt Pause, derselbe Accord, ein Takt Pause, nochmals der Accord, ein Takt Pause, dann drey Takte hindurch in jedem in Viertelsnoten einmal jener Accord, ein Takt Pause, der Accord, ein Takt Pause, C *unisono* vom ganzen Orchester angeschlagen. Die vollkommene Beruhigung des Gemüths, durch mehrere an einander gereihte Schlussfiguren herbeygeführt, wird durch diese einzeln in Pausen angeschlagenen Accorde, welche an die einzelnen Schläge in dem Allegro der Symphonie erinnern, wieder aufgehoben und der Zuhörer noch durch die letzten Accorde aufs neue gespannt. Sie wirken, wie ein Feuer, das man gedämpft glaubte und das immer wieder in hell auflodernden Flammen in die Höhe schlägt.

Beethoven hat die gewöhnliche Folge der Sätze in der Symphonie beybehalten; sie scheinen phantastisch an einander gereiht zu seyn, und das Ganze rauscht manchem vorüber, wie eine geniale Rhapsodie: aber das Gemüth jedes sinnigen Zuhörers wird gewiss von *einem* fortdauernden Gefühl, das eben jene unnennbare, ahnungsvolle Sehnsucht ist, tief und innig ergriffen und bis zum Schluss-Accord darin erhalten; ja noch manchen Moment nach demselben wird er nicht aus dem wundervollen Geisterreiche, wo Schmerz und Lust in Tönen gestaltet ihn umfingen, hinaustreten können. Ausser der innern Einrichtung, der Instrumentirung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüth in *einer* Stimmung festhält. In Haydnscher und Mozartscher Musik herrscht diese Einheit überall. Sie wird dem Musiker klärer, wenn er den, zweyen verschiedenen Sätzen gemeinen Grundbass entdeckt, oder wenn die Verbindung zweyer Sätze sie offenbart: aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht darthun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beyden Allegros und der Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Rec. glaubt sein Urtheil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: dass es genial erfunden, und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche —

Kein Instrument hat schwierige Passagen auszuführen: aber nur ein äusserst sicheres,

eingeübtes, von *einem* Geiste beseeltes Orchester kann sich an diese Symphonie wagen; denn jeder nur im mindesten verfehlte Moment würde das Ganze unwiederbringlich verderben. Der beständige Wechsel, das Eingreifen der Saiten- und Blasinstrumente, die einzeln anzuschlagenden Accorde nach Pausen u. dergl. erfordern die höchste Präcision, weshalb es auch dem Dirigenten zu rathen ist, nicht sowol, wie es oft zu geschehen pflegt, die erste Violine stärker als es seyn sollte mitzugeigen, als vielmehr das Orchester beständig im Auge und in der Hand zu behalten. Zu diesem Zwecke dienlich ist der Abdruck der ersten Violinen, der den Eintritt der obligaten Instrumente in sich enthält. — Der Stich ist correct und deutlich. In demselben Verlage ist dieselbe Symphonie fürs Pianoforte zu vier Händen unter dem Titel:

Cinquième Sinfonie de Louis van Beethoven, arrangée pour le Pianoforte à quatre mains. Chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. (Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.)

erschienen. Rec. ist sonst nicht sonderlich fürs Arrangiren: indess ist nicht zu läugnen, dass der Genuss eines Meisterwerks, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüth in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte giebt das grosse Werk, wie ein Umriss das grosse Gemählde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt. Uebrigens ist die Symphonie fürs Pianoforte mit Verstand und Einsicht eingerichtet, indem ohne Verwischung der Eigenthümlichkeiten des Originals auf die Bedürfnisse des Instruments gehörige Rücksicht genommen worden.

Nachricht.

Mannheim, den 12ten Juny. Obwol Mannheim nicht mehr auf der hohen musikalischen Stufe steht, wie zu den glücklichen Zeiten Carl Theodors, so hat sich doch im Allgemeinen *der* Sinn für Musik erhalten, der den Fremden freundlich anspricht, und ihm bey genauerer Bekanntschaft mit den bestehenden musikalischen Zirkeln, Mannheim lieb und werth macht. Besonders trägt hierzu der Theil von Kunstfreunden bey, der die musikalischen Anstalten im Museum erhält und pflegt. Mit ungemeiner Liebe und Wärme wird hier für die Kunst gearbeitet, und besonders zeichnen sich hierbey die Hrn. von Weiler, von Stengel, und Weber aus, wovon besonders der letzte, auch als denkender, gründlicher Componist (obwol es nicht sein Haupt-Geschäft ist,) Ansprüche zu machen berechtigt ist. — Ref. hatte Gelegenheit, mehrern Concerten im Museum beyzuwohnen, wo unter andern auch den 26sten May eine Symphonie von Hrn. Johann *Gänsbacher* aus Prag, einem Schüler Vogler's, mit Beyfall aufgeführt wurde. Hr. *Gänsbacher* entwickelt darin eine reiche Harmonie-Kenntniss, schöne Haltung und Ausführung seiner Themas. Besonders gefiel Ref. die sehr originelle Presto-Menuett, und das feurige letzte Allegro. Das erste Allegro behagte Ref. etwas weniger, weil ihm des Guten darin zu viel gethan schien. Die *Ausführung verführte* den Componisten; und gedrungene Einheit ist wol das Wesentlichste eines Kunst-Products der höhern Gattung. Doppelt angenehm aber war Ref. der Genuss, den ihm eine *Messe* des Hrn. Gansb., den 5ten Jun. zum Jubiläumsfeste der katholischen Stadtkirche aufgeführt — gewährte. Eine herrliche, edle Ruhe, ein tiefes Gefühl liegt auf dem Ganzen. Nichts Profanes stört die andächtigen Empfindungen, und sehr verdient Hr. Gansbacher als gründlicher und dabey melodiöser Kirchen-Componist hervorgezogen zu werden. Eine kräftig gearbeitete Fuge am Schlusse des Gloria, das Kyrie, und Dona nobis, haben Ref. am meisten ergriffen; besonders letzteres ist ungemein herzlich. Hr. G. hat auch mehrere Gesänge und Canzonetten geschrieben, die mit italienischem fliessenden Gesange deutsche

Kraft verbinden, und, besonders von *ihm* vorgetragen, hinreissend schön sind. Ich lege Ihnen hier das kleinste Stück als Probe bey, und muss noch seine Gefälligkeit und Anspruchslosigkeit, die er bey allen Gelegenheiten zeigt, rühmen. — Die Aufführung der Messe, meist von Mitgliedern des Museums, war sehr brav, und es ist eine Freude zu sehen, wie die Discant- und Altpartien, mit lauter Liebhaberinnen besetzt, so gut executirt werden. Auch in der Hinsicht verdienen das Museum und die darin mitwirkenden braven Künstler der Capelle, die Hrn. *Frey*, *Abl*, *Dikhut*, *Arnold etc.* von allen wahren Freunden der Kunst geehrt zu werden, dass sie sich der *Kirchen*- und *Quartett*-*Musik* so thätig annehmen; und Ref. wünscht nichts herzlicher, als dass ihr Eifer nie erkalten, sie den Ruhm Mannheims erhalten, und jedem Künstler dadurch so glückliche Tage verschaffen mögen, als Ref. da zu verleben so glücklich war.

Carl Marie von Weber.

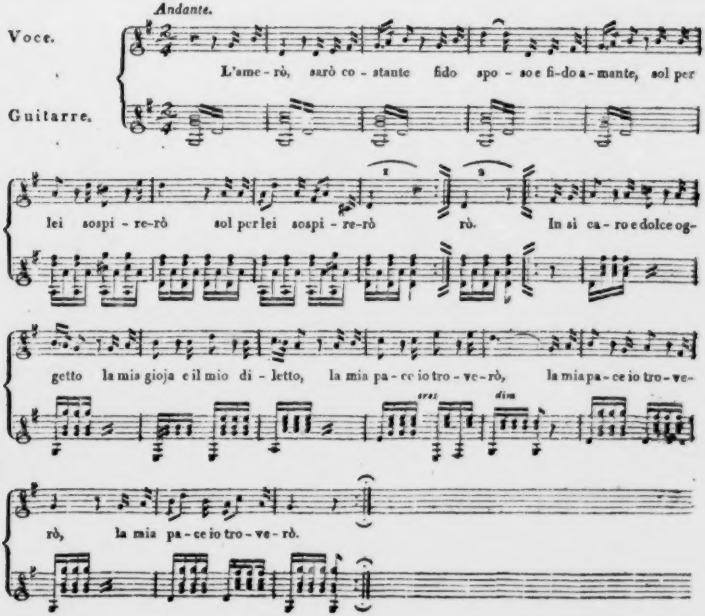

Kurze Anzeige.

Caprice et Variations sur un Thême de Viotti p. l. Pianof. — — par Fr. Pollini. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Ref. kennet nicht viele Compositionen P.s, hat sie aber immer geschätzt; und so wird es wol den Lesern auch gegangen seyn. Der Comp. zeigt unverkennbar Geist in der Erfindung, Gründlichkeit in der Ausführung, Gewandtheit in vollstimmiger Schreibart und reife Erfahrung als Pianoforte-Spieler. Das Capriccio, in welches das Thema gut verwebt ist und das trefflich zu den Variationen überleitet, wünscht man länger ausgeführt. Von den Variationen wollen wir keine im Einzelnen ausheben: sie sind alle brav, und auch durch den Contrast, in welchen sie gegen einander gesetzt sind, noch von besonders vortheilhafter Wirkung; doch gefallen uns die, in gebundener Schreibart, wie No. 3., noch mehr, als die brillanten und raschen. No. 5. ist nach Steibelts Weise mit dem fortwährenden Tremulo des Instruments geschrieben, aber besser, als es dieser zu benutzen pflegt, und nicht so, dass nur das Instrument selbst die Wirkung hervorbringen muss. Die so schon angelegte Cadenza, S. 14., hätte wol etwas länger festgehalten und weiter durchgeführt werden sollen. Das Werkchen ist gut gestochen; es verdient allen ernsthaften und geschickten Spielern bekannt zu seyn.

Charade.

Erste Sylbe.

Stolz hob ich seit Jahrhunderten
Mein reich bekröntes Haupt empor;
In Staub gebückt, bewunderten
Mich Glückliche, der Weis' und Thor:
Jetzt bleicht mein Glanz, jetzt weicht mein Glück,
Nichts bringt mir Kronos' Raub zurück!

Zweyte Sylbe.

Mit hohem Scheitel rag' auch ich
In altem Schmuck zu Wolken auf;
Vor Allen liebt der Freye mich,
Lenkt gern zu mir den kühnen Lauf:
Stürzt einst auch meine Gröss' und Pracht,
Dann bebt der Mensch, die Erd' erkracht.

Das Ganze.

So ragest Du auch schön hervor,
Wenn Deine Kunst die Seel' erquickt,
Aus unsrer Musen-Jünger Chor!
Doch wenn nicht Stolz Dein Herz umstrickt,
Wirst Du, ein Geist, dem Sturz entgehn —
Dein Ruhm, wie Mozarts, ewig stehn!

(Die Auflösung im nächsten Stück.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten July. Nº. 42. 1810.

Ueber die Doppelzunge,

von

Johann Heinr. Liebeskind,
Ober-Appellationsrathe in München.

Die Doppelzunge hat eine gewisse Berühmtheit bey uns Deutschen wahrscheinlich blos durch ihren sonderbaren Namen erlangt, dem es wol auch einzig und allein zuzuschreiben ist, dass oft Leute, die sonst wenig nach Musik fragen, sich doch angelegentlich erkundigen, was denn die Doppelzunge sey? denn bey ihrer Berühmtheit ist ihr auch das Loos alles Berühmten zu Theile geworden, nämlich mehr bekannt, als gekannt, zu seyn, und nicht selten verkannt zu werden.

Sie ist allem Anscheine nach eine deutsche Erfindung: dass aber, wie sich Einige zu glauben veranlasst finden könnten, Quantz ihr Erfinder sey, lässt sich schon darum nicht annehmen, weil Quantz, der nicht vergass, das Jahr anzuführen, wo er die Dis-Klappe erfand, selbst keinen Anspruch auf die Erfindung der Doppelzunge macht.

In Paris, einer Stadt, die schon Montaigne eine der erlauchtesten Zierden der Welt nannte, und die offenbar zur Arche Noah der schönen Künste bestimmt ist, hat die Doppelzunge, selbst noch in den neuesten Zeiten, das traurige Schicksal gehabt, gänzlich verkannt, ja sogar verbannt zu werden. Devienne hatte nämlich von der Doppelzunge keine bessere Meinung, als Kaiser Julian von dem Bardengesange, den er mit dem Geschreye wilder Raubvögel verglich *); und die Flötenschule des Conservatoriums zu Paris scheint mir dadurch, dass sie die Doppelzunge mit censorischem Stillschweigen überging, ihr Verbannungsurtheil über sie laut genug ausgesprochen zu haben.

Noch ein härteres Schicksal, — wenn es anders nicht besser ist, gar nicht, als verachtet zu leben, — traf sie im Jahre 1806 zu Berlin **), wo ihr förmlich das Leben abgesprochen wurde, nachdem noch 15 Jahre früher Herr Tromlitz ***) in Leipzig sich ihres

*) Devienne sagt nämlich in seiner Nouvelle méthode théorique et pratique pour la Flûte: Die Aussprache der Doppelzunge (double-coup de langue) bestehe in den Worten dougue-du oder auch tougou und turu. Die Wirkung davon wäre nichts, als ein unangenehmes Gepolter (roulis désagréable), und er frage nur die Freunde dieses Gestotters (bredouillage), ob man sich denn zu übernatürlicher Mittel (des moyens surnaturels) auch bey andern Blas-Instrumenten bediene?

**) In der ehemal. Berlin. musikal. Zeitung v. J. 1806. No. 2. sagt der Recensent der Deviennschen Nouvelle méthode etc.: „Es giebt auf der Flöte eben so wenig eine Doppelzunge, als auf der Oboe oder Clarinette."

***) Ausführl. u. gründl. Unterricht die Flöte zu spielen. Leipzig, 1791. S. XVIII.

Daseyns mit den Worten: „Gottlob, dass sie noch da ist!“ voll frommen Dankes gefreut hatte.

Seit dem hat, meines Wissens, Niemand der Unglücklichen mit Nachdrucke das Wort geredet. Vielleicht gelingt mir dieses dadurch am besten, wenn ich sie so schildere, wie ich sie kennen gelernt habe.

Die Doppelzunge ist nämlich eine gewisse Aussprache, deren man sich vorzüglich *) beym Flötenspielen zum Vortrage schneller Läufe und Triolen in der Art bedient, dass man bey 16teln, 32steln u. s. w. immer von zwey Noten die erste oder gute mit dem Buchstaben d, und die zweyte oder schlechte dadurch zur Aussprache bringt, dass man die Zunge gerade so, als wollte man den Buchstaben l aussprechen, rasch aus der Lage, in die sie durch die Aussprache der guten Note gebracht worden ist, an den Gaumen zurückzieht.

Bey Triolen werden die ersten beyden Noten eben so, nämlich die erste mit d, und die andere mit l ausgesprochen; die dritte aber erhält wieder die Aussprache der ersten.

Weil man nun, nach der Aussprache der ersten Note, durch blosses Zurückziehen der Zunge an den Gaumen, — es versteht sich, dass man dabey nicht aufhören müsse, die Luft aus dem Munde in die Flöte strömen zu lassen —, noch eine Note in der Aussprache, gleichsam auf dem Rückwege, mitnimmt: so mag dies wol die Veranlassung gegeben haben, diese Art der Aussprache Doppelzunge zu nennen, da in der Kunstsprache die Ausdrücke, Zunge und Aussprache, einerley sagen wollen.

Man sollte diese Zunge die D-l-Aussprache nennen, weil diese beyden Mitlauter ihre wesentlichen Merkmale sind, und durch die Zunge bekanntlich kein Selbstlauter, sondern nur Mitlauter gebildet werden können. Der Gebrauch hat inzwischen für gut gefunden, diese Aussprache durch das Wort did'll zu bezeichnen.

Bey der Anwendung dieser Aussprache lassen sich übrigens, so einfach sie auch scheint, doch mancherley Veränderungen anbringen; denn erstens kann der Mitlauter d in die mit ihm verwandten Buchstaben th und t verwandelt, und zweytens kann der auf solche Art vermittelst des lebendigen Athems hervorgebrachte Ton am Ende durch Hinzufügung eines oder mehrerer Mitlauter mehr oder weniger scharf abgeschnitten, d. h. abgestossen, oder auch gedehnt werden. Auf diese Weise kann daher die gute Note di, thi, ti, dih, tih, did, ditt, thid, thitt, titt klingen. Endlich drittens kann man auch die schlechte Note nach Gefallen bald wie l, bald wie ll aussprechen. Die Aussprache titt'll, die ich die stossende Doppelzunge nennen möchte, klingt täuschend so, als wurden beyde Noten, die gute und schlechte, scharf abgestossen **).

Der Vortheil, der sich aus dem Gebrauche der Doppelzunge beym Flötenspielen ziehen lässt, besteht darin: dass man vermittelst der-

*) Schon Quantz in seinem Versuche einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752 sagt: Hptst. VI. §. 3, dass auch der Bassonist die Doppelzunge gebrauchen könne.

**) So hörte ich vor einigen Jahren einen reisenden französischen Flötenspieler zu einem deutschen Flötisten, der die Doppelzunge spielte, sagen: Mr., vous me surpassez en staccato! Der Deutsche versetzte hierauf: Vous êtes très-honnête Mr., mais ce que vous prenez pour staccato, ne l'est pas; c'est le double-coup de langue, ou ce que nous autres Allemands appellons: die Doppelzunge. — Es half nichts; eh bien, war die Antwort, cela est égal!

selben mit einer überraschenden Geschwindigkeit und Leichtigkeit, und mit einer Deutlichkeit, die nichts zu wünschen übrig lässt, hauchend und brausend, tragend und abgestossen, Noten in naher und weiter Entfernung spielen kann, und dass in dahinstürmenden Läufen ein Flötenspieler, der sie nicht kennt, mit keinem, der sie in seiner Gewalt hat, wenn ich mich so ausdrücken darf, See zu halten im Stande ist. Es passt ganz auf sie, was Hr. Forkel *) von der Bachischen Art die Passagen zu spielen so schön gesagt hat: „jede Passage klingt glänzend, rollend und rund, gleichsam als wenn jeder Ton eine Perle wäre."

Quantz **) will die Doppelzunge nur im allergeschwindesten Zeitmaase, und Hr. Tromlitz ***) sie nur dann erst in Anwendung gebracht wissen, „wenn die einfache Zunge nicht mehr fort kann." In beyden Fällen ist sie freylich von ganz vorzüglicher Brauchbarkeit; aber man kann sich derselben sogar mit Vortheil auch allenfalls bey Liedchen bedienen, die man frohlichen Muthes singend lallen oder dudeln würde, und bey welchen ungefähr auf eine Secunde acht Töne kommen.

Die Schwierigkeit, mit der Doppelzunge zwey auf einander folgende Noten auf der Flöte zur Aussprache zu bringen, ist in kurzer Zeit besiegt; hingegen dieser Aussprache völlig Meister zu werden, ihr alles Holperichte und jeden nachtheiligen Einfluss auf den Ton zu benehmen, und sie blos dazu dienen zu lassen, die Töne zu beflügeln, ohne denselben etwas von ihrem Schmelze und ihrer Anmuth zu entziehen, diese Kunst ist lang, und erfordert Uebung und Geschmack.

Quantz ****) und Hr. Tromlitz †) haben übrigens unrichtig gelehrt, dass die schlechte Note, die blos mit l oder ll ausgesprochen werden sollte, mit d'll ausgesprochen werden müsse, und haben wahrscheinlich in der Ausübung ihre eigene Regel nicht befolgt. Aus der oben erwähnten seltsamen Beschreibung aber, die uns Herr Devienne von der Doppelzunge hinterlassen hat, sieht man vollends, dass dieser grosse und verdienstvolle Tonkünstler die Doppelzunge nur *par renommée* gekannt hat, und zu ihrem Tadel mit keinem bessern Grunde etwas sagen konnte, als Jener zum Lobe einer gewissen Speise, die er sehr rühmte, die er aber blos von einem Andern loben gehört hatte, der einst so glücklich war, einen Dritten davon essen zu sehen.

Noch muss ich zweyer Verbesserungen erwähnen, wodurch Herr Tromlitz die Doppelzunge weiter, als der Altmeister Quantz, gebracht zu haben glaubte. Man wird auch in der That gestehen müssen, dass die vermehrte und verbesserte Doppelzunge des Hrn. Tromlitz mit der Quantzischen wenigstens keine grössere Aehnlichkeit mehr habe, als die französische *Redingote* mit dem englischen *Riding-coat*.

Herr Tromlitz behauptet nämlich, dass man erstens, weil der Buchstabe i den Ton in der Flöte spitzig mache, nicht did'll, son-

*) Ueber Joh. Seb. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, herausgegeben von Forkel. Leipzig, 1802. S. 12.

**) a. a. Ort Hptst. VI. Abschn. 3. §. 1.

***) a. a. Ort im Vorberichte S. XVIII. u. Cap. 9. §. 5.

****) a. a. O. §. 7. „Die erste Note im Niederschlage behält allezeit di, und die zweyte d'll."

†) a. a. O. Cap. 9. §. 7. „Die zweyte Sylbe d'll so in die Flöte zu sprechen, dass sie einen eben so hellen Ton, als die erste giebt, ist schwer. — — Dieses d'll macht den Anfängern immer am meisten zu schaffen, und ist Schuld daran, dass bey vielen diese Sprache nicht eu.

dern dad'll aussprechen *), und zweytens, statt dad'll bey jedem Notenpaare zu wiederholen, abwechselnd lad'll **), und bey Triolen, ohne Zweifel wegen der leichten Aussprache des r, dad'll da rad'll da aussprechen solle.

Die zweyte Verbesserung, die sich auf den Wahn gründet, als wäre es der Zunge unmöglich, mehrere Takte hintereinander dad'll zu wiederholen, scheint mir eine sehr unglückliche Idee zu seyn; denn was der Doppelzunge, die nicht lallen darf, den Vorzug der Deutlichkeit und Leichtigkeit giebt, ist gerade das nach dem leicht abgeschnellten l immer wiederkehrende d.

In Ansehung der ersten Verbesserung aber, nämlich dad'll statt did'll auszusprechen, sollte man beynahe meinen, es könne, mit Wieland zu reden, unentschieden bleiben,

> Ob Dud-ldum, ob Dudeldey
> Der Musen grösster Günstling sey.

Indessen *philosophemur pauris!* das heisst, wir wollen doch auch hierüber etwas weniges Natur und Erfahrung zu Rathe ziehen.

Man kann nicht nur bey der Doppelzunge, sondern auch bey den sämmtlichen auf der Flote gewöhnlichen Aussprachen unbedenklich an die Stelle des Selbstlauters i, nach Beschaffenheit der Umstände, einen seiner vier Brüder, oder auch einen seiner Verwandten, nämlich ä, o und ü setzen, und man thut dies beym Flötenspielen auch wirklich, ohne sich dessen gerade immer bewusst zu seyn.

Bey den tiefsten Tönen bildet sich nämlich durch Vergrösserung des Luftstralenwinkels, durch welchen der Ton erzeugt wird ***), die Kehle von selbst so, wie sie seyn müsste, wenn man o oder u aussprechen wollte; so wie sich in den höchsten Tönen, wo der Luftstralenwinkel verhältnissmässig spitziger werden muss, von selbst in der Kehle die Vorrichtung zum Laute i bildet. Auf dem Grundtone d würde es daher sehr unnatürlich seyn, *di* zu sagen, so wie es auf der doppelten Octave des Grundtones fis unnatürlich seyn würde, nicht *di*, sondern *du* oder *da* auszusprechen. Wollte man demnach vom fis bis zum d' alle Töne der diatonischen Tonleiter abgesondert auf der Flote hören lassen, oder auch mit der Doppelzunge spielen; so müsste man diese 17 Töne ungefähr so aussprechen:

fis. g. gis. a. ais. h. c. cis. d. dis. e. f. fis. g. gis. a. ais. h. c. cis. d.
di — dü — dä — de — da — dö — do — du — da-
dü-l dä-l del dal dol dul dal

Es ist wunderbar, wie in der Natur alles so in einander greift, dass am Ende kein Ding dem andern etwas schuldig bleibt. So wie die verschiedenen Tonstufen eigentlich Vocale sind, so sind die Vocale eigentlich die natürlichen Tonleiter der Kehle, indem immer ein Vocal höher klingt, als der andere. Wenn man daher beym Worte *Dido* die zweyte Sylbe um eine Terz höher ausspricht als die erste, so kann selbst ein geübtes Ohr einen Augenblick anstehen, ob der Ton der letzten Sylbe wirklich höher sey, als der Ton der ersten Sylbe, da hingegen bey dem Worte *Todi*, auf dieselbe Art ausgesprochen, sogar ein minder geübtes Ohr die Entscheidung nicht schwierig finden dürfte.

Da man nun, wie gesagt, beym Flötenspielen, ob man gleich nicht eigentlich Vocale

*) s. a. O. Cap. 3. §. 4.

**) s. a. O. Cap. 9. §. 8 u. 11.

***) S. den 10ten Jahrg. dieser Zeitung. Nro. 48. S. 759.

ausspricht, doch, je nachdem man höhere oder tiefere Töne anzugeben hat, allerdings die Kehle so einrichten muss, als sollten zu den höheren Tönen höhere, und zu den tieferen Tönen tiefere Selbstlauter gesungen werden, (was sich auch, wenn man sich nur gehen lässt, gleichsam von selbst macht): so ist es gewiss nicht wohlgethan, die Aussprache auf der Flöte nur auf einen einzigen Selbstlauter oder Doppellauter, nämlich wie Quantz auf *di*, wie Hr. Tromlitz auf *da*, oder wie Herr Devienne und die Flötenschule des Conservatoriums zu Paris auf *tu* oder *di* einschränken zu wollen.

Sich übrigens einzubilden, dass die Doppelzunge durch schriftlichen Unterricht gelehrt oder gelernt werden könne, wird sich wol Niemand einfallen lassen, der den göttlichen Plato *) vor Augen und im Herzen hat. Quantz **) verspricht sich auch wirklich nur wenig von schriftlichen Unterrichte; Herr Tromlitz ***) glaubte aber, dass seine Anweisung, die Doppelzunge zu spielen, unter andern auch darum den Vorzug vor der Quantzischen behaupte, weil man bey dieser, wie Quantz selbst sage, noch einen Lehrer brauche, bey der seinigen aber denselben entbehren könne. Ohne hierüber mit Plato geradezu absprechen zu wollen, da es der Gaben mancherley giebt, und Herr Tromlitz unstreitig seine Lehre sehr deutlich zu machen gesucht hat: so lässt sich doch wol nicht zweifeln, dass gegen den Ausspruch in Wilhelm Meisters Lehrbriefen: „das Beste wird nie deutlich durch Worte!“ selbst Herr Tromlitz nichts sehr Erhebliches einzuwenden gefunden haben würde.

---

*) „Sehr albern muss der seyn, welcher sich einbildet, eine Kunst in Schriften zu hinterlassen, und eben so der, welcher wähnt, eine Schrift könne deutlich und mit hinlänglichem Unterricht enthalten.“ Platons Phädrus, nach Stallbaums Uebersetz. S. 116.

**) a. a. O. Epist. VI. Absch. III. §. 1. „So leicht die Doppelzunge sowol mündlich gelehrt, als durch Gehör begriffen werden kann: so schwer fällt es, sie schriftlich zu lehren.“

***) a. a. O. Cap. 8. §. 4.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny. *Theater.* — Am 15ten wurde zum ersten Mal in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore aufgeführt: *Der Einsiedler auf den Alpen*, ein Singspiel in einem Aufzuge von Fr. Treitschke. Die Musik ist von Joseph Weigl. Da das Stück ohne alles Interesse, und auch die Musik höchst unbedeutend ist, so konnten selbst Künstler, wie Dem. Milder, und die Herren Weinmüller und Vogel, das Singspiel nicht aufrecht erhalten. Es missfiel gänzlich.

In dem Theater an der Wien wurde am 14ten zum ersten Mal: *Wilhelm Tell* von Schiller, für diese Bühne eingerichtet von Franz Grüner, gegeben. Die hiezu verfertigte Musik von Hrn. Gyrowetz ist charakteristisch und mit Einsicht geschrieben.

Am 25sten gab man in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore: *Ginevra di Scozia*, eine italienische Oper in zwey Aufzügen von Rossi, mit der Musik von Simon Mayer, worin die Herren Vellati und Siboni, wie nicht minder unsere Dem. Fischer, mit vielem Beyfall sangen. Auch ist die Musik dieser Oper von grösserem Gehalte und ausgezeichneterer, als im *Trajan in Dazien*. Wir bewunderten abermals die äussere deutsch gebliebene Kehle des Hrn. Siboni, bedauerten aber zugleich, dass er keinen Ton zu halten vermögend ist. Von Hrn. Vellati lässt sich mit Recht noch vieles erwarten; seine Stelle scheint uns vieles zu gewinnen. Vom Hrn. Joseph

Weigl waren das erste Finale und zwey Arien des Hrn. Siboni neu componirt, worunter besonders die letzte Arie im 2ten Aufzuge sehr gefiel.

Seit diesem Monate sahen wir Hrn. Henry, Mitglied der k. Academie der Musik zu Paris, gegenwärtig in Diensten des Königs von Neapel, und Mad. Queriau in verschiedenen Divertissements und Balletten auftreten. Besonders gefällt Hr. Henry.

In dem Theater in der Leopoldstadt giebt man seit dem 20sten July eine gewöhnliche komische Zauber-Oper in drey Aufzügen, betitelt: *Die schwarze Burg*, oder der Hollerhammer; verfasst, und in Musik gesetzt von Hrn. Carl Schikaneder, Mitglied der standischen Schaubühne in Brünn.

Concerte. Am 7ten gab uns Hr. Franz Leppich noch vor seiner Abreise in die Schweitz sein Panmelodicon im Augarten-Saale in demselben Concerte zu hören, das er schon früher angekündigt, das ihm aber damals ein Zufall vereitelt hatte. Von dem Tone, und den Eigenschaften dieses merkwürdigen Instruments überhaupt, ist von mir schon gesprochen worden. Die Entstehung der Harmonie, eine Idylle von J. C. Unger, und ein Abschiedslied an die Freunde des Panmelodicon, comp. von L. Kreutzer, gesungen von Hrn. und Mad. Ehlers, k. k. Opernsängern, und begleitet vom Panmelodicon, hatten einige angenehme Stellen: da aber alles zu sehr gedehnt und ins Breite geschrieben war, so machte es am Ende lange Weile.

Berlin, Ende July. Die musikalischen Neuigkeiten aus Berlin sind jetzt sehr dürftig, und reduciren sich allein auf die noch immer mit grossem Beyfall gegebenen Gastrollen des Hrn. Fischer. Von den Ihnen früher angezeigten Debüts wiederholte er am 9ten und 27sten d. den Massetu im unterbrochenen Opferfeste, und am 19ten den Figaro. Die einzige neue Rolle, in der wir ihn sahen, war Titus in Mozarts Oper dieses Namens; am 6ten, 15ten und 29sten gab er diesen herrlichen Charakter. Allein freylich war Hrn. Fischers Titus von dem Mozartschen sehr verschieden, und statt der für seine, obgleich sehr umfangreiche Stimme nicht geeigneten Arien legte er Paersche u. a. Compositionen ein, die, wenn sie auch an sich gut waren, doch gewiss kein Ensemble mit Mozarts Musik bildeten. Hrn. Fischers Spiel und Declamation war kräftig; es erinnerten sich jedoch viele mit Freude des Herrn Eunike, dessen zarte Stimme und zartes Spiel den Titus, wie er hier gezeichnet worden, schon darstellte.

Königsberg, am Pfingstfeste. Den ganzen Winter hindurch hatten wir, wie ich in meinem letzten Bericht klagte, fast alle Concerte entbehrt. Dafür war das Frühjahr desto reicher. Am 14ten März gab Hr. Cartellieri, seit mehr als 20 Jahren hier Singlehrer, sein Concert im gewöhnlichen Musiksaale. Die unterhaltendsten Partien desselben waren: *L'addio d'Ettore* von Paer, (wahrscheinlich durch Hrn. C. instrumentirt) und von ihm und seiner Schülerin, dem Fräulein von Schulz, gesungen; die Arie aus Griselda mit obl. Violine, ebenfalls von Fraul. S. gesungen und von dem jungen talentvollen Hutzler (dem Sohn des in Cassel verstorbnen braven Hornisten) recht gut begleitet; ein Terzett von Cartellieri jun. (gewes. Capellmeister beym Fürsten Lobkowitz) für Sopran und 2 Tenore (Fraul. S., Hr. Dorn u. Hr. C.) und eine von einem Dilettanten recht brav gespielte Sonate v. Clementi. Eine Polonoise von Federici, von Hrn. C. gesungen, wollte nicht ganz behagen, und ein Flötenconcert von Rode, (E moll) von einem Dilettanten geblasen, liess in der Ausführung manches zu wünschen übrig. Hr. C. hat gewiss in

seiner Jugend einen schönen Tenor und viele Biegsamkeit gehabt, wie solches auch Gerbers Lexikon bezeugt, so dass er einem Raff zur Seite gestellt wurde; er ist auch als braver Mann hier geschatzt: dennoch brachte ihm sein Concert nur geringe Ausbeute. Am 21sten März gab Hr. August Gerke, ein Schüler Rode's, Concert im alten Schauspielhause. Durch die Zeitung war eine Aufforderung an ihn ergangen, sein seltnes Spiel auch hier hören zu lassen. Da die Quelle solcher Aufforderungen nicht immer die reinste ist, so ging ich mit einigem Misstrauen hin, fand mich aber sehr angenehm getauscht. Hr. Gerke ist, (wenn ich anders recht berichtet bin,) ein geborner Hannoveraner, ist als Soldat nach Warschau gekommen, und hat dort, oder in Russland, Rode's Unterricht benutzt. Es freut mich, Sie auf diesen talentvollen, etwa 22jährigen Mann, (der aber schon Gatte und Vater mehrerer Kinder ist,) zuerst aufmerksam machen zu können, da, meines Wissens, noch kein Blatt seiner erwähnt hat. Ich erinnere mich nicht, Rode ausgenommen, je einen Violinspieler gehört zu haben, der die Sicherheit und Fertigkeit des Hrn. G. besässe. Alles, auch die schwersten Octavengange u. dergl., brachte er so prazis und rein heraus, dass es eine Freude war, und noch dazu auf einer geliehenen Violine. Hr. G. ist für die Capelle eines russischen Fürsten engagirt, und wird mit diesem im nachsten Jahre eine Reise durch Deutschland, Italien u. s. w. machen. Hier wird er, was ihm zum grossen Virtuosen noch fehlt, *bisweilen* mehr Seele und Ausdruck im Spiel, und — das einem Künstler so sehr vortheilhafte, äussere gefallige Benehmen, wodurch z. B. Rode und Bernh. Romberg auch als Menschen Interesse erregten, auch wol noch erwerben, und so darf sich Deutschland zu ihm Gluck wünschen. Hr. G. spielte das Allegro des Concerts von Rode aus A moll, dazu ein Adagio (D dur) und Rondo (A dur) von Krentzer, dann ein *Potpourri à la mode de Pologne*, von ihm componirt, das aber unserm Geschmack nicht behagen wollte, und ein Violin-Concert mit einem spanischen Rondo von Kreutzer, (G. D. G dur) alles vortrefflich. Statt der Arie von Mozart, die auf dem Zettel stand, sang Hr. Weise einen langweiligen Mischmasch, von dem ich durch das Getose der Janitscharenmusik nur einzelne Worte: Priestersang, Becherklang, *memento mori, requiescas in pace*, verstehen konnte. Es ist doch Unrecht, die Zuhörer in den Wahn zu setzen, dass Mozart auch so etwas höchst Mittelmässiges geschrieben habe. Das komische Duett aus der heimlichen Ehe (*se sfiato in corpo avete*) misslang gänzlich, weil Hr. Blum seine Partie aus dem gestoch. Klavierauszuge, Hr. Weiss die seinige aus der sehr verstummelten Partitur des Theaters absang, woraus drolliges Zeug entstand. Das Haus war sehr leer. Herr Director Schwarz verdiente drum den Dank des Publicums, dass er Hrn. Gerk gestattete, auch im neuen Schauspielhause zu spielen. — Den 4ten April (leider, bey ganz leerem Hause!) spielte Hr. G., nach der Vorstellung des Singspiels von *della Maria*, das schöne Violin-Concert von Rode aus E moll und ein Rondo *à la turque* von Franzel aus A moll, beydes wieder in Wahrheit vortrefflich. Dem. Müller sang die erste schöne Arie aus Haydns Orpheus und Euridice (F dur.) Ob wol im ganzen (wenigsteus nördlichen) Deutschland jetzt ein Theater eine *Stimme* besitzt, die der der Dem. M. an Metall gleich kommt? Dieser schöne Ton, der so tauscht, dass man bey concertirenden Sätzen mit der Oboe oft zweifelhaft wird, ob man jetzt das Instrument oder die Sangerin hört; diese Fulle, die auch das starkste Orchester dominirt; die schöne, volle Tiefe vom ungestrichnen a, wo man eine Altistin zu hören glaubt, und die vollen Brusttone bis ins c̄ hinauf, müssten Dem. M. zum Kleinod jedes Theaters machen, wenn sie — förmliche Schule besässe. Dass sie doch noch jetzt das Versäumte nachholte! in

einem Alter von wenig mehr als 20 Jahren lässt sich noch vieles lernen! Eine üble Angewohnheit ist es, dass sie oft ihre Stimme über die Gebühr angreift, wodurch sie allerdings unangenehm werden *muss*; überhaupt liesse sich hierüber und über das stets zu starke Accompagnement des Orchesters manches sagen! — Den 7ten April gab der Schauspieler Blumauer im Musiksaale eine musik. deklam. Akademie. Er war durch Subscription gedeckt und hatte eine gute Einnahme. Den Declamator zu beurtheilen, gehört nicht für dieses Blatt; er unterhielt aber, und wenn solche kurze Stücke gewählt werden, die die gewöhnlichen Pausen bey Concerten nicht überschreiten, so finde ich die Sitte des Declamirens gar nicht übel. Dem. Müller sang die Arie a. Titus (*parto!*) mit oblig. Clarinette. Das Terzett: *Mandina amabile*, von Mozart, von D. Müller, Hrn. Weiss und Hrn. Mosevius gesungen, liess, ungeachtet seiner mannigfachen Schönheiten, das Auditorium kalt; es thut freylich auf der Bühne mehr Wirkung. Hr. Czernack, Theatermaler, blies ein Clarinett-Concert von Cartellieri jun. Ueber das richtige Athemholen in Passagen scheint Hr. Cz. noch nicht im Reinen zu seyn. Das Ungewitter von Zacharia, comp. vom Hrn. Musikdirect. Hiller, gesungen von Hrn. Blum, fand getheilten Beyfall. Warum Hr. H. einer Bassstimme Stellen gegeben hat, die sich für den Tenor eignen, kann ich nicht errathen. — Den 18ten April gab Hr. Blum im alten Schauspielhause sein Concert. Die Dem. Müller und Sehring und Hr. Weiss sangen einige Sachen aus der von Hrn. Blum comp. Götheschen Oper Claudine von Villa bella. Drauf folgten einige Liederchen von Hrn. Blum und Dem. Sehring gesungen, wozu Hr. Blum die Guitarre spielte und Hr. Czermack Clarinette blies. Nun bat Hr. Blum das Publicum um Vergebung, dass er die folgende *Scena buffa* italienisch singen werde, weil die Zeit zu kurz gewesen, sie ins Deutsche zu übersetzen. Seit wann ist es denn ein Verbrechen, in Concerten italienisch zu singen? — Die hübsche Scene war übrigens von Cimarosa, (*Or sù, sciabola mia*) und wurde von Hrn. Blum — in militair. Kleidung dargestellt. — Das komische Duett aus der heiml. Ehe wurde gleichfalls theatralisch vorgetragen, und verfehlte so seine hohe Wirkung nicht. Besonders war Herr Weiss als *Conte* unübertrefflich. Hätte er statt Hrn. Deichmanns diese Rolle gespielt, unmöglich wäre die schöne Oper so früh zu Grabe getragen. Nach einem Paar declamirten Gedichten beschloss das Ganze ein musik. Diner (sollte wol Souper heissen,) nebst Wein und Dessert, von Himmel, gesungen von Hrn. Blum. Es war die nämliche Arie, über welche ich bey Gelegenheit des letzten Himmelschen Concerts in Nr. 20. dieser Zeit. mein Urtheil gesagt habe. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Die Auflösung der Charade im vorhergehenden Stück ist der Name: (Bernhard) *Romberg*.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten July. Nº. 43. 1810.

Recension.

Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Ihre kurzen Biografien, karakterisirende Anekdoten, und ästhetische Darstellung ihrer Werke. — Erster Theil. Zweyter Theil. Erfurt, b. J. K. Müller. 1810. (Pr. 2 Thlr. 20 Gr.)

Der ungenannte Verf., der vor gar nicht langer Zeit mit dem Werkchen: Mozarts Geist etc. und vorige Messe mit einem ähnlichen über Jos. Haydn auftrat, bringt hier, nach so kurzer Frist, schon wieder zwey ziemlich starke Octavbände ins Publicum. Das kann befremden, bis man diese selbst durchgehet, und sieht, wie er sie zu Stande gebracht. Nur bey weitem der kleinste Theil dessen, was sie enthalten, gehört ihm zu. Unter dem Uebrigen, dem Eigenthum Anderer, sind ungefähr drey Viertheile aus dieser musikal. Zeitung genommen; und so zwar, dass er das Entlehnte nicht etwa sich selbst zu neuer Verarbeitung zu eigen gemacht, sondern so, dass er es geradezu, Wort für Wort, abdrucken lassen. Nun nennet er zwar in der Vorrede seine Quellen: aber so wie er verfahren, heisst nicht mehr aus Quellen schöpfen, sondern diese selbst abgraben und in sein Gehege leiten — was Niemand sich selbst erlauben sollte, wenn auch keine literarische Policey vorhanden ist und es verpönt.

Rec. überlässt jedoch der Redaction dieser Zeitung, dies mit dem Verf. auszumachen *), und hält sich nur an das Buch, wie es ist. Interessant ist es allerdings grösstentheils geworden, vornämlich für Musiker, doch auch für jeden, welcher an der Tonkunst und ihren Bekennern überhaupt theilnimmt; und zwar ist es interessant schon durch die meisten der hier aufgestellten Männer, wie durch das, was über sie und ihre Arbeiten gesagt wird. Ueber die Wahl lässt sich zwar im Ganzen noch nicht entscheiden, da das Buch noch nicht vollendet ist: man kann jedoch erwarten, dass der Verf. bey der weitern Ausarbeitung ins

*) Anmerk. Wir sagen über und gegen ein solches Verfahren lieber gar nichts. Unsere Absicht bey unserm ganzen Unternehmen war und ist und bleibt allein: so weit unsere Kräfte reichen und die Verhältnisse verstatten, richtige Einsichten über die Tonkunst, ihren Zustand, ihre Meister und deren Werke, zu verbreiten, und für alles, was den Flor dieser Kunst befördert, immer mehr Theilnahme zu erregen, immer mehr Gemüther zu gewinnen. Glaubt man dies auch auf jenen Wegen zu fördern, und ist über deren Zulässigkeit mit sich selbst einig: immerhin! wenn nur jener Zweck erreicht wird! Uebrigens haben wir aber das Zutrauen — zu solchen Schriftstellern, sie werden wenigstens, wie jener Ungenannte, unsern Mitarbeitern die Gerechtigkeit wiederfahren lassen, anzuführen, woher sie entlehnen: und zum Publicum, es werde — um in der Allegorie des Recensenten fortzufahren — die Quelle selbst, gräbt man sie auch ferner ab, darüber nicht so sehr vernachlässigen, dass sie zusammenfallen und verstopft werden müsste. d. Redact.

Gleiche bringen werde; was hier noch ungleich erscheint. Besonders findet man hier einige Tonkünstler, welche, wenn sie auch nicht ohne Verdienst sind, doch schwerlich in einer solchen Gallerie erwartet werden. Zwar verspricht der Verf. über die *berühmtesten* Tonkünstler zu sprechen, und die (auf einige Zeit) berühmtesten sind bekanntlich nicht immer die verdienstvollesten: doch wird er hoffentlich die letztern über den erstern wenigstens nicht vergessen und vernachlässigen; und jene berühmtesten sind denn doch auch, zuweilen durch sich selbst, noch öfter aber als charakterisirende Denkmale der Zeit, interessant.

Die Sammlung sollte, wie der Verf. sagt, mit Mozart und Haydn, wie recht und billig, eröffnet werden: da er aber über sie besondere Schriften herausgegeben, verweiset er hier nur auf diese, und giebt Nachtrage dazu, und endlich den Versuch einer Parallele zwischen beyden. Als Nachtrag über Mozart dienet ihm, was *Rochlitz* vor zehn bis zwölf Jahren in dieser Zeitung über den grossen Künstler und mehrere seiner vorzüglichsten Werke gesagt hat, und wozu Mozarts Schwester und Gattin später einige Anekdoten beygetragen haben. Dies zusammengestellt — was überdies schon theilweise an mehrern Orten von Andern nachgesprochen, in Paris übersetzt, und überhaupt auf vielerley Weise benutzt war — lässt nun der Verf. auf *achtundviebenzig Seiten* wörtlich noch einmal abdrucken. Von S. 79 bis 112 folgen Fragmente über J. Haydn, ebenfalls wörtlich aus dieser Zeitung, vornämlich aus *Griesingers* Biographie des herrlichen Künstlers in derselben. Nun folgt die Parallele, die den Verf., so viel wir wissen, zum Urheber hat, und zeigt, dass er wirklich manches Gute selbst liefern konnte, wenn er nur wollte. Wir wollen zum Beweis einige Sätze ausheben: wenn sie auch nichts enthalten, das dem Kenner, dem Inhalte nach, neu ware: so wird es ihn doch in der Zusammenstellung von neuem interessiren.

„Wenn wir M. und H. zusammenstellen, so zeigt uns ein erfreulicher Blick die heilige Einheit in der individuellsten Mannigfaltigkeit; und die verschiedenen Verhältnisse beyder stören das Fortschreiten der Geister nicht, wenn schon wir in der Bestimmung des Schicksals beyder auf merkliche Verschiedenheiten stossen. Musik der Vater weckte den Tonsinn der Söhne — der Sohn des Musikers, (M.) dessen Genie, früher gepflegt, sich früher entwickelte, hatte mit weniger Hindernissen zu kämpfen, als der Sohn des Radmachers; er schritt früher zur Vollendung, wurde aber auch früher vollendet — — M. zeigte in seinen frühern Compositionen einen düstern Ernst, strengen Contrapunct, und es wäre ein zweyter Sebastian Bach aus ihm geworden, hätten ihn Wiens gefällige Musen nicht umgeben, Italiens Zaubermelodien mit ihren Blumenketten nicht umwunden. Aber dabey wirkte seine Kraft wohlthatig auf die Anmuth seiner Umgebungen, theilte sich ihnen mit, und so ward M. Schöpfer jenes neuen Styls, der italienische Anmuth mit deutscher Kraft verbindet. Haydns frühere Compositionen sind leicht, melodisch, tändelnd; denn er hörte nichts als gefällige Musik, und Porpora war ein Italiener. Mit diesem heitern Genius, mit dieser melodischen Seele reiste er nach England. Die Grazie seiner gefälligen Melodien umwand den düstern Ernst der englischen Musik, ebnete ihr rauhes Wesen, und so ward er, wie M. in Süden, in Norden der Schopfer eines neuen Styls, der die Anmuth des Südens mit der Kraft des Nordens vereinigte. M. gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens: Haydn beschenkte die Kraft des Nordens mit südlicher Anmuth. — Beyde Künstler verbanden Kraft mit Anmuth, den Doppelkranz des Schönen in sich und den Nationen, deren Geschmack sie bildeten. — Beyde sind in der Harmonie gleich gross, gleich stark und kraftig: M. sucht aber seine Melodien mit der Kraft der Harmonien zu bekleiden, Haydn versteckt seine tiefen Harmonien unter Rosen

und Myrthengewinde seiner Melodien. Haydns Genius sucht die Breite, Mozarts Höhe und Tiefe. H. führt uns aus uns heraus, M. versenkt uns tiefer in uns selbst und hebt uns über uns. — M. behauptete in seinem letzten Werke den Charakter, der sich in seinen frühern ausspricht — hohen Ernst in tiefer Harmonie. H. nahm Abschied wie er kam; denn die letzten Producte des vollendeten Greises athmen die Fülle und Anmuth des Jünglings." —

Jetzt giebt der Verf. eine kurze Biographie *Zumsteegs* und eine lange Betrachtung über seine Hauptwerke. Die erste enthält nichts, was nicht aus diesen und andern Blättern bekannt wäre, die letzte, neben diesem, nicht weniges Eigene und Schätzbare: doch wird der Verf. hier offenbar gar zu weitläufig. Wozu dienen z. B. die bogenlangen Auszüge aus den *Texten* der Opern, wenn über die *Musik* derselben gesprochen werden soll? und besonders aus so bekannten Opern, wie Gottes Geisterinsel! Eine gedrängte Schilderung der Charaktere der Personen, und, bey Hauptstücken, eine kurze Andeutung der Situationen, wäre vollkommen hinreichend, die Musik zu analysiren und zu beurtheilen.

Auf Z. folgt *Dittersdorf*, dessen Leben, aus seiner bekannten, interessanten Selbstbiographie, sehr ausführlich erzählt wird. Ueber verschiedene seiner Arbeiten wird dann recht gut — im Ganzen aber wol zu vortheilhaft gesprochen.

Der zweyte Theil beginnet mit *Cherubini*, und alles, was über diesen originellen Künstler und seine Werke gesagt wird, ist anziehend. Man wird es zwar sichtbar mit Liebe, doch ohne Parteylichkeit verfasst finden. Man lieset auch hier, über den Künstler sowol, als über seine Werke, nicht weniges, was wörtlich aus dieser Zeitung genommen ist: doch sind auch andere Quellen benutzt, und was der Verf. selbst hinzusetzt, ist lobenswerth und gewiss jedem Leser willkommen. Treffend und fein ist z. B. die Bemerkung, S. 7.: „Wäre Ch. mit seinem trüben Genius im frohen Italien geblieben — er wäre der italien. Mozart geworden: seine Kraft hätte sich mit der nationalen Anmuth verschmolzen und jene glückliche Mischung des Geschmacks bezweckt, die Moz. bey seinen Landsleuten so glänzend realisirte. Mozarts frühere Compositionen athmen ebenfalls etwas Düsteres, Ernstes, Festes, Kirchliches, und unter andern Verhältnissen wär' ein *Bach* aus ihm geworden. Nur seine Umgebungen im gefälligen Wien machten seine Compositionen heiterer, und gaben ihnen den Ton des Leichten, Naiven, Gefälligen, ohne die innere Würde des Künstlercharakters mit sich fort zu nehmen. Eben dieses würde der Fall bey Ch. gewesen seyn. Die Anmuth seines Vaterlandes hätte die düstern Falten des Ernstes geebnet, ohne der Kraft Abbruch zu thun, die aus den tiefsten Tiefen seiner Seele quoll." etc. Der Verf. hat Cher., bey dessen Reise von Paris nach Wien, und zurück, persönlich kennen gelernt. Er giebt von seinem Aeussern und seinem Seyn und Wesen als Mensch ein anziehendes Bild, welches Rec., der Cher. bey derselben Gelegenheit sahe, für völlig getroffen erklären muss. Cher. ist — sagt er unter anderm S. 17. folgg. — im Umgange ein äusserst stiller, bescheidner, anspruchloser Mensch; gefällig, zuvorkommend, und von den feinsten, einnehmendsten Sitten. Wer es nicht weiss, dass er sich mit Ch. unterhält, wird es schwerlich errathen, so sehr weiss der bescheidene Mann alles zu verbergen, was nur von weitem auf Ostentation, Prahlerey oder Sprechen von seinen Verdiensten Bezug haben könnte. Ja, er vermeidet geflissentlich von seinen Werken zu sprechen, und wenn er ja darauf gebracht wird, so redet er von seinen grössten Meisterwerken immer nur wie von — Versuchen, von Vorbereitungarbeiten zu bessern, vollendetern. Seine Stimme ist schwach — Vol-

muthlich von Brustkrämpfen, und etwas heiser, aber dabey sehr fein und nett. Das Französische gewinnt durch sein italienisches Organ einen melodischern Klang, einen schmelzendern Accent. Sein braunes italienisches Gesicht ist etwas verfallen, sein Kopf beugt sich nach vorwärts, beydes Zeichen von ausserordentlicher Anstrengung. Seine Nase ist gross und schön gebogen, eine acht römische Nase; die Augenbraunen dicht, schwarz und etwas buschig. Ueberhaupt lagern sich über seinen Augen mehrere düstre Züge. Die grossen, dunkelschwarzen Augen blitzen ein ausserordentlich lebhaftes Feuer, und beleben die ganze übrige, erstorbene Gesichtsbildung wunderbar. In ihnen mischt sich etwas Düstres, schwermüthig Starres, das im ersten Anblicke zurückstösst, aber gleich im zweyten wieder mit unendlichem Wohlwollen anzieht — eine namenlose, beynahe möcht' ich sagen, kindliche Gutmüthigkeit. Sein rabenschwarzes Haar liegt glatt auf dem Hinterkopfe, sträubt sich aber in einigen krausen Locken an den Schläfen, gerade an den Stellen, wo Gall das Organ des Tonsinns hinsetzt, das sich überhaupt bey ihm deutlich prononcirt, wie an Mozarts, oder besser noch an Viotti's und Wolff's Schädel. — Er ist sehr lang und schlank von Wuchs, und dabey, trotz des kolossalen Wuchses, sehr proportionirt, und hat besonders einen fein geformten Fuss. Als ich ihn sah, war er nicht geradezu melancholisch, vielmehr traf ich ihn die beydenmale verhältnissmässig sehr heiter, sey es, dass die Gesellschaft, oder die Reise selbst, auf der er begriffen war, mit ihren mannigfaltigen Abwechselungen sein Gemüth heiterer stimmten. Ausgelassen freylich waren seine Aeusserungen nie. Er liess vielmehr nur durch ein geebnetes Gesicht, durch ein heiteres Auge, die innere Freude errathen. — Ein sanfter, stiller, in sich gekehrter, feiner, denkender Mann. —

Ueber Cher.'s Medea, Elisa und Wasserträger, wo der Verf. viel vorgearbeitet fand, hat er sehr weitläufig; über Lodoiska und Faniska, wo jenes weniger der Fall war, kürzer; über Anacreon und andere Stücke, wo ihm Andere noch weniger vorgearbeitet, sehr kurz gesprochen.

Zur Lebensbeschreibung der beyden folgenden Künstler, *Paesiello's* und *Cimarosa's*, hat der Verf. wenig in dieser Zeitung gefunden, aber andere, und, wie es scheint, vornämlich französische Blätter, gut benutzt. Auch von diesen beyden Männern wird im Ganzen sehr interessant gehandelt. Mehrere Wiederholungen, zu denen die eng verschlungenen Verhältnisse beyder Veranlassung gaben, hatten jedoch bey mehr Sorgfalt leicht vermieden werden können. Ein Auszug ist hier nicht wol möglich; nur das sey erwähnt, dass, wenn man lesend eine Weile in der Gesellschaft dieser Italiener gelebt hat — besonders in der, des von Eitelkeit trunkenen, von Parteylichkeit und Rachsucht glühenden, und doch, wo es gilt, mit aller Feinheit leise tretenden, schmeichelnd sich windenden Paesiello — es Einem tief im Herzen wohlthut, dass man ein Deutscher unter Deutschen ist. — Der, nach P.'s Biographie, eingeschaltete, lange, fragmentarische Aufsatz gehörte nur allenfalls zum kleinsten Theile hieher, und ist auch, wo nicht ganz, doch bey weitem grösstentheils, ein Eigenthum des Hrn. Dr. *Horn*, in einigen der frühern Jahrgänge dieser Zeitung. Das Einzelne vergleichen kann Rec. nicht, da ihm diese Jahrgänge eben nicht zur Hand sind.

Ueber *Winter* und mehrere seiner vorzüglichern Werke wird kurz, und zwar mit Einsicht und Unparteylichkeit, doch in keinem Betracht genügend gesprochen. Auch finden sich hier manche historische Irrthümer, welche aber zu berichtigen billig dem achtungswürdigen Künstler selbst überlassen bleibt.

Den Beschluss macht *Himmel*, von welchem einiges Wenige beygebracht wird, das

ihn charakterisiren soll, worauf über seine Cantate bey der Beerdigung des vorigen Königs von Preussen, (nach der Recension in der musik. Zeitung,) über die Fanchon und über einige Liedersammlungen, recht gut gesprochen wird. Auch in dieser Biographie finden sich Irrungen; (so wird z. B. von H.s *Sylphen* als einem *niedlichen* Singspiel gesprochen, einige frühere ernsthafte Opern werden gar nicht angeführt etc.) doch auch hier bleibt es besser Hrn. H. selbst überlassen, sich darüber zu äussern.

Vermöchte es Rec., dem Verf. sein eigenes, gewiss nicht unbeträchtliches Unternehmen wichtig zu machen; vermöchte er, ihn mehr zum eigenen Arbeiten — wenigstens eigenen Verarbeiten — zu bringen und von so grosser Eilfertigkeit abzuhalten, wo dann auch das Schwankende in manchen Ansichten und das Unverhältnissmässige in der Bearbeitung der Stücke gegen einander von selbst wegfallen müssten: so würde er mit der Versicherung schliessen, dass das Werk gewiss Glück machen, und dem Verf. Ehre und Erkenntlichkeit bey vielen erwerben würde.

Die sämmtlichen Biographien werden auch einzeln verkauft.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 42sten No.) Am Charfreytage führte Herr Musikdirector Riel, wie gewöhnlich, mit seinem Singe-Institut Grauns Passion im Musiksaale auf, der gedrängt voll war. Die Solos wurden grösstentheils durch Mitglieder der Oper und durch die beyden Dem. Liebschütz vorgetragen. Hr. Riel liess die Wiederholungen der Arien weg; es ist freylich ein wenig viel, jede Arie viermal hören zu müssen: will man dies aber nicht, so liesse sich das doch schicklicher abändern, als gleich nach dem 2ten Theil zur folgenden Sache überzugehn. Am auffallendsten war dies bey dem Schlusschor: *Hier liegen wir*, aus Esdur. Die Sänger schlossen bey der Stelle: *den opfre Jedermann* in C moll, das Orchester lenkte rasch in Es dur ein und — es war aus! Manche Tempos des Hrn. R. kann ich durchaus nicht für richtig anerkennen. So nimmt er gleich das erste Recitativ wirklich peinlich langsam. Viel zu langsam ist auch die Bewegung der zweyten Arie in $\frac{4}{4}$: *Ein Gebet um neue Stärke.* Den zweyten Theil derselben in $\frac{3}{4}$: *Klimm ich zu der Tugend etc.* nimmt Hr. R. beträchtlich lebhaft, wie es auch recht ist: beyde Theile sollen aber wol ein gleiches Tempo haben, *l'istesso tempo*, nur dass die $\frac{4}{4}$ Taktart langsamer *scheint*, als die $\frac{3}{4}$. Die Arie: *So stehet ein Berg Gottes*, ist nach der jetzigen hohen Stimmung für einen Bassisten, wie Hr. Blum, nicht geeignet, und machte einen komischen Effekt, den sie doch gewiss nicht machen sollte. Indessen wird's ja jetzt Mode, dass Bassisten auch Tenorpartien singen. — Am Busstage, den 16ten May, gab Hr. Musikdir. Hiller im Concertsaale ein Concert spirituel. Er war durch Subscription gedeckt und hatte eine erträgliche Einnahme. Ausser einem Paar Declamations-Stücken (von denen das: Ueber die Ewigkeit, von Haller, durch Hrn. Butner declamirt, *für ein Concert* viel zu lang war,) gab Hr. H. die Hymne von Kleist: *Gross ist der Herr*, nach seiner eignen Composition, und die bekannte Hymne von Voss u. J. A. P. Schulz: *Gott Jehovah!* Verschiedne Stellen der ersten Hymne haben Referenten ausserordentlich gefallen, andre schienen ihm, (beym einmaligen Hören wenigstens) sehr bizarr, wozu er vorzüglich die Stelle im Quartett: *die niedern Neigungen*, rechnen muss. Der Chor war sehr schwach: vier Soprane und zwey Alte. — Am 19ten May gab Hr. Nicolai, ein sehr junger Mann und geborner Königsberger, der mehrere Jahre in

Warschau gelebt hat, im Concertsaale ein Concert auf Subscription. Die Einnahme konnte nur sehr gering seyn. Hr. N. gab uns durchaus neue, hier noch nicht gehörte Sachen, und in dieser Hinsicht zeichnete sich wirklich sein Concert aus. Den Anfang machte die Ouverture von Paer zu einer uns ganz unbekannten Oper: *Una in bene ed una in male*; den Anfang des 2ten Theils, die Ouv. zu Amor und Psyche von Abeille. Dann sang Hr. N. aus der erwähnten Paerschen Oper eine *Tenor*-Scene, in welcher eine ganz allerliebste Polonoise mit obl. V. cello (C dur) vorkömmt. Ferner eine *Bassarie* von Apell, (*Basta così!* D dur) ein Duett von Albertini mit Demois. Liebschütz d. alt., und ein vortreffliches Terzett von Winter aus dessen Arianna (*Fermati ingrato!*) mit beyden Dem. L. — Dass Hr. N. Bass- und Tenorsachen singt, will ich nicht weiter in Anregung bringen, denn so eben lese ich, dass Hr. Fischer jun. in Berlin nach dem Don Juan u. Figaro den — Titus spielt. Hrn. N.s Stimme ist ein guter, mässig starker Tenor; die höhern Brusttöne verdirbt oder vernachlässiget er aber durch den häufigen, ja ewigen Gebrauch des Falsets, und da er immer und immer Passagen macht, so ist er genöthigt, um sie *gleich* zu machen, auch das e, f schon mit der Kopfstimme zu nehmen. Seine Manier ist die, keine längere Note ungeschoren zu lassen. Ich dachte, ein gutes Portamento, ein schöner Triller, und das Aushallen der Stimme (*messa di voce*) gäben für alle den Flitterstaat Ersatz. Davon aber hörten wir bey Hrn. N. nichts. Es ist bemerkenswerth, dass zu einer Zeit, wo selbst jedes tonreiche Instrument, z. B. die Violine, mit edler Simplicität behandelt wird, (das tonarme Pianoforte braucht freylich Passagen,) ein junger Mann an den bey Seite gelegten Schnörkeleyen Geschmack findet. Da mehrere — *Kenner* aber behaupten wollen, dies sey die acht-italienische Methode, so will Ref. blos erinnern, dass sie darin im Irthum sind. Die *alten*, *grossen* Italiener kannten diesen Schnickschnack gar nicht *). Es ist übrigens gut, dass Hr. N. vorzüglich nur (neuere) italienische Sachen singt, denn die gründlichen Compositionen der Deutschen würden sich bey seiner Behandlung gar übel befinden. Hr. N. spielte noch ein Pianoforteconcert von Wilms, (C dur) welches aber offenbar oder seine Kräfte ging. Da Hr. N. fast bey dem ganzen Concert das Pedal trat, welches die Dämpfer hebt, so entstand eine Undeutlichkeit, die manchen Fehler zwar bemäntelte, aber nicht gut machte. Das Instrument selbst entsprach dem Ruf seines Verfertigers, Scherweit, keineswegs. Eine Warschauer Favorit-Polonoise für Pianof. und obl. Horn von Schmidt, gefiel nicht. — Am 2ten Juny gab Hr. Blumauer ein zweytes Declamatorium im Concertsaale. Ein fremder Künstler aus Berlin, Hr. Schulze, spielte Guitarre, und sang, und *pfiff* auch dazu. Dies Instrument bequemt sich zu allem.

Sie sehn, es hat nicht an Concerten gemangelt. Doch ich muss Ihnen noch eine abermalige Revolution melden, die unser *Theater* betroffen hat. (Ich bitte, die frühern Berichte im vorigen und laufenden Jahrgange dieser Zeit. nachzulesen.) — Kaum hatte Hr. Schwarz im Febr. d. J. das neue Schauspielhaus bezogen, so kam es zwischen ihm und der Comité der Actionairs zu neuen Discussionen. Hr. Schw. klagte über unzweckmässige Einrichtung, ja Unbrauchbarkeit des ganzen Hauses, und verlangte Abänderungen, statt der Schirmwände Coulissen, überdem Vollendung des Baues. Die Comité beschuldigte

*) Anm. Die bessern neuesten Schulen Italiens, in Neapel, Rom, Mayland etc. dulden ihn jetzt auch nicht mehr; und selbst das Publicum der grössern Bühnen, namentlich in jenen Städten, lässt ihn ältern Sängern, an die man gewöhnt ist, zwar hingehen, belohnt ihn aber keineswegs, und am wenigsten an jüngern, mit beyfälliger Auszeichnung. d. Redact.

Hrn. Schw. des Eigensinns, und änderte nichts. Das Publ. schimpfte auf Hrn. Schwarz und wünschte dessen Abgang. Es kam so weit, dass Hr. S. zu Ostern wieder im alten Hause spielen wollte. Dies untersagte die Policey, obgleich sich Hr. S. erbot, die Miethe für das neue Haus auch zu zahlen. Die Sache wurde gerichtlich anhangig. In einer Instanz siegte diese, in der andern jene Partey. Dass bey solchen Streitigkeiten die Kunst selbst übel berathen ist, versteht sich wol von selbst. Auf Spiel, Gesang, Orchester zeigte sich der verderbliche Einfluss. Parteysucht entflammte alles. Das Parterre nahm einen rüden Ton an, und Knaben riefen heute diese, morgen jene Schauspielerin vor. Das Haus war stets leer und brachte oft nicht die Kosten. Alle neuen Stücke missfielen, den berüchtigten Rochus Pumpernickel ausgenommen, den unser ästhetisches Parterre sehr goutirte. Die Herren scheinen nicht zu wissen, dass Molière sein Stammvater ist, denn Molière's Stücke lassen das Haus leer. Weigls Waisenhaus ennüyirte. Die zu sentimentale Handlung und der Mangel einer Tenorpartie sind auch wirklich für das Stück gefahrbringend. Selbst der neu einstudirte (aber schlecht gegebne) Don Juan brachte schlechte Einnahme. Am 12ten May, nach der ersten Vorstellung der Schweizerfamilie von Weigl, zum Benefiz der Demois. Schring, wurde Hr. Schwarz, der den Vater vortrefflich spielte, vorgerufen. Er überraschte das Publicum durch die Anzeige, dass er nicht weiter die Direction fortführen könne, da, nach seiner Ueberzeugung, das neue Schauspielhaus ganz unzweckmässig gebaut sey, und dass er sie also niederlege. — Hr. Steinberg übernahm nun wieder das Ganze, und versprach öffentlich, darzuthun, dass, trotz aller eingebildeten Schwierigkeiten, ein Unternehmer in diesem Hause fortkommen könne. Der Erfolg wird dies nun lehren. Jeder Freund des Theaters wird Hrn. Steinberg alles Glück wünschen, denn, geht er zu Grunde, so ist es wahrscheinlich mit unserm Theater vorbey.

An Hrn. Schwarz verlieren wir einen kenntnissvollen Director und Regisseur, der vielleicht oft hart, aber stets fest war, der ein gutes Ensemble schuf, und uns auch manche Stücke, z. B. Salomo's Urtheil, mit einer Pracht gab, die der des Berliner Theaters würdig war. Ueberdem ist er einer der grössten, jetzt lebenden Schauspieler. Ich darf nur zwey seiner Rollen nennen, die dies beweisen: den Maler Grimm in *une folie*, und den Grafen von Savern im Fridolin.

Ueber das neue Theater halte ich mein Urtheil zurück, da wahrscheinlich Hr. Reg. Rath Müller sich selbst gegen den dagegen erhobnen Tadel vertheidigen wird. So viel ist nicht zu leugnen, dass das Ganze einen sehr angenehmen Eindruck macht, dass aber auch die Schirmwände die hinter der Scene befindlichen Schauspieler von der Handlung auf dem Theater ganz entfernen, so dass oft Lücken entstehen; dass ferner eine Musik hinter der Scene, die mit den Sangern zusammenwirken soll, beynahe unmöglich wird, und dass man an vielen Orten schwer hört. Bis jetzt hat der Fortbau nicht begonnen. Man sagt, es mangle an Geld. —

Mad. Schmidt erhält sich durch ihren guten Gesang, ihr von Bemühung zeugendes Spiel und ihre Bescheidenheit in der Gunst des Publicums. Hr. Schm. gefällt weniger. Dem. Müller hat Hrn. Mosevius geheyrathet. Hr. Aue vom Dessauer Theater, ein neues Mitglied, trat als St. Val in Fanchon auf. Er ist als Sänger keineswegs zu rühmen. — Wir erwarten jetzt die Sternenkönigin und die Uniform. —

Die *Femme invisible* ist an einen Privatmann verkauft. Die Vorlesungen kamen nicht zu Stande. Das Ganze scheint blos ein feiner Betrug zu seyn.

Breslau, den 1sten July. In meinem letzten Briefe meldete ich Ihnen Einiges über unsere neue Sangerin, Dem. Kilitschky aus Wien, welche sich bereits schon beym hiesigen Publicum so sehr empfohlen hatte. Sie trat auf dem Theater zuerst den 22sten Juny als Emmeline in der *Schweitzerfamilie* von Joseph Weigl auf. Sehr verschieden ist der Effect, den diese Oper hervorgebracht hat, wo sie noch gegeben worden ist. Die Ursache davon liegt wol hauptsächlich in der Ausführung der Hauptpartie, der Emmeline. Dem. K. hatte in dieser Rolle ein herrliches Vorbild an Dem. Milder in Wien. Mit voller, schöner Stimme, mit ihrem herrlichen Portamento, mit vielem Ausdruck und treuer Wahrheit sang sie diese Partie. Ihr Spiel, ob es gleich übertrieben — wenigstens für diese Rolle viel zu lebhaft war, hatte doch nichts Unangenehmes. Sie gefiel ungemein, und das Publicum belohnte sie durch gewöhnliche und ungewöhnlichere Beweise eines lebhaften und allgemeinen Beyfalls. Herr Haser sang und spielte den Richard sehr brav; auch Herr Kallmes zeichnete sich durch sein acht komisches Spiel als Paul sehr aus, und fand ebenfalls ausgezeichneten Beyfall. Könnten überall diese drey Rollen so gut wie hier besetzt werden, so müsste auch überall diese herrliche Oper — wie in Wien und hier — gefallen. Ich glaube, sie wird sich noch lange auf unserm Repertoire erhalten, und bey jeder Wiederholung Vergnügen gesehen werden. Obgleich auch diese Weiglsche Musik keinen gewaltigen Aufwand von Instrumentaleffect in sich hat, so trifft sie doch, in ihrer grossen Einfachheit, das Herz; alles ist vom Componisten mit einer Wahrheit gezeichnet, dass man zu fühlen glaubt, dies sey die einzige Musik, die zu dieser Oper geschrieben werden durfte. Aber, wie schon erwähnt, sie muss auch, besonders in den Hauptpartien, ganz verstanden und empfunden seyn, wenn sie, und mit ihr das ganze Werk, gehörige Wirkung thun soll. — Uebrigens wurden auch von dem übrigen Personale alle Ensembles und Arien gut executirt; auch das Orchester hielt sich brav — die erste Violin ausgenommen, der es an hinlänglicher Präcision und Kraft gebrach, da unser braver Vorspieler, Hr. Luge, in Abwesenheit des Hrn. Bierey, das Directorium übernommen hatte, und man nun seinen kräftigen, vollen Ton sehr vermisste.

Frankfurt a. M. den 20sten Jul. Dem. Buchwieser hat hier mehrere Gastrollen gegeben; sie fand in allen vielen Beyfall, aber doch nicht so lebhaften, wie sie vielleicht erwartete und als Sangerin auch verdiente. Ihre Stimme hat, seit ihrer Abwesenheit von hier, nicht nur in Absicht auf Schönheit, sondern die Künstlerin auch, diese mit Kunst zu gebrauchen, sehr bedeutend gewonnen: selbst der milzsüchtige Tadler wird ihr seinen Dank in, ihrer Stimme angemessenen, Arien nicht versagen können. Was aber Action anlangt, da liesse sich freylich manches mit Grund aussetzen, selbst wenn man vieles mit der Grösse ihrer Gestalt etc. entschuldigen wollte. Dessen ungeachtet bleibt sie für jede Bühne ein sehr schätzbares Mitglied. Und wo sind denn die wahrhaft guten Sangerinnen, die zugleich vorzügliche Schauspielerinnen waren?

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *N°. VIII.* 1810.

An die Abbonnenten der Musikal. Zeitung.

Als wir vor fast zwölf Jahren dies Institut errichteten, veranlasste uns der Umstand, dass die Tonkunst am meisten wie eine Winterpflanze cultivirt wird und ihr Jahr mit dem Herbst beginnt, auch unsre Jahrgänge mit dem Herbst und seinem Gränzpunct, dem Michaelistage, anzufangen. Die Gewohnheit vieler Interessenten, auch ihre Lectüre mit dem bürgerlichen Jahre zu ordnen, die gegenseitigen Abrechnungen der Postämter, und andere dergleichen Verhältnisse nöthigen uns aber, diese Einrichtung mit der gewöhnlichen, ähnlicher Institute zu vertauschen, und vom nächstfolgenden Jahre auch unsere Zeitung zu Neujahr anzufangen. Im Laufe des Unternehmens und für die bisherigen Theilnehmer entstehet daraus weder Lücke, noch Störung, indem wir das Vierteljahr vom Michaelistage bis Neujahr 1811, als Nachtrag zum jetzigen Jahrgang, gleichmässig fortsetzen, so dass keine Aenderung für die Interessenten entsteht, als dass sie Titel und Register ein Vierteljahr später erhalten und den vierteljährigen Betrag der Zahlung sich nicht zum folgenden, sondern zum jetzigen Jahrgange verrechnen lassen, mithin für diesen Jahrgang fünf, statt vier Thaler entrichten. Neue Bestellungen, Absagungen u. dergl. brauchen darum diesmal nicht, wie sonst, gegen Michael, sondern nur gegen Weinacht an die Verlagshandlung eingesandt zu werden: doch wird es dieser allerdings lieb seyn, sie so bald als möglich zu erhalten.

Dass übrigens unser Institut ganz zuverlässig fortgesetzt, und von uns nichts verabsäumt werde, es den Lesern immer lehrreicher und angenehmer zu machen, wollen wir zum Ueberfluss hier nochmals versichern.

d. Redact. d. mus. Zeitung.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Für Violin, Violoncell etc.

Beethoven, L. v. Ouverture à gr. Orchestre de l'opera Leonora — 2 Thlr.

Friedrich, W. Air varié pour 2 Violons, Viola et Violoncelle — 8 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Flûte, Violon Viola et Violoncelle. Op. 51. Nº. 1. 2. chaque Numero — 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Quatuors Op. 52. — 1 Thlr. 12 Gr.

Voigt, J. G. Quatuor pour Viol. 2 Violes et Vcelle. Op. 21. — 1 Thlr.

Für das Pianoforte.

Abeille, L. 6 Walses. Nº. 1. 2. 3. — à 8 Gr.

— 6 Walses à 4. mains. Nº. 1. 2. — 1 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B. 3 Sonates av. accomp. dune Flûte ad libit. Op. 28. — 1 Thlr.

— 6ter Divertissement — 16 Gr.

— Adagio — 4 Gr.

Liste, A. gr. Sonate à 4. mains. Op. 2. — 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, 4ter Potpourri — 16 Gr.

Woelfl, J. Sonate à 4. mains. Op. 42. — 1 Thlr. 8 Gr.

Für den Gesang.

Abeille, L. Peter und Aennchen, Singspiel im Klavierauszuge — 2 Thlr.

Gabler, C. A. die Spinnerinn, mit Begleitung des Pianoforte — 8 Gr.

Harder, 6 Gesänge für 1. 2. u. 4 Stimmen mit Begl. d. Pianof. Op. 31 — 16 Gr.

Haydn, J. die 10 Gebote der Kunst, in 10 Canons — 8 Gr.

— die heiligen 10 Cebote in 10 Canons — 8 Gr.

Rombere, A. Kantate (Froh wall ich zum Heiligthume) für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orch. für Vocalmusik arrangirt von J. A. Scholz — 16 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. Sextuor pour 2 Violons, Alto, Violoncello et 2 Cors oblig. Op. 81. — 1 Thlr. 4 Gr.

— Quintetto p. 2 Viol. 2 Altos et Vcelle Op. 83. — 1 Thlr. 4 Gr.

Call, L. de, Quatuor p. Violon ou Flûte, Alto, Guitarre et Vcelle. Op. 25. — 1 Thlr. 4 Gr.

Simrock, H. 3 Duos p. Violon et Viola Op. 5. Liv. 1. 2. — à 1 Thlr. 4 Gr.

Krommer, F. Quatuor p. Clarinette, Violon Alto et Violoncelle. Op. 69. — 1 Thlr.

Polzelli, A. Trio concertant p. Clarinette Alto et Violoncelle. Op. 1. — 1 Thlr. 16 Gr.

Call, L. de, Serenade p. Flûte, Alto et Guitarre. Op. 72. — 20 Gr.

Kreith, C. 12 grandes Variations p. 2. Flûtes concertantes Liv. 5. — 12 Gr.

Müller, C. J. 3 Duos p. 2 Flûtes Op. 10. — 1 Thlr. 4 Gr.

Toulou 10. pet. pieces p. 2 Flûtes Cah. 3. — 1 Thlr.

Beethoven, Trio p. le Pianoforte, Violon Alto et Violoncelle. Op. 83. — 20 Gr.

Köhler, H. Serenade p. le Pianof. ou Harpe Flute, Viol. et Violoncello Op. 62. — 18 Gr.

Ries, Ferd. 3 Sonates p. le Pianof. av. Violon oblig. Op. 16. — 2 Thlr.

Wanhal, J. 3 Sonatines faciles et progressives p. Pianof. av. Viol. Liv. 1. 2. à 20 Gr.

Albrechtsberger, 6 Fugues p. le Pianof. ou l'Orgue. Op. 17. — 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten August. Nº. 44. 1810.

Recensionen.

Vater Unser, von A. Mahlmann, in Musik gesetzt, und Sr. Durchlaucht dem Prinzen Friedrich von Sachs. Gotha ehrerbietig zugeeignet, von F. H. Himmel. (Partitur.) Leipzig, bey Kühnel. (Pr. 4 Thlr. 8 Gr.)

„Kunst ohne Religion ist das Weltall ohne Liebe." „Der Künstler bedarf der Religion, der Religiose nicht der Kunst." Mit diesen beyden sinnvollen, folgereichen Motto's — von denen wir nicht sagen können, woher sie entlehnt sind — schliessen Dichter und Componist ihr schätzbares Werk. Dass sie nicht ohne Ernst, Einsicht, und Erhebung des Herzens es begannen; dass sie durchdrungen waren von der Wichtigkeit, von der Würde ihres Gegenstandes, haben sie wahrscheinlich der Welt damit beurkunden wollen. Und in der That — wo zeiget sich wol auch die vereinte Kunst der Poesie und Musik in höherer Kraft, wo ist ihre Wirkung sicherer, als wenn beyde mit Glück dahin ausgehen, die innigsten, durch kein Zeitalter, keine Verirrung des Geistes zu vertilgenden Empfindungen unsers Wesens in Anspruch zu nehmen? In den religiösen Versammlungen der ersten Christenheit, in den Tempeln, die sich ihre endlich siegende Andacht baute, war es, wo der heilige Gesang des Alterthums sich wieder belebte; und als in jener Finsterniss des Mittelalters fast alle Künste von uns sich wegwandten, erhielt sich in unsern Klöstern und Kirchen ein Funke musikalischer Kunst, der in glücklichern Zeiten zum vollen Lichte ausbrach, sich schnell über Europa verbreitete, und jene Wunder der Tonkunst erzeugte, die wir in den Werken unserer Meister anstaunen. Doch ein ewiger Wechsel der Dinge gönnet selbst der Kunst kein bleibendes Daseyn: selbst das Erhabenste schwindet uns in kurzem, kaum bemerkt, dahin; ein lockerer Zeitgeist mischt sich in unsre Art zu denken, greift in unsre Gefühle — man muss ihm fröhnen, um ihm zu gefallen: und so wie dem Menschen durch das Vorherrschen des Sinnlichen eine höhere geistige Ansicht benommen wird, artet auch die Kunst — besonders aber die Tonkunst, welche nicht die grosse, ewige Natur zum dauernden Muster ihrer Nachahmungen vor sich hat, in jene Schwäche hin, die das lebende Menschengeschlecht ergriffen hat. — Aber auch in seinen Verirrungen findet sich der Mensch wieder; seines Irrthums sich erinnernd, ändert und bessert er, und in neuen Gestalten bringt er das vergessene Gute wieder in seine Mitte zurück. Noch eben lagen seine Altare in Schutt, verstummet war der Gesang in seinen Tempeln: und nun — belebt durch einen wohlthätigen Genius, ahnet unsere heilige Musik wieder ein für sie glückliches Jahrhundert. Die Errichtung so manches musikalischen Institutes, das auch wol der Deutsche nachahmen wird, das Erscheinen mehrerer Werke religiösen Inhalts etc. lasst dem Freunde der ernstern Tonmuse die Rückkehr einer Zeit hoffen, wo erhabene Kunst, in neuen Formen gebildet, unter uns wieder weilen wird. Durch Bearbeitung religioser Gedichte, durch glück-

liche Vereinigung des Chorgesanges mit dem Orchester, kann jener wünschenswerthe Umschwung, jene Wiederherstellung des bessern Kunstgeschmacks, und folglich auch des tiefern Studiums desselben, am schnellsten bewirket werden. Und schon deswegen „bedarf der Künstler der Religion.“ Laune eines Lieblingssangers, herrschender Geschmack eines örtlichen Publicums, Bedürfnisse verschiedener Art, lähmen nur zu oft die Kraft selbst eines genialischen Componisten für das Theater; er muss sich schmiegen, muss sich selbst die Fessel anlegen, muss von tausend Umständen, denen auszuweichen unmöglich ist, sich beherrschen lassen. Ganz anders wird die Sache, wenn er in unsern Tempeln, oder auch in unsern Salen, Werke höherer Art, Werke der Religion uns darstellt. Hier nehmen wir keine Vorurtheile des Zeitgeschmacks und besonderer Verhältnisse mit: hier überlassen wir uns ganz seiner Leitung. Herz und Sinn öffnen wir ihm: er *soll* uns beherrschen, *soll* uns die Tiefen einer Kunst enthüllen, deren Zauber wir uns ganz hingeben. „Einer *Kunst*,“ sagen wir; und wenn damit nicht gemeint ist, dass der Componist nur mit Fugen, oder gar mit contrapunctischen Künsteleyen uns hinhalten soll, so ist doch so viel gewiss, dass derjenige, der sich in der Jugend nicht viel und bedachtsam in dieser Schule geübt und befestiget, nie etwas wahrhaft Grosses in jener Art von Composition, von welcher hier die Rede ist, hervorbringen werde.

Eine längere Aufmerksamkeit, eine sorgfältigere Untersuchung müssen wir also Werken widmen, deren Bestimmung ist, das Heiligste des Menschen aufzuregen, und die Kunst auf ihrer Höhe zu zeigen. Hr. Capellmeister Himmel, bekannt durch seine geschmackvollen, lieblichen Compositionen für Theater, Liedergesang, und das Piano, stellet nun ein Kunstwerk anderer Art, ausdrücklich geweihet dem religiösen Sinne, uns dar. Es ist dem aufmerksamen Beobachter eines der angenehmsten Geschäfte, der Vielseitigkeit des menschlichen Geistes nachzuspuren, und des Künstlers Weiterstreben, sein immres Bilden und Schaffen, zu bemerken. Wie viel belehrende Unterhaltung findet er da nicht! und wie sehr wird diese Unterhaltung vermehrt und erhöhet durch gleich sorgfältige Betrachtung der Werke selbst, die eine neue, höhere Stufe des Künstlers bezeichnen sollen. Originalität des Styls, prägnante Anlage eines Plans, Kraft des Satzes — das sind Hauptvorzüge solcher Werke: aber freylich selten finden wir sie vereint. Ein grosser, durch Natur und Erfahrung bis zur Vollkommenheit ausgebildeter Künstler tritt auf, und giebt den Impuls, der sich allen kunstverwandten Gemüthern mittheilt und auf die Mitgenossen seines Zeitalters mit Macht wirkt. *Haydn* ist es, der jetzt einen grossen Theil unserer Tonkünstler, oft ohne dass sie es wollen, oder auch nur ahnen, an-, und näher oder ferner nach sich zieht. Dies scheint allerdings auch Hrn. H.s Fall zu seyn. Wir wollen es nicht verbergen: Hatten wir nicht die Aufschrift der vor uns liegenden Partitur gelesen, wir würden Anfangs in der That geglaubt haben, ein Adagio aus einer Haydnschen Symphonie vor uns zu sehen — so ähnlich an Gedanken und Rhythmus ist die Introduzzione des *Vater Unser*. Wie schwer ist es, von herrschenden Formen sich loszumachen! — Nicht lange verweilt indessen unser Künstler bey den kurzen Satzen, welche das Gemüth zur Andacht vorbereiten sollen; er führet ohne weitere Umstande einen Solosatz ein, der durch seinen choralmässigen Anfang uns sagt, dass wir heilige Musik zu hören haben. Hätte Hr. Himmel ihn doch fortgeführt! hätte er ihn wenigstens in einem umfassendern Rhythmus

ausgedrückt! hätte er gesagt: Du hast deine Saulen dir aufgebaut — nicht in so kurzer, gebrochener Form: Du hast deine Saulen dir aufgebaut! hätte er uns nicht schon beym

achten Takt durch den allgemein bekannten Uebergang in a *minor* und von da in die Dominante g, (das Stück ist in C dur gesetzt) durch den wunderlichen Mordenten auf: *Auge*, und die so schnell folgende Cadenze, wieder aus der erhebenden Tauschung in die gewöhnliche Tonwelt versetzt! Und wenn er so schnell wieder in die Haupttonart zurückkehret: warum ein *Minore* auf: *deine ewig herrliche Gottesmacht?* Schnelle Arbeiter wissen sich selten von dem Detail ihrer Werke Rechenschaft zu geben; sie eilen an das Ziel, und lassen die Flecken, die ihnen entschlüpfen, ungeändert: aber Hr. H. würde es gewiss übel nehmen, wenn man ihm Uebereilung in dieser Arbeit schuld gäbe — warum also dergleichen Stellen? Schwerlich mochte auch der folgende Takt: *Tausend Gestirne der Nacht*, mit dem sonderbaren Sprunge des Grundbasses über die singende Stimme hin, entschuldiget werden können. Ohne Wirkung in der Aufführung sind dergleichen Satze immer, wenn sie auch aus blosser Ansicht der Partituren könnten gebilliget werden, welches überdies wol hier der Fall nicht einmal ist. „Tausend Gestirne der Nacht erzählen die herrliche Gottesmacht" — dazu würde nicht leicht ein anderer Componist ein so leichtes, klaviermässiges Instrumentenspiel gewählet; er würde keine Triller mit der Pauke angebracht haben! —

Doch eilen auch wir über Kleinigkeiten hinweg, die unser Künstler sogleich mit einem edlen, originellen Gedanken wieder gut macht! Die letzte Zeile des in Strophen abgetheilten Gedichts enthält jedesmal, wie bey Klopstock in seinem Vater-Unser, eine der sieben Bitten. Diese Bitte lässt Hr. H. von einem zweyten Chor, der aber nur aus Bass- und Tenorstimmen bestehet, vortragen, und zwar soll dieser Chor, wie die Partitur bemerkt, dem Orchester gegenüber in der Höhe seyn, und kann mit Gaze bedeckt werden. So schön der Gedanke (auch ohne Gaze) an sich ist, so würde er doch unendlich gewonnen haben, wenn dieser Gesang, der gleichsam aus höhern Regionen zu uns kommt, mit einigem Ebenmaas einträte, wenn er eine gewisse Ordnung, eine gewisse Sphäre beobachtete, mit dem Ganzen dem Sinn nach enger verwebt, doch nirgends mit ihm vermischt wäre; wenn er mit täuschenden, nicht erwarteten Uebergängen uns überraschte, (ungefähr wie in Bachs *Heilig*, oder auch, wie im Vater-Unser Naumanns, des ehemaligen Lehrers des Hrn. H.) kurz, wenn dieser zweyte Chor nach reiflich überdachtem und festgehaltenem Plane tief in das Werk und das Herz griffe, und nicht gleichsam nur *ad libitum* dastünde. Hr. H. geht nämlich nach jeder componirten Strophe mit einem kurzen Zwischenspiel des Orchesters zu einer andern über, die er als Solo, als Terzett, als Quartett behandelt, und ihnen ist dieser zweyte Chor, im verschiedenen Rhythmus und in verschiedener Tonart, gleichsam nur wie angehangen.

Die Anlage eines dramatischen Gedichts entscheidet fast immer über dessen Werth, was Wirkung anlangt. Der Dichter, der eine Fabel ersonnen, die den Keim ihrer Incidenzen, so wie ihrer Entwickelung, schon in sich trägt, wird es jederzeit jenem zuvorthun, der seine theatralischen Erfindungen nur neben einander stellet, und, so zu sagen, nur aneinander reihet, wären auch die Einzelnheiten des Letzten noch so schön. So auch der Componist, der das Vermögen in sich findet, aus einem, vielleicht anscheinend unbedeutenden Satze ein grosses, in allen Theilen harmonirendes Ganze zu entwickeln. Er wird immer jenen verdunkeln, der, wenn auch die fasslichsten, anmuthigsten, schönsten Gedanken — doch nur nach einander hören lässt, und nirgends sie zu Einem All, zu einem wahren Ganzen vereiniget. — Wir übergehen ein Duo, einen mit vielen Instrumentensolos ausgezierten, mit Chören durchflochtenen Satz für den Tenor, ein an sich wenig bedeutendes Terzett, da

blos Hrn. H.s bekannte angenehme Manier sich hier ausspricht, und dafür oder dagegen sich nichts sagen lässt, als was jeder Kenner ohnehin weiss. Dass es dieser Manier nicht an Beliebtheit fehlt, ist eben so bekannt. Wir kommen Seite 25 zu einem Pastorale, auf die Worte: *Lass Aehren reifen im Sonnenstral.* Wir wollen nicht untersuchen, ob es überhaupt hier an seinem Platze stehe: bitten, dass der Herr eine gute Aerndte, eine reichliche Weinlese bescheren möge, ist freylich etwas ganz anderes, als die Empfindungen eines ländlichen Volkes über den wirklich erfolgten Segen ihres Landes ausdrücken! Indessen, die zu einem Kunstwerk so nothige Mannigfaltigkeit und Abwechselung entschuldigt, so viel sie kann, diese, wie ähnliche Abweichungen nicht weniger Tonkünstler. Wundern aber dürfen wir uns mit Recht, dass auch Hr. H., sonst ein guter Sänger, nach dem Beyspiel so vieler anderer, blos an den Instrumentensatz gewohnter Meister, seine singende Stimme dem Orchester gleichsam nur accompagniren lässt. Ist denn die Kunst, den Charakter eines Singstücks in die Hauptstimme zu legen, so sehr verloren? und warum ahmet man nicht da, wo Nachahmung Natur ist, das Muster unserer grossen Meister nach? Nur wenn eine Cadenza kömmt, z. B. Seite 28 — wird der Gesang etwas hervorstechend. Sonst hört man ein bestandiges Wiegen, Lullen der Violine, ein unaufhörliches Trillern der Floten, Hoboen und Fagotte. Satze, wie

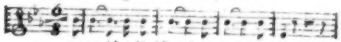

es weidet die Heerd' im still-len Thal,

worauf Flote und Hoboen in dem namlichen Tone trillern, wie

sind doch gewiss zu mager, zu jugendlich, und sollten aus einem Werke, welches grossen Gedanken und höhern Empfindungen geweiht ist, durchaus wegbleiben. In dem folgenden Quartett (aus As, Seite 34 besonders,) hat Hr. H. gewagte Modulationen angebracht. Wir glauben, dass es wohlgethan ware, wenn diese Harmoniefolgen von Blas-Instrumenten in langen Noten begleitet würden, wie dies bey den darauf folgenden gewöhnlichern Gängen geschieht. Schwer möchte es dem Sanger werden, rein zu intoniren, besonders da er, wegen der Aussprache mehrerer Sylben, und der abgebrochenen Noten der Violine, seinen Ton nur mit vieler Mühe gehörig halten kann. — Die Pauke scheint unser Componist mit vorzüglicher Gunst auszuzeichnen. Die Worte: *starker Held*, Seite 39 — geben ihm Gelegenheit, noch verschwenderischer, als bisher, mit ihren Wirbeln umzugehen.

Wir wenden uns an den Beschluss des Werks, wo es in seiner ganzen Kraft und Würde sich zeigen soll. Ein grosser Chor fangt an mit Seite 44 — auf die Worte: *Denn du bist Herr.* So schön das Piano: *unser Vater*, und: *Amen*, dabey ausgedruckt ist, konnen wir doch der Empfindung nicht widersprechen, die uns sagt, dass Melodien, wie:

Allegro.

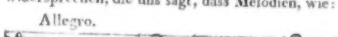

denn du bist Herr, denn du bist Herr

und noch mehr:

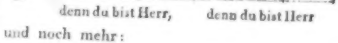

von Ewigkeit zu Ewigkeit —

Erinnerungen vom komischen Operntheater sind. Nun führet unser Künstler zum vollen Schluss den Anfang eines bekannten Chorals als Thema zur Fuge ein:

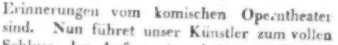

Dein ist das Reich, dein ist die Macht —

Die sehr richtige Antwort des Tenors folgt auf den Zwischensatz, und so stimmen auch Alt und Sopran ihrer Reihe nach dieses Thema

würdig an. Aber dabey lässt es auch Hr. H. bewenden. Nur bey Seite 53 kommen die ersten Takte desselben noch einmal vor, aber ohne Verkettung, ohne Verbindung des Ganzen, so dass wir dieses keine eigentliche Fuge, sondern blos gut zusammengestellte Themata, die sich zur Fuge hätten ausbilden lassen, nennen können. Es ist wahr, dass jener Choralsatz nicht alle Eigenschaften eines gut zu entfaltenden Fugenthema in sich schliesst: doch siehet jeder, der im strengen Styl nicht ungeübt ist, er war schöner Verkürzungen fähig, es hätte leicht ein Contrathema darauf gegründet, und in die verwandten Tonarten geführt werden können etc. Die Monotonie der Tonart *C*, die der Componist kaum verlässt, ist ermüdend. Wir besorgen daher, dass dieser ganze Chor von wenig Wirkung auf die seyn werde, welche sich nicht durch ein immer volles, schimmerndes Orchesterspiel zerstreuen lassen. Auch ist uns unbegreiflich, wie man gleich bey dem Zwischensatze Seite 47 dem zweyten Chor eine so sonderbare Lage geben konnte, die den Hauptgesang ganz erstickt:

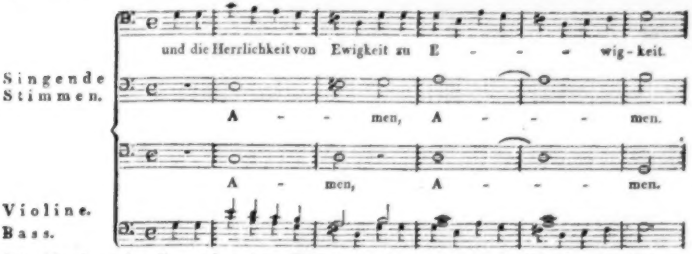

Seite 48—49, gehet dies noch weiter. Welche zusammengehaufte Bassstimmen, die sich nicht ausdehnen können! Unmöglich kann dies in der Aufführung von Wirkung seyn. Auch ist es gegen alle, von altern Tonlehrern gegebene Regeln, und ein Beweis mehr, dass diese Manner nicht so auf Gerathewohl, wie mancher glauben möchte, ihre Lehren gegeben haben. Der zweyte Chor hatte hier, nach unsrer Meinung, ganz wegbleiben sollen, da er ja weder den früher angenommenen Charakter, noch ein Gegenthema bildet, und nur den Hauptsatz verdunkelt. Wir können uns nicht erwehren, hier an das Zeitalter der altern, trefflichen deutschen Tonlehrer, an denen das Land, das Hr. H. vorzugsweise bewohnet, so reich war, zurückzudenken. Hatten berühmte Manner, wie Bach, Kirnberger, Marpurg und andere, in einem Zeitalter gelebt, wo ein gereinigter Geschmack, ein besserer Gesang, eine jetzt überall hoch gebrachte Erfahrung im Spiel der Instrumente geherrscht hatte: was würden sie nicht geleistet haben! Mussten manche ihrer theoretischen, von wenig Erfahrung geleiteten Untersuchungen und practischen Arbeiten, aus Mangel an ästhetischer Bildung, einen Anstrich von Pedantismus bekommen und folglich endlich bey Seite gelegt werden: so ist man doch gewiss in neuern Zeiten zu weit gegangen, da man mit Hinwegwerfen aller *eigentlich* künstlerischen, mithin vornamlich auch der contrapunctischen Regeln sich mit der blossen Natur behelfen will, welches nothwendig zur Rohheit oder zu einem endlichen Zerfliessen, einer gänzlichen Auflösung der eigentlichen Kunst führen müsste. — Aber, wird mancher Musiker fragen, wie soll man sich mit solchen

schwierigen Studien und mühsamen Erzeugnissen befassen, da sie nicht belohnt werden, indem die Vornehmen nichts für diese thun mögen und die Menge nichts dafür thun kann, weil sie mehr voraussetzen, als bey ihr vorausgesetzt werden darf? Freylich lässt sich eine solche Frage leicht zurückweisen durch den Ausspruch: wollt ihr Künstler im vollen Sinne des Worts seyn, so *müsst* ihr, was ihr selbst als das Tiefste und Würdigste anerkennt, ernsthaft, redlich, angestrengt treiben, ohne alle andere Rücksicht; aber man weiss auch, dass solch ein Ausspruch leer verhallet und nimmermehr den reitzenden Stimmen, die ihm widersprechen, die Wage hält. Da muss denn wol in dem Busen jedes wahren Kunstfreundes der Wunsch entstehen, dass durch musikalische Bildungsinstitute, wo auch das Studium älterer Meister treulich getrieben würde, und vielleicht durch ausgesetzte Preise, wie Frankreich und Italien jetzt wieder wenigstens einige Beyspiele giebt, der Eifer unserer Tonkünstler belebt werden möchte.

Und mit diesem gutgemeinten, wenn auch bey uns vielleicht noch lange nicht zur Ausführung gedeihenden Wunsche schliessen wir die Untersuchung des vorliegenden Werks, bey welchem wir länger als gewohnlich verweilet sind — gewiss nicht, um bey einem so allgemein beliebten Componisten Schwachen nachzuspüren. Den leichten, fliessenden Satz, der Hrn. H. überall eigen ist, das schöne, im Ganzen sehr gut geordnete Instrumentenspiel, die Fasslichkeit der Gedanken, das Anmuthige, die Empfindung leicht Ansprechende in der Aufstellung derselben — dies alles wissen wir so gut, wie andere, zu schätzen und zu verdanken. Nur müssen wir bekennen, dass es diesem Werke überall an harmonischer Kraft, an Grösse des Styls, an Festigkeit und Adel in der Haltung mangele, wodurch allein ein solches Werk classischen Werth bekömmt, und den Namen seines Verfassers unter die Zahl jener Meister versetzt, deren genialische, aber zugleich mit tiefer Kunsteinsicht, festem Plan und edler Ausdauer geschaffene Producte, immer dauernd, immer gleich wirkend, unsre Aufmerksamkeit, ja unsere Bewunderung und Liebe rege erhalten.

Nachrichten.

München, den 6ten Jul. Hindernisse mancher Art hatten die Aufführung der grossen italienischen Oper, *Numa Pompilio*, wider Vermuthen verspätet. Unsere Erwartung war gespannt, doch wurde sie nicht getäuscht. Man hat nun einer zweymaligen Vorstellung derselben, den 22. u. 27sten Juny, beygewohnt, mit einer Ruhe und Aufmerksamkeit, die bey so langen Musikstücken — denn sie spielte volle vier und eine halbe Stunde — selten ist. Hatte auch der Ruf und der Anschlagzettel uns Hrn. *Paer* nicht als den Componisten genannt, man würde nur an ihn denken können. Der Styl, die Haltung des Ganzen, die Manier — rein italienisch, wenn gleich im neuesten Geschmack — überzeugen den Zuhörer gleich bey den ersten Stücken. Herrliche, von Hrn. Quaglio gemalte Decorationen, mannigfaltige, schon durchgeführte Tänze, ein richtiges, reiches Costüme, vereinen sich mit dem immer reitzenden Gesange, ein an sich sehr einfaches Sujet herauszuheben; oder vielmehr, sie sind es selbst, die durch ihre Wirkung uns täuschen und uns den Mangel einer poetischen Handlung vergessen machen. Zwey der vorzüglichsten Sängerinnen und zwey gleiche Sänger entwickeln hier ihren, durch längere Erfahrung ausgebildeten Geschmack. Frau von Geiger, als Egeria, gefällt durch ihre sanfte, reine Manier, so wie Dem. Schmalz, als Camilla, durch ihre kühne Fertigkeit und ihren imponirenden Vortrag. Hr. Brizzi, als Numa, und Hr. Weisselbaum, als Lavinio, unterhalten nicht so sehr durch ihre Bravouren,

die nur mit vieler Mässigung in dieser Oper vorkomm n, als durch die Richtigkeit ihres Gesanges und die Schonheit ihres Ausdrucks. Ist an dem erstern die Kunst des erfahrnen Meisters immer bemerkbar, so zieht schon jetzt das noch weniger geprüfte Talent des zweyten im hohen Grade an, und berechtiget zu noch grossern Erwartungen. Aber auch der Zuhörer muss, so denken wir, einen schon gereinigten Geschmack mit sich bringen, um das Vorzügliche dieser Oper zu würdigen. Da der immer ruhige Gang des Stücks, ohne neue oder angreifende Situationen, ohne Darstellung hoherer Leidenschaften, mehr auf die sanfteren Empfindungen eines gebildeten Herzens wirken, als unsere Phantasie mit Macht ergreifen kann. Ein Duo und Terzett des dritten Acts sind besonders hervorstechend. Die schönste Scene aber, und die uns auch am meisten überraschte, ist die Erscheinung der Nymphe, die Numa in seinem Schlafe besucht. Hier horen wir eine, italienischen Meistern nicht immer eigene Neuheit der Gedanken, eine romantische Art von Gesang und Instrumentenspiel; das Einschlummern des Numa, die sanften Melodien der Nymphe, die so zauberisch erleuchtete Grotte, geben dieser Scene ein Interesse, wodurch der bald darauf folgende vierte Act sehr verdunkelt wird.

Den 14ten Juny gab Hr. Iwan Müller aus Petersburg ein Concert auf der von ihm vervollkommneten Clarinette. In wie weit dies Instrument wirklich seiner Vollkommenheit naher gebracht worden, kann Referent nicht nachweisen, und überlasst es Andern zu bestimmen. Dass Hr. M. grosse Schwierigkeiten auf demselben vortrug, das war offenbar. Schon die Tonart, D minor, in welcher sein Concert spielte, hat ihre besondern Eigenheiten. Sein Vortrag hat, nach dem Urtheil hiesiger Kunstfreunde, nicht jene Zartheit, die man an unsern bessern Künstlern gewohnt ist. Seine gar zu hohen Töne, in denen er zu oft und zu lange verweilt, stehen in keinem Verhältniss mit den übrigen. Mad. Reger sang in diesem Concert und entzückte. Die prächtige Ouverture aus Anacreon von Cherubini eroffnete das Concert, und unser vortreffliches Orchester . . . Es sey uns erlaubt, einmal ein Wort über dies zu sagen! Seit einiger Zeit werden, wie man haufig bemerkt, die Blasinstrumente, besonders die Trompeten, immer lauter, folglich die Violine, diese Seele jedes Musikchors, immer schwächer. Ein sonderbarer, leichtfertiger Geschmack, den man neu nennet, eine flatternde, weiche Führung des Bogens, übelverstandene Nachahmungen seltener Meister, hatten von jenem ernstern, tiefer greifenden Geschmack, der bey hiesiger Violinschule einheimisch war, abgebracht. Besonders war an Comodientagen eine gewisse Schlaffheit, — Nachlassigkeit wollte man es nennen — eine gewisse Lauigkeit gegen ihre dirigirenden Mitbrüder, denen doch die Ehre ihres Orchesters nahe genug am Herzen lag, nicht zu verkennen, und Klagen aller Art hatten sich erhoben. Das Streben nach dem Bessern, der Drang nach dem Vollkommenen einer Sache, der in unserer Stadt im Grossen, wie im Kleinen sichtbar ist, hat aber auch da seinen wohlthatigen Einfluss nicht verleugnet. Man hat die Direction der Symphonien und Zwischenacte des Theaters dem Hrn. Concertmeister Moralt übertragen — einem wackern, einsichtsvollen, für seine Kunst eifrigst besorgten Manne, dem ältesten jener vier kunsterfahrnen Brüder, die während ihres Aufenthalts in Frankreich und England, durch das herrliche Spiel, durch den einzigen Vortrag Haydnscher und Mozartscher Quartetten, so vielen Ruhm sich erworben. Eine neue Abtheilung des Orchesters ist getroffen, schonend für die Individuen, zweckmassig für den Dienst, und Hr. Moralt hat auch die Vollmacht, durch nothige Proben zur bessern Execution vorzubereiten. Ein guter Anfang ist gemacht. Wir horen an jedem Theatertage vollstandige Symphonien grosser Meister, mit Würde und Präcision vorgetragen. Wir freuen uns über diese

wirklich gedeihliche Anstalt, welche die minder vollkommenen, weniger eifrigen, jungen Künstler veranlasst, ihre Kraft zu üben, und für den Ruhm des Ganzen sich auszubilden. Jenen nicht ganz grundlosen Ahnungen, die Mancher über das Zurückgehen unsers sonst so herrlichen Orchesters in sich trug, ist nun, wie wir hoffen, auf eine Art vorgebeuget, die dem Verehrer der Kunst die gegründetsten Aussichten zur Aufrechthaltung der ehemaligen Kraft und des guten Geschmacks gewähret.

An dem Geburtstage unsers allgeliebten Königs wurde unser Theater mit einer *Jagd* beehrt. Es ist eine alte Erfahrung, dass grosse Herren diese Art von Unterhaltung lieben. Es war jene bekannte Jagd von Weisse, diesmal von Hrn. Blumenröder, von dem wir Turandot kennen, neu componirt. Was ehedem Hiller mit herzlicher Naivität und der einfachsten Instrumentalbegleitung vortrug, ist da in immer dauernde Solos von Blasinstrumenten eingehüllet. Man glaubt, eine simplificirte, von dem allgemein berühmten Abt Vogler gespielte Orgel zu hören. So ändert sich der Geschmack der Zeiten! Hr. Blumenröder hat übrigens die Liederform in seiner Arbeit nicht ganz verlassen. Es entfallen ihm oft sehr artige Gedanken. Besonders häufig wurden jene Stellen beklatscht, welche auf den heutigen Tag Bezug hatten.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour Violon et Alto, composés par G. A. Schneider. Oeuv. 44. Liv. I. u. Liv. II. à Offenbach, chez André. (Pr. à 1 Fl. 45 Xr.)

So kurz und einfach diese Duos sind, so gefällig sind sie gedacht, so geschmackvoll ausgeführt. Hr. Schn., der als ein guter Componist für Instrumentalmusik bekannt ist, dessen Violinquartetten sich an die bessern in dieser Gattung anschliessen, hat sein Talent auch in diesem Werke bewahrt, dessen einzelne Sätze alle, in ihrer naiven Einfachheit, in ihrem leicht zu fassenden, sich von selbst darbietenden Charakter, in dem natürlichen Flusse der Melodie, den kurzen, wohlklingenden Passagesätzen, und endlich in der wenig schwierigen Ausführung, recht eigentlich für Dilettanten geeignet zu seyn scheinen. Diesen können wir diese Duos daher mit aller Ueberzeugung empfehlen, so wie mit dem Wunsche, dass sie manchen ermuntern mögen, sich mit der Viola, diesem noch bis jetzt in jeder Rücksicht zu sehr vernachlässigten Instrumente, näher bekannt und vertraut zu machen. Die 3 ersten, (Liv. I.) haben uns indessen gehaltvoller geschienen, als die 3 letztern (Liv. II.) In dem letzten derselben, und zwar im ersten Allegro gegen Ende des ersten, und eben so mit veränderter Tonart gegen Ende des zweyten Theils, steht eine Laufpassage, in der die Viola die Violine in Sexten (umgekehrten Terzen) auf- und abwärts begleitet. Wenn gleich gegen die Richtigkeit und Zulässigkeit derselben nichts einzuwenden ist, so klingt diese Stelle doch — in dieser Verbindung, weil die harmonischern Terzen vorhergegangen waren — ein wenig ungefällig. Sie wäre leicht zu ändern, und Terzen wären statt der Sexten beyzubehalten gewesen. Was den Stich betrifft, so ist er zwar rein und correct, aber die Noten sind kleiner und die Linien enger als gewöhnlich, welches, wenn man die kurzsichtigen und schwachen Augen bedenkt, die unter uns immer mehr Mode werden, nicht gerade als eine Verbesserung anzusehn ist, die nachgeahmt zu werden verdient.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten August. Nº. 45. 1810.

Briefe über den Zustand der Musik in Kassel. Zweyter Brief. (Vergl. No. 34, 36, 38.)

Diligite homines, interficite errores sine saevitia, pro veritate certate.

Ohne alle Einleitung beginne ich sogleich mit der versprochenen genauern Uebersicht des gegenwärtigen Zustandes und Personals der hiesigen königl. *Kapelle*, der *Oper* und des *Ballets*. Das Schauspiel gehört nicht hierher. Ich mache mit der Kapelle den Anfang. Hr. *Bruguière*, geheimer Kabinets-Secretair des Königs, ist Surintendant der Kapelle und des Theaters.

Das gegenwärtige Personale der Kapelle, (wozu die ehemalige Braunschweiger den Stamm gab) ist folgendes.

Kapellmeister. Sign. Blangini. Er ist erst vor etlichen Monaten von Paris an Hrn. Reichardts Stelle *) hierher gekommen und noch nicht öffentlich aufgetreten; weshalb ich Ihnen also auch noch nichts Näheres über ihn mittheilen kann. Er soll sehr gut singen, gut accompagniren, und ein Componist von viel Talent und Geschmack seyn. Wenn das wahr ist, und er damit überhaupt Einsicht, Kunstliebe, Unparteylichkeit und Festigkeit verbindet, so ist er gewiss eine sehr gute Acquisition und kann viel Gutes an seinem Platz stiften; da es bisher hier immer noch an einem Manne gefehlt hat, der alle die (freylich selten vereinigten) Eigenschaften besitzt, die erforderlich sind, um, wie der alte Mattheson sagt, einer Kapelle mit Ehr' und *Nutzen* (nämlich der Kapelle) vorzustehen.

Musikdirector (*Directeur de l'Orchestre*) ist Hr. Legaye. Er dirigirt in der Oper, und zwar, nach französischer Art, mit dem Taktstock. Vormals stand er als Kapellmeister und Musikdirector in Diensten des verst. Herzogs von Braunschweig; kam, als der König die Braunschweiger Kapelle in seine Dienste nahm, mit dieser hierher, und leitete die erste Organisation des hiesigen Orchesters. Nach Hrn. Reichardts Abgange versah' auch Hr. L. die Dienste eines Kapellmeisters, bis zu Hrn. Blangini's Ankunft. Sie werden ihn weiterhin näher kennen lernen.

Kammersänger.

Sopran. Madame Schüler, geb. Bonasegla, die Gattin des im vorigen Jahre hier verstorbenen vortrefflichen Komikers, dessen Tod das erste Signal zum Sturz des deutschen Theaters war. Mad. S. ist bereits allgemein gekannt und geschätzt. Ihr voller, starker Mezzo-Sopran ist, besonders im grossen, getragnen, (z. B. in der Kirche) aber auch im feurigen, brillanten Gesange von vortrefflicher Wirkung. Weniger eignet sich ihre Manier zum leich-

*) Bekanntlich reisete Hr. R. nach Wien, um, wie es hiess, und er selbst sagte, italienische Sänger (die er so sehr wünschte) zu engagiren. Indess, wir sahen weder ihn, noch Sänger, und das Einzige, was, so viel man weiss, durch diese Reise erzielet ward, waren die — bekannten, vertrauten Briefe über Oesterreich. d. Verf.

ten, tändelnden und zärtlichen (ans Herz dringenden) Vortrags, z. B. des Rondo, der Cavatine, u. dergl. worin wol Mad. Willmann sie übertrifft. (Auch soll eine Dem. Landier, die wir bey der Oper werden kennen lernen, als Kammersängerin engagirt seyn, welches aber kaum glaublich und wol nur Ironie ist.)

Tenor. Hr. Derubelle, erster Tenorist (?) bey der Oper. Was ich bey Gelegenheit der Kirchenmusik von ihm gesagt habe, gilt auch hier. Für beyde Fächer, die durchaus einen Musiker erfordern, hat er zu wenig musikalische Kenntniss, so angenehm, und, zum Theil mit Recht beliebt er in der Oper ist. Mehr über ihn künftig. Ausser diesen Genannten sind keine Solosänger vorhanden. Denn der, wenn man den Zusammenhang nicht wüsste, jetzt so unbegreiflich gepriesene, *berühmte Bassist*, Hr. Fischer, (von dem sich hier manches sagen liesse,) ist, obgleich er sich noch immer königl. westphälischen Kammersänger nennt, bereits schon seit Anfang des verflossnen Winters nicht mehr in hiesigen Diensten und seine Stelle nicht wieder besetzt.

Instrumentisten.

Erste Violin. Hr. Markmann, vormals in Braunschweig. Er führt die erste Violin an und leistet der Oper an dieser Stelle wesentliche Dienste. Er hat einen starken Ton, einen festen, durchgreifenden Strich, viel Feuer, (zuweilen wol etwas zu viel) Thätigkeit, und viel Routine; und ist, wenn er den *ihm angemessnen* Wirkungskreis nicht überschreiten will, an seinem Platz allerdings ein verdienstlicher Mann. — Hr. Barnbeck, der ältere, führte sonst in der deutschen Oper die 1ste Violin an. — Hr. Fesca ist Solo-Spieler, obgleich er auch im Orchester spielt *). Er ist der beste Violinist in Kassel, und darf überhaupt wol in die Reihe der *Virtuosen* treten. Sein Ton ist rein, klingend und angenehm. Sein Strich gleich, fest, gewandt, und ungenirt. Mit vieler Fertigkeit verbindet er einen feinen, soliden Vortrag, und besonders im Adagio ist sein Ausdruck innig sprechend, und ohne affectirte Süsslichkeit. Man hört, dass er empfindet was er spielt, und man empfindet mit ihm — das sicherste Kennzeichen, wodurch sich wahrer Ausdruck eines Virtuosen von Grimasse unterscheidet. Hr. F. ist ein noch sehr junger, (etwa ein- oder zweyundzwanzigjähriger) sehr bescheidner und ausserst fleissiger Mann, der daher, bey seinem Talent und auf der betretnen Bahn, noch sehr vorzüglich zu werden verspricht. Auch zur Composition hat er Talent, besitzt gute grammatische Kenntnisse, und einen hellen, wissenschaftlich gebildeten Geist. Mit Vergnügen habe ich bey diesem braven Künstler verweilt, der als Musiker und auch als moralisch guter Mensch alle Achtung und Aufmunterung verdient. — Hr. Uber kam mit der braunschweiger Kapelle als Violinist hierher, und wurde darauf als Musikdirector bey der damaligen königl. deutschen Oper angestellt, auf welchem Posten er sich das allgemeine Zeugniss eines diesem Fach vollkommen gewachsenen, thätigen und geschickten Mannes erwarb. Schade, dass er sobald von diesem Posten, dessen

*) In einer wohleingerichteten Kapelle sollte eigentlich kein Solospieler, er sey Bläser oder Geiger, im Orchester abgenutzt werden; als Orchesterspieler kann er seine Schuldigkeit nicht thun, ohne seiner Leichtigkeit, Anschmiegsamkeit und Vervollkommnung im Solo zu schaden. Als Solospieler muss er verlieren, sobald er seine Pflicht als Ripienist genau erfüllen will, da beydes einander entgegen steht — andrer Gründe, deren Anführung hier zu weitläuftig wäre, nicht zu erwähnen. Noch zu keinem Ort, (wo es nicht etwa aus Noth geschahe) habe ich jemals gefunden, dass ein Solo- und Bravour-Sänger oder Sängerin in den Chören mitsingt. Ist denn aber wol das Verhältniss des Solospielers zum Ripienisten, nicht dasselbe, wie das des Solosängers zum Chorsänger? d. Verf.

Wirkungskreis ihm grade am angemessensten war, gerissen wurde. Nach Aufhebung des deutschen Theaters, (bey welcher Gelegenheit man seinen gezeigten Eifer und seine geleisteten Dienste sehr übel belohnte,) nahm er seine vorige Stelle in der königl. Kapelle wieder ein. Er spielt mit Fertigkeit und Empfindung. (Seine für sich gesetzten Concerte und Solos sind meist sehr schwer.) Jedoch ist sein Ton für die grosse, brillante Manier, besonders bey starkem Orchester und in einem grossen Locale, nicht stark genug. So viel ich weiss, hat er sich ausschliessend der Composition und Theorie, und dem Studium der zu einem guten Director erforderlichen Wissenschaften gewidmet. In der Composition und Theorie ist er ein Schüler Türks in Halle, und wird hier von allen Kunstverständigen, als ein braver, besonders im reinen Satz strenger Componist und guter Theoretiker geachtet. Mehr über ihn künftig. — Hr. Süss hat viel Fertigkeit. — Hr. Spiese, der jüngere, ist an die Stelle des im vorigen Jahr verstorbnen Krause, eines jungen Mannes von guten Anlagen, gekommen. — Hr. Döring.

Zweyte Violin. Hr. Metz führt die 2te Violin an, und ist zugleich Ballet-Repetitor. Er ist ein taktfester, routinirter Orchestergeiger, und leistet dem Ballet wesentliche Dienste. Hr. Mund, von der braunschweiger Kapelle. Hr. Ruhe war unter der vorigen Regierung Musikdirektor beym deutschen Theater. Er hat viel Routine und gute grammatische Kenntniss. Hr. Nolte.

Bratsche. Hr. Oldenburg, Hr. Albrecht.

Flöten. Hr. Keller, vormals in Berlin: ein beliebter Flötenspieler. Er hat viel Fertigkeit, und einen nicht sehr starken, aber sanften und angenehmen Ton, verbunden mit Geschmack und Delikatesse im Vortrage. Hr. K. spielt auch sehr fertig Guitarre, was ihn, nebst seiner Artigkeit und feinen Gewandtheit im gesellschaftlichen Umgange, in allen Zirkeln sehr beliebt macht. Mehr über ihn künftig. Hr. Stöpler von der braunschweiger Kapelle. Er ist ebenfalls ein recht fertiger, geschickter Flötenspieler. Sein Vortrag ist jedoch nicht so geschmeidig, wie der des Hrn. Keller.

Oboen. Hr. Thurner, von der braunschweiger Kapelle. Er ist Solo-Spieler. Ohne den jetzt üblichen, bombastischen Deklamations-Ton anzustimmen, glaube ich mit ruhiger Ueberzeugung Hrn. T. unter die besten, jetzt blühenden Oboenspieler zählen zu können. Er hat einen angenehmen, egalen und starken Ton, den er bis zum höchsten *Fortissimo*, ohne schreyend zu werden, schwellen, aber dann auch zum leisesten *Pianissimo* und zu den feinsten Nüancen moderiren kann. Die gewagtesten Schwierigkeiten führt er mit Leichtigkeit und glücklicher Sicherheit aus. In Passagen ist sein Spiel rund und präcis, und besonders schön sein *Staccato*. Sein Vortrag zeigt von gebildetem Geschmack und solider Einsicht. — Wenn Hr. T., ohne sich durch die, ihm von Verständigen und Unverständigen so häufig zufliessenden Schmeicheleyen zu jener schädlichen Selbstgenügsamkeit, wodurch so manches schöne Talent auf halbem Wege stehen bleibt, verleiten zu lassen, auf der betretnen Bahn mit Fleisse und Studium fortwandelt, so wird er gewiss einer der *grossten* Virtuosen auf der Oboe werden. Auch zur Composition besitzt er entschiednes Talent: lebhafte Phantasie und Geschmack; und kann sich, jemehr seine, zuweilen noch etwas ausschweifenden Ideen sich ordnen und sein Genie mit der Ueberlegung Hand in Hand geht, auch als Componist, besonders für Instrumentalmusik, bedeutend auszeichnen *). Da Hr. T.

*) Ihm, so wie allen jungen Componisten, die durch gleiche Talente von der Natur zum Componiren berechtigt sind, ist nur vorzüglich zu wünschen, dass sie sich nicht von der jetzt so überhandnehmenden Regellosigkeit hinreissen lassen, womit so manche unter den neuern jungen, (doch minister auch wol nicht mehr

verflossenen Winter bey Ihnen als Virtuos und Componist aufgetreten ist, so können, als Ohrenzeuge und im Vergleich mit dem, was die musik. Zeitung bereits von seiner Anwesenheit in Leipzig gesagt, Sie selbst die Competenz meines unparteyschen Urtheils am besten prüfen, und werden gewiss darin mit mir übereinstimmen, dass Hr. T. als ein vorzüglicher Künstler aller Achtung und Aufmunterung würdig ist. — Hr. Knauff. Obgleich er Hrn. Thurner nicht gleich kommt, so gehört er doch schon unter die vorzüglichen Oboenbläser, wie man sie nicht in jedem Orchester findet. Von ihm hat, (so viel ich weiss) Hr. Thurner, der in Kassel erzogen wurde, den ersten Unterricht auf der Oboe erhalten; nachher aber auf seinen Reisen, und vorzüglich durch den Unterricht des berühmten Oboisten Ramm in München, sich gebildet und vervollkommnet. Hr. Knauff verdient als ein geschickter Mann, und auch wegen seines rechtlichen Charakters und seiner anspruchlosen Bescheidenheit, gewiss die Achtung eines jeden. — Hr. Wiedemann, von der braunschw. Kapelle.

Klarinette. Hr. Spies, der ältere. Seine etwas gezwungene, ängstliche Attitude scheint ihm die Leichtigkeit in schnellen Passagen einigermassen zu erschweren, obgleich er übrigens Fertigkeit und keinen üblen Ton hat. Nur möchte er auf ein besseres Instrument bedacht seyn. Hr. Nolte, bläst auch Concert und componirt auch.

Fagott. Hr. Grasbaum war lange Zeit in Frankreich, woraus sich wol auch seine etwas zu befangne Vorliebe für alles Französische erklären lässt. Er hat Fertigkeit, viel Leichtigkeit und einen guten Ton, besonders in der Tiefe, wo wenig Fagottisten dem Instrument einen so geschmeidigen, nicht schnarrenden oder grellenden Ton abzugewinnen wissen. Sein Vortrag ist etwas kalt. — Hr. Hauke spielt auch zuweilen Contrabass. Hr. Barnbeck, der jüngere.

Waldhorn. Hr. Schunke der ält., Prim.: und Hr. Schunke der jüng., Sec. Ein paar treffliche Virtuosen, in denen uns Palm und Thürschmidt, die wir einst besassen, wieder aufgeblüht sind. Beyde überwinden grosse Schwierigkeiten mit Fertigkeit und Präcision: besitzen Fülle, Reinheit, Kraft und Anmuthlichkeit des Tons, und zeigen in ihrem Vortrage, besonders im Adagio, reines, geläutertes Gefühl. Durch ihre Duos, Doppelconcerte u. dergl., worin sie so vortrefflich in Eins zusammenschmelzen, haben sie uns, so oft wir sie hörten, (welches aber leider zu selten geschieht,) stets lebhaftes Vergnügen gewährt, und verdienen es also, dass man ihnen öffentlich die Achtung bezeigt, die jeder Gebildete und Unbefangne ihrem Talent, wie ihrem rechtschaffnen Charakter schuldig ist. — Hr. Kaser, und Hr. Dingelstädt, ein Paar sehr brave Ripienisten.

Trompeten. Die beyden Herren Bedlitzer, senior und junior. Sie sind sehr brav.

Violoncell. Hr. Wiele. Hr. Cattus. Hr. Heilgeist.

Contra-Bass. Hr. Kohler, ein sehr vorzüglicher Contrabassist. Er giebt seinem undankbaren Instrumente Ton; hat seltne Fertig-

---

jungen) Componisten, um ihren Mangel an Studium und Kenntniss zu bedecken, alle Reinheit des Satzes als Pedanterey verwerfen, in einem Schlamm unverbesserter und unausgefeilter Dissonanzen von Anfang bis Ende herumwühlen, Lärmen für Kraft, regellosen Heraussuchen einzelner Gedanken für Contrapunct ausgeben, und nur auf die allmächtige Wort, Effect — Hoboisten und trompeten, so dass man ihnen zurufen möchte: Paule, du cassirst, die grosse Kunst macht dich rasen. — Ich könnte hier zum Beyspiele neuere Componisten aufführen, auf welche dies anzuwenden wäre, wenn ich in ein Wespennest stechen und Mohren waschen wollte.

d. Verf.

keit, Kraft und Taktfestigkeit, und ist im Accompagnement correkt und discret. Er ist ein junger, sehr lebhafter Mann, voll Enthusiasmus für seine Kunst, und zeigt das löblichste Bestreben, sich immer mehr zu vervollkommnen. Als eines der ausgezeichnetsten Mitglieder der hiesigen Kapelle, und besonders in Hinsicht auf die Seltenheit und Wichtigkeit vorzüglicher Contrabassisten, verdiente Hr. K. wol bekannter zu seyn und mehr Aufmunterung zu geniessen, als es bisher der Fall war. — Hr. Goebel.

Posaunen. Hr. Schmidt, spielt auch Bratsche im Orchester. — Nicht sowol als eigentlicher Musiker, als vielmehr seines, besonders Violinspielern interessanten Talents zum Instrumentenbau wegen, verdient dieser Mann besonders bemerkt und bekannt zu werden. Ohne eigentlichen Unterricht, (so viel ich weiss,) blos durch natürliche Anlage und anhaltenden Fleiss, hat Hr. S. eine besondre Geschicklichkeit in Verfertigung und Ausbesserung von Geigeninstrumenten erlangt. Die Violinen, welche er baut, haben meistens einen hellen, starken Ton, sind sauber und fleissig gearbeitet, gut in der Mensur, leichtansprechend, und auch von artigem, äussern Ansehen. Bey Reparaturen hat Hr. S. eine seltene Gabe, nicht nur äusserlich schadhafte Instrumente sauber und unmerklich auszubessern, sondern auch bey solchen, die innere Fehler, etwa im Ton, (z. B. ungleich) in der Mensur, in der Ansprache, u. s. w. haben, meistens gleich den rechten Punkt zu treffen, wo der Fehler sitzt, und ihn fast immer glücklich zu heben. Wer neu verfertigte oder reparirte Instrumente von diesem Manne besitzt, wird am besten das hier Gesagte bestätigen können, und sonach glaube ich Hrn. S. in dieser Qualität mit voller Ueberzeugung allen Violinisten und Instrumenten-Handlungen bestens empfehlen zu können, ja es zu müssen, weil ich es für Pflicht halte, das Gute aufzumuntern. So viel ich weiss, baut Hr. S. auch Guitarren und ist in seinen Preisen auffallend billig. Schade nur, dass er, statt sich ganz diesem Fach widmen zu können, seine meiste Zeit für eine höchst geringe Besoldung am Notenpult verschwenden muss.

Pauken. Hr. Heisterhagen, ist zugleich, so wie Hr. Oldenburg, Kopist.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. Wenn ich seit einiger Zeit sehr sparsam mit Berichten geworden bin, so schreiben Sie dies nicht etwa einer Nachlässigkeit von meiner Seite, sondern dem Mangel an bedeutenden Productionen in unsrer Stadt zu, die wahrlich dermalen wenig thut, ihren alten musikalischen Ruhm zu behaupten. Auf das Opern-Repertorium ist, seit meinem letzten Briefe, nur weniges gekommen.

Nina, oder Wahnsinn aus Liebe, verdanken wir der Anwesenheit der *Mad. Bethmann*, ohne deren meisterhaftes Spiel dies Werk auch wol weniger oder gar nicht gefallen haben würde; man gab es nachher nicht wieder. Mad. Bethmann hatte sich von dem Mitspielenden einer schwachen Unterstützung zu erfreuen. — *David* oder die Befreyung Israels, ein musikalisches Drama von Hrn. v. M**. mit Musik von *Wittasek*. Dieses Stück ist nur hier gegeben worden, und da es schwerlich weit herum kommen wird, so will ich Ihnen eine Skizze des Inhalts entwerfen. *Erster Akt. David* sitzt bey Eröffnung der Bühne auf einem Felsstück, spielt ein Harfensolo mit Accompagnement des ganzen Orchesters, und klagt uns sein Leid, dass er in die schöne *Michal*, die Tochter Königs *Saul*, verliebt ist; sein Vater *Isai* kömmt dazu, stellt ihm vor, wie Israel in grosser Gefahr sey,

und ermuntert ihn in den Krieg zu ziehen, wozu jedoch David sehr wenig Lust zeigt, bis sein Bruder kömmt und meldet, die Israeliten seyen geschlagen und Michal gefangen. Nun verwandelt sich der stille Harfner in einen wüthenden Löwen, und eilt, das Hirtenvolk, welches eben ein Fest feyert, zum Landsturm aufzubieten. Wie die Hirten sich versammeln, kömmt der Hohepriester *Samuel*, betet, lässt beten, und prophezeiht, dass David ein grosser Mann werden und Israel retten solle und sodann beherrschen. Ueberhaupt wird in dem Stücke gewaltig viel gebetet. — David geht fort. 2ter *Akt*. Michal, in einer Höhle gefangen, beklagt ihr Schicksal auf eine recht jämmerliche Weise. *Mirza*, ein stummer Knabe, wird ihr zur Bedienung gegeben; er gewinnt ihr Mitleid und ihre Liebe. *Phaltiel*, Fürst der Philister, kömmt, ihr seine Hand anzutragen, die Prinzessin verwirft sie mit Verachtung; wüthend erklärt er ihr, dass er sie nie geliebt, und nur um das Reich Israel zu beherrschen, um sie geworben; dass er sie hasse und sich glühend rächen werde. Phaltiel erhält die Nachricht, dass die Israeliten siegen; er entfernt sich und giebt Mirza einen Dolch, mit dem Befehl, Michal zu ermorden; der Knabe entdeckt es der Prinzessin und übergiebt ihr den Dolch. Die Schlacht geht weiter, Michal entflieht, von Mirza geleitet, ins Innere der Höhle, Phaltiel, von David verfolgt, geht ihnen nach und wird von dem israelitischen Helden zum Gefangnen gemacht. 3ter *Akt*. Samuel eröffnet Saul das göttliche Gebot, dem Hirtenjüngling die Krone abzutreten, was sich dieser gleich gefallen lässt; dazu kömmt Davids Bruder mit der Nachricht von der Niederlage der Philister und dem Sieg Davids über Goliath. Triumphzug. Saul verbindet seine Tochter mit David, und Samuel krönt diesen. Phaltiel erzählt, dass Mirza ein Sohn Sauls sey, den er geraubt und ihm die Zunge ausgeschnitten; er wird zum Tode verurtheilt.

Die Sprache ist nicht unrein, eine Art von gemessener Prosa; die jedoch oft auf Stelzen geht; die Handlung sehr gedehnt. Wittaseks Musik ist bey weitem besser, als es das Stück verdient: doch hat auch er auf Charakteristik und alles, was man im weitesten Sinn Costume nennen könnte, nicht die geringste Rücksicht genommen. — Das Lobenswertheste ist der Glanz, mit dem dies Stück gegeben wird; Prag hat noch keines mit solchem Pomp geben sehen, und es thut jedermann Leid, dass Hr. Liebich so bedeutende Ausgaben nicht an ein besseres Object verwandt hat. Hr. Bayer gab den Phaltiel sehr brav, auch Mad. Liebich als Michal, Hr. Schopf als Saul, Herr Liebich als Samuel, verdienen Erwähnung; über Erwartung zart und fest zugleich nahm Hr. Polawsky den David. Der stumme Knabe war durch Mad. Brunetti, die im Ballet zu tanzen glaubte, so schwach dargestellt, als ihn der Verfasser selbst mahlte. Sollte man nicht glauben, die Künstlerin, welche in *Salomons Urtheil* sich so schön zeigte, habe absichtlich die Blösse des Dichters aufdecken wollen?

Der Gefangene, nach dem Französischen, dient als Lückenbüsser zur Aushülfe bey kleinen Lustspielen. *Hans Klachel von Pazelautsch* wurde von der kleinseitner Bühne auf das standische Theater verpflanzt, und, um des — Hochkomischen genug zu haben, noch eine Rolle für Hrn. Schmelka eingelegt. Während der Sommermonate werden wir dies grosse Werk nicht mehr zu sehen bekommen, da der Held des Stückes, Hr. *Swoboda*, in Töplitz ist, um den Ruf seines klachlischen Talents durch die Kurgaste in alle Weltgegenden verbreiten zu lassen. — *Rochus Pumpernickel*, der augenscheinlich dem Hans Klachel noch mehr, als *Moliere's Monsieur de Pourceaugnac* seine Existenz verdankt, wurde uns ebenfalls gegeben, und recht oft wiederholt. Zur Ehre des böhmischen Werks muss man aber gestehen, dass sein österreichischer Nachfolger weit hinter ihm zurückbleibt, und dass dieser in Wien so sehr gefiel, kömmt wol nur auf Rechnung des

komischen Talents des Hrn. Hasenhut. Einen einzigen Vorzug vor Hans Klachel hat es als Quodlibet — oder wenn man will, süddeutsches Vaudeville — durch die Auswahl guter Musikstücke, wenn gleich der Herr Zusammensetzer es mit dem Passenden nicht immer sehr genau genommen hat; so ist es z. B. drollig genug, wenn der Doctor seine Gelehrsamkeit in dem Mozartschen: *non più andrai far fallone amoroso*, beschreibt. Aecht komisch ist die Anwendung der Arien: *Wer niemals einen Rausch hat g'habt* und *Tyrola sein oftens so lustig* für den Kranken in der Einbildung, den hier Hr. Allram beynahe besser als Hr. Weidmann in Wien giebt, und wenn man die Ursache des Glückes, das dieses Stück hier macht, nicht etwa aus dem Verfall des Geschmacks herleiten will, so muss man es blos auf seine Rechnung schreiben.

Ist diese Ausbeute gering, so ist der Verlust noch grösser, dass alle guten oder auch nur mittelmässigen Opern vom Repertoire weggestrichen zu seyn scheinen, weil Mad. Fischer mehrere Monate sehr krank war, und auch jetzt, wo ohnedies der Rest der Opern durch eine Krankheit des Hrn. Blum zerrissen ist, sehr selten singt. Nur *Don Juan* wurde neu besetzt, indem Dem. Müller — erst Zerlina, dann Elvira — nun die Donna Anna übernahm und Dem. Bauernfeind die Elvira einstudirte. Den D. Juan selbst gab Hr. Schreinzer und verdunkelte alle seine deutschen Vorgänger.

So gering die theatralische Ausbeute war, eben so arm war die der *Concerte*. Der Winter enthielt, ausser der musikalischen Wittwen-Societät, nur zwey. Das erste gab Hr. Tietze, Violinist aus Dresden. Zu seiner nicht gewöhnlichen Fertigkeit wünschten wir ihm nur einen edlern Geschmack und einen markigtern Ton. Seine Composition findet überall ihres Gleichen. Dass Hr. Tietze bey seinem öffentlichen Auftreten auch den Anstand zu sehr vernachlässigte, was ihm von der eleganten Welt sehr übel genommen ward, wollen wir nur kurz erwähnen, um ihn darauf aufmerksam zu machen. — Das zweyte dieser Concerte gab ein eilfjähriger Prager Flötenspieler, *Palladius*, der viele Anlage hat, und unter guter Anleitung dereinst etwas leisten könnte. Da jedoch seine Brust nicht unter die stärksten zu gehören scheint, so dürfte ihm, dies anstrengende Instrument zu cultiviren, wol eben nicht sehr anzurathen seyn. In der Wahl der vorzutragenden Stücke war er nicht glücklich. Hr. Beutel, ein Dilettant, spielte ein Fortepianoconcert von Tomaschek, zeigte sich aber einem solchen so wenig gewachsen, das Instrument war auch so wenig zur Production in einem Saale geeignet, dass es Ungerechtigkeit wäre, nach einer solchen Aufführung ein Urtheil über das Werk selbst zu sprechen.

Die Quartetten von Friedr. Pixis wurden auch dies Jahr in dem Hôtel des Grafen Fr. v. Nostitz-Rhinek gegeben, und sollen mit den frühern gleichen Werth gehabt haben. Ich selbst habe ihnen dies Jahr nicht beywohnen können. — Hr. Graf Joh. v. Nostitz (Bruder des obern) gab in der Faste seine gewöhnlichen vier Concerte, in welche aber blos die Noblesse Eintritt hat. Die Eintheilung derselben stand schon in Ihren Blättern.

Die musik. Wittwen-Societät gab am Ostersonntage das *Alexandersfest* von *Händel*. Da der Verfasser und der Werth seiner Werke so bekannt ist, so sage ich nur, dass leider wenige da waren, die ihn zu würdigen wussten und zu geniessen verstanden. Die meisten waren froh, als das Ende kam, oder eilten auch schon früher weg. Die Production im Ganzen war aber auch schlecht, wie es bey diesen Concerten meistens der Fall ist. Auch die Frühlingsconc. der Societ. im gräfl. Waldsteinischen Garten kamen durch sechs Sonntage wieder zum Vorschein: aber auch hier war die Ausbeute sehr gering und die Execution immer höchst mittelmässig. Von Symphonien hörten wir die bekanntesten Mozartschen und Haydnschen wiederholen; ausser diesen eine von Tomaschek, von welcher aber nur, man weiss nicht warum, das Allegro und die Menuet gegeben wurden, und eine Bataille-

Symphonie vom Hrn. Capellmeister Wenzel Müller, wobey der Kanonendonner und das Pelotonfeuer mittelst Maschinen noch natürlicher als in der Natur dargestellt wurden, so dass die ganze Versammlung, begeistert durch die Wunder der Musik, sich mit lachendem Munde in das Getümmel der heissesten Schlacht gezaubert glaubte. Ueberhaupt spielten dies Jahr in diesen Garten-Concerten die Donnermaschine und Charfreytagsratschen (!) bedeutende Rollen. Sollte sich dieser edle Geschmack, von der Societät ausgehend, erhalten und verbreiten, so werden Fellgerber, Trommelmacher u. dergl., ja, als die ersten Lieferanten der Requisiten, Esel und Kälber, dem Orchester sehr wichtig und unentbehrlich werden. — Die Chöre waren aus den *Jahreszeiten* von Haydn genommen, ohne dass diese genannt worden wären, sondern jeder nach einem besondern Titel. Auf Haydns Sturm, zweymal mit der Donnermaschine wiederholt, folgte endlich ein neuer *Sturm* von einem Anonymus, zu welchem aber die Donnermaschine nicht recht passen wollte. Das Stück scheint eine Motette zu seyn. — Auch hörten wir da zwey Doppelconcerte, das erste für Clarinette und Fagott von den Herren Farnik und Rausch, das zweyte für Posaune und Fagott von dem ehrwürdigen Greis, Hrn. Pater Stolle und Hrn. Rausch geblasen. Dass dies Instrument den kürzern zog, begreift jeder leicht. — Mochten doch die Directeurs dieser Academien die Erfahrung beherzigen, dass *Concerte* in Garten und offenen Salons, sey auch die Composition noch so gut, ohne alle Wirkung bleiben.

Diesem, eben nicht sehr erfreulichen Bericht füge ich noch eine sehr hoffnungsreiche Sage bey. Man erzählt allgemein, dass eine Gesellschaft des hiesigen hohen Adels ernstlich darauf denke, ein Conservatorium der Musik zu errichten. Diese Hoffnung blühte schon vor zwey Jahren, und ihre Erfüllung wurde vielleicht nur durch die Stürme der Zeit verschoben. Der Himmel gebe sein Gedeihen und *segne die Wahl derjenigen, welchen die Zöglinge anvertraut werden sollen.* So bald die Sache gesichert ist, und sich zu gestalten anfängt, werde ich Ihnen das Detail melden.

Berlin, den 24sten July. Am 11ten wurde zum erstenmal Leonore oder Spaniens Gefangniss bey Sevilla aufgeführt, ein heroisch-komisches Singspiel in zwey Akten nach dem Ital., mit Musik von Paer. Diese schon seit mehrern Jahren, auch aus der musik. Zeitung bekannte Musik gefiel, ungeachtet man zum Theil eine bessere Besetzung wünschte, und namentlich statt des Hrn. Wurm, der den Florestan gab, Hrn. Weitzmann oder Eunike lieber gesehen hätte. Dem. Herbst gab die Leonore mit vielem Beyfall. Lob verdienen auch Hr. Hummrich, der die concertirende Violin, Hr. Ulrich, der die Bratsche, Hr. Krauts, der das Violoncell. und der junge Schulz, der die erste Flote spielte.

Hr. Fischer, d. jüngere, hat seine Vorstellungen am 2ten und 4ten mit seinem Intermezzo: *il Geloso*, geschlossen. Dieses nach ital. Art geschriebene Stück hat nur einen dürftigen Inhalt. Ein junger Schuster findet ein Billet, das seine Schöne geschrieben, glaubt, dass es an einen von ihr mehr begünstigten Liebhaber geschrieben sey, und will sie nun, von Eifersucht gefoltert, verlassen, unter die Soldaten gehen, sich aufhängen etc. Endlich entdeckt er das Missverständniss und noch obendrein einen Schatz. Die Kraft des Hrn. F. war zu bewundern, da er beynahe eine Stunde ununterbrochen sprach und sang, indem Mad. Müller, welche die Geliebte gab, nur eine Scene von Sarti und am Ende ein Duett (und beyde schön) vortrug. Die Musik war von verschiedenen Meistern, von Paesiello, Cherubini, Mehul, Mozart, Sarti etc. Unter Hrn. Fischers Arien, die er zum Theil nur mit der Guitarre begleitete, gefielen besonders: *Donne donne etc.* und *Non più andrai etc.*

Durch den unerwarteten, von allen tief empfundenen Tod der Königin *Luise* hat alle musikalische Unterhaltung aufgehört. Sehr zu besorgen ist, dass ihr Tod auch der Tonkunst nachtheilig sey. Sie, eine warme Freundin und ausgebildete Liebhaberin dieser Kunst, wie alles Schönen und Erheiternden, begünstigte jedes musikalische Unternehmen mit Theilnahme und Güte. Ihre Manen empfangen auch dafür unsern Dank, und mögen die Harmonien einer bessern Welt ihr die rauhen Dissonanzen, welche in den letztern Jahren so gewaltsam in die zarten Saiten ihres Herzens gerissen wurden, sanft, sanft auflösen! —

Dem. Schmalz ist jetzt wieder hier. Sie sollte am 3ten August, an des Königs Geburtstage, in Paer's Achilles zum erstenmal auftreten.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten August. Nº. 46. 1810.

MISCELLEN.

1.

Orchester des grossen Concerts und der grossen Oper in Paris.

Die beste Aufstellung eines zahlreichen Orchesters — d. h. diejenige, welche zugleich die vollkommenste Ausführung möglich macht und erleichtert, und die Zuhörer in den Stand setzt, das Einzelne wie das Ganze deutlich, vortheilhaft, in gehörigem Verhältniss aller Theile, zu vernehmen — ist eine sehr schwierige und von vielen Directionen bey weitem nicht genug erwogene Sache. Allgemeine Regeln sind auch hier leicht gegeben, und über diese sind auch alle Verständige einig: ein anderes ist es aber mit der Anwendung derselben im Einzelnen. Wir glauben also nichts Unnützes zu thun, wenn wir hier die Einrichtung und Aufstellung des grossen Pariser Orchesters vorstellen, welche als vorzüglich, in jeder der angeführten Hinsichten, allgemein anerkannt ist.

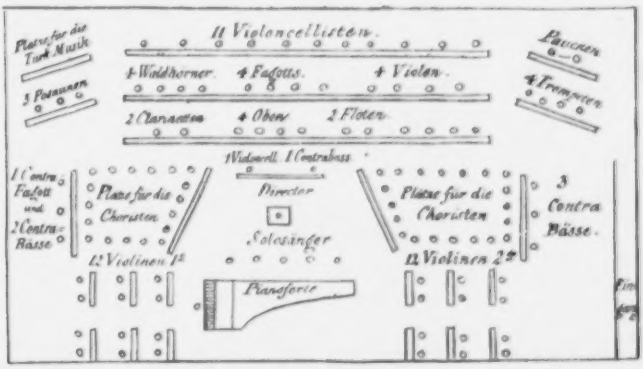

Stand der Zuhörer.

Erklärung. Das ganze Orchester sitzt erhaben, wie die Einfassung zeigt. Jeder der Spielenden sieht den Directeur und die Solo-Partien; das ganze Orchester schliessen die oben zu höchst sitzenden 12 Violoncellisten, und die an beyden gegenüberstehenden Seiten aufgestellten 5 Contrabässe ein. Hinter dem Directeur und den Solo-Partien sitzt der 1ste Violoncellist und der 1ste Contrabassist zum Begleiten der Recitative, und die vorkommenden Solos zu spielen. Neben diesen sitzen rechts und links die Singchöre, welche die Solosänger umgeben; vor diesen ist das Fortepiano aufgestellt, jedoch in der Richtung, dass der Spielende den Directeur und die Singenden, ohne sich zu drehen, sehen kann. Neben diesen sind 12 Violinen 1mo und eben so viele Violinen 2do aufgestellt. Die Harmonie, bestehend in 4 Oboen, 2 Floten, 2 Clarinetten, 3 Posaunen, 4 Hörnern, 4 Fagotts und 1 Contrafagott, ist eben so beysammen, wie die Pauken und die 4 Trompeten. Diesen zur Seite sitzen auf zwey Banken 4 Bratschisten, mithin zusammen 8 Violen *). Dann sind oben noch leere Plätze zur türkischen Musik. In der Oper rücken blos die Violinisten an die Stellen der Chorsänger, und die Violoncellisten schliessen das Ganze im Halbzirkel ein.

2.

In einer alten Hausbibliothek, von deren Sammler gewiss kein Gebein mehr vorhanden ist, findet sich, ausser mehrern *Curiosis*, auch ein starkes Fach für Poesie und Kunst — oder, wie es hier noch heisst: Allerley kurzweilige *Autores* — und in demselben eine Menge der ältesten deutschen Operntexte. Einige mögen hier angeführt werden; vielleicht machen sie dem Leser, der nur Unterhaltung sucht, Spas, dienen aber auch einigermaassen dem Historiker, indem sie beweisen, dass wirklich in Deutschland frühere Opern existirten, als man gewöhnlich annimmt.

1) Ein schönes Singetspil von dreyen bösen Weiben, denen weder Gott noch ire Männer recht können thun. Mit sechs Personen persönlich zu agiren. Durch weiland den ehrbaren und wohlgefahrten Herrn Jacobum Ayrer, Notar. Publ. u. Gerichtsprocuratoren zu Nurnberg seel. etc. Nürnberg 1618 **).
2) Ein schönes neues Singetspil, ist genannt der Münch im Kasskorb, mit fünf Personen etc. (wie 1.)
3) Ein Singetspil, der Wittenbergisch Magister in der Narrenkappen, mit sieben Personen etc. (wie 1.)
4) Ein schönes neues Singetspil von etlichen narrischen Reden des Claus Narren und anderer, mit sonderem Fleiss zusammencolligirt, mit sechs Personen etc. (wie 1.)

Die erste eigentliche Oper in Deutschland verdankte man aber dem berühmten *Martin Opitz*, dessen Daphne, nach dem Ital., am Dresdner Hofe 1627, in Musik gesetzt von dem churfürstl. Capellm. Schütz, mit grossem Beyfall aufgeführt wurde. Opitzens Ansehen und Ruf trug wahrscheinlich nicht wenig zur Verbreitung des Geschmacks an deutscher Oper bey: noch aber finden sich in den nächsten zwey Jahrzehenden nur wenig Nachahmer. Dann aber bricht die Neigung mit Gewalt hervor. Geistliche und weltliche, tragische und possenhafte Opern, von schon sonst bekannten

*) Anm. Vielleicht wäre es noch besser, statt 8 Violen deren 12 zu nehmen; dann wäre das Verhältniss: 12 Violinen 1mo, 12 Violinen 2do, 12 Violen, 12 Violoncellen, und 6 Contrabässe, das richtigste.

**) Anm. Ayrer war ein Zeitgenosse von Hans Sachsen: die genannten Werke mögen also 1560—1600 geschaffen, und wahrscheinlich auch vorgestellet worden seyn. Die Gesänge sind, wie die Nachweisung zeigt, nach Volksmelodien vorgetragen worden.

oder von verschollenen Poeten, finden sich seit 1650 in nicht geringer Anzahl. Ich führe einige an, deren Titel durch sich selbst auffallen, oder die durch die Verfasser und durch Werth sich auszeichnen.

Das friedejauchzende Deutschland, welches vermittelst eines neuen Schauspiels, theils in gebundener Rede und anmuthigen Liedern, mit neuer vom Hrn. Michael Jacobi, bey der löbl. Stadt Lüneburg wohlbestelltem Cantore und fürtrefflichem Musico, künst- und lieblich gesetzten Melodien, denen mit guter Ruhe und Frieden nunmehro wohlbeseeligten Deutschen deutsch und treumeinentlich vorgestellt von Johann Rist. Nürnb. 1653.

Andrea Gryphii Majuma, ein Freudenspiel, auf dem Schauplatze gesangsweise vorgestellt im Maymonde des 1655sten Jahres *).

Amelinde oder die triumphirende Seele, wo sie nach vielerley versuchenden Anfechtungen überwindet und göttlicher Gnade fähig wird, in einem Singspiele vorgestellt. Wolfenbüttel 1657.

Nero der verzweifelte und dadurch das Reich befreyende, in einem Singsp. mit Balleten dargestellt — — bey Einsegnung des fürstl. Fräuleins Dorotheen etc. (!) Halle 1665.

Altaniens wehrtister Hirtenknabe Filareto, unter schaferischer Spiel- und Sang-Lust etc.

Sterbender Jesus auf thränenreicher Schaubühne eines blutigen Trauerspiels zu schuldigster Erinnerung wehmüthigst vorgestellt etc. von Dedekind. 1668.

Das vestalische ewige Feuer, zur Geburtsfrolockung der Röm. Kais. Majestäten Leopolds und Claudia Durchl. Prinzessin Anna Maria, auf der grossen Schaubühne gesungen vorgestellt und aus dem Wälschen übersetzt. Wien 1674.

Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch, oder Adam und Eva **).

Der witzige Freyer oder der Rosabella Schaferey-Freudenspiel, und die grünende Wirthschaft der verliebten Gedanken etc.

Saalfeld-Rudolstädtische Lämmer-Vereinbarung zwischen dem höchstpreiswürdigen Hirten Lucindor und der allerunvergleichlichsten Schäferin Luziana. Rudolst. 1686.

Die gehohnte, aber endlich gekrönte Gottesfurcht am Daniel in der Löwengrube vorgestellt; und die gedrückte, aber endlich erquickte Eheliebe. Weissenf. 1688.

Und endlich den Schluss mache, was in der That 'was Rechts heisst:

Die vornehmsten Weltverderber, in Eins verfasset und summarisch bestraft in einem Sing- und Schauspiel durch weiland Samuel Grossern, damals in Altenburg. 1698.

J. E. Rembt.

Den 26sten Febr. starb zu Suhl *Johann Ernst Rembt*, der sechste Schullehrer und Organist an der Hauptkirche, im 61sten Jahr seines Alters. Er wurde hier geboren und hatte, ausser einigen kleinen Reisen, wovon die weiteste im Jahr 1797. nach Leipzig war, seine Vaterstadt nie verlassen. Von seinen frühern Jahren schon folgte er seiner Neigung zur Musik, welche ausschliessend die getreue Begleiterin durch sein ganzes Leben wurde. Was er als Schulmann war, hat für das aus-

*) Anm. Der wackere, körnige Gryphius unterscheidet sich doch schon vortheilhaft durch den Titel.

**) Anm. Die erste der hernach so berühmten deutschen Opern in Hamburg, mit Musik von Theil, welchem Frank, Förtsch und Strunk folgten, die nicht lange hernach von Kayser und Händel verdunkelt wurden.

würtige Publicum weniger Interesse, weil er sich als solcher demselben nicht bekannt gemacht hatte: seine Mitbürger aber sowol, als seine Vorgesetzten, gaben bey seinem Tode unzweydeutige Beweise ihrer Achtung für die Verdienste, die er sich um die Schule erworben hatte. Als Tonkünstler ist sein Ruf ausgebreiteter, weil er sich als Autor bekannt gemacht hatte.

Im Jahr 1773. wurde er Organist an der Hauptkirche, mit welchem Dienste die oben erwähnte Schulstelle verbunden war. Von dieser Zeit an concentrirte sich sein musikalisches Studium ganz für die Orgel. Sebastian Bachs Werke, und die einiger ältern Meister im Fugensatze, die er unablässig studirte, waren seine tägliche Unterhaltung. Sein Fleiss dabey war so anhaltend, dass er sich alle Erholung versagte. Ausser den Schulstunden fand man ihn zu allen Zeiten des Tages und des Jahres, im Winter wie im Sommer, im Herbste wie in den schönen Frühlings-Monaten, an seinem Tisch unter den ehrwürdigen Priestern Euterpens, mit denen er sich stumm unterhielt. Unermüdet sammelte er, und jede Acquisition gewährte ihm auf längere Zeit eine Quelle der Unterhaltung in einer einsamen und einfachen Lebensweise. Fand er in manchem dieser ältern Werke Eigenheiten, die sich mit seinem Geschmack nicht vertrugen, so änderte er oft an denselben, schnitt ab und füllte aus, je nachdem es ihm nöthig schien. Sein Vorrath von Musikalien für die Orgel war auf diese Weise nicht unbedeutend. Alle, die er bey seinem Tode hinterliess sind gewissermaassen mit Pracht, und, was noch mehr Werth hat, mit so viel Pracision geschrieben dass in seinem ganzen Vorrath wol nicht eine Note falsch oder nur zweifelhaft ist.

Seine von ihm in Druck gegebenen Werke sind:

6 grosse Trios für die Orgel.
Sammlung von Fughetten —
50 4stimmige Fughetten für die Orgel.
18 dergl.
6 Trios.
6 fugirte 4stimmige Choral-Vorspiele.
12 leichte, triomässige Choralvorsp. 12 Heft.
12 dergl. — — 24 —

Ausserdem hat er die vorzüglichsten Quartetten von Mozart und Haydn für die Orgel zusammengezogen, so, dass sie ohne Schwierigkeit sehr leicht vorzutragen sind, ohne dass das Eigenthümliche des Satzes dabey verloren hat. Schade, dass dieses Werk nicht durch den Druck bekannt und dadurch auch für dieses Instrument nutzbar gemacht wird.

Nachrichten.

Briefe über Kassel. (Beschluss des 2ten.) Diess ist nun das feststehende Personale der Kapelle. Ausser diesen sind noch ein Paar Accesisten, und bey ganz grossen Musiken, so wie zur Besetzung vorkommender türkischer Musik, wird das Orchester vorzüglich durch Musiker von den Musikchören der hiesigen Bürger-Garde, worunter mehrere recht geschickte Manner sind, verstärkt. Die Kapelle besitzt, wie Sie sehen, mehrere ausgezeichnete Talente: und auch selbst diejenigen, welche nicht gerade Virtuosen, Componisten oder Gelehrte sind, sind doch an ihrem Platz brauchbare Manner. Im Ganzen bildet das, schon trefflich eingespielte Orchester ein überaus braves Ensemble, und wird mit Recht von jedem Kunstverständigen und Gebildeten, der es, (besonders in Ausführung *guter Werke*, die zu begeistern vermögen, *hier* aber freylich selten vorkommen,) gehört hat, unter die besten jetzt bestehenden Orchester gezählt. Kraft, Feuer und Leben, (wo es der Geist der Composition moglich macht) Pracision und unermüdlicher guter Wille herrschen darin. Besonders zeichnet es sich durch die so seltne Aufmerksamkeit, Nachgiebigkeit und *Discretion* in der Begleit-

tung des Gesangs vor den meisten andern, übrigens gewiss auch vortrefflichen Orchestern aus. Wenige Sänger haben das Glück, so begleitet und unterstützt zu werden, wie die hiesigen; und dennoch wissen dies, (ob aus Eigendünkel, oder aus Mangel an Einsicht,) wenige weniger zu schätzen, als gerade die von ihnen, die dessen am meisten bedürfen. — Uebrigens sind die Verhältnisse der hiesigen Musiker eben nicht aufmunternd oder angenehm. Fast täglich Oper und Ballet, mit dem Gefolge unzähliger Proben, vergönnen den Musikern fast keine Erholung, noch Zeit zu Privatübungen. Die Besoldungen sind *höchst* gering. (Der erste, am meisten protegirte Virtuos der Kapelle bekömmt nicht so viel, wie die schlechteste Sängerin. Machen Sie hiervon nun den Schluss auf die Uebrigen, *nicht protegirten!*) An Aufmunterung jeder Art, an Gelegenheit sich zu vervollkommnen, fehlt es von jeder Seite hier gänzlich. Die grösste Anstrengung des Orchesters wird unerkannt und unbemerkt gelassen, während die Falsetgurgeleyen der Sänger und das Wirbeldrehen eines Tanzers mit Bravorufen und tobendem Handeklatschen gekrönt und ungeheuer bezahlt werden. Es ist daher wirklich zu verwundern, dass dennoch diese braven Tonkünstler nie in ihrem Eifer erkalten, sondern immer mit neuem Muth, mit neuer Thätigkeit, einzig zur Freude des wahren Musik-Freundes, nach den Früchten des Tantalus streben. Eines nur möchte noch gänzlich aus dem hiesigen Orchester verbannt werden, wie es zum Theil schon geschehen ist; nämlich das späte, lange Einstimmen und Praludiren, bis zum Anfange der Ouverture, und besonders *unmittelbar* nach dem letzten Schlusston eines Actes. Viel hat es sich schon seit einiger Zeit verloren, und wenn die Herren unter sich darin übereinkommen, früh, *einzeln* (welches ja auch für das Reinstimmen besser ist) und schnell zu stimmen, nicht zu praludiren, (ein Fehler, den man jetzt in allen Orchestern, auch in den besten, trifft,) und mit dem Nachstimmen in den Zwischenacten besonders zu warten, bis die letzten Töne des Finale gänzlich vergessen sind: dann wird die Vollkommenheit dieses braven, achtungswerthen Orchesters gewiss noch um vieles erhöhet werden. Ich bin überzeugt, die Herren werden diese freundschaftliche Erinnerung von einem Manne, der ihre Verdienste ganz anerkennt und schätzt, gewiss der Prüfung und Beherzigung werth finden, und zu ihrem eigenen Vortheil anwenden.

So viel über die Kapelle. In meinem nächsten Berichte, über die Oper und das Ballet.

(Auszug eines Schreibens aus München.)

— — Wie sich bey öffentlichen Versammlungen, bey grossen religiösen Volksfesten mein Herz erhebt! wie ich es liebe, fromme Schaaren, denen ihr Glaube, wie ihr Vaterland heilig ist, beysammen zu sehn! Meine Einbildung versetzt mich dann in jene Zeiten der Vorwelt; ich sehe jene Opfer, die die fromme Sitte und das Herzensbedürfniss in ihre Tempel brachte, wo sie die Himmelsbewohner sich näher glaubten; ich wohne bey jenen feyerlichen Aufzügen, jenen geheiligten Festen, welche die Christenheit des Mittelalters ihrem gottlichen Stifter weihte — —

Sie sind nun aber dahin! Eines nur erinnert noch an jene Vorzeit. Es ist das Frohnleichnamsfest, welches unter dem Namen: Religionsfest, hier noch besteht. Mit frischem Gras sind die Strassen bestreut, durch welche heute der festliche Zug gehet. Vier Altäre sind errichtet, wo um den Segen des Höchsten für Fluren und Garten, für Palaste und Hütten, für Fürsten und Knechte geflehet wird. — Der Donner der fernen Kanonen, das Geläute der ernsten Glocken, Linien- und friedliche National-Truppen paradiren, eine

unübersehbare Menge Volks von allen Seiten! Der König mit seinem glänzenden Hofstaat — der Schall der Trompete, Lobgesänge der blühenden, in langen Reihen einherziehenden Jugend — alles so herzerhebend, so feyerlich! Nun aber hier die Gesänge dieser Jugend! was soll ich von diesen sagen? Sie abscheulich nennen, ist lange nicht genug. Wie können jene, denen es zukommt, so etwas zu ordnen, es wagen, ihre Zoglinge vor dem ganzen versammelten Volke Gesange singen zu lassen, die, man mag ihre Composition oder ihre Ausführung betrachten, eine wahrhafte Schmach aller Kunst sind? — Häuser und schattenreiche Baume werden niedergerissen, um die scharfe Linie einer geraden Strasse zu bestimmen; kein Schornstein darf seinen Nachbar um einen Zoll übersteigen: aber in offentlichen Inschriften die Rechtschreibung, bey öffentlichen Gesangen den guten Geschmack auf die plumpste Art beleidigen — *das darf man?*

Frankfurt am Mayn, den 10ten July. Dem. Lang ist wirklich bey unsrer Oper engagirt, und das ist denn allen hiesigen Opernliebhabern eine grosse Freude. Und mit Recht. Zum ersten Debut für Dem. Lang war Lodoiska von Cherubini gewählt; gewiss keine leichte Aufgabe, die sie aber zu grosser Zufriedenheit aller Anwesenden loste. Ihre theatralische Figur und Bildung, von der Grazie der Jugend verschönt, war schon geschickt, neuen Glanz über diese Rolle zu verbreiten; und was noch mehr bemerkt zu werden verdient, ist, dass zwischen ihrer Action und ihrem Gesang keine Misshelligkeit herrscht. Ihre freye, natürliche und tönende Stimme gehorcht ohne Zwang allen den Inflexionen, die beydes, der Geschmack im Gesange und der Ausdruck der Worte, erfordern. Man ist von der edlen und natürlichen Art bezaubert worden, womit sie mehrere Stellen vorgetragen hat. Der Beyfall des Publicums war ausserordentlich und steigerte sich das ganze Stück hindurch. Ein so einnehmendes Talent muss Dem. L. als eine schöne, aufblühende Hoffnung der Oper betrachten lassen, wenn sie fortfahrt, durch Studium die ihr von der Natur mitgetheilten Gaben zu vervollkommnen.

Auch Mad. Köhl ist für die hiesige Oper angenommen, und auch an ihr scheint die Direction keine üble Acquisition gemacht zu haben, ob ich gleich noch nicht weiss, welche Rollen ihr für bestandig und am zweckmassigsten mitgetheilt werden sollen und können. Sie erschien in mehreren Opern ohne eben besonders zu gefallen; endlich trat sie als Griselda in der Oper dieses Namens von Paer auf, wo sie allgemein und sehr gefiel, und das will hier viel heissen, wo man die Griselda von Mad. Lange, deren Hauptrolle diese langst war, vortrefflich gehört hat. Ueber die Vorzüge beyder Sangerinnen ausführlicher, wenn ich erst durch öfteres Hören derselben in Compositionen verschiedener Art dazu in den Stand gesetzt bin.

Mad. Schönberger hat uns verlassen, aber die Hoffnung gegeben, sie kommenden Herbst wieder bey uns zu sehen. Möchte sie doch Wort halten! — Hr. Hassloch hat Frankfurt ganz verlassen; er ist nach Darmstadt als Director des daselbst entstehenden grossherzogl. Theaters, unter sehr vortheilhaften Bedingungen berufen worden. — Dem. Milder von Wien ist angekommen und tritt als Iphigenie auf.

Recensionen.

Invanae et vanae curae. (*Des Staubes eitle Sorgen.*) *Motette für 4 Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters, von J. Haydn.* Partitur. Leipzig, bey Breitkopf u. Hartel. (Pr. 1 Rthlr.)

Kleinere, dem grössern Haufen minder wichtig vorkommende Werke anerkannter

wahrhaft grosser Meister der Vergessenheit entziehen und sie durch öffentliche Bekanntmachung der Nachwelt erhalten, ist ein wesentlicher Dienst, den man der Kunst erweiset. Ganz jugendliche Versuche ausgenommen, ist wol an einem grossen Künstler nichts unwichtig. Einzelne Handzeichnungen, ja einzelne Federstriche zeichnender Künstler werden, wenigstens als Seltenheiten, in Kunstcabineten dem forschenden Auge des Kenners und Liebhabers dargelegt. Oben genannte Musikhandlung verdient also, noch abgesehen vom innern Gehalt des Werks, unsern Dank, wenn auch sie nicht blos, dem Zeitgeist nachgehend, Werke von schon begründetem Ruf und Glück mit Geschmack und Auswahl käuflich macht. Gegenwärtige, wie wir glauben, sehr wenig bekannte Motette unsers unsterblichen Haydn, verdiente allerdings schon als ein Werk dieses Meisters mitgetheilt zu werden: weit mehr aber noch ihres eigenthümlichen Gehalts wegen wird jeder Freund Haydnscher Werke — und wer wäre das nicht? — in seiner Sammlung sie nicht entbehren wollen. Ein an sich wenig bedeutender, in dem Latein des Mittelalters geschriebener Text *) ist hier in einem vollständigen Chore dargestellt. Die Bewegung, das Leben, das alle Werke dieses Meisters auszeichnet, ist auch hier überall sichtbar. Die Haltung und Kraft der singenden Stimmen, die schönen Fortschreitungen der Harmonien, die tief wirkenden Rückungen und kunstvoll verbundenen Modulationen von Seite 9—12, müssen bey der Aufführung eine treffliche Wirkung hervorbringen. Die gesangreichen, nachahmenden Satze bey den Worten *quid prodest, o mortalis*, welche so einsichtsvoll den rauschenden, hinrollenden Satzen eingewebt sind, und dem Menschen das Nichtige seiner Sorgen gleichsam sprechend an das Herz legen, sind sehr rührend und herrlich; sie können auch dem studirenden Tonkünstler zum Beyspiele und Muster dienen, wie man eine, im Ganzen schon und bestimmt aufgefasste musikalische Idee durch Reichthum und Mannigfaltigkeit in und bey grosser Einheit zur besten Wirkung durchführen könne. Da eben diese Satze wieder in *Dur* vorkommen, — der ganze Chor ist nämlich in D moll gesetzt, und schliesst mit seiner ersten Hälfte in F dur — so ist das Ganze dieses einfachen, für sich selbst bestehenden Stückes auch auf eine Art geschlossen, die ohne Störung des beabsichtigten Eindrucks des Ganzen, doch den letzten Effect sehr wohlthätig und erwünscht seyn lässt. Ueberall herrschen Ordnung, richtiges Ebenmass der Theile, und ein so schönes Verhältniss derselben unter einander, wie dies nur ein wahrhaft grosser Meister treffen und festhalten kann. Aus der Aufschrift: *Motette*, und auch aus der bezifferten Orgelstimme, sollte man denken, dass dieser Chor für die Kirche, oder eine andere religiöse Gelegenheit bestimmt gewesen sey. Wir können uns davon nicht ganz überzeugen, und glauben, dass er, seines Styles und seiner innern Behandlung wegen, noch mehr für den Concertsaal geeignet sey, wo er gewiss seine Wirkung nicht verfehlen wird. Er erfordert ein vollständiges Orchester: drey Posaunen, Pauken, Trompeten, neben den andern gewöhnlichen Blas-

*) Er heisst:
Insanae et vanae curae
Invadunt mentes nostras,
Saepe furore replent
Corda, privata spe.
Quid prodest, o mortalis,
Curare pro mundanis,
Si coelos negligas?
Sunt fausta tibi concta,
Si Deus est pro te.

Instrumenten: doch können erstere, so wie allenfalls auch einige der andern, weggelassen werden, da sie keine eigenen Sätze haben, sondern blos zur Ausfüllung da sind. Jeder Musikdirector wird diese Aenderungen für sein Orchester, wenn es nicht vollständig genug seyn sollte, leicht machen können. Der deutsche Text ist gut und würdig: ist auch den Noten mit Einsicht untergelegt. Da die Aufführung nicht schwer ist, können wir diesen schönen Haydnschen Chor auch jedem Liebhaberconcert, so wie jeder öffentlichen musikalischen Veranstaltung, bestens empfehlen.

Trois Duos pour deux Violons, composés par A. Matthaei. op. III. Leipzig, chez A. Kühnel. (Pr. 1 Rthlr. 8 Gr.)

Man muss es diesen Duos zum Lobe nachsagen, dass sie mit Fleiss gearbeitet sind, und dass der Verfasser, der als ein vorzüglicher Violinist rühmlich bekannt ist, sein Instrument dabey immer im Auge gehabt und ihm manche schwierige Aufgabe vorgelegt hat. Denn diese Duetten sind schwerer, als sie auf den ersten Anblick zu seyn scheinen, besonders wenn man die vorgeschriebene Strichart überall treulich beybehalten will, die dem Rec. indessen hie und da mehr von der eigenen Manier des Verfassers, als von dem Ausdruck, den die Sätze fordern, ausgegangen, und also mehr capriziös als effectvoll zu seyn schien. Bey dem allen kann Rec. dieser Arbeit, seinem Gefühl nach, wenig Beyfall unter solchen Liebhabern versprechen, die in vielen Noten auch viel Musik — und je schwieriger diese Noten sind, um so anziehendere, erfreuendere Musik suchen. Was man hier findet, lässt ziemlich kalt, und belohnt die Mühe sorgsamer Execution nicht genugsam. Das Ganze ist mehr ein Werk des Fleisses, als der Eingebung; und es ist ein alter wahrer Satz, dass nicht zum Herzen geht, was nicht vom Herzen gekommen ist. Das bisher Gesagte gilt hauptsächlich von den ersten, längsten Sätzen in jedem der drey Duos. Die melodische Grundlage ist hier zu unbedeutend, des Passagenwerks hingegen schon darum zu viel, weil in diesen Passagen so viel Willkührliches, Verworrenes und Charakterloses ist. Dass der Verf. in seiner Begleitung die sogenannte galante Schreibart so viel möglich vermieden, und sich dem strengern Satz genähert, ist zu loben, wenn er sich auch in diesem Elemente nicht überall mit der Leichtigkeit bewegt, die freylich gerade in den Werken dieser beschränktern Gattung ein Haupterforderniss ist. In dem ersten Duo (D dur) hat das erste Allegro zu wenig Hervorstechendes; doch ist das letzte Allegro (¾) gefälliger und in seinem Charakter fester gehalten. Das zweyte Duo (C moll) ist grösser, gehaltvoller gedacht und sorgfältig ausgeführt. Doch im ersten Allegro ist auch hier des Melodischen zu wenig, und der krausen und schwierigen Passagen zu viel. Das darauf folgende Andante mit Variationen gehört zu den besten Sätzen in diesem Werke. Das erste Allegro des dritten Duo (A dur) würde Rec. wegen seines melodischern Inhalts und der einfachern, wohlklingendern Passagen vorzüglich wohlgefallen haben, wenn er sich das Thema, dessen erste Hälfte aus 6 und die andere aus 5 Takten besteht, und mithin etwas Unrhythmisches hat, besser hätte aneignen können. Uebrigens sind diese Duos zur Uebung sehr zu empfehlen, und die Liebhaber werden sie in dem Masse sicher gewinnen, in welchem sie sich eine vollkommene Ausführung derselben zu eigen gemacht haben. Der Stich ist deutlich und correct.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten August. No. 47. 1810.

Nachricht von einem in Thüringen seltenen Musikfeste.

Am 20sten und 21sten Juny dieses Jahres feyerte man der Tonkunst, in der, vier Stunden von Sondershausen liegenden, schwarzburg-rudolstadtischen Stadt *Frankenhausen*, durch Aufführung der *Schöpfung von Haydn* und eines *grossen Concerts*, im Verein von mehr als hundert Sängern und mehr als hundert Instrumentisten, ein sehr ehrenvolles Fest; ein Fest, eben so merkwürdig durch die so glücklich überwundenen mannigfaltigen Schwierigkeiten bey Veranstaltung des Ganzen, als durch den hohen Grad der Vortrefflichkeit, mit der hier, auf Tausende von Zuhörern, von mehr als zwanzig Meilen im Umkreise, gewirkt wurde. Da hier von einer Landstadt Thüringens die Rede ist, in der sich das Musikpersonal einzig auf den Stadtmusicus nebst seinen Gehülfen und das etwanige Singchor einschränkt; so muss allerdings die Verwunderung, über die Möglichkeit eines solchen Unternehmens, hoch steigen, wenn wir nicht die warme Kunstliebe und Uneigennützigkeit sowol des Unternehmers, als der theilnehmenden Künstler, mit in Anschlag bringen.

Der Herr Cantor Bischoff zu Frankenhausen, ein junger, thätiger und für Musik glühender Mann, der schon im Jahre 1804, mit Hülfe seiner Nachbarn und einiger Mitglieder der herzogl. gothaischen Kapelle, unter der Direction der Hrn. Concertmeister Fischer aus Erfurt, und Ernst aus Gotha, die *Schöpfung*, mit etwa achtzig Sängern und Instrumentisten, zur allgemeinen Zufriedenheit der Zuhörer in dasiger Hauptkirche aufgeführt hatte, fühlte sich dadurch aufgemuntert, dies grosse Kunstwerk noch einmal, nach der Idee seines grossen Meisters, durch *zweyhundert* Sänger und Instrumentisten, zu geben. Lange hinderten Hin- und Herzüge fremder Völker die Ausführung seines Vorhabens. Endlich wagte er es bey der gegenwärtig scheinbaren Ruhe in Deutschland, sein Vorhaben auszuführen. Er besuchte deswegen schon vor einiger Zeit Weimar, Rudolstadt, Gotha und Erfurt, in mehrere Städte wurden schriftliche Aufforderungen geschickt, und aller Orten fanden seine Einladungen ein geneigtes Ohr, so dass sich am 19ten Juny, früh zur Probe, bereits 101 Sänger und 106 Instrumentisten, grösstentheils aus Thüringen, eingefunden hatten.

Unter den Instrumentisten befanden sich 20 Künstler aus Gotha, nebst ihrem berühmten Director, Hrn. Concertm. Spohr. Aus Weimar nur 2, indem die übrigen Herren durch ein so eben eingefallenes Hoffest zurückgehalten worden waren. Ferner 5 Künstler aus Ballenstädt; 5 aus Rudolstadt; 23 aus Sondershausen; 7 aus Leipzig; 8 aus Erfurt; 4 aus Nordhausen; 5 aus Quedlinburg; 1 aus Arnstadt; 1 aus Goslar; 2 aus Eisleben; 8 aus Frankenhausen; 2 aus Clausthal; 2 aus Greussen; 2 aus Sangerhausen; 1 aus Ilefeld; 2 aus Querfurt; 1 aus Stollberg; 2 aus Artern; 2 aus Tennstädt; 1 aus Leinigen; 2 aus Allstadt; 1 aus Heldrungen, theils graduirte

Tonkünstler und Kapellisten, theils ausgezeichnete Dilettanten und zum Theil Virtuosen vom ersten Range, ein jeder mit seinem eigenen Instrumente, und die Meisten mit der *Schöpfung* schon vertraut.

Die Sänger hingegen bestanden, ausser den drey Solosängern, mehrern braven Dilettanten aus Halle, Erfurt, Leipzig, Weimar, Heringen und Borxleben, und zwey jungen Singsel ülerinnen aus Sondershausen, grösstentheils aus einer Auswahl der besten und geübtesten Choristen aus Sondershausen, Nordhausen, Ellrich, Halberstadt, Stollberg, Sangerhausen, Querfurt, Weimar, Erfurt, Greussen, Tennstadt und Frankenhausen.

Aus dieser Masse bildete sich nun nachstehendes Orchester:

Director: Hr. Concertmeister Spohr.

Sopran-Solo: Mad. Scheidler aus Gotha.

Tenor-Solo: Hr. Kammersänger Methfessel, aus Rudolstadt.

Bass-Solo: Hr. Kammersänger Stromeyer, aus Weimar.

Orgel: Hr. Concertm. Fischer und Hr. Professor Scheibner, beyde aus Erfurt.

Flügel: Hr. Kapellm. Krille, aus Stollberg.

Chordirector: Hr. Cantor Bischoff, in Frankenhausen.

Sopran,	28
Alt,	20
Tenor,	20 und
Bass,	30 Choristen.

42 *Violinen*; an deren Spitze Hr. Matthäi aus Leipzig, Hr. Preysing aus Gotha, Hr. Eberwein aus Rudolstadt, Hr. Kreibe aus Ballenstadt, der im Orchester so vielseitig brauchbare Hr. Rose aus Quedlinburg, fünf der geübtesten Scholaren vom Hrn. Spohr aus Gotha, u. s. w.

12 *Bratschen*; an deren Spitze der Hr. Organist Voigt aus Leipzig; die übrigen aus verschiedenen Kapellen.

11 *Violoncells*: an deren Spitze Herr Dotzauer aus Leipzig; die Hrn. Preysing und Rode aus Gotha; Hr. Müller aus Rudolstadt, zwey Hrn. Schrödel aus Ballenstadt, lauter vorzügliche Künstler — u. s. w.

9 *Contrabässe*; an deren Spitze der würdige Hr. Wach aus Leipzig, mit einem der grössten dieser Instrumente von Hungers Arbeit; Hr. *Dr.* Nicolai aus Rudolstadt; Hr. Schade aus Gotha u. s. w. lauter Meister ihres Instruments.

4 *Clarinetten*; an deren Spitze Hr. Musikdirect. Hermstedt aus Sondershausen; Hr. Barth aus Leipzig, u. s. w.

4 *Flöten*; an deren Spitze Hr. Müller aus Leipzig; Hr. Mende aus Gotha, u. s. w.

4 *Hoboen*; durch Hrn. Sommer sen. aus Erfurt; Hrn. Kellner aus Gotha, u. s. w.

4 *Fagotte*; durch Hrn. Sommer jun. aus Erfurt; Hr. Hermstedt jun. aus Sondershausen, u. s. w.

1 *Basshorn*; Hr. Herrmann sen. aus Sondershausen.

4 *Hörner*; durch die Hrn. Hofmusici, Sommer aus Rudolstadt; Walch aus Gotha, u. s. w.

3 *Trompeten*; durch die Hrn. Geier aus Gotha und zwey Mitglieder der sondershausischen Harmonie — welche überhaupt die unbenamten Stellen an obigen Blas-Instrumenten, grösstentheils besetzten.

3 *Posaunen*; alle drey Hrn. Rose's brave Zoglinge aus Quedlinburg.

Pauken; Hr. Berg-Assessor Hachmeister aus Clausthal und der würdige Hr. Musikdir. Rose aus Quedlinburg.

Der Verein so vieler grosser Virtuosen, erfahrner Künstler und schätzbarer Kunstfreunde, führte natürlich auf den Wunsch, ihre Talente, ausser der Aufführung der *Schöpfung*, auch noch in einem besondern Concerte geniessen zu können. Dies Orchester gab also, nach einer am 19ten Jun. gehaltenen Probe, am 20sten Vormittags die *Schöpfung* und den 21sten Vormittags ein grosses, glänzendes Concert, beydes in der dasigen, wohlgebauten und heitern Hauptkirche, wo sich keine plumpen Pfeiler dem Auge entgegenstellen und die Umsicht hemmen.

Das Ganze des Orchesters nahm den Bogen ein, welchen die beyden Galerien für die Manner, gewöhnlich vor und unter der Orgel bilden, und also die ganze Breite der Kirche. Auf der untersten, um einen guten Theil hervorstehenden Galerie war ein besonderes Orchester in stufenweiser Erhöhung für die Instrumente erbaut, dessen Mittelpunct Hr. Concertmeister Spohr einnahm. Ihm zur Rechten stand die 1ste Violine in zwey Reihen hintereinander; so dass diese gerade die halbe Breite der Kirche einnahmen. Zu seiner Linken befanden sich die drey Solosanger, nebst dem Flügel; an diese schloss sich das ganze Bläser-Chor von 27 Künstlern, auch in zwey Reihen — davon die Clarinetten und Floten die vordere, und die Hoboen, Fagotte und das Basshorn die hintere Reihe einnahmen. Da hiermit die zweyte halbe Breite der Kirche ausgefüllt war, so standen die Trompeten und Hörner zwar unmittelbar an den Floten, aber am Anfange der Seitengalerie. Die 2te Violine und Bratsche formirten die 3te Linie des Orchesters durch die ganze Breite der Kirche, so, dass die 2te Violine hinter der ersten und die Bratsche hinter den Bläsern stand. Eine 4te Linie, hinter den Violinen, enthielt noch den Rest der 2ten Violinisten. Gerade hinter Herrn Spohr, in der Mitte dieser Linien, hatten, auf der ersten Erhöhung, die beyden Hrn., Dotzauer und Wach, als Anführer der Basse, Platz genommen. Die übrigen Basse waren hinter diesen, auf einer 2ten Erhöhung, in zwey Reihen hinter einander vertheilt, so, dass die hintere Reihe unter der Orgel-Galerie, beynahe oben anstiess. Zur Linken der Basse, hinter den Bläsern, schlossen sich die Pauken an. Auf der obern Orgel-Galerie nahmen die Choristen den ganzen Bogen oder die ganze Breite der Kirche ein, so dass der Hr. Cantor Bischoff, als ihr Anführer, in der Mitte, über Hrn. Spohr; ihm zur Rechten, über den Violinen, die Altisten und Bassisten, und zur Linken, die Discantisten und Tenoristen, jede Stimme in zwey Reihen hinter einander erhöht, aufgestellt waren. An diese letztern schlossen sich die Posaunen, aber auch auf der Seitengalerie, gerade über den Hornern und Trompeten.

Diese schöne und zweckmässige Stellung, wobey jeder Platz genug um sich, und den Director bestandig vor Augen hatte, trug unstreitig nicht wenig zu der, nach einer einzigen Probe, gelungenen Ausführung so grosser, zum Theil neuer und höchst schwieriger Kunstwerke, bey, wie besonders am 2ten Tage aufgeführt wurden. Dies waren:

1) eine grosse neue Ouverture fürs ganze Orchester (auch mit Posaunen) vom Hrn. Spohr. 2) Eine grosse ital. Scene für den Bass, von Righini, welche Hr. Stromeyer sang. 3) Ein neues, vom Hrn. Spohr ausdrücklich für dies Fest geschriebenes grosses Clarinetten-Concert, welches Hr. Musikdirector Hermstedt vortrug. Hierauf machte 4) Hr. Concertm. Fischer, auf der vollen Orgel eine kunstvolle Einleitung zum 5) letzten Chore, aus Haydns Jahreszeiten, welches unmittelbar darauf folgte. Nach einer Pause von etwa funfzehn Minuten, folgte 6) ein Doppel-Concert für 2 Violinen, ebenfalls von Hrn. Spohrs origineller Arbeit; durch Hrn. Spohr selbst und Hrn. Matthai vorgetragen. Hierauf 7) ein grosses Rondo, aus einem Concert, D dur, von Hrn.

Bernh. Romberg, durch Hrn. Dotzauers kunstvollen Vortrag. 8) Die Symphonie aus C dur, von Beethoven, welche den Beschluss des Ganzen machte.'

Da hier alles, sowol Ausführer als Kunstwerke, und selbst der Ort, zum Ausserordentlichen gehörten; so möchte wol dieser trockne Concertzettel bey den Lesern wenig Dank verdienen. Ich erlaube mir also hier noch von dem Effecte Rechenschaft zu geben, welchen diese Künstler und Kunstwerke, aber freylich nur nach einem einzigmaligen Hören, auf mich gemacht haben: weit entfernt, diese Rechenschaft als allgemeines Urtheil geltend machen zu wollen.

Das Erste betrifft Hrn. Spohrs Direction mit der Papierrolle, ohne alles Geräusch und ohne die geringste Grimasse. Man mochte sie eine *graziöse Direction* nennen; wenn dies Wort, ausser dem gefälligen Anstande, auch die Bestimmtheit und Wirksamkeit seiner Bewegungen auf die ganze, ihm und sich selbst fremde Masse, ausdrückte. Diesem glücklichen Talente des Hrn. Spohr schreibe ich den grössten Theil der Vortrefflichkeit und Präcision — der erschütternden Gewalt, so wie des sanften Anschmiegens dieses zahlreichen Orchesters an den Sänger, beym Vortrage der Schöpfung, zu.

Die für eine grosse Kirche geeignete, volltönende und doch auch biegsame Stimme der Mad. Scheidler; der ausdrucksvolle Vortrag des in der Kunst erfahrnen Hrn. Methfessel; die herrliche Bassstimme des Herrn Stromeyer, unstreitig die schönste, die ich je gehört habe — vom contra D, bis zum eingestrichenen G, durchaus beydes, kräftig und angenehm; ohne Knarren in der Tiefe und ohne Nasentöne in der Höhe; und ausgebildet aufs Vollkommenste — von der er nicht nur beym Vortrage der Schöpfung und der Scene von Righini, sondern auch, und vornämlich, in seinen *Fermaten*, so grossen, edlen, durchaus dem Charakter der Bassstimme gemässen Gebrauch machen konnte, und Gebrauch zu machen verstand, und womit er noch eine deutliche Aussprache sowol des Italienischen, als des Deutschen, verband —: diese drey Solosänger, im Verein so vieler ausgezeichneter Virtuosen an der Spitze jeder Stimme, wo jeder freywillig und mit Lust sang oder spielte, machen mir die Versicherung leicht, dass diese Ausführung der *Schöpfung*, die kräftigste, ausdrucksvolleste, mit einem Worte, gelungenste war, der ich je beygewohnt habe.

Dies alles zu vernichten, wäre *dem* Herrn ein Leichtes gewesen, welcher, wie die Rede ging, die Chöre mit der Orgel zu begleiten habe. Dank sey es aber seinem Geschmacke, seiner Discretion und seinen höhern Kunstkenntnissen: man hörte einzeln von der Orgel durchaus nichts, wol aber war es unter mehrern Chören fühlbar, wie das ganze Orchester bebte. Wahrscheinlich wurden von der Orgel blos die 16 füssigen Stimmen zur Unterstützung der Orchester-Basse gebraucht. Noch darf ich nicht das himmlisch-süsse Flöten-Terzett, zu Anfange des dritten Theils, mit Stillschweigen übergehen, welches Hr. Rose, als dritter Flötist, so brav und mit so einem durchdringend schneidenden Basstone, begleitete. So viel nur von der Ausführung der *Schöpfung!* —

Die Ouverture, womit am folgenden Tage das Concert anhub, gehört, im eigentlichen Verstande, unter die *Kunststücke im Moduliren*. Fast mit jedem neuen Takte drängt ein *Inganno* das andere, so dass sie als eine zusammenhängende Reihe von Studien in der Modulation angesehen werden kann. Wahrscheinlich bezieht sich diese Unruhe, dies Schwanken, auf den Inhalt der *Alruna*, zu welchem Drama sie geschrieben seyn soll. So gewiss aber diese Ouverture vor dem Theater von grossem Effecte seyn kann; so schien

sie, als Concertmusik, doch den Eindruck nicht zu machen, den man von der Ausführung eines so braven und zahlreichen Orchesters erwarten durfte. Dieser Erfolg lässt sich nicht anders erklären, als dass, wie ununterbrochene und anhaltend getäuschte Hoffnungen das Gemüth in Unbehaglichkeit und Missmuth versetzen, so auch eine Musik, welche das Ohr bis zum Ende in seinen Erwartungen täuscht und nie befriedigt. Lauter krumme, mit unter rauhe Wege, welche zu keinem Ziele, zu keiner Ruhe und zu weiter keinem Genusse führen, und wodurch der Componist blos den Verstand des Zuhörers beschäftigt, ermüden dennoch zuletzt. Auch die Musik unserer Vorfahren vor 200 Jahren, ihre Madrigale und Motetten, bestanden aus lauter solchen krummen Wegen, ohne Ruheplatz — aus lauter Modulationen und aufgehaltenen Schlussfallen. Aber unsern guten Alten fehlte es noch an den nöthigen Blumen, um ein Ruheplätzchen zu verschönern und interessant zu machen; d. h., es fehlte ihnen noch an melodischen Figuren, um den Zuhörer in Einer Tonart auf eine angenehme Weise zu unterhalten. Wie leicht wäre dies aber dem trefflichen Spohr, der der schönen Blumen so viele hat? Der sogenannte Contrast in grossen Musikwerken ist gar nicht zu verachten; um so weniger, jemehr er sich auf die menschliche Empfindungsweise gründet.

Von der Wirkung der durch Hrn. Stromeyer vorgetragenen grossen Scene von Righini, braucht hier um so weniger etwas beygebracht zu werden, da seinem schönen Vortrage schon oben volle Gerechtigkeit wiederfahren ist. Auch Hrn. Righini's schöner Gesang und vortreffliche Instrumentirung ist bekannt genug. Diese Scene versetzte die ganze Versammlung in Enthusiasmus.

Das hierauf vom Hrn. Musikdir. Hermstedt vorgetragene Clarinetten-Concert aus Es, welches Hr. Spohr wenige Wochen vorher, als sein zweytes für dies Instrument, geendigt und dem Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen im Manuscript zugeeignet hatte, gehört unstreitig zu den *vollendetsten Kunstwerken dieser Art.* Eine grosse und brillante Behandlung des concertirenden Instruments, verbunden mit einer ganz originellen Begleitung des Orchesters, wo gleichsam jede Stimme, selbst die Pauke, obligat ist; was aber deswegen auch ein um so geübteres und aufmerksameres Orchester erfodert, berechtigt zu dieser hohen Stelle. Besonders zeichnet sich der dritte, polonoisenartige Satz aus, wo man ungewiss bleibt, ob man mehr den Glanz der kunstvollen Solo's, oder die vortrefflich gearbeiteten Tuttisätze, bewundern soll — in welchen letztern die Blasinstrumente mitunter in wahre thematische Kampfe gegen einander zu treten scheinen. Ueberdies gewinnt dies Kunstwerk noch besonders durch den heitern Geist, der es durchaus beseelt. Die herrliche Ausführung dieses Concerts machte dem Componisten, dem Concertisten, so wie dem ganzen Orchester, sehr viel Ehre; auch brachte sie Tausende von Händen der Zuhörer in die lebhafteste und anhaltende Bewegung.

Hierauf überraschte der Hr. Concertmeister Fischer das Orchester, so wie das Auditorium, nicht wenig, indem er mit der vollen Orgel einfiel, um das nun folgende grosse Schluss-Chor, aus C dur, einzuleiten. Diese neue Art von Musik, wovon in der Probe nichts gehört worden war, seine künstliche Verkettung der Stimmen, seine harmonischen Wendungen und seine meisterhaften Modulationen, machten jedes Mitglied des Orchesters doppelt aufmerksam. Mehrere Minuten mochte er die Versammlung auf diese Weise unterhalten haben, als er auf der Dominante verweilte, und, um die Erwartung auf den Eintritt des Chors um so mehr zu spannen, vermittelst einer Art von Orgelpunct, auf diesem Intervalle einen Schluss bildete. Nicht sobald bemerkte dies Hr. Spohr, als er seine Papier-

rolle aufhob; und kaum war der letzte Orgelton verhallt, als das ganze Orchester mit dem ersten einzelnen Schlage, C, des Chors einfiel; welches C dann die Trompeten durch Zungenstösse bis zum Ende des Takts, allein fortzusetzen hatten. Dies geschah auch auf das pünktlichste. Allein über dem Orgelspiele hatte einer der Trompeter sein Einsetzstück zu wechseln vergessen, schlug also noch im Es an. Im Augenblick machte Hr. Spohr eine Bewegung und das Orchester liess vom 2ten Takte nichts weiter hören. Dagegen fiel sogleich Hr. Fischer wieder mit der Orgel ein, setzte sein Praludium fort und schloss nun förmlich in dem Haupttone, C dur — als ob dieser Vorgang absichtlich so eingeleitet worden wäre. Da also hierbey kein Stillstand in der Musik statt fand, so dass ausser dem Orchester schwerlich jemand dies Versehen bemerkt haben mag; so würde es allerdings verheimlicht werden können, wenn nicht zu fürchten ware, dass erfahrne Künstler meine hier wiederholten Aeusserungen von lauter fehlerfreyen und gelungenen Ausführungen durch ein zwanzig Meilen weit zusammen berufenes Orchester, nach einer einzigen Probe, als eine unserer jetzigen *politischen* Zeitungs-Nachrichten, belacheln möchten.

Nach einer Pause von etwa funfzehn Minuten ergriff Hr. Spohr seine Violine, an ihn schloss sich Hr. Matthai naher an, und nun gewahrten uns diese beyden vortrefflichen Künstler durch die vollendete Ausführung eines Doppel-Concerts vom Hrn. Spohr, die beglückendsten Genüsse von immer wechselnder Bewunderung. Erstaunen und Freude. Oft schienen sie in offenbarer Fehde über den Vorzug in kunstvoller Ausführung, oft vereinigten sie sich wieder, indem sie gleichsam ganze harmonische Rouladen gemeinschaftlich über die Zuhörer herabströmten. Die Präcision und das Zusammentreffen der zu einander gehörigen Töne, in der reissendsten Geschwindigkeit, war bewundernswürdig. Das darauf folgende, ganz originelle Adagio dieses Meisterwerks, hub mit einem *Trio*, von 2 Violoncellen, durch die Hrn. Preysing und Muller, und einem Contrabasse, durch Hrn. Wach aus Leipzig, ausdrucksvoll vorgetragen, an. Als diese drey ihr sanftes, melodisches Spiel geendet hatten, liess sich ein *Quadro*, in gezogenen und gebundenen Harmonien, gleichsam als von einer Harmonika, nur mehr nach der Tiefe zu gehalten, hören. Es machte einen schauerlich süssen Eindruck. Jedermann sahe sich nach den Bassen und Bratschen um, welche zu dieser himmlischen Harmonie beyzutragen schienen: aber alle Arme ruheten, und nur die Bogen der Hrn. Spohr und Matthai waren in Bewegung. Und diese waren es auch einzig und allein, welche dies Quadro hören liessen — und zwar mit einer Reinheit, dass das Ohr, beym Eintritte der Consonanzen nach Auflösung der Bindungen, öfters durch ein ganz besonderes inniges Gefühl gereitzt wurde. Nach einem zweyten ähnlichen Violoncelltrio trat das Quadro der beyden Concertstimmen wieder ein und wendete sich zum Schluss. Der letzte Satz entsprach vollkommen der Kunst und Schönheit des ersten.

Hierauf naherte sich Hr. Dotzauer dem vordern Pulte und spielte, wahrscheinlich wegen Kürze der noch übrigen Zeit, nur ein *Rondo*, aber ein gross ausgeführtes, höchst schwieriges Rondo, aus einem Violoncell-Concerte aus D dur, von Bernhard Romberg, mit einer Fertigkeit, Rundung und Ausdauer in den anhaltenden Passagen, und mit einer Leichtigkeit, Reinheit, einem Ausdrucke und Silbertone bey melodiösen Stellen in den höhern Octaven, dass er schon durch den Vortrag blos dieses Rondo's seine grosse Herrschaft über sein Instrument auf das heerlichste beurkundete. Auch hat gewiss jeder Zuhörer mit dem, durch dies Spiel erweckten Ideale von einem grossen Violoncellisten, zugleich eine wahre Achtung gegen Hrn. Dotzauers ausgezeichnete Talente mit nach seiner Hey-

math genommen. Die Composition selbst war ganz ihres grossen Meisters würdig; nur schien dieser Satz, nach dem langen, etwas einförmigen Verweilen im D moll und seiner Dominante, mehr für französische Ohren geschrieben zu seyn.

Hierauf machte die Symphonie aus C dur von Beethoven, unstreitig seine gefälligste und populärste, den Schluss. Sie wurde unverbesserlich, mit Liebe, Feuer und höchster Präcision vorgetragen. Einen besondern, unbeschreiblich süssen Genuss gewährte dabey das Chor der Bläser, in dem Trio der Menuet. Das Ohr glaubte die Töne einer höchst reinen Harmonika zu hören. Ein anhaltendes und allgemeines Applaudissement bewies den Dank und die Zufriedenheit des Auditoriums mit der Wahl der aufgeführten Meisterwerke und mit der Ausführung der dazu vereinigten Künstler.

Wenn oben von den glücklich überstandenen Schwierigkeiten des Hrn. Unternehmers, sowol in der Veranstaltung für die geistige, als für die *leibliche* Unterhaltung seiner so zahlreichen Gäste, die Rede war; so scheint es Pflicht zu seyn, auch über letztere noch Einiges beyzubringen. Sie war, in solch einem kleinen Oertchen gewiss keine Kleinigkeit.

Die hundert Choristen waren in verschiedene Gasthöfe vertheilt, wo sie Beköstigung und Nachtlager fanden. Die sämmtlichen Virtuosen, Sänger und Dilettanten hingegen fanden ihr Absteige- und Nachtquartier in anständigen Privathäusern. Um aber diesen aus so entfernten Gegenden versammelten, braven Musikfreunden den Genuss ihres Vereins aufs Möglichste zu erleichtern und zu verschönern, hatte Hr. Bischoff sein, unmittelbar hinter dem Hause liegendes Blumengärtchen aufgeopfert und es in einen Speisesaal umwandeln lassen. Der zu diesem Zwecke errichtete Salon war mit jungem Grün ausgeschmückt, dessen Zweige der Gesellschaft freundlich entgegen winkten. In diesem Saale waren die Tafeln aufgestellt und wurde servirt. Es war eine Freude, mitanzusehn, wie sich hier so viele wackere, zu einem und demselben Zwecke froh vereinigte Künstler und Kunstfreunde zu allem gemeinschaftlich zusammenfanden, zur beglückenden Arbeit auszogen, von dieser zum heitern Genusse sich wieder sammleten, und namentlich auch mit unverkennbarer herzlicher Theilnahme dem grossen Vater Haydn, dem trefflichen Spohr, und mehrern andern vorzüglichen Künstlern ihre Dankopfer bey vollen Gläsern darbrachten. Gewöhnlich wurde das Vergnügen an den Abendtafeln noch durch muntern und schönen Gesang erhöht. Es traten gute Stimmen zusammen, sangen Quartetten und Canons; Hr. Methfessel ergriff die Guitarre und unterhielt die Gesellschaft mit angenehmen Liedern und rührenden Romanzen, von seiner Composition; zur Abwechselung gab er auch ein Paar komische Lieder, und entwickelte in diesen seine lebhafte Phantasie, seinen Reichthum an Erfindung, Witz und Laune im Ausdrucke, so wie überhaupt seine Bekanntschaft im Reiche der Töne und der Harmonie. Ihm nahm dann der Hr. Berg-Assessor Hachmeister aus Clausthal, die Guitarre ab, und ergötzte die Gesellschaft mit Volksliedern im thüringischen Dialect, voller Witz und Laune, welche den Zuhörer zwangen, die Leiden der Zeit zu belachen, er mochte wollen oder nicht.

Nach dem Wunsche mehrerer von der Gesellschaft hat Hr. Bischoff, zum Andenken dieses schönen Vereins, noch ein gedrucktes Namens-Verzeichniss des ganzen Orchesters, einem jeden nachgesendet. Da jeden dieser Tage die schönste Witterung begünstigte, so war in beyden Aufführungen die grosse Kirche gedrängt voll, grösstentheils von Fremden, die bis auf 20 Meilen im Umkreise herbeygeströmt waren. Selbst die Kanzel war mit Damen und Herren angefüllt. Dies lässt hoffen, dass Hr. Bischoff wenigstens für seine grossen Auslagen gedeckt sey.

E. L. Gerber.

Recension.

Sechs deutsche Arietten mit Begleitung des Pianoforte, der Mademoiselle Henriette Löhr zugeeignet, von August Matthäi. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Es ist eben so selten, dass ausgezeichnete Virtuosen auf einem Instrument vorzügliche kleine Gesangstücke liefern, als dass ausgezeichnete Virtuosen in der Schauspielkunst vorzügliche Schauspiele dichten; etwas geradehin Verwerfliches und Schlechtes werden sie aber noch weniger verfassen. Hr. M. giebt für beydes einen neuen Beleg. Seine Arietten, in welchen er sich vorzüglich *Himmel* zum Muster genommen zu haben scheint, ohne ihm jedoch in Zartheit und Innigkeit der Empfindung, oder in Eigenthümlichkeit der Wendungen gleich zu kommen, sind allerdings leicht, fliessend, singbar und angenehm; übrigens aber durch nichts ausgezeichnet, und auch nicht fehlerfrey. So sind z. B. gleich in der ersten, die übrigens eine der besten ist, die Worte: Suche, so sprach sie, Ruh' und Frieden — ganz falsch deklamirt, da doch diese Verbesserung so leicht war und so nahe lag:

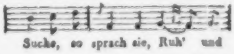

No. 2. nähert sich der ersten an Werth, ist aber noch etwas gewöhnlicher, und No. 3. fast gemein zu nennen, besonders S. 7. Syst. 2. T. 2—5. und Syst. 3. T. 2. u. 3. Was soll ein Ritornell, wie:

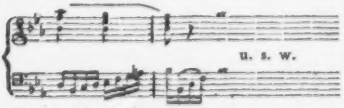

das *Dolce* darunter hilft, besonders auf dem Pianoforte, gewiss nicht nach und macht's nicht gut. No. 4. ist an sich interessanter: hat aber Hr. M. Strophen, wie die letzte, wirklich nach seiner Musik singen können? will er solche Worte wirklich also ausgedrückt haben? No. 5. ist um vieles besser, den Gedanken wie der Empfindung und Ausführung nach; dahingegen No. 6. zwar ebenfalls nicht gerade verwerflich, doch aber auch durch nichts, als was oben im Allgemeinen gelobt worden, ausgezeichnet ist.

Kurze Anzeige.

Sieben National-Polonaisen, worunter eine à quatre mains, von verschiedenen Herren Componisten in und bey Warschau. Herausgegeben von Franz Moriz Forcht. Dritter Heft. Dresden, bey Meinhold. (Pr. 16 Gr.)

Auch die Stücke dieses Hefts sind, als wirklich nationale, immer interessant, ob sie gleich von den *guten*, die auswärtig geschrieben werden, in Ansehung des Charakters nicht beträchtlich abstechen, und in Ansehung des künstlerischen Werthes in vielem nachstehen. Den Ideen nach, kann Ref. nur No. 1, 5 und 7. mehr oder weniger loben; die andern haben blos das Gewöhnliche. Mangel an Kenntniss oder doch an Uebung der Setz- und Schreibkunst zeigt sich fast an allen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten August. Nº. 48. 1810.

Bemerkungen und Beyträge zu Chladni's Akustik, in Beziehung auf seinen in Paris 1809 erschienenen Traité d'Acoustique. Von ihm selbst.

Meinem Versprechen gemäss theile ich hier den Besitzern meiner deutschen Akustik das Wesentlichste von dem mit, was ich in meinem französischen Werke hinzugefügt habe, nebst noch einigen Bemerkungen und Berichtigungen.

Zu §. 4. 5, und 6.

Für die deutschen Worte: *Schall*, *Klang* und *Ton* hat die französische Sprache nur das einzige Wort: *son*. Will man die Ideen genauer bestimmen, so muss man sich einer Umschreibung bedienen. Das französische Wort: *ton*, ist mit dem deutschen Worte: *Ton*, nicht gleichbedeutend; es drückt vielmehr aus: 1) einen ganzen Ton (*seconde majeure*) 2) eine Tonart (*mode*) 3) die Tonhöhe, in welcher man ein Musikstück ausübt (*hauteur*). Ich habe für nöthig gefunden, dieses in der Note zu §. 5. des französischen Werkes zu bemerken.

Zu §. 29.

Unsere Sprache hat bekanntermaassen Ausdrücke und Zeichen für die Töne in den verschiedenen Octaven, welche man durch grosse oder kleine Buchstaben, oder durch 1, 2, 3 oder mehrere darüber gesetzte Striche unterscheidet. Die französische Sprache hat aber, so wie noch manche andere, schlechterdings weder Ausdrücke noch Zeichen dafür, so dass, wenn von einem Tone in einer bestimmten Octave die Rede ist, man sich irgend einer willkührlichen Umschreibung bedienen muss. Nun hatte ich aber Zeichen nöthig, um eben so, wie in dem deutschen Werke, alle Tonverhältnisse, deren ein klingender Körper fähig ist, in einer Tabelle zu liefern; ich musste mir also erst selbst diese Zeichen schaffen. Ich sah also das tiefste C des Claviers oder Violoncells als die Grundlage an, und bezeichnete die Töne (nach den in andern Ländern gebräuchlichen Benennungen *ut*, *re*, *mi*, *fa* u. s. w.) in der ersten Octave von C bis c̄ durch Hinzusetzung der Zahl 1, in der folgenden von c bis c̄ durch Hinzusetzung der Zahl 2, und so fort. Um unserer Sprache Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, habe ich deren mehrere Ausbildung in dieser Hinsicht in einer Note zu dem 29sten §. der französischen Ausgabe bemerkt.

Zu §. 64.

Hr. Biot hat über die Eintheilungen einer gespannten rectangelförmigen Membrane in aliquote Theile in dem 4ten Theile der *Mémoires de Mathématiques et Physique de l'Institut de France* Berechnungen geliefert, welche aber auf die von mir entdeckten Schwingungen einer Scheibe, d. i. einer durch ihre eigne Steifigkeit elastischen Membrane, nicht anwendbar sind.

Zu §. 68.

Ausser der Sprachmaschine des verstorbenen Hrn. v. Kempelen in Wien, welche meines

Wissens der bekannte Mechaniker Hr. Mälzel jetzt besitzt, sind mir noch zwey dieser ziemlich ähnliche bekannt: eine, die ich bey dem berühmten Anatomen Loder, damals Professor in Halle, gesehen habe, und eine vom Hrn. Hofkammerrath Wezel in Anspach verfertigte.

Bey dieser Gelegenheit habe ich in dem 52sten §. der französischen Ausgabe einige Bemerkungen über die Bildung der Vokale beygefügt, welche auf nichts anderem, als auf verschiedenen verhältnissmässigen Oeffnungen der äussern und innern Sprachwerkzeuge beruhen. Die Zahl der möglichen Vokale ist 10. Der Vokal *a* bildet sich, wenn man die äussern und innern Theile des Mundes ganz offen lässt. Von diesem Vokale an gerechnet, hat man drey verschiedene Reihen anderer Vokale.

1) Wenn das Innere des Mundes offen bleibt, und das Aeussere sich nach und nach verengert,

a,

ò, ein Mittellaut zwischen *a* und *o*, den man im Dänischen durch *aa*, und im Schwedischen durch *å* ausdrückt, und den man auch in manchen englischen Worten, z. B. London, und in manchen schlecht ausgesprochenen deutschen Worten bisweilen hört.

ó, das gewöhnliche *o*. Ich habe diesen und den vorigen Vokal der Analogie mit dem *è ouvert* und *é fermé* gemäss, durch ebendieselben Zeichen (`), und (´), unterschieden.

u, welches im Französischen durch *ou* und im Holländischen durch *oe* ausgedrückt wird.

2) wenn das Aeussere des Mundes offen bleibt, und das Innere sich nach und nach verengert,

a,

ä, im Französischen *è* oder *ai*.

e, im Französischen *é*.

i.

3) wenn das Aeussere und das Innere sich gleichförmig verengen.

a,

ö`, ein Mittellaut zwischen *a* und *ö* oder zwischen *ò* und *a*, wie in dem Worte: *bonheur* und andern Wörtern, die sich auf *eur* endigen, oder auch, wie man einen ähnlichen Laut bisweilen von deutschen Fuhrleuten hört.

ö´, das gewöhnliche *ö*, wie in dem Worte: *hören*, oder in den französischen Wörtern, die sich auf *eux* endigen. Dieser Mittellaut zwischen *ó* und *é* (welchen ich auch der Deutlichkeit wegen von dem vorigen Vokal durch die Zeichen (`) und (´) unterschieden habe,) wird im Holländischen eben so wie im Französischen durch *eu* ausgedrückt.

ü, ein Mittellaut zwischen *u* und *i*, wird im Französischen und im Holländischen durch *u* ausgedrückt, im Dänischen und Schwedischen durch *y*.

Um diese 10 Vokale mit einem Blicke zu übersehen, kann man sie folgendermaassen ordnen:

Wenn man zwey dieser Vokale unmittelbar nach einander ausspricht, wird immer ein Uebergang durch die Mittellaute bemerkbar seyn.

Diphthongen giebt es so viele, als es Möglichkeiten giebt, zwey Vokale schnell nach einander in einer Sylbe auszusprechen.

Zu §. 102.

Hr. Paradisi, jetzt Präsident des italienischen Senats, hat auf Veranlassung einiger Bemerkungen über meine Entdeckung der

Flächenschwingungen in der *bibliothèque britannique*, Untersuchungen über die Schwingungen einer Scheibe angestellt, und im ersten Bande der *Memorie dell' Istituto Italiano* bekannt gemacht. Auch hat Hr. Oersted in dem Journale für Chemie und Physik im 2ten Hefte des 8ten Bandes Bemerkungen über die Klangfiguren geliefert.

Das *Institut de France* hat, längstens bis zum 1. October 1811, einen Preis ausgesetzt für die mathematische Theorie der Schwingungen einer Fläche, von denen ich die physische Theorie gegeben habe. Es kommt hier darauf an, die Krümmungen, welche eine Fläche bey ihren Schwingungen annehmen kann, nebst den einer jeden Schwingungsart zukommenden Zeitverhältnissen, aus allgemeinen mechanischen Gesetzen zu bestimmen, und zwar so, dass die Resultate der Untersuchungen *a priori* mit der Erfahrung übereinstimmen, ungefähr so, wie Daniel Bernoulli und Euler dieses in Hinsicht auf die transversalen Schwingungen eines geraden Stabes auf eine so vortreffliche Art geleistet haben. Derjenige, welcher im Stande wäre, dieses zu leisten, würde eigentlich als der Schöpfer eines ganz neuen und auf viele andere Gegenstände anzuwendenden Faches der höhern Analyse anzusehen seyn, indem bis jetzt für Krümmungen einer Fläche, die sich nicht auf lineare Krümmungen reduciren lassen, weder Berechnungsarten, noch selbst die nöthigen Ausdrücke vorhanden sind. Se. Maj. der Kaiser hat zu dem ausgesetzten Preise 3000 Francs angewiesen; als er meine Experimente und Demonstrationen seiner Aufmerksamkeit würdigte, bemerkte er als Kenner mathematischer Gegenstände sogleich ganz richtig, dass dieses zu weitern Fortschritten in einem noch ganz unbearbeiteten Fache der höhern Mathematik führen könne, und dass man durch meine Experimente doch nun Mittel habe, um die Resultate der Theorie mit der Erfahrung zu vergleichen.

Das einzige Mittel, um hierin weitere Fortschritte zu machen, und vielleicht über die noch vorhandene Kluft eine Brücke zu bauen, würde meines Erachtens seyn, wenn man über die im fünften Abschnitte u. III. beschriebenen drehenden Schwingungen eines geraden Stabes genaue mathematische Untersuchungen anstellte, und diese auf manche nicht wesentlich davon verschiedene Bewegungsarten einer Scheibe anwendete. Der Anfang müsste darin bestehn, dass man eine allgemeine Formel gabe für die drehenden Schwingungen eines cylindrischen oder prismatischen Stabes, dessen beyde Enden frey sind, und wo bey der einfachsten Schwingungsart in der Mitte ein Schwingungsknoten ist, bey der zweyten zwey Schwingungsknoten in der Entfernung des vierten Theils der Länge von den Enden, u. s. w. Bey den sehr kleinen Excursionen, welche die um die Axe des Stabes, (d. i. um die mittlere Longitudinalfaser desselben) sich abwechselnd rechts und links drehenden Theile des Stabes machen, und welche um desto kleiner sind, je näher ein Theilchen sich an der Axe oder an einem Schwingungsknoten befindet, wird die Bewegung einer jeden Longitudinalfaser, einzeln betrachtet, eine krumme Linie bilden, die man nicht auf einer Ebene, wol aber auf einer cylindrischen Fläche wird beschreiben können. Die Töne, d. i. die Geschwindigkeiten der Bewegung, werden bey den verschiedenen Schwingungsarten seyn, wie die umgekehrten Längen der Theile, in welche sich der Stab eintheilt, wenn man einen Theil an einem Ende als die Hälfte eines zwischen zwey Schwingungsknoten befindlichen Theils ansieht. Hat man für diese Schwingungsarten die gehörigen Ausdrücke und Bestimmungen gefunden, so bemühe man sich, diese auf manche im Wesentlichen ganz damit übereinkommende Bewegungsarten einer etwas breiten Rectangelscheibe überzutragen, bey welchen die in die Länge gehende Knotenlinie mit der Axe eines Stabes bey seinen drehenden Schwingungen, und die in die Quer

gehenden Knotenlinien mit dessen Schwingungsknoten vollkommen übereinstimmen, z. B. in Fig. 49 und 50, und in Fig. 63 und 66 *a*. Mehrere Erläuterungen über diesen Gegenstand finden sich in §. 135, in §. 132, 3, wie auch in §. 105. Für zusammengesetztere Schwingungsarten, wo nach zweyerley Richtungen mehr als eine Knotenlinie vorhanden ist, müsste man die Scheibe so betrachten, als ob sie aus mehrern dergleichen an ihren Seiten zusammenhängenden Theilen bestände. Hätte man es dahin gebracht, die Schwingungen einer Rectangelscheibe durch die Theorie auf eine der Erfahrung gemässe Art bestimmen zu können, so würde dieselbe Theorie auf Scheiben von anderer Art können angewendet werden. So werden z. B. Fig. 92 bis 102 ebendasselbe für eine runde Scheibe seyn, Fig. 183 bis 187 für eine elliptische Scheibe, Fig. 64 und 69 für eine Quadratscheibe in diagonaler Richtung als Rhomb betrachtet, u. s. w. Auf diesem Wege, welcher der einzige richtige zu seyn scheint, würde indessen auch jeder Schritt mit fast unüberschbaren Schwierigkeiten verbunden seyn.

Zu §. 165.

In Paris habe ich verschiedene von den Scheiben gesehen, deren sich die Chinesen zu dem Instrumente bedienen, welches King genannt wird. Sie waren nicht von der Gestalt, wie in der 248sten Figur, sondern die Gestalt sollte einen Wallfisch vorstellen. Die Scheiben waren theils von Glas, theils von einer dem Basalte ähnlichen schwarzlichen Steinart, und es waren darauf mancherley Figuren eingeschliffen. Die Stelle, wo sie sollten aufgehangen werden, und wo zu dieser Absicht ein kleines Loch war, fiel allemal auf eine Knotenlinie; es war also die äussere Gestalt etwas Unwesentliches.

Bey dieser Gelegenheit erwähne ich noch ein anderes chinesisches Instrument, welches ich in Paris und in Kopenhagen gesehen habe, ingleichen in Dresden bey meinem verstorbenen Freunde Naumann. In Paris ist es unter dem Namen *Tamtam*, und in Kopenhagen unter dem Namen *Gonggong* bekannt. Es hat ungefähr die Gestalt von einem Tambourin und ist von einem weissgelblichen Metall aus einem Stücke gegossen. Die Metallmasse, welche unserm Glockenmetall ähnlich ist, enthält nach den Untersuchungen von Klaproth (im Journale für Chemie und Physik, im 3ten Hefte des 9ten Bandes) 78 Procent Kupfer und 22 Procent Zinn. Der Durchmesser mochte etwa 1 ½ Fuss betragen, der Rand, ungefähr 3 Zoll hoch, war viel dicker, als die mittlere Scheibe, welche eigentlich den Klang giebt, und auf ihrer äussern Seite voll Vertiefungen ist, die man dem äussern Ansehn nach für Eindrücke eines grossen Hammers halten sollte, die aber wahrscheinlich von Eindrücken herrühren, welche in der Form vermittelst des Daumen gemacht worden sind, indem man bey einigen in Paris angestellten Versuchen gefunden hat, dass Bruchstücke eines solchen Instrumentes sich weder warm noch kalt hämmern liessen. Das Instrument wird an seinem Rande mit einer Hand gehalten, und mit der andern in der Mitte vermittelst eines Kloppels geschlagen, der mit einer weichen Materie überzogen ist. Es giebt einen sehr tiefen Ton, mit vieler Stärke und mit einem lang anhaltenden rasselnden Nachhall. In Kopenhagen ward es in einem dänischen Oratorium, *Opstandelsen* (die Auferstehung) von Kunzen, gebraucht, um das Erdbeben bey dem Tode Christi ausdrücken zu helfen.

Zu §. 183.

Das Mitklingen eines tiefern Tones bey zwey zugleich angegebenen höhern Tönen, welches durch das Zusammentreffen der Schwingungen in demselben Zeitpunkt entsteht, ist weder von Romieu noch von Tartini zuerst entdeckt worden, sondern es ist längst vorher *in Deutschland* bekannt gewesen. Die ersten Bemerkungen darüber finden sich in der *Ar-*

leitung zur Stimmung der Orgelwerke und des Claviers von G. A. Sorge, Hamburg 1744. S. 40 und 41. Ich verdanke diese Nachricht, welche ich schon in der musikalischen Zeitung mitgetheilt habe, Herrn Musikdirector Türk in Halle.

Zu §. 200.

In diesem §. habe ich die alte, dunkle, und mit vielen unnöthigen Weitläuftigkeiten verbundene Art, die Geschwindigkeit des Schalles zu bestimmen, vorgetragen, deren sich Newton und einige Andere nach ihm bedient haben. Da man aber seitdem sich anderer Methoden bedient hat, die einfacher und zweckmässiger sind, so wird es das beste seyn, den ganzen §. wegzustreichen, und dafür folgendes zu setzen:

Seit Newton haben mehrere Geometer auf sehr verschiedene Arten die *Geschwindigkeit*, mit welcher der Schall durch die Luft fortgeleitet wird, *auf dem Wege der Theorie* zu bestimmen gesucht. Alle Resultate ihrer Untersuchungen stimmen darin überein, dass die Geschwindigkeit $= V\frac{mh}{n}$ ist, wenn n die Dichtigkeit der Luft bedeutet, und mh deren Elasticität, die dem Drucke einer Quecksilbersäule im Barometer gleich ist, von welcher h die Höhe und m die Schwere bedeutet. Die Berechnungen geben höchstens etwa 880 bis 915 Fuss in einer Sekunde.

Zu §. 203.

Zufolge einer von Hrn. de Laplace zuerst gegebenen Idee haben Hr. Poisson (im *Journal de l'école polytechnique, cah.* 14) und Hr. Biot (im *Journal de physique tom. LV, p.* 175) gezeigt, dass, wenn man etwas Vermehrung der Elasticität der Luft durch eine Entwickelung der Wärme bey jeder Zusammendrückung derselben mit in Anschlag bringt, die Resultate der Berechnungen mit den Resultaten der Beobachtungen in Uebereinstimmung gebracht werden können. Gegen diese Hypothese ist zwar auch schon manches eingewendet worden, indessen scheint sie doch der Natur weniger entgegen zu seyn, als so manche andere Erklärungsarten der Verschiedenheit der Theorie von der Erfahrung; besonders schienen die hernach zu erwähnenden Beobachtungen des Hrn. Biot über die Fortleitung des Schalles durch Dämpfe, zu zeigen, dass wirklich eine solche Vermehrung der Elasticität durch Entwickelung der Wärme Statt findet.

Wenn dieses wirklich so ist, so kann diese Wärmeentwickelung, die sich wahrscheinlich in jeder Art von luftförmiger Flüssigkeit anders modificirt, als die unbekannte chemische Ursache angesehen werden, welcher ich die, bey meinen mit Hrn. Professor von Jacquin in Wien angestellten Versuchen über die Schwingungen der verschiedenen Gasarten beobachteten Abweichungen von der gewöhnlichen Theorie zugeschrieben habe.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Iphigenie en Aulide, Opéra en 3 Actes de Mr. le chevalier de Gluck, arrangée pour le Pianoforte par Mr. Grossheim. (*Prix* 20 *Fr.*)

Die in neuerer Zeit eingeführte, eigentlich verwerfliche Form der Oper, nach welcher der Dialog den Gesang unterbricht, hat die Unfähigkeit der Sänger zu recitiren noch immer vermehrt; und neben vielen andern Ursachen mag dies wol mit die vorzüglichste seyn, warum man, wenige unserer grossen Theater in Deutschland (Wien, Berlin etc.) ausgenommen, Glucks Meisterwerke, die sich in jene Form nicht einengen lassen, auf der Bühne fast niemals sieht. Um so verdienstlicher ist es, jene Werke in guten, vollständigen Klavier-Aussügen den Verehrern der Tonkunst, wel-

chen der hohe Genius; der in den Gluckschen Dramen lebt und webt, nicht entfremdet wurde, in die Hände zu geben. Die correkte, alle Schönheiten des Originals andeutende Zeichnung des kolossalen Gemähldes, welches in dem hohen Galeriesaal, wo es nur Platz hat, nicht ausgestellt wird, erhebt und erfreut im Zimmer das Gemüth des einsamen, sinnigen Beschauers. — Als Rec. den vorliegenden Klavier-Auszug am Pianoforte durchgegangen war, ergriff ihn ein wehmüthiges, kränkendes Gefühl, weil er sich aufs neue überzeugte, dass die Componisten der neuesten Zeit, sey es aus verfehlter Kunstansicht, sey es aus Imbecillität, die wahre *Opera seria* ganz vernachlässigen, und dass auf diese Weise bald das Höchste, was die Dichtkunst mit der Musik verbunden für die Bühne leisten kann, ganz verschwinden wird. So weit die Instrumental-Musik vorgeschritten ist, so hoch der Gesang im Einzelnen stehen mag, so sucht man doch jetzt vergebens Werke, die nur im mindesten in jenem Geist, in jenem wahrhaft tragischen Pathos geschrieben sind, den die Opern früherer, selbst gegen den Riesen Gluck klein erscheinender Geister aussprechen. Es giebt neue, beliebte Componisten, die, statt das Drama in allen seinen Theilen zu denken und dann in Tönen zu geben, Stoff, Charakter, Situation nicht achtend, Scenen an Scenen reihen, die nur dazu dienen, den Sänger das ausführen zu lassen, was glänzt und imponirt und die Hände des Parterre in Bewegung setzt. Auf diese Art den Beyfall der Masse herbeyzuführen, ist sehr leicht: aber der Componist, war sein höchstes Ziel auch eben jener Beyfall, bedenkt nicht, dass der Lorbeerzweig, der ihm so zu Theil wird, nur aus ärmlichen Reisern des vollen Kranzes, den der kunstfertige Sänger erhielt, bestehen kann. Es ist vorzüglich der Styl, der das Ganze zu einem, den Charakter des Stoffes lebhaft aussprechenden Kunstwerke eint und ründet, welcher den mehrsten neuen Opern mangelt, und herrlicher möchte er nicht leicht anzutreffen seyn, als eben in den Gluckschen Dramen. Ausserdem sind es vorzüglich die neuesten Recitative und Chöre, welche gegen die in jenen Dramen schal und matt erscheinen. Hier vorzüglich ist es, wo der blinkende Flitterstaat vielleicht augenblicklich blenden, aber nie lange täuschen kann. Farbe und Glanz des ächten, gediegenen Goldes hat unvergänglich nur ächtes, gediegenes Gold. — Iphigenia in Tauris ist offenbar noch mit höherer Simplicität, mit höherem tragischen Pathos geschrieben; dagegen ist Iphigenia in Aulis (schon der Stoff bringt es mit sich) mannigfaltiger und reicher, und Rec. kann nicht umhin, einige Scenen nur anzudeuten, welche den unverkennbaren Stempel der hohen lyrischen Begeisterung tragen, die den Meister entzündete, als er sie schuf. — Das Volk dringt in den Oberpriester, ihm den Willen der erzürnten Gottheit zu verkünden, und dieser, von Schauer und Entsezzen über den ihm bekannten Ausspruch ergriffen, fleht zu ihr: „*d'une terreur tous mes sens sont saisis*“ etc. Das kurze *a tempo*, G moll, erfüllt des Zuhörers Gemüth mit banger Ahnung; er zittert, Calchas werde das unglückliche Opfer nennen. Agamemnon vereint sein Flehen mit dem Gebet des Calchas; Calchas fragt: *Grecs, pourrez vous l'offrir cet affreux sacrifice?* und nun ruft stürmisch das Volk: *nommez nous la victime!* Mit diesen Worten treten Bass, dann Sopran und Alt, dann Tenor mit einer Imitation in der Quinte ein, und eben dies fugenmässige Eintreten der Stimmen hinter einander, so wie das Thema selbst, drückt die Ungeduld des Volks vortrefflich aus:

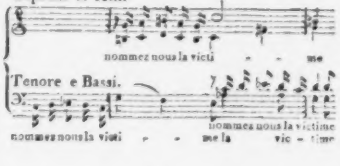

Calchas schweigt und das Volk fleht zu Dianen: *o Diane, sois nous propice etc.* Diesem choralmässigen Gesange, 12 Takte hindurch, bis zu den Worten: *que notre fureur etc.* liegt eine Melodie von 5 Takten zum Grunde, die zweymal in der Tonica und dann zweymal in der Dominante wiederholt wird. Welche hohe Simplicität in der Idee und der Structur, und welche wirkungsvolle Führung der Singstimmen!

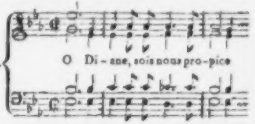

Der Chor: *que d'attraits etc.* mag die widerlegen, welche dem grossen Meister Mangel an Anmuth des Gesanges vorwerfen. Rücksichts der höchst einfachen Structur und der imposanten, feyerlichen Wirkung, tritt jenem Chor der Marsch No. 20. an die Seite. Noch bemerkt Rec. als vorzüglich hervorstechend das herrliche Quartett No. 26., in welchem der später einfallende Chor von eindringender Wirkung ist, die Scenen No. 27, 28, 29, Agamemnons grosse charakteristische Scene N. 32, Clytemnestra's Scene No. 38, den feyerlichen Chor des Volks pag. 124, und die Schluss-Scene, von dem Recitativ des Calchas anhebend, ohne in das Innere dieser Compositionen mehr einzugehen, welches für den Raum dieser Blätter zu weit führen würde, indem er es vorzieht, noch einiges über den Charakter Gluckscher Musik überhaupt, im Vergleich mit unserer neuesten Opern-Musik, zu sagen. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Grande Sonate pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 16 Gr.)

Seit verschiedenen Jahren haben wir von Cr., ausser seinen *grossen Exercices*, nur Stücke von kleinerm oder mittlerm Umfang, und da diese eigentlich weniger in seiner Natur und Individualität liegen, von sehr verschiedenem Gehalte und Werth erhalten. Wer nun den ernsten Geist, den würdigen Charakter, die gründlichen Kenntnisse und die reiche Erfahrung dieses Meisters, wie sich das alles in seinen grössern Compositionen ausprägt, kennen und schätzen gelernt hat, der wird nach diesem neuen Werk um so begieriger greifen. Einem solchen wollen wir nun auch gleich im voraus sagen, dass er durch dasselbe in seinen beträchtlichen Erwartungen keineswegs getäuscht werden wird, und es, wenn auch nicht unter die allervorzüglichsten Cr.schen jener Art rechnen, doch auch gewiss ihm keinen der letzten Plätze unter ihnen anweisen wird. Zu beklagen ist es übrigens in der That, dass Cr. durch seine Verhältnisse in London, besonders durch die Seltenheit der Kenner, und Freunde kunstreicher und für die Ausführung schwieriger Musik daselbst, abgehalten wird, öfter und mehr dergleichen Arbeiten zu liefern, wie das doch in seiner Eigenthümlichkeit und folglich gewiss auch in seiner Neigung liegt. Gerade was Cr.s grössere Arbeiten am vorzüglichsten charakterisirt, leistet kein anderer der jetzigen Klavier-Componisten; und wenn man dies auch nicht als das Vortrefflichste überhaupt, sondern nur als das Vortrefflichste in seiner Art rühmen kann: so ist doch diese Art selbst rühmenswerth, theils an und für sich selbst, theils, und vielleicht besonders, als ein würdiger, widerhaltiger Gegensatz gegen das, wenn auch nicht geistarme, doch plan- und kunstlose, blos phantastische Treiben mehrerer talentvoller und beliebter Klavier-Componisten der neuesten Zeit.

Das Grosse in Cr.s Arbeiten jener Art, hat, wie dem Kenner bekannt ist, weniger seinen Sitz in den Ideen an sich, als in der

Ausführung, besonders in der Vollstimmigkeit, (nicht blos Vollgriffigkeit,) Würde und Breite derselben. So auch hier, und besonders im ersten und zweyten Satze. Was jenen anlangt, so muss aber Rec. gestehen, dass Cr. demselben von diesen Vorzügen gar zu viel aufgepackt zu haben scheint, indess die Ideen selbst wenig ausgezeichnet und eigenthümlich sind, so dass hier, was für die Empfindung, und vielleicht sogar auch was für die Einsicht gewonnen wird, unter dem vielfachen, zum Theil weit hergeholten und mühsam ausgesponnenen Apparat, fast erdrückt scheint. Wenn wir aber diesen Satz — es versteht sich, ohne die allergeringste Herabsetzung, welche der Ausdruck anzukündigen scheinen könnte — wenn wir ihn als ein weit ausgeführtes, kunstvolles *Uebungsstück* betrachten, ganz im Sinn und Charakter der besten Bravourstücken in Cr.s eigenen *Exercices*, nur dass diese dort blos angedeutet und skizzirt sind, hier aber alles ganz durchgeführt erscheint: so ist er, dieser Satz, ein herrliches Stück, und sein Studium allen, welche grosses, volles, edles Bravourspiel suchen, üben, und lieben, bestens zu empfehlen. So also angesehen, wüsste Rec. durchaus nichts an ihm auszustellen, als das zu unverrückte F dur im ersten Theile, da, wo sich dieses einmal festsetzt, und das davon gar zu sehr abspringende, plötzliche Moduliren durch den ganzen Zirkel, S. 4. Das Zurückführen verschiedener alter Bravourfiguren, besonders auch des vielen *Eingreifens*, wie es hier mit Geschmack und zu vortheilhaftem Effect angewendet worden ist, muss Rec. sehr loben. Sonderbar ist es übrigens, dass zu gleicher Zeit in mehrern der neuesten Werke, z. B. in Mullers Capriccios, diese nämliche Figur, welche fast ein halbes Jahrhundert mit Unrecht verachtet und ausgestossen war; zurückgerufen und häufig benutzt worden ist.

Das *Adagio* ist ein ausgezeichnet schönes Stück, und wird sich dem Verstande wie der Empfindung, den Gedanken wie der Ausführung nach, als solches bey jedem Kenner und soliden Spieler bewähren. Der originelle, sanft heitere, mit Leichtigkeit bey Beharrlichkeit durchgeführte Gesang nimmt sich in seiner Anmuth und Zierlichkeit, in seiner reinen, ausgesuchten, fliessenden Harmonie, nach den ersten pathetischen Takten, welche zum Schluss mit wenigen Abänderungen wiederholt werden, vortrefflich aus, und nur ein so gründlicher und erfahrner Meister konnte diesen einfachen Gedanken so ausspinnen und bey so häufiger Wiederkehr so interessant erhalten, wie hier wirklich geschehen ist. Der ganze Satz macht eine sehr schöne Wirkung, will aber, wenn er diess soll, auf einem guten Instrumente mit aller Nettigkeit und Delikatesse — so wie der erste, mit grosser Kraft und Sicherheit, vorgetragen seyn.

Den Beschluss macht ein ausgeführtes Rondo, ganz von der Art, wie die meisten der grössern Cr.schen Sonaten sie zum Finale enthalten, und wie sie öfters in diesen Blattern naher bezeichnet und ausführlich beurtheilt worden sind, weshalb auch Rec. nichts weiter von ihm sagt, als dass es das Ganze anstandig und brillant beschliesst.

Der Stich ist deutlich und gut; auch sind Rec. keine Fehler aufgestossen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten September. Nº. 49. 1810.

Chladni's Akustik.

(Beschluss aus der 48sten Nr.)

Zu §. 204 und 206.

Durch *Dämpfe* von Wasser, von Alkohol, und von Aether wird der Schall ebensowol wie durch Luft und durch andere luftförmige Flüssigkeiten fortgeleitet, nach den Beobachtungen, die Hr. Biot im zweyten Bande der *Mémoires de Physique et de Chemie de la Société d'Arcueil p.* 94. bekannt gemacht hat. Diese Beobachtungen scheinen die Idee des Hrn. *de Laplace* zu bestätigen, dass bey der Fortleitung des Schalles durch ausdehnbare Flüssigkeiten die kleinen Zusammendrückungen durch die Schwingungen des klingenden Körpers eine Warmeentwickelung verursachen, welche die Fortleitung des Schalles etwas beschleunigt. Denn, zufolge Hrn. Biot, ist es durch die von Deluc, Saussure und Dalton angestellten Versuche erwiesen, dass die Quantität des Dampfes von Wasser, oder von irgend einer andern tropfbaren Flüssigkeit, welche sich in einem luftleeren Raume bildet, blos von der Grösse dieses Raumes und von der Temperatur abhängt, so dass, wenn der Dampf zusammengedrückt wird, und die Temperatur dieselbe bleibt, ein Theil des Dampfes wieder in den Zustand einer tropfbaren Flüssigkeit zurückkehrt. Da nun jede Schwingung eines klingenden Körpers in einem solchen Raume den Raum nach der einen Seite ein wenig vermindert, und nach der entgegengesetzten Seite erweitert: so müsste also auf der einen Seite ein kleiner Theil des Dampfes in den tropfbaren Zustand zurückkehren, und auf der andern Seite ein kleiner Theil der tropfbaren Flüssigkeit sich in Dampf verwandeln, und diese kleinen Verdichtungen und Verdünnungen würden nur ganz nahe an dem klingenden Körper in dem ganz kleinen Raume Statt finden, den seine Schwingungen einnehmen; sie würden sich aber von da nicht weiter erstrecken und es würde also die Erschütterung ganz und gar nicht durch die übrige Masse können verbreitet werden. Wenn aber die Schwingungen des klingenden Körpers durch ihren Druck auf die Dämpfe eine kleine Quantität von Wärme mechanisch entwickeln, so wird die zusammengedrückte kleine Portion von Dampf sich nicht in tropfbare Flüssigkeit verwandeln, und der Schall wird also durch die ganze Masse eben sowol, wie durch luftförmige Flüssigkeiten können fortgeleitet werden. Da nun die Erfahrung das letztere wirklich lehrt, so scheint es, dass man allerdings berechtigt sey, eine Vermehrung der Elasticität durch Warmeentwickelung bey Bestimmung der Geschwindigkeit des Schalles mit in Anschlag zu bringen. Die von Einigen gemachte Einwendung, dass man doch müsste durch das Thermometer sich von einer solchen Wärmeentwickelung überzeugen können, wenn sie wirklich vorhanden wäre, ist von gar keiner Bedeutung: denn so kleine und augenblicklich vorübergehende Verschiedenheiten der Temperatur können eben so wenig auf eine merkliche Art auf das Thermometer wirken, wie die kleinen, abwechselnden Verdichtungen und

Verdünnungen der Luft bey der Fortleitung des Schalles auf das Barometer.

Zu §. 208.

Hr. Biot (*Mémoires de la société d'Arcueil, tom. II.*) hat gefunden, dass in einer überall gleich weiten Wasserleitung zu Paris selbst die schwächsten Laute auf eine Weite von 951 Meters oder 488 Toisen sich mit aller möglichen Deutlichkeit verbreiteten, so dass einer, der an dem einen Ende war, sich mit jemandem an dem andern Ende so leise unterhalten konnte, als ob er ihm unmittelbar in das Ohr redete.

Hr. Hassenfratz (*Journal de Physique tom. LVI. p.* 18.) hat viele Versuche über Sprachröhre angestellt, indem er eine Uhr hineinstellte und die Weite mass, in welcher deren Bewegungen aufhörten vernehmbar zu seyn. Nach den Untersuchungen von Lambert scheint es, dass die Erweiterung (*pavillon*), welche man gewöhnlich am Ende des Sprachrohrs anbringt, unnütz ist; indessen fand Hr. Hassenfratz, dass, von zwey gleichen Sprachröhren, dasjenige, welches mit einer solchen Erweiterung versehen war, den Schall der Uhr doppelt so weit verbreitete, als das andere, welches keine solche Erweiterung hatte. Wenn das blecherne Sprachrohr mit einem wollenen Zeuge überzogen war, blieb die Wirkung ebendieselbe.

Zu §. 212. III.

Hr. Biot hat bey seinen, im zweyten Bande der *Mémoires de la Société d'Arcueil* beschriebenen Versuchen über die Fortleitung des Schalles durch eine Wasserleitung zu Paris von 951 Meters, oder 488 Toisen Länge, wenn er in die Rohre sprach, seine eigne Stimme durch Echos bis auf sechsmal wiederholt gehört. Die Zwischenräume dieses Echos waren gleich gross, und betrugen fast $\frac{1}{9}$ Secunde; das letzte war nach etwas weniger als 3 Secunden hörbar, also in ebenderselben Zeit, welche der Schall brauchte, um sich bis ans andere Ende zu verbreiten; derjenige aber, der an dem andern Ende war, hörte nur einen einfachen Schall. Die Zwischenräume von $\frac{1}{9}$ Secunde sind weit geringer, als die, welche sich aus der Theorie folgern liessen; es ist also zu vermuthen, dass sich in der Luft, welche in der Röhre enthalten war, mehrere Schwingungsknoten gebildet haben, welches besonders alsdann leicht geschieht, wenn die Rohre im Verhältniss ihrer Länge sehr eng ist.

Zu §. 213.

Bey Muyden, nicht weit von Amsterdam, habe ich ein in Holland bekanntes Echo gehört, welches durch eine halb elliptische Mauer verursacht wird. Die beyden Brennpunkte sind etliche Schritte weit von einander entfernt, in einer etwas schiefen Richtung gegen die halbe Ellipse. Der Schall, welcher in dem einen Brennpunkte hervorgebracht wird, verursacht ein sehr verstärktes Echo in dem andern Brennpunkte; er scheint aus der Erde zu kommen, welches wahrscheinlich von einer kleinen Neigung der Mauer nach innen herrührt, wodurch die Rückwirkung erst etwas nach unten und von da erst wieder aufwärts gerichtet wird. Wenn die Mauer auf dieselbe Art fortgesetzt wäre, um eine ganze Ellipse zu bilden, würde das Echo wahrscheinlich noch stärker, und noch mehr vervielfaltigt seyn.

Zu §. 217.

Eine auffallende Wirkung des Schalles habe ich in Ludwigslust in der Hofkirche des Herzogs von Meklenburg-Schwerin wahrgenommen. Die ganze Seite der Kirche, wo sich der Altar befindet, ist ein Gemälde, welches die Erscheinung der Engel vorstellt, die den Hirten die Geburt Christi verkündigen. Oberwärts zwischen den Bretern, welche die Wolken bilden, und gewissermassen als Coulissen anzusehn sind, befindet sich das Orchester, welches weder das Publicum sieht, noch von ihm gesehen wird. Der Schall verbreitet sich

erst gegen die Decke und von dieser nach unten. Die Wirkung ist sehr vortheilhaft, und ehe man den Bau der Kirche kennt, ist es schwer zu errathen, wo der Schall herkommt.

Was ich in der Anmerkung zu dem 217ten §. von den Theatern der Alten gesagt habe, dass in deren Ueberbleibseln, das was in der Arena gesprochen wird, auch an den entferntesten und höchsten Stellen sehr vernehmlich sey, das zeigt sich auch bey dem Amphitheater zu Nismes, und nach Hrn. Biot auch bey dem Circus in Murviedro, dem alten Saguntum, in Spanien.

Zu §. 218.

Zu den vorzüglichsten Schriften über die Verbreitung des Schalles durch die Luft sind noch folgende hinzuzufügen:

Observations sur la théorie et sur les principes du mouvement des fluides par J. Trembley, in den *Mémoires de l'Académie de Berlin* 1801.

Sur la théorie du son, par Poisson, im Journal *de l'école politechnique, tom. VII.* Hr. Poisson hat in diesem Aufsatze sehr interessante Untersuchungen geliefert, besonders über die Verbreitung des Schalles, nach drey Dimensionen zugleich betrachtet, über die Rückwirkung des Schalles von verschiedentlich gestalteten Flachen, u. s. w. Da dieser so talentvolle und thatige Mann noch sehr jung ist, so kann man um destomehr hoffen, er werde der Wissenschaft noch lange nützlich seyn können, ungefähr so, wie der ehrwürdige Lagrange, der schon im Jahr 1759 von Euler und von Daniel Bernoulli *le célèbre Lagrange* genannt ward, und der, wenn er es nicht schon längst ware, jetzt immer noch im Stande seyn würde, sich diese Benennung von neuem zu erwerben.

Zu §. 226.

Die besten Beobachtungen über die Geschwindigkeit, mit welcher der Schall durch feste Körper fortgeleitet wird, sind unstreitig die, welche Hr. Biot an Röhren zu einer Wasserleitung in Paris angestellt hat, und welche hier schon zu dem 204ten, 208ten und 212ten §. erwähnt sind. Die Röhren waren aus Stücken von gegossenem Metall, ohne irgend eine Unterbrechung, bis auf eine Länge von 951 Meters, oder 488 Toisen, zusammengefügt. Bey den auf vielerley Art abgeänderten Versuchen ward der Schall 10 4 mal geschwinder durch das Metall, als durch die Luft, fortgeleitet, welche Geschwindigkeit mit meiner im 226sten §. vorgetragnen Bestimmungsart ziemlich übereintrifft.

Hr. Hassenfratz (*Traité de physique par Haüy*, §. 479) hat in einem Steinbruche unter Paris bemerkt, dass der Schall sich durch das Gestein schneller, als durch die Luft, verbreitete, dass er aber weit eher schwach ward, wenn man sich davon entfernte.

Zu §. 238.

Nach den Beobachtungen des Hrn. Doctor Gall und einiger Andern scheint es, dass man den Ursprung des Gehörnerven etwas anders bestimmen müsse, als ich es in diesem §. angegeben habe. Da ich nicht selbst Anatom bin, kommt es mir nicht zu, darüber zu entscheiden.

Zu §. 242 und 259.

Unter den Werken, die zur Belehrung über die Gehörwerkzeuge der Menschen und Thiere dienen können, verdient als eins der vorzüglichsten angeführt zu werden: *Leçons d'anatomie comparée de G. Cuvier, tom. II.*

Das ist ungefähr das Wesentlichste von alle dem, was ich in dem französischen Werke hinzugefügt habe; dafür habe ich aber auch wieder manches abgekürzt oder weggelassen, was für die Leser desselben weniger Interesse, als für manchen Deutschen haben könnte. Von den im deutschen Werke enthaltenen Behauptungen habe ich nicht nöthig gefunden, etwas zurückzunehmen, welches ich

vorher einigemal gethan habe, mit weniger Schonung gegen mich, als ich gegen einen Andern nöthig finden würde. Die Uebersezzung, oder vielmehr Umarbeitung, war übrigens keine leichte Arbeit. Für manche Ideen waren die angemessensten Ausdrücke sehr schwer zu finden, indem die Sprache dafür, so wie für den Ausdruck mancher philosophischen Ideen, nicht reich genug ist. Ein Freund, den ich einmal wegen eines Ausdrucks vergebens um Rath fragte, sagte mir ganz naiv: *Notre diablesse de langue ne veut pas se prêter à l'expression de toutes les idées possibles; il faut même quelquefois sacrifier une idée aux caprices de la langue.* Dieses habe ich indessen nie gethan, indem sich endlich, ungeachtet aller Schwierigkeiten, doch immer ein Mittel finden liess, um jede Idee ohne zu grosse Verletzung der Sprachrichtigkeit auszudrucken. Hr. Biot, dessen Gefälligkeit durch alle Bemühungen, die ich ihm verursacht habe, nie zu ermüden war, und in dessen Abwesenheit Hr. Poisson, und im physiologischen Fache Hr. Cuvier, hatten die Güte, meine Arbeit in Hinsicht auf Sprachrichtigkeit durchzusehen: ich habe ihnen aber die Mühe wenigstens dadurch sehr erleichtert, dass ich einen einmal getadelten Fehler nie zum zweytenmale machte, sondern selbst verbesserte. Die meisten Bemerkungen, die man mir machte, betrafen die Deutlichkeit, welche man im französischen Vortrage, wie mich dünkt, mit Recht, als das Haupterforderniss ansieht: ich sah mich also öfters genöthigt, manche zu lange Perioden in zwey oder drey zu zerlegen, die Reihe der Ideen umzukehren, so dass eine natürlicher aus der andern folgte, und Einschiebsel möglichst zu vermeiden, deren man sich in unserer Sprache gewöhnlich viel zu oft bedient. Manche von den mir gemachten Bemerkungen werden mir vielleicht in Hinsicht auf mehrere Deutlichkeit selbst alsdann nützlich seyn können, wenn ich etwas in unserer Sprache schreibe.

Noch finde ich für nöthig, einige *Unrichtigkeiten in den Kupfertafeln* zu bemerken, welche ich jeden Besitzer meiner Akustik zu verbessern bitte.

In der 39sten Figur muss unterwärts die krumme Linie *kfn* zwischen *nqt* ausserhalb der natürlichen Gestalt der Gabel seyn, und sodann erst bey *t* nach innen gehn, über *s e b*. In der 38sten Figur ist dieses richtig ausgedrückt.

In der 53sten, ingleichen in der 56sten Figur muss in einer Entfernung von dem Ende, die etwas weniger, als den 5ten Theil der Länge beträgt, noch eine punktirte Querlinie seyn.

In Fig. 67 *a* sollten die Buchstaben *m* und *n* nicht in der Mitte, sondern etwas weiter links seyn, so wie sie es in Fig. 67 *b* sind.

In Fig. 87 *b* müssen noch 2 Diagonallinien von einer Ecke zur andern gezogen werden; die Figur muss so seyn, als ob Fig. 69 viermal vorhanden wäre.

In Fig. 242 muss unterwärts noch eine krumme Linie seyn, von derselben Gestalt, wie die untere krumme Linie in Figur 239 und 240 ist.

In Fig. 262 muss zwischen *Bb* eine Querlinie seyn, weil die Figur eine an diesem Ende verschlossne Rohre vorstellen soll.

Chladni.

Recension.

Iphigenie de Gluck. (Beschluss aus No. 48.).

So wie die mehrsten unserer neuesten Opern nur Concerte sind, die auf der Bühne im Costum gegeben werden: so ist die Glucksche Oper das wahre musikalische Drama, in welchem die Handlung unaufhaltsam von Moment zu Moment fortschreitet. Alles was diesem Fortschreiten hinderlich ist, alles was des Zuhörers Spannung schwächen und seine Aufmerksamkeit auf Nebendinge — man möchte sagen, von der Gestalt auf den Schmuck —

lenken kann, ist auf das sorgfältigste vermieden und eben die dadurch entstehende höchste Präcision erhält das Ganze energisch und kraftvoll. Daher giebt es keine langen Ritornelle, die mehrsten Arien sind beynahe nur das Recitativ zu rechter Zeit bey der Steigerung des Ausdrucks unterbrechende *a tempos*, und die Chöre und Ensembles nie durch unnütze Wiederholungen zu einer Länge getrieben, die den Zuhörer von der Situation und von dem Moment der Handlung wegführt. Nur die höchste Erkenntniss der Kunst, nur die unumschränkte Herrschaft über die Mittel des musikalischen Ausdrucks spricht sich in der hohen Simplicität aus, mit welcher der grosse Meister die stärksten, leidenschaftlichsten Momente des Drama behandelt. Als einen auffallenden Beweis davon führt Rec. Agamemnons Scene No. 32, deren er schon vorhin erwähnte, nochmals an. In dem Recitative kommen unter andern die Worte vor:

Je frémis! — Iphigenie, o ciel, de festons couronnée à l'homicide acier présentera son sein, je verrois tout son sang couler! — Pere inhumain! n'entends-tu pas les cris des Eumenides? l'air retentit des affreux sifflemens, de leurs serpens homicides des vengeresses des parricides, elles commencent les tourmens. Barbares arrêtez! les dieux ont fait mon crime, ils ont conduit ma main, ils ont portés tes coups, eux seuls immolent la victime! — quoi! rien peut fléchir votre courroux cruel? mais envain votre fureur s'irrite, le remords dévorant qui me presse et m'agite pour déchirer mon coeur est plus puissant que vous! — Avec ma garde Arcas etc.

Wie bunt und überladen wäre die Behandlung dieser Worte nach der Manier manches beliebten Componisten der neuesten Zeit ausgefallen? Nach dem *frémis* ein Tremolo, dann die *cris des Eumenides*, die *affreux sifflemens*, die *serpens homicides etc.* Alles wäre gemahlt, und vor lauter Farben das Gemählde selbst verschwunden. Nicht so Gluck, der nicht die Worte, sondern Agamemnons Zustand der Seele, seinen Kampf mit dem Willen der Götter ergreift und in Tönen darstellt. Daher behalten die Sätze, welche die Deklamation unterbrechen, von den Worten: *tout son sang couler* bis zu dem Worte: *rien*, dieselbe Figur bey, welche zum Ausdruck der Situation genügt:

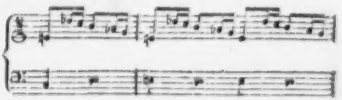

Erst nach den Worten: *mais envain*, tritt eine andere, chromatisch in Sexten abwärts steigende Figur ein, die wieder (zuletzt abgekürzt) bis zu den Worten: *avec ma garde etc.* fortdauert, wo, da Agamemnon nicht mehr im Monologe seine inneren Gefühle ausspricht, sondern nur Befehle an Arcas ertheilt, das gewöhnliche *Recitativo parlante* mit einzeln anschlagenden Accorden ohne Zwischensätze eintritt. Nur durch die Deklamation, durch die mehrere Molltöne durchlaufende Modulation, erreicht der Meister den höchsten Zweck, indem er den Moment der Handlung im innigsten Charakter giebt, und so des Zuhörers Gemüth, das durch die Einheit und Stärke des ganzen Satzes festgehalten wird, tief erschüttert. Eben so verhält es sich mit den auch schon früher erwähnten Scenen der Clytemnestra und des Calchas, deren Worte manchen Componisten verleitet hätten, hundert Ausdrucksmittel zu brauchen, die sich unter einander und so die Wirkung des Moments vernichten. — Nicht aber allein den Moment der Handlung, sondern auch die Charakteristik der Personen beachtet der Meister auf das strengste und ohne die beengende Rücksicht auf die Individualität der Sänger. Nicht die *prima donna*, der *primo uomo*, der *primo basso* sollen sich hören lassen, sondern Clytemnestra soll ihren königlichen Sinn, Iphigenia ihre Kindlichkeit, ihre Ergebung in den

Willen der Götter, Agamemnon sein kräftiger, aber von tiefem Schmerz bewegtes Gemüth; Achilles seine Liebe, seinen jugendlich auftrauenden Zorn musikalisch aussprechen. Setzt nun noch Rec. hinzu, dass Gluck überall reichen harmonischen Stoff verarbeitet, und jede leere Phrase verachtet, weshalb bey der höchsten Präcision, bey der höchsten Klarheit, der Satz überall, vorzüglich in den herrlichen Chören, gediegen und stark bleibt: so glaubt er das Wichtigste berührt zu haben, weshalb die Gluckschen Opern classische Meisterwerke sind und bleiben, die jeder junge Tonsetzer, der sich an ernste, tragische Dramen wagen will, nicht genug studiren kann. Sind seine Schwingen auch nicht stark genug, jenen hohen Genius in seinem Adlerfluge zu erreichen, so wird er doch dem Sumpfe, in welchem sich die Gemeinheit so wohl befindet, entfliegen. Schon einen gewissen Styl wird er sich aneignen, der dem Zuhörer wohlthut. Eben deshalb hält es Rec. für gerathener, ältere, energische Werke zu studiren, als ohne dieses Studium der hohen Romantik Mozarts nachzujagen. Nur ein romantisches tiefes Gemüth wird den romantischen tiefen Mozart ganz erkennen; nur die der seinigen gleiche schöpferische Phantasie, aufgeregt durch den Geist seiner Werke, wird, so wie er, das Höchste der Kunst aussprechen dürfen. Selbst manchen guten Meister der neuesten Zeit war es gefährlich, wenn Mozartsche Werke ihn entzündeten, er dieses für die schaffende Begeisterung selbst, die Mittel des Ausdrucks für den Ausdruck nahm, und darüber in nichts sagenden Schwulst gerieth. Die Bühne bedarf immer des Neuen, daher wird so viel componirt: aber schnelles Vergessen bestraft die Charakterlosigkeit, den verfehlten Styl, oder vielmehr den gänzlichen Mangel jedes Styls mancher Composition, der es sonst an einzelnen glücklichen Ideen, an guten fliessenden Melodien nicht fehlt, und die nur der Mode und den Bedürfnissen der eitlen Sänger fröhnte. Nach der Meynung des Rec. könnte ein tieferes Eingehen und Erkennen des Geistes der Gluckschen Dramen manchem jungen Componisten von guten, glücklichen Anlagen, Vorurtheile und Ansehen benehmen, die ihn nothwendig irre leiten; und vermisst man selbst auch in seinen Werken den hohen Genius jenes grossen Meisters, so wird wenigstens die Einheit, der gehaltene Charakter seines Werks den Zuhörer mehr ansprechen, als gelungene Einzelnheiten, die nie den Total-Eindruck, von dem das Glück des Drama abhängt, bewirken werden. — Möchte sich manche Theater-Direction durch die anscheinende Einförmigkeit, vorzüglich aber durch die Klagen der Sänger: — dass es nichts Brillantes zu singen gäbe, dass das Recitiren sie zu sehr angreife etc. so wie durch die Furcht der geringeren Theilnahme des Publicums, nicht abhalten lassen, die Gluckschen Werke auf die Bühne zu bringen, und so dem Untergange der wahren, ernsten Oper vorbeugen. — Aber so wie Rec. schon vorhin erwähnte, auch durch die Veranstaltung neuerer Clavier-Auszüge wird viel für die Kunst gethan, indem, vereinigen sich mehrere Sänger (kunstfertige Dilettanten) zur Ausführung der Chöre und Ensembles am Pianoforte, der tiefe Eindruck der hohen tragischen Composition, eben so viele Gegner des neuesten Instrumental-Gesanges (im Gesange ahmt man jetzt die Instrumental-Musik nach, so wie der Sänger den Instrumentisten: sonst war es umgekehrt) schaffen wird, als er auf der Bühne Freunde zu gewinnen scheint. Von dem vorliegenden Clavier-Auszug kann Rec. nur Rühmliches sagen: er ist vollständig und doch sehr ausführbar. In der Ouverture dürfte das Thema pag. 5 Takt 9 anders gestellt seyn, indem die im Basse mit einzelnen Tönen wechselnden Octaven die Imitation des Basses und der Oberstimme im Original nicht hinlänglich ausdrücken. Daran, dass in den Chören alle vier Stimmen im Violinzeichen gesetzt sind, kann sich das Auge des Rec. nicht gewöhnen, und er glaubt, dass wenigstens der wol jedem musikverständigen Dilet-

tanten bekannte und geläufige Bassschlüssel beybehalten werden müsse, da dem Bassisten das Violinzeichen das Treffen seiner Töne gewiss erschwert. — Der Stich ist vorzüglich schön, und die Worte des Textes gehen deutlich ins Auge.

Nachricht.

Frankfurt am Mayn, den 18ten August. Am 1sten Aug. gab Ignaz Sigl, aus Passau, 9 Jahr alt, auf seiner Durchreise von Neapel nach Hamburg, hier Concert. Dieser Knabe ist Virtuos auf dem Violoncell. Er spielte ein Concert von Fechner; Variat. von Mozart, und zum Schluss noch einmal Variat., deren Componist nicht angegeben war. Er spielte alles, für sein Alter, über alle Erwartung gut, mit viel Selbstvertrauen und Sicherheit, welches um so mehr interessirte, da er von Figur und Sitten noch ein wahres, schuldloses Kind ist. Mehr vermag ich nicht über ihn zu sagen. In der ersten Abtheilung sang Dem. Lang eine Arie sehr schön, und in der 2ten sang Hr. Mohrhardt auch eine Arie.

Der bekannte Basssänger, Hr. Hübsch, gab am 3ten eine grosse musik. Academie. Wir freuten uns, diesen alten Bekannten einmal wieder zu sehen und zu hören. Er war vor langen Jahren bey der hiesigen Oper engagirt, und noch früher kannten wir ihn, als er bey der damals churfürstl. Bühne in Mayn stand, und jene Gesellschaft auch zuweilen hier spielte. Die erwähnte Academie nun wurde in einem kleinen, eckigten und zu Concerten gar nicht geeigneten Saale gegeben, weil eben kein besserer zu haben war, und der Zuhörer waren wenig, weil die Jahreszeit die Musikliebhaber aus der Stadt gezogen hatte. Es war aber viel zu hören und auch sogar zu sehen. Nach einer Ouverture sang Hr. Hübsch eine grosse Bravour-Arie von Righini; er zeigte da eine ungemein starke Bassstimme von grossem Umfang und viel Geschmeidigkeit, auch wusste er diese Vorzüge seiner Stimme nicht ohne Kunst und Geschmack bemerkbar zu machen. Dann sang er: In diesen heilgen Hallen etc. von Mozart, mit mimischem Vortrag, und wirklich schön. Mad. Köhl sang eine Bravour-Arie, aus welcher zu ersehen war, dass sie mit ihrer starken, aber keineswegs vorzüglich schönen Stimme, viel machen kann, wie diess bey geübten Kopfstimmen leicht der Fall ist; aber diese Fertigkeiten mit Geschmack geltend zu machen, bestimmt erst den Werth der Künstlerin. Aus dieser Arie konnte sich hierüber noch zu keinem bestimmten Urtheil über Mad. Köhl gelangen: sie fand indessen sehr viel Beyfall. Nun folgte ein ital. Intermezzo Buffo: der lustige ital. Soldat betitelt, mit Mimik dargestellt von Hrn. Hübsch. In diesem Stück wollte Hr. H. wol nur zeigen, wie Action und Gesang auch im Concert, ohne Beeinträchtigung, verbunden werden könnten; an beyden war übrigens nichts Vorzügliches zu bemerken. In der 2ten Abth. bekamen wir ein Sextett aus der Oper: Alexander am Indus, vom Hrn. Kapellm. Neukomm, zu hören, das allen Zuhörern ungemein gefiel. Es wurde gesungen von Mad. Köhl, Dem. Lang, Dem. Brandt, und den Hrn. Mohrhardt, Berthold und Hübsch. Nun sangen Hr. Lux und Hr. Hübsch ein komisches Duett aus *Matrimonio segreto* von Cimarosa, in deutscher Sprache. Zum Beschluss kam ein theatralisches Quodlibet mit Gesticulationen dargestellt von Hrn. Hübsch. Dies war ein höchst abgeschmacktes Stück, zumal für ein Concert.

Mad. Hauptmann, sonst Dem. Milder, erste Sängerin am k. k. Hoftheater in Wien, hat uns besucht und mehrere Gastrollen gegeben. Sie trat auf zweymal in Glucks Iphigenie in Tauris, als Iphigenie; dreymal in der Schweizerfamilie von Weigl, als Emmeline; einmal als Sargin in der Oper dieses Namens von Paer; und zweymal im Waisenhaus von Weigl, als Therese. Als erste Sängerin am k. k. Hoftheater zu Wien, als San-

gerin, von welcher in den Zeitungen, in Reichardts Briefen etc. so grosses Aufsehen gemacht wurde, hat sie unsern Erwartungen nicht entsprochen; und dass diese allzuhoch gespannt gewesen wären, möcht' ich nicht gern zugestehen. Mad. H. hat freylich eine ganz herrliche, in ihrer Schönheit jetzt wol einzige Sopranstimme; sie intonirt mit dieser äusserst rein[illegible] präcis, und die Darstellungen als Iphigenie und als Emmeline lassen, auch wenn man die Action in Anschlag bringt, dem strengsten Beurtheiler kaum noch etwas zu wünschen übrig. Sind denn dies aber gerade auch Rollen für eine erste *Sängerin*, und an einem so weltberühmten Theater, wie das, bey welchem sie angestellt ist? eben in Wien, wo Gesang, in allem Betracht so sehr ausgebildet ist? Bin ich unbillig, wenn ich von der *ersten Sängerin* mehr erwarte, ja mehr fordere, als dass sie eine schöne Stimme hat, mit dieser sehr rein intonirt, und einige Rollen in einigen Opern auch gut spielt? Für den, welcher Musik als Kunst betrachtet, bleibt in ihren Darstellungen, nach jenen Vorzügen, wenig Interessantes. Sie kann mit jener bewundernswerthen Stimme wenig ausführen, was von einer gut unterrichteten Sangerin erwartet werden kann: kein Anwachsen und Verschwindenlassen des Tons, kein Mordent, noch weniger Triller und Rouladen — Mittel, die doch den Gesang sehr beleben und verschönern, die auch den Geschmack und die Geschicklichkeit der Sangerin beweisen können. Wenigstens war von dem allen nichts an ihr zu hören. Und könnte es nicht ärmlich genannt werden, dass sie nur in so wenig Opern — wir haben doch hier viele, und die besten, die eben überall im Gange sind, fast alle — auftreten konnte, und in keiner einzigen sehr bedeutenden Rolle, für eine vorzügliche *Sängerin*? dass sie sogar in der wenig bedeutenden der Therese zweymal erschien? Indessen sind wir Frankfurter alle hoch erfreut gewesen, sie zu hören, und ihre Darstellung der jungen Schweizerin Emmeline werden wir schwerlich je vergessen, diese auch vielleicht nie wieder so gut zu sehen bekommen. Dass wir ihre Vorzüge erkannten, bewies schon das, bey der Schweizerfamilie, jedesmal gefüllte Haus, und wäre dieses Stück noch öfter von ihr gegeben worden, es würde noch jedesmal das Haus gefüllt haben, denn viele Personen haben dieses Stück wegen Mangel an Platz nicht zu sehen bekommen, und wurden schon am Eingange zurückgewiesen. Und was ich oben sagte, soll und kann nicht eigentlicher Tadel seyn, soll und kann ihre Vorzüge nicht schmälern, sondern nur diese näher bestimmen; als wofür sie es, bey ihrer Bescheidenheit, hoffentlich auch aufnehmen wird. Ohne jene unbestimmten und ungemessenen Lobpreisungen würde ich selbst dieses vielleicht übergangen haben. — Sie ist übrigens erst seit kurzem vermählt, und zwar mit dem Hofjuwelier, Hrn. Hauptmann.

Dem. Gerbini, eine in Deutschland noch ziemlich unbekannte Virtuosin auf der Violin, gab am 13ten Aug. Concert. Sie spielte ein Concert (A dur) von Kreutzer; neue Var. (A dur) von Rode; und am Ende noch eine Polonaise, deren Componist nicht angegeben war. Diese Stücke hatten ihre grossen Schwierigkeiten: sie wurden aber sämmtlich von Dem. G. wirklich meisterhaft überwunden. Sie besitzt eine grosse Gewandtheit und Festigkeit in allen Stricharten, die sie kraftig, wie ein Mann, in den geschwindesten und bedeutendsten Passagen anwandte, und spielte alles so bestimmt und präcis, wie man es von einem Frauenzimmer nicht erwartet und gewiss auch sehr selten zu hören bekommt. — In der ersten Abth. sang Dem. Lang eine Arie; in der 2ten phantasirte und variirte Hr. P. C. Hoffmann sehr schwer, sehr gut, und mitunter auch sehr schön auf dem Fortepiano; und Hr. Mohrhardt sang eine Arie.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten September. Nº. 50. 1810.

Ueber die ästhetische Bildung des componirenden Tonkünstlers.

In No. 21. dieser Blätter ist die Idee der ästhetischen Bildung des componirenden Tonkünstlers aufgefasst und entwickelt. Es entsteht nun die wichtige, für jeden Tonkünstler interessante Frage: *Wie soll und muss der künftige componirende Tonkünstler ästhetisch gebildet werden?* Diese Frage würde leicht zu beantworten seyn, wenn in irgend einer europäischen Hauptstadt ein Institut für die ästhetische Bildung junger Musiker vorhanden wäre. Selbst das pariser Conservatoire, auf die musikalische Kunst sich einschränkend, sucht blos Virtuosen auf diesem oder jenem Instrumente zu bilden. Aehnliche, wenn auch nicht so grosse Anstalten finden sich in vielen andern Städten Europens. Eine musikalische Anstalt im Sinne der Kunst muss den Zögling, den die Muse einst bey seiner Geburt lächelnd anblickte, in das Gebiet des Schönen führen. Verliert sich die Idee des Schönen in ästhetischer Bedeutung überhaupt in zusammengesetzten Empfindungen, so muss auch schon der künftige componirende Tonkünstler damit bekannt und vertraut gemacht werden. Unsre schöne Literatur besitzt noch keine Aesthetik für componirende Tonkünstler, in der die eigenthümlichen Momente der Musik in Hinsicht ihrer Impression auf das Gemüth herausgehoben und zu einem Ganzen verflochten wären. Die ästhetische Bildung des componirenden Tonkünstlers soll nun näher charakterisirt und entwickelt werden.

Frühzeitig erhalt der Bildling, in dem die Kunst bald tiefe Wurzel schlägt, Unterricht im Clavierspielen. Weiss er schwerere Stücke mit Leichtigkeit, Pracision, Sicherheit, Ausdruck und Wirkung vorzutragen; hat er eine Menge musikalischer Empfindungen in sich aufgenommen; strebt seine Phantasie nach eigenen Schöpfungen: dann erst wird sein himmelanstrebendes Genie von den festern Banden des reinen Satzes umschlungen. Ist ihm die Entstehung der Accorde und ihre Lage in allen Tonarten und wenigstens der vierstimmige Satz klar und deutlich, dann fangt er an nach theoretischen Regeln sich in kleinern Compositionen zu versuchen. Neben diesen setzt er bezifferte und unbezifferte Bässe vorhandener, richtig gesetzter Kirchenstücke aus; gewöhnt sich dadurch allmälig an den Ueberblick einer Partitur; lernt den Umfang, die Gange, die Eigenthümlichkeiten der Saiten- und Blas-Instrumente kennen, und bereitet sich so immer mehr und mehr zu grössern Compositionen vor. Bey der Erlernung der theoretischen Musik verbindet er mit dem Clavier wo möglich noch ein anderes Instrument, um in seine musikalischen Studien gefällige Heiterkeit, aufmunternde Abwechslung und Verschiedenheit zu bringen. Er macht sich mit dem Kammer- und Theaterstyl bekannt; hört öfters die tiefergreifenden Messen eines *Mozart, Haydn, Naumann etc.* und die musterhaftesten und wirksamsten Opern aufführen; bemerkt, wie diese unsterblichen Meister durch die Kraft und Gewalt ihrer himmlischen Harmonien Verstand und Herz zu ergreifen streben. Auf diesem Wege ist keine sklavische

Nachahmung zu erwarten; denn diese kennt das wahre Genie nicht, und wird in seinen Productionen seine individuelle Originalität nicht verläugnen. Auch der Gesang ist Gegenstand des Unterrichts. Durch ihn erhebt sich der junge Tonkünstler in die höhern Sphären der Melodie. Er lustwandelt in den schönen Haynen, wo *Mozart, Righini, Schulze, Reichardt, Hummel. Schuster etc.* ihre herrlichen Melodien im sanften Einklang verschmelzen lassen. Der junge Künstler fängt an, kleinen und lieblichen Liedern gefällige und zarte Melodien anzupassen und schreitet so allmälig fort.

Wenn dieses nach unsern Ansichten der wahre und richtige Gang der musikalischen Bildung eines jungen Tonkünstlers ist: so erfüllt sie doch noch nicht das, was wir verlangen. Durch eine solche Bildung lernt der Zögling nie recht deutlich einsehen, was die Musik eigentlich für Zwecke habe. Sind es keine andern, als, bestimmte Gefühle und Empfindungen im menschlichen Gemüthe zu erzeugen und zu leiten — so muss sie der Zögling aus dem Gesichtspuncte *einer schönen Kunst* kennen lernen. Es muss demnach eine Aesthetik für Tonkünstler vorhanden seyn, deren Grundzüge ungefähr folgende sind. Sie entwickelt den Begriff des Schönen und zeigt, dass es eine dreyfache Schönheit, die physische, moralische und intellectuelle, giebt. In der Musik spricht uns die Idee des Schönen in dieser dreyfachen Rücksicht an. In der Poesie ist die erstere ausgeschlossen. Sie setzt das Wesen der schönen Kunst lichtvoll und fasslich auseinander. Wo wir Kunst bemerken, da finden wir einen denkenden Geist. Die Vernunft ist erstes Kennzeichen der Kunst, und diese darf daher nicht mit Fertigkeit und Geschicklichkeit verwechselt werden. Die Kunst wirkt durch Einbildungskraft und idealisirt sie. Stoff und Form sind hier im Conflict der Erzeugung, und gestalten sich durch das Ideal zur vollendeten Schönheit im ästhetischen Sinne. Kunstsinn und Kunsttalent sind nichts als ein reiches Maas von Einbildungskraft, geregelt durch die Vernunft. Die Kunst hebt die Natur nicht auf, sondern begegnet ihr, und lässt alles blos Phantastische und Ungeheure aus ihrem Gebiet. Phantastisch und ungeheuer zugleich würde es seyn, Gegenstände, die nur für das Auge sind, musikalisch ausdrücken zu wollen. Die Aesthetik für Tonkünstler erklärt sich bestimmt und präcis über die musikalische Malerey und weist ihr ihr Gebiet an. Dieser wichtige Gegenstand ist bis jetzt noch nicht genug fixirt und untersucht worden. Wenn sich das ächte Künstlergenie auch nirgends Fesseln anschmieden lässt, so müssen seine Productionen doch immer nach einer gesetzmässig richtigen, wahren und natürlichen Darstellung streben. Wenn der denkende Geist nach ästhetischer Vollkommenheit strebt, so tritt die Idee des Schönen überhaupt hervor. Das Gefühl des Schönen heisst auch Geschmack. Dieser prüft, unterscheidet und entscheidet. Ohne Geschmack ist der componirende Tonkünstler nur *Notenzusammensetzer* ohne Geist und Wirksamkeit, ohne Begeisterung und überwältigende Kraft. Ohne Geschmack haucht er nicht lebendigen Odem in seine Schöpfungen; nicht das Angenehme und Einschmeichelnde, nicht die Frische der Darstellung und die Klarheit des Empfundenen spricht Verstand und Sinnlichkeit im reichen Maase an. Die Aesthetik für Tonkünstler bestimmt ferner das richtige Verhältniss des Schönen zum musikalischen Ausdruck, zur Eleganz, Grazie und zum Idealen. Zur vollkommenen Schönheit gehört Ausdruck. Es kömmt mithin auf die Form an. Auf der Schönheit der akustischen Form beruht die Harmonie der Musik. Die Melodie will uns nur einen Gedanken mittheilen. Soll sich dieser leicht, angenehm, klar und deutlich mittheilen, so kann dies am besten durch den Ausdruck bewirkt werden. Musikalische Eleganz bezieht sich auf Einheit und gefällige Correctheit eines Tonstücks mit angenehmer Nachlässigkeit (*gratia negligentia*)

verbunden. Grazie (*grazia* od. *bellezza*) muss in jedem schönen Tonstücke vorhanden seyn. Versteht man darunter überhaupt die Anmuth und Lieblichkeit eines Tonstückes, so kann es eine heitere und ruhigere, eine ernsthafte und schmelzende Grazie geben. Es darf aber nicht vergessen werden, zu bemerken, dass in der Poesie mehr Grazie als in der Musik möglich ist. Idealisiren thut die Musik so gut, wie jede andre Kunst. Sie erhebt das Endliche zum Unendlichen. An diese Materie schliesst sich dann die Untersuchung über die artistische Wahrheit und Leichtigkeit, Neuheit und Originalität. Eine Aesthetik für Tonkünstler charakterisirt in dieser Hinsicht die französische, italienische und deutsche Musik und bestimmt die Eigenthümlichkeiten einer jeden. Die erstere zeichnet sich durch *sinnreiche*, die letztere durch *kunstreiche* Harmonie, die andere durch *hinreissende* und *leidenschaftliche* Melodie aus. Hauptuntersuchungen über die Verwandtschaft der Poesie mit der Musik sind nächstdem ganz an ihrer Stelle *). Hat der componirende Tonkünstler richtige Ansichten vom Wesen der Poesie erhalten, so erwachsen daraus wichtige und grosse Vortheile. Er weiss sich bald in ein *musikalisches* Gedicht hinein zu empfinden, und passt dem wahren Sinne desselben seine Melodien an. Bey dieser Untersuchung muss dann vorzüglich von der musikalischen Declamation gesprochen werden. — Dies sind einige Andeutungen, die unserer Absicht nach nicht weiter entwickelt und aus einander gesetzt werden können. Doch mögen einige allgemeine Bemerkungen über die bisherige Bildung unserer componirenden Tonkünstler noch einen Platz finden.

Nirgends findet sich bis jetzt eine Anstalt, wo junge Tonkünstler auf die eben bemerkte Art und Weise gebildet und erzogen werden. Mancher sonst brave und vortreffliche Tonkünstler würde bey weitem mehr zu leisten im Stande seyn, wenn er in seiner Jugend eine wissenschaftliche Bildung erhalten hätte. Wer die musikalische Künstlerwelt näher kennt, wird die Erfahrung gemacht haben, dass oft die besten und grössten Virtuosen sich nicht einmal leidlich, geschweige denn *kunstmässig*, richtig und wahr über das Wesen der Tonkunst auszudrücken wissen. Wäre es daher nicht vortheilhaft und rathsam, Institute anzulegen und zu erhalten, in denen junge Tonkünstler eine ihrer Kunst gemässe Erziehung und Bildung erhielten? Diese muss wenigstens von der Art seyn, dass der componirende Tonkünstler mit der ästhetischen Ansicht seiner Kunst bekannt wird, und ein Urtheil in gebildeter Sprache über Vocal- und Instrumental-Musik fallen und niederschreiben lernt. Das deutsche Opernwesen hat lediglich seine Verbesserung von einer ächten ästhetischen Bildung der Opern-Compositeurs zu erwarten. Wie viele mag es unter ihnen nicht geben, die vielleicht nie das Geringste von dem Eigenthümlichen der Poesie gehört haben. Sylbenmaas, Rhythmus, Bewegung, Charakter, Darstellung, Empfindung, Ausdruck der Poesie sind Gegenstände des Nachdenkens und Forschens. Es ist vielleicht keine übertriebene Behauptung, dass die Unbekanntschaft der Opern-Compositeurs mit dem Wesen der Poesie, Operndichter veranlasst, oft nur mittelmässige, ja selbst mitunter schlechte Poesie zu liefern. So unangenehm es dem Componisten von Geschmack, von Einsicht, von ästhetischer Bildung seyn muss, seine Kunst an schlechte Poesien zu verschwenden: eben so unangenehm muss es dem Dichter von Talent und Genie seyn, seine Producte

---

Sollte irgend ein einsichtsvoller mit beyden Gegenständen vertrauter Mann die deutsche Literatur mit einer Aesthetik für Tonkünstler beschenken wollen, so können hierbey Daniel Webb's Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik recht gut benutzt werden. Ein Werk voll herrlicher und treffender Bemerkungen! — d. Verf.

in die Hände eines Componisten kommen zu sehen, der nie zur Ansicht von poetischer Schönheit sich erhoben hat. Alle andern Künste und Wissenschaften erfreuen sich herrlicher Anstalten: warum sollte man nicht auch mit der Musik anfangen? Die Idee zu einer solchen Anstalt liegt theils schon in dem bisher Gesagten, theils lässt sie sich daraus noch näher entwickeln. Es kann weiter gar keine Frage seyn, wo sie errichtet werden müssen. Natürlich da, wo die Tonkunst vorzüglich geliebt und ausgeübt wird. Wien, Berlin, München, Prag, und andere deutsche Städte, selbst von mittlerm Umfang, sind für diese Absicht — wenn auch mehr oder minder gut, geeignet. Als Lehrer an solchen Instituten können und müssen nur solche Männer angestellt werden, die zugleich geschickte Musiker und gebildete Aesthetiker sind. Realisiren lassen sich diese Vorschläge um so mehr, da der Continent einer längern und glücklichern Ruhe entgegen sieht, und die Künste des Friedens Wurzel in gedeihlichem Boden schlagen. Da diese Blätter vorzüglich der Beförderung der Tonkunst gewidmet sind, so konnten durch sie Plane und Vorschläge in jener Hinsicht zur Kenntniss des grossern musikalischen Publicums gebracht werden.

Stollberg am Harz.

Steuber.

Nachrichten.

Prag, den 16ten August. Vor kurzem beschenkte uns unsre Bühne mit einer deutschen Uebersetzung der Paerschen Oper: *le Donne cambiate*, die durch eine Uebertragung, welche man eher frech als frey nennen könnte, fast allen Reiz verloren hatte. Die Musik selbst ist zu bekannt, als dass wir darüber noch etwas zu sagen für nöthig halten könnten, ausgenommen etwa, dass sie hier durch allerhand fremdartige Gesangstücke aus einem in zwey langweilige Acte ausgedehnt worden. Leider ist es seit einiger Zeit bey uns, und zum Theil auch in Wien, zur gewissenlosen Mode geworden, mit Eigenthum und Rechten des Compositeurs ganz nach Gefallen umzuspringen; Sänger und Sängerinnen, wenn ein Stück ihnen zu schwer oder für ihre Lieblingsschnörkel nicht passend ist, verwerfen es durch ein Naserümpfen oder den Machtspruch: Es heisst nichts! und legen dafür etwas nach *ihrem* Geschmack ein, ohne sich erst zu bekümmern, ob dieses in das Ganze des Werks passt. Es wäre eigentlich die Pflicht der Theater-Capellmeister, solchem Unfug zu steuern: allein diese haben selbst zu oft ein Gelüsten, einzelne Stücke von ihrer Composition anzubringen, und zu sehen, wie sie das Publicum aufnimmt, dass sie fast nie ernstlich dagegen arbeiten können. Der Graf, den der Uebersetzer aus einem komischen Alten in einen sentimentalen jungen Herrn verwandelt hat, wurde von Herrn Schreinzer recht artig gegeben; nur dürfte man sowol ihn, als Dem. Müller (die die Grafin übrigens sehr brav sang,) ersuchen, ihr allzureizbares Zwerchfell etwas abzuhärten, damit nicht jeder fade Spass des Schusters sie so stark zum Lachen reize, dass z. B. die verwechselte Dame vor lauter Lachen nicht wüthen kann. Es ist dies eine Art von Familienfehler bey dem hiesigen Personale und erspart oft das Lachen dem Publicum. Dem. Unzelmann bewies sich als Schusterin zum erstenmale als eine wackere Schülerin ihrer Mutter. Das Urtheil über ihren Gesang behalten wir uns vor, bis sich ihre Stimme wird mehr entfaltet haben. Wenn wir uns des Prozesses erinnern, den sie gegen das Berliner Publicum verlohr, so müssen wir ihr hier zu einem ähnlichen, der sich ganz zu ihrem Vortheil entschied, Glück wünschen. Als bey der ersten Vorstellung Dem. M. in der letzten Scene ihre grosse Arie sang, wurde das

Publicum durch die muthwillige Laune der verkleideten Schusterin — die selbst nie lacht — so sehr zerstreut, dass alles lachte; Hr. Müller warf vom Pianoforte wüthende Blicke auf Parterre und Schusterin, schlug gewaltig in die Tasten, stampfte mit den Füssen, und Dem. M. liess gegen das Ende der Arie nur unarticulirte Töne hören. Es ist freylich für den producirenden Künstler nichts unangenehmer, für das ernste Tonstück nichts ungünstiger, als eine solche Gegenwirkung und Zerrüttung der Theilnahme: aber Hr. und Dem. M. hätten das, als des Dichters Fehler erkennen sollen, und keineswegs das Publicum durch eine öffentliche Aeusserung ihres Verdrusses beleidigen, welches, wie es scheint, zur Genugthuung Dem. U. hervorrief, welcher dieser Sieg über eine glänzende Nebenbuhlerin sehr schmeichelhaft seyn musste. Dem. M. sang die Arie in keiner der folgenden Vorstellungen mehr, und Dem. U. ward noch zweymal hervorgerufen. Hr. Allram nahm den Schuster zu alt, und Hr. Grünbaum schien den Freund des Grafen unter seiner Würde zu halten, denn er sang und spielte ihn noch nachlässiger, als wir es ohnedies seit einiger Zeit an ihm gewohnt sind. — Der bekannte *kleine Matrose* von Gaveaux, mit all seinen, zum Theil artigen Liedern, und langen Arien ohne Gesang, Leben und Feuer — gefiel nicht, und hat es wol nur dem reizenden Spiel der Mad. Gassmann als Matrose zu verdanken, dass das Publicum sein Misfallen nicht noch deutlicher äusserte. Ausser dem Lied: „Ueber die Beschwerden dieses Lebens" — das Mad. G. wiederholen musste, ward kein Stück mit Beyfall ausgezeichnet.

Der preussische Kammersänger, Hr. Ludwig Fischer (der Vater) erschien nach zwölf Jahren wieder hier in Prag. Er gab eine Vocal-Academie im Theater, worauf ein kleines Lustspiel folgte. Die Kunst sich zu verjüngen ist leider den Sterblichen nicht verliehen. Auch ich bewunderte ihn bey seiner letzten Anwesenheit: diesmal genoss ich mit Andern nur in der Erinnerung: man bemerkte nur noch Ruinen dieses Kolosses, aber doch immer achtungswerthe Ruinen, die gar manche unsrer geschmeichelten Bassisten trefflich brauchen könnten. Man hört es noch sehr deutlich, dass ein grosser, markiger Ton, in einem Umfange von beynahe dritthalb Octaven, das herrliche Geschenk war, welches die Natur ihm gewährte; das Alter zerstörte aber freylich daran die Festigkeit und den Wohlklang. Er zeigte uns in einer grossen Arie von Righini die Schwierigkeiten, die er zu überwinden gewohnt war; z. B. ein doppelter Decimensprung in die Tiefe herab, den keiner unsrer Bassisten mit dieser Precision wagen dürfte, setzte in Erstaunen. Weniger Beyfall ward ihm in der Arie: In diesen heilgen Hallen; auch hätte er besser gethan, bey der zweyten Reprise nicht zu variiren. Es schmerzt zu sehen, dass auch ein bejahrter Künstler dem falschen Reiz huldigt, der sich für den Bruder der Schönheit ausgiebt; dass er die wunderliche Ansicht von dieser Arie mit den meisten Basssängern theilt, die, ohne zu bedenken, dass Inhalt und Vortrag in der engsten Wechselwirkung stehen müssen, die erhabne Reflexion des Priesters Sarastro überschmücken, durch ihre Schnörkel Ausdruck und Würde vernichten, und in unverzeihlicher Arroganz den unsterblichen Mozart meistern, der doch, wenn er hier Schmuck für verzeihlich gehalten hatte, dieser Arie leicht geschmackvollere Zierrathen hätte ertheilen können, als diese Herren, zumal da er zunächst für einen Sänger schrieb, der mehr als solche lose Künste zu treiben verstand. — Ausser einem paar Romanzen, welche nichts Ausgezeichnetes haben, hörten wir von Hrn. F.: Zu Steffen sprach im Traume etc. aus dem *Irrlicht*, in welchem er durch seine Stärke und Tiefe sich gleichsam wieder in das Andenken des Publicums empfahl. Den Beschluss machte ein Duett aus *Figaro* mit Dem. Müller, die schon vorher die grosse Arie aus

Camilla gesungen hatte. — Das Haus war gut besetzt, und sicher würde Hr. F. in einem Saale, besonders im Sommer, kein so zahlreiches Auditorium gehabt haben. Es wäre zu wünschen, um der Kunst und der Künstler willen, dass alle vaterländischen und fremden Producenten ihre Concerte im Theater geben und sich deshalb mit dem Theater-Director, Hrn. Liebich, abfinden möchten. Sollte auch dieser nicht im Stande seyn, andere, als hart scheinende Bedingungen einzugehen: so können sie doch darauf rechnen, dass die übrigbleibende Summe grösser seyn würde, als wenn sie sich an jedem andern Orte hören liessen. Uebrigens würden sie sich das lastige Geschäft ersparen, die Subscription — mitunter — auf herabsetzende Art zu sammlen; dem Adel, der wirklich etwas für die Kunst thut, würde ein Zwang abgenommen, der ihm in die Lange widerwärtig werden muss, und der Genuss und die Unterstützung der Kunst verbreitete sich so unter allen Ständen, statt dass sonst ein einziger daran lebhaften Antheil nimmt. —

Da die Einrichtung des *musikalischen Conservatoriums in Prag*, dieses für unsre Musik so wichtigen Instituts, bereits von dem Monarchen bestätigt und das ganze Personale ernannt ist: so erfülle ich mein Versprechen, Ihnen, so weit es möglich, ehe dessen Eröffnung noch bekannt ist, vollständige Nachricht darüber zu geben. Eine Gesellschaft des hiesigen Adels, deren Anzahl bereits auf 50 Mitglieder angewachsen ist, hat sich am 31sten März l. J. unter dem Titel: *Vereinigung zur Beförderung der Tonkunst*, für diesen schönen Zweck verbunden. Die Subscription des jährlichen Beytrags dieser Mitglieder beträgt über 12000 Gulden, wozu sie sich auf sechs Jahre anheischig machen, und sie vom 16ten October 1810 halbjährig vorauszubezahlen. Wer ein Jahr voraus nicht aufkündigt, macht sich stillschweigend verbindlich, den Beytrag noch ein Jahr zu leisten. Es ist von dem edlen Sinn und [illegible] Eifer unsers Adels bey Beförderung [illegible]cher und zweckdienlicher Anstalten zu er[illegible]ten, dass nie Einer aufkündigen, im Ge[illegible]heil die Anzahl der Mitglieder und ihre Subscriptionen steigen wird, besonders wenn, wie mit Recht zu hoffen ist, das Institut einen glücklichen Fortgang nimmt. Jedes Mitglied hat das Recht, Schüler mit einigen musikalischen Vorkenntnissen zur Aufnahme vorzuschlagen; und bis ein hinlänglicher Fonds beysammen ist, muss jeder, während der Dauer des Unterrichts, für die Bedürfnisse des vorgeschlagenen Schülers sorgen. Die Gesellschaft wählt nach Stimmenmehrheit, und es sind zwey Klassen der Schüler bestimmt worden: solche nämlich, für deren Unterhalt die Gesellschaft sorgt, und andre, die dieser Begünstigung nicht geniessen. Ist die Zahl der ersten nicht voll, so können welche aus der zweyten eintreten. Die Schüler der ersten Klasse müssen den Unterricht durch 6 Jahre fortsetzen und hangen in den Unterrichtstunden, der Verwendung ihres Talents, den Proben ihres Fleisses und ihrer Fortschritte, ganz von der Direction ab, welche sie in öffentlichen Orchestern, bey Concerten, welche die Gesellschaft oder Privatpersonen geben, verwendet. Zur Leitung des Ganzen hat die Gesellschaft aus ihrer Mitte eine Direction von 7 Mitgliedern mit unumschränkter Vollmacht erwählt. Sie besteht aus folgenden hochgeehrten Mannern. Präses: Hr Feldmarschallieutenant Graf Johann Nostitz, dessen Concerte schon mehrmals in Ihren Blattern erwähnt wurden. Er selbst ist ausübender Tonkünstler und auch durch mehrere Compositionen bekannt. Referent: Hr. Graf Franz Klebelsberg, der mehrere Instrumente spielt, einer der vorzüglichsten Dilettanten auf dem Pianoforte ist, und auch in frühern Jahren einige Kleinigkeiten componirt hat. Hr. Graf Fr. Joseph Wrtby, Kassenbewahrer, ein würdiger Musikfreund, der ein Quatuor unterhält, bey dem er selbst fleissig mitspielt. Vier Beysitzer: Hr. Graf Johann

Pachta, welcher der eigentliche Stifter seyn soll, und der einzige ist, der eine blasende Harmonie unterhält, die man aber leider seit langer Zeit nicht mehr vereint hört; Hr. Graf Friedr. Nostitz, ein sehr braver Violinspieler, Protector der musikalischen Wittwen-Societät und aller Künstler und Künste, welcher ebenfalls schon in Ihren Blättern erwähnt ist: Hr. Graf Christian Clam-Gallas, ein wackerer Macen aller bildenden Künste, und der regierende Fürst Joseph von Lobkowitz auf Raudnitz, ein sehr braver Basssänger und leidenschaftlicher Freund der Tonkunst, die ihm jährlich grosse Summen kostet. Er versammelt in seinem Sommeraufenthalt zu Eisenberg gewöhnlich mehrere Künstler, sowol Compositeurs, als deutsche oder italienische Sänger von Ruf, und Concertisten für Instrumente, die er mit ganzer Familie Monate lang unterhält, und nebst dem Ersatz der Reisekosten fürstlich belohnt. Er selbst besitzt eine Kapelle von Sängern und Instrumentisten, und hat, seit Cartellieri's Tode, noch zwey Kapellmeister, nämlich Rösler und Wranizky. Was er in Wien für die Kunst thut, ist zu bekannt, als dass ich es hier wiederholen sollte. — Sie sehen daraus, dass die Wahl der Direction rühmenswürdig ist. Die Herren Directoren halten ihre Sitzungen, so oft es die Gegenstände erheischen, und nehmen alles zu Protocoll; dieses wird, nach aller Unterzeichnung, gesiegelt. Jedes Jahr einmal in den Wintermonaten ladet die Direction alle in Prag anwesenden Mitglieder ein, um denselben über den Fortgang, über ihre Verwaltung des Instituts und den Stand der Casse, Auskunft zu geben. — Von ihren bisherigen Sitzungen ist noch nichts bekannt, als die Ernennung des Lehrerpersonals, und der Vorschlag des Locale, wozu wahrscheinlich das Minoritenkloster St. Jacob verwendet werden wird. Wenn gleich vielleicht der so nachtheilige Cours des Papiergeldes einigen Antheil daran haben kann, — was ich nicht weis und nicht behaupten will: so ist es doch gewiss sehr lobenswerth, dass, ausser Hrn. Pixis, dem ältern, und Hrn. Fischer, (Gatten unsrer ersten Sängerin) und einem sehr braven Oboisten, welche durch sie an Böhmen länger gefesselt sind, das ganze übrige Lehrerpersonale aus lauter Böhmen besteht, so dass man es mit Recht eine vaterländische Pflanzschule nennen kann. Es besteht aus folgenden Personen:

Director.	Hr. Friedrich Dionys Weber, (als Compositeur bekannt.)	
Adjunct.*)	Hr. Franz Strobach, Regens Chori an der Loretakirche.	
Professor	d. Violin u. Viole,	Hr. Friedr. Pixis.
—	d. Violoncells,	Hr. Stysany.
—	d. Contrabasses,	Hr. Hauser.
—	d. Flöte,	Hr. Beyer.
—	d. Oboe,	Hr. Fischer.
—	d. Clarinette,	Hr. Farnik.
—	d. Fagottes,	Hr. Rauch.
—	d. Horns,	Hr. Zaluschan. (Die letzten drey sind von der Harmonie des Hrn. Grafen Joh. v. Pachta.)
—	d. Trompete,	Hr. Weiss.

Der Director hat, nebst freyer Wohnung, Holz und Licht, einen Gehalt von 1200 Gulden; der Adjunct, nebst freyer Wohnung, 600 Gulden; an Gehalt haben die sämmtlichen Lehrer eben so viel, mit Ausnahme des Hrn. Pixis, welcher zwey Instrumente lehrt, und deshalb mehr erhält. Freye Wohnung haben die Professoren nicht. Jeder von ihnen giebt (mit Ausschluss der Sonn- und Feyertage und der Ferien) täglich zwey Stunden Unterricht. Die Wahl des Personals ist, in Rücksicht der practischen Kunst, so weit ich die Mitglieder sämmtlich kenne, sehr gut aus-

*) Anm. Nicht Vicedirector, wie ihn die vaterländischen Blätter vom 31sten July d. J. nennen, und was er selbst in einer Gesellschaft berichtigte. d. Verf.

gefallen: ob sie die Unterrichtsmethode schon besitzen, oder sich dieselbe erst zu eigen machen müssen, wird die Zeit lehren; wir wollen indess das Beste hoffen.

Kurze Anzeige.

1. *Fantaisie avec IX Variat. sur un air de Mystères d'Isis*, und
2. *Fantaisie avec Variat. sur le clair de Lune de Lina ou le Mystère, comp. par D. Steibelt.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. jeder No. 16 Gr.)

Unter den zahlreichen Stücken, die St. mit jenem Titel herausgegeben hat, giebt es nicht viele, welche diesen gleich zu achten, und kaum zwey, die ihnen vorzuziehen sind. No. 1. hat den kleinen Chor aus Mozarts Zauberflöte: Das klinget so herrlich etc. zum Thema. Die recht ernstlich gemeynte und lang ausgeführte Phantasie, die sehrere brave und gewiss nicht gewöhnliche Wendungen und Sätze enthält, durchaus aber von lebhafter und angenehmer Wirkung ist, alludirt auf dies Thema oft, und gut, und ohne Zwang; die Variationen erheben sich meistens ebenfalls über das Gewöhnliche, und besonders zeichnet sich die fünfte, mit dem so gut bearbeiteten langen Excursus, vortheilhaft aus. Die Phantasie zu No. 2. ist noch brillanter, aber weniger ernsthaft durchgeführt. Ein Gleiches lässt sich von mehrern Variationen, besonders auch der, mit dem Excursus sagen. —

Schwe. auszuführen sind beyde Nummern für nicht ungeübte Spieler keineswegs, und dennoch fehlt es gar nicht an Gelegenheit, durch Fertigkeit und Feuer sowol, als durch Mannigfaltigkeit und Zierlichkeit des Ausdrucks, zu glänzen. — Beyde Werke sind sehr gut gestochen.

Notizen.

Hr. Mag. Kühnau in Carlshoff in d. Neumark kündigt eine Schrift an, worauf auch wir unsere Leser im Voraus glauben aufmerksam machen zu dürfen. Hr. K. hat, seiner Ankündigung nach, seit acht Jahren gesammlet, was er über die Institute zur Bildung der Blinden in Absicht auf Musik (in Paris, Liverpool, London, Berlin, Dresden, Prag,) erfahren können, und was man über die Erziehungsgeschichte, das Leben und die Eigenheiten vorzüglicher blinder Musiker aufgezeichnet; er hat dies zusammengestellt, mit eigenen Untersuchungen und Resultaten bereichert, und wird nun alles in dem Werkchen vorlegen, das unter dem Titel: *die blinden Virtuosen etc.* nächste Michaelmesse erscheinen soll, und welches schon dadurch eine Empfehlung bekömmt, dass der Director der königl. Anstalt für Blinde in Berlin, Hr. Dr. Zeune, ihm seinen Beyfall durch eine Vorrede öffentlich bezeugt. Hr. K. wünscht das Buch auf Pränumeration herauszugeben, welche er auf zwölf Groschen bis zu jener Messe, ansetzt. In Leipzig nimmt Hr. Buchhandler Bruder Pränumeration an.

In Berlin hat Hr. Rellstab dreyerley musikal. Vorlesungen angekündigt und vom Anfange Decembers zu halten versprochen: Wiederholung der vorjährigen üb. d. Generalbass; üb. d. reinen Satz, doppelten Contrapunct, Fuge etc. und üb. d. Vereinigung der musikal. Declamation mit d. oratorischen — alle nicht blos für Musiker, sondern auch für Dilettanten u. sogar für Damen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten September. Nº. 51. 1810.

Recension.

Das Waisenhaus, Oper in zwey Aufzügen, in Musik gesetzt von Joseph Weigl. Klavier-Auszug. — Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 3 Rthlr.)

Es ist hier schon mehrmals dieser Oper in Nachrichten über ihre Aufführung erwähnt worden. Sie hat bisher überall Glück gemacht, und das musste sie schon der gefälligen Musik wegen, die jedem Ohr leicht eingeht und das grosse Publicum interessirt. — Der Plan, die Idee der Oper, wie der Dichter sie giebt, muss den Componisten begeistern; und war sie dazu geeignet, die Phantasie aufzuregen, so wird ihre im Einzelnen matte oder verfehlte Ausführung ihn nicht aus der Begeisterung reissen können: er schafft, von jener Idee beseelt und nur in ihr allein wirkend, ein Werk, das die Idee des Dichters musikalisch ausspricht, und alles vom Dichter in den Worten schwach oder matt gegebene, geht unter in den Tönen, welche Charakter, Situation etc. der handelnden Personen, jener dem Ganzen zum Grunde liegenden Idee gemäss, kraftvoll und vollendet darstellen. Rec. hat es immer sehr eingeleuchtet, wie Mozart und andere grosse Componisten, zu schlechten Texten Meisterwerke geben konnten; denn er fand bis jetzt, dass allemal dem Ganzen eine romantische Idee, wie sie die Oper unerlässlich fordert, zum Grunde lag, und nur die Ausführung jener Idee misslathen, meistentheils mit zu wenig Sorgfalt hingeworfen war, wie es z. B. mit der Zauberflöte der ins Auge springende Fall ist. Umgekehrt haben oft recht artige Verse, recht gut angelegte Scenen, in welchen sogar Rücksichts des Formellen für den Componisten Bedürfniss hinlänglich gesorgt war, gute Meister zu vortrefflicher Musik nicht begeistern können; und da lag es immer an der matten, prosaischen Idee des Ganzen, der durch gute Ausführung des Einzelnen nicht aufgeholfen werden konnte. Ist der Comp. mit einer Oper beschäftigt, so denkt er gewiss nicht zuerst an einzelne Verse, einzelne Scenen, sondern sein Geist ist mit der phantastischen Idee des Ganzen erfüllt und aus ihr gehen feurig die Gestalten des Drama hervor, ihren Charakter in Tönen lebhaft und kräftig aussprechend. Nach den Versen des Dichters regelt und ordnet rhythmisch nachher der Componist seine Musik, wie sie jene Idee gebahr; und wohl ihm freylich, wenn er auch dann im Einzelnen einen kraftvollen, bündigen Text findet, der, statt ihm Schwierigkeiten in den Weg zu stellen, die Composition erleichtert, und ihm noch manche kräftige, wirkungsvolle musikalische Phrase zuführt. Von dem Text der vorliegenden Oper muss nun Rec. behaupten, dass, bey etwas bessern als gewöhnlichen Opern-Versen, ihm gerade das fehlt, woraus der Componist seine Begeisterung schöpfen muss. — Es ist für das menschliche Gefühl erfreulich und erhebend, sich in ein Krankenhaus zu begeben, und da zu finden, wie alle Kräfte aufgeboten sind, dem menschlichen Elend zu steuern; eben so schön ist es, eine Anstalt zu sehen, wo arme, elternlose Kinder, sonst

den Hirten des Schicksals, das ihnen die beste Stütze raubte, preisgegeben, Unterkommen, Schutz und Fürsorge finden. Wer wird den Vorsteher einer solchen Anstalt nicht lieben, der mit väterlicher Sorgfalt seine Kleinen unterrichtet, und wen wird die Kindlichkeit, mit der diese an ihm hangen, nicht rühren! Aber ein Gegenstand der Kunst in der Darstellung auf der Bühne können jene Scenen des gemeinen bürgerlichen Lebens, die den Menschen in den drückendsten Bedürfnissen seines Erdenwallens zeigen, wol schwerlich werden. Vollends als Gegenstand der Oper, die die menschliche Natur höher potenzirt, wo die Sprache Gesang ist, und, wie in jenem Mährchen den Reden der Fee, jedem Ausdruck der Leidenschaft Accorde nachklingen, und die überhaupt nur in dem wundervollen Reiche der Romantik existirt, ist es gewiss verwerflich, Scenen des gemeinen Lebens zu wählen, die jeder Romantik geradezu entgegenstreben. Die Fabel des Stücks ist ohne Local des Waisenhauses denkbar, und der Dichter scheint nur die Masse Kinder herbeygeführt zu haben, um Rührung zu erregen und das Ganze minder verbraucht, scheinbar neu, dem Zuschauer darzustellen. Wenn der Hr. Director an einem schönen Frühlingsmorgen nichts anderes zu thun weiss, als seine Kenntnisse zum Unterricht seiner Kleinen lesend zu erweitern; wenn darnach die Kleinen, parademässig aufmarschirend und ihm zum Geburtstage gratulirend, den Zuschauer sehen lassen, wie sie so gut exzogen, so tactisch einexercirt, so reinlich und nett angezogen sind: so ist das alles im Leben recht löblich und schön, aber auf der Bühne, in der Oper —? Alle Personen des Stücks sind von edelm, vortrefflichem Gemüth, oder tragen vielmehr die Uniform der Tugend und des Edelsinns, wie die Waisenkinder die übrige, und dadurch erhalt das Ganze eine ermüdende Eintönigkeit, der durch den sich komisch gebehrdenden, aber etwas langweiligen Thomas nicht abgeholfen wird. Gustav, die Hauptperson, ist ein weicher, weinerlicher Junge, und zum Soldaten wenigstens wird ihn der militarische Vater nicht bilden; indessen scheint jene weinerliche Natur vererbt zu seyn, von Vater und Mutter, denen beyden sie in hohem Grade eigen ist. Der Director, so wenig er in die Handlung eingreift, ist offenbar am besten gezeichnet; er äussert ein männliches, kraftiges Bestreben, das Glück seiner Eleven ohne Rücksicht zu befördern, indem er Theresens Wehklagen nicht achtet, als sie sich der Adoption Gustavs widersetzt. Die übrigen Personen, (Sturm, Luise,) werden nur bey dem Schluss zur Entwicklung gebraucht, oder vielmehr nur um die Familien-Gruppe zu vervollstandigen. — Rec. verweilte deshalb so lange bey dem Text der Oper, um dem braven Componisten volle Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, der hinlänglich gezeigt hat, was er gegeben haben würde, wenn die matte, oder vielmehr nicht im mindesten opernmassige Idee des Ganzen nicht die Schwingen seiner Phantasie gelahmt hätte. Die Musik hat durchaus angenehme, sangbare Melodien, die freylich hin und wieder, wie weiter unten gezeigt werden soll, etwas verbraucht sind; die Instrumentirung ist brillant, mit grosser Kenntniss der Instrumente angelegt; die harmonisch reichen Ensembles gehen kraftig und klar in das Ohr, und wenn der Genius, der in Gluckschen, Mozartschen, Cherubinischen etc. Opern mit glühenden Strahlen dem Zuschauer die Geisterwelt des Unendlichen der Musik erleuchtet, sich in dieser Oper nicht zeigt, so hat es der Dichter verschuldet, dessen Idee ihn dem Componisten nicht zuführen konnte. Aber deshalb wird die Composition, erregt sie auch in ihrem netten äussern Anputz augenblicklich überall Aufmerksamkeit, bald untergehen in dem Wasser des Textes. — Der oben als der kräftigste angegebene Charakter des Directors ist auch musikalisch in männlicher Würde dargestellt; in wie fern aber Gustav von dem Componisten nicht etwas mehr Knabenton erhalten, in wie fern der Obrist nicht schärfer und sich von den andern Ge-

stalten absondernd dargestellt werden konnte, lässt der Rec. dahin gestellt seyn. — Die Oper fängt früh morgens an und in diesem Sinn mahlt das die Ouverture einleitende Andante den Aufgang der Sonne, den Gesang der Bewohner des Hayns u. s. w. Die Blas-Instrumente sind hier originell benutzt, beynahe wie in Beethovens *Sinfonia pastorale*, und das Ganze wirkt feyerlich und erhebend. Das eintretende Allegro, dessen Haupt-Gedanken die Sätze des letzten Quartetts und des Finals sind, ist kraftig und tönend. Bey eben nicht tiefer oder contrapunktisch-künstlicher Durchführung erscheint dieses Allegro für das Sujet der Oper beynahe zu stark und heroisch. Die mehrsten Sätze, woraus es besteht, sind dem grössern Styl eigen, und dürfen daher auch nur das Grössere, Höhere verkünden. Hätte der Componist sich mehr an das beynahe Idyllische des Anfangs der Oper gehalten, und wol gar nur einen kursen Einleitungs-Satz geschrieben, so wäre dem Bedürfniss des Sujets hinlänglich genügt worden, unerachtet Rec. die nur der sehr hohen Kunst-Ansicht eigene und nothwendige Selbstverläugnung, die dann eintreten musste, gern eingesteht. Componisten der neuesten Art zeigen sich gern in der Ouverture, ohne viel Rücksicht, was für eine Aussicht dann die Ouverture dem Zuschauer öffnen soll, und Rec. hat vorzüglich zu neuen kleinen französischen Operettchen Ouverturen gehört, die wenigstens Troja's Untergang verkündeten, unerachtet nachher nur gute Leute, wie man sie täglich auf der Strasse wandeln sieht, heraus traten. Die erste Arie des Directors, gewiss eine der vorzüglichsten Stücke des Ganzen, bewährt des Rec. Urtheil über die musikalische Behandlung dieses Charakters. Der Gesang ist männlich und kraftig, und das erste *a tempo*: „die Nacht entflieht" etc. mit der nachher eintretenden recitativischen Behandlung der Worte: „in reinem Glanze scheuchen sich die Lüfte," von sehr angenehmer Wirkung. In dem folgenden *Allegro moderato* rufen die Oboen als muntre Lerchen und die Flöte flötet als Nachtigall: einem verständigen Componisten sind dergleichen Mahlereyen wol erlaubt; er missbraucht sie eben so wenig, als der unsterbliche Schöpfer der Jahreszeiten. In dem folgenden, dem gratulirenden Chor der Waisenkinder eingeflochtenen Solo, spricht Gustav seinen weichen, mädchenhaften Charakter ganz aus. In No. 3. beweiset der Componist, wie anmuthig er Quartette zu schreiben weiss, unerachtet das Thema nach etwas veraltetter Art geformt ist:

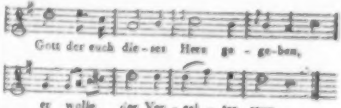

Theresens Arie No. 4., nach Art der Romanze erzählend, ist voller Ausdruck und Empfindung. Die vielen Ruhepunkte geben der Sängerin, die nicht fühlt, sondern nur darauf bedacht ist, ihre Singfertigkeit zu zeigen, (leider sehr oft der Fall) häufige Gelegenheit, zu verzieren und zu schnörkeln. In No. 5. hat der Componist die alte Form des Duetts, nach welcher erst jede Stimme dasselbe Thema absingt, und dann beyde sich vereinigen, beybehalten. Mit Recht hat man längst diese in sehr wenigen Fällen brauchbare, dem wahren Duett sogar entgegenstehende Form verworfen. Sie setzt zwey Personen, die von gleichem Gefühl ergriffen, nach dem ihnen gleichfalls gemeinen Charakter es auf dieselbe Weise aussprechen, voraus, und man hört sie daher am besten und geschicktesten in zärtlichen Duetten, zum Ausdruck des Einklangs der Seelen, gebraucht. Im vorliegenden Fall, wo Gustav und Therese ihre gegenseitige innige Zuneigung äussern, lässt sich die Form entschuldigen: das Duett würde indessen unendlich gewinnen, wenn der Componist weniger gemeine, verbrauchte Phrasen, als die folgenden sind, gewählt hätte:

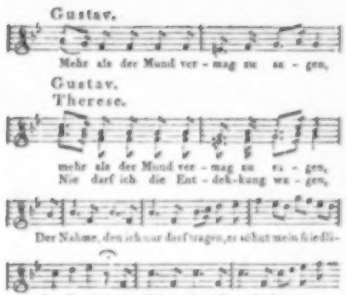

Ganz verwerflich ist aber jene Form des Duetts in No. 6. Hier klagt der Obrist, dass er nie mehr ein Herz, wie das seiner verklärten Gattin finden, dass sein alter Schmerz nie heilen werde, der Director sucht ihn aber mit den Worten zu trösten, dass er die Gattin zwar nicht wiederfinden, kindliche Liebe indessen allerdings seinen Schmerz heilen könne. Beydes, Klage und Trost, wird aber in gleicher, und dazu den Textesworten und der Situation durchaus nicht anpassender Melodie abgesungen. Eine Stelle dieser Melodie setzt Rec. her, um zu zeigen, wie auch hier, so wie in den angeführten Melodien von No. 5. und No. 5., der Componist nicht gerade falsche, aber unangenehm ins Ohr fallende Betonungen herbey geführt hat:

Der Satz wird schon im Allegretto tanzmässig, und artet im Allegro in einen Ländler aus, unerachtet von einem schwermüthigen und einem ernsten Mann ein wichtiger Gegenstand, der noch dazu den Knoten des Stücks schürzt, nämlich die von dem Obristen intendirte Adoption eines Waisenknaben, verhandelt wird. Aus dem Ländler setzt Rec. eine Phrase her, um sein Urtheil auf der Stelle zu rechtfertigen.

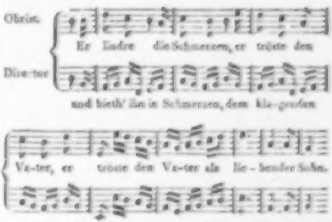

Das Finale enthält die Katastrophe des Stücks: nämlich des Obristen Wahl fällt auf Gustav, und Therese darüber in Ohnmacht. Sie hat den Obristen recht gut angesehen, denn sie singt: „Er blickt nach ihm, nach ihm, dem Knaben," ihn aber als ihren Gatten nicht erkannt, so wenig als dieser sie als seine Gattin, weil sonst die Oper unerbittlich zu Ende gewesen wäre. — Der Componist hat in der Musik des Finale alle Motive, die der Dichter gab, ergriffen und exponirt. Das Entzücken des Obristen, als er in Gustav sein Ideal findet, Theresens Angst, Gustavs Schmerz, von ihr sich trennen zu sollen — alles ist in kräftigen Zügen dargestellt, und vorzüglich die canonische Imitation der Stimmen des herbeyeilenden Chors: „Was ist geschehen, eilt es zu sagen," von frappanter, mahlerischer Wirkung. — Das Thema der Introduzzione des zweyten Akts wiederholt Theresens und Gustavs Duett No. 5., und das ist eine sehr glückliche Idee des Componisten, der das Verhältniss jener Personen, ihre innige Anhänglichkeit aneinander, aufs neue dem Gemüth des Zuhörers zuführt. Die komische Arie des Thomas (No. 8.), welche nun folgt, ist recht artig, wiewol Rec. jene geniale Leichtigkeit, die solchen Arien guter italienischer Meister, (Mozart hat in seinen komischen Partien

ihren Schwung in höherer Potenz) eigen ist, durchaus vermisst. Um dem Buffo recht Raum zu Späßen zu geben, wird Therese redend eingeführt, und er wird kaum unterlassen können, das was sie sagt, im Falset zu singen. Die gute Therese wird in der Imitation des Hrn. Thomas recht herzlich abgeschmackt.

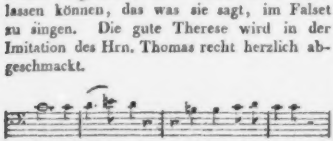

Dies, so wie die ganze mit Zwang herbeygeführte Liebe des ehrlichen, langweiligen Gärtners zur schwermüthigen Therese, soll den düstern Charakter des Ganzen beleben, aber es wirkt ungemüthlich und unangenehm, wie ein heller Fleck auf einem dunkeln Kleide. Eben so unangenehm ist Hr. Thomas in dem folgenden Terzett, worin Therese um Aufschub von Gustavs Abreise bittet, um ihren Plan der Flucht auszuführen, und Thomas glaubt, man spreche von seinen Heyrathsanträgen. Hier wird ein ernster Gegenstand, der noch dazu ein Hauptpunct des Stücks ist, von ernsten, ja schwermüthigen Personen verhandelt, und die Späße des Hrn. Thomas müssen unbeachtet bleiben, wenn sie nicht den Effect des Hauptmoments vernichten sollen. Die Musik trägt die Schuld des Uebelstandes, den der Dichter veranlasste. Wie ganz anders verhält es sich mit einer ähnlichen Scene in der Molinara, in welcher der Baron und der Amtmann glauben, der Notar spreche von ihrer Liebe mit der schönen Müllerin, indess er von der seinigen spricht! Hier ist alles voll Laune, voll komischer Kraft, und alles wirkt auf einen Punkt, auf einen Total-Eindruck, den kein heterogener Zusatz verdirbt. Hr. Thomas ist im zweyten Akte recht lebendig geworden, denn auch das folgende Duett singt er mit dem Obristen. Hier ist der Contrast des Charakters und der Gemüthsstimmung beyder Personen vom Componisten sehr genau gehalten, und vielleicht nur kürzer dürfte dies Duett seyn, um frappanter zu wirken, als es geschieht. Das Lied Gustavs No. 11. in As dur, ist sehr weich und zart gehalten, mit angenehmen, der Stimme zusagenden Melismen. Das Quartett No. 12, (die Erkennungs-Scene zwischen Vater und Tochter) zeigt wieder in seiner innern Structur mit den Imitationen der Stimmen den verständigen Meister, der, wo er nur irgend Bedeutendes fand, es zu nutzen und auszustellen wusste. In dem Finale treten der Director, Thomas und der Obrist hinzu, und die völlige Entwickelung erfolgt. Nach den Worten des Obristen: „den Anspruch auf den Knaben," hätte Rec., zu dem was folgt, Tempo und Taktart geändert, und wäre in eine entfernte Tonart ausgewichen. Der höchste Moment der Ueberraschung, ja der höchste Moment des ganzen Drama selbst trat ein, und konnte nicht frappant genug herausgehoben werden. Veränderung der begleitenden Figur

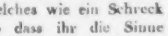

und die Modulation zu den Worten: „Wo bin ich!" war wol nicht hinreichend. Eben so ist Theresens Gefühl, die ein einziger Blick in das höchste Entzücken versetzt, welches wie ein Schreck krampfhaft wirkt, so dass ihr die Sinne schwinden, nur schwach gezeichnet. Ueberhaupt scheint der Compouist gerade auf diese Scene, welche doch die bedeutendste des Drama ist, wenig Sorgfalt gewendet zu haben, denn sie ist bey weitem schwächer und alltäglicher ausgefallen, als manches Vorhergehende. Nachdem Therese aus ihrer zweyten Ohnmacht erwacht, und alles entwickelt ist, konnte die Oper recht gut zu Ende seyn: aber nun ruft Hr. Thomas noch die Waisen-Kinder herbey, und erzählt ihnen, was vorgefallen. Kinder fragen gern: das thun denn auch

diese und fragen, nachdem schon Thomas alles erklärt hat, noch immer: „der Vater? die Mutter? der alte Herr?“ — und dann noch zwey Knaben:

Dies Letzte ist wahrscheinlich ein Gross Papa?

Scherz des Componisten; Rec. kann aber nicht sagen, dass es bey der Aufführung von besonderer komischer Wirkung gewesen wäre. Dann nimmt Gustav von seinen Cameraden Abschied, dann ein Chor, dann noch ein Quintett der Hauptpersonen, dann erst der Schluss-Chor. Nirgends findet man mehr etwas Ausgezeichnetes, und Rec. glaubt, dass diese breite Masse, welche sich noch dem Schluss der Handlung nachschleppt, dem braven Componisten recht hinderlich und lästig gewesen seyn muss, weshalb er ihm auch die offenbar zunehmende Mattigkeit gegen den Schluss hin, durchaus nicht zurechnen mag. Er wünscht vielmehr recht bald einen genialen phantasiereichen Stoff von ihm bearbeitet, und in einem Klavier-Auszuge erscheinen zu sehen, der so vollständig, so in die Hand gehend, so zweckmässig das Ganze mit der Fülle der begleitenden Figuren darzeichnend gerathen mag, als der vorliegende, den Rec. mit der Partitur verglichen, und den Liebhabern recht sehr empfehlen kann.

Nachrichten.

Breslau, den 30sten August. Ich gebe Ihnen die Uebersicht der hiesigen musikalischen Productionen von diesem Monat um so lieber, da diesmal wirklich mehreres Ausgezeichnete vorfiel. Hierunter gehören zunächst die Gastrollen des Hrn. Fischer, d. Jüng., auf unserm Theater. Nach dem von Hamburg und Berlin vorausgegangenen Ruf dieses Sängers war man in grosser Erwartung. Er trat zum erstenmale d. 4ten August als Sarastro auf. Hier hatten wir Gelegenheit, seine schöne, wohltönende und kräftige Tiefe zu bewundern. Unvergleichlich sang er die Stelle: doch — doch geb' ich dir die Freyheit nicht. Eben so schön sang er auch das: O Isis und Osiris etc. So brav er ferner den ersten Vers der Arie: In diesen heilgen Hallen, sang, so unzufrieden ward jeder Kunstverständige, der von ihm den zweyten Vers singen hörte. Ich kann nicht begreifen, wie ein Sänger, der zugleich so braver Schauspieler ist und gewiss jeden darzustellenden Charakter überdenkt, sich solche Misgriffe zu Schulden kommen lassen kann. Er überladet nämlich den 2ten Vers mit einer Menge, für den Charakter Sarastro's und der Musik ganz unpassender, folglich geschmackloser Verzierungen, so dass mit Einemmal alle Würde Sarastro's, alles, was diesen erst zu dem macht, was er ist und seyn soll, verschwunden ist. Sein zweyter Verstoss war, dass diese seine Veränderungen zu Mozarts Harmonie und Begleitung nicht stimmten — ein Beweis von seiner Schwäche in der Kunst der Harmonie. Nicht einmal ein guter, fliessender Bass liesse sich zu diesen Variationen finden.

Am Ende der Vorstellung wurde Hr. P. hervorgerufen, dankte für die Nachsicht, welche das Publicum mit ihm habe, und versicherte, dass er alles geleistet habe, *was in so einem beschränkten Locale möglich sey.* Man musste wol in dieser Aeusserung etwas Beleidigendes finden. Es ist wahr, dass unser Theater kleiner ist, als das Wiedner in Wien, das Berliner etc. aber welches Publicum lässt sich gern sagen: euer Haus ist eigentlich mir zu klein? — Mad. Becker gab sich heute als Königin der Nacht sehr viel Mühe und gefiel auch vorzüglich in dieser Rolle; Dem. Kilitschky sang und spielte die Pamina mit vieler Empfindung. —

Unter die vollendetsten Vorstellungen der hiesigen Bühne gehörte am 10ten die, des

Mozartschen Titus. Jedes Individuum trug bey, dem Ganzen sein Recht wiederfahren zu lassen. Hr. Fischer spielte den Titus. Es giebt vielleicht jetzt wenige Deutsche, die *zugleich* so vorzüglich gute Sänger und Schauspieler sind, wie Hr. F. Eben darum, und bey den Ansprüchen, die er macht, daucht mich, darf auch die Kritik gegen ihn nicht nachsichtig seyn; darf am wenigsten diejenigen seiner Schwächen beschönigen, zu welchen ihn wol blos Eitelkeit verleiten kann. Er besitzt eine so herrliche Basstimme, mit der er alles machen kann: damit ist er aber nicht zufrieden, und überschreitet immerfort die in der Natur und Kunst begründeten — sehr wohl begründeten Grenzen, und versteigt sich mit seinem Falsett in die höchsten Töne des Tenoristen, die, wenn sie ihm auch ziemlich gelingen, doch, mit seiner natürlichen Stimme weder in Verhältniss, noch in Verbindung stehen. Sie klingen, wie ein ganz anderes, in einer Orgel angezogenes Register; seine Basstöne sind voll und schön, diese dünn und hohl. Und was sollen nun Sprünge, wie:

Einen ungewöhnlichen Umfang seiner Stimme könnte man das nennen, und sich darüber wenigstens verwundern, wenn das hohe A dem tiefen F entspräche: allein zwischen beyden ist auch nicht das geringste Verhältniss — jenes voll und schön, dieses dünn und dumpf. So besticht es nicht einmal die Menge, und bey dem Verständigen erregt es doch nur ein Achselzucken.

Uebrigens hat Hr. Fischer den Titus sehr schön gespielt und gesungen. Er sang zwar nicht Mozarts Arien, (gab überhaupt den Metastasio'schen und Mozartschen Titus eigentlich nicht,) sondern legte im ersten Act die grosse Scene des Achilles von Paer ein, und sang im zweyten statt Mozarts Arie, eine wirklich schön geschriebene Scene mit Chor von Poissl. Allerdings hätte man bey Beybehaltung der Mozartschen Stücke nicht Gelegenheit gefunden, Hrn. F. heute als einen wahrhaft vorzüglichen Sänger zu bewundern. Darum schien auch das Publicum Mozart zu vergessen, und hörte mit gespannter Aufmerksamkeit Hrn. F. zu, dem es am Ende seinen lautesten Beyfall nicht versagte. — Sextus war heute Dem. Kilitschky. Sie sang die Rolle sehr brav. Möchte sie sich aber auch künftig angelegen seyn lassen, sich stets aufmerksam zu beweisen! Im ersten Finale erschien sie einen Takt später, und fehlte dadurch. An einer schönen Darstellung schimmerst auch der kleinere Flecken. Mad. Becker als Vitellia war eben so brav. Besonders schön und fleissig sang sie die erste Arie. Es ist ein um vieles erhöheter Genuss für den unbefangenen Zuhörer, wenn *zwey* brave Künstlerinnen mit Fleiss und Anstrengung ihre Rollen ausführen: aber es ist auch für die Producirenden selbst der grösste Nutzen.

Decorationen, Garderobe, Statistenwesen — alles trug nach Möglichkeit bey, das gesammte Publicum vollkommen zufrieden zu stellen. Dabey darf ich noch weniger die seltene Präcision übergehen, womit heute unser Orchester spielte. Es wurde heute wieder zum Erstenmale von unserm braven Musikdirector, Hrn. Bierey, der einige Zeit abwesend gewesen, angeführt.

Am 13ten gab Hr. F. den Osmin in Bellmont und Constanze von Mozart. Wenn er auch in dieser Rolle nicht den stürmenden Beyfall des ganzen Hauses davon trug, so sang und spielte er den Osmin doch sehr brav. Seine Figur und seine Stimme passen so gut für diese Partie, als wenn sie für ihn geschrieben wäre. Vorzüglich gut trug er das Lied: Wer ein Liebchen hat gefunden, und die Arie vor: Solche hergelaufne Laffen. Am besten spielte er die Scene als Betrunkener.

Ueber seinen Triller auf dem tiefen A, in der Arie: O, wie will ich triumphiren — haben bereits schon Recensenten in den nordischen Musellen und in der Berliner Zeitung ein gerechtes Urtheil gefällt. Hr. F. scheint nicht darauf geachtet zu haben, und nicht zu bedenken, dass er hier wieder seine Schwache in Kenntniss der Harmonie beweist. Wenn nun einmal auf dem A getrillert seyn soll, warum thut er es nicht auf der Fermate? — Auch die übrigen Rollen wurden heute sehr lobenswerth ausgeführt. Oben an stand Mad. Becker, welche die Passagen in den höhern Tönen rein und präcis herausbrachte. Unser Tenorist, Hr. Rader, wird uns als Belmont immer sehr schätzenswerth seyn. Blondchen war heute Dem. Schaffner, welche diese Partie mit viel Lebendigkeit spielte und mit Reinheit sang; folglich sie besser gab, als ihre Vorgängerin, Dem. Benda. Ist auch Hr. Kallmes nicht im Stande, den Pedrillo so zu singen, wie man es wol wünschte, so spielt er die Rolle wenigstens sehr gut. —

Einen sehr genussreichen Abend gewährte uns allen am 17ten die herrliche Aufführung des Winterschen *Opferfestes*. Ist es Fischers Gegenwart, oder das stets volle Haus, was alle Theilnehmende so begeistert? Es ist von allen Seiten ein Leben, eine Präcision, ein Wetteifer und Bestreben nach Vollkommenheit jetzt in unsern Opern-Vorstellungen, dass es eine Freude ist, einer Aufführung beyzuwohnen. Schon gewaltig ergriff die herrliche Introduction, die durch den schönen Gesang und die treffliche, volle Stimme der Dem. Kilitschky, als Elvira, so sehr gehoben wurde. Es war, selbst für das Ganze, zu bedauern, dass Mad. Becker, als Myrrha, heute nicht recht bey Laune zu seyn schien; sie sang die Cavatine: Ich war, wenn ich erwachte — zu dumpf und wirkungslos. Mit desto grösserer Anstrengung und sehr lobenswerth sang sie jedoch die Hauptscene des 2ten Finale. — Eine herrliche Erscheinung war Dem. Kilitschky als Elvira, welche die Schwierigkeiten ihrer Arie: Süss sind der Rache Freuden — sehr glücklich überwandt, und vollen Beyfall davon trug. Wenn Dem. K. fortfährt, durch Aufmerksamkeit und Fleiss auch ihr Spiel mehr auszubilden, und mancho Worte besser auszusprechen, (sie sagt z. B. manchmal Rachje statt Rache,) so wird sie bey so schönem Gesang und so angenehmer Gestalt, eine stets äusserst willkommene Erscheinung auf dem Theater seyn. — Schön und fest stand heute wieder Hr. Fischer da, als Masseru. Er sang und spielte rühmenswürdig. Im 2ten Act legte er wieder eine Arie mit Chor ein, vermuthlich von Paer — wenigstens ganz in seiner Manier. In der heutigen Rolle gab es auch weniger Gelegenheit, sich ins Falsett zu versteigen, und es that um so wohler, Hrn. F.s wohlklingende Tiefe zu geniessen. Bey einer Fermate in der eingelegten Arie konnte er es aber doch nicht lassen, das lange auszuhalten. Man möchte wahrhaftig wünschen, dass jeder Sänger manchmal zugleich im Parterre als Kritiker sitzen und sich selbst vom Theater singen hören könnte; wenigstens dann würde er zur Ueberzeugung gelangen, dass alles wegbleiben müsse, was weder schön noch natürlich ist, und in gar keiner Verbindung mit dem andern steht. — Unter Hrn. Raeders vorzügliche Partien gehört auch die heutige des Murney.

(Der Beschluss folgt.)

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. *N°. IX.* 1810.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Für das Pianoforte.

Bierey, G. B. Ouverture de l'Op. Wladimir arr. pour le Pianoforte, av. acc. de Flûte ou Violon. 12 Gr.

Neue Berliner Tänze für das Pianoforte .Nr. 23. 24. 25. 26. à 3 Gr.

Cherubini, Märsche aus d. Oper: der Wasserträger (les 2 Journées) f. d. Pianoforte. Nr. 1. 2. à 3 Gr.

Hanf, F. (Fils) Potpourri p. le Pianoforte. 18 Gr.

Ouverture a. Rochus Pumpernickel f. Pianof. 4 Gr.

Fränzl, *F.* ser Quatuor arr. p. l. Pianoforte et Violon (C dur) 18 Gr.

Fodor, A. 3 Airs *variés* pour le Pianoforte Op. 20. 1 Thlr. 4 Gr.

Tag, C. G. Rondo p. l. Pianof. 8 Gr.

Berton, Ouverture a. d. Oper: France de Foix oder Eifersucht in der Falle, Klavier-Auszug. 12 Gr.

Beliebter Walzer f. Pianof. v. Verf. des Favoritwalzers der Königin. 3 Gr.

Choral als Ouverture a. d. Schauspiele: die Weihe der Kraft, fürs Klavier. 2 Gr.

Ouverture a. Rochus Pumpernickel im Klavier-Auszuge. 8 Gr.

Diesselbe für 4 Hände. 10 Gr.

Tuch, H. G. Sinfonie pastorale arr. p. l. Pianoforte à 4 mains. 20 Gr.

— Sinfonie pastorale arr. p. l. Pianoforte, Flûte, Violon et Violoncelle. 1 Thlr.

Tuch, 3 schwäbische Lieder, arrangirt f. d. Guitarre von Carl Glässer. 8 Gr.

Mozart, W. A. Fantaisie p. l. Pianoforte. 8 Gr.

Dussek, 3 Airs variés p. l. Pianoforte. 20 Gr.

Cramer, J. B. La Parodie, Sonate pour le Pianoforte 20 Gr.

— gr. Sonate p. l. Pianoforte. 20 Gr.

Barth, Chr. Potpourri concertant p. l. Pianof. et Hautbois ou Flûte Op. 9 1 Thlr.

Wunderlich, J. G. 6 Divertissements p. une Flûte 12 Gr.

Gelinek, 9 Variations p. l. Pianof. a. Pair: Wenn i in d. Früh aufsteh etc. Nr. 36. 12 Gr.

Amon, J. Sonate periodique p. l. Pianoforte accomp. de Flute ou Violon. Op. 55. 18 Gr.

de Weber, Ch. M. Thême original varié p. le Pianoforte. Op. 5. de Variationes 12 Gr.

Rosenberger, E. F. Wiesbader Favorit-Walzer fürs Pianoforte. 4 Gr.

Wanhall, J. 3 Sonatines à 4 mains pour le Pianoforte. 1 Thlr. 4 Gr.

— 13 pièces à 4 mains p. l. Pianoforte 1 Thlr.

— 6 Preludes Faciles pour l'Orgue ou le Pianoforte 10 Gr.

— 24 Cadences ou points d'orgue dans tous les tons p. l. Pianoforte ou l'orgue 8 Gr.

— Sonate militaire p. l. Pianoforte 10 Gr.

Gelinek Variations p. l. Pianoforte sur le Duo Wenn mir drin Auge etc. Nr. 35. 8 Gr.

Kolz, J. F. 9 Variationen f. Pianoforte über das Thema: Ich bin ein Franzose Madamen Op. 21. 6 Gr.

— 12 Variationen für Pianoforte über das Nachtwächterlied: Hört ihr Herrn etc. Op. 22. 8 Gr.

Mengos, C. F. Walse avec Fantaisie pour le Pianoforte. 12 Gr.

Weber, B. A. Trauermarsch zu der Tragödie: die Braut von Messina f. Pianof. 5 Gr.

Berton, Marche p. l. Pianof. de Pop. Aline, reine de Golconde. 3 Gr.

Pür, F. Märsch a. d. Wegelagerern f. Klavier 3 Gr.

Duett a. d. musik. Quodlibet: Rochus Pumpernickel (Du widmest mir dein ganzes Leben etc.) mit Begl. d. Pianof. 12 Gr.

Tyrolerlied a. Rochus Pumpernickel: Lieber Herr, sey uns willkommen etc. Kl. A. 4 Gr.

Terzett (Leicht werden Wünsche durch Geld erfüllt etc. a. d. musikalischen Quodlibet: Rochus Pumpernickel f. Klavier. 6 Gr.

Seidel, F. L. Lieder mit Begl. des Pianoforte. 2tes Heft. 8 Gr.

Gesänge mit Begl. d. Guitarre od. des Pianoforte. Nr. 1. 7 Gr.

Franz, K. W. 4 Lieder mit Melodien und Begl. des Pianoforte. 8 Gr.

Mendel, S. H. 5 Gesänge mit Begl. des Pianof. 15s Werk. 12 Gr.

— 2 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte Op. 20. 16 Gr.

Methfessel, Albert, Lieder von Theodor Körner mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre Op. 20. 8 Gr.

Wehner, C. G. 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre 10 Gr.

C. Werlich u. M. Eberwein, Tournirmarsch und 5 leichte Gesänge im Klavier-Auszuge aus dem Original-Singspiele: das Schlechte Tournier. 1 Thlr.

Fischer, Romanze a. d. Singspiel auf dem Dache: Das Herzens kleine Kammer etc. mit Begl. des Pianoforte. 4 Gr.

Seidel, F. L. Sängers Lied (am 16 Merz. der Königin von Preussen gewidmet) m. Begl. des Pianoforte. 12 Gr.

Harder, A. 4 Lieder mit Begl. der Guitarre Op. 21. 8 Gr.

Harder, A. Lied von der Lilie v. Fr. Kind mit Begl. der Guitarre. 8 Gr.

Fischer, Lied aus dem Singspiel auf dem Dache: Liebe trotzt der schlausten Wache etc. mit Begl. d. Pianof. oder der Guitarre. 4 Gr.

Mozart, W. A. Aria: Dort vergiss leises Flehn, süsses Wimmern a. Figaros Hochzeit mit Begl. der Guitarre. 4 Gr.

Lieder geselliger Freude f. Pianof. v. verschiedenen Componisten. Nr. 1. 12 Gr.

Zelter, das wandernde Lied v. St. Schütze mit Begl. des Pianoforte od. d. Guitarre. 4 Gr.

— Lied bei Sonnenuntergang: Flieht auf ewig du o Milde etc. mit Begl. d. Pianoforte. 3 Gr.

— Hochzeitlied: Wir singen und sagen vom Gräflein so gern etc. v. Langbein für die Guitarre. 4 Gr.

[illegible], der französische Invalide: Ich bin ein Franzose Mesdames m. Begl. d. Pianoforte oder Guitarre. 4 Gr.

Righini, Aria: Schön Suschen war ein Bürgers Kind etc. mit Begl. des Pianoforte oder Guitarre 4 Gr.

Russisches Volkslied: Als mein schönster Tag begann etc. mit Nationalmelodie f. Pianof. oder Guitarre. 3 Gr.

Ein dergleichen: Immer ging ich hin z. Strande 3 Gr.

Ambrosch, J. L. Aria: Nur gesehn von meiner Lampe Schimmer für die Guitarre eingerichtet. 6 Gr.

Seufzer des Gefangenen (Warum ich bleibe etc.) v. St. Schütze mit Begl. des Pianoforte od. Guitarre. 4 Gr.

Vier Gesänge v. André, Himmel, Righini u. Seidel mit Begleitung des Pianoforte, mit Veränderungen der Singstimme etc. von Ambrosch. 12 Gr.

Tyrolerlied a. d. Lustspiele: der Lügner, mit Begl. d. Pianoforte oder der Guitarre. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten September. Nº. 52. 1810.

Johannes Kreisler's, des Kapellmeisters, musikalische Leiden.

Sie sind alle fortgegangen. — Ich hätt' es an dem Zischeln, Scharren, Räuspern, Brummen durch alle Tonarten bemerken sollen; es war ja ein wahres Bienennest, das vom Stocke abzieht, um zu schwärmen. Gottlieb hat mir neue Lichter aufgesteckt und eine Flasche Burgunder auf das Fortepiano hingestellt. Spielen kann ich nicht mehr, denn ich bin ganz ermattet; daran ist mein alter herrlicher Freund hier auf dem Notenpulte Schuld, der mich schon wieder einmal, wie Mephistopheles den Faust auf seinem Mantel, durch die Lüfte getragen hat, und so hoch, dass ich die Menschlein unter mir nicht sah und merkte, unerachtet sie tollen Lärm genug gemacht haben mögen. — Ein hundsvöttischer, verlungerter Abend! aber jetzt ist mir wohl und leicht. — Hab' ich doch gar während des Spielens meinen Bleystift hervorgezogen und Seite 65 unter dem letzten System ein paar gute Ausweichungen in Ziffern notirt mit der rechten Hand, während die Linke im Strome der Tone fortarbeitete! Hinten auf der leeren Seite fahr' ich schreibend fort. Ich verlasse Ziffern und Töne, und mit wahrer Lust; wie der genesene Kranke, der nun nicht aufhören kann zu erzählen, was er gelitten, notire ich hier umständlich die höllischen Qualen des heutigen Thees. Aber nicht für mich allein, sondern für alle, die sich hier zuweilen an meinem Exemplar der Johann Sebastian Bachschen Variationen für das Klavier, erschienen bey Naegeli in Zürich ergötzen und erbauen, bey dem Schluss der 30sten Variation meine Ziffern finden, und, geleitet von dem grossen lateinischen *Verte*, (ich schreib' es gleich hin, wenn meine Klageschrift zu Ende ist) das Blatt umwenden und lesen. Diese errathen gleich den wahren Zusammenhang; sie wissen, dass der geheime Rath Röderlein hier ein ganz charmantes Haus macht, und zwey Töchter hat, von denen die ganze elegante Welt mit Enthusiasmus behauptet, sie tanzten wie die Göttinnen, sprächen französisch wie die Engel, und spielten und sängen und zeichneten wie die Musen. Der geheime Rath Röderlein ist ein reicher Mann; er führt bey seinen vierteljährigen Dinés die schönsten Weine, die feinsten Speisen, alles ist auf den elegantesten Fuss eingerichtet, und wer sich bey seinen Thees nicht himmlisch amüsirt, hat keinen Ton, keinen Geist, und vornämlich keinen Sinn für die Kunst. Auf diese ist es nämlich auch abgesehen; neben dem Thee, Punsch, Wein, Gefrornem etc. wird auch immer etwas Musik präsentirt, die von der schönen Welt ganz gemüthlich so wie jenes eingenommen wird. Die Einrichtung ist so: nachdem jeder Gast Zeit genug gehabt hat, eine beliebige Zahl Tassen Thee zu trinken, und nachdem zweymal Punsch und Gefrornes herumgegeben worden ist, rücken die Bedienten die Spieltische heran für den älteren, solideren Theil der Gesellschaft, der dem musikalischen das Spiel mit Karten vorzieht, welches auch in der That nicht solchen unnützen Lärm macht und wo nur einiges Geld erklingt. — Auf

dies Zeichen schicsst der jüngere Theil der Gesellschaft auf die Fräuleins Röderlein zu; es entsteht ein Tumult, in dem man die Worte unterscheidet: Schönes Fräulein, versagen Sie uns nicht den Genuss ihres himmlischen Talents — o singe etwas, meine Gute — Nicht möglich — Catarrh — der letzte Ball — nichts eingeübt — o bitte, bitte — wir flehen etc. Gottlieb hat unterdessen den Flügel geöffnet und das Pult mit dem wohlbekannten Notenbuche beschwert. Vom Spieltisch herüber ruft die gnadige Mama: *chantez donc, mes enfans!* Das ist das Stichwort *meiner* Rolle; ich steile mich an den Flügel und im Triumph werden die Röderleins an das Instrument geführt. Nun entsteht wieder eine Differenz: keine will zuerst singen. „Du weisst, liebe Nanette, wie entsetzlich heiser ich bin" — „Bin ich es denn weniger, liebe Marie?" — „Ich singe so schlecht" — „O Liebe, fange nur an" etc. Mein Einfall, (ich habe ihn jedesmal!) beyde möchten mit einem Duo anfangen, wird gewaltig beklatscht, das Buch durchblättert, das sorgfältig eingeschlagene Blatt endlich gefunden, und nun geht's los: *Dolce dell' anima etc.* — Das Talent der Fräulein Röderlein ist wirklich nicht das geringste. Ich bin nun fünf Jahre hier und viertehalb Jahre im Röderleinschen Hause Lehrer; für diese kurze Zeit hat es Fräulein Nanette dahin gebracht, dass sie eine Melodie, die sie nur zehnmal im Theater gehört und am Klavier dann höchstens noch zehnmal durchprobirt hat, so wegsingt, dass man gleich weiss, was es seyn soll. Fräulein Marie fasst es schon beym achten Mal, und wenn sie öfters einen Viertelston tiefer steht, als das Piano, so hat das bey so einem pikanten Stumpfnäschen nicht eben viel zu bedeuten. — Nach Endigung des Duetts, allgemeiner Beyfallschorus! Nun wechseln Arietten und Duettino's, und ich hämmere das tausendmal geleyerte Accompagnement frisch darauf los. Während des Gesanges hat die Finanzräthin Eberstein durch Rauspern und leises Mitsingen zu verstehen gegeben: ich singe auch. Fräulein Nanette spricht: Aber liebe Finanzräthin, nun musst du uns auch deine göttliche Stimme hören lassen. Es entsteht ein neuer Tumult. Sie hat den Catarrh — sie kann nichts auswendig! — Gottlieb bringt zwey Arme voll Musikalien herangeschleppt: da wird geblättert und geblättert. Erst will sie singen: Der Hölle Rache etc. dann: Hebe, sieh etc. dann: Ach ich liebte etc. In der Angst schlage ich vor: Ein Veilchen auf der Wiese etc. Aber sie ist fürs grosse Genre, sie will sich zeigen, es bleibt bey der Constanze. — O schreye du, quicke, miaue, gurgle, stöhne, achze, tremulire, quinkelire nur recht munter: ich habe den Fortissimo-Zug getreten und ogle mich taub. — O Satan, Satan! welcher deiner hollischen Geister ist in diese Kehle gefahren, der alle Töne zwickt und zwängt und zerrt! Vier Saiten sind schon gesprungen, ein Hammer ist invalid. Meine Ohren gellen, mein Kopf dröhnt, meine Nerven zittern. Sind denn alle unreinen Töne kreischender Marktschreyer-Trompeten in diesen kleinen Hals gebannt? — Das hat mich angegriffen — ich trinke ein Glas Burgunder! Man applaudirte unbändig und jemand bemerkte, die Finanzräthin und Mozart hätten mich sehr ins Feuer gesetzt. Ich lachelte — etwas dumm, fürcht' ich. Nun erst regen sich alle Talente, bisher im Verborgenen blühend, und fahren wild durcheinander; es werden musikalische Excesse beschlossen: Ensembles, Finalen, Chöre sollen aufgeführt werden. Der Canonicus Kratzer singt bekanntlich einen himmlischen Bass, wie der Tituskopf dort bemerkt, der selbst bescheiden anführt, er sey eigentlich nur ein zweyter Tenor, aber freylich Mitglied mehrerer Singe-Academien. Schnell wird alles zum ersten Chor aus dem Titus organisirt. Das ging ganz herrlich! Der Canonicus, dicht hinter mir stehend, donnerte über meinem Haupte den Bass, als sang' er mit obligaten Trompeten und Pauken in der Domkirche; er traf die Noten excellent, nur das Tempo

nahm er in der Eil fast noch einmal so langsam. Aber treu blieb er sich wenigstens in so fern, dass er durchs ganze Stück immer einen halben Takt nachschleppte. Die übrigen äusserten einen entschiedenen Hang zur antiken griechischen Musik, die bekanntlich, die Harmonie nicht kennend, *im unisono* ging: sie sangen alle die Oberstimme mit kleinen Varianten aus zufälligen Erhöhungen und Erniedrigungen, etwa um einen Viertelston. — Diese etwas geräuschvolle Production erregte eine allgemeine tragische Spannung, nämlich einiges Entsetzen, sogar an den Spieltischen, die für den Moment nicht so wie zuvor melodramatisch mitwirken konnten durch in die Musik eingeflochtene declamatorische Sätze: z. B. Ach ich liebte — acht und vierzig — war so glücklich — ich passe — kannte nicht — Whist — der Liebe Schmerz — in der Farbe etc. Es nahm sich recht artig aus. (Ich schenke mir ein.) Das war die höchste Spitze der heutigen musikalischen Exposition: nun ist's aus! So dacht' ich, schlug das Buch zu und stand auf. Da tritt der Baron, mein antiker Tenorist, auf mich zu und sagt: O bester Hr. Kapellmeister, Sie sollen ganz himmlisch phantasiren: o phantasiren Sie uns doch Eins! nur ein wenig! ich bitte! Ich versetze ganz trocken, die Phantasie sey mir heute rein ausgegangen; und indem wir so darüber sprechen, hat ein Teufel in der Gestalt eines Elegants mit zwey Westen im Nebenzimmer unter meinem Hut die Bachschen Variationen ausgewittert; der denkt, es sind so Variationchen: *nel cor mi non più sento — Ah vous dirai-je maman etc.* und will haben, ich soll darauf losspielen. Ich weigere mich: da fallen sie alle über mich her. Nun so hört zu und berstet vor Langweile, denk' ich, und arbeite drauf los. Bey No. 3. entfernten sich mehrere Damen, verfolgt von Titusköpfen. Die Röderleins, weil der Lehrer spielte, hielten nicht ohne Qual aus bis No. 12. No. 15. schlug den Zweywesten-Mann in die Flucht. Aus ganz übertriebener Höflichkeit blieb der Baron bis No. 30. und trank blos viel Punsch aus, den Gottlieb für mich auf den Flügel stellte. Ich hätte glücklich geendet, aber diese No. 30, das Thema:

riss mich fort, unaufhaltsam. Die Quartblätter dehnten sich plötzlich aus zu einem Riesenfolio, wo tausend Imitationen und Ausführungen jenes Thema's geschrieben standen, die ich abspielen musste. Die Noten wurden lebendig und flimmerten und hüpften um mich her — elektrisches Feuer fuhr durch die Fingerspitzen in die Tasten — der Geist, von dem es ausströmte, überflügelte die Gedanken — der ganze Saal hing voll dichten Dufts, in dem die Kerzen düstrer und düstrer brannten — zuweilen sah eine Nase heraus, zuweilen ein paar Augen: aber sie verschwanden gleich wieder. So kam es, dass ich allein sitzen blieb mit meinem Sebastian Bach, und von Gottlieb, wie von einem *spiritu familiari* bedient wurde! — Ich trinke! — Soll man denn ehrliche Musiker so quälen mit Musik, wie ich heute gequält worden bin und so oft gequält werde? Wahrhaftig, mit keiner Kunst wird so viel verdammter Missbrauch getrieben, als mit der herrlichen, heiligen Musica, die in ihrem zarten Wesen so leicht entweiht wird! Habt ihr wahres Talent, wahren Kunstsinn: gut, so lernt Musik, leistet etwas der Kunst Würdiges, und gebt dem Geweihten euer Talent hin im rechten Mass. Wollt ihr ohne das quinkeliren: nun so thut's für euch, und unter euch, und quält nicht damit den Kapellmeister Kreisler und andere. — Nun konnte ich nach Hause gehen und meine neue Klavier-Sonate vollenden: aber es ist noch nicht eilf Uhr und eine schöne Sommernacht. Ich wette, neben mir beym Oberjägermeister Katzentreffer sitzen die Mädchen am offnen Fenster und schreyen mit kreischender, gellender, durchbohrender Stimme zwanzigmal: Wenn mir dein Auge strahlet — aber immer nur die erste Strophe, in die Strasse hinein.

Schräg über martert einer die Flote und hat dabey Lungen wie Rameau's Neffe, und in langen, langen Tönen macht der Nachbar Hornist akustische Versuche. Die zahlreichen Hunde der Gegend werden unruhig, und meines Hauswirths Kater, aufgeregt durch jenes süsse Duett, macht dicht neben meinem Fenster (es versteht sich, dass mein musikalisch-poetisches Laboratorium ein Dachstübchen ist,) der Nachbars-Katze, in die er seit dem März verliebt ist, die chromatische Scala hinaufjammernd, zärtliche Geständnisse. Nach 11 Uhr wird es ruhiger: so lange bleib' ich sitzen, da ohnedies noch weisses Papier und Burgunder vorhanden, von dem ich gleich etwas geniesse. — Es giebt, wie ich gehört habe, ein altes Gesetz, welches lärmenden Handwerkern verbietet, neben Gelehrten zu wohnen: sollten denn arme, bedrängte Componisten, die noch dazu aus ihrer Begeistrung Gold münzen müssen, um ihren Lebensfaden weiter zu spinnen, nicht jenes Gesetz auf sich anwenden und die Schreyhälse und Dudler aus ihrer Nahe verbannen können? Was würde der Mahler sagen, dem man, indem er ein Ideal mahlte, lauter heterogene Fratzen-Gesichter vorhalten wollte! Schlösse er die Augen, so würde er wenigstens ungestört das Bild in der Phantasie fortsetzen. Baumwolle in den Ohren hilft nicht: man hört doch den Mordspektakel; und dann die Idee, schon die Idee: jetzt singen sie — jetzt kommt das Horn etc. der Teufel holt die sublimsten Gedanken! — Das Blatt ist richtig vollgeschrieben; auf dem vom Titel umgeschlagenen weissen Streifen will ich nur noch bemerken, warum ich hundert Mal es mir vornahm, mich nicht mehr bey dem Geheimen Rath qualen zu lassen und warum ich hundertmal meinen Vorsatz brach. — Freilich ist es Röderleins herrliche Nichte, die mich mit Banden an dies Haus fesselt, welche die Kunst geknüpft hat. Wer einmal so glücklich war, die Schlussscene der Gluckschen Armida, oder die grosse Scene der Donna Anna im Don Giovanni von Fräulein Amalien zu hören, der wird begreifen, dass eine Stunde mit ihr am Piano Himmelsbalsam in die Wunden giesst, welche alle Misstöne des ganzen Tages mir gequälten musikalischen Schulmeister schlugen. Röderlein, welcher weder an die Unsterblichkeit der Seele noch an den Takt glaubt, halt sie für gänzlich unbrauchbar für die höhere Existenz in der Thee-Gesellschaft, da sie in dieser durchaus nicht singen will und denn doch wieder vor ganz gemeinen Leuten, z. B. simplen Musikern, mit einer Anstrengung singt, die ihr gar nicht einmal taugt: denn ihre langen, gehaltenen, schwellenden Harmonika-Töne, welche mich in dem Himmel tragen, hat sie, wie Röderlein meynt, offenbar der Nachtigall abgehorcht, die eine unvernünftige Creatur ist, nur in Wäldern lebt, und von dem Menschen, dem vernünftigen Herrn der Schöpfung, nicht nachgeahmt werden darf. Sie treibt ihre Rücksichtslosigkeit so weit, dass sie sich zuweilen sogar von Gottlieb auf der Violine accompagniren lässt, wenn sie Beethovensche oder Mozartsche Sonaten, aus denen kein Theeherr und Whistiker klug werden kann, auf dem Piano spielt. — Das war das letzte Glas Burgunder — Gottlieb putzt mir die Lichter und scheint sich zu wundern über mein amsiges Schreiben. — Man hat ganz Recht, wenn man diesen Gottlieb erst sechzehn Jahr alt schätzt. Das ist ein herrliches, tiefes Talent. Warum starb aber auch der Papa Thorschreiber so früh; und musste denn der Vormund den Jungen in die Liverey stecken? — Als Rode hier war, lauschte Gottlieb im Vorzimmer, das Ohr an die Saalthüre gedrückt, und spielte ganze Nächte; am Tage ging er sinnend, träumend umher, und der rothe Fleck am linken Backen ist ein treuer Abdruck des Solitairs am Finger der Röderlein'schen Hand, die, wie man durch sanftes Streicheln den somnambülen Zustand hervorbringt, durch starkes Schlagen ganz richtig entgegengesetzt wirken wollte. Nebst andern Sachen habe ich ihm die Sonaten von Corelli gegeben; da hat

er unter den Mäusen in dem alten Oesterleinschen Flügel auf dem Boden gewüthet, bis keine mehr lebte, und mit Röderleins Erlaubniss auch das Instrument auf sein kleines Stübchen translocirt. — Wirf ihn ab, den verhassten Bedienten-Rock, ehrlicher Gottlieb! und lass mich nach Jahren dich als den wackern Künstler an mein Herz drücken, der du werden kannst mit deinem herrlichen Talent, mit deinem tiefen Kunstsinn! — Gottlieb stand hinter mir und wischte sich die Thränen aus den Augen, als ich diese Worte laut aussprach. — Ich drückte ihm schweigend die Hand, wir gingen hinauf und spielten die Sonaten von Corelli.

Nachrichten.

Breslau. (Beschluss aus der 51sten No.) Am 18ten dieses, mit Musik überreich gesegneten Monats, gab unser braver Bassist, Hr. Häser, ein Concert im Theater zu seinem Besten. Es wäre blinde Vorliebe gegen alles Fremde oder Neue, wenn wir neben Herrn Fischer unsern Häser vergessen sollten, der uns durch seinen Gesang schon manchen angenehmen Genuss geschenkt hat. Er sang eine grosse Arie von Righini, in der er Gelegenheit hatte, sein vielseitiges Talent als Sänger, und zugleich seine Einsicht als Harmoniker zu zeigen. So lange ich nämlich Hrn. Häser hier gehört habe, erinnere ich mich auch nicht Einer Manier, die sich nicht streng mit der Harmonie vereinigt hätte, oder aus dem Charakter des Tonstücks herausgegangen wäre, oder auch, dass er sich über die Grenzen seiner natürlichen Stimme verstiegen hätte. Ist Hr. H. auch kein so guter Schauspieler, wie Hr. Fischer, so ist er doch ein *sehr* braver Sänger, und für jedes Theater eine schätzbare Acquisition. — Mad. Becker sang eine Polonaise von Kannabich mit obligater Klarinette, recht brav; nur sollte sie die Sylben deutlicher aussprechen, besonders wenn man, wie heute, keinen Text zur Hand hat, und also den Sinn der Arie nicht verstehen kann. Eben so brav sang Dem. Kilitschky eine grosse, aber auch sehr lange Scene von Beethoven. Ein junges, artiges Mädchen aus der Stadt, Dem. Gottheiner, sang mit Hrn. H. ein Duett von Pär. Als Dilettantin im häuslichen Cirkel mag sie durch ihren Gesang gefallen: allein damit vor das grosse Publicum treten, sollte sie noch lange nicht. Wünscht sie einmal etwas Bedeutendes als Sängerin zu leisten, so studire sie auch den Gesang, und bringe ihre Stimme, (die von Natur sehr angenehm, hell und wohlklingend ist,) erst in *Ordnung*. Hr. Berner erfreute das anwesende Publicum mit einem schönen Klavierconcert von Dussek.

Am 19ten war im Theater eine Gedächtnissfeyer unserer hochseligen Monarchin veranstaltet. Eben heute war nämlich in allen Kirchen die Gedächtnisspredigt der allgemein verehrten Verstorbenen. Die aufgeführten Hauptstücke waren Mozarts Requiem, Händels Halleluja, und ein Trauermarsch von Reichardt. Das Ganze war anständig geordnet, und machte durch sehr beträchtliche Verstärkung der Chöre und des Orchesters einen herrlichen Effect. Die Ausführung gelang von allen Seiten.

Den 20sten wiederholte Hr. Fischer den Titus. Die Vorstellung fiel eben so gut, wie das erstemal aus. Dem. Kilitschky als Sextus sang heute noch besser, und, wie mir's schien, mit weniger Aengstlichkeit. Das Publicum bezeigte auch ihr dafür, so wie Hrn. F. in seiner Haupt-Scene des 2ten Actes, seinen besondern Beyfall. — Unter allen Gastrollen des Hrn. F. wurde die, des Axur, den 24sten, am kältesten aufgenommen. Im Gesange selbst kann Hr. F. sich in dieser Rolle nicht auszeichnen, und auch von Seiten des Spiels schien man heute weniger als sonst mit ihm

zufrieden zu seyn. Ohne den andern, im Axur spielenden Personen zu nahe zu treten, erinnern wir uns doch lieber der Vorstellung dieser Oper im Anfange des Jahres 1808. —

Am 27sten erschien der so oft genannte Sänger als *Wasserträger*. Schon und wahr spielte er den Micheli. Seine Figur, sein Organ, sein lebendiges, durchdachtes Spiel — alles vereinigte sich, den Character befriedigend darzustellen. Er begeisterte auch gleich Anfangs die Mitspielenden, dass dadurch überhaupt eine sehr lobenswerthe Vorstellung hervorging. Ob gleich die Rolle des Wasserträgers ebenfalls für den Gesang nicht bedeutend ist, so zeichnete sich doch Hr. F. in der ersten Arie aus Es, durch schönen Ausdruck aus, so wie er auch mehrere Stellen, besonders im 2ten Act, nach der Befreyung Armands, mit so viel Wahrheit, Lebendigkeit und Innigkeit vortrefflich nüanzirte.

Nach dem Anschlagzettel gab Hr. F. den 30sten als letzte Gastrolle den *Figaro* Mozarts. Es findet sich für diese Oper wol sehr schwer ein Personale zusammen, welches die Forderungen derselben von Seiten des Gesangs und Spiels zugleich befriedigt; darum hat auch Figaro auf unserm Theater, gleichsam herkömmlich, nie recht gefallen wollen. Dies war wol auch nicht ohne Einfluss bey der heutigen Vorstellung, da doch mehrere Rollen sehr brav gespielt und gesungen wurden. Hr. F. als Figaro steht oben an. Sein feines, gewandtes und leichtes Spiel fand verdienten Beyfall; vortrefflich sang er auch die ganze Partie. Figaro hat bekanntlich in allen Ensembles den tiefen Grundbass zu singen, und kommt doch gewöhnlich an Komiker, die mehr Buffon, als wahre Bassstimmen zu besitzen pflegen; es lässt sich nicht schildern, wie herrlich heute so viele Stellen, besonders auch in den Finalen und Ensembles überhaupt, hervorgingen. Die Arie: *Non più andrai farfallon amoroso etc.* musste Hr. F. wiederholen, und sang sie das zweytemal eben so gut italienisch. (Indess — Hr. F. wird doch hoffentlich Italienisch verstehen; warum sagt er denn: *fra fallon*, statt *farfalton?*) Am Schluss wurde er einstimmig hervorgerufen, dankte nicht allein bescheidner, als das erstemal, sondern erfreute auch das Publicum mit der Nachricht, dass er noch einmal auftreten würde. Nach ihm leisteste Mad. Becker, als Susanna, von Seiten des Gesangs und Spiels am meisten. In beydem schien sie heute aus ihrer Individualität herausgegangen zu seyn, und ein vorzügliches Muster vor Augen zu haben. Sie spielte so wahr und lebendig, und ihr Gesang war so schön und dabey so geregelt, wie wir Mad. Becker selten noch gehört haben. Vorzüglich gut sang sie die Haupt-Scene des 4ten Acts. Unser braver *Häser*, der heute das erstemal, als Almaviva, neben Hrn. F. sang, führte seine Partie mit vielem Fleiss und rühmlicher Anstrengung aus. Sehr brav sang er seine Arie im 3ten Act, wo er Gelegenheit nahm, den Umfang und die Geläufigkeit seiner Stimme zu zeigen; auch wurde er dafür von dem Publicum mit allgemeinem Beyfall belohnt, der eben heute um so ehrenvoller war. Von Dem. Kilitschky, als Grafin, können wir nicht viel Vorzügliches sagen. Sie schien ängstlich zu seyn, und hatte wahrscheinlich mit der Rolle selbst noch zu viel zu kämpfen. Sie sprach unverständlich, spielte schlecht, und selbst die Töne ihres Gesangs zitterten. Das ganze Orchester führte diese vortreffliche Musik mit grosser Sorgfalt und Liebe aus.

(*Von einem andern Correspondenten.*) Am 31sten Aug. hatte der Verein der hiesigen Musiker eine wiederholte Todtenfeyer unsrer unvergesslichen Königin im grossen Saale des hiesigen Jesuiter-Collegiums veranstaltet. Die schauerlichen Harmonien des Todtenmarsches von Beethoven, von einem über 150 Personen starken Orchester ausgeführt, schienen die Grösse des Schmerzes

über unsern Verlust zu versinnlichen, und leiteten in einen, als figurirten Choral behandelten Trauergesang, welchen Hr. Kapellm. Schnabel componirt hatte. Eine herzliche, mit Anstand gesprochene Rede weckte manche Thränen. Voglers *Miserere* machte den Beschluss dieser wirklich erhabenen Feyer. Die am Eingange erlegten, freywilligen Beyträge sind zur Begründung eines Fonds für eine zu errichtende weibliche Erziehungsanstalt bestimmt, welche, zum Denkmal der hohen Entseelten, das Luisen-Institut benannt werden soll.

Berlin, im Sept. Am 4ten August ertönten zum erstenmale nach dem Tode der unvergesslichen Königin *Luise* musikalische Töne an öffentlichen Orten. Das Schauspiel ward mit einer Einleitungsmusik von Reichardt eröffnet. Hr. Iffland sprach hierauf die Ode von Klopstock auf die Königin, die der unsterbliche Sänger des Messias vor 58 Jahren für das J. 1810. gedichtet zu haben scheint. Dann folgten die Ouverture von Glucks Alceste, Mozarts Requiem, und aus Handels Messias die Chöre: Durch einen kam der Tod etc. und Halleluja. Der Ertrag war zum Besten des Luisenstiftes, das einige edelgesinnte Männer unsrer Stadt mitten in dem Unglück der vergangenen Jahre gründeten, und nach der wohlthätigen Königin nannten.

Am 6ten ward in der catholischen Kirche die allgemeine Seelmesse mit vieler Feyerlichkeit gelesen, wobey wieder Mozarts Requiem die allgemeine Rührung erhöhte. Nach Beendigung der Messe folgte eine Klopstockische Trauerode von Reichardts Composition, und nach dem Gebet für den König und das königl. Haus, Webers vortreffliches: *Domine, salvum fac regem*, und Handels Halleluja.

Dem. Schmalz ist bisher zweymal im Theater aufgetreten; Krankheit verhinderte späterhin ihre Darstellungen. Sie trat am 9ten als Diana im Baum der Diana, und am 22ten als Donna Anna im Don Juan auf. Sie bewährte hier ihren alten Ruf. Fülle, Reinheit, Stärke des Tons, Fertigkeit und Rundung, Kraft und Anmuth des Vortrags, Mannigfaltigkeit im Tragen, Schleifen, Abstossen der Noten, das leichte Hinrollen der Läufe, die seltene Höhe und kräftige Tiefe — alles das fand man ausgezeichnet. Sie war es auch, welche die Wiederholung der Gedächtnissfeyer der Königin am 25sten (die erste am 18ten habe ich nicht gehört) belebte. Hr. Ludwig Achim von Arnim hatte eine Nachfeyer nach der Einholung der königl. Leiche geschrieben, welche der bekannte Kammermusicus, G. Abr. Schneider, wie er sich rühmte, in 8 Tagen componirt hatte. Der Composition fehlte nichts mehr, als — Gemüth; eine ausführliche Zergliederung des für Trauermusik nicht geeigneten Quodlibets von Tönen wird sich nach dem bald erscheinenden Klavier-Auszug entwerfen lassen, obgleich diesem die bunte Mischung der Blasinstrumente und dergl. abgehet. Der Wiederholung war ein Gesang mit Chören eingelegt, der den Abschied der Königin von ihrem Volke enthielt, und von Dem. Schmalz sehr brav, vielleicht nur mit zu starker Stimme gesungen ward. Nach öffentlichen Nachrichten betrug die Einnahme beyder Concerte 575 Rthlr. 11 Gr. und die Ausgabe 285 Rthlr. 21 Gr.; der Ueberschuss war für die Armen.

Kurze Anzeigen.

Am Grabe meines Vaters. Ein Gesang mit Begleitung des Pianoforte von Georg Schinn. München, in Commission der Falterschen Musikhandlung.

Ein schönes Andenken eines guten Sohnes, das den Gestorbenen im Grabe ehret! Herr

Schinn, der uns aus der Biographie von Michael Haydn, als dessen Gefährte und längerer Freund vortheilhaft bekannt ist, der nun, nach mancher erlittenen Veränderung, in Diensten des Königs von Bayern sich befindet, setzte das bekannte Grablied von Claudius: Friede sey um diesen Grabstein her — für eine singende Stimme, welche das Klavier begleitet. Er spricht so die tiefe Empfindung aus, die ihn für seinen verblichenen Vater durchdringt. Ein durchaus reiner Satz, eine in sanften Tönen dahin fliessende Melodie, zeichnen dieses kleine, aber mit Einsicht ausgeführte Werk vortheilhaft aus. Der letzte Satz ist für drey singende Stimmen gesetzt, und kann bey ähnlichen Veranlassungen am Grabe der Freunde mit Erbauung gesungen werden. Indem wir diese Anzeige schliessen wollen, erhalten wir von eben diesem Verfasser:

Sechs Gesänge mit Begleitung des Claviers. Wien und Pesth, im Kunst- und Industrie-Comptoir.

Es ist dem Freunde des Gesanges immer angenehm, unter den unzähligen Liedersammlungen, die unter uns erscheinen, auf etwas zu kommen, das jeder Kehle angemessen ist, und sich, ohne Künsteley und entbehrliche Ziererey, von selbst dem natürlichen Geschmacke empfiehlt. Von diesen sechs Gesängen sind die ersten fünf sehr einfach, ohne in das Gemeine zu fallen; sie sind leicht und durchaus sangbar; nie wird der Sänger durch Schwierigkeiten oder Härte der Uebergänge aufgehalten. Zwey davon: *Lied um Frieden*, und, die *zweyte Hochzeit*, sind durchaus componirt. Der sechste dieser Gesänge: *Gretchen* und der *Pilger*, bildet für sich ein eigenes kleines Werk. Es nähert sich dem dramatischen Gesange; in ihm sind Recitative und verschiedene Melodien und Taktarten artig vermischt. Wir glauben, dass es jeder stillen und frohen Gesellschaft ein willkommenes Geschenk seyn werde. Nirgend ist dem Text Gewalt angethan, und immer lieblich, immer klar fliesset der Gesang fort. Jeder wird sich auf eine angenehme Weise davon angezogen fühlen. Möge Hr. S. sich in neuen deutschen Dichtern umsehen; das, was für geselligen Gesang passend ist, auswählen, und, indem er hohe, für künstlerische Execution berechnete Melodien andern überlässt, immer auf unsere engern, häuslichen Cirkel Bedacht nehmen, deren stiller, aber herzlicher Beyfall ihm weder fehlen, noch unwillkommen seyn wird! —

Huit Variations pour le Pianoforte sur un thème de l'Opéra: die Schwestern von Prag, par Fred. Guil. Berner. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Diese Variationen enthalten zwar nur das, was seit Mozarts *kleinen* und weit verbreiteten Klavier-Variationen gleichsam gebräuchlich, und sehr oft nur mit Veränderung des Zufälligen wiederholet worden ist: dieses aber ist gar nicht übel aufgestellt, so dass das Ganze Liebhabern solcher Stücke interessant seyn kann. Die reichen, ausgeschriebenen Verzierungen sind modern und gut, und die Weise, sie auszuschreiben, in einer Zeit, wo man dergleichen sonst willkührlich, geschmacklos und nur allzuoft grammatisch fehlerhaft anbringen hört, ist zu loben. Zu spielen sind diese Variationen nicht schwerer, als eben die kleinsten Mozartschen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten October. № 53. 1810.

Recensionen.

Le retour à Paris. Sonate pour le Pianoforte comp. et déd. à S. A. S. Mme. la Princesse de Benevent. par J. L. Dussek. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. Oeuvr. 70. (33 Seiten. Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Noch nie hat Rec. eine Sonate von Hrn. D. so ungemein viel Vergnügen gemacht, als diese. Sie ist in Momenten wahrer Weihe empfangen; ausgeführt mit festem, beharrlichem Sinn nur auf das Bedeutende, Grosse, Edle, Erhabene dieser herrlichen Erfindung; und verziert, wie es nur eine so rege Einbildungskraft vermag — überschwenglich reich und sehr elegant, hart an die Ueberladung streifend, jedoch ohne sie wirklich zu berühren. Nirgends leuchtet eine Absicht durch, gerade dieses oder jenes hier oder da geben zu wollen; wie z. B. in so manchen andern, dem Rec. von diesem Componisten bekannt gewordenen Claviercompositionen, die Absicht, nur das Instrument *glänzen* zu lassen. Alles ist Eine Inspiration, Ein Guss. Edler Ernst und sentimentale Laune, beyde aus einem tiefen, vielleicht durch ausserordentliche Umstände erschütterten Gemüth hervorgehend, umflossen gleichsam von einem romantischen Dammerlichte — sind die Elemente dieser vortrefflichen Sonate. Sie ist ein genialisches Product wie es wenige giebt; eins der charaktervollsten musikalischen Gedichte, das seinen Werth behalten wird, so lange es Musik giebt, *gute* Pianofortes und *vollendete* Klavierspieler. Rec. führt absichtlich auch die beyden letzten Erfordernisse an, da ohne sie, einem Werke wie dieser Sonate, ja nicht einmal sein Recht wiederfahren kann: dahingegen kein aufmerksamer Zuhörer diese Sonate, wird sie auf einem guten Instrument mit Seele vorgetragen, ohne tiefe Rührung hören wird.

Schade ist's, dass Hr. D. die wunderliche Bezeichnung an der Spitze des Titels nicht unterdrückte. Einer solchen Affiche bedarf nicht nur ein Werk, wie dieses hier, nicht, sondern sie ist selbst, und gerade für die achtbarste Classe — die der wahren Künstler und gebildeten Kunstliebhaber — ein Stein des Anstosses, weil sich einmal weder *le retour à Paris* durch reine Musik ausdrücken lässt, noch, *le départ pour Petersbourg*. Wollte Hr. D. schlechterdings seinem Titel noch etwas, den Gehalt seiner Sonate deutlicher Bezeichnendes zugeben, so möchte es vielleicht passender gewesen seyn, seine Gemüthsstimmung bey Erfindung derselben im Allgemeinen anzudeuten. Musik ist wol im Stande, Gefühle bey einer schmerzlichen Trennung von geliebten Personen, beym Wiederfinden alter heimathlichen Umgebungen und dergleichen auszusprechen; nie wird es ihr aber gelingen, die *Richtung* einer solchen Trennung nach Osten oder Westen, oder gar das Ziel einer Reise auszudrücken. Rec. hielt es für Pflicht, diesen Missgriffen so mancher, übrigens höchst achtungswerthen Künstler, auch von seiner Seite und so viel es die Grenzen einer Anzeige in diesen Blättern erlauben, entgegen zu wirken.

Nun zur Sonate selbst. Sie besteht aus 4 Sätzen: einem Allegro aus As dur; einem Adagio aus E dur; einem *Scherzo, tempo di Minuetto*, und einem *Finale Scherzo*, beyde aus As dur. Der herrliche Anfang des ersten Satzes lautet: (Siehe Beyspiel 1. d. musikal. Beylage.) In ihm ist der Charakter der Sonate verkündet. — Ehe Hr. D. einen Schluss in die Dominante der As-dur-Tonart macht, gleich nach dem gegebenen Fragmente — weicht er in die Moll-Tonart ihrer Quarte durch den kleinen Nonenaccord auf As, mit Auslassung des Grundbasses aus. So fremd dies, an sich, klingt, so natürlich erscheint diese Harmonienfolge hier. Ein Charakterzug aller genialischen Kunstschöpfungen, dass die in ihnen befindlichen kühnen Wendungen den lebhaftesten Eindruck auf das Gemüth machen, ohne die Sinneskraft zu beleidigen; so wie wiederum andere Kunstwerke oft ihre gewaltigsten Wirkungen den einfachsten Mitteln verdanken! —

Nach zwölf Takten tritt folgender Gedanke in den Haupttон wieder ein: (S. Beysp. 2. d. Beylage) und mittelst einer Art von melodischer Umkehrung desselben, oder vielmehr seiner Figur, (Siehe Beysp. 3.) leitet der Verf. nach der Dominante und macht darin Cadenz. Das *Skelett* des Kettengangs, mittelst welches Hr. D. in der Dominante verweilt, ist *fast* trivial. Allein durch ein paar kleine Nachahmungen in kurzen Zeiträumen, weiss Hr. D. dies Andament so piquant zu machen, dass es der Sonate zur *Zierde* gereicht: (Siehe Beysp. 4.) Offenbar sieht jeder gleich, dass im Grunde dies alles nichts weiter ist, als: (S. Beysp. 5.) aber wie interessant ist dies Skelett *hier* drapirt!

Nach einem kurzen Einschnitt in Es moll schreitet Hr. D. in wenig Takten durch gebrochene Nonen- und verminderte Septimen-

Accorde von h, welches er zunächst nach Es moll (statt ces) ergreift, auf den Bässen

h, his, cis, cis cis, dis, nach h dur, worin er, auf Achteln, welches hier eine unbeschreiblich schöne Wirkung thut, völlig Cadenz formirt. Nach einem, zwey Takte langen Verweilen in dieser Tonart eilt er durch ein Unisono von ein paar Takten, und zuletzt

in chromatischer Fortschreitung nach b (statt

ais), macht durch ces in b einen Einschnitt und schliesst nun vollends ganz in die Dominante des Haupttons. Ungemein glücklich gefunden und zum Ganzen passend ist der Gedanke, welcher nun eintritt, sowol in Rücksicht der Melodie, als der zu ihrer Unterstützung gewählten Harmonie und deren Vertheilung: (S. Beysp. 6.) Noch reicher verziert und mit mehr Bewegung in den Figuren wird der Gedanke fortgesetzt, bis sich der folgende, nach einem Pianissimo, als eine neue Erscheinung in der Sonate, daran anschliesst: (S. Beysp. 7.) Zum Schluss der ersten Clausel, die, wie die ganze Sonate, ein vollkommen schönes Ganze bildet, leitet Hr. D. durch einen Kettengang hin, an dem man mit Bedauern eine Incorrektheit bemerkt, welche durch eine kleine Abänderung, ohne der Idee im mindesten Eintrag zu thun, völlig hätte vermieden werden können. Wie Hr. D. diesen Kettengang gestellt hat, lautet er: (S. Beysp. 8.) Auf diese Weise entsteht eine Quinten-Fortschreitung, die den Ohren wehe thut. Wol schreiten die *Hauptnoten* richtig fort; aber die Durchgangsnoten der Mittelstimme, welche mit der Oberstimme in Anschlag kommen, sind und bleiben reine Quinten; denn das Ohr, das sie dadurch eben wie Hauptnoten vernimmt, lässt sich keineswegs von dem Auge bestechen. Rec. hätte sich so geholfen: (S. Beysp. 9.) Die erste Clausel schliesst mit einem sehr hübsch verschlungenen Wechsel des Es dur und seines Dominantenaccords.

Die zweyte Clausel, welche durchaus aus denselben Materialien besteht, was Figuren und Bewegung, zum Theil auch Fortschreitung anlangt, nur weiter ausgeführt und die Ideen selbst einander wieder neu entgegengestellt, beginnt in es moll mit dem Gedanken, der gleich nach dem Anfange der ersten Clausel in des moll gehört worden war: (S. Beyspiel 10.) Nach einer Ausweichung in ges leitet Hr. D. durch eine Folge von verminderten Septimen-Accorden, deren Grundbasse c, d, e sind, und endlich durch c nach f moll zu den oben, als 2tes Beyspiel, angeführten Figuren und Bewegungen. Auch die Ideenfolge ist der Stellung jenes Gedankens in der ersten Clausel analog. Nach der f moll Tonart, folgende Fortschreitung: des in cis verwandelt, endlich mit der None, durch Achtel-Cadenzen auf fis, gis nach a dur; ferner: auf dem Orgelpunct a — a, d, e, a, f — und ebenfalls durch schnelle Cadenzen auf zwey Achteln b, c, nach des dur. Nachdem Hr. D. in dieser Tonart den oben, als zweytes Beyspiel angeführten Gedanken wieder hat hören lassen und ihn durch cis moll begrenzt hat, eilt er, als würde er von einem Damon gejagt, rastlos durch lauter gebrochene Nonen-Accorde auf a, h, des, es, f, nach b moll, und weiter, durch c nach f moll. In dem Dominanten-Accorde von f ergreift er den oben mit Lob erwähnten Kettengang, verfolgt ihn, drängt in zwey Takte auf dem Orgelpunkte c im Aufsteigen von f acht Terzsext-Accorde, verweilt endlich, getreu seinen einmal gewählten Figuren, in c mit der kleinen None, und macht nun durch 4 Takte eine förmliche Cadenz und Fermate in c. Jetzt geht er, in drey Takten, auf eine sehr liebliche, ungesuchte Weise durch f moll und g ≡ nach der Haupttonart, womit er den Anfang der schönen Sonate wieder hören lässt, den er jedoch im dritten Takte durch eine kleine Abänderung der Modulation noch würzt, und endlich, durch die Verwechselung des as in gis, höchst angenehm in e dur überrascht: (S. Beysp. 11.) Von a moll schreitet er auf folgende Weise nach as dur zurück: c, h, cis, —, dis, e, —, es, f, f, g, as, u. s. w. Rec. übergeht das Einzelne der letzten beyden Seiten, die, durchaus dem Character der Sonate überall angemessen, nirgends etwas Fremdartiges enthalten, sondern das Ganze schön abrunden; nur Schade, dass der oben gerügte Kettengang doch noch einmal da seine Stelle findet.

Der zweyte Satz ist eines der schönsten Adagios, die es giebt. Ein edles Leben; nirgends ein unwürdiger Gedanke! So gern Rec. alle die Schönheiten durch Beyspiele zeigte, so muss er sich doch begnügen, nur das Allervorzüglichste auszuheben, da seine Anzeige sonst zu einem Buche anwüchse. Zuvörderst stehe der Anfang hier: (S. Beysp. 12.) Die Führung nach der Dominante, auf der zweyten Seite dieses Satzes, ist vortrefflich. Ein ruhiger Gang durchs Leben, ohne Arglist und Falsch; doch jedes Hinderniss besiegend, beharrlich dem Ziele entgegen! Wie liebkosend lässt sich nun in h dur folgender Gedanke hören: (S. Beysp. 13.) der bald nachher durch geradzähligere Eintheilung des Taktes noch einen neuen Reiz enthält: (S. Beysp. 14.) Ein Meisterzug ist endlich die Uebergehung der Cadenz in h am Ende der dritten Seite; und vortrefflich gearbeitet gleich darauf der Rückgang nach e: (S. Beysp. 15.) Ebenfalls eine Stelle von der lieblichsten Wirkung ist folgende: (S. Beysp. 16.) Wie das ganze Adagio nur ein Gewebe des Lieblichen und Zarten und Edeln, so ist sein Schluss ein gänzliches Ersterben in diesen Gefühlen, ohne

die geringste Beymischung des Süsslichen, oder anderer leerer Ohrenkitzeley.

Nun folgt eines der klassischsten, originellsten Scherzos, die die Kunst aufzuweisen hat. Aber *dies* Scherzo ist kein Scherz, den man belacht und vergisst. Durch das feuchte Auge des Dichters blinkt der *Ernst* eines tiefbewegten Gemuths. Rec. kann sich durchaus nicht versagen, die ganze erste Clausel desselben herzusetzen, was ihm jeder danken wird, der so etwas zu würdigen versteht. Er enthält sich dabey aller Bemerkungen über die Technik, die, was Modulation anlangt, *einzig* ist. Nach dem Schlusse des Adagio in e dur, *pianissimo*, hebt das Scherzo an: (S. Beysp. 17.) Kann es etwas Rührenderes im Gebiete der reinen Musik geben? Gleichsam als seufzte der tiefste Schmerz aus der Brust des Dichters, dass das schöne Kunstleben, welches das Adagio so herrlich und wahr darstellte, gestört, seine Blume nun zerknickt ist! Wenn, wie Rec. vermuthet, der geniale D. ungefähr die Empfindung hat ausdrücken wollen, die das Herz beengt, wenn wir uns gestehen müssen, wir werden über der liebl chen Landschaft, in der wir so selige Tage verlebten, die Sonne nie wieder aufgehen sehen: so möchte das nun folgende Trio aus e dur mit seinem heimlichen Wesen, vielleicht das wehmüthige *sanfte* Gefühl aussprechen, das die Brust hebt und drückt, wenn nun wirklich das Auge noch zum letztenmale *weilt* auf den nun *dahinten* liegenden, in der Abenddämmerung verschwimmenden Fluren und Bergen. —

Unaussprechlich schön ist, in der zweyten Clausel das Trio, die Ausweichung in die e-dur-Tonart nach dem kleinen Septimen-Accorde auf *h*, mit Uebergehung der Cadenz in e.

Die Wiederholung des Scherzo versenkt den Zuhörer wieder ganz in die erst gefühlte Schwermuth und nur erst durch den darauf folgenden letzten Satz, *Scherzo, Allegro con spirito*, as dur, wird er überzeugt, dass es doch wirklich Hrn. D. mit seinem Scherzo — *Ernst* war; dass er nämlich mit seiner Trauer und seiner Melancholie in der That nur Spass getrieben habe; oder vielmehr, dass Hr. D. zeigen wollte, wie, wo nicht *Leichtsinn*, doch gute Laune und *leichter* Sinn uns am Ende über jeden Kummer hinweghelfen, wenn man sich ihnen nur so ganz, wie Hr. D., gleichsam auf Discretion, in die Arme werfen kann. Freylich erfährt auch er an sich, dass doch bisweilen, und oft gerade in Augenblicken der frohsten Laune, der Erinnerung süsse Wehmuth ihren Tribut verlangt; dass man nicht immer die Thräne zurückdrangen kann, die *ihr* im Auge glänzt. Nach zwey und einer halben Seite eines Ergusses der heitersten Laune, ja bisweilen der Ausgelassenheit — das Allegro beginnt nämlich: (Siehe Beysp. 18.) — lässt auf einmal, in dem folgenden Gedanken, die tiefste Wehmuth ihre Klagen hören: (S. Beysp. 19.) Noch zweymal, das eine Mal in es dur, das andre Mal in as moll, wird durch diesen Gedanken der oft rauschende Fluss seiner heitersten Phantasieen unterbrochen. — Mit welchem Glück Herr D. aber auch diese fröhlichen Ideen durch kleine *Agréments*, durch einen Hauch von Sentimentalität, immer und immer wieder neu und interessant zu machen versteht; wie er diesen Scherzen dadurch die Feinheit giebt, ihnen gleichsam erst Eingang verschafft in die gebildeten Cirkel, zeige, unter andern, im Folgenden, die am öftersten wiederkehrende Melodie: (S. Beysp. 20.) in der Dominante, an die Stelle des vorigen Gedankens: (Siehe Beysp. 21.) Fortschreitung. (S. Beysp. 22.) Rückgang. (S. Beysp. 23.) Rec. bemerkt noch, dass überhaupt der Materialien, woraus das Ganze construirt ist, nur wenige sind. Nur etwa fünf Phrasen sind es, die immer wiederkehren; aber immer durch ihre Stellung neu, und unter einander durch vollkommen ihnen analoge Ideen zu einem geistreichen Ganzen

verbunden. Rec. müsste den halben Satz abschreiben, wollte er dies alles belegen, da die Perioden an sich oft Seiten lang, aber darum nichts desto weniger klar und leicht fasslich sind. Von der vorletzten Seite an neigt das Ganze sich zum Ende. Eine ganz ungemein schöne Wirkung thun, *nach* den drey gebrochenen as dur Accorden, die 4 Takte: (Siehe Beysp. 24.)

Man glaubt schon am Schlusse zu seyn. Aber noch einmal ergreift Hr. D. einen der feurigsten Gedanken des Satzes und rollt damit durchs ganze Instrument, als wollte er erst noch einmal beginnen; macht aber schnell eine höchst frappante Ausweichung in a dur, giebt in drey Takten ein Fragment der charakteristischsten Phrase des ganzen Satzes, und eilt nun, nach einem schnellen Rücktritt in die as-dur-Tonart, durch eine sehr liebliche Fortschreitung, von einer überaus zarten Melodie umschlungen, gleichsam erschöpft, zum Schluss, den er, in beyden Händen mit acht Takten Triolen auf der as-dur-Harmonie, im stärksten Forte bekraftigt.

Ueberall wo Rec. diese ganz ausgezeichnet schöne Sonate *gut* vortragen hörte, erntete sie von Kennern und Nichtkennern den entschiedensten Beyfall ein. Er selbst, wie schon gesagt, rechnet sie zu den schönsten Compositionen, die je für das Pianoforte geschrieben wurden.

Der Stich ist gut und bis auf einige wenige Ausnahmen correct. Z. B. Seite 13 müssen die ersten beyden Sechzehntheile der Mittelstimme statt f des, des b; dieselbe Seite 2ter Takt von unten, muss die $\frac{4}{as}$ Note statt b, $\frac{5}{c}$ und Seite 15, Takt 4 von unten, das erste Viertel, statt f, as heissen.

Six Scherzos p. l. Pianoforte à 4 mains par J. G. H. Voigt. Oeuvr. 22. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Scherzos (Scherzandos) sind aus der Gattung, welche durch J. Haydn, in seinen frühern Quartetten und Symphonien, zuerst erfunden, nachher durch ihn und andere Meister weiter ausgebildet, und sonst meistens unter dem Namen Menuett gegeben worden ist — letzteres bekanntlich ganz mit Unrecht: denn sollten diese Stücke ja einen, vom Tanz hergenommenen Beynamen bekommen, so müssten sie eher Walzer heissen. Eine oft bis an Uebermuth streifende humoristische Laune; neckende und sprudelnde Lustigkeit, in wunderlicher Verbindung mit strengem und tiefem Ernst, was Empfindung — die leichtesten, flüchtigsten Ideen in befremdlicher Verbindung mit reicher und besonneuer Kunstgelehrter Ausführung, was Bearbeitung anlangt: dies sind wesentliche Eigenheiten und Vorzüge dieser Gattung, und alle gute Stücke aus derselben legen sie mehr oder weniger zu Tage, wie man das bey Haydn, Mozart, Beethoven, Romberg, Cramer u. A. täglich, und mit immer neuem Vergnügen, hören kann.

Es scheint im Geiste unsrer Zeit zu liegen, und mit mehrern, sehr wichtigen, harmonischen und unharmonischen Angelegenheiten ernsthafter zusammenzuhangen, als man auf den ersten Anblick glauben mag, dass eben diese Gattung jetzt mit so viel Vorliebe bearbeitet und ausgebildet, dass sie auch — was mit jenem immer und überall in *Wechsel*-Wirkung steht — mit so viel Auszeichnung vom Publicum aufgenommen wird — wodurch sich denn bekanntlich auch verschiedene der geistreichsten neuesten Componisten haben bewegen lassen, die Eigenthümlichkeiten jenes Scherzando auch möglichst in ihre Stücke ganz anderer Art, selbst in erhabene und prachtvolle überzutragen, was denn freylich *höchst-selten*, und nur dem ganz eigenthümlich hierzu

begabten Meister gelingen kann, dann aber auch ziemlich dieselbe wundervolle und gewaltige Wirkung thut, wie etwa Shakespeare's Einführung des Narren in den *König Lear*; gelingt es aber nicht ganz, dieselbe widrige und abgeschmackte, wie — in verschiedenen neuern Nachahmungen jenes schöpferischen Genius. In Ph. E. Bachs Klavier-Compositionen findet sich vieles, wenn auch zum Theil unter anderm Namen, das ganz in diesem Sinn und Geist, und zwar ganz vortrefflich geschrieben ist: damals fand es wenig Eingang — damals war eine andere Zeit! —

Dies beyläufig! Hr. V. hat, wie diese angezeigten Stücke beweisen, das Wesen des Scherzando gut aufgefasst, doch, scheint es, dasselbe mehr eingesehen, als empfunden; wenigstens es nicht in der so natürlich, kunstlos, und leicht *scheinenden* Weise der oben genannten Meister auszuprägen vermocht. So gut meistens sein Scherz und sein Ernst, jeder für sich, sich ausnimmt, so selten schmelzen sie doch enge genug und angesucht in einander; besonders schadet der letzte bey ihm dem ersten öfters. Allzuplötzliche und allzugrelle Wendungen der Modulation, allzukleine, krittliche, und daher unwirksame Imitationen, gehäufte und nicht immer am rechten Orte angebrachte Inversionen u. dergl., stören nicht selten den Fluss der Gedanken, den Plan des Ganzen, und den natürlichen Zusammenhang. Hätte Hr. V. in diesem Betracht weniger gethan: es wäre im Ganzen mehr geschehen und man könnte dem Werkchen allgemeinen Eingang versprechen. Das *Was* soll also da seyn, aber das *Wie* nicht — unsrer Meynung nach. Doch bleiben diese Stücke darum doch schätzbar; und wir verkennen und vergessen über jenem weder das Glückliche mancher Ideen, noch die geübte Kunst in manchen eigenthümlichen Wendungen der Harmonie und Ausarbeitung, noch auch den Fleiss und die schätzbare Rechtlichkeit in der Schreibart; ja die meisten unsrer Leser werden, wenn sie sich mit dem Werkchen selbst bekannt machen wollen, vielleicht noch mehr in unser Lob, als in unsern Tadel einstimmen. Die Wirkung im Allgemeinen würde noch vermehrt worden seyn, wenn die zwey, immer zusammen gehörenden Sätze, (sogenannte Menuet und Trio,) gegen einander mehr in Contrast gesetzt, und besonders bey sehr affectvollen oder künstlichen, (wie No. 3.,) die Trios leichter, sanfter und anmuthiger gehalten wären — wie das auch, nicht nur bey Haydn und Mozart, sondern selbst bey Beethoven meistens der Fall ist. Thut man das nicht, wie es Hr. V. wenigstens nicht genug gethan hat: so entsteht, bey aller Verschiedenheit im Einzelnen, zu viel Einförmigkeit im Ganzen, und diese wird besonders dann unangenehm empfunden, wenn man mehrere solcher Stücke nach einander spielt; wozu sich aber, bey der Kürze und Lebhaftigkeit derselben, wol Jedermann geneigt fühlt.

Schwer auszuführen sind sie gar nicht; doch wollen sie mit Discretion und in guter Uebereinstimmung des einen Spielers mit dem andern vorgetragen seyn.

Nachrichten.

Wien. July und August *) Da das Opern-Personale der beyden Hoftheater seit Anfang Augusts Ferien hat, und auch in dem vorhergehenden Monate nichts Neues auf diesen Bühnen erschienen ist, so bleibt mir diesmal nur Weniges von den Nebentheatern zu berichten.

Theater an der Wien. Eine komische Oper in drey Aufzügen: *Die beyden Generale*, nach dem Franz. des Talabert von J. R. v. Seyfried, mit Musik von Catel, missfiel gänzlich, und wurde nur drey Mal gegeben. —

*) Anm. Durch Zufall verspätiget.

Mit mehr Beyfall wurde: *Wilhelm Tell*, ein grosses pantomimisches Ballet in 4 Acten, von H. L. Henry aufgeführt. Die Haupthandlung ist aus dem Schillerschen Schauspiel bekannt; die vorzüglichsten und am besten zur pantomimischen Darstellung geeigneten Momente sind gut benutzt worden. Hr. Henry als Wilhelm Tell, und Mad. Queriau als Hedwig, gefielen besonders. Beyde haben uns aber schon wieder verlassen. Dafür sind die Hrn. Schlotthauer und Flerx, Tänzer des Münchner Hoftheaters, hier angekommen, und erndteten abermals — wie vor zwey Jahren — in den beyden pantomimischen Vorstellungen: *Arlequin u. Columbina auf den Alpen*, und *die drey Sklaven*, vollen Beyfall.

Leopoldstadt. In diesem Theater macht *Moses in Egypten*, ein historisches Schauspiel mit Gesang in 4 Aufzügen von Aloys Gleich, mit Musik von Vinzenz Tuczek, viel Glück. Die Charakterzeichnung ist ziemlich gelungen, die Musik — besonders einige Chöre — sind brav gehalten und von Wirkung; für das Auge ist durch Decorationen hinlänglich gesorgt worden. Es wird öfters wiederholt. —

Notizen.

Bekanntlich übernimmt der würdige *Schröder* in Hamburg mit Anfang des neuen Jahres die Direction des dortigen Theaters, und alle Vorkehrungen, die er dazu getroffen, (so weit uns dieselben bekannt worden sind,) zwecken dahin ab, nicht nur in H. wieder ein Theater zu Stande zu bringen, wie es, in Absicht auf würdige, edle, wahre Kunst, jetzt in Deutschland schwerlich irgendwo noch vorhanden ist, sondern auch dem, für das Theater unsicher gemachten Geschmack und erschlafften Sinn des deutschen Publicums durch Vorhaltung trefflicher Werke aller Art wieder eine bessere Richtung, mehr Stetigkeit und frischeres Leben zu verschaffen. Weiter sich darüber zu verbreiten, müssen wir andern Blättern überlassen, wohin es näher gehört; wir wollen nur der Besorgniss der musikal. Künstler und Freunde der Tonkunst, als werde durch Hrn. Schröder *diese* Kunst zurückgesetzt werden, nach so manchen Beweisen für's Gegentheil, widersprechen. Hr. Schr. weiss zu gut, wie hoch die Tonkunst jetzt in Deutschland stehet, was sie vermag, wie tief sie in die allgemeine Bildung eingegriffen, wie fest sie sich in der Neigung des besten, auch ihm erwünschtesten Theils des Publicums begründet hat — er weiss dies zu gut, um jene Besorgnisse zu bestätigen; und von den Beweisen für unsere Behauptung wollen wir nur anführen, dass er selbst den zwey trefflichen Künstlern, *Andreas Romberg* und *Spohr*, Auftrag gegeben hat, neue Opern für ihn zu schreiben — womit sich beyde auch schon beschäftigen. —

Den vielen Freunden *Beethovenscher* Klavier- und Orchester-Musik können wir die angenehme Nachricht geben, dass sie in kurzem eine beträchtliche Anzahl bedeutender neuer Werke dieses Meisters, von mancherley Art und Form, aus dem Verlage dieser Zeitung erhalten werden. Wir führen hier nur an: den Klavier-Auszug, und die Ouverture f. d. Orchester, aus der Oper Lenore; die Musik zu Egmont von Göthe, eine Phantasie für Orchester mit Chor, ein Pianoforte-Concert, eine Phantasie, und mehrere Sonaten und Variationen für das Pianoforte, ein Violin-Quartett, mehrere italienische Gesänge, und eine Sammlung, meistens höchst origineller und trefflicher *Lieder*, von welchen wir hier auf der folgenden Seite eins abdrucken lassen, das gewiss jedem Leser sehr wohlgefallen wird, und das wir doch für keines der vorzüglichsten halten, sondern nur als eins der kürzesten auswählen.

d. Redact.

Gretels Warnung (aus Göthe's Faust).

Etwas lebhaft, mit leidenschaftlicher Empfindung, doch nicht zu geschwinde.

Musik von v. Beethoven.

Singstimme.

Pianoforte.

Mit Liebesblick und Spiel und Sang, warb Christel, jung und schön, so
Wohl war im Dorfe man-cher Mann, so jung und schön, wie er; doch
Sein Liebesblick' und Spiel und Sang, so süss und won-nig-lich, sein

lieblich war, so frisch und schlank kein Jüngling ging zu sehn. - Nein keiner war in ih - rer Schaar für
sahn nur ihn die Mädchen an, und kosten um ihn her, - bald riss ihr Wort ihn schmeichelnd fort, ge-
Kuss, der tief zur See - le drang, er-freut nicht fürder mich. Schaut meinen Fall, ihr Schwestern all, für

den ich das ge - fühlt. — Das merkt' er, ach! — und liess nicht nach — bis er es all, bis
wonnen war sein Herz. — Mir ward er kalt; dann floh er bald — und liess mich hier, und
die der Falsche glüht, und trau - et nicht dem, was er spricht. O seht mich an, mich

das 1. 2. 3. mal *das letzte mal.*

er es all, bis er es all er - hielt.
liess mich hier, und liess mich hier im Schmerz.
An - me an, o seht mich an und flieht.

(Hiebey das Intelligenz-Blatt No. X. und die musikalische Beylage No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *No.* X. 1810.

An die Abbonnenten der Musikal. Zeitung.

Als wir vor fast zwölf Jahren dies Institut errichteten, veranlasste uns der Umstand, dass die Tonkunst am meisten wie eine Winterpflanze cultivirt wird und ihr Jahr mit dem Herbst beginnt, auch unsre Jahrgänge mit dem Herbst und seinem Gränzpunct, dem Michaelistage, anzufangen. Die Gewohnheit vieler Interessenten, auch ihre Lectüre mit dem bürgerlichen Jahre zu ordnen, die gegenseitigen Abrechnungen der Postämter, und andere dergleichen Verhältnisse nöthigen uns aber, diese Einrichtung mit der gewöhnlichen, ähnlicher Institute zu vertauschen, und vom nächstfolgenden Jahre auch unsere Zeitung zu Neujahr anzufangen. Im Laufe des Unternehmens und für die bisherigen Theilnehmer entstehet daraus weder Lücke, noch Störung, indem wir das Vierteljahr vom Michaelistage bis Neujahr 1811, als Nachtrag zum jetzigen Jahrgang, gleichmässig fortsetzen, so dass keine Aenderung für die Interessenten entsteht, als dass sie Titel und Register ein Vierteljahr später erhalten und den vierteljährigen Betrag der Zahlung sich nicht zum folgenden, sondern zum jetzigen Jahrgange verrechnen lassen, mithin für diesen Jahrgang fünf, statt vier Thaler entrichten. Neue Bestellungen, Absagungen u. dergl. brauchen darum diesmal nicht, wie sonst, gegen Michael, sondern nur gegen Weinacht an die Verlagshandlung eingesandt zu werden: doch wird es dieser allerdings lieb seyn, sie so bald als möglich zu erhalten.

Dass übrigens unser Institut ganz zuverlässig fortgesetzt, und von uns nichts verabsäumt werde, es den Lesern immer lehrreicher und angenehmer zu machen, wollen wir zum Ueberfluss hier nochmals versichern.

d. Redact. d. mus. Zeitung.

Anzeige

einer neuen und äusserst korrekten Ausgabe der Symphonien von J. Haydn, in einzelnen Orchesterstimmen.

Immer noch steht unser unsterblicher J. Haydn als der erste Componiteur da, wenn von Symphonien die Rede ist; und von dieser Seite wird es allem Anschein nach, erhabt nicht verstanden werden. Ihm wird die Palme, die alle Nationen so einmüthig ihm zuerkannten, in den ersten Decennien nicht entrissen werden. Seine Werke dieser Art sind allgemein als die ersten unter den Klassischen aufgestellt worden. Und doch trifft man, kaum darf man es sagen, diese Meisterstücke äusserst unrichtig, und voll wichtiger, äusserstörender Fehler beym musikalischen Publicum an. In einem fehlt Mensur und Tritt, in anderen ist ein Andante statt dem andern eingeschaltet; hier stösst man auf grosse Imitationen, die unrichtig sind, und dort wimmelt es von kleinen Fehlern, welche aber im Zusammenhange die Figuren lächerlich verunstalten werden.

Um diesen Inconvenienzen, unserm grossen Haydn ein seiner würdiges Denkmal zu stiften, kündige ich hiemit eine korrekte Ausgabe seiner Symphonien zum Gebrauch für's Orchester an. Eigentlich würde hierbey seine Bescheidenheit, dasselbe bereits in den Händen jeder Musikliebhaber sind. Ich biete nur ein billiges Versprechen, welches ich in die Hände des Obigen ablegte, als selbiger bey seiner Zurückkunft aus England zum letztenmal hier durchreiste, und beym Anblick meines Stiches so sehr über die unrichtigen Ausgaben seiner Symphonien klagte, und mich zu einer korrekten aufmunterte.

Vollkommen überzeugt, dass manches Freund der Haydnischen Muse wol früher in diese Klagen einstimmte, und mein Unternehmen unterstützen wird, versprache ich hiemit dem Publicum eine äusserst korrekte, elegante, und möglichst wolfeile Ausgabe dieser Symphonien.

Am 8ten September 1798 überzeug mir Herr Salomon, kraft eines förmlichen Kontrakts sein Eigenthumsrecht an die für sein Concert in London von Haydn componirten Symphonien. Da überdies mich Haydns Durchreise der Gedanke an die Herausgabe sämmtlicher Symphonien, (worzu diese mit einzelnen

liche einen so schönen Theil ausmachen) immer sehr lebhaft bey mir war, und ich eifrig allen verfolgte, was hier zum Zweck führen konnte, so war ich auch so glücklich die wenigen noch dem grössten Theil der Original-Partituren zu verbessern. Diese, und die genauere Durchsicht berechtigt mich eine äusserst korrekte Ausgabe zu liefern, und meine erste Bedingung zu erfüllen.

Sollte sich gegen alle Voraussetzung ein auch nur wenig wichtiger Fehler eingeschlichen haben, so will jedem, der mir ihn anzeigt, dem Bogen auf dem er sich befand, bey der nächsten Ablieferung entweder beygelegt werden.

Wegen der zweyten, Eleganz der Ausgabe, berufe ich mich kühn auf meinen Verlag, auf meine vollständige Ausgabe der Mozartschen Klavierwerke. Der Stich, und das Papier sollen eben so nöthig und gut seyn. Ohne eine Pränumeration zu verspreichen, werde ich vielleicht eine liefern.

Um die dritte Bedingung: Wohlfeilheit, zu erreichen, so wird der Preis jeder Symphonien nur 3 Franks 50 Centimes (1 Fl. 33 Xr.) für die Subscribenten seyn, welche auf die ganze Sammlung, und 4 Franks (1 Fl. 52 Xr.) für jene, welche nur für einzelne subscribiren. Exemplare auf Velinpapier kosten 6 Franks (2 Fl. 48 Xr.). Wer in Frankreich sein Exemplar portofrey erhalten will, zahlt 50 Centimes mehr. — Wer sieht nicht auf den ersten Blick, dass für diesen Preis eine Symphonie auch nicht einmal geschrieben werden könne? Ausserdem erhalten alle Buch-Musik-Kunsthändler, Postmeister und andere, die durch Sammlung von Subscribenten mein Unternehmen unterstützen wollen, das fünfte Exemplar frey. Den Betrag desselben mögen sie nur immer gleich an dem Gelde abziehen, was sie mir zu übermachen haben. Uebrigens hängt es von jedem Subscribenten ab, ob er für eine oder für mehrere Symphonien zugleich im voraus zahlen will.

Ich werde mit den letzteren vollstimmigen Symphonien anfangen, und dann eine kleine von 8 oder 9 Stimmen darzwischen liefern. Die erste von den 6 letzteren ist bereits fertig, und wird gleich abgeliefert. Nro. 2, und die übrigen werden von 4 zu 6 Wochen folgen, oder auch früher, wenn das Publicum es zu wünschen scheint. Mein Plan ist, sie alle herauszuliefern. Mag vielleicht ein geniereres Prachtwerk sich finden; allein, ein Werk, welches richtiger, leserer und sauberer wäre, wird es bald nicht antreffen seyn.

Bey den folgenden Heften werden die Namen der Subscribenten vorgedruckt. Es ist dieses ein kleines Denkmal ihrer Verehrung der Haydnischen Muse, und ein Beweis meines Dank's für ihre Unterstützung.

Bonn, Ende August 1810.

N. Simrock.

Ein Paar ächte Dresdner Grundmannische Oboïs von 1784 mit Elfenbein garnirt, mit silbernen Klappen und 3 Mittelstücken in einen sehr saubern Futteral, fast gar noch nicht gebraucht, sind in Neustrelitz bey dem Hofbuchhändler Albanus in Commission für 16 Ducaten zu haben. Sollte der Mechanismus der Cis- und F-Klappe verlangt werden; so lässt Eigenthümer auf Verlangen für 3 Ducaten solchen verfertigen, dann ist aber der genauste Preis 19 holl. Ducaten. Da dieser vor einigen Jahren verstorbene Künstler gewiss in ganz Europa bekannt ist; so bedürfen seine Instrumente gewiss weiter keine Anpreissungen.

Von Nicolos neuester Oper: Cendrillon, (Prinzessin Aschenbrödel), welche in Paris in kurzem über funfzig Mal mit dem ungetheiltesten Beyfall gegeben wurde, erscheint nächstens bey Breitkopf und Härtel ein Klavier-Auszug mit französischem und deutschen Texte.

Eine sehr gute Harmonika in elegantem Mahagony-Gehäuse steht zu verkaufen, das Nähere ist bey Breitkopf und Härtel in Leipzig zu erfahren.

Neue Musikalien, welche im Verlag der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung erschienen sind.

Für Violin, Violoncell etc.

Beethoven, L. v. Ouverture de Leonore à grand' Orchestre. 2 Thlr.

Gänsbacher, J. 2 Sonates pour Violon et Guitarre. Op. 10. 16 Gr.

Mehul, F. Sinfonie à gr. Orchestre. No. 1. 3 Thlr.

Für Blasinstrumente.

Duvernoy, F. 6 Duos concertantes pour 2 Cors. Liv. 1. 2. chaque Livraison 16 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. la Flute, Violon, Viola et Vcllc. Op. 51. 1 Thlr. 12 Gr.

—— 3 Quatuors p. la Flute, Vlon, Viola et Violoncelle. Op. 52. Liv. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

—— do — 52. — 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Für das Pianoforte.

Abeille, L. Ouverture aus dem Singspiel: Peter und Aennchen. 8 Gr.

Carbonel, Sonate d'Etude. Op. 4. 12 Gr.

Catel, Ouverture de Semiramis avec accomp. de Violon ad libit. 12 Gr.

Cramer, J. B. Suite de l'Etude en 42 Exercices. 2 Thlr. 16 Gr.

—— Adagio. 4 Gr.

—— nouvelle Sonate. (Es dur) 12 Gr.

—— Sonate. Op. 39. No 3. (G dur) 8 Gr.

—— Sonate. Op. 40. (Es dur) 12 Gr.

Dussek, J. L. 12me Concerto av. acc. de l'Orchestre. Op. 70. (Es dur) 3 Thlr.

—— Recueil d'Airs connus variés. Op. 71. 1 Thlr.

—— grande Sonate à 4 mains. Op. 72. (Es dur.) 1 Thlr. 12 Gr.

Gabler, C. A. 3 (nouvelles) Polonoises à 4 mains. Op. 32. 12 Gr.

—— Variations à 4 mains.

Karr, H. Fantaisie sur un air de Cendrillon. Op. 5. 16 Gr.

Lessel, F. Fantaisie. Op. 8. 16 Gr.

Liste, A. gr. Sonate à 4 mains. Op. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Steibelt, D. gr. Sonate martiale. Op. 82. 16 Gr.

—— grande Sonate avec Violon. — 83. 1 Thlr.

Sterkel, Divertissement. Op. 49. 16 Gr.

Wölfl, J. Sonate à 4 mains. Op. 42. 1 Thlr. 8 Gr.

—— 3 Sonates av. accomp. de Flute et Violoncelle. Op. 43. 1 Thlr. 12 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Abeille, L. Peter und Aennchen, Singspiel im Klavierauszuge. 2 Thlr.

Baldewein, J. C. 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. No 2. 12 Gr.

Beethoven, L. v. Leonore, Oper im Klavierauszuge. 3 Thlr.

Steinacker, C. 6 Lieder mit Begleitung der Guitarre. 12 Gr.

Tyroler-Lied für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pianoforte. 4 Gr.

Gabler, C. A. Andante avec 8 Variations pour Harpe et Flute. Op. 34. 12 Gr.

Reymann, P. C. 3 Sonates pour la Harpe à crochets av. Vlon et Vlle. Op. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Richter, Friedr. Thalia, 12 Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 2te Samml. 20 Gr.

Himmel, 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre. 20 Gr.

Righini, 6 Lieder mit Begleitung des Pianof. oder der Guitarre. 20 Gr.

Die Blumen, Ductino f. Sopran und Tenor mit Begl. des Pianoforte oder d. Guitarre. 4 Gr.

Berger, L. 6 deutsche Lieder mit Begl. der Guitarre oder des Pianoforte. 1st Heft. 20 Gr.

Duett a. Rochus Pumpernickel. Du widmest mir dein ganzes Leben a. Guitarre eingerichtet 8 Gr.

Fioravanti, J Virtuosi ambulanti Opera buffa in due Atti, Partitura, parole italiane et francese. 12 Thlr.

Berton, H. Françoise de foix, Opera en 3 Actes, paroles françaises, Partition. 12 Thlr.

Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18ten und 19ten Jahrhunderts. 2 Theile. 2 Thlr. 20 Gr.

Zumsteeg, J. Rud., seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke. Bildungsbuch für junge Tonkünstler. 16 Gr.

Cherubini, L. Biographie. 16 Gr.

Cimarosa, D. kurze Biographie. 4 Gr.

Paesiello, J. kurze Biographie. 6 Gr.

Dittersdorf, (K. v.) kurze Biographie. 16 Gr.

Winter, P. kurze Biographie. 6 Gr.

Himmel, F. H. kurze Biographie. 6 Gr.

Mozart, W. A. und Jos. Haydn, Nachtrag zu ihren Biographien. 12 Gr.

Anschütz, J. A. Walses pour le Pianoforte. No. 3. 10 Gr.

—— Walses arrangées pour le Pianoforte. No. 4. 16 Gr.

—— Walses pour 2 Violons, Flûtes, Clarinettes, Fagot, Clarino, Timp. et Bassi. 1 Thlr.

Köhler, H. Serenade pour le Pianoforte ou Harpe, Flûte, Violon et Violoncelle Op. 62. 18 Gr.

Ries, Ferd. 3 Sonates pour le Pianoforte, av. Violon obligé. Op. 16. 2 Thlr.

—— gr. Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle obligées Op. 17. 1 Thlr. 14 Gr.

—— grande Sonate pour le Pianoforte et Violon oblige Op. 18. 1 Thlr. 8 Gr.

—— 9 Variationes sur une Chanson russe pour le Pianoforte. No. 4. 10 Gr.

Beethoven, L. v. Trio pour le Pianoforte, Violon ou Alto et Violoncelle Op. 83. 20 Gr.

Kozlovski, J. Polonoises pour le Pianoforte. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

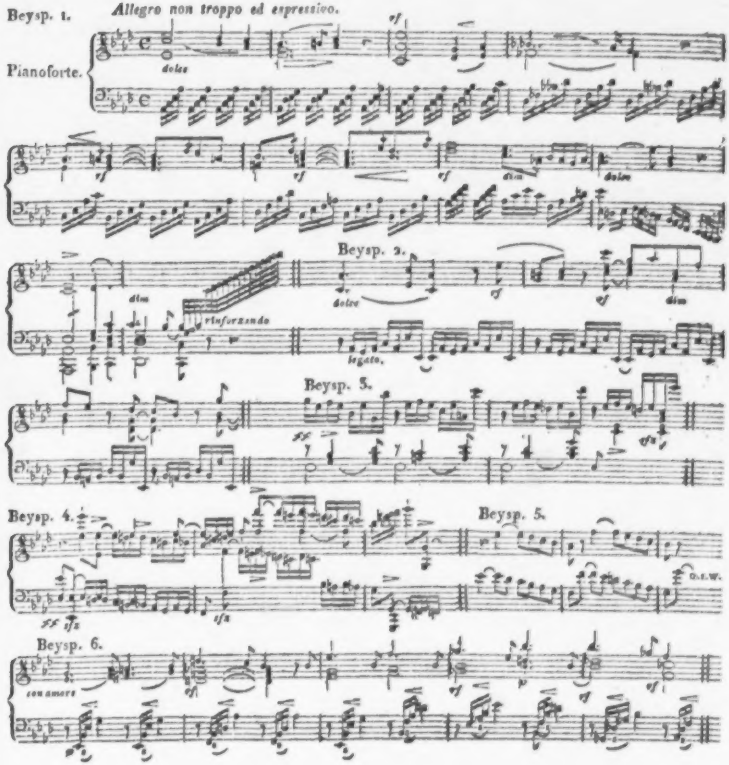

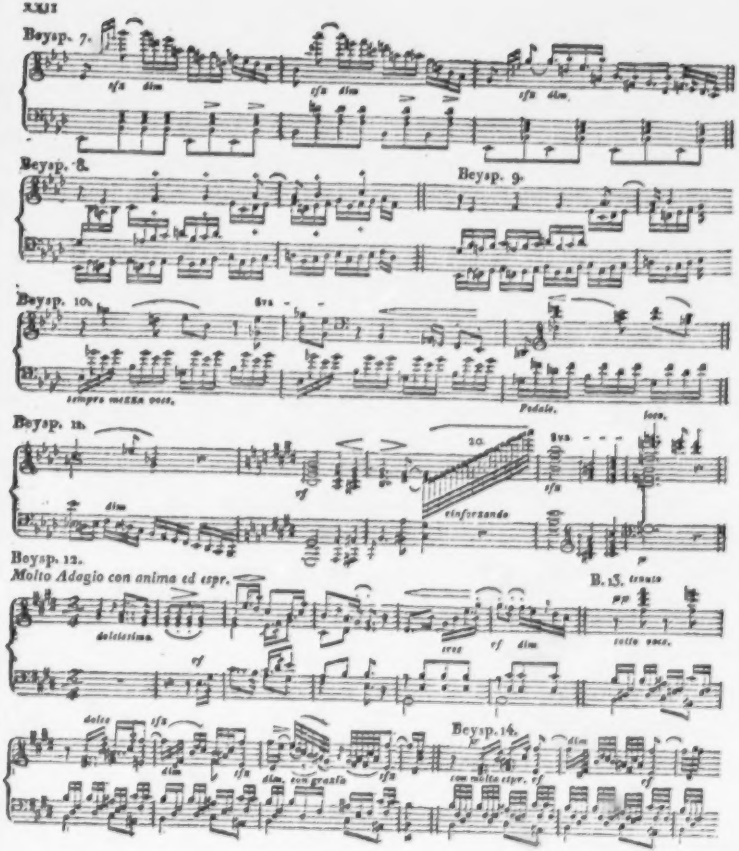
Beysp. 7.
sfz dim
sfz dim
sfz dim
Beysp. 8.
Beysp. 9.
Beysp. 10.
8va
tempre molto cant.
Pedale.
Beysp. 11.
20.
8va
loco.
cf
dim
sfz
rinforzando
p
Beysp. 12.
Molto Adagio con anima ed espr.
B. 13. tenuto
pp
dolcissima.
cresc
cf dim
tutte voce.
cf
dolce
sfz
dim
sfz
dim. con grazia
sfz
Beysp. 14.
dim
con molta espr. cf
cf

Beysp. 15.

Beysp. 16.

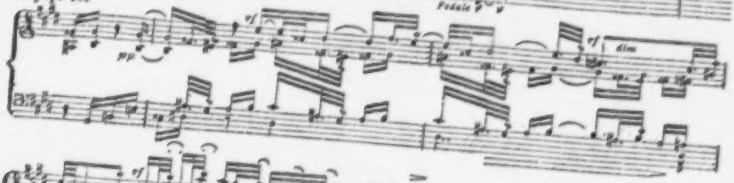

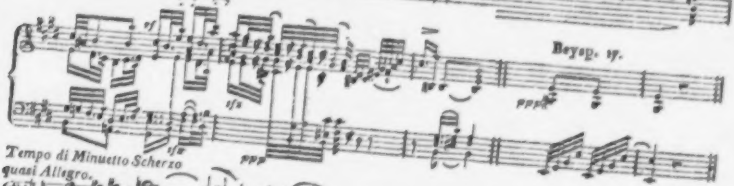

Tempo di Minuetto Scherzo quasi Allegro.

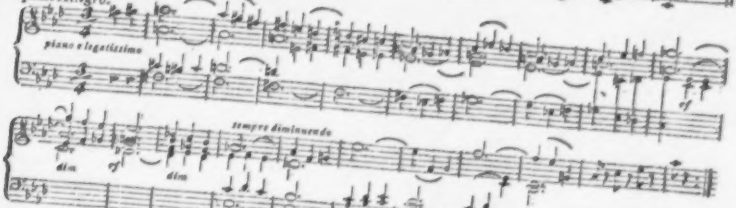

Beysp. 18. Finale Scherzo Allegro con spirito.

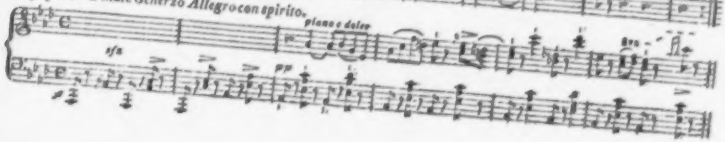

Beysp. 19. cum expressione

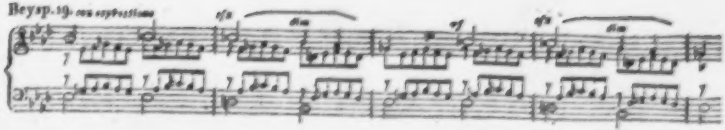

Beysp. 20.

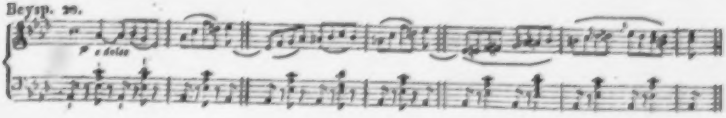

Beysp. 21.

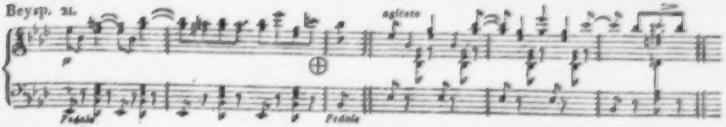

Beysp. 22.

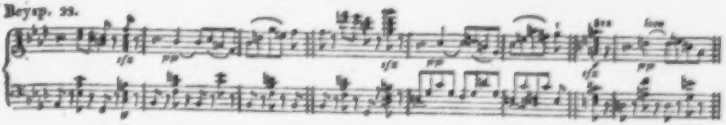

Beysp. 23.

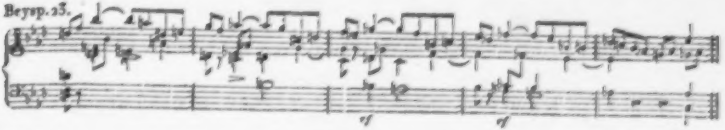

Beysp. 24.

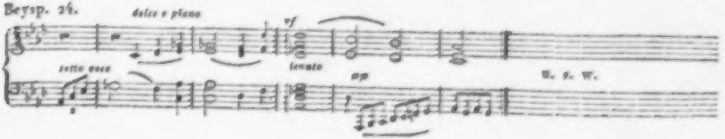

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten October. Nº. 54. 1810.

Skizze zu Raaff's, des Sängers, Lebensgeschichte.

Diese wenigen Blätter, die nichts anders enthalten, als was dem nun Verewigten zuweilen in freundschaftlichen Gesprächen entschlüpfte — denn er sprach selten von sich selbst — sind denen seiner Freunde gewidmet, welche er sich selbst wählte.

Nur zu bald ist das Andenken eines Mannes, der seinen Ruhm überlebte, bey der Welt vergessen! Wer ihn aber kannte, wird seiner Kunst nicht den verdienten Beyfall, seinem Biedersinn die Liebe nicht versagen können. —

Geburt, Erziehung, frühzeitige Bekanntschaft mit Kunstwerken, mechanische, schon vom Knabenalter angewöhnte Ausübung irgend eines Theiles der Kunst, haben oft den grössten Antheil an der künftigen Grösse eines Künstlers: ihm aber, von dessen Leben ich hier einige Bruchstücke liefere, waren Geburt und Erziehung nicht günstig; waren ihm vielmehr ganz entgegen. Im Stillen, ganz von sich selbst, bildete sich sein Talent, und er achtete nicht einmal darauf, kannte es nicht einmal. Nur ein Zufall entdeckte es, wie ein Blitzstrahl die Jahrhunderte lang in der Eiche ruhende Flamme entwickelt.

Er war gebohren in dem Dörfchen Gelsdorf im Herzogthum Jülich, 1714. Sein Vater war ein gelernter Schäfer. Anton, so hiess der Sohn, von welchem wir hier sprechen, kam aus dem väterlichen Hause zu einem Onkel, ging da in die Dorfschule, wanderte dann nach Cöln, studirte bey den Jesuiten, und nichts ist an seiner Erziehung merkwürdig, als dass er, dieser Tonkünstler, dessen Ruf bald bis an die äusserste Grenze von Europa drang, in seinem zwanzigsten Jahre noch nicht eine musikalische Note kannte.

Er wollte in den geistlichen Stand treten: doch verschiedene Umstände — eine versagte geistliche Pfründe, wie man glaubt — fügten es, dass er als Secretair in die Dienste des Hrn. v. Gudenau, colnischen Oberhofmarschalls und Gutsherrn von Gelsdorf, kam, wo er auch nach dessen Tode bey seiner Wittwe bis 1736 blieb. Hier, wo er, ausser den Küchen- und Keller-Rechnungen, wenig Geschäfte hatte, fing er, wahrscheinlich aus langer Weile an, für sich allein die musikalischen Noten zu lernen. Bis dahin hatte er nur Mancherley gesungen, und wurde auch in den Studentencomödien, die man zu Ende jedes Schuljahrs aufführte, wegen der Leichtigkeit, womit er alles nachsingen konnte, öfters gebraucht. — Es kostete ihm, wie er versicherte, nicht geringe Mühe, ohne alle Anleitung die Bedeutung dieser so verschiedenen Striche und Punkte zu entziffern. Nach vieler Anstrengung brachte er es endlich dahin, einige leichte Arien und Lieder vom Blatt lesen zu können. Nun gab er in seinem Hause kleine Concerte, worin er diese so mühsam studirten Arien sang. Die Hrn. Hofmusici, deren Gefälligkeit unser Freund

denn auch als Oberaufseher des Kellers, wie billig, nicht ungrossmüthig erwiderte, machten diese Concerte am Hofe zu Cöln bekannt, und Clemens August, damals regierender Kurfürst, der auch diesen sonderbaren Haushofmeister wollte singen hören, befahl, ihm eine Rolle in einem aufzuführenden Oratorium zu geben. Doch wie erschrak nicht unser Sänger, als er in dieser Rolle Recitative sah, mit denen er ganz und gar nichts anzufangen wusste! Er entdeckte sich einem Musicus von Profession, der ihn diese singen lehrte. Das Oratorium wurde aufgeführt, Raaff sang darin, der Kurfürst gab ihm seinen Beyfall und seine Gunst, und nahm ihn auch 1736, wo er in München bey Carl Albert, seinem Bruder, einen Besuch abstattete, mit sich.

Es wurden bey dieser Gelegenheit, unter der Direction des Hrn. Ferandini, eines Mannes, der Musikliebhabern bekannt genug ist,*) verschiedene Kammermusiken aufgeführt. Auch unser Raaff sang da, auf Veranlassung seines Gönners, des Kurfürsten, und zwar einige Arien von Ferandini, die er noch als Secretair einstudirt hatte. Während dieses Concerts traf die Nachricht ein, dass der Tenorsänger, den man für die Opera, die man nun aufführen wollte, aus Italien berufen hatte, nicht kommen würde. Alles gerieth in Verlegenheit, die Zeit der Aufführung war nahe: man drang in Ferandini, der alsobald auf den fremden jungen Mann hinwies, der eben gesungen hatte. Doch dieser entschuldigte sich, so gut er nur konnte, mit seiner Unerfahrenheit, und selbst der Kurfürst, sein Gönner, wollte es nicht öffentlich mit ihm wagen, bis Ferandini erklärte, dass er keinen andern Sänger wolle, alles Uebrige auf sich nahm und selbst ihn diese Oper singen lehrte.

Dieser Zufall war für R. entscheidend; denn mit dem festesten Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen, ging er gleich darauf — grösstentheils auf eigne Kosten — nach Italien, um die Singkunst dort zu studiren.

Bernacchi in Bologna war sein Lehrer; ein Mann, ganz wie für R.s Talente geschaffen. Gebildet in den Zeiten des guten italienischen Geschmacks, besass er, neben einer bewunderten Manier, alle theoretischen Kenntnisse seiner Kunst. Die reinste, von den geschmackvollsten Dichtern und Schöngeistern Italiens angenommene Aussprache, durchwebt mit den feinsten, nur dem zartesten Ohr fühlbaren Nüancen, — eine Sache, worauf man damals in Italien noch so vieles hielt — die vollkommenste Ausbildung der Menschenstimme in ihrem möglichsten Umfange, Sinn und Fertigkeit für kühne und ungewohnte Passagen — dies waren die Hauptvorzüge der Bernacchischen Schule. Mit einem anhaltenden Eifer, den sein Lehrer sogar manchmal unterbrechen musste, widmete sich R. allen Uebungen; seine von Natur so schöne Stimme gewann noch mehrere Töne in ihrem Umfang; seine sonore Aussprache, wovon niemals, auch nicht in dem grössten Schauspielsaale, eine Sylbe verloren ging, und die Fertigkeit in den schwersten Stellen des Gesanges, gaben seinem Lehrer die höchste Zufriedenheit, und liessen ihn R.s künftiges Glück ahnen. Doch bis zu seiner vollkommensten Ausbildung liess ihn Bernacchi nie öffentlich singen.

Im Jahr 1738 wurde in Florenz die Vermählung Marien Theresiens mit Leopold gefeyert. Man fragte bey Bernacchi **) um einen

*) Er starb in München 1793.

**) Metastasio heisst diesen Mann sehr treffend: Gran maestro, di mettere, di spandere, e di sostener la voce, di finir con chiarezza tutto ciò che s'intraprende, e di sottomettersi sempre l'abilità alla ragione. (Opere postume tomo II. pag. 99.) Der Verfasser des Essay sur la musique ancienne et moderne sagt von ihm: Il sortoit de l'école de Pistocchi, qui ne lui ayant pas trouvé une voix agréable, mit l'en dedommager, en lui inspirant tant de gout, de savoir et d'intelligence, que Bernacchi passa dans son tems pour le Roi des Musiciens — Bernacchi fonda aussi une école de chant et y forma d'excellens élèves. —

ersten Sänger an; der unsern R. vorschlug. Man zweifle nicht an dessen Talenten — war die Antwort — doch könnte in Florenz, das auf seine Aussprache so eigensinnig halte, ein Deutscher unmöglich Glück machen. — Bernacchi hiess sie darüber unbesorgt seyn. Der Deutsche kam, er sang, accentuirte, declamirte — die Italiener vergassen ihre Vorurtheile, und sein Credit war schon das erstemal hergestellt.

Er blieb nun drey Jahre in Italien, und sang vermuthlich in dessen obern Theile, am meisten in Livorno und Venedig. Genau kann sein Aufenthalt nicht angegeben werden.

Im Jahr 1742 — wir wissen nicht, ob aus Verbindlichkeit gegen den Kurfürsten, oder aus andern Ursachen, ging er nach Cöln zurück. Er sang bey der Vermählungsfeyer des Kurfürsten Carl Theodor, — und bey der Krönung Carl Alberts zum römischen Kaiser in Frankfurt, und überhaupt an den herumliegenden, grösseren deutschen Höfen, wo er überall sehr beliebt war.

Noch einmal wiederholte R. seinen alten Versuch, in den geistlichen Stand zu treten. Er suchte bey seinem Kurfürsten um ein Canonicat an: aber dieser schlug es ihm noch einmal ab. Und wenn uns unser Urtheil nicht ganz trügt, ist dies ein schöner Zug in dem Charakter dieses deutschen Fürsten, der ein so seltenes Talent, das aber selbst so wenig Anspruch machte, nicht unbekannt an einem kleinen Hofe wollte vegetiren lassen.

1747 starb der Vater unsers Freundes und zwar in den Armen seines rechtschaffenen und *frommen* Sohnes. — Seine Freunde, seine eigene Mutter, so sehr sie ihn liebte, drangen nun in ihn, sich eine weitere Sphäre für seine Kunst zu suchen, und er ging 1749 nach Wien, wo er in der von Jomelli componirten Oper, *Didone*, den Jarbas sang. Von da aus ging er das zweytemal nach Italien, wo er aber nicht lange blieb. Der König von Portugal liess ihm, wahrscheinlich durch Bernacchi, vortheilhafte Anträge thun, die er auch annahm. Er machte die ganze Reise in Gesellschaft eines seiner Freunde, meistens zu Pferd. Dies war im Jahr 1752. An einem Vormittag kam er in Lissabon an, und schon Abends musste er vor der königlichen Familie singen — so sehr hatte der Ruhm, der ihm voraus gegangen, die Neugierde gespannt.

Dies mag nun die glänzendste Periode in unsers Freundes Leben genannt werden. Die Achtung und Liebe des Königs, der ihn vor Andern auszeichnete; eine sehr grossmüthige Belohnung seiner Dienste; der freye Zutritt in den Häusern der Grossen, besonders des allgewaltigen und allgemein gehassten Pombals, dessen Frau, eine geborne Gräfin Daun aus München, ihn in Wien kennen lernte; Ergötzungen, wie er sie liebte, besonders die Jagd; der allgemeine Beyfall, den er genoss; die Kraft der schönsten Jahre und der reichsten Kunst: alles dieses, sollte man denken, hatte seinen dortigen Aufenthalt zu dem angenehmsten machen und ihn auf lange Zeit fesseln sollen. Ein trauriger Zufall aber, der gerade sein ganzes Herz traf, fing an, ihm denselben unangenehm zu machen.

Der Freund, mit dem er die Reise aus Italien nach Portugal gemacht hatte, und den er immer aufrichtigst liebte, hatte sich vergiftet. R. war eben mit dem königlichen Hofe auf der Jagd, als er diese, ihn ganz niederschlagende Nachricht erhielt. Er eilt in das Hospitium der deutschen Carmeliten, wohin sich der Unglückliche, von Reue und Gewissensangst verfolgt, geflüchtet hatte, sieht ihn da mit dem Tode ringen, hört noch sein ängstliches Stöhnen, vernimmt die Ursache seines verzweiflungsvollen Entschlusses, und verfällt nach dessen Tode in einen Zustand des tiefsten Trübsinns und der gefährlichsten Schwär-

merey. Mehrere Monate lang soll er die Mauern dieses einsamen Klosters nicht verlassen haben. Umsonst suchte die königliche Familie und der ganze Hof seine Leiden zu mindern. Nur nachdem Religion und Zeit seinen Kummer gestillet hatten, erschien er wieder am Hofe, wo zu seiner Beruhigung die ganze Sache so eingekittet war, dass die Mutter des Unglücklichen, die in Deutschland lebte, nie etwas von dieser Trauergeschichte erfuhr.

Dieser Zufall mochte R.s sonst so heitern Sinn, ohne dass er selbst es gewahr wurde, verdüstert haben; denn bald darauf entzweyte er sich mit dem gefürchteten Pombal. Dieser hatte ihm nämlich schon lange für einen seiner Freunde, der dürftig lebte, und den R. wahrscheinlich, seiner Gewohnheit nach, unterstützte, eine Schiffslieutenants-Stelle versprochen. Oft hatte R. den Minister schon an sein gegebenes Wort erinnert. Der Hofmann versprach immer, aber er hielt nichts. Voll Aerger geht R. nochmals zu ihm, stellt ihm sein Unrecht und das Elend des Mannes, für den er gebeten hätte, vor, spricht in kühnen Ausdrücken von nicht gehaltenem Wort, und verlässt sein Haus, ohne es jemals wieder zu betreten. Dem armen Getäuschten gab er übrigens so viel Geld, als er nöthig hatte, um Portugal zu verlassen, und anderswo ein Glück zu suchen, das ihn hier geflohen hatte.

Dieser Verdruss und — wenn wir seinen Charakter bedenken — vermuthlich auch der Abscheu an der Administration Pombals, den auch er jetzt zu fürchten anfing, und von dessen Barbareyen er noch in seinem Alter mit Unwillen sprach, hatten ihm den weitern Aufenthalt in Lissabon unerträglich gemacht. Es war etwas in mir, sagte er einst, das mir da keine Ruhe mehr liess, das mir immer zurief, ich müsse fort. Er entdeckte seinen Entschluss dem König, und da sein dreyjähriges Engagement nun zu Ende war, reisete er, ungeachtet aller Vorstellungen, ungeachtet aller neuen, noch vortheilhafteren Anträge, mit dem Versprechen, wieder zu kommen, aber mit dem festen Entschluss, nie wieder dieses Land zu betreten, im August 1755 nach Madrit ab. —

Minder glänzende, aber ruhigere und glücklichere Tage lebte er hier. Farinelli, der seltene, alles vermögende Günstling, der vergötterte und verstümmelte Sänger — dessen Gesang übrigens unserm R. nicht so wohl gefiel, als die beyspiellose Klugheit, womit er sich auf seinem Posten schwindelnder Höhe zu erhalten, und noch dazu die Achtung mancher Hofleute sich zu erwerben wusste — Farinelli verdunkelte alles um sich her. Neben den Familiengeschäften des königl. Hauses leitete Cavaliero Broschi — so nannte man ihn — auch die Geschäfte der italienischen Oper, und zwar, wie R. versicherte, mit einer bewundernswürdigen Einsicht und Vollkommenheit. Nie sah R. bey einem Theater so viele Ordnung, so stille Hoheit, nie edlere Pracht. Doch ungeachtet seines Ansehens und seiner Einsichten, lebte Farinelli mit den dortigen Sängern und Sängerinnen in beständigem Verdruss. Nur R. war immer zufrieden, immer ruhig — eine Eigenschaft, die ihm nothwendig schon ihrer Seltenheit wegen Farinelli's ganze Achtung und Freundschaft gewinnen musste.

Nicht lange genoss er dieser, seinem Herzen so erwünschten Ruhe, als die Nachricht von dem schrecklichen Erdbeben, das Lissabon zerstörte, in Madrit erscholl. Auch die ehemalige Wohnung unsers Sängers versank in den Abgrund, oder wurde ein Raub der Flammen. Es ist natürlich, dass ein von Religion durchdrungenes Herz, ein Gott und die Menschheit liebender Mann, seine vorigen Unannehmlichkeiten als eine Warnung des für ihn besorgten Himmels annahm; dass er mit Dankesthränen der Vorsicht für seine Erhaltung dankte. —

Bey der vielen Zeit, die er zu seinen Erholungen übrig hatte, lernte er auch die

spanische Sprache, für deren Naivität er immer eine besondere Vorliebe zeigte. Des Cervantes Don Quixote las er, selbst wenige Jahre vor seinem Tode, noch immer mit sichtbarem Vergnügen. — Alles war übrigens an diesem Hofe zu seiner Zufriedenheit angeordnet. Frey, unabhängig, ganz seiner Laune überlassen, durfte er nur in Opern und in dem königl. Cabinet singen. Sein Gehalt war ansehnlich, er wurde auf Kosten des Hofes gut gespeiset und prächtig meublirt, und so sehr war er, wie er dies selbst bemerkte, aller Sorge überhoben, dass dem Gelde, das ihm jederzeit der königl. Diener überreichte, die Quittung darüber schon beygelegt war, und er also nichts, als die fünf Buchstaben seines Namens beyzusetzen hatte.

Er hatte gewünscht, hier sein Leben zu enden. Doch dieser Wunsch ward ihm nicht gewährt. Die unglückliche Krankheit und der bald nachher erfolgte Tod des Königs von Spanien änderten die Lage der Sache. Farinelli, mit Reichthümern überladen, verliess Spanien, und auch R. ging 1759 nach Neapel.

Er wurde in dem Hause der Prinzessin Belmonte, einer Dame von grossen Kenntnissen, mit ausgezeichneter Achtung aufgenommen. Christian Bach, Piccini, und Andere, componirten da für ihn die Opern *Catone*, *Temistocle*, *Tito* u. s. w. Während dieser Periode besuchte er noch mehrere Städte Italiens, selbst Palermo in Sicilien. In Bologna ging er auch zu Farinelli. Auf seiner schönen Ville, begrenzt von Weinbergen und Wiesen, lebte dieser vom Glück so begünstigte Mann unglücklich. Dem Canapee gegenüber, worauf er mit R. sass und sich mit ihm über seine ehemalige Grösse unterhielt, hingen die Portraite des Königs und der Königin von Spanien, bey deren Anblick er heisse Thränen weinte, mit der Versicherung, dass ihm dies begegne, so oft sein Auge dahin falle. R. gab ihm den sehr naiven Rath, diese Portraite sogleich zu verbrennen, und als dies in Farinelli's Ohren wie eine Blasphemie ertönte, so drang er in ihn, wollte auch sogleich selbst Hand anlegen, dieselben so lange bey Seite zu stellen, bis er die Ruhe, deren er so sehr bedürfe und verdiene, wieder erlangt hatte. Farinelli versicherte ihn aber, Ruhe werde nie in sein Herz zurückkehren. —

R. besuchte auch Rom: doch sang er dort nie auf einem Theater. Er mochte die Collarini — so nannte er sie — nicht leiden: sie hatten seinen verehrten Lehrmeister, Bernacchi, ausgezischt. *Was würden sie erst mir thun*, sagte er; denn, *nullus discipulus supra magistrum!*

So zufrieden Raaff auch in Neapel, wo er sich meistens aufhielt, lebte, kehrte er doch 1770 in sein Vaterland zurück. Er sang in Mannheim vor dem Kurfürsten, der ihm antragen liess, in seine Dienste zu treten. Wenn Ew. Durchl. mit meinen geringen Ueberresten zufrieden seyn wollen, war seine Antwort, so werde ich mich glücklich schätzen, als ein geborner Unterthan in Ihrem Dienste zu sterben. — Er trat in diese Dienste im August desselben Jahres, mit dem Gehalte von 1500 Gulden. Günther von Schwarzburg, Themistocles u. s. w. sind die vorzüglichsten Opern, die hier für ihn componirt wurden. — Er besuchte noch die Höfe Würzburg, Stuttgardt, und ging sogar in seinem 53sten Jahre nach Paris, wo er im Concert spirituel sang *). — Auch Voltaire, der sonst für Musik weder Sinn noch Neigung besass, that ihm die unerwartete Ehre an, seinen Gesang zu hören. Man hatte eine Anekdote verbreitet, als wenn R. beym Anblick dieses Mannes in einen

*) Der Verfasser des Essay sur la musique ancienne et moderne, der vermuthlich bey dieser Gelegenheit ihn singen hörte, sagt von ihm: Raaff, célèbre Tenore, a joui d'une grande reputation et quoique maintenant d'un certain age, fait encore admirer son art et regretter tout ce qu'il a perdu. Der bescheidene Sänger sagte mir einst selbst: „Ich war da nicht mehr, was ich einst war!“

plötzlichen Fiſer gerathen ſey, und in der Arie, (aus Catone), die er ſang, die Worte: *Vi lascio uno sdegno, uno sdegno* — mit verbiſſenem Aerger und mit Emphaſe wiederholend ausgeſprochen hatte. Seinem feſten Charakter, der nichts ſcheute, wäre dies wol gemäſs, denn er haſste immer Voltaire'n und deſſen Grundſätze, die er ſehr wohl kannte, und ahmte bey Gelegenheit unter Freunden mit vieler Caricatur und Laune die Figur und die Züge des alten, damals ſo hoch, beſonders von den Damen gefeyerten Dichters nach: doch er ſelbſt hat dieſe Anekdote wiederholt als unwahr erklärt.

Im Jahr 1779 ging er mit Ferandini nach Dresden, von wo aus er nach München kam, wohin nun der pfalziſche Hof verlegt war, und wo er bis zu ſeinem Tode blieb. Er ſang hier noch in zwey oder drey Opern — Mozarts Idomeneo war, glaube ich, die letzte — in Academien und Liebhaber-Concerten; ſang auch, gegen ſeine Verbindlichkeit, in der Charwoche die ſogenannten Lamentationen, (Klagegeſänge, ohne Begleitung einer Orgel oder eines Klaviers,) woraus man noch auf die vorige Stärke, das Portamento ſeiner Stimme, und auf ſeine Intonation ſchlieſſen konnte; denn nach Ende dieſer langen Trauergeſänge war ſeine Stimme auch in dieſem Alter nie im geringſten unter dem Ton, in dem er angefangen hatte.

Bald nach ſeiner Ankunft in München hielt er in ſeinem Hauſe täglich Singübungen, denen alle jungen Leute, die ſich dieſer Kunſt widmen wollten, ohne viel Schwierigkeiten beywohnen konnten. Manches Talent hat ſich da gebildet, oder doch den Grund zu ſeiner künftigen Bildung gelegt: das iſt nicht zu läugnen. Doch viele Andere wurden durch die groſsen Forderungen, die er von einem künftigen Sänger machte, abgeſchreckt. Man gefällt, man wird beklatſcht, ohne ſo gewiſſenhaft die Worte auszuſprechen, ohne immer rein zu ſingen: wozu alſo dieſe pedantiſchen Forderungen? Seine Art iſt alt; jetzt muſs man's nicht ſo genau nehmen! So dachte, ſo ſprach man. — Auch forderte er — ſelbſt ein ſehr enthaltſamer, mäſsiger, eingezogener Mann, der ſich keine Schwachheit verzieh, mit Strenge auch von unſrer Jugend ähnliche Tugenden; ſagte manchmal mit Hitze ſeine Meinung, und brachte durch ſeine Rauheit, wie man's nannte, das ſchöne Geſchlecht, das bey ihm ſingen lernte, oder ſein Urtheil über ſeinen Geſang hören wollte, häufig zu Thränen. Mancher hielt das nicht aus; man ſcheuete den alten Kunſtrichter, der ſo ſelten alles lobte — und das wünſchte man doch ſo ſehr; und endlich hörte man auf ihn gar nicht länger, er ſelbſt aber kümmerte ſich zuletzt gar nicht mehr um dieſe Dinge. Wenige ſeiner Schüler und Schülerinnen werden ſich finden, denen er nicht auch durch betrachtliche Unterſtützungen oder Empfehlungen nützlich war. Er war ein wohlthatiger Murrkopf, der oft mit einer Rolle Silber die rauhen Worte, die ſeiner Laune entfuhren, wieder gut machte.

Die letzten ſechs oder ſieben Jahre ſeines Lebens beſuchte er gar keine Muſik mehr. Seine Muſikſammlung gab er einem ſeiner Freunde *). Sie beſtand, neben einigen muſikaliſchen Büchern — *Martini Storia della musica, Arteaga etc.* **) — aus 40 bis 50 zum Theil ſehr ſchönen Arien, wovon aber nur höchſtens die Hälfte für ihn componiret iſt ***). Nur vier Arien, die ihm beſonders lieb waren,

*) Anm. Es iſt der Verfaſſer dieſer Skizze.

**) Anm. Seine übrigen Bücher, worunter die ſchöne Pariſer Ausgabe des Metaſtaſio, deſſen Opere postume, eine Sammlung der latiniſchen Claſſiker, viele italieniſche Dichter etc. waren, behielt er bey ſich.

***) Eine koſtbare Sammlung, die neben den für ihn geſchriebenen Opern die ſeltenſten Werke der berühmteſten Componiſten und Sänger ſeiner Zeit, ſo wie auch die Werke des Durante, Pergoleſe etc. enthält, liess er, nebſt andern Geräthſchaften, in Neapel zurück. Er hat ſie, ungeachtet viele dies wünſchten, nie zurückgefordert, und ſie iſt wahrſcheinlich ſchon längſt auf einem der Speicher Neapels vermodert.

behielt er bey dieser Gelegenheit zurück, darunter die Abschiedsarie aus Günther von Schwarzburg. Er sang sie noch manchmal, nebst einem geistlichen Lied, an seinem Klavier. Täglich besuchte er einige Familien, für die er immer eine anhaltende Achtung hatte. Seine Religionsübungen, die Wartung und Pflege seiner Gesundheit — wobey er die Vorschriften der berühmtesten Aerzte des In- und Auslandes befolgte und deren Werke häufig las — füllten die übrigen Tagesstunden aus. Den Abend brachte er gewöhnlich in dem Hause des Hrn. Staatsministers, Grafen von Vieregg, zu, wo beyde verehrungswerthe Greise mit einer seltenen, nur bey altdeutscher Sitte gewöhnlichen Offenherzigkeit, meistens bis zehn Uhr allein zusammen schwatzten, und wobey Raaffs derbe und herzliche Meinungen, wie man behauptet, nie übel aufgenommen wurden. — Endlich, zwey Jahre vor seinem Tode, hörte er auch auf, seine vier übrigen Arien und seine geistlichen Lieder zu singen. Er verliess seine Wohnung, schickte sein Klavier zurück, und bezog einige Zimmer bey einem seiner Freunde, für welchen er immer eine innige Zuneigung fühlte, die mit seinem Alter sich noch vermehrte. Einfach und seiner Denkungsart entsprechend war die Lebensart, die er nun führte. Er machte wenige Besuche, nahm sie noch weniger gern an. Morgens um 9 Uhr ging er täglich zur Messe, dann machte er sich bey günstiger Witterung im Freyen Bewegung. Um 11 Uhr kam er zurück, kleidete sich um, und las bis zum Mittagsessen, das zwar ausgesucht und von ihm selbst angeordnet war, aber meist nur aus zwey Gerichten bestand. Nachmittags 4 Uhr wohnte er einer andern Andachtsübung bey, machte im Sommer noch einen kurzen Spaziergang, las oder betete sodann, bis sein Freund kam, und mit ihm bey einem frugalen Gericht den Abend hinbrachte.

Rührend war mir jederzeit der Augenblick, wo ich den ehrwürdigen Greis in seiner jetzigen Einsamkeit sah. Er, der einst den Ruhm seiner Talente durch gana Europa verbreitet hatte, der an hohen Königshöfen, was Menschen für das Wünscheuswertheste halten, sah und mitgenoss, der überall bewundert, ja von den Völkern Italiens beynahe angebetet, in ungestörter Ruhe selige Tage unter ihnen lebte — er war nun einsam, von der Welt vergessen, nur von seinen wenigen Freunden noch gekannt. Eine Lampe beleuchtete Abends gewöhnlich mit ihrem massigen Licht sein reinliches, aber einfach möblirtes Zimmer; er selbst lehnte in einer höchst einfachen Kleidung auf seinem Canapee. Vor ihm lagen auf dem Tische — zur einen Seite einige Erbauungs- und Religionsbücher, Horazens Satyren nach Wielands Uebersetzung, und ein Rosenkranz; zur andern, medicinische Schriften, einige Theile von Metastasio, oder von einem andern italienischen Dichter — und so las und betete er wechselsweise in seinen Abendstunden. Auf die Frage nach seinem Befinden war meist seine Antwort: *Senectus ipsa morbus est.* Er sprach gern von moralischen Gegenständen, hörte ungern etwas von neuern Welthandeln. Doch wenn man etwa — was aber nicht eben leicht war — die Rede auf einen Gegenstand der Vorzeit brachte, der ihn noch interessirte: dann verbreitete sich sichtbare Lebhaftigkeit und ein schönes Feuer über sein Gesicht; er erzählte so manche seltene Anekdote, urtheilte von gar vielen Dingen mit solchem Scharfsinn, mit solcher Richtigkeit, kannte so genau die, Andern oft unbekannte Triebfeder von so manchem Vorfall, und führte dabey so passende Stellen aus Horaz, Metastasio und andern seiner Lieblingsdichter an, dass ich nie ohne Bewunderung dieses so sonderbaren und so biedergesinnten Mannes fortging.

In dieser Einsamkeit, in dieser Abgeschiedenheit von der Welt, erwartete er mit Ruhe, mit Gelassenheit, und mit dem Bewusstseyn eines rechtschaffen hingebrachten Lebens, den Tod. — Am 25sten May 1797 fühlte er

einen ungewöhnlichen Schmerz, der von gänzlicher Vertrocknung der Säfte in der Blase verursacht wurde. Die angewandten Hülfsmittel und chirurgischen Operationen waren von keiner Wirkung. Er starb sanft, gelassen und als Christ den 28sten May, in einem Alter von 83 Jahren, und in den Armen seines Freundes. Seine andern Freunde und Bekannten — Verwandte hatte er hier nicht — und noch viele Andere, die ihn in seinem Leben kannten und schätzten, begleiteten seine Bahre auf den Kirchhof. Nur sehr wenige der hiesigen Tonkünstler folgten ihr.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

1. *Troisième Divertissement pour le Pianoforte par J. B. Cramer.* (Pr. 16 Gr.) und
2. *Quatrième Divertissement etc.* Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Stücke gehören unter diejenigen Arbeiten C.s, welche er für nicht ganz ungeübte Schüler und Dilettanten bestimmt zu haben scheint. Und diese werden auch allerdings wohlthun, dieselben fleissig zu spielen, weil sie zwar freylich keine weichlich tändelnden Zierlichkeiten und Leyereyen, wie viele von ihnen verlangen; dafür aber angenehmen Gesang, immer anständige, zuweilen auch neue, mehrstimmig ausgeführte Harmonie, regelmässige Verhältnisse in Absicht auf Rhythmus und Anordnung überhaupt, und auch durchgängig die beste Leitung zu Behandlung des Pianoforte enthalten. Kleine Schwachen, besonders zuweilen etwas Gesuchtes in der Harmonie, (z. B. III. S. 9. erste Zeile,) wird man da, wo sich so vieles Lobenswerthe zeigt, gern entschuldigen. Das erste dieser Stücke fangt mit einem kurzen *Grazioso* an, dem ein sehr lebhaftes *Allegro en Chasse* folgt, worauf, nach einer kurzen Einleitung, eine sehr angenehme Ariette eintritt, welche einigemal varirt wird, und ein leichtes, munteres Rondo beschliesst. Auf dem Titel ist nicht angemerkt, dass dieses Stück mit einer, zuweilen obligaten Flöte besetzt ist. Das zweyte Divert. fangt mit einem kuzen, freyen Präludium an, worauf eine mehrmals varirte Ariette folgt; dann kömmt ein kraftiger Marsch, und ein Rondo über einen Walzer macht den Schluss. Beyde Werkchen sind gut gestochen.

Trois Sonatines à quatre mains pour le Pianoforte, par J. Vanhall. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Vanhall, ein Liebling der Dilettanten der vorigen Generation und gewiss nicht ohne Verdienst um ihre Ausbildung, kann auch jetzt noch mit Lob genannt werden. Diese drey kleinen Sonaten sind wirklich vor vielen ähnlichen, als Uebungsstücke, besonders für junge weibliche Scholaren, zu empfehlen. Sie sind muntern Charakters, melodiös; alles ist leicht und fliessend; sie sprechen junge Liebhaberinnen durchaus an. Ausführung im höhern Sinne des Worts muss man hier freylich nicht suchen, obgleich es keineswegs unmöglich wäre, sie auch in dieser Gattung zu beweisen; doch thut es Einem wenigstens wohl, dass alles in gehöriger Richtigkeit stehet und gehet, was gewiss auch bey solchen Uebungsstücken für Lehrlinge, wenigstens was Bildung des Ohrs und Geschmacks betrifft, von grösserer Wichtigkeit ist, als man gemeiniglich zu glauben scheint. Dass mehrere der lebhaftern Sätze nur wie tüchtige Wiener Tänze mit wechselnden Clausen klingen, kann Ref. bey ihrer Bestimmung nicht tadeln.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. No. 55. 1810.

Skizze zu Raaffs, des Sängers, Lebensgeschichte.

(Beschluss aus der 54sten No.)

Von Raaffs musikalischen Talenten und dem ausserst ausgebreiteten Ruhm, den er sich damit erworben, will ich nichts weiter sagen. Sein Name war, und ist noch bey allen wahren Tonkünstlern und Kennern bekannt genug, und die vorzüglichsten Schriftsteller über Musik — z. B. Arteaga, Burney, der Verf. d. *Essai sur la musique ancienne et moderne etc.* sprechen von ihm mit Achtung, und setzen ihn mit Farinelli, Balthasar Ferry, Bernacchi etc., in eine Klasse. Nur dies füge ich noch hinzu, dass er — als Künstler, als Musiker, als Sänger, ruhige und glückliche Tage gelebet hatte. Denn so viel Feuer auch sein Gesang, und so ungestüm und heftig manchmal seine vorübergehende Laune war, so hatte er doch gar nichts von jenem unverträglichen und neidischen Wesen, das Künstlern leider nur zu oft anhangt. Pünktlich, ruhig, ohne Prätension, ohne Vorliebe für irgend eine Partey, beobachtete er seine theatralischen und übrigen musikalischen Obliegenheiten. Er sang, wann, und so oft man wollte. Zweymal hatte er schon die Arie von Christian Bach: *Non so, donde viene*, vor einer Gesellschaft, die ihn von Neapel nach Palermo zu sich einlud, gesungen. Man forderte sie noch einmal. *Ma voi mi fate crepare!* rief er heftig, sang sie aber dennoch gleich zum drittenmale zur allgemeinen Zufriedenheit aller Anwesenden, die diesen unwillkührlichen Ausbruch seines Unwillens mit Beyfallklatschen erwiderten. Nie war er auch mit Theaterunternehmern und Musikintendanten in Streit; nie hatte er mit seinen Kunstgenossen Zankereyen. Er mischte sich nie in ihre Angelegenheiten, und hatte er der Kunst und seinem Dienst seine Opfer gebracht, so war er froh, sich in gewählter Gesellschaft seinen Lieblingsunterhaltungen, worunter die Jagd nicht die letzte war, überlassen zu können. Zwar konnten ihm die Componisten nicht immer alles recht machen: doch wissen wir nie von einem Misverständnis. Sie schätzten ihn alle, und keiner von ihnen ging durch München, ohne dem alten Sänger seinen Gruss zu bringen. —

Doch, da diese Skizze kein Panegyricus seyn soll, so wollen wir auch von seinen Mangeln sprechen. Metastasio sagt in einem Briefe an die Prinzessin Belmonte*): *Un Tedesco, nominato Raaff, eccellentissimo cantore, ma freddissimo rappresentante, nel carattere di Jarba* (in der Opera *Dido*) *à cambiato a suo vantaggio natura con maraviglia universale.* Und Metastasio hat nicht Unrecht. Raaff war kein grosser Schauspieler. Wäre er auch dies gewesen, so wäre dem scharfsinnigsten Kenneraug an ihm nichts, oder nur sehr wenig noch zu wünschen übrig geblieben. Eine Stimme, die an Umfang und

*) Opere postume del Ab. Metastasio Tom. I. pag. 359.

Schönheit nie ihres gleichen hatte; die gewagtesten Schwierigkeiten, die er mit Leichtigkeit und gleichsam spielend überwand; eine bewunderungswürdige Modification der Stimme, die er vom leisesten Hauch zur grössten Stärke erhob und wieder zurückzog; ein kühner Vortrag; eine accentuirte und deutliche Aussprache, bey welcher, er mochte in italienischer oder deutscher Sprache singen, selbst bey der brillantesten Instrumentalbegleitung in dem grössten Theatersaale, nie eine Sylbe verloren ging; ein regelmässiger Körperbau, ein feuriges Auge — alles dieses waren Eigenschaften, die ihm ungetheilten Beyfall erwarben. Auch glaube man nicht, dass er ohne Empfindung gesungen habe. Er wurde bey gewissen Scenen in den Opern Titus, Cato etc. — immer bis zu Thränen gerührt, und selbst als Greis sah man bey dergleichen Stellen, wenn er sie aus dem Gedächtniss sang, seine Augen voll Thränen: doch auf den Bretern drückte sein Gebehrdenspiel, sein Gang, seine Miene niemals das aus, was er im Herzen fühlte. Und wenn man seine Erziehung, seine gänzliche Unbekanntschaft mit dem Theater in früherer Zeit — indem er ja ausser den Studenten-Comödien in Cöln bis in sein 24stes Jahr kein Theater *gesehen* — wenn man seine gewohnte Lectüre, ja was noch mehr, seinen bestimmten, festen Charakter, der, als er sich der Musik widmete, schon ganz gebildet war; wenn man dieses alles zusammennimmt, so wird man bald einsehen, dass es mit ihm nicht anders seyn konnte. Billige Kenner übersahen also bey seinen so hervorstechenden Talenten diesen Umstand; sie erinnerten sich an das Loos der Menschheit, die auch den grössten Vollkommenheiten manche Dosis von Schwachheit beymischt; sie hielten unsern Freund für einen seltenen Künstler, so wie sie Metastasio für einen grossen Dichter hielten, ungeachtet des strengen Urtheils, das übrigens verständige Kunstrichter von ihm fälleten *). —

Man glaubte Raaff allgemein im Besitz eines sehr beträchtlichen Vermögens. Man hat ohne Zweifel die Sache sehr vergrössert. Wol hatte er sich Reichthum sammlen können, wenn er hätte sparen, sorgfältig zurücklegen wollen: doch wozu? für welche Erben sollte er dies? für sich selbst, da er gar keinen Begriff von Geitz hatte? — Ohne im geringsten Verschwender zu seyn, suchte er selbst durch edle Freygebigkeit, durch einen liberalen Aufwand, doch immer mit Absicht und Ueberlegung, seinen Ueberfluss zu jener Mittelmässigkeit herabzubringen, in der sich der Weise, und auch unser Freund am glücklichsten dünkt. Und seine Wohlthaten, die er, wie allgemein bekannt, so gern, so unaufgefordert leistete, seine so vielen Unterstützungen an Geld, wovon er so wenig zurückbekam, waren eben auch die Mittel nicht, Capitalien aufzuhäufen! Es war ihm, so zu sagen, zur zweyten Natur geworden, das, was er für sich nicht brauchte, Andern zu geben. Der Vater einer Familie, die sich eben in einer sehr bedenklichen Lage befand, kam einst zu ihm und bat ihn um Unterstützung. Mit seiner gewohnten Offenherzigkeit und Geradheit stellte ihm R., der diese Familie oft besucht hatte, den Leichtsinn und die Unbesonnenheit vor, wodurch er sich diesen Verdruss zugezogen hatte. Doch sogleich nahm er alle seine Ringe, Tabatieren, Uhren u. s. w., die Geschenke so manches kunstliebenden Fürsten aus vorigen Zeiten, gab sie einem seiner Bekannten, der sie zu Geld machen sollte, und dem dies, wie R. mir einst selbst mit sichtbarer Freude sagte, recht gut gelang — und brachte nun die daraus erhobene Summe der

*) Man lese z. B. nur, was selbst Arteaga, der ihn übrigens so sehr vertheidigt, von seinen Fehlern sagt in dem Werk: Rivoluzioni del teatro musicale etc. — Bologna, tom. I. Seite 384 bis zu Ende.

beträchtigten Familie selbst dar. Nur zwey goldne Taschenuhren, und eben so viele Tabatieren von geringerm Werthe, behielt er noch für sich zurück. —

Könnte Kunst, in Tönen, so wie in Farben und Marmor ausgedrückt, erhalten und auf die Nachwelt gebracht werden: gewiss, Rauls Ruhm würde nie vergehen! Doch verhallt ist nun seine Zauberstimme, und kein leiser Laut ist von ihr mehr übrig: Aber wenigstens das Andenken an seine Tugenden, an seinen Biedersinn, an seine Rechtschaffenheit, wird nie vergehen, wird immer in den Herzen derjenigen fortdauern, die ihn kannten, und eben deswegen ihn lieben, ihn verehren mussten.

Hat wol je ein Künstler seine Laufbahn ruhmvoller betreten? hat wol je einer sie edler vollendet? —

Nachrichten.

Wien, den 1sten Oct. Monat September. *Hoftheater.* Am 10ten wurde zum erstenmal, *Coriolan*, eine ernsthafte Oper in zwey Aufzügen, mit Musik von Joseph Nicolini in italienischer Sprache gegeben, und dann öfters wiederholt. Hr. Veluti (Coriolan) zeigte uns in dieser Oper, dass es ihm wirklich Ernst sey, auf der begonnenen Künstlerbahn vorwärts zu schreiten. Seine Stimme gewinnt seit seinem Hierseyn merklich, und zwar an Höhe und Reinheit, so wie auch sein sonst ziemlich steifer Vortrag an Biegsamkeit und Milde. Von Hrn. Siboni (Sicinio) ist das zu sagen, was schon bey seinen früheren Debuts von ihm gesagt wurde. Dem. Fischer (Volumnia) bewährte sich aufs Neue als treffliche Künstlerin, so wie Dem. Buchwieser (Veturia) mit Fleiss und Anstrengung ihre Rolle vortrug, und ebenfalls Beyfall fand. Das Sujet der Oper hat zu wenig Handlung, und wird etwas zu langweilig, auch bey der zu grossen Ausdehnung für den Zuschauer ermüdend: doch ist für einzelne Scenen hinlänglich gesorgt worden. Die Musik — auch was die Behandlung der Chöre anlangt — findet man besser gearbeitet, als im Trajan desselben Componisten. Die fünf vorkommenden Decorationen sind überraschend, und schön gemalt.

Theater an der Wien. Nach einer Pause von vielen Jahren brachte man am 5ten den *Doctor und Apotheker* wieder auf die Bühne. Die Musik, obgleich verjährt, machte, ihres echt komischen Charakters wegen, auch jetzt noch auf den grössten Theil der Zuhörer momentane Wirkung; und da auch Hr. Meyer, als Apotheker, und Hr. Kainz, als Doctor, das Ihrige zur guten Darstellung beytrugen,*) so liess sich das Ganze recht wohl einmal ansehen und anhören. Nach einigen Vorstellungen aber verschwanden die leidigen Mediciner. — Am 14ten gaben die Hrn. Schlotthauer und Flerx zu ihrem Vortheile eine neue Pantomime in zwey Aufzügen: *Arlequin als Minengräber*, oder die bezauberte Brücke; welche aber weniger Beyfall fand, als Arlequin und Columbine auf den Alpen. Mit der Einnahme konnten sie zufrieden seyn. Am 26sten gaben sie zum letztenmal vor ihrer Rückreise nach München, die *drey Sklaven*.

Leopoldstadt. Am 7ten wurde ein allerliebstes Opernteichen: Das *Blumen-Mädchen*, in einem Act, mit einer sehr gefälligen Musik von Bierrey, auf diesem Theater gegeben, und fand — obschon es viel mehr für ein

*) Doch müssen wir wünschen, dass Hr. Kainz auf Deutlichkeit in der Aussprache mehr Rücksicht nehme. So sang er z. B. Ein Doctor ist, bey meiner Ehr, der gröste Mann im Statte; statt Staate. (Der Einsender.)

besseres Theater, wo alle die fein komischen Züge gefühlt und glücklich dargelegt werden, gehörte — dennoch Beyfall.

Concerte. In dem Theater der Leopoldstadt wurde zum Vortheile sämmtlicher Chorsänger Mozarts *Titus* in zwey Abtheilungen gegeben. Man konnte weder mit der Ausführung, noch mit der Leitung des Ganzen zufrieden seyn. Hr. Volkert, jetzt Capellmeister bey diesem Theater, ist noch zu unvermögend, ein an Mozartsche Musik nicht gewöhntes Orchester zusammen zu halten. Auch ist das gewöhnliche Publicum in diesem Theater, wenn es kein Spectakel zu sehen bekömmt, zu unruhig und lärmend; wodurch der gebildete Zuhörer ganzlich um seinen Genuss gebracht wird. — Zwischen beyden Abtheilungen spielte Dem. Hensler ein Trio auf dem Pianoforte, von Hrn. Volkert, aber noch viel zu schülerhaft, um einer weitern Erwähnung zu verdienen. Die Composition dieses sogenannten Trio's (ein leerer Kling-Klang) war eines der wässerigsten Produkte neuerer Zeit. —

Im Augarten wurden diesen Sommer die Concerte — welche voriges Jahr nicht statt fanden — unter der Leitung des Hrn. Schuppanzigh sehr zahlreich besucht. Auch konnte man mit unter manches Gute zu hören bekommen. —

Recensionen.

1) *Grande Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé*, Oeuvr. 79. (Pr. 12 Gr.)
2) *Grande Sonate etc.* Oeuvr. 80. (Preis 16 Gr.) und
3) *Grande Sonate etc.* Oeuvr. 81. (Preis 1 Rthlr.) sämmtlich von Steibelt, im Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Diese drey Sonaten, die erste aus Es, die beyden andern aus B dur, gleichen den beliebten, die St. der Königin von Westphalen gewidmet hat, am meisten, sind aber, besonders die dritte, noch länger und etwas schwerer; auch ist die erste und dritte noch brillanter und concertmässiger, als jene. Uebrigens ist es derselbe Styl, dieselbe Anordnung im Ganzen und Einzelnen; es sind meist dieselben Lieblingsfiguren und Wendungen der Melodie und Harmonie; es ist aber auch derselbe gefällige, natürliche Fluss der Gedanken und Phrasen, derselbe vortheilhafte Schein von grosser, bey sehr mässiger Schwierigkeit; es ist endlich dieselbe Benutzung der Vorzüge eines guten Instruments, besonders in Absicht auf Glanz, Annehmlichkeit und Zierlichkeit. So kann es denn nicht fehlen, diese Sonaten werden allen, welchen St.s beste Arbeiten Vergnügen machen, Genüge leisten, und besonders unter den kunstfertigen und wohlgeübten Dilettanten und Dilettantinnen die beste Aufnahme erfahren. Wolte man sie als grosse Uebungsstücke für jene Spieler betrachten: so müsste man ihren Gehalt sehr beträchtlich anschlagen, besonders was die genannten Eigenschaften des Vortrags, und eine sehr zweckmässige Veranlassung zu betrachtlicher und wirksamer Fertigkeit der Hände anlangt. Anderes verspricht St. nicht; und da dies gewiss nicht zu verachten ist und er dies hier so gut leistet, kann niemand mit ihm rechten, dass er Anderes gar nicht einmischt. Wenn nur ein jeder das, was er ist und leisten kann, ganz ist und ganz leistet: dann stehet's um alle Fächer — und nicht um alle Fächer der Musik allein — recht gut.

Folgendes sind die Sätze jener Sonaten: No. 1. Ein *Allegro maestoso* aus Es dur, dessen erster Theil auf der Dominante von C moll schliesst, da (sehr angenehm und wirksam) von einer artigen Romanze aus C dur unterbrochen wird, und dann, in C moll wieder eintretend, lebhaft zu seinem Ende ge-

führet wird. Dieser ganze Satz, wenn er auch manches schon Gebrauchte enthält, hat Rec. doch recht wohl gefallen. Ein *Rondo moderato* in Sechsachtel-Takt ist mehrern der bekannten Stücke dieser Art von St. ganz ähnlich. — No. 2. fängt an mit einer nicht kurzen, guten, pathetischen Einleitung, (*Adagio maestoso,*) an welche sich das ziemlich brillante *Allegro* schliesst, das mit vielen melodiösen Stellen durchflochten ist; und ein lebhaftes Rondo, das kein ausgezeichnetes Thema, aber manche schimmernde Figur in der Folge enthält, macht den Beschluss. — No. 3. beginnet mit einem *Allegro risoluto*, das bis Seite 15 reicht, und das, rasch, präcis und rund vorgetragen, sich gewiss als einen der brillantesten von allen St.schen Sonatensätzen bewährt. Das ebenfalls lange Rondo, welches folgt, ist zwar andern St.schen ähnlich, erhebt sich aber durch manche ungewöhnliche Wendung der Figuren, und auch der Harmonie, über die meisten.

Die Violin trägt nicht selten, besonders in cantablen Sätzen, die Melodie vor, ist aber im Ganzen dem Pianoforte bey weitem untergeordnet. Sie ist leicht zu spielen, bis auf einige kleine Sätzchen, welche auf den ersten Anblick necken, und zeigen, dass St. wahrscheinlich nicht selbst Violin spielt.

Die Sonaten sind schön gestochen; auch ist Rec. kein Fehler aufgestossen.

Zwölf Gesänge mit Begleitung des Pianoforte in Musik gesetzt von P. J. Fournes in Gera. 1ste Samml. beym Verfasser.

Der Componist zeigt Talent und Geschick für melodiösen Gesang, und zwar für sentimentalen, aber noch mehr für heitern und komischen Gesang: er erweiset sich jedoch auch überall als Autodidactos, durch gar manche Reminiscenzen, durch eine gewisse Ungewandtheit und Ungelenkigkeit in der Schreibart, durch verschiedene, obgleich nicht häufige Fehler im Satze u. dergl. m. Jener Vorzüge und dieser Mängel halben, und da dies Werkchen sein erstes scheint, wollen wir es genauer durchgehen, und von den einzelnen Stücken wenigstens so viel sagen, als nöthig, um ihn für die Folge sorgsamer zu machen, und als zulässig, ohne des Raums zu viel aufzuwenden. No. 1. ist angenehm und von gutem, passenden Ausdruck, und unter den sentimentalen eins der besten Stücke. Aber als Beleg für jene Ungewandtheit dienen gleich die ersten Takte des Accompagnements, von denen z. B. der zweyte wenigstens so heissen konnte:

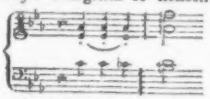

No. 2. ist ziemlich artig, aber gewöhnlicher. Dass S. 4. einige böse Harmoniefolgen stehen, wenn man auch aus kleinern Verstössen (z. B. Syst. 2. T. 4., das ges statt fis) noch kein Aufheben machen will, wird der Verf. bey genauer Ansicht wol selbst finden. No. 3. ist angenehm, bis auf den Ausgang Syst. 2. Takt 1., wo der Verfasser im Bass vielleicht 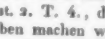 oder 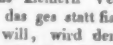 im Sinne hatte. Von No. 4. ist die erste Abtheilung gut, ausgenommen die Stelle: *Jedem drückte — die Hand*, die an sich gemein und überdies eine pünktliche Reminiscenz aus einer bekannten französischen Romanze ist, die Mozart variirt hat. Die vielen Doppelschläge durch dies ganze Stück kommen auch um ein Paar Jahrzehende zu spät. Sonderbar ist es übrigens, dass der Comp. diese vier Nummern so hat folgen lassen, da sie alle aus Es dur, und überdies alle etwas weinerlichen Textes sind, woraus, wenn man sie nach einander spielt, nachtheilige Monotonie entstehen muss. No. 5. ist in jedem Betracht eins der geringsten, und

wäre in zu vielerley Hinsichten zu tadeln, als dass man erst anfangen möchte, weshalb man sie besser bey Seite legen wird. No. 6 ist weit besser, und auch dem Texte angemessen; nur hätte nicht scandirt werden sollen: ˘ ¯ ˘ ˘ ¯ sehnsuchtsvoll — ruhig, wie — Wenn auch ein Dichter so etwas verschuldete, was jedoch hier wenigstens nur zum kleinern Theil der Fall ist: so hat ja der Componist der Mittel so viele und so leichte, ihn, selbst ohne den geringsten Anstoss, zu berichtigen. Im Ritornell am Schluss wäre die Leere, Syst. 5., T. 2., ebenfalls besser und leicht vermieden worden; etwa in dieser Weise — wodurch obendrein der Satz in seiner Structur bereichert worden wäre:

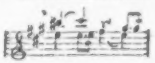

u. s. w.

No. 7. missfällt Niemand, ohne jedoch ausgezeichnet zu seyn; No. 8. hingegen ist allerliebst und recht eigentlich was es seyn soll. Dies, so wie die folgenden Stücke, beweisen des Comp. Talent, mehr für das Heitere, als Schwermüthige; und wenn er sich jetzt noch mehr in diesem zu gefallen scheint, geschiehet es vielleicht nur, weil er von der contagiösen Maladie unter den jetzigen Liedercomponisten, zu süsseln und zu empfindeln, sich nicht ganz frey erhalten hat. No. 9. ist auch ein solcher Beweis; das kleine Stück ist wirklich komisch, ungefähr in der einfachen, treuherzigen Manier der bessern lustigen Stücke in Hillers Operetten. (Wenn nur der Scherz im Text nicht allzu faustgerecht wäre!) No. 10. ist eine leichte, gefällige, heitere Polonaise; No. 11. wie No. 9. und eben so lobenswerth, und No. 12. nähert sich No. 8., und wird ebenfalls Freunde finden. Verschiedene unreine Stellen in den letzten Stücken, (besonders No. 11.) wollen wir übergehen, und den Comp. schlüsslich nur noch aufmerksam machen — erstens, vornämlich *das* Talent zu bilden, das ihm vorzüglich verliehen, und überdies das seltnere ist; zweytens, seine Effecte noch mehr und noch öfter auf die Singstimme, nicht auf das Instrument, zu berechnen; und drittens sich mit den Gesetzen der Harmonie genauer bekannt zu machen.

Der Druck ist schön, und der Preis wohlfeil. S. 8, Syst. 2, T. 4. müssen die 7te u. 10te Note in der rechten Hand es; und S. 25, Syst. 1. T. 6. die zwey letzten obern Noten der rechten Hand e statt des heissen; einige kleinere Fehler verbessern sich von selbst.

Sixième Divertissement pour le Pianoforte par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Was der wackere, ernste Cramer hier nach alter, bescheidener Sitte Divertissement nennt, würden bey weitem die meisten seiner Landsleute und Collegen *Grande Sonate*, oder da es in die gewöhnliche Sonatenform nicht passt, *Grande Fantaisie*, oder wer weiss wie sonst, nennen, und daboy. es obendrein wol bleiben lassen, das vornehm benannte Kind so gut auszustatten und noch mehr so solid auszubilden. Das, was die grosse Menge oberflächlicher Liebhaber jetzt brillant nennt, und was im Grunde nicht viel mehr zu seyn braucht, als ein halb und halb geordneter, nur das Ohr recht füllender Lärm mit Accorden: das ist dies Stück nicht; denn es enthält freylich weiter nichts, als — angenehme, schöne Musik. Und zwar in folgenden Stücken. Ein gutes, freyes Präludium in alterer Weise, wie diese jetzt von mehrern der vorzüglichsten Künstler mit Recht wieder hervorgesucht worden ist, fängt an, und hieran schliesst sich ein etwas sonderbares Volksliedchen, (vielleicht ein schottisches,) welches mehrmals variirt wird, aber nicht, wie die gewöhnlichen Fabrikvariationen, sondern, wie etwa in manchen Haydnschen und Mozartschen Quartetten, (nur nicht so hoch stehend,) verbunden zu einem Ganzen. Ein kurzes ernsthaftes Intermezzo

bereitet sehr gut vor auf den folgenden Satz — einen ächt spanischen Fandango, mit angenehmen, passenden Zwischensätzen; und ein freundliches Rondo pastorale, wie Cr. deren schon mehrere geliefert hat, macht den Beschluss. Die Vorzüge der Cr.schen Setz- und Schreibart, die in diesen Blättern schon oft genug zergliedert worden sind, will Rec. nicht von neuem angeben und anpreissen; sie finden sich aber hier so reichlich, als in irgend einem der *leichtern* Cr.schen Stücke — denn leicht ist hier alles; obgleich es, gehörig vorgetragen, sich schon ziemlich wie schwer ausnimmt. Zu diesem gehörigen Vortrag muss man aber durchaus nicht etwa blos viel Noten machen, viel Schwierigkeiten bezwingen, viel Geräusch vorbringen — kurz mehr und etwas besseres seyn wollen, als wovon die klimpernde Menge jetzt sagt: Das ist ein rechter Spieler! Einsicht, Seele, Geschmack, Nettigkeit und Zartheit muss man besitzen: sonst klingen Cr. bessere Sachen eben so wenig, als Clementi's und Mozart's vorzüglichste. — Das Werkchen ist schön und fehlerfrey gestochen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte — — von L. Berger. 15tes Heft. Offenbach, bey André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Es ist dies eins von den vielen Werkchen, an denen man wenig auszusetzen haben kann, ausser, dass man nichts zu loben finde. Solche Kunstproducte nennt man nun mittelmässige: und wirklich ist hier alles mittelmässig. Aber eben *diese* Mittelmässigkeit ist jetzt nicht unbeliebt, eben *diese* Gewohnlichkeit nicht ungefällig. *Huber* sagt einmal von ähnlichen Werken der Literatur: sie sollten eigentlich in Dutzenden beurtheilt werden, ungefähr wie die Uhren, die man seit der allgemeinen Verbreitung dieser Gattung von Luxus verfertigt, ohne ein anderes Verdienst oder einen andern Zweck dabey zu haben, als dass sie für goldne Uhren getragen werden und wohlfeil sind. Wo ein gewisser Grad von Cultur ist, gehören solche Fabrikate zu den Nothwendigkeiten des Lebens etc. Dies ist so wahr, und auf obiges Werkchen, — freylich neben sehr vielen ähnlichen, — so passend, dass Rec. gar nichts hinzusetzen will, als was nöthig ist, um es den Abnehmern ein wenig näher zu bezeichnen.

In N. 1. ist Himmels Weise nachgeahmt, übrigens aber das kleine Stück so wunderlich construirt, dass das Ganze, so weit der Gesang gehet, ganz in Moll (A moll, E moll) geschrieben ist, und nur mit der ersten und den vier letzten Noten *seine* Tonart, G dur, angegeben wird. Kann man sich damit vertragen, so wird man es wirklich angenehm finden. Der Text eines Ungenannten ist sehr matt. No. 2. ist geringer und gemeiner, und No. 3. ebenfalls ganz gewöhnlich, doch nicht so gering. No. 4. zeigt sich eben so: doch da hier ein geist- und seelenvoller Text zu singen ist, fühlt man erst das Matte und Gehaltleere recht. No. 5. ist ziemlich dasselbe, aber wieder passender zum Text, was den Gehalt desselben anlangt; doch für die darin herrschende Empfindung ist die Musik bey weitem zu traurig, oder vielmehr zu pimpelnd. No. 6. ist nicht übel, aber wieder an ein zu schönes Gedicht gebunden, als dass man dies Stück anders, wie das, No. 4., empfinden könnte. — Da es diesem Componisten schon öfter vorgelegt worden ist, dass er nicht ohne grammatikalische Schnitzer schreibt, hätte er sich diese doch wenigstens von einem Kunstverständigen herauscorrigiren lassen sollen; z. B. S. 12, T. 4—5; S. 14 letzter und 15 erster Takt. — Der Steindruck ist gut.

Kurze Anzeigen.

Vari Pezzi del Balletto Il Barbiere di Seviglia, ridotti per Chitarra da M. Giuliani. Oeuvre 16. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 1 Franc.)

Das Werkchen enthält drey Sätze: erstens ein angenehmes, singbares Stück, nach Art eines Rondo, das, nach G.s Weise, vollstimmig und gut ausgeführt ist; dann eine höchst einfache Romanze, fast einzig über den Cdur-Accord, welche, ganz zart und pikant vorgetragen, sich allerliebst ausnimmt; endlich eine Romanze von Méhul mit einigen veränderten Figuren, welche etwas zusammengelesen und zerhackt klingen. Ueberhaupt passt das letzte Stück nicht gut zu diesem Gebrauch.

Thème original, varié pour le Pianoforte, par Charles Marie Baron de Weber. Oeuvr. 5. de Variations. à Offenbach, chez J. André. (Pr. 48 Xr.)

Nach diesem Werkchen als No. 5. möchte sich's Ref. fast zum Vorwurf machen, dass er die vier vorhergegangenen nicht kennen gelernt und dem Publicum vorgeführt hat — so sehr brav findet er dies gearbeitet. Die Var. zeigen offenbar von Eigenthümlichkeit in der Erfindung, von schon gesicherter Kunst und geläutertem Geschmack, von löblichem Fleiss in der Ausführung, und von guter Erfahrung in Absicht auf Effect. Der Art nach, glaubt Ref. sie am besten mit den grössern Beethovenschen Variationen vergleichen zu können; nur dass Beethoven sich in dieser Gattung nicht immer so viel Mühe gegeben hat, als selbst dem vorzüglichen Genius nöthig ist, wenn etwas wahrhaft Ausgezeichnetes zu Stande kommen soll. Am vorzüglichsten nehmen sich unter diesen Variationen die spanische, Nr. 4, die Phantasie, No. 6, und die brillante, No. 7, mit der sehr effectvollen Coda, aus. Zu tadeln findet Rec. vornämlich die äusserst übertriebene weite Spannung, für welche selbst die Hände nicht ausreichen, die z. B. alle Cramersche Sachen erlangen können. Ist es nicht seltsam, dass sich gute Componisten durch solche Wunderlichkeiten selbst ihr Publicum so sehr verengen, oder wenigstens bewirken, dass ihre Stücke fast überall nur unsicher oder willkührlich abgeändert vorgetragen werden? —

Anekdoten.

Ein berühmter Sänger in Italien hatte sich zur Ruhe gesetzt, und für sein ersungenes Vermögen sich ein angenehmes Haus erbaut. Auf dieses wünschte er eine kurze, aber viel sagende Inschrift, und wählte: *Amphion Thebas, ego domum.*

Als der Kapellmeister W. seine Oper M. auf die Bühne zu *** brachte und selbst dirigirte, ward das Orchester über die öftern Wiederholungen einzelner Stellen in den Proben unwillig, und ein Mitglied desselben hielt solches dem Componisten in einer langen Rede vor. Dieser hörte den Sprecher, ohne ihn zu unterbrechen, an, und fragte am Schlusse: „Sind Sie jetzt fertig?" — „Ja!" erwiederte jener. — „Nun", fuhr der Componist fort: „so wollen wir die Stelle noch einmal machen!" und der Redner ward durch das Gelächter derjenigen beschämt, die ihn kurz zuvor zu einem Versuch seiner Beredsamkeit veranlasst hatten.

Brief eines Schauspieldirectors an den andern.

Wie ich vernehme, mein Herr Gevatter, soll die Oper der *Wasserträger* auf Ihrem Theater gegeben, und mit vielem Beyfall aufgenommen worden seyn. Es liegt mir daran, dieses Stück zu besitzen, und wenn Sie einen Tausch eingehen wollen, so bin ich erbötig, Ihnen für den Wasserträger *les deux journées* mitzutheilen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten October. Nº. 56. 1810.

Dalayrac.

(Der folgende, aus einer französischen Schrift gezogene Abriss der Lebensgeschichte eines beliebten Componisten wird auch für die Leser der allgem. m. Z. nicht ohne Interesse seyn, wenn gleich die meisten, bey aller Achtung gegen D.s Talent und aller Erkenntlichkeit für viele seiner angenehmen Producte, den patriotischen Enthusiasmus des Verfassers nicht theilen dürften.)

Nicolas Dalayrac wurde den 13ten Juny 1753 in dem Stadtchen Muret an der Garonne, zwey Meilen von Toulouse, geboren, wo sein Vater die Stelle eines Subdelegatus bekleidete. Als den Aeltesten bestimmte man ihn zur Rechtsgelahrtheit und sandte ihn zu diesem Ende nach Toulouse. Hier zeichnete sich der junge D. durch Fähigkeit und Eifer vor allen seinen Mitschülern aus, und war in der Classe der Humanioren, die er im 15ten Jahre verliess, beständig unter den Ersten. Die nachherige Veränderung seiner Laufbahn liess ihn diese früh erworbenen Kenntnisse keineswegs vergessen; Tacitus und Horaz waren seine Lieblinge, und besonders den letztern pflegte er zuweilen mit vielem Behagen zu citiren. D. hatte schon in früher Jugend eine entschiedene Neigung zur Tonkunst geäussert: sein Vater erlaubte ihm also, bey seiner Zurückkunft aus dem Collège, Unterricht auf der Violin zu nehmen. Der vierzehnjährige Knabe ergab sich diesem neuen Studium mit solcher Innigkeit, dass die alten, Philosophie und Jurisprudenz, in kurzem gänzlich von ihm vernachlässigt wurden. Nach einem kaum halbjährigen Unterrichte begehrte er im Concerte mitzuspielen. Man kann sich leicht denken, dass er weder die gehörige Uebung, noch genug Taktfertigkeit besass; auch verdarb er nicht selten die Symphonie: allein die Achtung, deren sein Vater genoss, verschaffte ihm anfänglich eine günstige Aufnahme; endlich aber wurde man der immer wiederkehrenden Fehler überdrüssig und — lud ihn nicht mehr ein. Diese Kränkung schreckte ihn aber nicht im mindesten ab. Am nächsten Concerttage postirte er sich mit der untern Rockschoss versteckten Violin an die Thüre, und passte den Augenblick ab, wo mehrere Personen zugleich eintraten: mit diesen schlüpfte er hinein und erreichte, ohne bemerkt zu werden, den Saal. Auf einmal sah man ihn vor einem Musikpult stehen und auf seiner Violine arbeiten; niemand wusste, wie oder wo er hineingekommen war. Jedermann lachte über den hartnäckigen Eifer des jungen Menschen; aber der Vater, der durchaus einen Advocaten aus ihm machen wollte, nahm die Sache ernsthaft: der Musikeleve wurde fortgeschickt, und an die Stelle der Notenbücher traten Institutionen und Pandekten. Dalayrac gehorchte, und schien von neuem ganz für die Rechtswissenschaft zu leben: aber jede Minute, die er ihr abmüssigen konnte, wurde der Musik zugewandt. Obgleich sein Zimmer im entlegensten Winkel des Hauses versteckt war, so musste er doch fürchten, von seinem Vater gehört zu werden. So wie also alles im Schlafe

lag, schlich er sich mit seiner Geige auf den Boden, kletterte aufs Dach und erfüllte nun die Luft mit den süssesten Tönen, die er seinem Instrumente abzulocken vermochte. Aber das Geheimniss blieb nicht lange verborgen. Das Haus seines Vaters stiess an ein Nonnenkloster. In einer schlaflosen Sommernacht hörte eine Schwester im Fenster ihrer Zelle die Phantasien des luftigen Virtuosen. Sie weckte alsbald ihre Nachbarin, und diese theilte den Fund einer Dritten und Vierten mit. War es Neugier oder Schwärmerey — die frommen Nonnen begaben sich allnächtlich in den Garten, um die Zaubertöne, die unter den Fingern des nichts ahnenden Violinspielers hervorquollen, ganz in der Nähe zu hören. Freylich hatte man sich versprochen, die Sache geheim zu halten: aber das Auditorium vermehrte sich mit jedem Abende, und bald war das ganze Kloster im Geheimniss. Einmal aus den Mauern desselben entschlüpft, wurde es auch sogleich das Gespräch des ganzen Städtchens. Die Nonnen, hiess es, lustwandelten alle Abende im Garten, um ein Concert zu hören, das ihnen von einem jungen Manne gegeben würde. Das Gerücht kam natürlich auch dem alten Dalayrac zu Ohren, der, um seinen Sohn nicht einer wirklichen Gefahr auszusetzen, und überzeugt von der Unmöglichkeit, eine so entschiedene Neigung zu unterdrücken, dem Sohne endlich erlaubte, seine Zeit unter Tonkunst und Rechtswissenschaft zu theilen.

Der junge Nicolas bestand endlich das Examen, und wurde unter die Advocaten aufgenommen; aber gleich sein erster Rechtshandel erfüllte ihn mit einer solchen Abneigung gegen das ganze Geschäft, dass er nicht zu bewegen war, einen zweyten anzunehmen. Der Vater war in Verzweiflung; aber täglicher Zeuge des Enthusiasmus, mit welchem sich sein Sohn der Musik ergab, entschloss er sich, ihn einem andern Stande zu widmen. Er wirkte eine Stelle unter der Garde des Grafen von Artois für ihn aus, noch immer in der Hoffnung, dass vielleicht der Geist des Soldatenstandes seinen Sohn zur Vernunft bringen würde. Allein seine Erwartung wurde gänzlich vereitelt. Im Jahr 1778 reiste der junge D. nach Paris ab, um seinen neuen Posten anzutreten. Sein Vater hatte ihm jährlich 50 Pistolen ausgesetzt, die mit seinem Gehalt von 25 Louisd'or sich auf die Summe von 1200 Livr. beliefen. Dalayrac missbrauchte die väterliche Güte nicht; er lebte so sparsam, dass er meistens nur einen geringen Theil der ihm angewiesenen Summe bezog. Man kann sich vorstellen, dass er keine Gelegenheit versäumte, einem Concert oder einer Oper beyzuwohnen. Da aber die Garde während der sechsmonatlichen Dienstzeit nicht nach Paris kam, so war er so lange auf die Tage beschränkt, an welchen die italienische Truppe in Versailles spielte, und wusste es mit seinen Kameraden, die ihn alle liebten, so einzurichten, dass er den Abend über hier war. Kam er dann nach der Oper ins Schloss zurück, so musste er oft die ganze Nacht in den Zimmern des Prinzen Wache stehen, um die von andern für ihn versehenen Dienste ihnen wieder abzutragen. Aber er wusste sich angenehm zu beschäftigen. Vor einem guten Kaminfeuer sitzend, schrieb er mit einem Bleystift auf seinen Knien die Ideen auf, die seiner, durch die Eindrücke des Abends noch lebhaft entzündeten Einbildungskraft nun in Menge entströmten. „Was kümmert's den Prinzen, sagte er, ob ich sitze, oder auf und nieder gehe?“ Er hatte Recht. Mehr als einmal war die Wache im Vorzimmer eingeschlafen: aber wenn Dalayrac wachte, konnte er sicher ruhen. D. ging, so oft er konnte, nach Paris. Diese Wanderungen verzehrten natürlich einen beträchtlichen Theil seines Gehaltes; aber er dachte zu zart, um die Freygebigkeit seines Vaters für etwas anzusprechen, das blos sein Vergnügen betraf. Gewöhnlich ging er nach dem Mittagessen von Versailles ab, um bey Eröffnung des Theaters

in Paris zu seyn. Diesen Weg legte er, obgleich zu Fuss, in 80 Minuten zurück. Wenn es sich zuweilen traf, dass er mehrere Tage hintereinander in der Hauptstadt bleiben konnte, so lebte er auf das kärglichste, um nur das Schauspiel nicht entbehren zu müssen. *Grétry* war sein Lieblingscomponist, und da es ihm gelungen war, den Zutritt in das Haus desselben zu erhalten, so hatte er oft Gelegenheit, diesen fruchtbaren Tonsetzer, der mit einer erstaunenswürdigen Leichtigkeit und selbst in Gesellschaft arbeitete, componiren zu sehen *). Sein Posten hatte ihm mehrere bedeutende Häuser geöffnet; sein liebenswürdiger Charakter und sein angenehmes Violinspiel machten, dass er in den ersten Gesellschaften von Paris gern gesehen wurde. In einer derselben machte er die Bekanntschaft Langlé's, der als Professor an der italienischen Musikschule stand. Man sprach von Musik. Langlé, erstaunt über den Enthusiasmus des jungen D. und die Richtigkeit seiner Urtheile, lud ihn ein, zu ihm zu kommen. Dieser, aufgemuntert durch des Professors wohlwollendes, ungezwungenes Betragen, brachte ihm mehrere male Singcompositionen mit blosser Bassbegleitung. Langlé, der eine ungemeine Leichtigkeit darin entdeckte, munterte ihren Verfasser zu mehrern Versuchen auf, und erbot sich, ihm in den ersten Gründen des Satzes Unterricht zu geben. Man kann sich vorstellen, mit welcher Freude D. ein Anerbieten annahm, das seine liebsten Wünsche befriedigte! Aber zu gewissenhaft, dem vielbeschäftigten Langlé seine Zeit zu rauben, bat er diesen um Erlaubniss, ihn alle Morgen bey seinem Aufstehen besuchen zu dürfen. Langlé aber stand nicht nur sehr frühe auf, sondern, was vielleicht jeden andern als D. abgeschreckt hatte, er wohnte auf dem Invalidenplatze, D. beym Palais royal. So musste dieser denn mitten im Winter um fünf Uhr Morgens aufstehen, um zu rechter Zeit bey seinem Lehrer einzutreffen. Da war es denn komisch anzusehen, wie Dalayrac vor Langlé sass, während dieser sich frisiren liess, wie er aufstand, wenn dieser vor den Spiegel trat, ihm wie ein Schatten, Papier und Feder in der Hand, Schritt vor Schritt folgte, wenn er im Zimmer auf und nieder ging, und gierig jedes Wort auffasste, das aus seinem Munde kam. Ein so eifriger Lehrling bey einem Lehrer aus Leo's Schule, musste reisseude Fortschritte machen. Auch war seine Dankbarkeit grenzenlos. Aber Langlé dachte zu edel, und war auf seinen Schüler zu stolz, als dass er sich den gegebenen Unterricht mit Geld hatte bezahlen lassen. Um desto angelegentlicher suchte nun D. jede Gelegenheit auf, seine Schuld abzutragen. Bey der Errichtung des Conservatorium war Langlé nur als Singmeister angestellt worden. Der dankbare D. aber wusste die Verdienste und Kenntnisse seines Lehrers in ein so helles Licht zu stellen, dass er ihm noch daneben die Bibliothekarstelle verschaffte, welche dieser bis an seinen, im Jahr 1808 erfolgten Tod bekleidet hat. — Mit Violinducetten und Quartetten eröffnete der junge Componist seine Künstlerbahn. Weil er aber die Vorliebe seiner Landsleute für das Ausländische kannte, und überdiess in seinem Stand ein Hinderniss fand, unter seinem eigenen Namen als Tonsetzer aufzutreten, so vertauschte er ihn mit einem italienischen. Diese Erstlinge seiner Muse fanden ungewöhnlichen Beyfall. D. traf sie auf allen Notenpulten, und empfand die süsseste Vaterfreude bey den Lobsprüchen, die er ihnen überall ertheilen hörte. Ein Zufall veranlasste ihn endlich, aus seinem Incognito hervorzutreten. Er hatte eben wieder eine Sammlung Quartetten herausgegeben; am Abende des Tages, an welchem er die letzte Correctur abgeschickt hatte, befand er sich in einer zahlreichen, glänzenden Gesellschaft, die heute, wie gewöhnlich, mit Musik unterhalten werden sollte. Ein Dilettant

*) Dalayrac war nicht Grétry's Schüler, wie viele glauben.

tritt herein, der von jeder neuen musikalischen Erscheinung zuerst Wind haben, und das erste Exemplar besitzen wollte. Frische Ladung, ruft er noch in der Thüre; ein neues Werk unsers Italieners! bey meiner Ehre, eine herrliche Musik, die ganze Gesellschaft muss mich loben. Er zieht ein Heft aus der Tasche, legt es auf, und spielt anfangs ganz leidlich ein Paar Dutzend Takte, die allgemeinen Beyfall erregen. Jetzt kommt eine schwierige Stelle: der Dilettant verwirrt sich dergestalt, dass der Gedanke des Componisten gänzlich entstellt wird. Jetzt konnte sich Dalayrac nicht länger mässigen, und rief ihm heftig zu: So heisst es nicht, Sie spielen falsch. — Verzeihen Sie, erwiederte der Andere etwas beleidigt, ich kann Noten lesen. — Das kann seyn, antwortete D., aber diesmal haben Sie gefehlt. Die Stelle heisst so, ich weiss es gewiss. Er nimmt eine Violine, und, ohne seinen Platz zu verlassen, trägt er die verunglückte Stelle auswendig mit der äussersten Genauigkeit vor. Ein allgemeines Händeklatschen erfolgte; aber der Dilettant, dessen Eitelkeit einen kleinen Stoss erlitten, hatte während des Spiels auf seinem Papier nachgelesen und eine falsche Note bemerkt. Er wandte sich daher schnell wieder zu D. Wenn ich falsch gespielt habe, so habe ich doch nicht falsch gelesen, sagte er. Der Fehler steht hier. Sehen Sie selbst. Er reichte ihm das Musikheft. Verwünschte Nachlässigkeit! rief jetzt der Componist, sich vergessend. Ich hatte es doch diesen Morgen corrigirt. — Er? corrigirt? wiederholte man in der Runde. Endlich brach Langlé, der zugegen war, das Stillschweigen. Ja Er — rief er aus, indem er seinen Schüler umarmte; Dalayrac ist der Verfasser dieser schönen Duette und Quartette, die Ihnen so viel Vergnügen gemacht haben, und die er aus Bescheidenheit unter einem fremden Namen hat erscheinen lassen. Man kann denken, welchen Enthusiasmus diese Erklärung unter der Gesellschaft hervorbrachte. Alle Compositionen D.s wurden herbeygeholt, gespielt, und der wahre Verfasser um so lebhafter beklatscht, als man ihn für das dem falschen bisher zugewandte Lob entschädigen zu müssen glaubte. — Aber sein Talent trieb ihn zu dramatischer Musik; er fand auch bald Gelegenheit, in einigen kleinen Singspielen, die von den Italienern in einem Privatcirkel in Gegenwart der Königin gespielt wurden, sein Probestück abzulegen. Der Beyfall, den er hier einärndtete, machte ihm Muth, vor dem gesammten Publicum aufzutreten, aber nur mit einer Operette in einem Act. Auch dieses Stück wurde aufs günstigste aufgenommen. Wir geben nun das Verzeichniss seiner sämmtlichen dramatischen Compositionen, welche sich — wie die Jahre seines Lebens — auf 56 belaufen:

1781. *Le petit Souper.* — *Le chevalier à la mode.* — 1782. *L'éclipse totale.* — 1783. *Le Corsaire.* — 1784. *Les deux Tuteurs.* — 1785. *l'Amant statue.* — *la Dot.* — 1786. *Nina.* — 1787. *Asémia.* — *Renaud d'Ast.* — 1788. *les deux Sérénades.* — *Sargines.* — *Fanchette.* — 1789. *Les deux petits Savoyards.* — *Raoul Sire de Créqui.* — 1790. *la Soirée orageuse.* — *Le chère patriotique.* — *Vert-vert.* — 1791. *Camille.* — *Agnès et Olivier.* — *Philippe et Georgette.* — 1793. — *Ambroise.* — *Arnil.* — *Roméo et Juliette.* — *Urgande et Merlin.* — 1794. *La prise de Toulon.* — *L'enfance de J. J. Rousseau.* — *Les détenus.* — 1795. *la pauvre femme.* — *Adèle et Dorsan.* — 1796. *La famille américaine.* — *Marianne.* — 1797. *la leçon.* — *la maison isolée.* — *Gulnare.* — 1798. *Alexis.* — *Primerose.* — *Léon.* — 1799. *Adolphe et Clara.* — *Laure.* — 1800. *Le rocher de Leucade.* — *Une matinée de Cabinet.* — *Maison à vendre.* — 1801. *Léhéman.* — 1802. *L'antichambre* (nachher mit Veränderungen wieder gegeben unter dem Titel: *Picaros et Diégo.*) — *la boucle de cheveux.* — 1804. *la jeune prude.* — *Une heure de mariage.* — *le pavillon du Calife.* —

1805. *le Héros en voyage.* (Gelegenheitsstück, welches in Toulouse vor dem Kaiser aufgeführt werden sollte. Napoleon kam erst zwey Jahr nachher in die genannte Stadt; aber die Oper wurde nicht gegeben, weil D. gerade krank war.) — *Gulistan.* — 1806. *Deux mots.* — *Koulouf.* — 1807. *Lina.* — 1809. *Elise.* — *Hortense.* — *Le poète et le musicien* (noch nicht aufgeführt.)

Der Tod seines Vaters, welchem die Mutter bald ins Grab nachfolgte, hatte D. in seinen Geburtsort zurückgerufen. Auf der Rückreise nach Paris kam er durch Nismes, wo der Beyfall, den seine neueste Oper: die Savoyarden, in dieser Stadt, wie in ganz Frankreich gefunden hatte, ihm die schmeichelhafteste Aufnahme verschaffte. Man nöthigte ihn ins Theater, führte seine Oper auf, überraschte ihn mit Versen, bekränzte ihn mit Blumen u. s. w. Aber diese für D. so rührende Scene hatte noch wichtigere Folgen. Sie hatte einen tiefen Eindruck gemacht auf das Herz eines Mädchens, der Demoiselle *Sallard.* An der Seite eines so hochgefeyerten Mannes zu leben, seine Liebe zu besitzen, war ihr höchster Wunsch. Das Glück war ihr nicht abhold. Auf einer Reise, die sie im folgenden Jahre in Gesellschaft ihrer Mutter nach Paris machte, fand sie Gelegenheit, die ihrem Herzen so theure Bekanntschaft zu erneuern. Sie erinnerte D. an jenen für ihn so ehrenvollen Abend in Nismes, und ihre Augen verriethen nur zu deutlich, welchen innigen Antheil sie daran genommen hatte. D. erwiederte ihre Neigung, und führte sie im Jahr 1792. als seine Gattin heim.

In der Schreckenszeit zog sich D. von allen äusseren Berührungen zurück, und lebte allein der Composition. Wenn dieses Furchtsamkeit war, so vergass er dieselbe doch ganz, sobald es galt, einen Unglücklichen zu retten, oder sonst eine edle Handlung auszuführen. Hier ein Beyspiel! Gerade zu der Zeit, als man die strengsten Haussuchungen gegen die Ausgewanderten anstellte, erhielt er einen Brief aus Deutschland, worin einer seiner ehemaligen Kameraden im Dienste des Grafen von Artois ihn um einen geheimen Zufluchtsort bat, wenn es ihm gelingen sollte, sich nach Paris durchzuschleichen, wo seine Gegenwart äusserst nöthig sey. Obgleich D. nie in der geringsten Verbindung mit diesem Menschen gestanden hatte, so erinnerte er sich doch, dass sein Ruf immer untadelhaft gewesen war, und zögerte daher keinen Augenblick, ihm zu versichern, dass er bereit wäre, ihn aufzunehmen. Der Unglückliche kommt in Paris an, und lebt mehrere Monate lang in D.'s Hause allen Augen verborgen. Während dieser Zeit arbeitete D. daran, seinem Gaste die Ausstreichung seines Namens von der Emigrantenliste auszuwirken. Die allgemeine Achtung, die er als Mensch und als Künstler genoss, erleichterte ihm ein Gesuch, welches den grössten Schwierigkeiten unterworfen war, und so hatte er die Freude, einem alten Waffenbruder Vaterland, Freyheit und Vermögen wiederzuschenken. — Im Jahr 1798. wurde er von der königl. Academie zu Stockholm zum Mitglied aufgenommen. Diese Auszeichnung wirkte als ein wohlthätiger Balsam auf sein von manchen harten Urtheilen tief verwundetes Herz, und stärkte ihn mit neuem Muthe. In der Folge erhielt er auch das Kreuz der Ehrenlegion, und von nun an war all sein Ehrgeis darauf gerichtet, ein Werk hervorzubringen, das ihm die Aufmerksamkeit und den Beyfall seines Monarchen verdienen könnte. In dieser Absicht componirte er eine Oper in 3 Acten, betitelt: *Le poète et la musicien.* Er hatte alle Kraft seines Geistes, alle Tiefe seines Gemüths in diesem Werke niedergelegt. Nie hatte man ihn so lange an einer Partitur arbeiten sehen. Endlich war er zufrieden mit sich, und glaubte sich den fröhlichsten Hoffnungen überlassen zu dürfen. Das Stück sollte am Gedächtnisstage der Kaiserkrönung aufgeführt werden; schon war man

in vollem Probiren begriffen, als — der Sänger Martin, der eine Hauptrolle zu spielen hatte, krank wurde. D. benutzt diese Frist zu einer nochmaligen Durchsicht seiner Composition. Vierzehn Tage gehen darüber hin; endlich ist er fertig, und will sich nun selbst von dem Befinden des Kranken überzeugen, von welchem er bisher nur durch die öffentliche Stimme war unterrichtet worden. Am 21. November des verflossenen Jahres, um 6 Uhr Abends, nachdem er eben den Schlusschor seiner Oper aufs Theater getragen hatte, geht er zu Martin. Er war in der heftigsten Bewegung, sein Herz klopfte laut, an diesem Besuche hing das Glück seines Lebens. Allein gleich beym Eintritte sieht er nur zu wohl, dass der so unentbehrliche Sänger ernstlich krank ist, und wahrscheinlich mehrere Monate lang das Theater nicht wird betreten können. (Diese Bemerkung war gegründet; Martin war den ganzen Winter hindurch nicht im Stande, auf die Bühne zu erscheinen.) Die Zeitungen sprachen von nichts, als von der nahen Abreise Napoleons nach Spanien. Die Oper konnte also nicht vor ihm gespielt werden. Alle seine Hoffnungen waren nun zerstört, seine Seele war zerrissen. Ein heftiger Schweiss war über seinen ganzen Körper verbreitet, als er den Kranken verliess: beym *Théatre français* wurde er von einem heftigen Frost befallen. Er ging nach Hause, man brachte ihn zu Bette, ein Nervenfieber war im Anzug, das von Stunde zu Stunde gefährlicher wurde. Drey Aerzte wurden gerufen, aber die Hülfe der Kunst zeigte sich in kurzer Zeit nicht nur als unvermögend, sondern auch als unnöthig. Er wurde sichtbar schwächer, verlor Gesicht und Gehör, und phantasirte aufs heftigste. Seine Gattin, die keinen Augenblick von seinem Lager gewichen war, überliess sich nun ganz ihrem Schmerz; ihr Jammergeschrey schien ihn zu erwecken, und hielt seinen entfliehenden Geist noch auf einige Augenblicke fest. Der Sterbende richtet sich auf, wie einer, der jählings aus dem Schlafe erwacht, sieht seine Gattin an, und sagt zu ihr: Was fehlt dir denn, meine Liebe? warum weinst du, während ich singe? Dieser lichte Augenblick verschwand so schnell, als er gekommen war; indessen fristete doch die Crise, die er hervorbrachte, das Leben des Kranken auf einige Stunden. Der Wahnwitz ergriff ihn von neuem; er glaubte sich auf dem Theater, bey der Probe seiner Oper. Er ermunterte die Musiker mit Hand und Mund, gab das Tempo der einzelnen Stücke an, und sprach besonders oft zu seiner Gattin, die er auf dem Balcon wähnte, und fragte sie um ihr Urtheil, wie er zu thun gewohnt war. Seine Augen leuchteten, sein Angesicht strahlte gleich dem Antlitz Apolls in seiner Glorie. Von Zeit zu Zeit wiederholte er eine Melodie, die unglaublich angenehm war. Vielleicht wird man sie in dem Werke, das ihn ins Grab gestürzt hat, wieder finden. Es war ein schrecklicher Contrast! Man denke sich, wenn man kann, eine verzweifelnde Gattin, weinende Verwandte und Freunde um das Lager eines Unglücklichen, der mit dem Tode ringt, und dessen letzter Kampf Gesänge sind! Als die Erschöpfung seiner Organe ihm nicht mehr zu singen erlaubte, wählte er einen vierzylbigen Rhythmus, und scandirte nach demselbigen anderthalb Stunden lang ein Dutzend Verse, die sich alle auf é reimten. Er starb den 27. Nov. 1809. gegen 9 Uhr Morgens. Er wurde seinem Wunsche gemäss, in seinem Garten zu *Fontenai-sur-Bois* begraben; die militärischen Ehrenbezeugungen erhielt er als Mitglied der Ehrenlegion; man glaubte aber hier nicht bey dem Gewöhnlichen stehen bleiben zu dürfen. Sein Leichnam wurde von einer militärischen Escorte an den Ort seiner Bestimmung begleitet. In der Gruft, welche seine Asche birgt, sieht man eine bleyerne Münze an einer eisernen Kette an der Wölbung aufgehängt. Auf der einen Seite liest man: *Le chevalier Dalayrac*, auf der andern sieht man eine antike Lyra mit der Umschrift:

Respect au chantre des Grâces. Funfzig Dichter, Tonsetzer und Balletmeister (unter welchen die Namen Berton, Gossec, Grétry, Kreutzer, Lesueur, Méhul, Monsigny, Nicolo u. a.) wollen ihm auf ihre Kosten im Marmorsaal des Theaters Feydeau eine Büste in Marmor errichten lassen, mit deren Verfertigung Cartellier beschäftigt ist.

O.

Nachrichten.

Berlin, d. 9ten Oct. In langer Zeit ist kein so merklicher Stillstand in der musikal. Welt hier gewesen, als seit einigen Wochen. Seit meinem letzten Briefe ist nichts Neues gegeben worden; nur Dem. Schmalz hat ihre Gastrollen mit allgemeiner Zufriedenheit fortgesetzt. Am 6ten Sept. gab sie die Diana im Baum der Diana, am 24sten die Astasia im Axur, am 10ten, 13ten Sept. und am 5ten Oct. die Camilla in Paers Singspiele gleiches Namens, das seit 10 Jahren vom Repertoire verschwunden war. Sie hat in allen diesen Vorstellungen sich als eine vielgeübte, kunstfertige — oder, wie man sich jetzt wieder ausdrückt, *tüchtige Bravour-Sängerin* bewiesen. Was dieser Ausdruck alles einschliesst, und was er nicht einschliesst, weiss der Kunstverständige. Hr. Wurm, sehr beliebt als Vetter Kukuk und als Pachter Feldkümmel missfiel eben so allgemein in den beyden ersten Vorstellungen als Loredano; bey der dritten gab Hr. Eunike diese Rolle, und ärndtete vollen und gerechten Beyfall.

Künftigen Montag wird zur Feyer des Geburtstages des Kronprinzen im Operntheater Paer's Achilles gegeben.

Bey der gegenwärtigen Ausstellung der Kunstwerke in den Salen der königl. Academie der Künste haben nur die Instrumentenmacher, Hr. Combé und Schramm, einige ihrer Fabrikate ausgestellt; jener ein Fortepiano von Contra D bis 5 gestrichen C in der Form eines auf einem Gewölbe stehenden Gebäudes, und ein aufrecht stehendes Fortepiano von Contra F bis 4 gestrichen C, in Form einer Pyramides und dieser einige Geigen und Guitarren.

Recension.

Trois Sonates pour le Pianoforte, comp. — par J. B. Cramer. Oeuvr. 44. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Rthlr. 12 Gr.)

Diese Sonaten gehören unter die, welche der achtungswürdige Cr. den Liebhabern, die nicht ohne Sinn für ernsthafte Kunst sind, und mässige Kunstfertigkeit besitzen, zunächst in England, geschrieben hat. Zunächst in England — das zeigen die meisten Themata zu den Andantes und Rondos, welche englische Volkslieder enthalten. Letzteres ist für Deutsche im Ganzen weniger zu rühmen, als zu bedauern: denn wenn diese Melodien an sich auch charakteristisch und meistens gut sind, so eignen sie sich doch nur selten zu solcher Bearbeitung, besonders zum leichten Rondo; noch mehr ist aber der Künstler selbst zu bedauern, der an einem Orte und in Verhältnissen lebt, wo er durch dergleichen Kunstgriffe, die ihm wenigstens grossen Zwang auflegen, seinen Arbeiten erst Eingang verschaffen muss. Von No. 1. ist der erste und dritte Satz mit angenehmen und zum Theil originellen Melodien geschmückt, dieser dritte erscheint jedoch, eben um jenes Zwanges willen, etwas zerstückelt; der zweyte Satz hingegen hat zwar auch solch eine Volksmelodie zur Grundlage, diese ist aber nicht nur schon selbst sehr hübsch, sondern passt auch recht gut zu solcher Bearbeitung, weshalb sich das

ganze Stück, bey Cr.s sorgsamer Ausführung, und bey zartem Vortrag des Spielers, ungemein artig ausnimmt. No. 2. hat ein, doch wol zu gewöhnliches Allegro, ein (der leidigen Volksmelodie wegen) etwas eckiges und unbequemes Andante, aber zum Schluss eine ganz allerliebste Polacca, von der besonders das Thema und die davon zunächst abhängenden Figuren und Wendungen, dem Kenner sowol als dem Liebhaber Vergnügen machen müssen. No. 3. bestehet aus einem Andante, das einigemal variirt wird; aus einem sehr einfachen, gesangreichen Larghetto, das, auf einem guten Instrumente sanft gebunden, sich sehr vortheilhaft ausnimmt; und aus einem muntern, frischen und brillanten Rondo.

Die Sonaten sind schön und fehlerfrey gestochen.

Kurze Anzeigen.

Sechs Gesänge mit Begleitung der Guitarre, in Musik gesetzt von A. Harder. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 18 Gr.)

In allem, was von Hrn. H.s Talent und Schreibart, wie diese sich in den neuern und bessern Liedersammlungen von ihm und in der vorliegenden ebenfalls zeigen, überhaupt gesagt worden ist, bezieht sich Ref. auf frühere Anzeigen in diesen Blättern, und begnügt sich, diese sechs Gesänge nur theils im Allgemeinen den Liebhabern und Liebhaberinnen zu empfehlen, theils den Eindruck kurz zu bezeichnen, den sie auf ihn gemacht haben. Die Romanze No. 1. fand er nicht gerade zu tadeln, ihre Einfachheit und Singbarkeit auch zu loben, übrigens aber etwas zu gewöhnlich; das Lied No. 2. hingegen, bey noch grösserer Einfachheit und Leichtigkeit, anziehend, lieblich und schön. No. 3. will wenig sagen, wie der Text auch: No. 4. aber ist ganz allerliebst, und leistet wirklich, was man in dieser Manier und in einer Zeile irgend leisten kann — denn im Grunde ist's wirklich nur eine Zeile, die dies Stück enthalt. No. 5. ist dem Dichter vielleicht nachempfunden, im Accompagnement aber für diesen Text (und für dies Instrument) doch wol zu künstlich. No. 6. ist sehr artig, leicht, und überhaupt was es seyn soll; deshalb macht es auch eine sehr vortheilhafte Wirkung. Das Werkchen ist schön gedruckt.

Potpourri concertant pour Pianoforte et Hautbois ou Flûte, comp. — par Charl. Barth. — Oeuvr. 9. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Uebel oder gar nicht in Beziehung stehende Stückchen, zum Theil ein wenig in Passagen, die auch sehr gewöhnlicher Art sind, aufgelöset, von eigentlicher Ausführung gar keine Rede: und doch nicht ganz mit Stillschweigen zu verwerfen, weil für das herrliche Instrument, die Hoboe, nun einmal jetzt so sehr wenig oder gar nichts Besseres erscheint. Mit der Flöte ausgeführt, fühlt man die ganze Dürftigkeit der Composition: aber mit der Hoboe nimmt sich alles wenigstens nicht schlechter aus, als gewöhnliche Musik der Blasinstrumentisten. Das *Instrum.* ist nämlich trefflich behandelt, und dem geschickten und erfahrnen Spieler Gelegenheit genug gegeben, sich im Brillanten sowol, als im Gesangreichen hervorzuthun, ohne dass ihm beydes eben sehr schwer gemacht wäre. Das Pianoforte ist sehr leicht, und was ihm gegeben, durchaus unbeträchtlich.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten October. No. 57. 1810.

Notenschrift für Blinde *).

Unsre Leser erinnern sich gewiss der interessanten Nachrichten, welche in d. 30sten No. des jetzigen Jahrganga dieser Zeit. von Wien aus über die dortige blinde Tonkünstlerin, Fräul. *Paradis*, und ihre Bildungsanstalt, mitgetheilt waren. Dort wurde auch der Erfindung gedacht, vermittelst welcher Fräul. P. alle Noten (sogar Partituren) leicht, fertig und sicher liest; und wir wünschten um so mehr, dass der Erfinder, der hochachtungswürdige *Riedinger* in Wien, diese seine Methode zum Vortheil blinder Musiker bekannt machen möchte, da wir die, von Journalisten und Reisenden viel bewunderten und viel gepriesenen Methoden der Pariser Institute weder für leicht anwendbar, noch für genügend erkennen.

In folgendem Aufsatz erfüllt nun Hr. R. unsern Wunsch, und wir sagen ihm dafür in unserm und jener Leidenden Namen den aufrichtigsten Dank. Ein entscheidendes Urtheil über seine Erfindung erlauben wir uns nicht eher, als bis wir uns durch eigene, mannigfaltige Versuche damit vertraut genug gemacht haben; so weit wir dieselbe aber jetzt übersehen, scheint sie uns vollkommen zu erfüllen, was sie verspricht. d. Redact.

Erst in der Mitte des August kam mir die m. Z. No. 30. vom 25sten April zu Gesichte, und da bey der Nachricht von Fräulein Paradis Erwähnung einer Zeichnung ihrer fühlbaren Musikschrift geschah, eine blosse Zeichnung aber, ohne anwendbare Beschreibung, nach meiner Ueberzeugung, unnütze seyn würde: so entschloss ich mich, um der guten Sache willen, beydes zum beliebigen Gebrauche, Ihnen für Ihre, so ausgebreitete, als beliebte Zeitschrift zu übersenden. Zwar war ich willens, die Bekanntmachung derselben für ein eignes Werk: *Ueber die Lehrart und Bildung der Blinden* — welches ich, vermöge meiner vielfaltigen Erfahrungen in diesem Fache, einstens herauszugeben gedenke, zu ersparen: allein der Mangel an Musse könnte dieses Vorhaben zu lange verzögern und eine so nützliche Sache unnöthig vorenthalten. Nicht um als Erfinder mich geltend zu machen, sondern blos aus inniger Theilnahme an dem Schicksal eines ansehnlichen Theils leidender Brüder, eile ich zu dieser Bekanntmachung; denn ausser dem, dass der Gesichtlose hier die Werkzeuge zum gründlichsten und ausführlichsten Studium der Musik findet, wird ihm auch Stoff geboten zu so vielem angenehmen Zeitvertreib, dass er manche Leiden und Entbehrungen darüber vergisst. Uebrigens ist diese Manier, die Musik aufzusetzen, von der Art, dass auch Sehende sich derselben, vornämlich bey Partituren, vortheilhaft bedienen könnten — wie das nicht nur der k. k. Hofkapellmeister, Hr. Salieri,

*) Anm. Hierzu gehört die beyliegende Kupfertafel.

eingestand, sondern auch der sel. Haydn versicherte, dass eine Partitur auf diese Art viel leichter zu übersehen und abzuändern sey, als in der gewöhnlichen Schrift, und dass sie überdies viele Bequemlichkeit beym Studium des vierstimmigen Satzes darböte.

Da die Musikschrift im Grunde nur aus willkührlichen Zeichen bestehet, wobey Punkte mit mehr oder weniger Strichen den Werth oder die Dauer der Töne, Linien aber den Lauf der Töne bestimmen: so liegt die Hauptschwierigkeit der fühlbaren Schrift in der Simplificirung der Dauerzeichen. Ich wählte daher zur weissen oder ganzen Note ein rundes Zapfchen (a); die Halfte davon weggeschnitten, giebt (b) die halbe Note; auf beyden Seiten abgeschnitten, entsteht das Viertel (c); das Achtel ist der Gestalt nach höher, dünner und oben zugerundet, wie (d); die Halfte weggeschnitten, giebt (e) das Sechzehntel; gleiche Höhe hat (f) das Zweyunddreyssigstel, ist aber kegelformig zugespitzt; auf beyden Seiten flach geschnitten, wird es zum Vierundsechzigstel (g). — Die Pausen folgen gleichem Grundsatze der Verminderung: die ganze Pause ist ein niedrig gehaltenes Viereck (1); diagonaliter durchschnitten (2) wird sie zur halben; die Viertel-Pause (3) gleicht, wenn man oben darauf sieht, der geschriebenen; fällt das Häkchen (8) weg, so entsteht (4) die Achtel-, und von dieser das obere Häkchen (bey y), wird die Sechzehntel-Pause (5); diese oben etwas ausgeschnitten, (6) wird die Zweyunddreyssigstel-Pause; geht der Ausschnitt bis zur äussersten Spitze, so entsteht die Vierundsechzigstel-Pause; (v w x y z) sind die Horizontal- oder Flachen-Abschnitte der darüber stehenden Pausen. — Das runde b, ist ähnlich dem geschriebenen, wie aus Fig. (h) und dessen Abschnitte (q) zu sehen ist; das viereckigte b oder ♮ ist niedrig und von ovaler Figur, um nicht mit der ganzen Note verwechselt zu werden; das ♯ (Fig. k) und Doppelkreutz (l) gleichen ebenfalls den geschriebenen, wie die Abschnitte (s und t) b weisen; um denselben die gehörige Stärke, unten bey den Zapfchen, welche zum Einsetzen bestimmt sind, zu lassen, sind sie nur oben eingekerbt, unten aber voll, welches auch bey (3 4 h und m) der Fall ist; bey (h) ist die Vertiefung zwischen (c=c) nur oben mit einem kleinen Hohleisen ausgestochen. Eben so sind die Ligatur- und Schleifungs-Bogen (m) unten voll und oben hohl und scharf, wie (u) der Abschnitt und (u u) der Durchschnitt. Das Bretchen (n) dient als Wiederholungszeichen: z. B. wo *bis* steht, setzt man eins perpendicular in die mittlere Linie; wo das *bis* schliesst, wird abermals so verfahren; man kann überall, wo zwey oder mehrere gleiche Takte auf einander folgen, zu Ersparung des Setzens ein Gleiches thun; bey den eigentlichen Repetitionen am Ende der Theile eines Stückes setzt man zwey, auch drey solcher Bretchen, aber horizontal und parallel; auch wo es *dal Segno* heisst, bedient man sich derselben. Da, wo oft wiederholte 4tel oder 8tel gleicher Art vorkommen, setzt man ganze, oder halbe Noten, und ein kleines Bretchen (o) darunter, welches die Verkürzungen vorstellt, die in der Schrift gewöhnlich sind. — Die Vorschläge bilden einen schmalen, scharfgespitzten Triangel, in der Grösse des Abschnittes (9) von Fig. (p). Das kleine, oben auf der Kante ein wenig ausgeschnittene Bretchen (10) bedeutet das Zeichen ∾; den Triller macht Fig. (11), wo oben eine kleine Stecknadel eingeschlagen ist; das Zapfchen (12) ist das Staccatozeichen, so wie (13) den Verlangerungspunkt, der hinter die Noten gesetzt wird, vorstellt. Der Violinschlüssel (H) ist aus Draht so gebogen, wie er geschrieben wird; beym Anfang- und Endpunkte (h h) ist er in rechte Winkel umgebogen, um ihn in die Löcher einsetzen zu können; der F- oder Bass-Schlüssel entsteht, wenn man einen Bogen (m) auf die 4te Linie so setzet, dass die Hohle desselben links hinsieht, und oben und unten einen Punkt (13) setzet, wie Fig. (I) darstellt. Der

C-Schlüssel wird formirt durch einen Bogen, (m) der auf einer Linie also gesetzt wird, dass seine Höhle rechts siehet und vor diese Höhle ein Bretchen (o); dann ist es auf der ersten Linie Discant, auf der dritten Alt u. s. w. — Beym Anschreiben des ganzen Taktes, setzt man eine ganze Note, (a) darunter überzwerch ein Bretchen. (o) welches einen Querstrich bedeutet, und darunter wiederum eine ganze Note. Beym Allabrevetakt setzt man einen Bogen (m) rechts daran, so dass seine beyden Enden rechts her stehen; ein Viertel (c) oben, eins unten, und ein Bretchen dazwischen, ist Zweyviertel-Takt; zwey oben und eins unten geben Dreyviertel-Takt, und auf gleiche Art werden auch die Achteltakte angezeichnet. Die Tonart wird wie in der Schrift bezeichnet.

Tab. I. ist ein Stück einer Tafel, worauf sich eine Klangleiter, oder ein System befindet. Diese Tafeln sind von Linden-, Ahorn-, oder Birnbaum-Holz, reihenweise mit kleinen Löchern durchbohrt, (welche Löcher aber nicht mit einem Spitzbohrer gemacht werden dürfen, sondern mit einem, der die Gestalt eines kleinen Hohleisens hat und gleich die ganze Oeffnung bildet, wenn die Löcher nicht ausgesprengt werden sollen,) in der Dicke des Durchschnittes (A); die Länge ist gleich der Breite eines Pianoforte, um wie ein Musikblatt aufgelegt werden zu können; die, vermittelst eines Nuthhobels heraus gearbeiteten Stäbe (B) sind die fünf Linien der Klangleiter. Eine solche Tafel hat wenigstens zwey, höchstens vier Klangleitern; will man Partitur setzen, so heftet man mehrere solcher Tafeln durch Hakchen von Draht zusammen. Die punktirten Linien (C D E F G) dienen zu Benennung der über- und unter der Klangleiter stehenden Noten; z. B. unten an der Linie (C) steht das a im Violin-Schlüssel, gleich darüber das h, unter (D) das c, über demselben das d, u. s. w. (NB. Es fehlen hier noch einige Reihen Löcher). Bey den tiefen Noten ist es, wie in der Schrift, umgekehrt, nämlich oben an (E) steht c etc, Diese Linien (C D E F G) sind von fein gedrehtem Bindfaden auf die Tafel geleimt, oder sie sind Draht, in der Dicke einer mittlern Stricknadel, eingezogen. Die Taktstriche (K), sind Haken von Draht, welche perpendicular in die Löcher ober- und unter der Klangleiter eingesetzt werden; man hat solche kurze für eine, und längere für mehrere Stimmen.

Hier haben Sie eine umständliche Beschreibung einer Musikschrift, welche, da sie dem Fräul. Paradis von so ausserordentlichem Werthe ist, manchem lehrbegierigen Gesichtslosen willkommen seyn muss. Da der Grund dazu einmal da liegt, ist es gleichgültig, was jedes, nach Verschiedenheit der Ansicht oder Meinung, daran abändern will. Die Tafeln sind übrigens Schreinerarbeit; die Drähte (C D E F G) habe ich selbst eingezogen; die Taktstriche habe ich auch gemacht; die Figuren (a b c d e f g, 12 et 13), sind Drechslerarbeit und von hartem Holze; die übrigen habe ich selbst aus Lindenholz geschnitzt.

Riedinger.

Recension.

Almanach aus Rom für Künstler und Freunde der bildenden Kunst, herausgegeben von Sickler und Reinhart in Rom. 2ter Jahrgang. Mit vielen (und trefflichen) Kupfern und einer Charte. Leipzig, b. Göschen 1811.

Jeder Künstler und Freund der Künste wird sich freuen, dass dies eben so angenehme, als nützliche Unternehmen fortgesetzt, und so, wie es hier geschiehet, fortgesetzt wird. Fand der erste Jahrgang nicht wenig Freunde, so wird dieser zweyte deren viele finden; theils,

weil er jenem in der That noch vorzuziehen ist, theils auch, weil das ganze Unternehmen in seinem beträchtlichen Umfang sich durch denselben weiter zu entwickeln anfängt, und hier nicht, wie dort, mehr vorbereitende, einleitende, sondern schon erfüllende, befriedigende Stücke — nicht, wie dort, viel angeknüpfte Fäden, sondern schon anziehende, grossentheils rühmenswürdige Gewebe geboten werden. Und so, lässt sich voraussehen, wird das Werk von Jahr zu Jahr gewinnen, und eben so von Jahr zu Jahr mehr Freunde und weniger Gegner finden, welche letztere ja wol ohnehin nur auftraten, weil sie den Anfang als ein Ganzes ansahen und beurtheilten.

Es kann in diesen Blättern über den Alman. im Allgemeinen nicht weiter gesprochen werden, da er eigentlich nur der bildenden Kunst gewidmet ist; dass er aber erwähnt wird, geschiehet wegen des Aufsatzes über *italienische Theatermusik*, den man, als eine angenehme Zugabe, Seite 150 folgg. findet. Bey diesem erlauben wir uns zu verweilen. Wir wissen nicht, wer ihn geschrieben hat: aber, nicht nur ein Kunstfreund von Geist, gründlichen Kenntnissen und vielfachen Erfahrungen, sondern auch ein geübter praktischer Künstler muss ihn verfasst haben.

In der Vorerinnerung der Herausgeber wird Niemand ohne Theilnahme lesen können, was über den Aufenthalt unsrer trefflichen Landsmännin, *Charlotte Häser*, in Rom, (jetzt in Neapel,) gesagt worden ist. Sehr wahr, und von allen Sangerinnen und Sangern zu beherzigen ist, was dort unter anderm stehet, und was wir aus genauer Bekanntschaft mit der berühmten Künstlerin bestätigen können: der ganz ausserordentliche Beyfall, der ihr durch ganz Italien zu Theil worden, so dass man ihr laut zugestehet, Italien besitze für sie nicht einmal eine Rivalin — dieser Beyfall ist keineswegs blos Folge ihrer, allerdings wunderschönen Stimme und bewundernswürdigen Kunstfertigkeit, sondern „die Frucht eines anhaltenden Studiums, nach dem sie die Vortheile der italienischen Gesangs-Methode mit deutscher Gründlichkeit verbindet," und in den Ausdruck dessen, was sie singt, eine gefühlvolle, und zarte, reine Seele unverkennbar und unwiderstehlich zu legen vermag, weil sie diese Seele wirklich besitzt. — —

Der Aufsatz selbst enthält mehr gewählte und gut zusammengestellte Thatsachen, als Raisonnement. Er beginnt mit der Klage über Mangel an Verbindung zwischen deutschen und italien. Buch- und Kunsthandlungen, (aus Schuld der Italiener,) und über die gänzliche Nichtsnützigkeit der Kunstartikel in italien. Zeitungen, (und folglich derjenigen deutschen, welche sie ausschreiben.) Die meisten bessern Nachrichten über Musik in Italien kommen durch Reisende nach Deutschland, die sie jedoch auch selten unparteyisch und gründlich geben können. Daher, so wie durch die vorurtheilsvollen fremden Musiker, die häufigen Widersprüche in diesen Nachrichten. Kann doch selbst der unparteyische Kenner nur dann etwas Bestimmtes und Wahres über diesen Gegenstand sagen, wenn es ihm vergönnt ist, sich längere Zeit in den verschiedenen grössern Städten Italiens aufzuhalten, da es hier keine stehenden Theater giebt, wie in Deutschland und Frankreich, wo man auch bey einem kürzern Aufenthalt eher ein genaues Urtheil fallen kann. Man engagirt nämlich Componisten, Sänger etc. nirgends (ausser in Neapel) nur auf Ein Jahr, sondern blos auf Ein Carneval, Eine Quaresima (Fasten) und dergl. Selbst die Orchester-Mitglieder wechseln oft. So lässt sich denn eher etwas Bestimmtes und Gründliches über die Oper in Italien überhaupt, als über die Oper an diesem und jenem Orte sagen; Oper aber ist in Italien, was Musik betrifft, Eins und alles.

Nur Deutschland und Italien, sagt der Verf., haben eigene Musik. Würdiger behandelt man

jetzt die Kunst in Deutschland, indem man sie auf Wissenschaft gründet, und ihren höchsten Zweck nicht blos in sinnliches Vergnügen setzt. In Italien dagegen bekümmert man sich um Musik nur als Kunst, und ihr höchster, ja fast ihr einziger Zweck ist Vergnügen. Daher der Mangel an bedeutender neuer Kirchenmusik, ja fast an neuer Kirchenmusik überhaupt, in Italien; daher die ganz verlassene Cammermusik; daher die Oper das Eine und Alles, ja in derselben auch das Fehlerhafte gegen Grammatik etc. selbst bey beliebten Componisten. Die komische Oper erdrückt die ernsthafte. Die halbernsthafte gewinnt erst seit kurzem einiges Ansehen. Gesang ist nicht nur Hauptsache in jeder Oper, (wie recht und billig,) sondern das Einzige, worauf man Fleiss wendet. Von Harmonie, Modulation, Begleitung ist wenig die Rede, und das Orchester ist ganz Sklav des Sängers. Noch dazu will man immer nur angenehmen, leichtfasslichen, lustigen Gesang, wenn auch Worte und Handlung eine melancholische oder kräftige, wilde Musik verlangten. „Man sündigt *absichtlich* gegen allen wahren Ausdruck."

Der Italiener hat Recht, (sagt der Verf. S. 160,) wenn er verlangt, der Gesang in der Oper solle deutlich und klar, nicht der künstliche Gesang der Kirche, und frey von jenen kühnen, (?) gesuchten Modulationen seyn, die man in der Instrumentalmusik mit Vergnügen hört; er hat Recht, wenn er nicht zugeben will, dass das Orchester den Sänger bedecke —: aber er gehet in seinen Forderungen zu weit, und will alles gar zu plan und kahl. Daher machen die Opern, auf die Deutschland stolz ist, kein Glück in Italien, (z. B. Mozarts Zauberflöte und Titus gefielen in Mayland nur wenig; Così fan tutte fiel in Neapel gänzlich durch,) unterdessen andere, die man in Deutschland für leichte, lose Producte erklärt, in Enthusiasmus setzen — z. B. mehrere Opern von Nicolini, Federici etc. Selbst Winter und Weigl, deren Styl sich dem italien. schon sehr nähert, findet man oft zu schwülstig und gelehrt; ja, man behauptet dasselbe sogar zuweilen von Paer und Simon Mayr. So hält man sich denn ausschliesslich an Landesproducte, fährt der Verf. S. 161 fort; die, bey manchem Tadelnswerthen, doch auch viel Gutes, ja vielleicht sogar einige Vorzüge vor deutschen Theatermusiken haben. Dies gilt ganz vorzüglich von der komischen Oper, in der der heitere, leichtere Italiener weit glücklicher ist, als der ernstere Deutsche.

Ueber das Schicksal der Componisten in Italien erklärt sich der Verfasser also — was im Ganzen freylich eben so wenig, als Obiges, geradezu unbekannt, aber gewiss viel zu wenig beachtet, und schwerlich irgendwo so gut zusammengefasst ist, als hier. Die ital. Componisten sind an keinem Orte bleibend, sondern wandern von einem zum andern. In vier, höchstens fünf Wochen müssen sie ihre Sänger kennen lernen und eine Oper vollenden. Arien und Duetten müssen sie den Sängern im Entwurf sehen lassen, und dann oft vieles ändern, auch wol ganz neu schreiben. Rechnet man hierzu noch einige Flügel-, und Orchesterproben, bey denen der Componist gegenwärtig seyn muss: so begreift man kaum, wie er in einem so kurzen Zeitraum so viel Musik schreiben kann, als nur ein fertiger Copist abzuschreiben im Stande ist etc. (Daher denn zum Theil die häufigen grossen und kleinen Fehler; daher der nicht seltene Nothbehelf, ältere Stücke — besonders Ouvertüren, mögen sie zum Stück passen oder nicht, wieder anzubringen, sich wol auch an fremdem Gut zu vergreifen u. dergl. m.) Auf Einheit und Zusammenhang des Ganzen achtet kein Mensch; Originalität, sagt der Verf. S. 162, will man nicht und ertragt sie kaum. Das Publicum ist mit dem gewöhnlichen Gleis zufrieden, und der Componist ist es auch, da es ihm nur so möglich ist, so schnell zu schreiben, als die hergebrachten Theatercouventionen verlangen. Dessen ungeachtet fehlt

es diesen flüchtigen Arbeiten nicht immer an Verdienst; ja, sie machen nicht selten auch dem Fremden Vergnügen, da in ihnen eine natürliche Leichtigkeit, eine ungesuchte Anmuth und Einfachheit, und ein gewisses Feuer und Leben herrscht, das nicht sowol Studium, als natürliche Wirkung des Nationalcharakters ist. Diese Eigenschaften und ein gewisser Theatereffect, auf den die Opern der schon etwas geübten Componisten meistentheils berechnet sind, machen bey flüchtigem Hören die Mängel vergessen, noch mehr aber, die nur zu einfache Art, mit der man für Gesang schreibt, und durch die es dem braven Sänger leicht wird, durch den Vortrag eines Stücks in Enthusiasmus zu setzen, das bey der blossen Ansicht als nichts erscheint, und bey dem denn auch wirklich der Componist nur das schwache Verdienst hat, einen brauchbaren Entwurf geliefert zu haben.

Ueber die jetzigen Sänger und die herrschende Gesangs-Methode spricht der Verf. ganz wie die Correspondenten aus Neapel, Rom und Mayland in unsern Blättern. Auch er behauptet, dass die gute Methode sich nur noch durch eine Art von Tradition erhalte, keine Sänger aber mehr zu dem Ruhm und Verdienst sich erheben, wie nur noch vor zwanzig Jahren. Auch er bestätigt, dass jedoch durch alle Hauptorte Italiens, die sonst übliche Art, viel Passagen zu machen, nur Fertigkeit und grosse Geläufigkeit der Stimme zu zeigen, (also, was der gemeinere Sänger und unwissende Singmeister in Deutschl. eben italienische Methode nennt,) glücklicher Weise allgemein verlassen sey, und man sich jetzt mehr des einfachen, ausdrucksvollen Vortrags befleissige: dass es aber dennoch nur sehr wenige gründlich gebildete Sänger gebe, und selbst die ersten jetzt nur wenig Musik haben. Mit vollem Grund setzt der Verf. hinzu: Nur der italien. Sänger ist durch sein feines Ohr und die von der Natur ihm geschenkte biegsame Stimme, durch den ausgezeichneten natürlichen Sinn für Musik, und durch seine Muttersprache, die ihn eines bey andern Nationen so sehr schwierigen Theils des Gesangsstudiums — der guten und deutlichen Aussprache — überhebt, in den Stand gesetzt, ohne eigentliche Kenntnisse das zu leisten, was jedem Andern nur durch Kunst und Uebung möglich seyn würde. Aber es wird doch auch bey diesem Mangel an Studiren keinem von ihnen möglich, das Vollkommene zu erreichen. — Singschulen giebt es fast gar nicht; (die neue in Mayland hatte doch wol erwähnt, und auch der Ueberreste des grossen Conservatorio in Neapel, wie viel oder wenig bedeutend sie nun auch noch seyn mögen, hier gedacht werden sollen —) und nur die wenigen grossen Kirchen, die Chöre besolden, haben etwas Aehnliches, das aber jetzt doch überall unbedeutend, und auch nur auf Kirchengesang eingeschränkt ist. Ueber gänzliche Vernachlässigung des Instrumentenspiels, über Mangel an gründlichem Studium der Composition und an Gelegenheit dazu, und über die italienischen Orchester, denkt und berichtet der Verfasser wie die Correspondenten aus Rom und Mayland in frühern Blättern dieser Zeitung — nur mit noch manchen eigenen und speciellen Bemerkungen. Was die Orchester anlangt, (Mayland, Venedig und allenfalls Neapel jedoch ausgenommen,) wollen wir einige dieser Bemerkungen wiederholen. Die Contrabässe haben überall nur drey Saiten, und fast kein einziger Spieler weiss etwas von Applicatur. (Sie rutschen mit der ganzen Hand.) Viele Violoncellen spielen eine Octav höher, als es geschrieben stehet. Violinen und Violen, Klarinetten und Flöten sind erträglich; Fagotte und Oboen schlecht: von den Blasinstrumenten wird aber fast überall alles nur *staccato* vorgetragen. Hörner und Trompeten findet man ziemlich gut; engl. Horn und Posaunen kennt man fast nirgends; Pauken weiss Niemand zu behandeln. Sobald ein Instrumentist merkt, er habe eine in gewisser Hinsicht obligate Stelle: so schmückt er nach

Belieben und oft gegen alle Harmonie aus — zuweilen sogar, bey nicht-obligaten Stellen. Dem sollte freylich der Director wehren: aber der weiss nicht, was vorgeschrieben oder zugesetzt ist, denn der erste Violinist ist Director, sogar in den Proben. Der Cembalist, der allein die Partitur hat, ist ohne Ansehn, schlecht besoldet, daher gewöhnlich unwissend und nur beschäftigt, die Blätter umzuwenden und zu den Recitativen ohne Begleitung gelegentlich einen Accord anzuschlagen. Nur bey Opern, die der Componist selbst dirigirt, ist dies anders. Chöre sind nur mit Tenor und Bass besetzt und meist mittelmässig. Auf ein gutes Ensemble wird überhaupt nur wenig gesehen etc. Ueber die Anordnung und Vertheilung der Singstimmen, so wie über die Opernd ichter, stimmt der Verfasser ganz mit der Schilderung unsers Correspond. aus Rom vom vorigen Jahre überein.

Auf diese interessante und gut geschriebene Uebersicht folgt ein Verzeichniss der neuen Opern, welche in Italien Glück gemacht haben; ein zweytes, der vorzüglichern Theater in Italien; und ein drittes, der Theater-Dichter, Componisten, Maler, Sängerinnen und Sänger. Das Ganze liefert bestimmte und gute Umrisse zu einem Gemälde des jetzigen Zustandes der Musik in Italien, und wird von Niemand ohne Interesse betrachtet werden.

Indem wir dem Unternehmen überhaupt den besten Fortgang wünschen, mögen wir zugleich den Wunsch nicht unterdrücken, dass die Herausgeber auch in den folgenden Jahren dergleichen Schilderungen des Musikwesens in Italien beyfügen. Bey der allgemeinen Theilnahme, welche Deutschland jetzt an allem beweiset, was Musik betrifft, werden die Leser ihnen dieselben gewiss verdanken.

Dass der wackere, unternehmende Verleger für die Ausschmückung des Werkchens alles nur mögliche gethan hat, wird jeder Abnehmer erkenntlich zugestehen.

Nachrichten.

Dresden. Der hiesige Mechanicus und Verfertiger künstlicher Spieluhren, *Kaufmann* der jüngere, hat wirklich dem *Triphon*, welchen er *Harmonichord* nennt, durch eine sehr glücklich angebrachte Tastatur, nach dem in der allg. mus. Zeit. geäusserten Wunsche, eine solche Vollendung gegeben, dass die Geschichte der musikal. Instrumentenbaukunst einen sehr bedeutenden Zuwachs und der Verehrer der Tonkunst einen herrlichen Zweig des Genusses mehr erhält. Das Innere seiner Erfindung hält er zwar noch jetzt geheim, was ihm auch Niemand, ohne unbillig zu seyn, verargen wird; denn die Versuche, welche theils kostspielig, theils zeitraubend waren, erfordern Ersatz, den er nur durch gleichzeitige Bestellung der Interessenten und durch öffentliche Vorführung seines Instruments etwa erhalten könnte: — so viel indess im Allgemeinen davon! Durch eine angebrachte Walze, die durch 2 Fusstritte in Bewegung gesetzt wird, werden die mit den Saiten in Verbindung stehenden Stäbe, welche durch die Tasten an die Walze angedrückt werden, zum Vibriren gebracht und also durch die Mittheilung der Vibrationen den Saiten die Töne entlockt. Die Ansprache ist noch leichter, sichrer und reiner, als wenn die Saiten (?) durch unmittelbares Reiben der Hände zur Intonation gebracht werden. Man wähnt in der Entfernung — was die Stärke betrifft — ein Positiv zu hören, und durch das Crescendo und Dimmuendo entsteht eine grosse Aehnlichkeit mit dem Ton der Harmonika, so dass bey einem Wettstreite der Harmonikaspieler in keine kleine Verlegenheit kommen dürfte. Die Nuancen der Stärke und Schwäche hat man völlig in seiner Gewalt, und die schöne Stärke und Präcision des Basses ist überraschend. Selbst das Nachhallen ist ziemlich gehoben, so dass man geschwindere Tonstücke darauf besser vortragen kann, als auf der Harmonika, weil

überdies auch die Ansprache der Töne viel leichter ist. Auch hat Hr. *Kaufmann* seinem Instrumente noch eine Vollkommenheit ertheilt, welche, wenn sie nicht zu kostspielig wäre und am Pianoforte weniger Platz erforderte, für reinere und festere Stimmung ungemein vortheilhaft seyn würde. Da er nämlich die Stimmwirbel da anbringen musste, wo sonst die Saiten angehangen werden; so würde das Stimmen äusserst unbequem geworden seyn, wofern er nicht durch eine neue Vorrichtung diesem Uebel vorzubeugen gewusst hatte. Die Saite liegt nämlich in der Furche eines um seine Axe beweglichen Cylinderabschnitts, der durch eine Schraube herumgetrieben wird, so dass die Saite, da ihre Theile nicht mehr, wie auf dem gewöhnlichen Wirbel, durch das Zusammendrängen zum Zerspringen genöthigt werden, mehr durch das Dehnen allein zur reinen Intonation gebracht wird. Im Grunde ist es eine Art von Schraube ohne Ende, — und der Spieler kann nicht nur durch einen Stimmschlüssel jede Schraube ganz bequem erreichen, sondern auch äusserst genau beym Stimmen zu Werke gehn. Eine Saite, welche beym Pianoforte gewöhnlich reisst, wenn sie einen halben oder ganzen Ton hoher gestimmt wird, kann auf diese Weise gewiss eine Quarte höher gespannt werden. Herr Kaufmann hat in diesem Sommer bereits die Badeorter Töplitz, Carlsbad und Eger besucht, und wird vermuthlich bald eine zweyte Excursion machen, daher der Ref. es für Schuldigkeit hielt, die Liebhaber der Tonkunst im Voraus aufmerksam zu machen, damit dieser verdienstvolle Künstler den gebührenden Lohn für seinen Fleiss einerndten möge.

Kurze Anzeigen.

1. *Die Braut am Gestade. Cantatine mit Begleitung des Pianoforte in Mus. ges. — v. Tuch.* Op. 29. (Pr. 8 Gr.)
2. *Sinfonie pastorale p. l. Pianof. à 4 mains — par Tuch.* Oeuvr. 25. (Pr. 20 Gr.)

(Beyde Dessau und Leipzig, im Musik-Comptoir.)

Hr. T. fährt fort von Zeit zu Zeit diejenigen, welche an seinen kleinen Unterhaltungs-Stücken Geschmack finden, mit Neuigkeiten zu versorgen. Solche Compositionen alle, auch nur zu nennen, ist weder möglich, noch nöthig; es ist genug, zuweilen einige anzuführen, welche die bessern sind, besonders wenn man, wie hier, keine Veränderung in dem Geist und Geschmack des Verf.s bemerken kann. Das hier zuerst genannte Werkchen ist ohnstreitig das bessere; der Ausdruck ist nicht verfehlt, manche Partie nimmt sich ziemlich gut aus, und die Schreibart ist weniger unrein, als in andern Stücken des Hrn. T., und auch in der kleinen Symphonie, wo der Verf. besonders die erlaubten Verdoppelungen und falschen Octavengänge oft verwechselt.

Sonate périodique p. l. Pianoforte, accomp. de Flûte ou Violon, par J. Amon. Oeuvre 55. à Offenbach, chez J. André. (Preis 1 Fl. 12 Xr.)

Diese sehr kleine Sonate gleicht, den Gedanken und der Behandlung nach, am meisten den ehemaligen kleinen Hofmeisterschen; Scholaren können sie mithin mit Nutzen spielen, sie wird manchen wol auch gefallen, da alles so recht leicht hinfliesst: aber auszuzeichnen findet sich in keinem Betracht etwas.

(Hierbey die Kupfertafel und das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *№. XI.* 1810.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Cherubini, Ouverture u. Favorit-Polonaise a. d. Oper: Lodoiska f. d. Pianof. 14 Gr.

Weber, Krönungsmarsch aus der Jungfrau von Orleans f. d. Pianof. 4 Gr.

Rebentisch, W. G. 4 Walzer u. 2 Schottische f. d. Pianof. 6 Gr.

Herrmann, F. W. 12 leichte Walzer und 12 schottische Tänze f. d. Pianoforte. 16 Gr.

Riel, C. 13 Variationen über das gebürgische Lied: Nächten Abends umme neun f. d. Pianof. 8 Gr.

Schubert, J. 7 Variations p. l. Pianoforte. 6 Gr.

—— 6me Rondo pour le Pianoforte. 8 Gr.

Forcht, F. M. 7 National-Polonaisen, worunter eine zu Händen. 3s Heft. 20 Gr.

Caudella, Ph. Romances (Il est trop tard) suivie d'un Rondeau en Fantaisie pour le Pianoforte. Op. 9. 18 Gr.

Jusl, J. 6 Variations d'un thême françois 12 Gr.

Marche française pour le Pianoforte. 2 Gr.

Rieder, A. Sonate pour le Pianoforte. Op. 30. 1 Thlr. 4 Gr.

Albrechtsberger, G. 6 Fugues pour le Pianoforte ou l'Orgue. O. 17. 1 Thlr.

—— 6 Praeludien f. d. Pianoforte. 1 Thlr.

Ries, F. grandes Variations sur un thême Hongrois pour le Pianoforte. Op. 15. 1 Thlr.

Mozart, W. A. Quartetto pour le Pianoforte, Violon, Alto et Violoncelle arrangée d'apres un Quintetto (G moll.) 2 Thlr.

Mozart, W. A. Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon. Op. 116. 16 Gr.

—— Rondeau turque pour le Pianoforte. 4 Gr.

Stein, Fred. grandes Variations pour le Pianoforte av. accomp. de 2 Violons, Alto et Vcello. Op. 5. 1 Thlr. 8 Gr.

Trois Marches françaises pour le Pianof. à 4 mains 8 Gr.

Hummel, J. N. Quintuor des Nègres du Ballet: Paul et Virginie. pour le Pianoforte. № 34. 1⅓ Gr.

—— Air: God save the King varié pour le Pianoforte. 10 Gr.

Mehul, Ouverture de l'Op. les deux aveugles de Tolède pour le Pianoforte et Violon. 10 Gr.

Sippel, Tänze im neuesten Modegeschmack für das Klavier. 20s Werk. 12 Gr.

Gelinecк, Abbé, Variations pour le Pianoforte sur l'air des tyroliens: Wann i in der Fruh aufsteh. 12 Gr.

Kirmair, 2 Thèmes variés pour le Pianoforte sur un air Polonois et Pair: Das Leben ist ein Würfelspiel. Op. 11. 12 Gr.

Neue Berliner Favorittänze für das Pianof. № 27. 28. 29. 30. à 3 Gr.

Muschek, P. 6 leichte Rondos für das Pianoforte. 10 Gr.

Reichardt, Ouverture a. d. Oper: Brennus im Klavier-Auszuge. 8 Gr.

Wanhall, J. 24 points d'orgue et Preludes par tous les tons. 1 Thlr.

Beethoven, L. v. Favorite Polonaise à 4 mains (F dur.) 10 Gr.

Dalberg, F. H. de, Sonate pour le Pianoforte av. accomp. d'un Violon oblige. Op. 28. 1 Thlr. 4 Gr.

Gelinecк, Abbé, Andante très favorit de J. Haydn av. Variations faciles pour le Pianoforte. 8 Gr.

Gelineck, Abbé, Variations pour le Pianoforte sur une walse de Hummel N° 50. 12 Gr.

—— Variations pour le Pianoforte sur un thême tiré du Ballet: die Weinlese N° 51 12 Gr.

Dumonchau, Ch. 6 Sonatines très faciles pour le Pianoforte av. accomp. de Violon ad libit. Op. 13. 1 Thlr.

Repertoire des Clavecinistes Cah. 17. contenant **Liste**, A. grande Sonate pour le Pianoforte. 2 Thlr.

Lauska, F. Rondeau et Polonoise pour le Pianof. Op. 27. 14 Gr.

Rohrwerder, Contre-Danse pour le Pianoforte. 6 Gr.

Schubert, J. Sonate pour le Pianoforte. 12 Gr.

Georgi, J. D. Andante favori pour le Pianoforte Op. 14. 8 Gr.

Vötsch, Th. Danses pour le Pianoforte. 12 Gr.

Bachmann, G. 2 Sonates pour le Pianof. 20 Gr.

Dotzauer, J. J. F. 6 Walses à 4 mains pour le Pianoforte. Op. 20. 24 Gr.

Eckersberg, J. W. 6 Polonoises pour le Pianoforte. 12 Gr.

Gelineck, Sonate facile pour le Pianoforte. 8 Gr.

Moser, Favorit Polonoise f. d. Pianoforte. 4 Gr.

Pär, F. Ouverture aus der Oper: Achilles, im Klavier-Auszug. 4 Gr.

Saulson, Ed. 3 Polonoises pour le Pianoforte 12 Gr.

Sammlung vorzüglicher Märsche f. d. Pf. N° 3. 5 Gr.

Nicolai, Aut. 12 Variations sur un air connu, pour le Pianoforte. Op. 1. 8 Gr.

Franke, C. A. 10 Variations sur un air comique pour le Pianoforte 8 Gr.

Weigl, Jos. Adrian vom Ostade, Oper in einem Aufzuge, Klavier-Auszug. 1 Thlr. 14 Gr.

Mehul, Joseph ou Jacob et ses fils en Egypte arr. pour le Pianoforte, avec paroles françaises et allemandes. 3 Thlr.

Sechs Lieder für die Guitarre eingerichtet, in Musik gesetzt v. d. Herren L. v. Beethoven, Dalberg, Righini, etc. Lfr. 2. 10 Gr.

Federici, Polacca a. d. Oper: Zaira (italienisch und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Schubert, J. Lied Mein Vögelchen und ich. 2 Gr.

Weber, Landlied mit Begl. des Pianoforte. 4 Gr.

Mayer, S. Cavatine v. d. Oper: Gli Sciti (ital. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

—— Duettino a. d. Oper: Adelasia (italien. und deutsch) mit Begleitung des Pianoforte. 8 Gr.

Schack, Benedict, Missa für 4 Männerstimmen zur Unterhaltung und Andacht einer musikal. Gesellschaft auf dem Lande. 1 Thlr.

Call, L. de 6 Gesänge für 2 Tenor- u. 1 Bass-Stimme. 4te Samml. 16 Gr.

—— 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bass-Stimmen. 5te Samml. 16 Gr.

Beethoven, L. v. die Sehnsucht von Göthe mit 4 Melodien nebst Klavier-Begleitung. 12 Gr.

Giuliani, M. 3 Romances pour le Guitarre. Op. 13. 10 Gr.

Lipavsky, Jos. Lieder österreichischer Wehrmänner von H. J. v. Collin. Als Volkslieder mit volksthümlicher Begleitung des Pianoforte. 20 Gr.

Lenhück, 12 Gedichte von Göthe und Schiller mit Begleit. des Pianoforte. 1 Thlr.

Gyrowetz, A. 3 Lieder v. C. L. Reissig mit Begl. des Klaviers. 8 Gr.

Nänie den Manen des verewigten Joseph Haydn, als Pfand heiliger und dankbarer Erinnerung geweiht, von seinem Zöglinge Anton Polzelli (vierstimmig) 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten November. Nº. 58. 1810.

Ueber die liegenbleibende Septime auf der zweyten Stufe der Tonleiter.

Ein Beytrag zur Harmonik.

Die liegenbleibende Septime, welche ehemals sehr unrichtig die durchgehende genannt worden, ist eigentlich ein Vorhalt von der Sexte, welcher aber, anstatt in dieses Intervall zu treten, seinen Platz behält, und sich auf demselben gegen den Schritt, den er zu seiner Auflösung thun sollte, gleichsam anstemmt. Wenn der Bass stufenweise von der Tonica zur Mediante, oder von dieser zu jener schreitet, so kann auf dem dazwischen liegenden Tone die liegenbleibende Septime füglich angebracht werden; und da auf dieser Stufe in der Regel der Terz- Quart- Sexten-Accord seinen Sitz hat, so folget daraus, dass hier die liegenbleibende Septime, als Stellvertreter in der Sexte, ausser der Terz auch die Quarte bey sich haben könne:

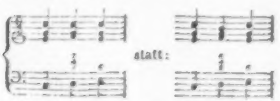

Den Fundamental-Bass von diesem ganz einfachen Gang in Noten auszusetzen, könnte sehr überflüssig scheinen, weil sich derselbe so leicht ergiebt; allein es dürfte doch zur Einsicht in dasjenige, was weiterhin gesagt werden soll, nicht undienlich seyn, ihn zu Gesicht zu bringen. Um der Zurückweisungen willen wird er mit einem Buchstaben (k) bezeichnet.

(k) 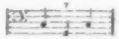

Man sieht zuvörderst hieraus, dass unsre Septime ursprünglich eine liegenbleibende Quarte und also eine Stellvertreterin der Terz oder des Subsemitonii modi ist, und dass eine Umkehrung diese Quarte in eine Septime verwandelt hat.

Zu den Sonderbarkeiten unsrer Septime gehöret vornämlich, dass sie sich — ganz gegen die Natur der Dissonanzen — verdoppeln lasst; welches Vorrecht ihr eben darum zukommt, weil sie nicht aufgelöst werden darf. Durch diese Verdoppelung gewinnt der ganze Accord, zumal im fünfstimmigen Satze, eine besondere Energie und Feyerlichkeit. Dies zeigt sich schon, wenn er als ein kurzes Taktglied auf die *schlechte* Taktzeit fällt (l); hauptsächlich aber, wenn er, lange aushaltend, die *gute* Taktzeit einnimmt (m).

(l) *Andante.* (m)

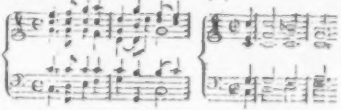

Ausserdem gewähret dieser Accord noch verschiedene andere Vortheile, die ebenfalls von Belang sind. Wie er sich aufs genauste an den vorhergehenden Accord anschliesst: so wird er auch innig mit dem folgenden verkettet, und zwar dermassen, dass nur ein

bestimmter Accord auf ihn folgen kann. Nähme der Tonsetzer anstatt des Accordes der liegenbleibenden Septime den Accord der Terz, Quarte und Sexte; so hinge es noch ganz von ihm ab, etwa auf *die* Weise fortzuschreiten (n). Er könnte auch auf demselben Basstone noch eine Harmonie anbringen, durch welche die Modulation eine unerwartete Wendung bekäme (o).

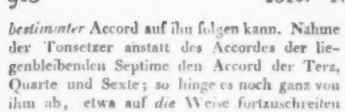

Das ist aber, wenn unsre Septime gebraucht wird, schlechterdings nicht möglich. Sobald das Ohr sie vernimmt, so bleibt keine andere Wahl übrig, als entweder eine Stufe herauf in den Sexten-Accord, oder — welches im Grunde einerley ist — eine Stufe herunter in den Dreyklang zu schreiten. So scheint es; indess werden wir gegen das Ende dieses Aufsatzes ein Beyspiel finden, da ein grosser Tonsetzer seinem Thema zu Gefallen den Bass in die Dominante herunterwärts hat springen lassen; aber diese Dominante konnte nun keine andere Harmonie bekommen, als den Quart- Sexten-Accord, die zweyte Umkehrung des Dreyklangs auf der Tonica. Dadurch also, dass sich unsre Septime ihres Rechtes begiebt, ein Leitton zu seyn, (sie wäre es, wenn sie als Vorhalt erschiene,) erlangt sie die Kraft, die folgende Harmonie, wenigstens ihren Grundbestandtheilen nach, zu leiten und anzukündigen. Auch in dieser Hinsicht kommt die Verdoppelung dieses Intervalls dem Tonsetzer gut zu statten: denn dadurch giebt er ganz bestimmt zu erkennen, dass er die Septime nicht als Vorhalt, sondern als liegenbleibend behandeln wolle. (Siehe m.)

Nicht weniger wichtig ist *die* Eigenschaft unsrer Septime, vermöge welcher sie der Terz des Basstones die Freyheit verschafft, ohne die mindeste Harte auf die nächst höhere Stufe schreiten zu können, im Fall sich auch der Bass eine Stufe heraufwärts bewegt. Gedachte Terz ist die Septime des Fundamental-Tones, und sollte sich also, durch einen Schritt herunterwärts, auflösen. Das müsste sie auch thun, wenn das Subsemitonium modi bey dem Accord wäre; da aber statt dessen die liegenbleibende Septime da ist, so fällt dieser Zwang weg, und die Terz kann parallel mit dem Bass in die Höhe gehen (p). Es könnte solches wol auch bey Anwesenheit des Subsemitonii modi geschehen, wenn man auf den höchsten Grad der Sanftheit und Reinigkeit Verzicht thun wollte (q). Hier wird das Unreine der Fortschreitung einigermassen durch die Volltönigkeit des Basses gedeckt: versetzt man aber die Oberstimme in den Bass, so erscheint jenes Unreine wie in einem Vergrösserungs-Spiegel, und was im vorhergehenden Falle eine Freyheit war, die etwa noch verstattet werden konnte, das wird im gegenwärtigen ein Fehler, der bey Niemand Entschuldigung findet.

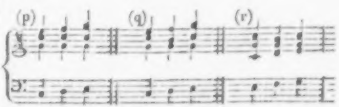

Ganz anders ist es aber mit unsrer liegenbleibenden Septime, denn sie giebt das Mittel an die Hand, jenen Fehler glücklich zu vermeiden.

Unser Accord ist selbst, wie wir oben gesehen haben, ein abgeleiteter Accord; er ist aber auch weiterer Umkehrungen fähig, und dadurch erhält das Gebiet der Harmonie einen schätzbaren Zuwachs. Diese Umkehrungen sind folgende:

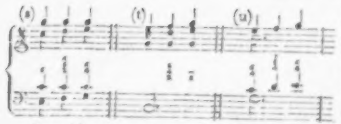

Bey (s) sehen wir, wie im Bass die Septime des Fundamentaltones (Siehe k) durch Begünstigung der liegenbleibenden Quinte, welche vorher die liegenbleibende Septime war, gegen die gewöhnliche Regel in die Höhe steigt, und wir hören es, ohne dass das Ohr dadurch beleidiget wird. Weil nämlich erwähnte Quinte nicht in das Subsemitonium modi tritt, so verliert der Basston seine Eigenschaft, nothwendiger Weise als Leitton oder als Dissonanz zu wirken, und er kann eben so gut auf die nächste Stufe heraufwärts als herunterwärts schreiten.

Die Umkehrung bey (t) hat den Ton im Bass, welcher charakteristisch der liegenbleibende heisst, und in Ansehung seiner bekommt nun die Quarte vorgedachte Freyheit. Dieser Secund-Quarten-Accord, zu welchem, wenn er vollständig seyn soll, auch die Quinte gehört, wird gewöhnlich ein durchgehender Accord genannt. Dabey fragt es sich abermal: mit welchem Rechte? Die Fundamental-Harmonie giebt keinen Beweis dafür her, vielmehr fürs Gegentheil. Sehr oft kommt zwar dieser Accord auf der schlechten Taktzeit vor, welche auch die *durchgehende* Zeit genennt wird; allein daraus folgt nicht, dass auch *ihm* dieser Eigenschaftswort beyzulegen sey, denn er kann auch auf die *gute* Zeit fallen:

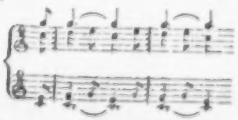

Gibt man als Grund dieser Benennung den liegenden Bass an, so lässt sich hieraus allzuviel folgern, z. E. bey den Orgelpuncten. Kann man wol von einer solchen langen Reihe von Harmonien, deren Fortschreitungen auf einem regelmässigen Fundamental-Bass beruhen, mit Wahrheit sagen, dass sie alle durchgehend sind, weil sich die Basstimme nicht bewegt? — Ueberhaupt sieht man, wenn man die Erklärungen und die Beyspiele, welche die musikalischen Schriftsteller von den durchgehenden Accorden geben, genauer betrachtet, dass der Begriff davon noch nicht gehörig festgesetzt ist.

Bey (u) hat die Umkehrung nur in Absicht auf das erste und dritte Viertel Statt, das zweyte führt die Fundamental-Harmonie bey sich. Wenn vorgedachter Secund-Quarten-Accord in die Klasse der durchgehenden gehört, so ist diese Septime auf dem zweyten Viertel auch dahin zu rechnen. Wie kann das aber seyn, da diese Septime einen wesentlichen Theil der Fundamental-Harmonie ausmacht? —

Eine besondere Betrachtung verdient die liegenbleibende Septime in der *weichen* Tonart. Bekanntlich kann auf der zweyten Stufe derselben der Terz-Quart-Sexten-Accord so modificirt werden, dass man statt der Quarte die natürlich kleine Quinte nimmt:

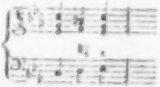

Die Stamm-Accorde sind dieselben wie in der harten Tonart, nur dass bey dem Septimen-Accord die frey eintretende None statt der Octave des Fundamental-Tones erscheint (k). Diese kleine None auf der Dominante in Moll ist es vornämlich, die sich gar oft — trotz aller Verbote der Lehrbücher — die Freyheit nimmt, zugleich mit der Septime ohne Vorbereitung einzutreten, nicht anders.

als wenn sie, eben so wie diese, wesentlich zur Fundamental-Harmonie gehörte. Auf der *Secunda modi* wird diese None zur Quinte. Nun kann auf erwähnter Stufe die liegenbleibende Septime ebenfalls angebracht werden, und dadurch bekommt der Accord völlig die Gestalt eines selbstständigen (wesentlichen) Septimen-Accords, ohne es zu seyn; welcher Umstand von Wichtigkeit ist (v).

(v)

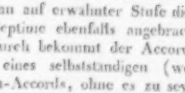

Um den Gebrauch der Umkehrungen dieses Accords desto deutlicher darzustellen, werden diesen Umkehrungen noch einige Accorde, welche die musikalischen Einschnitte vollständig machen, hier beygefügt: aber nur diejenigen werden mit Ziffern versehen, welche bey dem gegenwärtigen Zweck in besondere Betrachtung zu ziehen sind:

(I)

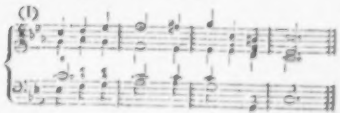

(II)

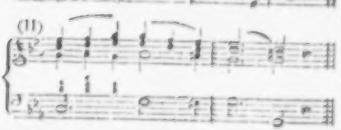

(III)

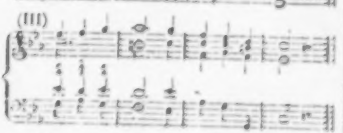

Sieht man den zweyten Accord im ersten Takt eines jeden dieser drey Exempel nur für sich an, so hält man ihn für eine Umkehrung des selbstständigen Septimen-Accordes auf D; man wird aber durch den folgenden Accord eines andern belehrt. Da nun die Fortschreitung dieser Accorde der Harmonienfolge der liegenbleibenden Septime (v) ganz angemessen ist, so gründen sie sich zunächst auf sie, und haben demnach mit ihr einen gemeinschaftlichen Fundamental-Bass (k in moll.)

Ist es nicht wunderbar, dass zum Beyspiel diese beyden Accorde:

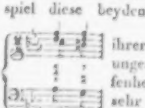

ihrer grossen Verschiedenheit ungeachtet, doch nach Beschaffenheit der Umstände in einer sehr nahen Verwandtschaft mit einander stehen, indem der letztere der Fundamental-Accord des ersteru seyn kann?

Indess scheinet die erste dieser Umkehrungen, nämlich der Quint-Sexten-Accord, vor den übrigen besondere Aufmerksamkeit zu verdienen. In der Verbindung, wie er hier (unter No. I.) vorkommt, liegt die Septime des Fundamental-Tones im Bass, seine Terz ist ursprünglich die None, und die Quinte ist liegenbleibend, statt des Subsemitonii modi. Durch Begünstigung dieser Quinte tritt der Basston, welcher eigentlich als Dissonanz herunter treten sollte, in die Höhe. Hier, auf der Dominante, hat der Bass zu seiner Begleitung nicht — wie sonst gewöhnlich — seinen eigenen Dreyklang, sondern den Quart-Sexten-Accord, als die zweyte Umkehrung des Dreyklangs auf der Tonica. Alles dieses muss vermöge dessen, was bisher von der liegenbleibenden Septime gesagt worden ist, so erfolgen.

Ohne Zweifel hat nicht Reflexion, sondern das dunkle Gefühl des Fundamental-Basses schon die ältern Tonsetzer dahin geleitet, den Quint-Sexten-Accord in der *weichen* Tonart auf angezeigte Weise zu brauchen.

Es war ganz natürlich, dass dieser Gebrauch sodann auch in der *harten* Tonart versucht wurde. Das Gehör machte keine Einwendungen dagegen, und siehe da! man hatte eine neue Weise, von dem Quint-Sexten-Accord fortzuschreiten, entdeckt. So ist insonderheit *die* Gewohnheit eingeführt worden, nach dem erwähnten Accord eine Cadenz, sowol in dur als in moll, vermittelst des Quart-Sexten-Accords einzuleiten:

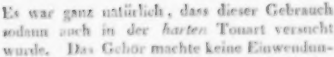

Lange Zeit hat der strenge Kirchenstyl diese Neuerung in Absicht auf die Einleitung einer Cadenz, sowol in der Choral-Begleitung als auch in figurirten Stücken, verschmäht: heut zu Tag ist man aber hierin weniger bedenklich.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Monatl. Uebersicht der Concerte. — Die wöchentlichen Concerte haben am Michaelistage, unter neuen Beweisen der weisen Sorgsamkeit des Vorsteher-Collegiums, unter reichlicher Unterstützung des Publicums, und unter freudiger Theilnahme aller ausübenden Mitglieder, ihren Anfang genommen. Der neue Musikdirector, Hr. Schulz, von dem wir schon sonst auf andere Veranlassungen, als von einem jungen, vielgeübten, kunstfertigen, ganz in seiner Kunst lebenden Manne gesprochen haben, verwaltet sein neues Amt mit all der Thätigkeit und dem Eifer, den es verlangt; und wie ihn bisher der beste Erfolg seiner Bestrebungen und auch der Beyfall aller Theilnehmenden belohnt hat, so wird das gewiss so lange bleiben, als dieser sein rühmlicher, zweckmässiger, belebender Eifer bleibt.

Das erste dieser Concerte war vornämlich dem Solo-Gesang geweihet, da der berühmte Singmeister, Hr. Ceccarelli in Dresden, anwesend war. Er führte seine Schülerin, Dem. Albertina Campagnoli, dem Publicum vor, um sie beweisen zu lassen, welche Fortschritte sie seit dem Schluss der vorjährigen Concerte gethan habe; stellte deren jüngere Schwester, die, ebenfalls unter seiner Leitung, einen Anfang ihrer Ausbildung für den Gesang gemacht hatte, zuerst öffentlich dar, und trug, nach dem Wunsche hiesiger Musikfreunde, auch selbst einige bedeutende Stücke vor. Dem. Alb. Camp. hat, während wir sie nicht gehört, mit dem grössten, und aufs beste geleiteten Fleiss ihre schöne Stimme weiter ausgebildet und sehr in die Gewalt bekommen; ihre Kunstfertigkeit, ihre Sicherheit, ihr Vortrag haben ungemein gewonnen; ihr Geschmack ist feiner, ihr Ausdruck lebendiger geworden: und so hat sie, so oft sie bisher aufgetreten ist, die vortheilhafte Meinung des Publicums gerechtfertigt und von neuem seinen lauten Beyfall empfangen. Ihre Schwester, Dem. Gianetta Camp., muss, ihrer Jugend wegen, noch geschont werden: in dem, was man ihr aber anvertrauet, hat sie schon so viel Talent, Stimme und Fleiss bewiesen, dass auch sie angenehme Hoffnungen von sich erweckt. — Der Inhalt dieses ersten Concerts war folgender. Nach der bekannten Beethovenschen Ouvertüre aus C dur, sang Dem. Alb. Camp. eine ernsthafte Scene mit Chor von Crucio; dann spielte Hr. Matthai ein neues, von ihm componirtes Violin-Concert mit gewohntem und vollkommen verdientem Beyfall. (Die Composition hatte, scheint es uns, hin und wieder enger zusammengehalten seyn sollen; im Spiel gelangen der zweyte und dritte Satz dem Virtuosen ganz vorzüglich.) Ein recht artiges, komisches Duett von Fioravanti, von beyden Dem. Camp. gesungen, beschloss den ersten Theil. Im zweyten Theile sang, nach einer Ouvertüre von Weigl, Hr. Ceccarelli, mit der Kunst und Erfahrung eines Meisters,

eine schöne Scene von Cimarosa, mit Dem. Alb. Camp. ein Duett von Sarti, und mit beyden Schwestern Camp. ein Terzettino von Paer ohne Begleitung.

Im zweyten Concert, wo jene besondere Absicht wegfiel, kehrte man zu der gewöhnlichen, zuerst bedeutenden Werth der Compositionen berücksichtigenden Einrichtung zurück. Eine neue Symphonie von Witt aus Es dur eröffnete es. Die Allegrosätze sind brillant und mit gewandter Kunst gearbeitet, aber zu sehr überladen mit Details, (vornämlich auch in den Blasinstrumenten,) die, wenn sie gleich an sich gut und fein sind, doch zu schnell vorüberrauschen und zu oft wechseln, als dass sie den Eindruck des Ganzen nicht mehr stören, als mehren und sichern sollten. Das Andante und die Menuet erinnern wol auch zu nahe an dieselben Sätze in Mozarts Symphonie aus Es. Dem. Alb. Camp. sang eine Bravour-Arie von Nasolini, die für die Singstimme sehr vortheilhaft geschrieben war, und von der Sängerin brav und mit vielem Beyfall vorgetragen wurde. Hr. Dotzauer spielte B. Rombergs treffliches Violoncell-Concert aus E moll würdig und schön; ganz vorzüglich aber das Andante und Finale. Ein mattes und sehr gedehntes Terzett von P. Guglielmi konnte selbst durch den guten Vortrag der beyden Dem. Camp. und Hrn. Klengels nicht gehoben werden. Den zweyten Theil füllten zwey Meisterstücke Cherubini's: die Ouverture und das erste Finale aus dem *Wasserträger*. Alles ging, im Gesang und in der Begleitung, trefflich und zu herrlicher Wirkung zusammen. Den tiefsten Eindruck machten vor allem das einleitende Andante der Ouverture; das ganze Andante: Schwester, ach tröste dich etc. und der Schluss, wo, mit gutem Bedacht, in den mächtigsten Stellen, aus den Solo-Singstimmen noch ein Chor gezogen war, der die Hauptmassen verstärkte und noch kräftigere Schatten zwischen die lieblichen Lichter brachte.

Drittes Concert. Die neue, so eben im Stich erschienene Ouverture von Beethoven zu seiner Oper *Leonore*. Es ist diese eine der imposantesten, schwierigsten und reichsten, aber auch seltsamsten Compositionen des originellen Meisters, durchaus von überströmender, immer Neues, immer Ueberraschendes erzeugenden Phantasie geschaffen — aber, wie es uns scheint, auch von dieser allein. Eines wunderbaren, ganz eigenthümlichen Effects kann diese Ouverture überall sicher seyn, wo sie so vollkommen ausgeführt wird, wie dies hier geschahe. Dem. Alb. Camp. sang nun eine ernsthafte, schöne Scene mit Chor von Cimarosa — eine Scene, die, besonders in der Arie, für die Sängerin sehr vortheilhaft, aber auch sehr schwierig — durch die vielen lang und fest zu haltenden, schwer zu tragenden, von der Begleitung zusetzt spärlich unterstützten Melodien und Gänge — geschrieben ist; und sang sie wacker und mit vielem Beyfall. Der geistreiche Componist und wahre Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Rieæ. spielte das neueste, ebenfalls erst jetzt im Stich erschienene Dusseksche Clavier-Concert (Es. B. Es.) vortrefflich — mit aller Reinheit, Precision, Deutlichkeit und Fertigkeit, aber auch mit all der Seele und genialen Freyheit, wie Dussek seine Arbeiten selbst vorzutragen pflegt. Er fand den gerechten, lebhaftesten Beyfall. Die Composition ist ohne allen Zweifel eine der vorzüglichsten dieses Meisters; vornämlich sind die beyden Allegrosätze herrlich erfunden und ausgearbeitet; nirgends findet sich — wie wol an manchen frühern Dusseksehen Werken — etwas Verkünsteltes, Ueberladenes, nicht genug Geordnetes: im Gegentheil ist der Zusammenhang hier überall natürlich, leicht fasslich; viele neue, anmuthige und ausdrucksvolle Melodien nehmen auch den weniger für Musik Gebildeten ein, und die durchaus sehr vortheilhafte Haltung des Solo-Instrumente lässt den Concert-Spieler nicht nur Bewunderung einnmdten, sondern schafft ihm auch Raum, die Neigung zu gewinnen. — Das bekannte

Haupt-Terzett aus Paers Sargino wurde von Dem. Camp., Hrn. Klengel und Hrn. Pillwitz sehr gut gesungen und überhaupt nach Wunsch ausgeführt. Der zweyte Theil enthielt die kraftige, volltönende Ouvertüre B. A. Webers zu den *Hussiten* und die drey vorzüglichsten Chöre aus diesem Schauspiel — von Weber, C. Schulz und Danzi. Sie machten einen weit tiefern Eindruck, als im Schauspiel, und wurden musterhaft vorgetragen.

Viertes Concert. Mozarts Symphonie aus Es. Die bekannte, schon gearbeitete Scene der Galatea aus Naumanns *Aci e Galatea*, von Dem. Campagnoli mit Beyfall gesungen. Spohrs erstes Clarinett-Concert, geblasen von Hrn. Musikdir. Herrmstedt aus Sondershausen, von dem weiter unten gesprochen werden wird. Das anmuthige, effectvolle, für Gesang und Begleitung gleichsorgsam bearbeitete Haupt-Duett aus S. Mayrs *Adelasia et Aleramo* — von Dem. Camp. und Hrn. Klengel mit gerechtem Beyfall gesungen. Zweyter Theil: Ouvertüre und erstes Finale aus Mozarts Zauberflote, (mit Recht) italienisch, und ganz nach Wunsch ausgeführt.

Von *fremden Virtuosen* gaben folgende eigene Concerte. Hr. Dürand, dieser berühmte Violinist und Schüler Viotti's, war uns schon aus früherer Zeit sehr vortheilhaft bekannt, und fand auch diesmal ausgezeichneten Beyfall. Wir haben über sein Spiel früher ausführlich gesprochen; seitdem ist sein Ton noch weit heller, voller und austonender geworden; seine Precision und Kunstfertigkeit müssen überall die lebhafteste Bewunderung erregen; und seine feurige, heitere, pikante Laune kann jeden Zuhörer mit fortreissen. Dieser letztern überlässt er sich jedoch, unsrer Meinung nach, zuweilen allzusehr; gefällt sich auch in der Besiegung der grössten Schwierigkeiten mehr, als es für die Wirkung vortheilhaft ist. Im Einzelnen wollen wir nur seine Geschicklichkeit im Triller anführen, in welcher — in den schwierigsten Lagen, Uebergängen etc. — ihn keiner, auch der grössten jetztlebenden Violinisten, die uns bekannt sind, gleich kommt. Seine Compositionen sollen ihm wol nur Gelegenheit geben, alle die glänzenden Vorzüge seines Spiels gehorig zu zeigen; übrigens haben sie wenig Gehalt, und sind auch sehr fehlerhaft geschrieben. Dass er aber, wenn er will, auch im ernsten, einfachen, grandiosen Styl vortragen konne, bewies er vornamlich durch ein grosses Allegro von Viotti, das er, ganz in der Weise dieses Meistera, musterhaft ausführte.

Hr. Kapellm. Weber aus Berlin erfreuete uns mit einem sehr gehaltvollen Concert, worin er mehrere seiner neuesten Compositionen, neben einigen schon früher mit grossem Beyfall hier aufgenommenen, zu hören gab. Jene bestanden, ausser einer echt dramatischen Scene, die er in *Richard Löwenherz* eingelegt hat, aus der Ouvertüre zum *Regulus*, und der Musik zu Schillers *Gang nach dem Eisenhammer*. Wir haben über beyde letztere Werke schon vor zwey Jahren, als Hr. W. sie zum erstenmal hier aufführte, ausführlich gesprochen. Das letzte erregte auch diesmal den lebhaftesten Enthusiasmus; und was auch Andere gegen die Gattung selbst einwenden mögen — es bleibt ein Meisterstück, das, bey guter Ausführung, nur gehört zu werden braucht, um überall darniederzuschlagen, was dagegen aufgebracht werden konnte. Hr. Beschort aus Berlin declamirte, mit seinem ausserordentlich schonen Organ, seiner Warme des Gefuhls, und seinem ausgebildeten Geschmack, Schillers Gedicht vortrefflich. Die Stücke aus der neuen Weberschen Oper, *Deodata*, fanden ebenfalls den vollkommen verdienten Beyfall. Wir zeichnen vornamlich aus, die in edler Einfalt wahrhaft grosse, tief anregende Ouvertüre — nicht blos, ja nicht zunachst, in Glucks Manier, sondern in Glucks Sinn; und das reiche, mannichfaltige, ausserst wirksame

Finale des zweyten Acts. Hr. W. nahm von allen Zuhörern eine noch vermehrte Hochachtung und den lebhaftesten Dank mit hinweg.

Der genugsam bekannte, blinde Flötenspieler, Hr. Dülon, zeigte auch diesmal in einem Conc. von A. E. Müller, einem von Devienne, und in Variationen von seiner eigenen Erfindung, seine grosse Fertigkeit, Präcision und Sauberkeit des Spiels.

Hr. Musikdir. Hermstedt aus Sondershausen, über den wir schon voriges Jahr ausführlicher zu sprechen Gelegenheit fanden, gab uns in einem eigenen Concert Spohrs zweytes Clarinett-Concert, und desselben Variat. für dies Instrument; im wochentlichen, dieses Meisters erstes Clarinett-Concert, zu hören. Ueber sein hinreissendes Spiel müssten wir wiederholen, was wir voriges Jahr gesagt haben; er bewährte von neuem, vorzüglich in dem frühern der Spohrschen Concerte und in den Variationen, dass er der erste aller Clarinettisten — und zwar nicht nur dem Grade, sondern der ganzen Art und Weise nach sey. Der Composition nach gefiel uns das zweyte Spohrsche Concert zwar weniger, als das erste: dennoch ist es ein verdienstvolles und des berühmten Verf.s würdiges Werk. Hr. Hermstedt fand übrigens, wie sich das von selbst versteht, ausgezeichneten Beyfall.

In diesen Extra-Concerten sang auch Dem. Schicht, und zwar meistens mit vielem Beyfall, welcher ihr am lebhaftesten und gerechtesten in der Hauptscene der *Griselda* von Paer zu Theil ward.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleitung d. Guitarre in Musik gesetzt — — von Carl Steinacker. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 12 Gr.)

Dieser junge Componist bestätigt das günstige Urtheil, das man, nach frühern Arbeiten, von seinem, gewiss nicht gemeinen Talent, besonders für Erfindung nicht gewöhnlicher, gefälliger und ausdrucksvoller Melodien, gefasst — auch durch vorliegende Lieder; ja, so weit sich nach so wenigen Proben entscheiden lässt, möchte wol eben der einfache, anmuthige Gesang das Feld seyn, worauf er am sichersten Blumen finden und Freunde sich erwerben möchte. In dieser kleinen Sammlung ist kein einziges unbedeutendes, vielweniger ein geradezu verwerfliches Stück: jedes leistet, was es will, und will nichts, was es nicht leistet. Das Hauptinteresse und das Wesentliche des Ausdrucks liegt allezeit, und mit grösstem Recht, in der Singstimme; doch ist die Begleitung darum nicht vernachlässigt. Am besten gefallen Ref., S. 4, der gefangene Jäger, S. 6, der nächtliche Schiffer, und S. 9, der Alte im Nachen. Die Texte, sämmtlich neu und hier zuerst gedruckt, sind mit *Albert* unterzeichnet, und rühren wahrscheinlich von einem Dichter in Wien her. Sie sind fast sämmtlich Romanzen, in älterer oder neuerer Weise; sind mit Gefühl geschrieben, für Musik sehr vortheilhaft, übrigens aber nicht ausgebildet genug.

Das Werkchen ist sehr gut gedruckt und wird gewiss nicht wenig Freunde und Freundinnen finden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten November. No. 59. 1810.

Ueber die liegenbleibende Septime etc.

(Beschluss aus der 58sten No.)

Jene doppelte Weise, von dem Quint-Sexten-Accord Gebrauch zu machen, hat *Rameau*, der bekannte französische Tonforscher, „*le double emploi*" genannt *). Vielleicht ist er der erste musikalische Schriftsteller gewesen, der auf diesen Unterschied aufmerksam gemacht hat, und überhaupt verdient er durch seine Untersuchungen über die Natur der Accorde und über ihre Verbindungen mit einander alle Achtung, ob er gleich in seiner Arbeit nicht durchaus glücklich gewesen ist. Den Accord der liegenbleibenden Septime, welchen er sich nie in Verbindung mit der Quarte, sondern immer mit der Quinte gedacht hat, hielt er für einen Stamm-Accord. Hoffentlich ist Vorstehendes hinreichend, den Ungrund dieser Behauptung darzuthun. *Kirnberger* hat tiefere Blicke in die Harmonik gethan, und einen haltbaren Grund zu einem Lehrgebaude derselben gelegt: aber auch *er* giebt nicht über alles befriedigende Auskunft, und manches übergeht er mit Stillschweigen, das er hätte erörtern sollen, so dass auch jetzt noch Stoff genug zu Untersuchungen über Gegenstände dieser Wissenschaft vorhanden ist. Was insonderheit die liegenbleibende Septime betrifft, so hat er gelehret, der ganze Accord derselben sey gegen den Fundamental-Bass blos *durchgehend*. Wahrscheinlich ist es ihm nicht gegenwärtig gewesen, dass dieser Accord auch das Gewicht haben könne, das er bey (m) hat.

Dagegen hat Kirnberger über den Quint-Sexten-Accord von der zweyten Art ganz richtig geurtheilt. Beym ersten Anblick scheint es zwar etwas sehr Verschiedenes von dem zu seyn, was in gegenwärtigem Aufsatz davon gesagt worden ist; man wird aber bey genauerer Ansicht finden, dass es völlig damit übereinstimmt. In folgenden Beyspielen:

(**)

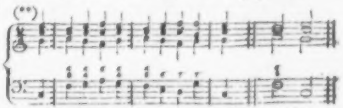

wird, der Kirnbergerischen Erklärung zu Folge, nach dem Quint-Sexten-Accord auf dem Tone

*) Zu jedem neuen Begriff sollte man auch ein neues Wort erfinden, nicht nur weil die Sache selbst durch das Wort dem Verstand erst recht anschaulich gemacht wird, sondern auch, weil der mündliche und schriftliche Ausdruck dabey an Kürze und Bestimmtheit gewinnt. Abt Vogler hat die Eigenschaft eines Accords, nach welcher er von mehr als einer Seite angesehen werden kann, die Mehrdeutigkeit desselben genennt. Diese Benennung ist gar nicht übel; Doppeldeutigkeit oder gar Zweydeutigkeit wäre wegen des damit verbundenen Nebenbegriffs nicht ob schicklich, und dazu kommt noch, dass es Accorde giebt, die nicht nur aus zwey, sondern wol aus vier verschiedenen Gesichtspuncten angesehen und dem gemäss behandelt werden können. Der Ausdruck: Mehrdeutigkeit, würde also alles umfassen, was zu diesem Begriff gehört.
Anmerk. d. Verf.

f der Dreyklang von f *übergangen*, und dafür sogleich entweder der Quart-Sexten-Accord auf diesem g, oder die Sexte auf dem e, oder der Dreyklang auf c genommen. Nach unsrer Erklärung entstehet dieser Quint-Sexten-Accord zunächst von dem Accord der liegenbleibenden Septime, wobey man die Quinte statt der Quarte nimmt. Lässt man diese Septime in die Sexte gehen, deren Stelle sie vertritt, und die Quinte in die Quarte, von welcher sie die Stellvertreterin ist; so hat man den vollständigen Terz-Quart-Sexten-Accord. Die Auflösung der Septime findet aber nicht Statt, weil sie eine liegenbleibende seyn *soll*, und darum muss auch die Auflösung der Quinte, oder der None des Fundamental-Tones, unterlassen werden: denn ohne das Subsemitonium modi hätte die Auflösung der letztern keinen Zweck, weil ohne dasselbe gedachtes Intervall nicht als Leitton wirken kann, und daher auch keine Auflösung verlangt.

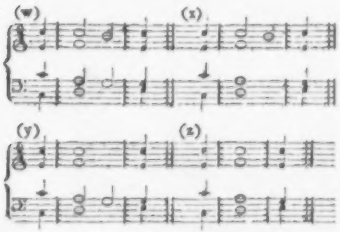

Bey (w) lösen sich beyde stellvertretende Leittone auf, wie es eigentlich seyn soll; bey (x) tritt nur der obere an seine Stelle: man fühlt aber, dass der untere in diesem Falle nicht liegen bleiben kann; eben so bestimmt fühlt man bey (y), dass der untere ohne den obern nicht die mindeste Tendenz hat, herunter zu treten, und dass demnach, wenn der obere liegen bleibt, auch der untere liegen bleiben muss (z).

Dieses nun angewandt auf unsern Quint-Sexten-Accord! Seine Terz ist die None des Fundamental-Tones, und seine Quinte ist die vorgehaltene Quarte desselben. Wenn diese beyden Intervalle an ihre Stelle treten, so ergiebt sich der vollständige Secund-Quart-Sexten-Accord. Die Quinte *soll* aber, als von der *liegenbleibenden* Septime herkommend, nicht herunter treten, daher *kann* es auch die Terz nicht, aus dem oben angeführten Grunde. Die Mittelstimmen in den Beyspielen (**) machen also weder allein, noch in Gesellschaft mit dem Bass den Schritt, welcher eigentlich geschehen sollte:

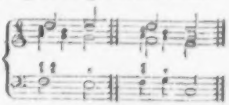

Das ist ja eben das, was Kirnberger sagt: Es wird ein ganzer Accord *übergangen*.

In No. 11. des vorigen Jahrganga der musikalischen Zeitung ist bey einem andern Anlass die Stelle aus Händels Messias angeführt worden:

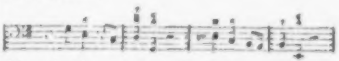

Diese Stelle gehört auch *hierher*, denn im zweyten und vierten Takt kommt die liegenbleibende Septime auf der zweyten Stufe der Tonleiter vor. So sonderbar der Gang zu seyn scheint, so fasslich wird er, wenn man diesen Septimen- und den darauf folgenden Quart-Sexten-Accord auf andere reducirt, die gewöhnlicher sind:

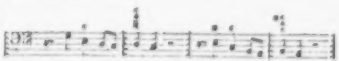

Wenn nun noch gefragt wird: Was soll in eben dieser Handelschen Stelle zu der liegenbleibenden Septime nächst der Terz genom-

men werden? die Quarte oder die Quinte? so ist darauf zu antworten: Man kann von keinem Generalbass-Spieler verlangen, dass er das ohne weiteres wissen soll, denn es hängt ganz und gar von dem Willen des Componisten ab, das eine oder das andere dieser Intervalle in irgend einer von den obern Stimmen anzubringen. Hat ersterer die Partitur vor sich, so kann er sich aus derselben belehren; muss er sich aber mit einer Bassstimme behelfen, welche auf die gewöhnliche Weise — das heisst: sehr unvollständig — beziffert ist, so gehet er am sichersten, wenn er zu gedachtem Accord nur die Terz nimmt, denn diese muss auf jeden Fall mit dabey seyn. Aus der Partitur ergiebt sich, dass zum ersten dieser Septimen-Accorde die Quinte genommen werden kann. Da es aber eine *reine* Quinte ist, so hat man darauf zu sehen, dass durch sie keine unrichtige Fortschreitung entstehe. Man lasse sie also weg, wenn man nicht Zeit hat, das getheilte Accompagnement zu wählen. Der zweyte Septimen-Accord hat in der Partitur keine Quinte bey sich; daher verdopple man die Terz, oder nehme nach Beschaffenheit der Lage die Quarte dazu. Letztere wird sich, als Octave des Fundamental-Tones, besser ausnehmen, als die verminderte Quinte, welche die kleine None des Fundamental-Tones ist.

So viel von der liegenbleibenden Septime auf der *Secunda modi*. Derselbe Accord kommt aber auch auf andern Stufen der Tonleiter vor, und da versteht es sich von selbst, dass nicht durchaus alles, was von jener gesagt worden ist, auch auf die übrigen Accorde dieses Namens angewendet werden kann.

Nachrichten.

Auszüge aus Briefen aus Rom und Neapel. Halbjährige Uebersicht des Bedeutendsten an diesen beyden Orten.

Unter der neuen Regierung ward zum erstenmal erlaubt, auch in der Fasten Schauspiel zu haben, jedoch nur Oratorien oder sogenannte *opere sacre*, die sich bekanntlich von der *opera seria* einzig und allein darin unterscheiden, dass das Sujet religiös ist, oder vielmehr Facta der Bibel enthält. Man gab in der Fasten d. J. im Teatro Valle 20 Vorstellungen der Oper: *La distruzione di Gerusalemme* von Zingarelli, mit einem so beyspiellosen Beyfall, dass man sie im Frühjahr noch 19mal bey immer vollem Hause wiederholte. Diese Oper ist eine glänzende Erscheinung in der Geschichte des römischen Theaters. Der Fanatismus der Römer für Zingarelli's Musik theilte sich auch allen anwesenden Fremden mit, von denen die meisten eine Abschrift der Gerusalemme in Partitur mit nach Deutschland genommen haben. So sehr das Ganze gefiel und so gerechten und lauten Beyfall auch alle Sänger erhielten, so war doch ihre berühmte Landsmannin, *Charlotte Häser*, so glücklich, den entschiedensten Vorrang zu behaupten, den sie ganz vorzüglich durch ein Duett im 1sten Act, in dem sie die Hauptstimme sang, und durch ein Rondo im 2ten Act errang, das bis zur letzten 59sten Vorstellung mit einem Enthusiasmus aufgenommen wurde, von dem man ausser Rom gar keinen Begriff hat. Das Gedicht der Oper, von Sografi, ist eins der besseren. Die Musik ist von der höchsten Einfachheit. Der Styl nähert sich in den schönen Chören dem Kirchenstyl, in den übrigen Stücken ist er der natürliche und gewöhnliche Styl Zingarelli's, der Ihnen bekannt ist. Ohne alle Einwendung ist jedoch diese Musik allen seinen übrigen Arbeiten vorzuziehen. Um zu erklären, wie in einer italienischen Oper alle Stücke von Werth seyn konnten, muss ich eines Hauptumstandes erwähnen. Zingarelli schrieb die Oper vor mehreren Jahren in Florenz für den berühmten Tenor, Babini. Die übrigen Sänger waren wenig bedeutend und man stützte die Oper auf Babini. Vor drey Jahren

gab die Duchessa Lante diese Oper in ihrem Hause. Das Gedicht wurde geändert, um mehr die Rolle der prima donna (der Duch. Lante) zu heben; Zingarelli schrieb vier neue Stücke, und feilte die übrigen. Nach dieser so veränderten Partitur nun gab man die Oper offentlich, und verschaffte ihr dadurch noch mehr Werth, dass man das eben erwähnte Duett (aus: *Il ratto delle Sabine* von Zing.) und ein berühmtes Quartett aus dessen *Davidde* einlegte. Die *Impresa* (eine Gesellschaft Cavaliere) sparte nichts, um das Ganze würdig zu geben. Die Sänger waren der oftgenannte sehr beliebte Tachinardi, Charl. Haser, (prima donna,) und Madame Morandi (prim' uomo). Die letztere, eine brave Sängerin und Schauspielerin für die komische Oper, machte ihren ersten Versuch in der ernsthaften. Ob ihr gleich der Soccus ungleich besser steht, als der Cothurn, da ihre Stimme und die ihr zu eigen gewordene Gesangsmethode mehr der opera buffa anzupassen scheint: so gelang ihr doch dieser erste Versuch über alle Erwartung und sie gefiel allgemein, mit Recht. Zwey gute Basse waren Bottari und Botticelli. Mad. Morandi war anderswo für's Frühjahr engagirt und in ihre Stelle trat Mad. Trasmondi, eine Römerin, die aus Neigung zum Theater ging. Es lässt sich wenig Gutes von ihr sagen, und da sie nicht mehr jung ist, auch schon seit vielen Jahren in allen Concerten und Privatopern singt, ohne merklich gewonnen zu haben, so ist leider wenig für die Zukunft zu erwarten. Die herrliche Haser will ich Ihnen zu schildern nicht versuchen; meine Versicherung sey Ihnen genug, dass Leipzig, Dresden, Wien etc., die sie doch schon mit so ausgezeichnetem Beyfall hörten, sie jetzt kaum wieder erkennen würden, so ausserordentlich hat sie durch strenges, gründliches, unablässiges Studium ihre Stimme, ihre Methode, und auch ihren ital. Accent veredelt und vervollkommnet. Man kann nichts Vollendeteres hören, als ihren Gesang, und zwar in allen echtitalienischen Gattungen. Auch ihr Spiel hat mehr Charakter und Leben gewonnen, und ihre Erscheinung ist schön, würdig, zart und einnehmend. Die Fasten hindurch gab es eine Menge Sonette für Zingarelli und die Sänger. Unter allen verdient nur eines Aufmerksamkeit, das man in Rom allgemein zu den besten neuern Sonetten rechnet, und das fast alle auswendig gelernt haben. Der Verfasser hat sich nicht genannt, er ist aber als Gelehrter und Dichter hinlänglich bekannt. Vielleicht ist es Ihnen nicht unangenehm, dass ich es Ihnen mittheile.

All' Egregia Signora Carlotta Häser, Accademica Filarmonica, che con universale applauso ha rappresentato in Roma li personaggi di Decebalo, Zaira, Merope, Ipermestra, ed ora di Marianna nel tanto applaudito Dramma sacro La distruzione di Gerusalemme del chiarissimo Sgr. M. Zingarelli.

Donna, pria fosti su le Larie scene
Fremer del Daco la magnanim' ira,
Poi del feto Oroman ne le catene
Era l'amore, e la fè gemer Zaira.

Ni Te minor sentiro Argo, e Messene
Regina e madre, che vendetta spira;
Sposa, che dall' Altar casto d'imene
Il paterno pugnal tolse ritira.

Or sù le rive dell' Ebreo Giordano
Piangi vinta Sion, dei Santi il Santo
Arso dal forte predator Romano.

E così dolce e pio suona il Tuo pianto,
Ch' esclamar dee, qualunque è più profano,
Ben del Tempio d'Iddio degno è il Tuo Canto.

Im Frühjahr war abermals nur das Teatro Valle geöffnet. Man gab op. seria und Schauspiel. Die erste Oper war: *Le Vergini del Sole*, die Cimarosa vor 20 Jahren in Petersburg schrieb. Man hatte sie nothwendigerweise etwas verändern müssen, um sie dem

heutigen Geschmack oder Ungeschmack anzupassen, und so war eine *Concertmusik* entstanden, (ich meyne, eine Sammlung von Musikstücken ohne eigentlich theatralische Verbindung, woraus man sich aber in Italien gar nichts macht,) die manche gute Stücke enthielt. Dessen ungeachtet gefiel sie so wenig, dass nur der gefeyerte Name des Verfassers und die Achtung des Publicums für Charl. Häser und Tachinardi sie vom Auspfeifen retteten. Nach fünf Vorstellungen gab man 15mal die Gerusalemme. Darauf kam *La Didone* von Fioravanti, auf die Bühne. Der Componist, der seit 20 Jahren immer nur in *buffo* schrieb, eine einzige op. semiseria — La Camilla — ausgenommen, hatte allen möglichen Fleiss angewandt, um seinem Styl einen ernstern, würdigern Charakter zu geben: aber leider gelang es ihm nur in der wirklich vortrefflichen, grossen Introduzione, in der er, im instrumentirten Recitativ sowol, als im Terzett und Chor, die schönen Worte Metastasio's würdig begleitete. Leider misslang ihm aber sein Bestreben in allen übrigen Stücken, die entweder ein komisches Ansehen hatten, oder flach und fade waren. Die Oper fiel durch, bis auf die genannte Introd., die grosses Glück machte. Nach sieben Abenden gab man *Ines de Castro* von Zingarelli. Auch diese Oper gefiel nur mässig, und nach 10 Vorstellungen gab man die letzten vier Abende wieder die Gerusalemme mit vollem Hause und mit immer gleichem Beyfall. — Charl. Häser erhielt Antrage vom königl. Theater in München und vom kaiserl. Theater in Paris. Sie musste beyde ablehnen, da sie schon den Contract für ein Jahr am königl. Theater S. Carlo in Neapel und für den Carneval 1812 in Mayland unterschrieben hatte. — —

S. Carlo in Neapel wurde am 15ten August mit einer *neuen* Musik des alten Tritto eröffnet. Jedermann sahe voraus, dass der Mann, der in den Jahren der Kraft und des Feuers immer nur kalte, regelrechte Sachen geschrieben hatte, im Alter noch weniger ein schönes Werk der Phantasie schaffen würde. Man tadelte allgemein die Impresa, dass sie keinen neuern Meister schreiben liess, oder eine alte Oper gab. Tritto schrieb *Marco Albino in Siria* oder *i Gauri* (nach Voltaire), eine Musik, die ein hiesiges Blatt *dottamente fredda, monotona e nojosa* nannte, und die auch wirklich nur ein fehlerfreyes grammatisches Exercitium ist. Die Oper fiel gänzlich durch. Dies würde, so unangenehm es auch für Dem. Häser, als erste Sangerin, war, für sie doch von üblen Folgen gewesen seyn, da sie sich in dieser schlechten Musik einem fremden Publicum zuerst produciren musste, wenn nicht ein anderer, an sich unangenehmer Umstand das Urtheil über sie unmöglich gemacht hätte. Sie war nämlich vom 9ten bis gegen den 20sten August krank. Sie verliess am 14ten das Bett, um noch die nöthigsten Proben zu machen, und sang nur die Recitative, um nicht die Festlichkeit des 15ten August zu stören. Späterhin sang sie die übrigen Stücke. Man gab die Oper nur fünfmal. Jetzt giebt man *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayr, die ausserordentlich gefällt. Dem. Häser singt die Rolle des Aleramo; Adelasia ist Mad. Belloc, Ottone Hr. Nozzari (Tenor,) Bass Hr. Benedetti. Die drey erstgenannten Sanger erfreuen sich gleichen Beyfalls. Mad. Belloc ist eine gute Schauspielerin, leider hat sie aber keine günstige Figur; sie ist sehr klein und dick. Ihr Spiel sowol als ihr Gesang hat Ausdruck, aber ich weiss nicht wie es zugeht, man sagt sich immer: das ist nicht Wahrheit, es ist nur Kunst. Kurz, sie bringt es nie zur Illusion. Sie hat mich von neuem in der Ueberzeugung bestärkt, dass der von einem berühmten deutschen Dramaturgen aufgestellte Satz: der Schauspieler solle (warum nicht auch bis auf gewissen Grad der Sanger?) im Moment der Vorstellung kalt seyn, durchaus nicht als allgemeine Regel gelten könne. Mögen in Deutschland . . . . und andere Schauspieler dieser Art sich an ihn halten! — Mad. Belloc

ist also, wie gesagt, auch als Sängerin recht brav, doch keine grosse Sängerin. Ihre Stimme ist voll und angenehm, aber sehr ungleich. Sie versteht Musik und hat grosse Geläufigkeit der Kehle, die sie aber oft verleitet, Passagen u. dergl. zu machen, die bizarr und grotesk sind. Ueberhaupt ist ihre Methode nicht vollendet. Nozzari hat eine schöne Stimme, viel Gewandtheit und versteht Musik. Er schmärkelt aber so ungeheuer, dass es ekelhaft wird. Ein anderer *erster* Tenor ist Marzocchi — schwache Stimme, aber gute Methode und Kenntniss: nur ist in seinem Gesang wenig Licht und Schatten, alles fast von einer Farbe. Die zweyten Parten sind nicht schlecht. Die beyden Buffi sind Parlamagni und Verni. Der erstere hat eine schöne Stimme, Kenntniss, Action: dessen ungeachtet gefällt er weit weniger, als Verni, (der vor 12 Jahren in Dresden war,) weil sein Gesang fast ohne allen Ausdruck ist. Eine mittelmässige Donna buffa ist die Gattin Parlamagni's. Die genannten Personen sind die ersten Sänger für die beyden königl. Theater S. Carlo und Teatro del Fondo. Charl. Häser ausgenommen, sind alle übrigen verbunden, sowol im *serio*, als *semiserio* und *buffo* zu singen. Charl. Häser singt als prima donna und als prim' uomo nur in der opera seria, die gewöhnlich in S. Carlo ist. In Fondo ist opera semiseria und buffa. In S. Carlo ist übrigens *ballo grande*, in Fondo *balletto*. Fondo ist ein mässig grosses, sehr schönes, aber für den Gesang sehr ungünstiges Theater. In mehreren Logen und an vielen Stellen des Parterre hört man von Gesang und Orchester nichts zusammenhängend. S. Carlo hingegen, das grösste Theater in Europa, ist so harmonisch, dass eine mässig starke Stimme ohne alle Anstrengung hinreicht, überall verstanden zu werden. Doch bedarf es für den Sänger im Anfange eines eigenen Studiums, um seine Manier dem furchtbar grossen Local anzupassen. Alles zu sehr Ausgeführte, Passagen, Colloraturen u. s. w., wird verworren. Was man von Gluck hier erzählt, der, als er die ungeheure Grösse des Theaters betrachtete, äusserte: *qui bisogna dipingere non col pennello, ma col quarzo* — gilt eben sowol für den Sänger, als für den Componisten. Alles muss im grossen, einfachen Styl seyn, um genossen werden zu können. Mir scheint aber deshalb dies Theater, ungeachtet mancher grosser Vorzüge, doch nicht ganz für Musik geeignet. Für Spectakelstücke und grosses Ballet hat es schwerlich seines Gleichen in der Welt. Die Chore sind sehr gut, aber zu schwach. 8 Weiberstimmen mit 8 Tenoren und 8 Bassen machen wenig Effect. Das Orchester ist gut, aber ebenfalls zu schwach, ob es gleich aus 73 Personen besteht. An der Spitze des Orchesters steht ein junger Mann — Festa, der ein vortrefflicher Director ist. Auf meine Aeusserung, dass ich im *Forte* eine grössere Fülle und Kraft wünschte, erzählte er mir, dass noch vor zwey Jahren 120 Personen im Orchester waren, die der Hof besoldete; und nur mit dieser Anzahl sey das Orchester hinlänglich besetzt. Er hat der Impresa Vorstellungen gemacht, aber man ist für diese Art der Ausgaben zu sparsam. Unter den einzelnen Instrumenten sind nur die Fagotte schlecht. Die Basse spielen zur Noth die vorgeschriebenen Noten, aber sie sind sehr schwach, ob ihrer gleich 16, nämlich 11 Contrabasse und 5 Violoncelle sind. Alle übrigen Instrumente sind recht brauchbar. Da viele unter ihnen sehr beschränkte Kenntnisse besitzen, so hat Festa um so mehr Verdienst, das Ganze so brav zusammenzuhalten. Der bessere Theil dieses Orchesters spielt auch im Teatro del Fondo, wo seit wenigen Monaten folgende Opern erschienen. Griselda von Par, (gefällt,) Camilla von Par, (gefällt sehr.) I Zingari in fiera von Paesiello, (fiel durch,) Amor conjugale (in Deutschland, Eleonora) von S. Mayr, gefällt. Für Fondo studirt man jetzt I Fuorusciti von Par. Für S. Carlo schreibt der hiesige Theaterdichter Smitt ein neues Gedicht. Pavesi wird es componiren. — Ausser den

beyden königl. Theatern, S. Carlo und del Fondo, sind nur noch das Teatro nuovo und Teatro dei Fioreutini geniessbar, in denen man op. buffa, Farce und Schauspiel giebt. Vier oder fünf andere Theater sind mit Pulcinella, und nur für den gemeinen Haufen. Auch im T. nuovo und dei Fior. giebt es eine Art von Hanswurst, einen Wiener Casperl, der nicht italienisch, sondern gemein neapolitanisch singt, das dem Toscaner und Römer so unverständlich ist, wie dem Sachsen das Wiener Volks-Deutsch. Die beyden sehr beliebten und in ihrer Art braven Buffi Napoletani sind Gennaro Luzio und Casacello. Im T. nuovo singt Dem. Miller, die Neapel seit 12 Jahren nie verliess. Sie sang recht artig und spielte brav. Der Buffo: Martinelli, bedeutet wenig; der Tenor, Beti, mit dem Rest, ist gar nichts werth. Das Orchester ist schlecht, eben so sind die Chöre. Dessen ungeachtet ist dieses Theater mehr besucht, als die königl. Theater, in denen die Preise fast dieselben sind. Fioravanti brachte kürzlich *seine* Camilla, die er vor einigen Jahren in Lissabon schrieb, auf die Bühne, und machte — wunderbar genug — grosses Glück. (furore.) Nur zwey Stücke, die Polacca der Camilla und ihr Duett mit dem Duca, gefallen den Kennern besser, als dieselben Stücke in der Paischen Musik; alles Uebrige steht tief unter ihr. Dasselbe gilt von der Ausführung.

Im T. dei Fiorentini giebt man jetzt Lo scavamento von Palma, eine mittelmässige Musik, die aber sehr gefällt. Die pr. donna ist eine Anfängerin, Dem. Chabrand, die gefällt. Der Buffo cantante ist der Ihnen genannte Felice Pellegrini; der Tenor, Viganoni, ist mittelmässig. Das Orchester ist besser als das des T. nuovo, aber nicht vorzüglich gut. — Die Oper Lo scavamento wird in diesen Tagen durch Paesiello's: La Modista raggiratrice abgelöst. Palma schreibt eine neue op. buffa. — Unter den Schauspielern des T. dei Fiorentini ist der brave Pinotti unstreitig der beste aller jetztlebenden ital. Schauspieler. Er ist in der That den besten deutschen Schauspielern gleich zu setzen. — Von den übrigen Theatern weiss ich nichts zu sagen. Nach den eingezogenen Erkundigungen über dieselben habe ich mich noch nicht entschliessen können, sie zu besuchen. — Von Kirchenmusiken habe ich noch nichts gehört. Eben so wenig kenne ich das Conservatorio Regio. Krankheiten haben mich verhindert, und die schöne Herbstwitterung hat mich verleitet, früher in den Gegenden um Neapel herumzuschweifen. Doch habe ich nicht versäumt, die schätzbare Bekanntschaft Paesiello's und Fenaroli's zu machen. Der erstere ist noch sehr rüstig, aber nicht glücklich mehr in seinen Compositionen. Der alte Fenaroli, der vor einigen Jahren sich schon ganz von allen Geschäften zurückgezogen hatte, ist auf Einladung des Königs wieder am Conservatorio. — Von Academien weiss man hier nichts. Eine einzige gab vor einiger Zeit die Königin in ihren Zimmern. Für eine zweyte ist Dem. Häser schon seit einem Monat eingeladen, noch ist aber nichts darüber bestimmt. — Die Neapolitaner scheinen die Musik nicht so leidenschaftlich zu lieben, wie die Römer, und auch bey weitem nicht den feinen Sinn dafür zu haben. Selten bewegt sie ein ausdrucksvoller, schöner Gesang, wol aber Schreyen und Passagenunfug, zum lebhaften Beyfall. Mein längerer Aufenthalt wird mich belehren, ob ich Unrecht habe, das grössere neapolitanische Publicum für sehr ungebildet überhaupt, und für Musik besonders, zu halten. In Rom geht man ins Theater um die Musik zu hören, hier, um zu sehen und sich sehen zu lassen, in den sehr geräumigen Logen Besuche zu geben und anzunehmen, zu essen, zu spielen — und nebenbey ein oder zwey beliebte Stücke singen zu hören. —

Berlin, d. 23sten Oct. Am 10ten d. gab Hr. Kriesen vom Danziger Theater den Schiffscapitain Sabord in Cavaux' kleinem Matrosen, als Gastrolle. Er zeigte sich als schlechten Schauspieler und noch schlechtern Sänger, und wurde laut ausgelacht. Wie immer, gefiel Mad. Eunike durch ihre muntre Darstellung des kleinen Matrosen, dessen beliebte Arie: Ueber die Beschwerden etc. sie auf Bitten des Publicums wiederholte. Schade, dass Dem. Herbst, die Lieschens Rolle hatte, statt der dem ländlichen Stück angemessnen Arie, No. 5., eine grosse Scene einlegte, welche die Einheit ganz störte, so gut sie auch vorgetragen wurde.

Am 15ten ward zur Feyer des Geburtstags des Kronprinzen zum erstenmale gegeben: Achilles, heroische Oper in drey Acten, nach dem Ital. des Gamerra, mit Musik von Paer. Die zur Handlung gehörigen Ballets waren vom königl. Balletmeister, Hrn. Lauchery. Die Composition gehört bekanntlich zu Paers vorzüglichsten Arbeiten, ist aber übrigens seiner Manier ganz getreu. Sie ist von andern Theatern zu bekannt, als dass es nöthig wäre, etwas darüber zu sagen. Die Aufführung, unter des braven Seidels Direction, gelang vollkommen. Folgende Hauptpersonen trugen sämmtlich, durch Gesang und Spiel, zur Verschönerung des Ganzen bey: Achilles, Hr. Eunike; Agamemnon, Hr. Franz; Briseus, Hr. Gern; Brisais, Mad. Müller; Patroclus, Hr. Blume. Mit verdientem Beyfall nahm das überzahlreiche Publicum, welches das grosse Opernhaus füllte, auf — im ersten Acte No. 4., Achilles Recitativ und Arie; No. 7. Briseus und Brisais Duett mit Chor; No. 9. das Terzett zwischen Achilles, Briseus und Brisais; und No. 10., das Finale; im zweyten Act: No. 16. das Duett zwischen Achilles und Patroclus; No. 18. das Duett zwischen Agamemnon und Brisais; und im dritten Acte No. 23., Brisais Arie mit Chor. Auch am 21sten ward die Oper mit allgemeinem Beyfall wiederholt.

Am 24sten ward in der Garnisonkirche zum Benefiz der Hrn. Bauer und Schmalz (Organist und Vater der rühmlich bekannten Sängerin) Haydns Schöpfung unter Himmels braver Direction vor einem sehr zahlreichen Publicum meisterhaft gegeben. Die Solopartien sangen Dem. Schmalz, Hr. Stümer und Hr. Gern; Dem. Koch und Hr. Franz. Vorzüglich schön sang Dem. Schmalz die trefflichen Arien: Nun beut die Flur das frische Grün etc. und: Auf starkem Fittig etc. Ich freue mich, Ihnen die Nachricht geben zu können, dass diese brave Sängerin auf drey Jahre mit 3200 Thlr. Gehalt engagirt worden ist.

Hr. Abr. Schneider kündigt in öffentlichen Blättern zwölf Winterconcerte an, bey denen er zugleich — zwölf *Tableaux vivans* geben will: — Eine neuere Arbeit dieses Componisten hat nur hin und wieder gelungene Stellen; es ist die Musik zu dem neuen kleinen Ballet: Apoll und Daphne, nach der Erfindung des Balletmeisters Lauchery, das in diesem Monat einigemal nicht ohne Beyfall gegeben worden ist.

Künftigen Montag wird im Opernhause Iphigenia in Tauris gegeben, die seit dem Tode der unvergesslichen Schick vom Repertorium verschwunden war.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. No. XII. 1810.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Berger, Sonst und Jetzt, ein Gesang mit Begleitung der Guitarre. 4 Gr.

Bornhardt, J. H. C. Scherzhafte Gesänge für Bassänger mit Begleitung der Guitarre. 2tes Heft. 20 Gr.

—— 6 Trink- und Tischlieder für lustige Gesellschaften, fürs Klavier componirt. 66s Werk. 12 Gr.

—— der Taucher, Ballade von Schiller, zur Guitarre eingerichtet. 63s Werk. 16 Gr.

—— der Jüngling vom Lande, ein Gesellschaftslied von Langbein, mit Begleitung des Klaviers. 4 Gr.

—— die Glückseligkeit, ein Gesang mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

—— zwey Cosacken-Lieder, a. d. Schauspiel: die Bestürmung von Smolensk f. d. Pianoforte. 4 Gr.

—— An die Freunde von Schiller f. d. Pianoforte. 3 Gr.

—— Elegie auf ein Landmädchen, von Hölty comp. mit Begl. des Pianoforte. 4 Gr.

—— Bouquet für Guitarrspieler. 2te Sammlung. 16 Gr.

—— Bouquet für Freunde des Gesangs am Pianoforte. 2te Samml. 16 Gr.

—— Würde der Frauen, mit Begleit. des Pianoforte. 4 Gr.

—— Dasselbe für die Guitarre. 4 Gr.

—— An die Hoffnung, v. Drude, mit Begl. der Guitarre. 4 Gr.

Cherubini, Romanze: Ein armer kleiner Savoyard, mit Begl. der Guitarre. 4 Gr.

Hurka, Lob der Farben, mit Begl. der Guitarre von Bornhardt. 10 Gr.

Romanze aus dem Schauspiel: Fridolin, ein Ritterstück gross und mächtiglich, f. d. Pianof., oder mit veränderter Begl. der Guitarre. 4 Gr.

Jäger, C. die Mannigfaltigkeiten der Liebe, mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre. 4 Gr.

Flora, oder Sammlung beliebter Operngesänge f. d. Pianoforte. 12 und 22 Heft. à 16 Gr.

Starkel, das stille Land, (In's stille Land! wer leitet uns hinüber etc.) von Salis, mit Begl. des Pianoforte. 4 Gr.

Berger, L. 6 Chansons italiennes av. accomp. de Guitarre ou Pianoforte. Op. 12. 20 Gr.

Dalberg, Jesus auf Golgatha, eine Declamation aus Klopstocks Messias, mit musikalischer Begleitung, im Klavier-Auszuge. 2 Thlr.

Wollank, Friedr. deutsche Lieder u. Gesänge mit Pianoforte-Begleitg., 22 Werk. 12 Gr.

Bachmann, G. 6 Gesänge mit Begleit. des Pianoforte. Op. 58. 20 Gr.

Schubert, J. 3 Lieder mit Begleit. d. Pianof. 8 Gr.

Riel, C. 2 zweystimmige Lieder mit Pianoforte-Begleitung. 8 Gr.

Call, L. v., Duett: Beglückt durch dich etc. mit Begleitg. der Guitarre. 4 Gr.

Delfa Maria, Romanze a. d. Op.: der Gefangene mit Begleit. d. Pianoforte. 4 Gr.

Bornhardt, Zitterbuhens Morgen- und Abendlied v. G. P. Schmidt, mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre. 4 Gr.

Pär, Ferd. Duett a. Achilles: Benge das stolze Troja, mit Begleit. des Pianoforte. 10 Gr.

Pär, Ferd. Cavatina a. Achilles: Der Liebe sanft Gefühl. (Quel foco tenero), mit Begleit. d. Pianoforte. 6 Gr.

Giuliani, M. 3 Rondeaux p. Guitarre. Op. 17. № 1. 2. 3. à 8 Gr. 1 Thlr.

—— Rondeo p. Chitarra solo Op. 3. № 3. 8 Gr.

—— vari Pezzi dell' Balletto: il Barbiere di Seviglia rid. p. Chitarra. 8 Gr.

Call, L. de, 12 Variations p. 2 Guitarres sur un air favori de l'Introduction de l'Op. Feniska. Op. 51. 8 Gr.

—— Quatuor p. Violon ou Flûte, Alto, Guitarre et Violoncelle. Op. 57. 1 Thlr. 4 Gr.

—— Serenade très facile p. 2 Flûtes ou 2 Violons et Guitarre. Op. 69. 14 Gr.

—— Serenade p. Flûte, Alto et Guitarre. Op. 72. 20 Gr.

—— Serenade do. do. Op. 75. 20 Gr.

—— Serenade do. do. Op. 78. 20 Gr.

Rotondi d'Arailza, petites pieces faciles p. la Guitarre seule ou av. accomp. d'une seconde. 6 Gr.

Rodo, P. Polonoise p. la Guitarre, Flûte ou Violon. 6 Gr.

Giuliani, M. 6 Variations sur l'air favori de la Molinara p. une Guitarre. Op. 4 10 Gr.

Favorit-Stücke für Guitarre u. Pianof. 12 Heft. 18 Gr.

Bornhardt, J. H. C. Elementar-Hefte für angehende und fortschreitende Guitarre-Spieler. № 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. à 16 Gr.

Beliebte Tänze für 1 Guitarre. № 1. 3 Gr.

Anschütz, J. A. Marche des Franc-Maçons de Coblence en Harmonie. 12 Gr.

Gyrowetz, Quatuor p. Clarinette, Violon, Viola, et Violoncelle. № 5. 1 Thlr.

Toulon, 40 petites airs p. 2 Flûtes. Cah. 3. 1 Thlr.

Krommer, F. Quatuor p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 69. 1 Thlr.

Müller, C. J. 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 14. 1 Thlr. 4 Gr.

Kreith, C. Recueil d'airs variés p. la Flûte seule Liv. 3. 4. à 12 Gr.

—— 12 grandes Variations p. 2 Flûtes concertantes Liv. 5. 12 Gr.

Nisle, J. 6 Fanfares p. 2 Cors. 6 Gr.

Polselli, Ant., Trio concertant p. Clarinette, Alto et Violoncello. Op. 6. à 1 Thlr. 16 Gr.

Le Brun, Concertos arr. p. l. Flûte par J. F. Ebers. № 4. 5. 6. à 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A. Quintetto p. Flûte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 37. 1 Thlr.

Anschütz, J. A. Walses p. 2 Violons, Flûte, Clarinettes, Fagot, Clarino, Timp. et Bass. № 3. 1 Thlr.

—— Walses p. 2 Violons, Violon oblig., Flûte, 2 Clarinettes, Basson, Trompette, Timpales et Basse. № 4. 1 Thlr. 14 Gr.

Gyrowetz, A. 12 Variations p. le Violon. 6 Gr.

Pär, F. Achilles, Opera arr. en Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Liv. 2. 1 Thlr.

Simrock, H. 3 Duos p. Violon et Viola. Op. 5. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Beethoven, L. v. Septuor p. 2 Violons, Alto Violonc. et 2 Cors oblig. Op. 81. 1 Thlr. 4 Gr.

—— Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncello. Op. 83. 20 Gr.

Hause, Wlh. Gründliche, mit Regeln, Beyspielen u. Erklärungen versehene Contrabassschule. 12 Gr.

Amon, J. 9 Walzer und 2 Ecossaisen für 2 Violinen und Bass. 10 Gr.

Ziegler, C. A. 6 Walses p. 2 Violons, Bass, 2 Flûtes, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Trompettes et Timpales. Liv. 2. 3. à 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten November. Nº. 60. 1810.

Methodisch-praktische Mittheilungen.

1.

Nichts befördert die Entwickelung der Kräfte mehr und zweckmässiger, als wenn man den Zöglingen Anleitung giebt, das, was sie in ihr Bewusstseyn geordnet und geregelt aufgenommen haben, in irgend einer Form wieder aus sich herauszustellen, um das im Innern Gestaltete in einer analogen Form zur äussern Anschauung zu erheben; nichts erhebt mehr das werdende Innere zum selbstschaffenden Genius, als die nach und nach gewonnene Fertigkeit, jedes, was hell und klar unserm innern Auge vorsteht, in *seine* Form zu giessen, und zwar so nothwendig dringend treu, dass jeder mit Leichtigkeit an derselben den wahren Interpreten unsers Innern erkennt. Nicht selten habe ich die Erfahrung gemacht, dass in jeder Kunst und in jeder Wissenschaft es viele giebt, welche ziemlich vertraut mit dem Ganzen sind, aber dessen ungeachtet nicht eine Idee in der ihr von der Natur zuerkannten Form der äussern Anschauung (durch Zeichnungen, Gemählde, Schriftzeichen,) hell und deutlich vergegenwärtigen können. Man hat diese Beobachtung auch gehörig gewürdiget, und in vielen Gegenständen des Unterrichts bey den Zöglingen darauf gedrungen, das Aufgefasste niederzuschreiben, oder in irgend einer Form wieder zu geben, und diese angestellten Uebungen, wo der producirende Mensch seine Producte (oder sein Ich in irgend einer Form) gegenüber sich stellt, und folglich an sich selbst meistern kann, (vorausgesetzt, dass das innere *Gestaltende* so rein und vollendet in sich selbst geworden ist, dass es, von Natur gedrungen, jeden schwachen Versuch einer analogen Form endlich bis zur treu entsprechenden steigert,) haben alle denkende Männer als die entsprechendsten Beförderungsmittel der beginnenden Bildung bey jedem Gegenstande des Keimens und Wissens anerkannt. — Geleitet von diesen Erfahrungen in andern Fächern des Unterrichts machte ich seit anderthalb Jahren auch einen ähnlichen Versuch bey dem Gesangsunterrichte, wo ich diese Uebungen fast gänzlich vernachlässiget erblickte. Ich habe zum wenigsten weder einen Gesangslehrer, noch einen Lehrer der Instrumentalmusik gefunden, der diese Uebungen mit seinen Zöglingen angestellt hätte; auch habe ich auf meinen pädagogischen Excursionen noch keine Anstalt getroffen, wo man sich dieses, von der Natur und der Erfahrung so dringend empfohlenen Bildungsmittels bediente. Damit will ich aber keineswegs behaupten, dass es gar keinen Lehrer gebe, oder gegeben habe, der nicht auch davon Gebrauch mache oder gemacht habe; neu ist meine Bemerkung gewiss nicht, aber doch wol willkommen allen denen, welche bis jetzt diese Uebungen vielleicht aus verschiedenen entschuldigenden Gründen bey ihrem Unterricht nicht berücksichtigten. —

Die Leser dieser Zeitschrift wissen, dass ich den Gesangsunterricht in a) Uebungen nach dem Gehör und b) in Uebungen nach den Zeichen (Noten) trennte, und jede Haupt-

abtheilung wieder in verschiedene Nebenabtheilungen schied. In den Gehörübungen versuchte ich nun, nachdem die Kinder die Zeichen (Noten) für das, nach dem blossen Gehör Gebildete sich hatten zum Bewusstseyn geführt, und auch die Stufenfolge und Distanzen derselben gegen einander im Allgemeinen kannten, dieselben dahin zu führen, dass sie jede Kehlübung auch aufschreiben mussten. Diese Uebungen waren zwar in der ersten Zeit mit vielen Schwierigkeiten verknüpft, allein nach und nach wurde es den Kindern sehr leicht. Zuerst liess ich blos zwischen jeder abgerundeten, oder in sich vollendeten Kehlübung einen Taktstrich machen, denn ich hatte blos den Zweck, dass sie die im Gehör aufgefassten Uebungen richtig durch Noten bezeichnen sollten. Dann erst, als ich diese Uebungen zur Fertigkeit gebracht hatte, und die Kinder so weit gekommen waren, dass sie jedes, was sie sangen, auch richtig durch Noten vergegenwärtigen konnten, richtete ich mein Augenmerk auf das Rhythmische, und zu diesem Behufe liess ich eine gefällige Melodie in $\frac{2}{4}$, dann in $\frac{3}{4}$, dann in $\frac{4}{4}$, in $\frac{6}{4}$ und $\frac{9}{4}$ Takte singen, um die Kinder auch fähig zu machen, die Uebungen nach Noten und nach dem Texte aufzuzeichnen; ehe ich aber beydes zusammen verlangen konnte, musste ich jedes erst einzeln zur Fertigkeit gebracht haben. Zugleich wurden die Kinder gewahr, dass eine und dieselbe Melodie in diesen verschiedenen Taktarten sich gar nicht ähnlich sah, dass also der Einfluss des Rhythmus auf die Form der Melodie sehr bedeutend sey. Es wird Niemand befremden, wenn ich zugleich die Vortheile erwähne, welche diese Uebungen bey dem Gesangsunterrichte hervorbringen. Die Kinder werden dadurch a) mehr Herr des im Gehör Aufgefassten, b) es erweckt in ihnen ein grösseres Interesse, wenn man ihnen die Fertigkeit verschafft, jede kleine Melodie, welche sie sich trillernd selbst schaffen, in eine aussere sichtbare Form hinzustellen — denn nichts treiben wir lieber, als das, was unsrer Kraft gehorchen muss — dessen wir uns ganz bemächtiget haben; c) dadurch wird dieser Unterricht den allgemeinen Forderungen der Bildung mehr entsprechend, denn die Kinder arbeiten nun selbstthätig und selbstschaffend in der Kunst, welcher sie sich ausser diesen Uebungen mehr passiv hingeben; d) diese Uebungen erleichtern den Kindern das Treffen ungemein; e) und, was das Höchste ist, die Musik wird auf diesem Wege ihr eigues erworbenes, und wieder gleichsam von Neuem geschaffenes Product. —

Dass diese Uebungen sowol bey dem Unterrichte im Gesang, als auch bey dem Unterrichte im Klavier, oder irgend eines andern Instrumentes, in den Elementarcursus durchaus nothwendig bildend erkannt werden müssen: davon bin ich fest überzeugt.

II.

Eben so sollte auch der Unterricht auf dem Klavier in Gehörübungen und Notenübungen getrennt, und nach den mechanischen Beseitigungen eben so stufenweise und bildend zum Eigenthum des Zöglings gemacht werden, als der Gesang. Man kann auf diese Weise ein ganzes halbes Jahr die Kinder bethätigen, und während desselben sie ganz fertig auf dem Klaviere nach gewissen einfachen Regeln (ohne Noten) spielen lassen, dann dieselben Uebungen mit Hinwegsehen von den Tasten zur Fertigkeit bringen — ihnen Anleitung geben, solche Uebungen mit Noten nach dem Texte aufzuzeichnen — ihnen die Fertigkeit geben, nach den allgemeinsten Regeln des Generalbasses eigne Combinationen der Töne zu versuchen, und so sie selbstthätig in den Vorhof der eigentlichen Bildung einführen, und sie zum Spielen von Noten als vorbereitet überleiten, welches um so geschwinder vom Blatte gehen wird, weil alle jene Schwierigkeiten gehoben sind, welche dem Spielen vom Blatte hinderlich werden. Lächerlich und einfältig ist der Instrumentalunterricht, der gleich nach

ein paar Stunden mit den Noten anfängt; nein! Vertrautseyn mit dem Instrumente und Herrschaft über dasselbe setze ich dem Spielen von Noten voraus. Dieser Gang ist nicht neu, er ist aber so natürlich, dass ich mich nicht genug wundern kann, warum man ihn so wenig beobachtet findet. — Ueberhaupt sollte die Gesangsbildung dem Instrumentalunterrichte vorausgehen. Sie ist die vorbereitendste dazu. Doch es wäre ungerecht, wenn man alle diejenigen, welche in dem Gesangsunterrichte wenig Anlagen zeigen, von dem Instrumentalunterrichte ausschliessen wollte: allein jene vorbereitenden Gesangsübungen können doch dem Lehrer angeben, auf welche Weise er einen solchen Schüler dessen ungeachtet noch für ein Instrument gewinnen kann. —

5.

Für das Aesthetischbildende in dem Unterrichte des Gesanges habe ich folgende Uebung sehr zweckmässig gefunden. Ich führe den Kindern einen Text, dessen Inhalt ihr Eigenthum ist, von verschiedenen Meistern componirt, vor, oder vertheile auch die verschiedenen Melodien eines und desselben Textes unter mehrere Kinder, und lasse dieselben vorsingen, und die Klasse urtheilen, welches ihnen am besten gefalle, und zwar ihr Urtheil mit Gründen belegen. Da kommen nun verschiedene individuelle Ansichten zur Sprache; so hat z. B. ein und dasselbe Lied mehrern gefallen, und das oft aus ganz entgegengesetzten Gründen; oft können auch die Kinder keinen Ausdruck für ihr Gefühl finden, und helfen sich endlich damit, dass sie sagen: ich kann es nicht sagen, aber es ist mir so und so, ich weiss selbst nicht wie etc. Doch solche Uebungen müssen gehörig in Schranken gehalten und mit allem Ernst betrieben werden, damit nicht ein oberflächliches und willkürliches, momentanes Gefallen daraus werde. —

Alle die, welchen ich hiermit nichts Neues, aber doch etwas Erprobtes vorlege, mögen mich deshalb nicht tadeln; ich wiederhole es noch einmal, dass ich alles dies für längst bekannt erachte, aber doch noch in dem Unterrichte selbst zu wenig beachtet finde, und blos diese Erfahrung hat mich veranlasst, diese Mittheilungen hier niederzuschreiben. Sollten sie Mehrern gefallen, so werde ich sie von Zeit zu Zeit fortsetzen.

M. Lindner,
ordentl. Lehrer a. d. Bürgerschule u. akad. Decant in Leipzig.

Nachrichten.

Turin, d. 16ten Octbr. (Auszug a. d. Briefe eines Reisenden.) — — Was mir hier mehr, als alles behagt, ist, dass ich unter sehr guten und gefälligen Menschen bin, die auch Sinn für Wissenschaft und Kunst haben. Von Deutschen ist der verdiente Dr. Chladni jetzt hier. Der Prinz Borghese, General-Gouverneur der Departemente diesseits der Alpen, hat seinen Erfindungen Aufmerksamkeit, und ihm viel Gewogenheit bezeigt, auch ihn ansehnlich beschenkt. — Da hier Kirchenmusik nur bey besondern Festen stattfindet, und grosse Oper nur zur Carnevals-Zeit gegeben wird, Concerte aber nur dann vorfallen, wenn sich jemand auf seine Rechnung hören lässt: so ist mir hier von gewöhnlichen musikal. Genüssen nichts weiter bekannt, als die *Opera buffa* im Teatro Carignano. Ich habe bis jetzt drey Stücke gehört. *Monsieur de Montanceal, ovvero l'albergo magico*, nach einem französischen Lustspiel bearbeitet. Die sehr leicht gearbeitete Musik ist von Mosca, der die Opera buffa in Paris dirigirte. (Ob er noch da ist, seitdem Spontini zum Directeur der Oper ernannt ist, weiss ich nicht.) Die erste Sangerin, Casarini, war abgegangen; es musste also ihre Rolle von einer andern Sangerin, Cattenna

Lipparini, welche gewöhnlich Hülfsrollen giebt, ausgeführt werden. Sie missfiel nicht, ungeachtet sie erst 15 bis 16 Jahr alt seyn soll. *La prova di un' opera seria*, Text sowol als Musik von Francesco Gnecco in Genua. Beydes ist besser, als bey mancher andern Oper; sie ward auch im Ganzen ziemlich gut ausgeführt, und gefiel also mir ebensowol, wie dem hiesigen Publicum. Die neuangekommene prima donna, Adelaide d'Almani, die von Geburt eine Hollanderin seyn soll, zeigt ein gutes Organ, gute Ausbildung, und viele Biegsamkeit der Stimme: bey manchen Stellen möchte man ihr aber, statt der grossen Fertigkeit in Rouladen und in Fortschreitungen durch halbe Töne, mehr Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks wünschen. Dieser Meinung sind auch viele Andere hier. Ueberhaupt wendet sich der Geschmack offenbar, wenigstens in Ober- und Mittel-Italien (ganz vorzüglich in Rom) von dem Ueberzierlichen zum Einfachen und Ausdrucksvollen. *La modista raggiratrice, ossia la scuffiara* von Paesiello. Manche halten sie für eine seiner besten Opern: sie wollte aber weder mir, noch dem Publicum recht gefallen, vermuthlich weil sie nicht gut ausgeführt ward. Paesiello's komische Opern hangen überhaupt, wie französische Lustspiele, gar zu sehr von der Ausführung ab; und soll diese gelingen, müssen beyde — alles andere vorausgesetzt — sehr gut einstudirt seyn, was hier bey der genannten Oper nicht eben der Fall war.

Das *Personale* ist folgendes: *Sängerinnen:* Adelaide d'Almani, prima donna. Mariana Bossi, seconda donna. Catterina Lipparini, supplemento alla prima donna. Rachele Sommariva. *Sänger:* Pietro Todran, primo tenore. Gaetano Delmonte, secondo tenore. Giuseppe Lipparini, primo buffo assoluto. Giovanni Lipparini und Luigi Cipriani, werden auch als primi buffi angesehen. Angelo Poverani, supplemento agli attori.

Zwischen den beyden Acten der Oper wird allemal ein *Ballet* gegeben, und am Ende wieder eins. Die Ballets, die man während meines hiesigen Aufenthalts gegeben hat, sind folgende. *I Morlacchi*, von dem hiesigen Balletmeister Gaetano Gioja. Es gefällt dem Publicum, und auch mir, weil es viele Handlung und viele interessante Gruppen und Situationen enthält, weil die Musik ausdrucksvoll und der Handlung angemessen ist, und weil es auch sehr gut ausgeführt wird. *La conversazione al bujo*, weniger interessant als das vorige. Nur die Gruppen, welche die Teppichhändler mit Ausbreitung und Zusammenziehung ihrer Teppiche zum Schluss bilden, sind originell und gut angeordnet. *Cesare in Egitto*, ein ganz neues Ballet von Gaetano Gioja, das in mehrerer Hinsicht seinem Verfasser Ehre macht. Es ward auch gut ausgeführt und erhielt allen Beyfall. Die erste Tänzerin, Maria Conti, und der erste Tänzer, Antonio Chiarini, sind aus der französischen Schule, die andern aus der italienischen; bekanntlich zeichnet sich die erstere mehr durch graziösen, die andere mehr durch grotesken Tanz aus. Beyde Arten sind gut, wenn jede am gehörigen Orte angebracht wird, und eine richtige Anwendung beyder kann wol bisweilen noch mehr Interesse gewähren, als eine derselben allein.

Von öffentlichen *Concerten* habe ich nur eins gehört, das zum Besten des Tenoristen Sommariva gegeben wurde. Der Mann hatte das Unglück gehabt, auf der Reise einen Fuss zu brechen, der ihm hat müssen abgenommen werden. Manches ward ziemlich schlecht und manches mittelmässig ausgeführt: aber die d'Almani sang gut, und ein Pianoforte-Concert von Dusseck ward von einem Ungenannten gut gespielt. Aber Compositionen dieser Art und alle Virtuosität auf dem Pianoforte machen hier zu Lande keinen Eindruck; man will Sachen hören, die sangbar und gleich fasslich sind, und mit recht leicht bemerkbarem Ausdruck

vorgetragen werden. Wenn Jemand etwas noch so gut ausführt, es kömmt aber dabey hauptsächlich auf grosse Fertigkeit, auf Ueberwindung von Schwierigkeiten, und vom Componisten auf Ausarbeitung der Harmonie an — so applaudirt man zwar allenfalls, aber man giebt nicht Acht, und schwatzt lieber mit seinem Nachbar. Es ist das nun einmal im Wesen und der Bildung der Nation, und darum wenig dagegen zu sagen: der Fall ist derselbe, als wenn man jemandem recht interessante Sachen in einer Sprache sagen wollte, die ihm nicht verständlich ist.

Unter den hiesigen *Musikern* sind zwar manche geschickt: ich weiss aber keinen, der einen sehr verbreiteten Ruf hätte. Molino wird für den besten Violinspieler hier und in dem ganzen ehemaligen Piemont gehalten. Er ist ein Schüler von Pugnani, der vormals auch hier lebte — wie denn überhaupt vor der Revolution Turin ein für die Musik sehr interessanter Ort war. — —

Wien, d. 31sten Octbr. Aermer waren wir zu keiner Zeit an wirklich aufgeführten neuen Singspielen, als gegenwärtig. Die in Paris mit so grossem Beyfall aufgenommene Oper, die *Vestalin* von Spontini, die längst einstudirt ist, erwarteten wir mit gespannter Aufmerksamkeit. Doch bisher noch vergebens. *Richard Löwenherz* soll von einem hiesigen Dichter ganzlich umgearbeitet, und vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried mit einer neuen Musik ausgestattet worden seyn: noch aber ward uns das Glück nicht zu Theil, dieses wiedergeborne Kind in seinem neuen Sonntags-Staate zu bewundern. Dafür sahen wir — beyde Nationaltheater scheinen in eine Lethargie versunken zu seyn — in dem Theater an der Wien das Schauspiel: *Columbus*, von Klingemann, und: *die rothe und die weisse Rose* von Castelli und v. Seyfried. Jenes erhielt, obgleich mehrmals wiederholt, nur getheilten Beyfall. Die hierzu verfertigte Musik — Ouverture, Chor der Indianer, Marsche, Zwischen-Acte — war vom Hrn. von Blumenthal dem ältern, und zeigt von nicht gemeinen Anlagen und Kenntnissen. Ob man gleich auf manches Bekannte stösst — und wo ist jetzt ein Anfänger, der ganz originell wäre? — so wird man doch leicht ausgesöhnt durch den Fleiss, welcher unverkennbar hervorleuchtet, und das Bestreben, nicht blos alltägliche Musik, sondern echte, würdige Arbeit zu liefern. Dieses zur Aufmunterung des jungen Mannes! --

Am 19ten gab man zum erstenmal das zweyte der genannten neuen Stücke. Es ist genannt eine historische Oper in drey Aufzügen, frey nach dem Franz. von J. F. Castelli, mit Musik von Hrn. J. v. Seyfried. Abermals musste dieser Ihnen so oft genannte Componist die traurige Erfahrung machen, dass sein Werk lau aufgenommen wurde. Sein *Saul* — welcher mit Recht unter die bessern neuen Producte gezählt wird — liess uns etwas Gehaltvolleres erwarten. Ich kenne keinen der jetzt lebenden Componisten, der die Geschwindschreibe-Kunst sich so zu eigen gemacht hätte, wie Hr. v. S.: daher die *vielen*, aber auch höchst mittelmässigen Producte. Sie berechtigen uns, zu vermuthen, es fehle Hrn. v. S. an einem geläuterten Geschmack, und an der Kunst, seinen Musikstücken Charakter zu geben. Nirgends findet man einen entworfenen Satz, welcher fest gehalten, verarbeitet, und durchgeführt wäre, wodurch doch nur erst dem grössern Tonstücke Geist und Leben eingehaucht wird; stets verdrängt ein Thema das andere, ein greller und mit Mühe gesuchter Uebergang den andern, obgleich manche treffliche Gedanken, einfach und plan gehalten, von schöner Wirkung seyn würden, und es, auch in dieser Oper, hin und wieder wirklich waren. So ist gleich No. 1., (Bdur) welches sich in der Folge als Duett zwischen Heinrich, Graf von Derby, (Hr. Gottdank,) und Reymund, (Hr. Kainz,)

seinem Waffenträger, gestaltet, von angenehmer Wirkung, nur — wie sehr vieles — zu lang ausgedehnt. Eben so liess man einem Duett zwischen Heinrich und seinem Freunde Eckbert von Worcester (Hr. Ehlers,) einem Terzett, und einer kurzen Arie des Eckbert: Für meinen Freund will ich sterben — (das Beste in der ganzen Oper) Gerechtigkeit widerfahren. Die Handlung spielt im Jahr 1599 in der Provinz York in England, und enthält bekannte, aber interessante Scenen aus der Geschichte jener beyden Parteyen; wie sie aber hier dramatisch bearbeitet worden sind, erscheinen sie als von wenig Bedeutung. — (Dr. Kainz verschone uns doch künftig mit seiner falschen Intonation!)

Heute, den 31sten wird Hr. Velutti zum letztenmal in der Oper, Trajan in Dazien, auftreten. —

Coburg. Der Educationsrath Bagge, welcher neben seinem Erziehungs-Institut unter der obern Leitung des herzogl. Consistoriums auch ein Schullehrer-Seminarium besorgt, wusste beyden Anstalten dadurch noch besondern Werth zu geben, dass er auf zweckmässigen Unterricht in der Musik Bedacht genommen hat. Diesen Unterricht hat ein Mitglied der herzogl. Kapelle, der Hofmusicus Gumlich, mit einem entschiedenen Erfolg übernommen; wenigstens haben die, unter den Augen des herzogl. Consistoriums angestellten Prüfungen sehr befriedigende Resultate gewährt. Die Seminaristen haben deutliche und ausführliche Antworten über die wesentlichsten Elemente des Generalbasses gegeben, zum Theil schwere Probe-Aufgaben aus der Lehre vom musikalischen Satz schriftlich bearbeitet, und gute Vocal- und Instrumental-Musikstücke aufgeführt.

Die Prüfung der Schüler des Erziehungs-Instituts, wo der Musikunterricht blos auf Gesang eingeschränkt ist, hat Hrn. Gumlich besonders als einen vortrefflichen Methodiker gezeigt. Es war überraschend, wie weit er, bey zwey wöchentlichen Lehrstunden, eine gemischte Zahl von 20 bis 24 Kindern von 8 bis 11 Jahren in Einem Jahre zu bringen gewusst hat. Notentreffen bey allen Intervallen, mit Rücksicht auf Takt und Stärke der Stimme, und dieses alles aus dem Stegreif — ist doch gewiss genugend, und alles, was man von Schülern dieses Alters in einer so beschränkten Unterrichtsperiode verlangen kann! Aber die practische Klarheit, welche die Kinder in Bildung der Tonleitern harter und weicher Art, und in Construction der Hauptaccorde, in ihren Antworten und Proben entwickelten, hat meine Erwartung übertroffen. — Im Wesentlichen scheint Hr. Gumlich der Methode zu folgen, welche Hr. Lindner in Leipzig anwendet, und welche vor einigen Jahren in der musikal. Zeitung umständlich entwickelt worden ist. Was der Persönlichkeit des Lehrers noch besonders zuzugehören scheint, ist die Beharrlichkeit, jeden Schritt zur Festigkeit zu bringen, ehe ein neuer gethan wird. Daher die Sicherheit der Zöglinge im Treffen. Die Fortschreitung vom Leichtern zum Schwerern hat Hr. G. in Pestalozzi's Geiste gegriffen, und vorzüglich mit gutem Erfolg bis auf die Lieder erstreckt, die den Kindern zum Singen gegeben werden. Um Lücken zwischen dem Leichtern und Schwerern auszufüllen, auch um den Kindern Texte zu geben, die kindlich poetisch und zugleich sangbar sind, hat Hr. G. verschiedene Kinderlieder recht artig in Musik gesetzt, und dadurch die Stufenfolge des practischen Unterrichts genau in die Ordnung gebracht, in welcher der theoretische fortschreitet. Unter den Probestücken, welche die Zöglinge gesungen haben, hat sich ein vierstimmiger Gesang besonders gut ausgenommen. — Bey der Wirkung, welche das erste Unterrichtsjahr aufgewiesen hat, kann man erwarten, dass das Baggesche Erziehungs-Institut in kurzem

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR 3-598-52410-2
ROCALITZ,J.F. FN. 05372/033

recht viel zur Verbreitung musikalischer Kenntnisse und Fertigkeiten, und besonders zur Gesangbildung beytragen werde.

Recension.

Trois Duos concertans pour deux Violons, comp. et dediés à son ami Roland par J. Graurand l'aîné. Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 2 Fr. 10 Cent.)

Diese Duetten scheinen ein jugendlicher Versuch zu seyn: wenigstens tragen sie Spuren einer gewissen Unerfahrenheit und Ungeübtheit an sich. Das Melodische ist nicht immer fliessend und geschickt verbunden; auch wol bisweilen durch unnütze Einschiebsel gedehnt und unrhythmisch geworden — wie z. B. im 2ten Duo, 1sten Allegro, nach dem 58sten Takt, wo der zweyte Absatz der Phrase fünf Takte, statt vier bekommen hat, welches den Gedanken unangenehm dehnt und verwirrt. Am meisten verräth sich ein gewisser Mangel an Einsicht und Gewandtheit in der durchaus zu leeren, zu einfachen Begleitung. Nirgends findet sich hier etwas von dem zweystimmigen Gesange, der dem Duo so eigenthümlich angehört. Der Verf. lässt sein Accompagnement gewöhnlich in langen, ausgehaltenen Noten fortgehen, und es scheint ihm dabey ziemlich gleichgültig, in welcher Lage er den begleitenden Accord nimmt. So hat denn die dürftige Begleitung auch nicht einmal rechte Consequenz, und fast überall vermisst man den Grundbass. Aller dieser Schwächen ungeachtet will Rec. den Verfasser keineswegs von ähnlichen Arbeiten abschrecken, sondern vielmehr gestehn, dass er diese Duos nicht ohne Vergnügen gespielt habe. Die Melodien sind gar nicht übel; manches darin hat einen zarten, manches einen heitern, gefälligen Charakter, und besonders ist der Verf. in Erfindung recht artiger und wohlklingender Passagen glücklich gewesen, die ausserdem einen mannigfaltigen Vortrag gestatten und nicht schwer auszuführen sind. Rec. zweifelt daher nicht, dass ein ernsteres Studium der Kunst diesen Comp. bald in den Stand setzen werde, etwas viel Besseres zu liefern, und so völligen Beyfall und Dank bey den Liebhabern zu verdienen. Auch wollten wir ihn — und zugleich die ganze ehrsame Zunft junger deutscher Violincomponisten — hiermit ergebenst gebeten haben, in ihren Melodien nicht so viel weichlichen Klingklang, der, von seinem Putz entkleidet, eigentlich nichts sagt, und den eine fremde Schule bey uns nur zu sehr Mode gemacht hat, einzumischen. Phrasen, wie zum Beyspiel folgende aus dem 1sten Allegro des 3ten Duo's:

u. s. w.

haben Rec. immer wie die herausgeputzte Armuth geschienen. Besitzen wir keine gehaltvollern Componisten, keine *Romberg's* und andere, die den jungen Componisten zum Muster dienen können?

Der Stich ist bis auf Kleinigkeiten correct. Im Andante des 3ten Duo's muss in der ersten Violin, Zeile 5 von unten, in den letzten Takten das ♭ ein ♮ haben. Doch besser wäre hier statt h, unstreitig *as* gewesen.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour Violon et Viola, comp. par H. Simrock. Op. 5. liv. I. liv. II. à Bonn, chez Simrock. (à 4 Fr. 50 Cent.)

Scheint die Arbeit eines sehr Ungeübten; ist von einem steifen und veralteten Zuschnitt.

Es ist gewiss sehr gut und nützlich, dass Exercitia geschrieben werden: aber soll man sie darum auch drucken lassen? Doch vielleicht will der Verf. des gegenwärtigen Werkchens das Urtheil der Kenner oder Kunstfreunde vernehmen. Wohl, so stehe denn hier, andern unvorgreiflich, das unsrige! Wir glauben, dass das wahre Talent in seinen ersten Werken zwar Fehler, Harten, Inconsequenzen genug verrathen könne, wie sie aus Mangel an sicherm und feinem Geschmack, aus Mangel an Erfahrung und Gewandtheit im Gebrauch der Hulfsmittel, endlich auch aus dem nicht genug gemässigten innern Impuls und aus dem zu grossen Respect vor der eigenen Begeisterung, — der leicht den Glauben hervorbringt, als schaffe sie *immer*, und *allein* und *an sich selbst schon* das Vollkommne — ziemlich natürlich hervorgehn: aber wir glauben durchaus nicht, dass Mangel an aller Productivität der Phantasie — dass ein Gedächtniss, das nur das Gemeine und Triviale aufgefasst und bewahrt hat, und dies in steifen Phrasen zusammenzusetzen strebt, ein Kennzeichen des Genius sey. Möge der Verf. davon die Anwendung auf sich machen. —

Der Stich ist der zu engen Linien wegen nicht zu loben; auch dadurch wird man um so geneigter, das Werk bald wiederum bey Seite zu legen.

Notizen.

Vor einiger Zeit verbreitete sich, sogar durch öffentliche Blätter, in Wien das Gerücht von neuem, Cherubini sey durch den kunstliebenden Fürsten Esterhazy für Wien und folglich für Deutschland überhaupt gewonnen worden. Wenn an irgend einem der jetzt blühenden ausländischen Componisten, so nimmt an Cherubini das ganze musikliebende Publicum in Deutschland lebhaften Antheil; darum ist die Frage einer Gesellschaft Leser der m. Z. wol nicht unbescheiden: ist etwas an diesem Gerücht? —

Dass der berühmte Componist und erste Violinist in Paris, Kreutzer, beym Umwerfen seines Wagens den rechten Arm gebrochen, wissen die Leser aus andern Blättern. Wir können jetzt hinzusetzen: seine Cur ist so glücklich von statten gegangen, dass er selbst gewiss ist, der Unfall werde ohne alle Folgen für sein Spiel seyn. —

In Wien hat vor einiger Zeit der berühmte Salieri ein Werkchen herausgegeben: *Scherzi armonici vocali, cont. 25 Canoni a tre voci, con un Terzettino, che serve d'Introduzione* — welches bey ihm selbst zu haben ist. Zwar kennen wir es noch nicht, es ist uns aber von Wien aus sehr empfohlen, und da sich bey diesem Meister voraussetzen lasst, man könne nicht zu viel davon erwarten, machen wir hier im voraus die Leser darauf aufmerksam.

Der dem Publicum durch seine andern Erfindungen schon vortheilhaft bekannte Orgelbauer, Hr. Uthe, hat seit geraumer Zeit seine Einsichten, Erfahrungen und seinen Fleiss vornämlich auf die jetzt von vielen Orgelbauern mit grösstem Unrecht vernachlässigten Rohrwerke der Orgel gewendet, und versichert uns, ein Mittel gefunden zu haben, jedes Rohrwerk so zu arbeiten, dass es eben so wenig verstimmbar sey, als jede andere Labialpfeife, und zugleich sein Klang nicht mehr der rauhe, schnetternde bleibe, sondern angenehmer und den nachgeahmten Instrumenten ähnlicher werde. Jeder Sachkundige sieht das Bedeutende dieser Erfindung ein, und wünscht gewiss mit uns, Herr Uthe möge bald Gelegenheit finden, dieselbe im Grossen auszuführen und zu bewähren; und auch die Resultate seiner Untersuchungen und Proben Andern bekannt machen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten November. Nº. 61. 1810.

Welchen ist für die Bässe die beste und zweckmässigste Art, das einfache Recitativ zu begleiten?

Vor kurzem fand bey Gelegenheit einer Aufführung der *Schöpfung* eine Unterredung zwischen zwey Musikfreunden Statt, welche, obwol sich ganz fremd, das Ungefähr hier zusammen an ein Pult gebracht hatte. Da der Gegenstand ihres Gesprächs für die Ausführung grosser Singstücke nichts weniger als gleichgültig ist: so mag es hier, und zwar in seiner ursprünglichen Form, und, wo möglich, wörtlich, wiederholt werden. Zur Unterscheidung mag der eine *Neulieb* und der andere *Altlieb* heissen. Ein so eben zur Hand liegendes Recitativ von *Hasse* mag zur Erläuterung der Sache dienen. Es ist folgendes:

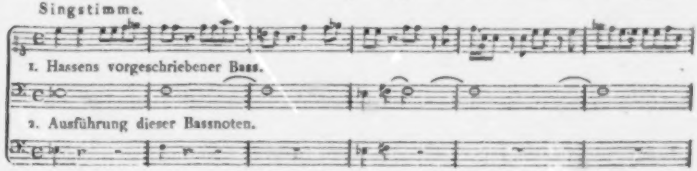

Die beyden, als erste Accompagnisten angestellten braven Künstler hatten bereits den ersten Theil hindurch ihre Partie mit höchster Discretion, Pünktlichkeit und Reinigkeit auf die zweyte Art ausgeführt, als sich folgendes Gespräch darüber entspann:

Neulieb. Falsch, grundfalsch ist diese Art zu begleiten! Diese ganzen und halben Noten müssen durchaus so lange piano ausgehalten werden, als der Sänger an den dazu gehörigen Noten zubringt! Mit einem Worte: sie müssen so, wie sie vom Componisten vorgeschrieben sind, ausgeführt werden!

Altlieb. Vielleicht liegt hier ein Missverstand zum Grunde. Die italienischen Componisten, so wie Graun und besonders Hasse, bedienten sich dieser Schreibart gleichsam als *Abbreviatur*, theils, um sich und die Kopisten des vielen Pausen-Schreibens zu überheben; theils, um den Accompagnisten am Flügel die Uebersicht, durch Ersparung der vielen Zeichen und durch die beständige Ansicht der Grundnote, zu erleichtern. Und dass sie mit diesen langen Noten keine ausgehaltenen Töne verlangt haben, beweisen noch gegenwärtig die Orchester Berlins und Dresdens, welche beyde durch Graun und Hasse so viele Jahre angeführt worden sind; wo noch immer jede veränderte Bassnote, gelte sie so viel sie wolle, nur kurz angeschlagen wird. Besonders aber bewies dies Hiller, der sich unter Hassen

gebildet hatte, und der bey so manchen Oratorien und Opern, welche er durch das Leipziger Orchester aufführen liess, auf dem blossen kurzen Anschlag der Bassnote bestand. Und warum hätte denn Hasse, bey den Fallen, wo die Basse aushalten sollten, besonders *ten:* darüber geschrieben?

Neulieb. Immerhin mögen sie dies gethan haben! Jetzt aber gehört diese Methode zu dem unnützen alten Krame ohne Werth, der zur Plunderkammer verdammt ist. — Unser Musikdirector, zwar noch ein junger Mann, aber voller Kunstkenntnisse und Erfahrungen, der die Orchester Italiens, Wiens und Münchens gehört hat, dringt durchaus darauf, dass wir die langen Noten aushalten müssen. —

Altlieb hatte nun zwar noch Manches auf dem Herzen, was ihm den guten Effect dieser ausgehaltenen Noten verdächtig machte — z. B. dass dies anhaltende Summen der Basse das Verstehen der Worte des Sängers erschwere; und dass in einer Oper mit langen und wiederholten Recitativen, dies unaufhörliche Brummen der Basse dem Ohre endlich unausstehlich werden müsse. Da er aber einem wirklich braven und ruhmwürdigen Musikdirector einer eben so braven und seit mehr als hundert Jahren durch ihre geschickten und kunstvollen Aufführungen bekannten Kapelle nicht geradezu widersprechen wollte: so liess es es dabey bewenden. Wahrscheinlich blieb also, wie fast bey allen dergleichen Disputen, jeder Theil bey seiner Meinung.

Indessen hatte die Aufführung ihren guten Fortgang gehabt. Und da zugleich auch ein Flügel im Orchester angestellt war, so hielt sich der erste Violoncellist blos an seine vorgeschriebenen Noten, und überliess, wie billig, die Ausführung der dazu gehörigen Accorde, dem Klavieristen. Da aber auch von dieser Seite her nichts zu vernehmen war; so sagte

Altlieb. Ist denn unser Klavierist eingeschlafen? Er lässt ja gar nichts von sich hören!

Neulieb. Das ist eben recht! Weder Klavierist, noch Violoncellist sollten während des Recitativs einen Accord von sich hören lassen. Müssen wir doch unsere Töne treffen, ohne dass uns jemand dazu Brücken baut; so kann es der Sänger auch lernen!

Altlieb. Ja, wenn diese harmonischen Stege und Brücken blos um der Sänger willen gemacht würden, so hatten Sie vollkommen Recht. Meines Erachtens aber braucht das Ohr des Zuhörers diese Brücken, bey den mannigfaltigen Modulationen und Veränderungen der Harmonie im Recitative, eben so nothwendig und noch nothwendiger zu seinem Verständnisse. Ein kunsterfahrner und ehrenwerther Correspondent der musikal. Zeitung, der sich G. Weber unterschreibt, und dem man keinen Vorwurf weiter machen kann, als dass er nur die einzige, im 9ten Jahrgange befindliche Abhandlung: *Ueber die Direction grosser Musiken*, für diese Zeitung geschrieben hat; sagt S. 309: „Wenn ein simples Recitativ, ohne harmonische Begleitung des Pianoforte vorgetragen wird: so kenne ich kaum eine härtere Ohrenpein, als, eine Folge von (gerade in solchen Recitativen vorzüglich scharfen,) plötzlichen Ausweichungen, ohne die, eben hier besonders unentbehrlichen Intervalle, mit anzuhören." Was Quanz und Eman. Bach über diese Materie in ihren Werken sagen, darf ich Ihnen wol nicht entgegen stellen, weil sie vielleicht diese Meister, mit sammt ihren Grundsatzen, schon lange in Ihre Plunderkammer verwiesen haben. Ueberdies würde ein Sopran-Recitativ, mit der blossen Bassbegleitung, ohne dass sich zu Zeiten Mitteltöne zur Ausfüllung dabey hören liessen, in die Länge einen schlechten Effect machen, und bey aushaltenden Basstönen, nach Ihrer Methode, dem Zuhörer

wol gar die Sackpfeifen-Musik in Erinnerung bringen.

Endlich kam in den, mit vollem Orchester begleiteten Recitativen, auch folgende Figur in den Bassen vor:

Altlieb trug sie, wie gewöhnlich, als zwey kurze, gestossene Noten vor; das Sechzehntheil im Aufstrich und das Viertel im Abstrich, ohne darauf zu achten, dass diese beyden Noten hin und wieder durch einen Bogen zusammengezogen waren. Da es ungereimt ist, das Grosse an das Kleine zu binden, so wie hier das Viertel an das Sechzehntheil: so glaubte er, diese Bogen wären aus Unachtsamkeit des Copisten über die Noten gekommen und stehen geblieben, achtete also nicht weiter darauf. Dies war einigemal geschehen, als Neulieb bemerkte: nach Haydns Idee müssten diese zwey, durch einen Bogen verbundenen Noten, als *eine einzige*, durch einen Strich, ausgeführt werden. Altlieb brauchte nur Haydns Willen zu wissen, um sich sogleich darnach zu fügen: um so mehr, da Neulieb alle diese Stellen mit einem einzigen Bogenstriche abfertigte, ohne zwey Noten zu markiren.

Schade, dass Altlieb die Partitur der *Schöpfung* nicht bey der Hand hat, um diese Stellen aufsuchen und mit der im Texte liegenden Empfindung vergleichen zu können! Denn offenbar ist ein himmelweiter Unterschied zwischen der Wirkung zweyer, vom ganzen Orchester mit Heftigkeit abgestossener Noten, welche das Gefühl von einer Entschlossenheit, vermehrten Thätigkeit, oder aufgeregten, heftigen Leidenschaft, bey dem Zuhörer hervorbringen müssen; da hingegen diese beyden Noten, die *erste* im leichten und die zweyte im schweren Taktheile, als eine einzige vorgetragen, gerade eine entgegengesetzte, erschlaffende Wirkung hervorbringen. Gleichsam, als wenn das ganze Orchester ein allgemeines „Pah!“ (Was liegt daran!) aussprache.

Es wäre zu wünschen, dass sich über diese drey, nicht unwichtigen, in allen grossen Musiken vorkommenden Fälle, Männer, welche ihren Geschmack und ihre Erfahrungen im Orchester-Wesen hinlänglich bewiesen haben, ein *Salieri*, *Reichardt*, *Righini*, *Weber*, *Winter* u. s. w. sich erklärten, welche von diesen Methodem recht oder unrecht, gut oder nicht gut wäre, da diese drey Fragen bis jetzt wirklich noch unentschieden geblieben sind. Zwar hat seit hundert Jahren über die beste Art, das Recitativ zu begleiten, kein Zweifel statt gefunden: indessen wäre es doch wol möglich, dass man in den gegenwärtigen, revolutionairen Zeiten auch hierin das Gegentheil von dem thäte und verlangte, was bisher als gut und recht anerkannt worden ist.

Nachrichten.

Konigsberg, den 12ten Novbr. Die Bühne hat uns nach dem Abgange des Hrn. Schwarz viel Neues dargeboten. Am 16ten Juny wurde die Sternkönigin auf eine Art gegeben, die wenigstens nichts *für* die gute Einrichtung des neuen Theaters bewies, denn die meisten der vorgeschriebenen Zaubereyen blieben weg, und was gegeben wurde, erregte Bedauern und Unwillen. Die Uniform v. Weigl, am 30sten Juny, zum Benefis für Hrn. und Mad. Mosevius gegeben, gefiel am meisten von allen neuen Opern Weigls. Die Unordnung in den Verwandlungen war an diesem Abend beyspiellos. Am 19. und 20. July, zum Etablissements-Benefis des Hrn. Direct. Steinberg,

(man sollte glauben, für den Director sey eine jede Vorstellung ein Benefiz) Jacob und seine Schneider Mobil. Diese Oper gefiel wenig, ungeachtet der schönen Musik. Spiel und Gesang des Hrn. Beinhöfer, (vom Danziger Theater) als Jakob, waren erbärmlich, und der schöne Chor mit der Harfe im 3ten Act wurde durch das Klimpern auf einem elenden Pianof. ganz ungenießbar. Alle jetzt genannten Opern sind nur ein paarmal wiederholt worden. Ueberhaupt war, trotz einer Menge neu einstudirter Sachen, die eben so geschwind der Vergessenheit zueilten, und trotz aller Finanz-Operationen der neuen Direction, die Einnahme so gering, dass die Schauspieler bisweilen nicht die volle Gage erhielten. Hercus Monte, ein Schauspiel mit Gesängen aus der altpreuss. Geschichte von Carnier, (Andere sagen, von Hrn. Direct. St.) gefiel nicht. Die Musik dazu vom Musikdir. der Bühne, Hrn. Hiller, hat einige ausgezeichnete Sachen. Die Tänze und Märsche sind wol zu modern. Claudine v. Villa bella, von Hrn. Blum in Musik gesetzt, und zu seinem Benefiz d. 5ten Sept. gegeben, gefiel, und verdiente dies auch, wegen des Talents und lobenswerthen Fleisses, welche der Compon. dabey bewiesen hat. Vorzüglich gelungen schienen mir Pedro's Arie: Es erhebt sich eine Stimme etc. der Chor der Vagabunden: Mit Mädeln sich vertragen, und die Romanze des Rugantino: Cupido, loser etc. (wenn auch Einiges in der Modulation Mozart gehören dürfte.) Der Hausverkauf v. Dallayrac fand Beyfall. Demois. Toskani vom Danziger Theater gab die Donna Anna im D. Juan und missfiel. Sie distonirt und manierirt. Hr. Unzelmann vom Berliner Theater spielte 25 Gastrollen. Die Meinungen über ihn waren getheilt. Was er als Sänger leistet, ist bekannt. Ueberhaupt drängten sich die Gastrollen im Herbst so sehr, dass die Abonnenten fast immer leer ausgingen. — Hr. Fischer d. jüng. verdient allein von allen übrigen Gästen Erwähnung. Sein beträchtlicher Ruf füllte das Haus so, dass es stets, wenn er spielte, zu klein war. Dies geschah bis jetzt nur viermal, (als Masseru, Axur, Don Juan, Osmin) denn ein Scharlachfieber hinderte ihn, den Wasserträger, Figaro, und sein Concert zu geben. Seine Genesung dürfte einige Wochen erfordern. Ich würde mich über Hrn. F.s Gesang weitläuftiger auslassen, wenn nicht das Urtheil Ihres Corresp. aus Breslau über ihn, so mit dem meinigen übereinstimmte, dass ich wenig hinzusetzen darf. Ich finde Hrn. F.s Tiefe bis ins Es hinab schön, seine höhern Mitteltöne heiser und ohne Metall — wahrscheinlich eine Folge des anstrengenden Falsettirens. Auf sein Falset bis ins hohe a lege ich gar keinen Werth, obgleich ich die Mühe nicht verkenne, welche dies einem Basssinger kosten muss. Sein Gesang ist für mich da, wo er in seinen Schranken bleibt, sehr erfreulich; so singt er die Arie im D. Juan: Geht ihr auf jene Seite, meisterhaft; besonders gelingt ihm sehr das *parlante*, nur bringt er es zu oft an. Wo er manierirt, gefällt er mir nicht; die reizende Serenate im Don Juan verzerrt er so, dass vom Rhythmus und Takt nichts übrig bleibt. So etwas gefällt freylich am meisten; ich dachte aber, die Regeln, die in dieser Hinsicht dem Componisten vorgeschrieben sind, musste auch der Sänger befolgen. Triller habe ich von Hrn. F. nie da gehört, wo sie hingehören, sondern stets und sehr oft — in der Tiefe. Schwer ist so etwas allerdings: aber auch schön? Hr. F. scheint indess sehr consequent zu seyn, und auf keine Erinnerungen Rücksicht zu nehmen. Ich bemerke also nur noch, dass er uns im Don Juan eine treffliche Darstellung gab, und sich auch als einen vorzüglichen Schauspieler zeigte. In der Geisterscene — wo leider nur der Geist eine traurige Figur machte — hatte er jeden Accord berechnet, und drückte ihn in Mienen und Stellung aus. Gerade aber in dieser Rolle gefiel er vielen Tonangebern nicht, „weil er nicht genug Tenor gesungen hatte!“ Herrn F.s Auftreten als Don Juan verschaffte uns

auch die Gelegenheit, einmal das süsse Duett (A dur) im langsamen, angemessnen Tempo zu hören. Bisher war es halb und halb eine Hopsangloise. — Nach der ersten Rolle wurde Hr. F. vorgerufen. Er erschien in seinem Wintermantel gehüllt, und sagte: Da er wahrscheinlich *nie wieder* eine deutsche Bühne betreten würde, so sey es ihm schmeichelhaft, diese Aufnahme zum Schlusse in einer Stadt zu finden, die stets wegen des darin herrschenden guten Geschmacks berühmt gewesen sey. Diese Ironie wurde von einigen Herren mit einem Bravo beantwortet.

Hr. Vogel, der bekannte Flötenspieler, gab im Juny hier zwey Concerte. Seine Fertigkeit ist bekannt. Schade nur, dass er zu viel Charlatanerien einmischt. In Gesellschaften geht so etwas allerdings hin: in öffentlichen Concerten aber sollte es wenigstens nicht hingehen. (Am 31sten Octbr., nach seiner Zurückkunft von Memel, gab er noch eine mus. Unterhaltung, und zeigte auch chemische Kunststücke!)

Der Tod unserer geliebten Königin ist denn auch von uns musikalisch gefeyert worden. Man hätte erwarten sollen, es würden sich alle Künstler und Dilettanten vereinigen, um ein Ganzes zu liefern, das der Hauptstadt Preussens, der Stadt, in der Luise ein paar Jahre lebte, würdig gewesen wäre. Das geschah aber nicht. — Im Gartenconcert der jungen Kaufmannschaft wurde durch einen Theil der Schausp. Gesellschaft ein Theil der Himmelschen Kantate auf den Tod Friedr. Wilh. II. mit Abänderungen des Textes aufgeführt. Bey dem grossen Menschengewühl, der schwachen Besetzung, und dem Accompagnement einer Menge Enten auf dem benachbarten Teiche, lässt sich über diese Aufführung nicht viel Lobenswerthes sagen, und Ref. will es den hiesigen Kunstrichtern überlassen, ihre Behauptung: es sey alles herrlich gewesen, zu beweisen. In der löbenichtschen Kirche wurde dann von den Schauspielern die ernstliche Kantate bey der Todtenpredigt aufgeführt. Ich führe die Besetzung der Singstimmen an: *Soprani*, Mad. Hoppenius und Dem. Holzbecher (sonst Altistin); *Alti*, Mad. Wiehe, Sola (NB. auch bey Chören, NB. ist unmusikalisch;) hierzu etwa 5 Tenore und 5 Basse. Mad. Schmidt und mehrere Mitglieder des Theaters sangen nicht mit. Indessen machte sich auch diese Feyer in den — Zeitungen recht gut. Am nämlichen Abende feyerte auch die Bühne das Andenken der verewigten Königin durch einige Reden, von Chören unterbrochen. Die lobenswerthe Musik war von dem kurmärkischen Regier. Assessor, Hrn. J. P. Schmidt, einem gebornen Königsberger. Jetzt fasste Hr. Max von Schenkendorf, ein junger, talentvoller Mann, die Idee, in der kathol. Kirche ein feyerl. Todtenamt halten, und dazu Mozarts Requiem aufführen zu lassen. Er wandte sich an Hrn. Musikd. Riel, der die Direction und Mithülfe seines Singe-Instituts ausschlug, „weil er *lutherischer* Cantor sey.“ Hr. Streber übernahm also die Direction und ein Theil des Schauspieler-Personals (Mad. Schmidt z. B. sang wieder nicht) die Ausführung, am 18ten Sept. Vormittags. In der Kirche mochten an 2000 Zuhörer seyn: urtheilen Sie nun, welchen Effect etwa 15 Sänger und Sängerinnen, dazu 6 Violinen, 2 Violen, 2 Violoncelle und 1 Contrabass machen konnten! Viele Tempos waren zu schnell. Hr. Emter sang die Tenorsolos um einen Viertelton zu tief; Hr. Aue die seinigen rein, doch mit einer für solchen Raum zu schwachen Stimme. Dem Requiem voran gingen ein Trauermarsch und Chor von Reichardt, zu diesem Zweck componirt. Die Verzierungen der Kirche waren, wol aus Mangel an Fonds, nicht darauf berechnet, einen tiefen Eindruck zu machen. Doch verdient der Unternehmer für den guten Willen Dank. Am 11ten September veranstaltete der Magistrat in der Schlosskirche Abends um 7 Uhr eine Todtenfeyer. Die Kirche war mit einigen tausend

Lampen geschmackvoll erleuchtet; die Anordnung des Castri doloris und der übrigen Verzierungen machte Hrn. Profes. Knorr Ehre. Hr. Musikdir. Riel führte dabey mit seinem Sing-Institute, unterstützt von Hrn. und Mad. Mosevius, Hrn. Blum u. m. Zumsteegs Trauercantate mit verändertem Texte, und aus Mozarts Requiem die leichtesten Stücke auf, (nicht die schönsten, sonst hätte das schwere, aber schöne Recordare nicht fehlen dürfen;) nämlich: Dies irae, Tuba mirum, Sanctus und Benedictus. Den Schluss machte Händels Halleluja. Die Besetzung war für die Kirche viel zu schwach; auch können einzelne, abgerissne Sätze aus einem so schönen Ganzen keine gute Wirkung machen.

Am 13ten Octobr. gab Hr. Nicolai ein zweytes Concert vor einem sehr kleinen Auditorium. Hr. N. scheint auf meine Erinnerungen über seinen Gesang, in diesen Blättern, nicht die mindeste Rücksicht genommen zu haben. Die schöne Scene für den Sopran, von Beethoven: Ah! perfido! von Hrn. N. gesungen, erregte, in mir wenigstens, Widerwillen. Hätte Beeth. seine Compos. mit Flitterstaat behängen wollen, so hätte er dies sicher geschmackvoller gethan, als Hr. N. Will Hr. N. die Biegsamkeit seiner Stimme zeigen, so singe er Arien, die der Comp. mit Passagen und Coloraturen ausgestattet hat, wie die am nämlichen Abende von ihm gesungene Arie des Mercur aus Abeille's Amor und Psyche. Nur muss er seine Vorliebe für den Vocal I aufgeben, den er auf eine widrige Art dehnt. Noch sang er aus dieser Oper mit Dem. Sehring ein Duett, und spielte mit einem Dilettanten das Concert v. Mozart für zwey Pianoforte. Die Erinnerungen über Hrn. N. Gesang werden wol jetzt um so weniger Eingang finden, da auch Hr. Fischer dieser Manier zum Theil huldigt. Sey es! Kein bekannter Name kann Irrthümer heiligen. — Warum Hr. Nicolai bey seiner Stimme und Figur sich nicht dem Theater widmet, da eine gute Tenorstimme jetzt eine seltne Erscheinung ist, begreife ich nicht.

Der eintretende Winter bietet uns, ausser dem Schauspiel, mehrere musikal. Genüsse dar. Hr. Musikd. Riel wird vier Abonnem. Concerte geben, und im ersten die Glocke von Romberg aufführen. Hr. Zander der ält., ein geschickter Violinist, hat wöchentliche Violinquartetten arrangirt. Hr. Streber giebt seine wöchentlichen Uebungs-Concerte, und Hr. Hoffmann richtet ähnliche ein. Die Harmonie, eine von Dilettanten im vorigen Jahre gestiftete musikal. Gesellschaft, in der Musik, Tanz und Schmaus abwechseln, wird auch in diesem Winter ihren Fortgang haben. Ein Conservatorium des mehrstimmigen Gesanges, welches Hr. Dorn in seinem Hause errichtet hat, wobey er mit einer seltenen Uneigennützigkeit alle Kosten für Heizung und Beleuchtung des geräumigen Locale und Anschaffung der Musikalien allein trägt, auch seine gewählte musikal. Bibliothek *unentgeldlich* dazu hergiebt, findet — nur geringe Theilnahme. Die meisten Dilettanten werden durch Vorurtheile, Stolz, falsche Scham, Privatinteresse oder gänzlichen Mangel an Kunstsinn zurückgehalten, und so das rühmliche Unternehmen, gebildeten Musikfreunden einen Vereinigungspunct zum Versuch ihrer Kräfte zu verschaffen, sehr erschwert.

Hr. Oberschulrath Zeller, der Director des hiesigen Normal-Instituts für Erziehung nach Pestalozzischen Grundsätzen, hat jetzt seine Methode durch den Druck bekannt gemacht, und auch „Elemente der Musik" herausgegeben. (Königsberg, bey Degen.) Da es ein wenig schwer hielt, zu den Prüfungen Zutritt zu erhalten, so habe ich mich von der Vortrefflichkeit des Gesanges der Kinder in 4stimmigen Sätzen, die, nach der Versicherung Mancher, alles hier Gehörte übertraf, nicht persönlich überzeugen können. Da aber Hr. Z. (Seite X. der Einleitung) selbst sagt:

„Eine Stunde, die als *Spielstunde* betrachtet werden muss, ist gesellschaftlichen Singübungen an 3 und 4stimmigen Chören bestimmt u. s. w.“ so wird das ungeheure Lob wol einer Einschränkung bedürfen. Lobenswerth ist es immer, die Jugend für den Gesang zu bilden. Ich finde übrigens in Hrn. Z.s Schrift viel Gutes: nur befürchte ich, dass für lebhafte Temperamente diese Methode geisttödtend seyn dürfte. Hrn. Z.s Methode weicht von der Pfeifferschen Gesangbildungslehre ganz ab, und verdient daher wol eine ausführliche Recension in diesen Blättern, um so mehr, da manche Enthusiasten von seinen Unternehmungen eine gänzliche Regeneration des Menschengeschlechts erwarten.

Dresden, den 11ten Nov. Am vierten Nov. liessen die hiesigen Herren Mechaniker *Kaufmann*, Vater und Sohn, das von ihnen verfertigte neue Instrument im Hôtel de Pologne vor einer zahlreichen Versammlung hier das erstemal hören. Die Einrichtung dieses, von den Hrn. Kaufmann *Harmonichord* genannten Instrumentes ist im Wesentlichen ganz dieselbe, als die, des von Hrn. *Uhde* construirten *Xylarmonicon* *). Der Ton desselben ist ein zwiefacher; der Hauptton wird von Metallsaiten gegeben, welche an das Ende von Holz- oder Glasstäbchen eingeklemmt sind; diese Holzstäbchen werden nun entweder mit den Fingern, oder, wie an Hrn. *Uhde's* und Hrn. *Kaufmann's* Instrumente, durch eine Walze gerieben, und dadurch in Klang gesetzt, welchen sie dann den Saiten mittheilen; die Walze aber wird durch ein Schwungrad bewegt, und die Tasten der Töne, welche klingen sollen, werden durch eine Klaviatur an diese Walze gebracht. Ein Künstler in Polen, dessen Name mir nicht beyfällt, hat vor einigen Jahren gleichfalls Instrumente dieser Art verfertigt, aber ohne Klaviatur; eins davon besitzen die Herren *Kaufmann*, ein anderes der hiesige Hr. Hoforganist *Kirsten*, welcher es, obgleich diese Behandlung des Instruments beynahe unübersteigliche Schwierigkeiten hat, mit bewundernswürdiger Fertigkeit spielt.

Hr. *Uhde* behauptet den Ruhm der Erfindung dieser sinnreichen Art, den Saiten einen innigeren, schöneren und seelenvolleren Ton zu entlocken, als dies je durch Bogenstrich und Hammeranschlag wird geschehen können. Dieser, von reiner Liebe zur Musik beseelte Künstler hat dadurch der Instrumentalmusik ein neues, glänzendes Gebiet eröffnet; die Nachwelt wird seinen Namen mit Dank nennen, um so mehr, als sich an diese Erfindung mehrere neue reihen werden. Denn durch die unzählig vielfache Art von tönenden Körpern, deren Klang auf diese Art vereinigt werden kann, lassen sich nunmehr, wie mich Versuche lehren, mehre Instrumente dieser Gattung construiren, welche sich unter einander auf ähnliche Weise entgegengesetzt verhalten, als die verschiedenen Arten unsrer Blasinstrumente, wie Flöten, Oboen, Klarinetten, Hörner u. s. w. Da man, wie ich gefunden, z. B. eben so wie den Saiten auch Glasglocken durch angestemmte Holz- oder Glasstäbchen den zartesten, so wie den stärksten Ton entlocken kann, so liegt hierdurch die Möglichkeit vor Augen, eine Harmonika mit Klavier in ihrer ganzen Vollkommenheit auszuführen.

Im letzten Frühjahr war auch Hr. *Uhde* hier anwesend, und zeigte sein erstes, gleichfalls mit einer Klaviatur versehenes, Xylarmonicon Kennern und Liebhabern der Tonkunst. Wäre ihm der Mechanismus der Klaviatur und des Schwungrades schon besser gelungen gewesen, und hatte daher sein Instrument eine hinlänglich gleichförmige und sichere Ansprache gehabt, so würde es gewiss

*) Siehe über Hrn. Uhde's Instrument und mehrere ihm verwandte die Abhandlung von Apel in der musik. Zeitung. Jahrg. 1810. No. 25.

die Bewundrung aller auf sich gezogen haben; ich hoffe aber, die neuen Exemplare seines Instrumentes, mit deren Verfertigung er jetzt beschäftigt ist, sollen den Erwartungen der Musiker besser entsprechen. Würde diesem achtbaren Künstler irgend eine ermunternde Unterstützung zu Theil, hätte er nicht mit so vielen äussern Hindernissen zu kämpfen, so würde er früher höhere Vollkommenheit erreicht haben.

Die Hrn. *Kaufmann*, Vater u. Sohn, haben sich gleichfalls wesentliche und bleibende Verdienste um diese neue Gattung von Instrumenten erworben. Sie haben einen sehr einfachen Mechanismus zu Stande gebracht, vermöge dessen die Klaviatur so zart, so bestimmbar, so sicher, und zwar dabey in den höchsten, so wie in den tiefsten Tönen so gleichförmig anspricht, dass fast Nichts in dieser Art zu wünschen übrig bleibt. Die tiefen Töne zeichnen sich durch ihre Stärke, Rundung und Deutlichkeit, und die höheren durch ihre Reinheit, Klarheit und Milde aus. Alle Tonverzierungen, auch die schnellen Triller, lassen sich nun auf diesem Instrumente präcis ausführen; auch ist ein stetiger Uebergang vom *fortissimo* zum ersterbenden *pianissimo* ohne alle Schwierigkeit möglich, und dieß Instrument behauptet nun in dieser Hinsicht wesentliche Vorzüge vor der Harmonika. — Die Einrichtung des Schwungrades, und die Art, es zu treten, ist musterhaft; auch ist ein Dämpfer, welcher den lästigen Nachhall der Töne wegnimmt, und mit dem Knie bewegt wird, auf eine sinnreiche Weise angebracht. Vorzüglich verdient auch der wohlberechnete, dauerhafte und zuverlässige Mechanismus gerühmt zu werden, welchen die Herren *Kaufmann* angebracht haben, um die, ausserdem schwierige, Stimmung dieses Instruments, zu erleichtern, und so zu sichern, dass sie jeder Besitzer eines solchen Instrumentes selbst besorgen kann, ohne befürchten zu müssen, dass dadurch je eine Saite springe, und ohne viel Zeit und Mühe zu verlieren. Diese Erfindung sollte auch in Zukunft bey allen übrigen Saiteninstrumenten angebracht werden.

Eigentlich ist dies Instrument in seinem jetzigen Zustande mehr zum Privatgebrauch und zur Begleitung weniger Stimmen, oder weniger und zwar dazu passender Instrumente geeignet; es konnte daher in einem so grossen Saale, im Contraste mit so vielstimmiger Orchestermusik, neulich nicht seine grösstmögliche Wirkung thun. Dennoch entsprach das Instrument den Erwartungen der zahlreich versammelten Zuhörer, und lauter Beyfall lohnte den Herren *Kaufmann* ihr Kunstbestreben. Herr *Kaufmann*, der Sohn, spielte das Harmonichord mehrmals allein; dann aber sang Hr. Tibaldi in dessen Begleitung die schöne Arie von Haydn: Wie lieb' ich dich etc., wodurch es anschaulich wurde, wie sich dieß Instrument ganz vorzüglich zur Begleitung eines schönen Gesanges eigne.

Die Herren *Kaufmann* wünschen ihre Erfindung baldmöglichst bekannt zu machen, und sind entschlossen, dieß zu thun, so bald sie gegen 20 Exemplare ihres Instrumentes werden verfertigt haben; diese wollen sie dann sämmtlich auf einmal mittelst Subscription verkaufen — schon mehrere sind halb vollendet. Möge das Publicum diese beyden Künstler, so wie auch Hrn. *Uhde*, so belohnen, wie es die Schönheit des von ihnen bearbeiteten Instruments, und ihr grosser Fleiss verdient!

Dr. K. Chr. Fr. Krause.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten December. Nº. 62. 1810.

Nachrichten.

Paris, den 10ten Nov. Da es nur Wenige interessiren und Niemand frommen könnte, wenn ich, bey einem neuen und achtsamen Ueberblick über das hiesige Conservatorium der Musik in eine umstandliche Kritik der einzelnen Productionen seiner Lehrer und Zöglinge eingehen wolte, unterlasse ich dies und beschränke mich nur auf einige allgemeine Bemerkungen.

Zum Lobe der Anstalt im Ganzen sowol, als auch der Lehrer und Zöglinge im Einzelnen etwas sagen zu wollen, hiesse schon Bekanntes und oft Gesagtes wiederholen. Die Concerte, besonders die, seit ungefähr Jahr und Tag gegebenen, haben dem wohlgegründeten Ruhme beyder neuen Zuwachs gebracht, und konnten im eigentlichen Sinne als künstlerische Ausstellungen der köstlichsten musikalischen Producte aller *) Nationen angesehen werden. Denn wenn der Fremde von allen Seiten durch die behagliche Selbstgefälligkeit, womit der Pariser sich, seine Stadt und seine Nation betrachtet, und durch die Geringschätzung alles Auslandischen (die nur gar zu oft dem Nationalstolze jenes Atheners gleicht, der den athenischen Mond für schöner hielt, als den corinthischen,) angestossen und gekränkt wird; so fühlt er sich, schon beym Eintritt in den Saal des Conservatoriums, gehoben und erleichtert. Wie in einem Pantheon sieht er hier die musikalischen Heroen Italiens, Deutschlands und Frankreichs vereinigt; und wenn er beklagt, statt der Bildsaulen, die sie verdienten, nur ihre Namen fast gar zu einfach an die Wand geschrieben zu finden, so versöhnt ihn doch bald der achtkünstlerische Gleichheitssinn, der, frey von Eifersucht und Rangstreit, neben Rameau und Philidor, auch einem Pergolese und Leo, auch einem Bach und Mozart, ihre Plätze anwies. Dieser Geist, der sich schon im Aeussern verkündet, beseelt aber auch den ganzen Lehrplan. Jede einzelne Concertanzeige beurkundet das Gesagte. So finden wir in der siebenten: Haydn, Mozart, Méhul, Rode, Cherubini, Cimarosa; in anderen: Jomelli, Catel, Sacchini, Durante, Pergolese, Beethoven, Winter, Boyeldieu, Berton, Kreutzer u. s. m. Freylich vermisst man in dieser Aufzählung manche geschätzte Namen: allein wir werden am Ende noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen, der zu einem lebhaften Streit unter den pariser Journalisten Anlass gegeben hat, und begnügen uns vorläufig zu bemerken: 1) dass es bey der Menge

*) Anm. Di se Universalität wollen wir nicht im strengen Verstande genommen wissen. Sie muss auf diejenigen Nationen beschränkt werden, welche bis jetzt die Tonkunst in theoretischer und practischer Hinsicht mit dem glücklichsten Erfolge ausgebildet haben: die Italiener, Deutschen, Franzosen. Wir behaupten aber damit keinesweges, dass die drey genannten Völker an musikalischem Sinn und Genie alle übrigen übertreffen.
d. Verf.

vortrefflicher musikalischer Producte eine unauflösliche Aufgabe ist, auch nur die der vorzüglichsten Meister in den engen Raum von zwölf Concerten zu drängen; 2) dass das Bedürfnis der Schule oft vorzügliche Werke bey Seite legen heisst, weil sie für den Lehrzweck nicht passen; (daher kann z. B. Beethoven nur sparsam gebraucht werden —) 3) dass wirkliche Armuth an classischen Producten in einigen Zweigen der musikalischen Literatur (z. B. den Symphonien) nothwendig macht, oft zu den wenigen Meistern zurückzukehren, die darin etwas Grosses geleistet haben.

So lobenswerthe Bemühungen der Lehrer werden denn von den Schülern mit eben so viel Eifer als Glück unterstützt. Dieses Lob muss indessen auf die *Instrumentalmusik* beschraukt werden. Symphonien besonders und Ouverturen, (unter letztern erinnere ich nur an die, aus der Zauberflöte, die Ouverture *du jeune Henri* u. dergl.) werden mit einer Keckheit und einem Feuer vorgetragen, wie man sie nur bey dieser Vereinigung jugendlicher Talente findet. Auch mehrere der Solospieler berechtigen zu den glänzendsten Erwartungen; und es ist nur zu wunschen, dass die unmässigen Beyfallsbezeigungen des allzunachsichtigen Publicums keinen schädlichen Einfluss auf ihre Bildung haben mögen. Aber der *Gesang* — wir müssen es sagen — ist *unter* dem Mittelmässigen. Nicht als ob bey der beträchtlichen Anzahl von Zöglingen keine einzige gute Stimme zu finden wäre. Ein trefflicher Bassist vorzüglich verdient rühmliche Erwähnung. Und gehören nicht Dem. Himm, (eine Deutsche,) und Mad. Duret, die beyde ihre Bildung dem Conservatorium verdanken, zu den ersten Zierden der grossen und komischen Oper? Allein dessen ungeachtet müssen wir das Urtheil unterschreiben, das mehrere Reisende vor uns gefällt haben, dass die französische Nation im Ganzen ton- und stimmlos ist. Schon Reichardt in seinen *vertrauten Briefen* hat das französische Singorgan zu charakterisiren gesucht: aber seine nicht ganz vollständige Beschreibung ist nur demjenigen ganz verständlich, der sie mit ihrem Gegenstande selber vergleichen kann. Auch wir haben lange und oft Worte gesucht, die auch denjenigen, welcher die französischen Stimmen nicht gehört, einen deutlichen oder wenigstens klaren Begriff davon mitzutheilen im Stande wären: allein wir haben unsere Kenntniss der deutschen Sprache oder unsere Macht über dieselbe stets unzureichend gefunden. Wer aber Gelegenheit hat unter der Nation selbst, von der wir reden, z. B. in Paris, Beobachtungen anzustellen, dem rathen wir, sich dazu eines der kleineren Theater, etwa des Théatre des variétés, auszuwählen. Hier wagen die aufkeimenden Talente gewöhnlich ihren ersten Flug: ihre Töne sind das wahre Geschrey der Natur, und kein Conservatorium, kein italienischer Singmeister hat daran gekünstelt. Ist einmal durch diese Vorbereitung sein Ohr von den Eigenthümlichkeiten des französischen Organs recht durchdrungen; so wird es ihm nicht schwer werden, dieselben Merkmale auch auf den grössern Theatern, wo Kunst und Schule seine ursprüngliche Farbe mehr oder weniger verwischt haben, selbst an den ersten Sängern und Sängerinnen herauszufinden. Nur nehme er sich in Acht, nicht der Stimme zuzuschreiben, was blosse Manier ist. — Doch kehren wir zum Conservatorium zurück! Die Armuth an Stimmen ist besonders in den Chören des strengern Kirchenstyls fühlbar, die über allen Ausdruck matt und kraftlos vorgetragen werden. Woher diese Erscheinung? Man hat den Franzosen Mangel an Sinn für Harmonie vorgeworfen, so wie sie ihrerseits finden, dass die deutschen Componisten der Harmonie Ausdruck und Melodie aufopferten. Allein nichts desto weniger hört man Gluckische und Cherubinische Chöre (z. B. den grossen Chor in D dur *aus les deux journées*, den man bey uns gewöhnlich verstümmelt,) in Paris weit besser vortragen,

als auf manchen deutschen Bühnen. Dem sey nun wie ihm wolle: uns aber schien das Nichtgelingen der Chöre des ernsteren Styls mehr aus dem Charakter der französischen Nation selbst hervorzugehen. Der deutsche Concertsänger singt ruhig von seinem Notenblatte weg, und bekümmert sich um den Inhalt der Worte, die er vortragt, nicht weniger und nicht mehr, als der musikalische Ausdruck verlangt. Daher giebt er sich auch wenige Mühe, sie verständlich auszusprechen; daher sind pikante Ensemblestücke, im deutschen Concerte vorgetragen, meist kraftlos. (?) Nicht so der Franzose. Er will nicht blos singen, er will einen gewissen Charakter darstellen und persönlich gelten. Verständliche Aussprache ist ihm deswegen erstes Gesetz, und er opfert lieber den Gesang auf, um nur jedem Buchstaben sein Recht wiederfahren zu lassen. Er kann es nicht lassen, so viel der Ort erlauben will, zu agiren, und zu gesticuliren; seine Blicke schweifen über das Notenblatt weg, um demjenigen, mit dem er in Handlung ist, seine zärtlichen, traurigen und andern Gefühle mitzutheilen. Aus dem Grunde aber ist ihm alle Musik, wo er blos als Stimme gilt, und wobey es nichts zu repräsentiren giebt, lastig, und deswegen wird Kirchenmusik, die, ohne Handlung und ohne individuellen Ausdruck, der Persönlichkeit gar keinen Raum verstattet, von der französischen Nation schwerlich jemals zu einem hohen Grade der Vollkommenheit gebracht werden. Der Abbé Géoffroy freylich, der bekannte Redacteur des *Journal de l'Empire*, sieht dies anders, und bey Gelegenheit eines Concerts im Conservatorium, wo ein Fragment aus *Jomelli's* Requiem gänzlich misrathen war, sagte er: „Ein gewisser Jomelli hat abermals das Unglück gehabt, im Conservat. misshandelt zu werden, wie man schon in einem frühern Concerte ein Offertorium desselben Meisters verhunzt hatte. Man sucht es so einzurichten, dass dieser *Jomelli* als ein elender Notensudler erscheine. Er ist auch eines der Opfer, die dem grossen Mozart geschlachtet werden!" Géoffroy's Hass gegen Mozart, deutsche Musik und Conservatorium, erklärt diese Invective hinlänglich. An einem andern Orte sagt er: „Weil ich gerade von Mozart spreche, so muss ich noch der Musik erwähnen, die neulich in seinem Tempel von den Zöglingen des Conservatoriums aufgeführt worden ist. Ich weiss nicht, ob die Gottheit, die dort verehrt wird, nicht ergrimmte, als sie die Litaneyen eines Durante, das Stabat mater eines Pergolese anhören musste. Das sind furchtbare Compositionen für den deutschen Gott. Hier ist die Harmonie an ihrem Platze; hier übt sie ihr wahres Amt, die Gemüther in Verbindung mit der Melodie zu rühren und zu erheben! Diese Harmonie ist die gelehrteste, denn sie spricht am meisten zu Verstand und Herz. Hier sollen die modernen Harmonisten alle, Germanen, Franzosen oder Ultramontaner, knien und im Staube anbeten. Aber Eines kann Mozart trösten: diese Meisterwerke der grossen italienischen Schule werden ohne Ausdruck, ohne Kraft und ohne Seele vorgetragen. Wenn die Eleven des Conservatoriums nicht falsch singen, so ist dieses noch ein grosses Glück; aber wie wenig sind sie in den Geist dieser alten Musik eingedrungen! Ich fürchte, sie werden in keiner gar zu grossen Hochachtung gegen diese Musik auferzogen, die, sagt man, nicht mehr in der Mode ist, und nur gähnen macht. Das muss sie freylich, wenn sie nicht vorgetragen wird, wie sie soll, und die Modernen sind politisch genug, diese Langeweile recht lange währen zu lassen. Sie denken so dieses alten Plunders endlich einmal los zu werden. Indem sie die Werke dieser verhassten Componisten täglich verhunzen, werden sie dieselbigen bald ganz aus der Welt schaffen, und in kurzer Zeit wird, Gott sey Dank! gar nicht mehr von ihnen die Rede seyn. Die Zöglinge, denen die Einsicht, welche der Vortrag dieser Compositionen fordert, gänzlich fehlt, glauben sich dadurch erniedrigt" u. s. w. Aber Géoffroy ist nicht der Einzige,

der gegen das Conservatorium wüthet; ein Anonymus, der sich *le vieux amateur* unterzeichnet, hat sich zu ihm gesellt. Als Verfechter des Conservatoriums traten auf, das *Journal de Paris* und der *Mercure de France*. Selbst der *Moniteur* nahm an der Fehde Theil. Da aber nicht alle Actenstücke des Processes uns zu Gesicht gekommen sind; so theilen wir nur dasjenige mit, was wir selber zu lesen Gelegenheit hatten, und auch von diesem nur, was auch für das musikalische Publicum des Auslandes von einigem Interesse seyn kann. Die Gegner des Conservatoriums werfen diesem Parteylichkeit, und besonders Ungerechtigkeit gegen die französische Schule vor. „Es hat gethan, was es konnte und solte," antwortet der *Merkur*; „es hat uns die vorzüglichsten und am wenigsten bekannten Producte aller Schulen hören lassen." — „Aber warum fehlen Grétry, Monsigny und Dalayrac?" fragt der alte Dilettant. „Wahrhaftig," ruft er in heiligem Eifer aus: „diese Koryphäen der franz. dramatischen Musik müssen befurchten, dass ihre Partituren unten an der grossen Treppe des Conservatoriums verbrannt werden." Der *Merkur* beruhigt ihn hierüber. „Diese Partituren," sagt er, „bereichern die Bibliothek des Instituts und stehen unter der Aufsicht eines Mannes, der sie zu würdigen weiss." — „Aber warum zieht man sie nicht daraus hervor?" — — „Die Ursache ist nicht schwer zu errathen, und lässt sich mit der Achtung, welche so geehrte Namen mit Recht einflössen, ohne Mühe vereinigen. Die Musik, als Gegenstand des öffentlichen Unterrichts betrachtet, kann mit der Literatur verglichen werden. Giebt es nicht classische Schriften, welche die Reinheit ihrer Sprache, die Vollkommenheit ihrer Schreibart, zu ewigen Mustern erhoben und bestimmt hat, stets und vor andern in die Hände der sich bildenden Jugend gegeben zu werden? Ein Gleiches findet in der Tonkunst Statt. Man kann ein sehr achtungswurdiger Componist seyn, ohne den Namen eines *classischen* zu verdienen; man kann auf der Bühne gefallen, ohne in der Schule und im Concert brauchbar zu seyn. Grétry und Monsigny sind allerdings schätzbare Meister; kein Componist ist tiefer in den Geist der wahren Declamation eingedrungen, als der erstere; wenige gleichen dem zweyten an Ausdruck und Pathos: aber gerade diese ihre Verdienste haben ihre Werke so bekannt gemacht, diese sind so ganz dramatisch, die Verbindung mit der Scene und Action ist ihnen so unentbehrlich, dass sie vielleicht im Conce te missfallen würden. Dalayrac hat sich nie in die hoheren Räume der Tonkunst emporgeschwungen; er hat jene leichte Gattung bearbeitet, für welche in der Schule gar kein Unterricht statt findet" u. s. w. Wir unterdrücken jede Bemerkung, da die genannten Componisten durch ihre zahlreichen Werke so bekannt geworden sind, dass ein jeder, der mit diesen ein wenig vertraut ist, in dem noch unentschiedenen Processe selbst Richter sey kann. Die Concerte des Conservatoriums waren indessen, allen Angriffen und Spöttereyen zum Trotze, ausserordentlich stark besucht, und der Beyfall des Publicums hat wahrscheinlich die Lehrer für den Verdruss, ihre Absichten verschrien und missdeutet zu sehen, reichlich entschädigt.

Orion.

Hamburg, d. 15ten Nov. Die diesjährigen Winterconcerte, die bey der jetzigen Verstimmung des Publicums keine brillante Aussicht haben, eröffnete hier Mad. Gley den 3ten Nov. im deutschen Schauspielhause. Sie sang darin zwey Arien aus *Tigrane* von Righini, ein Duett mit Mad Lichtenhelt von der Composition des Hrn. Clasing, (welches sattsam das Verdienst der Länge, aber nicht der Klarheit und Einfachheit hat,) und das *Paternoster* von A. Romberg mit den Herren Mentschel und Schafer. In den beyden Arien hätte sie Beyfall; sie sang sie, wie sich ein hiesiges Blatt etwas hämisch ausdruckt, recht

brav und fast ganz rein. Ihre Schwester, eine angehende Klavierspielerin, liess sich mit einem Concert von Mozart hören, und ihr Mann deklamirte zwey Gedichte. Wie sich doch alles ändert in der Welt! vormals s rach man in den Logen und im Parterre bey den Concerten, und nun sprechen die Damen und Herren auf dem Orchester. — Das Merkwürdigste in diesem Concert war unstreitig ein verdienstvoller Schüler von Romberg: Hr. Beer, der dessen beliebtes Violin-Rondo „*à la mode de Paris*" vortrefflich vortrug. Sowol diesmal, als im vorigen Winter, wo er im Concert des Kammersangers Fischer zum erstenmal auftrat, erhielt sein Spiel lauten, ganz allgemeinen Beyfall. Dieser Production hat Mad. Gley die noch ziemlich gute Einnahme zu danken; über die Hälfte der Zuhörer im Parterre sind gewiss Rombergs Schüler wegen gekommen. — Den 10ten Nov. war im Schauspielhause musikal. Academie zum Besten der Pensionsanstalt für unfähig gewordene Mitglieder des hiesigen deutschen Theaters. In der ersten Abtheilung spielte ein „dreyzehnjähriger Virtuose aus Braunschweig" — Namens Mahlenfeld, Variationen auf dem Fortepiano und ein Potpourri auf der Violin, und erhielt, besonders wegen seines fertigen und netten Spiels auf dem Fortepiano, verdienten Beyfall. In der zweyten Abtheilung wurde gegeben: die Glocke von Schiller und Andr. Romberg, welche hier immer sehr gern gehört wird. Die jetzige Theater-Direction hat von jeher ihre Kälte für diese, von unserm berühmten Schröder gestiftete Pensions-Anstalt deutlich bemerken lassen: daher hatte diese sich, seit einer Reihe von Jahren, keiner guten Einnahme zu freuen. Nur in der vorjährigen Academie, wo an einem Abend drey, von Andr. Romb. in Musik gesetzte Schillersche Gedichte: die Kindesmörderin, die Macht des Gesanges, und das Lied von der Glocke gegeben wurden, fand sich ein sehr zahlreiches Auditorium ein.

Berlin, d. 16ten Nov. Am 26sten Oct. gab man zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit Beyfall: Das Hausgesinde, Singspiel in einem Act, nach einer französischen Idee (*le désespoir de Jocrisse*) bearbeitet von Koller, mit Musik vom Kapellm. Fischer. Hrn. Wurms wahrhaft komischem Spiel verdankte man einen heitern Abend, der durch die abgenutzten Ideen des Stücks selbst nicht herbeygerufen worden wäre. Die Musik ist ziemlich gefällig. Am meisten gefiel die Ariette, welche die kleine Johanna Eunike als Bauerknabe brav sang: O sagt mir, ich bitte etc. —

Am 29sten Oct. und 5ten Nov. ward im kön. Opernhause Glucks Iphigenia in Tauris mit allem Zauber der Decorationen und Ballets vor einem übervollen Hause gegeben, und so der oft laut geäusserte Wunsch erfüllt, Glucks Werke, die seit der unvergesslichen Schick Tode ruheten, wieder würdig dargestellt zu sehen. Dem. Schmalz gab die Iphigenia, Hr. Beschort den Orest, Hr. Eunike den Pylades, und Hr. Franz den Thoas. Schon nach diesen Namen liess sich eine treffliche Darstellung erwarten; und diese Erwartung wurde keineswegs getauscht. Im Einzelnen wurde durch lauten Beyfall ausgezeichnet: Pylades' Arie: Du schönes höchstes Glück auf Erden etc., und Iphigeniens Scene: Nein, ich erfülle nicht mein abscheuwerthes Amt etc.

Am 1sten Nov. gab Hr. F. Schwachhofer Concert im Theatersaal. Er spielte ein Violinconcert von Rode aus E moll, und Variationen von demselben aus E dur, mit Fertigkeit und Sicherheit. Hr. Schunke blies sehr brave Variationen für das Horn von Kleeberg. Noch verdient Auszeichnung Hr. Eunike, der ein Recitativ und eine Cavatine von einem geschickten Dilettanten, Hrn. Wollank, componirt, wie immer, mit Ausdruck und Schönheit sang.

Am 11ten gab Hr. Pohl, der sich noch immer hier aufhält, Concert in demselben

Local. Er spielte auf seiner schönen Harmonika ein Adagio von seiner Composition, ein Andante von Winter, und Variationen von Seidel. Da in den vorjährigen Berichten oft von ihm die Rede gewesen, so ist's an dieser Anzeige genug. Den zweyten Theil füllte Lessings und Schillers Gedächtnissfeyer, von dem Componisten, Hrn. Kapellm. Weber, selbst dirigirt. Auch dieses Stück ward im vorigen Winter einigemal mit Beyfall gegeben und erwähnt. Diesmal sangen Mad. Müller, Dem. Herbst, und die Hrn. Eunike und Franz die Solopartien.

Am 12ten gab Hr. Blume vom königsberger Theater den Don Juan. Die von ihm in mehrern öffentlichen Blättern erregten Erwartungen täuschten — wie so oft; sein Spiel war nur mittelmässig, sein Gesang etwas besser, sein Guitarrenspiel, womit er die Arie: Horch auf den Klang der Zitter etc. begleitete, das beste.

Gestern war im Theatersaal das erste der, von Hrn. G. Abr. Schneider angekündigten Abonnementsconcerte. Man gab eine Symphonie von Haydn, (die letzte aus D dur) und die Ouverture aus Righini's Arianna. Der Concertmeister Haack spielte ein von ihm gesetztes Violinconcert aus Es dur mit der dem Alter freylich eignen Furchtsamkeit: aber nirgends, am wenigsten im Adagio, vermisste man die bewährte Benda'sche Schule. Die Hrn. Böttcher und Schneider bliesen ein Doppelconcert für zwey Waldhörner von der Composition des Letzten, mit Kraft und Ausdruck. Dem. Schmidt sang, unter Direction ihres Lehrers, Righini, eine Arie von Niccolini und ein Rondo von Righini. Der Abend war wirklich reich, und der Genuss dankenswerth.

Auch das Bliesenersche Abonnementsconcert im Saale der Stadt Paris erfreut sich, wie im vorigen Winter, eines zahlreichen Besuchs. In dem heute gegebenen blies der junge Hr. Tausch ein von seinem Vater für die Clarinette arrangirtes Adagio und Rondo aus Axur: Hr. Hennig spielte ein Violinconcert von Viotti, und Hr. Eunicke sang mit seiner jungen Tochter einige Duette von Paer.

Breslau, den 6ten Nov. Unsre Winterconcerte, deren drey in jeder Woche statt finden, haben ihren Anfang genommen. Bey dem gänzlichen Mangel an Sängerinnen, werden wir, wie stets der Fall gewesen, grössere Vocal-Musikstücke entweder gar nicht, oder doch schlecht executirt hören. Auf Unterstützung des Singpersonals vom Theater ist, da täglich gespielt wird, selten zu rechnen, und das Engagement einer besondern Concert-Sängerin würde nur bey Vereinigung der drey Concerte in eines, durch die beträchtlichere Einnahme möglich gemacht werden können. Ausserdem fehlt es an Virtuosen. Demois. Zipfel, die Herren Klingohr und Berner, die sich im Fortepianospiel auszeichnen, Hr. Musikdir. Luge, ein braver Violinist, und Hr. Krause, der die Clarinette fertig und mit Anmuth bläst, sind die einzigen, die durch ihr Concertspiel den Kenner befriedigen. Obgleich die Symphonien unter Hrn. Kapellm. Schnabel's exacter Direction meisterhaft executirt werden, so werden doch auch diese endlich ermüdend, da wir seit mehrern Jahren immer dieselben hören müssen, und uns wenig Neues dargeboten wird. Ueberall fehlt es an Abwechselung.

Dem hiesigen Theater, dessen Oper sich sehr hebt, stehen verschiedene Veränderungen bevor. Die Herren Müller, Thürnagel und Räder werden zu Ostern abgehen. Hr. Kaibel aus Mannheim wird dagegen erwartet. Mad. Becker ist nach Berlin abgegangen, um dort durch Unterricht grosser Meister sich — zu vervollkommnen. Ihre Stelle ist durch Dem. Rellstab ersetzt, die ihre theatralische Laufbahn hier eröfnet, und deren anspruchloser, reiner Gesang Beyfall erhalten hat.

Hr. Musikdir. Bierey hatte von der k. k. Hoftheater-Direction in Wien zur Composition einer komischen Oper: *die Pantoffeln* (nach der französischen Erzählung von Gassems unglücklichen Pantoffeln) den Auftrag erhalten. Die Composition ist vollendet, und der Componist wird ehestens nach Wien gehen, um diese Oper dort selbst aufzuführen.

Bey der Beerdigungs-Feyerlichkeit des vor einigen Wochen hier verstorbenen Musikdirs Deutsch wurde eine Choral-Melodie und ein *Salve regina* nach der Composition des Hrn. Kapellm. Schnabel von einem stark besetzten Chor mit Begleitung von sechzig und einigen Blasinstrumenten executirt, welches einen imposanten Effect machte.

Recension.

Colma, scène ossianique, mise en musique avec accomp. de Pianoforte et dediée à son altesse impériale Mad. la Princesse Stephanie Napoléon, grande Duchesse hereditaire de Bade etc. par — — Louis Berger. à Offenbach, chez J. André.

Hr. B. ist dem Publicum schon durch seine gefühlvollen Compositionen für den Gesang bekannt, und liefert in vorliegendem Werke wieder ein, unstreitig vielen angenehmes Musikstück. Das Schwermüthige scheint von jeher die Sphäre zu seyn, in der sich Hr. B. am meisten gefällt, und Rec. erwartete deswegen, unter der Firma eines Ossianischen Gesanges, Hrn. B.s Talent vorzüglich an seinem Platze zu sehen.

Dies Gedicht zu bearbeiten, gehörte nicht unter die leichtesten Aufgaben; es ist ziemlich lang, und der eintönige, düstere Charakter, der über das Ganze verbreitet liegt, machte es schwierig, die, einem längeren Musikstück nöthige Abwechslung zu erreichen. Während des Lesens eines Gedichts drängt sich alles schneller der Seele vorüber; wenige Worte reichen hin, die Empfindung zu wecheln und zu bezeichnen: nicht so kann der Componist schalten. Seine Sprache bedarf längerer Accente, und der Uebergang von einem Gefühl zu dem andern legt ihm Hindernisse mancher Art in den Weg. Ungemein glücklich hat Hr. B. den grössten Theil der kritischen Forderungen gelöst; besonders an den Orten, wo wahre Empfindung vorwaltet. Die Stelle: *o Salgar, mon héros! mon ami, mon amant etc.* ist vortrefflich gedacht; das Innige, Liebevolle, die Unruhe, ist durch die höchstwahre Declamation ergreifend bezeichnet; so wie auch bey dem darauf folgenden Recitativ: *l'écho seul me repond etc.* bis zu: *mes cris douloureux etc.* alles mit Wärme gesteigert ist. Eben so schön ist die Stelle, wo die von der Anstrengung und Angst erschöpfte Colma, im Abnehmen ihrer Kräfte und der Vernichtung ihrer Hoffnung; nach und nach sich einer dumpfen Erschlaffung überlässt, durch die ganze Stelle: *Zephyr parfume l'air en caressant les fleurs, quand la Nature se ranime, je me sens defaillir etc.* indem die ungemein reizende Begleitung, (in Es dur) die auflebende Natur bezeichnet, wo alles in Heiterkeit um Colma lebt, während nur sie in abgebrochenen, eintönigen Lauten ihre Gefühle verräth. Solche Züge beweisen den denkenden Componisten, und sind durch ihre Wahrheit von hinreissender Wirkung. Die ganze Stelle, auf einem guten Fortepiano mit dem *Son celeste* vorgetragen, wird gewiss jeden fühlenden Menschen entzücken. Der Uebergang von da ins F moll, ist, trotz dem vorgeschriebenen Adagio, etwas zu schnell und hart, wie überhaupt die etwas häufigen Modulationen am Ganzen hin und wieder zu tadeln wären, wozu freylich auch die häufigen Absprunge des Gedichts verführen halfen.

De sa Valeur, hélas, Salgar est la victime etc. ist sehr richtig als Recitativ und

reflectirend gehalten, bis zu den Worten: *je n' ai pu m'oublier etc.*, wo in F dur wieder eine Melodie eintritt, die ganz die beruhigende Gewissheit der Liebe Salgars in sich tragt. Von hier nimmt die Empfindung eine trübere Farbe an, bis sie in immer kürzeren Accenten, wo nur die Begleitung noch einigermassen das Leben unterhalt, und auch dieses endlich nach und nach verlöscht, und in immer langsamern Absätzen sich zu dem Schlusse neigend, mit den Worten: *je meurs, du moins ce soir cache mon ombre errante* endet. Soll diese Scene ihre ganze Wirkung thun, so erfordert sie einen geübten Klavierspieler, an einem guten Pianoforte (auf welches Hr. B. sehr gerechnet zu haben scheint) und einen Sauger mit dem bedeutenden Umfange von Hrn. Bergers Kehle — welches letzte wol der einzige gegründete Vorwurf seyn dürfte, den man dem Componisten dieser lieblichen Colma machen könnte.

Carl Maria von Weber.

Kurze Anzeige.

Thême de Reichard — varié p. l. Pianoforte, — par J. C. Remde. Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Das Thema ist das bekannte lustige Soldatenlied aus *Wallensteins Lager*. Die Variat. nehmen nicht sämmtlich auf den Charakter desselben Rücksicht: die es aber thun, werden unstreitig am besten gefallen, — wie No. 1. 2., obgleich diese in den Figuren nicht eben neu erfunden sind, No. 4. 6. u. 9; denn löset man das Thema so auf, dass das Lustige und Militairische hinweggeht, so bleibt nur etwas Mattes und Alltägliches, welches dann wieder einigermassen zu heben, man zu künstlichen Mitteln genöthigt wird, und diese bringen nun einen Widerspruch zwischen der Behandlung und dem also Behandelten hervor, der niemals vortheilhaft wirken kann. (Man vergl. vornamlich No. 3.) Die 11te Variat., mit der ausgeführten, thematisch bearbeiteten Coda, zeugt, obgleich die contrapunctischen Combinationen weder sehr tief geschöpft, noch sehr originell aufgestellt sind, doch von des Componisten Fähigkeit und Sorgfalt, auch in dieser Gattung etwas Lobenswerthes zu liefern, und wird dem Ganzen unter nicht ganz ungeübten Spielern manche Freunde werben. — Uebrigens liegt alles gut in den Handen und ist nicht schwer auszuführen.

Das Werkchen ist schön und correct gestochen; zwey Eigenschaften, die wir an allen uns bekannt gewordenen Verlagsartikeln dieser Handlung rühmen müssen.

Die musikalische Beylage No. IX,

enthält einen der vortrefflichsten alt-deutschen Kirchengesänge, der ein Gegenstück zu dem, von uns vor einigen Monaten gelieferten alt-italienischen Miserere von Palästrina abgeben mag. Vom Ursprung und Alter dieses herrlichen Stücks können wir weiter keine Nachricht geben, als dass man es in den Kirchen Deutschlands, (besonders bey den ehemaligen religiösen Feyerlichkeiten des grünen Donnerstags,) so weit die Geschichte ihrer Liturgien zurückgeht, eingeführt findet; dass es aber, in Absicht auf Harmonie, nur durch Tradition und Willkühr behandelt, durch den trefflichen Fux zunächst für den kaiserl. Hofgottesdienst von vielen Entstellungen befreyet, und, wie wir es hier geben, gesetzt worden ist. Im Chor, langsam, gebunden, in gleicher Vertheilung der Stärke und Schwäche des Tons durch alle Stimmen vorgetragen, bewegt es in seiner edlen Einfalt jedes Herz so tief, dass alle weitere Empfehlung unnütz wäre.

d. Redact.

(Hierbey die musikal. Beylage No. IX. und das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Chor.

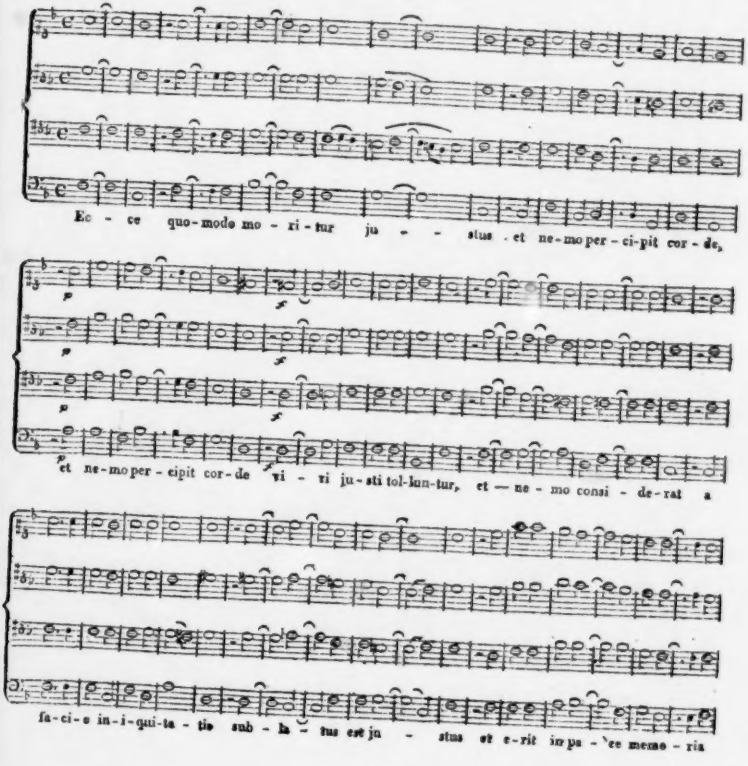
Ec - ce quo-modo mo - ri - tur ju - - stus . et ne-mo per - ci-pit cor - de,
et ne-mo per - cipit cor-de vi - ri ju-sti tol-lun-tur, et — ne - mo consi - de-rat a
fa-ci-e in-i-qui-ta - tis sub - la - tus est ju - stus et e-rit in pa - ce memo - ria

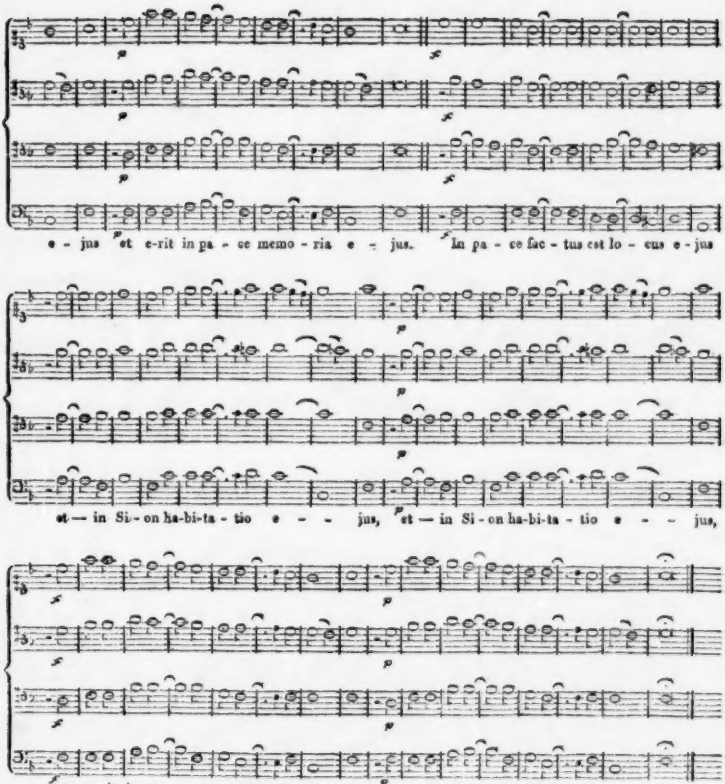
e - jus et e-rit in pa - ce memo - ria e - jus. In pa - ce fac - tus est lo - cus e - jus
et — in Si - on ha-bi-ta - tio e - - jus, et — in Si - on ha-bi-ta - tio e - - jus,
et e-rit in pa - ce memo - ria e - jus, et e-rit in pa - ce memo - ria e - jus.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. *No. XIII.* 1810.

Anzeigen.

Die Partitur der Oper: Aschenbrödel (Cendrillon) von Nicolo, nebst dem deutschen Textbuche ist für 20 Thlr. Sächs. zu haben bey

Breitkopf und Härtel.

Neuer musikalischer Merkur

für das Pianoforte.

Von diesem musikalischen Wochenblatte ist nun der 10te Heft beendigt und auf den 11ten wird noch — 16 Gr. Pränumeration angenommen.

Inhalt des 10ten Heftes.

Georgi, Andante favorit. 2 Blatt. Neumann, die Erinnerung, 1 Bl. Dotzauer, 3 Walzen à 4 mains und Richter an den Mond, 3 Bl. Bergt, leichter Sinn von Gramberg, 1 Bl. Naumann, Nachtgesang von Rosegarten, 1 Bl. Voetsch, 2 Walzer und 2 Ecossaisen, 1 Bl. Tyrolerlied, 1 Bl. Dunckel, Variat. 2 Bl. — Girowetz, Marsch. Heine, die Lerche. Dunckel, Adagio.

Dresden, d. 20. Sept. 1810.

Hilscherische Musikhandlung.

Herr Cammermusikus C. A. Göpfert, schon durch mehrere seiner Werke als einsichtsvoller Componist bekannt, hat wieder zwey der grössten Meisterwerke für Harmonie arrangirt, nämlich die Schöpfung von Haydn und die Zauberflöte von Mozart, für 2 Clarinetten, 1 Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörner, 2 Fagotts, 2 Trompeten, 1 Contra-Fagott, oder Contra-Bass.

Beyde Werke sind unstreitig, schon ihrem innern Gehalte nach, das Beste was man für Harmonie-Musik hat. Herr Göpfert, mit den Blasinstrumenten längst vertraut, hat alles so trefflich geordnet, dass es bey der Aufführung die grösste Wirkung hervorbringt; weshalb wir demselben dieses öffentliche Lob nicht versagen können. — Die Schöpfung ist ausgeschrieben, 103 Bogen um 3 Louisd'or, und die Zauberflöte, 148 Bogen enthaltend, um 4 Louisd'or 16 ggr. bey ihm zu haben.

Meiningen, d. 12. Nov. 1810.

Joh. Kleimenhagen.

NB. Herr Göpfert hat jetzt Sargino von Pär für Harmonie in der Arbeit, wovon der erste Theil schon mit grösstem Beyfall aufgeführt worden ist.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Spohr, L. 5te Concerto de Violon av. accomp. de l'Orch. Op. 17. Es dur. 2 Thlr. 8 Gr.

Beliebte Tänze für 2 Violinen. No 2. 3. à 5 Gr.

Möser, Polonoise p. Violon principal avec acc. de l'Orchestre. Liv. 1. 21 Gr.

Hauff, F. grande Bataille à gr. Orchestre. 2 Thlr. 16 Gr.

Spohr, L. 6 deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 25s Werk. 16 Gr.

Romberg, Andr., die Macht des Gesanges von Friedr. Schiller, Partitur. Op. 28. 4 Thlr.

—— die Macht des Gesanges von Friedr. Schiller. Klavier-Auszug. Op. 28. 1 Thlr. 16 Gr.

—— die Kindesmörderin, v. Friedr. Schiller. Klavier-Auszug. Op. 17. 1 Thlr. 4 Gr.

Hacker, Bened. Gesellschaftslieder in vierstimmigen Singchören: No 9. u. 10. Willkommen und Abschied. 3 Gr.

—— do. No 11. u. 12. Wenn's immer so wär! u. Aufmunterung zur Freude. 3 Gr.

Hacker, Bened. Gesellschaftslieder in vierstimmigen Singchören. № 13. 14. Zuruf an entschlafne Freunde und Freundinnen. 5 Gr.

—— Te Deum laudamus f. d. Orgel und eine Singstimme obligat; 2te und 3te Singstimme aber. dann 2 Violinen u. 2 Clarini ad libitum. 12 Gr.

—— Dasselbe ohne Instrument-Begl. 6 Gr.

—— 6 deutsche Gesänge vor und nach dem heiligen Segen, f. d. Orgel u. 1 Singstimme obligat; 2. u. 3. Singstimme, 2 Violinen u. 2 Waldhörner ad libitum. 12 Gr.

—— Dieselben ohne Instrumental-Begl. 8 Gr.

—— deutsche Seelen-Messen (Requiem) für d. Orgel u. 1 Singstimme obligat; 2. u. 3. Singstimme, dann 2 Violinen u. 2 Hörner oder Trompeten. № 1. 12 Gr.

—— Dieselben ohne Instrumental-Begl. 10 Gr.

Harder, A. Tiedge's lyrische Gesänge mit Begleit. d. Pianof. 12 Heft. 1 Thlr. 16 Gr.

—— 3 dreystimmige Gesänge für 2 Tenor-Stimmen u. einen Bass. Op. 34. 10 Gr.

—— Lenzgespräch, ein Wechselgesang von Aug. Kuhn mit Begleit. d. Pianof. Op. 36. 12 Gr.

Methfessel, Alb., das deutsche Lied mit Begl. des Pianoforte. 2 Gr.

Seidel, F. L. Lieder mit Begleitung des Pianoforte. 5s u. 6s Heft. à 8 Gr.

Romberg, Andr., Lieder mit Klavier-Begleitung. Op. 15. 4s Werk. d. Gesangstücke. 16 Gr.

Reichardt, Louise, 12 Gesänge mit Begleit. d. Pianoforte. 16 Gr.

Hurka, F. F. die Farben, 7 Lieder von Carl Müchler, mit Begleit. des Pianof. 16 Gr.

Beethoven, L. v., Sonata p. il Pianoforte et un Violino obligato. Op. 47. 1 Thlr. 12 Gr.

Schubert, J. Sonate p. le Pforte. № 2. 12 Gr.

Knechts allgemeiner musikalischer Catechismus oder kurzer Inbegriff der allgemeinen Musiklehre. 14 Gr.

Pär, F. Ouverture de l'Op. Sophonisbe pour Pianoforte à 4 mains. 16 Cr.

—— Ouverture aus der Oper: Camilla f. d. Pianof. 4 Gr.

Bornhardt, J. H. C. 6 Walser f. d. Pianoforte. 7es Werk. 4 Gr.

Winter, P. Sonatine d'après un air de l'Op. des unterbrochne Opferfest, p. le Pianoforte et Flûte. 6 Gr.

Hummel, J. 9 Variations p. le Clavecin s. l'air favori: (Wenn's immer so wär.) 10 Gr.

Seidel, F. L. Variations sur la musette de Nina p. le Clavecin. 10 Gr.

Schneider, Fred. grande Sonate p. le Pianof. Op. 21. 1 Thlr.

Kozeluch, 3 Sonates à 4 mains p. le Pianoforte Op. 12. № 1. 2. 3. à 14 Gr.

Martin, V. Ouvert. de l'Op. Una cosa rara p. le Pianof. av. Flûte. 8 Gr.

Kuhlau, Fred. Sonate à 4 mains p. le Pianoforte. 12 Gr.

Dussek, J. L. Air varié p. le Pianoforte. № 1. 2. 3. 4. 5. 6. à 4 — 6 Gr.

Bergt, A. 6 Lieder, mit Begleit. der Guitarre eingerichtet v. Micksch. 12 Gr.

Bornhardt, J. H. C. 6 Lieder von Schiller mit Begleit. der Guitarre. 7se Werk. 12 Gr.

Minna's Taschenbuch f. d. Guitarre. 2s Heft. 16 Gr.

Gaveaux Romance de l'Op. Le Bouffe et le tailleur av. accomp. de Guitarre. 4 Gr.

Gelli, F. V. Variations pour la Guitarre. 6 Gr.

Wolf, L. 6 Variations pour la Guitarre. 4 Gr.

Harder, A. Lieder mit Begleitung der Guitarre Op. 33. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten December. Nº. 63. 1810.

Bruchstücke aus H. Chr. Kochs Handbuch beym Studium der Harmonie *).

1.

Vertheidigung desjenigen Gebrauches der Septime, bey welchem dieses Intervall in der Grundstimme vorbereitet und aufgelöset wird.

Dass man die Septime, bey ihrem gewöhnlichen Gebrauche, in einer der im Satze vorhandenen Oberstimmen vorbereitet und auflöset, ist allgemein bekannt. Es giebt aber in der gebundenen Schreibart noch eine besondere Behandlungsart der Septime, die bisher in den Lehrbüchern der Setzkunst entweder ganz mit Stillschweigen übergangen, oder nur deswegen beyläufig berührt worden ist, um sie als fehlerhaft zu verwerfen, weil sie mit den Regeln, die von dem gewöhnlichen Gebrauche dieses dissonirenden Intervalls abgezogen sind, nicht übereinstimmt, und weil man die Natur des Satzes, in welchem die Septime auf eine solche ungewöhnliche Art gebraucht wird, gänzlich verkannt zu haben scheint.

Dieser in vielen Lehrbüchern der Composition als fehlerhaft verrufene Gebrauch dieses Intervalls bestehet darin, dass der Grundton der Septime vorbereitet und aufgelöset, die Septime selbst aber als eine Consonanz behandelt wird, die entweder liegen bleibt, wie bey Fig. 1, oder sich sprungweis auf- oder abwärts bewegt, wie bey Fig. 2, 3 und 4.

Fig. 1. Fig. 2.

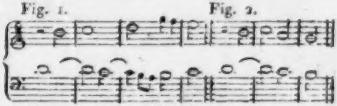

oder Fig. 3.

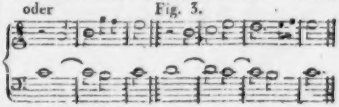

Fig. 4.

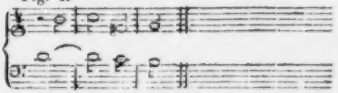

Ungeachtet die Septime schon von den besten Contrapunctisten des 17ten Jahrhunderts auf diese Art, besonders so, wie bey Fig. 1, gebraucht worden ist, und ungeachtet die Erfahrung lehret, dass unser Ohr mit diesem Gebrauche derselben vollkommen zufrieden ist: so wird er dennoch in den mehresten Lehrbüchern der Setzkunst als fehlerhaft verworfen. Schon *Angleria* erklärt sich dagegen in seinem Werke, welches im Jahre 1622 zu Mayland unter dem Titel; *Regole del Contrapunto*, herausgekommen ist. *Pax* verwirft diesen Gebrauch der Septime in seinem *Gradus ad Parnassum* ebenfalls. Selbst dem scharf-

*) Anm. Dies Handbuch wird nächste Ostermesse bey Hartknoch in Dresden erscheinen. Wer der gelehrten Verfasserinn frühere Werke, vornämlich auch seine beyden Wörterbücher der Musik, kennet, wird diesem Handbuche mit Achtung und Vergnügen entgegensehen. d. Red.

sinnigen *Marpurg*, dem sich die Gelegenheit zur Berichtigung dieses Gegenstandes in seiner Abhandlung von der Fuge vorzüglich darbot, und der in dem ersten Theile dieses Werkes (e ste Auflage Seite 167) der eigentlichen Beschaffenheit der Sache so nahe war, ist die Ursache des angezeigten Gebrauchs der Septime entgangen. Er erklärt sich daher wider diesen Gebrauch noch bestimmter, als seine Vorgänger, denn er sagt in dem ersten Theile seines Handbuchs bey dem Generalbasse etc. Seite 56 der ersten Auflage: „Indessen ist der Gebrauch der Septime auf diese Art, da die Octave durch eine Art des Vorhalts verzögert wird *), eben so neu nicht, wie man aus den Werken des *Bononcini* und *Berardi* sehen kann. Er ist aber auch schon ehemals von dem *Angleria* verworfen worden, und ist in der That auch keinem anzurathen, sich, ohne die äusserste Noth, solches regellosen Ganges zu bedienen.“ Auch *Albrechtsberger* verwirft, in seiner Anleitung zur Composition, diesen Gebrauch der Septime wenigstens in dem zweystimmigen Satze; und dennoch ist gerade eine Art des zweystimmigen Satzes diejenige, aus welcher dieser Gebrauch der Septime fehlerfrey hervorgehet. Es wird sich übrigens sogleich in der Folge zeigen, dass nothwendig jeder Lehrer des Satzes, der diesen Gebrauch der Septime verwirft, sowol mit sich selbst, als auch mit der Observanz, in Widerspruch gerathen muss, weil dieser Gebrauch der Septime seine vollkommene Richtigkeit auf den doppelten Contrapunkt der Octave begründet.

Sobald der Componist, der einen Satz im doppelten Contrapunkte der Oktave setzt, überzeugt ist, dass er sowol die zum einfachen Contrapunkte nöthigen Regeln, als auch diejenigen Regeln beobachtet hat, welchen das Intervall der Quinte in dieser Gattung des doppelten Contrapunktes unterworfen ist: sobald ist er bey der Umkehrung der Stimmen ganz unbekümmert, durch welche Gestalt der einzelnen Intervallen sich sein umgekehrter Satz ausspricht, weil Regel und Erfahrung ihn schon belehrt haben, dass es unter diesen Umständen mit der Umkehrung der Stimmen seine völlige Richtigkeit in Hinsicht auf die grammatischen Regeln haben müsse. Und die Unachtsamkeit auf die Beschaffenheit der einzelnen Intervallen, die durch die Umkehrung der Stimmen eines solchen Contrapunktes zum Vorscheine kommen, ist wahrscheinlich die Ursache des Verbotes der vorhin angezeigten Behandlungsart der Septime.

So wenig es jemals einem gründlichen Contrapunktisten eingefallen ist, in dem doppelten Contrapunkte der Octave dem regulären Gebrauche der None deswegen auszuweichen, um bey der Umkehrung der Stimmen in keinen grammatischen Fehler zu verfallen; eben so wenig ist es je einem Lehrer des Satzes eingefallen, den richtigen Gebrauch der None in dieser Gattung des doppelten Contrapunktes zu verbieten. Wenn nun in einem solchen Satze die None gebraucht, und entweder so, wie bey Fig. 5. in der Octave, oder wie bey Fig. 6, 7 und 8, in die Terz, Sexte oder verminderte Quinte, aufgelöset wird;

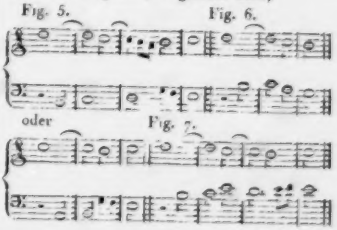

*) Marpurg spricht nämlich, so wie Fux und Albrechtsberger, nur von derjenigen besondern Form dieses Gebrauchs der Septime, die oben bey Fig. 1. enthalten ist. Die übrigen Formen scheint man gänzlich übersehen zu haben.

Fig. 8.

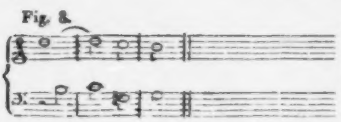

so gehen ja, bey der Umkehrung der Stimmen dieser im doppelten Contrapunkte der Octave als fehlerfrey anerkannten Sätze, die oben bey Fig. 1, bis 5. enthaltenen Sätze hervor, und die None (weil sie eigentlich ausserhalb der Gränzen der Octave liegt) kann nicht in die gewöhnliche Umkehrung der Intervallen eingehen, die bey der Umkehrung der Accorde zum Grunde liegt, sondern muss bey der Umkehrung der Stimmen, nicht, wie *Marpurg* auf der 167sten Seite seiner Abhandlung von der Fuge sagt, als eine Secunde, *) sondern als eine solche Septime ausgeübt werden, bey welcher der untere Terminus dissonirt, und daher vorbereitet und aufgelöset werden muss.

Die oben bey Fig. 1. bis 5. angezeigten Sätze enthalten demnach umgekehrte Nonen. Der dissonirende Terminus der None kommt durch die Umkehrung der Stimmen in den Bass zu stehen, und erscheint als der dissonirende Grundton einer Septime. Wollte man nun eine solche Septime, bey welcher der Grundton dissonirt, und also vorbereitet und aufgelöset werden muss, als fehlerhaft verwerfen, so müsste man ja nothwendig auch den Gebrauch der None in dem doppelten Contrapunkte der Octave verbieten. Da aber dieses noch niemals geschehen, so siehet man deutlich, dass bey dem vorhin bemerkten Verbote dieser Behandlungsart der Septime die Natur eines solchen Satzes verkannt worden ist.

Weil nun alle Contrapunktisten darin übereinstimmen, und weil es der Natur der Sache angemessen ist, dass man bey jedem in einem doppelten Contrapunkte stehenden Satze die Umkehrung desselben auch als die Hauptcomposition, oder als den ursprünglichen Satz, betrachten kann; so kann und darf es auch nicht verboten seyn, sich in der Hauptcomposition eines doppelten Contrapunktes in der Octave der angezeigten Behandlungsart der Septime zu bedienen. Und eine Tonverbindung, welche die Grammatik des Satzes in einer ganz gewöhnlichen Gattung des doppelten Contrapunktes nicht verbietet, kann auch in solchen Satzen der gebundenen Schreibart nicht verboten seyn, in welchen die Stimmen nicht umgekehrt werden sollen.

Hieraus gehet nun endlich hervor, dass man keineswegs nöthig habe, in der gebundenen Schreibart dieser angefochtenen Behandlungsart der Septime aus dem Wege zu gehen.

(Der Beschluss folgt.)

*) Die daselbst befindliche Stelle lautet folgendermassen: „Bey der Ueberschreitung der Gränzen der Octave ist in „Ansehung der None zu merken, dass, da selbige bey der Verkehrung ihre natürliche Auflösung nicht bekom„men kann, sie folglich nicht als None, sondern als eine Secunde ausgeübt werden muss. Was es aber mit der „Secunde für eine Bewandtniss habe, setzen wir sowohl als den Gebrauch der Quarte und aller übrigen Intervallen, „aus den Anfangsgründen der Setzkunst voraus."

Recension.

1. *Die heiligen zehn Gebote als Canons,* (Pr. 8 Gr.) und
2. 42 *Canons für drey* (*sollte heissen: zwey*) *und mehrere Singstimmen, von J. Haydn.* Aus der Original-Handschrift des Componisten. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Jeder Leser d. m. Z. erinnert sich aus Griesingers Biographie Vater Haydns, dass dieser sein bestes Zimmer, statt mit Gemälden oder Kupferstichen, mit von ihm aus besonderer Liebe verfassten Canons, zierlich geschrieben und unter Glas gefasst, geschmückt hatte; dass er

einmal, als ihm seine geizige Hausehre vorwarf, er werde nicht genug hinterlassen, um anstandig begraben zu werden, auf diese Canons deutete, und sein Wort verpfändete, jeder Verleger würde ihr, wenn er tod sey, für diese Stücke gern so viel zahlen, als zu jenem Zweck nöthig seyn könnte etc. Jeder Freund der Kunst wünschte nun wol auch, diese Canons, schon um dieser Anekdote willen und gleichsam als ein Vermächtnis des trefflichen Mannes, noch mehr aber darum zu besitzen, weil sich voraussetzen liess, dass der grosse Harmoniker aus eigenem Trieb, aus besonderer Vorliebe, und sogar aus unschuldiger Eitelkeit, hier etwas wahrhaft Ausgezeichnetes geschrieben haben werde. Die 42 Canons sind nun jene hinterlassenen; und wahrlich, sie täuschen jene Erwartungen nicht im geringsten, und in keinem Betracht, aus welchem der Kenner und gebildete Liebhaber dergleichen Stücke nur irgend ansehen, beurtheilen und geniessen kann. In grösster Mannigfaltigkeit, theils des Charakters — vom Feyerlichen bis zum Lustigsten — theils der Arbeit — vom Strengsten und Kunstreichsten bis zum Gefälligsten und Leichtesten — stellen sie einen kleinen Garten lieblicher, bunter Geistesbluthen dar; jede hat Werth, jede ist ganz, was sie seyn will, und thut die Wirkung, die sie thun soll; und in den Formen und Schreibarten ist bey diesen Canons fast alles benutzt, was sich in dieser engen und schwierigen Gattung nur aussinnen, und (wohl zu merken!) mit leichtem, fliessenden, nicht angstlich berechneten und trockenen Gesang vereinbaren lässt. Ordnet man sich dieselben in dieser Hinsicht, und zu dem Zweck, diese Kunstgattung selbst genauer zu studiren: so kann man durch sie allein einen ziemlich vollständigen Cursus machen: und will man als Dilettant sie blos zum Genuss mit Freunden durchsingen: so kann man, reicht Brust und Stimme aus, vom Anfang bis zu Ende sie alle vortragen, ohne dass man Eintönigkeit verspürte. Was das beydes sagen will, weiss nun wol jeder, der auch nur Einiges von Composition in dieser Gattung versteht; und das ist gut, auch für den Rec.: denn wie sollte er es anfangen, über eine so grosse Anzahl das Nöthige im Einzelnen zu zergliedern und nachzuweisen? oder wie eine Auswahl treffen, da, wo jedes in seiner Art schön und gut ist? Er will es also lieber bey dieser allgemeinen Anzeige und Empfehlung bewenden lassen, und für die, welche von beyden Werken Gebrauch machen wollen, nur noch Folgendes hinzusetzen.

No. 1. ist schon früher von Haydn, bey seinem letzten Aufenthalt in London, für den damaligen sachsischen Gesandten, den Herrn Grafen Brühl, geschrieben worden. Der Charakter dieser Stücke ist, wie es der Text verlangte, fast durchgehends feyerlich, und die Bearbeitung einfach und leicht. Die Canons No. 2, von welchen in jener Anekdote die Rede war, haben sammtlich gute, und dem Charakter der Musik zusagende Texte, aller Art: scherzhafte und ernste, lustige und feyerliche, selbstverfasste, oder Sprüche und Sprichwörter, ja auch gute Zeilen aus deutschen Dichtern alterer und neuerer Zeit. Unter den meisten stehet der Text, den ihnen Haydn selbst gegeben; da dieser aber bey verschiedenen derber und wunderlicher war, als man glaubte ihn den Sängerinnen und Sängern zumuthen zu können, hat man diesen andere, ebenfalls passende Worte untergelegt; damit aber dem Original-Manuscript auch darin nichts vergeben würde, ist der mit anderm vertauschte Text noch auf einem besondern Blatte abgedruckt und beygelegt worden.

Die Canons sind übrigens *alle* ohne Begleitung, und zwey-, drey-, bis achtstimmig — von welchen letztern gerade einige vorhanden sind, die mit bewundernswürdiger Combinationsgabe und Kunst die schönste Einfalt und Natürlichkeit zu herrlichem Effect verbinden. Der grosse Kunstler, der es mehr, als vielleicht irgend einer der neuesten Zeit verstand, nicht nur mit wenig Mitteln, sondern auch *in enger Bahn*, sich vollständig und frey auszusprechen, hat an die *Singstimmen* nur sehr geringe Forderungen

gemacht: jede weibliche, so wie jede männliche Stimme, die nicht blos hohe Tenor- oder tiefe Basstöne hat, kann diese Canons vortragen. — Und zum Schluss stehe noch, statt alles Weitern, Haydns letzte Bitte und Abschiedswort, wie es hier lautet, und wie es ihm gewiss, gewiss, jeder Kunstfreund eben so treu erfüllen wird, wie Er es selbst in seinen Werken erfüllt!

Abschieds-Wort.

Für fünf Stimmen.

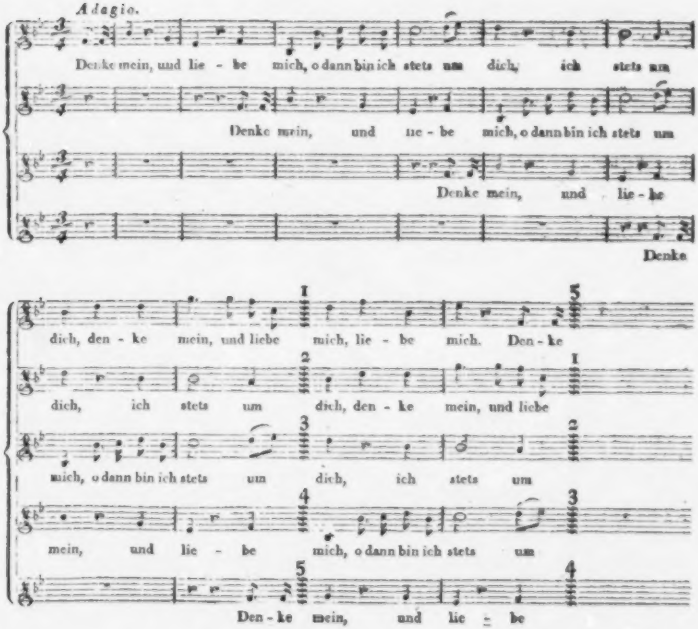

Nachrichten.

Prag, den 30sten Nov. Ich habe meinen letzten Bericht mit *Rochus Pumpernickel* geschlossen: was ist billiger, als dass ich gegenwärtigen mit der *Familia Pumpernickel* anfange. Die Aufnahme des ersten Theils war so brillant, die Arbeit für Dichter und Componisten so leicht, und das Theaterpersonale gefällt sich so sehr in Stücken, die dem zügellosesten Muthwillen offnes Spiel lassen, dass leicht zu erwarten stand, es müssten einem solchen Werke einige Theile, Gegen- und Seitenstücke nachfolgen. Dies trifft buchstäblich ein, und selbst Hr. von Kotzebue fand es nicht unter seiner Würde, in seinem *Pachter Feldkümmel* den Rochus Zug für Zug zu copiren. Was wird man wol in zehn Jahren über die barbarischen Repertoires unsrer Zeit sprechen? Fortsetzungen von Schauspielen pflegen schlechter zu seyn, als das Anfangsstück: so ist es auch hier; selbst die Auswahl der Musikstücke ist vernachlässigt, und die Hauptrollen des Stücks sind der Seiltänzer und — der Schimmel!

Diesem folgte, wahrscheinlich um des Contrastes willen — *Semiramis*, eine grosse heroische Oper von Catel. Jeder Kenner der Composition, jeder Freund der Kunst, der einiges Gefühl für wahre Grösse hat, muss gestehen, dass diese Oper eines der gelungensten Producte französischer Kunst ist. Ihr hervorstechender Charakter ist Erhabenheit ohne Affectation; nicht allein das Ganze, sondern (und vorzuglich) einzelne kleinere Sätze beurkunden deutlich, dass Catel, als er diese Oper arbeitete, von dem Geist des grossen Gluck umschwebt wurde, und selten ging noch ein Tonsetzer mit so glücklichem Erfolg auf dem Wege dieses ernsten Künstlers. Wenn gleich hier und da die französische Schule, oder vielmehr *Manier*, durchschimmert: so verschwinden doch diese einzelnen Stellen durch die Gediegenheit des antiken Geistes, der in dem Ganzen herrscht. Die Declamation ist so richtig, dass sie uns auch ohne die Worte anspricht. Catels Basse sind voll Leben und majestätischer Bewegung; seine Modulation ist kühn und doch richtig: nur gefällt er sich zu sehr in einzelnen Lieblingsaccorden, und besonders in enharmonischen Ausweichungen, deren ich ihm gern viele erliesse. Das einzige Stück, womit man gar nicht zufrieden seyn kann, ist der Schluss des ersten Finals, da er ganz *hors d'oeuvre* ist; doch behauptet man, dieser Drachenschweif sey ein Werk des fruchtbaren Hrn. Kapellm. v. Seyfried in Wien. Es ist eine wahre Zimmer-Musik, und contrastirt grell mit dem edlen Styl der Oper. Semiramis nun, dies treffliche Werk, wurde sehr kalt aufgenommen, in vier Wochen nur zweymal gegeben, und es scheint, dass sie nicht oft mehr auf das Repertoire kommen dürfte. Dies zu erklären, ist es nothwendig, ein wenig zu untersuchen, was Direction und Sänger dafür gethan haben. Ich halte es für Unrecht, eine Oper zu geben, deren Production die Kräfte der Mitglieder nicht gewachsen sind: aber unverzeihlich ist es, ein Werk von solcher Bedeutung aufzuführen, ohne für den äussern Anstand auch das Geringste aufzubieten. Zu jedem Theil des Rochus Pumpernickel werden mehrere neue Decorationen gemalt: für Semiramis werden die alten, lebensatten Tempel aus der Zauberflöte hervorgesucht; jeder Sänger ist in einem andern, oder vielmehr, alle sind ohne Costume gekleidet etc. Das Chor der Priesterinnen besteht aus einigen Statistinnen, und etliche Knaben singen, da doch unser Theater reich an Frauen ist, die eben zum Chorsingen nicht zu gut waren. Dieselben Priester, die zu Ende den Assur gefangen nehmen, stellen im ersten Act — in ihrer Priesterkleidung — die Edlen des Reichs vor, die sich mit Assur verschwören. Das Personal schien sich grossentheils vorgesetzt zu haben, die Direction nicht zu beschämen, und stimmte in den Vernichtungsplan

ein. Dem. Müller war diesmal die Perle des Ganzen — die einzige, welche sang und spielte. Ganz untadelhaft wäre sie gewesen, wenn sie, statt die ernste Musik zu viel zu schminken, anspruchsloser declamirt hätte. Hr. Grünbaum sang den Ninias unter aller Kritik, und es thut mir Leid sagen zu müssen, dass Hr. Manetinsky die Recitative bey weitem richtiger vortragt, als er. Hr. Schreinzer gab den Assur, und ich kann nicht umhin, ihn nochmals zu fragen, ob es denn nicht möglich sey, einen Bösewicht zu spielen, ohne in einem hohlen und unverständlichen Tone zu sprechen und zu singen? Mad. Fischer, die die Semiramis gab, wird leider von Tage zu Tage für die Kunst unbrauchbarer.

Mad. Cybulka, vom Pesther Theater, gab hier als Gastrollen, die Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Elvira im *unterbrochnen Opferfest* und D. Anna im *Don Juan*. Ihr Gatte, Director des Orchesters in Pesth, dirigirte diese drey Opern. Sie mag in Ungarn für eine sehr brave Sängerin gelten: allein in Prag, wo wir eine Strinasacchi, Campi, Danzi und Sandrini im Angedenken haben, wo Dem. Muller uns noch immer mit ihrer Silberstimme erfreut, mag sie zufrieden seyn, dass sie eine Partey fand, die ihren Ruhm durch ein schlechtes Sonnet möglichst verewigte. Ihre Stimme ist stark, aber nicht rein, und sie hat sie nicht vollkommen in ihrer Gewalt. Sie articulirt aber brav, und declamirt nicht übel. Donna Anna war ihre beste Rolle; als Emmeline hält sie durchgehends keine Vergleichung mit unsrer Muller aus.

Die neueste Erscheinung auf unsrer Bühne ist: *Jasons Vermählung*, romantisches Schauspiel mit Chören von E. R. Bayer, Mitglied des hiesigen Theaters. Der Verfasser hat diesen Stoff, der in allen den vielen Bearbeitungen mehr oder weniger mager ausfiel, so zu fassen gewusst, dass er ihm viele Abwechslung darbot; die Musik, von Hrn. Rösler, hat ebenfalls viel Schönes, und die Direction bot alles auf, auch den äussern Glanz mit dem andern übereinstimmend zu machen. Hr. Theatermaler Postel lieferte drey vier Decorationen, von welchen zwey vorzüglich gelungen sind. Die Chöre waren sehr gut besetzt, und erhielten allgemeinen Beyfall. Nach dem 2ten Acte wurde der Verfasser, der den Text mit Geist und Würde dargestellt, hervorgerufen. Bescheiden suchte er das Lob dem Tonkünstler zuzuwenden, der gleichfalls mit Enthusiasmus aufgenommen wurde. Mad. Liebich gab die Medea vortrefflich; nur in Hinsicht auf die Rollen des Kreon und des thessalischen Herolds wäre eine andre Besetzung wünschenswerth gewesen. — Die Direction beschäftigt sich jetzt mit den Vorbereitungen zur Aufführung der Oper, *Kankuma, Königin von Serandib*, von Hrn. Director E. D. Weber, die wir im Anfang des Carnavals zu sehen, gegründete Hoffnung haben.

Breslau, d. 28sten Nov. Durch die Aufhebung der Klöster, womit man hier seit einigen Tagen den Anfang gemacht hat, steht unsrer Musikverfassung eine bedeutende Veränderung bevor. Die begüterten Stifte besoldeten eine grosse Anzahl Sänger und Musiker, deren Subsistenz grösstentheils durch die fixirten Einnahmen, welche sie an baarem Gelde und an Naturalien von den Stiften bezogen, gesichert ward. Wenn nun auch die bisherige liturgische Verfassung in den catholischen Pfarrkirchen nicht aufgehoben werden dürfte, so ist es doch wol abzusehen, dass es nicht überall beym Alten bleiben kann und wird. Unsre Concerte werden, wenn eine Reduction der bey den Klöstern angestellten Sänger und Musiker erfolgen solte, diesen Verlust sehr schmerzlich empfinden, und es wird nicht mehr möglich seyn, die, bey feyerlichen Gelegenheiten sonst veranstalteten Academien, in welchen die berühmtesten Kunstwerke grosser Meister von einem über 200 Personen starken

Personale executirt wurden, mit gleicher Fülle zu geben.

Man schmeichelt sich allgemein mit der Hoffnung, dass die Aufhebung der Klöster zur Erfüllung des vom Publicum langst genährten Wunsches, ein grösseres Theater zu erhalten, Gelegenheit darbieten werde.

Danzig, den 28ten Nov. *Ueber den Bassisten, Hrn. Fischer.* Auch uns hat dieser rühmlich bekannte Sänger in sechs Vorstellungen sein seltenes Talent zu bewundern gegeben. Er spielte Anfang Septembers und Anfang Octobers den Sarastro, Osmin in Belm. und Const., Masseru im unterbrochnen Opferf., den Titus, den Michely im Wasserträger, und den Figaro. Mit Ausnahme der zweyten war ich bey allen Vorstellungen gegenwärtig, und mit um so grösserm Interesse, da ich einige derselben schon früher von ihm in Berlin sah. Da Hr. F. seinen Cyclus von Vorstellungen überall, und zwar immer auf gleiche Weise wiederholt, so halte ich es für überflüssig, die ihm schon so häufig zu Theil gewordenen Lobpreisungen zu wiederholen, die ja ohnehin einem Manne, dem es um wahre Kunstbildung zu thun ist — und als einen solchen können wir Hrn. F. hoffentlich betrachten — unmöglich genügen. Die wahre Achtung gegen einen Künstler zeigt sich, glaube ich, mehr in der bescheidenen, aber ungeschminkten Aufdeckung seiner etwanigen Flecken und Mängel, als in dem ewig erneuerten, allgemeinen Lobpreisen des einem Jeden sogleich in die Sinne fallenden Guten. Aus diesem Gesichtspuncte möge denn also auch Hr. F. unsre folgenden Bemerkungen ansehen. — Wer mit der italienischen Gesangweise bekannt ist, wird es einsehen, dass Hr. F. dieselbe sich ganz uneingeschränkt zu eigen zu machen gesucht, und also mit ihrem Guten auch das Fehlerhafte angenommen hat. Zu jenem rechnen wir die bewundernswürdige Leichtigkeit, die triumphirende Sicherheit und das heroische Spielen mit den Schwierigkeiten. Aber eben dies führt auch, *übertrieben*, zu dem Fehlerhaften, zu der Spielerey und Tandeley, zum Vergessen des Ernstes und der Würde der Kunst, zu dem, was wir jetzt schlechtweg *Manieriren* nennen, wo gar nicht weiter an den Sinn und die Bedeutung der Stelle gedacht wird, bey der man die Manier anbringt, sondern jedes gegebene Raumchen zu dergleichen Lückensteinen und Ausputzern benutzt, die Takte auf die musikalische Folter spannt, sie zerrt und dehnt — (daher die ewigen Fermaten der Italiener, wobey uns unwillkührlich ein Spassvogel von Professor einfällt, der in dem zu seinen Vorlesungen zusammengeschriebenen Hefte öfters am Rande beygesetzt hatte: Hier kommt ein Spas: und dann zur höchsten Freude seiner Zuhörer ein Geschichtchen einschob) — mit einem Worte, es führt zum Vergessen alles tiefer eingehenden Studiums, so dass wir an einem solchen Italiener ägyptische Vastität und nürnberger Niedlichkeit finden, aber ächte Kunst nicht. Wir erstaunen und wundern uns; aber wir erwarmen nicht. Wenn ein reisender Virtuos uns hierauf antwortet: Es kommt mir nur darauf an, in dem Raum einiger wenigen Vorstellungen den Umfang meiner Kunst in ihrem ganzen Glanze sehen zu lassen; ich kann mich also nicht an die Noten meiner Partie binden; diese ist blos ein äusseres Vehikel: was sie nicht giebt, lege ich hinein! so halten wir seine Ansicht für sehr irrig. Dazu ist das *eigentliche Concert* der Ort, aber nicht die Oper. Dass freylich die Italiener auch hierüber anders denken, und in ihrer Art freylich nicht zu verachten sind, wird uns, die wir die neue italienische Oper kennen, nicht befremden. Denn deren *Charakter* ist gerade, dass *sie keinen Charakter* hat. Wenn aber ein Mozartsches Kunstwerk z. B. das, mit der höchsten Genialität aus einem Gusse gearbeitet, jedes fremd hinzukommende Theilchen als widerwärtig und unpassend von sich stossen

muss — wenn ein solches durchdachtes Kunstwerk durch fremdartige Zusätze ganz unkenntlich gemacht wird; wenn Titus gleich nach dem ersten berühmten Chore, wo die Römer ihn den Gnädigen, den Gerechten nennen, mit einem gewaltig schneidenden, eingestrichenen Falsett-G ein Recitativ anhebt und nachher eine Scene mit Chor singt, die den ersten Mozartschen, aber statt Es in C dur, gewissermaasen imitirt; wenn endlich gar der einfach edle Titus eine Arie singen muss, die Paer Brizzi'n im Achill gurgeln lässt: so will es uns fast bedünken, als sähen wir eine schön gearbeitete Marmorstatue mit gemalten Haaren, Augen und Mantel. Erfreulich war es daher, dass Hr. F. den Sarastro, (diesen freylich fast zu manierirt, besonders in der bekannten Arie; und das schöne Terzett des 3ten Akts zu schleppend gegen die andern Stimmen,) Michely und Figaro, (die letzte Rolle, was den Gesang betrifft, nach unsrer Einsicht, am besten,) ganz ohne fremden Zusatz sang. Im Mafferu, den ich auch in Berlin von ihm hörte, kam dieselbe Scene von Paer wieder vor, und diese Partie des Hrn. F., die mich in Berlin so sehr erfreute, hat mich hier in Danzig am allerwenigsten befriedigt. F. mag mit Recht einen Theil der Schuld dem sehr mangelhaften Orchester zuschieben: aber doch bey weitem nicht die ganze; denn dieses trägt bey allen Partien gleich viel davon, und da Ref. es überdem genau genug kennt, so weiss er abzurechnen. Machte vielleicht das bey seinem ersten Auftreten als Mafferu fehlende Applaudissement, das er sonst zu erhalten gewohnt ist, Hrn. F. kalt und gleichgültig? Etwas mag auch ein eingenommenes Diner (leider glauben auch hier noch immer die meisten Menschen, die Kunst durch Füttern zu ehren,) beygetragen haben. Wir glaubten Anfangs in diesen Ursachen das Missglücken der Rolle (was sogar bis auf das Vocalisiren sich erstreckte, das an Hrn. F. sonst so sehr zu loben ist, so wie auch sein sonores Pronunciren der deutschen Endungen auf *en*, *in* u. s. w.) gefunden zu haben. Allein bey'm Titus wurde es uns klar, dass noch etwas sehr Bedeutendes hinzukomme, warum uns dieselbe Rolle, von eben dem Manne auf eben die Art gesungen, wie in Berlin, nicht befriedigte. Es liegt dies nämlich hauptsächlich in der auf die Länge ermüdenden mahlerirten Kunst des Hrn. F., die er als Mafferu, vorzüglich aber als Titus zeigte. Es ist wahr, er gab uns darin einen Beweis, was er alles mit seiner Kehle ausrichten könne; besonders, welchen Umfang er besitze. Aber diese Kunst drang nicht zum Herzen, sondern erregte nur Staunen; daher die Wiederholung desselben Stückes ermüdete. Wir können uns hier nicht darauf einlassen, über das Manieriren ausführlich zu reden, hoffen aber von jedem denkenden Künstler verstanden zu werden. Vor allem möchten wir Hrn. F. warnen, auf gewisse Lieblingsgewohnheiten nicht gar zu viel zu halten. Sein Triller auf den tiefsten Tönen, den er gar zu häufig anbringt, ist gewiss nicht schön. Auch das Nuanciren der Stimme und das Portamento besitzt er noch nicht so, als er es bey seinen Talenten wol könnte. — Nun noch ein Wort über ihn als Schauspieler. Hr. F. spielt die verschiedenartigsten Rollen. Er hat eine gewisse Art von Gewandtheit sich zu eigen gemacht, die nicht missfallen kann, und dazu kommt, dass man an einen Sänger nie grosse Forderungen als Schauspieler macht; ich glaube sehr mit Unrecht. Einseitig ist diese Ansicht gewiss immer. Die Oper ist das zusammengesetzteste aller Kunstwerke: vornämlich Vereinigung der dramatischen und musikalischen Kunst. Dass die verschiedenen Charaktere des dramatischen Theiles auch eben so verschiedene Charaktere des musikalischen Theiles oder der Gesangweise erfordern, ist gewiss Jedem begreiflich. Die verschiedensten musikalischen Charaktere alle mit gleichem Glücke darzustellen, kann man daher von keinem Künstler verlangen; aber verlangen kann man, dass er sie nicht alle durcheinander übernehme. Hrn. F. möchten wol immer nur die

stolzen, majestätischen und von dieser Seite leidenschaftlichen Charaktere glücken. Sie liegen in seiner Natur. Seinem Wasserträger fehlt die Herzlichkeit, die der brave Gern in Berlin dieser Rolle giebt: seinem Figaro die Naivität und Schlauheit. — Zuletzt müssen wir aber noch an Hrn. F. rügen, dass er ein gar zu grosses Nachgeben, nicht nur vom Orchester, sondern auch von den Mitsingenden verlangt, und dass er seinen Unwillen bisweilen gar zu merklich äussert, wenn es ihm nicht nach Wunsche geht; ja sogar ist dies in solchen mehrstimmigen Sätzen der Fall, wo er nur der begleitende Theil ist. Ueberhaupt geben wir Hrn. F. zu bedenken, dass die zur Vollendung einer Darstellung und zur Ausführung von etwas Grossen und Schwierigen nothwendige Sicherheit und Zutrauen auf eigene Kraft himmelweit verschieden ist von dem durchaus fehlerhaften Gedanken, sich für vollendet anzusehen; und in einer lebenden, ewig beweglichen, und auch in bestimmten gegebenen Partien perfectibeln Kunst, wie die theatralisch-musikalische, kein Fortschreiten, Aendern und Bessern für nöthig zu halten. —*l.*

Kurze Anzeigen.

Sei Duettini e un Canone a tre col accomp. di Pianoforte comp. da Giov. E. Küster. Presso Breitk. e Hartel in Lipsia. (Preis 12 Gr.)

Herr Kapellm. Küster, sonst in Italien, jetzt in Stockholm, liefert hier sieben artige Stücke, ungefähr in der Weise, wie Paesiello und Martini, obgleich mit weniger Eigenthümlichkeit der Erfindung. Alles ist in ihnen leicht, angenehm, freundlich; alles liegt aufs bequemste in der Kehle und singt sich weg, ohne den geringsten Anstoss, auch von noch wenig geübten Dilettantinnen. Eben die kleinsten Stücke sind die besten; die längern, besonders No 4. u. 6., werden bey dieser ihrer Länge doch zu eintönig. Der sehr artige Canon ist von der freyen Art, und auch in dem Geschmack, wie wir sie in komischen Opern gern hören. Manche Nachlässigkeiten in der Schreibart werden die Liebhaber solcher Gesänge dem Componisten leichter vergeben, als er sie sich selbst hätte vergeben sollen.

Rondo per la Chitarra Solo di M. Giuliani. Oeuvre 5. No. 3. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 1 Franc.)

Das kleine Stück ist in des berühmten Virtuosen eigener, vollstimmiger und doch ziemlich fliessender Art geschrieben. Es macht einen angenehmen Effect — wenn man es nämlich gehörig bezwingen kann: doch ist es nicht so schwer, und auch das Ganze nicht so überkünstlich für die Ausführung, wie verschiedene andere Compositionen dieses Meisters.

Adagio pour le Pianoforte, comp. par J. B. Cramer. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 4 Gr.)

Ein einfaches, gesangvolles, und in würdiger Harmonie treu und vollstimmig gehaltenes Stück, mehr werth als ein Dutzend der romanzenartigen Sätzchen, die man jetzt in so vielen Klaviersonaten als Adagios bekömmt, und die, wenn sie auch an sich nicht übel sind, sich doch auf diesem Instrumente niemals vorzüglich ausnehmen können. Es ist nicht schwer auszuführen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten December. Nº. 64. 1810.

Ueber die Errichtung musikalischer Conservatorien in Deutschland.

Wenn man auf der einen Seite eine so trübe, dürftige Zeit, als die unsrige, für untuchtig zu grossen Unternehmungen bey'm ersten Anblick halten sollte: so wird doch bey einigem Nachdenken diese anscheinende Besorgnis bald schwinden, wenn man dagegen auf der andern Seite uberlegt, wie gerade diese nämliche Zeit auch Kraft-erregend und entwickelnd sey; wie ein Wetteifer, bald edler, bald unedler Art, die Menschen anreizt, nicht dahinten zu bleiben, sondern ihre Thatkraft zu zeigen vor ihren Mitbrüdern, die wahrlich keine ganz gemeine seyn darf, wenn sie jetzt gelten soll; wie endlich die Bessern von dem Eifer beseelt sind, das Grosse und Schöne aus diesem allgemeinen Conflict, dieser Crisis der menschlichen Totalkrankheit, nicht nur zu erretten, sondern es, wie durch Feuer geläutert, noch schöner hervorgehen zu lassen. So fodert also gerade der Geist der Zeit zu dergleichen Unternehmungen auch für die Kunst auf, und erfüllt uns mit um so grösserer Zuversicht dafür, da wir das Gelingen ähnlicher Unternehmungen für die Wissenschaft an mehrern Orten mit Freuden wahrnehmen.

Es kann nicht geleugnet werden, dass kein Theil der menschlichen Kunst gerade in Deutschland schlechter besorgt und für seine öffentliche Pflege und Weiterbildung, sowol theoretisch, als noch mehr practisch, weniger gethan werde, als für die Musik, was um so mehr befremden muss, da wir den Sinn für Musik so allgemein verbreitet sehen. Man erhalt für die sogenannten redenden Künste Anweisungen auf Schulen und Universitäten: man findet für die bildenden Künste worunter man aber immer nur Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst begreift) in vielen Stadten Museen, Academien und dergl.; nur hat man bis jetzt die musikalische Kunst noch nicht für würdig geachtet, sie zu gleicher Ehre gelangen zu lassen. Jeder, der zu derselben sich hingezogen fuhlt, muss auf mühsamen Wege sich selbst bilden, wenn er die grossen Kosten für einen tüchtigen Meister nicht erschwingen kann, (und wohl ihm, wenn er dann noch lieber auf seinem eigenen, originellen Wege bleibt,) oder er fällt in die Hände von Pfuschern, die, wenn sie auch seine Originalität nicht vertilgen können, doch leider nur gar zu oft die practische Fertigkeit gleich in der ersten Anlage verderben. — Dass jene für die genannten Künste bereits bestehenden Anstalten vieles Gute schaffen, wird Niemand in Abrede seyn; aber auch eben so wenig, dass in ihrer Einrichtung Vieles uberaus mangelhaft ist. Daher wir, wenn von ahnlichen Anstalten für die Musik die Rede seyn soll, hier wol nicht auf sie als Muster verweisen und weiter nichts verlangen möchten, als nach eben dem Plane auch *musikalische Museen, Academien etc.* zu errichten. Ja, wir glauben auch nicht anmassend oder übertrieben zu sprechen, wenn wir von jenen uns gar wohl bekannten musikalischen Conservatorien in Paris und an mehrern Orten in Italien eben nicht viel mehr, als die Benennung, gebrauchen zu können behaupten. Dieselbe Idee,

die uns leitet; nämlich *die musikalische Kunst zu erhalten und weiter zu fördern*, hat zwar unstreitig auch den Begründern jener Anstalten vorgeschwebt, wie schon der Name *Conservatorio* (von *conservare*, erhalten) lehrt: schwerlich aber möchten wir uns mit jenen in der Wahl der Mittel begegnen oder vereinigen können. Eben so wenig können wir die an sich lobenswerthe Pestalozzisch-Pfeifersche Unternehmung, und das, was gewissermaassen hiernach geformt, in Königsberg in Preussen durch Hrn. Zeller sich gebildet hat, als ganz unsrer Idee entsprechend ansehen. Diese ist nämlich folgende: *eine Anstalt zu errichten, die das Ganze der musikalischen Kunst, d. h. Vocal- und Instrumentalmusik, und zwar ihrem theoretischen und practischen Theile nach, umfasst und dieselbe von den ersten Anfängen bis zur höchsten Stufe der Vollendung führt.* Dies kann nicht anders, als durch eine stufenweise Bildung geschehen; und zwar so.

Wir setzen den Unterricht in der Kunst ganz dem wissenschaftlichen Unterrichte gleich. Daher denken wir uns zuerst *musikalische Schulen*, die, etwa in drey Klassen getheilt, in der untersten Kindern von 5 — 10 Jahren die ersten Elemente der Musik lehren: Scala singen, Solfeggiren, Singen leichter melodioser Stücke, ein- auch zweystimmig, genaue Kenntnis der Intervalle und Hauptaccorde, besonders die Uebung, sie mit dem Ohre aufzufassen, Kenntnis der Noten und des Notenschreibens, aller Taktarten, des Sopran-, Violin- und Bass-Schlüssels. Ferner kommt dazu: Uebung auf dem Klaviere für alle ohne Ausnahme (denn auch die Sänger müssen das Klavier wenigstens zum Accompagnement behandeln können,) wozu 5 — 6 Instrumente da seyn müssen, und Anweisung zum Violinspielen, gleichfalls für alle. Zu diesem Unterrichte sind täglich 3 Stunden bestimmt, 3 andre zum anderweitigen Schulunterricht. Für den musikalischen Unterricht hat diese Klasse 2 Lehrer, für den Schulunterricht einen.

In der zweyten Klasse werden Schüler von 10 — 13 Jahren unterwiesen in der Kenntnis auch der übrigen Schlüssel, in dem Auffassen mehr zusammengesetzter Accorde, im 3 und 4 stimmigen Gesange; weiterer Unterricht auf dem Klavier und der Violine; dazu kommen noch die Bratsche *), Flote, Clarinette und das Horn. Es werden also hier auch mehrstimmige Instrumentalstücke geübt. Zur Musik sind in dieser Klasse täglich 4 Stunden, zum Schulunterricht 3. Sie hat 3 musikalische Lehrer und 1 wissenschaftlichen.

In der obersten Klasse nun, wo Schüler von 13 — höchstens 16 Jahren sind, tritt der vollstimmige Gesang ein, der durch die Lehrer selbst completirt wird. Es werden die Elemente der mathematischen Klangberechnung und der Akustik gelehrt, historische Kenntnis der besten Meister, Uebung in Partitur- Lesen und Dirigiren am Klavier, Kenntnis des Umfangs aller Instrumente und der Schreibart für sie; Uebung im Selbstcomponiren, im Variiren über gegebene Themata u. s. w. Auf den in den untern Klassen schon behandelten Instrumenten wird hier grössere Vollkommenheit erreicht, ausgezeichnete Talente aber ganz besonders entwickelt und gebildet zum Solo-Gesang und Spiel. Neue

*) Gelegentlich hier für einige Leser die Bemerkung, dass der wunderliche Name Bratsche eigentlich aus dem Italienischen kommt, wo dieses Instrument vollständig Viola di braccio, (spr. bratscho,) Armviola, heisst, weil man sie mit dem Arm hält. Man unterschied sie durch diesen Beysatz von der Viola di gamba, Beinviola, weil man dieses Instrument zwischen den Füssen hält. Eben so lächerlich hat man den jetzt so allgemeinen Ausdruck Schello aus der blossen Verkleinerungsendung cello (sprich tschello) von Violoncello gemacht. Der ganze Gattungsname nämlich von Saiteninstrumenten, die mit dem Bogen gestrichen werden, ist viola, verkleinert violino, sehr vergrössert violone (Violon, Contrebass,) und von diesem grossen Instrument ist das Verkleinerungswort violoncello.

Instrumente sind hier: Violoncell, Hautbois, Bassethorn. Anweisung zum Orgelspielen. Zu alle dem täglich 5 Stunden; wissenschaftlicher und Sprachunterricht (diese Sprachen werden, wie das Latein, schon von den untern Klassen getrieben) 4 Stunden. Dieses ist gewiss nicht zu viel, wenn man bedenkt, dass jetzt, ausser den Schulstunden, deren doch gewöhnlich 7 sind, die Kinder zu Hause noch Musik und Sprachstunden haben. Uebrigens werden in dieser ersten Klasse schon Uebungen mit vereinigter Vocal- und Instrumental-Musik angestellt, wochentlich an 2 Abenden, wobey die bessern der zweyten Klasse helfen. Diese oberste hat 4 musikalische und 2 wissenschaftliche Lehrer. Die ganze Schule bedarf also, ausser dem Director, der das Ganze ordnet und zusammenhält, höchstens nur 4 Musik- und 2 andre Lehrer, die durch alle 5 Klassen unterrichten. Sämmtliche Lehrstellen werden von der Universität, als der Centralanstalt, (wie sogleich folgen wird) besetzt.

Sind auf diese Weise die Schüler würdig vorbereitet, so gehen sie, zur Vollendung ihrer Bildung auf die Universität. Wir denken uns nämlich zu dem Ende in den grössern Staaten Deutschlands die *bedeutendste Universität* noch mit einer *Facultät der bildenden Künste* bereichert, die in die 4 Zweige der Musik, Mahlerey, Bildhauerey und Baukunst zerfällt. Vollkommen kann der Ort unsrer Idee nur entsprechen, wenn er zugleich die Hauptstadt ist, wie Wien, Berlin. Hier wird nun der philosophisch-asthetische Theil der Kunst von den würdigsten Männern gelehrt und zugleich das Practische auf den höchsten Gipfel der Vollkommenheit gebracht. Beständige Colle ia, die einen ordentlichen Cyclus bilden, wären hier: Geschichte der Musik, Akustik, mathematische Klanglehre, musikalische Aesthetik, Prosodie und Metrik, Anweisung zur Composition in den verschiedenen Arten des Styls u. s. w. Von neuen, auf der Schule noch nicht behandelten Instrumenten kommt hier noch der Violon, Trompete und Posaune hinzu, (Pauken und dergl. erwähnen wir kaum,) worauf sich in Kurzem Fertigkeit zu erwerben nach dem auf Schulen Vorangegangenen nicht schwer ist. — Dass zu dem theoretischen Unterricht *Ein* Lehrer auf der Universität nicht hinreiche und dass besonders auch zur Vollendung in der Praxis mehrere da seyn müssen, versteht sich von selbst, obgleich *Einer*, als bleibender Präses der besondern musikalischen Section dieser Facultät, die Direction der practischen Uebungen (die wöchentlich 3 Abende einnehmen würden, einen für Vocal-, einen für Instrumental-Musik, einen für beyde vereinigt) führen müsste.

Die Universität wäre also der Central- und Vereinigungspunkt auch für die musikalische Kunst und von ihr aus würden die im Lande befindlichen musikalischen Schulen mit Lehrern besetzt. Denken wir uns nun z. B. in einem Lande, wie Preussen jetzt ist, etwa nur *Eine* Universität der Art und 8 solcher Schulen, so könnte, wenn dergleichen in Berlin jetzt bey der Errichtung der Universität sogleich angefangen würde, in drey Jahren die Sache in Gang seyn. Für die 8 Schulen bedarf es 32 Lehrer und 8 Directoren, die innerhalb 3 Jahren ihren Cursus gut vollenden könnten. Junger talentvoller Leute giebt es ja wahrlich genug, die bereits im Practischen so weit vorgeschritten sind, dass ihnen nur noch jene Vollendung auf der Universität fehlt, und diese mussten die Bahn eröffnen. Eine der Schulen wäre auch noch in Berlin, die übrigen in 7 der bedeutendsten Provinzialstädte, als etwa Breslau, Glogau, Brandenburg, Frankfurt a. O., Stettin. (Danzig) Elbing, Königsberg in Pr. Durch eine königl. Verordnung, die nur denjenigen künftig öffentliche Versorgung im musikalischen Fache, als Organisten, bey Kapellen u. s. w. zusicherte, welche eine dieser Schulen besucht und ordentlich studirt haben, würde es gleich vom Anfang an nicht an Besuchenden fehlen, und

so würde dieser anscheinende Zwang (leider ist ja der grosse Haufe der Welt nicht anders zu lenken) die herrlichsten Folgen haben: so würden Geschmack und edle Sitte durch die Kunst, welche in der Geschichte der Menschheit jetzt den Culminationspunkt ausmacht, wir meinen die Musik, allgemein gebildet und zur Reife gebracht werden. Man bemerke wohl, dass in einer Anstalt, wie wir sie hier im Sinne haben, nur solche Mitglieder seyn können, die sich *ganz* der Musik widmen; dass es also für diese auch keine Frage seyn kann, zu ihrer Ausbildung weit weg von Vaterstadt und Vaterland zu gehen, nicht anders als junge Studirende. Aber die Unbemittelten? Man sehe doch nur, ob nicht $\frac{1}{3}$ der Jünglinge auf einer Universität unbemittelt sind, die durch Stipendien, Unterricht, den sie ertheilen, als Mitglieder von Seminarien (dergleichen auch für unsre Kunst auf der Universität in der Folge zu errichten wären) sich erhalten. Was nun aber die Kinder betrifft, so müssen wir einmal Aeltern setzen, die, selbst mit einigem Kunstgefühle begabt, das hervorstechende Talent in ihren Kindern wahrnehmen, und dann gewiss zu dessen Ausbildung Alles, was ihre Kräfte erlauben, thun werden; also auch nöthigenfalls die Kleinen, um sie nicht sogleich in der ersten Anlage verderben zu lassen, in die musikalische Schule eines entfernten Ortes schicken. Dagegen werden unwissende, vorurtheilvolle, schwache Aeltern, die das verborgene Talent nicht zu entdecken, noch zu würdigen wissen, demselben freylich sehr schaden, es wol gar unterdrücken: aber falls sich in ihren Kindern ein origineller Funke regt, so werden sie diesen eben so wenig zu ersticken vermögen, als der Vater des göttlichen Joh. Seb. Bach dies vermochte *) Dass vieles Treffliche auf diese Weise noch immer und überall in der Welt zu Grunde geht, sehen wir ja leider mit Schmerzen noch täglich, und es gehört dies zu dem recht eigentlichen Unglück. Dass es aber gerade in unsrer Kunst am häufigsten geschieht, kommt wol gar zu häufig eben daher, weil es uns noch an solchen musikalischen Anstalten fehlt.

Wir sind weit entfernt, den grossen Vortheil dieser Anstalten und die Bildung zur Kunst blos auf Knaben und Jünglinge einschränken zu wollen. Da aber das weibliche Geschlecht, seiner Natur nach, nicht den ganzen Cursus auf die für das männliche vorgeschriebene Weise beendigen und durchführen kann, so würden in den genannten Städten neben jenen musikalischen Schulen ähnliche Institute für Mädchen zu errichten seyn, wo blos im Singen und Klavierspielen von eben den Lehrern täglich in 2 Stunden Unterricht ertheilt würde. In volkreichen Städten, wie z. B. Berlin, Wien, würden diese Mädchen-Institute gewiss sehr zahlreich besucht werden, und so erst die Ausführung eines grossen Musikstückes möglich seyn, weil doch schwerlich unter den bereits auf der Universität sich befindenden Jünglingen noch Alte, vielweniger Soprane zu finden seyn möchten. Da aber in den Schulen bereits in der zweyten Klasse die Schwierigkeiten des Notenlesens und des Taktes alle überwunden seyn müssen, so würden sowol Knaben als Mädchen aus diesen Schulen an den zur Aufführung von Vocalstücken bestimmten Abenden mit helfen können.

Und ob eine solche Metropolanstalt mit ihren Zweigen in unsrer Zeit, wo die Klage über Geldmangel so allgemein ist, ausführbar wäre, darf man noch fragen? Nach einer ungefähren Berechnung kann die Anlage des Ganzen im ersten Entstehungsjahre auf der Universität und in den Provinzen höchstens 55 — 60000 Rthlr. kosten, wobey Locale, Anschaffung der Instrumente und Noten,

*) S. Forkels Leben Bachs.

Besoldung der Professoren und Lehrer, ja sogar Stipendia für die unbemittelten Studirenden, mit begriffen sind. In den folgenden Jahren wären höchstens 35—40000 Rthlr. erforderlich; und zur Herbeyschaffung einer so kleinen Summe für die Erreichung eines so grossen Zweckes, bedürfte es wahrlich nicht einmal einer neuen Auflage, die aber, gesetzt sie *müsste* gemacht werden, diesmal wol eine heilige, ewige Zinsen tragende Auflage wäre. Möchte doch Preussens edler Beherrscher seiner erhabenen verewigten Gemahlin, die für musikalische Kunst so rein empfand, dieses ewige Denkmal errichten! Durch die Ernennung des würdigen Zelter zum Professor der Musik hat man von Seiten der Regierung die Hoffnung erregt, dass man sein Augenmerk auch auf diese Kunst richten wolle. Allein wenn dieser denkende Künstler *allein* da steht, so ist noch sehr wenig geschehen, und wir sind noch weit von dem Ziele entfernt, wohin wir streben.

Möchten doch die für alles Edle und Erhabene so thätigen Fürsten, Kaiser Franz II., Sachsens und Bayerns König, die Herzoge von Weimar, Frankfurt, Gotha, u. a. diese Idee ihres Beyfalls würdigen und in Städten, wie Wien, München, eine Universität, an andern Orten Schulen für Musik errichtet werden!

Nur kurz und ungefähr hat, wie es sich für diesen Ort schickt, der Plan hier vorgelegt werden können. Ohne vorgefasste Meinung wollen wir den so lange genährten Lieblingswunsch, wenn seine Unausführbarkeit von würdigen Mannern bewiesen würde, aufgeben; noch lieber, mit Beybehaltung der Idee, die Modification derselben geschicktern und kräftigern Händen, als die unsrigen sind, überlassen. Wir behalten es uns übrigens vor, über die Organisation und innere Einrichtung einer solchen Anstalt, d. h. über den bey ihrer *Begründung* selbst zu befolgenden Gang und die darin zu beobachtende Methode, in diesen Blättern bald etwas mitzutheilen.

D. K.

Das Harmonichord.

Zu derselben Zeit, als Hr. Uhde sein Xylosistron in das Xylharmonikon umarbeitete, verfertigte Herr Mechanicus Kaufmann in Dresden ein ähnliches Instrument, das er Harmonichord nannte. Diese Benennung schon deutet an, dass der Verfertiger aus dem, was in seinem Instrumente eigentlich tönt, kein Geheimniss machen will; auch zeigt Hr. K. ohne Weigerung den Bezug von Saiten, welcher durch einen, von ihm erfundenen Mechanismus in Schwingung gebracht werden. Dieser Mechanismus ist in Ansehung seiner Wirkung unstreitig der vollkommenste unter allen, welche bisher, bey ähnlichen Instrumenten Statt fanden.

Im Aeussern gleicht das Harmonichord am meisten einem aufrecht stehenden Flügelfortepiano. Die abgestumpfte Spitze des Dreyecks ist, der natürlichsten Lage der Bassseiten angemessen, zur linken Hand. Der Deckel über der Klaviatur ist nicht platt, sondern walzenförmig, ungefähr wie die Rolle, oder der Cylinder eines Büreau, nur um vieles kleiner; eben so sind beyde Seitentheile über der Klaviatur. Wer mit ähnlichen Instrumenten bekannt ist, vermuthet bald, dass hier ein Rad oder eine Scheibe liegt, die eine Walze in Bewegung setzt. Unter der Klaviatur ist das Instrument auf beyden Seiten bis auf den Boden zugebaut, in der Mitte ist die Oeffnung für die Füsse des Spielenden, und an der hintern Wand dieser Oeffnung befinden sich zwey Tritte zur Bewegung des Rades. Dem Spielenden zur Rechten ist das Behältniss unter der Klaviatur leer, und dient als Notenkasten; zur Linken hingegen befindet sich das Schwungrad. Der obere Theil des Instruments, nämlich das aufrechtstehende Dreyek lässt sich vorn öffnen, indem die Decke sich wie eine Thüre aufschlägt. Man sieht hier den Resonanzboden, der mit Drahtsaiten bezogen ist.

Der Ton des Harmonichords erfreut gewiss jeden, wenn er auch, unbekannt mit andern Versuchen in dieser Gattung der Instrumente, nicht die seltene, und so viel mir bekannt ist, noch nie erreichte Vollkommenheit desselben bewunderte. Es ist dem Ton der Harmonika sehr ähnlich, man könnte sagen, gleich, und zwar in seinem ganzen Umfang vom grossen C bis zu dem dreymal gestrichenen F. Die hohen Töne sind indessen etwas schärfer, als sie ein guter Harmonika-Spieler im langsamen Spiel angiebt, und gleichen dem Ton, welchen die Kirchgessnerin, in geschwinden Stellen, oder bey schnellem Wechsel der Tiefe mit der Höhe hören liess. Die tiefen Töne haben denselben vollen Glokkenton, wie die Mitteltöne, und erinnern weniger, als die Basstöne ähnlicher Instrumente, an Fagot oder Bassethorn.

Jede Bemühung um Erweiterung der Kunst oder Wissenschaft, hat gerechten Anspruch, wo nicht auf Dank, doch wenigstens auf wohlwollende und freundliche Aufnahme bey den Zeitgenossen. Indessen dringt sich, wo mehrere auf verschiedene Weise nach demselben Ziel streben, allezeit der Wunsch auf, ihre verschiedenen Bestrebungen zu vergleichen, und, sowol in Beziehung auf ihr Ziel, als unter sich selbst zu würdigen. Eine solche Vergleichung ist ebenfalls Bemühung um Wissenschaft und Kunst, und darf bey dem Denker und Künstler auf gleiche wohlwollende Aufnahme rechnen.

Als Chladni die Erfindung seines Euphons bekannt machte, erinnerte sowol er, als Quandt (der sich als gleichzeitigen Erfinder eines ähnlichen Instrumentes nannte), dass jeder klingende Körper durch Streichen eines Stabes, der mit ihm in Berührung steht, zum Vibriren und Klingen gebracht werden könne. Beyde nannten neben den Stimmgabeln, Metallstaben und ähnlichen Körpern ausdrücklich auch *Saiten*, und erwähnten den leichtesten Versuch, dass man einen Glasstreifen an die Saite eines Fortepiano stemmt, und sodann mit feuchtem Finger streicht. Wer also sich der Saiten als klingender Körper bedient, die er nicht unmittelbar, sondern durch einen Stab, oder andern *vermittelnden* Körper — man wird diesen Ausdruck in diesem Zusammenhang verstehen — in Schwingung setzt, der erfindet *hierin* nichts Neues, sondern macht Gebrauch von einer frühern Erfindung. Hr. *Kaufmann* nennt sich auch in dieser Beziehung nicht Erfinder, und wer auch nicht von ihm selbst dieses Zugeständniss hört, dem zeigt die Benennung des Instrumentes und die gestattete Ansicht des Saitenbezugs, dass der Verfertiger Einsicht genug hat, sich mit seinem eigenthumlichen Verdienst um den Instrumentenbau zu begnügen, ohne sich ein fremdes durch Missverständniss zuzueignen. Hierin kann also auch keine Rivalität zwischen Hrn. Uhde und Hrn. Kaufmann Statt finden. Denn, gesetzt das Xylharmonikon tönte ebenfalls durch Saiten, so hätte doch keiner der beyden Verfertiger von dem andern entlehnt, sondern beyde hätten aus derselben Quelle geschöpft, und der Preis würde immer dem gebühren, der das Entlehnte am vorzüglichsten verarbeitete.

Es ist früher angemerkt worden, dass Hr. Uhde in seinem Xylharmonikon mehr die Skizze eines vielversprechenden Instrumentes zeigte, als ein wirklich vollendetes Werk. Er kannte auch selbst die Mängel des Exemplars, welches er zeigte, und hofte sie bey Ausarbeitung eines neuen zu beseitigen. So wenig man aber jener Mangel wegen das Verdienst des Verfertigers verkennen darf, so wenig darf man auch übersehen, dass Hr. K. die Vollkommenheit, die man von Hrn. U.s Instrumente noch erwartet, seinem Harmonichord wirklich schon gegeben hat. In der Construction des Mechanismus liegt sein grosses Verdienst: und hier gebührt ihm die Ehre der Erfindung und Ausführung. Die Vorzüge seines Harmonichords sind unverkennbar. Der Ton, der bey dem Xylharmonikon in der Tiefe zu schwach, in der Höhe zu schneidend

war, ist bey dem Harmonichord durchaus in gleichem Verhältniss. Die Tiefe ist von einer erschütternden Kraft, und dennoch verträgt sie die zarteste Behandlung, wie die mittlern Töne. Bey Hrn. U. war der Wechsel des Forte und Piano zu beschränkt, das Harmonichord hingegen gestattet ein Schwellen des Tones vom zartesten, fast verschwindenden Pianissimo bis zum gewaltigsten Forte, wie man es von der vollkommensten Harmonika erwarten könnte.

Da Hr. U. die innere Einrichtung seines Xylharmonikons noch geheim hält, so wäre es vorgreifend, Vermuthungen zu äussern, warum sein Instrument in den erwähnten Vorzügen dem Kaufmannischen nachsteht. Indessen muss hier ein sehr einfacher Mechanismus genannt werden, wodurch Hr. K. die Gewalt des Tones hervorbringt, und die Behandlung des Instrumentes ungemein erleichtert.

Wer die Harmonika, das Klavicylinder, Melodion und ähnliche Instrumente kennt, der weiss, wie viel auf das stärkere und schwächere Treten bey dem Spiel ankommt, besonders in Ansehung des Forte, des Piano und Crescendo. Man hat deswegen mancherley Vorrichtungen ersonnen, um die Bemühung des Tretens dem Spielenden zu erleichtern. Allein nicht selten geschah es, dass die Erleichterungsmittel zugleich das Treten der Willkür des Spielers entzogen, und so mehr schadeten als nützten. Hr. K. hat deswegen an seinem Harmonichord zwey Tritte angebracht; eine Vorrichtung, die dem ersten Anschein nach die Mühe des Spielenden zu verdoppeln scheint, und daher gegen sich einnehmen könnte, die aber bey dem ersten Versuch von ihrer Vortrefflichkeit so lebhaft überzeugt, dass man augenblicklich der gestatteten Freyheit sich nur des Einen dieser Tritte zu bedienen, gern entsagt. Die Einrichtung ist diese: Beyde Tritte sind mit demselben Schwungrade, aber durch zwey in der Richtung entgegengesetzte Kurbeln, verbunden. Wird also ein Tritt niedergetreten, so hebt sich der andere von selbst. Hierdurch wird erstens, wenn beyde Füsse stark treten, die Gewalt der Rotation um ein Bedeutendes verstärkt, und das Forte mithin nicht allein mehr gesteigert, sondern auch voller und tönender. Es übertrift alle Erwartung, welche Fülle des Tons durch diese Vorrichtung dem Harmonichord abgezwungen wird. Versucht man mit einem Tritt dasselbe, so geht ein grosser Theil dieses Vorzuges verloren, woraus denn die Wirksamkeit dieses Doppeltrittes deutlich erhellt. Zweytens bringt diese Vorrichtung die Bewegung des Rades ganz in die Gewalt des Spielers, er kann mit weit mehr Sicherheit anhalten und beschleunigen; als es bey dem einfachen Tritt möglich ist, und so wird ihm der Wechsel vom pp. bis zum ff. durch die zartesten Uebergänge ungemein erleichtert. Drittens sichert der Doppeltritt ganz vor dem unangenehmen Stocken der Bewegung bey sehr langsamer Rotation. Endlich fühlt sich der Spielende selbst durch die wechselnde Bewegung beyder Füsse nicht nur gegen alle Ermüdung des Einen gesichert, sondern überdies in einer gewissen wohlthuenden Bequemlichkeit, die er nach dem ersten Versuch nur ungern gegen die, durch lange Gewohnheit erträglich gewordene Unbequemlichkeit des einfachen Trittes vertauscht.

Sehr zu bewundern ist auch an dem Harmonichord die sichere und schnelle Ansprache des Tones. Die Hand bewegt sich gern und mit Leichtigkeit auf den Tasten, die nicht allzutief fallen, und den Druck ungehindert erwidern. Was manche Instrumentenbauer mit einer passenden, wenn auch nicht eleganten Vergleichung, ein sumpfiges Tractament nennen, weil die Finger in der zu wenig elastischen Klaviatur gleichsam einsinken, ist hier durchaus nicht zu finden. Das zarte Instrument verlangt aber allerdings einen Spieler,

der es, wie Hr. K. selbst, mit Delicatesse zu behandeln versteht, wenn es in voller Schönheit tönen soll; wiewol es dabey so fest und dauerhaft gearbeitet ist, dass Hr. K. auch ungeübten Spielern verstattet, es zu versuchen, ohne wegen möglicher Beschädigung besorgt zu seyn.

Da das Harmonichord ein Saiteninstrument ist, so möchte vielleicht mancher Liebhaber sich vor dem Verstimmen, und noch mehr vor dem Springen der Saiten fürchten. Hr. K. hat dieser, nicht unwichtigen Besorgniss auf eine äusserst sinnreiche Art zuvorzukommen gewusst. Die Ursachen, dass Saiten springen, sind ausser den zufälligen, die durch Aufmerksamkeit entfernt werden, vorzüglich zu grosse Ausdehnung der Saite durch Lufttemperatur und Verletzung des Saitendrahtes durch das Winden um die Stimmnägel. Herr K. erfand daher eine ganz neue Art die Saiten zu befestigen und auszuspannen. In einer kleinen Rolle von Messing ist eine Oeffnung, in welche das Ende der Saite eingeschoben wird. Man dreht sodann das Röllchen, bis die Saite fest liegt, und eine Feder, welche in die Zähne der Rolle eingreift, verhindert das Zurückgehn. Der Körper (eine Art Hebel,) in welchem die Rolle eingefugt ist, wird nun in den Wirbelstock, der oben an dem Rande des Resonanzbodens hinlauft, wo sonst die Saiten mit dem andern Ende befestigt sind, ganz leicht und beweglich eingesetzt, so dass er, so oft es nöthig ist, herausgenommen werden kann. Das vordere Ende jenes Körpers ruht nun auf einer senkrechten stählernen Schraube, die mittelst eines gewöhnlichen Schraubenschlüssels gedreht wird, sie bewegt daher die Rolle, an welcher die Saite hangt, zurück und vorwärts, und verkürzt und verlangert dadurch die Saite, ohne sie zu winden, durch blosses Anspannen und Nachlassen. Diese Vorrichtung schutzt nicht nur die Saite vor dem Zerreissen, sondern sie erleichtert auch das Stimmen ungemein, denn es fällt in die Augen, dass diese Art von Stimmung mit weit grösserer und fast vollkommener Stetigkeit geschieht, als die gewöhnliche, wo der Wirbel sich in Holz drehet. Ueberdieses zeigt Hr. K., dass jede Saite sich um eine Quinte höher stimmen lasse, als sie im Instrument steht, und so möchte denn auch die strengste Kälte in unserm Klima keine Saite sprengen; ja selbst ein ungeübter Stimmer wird nicht leicht mit dem Gehör sich so weit täuschen, dass die Saite seinem Irrthum Preis gegeben würde.

Noch ein sehr bedeutender Vorzug des Harmonichordes darf hier nicht verschwiegen werden, nämlich der Dämpfer. Eine Dämpfungsleiste liegt quer, in etwas schräger Richtung, über die Saiten, und wird durch das linke Knie des Spielers von der Seite durch einen Druck gesenkt und gehoben. Da Basssaiten kräftiger schwingen, als Diskantsaiten, so dämpft ein schwacher Druck blos den Diskant, ein stärkerer zugleich die Mitteltöne, ein starker auch den Bass. Diese Dämpfung wirkt zwar nur im Ganzen und nicht auf einzelne Töne, ist aber doch bey dem starkhallenden Ton des Instrumentes von sehr guter Wirkung, und Hr. K. weiss sie sehr geschickt zu behandeln. Doch verspricht er künftig durch Anbringung einzelner Dämpfer dem Harmonichord einen neuen Vorzug zu geben, und der starke Nachhall der Saiten macht allerdings eine solche Verbesserung wünschenswerth.

Die Aehnlichkeit des Klanges mit dem der Harmonika leitet von selbst auf eine Vergleichung beyder Instrumente. Es kann hier blos vom Klang die Rede seyn, denn dass ein fertiger Spieler dieselben Schwierigkeiten auf den Glocken einer guten Harmonika vortragen kann, wie auf einem Tasten-Instrument — vorausgesetzt, dass er nicht gegen den Charakter des Klanges wählt — leidet keinen Zweifel. Will man sich nicht vom Schein bestechen lassen, so vergesse man bey einer solchen Vergleichung Folgendes nicht: Jeder Ton bey

der Harmonika ist einzig von der Vollkommenheit der Glocke, welche ihn enthält, abhängig, und nimmt durchaus keinen Theil an den Vollkommenheiten der andern Haupt- und Nebentheile des Instrumentes. So ist jeder Ton selbst gleichsam ein individuelles Instrument. Anders ist es bey dem Harmonichord. Jeder Ton nimmt hier Theil an den Vollkommenheiten des Baues überhaupt, des Resonanzbodens und mehrerer anderer Theile. Dadurch verliert der Ton seine Individualität; er hört auf, selbst Organ zu seyn, und wird nur Stimme, tönende Aeusserung des allgemeinen Organs. Der Bau der Harmonika ist daher gleichsam eine Zusammensetzung mehrerer Instrumente, deren jedes in seiner Art und zu gleicher Zeit in der Art jedes Andern vollkommen seyn muss, um nicht in der Zusammensetzung die Andern zu stören. Man begreift daraus die ungemeine Seltenheit guter Harmonikainstrumente. Hat man auch die Schwierigkeit der reinen Zusammenstimmung glücklich beseitiget, so finden sich Ungleichheiten in der Stärke des Klangs oder in der Ansprache, und die besten Instrumente, auch die Wenk'schen, lassen immer etwas zu wünschen übrig, was freylich selten der Hörer, wol aber der, mit seiner Harmonika vertraute Spieler bemerkt. Hierzu kommt die Zerbrechlichkeit des Materials, welche den Spieler immer bedenklich macht, besonders den Bass in seiner vollkommnen Kraft bey starker Umdrehung hören zu lassen; ferner die Nothwendigkeit, die Bassglocken, besonders wenn sie unter c gehen, etwas weit auseinander zu legen, und die, zum Theil aus dieser Lage herrührende Schwierigkeit, in der tiefern Octave mit einer Hand vollgriffig zu spielen. Das Harmonichord hat mit diesen Schwierigkeiten nicht zu kämpfen. Seine Stimmung ist bequem, Gleichheit in Stärke und Ansprache leicht zu erreichen. Der Spieler wagt bey der grössten Gewalt des Tones nichts, oder doch nur die Mühe einer geringen Nachhülfe, und die Vielstimmigkeit seines Spiels ist durch das Instrument nirgends beschränkt. Wollte man nun auch der Harmonika einen zarteren Klang zugestehn, sey es aus Ueberzeugung oder aus gewohnter dankbarer Liebe zu dieser ersten Erscheinung eines reinen, ätherischen Klanges, so würde man doch bekennen müssen, dass das Harmonichord die wirklichen Harmonika-Instrumente übertreffe, dass aber der Harmonikaton in seiner Idee, wie eine vollendete Harmonika ihn geben würde, vor allen andern den Preis verdiene.

Wie wir nun zu dem ersten Bild einer Geliebten immer mit Wohlgefallen zurückkehren, und uns nicht von ihm trennen, auch wenn uns das Glück mit dem geliebten Gegenstand selbst vereinigt hat, so werden wir uns immer der Harmonika erfreuen, auch wenn ein andres Werk uns vollkommner die Schönheit des Klanges zeigt, deren erste Ahnung und Idee die Harmonika in uns aufweckte.

A. Apel.

Nachrichten.

Leipzig. Die wöchentlichen Concerte. (Fortsetzung aus dem 98sten Stück.)

Das *fünfte Concert* wurde mit der vortrefflichen Symphonie aus D dur von J. Haydn (Part. No. 5. Ausg. v. Breitkopf und Härtel) eröffnet. Sie wurde ganz nach Wunsche ausgeführt. Eine Scene mit Arie von Hrn. Franz Schubert in Dresden, gesungen von Demois. Campagnoli, folgte. Die Composition ist sehr rühmenswerth; in Erfindung und Ausführung den grossen Winterschen Scenen für eine erste Sängerin am ähnlichsten, und ein wahres, wurdiges, aber auch schweres Bravourstück, besonders weil Einiges der Singstimme zugemuthet wird, das man sonst nur von guten

Blasinstrumenten verlangt. Dem. Camp. sang die ganze Scene dennoch sehr gut, und überwand auch das Schwierigste mit Glück. Composition und Ausführung fanden einstimmigen Beyfall. Hierauf spielte Hr. Concertmeister Campagnoli sein neuestes, gestochenes Concert aus B dur auf der Violin. Ueber die lobenswürdige Composition ist schon früher gesprochen worden; Hr. C. trug sie mit seinem trefflichen, hellen Ton, und mit all dem Feuer und der Sauberkeit vor, die man mit Recht an diesem wackern Künstler so sehr liebt. Der übrige Theil des Concerts war Cherubini gewidmet. Die Ouvertüre aus Faniska; das Quartett des ersten, und das Finale des zweyten Acts aus Lodoiska, wurden mit Feuer, Kraft, Genauigkeit und Zartheit, wie diese Stücke es verlangen, gegeben. In der Führung des Gesanges von Seiten des Componisten, besonders im Finale, erschien sogar Manches als neu, indem man es beym Theater höchst selten mit lauter so guten, jugendlich kräftigen Stimmen besetzen kann. Das Quintett: Stosst an — und alles, was folgt, kann nirgends schöner ausgeführt werden.

Sechstes Concert. Symphonie von Beethoven, aus D dur, No. 2., vortrefflich ausgeführt. Violin-Concert von Rode, (das bekannte, schön geschriebene, und auch in den Ritornellen so vorzüglich gut bearbeitete, aus E dur) gespielt von Hrn. Dam, Mitglied der königl. Capelle in Copenhagen. Hr. D. ist noch ein sehr junger Virtuos, der beträchtliche Fertigkeit und manches Angenehme im Vortrag zeigt. Wenn sein Ton voller und ausgearbeiteter, sein rechter Arm mehr frey, sein Bogenstrich mannigfaltiger, und sein Geschmack gesicherter seyn wird, um den Ausdruck nicht mehr in Dingen zu suchen, worin er nicht liegt: so wird er ohne Zweifel ein bedeutender Virtuos werden. — Arie mit obligat. Clarinette und Fagott, von Paer: *D'alme luce intorno.* Eine sehr niedliche, uns noch unbekannte Aria buffa, von Dem. Campagnoli artig, recht im Charakter des Stücks, und mit vielem Beyfall gesungen. Horn-Quartett von Fleury — eine angenehme Composition, sehr gut einstudirt, und mit Sicherheit, Rundung und Anmuth, von den Hrn. Fuchs d. jüng., Herr d. jüng., Fleischhauer und Herr d. alt., vorgetragen. Der zweyte Theil enthielt den Marsch zu Anfang des zweyten Acts von Mozarts Zauberflöte und das ganze herrliche Finale aus demselben Act dieser Oper. Alles ging gut zusammen und machte den erwünschten Eindruck.

Siebentes Concert. Neue Symphonie von Mehul, aus G moll. Sie ist dieses originellen, kunsterfahrnen und gelehrten Meisters gewiss nicht unwürdig, dürfte aber doch wol in Deutschland schwerlich ein ausgezeichnetes Glück machen. Es ist des Melodischen gar zu wenig; des Rauschenden, Gekünstelten und Wunderlichen zu viel darin. Wer immer befremden und überraschen will, befremdet und überrascht eben darum fast gar nicht. Das Geistreiche in der Erfindung mancher Partien verkennen wir jedoch eben so wenig, als den Fleiss und die ungemeine Combinationsgabe in der Ausarbeitung. Nur können wir in der letztern das nicht finden, wodurch allein doch erst sich Meisterschaft in diesem Fache erprobt, und wodurch auch allein bedeutende Wirkung sicher erreicht wird: Beharrlichkeit, Ausdauer — gleichsam Festliegen im Feuer, um das glücklich Aufgefundene zu grossen, reinen, widerhaltigen Massen zusammenzuschmelzen. Das sehr lange, und, ungeachtet der immer und immer wechselnden Figuren, doch ermüdend einförmige Andante hat uns am wenigsten; das Finale — das zwar im ununterbrochenen Sturm und Drang dahinrauscht, aber zugleich geistreich und ausserst mannigfaltig durchgeführt ist — am besten gefallen. — Nach dieser Symphonie sang Dem. Campagn. die Scene und Arie mit obligat. Violin aus Mozarts Idomeneo; dann spielte Hr. Friedr. Schneider — jetzt Musikdirect. bey der Seconda'schen Operngesellschaft

in Leipzig — ein neues Pianoforte-Concert (aus Edur, Emoll, Edur,) von seiner eigenen Composition, mit ausgezeichnetem und vollkommen verdientem Beyfall. Das noch ungedruckte Werk, sollte es auch dem Concerte des Hrn. Schn. aus Cdur, das er zu Ende der vorjährigen Concerte spielte und das bey Kühnel in Leipzig gestochen ist, nachstehen, ist doch ebenfalls eine würdige, reiche, effectvolle Composition. Das erste Allegro ist brillant, nach einem sichern und weitaussehenden Plane geschrieben, und zwar vielleicht zu lang, aber darum doch gewiss nicht gedehnt oder gar langweilig. Auch in dem Adagio wäre vielleicht mit Vortheil Einiges kürzer gehalten worden: aber durch seine schöne, einfache Melodie und angemessene, würdige Behandlung wird dieser Satz jedem Zuhörer ungemein werth. Das originelle Finale ist kurz und glänzend. Die Solostimme sticht sehr vortheilhaft hervor, ist aber auch nichts weniger, als leicht. Die übrige Instrumentirung ist, wie bey Hrn. Musikd. Schn. immer, sehr gewählt und wirksam. — Die angenehme Scene mit Romanze u. Quartett aus *Fuorusciti* v. Paer folgte; und im zweyten Theil gab man die Ouverture aus Iphigenia in Aulis und die Introduction aus Iphigenia in Tauris, beydes bekannte Meisterwerke von Gluck, mit grosser Wirkung.

Das *achte Concert* enthielt eine neue Symphonie von Hrn. Musikd. Schneider aus Ddur, welche brillant, klar und plan, darum aber doch keineswegs oberflächlich gearbeitet ist. Das Andante hat uns am wenigsten, und das Finale am meisten auszeichnenswerth geschienen. Letzteres ist ein feuriges, effectvolles, und zugleich sehr gründlich gearbeitetes Musikstück. — Nach der sehr angenehmen Scene mit Polacca von Sim. Mayr: *A ciglio bagnato*, welche Dem. Camp. mit Beyfall sang, spielte Herr Lange, ein Mitglied unsers Orchesters und noch ein sehr junger Künstler, Rode's schätzbares und schwieriges Concert aus Dmoll, und trug es mit ausgezeichneter Fertigkeit, Sicherheit und Sauberkeit vor. Den brillanten Passagen des letzten Satzes konnte man etwas mehr Feuer und Kraft wünschen, (freylich ermüdet dies Concert, wenn ihm Genüge geleistet werden soll, ungemein:) und das Andante lässt mehr Mannigfaltigkeit und Feinheit im Ausdruck zu. Ausser dem schon Gerühmten verdienen Hrn. L.s klarer und heller Ton, die Deutlichkeit seines Spiels, und die Freyheit von allem Manierirten und Affectirten, ausgezeichnet zu werden. Alle Zuhörer schienen das zu erkennen und bezeigten ihm einstimmigen Beyfall. Die grosse, herrliche Scene, mit Quartett, Chor etc. *O delle umane sorti arbitro eterno* — aus Palmira von Salieri, gelang sehr gut. Webers originelle und ausdrucksvolle Musik zu Schillers *Tell* (Ouverture und Gesänge) machte den Beschluss. —

Von fremden Virtuosen gab der berühmte Violinspieler, Hr. Dürand, ein zweytes Concert, worin er verschiedene Kreutzersche Compositionen meisterhaft vortrug. Dann spielte er ein Weniges auf der Guitarre, und beschloss mit einer sogenannten Fantasie und Variationen auf der Violin von seiner Composition. Ueber sein Spiel ist im vorigen Bericht mehr gesagt worden.

Notizen.

Keinem Freunde des charakteristischen, wahrhaft gebildeten Gesanges beym Pianoforte kann die Anzeige des Industrie-Compt. in Berlin gleichgültig seyn, dass Hr. Prof. *Zelter* daselbst seine sämmtlichen Lieder, Romanzen und Balladen im Verlag dieses Compt. herausgeben, und das erste Heft derselben nächstens erscheinen werde.

Die Breitkopf- u. Härtelsche Musikalien-Handlung in Leipzig, deren Unternehmungen im Allgemeinen wir gern zu wenig rühmen, um den Schein zu vermeiden, als rühmten

wir sie zu viel, fährt fort, sich durch Herausgabe grösserer, anerkannter Meisterwerke der Composition in so *wohlfeilen Partituren*, dass man manche nicht für das Doppelte gut abgeschrieben bekommen könnte, — ein wahres und bedeutendes Verdienst um Tonkünstler, um Concert- und Theater-Directionen, und um gebildete Freunde der Musik zu erwerben. Statt alles Anpreisens nennen wir nur diejenigen Werke, welche, in solchen Partituren, zuletzt die Presse verlassen haben: Mozarts *Clemenza di Tito*, mit italien. und deutschem Text; Mozarts *Così fan tutte*, mit italien. und deutschem Text; und Ramlers und Grauns *Tod Jesu*, wovon die erste, mit Typen gedruckte Ausgabe seit mehrern Jahren vergriffen war.

Hr. Dr. Krause in Dresden schreibt uns, in Beziehung auf seinen frühern Aufsatz in No. 51. dieser Blätter, wo er eine Klaviatur für Tastinstrumente ohne Obertasten vorschlug — Folgendes.

„Diese Klaviatur bewährt sich mir bey fortgesetztem Gebrauche und Nachdenken, als ein Mittel, in einem Jahre so viel Fertigkeit als sonst kaum in dreyen zu gewinnen, das Spiel zu runden und gleichförmig zu machen, und viele Gänge mit grösster Leichtigkeit auszuführen, die sonst äusserst schwierig oder gar nicht möglich waren. Jeder, der Klavier erst anfängt, sollte sich an diese Klaviatur gewöhnen.

Dies veranlasst mich, noch einige wesentliche Bestimmungen hinzuzufügen. Die neue Klaviatur muss eine weit kürzere Octave haben, als die gewöhnliche, so dass die Verjüngung in jeder Octave zwischen $\frac{1}{4}$ und $\frac{1}{5}$ Zoll beträgt. Dadurch wird gewonnen, dass ein Kind von 7 Jahren schon die Octave bequem greifen kann, ein Erwachsener aber recht gut vom Grundtone über die Octave weg bis mit die Quarte (z. B. von C bis f, von D bis g) erlangt; und dass die grossen Terzen und Sexten nun nicht entfernter von einander liegen, als auf der gewöhnlichen Klaviatur. Ich habe mir neulich eine Klaviatur nach diesem Massstabe bauen lassen; sie spielt sich sehr bequem. Um die Augen zu schonen, sind die Tasten grünlich gefärbt, und um das Abspielen der gewöhnlichen Noten zu erleichtern, ist hinten auf jede Taste ihr Name geschrieben; welches aber auch nicht nothwendig ist, wenn man nur von c zu c auf die Tasten ein beliebiges, am besten ein fühlbares, Merkmal macht." — —

Die Anwesenheit des Grossherzogs von Frankfurt, dieses verehrten Freundes der Wissenschaften und Künste, in Aschaffenburg, hat auch auf den Zustand der Musik daselbst, wie man uns schreibt, manchen wohlthätigen Einfluss. Sein Kapellmeister, der rühmlich bekannte Abt Sterkel, ist bey ihm, und man erwartet von diesem wackern Künstler und wohlgesinneten, thätigen Manne, dem es Lieblingssache ist, zur Bildung vorzüglicher Talente in seiner Kunst beyzutragen, und der auf diesem Wege schon so vieles Gute geleistet hat — dass er auch hier in dieser ruhmlichen Thätigkeit fortfahren werde. Er hat seine Schülerin, Dem. Höckel, von welcher schon einigemal mit Auszeichnung in diesen Blättern gesprochen worden ist, bey sich. Sie singt, abwechselnd mit den hiesigen Sängerinnen, am Hofe, und findet durch ihre grosse, volltönende Stimme, wie durch ihre vorzügliche Methode, ungetheilten Beyfall. Der Grossherzog hat sie, mit einem Gehalt von 800 Fl. jährlich, als Concert-Sängerin in seine Dienste genommen. Sterkels grössere Compositionen gefallen hier sehr und werden vom grossherzogl. Orchester trefflich ausgeführt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung

December. *No. XIV.* 1810.

Anzeigen.

Die Partitur der Oper: **Aschenbrödel** (Cenhillon) von Nicolo, nebst dem deutschen Textbuche ist für 20 Thlr. Sächs. zu haben bey

Breitkopf und Härtel.

Bey der immer mehr zunehmenden Neigung der Componisten für den Gesang, Opern und Operetten zu liefern, wird die Composition der Oratorien und Cantaten vernachlässigt, und dieser sonst so beliebte Genre immer mehr und mehr aus unsern Concerten verdrängt. Unterzeichneter hat es gewagt, die verödete Bahn wieder zu betreten, und nach der Poesie eines bekannten Dichters eine Cantate: **auf die Musik**, mit Arien, Duetten, Chören u. s. w., deren Tendenz übrigens von dem bekannten Gedichte: **Lob der Musik** (Musik vom Hrn. Kapellmeister Schuster) ganz abweicht, zu componiren, und ist bereit, die Partitur allen Concert-Directionen, welche sich in portofreyen Briefen an ihn wenden wollen, für 2 Ducaten zu überlassen. Da die Partitur gegen 95 Bogen enthält, und also kaum die Copialien gedeckt sind, so ist wol einleuchtend, dass hierbey nur Kunstliebe und keine Geld-Speculation zum Grunde liegt.

Breslau, im November 1810.

Ebell.

Dritte Anzeige,

betreffend die neue Gesangschule.

Die Gesangsbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von **M. T. Pfeiffer**, methodisch bearbeitet von **H. G. Nägeli**, mit drey Beylagen von XXX einstimmigen, XXX zweyst. den XXX dreyst. Gesängen ist nun erschienen. Der Netto-Preis des Elementarwerks ist auf 5 Rthlr. (8 Schweizerfranken) der einst. Gesänge auf 4 Gr. — der zweyst. Ges. auf 8 Gr. — der dreyst. Ges. auf 16 Gr. — jeder besonders abgedruckten Stimme der zwey- und dreyst. Ges. auf 4 Gr. — auf fein Papier und geheftet auf 6 Gr. festgesetzt. Schulen und Singinstitute erhalten einen angemessenen Rabatt.

Man darf hoffen, die Theilnehmer werden nunmehr für die Verzögerung der Herausgabe sich durch die Vollständigkeit und Ausführlichkeit des Werks entschädigt finden. Sollte es Manchem, der beschränkte Lehrzwecke hat, zu weitläufig vorkommen, so findet er im Anhang eine Anweisung, wie er das Lehrgeschäft zu reduciren hat, so wie überhaupt im Anhang für alle Klassen von Musiklehrern und Gesangfreunden eine Anleitung gegeben wird, wie sie diese neue Tonlehre benutzen können. Inzwischen wird ein wohlfeiler Auszug aus dem Elementarwerk für Volksschulen veranstaltet.

Diese Gesangschule sey nun allen Freunden und Beförderern der Tonkunst zur Untersuchung und Einführung empfohlen. Finden sie befriedigende Resultate, so steht zu hoffen, sie werden sich auch weiter für die Unternehmung interessiren, wovon wir hier den Plan mit der Bemerkung bekannt machen, dass, bey der angenommenen Wohlfeilheit, die Fortsetzungen nur in dem Falle nur hier bestimmten Zeit erscheinen können, wenn die Subscribenten zahlreich eintreten. Das Ganze besteht nämlich aus vier Hauptabtheilungen:

Die zweyte wird enthalten: Die Bildung zur Ausführung des vierstimmigen Gesanges, nebst einer Reihenfolge von Chören;

Die dritte — die Vortragslehre für Solosänger, nebst einer Beyspielsammlung, und einer Reihenfolge melismatischer und declamatorischer Gesänge;

Die Vierte — eine Singfugenschule oder Anleitung zum contrapunktischen Gesang, nebst einer Reihenfolge von Fugetten und Fugen.

Die zweyte wird im Jahr 1811, die dritte 1812, die vierte 1813. erscheinen. Die Subscription auf das vollständige Werk, oder für jetzt nur auf die zweyte Hauptabtheilung, wird hiermit eröffnet. Der Subscriptionspreis für jede Hauptabtheilung ist auf 2 Reichsthaler 4 Gr. (6 Schweizerfranken,) der nachherige

Nettopreis auf 3 Reichsthlr. (8 Schweizerfr.) festgesetzt. Die Namen der ferner eintretenden Subscribenten werden der zweyten Hauptabtheilung beygedruckt. Die Subscribenten aufs Ganze erhalten zu jedem Bande einen gestochenen Generaltitel.

Der achte Heft der Teutonia wird binnen wenigen Wochen erscheinen. Die Herausgabe der neuen Gesangschule ist die einzige Ursache der seitherigen Zögerung. Nun werden aber die Hefte wieder schneller auf einander folgen. Bis zur Ostermesse 1811 wird, wo möglich, der 9te und 10te Heft geliefert werden. Die Subscription von 16 Gr. p. Heft, wofür man die doppelte Ausgabe erhält, bleibt bis zum 12ten Hefte offen, welchem die Namen aller bis dahin noch eintretenden Subscribenten beygedruckt werden.

Zürich, im Nov. 1810.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Beethoven, L. v. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 74. Es dur. 1 Thlr. 8 Gr.

—— 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 75. 1 Thlr.

—— Variations p. le Pianof. Op. 76. 8 Gr.

—— Fantaisie p. le Pianof. Op. 77. 16 Gr.

—— Sonate p. le Pianof. Op. 78. 16 Gr.

—— Sonatine p. le Pianof. Op. 79. 18 Gr.

—— Concerto p. le Pforte. Op. 73. (unter der Presse.)

Cagé, 3 Sérénades et 12 Variations p. le Flageolet. 8 Gr.

Carbonel, Sonate d'Etude p. le Pforte. Op. 4. 12 Gr.

Dam, M. G. Solo p. le Violon avec Basse. 8 Gr.

Dulon, 1er Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. Op. 8. 1 Thlr. 12 Gr.

Dussek, J. L. Sonate p. le Pforte et Violon concertant. Op. 69. No. 1. 2. à 16 Gr.

—— Sonate p. le Pforte. Op. 69. No. 3. 16 Gr.

—— gr. Sonate à 4 mains p. le Pforte. Op. 72. 1 Thlr. 12 Gr.

Ebell, H. C. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. 1 Thlr.

Eberl, Ant. Variations sur l'air: Ascouta Jeannette etc. p. le Pianoforte. Op. 8. 8 Gr.

—— Sonate p. le Pianoforte avec accomp. d'un Violon obligé. Op. 20. 1 Thlr.

Gabler, C. A. 3 Polonoises p. le Pforte à 4 mains Op. 32. 12 Gr.

—— Variations p. le Pianoforte à 4 mains. Op. 33. 16 Gr.

Graun, C. H. der Tod Jesu, Cantate in Partitur. (Neue Auflage.) 4 Thlr.

Griesinger, G. A. Biographische Notizen über Joseph Haydn. 16 Gr.

Kargl, Ant. Trio p. Guitarre, Violon et Viola. Op. 2. N° 1. 2. chaque No. 1 Thlr.

Kuhlau, Fr. Sonate p. le Pianoforte. 1 Thlr.

Lessel, F. Fantaisie p. le Pforte. Op. 8. 16 Gr.

Riotte, P. J. Sinfonie à gr. Orchestre. Op. 25. 3 Thlr.

—— 3me Concerto p. la Flûte. Op. 31. D moll. 2 Thlr. 12 Gr.

Siegel, D. S. Variations sur un Menuet de Mozart p. le Pianoforte. 8 Gr.

—— 8 Variations p. le Pianoforte. 8 Gr.

Steibelt, D. gr. Sonate p. Pforte. av. accomp. de Violon ou Flûte. Op. 84. 16 Gr.

Sterkel, Scene u. Rondo, (italienisch u. deutsch,) mit Begleitung des Pianoforte. 16 Gr.

—— Dasselbe, m. Orchesterstimmen. 1 Thlr. 16 Gr.

Tyrolerlied f. 4 Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte. 4 Gr.

Wöhl, Jos. 3 Sonates p. le Pforte. av. accomp. de Flûte et Violoncelle. Op. 48. 1 Thlr. 12 Gr.

—— le Coucou, Concerto p. le Pforte. av. acc. de gr. Orch. Op. 49. D dur. 2 Thlr.

Romberg, Andr., Portrait. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten December. No. 65. 1810.

Bruchstücke aus H. Chr. Kochs Handbuch etc.

(Beschluss aus der 63sten No.)

2.

Ueber den Grundsatz, nach welchem eine Dissonanz in ein anderes dissonirendes Intervall aufgelöset werden kann.

Obgleich jede Dissonanz eigentlich in eine Consonanz aufgelöset werden sollte, so kommen dennoch im Satze oft Fälle vor, in welchen bald diese, bald jene Dissonanz in ein dissonirendes Intervall resolvirt wird, welches man in der Folge wieder auf seine eigene Art auflösen lässt.

Man stimmt zwar darin vollkommen überein, dass sich eine solche uneigentliche Auflösung der Dissonanzen auf die Voraussnahme einer durchgehenden Note gründe; weil aber nicht jede durchgehende Note ohne Unterschied statt des Anschlages gesetzt, und vermittelst dieses Verfahrens eine uneigentliche Auflösung herbey geführt werden kann, und weil die Lehrbücher der Setzkunst nicht bestimmen, unter welchen Umständen eine solche Voraussnahme der durchgehenden Note Statt finden kann, so ist es um so nöthiger, die Bedingungen zu untersuchen, die zu einer solchen uneigentlichen Auflösung erforderlich sind.

Die Septime löset z. B. bey Fig. 1. in die verminderte Quinte auf, weil der Grundton d oder a, auf welchem, so wie bey Fig. 2. oder 3 die Auflösung eigentlich vor sich gehen sollte, ausgelassen, und statt desselben gleich die durchgehende Note h gesetzt worden ist. Auf ähnliche Art kann die Septime bey Fig. 4. in die übermässige Quarte aufgelöset werden, wenn statt des Basstones c die durchgehende Note h angeschlagen wird, wie bey Fig. 5. Man kann sie aber auch in eine andere Septime auflösen lassen, wenn man z. B. aus dem Satze bey Fig. 6. (in welchem der Bass nach der Auflösung die durchgehende Note fis ergreift, um die Halbcadenz anzukündigen,) den Grundton c weglässt, und statt desselben sogleich das durchgehende fis eintreten lässt, wie bey Fig. 7.

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4.

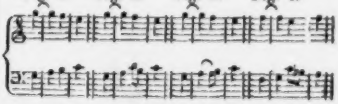

Fig. 5. Fig. 6. Fig. 7.

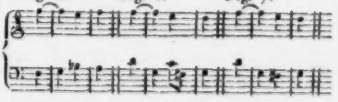

Gesetzt aber, man wollte bey dem Gebrauche der Septime bey Fig. 7. die Halbcadenz nicht durch den Ton fis ankündigen, sondern diesen durchgehenden Ton in seiner ursprünglichen Gestalt erscheinen lassen, wie bey Fig. 8., und nun in diesem Falle den

Nachschlag statt des Anschlages setzen, wie bey Fig. 9,

Fig. 8. Fig. 9.

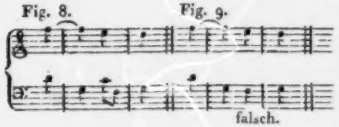

so lehret die Erfahrung, dass unser Ohr diesen Satz als unrichtig verwirft. Warum kann aber in diesem Falle (so wie in vielen andern Fällen) der Nachschlag nicht eben so gut, wie in den vorhergehenden Sätzen, statt des Anschlages gesetzt werden?

Bey Fig. 2., 4 und 6. bilden die nachschlagenden Noten, die bey Fig. 1., 5, und 7. anstatt des Anschlages gesetzt worden sind, gegen den die Dissonanz auflösenden Ton solche dissonirende Intervalle, und setzen (wenn sie ihre eigene Harmonie erhalten sollten,) solche dissonirende Accorde voraus, die in der ungebundenen Schreibart in jedem Taktheile ohne Vorbereitung eintreten können *). Bey Fig. 8. hingegen würde der durchgehende Ton f den Septimen-Accord f a c e bekommen; welcher in der freyen Schreibart nicht ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann, und eben daher widersetzt sich unser Ohr dem Satze bey Fig. 9., wo dieser Accord ohne Vorbereitung anschlägt.

Bey der Auflösung der Dissonanzen kann demnach, wenn sie auf eine uneigentliche Art in ein anderes dissonirendes Intervall geschehen soll, nur in dem Falle die Vorausnahme einer durchgehenden Note statt finden, wenn diese durchgehende Note gegen den, die Dissonanz auflösenden Ton ein solches dissonirendes Intervall ausmacht, und einen solchen dissonirenden Accord bildet, der in der freyen Schreibart ohne Vorbereitung eintreten darf.

Um uns von der Richtigkeit dieses Grundsatzes zu überzeugen, wollen wir, weil bey Fig. 9. eine grosse Septime vorhanden ist, die auch in der freyen Schreibart nicht frey eintreten kann, den Versuch der Vorausnahme der durchgehenden Note mit einem andern Accorde der kleinen Septime machen, als mit demjenigen, der schon in dem Satze bey Fig. 6. enthalten ist. Wollte man bey dem Gebrauche des Satzes bey Fig. 10. den Nachschlag statt des Anschlages setzen, so würde man wieder einen Satz erhalten, gegen welchen sich unser Gefühl empöret, wie bey Fig. 11., weil in diesem Falle auf den nachschlagenden Ton d der Septimen-Accord d f a c fällt, der nicht frey eintreten kann. Sobald dieser Satz aber drey- oder vierstimmig ausgeübt werden soll, in welchem Falle er Gelegenheit giebt, dass mit diesem nachschlagenden Tone d die grosse Terz fis in einer Mittelstimme verbunden werden kann, wie bey Fig. 12., sobald hat unser Gefühl wider die Vorausnahme des Tones d nichts einzuwenden, weil der Septimen-Accord d fis a c ohne Vorbereitung angeschlagen werden kann.

Fig. 10. Fig. 11. Fig. 12.

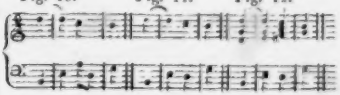

*) Bey Fig. 2. und 3. würde nämlich der durchgehende Ton h den Quintsexten-Accord h d f g, bey Fig. 4. der durchgehende Ton b den Secunden-Accord b c e g, und bey Fig. 6. der durchgehende Ton fis den Septimen-Accord fis a c e erhalten, und alle diese Accorde können in der ungebundenen Schreibart ohne Vorbereitung anschlagen.

5.

Ueber die Auflösung der übermässigen Intervallen.

Man pflegt gemeiniglich zu sagen, dass die übermässigen Intervalle aufwärts aufgelöset werden. Allein aus diesem allgemein abgefassten Ausspruche gehen falsche Ansichten der Auflösung verschiedener übermässigen Intervallen hervor; denn im Satze wird nur die übermässige Quinte, und die auf der kleinen sechsten Tonstufe der weichen Tonart vorkommende übermässige None, über sich aufgelöset. Die übrigen in der Harmonie gebräuchlichen übermässigen Intervalle hingegen, nämlich die übermässige Quarte, die übermässige Secunde und die übermässige Sexte, müssen abwärts aufgelöset werden.

Wenn man z. B. sagt, die kleine Septime werde abwärts aufgelöset, so will man dadurch blos den Weg bezeichnen, welchen der dissonirende Terminus dieses Intervalls nehmen muss, ohne dabey die Art der Fortbewegung des consonirenden Terminus des Intervalls zu bestimmen.

Sobald nun behauptet wird, die übermässige Quarte löse bey ihrer Resolution in die Sexte, wie bey Fig. 1., aufwärts auf, sobald entstehet durch diesen Ausspruch eine falsche Ansicht dieser Auflösung, weil dabey der consonirende Terminus des Intervalls mit dem dissonirenden verwechselt wird. Bey der Auflösung der übermässigen Quarte f h, bey Fig. 1., tritt zwar der Ton h eine Stufe über sich; allein von dem Fortschritte des Tones h kann und darf hierbey (dem Vorhergehenden zu Folge,) gar nicht die Rede seyn, weil bey f h nicht die übermässige Quarte h, sondern der Grundton f, der dissonirende Terminus des Intervalls ist, welcher der Auflösung unterworfen werden muss. Denn so, wie bey der Umkehrung der Septime g f in die Secunde f g, nicht die Secunde g, sondern der Grundton f, den dissonirenden Ton des Intervalls ausmacht, eben so ist bey der Umkehrung der verminderten Quinte h f in die übermässige Quarte f h, nicht die übermässige Quarte h, sondern ihr Grundton f, der dissonirende Ton, welcher die Auflösung verrichten muss. Weil nun dieser Ton f (als dissonirender Grundton der übermässigen Quarte f h) nicht allein bey der gewöhnlichsten Auflösung dieses Intervalls bey Fig. 1., sondern auch bey den weniger gewöhnlichen Auflösungen desselben, die man bey Fig. 2., 3., 4. und 5. findet,

Fig. 1. Fig. 2. Fig. 3. Fig. 4. Fig. 5.

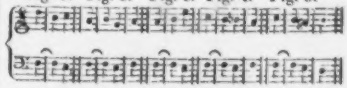

eine Stufe abwärts treten muss, wobey sich der Ton h bald auf- bald abwärts fortbewegen kann, so ist es ja augenscheinlich, dass die übermässige Quarte nicht aufwärts, sondern abwärts aufgelöset wird.

Eben so verhält es sich auch bey der übermässigen Secunde. Wenn die verminderte Septime gis f in die übermässige Secunde f gis umgekehrt wird, so ist nicht die Secunde gis, sondern ihr Grundton f, der dissonirende Ton des Intervalls, welcher der Auflösung bedarf. Weil nun der Grundton dieser Secunde jederzeit eine Stufe abwärts auflösen muss, die Secunde hingegen sich dabey, so wie bey Fig. 6., sprungweis fortbewegen kann, so löset die übermässige Secunde, so wie die grosse und kleine, eine Stufe abwärts auf.

Fig. 6.

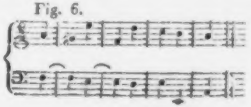

Auch mit der übermässigen Sexte hat es die nämliche Bewandtniss. Nach der gewöhnlichen Ansicht der Umkehrung der Accorde ist die Sexte ein abstammendes Intervall, welches aus der Umkehrung der Terz hervorgehet. Daher stammt auch der ganz gewöhnliche übermässige Sexten-Accord auf der kleinen sechsten Tonstufe der weichen Tonart, z. B. f a dis, von dem doppelt verminderten Dreyklange der um einen halben Ton erhöheten vierten Stufe (und also in dem angenommenen Falle von dis f a) ab. Weil nun niemand leugnet, dass in dem Dreyklange dis f a, nicht der Grundton dis, sondern der Ton f, das dissonirende Ende der verminderten Terz sey, welches vorbereitet und aufgelöset wird; so kann auch bey der Umkehrung dieser Terz in die übermässige Sexte, nicht geleugnet werden, dass der Grundton dieser Sexte den dissonirenden Terminus dieses Intervalls ausmache, welcher der Auflösung unterworfen ist. Weil nun dieser Grundton, bey dem Gebrauche dieses Intervalls jederzeit abwärts tritt, wie bey Fig. 7., so löset sich nothwendig das Intervall der übermässigen Sexte abwärts auf.

Bey dem Gebrauche der übermässigen Sexte, z. B. bey f dis, ist der Ton dis blos deswegen um einen kleinen halben Ton erhöhet worden, um die Form der Halbcadenz auf eine bestimmte Art herbey zu führen, oder um die Halbcadenz anzukündigen. Daher kann auch dieses dis, ohne merklichen Zwang der Harmonie, nicht vorher liegen. Weil man nun die unrichtige Vorstellung hegte, als sey bey f dis der Ton dis der dissonirende Ton des Intervalles, so hat sich aus dieser unrichtigen Ansicht dieses Intervalls noch ein anderer eben so unrichtiger Ausspruch entwickelt, der darin bestehet, dass man sagt, das Intervall der übermässigen Sexte könne nicht formlich vorbereitet, und daher auch in der gebundenen Schreibart nicht als eine regular gebrauchte Dissonanz aufgeführt, sondern nur im Durchgange gebraucht werden. Allein wer siehet nicht, dass z. B. bey Fig. 8. das Intervall der übermässigen Sexte eben so gut seine förmliche Vorbereitung enthält, wie die Secunde oben bey Fig. 6.

Fig. 7. Fig. 8.

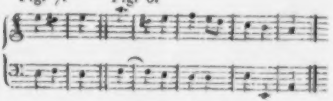

Recension.

Peter und Aennchen, Singspiel in einem Aufzuge, von L. Abeille. Klavier-Auszug. Leipzig, b. Breitk. u. Hartel. (Pr. 2 Thlr.)

Als vor einigen Jahren Hrn. Kapellm. Himmels *Fanchon* erschien, und vom Publicum so günstig aufgenommen wurde, freuete sich Rec. nicht nur über dies angenehme Product selbst, sondern auch darüber, dass es wahrscheinlich eine der erfreulichsten Gattungen des Singspiels, die seit geraumer Zeit sehr mit Unrecht vernachlässigt worden war, auf die Bühnen zurückrufen, und Componisten von vorzüglichem Talent für anmuthige Melodie und einfachen Gesang anregen würde, sie weiter, und dem jetzigen Stande der Tonkunst gemäss, zu cultiviren. Hieraus, glaubte er, würde ausser dem Genusse von der Bühne herab, zugleich der Vortheil erwachsen, dass viele junge Sängerinnen und Sänger, die sich bis dahin, wenn sie Opernsätze vortragen wollten, mit ewigen Bravourstücken quälten und nicht selten Stimme und Geschmack verdarben, hier etwas geboten bekämen, das ihnen angemessener, vortheilhafter, den Zuhörern zuverlässig erfreulicher, und so am Ende der Kunst selbst und der Bildung für dieselbe im Allgemeinen nicht unwichtig seyn musste.

Vorliegendes Singspiel nun ist, so viel Rec. bekannt, das erste — wenigstens das erste sehr gelungene Seitenstück zur Fanchon, was nämlich die Musik anlangt; was aber das Gedicht betrifft, so ist es, freylich ohne ein vorzügliches Werk der Poesie zu seyn, doch für diese Gattung ohne allen Vergleich passender, als jenes, das die alltägliche pariser Conversationswelt copirend, eigentlich zu allem eher, als zu einer Oper, sich eignete, wenn man den Charakter von Fanchons Bruder, und den der Fanchon zum Theile selbst ausnimmt. Hier findet man ein ländliches, sehr einfaches Sujet, sehr wenige Personen; und diese recht gut gesondert und dem Componisten vorgezeichnet — Personen, wie sie gewöhnlich in dem kleinen altern, ländlichen Lustspiel der Franzosen vorkommen und überall als feststehend recipirt sind; findet auch in den Gesängen selbst manche angenehme, zierliche, und zwischendurch manche wirklich komische Wendung. Das Ganze ist nach Marmontel und Favart, und zwar, wenn sich Rec. recht erinnert, nach der alten hübschen Operette: *Anette et Lubin.* Für die Ausbildung der Verse hätte allerdings mehr geschehen sollen, und der Dialog möchte hin und wieder abzukürzen seyn. Als eine Probe der bessern Stücke möge hier der Schluss des Ganzen stehen. Peter und Aennchen, die nach manchen Drangsalen vereinigt sind, wenden sich an's Publicum:

Peter: Auf meine Hochzeit bitte
Ich mir die Ehre aus;
Aennchen: Kommt fein in unsre Hütte
Als Freunde von dem Haus:
Beyde: Beglückt sind wir dann Beyde;
Denn wir gestehen frey:
Für uns giebt's keine Freude,
Seyd ihr nicht auch dabey —

worauf ein kurzes Tutti folgt. — Rec. hat aber mit dem Text näher bekannt werden können, weil er *ganz*, mit Dialog, der Musik vorgedruckt ist — ein sehr guter Gedanke des Verlegers, den ihm, ausser den Theater-Directionen, besonders auch die Privattheater verdanken werden, welche nun dies kleine, leichte Werkchen, allenfalls nur unter Begleitung eines guten Pianoforte, aufführen können, als wozu es sich ungemein gut eignet.

Von der Musik ist durch die Nachricht des Hrn. Kapellm.s Danzi über die erste Aufführung in Stuttgardt und durch das allerliebste Duett, beydes in einem frühern Stücke dieser Zeitung, schon ein sehr günstiges Vorurtheil erregt worden; und die Bekanntschaft mit dem Werkchen selbst wird bey jedermann dies Vorurtheil zum Urtheil erheben. Der Ton dieser ganzen Gattung (Styl, Charakter der Schreibart,) ist vollkommen getroffen, und nirgends, weder hinauf ins Heroische, noch herunter ins Volksstück, abgeschweift; die Charaktere der vier Personen sind gut angelegt und fest gehalten: der Graf anständig und sentimental, doch ohne Süsslichkeit; der Amtmann stössig, polternd und echtkomisch; die Liebenden — nun, wie sichs von Liebenden versteht, nur vielleicht Peter zu wenig männlich. Die Verhältnisse der Theile zum Ganzen, die musikalische und theatralische Oeconomie — dies schwere Kapitel, worauf immer zum grössten Theile der Total-Effect der Opern beym Publicum beruhet, und welches man nur aus Erfahrung und sorgsamer Beobachtung kennen und befolgen lernt — ist ebenfalls untadelhaft: Hr. Ab. hat herauszuheben oder leicht hinlaufen zu lassen gewusst, was um des Ganzen willen so zu behandeln war; besonders hat er nirgends zu viel gethan, so dass Rec. eher im Gegentheil wünschen möchte, er hätte die zwey Hauptensembles, da die Situation es wol zuliess, etwas weiter ausgeführt.

Der Hauptvorzug der Musik, die Stücke einzeln angesehen, bestehet in der Menge angenehmer, zum Theil wahrhaft reizender und

sehr ausdrucksvoller Melodien, die auch so zierlich und wirksam hingestellt sind, dass sie, recht vorgetragen, überall das würken müssen, was sie wirken sollen. Dass Hr. Ab., besonders in der Rolle des Grafen, auf eine ziemliche Biegsamkeit und Galanterie der Stimme gerechnet hat, ist ihm nicht zu verdenken, da er sie so schön und mannigfaltig, aber auch so leicht und der Gattung gemäss zu benutzen gewusst hat. Die Ouvertüre ist ein sehr braves Stück, voll Feuer, Leben und Gewandtheit, und doch nicht eben über die Absicht des Ganzen hinaustrebend. Die Instrumentation, so weit sich dieselbe aus dem Klavierauszuge beurtheilen lässt, muss viel Eigenthümliches und Reizendes enthalten, ohne dass irgendwo den Instrumenten die Singstimme aufgeopfert oder um ihretwillen die Situation vernachlässigt wäre. Der Text *im Einzelnen* (der Worte, der Constructionen u. dergl.) ist zuweilen gehudelt, als ob der Componist darauf gerechnet hätte, man achte nun einmal wenig hierauf, weil man gewohnt worden sey, das Einzelne an Operntexten überhaupt nicht achtenswerth zu finden, oder auch, weil man es unse[illegible] gewöhnlichen Sangern ohnehin nicht verste[illegible].

Wenn nun Rec. von diesem Werkchen fast nur Gutes hat sagen können, so liegt das daran, dass er sich, ehe er ein Urtheil davon fasste, recht bestimmt und ernsthaft vorhielt: was ist von einem Werkchen *dieser* Art, *dieser* Bestimmung, in *dieser* Zeit zu verlangen? Dass er mithin weder den grossen Maassstab allgemeiner, idealer Ansichten, noch den haarscharfen, der an hohe Kunstwerke, die auf immerwährende Dauer Anspruch machen, zu legen ist, mitbrachte. Wer ebenfalls jenen Maasstab mitbringt, wird ihm Recht geben; wer einen andern anlegt, hin und wieder vielleicht nicht: aber er wird auch dem Werke und dem Verf. Unrecht thun.

Der Klavierauszug ist, wahrscheinlich vom Componisten selbst, sehr sorgsam gemacht: er enthält alles, was man braucht, und spielt sich doch bequem und gut.

Nachrichten.

Wien, d. 5ten Dec. Uebersicht d. Novembers.

Hoftheater. Nach wiederholten Ankündigungen, aber immer wieder durch Unpässlichkeiten verschiedener Mitglieder aufgeschoben, wurde endlich am 12ten die lange erwartete *Vestalin* zum erstenmal gegeben. Das Schicksal dieser Oper in Paris ist bekannt; hier hatte den Text Hr. Ign. R. v. Seyfried metrisch bearbeitet. Dem Werke des Herrn Spontini, Directors der kaiserl. Oper in Paris; dem Werke auch, für das durch vielerley Mittel ein so hohes Interesse erregt war, volles Recht zu verschaffen, war vorerst an Glanz und Pracht nichts gespart. So wurde z. B. gleich der Einzug im ersten Acte wirklich eines k. k. Hoftheaters würdig angeordnet und dargestellt. Das Sujet des Stücks hat viel Aehnliches mit Kotzebue's *Sonnenjungfrau*. Die am Ende des Ganzen hier noch angehängten Ballette und Tänze waren höchst unbedeutend, und wurden auch bey den spätern Wiederholungen gänzlich weggelassen. Die Musik erhielt vielen Beyfall; doch ist man hier der Meynung, dass dieselbe vorzüglich in Hinsicht des Styles noch kein so gediegenes Meisterwerk sey, dass es so solenn gekrönt zu werden verdienet hätte. Spontini ist mit sich und seinem Style selbst noch nicht im Reinen; das leuchtet jedem unbefangenen Kenner gleich beym ersten Anhören ein. Es ist ein Gemisch von italienischer und französischer Schule. Einige Chöre sind nach Gluck; andere Scenen erinnern an Cherubini und Mozart; doch findet man überall Gesang, Arbeit und Charakter in dem ganzen Stück; daher fehlt es nicht an der beabsichtigten Wirkung, und man verlässt das Schauspielhaus — wenn

auch nicht durchaus befriedigt, doch gewiss zufrieden. Im dritten Aufzug erhielt eine eingelegte Arie, (gesungen von Hrn. Siboni) mit einfallendem Chor — dem Style nach von Hrn. Jos. Weigl — vielen Beyfall. Hr. Siboni sang zum ersten Male in einer deutschen Oper, und ihm gebuhrt alles Lob für seine deutliche und verständliche Aussprache. Die spielenden Personen waren: Licinius, römischer Feldherr, (Hr. Siboni) Cinna, Kriegstribun, (Hr. Vogel) der Pontifex Maximus, (Hr. Saal.) die Oberpriesterin der Vesta, (Demois. Buchwieser, in der Folge, wegen Krankheit derselben, Dem. Auenheim,) Julia, eine junge Vestalin, (statt Mad. Milder, Dem. Fischer, welche lobenswürdig sang und spielte.) Die Chöre waren seit geraumer Zeit nicht so gut besetzt, als in dieser Oper, und selbst Manner, wie Weinmüller, Dirzka, Anders, hatten es übernommen, bey den Chören mitzuwirken. Die Decorationen sind von den Herren Melchior und Scheyerer schön gemalt. —

Theater an der Wien. Am 28sten erschien *Richard Löwenherz* aufs neue auf dieser Bühne. Die Musik ist *nach Grétry*, von Hrn. Jos. R. von Seyfried. Zweymal wurde diese Oper gegeben, und beyde Male war ich verhindert, dieselbe in ihrer neuen Gestalt zu sehen. Wie ich hörte, so spielte das Stück vier volle Stunden, und muss nun — da es doch Niemand so lange aushalten würde — der Scheere unterliegen. Sobald ich es gesehen habe, werde ich mein Urtheil nachholen.

Leopoldstadt. Am 2ten wurde zum ersten Male die *Zauberflöte* auf dieser Bühne gegeben. Orchester, Sänger und Sängerinnen wetteiferten, diese Oper möglichst gut zu geben. Ein Herr Michalesi trat darin zum ersten Mal als Sarastro auf, und ärndtete wegen seiner biegsamen Stimme vielen Beyfall. Einige kleine Stücke, namentlich das Duett: Bewahret euch vor Weiberlücken, habe ich noch auf *keiner* Bühne so gut vortragen gehört, als hier.

Concerte. Am 15ten wurde im Theater nächst der Burg zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten eine grosse musikalische Academie gegeben. Hr. Ant. Romberg spielte in derselben eine Polonoise auf dem Fagott, und Hr. Mayseder ein Concert auf der Violin. — Am 18ten gab Hr. H. Chr. Wunder, Bassist, (woher, besagte der Anschlagzettel nicht.) in dem kl. Redouten-Saale Concert zu seinem Vortheile, würkte aber durch seinen Gesang, weder für seinen Ruhm, noch für seine Kasse grosse Wunder. —

Berlin, d. 11ten Dec. Den 21sten Nov. ward im Nationaltheater zum erstenmal gegeben: die Schweizerfamilie, Singspiel in 3 Acten, frey nach dem Franz. bearbeitet von Castelli, mit Musik vom Kapellm. Weigl. Schon aus frühern Darstellungen dieses Singspiels auf andern Bühnen ist es den Lesern Ihrer Blätter bekannt; und die Urtheile, die ich darin gelesen zu haben mich erinnere, stimmen mit denen der unparteyischen Zuschauer auf hiesiger Bühne überein. Der Inhalt ist gefällig, die Musik, wenn auch nicht glänzend, doch ausdrucksvoll, den Gegenständen angemessen, und durchaus sehr angenehm. Die Besetzung war folgende: Hr. Beschort, (Graf Wallstein) Hr. Labes, (Durmann) Hr. Weitzmann, (Paul,) Hr. Gern, (Boll,) Mad. Lanz, (dessen Frau,) Dem. Herbst, (Emmeline) und Hr. Relenstein (Friburg.) Schon vor der Aufführung hatte man in den öffentlichen Blättern eine Opposition gegen Dem. Herbst gelesen. Die Darstellung gefiel, und einzelne Partien wurden laut applaudirt, z. B. im ersten Aufzug Emmelinens Cavatine No. 7.; im 2ten Aufzug: Pauls Lied No. 9.; das Quintett No. 12.; das Duett No. 13, und das Finale No. 14.; endlich im 3ten Aufzuge: das Duett No. 17. Als aber am Schluss die Freunde der Dem. Herbst sie hervorriefen, so arbeitete die Opposition kräftig dagegen, und als sie doch Dem. Herbst erscheinen sah, so dachte sie

auf einen vollständigen Sieg. Er gelang ihr bey der zweyten Vorstellung am 26sten. Die ganze ärgerliche Geschichte ist in andern Blättern erzählt worden. Der König hat eine aus Officieren und Bürgern gemischte Commission zur Untersuchung niedergesetzt, von deren Resultaten aber noch nichts bekannt ist. Das Stück ist noch nicht wieder gegeben; auch Dem. Herbst ist noch nicht wieder aufgetreten. Ihre Rolle in Paers Achilles, der vorigen Freytag im Opernhause wieder gegeben ward, hatte Mad. Lang übernommen.

Den 29sten war das zweyte Abonnement-Concert des Hrn. Abr. Schneider. Es enthielt Mozarts Symphonie aus C dur, ein Clarinett-Concert von Lefevre, arrangirt und geblasen von Hrn. Tausch jun., die Ouverture aus Winters Maria von Montalban, und ein Violoncell-Concert aus D moll, gesetzt und gespielt von Hrn. Kelz. Dem. Koch sang eine Scene von Beethoven, und mit den Hrn. Stümer u. Hellwig das Terzett aus Paers Sargines. Auch dieses Concert gefiel im Ganzen.

Den 6ten d. gab Hr. Kapellm. Himmel im Opernsaale ein Concert spirituel. Er hatte zum Inhalte die von ihm schon in frühern Jahren in Musik gesetzte Cantate von Tode: Das Vertrauen auf Gott, gewählt. Man bemerkte auch in dieser Composition Himmels Talent, aber nicht die Vollendung, die Mehrere in des Meisters spätern Arbeiten finden. Auch die Chöre und Chorale ermangelten fast gänzlich des ihnen zugehörenden Charakters. Nur die Instrumental-Partie verdient uneingeschränktes Lob, und sie ward, unter Herrn Himmels ruhiger und sicherer Direction, brav und genau gegeben. Die Solopartien sangen mit allgemeinem Beyfall: Dem. Schmalz, Mad. Troschel und die Hrn. Eunike und Fischer.

Am 9ten gab Hr. C. W. Henning Concert im Theatersaale. Er spielte auf der Violin ein von ihm gesetztes Concert aus H dur, und ein Potpourri, nur höchst mittelmässig. Herr W. Schneider spielte eine von ihm gesetzte Phantasie und Variationen auf dem Pianoforte, Hr. Tausch der jüngere blies auf der Clarinette mit Beyfall ein von seinem Vater componirtes Adagio und Rondo.

Hr. Prof. Zelter hat von der Abtheilung für den Cultus und Unterricht im Ministerium des Innern den ehrenvollen Auftrag erhalten, die mit den hiesigen Lehranstalten verbundenen Singechöre zu reformiren, und sie dem Geiste der Zeit anzupassen. Man verspricht sich von den Kenntnissen, der Thätigkeit, und der Erfahrung des Directors der berühmten Singacademie hierin viel, und man hat Grund, sich's viel davon zu versprechen.

Nachschrift.

Mit dieser Nummer schliesst sich der *zwölfte Jahrgang* unsrer Zeitung und der dreyzehnte wird ununterbrochen, in gleicher Weise, fortgesetzt.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

DREYZEHNTER JAHRGANG

vom 2. Januar 1811 bis 25. December 1811.

J. A. Hasse.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgang kommen 5 Kupfertafeln und 18 Intelligenzblätter.

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

dreyzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

I. Theoretische Aufsätze.

Dreist, zweytes Wort über Nägeli's Gesangbildungslehre, Seite 833, 858, 876. (Zusatz von Pestalozzi und Niederer, S. 878.

F., über das Lebhafte in der Musik, 849.

Häusel, nochmalige Untersuchung über d. Bau der Violin, 69.

Krause, üb. eine verbesserte Tonschriftsprache, 497.

Lindner, was ist bis jetzt für die Gesangbildung geschehen? 3, 17, 33, 49.

— Aphorismen üb. den Choral, 513.

Nägeli, Erörterungen üb. d. deutsche Gesangcultur, 629, 645.

Niemeyer, Mängel des Französischen Choralbuchs, 581, 597.

— systemat. Anweisung zu Ausweichungen, 873.

St., Bitte an Componisten, 98.

Strohmann, Verbesserung der Rohrwerke in der Orgel, 153.

Ung., Gespräch üb. eine merkwürdige Stelle in J. Haydns 7 Worten, 433.

— über den Orgelbau für Layen, 549, 565.

— üb. den Schall, 679.

Weber, üb. die beste Begleit. des Recitativs, 93.

v. Weiler, üb. den Begriff der Schönheit in Hinsicht auf Musik, 117.

Wendt, Betrachtungen üb. Musik, besonders über den Gesang, als Bildungsmittel in der Erziehung, 281, 297, 317, 333.

Wilke, üb. Vogler's Choral-Buch von Neu-Ruppin, 217, 233.

II. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Musikalische Schriften.

v. Böcklin, Fragmente zur höhern Musik, S. 565.

Koch, Handbuch b. Studium der Harmonie, 763.

Lebreton, Notice sur J. Haydn, 148.

Lipowsky, bayersches Musik-Lexicon, 697.

Nägeli, Gesangbildungslehre nach Pestalozzi's Grundsätzen, 465, 481.

Schellenberg, die Fasi-Musik, 727.

Ung., Revue de l'Opéra buffa, 112.

2. Musik.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

Cherubini, Messe à 3 voix etc.
Partitur, S. 781.
Klav. Ausz., 91.

Mozart, Miserricordias Dom., Part., 315.

b) Cantaten.

v. Dalberg, Jesus auf Golgatha, Klav. Ausz., 135.

Für, Diana ed Endimione, 882.

Romberg, die Macht des Gesanges, Part., 189.

Schulze, Cantate nach Romberg, Part., 14.

c) Opern.

Für, Sofonisbe, Klav. Ausz., 185.

Weber, Deodata, Klav. Ausz., 529.

d) Mehrstimmige Lieder u. Gesänge.

de Call, Gesänge, Seite 15.
Fink, Volkslieder, 178, 609.
Fink, häusliche Andachten, 749.
Harder, Gesänge, 136.
— Gesänge zu Krummachers Christfeste, 704.
Lindner, musik. Jugendfreund, 813.

e) Lieder und andere Gesänge für eine Stimme.

Arietta: in questa tomba oscura, von verschiedenen Componisten (mit Pf.), 495.
v. Beethoven, Gesänge (mit Pf.), 593.
Bornhardt, Lieder (mit Pf.), 728.
Delaurier, Romances (mit Guit.), 757.
Eberwein, Amor Proteus (mit Pf.), 391.
Gabler, die Spinnerin (mit Pf.), 32.
Harder, Lieder (mit Guit.), 136.
— Musik zu Gedichten d. Frau v. d. Recke (mit Pf.) 245.
— Lenzgespräch (mit Pf.), 548.
— Lieder d. Heiterkeit (mit Pf.), 696.
Himmel, Ossian (mit Pf. u. Viol.), 415.
— die Unschuld (mit Pf.), 416.
Neukomm, Gesänge (mit Pf.), 855.
Reichardt, Musik zu Schillers lyr. Gedichten (mit Pf.) 24.
— Musik zu Göthe's Liedern (mit Pf.) 571.
Rompt, Gesänge a. d. Homer (mit Pf.), 755.
Richter, Thalia (mit Pf.) 214.
Riese, Lied v. Göthe (mit Pf.), 573.
Schlett, il Sogno u. l'Amor timido (mit Pf.), 664.
Seidel, Lieder (mit Guit.), 580.
Sterkel, Scene: Ah pariate — (Klav. Ausz. u. Orchest. Stimmen), 263.
Westenholz, Romanzen aus Deodata (mit Guit), 539.
Wollank, Lieder (mit Pf.), 384.
Zelter, Sammt. Lieder (mit Pf.) 385.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonien.

Mozart, Symphonie à moyen Orchest., 711.
Spohr, Symphonie pour gr. Orch., 797, 813.

b) Concerte.

Dussek, doux. Conc. p. Pf. av. gr. Orch., S. 382.
Freystädler, Conc. facil. p. Pf. av. Orch., 747.
Wölfl, Conc. le Comus p. Pf. av. Orch., 547.

c) Musik für Solo-Instrumente.

α) von zweyen bis zu fünfen.

v. Beethoven, Quat., (2 V., Alt., u. V.cell), 349.
Bohrer, Trios (2 Viol. u. V.cell), 445.
Dreach, Duos (2 V.), 316.
Dussek, Sonat. (Pf. u. V.), 555.
Ebell, Quat. (2 Viol., Alt u. V.cell), 13.
Eybler, Quat. (2 Viol., Alt u. V.cell), 511.
Femi, Trio, (2 Viol. u. V.cell), 10.
Friedrich, Air var. (2 Viol., Alt u. V.cell), 46.
Neukomm, Phantasie (Pf. u. Flöte), 819.
Rios, Sonat. (Pf. u. V.), 88.
— Sonat. (Pf. u. V.cell, 884, 886.
Steibelt, gr. Sonat. (Pf. u. V.), 332.
— gr. Sonat. (Pf. u. Flöte), 335.
Vigneri, nouv. Sonatin. (Pf. u. V.), 599.
Voigt, Quat. (2 Viol., Alt u. V.cell), 247.
Wach, Weigls Oper, die Schweizerfamilie, in Quint., (2 V., 2 Alt u. V.cell) 762.
Wanhall, Sonat. (Pf. u. V.), 780.
Wölfl, Sonat. (Pf. à 4 mains, u. Flöte), 51.
— Sonat. (Pf., Flöte u. V.cell), 452.

β) für ein Instrument allein.

Abeille, Walser, (Pf.), 48.
Baumbach, Sonatin. (Pf.), 264.
v. Beethoven, Var. (Pf.), 152.
— Phantasie, (Pf.), 548.
— Sonat. (Pf.), 548.
Bruni, Duos p. Violon seul, 295.
Carbonel, Son. (Pf.), 330.
Cramer, Son. (Pf.), 32.
— Son. (Pf.), 136.
— Son. (Pf.), 184.
— nouv. Sonat. (Pf.), 232.
Dotzauer, Walzer (Pf. à 4 m.), 628.
Dumonchau, Son. (Pf.), 587.
— Bagatelles (Pf.), 693.

Dussek, Recueil d'airs var., (Pf.), Seite 92, 564.
— Son. (Pf.), 535.
— grande Sonate (Pf.), 880.
— Fantaisie, 880.
Forke, Var. (Pf.), 726.
Fournes, Tänze (Pf.) 185.
Freystädler, Var. (Pf.), 888.
Gebler, Var. (Pf. à 4 m.), 200.
— Polonoise (Pf. à 4 m.), 400.
Gänsbacher, Var. (Pf. à 4 m.), 280.
Gelinek, Var. (Pf.), 495.
Lessel, Phantasie, (Pf.), 527.
Liste, gr. Son. (Pf. à 4 m.), 210.
— gr. Son. (Pf.), 210.
Möser, Favor. Polon. (Pf.), 248.
Pär, Walzer (Pf.), 832.
Remde, Bagatell., (Pf.), 216.
Ries, gr. Son. (Pf.), 88. 2
— gr. Var. (Pf.), 134.
Riese, Son. (Pf.), 573.
Rüttinger, leichte Nachspiele f. d. Orgel, 480.
Saulcon, Polon. (Pf.), 548.
Schneider, (Friedr.) gr. Son. (Pf.), 135.
— (Wilh.) Var. (Pf.), 694.
Siegel, Var. (Pf.), 116.
Sterkel, Divertiss. (Pf.), 152.
Tandler, Var. (Guit.), 528.
Tomaschek, Eclogues (Pf.), 385.
Umbreit, allg. Choralbuch (Orgel), 576.
Ung, Auswahl v. Ouvertüren etc. (Pf.), 895.

III. Correspondenz.

Nachrichten aus

Aschaffenburg, S. 254.
Berlin, 59, 121, 198, 227, 274, 318, 397, 476, 564, 570, 605, 684, 709, 746, 778, 815, 879.
Breslau, 181, 239, 245, 277, 326, 462, 542.
Cassel, 137, 189, 401, 539.

Cölln am Rhein, 844.
Erfurt, 643.
Florenz, 795.
Frankfurt a. Mayn, 328, 361, 351.
Fulda, 721.
Hamburg, 130, 655.
Königsberg, 257, 593, 608, 805.
Leipzig, 62, 106, 198, 230, 265, 579. 599, 676, 759, 830.
Mannheim, 261.
Mayland, 324, 562.
Meiningen, 544.
München, 103, 345, 611, 625, 826.
Neapel, 126, 789.
Paris, 346, 526, 713, 729, 761.
Pavia, 461.
Prag, 671.
Rom, 659, 522.
Rudolstadt, 249, 305.
Turin, 66, 110.
Warschau, 449, 796.
Wien, 82, 105, 225, 287, 555, 427, 475, 486, 50 561, 722, 793.

IV. Miscellen.

Bleyer, üb. Leppichs Fonmelodicon, S. 141.
Chladni, üb. die neue italien. Kunstacademie, 106.
— Bemerkungen aus dem mayländischen Mode-Journal, 508.
v. Dalberg, altschottische Lieder, 205.
Dellbrück, zur Einleitung, 1.
Fink, Lied: Mondschein, 194.
Gronner, üb. eine neue Erfindung an der Flöte, 776.
Krille, üb. eine Stelle Mozarts, 623.
Kuhlau, musik. Räthsel, 677.
— 3stimm. Canon, 763.
— Canon für's Pianof., 871.
Müller, üb. Jacobus Gallus, 202.

Nägeli, Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft, Seite 636, 665, 685.
Notizen, 13, 30, 67, 121, 278, 447, 578, 644, 759.
Reduct., Berichtigung, 866.
Salieri, Brief, 207.
Stauber, edle Denkungsart eines Tonkünstlers der Vorwelt, 67.
— Luthers Gedicht v. die Musik, 625.
Ung., Musik-Journal in Rom, 201.
— das berlin. Uebungsconcert, 206.
— Anfrage, 205.
— biograph. Notizen üb. berühmte Violinspieler, 617.

Ung., Berichtigung, Seite 638.
— meine Ausflucht nach * *, 822.
Uthe, Berichtigung, 438.
v. Weber, Verbesserung d. Flötenst. 877.

V. Beylagen.

Fünf Kupfertafeln.

VI. Intelligenzblätter.

18 Nummern.

Universitäts-Bibliothek München

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Januar. N°. I. 1811.

Zur Einleitung.

Die Noth, worein die Menschen nach der Verstossung aus dem Paradiese von jeder Seite geriethen, zwang sie, vor allem für die Bedürfnisse des Leibes zu sorgen, um diesen zu nähren, zu kleiden, zu schützen. Aus der Vereinigung des Bedürfnisses mit der inwohnenden Kraft ihm abzuhelfen, entsprang eine Weisheit, die man füglich die irdische nennen könnte, da sie es einzig zu thun hat mit der Pflege des Leibes und des Leiblichen. Von ihren zahlreichen Söhnen und Töchtern, die sich unter ihrer Aufsicht wetteifernd beschäftigten mit Erfindung und Bearbeitung der Metalle, mit Jagd, Fischerey, Ackerbau, Schiffahrt und Weberey, unterschied sich der jüngste, spätgeborne, durch Abneigung vor allen diesen Verrichtungen, und durch ein besonderes Vergnügen, das er daran fand, die andern zu meistern, wenn sie, seiner Meynung nach, ihre Sache nicht zierlich genug machten, etwa die Furchen ungleich zogen und die Bäume nicht nach der Richtschnur pflanzten. Wegen dieses Sinnes für Zweckmässigkeit, der ihn antrieb, immer mehr zu sehen auf das Wie als auf das Was, wurde er von seinen Geschwistern als ein überkluger Sonderling, als ein mussiges Genusswesen, verspottet oder angefeindet. Einer der frommen Dämonen aber, deren Hesiodus erwähnt, gewann ihn eben dadurch lieb, nahm ihn unter seine besondere Aufsicht, schärfte das Gefühl für das Schickliche immer mehr in ihm, und sendete ihn endlich, unter dem Namen des *sinnigen Verstandes*, der *Phantasie* als Gefährten zu. Auf den ersten Blick entdeckten beyde, dass sie für einander geschaffen wären, nicht nur wegen der Liebe zum Schönen, die sie gemein hatten, sondern auch wegen der Gemüthsart, worin sie verschieden waren. Denn wie an Lebhaftigkeit sie ihn übertraf, so übertraf an Besonnenheit er sie. Wie sie nun von früh bis spat rastlos geschaftig war, am Himmel und auf Erden und vornämlich in den menschlichen Herzen umherzuirren, um die schnellvorübergehenden Naturerscheinungen zu ergreifen, selbst so flüchtige, wie Mondesblicke, Violendufte, Nachtigallentöne, Liebesseufzer und Kindeslächeln, half er ihr, diese sichten, ordnen und kunstreich zusammenfügen. Eine Freude war es, die herrlichen Ideengewebe zu betrachten, die sie mit wetteiferndem Fleisse vollendeten.

Einst nun geschah es, dass die Phantasie der altmütterlichen Weisheit, in der Meynung, ihres Beyfalls nicht verfehlen zu können, ein Werk darbrachte, worin sie glaubte, sich selbst übertroffen zu haben. Diese aber würdigte es kaum eines Blicks, und liess sich die spöttische Frage entfallen, wozu doch dergleichen nütze. Diese Frage, erwiederte die Phantasie, sey der Weisheit unwürdig, die doch wissen sollte, dass, wenn es nichts gäbe, was in keiner Rücksicht nützlich wäre, die nützlichen Dinge selbst aufhören würden, solche zu seyn. Dies beleidigte jene so, dass seit der Zeit beyde in bestandigem Unfrieden leben, welches der Phantasie von der alten Schwiegermutter mancherley Kränkung zuzieht.

(*Das Gastmahl von Platon. Dellbrück.*)

Was ist bis jetzt für die Gesangs-Bildung geschehen? Historisch-kritisch beantwortet.

Die Beantwortung dieser Frage kann sich nur darauf beschränken, zu untersuchen: ob und wie der Gesang zum nothwendigen Bildungsmittel der zu erziehenden Jugend ist erhoben worden? ob alles das, was noch für den Gesang, als Kunst an sich betrachtet, geleistet worden ist, auch in der Erziehung, (so weit nämlich ihre Forderungen an den Gesang gehen können,) einen bildenden Einfluss bekommen hat? Hat man vielleicht den Gesang für sich, als Kunst, zur höchsten Vollkommenheit erhoben, und nie dafür gesorgt, die Menschen, und vorzüglich die Jugend, für seinen bildenden Einfluss empfänglich zu machen? — Es ist nicht zu läugnen, dass seit einem Jahrzehend sehr viel für den Gesang gethan worden ist: wir finden in den frühern Zeiten keinen solchen Reichthum von Gesängen, als in unsern Zeiten, wo freylich oft auch manches Alte, Gediegene, Edle und Grosse durch seichtere Arbeiten verdrängt wird. Bey alle diesem ist aber mehr für den Gesang, als solchen, geschehen, und weit weniger für den Unterricht in demselben. Unser Zeitalter kannte bis jetzt noch wenige, oder gar keine Anweisungen, welche sowol den Forderungen des Elementar-Unterrichtes, als auch denen der höhern Bildung für den Gesang entsprochen hätten. Den Gesang in der Gesammterziehung zum allgemeinen Bildungs- und Veredlungsmittel der Gefühlsnatur des Menschen zu erheben, das war bis jetzt noch wenig anerkannt. Alles nahm man in der Erziehung in Beschlag: allein die gefährlichste Seite des Menschen, die Gefühlsnatur, liess man frey, und glaubte sie durch den Verstand und die Vernunft allein zügeln zu können, ohne zu ahnen, dass diese doch einer besondern Pflege und Bildung bedarf. Nahm man ja hier und da noch Rücksicht auf den Gesang, so wurden diesem Unterrichtszweige *eine*, höchstens *zwey* Stunden *in der Woche* gewidmet; ja oftmals wurde dieser Unterricht in öffentlich bekannt gemachten Lectionsplanen, sowol öffentlicher Schulen, als auch einzelner Privatanstalten, blos genannt, in der Ausübung desselben wenig oder gar nichts geleistet. — Das Ohr ist doch das Organ für die intensive höhere Geistesbildung, verlangt daher auch eine absichtliche, gereinigte Cultur; man lehre das Ohr hören, dann horchen, und zuletzt wird das Gehorchen, der Gehorsam, welcher Gott und dem Gewissen gebührt, nicht schwer werden. Es gehört eine Vorbereitung dazu, das Ohr für die Aufnahme der äussern und innern Harmonie empfänglich zu machen. Alles Grosse, Edle, Erhebende *verhört* ein nicht gebildetes Ohr; dies ist also das Medium, wodurch wir auf die höhere Bildung, auf die religiöse Humanität, welche in Thaten zeigt, was sie von dem Unsichtbaren im Stillen gehört hat, wirken können. Ich achte eine gereinigte Cultur des Gehörs noch höher, als die jetzt durch Pestalozzi Mode gewordene ausschliessliche Bildung des Gesichts-Sinnes. Wenn dies so extremisch fortgeht, so werden die Kinder sich mit ihrem Gesichte in die Gegenstände verlieren, und auf nichts *hören* wollen. — Die Geschichte der deutschen Pädagogik zeigt uns hinlänglich, dass bis auf die neuesten Zeiten niemand daran dachte, *den Gesang zum allgemeinen Bildungsmittel* (namentlich der Gefühle des Menschen) *zu erheben*, obgleich Luther so kräftig dafür sprach. (Wer kennt nicht seine Aeusserungen über den Gesang und dessen bildenden Einfluss?) Es wundert mich, dass die frühern Protestanten, bey denen Luthers Wahrheiten noch so kräftig eindrangen, diese Wahrheit und diesen gerechten Wunsch eines solchen Mannes nicht mehr in Ausübung brachten, und die Gesangsbildung blos auf den Unterricht der Chorschuler beschränkten, um dem kirchlichen Bedürfnisse abzuhelfen. So sehr das Strassensingen in den jetzigen Zeiten verschrien ist, und das zwar mit Recht, so edel ist doch die Absicht, welche die Stifter in diese Einrichtung legten: sie wollten die Menschen für den Gesang empfänglich machen. Noch jetzt hat das Singen auf der Strasse von den Thomasschulern in Leipzig etwas Imponirendes; die meisten Vorübergehenden bleiben stehen, und horchen so lange, bis sie den Choral nicht mehr hören können. Und wer sind diese? grösstentheils Menschen aus den *untern* Ständen. Mag das Singen auf den Strassen auch eingestellt werden, so

muss doch die Sache bleiben, wenn sie auch in einer andern Form, an einem andern Ort, sich zu einem allgemeinen Einflusse erhebt. —

* * *

Vor einigen Jahren wurde ich aufgefordert, das, was ich in meinem practischen Kreise an der hiesigen Bürgerschule in den obern Mädchen-Klassen in Hinsicht des Gesanges geleistet hatte, öffentlich zur Kunde zu bringen, um dadurch noch mehrere dazu aufzufordern, den Gesang auf dem von mir begonnenen Wege als allgemeines und nothwendiges Bildungsmittel zu bearbeiten. Ich theilte meinen Wunsch, dass alle Erzieher den Gesang zum allgemeinen Bildungsmittel erheben möchten, in der musikalischen Zeitung im Nov. 1806. mit, gab zugleich das Wesentliche an, was ich in kurzer Zeit, geleitet von einer, sowol der Natur des Gesanges, als auch der Natur der Kinder entsprechenden Methode, bewirkt hatte, und zeichnete im Umrisse den Gang vor, welcher bey dem Singunterrichte müsse befolgt werden, um eben so schnell und leicht zu den Resultaten zu gelangen, welche ich gewonnen hatte. Bey meiner methodischen Behandlung des Gesangs-Unterrichts, welche ich in dieser Abhandlung mittheilte, nahm ich Pestalozzi's Idee der Erziehung und des Unterrichtes zur leitenden Norm, und suchte die Wahrheit und Richtigkeit derselben, (so weit sie, abgesondert von der Pestalozzischen Individualität, das Allgemeine ausspricht) auch in dem Gesangs-Unterrichte nachzuweisen. Dieses Wenige fand Beyfall; auch *Niederer* schrieb mir im Namen Pestalozzi's, dem ich diese Abhandlung überschickte, um von ihm seine Meynung zu hören, dass sie mit diesem ersten Versuche, die Pestalozzische Idee auf den Gesang anzuwenden, sehr zufrieden wären. Ich theile hier den Brief, welchen ich im May 1806 erhielt, im Auszuge mit, vorzüglich deswegen, um zugleich anzudeuten, wie viel oder wie wenig Antheil *Niederer* an der Abfassung des vor kurzem erschienenen Vorberichts zur Pestalozzischen Gesangslehre, von Nägeli herausgegeben, haben mag; denn das zu wissen, ist sehr wichtig für die richtige Beurtheilung dieser Schrift. Hier folgt der Brief:

„Sie haben die ursprüngliche, wesentliche Ansicht der Pestalozzischen Methode und die Grundsätze, auf welchen dieselbe beruhet, nicht nur sehr scharfsinnig und richtig aufgefasst, sondern sie auch überaus glücklich auf die Bildung zum Gesange angewandt. *Da ich nicht Musiker bin, und es überhaupt keiner in unserer Anstalt ist*, so muss ich auch die Kunstseite Ihres Aufsatzes unberührt lassen. Desto freyer und offner gestehe ich Ihnen, dass nach unser aller Ueberzeugung in pädagogischer Hinsicht noch kein Versuch in irgend einem Fache erschienen ist, der so ganz im Geiste von Pestalozzi's Entwicklungs-Ideen empfangen und ausgeführt ist, wie Ihr Elementar-Bildungsgang im Gesange. Ihr Verfahren, was auch ideenlose Präceptoren und in objective Urformen verhärtete Sangmeister daran aussetzen möchten, dringt sich dem unbefangenen Sinne anschaulich als zweckmässig und der Natur gemäss auf. Die Achtung und Bewunderung, die die Richtigkeit dieses Ganges und die Reinheit der Darstellung derselben in mir erregte, konnte nur durch die Liebe übertroffen werden, die die höhere Bedeutung, welche Sie dem Gegenstande ertheilen, und das tiefe Gemüth, das sich allenthalben in Ihrem Aufsatze spiegelt, gegen Sie erregen. Der Moment, in welchem wir Ihren Aufsatz erhielten, machte ihn uns noch merkwürdiger. Seit etwa zwey Monaten früher hatten sich bey unserm *Tobler*, der als Lehrer des Gesanges bey den hiesigen Zöglingen über einer Elementarlehre des Gesanges brutete, fast wie auf einmal die nämlichen Ideen entwickelt. Den Hauptstoss zu ihrer Entwicklung gab ihm die Harmonika, deren himmlische Töne eine wandernde Virtuosen-Truppe zufälliger Weise ausführte. Er hatte so eben eine kurze Darstellung seiner Ansichten und seines Verfahrens für unsere kleine Gesellschaft entworfen, die mit Ihrem Aufsatze beynahe in Allem harmonirten, ausgenommen, dass der letztere alles weit vollendeter und bestimmter aussprach, und uns daher ein um so willkommneres Hülfsmittel war, unsere Begriffe ins Reine zu bringen. — Es ist mir unmöglich, so sehr ich's auch wünschte, durch irgend eine bedeutende Bemerkung mich um die Vollkommenheit Ihres Werkes verdient zu machen. —

Ihre Construction muss nothwendig alle Elemente, Richtungen, Verhältnisse und Figuren der Musik organisch in sich aufnehmen, und den Geist derselben individualisiren in einen organisirten Leib. Sie werden sie aufstellen in sich selbst vollendet, und unveränderlich für alle vernunftigendliche Naturen, als ein unvergängliches Werk, eine musikalische Bildung, in deren Töne alle Harmonien der Natur mitklingen. Alle Veränderlichkeit und Zufälligkeit, worüber ein vernunftiger Streit Statt finden kann, entspringt nur aus der Richtung auf irgend einen äussern, beschränkten Zweck. Von dieser Aeusserlichkeit und bestimmten Beschränkung auf ein objectiv Gegebenes entspringt und in ihm ruht die Ausartung und das Verderben aller Kunst; der Kunst zu erziehen und zu bilden, mehr, als jeder andern. Das Problem jeder Art von Bildung scheint mir darin zu liegen, *die innere, sich selbst absolut bestimmende Thätigkeit dem Zöglinge frey zu geben.* In ihrer Nothwendigkeit allein liegt auch Unbeschränktheit nach aussen, und mit der höchsten Bestimmtheit und Regelmässigkeit die Aussicht einer unendlichen Erweiterung in allen Richtungen und nach allen Seiten. — Ein Einziges finde ich in Ihrem Gange nicht bemerkt; das Zu- und Abnehmen des nämlichen Tones, oder der gleichen Stelle, wie ihn die Harmonika giebt. Vielleicht, wenn einige von *Tobler* gemachte Versuche nicht trügen, dürfte für die höhere musikalische Ausbildung wirklich etwas darin liegen." —

Seit dieser Zeit hat sich nun Hr. *Pfeifer* aus Lenzburg bemühet, geleitet von Pestalozzi's Ideen, den Gesangs-Unterricht zu construiren. Viele öffentliche Blatter haben seine Bemuhungen gewürdiget und sich davon für die Zukunft viel versprochen. *Er* selbst kündigte seit einem Jahre, in Verbindung mit *Georg Nägeli*, eine Gesangsbildungs-Elementarlehre nach Pestalozzi's Ideen bearbeitet an, welche zur Zeit noch nicht erschienen ist. Jedoch erhielten wir vor kurzer Zeit einen Prodromus zu dieser Gesangsbildungs-Lehre, in welchem beyde sich bemühen, die Hauptideen zu erörtern, nach welchen ihre Anweisung zum Gesange construirt erscheinen wird. Dieser kurze Vorbericht ist betitelt: die Pestalozzische Gesangs-Bildungslehre, nach Pfeifers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzi's, Pfeifers und ihrer Freunde, von Hans Georg Nageli. Diese Schrift erschien in der musikal. Zeitung 1809, wurde auch besonders gedruckt (Zurich, b Nägeli 1809.) und erschien zugleich in der Pestalozzischen Wochenschrift desselben Jahres. Es sind hier und da schon Recensionen davon erschienen; doch in allen habe ich mehr Lobeserhebungen und enthusiastische Declamationen gelesen, als die Sache richtig beleuchtende, lauternde und berichtigende Darstellungen. Nirgends ist das Wesentliche dieser Ideen herausgehoben, und gegen das, was schon geleistet worden ist, gehalten worden. Alle sehen diese Erscheinung als etwas ganz Neues, noch nie da Gewesenes an, und ich furchte, dass alle die Recensenten und Ankündiger dadurch der Sache mehr Eintrag thun werden, als sie glauben, sie durch ihr *unbedingtes* Lob zu erheben. Wird auf diese Weise den grössten Saugmeistern und echten Musikern nicht ein wehmuthiges, oder spöttelndes Lachrin abgezwungen werden, welche, wenn sie die Sache selbst zur Hand nehmen, sich nicht genug wundern können, dass man über Dinge so entsetzlich viel Aufhebens mache, welche schon lange, wenn auch nicht in dieser Verbindung, in dieser Anwendung, in dieser Zusammenstellung und Stufenfolge geordnet, ausgeubt worden sind? Anstatt, dass jeder durch Hervorhebung des Wesentlichen, was diese Manner wollen, die Meister dieser Kunst zum Beystand gewinnen sollte, verbittert er ihnen durch seine oberflächlichen Lobeserhebungen den guten Willen, und entfernt sie noch mehr, da doch diese Manner den Beystand so vieler bedurfen, wenn sie etwas leisten sollen. Hier folgt eine kurze Beurtheilung dieser vorher genannten Schrift. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Trois Trios pour 2 Violons et Violoncelle, dedié à Mons. Thibaut de Montmorency.

par Fémi Paind, Eleve de Mr. Baillot au Conservatoire. Oeuvr. 2. de Trios. à Paris, chez le Duc. (Pr. 10 Livr.)

Dass Hr. Fémi der ältere ein Zögling des Hrn. Baillot am Conservatorio sey, soll diesen Trios wahrscheinlich zur Empfehlung gereichen, und bey den Violinspielern die Erwartung erregen, hier für ihr Instrument etwas Bedeutendes und Geschmackvolles zu finden. Diese Erwartung wird aber — wenigstens für den deutschen Geschmack, keineswegs ganz erfüllt; und bestätigt Rec. in der Meynung, dass das Conservatorium nicht in demselben Grade echte Musiker und geniale Componisten zu bilden geeignet sey, in welchem es fertige, und in dem Geiste dieser Schule geschmackvolle Virtuosen erzieht. Diese Trios sind eigentlich begleitete Violinsolos, in der Gattung, in welcher Kreutzer und Viotti manches Gute geschrieben haben, das dieses Werk freylich nicht erreicht, wenn es sich gleich — besonders den Viottischen — in Form und Manier ziemlich anschliesst. Jedes dieser drey Trios besteht aus drey Sätzen: einem Allegro, einem kürzern Adagio, und einem raschen Allegro agitato in $\frac{2}{4}$, statt dessen das letzte ein Andante und Menuetto Moderato und Finale Presto erhalten hat. Das erste Allegro des ersten Trio's hat uns, in seinem raschen und brillanten Gange, am besten gefallen; es ist in ihm der mehreste Charakter von allen; wenn gleich auch hier die ewige Wiederholung aller kurzen und längern Phrasen und Passagen (welche letztere in mehrern verschiedenen Tonarten hintereinander aufgetischt werden) dem deutschen Ohr, das dieser Repetitionen sich entwöhnt hat, nicht gefallen kann; zumal da der zweyte Theil dieses Allegro das getreue Echo des ersten ist. Die ersten Allegros der beyden folgenden Trios haben ein langsameres Tempo und beginnen mit ernsthaften Themen, auf welchen dann Passagen folgen, die, wie ein Sturm bey heiterem Himmel, plötzlich hereinbrechen, und mit ihrem Drängen und Treiben gegen jene Ruhe sonderbar contrastiren. Doch wer mit der neuesten französischen Musik in diesem Genre bekannt ist, der weiss, dass diese Schule ihre Effecte überall, nicht in der festgehaltenen Reinheit und Einheit des Charakters, sondern ganz im Gegentheil, in den schneidenden Gegensätzen des Langsamen und Raschen, des Starken und Schwachen, des Finstern und Lustigen sucht. In ihren Concertrn, und was dem ähnlich ist, wechseln langsame, feyerliche, oft bis zum Langweiligen Gedehnte, und mit weinerlichen Harmonien aufgestutzte Phrasen mit plötzlich hereinstürzenden, wilden Passagen ab, die zuweilen der lustigsten Tanzmusik entlehnt zu seyn scheinen. Wenn so etwas deutschen Ohren gefallen konnte, so war es wol theils dem Reitze des Neuen, theils gewissen geschmackvollen Verzierungen zuzuschreiben, hinter welchen sich das nicht selten Gehaltlose dieser Musik versteckte. Doch diese Sache liegt tiefer und es ist hier nicht der Ort weiter auszuführen, wie der bestimmte Gegensatz des deutschen und französischen Charakters sich auch in diesen entlegenen Regionen der Kunst wiederfindet. Wir wollen, ohne weitläuftig zu werden, unser Urtheil über vorliegende Trios dahin aussprechen, dass sie eine, im Geschmack der französischen Musik mittelmässige Composition sind, die in ihren einzelnen Gedanken eben nichts Hervorstechendes, und das Gefühl besonders Ansprechendes; dagegen in ihrer, aus den gedehntesten Wiederholungen zusammengestatten Form sehr viel Langweiliges enthält, das durch die bedeutende Länge der Sätze noch vermehrt wird. Im Ganzen sind diese Trios nicht so schwer, als die von Kreutzer und Viotti, zu executiren; doch haben sie einzelne nicht eben bequem geschriebene Stellen, die auch den guten Spieler zu einiger Uebung veranlassen werden, wenn anders ein solcher das Ganze seines Fleisses werth finden sollte.

Noch etwas Fehlerhaftes in der Schreibart müssen wir bemerken, damit es nicht Nachahmer finde. Im dritten Trio kommt öfters folgende Figur vor:

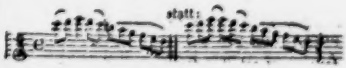

Dass jene Art zu schreiben fehlerhaft sey und wenigstens bey dem ersten Anblick verwirren könne, ist gewiss, und wer es weiss, wie

nöthig in der Musik eine consequente und an sich klare und bestimmte Bezeichnungsart sey, der wird diese Bemerkung nicht für Mikrologie erklären. — Der Stich ist grösstentheils gut; doch hier und da in der ersten Violine zu sehr zusammengedrängt, auch in einzelnen Noten nicht ohne Fehler. Auf das *bequeme Umwenden* der Blätter ist hier (welches bey der Länge der Sätze auch vielleicht schwer war) keine Rücksicht genommen. Rec. kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit die Herren Notenstecher im Namen aller Violinspieler zu versichern, dass, *Umwenden, ohne die dazu nöthige Zeit zu haben*, für sie eine höchst verdrüssliche Sache ist, und im Zusammenspielen gewöhnlich Stockungen und Verirrungen veranlasst. Wie leicht könnte diesem Uebel abgeholfen werden, wenn die Herren zuweilen eine Seite oder einen Theil derselben, nach einer bequemen Pause, oder am Ende eines Theils, *leer zu lassen* sich entschlössen! Mancher Liebhaber kauft ein Musikstück blos darum nicht, sondern lässt es sich lieber abschreiben, weil er es nicht bequem umwenden kann. — Doch ohne dergleichen eigennützige Motiven anzuregen, hoffen wir von der Billigkeit der Herren Verleger, dass es ihnen auf — ein Paar Bogen Papier nicht ankommen werde, um den Dank eines zahlreichen und achtbaren Publicums zu verdienen.

Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle, par H. C. Ebell. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Rec. freut sich, diese gelungene Arbeit eines ihm unbekannten Verf.s, die sich der nicht allzugrossen Zahl *guter* Quartetten beygesellt, den Liebhabern empfehlen zu können. Sie berechtigt zu dem Wunsch, dass der Componist, der zu dieser nicht leichten Gattung Beruf zu haben scheint, uns mehrere ähnliche Werke schenken möge. Dies Quatuor aus F moll, mit einem Adagio aus As dur, Menuetto in C moll und Trio in Es dur, hat im Ganzen einen ernsthaften Charakter, der sich besonders im 1sten Allegro am bestimmtesten ausspricht. Aber es ist kein finsteres, eigensinniges, bizarres Wesen; es ist der klagende Ernst eines sanften, gefühlvollen Herzens, der nicht die Theilnahme zurückstösst, sondern sie an sich fesselt. Die Grundlage ist melodisch: auf ihr beruht die wohlgehaltene Einheit des Ganzen, das, mit Kunst und Einsicht durchgeführt, einen bestimmten und wohlthätigen Eindruck zurücklässt. Die andern Stücke passen zu diesem schönen Allegro sehr wohl und sind sämmtlich ihrer Stelle werth. In dem sangreichen Adagio führt das Violoncell einen sanftklagenden Gesang, der, von den übrigen Instrumenten *pizzicato* begleitet, wird er gut vorgetragen, seinen Effect nicht verfehlen wird. Vielleicht wäre es dem Ganzen dieses Adagio vortheilhafter gewesen, gewisse zu rasche Verzierungen in 32-Theil Noten, die in der Violoncellstimme gegen das Ende vorkommen, in langsamere und einfachere Figuren zu verwandeln. Menuet und Trio haben einen eben so einfachen als lieblichen Charakter, wodurch sie den Ernst der vorigen Sätze erheiternd unterbrechen; und das letzte Vivace (F moll und F dur) ist ein rasches, kräftiges Stück, das dem ersten Allegro zwar an bestimmtem und festgehaltenem Charakter und an Originalität ein wenig nachsteht, aber doch, seiner Stelle nicht unwerth, in seinen Melodien und Figuren so viel Heiteres und Gefälliges hat, dass es den Ernst des Vorhergegangenen endlich in Heiterkeit und Ruhe auflöset. Die melodische Stelle in der 7ten und 8ten Zeile dieses letztern, scheint uns, so angenehm sie an sich ist, dem Charakter des Ganzen nicht völlig gemäss. Diese Melodie, die eigentlich nicht $\frac{2}{4}$, sondern $\frac{4}{4}$ Takt ist, schleppt ein wenig in der leichten und raschen Bewegung des Uebrigen — Was den Vortrag dieses Quatuors betrift, so wird er sich für Spieler von Gefühl und Geschmack von selbst ergeben. Für Ungeübte hingegen möchte dieses Quartett wol in der Ausführung manche Schwierigkeit haben. Schon die Tonart, in ihren Ausweichungen, fordert eine feste, sichere Hand, und ausserdem finden sich hier Figuren, die, so leicht und geläufig sie dem Klavierspieler seyn mögen, doch den Violinisten ein wenig necken, und, wenn auch seinem Instrument nicht geradehin zuwider, doch auf demselben nicht eben gewöhnlich sind. Der Verf. scheint kein Violinspieler zu seyn. In diesem

Falle würde er bey künftigen ähnlichen Arbeiten vielleicht nicht übel thun, einen guten Violinspieler über seine Werke zu Rathe zu ziehn, und gewisse einzelne Stellen, wo nicht abändern, doch mit einer bequemen Fingersetzung und passenden *Strichart*, die hier gänzlich fehlt, versehn zu lassen. — Der Stich ist deutlich und ohne Fehler.

Die Kindesmörderin von Friedr. Schiller, in Mus. ges. v. Dr. Andr. Romberg. Klavier-Auszug. Hamburg, bey Böhme. 9tes Werk der Gesangstücke. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Ein seltsamer, sehr seltsamer Gedanke, eben dies Gedicht Schillers, und eben in dieser Weise in Musik zu setzen; folglich, alles Andere abgerechnet, was kein Componist abzurechnen sich erlauben solte, einer Sängerin zuzumuthen, Flüche, Apostrophen an den Henker u. dergl. umständlich abzusingen! Schwerlich kann Jemand mehr Verehrung und Anhänglichkeit für den grossen Dichter besitzen, als Rec.; schwerlich kann Jemand auch in den frühen, rohen Ausbrüchen von Schillers Genialität den gewaltigen Geist achtungsvoller anerkennen: aber das darf so wenig, als der berühmte Name des Componisten hindern, zu gestehen, dass sie, diese frühen Ergüsse, in Musik zu setzen, und vollends in solcher ausspinnenden, auch beym Einzelnen recht sorgsam verweilenden, auch das Einzelne mit starken Farben colorirt vor Augen legenden, das Ganze aber auseinander ziehenden Weise — ein arger, ein so arger Missgriff sey, als man ihn dem Künstler, der erst vor nicht langer Zeit wieder alle Kenner und Liebhaber mit so *meisterhaften* Quartetten erfreuet hat, keineswegs zutrauen solte. Die Sache scheint Rec. so am Tage zu liegen, dass er es für unnöthig hält, sie weiter auseinander zu setzen und zu erweisen; er erbietet sich aber, auf Verlangen, sehr gern dazu.

Da es nun aber gar nicht in seinem Charakter liegt, bey Irthümern verdienter Männer zu verweilen: so lässt er es auch bey der allgemeinen Anzeige bewenden, dass die Musik so sich allerdings den geistreichen und vielerfahrnen Musiker verrathe; dass manche Verstösse gegen Declamation, Rhythmus und dergl. den Werth derselben nur im Einzelnen verringere; und dass das Monotone, das etwa im Dritttheil des Werks herrscht, bey dem Inhalt dieser Strophen unvermeidlich war, und wahrscheinlich durch die Instrumentirung bey der Ausführung durch das volle Orchester noch um vieles vermindert seyn werde. In Einzelnen sey nur der Schluss des Ganzen erwähnt, der, bey solcher Ausführung vom vollen Orchester, eine erschütternde Feyerkeit haben muss — besonders von da an, wo der Componist durch die Instrumente eine Art von Trauermarsch ausführen, und, damit das Werk musikalisch zu Ende gewinne, durch einen Chor, höchst einfach, die frühern Worte des Gedichts: Gott im Himmel kann verzeihn — wiederholen lässt. Wenigstens heisst das, sich sehr gut aus der Affaire ziehen.

Der Stich ist deutlich und gut.

Kurze Anzeigen.

Froh wall' ich zum Heiligthum. Cantate für vier Singstimmen mit Begleit. des Orchesters, von Andr. Romberg, für Vocal-Musik arrangirt v. J. A. Schulze. (Part.) Leipzig, b. Breitk. u. Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Wir haben erst vor kurzem (No. 51. vorig. Jahrgangs) unsere Ansicht dieser ganzen Gattung von Musik ausführlich dargelegt, und ihr, *als eines Products des Bedürfnisses und des Zeitgeschmacks*, einen beschränkten Beyfall nicht versagen können — vorausgesetzt, dass zu solchem Arrangiren und Verpflanzen der Instrumental-Musik des Concerts unter die Gesänge in der Kirche Stücke gewählt würden, die ihrem Charakter nach dieser neuen Bestimmung wenigstens nicht entgegen wären. Hier hat Hr. Sch. aus der bekannten Rombergschen Symphonie No. 1., das heitere Andante, mit sammt seinen zum Theil launigen, wol gar neckenden Variationen, genommen, wechselnde Solo- und

Chor-Stimmen daraus gezogen, und diesen die Worte gegeben:

Froh wall' ich zum Heiligthum
Deines Tempels hier;
Da, da schallen, Herr, zum Ruhm
Dankes-Lieder dir;
Und in heitern Chören
Heben Jesu Lehren
Höher meinen Geist etc.

Wer das billigen, wer sich damit vereinigen kann, der gebrauche es; die Einrichtung selbst ist mit Geschicklichkeit und Kunsterfahrung gemacht, so dass es freylich gut klingt.

---

1. 6 *Gesänge zu drey Singstimmen* — 4te Sammlung, und
2. 6 *Gesänge zu vier Singstimmen* — 5te Sammlung, *von L. de Call.* München, in der Falterschen Musikhandl. (Preis jeder Samml. 1 Fl.)

Jede Gesellschaft, die sich durch leichten, fliessenden, heitern und mehrstimmigen Gesang ohne Begleitung zu unterhalten pflegt, kennt die ersten Hefte dieser Sammlung, über welche auch ausführlicher in diesen Blättern gesprochen worden ist. Es ist daher nicht nöthig, über die vorliegende mehr zu sagen, als dass sie jenen frühern, im Werth, in der Schreibart, in der bequemen Einrichtung des Drucks — kurz, in allem gleicht; nur in der Wahl der Texte findet sich hier etwas mehr Sorgfalt, als in den ersten beyden Heften — womit jedoch nicht gesagt seyn soll, dass nicht dafür noch mehr hätte gethan werden können. Der wohlfeile Preis verdient wol auch mit Erkenntlichkeit erwähnt zu werden.

Notizen.

Hr. *Lebrston*, Secretaire perpétuel der Classe der schönen Künste am Institut in Paris, einer der unterrichtetsten, eifrigsten und *vorurtheilsfreyesten* Kunstkenner Frankreichs; ein Mann, der durch seine ausgebreitete Gelehrsamkeit, seine lebhafte, thätige Theilnahme an allem, was in der Welt der Kunst und Wissenschaft sich hervorthut, und durch seine echte Humanität jedem, Einheimischen oder Fremden in Paris, der diese Vorzüge zu erkennen und zu würdigen im Stande ist, bekannt, von jedem geehrt ist — hat eine Abhandlung über J. Haydns Leben und Verdienste ausgearbeitet, und wird diese, nachdem er sie in der letzten öffentlichen Sitzung des Instituts mit grossem Beyfall vorgelesen, nun stückweise im Moniteur abdrucken lassen. Wir machen unsre Leser im voraus darauf aufmerksam, und werden in der Folge auf diese Schrift selbst zurückkommen. Hier finde nur noch die Stelle eines Briefs aus Paris, von einem der trefflichsten Componisten, dem eben hier eine der ersten Stimmen gebührt, über dies Werkchen Platz. „Sie können sich nicht vorstellen, mit welcher hohen Begeisterung dieses vortreffliche Panegyrikon verfasset, aber auch aufgenommen wurde. Es ist des Gepriesenen, wie des Preisenden, in jeder Hinsicht vollkommen würdig. Kein Zweifel, dass es auch vom deutschen Publicum mit der wärmsten Theilnahme, und mit gerechtem, patriotischem Stolz aufgenommen werden wird. Der Verf. hat mit der sorgfältigsten Genauigkeit alles gesammlet, geprüft und geordnet, was über J. Haydns Leben erschienen ist; und in seiner Darstellung glaubt man den grossen deutschen Meister von Angesicht zu Angesicht zu sehen." —

Zugleich machen wir unsre Leser auch von unsrer Seite auf das rühmenswürdige Unternehmen des Hrn. Simrock in Bonn, die Haydnschen Symphonien in einer neuen, durchaus correcten, und sehr wohlfeilen Ausgabe, in Orchester-Stimmen herauszugeben, aufmerksam. Was Hr. S. in seiner Anzeige dieses Unternehmens (im Intellig. Blatt dieser, und in andern Zeitungen) verspricht, ist ihm um so mehr zu glauben, da es durch das verbürgt wird, was er an andern guten Werken seines Verlags schon wirklich geleistet hat.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Januar. No. 2. 1811.

Was ist für die Gesangs-Bildung geschehn?

(Fortsetzung aus der 1sten No.)

Die Schrift selbst (Pestalozzi's Gesangsbildungslehre von Nageli) ist nach der Verfasser Willen für Kunst-Philosophen, welche nicht Musiker sind, und für Musiker, welche nicht Kunst-Philosophen sind, geschrieben. Den erstern sich zu verständigen, halten die Verfasser für leicht; desto schwieriger scheint ihnen das Verständniss mit den letztern: daher verlangen sie von den Musikern, dass sie ihre Formen, ihre Ansichten und ihre ganze Theorie nebst der bisherigen Eintheilung der Musik auf einige Zeit vergessen sollen, um mit ihnen auf einem neuen Wege den Eingang in das Gebiet der Kunst und Kunstwissenschaft zu finden. Vergleicht man diese Einleitung mit den Ideen, welche in dem vorher angeführten Briefe herrschen, so ist es nicht zu verkennen, wie viel Antheil Niederer an der Abfassung dieser Ansichten haben mag. Der Hauptinhalt und das, wodurch sich das hier Aufgestellte gegen das bisher Gewöhnliche auszeichnet, besteht im Folgenden. Die Musik wurde bis jetzt in Melodie und Harmonie eingetheilt; man kannte keine andern Elemente der Tonkunst, als Melodie und Harmonie. Die Verf. sagen dagegen: *die Elemente der Tonkunst sind Rhythmus und Melodie*; Harmonie ist nur die Vervielfachung und verschiedene Gestaltung von beyden; sie ist daher schon vermöge ihres Begriffes nicht elementarisch, sondern combinatorisch, kann folglich auch nicht zum Elemente erhoben, und als solches in einer reinen Gesangs-Bildungs-Elementarlehre behandelt werden. — Ferner behaupten die Verfasser auch diese beyden Elemente, Rhythmus und Melodie, müssen von einander gesondert und dasjenige muss von beyden *zuerst* geübt werden, welches das Leben zuerst erhöhet. Dieses Ziel glauben die Pestalozzischen Freunde durch einen besondern Cursus zu erreichen, den sie mit den Zöglingen in den rhythmischen Tonverhältnissen machen. Sie fangen daher ihre Singübungen mit Taktübungen, oder mit rhythmischen Tonverhältnissen an, lassen dann erst die melodischen Tonverhältnisse folgen, und zuletzt legen sie den Text unter. Jedes Stück erfordert demnach drey Uebungen: zuerst bringt man den Takt ins Gefühl, dann die Melodie zum Gehör und endlich spricht man die untergelegten Worte dazu. Freylich machen es diese Erzieher nicht mit jedem einzelnen Stücke so, sondern sie erheben dieses abgesonderte Erlernen des Ganzen zu eignen vorbereitenden und fortleitenden Uebungen. — So viel über das Ganze, wir gehen nun etwas tiefer in das Detail dieser Abhandlung. — Die Verf. theilen den Unterricht in der Gesangslehre in *Gymnastik* und *Humanistik* ein. Von dem Standpunkte der Gymnastik, und zwar zuerst der niedern, dient die Musik zur Uebung der Glieder und aller Theile des Körpers zu mechanischen Zwecken; dahin gehört auch die Uebung der Sprachwerkzeuge zu Kunstzwecken, die Handübung des bildenden Künstlers, die Fingerübung des Klavierspielers: hier soll die Musik *beschäftigen, stärken, beleben* und schneller machen; *ihre erste Hauptaufgabe ist Vervollkommnung der Organe*, durch deren Hülfe sie sich offenbart. Die Musik als höhere Gymnastik betrachtet, bethätigt nicht blos einzelne Organe, sondern die Organisation des ganzen Menschen, d. h. der Mensch fühlt alle Organe gleichzeitig beschäftigt. — *Rhythmus und Melodie sind die Elemente der Tonkunst, und Harmonie das*

Product der Combination dieser beyden. — Der *Rhythmus aber muss früher geübt werden, als die Melodie.* Um zu beweisen, in welchem Verhältnisse diese beyden Elemente stehen, und welches von beyden in dem Menschen sich zuerst ankündige, führen die Verf. folgende Beobachtungen als Gründe an. — I) Durch gleichzeitige Stärkung, Belebung und Verschnellerung wird die Vervollkommnung der Organe bewirkt; das Ideal von einer solchen Vervollkommnung zeigt sich in dem Tanze. II) Sollen sich aber alle Glieder des Körpers, während sie sich in einer solchen Vervollkommnung zeigen, nicht stören, oder einander hemmen: so bedurfen sie etwas, was sie regiert, und *das ist die Musik*; sie erleichtert dem Tänzer sein Daseyn, sie giebt ihm das Maas, nach welchem die Bewegungen der Glieder sich begegnen und einander heben sollen; sie giebt also den Takt, das Zeitmaas an, nach welchen die Bewegungen der Glieder des Körpers vorgenommen werden mussen. III) Das Princip, welches das Leben in seiner Aeusserung regelt, ist das Zeitmaas, und dies liegt in dem Menschen, die Musik muss es blos zur Thatigkeit hervorrufen. — Die Musik giebt also zuerst dem Takte des Lebens das Daseyn in der Erscheinung, und, so betrachtet, ist ihr erstes Element *Rhythmus*. — Doch die Musik, entblosst von allen übrigen Mitteln, die das Leben reizen und erhöhen, blos als Taktangebende, kann das Ganze des Menschen nur einseitig bethatigen. Daher entsteht das dringende Bedurfniss, die Zeitmomente, den Takt, zu decoriren, d. h. ihnen eine Melodie zu geben. Diese Decorationskunst ist das allgemeine asthetische Reizmittel, das Beförderungsmittel des Ausdrucks des innern Lebens; sie soll dazu dienen, *die Organisation zu verklären*. Durch den Rhythmus wird die Organisation (d. h. der ganze Mensch) *nur belebt*, aber durch die Melodie verschönert, ausdrucksvoller gemacht. — In den rhythmischen Uebungen erhält der Ton einen quantitativen Gehalt, d. h. er *dauert* entweder langer, oder kürzer; er erscheint als Viertel, Achtel etc. — in den melodischen Uebungen, oder in der Decoration des Rhythmus, bekommt der Ton einen qualitativen Gehalt, d. h. er ist verschieden dem Klange nach. Die Verschiedenheit des Tones in den melodischen Uebungen ist dreyfach: *a*) er zeigt sich verschieden durch die bey jedem Tone anders gestaltete Mundhöhle; es muss also für das Gehör jeder Ton anders klingen, weil die verschieden gestaltete Mundhöhle den Klang verändert — diesen Gehalt nennen die Verf. den *akustischen*; *b*) der Ton zeigt sich verschieden durch seine Starke und Schwache; er ist bald stark, bald schwach — das nennen die Vf. den *dynamischen* Gehalt; *c*) der Ton zeigt sich verschieden durch seine Höhe und Tiefe — diesen Gehalt nennen die Verf. den *sensualen*. Nun machen sie folgenden Schluss: wenn es also wahr ist, dass man erst das Bewegende und dann das klingende Bewegende wahrnimmt, so muss in einer Elementarlehre des Gesanges auch zuerst das das Leben regelnde und ordnende Rhythmus Takt) und dann das, das geregelte Leben decorirende, verschönernde, (Melodie) in derselben Stufenfolge aufgestellt werden. — Mit allen diesen Erörterungen wollen die Verf. nichts anders sagen, als: in dem Elementarunterrichte des Gesanges muss man zuerst *Taktübungen*, und dann *Tonübungen* anstellen. In den Taktübungen wird von der Melodie ganz abstrahirt; die Tone, welche dabey hörbar werden, erscheinen ohne alle Höhe, Tiefe, Starke und Schwache, also ohne alle Qualitat; *nur die Dauer des Tones wird in den Taktübungen ausschliesslich* berücksichtigt. In den Tonübungen aber wird die Schwache und Starke, die Höhe und Tiefe des Tones zum Gegenstand des Unterrichtes erhoben; die Dauer des Tones ist beseitigt, nun kann mit leichter Mühe der Ton in seinen übrigen Formen den Kindern vorgeführt werden: hiermit ware also hinlänglich erklärt, was zuerst geubt werden muss, und was darauf folgen soll: zugleich ist auch jeder Peripherie die zu losende Hauptaufgabe vorgeschrieben. —

Was geleistet werden soll, ist dargethan, allein *wie* es geschehen soll, dafür mussen wir nun auch die Ansichten der Verf. in Anspruch nehmen. — Was den methodischen Gang in den zuerst vorzunehmenden Taktübungen (rhythmische Musik oder Gesang hier genannt) betrift, so wird die Viertelnote zum Anfangspunct und zugleich zum Mittelpunct der rhythmischen Elementarlehre festgesetzt. Die Viertelnote wird

durch Verlängerung *aufwärts* zur *halben* Note, und diese auf dieselbe Weise zur *ganzen* Note gesteigert. — Auf der andern Seite wird die Viertelnote *abwärts* durch Verschnellerung zur Achtelnote, und diese wieder zur Sechszehntheilnote gesteigert. Nach dieser Ordnung steht sowol aufwärts, als auch abwärts die in der Mitte stehende Viertelnote in einem richtigen Verhältnisse: zur *halben* verhält sie sich, wie eins zu zwey, zur *ganzen* Note, wie eins zu vier: abwärts zum *Achtel*, wie zwey zu eins, zum *Sechszehntheil*, wie vier zu eins. Aus diesen fünferley-Notengattungen, in deren Mitte die Viertelnote steht, ist nach der Vf. Ansicht alle Musik, wenigstens die Singmusik, grösstentheils zusammengesetzt; die noch langsamern oder geschwindern Notengattungen kämen seltener vor, weil das Organ wenig dazu geeignet wäre: sie könnten jedoch späterhin dem Zögling bekannt gemacht werden; auch der punktirte Gesang, der aus der Bindung kurzer Noten an lange entsteht, und die Triole in ihrer verschiedenen Stellung soll später geübt werden. —

Die Vf. führen für den Anfang mit den rhythmischen Verhältnissen noch einige Gründe an: *a*) sie sind fasslicher, als die melodischen, *b*) es wird dadurch der *mathematische Sinn*, der in Bezug auf Musik *Tonschätzung* ist, und sich früh bey dem Menschen zeigt, in Anspruch genommen. Zur Messung der geraden, so wie der ungeraden Taktarten sey fast durchgehends das Spiel mit *drey* Zahlen hinreichend, um das Rhythmische eines Kunstwerks zu zerlegen: für die geraden 1, 2. 4. für die ungeraden 1, 2. 3. —

Was nun die Construction des zweyten Elementes, der Melodik betrift, so beruhet der hier vorgezeichnete methodische Gang auf folgenden Beobachtungen und daraus resultirenden Uebungen. — Der Kreislauf der menschlichen Thatigkeit ist überall, so auch hier, der nämliche: Anfangspunct, Fortschreitung, Wiederholung, Veränderung, Erneuerung, späterhin Erweiterung. Naturgemäss ist der Kehle das Singen der ganzen Töne, zuerst also drey ganze Töne, c, d, e; dann wird bey der dritten Wiederholung der Schritt gebrochen, eingeengt, und es entsteht der halbe Ton e f. Daraus ergiebt sich von selbst die nothwendige Construction des Tetrachords c, d, e, f: wird dieses *Tetrachord* zweymal gesungen, so wird von dem ersten f bis zum ersten c wieder herab auch zugleich der Sprung gefunden, *daher kann man die Elemente der Melodik auf den ganzen Ton, halben Ton und Sprung reduciren.* Hat man bis f gesungen, so entsteht eine kleine Pause, und der Sänger beginnt mit dem g ein neues Tetrachord g a h c. Der *ganze* Ton ist bey dem Tetrachord das Vorherrschende. Da nun eigentlich durch blosse Versetzung des Tetrachords alle Töne der diatonisch chromatischen Tonleiter gefunden werden, *so kann das Tetrachord recht gut zum Hauptelement der Melodik erhoben werden.* —

Die Verf. tadeln nun mit Recht das Scalasingen, womit die bisherigen Gesanglehrer anfingen, von c bis wieder zu c, und zeigen durch vier Gründe das Unelementarische und Naturwidrige desselben: *a*) man giebt bey dem Scalasingen dem Kinde *zwey* Tetrachorde als Element, da dies doch schon Verdoppelung des Elementes ist; dadurch entgeht dem Zöglings die Anschauung, dass das Tetrachord das Element der Melodie ist; *b*) das Aufeinanderbauen der Tetrachorde muss erst dann geschehen, wenn das Aneinanderreihen derselben wahrgenommen ist; *c*) weil dadurch das zweyte c als ein *achter* Ton erscheint, da es doch nur sieben giebt: *d*) es ist ferner, physiologisch betrachtet, naturwidrig, mit dem tiefen c die Kinder anfangen zu lassen; die naturgemässere Bildung der Tonleiter geht daher: von g bis zum hohen g, von da wieder herab bis zu g, und von da wieder zu dem hohen c, doch so, dass der letzte Ton des ersten Tetrachords immer wieder der Anfangspunct des zweyten ist; dadurch werden die Tetrachorde an einander gereihet (z. B. g a h c| c d e f | f e d e | e h a g | g a h c: dadurch wird auch das e zum Mittelpunct erhoben. Durch *diese* Tonleiter bringt man die Kinder auch leichter zum *Reinsingen*, was bey jenem Scalasingen aller zwey Tetrachorde hintereinander nie der Fall ist: das h wird dann nie richtig gesungen; anders ist es, wenn dasselbe als der dritte Ton des zweyten Tetrachords erscheint. — In

dieser *Getrenntheit* und *Aufeinanderfolge* sollen, nach der Verf. Willen, diese beyden Hauptelemente der Musik, *Rhythmus* und *Melodie* geübt werden. —

Sind die Elemente in der Melodie (das Tetrachord) gehörig geübt, dann schreitet der Lehrer vom einförmigen zum mehrförmigen, von dem mehrstimmigen (in unisono) zu dem vielstimmigen Gesange; hier gehen die Stimmen nun entweder *nach-* oder *miteinander*, und der Rhythmus erscheint. Hier wieder in einer höhern Sphäre als regelnd. *Erst waren blos rhythmische und blos melodische Uebungen, jetzt sind rhythmisch-melodische zusammen.* Die Verf. behaupten: es wäre schon genug, *wenn der Zögling blos unter den bildenden Einfluss dieser Elemente gebracht würde*, wenn er sie auch nicht selbst ausübte. *So weit geht die Sphäre der Gymnastik, oder der Kreis der nothwendigen Vorübungen zum Gesang.* —

Die Verf. betrachten nun die Musik von dem Standpuncte der *Humanistik*, wo die Musik *das*, was in dem Menschen lebt, *in Worten ausspricht.* Jetzt gebraucht der Mensch die Form, (die rhythmisch-melodische Musik) welche er in der Schule der musikalischen Gymnastik erlernte, als Hülfsmittel, um nicht allein andern dadurch *sein* Leben aufzuschliessen, sondern auch von andern ihr Leben zu erfahren. Jetzt ist die Musik Mittel der wechselseitigen Mittheilung des innern Lebens; jeder bedient sich der bewussten Form, um durch Hülfe derselben sein Inneres darzustellen; sie ist die entsprechendste Offenbarungsform des Lebendigen im Menschen, und insofern erscheint die Musik nicht mehr als Gymnastik, sondern als Humanistik. Freylich muss das Rhythmische und Melodische der Musik ganz des Menschen Eigenthum seyn, *wenn er sie als Mittel für einen höhern Zweck gebrauchen will.* In dieser Hinsicht erscheint auch der Chorgesang der Menschen als das mittheilendste und lebendigste, gegenseitig am lebendigsten beseelende Bildungsmittel — als die reinste und höchste Wechselwirkung der Menschheit. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Schillers lyrische Gedichte, in Musik gesetzt und — — der Prinzessin Wilhelmine von Preussen — — zugeeignet von J. F. Reichardt. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Schiller ist von jeher ein für die Componisten gefährlicher Dichter gewesen. Welcher Leser seiner Poesien fühlte sich nicht durch die Tiefe und Kraft seiner Gedanken, durch den Reichthum und Glanz seiner Bilder, durch die Pracht und Fülle seiner Sprache ergriffen, belebt, erhoben: aber eben diese Vorzüge sind dem Tonkünstler nicht nur nicht vortheilhaft, sondern meistens sogar hinderlich und nachtheilig: und die andern Vorzüge Schillers, Einfalt und Zartheit der Empfindung, schöne Beschränkung auf das Nothwendige, leichte, in sich vollendete Haltung in Absicht auf Form und Darstellung — also eben die, welche dem Musiker die vortheilhaftesten sind und ihn eigentlich erst recht in *sein* Element versetzen, sind bekanntlich bey diesem grossen Dichter die seltnern. Nun aber ist es gar nicht die Sache der meisten Componisten über ihre Empfindungen beym Durchlesen eines guten Gedichts viel zu reflectiren, und sorgsam zu sondern, wodurch sie eigentlich angeregt und so und so gestimmt sind. Sie eilen gewöhnlich zu ihrem Instrument oder zur Feder, um nur gleich nach Vermögen in ihrer Kunst auszudrücken, was sie in sich fühlen; und da kann es kaum fehlen, dass sie nicht, bey einem Dichter, wie Schiller, unter zehnmalen neunmal — etwas liefern, das entweder an den reichen Zuthaten hängt, und malt und rauscht; oder das allein die Grundidee und Hauptempfindung des Ganzen im Auge behalt, aber darüber, wo nicht ziemlich kalt und trocken, doch wenigstens etwas wird, das, begleitet es nun die tiefen Gedanken, die reichen Bilder, die gewichtigen Worte und Sprachwendungen, die Wirkung mehr störet, als dieselbe verbindet, erhöhet und verstärkt. Sonach ist es wirklich bey Sch. nicht im geringsten ein Compliment und eine höfliche Redensart, wenn man von den meisten

seiner lyrischen Gedichte sagt: sie haben *ihre* Musik schon in sich; und die Leute verkennen das nur, wenn sie ihnen noch eine neue dazu geben!

Bey Hrn. R., der als denkender Künstler überhaupt und als vielgeübter Lieder-Componist insbesondere längst bekannt ist, war es darum wol zu verwundern, dass er seiner Musik zu Göthe's lyrischen Gedichten ein Seitenstuck aus Schillers zu geben gedachte; wenigstens musste die Sammlung vorerst betrachtlich schwacher werden. Dies ist sie nun auch, obgleich noch gar manches unter die lyrischen Gedichte gezogen ist, was dahin nicht gehört. (Ueberhaupt ist es mit dem Titel, wie man siehet, nicht genau zu nehmen.) Wolte aber Hr. R. nun einmal solch ein Seitenstück geben, so liess sich auch voraussehen, er werde die erste jener angeführten Schwachen sicher — bey weitem nicht so gewiss die zweyte vermeiden. Und auch diese Voraussetzung findet sich durch das ganze Werk bestätiget.

Da über Hrn. R.'s Compositionen dieser Art überhaupt in der vor einem Jahr erschienenen ausführlichen Rec. der Musik zu Göthe's Liedern in diesen Blättern alles Nöthige beygebracht ist: so beziehen wir uns billig darauf in allem, was hierüber im Allgemeinen zu sagen wäre, und begnügen uns, was das Einzelne betrift, hier wie dort, damit, dasjenige kurz anzuführen, was sich uns durch Vorzüge oder Schwachen besonders bemerklich gemacht hat, bitten aber die Leser dabey nicht zu vergessen, was wir oben von der einfachen, immer die Hauptempfindung allein im Auge behaltenden Compositionsweise bey *Schillerschen* Gedichten gesagt haben.

No. 1. ist, ungeachtet ihrer überhäuften Ausgänge auf die Tonica, zu loben, als das einfach Zierliche einfach zierlich wiedergebend; nur die matte, abgebrauchte Stelle zu: sobald die ersten Lerchen schwirrten — wird jedermann wegwünschen.

In No. 2. ist für die Tiefe der Empfindung, welche durch das Ganze, gleichsam verborgen, herrscht, wol zu wenig gethan; was aber gethan ist, ist das Rechte und rühmenswerth.

No. 3, 4 u. 5, enthalten drey Melodien zu den *Idealen*, die erste mehr declamatorischer, die zweyte mehr liedermässiger, die dritte vierstimmiger Chor-Gesang, von denen jede, besonders aber die erste und dritte, ihr Schönes hat; wenn aber dennoch Andern, wie uns, keine von allen genügt, so liegt das gewiss zunächst an dem Gedicht, dessen Vortrefflichkeit von jener oben beschriebenen Art ist, welche die Musik nicht erreichen kann. Wir möchten uns daher keineswegs anheischig machen, eine bessere Musik dazu zu liefern, als Hr. R. gethan, wüssten auch von allen Compositionen Anderer keine nachzuweisen, welche wir den R.schen vorziehen möchten.

S. 8. ist ein kraftiger, durchdringender, den Charakter des Gedichts im Ganzen treulich wiedergebender Chor.

S. 14. findet sich die so oft in Musik gesetzte *Erwartung*. Hr. R. hat dies schöne Gedicht richtig getroffen und lebendig dargestellt; gehörig vorgetragen, macht es so eine treffliche, und eben die rechte Wirkung: desto mehr muss man wünschen, dass er einigen leeren und verbrauchten Satzen (z. B. S. 16, Syst. 2, T. 5 folgg.) nachgeholfen hätte.

S. 20. findet man wieder ein kleines braves, besonders in seinem Ausgange ausgezeichnetes Stück, das an sich so gut und auch für den Text so passend ist, als sichs — wenn man es, wie Hr. R., mit Einer Musik zu allen den so sehr verschiedenen Strophen gleichsam durchsetzen will — machen lasst. Dagegen können wir nicht begreifen, wie Hr. R.

S. 22. *noch jetzt* diese Musik zur *Würde der Frauen* — besonders den dazu gehörigen Halloh eines mit Siebenmeilenstiefeln angethanen Unisono der Männlichkeit, von neuem hat abdrucken lassen können!

S. 24 finden wir beyde kleine Stücke recht artig; das,

S. 25, treu und ernst empfunden, anständig ausgeführt; das,

S. 27, etwas steif, aber im Ausdruck würdig und passend; und den Chor

S. 32, dem Charakter angemessen, aber in der Wirkung wieder verkürzt durch verschiedene Stellen in jenem hochfahrenden, schreyenden Unisono.

S. 33, No. 2, wieder ein Chor, wieder im Sinne des Gedichts, aber singbarer als der vorhergehende, selbst in den auch hier wiederkehrenden Unisono-Stellen. Die Verdoppelungen, Takt 4, und noch mehr in den vorletzten Takten, würden wir aber weit lieber in ihre vierstimmige Harmonie ausgesetzt haben. Abgerechnet, dass die Stellen so, wie sie stehen, gemeiner klingen, nimmt sich auch diese Schreibart im *Chorgesang* niemals gut aus.

S. 35, *das* berühmte Lied an die Freude, das so leicht zu componiren scheint — weshalb sich auch fast jeder Spielmann daran gemacht hat — und das doch so sehr schwer musikalisch wiederzugeben ist. Dies Lied hat hier erst eine zum Verwundern matte, in allen ihren Ideen und Wendungen verbrauchte Musik erhalten, die weit besser ganz weggeblieben wäre. Hr. R. scheint das selbst empfunden zu haben, nur aber ausser Stande zu seyn, etwas, das *Er* einmal geschrieben, wegzuwerfen: er hat nämlich eine zweyte hinzugefügt, welche weit bedeutender ist und wirklich das feyerlich Frohe hat, das die Aufschrift ankündigt und das Gedicht verlangt. (Im Vorbeygehen: hat Hr. R. die eine Zeile des Textes der ersten Strophe so — emendirt und mit der allerneuesten Behutsamkeit in Wasser aufgelöset, wie diese Zeile hier unter beyden Melodien stehet? nämlich, statt: Bettler werden Fürstenbrüder — alle Menschen werden Brüder?)

S. 38, *die Gunst des Augenblicks*, ist selbst eine, und wird gewiss von allen beym Vortrage so empfunden.

S. 39, Monolog der Thekla a. d. *Piccolomini*, als grosses Declamations-Stück, wie man deren Hrn. R. schon mehrere verdankt, und worin man überall den meisterhaften Declamator und gebildeten, empfindungsvollen Mann, oftmals zugleich den mit Glück kühnen und tief greifenden Künstler erkennt. Sagt irgend eine Form den Eigenheiten des Hrn. R., als Musiker, vollkommen zu, so ist es diese; und hat er in irgend einer Stücke geliefert, die unter den jetzigen Meistern keiner übertroffen hat, so ist es ebenfalls in dieser. Vom Anfang bis zu dem Allegro, S. 40, ist dies Stück musterhaft; von da bis zu Ende bleibt es wol auch gut, aber die dort ergriffene und nun durchaus beybehaltene Figur der Begleitung ist doch zu gewöhnlich und an sich auch zu arm, als dass man sie *sechs Seiten lang* hören könnte, ohne etwas von Monotonie und Trockenheit zu empfinden. (S. 45, T. 2, ganz, findet sich eine böse Harmonie, welche sich Hr. R. nicht hätte erlauben sollen; und S. 46, T. 2, ist [illegible] der Bass gemeynt: g dis e h, cis a b a.)

S. 46. folgt Thekla's Monolog aus *Wallensteins Tod*, auf gleiche Weise behandelt. An diesem Stück ist, was an jenem, zu loben, nicht, was an jenem, auszusetzen. Einige kleinere Uebereilungen in der Harmonie wollen wir nicht erwähnen, über das „*fabelhafte*" S. 49, nur unser Befremden äussern, und das „*zärtliche*" Gestalt, S. 51, für einen Druckfehler halten.

Zu dem herrlichen Monolog der *Johanna von Orleans*, dieser Perle in Schillers Diadem, hat Hr. R. für die, welche lange Recitative scheuen, die ersten Strophen als Gesang mit Accompagnement eines Marsches gesetzt; sie behalten aber da nichts vom Charakter und der Situation der Johanna, sondern nur etwas von der scenischen Vorstellung, woran hier, beym Klavier, Niemand gelegen seyn kann: auch ist dieser Gesang wirklich ziemlich schwach. Herr R. empfiehlt auch selbst in einigen dazu gesetzten Worten die nachfolgende declamatorische Bearbeitung derselben Strophen, vor dieser cantabeln. Und das mit grösstem Recht. Das ganze Stück nimmt hier nicht weniger, als 15 Seiten ein; und ist eine Composition, welche dem Verf. wahre Ehre macht, durch welche auch eine

Sängerin sich Ehre machen und aufs innigste rühren kann, wenn sie Geist, Gefuhl, Ausbildung fur das Höhere wahrhaft tragischer Theatermusik, und — Brust genug hat. Jener Marsch macht hier nur die Einleitung und giebt Stoff zu einigen kurzen, passenden Zwischenspielen, so dass er nur gehörig auf die Scene hindeutet, Johanna aber überall *ihrer* Situation und *ihrem* Charakter gemäss singt. Dies geschiehet nun so trefflich, so aus Einem Stück, so in natürlicher, klarer Folge der Empfindungen, und zugleich in würdiger, kunstgemässer Form der artistischen Ausführung, dass wir einen weitschweifigen und unnöthigen Commentar darüber schreiben müssten, wenn es nicht in jedem Betracht besser wäre, nach jenen unsern Aeusserungen, alles dies dem eigenen Sinn und Geschmack des Kunstfreundes zu überlassen. Verkennen kann es keiner, so wenig, als davon unbewegt und unerfreuet bleiben — keiner, der wirklich Sinn und Geschmack für diese ganze Gattung hat. Vor allem wird von S. 57 an dies Stück — und zwar das folgende Recitativ, so wie der Schlussgesang mit massig variirter Begleitung, meisterhaft und ganz eines Mannes würdig, der in frühern Jahren mit so vieler Liebe und so regem Eifer dem grossen Gluck nachzustreben suchte. Einige Kleinigkeiten erwähnen wir vornämlich, um Hrn. R. unsre Aufmerksamkeit zu beweisen. S. 55, sollte, des Sinnes und der wohlgewogenen, nicht blos *abgezählten* Prosodie wegen, declamirt seyn: 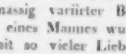 Ebendaselbst T. 2. ist der Ausgang in der Singstimme etwas unbequem und nachlässig, so wie auch der Sprung in der Begleitung, S. 56, T. 1-2 übereilt dastehet, welches letztere aber noch mehr mit der ganz unharmonischen Harmonie, S. 59, T. 1, der Fall ist.

Rheins fasst nicht die

Wie viele oder wie wenige dieser Melodien hier zum erstenmal erscheinen, können wir nicht angeben, da wir unmöglich alle die Hefte und Bücher zur Hand haben können, worin R.sche Lieder stehen, und der Componist die ältern und neuen nicht, wie in Göthe's Liedern, im Register unterschieden, sondern nur einige als neu bezeichnet hat. — Die Sammlung ist sehr gut gedruckt, und die Verzierungen sind schön. Etwas unbequem ist es jedoch, dass der Sänger bey Stücken, die mehr als eine Musik haben und mehr als eine Seite einnehmen, die nicht untergelegten Strophen nur unter der letzten Melodie findet.

Notizen.

Jeden Freund der Tonkunst und ihrer Literatur muss die Nachricht erfreuen, die der ehrenwerthe *Gerber* bekannt gemacht hat, dass endlich sein grosses Werk, die unablässige Arbeit seines ganzen, langen, thätigen Lebens — das vollständige *Lexicon der Tonkünstler* aller Zeiten, Schulen und Nationen, wirklich erscheine. In keiner öffentlichen Bibliothek, so wie in keiner derjenigen Privat-Bibliotheken, welche auf Kunstgeschichte Rücksicht nehmen, darf künftig dies Werk fehlen. Mehr über dasselbe im voraus zu sagen, scheint uns, nach dem, was von uns und vielen Andern schon früher darüber geäussert worden, unnöthig. Der Unterstützung und des Dankes aller Literatoren, Künstler und Kunstfreunde können Verfasser und Verleger wol gewiss seyn.

Zu Cassel ist am Geburtstag des Königs eine neue, grosse Oper: das Opfer Abrahams — zum erstenmal und mit ausgezeichnetem Beyfall auf die Bühne gebracht worden. Das Gedicht ist vom Hrn. Obersten Marcel, die Musik vom königl. westphäl. Kapellm., Hrn. Blangini. Die ausführliche Beurtheilung beyder, welche wir in Händen haben, werden wir, sobald sich Raum findet, liefern. Da das Werk aber, dieser grundlichen Beurtheilung, wie dem ungetheilten Beyfall nach, von grossem Interesse und wahrem, bedeutendem Werth ist, machen wir die Theater-Directionen gleich hier vorläufig darauf aufmerksam.

Aus Pariser Briefen theilen wir ebenfalls nur einstweilen und vorläufig Folgendes mit. Die Unzufriedenheit mit dem äusserst günstigen Urtheil und der hohen Belohnung, welche

Spontini's *Vestalin* zu erlangen das Glück gehabt, theilen alle dortige Kenner und wahrhaft gebildete Kunstfreunde, so wie die Meynung, beydes, diese glänzende Hervorziehung und Belohnung, haben Cherubini's *Deux journées* (Wasserträger) vor allen concurrirenden Werken verdienet. — Von einem Abgange Cherubini's nach Deutschland verlautet in Paris nichts; auch ist es nicht wahrscheinlich, dass sich das Conservatorium dieser seiner ausgezeichneten Zierde berauben lassen werde. — Cherubini's neue Oper, *le Crescendo*, macht wenig Glück. Einen Theil der Schuld daran hat der Dichter. —

Kurze Anzeigen.

Sonate pour le Pianoforte à IV mains avec Flûte ou Violon par J. Woelfl. Oeuvr. 43. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 2 Thlr. 8 Gr.)

Mit grossem Vergnügen hat Rec., in Gesellschaft seiner Freunde, diese Sonate mehrmals gespielt, und er würde sich zur Pflicht machen, recht ausführlich über sie zu sprechen, da sie dies in jedem Betracht verdient, wenn sie ganz Original, und nicht eine Bearbeitung der Symphonie aus G moll von dem Verf. selbst wäre. Es sey also genug, zu sagen, dass sie eine der ernsthaftesten, charaktervollsten, gearbeitetsten unter allen W.schen Compositionen ist, und von neuem zeigt, (besonders in dem trefflichen Adagio und der kunst- und ausdrucksvollen Menuett,) was W. vermag, wenn er nur ernstlich will. Die Symphonie ist aber nicht blos arrangirt, sondern dem Pianoforte gemässer bearbeitet, so dass nicht leicht jemand, der nicht davon unterrichtet ist, einen Auszug vermuthen wird. Die Flöte kann ohne beträchtlichen Nachtheil weggelassen werden. Die Pianoforte-Spieler müssen sicher, präcis und kräftig vortragen, und der gebundenen Schreibart, welcher sich das ganze Werk nähert, nicht ungewohnt seyn; dann aber ist die Ausführung nicht schwer, und das Ganze gehet, wenige Stellen, besonders im Finale, abgerechnet, klar und rund hervor.

Der Stich ist gut und der Preis wohlfeil.

Die Spinnerin, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt von G. A. Gabler. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Hr. G., dessen angenehme, melodische Compositionen immer viel Freunde und noch mehr Freundinnen finden, liefert hier eine allerliebste Kleinigkeit. Es ist das bekannte angenehme Gedicht von Voss, durchcomponirt, in Form einer sanften, einnehmenden Polonaise, mit viel Ausdruck im Gesange und ungemein zierlichen Wendungen der Begleitung. Alles ist zwar leicht auszuführen, doch muss die Sängerin schon einige Gewandtheit und viel Anmuth im wechselnden Ausdruck besitzen: dann macht das kleine Stück aber gewiss jedermann Freude.

Trois Sonates p. l. Pianoforte comp. par J. B. Cramer. Oeuvr. 41. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Ref. will die Cr.schen Compositionen vom *mittlern* Umfang und mässigen Ansprüchen an die Spieler, sowol was Kenntnis, als was Fertigkeit anlangt, nicht von neuem beschreiben, da dies vom Andern mehrmals gründlich geschehen ist; er begnügt sich zu sagen, dass vorliegende Sonaten mit den frühern aus dieser Gattung Vorzüge und Schwächen theilen, und im Ganzen zwar nicht unter die besten, doch gewiss auch nicht unter die geringsten Cr.schen gehören. Das Finale der 2ten und der erste Satz der 3ten Sonate scheinen Ref. vorzüglich lobenswerth. Der Stich ist gut und fehlerfrey.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Januar. Nº. 3. 1811.

Was ist für die Gesangs-Bildung geschehn?

(Fortsetzung aus der 2ten No.)

Ich habe absichtlich in gedrängter Kürze die Hauptansichten, nebst den Quellen, woraus sie als Resultate geschöpft worden sind, fast mit den eignen Worten der Verf. wiedergegeben, damit die Richtigkeit und Wahrheit meiner so eben hier vorzulegenden Beurtheilung des Ganzen gleich nachgewiesen werden könne. — Fasst man nun das alles zusammen, so kann das Verfahren der Verf. einmal *analytisch* genannt werden, indem sie bey jedem Gesange zuerst den *Takt*, dann die *Melodie*, und dann die Textesworte, jedes für sich, zu einer eignen Uebung erheben. Das rhythmische, melodische und sprechende Singen kann *nicht auf einmal* geschehen, sonst wird jedes nur halb ausgeführt: es muss also jeder Gesang, jedes Lied, durch dreyfache Uebung zum Ganzen erhoben werden; dadurch bekommt der Zögling die Einsicht in die Bestandtheile des Ganzen. — Wir können dies Verfahren aber auch *synthetisch* nennen, insofern die Verf. die *Musik* erst als *Rhythmus* erscheinen lassen, dann dazu das Decorirende, oder die Melodie, setzen und endlich der rhythmisch melodischen Musik noch Worte unterlegten. Diese zweyte Ansicht wird den Verf. mehr entsprechen, denn nach ihnen soll das Eine, Erste, in der Steigerung immer als ein Erweitertes betrachtet werden — das *rhythmische* wird *melodisch*, und beydes wird dann zu einer Art von Sprache erweitert. Die Methodik für die rhythmischen Uebungen, wo die Viertelnote zum Mittelpunct gemacht wird; wird jeder für echt pädagogisch erklären. — Dass die Vf. in der Melodie das Tetrachord statt der Scala zum ersten Element erhoben und die Scala als ein schon zusammengesetzteres, oder wiederholtes dargestellt haben, ist gewiss nicht zu tadeln, sondern als naturgemäss zu beachten. Ich selbst habe im Anfange das Scalasingen nach der gewöhnlichen Art geübt, (jedoch in lauter Octaven; sobald ich nämlich das tiefe c hatte singen lassen, so liess ich sogleich die Octave c davon angeben, und so mit allen Tönen durch) und habe die nämlichen Erfahrungen in Hinsicht des Reinsingens, vorzüglich des Tones h gemacht. Durch Zufall wurde ich auf das Singen des Tetrachords als das bessere geleitet: ich befahl meinen Kindern, um ihnen einige Gewalt über ihren Athem zu verschaffen, sie sollten allemal zum wenigsten 5 ganze Töne und einen halben in einem Athemzuge singen, dadurch wurde der 4te Ton ein Ruhepunct, und durch den erneuten Ansatz das folgende Tetrachord ganz rein gesungen; seit der Zeit singen meine Kinder alles nach dem Tetrachord und berechnen auch die Intervalle darnach; jeder mache den Versuch selbst, und er wird die Vortheile dieses Verfahrens bekräftigen müssen. — Dass die Verf. für die *rhythmischen* Uebungen einen eignen Cursus und zwar den ersten, ferner für die *melodischen* Uebungen einen zweyten, für die *rhythmisch melodischen* einen dritten, und endlich für die *rhythmisch melodisch sprechenden* Uebungen den letzten Cursus bestimmten, ist sehr zweckmässig, aber auch nur bey Privatanstalten, und bey Instituten anzuwenden, wo dieser Unterricht zu einem wesentlichen Theil der Erziehung und Bildung kann erhoben werden: an öffentlichen Schulen, wo mit genauer Noth einer ganzen Klasse etwa eine Stunde wöchentlich dafür ertheilt wird, ist das nicht möglich, so bildend und erleichternd es auch seyn würde; immer ist der Standpunct

einer öffentlichen Anstalt anders, als der eines Privatmuſikuſes, wo der Director freye Gewalt hat, wie dies bey Pestalozzi doch der Fall ist. Ich habe daher das Lied oder den Gesang der Klasse vorgespielt, sie mußte mit dem Finger ganz leise den Takt schlagen und zugleich die Melodie sachte nachsummen; dieses Nachsummen, oder vielmehr dieses Nachliedeln, wurde immer stärker, je richtiger sie die Melodie aufgefasst hatten, dann liess ich sie aufstehen und die blosse Melodie mit dem Tone a decorirt einigemal laut, vernehmlich, stark und sanft in dem gehörigen Takte vorsingen; ging dieses vollkommen, so las ich ihr den Text vor, und es hatte gar keine Schwierigkeit, die Kinder setzten den Text gleich das erstemal sehr richtig unter. Dies Verfahren ist noch jetzt in den Uebungen, wo der Gesang blos nach dem Gehör geübt wird, vorherrschend: da, wo von Noten gesungen wird, wird es zwar in der ersten Zeit auch noch fortgesetzt, alsdann aber nicht mehr. Was mich darauf leitete, war die Erfahrung, welche ich an einem für Gesang empfänglichen kleinen Mädchen machte. Ich spielte ein leichtes Liedchen vor, das Kind hüpfte darnach und summte oder liedelte dazu; als ich den zweyten Tag dasselbe Lied spielte, so hörte ich hier und da auch ein Wort dazu sprechen, was sie von mir gehört hatte, und so ging es einige Tage fort, bis endlich das kleine Wesen das Lied völlig rhythmisch melodisch aussprach: doch machte ich zugleich die Bemerkung, dass, wenn es auch die Worte nicht allemal wusste, doch die Melodie sich laut ankündigte; ja wenn selbst das rhythmische und sprechende Singen nicht ging, so liess das Kind doch immer die Melodie hören. Dies benutzte ich als einen Wink, um Acht zu geben, ob dies bey grossen Kindern derselbe Fall sey; und ich kann nicht läugnen, dass ich durchaus gefunden habe, dass das rhythmische und sprechende Singen jedem Kinde weit schwerer fällt, als das *melodische*. Diese Beobachtung theile ich hier mit, um das Verfahren der Vf. als rein elementarisch zu bestatigen, denn es ist so ganz aus der Kindesnatur abstrahirt. Zugleich ist durch dieselbe Beobachtung die Frage entstanden: *ob das Rhythmische für sich, oder vielleicht das Rhythmisch-Melodische ungetrennt zur ersten Uebung gemacht werden müsse?* Zwar läugnet ich nicht, dass bey dem ersten Hupfen des Kindes sich der Ton immer gleich blieb, weder Tiefe noch Höhe wagte, folglich blos als ein *betonter* Takt erscheint; doch darüber will ich bald auf einem andern Wege meine Ansichten und Erfahrungen dem Publicum mittheilen. — Die Frage: *ob diese Ansicht von der Musik rein pestalozzisch sey?* kann vollkommen mit Ja beantwortet werden. Es liegt ganz in der innern Organisation der Pestalozzischen Methode, dass die Zoglinge von jedem Gegenstande zuerst die Zahl, dann die Form, und dann erst das Wort dafür erlernen: *Zahl, Form* und *Wort* sind nach Pestalozzi die 3 Hauptelemente, welche den Menschen für seine Geistesthätigkeit als Leitungsmittel dienen. Es ist ganz pestalozzisch, dass die Kinder die Musik erst von ihrer *zählbaren*, dann *messbaren* und endlich von ihrer *bezeichneten* Seite auffassen. Zahl und Form haben die Kinder in Pestalozzi's Anstalt schon mannigfaltig geübt, daher trugen sie diese Auffassungselemente blos über, um dadurch auch die Musik zu ihrem Eigenthume zu machen: *allein dies Verfahren ist nicht blos rein pestalozzisch, sondern auch völlig naturgemäss*, wie ich aus der vorhin angeführten Beobachtung deutlich zu machen suchte. —

Ob aber das alles, was die Verfasser über Rhythmus, Melodie und Gesang mittheilen, ob der methodische Gang in dem Unterricht dieser einzelnen Zweige, ganz neu und originell sey? Auf diese Frage werden wol manche mit Ja, viele mit Nein antworten. Zerstreut findet man hie und da dieselben Winke, dieselben richtig leitenden Ansichten, allein ohne die Beziehung, welche ihnen von den Vf. gegeben worden ist, — ohne die Beziehung auf die Schulen und ihr allgemeines Bedürfniss dafür. Viele alte, würdige Musiklehrer werden auftreten und beweisen können, dass sie es von jeher so gemacht haben, und fragen: warum man denn über Dinge, welche sich von selbst verstanden, so viel Aufhebens mache? Das alles mag wahr und richtig seyn: allein man würdige hier wieder den Standpunct der Verf., welche das nicht gewusst haben: nun sind sie aber durch ihr eignes Forschen

und Streben auch zu dieser methodisch-richtigen Behandlung gekommen, in deren Besitz schon mancher treffliche Meister vor ihnen war — sie haben gesehen, dass diese Ansichten nicht überall, ja fast gar nicht unter den Volkslehrern, *namentlich unter den Volkslehrern der Schweitz*, herrschen, wo die Sprache ohnedies ein mächtiges Hinderniss für das Gedeihen des Gesanges ist, wenn gleich die übrigen Beförderungsmittel nicht fehlen; daher sie um so mehr von der Neuheit und Originalität ihres Strebens überzeugt wurden. Wer da weiss, wie weit die Volksschulen der Schweiz denen in Deutschland nachstehen, den wird es nicht befremden, wenn mit einem so glühenden Enthusiasmus für das Bessere gesprochen wird und zwar von Mannern, welche mit ihrem warmen Herzen und ihrem thatigen Eifer dem Schlechtern gegenüber stehen. Ueberhaupt ist alles das, was die Pestalozzische Angelegenheit betrift, nur bedingt wahr; die ganze Methode ist wesentlich neu in Bezug auf das herrschende Schulwesen in der Schweiz, sie ist originell mit Hinsicht auf die Umgebungen — für die Schweiz ist sie es in ihrem ganzen Umfange, denn sie war und ist das höchste Bedürfniss. Für andere Länder ist sie es nicht in ihrem *ganzen Umfange*, aber wol in einzelnen Theilen; das kann nicht geläugnet werden. Allein, als jene Manner ihre bessere Erziehungs- und Bildungsmethode dem gewöhnlichen Schulschlendrian entgegenstellten, so konnten sie nur das Schulwesen der Schweiz urgiren, denn dies war ihnen ja einzig und allein bekannt. — Doch einige Padagogen Deutschlands mochten fühlen, dass diese Rüge sie namentlich auch mit anginge, und so kam es, dass viele Unberufene hervortraten, um mit Pestalozzi zu hadern, dass er ihnen diese Vorwürfe gemacht habe. Sie widerlegten ihn nicht, sondern suchten nur das Ganze in ein kleinliches Licht zu stellen, ergossen ihren Spott und Witz über den armen Schwärmer Pestalozzi, und meynten, das Ganze sey Charlatanerie. Doch glaube ich, dass alle diese Padagogen, welche mit diesen Waffen gegen Pestalozzi kampften, deutlich zu erkennen gaben, dass er sie wirklich getroffen habe, denn sonst würden sie nicht so beissend und herabwürdigend von ihm gesprochen haben. Man verzeihe mir diesen Schluss, der zugleich die richtige Kritik aller jener Schmähschriften andeutet. — Andere hingegen traten glimpflicher gegen ihn auf, und meynten, man sähe aus dem Ganzen, dass Pestalozzi mit dem Schulwesen Deutschlands nicht vertraut wäre, und bemitleideten den einseitigen Mann, dass er namentlich sie, als verdienstvolle Männer der Padagogik, nicht kenne, sonst würde er wol anders gesprochen haben. Allein es ist ja deutlich, dass er nur für und gegen die Schweiz sprach; er hat ja damit eure Verdienste nicht geschmählert, und dass er sie nicht kannte, das werdet ihr ihm doch verzeihen! Und wenn er auch im Enthusiasmus Deutschland oder die Welt nennt, so ist ja die exegetische Regel aus dem N. T. sehr wohl bekannt, dass die Welt oft nicht weiter geht, als die Gränzen des Landes, worin dieser oder jener Mann mit erwärmtem Herzen für das Bessere spricht. Was ich vermisse, ist, dass bis jetzt noch niemand in seiner Beurtheilung eine treue Schilderung des Schweizerschulwesens und namentlich der Gegenden, wo Pestalozzi lebte, vorausgeschickt hat, und dann Pestalozzi mit seiner Reformation gegenüber gesetzt, da er doch nur in diesem Gegensatze erst rein gewürdiget werden kann — niemand hat noch das Freye, Ungebundene, von aussen gar nicht Beschränkte seiner Thätigkeit für seine Experimentalschule gehörig erörtert, und unser bedingtes, von Aussen mannigfaltig bestimmtes und oft genau beschranktes Wirken in den öffentlichen Schulen, welche einer gesetzlichen Form gehorchen müssen, dagegen als Contrast aufgestellt, um darzuthun, wie viel ist *uns* möglich, und wie viel vermag *er*.

Wenn aber in der Folge Pestalozzi und seine Freunde, (welche erst sehr bedingt von ihrer Methode sprachen, denn sie hatten nur die Schweiz im Auge,) unbedingt derselben das Wort redeten, sie in ganz Deutschland und in halb Europa vermissten, so sind sie daran keineswegs selbst Schuld, auch war es nicht die Stimme des Egoismus — nein, *die Reisenden*, welche aus allen Landern Europa's dahin wallfahrteten, haben diese Meynung in ihnen erregt, und die Menge derselben bestärkte sie darin

durch ihre übereinstimmenden Urtheile. Nun werde man es auch diesen Männern nicht, wenn sie sich innig freueten, etwas gefunden zu haben, was noch allen Schulen, nach Aussage der Reise den, fehlen sollte, und wenn sie so laut und so unbedingt von ihrem Selbstgefundenen sprachen! Es ist aber hinlänglich bekannt, dass der Mensch sich am wenigsten um das bekümmert, was um und neben ihm schon besteht. Kommt er nun in fremde Gegenden, und ihm gefällt das, was er sieht, zumal wenn es durch eine so liebenswürdige Individualität (als doch Pestalozzi, nach dem Zeugnisse aller braven Männer, ist) geleitet und verherrlicht wird, (folglich diess Bild mit dem, eines engbrustigen deutschen Schulpedanten sehr contrastirt) weiss aber nicht, dass in seiner Nähe davon auch schon vieles vorhanden sey, wenn auch nicht in der Form, in dem Umfange und der einseitigen Vervollkommnung: so ruft er aus: ach! das ist herrlich! das muss bey uns auch eingeführt werden! so etwas kennt man bey uns noch gar nicht! Werden nun auf diese Weise jene trefflichen und braven Männer nicht irre geleitet, zu glauben, dass ihr *ganzes* Wesen *neu* und *originell* sey? Wie können sie nur ahnen, dass der Reisende, den sie so eifrig sich bekümmernd um alles Fremde erblicken, mit dem unbekannt seyn könne, was ihn zunächst umgiebt! — Wie lange sind denn diese Reisende in dieser Anstalt gewesen? Viele wirklich kaum zwey Stunden! Was lässt sich da wol sagen? und was ist alles gesagt worden! Ich glaube, Pestalozzi und alle seine Freunde würden mehreren übeln Beurtheilungen entgangen seyn, wenn sie nicht mit so vielen, mit ihrem eignen Lande und dessen Vorzügen, namentlich in dieser Hinsicht, unbekannten Reisenden wären bekannt worden. Ich habe nicht ohne Grund alle diese Entschuldigungen, welche in der Sache selbst liegen, für die Verf. aufgestellt, denn ich weiss, wie oft es scheint, dass die Sache blos deswegen keinen Eingang findet, weil *zu unbedingt* von ihrer *Neuheit* und *Originalität* gesprochen wird; und dies gilt nicht blos für diesen einzelnen Zweig der Pestalozzischen Methode, sondern für das Ganze derselben. — Allerdings verdient es Achtung, dass diese Männer zu einer solchen elementarischen Methode gekommen sind, in deren Besitz schon vorher viele Sang- und Musikmeister, ja vielleicht manche lehrende Dilettanten, waren — die Uebereinstimmung des hier noch einmal Gefundenen mit dem schon von diesen Ausgeübten verbürgt die Richtigkeit und Wahrheit desselben — dies Verfahren und diese Elementarmethode beurkundet sich dadurch als naturgemäss. — Es verdient ferner den innigsten Dank und die herzlich thätigste Theilnahme, dass sie das Haltbarste und Beste des Gesangunterrichtes mehr zur allgemeinen Kunde der Volkslehrer zu bringen streben. Der Enthusiasmus, mit welchem diese Männer ihre Ansichten aussprechen, möge von den kalten Theoretikern ja nicht als ganz gleichgültig behandelt werden — dieser Enthusiasmus zeigt doch, dass die Verf. von der Sache durchdrungen und beseelt sind. Ist der Volksbildner einmal dies, so kann er gewiss viel für die Sache thun, und wenn auch hier und da diese Wärme ihn irre leiten sollte. Man begegne daher diesem gutgemeynten Enthusiasmus nicht mit kaltem Spotte, sondern tadle sie eben so offen und gutmüthig, als sie hier erscheinen. Es bedarf ja jedes grosse Unternehmen eines wahren und reinen Enthusiasmus, sonst gelingt es nicht: warum also denselben zum Verbrechen machen? — Es ist wahr, die Vf. haben im Feuer zu viel für die Zukunft von ihrer Methode gesprochen, ohne nur einen Blick auf die jetzt so mächtig gegen dies alles anstrebende Wirklichkeit zu werfen; dies hätten sie thun sollen, dann würden sie auch jedem *bedingten* Tadel (den der gewöhnliche Mensch immer zu einem allgemeinen zu erheben strebt) entgehen können. — Ich kann mir es sehr gut erklären, warum die Verf. mit so vieler Energie und Lebendigkeit darzuthun sich bestreben, dass durch diese Ansichten und durch Ausübung dieser Methode nicht allein der Volksgesang einheimischer und allgemein bildender werde, *sondern dass auch die Kunst an sich* (*die Musik nach dem höchsten und umfassendsten Ideale betrachtet*) *dadurch veredelt, verbessert, und die Empfänglichkeit dafür allgemeiner und dauernder erzeugt werde:* denn man hat der Pestalozzischen Schule vorgeworfen, dass ihre Ansichten der Erziehung und die didaktischen Uebungen derselben

das Aesthetische ganz vernachlässigten, ja vielleicht gar verminderten. Dieser Vorwurf traf zu tief diese für alles Edle und Grosse empfänglichen Herzen, als dass sie sich nicht hätten ermannen sollen, um auch diesem Vorwurfe zu begegnen. Von diesem Bestreben giebt uns nun theils dieser Prodromus zur Gesangsbildungslehre, theils aber auch die vorher von *Joseph Schmidt* herausgegebene Anleitung zum Zeichnen einen kraftvollen Beweis; ob aber mit diesen Versuchen die Freunde und Schuler Pestalozzi's den Forderungen der wahren Aesthetik entsprochen haben, oder ob sie vielleicht die Kunstler und Kunstphilosophen nicht noch mehr gegen sich eingenommen haben, das wird die Zeit lehren. Was den Gesang und die Musik betrift, so werden *beyde nicht von allen* in ihrer Reinheit aufgefasst und ausgeübt werden, denn nicht alle Menschen, nicht alle Zöglinge sind dazu fahig; dass aber auf diese Weise die Zahl der Sänger vermehrt, und der Einfluss des Gesanges allgemeiner und bildender werden kann, dies wird niemand bezweifeln. —

Ohnerachtet aber alles das wahr ist, was die Verf. von dem bildenden Einflusse des überall in Schulen zum allgemeinen und nothwendigen Bildungsmittel erhobenen Gesanges sagen: so wird bey der einmal jetzt bestehenden Einrichtung unsrer öffentlichen Schulen gewiss noch ein halbes Saculum vergehen, ehe an die wohlthatigen Folgen jenes bildenden Einflusses zu denken ist. Man ist froh, wenn in unsern Schulen einigen Klassen zum wenigsten *eine* Singstunde wöchentlich ertheilt werden kann, und bekommt eine Klasse wöchentlich *zwey*, so ist das schon sehr viel. Dieser Tadel trift aber keineswegs die Directoren der öffentlichen Schulen; nein! der Zeitgeist fordert zu viel andere Dinge von diesen; daher müssen die Lectionspläne recht bunt aussehen, damit doch von allem etwas dasteht, wenn auch das Wichtige wenig Stunden bekommt und im Ganzen nicht viel geleistet wird. Sonst lernte man zu wenig, jetzt zu viel. Wenn man dem Elementar-Unterrichte im Singen nicht mehr Zeit widmen kann, so kann fast gar nichts geleistet werden. Wie kann *eine* Stunde hinreichen, die Disharmonie der ganzen Woche zu verdrangen, um die Kinder für die Harmonie empfanglich zu machen! Ueberdies erfordert der Gesang das stillste, ruhigste Leben: wie passen dazu so viele unsrer öffentlichen Schulen, wo so viel gelärmt und getobt wird! Eine solche einzelne Stunde wird Kindern und Lehrern zur Quaal, zumal wenn es noch dazu in Knabenklassen ist, welche an und für sich schwerer für diesen Unterricht empfanglich zu machen sind, als Madchen. — *Man kann daher diese hier vorgeschlagene, gewiss naturgemässe Methode einführen, und wird den Erfolg nicht davon erleben, wenn man nicht ebensoviel Zeit dazu anwenden kann, als die Verf. anzuwenden im Stande sind.* Man kann dann der Methode vielleicht es Schuld geben, wie es gewöhnlich geschiehet: allein dies ist falsch; der Grund liegt darin, dass dieselben Bedingungen bey uns, die wir sie ausüben, nicht vorhanden sind, unter welchen diese Methode in der Pestalozzischen Anstalt so viel wirkt und leistet; doch ist in dem Institute selbst dieser Erfolg noch nicht sichtbar, denn erst seit einem Vierteljahre hat ein dorthin geschickter preussischer Candidat diesen Unterricht ernstlicher angefangen. Der Erfolg von dieser Methode ist mehr in Pfeiffers Singanstalt zu Lenzburg und in Nägeli's zu Zürch zu sehen, wo aber die Zöglinge grösstentheils 16-18 Jahr, also über die Schülerzeit hinaus sind. Wären wir an die Zeit eben so wenig gebunden, als Pestalozzi in seiner Privatanstalt, könnten wir so viel Zeit auf einen Gegenstand hintereinander verwenden, (was eigentlich vernünftig wäre) als es bey Pestalozzi der Fall ist: dann würden seine Vorschläge bey uns gewiss auch gedeihen, und dann könnten wir auch in den Stand gesetzt seyn, entschiedener über diese Methode und ihren Erfolg zu urtheilen. — Noch verdient bemerkt zu werden, *dass die Verf. in der Schweiz eine grössere Empfänglichkeit für den Gesang* vorfinden, als wir in dem nördlichern Deutschland: folglich können sie auch schneller zum Ziele gelangen, als es uns je möglich werden wird. Nachst dieser grössern Empfänglichkeit, welche nationell ist, sehen sie sich auch noch in einer andern Rücksicht unterstützt: die Notenkenntniss ist in der Schweiz dadurch zu einem Gemeingute geworden,

dass neben den Psalmen und Kirchengesängen die Noten stehen; folglich ist doch eine gewisse, wenn auch noch so mechanische, Gewöhnung, nach Noten zu singen, vorherrschend. Diese Erleichterungsmittel fehlen uns gänzlich, und das ist nicht so unbedeutend: denn ich weiss, was es kostet, in ganzen Klassen, zumal in einer einzigen Stunde wöchentlich, diese beyden Hauptpuncte im Gesangunterrichte zu erreichen. — Dies alles soll das Streben dieser Braven nicht verkleinern und ihre Hoffnungen beeinträchtigen; es schien mir aber nöthig zu seyn, um gegenseitige Vorwürfe zu verhindern, damit man der Sache nichts zur Last lege, wenn die Schuld in der Abwesenheit aller jener Bedingungen und Umgebungen liegt: denn überall, wo eine Sache zum Gegenstand der Nachahmung erhoben wird, muss man den Umfang aller der Bedingungen, unter welchen sie das erstemal gedieh, genau berücksichtigen. — Gefallen hat es mir nicht, dass die Verf. ihre Ansichten in einer Sprache kund gemacht haben, welche dem grössten Theile der Volksbildner nichts weniger, als verständlich ist. Da die Verf. auf die Hülfe solcher Männer doch am meisten rechnen müssen, wenn sie ihre gerechten Wünsche wollen erfüllt sehen: so hätten sie sich auch einer ganz einfachen und populären Darstellung befleissigen sollen; sie werden gewiss deshalb noch manche Anfechtungen zu erwarten haben, und das mit Recht: überdies ist ja dies auch gegen die von Pestalozzi angenommenen und in einigen Lehrbüchern zum Theil schon bewiesenen Grundsatze! Woher mag das wol kommen? Jene für so manche Volkslehrer unzugängliche Darstellung bewog mich auch, diese Ansichten dieser Zeitschrift etwas kürzer und deutlicher einzuverleiben. — Die Vf. mögen übrigens diese Beurtheilung aufnehmen, wie sie wollen: ich habe es mit der Sache, für welche ich unter weit ungünstigern Umständen mit sehr glücklichem Erfolge thätig wirkte, sehr gut gemeynt; alles übrige kommt hier in keine Betrachtung. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Turin, den 18ten December.

Zu den hier in Turin aufgeführten Opern ist l'Uniforme von Weigl noch hinzuzufügen. Die Musik gefiel zwar im Ganzen, besonders die Ouverture, welche ziemlich gut ausgeführt ward, aber die Ausführung des übrigen war weniger gut, als auf den bessern deutschen Theatern; es schien, als ob die Kräfte der Meister nicht zu dessen gehöriger Ausführung hinreichend wären. Seit dem 6ten Dec. ist das Opera-buffa-Theater wie gewöhnlich in der Adventszeit geschlossen. Das Ballet: Cesare in Egitto von Gaetano Gioja ward immer mit demselben Beyfalle gegeben, den es auch verdient. Die erste Tänzerin, Marietta Conti, zeigte besonders viel Grazie und Geschicklichkeit. Am letzten Abende ward ein Sonnet auf sie vertheilt, das aber nicht viel taugt, und manches gar zu Hyperbolische enthält. Sie wird auf einige Monate nach Paris gehen, um unter der Leitung von Vestris sich noch mehr zu vervollkommnen.

Unter den hiesigen Tonkünstlern verdient Abbate Ottani erwähnt zu werden, der ein Schüler vom Pater Martini ist, und mehrere Messen und andere Sachen für die Kirche gesetzt hat. Unter den Instrumentmachern zeichnet sich Concone durch die Verfertigung guter Harfen aus. Musikmeister, die in Häusern Unterricht geben, giebt es hier genug, so wie in allen Städten Italiens; manche von ihnen sind ganz geschickte Männer. Auch giebt es viele Dilettanten und Dilettantinnen, besonders für Gesang und dessen Accompagnement auf dem Pianoforte, unter welchen sich die sehr achtungswürdige Marchesa Colli, Wittwe des bekannten Generals, durch ihren Gesang auszeichnet.

Von Benefizconcerten ist nur eins zu erwähnen, nähmlich das von Ranieri Nanni aus Pisa, Kammermusicus der Grosherzogin von Toscana, welcher sich auf verschiedenen Blasinstrumenten, dem englischen Horn, Hoboe, Fagott und Flöte hören liess, und besonders die

beyden ersten sehr gut blies. In Casal hat er auch zwey Concerte mit vielem Beyfalle gegeben.

Ich habe mein Clavicylinder und einige akustische Experimente dem Publicum zweymal gezeigt; das erstemal, am 3ten Dec., waren alle Umstände so hinderlich, als nur möglich; das Wetter war über alle Vorstellung schlecht, und durch eine besondere Ausnahme waren alle Theater diesen Tag, und noch an drey folgenden, offen, da die Opera buffa, der Vermuthung nach, am ersten Adventssonntage hätte geschlossen werden sollen. Die Versammlung war also theils deswegen, theils auch, weil ich den Preis höher als gewöhnlich gesetzt hatte, nicht sehr zahlreich, indessen war sie desto ausgesuchter, da die eigentlichen Notabeln aller Art meistens zugegen waren. Das zweytemal, am 12ten December, wo die vorigen Hindernisse nicht Statt fanden, und ich auch den Preis etwas niedriger gesetzt hatte, war die Versammlung zahlreich genug. Beydemal bezeigte man meinen Erfindungen viele Zufriedenheit und Theilnahme, wie man denn überhaupt mich hier so wohlwollend aufgenommen hat, dass, wenn ich auch allenfalls einen Theil davon mir zuschreiben will, ich doch auch einen grossen Theil nur als eine Folge von der Gefälligkeit ansehen muss, die den hiesigen Einwohnern so sehr eigen ist.

Sogleich nach Weihnachten soll die grosse Oper angehn. Die erste wird seyn: Orlando furioso von Nicolini; die prima Donna wird seyn Carolina Massei, der erste Sopran Velluti, und der erste Tenor Tachinardi.

Grosse ernsthafte Oper im Theatre Impérial ist hier nur im Carneval. Die gewöhnlichen Theater sind:

1) opera buffa im Théatre Carignan, alle Tage, Freytag ausgenommen. Eingangs-Preis (in das Parterre oder platea) 1 Liv. 5 Sous. Wer in die Logen geht, bezahlt, ausser dem allgemeinen Eingangs-Preise, den gehörigen Ueberschuss, so wie in allen italienischen Theatern.

2) Lustspiele und Trauerspiele im Théatre d'Augustes von einer italienischen Schauspieler-Gesellschaft, welche von Mad. Goldoni, einer ganz braven Schauspielerin, dirigirt wird. Die Gesellschaft kann wol füglich mit mancher von unsern ziemlich guten deutschen Schauspieler-Gesellschaften verglichen werden, aber nicht mit den besten. Eingangs-Preis in das Parterre, sehr wohlfeil: 12 Sous.

Ausser diesen Opern- und Schauspieler-Gesellschaften giebt es noch 3 Puppen-Theater, welche alle Tage spielen:

1) Trattenimento del Gianduja. Dieses sind burattini, d. i., Puppen, die von unten bewegt werden, so wie Marionette Puppen sind, die von oben durch Faden bewegt werden. Dieses Theater des Gianduja ist eigentlich als echtes piemontesisches Volksschauspiel anzusehen; der Gianduja ist eine permanente, sehr komische Rolle; dieser und der Girolamo sprechen sehr platt piemontesisch, die übrigen aber italienisch.

2) Marionette avanti San Rocco; bey dieser spielen der Pantalone, Brighella, Arlecchino, Tartaglia u. s. w. die Hauptrollen. Diese sind in neuerer Zeit von den vorzüglichern Theatern verbannt und auf die etwas niedrigern Theater verwiesen, worin man vielleicht zu weit gegangen ist, da diese Charakterrollen gewiss manches Interesse haben, und, wie nicht zu verkennen, auf die Natur, wie sie hier erscheint, begründet sind.

3) Marionette avanti San Tomaso sind noch etwas weniger gut, als die vorigen, und auch noch wohlfeiler.

In allen dreyen wird meistens zwischen den Akten eine Aria buffa, oder etwas dergleichen, gesungen.

Dr. Chladni.

Recension.

Air varié pour 2 Viol. Alt et V. celle, comp. — par W. Friedrich, Direct. de Musique au théatre de Dantzig. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Diese Variationen sind für eine concertirende, durchaus die Melodie führende Violin, mit sehr einfacher Begleitung geschrieben. Sie sind, in Anordnung, Schreibart und Methode den mit Recht beliebten Rode'schen ähnlich, und ihnen wol auch nachgebildet. Ein sehr gesangvolles, auf der Geige sich schön ausnehmendes Thema gewinnet die Zuhörer gleich vom Anfang. Die Variat. sind weniger neu, als sonst interessant und zu vortheilhafter Wirkung erfunden, und so ausgeführt, dass man überall den geübten Geiger erkennt, der sein Instrument und was dies angeht, studirt hat. Die genaue Bezeichnung des Vortrags, in Absicht auf Technik sowol als auf Ausdruck, so weit letzteres möglich, ist auch ein Vorzug des Werkchens. Kein kunstfertiger und ausdrucksvoller Geiger wird es ohne eigene und seiner Zuhörer Freude vortragen. Solch einen Geiger verlangt es aber auch. — Nicht wenige Verstösse gegen den reinen Satz und andere dergleichen Nachlässigkeiten hätte sich der Verf. nicht zu Schulden kommen lassen sollen; wenn selbst die öffentlich angestellten Musikdirectoren ihre Kunst auch von dieser Seite nicht mehr studiren wollen, wer soll es denn? So machen, um nur Einiges anzuführen, die erste Violin und der Bass gleich in den ersten Noten des 2ten und 6ten Taktes der ersten Var. böse Octaven; Var. 2, T. 15 folg., Var. 4, T. 20, 35 u. 29, sind ähnliche, zwar allenfalls für das Auge, aber keineswegs für das Ohr vermieden u. dergl. m.

Edle Denkungsart eines Tonkünstlers der Vorwelt.

Die Geschichte der Vorwelt gewinnt in dem Auge des Dilettanten die Gestalt einer grossen Gemäldesammlung, wo ein jeder nach seinem Geschmacke suchen und wählen kann. Der Held verweilt mit Nachdenken bey den Gemälden eines Achilles, Hektor und Epaminondas; der Staatsmann bewundert einen Lykurg und Solon; der Dichter versetzt sich in die Blüthenzeiten eines Homer, Aeschylos und Sophokles, der Maler in die eines Phidias, Praxiteles und Apelles; der Tonkünstler wird begeistert durch das Bild eines Amphion und Orpheus. Genug, die Geschichte der Vorwelt kann jedem ein Spiegel seyn, in dem er sein eigenes Bild erblickt, aber reiner und verklärt. Mochten doch alle Tonkünstler in dem Bilde des *Philixenus* das ihrige erblicken! — Die Athener sandten einst eine Menge ihrer Bürger als Colonisten nach Sicilien, unter denen sich auch der Tonkünstler Philixenus befand. Man hatte für sie eine neue Stadt in einer fruchtbaren und schönen Gegend erbaut, in der diesem Künstler ein Haus und Güter zu Theil wurden. Der Ueberfluss an allen Bedürfnissen und Annehmlichkeiten, welche die Mutter Natur in reicher Fülle spendete, gewöhnte die griechischen Colonisten bald an Müssiggang, Wollust und andere Ausschweifungen, so dass sie das ihnen eingepflanzte Gefühl des Schönen nach und nach verloren. Philixenus, entflammt für seine Kunst, fand mithin hier nicht den gedeihlichen Boden, wie unter dem schönen griechischen Himmel, ob wol sonst alles, was sein Herz sich wünschen konnte. Er kehrte wieder nach Athen zurück und verliess sein Haus, verliess seine schönen Güter in Sicilien, indem er ausrief: Es ist besser, dass meine Güter hier zu Grunde gehen, *als dass sie mich verderben!* — *Steuber.*

Kurze Anzeige.

Six Walzes p. l. Pianoforte par L. Abeille. Liv. 1. 2. 3. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis à 8 Gr.)

Von diesem geübten und beliebten Melodiker erwartet jedermann auch in dieser Gattung etwas Anmuthiges. Darin wird man sich auch gar nicht getauscht finden. Aber dass Hr. A. zugleich für so bedeutende, öfters ungewöhnliche Harmonie gesorgt hat, ohne darüber steif und gezwungen zu werden; dass er überhaupt auf eine so solide Behandlung bedacht gewesen, als diese Gattung ohne Zwang verträgt: das verdient noch besonderes Lob.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Januar. No. 4. 1811.

Was ist für die Gesangs-Bildung geschehn?

(Beschluss aus der 3ten No.)

Im Jahr 1807 erhielten wir eine Singschule von *M. Carl Gottlieb Hering* (bekannt durch andere musikalische Arbeiten) unter dem Titel: *Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichten Lehrart bearbeitet* und als ein Beytrag zur Vermehrung häuslicher Freuden für Eltern und Erzieher; Leipzig, bey Gerhard Fleischer, bis jetzt in 4 Banden bestehend, und damit geschlossen. Es ist nicht zu läugnen, dass in dieser Anweisung sehr viel Gutes und Zweckmässiges enthalten ist. Im 1sten B. sind die Uebungen in 16 Lectionen eingetheilt; das Hauptsächlichste darin ist: Kenntniss der Töne, Uebung des Haltens, des Wachsens und Abnehmens der Töne; dann Uebung mit einem, zwey und drey Tönen und so fort bis zu 8 Tönen; zuletzt noch einige Uebungen für zwey Stimmen, welche sehr passend sind: allein da die Anzahl derselben sehr gering ist, so können sie auch nur als ein geringer Beytrag zu einem vollständigen Cursus zweystimmiger Uebungen betrachtet werden. — *Die zweystimmigen Uebungen, welche doch so nothwendig sind, hat man bisher zu wenig beachtet.* — Der 2te B. ist zur Hälfte Repetition des ersten mit sehr unwesentlichen Veränderungen: die andere Hälfte beschäftigt sich mit dem Notentreffen. Diese Uebungen sind sehr zweckmässig, und erleichtern gewiss jedem Zöglinge das richtige Treffen der Noten; auch sind noch einige zweystimmige Uebungen angehängt. Sowohl in dem ersten, als auch in dem zweyten Theile sind einige Canons und kleine Lieder enthalten; die Canons sind nicht schwer und gewähren den Schulern manches Vergnügen und einen entschiedenen Nutzen; die Lieder sind grösstentheils von bekannten Lieder-Componisten, einige davon gehören dem Vf., sowol der Text, als auch die Melodie. Wenn auch diese Uebungen weder in Hinsicht des Textes, noch in Rücksicht der Melodie sich auszeichnen sollten, so haben sie doch den Nutzen, dass sie alle zweystimmig gesetzt sind, und daher, abgesehen von allem andern, doch als zweystimmige Uebungen ihren Werth behaupten. In dem dritten und vierten B. stehen alle die in den vorhergehenden Theilen enthaltenen Lieder noch einmal, aber mit Klavierbegleitung, nebst einigen noch hinzugefügten. Billig hätte der Verf. die 4 B. recht gut in einen Band zusammendrängen können; dadurch würde das Ganze wohlfeiler geworden seyn und gewiss auch mehr Eingang finden. Der Preis von 5 Thlr. 4 Gr. ist für ein Schulbuch zu viel; wer für den Volksunterricht arbeitet, darf nie absichtlich das, was einem Bande anvertraut werden kann, zu mehreren Bänden ausspinnen. — Ungeachtet der mannigfaltigen Vorzüge dieser Singschule, welche ich der Wahrheit getreu angegeben habe, herrscht in dem Ganzen doch kein wahrer Stufengang, welcher sowol auf den zu bildenden Zögling, als auch auf die Natur des Gesanges gehörig Rücksicht nähme. In der Liedersammlung sowol, als auch in den Uebungen zeigt sich nirgends eine naturgemässe Steigerung. Es kommt nicht darauf an, ob ich erst 1, dann 2, 3, 4, 5 u. s. f. Töne singen lasse; nein! *ich muss die Natur des Gesanges fragen: was gehört zusammen, was ist getrennt, was muss zuerst, was muss zuletzt geübt werden.* Wer die Uebungen blos nach der Ansicht, vom Leichten zum Schweren, vom Einen zum Mehrfachen fortzuschreiten, fixirt, der beeinträchtigt oft, was auch hier und da geschehen ist, die naturgemässe Stufenfolge des Gegenstandes, die Elemen-

tarübungen dürfen durchaus dem Werden des Gegenstandes keinen Eintrag thun, sondern dasselbe vielmehr ordnend befördern. Auch die Stufenfolge der Melodien und Texte für die Elementarbildung bedarf noch einer grössern und psychologischern Sorgfalt, als in dieser Singeschule entdeckt werden kann. — Der Vf. wird aus alle diesem sehen, dass ich ihm seine Verdienste nicht schmälern will, vielmehr sich überzeugen, dass ich seine schätzbaren Vorarbeiten zu einer bessern Singschule für den Volksunterricht sehr genau durchgegangen bin, und durch eigne Anwendung derselben in meinem practischen Kreise mich von alle dem überzeugt habe, was ich hier und da noch vermisse. Doch wer kann alles auf einmal leisten, zumal in einem Fache, wo wir noch so wenig Vorarbeiten haben! Gewiss wird jeder Singlehrer in Volksschulen diesen rühmlichen Beytrag mit Dank annehmen, und das Beste davon anwenden: mit der Pestalozzischen Gesangsbildungs-Lehre kann dieser Beytrag in gar keine Vergleichung gesetzt werden. — — Ferner erhielten wir eine noch zu wenig gekannte Anweisung zur Gesangslehre unter dem Titel: *Anleitung zur Singkunst in kurzen Regeln für Lehrer und in stufenweiser Reihe von Uebungen und Beyspielen für Schüler zum Gebrauch der vaterländischen Schulen, von J. F. Walder*, zweyte vermehrte und verbesserte Aufl. Zürich, b. H. Gessner 1803. Dies Werk erschien schon 1788 und kostet nur 12 Gr. Ich verdanke dieser Anweisung sehr viel, und benutze sie noch täglich für meine Zwecke. Alle Uebungen sind für zwey Soprane und den Bass gesetzt; der Vf. hat dem Bedürfnisse nach drey- und zweystimmigen Gesängen und Uebungen auf eine sehr befriedigende Weise abgeholfen. Es ist zwar wahr, dass hier und da einige grammatikalische Unrichtigkeiten vorkommen: doch können diese von jedem Volkslehrer, insofern er nur einige Kenntniss des Generalbasses besizt, verbessert werden. Einen eigenthümlichen Werth haben diese Uebungen dadurch bekommen, dass der Vf. ihnen einen Text untergelegt hat, der, wenn er auch nicht immer der Melodie entspricht, doch für die Jugend einen verständigen und bildenden Inhalt hat. Man kann daher erst die Melodie nach dem Texte lesen, dann die Melodie singen, und endlich die untergelegten Textesworte mit absingen lassen. Die Uebungen fangen von ganzen Tönen an, gehen zu halben u. s. f.; die vorhergehenden Uebungen kommen immer wieder in den darauf folgenden erweitert vor. Für jede Dur- und Molltonart hat der Vf. zwey, drey, oft acht Uebungen aufgesetzt. Wenn jeder Volkslehrer sich nach dieser Anleitung noch eine Anzahl zweystimmiger Uebungen verfertiget, so darf er sich für seine Schule nur diese Anweisung anschaffen, denn hier findet er auf eine mannigfaltige Art fast alle seine Bedürfnisse befriedigt. Ferner ist auch nichts vorbereitender zum eigentlichen Choralsingen, worauf doch die ganze Thätigkeit der Volkslehrer hinarbeiten muss, als diese dreystimmigen Uebungen, da zumal allen ein religiöser Text untergelegt worden ist. Aus eigner Erfahrung kann ich versichern, dass meine Kinder diese Uebungen mit dem grössten Vergnügen singen, und dieses Urtheil ist für mich bis jetzt immer das leitende gewesen. Vergleicht man sie mit der Singschule von *M. Hering*, so ist es nicht zu läugnen, dass die Anleitung von Walder bey weitem die beste Vorarbeit zu einer Elementar-Singschule ist. — — Sehr gediegene Vorarbeiten finden wir vorzüglich in den Werken der alten Italiener, namentlich in *Tosi's*, *Agricola's* und *Porpora's* Anweisung. Ihnen folgte der verdienstvolle *Hiller* in seiner *Anweisung zum richtigen Gesang*. Doch alle diese Werke sind mehr für Virtuosen, als für Volkslehrer geschrieben; dies fühlte auch Hiller, weshalb er späterhin dieselbe Anweisung in einem *Auszuge für Schulen und Dörfer* bekannter machte. — Diese Singschulen waren und blieben aber dem weiblichen Geschlechte unbekannt; zum wenigsten waren sie zu ernst und gründlich abgefasst, als dass sie hätten bey dem dazu noch zu wenig vorgeübten weiblichen Geschlechte Eingang finden können: daher entschloss sich *Nina d'Aubigny von Engelbrunner* eine Anweisung zum Gesange dem zweyten Geschlechte in einer verständlichern Form und in einem einladendern Gewande zu übergeben. Sie überschrieb ihr Werk: *Briefe an Natalie über den Gesang*, als Beförderung der häuslichen Glückseligkeit und des geselligen Vergnügens, ein Handbuch für Freunde des

Gesanges, die sich selbst, oder für Mütter und Erzieherinnen, die ihre Zöglinge für diese Kunst bilden möchten, von Nina d'Aubigny von Engelbrunner. Leipzig, b. Voss. 1803. Dies Werk ist ganz darauf berechnet, die Empfänglichkeit für den Gesang bey dem weiblichen Geschlechte zu erzeugen, und dasselbe zu einer thätigen Verehrung desselben aufzufordern. In der Absicht giebt die Vf. alle die für den Gesang günstigen und ungünstigen Umstände an, erwähnt die Vortheile und die vermeinten Nachtheile desselben, erzählt, was für den Gesang geschehen sey und noch zu leisten wäre — giebt alle die zu einem guten Gesange nothwendigen Erfordernisse an, warnt vor allem, was die Stimme beeinträchtigen kann, und stellt endlich die Methode auf, nach welcher der Gesang gelernt werden soll, welche aber keineswegs von der gewöhnlichen etwas abweichendes hat. Kurz, die Vf. hat ihre Aufgabe sehr gut gelöset, denn sie hat das weibliche Geschlecht auf eine angenehme Weise die Gesangsmusik in ihrem ganzen Umfange kennen gelehrt und den Gesang mit seinen befördernden und beeinträchtigenden Umgebungen gehörig gewürdigt. — Wenn nun auch in Rücksicht des Unterrichtes hier keine Ausbeute gefunden wird, so würde ich doch jeden Volkslehrer, dem der Gesang Herzensangelegenheit geworden ist, anrathen, dies Buch nicht ungelesen zu lassen: vorzüglich werden die Lehrer weiblicher Schulen darin sehr viel Belehrendes finden. — Sehr belehrende Ansichten und Erörterungen über den Gesang findet der Sanglehrer in den: *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst von Christ. Fr. Dan. Schubart*, herausgegeben von Ludw. Schubart, Wien, b. Degen, 1806. Hierher gehört namentlich der Abschnitt, welcher eine räsonnirende Lebensgeschichte der grössten Sänger enthält p. 55., und dann der Abschnitt, Gesang überschrieben, p. 335. — Für jeden Musiklehrer und namentlich für den Gesanglehrer gewährt eine reichliche Ausbeute der bekannte musikalische Roman von *Wilhelm Heinse*, betitelt: *Hildegard von Hohenthal* in 3 B. 2te Aufl. 1804, bey Voss in Berlin. Dies Werk, welches eine fortgehende Recension des Gewordenen in der Musik enthält, und für das noch zu Werdende manche trefflich leitende Ideen angiebt, bietet eine Fülle von Bemerkungen und verbessernden Ideen, namentlich in Hinsicht des Gesanges, dar; keiner, der sich anheischig macht, eine Elementarlehre des Gesanges oder der Instrumentalmusik zu schreiben, sollte dies Buch ungelesen lassen. Es kann zwar nicht geläugnet werden, dass der grössere Theil mit vieler Unkunde, ja mit offenbarer Unwissenheit, und in einem oft zu grobsinnlichen Colorit verfasst ist: doch unter der vielen Spreu liegen viele gute Körner. — Die *Singschule* von Schubert, und die grosse Singschule von mehrern Sangmeistern, welche zu Paris erschien, haben eine ganz andere Tendenz, daher können sie hier nicht in Erwähnung kommen, ob sie gleich auch sehr schätzenswerthe Beyträge für unsern hier erwähnten Zweck enthalten. Es giebt noch mehrere Anweisungen zum Gesang; doch sie alle hier anzuführen, hielt ich für unnöthig, indem die meisten davon entweder das Gewöhnliche noch einmal mit einigen Veränderungen vortragen, oder auf Schulen wenig oder gar keine Rücksicht nehmen, zum wenigsten nie deutlich angeben, *für wen* ihre Anweisung verfertiget worden sey. — Dass in den zwölf Jahrgängen dieser musik. Zeit. auch für den Lehrer des Gesanges ein reicher Schatz verstreuet liege, sey nur mit einem Worte erwähnt, da d. Redact. auch jeden Anschein von Selbstlob vermieden wünscht. —

Wir kommen nun zu den Sammlungen von Liedern, welche absichtlich für den Schulgebrauch erschienen sind. Schon die *Hillerschen* und *Dolesschen* Liedersammlungen enthielten manches Brauchbare für diesen Zweck; allein der erste, welcher, ausschliesslich für denselben zu arbeiten, die Bahn brach, war *J. A. P. Schulz*. Jeder kennt dieses unvergesslichen Mannes *deutsche Volkslieder*, wovon mehrere Hefte erschienen sind. Wenn sie auch nicht unmittelbar für Schulen geschrieben waren, so eignete sich der Text dieser Lieder doch ganz für den Gesangsunterricht in Schulen, und daher kam es, dass sie hier und da in denselben eingeführt wurden. Was diese Lieder so auszeichnete, war die Einfachheit und das durchaus Passende, welche Eigenschaften der Verfasser diesen Stücken zu einer Zeit gegeben hatte, wo nichts weniger als diese in der Musik vorherrschend waren. Seine Lieder sind in allen folgenden Liedersammlungen

ähnlicher Art nur zu oft wiederholt worden! ja es geht zuweilen so weit, dass in solchen Liedersammlungen drey Viertheile aus seiner Sammlung entlehnt sind. Nach ihm hat keiner so ausschliesslich und mit solchem Glücke sich dieser Gattung des Gesanges gewidmet. — Im Jahr 1794 erschienen von *Carl Spazier*: *Melodien zu Hartungs Liedersammlung* zum Gebrauch für Schulen und zur einsamen und gesellschaftlichen Unterhaltung am Klavier. Berlin, bey Lange. Die Melodien sind von *Naumann*, *Seidel*, *Reichard*, *Kunze*, *P. Schulz*, *Hiller*; der grösste Theil ist von *Spazier* selbst. Diese Sammlung enthält sehr viele und gute Beyträge sowol für den einfachen, als auch für den vielstimmigen Gesang. Der Vf. hat seinen Zweck, nur für Schulen zu arbeiten, nirgends aus den Augen verloren. — *Reichard* schrieb dann zwey Hefte *Jugendlieder*, welche in der Folge auch unter dem Titel: *Weihnachtsgeschenk für die Jugend*, bey G. Fleischer herausgegeben wurden: diese Lieder sind jedem Lehrer, welcher Kinder aus höhern Ständen zu ersiehen hat, unbedingt zu empfehlen. — Um selbst die Mütter für den Gesang zu gewinnen, damit sie schon in ihren Singstunden den Sinn für Gesang erregen und läutern möchten, übergab Reichard denselben seine *Wiegenlieder für gute deutsche Mütter*. Leipzig, b. Fleischer d. j. Der Text ist von den besten Dichtern entlehnt. Diese Sammlung enthält vorzüglich für die Gesangslehrer des weiblichen Geschlechtes sehr schätzbare Beyträge: doch sie selbst in die Hände der Mädchen zu geben, halte ich nicht für rathsam, daher mag der Lehrer die Auswahl selbst treffen. — In den 20 Jahrgängen des Beckerschen Taschenkalenders sind sehr interessante Beyträge für den Volksgesang, namentlich für die höhern Stände im Volke, enthalten. — Das Mildheimische Liederbuch sollte in einer grössern Erweiterung dem allgemeinen Bedürfnisse für Volkslieder abhelfen; doch diese Sammlung ist mit so wenig Kritik, mit so geringer psychologischer Kenntniss und mit so wenig pädagogischer Zartheit verfertiget worden, dass man wünschen muss, dass niemand dieses chaotische Quodlibet des Schlechten und Guten den Kindern in die Hände gabe: allen Werth spreche ich deshalb dieser Sammlung noch nicht ab, *allein er ist doch sehr bedingt*. Unbedingter kann dagegen die *Liedersammlung von Hoppenstädt* empfohlen werden, wenn die Melodien in der 2ten Aufl. 1800. b Gebr. Hahn in Hannover erschienen. Diese Sammlung hat das Verdienst, dass sie den Kindern selbst in die Hände gegeben werden kann, wodurch der Singlehrer in seinem Geschäfte sehr viel Erleichterung erhält; keine Sammlung hat so viel Haltung in Hinsicht des Textes gezeigt, als diese, denn sie hat nie ihre Schranken überstiegen, der Inhalt ist ganz für eine veredelnde Volkscultur berechnet. Jedoch diese unbedingte Empfehlung gilt auch nur in Hinsicht des Textes, denn die Sammlung der Melodien dann, sowol die erste, als auch die zweyte Auflage, ist ein zusammengerafftes, höchst unkritisches, chaotisch zusammengetragenes Quodlibet; der Verf. hat alles aufgenommen, was nur ein wenig ins Gehör fiel; dies ist ein hinlänglicher Beweis, wie wenig das wahre Studium des Gesanges das Eigenthum des Vf.s sey. Vorher erhielten wir noch von *Wegener* vier Hefte Volkslieder, welche gewiss unter die vorzüglichern zu rechnen sind; meine Kinder haben diese Lieder mit einer Empfänglichkeit, und Liebe gesungen, als ich bey andern Sammlungen selten bemerkte. Sie erschienen in Hannover b. Kruschwitz, jeder Heft zu 16 Gr. — In *Reichards* Liedern geselliger Freude in drey Heften und in *Zelters* Liedersammlungen findet man für den Schulgebrauch sehr passende Gesänge. — Ich sehe mich genöthigt, unter dieser Rubrik noch einmal der Singschule von *M. Hering* zu gedenken, da die beyden letzten Bände auch noch den besondern Titel haben: *Liedersammlung für Kinder*, 1ste u. 2te Sammlung. Soll ich hier der Wahrheit getreu referiren; so muss ich gestehen, dass diese Lieder auf meine Kinder (vorzüglich in den untersten Klassen) nicht den geringsten Eindruck gemacht haben, ja, es ist ihnen endlich zuwider gewesen, wenn ich sie länger dabey verweilen wollte; einige, welche von beliebten Componisten entlehnt waren, vorzüglich in der ersten Sammlung, wurden von ihnen mit Interesse gesungen, die übrigen liessen meine Kinder leer und kalt. Der Vf. hat den Titel auch zu unbestimmt angegeben, denn man weiss nicht, für welche Kinder diese Lieder

herausgegeben worden sind: dann ermangelt die Sammlung, wenn auch nichts das sittliche Gefühl Beleidigende darin vorkommt, doch einer höhern Kritik, und eine psychologische Stufenfolge ist ihr völlig fremd. Glaubt mir dies der Verf. nicht, so kann er sich selbst davon überzeugen. Worin dies liegt, kann ich hier nicht bestimmen; vielleicht liegt die Schuld auch an meinen Kindern, deren Empfanglichkeit etwa eine andere Richtung hat; vielleicht haben andere Lehrer gerade das Gegentheil davon erfahren: wohl, ich bescheide mich gern, und will dieses mein Urtheil auch als ein sehr bedingtes hier niederlegen. — Weit mehr zu empfehlen ist dagegen die *kleine Sammlung von Kinderliedern* von *Schneider*, Kapellmeister in Coburg. — Vor kurzer Zeit erschienen auch: Melodien zu Liedern, von dem Singlehrer der Inderdorfer Madchenschule, 1809. b. Joseph Thomann in Landshut, 10 Gr. Da ich diese Sammlung noch nicht habe bekommen können, so kann ich auch nicht darüber urtheilen. — Hr. *Harder*, dieser bescheidene, gefühlvolle und gesangreiche Componist, schenkte der Jugend *Krummachers Lieder aus dem Sonntagsbüchlein*, ein-, zwey-, drey- und vierstimmig gesetzt. Diese Sammlung erschien im Jahr 180;. bey Badecker in Duisburg, für 16 Gr. Ich legte meinen Kindern dieselbe schon theilweise vor, und ich kann das Interesse nicht beschreiben, welches diese Lieder in meinen Singklassen (vorzüglich der Madchen) erzeugten: ich glaubte erst, es wurde nur so lange dauern, als die Neuheit ihre Macht ausubte, allein ich tauschte mich, denn noch jetzt, wenn ich sie auffordere, ein Lied aus dieser Sammlung zu singen, stehen sie gleich bereit und freudig auf, was bey andern Sammlungen noch nie so der Fall war. Ich empfehle diese Sammlung allen Gesangslehrern, namentlich denen des weiblichen Geschlechtes: zugleich haben die Lieder den grossen Vortheil, dass sie auch für das Klavier gesetzt, und zwey-, drey- und vierstimmig componirt sind, folglich dem Gesan s- und auch dem Klavierlehrer ein willkommener Beytrag seyn mussen. Mich hat diese Sammlung, welche ganz unbedingt den Kindern in die Hände gegeben werden kann, machtig unterstutzt, und es ist zu wunschen, dass Hr. Harder fortfahren möge, auch die Lieder des Christbüchleins, was so eben erschienen ist, für dieselben Behuf und in derselben Stufenfolge zu bearbeiten. — Auch für die öffentliche und häusliche Andacht erhielten wir in den letztvergangenen Jahren einige Beyträge. *Drey- und vierstimmige Choräle für Bürger- und Volksschulen*, bearbeitet vom Musikdirector *Schicht*. Leipzig, bey Kühnel. Das Hillersche Choralbuch ist von ihm dabey zum Grunde gelegt, was um so empfehlender ist, da in Sachsen jenes Choralbuch einmal als Norm gilt. Wer den braven Tonsetzer, Hrn. S., schon kennt, der wird auch davon überzeugt seyn, dass er in dieser Sammlung zur Zufriedenheit jedes Singlehrers einem nothwendigen Bedurfnisse entgegen gekommen ist. Vorzüglich aber verdient erwahnt zu werden der *Versuch einer Sammlung vierstimmiger Choralmelodien zu dem katholischen Gesangbuche bey dem öffentlichen Gottesdienste und der häuslichen Andacht* 1807., gedruckt auf Kosten des Herausgebers des Gesangbuchs. Dieses Gesangbuch kam heraus unter dem Titel: *Der heilige Gesang, oder vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht, von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthume Westphalen*, 1809. 3te Aufl. Da der Inhalt dieser Lieder unter gewissen Modificationen jeder Confession zu empfehlen ist, so finde ich auch in der unbedingten Empfehlung dieses so verdienstlichen Versuches keine Bedenklichkeit. Gleich die Vorrede wird jeden überzeugen, dass der Vf. nicht unberufen zu dieser Arbeit schritt; seine Ansichten und die Grundsätze, nach welchen er handelte, machen uns in ihm einen Mann bekannt, der mit diesem Gegenstande ganz vertraut lebt. Was er von dem Choral in der Einleitung verlangt: Einfachheit mit grösster Feyerlichkeit, Entfernung aller Sprunge durch weite, schwer zu treffende Intervalle — aller Verzierungen durch häufig durchgehende Noten — aller uppigen Ausschweifungen und leeren Armuth — das hat der Vf. selbst geleistet. Das Beste, was er vorfand, nahm er auf, und fugte daran seine eignen Versuche, welche den grossten Theil dieses Werkes ausmachen. Er hat auch eine kleine Anweisung für die Singlehrer und Organisten in seine Vorrede mit eingeschaltet, und darin

sind wenigstens das Nothdürftigste berührt; doch auch in diesen einzelnen Winken zeigt der Vf. sich als psychologischer und pädagogischer Denker. Es wäre zu wünschen, wir erhielten mehrere solche gelungene Versuche, damit auch die häusliche Andacht mehr in Anregung gebracht würde, als es bis jetzt der Fall ist. Jeder Singlehrer wird diese Sammlung mit Vergnügen in seiner Schule als ein Hulfsmittel, den Choralgesang zu befördern, gebrauchen; ich selbst verdanke ihr manche frohe Stunde der herzlichsten Erhebung.

M. Fr. W. Lindner,
ordentl. Lehrer a. d. Bürgerschule u. akad. Docent in Leipzig.

Nachrichten.

Berlin, den 8ten Jan. Die letzten Monate des vor. Jahres waren in musikalischer Hinsicht nicht eben reich: der Anfang des neuen wird reicher seyn, wie man uns verspricht. —

Am 29sten Nov. war das zweyte Abonnements-Concert des Hrn. Kammermus. Schneider im Theatersaal. Man hörte da die schöne Symphonie von Mozart aus C dur, und Winters prächtige Ouvertüre zur Marie von Montalban. Hr. Tausch, d. j., blies ein von ihm arrangirtes Clarinett-Concert von Lefevre recht brav, so wie Hr. Kelz ein vor ihm gestatztes Violoncell-Concert aus D moll, mit Fertigkeit und Ausdruck spielte. Auszeichnung verdient noch das treffliche Terzett aus Paers Sargines, von Dem. Koch, und den Hrn. Stümer und Hellwig brav gesungen. Hr. Stümer, der sich auf dem hiesigen Privattheater Urania ausgebildet hat, verlässt jetzt Berlin, und folgt einem Ruf nach Breslau an die dortige Bühne. Unsre guten Wünsche für die Erhaltung seiner schönen, lieblichen, von Righini ausgebildeten Stimme folgen ihm.

Am 12ten Dec. debutirte Hr. Grell als Belmonte in Mozarts Entführung. War auch sein Spiel befangen, so versöhnte doch seine weiche und angenehme Tenorstimme gänzlich. Er ist den Lesern der mus. Zeit. als eine Zierde der hiesigen Singeacademie schon seit Jahren bekannt; auch von seinem Aufenthalt und seinen Debuts in Wien erinnere ich mich vortheilhafte Schilderungen in dies. Zeit. gelesen zu haben. Möge die holde Hygiea ihm stets als warnende Freundin zur Seite stehen! Uneingeschränktes Lob verdienten an diesem Abende Mad. Müller als Constanze, und Hr. Gern als Osmin.

Am 13ten Dec. war das dritte Abonnements-Concert. Man gab die Symphonie von Beethoven aus C dur, und die Ouvertüre aus Himmels Sylphen. Ueberhaupt war für die Freunde der Himmelschen Muse an diesem Abende sehr reich gesorgt. Er selbst spielte auf einem von C. L. Steibelt auf neue Art gebauten Flügel-Pianoforte sein bekanntes Sextett fürs Pianoforte, Violoncell, 2 Bratschen und 2 Hörner, und spielte schön; im 2ten Theile wurden aus dem zur Huldigung des Königs von ihm componirten Te Deum ein Sopransolo, mit vier Violoncells begleitet, ein Quartett und das Schlusschor mit voller Begleitung vortrefflich gegeben. Lauten, verdienten Beyfall erhielten Mad. Müller, die ein Rondo aus Righini's Tigranes sang, und Hr. Semmler, der ein Bratschen-Concert von Witt, wie immer, mit ungemein grosser Fertigkeit und sehr geschmackvoll spielte.

Den 19ten Dec. ward zum erstenmal, und seitdem noch einigemal mit immer steigendem Beyfall gegeben: Die Dorfsängerinnen, komisches Singspiel in 2 Acten, aus dem Italienischen. Die Musik ist bekanntlich von Fioravanti, von dem wir vor einigen Jahren schon die Oper: die reisenden Virtuosen, mit vielem Vergnügen sahen. Diese im Geschmack der echten italienischen komischen Oper gedichtete und componirte Oper ward durch das schöne Spiel und den noch schönern Gesang fast aller Theilnehmenden zu einer der angenehmsten Productionen der letzten Zeit erhoben. Dem. Schmalz gab die Rosine, und Mad. Eunike die Gastwirthin Agathe; Hr. Eunike den Soldaten Carlino, Hr. Gern den Kapellmeister Don Bucephalo, und der brave

Komiker, Hr. Wurm, den Landedelmann Don Marco. Fast jede Scene ward mit lautem Beyfall aufgenommen; aber was höchst selten geschieht, bey der zweyten Vorstellung, am 22sten Dec., musste das herrliche Terzett No. 2. von Agathe, Rosine und Bucephalo, auf einstimmiges Begehren des überaus zahlreich versammelten Publicums, wiederholt werden. Lautes Lachen erregte das Duett No. 3. zwischen Marco und Bucephalo, besonders bey der Passage: Nein nein, jetzt kommt das Allegro! Eines allgemeinen Beyfalls erfreuten sich ferner: Agathens Arie No. 5. das Sextett No. 6., das Duett No. 7. zwischen Carlino und Rosine; Bucephalo's Arie No. 8., das Terzett No. 10., Carlino's Recitativ und Arie No. 11., und das vortreffliche Quintett No. 14. Seit langer Zeit hat keine neue Oper so allgemein gefallen.

Am 20sten Dec. gab Hr. Schröck Concert im Theatersaal. Er blies ein neues Flöten-Concert von Müller, aber mit weniger Ausdruck, (vielleicht eine Folge der zwar regelrichtigen, aber etwas trockenen Composition,) und mit geringerem Beyfall, als das Doppel-Concert für Oboe und Flöte, das er mit dem Componisten, Hrn. Westenholz, vortrefflich, und unter dem ausgezeichnetsten Beyfall gab. Auch Hr. Kapellm. Himmel spielte eine von ihm gesetzte Sonate fürs Pianoforte mit obligater Violin und Violoncell auf dem neuen Steibeltschen Instrumente, zur Freude der Anwesenden.

Am 21sten Dec. debütirte Mad. Becker, Tochter unsers verdienten Sängers Ambrosch, vom Breslauer Theater, als Oberon in Wranitzky's bekanntem Singspiel dieses Namens, mit sehr geringem Beyfall.

Am 27sten Dec. war das vierte Abonnements-Concert, das aber an Gehalt den vorigen bey weitem nachstand. Die Symphonie von A. Romberg aus Esdur eröfnete den ersten, und Vogels Ouvertüre zum Dämophoon den zweyten Theil. Hr. Hertel spielte mit Beyfall ein Violin-Concert von Kreutzer, und Hr. Griebel ein Potpourri für das Fagott von A. Schneider. Das Uebrige verdient keine Auszeichnung.

Leipzig. Concertmusik. (Fortsetzung aus dem 64sten Stück des vorigen Jahrg. s.) Das jährliche Concert zum Besten der von Alter schwachen Mitglieder und Wittwen des musikal. Instituts, wurde mit Beethovens Symphonie No. 4. (Wien, Industrie-Comptoir) eröffnet. Dies, wie es scheint, noch wenig bekannte, geistreiche Werk (B dur, Es dur, B dur) enthält, nach einer feyerlichen, herrlichen Einleitung, ein feuriges, glanz- und kraftvolles Allegro, ein kunstreich und sehr anmuthig durchgeführtes Andante, ein ganz originelles, wunderbar anziehendes Scherzando, und ein seltsam gemischtes, aber wirksames Finale. Im Ganzen ist das Werk heiter, verständlich und sehr einnehmend gehalten, und nähert sich den mit Recht so beliebten Symphonien dieses Meisters No. 1. und 2. mehr, als denen No. 3. u. 6. Im Schwung der Begeisterung möchten wir es am meisten mit No. 2. zusammenstellen; von dem Wunderlichen und die Wirkung mehr Hindernden als Fördernden in einzelnen Wendungen, wodurch B. in der letzten Zeit manche Ausführende scheu, und manche Zuhörer irre macht, findet sich hier nicht allzuviel. Die nichts weniger als leicht auszuführende Symphonie wurde trefflich gegeben, und fand einstimmigen Beyfall. Sehr passend, obschon in ganz anderm Charakter, schloss sich hieran die bekannte grosse Scene: *Ah perfido, spergiuro*, von demselben Componisten, und wurde auch diesmal mit grösstem Vergnügen gehört. Man konnte sich, eben bey dieser Zusammenstellung, schwerlich des Wunsches enthalten: möchte es doch dem geistreichen, verehrten Meister möglich, möchte er geneigt seyn, auf *diesem* Wege weiter, und, wie er es jetzt allerdings vermöchte, immer höher zu wandeln! Dem. Campagnoli, welche die Scene sang, erreichte zwar im Ausdruck nicht alles, was sie verlangt und zulässt, sang aber mit Sicherheit, Genauigkeit und schöner Stimme. — Sehr arm und klein nahm sich hierauf das bekannte Kreutzersche Concert für zwey Violinen und Violoncell, mit seinen immerwährenden, nichts sagenden Passagen, zahllosen Trillern und kahlen Wiederholungen aus. Man hätte es nicht wählen sollen, am wenigsten für solche Nachbarschaft. Würde doch auch Kreutzer so etwas

schon seit geraumer Zeit gewiss nicht geschrieben haben! — Der zweyte Theil enthielt A. Rombergs rühmlich bekannte grosse Ouverture aus D, und *Schillers Macht des Gesanges*, von demselben Meister vor kurzem in Musik gesetzt. (Hamburg, b. Böhme, in Partitur und Klavier-Auszuge.) Vom letzten Werke wird bald eine ausführliche Recension in diesen Blättern erscheinen; darum sey es hier genug zu erwähnen, dass, wenn dies herrliche Gedicht, das uns *jede* cantatenmässige Ausführung zu verschmähen scheint, also ausgeführt werden sollte, dies schwerlich von irgend jemand mit mehr Mannigfaltigkeit, mit mehr Kunsterfahrung, und in mehrern seiner Theile ansprechender geleistet werden konnte. Es fand einen mässigen Beyfall.

Hr. *Kaufmann*, Mechanicus aus Dresden, liess an zwey Abenden das von ihm erfundene, und mit Geschicklichkeit und Geschmack gespielte *Harmonichord* hören, und zwar in jeder Weise, welche man nur wünschen konnte und welcher das Instrument irgend fähig ist — Solo, mit Begleitung der Violin oder tiefer Blasinstrumente, verbunden mit Harmonika, als Begleitung des Gesanges etc. Wir würden uns verbunden achten, über diese wahrhaft merkwürdige, schöne, in ihren Folgen wahrscheinlich wichtige Erfindung ausführlich zu sprechen, wenn nicht erst vor wenigen Wochen Hr. *Dr. Apel* in unsern Blättern dies gethan, und, wie wir nun auch au unserm Theile, die Aufmerksamkeit aller denkenden Musikfreunde auf diesen Gegenstand zu richten bemühet gewesen wäre. Auch der Effect des Instruments auf die gemischten Zuhörer war, besonders beym Solo, und mit Verbindung tieferer Blasinstrumente oder der Harmonika, sehr vortheilhaft, und der Beyfall allgemein. —

Die an vorzüglichen Compositionen so reichen wöchentlichen Concerte brachten im letzten Monat folgende zum Gehör.

Neuntes Concert. J. Haydns Symphonie mit Janitscharen-Instrumenten wurde musterhaft ausgeführt. Die mit Recht beliebte Scene: *Grazie ti rendo, clemente cielo* — aus *Paers Camilla*, sang Dem. Campagnoli mit allgemeinem Beyfall. Ein neues Concert für die Klarinette, von Hrn. Musikd. Friedr. Schneider geschrieben, trug Hr. Barth mit gleichem Beyfall vor. Mit Vergnügen bemerkten wir, dass des berühmten Hermstedts Anwesenheit nicht ohne Einfluss in Hrn. B.s Spiel gewesen sey. Hr. B. giebt jetzt seinem Ton mannigfaltigere Modificationen, seinem Vortrag einen abstechendern Wechsel des Schattens und Lichts. Das Ermüdende, das, auch bey grösster Fertigkeit und Geschicklichkeit des Virtuosen, Concerte auf Klarinette, Flöte etc. haben müssen, wird nur dadurch ganz entfernet — dadurch, und durch Compositionen, welche nicht darauf ausgehen, das Hauptinstrument auf vielerley Weise allein schimmern, sondern es nur als die erste unter den kunstgemäss ausgearbeiteten sammtlichen Stimmen des Orchesters hervortreten zu lassen — Compositionen, wie Mozarts und Beethovens Concerte für das ebenfalls im Ton beschränkte Pianoforte, oder wie Spohrs für die Klarinette, und wie nun eben dies für dasselbe Instrument von F. Schneider. Ganz besonders müssen wir an diesem den ernsten, würdigen ersten, und den schwermuthigen, meisterhaft und originell instrumentirten zweyten Satz rühmen. Das Werk ist noch nicht gestochen; es verlangt einen Spieler, der Lust, Geschmack und Fleiss genug besitzt, sich auch in das hineinzustudiren, was diesem Instrumente sonst nicht geboten wird und nicht auf demselben sich fast von selbst ergiebt. — Mozarts bekanntes, schönes Quartett aus *la Villanella rapita* folgte, und der zweyte Theil enthielt aus Salieri's *Axur* die Ouverture, und die Scenen des ersten Acts, (mit Finale) von da an, wo man Atars Ankunft dem König meldet. Sie wurden italienisch, mit allen Recitativen, ganz, wie sie vom Componisten geschrieben worden, nicht, wie sie verstümmelt auf die deutschen Theater gebracht sind, gegeben, und nahmen sich so trefflich aus. Im Einzelnen sang Hr. Klengel, als Atar, (sonst Tavar) vorzüglich schön.

Zehntes Concert. Neue Symphonie von Tomascheck in Prag, so eben bey Breitkopf u. Härtel gestochen (Es dur). Sie ist ein lebendiges, reiches, und, wenn sie gut ausgeführt wird — wozu aber nicht wenig gehört — effectvolles

Musikstück. Das einleitende Adagio ist wol zu lang und für den Charakter des Ganzen zu düster; das Allegro kraftig und mannigfaltig; das Andante sehr angenehm; das Scherzando seltsam, wild und pikant; das Finale rauschend. Der Componist moduliert gern scharf und nicht selten etwas grell, bringt auch in der Modulation manche Lieblingswendungen wol zu oft an: im Ganzen aber ist die Symphonie ein neuer Beweis von des noch jungen Verf.s schönem Talent und regem Kunstfleis. Eine Scene von Federici, die, wenn auch an sich keine vorzügliche, doch für eine erste Sangerin sehr passend und vortheilhaft geschriebene Composition ist, (*Ah padre mio, dove sei tu?*) trug Dem. Campagnoli sehr gut, besonders mit herrlich austonender Stimme vor; Mozarts meisterhaftes, immer mit neuem, immer mit grösserm Vergnügen gehörtes Pianoforte-Concert aus Dmoll wurde von unserm wackern Riem musterhaft gespielt, (diesmal hörten wir auch das treffliche Andante, wie es seyn muss;) und die unübertroffene Hauptscene des Mozartschen *Idomeneo* (zwischen dem Oberpriester, Idomeneo und dem Chor, mit dem feyerlichen Aufzug zum Tempel beschlossen;) machte auch diesmal den tiefsten Eindruck. — Im zweyten Theile spielte der junge *Lobe* aus Weimar, ein Knabe von ungefahr dreyzehn Jahren, Müllers rühmlich bekanntes, neuestes Flöten-Concert, und spielte mit so hellem, angenehmen Ton, mit so viel Fertigkeit, Pracision, Deutlichkeit und Sicherheit — nicht wie ein Knabe, sondern wie ein Mann, und fast wie ein Virtuos. Unter fortwahrender guter Leitung erwachst in diesem, auch sonst von der Natur günstig bedachten Knaben gewiss ein ausgezeichneter Künstler. Den Schluss machte J. Haydns kraft- und seelenvolle Motette aus Dmoll. (in Partitur gedruckt,) über welche wir voriges Jahr ausführlicher gesprochen haben. Sie wurde ganz nach Wunsch ausgeführt.

Eilftes Concert. (Neujahrstag.) Righini's würdevolle Ouverture zum Tigranes. J. Haydns rühmlich bekanntes und ebenfalls gedrucktes *Te Deum laudamus* aus C dur. Müllers beliebtes Flöten-Concert aus Emoll, gespielt von Herrn Gürgens, einem jungen Musiker in Leipzig. Sein Spiel gefiel durch seinen starken, runden und zugleich angenehmen Ton, und durch einen der Composition angemessenen Vortrag nicht wenig. Paesiello's ausserst schwierige Bravour-Arie — offenbar für irgend eine einzelne Sangerin, deren Starke in künstlichen Wendungen in der ausersten Höhe der Stimme lag, geschrieben — war gegen die Vorzüge und über die Kräfte der Dem. Campagnoli. Sie hatte sie nicht wählen sollen. Ueberhaupt möchten wir ihr wohlmeynend rathen, nicht zu oft ihre Stimme zu solcher Höhe zu treiben, (heute, in allerley schwierigen Gangen bis dreygestrichen E,) wenn sie nicht das, ohne Vergleich Vorzüglichere — ihre vollen, ausserst wohllautenden Mitteltöne und ihre ohnehin etwas schwache Tiefe — in Gefahr bringen will. — Im zweyten Theile wurde Krommers neue, und sehr lebhafte, doch etwas bunt schimmernde und nicht eben tiefgeschöpfte Symphonie aus Ddur; und das auf Effect sehr gut berechnete Haupt-Quartett aus Paers Leonore gegeben.

Zwölftes Concert. Mozarts grosse Meister-Symphonie aus C dur. Desselben Hauptscene der Vitellia aus *Clemenza di Tito*, mit obligatem Bassethorn, von Dem. Campagnoli sehr schön vorgetragen, und zwar beydes, Recitativ und Arie. Violin-Concert von Viotti, (das neueve, aus A moll,) von Hrn. Matthai vortrefflich, ganz im Geist und Sinn auch in der Manier dieses Meisters vorgetragen. Er fand ausgezeichneten und vollkommen verdienten Beyfall. Das einfache, zarte und anmuthige Duett aus *la Selva incantata* von Righini, zwischen Armida und Tancred: *O sorte! che ascolto!* wurde ganz nach Wunsch von Dem. Campagnoli und Hrn. Kleugel gesungen, und vom Orchester begleitet. Den zweyten Theil füllete Beethovens grosses, genialisches Werk, die *Sinfonia eroica*, zum lebhaften Vergnügen der ausserst zahlreichen und bis zum letzten Accord mit gespannter Aufmerksamkeit theilnehmenden Zuhörer, aus. Sie wurde mit unverkennbarer Lust und Liebe vom Orchester so genau so feurig, und doch auch mit so viel Delikatesse ausgeführt, wie sie es verlangt, wenn sie, bey ihrer Dauer von funfzig Minuten, auch auf ein gemischtes Publicum solche Wirkung hervorbringen soll.

Notizen.

In Paris feyerte vor einem Monate eine Gesellschaft angesehener Freunde der Tonkunst von mehr als sechzig Personen und lauter Verehrern des verdienten, fast 70jährigen Grétry, dessen Namenstag. Der mit Recht hochgeachtete deutsche Componist und Schüler Haydns, Herr Neukomm, der jetzt in Paris lebt, hatte eine kleine Cantate zu dieser Feyer geschrieben, welche aufgeführt wurde und allgemeinen Beyfall fand. Die Franzosen nennen Grétry gern ihren Anakreon, und in der That in vielem Betracht mit gutem Grunde. —

Cherubini und Méhul arbeiten eben jetzt beyde an Werken für die grosse Oper. Spontini componirt eine grosse italienische Oper. Lebrétons Schriftchen über Jos. Haydns Leben und Verdienste, von welchem vor kurzem von uns, aus dem Briefe eines Freundes in Paris, vorläufige Nachricht gegeben worden, haben wir nun erhalten. Es ist wirklich eine treffliche Lobrede auf den grossen Mann. Neues enthält sie übrigens für deutsche Leser nur wenig: kleine Anekdoten und dergl., vornämlich aus dem Munde des ältesten Schülers Haydns, Pleyl. Wir werden gelegentlich auch diese unsern Lesern vorlegen.

In Strasburg macht Hr. Casimir, ein junger Componist u. Virtuos auf der Harfe in diesen beyden Eigenschaften bedeutendes Aufsehen und grosses Glück. Wie man uns schreibt, übertrift er, als Harfenspieler, besonders in Hinsicht auf Besiegung von Schwierigkeiten, alles, was man gehört hat, und führt namentlich auch sehr schwere Klavierstücke auf seiner Harfe vollkommen aus. Auch dadurch wird seine Erscheinung noch interessant, dass er, als Virtuos, ein Schüler der berühmten, unermudlich thatigen Schriftstellerin, Mad. de Genlis, ist, welche selbst sehr gut Harfe spielt, und vor kurzem eine *Méthode de Harpe* herausgegeben hat, welche gerühmt wird, aber, ausser einer gefalligen Schreibart, nichts Ausgezeichnetes enthält.

Das italien. Opern-Theater in Paris hatte mit mehrern seiner neuern Productionen wenig Glück gemacht; darum führte man Mozarts Figaro vor einiger Zeit auf dasselbe zurück, und ungeachtet (nach dem uns übersandten Bericht) mehrere Haupt-Partien, namentlich die des Figaro und die des Grafen, (welche letztere zwar sehr gut gespielt, aber von einem hohen Tenor gesungen wurde,) keineswegs vorzüglich besetzt waren, machte das treffliche Werk dennoch von neuem, und seitdem immerfort, das grösste Glück. Am meisten (und nicht mit Unrecht) zeichnet gewöhnlich der gebildetere Theil des Publicums die Arien der Gräfin und des Pagen, und folgende Ensembles aus: Terzett: *Cosa sento*, im ersten, das Finale des zweyten, das Duett: *Crudel, perche finora*, und das Sestett: *Riconosci in questo amplesso* im dritten Act aus. Dass Stücke, wie die Hauptscene des Grafen, (aus D dur,) die Hauptarie der Susanne, (mit Bassethörnern) nicht besonders ausgezeichnet werden, mag wol an der Ausführung durch die Sänger liegen. Das Ganze ging, unter Spontini's Leitung, sehr gut zusammen.

Auf das grosse Opern-Theater sind Leaueurs *Barden*, auf Befehl des Kaisers, zurückgebracht worden. Sie finden von neuem in den Journalen viel Lob, im Theater wenig Zuhörer. — Unter den kleinern Neuigkeiten der letzten Monate zeichnet sich vor allen das *Rendezvous Bourgeois*, ein kleines, niedliches, und ausserst lustiges Operchen, von Hoffmann und Nicolo aus. Das Stuck ist in einem ganz kurzen Acte, muss aber jedermann ein heiteres Stündchen gewähren.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. N°. I. 1811.

Pränumerations-Anzeige.

Choralbuch

enthaltend die bekanntesten und vorzüglichsten Choräle der protestantischen Kirche Deutschlands mit reinen Melodien und reinen überall ausgeschriebenen Harmonien zur Begründung eines würdevollen harmonischen Kirchengesangs und zur Beförderung häuslicher Erbauung eingerichtet.

Jeder Freund der Religion und der mit ihr innigst verbundenen Kunst, der Musik, hat längst gewünscht, dass unsere Choralbücher, ihrer erhabenen Bestimmung gemäss, eine der öffentlichen und häuslichen Erbauung forderlichere Einrichtung erhalten möchten. Viele enthalten die Melodien mit einem bezifferten Bass und folglich Aufgaben, die nur von den Wenigen richtig gelöset werden können, welche, bey tiefer Kenntniss der Harmonie und der alten Tonleiter, zugleich in vielstimmiger Composition geübt sind. In anderen Choralbüchern sind zwar die Harmonien überall richtig ausgeschrieben, allein die Melodien enthalten so mancherley profane Auswüchse, fremde Töne, meliamatische Verzierungen u. s. w., welche der Würde des Chorals schaden und die Andacht stören. In noch andern Choralbüchern ist auf das überall regsame Bedürfniss, den Choral vielstimmig zu singen, keine Rücksicht genommen. Die Stimmen bewegen sich mitunter in Tönen, deren Verhältnisse nur geübte Treffer ausdrücken können. Ich glaube, dass es diesem Uebel und dem so öftern Wechsel der Harmonien, mit welchem der Choral auf der Orgel begleitet wird, mit beyzumessen sey, wenn Kirchengesang und Orgelspiel noch nicht die harmonische Uebereinstimmung haben, wie es recht und schicklich ist.

Alle diese Fehler habe ich in obigem Werke zu vermeiden gesucht. Man findet in demselben die Melodie eines jeden Chorals in ihrer ursprünglichen Gestalt dargestellt, frey von allen fremden Tönen, wie es der Natur der alten Tonleiter, den Gesetzen der Modulation und der Würde des Chorals angemessen ist. Die gewöhnlich vierstimmige Harmonie ist nach den Regeln eines streng-reinen Satzes eingerichtet, kraftvoll und zweckmässig, dabey natürlich und fasslich. Ueberall ist die Harmonie ausgeschrieben, so dass jeder den Choral seiner Bestimmung gemäss spielen kann, wenn er die Elemente der Musik versteht.

Um das Werk so gemeinnützig, als möglich, zu machen, habe ich auf alles Rücksicht genommen, was die Brauchbarkeit desselben erhöhen und die erbauliche Begleitung eines Chorals verstärken kann.

Dies Werk ist nicht nur auf Organisten, sondern auch auf Spieler anderer Tasten-Instrumente, z. B. des Klaviers und der Harmonika, berechnet, und auch Chordirectoren und Instrumentisten, die bey ihren Umgängen, beym Blasen von Thürmen und in der Kirche eines harmonisch-richtig ausgesetzten Chorals bedürfen, überaus nützlich. Ich ersuche deshalb jeden Freund der Religion und Musik, namentlich die Herren Kirchenpatrone, Prediger, Schullehrer, Musik-Directoren u. s. w., die Herausgabe dieses Werks, wodurch ich einen wichtigen Beytrag zur musikalischen Liturgie zu liefern gedenke, gefälligst zu unterstützen.

Klamer Wilhelm Franz,
Prediger zu Oberbörnecke.

Um den Ankauf obiges von bewährten Kennern sehr geschätzten Werkes so viel als möglich zu erleichtern, bieten wir es hierdurch auf Pränumeration an, unter folgenden Bedingungen:

1) Der Pränumerations-Preis ist nur Achtzehn Groschen Conv. Geld. Geneigte Sammler von Pränumerationen erhalten auf Acht Exemplare das neunte frey.

2) Die Beförderer des Werks, welche bis zum 15. Febr. 1811 als Pränumeranten sich gefälligst melden, erhalten ihre Exemplare auf schönem weissen Schreibpapier, und ihre Nahmen werden dem Werke vorgedruckt.

3) Das Werk erscheint, in grossem Quart, schon Anfangs des März 1811, und alsdann tritt auch sogleich der beträchtlich höhere Ladenpreis ein. Jede solide Buchhandlung wird die Güte haben, Pränumeration anzunehmen.

Es war eine schöne, fromme Sitte unserer Voreltern, dass jeglicher Hausvater sich Sonntags mit seiner Familie um den häuslichen Tisch versammelte und einen Choral sang. Dieser edle Gebrauch sollte vor allen zu dieser Zeit wieder aufgenommen werden, wo es Noth thut, dass der Mensch wieder einen festen Trost weiss und eine Zuversicht vor den vielen Widerwärtigkeiten der bösen Zeit. Und dann helfe dazu dies Choralbuch und finde darin seine Bestimmung, dass es den frommen, erheiternden Gesang befördere, sowol in der Kirche, als daheim am Familientische.

Als der Mann Gottes, D. Martin Luther, einst vom Tische aufstand, und mit den Seinigen das schöne Lied gesungen hatte

„Ein' feste Burg ist unser Gott"

sprach er gar freudigen Sinnes: „Musicam habe ich allezeit lieb gehabt. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art und zu allem Guten geschickt. Ein Schulmeister besonders muss singen können, sonst sehe ich ihn nicht an! Singen ist die beste Kunst und Uebung. Es hat nichts zu thun mit der Welt, ist nicht vor dem Gezücht, noch in Hadersachen. Sänger seyn auch fröhlich, und schlagen die Sorgen mit Singen hinweg!" Und dem ist also!

Halberstadt, im December 1810.

Büreau für Literatur und Kunst.

Ankündigung.

Sämmtliche

Lieder, Romanzen und Balladen

von Zelter,

Wir haben dieses Werk, das nicht blos die schon gedruckten, sondern grösstentheils neue und ungedruckte Compositionen enthält, in Verlag genommen, und wollen, um es den Musikfreunden, die dasselbe zu besitzen wünschen, für einen wohlfeilern Preis, als der Ladenpreis seyn wird, ablassen zu können, Subscription darauf annehmen. Wer sich direkt an uns wendet (Auswärtige in frankirten Briefen) und sich auf das ganze Werk verbindlich macht, erhält dasselbe ein Viertel unter dem Ladenpreise. Das Aeussere wird einfach, aber elegant seyn. Das erste Heft erscheint nach Weihnachten. Die Subscribenten haben die Güte, sich in unserm Büreau, Leipziger- und Charlottenstrassen-Ecke, № 56., zu melden. Subscribenten-Sammler erhalten auf zehn Exemplare das eilfte frey.

Berlin, den 18 Dec., 1810.

Kunst- und Industrie-Comptoir.

Musik-Anzeige für Theater-Directionen.

Der blinde Gärtner, oder die blühende Aloe. Neues Liederspiel in 1 Act, von A. v. Kotzebue, in Musik gesetzt von J. P. Schmidt zu Berlin, ist in vollständiger Partitur, sauber copirt für 7 Ducaten zu haben. Die resp. Theater-Directionen belieben sich mit postfreyer Einsendung dieses Honorars incluss. Copialien, und Reverzirung „keine Abschrift von der Partitur zu geben" beliebigenfalls an die Haude- und Spenersche Zeitungs-Expedition, Schlossfreyheit № 9 hieselbst zu wenden, und der prompten Beförderung gewärtig zu seyn.

Berlin, im December 1810.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Righini, Aria: Gesang verschönt das Leben, mit Veränderung der Singstimme und Begleit. der Guitarre, von C. Streitwolf. Op. 9. 4 Gr.

Harder, A., Lieder mit Begl. d. Guitarre. Op. 33. 16 Gr.

— Lieder der Heiterkeit und des Frohsinns mit Begl. des Pianoforte oder der Guitarre. Op. 34. 1s Heft. 18 Gr.

Seidel, F. L., 8 Lieder für die Guitarre arrangirt von Harder. 12 Gr.

Bremer u. Juodorf, 12 leichte Lieder für Guitarre und Gesang. 16 Gr.

Juodorf, 10 ganz leichte Lieder mit Begl. der Guitarre für die ersten Anfänger. 9s Werk. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Januar. Nº. 5. 1811.

Nochmalige Untersuchungen über den Bau der Violin *).

Es ist zwar kein unerhörtes Ereigniss, dass Manner, die unter ganz verschiedenen Umständen und Verhältnissen ihr Nachdenken irgend einer neuen und nützlichen Erfindung im Gebiete der Wissenschaften und Künste gewidmet haben, zuletzt auf, wo nicht ganz gleiche, doch sehr ähnliche Resultate gekommen sind: allein diese Erscheinung ist und bleibt doch dem Beobachter gewiss immer merkwürdig; und so gewahrte es auch mir grosses Vergnügen, als ich beym Lesen des, in No. 50. der musikal. Zeitung vom Jahre 1808. befindlichen, jedem Liebhaber der Violin gewiss sehr lehrreichen Aufsatzes über dies musikalische Instrument, die angenehme Entdeckung machte: dass der mir ganz unbekannte, und mit P. unterzeichnete Verfasser, in Ansehung der von demselben, als Muster einer neu zu erbauenden Violin, in Vorschlag gebrachten, und auf der, jenem Aufsatze beygefugten, Kupfertafel unter Fig. 5. vorgezeichneten elliptischen Form, mit mir fast ganz gleiche Ideen und Ansichten zu verschiedenen Zeiten gehabt hatte.

Denn schon im Monate Sept. des J. 1801, da ich als practischer Tonkünstler in meinen Nebenstunden mit Reparaturen alter Geigeninstrumente mit grossem Eifer und mehrentheils nicht ohne glücklichen Erfolg in Wettin mich beschäftigte, und bey des damals regierenden Königs von Preussen, Friedrich Wilhelms II. Majestät, um eine Stelle in der königl. Kapelle ansuchte, legte ich meiner diesfallsigen Bittschrift, ausser mehrern schriftlichen Zeugnissen für meine Fähigkeit und erworbenen Fertigkeiten als Tonsetzer und Violinspieler, auch einige Proben von meinen Kenntnissen im Fache der Chemie und des Baues musikalischer Instrumente, und besonders auch eine Zeichnung von einer ganz neuen Violinform, deren Vorzüge vor der zeither gewöhnlichen Form ich durch schriftlich beygefügte motivirte Bemerkungen darzuthun gesucht hatte, mit bey, und diese neue Form einer nach meinen Ideen zu erbauenden Violin hatte mit der von Hrn. P. in Vorschlag gebrachten die grösstmöglichste Aehnlichkeit, und war von derselben blos darin etwas verschieden, dass an dem Muster nach meiner Erfindung die Tonlöcher der Decke keine zugespitzten Enden hatten, und auch nicht ganz sichelförmig und nicht so breit ausgeschnitten waren, sondern in gleicher Breite auf der Decke in die Länge fortgingen und an den Enden, gegen den Mittelpunct der Decke, etwas einwärts gebogen waren; weil, nach meiner Ueberzeugung, diese Form der Tonlöcher mehr dazu geeignet ist, die Decke leichter in Bewegung zu setzen, und von ihren festen Banden frey zu machen, als jene sichelförmigen Ausschnitte dies bewirken können.

Da aber mein vorerwähntes Gesuch bey gedachter Behörde kein geneigtes Gehör fand und meine zur Prüfung vorgelegten Erfindungen keiner Aufmerksamkeit gewürdigt, noch weniger unterstützt wurden; so habe ich, durch nachherige drückende Verhältnisse daran behindert, von meiner, blos in der Idee existirenden, neuen Geigenform niemals einen practischen Gebrauch gemacht, und ich muss gestehen, dass ich, aus Gründen, deren Auseinandersetzung hier zu weit-

*) Hierzu die Tafel No. I.

lustig seyn würde, von dieser meiner Erfindung in der Folge auch keine so vortheilhafte Meynung mehr gehabt, und seit jener Zeit gar nicht mehr daran gedacht habe, bis ich durch den leider mir sehr spat zu Gesichte gekommenen Aufsatz des Herrn P. daran wieder erinnert wurde.

Indessen wäre es allerdings eines Versuches wol werth, nach dem von Hrn. P. in Vorschlag gebrachten neuen Muster oder auch nach dem meinigen, blos in der Form der Toulöcher davon verschiedenen, ein Instrument zu bauen, und ich selbst würde dieser Arbeit mit dem grössten Eifer und mit der grössten Genauigkeit mich unterziehen, wenn ich für meine diesfallsige Mühe und den Zeitaufwand nur einigermassen entschädigt zu werden hoffen dürfte, und die grösste Schwierigkeit, gutes altes Holz dazu zu bekommen, zu beseitigen wüsste; denn bey gewöhnlichen Instrumentenmachern kann man (wie ich Hrn. P. aus voller Ueberzeugung beystimme) zu einer solchen, von den gewöhnlichen Formen und dem beliebten Schlendrian ganz abweichenden Arbeit weder hinlängliche Kenntnisse noch guten Willen und Eifer genug erwarten. Eben diese Ursache, nämlich Mangel an gutem, altem Holze, hat mich auch bewogen, meine zeitherigen Beschäftigungen mit Erbauung neuer Violinen, deren ich überhaupt erst drey gefertiget und dadurch den Beyfall der Kenner mir erworben, vor der Hand ganz einzustellen, bis mir etwa ein guter Genius zur Erlangung guten alten Holzes Mittel und Wege zeigen wird.

Um jedoch Hrn. P. für seinen lehrreichen Aufsatz theils meine Hochachtung öffentlich zu erkennen zu geben, theils ihn zu überzeugen, dass ich seine Angaben über den Geigenbau und die dabey angeführten Gründe gegen meine eigenen Erfahrungen in diesem Fache genau erwogen und geprüft habe, will ich — durch einige Freunde dazu aufgefordert — meine bey Durchlesung jenes Aufsatzes niedergeschriebenen Gedanken und freymüthigen Bemerkungen unter denselben Rubriken dem musikalischen Publicum jetzt mittheilen, und dabey blos um Nachsicht mit der Form und dem Ausdrucke meiner Gedanken bitten. Also zuerst von dem wichtigsten und für den Instrumentenbauer schwierigsten Theil der Violin, nämlich von

der Decke.

In der Luft mehrere Jahre getrocknetes Holz gewinnt dadurch an Harte und Elastizität; weil die Luftsäure die Holzfasern nach und nach immer mehr zusammenzieht, und die erdigen Theile des darin enthaltenen Harzes absondert. Nur dürfte das Trocknen des Holzes in der Luft nicht gar zu lange und vielleicht nicht über 40. Jahre dauern, weil sonst die Luftsäure auf das Holz allzu ätzend und zerstörend wirken würde. Wenn man Holz, welches ungefähr 20. Jahre lang in der Luft getrocknet ist, zu Geigen-Instrumenten verarbeitet, und solches mit einem festen Lacke, welcher dasselbe bis aufs Innerste zu durchdringen und während des Trocknens die Holzfasern noch fester anzuziehen vermögend ist, überziehet; so wird ein solches Instrument durch das Alter immer mehr gewinnen, und die Luftsäure darauf nicht mehr so nachtheilig, wie auf das unlackirte Holz, wirken können.

Die sichtbaren Faden oder sogenannten Jahre des Holzes, welche durch ihren eigenen Leim oder durch eine Art harziger Gallerte mit einander verbunden sind, saugen keinen Lack ein, widerstehen vielmehr dem Eindringen desselben, und bleiben freye und bewegliche Rinnen, so dass es unmöglich ist, diese Holzfasern mit dem Lacke ganz zu verschliessen. Mithin ist auch nicht zu befürchten, dass der Lack, wenn er gut ist, die Decke oder Resonanz ganz verkörpern und dadurch der Vibration nachtheilig werden sollte. Nachtheilig aber ist das Tranken des Holzes mit Leim; denn der Leim zieht die Feuchtigkeit der Luft an, löset die Holzgallerte auf, verbindet sich mit ihnen und zieht die beweglichen Rinnen so fest zusammen, dass eine innere Reibung oder Vibration dieser Fasern beynahe nicht Statt finden kann. Der Ton solcher mit Leim getränkter Instrumente ist immer heiser, das Tractament hart und rauh, und bey feuchter Luft der Resonanz gar nicht in Bewegung zu setzen oder in Vibration zu bringen.

Die Decke muss, wenn sie hinlängliche Schwungkraft bekommen oder gehörig vibriren

soll, vom Mittelpuncte aus in ihrer ganzen Peripherie schwach zu, oder in abnehmender Stärke gearbeitet seyn. Eben dieses gilt auch von der Mittellinie der Decke, welche jedoch in der Stärke weniger abnehmen muss, als der übrige Theil der Decke; denn wenn die Mittellinie der Decke sowol nach dem Halse als nach dem untern Knopfe zu von gleicher Stärke seyn würde, so dürfte man eine pracise und ganz gleiche Ansprache der Töne wol nicht zu erwarten haben, weil es in diesem Falle an der gehörigen Hebekraft fehlt.

Man nehme z. B. ein ovales oder auch ganz rundes Bret, dessen Mittellinie gleich stark ist, dessen Seiten aber abnehmend schwächer zu gehen, setze es mit dem Mittelpuncte auf einen Finger ins Gleichgewicht, und bringe es durch einen Schlag oder gelinden Stoss mit einem hölzernen Stabe in Bewegung; so wird man mit Augen sehen, dass die Erzitterung oder Vibration des ganzen Bretes weder pracis noch gleichmässig von statten geht, dahingegen ein in seinem ganzen Umfange rund herum schwächer zulaufendes und auf vorgedachte Art in Bewegung gesetztes Bret sogleich in allen seinen Theilen regelmässig erzittern wird.

Die Wände oder erhöheten Ränder der Geigendecken, so wie die, blos zur Verzierung, eingelegten Streifen um die Ränder, sind der Vibration äusserst nachtheilig, wenn zumal diese Streifen nicht just auf den Rand der Zarge eingelegt werden.

Aus diesen wenigen und blos flüchtig hingeworfenen Bemerkungen ist es schon ersichtlich, wie schwer es seyn müsse, eine Geigendecke gut und regelmässig zu arbeiten, und die grossten Schwierigkeiten finden sich erst beym Arbeiten selbst in der Beschaffenheit des Holzes, und können dem blossen Liebhaber nicht umständlich und deutlich genug dargestellt werden.

Die Ton- oder F-Löcher.

Das F-Loch ist gleichsam die Mutter des Tons, gibt ihm Leben und Kraft, und fast alle Eigenschaften des Tones hängen von ihm ab.

Wenn das F-Loch am unrechten Orte steht, oder dabey die Grösse und Form und besonders die ganze innere Einrichtung des Instruments nicht genau berücksichtiget worden ist; so wird die Wirkung des Instruments, wenn es auch in allen seinen übrigen Theilen noch so vollkommen und brav gearbeitet seyn sollte, die Erwartung des Meisters und Kenners nie befriedigen.

Ein zu langes F. setzt die Verbindung der vibrirenden Theile zu weit auseinander, und benimmt der Brust die nöthige Kraft zum Widerstande gegen den Druck des Steges. Ein zu kurzes F. hält die vibrirenden Theile zu fest; ein zu schmales fasst zu wenig Luft, und verhindert, dass die äussere Luft mit der innern kräftig genug in Austoss komme, und die Erschütterung stark genug werde; ein zu weites F. hingegen lässt zu viel Luft in den hohlen Geigenkorper eindringen, und hält solche nicht gehörig zusammen, wodurch ebenfalls eine unregelmässige Vibration entsteht. Mit einem Worte, diese Ausschnitte der Decke erfordern von Seiten des Meisters die reiflichste Ueberlegung, und, ausser den nöthigen Kenntnissen, viele practische Gewandtheit und Erfahrung.

Der Balken

an der innern Seite der Decke unter dem linken Fusse des Steges befördert nicht nur die Vibration der Decke, indem er ihre Federkraft unterstützt, und sie in gleicher Schwebung erhält, sondern trägt auch zur Bildung des Tons viel mit bey. Ohne ihn würde der linke Fuss des Steges die Decke zu sehr pressen und dadurch die gleiche Vibration derselben hemmen. Wollte man an seine Stelle eine 2te Stimme einsetzen; so entstanden zwey feste Puncte, wodurch die Vibration noch mehr behindert werden würde.

Auf die Form des Balkens, auf seine Breite, Länge und Stärke kommt sehr viel an, und es lässt sich dazu ein allgemeiner Massstab für jedes Instrument schlechterdings nicht angeben, sondern jeder Meister muss dabey auf die eigenen Verhältnisse jeder Decke und auf diejenigen Puncte, wo sie einer hebenden Kraft vorzüglich bedarf, besondere Rücksicht nehmen. In der Regel ist jedoch, nach meiner Ueberzeugung und Erfahrung, ein etwas längerer Balken einem kürzern vorzuziehen.

Wenn sich der Balken beym Einleimen desselben etwas verschiebt oder auch der Decke nicht egal anpassend gearbeitet ist: so entstehen dadurch Klemmungen und schwere Ansprache der Töne, weil die Decke, als dünn und biegsam, dem Schnitte des Balkens sich anfügt, und dadurch ihre freye und gleiche Bewegung gehemmt wird.

Die Stimme

oder von einigen Meistern mit Recht die *Seele* genannt, muss vorzüglich auf ihren beyden Standpuncten, an der Decke und dem Boden, ganz gleich anliegen oder anpassen, und die Entfernung derselben vom rechten Fusse des Steges nach der Stärke der Decke bestimmt werden. Steht die Stimme zu nahe hinter dem rechten Fusse des Steges, so ist der durch die Schwingungen der Saiten in Bewegung gesetzte Steg nicht vermögend, die Decke in gehörige Vibration zu bringen und gleichsam mit sich fort zu reissen; im entgegengesetzten Falle aber, wenn nämlich die Stimme vom Stege zu weit entfernt steht, kann sie dem Drucke desselben auf die Decke nicht hinlänglichen Widerstand leisten und der zwischen Steg und Stimme befindliche Punct der Decke wird zusammengeklemmt, die Ansprache der Töne dadurch erschwert, und das Spiel auf einem so beschaffenen Instrumente hart und strenge. Jedoch ist es im zweifelhaften Falle immer besser, die Stimme dem rechten Fusse des Steges mehr zu nahern, als zu weit davon zu entfernen, und, nach meiner Meynung, ist bey der grössten Stärke der Decke von $\frac{3}{12}$ Theilen eines Zolles die Entfernung der Stimme vom rechten Fusse des Steges hinlänglich, wenn solche $\frac{1}{12}$ Theil eines Zolles beträgt. Uebrigens haben mehrere Versuche und genaue Vergleichungen mich völlig überzeugt, dass eine breite, dünne und spanähnliche Stimme der bisher gewöhnlichen runden Form weit vorzuziehen sey. Indessen kann ich nicht bergen, dass das Einsetzen einer breiten Stimme mehrern Schwierigkeiten unterworfen ist, und die grösste Genauigkeit erfordert, wenn der Erfolg günstig ausfallen soll. In Ansehung

des Bodens

kann ich der Behauptung des Hrn. P., dass der Boden auf den Ton des Instruments keinen so unmittelbaren Einfluss habe, als die Decke, nicht beystimmen, da es schon in der Natur der Sache liegt, und durch die Erfahrung bestätiget wird, dass ein Geigeninstrument nur dann ganz vollkommen ist und ein vollendetes Meisterstück genannt zu werden verdient, wenn alle Theile desselben in Betreff der Arbeit und der Auswahl des Holzes von gleicher Güte sind, und ohne diese unerlässlichen Bedingungen dürfte wol schwerlich ein Instrument von durchaus gleichem, schönem, vollem und hellem Tone existiren. Ja, ich wage es, zu behaupten, dass fehlerhafte Eigenschaften des Tones bey einem Geigeninstrumente eben so oft in der schlechten Beschaffenheit des Bodens, als der Decke, ihren Grund haben, wie ich durch öftere Erfahrungen bey Reparaturen alter, durch Pfuscher-Hände verdorbener Instrumente davon überzeugt worden bin.

Der Steg

hat das wichtige Geschäft, die durch den Anstrich mit dem Bogen bewirkten Schwingungen der Saiten der Decke mitzutheilen, oder die Vibration fortzupflanzen. Mithin hat seine Beschaffenheit auf den Ton und dessen Bildung bedeutenden Einfluss.

Verträgt eine Violin-Decke einen breiten Steg mit weit auseinander stehenden Füssen nicht, so hat man sich von einem solchen Instrumente keinen vorzüglichen und kräftigen Ton zu versprechen: denn ein schmaler Steg, worauf die Saiten nicht gehörig ausgebreitet liegen, ist nicht vermögend, die Decke so stark und durchaus gleich in Bewegung zu setzen, als ein breiter, welcher einen weitern Raum der Brust einnimmt, und in der Regel trägt die Brust der Decke einen weitern Steg leichter, als einen schmalen. Die beste Wirkung thut ein ungekünstelter, breiter und kurzfüssiger Steg ohne viele Ausschnitte und Schnörkeleyen, wodurch die Fortpflanzung der von den Saiten ausgehenden Vibration nur behindert und unterbrochen wird. Von der Beschaffenheit

des Halses

in Ansehung seiner Länge, Dicke und obern Breite hängt nicht nur die Leichtigkeit und Be-

quemlichkeit oder die Schwierigkeit in der Behandlung des Instruments oder beym Spiele desselben vorzüglich mit ab, sondern die Länge und Kürze desselben in der Mensur haben auch unstreitig bedeutenden Einfluss auf den Ton selbst. Ein in der Mensur zu kurzer und zu dünner Hals und ein zu schmales Griffbret ermüden dem Spieler die Hand, machen das Instrument, besonders in den höhern Tönen zu enggriffig, und verursachen überdies, dass die Saiten zu straff angespannt sind und zu nahe aneinander liegen, wodurch die freye und leichte Vibration derselben behindert wird; dahingegen ein etwas längerer, dickerer und oben breiterer Hals mit einem breiten Griffbrete verbunden zur Folge hat, dass die Saiten mehr über die Decke verbreitet werden können, nicht zu straff angespannt sind, leichter und freyer vibriren, und die Töne oder vielmehr die Griffpuncte in den höhern Regionen nicht gar zu nahe an einander liegen, mithin die ganze Behandlung des Instruments dem Spieler bequemer und leichter wird. Dies setzt jedoch eine Decke mit etwas breiter Brust, wie die Geigen von Amati haben, nothwendig voraus.

Uebrigens bedarf es kaum einer Erwähnung, dass der Hals nicht (wie unwissende Instrumentenmacher zu thun pflegen) mit daran geschnitzelem Klotze in den Kasten der Geige eingeleimt werden darf, sondern frey angesetzt werden, und auch der Wirbelkasten nicht, wie bey gewöhnlichen, d. h. schlechten Instrumenten, in gleicher Richtung mit dem Halse fortgehen, sondern wenigstens so weit zurückstehen muss, als der Hals vom Geigenkasten.

Mit der in neuern Zeiten leider fast allgemein beliebten, und blos zur scheinbaren Bequemlichkeit des Spielers dienenden, *allzustarke gewölbten* oder abgerundeten Form der Griffblatter kann ich mich schlechterdings nicht aussöhnen, noch weniger aber denselben meinen Beyfall geben, sondern ich halte dieselben vielmehr im Allgemeinen für fehlerhaft, und zwar aus folgenden Gründen. Erstlich muss ein dergleichen zu sehr gewölbtes oder abgerundetes Griffblatt — wenn die Lage der Saiten die gehörige Weite bekommen und nicht allzu enge werden, und die beyden Endsaiten E. und G., beym Abgreifen derselben nicht abgleiten sollen — mehr Breite bekommen, als es bey einem weniger gewölbten Griffblatte nöthig ist, und dass ein zu breites Griffblatt auf die Vibration der Decke, mithin auch auf den Ton selbst, nachtheilig wirken müsse, darin wird wol jeder Kenner mit mir einstimmig seyn.

Zweytens wird bey einem zu sehr gewölbten Griffblatte, mit welchem die obere Linie des Steges nothwendig im gleichen Verhältnisse stehen muss, die Entfernung der Saiten von der Decke des Geigenkörpers zu ungleich, indem bey einer solchen fehlerhaften Einrichtung z. B. zuweilen die D Saite einen reichlichen halben Zoll höher oder von der Decke entfernter, als die 3 übrigen Saiten, zu liegen kommt, wodurch eine ungleiche Erschütterung der Decke und eine Ungleichheit in den Tönen selbst erfolgen muss, da bey einer gut gearbeiteten Decke jeder Ton (wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf) seinen bestimmten Anschlag oder Resonanzpunct hat. Nicht zu gedenken, dass eine solche zweckwidrige Lage der Saiten auch (wie ich nachher augenscheinlich darzuthun hoffe) sogar die ganze Lage des Halses gegen den Körper der Geige verändert, so dass derselbe etwas seitwärts gerückt werden muss.

Ueberhaupt lässt sich, nach meinem Ermessen, für alle Geigen eine ganz gleiche Form der Griffblatter durchaus nicht bestimmen, sondern es muss dabey auf den Bau jedes Instruments und auf dessen ganze innere Einrichtung so wie auf die Wölbung der Decke genaue Rücksicht genommen werden, wenn daraus nicht wesentliche Nachtheile entstehen sollen.

Mein Verfahren bey Verfertigung der Griffblatter ist in der Regel folgendes: Um die gehörige, und, nach meiner Meynung, zweckmässigste Form des Griffblattes zu erhalten, durchschneide ich (siehe Figur I.) die Sehne eines ganzen Zirkels erstlich im Mittelpuncte desselben bey No. 1. und dann bey No. 2., und dieser Durchschnitt der Sehne eines Bogens gibt mir die passendste Form des Griffblattes am untern Ende desselben, (s. Fig. II.) worauf sodann (da die obere Abrundung des Steges der Wölbung

des Griffblattes ganz gleich seyn muss) die Saiten in gleicher Entfernung von einander und in gleicher Höhe zu liegen kommen, mit Ausnahme der G Saite, welche ein wenig höher, als die Quinte, gelegt werden muss.

Nach meiner Ueberzeugung und durch viele eigene Versuche bestätigten Erfahrung ist vorbemerkte Form der Griffblätter für die Violin in der Regel die vorzüglichste und zweckmässigste, und gewähret auch nicht nur mehr Bequemlichkeit für die linke Hand und die Griffe der Finger, sondern auch mehr Gleichmässigkeit in Führung des Bogens, als es bey einem zu sehr gewölbten und abgerundeten Griffblatte der Fall seyn kann. Da hingegen diese letztere Form des Griffblattes (s. Fig. III.) nothwendig macht, dass das Griffblatt zur Seite der Quinte reichlich ¾ Zoll heraus stehen muss, (s. Fig. IV.) wenn diese Saite beym Abgreifen derselben, besonders in den höhern Regionen, vom Griffblatte nicht abgleiten soll. Der grösste Nachtheil dieser neuen Einrichtung der Griffblätter äussert sich aber besonders noch darin, dass, wenn beym Auflegen eines solchen zu sehr abgerundeten Griffblattes die Mittellinie der Geigendecke gehörig beobachtet werden und für die Lage der Quinte, ohne dieselbe nebst den übrigen Saiten aus dem Mittelpuncte der Decke nach der G Saite zurücken, dennoch der Rand des Griffblattes ¼ Zoll Ueberstand haben soll, alsdann auch der ganze Hals eine andere Lage bekommen und dem Geigenkörper etwas seitwärts nach der Quinte zu angesetzt werden muss (s. *Fig.* V.)

Indessen zweifle ich sehr, ob ich durch meine vorangegebenen Gründe eine Abänderung der jetzt so allgemein beliebten, zu sehr gewölbten Form der Griffblätter bewirken werde, und ich habe meine Einwendungen dagegen Kennern des Instrumentenbaues blos zur nähern Prüfung vorlegen wollen, bin jedoch von der Richtigkeit meiner diesfalligen Grundsätze zu sehr überzeugt, als dass ich bey eigener Verfertigung neuer Violinen oder bey Reparaturen alter Instrumente davon im geringsten abweichen werde, wenn nicht der Eigenthümer eines zur Reparatur mir überlassenen Instruments auf der neuen Form der Griffblätter ausdrücklich bestehen sollte, — in welchem Falle ich aber für die nachtheiligen Folgen und für das etwanige Misslingen der ganzen Reparatur auch schlechterdings nicht verantwortlich seyn kann und will.

Die schönste

Gestalt

oder Form des ganzen Körpers einer Violin würde unstreitig (wie Hr. P. sehr richtig bemerkt) ein regelmässiges Oval seyn. Da aber, meines Wissens, eine solche bis jetzt noch nicht vorhanden und es auch noch nicht völlig erwiesen ist, ob diese schönste Form mit der Vollkommenheit eines Geigen-Instruments vereinbar seyn möchte, mithin vor der Hand blos von der Wirklichkeit die Rede seyn kann: so dürfte die Form der alten italienischen Meister, besonders der Geigen von Amati, wol die schönste von allen wirklich vorhandenen seyn, und auch im Wesentlichen, d. h. in Ansehung des starken, vollen und weichen Tons, der Vollkommenheit eines solchen Instruments am meisten sich nähern. Indessen gebe ich nicht alle Hoffnung auf, dass es irgend einem neuen Instrumentenbauer, wenn er zugleich practischer Violinspieler in einem mehr als mittelmässigen Grade ist, und dabey gründliche theoretische Kenntnisse vom Geigenbaue besitzt, nicht noch gelingen sollte, mit den alten vorzüglichen Meistern dieses Faches zu wetteifern, wo nicht gar dieselben zu übertreffen. Wenigstens gehört diese Hoffnung nach meiner Ansicht nicht ins Reich der Unmöglichkeiten, und die dabey zu überwindenden, allerdings sehr grossen Schwierigkeiten, worunter Mangel an gutem alten Holze zur Decke die grösste seyn dürfte, sollten von solchen rühmlichen Versuchen nicht abschrecken. Ich selbst habe den Muth, nach diesem Ziele zu streben, und glaube, durch meine seither in diesem Fache abgelegten Proben, nämlich durch einige mit den geringsten Hulfsmitteln und unter den ungünstigsten Umständen selbst verfertigte neue Violinen, wenigstens so viel dargethan zu haben, dass nicht alle neue Geigen die von Hrn. P. mit Recht gerügten üblen Eigenschaften und Fehler des Tons haben. So bald es mir glücken wird, etwas, al-

tes und von der Luft gehörig ausgetrocknetes Holz zur Decke zu erlangen, werde ich ein neues Instrument nach meinen Grundsätzen mit möglichstem Fleisse verfertigen und es alsdann Kennern zur Untersuchung und Prüfung vorlegen.

Ueber die

Saiten, den *Ton* und die *Geschichte* der *Violin*

hat Hr. P. in jenem vortrefflichen Aufsatze so viel Lehrreiches und Befriedigendes gesagt, dass es Vermessenheit seyn würde, aus meinem geringen Vorrathe von eigenen Erfahrungen und Beobachtungen noch etwas hinzu setzen zu wollen. Jedoch erlaube ich mir in Ansehung der Saiten die einzige Bemerkung, dass man die besten und sonorsten übersponnenen G Saiten alsdann erhält, wenn man dazu eine nicht zu schwache Darmsaite (die schon auf einer Geige aufgezogen gewesenen und nicht zu sehr abgespielten oder im Tone unrein gewordenen schwachen A Saiten eignen sich vorzüglich dazu) wählt, und solche mit verhältnissmässig schwächerm Silberdrahte nicht allzu compress oder zusammengedrängt überspinnen lässt; denn ein zu starker Draht gibt einen harten und etwas schwer ansprechenden, ein zu compresses Gespinst hingegen einen dumpfen Ton, weil im letztern Falle die Vibration der Darmsaite zu sehr gehemmt oder erschwert wird.

Dass ich übrigens durch Reparaturen mehrerer alter und durch Pfuscherhände verdorben gewesener Instrumente den Beyfall und die Zufriedenheit der Eigenthümer derselben mir erworben habe, und zuweilen einzelne fehlerhafte und stumpfe Töne eines Instruments durch meine Arbeit zu verbessern so glücklich gewesen bin: darüber könnte ich, erforderlichen Falls, mehrere Beweise beybringen. Ich will aber, statt aller andern, blos auf das Zeugnis einiger rühmlichst bekannten Sachverständigen, nämlich der Herren Matthäi und Wach in Leipzig, und einiger eifriger Liebhaber der Violin, als des Hrn. Secretärs Ströbel in Rochsburg und Hrn. Petzolds, Kaufmanns in Leipzig, welche theils Proben meiner Arbeit im Instrumentenbau in Händen, theils mehrere derselben gesehen haben, hiermit mich berufen, in der schmeichelhaften Hoffnung, dass diese Herren mir eine der Wahrheit gemässe Beglaubigung nicht versagen werden.

Lunzenau.

Johann Anton Hänsel,

Cammermusicus des jüngern Hrn. Grafen von Schönburg zu Rochsburg, und Instrumentenbauer.

NACHRICHTEN.

Wien, den 8ten Jan. Uebers. des Decembers.

Theater. Hoftheater. Seit einigen Monaten scheint das Theater nächst dem Kärnthnerthore ausschliesslich für Opern und Ballete, so wie jenes nächst der Burg für die deutschen Schauspiele bestimmt zu seyn. Die Veranlassung dazu mag wol das lästige und mit Beschädigungen verbundene Transportiren der Decorationen von einem Theater in das andere gegeben haben. Seit dem Anfange dieses Monats aber wurde das erstere schon mehrere Male einer Gesellschaft gymnastischer Künstler unter der Direction des Hrn. Blondin eingeräumt, welche, weil fast alle Sänger und Sängerinnen, dem Anschlagezettel nach, krank waren, ausser ihren allgemein bewunderten gymnastischen Künsten, auch eine pantomimische Vorstellung: *Die Wilden von Otahiti*, mit Beyfall gaben. Ihr Inhalt war kurz dieser: Ein spanisches Schiff kommt an der Küste von Otahiti im Sturm in Gefahr. Die Gemalin des Capitains rettet sich ans Land, kommt aber in die Hände der Wilden, die sie umbringen wollen. Die Kinder der Wilden retten sie, aber nur auf einen Augenblick. Die Wilden finden sie wieder, und sie wäre verloren, wenn nicht ihr Gemal gelandet wäre, und sie befreyte. Die Spanier wollen sich durch die Ermordung der Wilden rächen, aber die Kinder, welche die Gemalin des Capitains gerettet hatten, erflehen ihre Verzeihung. Die Vorstellung schloss mit einem Feste der Wilden, welches in einer Reihe von Menschengruppen bestand, von welchen einige die ganze Höhe des Theaters einnahmen.

Am 12ten und 14ten trat Dem. Buchwieser in der Weigelschen Oper, *das Waisenhaus*,

als Therese mit rauschendem, aber auch verdientem Beyfall auf. Da dieses eine Lieblingsrolle unserer — durch Umstände auf einige Zeit von der Bühne abwesenden — braven Milder ist, so war es kein geringes Wagestück, eben in dieser Partie aufzutreten. Doch Dem. B. lösete die ihr zugetheilte Aufgabe zur Zufriedenheit des Publicums, ohne dass dieses die Verdienste der Mad. Milder verkannte. Sie wurde beyde Male nach Ende des Stücks hervorgerufen.

Am 18ten wurde zum ersten Male: *Das zugemauerte Fenster*, ein komisches Singspiel in einem Aufzuge nach Kotzebue, mit einer sehr gefälligen, und melodiereichen Musik vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz gegeben, seither öfters wiederholt, und immer wieder gern gesehen und gehört. Die spielenden Personen waren: Paul Lindner, (Hr. Demmer d. a.) Malchen, seine Tochter, (Dem. Laucher) Heinrich Lindner, sein Bruder, (von Hrn. Weinmüller ausserst richtig aufgefasst, durchgeführt, und seelenvoll gegeben;) Meister Küper, (von Hrn. Saal mit Gefühl dargestellt,) Franz, sein Sohn, (Hr. Ehlers.) Dieses Singspiel, gut gegeben, wird seinen Zweck nie verfehlen.

Theater an der Wien. Nun habe ich die durch die Gebrüder Seyfried neu umgearbeitete Oper, *Richard Löwenherz*, gesehen und gehört. Mein Ohr wurde nicht sehr befriedigt, aber desto mehr mein Auge, vorzüglich durch die sehenswürdig dargestellte Trauerscene. Die Musik ist — wie ich schon berichtete — *nach* Gretry von dem ersten Kapellmeister dieses Theaters, Hrn. J. Ritter von Seyfried, neu bearbeitet worden. Billig hatte man — nach dem bekannten Einfalle — *Grétry et Compagnie* auf den Theaterzettel setzen können, denn nicht die Hälfte der vorkommenden Musikstücke war von Gretry; und die gebliebenen — ursprünglich vom Componisten zart und einfach gehalten — wurden mit manchen derben musikalischen Lappen behangen. Die Darstellung war im Ganzen genommen lobenswerth. Die Rolle Richards sang Hr. Gottdank mit Fleiss, so wie Mad. Campi die der Margaretha mit Kunstfertigkeit und Anstrengung; nur bedauert jeder Kunstfreund, von der Letzteren blos Töne ohne Worte zu hören. Mit Hrn. Ehlers Spiel, als Blondell, konnte man zufrieden seyn: doch verfalle derselbe ja nicht in den Fehler der beyden Herren Kainz und Weinkopf, von welchen wir schon gewohnt sind, falsche Tone zu hören. Die Angabe und Ausführung des Costumes war von Hrn. Luca Piazza, so wie die Decorationen neu gemalt von den Herren Sachetti und Gail; beydes wurde vom Publicum gehörig gewurdigt. Die Tänze waren von der Erfindung des Hrn. Giulio Vigano. Im Traum erschienen: König Richard, Margaretha, die Freundschaft, die Standhaftigkeit, die Hoffnung, die Ehre, der Neid, die Rache, der Hass, die Qual. Die Traumscene: Margaretha schlaft, von einer Erscheinung beunruhigt, welche ihre Gestalt mit sich in die Luft hebt und zum Tempel des Ruhms bringt; an einer Seite ist eine wilde Grotte, an der andern der Tempel der Freundschaft, welche ein Diadem halt. Sie sieht den Konig Richard in Ketten, von Wache umgeben; der Hass sieht mit Abscheu das Diadem der Freundschaft, der Neid gestattet Richarden den Eintzang in den Tempel des Ruhms nicht: dieser wird gezwungen, in die Grotte zu gehen. Die Standhaftigkeit tröstet ihn und führt ihn zum Tempel der Freundschaft, die ihm seine Krone wiedergiebt. Furien wollen sie ihm entreissen, vergebens will ihm Margaretha zu Hulfe eilen. Die Hoffnung erscheint, geleitet sie zu Richarden, und, trotz des Neides, des Hasses und der Rache, führt sie Richarden und Margarethen in den Tempel des Ruhms, wo sie beyde von ihr und der Standhaftigkeit vereinigt werden. Bey so viel Spectakel musste die Kasse sich wohl befinden; auch war das Haus, so oft dies Stück gegeben wurde, stets zum Erdrücken voll.

Am 18ten wurde zum Vortheil des Hrn. Caché zum ersten Male: *Das Silvio von Rosalva, der Feenritter*, eine komische Oper in zwey Aufzügen, frey nach Wieland für die Bühne bearbeitet von J. Caché, mit der Musik des Hrn. v. Blumenthal der alt. gegeben. Lange wurde kein Stück mit so entschiedenem Widerwillen vom Publicum aufgenommen, als diese seyn sollende komische Oper. Hrn. Caché's Verdienst als Schauspieler ist langst vom Publicum anerkannt

worden; nur lasse er es sich nicht mehr einfallen — da ihm doch Apollo nicht in Gnaden gewogen zu seyn scheint — zugleich Dichter seyn zu wollen: wenigstens enthalte er sich, mit seinem Producte einen jungen Componisten zu versuchen, wodurch demselben — statt vortheilhaft bekannt zu werden — mehr geschadet, als genützt wird. Darum enthalte ich mich auch alles Urtheils über die Musik und über den Componisten, welcher hier Spuren seines Talentes gegeben hat und zu Erwartungen berechtigt. Das Stück wurde nur zweymal gegeben, und jedesmal mit dem grössten Missfallen angesehen.

Leopoldstadt. Am 29sten wurde in diesem Theater zum ersten Mal: *der Spiegel von Arkadien*, aber mit wenig Glück gegeben.

Concerte. Am 22sten und 25sten hörten wir Haydns Schöpfung, doch nicht mit der sonst gewohnten Präcision, vortragen. Dem. Klieber, welche weder gute Aussprache, noch genug Stärke des Tons besitzt, sang den Gabriel, und liess sich manche Fehler, z. B. spateres Einfallen (und das mehrmals) zu Schulden kommen. Der erste Oboespieler mag auch in Zukunft besser pausiren, um nicht durch sein zu frühes Einfallen den Genuss eines so gediegenen Meisterwerks zu stören! Hr. Siboni, welcher den Uriel sang, verdient zwar Lob wegen seiner deutlichen Aussprache: aber er bedenke zugleich, dass die Schöpfung ein Oratorium und keine italienische Oper sey, und lasse in Zukunft alle überflüssigen, von Haydn nicht angezeigten Verzierungen gänzlich weg. Nur Hr. Weinmüller war wieder ganz *der* Künstler, den unsere Kaiserstadt mit Recht als einen ihrer ersten nennt. —

Am 25sten wurde in dem Theater in der Leopoldstadt zum Vortheil des Hrn. Ant. Kargl, Musikdirectors dieses Theaters, ebenfalls eine musikal. Academie in zwey Abtheilungen veranstaltet. Cherubini's Ouverture aus Lodoiska ging voran, und machte — wie sie hier executirt wurde — nicht den besten Eindruck. Ein Violin-Concert von Hrn. Clement, gespielt von Hrn. Kargl, war auch nicht geeignet, den Zuhörer in eine bessere Stimmung zu versetzen; denn von einer höhern Absicht, als blos vom Herabgeigen — und öfters ziemlich auffallend *falsch* Herabgeigen — mag wol der Hr. Concertgeber keine Idee haben. Eine Arie von Mayer, gesungen von Dem. Weiss, war, — das Distoniren in der Höhe abgerechnet — leidlich anzuhören. Cherubini's Ouverture, aus: *Les deux journées*, sollte die erste Abtheilung schliessen: aber Dank dem Zufalle, sie blieb aus, oder wurde vergessen. — Die zweyte Abtheilung begann mit einem Nonette von Krommer, concertirend für Violin, Oboe und Flöte. Hr. Neuling, Schüler des Hrn. Kargl, spielte, wie angezeigt wurde, aus Gefälligkeit, die erste Violin, Hr. Ruzitschka die Oboe, und Hr. Kaiser die Flöte. Ich liebe das Gefällige am Menschen, auch ist es vorzüglich dem Künstler bey seinem Fortkommen unentbehrlich: aber dem Zuhörer aus lauter Gefälligkeit die Ohren mit falschen Tönen peinigen, heisst diese Tugend zu weit treiben. Hr. Michalesi sang eine Bass-Arie von Maurer mittelmässig. Doch Dank sey Hrn. Platzer, welcher zum Schluss des vielen Schlechten, das Mozartsche Klavier-Concert aus C moll recht gut, und mit vieler Fertigkeit vortrug! —

Am 25sten gab man in dem k. k. grossen Redoutensaale zum Vortheile der in der Versorgung zu St. Marks stehenden armen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder, welche Einnahme als tägliche Zulage für dieselben sogleich verwendet wird, eine musikalische Academie in zwey Abtheilungen. *Erste Abtheilung.* Eine grosse Symphonie von Hrn. v. Beethoven. Ein Violin-Concert, gespielt von Hrn. Mayseder. *Zweyte Abtheilung.* Eine allegorische Cantate: *Sieg der Eintracht*; die Musik von Hrn. Jos. Weigl, der Text, nach der Musik verfasst, von Hrn. Castelli. Statt einer ganzen Symphonie hörten wir die Ouverture zu Prometheus, aber ohne alle Präcision vortragen. Hr. Mayseder spielte sein Concert schön; und erhielt auch diesesmal, wie gewöhnlich, vielen Beyfall. Wir wünschten, das auch von der allegorischen Cantate sagen zu dürfen, welche den grössten Theil des Abends wegnahm, und eigentlich das Haupt-Musikstück ausmachte. Aber eine unbeschreibliche Langeweile ergriff vom Anfange bis zu Ende Kenner und

Nichtkenner. Von dem Componisten der *Schweizerfamilie* und des *Waisenhauses* durften wir mit Recht etwas Gehaltvolleres erwarten. Wir vermuthen — aus Achtung für Hrn. Weigl — die Musik zu dieser Cantate sey schon in sehr frühen Jahren componirt, jetzt hervorgesucht, und ein Text, den jetzigen Zeitumständen angemessen, darunter gelegt worden. Aber auch dieser Text, wie wenig passte er zur Musik! und wie unendlich oft wird bey jeder Arie, bey jedem Duett, — auch bey den Chören — derselbe wiederholt! Doch der Zweck wurde — bey der bekannten, vorherrschenden Neigung der Wiener zur Wohlthatigkeit — in Hinsicht der Einnahme, vollkommen erreicht; der Saal konnte kaum die Menge fassen, und wol dürften über 3000 Zuhörer zugegen gewesen seyn. —

Am 3osten gab Hr. Bayr, Professor an der russisch-kaiserl. Academie in Czernieniec, in dem kl. Redoutensaale zu seinem Vortheil Concert, wobey er sich in einem Concert für die Flöte von seiner eigenen Composition, in einer Polonade (Polonaise), und in einem Andante für die Flöte allein, durchaus in *Doppeltönen*, hören liess. Sein Spiel, Ton, und Vortrag bey seinem Concerte, war bedeutend, desto unbedeutender die Composition. Das Andante, aus Doppeltönen bestehend, war — obgleich eine vorausgegangene Ankündigung uns dasselbe als ein besonderes, hohes Kunstwerk anpries — doch nur für den Ununterrichteten von Belang. Ref. hörte auch von Punto, dem berühmten Waldhornisten, Doppeltöne auf seinem Instrumente vortragen. Der Unterschied bey beyden ist nur dieser, dass Letzterer seine Töne dazu *sang*, und Ersterer dieselben in Tersen, Quinten und Sexten dazu mit dem Munde *pfiff*. An Beyfall fehlte es nicht, und sein ordentliches Spiel auf der Flöte verdiente denselben auch. — Dem. Buchwieser sang mit vielem Geschmack und einer seltenen, reinen Stimme eine Arie, und erntete allgemeines Lob. —

Notizen. Se. Durchl., der reg. Fürst von Esterházy, haben die sämmtlichen Werke des am 7. März vorigen Jahres verstorbenen Kirchen-Componisten, Joh. Georg Albrechtsberger, von der Wittwe an sich gebracht, und dieselben, als ein bleibendes Denkmal *echter Kunst*, Ihrer Bibliothek einverleibt.

Hr. Franz Krommer, als Componist, und selbst als trefflicher Violinspieler rühmlichst bekannt, ist bey dem k. k. Hoftheater als Musikdirector der Ballete mit 1500 Gulden Gehalt angestellt, und ihm in dieser Eigenschaft das Diplom ausgefertigt worden.

Hr. Moscheles (16 Jahr alt, jüdischer Religion.) ist als Kapellmeister-Adjunct ebenfalls bey dem k. k. Hoftheater angestellt, und ihm das Diplom hierüber ausgefertigt worden. — —

Wie man sagt, dürfte Hr. van Beethoven künftiges Fruhjahr eine Reise nach Italien unternehmen, um seine Gesundheit, welche seit einigen Jahren sehr angegriffen war, unter dem südlichen Himmel wieder herzustellen. Wer wunscht nicht mit uns aus ganzer Seele, dass durch diese Reise der Zweck erreicht werden möge? —

Recension.

1. *Trois Sonates p. l. Pianoforte av. Violon obligé* — Oeuvr. 16. (Preis 7 Franc. 20 C.mes) und
2. *Grande Sonate p. l. Pianoforte et Violon obligé — comp. par F. Ries.* Oeuvr. 18.— (Preis 5 Fr.) à Bonn, chez N. Simrock.

Hr. R., ein trefflicher Klavierspieler, und in der Composition sonst ein Zögling Beethovens, thut sich seit einigen Jahren unter den jungern Componisten für Instrumental-Musik sehr vortheilhaft hervor. Verschiedene seiner frühesten Arbeiten sind in diesen Blättern, und auch diese schon nicht ohne Beyfall, beurtheilt worden; die spätern aber, und unter diesen auch vorliegende, übertreffen jene bey weitem. Rec. kennet sie fast sämmtlich, und aus allen zusammengenommen scheint ihm hervorzugehen, dass Hr. R. zwar nicht in Erfindung, und besonders in Erfindung der *Melodien*, in vorzüglichem Grade

reich, originell und neu sey, doch aber auch nicht arm, leer, blos nachsprechend und die Erfindungen Anderer benutzend erscheine; dass seine Stärke jedoch bestehe in der *Fülle* und Kräftigkeit der Ausführung, in der zweckmässigen, wirksamen Behandlung der Instrumente, und in dem Gesetzten, Soliden, Regelmässigen der ganzen Anordnung und Haltung. Darf Rec. sich durch einen Vergleich deutlicher machen, so sagt er: Hr. R. ist für die jetzige Zeit — den jetzigen Stand der Musik, den jetzigen Geschmack, die jetzige Spielart — was für die seinige L. Koseluch war; und das ist ganz gewiss nicht wenig. Ist man in jungen Jahren das, so wird man nichts Anderes, aber, wenn man ernstlich und durch die rechten Mittel will, in dieser Art vortrefflich, und dann äusserst achtungswerth, sehr vielen erfreulich, sehr vielen nützlich: möge Hr. R. dies wollen, mehr und anhaltender, als Koseluch — wenigstens nach dessen öffentlich bekannt gewordenen spätern Arbeiten. Aber Eine Klippe wird er dann auch sorglich zu vermeiden haben; die nämlich, als etwas Anderes erscheinen zu wollen!

Zu der letzten Warnung glaubt sich Rec. berechtiget durch genaue Betrachtung der beyden angeführten Compositionen. In den drey Sonaten, No. 1., erscheint Hr. R., wie eben seine Natur beschrieben worden ist, und erfüllt wahrhaftig alle Forderungen, die man, von diesem seinem Standpuncte aus, an ihn machen könnte, aufs rühmlichste: aber in der grossen Sonate, N. 2., will er kühner hinauf, freyer hinaus, und das gelingt ihm, besonders im ersten und zweyten Satz, weit weniger. Es kommen dann Noten über Noten, Phrasen über Phrasen: es wird darum aber doch nicht mehr, und auch nicht andere Musik, und die, welche da ist, gewinnet hierbey nur in den Ohren derer, die sie selbst eigentlich gar nicht, sondern nur ein volltönendes, zusammenhängendes und mannigfaltiges Getäusch hören wollen. Deshalb verweilt Rec. auch lieber bey dem ersten der genannten Werke. Er gehet die Sätze nur ganz kurz durch, bittet aber die Leser gleich im voraus, die Mannigfaltigkeit der hier gelieferten Stücke nicht aus der Acht zu lassen.

Die erste Sonate (C dur) fangt mit einem körnigen, nachdrücklichen Allegro an, das in seiner festen Haltung wol seinen Hauptvorzug; und in seinen vielen Wendungen nach Moll, besonders auch zum Schluss des ersten Theils, so wie sie hier genommen worden sind, ein wohlthuendes Nebeninteresse erhält. Das kurze, romanzenartige Andantino ist angenehm, aber nicht vorzüglich. Viel Leben, und einen schönen Wechsel von heitern Gedanken, schimmernden Passagen und sanftern Melodien, zeigt das ziemlich lang ausgeführte Rondo, ungefähr nach Art einiger frühern Beethovenschen geschrieben. Das Ganze der Sonate schliesst sich gut und übereinstimmend ab.

Die zweyte Sonate (B dur) nähert sich im ersten und zweyten Satze mehr der Clementi'schen Weise, in dessen mittler Zeit, und ist in derselben ungemein brav, den Gedanken, wie der Ausführung nach. Noch mehr Freunde möchte wol aber die lang und breit ausgeführte Polonaise zum Schluss finden, da sie, wenn auch wenig auffallende, doch durchaus interessante Gedanken, eine sehr lebhafte Bewegung, einen, dieser Gattung so wohl stehenden Wechsel von kurzen, neckenden Phrasen mit kräftigen, ernsten Sätzen, (wie hier besonders S. 24 u. 25,) und mit rauschenden Figuren enthält.

Die dritte Sonate ist im Charakter wieder ganz verschieden. Sie fangt mit einem sehr brillanten, feurigen Allegro, aus D dur, an; ein pathetisches, recht schön geordnetes Adagio, aus B dur, folgt; und ein sehr lebhaftes, lang ausgeführtes Rondo, aus D dur, das viel glänzende Passagen, und (wie der erste Satz) manche nicht eben gewöhnliche Wendungen der Harmonie und Ausarbeitung überhaupt enthält, macht den Beschluss auf eine lobenswerthe und durchaus passende Weise.

Eine gewisse Rechtlichkeit in der Anordnung aller Sätze, in den Verhältnissen der Theile derselben unter einander, in den Rhythmen, den Ausweichungen, und in der Schreibart überhaupt, ist kein geringer Vorzug dieses jungen Künstlers vor gar manchen andern; und dass, selbst die

virklich brillanten Satze dem soliden Klavierspieler, wenn er auch nichts weniger als Virtuos ist, so gar nicht schwer auszuführen werden, weil alles gut in den Händen liegt und wahre Pianoforte-Musik ist, rechnet wenigstens Rec. Hrn. R. ebenfalls zu keinem geringen Vorzuge. Die Violin scheint aber weit weniger sein Instrument zu seyn; was Effect betrifft, ist sie in beyden Werken zwar recht gut benutzt, aber hin und wieder steht, was erreicht wird, mit der Unbequemlichkeit, womit es zu erreichen, in keinem Verhältniss.

Rec. wünscht und hofft, dass alle Freunde der Musikgattung, wohin jene beyden Compositionen gehören, auf dieselben, so wie auf Hrn. R. neuere Arbeiten überhaupt, aufmerksam werden mögen, und verspricht ihnen in demselben Verhältniss Genuss davon, als sie nicht ihrer Phantasie allein, und ihrer Eitelkeit, grosse mechanische Hexereyen zeigen zu wollen, in ihren Geschmack Einfluss verstatten.

Der Stich ist, wie bey Hrn. S. immer, zwar etwas eng, aber deutlich und fast ganz correct.

Kurze Anzeigen.

Messe à 3 voix et Choeurs, arrangée p. l. Pianoforte, comp. par. L. Cherubini. à Leipsic, chez Fred. Hofmeister. (Pr. 4 Thlr.)

Wir werden von diesem sehr merkwürdigen Werke, dem sich, nicht nur im innern Gehalt und Werth, sondern selbst in der Gattung, nur sehr wenige aus neuerer Zeit an die Seite stellen lassen, und von welchem, gleich nach dessen erster Aufführung in Paris, die Leser dieser Zeitung von dort aus vorläufig unterrichtet sind, sobald als möglich eine ausführliche Recension liefern, da nun die Partitur, gestochen in Paris, erschienen ist. Hier sey es darum genug, die Liebhaber nochmals auf das grosse, kunstreiche, durchaus würdige Stück, das im Sinn und Styl sich dem Mozartschen *Requiem* nähert, aufmerksam zu machen; diesen Auszug ihnen, als mit Kenntniss und aller Sorgfalt verfasst, anzukündigen, und sie zu versichern, dass sich auch beym Pianoforte vornämlich die dreystimmigen Solosätze, (für Sopran, Tenor und Bass,) wenn sie von tonfesten, geübten und verständigen Sängern vorgetragen werden, sehr gut ausnehmen. Der Stich ist deutlich und gut ins Auge fallend; die ganze Einrichtung möglichst bequem, und der Preis, nach Verhältniss der Stärke des Werks, nicht zu hoch.

Recueil d'airs connus variés par J. L. Dussek. Oeuvr. 71. 1ere Suite. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Drey Themata, von denen das erste achtmal, das zweyte siebenmal, das dritte frey im Zusammenhange (ungefähr wie in einigen frühen Haydnschen Phantasien) variirt wird. Dem innern Werthe nach classificiren wir sie, wie sie hier der Reihe nach classificirt sind. Alle einzelne Sätze sind vollstimmig oder wenigstens sehr vollgriffig bearbeitet, nicht wenige sind durchaus neu und originell erfunden — was, in dieser Gattung, und *jetzt*, gewiss nicht wenig sagen will; alle machen, gut und ihren verschiedenen Charakteren gemäss vorgetragen, einen vortheilhaften Eindruck, und nur das dritte Stück bekömmt, vornämlich auch der öftern Wiederholungen wegen, wenn diese auch fast immer in andere Beziehungen gebracht sind, etwas Einförmiges. Leicht sind diese Variat. keineswegs, doch gehören sie auch noch nicht unter Hrn. D.s schwerste Compositionen.

(Hierbey die Tafel No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Fig I.

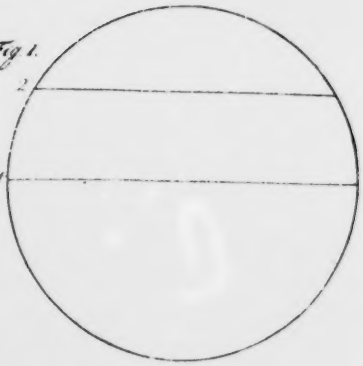

Fig II

Fig III

Fig IV

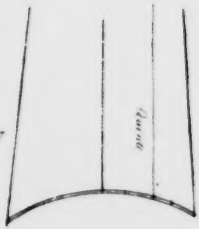

Fig V.

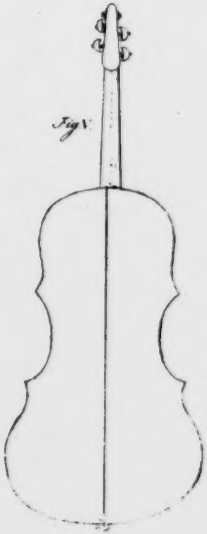

Neue Zeitung 13ª Jahrg. [illegible]
Beylage No 1

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Februar. Nº. 6. 1811.

MISCELLEN.

1.

Begleitung des Recitativs.

Das in No. 61. des vorigen Jahrg. dieser Zeit. befindliche Kunstgespräch zwischen den Herren *Altlieb* und *Neulieb*, und die Ehre, welche mir der Erstere erzeigt, meinen frühern Aufsatz als Autorität anzuführen, veranlasst mich, mein Votum über die drey, zwischen den eben erwähnten Herren streitigen Fragen, hier niederzulegen.

Die erste Frage war diese: „Wenn bey einem einfachen Recitative in der Basstimme eine ganze oder mehrere Takte lange Note vorkömmt; sollen da der Contrabassist und Violoncellist diese Note wirklich so lange anhalten, als sie vorgeschrieben ist, oder soll die Note blos kurz angeschlagen und dann pausirt werden, bis wieder eine andere Note in der Stimme vorkömmt?"

Es ist sehr richtig, dass die erste Begleitungsart eine ganz andere Wirkung thun müsse, als die zweyte: allein eine allgemeine Beantwortung der Frage, ob die eine oder die andere besser sey, ist schon um deswillen nicht möglich, weil der Ausdruck nach Verschiedenheit des Textes bald die eine, bald die andre erfordern kann. Wann nun aber die eine, wann die andre angewendet werden soll: darüber muss der Tonsetzer selbst entscheiden, und eben darum wäre es sehr zu wünschen, dass die Herren es jedesmal so hinschrieben, wie sie es gespielt haben wollen; allein, wie der Hr. Altlieb sehr richtig bemerkt, es haben wirklich mehrere Componisten die Gewohnheit, im einfachen Recitative Noten, welche sie nur kurz angegeben haben wollen, so zu schreiben, als sollten sie ganze Takte lang ausgehalten werden; (vergl. Türks Anw. zum Generalbassspielen, 2te Aufl., §. 232.) andere hingegen, wie z. B. Vogler, schreiben so, wie sie es vorgetragen wissen wollen.

Bey dieser verschiedenen Art *lässt sich also gar keine allgemeine Regel geben*, sondern der Musik-Director, oder der Begleiter, muss jedesmal im einzelnen Falle erforschen, wie es der Tonsetzer gemeynt haben möge. Findet er, dass alle Recitative bald durch lange, bald aber auch nur durch kurze, mit Pausen untermischte Bassnoten begleitet sind: so sieht er daraus, dass dieser Componist die Noten, welche er kurz angegeben wissen will, auch als kurze Noten schreibe, und dass also auch die kursen kurz, und die langen so lange, wie sie geschrieben sind, angegeben werden müssen — umgekehrt aber, sieht man im Recitative nur überall lange Noten ohne untergemischte Pausen. Findet man vollends hier und da das Wort *tenuto* angemerkt: so ist leicht zu errathen, dass der Componist will, man soll seine *langen* Noten *nicht lange* aushalten, so lange er nicht besonders darunter schreibt, dass sie so gehalten (*tenuto*) werden sollen, wie er sie vorschreibt. Beobachtet man diesen Unterschied, so ist man wenigstens ziemlich sicher, es so zu machen, wie es der Componist haben wollte; und dies ist ja alles, was der vortragende Künstler zu lehren hat.

Bey Quanz und Bach wird Hr. Altlieb übrigens wenig Erschöpfendes über diesen Gegenstand finden. Ersterer, in der Anleit. d. Flöte zu spiel., sagt zwar S. 212 bis 222, dann S. 225 und fg. S. 272 u. fg. vielerley von der Begleitung des Recitativs, und von den Pflichten des

Violoncellisten, Violonisten und Klavieristen, entscheidet aber die obige Frage nicht. Auch Bach, im Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, 2ter Band, 38stes Capitel, §. 4., (Seite 315 der 3ten Auflage,) spricht nur von einem einzelnen Falle, ohne eine allgemeine Regel zu geben — was mir denn auch, aus den eben angeführten Gründen, weit verständiger scheint. Die vernünftige Beurtheilung des Spielers muss also in jedem einzelnen Falle entscheiden, ob er die vorgeschriebenen Noten nur einmal kurz angeben, ob er sie, (z. B. zwischen kurzen Pausen der Singstimme,) zu wiederholtenmalen anschlagen, oder ob er sie stetig aushalten, ob er brechen oder arpeggiren solle. Besitzt er richtiges Gefühl, Beurtheilung und Routine, so wird er die rechte, dem Gegenstande angemessene, den Sänger erleichternde und die Declamation nicht verdunkelnde Art zu begleiten nicht verfehlen.

Die zweyte von Hrn. Altlieb aufgeworfene Frage betraf die Nothwendigkeit einer *harmonischen Begleitung* der einfachen Recitative. Kaum hatte ich geglaubt, dass hierüber im Ernste eine Frage entstehen könnte. Wol könnte dieselbe schon mit der blossen Bemerkung abgefertigt werden, dass Haydn sich die Mühe nicht geben würde, die Basse seiner einfachen Recitative zu beziffern, wollte er nicht, dass man die Ziffern auch spiele: allein ich will bey dieser Autorität nicht stehen bleiben; ich will die Frage durch allgemeine Grundsätze beleuchten, und um diese zugleich anschaulich zu machen, Nachstehendes, als Beyspiel voranschicken. Es ist aus der *Schöpfung*, und zwar aus dem Recitative zwischen Adam und Eva entlehnt:

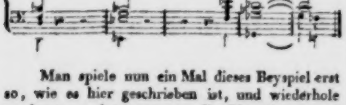

Man spiele nun ein Mal dieses Beyspiel erst so, wie es hier geschrieben ist, und wiederhole es dann so, dass man nur die Oberstimme und die unterste Bassnote dazu spielt, die mittlern Töne aber auslässt, und nach diesem Experiment sage mir jeder, der Ohren hat zu hören, welche von beyden Arten ihm gefallen hat — wie z. B. seinem Gehöre das ode ges beym Trugschlusse im 4ten Takte (wenn anders sein Ohr es für ges aufnimmt und nicht vielmehr fis mit ♯ ahnet) — wie, sage ich, dieses ges ihm geschmeckt hat, und wie ihm die in der 2ten Hälfte desselben vortretende leere Quinte des, der neuen, auch jetzt noch durch keine Terz bestimmten Tonica ges, gefallt. Wer irgend die Regeln des Satzes versteht, entscheide, ob es erlaubt sey, auf diese Art einen zwey- (oder vielmehr ein-) stimmigen Trugschluss nach ges dur zu machen, und ob ein solches Stück eines Duetts zwischen einer Sopranstimme und Bassgeige nicht gegen die ersten Principien des zweystimmigen Satzes anstiesse; ja, ob nicht alle Recitative im ganzen Oratorium, wenn man sie so in Duette verwandelte, grundschlechte Duette wären, welche gemacht zu haben ein Schüler sich schämen müsste — eben so schlecht, als ein Haydnsches Violin-Quartett klingen würde, wenn man es, nach der Lehre des Oberbürgermeisters, auch Oberaltesten Staar, ohne 2te Violin und Bratsche aufführen wollte! So unanständig und unartig es ist, wenn mancher Violoncellist bey dem, durch Instrumente begleiteten Recitative sich durch unberufenes Angeben von Accorden hervorzuthun glaubt: eben so unziemlich ist es, ein Publicum mit Krahwinkeliaden der oben belobten Gattung zu regaliren — zu beleidigen.

Es gehört daher zu den unerlässlichsten Pflichten des Musik-Directors, dass er für eine gute, schulgerechte, aber discrete harmonische Begleitung der einfachen Recitative sorge. Ob dafür das Violoncell, oder ob das Fortepiano den Vorzug verdiene, will ich hier nicht ausführlich beantworten; je nachdem das eine oder das andere Instrument an einem Orte besser zu haben oder zu besetzen ist, wähle man dieses oder jenes: indessen werden die meisten meiner Leser doch darüber einig seyn, dass selbst das beste Fortepiano gegen die Orchester-Instrumente zu viel abfalle, und daher die Violoncell-Begleitung vorzuziehn sey. In der That ist diese auch nicht so schwer zu haben, selbst bey mittelmässiger Besetzung der Violoncell-Partie.

Man wird einwenden, dass nicht überall ein Violoncellist zu finden sey, welcher bezifferten Bass zu spielen versteht. Diesem Uebel ist ja wol leicht abzuhelfen, wenn der Musik-Director sich die Mühe nehmen will, seinen Violoncellisten die Accorde in Noten auszusetzen. — Man wird weiter einwenden, es sey auch in Rücksicht der mechanischen Behandlung des Instrumentes keine geringe Aufgabe, alle vorkommende Accorde drey- oder vierstimmig auf dem Violoncelle anzugeben; allein auch hier kann der Musik-Director unendlich nachhelfen, indem er dem Violoncellisten die Accorde in den leichtesten Lagen vorschreibt, und das, was dessen ungeachtet noch schwierig für das Instrument bleibt, ihm so lange einstudirt, bis es geht. Es ist unglaublich, wie viel ein Anführer, wenn er Eifer, guten Willen und die erforderlichen Kenntnisse besitzt, auch mit den mittelmässigsten Subjecten zu leisten vermag; was aber freylich bey denjenigen der Fall nie seyn wird, welche (ich höre es schon im voraus) über meine obigen Vorschläge ausrufen werden: „Ja, da hatte man viel zu thun, wenn man allemal" u. s. w.

Ueber die *dritte* Streitfrage wüsste ich in der That nichts anders zu sagen, als etwa eben das, was ich über die *erste* anführte: auch hier ist zu bedauern, dass manche Componisten sich eine Schreibart angewöhnt haben, welche anders ausgeführt werden soll, als sie vorgeschrieben ist, und wodurch die rechte Art der Ausführung ähnlicher Stellen andrer Meister ungewiss werden musste. Auch hier wäre zu wünschen, die Herren schrieben alle so, dass man es mit Zuversicht so spielen könnte, wie sie es geschrieben haben.

Dieses wären meine unvorgreiflichen Ansichten über die streitigen Puncte. Ich beschliesse mit dem Wunsche, dass es bald einer geübtern Feder gefallen möge, die Sache noch besser und gründlicher aufzuklären.

Mannheim.

Gottfried Weber.

Nachschrift.

Es sey mir erlaubt, bey dieser Gelegenheit auch meinerseits zwey Fragen aufzuwerfen, welche die Ausführungsart, nicht allein des einfachen, sondern auch des begleiteten Recitativs, (des sogenannten Accompagnements,) betreffen.

I. Bey manchem Orchester ist es Sitte, Stellen, wie die im 5ten Takte des oben angeführten Beyspiels, so auszuführen, dass der F⁷ Accord nicht auf die letzte Sylbe des Sängers angegeben wird, unter welcher sie steht, sondern erst nachdem er mit dem Aussprechen seiner Phrase ganz fertig ist — also auch wieder nicht so, wie es geschrieben steht, sondern als hiesse es:

Ist dieses gut? ist es immer gut?

II. Ist es nicht nützlich, dass der Director einer Musik während eines Recitativs auch taktire, selbst *während* der Sänger recitirt? Freylich muss er dann einen Zeittheil häufig zwey- und drey Mal so lang markiren, als einen andern: allein ist nicht, gerade bey der grossen Irregularität des Tempo, das Taktiren eben darum erst am allernützlichsten?

Weber.

2.

Bitte an Componisten.

(Verf. und Leser bitten wir, zu entschuldigen, wenn wir die Einleitung dieses Aufsatzes wegstreichen. Wir haben uns nie denen gleich gestellt, und werden es nie, die das Lob ihrer eigenen Bemühungen drucken lassen.)

Als ausübender Musiker — ich spiele Violin — interessirt mich vorzüglich sowol die Anzeige der Compositionen für dieses Instrument, als der sich darauf auszeichnenden Virtuosen, und die gründliche Beurtheilung beyder. Wird man es unbescheiden finden, wenn ich einige Bemer-

kungen mittheile, welche nicht blos meinem Gefühl, sondern auch dem, mehrerer Dilettanten, die mit mir übereinstimmen, zu sehr entsprechen, als dass sie nicht wie ein Wunsch, eine Bitte an alle würdige Componisten für die Violin, hier, eben hier, als am rechten Orte, ausgesprochen würden?

Vergleicht man die Werke älterer Meister — z. B. Giornowichi's, Stamitz's etc. mit den neuern eines Kreutzer, Rode, Spohr u. s. w. so überzeugt man sich nur zu fühlbar von der immer steigenden Kunstfertigkeit auf diesem Instrument, nicht sowol was den Fingersatz, als was die mannigfache Strichart betrift. — Welch eine unaussprechlich schöne Wirkung die letztere hervorbringt, wie nothwendig sie ist, um auf das Herz der Zuhörer zu wirken, wie viel von der Führung des Bogens überhaupt abhängt, um Schatten und Licht besonders auch in anhaltende Passagen zu bringen — bedarf keiner weitern Auseinandersetzung; und wie unentbehrlich ein kunstfertig vollendeter Mechanismus für den *eigentlichen* Künstler ist, soll er den Nahmen eines Virtuosen verdienen — wird von Niemand in Zweifel gezogen. Schwere, obligate Sachen, z. B. Concerte und Solos, mit ausgezeichneter Festigkeit, Sicherheit und Leichtigkeit vorzutragen: dies hat demnach schon an sich immer in den Augen der Kenner sein Verdienst. Es erregt bey diesen und selbst bey dem weniger kundigen Publicum Bewunderung. Allein es kann doch nicht auf die Dauer anziehen, kein erhebendes Gefühl, keinen dem Herzen wohlthuenden Genuss erwecken; vielmehr bleibt unser innerer Sinn unbefriedigt, unergriffen und kalt, und für den Verstand allein scheint alles das wirkend und befriedigend zu seyn. Wenn sich jeder, der, wie weiland Luther, die Tonkunst für die beste Erheiterung des Lebens hält, aufrichtig fragt, wo der frohe Genius sich ihm genahet habe, beym Vortrag eines einfach schönen Andante, oder eines brausenden, mit schwierigen Passagen ausgeschmückten Allegro: so wird die Entscheidung sicher für jenes ausfallen. Hören wir alle, die wir auf unverdorbenes Gefühl, auf echten Kunstsinn Anspruch machen dürfen, doch auch lieber die menschliche Stimme im melodischen Adagio oder Andante, als im Gurgeln einer Bravourarie! Diese schmeichelt zwar unserm Ohr, allein jenes erquickt unser Herz, macht uns menschlich und für alles Gute empfänglicher. Und *den* Sänger, welcher der Natur des Gesangs treu bleibt, nicht die einfachsten, erhabensten Sätze durch oft disharmonirende Coloraturen entstellt — soll der Violinist, wie jeder, der ein Instrument spielt, das des höhern und zartern Ausdrucks fähig ist, ganz vorzüglich zum Muster wählen. Hiermit soll allerdings die Violin nicht etwa nur auf den Vortrag langsamer Stücke beschränkt werden. Das würde eine Herabwürdigung derselben seyn, indem sie sich gerade dadurch auszeichnet, dass man *alles* darauf darstellen kann, weshalb sie auch, und nicht von mir allein, für die Königin der Instrumente gehalten wird. Wenn die Violin demnach auch für das Allegro und Presto allerdings geeignet ist und dessen Vortrag ohne Zweifel seine vielfachen Reitze hat: so geht meine Meynung nur dahin, dass es unrecht ist, durch *überhäufte Schwierigkeiten im Fingersatz und in Stricharten blos glänzen zu wollen.* Man vergleiche das Concert aus E dur von Ferdinand *Fraenzl*; das aus B dur, No. 12., und D dur, No. 20., von *Viotti*, so wie das No. 7., aus A moll, von *Rode*, mit andern Concerten dieser und anderer wirklich berühmter, componirender Virtuosen. Wie schön, gefällig, einschmeichelnd und doch kraftvoll sind die Allegros und Rondos in jenen? und dabey doch, welch eine volle, begeisternde Harmonie! Sie sind herrliche Blüthen einer schöpferischen Phantasie, und fordern zwar allerdings Kunstfertigkeit zum geschmackvollen Vortrage, allein keine solche, die nur *dem ersten Künstler* eigen und von einem Dilettanten gar nicht erreichbar ist. Möchten doch alle würdige Componisten für die Violin bey der Dichtung obligater Sachen auch auf letztere Rücksicht nehmen! So wenig es sich bezweifeln lässt, dass dies Instrument eins der schwierigsten ist, um nur einigermaasen etwas Bedeutendes darauf zu leisten, so vielen Reiz hat es für die Jugend, es zu wählen. Aber auch dem besten Talente eines Dilettanten gelingt es — der gründlichen Anweisung ungeachtet — erst nach Jahren, ein obligates Stück darauf zu eigenem und anderer Vergnügen vortragen zu können. Dazu kömmt, dass es — wie jener Maler sagte: *nulla dies*

sine linea — eine unausgesetzte, fleissige Uebung erfordert. Nur die Jahre der Jugend sind aber die Periode des Menschen, worin er sich *Kunstfertigkeit* auf diesem Instrument in bedeutendem Grade erwerben kann, um Schwierigkeiten zu besiegen. Wird der bessere Geschmack, das feinere Gefühl und der tiefere Ausdruck desselben gleich das Attribut späterer Jahre bleiben, so muss doch der Mechanismus der Kunst schon in der Jugend gegründet seyn. Nehme man nun auch an, dass ein Dilettant mit diesem so vertraut geworden, dass er ohne grosse Anstrengung ein obligates Stück einstudiren kann, und dass seine Neigung für Musik nicht erkaltet; so begreift sich doch, dass, da er sich nicht eigentlich zum Künstler, sondern zum Geschäftsmann in irgend einem Fach bestimmt hat, es ihm, bey seiner Geschäftsthätigkeit, nicht möglich ist, in einem solchen Verhältniss seine *Kunst* zu *erweitern*. Musik dient ihm dann, der Regel nach, entweder nur zur Vorbereitung und Stärkung zu Berufs-Geschäften, oder zur Belebung und Anfrischung des Geistes und Herzens, wenn jene beydes mehr oder weniger niedergedrückt haben. Aber wochenlang an einer schweren Passage zu studiren, leistet dies nicht im Geringsten; ist vielmehr ein harter Prüfstein der Geduld und Beharrlichkeit. Zwar ist es allerdings ein belohnendes Gefühl, wenn der Erfolg der angewandten Mühe entspricht, und insofern Erheiterung: allein der Zweck ist der Mittel meistens auch gar zu unwerth, und der Dilettant wird zu jenem auch nur sehr selten gelangen, wenn die Composition des Stücks auf lauter künstliche, schwierige, sowol für Finger als Bogen gewagte Sätze berechnet ist. Wenigstens wird, wenn auch die ungeheure Anstrengung den Sieg davon getragen hat, der Genuss nicht lange dauern, indem nur der Stillstand einiger Wochen im Ueben — und wie oft führen diesen Pflichten herbey — eintreten darf, und entflohen ist die neu errungene mechanische Fertigkeit! Dann fühlt sich der Dilettant desto tiefer in seiner Kleinheit, je schöner und glänzender seine Phantasie ihm das Bild vorhält, wie die Darstellung seyn sollte und wie sie noch kurz vorher von ihm geleistet wurde!

Aber, wird man sagen, ein Dilettant soll sich an keine Concerte, Solos etc. wagen! Nun, und womit soll er sich denn beschäftigen? blos mit dem Spielen einer Symphonie-Stimme? allein auf seinem Zimmer? oder im Cirkel mit Andern? Jenes ist eine höchst langweilige, unbefriedigende Beschäftigung, und dieses wird dem Dilettanten, wenn er auch nur wenige Fortschritte machen will, sehr nachtheilig seyn, ohne dass es ihm auch an sich viel Freude gewährt! Oder soll er sich auf Quartetten u. dergl. beschränken? Freylich, waren alle so schön und doch so wenig gemein, wie die von Ferd. Fraenzl und einigen andern gefälligen Componisten; da möchte ein Dilettant nur solche zu seinem und Anderer Vergnügen wählen: aber wie viele Quartetten, Trios u. s. w. sind, was Schwierigkeiten betrifft, nur Abdrücke jener, blos auf Künstlichkeit berechneten Concerte!

Sehr müsste ich mich irren, wenn nicht die meisten, schon bedeutende Kunstfertigkeit besitzenden Dilettanten es mit Leidwesen beklagen, dass die wahrhaft vortrefflichen Concerte neuerer Componisten für sie gar nicht ausführbar sind. Vorzüglich ist dies bey den Concerten des Hrn. Concertm. *Spohr* der Fall. Auch bey der an kleinen Orten und besonders durch Dilettanten nur sehr unvollkommenen Ausführung derselben wird man durch die schönen Tutti, den Reichthum der Gedanken, die Neuheit der Wendungen und die oft wirklich erhabene Harmonie zur Begeisterung hingerissen; und um wie genussreicher würde das Ganze seyn, wenn nicht die übertriebenen Schwierigkeiten in den Solosätzen — deren Ausführung nur dem Componisten oder einem ihm nahe kommenden Künstler vorbehalten bleibt — den erwünschten Total-Eindruck störten!

Mag eine so schwierige Composition und die vollendete Darstellung derselben durch den Componisten oder andere Virtuosen immer zu deren Ruhm gereichen; gewiss würde es diesen nicht schmälern, wenn jene Werke auch so eingerichtet würden, dass ihre Ausführung auch von geschickten Dilettanten und einem mässig besetzten Orchester von 8 bis 10 Stimmen möglich wäre. Dem Componisten kann es doch keine Mühe machen, den schwierigsten Stellen, mit Beybehaltung der Harmonie, leichter ausführbare Gedanken

unterzulegen, um dem Spieler so die Wahl des Vortrags zu überlassen! Der Dilettant, der ungeachtet der ihm oft eigenen Ausbildung des Gefühls und Ausdrucks, und der für ihn nicht geringen Fertigkeit, dennoch oft, einer für seine Kräfte unüberwindlichen Stelle wegen, das Ganze unausgeführt lassen muss, würde durch eine solche Erleichterung, zum Vortrag desselben, zu seinem und Anderer Vergnügen in Stand gesetzt; auch würden solche treffliche Compositionen dem Publicum weit bekannter werden, da wol wenige Dilettanten sie ungekauft lassen dürften. Wahrlich, der würdige Spohr und andere achtungswerthe Virtuosen verdienten — wenn sie nicht bestimmt nur für Liebhaber *eigene* Sachen zu schreiben geneigt seyn sollten — den allgemeinen Dank jener Musik-Freunde durch vorbemerkte Einrichtung, und dies noch um so mehr durch Abkürzung mancher obligater Werke, deren anhaltender Vortrag, sey er an sich noch so schön, doch gerade durch übertriebene Länge des Stücks, für den Ausführenden und den Zuhörer, ermüdend seyn muss. Wie wahr das Letztere ist, darüber mag jeder entscheiden, der Beethovens Concert für die Violin aus D dur kennt. Eine Principal-Stimme, neunzehn Folio-Seiten lang, welche beynahe die ganze Violin-Schule enthält, und durch ein mit Rouladen verziertes Larghetto nicht zu seinem Vortheil an die kurzen, einfachen, gesangreichen Adagios Viotti's, Rode's und Fraenals erinnert, muss den Künstler erschöpfen und das Ohr der Zuhörer, bey aller Vollkommenheit der Ausführung, ermüden. Das darf aber die Wirkung der Musik nicht seyn, da das wahre Leben in Abwechselung des Genusses besteht, und auch das Trefflichste durch ermüdende Dauer die angenehme Wirkung verliert.

Detmold. *St.*

Nachrichten.

München, d. 8ten Jan. Nach einer langen Pause, in der wir längst bekannte Sachen hörten, wurden wir endlich mit einer neuen Oper: *Die Festung an der Elbe*, erfreuet. Dichter und Componist hatten sorgfältig die Brosamen aufgelesen, die bessern Vorgängern von der Tafel gefallen, und sie zu neuem Genusse vorgesetzt. Aber das Gericht widerstand. Hätten wir nur eine einzige neue Scene, einen einzigen guten Gedanken, oder eine ungewohnte Wendung bemerken können, so würden wir, bey der Armuth an guten Singspielen, noch zufrieden gewesen seyn. Das höchst mittelmässige Gedicht, und die wirklich gar zu ärmliche Entwickelung desselben; die abgenutzten, nachgeschriebenen Gedanken der Composition, wo selbst das Finale des ersten Actes aus *Tito* nicht unverschonet blieb — dies ganze Machwerk konnte nicht einmal das Urtheil derjenigen bestechen, welche nur in Hoffnung, die Last der Langweile sich zu erleichtern, ins Theater gehen.

Hr. Babo, bisheriger Theater-Intendant, dem ganzen Deutschland als einer seiner vorzüglichsten Theater-Dichter, und uns insbesondere als grosser Kenner und lebhafter Beförderer echter Kunst bekannt, ist von seiner Stelle abgegangen. Die Theater-Oekonomie-Verwaltung hat auch seine Obliegenheiten auf sich genommen. Sie debütirte in der Oper mit der *Festung an der Elbe*, so wie kurz zuvor im Schauspiel mit der *Bestürmung von Smolensk!* Wir sind zu nicht gemeinen Erwartungen berechtigt!

Von reisenden Künstlern haben die Herren *Bärmann* und *Casimir*, beyde in königl. preussischen Diensten, kurz hinter einander Concerte gegeben. Der Vortrag des Erstern ist gefällig und rührend, nur verweilt er zu sehr in den obersten Tönen seines Instruments — er ist, wie bekannt, Fagottist — welches ihn ohne Zweifel hindert, seinem Tone die volle Kraft und Würde zu geben, die man wol noch wünschen möchte. Ein Duo mit seinem Bruder, dem hiesigen sehr geschickten Clarinettisten, war von schöner, lieblicher Wirkung. — Hr. Casimir bringt wirklich auf seiner Harfe Schwierigkeiten hervor, die ungewöhnlich sind. Er spielt manche Stellen mit edlem Feuer, das man *fureur* nennen möchte. Ob übrigens blosse Fertigkeit, an sich allein, wenn sie nicht von Geschmack und einem vernünftigen Vortrag begleitet ist, auf den Namen eines Künstlers, der Hochachtung verdiene, Anspruch geben könne, lassen wir hier unberührt. —

Beyden Reisenden verdanken wir einen andern hohen Genuss, den uns zwey unsrer einheimischen Künstler verschafften. Am Abende des Hrn. Barmann spielte Hr. Concertm. Moralt ein grosses Concert von dem sel. Carl Cannabich, aus E dur; die Kunst dieses würdig ausgebildeten Violinspielers scheint nun in ihrer vollesten Reife zu seyn. Ein edler Vortrag, ein reiner Geschmack, in der ernstern, älteren Schule gebildet, der nicht durch gesuchte Ziererey dem Ohre des Unverständigen zu schmeicheln sucht; eine seltene Gleichheit und Reinheit in den schwierigsten Stellen, an denen das ruhige Spiel die gehabte Mühe nie bemerken lässt, zeichnen ihn vorzüglich aus. Lange wurde kein Spiel eines hiesigen Künstlers mit so vielem Beyfall aufgenommen. Ein lautes Bravo erhob sich allgemein von allen Seiten des Saales, und sagte ihm, wie sehr man ihn bald wieder zu hören wünsche. Mit ihm wetteiferte am andern Abend Hr. Le Grand um den Preis. Die Schwierigkeiten, die eine richtige Behandlung des Violoncells mit sich bringt, sind bekanntlich gross. Längst hat sie unser Künstler glücklich überwunden. Die natürliche, einfach grosse Manier, in der er spielet, haben ihm von jeher unsere ganze Bewunderung erworben. Der Ton, den er auf seinem Instrumente hervorbringt, ist jener echte, und wahrhaft schöne Ton des Violoncells. In dem Adagio herrschte eine sanfte Würde, eine durchgehends edle Empfindung, die unser Herz mächtig ansprach. Das Concert selbst war von Fr. Danzi, voll artiger, kleiner Gedanken, aber ohne jenem grossen Style sich zu nähern, welcher Rombergs Compositionen dieser Art auszeichnet.

Uebrigens gehören grosse Concerte, einst eine Hauptzierde unsrer Stadt, jetzt unter ihre Seltenheiten. Man ist, wie es scheint, von einer Seite zu erschöpft, Grosses in der Musik hervorzubringen, von der andern zu erschlafft, es zu fassen und gehörig zu würdigen. Nur fremde Virtuosen, wenn sie es dahin bringen ein Concert zu ihrem Besten zu veranstalten, geben Gelegenheit, ganze und grössere Symphonien und vollst[illegible]dige Instrumental-Concerte offentlich zu hören. Sonst sind wir auf Variationen, Potpourris u. dergl. reducirt. Von grössern Kunstdarstellungen für den Gesang, von Oratorien, Psalmen und dergl. ist schon längst die Rede nicht mehr. Sie wird es auch so bald nicht wieder seyn. Der Geschmack, der Sinn hat sich geändert. Auch sind Sopran- und Alt-Stimmen, diese unentbehrlichen Bestandtheile der Chöre, wie aus unsrer Mitte verschwunden. In dieser Zeit der Noth behilft sich die Kunst — wie die Hausmutter, die ihre Gerichte nicht ohne alle Würze lassen will — mit Surrogaten. Dafür halten wir z. B. ein vor vier Wochen veranstaltetes Declamatorium, worin Hr. Kürzinger, ein verdienstvoller Schauspieler, mehrere Stücke gehrter deutscher Dichter, mit seiner allgemein anerkannten Einsicht und mit Geschmack recitirte, und Frau von Geiger ein Duett mit Hrn. Mittermayr sang. Die Herren Metzger und le Grand spielten Variationen, jener auf der Flöte, dieser auf dem Violoncell. Ihre ausgebildete Kunst bedarf keines Lobes. Cherubini's grosse Ouverture zum Anacreon eröffnete das Ganze, und Méhuls Jagd-Symphonie, die man, immer wiederholt, immer mit Vergnügen hört, beschloss es. Die Versammlung war diesmal im Theater — einem Gebäude, dessen Wände reichlich mit Gold bekleidet sind, dessen Bauart aber, nach dem einstimmigen Urtheil aller Unterrichteten, den besten Anstrengungen des Schauspielers und Tonkünstlers wenig günstig ist. Larmende Umgebungen stören überdies hier jeden höhern Genuss, den sonst Stille und Entfernung von rasselnden Schlössern und polternden Thüren so sehr forderten. Wie Mancher wird sich in jenen, einfach grossen Saal zurückwünschen, der bisher für musikal. Darstellungen bestimmt war, und der, gleich beym ersten Eintritt, zum stillern, sanftern Genuss einlud. Er ist nun wol, und vielleicht auf immer, für uns verlohren, indem er zum Verkauf offentlich feil geboten worden.

Ueber eine neue italienische Academie, die sich auch mit Musik beschäftigt, nebst Anzeige eines in deren Schriften befindlichen Aufsatzes von Schulthesius, über Kirchenmusik. Von E. F. F. Chladni.

Im Jahre 1808 hat sich eine Academie für Wissenschaft und Kunst neu organisirt, welche auch für Musik nützlich seyn kann. Sie nennt

sich: Accademia Italiana di scienze, lettere ed arti; die Mitglieder sind in allen Gegenden Italiens zerstreut, als der Hauptsitz wird aber allemal der Ort angesehen, wo sich der General-Secretär (jetzt D. Palloni in Livorno) befindet. Das Verzeichniss der Mitglieder enthält so viele berühmte und interessante Namen, dass sich mit Recht vieles Gute davon erwarten lässt. Die *erste Klasse* begreift moralische und politische Wissenschaften; *a*) Philosophie, *b*) Völkergeschichte und Gesetzgebung, *c*) Statistik und Politik. Die *zweyte Klasse* Naturkenntniss, *a*) reine und angewandte Mathematik, *b*) Physik, Chemie, Naturgeschichte, Agricultur, *c*) Medizin, Chirurgie, Anatomie. Die *dritte Klasse* Literatur, *a*) Philologie und Grammatik, *b*) Beredsamkeit und Dichtkunst, *c*) Geschichte, Reisen und Alterthümer. Die *vierte Klasse* schöne Künste, *a*) Geschichte und Theorie der Künste überhaupt, *b*) bildende und mechanische Künste, *c*) Musik und Mimik. Der Secretär der vierten Klasse ist der achtungswürdige Johann Paul Schulthesius, Prediger der deutschen, hollandischen und danischen Nation in Livorno. Die übrigen Mitglieder der *musikalischen Section* dieser Klasse sind: Carlo Gervasoni, Kapellmeister in Borgo Faro; Giovanni Paesiello, Ritter des Ordens der eisernen Krone, und Kapellmeister in Neapel; Nicolo Zingarelli, Kapellmeister der Vaticanskirche in Rom; Francesco Canetti, Kapellmeister der Cathedralkirche in Brescia; Ambrosio Minoya, Kapellmeister in Milano; Abbate Stanislao Mattei, Kapellmeister in Bologna; Giuseppe Buccione, Kapellmeister in Florenz; Marco Santucci, Kapellmeister in Camajore. Diese sind Membri ordinari; die Soej ordinari sind: Luigi Mosca, Kapellmeister in Neapel; Tomaso Sogner, Kapellm. in Livorno; Luigi Niccolini, Kapellm. der Cathedralkirche in Livorno; Ranieri Checchi, Kapellm. in Livorno, Francesco Fortunati, Musikmeister in Parma; Abbate Giuseppe Baini in Rom.

In dem in diesem Jahre erschienenen 3ten Theile des ersten Bandes der Abhandlungen dieser Gesellschaft, welche zu Livorno bey Tomaso Masi et Comp. unter dem Titel: *Atti dell' Accademia Italiana di scienze, lettere ed arti* herausgegeben werden, findet sich S. 337 etc. *ein Aufsatz von Schulthesius über Kirchenmusik*, wovon ich hier einen kurzen Auszug mittheile. Nach einigen Bemerkungen über die Verschiedenheiten des Charakters der Musik, öfters von demselben Componisten, redet der Verf. von der Eintheilung der Musik in Kirchen- Theater- und Kammermusik, wozu man, wie er glaubt, auch die Feldmusik noch hinzufügen kann, wohin die Jagdmusik und die kriegerische Musik gehört. Ueber Kirchenstyl und dessen Eintheilung in 1) alla Capella, 2) stile accompagnato, 3) stile concertato, 4) stile d'Oratorio. Er billigt besonders die Art, wie Alex. Choron diesen Gegenstand in seinen Principes de Composition des Ecoles d'Italie, Tom. III. Chap. III. behandelt hat. Ueber die Bestimmung der Kirchenmusik und über die Nothwendigkeit, alles zu Unedle zu vermeiden, nebst Bemerkungen darüber aus einem Briefe von Gervasoni, Mitgliede der Academie. Hierauf wird das, was der Kirchenmusik eigen ist, durchgegangen, 1) in Hinsicht auf *Melodie*, welche erhaben, einfach, und natürlich seyn muss. In einer Note wird aus dem Giornale delle Dame, II. Trimestre, No. XIV. erwähnt, dass am 17ten März 1810 das Musik-Conservatorium zu Mayland, welches erst 19 Monate vorher errichtet war, in Gegenwart des Ministers des Innern und vieler angesehenen Personen die Schöpfung von Haydn unter der Leitung von Asioli sehr gut aufgeführt, und dass dabey besonders der einfache und ausdrucksvolle Gesang, ohne überflussige Verzierungen, Beyfall verdient und erhalten habe. 2) *Führung der Harmonie*. Sie muss erhaben und feyerlich seyn. Sehr harte Dissonanzen, ungewöhnliche Uebergange u. s. w. sind nur in solchen Fällen brauchbar, wo der Ausdruck es erfordert, und wo ein stärkerer Contrast nöthig ist. Was nur den Ohren und der Phantasie schmeichelt, darf nur etwa bey einer lyrisch-dramatischen Poesie und nur sparsam angebracht werden. Die Molltonarten sind in manchen Hinsichten besonders brauchbar. Der gebundene Styl ist der Kirche mehr angemessen, als der freye. In einer Note werden hierüber, und besonders über den Gebrauch der Fuge, Bemerkungen beygefügt von Giovanni Paolino, von Pontremoli, welcher für die Academie gute Kirchenstücke componirt hat, von Francesco Canetti, Mitgliede der Academie, und von Forkel.

5) *Takt und Rhythmus.* 4) Ueber den *Gesang* selbst, besonders über den Canto fermo oder Choral, wobey in einer Note Bemerkungen von Schubart, Chateaubriant, und von Santucci angeführt werden. Ueber Motetten, welches Wort im Deutschen einen ganz andern Sinn hat, als im Französischen, wo man jede Composition über einen lateinischen Text so nennt. Er rühmt in einer Note ein vierchöriges Motetto von dem Canonicus Marco Santucci in Lucca, welches von der dortigen Accademia Napoleone den Preis erhalten hat, ingleichen die Motetten von Seb. Bach, Doles, Hiller, Homilius, Rolle etc. Ueber Cantaten. 5) Ueber *Instrumentalbegleitung*, und über die Nothwendigkeit, von dem Brillanten, an das man durch Theater- und Concertmusik gewöhnt ist, nur mit gehöriger Einschränkung Gebrauch zu machen. Solos für Instrumente, und lange Cadenzen, die nur dazu dienen, um seine Geschicklichkeit zu zeigen, sind selten an ihrem rechten Orte. Ueber den Gebrauch der Orgel, als des für die Kirchenmusik schicklichsten Instruments. Der Vf. eifert mit allem Rechte gegen das Unwesen vieler Organisten, die manches auf der Orgel spielen, was sich ganz und gar nicht dafür schickt, z. B. Tanzmusiken, Ouverturen von Paesiello, Cimarosa, Mayr etc. oder wol gar die aus der Lodoiska von Kreutzer, ingleichen Rondo's von Pleyel und Haydn u. s. w. In einer Note wird bemerkt, dass Giuseppe Serassi von Bergamo an der Orgel einen Mechanismus angebracht hat, wo die Tone bey dem Liegenbleiben der Finger auf den Tasten durch einen Fusstritt können verstärkt werden, wovon sich mehrere Nachrichten in einer Schrift finden, die 1806 zu Como bey Pasquale Antonelli e Comp. unter dem Titel erschienen ist: Descrizione ed osservazione di Giuseppe Serassi di Bergamo pel nuovo Organo posto nella Chiesa dell' Annunziata di Como. Ich füge hier die Bemerkung hinzu, dass in Paris Hr. Grenié, den ich als einen geschickten Mann und denkenden Kopf kenne, der sich auch sehr mit Vervollkommnung der Harmonika beschäftigt hat, Mittel gefunden zu haben glaubt, um manchen Orgelregistern, besonders den Rohrwerken, die Eigenschaft zu geben, dass die Töne durch mehrern oder mindern Druck auf die Tasten (ungefähr wie bey meinem Clavicylinder) stärker oder schwächer werden. Neulich habe ich in einem Journale gelesen, dass er sich darüber ein Brevet d'invention hat geben lassen. Sollte dieses ihm ganz gelingen, so würde er dadurch der Kunst einen sehr nützlichen Dienst leisten. In England bedient man sich bekanntermassen, um den Klang einer Orgel anwachsen und abnehmen zu lassen, eines Schwellers, d. i. einer Einrichtung, wo eine Klappe vermittelst eines Fusstrittes mehr oder weniger geöffnet wird; in Lübeck hat der geschickte Organist an der Marienkirche, Hr. von Königslöw, sie auch bey einigen Registern angebracht, auch findet sie sich an den organisirten Pianofortes, die in Petersburg sehr gut gemacht werden. Indessen wird durch eine solche Einrichtung nur ein Zunehmen oder Abnehmen der Stärke im Allgemeinen bewirkt; man kann aber keinen einzelnen Ton, unabhängig von dem andern, stärker accentuiren oder eine Stimme vor der andern herausheben.

Chladni.

Nachrichten von Turin und einigen andern Orten Italiens. Aus einem Briefe des Herrn D. Chladni.

Hier in *Turin* hat die grosse Oper am 26. Dec. ihren Anfang genommen. Man hat die Oper: *Angelica e Medoro* von Giuseppe Nicolini aus Piacenza, und die Ballets: *Vezellia* und *il pittore per amore*, beyde von Andrea Giannini, gegeben. Die Poesie der Oper, deren Verf. wohl daran gethan hat, sich nicht zu nennen, ist aus Ariosto, Metastasio und Petrarca zusammengestoppelt. Die Musik ist meistens nicht originell und ausdrucks oll genug. Der erste Sopransänger, Velluti, hat als Medoro sehr vielen Beyfall gefunden; mit den Verzierungen ist er indessen wol bisweilen etwas zu verschwenderisch gewesen. Der erste Tenor, Tacchinardi, hat als Orlando das wenige, was er zu singen hatte, in jeder Hinsicht vortrefflich gesungen. Seine kleine und nicht gut gebildete Gestalt contrastirt freylich sehr mit der Idee, die man von einem Roland haben könnte; er ersetzt aber dieses reichlich durch seinen Gesang. Man erzählt, dass, als er zum ersten Male in

Rom erschienen ist, einige angefangen haben zu pfeifen, er aber habe sich an das Publicum gewendet, und gesagt: er sey nicht gekommen, um sich sehn zu lassen, sondern um zu singen; man sollte ihn erst hören, und alsdann möchte man pfeifen, wenn man glaube, dass er es verdiene; worauf man denn hernach seiner Kunst allen verdienten Beyfall bezeigt, und sich am folgenden Tage öffentlich bey ihm entschuldigt habe. Er hat einen Ruf nach Paris angenommen, wo manche ihn wahrscheinlich auch anfangs nach seiner Gestalt, fast so wie einen Baum nach seiner Rinde, beurtheilen werden, wo aber gewiss seine Kunst endlich auch siegen wird. Die prima donna, Carolina Massei, hat zwar gut gesungen, aber doch sich nicht sehr ausgezeichnet; der Componist und der Dichter haben aber auch den ersten Sopransänger verhältnissmässig gar zu viele, und den übrigen gar zu wenige Gelegenheit dazu gegeben. Die Ballets hatten nicht Interesse genug, und bey dem ersten war die Handlung etwas zu sehr gedehnt und zu wenig verständlich, als dass sie dem Publicum sehr hätten gefallen können, besonders da es durch das vortreffliche Ballet: Cesare in Egitto, von Gaetano Gioja, und durch das ebenfalls sehr gute Ballet: Gli Morlacchi, von demselben Verfasser, etwas verwöhnt ist. An den Kleidungen und den Decorationen ist nichts gespart; von den letztern sind zwar manche recht gut, manche aber nicht; so sind z. B. das bey weitem nicht so gut dargestellt, als auf manchen andern Theatern. In Ansehung der Bauart wird dieses Theater (théatre impérial) für eines der vorzüglichsten in Italien gehalten. Der neue Kronleuchter aus Paris, welchen der Generalgouverneur, Prinz Borghese, dahin geschenkt hat, ist zwar sehr schön, schadet aber durch seine starkere Beleuchtung den Decorationen, die dafür nicht eingerichtet sind, und deren obere Theile dadurch scheinbar gar zu weit vorwärts gerückt werden; selbst die Götter und Göttinnen des Olymps (an dem Plafond) scheinen sich vor diesem, ihnen ungewohnten Lichte zu entsetzen.

In *Mailand* hat (wie die Zeitung meldet) die grosse Oper: Annibale in Capua, von Farinelli, gefallen. Mad. Gattorini hat in der Rolle des ersten Sopransängers allen Beyfall gefunden, und Mad. Rizzoli hat sich als prima donna neben ihr zu behaupten gewusst. Das grosse Ballet, Aeneas in Carthago von Panzieri, hat nicht vieles Interesse erregt, aber Hr. und Mad. Coralli haben alle Aufmerksamkeit des Publicums auf sich gezogen, und das Stück gerettet.

Aus *Genua* wird gemeldet, das teatro di S. Agostino sey mit der Oper: Gli riti di Efeso von Farinelli, unter den günstigsten Umständen eröffnet worden. Testori habe das Parterre entzückt, David habe sich seines ältern Ruhmes würdig gezeigt, und Mad. Eckarth habe durch ihre gute Methode und durch den Umfang ihrer Stimme das Publicum auf eine angenehme Art überrascht. Die Decorationen und Kleidungen sind prachtig, und man glaube überhaupt, dass so eben dieses Schauspiel eines der besten in Italien sey. —

In *Rom* ist eine neue Musikschule errichtet worden, unter der Direction des alten, verdienstvollen Zingarelli.

Recension.

Révue de l'Opéra-Buffa, ou lettre d'un amateur à son ami. Paris, bey Delaunay etc. 1 Bogen in 8. 1810. (Preis: 50 Cent. a.)

Dieser Aufsatz enthält viele richtige Bemerkungen über den Zustand der italienischen Opera buffa in Paris; wiewol einige nachtheilige Aeusserungen gegen den deutschen Geschmack, gegen Mad. Barilli etc. doch auch mitunter etwas Partheygeist zu verrathen scheinen. Der Vf. bemerkt, dass, ungeachtet der reichlichen Unterstützung von Seiten der Regierung und des Publicums, diese Anstalt seit ihrer Wiedereinführung in Frankreich immer mehr in Verfall gekommen sey, weil die Verwaltung mehr das Geld als den Ruhm liebe, und ohne hinreichende Kenntnis der italienischen Sprache und Musik sich von Einigen, die in ihrem Solde sind, tauschen lasse. Er giebt besonders Hrn. und Mad. Barilli schuld, dass sie alles zu entfernen suchten, was etwa mit ihnen wetteifern

könnte. Hierauf geht er das Personale der Oper durch, welches er mit dem Thurmbau zu Babel vergleicht, da es aus Italienern, Franzosen, Deutschen, Spaniern etc. bestehe, von denen einige das Italienische nicht gut aussprechen. Rec. giebt hiervon einen kurzen Auszug, und fügt seine eigenen Bemerkungen in ( ) eingeschlossen hinzu.

Prima donna, Mad. Barilli, wird für eine brave und angenehme Sängerin erklärt, die aber besser in einem Concerte, als in einer Oper gefallen würde; sie erinnere an die Novizen in den ehemaligen Conservatorien in Neapel oder Venedig, deren Stimmen nur in der Kirche gefallen haben. Sie habe zu wenig Ausdruck, besonders im Recitativ, und zeige zu viele Kälte, welches vielleicht eben der Grund sey, warum sie so sehr als Grafin in Mozarts Nozze di Figaro gefalle. (Wol etwas parteyisch, ausser dem nicht ganz ungegründeten Vorwurfe einiger Kälte.) — Prima donna, Mad. Festa wird von dem Verf. in allen Hinsichten gelobt.

(Mad. Barilli und Mad. Festa vertragen sich schlechterdings nicht, und singen nie mit einander. Manche Billigdenkende lassen den Talenten beyder Gerechtigkeit wiederfahren, und enthalten sich lieber der Vergleichungen, als dass sie durch Zurücksetzung der Einen von Beyden sich und Andern manchen Kunstgenuss verderben sollten; Andere sind aber gar zu parteyisch für die Eine zum Nachtheile der Andern. Mad. Correa, die seit einiger Zeit ebenfalls als prima donna bey diesem Theater ist, verträgt sich mit beyden, und hat kein Bedenken, mit der Einen oder der Andern zu singen.) — Primo buffo caricato, Barilli, sey ein guter Buffo, aber zu wenig Musiker, und also ein schwacher Sänger, und zuweilen trivial etc. (Indessen ist er doch unter allen, die komische Rollen auf diesem Theater geben, in Ansehung des Gesanges und der Action, verhältnissmässig der beste.) — Primo buffo cantante; diesen würde man erhalten, sobald es Gott und dem Herrn Barilli gefallen würde, welcher sich aber sehr hüten werde, ihn zu verschaffen. — Secondo buffo, Faculli, sey als Sänger gut genug, aber man gebe ihm immer gar zu unbedeutende Rollen. — Primo tenore, Don Garzia, ein Spanier, sey ein Mann von vielem Talent, aber nicht recht an seinem Platze, weil er das Italienische nicht gut ausspreche; er würde sich besser für das grosse Theater des Königs von Spanien schicken. (Er ist ein geschickter Mann als Componist, als spanischer Schauspieldichter, als Sänger und als Schauspieler; aber für dieses Theater scheint seine Stimme, so wie auch die Stimme des Guglielmi, und so manches Andern, nicht kräftig genug zu seyn.) — Primo tenore, Guglielmi, könne in der Folge eine gute Acquisition werden, habe aber nicht genug Uebung; er soll vorher in Rom ein geschickter *incisore di cameï* gewesen seyn. — Secondo tenore, Zardi, habe Einsicht und ein vortheilhaftes Aeussere, seine Stimme sey aber zu schwach, und fast, als ob man einen Bauchredner hörte. — Secondo tenore, Luppi, sehe wie ein braver Mann aus, und schreibe Noten schön; er solle also bey dieser Beschäftigung bleiben, die J. J. Rousseau seiner nicht für unwürdig gehalten habe. — Secondo buffo, Carmanini, sey zu seiner Zeit ein guter Künstler, auch als Mimiker, gewesen, habe aber seine Stimme verloren. — Secondo buffo, Lombardi, sey ein Buffo in der neapolitanischen Manier, könne aber nicht mehr singen. — Mlle. Bruyter sey musikalisch, habe aber keine Grazie und spreche das Italienische schlecht aus; sie habe vormals (auf dem *Théatre des Variétés*) mit Brunet gesungen, welcher wol nicht dazu bestimmt wäre, Zöglinge für die Opera buffa zu bilden. Der Verf. giebt der Direction den Rath, *di barattar la subitò*, woraus man sieht, dass er in Paris gelernt hat, Wortspiele zu machen. — Mad. Kies. Die Administration müsse den Kopf verloren haben, dass sie eine solche Acquisition gemacht habe. — Mad. Severste verstehe Musik sehr gut, und spreche das Italienische gut aus, schicke sich aber besser für die französische komische Oper. — Mlle. Goria habe viel Kenntniss von Musik, es sey aber nöthig, dass sie ihre Aussprache und ihre Methode zu vervollkommnen suche. Sie habe einen geschickten neapolitanischen Gesanglehrer angenommen, der sie auf den rechten Weg leiten würde, so dass man alsdann in Paris eine leidliche zweyte Sängerin haben würde. (Sie soll eine Deutsche, und in Paris gebildet seyn; unter denen, die zweyte Gesang-

sollen geben, ist sie, seit dem Abgange der Mad. Muraglia, verhältnissmässig die beste.) — Mosca (Musikdirector) sey ein geschickter Tonkünstler, aber nicht thätig genug. Grasset, als erster Violinspieler, zeige einen guten Geschmack. Mitunter fehle es an Subordination.

Das Theater sey nicht gut beleuchtet, und manche alte Decorationen stimmten nicht mit der Eleganz des Uebrigen überein. Man würde wohl thun, wenn man Decorationsmaler aus Turin oder Mayland kommen liesse, die man um billigen Preis haben könnte. Man sollte einen Theater-Dichter, der gesunden Menschenverstand habe, aus Italien kommen lassen, und entweder in Paris Cherubini, Tarchi, Paer, Spontini bezahlen, um Opern zu componiren, oder in dieser Absicht Componisten, wie Mayer, Fioravanti, Palma, Farinelli, Federici, aus Italien kommen lassen, da man denn durch den Erfolg reichlich würde für den Aufwand entschädigt werden. Um gute Tenore zu haben, sollte man Sänger wie Tachinardi (der wirklich nach Paris geht,) Crivelli, Siboni, Galli, Campitelli, nach Paris berufen. Zu Buffos schlägt er vor: Pellegrini, Verni, Bassi, Cavara, Angrisani. Zu zweyten Sängerinnen: Mad. Rotondi, Mad. Bianchi, Mad. Fedi, Mad. Muraglia, die man hat weggehen lassen, und Mlle. Neri, die sich soll für eine mässige Summe angeboten haben. (Rec. hat diese in einem Concerte gehört; sie empfiehlt sich durch ihren Gesang und durch ihr Aeusseres, so dass man würde wohl gethan haben, wenn man diesen Antrag angenommen hatte.)

Von dem Conservatorium wird geurtheilt, dass es zwar viele Talente für Instrumental-Musik liefere, dass aber viele Zöglinge die italienische Schule gar zu sehr anzuschwärzen suchten.

(Eine Unart, die bey diesem Theater gar sehr herrschend ist, hatte wol verdient, mehr gerügt zu werden. Man lässt nämlich fast gar keine Oper, wie sie ist, sondern lässt viel von den besten Stücken weg, wie z. B. aus der Oper von Sarti: *Fra due litiganti il terzo gode*, die dort: *le nozze di Dorina* heisst, das vortreffliche Terzett: *Cara Dorina, vezzosa ed amabile* — und flickt dafür andere Stücke ein, die bey weitem nicht denselben Kunstwerth haben, und in einem ganz andern Style, als das übrige, gesetzt sind, so dass manche angebliche Oper von einem berühmten Componisten nur ein übel zusammengeraffles *Pasticcio* wird; vermuthlich, weil manche Sänger lieber sich selbst auf eine ihnen beliebige Art hören lassen, als zu der guten Ausführung einer Oper im Allgemeinen das Ihrige beytragen wollen. Die Direction sollte, anstatt sie auf eine so ungebührliche und der Wirkung des Ganzen, so wie dem Ruhme manches verdienstvollen Componisten so nachtheilige Art zu begunstigen, denen, die so egoistisch sind, derb durch den Sinn fahren.)

Kurze Anzeige.

1. *Variations sur un Menuet de Mozart*, (Preis 8 Gr.) und
2. *Huit Variat. p. l. Pianof. par D. S. Siegel.* à Leipsic, chez Breitk. et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Zwey kleine Werkchen, die über ziemlich angenehme Themata zwar nur das Gewöhnliche an galanten Passagen enthalten, aber dies munter und so aussagen, wie es nicht tief eingehende, doch aber nicht ganz ungeübte Liebhaber gern haben. Die Schreibart ist nicht überall rein, doch finden sich nur wenige bedeutende Verstösse.

Die musikal. Zeitung wird, wie wir schon früher angezeigt haben, ununterbrochen wöchentlich fortgesetzt; ihre Jahrgänge fangen nun, seit der dreyzehnte begonnen, allezeit mit dem bürgerlichen Jahre an; das Abonnement kann nicht für einzelne Theile, sondern nur für das Ganze eines Jahres stattfinden; man hat sich darüber nicht an die Verlagshandlung, wenn man dieser nicht ganz nahe ist, sondern nur an die nächsten Zeitungs-Expeditionen, Postämter oder Buchhandlungen zu wenden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Februar. Nº. 7. 1811.

Ueber den Begriff der Schönheit, als Grundlage einer Aesthetik der Tonkunst.

§. 1.

Das Urtheil, dass etwas schön sey, entsteht früher, als das Bewusstseyn, was den Begriff der Schönheit ausmache. Zum Glücke für die Menschheit freute sie sich der schönsten Genüsse eher, als ihre Philosophen daran dachten, die ersten Gründe hiervon aufzusuchen. — Nichtsdestoweniger behält dieses Nachforschen wesentliches Interesse, weil es auf den Irrwegen des verlorbenen Geschmacks den Leuchtpunct ausmittelt, bey dem diejenigen, die das Licht suchen, sich zusammenfinden können. Diese Verirrungen sind unvermeidlich in dem Felde des Kunstgeschmacks, weil hier *freyes Spiel*, entbunden von dem vorschwebenden Augenmerke eines bestimmten Zwecks, schöne Formen hervorbringt; weil selbst der geniessende Theil sich diesem *freyen* Spiele der Empfindungen überlassen muss, wenn nicht die Regung des Innern an der kalten Regel erstarren soll.

§. 2.

Kant umfasste das ganze Gebiet der menschlichen Erkenntnis, wie noch keiner vor und nach ihm. Er that den entscheidendsten Schritt zu ihrer Ergründung, indem er die Formen erforschte, unter denen alle Thätigkeit des menschlichen Geistes sich äussert; indem er den Blick auf die Reflexion in dem Innern wandte, ohne sich anzumassen, über die äussern Gegenstände, unabhängig von dieser Reflexion, abzutheilen zu wollen. Auf diesem richtigen Wege gelangte er auch zur Erforschung der *Schönheit*. Er betastet nicht die Kunstwerke, in der Erwartung, das Wesen der Schönheit werde entwickelt von aussen durch die Fingerspitzen eindringen; er beschaut sie nicht, erwartend, *auf ihrer Oberfläche* werde der Begriff der Schönheit ausgebreitet liegen. — Besser musste es gelingen, wenn dem Gemüthe in sein Innerstes nachgegangen, und *der Zustand des Subjectes* erforscht wird, in welchem es sich dann befindet, wenn es die Schönheit erkennt. Hier muss der Begriff bey seiner Wurzel gefasst werden, weil das Geschmacksurtheil durchaus nur *nach dem eignen Befinden des Subjectes* geleitet wird, obgleich es in dem äussern Gegenstande den Stoff seiner Wirksamkeit findet. Es ist darum klar, dass, wenn unserm Urtheile über Schönheit auf den Grund gegangen wird, wir uns zwar alle Eigenschaften, die unser Urtheil motiviren, als mit dem *äussern Gegenstande* verknüpft vorstellen, aber diese Eigenschaften doch nur in so fern als schön erkennen, als unser *Inneres* in jene Lage versetzt wird, welche es, das Prädicat der Schönheit auszusprechen, veranlasst. Es geht also dieses Prädicat von *dem Zustande des Subjectes* aus.

§. 3.

Die Theorie der Schönheit muss darum auch von der Prüfung ausgehen:

Auf welche Weise wird das Gemüth aufgeregt, wenn es etwas als schön erkennt?

Leichter löst sich die Frage, wenn es sich um *das Gute*, oder um das *Angenehme* handelt. Bey jenem entscheidet die Uebereinstimmung mit einem bestimmten Zwecke — bey diesem das Vorhandenseyn der Lust; bey jenem liegt mit dem *Zwecke* zugleich der Massstab vor Augen — bey diesem giebt das *Gefühl* ohne weiteres den Ausschlag. Schwieriger ist die Lösung der Aufgabe mit dem *Schönen*, weil man sich dieses gern als keines von beyden denkt, wol auch in die Versuchung geräth, es für etwas Zusammen-

gestaltes aus beyden zu halten; eben darum aber vorliegen, ist, die eigenthümlichen Merkmale aufzufinden, welche das Schöne von dem Guten und Angenehmen unterscheiden.

§. 4.

Ganz aus der Seele gegriffen sind diese Merkmale in folgenden Momenten dargestellt:

Das Schöne gefällt *ohne alles Interesse*, ob es zu einem bestimmt gedachten *Zwecke* diene, oder nicht —

Es gefällt in *dem freyen Spiele* der Empfindung, welches dennoch *als übereinstimmend mit sich*, und daher *als zweckmässig in sich*, ohne dass ein *bestimmter Zweck* hierbey vorgestellt werde, gefühlt wird —

Dieses Wohlgefallen wird als *allgemein*, und *nothwendig* gedacht. —

Zu dem Zwecke dieser Ausführung muss es genügen, von dem Vorhandenseyn dieser Momente in dem Geschmacksurtheile über Tonkunst sich zu überzeugen. — Jeder, der die Schönheit fühlt, wird bey der Reflexion hierüber einsehen, dass sein Gefallen nicht blosser Ohrenreitz, dass es nicht auf einen bestimmten Zweck, auf den Ausdruck einer bestimmten Leidenschaft, berechnet sey; dass es in der freyen Bewegung der Empfindungen bestehe, welche (sey es nun im Ausdauern einer gleichartigen Empfindung, oder in ihrem Wechsel,) das Gemüth in Regsamkeit erhalten, und eine unter sich harmonische Stimmung der Seelenkräfte hervorbringen. — Daher diese Behaglichkeit des Gemüths im Hören des wahrhaft Schönen — dieses Bewusstseyn, dass das Gemüth durch übereinstimmende Effecte angesprochen werde, ohne eines bestimmten Zweckes sich bewusst zu seyn. Daher diese Voraussetzung, das Urtheil, das man über Schönheit fället, sey ein anderes, als jenes, welches das *Gute*, das subjectiv Angenehme ausspricht — es sey tiefer in der Regsamkeit des *innern Sinnes* gegründet, und müsse darum, wie die Anlage der Seelenkräfte selbst, *allgemein* seyn, wenn es überhaupt gültig seyn soll.

§. 5.

Durch die einfachste Folgerung aus diesen Vordersätzen lässt sich manche Erscheinung im Gebiete der Tonkunst erklären.

a) Es lässt sich hiernach das Verhältnis messen, in welchem der *pathologische* Theil der Musik zu dem *ästhetischen* stehe. Die bestimmte Leidenschaft, welche ein Tonstück ausdrücken soll, unterliegt ihm *als Zweck*. *Als solcher* ist sie nicht ästhetisch, weil die Schönheit ohne bestimmten Zweck hervorgebracht und erkannt wird. Wol aber verträgt die Darstellung der Leidenschaft allen ästhetischen Aufwand, indem sie das Innere nach allen Abstufungen in Bewegung setzt, und hier der Einbildungskraft offenes Feld lässt. Die Vorstellung einer bestimmten Leidenschaft zum Zwecke kann also nur insofern *ästhetisch* seyn, als sich freyes Spiel der Einbildungskraft in ihr äussert. Der *pathologische* Zweck eines Tonstücks hängt nur *zufällig* mit dem Schönheitsbegriffe zusammen, insofern er Gegenstand der *schönen Darstellung* wird. Eben darum ist es möglich, dass dieser Zweck erreicht, die Leidenschaft treu dargestellt werde, ohne dass diese Darstellung darum *schön* heissen kann. Es glaube der Künstler nicht, alles geleistet zu haben, wenn er den Sturm der Leidenschaft lärmend, den Drang des Schmerzes in stöhnenden Accenten vorträgt: der ästhetische Effect liegt tiefer — er liegt in dem harmonischen, freyen Spiele der Empfindung, mehr in der *Art und Weise*, *wie* die Leidenschaft als bestimmter Zweck einer Darstellung zum Mitgefühle gebracht wird, als in der *unbedingten* Erregung dieses Mitgefühles.

§. 6.

b) Hiermit erklärt es sich, wie *ein Tonstück*, *welchem kein Sprachtext eine bestimmte Bezeichnung unterlegt*, dennoch schön seyn könne. Nothwendig muss es dem, welcher zur schönen Darstellung die Erregung einer bestimmten Leidenschaft, einer bestimmten Empfindung, als Zweck erfordert, unbegreiflich seyn, wie eine Symphonie, ein Quatuor, der Gegenstand einer ästhetischen Bearbeitung seyn könne. Jene Vorstellung muss zur Geringschätzung aller sogenannten Kammermusik führen, statt dass mit richtigem Urtheile in ihr, wie in jedem andern Tonstücke, das ganze Wesen der Schönheit zu

erkennen ist. Es ist begreiflich, wie das freye Spiel mit einer Melodie in verschiedenen Tonarten und Zusammenstellungen, wie der mannigfaltige Rhythmus, überraschende Uebergänge der Modulation, passende Figuren, die Haltung der Instrumente gegen einander, die weise Vertheilung des Effectes u. dergl. den Geist beschäftigen und in Regsamkeit erhalten können, ohne dass es nöthig wäre, ihm eine Leidenschaft, eine bestimmte Empfindung vorzuhalten. Wenn es aber sogar jemandem in den Sinn kömmt, einem Mozartschen Quatuor, wie unlängst ein Franzose es unternahm, einen Sprachtext unterzulegen, um (vermuthlich zu einiger Rechtfertigung des Tonsetzers) es anschaulich zu machen, dass sich bey einem solchen Tonstücke *auch etwas denken* lasse: so verräth es völligen Missverstand über den ästhetischen Werth eines Tonstücks.

§. 7.

c) Uebrigens geht es eben so einfach aus dem richtig aufgefassten Begriffe der Schönheit hervor, dass ein Tonstück jeder Art seinen *Charakter* haben müsse; denn dieser ist eben jene *Uebereinstimmung*, unter welche das freye Spiel der Empfindung zusammengefasst werden muss, wenn es nicht in das Bizarre ausarten, oder das Gemüth nicht in ungleichartige Empfindungen sich verwirren soll. Der Charakter wird in dem Tonstücke, welches eine bestimmte Tendenz hat, durch diese vorgezeichnet, wie z. B. zu dem Texte eines Gesangstückes; er ist aber auch dann unerlässlich, wo, wie in der Kammermusik, völlige Freyheit herrscht, sich ihn auszuwählen. Der Ernst, der Frohsinn — das tief aufgeregte Gefühl, das leichte Dahinschweben, machen die Hauptmomente des Charakters aus; ihre unendlichen Abstufungen bieten das Feld zu einer eben so grossen Mannigfaltigkeit dar. Auch hier ist die Befugnis nicht ausgeschlossen, *bestimmte* Leidenschaften und Empfindungen in's Spiel zu bringen; aber es ist nicht *wesentlich*, noch weniger darf es in Spielerey ausarten.

§. 8.

d) Eine weitere Folge des ästhetischen Grundbegriffes, und insbesondre der darin liegenden *Allgemeinheit* ist es, dass nur das *Edle* schön heissen könne. Denn nur *der* Ausdruck *sittlicher Ideen*, welcher das Edle ausmacht, kann allgemeingültig seyn, weil nur in diesem das Ideal der menschlichen Natur aufzusuchen ist. Je weiter die Darstellung von diesem Ausdrucke sich entfernt, desto mehr nähert sie sich der rohen Einwirkung *blos sinnlicher* Eindrücke. Man grübe darum nicht, dass die Musik Moral predigen müsse, um schön zu seyn. Es ist etwas anderes, dem *freyen Spiele der Empfindungen* den Ausdruck sittlicher Ideen unterzulegen — etwas anderes, die *deutliche Entwicklung* bestimmter Ideen als Zweck behandeln. Man kann nur fordern, *dass jenes* geschehe — dass z. B. in dem Pastorale der frohe Tanz der Hirten, wie reine Seelenheiterkeit ihn angiebt, nicht aber die rohen Sprünge, wie der Geist der Taberne sie erzeugt, geschildert; dass in der Schilderung des Kampfes die Vorstellung bewegter Heldenkraft, und die dumpfe, auf edles Mitgefühl gegründete Trauer über die Gefallenen, nicht aber der Moment des Niedermetzelns, wo der rohe Impuls des Soldaten im Spiele ist, ausgehoben werde.

§. 9.

e) Hier ist der Ort, auch das zu berühren, was sich über *die Malerey in der Musik* aus dem Schönheitsbegriffe aussprecht. Sie ist die Nachahmung natürlicher Töne durch die künstlichen der Musik. Ihre ästhetische Anwendung ist doppelt begrenzt:

1) insofern jene Naturtöne selbst, welche nachgeahmt werden sollen, der blosse Ausdruck des rohen Naturinstinctes sind, oder überhaupt den Ausdruck des Edeln nicht vermögen, z. B. die Töne der Thiere;

2) insofern die Nachahmung durch Instrumente nur unvollkommen erreicht, folglich die Uebereinstimmung der Empfindung eher gestört, als befördert wird. — Man würde auf der andern Seite die Malerey zu sehr beschränken, wenn man sie, über jene Grenzen hinaus, ganz aus dem Gebiete der Musik verbannen wollte. Man wird es gern zugestehn, dass der Ton der Hirtenflöte sich dürfe hören lassen, wenn der Phantasie das Bild des reinen, idealischen Landlebens vorgehalten werden soll; dass das Schmet-

tern der Trompete das Schlachtgetümmel mit Wirkung bezeichne; dass im Sturm aufgeregter Elemente das Gemüth mit ähnlichem Kraftaufwande der Instrumente dürfe erschüttert werden,

§. 10.

f) Eben so klar ist es, dass die Anwendung *harmonischer und rhythmischer Regeln* nicht *der Zweck* einer ästhetischen Bearbeitung seyn könne. Die freye Bewegung des Gemüths, nicht die Beschäftigung des Verstandes mit dem Mechanism, ist ästhetisch. Die *Mittel* dürfen nicht zum *Zwecke* erhoben werden. Eine Klippe, an welcher der Geschmack unserer Zeit so leicht scheitert! Rührt es doch daher, dass manche moderne Composition eher dazu dienen könnte, eine Beyspiel-Sammlung technischer Aufgaben zu seyn, als das Gemüth in seinem Innern anzusprechen!

§. 11.

Diese Folgerungen bewähren es, wie fruchtbar der entwickelte Begriff des Schönen sey, und wie einfach er die verborgensten Gründe des Geschmacksurtheils darstelle. Er dient nicht zur unfruchtbaren Speculation, sondern ist ein vortreffliches Mittel, um sich der Gründe seines Urtheils deutlich bewusst zu werden, und sie zu den Richtpuncten des Geschmacks zu erheben, über welche er nicht hinaustreten darf. Eine hierauf gestützte Theorie des Geschmacks könnte zwar noch manche Erklärung liefern, warum diese oder jene Erscheinung ästhetisches Wohlgefallen erregt, oder nicht; aber eine solche Theorie kann immer nur dazu dienen, das *Geschmacksurtheil zu leiten*, nicht aber, *ein schönes Werk hervorzubringen*. Hierüber bescheidet sich die Theorie nach ihrem eignen Grundbegriffe; denn dieser erfordert *Freyheit* in der Production der Einbildungskraft, und verwirft darum alle *positive* Einwirkung der Regel. Die Theorie der Aesthetik, da sie blos *erklärend* und *leitend* wirkt, erhält ein beschränktes Feld zugewiesen, da die Kunst in ihrer Production das *Unendliche* zum Spielraum behält. Es mag daher in der Theorie die Hauptsache damit geleistet seyn, wenn der richtig entwickelte Grundbegriff in ihr niedergelegt, und der guten Sache hiermit kein unbedeutender Dienst geleistet wird.

Mannheim.

von Weiler.

Nachrichten.

Neapel, den 12ten Jun. Eine Schilderung des ganzen gegenwärtigen Musikwesens in Neapel, wie Sie sie wünschen, ist schwer zu liefern, und einem Reisenden, der nur Monate verweilt, unmöglich. Lieber schildere ich Ihnen im Einzelnen kurz, aber sorgfältig, was ich wirklich selbst gesehen und gehört, und überlasse es dem Leser, für das Allgemeine daraus abzunehmen, was er will und kann.

Durch den Gesandten * * * gelang es mir, am 11ten Octbr. in Portici zu einer Academie bey Hofe Zutritt zu erlangen. Ueber die Instrumentalmusik werde ich in der Folge mehr sagen; es sangen die auch Ihnen schon bekannten Hrn., Nozzari und Martinelli, und die Damen, Belloc, Chabrand und Hasse. Letztere sang auf Befehl der Königin Ziagarelli's grosse Scene und Arie aus Ines de Castro, womit sie in Rom so ausserordentliches Glück gemacht hatte, und trug dadurch den Preis davon. — Einige Tage darauf gab man im Teatro del Fondo zum erstenmal Paers Fuorusciti (Wegelagerer). Die Besetzung war nicht die beste, die Aufführung weit unter meiner Erwartung und durchgehends nur mittelmässig; auch fand das Ganze nur wenig Beyfall. Es ist überhaupt schwerlich zu verkennen, dass das Publicum in Neapel, verglichen mit dem in Mittel-, ja auch in den Hauptstaten von Ober-Italien, nicht nur, wie bekannt, weniger Bildung, sondern auch weniger Empfänglichkeit und weniger feinen Sinn für Musik hat, besonders aber noch weit weniger aus den einmal gewohnten und beliebten Musikgattungen heraus kann oder mag. — Auf dem Theater S. Carlo interessirt von derselben Zeit an ein neues, grosses Ballet von Henry: il Sansone (Simson). Die Musik ist von dem jungen, deutschen Grafen Gallenberg, der sich seit einigen

Jahren, und, so viel ich weiss, schon unter der vorigen Regierung, aus Wien hieher gewendet hat. Er ist äusserst thätig für Musik und ein vielgewandter Mann. Man kann ihm zum Verdienst anrechnen, dass er in seinen zahlreichen Balleten u. dergl. die Neapolitaner mit ausländischer Musik bekannt macht. Mozarts, Haydns Instrumentalstücke, arrangirte Sätze aus Cherubini's Opern u. dergl., aber auch weniger hervorstechende Stücke vornämlich deutscher Componisten, bringt er, und zwar, wo sichs irgend thun lässt, ganz an. Aus dem, dass neben ausgezeichnet schönen, manche wahrhaft schlechte Stücke stehen, will ich nichts folgern. — Im Lauf des Nov.s würde eine neue Oper von Fioravanti: Astuzia e semplicità, ossia el Peruchiere (il Parrucchiere) e la serva — auf das Teatro nuovo gebracht. Das Süjet ist eine oft dagewesene Satyre, und die Musik durch nichts ausgezeichnet. Beydes gefiel auch nur mässig. Nur ein Sestett zeichnete sich wirklich aus, und wurde auch, von Kennern wie von der Menge, ausgezeichnet. Die Oper, hör' ich, ist etwas später auch in Rom gegeben worden, und hat da noch weniger Glück gemacht. — Für das Teatro de' Fiorentini schrieb Palma eine neue kom. Oper: i Furbi amanti. Diese gefällt. Es ist eine gefällige, leichte, angenehme Musik: mehr nicht; sie will aber auch nicht mehr seyn. — Im Dec. kam zum erstenmal auf S. Carlo: Odoardo e Cristina. Das Gedicht ist vom Dichter dieses Theaters, Giovann. Schmitt, die Musik neu, v. Pavesi. Das Ganze gefiel ausserordentlich und wird noch immerfort mit Beyfall gehört. Pavesi kennet das Publicum, und einen gewissen Theatereffect überhaupt; mit dieser Kenntnis und seiner Geschicklichkeit kann es ihm hier, besonders bey der Menge, nicht fehlen. Dass seine Musik viele Reminiscenzen hat und im Ganzen doch ziemlich flach gearbeitet ist, nimmt diese nicht wahr oder achtet es nicht; ist sie doch, diese Musik, lebhaft und angenehm, und sind doch die Gesangpartien gut und für die Sänger sehr vortheilhaft geschrieben — allerdings Vorzüge, welche anzuerkennen und zu verdanken sind, nur aber nicht die einzigen seyn sollten. Eines der Lieblingsstücke des Publicums ist ein kleines, ungemein artiges Quartett im ersten Finale ohne alle Instrumente. Dem. C. Hauer musste, der Theater-Verhältnisse wegen, in dieser Oper wieder — und schwerlich zu ihrer Freude — als Mann auftreten. Ihre Scene und Aria gefiel sehr. — Marianna Sessi hatte sieben Monate lang, eines, nun gewonnenen, Prozesses mit der Impresa wegen, nicht gesungen: am 8ten Dec. gab sie ihr Benefiz. Leider hatte sie sehr unbedeutende Musikstücke gewählt, die von Hrn. Schmitt übel und böse zu einer Art Ganzen verbunden waren; auch war sie eben nicht gut bey Stimme; Chöre und Orchester gingen schlecht: und so war es kein Wunder, dass das Auditorium sehr kalt blieb. — Am 9ten Dec. produzirten sich die Zöglinge des Conservatorio in ihrer Kirche zu S. Sebastiano. Sie werden davon wahrscheinlich in italien., und aus diesen in deutschen Zeitungen gelesen haben — nun, das geht mich nichts an. Dies ist die Wahrheit: Man gab eine Overtura, ein Concert für die Viola, (comp. von Rolla,) ein Horn-Concert, und eine Messa. Alle Stücke, jenes Viola-Concert abgerechnet, waren von Zöglingen der Anstalt geschrieben. Auch das Orchester, nur ein paar Instrumente ausgenommen, und das Singchor waren von Zöglingen besetzt. Die beyden Concerte waren gut eingerichtet: jedes bestand blos aus einem einleitenden Adagio und einem Allegro. Die beyden kleinen Solospieler, Knaben von etwa vierzehn Jahren, spielten gar nicht übel. In Takt waren sie sehr sicher; nicht so in der Intonation, und ihr Vortrag überhaupt war noch nicht präcis genug. Die Overtura war in der That lobenswürdig. Nur zeigte der junge Componist, dass ihm entweder noch Ausdauer der Kraft mangelt, oder dass ihm von seinen gebietenden Herrn die Flügel zuweilen zu sehr beschnitten worden waren. Er setzte mehrmals gut an, versuchte hier und da einen raschen Flug: sank aber bald wieder. Auch in der Missa, die der 17jährige Componist selbst dirigirte, fanden sich mehrere recht brav gearbeitete Sätze, die schon etwas Rechtes leisteten und noch mehr für die Zukunft versprachen. Die Ausführung aller Stücke war ohne bedeutende Fehler; und so gereicht das Ganze, wenn auch nicht zu dem ungemessnen Preis, den Manche davon gemacht haben, doch gewiss dem Institut und allen seinen

Theilnehmern zur Ehre. — Am 16ten Dec. und 1sten Jan. war Musik in der königl. Capelle, beydemal Missen von Paesiello, der auch selbst dirigirte. Ausser den Ihnen öfters genannten Sängern, sang das zweytemal auch Dem. Haser. Beyde Missen waren freylich nichts weniger, als was man in Deutschland, und wol auch in Frankreich, Kirchenmusik nennet. Ohne Beleidigung sey es gesagt: die Schreibart war so, dass man die Werke eher jenem geschickten Zögling des Conservatorio, als dem alten, kunsterfahrnen Paesiello hätte zutrauen sollen. Das Locale ist sehr ungünstig, und so kann die Ausführung nie genau seyn. Es kam auch so 'was von einer Fuge einmal vor: es war aber nicht eben ernstlich damit gemeynt — wie denn überhaupt so etwas hier höchstselten den Leuten anzuhören zugemuthet wird. Dass sehr angenehme, fliessende Gesangstücke vorkamen, verstehet sich von selbst. — Am 27sten war Academie bey Hofe. Die Herren Verni und Marzochi, und die Damen, Belloc und Haser, sangen Duetten und Terzetten — Arien nicht, weil der Hof lieber sogenannte pezzi concertanti hört. Das sehr angenehme Sopranduett von Paesiello: Non mi parlar d'amore, das grossen Ruf hat, ward von ihm mit aller Sorgfalt dirigirt. Die übrigen Stücke gingen von selbst gut. Ich versprach oben, auch etwas von der hiesigen Instrumental-Musik zu sagen: nun, hier ist Gelegenheit dazu! Der Ruf von Mozarts Overtura zur Zauberflöte war von Paris aus — wo sie jetzt ein Lieblingsstück ist und in den Concerten immer und immer wieder, als wolle man sie todt spielen, ausgeführt wird — hier verbreitet: sie sollte denn auch, und vielleicht auf besondere Veranlassung, hier der ganzen Academie als Einleitung vorangehen. Ich war allerdings begierig: aber indem ich, kurz vor Anfang, das Orchester übersehe, bemerke ich schon, dass man nicht nur die hier so wesentlichen, so bedeutenden Posaunen, sondern auch noch Trompeten und Pauken weglasst. Noch hab' ich mich von meinem Erstaunen nicht erholt, so beginnen die drey Accorde des Anfangs: Es dur, C moll, Es dur in der zweyten Versetzung, und nun — werden Sie es glauben? — bleibt alles Folgende bis zum Allegro weg; ja, dies fängt an — nicht beym Anfang, nicht in der Mitte, sondern gleich da, wo Mozart das Thema in Es wieder aufnimmt, es verkürzt und zusammendrängt, und damit die ganze Fuge zu Ende führt. (Die Stelle ist da, wo die Clarinetten den Uebergang gemacht haben:

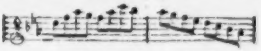

und nun das volle Orchester eintritt:

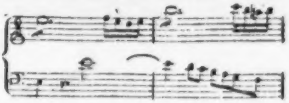

Hier also fing man an, als sey es von vorn; und da nun folglich das Ganze keine Exposition, keine Ausführung, da es nichts hatte als einen Schluss, und, gleich einer Leuchtkugel nur auffuhr, um sogleich wieder zu vergehen; da endlich auch die Execution so unter aller Kritik war, dass, etwa die Schlusstakte ausgenommen, alles wie ein verworrenes Galimathias herauskam: so erstaunten die Ununterrichteten, wie von solchem armen deutschen Wirrwarr irgendwo Aufheben gemacht werden könne, die sehr wenigen Unterrichteten aber blickten auf Paesiello, der sich jedoch nicht im geringsten irren liess — wie nicht mehr als billig, da die Sache ja nicht anders, als auf seine Anordnung, also bewerkstelligt seyn konnte. Haben Sie an diesem einzigen Pröbchen genug? Ich denke! — — Kurz vor Ablauf des Jahres brächte man im Teatro del Fondo *Le due giornate* auf die Bühne, nach dem französischen *Les deux journées* von Foppa in Venedig. „Also doch wirklich Cherubini'sche Musik?" Ey bewahre! mit Musik von Simon Mayr. Das Gedicht ist dem Original ganz treu geblieben; nur dass man, nach italien. Sitte, die Rolle der prima donna (Grafin Armand) weit reicher mit Gesangstücken ausgestattet hat. Diese Rolle nun hatte ihre berühmte Landsmännin, Charlotte Haser, übernommen, obgleich sie, so viel ich weiss, nicht eigentlich dazu verbunden ist, sondern nur zur eigentlichen Opera seria. Weil aber die ihr gegebenen zwey Hauptarien ziemlich im Styl der komischen Oper waren, legte sie zwey andere ein, was sie sonst, aus

Achtung gegen das Ganze und die Componisten, nicht thut. Die Arien passten vollkommen. Die eine war: Ah potessi amato sposo, aus Federici's Virginia — eine Arie von wahrem Werth, originell und von schöner Einfachheit; und eine von geringerem Kunstgehalt, aber sehr brillant und gegen das Ende mit Passagen reich verziert, von Niccolini. Sie machte durch beyde, so wie durch diese ganze Rolle, das glänzendste Glück; ja, sie feyert seitdem, so oft sie auch darin auftritt, fast einen eben so lauten Triumph, als voriges Jahr in Rom. Jeden Abend muss sie, bald die eine, bald die andere dieser Arien zweymal singen — ist der Neapolitaner einmal *in furore*, so kümmert er sich nicht drum, ob sich seine Lieblinge, wie Nachtigallen, todt sangen — und das Publicum belohnt sie durch die ausgezeichnetsten Beyfallsbezeigungen, selbst in Anwesenheit des Hofs, wo solche eigentlich nicht verstattet sind, dieser aber selbst theilnimmt. Alle Freunde der Kunst freuen sich darüber, dass sie doch endlich auch hier, wo sie erst so viel zu bekämpfen fand, mit ihren Verdiensten durchgedrungen ist und nun in der That *von* allen und *vor* allen ausgezeichnet wird. Die ganze Oper fand und verdient vielen Beyfall; fand diesen schon bey der ersten Vorstellung, findet ihn aber nach jeder Vorstellung immer mehr. Parlamagni, als Wasserträger, und Verni, als Antonio, zeichnen sich sehr vortheilhaft aus. Marzochi, als Graf Armand, singt ungemein brav, ist aber im Spiel etwas unbeholfen und gefällt weniger. Auch die zweyten Rollen, Chöre etc. sind sehr gut besetzt und gehen nach Wunsch. Das Orchester spielte den ersten Abend nicht zum besten, und das Gerücht sagt: absichtlich; als sich aber Hof und Publicum so laut und bestimmt erklärten, ward es gleich besser, und schon bey der zweyten Vorstellung ging die Oper besser, als jede andere, die nicht von Paesiello ist. Bey der Musik darf man den Standpunct nicht verfehlen, dass sie *für Italien* geschrieben ist, und folglich sehr *ad hominem* geschrieben werden musste: geht man in diese Ansicht ein, so wird man sie sehr loben müssen. Sie ist gewiss eine der vorzüglichsten Arbeiten des talentvollen, kunsterfahrnen Mayr, ist im Ganzen wie im Einzelnen verständig angelegt, und mit Gefühl und Geschmack ausgeführt. Sie zeigt von Neuem, was Mayr leisten kann, wenn man ihm, wie jedoch sehr selten geschiehet, Zeit zum Schreiben lässt; und dass es Cherubini war, der sie vor ihm in Musik gesetzt hatte, mag auch beygetragen haben, seine Kräfte würdig aufzuregen. Dass er aber Cherubini's Musik vor Augen gehabt, könnten, wenn es sich nicht von selbst verstände, manche Reminiscenzen beweisen. — —

Hamburg, den 27sten Jan. Im vorigen Monat gaben die Hrn. Clasing und Petersen ihre Concerte, und hatten, besonders Letzterer, ein zahlreiches Auditorium. Der 10jährige Sohn des Hrn. Petersen spielte ein Mozartsches Pianoforte-Concert zu allgemeiner Zufriedenheit. — Den 5ten Jan. gaben die Geschwister Grund Concert. Dem. Grund sang eine Arie von Righini und ein Duett mit Hrn. Negri recht brav. Ihre Jugend und ihr Fleiss berechtigen zu schönen Erwartungen. Hr. N. sang eine Arie ebenfalls recht gut. Mit der Begleitung konnte man im Ganzen zufrieden seyn, und wo dies weniger der Fall seyn konnte, ist die Schuld minder dem gut besetzten Orchester, als der Manier des Directors am Klavier beyzumessen, der, statt zu taktiren — welches man denn doch als die beste Art zu dirigiren wird anerkennen müssen — meistentheils den Bass (auch nicht selten die zweyte Violin) auf dem Klavier mitspielte. Hr. Wilh. Grund, ein mit vieler Anlage ausgerüsteter Jüngling, spielte ein von ihm selbst gesetztes Violoncell-Concert und ein Pot-pourri von Bernh. Romberg. — Am 19ten Jan. gab unser allgemein hochgeachteter Dr. Andr. Romberg Concert. Er hatte blos eigene Compositionen gewählt; da sie aber so verschiedener Gattung waren, bemerkte man nichts Einförmiges, wiewol sein Styl sich meistens ähnlich bleibt. Ein hiesiges öffentliches Blatt setzt das Wesentliche desselben mehr in Gediegenheit und Zweckmässigkeit, als Kühnheit der Gedanken, und in Correctheit, in Anmuth und Zierlichkeit des Ausdrucks; und dies möchte wol gegründet seyn. Demois. Romberg, eine kunst- und geschmackvolle Sängerin, trug eine Scene mit Arie von Naumann, und ihres Bruders

Compositionen der Schillerschen *Kindesmörderin* und der *Macht des Gesanges* vor. Obgleich man die Wahl des ersten Gedichts zur Composition als einen Misgriff empfand, und es auch für Eine Singstimme denn doch zu lang ist, konnte man doch der bewundernswerthen Kunst, womit das Werk bearbeitet ist, so wie der trefflichen Ausführung, seinen Beyfall nicht versagen. Die zweyte Composition wird weit lieber gehört, obgleich viel weniger Kunst auf sie verwendet ist. Hrn. Rombergs meisterhaftes Violinspiel zu rühmen, ist unnöthig, da Jedermann seine grosse Gewandtheit und vollkommene Sicherheit, wie seine Zartheit und Lieblichkeit im Ausdruck kennet. Durch diese Vorzüge, in Verbindung mit seinen herrlichen Instrumental-Compositionen, ergreift und begeistert er jedesmal seine Zuhörer unwiderstehlich.

Seit einiger Zeit singt hier eine sehr schätzbare Sängerin, Mad. Becker, in Gastrollen auf dem deutschen Theater. Man hat Hoffnung, dass unser vortrefflicher Schröder, unter dessen Direction die Oper einen vielleicht hier noch nie gezeigten Glanz erhält, sie von Ostern an für sein Theater engagiren werde.

Berlin, Ende Jan. Am 10ten Decbr. war das fünfte Abonnem.-Concert des Hrn. Kammerm. Schneider. Hier hörten wir brav, wie immer, executiren die Symphonie von Mozart aus G moll, und die Ouverture von Reichardts Oper Brennus. Hr. Grell sang mit seiner lieblichen Stimme eine Scene von S. Mayr, und mit Dem. Koch ein Duett aus Righini's Arianna. Demois. Riese, eine Schülerin unsers wackern Lauska, spielte das Klavier-Concert von Eberl aus Es dur, mit ungemeiner Fertigkeit. Herr Schneider selbst verschönerte diesen Abend, indem er mit Hrn. Böttcher ein Concert für 2 Hörner, von seiner Composition, meisterhaft blies.

Am 16ten gab Hr. Assessor J. P. Schmidt Concert im Saale der Loge zu den drey Weltkugeln, nach seiner Idee zur Vorfeyer des Krönungstages und zum Gedächtnis Friedrichs des Grossen und der verewigten Luise. Interessante Erinnerungen! Den ersten Theil eröffnete die Ouverture zu Méhuls Joseph; dann sprach Hr. Beschort den Schubartschen Hymnus: Friedrich der Einzige, dem sich eine Phantasie und ein Choral auf der Harmonika, von Hrn. Pohl vorgetragen, anschloss; zuletzt kam die Cantate des Hrn. Schmidt, die er zuerst in Königsberg in Preussen bey der Gedächtnisfeyer der Königin gegeben hatte. Den zweyten Theil füllte A. Rombergs Macht des Gesangs. Die Solosätze wurden von den Dem. Kreuz und Rellstab, und den Hrn. Fischer, Gern, Grell und Stümer brav gesungen.

Am 18ten, am Krönungstage, ward im Opernhaus zum erstenmal gegeben: Die Vestalin, lyrisches Drama in 3 Acten, nach dem Franz. von Herklots, mit Musik von Spontini. Das des grossen Preises in Paris werth gehaltene Stück ist schon durch mehrere frühere Anzeigen den Lesern der mus. Zeit. hinlänglich bekannt, und da die auf gestern bestimmte Wiederholung wegen Krankheit der Dem. Schmalz verschoben worden, so begnüge ich mich, heute nur die Besetzung ihnen anzugeben. Licinius: Hr. Eunike. Cinna: Hr. Grell. Der Oberpriester Jupiters: Hr. Franz. Der Oberzeichendeuter des Opferdienstes: Hr. Wauer. Julia: Dem. Schmalz. Die Obervestalin: Mad. Lanz. Ein Consul: Hr. Blume. Die zur Handlung gehörigen Ballets waren vom königl. Balletmeister, Hrn. Lauchery.

Den 20sten gab der königl. Musikdir., Hr. Seidel, Concert im Theatersaal. Den ersten Theil eröffnete die Ouverture zu Glucks Iphigenia. Dann sprach Dem. Beck die Ballade von Hrn. Prof. Gubitz: der graue Thurm am See, welcher Hr. Seidel eine durchaus angemessene Introduction und sprechende Zwischensätze eingefügt hatte. Hierauf sangen unsre ersten Sängerinnen, die bisher noch nie öffentlich zusammen aufgetreten waren, ein Duett von Portogallo, in dem aber die Stimme der Dem. Schmalz die sanftere der Mad. Müller fast ganz bedeckte. Den Schluss machten Variationen fürs Orchester von Seidel, die besonders in den Partieen der Flote und Oboe interessant waren, und gut gegeben wurden. Den 2ten Theil füllte Hrn. Seidels Composition der Hymne Ewalds von Kleist: Lob der Gottheit,

in der Mad. Müller, Dem. Gern und die Hrn. Eunicke und Gern die Solopartien brav sangen. Es ist dies ein im Ganzen sehr gelungenes Werk, das nur durch die Wiederholung des Tercetts: Alles ist durch dich etc., so schön auch dieses war, etwas zu sehr gedehnt erschien.

Am 24sten war das 6te Abonnem.-Concert. Der erste Theil gab eine Haydnsche Symphonie; eine Arie von Righini, die Mad. Müller, wie immer, schön sang, und ein Violin-Concert aus H dur, gesetzt und gespielt von Hrn. Heunig, von dessen Kunstfertigkeit ich Ihnen schon in frühern Berichten Nachricht gab. Der zweyte Theil war, wie billig, Friedrich dem Grossen gewidmet, an dem Tage, der ihn einst seinem noch immer um ihn trauernden Staat gab. Die von dem Unvergesslichen selbst zur Oper: Galatea e Alcide, im Jahr 1747. geschriebene und nachher in Nürnberg gedruckte Symphonie eröffnete diese Gedächtnisfeyer. Dann sprach Hr. Beschort eine Gedächtnisrede, die besonders sich auf die musikalische Bildung des Verehrten bezog, und die würdige Trauer-Cantate von Reichardt, die bey der Beysetzung des grossen Mannes in der Garnisonkirche zu Potsdam zuerst gegeben ward, beschloss diese Feyer. Mit wehmüthiger Empfindung verliess die zahlreiche Versammlung den Saal.

Frankfurt am Mayn. An Musik fehlte es uns zwar diesen Winter hier nicht: wir hörten in den Kirchen Messen und dergl., im Theater Opern etc., in den Weinsalen Tänze etc. und auf dem Rossmarkt vorzügliche franz. Oboisten-Chöre: aber Concerte, die uns sonst gewöhnlich im Winter manchen angenehmen Abend verschafften, hörten wir noch nicht. Die Ursache davon werden Sie leicht in politischen Zeitungen finden. Doch hörten und sahen wir etwas am 17ten Dec. v. J., unter dem sonderbaren Titel eines declamatorischen Vocal- und Instrumental-Concerts, welches Hr. Carl Heigel, Schauspieler bey der hiesigen Bühne, gab. Was wir da von Musik hörten, will ich nur nennen, und was, wie es genannt war, declamirt wurde, mit Stillschweigen übergehn. Das Ganze begann mit einem Theil einer Symphonie; Hr. H. A. Hofmann spielte Variationen von eigener Composition auf der Violin, und Dem. Lang sang eine grosse Arie von Paer. Die 2te Abtheilung eröffnete die wirksame Ouverture aus Sophonisbe v. Paer; (ein musikverständiger Gelehrter vergleich dieses Stück mit einem Renommisten) Hr. Al. Schmidt spielte *Phantasie und Sturm in ein Rondo gekleidet* von Steibelt, auf dem Fortepiano; und zum Beschluss das Ganzen sangen Mad. Lange und Mad. Urspruch ein Duett von Paer.

Am ersten Christfeyertage wurden im Schauspielhause die Jahrszeiten von Haydn aufgeführt. — Am 1sten Jan. wurde zum erstenmal die Oper Aschenbrödel, (die in Paris so beliebte Cendrillon) von Nicolo, aufgeführt; sie fand unmässig viel Beyfall. — Mad. Kohl hat die hiesige Oper schon wieder verlassen. Man vermisst sie eben nicht.

Kurze Anzeigen.

Grandes Variations sur un thème Hongrois pour le Pianoforte — — par F. Ries. Oeuvr. 15. à Vienne et Pesth, au Bureau d'industrie. (Fr. 2 Fl.)

Das Thema ist ein schwermüthiges Volkslied, das zum Variiren noch besser geeignet wäre, wenn es nicht fast alle Schlüsse in die Dominante machte. Die Variationen verdienen das Beywort: *grosse* — mit vollem Recht. Sie sind sämmtlich, (sechzehn an der Zahl und äusserst mannigfaltig,) gross gedacht, zum Theil tief empfunden, und wasker ausgeführt. Es sind seit mehren Jahren kaum einige Suiten Variationen erschienen, in welchen alles dies so schön vereinigt zu finden wäre, und selbst nicht wen ge der Variat. Beethovens, des Lehrers von H. R., müssen diesen nachstehen. Gründlichen, ernsthaften und sehr geübten Spielern (denn diese verlangt das Werk,) kann es nicht zu angelegentlich empfohlen werden. Hr. R. aber zeigt durch dies Werk von neuem, dass in ihm einer der trefflichsten Klavier-Componisten Deutschlands aufblühe. Einige Nachlässigkeiten

gegen die Reinheit des Satzes wollen wir so wenig rügen, als die Vorzüge der einzelnen Stücke ausheben: jene wird Hr. R. gewiss in Zukunft vermeiden, und diese jeder bemerken, der *solche* Musik liebt und übt.

Grande Sonate pour le Pianoforte — — par Fred. Schneider. Oeuvr. 21. au Bureau des arts et d'industrie à Berlin. (Preis 1 Thlr.)

Eine sehr ernsthafte, kraftige und lebendige, auch mit keineswegs gewöhnlicher Gründlichkeit durchgeführte Sonate, die einer ausführlichen Zergliederung allerdings würdig ware, wenn für jedes gute Musikstück sich dazu Raum fande und von Hrn. Sch.s immer mehr sich hebenden Compositionen nicht schon zu oft in diesen Blattern umständlicher gesprochen worden wäre. Auf ein feuriges Allegro aus F moll folgt ein, in vierstimmigem Gesang vortrefflich geschriebenes Largo aus Des dur; ein wildes Scherzando, und ein kunstreich gearbeitetes Finale, beyde aus F moll, und letztes im Charakter des ersten Satzes, machen den Beschluss. Das Ganze verlangt einen kraftigen und sehr geubten Spieler; einem solchen wird es willkommen seyn und werth bleiben.

Jesus auf Golgatha: eine Declamation aus Klopstocks Messias, mit musikal. Begleitung von Fr. von Dalberg. Klavierauszug. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl. 36 Xr.)

Ein melodramatisch bearbeitetes Stück, das allen Freunden dieser Gattung um so mehr Vergnügen gewähren kann, da die vortrefflichen Textesworte (aus dem 9ten und 10ten Gesange) mit Einsicht gewählt und zusammengestellt sind, und die musikal. Begleitung sich, was Ausdruck anlangt, fast durchgehends sehr nahe an sie schliesst. Im Einzelnen ist manche Freiheit der Worte, so wie auch manche Verbindung derselben, wo eine Unterbrechung durch Musik anwendbar und vortheilhaft gewesen ware, zu tadeln; auch ist die Musik, bis S. 13., etwas zu monoton, was, ohne dem Ausdruck im geringsten zu schaden, vermieden worden ware, wenn der Componist tiefer in die Kunst der *Harmonie* gegriffen hatte: aber von der bezeichneten Stelle an hebt er sich und erhalt sich und die Zuhorer in Begeisterung und Leben. Das Ganze lasst darum vornamlich einen vortheilhaften *letzten* Eindruck zurück.

1. *Lieder mit Begleitung der Guitarre,* Op. 33. (Preis 16 Gr. und
2. 3 *dreystimmige Gesänge für 2 Tenore. und einen Bass, in Musik gesetzt von A. Harder.* Op. 34. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 10 Gr.)

Zwey artige Kleinigkeiten, wie deren die Liebhaber von Hrn. H. schon so viele gut aufgenommen haben. Die Stücke sind auch in diesen beyden Heftchen allerdings ungleich an Werth. Am besten haben Ref. in No. 1. das kleine dritte und das ausgeführte letzte, in No. 2. ebenfalls das letzte gefallen. Der Gesang ist überall sehr leicht auszuführen; in der Begleitung von No. 1. liegen einige Stellen, für so kleine Stücke, nicht bequem genug in der Hand.

Sonate pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Oeuvr. 59. No. 3. à Leips. chez Breitkopf et Hartel. (Preis 8 Gr.)

Ein Adagio, das das Beywort *espressivo*, mit vollem Recht führt, und sonstthig, frey variirt ist; ein leichtes Scherzo, ungefähr in Haydns Weise; und eine Gigue, die auf sehr interessante Art die alte Form mit neuer Kunst handhabt: alles leicht auszuführen, alles dem Instrumente und seinen Vortheilen angemessen; alles dem Kenner, wie dem Liebhaber, angenehm und empfehlenswerth. Sehr guter Steindruck.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. II.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *No. II.* 1811.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Mozart, W. A. Così fan tutte, (Weibertreue) komische Oper, mit italienisch und deutschem Text, Partitur 12 Thlr.

Abeille, L. 6 Walzes p. 2 Flütes. Liv. 1. 8 Gr.

Beethoven, L. v. Ouverture d'Egmond à grand Orchestre. Op. 84. (F moll) 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, J. B. Sonate à 4 mains p. le Pianoforte Op. 57. 1 Thlr. 12 Gr.

Dussek, J. L. 5me Concerto pour le Pianof. avec accomp. de l'Orch. ad libit. Op. 22. B dur 2 Thlr.

Haydn, J. Sinfonie à gr. Orchestre Oeuvre posthume. (Es dur) 1 Thlr.

— Cantate für 4 Singstimmen mit Begleitung der Orchesters arr. für Vocalmusik v. J. A. Schulze (Denk ich Gott an deine Güte) 16 Gr.

Mozart, W. A. (fils) Concerto p. le Pianoforte Op. 14. 2 Thlr. 12 Gr.

Nicolo (Cendrillon) Prinzessin Aschenbrödel. Oper im Klavier-Auszug. Französisch u. deutsch. 5 Thlr.

— Ouverture de Cendrillon arr. p. Pianoforte 8 Gr.

Righini, Vinc. Aeneas in Lazium, heroische Oper mit italienisch- und deutschem Text, Klavier-Auszug. 4 Thlr.

Seeligmann, L. Lieder von Göthe mit Begleit. des Pianoforte 12 Gr.

Weber, F. D. 6 Marches p. le Pianoforte 12 Gr.

— — 3 Rondeaux en Polonoises pour le Pianoforte 1 Thlr.

Weigl, Jos. die Schweizerfamilie. Oper im Klavier-Auszug 2 Thlr.

Winter, Peter, Portrait 8 Gr.

Nächstens erscheinen:

Beethoven, v. Concerto p. l. Pianoforte av. Orch. Op. 73.

—— Fantaisie p. l. Pianof. av. acc. de l'Orch. et Chœur. Op. 80.

—— Sonate p. l. Pianof. Les Adieux. Op. 81. L. 1.

—— Dº Dº L'Absence et le Retour. Op. 81. L. 2.

—— 4 italienische und deutsche Arietten und 1 Duett mit Begleit. des Pianof. Op. 82.

—— Christus am Oelberge, Oratorium, Partitur. Op. 85.

Für, 3 Sonates p. le Pianoforte av. Violon et Violoncelle ad libitum.

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung.

Endlich kann ich die sichere Ausgabe meines neuen Lexikons der Tonkünstler, auf künftiges Jahr, versprechen; nachdem es Hr. Kühnel, ein eben so solider, als kunstliebender Mann, bekannt unter der Firma: Bureau de Musique, zu Leipzig, als Verleger, käuflich an sich gebracht hat. So unangenehm den Liebhabern der Kunstgeschichte, der bisher durch widrige Umstände verursachte Verzug der Ausgabe gewesen seyn mag; so angenehm muss es ihnen seyn, dass er mir Raum gegeben hat, noch Manches zur Berichtigung und Manches für Vollständigkeit des Werks beybringen zu können. Sie kommen nun durch dies Werk in den Besitz der vollständigen Künstler-Geschichte aller Zeiten und aller Völker, voller neuen und voller seltenen Nachrichten. Auch im Anhange wird der Kunstliebhaber durch manche, ihm fremde und schätzbare Notizen, überrascht werden. Möchte nun das musikalische Publicum, von einem und dem nämlichen Geiste, mit mir und dem Hrn. Verleger beseelt, sich die Verbreitung dieses Werks angelegen seyn lassen, damit dies schwere Unternehmen erleichtert und zugleich mein Hauptzweck, die Ehre und das Andenken unserer braven Tonkünstler, dadurch befördert wird! Der Hr. Verleger, der dies einzige Werk in Europa auf eine

anständige Weise auszustatten gedenkt, wird seine Bedingungen, zur Erleichterung des Ankaufs, besonders bekannt machen.

Sondershausen, den 29. Nov. 1810.

Ernst Ludwig Gerber.

Anzeigen.

Ein paar gute noch ungebrauchte Inventions-Horne, vom tiefen bis hohen B., die sich ein Particulier von Leipzig kommen liess, aber gewisser Verhältnisse wegen, nun keinen Gebrauch davon machen kann, und 50 Thlr. kosten, sind, inclusive des Kastens, für den billigen Preis von 6 Louisd'or in Golde zu verkaufen. Kaufslustige können sich in frankirten Briefen an Unterzeichneten wenden. — Dagegen wird eine Viola von möglichst kleiner Form, aber von gutem, leicht ansprechenden Ton, zu kaufen gesucht; wer ein solches Instrument zu verkaufen geneigt ist, wird gebeten, die Forderung in frankirten Briefen an unten bemerkte Adresse einzusenden.

Sondershausen.

S. F. Bendleb.

Sechs Walzer und eine Coda

für das Pianoforte, componirt von A. Harder, sind so eben bey uns erschienen, und in allen Buchhandlungen zu haben. Der Preis ist 6 Gr.

Da die Compositionen des Herrn Harder so allgemein beliebt sind, dass sie sich gewiss in den Händen jedes Musikfreundes befinden, so halten wir es für überflüssig etwas zu ihrer Empfehlung hinzuzufügen.

Industrie-Comptoir in Leipzig.

Langjährige Erfahrung hat uns belehrt, dass es auch dem geübtesten Künstler nicht immer gelungen ist, ein Waldhorn zu verfertigen, das in allen Bögen rein, und von gleich schönem Ton sey. Wir empfehlen daher den Liebhabern des Instruments, den Hof-Blase-Instrument-Verfertiger, Hrn. Gabler, kleine Präsidentenstr. № 4., dem es nach vielfältigen Versuchen gelungen ist, feste Regeln für den Bau eines Waldhorns aufzustellen. Seine Instrumente sind wohlfeil, durchaus rein, von gefälliger Form,

da sie das Mittel zwischen der grossen und kleinen Invention halten, und in jeder Rücksicht so vollkommen, dass wir kein Bedenken tragen, sie allen Tonkünstlern zu empfehlen.

Berlin, im Jan. 1811.

Böttiger,
G. Abr. Schneider,
Königl. Kammer-Musiker.

So eben ist in der Hilscherschen Buch- und Musikhandlung zu Dresden erschienen:

Miller, Julius, der Kosaken-Officier, eine beliebte Oper im Klavier-Auszug 2 Thlr. 8 Gr.

Morgenroth, Ouverture für das Pianoforte 12 Gr.

Himmel, 3 Lieder von Tiedge, Müchler und Elise Bürger, mit Begleit. des Pianoforte 8 Gr.

— Air de trois notes de Rousseau arrangé pour le Chant, avec l'accomp. du Pianof. 6 Gr.

Diese vier vortrefflichen Werke verdienen in aller Hinsicht einen musikalischen Publicum empfohlen zu werden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Jusdorf, 12 Lieder mit Begleitung der Guitarre für Anfänger der 2ten Klasse 16 Gr.

— 12 Lieder mit einer leichten Begleitung der Guitarre. 2ten Werk 12 Gr.

— Sammlung deutscher Gedichte mit Begleit. der Guitarre u. Flöte 20 Gr.

Streitwolf, G. 8 leichte Lieder zum Theil mit variirter Begleit. der Guitarre und einer willkührlichen Flöte. 1ten Werk 16 Gr.

Eybler, Jos. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 10. 2 Thlr.

Peneduck, 12 cosakische Tänze f. eine Violin 2 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Februar. Nº. 8. 1811.

Briefe über den Zustand der Musik in Kassel *).

Dritter Brief.

(S. No. 45. des vorigen Jahrgangs.)

Omne quod honestum scitur, publicari non timetur.
(*St. Augustin.*)

Mit der Zeit fortzuschreiten und Vergangenheit und Gegenwart zu vereinen, werde ich künftig meine Berichte unter beyde theilen, um das (ohne meine Schuld) Versäumte nachzuholen. —

Das Neueste und Bedeutendste, was ich Ihnen mitzutheilen habe, ist die theatralische und musikalische Feyer des 15ten Novembers, des Geburtsfestes des Königs. Man hatte hierzu eine ganz neue, *grosse* Oper mit besonderm Fleiss einstudirt, welcher auch durch den glücklichsten Erfolg belohnt wurde. Die Oper führt den Titel: das Opfer Abrahams, und enthält die Opferungs-Geschichte Isaacs. Der Dichter ist der Oberst, St. Marcel, Obercommandant des ersten Corps der kaiserlichen Veteranen, und die Musik von Felix Blangini, hiesigem königl. Capellmeister. Die Oper wurde schon am 14ten, als am Vorabend des Festes, mit möglichstem Pomp und Aufwand, bey gedrängtvollem Hause, zur vollkommnen Zufriedenheit des Königs und des Publicums aufgeführt. Die Decorationen und Costumes waren sämmtlich neu. Die Chöre wurden an diesem Tage, ausser der gewöhnlichen Besetzung, noch durch die im Stück selbst nicht activen Sänger und Sängerinnen des Theaters verstärkt, so wie auch das Orchester, (wo Hr. Blangini die Recitative selbst am Fortepiano accompagnirte) ansehnlich verstärkt war. Das ganze Schauspielhaus war erleuchtet, und alle Logenreihen geschmückt. Der König, nebst der Königin und dem Kronprinzen von Würtemberg, befanden sich mit dem Hofstaat in Galla in der grossen Loge. Das ganze Ensemble, welches glücklicherweise durch kein Versehen und durch keinen widrigen Zufall gestört wurde, that gute Wirkung.

Die Oper, (durchaus ernst und von religiöser Tendenz) ist in 3 Acte getheilt; deren erster und letzter mit einem Ballet schliesst. Die handelnden Personen sind: Abraham, (Hr. Derubelle.) Sara, (Mad. Vigni,) Isaac, (Hr. St. Esteve,) Rebecca, dessen Frau, (Mad. Delys,) und Eliezer, ein vertrauter Diener Abrahams, (Hr. Denys.) Die Dienerschaft Abrahams und Hirten und Hirtinnen bilden die Chöre. Der Inhalt ist kurz dieser: Abraham und Sara feyern, nebst ihrer Dienerschaft, den Tag der Verbindung ihres Sohnes, Isaac, mit Rebecca. Alle wünschen sehnlichst das junge Paar bald in ihrer Mitte zu sehen. Abraham geht, um für ihr Wohl zu beten. Sara und die übrigen bleiben zurück. Unerwartet zieht eine Gewitterwolke am heitern Himmel langsam vorüber. Diese Erscheinung setzt alle in Erstaunen und bange Erwartung. Abraham kehrt zurück, und zeigt einige Verstörung. Sara dringt in ihn, ihr den Grund jener Erscheinung, die sie für eine besondre Vorbedeutung hält, zu entdecken. Er verbietet ihr aber, darnach zu forschen. Sie entfernt sich mit den Uebrigen, um ihrem erwarteten Sohne entgegen zu eilen. Abraham ist allein. Er fleht die Vorsehung um Muth und Kraft zu der ihm schrecklichen That

*) Anm. Wir haben auf das hier beschriebene, bedeutende Werk gleich nach seiner Erscheinung die Leser vorläufig aufmerksam gemacht; für diesen Aufsatz selbst fand sich früher kein Raum. *d. Redact.*

an; denn in jener Gewitterwolke hat ihm Gottes Stimme geboten, seinen einzigen Sohn mit eigner Hand zu opfern. Seine Gottesfurcht ist mit der Vaterliebe im Kampfe. Eliezer kommt eilig, und verkündigt ihm Isaacs Annäherung. Er wird durch Abrahams Traurigkeit bestürzt, und bittet, ihm, dem bewährten, treuen Diener, den Grund davon mitzutheilen. Abrah. befiehlt ihm, alles zu einem Opfer zu bereiten, bis zum folgenden Tage aber seine Neugier zu unterdrücken. — Isaac, Rebecca und Sara nebst allen Dienern erscheinen. Isaac wirft sich seinem Vater zu Füssen, und bittet, ihn und Rebecca zu segnen. Abrah. spricht seinen Segen über beyde aus. Allgemeine Freude des Wiedersehens. Ein Ballet schliesst. (Das Theater stellt in diesem Act die Wohnungen Abrahams und seines Stammes vor) — *2ter Act.* (Decoration: eine anmuthige Gegend.) Abraham tritt auf. Er sucht die Einsamkeit, um seiner Gattin sein trauriges Geheimnis zu verbergen. Er sieht sie kommen, und will fliehen. Indem tritt sie herzu. Sie wundert sich, dass Er, da alles sich zum frohen Feste bereite, sich entfernt, und sie zu fliehen scheint. Er sagt ihr, dass er diesen Ort aufgesucht habe, um sich zu dem ihm anbefohlnen Opfer vorzubereiten. Sara bittet, ihr Gebet mit dem seinigen bey diesem Opfer vereinigen zu dürfen. Erschüttert, warnt er sie davor. Da sie sich aber über diese Weigerung schmerzlich beklagt, entdeckt er ihr nach einiger Vorbereitung, dass, als er vorhin gebetet, er aus dem Donner einer majestätischen Wolke seinen Namen vernommen, und als er aufgeblickt, Gott auf seinem Throne gesehen habe, umgeben von allem Glanz seiner Herrlichkeit; des Herrn Stimme habe geboten, ihm seinen Sohn Isaac selbst zum Opfer zu bringen. Sara, entsetzt, und vom Schmerz überwältigt, bricht in die bittersten Klagen und Vorwürfe aus. Abrah. verweiset sie auf den, Gott schuldigen Gehorsam, und sucht sie zu trösten. Endlich beruhigt sie sich etwas, und in einem trefflichen Duett bitten beyde Gott, die Ausbrüche ihres Schmerzes zu verzeihen, da Isaac, den sie jetzt verlieren sollen, ihre grösste Freude, ihr grösstes Glück sey. — Sie sehen Isaac nahen, und beschliessen, ihm sein Schicksal noch zu verbergen. Isaac und Rebecca kommen Arm in Arm, freuen sich der schönen Natur, und ihrer gegenseitig, wie glücklich sie in diesen Gefilden mit einander leben wollen. — Indem sie abgehen wollen, fällt Rebecca's Blick auf ein einsames Grabmal. Bestürzt fragt sie ihren Gatten nach dessen Bedeutung. Er sagt ihr, dass es das Grabmal eines jungen Mannes sey, den der Tod im Augenblick seiner Verbindung mit seiner Geliebten plötzlich weggerafft habe. Rebecca wird auf einmal von einer bangen Ahnung überfallen. Sie theilt ihre Besorgnis ihrem Gatten mit, der sie beruhigt. Indem kommen junge Hirten und Hirtinnen, und bekränzen unter einem feyerlichen Pastoral-Gesange das Grabmal mit Blumen. Rebecca und Isaac vereinigen sich mit ihnen. Am Ende des Chors aber wird Rebecca aufs neue von banger Ahnung erfüllt, in tiefe Traurigkeit versenkt, und Isaac bittet die Hirten, mit ihrem Gesange, der seine Gattin zu sehr erschüttere, einzuhalten. Indem kommt Eliezer, und ruft Isaac zu seinem Vater. Rebecca erschrickt darüber, und beschwört ihn zu bleiben: Isaac aber stellt ihr vor, dass er des Vaters Ruf gehorchen müsse. Er bittet Eliezer, sie zu trösten, und geht. Sara kommt eilig, voll Angst, und fragt nach ihrem Sohne. Da alles betroffen still schweigt, errath sie was vorgegangen, und überlässt sich ganz der Verzweiflung. Sie erzählt allen, dass Isaac zum Tode gegangen sey, und durch die eigne Hand des Vaters sterben solle. Entsetzt, wollen alle eilen, um wo möglich die That zu verhindern. Dies ist das Finale des 2ten Acts, welches voll leidenschaftlichen Ausdrucks ist, und seinen Effect nicht verfehlt. — *3ter Act.* (Decoration: rauhe Felsengegend.) Abraham und Isaac treten langsam und feyerlich auf. Abrah. sagt seinem Sohne, dies sey der Ort, den der Herr ihm bezeichnet habe. Isaac solle seine Seele zu Gott erheben und einen Altar bauen. Noch weiss aber Isaac das Opfer nicht. Abrah. geht, um neue Kraft zu beten. Isaac allein singt einen sanften Hymnus. Eine leise Harmonie ertönt hinter dem Theater, Isaac wird davon bezaubert. Ein sanfter Schlaf bemächtigt sich seiner. Er entschlummert. Abraham tritt auf. Er sieht, dass Isaac schläft, und ist im Begriff, ihn mit dem Opfermesser im Schlafe zu durchbohren: indem wacht

dieser auf, und fragt ihn mit Schrecken, was er thun wolle. Abrah. eröffnet ihm nun, dass er, Isaac selbst, das von Gott verlangte Opfer sey. Isaac ergiebt sich in den Willen des Herrn, und fordert Abrah. auf, den Stoss zu führen. Abrah., die Standhaftigkeit seines Sohnes bewundernd, ermannt sich endlich, und will die That vollbringen: indem erschallt eine unsichtbare Stimme, die ihm zuruft, dass Gott, mit seiner Bereitwilligkeit zufrieden, ihm das Leben seines Sohnes als Lohn seines Gehorsams aufs neue schenke. Vater und Sohn fallen einander entzückt in die Arme. Indem kommt Sara mit allen Dienern und Hirten, um die That zu verhindern, und vernimmt die frohe Nachricht. Allgemeine Freude. Abrah. dankt dem Herrn. Das Theater verwandelt sich in eine schöne Lustgegend, an deren Horizont ein Regenbogen erscheint. Allgemeiner Chor und Ballet schliesst das Ganze.

Dies ist der Haupt-Inhalt der Oper, der, wie Sie finden werden, in mehreren Scenen dem Componisten reichen Stoff zu einer wirksamen, kraftigen Bearbeitung darbietet. Der Dichter ist siemlich genau der Geschichte gefolgt; und die einzige Episode — die Scene, beym Anblick des Grabmals — hat eine bedeutungavolle, wahrhaft poetische Beziehung auf die Haupthandlung, wodurch das Interesse des Ganzen weder getheilt, noch gestört wird. — Der Componist ist, wie schon gesagt, Hr. Felix Blangini, hiesiger königl. Capellmeister. Er ist von Turin gebürtig und ein Schüler des berühmten Bernardo Ottani, also aus der grossen Schule des Padre Martini von Bologna, bey dem Ottani bekanntlich den Contrapunct studirte. Hr. Blangini ist ungefahr 30 und etliche Jahre alt, und in seinem Umgange ein sehr gefalliger, bescheidner und liebenswürdiger Mann; auch ein Mann von reellem, biedern Charakter. Ausser seinem vorzüglich angenehmen und geschmackvollen Gesange, besitzt er ein sehr ausgezeichnetes Talent zur Composition, lebhafte Phantasie, Geschmack, und gründliche Kenntnis der Harmonie und des Contrapuncts; welches alles freylich mit Recht von jedem Capellmeister gefordert, aber heut zu Tage, wo man so selten noch studiren, sondern jeder nur schimmern will, bey Wenigen gefunden wird. Durch sein gefalliges Betragen, durch seine gewissenhafte Unparteylichkeit, und durch seine Fahigkeiten, wie durch seinen Enthusiasmus für die Kunst, hat er sich bereits die Achtung und Liebe des ganzen Orchesters erworben, das an ihm einen würdigen Vorgesetzten besitzt. Bey Hofe und bey allen, die ihn kennen, ist er geehrt und beliebt. Dieses mein Urtheil wird durch die allgemeine Stimme bestätigt. — So viel nun über den Mann, mit dem ich Sie in meinen frühern Briefen bekannt zu machen versprach, sobald ich selbst ihn hinlänglich kennen würde: jetzt zu seinem Werke! Eine ganz ausführliche Recension, die das Werk wol verdiente, würde zu weitläufig werden und mich zu weit von meinem Zweck entfernen: es sey genug, das Nöthigste über den Werth dieser Composition und über einige der vorzüglichsten Stücke zu sagen; denn das Werk mit einer blossen Zeitungsnachricht von seiner Aufführung abzufertigen, hat es zu vielen wahren Werth. —

(Der Beschluss folgt.)

Pannelodicon des Herrn Leppich aus Wien *).

Form des Instruments. Fig. 1 stellt dasselbe perspectivisch vor. Höhe x y = 3 Schuh 4 Zoll. Breite x w = 3 Schuh 6 Zoll. Tiefe w v = 2 Schuh

*) Anm. Hieran die Kupfertafel. Wir bemerken noch, dass der Hr. Verf. diesen Aufsatzes für die Angabe der Masse nicht weiter stehen kann, als möglich ist, wenn man sie nur mit geübtem Auge auffassen, nicht aber sie nachmessen darf. Uebrigens gebieten uns die Liebe zur Wahrheit, und der Wunsch, jedes Verdienst nach Gebühr anerkannt zu sehen, den Zusatz: Wir selbst kennen das Pannelodicon nicht, denn die Herren Leppich und Kreutzer sind nicht in Leipzig gewesen; nach obiger Schilderung aber ist es eigentlich keine neue Erfindung, sondern nur eine Variation des Diontschen Melodions, worvon vor mehrern Jahren in diesen Blättern Nachricht gegeben worden. Einige Abweichungen des neuern Instruments von dem ältern sind offenbare Verbesserungen; dagegen möchten auch diesem einige Vorzüge zugestanden seyn. Gegen unsern Verf. aber möchten wir das Kugelförmige des Cylinders — wenn man sich mit ihm so ausdrücken darf — in Schutz nehmen. C. Rodatz.

8 Zoll. Der Deckel A ist an der Rückwand in e mit Charnieren versehen, um denselben öffnen zu können. Das Feld B ist durchbrochen, mit Taffet bespannt und mit einer Drapperie verziert.

Tonumfang. Fünf Octaven; von C 8 Fuss-

Ton bis c ¼ Fuss-Ton.

Fig. e, das Profil von der Bassseite.

Bestandtheile. *a*) ein kegelförmiger Cylinder von Messing, der nach der Quere über die Tastatur hinläuft. *l*, eine Taste; *k*, ein dünner Draht, der die Taste mit dem messingenen Winkelhaken *ff* verbindet; *i*, eine seidene Schnur am Knie des Winkelhakens befestigt und an dem Balken *m* angehängt. Das zugespitzte Ende des Winkelhakens ist in den Resonanzboden *g* fest eingesteckt; über den Kopf *h* des Winkelhakens ist ein Lederstreifen gebunden, und über diesen ein von unten hinaufsteigender Lappen (*aus Manchester, wie mir scheint*). Solcher Winkelhaken sind 61, wovon jeder folgende immer kleiner ist. *n* ein Schwungrad, *o p*, 2 Scheiben an demselben fest. Von der Scheibe *o* läuft eine Schnur ohne Ende über Leitrollen auf die Scheibe *q* Fig. 3 und von *p* eine gleiche ebenso auf *r*. Die Kurbel *u* des Schwungrades ist mit dem Fusstritt *tt* verbunden. Da die Winkelhaken in geometrischer (?) Fortschreitung abnehmen, so nähert sich gegen den Diskant zu der Resonanzkörper dem Cylinder in parabolischer Linie.

Theorie. *ff* der klingende Körper, *a* der klangerregende Körper, und der Manchesterlappen ist das Reibungsmittel. Hält man die Theorie dieses Instruments mit jener der Leyer gegeneinander, so ist hier der Winkelhaken, was dort die Saite — hier der Cylinder, was dort die Scheibe, und hier der Manchesterlappen, was dort die Baumwolle ist.

Um zu spielen setzt man mit dem Fuss das Schwungrad in Bewegung — dieses theilt sie dem Cylinder mit, der sich dann nach *der Richtung* bewegt, wie es der Pfeil bey *a* anzeigt. Spielt man nun auf der Tastatur, so ziehen die gespielten Tasten ihre Winkelhaken an den Cylinder (die Schnüre *i* dehnen sich) — *und es klingt!*

Abmessungen, nach dem Wiener Maas. Der Cylinder *a* ist in Fig. 5. bey *s* getheilt, der kurze Theil ist 1 Schuh lang, in *b* 3¼ Zoll und in *c* 2¼ Zoll dick. Der lange Theil ist 2 Schuh lang, in *c* 2¼ und in *d* ¼ Zoll dick. Der Winkelhaken für das grosse *C* ist 14 Zoll lang und 16 Zoll hoch; der obere Schenkel ¼ Zoll dick, 4 Linien breit — am Knie hat auch der untere Schenkel dieses Maas, er ist aber nach unten zu keilförmig zugespitzt. Der kleinste Winkel-

haken, nämlich fürs *c*, ist 2¼ Zoll lang, und 5 Zoll hoch; 2 Linien dick und breit und unten keilförmig zugespitzt.

Kritik. Wäre der Cylinder *im Ganzen*, so würden bey massiger Geschwindigkeit die Basstone ansprechen und die Discanttone schweigen — bey vermehrter Geschwindigkeit würden die Discanttöne ansprechen und die Bastone widerlich schnarren. Diesem Uebel zum Theil zu steuern, ist der Cylinder in 3 Theile getheilt und jeder Theil hält andere Umlaufszeiten. — *Welches Verhältnis* dabey angenommen wurde, werden wir aus folgendem erfahren. Hr. Kreutzer, der, wie aus frühern Berichten in diesen Blättern bekannt, das Instrument zu spielen pflegt, wagt sich nicht leicht in die höhern Discanttone, er weilt am liebsten in der Mitte; geschieht es aber doch, so muss das Schwungrad schneller bewegt werden — so lange dies dauert, haben Bass und Tenor Ruhe. Hieraus ergiebt sich das gesuchte Verhältnis, nämlich: *Die Umlaufszeit des dünnen Cylinders verhält sich zu jener des dickeren, wie umgekehrt ihre grossten Durchmesser.* Bewegt man das Schwungrad so, dass alle Töne des kurzen Cylinders ansprechen, so werden auf dem langen Cylinder nur eben so viele Töne von unten hinauf ansprechen, und die obersten Töne schweigen.

Ideen zur Verbesserung. Man mache den Cylinder nicht kegelförmig, sondern gebe ihm durchgehends 3¼ Zoll Durchmesser, so werden alle Töne (so weit es due Natur zulässt) gleichförmig ansprechen. Eine Schnur ohne Ende, 2 Leitrollen und 2 Scheiben fallen dann weg. Statt des stehenden Schwungrads ein liegendes von 30 bis 40 Pfund Gewicht am Boden des Instruments. Der Scheibe *q* gebe man einen grossern

Durchmesser, z. B. von 8 bis 9 Zoll; die Scheibe *e* muss dann natürlich auch grösser werden, so darf man, die Schnur ohne Ende nicht so sehr spannen. Das Schwungrad und den Cylinder lasse man anstatt auf cylindrischen Achsen, *im Kerner laufen*. Den Fusstritt *tt* verwandle man in eine Art von *Steigbugel*, der unter der Tastatur seine Achse und einen Bogen von 1 Schuh Länge zur Bewegung hat. Auf diesen Bügel tritt der Spieler mit einem Fuss und schiebt ihn vor- und rückwärts. Man hat bey der Glasharmonika 2 Fusstritte angebracht, um den Umlauf des Cylinders *gleichförmiger* zu machen, allein das doppelte Treten ist dem Spieler beschwerlich — hier wird dieser Zweck auf eine für den Spieler angenehmere Weise erreicht, indem durch den grossen Bogen des Bügels schon an Kraft gewonnen, und durch obige Abänderungen viele Reibung beseitiget wird. An ein Notenpult sollte doch billig auch gedacht werden.

J. F. Bleyer.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Januar.

Theater. In dem k. k. Hof-Operntheater wurde am 2ten *zum ersten Male* Mozarts Titus in deutscher Sprache gegeben, und erst am 11ten und 17ten wiederholt. Schwer lässt es sich erklären, warum diese Oper, welche vor einigen Jahren in dem Theater an der Wien oft und gern gesehen wurde, auf dem Hoftheater so geringen Beyfall und so wenige Zuhörer sich erwirbt, wenn wir nicht die Ursache in der zum Theil ungünstigen Rollen-Besetzung und in den unverständlich gegebenen Recitativen suchen, wodurch dem Zuhörer die Uebersicht des Zusammenhangs des Ganzen erschwert wird. Es ist wahr, die italienischen Opern werden alle recitirt: aber der Italiener giebt sich auch alle Mühe, jedes Wort deutlich auszusprechen, indess die meisten deutschen Sänger und Sängerinnen diese Gattung Musik als Nebensache betrachten, und alles gethan zu haben glauben, wenn sie ihre Arien, Duetten etc. gut singen. — Im Einzelnen erhält Hr. Siboni (Titus) den ihm gebührenden Beyfall; ganz vortrefflich aber ist Dem. Buchwieser, (Sextus) sowol dem Gesange als dem Spiele nach, welches letztere ihre schöne Gestalt und ihre treffliche Haltung in jeder Hinsicht erhöht. Sie wurde mehrmals während des Stücks, und vorzüglich nach der Arie: Ich schwöre! (*Parto!* in B dur mit obligater Clarinette,) mit rauschendem Zuklatschen hervorgerufen. Aber das Verdienst einer Einzigen ist nicht für das Ganze der Darstellung entscheidend. Mad. Campi als Vitellia *sang* mit Anstrengung — ja, wir glauben mit zu viel Anstrengung; denn kaum erkannte man die Partie, so wie Mozart sie geschrieben, vor Ueberladungen: aber auch Worte zu verstehen bemühte man sich vergebens; daher ward ihr nur wenig Beyfall. Die übrigen Sänger können füglich mit Stillschweigen übergangen werden. Auch der Brand des Capitols ist den Hoftheater-Malern, Hrn. Janitz und Melchior — obgleich *der Rauch* dabey natürlich vorgestellt wird! — nicht vorzüglich gelungen.

Am 8ten gab Mad. Ferlendis, eine hier durchreisende Sängerin, auf demselben Theater die Lindora in dem italienischen komischen Singspiele: La capricciosa pentita, mit Musik von Fioravanti, als Gastrolle, wobey Hr. Ferlendis die erste Arie seiner Frau mit der Hoboe, und die zweyte mit dem englischen Horn begleitete. Es gehört wirklich viel *Eigensinn* und noch mehr *Eigenliebe* dazu, ohne alles das, was eine Sängerin auszeichnet, vor einem Publicum aufzutreten, welches in musikalischer Hinsicht so viel Vortreffliches zu sehen und zu hören Gelegenheit hatte. Mad. F. hat eine Alt-Stimme, — wenn wir doch das, was man bey ihr *Stimme* heisst, auch so benennen wollen — und kaum den Umfang von einer Octave. Ihre Action ist lebhaft, und für ihre Jahre vielleicht allzulebhaft. Ihre anwesenden Landsleute meynten doch, man müsse ihr als einer *italienischen Sängerin* zuklatschen. Die Oper selbst, mit einer Musik, die ganz des Textes würdig ist, hat missfallen. Mehr Beyfall erhielt das Spiel des Hrn. Ferlendis auf der Hoboe und dem englischen Horn. Hr. Campi, als Baron Castagna di Velletri, verdient seines Spiels und deutlichen Gesanges wegen eine ehrenvolle Erwähnung.

Am 10ten wurde Shakspears *Makbeth* nach Schillers Uebersetzung zum Vortheile des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Lange — welcher, nach vollbrachten vierzig Dienstjahren mit allerhöchster Bewilligung nunmehr in den Pensionsstand tritt — gegeben. Die dabey vorkommende Musik war von Hrn. Gallus. Dass das wiener Publicum echte Künstler zu schätzen und zu würdigen weiss, zeigte sich abermals bey dieser Benefiz-Vorstellung, sowol an dem Gedränge und der Fülle des Schauspielhauses, als an dem rührenden Beyfalle, mit welchem man den Veteran der hiesigen Schaubuhne bewillkommte. Die Musik zu dieser Tragödie ist nicht neu, sondern schon vor vielen Jahren für eine andere Bühne componirt worden. Indessen machten die Ouvertüre und die dabey vorkommenden Märsche auch jetzt noch Wirkung. Mit der Ausführung des Gesanges der drey Hexen aber hatte man keine Ursache zufrieden zu seyn; obgleich die Composition dieses Gesangstücks vielleicht das Gelungenste ist.

Ein neues Ballet, der Fassbinder, vom Hrn. G. Vigano nach dem Singspiele gleiches Namens bearbeitet, und von der Direction das erste Mal zur Einnahme der Wittwe des verstorbenen beliebten Komikers Weidmann überlassen — macht viel Glück, und wird oft wiederholt. Der mimische Theil dieses Ballets ist beynahe getreu nach dem Inhalte des Singspiels ausgeführt worden, und verdankt die gunstige Aufnahme, die es erhielt, grösstentheils dem vortrefflichen komischen Mimiker, Hrn. Reinoldi. Die Musik von Hrn. Umlauf ist mit Geschmack geschrieben und passend.

Theater an der Wien. Am 5ten wurde zum ersten Mal, Friedrich von Minsky oder das Familien-Gericht, ein Melodram in drey Aufzügen, zum Vortheile des Hrn. Franz Grüner, Schauspielers dieses Theaters, mit Musik von Hrn. J. von Seyfried, gegeben. In diesem Melodram zeigte Hr. von Seyfried abermals, dass er für diese Gattung mehr leisten könne, als für die Oper. Da aber das Stück als ein äusserst lockeres, geistloses und unzusammenhängendes Product durchaus missfiel — es musste denn die darin vorkommende Bärenjagd, und der zwecklose Spaziergang der Truppen, jemandem gefallen haben: so wurde auch der Musik keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Man gab es nur dreymal, und die beyden letzten Male bey leerem Hause.

Concerte. Am 22sten Jan. gab Hr. Alex. Ferlendis, Lehrer des englischen Horns und der Oboe, um die Mittagsstunde in dem kleinen Redoutensaal Concert, wobey er sich in einem von ihm componirten Oboe-Concert, und in einem Adagio und einer Polonaise auf dem englischen Horn hören liess. Hr. F. besitzt viele Geläufigkeit, und vorzüglich leicht bewegt er sich in chromatischen Gängen, ohne tief einzudringen in das, was man Kunstschule nennet. Der Beyfall, den er erhielt, stand in einem gerechten Ebenmaase mit seiner Kunstfertigkeit. Seine Frau sang eine grosse Scene und Arie von Pavesi, und ein Duett mit Hrn. Verri, fürstl. lobkowitzischen Kammersänger, von Neri. Von Mad. Ferlendis Gesang hat Ref. schon oben gesprochen, und kann hier nichts, als die Bestätigung des schon Gesagten beyfügen. Ob der Hr. Concertgeber daran klug gethan habe, dass er den Eintritts-Preis auf 5 Gulden setzte, wird ihn seine Einnahme am sichersten belehren.

Recension.

Notice historique sur la vie et les ouvrages de Joseph Haydn, Membre Associé de l'Institut de France et d'un grand nombre d'Académies, lue dans la séance publique du 6. Octobre 1810, par Joachim Le Breton, Sécrétaire perpétuel de la Classe, Membre de celle d'Histoire et de Littérature ancienne et de la Légion d'honneur. Chez Baudouin, Imprimeur de l'Institut de France.

Durch die vorläufige Notiz der musikalischen Zeitung (v. 2. Jan. 1811.) auf diese Schrift aufmerksam gemacht, nahm Recensent dieselbe mit sehr gespannter Erwartung zur Hand. Kaum hatte er aber einige Seiten gelesen, als er sich überzeugte, dass er hier auf einen alten Bekannten gestossen sey, und dass man in Deutschland aus dieser Rede nichts Neues über Joseph Haydn

erfahre. Hr. Le Breton hat nämlich seine Materialien, mit Ausnahme einiger weniger Anekdoten, die aber zur Charakteristik Haydns und seiner Schicksale keinen wesentlichen Beytrag liefern, ganz und gar aus den biographischen Notizen gezogen, welche die musikalische Zeitung in den Blättern No. 41 — 49. vom Jahr 1809. über J. Haydn bekannt machte, und die seitdem auch bey Hrn. Breitkopf und Härtel in Leipzig mit einigen Zusätzen besonders abgedruckt erschienen sind.

Warum Hr. Le Breton der Quelle, woraus er geschöpft hat, mit keiner Sylbe erwähnt, ist um so mehr zu verwundern, da er kein Bedenken trägt, sich S. 5, 6, 11 und 25, auf die Autorität der Herren Pleyl und Neukomm zu berufen.

Weit entfernt, die Glaubwürdigkeit dieser Zeugen, welche als Schüler ihrem Lehrer Freude machten, in Anspruch nehmen zu wollen, zweifeln wir nicht, dass sie die angeführten Anekdoten von Haydn gehört haben. Aber wir müssen doch bemerken, dass J. Haydn, ein Freund des Scherzes, bey überfliessender guter Laune manchmal gern auf eigene Kosten lachen machte, und dass man daher solche Schwänke nicht ohne alle Critik als historische Facta nacherzählen dürfe.

So mögen (S. 5,) Haydns Vorsteher in seiner Jugend allerdings geäussert haben, dass er zu einem tüchtigen Soprano gebildet werden könnte; aber dass es je auf eine ernstliche Operation angelegt gewesen sey, scheint uns, ungeachtet Haydn darüber zu spassen pflegte, doch problematisch, weil kein Beyspiel bekannt ist, dass jene rein italienische Sitte in Wien und überhaupt auf deutschem Boden nachgeahmt worden sey, und weil besonders eine solche Entweihung der Natur nie weniger, als unter den Augen einer so sittlich strengen Regentin, wie Maria Theresia war, hätte Statt finden können.

Dass nach S. 6 Haydn im eigentlichen Verstande wegen einer Kleinigkeit aus dem Capellhause verstossen worden sey, möchte auch nicht zu verbürgen seyn. Haydn theilte das Schicksal mit allen Chorknaben, deren Stimme gebrochen war: er musste seine Stelle einem jüngeren Subjecte einräumen, und sich mit dem, was er erlernt hatte, so gut als möglich durchzubringen suchen, so wie man noch jetzt in keinem Erziehungshause die ganze künftige Versorgung eines Zöglings garantirt. Spangler war jünger als Haydn, und zur Zeit, wo letzterer das Capellhaus verliess, gewiss noch nicht verheyrathet, also konnte auch Haydn bey ihm keine Zuflucht finden.

Die umständliche Erzählung in der Note S. 11, wie es der Capellm. Gasmann darauf angelegt habe, Haydn bey dem Kaiser Joseph II. als einen gemeinen Plagiarius darzustellen, klang aus Haydns Munde ganz anders. Er erzählte nämlich, dass er einst in einer Ecke des Parterre gesessen habe, während jemand, der ihn zu sprechen wünschte, ihn um seine Adresse bat. Haydn nahm seinen Bleystift, schrieb die Adresse, an eine Säule gelehnt, auf, und Personen, die es bemerkten, brachten ihn dadurch in den Verdacht bey dem Kaiser, dass er neue Passagen in der Oper nachschreibe. Ob Gasmann, der freylich nicht zu Haydns Freunden gehörte, dabey im Spiele gewesen sey, ist unerwiesen, und der blosse Zufall kann die Veranlassung gegeben haben. Wer das Locale des Orchesters im Wiener Hoftheater kennt, wird auch kaum einen Raum anzuzeigen wissen, wo Gasmann mit Haydn sein Experiment hätte machen können, und wozu bedürfte es einer Anmerkung der neuen und hervorstechenden Passagen, da sie für Gasmann, der die Oper aus der Probe kennen musste, nicht mehr neu seyn konnten, und ihm, als Capellmeister, alle Partituren zu Gebot standen? Gasmann trug auch nie Brillen, und sein Name wird keineswegs mit allgemeiner Verachtung genannt.

Sehr ins Schöne gemahlt ist endlich die Anekdote S. 25, nach welcher Haydns abgebranntes Haus ohne sein Wissen hergestellt worden seyn soll. Bey dem zweyten Brande in Eisenstadt, wo Hr. Pleyl Haydns Hausgenosse war, wurden nicht sämmtliche Effecten, sondern nur der Dachstuhl von Haydns Hause ein Raub der Flammen; der Brand fiel ins Jahr 1774, und Haydn componirte seine Armide erst im J. 1782. Das Original-Manuscript von dieser Oper befindet sich auch noch in den Händen des Theater-Souffleurs bey der Italienischen Oper. Den

Erzähler mag es dunkel vorgeschwebt haben, dass bey dem Brande des Theaters zu Esterhaz Haydns Manuscript von der Oper l'Isola disabitata vom Feuer verzehrt wurde, und diese Oper componirte Haydn auch wirklich zum zweytenmale.

Die der Rede angehängten Notes sur les deux voyages d'Haydn en Angleterre sind ebenfalls aus den oben angeführten biographischen Notizen der musikal. Zeit. genommen, und die Note sur Michel Haydn ist ein Auszug der bey Mayer in Salzburg erschienenen Biographie dieses Componisten, die aber Hr. Le Breton auch nicht nennt. So wenig dieses Verschweigen zu entschuldigen ist, so erkennen wir es doch mit Dank, dass Hr. Le Breton das Lob eines Künstlers, auf den Deutschland mit Recht stolz ist, vor dem glanzendsten literarischen Tribunale Frankreichs laut ausgesprochen hat.

Notizen.

Hr. *Steibelt*, der bekannte Componist und Virtuos auf dem Pianoforte, der seit einigen Jahren in Petersburg lebt, ist daselbst zum kaiserl. Kapellmeister ernannt worden. Hr. *Boieldieu*, ebenfalls durch Compositionen für Theater, Harfe, Pianoforte etc. bekannt, und zeitheriger russ. kaiserl. Kapellmeister, geht nach Paris zurück. — Die berühmten Violinisten, Hr. *Lafont*, vormals in Paris, und Hr. *Möser*, sonst in Berlin, leben jetzt auch in Petersburg und erfreuen sich allgemeiner Anerkennung ihrer Talente und Kunstfertigkeit. —

Ueber Hrn. *Leppich* aus Wien, der, wie aus frühern Blattern d. Zeit. bekannt ist erst in jener Stadt und nun in einigen andern sein Panmelodicon mit Beyfall gezeigt und zu hören gegeben hat, wird gedruckt, (wir hoffen und glauben, ohne sein Wissen,) er könne sogar einem Stabe von *Talg* einen Ton entlocken. Das ist nun freylich mehr, als sich nur irgend denken lässt, und thut folglich seine Wirkung: es ist aber nicht Talg, (Unschlitt, *sevum*,) sondern gebrannter *Talk* (Talkstein, *talcum*) gemeynt. Was kann man nicht jetzt dem Publicum bieten! —

Hr. *Riedinger* in Wien, der Erfinder der Notenschrift für Blinde, welche in No. 57. des vorig. Jahrg. s. d. Z. beschrieben worden, macht uns, in Beziehung auf jene Beschreibung, noch darauf aufmerksam, dass, zur Deutlichkeit für die Sehenden, die fünf Stabe (Notenlinien) im System auf der Oberfläche (B) geschwärzt sind.

Kurze Anzeigen.

Divertissement pour le Pianoforte — par Sterkel. Oeuvr. 48. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Ein lang ausgeführtes Andante, wo angenehmer, ausdrucksvoller Gesang mit lebhaftern Zwischensatzen vortheilhaft wechselt, aber des blossen Wiederholens zu viel ist; und ein kurzes, rasches, mit Geist und guter Kunst gearbeitetes Finale — letzteres in Haydns Weise. Das Ganze macht einen sehr gefalligen Eindruck; es ist aber dabey auf einen Vortrag voll Ausdruck und Delikatesse, und auf ein gutes, singendes Instrument gerechnet. Der Steindruck ist deutlich und schön.

Variations p. l. Pianof. comp. — — par L. v. Beethoven. Oeuvr. 76. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 8 Gr.)

Eine Art Burleske, die, von geübten Klavierspielern vorgetragen, welche auch das Pikante und Wunderliche gehörig zu verstehen und wiederzugeben im Stande sind, die wenigen Minuten, welche sie erfordert, allerdings angenehm unterhalten kann. Schöner Stich.

(Hierbey die Kupfertafel No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

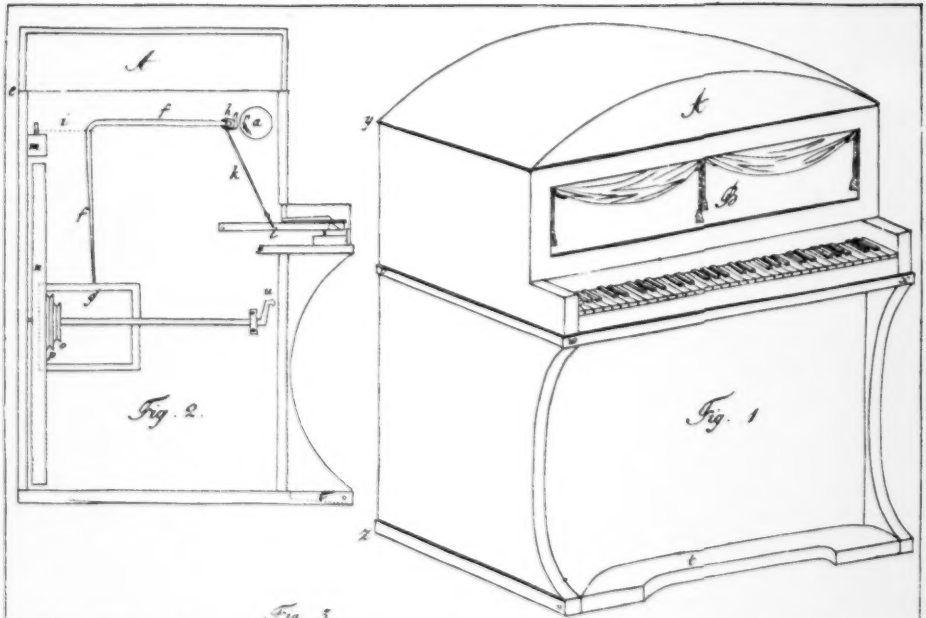
A
B
Fig. 2.
Fig. 1
Fig. 3.
Wiener Schuhe
Maasstab zu Fig. 2 und 3.
12 Zoll

Tab. I

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Februar. Nº. 9. 1811.

Verbesserung der Rohrwerke in der Orgel.

In einer Notiz in No. 60. vor. Jahrgs der musik. Zeitung heisst es, *dass Herr Uthe versichere, ein Mittel gefunden zu haben, jedes Rohrwerk (zu einer Orgel) so zu arbeiten, dass es eben so wenig verstimmbar sey, als jede andere Labialpfeife, und zugleich sein Klang nicht mehr der rauhe, schmetternde bleibe, sondern angenehmer und den nachgeahmten Instrumenten ähnlicher werde.* — Ich vermuthe aus gewissen Umständen, dass diese Rohrwerke keine andern, als die von mir schon vor zwey Jahren erfundenen und in dieser Zeit auch ausgeführten sind, und die ich, auf diese Veranlassung, etwas früher bekannt zu machen genöthigt werde, als es ausserdem geschehen seyn würde. Ehe ich jedoch zur genauern Beschreibung derselben übergehe, will ich erst etwas weniges vom Geschichtlichen meiner Erfindung voran gehen lassen. — Vor ungefähr 3 Jahren erhielt ich den Auftrag, ein Instrument zu bauen, welches, durch Maschinerie in Bewegung gesetzt, vermittelst Walzen mit verschiedenen Musikstücken besetzt, eine kleine Orchestermusik liefern sollte. Die vorzustellenden Instrumente sollten Blasinstrumente, und zwar Flöte, Klarinette, Oboe, Fagot und Horn seyn. Da man nun diese Instrumente in den mehresten Orgeln nachgeahmt, wenigstens doch auf den Registerknöpfen derselben verzeichnet findet; so glaubte ich, in meiner damaligen Unbekanntschaft mit Orgeln und ihrem Bau, dass die Vorstellung solcher Instrumente gar nicht schwer seyn dürfe. Wie sehr ich mich aber irrte, wird jeder wissen, der mit Rohrwerken und ihren grossen Unvollkommenheiten bekannt ist — Unvollkommenheiten, welche Vernachlässigung, ja gänzliche Vermeidung zur Folge hatten. Ich erhielt, bey der besten Bearbeitung solcher Stimmen, nicht einmal eine entfernte Aehnlichkeit, und das grässliche Verstimmen, so wie das Aufsteigen des Tons bey der geringsten Verstärkung des Windes, liess mich beynahe an einem guten Erfolg verzweifeln. Indessen machte ich neue Versuche. Ich nahm alle Blasinstrumente herbey und suchte mir von ihnen etwas für meinen Zweck zu abstrahiren: aber vergeblich, bis ich endlich auf das menschliche Stimmorgan verfiel, dieses zur Grundlage machte und ihm analog Pfeifen bildete, mit denen man nicht nur alle Blasinstrumente (ausser Flöte) sehr täuschend nachahmen kann, sondern mit denen auch sowol das sanfteste Piano, wie das stärkste Forte, crescendo und decrescendo auszudrücken ist, ohne dass dabey der Ton tiefer oder höher wird, und die eben so unverstimmbar sind, als jede andere Labialpfeife.

Ich baute nun mein Instrument fertig; und obschon ich nur die ersten Versuche dazu verwendete, so glaube ich doch, wird jeder Sachkundige an ihnen schon gewahr werden können, dass diese Erfindung ein Kind guter Art sey, welches zu schönen Erwartungen berechtigt. Zu gleicher Zeit erfuhr ich aber auch, dass diese Art Pfeifen schon vor mir vom Abt Vogler erfunden, mithin das Verdienst der ersten Erfindung nicht mir, sondern diesem zukomme. Da aber der Geheimerath und Abt Vogler seine Erfindung, so viel mir bekannt worden ist, nur für einige Stimmen und auch nur für Basse anwendbar gefunden hat; so wird mir derselbe das Verdienst, sie nicht nur für alle Rohrstimmen, sondern auch für die tiefsten und höchsten Töne gleich anwendbar gemacht zu haben, wol abtreten. Sollte ich jedoch in Hinsicht auf die Erfindung des Abt Vogler und ihre Anwendbarkeit fälsch belehrt worden seyn, so er-

warte ich mit Vergnügen, sanfte und gütige Berichtigung.

Das menschliche Stimmorgan besteht bekanntlich aus zwey, gegen einander über ausgespannten, freyschwingenden Hautchen, welche die Stimmritze bilden. Diese werden durch die, aus den Lungen zwischen ihnen hindurchströmende Luft, in schwingende Bewegung gebracht und so der Ton der Stimme gebildet. Dieses brachte mich auf den Gedanken, eine Pfeife mit einem hinreichend elastischen und auch frey schwingenden Blatte (Zunge) zu machen, und nach der Analogie zu schliessen, musste diese Pfeife einen Ton geben, jenem ähnlich. Der Erfolg krönte meinen Schluss und meine Erwartung. Nun mussten nur noch die passendsten Mensuren, so wie auch die Figuren der mit diesen Pfeifen zu verbindenden Körper aufgefunden werden, um dadurch bey der Nachahmung der vorzustellenden Instrumente den Ton zu erhalten, welcher dieselben charakterisirt. Nach langer Anstrengung und mancherley Versuchen, gelang mir auch dies so, dass ich für jedes Blasinstrument einen vortrefflichen Ton erhielt, welcher mit ausserst leichtem Anspruch, dennoch kraftvoll und rund ist —

Da die Zungen dieser Pfeifen frey schwingen und sich daher nach jeder Seite hin gleich stark bewegen; so fällt die Ursache des Verstimmens bey gewöhnlichen Rohrwerken hier weg, und das Wenige, was Wärme und Kälte erzeugt, kann durch eigends hierzu angebrachte Stimmkrücken compensirt werden. Wählt man nun zu den Körpern dieser Pfeifen Massen, mit welchen sie den Labialpfeifenkörpern in Rücksicht der Tonveränderung durch Wärme und Kälte gleichen Schritt halten; so erhält ein so eingerichtetes Orgelwerk gewiss grosse Vorzüge vor den alten. Hierzu kommt nun noch die Eigenschaft, dass man durch stärkern oder schwächern Zufluss des Windes, den Ton selbst verstärken oder schwächen kann, und da der Mechanismus dazu und die Direction desselben ausserst einfach und leicht ist; so muss man künftig auf so eingerichteten Orgeln die schönsten Sachen mit Ausdruck und Delicatesse, ohne sonderliche Schwierigkeit vortragen können.

Nach solchen vortrefflichen Eigenschaften verdienen diese Rohrwerke gewiss allgemein bekannt und angewandt zu werden. Ich will daher versuchen, entfernt von allem Eigennutz, hier eine so deutliche Beschreibung derselben zu geben, als es ohne Zeichnung und grosse Weitläuftigkeit möglich ist. — Jede Pfeife besteht eben so, wie bey der alten Art, aus der Kelle und dem damit verbundenen Pfeifenkörper. Die Zunge schlägt nicht, wie bey jenem, auf die Kelle, sondern schwingt in dieselbe hinein und heraus, ganz frey. Der Spielraum zwischen den Seitenwänden der Kelle und der Zunge, so wie zwischen derselben und dem Boden der Kelle, muss sehr klein seyn, damit nicht unnöthiger Windverlust und Tonschwäche entsteht; jedoch darf die Zunge auch nirgends anstreichen, und daher darf sie nicht auf die Kelle gekeilt, sondern die Kelle muss so gebildet seyn, dass, wenn die Zunge genau eingepasst ist, dieselbe bey tiefen Stimmen aufgeschraubt, bey hohen hingegen aufgelöthet werden kann. Dieses erhält man am besten, wenn man die Kellen der Basse von hartem Holz macht, auf diese einen Rahmen von verhältnissmässig starkem Messinghlech, nachdem die Zunge in selbigen genau eingepasst ist, durch Schrauben befestigt und auf diesen dann die Zunge fest schraubt, so, dass sie in ihm frey hin und her schwingen kann. Die Kellen der hohern Töne macht man lieber ganz von Messinghlech. Man biegt solches cylindrisch zusammen, doch so, dass für die Zunge die gehörige Oeffnung bleibt, feilt diese nach der Zungenbreite gehörig aus, löthet an dem einen Ende einen geraden Boden an und am andern Ende ein Stück gerades Messinghlech so auf die Zungenöffnung, dass diese nur so lang bleibt, als für den schwingenden Theil der Zunge erforderlich ist, und schraubt darauf die Zunge fest. Bey ganz hohen Tönen kann man die Zunge selbst so weit auflöthen, als sie nicht schwingen soll. Die Pfeife giebt denselben Ton an, welchen die Zunge ausser der Verbindung mit derselben hat. Es ist nothwendig, dass das Messing, aus dem die Zungen gemacht werden sollen, bis zur höchstmöglichsten Dichtigkeit geschlagen werde. Die anzulegenden Stimmkrücken müssen von dem Puncte an, wo sie auf der Zunge liegen, bis zu dem Puncte, wo sie in das Holz aufgenommen werden,

eben so lang seyn, als die Zunge von dem Puncte an, wo die Krücke auf ihr liegt, bis ans Ende ist, damit die Veränderung durch Wärme und Kälte compensirt werde. Das Verhältnis der Zungenlängen, so wie auch das der Breiten und Dicken einer Octave, ist 2 : 1, folglich das Verhältnis des cubischen Inhalts niederwärts $a^3 : a^3 . 2$, aufwärts $a^3 : \frac{a^3}{2}$ also das Tonverhältnis. Die verschiedenen Längen, Breiten und Stärken der Zungen und überhaupt alle die verschiedenen Modificationen, welche die Nachahmung der verschiedenen Instrumente erfordert, anzugeben, ist hier der Raum zu klein; für jetzt genuge dieser allgemeine Begriff. Wird man dieses Wenige gut aufnehmen, so folgen vielleicht noch einige Bogen, welche nebst genauen Zeichnungen eine genaue und deutliche Anweisung zu Verfertigung aller Rohrstimmen dieser Art, zu Anlage der Winddirection u. s. w. enthalten sollen. Sollte jedoch indess irgend ein Orgelbauer ein solches Rohrwerk anlegen und sich dazu meiner Beyhülfe bedienen wollen: so kann sich derselbe immer an mich wenden, und gegen verhältnismässige Vergütung, Mensuren und Pfeifen von mir erhalten.

Herr Uthe, welcher oft Gelegenheit gehabt hat, solche von mir verfertigte Rohrstimmen zu sehen, wird nun, wenn er nicht mit fremden Federn geschmückt erscheinen will, seine Erfindung doch auch öffentlich bekannt machen und dadurch seinen darauf verwandten Fleiss, Einsichten und Erfahrungen documentiren.

Frankenhausen.

Strohmann, Mechanicus.

Nachtrag.

Als ich vorhergehenden Aufsatz schrieb, glaubte ich nicht, dass die mus. Zeitung auch Zeichnungen von dergleichen Gegenständen aufnehmen werde. Ich gab daher nur die Beschreibung, so gut dies ohne Zeichnung anging. Allein ich wurde nach Einsendung des Aufsatzes von der Redact. ersucht, zur bessern Verständigung desselben auch eine Zeichnung einzusenden, und mit Vergnügen lasse ich sie, mit einer kurzen Erklärung, hier folgen. *)

Fig. 1. ist eine Zunge in ihrer wahren Grösse gezeichnet, die, wenn sie bey *a* auf den messingnen Rahmen Fig. 2. mittelst zweyer Schrauben befestigt, und dieser nun, wie in Fig. 5., mit den Holzschrauben 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, auf die Kelle von Holz *B* befestigt wird, *C* 8 Fuss Fagottton angiebt.

Fig. 2. ist der Rahmen nach seiner wirklichen Grösse und Gestalt, der, wenn man noch etwas ersparen will, von *m* bis *h i* auch von Holz und nur das obere Stück von Messing gemacht werden kann. Die Oeffnung *A* muss genau und so ausgefeilt werden, dass, wenn die Zunge Fig. 1. darauf befestigt wird, dieselbe ohne anzustreichen, in denselben hinein- und herausschwingen kann, ohne jedoch grossen Spielraum darin zu haben, weil das sonst den Ton schwächen würde. Ueberhaupt setzt die Bearbeitung solcher Rohrwerke einen sehr accuraten Arbeiter voraus.

Fig. 3. zeigt die Kelle mit darauf befestigten Rahmen und Zunge. Da wo die Kelle in den Kopf (Stockchen) eingesetzt ist, wird sie mit einem Keil *c* befestigt. Die Stimmkrücke, welche besser noch so gestaltet ist, wie Fig. 7., muss bis *e* ganz frey in dem Kopfe gehen und nur von hieraus sich in dem übrigen Theil des Kopfes klemmen, damit, wenn die Kälte auf das Holz von *f* bis *e* verlängernd, auf die Krücke aber und auf die Zunge verkürzend wirkt, die Krücke gerade um eben so viel kürzer werde, als die Zunge, und so umgekehrt in der Wärme.

Fig. 4. ist eine Zunge, welche, wenn sie mit der messingnen Kelle Fig. 5 durch die Schrauben *n n* verbunden ist, Fagot *C* 4 Fuss angiebt. In Fig. 6. ist die Zunge auf die Kelle mit Zinn gelöthet, und giebt den Fagottton *C* 2 Fuss an. Alle Figuren sind in ihrer natürlichen Grösse gezeichnet.

Da diese Bekanntmachung auf die erwähnte Veranlassung früher geschehen ist, als sie eigentlich sollte; so sind noch mancherley Untersuchungen, z. B. über die Anwendung stählerner

*) Anm. Die Zeichnung folgt beyliegend, ist aber auf der Kupfertafel um die Hälfte verkleinert worden. d. Red.

und hölzerner Zungen; über die Anwendung verschiedener Massen zu den Pfeifenkörpern u. s. w., unvollendet geblieben. Ich werde sie aber künftig alle noch zu beendigen suchen, und die erhaltenen Resultate hier mittheilen *).

St.

Briefe über den Zustand der Musik in Kassel.

Dritter Brief.

(Beschluss aus der 8ten No.)

Schon vor alten Zeiten waren dramatische Darstellungen biblischer Geschichten und religioser Allegorien, besonders in Klöstern und Schulen, sehr gebräuchlich. Seit einiger Zeit hat man diese Art des Drama wieder hervorgesucht, sie in einer modernen, unserm Zeitalter angemessenern Gestalt auf die Bühne gebracht, und in die Form der Oper gekleidet. Von dieser Art sind Joseph v. Mehül, Nephtali v. Blangini, und gegenwärtiges neues Werk, v. ebendemselben. Im Allgemeinen gehört diese Art der Oper in das Geschlecht der sogenannten *grossen* Oper, welche entweder romantisch, heroisch, oder historisch ist. Sie unterscheidet sich aber bestimmt von dem erstern, wie von dem eigentlichen Oratorium, (wie z. B. Abraham auf Morja, Hioh, der Tod Abels, u. s. w.) welchem sie sich jedoch, im Inhalt und in der Absicht, nähert, und folglich in der Musik ebenfalls nähern soll. Durch ihre äussere Form aber, vornämlich durch ihre Bestimmung für theatralische Darstellung, wodurch sie sich von dem blos lyrischen oder historischen Gedicht entfernt, nähert sie sich wieder der eigentlichen Oper. Durch die Vermischung beyder Gattungen, d. h. durch die Vereinigung des oratorischen und theatralischen Styls, geht nun sie selbst als eine neue, eigne, und von der gewöhnlichen Oper abgesonderte Gattung hervor, welche man, in Rücksicht auf alles hier Angegebene, vielleicht am besten mit dem Namen der geistlichen oder oratorischen Oper belegen könnte. Diese Benennung bestimmt, wie ich glaube, ihren eigenthümlichen Charakter, und den Standpunct, von welchem Dichter, Componist und — Beurtheiler ausgehn müssen **). Es scheint mir, als habe auch Hr. Bl. diese Absicht gehabt. Sehr glücklich hat er den hier angedeuteten Charakter dieser neuen Gattung aufgefasst, und in diesem seinem Werke den oratorischen Styl, der dem Inhalt und seiner Tendenz zukommt, mit dem dramatischen, der die theatralische Darstellung beleben muss, vereint. Ohne zu behaupten, dass diese Oper ein *Meisterstück von der ersten bis zur letzten Note* sey, (wie dies irgendwo ein Referent von einem ähnlichen Werke behauptete, vermuthlich weil er dasselbe *nicht* von der ersten bis zur letzten Note studirt hatte): so kann ich doch mit Ueberzeugung urtheilen, dass dieselbe ausgezeichneten Werth in jedem Betracht besitzt, und entscheidende Beweise für alle, dem Componisten oben zugestandene Vorzüge giebt. Das Ganze stimmt mit sich überein und ist gut gehalten; die Musik hat Kraft und Würde, ohne steif oder trocken zu seyn. Kleinliche, *parlante*, oder ins Komische fallende Figuren u. dergl. hat Hr. Bl. weislich und glücklich vermieden, und so die Würde der Gattung behauptet. (Ein Punkt, der nicht so unbedeutend und nicht so leicht ist, als er vielleicht manchem scheint.) Der Gesang ist fliessend und angenehm. Der Satz ist, bis auf ein paar Kleinigkeiten, rein und gut. Die Modulationen sind, obgleich oft frappant und entfernt, dennoch gut vorbereitet, und

---

*) Anm. Hr. St. hat die Güte gehabt, seinem Aufsatze zwey Musikstücke nach seiner wichtigen Erfindung zur Prüfung uns zuzusenden: eines von einer Fagott-, eines von einer Klarinett-Stimme. Sie bedürfen nur des gelindesten Hauches, um anzusprechen; der Ton steht durchaus fest, und ist dem, der nachgeahmten Instrumente täuschend ähnlich. Kann aufs leichteste durch alle Grade der Verstärkung, vom zartesten *Pianissimo* an, behandelt werden.

d. Redact.

**) Es ist nicht möglich, diesen Gegenstand hier so auszuführen, als wol Stoff vorhanden ist. Eine weitere Auseinandersetzung, so wie überhaupt noch so Manches, was sich über die Oper überhaupt, besonders in Hinsicht ihrer jetzigen Beschaffenheit, sagen liesse, möchte aber nicht zwecklos seyn.

d. Verf.

entwickeln sich ohne Härte *) — ein Beweis, dass Hr. Bl. die Harmonie in seiner Gewalt hat. Die Instrumentation ist voll, kraftig und wicksam, und besonders zeigt die sehr zweckmässige Benutzung und richtige Behandlung der Blas-Instrumente, dass er auch die zu einem rechtlichen Componisten erforderliche Instrumenten-Kenntnis besitzt. Die Recitative sind durchgangig rein, ausdrucksvoll und richtig declamiet, worin man die italienische Schule und den Sänger erkennt. — So viel im Allgemeinen. Nur ein Paar der vorzüglichsten Stucke will ich noch besonders bemerken. Ausser der Ouverture, (c moll, $\frac{4}{4}$) welche, in einem ernsten Styl verfasst, mit einem kurzen Einleitungs-Adagio anfangt, dem ein feuriges, recht brav gearbeitetes Allegro agitato folgt, zeichnet sich im ersten Act gleich der erste Chor der Dienerschaft Abrahams aus. Er ist aus Es dur, $\frac{4}{4}$, *maestoso*, und fingt mit den Worten an: *Dieu Abraham, toi qui etc.* Der ernste Charakter ist mit Anstand gehalten, die Harmonie rein, voll und kraftig, und die Singstimmen besonders sind gut geführt. Vierte Scene: das Recitativ, wo Abraham (allein) den Himmel um Kraft und Muth zu dem schrecklichen Opfer anfleht, so wie die darauf folgende Arie, (*Compagnes des vertus, etc.* in C dur) ist ausdrucksvoll und von sehr guter Wirkung. Der Chor in der 6ten Scene ist unter den Choren der unbedeutendste, indem er sich schon mehr der flüchtigern französischen Schreibart nahert: allein der Uebergang (mit Blas-Instrumenten) von diesem Chor aus A dur zu der darauf folgenden Arie des Isaac, in F dur, gleicht sanft hin, und bereitet das Gemüth auf den sanften, unschuldigen Charakter dieser Arie gut vor. — Im zweyten Act, welcher, meines Erachtens, überhaupt der vorzüglichste ist, hebe ich nur folgendes aus. In der 2ten Scene, wo Abraham auf Sara's Andringen sie auf die Mittheilung seines schrecklichen Geheimnisses durch diese Worte vorbereitet: *Si le ciel éprouvant votre ardeur pour prix de ses bienfaits, de sa longue faveur, vous demandait un devouement penible, un sacrifice plein d'horreur, que feriez vous?* wird die fromme Resignation, die in der Antwort der Sara liegt, durch die Harmonie bey den Worten: *à son Ordre supreme, j'obeirais sans murmurer, etc.* trefflich ausgedrückt. Die Stelle ist folgende:

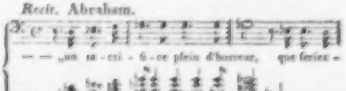

*) Da ich, wo es nicht zu weitläufig ist, meine Behauptungen immer beweise, so will ich hier nur ein paar der fremdartigsten, und doch ohne Härte geführten Modulationen, wie sie mir im Werke gerade auffassen, aufführen. Z. B. folgende:

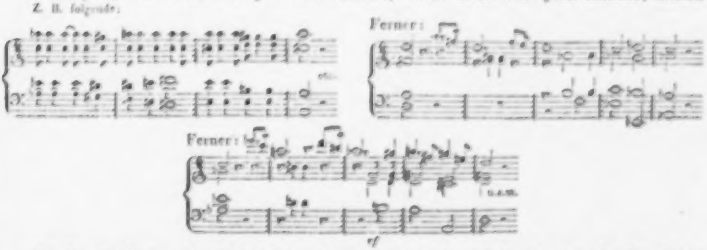

Dass diese Modulationen nicht alltäglich sind, wird man eingestehen. Sie sind aber so gut, dass das gebildete Ohr nicht beleidigt wird; die Fortschreitung ist ungezwungen, und die Intervalle sind richtig vorbereitet und aufgelöst: so erreichen sie denn auch ihre Absicht.

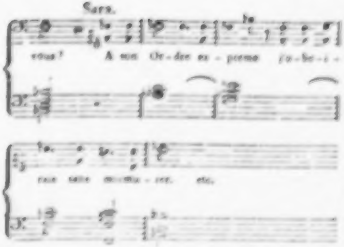

Hier wird freylich wol manches Kraftgenie die Achseln zucken, diese so einfache Harmonien als etwas Vorzügliches angefahren, und ihnen sogar ein besonderer Effect beygelegt wird. Aber der Kenner kann sich solchen kleinen, scheinbar mit lächerlichem Zierat, oft am besten urtheilen, ob der Componist bey seiner Arbeit gedacht hat. — Vorzüglich gelungen, und voll innigen, liebenswürdigen Anmuth ist das mittlerstehen Schwerdes ist in derselben Scene die Arie der Sara: *Bientôt je ne serai plus mère, etc.* aus F moll. — Auch das darauf folgende Duett von Abraham und Sara: *Dieu puissant pardonne à ses larmes, etc.* thut, obgleich ohne grossen harmonischen Aufwand, ganz die Wirkung, die der Situation angemessen ist. Des angenehmen Gesanges wegen, will ich es Ihnen, da es nur kurz ist, in meinem nächsten Briefe im Klavierauszuge mittheilen. Das Vorzüglichste und Gelungenste in der ganzen Oper, sowol in Hinsicht der Harmonie, als des Ausdrucks, ist unstreitig das, mit Genie erfundene, und mit vielem Fleiss und Feuer wirklich sehr brav gearbeitete Finale des 2ten Acts. Da ich hier keine eigentliche Recension schreibe, so muss ich es bey diesem Wenigen bewenden lassen; denn nur einzelne Takte auszuheben, ist, wegen des Zusammenhanges des Ganzen nicht thunlich, und es ganz zu analysiren, erlauben mir Raum und Zeit nicht. — Der dritte Act ist der kürzeste, aber darum nicht minder mit Fleiss gearbeitet, wie die übrigen. Vorzüglich ist hier die kurze Einleitung, wo Abraham mit seinem Sohne an dem zum Opfer bestimmten Orte, langsam und feyerlich auftritt. Sie besteht aus einer simplen Folge von wirklich seltenen, aber kräftigen und wirksamen Harmonien, welche, gleichsam mystisch, die Erwartung aufs Höchste spannen. Ferner ein Hymnus. (in C dur. $\frac{4}{4}$) welchen Isaac singt, ist von trefflicher Wirkung. Vorzüglich zeichnet sich darin, bey einem sehr angenehmen Gesange, die so wirksame Behandlung der Blas-Instrumente aus. — Der Chor der 3ten Scene, aus C dur, *Dieu puissant, gloire à ta clémence*, ist von guter Wirkung, erinnert aber (durch die Figur in den Geigen besonders) an das mit Chor verbundene Duett von Adam und Eva in Haydns Schöpfung. Besonders gut ist wiederum der letzte Chor, voll sanfter, frommer Würde, und sehr fleissig in den fast immer imitirenden Singstimmen gearbeitet, und beschliesst das Werk zur Ehre des Componisten. Die Musik zu den Tänzen des 1sten und 3ten Acts ist leicht und angenehm. So viel über dieses Werk, das wol mehr Aufmerksamkeit verdient als manches dürftige, welches viel Aufsehen gemacht hat, und die Feuerprobe doch nicht aushält. — Die Oper wurde dreymal hintereinander sehr gut gegeben. Besonders gelang die erste Aufführung ganz vortrefflich. Das Orchester behauptete und vermehrte seinen bereits erlangten guten Ruf, durch eine vollkommen tadellose Execution. Das Feuer, der gute Vortrag und die gewisse Präcision, (auch nicht der geringste Fehler fiel vor,) wodurch allerdings das Werk noch gewann, zeigte wie das Orchester diese Composition und den Componisten schätzt. Hr. Le Gaye, welcher sich sehr viel Mühe gab, führte den Takt. Herr Demoiselle und Mad. Vigni verdienten allen Lob, denn sie sangen und spielten ihre Partien (Abraham und Sara.) sehr brav, mit Gefühl und Feuer. Auch die Chöre giengen diesmal sehr gut. — An Proben, (die hier überhaupt zum täglichen Brote gehören,) hatte es freylich nicht gefehlt. Allein die Mühe wurde durch den guten Erfolg reich belohnet. — Ich habe mich länger hie bey verweilt, als ich anfangs wollte: allein ich konnte nicht zaudern — denn der Eifer, diese dürftige Ist ja, fortzuhelfen, aufzumuntern und das Gute zu verbreiten, muss finde es, wo es sey. —

— Die hiesigen bisher bestandenen *Wintercouverte*, nämlich die musikal. Academie, die sogenannte Sonntags-Gesellschaft, das Baldewein'sche Singeinstitut, u. andre, sind im Gange. Die sogenannte musik. Academie hat aber eine neue und vortheilhaftere Gestalt gewonnen. Ihr voriges Locale hat sie mit dem grossen Saal auf dem Stadthau *) vertauscht; das Rauchen, Spielen etc. ist in ein Nebenzimmer verwiesen; die Anzahl der Mitglieder hat sich ansehnlich vermehrt, und da nun auch fast die meisten und besten Mitglieder der königl. Kapelle als wirkliche Mitglieder beygetreten sind, so ist dies Concert unstreitig das beste unter allen hiesigen. Da nur solche Mitglieder aufgenommen werden, die entschiedene Musikfreunde sind, so wird der Genuss durch nichts gestört. Alle 14 Tage oder 5 Wochen werden auch Damen durch Billets eingeladen, wodurch also das Ganze auch von dieser Seite an Interesse gewinnt. Es ist zu wünschen, dass dieses Institut, welches nunmehr dem hiesigen Musikfreunde ein Trunk in der Wüste ist, fortdauernden Bestand haben möge, um so mehr, da man von einer gewissen Seite, wie es scheint, schon anfangt, dagegen zu arbeiten. Eine neue musikal. Gesellschaft hat sich bey Hrn. Grosheim, (Lehrer der Musik am hiesigen Lyceo u. Director Chori) und unter seiner Leitung etablirt. Sie versammelt sich alle Freytage. Sie besteht aus Mitgliedern beyderley Geschlechts, worunter mehrere angesehene Grosse sich befinden. Es sind alles Liebhaber; man beschränkt sich auf Vocalmusik, welche Herr Grosheim am Fortepiano dirigirt.

Die hiesige Kapelle ist durch drey neue Mitglieder, Herrn Georgis, Violinisten, Hrn. Fenzi, Violoncellisten, (beydes Italiener) und Hrn. Metschan, Contrabassisten, vermehrt worden. — Der bekannte Klavierspieler, Hr. Ries, aus Wien, ein *würdiger* Schüler Beethovens, der sich längere Zeit in Paris aufgehalten hat, befindet sich jetzt hier, und scheint hier verweilen zu wollen. Er wird hoffentlich auch in der Stadt Concert geben, da er bereits bey Hofe gespielt hat. Ich habe ihn nur ein paarmal erst in Privatgesellschaften spielen hören, pflichte aber ganz dem Lobe bey, welches ihm früher schon als Klavierspieler und Klavier-Componisten in diesen Blättern ist ertheilt worden. Man wünscht sehr, ihn öffentlich zu hören **).

Nachrichten.

Leipzig. Wöchentliches Concert. Da die Concerte des letzten Monats nur wenige nicht schon sonst bekannte Stücke enthielten, und wir den Raum auf alle Weise schonen müssen, so beschränken wir uns diesmal auf eine Inhalts-Anzeige und nur wenige Anmerkungen.

13tes Concert. Symphonie von Jos. Haydn, (Es dur, Part. b. Breitk. und Härtel, No. 1.) Sie wurde sehr schön ausgeführt. Hauptscene u. Aria der Griselda v. Paer mit obl. Violin, mit vielem Beyfall gesungen von Dem. Campagnoli. Fagott-Concert von Fischer, geblas. von Hrn. Hartmann zur Zufriedenheit Mehrerer. Scene mit Chor (Schwur) aus Righini's Selva incantata, einfach und edel geschrieben, doch weit wirksamer im Zusammenhange. Spohrs Ouverture aus C moll, von massiger Wirkung. Weigls bekannte Scene mit der Polonaise: Torni serena Palma, von Herrn Klengel mit vielem Beyfall gesungen; und das mannigfaltige und effectvolle Haupt-Ensemble aus dem zweyten Act von Paers Fuorusciti — wol eines seiner besten Theaterstücke. Es wurde sehr gut gegeben.

15tes Conc. Beethovens Symphonie No. 1., nach Wunsch ausgeführt: Weigls Scene und Arie aus Principessa d'Amalfi: Lungi s'en vada — von Dem. Campagn. mit vortrefflicher Stimme, aber zu wenig Ausdruck gesungen; Friedr. Schneiders treffliches Pianoforte-Concert aus C moll, (b. Kühnel) vom Componisten auch diesmal mit ausgezeichnetem Beyfall gespielt; Duett: Fa cn'io scorga etc. aus le avventure etc. von F. Morlacchi, (aus Rom, und bekanntlich jetzt Kapellmeister in Dresden): ein wunderlich gemischtes, originelles Stück, im echten Styl der eigentlichen Opera buffa, das, mit gehöriger Action verbunden, ungemeine Wirkung

*) Dieser Saal ist bey weitem der beste, den man hier haben kann: allein immer als Concertsaal noch nicht hinreichend. Der fortdauernde gänzliche Mangel eines besondern, guten Musiksaals zeigt, wie wenig hier die Musik bisher Bedürfnis war.

**) Anm. Am Schluss meines vorigen Briefs, wo vom Personale der hiesigen Kapelle gesprochen wird, ist statt Bürgergarde, Jägergarde zu lesen.

thun muss, aber auch im Conc. wohlgefällt. Es wurde sehr gut von Dem. Campagn. und Herrn Klengel gesungen. — Ouverture aus Winters neuer Oper Colmal, nach Ossian — sehr durchgreifend und imponirend; die Ideen an sich selbst zwar nicht eben neu, die erwählten aber würdig, und sehr wirksam aufgestellt. Das erste Finale aus Sacrifizio interrotto von demselben Comp., und bekanntlich eines seiner Meisterstücke, das man nie zu oft, nie genug hört. Es wurde mit grösster Präcision und zu herrlicher Wirkung ausgeführt; nur einigen Solostimmen wäre mehr Ausdruck zu wünschen gewesen.

15tes Conc. Mozarts unübertroffene Symphonie aus G moll, brav gespielt; Scene mit Chor von Sim. Mayr, von Hrn. Jul. Müller, (von der hies gen Operngesellschaft,) mit Beyfall gesungen; Clarinet enconcert von Meyer, von Hrn. Claus mit vieler Fertigkeit geblasen; Terzett aus Ginevra v. Paer; Ouverture und erstes Finale aus Mozarts Clemenza di Tito, auch diesmal würdig ausgeführt und von tiefer Wirkung.

16tes Conc., erster Theil von Meissners und Schusters Cantate: Lob der Musik, deren zweyter Theil im 17ten Conc. gegeben wurde. Das Ganze gefiel, vornämlich der zweyte Theil, obgleich Mehreres nicht mit dem Sinn und der Sorgsamkeit gegeben wurde, welche dies an schönen Melodien, und würdigen, sehr wirksamen Sätzen so reiche Stück verdient und verlangt. Im 16ten Concerte wiederholte noch Hr. Dotzauer sein neuestes Violoncell-Concert mit vielem Beyfall; und Beethovens kunst- und seelenvolle Ouverture zum Coriolan wurde vortrefflich ausgeführt; im 17ten blies Hr. Fuchs d. jüng. ein Conc. v. Pauwels auf dem Waldhorn mit Beyfall, Mad. Werner aus Weimar sang mit ungemein lieblicher Stimme, mit vollkommener Sicherheit, mit Geschmack und Ausdruck eine Paersche Arie; und eine noch ungestochene Symphonie von Salingre eröffnete das Ganze. Ist dieser Componist derselbe *Dilettant*, von welchem wir vor einigen Jahren Quartetten kennen lernten: so müssen wir ihm um so mehr zu diesem Product Glück wünschen. Das Ganze ist zwar offenbar nach J. Haydn gebildet; der schönste Satz, das variirte Andante, erinnert sogar bestimmt an Ein Stück dieses Meisters; (an das Andante aus C moll in seiner letzten Symphonie aus Es.) dem ersten Allegro möchte man mehr durchgreifende Massen, dem letzten etwas tiefer eingehende Durchführung wünschen: aber das Ganze zeugt offenbar von Geist, Geschmack, einem wohlthuenden, heitern Sinn, und einer, an weniger geübten Componisten sehr seltenen Kenntnis der Effecte, der Instrumentirung und dergl. In demselben Concerte wurde noch eine bisher unbekannte Ouverture gegeben, die von Mozart zu Cimarosa's Oper, la Villanella rapita, — welche dieser Meister bekanntlich mit einigen trefflichen Ensembles für den Kaiser Joseph bereicherte — geschrieben haben soll. Das brillante, leichte, gefällige, und doch nicht oberflächliche Stück scheint uns allerdings von Mozart herzurühren, doch aber unter seinen Ouverturen die geringste zu seyn.

Mad. Werner, deren wir schon oben gedachten, und vor zwey Jahren, wo sie auf einige Zeit beym hiesigen Concert engagirt war, öfter erwähnet haben, gab am 18ten Febr. ein Extra-Concert, worin sie die Hauptscene der Camilla von Paer, ein Rondo von Dussek, und mit ihrem Gemal eine grosse Scene mit Duett aus Spontini's Vestalin, und noch ein bedeutendes Duett von Paer sang. Sie versprach, als wir sie vor zwey Jahren hörten, eine sehr einnehmende, treffliche Sängerin zu werden, und hat, durch weitere Ausbildung ihres Geschmacks und ihrer Kunstfertigkeit, vornämlich unter Leitung des Hrn. Cecarelli in Dresden, diese Erwartung schon jetzt in einem hohen Grade erfüllt. Ihre schon von Natur sehr angenehme Stimme ist nun ganz in die Gewalt der Sängerin gebracht; ihre Intonation ist vollkommen rein; ihre Passagen sind nett; ihre Verzierungen wohl erwogen und geschmackvoll, und ihr Vortrag überhaupt so, dass sie eine Zierde jeder Concert- oder Opern-Gesellschaft seyn kann, wo man nicht zunächst einer imponirenden und kühn ausgreifenden Bravour-Sängerin bedarf. — Hr. Werner zeigt durch seinen Gesang, dass er sehr wohl verstehe, was zur Sache gehört, und es auch an keinem Fleiss fehlen lasse, dies darzulegen. — In diesem Concert wurde noch Haydns beliebte Symphonie aus G dur, (mit den Variationen aus C dur,) und eine der neuesten Winterschen Ouverturen sehr gut ausgeführt; und Hr. Musikd. Friedr. Schneider spielte mit grosser Geschicklichkeit und herrlichem Ausdruck ein neues, noch ungedrucktes Pianoforte-Concert von seiner Composition, das, so wie sein Spiel, ausgezeichneten Beyfall fand. Der erste Satz dieses Concerts scheint uns zu lang, und zu Ideen, (die übrigens stets sorgsam und kunstreich verbunden sind,) zu wenig neu und eigenthümlich: das ausgeführte Andante hingegen und das original Finale haben uns einen ungestörter, schönen Genuss gewährt.

(Hierbey die Kupfertafel I No. III.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Tab. II

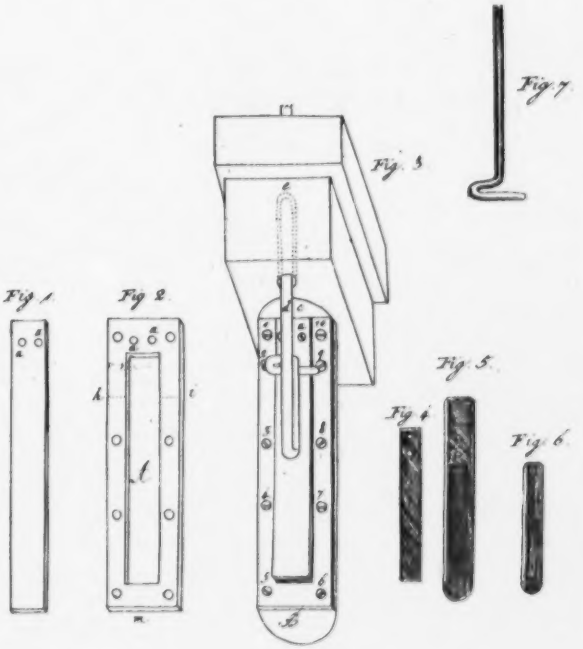

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten März. Nº. 10. 1811.

Recensionen.

Die Macht des Gesanges von Friedrich Schiller, in Musik gesetzt und dem Hrn. J. H. Flor, Lizenziaten d. Rechte in Hamburg, gewidmet und componirt von Dr. Andreas Romberg. Op. 28. Hamb., b. Böhme. (Pr. 4 Thlr.)

Dichter und Redner alter und neuer Zeiten haben sich fast erschöpft, den Gesang als die schönste Gabe, welche die Himmlischen dem Menschen verliehen, zu preisen. Es ist nur Ein Gedanke, den sie hatten, Eine Empfindung, von der sie ausgingen, und die sie, einstimmig über die Sache, nur verschieden in der Einkleidung, bald in weitern Darstellungen, bald in kurzen, sinnvollen Sätzen ausdrückten. Von Plato bis zu Wieland, (besonders im 26sten Bd. seiner Schriften, b. Göschen, S. 371) von Shakespear bis zu Schiller, der selbst fast zu volltönend, um abgesungen zu werden, hören wir Einen Preis der Macht des Gesanges. — So wunderlich aber es scheinen mag, so wahr ist es: es möchte wol jedem schwer fallen, genau durch Begriffe zu bestimmen, was diese Weisen eigentlich unter dem Gesang, (im engern Sinn) den sie so einmüthig erheben, dachten; noch schwerer, daraus herzuleiten, wie es der Künstler angreifen müsse, um die allgemein wirkende Kraft desselben hervorzuzaubern. Eine zarte Pflanze ist er! ein Hauch erzeugt und verscheucht ihn! Höchst verschieden seine Erscheinung, höchst veränderlich sein Einfluss! Marots Psalmen heilten vor zweyhundert Jahren das Fieber; jetzt — es ist Rousseau, der das sagte — jetzt würden sie das Fieber verursachen. Was ist es denn also, das, an sich selbst so verschieden, so veränderlich, doch zu allen Zeiten das Menschenherz so innig gerührt, und auch den Verstand, ja alle Kräfte des Gemüths, in Anspruch genommen hat? —

Eine schöne Menschenstimme erregt schon für sich Aufmerksamkeit; sie spricht uns an, sie nimmt uns ein, wie ein schönes Gesicht, ebenfalls schon für sich. Auf unsere Affecte aber kann sie an sich nicht wirken, auch dann nicht, wenn sie mit aller Gewandtheit einer geübten Kehle ausgestattet, unsern larmenden Beyfall gewinnt. Und wäre nie etwas anderes unter uns geworden, Gedichte über die Macht des Gesanges würden schwerlich jemals erschienen seyn. Durch andere Vorzüge, durch gewisse bestimmte Eigenheiten also muss sie wol wirken. Der in uns lebende Geist spricht sich in ihr aus; was ihn regt, was er deutlich machen möchte, das gibt in sie über. Nicht regellos lasst es sie) umschwanken. Durch Rhythmus wird sein bestimmter Ebenmass eingeschlossen, durch Melodie zur Selbstständigkeit erhoben, und die *Cantilena*, dieses Eigenthum der wiederhergestellten Tonkunst, giebt ihr jene Reize, jenes Eigenthümliche, das unsere Seele ergreift. Aber diese Cantilena zu finden, ist eben das Schwierige. Rhythmus und Harmonie lassen sich erlernen; einen schönen Gesang in diesem engern Sinn, natürlich und ausdrucksvoll, kann man auch in der Schule des Meisters nicht immer antreffen. Wol muss man entweder selbst gesungen haben, oder mit glücklichen Anlagen recht eigentlich für dies Fach geboren seyn.

Ob es aber möglich sey, für deutsche Gedichte, die sie verlangen, eine eben so sanfte, schmelzende Cantilena zu finden, als die Italiener sie für die ihrigen gefunden, möchte jetzt nicht zur Unzeit gefragt seyn. Denn dass die Sprache, dass das Wort sie bestimmt, sie beschränkt oder begünstigt, ist keinem Zweifel unterworfen. Eine Melodie, ohne Cantilena, kann

nicht von Wirkung seyn, wenn sie auch nur im geringsten das Maß der Sylben unnatürlich verändert, wenn sie nicht genau, grammatisch und redneriſch, den Satz darstellt, — wenn man auch von dem innern Geist, den sie allein ausdrücken kann, noch nicht sprechen will, da es sich, was diesen betrifft, ohnehin versteht. Was schon oft gesagt worden, mag hier noch einmal erinnert werden. Der Italiener zählt seine Sylben nur, der Deutsche misst sie, und muss es thun. Welchen mächtigen Unterschied muss nicht schon dieser Umstand in der Cantilena beyder Sprachen hervorbringen? Von einem Schwarm Artikel, Hülfswörter und Bindungen, wie von einem Pischelbeinstock umgeben, schreitet unsere Sprache mühsam einher, ohne noch die Menge harter Mitlauter in Erwähnung zu bringen, die den Sänger so grosse Hindernisse schaffen. Zwar harmonische Dichter wissen diese Anstösse zu vermeiden, wenigstens zu mässigen: aber was haben musikalische Dichter je gethan, was thun sie noch, um jenes Geschlepp so viel möglich von sich zu werfen? Wie soll man es überhaupt anfangen, um diese Kürze, dieses Ebenmass zu erreichen, worin allein eine schön gefühlte, richtig ausgesprochene Cantilena in Andacht sich zeigen kann? Man sehe nur die nächste Arie aus Metastasio: welche Rundung, welche Bestimmtheit des Ausdrucks! wie wenige Hülfs-, wie seltene Bindewörter, wie wenig Worte, wie viele Ideen! Bey alle dem unverkennbar Preiswürdigen, was für die höhere Ausbildung unserer Sprache gethan worden: was ist denn geschehen, sie mehr musikalisch zu machen? Allein man schillern nach, der Gedrängtheit und Harmonie in seinen Gedichten zu nahen suchte? Aber ist es denn auch in dem Geist unserer Sprache gegründet, durch den öftern Gebrauch der Mittelwörter, den viele unserer Schriftsteller versuchten und bald wieder verliessen, unsre Sprache zu runden, und uns ihr mehr, in dieser Hinsicht, den Alten zu nähern? Wenn man dies trocken befunden wird, — wenn Teutonia keine Tugk tragen will, wenn es beym Alten bleiben muss: was soll der deutsche Componist mit allem Gepränge kleiner, nichtsnutziger Partikeln und dergl. anfangen? Weh ihm, wenn er Sylbe für Sylbe, wie der Italiener, seinem Dichter folgt; wenn er nicht kürzet, drängt, rundet, über das Nichtssagende hineilet, und nur bey jenem Worte verweilet, das seinem Gesange Nahrung und Sinn giebt! Aber so wird ja sein Gesang mehr musikalische Declamation, als reine Cantilena werden? Wol möchte dies häufig der Fall, und auch mitunter die Ursache seyn, dass deutsche Componisten, denen die Natur die Gabe des Gesangs verliehen hat, erst im Auslande ihren Ruhm gründen konnten! Ihr Vaterland bot ihnen nicht Stoff dar, um ihn nach ihrem Sinne zu bearbeiten. So kam es also, dass die italienische Oper, uns an Sitte, an Sprache so fremd, nie ihre Herrschaft über uns verlohr. Man hält sich an den Klang — denn wie wenige dringen in den Sinn der Sprache — um doch so wenigstens eine Cantilena zu hören, sollte man auch den Geist nicht fassen. Schulzens Lieder, einst von Deutschland hoch verehrt, sind wie vergessen. Jeder greift lieber nach Canzonetten, Ariettен und dergl. aus italienischen Opern und Operettchen. Sie enthalten nämlich Gesang: erstere sind oft nur musikalische Declamation.

Mit einer Art Neugierde nahm der Schreiber dieses die benannte neue Composition A. Rombergs in die Hand. Doch neuen, schön gebildeten Gesang — so dachte er bey sich — muss ja wol die *Macht des Gesanges* versucht werden, sonst wäre es ja besser, der Phantasie des Dichters nicht vorzugreifen, und uns nicht aus der schönen Welt der Dichtung in die wirkliche zu versetzen, um hier Vergleichungen zwischen beyden anzustellen! Er las das Gedicht noch einmal durch, bildete wol selbst einige Gedanken, über die Art, es zu behandeln, in sich aus: und nun trat zufälliger Weise eben die Stelle, S. 54, vor seine Augen:

Der muss wol der Macht des Gesanges nicht zu gebieten vermögen, dachte er dabey, dem solche Sätze entschlüpfen können! Dann, meynte er, dass ein Musikstück, in welchem der Gesang herrschend, hervorstechend seyn muss, von der

Instrumental-Begleitung ganz unabhängig, und für sich allein bestehen sollte; und er sah, dass dieses ganze Gedicht, mit Ausnahme weniger Stellen, von dem Orchester allein vorgetragen werden könnte, ohne dem Gesange viel Abbruch zu thun. Wo wollen wir denn hin mit unserm ewigen Lärmen der Pauken und Schmettern der Trompeten? werden wir nicht noch unser: *blühe liebes Veilchen*, mit einem Accompagnement von Posaunen und Doppelfagotten geben? Wie wenig denkt man doch daran, der Menschenstimme ihr Recht wiederfahren zu lassen! Wenn alles nur für Instrumentenspiel berechnet ist: wer wird am Ende wol noch singen mögen? — Eine andere Bemerkung dringt sich uns hier noch auf: Wie viele Städte in Deutschland sind noch, die ein vollständiges, gutgeübtes Orchester aufzustellen im Stande sind! und — eine unangenehme Vorempfindung kündigt sich an — werden ihrer nicht noch weniger werden? Warum arbeiten wir so fast ausschliesslich auf das, was wir bald selbst nicht mehr werden vollbringen können, und lassen das ungebildet, was um uns, was in uns ist? Wollen wir, wie die Corybanten, mit dem Getös unsrer Cymbeln und Hörner die Armuth unserer Melodien bedecken? das Aermliche unsers Gesanges vergessen machen? Weil es bey dem Dichter heisst: *ein Regenstrom aus Felsenklüften*, so ist auch hier des Strömens mit den Violinen, des Rauschens mit den Bassen, und des Donnerns mit den Pauken kein Ende. Es dauert bis zur Seite 19 fort; bis endlich ein fliessender, wenn gleich nicht unbekannter Gedanke in D dur eintritt, den eine Bassstimme führet. Unbegreiflich ist es, warum ihn der Componist schon so früh verlässt, und warum er diese gekünstelten Uebergänge von A in Es anbringt, wobey die Hauptstimme gegen den Bass (bey den Worten: *widerstehn, wer seinen Tönen etc.* am Ende der S. 27.) in eine solche widerliche Stellung kömmt. Das Nämliche findet sich wieder Seite 26 in einer andern Tonart, wobey gar nicht abzusehen ist, wozu diese erzwungenen Modulationen, die den Zuhörer in seiner Empfindung mehr stören, als unterhalten, dienen sollen, wenn es nicht wäre, um damit eine gewisse Kunsteinsicht zu zeigen, die aber keineswegs am Platze scheint, und übrigens auch nicht eben schwer zu erreichen ist. Ein darauf folgendes Quartett ist an sich gut angelegt: nur fällt das angebrachte Wiegen und Schwanken in das Kleinliche. Musikalische Mahlereyen haben viele Vertheidiger, und an Haydn einen grossen Beschützer gefunden. Aber der gute Geschmack hat sich auch immer laut gegen sie erhoben — ausser in den bekannten, hier nicht anwendbaren Fällen. Das Beste an dem ganzen Kunstproducte ist unstreitig die Fuge, S. 39. Das Thema ist gut gewählt und mit Einsicht durchgeführt bis S. 44, wo die Sätze zu sehr an Haydns *Schöpfung* erinnern. Aber die Fuge erliegt auf halbem Wege. Die Worte: *da beugt sich jede Erdengrösse*, S. 45, verführen den Componisten wieder, in dem Laufe seiner Harmonien einzulenken; auch lässt er seine Stimmen sich beugen, in Sätzen, die an sich gut sind, die aber hier den Strom der Fuge unnöthig hemmen, denn jener Orgelpunkt, Anfang der S. 46, ist doch wol gezerrt und hereingezwungen. Besser wäre es gewesen, dieses: *da beugt sich*, als ein Contrathema — und der Fugensatz ist dazu geeignet — einzuführen, und so bis an das Ende mit hinzuarbeiten. Ein ungleich grösserer Effect müsste daraus erfolgt seyn. Das darauf folgende Sopransolo, mit wechselndem Chore, erinnert wol an eine bessere Cantilena: allein, da es an sich zu mager ist, zu wenig Haltung hat, und die Worte — wie obiges, aus diesem Satze genommene Beyspiel deutlich weiset — gar zu sehr verzerrt sind: so muss der Schreiber dieses darüber hingehen, und das Geständnis ablegen, dass es der eifrige Wunsch, den guten Gesang unter uns mehr zu befördern, und uns in dieser Hinsicht vom auswärtigen, unsrer Sprache wenig frommenden Einfluss loszumachen — dass dieser Wunsch es ist, der ihn bewog, über das vorliegende Werk des Hrn. Romberg, den er als einen wackern, sehr geübten Componisten nach Würde schätzt, weitläuftiger zu seyn, und mehr auf Veranlassung desselben beyzubringen, als er selbst sich erst vorgenommen hatte. Jede ausdrucksvolle Melodie, jede schöne Cantilena, ist, nach seiner Ansicht, ein Gewinn für die Nation, bey welcher sie entstanden, und keine ist, nach seinem Wissen, eben hierum ärmer, als die unsrige. Den Gesang unter uns

mehr auszubilden und durch ihn auch auf die Sprache zu wirken: heisst das nicht Verfeinerung der Nation selbst sich zum Zweck machen? und stehet nicht Musik, folglich Gesang — denn er ist ja vorzüglich Musik — immer in sehr enger Beziehung (auch Wieland sagt dieses am angeführten Orte) mit den öffentlichen Sitten? — Möchten wir doch zur Besonnenheit zurück kehren, in unsern Busen greifen, und einlenken auf unserer Bahn, die wir, einander blindlings nachahmend, ohne zu bedenken, ob auch die Sache des Nachahmens werth, durchlaufen! Vernachlässigen wir noch länger den Gesang; ist nur die Wirkung, die ein zahlreiches Orchester verschaffen kann, unser vorzüglichstes Augenmerk: so kann es nicht fehlen, der edlere Geschmack im Gesang muss sich immer mehr verlieren, und nichts werden wir am Ende übrig haben, als französische Vaudevilles und italienische Canzonetten, auf gerathewohl mit passenden oder unpassenden deutschen Worten unterleget. — „Aber wer lehret uns schöne Melodien dichten? keine Kunstschule öffnet sich jetzt dem jungen Componisten! keine Anstalt nimmt ihn auf!“ „Junger Künstler, sagt Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique*, (*Art. genie* —) ob der belebende Geist der Tonkunst in dir schlummere? Gehe hin und höre die Meisterstücke eines Pergolese, eines Durante, eines da Vinci! (Möge jeder Kenner diesen jetzt neuere Namen unterlegen.) Wenn dein Herz sich erwärmet, deine Brust sich reget, dein Auge unwillkührlich mit Thränen sich füllet: dann studire und schreibe Musik. Bleibst du aber beym Anhören dieser Stücke kalt: Armer, dann bleibe zurück und — componire!“ — Was er noch weiter sagt, brauchen wir hier nicht anzuführen. Nur dass man ältere Meisterwerke dieser Art hervorsuche, sich an ihnen erwärme, ihren Gesang sich eigen mache, unsere Sprache mehr studire, unserer Musik mehr mit ihrem Geiste vereine, nicht mit leerem Schall den Gesang ersticke, ihn vielmehr zu erheben, uns näher zu bringen suche — nur dies möchte ein Wort, nicht zum Ueberfluss gesprochen seyn. Niemand hat je daran gezweifelt, dass würdiger Gesang allein das ist, was man in der Tonkunst das Bleibende nennen kann, zu dem wir immer zurückkehren, auf den wir alles beziehen, ohne welchen alles Uebrige theils Ziererey und Laune des Moments, oder doch nur etwas ist, das eine einzelne Stufe der Bildung bezeichnet; in jedem Fall etwas, das sich immer und zu jeder Zeit wieder verliert, und nach ewigen Grundgesetzen, die unverlusserlich in uns liegen, wieder verlieren muss.

Volkslieder mit und ohne Klavier-Begleitung, gedichtet und componirt — — von G. W. Fink. 1stes Heft. Leipzig, b. A. Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Seit geraumer Zeit ist Rec. durch keine neue Liedersammlung so angenehm *überrascht* worden, als durch gegenwärtige; und er ist gewiss, dass es jedem, dem sie zur Hand kömmt, eben so gehen wird. Man hat, besonders seit einigen Jahren, sich so viele Mühe gegeben, alles, was sich unter den Titel, Volkslieder, bringen und dem Volke abhorchen liess, auszustöbern und es der duldsamen Lesewelt vorzulegen; man hat sogar das Erbärmlichste und Schmuzigste nicht verschmähet; Andere haben das Bessere davon gesichtet, verarbeitet, nachgeahmt; noch Andere Lieder fremder Nationen übersetzt und wieder nachgeahmt: aber, ausser wenigen Volksliedern berühmter und verdienter Dichter, welche zum Theil aber doch mehr die Form und den Ton, als den Sinn und das Wesen des Volks glücklich getroffen haben, besitzen wir ganz gewiss kaum einige so echte, *deutsche, Volks*-Lieder, wie verschiedene von den hier vor uns liegenden — eben so gewiss aber gar keine, wo *mit dem Gedicht zugleich* eine Musik entstanden wäre, die, in Gedanken und Form, so ganz vollkommen dasselbe aussagte, dasselbe wäre, und wie es unmöglich scheinen könnte, sie zu erfinden, wenn man nicht, wie der hier genannte Gelehrte, *zugleich* in so bedeutendem Grade und so bestimmter Eigenthümlichkeit Dichter und Componist ist. (Der Kunstverständige vergleiche, um das Letztere nicht übertrieben zu finden, die meisten auch unsrer besten neuern Volkslieder, von Reichardt, Schuls etc. oder versuche sie beym Volke wirklich einzuführen.) Wir sagen nicht, dass alle diese Stücke —

Musik und Gedichte — *vortreffliche* Volkslieder wären: aber *Volks*-Lieder sind sie alle — was die Musik anlangt, das einzige, No. 5., nicht dem Sinn, nur der Anordnung nach, ausgenommen —; und sehr anziehende, gute Lieder sind sie alle ebenfalls, einige aber wahrhaft vortreffliche.

Nach dieser allgemeinen Anzeige, die zugleich unsern Dank und unsere Aufforderung zur Fortsetzung schon in sich selbst enthält, gehen wir die Lieder kurz durch, um unsere Leser mit ihnen und ihrem Verf. etwas näher bekannt zu machen, und unserm Lobe, durch solche blosse Beschreibung, hoffentlich Credit zu verschaffen.

No. 1. (besser für zwey Männerstimmen, ohne Begleitung): Ich hatt' 'mal einen schweren Stand, mir kam ein Madel vor die Hand — erzählt im lustigen Burschenton, wie Einer durch ein schönes, aber leichtfertiges Mädchen gefangen worden, und, da er sie hernach näher erkannt, sich frisch von ihr losgemacht habe. Die Musik ist nicht nur, wie hier allemal, in jedem Betracht vollkommen passend, sondern zeugt auch, namentlich in der Mischung des $\frac{3}{4}$ Takts mit dem C, von sicherer Hand in der Composition. Das Einzige, was wir einzuwenden haben, ist, dass das eingeschobene: Tralla u. dergl., zu oft wiederkömmt. Uebrigens zählen wir dies nicht zu den vorzüglichsten Stücken.

No. 2. nähert sich (Gedicht und Musik, letztere dreystimmig,) den schottischen Balladen: aber mit originellem Geist, feiner Beobachtung und vieler Sorgsamkeit ist dem trüben Muthe jener Nationallieder doch ein leiser Anstrich von der echten, altdeutschen Heiterkeit gelassen worden, die sich besonders in der ganz unerwarteten Wendung in Dur am Ende jeder Strophe mit wunderbarer Wirkung darlegt.

No. 3. ist ein Ausbruch heller und poscierlicher Lustigkeit, der gar nichts weiter seyn will, aber dies auch rechtschaffen ist. Es muss dies Stück zwar durchaus gesungen seyn, und wieder am besten von drey Männerstimmen ohne Begleitung: aber dennoch — was sagen die Leser zu Strophen wie gleich die erste:

Ich wusst' einmal nichts anzufangen
An einem Sonntag in der Früh:
Da bin ich 'naus ins Feld gegangen,
Da traf ich eine Heerde Vieh.
(Refrain) Eya tralla burli,
Das Ding vergess' ich nie,
Das Dingderling vergess' ich nie!

Und dann, da der Bursch liebliche Töne aus dem Walde gehört, ihnen nachgegangen, eine Schaferin gefunden, sich ihr zierlich genahet hat:

Ich war zum Glück recht glatt rasiret,
Hatt' auch die guten Kleider an;
Ich sprach: wenn's euch nur nicht scheiret,
Ich nähm' auch gerne Theil daran!
Eya etc.

Die Musik ist, besonders Syst. 2. T. 3 und 4, 7 und 8, bis zum Ausgelassenen schnurrig: aber echt! —

No. 4. ist, in Musik, (ebenfalls am besten zu drey Männerstimmen ohne Begleitung zu singen,) wie im Text, ein Muster eines treuherzigen Handwerksburschen-Liedes, in welchem der Scherz manche leise Hindeutung auf feyerlichen Ernst zu herrlicher Wirkung erhalten hat. Es fängt so an:

Brüderchen, 'tist Feyerabend!
Wenn wir brav gearbeit't haben,
Können wir uns schon erlaben,
Können schön spazieren gehn
Und die Stern' am Himmel sehn.
Brüderchen, 'tist Feyerabend,
'tist Feyerabend!

Die letzten Strophen, wo vom Feyerabendhalten in der Erde die Rede wird, und doch auch darüber, dem Feyerlichen unbeschadet, alles so frisch und treuherzig bleibt, dringen (gesungen) mit einer wahrhaft süssen Rührung ins Herz.

No. 5. ist, wie oben gesagt, das einzige Stück, das in der *Anordnung* wol über das Volksmässige hinausgeht, nur von Einer Singstimme vorgetragen werden kann, und eine obligate und nothwendige Klavier-Begleitung hat. Aber es ist ein so treffliches Stück, dass wir — da es überdies eines der kürzesten ist — uns nicht enthalten können, es, damit es sich selbst preise, ganz herzusetzen.

Die Verlassene.

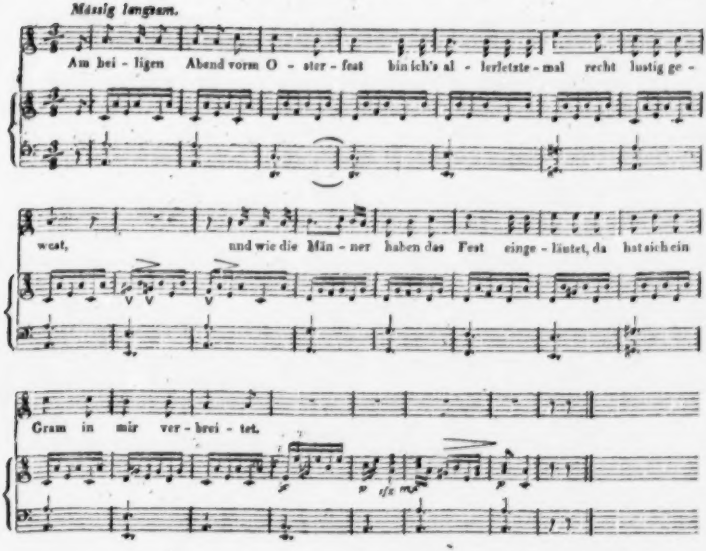

2.

Am heiligen Abend vorm Osterfest
Ist er 's allerletztemal noch bey mir gewest:
Und seit er freundlich von mir hat Abschied genommen,
Ist bey mir das Weinen angekommen.

3.

Da hat sich mir etwas geortet ins Herz,
Das zerreisst es immerdar und ist doch kein Schmerz;
Das hat der rothen Wange Farb all mir entwendet
Und hat mir die bleiche hergesendet.

4.

Den heiligen Abend vergess ich nicht,
Bis der allerletzte Gram das Herz mir zerbricht.
Ach, kömmt er wieder, will ich ihn eng umfassen
Und will ihn mein' Tag nicht von mir lassen!

Die so wirksamen Abweichungen von dem Gange und den Wendungen unsrer gewöhnlichen Harmonie, die der Verf. vielleicht dem Studium der ältern Kirchengesänge verdankt, sind ein neuer Beweis für die Sicherheit seiner Griffe in die Saiten; das Ganze aber, recht vorgetragen, bleibt

selbst bey öfterer Wiederholung, von unwiderstehlicher Wirkung.

No. 6., ein Jägerlied, bey weitem am besten von zwey Männerstimmen ohne Begleitung zu singen, ist wieder, in Inhalt und Form, in Dichtung und Musik, ein allerliebstes Stück, das man, hat man's einmal gehört, nicht wieder vergessen kann. Wie oft sind bey ähnlichen Compositionen die Nachahmungen der Waldhörner gebraucht worden; und doch wie originell und wirksam sind dieselben hier, besonders gegen den Schluss, angebracht! —

Und so gehe denn dies kleine Werkchen hin, und gewähre recht vielen Empfänglichen denselben Genuss, den ihm Rec., und alle, mit denen und vor denen er es vortragen helfen, zu verdanken haben! Es wird dies ohne allen Zweifel geschehen, wenn die Stücke so, wie sie verlangen, vorgetragen werden. Dazu wird aber nothwendig mehr erfordert, als dass man die überaus (und in allen Stimmen) einfachen, leichten, fliessenden Noten richtig absingt; die Singenden müssen ganz in den Geist und die Weise, nicht nur der Gattung, sondern jedes einzelnen Stücks eingehen, sich darüber vereinigen, es, diesem gemäss, mit dem, was in der künstlichen Musik zwar pünktlich zu halten, in der volksmässigen aber Nebensache, und dem Moment, der Wirkung auch des Einzelnen, nachzustellen ist, nicht zu ängstlich nehmen, ohne jedoch dadurch die Uebereinstimmung der Stimmen zu verletzen; und den vollgültigen Ausdruck allem Andern vorsetzen. Wie Luther von den Noten sagt: sie machen den Text erst lebendig; so muss man hier von solchem Vortrag sagen: er macht die Noten erst lebendig.

Das Werkchen ist gut, deutlich und correct gestochen.

Nachrichten.

Breslau. Den 12ten Februar wurde auf dem hiesigen Theater die bekannte Oper, Cendrillon, (Aschenbrödel,) von Nicolo, zum erstenmal aufgeführt. — Welches Theater würde nicht, nach dem von Paris ausgegangenen grossen Ruf, wünschen, diese Oper zu besitzen! aber nicht jedes Theater besitzt zugleich drey weibliche Subjecte, um sie gut besetzen zu können; und doch hängt von dieser Besetzung grösstentheils das Glück des Ganzen ab.

Clorinde und Tisbe müssen nicht nur zwey sehr vorzügliche Bravour-Sängerinnen seyn, sondern von letzterer wird noch verlangt, dass sie tanzen soll. Aschenbrödel ist zwar leichter im Gesang gehalten, muss aber eine sehr gute Schauspielerin seyn. — Mit der Darstellung dieser Oper auf dem hiesigen Theater hat man alle Ursache zufrieden zu seyn; und sie wird sich noch lange mit Beyfall erhalten: wenigstens schien dies die zahlreiche Versammlung bey der zweyten Vorstellung zu beweisen. Clorinde und Tisbe waren Dem. Rellstab und Kilitschgy. Beyde führten die schwierigen Duetts zu allgemeiner Zufriedenheit aus. Zu wünschen wäre es jedoch, dass der natürliche Ton dieser beyden Sängerinnen sich mehr gleichen möchte. Der Ton der Erstern ist ein wenig zu dünn gegen den vollen Metallton der Zweyten; und dieser wäre zu rathen, sich nicht zu sehr zu übernehmen, weil dann (besonders in der Höhe) ihr starker Ton zu schreyend herauskommt. Auch Mad. Devrient, als Aschenbrödel, musste allgemeines Wohlgefallen erregen. Ihre Schönheit, und die Gutmüthigkeit, die ihr auf dem Gesicht geschrieben steht, kommen ihr in dieser Rolle sehr zu statten. Hr. Devrient, als Dandini, war höchst komisch und gefiel ungemein. Auch Hr. Wagner, als Baron von Montefiascone, verdient eine ehrenvolle Erwähnung und alles Lob.

So viel Ref. von den früheren Arbeiten dieses Componisten kennt, schien es ihm, als wenn er sich mehr dem italienischen, als französischen Geschmack nähere. Die Schreibart, worin diese Oper abgefasst ist, hat etwas vom Geschmack beyder Nationen. So sind die Duetts der Clorinde und Tisbe ganz nach italienischer Weise geschrieben; andere Stücke hingegen, z. B. Raniers Cavatina, sind echt französisch gehalten. Eins der reizendsten Stücke ist im zweyten Finale Aschenbrödels Gesang und Tanz mit dem Tambourin. Die Chöre sind charakteristisch und von schöner Wirkung. Das Gedicht hat vieles mährchenhaft-Anziehende, und gehört wirklich

unter die bessern, die seit einigen Jahren in Frankreich geliefert worden sind. Wir erfreuen uns hier einer sehr gelungenen Uebersetzung von Hrn. Schall, wodurch uns der Genuss der Oper um Vieles angenehmer wird. Auch hat die Direction nichts gespart, die Oper von Seiten des äussern Apparats so anständig als möglich darzustellen. Sonach gehört sie unter die angenehmsten Producte, welche das hiesige Theater seit einiger Zeit dargeboten hat.

Uebrigens hat es hier seit einiger Zeit auch nicht an andern Gelegenheiten zu angenehmen Genüssen für Freunde der Tonkunst gefehlt. Ich will nur Einiges berühren. Ein Hr. *Polledro*, aus Russland kommend, ein sehr braver Violinist, hat durch seine grosse Festigkeit, und seine bewundernswürdige Sicherheit in reiner Ausführung der schwersten Passagen u. dergl. sehr viel Sensation gemacht. Hr. *Hermstädt*, der treffliche Klarinettist aus Sondershausen, hat das günstige Urtheil, das ihre Zeitung zuerst über ihn fällte, vollkommen bestätigt. Jetzt erfreuen uns die Brüder *Bohrer* aus München durch ihren angenehmen Ton und eine seltene Accuratesse im Vortrag der von ihnen einstudirten Stücke. — Wie wir hören, dürfen wir eine Vorstellung von Werners *Weihe der Kraft* auf unserer Bühne bald erwarten. Unser allgemein geschätzter Musikdir., Hr. Bierey, soll dazu eine neue Musik geschrieben haben.

Kurze Anzeigen

Vier Menuetten, acht Walzer und ein Marsch für das Pianoforte, zu 2 und 4 Händen, von P. J. Pournes in Gera. Gedruckt b. Breitkopf und Härtel. (Beym Verfasser, und in Commission bey Breitkopf und Härtel in Leipzig.)

Hr. P. hat vor etwa einem halben Jahre durch eine Sammlung Lieder, welche in diesen Blättern ausführlich beurtheilt worden ist, sein Talent und seine Geschicklichkeit, so wie seinen Mangel an Festigkeit in dem, was in der Kunst eigentlich *gelernt* seyn will, bewiesen. Eben so zeigt er sich hier. Sein Werkchen wird Freunde finden, und wenn er, wie ihm zuzutrauen, in Zukunft auch auf das annoch Vermisste mehr Sorgsamkeit wendet, werden sich diese sicher vermehren. Die Tänze sämmtlich sind wirkliche — nämlich nicht Musikstücke, bey welchen man blos die Bewegung und die Rhythmen der Tänze beybehält. Die Stücke: Men. S. 3, Walz. S. 4, (zu 4 Händen,) Marsch S. 10, (zu 4 Händen,) Walz. S. 12, und Men. S. 18, (zu 4 Händen,) haben Ref. am besten gefallen. In das Einzelne einzugehen leidet bey solchen Werkchen die Beschränkung des Raums nicht. — Der Steindruck und alles Aeussere ist *sehr* gut, auch der Preis mässig.

Sonate pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Oeuvr. 40. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Prix 12 Gr.)

Ein kräftiges, brillantes, ziemlich lang ausgeführtes Allegro, in welches das *God save the King*, als singbarer Zwischensatz, zu schöner Wirkung eingeflochten ist; ein gefälliges, artiges Allegretto; und ein, wenn auch nicht hervorstechendes, doch interessantes Finale über einen Walzer: das *Ganze* nicht eben schwer auszuführen und von vortheilhafter Wirkung.

Berichtigung.

In dem Violoncell-Concert des Hrn. Legrand in München, dessen in No. 6. gedacht wurde, war nur das Rondo von Danzi's Composition.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. № III. 1811.

Anzeige für Freunde der Orgel.

Die gefällige Aufnahme, die meinen vorigen Orgel-Stücken zu Theil worden ist, veranlasst mich, 6 ganz leichte Nachspiele für die volle Orgel zur Ostermesse auf Pränumeration herauszugeben. Bis zur Mitte des Aprils wird mit 12 Gr. sächsisch oder 54 Xr. rheinl. darauf pränumerirt.

Sollten sie mehrere Liebhaber auf Schweizerpapier gedruckt wünschen, so zahlen diese 18 Xr. mehr. —

Hildburghausen, im Februar 1811.

J. C. Rüttinger,
Organ. a. d. Neustädter u. Waysenkirche.

Ankündigung.

Wir zeigen hiermit an, dass die bereits mit so vielem Beyfall aufgenommene Oper:

die Vestalin

von Herrn Kapellmeister Casp. Spontini, im Klavier-Auszug, unter der Presse ist, und nächstens erscheinen wird. Der Preis kann bis jetzt noch nicht genau angegeben werden. Ein schöner Stich und gut Papier wird das Werk verschönern. Man kann in allen guten Buchhandlungen Bestellungen darauf machen.

Dresden, d. 8. Febr. 1811.

Hilscherische Buch- und Musikhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Mosel, Ign. 12 deutsche Tänze und 12 Trios nebst Coda für 2 Violinen und Violoncell eingerichtet. № 2 12 Gr.

Rolle, A. 3 Duetti p. Violino e Viola. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.

Bliesener, J. 3 Quatuors concert. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. Liv. 1. 2. à 1 Thlr. 4 Gr.

Maucourt, Ch. Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle 1 Thlr. 4 Gr.

— Trio brillant p. Violon, Alto et Violoncelle 20 Gr.

Vanhal, J. 8 Duos très faciles et progressifs pour 2 Violons Partie 1. 2. à 12 Gr.

Fenzi, V. 3 Duos p. 2 Violoncelles 1 Thl. 12 Gr.

— 3 Airs variés p. le Violoncelle avec accomp. de Violon et Alto. Liv. 1. 8 Gr.

— Air varié p. le Violoncelle av. accomp. de Violon et Basse. Liv. 2. 8 Gr.

Pleyel, J. grande Sinfonie p. l'Orchestre. Op. 75. (C dur) 2 Thlr. 8 Gr.

Bruni, B. 6 Duos à Violon seul 20 Gr.

Hoffmann, H.A. 1er Concerto p. le Violon accomp. de l'Orchestre. Op. 7. Es dur 2 Thlr. 8 Gr.

Struck, P. Sinfonie à grand Orcheste. Op. 10. (Es dur) 2 Thlr. 8 Gr.

Dresch, F. 6 Duos p. 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A. Quatuor p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 50. 18 Gr.

Starke, Friedr. Variationen über ein beliebtes Thema a. d. Schweizerfamilie: Wer hörte wol jemals etc. für 1 Flöte mit willkührlicher Begleit. der Guitarre. Op. 49. № 6. 8 Gr.

— Variationen über d. Volkslied: der Birkenhain, f. 1 Flöte mit willkührlicher Guitarre-Begleitung. 51s Werk. № 7. 12 Gr.

Köhler, H. 6 Sonatines p. 2 Flûtes d'une exécution facile et agréable. Op. 70. 20 Gr.

Müller, C. J. 3 Duos p. 2 Flageolets. Op. 50. 20 Gr.

Mozart, W. A. gr. Quatuor conc. p. Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 9. C dur. 1 Thlr. 12 Gr.

Heroux, F. Thème av. Variations et Finale pour la Flûte princip. accomp. de l'Orch. 1 Thlr. 8 Gr.

Braun, Gumma et Methode pour les Trombones, Basse, Tenor et Alto, français et allemand 16 Gr.

Tablature de Serpent, français et allemand 6 Gr.

Schneider, G. A. Quintetto p. Flöte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 54. 1 Thlr. 8 Gr.

— Potpourri p. Flöte, Violon, 2 Altos et Violoncelle. Op. 55. 1 Thlr. 4 Gr.

— 3 Duos p. 2 Flöten. Op. 56. Liv. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

— Dº Dº Liv. 2. 1 Thlr. 8 Gr.

Wosat, J. Sérénade pour Guitarre et Flöte ou Violon. Op. 1. 20 Gr.

Rack, J. G. 6 Variations sur le Menuet de Don Juan p. la Guitarre seule. Op. 4. 4 Gr.

— 6 Variations sur la Marche d'Aline pour la Guitarre seule. Op. 5. 4 Gr.

— 6 Variations sur l'air de l'Op.: die Zauberflöte: Ein Mädchen oder Weibchen. Op. 9. 6 Gr.

Fior, J. B. de, 6 Variations p. la Guitarre 8 Gr.

Matiegka, W. Fantaisie p. la Guitarre seule. Op. 4. 8 Gr.

Tucsech, 3 Thèmes variés facilement p. la Guitarre à l'usage des commençans 8 Gr.

Call, L. de, Sérénade p. Guit., Flöte et Alto. Op. 5. 16 Gr.

— Sérénade p. Guitarre, Flöte et Alto Op. 14. 16 Gr.

— Sérénade p. Guitarre, Flöte ou Violon. Op. 19. 12 Gr.

— Duo facile p. 2 Guitarres. Op. 20. 8 Gr.

— Sérénade p. Guitarre et Violon. Op. 21. 12 Gr.

— Variations p. 2 Guitarres. Op. 53. 8 Gr.

Töpfer, Ch. Variations faciles sur un thème favori p. la Guitarre. Op. 1. 6 Gr.

Rode, P. Polonoise p. la Guitarre, Flöte ou Violon 6 Gr.

Gebel, F. A., 3 Sonatines faciles p. le Pianoforte Op. 5. 12 Gr.

Wannhall, J. B. Gratulations-Ouverture für das Pianoforte mit Begl. einer obligaten Violin oder Flöte. L^a Cc. 12 Gr.

— 12 petites pièces en 6 Sonatines avec des Cadences doubles p. le Pianoforte seule L^a Dd. Liv. 1. 2. 8 Gr.

Wannhall, J. B. Sonate facile p. le Pianoforte, Violon ou Flöte obligé et Violoncelle. L^a Ee. Nº 1. 16 Gr.

— 6 ungrische Tänze f. d. Pianoforte 4 Gr.

— Fantasia, Recitativo, Adagio et Rondo facile p. le Pianoforte seule. L^a Ff. 6 Gr.

— Variations faciles sur un Chanson pour le Pianoforte. L^a Gg. 6 Gr.

— Sonate p. le Pianoforte et Violon obligé L^a Hh. Nº 1. 16 Gr.

— Introduction et 7 Variations non difficiles sur un Thème jolie de Fanica p. l. Pianof. et Violon obligé. Nº 1. 8 Gr.

Riedar, Ambr. Sonate p. le Pianof. av. accomp. d'un Violon. Op. 26. 16 Gr.

Fuss, J. 4 Marches p. le Pianof. Nº 8. 6 Gr.

Albrechtsberger, G. 6 Fugues pour l'Orgue ou Pianoforte. Op. 16. 16 Gr.

Riotte, P. J. 3 Marches p. le Pianof. à 4 mains Op. 14. 12 Gr.

Beethoven, L. v. Ouverture de Coriolan arrangé p. le Pianof. à 4 mains par F. Stein 16 Gr.

Gallus, J. Fantaisie Sonate p. le Pianof. seule 16 Gr.

— Rondo Polonais tiré d'un Quatuor de Rode arr. p. le Pianof. 8 Gr.

Fuss, Jean, Variations sur le Menuet favori de l'Op. Don Juan p. le Pianof. à 4 mains Nº 10. 8 Gr.

— 6 Ländler f. d. Pianoforte 6 Gr.

Rochus Pumpernickel, ein musikal. Quodlibet arr. f. d. Pianof. 1 Thlr. 16 Gr.

Triebensee, Jos. 6 Variationen über das tyroler Alpenlied f. Pianof., Violin u. Guitarre 12 Gr.

Plachetka, Jos. 6 Polonoises p. le Pianoforte Op. 2. 8 Gr.

Clementi, M. Duo à 4 mains p. le Pianof. 16 Gr.

Huber, Seb. 6 Thèmes variés p. le Pianof. 1 Thlr.

Cramer, J. B. Sonate p. le Pianof. Nº 1. 12 Gr.

Eybler, Jos. 12 deutsche Tänze und 12 Trio für das Pianoforte. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten März. Nº. II. 1811.

Recension.

Sofonisbe, Opéra en 3 Actes, arrangé pour le Pianoforte par C. F. Ebers, composé par F. Paer, maître de la chapelle d. S. M. I. et R. etc. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Prix 20 Fr.)

Die neuere italienische Musik schmeichelt bekanntlich dem Ohre durch angenehme Melodien, und giebt dem Sänger Gelegenheit, seine Kunstfertigkeit im höchsten Glanze zu zeigen: aber das eigentlich Dramatische, den Ausdruck der Handlung, der Situation, vernachlässigt sie in dem Grade, als es die deutschen Componisten zur Hauptsache machen, und freylich oft darüber das Individuum des Sängers und was in seiner Kehle liegen kann, vergessen. Nach jener Tendenz der italienischen Musik ist Paer gewiss einer der besten jetzt lebenden Componisten; er schreibt dankbar für den Sänger, seine Melodien sind höchst anmuthig, sein Satz elegant, und damit verbindet er eine gute Kenntnis der Instrumente, welche er in seiner reicheren, als sonst bey Italienern gewöhnlichen Begleitung, überall entfaltet. Seine Schwäche im Contrapunct, seinen Mangel an Tiefe und Originalität, wird der gründliche, von Gluck, Mozart, Haydn verwöhnte Deutsche sehr bald bemerken, und über diesen Mangel nicht rechten, so lange Paer in den Schranken bleibt, die ihm nun einmal die Natur angewiesen hat. Wenn er auch Paisiello's und Cimarosa's geniale Leichtigkeit, ihren originellen, unnachahmlichen Humor nicht besitzt: so werden doch seine komischen Opern immer meisterhaft bleiben; allein seine ernsten, heroischen Opern können, da er die Bedingnisse dieser Gattung in keiner Art zu erfüllen im Stande ist, wenigstens den deutschen Kenner wol niemals befriedigen. — Eine eigene Erscheinung ist es, dass Paer in seinen frühern Compositionen, vorzüglich in der Camilla, sich zur ernsten, deutschen Musik hinzuneigen schien, und dass er in der genannten Oper die Charaktere bestimmt zu halten und mit einer Pracision zu schreiben wusste, welche man in seinen spätern Compositionen ganz vermisst, in welchen man eine Breite, die den Reiz der schönsten Melodien vernichtet, und statt des Styls nur Eine Form antrift, in die die Personen des Drama's gegossen werden und dann gleichgestaltet hervorgehen. Ist dies der Fall schon in dem, von jedem Sänger, der die Haupt-Partie herausbringen kann, hoch gepriesenen *Achilles*: so findet man es noch viel mehr in der *Sofonisbe*. Der tragische Inhalt dieser Oper ist geschichtlich und aus Metastasio's dramatischer Bearbeitung hinreichend bekannt. Anmuthige Melodien, Elegans der Ausführung, singbare, reiche Melismen, überall aufloderndes Feuer der Singstimmen und der Begleitung, zeichnen diese Oper vor manchen gleichzeitigen, matten Producten vortheilhaft aus: allein das Dramatische ist so wenig beachtet, dass Rec. sich getrauet, irgend einen andern, sogar tragikomischen Text der Musik unterzulegen, ohne dass jemand bey der Aufführung auch nur die Römer, Numidier und Carthaginenser des Originals ahnen sollte. Die dem Componisten vorhin vorgeworfene Schwäche im Contrapunct offenbart sich in den mehrstimmigen Sätzen, vorzüglich in den Chören und pezzi concertanti, wovon die Oper voll ist; jene Form aber in den Arien der Hauptpersonen, die mit ihren, nach dem Hauptsatz allemal eintretenden und sich wiederholenden *Ralentando*, alle über einen Leisten geschlagen sind. Dass Paer deutsche Musik kennt, versteht sich von selbst; dass er aber auch Mozartsche Werke studirt hat, zeigt seine

Art zu instrumentiren, und mancher Satz in ältern komischen Opern, um so weniger ist es zu begreifen, wie ihn diese Kenntnis, dies Studium, nicht wenigstens die entsetzliche Breite, und die langen Ritornelle, welche mit Recht so oft bespöttelt worden sind, weil sie die Handlung aufhalten, und den unglücklichen, wartenden Sänger nicht selten zu einer, nicht in seiner Gewalt stehenden Pantomime zwingen, verleiden konnte. — Rec. eilt sein, manchem Verehrer der angenehmen Parschen Compositionen hartscheinen Urtheil durch eine nähere Beleuchtung d[ie] vorliegenden Oper zu rechtfertigen, und findet, indem er den Klavier-Auszug wieder aufschlägt, schon in der Ouverture manchen Beleg dazu. Wer würde wol die tragische Oper, in welcher der Kampf der Liebe, der Eifersucht, des Heldenmuths bestanden wird, auch nur ahnen, wenn er folgende Satze, die Hauptthemata des Allegros der Ouverture, hört?

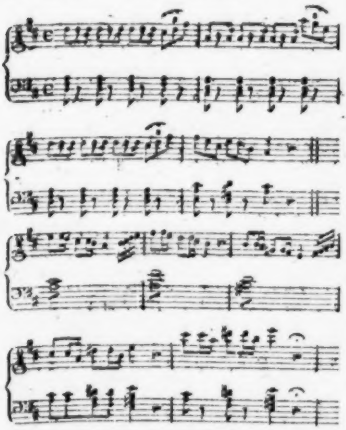

Dadurch, dass der erste Satz öfters in den Bass gelegt ist, und durch Fortführungen desselben, wie z. B.

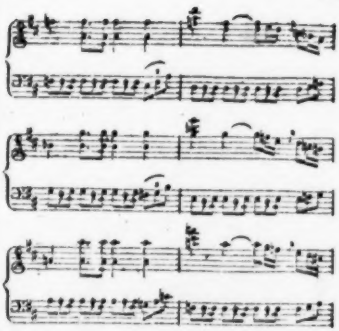

giebt sich die Ouverture ein gelehrtes Ansehen, einen Anschein von Gearbeitetem: es ist aber nicht so ernstlich gemeint, indem sogleich wieder heterogene, hüpfende Satze folgen. Mit einem Chor der Römer, in welchem erst Scipio, dann Siface concertirend eintritt, fängt die Oper an. Schon in diesem Chor, mit seinen immer wiederkehrenden Schlüssen in der Tonica und in der Dominante, ist der verarbeitete harmonische Stoff sehr dürftig, die einzelnen Stimmen sind nicht effectuirend geordnet, und dann ist es gewiss leicht, ein *pezzo concertante* zu schreiben, wenn man von der Idee, dass der Chor fortdauernd in starken Zügen seinen Charakter aussprechen müsse, ganz abstrahirt und sich darauf beschränkt, den Chor nur die Accorde, welche die Solostimme begleiten, angeben zu lassen. Von der grossen Wirkung eines solchen Gesangstücks, erfüllt es streng seine Bedingnisse, kann bey dieser Behandlung gar nicht die Rede seyn. Der diesem Chor gemachte Vorwurf trifft auch die übrigen Chöre; am auffallendsten bewährt er sich indessen in dem Chor und *pezzo concertante*, welcher die Catastrophe des Stücks enthält. Hier ist das Volk von Bewunderung und Erstaunen über den Heroismus Sofonisbens ergriffen: *Oh costanza e virtù vera! che stupir ognor mi fa!* Giebt es aber einen gewöhnlichern, bedeutungsloseren Satz, als folgenden?

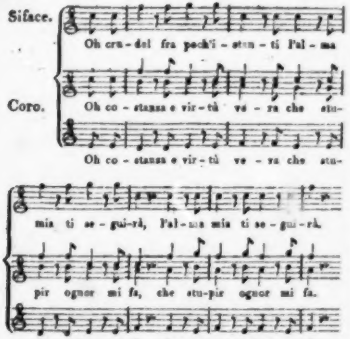

Rec. hat Sifacens Partie mit hingesetzt, um bemerklich zu machen, wie das *Oh crudel etc.* sich auch in jenen Satz schmiegen muss. Die vielen Melismen der Solostimme über die Worte: *la mia tomba bagnerà*, welche der düstern Stimmung Sofonisbens wol nicht zusagen möchten, mag Rec. nicht rügen, da es nun einmal des Componisten Manier ist, welcher getreu er so und nicht anders setzt. Der Numidische Chor, No. 5., hat einen fremdartigen Schwung; er erinnert gewissermaasen an den Sieges-Chor der Peruaner in Winters Opferfest. Bey der Arie des Scipio, No. 3., muss Rec. bemerken, dass der Componist noch den älteren Zuschnitt der Bravour-Arien (das *Da Capo* abgerechnet) gern beybehalt, und von dem, was man mit Recht in neuerer Zeit dagegen erinnert hat, keine Notiz nimmt. Er liefert in dieser Oper mehrere solche Arien, die noch dazu, wie z. B. die sehr lange Arie des Masinissa, No. 7., mit den vielen, ganz zwecklosen Wiederholungen sehr ins Breite gearbeitet sind. Die Scene No. 4., ist sehr melodiös und mit Geschmack gesetzt, sonst aber wol von aller Charakteristik, die hier, da die Hauptperson zum erstenmal auftritt, und ihren heroischen Sinn in starken Zügen darthut, wol das Beachtungswürdigste war, ganz enthlösst. *Numi — qual voci io sento - ah! - che mi balza il cor!* das alles geht in Floskeln vorüber, die gewiss nicht den beängsteten Zustand Sofonisbens in der Nähe der Schlacht mahlen. Masinissa ist ein gar zärtlicher, süsser Sopran-Held; das beweiset er gleich bey dem Auftreten in den ersten Tönen: *ah perchè l'involi, o Regina etc.* Die neunte Scene der Sofonisbe hat ungleich mehr Charakter, als die vorhin erwähnte. Die grossen Intervalle der Singstimme bey dem Anfange des *Andante maestoso* haben wirklich etwas Majestätisches. (Wer denkt nicht an Mozarts herrliche Arie in Così fan tutte: *Come scoglio etc.*) Die Melismen sind hier auch mehr an der rechten Stelle und sehr brillant. Das sich wiederholende *più lento* ist übrigens nicht vergessen und das Chor wirklich gar zu unbedeutend. In der zehnten Scene verspricht Masinissa, die Römer ewig zu hassen, und die Carthaginenser ewig zu lieben, und dafür will ihn Sofonisbe ehlichen: der todt geglaubte Mann erscheint aber zu sehr ungelegener Zeit, und es entsteht natürlicher Weise unter den Leuten kein kleiner Tumult. Der arme Siface weiss sich indessen wirklich sehr zu mässigen, dann er wartet 43 Takte *Larghetto* mit manchen Fermaten, und begnügt sich damit, während die Liebenden von der *dolce tranquillità* und *vera felicità* sprechen, zwischen hindurch sein: *ah chi porge un ferro*, zu murmeln, ehe er losbricht: *Perfidi, indegni!* In dem folgenden Terzett, wo Liebe, Eifersucht, Hass, Rache die Gemüther entflammen: *O qual barbaro cimento, qual tormento! Tutto il sangue per l'orrore io mi sento o, Dio, gelar etc.* stösst man auf folgende Sätze:

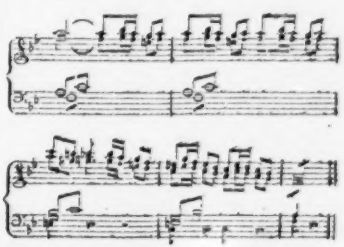

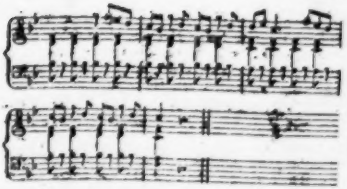

Nach dem letztern Satz folgen die Worte: *O che affanno, che tormento!!* Nachstehender Satz gehört ganz in die Opera buffa:

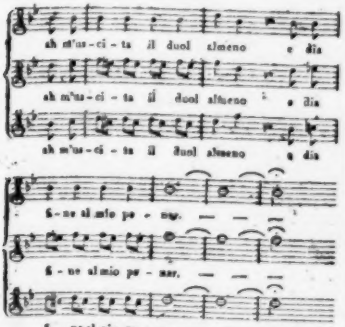

Oh che gioja, che piacere mi fa giubilar il cor — würden diese Worte nicht viel besser zu jener Phrase passen, in der der tödtende Schmerz sich so munter und behaglich ausspricht? Auch der Schluss enthält eine gewöhnliche, ganz verbrauchte Floskel. Viel besser gehalten ist offenbar das Duett No. 12., welches zu den besten Sätzen der Oper gehört, indem es doch wenigstens einen Anklang tragischer Musik hat. Eben so gehört das Quartett, No. 15., zu den bedeutenderen Sachen, und wird befriedigen, wenn man nach der oben gegebenen Ansicht urtheilt. Die Scene des Siface, No. 17., hat nichts Ausgezeichnetes und ist nach der gewöhnlichen Form gearbeitet, unerachtet der Text Anlass genug zum höhern Ausdruck des beängsteten Gemüths gab. In den Zwischensätzen des Recitativs (Seite 127, Syst. 2,) kommt nachstehende, dem Rec. unbegreifliche Accordenfolge vor:

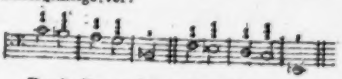

Durch die angeführten Beyspiele glaubt Rec. die Richtigkeit seines Urtheils hinlänglich bewiesen zu haben, und er fügt nur noch hinzu, dass diejenigen, welche in der Oper nur von angenehmen Tönen eingewiegt seyn, welche nur die Kunstfertigkeit der Sänger bewundern — kurz gesagt: welche nur auf der Bühne dem Reiz des schönen Concerts, die Augenlust schöner Decorationen, Kleider etc. hinzugefügt wissen wollen, denen die Oper nur ein durch diese Nebendinge potenzirtes Concert ist — in der Paschen Musik volle Befriedigung finden werden. Diejenigen hingegen, welche höher stehen, welche von der Oper alle Bedingnisse der musikalischen Drama's strenge fordern, die deshalb Gluck und Mozart in ihren classischen Werken tief verehren, werden Opern, wie diese Sofonisbe, kaum zu Ende hören mögen. Ein gründlicher, sehr geachteter, bekannter Comp. sagte zu dem Rec. nach dem Anhören einer P. n heroischen Oper: (Sargino) Es war alles so schön, so melodiös: aber der Himmel weiss wie es kam, ich bin darüber eingeschlafen! und treffender möchte der Mangel des dramatischen Effects, der aus dem genauesten Beachten des Charakters der auftretenden Personen und jedes Moments der Handlung entspringt, und der das Zuschauers Gemüth festhalt in fortwährender Spannung, nicht gerügt werden können. Rec. erkennet die Verdienste Pärs, wie er sie oben aufstellte, gewiss in hohem Grade an: indessen glaubt er, dass seine *Opera seria* wenigstens auf deutschen und gewiss auch auf französischen Bühnen, wo man strenge den Styl des musikalischen Trauerspiels verlangt, niemals sonderliches, dauerndes Interesse erregen wird, und dass ein momentaner Beyfall nur durch zufällige Umstände, z. B. durch den Glanz dieses oder jenes Sängers oder irgend einer Sängerin, herbeygeführt werden kann.

Der Klavier-Auszug ist sehr gut eingerichtet und allen Liebhabern des Gesanges, die ihre Kehle üben und sich die neue Sing-Manier aneignen wollen, recht sehr zu empfehlen.

In der vorigen Nummer d. Zeit. befand sich eine Recension des ersten Hefts der mit Recht so beliebten Volkslieder, gedichtet und in Musik gesetzt von Hrn. Fink. Durch die Gefälligkeit dieses genialen Mannes erhalten wir aus seinem reichen Vorrathe noch ungedruckter Stücke eines, das wir hier mittheilen, und das, gehörig vorgetragen, nicht ohne innige Rührung gehört werden kann.

Der Mondschein.

Sanft und leise getragen. Gedicht und Musik von G. W. Fink.

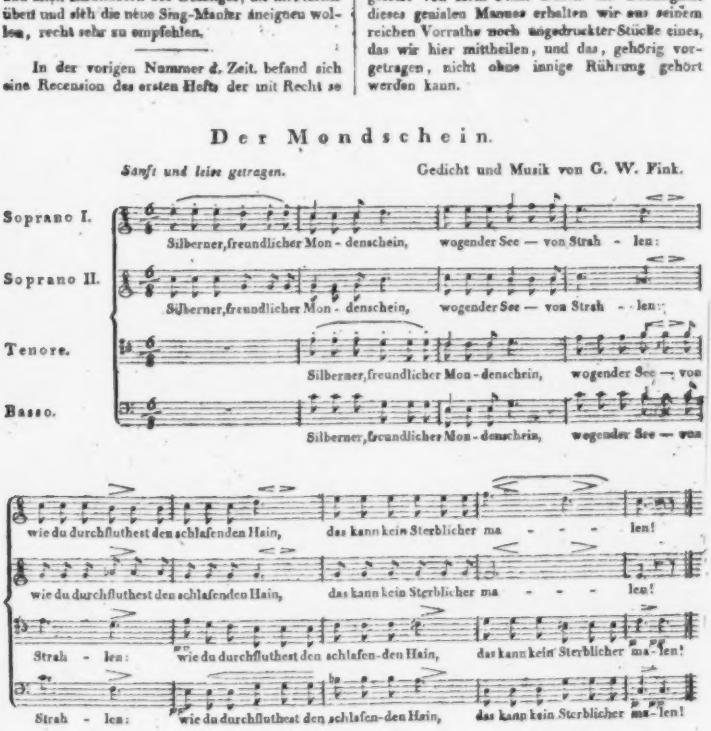

Schwankst durch die Bäume am nächtlichen See,
Zitternd, und bebst dich zu Tiefen;
Und in dem Schilfe, da rauscht ein Weh,
Gleich als ob Geister zu riefen.

Wenn du so bebest, du traute Gestalt,
Wird mir's, als will ich dich wecken —
Liebling, da fühl' ich die süße Gewalt,
Möcht' in die Wellen versinken.

Wundersam lockst du die Schatten hervor,
Die noch der Erde gedenken;
Wundersam nährst's, wie Seelen, empor,
Die um Verlassne sich kränken.

Wenn mir zum Tode das Auge sich bricht,
Schmerzlich mir Liebende weinen:
Muss ich, ein Schatten, im schaurigen Licht,
Matt, wie die Tröstung, erscheinen!

Wenn dann ein Lebendes kummervoll klagt,
Will ich sein Sehnen belauschen;
Und wenn es seufzet und stöhnet und zagt,
Will ich, wie Hoffnungen rauschen.

Nachrichten.

Berlin, den 25sten Februar. Am 17sten Jan. gab der königl. Kammerm., Hr. Westenholz, Concert im Theatersaal. Er blies ein von ihm gesetztes Oboe-Concert, mit seinem Bruder ein Doppel-Concert für Oboe und Fagott, und mit Hrn. Schröck ein Doppel-Concert für Flöte und Oboe, beyde ebenfalls von seiner Composition. Er ist den Lesern der musikal. Zeitung schon als einer der trefflichsten Oboeblüser in Deutschland bekannt, und daher brauche ich Ihnen den neuen Genuss nicht zu schildern, den er gewährte.

Am 29sten Jan. und 7ten Februar wurde Spontini's Vestalin wiederholt im königl. Opernhause gegeben. Der Beyfall bleibt sich gleich; die stellenweise vortreffliche und im Ganzen interessante Musik, der herrliche Gesang der Dem. Schmalz und der Hrn. Eunike und Grell, die schönen Decorationen und die zum Theil neuen Ballets, namentlich die Gladiatorkämpfe, rechtfertigen ihn.

Am 1sten Febr. gab Dem. Emil. Schmidt, Righini's Schülerin, unter dessen Direction Concert. Ein Auszug aus des Meisters Tigranes füllte das Ganze. Sie selbst und Hr. Stümer, der vor der Hand noch nicht nach Breslau geht, und sich unter seinem würdigen Lehrer noch weiter ausbilden wird, sangen die Solostimmen, ganz nach Righini's Angabe, und vortrefflich. Die Chöre wurden von der Hansmannschen Singe-Anstalt brav executirt.

Am 11ten trat nach langer Pause Dem. Herbst wieder als Myrrha im unterbrochenen Opferfest nicht ohne Beyfall ihrer Freunde auf.

Den 14ten war das 7te Abonnem.-Concert des Hrn. Kammermus. Abr. Schneider im Theatersaal. Den ersten Theil eröffnete Haydns Symphonie aus G dur; dann sang die vorher gerühmte Dem. Schmidt eine Arie von Righini; Hr. Schwarz, Mitglied der Kapelle, der mehrere Jahre abwesend gewesen, blies ein Fagott-Concert von Winter aus C dur, und füllet nun die seit des, vor einigen Jahren verstorbenen Ritter entstandene bedeutende Lücke wieder aus. Den 2ten Theil eröffnete Glucks Ouverture zur Iphigenia in Aulis; Hr. Grell sang darauf eine Arie von dem beliebten Componisten, Hrn. Wollank, der vor einigen Tagen Justiz-Commissarius geworden; Hr. Wilh. Schneider spielte ein Wölfl'sches Klavier-Concert mit ungemein grosser Fertigkeit; auch sangen Dem. Schmidt und Herr Grell das angenehme Duett aus Righini's Selva incantata.

Am 17ten gab Hr. Dam aus Copenhagen Concert im Saale der Stadt Paris. Er spielte ein Violin-Concert von Viotti aus A moll, und von ihm gesetzte Variationen, mit Fertigkeit, Reinheit und Sicherheit, aber noch nicht genug ausgearbeitetem Ton. Er hatte das Unglück, dass ihm die Quinte zweymal sprang; liess sich aber dadurch nicht irren. Das Orchester war nur spärlich bestellt, und auch nur ein kleines Auditorium unterstützte den nicht unverdienten jungen Künstler.

Am 19ten wurde im Theater zum erstenmal gegeben: Die Alpenhirten, Singspiel in drey Acten. Der Verf. ist der Regierungsrath, Hr. Löst, in Stettin, der Componist der vorher genannte Hr. Wollank. Die Idee des Stücks ist angenehm. Der Graf (Hr. Beschort) reiset mit seiner Nichte (Mad. Müller) nach der Schweiz, um wiederholte Nachforschungen nach seinem vor zwanzig Jahren verlornem Sohne (Hr. Grell) anzustellen. Seine Nichte stürzt in eine Felsenschlucht, wird aber vom Hirten Berthold (Hrn. Gern) und dessen Sohn glücklich gerettet, und bey dieser Gelegenheit dieser als des Grafen Sohn

erkannt. Die gefällige, obgleich mehr concertmässige als theatralische Musik ward öfters beklatscht; auch die genannten Sänger erhielten öffentliches Lob. Namentlich verdienen Auszeichnung: der Chor No. 3. Es kehret die Freude uns wieder etc.; das Duett No. 9. zwischen Isidora (Mad. Müller) und Heinli (Hrn. Greil): Dämmernder Morgen etc.; Isidorens Arie No. 12. Nach dir, vielgepriesnes Land etc.; die Romanze des kleinen Rudli (der lieblichen Johanna Eunike) No. 15. Ein Vöglein sass auf grünem Zweig etc., und Bertolds Gesang No. 16. Nimm des Herzens Dank und Gabe etc. Man sieht einer wiederholten Aufführung mit Verlangen entgegen, wünscht aber zugleich, dass einige Langweile erregende Stellen in des Hirten Nicolas (Hrn. Gern, des Sohns,) Rolle gestrichen werden.

Am 21sten war das 3te Abonnem.-Concert. Auf die vortreffliche Symphonie von Haydn aus Es dur folgte eine Arie aus Paers Griselda, die Dem. Koch mit Beyfall sang. Der junge Herr Schulz blies ein Floten-Concert von Schneider aus E moll mit Fertigkeit und Geschmack. Im 2ten Theile hörten wir Beethovens Ouverture zum Ballet Prometheus; dann ein Duett aus Paers Oper: l'amante servitore, von Mad. Schneider und Hrn. Blume, und ein Violin-Concert von Kreutzer, das Hr. Hertel mit Sicherheit und Reinheit spielte.

Gestern gab Dem. Schmalz Concert im Theatersaal. Sie zeigte hier auf eine höchst interessante Art den Umfang, die Stärke und die Sicherheit ihrer Stimme deutlicher, als dies bisher im Theater geschehen konnte. Sie sang eine Scene von Simon Mayr, eine Scene mit Chor von Portogallo, und ein Duett von Farinelli mit Hrn. Eunike. Die Direction hatten Hr. Kapellm. Weber und Hr. Concertm. Schick übernommen, und so konnte man etwas Vorzügliches erwarten; die Erwartung ward aber noch übertroffen. Hr. Kapellm. Himmel spielte auf einem Steibeltschen Fortepiano ein Concert von seiner Composition, aus früherer Zeit, und spielte, wie immer, vortrefflich. Auch der königl. bayersche Kammerm., Hr. Brandt, blies ein Potpourri für Fagott von Winter, aus den Themen der bekannten Oper: Richard Löwenherz, zusammengesetzt, mit Kraft und Schönheit, und bereitete so zu dem auf künftigen Donnerstag von ihm versprochenen Genuss vor.

Für den künftigen Monat sind auch schon zwey Concerte angekündigt, die manches erwarten lassen. Die 11jährige Friederike Klinsing will sich in zwey Violin-Concerten von Viotti hören lassen, und der königl. Kammerm., Hr. Friedel, auf dem Bariton. Dieses Instrument hatte er vom verstorbenen Kurfürsten von Bayern, Karl Theodor, mit der Bedingung erhalten, dasselbe zu organisiren, und sich die höchstmögliche Fertigkeit auf demselben zu verschaffen. Es ist bekanntlich ein älteres deutsches Bogen-Instrument, das sehr selten noch im Gebrauch seyn mag, und jetzt besonders dadurch wieder in Erinnerung gekommen ist, dass J. Haydn in früherer Zeit so viele Stücke für dasselbe gesetzt hat, indem es ein Lieblings-Instrument seines Fürsten war, der es selbst spielte.

Leipzig. Den 19ten Febr. gab Hr. *Klengel*, den wir als ersten Tenoristen unsers Concerts schon öfters mit Beyfall genannt haben, und der, besonders in der letzten Zeit, beym hiesigen Publicum ungemein beliebt war, sein Abschieds-Concert: denn er hat sich entschlossen zum Theater zu gehen und ist einem vortheilhaften Rufe zu der allgemein geachteten breslauer Bühne gefolgt. Es ist nicht zu zweifeln, dass Hr. Kl., durch seine sehr angenehme Stimme, seine bedeutende Kunstfertigkeit, vollkommene Sicherheit, und gründliche musikalische Bildung überhaupt, durch sein sittiges, anspruchloses, gefälliges Wesen, durch Jugend und vortheilhaftes Aeussere, dem breal. Publicum willkommen seyn werde; und bildet er sich, bey Talent, verständiger, wohlwollender Leitung, und guten Mustern in seiner Nähe — welches alles *ihm* wol zuzusagen ist — auch als Schauspieler aus: so erhält jene Bühne an ihm gewiss eins ihrer vorzüglichsten Mitglieder. — In seinem Concerte gab Hr. Kl. erst Mozarts pracht- und lebensvolle Symphonie aus Es dur, welche vortrefflich ausgeführt wurde. Hierauf folgte die herrliche Composition desselben Meisters — die einzeln, zunächst für Mad. Dussek geschriebene, grosse und schwere Scene: Bella mia fiamma etc.,

welche Hr. Kl. vollkommen rein und sicher, (was eben hier nicht wenig sagen will,) mit Geschmack und Ausdruck, zur Freude aller Zuhörer vortrug. Nur beym Allegro der Arie drang sein etwas weicher Ton durch die reiche und ausgearbeitete Instrumentalpartie nicht genug hervor. Nun spielte Hr. Matthai Viotti's bekanntes, schönes Violin-Concert aus H moll so durchaus meisterhaft, dass wir über das Einzelne gar nichts hinzusetzen wollen, ausser dass wir der Cadenza gedenken, die der Virtuos beym Schluss des ersten Satzes einlegte, und die, was Composition betrifft, eine ächtkünstlerische, *neue* Verbindung aller Hauptgedanken des Satzes enthielt, und was Ausführung anlangt, unter das Schönste gehörte, was wir seit Jahren in dieser Art gehört haben. Das liebliche Duett: Fra gli amplessi — aus Mozarts Così fan tutte, von Dem. Campagnoli und Hrn. Kl. gesungen, beschloss den ersten Theil. Die Ouverture zu Glucks Iphigenia in Aulis eröffnete den zweyten. Nach derselben sang Hr. Kl. mit vielem und gerechtem Beyfall eine deutsche Arie, die, nach einem sehr guten und auf die Veranlassung passenden Texte, Hr. Musikd. Fr. Schneider componirt hatte, und bey welcher nur die künstlich ausgeführte Instrumentalpartie die Singstimme hin und wieder zu sehr bedeckte und die Aufmerksamkeit von ihr abzog. Winters bekanntes und beliebtes Abschieds-Quintett aus Sacrifizio interrotto: Io devo andar a morte — machte den Beschluss dieses genussreichen Abends.

Den 28sten Febr. liess sich, im gewöhnlichen wöchentlichen Concert, Hr. *Gerke*, ein Deutscher, in Russland angestellt, mit einem Concert und mit Variationen über ein russisches Volkslied, beydes von seiner Composition, hören. Hr. G. gehört mit vollem Recht unter die Zahl der wahren Virtuosen auf der Violin, und erhielt einstimmig den ausgezeichneten Beyfall, welchen er vollkommen verdient. Seine Fertigkeit, und seine Geschicklichkeit in Besiegung von Schwierigkeiten ist gross, obgleich er in beyden von andern Violinisten unsrer Tage übertroffen werden mag; die Festigkeit, Sicherheit und Bestimmtheit, womit er alles vorträgt, ist bewundernswerth: vor allem scheinen uns aber sein Bogen, den er mit grösster Mannigfaltigkeit zu *allem* vollkommen frey und meisterlich handhabt, sein Ton — gross, voll, und im Stärksten dennoch angenehm, wie im Schwächsten dennoch bestimmt — und, vermittelst beyder, bey Geist und Empfindung, sein Ausdruck (besonders im Körnigen und Nachdrücklichen, etwas weniger im Zierlichen und Anmuthigen,) — diese schienen uns vor allem rühmenswürdig. Seine Compositionen zeugen von soliden Kenntnissen und haben manches Eigenthümliche; das Streben nach dem Gründlichen und Bedeutenden darin ist mit Achtung zu erkennen. Uebrigens zeigte sich Hr. G. auch als einen bescheidenen, gebildeten, durchaus anständigen jungen Mann.

Kurze Anzeige.

Variations sur un air Russe pour le Pianoforte à 4 mains — — par C. A. Gabler. Oeuvr. 55. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 16 Gr.)

Der Verf. hat sich durch das Gefällige seiner Melodien, durch das Moderne in der Aufstellung derselben, und durch die Leichtigkeit, womit seine Compositionen vorzutragen sind, ein ziemlich zahlreiches Publicum unter Liebhabern und Liebhaberinnen zu verschaffen gewusst: diesem wird auch dies Werkchen Vergnügen machen, da es alles Gute der frühern ähnlichen enthält. Aber auch von den Schwächen derselben ist es nicht frey; namentlich von Uebereilung, in Absicht auf Correctheit. So stehen gleich S. 2. Syst. 4. T. 2. übellautende und sehr leicht zu vermeidende Octaven. — Der Stich ist gut.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten März. Nº. 12. 1811.

Miscellen.

1.

Um die Mitte des Jahres 1809 erschien in Rom ein musikalisches Journal: Foglio periodico mensuale e Ragguaglio de' spettacoli musicali etc. Der Herausgeber war der röm. Musikal.-Handler, Giulio Cesare Martorelli. Es scheint aber wenig Theilnehmer gefunden zu haben, da bekanntlich der Italiener seine Musik zwar liebt, ausübt und geniesst, aber nicht viel, nicht gern darüber denkt, hört und liest. Wir haben erst, jetzt vier Hefte dieses Journals erhalten, und zu mehrern ist das Unternehmen, so viel wir erfahren können, auch nicht gediehen. Für Ausländer, und besonders für Deutsche, geben diese Hefte gar keine namhafte Ausbeute. Sie enthalten nur Nachrichten aus allen Städten Italiens (zu denen wenige aus andern Ländern gestellt sind,) von den daselbst aufgeführten Opern und Ballets, mit Angabe der aufgetretenen Personen etc. und hin und wieder eine Art Kritik, die aber, weil sie fast alles lobt und blos lobt, auch, nur auf individuelle Empfindung gebaut, ohne wissenschaftliche Ansicht oder auch nur Beziehung ausgesagt, keinen Maasstab für dies Lob bietet — den Entfernten sehr wenig oder gar nicht unterrichtet. Um jedoch wenigstens Etwas aus dieser Schrift mitzutheilen, das einiges Interesse für deutsche Leser haben kann, führen wir die darin verzeichneten Opern deutscher Componisten und deren Aufnahme an. (Paer gehört doch auch unter diese Componisten?) Aus dem ersten Heft: Mayland: die Uniform von J. Weigl, gefiel, doch, wie es scheint, nicht ausserordentlich. Genua: Adelasia von S. Mayr, gefiel. Voghera: il Venditor d'Aceto von S. Mayr, gefiel. Pavia: l'Amor conjugale von S. Mayr, gefiel sehr. Pisa: Griselda von Paer, gefiel sehr. Perugia: il Venditor d'Aceto von S. Mayr, gefiel sehr. Neapel: la Clemenza di Tito von Mozart, gefiel ziemlich. Aus dem zweyten Heft: Ravenna: Ginevra di Scozia und Mariana e Sobiesky, beyde von S. Mayr, gefielen. (In diesen Opern sang Dem. Schmals von Berlin; ihr Gesang wird sehr gelobt, ihre Aussprache getadelt.) Ancona: dieselben Opern, von derselben Gesellschaft, mit demselben Urtheil. Macerata: l'Amor conjugale von S. Mayr, gefiel ziemlich. Aus dem dritten Heft: Florenz: Griselda von Paer, gefiel sehr. Aus dem vierten Heft: Triest: Trojano in Dacia und Ginevra in Scozia, beyde von S. Mayr, gefielen sehr. Lucca: Camilla und Griselda von Paer, gefielen sehr: ausserordentlich gefiel die letzte Oper auch in Pisa. Pergamo: Cora e Alonzo von S. Mayr, gefiel sehr.

2.

Hr. Kapellmeister A. E. Müller in Weimar theilt uns folgende interessante Nachricht mit, die wir mit seinen eigenen Worten wiederholen. „Sie haben nicht nur mir, sondern gewiss allen Verehrern ernster, religiöser Musik durch die Mittheilung des übrigens schönen Gesangs: *Ecce, quomodo moritur justus*, in der musik. Beylage zu No. 62. des vorigen Jahrgangs d. Z., eine grosse Freude gemacht. Sehr angenehm ist es mir, Ihnen den alten, würdigen Verfasser desselben nennen zu können. Er heisst Jacobus Gallus. Ich besitze von seiner Composition 32 solche Gesänge, die sich, mit jenem *Ecce etc.*, in einem Werke befinden, das 1618 herausgekommen ist. Es führt folgenden Titel: *Florilegium Portense, constituens CXV selectissimas*

Cantiones 4, 5, 6, 7, 8 Vocum, praestantissimorum aetatis nostrae autorum, in illustri Gymnasio Portensi ante et post cibum sumtum aute temporis suāssas. In nomine Dei gloriam etc. collectum et editum autore M. Erh. Bodenschatz. Lichtenbergense. Gymnasii Port. olim Cantore. Lipsiae, typ. et sumtib. Abrah. Lambergi et Casp. Closemanni. Anno 1618. Jenes Stück findet sich nun hier ganz so, wie es in Ihrer Beylage abgedruckt ist, bis auf einige Wendungen in der Stimmenführung. Diese also mögen von *Fux*, ungefähr hundert Jahre später, als jenes Werk aus schon bekannten Gesängen gesammlet wurde, hinzugesetzt worden seyn." — Hr. Kapellm. Müller theilt uns noch eine genaue Copie dieses Gesanges in der damaligen Noteuschrift mit, bemerkt noch den im Original angewendeten ungewöhnlichen Gebrauch der Schlüssel, (indem der Sopran das Violinzeichen, der Alt den C-Schlüssel auf der zweyten, der Tenor den C-Schlüssel auf der dritten, und der Bass den F-Schlüssel ebenfalls auf der dritten Linie hat,) und erinnert, dass im bisherigen Gerberschen Tonkünstler-Lexicon, nicht nur jener *J. Gallus*, sondern auch Fux fehle — ein Mangel, welchem der sorgsame Veteran, Gerber, in seinem bald erscheinenden neuen Lexicon unstreitig abgeholfen haben wird. Möchte aber doch Hr. Kapellm. M. den Freunden solcher edeln, jetzt, in ihrer Gattung und Vollkommenheit, gar nicht mehr erreichbaren, und überdies sehr leicht auszuführenden Musik — eine Auswahl der schönsten Stücke jener überaus seltenen Sammlung durch einen neuen Abdruck in jetzt gebräuchlichen Noten mittheilen! Die Aufmerksamkeit Vieler ist jetzt auf diese Gattung gerichtet, die Achtung und Liebe dafür geweckt, jeder, der seine Kunst nur einigermassen gründlich studiren will, begreift überdies, wie viel er aus diesen Urweisen deutscher Art und Kunst lernen könne: sollte mithin ein solches Werk nicht die dankbarste Aufnahme finden? Dass es Hr. Kapellm. M. mit der grossen Sorgfalt liefern würde, womit es allerdings geliefert werden müsste, wird wol jeder Leser mit uns voraussetzen. —

S.

In Berlin besteht, weniger bekannt, aber nicht weniger beliebt, als manche andere dortige musikalische Institut, seit etwa 30 Jahren ein monatliches Uebungs-Concert für angehende Tonkünstler, worin so manche, in der Folge berühmte Talente sich keimend hervorgethan und weiter gebildet haben. Der Stifter ist der verdiente Musiker, Hr. Patzig, der das Institut mit Uneigennützigkeit, ja in den letzten ungünstigen Zeiten selbst mit Aufopferung, geleitet hat und noch leitet. Vor zwey Monaten feyerte dies Institut mit dem 100sten Concerte eine Art Jubiläum, das von Hrn. Prof. Zelter angeordnet war, welcher auch die Gesangstücke dirigirte. Man hatte, und mit Recht, Musik aus den verschiedenen Zeitaltern der Tonkunst gewählt. Man gab eine Symphonie und ein Flügel-Concert von Ph. Em. Bach, letzteres von Mad. Levy gespielt. Ein Dilettant und fleissiger Theilnehmer am Institut hatte eine heitere Cantate, die eine schwerende, aber wohl begründete Laboede dieses Concerts enthielt, gedichtet und componirt; im zweyten Theil spielte der schätzbare Flötist, Hr. Gradolf, ein von ihm componirtes Concert, und ein kräftiges Te Deum von Handel machte den Beschluss. In den günstigeren Zeiten blieb die Gesellschaft gewöhnlich bey einem heitern Mahl beysammen: dies musste nachher eingestellt werden. Diesen Abend fand es aber statt, und man erinnerte sich nicht ohne Rührung der glücklichern Vergangenheit. Mehrere der Anwesenden gedachten ihrer frühern thätigen Theilnahme an diesen Concerten; durchblätterten mit Wohlgefallen das vom Unternehmer von jeher sorgfältig geführte Verzeichnis aller Auftretenden und aller aufgeführten Compositionen etc. Eine besondere, rühmliche Gewohnheit hat Hr. Patzig bis jetzt durchgeführt: zur Eröffnung jeden Abends eine neleve Symphonie zu geben. Die Zahl derselben ist folglich ebenfalls auf 100 angewachsen, und es gewährt ein eigenes Interesse im Verzeichnis, welchem jederzeit die Themata beygefügt sind, den Gang dieses Hauptzweigs der neuern Tonkunst, und des Geschmacks darin, zu beobachten. —

4.

Ein Freund der Tonkunst fragt bey den strengern Kennern der Harmonie an, wie die, in verschiedener Hinsicht merkwürdige Stelle in Mozarts Klavier-Sonaten, Heft III., Sonat. VII., Seit. 96, Syst. 5, Takt 5, bis Seit. 97, Takt 4, nach der Ausgabe bey Breitkopf und Härtel, wenn sie in irgend einem Stück vorkäme, das auf dem Fortepiano aus der Bassstimme zu begleiten wäre, zu bezeichnen seyn? —

— —

5.

„Seit Hr. *Ahlwardt* dem deutschen Publicum Proben einer neuen Uebersetzung der Gedichte Ossians aus dem *Gaelischen* (Oldenburg b. Stalling 1801) gab, haben wir endlich die erste treue, aus der Original-Sprache selbst geschöpfte Nachbildung der Lieder des alten, ehrwürdigen Barden Caledoniens zu erwarten, nachdem wir uns so lange mit blosen Uebersetzungen aus dem Englischen behelfen mussten, und selbst diese (die Macpherson'sche nämlich) nur zu viele Spuren moderner Zusätze und Verbrämungen trägt. Was in Deutschland und allerwärts die Kritik auch über die Aechtheit dieser Ueberbleibsel des alt-celtischen Gesanges eingewandt hat: die Untersuchungen der *hochländischen Gesellschaft*, an *Ort und Stelle* durchgeführt, haben endlich entschieden, indem sie die alten Lieder noch auf diese Stunde im Munde des Volks fand, so dass sich nun nicht mehr bezweifeln lässt, dass diese ossianischen Gesänge durch Tradition sich fortgepflanzt haben. Wie konnten sie aber anders erhalten werden unter rohen Stämmen, die in so früher Zeit noch keine Schrift kannten, als durch mündliche Erzählung, oder durch *Gesang*, der noch weit wirksamer und von längerer Dauer ist? Gewis, lange vorher, ehe diese National-Gesänge im Mittelalter gesammlet und durch *Schrift* aufbewahrt worden, waren sie in einzelnen Strophen und Liedern gesungen worden, und gingen so von Mund zu Mund zu den spätern Enkeln über. Um den ächten Geist dieser alt-ossianischen Harfen-Gesänge zu erkennen, wäre es daher zu wünschen, dass Herr Ahlwardt (der uns hoffentlich bald seine vollständige Uebersetzung des caledonischen Dichters geben wird) nicht allein den *gaelischen* Grundtext; sondern auch ächt schottische Original-Melodien mit beyfügte, die in den Hochgebürgen nicht so schwer zu sammeln seyn müssten, da ja die meisten dieser Lieder vom Volke noch immer gesungen werden. Diese einfachen, rührenden Laute würden uns erst vollkommen in Stand setzen, den wahren Geist des ossianischen Gesanges kennen zu lernen.

Vergebens suchte ich bisher einige auf Noten gebrachte alt-caledonische Volksmelodien aufzufinden; nur in einer in England ziemlich selten gewordenen Sammlung vermischter Lieder, die in London gedruckt erschien, unter dem Titel: *Calliope or the musical miscellany a Select Collection of the most approved english, Scots and Irish Songs*, *) befindet sich folgender Gesang, dessen rührend einfache, fremdartige, aller Kunst beraubte Laute, sein hohes Alterthum bewähren; weshalb ich ihn auch ganz ohne harmonische Begleitung eines Basses, (so wie er in jener Sammlung steht,) hieher setze. Schade, dass statt der gaelischen Worte, das Lied blos in englischer Uebersetzung gegeben worden. Kennern und Freunden alter Volksmelodien wird es indess auch so immer willkommen seyn."

F. v. Dalberg.

*) Ich werde aus derselben vielleicht bald mehrere alte und sehr rührende Gesänge mittheilen. d. Verf. (Sehr unbekannt und von wahrem Verdienst ist die grosse Sammlung alter und neuerer schottischer Volkslieder, die in London in einem starken Folio-Bande mit der ursprünglichen Musik herausgekommen ist. Die Melodien sind, wenigstens nach der Versicherung der Herausgeber und der englischen Kenner, an Ort und Stelle aus dem Munde des Volks von geübten Musikern aufgezeichnet, und J. Haydn hat eine Begleitung dazu gesetzt, oder unter seinen Augen (von seinem Schüler, Hrn. Neukomm,) dazu setzen lassen. Der Titel des Werks ist: A Selection of original Scots Songs in three parts, the harmony by Haydn. Lond. print. for Willm. Napier. Wir gaben in dieser Zeitung (Jahr 1802, No. 3.) weitere Nachricht von diesem Werke und zugleich einige Stücke als Proben daraus mit dem Originaltext und einer deutschen Nachbildung. Nicht lange darauf liess Hr. Ad. Wagner zwey Hefte aus dieser Sammlung gewählte, vorzügliche Stücke, ebenfalls zugleich mit deutscher Nachbildung, in Leipzig drucken, aber welche Werkchen auch in dieser Zeitung eine ausführliche Recension erschienen ist. d. Redact.)

Oscars Geist.

Sehr langsam.

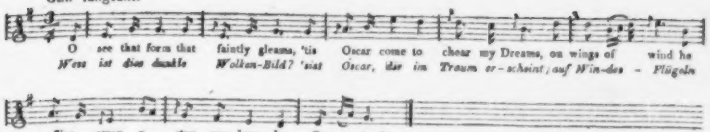

Wake Ossian, last of Fingals Line,
And mix thy tears and sighs with mine;
Awake the harp to doleful Lays
And soothe my soul with Oscars praise.
The shell is crash'd in Oscar's Hall,
Since gloomy Kerbar wrought the fall,
The Roe of Morven lightly bounds,
Nor hears the Cry of Oscar's hounds.

Auf, Ossian, Fingals letzter Zweig!
Komm, seufz', und weine laut mit mir.
Stimm' deine Harf' in Trauerklang,
Und Oscars Lob sey unser Trost!
In Oscars Halle schweigt das Horn,
Seit Kerbars Grimm die Flur verheert:
In Morven hüpft das freye Reh,
Durch Oscars Hunde nicht verscheucht.

6.

Folgenden, seinem Inhalt und seiner Absicht nach gewiss nicht unwichtigen, sehr anziehenden Brief des berühmten ersten Kapellmeisters am Wiener Hofe, Hrn. *Antonio Salieri*, geben wir, in allem Wesentlichen ohne Abkürzung, nach einer ganz treuen Uebersetzung aus dem Italienischen, und nicht im (sehr schön geschriebenen) Original, weil seinen Inhalt jeder Musiker beherzigen sollte, aber nicht jeder Italienisch versteht.

Da Ihre Zeitung die Würdigung und Beförderung der Musik bezweckt: so schmeichle ich mir, dass Ihnen die Mittheilung einer Verordnung des Directoriums der kaiserlichen Theater zu Wien für die einzelnen Directoren der Orchester, nicht unangenehm seyn werde. Folgendes ist ihr Inhalt.

„Seit einiger Zeit hat sich bey unterschiedlichen schwachen Solo-Violinisten eine weibische und lächerliche Art, ihr Instrument zu behandeln, eingeschlichen, welche die Italiener *maniera smorfiosa* nennen, und die in einem Missbrauche des Auf- und Niederfahrens mit den Fingern auf den Saiten besteht.

„Diese weichliche und kindische Manier hat sich, wie eine ansteckende Krankheit, auch auf einige Orchester-Spieler fortgepflanzt, und was das Lächerlichste ist, nicht blos auf übrigens brave Violinisten, sondern auch auf Bratschisten, und sogar Contrebassisten. Eine solche Manier, besonders im vollständigen Orchester, muss dieses nothwendig — weil ein geduldetes Uebel sich immer mehr verschlimmert — aus einem harmonischen Körper in ein Beysammenseyn wimmernder Kinder oder miaulender Katzen umwandeln.

„Da nun diese Methode ganz gegen die Rücksicht ist, welche jeder Spieler auf fremde Compositionen nehmen muss, so wie gegen die Achtung, die man dem Publicum schuldig ist, welches für sein Geld die Musik mit Ernst und nicht spasshaft ausgeführt haben will: so wird hiermit jedem Director der kaiserl. Theater-Orchester zu Wien zu wissen gethan, dass er eine solche abgeschmackte Neuerung bey den Individuen seiner Direction nicht zu dulden habe. Zugleich wird jedem Musiker insbesondere, dem seine Ehre und sein Vortheil lieb ist, angekündigt, dass, wenn er jenen bedeutenden Fehler an sich hat, und von dieser Weisung keine Notiz nimmt, er für einen schlechten Spieler erklärt und deshalb für unfähig angesehen werden

wird, länger in der Gesellschaft von würdigen Practikern der Kunst zu bleiben, von denen ihn zu entfernen sich das Directorium zur Pflicht machen wird.

Anmerkung. Diese lächerliche Manier auf der Violin schreibt sich von einem Scherz des berühmten Violinspielers *Lolli* her. Als dieser in seinen spätern Jahren nicht mehr der hinreissenden, zauberischen Energie Meister war, durch welche er ehemals das Publicum fesselte: so suchte er, um Zuspruch zu den Concerten zu gewinnen, die er auf seinen Reisen gab, den Zuhörern wenigstens etwas zum Lachen zu geben, indem er es im letzten Allegro seiner Concerte bald dem Papagai, bald dem Hunde, bald der Katze nachmachte. Das Katzenconcert, wie er es selbst nannte, war beym Publicum am — beliebtesten, und er gab es deswegen am häufigsten und mit allgemeinem Beyfall. Andere Violinisten nicht blos, sondern auch Violoncellisten, suchten nun diesen Meister in seinem Scherze nachzuahmen. Nach und nach wurde der Scherz zur Mode, die Mode (von der sich sonderbarer Weise nicht blos Spieler, sondern auch Sänger und Sängerinnen hinreissen liessen,) wurde unter den Schwachern und Unverständigern zur Methode; und da die Anzahl der letztern unendlich ist, so ging jene falsche Manier nach und nach in eine Art von *Schule* über, aus welcher eine schöne Menge von Katzen hervorgegangen ist, die durch Spiel und Gesang in dieser Manier die Ohren der Zuhörer quälen, in der Meynung, sie zu ergötzen. Es ist jedoch zu hoffen, dass diese Mode bald ihre Endschaft erreichen werde, weil das unterrichtete Publicum schon anfangt, dieses wahrhafte Katzenmiau zu verlachen, wenigstens sein Missfallen daran zu bezeigen. Es ist von nun an untersagt, Spieler oder Sänger, die an dieser Methode hängen, bey den Hoftheatern, so wie auch in der musikalischen Societät der Stadt Wien, zu brauchen."

Indem ich Ihnen das Wesentliche jener obigen Verordnung bekannt mache, bin ich überzeugt, dass ich den Componisten aller Art etwas Angenehmes leiste. Ich verharre mit vieler Achtung etc.

Recensionen.

1. *Grande Sonate pour le Pianoforte à quatre mains, comp. et déd. à Messieurs les Comtes Roudolphe et Joseph de Westphalen, par Antoine Liste.* Oeuvr. 2. Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

2. *Grande Sonate p. l. Pianoforte comp. par Antoine Liste.* (17me *Suite du Répertoire des Clavecinistes.*) Züric, chez J. G. Naigeli et Comp. (Prix 8 Livr.)

Die Redaction übersendet mir diese beyden bedeutenden und sehr interessanten Werke zur Recension, weil das erste dieses Meisters, das vor etwa drey Jahren in Zürich herausgekommen, von keinem Musiker von Profession angezeigt sey und sie wünsche, dass vorliegendes beyden auch von Musikern ihr Recht wiederfahre. Ich finde aber für nöthig, zuvor mich selbst zu recensiren — man wird gleich merken, warum? Ich bin Componist und Klavierspieler; meine Arbeiten dürfen sich des Beyfalls vom Publicum erfreuen; ich kenne die drey erschienenen Werke des Hrn. Liste genau genug; ich lebe fast hundert Meilen von Zürich und folglich von ihm entfernt; habe mich mein ganzes, nicht kurzes Leben gern auch damit beschäftigt, dem Gange des Geistes meiner Kunstgenossen nach Möglichkeit nachzuspüren: dieses zusammengenommen, darf ich mir wol zugestehen, ich könnte, wie die Redact. es wünscht, etwas Ausführliches, Vollständiges und Entschiedenes über jene Werke sagen; und ich würde es, wenn mich nicht folgende zwey Puncte zurückhielten. In allem, was jener erste Rec. über den Geist und die Kunst dieses Componisten im Allgemeinen gesagt hat, müsste ich ihn selbst wiederholen; eine Analyse, und das Einzelne bestimmt durchführende Beurtheilung beyder obiger Werke, und besonders des zweyten, machen aber sie selbst — wenigstens mir — unmöglich. So geistreich nämlich fast alle Sätze beyder Werke erfunden sind, von so sichtbarem Bestreben, auch planmässig auszuarbeiten, beyde zeugen: so herrscht doch in mehrern Hauptsätzen, des zweyten aber bey weitem am meisten, eine so

seltsame Verworrenheit des Ganzen, bey sorgsamer Verfolgung der Einheit des Einzelnen; so beirrscht, ebenfalls am meisten im zweyten, überdies eine solche Unverhältnissmässigkeit der Theile jedes Satzes zu seinem Ganzen, welches dadurch zu einer fast beyspiellosen Breite auseinander getrieben ist, dass man nicht anders, als mit ziemlich scharfem Tadel darüber sprechen könnte, wenn es auch gelänge, sich durch Worte deutlich zu machen, wozu man aber andere Uebung, als ich, und wenigstens mehrere Bogen nöthig hatte. So gerecht nun aber, meiner Ueberzeugung nach, ein solcher Tadel wäre, so ungerecht würde er zugleich seyn in Ansehung seiner Wirkung aufs grössere Publicum — auf welche Wirkung der rechtliche Mann doch auch siehet; denn dieses könnte dadurch gleichgültig gegen die Werke werden, könnte ein nachtheiliges Vorurtheil gegen den Verfasser annehmen, und das verdienen doch beyde durchaus nicht. Die Werke sind und bleiben, ungeachtet jener Mängel, Producte wahrer Genialität — wenn auch ausschweifender; ausgebildet im Streben nach wahrer Bedeutung — wenn auch dies Streben ein solches ist, das entweder noch nicht recht weiss, wohinaus es selbst will, oder das die Summe der herzuströmenden Kräfte noch nicht in die Gewalt bekommen kann. Ja, soll ich alles aufrichtig gestehen, so scheint mir die Kritik, auch wenn sie noch so gerecht ist, gerade an solchen Werken und solchen Componisten entweder gar nichts zu wirken, weil diese sich nicht nach ihr richten — was Hr. L. hier von neuem beweiset, indem er mehrere, von seinem ersten Rec. mit allem Grund gerügte Mängel in dem oben unter No. 2. genannten Werke nicht nur nicht vermeidet, sondern noch viel vollständiger begehet; oder weil sie, diese Künstler, durch scharfe Beurtheilungen — bey weniger Kraft, an sich selbst irre werden, bey viel Kraft, sich zu einer bittern Widersetzlichkeit gereizt finden, in welcher sie nur desto beharrlicher beym Gegentheil verweilen. Solche Geister müssen, glaub' ich, wie stark brausende Weine, sich selbst überlassen bleiben, um entweder sich selber allmählig abzuklären, oder auch, wenn's nicht anders seyn will, zu Grunde zu gehen. Im ersten Falle werden sie sich auch schon ihr eigenes Publicum zu bereiten, und, wenn sie wirklich oben sitzen, dies zu sich zu erheben wissen; im letztern wird man freylich ihrer bald nicht mehr gedenken — und dieses ist auch gar nicht ungerecht, denn was sie leisteten, so lange sie nämlich auf dieser Stufe standen, war ihnen ja nur vom Geschick gegeben, war ihre Natur, die sie nicht bezwingen wollten, und die, indem sie sie nach Willkühr ausliessen, ihnen auch Genuss und Lohn genug brachte.

Nach diesem allen kann Rec. nichts, als vorliegende beyde Werke für die Klavierspieler in der Kürze etwas näher beschreiben, und ihrem Verfasser einige herrliche Kernsprüche des grössten deutschen Dichters zum Schluss freundschaftlich zurufen.

No. 1. enthält, nach einer pathetischen Einleitung, (was hatte jetzt nicht eine solche!) ein rasches, ziemlich brillantes, und ziemlich buntes Allegro; dann ein sehr schönes, wenn auch vielleicht zu langes, und, für die sanfte, einfache Hauptmelodie, an Noten überladenes Andante; und ein sehr lebhaftes, glanzendes Finale, in das eine Fuge verwebt ist, welche zeigt, dass der Verf. treffliche Muster zu wählen und ihnen mit raschem Eifer nachzustreben gewusst hat. Das Ganze ist nicht schwerer auszuführen, als die grössern Mozartschen Doppel-Sonaten; *in der Empfindung* ist es ziemlich gut zusammengehalten und in sich selbst abgerundet, weshalb es nicht nur auf Kunstverständige, sondern auch auf weniger Unterrichtete, einen vortheilhaften Effect macht. Finden Manche das vielleicht nicht beym ersten Spielen, so mögen sie nur öfter dazu zurückkehren, und sie werden ganz gewiss dem Rec. Recht geben.

No. 2., Beethoven gewidmet, nähert sich auch der Manier desselben, in dessen ausführlichsten Klavier-Sonaten, am meisten, doch allerdings ohne blinde Nachahmung und ohne Verleugnung der eigenen Individualität. So zusteret breit, so sehr schwer, in so übereinander aufgethürmten, durchaus nur bey grossen Händen gehörig erreichbaren Noten, und auch, mit so vielem blos dahinrauschenden Figuriren, hat Beethoven aber wol nirgends geschrieben. Nach der hergebrachten pathetischen Einleitung, zu welcher man wirklich kaum Finger genug her-

beyschaffen kann, folgt auf 14 grossen Seiten ein sehr brillantes Allegro, das frey, fast wie eine Phantasie, gehalten ist, und ja auch so gespielt seyn will, wenn es Wirkung thun soll. Dem Andante, dessen erste Abtheilung durch steruye Eintact jene überfliessende Fülle contrastirt und ins Gleiche bringen soll, und das hernach wieder voll und frey auslauft, gesteht Rec., ungeachtet er recht wohl weiss, was der Verf. gewollt und nicht ohne Kunst gearbeitet hat, keinen Geschmack abgewinnen zu können. Desto werther ist ihm die lang, feurig und sehr pikant geschriebene Menuet, in Beethovens Art. (Sie ist aus Des dur, das Trio aus B moll gesetzt, jenes folgt auf das Fis moll des Andante, und die andern Sätze sind aus A dur — welche Folge, so ungewöhnlich als vortheilhaft sich ausnimmt.) Das Finale endlich treibt auf vollen 20 Seiten mit Geist, Kraft und Kunst ein arges, luxurioses, capricioses, aber, wie schon oben gesagt, allerdings interessantes Spiel. Das Ganze, wenn man es bezwingen kann, versetzt in eine Art Berauschung; aber es ganz zu bezwingen, muss man wahrer Virtuos auf dem Instrument seyn.

Und nun den versprochenen Zuruf — der aber, wie sich das von selbst versteht, nicht weiter passen soll, als er wirklich passt!

Du scheinst zum Künstler nie geboren,
Hast weislich keine Zeit verloren — —
Du übst die angebohrne Kraft,
Mit schneller Hand dich auszudrücken;
Es glückt dir schon, und wird noch besser glücken — —
Allein du übst die Hand,
Du übst den Blick: nun übe auch den Verstand.
Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen . . . .

und so weiter, wie es in Gothe's *Künstlers Apotheose* zu lesen ist.

Beyde Werke sind äusserlich gut, und besonders das zweyte durch Pariser Stich sehr vortheilhaft ausgestattet.

Thalia. Zwölf Lieder mit Begleitung des Pianoforte — von Friedrich Richter. Dritte Samml. Auf Kosten des Verf. (Fr. 1 Thlr.)

Die ersten beyden Sammlungen sind von einem andern Rec. sehr kurz und sehr nachsichtig angezeigt worden. Selbst um dieser Nachsicht willen hatte wol der Componist diese dritte Sammlung besser ausstatten sollen, als er wirklich gethan hat: sie ist aber nicht mehr werth, als jene; und da Hr. R. zu bedürfen scheint, dass ihm die Mängel seiner Werke bestimmter nachgewiesen werden, so will Rec. dies wenigstens mit einigen der vorzüglichsten thun. Um jedoch nicht über Gebühr ausführlich werden zu müssen, wird er alles Allgemeine, was ein guter Componist überhaupt, und ein guter Lieder-Componist insbesondere, theils von der Natur erhalten, theils durch Studium erworben haben muss, und was allerdings Hr. R. in diesen Liedern noch nicht deutlich zeigt, übergehen; und auch im Einzelnen die Stücke dieser Sammlung unberührt lassen, welche sich weder zu ihrem Vortheil, noch zu ihrem Nachtheil auszeichnen, sondern als ganz mittelmässige beyherlaufen.

Das Lied S. 3 ist einfach und freundlich, wie der Text, und wenn es sich durch nichts Besonderes empfiehlt, ist es doch eben damit gewissermassen vertheidigt, dass es dem Texte gleicht. Was soll aber dies Ritornell mit seinen Dissonanzen hier? Hr. R. rechnet durchgängig bey weitem zu viel auf Ritornelle und auf dissonirende Accorde, braucht beyde viel zu oft, viele, der Sache nach, auch immer wieder, und setzt sie ganz willkührlich. Er versuche es selbst, schneide hier oder dort ein Ritornell weg, oder vertausche es mit einem aus einem seiner andern Lieder, nur nicht von gerade entgegengesetztem Character; so auch mit seiner Art, die Dissonanzen, besonders die leidigen verminderten Septimen bey Schlussfällen u. dergl., zu gebrauchen — er setze sie in die einfachsten Consonanzen um, oder bringe sie da an, wo er sie nicht hingeschrieben hat: und lasse nun Kunstverständige, aber auch nur durch gute Meister gebildete Ohren entscheiden, ob die Stücke gewonnen oder verloren haben, oder keines von beyden, vergesse aber nicht, dass Er.

nicht nur im ersten, sondern auch im dritten Falle verloren habe! — Wenn sich von dem Liede S. 4 Hr. Kapellm. Himmel — den sich überhaupt Hr. R. ausschliesslich als Muster vorzuhalten scheint — das Seinige zurücknähme: was bliebe wol da? Und dass das Fis, Syst. 2, T. 3, ein gar böser Vorhalt sey, und vollends in so langsamen, einfachem Satze: das hätte wol schon seinem Ohre auffallen müssen, wenn er auch noch nicht an die Regeln der Harmonie denken wollen. Dann sehe Hr. R. sich einmal die Melodie zur Zeile: Des umschilften See's sich malt — etwas näher an. Dass die Melodie, der Gesang, (und bey einem *Liede!*) denn doch auch für sich etwas seyn und etwas sagen müsse — etwas *seyn*, für sich, als Haupttheil eines Musikstücks, etwas *sagen*, als Ausdruck eines Textes und dieses Textes —: das wird er nicht leugnen. Was hat er denn aber nun an dieser Melodie, und zwar beydemal, als die trockenste Scala und einen Schlussfall? Nun das Gedicht — hat Hr. R. es wol auch nur Einmal *laut* gelesen? Gewiss nicht; sonst *müsste* er gefunden haben, dass die drey ersten Strophen alle nur einen einzigen Vordersatz bilden, zu welchem die vierte erst den Nachsatz bringt; dass folglich das Ganze fortlaufend in Musik gesetzt werden, diese Musik bis zum Schluss der dritten Strophe ohne eigentlichen Schluss eng an einander gebunden bleiben, da aber erst den Schluss in die Dominante (das Colon in der musikalischen Periodologie) erhalten musste; am allerwenigsten aber, wie hier geschehen, jede Strophe nicht nur als etwas für sich vollständig Beendigtes behandelt, sondern sogar durch ein eigenes, ziemlich langes Ritornell am Schluss von den andern getrennt werden durfte. Ueber das Lied S. 10 ist es schwer, den Tadel mit gleicher Schonung auszusprechen; denn hier scheint wirklich alles ohne Besonnenheit, ja auch ohne ein dunkles Gefühl für sichern Zweck geschrieben — scheint alles nur darauf abgesehen zu seyn, verschiedene, an sich nicht ganz üble, aber doch verbrauchte, melodische Phrasen nach einander, wenn auch ohne alle innere Verbindung, sagen und spielen zu lassen. Nur Einiges anzuführen: wie kann man dieselbe Melodie und denselben Schluss nach der ersten und zweyten Zeile schreiben, da in jener der Sinn beendigt, diese unmittelbar vom Dichter in die dritte sogar herübergezogen ist? wie kann man in dies leichteste und flinkeste aller Frühlingsliedchen für junge Mädchen (heym Dichter) mit dem immer und immer wiedergebrachten verminderten Septimenaccord schneiden? wie, einen so gemeinen Walzer als Zwischenspiel, und in demselben die zwey üblen, so leicht zu vermeidenden Quintenrückungen anbringen? — S. 12, ist im Ganzen recht gut getroffen; vom Einzelnen wollen wir nicht weiter sprechen, da es nicht wieder so auffallend ist. Die Lieder S. 14 und 16 sind noch besser, was den Ausdruck anlangt, und leisten wirklich, was der Dichter will; aber freylich will dieser auch nur das Gewöhnlichste, leicht und gefällig ausgesprochen. Von wahrer Bedeutung und Originalität der Gedanken, der Darstellung, oder auch nur einzelner Wendungen, findet sich bey ihm so wenig etwas, als bey dem Componisten. Das Lied S. 18 dürfte wol das beste der Sammlung seyn. Der Sinn des Dichters ist getroffen, das Stück hängt auch für sich ziemlich gut zusammen, und wiewol man auch hier glaubt, alles schon gehört zu haben, ist es doch so hingestellt, dass man es nicht ungern wieder hört. Kleine Nachlässigkeiten (wie Syst. 2. T. 8.) lassen sich leicht verbessern.

Kurze Anzeige.

Bagatelles p. l. Pianoforte. comp. — par J. C. Remde. Oeuvr. 3. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 12 Gr.)

Unter diesem bescheidenen Titel giebt der Verfasser ein kurzes Allegro, ein angenehmes, variirtes Andante, eine Menuet, nach der Art, wie sie Haydn zuerst in seinen Symphonien aufstellte, und ein längeres, munteres Rondo. In allen diesen Stücken findet man manche gefällige Melodie, manche interessante Aufstellung der Gedanken, und nichts, oder doch sehr wenig, wogegen sich geradehin etwas einwenden liess.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten März. Nº. 13. 1811.

Die Orgel in Neu-Ruppin, erbauet unter dem Hrn. geh. Rath, Abt Vogler in Darmstadt.

Das Voglersche Simplifications-System ist wol den meisten Musikern nur der Theorie nach bekannt, da, meines Wissens, nur Ein neues Orgelwerk nach demselben, wenigstens in den preuss. Landen, vorhanden ist. Daher glaube ich, dass es dem musikal. Publicum und den Patronen der Kirchen nicht uninteressant seyn werde, eine wahrhafte Darstellung alles Guten sowol als der Mängel dieses Werks zu erhalten, und unterziehe mich der Arbeit um so lieber, da schon Verschiedenes, theils für, theils gegen das Simplif.-System geschrieben, und Mancher dadurch irre geleitet wurde, auch bis jetzt, so viel mir bekannt, noch keine Beschreibung von einem Organisten, der ein solches Werk unter sich hatte, zum Vorschein gekommen, worin *aus Erfahrung* über den Werth oder Unwerth und über das Verhältnis zwischen den Vogl.n und andern alten guten Orgelwerken unparteyisch geurtheilt worden wäre. Seit 18 Jahren spielte ich ein sehr gutes Wagnersches Werk, zu Spandow in der Hauptkirche, von 50 klingenden Registern, wovon im Pedal Princip. 16 Fuss im Gesicht, Violon 16 Fuss, Posaune 16 Fuss, Gemshorn 8 Fuss, Trompete 8 Fuss, Octav 4 Fuss, Quinte 6 Fuss und Mixtur 6 fach waren. Hieraus sieht jeder, dass dies Werk schon zu den grossen, und ich versichere, auch zu den guten Orgeln gehörte. Ausserdem habe ich sehr viele andere grosse Werke gespielt und untersucht, habe viel über den Orgelbau gelesen, fleissig die Werkstätten der Orgelbauer besucht, und glaube daher wol ein Recht zu haben, über das hiesige Orgelwerk meine Meynung laut äussern zu dürfen.

Kein Vorurtheil, weder für noch gegen das Vogl. Simplif.-Syst., keines für noch gegen das alte, soll mich leiten, sondern nur Liebe zur Sache, Liebe zur Wahrheit. Im voraus bemerke ich auch noch, dass ich Hrn. Vogler als einen tiefdenkenden und vielerfahrnen Mann, als Erfinder mehrerer Instrumente, wie auch als erhabenen Componisten und überaus fertigen Orgel- und Klavierspieler, verehre.

Die hier nach seiner Disposition vor vier Jahren erbaute, und mir seit einem Jahre übergebene Orgel *), steht in der Mitte einer Kirche, die ungefähr 160 Fuss lang, 96 Fuss breit, und etwa 50 Fuss hoch ist, gegen Mittag auf dem höchsten Chore, das 10½ Fuss hoch bis dahin ist, wo die Wölbung der Decke angeht, in einer Halle von cubischer Figur zu 18 rheinländ. Schuhen, die muschelförmig in die Halle der Kirche läuft, welche keine Kuppel, sondern eine noch mehr in das Kirchendach hinauf und hineingeschweifte Halle ist. Vermöge dieser muschelförmig zulaufenden Halle wird der Ton in der Mitte des Kirchengewölbes concentrirt, und so fällt er in vereinter Kraft von der Wölbung herunter, aber nicht wie Hr. Vogler im 8ten Jahrgang der mus. Zeit. im 34sten Stück sagt, unmittelbar in das Schiff der Kirche, wo er sich dann gleichmässig bis an die äussersten Wände vertheile, sondern gegenüber in eine ungefähr 20 Fuss hohe, eben so breite und 15 Fuss tiefe Loge, die von zwey grossen Säulen getragen wird, und von da erst nach der Kanzel, die unter der Orgel ist, und sodann auf die in der

*) Anm. Der Aufsatz ist schon einige Zeit in unsern Händen: wir konnten aber nicht eher Raum für ihn finden. d. Redact.

Mitte des Schiffs der Kirche sitzende Gemeinde. An den beyden Seiten der Kirche gegen Morgen und Abend aber hört man die Töne viel schwächer. Hierdurch wird die Orgel unfähiger, den Gesang der Gemeinde gehörig zu leiten, und bey Leuten in einer etwas fremden Melodie vermag man auch nicht, selbst mit dem vollen Werke in unisono gespielt, die Gemeinde wieder gehörig in die Melodie zurück zu führen, wovon wir leider Beyspiele haben.

Vorn im Gesicht stehen 16 hölzerne und versilberte stumme Pfeifen, unerachtet sie Herr Vogler sonst verwirft, 1) weil sie zu kostbar sind, 2) weil sie Conducte veranlassen, und 3) weil sie die Andacht stören.

Dass der erste Grund sehr wahr ist, kann nicht geleuguet werden; dass aber die Principale, wenn sie im Gesicht stehen, von weit mehr Wirkung als die im Orgelwerke, besonders wenn diese im Basse von Holz, wie hier, verfertigt sind — ebenfalls nicht. Eine Kirche also, die Geld zu solchen Pfeifen hat, und die zinnerne Façade, wie sie Hr. Vogl. nennt, die den zinnernen Tellern in der Küche gleichen soll, nicht scheut, würde, meines Erachtens, denn doch mehr Effect von den metallenen Principalen im Gesicht, als von den hölzernen im Orgelhause erwarten können.

Der zweyte Grund scheint mir aber ganz nichtig zu seyn, indem die Conducten, wenn sie gehörige Länge, Weite und keine Nebenöffnung haben, wol keinen nachtheiligen Einfluss, weder auf den Ton der Pfeifen, noch auf die Consumtion des Windes haben können. Auch fehlen die Conducten in der hiesigen Orgel nicht; da das hölzerne Principal 16 und 8 Fuss auf den Windladen keinen Platz hat, so bekommen sie ebenfalls — und noch dazu hölzerne — Conducten. Diese sind dem Wurme ausgesetzt, was bey den metallenen nicht zu fürchten ist.

Der dritte Grund ist nicht weniger nichtig. Andächtige Zuhörer lassen sich wol schwerlich durch die Pfeifen der Orgel, die sie wöchentlich drey-, zwey-, oder doch einmal sehen, also gleichgültig dagegen werden, in ihrer Andacht stören. Wäre dies nun aber wirklich ein möglicher Fall, warum stehen denn hier 16 Stück solche Andachtstörer, die eben so gut als an andern Orgeln mit vergoldeter Bildhauerarbeit, und hier von beyden Seiten mit gemalten Attributen der Musik versehen sind? — Sollten viel Pfeifen, die alle gleich gestaltet, sollte viele gleiche Bildhauerarbeit mehr stören, als diese wenigen hier?

Ausser den Oeffnungen, die durch diese Gesichtspfeifen verursacht werden, und die leider vorzüglich die Töne der Basspfeifen, die alle an dieser blinden Pfeifenwand stehen, durchlassen, ist sie nur oben offen, hinten und von beyden Seiten mit Brettern verschlagen. Dadurch, dass die Basspfeifen vorn an der blinden Pfeifenwand stehen, werden sie mehr wie die des Discants, die im hintersten Theil der Orgel befindlich sind, gehört, wodurch letztere unwirksamer werden. Dies ist ein Grund mehr, warum die Gemeinde, wenn sie eine Melodie nicht ganz genau kennt, durch diese Orgel nicht wieder in Ordnung gebracht werden kann.

In diesem Verschlage (Gehäuse) liegt das ganze Pfeifen- und Regierwerk; die Pfeifen nach der Folge der Tasten geordnet, zu jedem Klavier zwey Windladen, wovon die Pfeifen von C bis h auf der linken und von $\bar{c}$ bis $\bar{g}$ auf der rechten Windlade vor dem Organisten stehen. Das Regierwerk ist gegen die Art anderer Orgeln sehr simplificirt, woraus aber andere und grössere Uebel entstehen. Das erste ist, dass der Sitz des Organisten, nach Abend hin, sehr schlecht und zweckwidrig angebracht ist. Warum brachte man ihn nicht lieber vor die Orgel? dann wurde auch gleich jenes Uebel, dass die Basspfeifen vorn zu stehen kamen, gehoben. Sollte der Organist den Ton der Orgel weniger als die Gemeinde hören, so konnte sein Sitz in eine Nische gebracht werden, und der Ton schlug gewiss über ihn fort. Das zweyte ist, dass er zu wenig Tageslicht dort hat. Doch davon hernach ein Mehreres. Das dritte ist: die drey Manuale, (wozu die zwey untersten gekoppelt werden können, nebst dem Pedale, das von C bis h geht,) liegen 6 ½ Fuss von der Brust des Orgelchors entfernt, so dass der Organist den Prediger, der über 10 Fuss unter der Orgel steht, weder auf der Kanzel noch vor dem Altare sehen, noch bey einigermaassen stark angefüllter

Kirche, oder wenn der Prediger eine schwache Stimme hat, hören kann. Er weiss also nie gewiss, wenn der Kanzelvers gespielt werden soll; nie, wenn ein Gebet vorm Altare, oder die Communion geendet ist, sondern er muss abwarten, bis ihn einer aus der Gemeinde durch ein Zeichen davon benachrichtiget. Da hier der Posten des Cantors mit dem des Organisten vereinigt ist, und keine Schüler auf dem Orgelchore sind: so hatte doch vorzüglich hierauf mit Rücksicht genommen werden müssen, damit keine Störungen veranlasst würden. Wenn der Sitz nun einmal auf der Seite seyn sollte, so hatte er näher an die Brust des Orgelchors gebracht werden müssen. Diese Abänderung hätte freylich längere Wellenbreter veranlasst. Es fragt sich aber, was besser gewesen wäre? Hierzu kömmt nun noch der wichtige Umstand, dass auf den Ort, wo jener Sitz jetzt ist, wenig Tageslicht hinfällt, und bey trüben Wintertagen, so überaus hell die Kirche auch ist, früh bis nach 9 Uhr und Nachmittags von 3 Uhr ein Licht brennen muss, wenn der Spieler das eben zu singende Lied und seine Melodie nicht etwa auswendig kann. Das ihm von hinten zunächst liegende Fenster liegt 2 Fuss tief in der Mauer, die nur 4 Fuss vom Sitze des Spielers entfernt ist. Das Fenster selbst ist 19 Fuss davon entfernt, und lässt keinen geraden Strahl auf das Notenpult hinfallen; es ist in halbrunder Form, bey der grössten Höhe nur 3 Fuss 4 Zoll. und 7 Fuss 5 Zoll breit. Das diesem gegenüber liegende ist von nämlicher Grösse, und zu weit entfernt, um auf diesen Platz hinwirken zu können.

Lobenswerth ist hingegen, dass von diesem Orte aus der Organist die Gemeinde mehr, wie die Orgel hört; ob ich gleich deshalb den Effect der Orgel nicht eher kennen lernte, als bis sie mir Jemand spielte, und ich in das Innere der Kirche ging. Die Gemeinde würde aber auch ebenfalls vom Organisten mehr wie die Orgel gehört werden, wenn die Klaviaturen der Brust des Orgelchors näher wären, weil die Wand vor dem Spieler den Ton hindert, dass er geradezu auf ihn fallen kann.

Die Registerzüge sind, um den Mechanismus zu simplificiren, so verworren durch einander geworfen, dass es, um schnell registriren zu können, ein förmliches Studium des Organisten erfordert. Um dies deutlich zu ersehen, füge ich die Registerzüge, so wie sie an der Orgel sind, hiermit bey. Vorher bemerke ich aber noch, dass sie alle getheilt sind, d. h. für jede Stimme sind zwey Züge, einer für den Discant von c bis g, der andere für den Bass von C bis h, wovon mehrentheils die für den Discant zur rechten, und die für den Bass zur linken Hand des Spielers liegen; doch finden einige Ausnahmen statt, die das schnelle Registriren noch schwieriger und es einem fremden Spieler unmöglich machen, indem einige Register ganz zur rechten Hand, und noch dazu unter zweyerley Namen liegen. Z. B. Im Oberklavier ist die Flute travers. 2 Fuss, der Discant des Gedacts 8 Fuss. Im Mittelklavier, Fluttmann 4 Fuss, hierzu im Basse Quintat. 16 Fuss. Um die Register des Discants zu denen des Basses gehörig zusammen finden zu können, müssen die Ersteren mit 4 multiplizirt werden, weil mehrere unter gleichen Namen da sind. Bey den andern Orgeln verrichtet nur ein Zug die Dienste. Diese Theilung kann hier also wol nicht simplificirt, sondern muss complicirt genannt werden. Der Nutzen, dass es Abwechselung gewährt, ist auch hier gegen den Nachtheil, den es hat, zu geringe, da ohnehin schon drey Manuale Mannigfaltigkeit der Tonmischung genug zulassen.

Register nach ihrer Lage.

Die zum untersten Klavier gehören, bezeichne ich mit 1, die zum Mittelklavier mit 2, die des obersten mit 3, und die zum Pedale mit 4. Die von Holz verfertigten mit H, die von Metall mit M, und die Gedakten mit G.

Die dem Organisten zur linken Hand liegenden Registerzüge sind folgende:

4. Salicet 2 Fuss. M.
4. Princip. 8. H. C.
4. Princip. 4. M.
2. Superoctav 2. M.
4. Principal 16. H.
4. Rohrflöte 8. M.
1. Gemshorn 4. M.
1. Flauto 2. M. C.
4. Fagott 8. M.

5. Salicet 4. H.
2. Princip. 8.
2. Princip. 4.
2. Quint. 1 1/3 M.
1. Princip. 16.
1. Rohrflöte 8.
4. Quint. 2 2/3 H. C.
1. Terz 1 3/5 M.
2. Fagott 8.

5. Salicet 2 F.
4. Quint. 5 1/3 H. C.
2. Terz 3 1/5 H. C.
4. Bombardo 16 ist die Posaune, die im Mittelklav. steht, und nur dem Namen nach verschieden.
4. Nasset 10 2/3 H. C.
1. Terz 3 1/5 H. C. wenn 6 2/7 heissen und geht von C an.
1. Quint. 2 2/3.
4. Princip. 1 ist Sedecime in 1.
4. Clairon 4. M.

4. Posaune 32 F. von Blech 5 1/4 F. Höhe.
2. Quinte 5 1/3.
4. Princip 2. ist Superoctav im 2ten Manual.
2. Posaune 16. H. ist Bombardo in 4.
1. Nasset 10 2/3.
4. Gemshorn 4.
4. Flaut 2.
1. Sedecime 1. M. ist Princip 1 in 4.
1. Clairon 4.

Zur rechten Hand.

4. Cedact 8 Fuss H.
5. Salicet 4 M.
Ventil zu 5.
2. Princip 1. M.
2. Vox hum. 4. M.
Windablasser.
1. Rohrflöte 2. M.
1. Flaut. 4 M. C.
1. Trompet. 2. M. gehört zum Fagott 8.

4. Salicet 4. H.
3. Viol. d. Camb 2. H. C.
2. Quintaton. 16. H. C.
2. Quint. 1 1/3 H. C. von f' an M.
2. Quint. 4 M. bis c''' Kalkastenglocke.
Ventil 1.
2. Quinte 4 von c''' M.
1. Dulcian 8. M. Herrn im Basse Clairon 4 Fuss.

4. Viol. d. Camb. 8. H. C.
3. Cedact 8. H. C.
3. Salicet 2. M.
2. Princip. 2. M.
2. Octav 4 M.
Tremulant im 2ten Klavier.
1. Quint. 2 2/3 H. C. von fis' M.
1. Gemshorn 2. M.
1. Sedecime 4 M. bis c'''

5. Viol. d. Camb. 8. H. C.
3. Flaut. trav. 2. H. C.
4. Quintaton 16. H. C.
2. Fluttmann 4. H. C. ist der Discant der Quintaton 16.
2. Terz 3/5 H. C. von gis' M. bis dis'''
Ventil 2.
1. Princip. 4. M.
1. Terz 1 3/5 H. C. von fis' M.
2. Terz 3/5 M.

Ueber dem Pedale liegen 2 eiserne Tritte. Durch den Einen wird die Decke eines hölzernen Kastens, (Dachschweller) der über die Pfeifen des obersten Klaviers gesetzt ist, nach Willkühr geöffnet und verschlossen, und soll dadurch ein piano, cresc. und dim. hervorgebracht werden. Dies Dach ist unterwärts mit *Fries* gefüttert, und *soll gleichsam den Ton einsaugen*, ihn bald schwach und dunkel, bald hell und stark hervorbringen. Da dieser Dachschweller hier nicht in Ordnung ist, obgleich das Werk erst seit 4 Jahren steht, so kann ich nicht genau über den Effect urtheilen. Durch den 2ten Tritt, der ebenfalls ein pian., cresc. und dim. *hervorbringen soll*, wird quer vor den Hauptkanal eine Gaze gezogen, wodurch der Zufluss des Windes gehemmt, also der Wind den Pfeifen zugemessen werden kann. (Windschweller.) Durch weniger oder vielmehr schwächeren Wind wird der Ton tiefer; die Pfeifen, die viel Wind nöthig haben, werden unrein, und dies decresc. kömmt dem Heulen sehr nahe. Einen ziemlich richtigen Begriff kann man sich davon machen, wenn man einen Accord auf der Orgel anhält, und den Wind ausgehen, oder wenn man die Balge ohne Steine lässt. Auch dieser Zug ist nicht in gehörigem Stande, und daher in jedem Sinne des Worts, unbrauchbar.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Theater. Am 12ten wurde das Singspiel: *Die zwey Posten*, in drey Aufzügen, nach Dupaty, mit Musik von Tarchi, nach einer Pause von mehrern Jahren, abermals auf das k. k. Hof-Operntheater gebracht. Ob sich gleich Musik und Sujet nicht im hohen Grade auszeichnen; so wurde das Stück doch — wahrscheinlich wegen des guten Spieles der Herren Weinmüller, Neumann, und der Dem. Laucher (als Frau von Held) mehrere Male wiederholt und gern gesehen. Mit lauter Anerkennung wurde Hrn. Neumann's Spiel auf dem Fortepiano im dritten Acto jedes Mal aufgenommen; er besitzt eine seltene Geschwindigkeit auf diesem Instrumente. Dafür hatten wir auf Hrn. Cassinirs Harfenspiel gern verzichtet, da er noch weder rein zu greifen, noch sein Instrument rein zu stimmen vermag.

Auf dem Theater an der Wien erschien schon wieder ein Pumpernickel. Aller guten Dinge sind drey, sagt ein altes Sprichwort. Wir wollen damit andeuten und hoffen, dass es bey diesem dritten Theile der Abenteuer des erlauchten Ritters sein Bewenden haben werde. Freylich, so lange dergleichen Unsinn der Kasse Vortheil gewährt, so lang spitzen unsere ästhetischen Eiferer gegen den überhand nehmenden Geschmack am Possenspiele vergebens die Federn. Das hier genannte wurde unter dem Titel: *Pumpernickels Hochzeittag*, ein musikalisches Quodlibet in drey Aufzügen, zum ersten Male am 14ten, zum Vortheile des Verfassers, Hrn. Matthäus Stegmayer, bey gedrängt vollem Hause gegeben; und ob man gleich zu Ende der beyden ersten Vorstellungen gewisse *durchdringende Töne* des Missfallens nur zu deutlich vernahm: so hinderten diese doch keineswegs die mehrmalige Wiederholung desselben.

Im Theater in der Leopoldstadt wurde am 1sten *der Derwisch*, oder die *Schellenkappe*, eine komische Zauberoper in drey Aufzügen von Hrn. Emanuel Schikaneder, mit Musik von Henneberg, wieder hervorgesucht, und mit einigen eingelegten Arien, neu componirt von Hrn. Joseph Platzer — welche von Dem. Eigenwahl und Hrn. Michalesi gesungen wurden — wenn auch nicht bereichert, doch vermehrt. Möchte der, seines braven Klavierspiels wegen in diesen Blättern rühmlichst erwähnte Componist dieser eingelegten Arien nicht vergessen, dass der Beruf zum ausübenden Tonkünstler und der zum Tonsetzer ganz verschiedene Talente voraussetzen, und dass der eine dieser Berufe den andern nicht begründe. Das Stück, obgleich alt, zog an; so dass die Kasse bey jeder Wiederholung ihre Rechnung fand.

Concerte. Am 17ten gab Hr. Baermann, erster Fagottist des Königs von Preussen, um die Mittagsstunde im k. k. kleinen Redoutensaale Concert, und hatte sich eines zahlreichen Besuches zu erfreuen. Er spielte ein Concert und Variationen von seiner Composition, und gewann sich durch den Zauber seines sanften, angenehmen Vortrags alle Herzen der Zuhörer. Nicht leicht wird jemand diesem Künstler im Gesange — besonders der höhern Töne — den Rang streitig machen; ich glaube, er ist *darin* einzig. Aber eben so sehr vermisst man das Volle, Runde, ja das Deutliche der tiefen Töne, besonders in Passagen. Seine *Stärke* hat wenig Angenehmes; darum verweilt der Künstler auch am liebsten beym *Sanften* in den höhern Tönen; öfters gehört, dürfte das Spiel süsslich befunden werden und den Zuhörer ermüden. Unsers Rombergs Ton scheint uns zum Concert besser geeignet zu seyn, so wie seine Höhe noch um zwey Töne (zweygestr. eis u. d) mehr beträgt, als die des Hrn. B.: aber alla Camara wird letzterer stets den Sieg über seinen Nebenbuler davon tragen. Seine Compositionen sind ohne artistischen Werth. — Ein Duett aus Griselda von Par wurde von Dem. Laucher, und (anstatt Dem. Fischer) von Hrn. Siboni trefflich vorgetragen. — Am 27sten wurde in dem k. k. Hoftheater nächst der Burg ein Declamatorium und ein Concert gegeben. Die Einnahme wird von der *Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen*, nachdem das Taubstummen-Institut durch einen ausserordentlichen Beytrag bereits eine beträchtliche Unterstützung erhalten hat, zum Besten des Findelhauses verwendet. Da manches Treffliche

darin vorkam, so theile ich Ihnen die vorgetragenen Stücke der Ordnung nach mit. 1. Ouverture des Trauerspiels Coriolan, von Hrn. Ludw. v. Beethoven. 2. Eine Stelle aus Klopstocks Messias. Das Gebet Adams an den Messias, dass er ihm die Folgen seiner Versöhnung zeigen wolle, wird dadurch erhört, dass er in einem Gesichte das Weltgericht erblickt. Adam erzählt den Auferstandenen und Engeln die Entscheidung des Schicksals des gefallenen Seraphs Abadonna. Das Stück ward declamirt von Hrn. Brockmann, k. k. Hofschauspieler. 3. Ein Duett von Portogallo, gesungen von Dem. Buchwieser und Hrn. Siboni. (Es gefiel sehr.) 4. Der Kampf mit dem Drachen, Romanze von Schiller, unverbesserlich declamirt von Hrn. Rouse, k. k. Hofschauspieler. 5. Eine Arie mit Chor aus der Oper: Adelaide di Guesclino, von Sim. Mayr, gesungen von Hrn. Siboni. (Gefiel auch.) 6. Monolog aus Schillers Johanna d'Arc, declamirt von Dem. Krüger, k. k. Hofschauspielerin, mit Harfenbegleitung, erfunden und gespielt von Dem. Mullner, k. k. Kammer- und Hoftheater-Virtuosin und Hof-Harfenmeisterin. (Wurde gut aufgenommen.) 7. Ein Fagott-Concert (stand auf dem Zettel; es waren aber Variationen, welchen ein Recitativ (!) vorausging.) gespielt von Hrn. Baermann. (Die Composition war höchst unbedeutend; sein Spiel aber gefiel sehr.) 8. Eine Stelle aus Klopstocks Messias: der Tod Jesu, trefflich declamirt von Dem. Adamberger, k. k. Hofschauspielerin, begleitet mit Musik von der Erfindung des Freyherrn von Dalberg. (Die begleitende Musik fand man zu monoton.) 9) Ein grosses Quartett mit Chor aus der Oper i Sciti, von Simon Mayr, gesungen von Dem. Buchwieser und den Herren Siboni, Radichi und Saal. (Die Composition dieses Quartetts fand man langweilig.)

Notizen. Hr. Brizzi, k. bayer. Hofsanger, ist von München hier angekommen, und wird nächstens in Paers Oper, Achilles, auftreten. —

Berlin, d. 12ten März. Am 28sten Febr. gab der kön. bayer. Kammerm., Hr. F. Brandt, ein Schuler unsers verewigten Ritter, sein, ihnen schon angekündigtes Concert im Theatersaal, und befriedigte vollkommen die bey seinem ersten Auftreten erregten Erwartungen. Der Inhalt des Concerts stimmte mit dem, einige Tage früher von Dem. Schmalz gegebenen fast ganz überein; ich begnüge mich daher nur, Ihnen die einzelnen Stücke zu nennen. Auf die herrliche Ouverture aus Cherubini's Lodoiska, (welche Oper vom hiesigen Theater längst verschwunden ist,) folgte ein Fagott-Concert von Winter, das Hr. Brandt vortrefflich blies; eben so, wie ein Paar Concertante, das eine für zwey Fagotte von Danzi, mit Hrn. Schwarz, (auch Ritters Schüler, und daher fast wie aus einem Guss vorgetragen,) und das andere für Fagott und Oboe von Westenholz, und von Hrn. Br. und dem Componisten meisterhaft executirt. Dem. Schmalz erfreute die zahlreichen Freunde ihres Gesangs durch Wiederholung zweyer Stücke aus ihrem Concert, der Arie von Portogallo mit Chören, und dem Duett von Farinelli, auch wieder mit Hrn. Eunike. Hr. Kapellm. Himmel wiederholte ebenfalls die von ihm fürs Fortepiano gesetzte Sonate, und spielte sie mit eben der Gewandtheit und mit demselben schönen Ausdruck, wie am Sonntage. — Am 16ten März gab Hr. Music. Hillmer für die 11jährige Waise, Fried. Klünsing, Concert im Theatersaal, das aber bey nur halbgefülltem Saal den wohlthätigen Zweck nicht erreichte. Das talentvolle Kind spielte zwey Violinconcerte von Viotti (aus B dur und A dur) mit vielem, kräftigen Ton und vieler Taktfestigkeit; der Mangel an Lieblichkeit und Ausdruck, den man zuweilen bemerkte, wird durch die grössere Ausbildung in den kommenden Jahren gewiss verschwinden. Die Hrn. Hillmer, Semler und Kelz gaben auch ein Adagio von Arnold und Variationen von Franzel auf dem Polychord, einem 12saitigen Streich-Instrumente, das einer Viole d'amour ähnlich ist. Hr. Schulz blies ein Flöten-Concert von Dulon mit gewohnter Leichtigkeit, Sicherheit und schönem Vortrag, wodurch der junge Mann eine ehrenvolle Stelle unter unsern bessern Flötisten behauptet. — Am 7ten war das 9te Abonnem.-Concert des Hrn. Kammermus. Abr. Schneider im Theatersaal. Nach einer Symphonie von Haydn aus D dur, sang Hr. Eunicke eine Scene aus Paers Achilles, und Hr. Tausch blies auf der Klarinette ein

Adagio und eine Polonoise von Himmel. Den zweyten Theil füllte die Messe No. 2. von Hrn. Abr. Schneider, die sehr angenehm, besonders in der Instrumentalpartie, aber nicht im kirchenstyl geschrieben ist. — Am 9ten ward im Opernhause zum Besten der Armenstiftung (der am Sterbetage der Unvergesslichen, den 19ten July d. J., zu eröffnenden Bildungs-Anstalt für weibliche Erzieherinnen,) und des Luisenstifts, (für Kinder dürftiger Civilpersonen 1807. gegründet:) unter Direction des Componisten, des Hrn. Kapellm. Himmel aufgeführt: die Wanderer — eine Cantate, dem verwaiseten Geburtstage der Königin Luise gewidmet, von Tiedge. Die Idee des Gedichts ist sehr einfach, ansprechend und angenehm. Aus fernem Lande, in das die Nachricht vom Tode der Königin noch nicht gedrungen ist, wandern mehrere gute Menschen zur Feyer des Geburtstages der Allgeliebten. Sie finden sie nicht mehr unter den Lebenden. Die frohe Feyer verwandelt sich daher in ein wehmüthiges Todtenopfer. Die Composition war dem Inhalte vollkommen angemessen: ohne Aufwand, herzlich und tief eingreifend, und ward von Dem. Schmalz, Mad. Lanz, Hrn. Eunicke und Hrn. Gern zur allgemeinen Zufriedenheit der zahlreichen Versammlung executirt. — Den 10ten war weder Theater noch Musik an öffentlichen Orten.

Für diesen Monat sind noch mehrere interessante musikalische Darstellungen versprochen. So wird künftigen Montag im Opernhause die romantische Oper: der Taucher, von Bürde, mit Musik von Reichardt und mit Ballets von Lauchery, aufgeführt. Bald nachher wird das neue Ballet: der ländliche Abend, mit Musik von Seidel, gegeben. Auch Hr. Semler, Hr. Friedel und Mad. Gröbenschütz haben Concerte angekündigt, die manches Angenehme hoffen lassen. — Heute Abend ist das erste, von einer Gesellschaft hiesiger Studenten unternommene Concert in dem Saale des werkmeisterschen Museums, von dem ich Ihnen nächstens etwas mehr melden werde.

Leipzig. Am 18ten März gab Herr *J. F. Dotzauer*, bisher erster Violoncellist unsers Concert- und Theater-Orchesters, und nun zum königl. Kammermusicus und ersten Violoncellisten nach Dresden berufen, sein Abschieds-Concert. Hr. D. kam vor mehrern Jahren als ein noch sehr junger Mann zu uns, der aber schon unverkennbar ein nicht gemeines Talent und eine gründliche Bildung für Musik überhaupt zeigte, besonders aber als sehr fertiger, ausdrucksvoller und einnehmender Violoncellist sich hervorthat; und erwarb sich bald, durch diese künstlerischen Vorzüge, wie durch seinen achtungswerthen Charakter als Mensch, eine ausgezeichnete Theilnahme bey allen, die ihn kennen lernten. In jeder dieser Hinsichten, und auch als Componist, hat Hr. D. sich während seines Aufenthalts unter uns rühmlichst vervollkommnet, theils durch eigenes, strenges und unermüdetes Studium, theils durch Gelegenheit, die besten musikal. Werke aller Gattungen, Zeiten und Nationen kennen zu lernen und ausführen zu helfen, theils, was besonders das Spiel anlangt, nicht ohne bedeutenden Einfluss des vortrefflichen B. Romberg. So sehr wir also seinen Besitz dem kunstliebenden Dresden, und ihm selbst die eben so ehrenvollen als vortheilhaften Bedingungen gönnen, unter welchen er berufen ist: so müssen wir doch zugleich seinen Verlust aufrichtig beklagen, denn, als Concert-, und fast noch mehr als Quartett-Spieler, dürfte Hr. D. sehr schwer zu ersetzen seyn. Wir werden ihn übrigens stets in erkenntlichem, theilnehmenden Andenken behalten, und wünschen von ihm ein Gleiches.

Sein Concert war reich und trefflich ausgestattet. Es wurde durch die Symphonie von Hrn. Dotzauers Composition eröffnet, welche schon bey ihrer ersten Aufführung im vorigen Jahre mit Beyfall aufgenommen worden war, und über welche wir damals weiter gesprochen haben. Das erste Allegro und das Scherzando müssen wir nochmals als ganz vorzüglich gelungen rühmen. Hierauf folgte B. Rombergs treffliches und schwieriges Violoncell-Concert aus D dur. Hrn. D. gelang ganz besonders das Adagio; die Allegro-Sätze haben wir ihn früher noch vorzüglicher vortragen gehört. Dem. Alb. Campagnoli sang nun mit herrlicher Stimme,

und mit vieler Sicherheit und Fertigkeit, eine Scene von Crucio. Jetzt wurde zum erstenmale eine grosse Beethovensche Phantasie für das Pianoforte, zu welchem sich hernach allmählig alle Stimmen des Orchesters, dann Solo-Sänger, und endlich der volle Chor gesellen, aufgeführt. Es ist dies wieder ein eben so originelles, als anziehendes Werk des genialen Meisters; voller Geist, Leben und Anmuth. Der tiefe Ernst und die gedrängte Ideenfülle, welche von vorn herein, so lange das Pianoforte allein und frey sich hören lässt, herrschen, lösen sich nach und nach immer mehr in Heiterkeit auf, bis endlich das Ganze in frischer Fröhlichkeit endet. Der Theil, zwischen der ersten Ankündigung des fröhlichen Gedankens, der hernach im Chor ausgeführt wird, und dem Eintritt der Singstimmen, scheint uns der schwächere, wiewol er viel Angenehmes und Pikantes hat: die Ideen sind da einander zu wenig verwandt und auch in der Ausführung zu wenig in Beziehung auf einander gebracht; doch bescheiden wir uns auch, bey einem so reichen und so ungewöhnlich organisirten Werke, von dem man keine Partitur gesehen und das man nur Einmal gehört hat, wenigstens in den Nebensachen vielleicht nicht alles entdeckt zu haben. Auf jeden Fall wird dies Werk eine, allen kunsterfahrnen Klavierspielern, sehr geübten Orchestern und theilnehmenden Kunstfreunden, höchst willkommene Erscheinung werden, wenn es zu Ostern hier in Leipzig gestochen herausgekommen seyn wird. Hr. Musikd. F. Schneider trug die sehr schwere Pianoforte-Stimme — schwer, nicht etwa nur den Noten, sondern vornämlich dem eigenthümlichen Sinne der freyern Partien nach — meisterhaft vor; und auch das Orchester bewahrte seine grosse Kunstfertigkeit, Sorgsamkeit, und Liebe zu Beethovenschen Compositionen von neuem, indem es, ohne Partitur und nach Einer Probe, das Ganze so genügend ausführte. — Der zweyte Theil des Concerts fing mit Rode's Violin-Concert aus A dur an, das der junge Maurer, der Sohn unsers Stadtmusicus und ein Schüler unsers wackern Campagnoli, vortrug. Der feste, starke, wenn auch freylich noch nicht ausgearbeitete Ton, die beträchtliche Fertigkeit, und die Sicherheit im Takt u. s. w., womit der höchstens sechzehnjährige Jüngling spielte, lassen einen sehr wackern Musiker in ihm erwarten. Ein munteres, ungemein artiges Duett von Fioravanti wurde von beyden Dem. Campagnoli ebenfalls munter und ungemein artig gesungen. Den Beschluss machten die neuen, kunstreichen und sehr anziehenden Variationen B. Rombergs für das Violoncell mit vollem Orchester, über ein russisches Volkslied. Herr Dotzauer spielte dies schwere Stück in jedem Betracht meisterhaft, und zu grosser, einstimmiger Freude aller Anwesenden.

Kurze Anzeige.

Nouvelle Sonate pour le Pianoforte — — par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Ein vortreffliches *Larghetto espressivo*, schön und würdig in der Erfindung, und ein wahres, kleines Meisterstück in der lang und voll gehaltenen Ausarbeitung, das auf Kenner und Nichtkenner seiner herrlichen Wirkung gar nicht verfehlen kann — wenn es nämlich mit gehörigem Ausdruck und besonders auch schöner Bindung auf einem guten Instrumente vorgetragen wird; und ein sehr lebhaftes, etwas bizarres Rondo, das zwar Cr.s nicht unwürdig ist, aber dem ersten Kernsatze weit nachsteht. Schöner und correcter Steindruck.

Berichtigung.

Der Klavier-Auszug der Paerschen Oper *Sofonisbe* ist nicht, wie in No. 11. dieser Zeit. angegeben worden, in Leipzig, sondern in Bonn bey Simrock herausgekommen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten April. No. 14. 1811.

Voglers Orgel.

(Beschluss aus der 13ten No.)

Der Anblick bey Eröffnung der Klaviaturthüren gewährt Freude, indem 72 Registerzüge die Erwartung, das Werk zu hören, sehr spannen. Sie berechtigen beym ersten Anblick, kraftvolle, grosse, energische Töne zu hören: aber wie sehr wird man getäuscht; statt deren kommen matte, brummende, in einander laufende, nichts sagende Töne, ohne alle Rundung zum Vorschein, die eher, wenn die Orgel vollgriffig gespielt wird, betauben, als das Herz zur Andacht erheben. Lässt man sich nun auf eine Untersuchung der Register ein, so findet sich dann freylich, wenn die 6 stummen Züge abgehen, und die zwey Züge in ein Register verwandelt werden, dass nur 23 klingende Register, und wenn die Tertien, Quinten und Octaven zu Mixturen reducirt würden, wol nur noch ungefähr 16 tiefbrummende Register übrig blieben. Die Schnarrwerke müssen hier den Ton determiniren. Jeder Organist kennt die Schwierigkeiten, ja im Herbst und Frühjahr oft die Unmöglichkeit, diese in reiner Stimmung zu erhalten, da öfter eine schleunige Abwechselung von Frost und Thauwetter in einer Stunde eine bedeutende Veränderung in der Stimmung bewirkt.

Da nun hier die Registerzüge zu jedem Klavier nicht über einander, wie bey den andern Orgeln, sondern durch einander liegen: so sind sie, um sie gehörig unterscheiden zu können, von verschiedener Farbe, die immer zu den Vorsetzbretern und Seitenklötzen der Klaviaturen passt. Das oberste Klavier, hier mit 3 bezeichnet, hat ein gelbes Vorsetzbret und Klotze, so auch die zu diesem Klaviere gehörigen Registerzüge. Eben so verhält es sich mit dem Mittelklaviere 2, das schwarz, und dem Unterklaviere 1, was dunkel-, oder vielmehr bräunlich roth ist. Die Registerzüge des Pedals sind ziemlich dunkelroth, und kommen der Farbe des Unterklaviers zu sehr gleich, so dass sie bey trüber Witterung von der des Unterklaviers durchaus nicht zu unterscheiden ist. Um die Registerzüge des Pedals von denen des Unterklaviers rasch unterscheiden zu können, habe ich Erstere durch einen weissen Strich markiren müssen. Dies Durcheinanderwerfen der Registerzüge würde leicht durch einige Winkelhaken, Arme und Gelenke gehoben seyn, die man, wenn sie gut angebracht und gehörig gearbeitet, weit lieber als diese Simplification dulden würde. Sind sie gehörig gearbeitet und gut angebracht, so erschweren sie das Ziehen der Register gar nicht. So wie sie jetzt sind, erleichtern sie dem Orgelbauer die Arbeit und erschweren dem Organisten das Spielen.

Der Hr. Abt Vogler sagte in seiner Vorlesung, die er am 15ten December 1800 in der Sitzung der Gesellschaft naturforschender Freunde zu Berlin hielt: „man hat bisher Orgeln gebaut, ohne je die Dispositionslehre auf ein System zu reduciren; man hat sie aufgesetzt, ohne zu untersuchen, ob der Platz, wo dieses grosse Werk stehen soll, alle zur Fortpflanzung des Klanges erforderliche Eigenschaften habe.“

Dies scheint mir eben so viel zu seyn, als wenn Herr Vogler (musikal. Zeitung, 32stes Stück 3ter Jahrgang) sagt: er wolle zeigen, dass Bach und Kirnberger keinen Choral zu setzen verstanden! —

Wagner, Silbermann, Marx und mehrere geschickte und berühmte Orgelbauer, hatten allerdings ein Dispositions-System; es war nur von dem des Hrn. Vogler verschieden, daher auch

die Orgeln von so verschiedener Wirkung und Güte sind. Sie wandten es bey allen ihren Orgelbauen an, und erzielten damit einen majestätischen und überaus imponirenden Ton, der dem hiesigen Werke aber ganz abgeht. Sie schufen Orgeln, die geschickt waren, auch den Gesang der Gemeinde gehörig zu leiten und das Herz zur Andacht zu erheben; sie setzten sie zwar nicht in die Mitte der Kirche, so wie die hiesige steht, sondern immer am äussersten Ende derselben gegen Abend, von wo aus der Organist die Stärke der Gemeinde beurtheilen, den Prediger vorm Altare und auf der Kanzel sehen und hören konnte. Sie gingen dabey von der Wahrheit aus, dass sich der Schall schneller gerade aus, als nach den Seiten und hinterwärts verbreitet, wie er es hier leider muss, denn die Orgel steht nur vom Mittelpunkte der Kirche 18 Fuss entfernt.

Zu loben ist es hingegen, dass die Basspfeifen der Manuale gleich zum Pedalklaviere angewandt sind. Ob dies gleich die Windladen der zwey untersten Octaven in den drey Manualen um noch einmal so viel vergrössert, als sie sonst seyn würden, und mit Veranlassung gab, dass die Pedalklaviatur etwas weit aus einander zu liegen kam, so ist es doch eine bedeutende Kostenersparnis. Das Pedal hat nur ein einziges eigenes Register, nämlich Posaune 32 Fuss, die auf der Windlade des Oberklaviers steht. Es wäre ihr freylich eine eigene Windlade zu wünschen, weil sie den übrigen Registern, die auch mit dem Pedale verbunden sind, den Wind raubt. Ferner ist der Effect der Trias harmonica nicht zu leugnen; sie wirkt gleich einem eigenen Register. Vermöge derselben entsteht also eine 32, 16 und 8 fussige Stimme, wovon die zu 32 Fuss am bemerkbarsten ist. Hierzu gehören aber drey Tertien, nämlich 6 4/5, 3 1/7 und 1 1/9, so auch drey Quinten 10 2/3, 5 1/3 und 2 2/3. Zur Verstärkung ist noch 1 1/7 da. Man denke sich nun diese 4 Quinten und 3 Tertien zu einem einzelnen, achtfüssigen, hölzernen Principal, hierzu die 32 und 16 fussige Stimmen; und wenn gleich noch ein 4, 2 und 1 Fuss hinzukommen, so ist leicht zu begreifen, dass der Ton unbestimmt und ohne gute Wirkung seyn muss. Hierdurch werden freylich auch Kosten erspart, da diese kleinen hölzernen Pfeifen nicht so theuer wie die grossen von Metall sind; allein das ist es nicht, was eine Kirche allein verlangen darf: sie muss ein zweckmässiges, zur Begleitung des Gesanges brauchbares Orgelwerk haben wollen. Kleine Körper können nie einen grossen, vollen Ton liefern, und Register, die erst in der 2ten und 3ten Octav von unten eintreten, und andere, die oben in der zweygestrichenen aufhören, können nie beym vollen Werke eine Gleichheit des Tones erlauben, das Ohr wird sich nie beym Hinauf- oder Herabsteigen bestechen lassen.

Der Körper der 32 fussigen Posaune ist von Eisenblech gearbeitet, und hat nur 5 Fuss 2 1/4 Zoll Höhe, und 6 1/4 Zoll Weite. Dies kömmt mir so vor, als wenn man das Violoncell mit Contraviolon-Saiten bezöge, und nun die Töne des Contra-Violons daraus hervorziehen wollte. Es wird weder ein Violoncell noch Contraviolon seyn, und die Töne werden ewig ohne Wirkung bleiben. So ist's auch hier. Der Ton ist matt, die tiefsten flattern und sind ziemlich unbestimmt; kurz, das ganze Register ist ohne bedeutende Wirkung. Der Ton einer Orgelpfeife entsteht bey den offenen und gedeckten Kernpfeifen durch den Kern und das Labium, bey den Schnarrwerken, durch das sogenannte Eingeweide; seine Fülle muss er aber erst durch einen sich darüber befindenden, proportionirten Körper erhalten. Unmöglich ist's, von einer 32 fussigen Posaune, deren Körper nur 5 Fuss hoch ist, einen kraftvollen, runden, majestätischen Ton erhalten zu können. Warum hat denn hier Posaune 16 Fuss einen zwölffüssigen hölzernen Körper, da sie doch um die Hälfte kleiner als 32 Fuss ist, und Trompete 8 Fuss einen Körper von 16 Fuss? Gewiss darum, dass sonst keine kraftvollen Basse gewesen wären, und die Orgel so ärger als arg geklungen haben würde. Hier nimmt sich die Posaune 32 Fuss besser auf dem Papiere unter den Registern, als in der Orgel aus, wo ihr auch in der Anlage nicht einmal so viel Platz blieb, dass sie gut stehen konnte. Wenn man diese Fusskürze etwa mit dem Satz entschuldigen wolle, dass eine Pfeife keinen bestimmten Ton angeben kann, so lange der Körper nicht ganz in Erzitterung geräth, und dann annähme, dass ein 24 füssiger hölzerner Körper

zur 32 Fuss Posaune nicht durch 32 bis 36 Grad Wind in Erschütterung gebracht werden könne: so kann man sich sehr leicht vom Gegentheil überzeugen, wenn man die Hand an eine solche tönende 32 füssige Posaunenpfeife, gleichviel an den obersten oder untersten Theil legt, wo die Erzitterung derselben fühlbar genug seyn wird. Ja, diese Luftsaule ist so kraftig, dass sie sogar andere Körper, wie z. B. das Chor der Orgel, erschüttert. Dies empfand wol ein Jeder, der auf einem Orgelchore stand, wo Pfeifen der Art ertönten. Dasselbe gilt von dem 16 Fuss Principal, der im Gesicht steht, und wenn gleich Hr. Abt Vogler behauptet, er habe nie von einer Pfeife, die über 12 bis 16 rheinländische Fuss Höhe habe, einen wahren und entscheidenden Ton, vielmehr nur ein gewisses Brummen vernommen: so bin ich doch überzeugt, dass diese Pfeifen von grosser Wirkung sind. Der Beweis kann in allen Orgeln, wo solche Pfeifen stehen, geführt werden. Man spiele das ganze Werk ohne diesen Sechzehnfuss, verbinde ihn dann damit, und das ungeübteste Ohr wird den schönen Effect gewiss nicht verkennen. Bey den Schnarrwerken ist dies noch auffallender. Das Principal 16 und 8 Fuss sind in den 2 untersten Octaven stumpf, weil sie da von Holz und gedeckt gearbeitet sind, da sie ihrer Natur nach besondere Schärfe haben sollten, weshalb sie auch von Metall und offen gearbeitet werden müssen. Dem ungeübtesten Ohre entgeht auch die Abstufung des Tones von der hölzernen zur metallenen Principalpfeife nicht. Die hölzerne Pfeife ist freylich nicht so theuer, wie die von Zinn, aber auch nicht von der Dauer. So bald sie vom Wurme angestochen ist, intonirt sie entweder schlecht, oder gar nicht; auch hängt sich der Staub mehr an Holz wie an Metall an. Ganz gegen die Grundsätze des Hrn. Abt V., Register von gleicher Qualität in eine Orgel zu setzen, finde ich hier Principal 16, 8, 4, 2 und 1 Fuss; wenn 2 Fuss gleich im Discant unter dem Namen Octav 4 und im Bass Superoctav 2 Fuss, und Principal 1 Fuss als Sedecima 1 Fuss aufgeführt ist: so sind und bleiben es immer Principalpfeifen. Dies führe ich nicht als Tadel an, sondern es ist vielmehr eine lobenswerthe Ausnahme von der Regel. Im Mittelklavier steht Vox humana 4 Fuss für den Discant; ihr ist zum Basse Posaune 16 Fuss gegeben worden, die deshalb wahrscheinlich in den obersten Tönen darum so schwach intonirt ist, dass sie sich um so mehr an sie anschmiegen soll. Welcher Mensch singt wol im 16 Fuss Ton? Bey dem grössten Bemühen, Aehnlichkeit zwischen ihr und der Menschenstimme herauszufinden, gelingt es gewiss Niemanden, da sie ganz gegen die Natur derselben ist; selbst wenn sie als melodieführendes Register um eine Octave höher benutzt wird, ist ihr Ton nicht angenehm. Auch fehlt ihr die begleitende Stimme, Gedact, ohne welche sie nie schöne Fülle erhält. — Im Unterklavier steht im Discant Dulcian 32 Fuss und im Bass dazu, der Veränderung wegen, Clairon 4 Fuss. Das Tiefe oder das Hohe unten gesetzt ist neu und giebt Mannigfaltigkeit. Als Concert-Instrument für den Hrn. A. V. mag es so besser seyn; dies ist aber der Zweck der hiesigen Orgel nicht: sie soll den Gesang der Gemeinde leiten, das Herz zur Andacht erheben. Dem Dulcian wäre überdem noch ein besserer Platz zu wünschen; er steht so dicht hinter der Trompete 2 Fuss und so enge, dass man ihn, ohne die Trompetenpfeifen herauszunehmen, nicht stimmen kann. Noch befindet sich unter den Registerzügen ein Windablasser vom Hrn. A. V. erfunden. Dies ist ein an der inneren Seite des Hauptkanals befindliches 3¼ Zoll hohes und 3 Zoll breites Ventil, das durch den Registerzug aufgestossen werden kann, um den Wind abzulassen, damit er sich nicht, wenn nicht mehr gespielt wird, mit Gewalt durch die Poros der Windladen, Windkasten etc. zu drängen nöthig hat, oder wol gar etwas zersprengt. Wie viele Grade Wind würden wol zum Zersprengen einer Windlade etc. nöthig seyn? Der Hr. Abt lässt zwar bey seinen Orgeln den Wind nie fehlen: doch dieser, sey er noch so stark, wird sich gewiss ruhig vertheilen, ohne etwas zu zersprengen. Wäre dieser Fall wirklich möglich, so müsste man es ja eher von dem Spielen fürchten, wo er sich doch in seiner ganzen Fülle an die ihm angewiesenen Orte hindrängt. Dieser Zug ist ganz unnütz, und wenn er gebraucht würde, sogar schädlich. Er verursacht ein beynahe 2 Minuten langes Getöse, das von der

ganzen Gemeinde gehört werden kann, da er in der Orgel angebracht worden ist; er stört also die Aufmerksamkeit der Zuhörer gerade im Anfange des Gebets. Eben so übel ist auch die Kalkantenglocke in der Orgel angebracht; sie ist auch ein störender Gegenstand, da sie allemal während des Gebets angezogen werden muss, was auch in der ganzen Kirche zu hören ist. Ihre Bestimmung ist, dem Kalkanten ein Zeichen zu geben, dass er die Balge niedertreten soll; sie gehört also zu ihm hin, und könnte dann in der Kirche nicht gehört werden, weil die Balge von derselben abgesondert liegen.

Aus dem Vorhergesagten geht hervor, dass wenn aus dem Voglerschen Simplifications-Systeme das Nützliche herausgenommen und mit der alten Art, Orgeln zu bauen, zweckmässig verbunden, mehr in der Wirklichkeit als auf dem Papiere geliefert würde: so müsste man für wenigere Kosten als sonst, sehr tüchtige, zweckmässige Orgeln erbauen können. So wie die hiesige Orgel jetzt ist, taugt sie nicht zur Kirchenorgel, und ich fühle schon jetzt, dass auch bey mir die Prophezeihung des Verfassers der Gedanken über Hrn. A. V.s Simplifications-System, (Musik. Zeit. 1ter Jahrgang, Seite 55) aus den dort angeführten Gründen eintrift. Dies Orgelwerk imponirt nicht halb so, wie ein Wagnersches von ungefähr 24 Stimmen, das gewiss nicht 2000 Rthlr., wie dies zu stehen käme; und wenn besonders die Gesichtspfeifen wie hier weggelassen, das Pedal wie hier mit den Bässen des Manuals verbunden, die Principale, Tertien und Quinten wie hier von Holz und gedeckt gemacht würden: so müsste es bestimmt um vieles wohlfeiler als dieses angefertigt werden können.

Neu-Ruppin.

Wilke, Organist.

NACHRICHTEN.

Breslau, den 17ten März. Mein heutiger Bericht kann von keinem neuen Werke, sondern nur von der Erneuung eines trefflichen altern handeln. Winters hier oft gesehenes Meisterwerk, die Opferfest, war fast durchgängig neu besetzt, und gewährte [illegible] ein vielfältiges, hohes Interesse. Dem. Kil[illegible]y gab die Myrrha zum erstenmal. Ihre Jugen[illegible]nd Natürlichkeit kamen ihr hier sehr zu statt[illegible] Sie sang ohne Ueberladung an Manieren, u[illegible] ohne irgend etwas fallen zu lassen, wahrhaft lobenswerth und schön. Als Elvira glänzte Dem. Rellstab mehr, als alle ihre Vorgängerinnen. Die schwierige Arie: Süss sind der Rache Freuden — sang sie, als wäre dieselbe für sie geschrieben. Mit bewundernswerther Deutlichkeit, Leichtigkeit und Reinheit vernahm man alle die wilden Passagen, so dass das Publicum einstimmig in den lautesten Beyfall ausbrach. An Hrn. Röders Stelle, der unsre Bühne mit der Hamburger vertauscht, hat unser Theater eine schätzbare Acquisition an Hrn. Klengel von Leipzig gemacht. Dieser talentvolle, noch sehr junge Mann ist, so viel wir wissen, noch nie auf dem Theater gewesen, und dennoch gab er den Murney, in welchem er zuerst auftrat, mit viel Anstand, und auch nicht ohne alle Gewandtheit, welches beydes sich die Meisten sonst erst auf der Bühne selbst nach und nach erwerben müssen. Jugend, gesellschaftliche Bildung, und ein einnehmendes Gesicht kommen ihm auch zu statten; und an Uebung kann es ihm hier nicht fehlen. Ueber seinen Gesang hatten wir schon früher in Ihren eigenen Berichten, da er einige Jahre bey Ihrem Concert engagirt war, manches Vortheilhafte gelesen, und fanden es nun vollkommen bestätigt. Seine angenehme und biegsame Stimme, sein bestimmter und richtiger Vortrag, seine Wahrheit im Ausdruck, und die an ihm überall leicht bemerkbare gute, solide Musikschule überhaupt, bestätigen unsre Hoffnung, an ihm einen vorzüglichen Tenoristen zu erhalten, deren es jetzt so wenige giebt. — Auch Hr. Fischer, als Inka, erdiente Beyfall und Aufmunterung. Er hat sonst nur kleinere Rollen gegeben. Hr. Häser, als Masseru, gab diese Rolle vorzüglich brav, und bestätigte den Ruf, den er in derselben schon längst erhalten hat. Am Ende der Vorstellung wurden die beyden oben genannten Sängerinnen und Hr. Klengel hervorgerufen. Jeder Freund der Tonkunst wünscht und hofft, dass wir bald wieder dergleichen würdige Nahrung für Geist und Geschmack erhalten mögen.

Breslau, den 26sten März. (Von einem andern Correspond.) Hr. Musikdir. Bierey hat zu Werners *Weihe der Kraft* die Chöre, und eine Ouvertüre componirt, die den denkenden Künstler documentirt und ihrer Originalität wegen eine öffentliche Erwähnung verdient. Hr. B. geht nämlich von der Idee aus, eine Skizze des Stücks, ein Gemälde zu liefern, das die Tendenz des Schauspiels durch Töne versinnlichen soll. Er will die Zeit des Mönchthums, den Charakter eines finstern Jahrhunderts, welches Luthers Fackel zuerst erhellte, das Erscheinen des Reformators und die Wahrheit seiner Grundsätze, die herrlichen Folgen seiner Lehre für die Verbreitung der Aufklärung und Vertilgung des Aberglaubens malerisch darstellen. Eine schwer zu lösende Aufgabe! — Wie sie gelöst worden, wird sich durch nähere Beleuchtung der Composition ergeben. Der finstere, mystische Charakter eines Largo aus D. min. im fugirten Style versetzt uns wirklich in die Zeitepoche, von welcher die Rede ist. Wir hören auf dem Theater, in weiter Entfernung, das Kyrie eleison, Christe eleison, von vier Singstimmen ohne Orchester-Begleitung, als Symbol eines catholischen Hochamtes, welches vom Orchester durch ein Andante in gebundener Schreibart unterbrochen wird, dessen viele dissonirende Vorhalte und düstre Fortschreitungen in Moll-Accorden die beabsichtigte Stimmung unterhalten, bis in gleicher Entfernung von den Stimmen hinter der Gardine das Amen gehört wird. Das Orchester tritt nun mit einem gemässigten Allegro, voll Kraft und Würde ein; die Dissonanzen lösen sich in Wohlklange auf, und die Erscheinung Luthers wird hierdurch angekündigt. Mit weisem Bedacht hat der Componist bis hierher den Gebrauch der Blasinstrumente ganz vermieden. Diese treten nun mit erhöhetem Effecte ein. Ein melodienreiches Andante, voll Licht und Klarheit, lässt uns im Contraste gegen den finstern Charakter der frühern Sätze, die Idee des Componisten durchaus nicht verfehlen, die durch den Choral: *Ein' feste Burg ist unser Gott*, von dem gesammten Chor hinter der Gardine, jedoch in minder weiter Entfernung und mit Posaunen-Begleitung gesungen, sich deutlich entfaltet. Ein feuriges Allegro des Orchesters in der Dur-Tonart verbreitet jetzt helles Licht und leitet in den Chorgesang der Bergknappen ein, mit welchem die Handlung beginnt. — So kühn und bedenklich die Idee auch ist, welche Hrn. B. bey dieser Composition geleitet; so viel auch der strenge Kunstrichter in ästhetischer Hinsicht dagegen einwenden möchte: so wird doch durch die meisterhafte Ausführung ein jeder Einwand desselben geschwächt, zumal da der Componist nur die subjective Malerey der Empfindung vor Augen gehabt, und kein pittoreskes Gemälde solcher Gegenstände geliefert hat, deren Versinnlichung nur den Farben und der Poesie, nicht den Tonen zusteht. — Die Nonnenchöre und Theobalds Lied sind mit Kunsterfahrenheit gearbeitet, und die gesammten Compositionen mit Beyfall aufgenommen worden.

Hr. Klengel aus Leipzig ist beym hiesigen Theater engagirt, und als Murney im Opferfeste zum erstenmal aufgetreten. Sein schönes Organ und seine gebildete Gesangmethode hat allgemeinen Beyfall erworben, und ob er gleich die Bühne jetzt erst, und in dieser Rolle zum erstenmale betreten, so fiel dieser Versuch doch vortheilhaft aus, und berechtigt uns zu ausgezeichneten Erwartungen. Dem. Rellstab gewinnt täglich mehr in der Achtung des Publicums. Sie hat die Partie der Elvira in erwähnter Oper meisterhaft gesungen, und die Arie: *Süss sind der Rache Freuden*, ist hier von keiner Sängerin in der Vollkommenheit gehört worden. Der Beyfall, den Dem. Kilitschgy bisher gehabt, ist nicht mehr so rauschend, wie er war; und doch steht es nur bey ihr, das Publicum in jeder Rolle zu exaltiren, sobald sie, dem bezaubernden Eindruck ihres herrlichen Organs mehr vertrauend, weniger coloriren, den Takt nicht wilderlich verzerren, und gewisse seltsame Manieren lassen möchte, die, selbst nicht einmal mit Benutzung der enharmonischen Leiter zu Papier gebracht werden können.

Unsre Winter-Concerte sind nunmehr geschlossen. Den Beschluss machte A. Romberg's Composition zu Schillers Lied von der Glocke. Bey dieser, besonders in Hinsicht auf Behandlung des herrlichen Gedichts, nur trivialen, einem classischen Tonsetzer wie A. Romberg nicht zur Ehre gereichenden Composition, und

bey der höchst armseligen Besetzung und Ausführung, ging das Sprichwort: *Ende gut, alles gut*, nicht in Erfüllung! —

Florenz, d. 6ten März. . . . So würde ich Italien überhaupt, so würde ich namentlich auch Florenz, kaum wieder erkennen, wenn ich plötzlich im Traume hierher versetzt wäre. Ich glaube behaupten zu dürfen, dass, so sehr gross die Veränderungen sind, welche die letzten funfzehn bis zwanzig Jahre im Charakter, den Sitten und dem Geschmack der Franzosen und der Deutschen gemacht haben, die, in Italien, doch noch grösser sich zeigen. — Was nun Musik anlangt, so habe ich diesmal Rom und Neapel noch nicht besucht und kann mithin von diesen nicht sprechen: in den übrigen Hauptstädten Italiens aber finden sich jetzt noch durchgehends nur sehr wenige oder keine Aussichten zum Emporkommen nach so schnellem Fall — das einzige Mayland ausgenommen, wo ich vollkommen bestätigt gefunden habe, was Ihr Correspondent Ihnen früher gemeldet, wenn auch hin und wieder mit Farben der Hoffnung ausgemalt hat. Dort ist es der Regierung ein unverkennbarer Ernst mit Stiftung, Belebung und Befestigung guter Bildungsanstalten; und unter diese gehört allerdings auch das neue mus. Conservatorium. Es leistet dies jetzt doch schon so viel, dass man mit Zutrauen das Beste erwarten kann. — In Florenz hat beym Publicum seit der angegebenen Zeit der Sinn für Musik und der Geschmack an ihr sich unverkennbar sehr vermindert. In der Instrumental-Musik ist man nicht nur gar nicht mit fortgeschritten, sondern auch die ehemalige musterhafte Genauigkeit, Sorgfalt und Zartheit, womit man das Leichtere und Aeltere gab, findet sich nicht mehr. Doch Gesang war immer, und ist noch die Hauptsache: da aber in jener ganzen Periode hier kein wahrhaft grosser Sänger aufgestanden ist, so hat der Verstand den grossen Begriff und ehemaligen hohen Massstab, der Sinn seine Reinheit, und selbst das Ohr seine Feinheit und Delicatesse verloren, womit denn, natürlicher Weise, auch der Enthusiasmus und die Liebe für den Gesang, ja die Theilnahme an der Tonkunst überhaupt, abgenommen hat. Das Ballet ist auf dem Theater die Hauptsache; aus der Oper macht man wenig oder nichts. Auf jenes muss denn auch der Unternehmer die meisten Kosten wenden, wenn er Zulauf haben will. Kirchenmusik hört man fast gar nicht mehr. Welchen hohen Genuss hatte ich ehemals durch diese! In jeder Hauptstadt hörte der Hof alle Sonntage eine solenne Messe, wobey sich die besten Künstler, Sänger und Instrumentisten, hören liessen; und nicht leicht verging eine Woche ohne mehrere grosse Musiken in den Kirchen. Das ist jetzt alles anders. Seit Aufhebung der Klöster sind die Musiken in den Kirchen grösstentheils ganz weggefallen, und was etwa noch vernommen wird, ist mit dem Ehemaligen gar nicht zu vergleichen. Nur bey ausserordentlichen Gelegenheiten werden noch Aufführungen veranstaltet: sie müssen aber, selbst bey gutem Willen, immer seltener und geringfügiger werden, da sich die guten Subjecte zur Ausführung von Jahr zu Jahr vermindern — was nicht anders seyn kann, weil die Musiker jetzt so wenig zu verdienen bekommen. So hat sich denn auch unter den Leuten eine gewisse Indolenz für die Tonkunst (und unter den geistigen Beschäftigungen und Genüssen für diese wahrlich nicht allein,) eingeführt, die ziemlich gleichgültig hinnimmt, was nun eben geboten wird und wie es geboten wird, um Anderes aber, selbst in der Nähe, sich gar nicht bekümmert. Nur Ein Beyspiel davon! Ich gedachte die ehemals so überaus feyerliche, ja wahrhaft heilige und stille Oster-Woche in Rom zuzubringen, wollte aber doch gern zuvor wissen, wie es jetzt um die künstlerischen und religiösen Feyerlichkeiten daselbst stehe. Niemand wusste hier etwas davon anzugeben; nicht einmal, was aus der päbstlichen Gesangskapelle geworden, oder nur, ob sie noch, oder doch noch etwas davon, existire etc. Dass hier, wie in den übrigen italienischen Hauptstädten — nur gewissermassen Mayland ausgenommen —, gar kein eigentlicher Musikalienhandel existirt, trägt eben so viel bey, die Tonkunst in Schlummer zu wiegen, als es in Deutschland für die Wissenschaften ein Gleiches bewirken würde, wenn der Buchhandel ferner wie in den letzten Jahren sinken sollte. Selbst die einheimische

Musik hat man nicht gedruckt oder gestochen, sondern nur abgeschrieben; wo denn besonders der Tanz oder allenfalls die Opernarie, die heute gefallen hat, morgen copirt, übermorgen nachgespielt und nachgesungen, und in einigen Wochen vergessen wird. Nur aus Paris habe ich einige gestochene Musikalien gefunden: sie sind aber ziemlich schwer und nicht mit Auswahl zu haben, auch fast allein in den Handen der Wohlhabenden, da sie hier theuer sind. Dass aber der Wohlhabenden jetzt nicht viele, und unter ihnen nicht immer die Gebildeten sind, brauche ich nicht erst hinzuzusetzen. — —

Recensionen.

Sechs Gedichte von Elisa v. d. Recke — für eine, zwey und vier Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von August Harder. Oeuvr. 31. Leipzig, b. Breitk. und Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Unter den zahlreichen Liedern dieses beliebten Componisten ist diese kleine Sammlung, neben der, aus Krummachers Sonntag, vielleicht die vorzüglichste. Ausser dem bekannten Talente H.s, gute, singbare, den wohl gewählten Texten immer angemessene Melodien zu erfinden, zeigen diese auch eine rühmliche Sorgfalt in der Ausarbeitung des harmonischen Antheils, und durchgehends eine warme Liebe, womit alles verfasst worden ist. Daher hat denn auch jedes einzelne Stück der vorliegenden Sammlung sein Gutes; keines ist verwerflich, und einige sind wirklich ungemein schön. — Die Schreibart H.s, und seine Weise, die Dichter zu behandeln, ist bekannt; so kann es Rec. mit einigen Nachweisungen auf die einzelnen Stücke bewenden lassen. No. 1. ist sehr anmuthig, und, ausser einigen Kleinigkeiten in der Accentuation — z. B. T. 3. Vergangen-heiten, welches allenfalls schon durch $\frac{\text{ver-}}{\text{heiten}}$ vermieden worden wäre — wird man nur ein weniger allgemeines, oder gar kein Ritornell am Schluss wünschen. No. 2. ist ein schönes, sehr ausdrucksvolles Lied in Righini's Weise, das, gehörig vorgetragen, überall an's Herz dringen und Beyfall finden muss. (Die 7te Note des 2ten Takts der vorletzten Zeile soll h, und das zweyte gis der linken Hand in diesem Takte a heissen.) No. 3. ist weniger bedeutend, aber dem Texte angemessen, und erst für vier wechselnde Singstimmen ohne Begleitung, dann für zwey mit Begleitung geschrieben worden. (Seite 8, 3te Zeile, 1ster Takt, soll die 5te Note a heissen.) No. 4. ist ein leichter, heiterer Rundgesang, der sich gut ausnimmt. Für den vorletzten Takt des 1sten Systems wäre in der Harmonie, oder wenigstens in der Figur des Basses, etwas mehr zu thun gewesen: so klingt er gar zu plan. (S. 10., Syst. 2., sollen die beyden letzten Noten der Singstimme a h heissen.) No. 5. ist mit Sorgsamkeit und Glück dem Gedichte nahe angepasst und nach den verschiedenen Strophen für den Gesang mässig, aber vortheilhaft verändert. Vorzüglich ist in diesem Betracht die Stelle: zu ihm empor gehoben — in der zweyten Strophe, zu loben. (S. 13., Syst. 1., T. 3., soll die erste tiefe Bassnote e heissen.) Das choralmässige, 4stimmige Abendlied, No. 6., das auch ohne Begleitung gesungen werden kann, ist wieder ein lobenswerthes Stück, voll Gefühl, und auch in ziemlich gutem Fluss der regelmässig geführten Stimmen gesetzt. Mit Vergnügen bemerkt man an diesem und ähnlichen Stücken, wie H. seit einiger Zeit sich nicht mehr, wie so viele der jetzigen Liedercomponisten, auf sein Talent für Melodie und den Beyfall der Liebhaber, welcher diesem gewöhnlich folgt, verlassen mag, sondern durch ernsthafteres Studium der Harmonie seinen Gesängen auch für den Kunstverständigen Gehalt zu geben bemühet ist. Auf diesem Wege entgehet er auch am sichersten der Gefahr, sich selbst zu wiederholen. — Das Werkchen ist sehr gut, aber nicht fehlerfrey gedruckt; die Fehler, welche Rec. bemerkbar geworden, sind oben angezeigt.

Quatuor pour Violon, 2 Violes et Violoncelle, par J. G. H. Voigt. Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Der kürzlich verstorbene Componist dieses Quatuors, Organist an der Thomaskirche in Leipzig, war ein guter Theoretiker und ein geschickter Spieler mehrerer Instrumente. Vor einigen Jahren gab er das Violoncell auf, das ihm einer gefühlten Körperschwäche wegen nicht mehr zusagte, und cultivirte mit vielem Glück die leichter zu behandelnde Viola, auf welcher er im wöchentlichen Concerte zu Leipzig bisweilen Concerte — gewöhnlich von eigener Composition — nicht ohne Beyfall vortrug. Sein Spiel wie sein Satz, beyde aus den Quellen eines ruhigen Gemüths, das sich mit beharrlichem Fleiss zur Kunst gebildet hatte, hervorgegangen, hatten einen ziemlich ähnlichen Charakter — den, der Gefälligkeit, der Richtigkeit, Reinheit und Consequenz: beyden fehlte aber jener Aufschwung, jene Originalität, die der höhere Genius erzeugt. In seinen Compositionen liebte er die kunstreiche thematische Behandlung. Gründlich und oft glücklich verarbeitete, gewandte, und durch mehrere Stimmen durchgeführte Themata gaben seinen Werken immer eine hervorspringende Einheit. Doch ist nicht zu leugnen, dass seine Concerte (wie die anderer Componisten, die in *dieser* Gattung gar zu gelehrt zu seyn sich bestreben,) bisweilen dadurch ein wenig trocken und eintönig wurden, und das Brillante, Ueberraschende, Effectvolle verloren, das diesem Genre der Musik recht eigentlich anzugehören scheint. Hauptsächlich galt dieses von den ersten langern und ernsthaftern Sätzen, weniger von seinen Rondos oder Prestos, die ihm, weil er hier sich mehr gehn liess und williger aufnahm, was sich ihm von heitern Gedanken darbot, zuweilen ganz vorzüglich gelangen. In dieser kurzen Anzeige und Ehrenerwähnung, die wir dem verstorbenen braven Manne und talentvollen und bescheidenen Künstler schuldig zu seyn glaubten, haben wir zugleich vorliegendes Quartett, sein letztes Werk, charakterisirt. Es ist in F dur geschrieben, und keine flüchtige, galante Arbeit, sondern das Werk eines gründlichen Mannes. In dem ersten, ernsthaften, aber doch gefälligen Allegrosatze findet man den kunstreichen thematischen Satz wieder, der hier aber nicht bis zur Trockenheit festgehalten ist. Das Ganze bildet sich aus angenehmen Melodien, die zwischen der ersten Viole, (dem Haupt-Instrument,) und der Violin alternirend sich fortschlingen, und in welche bisweilen mit gutem Effect das Violoncell einstimmt. Die wohlklingenden Passagen, womit besonders die Viole reichlich versorgt ist, passen ungesucht zu dem angenehmen Ganzen. Das sanfte, melodische Andante, festgehalten in seinem Charakter, wird jedes fühlende Herz erfreuen. Der Menuet, mit dem für die Viola ganz obligaten Trio, fehlt es nicht an einer gewissen Eigenthümlichkeit, die in diesen kleinen muntern Producten der Laune eigentlich das Wesentlichste ist; und ein recht heiteres, gefälliges, gar nicht gemeines Allegro beschliesst dies wohlgerathene Ganze, das wir besonders den Liebhabern der Viola zur Uebung empfehlen können, weil die Hauptpartie derselben doch nicht so ganz leicht auszuführen ist. Der Stich ist sauber und correct.

Kurze Anzeige.

Favorit-Polonaise für das Pianoforte von Möser. Berlin, b. Cancha et Comp. (Pr. 4 Gr.)

Ein kurzes, ganz unbedeutendes Handstückchen, das hier auf zwey Quartseiten für wenig, und doch etwas theuer, ausgeboten wird. Den Titel verstehn wir nicht. Wer der Hr. *Möser* (ohne Vornamen) ist, noch was es mit dieser seiner Favorite für eine Bewandtnis habe, ist nicht klar. Dem ruhmlich bekannten Violinspieler trauen wir aber für diese Favoritschaft zu viel Geschmack zu.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten April. Nº. 15. 1811.

Die fürstlich schwarzburg-rudolstädtische Hof-Kapelle und deren Aufführungen.

Es sind in diesen Blättern mehrmals Schilderungen von Kapellen und andern musikalischen Gesellschaften mitgetheilt worden, die dem Tonkünstler von Profession, wie dem Liebhaber, willkommen gewesen. Vielleicht wird es beyden auch nicht unangenehm seyn, einige Nachrichten von einer Kapelle zu erhalten, die zwar in Hinsicht der Stärke nicht mit einer Wiener, Berliner, Münchner u. s. w. verglichen werden kann, ihres Werths wegen aber gewiss unter die vorzüglichern gezählt werden darf.

Um dieses Orchester aus dem rechten Gesichtspuncte zu beurtheilen, und manches, was unparteyisch zu seinem Lobe gesagt werden muss, nicht übertrieben zu finden, ist es nöthig, zuvor einen Blick in die Vergangenheit und auf Schwarzburgs Fürsten zu werfen.

Die Fürsten von Schwarzburg-Rudolstadt haben sich von den ältesten Zeiten bis jetzt durch Humanität und Liebe zu den Künsten und Wissenschaften ausgezeichnet; und dass die Tonkunst bey ihnen nicht die letzte Rolle gespielt hat, beweist schon das hohe Alter der Kapelle, welches mit Gewissheit gar nicht zu bestimmen ist. Wenigstens hat sie einige Jahrhunderte ununterbrochen existirt. Die glanzendste Periode derselben aber war von der Regierung des Fürsten *Johann Friedrich* an, bis nach dem Tode des Kapellmeisters *Scheinpflug*, welcher 1770 starb. Jener, in vielem Betracht so ausgezeichnete Fürst, den selbst Friedrich der Grosse oft die Zierde der Reichsfürsten und den Fürst unter den Fürsten nannte, war nicht allein als Regent ein eifriger Beförderer alles Guten, sondern auch ein ausserordentlicher Verehrer und Beschützer der schönen Künste, besonders der Tonkunst, die er vorzüglich liebte und selbst ausübte. Er hob die Kapelle so hoch, als sie je gestanden hat, und wendete alles an, was in seinen Kräften stand, sie immer mehr zu vervollkommnen. Fast alle berühmte reisende Tonkünstler fanden an diesem Hofe gute Aufnahme und wurden fürstlich belohnt. Das Ensemble der Kapelle bildete er nach dem dresdner und berliner, an welchen beyden Orten viele Mitglieder der Kapelle ihre Schule machten. — Besonders wurde in Ansehung der Geigen-Instrumente die berühmte Bendasche Schule hier zum Muster genommen, die sich bekanntlich durch soliden Ton und Vortrag, durch Kraft mit Anmuth verbunden, sehr auszeichnete, und durch den, als guten Violinisten bekannten, verstorbnen Concertmeister Bodinus, einen Schüler Franz Benda's, lange erhalten wurde, so dass die Spuren davon jetzt noch nicht ganz verwischt sind. — Die Stärke des Orchesters war damals auch vollkommen dem Locale, wo es gebraucht wurde, angemessen: die Violinstimmen waren gewöhnlich sechsfach besetzt, und bey den Bassen waren drey Violoncells, zwey Fagotts, die, wie damals gewöhnlich, wo sie nicht obligat waren, mit den Bassen bliesen, und zwey Contrabasse. Diese Besetzung war für die sehr kleine Hofkirche, und für die Zimmer, wo gewöhnlich die Hof-Concerte und Tafelmusiken gehalten wurden, hinlänglich, zumal da ehemals die Blas-Instrumente nicht so häufig gebraucht wurden, als jetzt.

Der Dienst der Kapelle bestand in Kirchenmusik, Tafel- und Kammermusik. Die wesentlichste Verrichtung, zu welcher die Mitglieder der Kapelle eigentlich angenommen waren und welche auch wahrscheinlich die Entstehung des Ganzen veranlasst hatte, war die *Kirchenmusik*.

Die alten frommen Fürsten wendeten aus Religiosität viel auf die Vervollkommnung derselben, und beriefen von Zeit zu Zeit geschickte Kapellmeister an ihren Hof. Der letzte Kapellmeister war Christian Gotthelf Scheinpflug, der seine Stelle von 1753 bis 1790 begleitete. Er war ein vortrefflicher Kirchen-Componist, der zwey herrliche Jahrgänge, mehrere Cantaten (auch ein Singspiel, Mithridates,) geschrieben, und als Director die Kapelle auf eine hohe Stufe der Vollkommenheit gebracht hat. — Besonders hat sich diese Kapelle von jeher in ihren Aufführungen durch soliden Geschmack, strengen Takt, Präcision und ausserordentliche Kraft, vorzüglich in den Geigen-Instrumenten, ausgezeichnet. Ref. kann versichern, mehrere Orchester gehört zu haben, die fast noch einmal so stark besetzt waren, und doch nicht die Kraft hatten, wie dieses. Schade, dass damals die Blas-Instrumente nicht so gut waren, als jetzt! — Zu Fürst Johann Friedrichs Zeiten wurden auch gewöhnlich die Graunschen und Hasseschen Opern, gleich nach ihrer Aufführung in Dresden und Berlin, dort für die hiesige Kapelle copirt, und dann hier die für's Concert passenden Partieen und Arien unter die Hofsänger vertheilt.

Nach Scheinpflugs Tode dirigirte der damalige Kapell-Director Gehring die Kirchenmusik, und der Concertmeister Bodinus die Tafel- und Kammermusik. Und nach des ersten Tode (1787) dirigirte der Zweyte auch die Kirchenmusik. So blieb es bis 1792, von welcher Zeit an Bodinus, Alters und Kränklichkeit wegen, keinen Dienst mehr verrichtete. Seine Stelle versah *ad interim* der Kammermusic. Spangenberg, (aus der ehemaligen Gräfl. Brühlschen Kapelle zu Dresden, ein vortrefflicher Orchester-Geiger,) als Aeltester bey der ersten Violin.

Im Jahr 1793 starb Fürst Friedrich Carl. Er besass in verschiedenen Wissenschaften, und auch in der Musik, ausgebreitete Kenntnisse, und spielte auf der Violin und Viole selbst Concert. Sein Nachfolger, Fürst Ludwig Friedrich, war zwar ein Liebhaber, aber weniger Kenner der Musik. Da er mehr Blas- und militärische, als ernste Orchester- und Kirchenmusik liebte, so errichtete er, gleich nach dem Antritt seiner Regierung, ein Hof-Oboisten-Corps von 17 Personen, wozu er die bey der Kapelle noch ohne Gehalt und Rang angestellten jungen Leute nahm, die übrigen von andern Orten kommen liess, und sie engagirte. Dieses Corps, über welches Hr. Kammermusic. Degen als Chef gesetzt war, musste auch zugleich Dienste bey der Kapelle thun: die übrigen Verrichtungen bestanden in Blas-Musik aller Art, und Tanzmusik bey Hof-Ballen. Da die Blas-Instrumente bis dahin meistens mit alten, fast unbrauchbaren Leuten besetzt waren, so wurden diese in Ruh, und diese Stimmen mit lauter jungen Leuten aus jenem Corps besetzt. Die übrigen im Orchester brauchbaren, wurden zur Verstärkung der Hauptstimmen gebraucht. Auf diese Art gewann die Kapelle auf der einen Seite ausserordentlich, indem das Orchester nunmehr hinlänglich stark, und besonders die Blas-Instrumente alle gut besetzt werden konnten; und unter den jungen Leuten zeichneten sich mehrere gar bald noch durch hervorstechende Talente auf ihren Instrumenten aus. Dass diese Einrichtung aber auf der andern Seite auch manches Nachtheilige für die Kapelle (als eine Gesellschaft von Künstlern, zu Einem Zwecke vereinigt,) hatte, ist nicht zu läugnen, und Kenner werden das am besten beurtheilen können. Auch wurde diese Einrichtung in der Folge in vielen Stücken abgeändert. Es wurden die ausgezeichneten Subjete zu Hofmusicis ernannt u. s. w.

Die Musik selbst erlitt folgende Veränderung. Die Kirchenmusik bey Hofe ging nach und nach ein, und auch die gewöhnliche Tafelmusik des Sonntags hörte auf: nur bey ausserordentlichen Gelegenheiten wird diese noch gegeben. Statt dessen wurde alle Sonn- und Festtage Abends von 6 bis 8 Uhr bey Hof Concert gehalten: wo gewöhnlich zwey Symphonien, ein Concert und eine Arie, oder, statt der letztern, eine Blas-Partie aufgeführt wird. Die Blas-Musik ist in der That zu einem ausserordentlichen Grade von Vollkommenheit gestiegen, und gewiss werden wenig Orchester dieselbe so durchgängig gut besetzt aufweisen können. Die Instrumente alle zeichnen sich durch einen ausserordentlich schönen, gleichen, im gehörigen Verhältnis zu einander stehenden Ton aus; der Geschmack im Vortrage ist edel und rein, (die

meisten dieser Musiker haben sich in Dresden gebildet,) und die grössten Schwierigkeiten werden mit Leichtigkeit ausgeführt. — Ausser den gewöhnlichen Hof-Concerten giebt die Kapelle alle Winter 12 Concerte im Gasthause zum Ritter, die eben so, wie die Hof-Concerte, eingerichtet sind. Auch ist seit dem Jahre 1792 ein Theater hier errichtet, wo gewöhnlich alle Jahr zur Zeit unseres, sonst so berühmten Vogelschiessens, (im August und September) von einer auswärtigen Schauspieler-Gesellschaft theatralische Vorstellungen gegeben werden. Hierbey ist aber die Kapelle in einer übeln Lage. Da nämlich in den ersten Wochen jenes Festes alle Tage gespielt und oft einen Tag um den andern eine Oper gegeben wird: so ist wenig Zeit zum Probiren übrig; es ist daher oft der Fall gewesen, dass die schwersten Opern, die das Orchester noch gar nicht kannte, mit einer einzigen, oberflachlichen Probe abgefertigt wurden. Jeder Sachverständige aber weiss, dass es keine Kleinigkeit ist, Opern, wie Don Juan, Camilla, der Wasserträger, Lodoisca (von Cherubini) u. dergl. *prima vista*, und zwar im Geiste des Componisten, zu executiren. Dennoch gingen die Opern immer wenigstens so gut, als es unter solchen Umständen und bey so mancherley Hindernissen nur erwartet werden konnte. Doch ist das Orchester auch von je her gewöhnt worden, mit Sicherheit und Festigkeit vom Blatt zu spielen, und das viele Probiren ist bey ihm sonst niemals ubich gewesen. Freylich hätten zuweilen manche Opern noch besser gehen können und müssen, wenn mehr Zeit zum Einstudiren, und mitunter auch ein besserer Directeur da gewesen wäre. Am besten fielen die Opern aus, die in den zehn Jahren gegeben wurden da die Weimarische Hofschauspieler-Gesellschaft hier Vorstellungen gab, unerachtet sie nur von dem Correpetitor der Gesellschaft dirigirt wurden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Aschaffenburg. Auch hier liess Hr. Mechanicus *Kaufmann* aus Dresden sein neu erfundenes Instrument, Harmonichord, und zwar im hiesigen Hof-Concert hören, und erwarb sich durch die überraschende Wirkung des Instruments sowol, als durch geschickte, zweckmässige Behandlung desselben, den Beyfall aller Kenner. — Den äussern und innern Bau dieses Instruments betreffend, bezieht Referent sich auf die, in der musikal. Zeitung No. 64. vor. Jahres befindliche Beschreibung, und ist mit dem Verfasser jenes Aufsatzes ganz einstimmig, dass, in Hinsicht der leichten Behandlung, und des bis zur grössten Stärke wachsenden und allmählig wieder abnehmenden Tones, das *Harmonichord* allen bisher bekannt gewordenen Instrumenten dieser Art vorzuziehen sey; ja — wenn gleich es die Franklinische Harmonica an Fülle und himmlischer Reinheit des Tones nicht erreicht, von der andern Seite doch an Schnelligkeit des Vortrags, und an Mitteln, alle verschiedenen Gattungen desselben mit Präcision auszuführen, diese weit übertrift.

Ist Hr. Kaufmann (wie der Verfasser jenes Aufsatzes richtig bemerkt) auch nicht Erfinder des *Princips*, vermöge welches *jeder klingende Körper* (also auch Saiten) *durch Reibung oder Bestreichung eines Stabes* (von Glas, Metall, Holz oder andern Materialien) *zum Vibri en und Klingen gebracht werden kann* — eine Entdeckung, welche die Akustik bekanntlich Hrn. Doctor Chladni verdankt: so gebührt ihm doch das Verdienst, nach vielen von Andern angestellten Versuchen eines solchen Instruments, deren Ausübung sich *auf dies Princip gründete*, das seinige zu einem so hohen Grad der Vollendung gebracht zu haben, der wenig mehr zu wünschen übrig lasst; und, nach Beseitigung der daran noch befindlichen geringen Mängel, seinem Harmonichord die angenehme Aussicht gewährt, sich als *practisches* Instrument *lange* zu erhalten, indessen andere seiner Gattung, der Schwierigkeit der Behandlung und ihrer innern Fehler wegen, bald vergessen seyn dürften.

Als, veranlasst durch die Entdeckung des Dr. Quandt, dass Glasstäbe auf Klavier-Saiten

gesetzt, und mittelst eines nassgemachten Fingers gestrichen, einen schönen Ton gäben, ich Versuche darüber anstellte, und dieselben im Jahre 1799 in der musikal. Zeitung No. 6, 7, 8. bekannt machte *), ging meine vorzügliche Absicht dahin, geschickte, im Instrumenten-Bau geübte Mechaniker zur möglichsten Vervollkommnung dieser neuen akustischen Erfahrung aufmerksam zu machen. Der *Triphon* oder das *Xylobarmonicon***) schien mir der erste, diesem Princip gemäss zu Stande gebrachte Versuch, obgleich noch vielen Mängeln unterworfen: um so erfreulicher war mir die Erscheinung des Harmonichords, und die Aeusserung des Hrn. K., dass jene erwähnten Versuche ihm die erste Veranlassung zur Verfertigung seines Instruments gegeben. Wer aus eigener Erfahrung die Schwierigkeiten kennt, womit man bey Verfertigung solcher Instrumente zu kämpfen hat, wird den Scharfsinn und die Kunstfertigkeit bewundern, womit Hr. Kaufmann sie zu besiegen, und mittelst eines sehr *einfachen* Mechanismus so grosse Wirkung hervorzubringen gewusst hat. Nur diese Bemerkung sey mir erlaubt: dass die Töne, welche ich auf meinem, zu oben angeführten Versuchen eigens verfertigten Instrumente den Saiten mittelst *Glasstäben* entlockte, weit voller, und zugleich zarter, seelenerhebender waren, als jene, die durch *Holzstäbe* (welche ich ebenfalls versuchte) bewirkt wurden; weshalb mir noch immer der Wunsch bleibt, dieser treffliche Künstler möge durch neue Versuche dahin gelangen, sich statt der Holztasten, glaserner Stäbe bedienen zu können, da der Inconvenienz der dazu nöthigen Benetzung leicht abgeholfen, so wie das durch Glasstäbe oft zu heftig erregte Vibriren der Saiten durch geschickt angebrachte Dämpfungen gehindert werden könnte.

Aber eben dieses *Mitklingen* der harmonischen Töne 12 und 17, oder Terz und Quinte, bald in ihrem natürlichen Verhältnisse, bald in der höheren Octave, so wie die schnelle Erregung der übrigen Töne der Scala von 1, (dem Grundtone) bis $\frac{1}{8}$ ***), welche ich mittelst Glastasten sehr leicht, aber nur mit vieler Mühe durch Holzstäbe bewirken konnte, ist eine akustische Erfahrung, die lange noch nicht genug erforscht worden und sicher noch zu fruchtbaren Resultaten führen wird, selbst in practischer Hinsicht, indem, (wie ich in meinen früheren Versuchen, S. 111. No. 6. der musik. Zeit. von 1799 schon geäussert habe,) ein solches Instrument, das durch zweckmässige Behandlung seiner Glastasten Accorde und consonirende Verhältnisse an jeder Saite hören lässt, von manch nützlichem Gebrauch werden könnte. Selbst dieses scheint eine nicht unwichtige, folgenreiche Bemerkung: dass *Metall-Saiten*, die ihrer Natur nach einen scharfen Klang vernehmen lassen, wenn sie durch Glasstäbe berührt werden, einen Ton geben, der vollkommen die Natur des Waldhorns annimmt, nur noch zarter, noch rührender, und der mannichfachsten Nüancirung vom leisesten Anklang bis zur erschütternden Stärke empfänglich. Wie manche Geheimnisse und Zauber hat überhaupt die *Saite* als körperliche Hülle des Klangs noch in sich verborgen, die uns leicht offenbar würden, wenn wir sie besser zu fragen und zu erforschen verständen!

Jeder *Ton* (sagt *Ritter* in den trefflichen *Fragmenten aus den Nachlässen eines jungen Physikers*, 2 Bändchen, Heidelberg, bey Mohr und Zimmer, 1810) ist ein *Leben* des tönenden Körpers, und *in ihm*, was so lange anhält, als der *Ton*, mit ihm aber erlischt. Ein ganzer Organismus von Oscillation, und Figur, Gestalt, ist jeder Ton, wie das organisch Lebendige auch. Er spricht sein Daseyn aus. Es ist gleichsam Frage an die Somnambüle, wenn ich den zu tönenden Körper mechanisch afficire. Er erwacht vom tiefen, gleichsam Ewigkeits-Schlafe; er antwortet; und im Antworten ist er nicht

*) Versuche, den Dreyklang und die harmonischen Mitlaute vermittelst Glasstäbe an Metall-Saiten hervorzubringen.

**) Siehe No. 30. der musikal. Zeitung von 1810.

***) Hr. Kaufmann fand gleichfalls (wie er mich versicherte) die verwandten Verhältnisse von 1 und $\frac{1}{2}$ bis $\frac{1}{4}$ durch Glasstäbe leicht erregbar, nur $\frac{1}{8}$ wollte ihm selten glücken. Auch mir war, ich gestehe es, dieser Ton immer nur sehr leise vernehmbar.

sowol sich seiner, sondern das Lieben, der Organismus, *der* oder *das* in ihm hervor gerufen wird, ist sich seiner bewusst.

F. v. Dalberg.

Königsberg, Ende Februars. Uebersicht des Musikwesens im letzten Vierteljahr. — Am 15ten November gab Hr. Mus. Dir. Riel sein 1stes Abonnem.-Concert. Ausser einer Ouverture von Paer und einem Pianof.-Concert von Herrmann, (v. Hrn. R. gespielt,) füllte Romberg's Glocke den Abend aus. Auch hier waren die Meynungen über das Gelungene oder Nichtgelungene dieser Composition getheilt. Am 27sten November war das 2te dieser Concerte. Ein Dilettant spielte ein Violin-Concert von Kreutzer recht brav, das ewige Beben abgerechnet, welches endlich Ekel erregt. Das schöne Terzett (B dur) aus Titus und eine Scene von Righini wurden nicht vorzüglich gesungen. In einem schönen Duett von Nasolini, (B dur) leider aber nicht italienisch, sondern französisch vorgetragen, zeichnete sich eine junge Dilettantin, Dem. Kolk, aus. Sie mag sich aber vor der *maniera smorfiosa* (jenem Herabgleiten von einem Intervall zum andern) hüten, die man fälschlich mit dem ächten Portamento verwechselt, bey dem jedoch der zweyte Ton des Intervalls blos etwas anticipirt und an den ersten geknüpft wird, ohne dass man einen Zwischenton hört. (Dieses *cercar della nota* bringen aber unsre Sänger auch zu häufig an!) Das Halleluja aus Handels Messias machte den Beschluss. Das 5te Concert am 11ten Decbr. gab uns ein Violoncell-Concert v. Arnold, (C dur) von einem Dilettanten gespielt, das schöne Quartett aus Righini's *Gerusalemme liberata*, die Arie aus Titus mit oblig. Klarinette, (von Dem. Liebschütz d. ält. gut gesungen,) das Duett aus den *Jahreszeiten*, (worin Hrn. Emters schöne Tenorstimme erfreute,) und Reichards Compos. zu Klopstocks todter Klarissa, als Trauer-Cantate auf den Tod unserer Königin verfertigt. Im 4ten und letzten Concert am 28sten Decbr. wurde die Glocke wiederholt. Diese Aufführung stand der ersten an Präcision nach. Ein Kind spielte zwey Sätze von Clementi auf dem Pianof. für sein Alter sehr brav, doch meynten Viele, für einen Thaler könne man in einem öffentlichen Concerte mehr verlangen. Hr. Riel wird noch zwey Oratorien aufführen: die *Schöpfung* und Pergolesi's *Stabat mater*.

Die Bühne lieferte uns am 23sten Novbr. zum Benefiz des Hrn. Carnier die *Eroberung v. Jerusalem*, Melodrama nach dem Franz.; Musik von Quaisin. Besser hiesse das Stück: Olint u. Sophronia. Die Musik ist, wie die zu Salomo's Urtheil, mittelmässig, die Malerey der Worte oft thörigt, des fremden Gutes darin viel. Das Haus war voll und das Stück fand ziemlichen Beyfall. — Am 5ten Nov. trat der bekannte Bassänger, Hr. Fischer, nach seiner Genesung zum erstenmal wieder auf, als *Wasserträger*. Am 5ten Decbr. gab er, bey unerhörtem Zuströmen des Publicums, den *Figaro*, und diesen den 9ten noch einmal. Sein Spiel war leicht und passend; die erste Arie verzierte er wol zu sehr; die zweyte (Es dur) gefiel mir viel besser. (Da Hr. Direct. Steinberg den Einfall gehabt hat, Hrn. Carnier mit einer kleinen Gesellschaft nach Elbing zu schicken, so ist das Personale der Oper sehr geschwächt worden. Mad. Schwarz, Hr. Aue und die besten Choristen sind mitgegangen. Nun gehen hier die Chöre so schlecht, dass es eine Qual ist, sie anzuhören. Dies war auch im Figaro der Fall.) Am 12ten und 16ten Decbr. spielte Hr. Fischer den Grafen Ubalde in *Camilla*. Am 14ten Decbr. war sein Concert im Schauspielhause, in welchem er eine Tenor-Arie aus Achilles; ein Duett mit Mad. Mosevius, eine Arie von Righini, und: In diesen heil'gen Hallen — sang. Als Guitarrespieler producirte er sich hier gar nicht. (Einen kleinen Verstoss der Violinisten hätte Hr. F. doch nicht auf eine Art rügen sollen, die das Ehrgefühl eines braven Künstlers empören muss! Das *homo sum*, sollte keiner, auch der grösste Künstler nicht, aus dem Andenken verlieren.) Am 18ten Decbr. gab Mad. Mosevius Concert im Schauspielhause. Es war sehr — leer. Sie sang eine Arie aus Reichardts Armida mit obl. Klarinette, eine Arie aus Amor und Psyche von Abeille, und mit Hrn. Cartellieri Paer's l'Addio d'Ettore. Hr. Fischer sang eine kleine Arie von Righini; da er indess eine Weile auf sich warten liess, und das

Publicum glaubte, er werde nicht singen: so entstand einige Unruhe, die sich durch Pfeifen und Pereat-Rufen an den Tag legte, bis sein Erscheinen das Ungewitter zertheilte. Hr. Riel spielte ein Pianof.-Concert von Mozart, und Hr. Witt ein Fagott-Concert von eigner Composition. — Herr Fischer hatte nun neunmal gespielt, und für jede Vorstellung 100 Thaler erhalten, (Herr Unzelmann erhielt 56, und Mad. Bethmann, wenn ich nicht irre, 60 oder 70 Thaler für jeden Abend,) ausserdem hatte ihm sein Concert auch wol 700 Thaler gebracht. Das Publicum wünschte noch einmal den Don Juan, und Hr. F. forderte dafür — 500 Thaler, welche ihm Hr. Dir. Steinberg auch zugestand. Das Haus war den 25sten Decbr., obgleich die Preise sehr erhöht werden mussten, gedrängt voll. Die Mimik bey der Geisterscene ging an diesem Abend ganz verloren, weil auf dem Theater völlige Nacht war. — Den Tag darauf reiste Hr. F. nach Russland ab. — Am 26sten Decbr. wurden die *Blinden von Toledo*, mit Mehul's Musik, zum erstenmal gegeben. Sie hatten mehr gefallen, wenn das Stück von vorn hinein sich nicht so sehr schleppte. Bey der zweyten Vorstellung wurde die Musikalien-Probe weggelassen; Hr. Weiss sang dafür eine Polonoise von Paer. — Am Neujahrstage erschien ein kleines Liederspiel: *der blinde Gärtner* oder die blühende Aloe, von Hrn. v. Kotzebue, mit Musik von Hrn. Dorn allhier, auf der Bühne. Reichardt fasste, so viel Ref. weiss, zuerst den Gedanken, unser kleineres Singspiel von den Hexen und Zauberern zu befreyen, und wieder zum Vaudeville zurückzukehren. Er hat aber wenig Nachfolger gefunden, und das Publicum langweilt sich in Melodramen. Hr. v. Kotzebue hatte vielleicht für das kleine Stück mehr thun können, da das grösste Interesse desselben in witzigen Anspielungen liegt, die bey vielen Theatern sehr der Scheere unterworfen seyn dürften. Die Musik des Hrn. Dorn ist gefällig, und wurde gut aufgenommen.*) — Dem. Schring, die Perle unsres Theaters, verliess die Bühne, da sie mit ihrer Stimme nicht das neue Haus füllt, und sich auch krank befindet. Am 4ten Jan. trat sie in ihrem Benefiz (*Helene*, v. Mehul) zum letztenmal auf. Diese Oper wurde schon vor einigen Jahren hier gegeben. Das Publicum bewies durch ein sehr volles Haus, dass es den Werth der Künstlerin erkenne. Die Chöre gingen erbärmlich. — Am 16ten Jan. wurden die Effecten des Hrn. Dir. Steinberg versiegelt; es fand jedoch ein Arrangement statt, so dass er am 20sten Jan. die *Zauberflöte* geben konnte. Hr. Czermack hatte mehrere meisterhafte Decorationen dazu gemalt; allein auch nur diese konnten, bey erhöhten Preisen und suspendirtem Abonnement, viermal eine gute Einnahme schaffen: denn, einige Rollen abgerechnet, war die Darstellung unter aller Kritik. Ich schweige von den Disharmonien der *Damen* und *Genien*! Vor der dritten Aufführung wurde Mad. Mosevius entbunden, und da Mad. Schwarz in Elwing ist, so blieb nichts übrig, als dass die alte, brave Mad. Wolshowski die Rolle der Königin der Nacht — declamirte.

Hr. Steinberg fiel in ein Gallenfieber und starb am 31sten Jan. Seine Entreprise hat nicht volle neun Monate gewährt. Die Schauspieler hatten ein Paar Wochen keine Gage erhalten — Eine Theateradministration, deren Mitglieder sich bis jetzt noch nicht genannt haben, hat jetzt das Ganze der Direction übernommen, steht aber, wie man sagt, nicht für die Gage ein. Ihr erster Schritt war, alle von Hrn. S. eingegangenen Abonnements, ausgegebenen Dutzendbillets u. s. w. für ungültig zu erklären. Auch die Forderungen

*) Anm. Eben da dieses gedruckt wird, erhalten wir Gelegenheit, dies kleine Singspiel selbst kennen zu lernen. Wir müssen das beyfällige Urtheil des Correspond. über die Musik nicht nur bestätigen, sondern würden es auch theilnehmender und lebhafter ausgesprochen haben, als er. Das Ganze ist sehr gut aufgefasst und treu gehalten; nirgends ist es, wie sonst jetzt so oft geschiehet, dem Einzelnen aufgeopfert, nirgends für dies zu viel, aber auch nirgends, (vielleicht die Ouverture allein ausgenommen,) zu wenig gethan. Die Charaktere sind gut gezeichnet, der Gesang überall leicht, natürlich und das Rechte bezeichnend; die Orchestermusik einfach und angenehm; die Partie Blindiness, die komischen Stücke, und die kleinen mehrstimmigen Sätze gegen das Ende, vorzüglich gelungen. Gut ausgeführt wird das Werkchen überall gefallen, weshalb wir es den Theater-Directionen glauben empfehlen zu müssen.

d. Redact.

der Schauspieler sind verfallen. — So ist jetzt die Lage des Theaters. Viele hegen die Hoffnung, dass es jetz besser werden müsse — wozu freylich nicht viel gehört, denn es ist herzlich schlecht. Wir wünschen Gedeihen! Ich hielt diesen Zeitpunct für den schicklichsten, meinen Bericht zu schliessen. Sie erfahren also künftig, was die Administration geleistet hat. — Am 29sten Jan. gab der Violinist, Hr. Thiem, ein Concert im Schauspielhause. Mad. Schmidt sang die Arie mit obl. Bassethorn aus Titus recht brav — warum aber deutsch? Die Hrn. Weiss und Blum sangen das vortreffliche Duett zwischen Leporello und Zerlina (das letzte der zum Don Juan von Mozart später hinzugefügten Stücke.) Auf der Bühne und von einem Sopran gesungen dürfte die Wirkung wol grösser seyn. Herr Thiem spielte ein Viola-Concert v. Arnold und ein Violin-Concert von Kreutzer; die Hrn. Grün und Ilgner Variationen für Guitarre und Flöte, vom letzten componirt. Den Beschluss machte die Bataille bey Gemappe von Devienne.

Die Aeusserungen und Bekenntnisse der grössten Künstler und meine eigenen Erfahrungen bestimmen mich, öffentlich den Wunsch zu äussern, dass es getreue, bescheidene Notizen von den bedeutendern Städten Deutschlands gäbe, die besonders dem dort erscheinenden *Künstler* einen richtigen Gesichtspunct des dasigen Kunst-Zustandes aufstellten, und dadurch ihm zugleich den Weg bezeichneten, den er einzuschlagen hatte. Vorzugsweise wären solche Notizen von Künstlern selbst entworfen zu wünschen. Durch den vielen Umgang mit dem Publicum erwerben diese sich einen gewissen Takt, selbst bey kürzerer Bekanntschaft die rechte Saite zu berühren, und den Kunstsinn des Publicums zu erspähen. Es wird immer nur über den Künstler geschrieben, warum soll nicht auch Er schreiben? immer nur, wie das Publicum *ihn* — warum nicht auch, wie er das Publicum fand? unstreitig würde dann manche, auch dem Nichtkünstler interessante Ansicht entspringen. Um seinem Urtheil Glaubwürdigkeit zu verschaffen, muss freylich der Künstler unter seinem Namen schreiben, und dadurch würde gewiss auch jedes vorlaute oder parteyische Urtheil unterdrückt. (?) Zudem giebt es im Laufe des Menschenlebens so tausenderley Unannehmlichkeiten, die durch kleinliche Rücksichten erzeugt werden, die oft den bedeutendsten Einfluss auf die ganze Bildungszeit haben und manches schöne Talent im Aufkeimen ersticken, und für die es kein Tribunal giebt, wo man den Thäter zur Rechenschaft ziehen könnte; so dass es sogar zur Nothwendigkeit gedeihen scheint, alle diese Erbärmlichkeiten — denen vorzugsweise Keine Lebensbahn mehr ausgesetzt ist, als die, des Künstlers — vor den Richterstuhl der Publicität zu bringen. Indem ich es wage, mit meinem schwachen Beyspiel voranzugehen, hoffe ich, dass Andere, Würdigere, diesem folgen und es dadurch dem Publicum interessanter machen werden.

Ich fange mit *Mannheim* an, als dem Orte, der, so berühmt durch seinen frühern Kunstglanz, noch auf seinen alten Lorbeern ruht, und im Allgemeinen noch den herrlichen, wahren Sinn für die Kunst in sich trägt, der so freundlich, ja wirklich herzlich, jeden Fremden anspricht. Das Orchester zählt sehr brave Künstler; z. B. Hrn. Frey als Violinisten, die Hrn. Dikhut u. Abl als Hornisten, Hrn. Apold als Flötist., Hrn. Abl j. als Klarinettist etc. Der Director, Hr. Kapellm. Ritter, bekannt als Componist der Opern *Salomon, Zitterschläger etc.* hat allgemein anerkanntes Talent, und es ist nur zu bedauern, dass er sich der Direction nicht mit mehr Wärme annimmt, so wie leider überhaupt eine gewisse musikalische Anarchie in Mannheim überhand nimmt, welcher durch keine kräftige Hand Einhalt gethan wird. Das Orchester leistet, was man nur von einem braven Ensemble verlangen kann, und mit Freude ergreife ich die Gelegenheit, meinen Dank für die Precision, mit der es mehrere meiner Compositionen ausführte, öffentlich darzubringen. Doppelt gross war aber auch meine Verwunderung, als ich von vielen Musik-Freunden aufgefordert wurde, noch ein Concert zu veranstalten, und von sämmtlichen Herren erst eine wirkliche *Zusage*, später aber eine *schriftliche Erklärung* erhielt, in welcher gesagt wurde, dass sie, vermöge eines bey ihnen bestehenden Gesetzes, *keinem* Fremden während der Dauer ihrer Winter-Concerte accompagniren

könnten. Dieser, obwol etwas sonderbare Grund, befriedigte mich dennoch, und nachdem ich das Publicum davon benachrichtigt hatte, war die Sache für mich vergessen. Als aber wenige Tage darauf die Herren Kreutzer und Leppich ankamen und das Orchester ihnen sämmtlich, trotz der mir gegebenen *schriftlichen Erklärung*, mitspielte, ja dies bey noch mehrern folgenden that: so konnte ich meine gerechte Verwunderung nicht bergen. Ich enthalte mich aller Bemerkungen, wie und warum dies geschehen sey, besonders da ich *nie* mit einem Orchester-Mitgliede Mishelligkeiten gehabt habe: aber ich halte es für eine *Pflicht*, diese Eigenmächtigkeit, die mit schriftlichen Erklärungen und Mannern spielt, dem grössern Publicum zur Beurtheilung und andern Künstlern zur Warnung bekannt zu machen.

Carl Maria von Weber.

Recensionen.

Ah, parlate! (*Ach, so redet!*) *Scena und Arie. Musik von Starkel.* Klavier-Auszug, und Orchesterstimmen. Leipzig, b. Breitk. und Härtel. (Pr., Ausz. 16 Gr., Stim. 1 Thlr.)

Eine einzeln geschriebene, ernsthafte Scene für's Concert, oder in Opern einzulegen, für eine Sängerin, die durch Gefühl und Geschmack, nicht zuförderst durch ausserordentlichen Umfang der Stimme, Rouladen u. dergl. interessiren will — obgleich ihr, auch dieses, wenn sie es besitzt, zu zeigen, nicht alle Gelegenheit, besonders bey mehrern Formaten, benommen ist. Der Klavier-Auszug dienet zugleich als Stimme für die Sängerin; die übrige Besetzung ist weder überhaupt, noch dürftig, (erste und zweyte Violin, Viola, Bass, zwey Flöten, zwey Klarinetten, zwey Hörner und zwey Fagotten,) und die Hauptinstrumente sind sehr vortheilhaft benutzt, ohne in der Ausführung schwierig zu seyn. Schwierig auszuführen ist auch der Gesang nicht, aber inneres Leben, Ausdruck und gebildeten Sinn verlangt er. Vielleicht wäre es gut gewesen, wenn Hr. St., als ein so trefflicher Singmeister, die Hauptformaten für Sängerinnen, die viel vermögen, etwas reich verziert ausgeschrieben und in kleinen Noten beygesetzt hätte: denn dies Verzieren werden sie doch nicht unterlassen, (und an einigen Stellen möchte man es nicht einmal unterlassen wünschen,) und nicht jede solche Sängerin hat einen Führer, wie Hrn. St., an der Seite. Dass der Gesang hier ein wahrer, dass die Stimme nicht blos als eines unter mehrern Instrumenten behandelt, dass sie durch diese nirgends verdeckt, vielmehr überall vorherrschend und durch kleine Solos der Instrumente nur mehr aufgeschmückt sey — das wird man bey diesem Componisten schon voraussetzen. — Der Stich ist sch[illegible]

Kurze Anzeige.

Deux Sonatines p. l. Pianoforte par G. Baumbach. à Dresde, chez Hilscher. (Preis 10 Gr.)

Die kleinen Stücke sind Schülern, oder Dilettanten, die nur wenig bezwingen können, zu empfehlen. Die Melodien und Harmonien gehen zwar nirgends über das Gewöhnliche hinaus, aber jene sind gefällig, diese richtig, alles ist bequem, und der Fassungskraft, wie der Geschicklichkeit jener Spieler angemessen. Der Gedanke, um das Taktgefühl derselben leichter zu befestigen, die Sätze grösstentheils in der Weise von Märschen oder Tänzen zu schreiben, wo sich Rhythmus und Takt auch dem weniger Fähigen gleichsam wider Willen aufdringt, ist ebenfalls zu loben.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. No. IV. 1811.

Neue Musikalien.

Weber, C. M. v., 7 Variat. pour le Pianof. sur l'air: vien qua Dorina bella etc. 1 Fl. 30 Xr.

— — 6 pièces à 4 mains 2 Fl.

— — Momento Capricioso per il Pforte. 45 Xr.

Kleeberg, G. gr. Concert p. le Pianof. ou la Harpe, avec 2 Vln., Alto et Basse, 1 Flûte, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors ou Trompettes et Timbales. Op. 9. 4 Fl.

Sterkel, 6 Ariettes Italiennes avec accomp. de Pianoforte. 8me Livraison des Ariettes Italiennes 1 Fl. 30 Xr.

— Recueil de petites pieces pour le Pianoforte 1 Fl. 20 Xr.

Wolff, J. N. 15 Variat. p. le Pianof. 1 Fl. 12 Xr.

Hünssler, E. Gedicht von Friedrich Rochlitz 18 Xr.

Schneider, C. A. 3 Duos concert. p. Violon et Alto. Op. 25. 3 Fl.

Betscher, N. Gesellschaftslieder wider die Mode, mit 3 Singstimmen. 12— 42 Heft. à 1 Fl.

Vern, A. Duo conc. p. 2 Flûtes No 1 2 3. Op. 5. chaque Numero 1 Fl. 12 Xr.

Kuhn, A. L. Trio conc. p. le Pianoforte, Flûte Alto. Op. 10. 1 Fl. 48 Xr.

Witschka, C. B. Variat. p. le Pianof. sur un air tiré de l'Opera. Das Missverständniss 1 Fl.

Hennig, Concerto p. le Violon avec gr. Orchestre 3 Fl.

Cebauer, Trio conc. p. Flûte, Clar. et Basson.

Gombart et Comp.

in Augsburg.

Ankündigung.

Den Freunden der Tonkunst, so wie den häufigen Anfragen zu begegnen, zeigen wir hierdurch an, dass nunmehro der schon früher erwähnte Klavier-Auszug

die Vestalin

von

Caspar Spontini

bey uns erschienen ist, und nebst der Ouverture die beliebtesten Stücke enthält. Ein gut gewählter Einband und ein schönes Titelkupfer, die Todtesstrafe einer Vestalin vorstellend, machen das Ganze geschmackvoller, so wie der bereits starke Absatz für den Werth des Inhaltes bürgt. Der Preis ist 2 Thaler.

Dresden, d. 28. März. 1811.

Hilscherische Buch- und Musikhandlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Ries, Ferd. gr. Sonate p. le Pianof. et Violon obligé. Op. 19. 1 Thlr.

— Do - 20. 1 Thlr.

— Do - 21. 1 Thlr.

— 7 Variations sur un thême de Mehul p. le Pianof. No 9. 12 Gr.

Köhler, H. Sonate p. le Pianoforte à 4 mains Op. 69. 12 Gr.

— Thême avec Variations p. le Pianoforte et Flûte obligée. Op. 73. 12 Gr.

Clementi, M. 5 Rondeaux agréables à 4 mains p. le Pianof. Op. 41. 20 Gr.

Paisiello, Ouverture du Roi Theodore arrang. p. le Pianof. 8 Gr.

Weber, C. Sonata p. Gravicembalo solo 16 Gr.

Gelinek, 12 Variations p. le Pianof. sur une walse favorite p. Pianof. 12 Gr.

— Variationen über die Menuet à la Vigano f. d. Pianof. 8 Gr.

— 10 Variations p. le Pianof. sur l'air: Hoch lebe Kaiser Franz. 8 Gr.

Möser, gr. Polonoise f. d. Pianof. eingerichtet von Jäger 8 Gr.

Jäger, C. Marche funebre p. le Pianof. consacrée à la memoire de la Reine de Prusse Op. 13. 5 Gr.

Tuch, H. C. 3 Sonates progressives p. le Pianof. à 4 mains. Op. 30. Liv. 1. 16 Gr.

Hauff, F. Sonate p. le Pianof. accomp. d'un Violon et Violoncelle. Op. 5. 1 Thlr.

Hummel, J. N. Thême varié p. le Pianof. Op. 34. № 1. la Sentinelle 12 Gr.

Lance, de la, 2 Airs variés p. le Pianof. avec Flûte ou Violon obligé. Op. 15. 1 Thlr.

Vanhal, 3 Sonatines faciles à 4 mains p. le Pianof. 20 Gr.

— 2 Sonatines à 4 mains p. le Pianof. 20 Gr.

Gyrowetz A. Divertissement p. le Pianof., Violon et Violoncelle. Op. 58. 20 Gr.

— Divertissement etc. Op. 59. et 60. à 20 Gr.

Rösseler, J. Concerto p. Pianof. avec accomp. de l'Orch. Op. 15. 2 Thlr. 12 Gr.

Rink, C. H. 12 Orgelstücke. Op. 29. 7te Sammlung 20 Gr.

Henkel, M. 3 Marches caracteristiques p. le Pianoforte. Op. 14. 8 Gr.

Kelz, J. F. 7 Variationen f. d. Pianof. über das Lied: Auf, auf zum fröhlichen Jagen etc. Op. 26. 5 Gr.

Bohrer, A. 2 beliebte Walzer f. d. Pianof. 5 Gr.

Himmel, F. H. 3 deutsche Lieder von Ch. Ludw. Reissig, mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre 8 Gr

Gyrowetz, Ad. 6 Lieder von C. L. Reissig mit Begl. des Pianof. 8 Gr.

Ries, Ferd. Gesang: Was ist der Mensch, mit Klavier-Begleitg. 8 Gr.

Ries, Ferd. 6 Lieder mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre. Op. 7. 12 Gr.

Weber, C. M. v., Serenade v. Baggesen mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre 10 Gr.

— — Serenade von Baggesen. Horch leise, horch Geliebte etc. mit Pianof. - od. Guitarren-Begleit 16 Gr.

Quodlibet, zusammengetragen f. d. Guitarre von J. G. Liebel 12 Gr.

Haydn, J. Ariane dans l'Isle de Naxos, Cantate à une voix seule avec accomp. de Pianof. 16 Gr.

Romanze: der wohlgesinnte Liebhaber: In Nacht und Nebel etc. mit Pianof. - u. Guitarren-Begleitung. 4 Gr.

Righini, der Zottelbär: Schön Gretchen ging spazieren etc. mit Pianof. - u. Guitarren-Begleitg. 4 Gr.

Hurka, Trinklied: Freunde man muss etc. mit Pianof. - u. Guitarren-Begleit. 5 Gr.

Arie aus Rochus Pumpernickel: Entzückend sind die Freuden etc. mit Pianof. - u. Guitarren-Begleit. 4 Gr.

Scheibner, G. 18 Gesänge mit Begleit. des Pianof. 1 Thlr.

Arie: der Mensch, mit Klav.er-Begl. 4 Gr.

— der Herbstabend 4 Gr.

— die Erscheinung 4 Gr.

— der Frühlingsabend 4 Gr.

— die Schwalben 4 Gr.

— der Kuss 4 Gr.

Berger, L. Colma, scène ossianique mise en musique avec accomp. de Pianof. 20 Gr.

André, A. Lied von der Nymphe zu Geilnau an der Lahn von J. F. E. Langbein mit Klavier- oder Guitarre-Begleitg. 4 Gr.

Salvini, G. de, 4 Notturni à 2 Tenori e 2 Bassi con accomp. di Pianoforte 20 Gr.

— 3 Duos italiens avec accomp. de Pianof 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten April. Nº. 16. 1811.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Die *Concerte* der letzten Wochen enthielten wieder, fast ohne alle Ausnahme, vorzügliche, und unter diesen mehrere der vortrefflichsten von allen vorhandenen Werken der in Concerten zu benutzenden Gattungen. Deshalb, und weil wir wünschen, damit den Unternehmern ähnlicher Institute zu nützen, fahren wir fort, sämmtliche Productionen einzeln zu nennen.

Achtzehntes Concert. Mozarts feurige Symphonie aus D dur, ohne Menuet. Sie wurde trefflich ausgeführt; war aber das Andante nicht zu schnell genommen? Wir erwähnen dies nur, weil es uns überhaupt scheint, als fange auch das hiesige Orchester, wie früher das Pariser des Conservatoire und einige ebenfalls berühmte deutsche, an, der reissenden Schnelligkeit, womit manche ganz neue, hierauf berechnete Stücke, (besonders auch in Opern,) ausgeführt seyn wollen, selbst bey Werken früherer Zeit und andern Charakters nicht immer genug zu widerstehen. Die Sache selbst und ihr Nachtheiliges kann in solch einem kurzen Verzeichnis nicht ausgeführt werden: es wird aber bey so einsichtsvollen und wohlgesinnten Männern, wie dem hiesigen Institut vorstehen, dessen auch nicht bedürfen, sondern eben nur einer solchen Erwähnung. — Ein Rondo, von Mad. Werner aus Weimar gesungen, ist schon bey Gelegenheit des eigenen Concerts dieser schätzbaren Sängerin erwähnt worden. Hr. Concertm. Campagnoli spielte das ältere und leichtere Viotti'sche Violin-Conc. aus A dur mit vielem Beyfall; und Dem. Campagnoli sang mit Mad. Werner die für die Singstimmen sehr vortheilhaft geschriebene Scene mit Duett: Non tormentarmi più — von Nasolini, in jedem Betracht trefflich. Beyde Sängerinnen hatten das nicht leichte Stück mit grösster Sorgfalt studirt, ihre Stimmen und Methode, ihren Ausdruck und ihre Verzierungen aufs genaueste gegen einander abgewogen und abgeglichen, so dass es ihnen beyden wahre Ehre, allen Zuhörern ungemeine Freude machte. Eine neue Symphonie von André, aus G dur, wurde, in den Allegros, sehr lebhaft, zum Theil aber gar zu tumultuarisch befunden; das variirte Andante wollte nicht gefallen. Jene sind indess nicht ohne manche Eigenthümlichkeit in der Structur und Erfahrenheit über Effecte geschrieben. Das schöne, gesang- und charaktervolle Quintett aus Righini's *Tigrane*: Empio, che far pretendi? wurde mit allgemeinem Beyfall vorgetragen, ungeachtet eben dies Stück *gut* zu singen, keine Kleinigkeit ist.

Neunzehntes Concert. Symphonie von Witt, aus A moll, mit Janitscharen-Instrumenten. Sie ist vor etwa einem Jahre hrausgekommen und in dieser Zeitung ausführlich beurtheilt worden. Wir stimmen ein in das Urtheil des Rec., besonders auch in das Lob des Andante, und in die Behauptung, das Ganze sey sehr gut im Charakter der (eingebildeten) türkischen Musik ausgeführt: aber dieser Charakter selbst wenn die Rede von Symphonien, ist gewiss nicht zu rühmen. Ueber die Stücke, welche der schätzbare Violinist, Hr. Gerke aus St. Petersburg, vortrug, ist früher gesprochen worden. Eine sehr angenehme Scene aus Gli Sciti von Sim. Mayr, und Righini's beliebtes Duett aus *Tigrane*: Basta, così t'intendo, wurden von Dem. Campagnoli durchaus lobenswürdig vorgetragen. Letzteres sang mit ihr Hr. Schwarz, ein junger Studirender und ehemaliger Kreuz-Schüler aus Dresden, der als erster Tenorist an Hrn. Klengels Stelle engagirt ist. Er verspricht einen vorzüglichen Sänger. Seine Stimme ist voll.

kräftig, und doch angenehm; er ist sicher, lebhaft; nicht ohne Erfahrung, aber ohne Anmassung. Das *Forte* und *Piano* gelingt ihm trefflich: auf das aber, was zwischen innen liegt, und das überall, vornämlich aber beym Concert entscheidet, möchte er wol zuvörderst seinen Fleiss zu wenden haben. Paers erstes Finale aus i Fuoriusciti, unstreitig eines seiner besten Ensemble-Stücke, wie diese Oper überhaupt eine seiner besten Arbeiten — wurde sehr gut ausgeführt.

Zwanzigstes Concert. Boethovens wunderbare, sehr anziehende und wirksame Symphonie No. 4. aus B dur, wurde vortrefflich gespielt. Mad. Cramer, erste Sängerin bey der Jos. Secondaschen Opern-Gesellschaft, sang die Haupt-Scene der ersten Sängerin aus La Cifra von Salieri. Wir werden unten mehr von Mad. Cr. sagen. Sie fand Beyfall, obgleich sie hier weit weniger an ihrem Platze war, als auf der Bühne, wo mit ihrer sehr guten Stimme zugleich ihr ganzes anständiges, angenehmes und feines Wesen wirken kann. Sie sang dann noch mit Hrn. Jul. Miller (von demselben Theater) ein kleines, gefälliges Duett von seiner Composition, und in dem affectvollen Quintett des zweyten Acts der Faniska von Cherubini eine Partie. Hr. Barth blies in Mozarts bekanntem Klarinetten-Concert aus A dur vorzüglich das Adagio schön. Dem, Campagnoli sang Trento's beliebte Polacca: La speranza in cor mi dice — ungemein nett und artig, auch mit lautem Beyfall. Spohrs Ouverture zur Alruna machte nur mässigen Eindruck.

Ein und zwanzigstes Concert. Dies war ganz Mozart gewidmet und enthielt seine Meisterwerke: die Symphonie aus G moll, und das *Requiem*. Jene wurde auch diesmal würdig ausgeführt: dies aber, unter Hrn. Musikd. Schicht Anführung, im Chorgesang und in der Orchester-Partie, ohne alle Ausnahme so vortrefflich, dass es, wiewol so oft gehört, doch auf alle die zahlreichen Anwesenden den tiefsten Eindruck machte; ja, wir gestehen, dies unsterbliche Werk, weder hier, noch in irgend einer der deutschen Hauptstädte, wo wir es gehört, in jenen Hauptbeziehungen so vollkommen dargestellt gefunden zu haben.

Das *zwey und zwanzigste Concert* enthielt J. Haydns *sieben Worte des Erlösers am Kreuz*. Auch dies treffliche Werk wurde schön gegeben, und nur in dem Einleitungssatze des zweyten Theils waren nicht alle Blas-Instrumente in so gänzlicher Uebereinstimmung, als es diese tiefe und ungemein zarte Composition verlangt.

Das Concert zum Besten der hiesigen *Armenanstalten* war sehr reich an trefflicher, und keineswegs gewöhnlicher, oder auch nur sehr bekannter Musik; es gewährte jedem Kenner und ernsthaften Freunde der Kunst einen unbeschreiblich herrlichen Genuss. Das Ganze wurde durch die Haydnsche Symphonie aus F moll (*la Passione*) eröffnet. Sie ist bekanntlich aus seiner frühern Zeit und auf einen besondern, ihn tief verwundenden Trauerfall unter den Seinigen geschrieben, und höchst einfach, fast nur für Saiten-Instrumente bearbeitet: aber in dieser ihrer edlen Einfalt, in ihren ausdrucksvollen Melodien und würdevollen Harmonien, liegt etwas, das das Gemüth sicher trifft, das es sicher zum Ernst und zu einer sanften Schwermuth stimmt — ganz, wie es zu wünschen und nöthig war, um alles Folgende gehörig aufzunehmen. Sie wurde vollkommen ihrem Charakter gemäss ausgeführt. Hierauf folgte das *Pater noster* von Andr. Romberg, über welches treffliche Werk wir uns auf die ausführliche Recension, S. 209 folg. im vorig. Jahrg. dieser Zeit., berufen, und zu derselben nur hinzusetzen, dass wir den lebhaftern Zwischensatz, jetzt bey der Ausführung, erwünschter und dem Ganzen vortheilhafter fanden, als dort angegeben ist. Es wurde vom stark besetzten Chore durchaus schön gesungen, (was nicht wenig sagen will, da fast alles *messa voce* zu singen, vollkommen zu binden und zu tragen, und dennoch öfters *hoch* geschrieben ist,) und auch ganz nach Wunsch begleitet, bis auf eine Stelle der Hoboe — des einzigen Instruments in unserm Orchester, das seit einiger Zeit sich zuweilen beträchtliche Fehler zu Schulden kommen lässt und wofür zuvörderst etwas zu thun nöthig seyn möchte. Das Werk machte den erwünschten Eindruck; und wir ziehen es, so kurz es ist, allen Compositionen dieses Meisters *für den Gesang* ohne Bedenken vor. — Dann spielte Hr. Matthai

sein neuestes Violin-Concert, das er, mit rühmenswürdiger Sorgfalt und Strenge, seit der ersten Production desselben nochmals überarbeitet hatte, und das nun sich noch weit vortheilhafter ausnahm. Er trug es so durchaus vortrefflich, und — wie es dem wahren Virtuosen, schon seinem Namen nach, gebührt — so vollendet bis ins Kleinste vor, dass wir ihm hier nur den lebhaften Dank des ganzen Auditoriums auch von unserer Seite wiederholen wollen. — Es folgte nun der berühmte, einfache und erhabene Chor von J. Ad. Hasse aus *Sant' Elena al Calvario*, worin der uralte Choral: O Lamm Gottes unschuldig etc. so meisterhaft durchgeführt wird. Auch dieses, von jenem so gänzlich verschiedene Werk wurde vollkommen seinem Charakter gemäss, stark, mächtig, imposant gesungen und begleitet, und machte einen tiefen Eindruck. — Den zweyten Theil eröffnete J. Haydns kunst- und seelenvolles *Salve redemtor* aus G moll, in vier Sätzen, ursprünglich mit obligater Orgel. Das Werk ist aus des Meisters früherer Zeit und wenig bekannt, aber, unserm Urtheil nach, vortrefflich, und unter den wenigen im wahren Kirchenstyl eines seiner würdigsten. Wir haben früher in diesen Blättern es ausführlich beschrieben und unser Urtheil näher bestimmt, weshalb wir hier nichts hinzusetzen. Auch dies Werk, so wie die folgende Ouverture von Gluck, (zur Alceste,) gelang nach Wunsch; und nun beschloss das Ganze das seit zweyhundert Jahren berühmte und heilig gehaltene *Miserere* von Gregorio Allegri, wie dies, bis zur Störung durch die politischen Ereignisse der letzten Zeit, zu Rom in der Sixtinischen Kapelle zu St. Peter an der stillen Mittwoche und am Charfreytage von der ehemaligen grossen Gesangskapelle der Papste vorgetragen ward. Jeder Leser dieser Blätter kennet es wol aus eigner Ansicht in Burneys Reise, oder in der neuen Leipziger Ausgabe, oder doch vorläufig aus den Schilderungen von seinen Eigenthümlichkeiten und seiner Wirkung, welche zulezt vor einigen Jahren in diesen Blättern von *Rochlitz* (im Aufsatz: Beyfall in Italien und Beyfall in Deutschland,) und in der *Corinna* der Frau von Stael, mitgetheilt worden sind. So sehr dieses hohe Werk der Kunst für jenes Locale, jenes Personale, jene religiöse Feyerlichkeit berechnet ist: so können wir es doch und, nicht nur, wie wir immer gethan, nach dem Studium seiner selbst, sondern auch nach Erfahrung und Beobachtung seiner hinreissenden Gewalt über jedes aufmerksame und gehörig vorbereitete Auditorium, allen denen aufs höchste empfehlen, welchen ein sehr starkes, in den Stimmen gleiches, zum einfach edlen Gesang ausgebildetes, und sehr fleissiges Chor zu Diensten steht, und die nun mit diesem das Werk, nach den historisch nicht unbekannten, aber für die Nachahmung sehr schwierigen Eigenheiten des Vortrags der ehemaligen päpstlichen Kapelle, einstudiren können und wollen. Der Gesang — wie er vorgeschrieben ist, in zwey von einander getrennten Wechsel-Chören, der eine fünf-, der andere vierstimmig, jede dieser Stimmen nur mit guten, sichern, vollkommen einstudirten Sängern besetzt, übrigens ohne alle Begleitung — wurde unter des Hrn. Musikdir. Schicht fast ganz unmerklicher Leitung mit solcher Reinheit, Gleichheit, Uebereinstimmung im Zu- und Abnehmen etc. ausgeführt, dass damit die nicht geringen Erwartungen aller Kunstfreunde nicht nur erfüllt, sondern weit übertroffen wurden. Die grösste Feyerlichkeit, und eine unverkennbare, tiefe Rührung herrschte während der nicht kurzen Dauer des äusserst langsam sich fortbewegenden Gesanges unter allen Anwesenden — eine Wirkung, welche sich nur am Schluss durch lauten Dank Luft machen musste. Diese Veranlassung legt es uns zu nahe, als dass wir nicht überhaupt laut aussprechen sollten, was jeder Kenner und Freund der Kunst des Gesanges öfters bemerkt und zugestanden hat: das Chor der Thomaner, das immer seinen Ruf, als, für Kirchengesang, eines der besten in Deutschland, (und das heisst *jetzt*, in der Welt,) würdig behauptet, hat, seit Hr. Schicht ihm vorgesetzt worden, in *gebildetem Vortrag* ausserordentlich gewonnen. Referent, der stets mit Antheil und Liebe dies treffliche Institut betrachtete und es seit der Zeit vor *Hiller* kennet, muss ihm das Recht wiederfahren lassen, dass es *jenen* Vorzug noch nie in diesem Grade besessen hat; und die jetzt neu belebte Achtung und Theilnahme der Leipziger überhaupt an den Thomanern kann von Wohl-

geäußerten eben so wenig ohne Freude bemerkt werden, als sie ganz gewiss viel dazu beytragen wird, diese Jünglinge auf dem Wege der Wissenschaft, der Kunst und reiner Sittlichkeit immer treuer zu erhalten — dem Wege, auf welchem sie sich sicherer, als auf jedem andern, zu einem würdigen, nützlichen und glücklichen Leben vorbereiten.

Wir sind seit einiger Zeit mehrmals von auswärtigen Concert-Unternehmern und andern Freunden der Tonkunst aufgefordert worden, eine nähere Beschreibung des hiesigen, so lange Zeit mit Ruhm und Verdienst bestehenden Concerts zu liefern, damit auch Andere unsere Erfahrungen und durch Erfahrung erprobten Einrichtungen für die ihrigen benutzen könnten. Wir werden diesen Wunsch gern erfüllen: nur müssen wir erst für die Erfüllung früherer Versprechen den Raum dieser Blätter versparen. Auch für das, was die hiesige *Kirchenmusik* seit einiger Zeit geleistet hat, müssen wir darum eine andere Zeit abwarten.

Die seit letztem Herbst neu organisirte *Opern-Gesellschaft* des Hrn. *Joseph Secunda* gab diesen Winterhalbjahr hier ihre Vorstellungen, machte durch nicht wenige derselben Vielen Vergnügen, und fand in allen der bessern auch stets ein zahlreiches Publicum. Da die Gesellschaft erst begründet war, zeigte sich in den frühern Vorstellungen allerdings manches Mangelhafte: jedermann war aber in der Folge um so geneigter dies zu entschuldigen, da die Gesellschaft einen so rühmlichen Fleiss bewies, dass man bald in ihrem Ensemble den kurzen Bestand keineswegs bemerkte. Den grössten Vortheil erhielt das Ganze gleich vom Anfang dadurch, dass der als Componist und Klavierspieler so ausgezeichnete junge Mann, Hr. *Friedr. Schneider*, das Amt des Musikdirectors übernahm. Durch seine grosse Ueberlegenheit an Talent und Kenntnissen; durch seine unwandelbare Sicherheit und seinen Geschmack — sein festes und doch ruhiges, auch stets anständiges Benehmen als Director; durch seine Unparteylichkeit und seinen Fleiss — gelangte die Gesellschaft, Talente und Fertigkeiten mancher Mitglieder vorausgesetzt, zunächst dahin, so bald zu einem guten Ganzen vereint zu werden, manche wahrhaft rühmenswürdige Vorstellungen geben zu können, und Achtung und Beyfall beym Publicum zu erhalten. Wenn die Mitglieder in diesem gut geleiteten Fleiss fortfahren, wenn sie, (was ihnen wol vor allem Noth thut,) einen geschickten, erfahrnen und thätigen Regisseur bekommen, der besonders auch für theatralische Anordnung und Repräsentation sorgt, und unter dessen Rath sich einige der Bessern, die Talent besitzen, aber auf der Bühne noch Anfänger sind, weiter ausbilden können: so kann es nicht fehlen, wir werden künftigen Winter eine sehr gute Oper, und diese wird immer mehr in der Achtung und der Theilnahme des Publicums gewinnen. — Opern, die nicht schon auf andern Theatern gegeben gewesen wären, bekamen wir nicht zu sehen; neu auf hiesiger Bühne waren: die *Verwandlungen* in einem Act, von Jul. Miller, erstem Tenoristen der Gesellschaft; die *Schweitzerfamilie* von J. Weigl, und *Joseph* von Méhul — beyde letztere wurden, auch bey jeder Wiederholung, mit immer neuem Beyfall aufgenommen. Von ältern, schon bekannten Opern gelangen am besten: *Lodoiska* und der *Wasserträger* von Cherubini, *D. Juan* von Mozart, *Griselda* von Paer, die *heimliche Ehe* von Cimarosa, und die *Entführung* von Mozart in der letzten Vorstellung, wo die Rolle der Blonde von Mad. Cramer übernommen wurde. — Unter den Mitgliedern scheinen uns folgende auszuzeichnen. Mad. *Cramer* besitzt eine nicht besonders starke, aber sehr angenehme, gleiche und das Herz rührende Stimme; ihre Musikschule ist früher vielleicht nicht die beste gewesen, sie ersetzt aber durch Fleiss und Sorgsamkeit vieles; ihre sehr gefällige Gestalt, ihre Gewandtheit im Spiel, und ihr ganzes anständiges und angenehmes Wesen, das von Talenten, Geschmack und guter Erziehung zeugt, unterstützen ihren Gesang, und erwarben ihr mit Recht in allen ihr angemessenen Rollen vielen Beyfall. Ihre besten Darstellungen waren: Emmeline, Griselda, Benjamin und Zerline. Dem. *Laroche* besitzt eine weniger einnehmende, aber vielumfassende Stimme; wenn ihre Intonation immer rein und ihre sehr geläufigen Passagen immer deutlich seyn werden, wie beyde allerdings zuweilen sind, wird ihr der Beyfall des Publicums schwerlich fehlen. Ihr Co-

sang und Spiel zeugen von ernstlichem und löblichen Bestreben. Ihre besten Darstellungen, auch in Hinsicht auf Spiel, waren: Constanze, (im Wasserträger,) Lodoiska, Dorine, (in der heimlichen Ehe,) und, was besonders die grosse Bravour-Arie anlangt, Elvira im unterbrochenen Opferfest. Dem. *Geibel*, noch ein sehr junges Mädchen, betrat hier zum erstenmal die Bühne, und zwar als D. Anna im D. Juan. Ihre Stimme hat viel Umfang und ihre obern Töne sind sehr gut, die tiefern aber mit diesen noch nicht ins Gleiche gebracht. Wenn sie auf Ausbildung derselben unhaltenden Fleiss wendet, wird sie eine wahrhaft vorzügliche Sängerin werden. Im Spiel ist sie ganz Anfängerin. Mad. *Neumann* wird durch ein fehlerhaftes Organ am Erfolg ihrer Bemühungen gehindert. — Hr. Jul. Miller, erster Tenorist, von welchem wir schon voriges Jahr gesprochen haben und der auch schon früher auf andern Theatern seinen Ruf begründet hat, gewann im Lauf dieses Halbjahrs im Spiel und Gesang noch mehr. Besonders legte er seine frühere Sitte, den Gesang mit Verzierungen zu überladen, gänzlich ab, und gab ihm dafür mehr Charakter und mehr Verhältnis zu den jederzeit darzustellenden Rollen. Dass er ein geschickter, erfahrner und fleissiger Sänger ist, ist bekannt, und wurde von ihm in allen bedeutendern Rollen bestätigt. Joseph, Ottavio, der Marchese, (in Griselda,) Floresky, (in Lodoiska,) und Graf Armand, (im Wasserträger,) schienen uns seine besten Rollen. Hr. Geiling ist längst als Komiker bekannt. Wenn er seine Stimme am rechten Ort mässigen, und vornämlich seine Rollen immer gut einlernen wollte, würde das Publicum gewiss mit ihm zufrieden seyn. Als Jacob (im Joseph) zeigte er beyde Mangel auffallend. Hr. Rollberg ist mehr Schauspieler, als Sänger. Er zeigt sich in jener Hinsicht für Charakterrollen aller Art wahrhaft bedeutend: er fasset und verfolgt immer das Rechte, und stellt dies auch nicht selten mit Geist, Kraft und entschiedenem Glück dar. Durch seine Vielseitigkeit und Gewandtheit ist er für jede Gesellschaft ein äusserst brauchbares Mitglied. Sein Simeon (im Joseph) war ein durchaus würdiges Charakterbild; Pedrillo, (in der Entführung,) Rocco, (im unterbr. Opferfest,) und mehrere kleine Gesangsrollen wurden durch ihn ungemein gehoben und belebt. Hr. Corradini hat keine üble Tenorstimme: sie ist aber, was Bewegung betrifft, gar nicht ausgebildet, weshalb er in Ensembles zurückhält etc. Hr. Siebert besitzt eine treffliche Bassstimme, stark und doch angenehm, auch von sehr beträchtlichem Umfang. Es ist ihm sehr zu rathen, allen Fleiss auf Ausbildung derselben zu wenden; denn kann es ihm, bey der Seltenheit vorzüglicher Bassänger, nirgends an Beyfall fehlen. Hr. Fischer besitzt ebenfalls Anlage, ein guter Sänger und Schauspieler zu werden; er wird sich besonders hüten müssen, seine Stimme nicht zu übernehmen, wo sie sonst ihr Angenehmes verliert. — Statt einiger unbrauchbarer Mitglieder wäre der Gesellschaft, ausser einem Regisseur, ein guter zweyter Tenor vielleicht am nöthigsten.

Berlin, den 2ten April. Am 14ten März gab der königl. Kammermus., Hr. F. Semler, Concert im Theatersaal. Er spielte brav, wie immer, ein Viola-Concert von G. A. Schneider. Die Hrn. Westenholz und Schröck bliesen das Ihnen schon öfters gerühmte Doppel-Concert für Hautbois und Flöte, von des Erstern Composition, mit allgemeinem Beyfall. Den zweyten Theil füllten der Frühling und Sommer aus Haydns Jahrszeiten. Dem. Koch und die Hrn. Blume und Stümer sangen die Solopartien, und das hausmannische Chor führte die Chöre sehr brav aus. — Den 17ten war in demselben Saal zum Besten des Friedrichsstifts (1807 für Kinder dürftiger Militairs gestiftet,) eine lyrisch-musikalische Nachfeyer des einst so erfreulichen Geburtstages der hochsel. Königin in den Mittagsstunden veranstaltet worden, die sich eines ungemein zahlreichen Publicums erfreute. Die Statue der Unvergesslichen, deren Andenken die Feyer erhob, stand auf einer Erhöhung. Eine Ouverture vom Hrn. Kapellm. Weber mit einem Trauerchor aus einer von demselben componirten Trauercantate, eröffnete das Concert. Darauf sprach Dem. Beck mit ihrem schönen Organ eine Rede vom Hrn. Robert. Ihr schloss sich an ein Trauergesang am Grabe der Unvergesslichen von zwey Dilettantinnen gedichtet und in Musik

gesetzt, und von Dem. Schmals und den Hrn. Eunike und Gern sehr zart vorgetragen. Darauf sang Mad. Müller eine Arie aus Haydns Schöpfung mit untergelegtem Text. Den Beschluss des ersten Theils machte der 98ste Psalm, nach Moses Mendelsohns Uebersetzung, componirt von dem jungen talentvollen Meyer Beer, der jetzt bey dem Abt Vogler sich noch mehr auszubilden strebt. Wenn auch häufige Spuren der Jugend in dem Werke nicht geleugnet werden können, so zeugen doch eben so viele gute und brave Stellen von dem achtmusikalischen Geiste, der unter guter Leitung noch manchen schönen Genuss verspricht. Den zweyten Theil eröffnete die Ouverture und der Chor aus Glucks Alceste, nebst einer Scene mit untergelegtem Text, gesungen von Dem. Schmals. Dann sangen Mad. Müller und Hr. Eunike ein Duett von Mozart. Hierauf folgte die Hymne an Gott, aus Hrn. Webers Friedenscantate; und dessen vortreffliches: Domine, salvum fac Regem, aus der Jungfrau von Orleans, hier mit Solostimmen und mit Begleitung des ganzen Orchesters vermehrt, machte den Beschluss dieses sehr reichen musikalischen Genusses.

Den 18ten ward im königl. Opernhause zum erstenmal gegeben und am 21sten wiederholt: der *Taucher*, romantische Oper in zwey Acten von Bürde, mit Musik vom Hrn. Kapellm. Reichardt. Der Text ist nach Schillers Ballade dieses Namens bearbeitet, mit Hinzufügung einiger Personen; das Ganze des Gedichts hatte, in musikal. Hinsicht, vor allem den Fehler, dass es zu lang war, und sehr viele Recitative und matte Stellen enthielt — das wahre Kreuz der Componisten. Die Musik war, wie sich von diesem Componisten erwarten liess, mit Kraft und mehreren einzelnen Schönheiten ausgestattet: aber auch sie nahm nicht selten Theil an jener Langweiligkeit, besonders gegen das Ende des ersten Acts. Ausser der kraftvollen Ouverture verdienen Auszeichnung — im ersten Acte: das Recitativ und die Cavatine der Alphonsine, (Dem. Schmals) No. 4., und mehrere Stellen des Finale, z. B. des Herzogs (Hrn. Gern): Sie ist fort, der Unschuld Freuden etc., wo auch die sonst zu häufig gebrauchten Posaunen nachdrücklich wirkten; der Chor der Ritter: Wunderbares Abenteuer etc., und im zweyten Acte: das Accompagnement bey der Erscheinung der *Fata Morgana*, jenes in Sicilien Meeren bekannten wunderbaren Dunstgewölkes, das hier sehr schön dargestellt und laut beklatscht wurde; und vor allem die Stelle im letzten Finale, wo Alphonsine die Nachricht von der Errettung ihres Geliebten erhält: Mein Ivo lebt, o heisser Dank etc., von Dem. Schmals mit ungemeiner Kraft, zur allgemeinen Bewunderung vorgetragen. Ausser den genannten Personen sangen noch Hr. Franz als Alphonso, Hr. Eunike als Ivo, Mad. Lanz als Claudia, sehr brav. Die Partie der Leucothea war ursprünglich nicht für Mad. Eunike bestimmt, und selbst die nachmalige Umarbeitung derselben ihrem leichten, fröhlichen Wesen nicht angemessen: doch muss man auch hier ihre Fügsamkeit loben. Ueberhaupt könnte eine andre Besetzung der Oper vielleicht auch andre Resultate verschaffen. Die Direction hatte nichts gespart, um den Glanz des Ganzen zu erhöhen; die herrlichen Decorationen, neue Garderoben, treffliche, vom königl. Balletmeister, Hrn. Lauchery, geschriebene Ballets, alles war auf einen möglichst günstigen Effect berechnet. Dessenungeachtet war das Haus schon bey der zweyten Vorstellung leer, und auf vieles Begehren wird den Sonntag Spontini's Vestalin wiederholt.

Den 19ten gaben die Brüder Bohrer Concert im Theatersaal, und befestigten den vortheilhaften Eindruck, den ihre erste Erscheinung im vorigen Jahre gemacht hatte. Nach einer Ouverture von Anton Bohrer sang Hr. Gern eine Arie aus Righini's Oper: Alcide al bivio, wie immer, mit Kraft und Schönheit; Hr. Ant. Bohrer spielte darauf ein von ihm componirtes Violin-Concert, so wie Hr. Max Bohrer das Violoncell-Concert aus D dur von B. Romberg, beyde Brüder endlich ein Doppel-Concertante für ihre Instrumente, mit Orchesterbegleitung, von A. Bohrer componirt. Der Geist des Componisten und das Spiel beyder Brüder sind in der mus. Zeit. öfters geschildert und mit gehöriger Bestimmung gerühmt worden; und da ich ein gleiches Urtheil fällen müsste, übergehe ich es, und sage nur, dass sie beyde hier noch mehr Beyfall fanden, als an manchen andern Orten. — Den 21sten war das 10te Abonnem.-

Concert des Hrn. A. Schneider. Nach der schönen Symphonie von Haydn aus Es dur sang Dem. Schmidt eine Arie aus Righini's Armide, und Hr. Westenholz blies ein von ihm componirtes Oboe-Concert aus A moll. Ausserdem verdient vorzüglich Auszeichnung das grosse Concert für zwey Pianoforte von Dusseck, das Hr. Wilh. Schneider und dessen Schülerin, Dem. Tondeur, auf zwey Kistingschen Instrumenten mit vieler Kraft und Zartheit vortrugen, aber doch nicht verhindern konnten, dass, bey der ungewöhnlichen Lange des Concerts, viele Zuhörer sich vor dem Schluss entfernten.

Breslau, den 1sten April. Neulich erschien zur Abwechselung einmal wieder auf unserer Bühne ein Product des Wiener Leopoldstädter Theaters: die *Sternenkönigin*, mit Musik von Kauer. Erlauben Sie mir, es bey dieser Anzeige bewenden zu lassen: denn was einer Erwähnung verdiente, gehört nicht für Ihre Blätter, und was hierher gehört, verdient keiner Erwähnung. Unser Tenorist, Hr. Räder, hat vor seiner Abreise noch ein Concert gegeben. Nach der bekannten Righini'schen Ouverture aus Armida, sang die Frau von Rothkirch eine italienische Scene von Pavesi. Da sie jetzt sehr selten öffentlich singt, war es eine angenehme Ueberraschung, ihre liebliche Stimme wieder zu hören. Es ist sehr Schade, dass durch ihre Verheyrathung und günstigen Verhältnisse das Theater an ihr eine sehr brave Sängerin verloren hat. Herr Räder sang eine Polonoise von Par mit obligatem Violoncello sehr brav. Ihr folgten Variationen über die Arie: Hebe, sieh in sanfter Feyer — die Melodie von Himmel, die Variationen vom Hrn. Regierungssecretair Ebell. Wie diese Variationen behandelt sind, machen sie eine herrliche Wirkung und bringen dem Componisten alle Ehre. Das Ganze ist mit Begleitung des Orchesters. Nach den Einleitungs-Accorden singt die Solostimme die Melodie; späterhin begleiten die variirte Melodie vier andere Singstimmen, und auf diese Art ist das Ganze edel und schön durchgeführt. — Der 2te Theil des Concerts enthielt eine ganze Cantate vom Hrn. Regierungssecretair Ebell, unter dem Titel: *die Musik*. Ohne alle Einleitungs-Symphonie hebt das Ganze ein einfacher vierstimmiger Gesang ohne alle Begleitung an, mit den Worten: Bereit zum festlichen Empfange, erhabne Tonkunst, harr'n wir Dein! etc. Nach und nach finden sich die Instrumente ein, und das darauf folgende Chör mit Begleitung des ganzen Orchesters endet die Einleitung wirksam und schön. Mehrere einzelne Partien zeichnen sich vorzüglich aus; unter diesen die Arie: Es knospen und keimen etc. und der Chor: O mischet die Chöre ins fröhliche Leben etc. und andere mehr. Das Ganze trägt einen dem Gegenstande angemessenen, edlen Charakter, ohne Ueberladung oder gesuchte, bizarre Harmoniefolgen; Klarheit, Anmuth, und charakteristische Melodie erhalten das Ganze vom Anfange bis zu Ende werth. Den Schluss der Cantate macht eine gut gearbeitete, kräftige und wirksame Fuge con due Soggetti. Wir empfehlen diese Cantate allen Concert-Anstalten und Liebhabern der Tonkunst, vornämlich aber solchen, die nicht im Stande sind, schwierige Sachen gut auszuführen: denn sie bietet, sowol von Seiten des Orchesters als des Gesanges, nicht die geringsten Schwierigkeiten in der Ausführung. So leichte und dabey so gute Compositionen dieser Art sind jetzt gewiss etwas Seltenes; und Concert-Instituts oder Liebhaber-Gesellschaften, wo man durch den Anblick von beträchtlichen Schwierigkeiten nicht bewogen wird, die Stücke bey Seite zu legen, sondern mit ihnen zu ringen, bis man sie glücklich besiegt, sind wol auch nicht eben häufig *).

Notizen und Berichtigungen.

Im achten Stücke der musik. Zeitung von diesem Jahre findet sich eine Beschreibung nebst Zeichnung von dem Leppichschen Instrumente, *Panmelodicon* genannt, über welches das 169te Stück der allgem. Literaturzeitung von 1810 bereits eine Nachricht gegeben hat. Die Wahrheit

*) Anm. Eine Abschrift dieser Cantate ist in Leipzig bey Breitkopf und Härtel zu haben.

fordert, zu sagen, dass die gedachte Beschreibung samt der Zeichnung von innen und aussen das getreuste Abbild der im Jahre 1809 in No. 40. dieser Blätter von mir unter dem Namen der *Melodica* bekannt gemachten Erfindung des Herrn Rieffelsen liefert. Letztere befindet sich hier in Altona, und kann von jedermann nach jenem Aufsatze mit dem Leppichschen Panmelodicon durch den Augenschein verglichen werden. Man kann, mit Ausnahme des gerügten Fehlers, nämlich der Unvereinbarkeit des hohen Discants mit dem Bass, der bey Rieffelsens Instrumente nicht bemerklich ist, nichts Aehnlicheres finden. — (In der allgem. Literaturzeitung ward Rieffelsen ein Mathematiker genannt; er selbst, dem es an wissenschaftlicher Ausbildung fehlt, nennt sich nie anders, als Mechanicus.) Eine Menge Zeugen sind bereit, es zu bekräftigen, dass er im Jahre 1808 seine kleine, in Kopenhagen erfundene und verfertigte Melodica von 4 Fuss-Ton, hier in Altona bis zu 8 Fuss-Ton erweiterte. Hr. Leppich selbst kann nicht anders, als sich mit zu diesen Zeugen zählen. Ich verweise übrigens auf meinen erwähnten Aufsatz von 1809.

In dem angeführten Stücke dieser Zeitung, S. 151, wird unter der Ueberschrift *Notizen*, eine Hrn. Leppich beygelegte Behauptung, dass er nämlich einem Stabe von Talg Ton entlocken könne, wie eine Absurdität verworfen und für schaalen Wortbetrug erklärt. Es ist unläugbare, durch einsichtsvolle Zeugen zu beglaubigende Thatsache, dass Hr. Rieffelsen während seines mehrjährigen Aufenthalts in Altona ein Modell von zwey aus Rindstalg (Unschlitt) geformten Staben vorzeigte, die durch schnelles Reiben gegen einen Cylinder von gelbem Wachs, einen hellen und anhaltenden Klang von sich gaben. Rieffelsen, dem die Sache längst bekannt war, liess diese Probe in seiner Werkstelle nachlässig herumtreiben, wo sie in der Sonnenhitze verschmolz und unbrauchbar ward. Mechanicus Rieffelsen, Erfinder der Melodica, von der schon längst mehrere unvollkommene Nachahmungen unter andern Namen bekannt geworden sind, ist seit mehrern Monaten von hier nach Kopenhagen zurückgereist.

Altona, im März 1811.

Doctor L. S. D. Matzenbecher.

Recension.

Six Variations à 4 mains pour le Pianoforte, sur l'air (ist denn Liebe ein Verbrechen?) composées — — par J. Gaensbacher. Oeuvr. 9. à Leipsic, chez A. Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Eine sehr anziehende Kleinigkeit, die unter der Menge erscheinender Variationen nicht wenig hervorsticht. Hr. G. verbindet schöne Melodie mit einer auszeichnungswerthen Harmoniekenntnis, und Rec., der mehrere und grössere Compositionen von ihm kennt, macht es sich zur angenehmen Pflicht, das Publicum auch auf diese Variat. aufmerksam zu machen, die alle gut in dem freundlichen Charakter des Thema gehalten, und brillant, ohne grosse Schwierigkeiten sind, mithin vornämlich auf den Klavieren aller Liebhaber mit Recht zu finden seyn sollten. Am besten hat Rec. Var. 1., in Hinsicht der schönen Stimmenführung, Var. 3. wegen ihrer besondern Lieblichkeit, und Var. 6., durch ihre originelle Haltung, gefallen. Die Stelle mit der gebrochenen Figur nach Var. 8., Takt 5—9 hätte Rec. weggewünscht, als die Einheit störend und ohne Wirkung. Hingegen wird wieder sehr gut in das beschliessende Thema eingeleitet.

Carl Marie von Weber.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten April. Nº. 17. 1811.

Betrachtungen über Musik, und insbesondere über den Gesang, als Bildungsmittel in der Erziehung.

Einleitung.

Die neuere Pädagogik sagt mit Recht, die Musik solle Bildungsmittel seyn, sie solle als Glied in die gesammte Bildung und Erziehung des Menschen eingreifen. Allein Viele verstehen sich hierin selbst nicht; sie setzen nicht einmal den Begriff eines Bildungsmittels fest. Leicht ist zwar jenes zu sagen, und es lag nahe, nach vielen Verirrungen und falschen Ansichten über diesen Gegenstand, (dass man z. B. den hohen Begriff der Humanioren sonst auf das Studium der alten Sprachkunde beschränkte, welchem man nur die *Theologie* vorzog; alles übrige aber als Nebensache betrachtete und behandelte,) den richtigen Gesichtspunct zu treffen. Aber ist nicht vielleicht eben dieser Gesichtspunct, auf welchen man in der Theorie der neuern Pädagogik kommen *musste*, derselbe, welchen die Alten im *Practischen schon hatten*, und unbewusst, getrieben gleichsam von dem Instincte der Wahrheit, fanden? — So ist ja vieles Alte nur neu geworden in der *Theorie*, und allen Kunstepochen folgt die Periode der Theorie und Critik nach. — Und in der That, wenn wir uns jener Zeit lebhaft zu erinnern wissen, die noch vor unsern Augen abgelaufen, wo man die Jugend fleissig in die Schule gab, nicht um ihr recht *vielerley* lernen zu lassen, noch um der Kinder im Hause los zu werden, sondern weil es eben *Sitte* war, und weil das Christenthum es wollte; wie die Singchöre damals zahlreich besetzt waren, und wie man da zunächst zur Ehre Gottes sang, ausserdem aber die Musik als das unschuldigste Spiel, dem nur die Kaste engherziger Pedanten feind seyn konnte, trieb und liebte; und wenn wir dagegen halten das, was die *Mehrzahl* der neueren Erzieher, nach dem von ihnen aus- oder nachgesprochenen Princip der Schulbildung: Erweiterung der Kenntnis, Aufklärung, auch wol allseitige Bildung, *) in diesem Puncte gethan oder versucht haben, und was sich meistens auf das eingelernte, höchstens fehlerfreye Absingen einiger sentimentalen Liedeleyen reducirt, durch deren Einführen in die Schule man sich noch obendrein ein grosses Verdienst erworben zu haben glaubt, während eben dadurch die poetische Kraft der Nation recht frühzeitig gebrochen wird: so ist der practische Vortheil immer noch auf jener Seite, und es leuchtet ein, dass es nicht sowol auf das Princip, als vielmehr auf die richtige Bestimmung und Anwendung desselben ankomme. Zur genaueren Bestimmung dieses Princips aber würde es nothwendig seyn, die Musik in ihrem *Wesen*, und insbesondere den Gesang als Kunsterscheinung, in *ihrem Verhältnisse* zur gesammten Bildung zu betrachten. Erst nach dieser Betrachtung würde sich die Frage, in wiefern der Gesang in die Schule überhaupt gehöre, und wie der Gesangunterricht auf bestimmter Stufe der Schulbildung, und nach Maasgabe der verschiedenen Geschlechter und Individuen einzurichten sey, *gründlich* beant-

*) In der Anwendung laufen diese Wörter bey den Meisten auf ein Uebergewicht der intellectuellen oder vielmehr der Verstandes-Cultur hinaus, und die Erweiterung der Erkenntnis bezieht man gewöhnlich auf eine — oft sehr naturwidrige — Erweiterung des Horizonts, oder des Sehkreises der Jugend, auf eine oberflächliche Uebersicht alles Wissenswürdigen. Eine sehr weite Kategorie!

worten lassen. Andere setzen wol das Princip der Erziehung richtig in die Gesammtbildung menschlicher Kräfte; allein, indem sie aller Einseitigkeit glücklich und im Gefühl des gerechtesten Stolzes entronnen zu seyn glauben, fallen sie doch unvermerkt selbst dadurch in die grösste Einseitigkeit zurück, dass sie die Erziehung auf das ganze Leben und alle seine Verhältnisse ausdehnen wollen. Denn wo soll nun das Erziehen und Bilden aufhören? Oder erreicht, es nie ein Ziel? Giebt es kein *Gebildetes*? Ist der Mensch nur der Block zu einer Statue, an welcher die Arbeit des Meisels nimmer ruht? — Und lebt er wol, — (wie mancher Tagelohner das Leben für ein Stück Arbeit hält, und nur zu leben scheint der nöthigen Arbeit wegen,) — um ewig nur in ruhiger, unglückseliger Absichtlichkeit gleichsam an sich herum zu arbeiten? Allein vielen ist es nicht ganz Ernst mit dieser Lehre. Sie selbst sind nun die Bildner und einzig Gebildeten; Alles ist nun *ihren* Tribunalen unterworfen, und wenn auf diese Art selbst die Philosophie ihnen zinsbar würde, so hätten sie davon den offenbaren Vortheil, dass dann auf einmal die Critik über ihre Erziehungstheorie verstummen müsste: denn höchstens der Psychologie, der man ohnehin noch nicht allgemein Sitz und Stimme in der Facultät der Philosophie einräumen, und unter die man freylich fassen kann, was man will, vertrauen sie sich ohne Argwohn. Ist es aber nicht dieser Enthusiasmus anmassender Selbstgenügsamkeit, so ist es die Vorstellung von einem steten Fortschreiten der Menschengesellschaft, (ein Gedanke, welchen die Geschichte, die Zeugin der Wahrheit, Lügen straft,) mit welchem jenes unruhige Treiben und Drängen zusammenhängt, das weder der Wissenschaft noch der Kunst frommt, vielmehr sie beyde in ihren ersten Keimen erstickt; denn alles Göttliche wird nur in Ruhe geboren. — Zieht man aber die Kunst, und insbesondere die Musik, in den Kreis der Erziehung, so ist hauptsächlich folgendes zu bedenken und zu unterscheiden:

1) dass man nicht die Musik, als *Kunst*, in dem Elementarunterricht *bezwecke*. Denn nicht jeder ist zum Künstler, nicht jeder zum Tonkünstler bestimmt. Der Elementarunterricht geht auf den Menschen überhaupt, nicht auf den Gelehrten, nicht auf den Künstler; er entscheidet nicht unmittelbar über die Wahl der Lebensart, aber er bestimmt sie *mittelbar*. *Diese* sollte immer Selbstbestimmung voraussetzen, Selbstbestimmung aber durch die Schule gefördert und gereift werden. Bestimmt der Elementarunterricht direct und unmittelbar, so handelt er gewaltthatig. Bevor die Kraft der Selbstbestimmung in Lust und Liebe zu einem Geschafte reift, führt alle fremde Entscheidung zu einem dumpfen Treiben, Einseitigkeit und Schwäche, wenn nicht eine ungemeine Kraft die angelegten Fesseln bricht. — Alle Selbstbestimmung aber setzt einen solchen Grad von Kraft voraus, welcher sich nicht allein in der Selbstbeschränkung, d. h. in dem freyen Setzen einer gewissen Granze für seine Thatigkeit, sondern auch in der freyen Vertiefung und Hingebung an den Gegenstand offenbart. Diese Energie des Gemüths ist nicht Sache der frühen Jugend. — Daher ist auch der Anblick der Knaben und Mädchen so widrig, welche ein brillantes Tonstück, einen Gesang, der ihnen von den Lehrern mit grosser Sorgfalt mechanisch eingelernt worden, mit aller möglichen Fertigkeit ausführend, nur die Energie und das Gefühl vermissen lassen, welche die Seele des Kunstwerks sind, und welche gewöhnlich die frühe Reife, oder der Dünkel der Fertigkeit erstickt. — Kunstwerke, als solche, sind endlich Resultate und Symbole eines gebildeten Gemüths, Abdrücke des Lebens in seiner Fülle: sie sind daher nicht geeignet, von *Kindern* verstanden zu werden; ja es gehört schon eine gereifte Natur mit einer seltenen Unverdorbenheit, oft auch mit vielseitiger intellectueller Bildung ausgerüstet, dazu, um sie in ihrer Ganzheit zu fassen und unbefangen zu geniessen. Daraus geht von selbst hervor, dass man Kinder nicht unbedingt zu jeder Kunstanschauung, z. B. zu den Concerten, zulassen dürfe.

2) ist zu bedenken, dass man nicht der Musik, als Kunst, durch den Elementarunterricht *Eintrag thue*. Dieses geschieht, wenn man die Tonkunst einem *besondern* Zwecke der Erziehung unterordnet, wenn *sie* blosses Mittel seyn soll, die Jugend zu beschäftigen und zu bilden. Jedes Höchste, was von dem Menschen hervorgebracht

wird, ist zwar nicht blos Product einer glücklichen und vortrefflichen Bildung, sondern auch zugleich in sofern Bildungsmittel, in wiefern es jeden unverdorbenen Sinn erhebt, und aus der Gewöhnlichkeit in einen höhern, ahnungsvoll ersehnten Kreis versetzt, in welchem uns unsere höchsten Wünsche und Bestrebungen, in mannigfaltigen wunderbaren Gestalten, traulich entgegenkommen und begrüssen: und so muss auch die Kunst nicht blos als Resultat des gebildeten Sinnes, sondern auch zugleich als Bildungsmittel der Menschheit erscheinen. Wenn aber die Rede ist von der *Schulbildung* und Erziehung, so wird nur zu leicht ein einseitig bestimmter Begriff von Gesammtbildung vorausgesetzt, wie wir oben sagten, zu dessen Realisirung alles hinwirken soll, und welchen man auch der Kunst aufdringen will; und indem man verlangt, die Musik, (der Gesang insbesondere,) *solle* bildend seyn, fordert man in der Regel nichts Geringeres, als dass sich diese Kunst selbst herablassen solle zu den Ungebildeten und Unreifen — eine Accommodation, welche das Wesen der Kunst, als einer höchstvollendeten Darstellung, in sich selbst vernichten muss.

Die Kunst, als eine Welt geistiger Erscheinungen, bietet aus ihrer Fülle für jeden Lebensverhältnis Erhebung dar. Der Erzieher wähle aus ihrem reichen Schatze mit psychologischer Umsicht, was dem Standpuncte der Zöglinge angemessen seyn mag, was sie zu ihrem Eigenthume machen können, wofür schon eine Empfindung, wie in ihrem Innern klingt. Er lasse durch die Aneignung des Kunstwerks nur *ihre* Empfindung äusserlich werden, durch den Gesang, der aus ihren Herzen und Kehlen tönt, ihr *eigenes* Gefühl in einer neuen, sie selbst erfreuenden Form sie überraschen: er entwickle gleichsam in Tönen nur das, was in dem Innern zur Reife strebte, und bereite durch eine nothwendige, naturgemässe Grundlegung und Entwickelung der Elemente der Tonkunst, die in ihnen liegen, die freye und willkührliche Uebung des Tonvermögens, und Liebe für die Tonkunst vor; aber er verlange nicht von dem Dichter, nicht von dem Sänger, dass er sich auf seinen besondern psychologischen Standpunct setze. Das Vortreffliche entsteht nicht ohne Begeisterung, und ohne ein inneres, tiefgefühltes Bedürfnis kein Kunstwerk; die beschränkte Absicht kann der freyesten Production nur schaden. Und warum sind denn unsere Kinderlieder und Melodien meistens so fade, und gerade diejenigen, welche zum Behufe der Volks- und Schulbildung geschrieben sind, so leer, kindisch und wässerig? Etwa blos, weil es uns so schwer wird, Kindlichkeit anzuerkennen? — Es giebt andere Gesänge und Lieder, welche den Geist wahrer Kindlichkeit athmen, z. B. von Phil. Schulz, Reichardt etc., bey welchen gerade jener Zweck der herrschende nicht war. Ja, sollten auch die Tonstücke, welche man den jungen Zöglingen in die Hand geben könnte, seltener seyn, sollte auch den Erziehern die Wahl hierin etwas schwer werden, so mögen sie nicht vergessen, dass hierbey gerade in der *Wahl* ihr wahres und vorzüglichstes Verdienst bestehe. —

Auch findet man ferner, dass jener Hauptzweg, es solle die Musik *bildend* seyn, der Sinn zum Grunde liegt, der Effect der Tonstücke auf die zu Bildenden solle recht stark und in die Augen fallend seyn. Diese Meynung ist mit jener oben geschilderten Unruhe des Strebens verwandt; dem gewöhnlichen Sinne entgeht ja leichter das stillere Wirken und innerlichere Bilden! — Am schlimmsten ist es da beschaffen, wo Bildung und Gesammtbildung nur ein leeres Wort ist, das selbst dem Zöglinge zur Parole gegeben wird, an welchem man ihm beym Eintritt in eine gute Gesellschaft erkennen möge. Hier wird die äussere Form der Kunst nur angewendet, um ganz nüchterne und triviale Lehren auf eine pikante Weise zur Abwechslung vorzutragen und einzuprägen; oder man macht die Zöglinge mit den, bey Leuten von gutem Ton beliebtesten und gangbarsten Kunstgattungen, Classificationen und Kunstwörtern, sobald als möglich, bekannt, um ihnen Gelegenheit zu verschaffen, auch über Kunst und Künstler in Gesellschaft ein gescheidtes Wort mitreden zu können, oder, die Sache vornehmer auszudrücken, um das ästhetische Urtheil zu schärfen. Dadurch wird aber zugleich die lebendige Ansicht und der frische Genuss der Kunst für die Zukunft für viele verleidet, ja unmöglich gemacht; denn alles hat hier seine Absicht, alles wirkt

hin zur Erhebung des reinen Verstandes, alles soll glänzen, und der Nutzen wird zum Gott erhoben. Man spricht von Volksliedern, und singt: Freut euch der *Menschheit*, weil das „*Leben*" gemein geworden. Unter Menschheit aber versteht man nur den Verstand, durch welchen sich das Wesen, Mensch genannt, von dem Thiere unterscheidet, und eben so fern von Uebertretung der Criminal- und Polizeygesetze, als von Verletzung der gewöhnlichen Meynung, im Stillen seinen Vortheil sucht, und sich auf eine ehrliche Weise durchbringt. — Wie kann Musik aus solchen Herzen tönen? —

Durch solche Betrachtungen werden wir immer auf die oben berührten Hauptfragen zurückgeworfen: 1) Welches ist das Verhältnis der Kunst zur Erziehung? Was ist Bildungsmittel, und in wiefern kann die Kunst es seyn? 2) In wiefern ist es die Musik? und 3) insbesondere der Gesang? Es ist nicht meine Absicht, diese Fragen hier ausführlich zu beantworten, sondern nur ihre Beantwortung anzudeuten.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Am 3ten gab Hr. Titus Dauchy, Künstler der k. Academie der Musik zu Paris, ein neues Divertissement, worin er sich in mehreren Tanzstücken zeigte, aber seine Vorgänger, die Hrn. Dupont und Henry, weder in Ausführung des Schweren, noch in Hinsicht auf Leichtigkeit und Anmuth erreichte. Nächstens wird derselbe in dem Theater an der Wien in dem Ballete: Wilhelm Tell, auftreten.

Am 9ten trat Hr. Brizzi vom Münchner Hoftheater als Achill in der Pär'schen Oper gleichen Namens zum ersten Mal auf. Die Direction habe die Gefälligkeit für Hrn. Brizzi, demselben die erste Vorstellung zu seinem Vortheile zu überlassen. Das Haus war voll, folglich die Einnahme bedeutend. Bey jeder der späteren Wiederholungen würde dieselbe ohne Vergleich geringer gewesen seyn, da schon bey der dritten (und bis jetzt *letzten*) Vorstellung das Haus leer war. Hrn. B. schätzte man mit Recht als Künstler sehr, in früheren Jahren; jetzt aber, nachdem seine Höhe so viel verloren hat, und an die Stelle der Tenor-Stimme ein (nicht sonorer) Bass getreten ist, ist man von dem ehemaligen unmässigen Enthusiasmus für ihn zurückgekommen. Er wurde am Ende des Stückes, vermuthlich wegen des Genusses, den er uns bey seiner früheren Anwesenheit verschaffte, hervorgerufen. Statt der Dem. Fischer (oder Buchwieser) sang Mad. Campi die Rolle der Briseis; da man aber bey vollstimmigen Musikstücken nur einzelne Töne zu hören bekommt, und ihre Stimme nicht stets durchzudringen vermag; man sich auch vergebens anstrengt, *was sie singt* zu verstehen: so brachten uns diese und die folgenden Darstellungen nur zu sehr die früheren, ungleich besseren Aufführungen dieser Oper in Erinnerung. Obgleich die Hoftheater-Direction mit gewohnter Liberalität dieser Oper mit sieben neuen Decorationen, prächtiger Kleidung, athletischen Spielen, durch zahlreiche Chöre und noch zahlreichere Statisten, allen Reitz zu verschaffen suchte: so bewährte es sich doch abermals, dass der Geschmack des Publicums an italienischen Opern grösstentheils im Abnehmen sey. — Da mir so eben eine Stelle über die Aufführung deutscher und italienischer Singspiele in *dem Sammler* unter den Notizen — nach der Aufführung der Weigelschen Oper: die Schweizerfamilie — zu Gesichte kommt, und das hierüber ausgesprochene Urtheil einen Mann von bewährtem Geschmacke verräth: so glaube ich, dass diese Stelle auch in diesen Blättern einen Platz verdiene. „Dass ein, wenn gleich meisterhaft componirtes und stets gut aufgeführtes, aber doch schon oft, sehr oft gegebenes Singspiel bey jeder wiederholten Vorstellung ein überfülltes Theater, ein immer neues, immer reges Interesse, ein nie geschwächtes Wohlgefallen erreicht, während manche grosse italienische Oper schon bey der vierten, fünften Production, und oft noch früher, anfängt, lange Weile zu machen und selten zehn oder zwölf Vorstellungen erlebt, muss einen denkenden Zuseher gewiss auf die Nachforschung der Gründe führen, welche diese, beym ersten Anblick seltsame Erscheinung veranlassen. Die deutschen Opern werden doch

gewöhnlich nur mit geringem Aufwande auf die Bühne gesetzt, (nur sehr wenige, sogenannte heroische, deutsche Opern machen hiervon eine Ausnahme;) und weder seltene Sänger, noch glänzende Spectakel erhöhen ihre Wirkung: da hingegen in der italienischen Oper berühmte Virtuosen zu hören, Tänze zu sehen, die Pracht der Decorationen und des Costüms zu bewundern sind, auch zahlreiche Chöre und Statisten die Bühne beleben. Dennoch ist der Eindruck einer *guten* deutschen Oper, in welcher ein vernünftiges Buch, von einer gefühlvollen Musik begleitet, gehörig aufgeführt wird, (denn nur von einer *solchen* deutschen Oper kann hier die Rede seyn) tiefer, bleibender; ja, er scheint sogar oft eher zu- als abzunehmen. Kann wol der Grund hiervon ein anderer seyn, als dass in dem guten deutschen Singspiele durch eine interessante Handlung, durch eine sprechende, richtig empfundene und gedachte Musik, durch den einfachen, rührenden, ausdrucksvollen Gesang, die Aufmerksamkeit der Zuhörer *ununterbrochen* beschäftigt, und ihr *Gemüth*, ihr *Gefühl*, angesprochen wird, während in der italienischen Oper meistens ein gehaltloses, gedehntes, oft widersinniges Süjet, eine in ihrem Gange, ihren Wendungen, Cadenzen, Imitationen u. s. w. sich immer ähnliche, mit dem Texte nur in schwachem oder gar in unrichtigem Verhältnisse stehende Musik, ein stets unnatürlicher, mit tausend sich stets wiederholenden und schon bis zum Ekel gehörten Rouladen, überladener Gesang die Zuhörer den grössten Theil des Abends hindurch mit der tödtlichsten Langweile martert, und höchstens zuweilen das *Ohr* ergötzt, nie aber das *Herz* erreicht? Pracht und Aufwand sind dann eine magere Entschädigung für die Leere des Gemüths, und drey oder vier Kunstgesänge, dem Gehöre zum Besten gegeben, können nicht eben so viele interesseleere Stunden vergüten."

Am 21sten hatte Mad. Milder die Spontinische Oper: *die Vestalin*, als Benefiz-Vorstellung erhalten, in welcher sie — nachdem dieselbe schon vorher am 12ten als Emmeline in der Schweizerfamilie zum erstenmal nach ihrer Entbindung wieder aufgetreten war — die Julie darstellte. Sie erreichte in dieser Rolle ihre Vorgängerin weder im Gesange, noch im Spiel; und wir müssen bekennen, dass uns Dem. Fischer darin stets einen höhern Kunstgenuss gewährte. Die Stimme der Mad. M. hat, besonders in der Höhe, bemerkbar gelitten. Dies mag auch die Direction bewogen haben, ihr die Scene am Altar (im zweyten Acte) um einen ganzen Ton tiefer setzen zu lassen, welches aber den Effect des Ganzen sehr verminderte. Wir hoffen und wünschen, dass sich Mad. M. bey ihrer starken Leibes-Constitution bald wieder gänzlich erhole. Sie wurde am Ende, so wie Dem. Buchwieser und Hr. Siboni, hervorgerufen, und liess in einer kurzen Rede ihrer Vorgängerin volle Gerechtigkeit wiederfahren.

Zum Vortheile des Herrn und der Mad. Vigano wurde am 5osten ein grosses tragisches Ballet in fünf Acten, betitelt: Der wiedererkannte Amenophis, von der Erfindung des Hrn. Giulio Vigano, auf das k. k. Hof-Operntheater gebracht, und mit vielem Beyfalle aufgenommen. Der Inhalt ist folgender: Meneus, König von Hekatonnphile, bekriegt den Amasis, den Usurpator des ägyptischen Thrones, um den unglücklichen Amenophis, den einzig übrig gebliebenen Sprossen der königl. Familie, in seine Rechte einzusetzen. Er wird überwunden und erhält den Frieden nur unter der Bedingung, dass ihm Meneus die Hand seiner schönen Tochter, Artesia, gebe. Amenophis, der den Thron verloren hat, und nun auch seine Geliebte verlieren soll, beschliesst das Aeusserste zu wagen. In dieser Absicht bewegt er den Meneus, ihm die Gesandtschaft zum Friedensschlusse mit dem Amasis und zur Auslieferung der Braut anzuvertrauen. Er hofft, die Burg seiner Väter desto sicherer betreten zu können, da ihn niemand dort kennt, als Ramesses, ein alter Vertrauter seines Vaters Apries. Unterdessen hatte Amasis dem besiegten Könige das heiligste Geheimnis über seine Vermälung mit der Prinzessin bis zu seiner Ankunft in Memphis auferlegt, um ganz den Ansprüchen der Prinzessin Nephte zu entgehen, der er früher seine Hand gelobt, und die ihm nur zum Schein Gehör gegeben hatte, um ihn vom Throne zu stürzen, den ihr Verwandter und Geliebter, Sonis, besteigen sollte. Ihre Hoffnung scheiterte, denn Sonis liebte im Geheim die Artesia, und hatte mit ihr, als er

am Hofe des Menes als Gesandter war, den Anschlag entworfen, den Thron des Amasis zu erhalten, und mit der fremden Prinzessin zu herrschen. Sosias tödtet den Amasis, wird von der beleidigten Nephte bestraft, Rameses macht Aegypten seinen rechtmässigen Herrscher bekannt, der Thron und Artemia sind der Lohn für die Leiden des unterdrückten Amenophis. Die Handlung beginnt, als man zu Memphis den Gesandten des Menes erwartet. Die Musik dazu ist von Hrn. A. Gyrowetz passend und trefflich componirt worden. Die Decorationen — besonders die erste, und die letzte — von Hrn. Janits gemalt, blieben so wenig, als die überaus prachtige Kleidung von dem Publicum unbemerkt.

Leopoldstadt. Auf dieses Theater brachte man am 2ten zum erstenmal: *Johann Faust*, der Erfinder der Buchdruckerkunst, ein romantisches Schauspiel in vier Aufzügen, vom Verfasser des *Zwirnhändlers*, mit Musik-Begleitung von Hrn. Volkert. Man muss bekennen, dass dieses Stück — so wie es vom Verfasser geschrieben, und von den Schauspielern gegeben wurde — eines der besten dieser Bühne genannt werden kann. Hr. Heurteur führte die Rolle des Faust mit Fleiss und Anstrengung durch. Die hierzu verfertigte Musik lässt noch vieles zu wünschen übrig. Eben so gefällt auch: *Simon Plattkopf*, der Unsichtbare, ein komisches Singspiel in einem Aufzuge von Hrn. Costenoble, mit einer Musik von Hrn. Wenzel Müller, Kapellmeister in Prag, welches am 16ten zum erstenmal gegeben wurde. Hielte die Musik mit dem fein komischen Texte gleichen Schritt, so hätte das Stück eine bessere Bühne verdient; so aber bedauern wir den Dichter, keinen bessern Componisten, als W. Müller, gefunden zu haben. Am 30sten brachte man auch noch auf diese Bühne: *Krakus, Fürst von Krakau*, oder Frauengrösse und Vaterliebe, ein romantisches Schauspiel der Vorzeit mit Chören, in fünf Aufzügen, von Hrn. J. B. Hirschfeld. Die mit dem Stück verbundene Musik ist von Hrn. Gallus.

Concerte. Am 10ten gab Hr. Bayer, Professeur der Flöte, im Dienste des Kaisers von Russland, ein zweytes Concert, in welchem er sich abermals in Variationen auf diesem Instrumente mit Doppeltönen hören liess. Ref. hatte Gelegenheit sich zu verständigen, dass Hr. B. wirkliche Doppeltöne auf seiner Flöte hervorzubringen vermögend sey; nur unterscheiden sich die mitklingenden Töne wesentlich von dem natürlichen Flötenton. Auch will man wissen, dass Hr. B. noch einen dritten Ton hörbar hervorbringe, ja, dass er schon Versuche gemacht habe, den vollkommenen Dreyklang *zugleich* anzublasen. Ob diese Künsteleyen Anspruch auf Virtuosität zu machen berechtigen, und ob sie zur weiteren Ausbildung eines Kunstfaches beytragen, lasse ich Andern zu entscheiden übrig.

Am 14ten gab Hr. Baermann ebenfalls ein zweytes Concert Abends um 8 Uhr in dem kl. Redoutensaale, in welchem er sich in einem *neuen* Fagott-Concert (F dur), von ihm selbst componirt, hören liess. Ob das Concert *neu* oder vorlangst componirt *sey*, wollen wir nicht untersuchen; aber dass es eben so gehaltlose, verbrauchte, nichtssagende Passagen und Sätze enthielt, wie das von ihm schon früher gehörte, können wir nicht übergehen. Eben so unbedeutend, nicht einmal auf den Effect des Instrumentes berechnet, waren die *neuen* Variationen, von Hrn. B. eigends für diesen Abend componirt. Er hatte sich einer guten Einnahme zu erfreuen; an Beyfall fehlte es auch nicht, obgleich sein Spiel heute minder trefflich war, als die ersten Male. Ein Duett aus der Oper Hadrian von Weigl, wurde schön und wahr vorgetragen von den Hrn. Vogel und Weinmüller. Auch gefiel eine grosse Scene mit Chören von Mayer, gesungen von Hrn. Brizzi. Weniger Beyfall erhielt die grosse (fast zu lange) Symphonie in C moll (No. 6.) von Hrn. L. van Beethoven. —

Am 17ten liess sich Hr. Kraft, der Sohn, in einem Violoncell-Concert von B. Romberg im kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde hören, konnte aber alle die Schwierigkeiten, die der Componist dieses Concertes mit so grosser Leichtigkeit überwindet, nicht zur Genüge vortragen. Vortheilhafter zeigte er sich in einer Polonoise, von ihm selbst erfunden und gespielt. Dem. Klieber sang eine Arie lobenswerth. Eine neue Ouverture von Hrn. Riotte (F moll) ist mit Feuer und Lebendigkeit geschrieben, und wurde gut aufgenommen. Ueber alles aber entzückte

die versammelten Zuhörer Cherubini's Ouverture aus Anacreon, welche am Schluss des Concerts mit Präcision gegeben wurde. — Mit mehr Beyfall wurde das Spiel des Hrn. Linke, Kammerm. des Hrn. Grafen von Rasumoffsky, welcher am 24sten ebenfalls im kl. R. S. ein Concert zu seinem Vortheile veranstaltete, aufgenommen. Er spielte auf dem Violoncell ein Concert und eine Phantasie von Bernh. Romberg. Unter Hrn. Schuppanzig's Leitung des Orchesters wurde Beethovens Ouverture aus *Egmont* mit vielem Fleisse durchgeführt. — Am 25sten gab Hr. Karl Krause von Breslau Concert, wobey er sich auf einer Inventions-Clarinette, in einem Concert von *Beer* und Variationen von *Schaubel* hören liess. Da mich Unpässlichkeit abhielt, diesem Concerte beyzuwohnen, so kann ich über sein Spiel kein Urtheil fällen. — Am 25sten wurde in dem k. k. Hoftheater nächst der Burg zum ersten Male ein neues Oratorium: *La passione di N. S. Giesù Cristo*, Text von Carpani, Musik v. Hrn. Kapellm. Jos. Weigl aufgeführt. Hr. W. hat es schon auf allerhöchste Veranlassung weil. Ihr. Maj. der Kaiserin Theresia componirt. War in einem geistlichen Oratorium durchaus eine streng gehaltene Musik verlangt, dessen Erwartung wird hier nur zum Theil befriedigt. Das Leiden Christi ist vom Dichter ganz dramatisch verfasst, und in Abtheilungen und Scenen eingetheilt worden; folglich konnte es kaum fehlen, dass der Componist — der mit einer seltenen Treue dem Text Wort für Wort folgte — nicht in den, ihm eigenen, leichten Theatersyl hatte gerathen sollen. Dagegen zeigte er aber auch, dass ihm der strenge Satz keineswegs ungeläufig sey, wie z. B. in dem Chore: *O sacra notte, Oh giubilo!* bey welchem die Stimmen schön fugirt eintreten; und in der wirklichen, brav gehaltenen Fuge in der dritten Abtheilung: *O giorno pien di gloria!* Aber über alle Beschreibung wirksam war die Stelle, als Pilatus das Volk fragt, welchen von Beyden er losgeben solle: Barabbas oder Jesus? und die Priester dem Volke heimlich zuflüstern: *Barabba, a voi: Barabba!* welcher Name Anfangs leise von Munde zu Munde gehet, immer lauter hallt, und endlich von dem ganzen Chor mit der grössten Stärke ausgerufen wird. Diese Stelle, so wie sie hier einstudirt und vorgetragen war, wird die beabsichtigte Wirkung nie verfehlen. Dem. Fischer sang die Maria mit Ausdruck, und vor ihrer Abreise zum letzten Mal. Die Dem. Buchwieser und Henriette Teimer, die Hrn. Simoni, Weinmüller und Saal, und die Hrn. Vogel, Frühwald und Kainz, hatten die Singrollen übernommen. Die Aufführung war zum Vortheile des Hrn. Componisten, und das Haus gedrängt voll. — Am 31sten gab Hr. Mayseder im kl. Redoutensaale Concert, und spielte auf der Violin ein Concert und Variationen von seiner Erfindung. Ueber sein Spiel auf diesem Instrumente ist in diesen Blättern schon gesprochen worden.

Notizen. Am 7ten wurde zu Ehren der hier durchreisenden Prinzessin Catharina Amalia Christina von *Baaden* bey Hofe in dem herrlich erleuchteten neuen Saale ein grosses Concert gegeben, wobey nicht nur beyde Majestäten, sondern auch alle Glieder der kaiserl. Familie, und der hohe Adel in grosser Anzahl erschienen. Die vielen Reihen prächtig geschmückter Damen erhöheten den Glanz dieses Festes ungemein, welches zu sehen auch mehreren Fremden von Distinction, und einer bestimmten Zahl von festlich gekleideten Personen aus dem hiesigen Mittelstande gestattet war. Die bey diesem Concert aufgeführten Musikstücke hatte der k. k. erste Kapellm., Hr. Salieri, in Vorschlag zu bringen, der auch das Orchester leitete. Die Dem. Fischer und Klieber, die Hrn. Simoni und Weinmüller, führten die Singpartien aus, der k. k. Hofkapell-Clarinettist Parobl spielte ein Concert, und die Hofharfenmeisterin, Mad. Müllner, eine Phantasie.

Die Herren Velutti und Nicolini sind von Neapel hier angekommen; letzterer schreibt für das Hoftheater eine neue italienische Oper, in welcher der erste zuerst auftreten wird. Dem. Anna Maria Sessi wird nächstens ist der Oper Griselda auftreten. —

Recension.

Six Duos à Violon seul, composés par B. Bruni. à Offenbach, chez F. André. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Woran es uns noch immer recht sehr fehlt, so mächtig die Flut musikalischer Productionen auch täglich anschwillt, sind *harmonische* Stücke für Eine Violin. Warum findet die Violin, für die täglich geschrieben und gedruckt wird, Niemanden, der sie ganz nach Würden schätzt, als ein Instrument, das mit den bekannten Vortheilen des schönen und gehaltenen Tons, auch den Vorzug verbindet, im mehrstimmigen Gesange sich vernehmen, und nicht blos zwey, sondern drey und vier Töne *harmonisch* erklingen zu lassen? Mehrstimmige Stücke für die Violin, vorausgesetzt, dass sie, ein Werk genialer Componisten, in den Tönen auch Melodie und Charakter enthielten, und sich den, in Rücksicht des Mehrstimmigen nicht sehr weiten Gränzen des Instrumentes vollkommen anpassten, würden die Freude und das Studium einer grossen Zahl von Liebhabern seyn, und, mehr als das trockne Exerciren eintöniger Solostimmen, unter ihnen, mit dem Mechanischen zugleich, Kenntnis der Harmonie und guten Geschmack im Vortrage zu befördern vermögen. Das Wenige, was wir in dieser Rücksicht haben, ist ziemlich alt, aber darum gar nicht schlecht. Es findet sich, ausser den ältern *Tartinischen* Solo's, in den Studien und Caprizen von *Benda* und *Fiorillo*, auch in den wenig bekannten und nicht nach Würden geschätzten von *Pichl*, in welchen No. 8., A moll, und besonders No. 10., F moll, meisterhaft gearbeitet sind. Aber man darf unsere kunstliebende und kunstübende Jugend, die das goldne Zeitalter gewöhnlich von ihrer höchsterfreulichen Geburt an datirt, nicht an Werke, die älter sind, als sie selbst, erinnern; denn über diese hat sie einmal das Verdammungsurtheil des Veralteten und Geschmacklosen unwiderruflich ausgesprochen. Nun, wohlan! so greife sie denn getrost zum *Allerneuesten* in dieser Art, nämlich zu den vor uns liegenden Compositionen des Hrn. Bruni, und übe und ergötze sich daran, so gut sie kann. Wir unsererseits aber können nicht umhin zu gestehn, dass uns in dieser Art etwas so Dürftiges noch nicht vorgekommen ist, als diese sogenannten Duos für Eine Violin, denen nichts fehlt, als — die *zweyte*. Doch wenn man auch diese, und, wenn man will, auch noch einen tüchtigen Bass, dazu setzte, so würde in diesen flachen und unbedeutenden Phrasen, die sich hier in ewiger Wiederholung zu kurzen Stücken, mit Allegro oder Menuetto oder dergleichen überschrieben, zusammenreihen, immer noch, nach Mozarts Ausdruck — *nichts drin seyn*. Diese sind denn, mit einer hie und da hinzugefügten Terze, Quarte oder Quinte aufgestutzt, und das klingt so ärmlich, dass die gewöhnlichen Stückchen für zwey Hörner, oder zwey Trompeten, besser in die Ohren fallen. Aber wie kann ein Componist, der in seinen harmonischen Kenntnissen, in Beziehung auf die Violin, so beschränkt ist, sich zu eine Aufgabe wagen, die auch dem Meister ihre Schwierigkeiten entgegensetzt! In dieser Gattung ist nur das Gute, ja nur das Vortreffliche zulässig, und alles Mittelmässige — schlecht. Doch genug von einem Producte, das eine genauere Anzeige nicht verdient, und uns nur noch zu dem Wunsche Gelegenheit geben soll, dass es unsern dazu fähigen Componisten, den *Romberge*, *Spohrs*, *Krommers*, und ihnen ähnlichen, gefallen möge, uns in dieser, der Pflege so würdigen Gattung der Kunst etwas Besseres zu schenken. Der Stich ist der engen Linien wegen ein wenig undeutlich, und nicht zu loben.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten May. No. 18. 1811.

Betrachtungen über Musik.

(Fortsetzung aus der 17ten No.)

I.

Verhältnis der Kunst zur Erziehung.

Die schöne Kunst — denn diese nennen wir hier schlechthin die Kunst — ist etwas Freyes, Selbstständiges, wie der Mensch, ihr Schöpfer: drum sagt man von ihr, sie sey sich selbst Zweck. Dieses heisst nicht etwa blos, sie bestrebe nur ihre eigene Vollkommenheit, oder vielmehr, der Mensch solle in der Darstellung des Schönen — denn dieses ist die Kunst — die möglichste Vollkommenheit suchen, (denn für jedes Geschäft, zu welchem ihn ein inneres Bedürfnis treibt, ergeht an ihn dasselbe Gebot, und alles, wozu er sich innerlich verpflichtet fühlt, kann idealisch betrieben werden) sondern, der Mensch könne in der anschaulichen Darstellung des Lebens in seinen vollendeten Erscheinungen, — denn solches ist das Schöne, — nur von dem Leben selbst, das alle andere Zwecke umfasst, bewegt und getrieben werden, und es ermangele sein Werk des wahren Lebens, wenn dessen Schöpfung aus einem einseitigen, untergeordneten Zwecke hervorgegangen sey. So will es die *Idee* der Kunst, von welcher wir die Kunst in anderer Bedeutung, als das Streben, dieselbe zu realisiren, oder die unendliche Summe von Versuchen, durch welche die Menschheit seit ihrer Entwickelung dieselbe zu erreichen sich bestrebt hat, unterscheiden. —

Erziehung aber ist Erregung und Leitung der noch unentwickelten menschlichen Kraft zur Freyheit und Selbstständigkeit. Das Gegebene ist hier ein Wesen mit Anlage zur Freyheit, dessen Individualität zuerst mehr als eine äussere erscheint. Mit der Anlage ist aber auch für den bewussten Blick des ausgebildeten Menschen ein hohes Ziel gesetzt, zu welchem er mit sicherer Hand hinleiten soll: denn nur für diesen können die gegebenen Anlagen wahre Bedeutung haben, und nur durch Menschen entwickelt sich der Mensch. Die Anlage der Einzelnen ist aber verschieden, wie ihr Leben; in jedem ein anderes Maas, eine andere Mischung der Kräfte. So ist auch das Ziel, das jeder Einzelne wirklich erreicht, ein verschiedenes: und dennoch ist alle Anlage menschlich, und für alle ist *ein* Ziel — die Menschheit. Den göttlichen Gedanken der Menschheit zu verwirklichen auf seine besondere Weise, ist die idealische Bestimmung jedes Einzelnen, und alle leben ein gemeinschaftliches Leben der zu ihrem Bewusstseyn strebenden Gattung. Es ist mithin das Geschäft der Erziehung, die Individualität des Zöglings nicht zu verdrängen, sondern zu benutzen für das Höchste, die gegebene Kraft gesetzmässig zu üben und zu stärken, und ihr die Richtung zu dem Idealen zu geben, oder wenigstens eine Ahnung für das Höchste, was der Mensch erreichen mag, zu erwecken. Die Natur selbst scheint der Erziehung eine Gränze gesetzt zu haben. Mit dem Reifwerden des Körpers reift die Freyheit der Reflexion und des Willens. Hier soll die fremde Leitung aufhören; die Selbstbildung fängt an.

Und was wird nun auch das *Letzte* der Schulbildung seyn? Dem Menschen einen freyen Blick in die Welt zu gewähren, d. h. einen Blick, dem kein einseitiges Streben, als das absolute, aber jedes gesetzmässige Wirken im Kreise der Menschheit, als eine Function ihrer herrlichen Natur erscheint. Eine solche Ansicht wird die Grundlage eines freyen Lebens werden,

und welches Geschäft der Mensch auch nun wähle, sein Leben ist nicht das dumpfe Treiben der an dem Boden klebenden Thierheit; es sind die ewigen Ideale der Menschheit, die als Ausflüsse einer göttlichen Natur, wie strahlende Gestirne vom Himmel, in die Dunkelheit des Lebens leuchten, verschiedene Ansichten des Einen und Unbedingten. Unter diesen aber ist die Schönheit, die vollendete *Erscheinung* des Lebens, (d. i. des Sittlichen und Wahren,) die wir in der endlichen Weltanschauung nur in gebrochenen Strahlen blicken und fühlen, die aber hell, wie eine Sonne, in dem Gemüthe des harmonisch Gebildeten (des Genius) steht, und seinen Bildungen (Kunstwerken) das heilige Feuer der Seele mittheilt, das uns mit unbegreiflicher Gewalt himmelan erhebt, und dem unsterblichen Geist seine wahre Heimath ahnen lässt.

Was hat nun die Erziehung mit der Kunst gemein? Wenn, wie nun klar ist, die Erziehung dem Menschen eine ideale Richtung giebt, die Kraft des Menschen in eine solche Wirksamkeit versetzt, dass sie ihrer selbst mächtig und gewiss wird, die Kunst aber ein Reich menschlicher Bildungen ist, im Geiste des Ideals: so ist offenbar, dass die Erziehung für dieses Bilden eben sowol Grundlage seyn, und den Sinn für diese Welt aufschliessen wird, als umgekehrt auch die Bildungen der Kunst zur Erweckung dieses idealen Lebens wirksam angewendet werden können. Da ferner die Hervorbringung dieser Bildungen selbst (Kunst im subj. Sinne) an die individuelle, aber gesetzmässige Wirksamkeit gewisser Grundkräfte der menschlichen Seele, durch welche das Innerste des Gemüths in diesen Symbolen lebendig dargestellt wird, gebunden ist: so wird auch ferner die durch Erziehung geleitete Uebung dieser Organe des Idealen, sowohl der allgemeinen, als der besondern Bildung (z. B. für eine einzelne Kunst) angemessen seyn.

Insofern wir aber den Begriff des Bildungsmittels jetzt auf die Erziehung beschränken, und darunter alles dasjenige begreifen, was das entwicklungsfähige Individuum zu dem freyen und gesetzmässigen, d. h. durch die Idee der Menschheit bestimmten Gebrauch seiner Kraft erhebt: so können wir die Kunst in einem doppelten Sinne Bildungsmittel nennen: einmal, insofern durch das Anschauen ihrer Werke, dann aber, insofern durch lebendige Bethätigung der zu ihrer Hervorbringung wirksamen Kräfte, dieselben gestärkt, und ihnen eine Richtung auf das Ideale gegeben und befördert wird.

Es leuchtet hieraus ein, dass es einen Punct giebt, in welchem Erziehung und Kunst zusammentreffen, gleichsam wie Weg und Ziel; nicht so zwar, dass alle Erziehung unmittelbar zur *Kunstausübung* führe, doch so, dass die besondere Bildung, welche auf der Wahl eines bestimmten Lebensgeschäfts beruht, durch die allgemeine vorbereitet und begründet sey. In dieser Hinsicht kann man aber auch nicht behaupten, dass die Kunst zum Mittel erniedrigt werde, oder dass sie etwa nebenbey noch einem andern Zwecke als Mittel dienen könne; denn wo die Erziehung hinstrebt, da *ist* auch die Kunst.

In der wirklichen *Ausübung* aber gehen beyde oft sehr weit aus einander: denn die Erziehung hat es mit verschiedenartigen, beschränkenden und fördernden Einflüssen der Zeit und des Raumes zu thun: die Kunst aber, — die Schönheit in menschlichen Werken, ist in diesen Erscheinungen denselben nicht minder unterworfen. Im Reiche der Verhältnisse erscheint die Zwietracht. Beyde scheinen oft sogar mit einander zu kämpfen. Allein der Geist des Menschen ist aufgefordert, die Forderung der Endlichkeit durch das Unendliche auszugleichen.

Was daher die Einwirkungen der Kunstwerke auf das Gemüth des zu Bildenden betrifft, so kann nicht nur, wie schon angedeutet, selbst das Vortrefflichste in *dem, welchem die Fähigkeit noch mangelt, es aufzufassen*, eine schädliche Wirkung hervorbringen; — denn es wird in seiner höheren Beziehung nicht erkannt, Form und Nebenwerk wird oft als Wesen angesehn, angeerbten und eigenthümlichen Vorurtheilen, Wünschen und Neigungen gemäss; — und es bedarf eines tieferen und vielseitigeren Blicks, als er den *gewöhnlichen* Erziehern eigen ist, um das Aechte von dem Unachten, und dem, was von der Kunst ganz auszuscheiden ist, sollte es auch der gepriesensten Autoritäten sich erfreun, zu trennen —; sondern das Herrlichste selbst ist von den durchgreifenden Mängeln der Zeit nicht *ganz* frey.

Ja, das Kunstwerk überhaupt deutet schon durch seine Geburt einen Zwiespalt des Innern und Aeussern an; es löst sich ab von dem innern Leben. Es scheint oft, als müsse man den Moment festhalten in einer dürren, prosaischen Wirklichkeit, um sich und andere in bösen Stunden daran zu ergötzen; als sey das Leben ein elender Stoff, den nur der Kopf des *Meisters* verarbeite. Von diesem Standpuncte, auf welchem sich das Leben der Kunst als Schein entgegensetzt, ist nur ein Schritt zu dem Wahne, als sey der *Schein* das *Leben*, das *Leben* der *Schein*. Denn leicht verirrt sich der Dünkel des Schaffens, und wo das Leben der Zeit sich *ganz* an den *Verstand* hingegeben hat, da strebt die kühne Phantasie, seine Gegnerin, mächtiger, die Fesseln zu sprengen; dann wähnt der irre schweifende Sinn, das Leben solle in der Kunst erblühen, da es aus der Wirklichkeit, wol auch aus dem Innern verschwunden.

Allerdings ist die Kunst Blüthe des Lebens: aber die Blüthe wurzelt durch den Stamm in den Boden, und die Kunst in der Wirklichkeit. Ja, soll die Ausübung der Kunst der Idee der Kunst entsprechen: so muss sie werden, was sie einst war, sie muss wieder zur Natur werden, und nicht als eine „schöne Lüge" das Streben der gebeugten Hoffnung täuschen. Will Erziehung durch die Kunst das bildsame Herz erheben, so muss sie dasselbe seine eigene Kraft im steten Wachsthum fühlen lassen. Fern sey also jene unheilige Absichtlichkeit, welche alles Leben und Wirken der Menschheit in Kunst aufzulösen strebt, die das Seyn und die volle Kraft der Jugend um den Schein der Virtuosität hingiebt; fern die Erziehung, die, statt mit liebender Sorgfalt und Verstand die Individualität zu fassen, durch das Joch einer allein seligmachenden Methode zur reinen Menschheit zu bilden sich erkühnt; statt die Natur zur wahren Idee der Kunst zu erheben, das Natürliche in etwas Künstliches verwandelt; statt *das* innerlich zu erwecken, was einen edeln Glanz in das äussere Leben wirft, und so die *vollendetste* Erscheinung hervorbringt, die Kunst lehrt, sich im Glanzen und Scheinen zu vollenden, — einen Frevel, welchen wir jetzt täglich Erzieher begehen sehen, welche in ihren Declamations-Uebungen so weit gehen, dass sie die Jugend abrichten, selbst das Gebet des Herrn — zu declamiren. Schlecht ist und werthlos selbst die vollendetste äussere Bildung, wenn sie nicht aus dem lebendigen Innern des Menschen entsprungen ist. Ihre Verehrung ist Götzendienst, Seelensclaverey; denn nur das Innere ist das Freye, und wo das Kunstwerk nicht wahr und rein ist, wie die Natur, wo es nicht selbst als begeisterter Moment eines sittlichen Lebens dich anspricht, und von dir in gleichem Zustande genossen werden kann, da ist es leeres Spiel der Phantasie, eitle Tauschung, und schadet dem unverdorbenen, wahren Sinn, den es in fieberähnliche Träume lockend einwiegt. Von diesem Standpuncte aus beurtheile man den oben angegebenen Grund, aus welchem Mehrere die Kunstbildung zu einer Forderung der Erziehung machen, nämlich „um das ästhetische Urtheil zu schärfen."

Was aber die Erweckung und Uebung der Kräfte betrifft, an deren Wirksamkeit die Kunst geknüpft ist, so ist schon oben bemerkt worden, dass die allgemeine Erziehung nur so weit führen könne, als der freye Gebrauch derselben ihr Ziel ist, dass man aber bey dieser Uebung insbesondere auf das Maas inwohnender Kraft zu sehen habe, und dass die Freyheit nur durch Freyheit erregt werden könne. Letzteres geschieht, wenn in der Uebung der Kraft, und beym Produciren eines Gegenstandes durch dieselbe, das Gesetz dieser Thätigkeit anschaulich erkannt, und als etwas Eigenthümliches gefunden wird.

Allein es darf auch nicht übersehen werden, dass, obwohl die Kunst an sich, d. h. als Darstellung der *Schönheit*, das ganze Gemüth in Bewegung setzt, dennoch als *Darstellung* eines besondern Organs bedürfe, durch und für welches sie zunächst darstelle, und dass, weil dieses Organ, vermöge des Organismus der Seele, mit andern Thätigkeiten in unmittelbarer, mit andern in mittelbarer Berührung steht, auch die Wirkungen der besondern Künste dadurch von einander verschieden seyn müssen. Am deutlichsten ist dieses zu schauen an den Beyspielen grosser Bildner und Musiker, wenn man sie mit unbefangenem Blicke mit einander vergleicht.

Um nur die drey Hauptkünste zu berühren, so scheint die Poesie, insofern sie unmittel-

barer zu dem innern Sinn spricht, von welchem die äussern Sinne nur gleichsam Zweige sind, dadurch vor den beyden übrigen Künsten einen Vorzug zu haben. Der *Gedanke* ist ihr Element, das Wort sein Zeichen; idealer ist das Reich der Poesie. Die bildende Kunst aber redet durch sichtbare Bildungen für das Auge. Mit den Empfindungen des Gesichts aber verbindet sich mehr Unterscheidung, Reflexion und Urtheil, als mit den Empfindungen der übrigen Sinne; darum wird auch dieses mehr auf reale Weise durch diese Kunst geweckt und in dem Künstler befördert. Die Musik hingegen spricht durch den reinen Ton zunächst das Gehör an, dessen Empfindungen subjectiver, als die des Gesichts und daher dem Gefühl unmittelbar verwandt sind: denn der Ton ist selbst, wie Herder sagt, Stimme des Lebens, der innern Bewegung der Körper.

(Die Fortsetzung folgt.)

Die rudolstädtische Hofkapelle.

(Beschluss aus der 18ten No.)

Schade war es, dass dieses treffliche Orchester so lange ohne Kapellmeister geblieben ist; denn seit Scheinpflugs Tode, (1770), ist diese Stelle nicht wieder besetzt worden. Der jetzige Concertmeister, Hr. Christian Eberwein, der im Jahr 1794 von Frankfurt (wo er beym Orchester angestellt war) hieher gezogen wurde, war damals zwar ein guter Violinspieler; sein sanfter, angenehmer Ton eignete sich besonders zum Quartett: allein zum Concertmeister, und Director gehen ihm hinlängliche wissenschaftliche, theoretische Kenntnisse ab, so dass er der Kapelle wenig Nutzen schaffen konnte. Ueber seine Compositionen (er hat sehr viele Symphonien etc. geschrieben,) soll hier nicht geurtheilt werden, da sie nicht öffentlich bekannt worden sind und es wahrscheinlich auch nicht werden.

Indessen hat die Kapelle doch immer, und selbst unter so mancherley ungünstigen Verhältnissen, ihre Schuldigkeit gethan. Sie hat z. B. Haydnsche und Mozartsche Symphonien immer mit Feuer, Kraft und vieler Präcision executirt — selbst schwere, wie die Mozartsche aus G moll u. dergl. Die Stimmen sind aber auch beynahe durchgängig mit tüchtigen und äusserst brauchbaren Subjecten besetzt. Und dies ist eigentlich der Vorzug dieser Kapelle.

Bey den Saiten-Instrumenten findet sich zwar jetzt *die* Kraft nicht mehr, wie vor 20 bis 30 Jahren: theils sind jetzt die Violinen nicht mehr so stark besetzt als damals, theils sind die jetzigen Geiger nicht alle in einer Schule gebildet, wie die vormaligen in der kernhaften Bendaischen, theils ist der Styl der jetzigen Componisten meist ganz ein anderer und namentlich haben die Ripien-Stimmen jetzt weit mehr Schwierigkeiten zu überwinden, als sonst; auch sind jetzt nicht mehr so viel gute Geiger im Orchester, als ehedem. Bey alle dem ist die alte Kraft doch noch nicht ganz verloren gegangen, und die Tonmasse ist noch immer dem Locale angemessen. Und, was das Schönste ist, die Blas-Instrumente wissen vortrefflich zu moderiren, und ihre Tonstärke den Saiten-Instrumenten anzupassen.

Auf die oben beschriebene Weise wurden nun die Hof- und Stadt-Concerte eine lange Reihe von Jahren fortgesetzt, ohne dass eine erhebliche Veranderung vorfiel; allein da von Seiten der Direction zu wenig für Mannigfaltigkeit und Anschaffung neuer Tonstücke gesorgt, und die Singmusik ganz vernachlässiget wurde: so musste natürlich das ewige Einerley bey Hofe sowol als auch beym Orchester eine Lauigkeit für Musik hervorbringen, die zuletzt ein gänzliches Aufhören derselben fürchten liess. Die Hofconcerte wurden immer seltener, so dass zuweilen in einem Vierteljahre keins gehalten wurde, und die Stadtconcerte werden in der Regel ohnehin nicht stark besucht, da die Musik-Liebhaberey im Publico hier nicht gross ist. Zum Glück liess der Genius der Tonkunst in dieser Kapelle einen Mann empor keimen, der durch hohes Kunst-Gefühl, Talente, und rastlosen Eifer, die Musik auf einen höhern Punct zu bringen, uns zu den schönsten Hoffnungen berechtigte. Und dieser Mann ist der Kammermusicus, Hr. Maximilian Eberwein; (Neveu des Concertmeisters.) Dieser geist- und talentvolle Tonkünstler hatte schon

von Jugend auf allen Fleis angewändt, und in der Folge ist auch nichts an seiner weitern Ausbildung gespart worden, um dereinst einen trefflichen Directeur aus ihm zu bilden. In seiner Vaterstadt Weimar, und in Mainz, wo er bey Schick die Violin studirte, fand er schon Gelegenheit, einen guten Grund zu legen, und sich Kenntnisse zu erwerben, die er hernach auf seinen Reisen nach Berlin, Dresden, Wien, München, und durch ganz Italien, sehr erweitert hat. — Schon 1799 schrieb er bey Gelegenheit eines Geburtstags eine kleine Oper, (Scenen der Vorwelt) welche auf dem Hoftheater mit Beyfall aufgeführt wurde; und, obgleich die erste Geistesfrucht, doch schon bewies, dass man sich in seinen Hoffnungen von ihm, als Componist und Director, nicht irren werde. Bald nach seiner Zurückkunft aus Italien, schrieb er ein Oratorium, (die Frühlingsfeyer,) welches er 1805 bey Hofe mit grossem Beyfall aufführte. Gleich darauf arbeitete er eine grosse Oper in 4 Acten: Pietro und Elmira, und führte sie 1806 als dramatisches Concert auf. Seine gelungenste Arbeit aber ist das im vorigen Jahr geschriebene, und ebenfalls hier musikalisch aufgeführte Singspiel: Das Schachtournier, in einem Act. Diese Musik ist in der That ganz vortrefflich, und verdient mit Recht jeder Theater-Direction empfohlen zu werden. Auch hat Hr. Eberwein mehrere Symphonien, Concerte, Quartetten, Lieder u. s. w. geschrieben, die alle brav gearbeitet sind. Die Aufführung ebengenannter Tonstücke, die alle mit ausserordentlichem Fleisz und möglichster Genauigkeit einstudirt wurden, fachte die Liebe zur Musik bey Hof von neuem an, und brachte für die Kapelle eine vortheilhafte Veränderung hervor.

Die jetzt regierende verwittwete Fürstin, eine Dame von zartem und sehr ausgebildetem Kunst-Geschmack, liebt vorzüglich dramatische Musik, und hat daher Hrn. Kammerm. Max. Eberwein, seinem Onkel an die Seite gesetzt; so dass Letztrer, wie sonst auch, die Symphonien und Concerte bey den gewöhnlichen Hof- und Stadt-Concerten dirigirt, Erstrer aber alle dramatische Musik, wie auch Oratorien, Kirchenmusiken u. s. w. aufführt. Durch diese Einrichtung hat das ganze Musikwesen eine andere Gestalt bekommen, und besonders ist die Liebe zum Gesang bey vielen Liebhabern, die Talent dazu besitzen, von neuem geweckt worden. Durch die fortgesetzten Bemühungen des Hrn. Kammerm. Eberwein, wie des Hrn. Kammersängers Methfessel, sind bereits ganze Opern von Gluck, Mozart, Cherubini, Winter u. a. m., grösstentheils durch Liebhaber aus den angesehensten Familien, als dramatische Concerte aufgeführt worden. Selbst die Fürstin von Sondershausen, Schwester des Prinzen Carl Günther, (der ein grosser Kenner der Tonkunst ist, und sie selbst auf mehrern Instrumenten ausübt,) übernimmt zuweilen eine Partie. Unter den grössern Kunstwerken, die in den letzten zwey Jahren aufgeführt worden sind, verdienen folgende bemerkt zu werden: 1) *die Schöpfung*; sie wurde den 26ten Febr. 1809 in dem schönen, ganz dazu geeigneten Ritterssal aufgeführt; 2) *die Jahreszeiten*; sie wurden den 18ten Febr. 1810 ebendaselbst, und zwar (wie auch die Schöpfung,) mit Hülfe des Singe-Chors der Gymnasiasten und zum Besten desselben aufgeführt. Die Ausführung dieser beyden Werke gelang vorzüglich, und konnte um so mehr im Geiste des Componisten veranstaltet werden, da der Directeur diese Werke in Wien von Haydn selbst hatte aufführen hören. Sie waren mit aller möglichen Genauigkeit einstudirt. Ausgezeichnete Solo-Sänger sind an allen kleinen Höfen selten, und unser braver Kammersänger, Hr. Methfessel, war damals noch in Dresden. Die vorhandenen Sänger waren wenigstens gut einstudirt und thaten ihre Schuldigkeit. Allein von Seiten des Orchesters blieb fast (und nach dem Urtheile auswärtiger Kenner) nichts zu wünschen übrig. Besonders gilt dies von den *Jahreszeiten*, obgleich sie bekanntlich weit schwerer sind, als die Schöpfung, und sie selten von grössern Orchestern ohne Misglücken einzelner schwieriger Stellen gegeben werden. Hier fiel nicht der geringste Fehler vor; und auch die schwierigsten Stellen, wie das Gewitter-Chor mit der Flöte, (im Sommer,) das Recitativ von der Hasen-Jagd, (im Herbst) u. a. m. wurden mit der grössten Präcision ausgeführt. Im Einzelnen sey nur dem ersten Waldhornisten, Hrn. Hofmusic. Sommer, für das Horn-Solo im Ritornell zur Arie: Der

muntere Hirt versammlet etc. gedankt. Es war bezaubernd, mit welchem schönen Ton, mit welcher Grazie, und welchem seelenvollen Ausdruck dieser brave Künstler jene naive Stelle vortrug. Auch die Flöte und Oboe, die sehr spitzige Stellen haben, führten ihre Partien vollkommen aus. — Noch merkwürdiger aber war 5) die Aufführung der *sieben letzten Worte Jesu am Kreuz* von J. Haydn, womit der Charfreytag 1810 gefeyert wurde. Dieses heilige Kunstwerk wurde in hiesiges Stadtkirche, Abends 7 Uhr, mit Gesang aufgeführt, und alles war so eingerichtet, dass der Effect gross und feyerlich seyn musste. Die Kirche war schön erleuchtet, die Geistlichen der Stadt sassen um den Altar, und Hr. Professor Schulz aus Weimar hielt von der Kanzel eine vortreffliche Rede, welche zwischen die 7 Sätze der Musik eingetheilt war, so dass die Aufführung mit der Ouvertüre begann und mit Endigung derselben die Rede anfing, worin Herr Prof. Schulze das Grosse, Wichtige, und Ausserordentliche des Todes Jesu mit den lebhaftesten Farben schilderte. Diesen ersten Satz beschloss der Redner mit den Worten: Als die Kriegsknechte, von niedrer Habsucht hingerissen, sich in sein Gewand theilten, fühlte der Erlöser ihre ganze Verworfenheit in seiner grossen Seele, und rief mitleidsvoll: Vater, vergieb ihnen, denn sie wissen nicht was sie thun! Und indem fielen die vier Solo-Sänger ein, und sangen diese Worte vierstimmig, nach der altkirchlichen Weise, wie sie Haydn gesetzt hat; dann fielen Orchester und Chor ein und führten diesen Satz durch. Und so wurden alle sieben Sätze abwechselnd mit der Rede durchgeführt. Das letzte Chor mit dem Erdbeben beschloss das Ganze. Die Wirkung dieser Aufführung war ausserordentlich. Alle Anwesende wurden aufs tiefste, ja manche bis zu Thränen gerührt, und noch lange wird die Feyer dieses wichtigen Tages bey allen Anwesenden im Andenken bleiben. Die Musik wurde vortrefflich executirt und nahm sich herrlich aus. Unerachtet die Kirche zum Erdrücken voll war, herrschte doch die tiefste Stille.

Was die diesjährigen Aufführungen betrifft, so sind diesen Winter bereits die Opern: der Wasserträger, das unterbrochene Opferfest, und Don Juan, als dramatische Concerte mit Hülfe mehrerer talentvoller Liebhaber, jede einigemal, und zwar recht brav aufgeführt worden. Die Idee ist wirklich recht gut. Da diese Opern oft gesehen worden, die Handlung also bekannt ist, so kann diese leicht durch die Phantasie des Zuhörers ersetzt werden. Da überdiess bey theatralischen Aufführungen selten so viel Zeit und Fleiss auf die Einstudirung der Musik gewendet werden kann: so wird man auch nicht leicht die Musik im Theater so gut, wie im Concertsaal hören. Zu Ostern wurde nun noch das *Stabat Mater* von Pergolesi, und den Charfreytag das *Requiem* von Mozart, und zwar ebenfalls Abends bey erleuchteter Kirche, gegeben.

Die fürstliche Kapelle besteht gegenwärtig aus folgenden activen Mitgliedern:

Kapellmeister vacat.

Solo-Sänger:

Sopran: Dem. Auguste Müller, Hofsängerin. Alt: vacat. Tenor: Hr. Kammersänger Methfessel. Hr. Pagenhofmeister Dr. Fleck. Bass: Hr. Hofcantor Heuneman. — Bey grössern dramatischen Werken wird das hiesige Singechor der Gymnasiasten gebraucht. —

Orgel:

Hr. Hof-Organist Martini. (Er spielte ehedem auch Viola bey Kammer- und Tafelmusiken, und accompagnirte bey Arien und andern Singstücken auf dem Flügel.)

Violin:

Hr. Christian Eberwein, Concertmeister. Hr. Koch sen., Kammermusicus. Hr. Maximilian Eberwein, Kammermusicus. Hr. Wettich, Kammermusicus. Hr. Georg Eberwein, Hofmusicus. Hr. Müller, Hofmusicus. Hr. Brandt, Musiklehrer fürs Klavier. Hr. Bergel. Hr. Langenhagen. Hr. Ordof, Seminarist.

Viole:

Hr. Hassert, Hoftrompeter. Hr. Wesel.

Violoncell:

Hr. Degen, Kammermusicus. Hr. Ernst Degen, des vorigen Sohn.

Contrabass:

Hr. Nicolai, Doctor Medic.

Oboe:

Hr. Meyer, Hofmusicus. Hr. Jaeghens, Hofoboist.

Clarinette:
Hr. Flittner, Hofmusicus. Hr. Dorn, Hofoboist.
Flöte:
Hr. Buchmann, Hofoboist.
Fagott:
Hr. Schöniger, Hofmusicus. Hr. Koch, Hofoboist und Instrumentenmacher.
Horn:
Hr. Sommer, Hofmusicus. Hr. Eschrich, Hofoboist.
Trompeten:
Hr. Straubel, Hoftrompeter. Hr. Eberhardt, Hoftrompeter.
Pauken:
Hr. Martini, Hofpauker.

Die Besetzung bey der Blas- oder Harmonie-Musik weicht in etwas ab. Sie ist folgende:

1ste Clarinette: Hr. Hofmusicus Müller. 2te: Hr. Hofmusicus Flittner. 1ste Oboe: Hr. Hofmusicus Meyer. 2te: Hr. Hofoboist Junghans. Flöte: Hr. Hofoboist Buchmann. 1stes Horn: Hr. Hofmusic. Sommer. 2tes: Herr Hofoboist Eschrich. 1ster Fagott: Hr. Kammermusicus Wettich 2ter: Hr. Hofmusic. Schöniger. Quart-Fagot: Hr. Hofoboist Koch.

Zum Schluss dürfen wol einige Bemerkungen über mehrere Mitglieder der Kapelle noch Platz finden.

1) Hr. Kammermusicus Koch. Dieser würdige Veteran ist der musikalischen Welt schon als Schriftsteller und grosser Theoretiker bekannt. Er besitzt nicht allein im musikalischen, sondern auch in mehrern andern Fächern ausgebreitete Kenntnisse; besonders aber hat er sich durch sein musikalisches Lexicon (das ausführliche, wie das kleinere) ausserordentlich um die Tonkunst verdient gemacht. Dass sein Handbuch der Composition jetzt zur Ostermesse erscheine, ist schon in dieser Zeit. angezeigt.

2) Hr. Kammermusicus Maximilian Eberwein. Da über diesen talentvollen Mann, als Musik-Director und Componisten, oben schon gesprochen worden: so soll hier nur noch erwähnt werden, dass er im Orchester ein tüchtiger Geiger ist, und grosse Fertigkeit mit Geschmack verbunden auf seinem Instrumente besitzt.

3) Hr. Kammermusicus Wettich ist ein vortrefflicher, ausserst präciser Orchester-Geiger. Ausserdem ist sein Haupt-Instrument der Fagott, auf dem er mit vieler Fertigkeit, solidem Geschmack, und schönem vollen Ton concertirt.

4) Hr. Hofmusicus Georg Eberwein, (Sohn des Concertmeisters,) ein junger, aber hoffnungsvoller Geiger und unser Concertist auf der Violin. Er ist ein Schüler des berühmten Concertmeisters, Hrn. Spohr, in Gotha.

5) Hr. Hofmusicus Müller ist ein sehr talentvoller und geschickter Tonkünstler. Er war beym Orchester als Violoncellist, und bey der Blasmusik ist er noch als erster Clarinettist angestellt. Da aber seit einigen Jahren bey der Kapelle mehrere Geiger abgegangen sind, und die Violinen zu schwach besetzt waren: so wurde er einstweilen bey der 2ten Violin als Vorgeiger angestellt. Seine Haupt-Instrumente aber, auf denen er concertirt, sind Violoncell und Clarinette. Er spielt beyde mit grosser Fertigkeit und Geschmack; besonders ist sein Ton auf der Clarinette ganz vortrefflich. Sein Lehrer auf diesem Instrumente war der treffliche ältere Rode in der Dresdner Kapelle. Auch widmet er sich jetzt der Composition, und hat sich bereits für beyde Instrumente schöne Concerte geschrieben.

6) Hr. Kammermusicus Degen ist eines der ausgezeichnetsten Mitglieder dieses Orchesters und überhaupt ein Mann von vorzüglichem Geist. Er besitzt nicht allein im musikalischen, sondern auch in andern Fächern ausgebreitete Kenntnisse, ist ein guter Physiker, ein geschickter Mechaniker etc. Sein Violoncell spielt er mit Anmuth, ausgebildetem Geschmack, ausserordentlicher Fertigkeit, und dabey mit einer Leichtigkeit, die selbst dem Auge schon Vergnügen gewährt. Er war der Lehrer des Prinzen Carl Günther auf diesem Instrument. Ref. denkt noch mit Vergnügen zurück, wie man sich vor 15 bis 20 Jahren schon im voraus freuete, wenn man erfuhr, er spiele Concert, und wie er dann die hohe Erwartung niemals täuschte. Er besitzt übrigens eins der besten, alten, italienischen Instrumente, die es vielleicht giebt.

7) Hr. Doctor Nicolai. Dieser Mann, ob er gleich die Musik ehemals nur aus Liebhaberey, aber immer mit Enthusiasmus trieb, hat

es doch durch Talent und Fleis auf dem Contra-Violon zu dem Grade von Fertigkeit gebracht, dass er nicht allein das leistet, was gewöhnlich von diesem Instrumente verlangt wird, sondern auch Concert auf demselben spielt. Ausserdem spielt er auch Violoncell, und concertirt zuweilen darauf.

8) Hr. Hofmusicus Meyer ist ein äusserst brauchbares Mitglied der Kapelle, zeichnet sich besonders durch seinen vortrefflichen und entzückenden Ton auf der Oboe aus, womit er über das Ganze gleichsam einen süssen Schmelz verbreitet. Sein erster Lehrer war der alte, ebenfalls durch seinen vorzüglichen Ton auf der Oboe berühmte hiesige Kammermusicus Matthäi, (aus der ehemaligen gräfl. Brühlschen Kapelle in Dresden,) nachher hat er sich in Dresden noch sehr vervollkommnet, und seinen Geschmack gebildet.

9) Hr. Hofmusicus Flittner hat auf der Clarinette ebenfalls einen schönen, vollen und runden Ton, und seine Schule ebenfalls in Dresden gemacht. Ausser der Clarinette spielt er auch Bratsche.

10) Hr. Hofmusicus Schöniger ist ein sehr braver Fagottist, hat einen schönen Ton und viele Fertigkeit auf seinem Instrumente. Sein Lehrer war der als herrlicher Fagottist bekannte Kammermusic., Hr. Schmidt, in Dresden. Auch setzt er sich seine Concerte selbst.

11) Hr. Hofmusicus Sommer ist gewiss einer der ersten Waldhornisten unsrer Zeit. Es scheint fast nicht möglich, dass dieser brave Künstler, in Schönheit und Reinheit des Tons, in Fertigkeit und geschmackvollem, solidem Vortrag, auf seinem Instrument übertroffen werden sollte. Um dies Urtheil gerecht zu finden, braucht man nur das schöne Horn-Concert von Mozart aus Es dur, mit dem Adagio aus As dur, von ihm blasen zu hören. Auch im Orchester ist er ein äusserst brauchbares, zuverlässiges Mitglied. Auch

12) Hr. Hofoboist Eschrich, der ihm secundirt, ist ein guter und brauchbarer Waldhornist, hat auch sonst oft Concerte und Doppel-Concerte geblasen. Sein Ton ist rein und schön.

13) Hr. Buchmann, Sohn des in Ruhe gesetzten Kammermusicus, Hrn. Buchmann, der ehedem ein tüchtiger Fagottist war. Er ist ein noch sehr junger, aber hoffnungsvoller Flötenspieler; besitzt einen schönen und gleichen Ton, trifft sehr gut, und ist deshalb im Orchester sehr brauchbar. —

Ref. schliesst mit dem Wunsch, dass noch eine gute Sängerin, und noch ein Paar tüchtige Orchester-Geiger angestellt werden möchten — wo dann diese Kapelle gewiss mit vielen andern und grössern rivalisiren könnte.

Nachrichten.

Berlin, den 15ten April. Am 25sten März gab Mad. Gröbenschütz, geb. Seiler, Concert im Theatersaal. Die liebenswürdige Frau spielte vor einer kleinen, aber sehr aufmerksamen Versammlung einige Partien auf einem Fortepiano aus der Fabrik der Hrn. Breitkopf und Härtel zu Leipzig, das sich durch Zartheit und Kraft des Tons, und durch eine vortreffliche Behandlung aller zu einem guten Instrumente erforderlichen Theile den allgemeinen Beyfall der ganzen Versammlung erwarb; man sprach ihm einstimmig den Vorzug vor den andern Instrumenten zu, die man in diesem concertreichen Winter gehört hatte. Sie spielte ein Concert von Dussek, und mit den Brüdern Bohrer das sehr angenehme Trio von Himmel aus Es dur, mit allgemeinem Beyfall. Auch verschönerte Dem. Schmidt das Concert; sie sang eine Arie von Righini und mit Herrn Weixmann das Duett von Par, *Paddio d'Ettore*. — Am 26sten März ward in der Singacademie das Andenken des in dem Gefecht bey Saalfeld gebliebenen Prinzen Louis gefeyert, dessen Leichnam einige Tage vorher von Saalfeld hierher gebracht und in dem königl. Erbbegräbnis in der Domkirche beygesetzt worden war. Die Einleitung machte ein von Tiedge gedichteter und von Zelter componirter Gesang, der mit dem, von der Singacademie bekannten Geiste, vorzüglich schön vorgetragen wurde. Darauf folgte das Oratorium, *Judas Maccabäus*, von G. F. Händel,

das seit sehr vielen Jahren nicht gegeben war, und jetzt mit einer Präcision und Liebe ausgeführt wurde, die nichts zu wünschen übrig liessen. Die Solopartien sangen Dem. Voitus, Schald und Blaac, und die Hrn. Eunike, Blum und Wurm. — Den 29sten gab der Kammerm. Hr. A. Schneider, Concert zum Besten eines unglücklichen Mannes, der vor kurzem in der Nähe sein Vermögen in einem Brande verloren hatte. Hr. Stümer sang eine Scene aus Righini's Aeneas und mit Dem. Kreutz ein Duett von Paer; der junge Schulz blies ein Flöten-Concert von Berbigner, und der ältere Hennig spielte ein von ihm gesetztes Potpourri auf der Violin, nicht ohne Beyfall der, leider, nicht zahlreichen Versammlung. — Den 1sten April gaben die Brüder Bohrer ein zweytes Concert im Theatersaal. Nach der Ouverture von Beethoven aus C dur, spielte Hr. A. Bohrer ein von ihm komponirtes Violin-Concert mit seinem Bruder ein Doppel-Concertante für Violin und Violoncell, und Variationen auf ein bekanntes Tiroler-Lied, beyde von seiner Composition, und, wie immer, trefflich ausgeführt, so dass auch der rauschendste Beyfall der überzahlreichen Versammlung sie belohnte. Hr. Max. Bohrer wiederholte, auf den Wunsch vieler, die in dem ersten Concert zugegen gewesen waren, das Violoncell-Concert von B. Romberg aus D dur ebenfalls meisterlich. Dem. Schmalz sang eine Arie von dem hier fast ganz unbekannten Kapellm. Melara, vortrefflich. Auch der vierstimmig, ohne Begleitung, von den Hrn. Gern, Grell und den Brüdern Hellwig vorgetragene Gesang von Sutor ward sehr gut gegeben. — Den 5ten gab der Kammerm., Hr. S. L. Friedel, Concert in demselben Saal. Die Ouverture aus Neukomms (des Schülers Haydns) Oper, Alexander am Indus, eröffnete dasselbe; sie war sehr brav geschrieben, und theilweise nicht ohne Effect. Mad. Müller sang hierauf sehr schön eine Scene von Righini mit obligater Oboe, die von Hrn. Westenholz meisterhaft geblasen wurde — ein sehr angenehmer Wettstreit. Darauf spielte ein 11jähriges Mädchen, Dem. Edeling, Schülerin des Hrn. Lauska, eine Sonate auf dem Fortepiano, von Kreutzer, mit obligater Violin, die der ältere Hr. Hennig sehr zart behandelte. Das Kind zeigte eine grosse Fertigkeit und ziemliche Kraft, ward aber durch das im Ganzen schlechte Instrument nicht unterstützt. Hr. Friedel spielte hierauf mit Hrn. Kranz ein Duett-Concert für zwey Violoncelle nicht ohne Beyfall, der aber, bey der ermüdenden Länge des Concerts, immer mehr abnahm. Den 2ten Theil eröffnete die kräftige und kräftig gegebene Ouverture aus Webers Deodata. Darauf sprach Mad. Schütz (vormals Heudel) einige Legenden von Göthe und ein Schweizerliedchen von Hebel mit vielem Beyfall. Der jüngere Hr. Tausch trug ein Adagio und Polonoise von Lefebre auf der Clarinette vor, das, ungeachtet der Gefälligkeit der Melodien, (dem erstern lag der immer mit Vergnügen gehörte Kuhreigen zum Grunde) doch wegen der Härte des Tons weniger gefiel. Hr. Friedel spielte darauf ein von ihm arrangirtes Potpourri für den Bariton, der die zahlreiche Versammlung vorzüglich angezogen hatte. (Bekanntlich hat dies alte Instrument Aehnlichkeit mit der gleichfalls altva Gambe; und, ausser den Darmsaiten, noch Saiten von Draht.) Es gefiel auch diesmal wegen des schönen Tons und der guten Behandlung, vielleicht auch schon des Ungewöhnlichen wegen. Den Beschluss machte ein patriotischer Hymnus, nach der Melodie des Liedes: *God save the King*, mit einem progressiv für das Orchester vom Abt Vogler arrangirten Accompagnement. — Den 4ten gab Hr. A. Schneider das 11te Abonnem.-Concert. Nach der vortrefflichen Sinfonia eroica von Beethoven sang Dem. Schmalz eine Scene aus Pars Sargines mit obligater Clarinette unter rauschendem Beyfall. Gleiches Beyfalls erfreuten sich Hr. Max. Bohrer, der Variationen über zwey russische Lieder, von B. Romberg, mit Begleitung des Orchesters, auf dem Violoncell, und ein Doppel-Concert für Violin und Violoncell, von seines Bruders Composition, mit diesem vortrefflich spielte. — Den 5ten gab Hr. Chor-Director Hausmann im Theatersaale Graums Meisterwerk, den Tod Jesu; in dem Dem. Schmidt, Mad. Schneider und die Hrn. Franz und Stümer die Solopartien, und der unter Hrn. Hausmanns Direction stehende Chor die Chöre, recht brav vortrugen, aber, leider, vor einer kleinen Versammlung, die dem Unternehmer kaum die Kosten der Aufführung ersetzte. Man hoffte noch

immer auf die Ausführung dieses Werks durch die Singacademie, die bisher dadurch jeden Charfreytag so schön feyerte. — Am 7ten April trat Dem. Frank, vom Manheimer Theater, in Winters *unterbrochenem Opferfest* als Myrha auf, und empfahl sich durch schöne Gestalt, gute Action und angenehme, auch im Ganzen gebildete Stimme.

Kurze Anzeigen.

Misericordias Domini, in Musik gesetzt von W. A. Mozart. Partitur. Leipzig, b. A. Kühnel. (Preis 20 Gr.)

Mit grossem Vergnügen zeigt Ref. den wahren Kennern und ernsthaften Freunden der Tonkunst die Erscheinung dieses erhabenen und tiefen Werks an, von welchem durch die Redact. selbst vor drey Jahren, auf Veranlassung einer Aufführung desselben in Leipzig, in diesen Blättern zuerst öffentliche Kunde, und zugleich eine gründliche, detaillirte Beschreibung, gegeben worden ist. Seitdem ist es dem Ref., wie gewiss jedem, der es sich durch Abschrift zu verschaffen gewusst, unter den kürzern eins der Lieblingswerke Mozarts, als achten Kirchencomponisten, ja der neuern Meister dieses Fachs überhaupt, geworden, und wird es lebenslang bleiben. Dieser grosse Chor scheint, so wie *Davide penitente*, eine der wichtigen Vorarbeiten und tiefen Studien des Componisten des *Requiem* für diesen — den erhabensten und reinsten Styl zu seyn; und es stünde sehr gut um dieses ganze Fach der Tonkunst, wenn mehrere Zeitgenossen in ihren glücklichsten Arbeiten nur so hoch sich schwingen und in dieser Höhe so fest sich erhalten könnten, wie Mozart in diesem *Studium*. Weiter glaubt Ref. nichts hinzusetzen zu dürfen. Jene Beschreibung, worauf er sich beziehet, hat gewiss jeden Kenner und Freund religiöser Musik auf das herrliche Werk aufmerksam genug gemacht: weiter bedarf es aber auch, bey solchem Werke und solchen Theilnehmern, nichts, und für Andere ist es nicht. Nur das sey noch erwähnt, dass Mozart hier so höchst einfach, und, was Gesang und Begleitung anlängt, so ausserst leicht geschrieben, auch nur so wenig Instrumente verlangt hat, wie sonst fast nirgends; (Chorgesang, 2 Hörner, 2 Oboen, 1ste, 2te Violin, Viola, Bass;) dass folglich auch die kleinsten Kirchen- oder Concert-Orchester das Werk ausführen können; dass sie aber wohl thun werden, diese Stimmen, um die volle Wirkung zu erreichen, so stark als möglich zu besetzen.

Der Stich ist correct und schön; der Preis billig.

Six Duos pour 2 Violons, dediés à Mr. Kops, par l'auteur J. Dresch. Op. 1. No. 1. à Berlin, chez Cottha et Comp. (Preis 1 Rthlr. 8 Gr.)

Diese Duos, von denen wir nur die drey ersten vor uns haben, erheben sich nicht über das, was in dieser Art seit etwa dreyssig Jahren das Gewöhnliche gewesen ist. Sie sind den ältern von Fodor oder den Pleyelschen ungefähr an Gehalt gleich und bestimmen dadurch ihr Publicum selbst. Die ganz ordinairen Melodien und Passagen, die hier zusammengereihet sind, klingen indessen ziemlich gefällig und sind nicht schwer auszuführen. Man muss bey solchen Werken, um billig zu seyn, nicht vergessen, dass es Anfänger und schwächere Dilettanten giebt, die auch bedacht seyn wollen.

Der Stich ist wol deutlich, hat aber etwas Stumpfes und Unzierliches, wie es uns sonst nur bisweilen von Wien her zu Gesicht gekommen ist.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten May. Nro. 19. 1811.

Betrachtungen über Musik, als Bildungsmittel.

(Fortsetzung aus der 18ten No.)

II.

Wir kommen hier nun auf die Frage: in *wiefern ist die Tonkunst insbesondere Bildungs-Mittel?* Hierin liegen die zwey andern: *unter welchen Bedingungen kann sie es seyn?* und: *wie weit geht ihre Wirksamkeit?*

Die Tonkunst kann zuerst als Bildungsmittel (nicht als *Ver*bildungsmittel) und Theil der Erziehung, wie jede andere Kunst, betrachtet werden, theils mehr *passiv*, d. h. in Hinsicht des Anhörens ihrer Werke und Erregung des Gefühls durch das zugleich gebildete Gehör; theils mehr *activ*, d. h. in Rücksicht der selbstthätigen Uebung des Tonvermögens, oder der subjectiven Grundlegung der Tonkunst.

In Rücksicht des Ersteren bedarf es der vernünftigen Wahl des Lehrers, welche nicht nur die Individualität des Zöglings überhaupt, sondern auch seine Stimmungen berücksichtigen muss. Denn obwohl die Musik unmittelbarer, als eine andere Kunst, das Gefühl erregt: so findet doch zwischen Product und Menschensinn eine solche Wechselbestimmung statt, dass ohne Empfänglichkeit auch der höchste Ausdruck seine Kraft verliert. Es giebt aber gewisse Stunden der Unempfänglichkeit, wo die Seele, übertäubt von fremden Eindrücken, für Töne keinen Sinn hat; es giebt Momente der Uebersättigung selbst bey dem Empfänglichsten — dem alles Gefühl hat als Naturäusserung ein Maas der Stärke und Dauer — in welchen die Töne nicht in das Innerste eindringen, sondern nur das äussere Ohr berühren und — Töne bleiben. Es entheiligt die Kunst, wer *sie* in solchen Momenten mit widerstrebendem Innern äusserlich übt. Und wie schädlich muss in der weichen, bildsamen Jugend ein solches seelenloses Hören seyn! Alle Eindrücke sind hier greller, aber wurzeln tief, und die Werke der Kunst verlieren also ihre heilige und unaussprechliche Gewalt auf das Gemüth, — oft für die ganze Zukunft.

Ueberhaupt aber ist es dem Charakter der Jugend angemessener, deren Trieb zur Thätigkeit beschäftigt seyn will, und der zum blossen Hören noch die Aufmerksamkeit mangelt, sie mehr auf active Weise zu bilden, d. h. durch die gesetzmässig geleitete Uebung der Kräfte und den Gebrauch der Mittel, welche zur Hervorbringung eines musikalischen Kunstwerks wirksam seyn müssen, diese Kunst gleichsam entstehen zu lassen, und durch die Einsicht in die Elemente derselben den Blick zugleich auf die Gesetzmässigkeit der menschlichen Natur hinzuleiten. Dadurch wird auch zugleich die Verstandeskraft beschäftigt, und Aufmerksamkeit und Ehrfurcht erweckt für die selbst in ihrem Ursprunge so wunderbare Kunst, — wenn auch der Trieb zu ihr bey den Individuen sehr verschieden ist. Doch muss, was eben bemerkt worden ist von der Uebersättigung und dem mechanischen Treiben in der Tonkunst, auch hier vorzüglich berücksichtigt werden.

Die Uebung des Tonvermögens aber, welches die Grundlage der Musik ist, muss, sofern man zu dieser Kunst wirklich fähig gemacht werden soll, methodisch seyn, d. h. nach denselben Regeln und in derselben Ordnung angestellt werden, welche man bey Entstehung und Bildung der Töne, ihre Unterwerfung unter das Maas der Zeit und in ihren gegenseitigen Verhältnissen bey naturgemässer Forschung bemerkt. Es wird hierdurch auch ein Unterricht des

Generalbasses, aber von ganz anderer Art als die gewöhnliche, und überhaupt, keine abstracte Theorie, durch welche man den Schein jugendlicher Allwissenheit geben möchte, sondern ein anschaulicher Unterricht in den eigentlichen *Elementen* der Kunst verlangt. Ein zu abstracter oder regellos umherschweifender Unterricht bewirkt nur Stümperey, und erstickt den Ernst für die Kunst selbst bey empfänglichen Gemüthern.

Das Tonvermögen aber wird selbstthätig geübt durch Gesang und Instrumentenspiel. Sehr natürlich scheint es, den ersteren, als das Frühere und Selbstthätigere vorzuziehen, theils auch darum, weil überhaupt die Fähigkeit der Tonkunst auf der Bildung des Gehörsinnes beruht, welchem der Lautsinn entspricht *), theils weil der Gesang der Sprache innig verwandt, und sie daher, eben so wie die Tonkunst, vorzubereiten fähig ist. Daher sagt der geistreiche Jean Paul in seinem nur zu kurzen Kapitel über Musik: **) „doch dient der Erziehungsmusik unter allen den Instrumenten das am Besten, welches dem Spieler selber angeboren wird, — die Stimme. — In der Kindheit der Völker war das Reden, Singen; dies werde für die Kindheit der Individuen wiederholt. Dabey haben sie den Vortheil und das Bewusstseyn, dass sie selber auf der Stelle nachmachen können." — Die Vocal-Musik ist überhaupt dem Menschen näher, und scheint daher auch, (wie das historische Gemälde mehr als Thiermalerey und Landschaft) den umfangenen Blick am meisten zu interessiren.

Allein diese zum Theil pädagogische Ansicht darf nicht die Instrumentalmusik überhaupt beschränken, oder gar verdrängen wollen, oder sie führt, wie alle Uebertreibung, zur Absurdität. So hörte ich einst die Behauptung, man solle alle Instrumentalmusik aus der Kirche verbannen: denn durch Instrumentengeräusch werde Gott nicht verehrt. Allein, wer die wahren Meisterwerke eines Händel, Mozart, Naumann, Jomelli etc. in der vollen Kirchenmusik kennt — (denn die Vermischung des kirchlichen und theatralischen Styls in neuerer Zeit, ist nur ein Tadel über die *Ausartung* unserer Musik, keineswegs aber ein Beweis gegen die Würde und hohe Wirksamkeit der Gattung selbst;) wer ferner das Wesen der Vocal- und Instrumentalmusik und deren innere Verwandtschaft angeschaut hat, der wird in einer solchen Aeusserung nur die Unfähigkeit, solche Werke zu fassen, oder eine beschränkte Kenntnis der Tonkunst, und daher entspringende einseitige Vorliebe für gewisse Gattungen dieser Kunst erkennen; ***) und wenn vielleicht in ähnlicher Rücksicht von Einigen behauptet worden ist, die Instrumentalmusik sey nur Nachahmung der Vocalmusik, so scheint mir dieses der Behauptung zu vergleichen, die Thiere seyen Nachahmungen der Menschen. Ja erst im schön verschmolzenen Contraste mit den Stimmen der Instrumente hebt sich der menschliche Gesang, wie die menschliche Figur im Gemälde aus ihrem Hintergrunde, in schöner Mannigfaltigkeit hervor. Bey dem Unterrichte aber insbesondere dient das Instrument zugleich zu einer sichtbar regelnden, und über das Verhältnis der Töne anschaulich belehrenden Norm. Ferner: eine lang ununterbrochen fortdauernde Vocalmusik ermüdet im Hören und Singen weit eher, als Instrumentalmusik. Selbst darauf, und auf die Gesetze, unter welchen sich das Singen auch als

*) Daher wohl auch der Instrumentalist, welcher zugleich Sänger ist, fester und sicherer in seiner Kunst seyn muß — denn er vermag sich der Töne, als seiner eigensten Producte, zu erinnern, und sie innerlich lebendiger vorzustellen.

**) S. dessen Levana, 1. Band, S. 207.

***) Ueberhaupt habe ich schon oft die Bemerkung gemacht, dass eine unbeschränkte Vorliebe für den Gesang meistens mit einer Vorliebe für das, was man das Gesangmässige, Sanfte in der Musik überhaupt, nennt, kurz einseitige Tendenz zur Melodie, mit Geringschätzung und Verkennung der Tiefe und des Grundes der Musik — der Harmonie — verbunden war. Der Reformator Zwingli, erzählt man, ging noch weiter, und suchte selbst den Kirchengesang abzuschaffen, indem er es für ungereimt erklärt haben soll, Gott sein Anliegen vorsingen, und zum Beweise dessen, dem Rathe zu Zürich diese Vorstellung selbst vorgesungen haben soll. Der Gesang wurde damals abgeschafft; aber bald hernach empfing er wiederum sein altes Recht. Kalkbrenner kurz. Abriss der Geschichte der Tonkunst S. 120.

physische Kraftäusserung entwickelt, muss der Erzieher sehen. Noch Einiges von dem Gesange insbesondere hernach.

Wir haben die Frage im Allgemeinen zu beantworten gesucht: in wiefern kann die Musik Bildungsmittel und Sache der Erziehung seyn. Noch ist die andere übrig: wie *weit geht ihre Wirksamkeit*, oder: welches sind die Gränzen, welche der Anwendung der Musik als Bildungsmittel durch ihr Verhältnis zur Erziehung gesetzt sind.

Die Musik als individuelle Kunst, die durch den Ton mittelst des Gehörs wirkt, erregt am *unmittelbarsten* das Gefühl, und verklärt in schöner Harmonie die tiefsten, *unaussprechlichsten* Regungen des Gemüths. Es scheinen höhere Wesen durch sie in vielfachen, fremden Stimmen vertraut uns anzusprechen, und mit uns umzugehen — daher nannte auch Pythagoras die Töne das Element der Geister, — und doch ist es wieder nur unser eigenes Gefühl, was gleichsam äusserlich mit der Welle der Luft dahinströmt. Doch ist es auch nicht das Gefühl an sich, das uns ergötzt; es ist die höhere Harmonie, in die es aufgelöst ist, mit welcher es der begeisterte Genius, tief ergriffen von den heiligen Gesetzen der rings um ihn ertönenden Natur, in dem ätherischen Körper von Tönen bildete und schuf. Solcher Art ist das Wesen der Tonkunst.

Allein dessen ungeachtet zeigt sich nicht nur in dem Effecte derjenigen Tonstücke, welche mehr die äussern Sinne zu vergnügen und zu kitzeln streben, ja der Tonstücke ganzer Völker und Zeitalter, welche in Weichlichkeit versunken sind, (denn wie der Mensch, so sein Werk,) sondern in der fortgesetzten Ausübung dieser Kunst überhaupt, jenem oben angegebenen Charakter gemäss, ein beschränkender und einseitig bildender Einfluss; eine Beschränkung, welche selbst das Heiligste zugleich mit der endlichen Form annimmt, in der es der Menschengeist zu fassen strebt *). Zur Erregung, und mithin auch zur Bildung des Gefühls ist daher nichts so wirksam, als die Kunst, und keine Kunst ist es mehr, als die Tonkunst. Allein auch die Kraft des Geistes hat ihr Maas; und in dem Organismus des Innern schwächt dasselbe, was die eine Kraft erhebt, und mit Energie fortdauernd berührt, die andere unvermerkt. Die allzu erhöhte Gefühlsbildung ist der Reflexion und Urtheilskraft nachtheilig. Daher kömmt es z. B. auch, dass, selbst abgesehn von vernachlässigter Erziehung, von Musikern grösstentheils so schlechter Musik-Unterricht gegeben wird, so wie es auch zum Theil daher zu kommen scheint, dass so wenige Musiker sich mit dem Dichter in ihren Werken zu verbinden wissen. Wenn nun ohnedies schon in der Jugend das Gefühl sehr früh und mächtig regsam ist; so vermag die Tonkunst allerdings das Gemüth des Kindes zu heiliger Gluth zu entzünden, und Ahnungen des Unaussprechlichen zu erwecken; von der andern Seite aber kann leicht der Urtheilskraft früh geschadet, und eine gewisse Passivität hervorgebracht werden, welche entsteht, wenn die Reize der äussern Dinge herrschende Gewalt über den Menschen üben, woraus Charakterschwäche hervorgeht. Es ist mithin Sache der Erziehung, die Bildung durch Tonkunst, so wie durch Kunst überhaupt, in ihr natürliches Verhältnis mit der wissenschaftlichen und practischen Bildung zu bringen, welches bedingt ist durch das Verhältnis der Kräfte selbst, an deren vorzügliche Uebung und Cultur die verschiedenen Bestrebungen der Menschheit geknüpft sind; und man kann bey einer solchen Rücksicht, welche der Erzieher hier nothwendig zu nehmen hat, nicht sagen, dass die Kunst, namentlich die Musik, dabey fremden Zwecken diene. Nur anzuerkennen ist bey aller Verehrung für die göttliche Kunst, dass sie, naturgemäss geübt, zwar nie die Wissenschaft ausschliesse, ja vielmehr mit ihr im Bunde uns ein goldenes Zeitalter wieder erobern soll, dass sie aber im Ringe der Humanität nur Ein *Hauptglied* ist.

Hieraus erkenne man auch, was es besonders in dieser Rücksicht heisse, Erzieher zu seyn, und welche, dem *gewöhnlichen* Erzieher mangelnde, tiefumfassende *Uebersicht* und Kenntnis der menschlichen Dinge zur richtigen und weisen

*) Ueber diesen Gegenstand s. m. kl. Abhandlung von dem Einfluss der Musik auf den Charakter. Musikal. Zeitung 1808. No. 6. u. 7.

Leitung der Jugend gehört, vor allem aber Kenntnis der menschlichen Seele; denn nicht leichter ist es im Practischen jenes Verhältnis zu treffen, wo es der lebendigen Individualität und ihrer Entwickelung gilt. Wer ferner den Ursprung der Schwächen und Krankheiten der menschlichen Seele kennt, kennt auch die Mittel, ihnen heilend entgegenzuwirken, und wird selbst da, wo er es schon mit Verbildung und Unnatur zu thun hat, sich bald dieser, bald jener Einwirkung, bald der Musik, bald einer andern Kunst als Reizmittel bedienen, oder den schädlichen Einflüssen, welchen sie nach Maasgabe der Individualität des Zöglings haben könnten, zuvorkommen. Dasselbe gilt in ähnlicher Beziehung auch von dem eigentlichen Arzte.

Allein man könnte dieser Ansicht entgegensetzen, dass eine solche Einseitigkeit leicht zu verschmerzen sey, wenn, wie die Erfahrung lehrt, sie mit der Fähigkeit das Trefflichste hervorzubringen, was durch allgemeine Erhebung der Gebildeten aller Zeitalter unsterblich macht, verbunden sey, und man thue sogar unrecht, einer solchen Einseitigkeit Einhalt zu thun, wenn sie eben als Folge der vollen Kraft und Liebe sich in die Fülle dieser Kunst zu vertiefen erscheine, — denn es heisse dieses, Kraft beschränken, die Vertiefung hemmen. Darauf ist zu antworten: der Mensch vermag auch, sich von der Einseitigkeit *immer mehr* zu befreyen. Die Erziehung soll darauf besonders hinwirken, denn sie zielt auf die Menschheit. Nur bey einer solchen Erziehung, die wir mit Recht eine freye nennen werden, ist es dem Individuum möglich, bey allem Eifer und Fixirung dessen, wozu es sich berufen fühlt, sein Thun unbefangen zu würdigen, und seinen Gegenstand in Verbindung mit den übrigen Gliedern der Humanität, das ist, in seiner wahren Würde und Stelle zu erblicken. Zwar konnte man noch sagen, auch dahin bringt es ein freyer Geist oft durch sich selbst; — allein die *grössere Zahl* der Menschen, selbst der talentvollen, überschätzt nur allzuleicht ihr Streben, und artet, da ihr Blick auf den reich gestirnten Himmel des Lebens nicht frey gerichtet ist, in Dünkel und Pedantismus aus. Ja, es ist sogar nothwendig, und ein genauerer Blick auf Künstler und ihre Werke lehrt es täglich, dass ein dumpfes Befangenseyn in der Sphäre ihrer Kunst, bey dem vortrefflichsten Talent und der höchsten Regsamkeit derselbe begünstigenden Kräfte, den Producten des Künstlers etwas Abstossendes und Herbes giebt. Es thut also die allgemeine Erziehung etwas Grosses, wenn sie die eigenthumliche Kraft des Individuums, und das, was die Natur für dasselbe gethan hat, zwar pflegt, und sich entwickeln lasst, — denn Grosses wird nur durch Energie erzeugt, — aber auch zugleich dahin wirkt, dass nicht in Zukunft die Herrschaft eigenthümlicher Fähigkeit und Neigung in Despotismus ausarte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland, d. 12ten April. Ich soll Ihnen, und recht bestimmt und gründlich, über die hiesige öffentliche Musik, d. h. freylich zunächst über die Oper, schreiben: aber das kann Niemand, (weil hier, fast wie in Paris, des Theater- und namentlich auch des Opern-Wesens bey weitem zu viel ist,) bis man, bey geraumer Zeit des Aufenthalts, es sich ordentlich zum Geschäft gemacht hat, alles, und oft zu hören. Indessen folgen einige vorläufige Notizen, wie sie mir eben beykommen.

Oeffentliche Concerte sind auch hier, wie in Italien jetzt überhaupt, selten; ein recht gutes Uebungs-Concert aber für Musiker und Dilettanten ist gewöhnlich Donnerstags um 1 Uhr im Saale der Società d'incoraggiamento. Rolla (als Componist auch in Deutschland mit Recht geschätzt,) ist Director, und Moller Unternehmer, welcher keinen Gewinn davon hat, sondern blos aus Eifer für die Sache, ja wol mit baarem Verlust, dies Institut erhält. Es werden meistens Symphonien, und zwar gut, ausgeführt. Neulich blies auch Belloli ein, von ihm componirtes Concert auf dem Horn, und ganz meisterhaft. Schwerlich dürfte er jetzt von irgend einem Virtuosen auf diesem Instrumente übertroffen werden.

Die neue Opera seria, Abradate e Dircea, von welcher Sie vielleicht in öffentl. Blattern gelesen haben, hat mir und vielen Andern mehr Langweile, als Vergnügen gewährt. Sie wurde, nebst dem Ballet Vezellia, in dem sehr grossen und schönen Theater della Scala mit aller Pracht und vielem Aufwand gegeben. Im Verhältnis der sehr langen Dauer des Ganzen hat doch das Meiste nicht Interesse genug; man *kann* nicht immer aufmerksam bleiben. Und so blieb es auch Niemand. Man plauderte und trieb sein Wesen nach Belieben, ohne sich eben um die Vorstellung zu bekümmern, ausser bey einigen Lieblingsstücken, besonders bey der letzten Arie mit obligat. Horn, welches Belloli vortrefflich blies. Es ist aber ein ganz gewöhnlicher Fall, dass man bey einer grossen ernsthaften Oper etwas Langweile empfindet, weil da gewöhnlich gar zu viel auf einmal gegeben, und also das Auditorium übersattiget wird. Man sollte doch ja in Hinsicht auf Kunstwerke, mit dem, was man selbst geniesst, und mit dem, was man Andern zu geniessen giebt, sparsamer zu Werke gehen, als jetzt fast überall geschiehet. Eine Oper nebst Ballet sollte höchstens drey Stunden dauern, ein Concerto nicht viel über eine Viertelstunde, eine Symphonie gegen eine halbe. Wenn aber z. B. eine Symphonie so lange dauert, wie Beethovens heroische: so giebt doch, und wäre sie noch so schön, ausser den wenigen Kennern, am Ende Niemand mehr Acht — und nicht, weil die Sache es nicht verdiente, noch aus Vorurtheil etc. sondern aus dem höchst einfachen und überall gültigen Grunde: weil es bey weitem den meisten Zuhörern *physisch* unmöglich ist, so lange von allem Zerstreuenden sich ab- und für das Werk ganz zusammenzuhalten. Ueberdies sollte man ganz grosse Opern, wie alles, was gar zu gross und breit und prachtvoll ist, nur für ausserordentliche Feyerlichkeiten aufsparen, bey welchen es zum Wesen der Sache zu gehören scheint, dass man sich etwas Zwang und Langweile gefallen lasse. — Das Oratorium: il trionfo di Davide, von dem Sie auch gelesen haben werden, hat freylich gute Stücke, macht aber noch mehr Langweile, als jene Oper. — In dem kleinern Theater di S. Radegonda wurde während des Carnevals manche sehr angenehme komische Opernvorstellung gegeben. Jetzt ist eine neue, ebenfalls gute, doch nicht so vorzügliche Gesellschaft dort eingezogen. Geringer, aber ebenfalls gar nicht übel, war eine dritte Gesellschaft, die im Carneval im teatro Carcano kom. Opern gab. Ausser diesen finden Sie hier noch eine französische und zwey italien. Schauspieler-Gesellschaften, nebst einem lustigen Marionettentheater, wo der piemontesisch sprechende Girolamo die Hauptperson ist. — Was ich noch nirgends, auch in Wien, Paris etc. nicht, so vollkommen gesehen habe, das ist die Decorations-Malerey, und zwar nicht nur auf dem grossen Theater, sondern selbst auf den kleinern — bisweilen wol auch an Wänden. Durch die richtigste Beobachtung der Verhältnisse und durch gehörige Vertheilung des Lichts und Schattens ist alles scheinbar so herausgehoben und vertieft, dass es fast vollkommene Täuschung gewährt, und man, ist man nicht ganz in der Nähe, sich kaum überzeugen kann, es befinde sich alles auf derselben Fläche.

Breslau, d. 20sten April. Am grün. Donnerstage gab Herr Kapellm. Schnabel zu seinem Benefice in der Aula Leopoldina Haydns *Schöpfung*. Es ist herkömmlich geworden, dass er alle Jahre an diesem Tage dies Stück aufführt, und das Publicum findet sich jederseit zahlreich dabey ein: man kann also auch mit Grund alle Jahre auf eine präcise Ausführung rechnen — studirt sich doch das Werk durch die öftere Wiederholung schon von selbst ein! Gegen die diesjährige Ausführung wäre auch im Ganzen nichts einzuwenden gewesen, nähme nicht Hr. Schnabel die Tempi von Jahr zu Jahr *geschwinder*, in welcher Steigerung er diesmal beträchtlich weiter gegangen war. Es gehet damit, wie mit dem Kinde, das seine Lection gut gelernt hat, das eben durch öfteres Hersagen derselben immer fester geworden ist, aber nun auch sie immer geschwinder plappert, und am Ende sie ohne Sinn und Verstand plappern wird. Die erste Pflicht eines Musikdirectors, wenn er aufführen will, ist doch offenbar, in den *Geist* der aufzuführenden Composition einzudringen, um den Sinn und die Absicht des Componisten durch

richtige und sorgfältige Angabe der Bewegung darzulegen und dem Auditorio verständlich zu machen — zumal wenn es ein so würdiges Stück, wie die Schöpfung, betrifft! Fährt Hr. Schn. in jener Steigerung fort, wie bisher, so hören wir am Ende die Fugen im Tempo der Eccosaise. Ist es denn Haydns Idee gewesen, da er z. B. *Vollendet ist das grosse Werk* in kurzen Noten schrieb, dass der Satz schnell genommen werden soll? Eben das Gegentheil! eben um jener Ursache willen, die zugleich den Willen des Componisten unverkennbar erklärt! Und wie werden Sätze, z. B. Raphaels Arie (2te Abth., D dur, Dreyviertel-T.) entstellt; wie werden Figuren, z. B. die, der Trompete und des 2ten Horns daselbst:

bey solchem Treiben wirkungslos, ja sogar komisch!

Am Charfreytag Nachmittags wurde in der Elisabethkirche Graun's *Tod Jesu* aufgeführt. Obgleich, was Orchester und Gesang anlangt, die besten Hülfsmittel fehlten, konnte man doch im Ganzen zufrieden seyn. Tags darauf, den Ostervorabend, gab Dem. Kilitschgy im Theater Concert zu ihrem Besten. Sie sang Mozarts Arie: Bella fiamma, addio — vorzüglich gut. Die Auswahl der übrigen Stücke — worunter ein Quartett aus Wladimir von Bierey, und ein Spohrsches Violin-Concert war, das Hr. Luge spielte — war zwar, wenn man nur an die Musik an sich dachte, sehr gut getroffen: dachte man aber zugleich, wie recht und billig, an diese Woche und diesen Tag, so musste man etwas Feyerlicheres, etwas Religiöses gewählt wünschen. Die Genauigkeit und Präcision des Theater-Orchesters verdient diesmal besonders gerühmt zu werden; in Concerten leistet es diese selten.

Von theatral. Neuigkeiten kann ich Ihnen auch diesmal noch nichts melden. Hr. Klengel ist seit meinem letzten Bericht als Tamino, (Zauberflöte,) D. Ottavio, (D. Juan,) und Belmonte (Entführung) aufgetreten. Möge dieser junge Mann auf der Bahn, die er mit Ehren betreten, so fortgehen; bey Fleiss und fortwährender Bemühung wird man dann bald seine Fortschritte bemerken. Ein Hr. Ebrhard debütirte als Pedrillo (Entführung); und ob er gleich eigentlich kein Sänger ist, konnte man mit seinem Gesange in dieser Rolle doch zufrieden seyn: aber seinem Spiele fehlte Leben und Gewandtheit. Dem. Rellstab sang die Constanze sehr brav: im Spiel will sie aber noch immer keine bedeutenden Fortschritte machen. Mad. Kalmes und Hr. Neugebauer, als Blondchen und Osmin, waren beyde sehr gut.

Frankfurt a. M. Uebersicht der Concerte seit Anfang dieses Jahres. Im Januar hatten wir zwey öffentl. Concerte, die beyde, gegen alles Vermuthen, ziemlich zahlreich besucht waren. Hr. Mohrhardt, hiesiger Theatersänger, gab am 14ten Concert. Die Ouvert. aus Semiramis, von Catel, eröffnete es. Man fand dies Stück etwas mager, (?) und gab ihm wenig Beyfall. Hr. Mohrh. sang Recit. und Polonoise v. S. Mayer. Der Vortrag entsprach der Composition, und diese war sehr mittelmässig. Hr. Hoffmann spielte ein Violin-Concert von eigener Compos. sehr gut. Mad. Lange und Dem. Lang sangen ein Duett aus Numa Pompilio von Paer, und bewiesen aufs neue, dass sie sehr gute Sängerinnen sind. Die 2te Abtheilung begann die kräftige Ouvert. aus Iphigenia von Gluck. Hr. Mohrh. sang eine Arie von Orlandi, die viel Schwierigkeiten für den Sänger hatte. Hr. G. Hoffmann blies ein Clarinett-Concert von Krommer. Hr. Berthold und Hr. Mohrhardt sangen ein Duett aus Ariodante von S. Mayer. Zum Beschluss hörten wir das herrliche Finale aus Così fan tutte, von Mozart. Es wurde sehr gut ausgeführt. — Am 28sten Jan. gab Mad. Lange Concert. Eine Ouvert. von A. Schmidt begann das Ganze. Es war dies der erste Versuch in dieser Gattung, welchen dieser junge Componist lieferte, und der Versuch war recht gut gelungen. Mad. Lange sang eine Arie aus der Oper Zaire. Hr. Dupreux, ein Mitglied des franz. Hautboisten-Chors, welches sich eben hier befindet, blies ein Waldhorn-Concert recht brav. Dem. Schmitt, eine angehende Sängerin, und Hr. von Möre, ein Dilettant mit ungemein schöner

Tenorstimme, sangen ein Duett von S. Mayer. In der 2ten Abtheil. folgte, nach einer Ouvert., Arie von S. Mayer, gesungen von Dem. Schmitt; Concert für 2 Klaviere von Mozart, gespielt von A. Schmidt und Hrn. Reis — einem jüdischen Dilettanten. Es war dieses das wunderschöne Concert aus D moll für Ein Fortepiano von Mozart, von Hrn. Kapellm. André für zwey Klaviere eingerichtet. Es wurde recht gut gespielt. Den Beschluss machte das Finale aus der Oper: Pirro, von Zingarelli, und wurde recht gut gesungen. — Am 11ten Februar gab Dem. Lang Concert, dem ich aber leider abgehalten war beyzuwohnen. Nach Urtheilen von Sachverständigen hat sie sich diesen Abend nicht nur als vorzüglich gute Sangerin, sondern auch als Virtuosin auf dem Klavier, in einem Concert von Danzi, gezeigt. — Am 15ten Febr. gab Hr. Friedr. Meggenhofen, Organist und Mitglied des hiesigen Theaters, Concert. Eine Symphonie, von einem ziemlich unvollständigen Orchester und dem gemäss ausgeführt, begann das Ganze. Ob nun gleich die Stücke darauf nicht in der Ordnung folgten, wie sie auf dem Anschlagzettel angegeben waren, so will ich sie Ihnen doch in der Ordnung angeben, wie sie folgen sollten. Hr. Meggenhofen spielte Klaviersonate und Fuge von Kalkbrenner. Dieses Stück war sowol in Hinsicht der Composition, als des Vortrags, sehr unbedeutend. Nun kam: Jesus auf Golgatha, eine Declamation aus Klopstocks Messias, mit musikal. Begleitung von F. von Dalberg, declamirt von Hrn. Heigel. In der Musik fanden wir mitunter sehr schöne Sätze, die mit Geist und Geschmack behandelt und ausgeführt waren; über das Ganze treten wir der Rec. in dieser Zeit. vollkommen bey. — In der Zwischenzeit gab man — mittelst dreyer Puncte und zehn Versetzungen derselben, ein gegebenes Thema telegraphisch fortzupflanzen — ein mathematisches Problem, angewandt auf „*einen practischen Versuch meines Zahlentelegraphs.*“ — Zweyte Abtheilung: Abelard und Eloise im Elysium, Cantate mit Klavier-Begleitung von Pär, gesungen von Dem. Lang und Hrn. Mohrhardt, gespielt von Hrn. Meggenhofen. An diesem Stück konnte ich, wegen zu grossen Geräusches unter den Zuhörern, fast nichts erkennen, als dass es sehr lang war; und schon darum nicht gut für ein öffentliches Concert geeignet schien. Dann bekamen wir noch zu hören: *Das Vater Unser* von A. Mahlmann, in Musik gesetzt von Himmel. Das Stück hat gewiss mehrere gute Sätze; ich enthalte mich aber alles Urtheils, da es nicht so gegeben wurde, wie es nach meinem Urtheil gegeben werden muss, wenn es die vom Componisten beabsichtigte Wirkung machen soll. So war z. B. der Chor zu schwach besetzt; sorgfältige Probe hat gar nicht statt gehabt, was man zuweilen nur allzusehr bemerkte etc. —

(Die Fortsetzung folgt.)

Recension.

Sonate d'étude p. le Pianoforte, comp. par Carbonel. Oeuvr. 4 de son. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist ein glücklicher Gedanke, instructive Musikstücke nicht, wie, so viel Rec. weiss, alle Neuere thun, nur nach dem allmählichen Fortschreiten in Absicht auf mechanische Fertigkeit, aufzufassen und auszuführen: sondern, wie die Besten der Aelteren, (namentlich Ph. Em. Bach,) für jede Gattung *des Styls* besondere Stücke zu schreiben. Dass auf diese Weise zugleich solidere Kenntnisse über mehrere Hauptpuncte der Tonkunst unter den Zöglingen verbreitet; dass diese Kenntnisse nicht als todter Buchstabe, sondern zugleich lebendig in Gefühl und Geschmack aufgenommen würden; dass dadurch beygetragen werden müsste, der jetzt gewöhnlichen Vermengung aller Gattungen in der Schreibart und im Vortrag — einer Vermengung, die, wenn wir von der Geschichte der Poesie und bildenden Kunst, in alter und neuer Zeit, analogisch schliessen dürfen, allezeit den Verfall ankündigte und herbeyführen half — Einhalt zu thun; ja, dass die, auf jenem gewöhnlichern Wege beabsichtigte Fertigkeit und Uebung der Hände, auf diese Weise ebenfalls zugleich mit erreicht würde, und umfassender, zweckmässiger, gesicherter —: das leuchtet von selbst in die Augen.

Ob der Verf. oben genannter Sonate sich

diese Ideen ganz klar gemacht hat, und mit einigem Umfang auszuführen bemühet gewesen ist, kann Rec. nicht entscheiden, da er nur diese Eine Sonate von ihm kennet: diese ist aber offenbar in der Absicht verfasst, für den Vortrag derjenigen Compositionen der ältern, grossen, vornämlich deutschen Schule zu bilden, welche den gebundenen Styl mit so viel Freyheit behandelte, als er seiner Natur nach zulasst — wie sich dies vornämlich, und meistens so trefflich, in den Klavier-Compositionen *Händels* (die Fugen ausgenommen) darlegt.

Diesen Zweck nun hat Hr. C. gar nicht uneben verfolgt. Einiges in der Einleitung abgerechnet, ist die Art und Weise jener verehrten Väter nicht nur im Allgemeinen, sondern auch im Einzelnen der Figuren und Wendungen — in alle dem, was man ihre Manier nennen mag — richtig aufgefasst und ziemlich gut nachgebildet. Mit mehr Körnigkeit und Tiefe, ja auch — unbeschadet der Vorbilder — mit mehr Eigenthümlichkeit liesse sich freylich dies alles wol behandeln: aber zu jenem instructiven Zweck, und zur Vorbereitung auf die Urbilder selbst, kann das Geleistete wohl genügen, und um so mehr, da es für jetzige Spieler, ihre Weise und ihre Gewöhnung, weit leichter zu verstehen und auszuführen ist, als das Meiste, was jene Alten geschrieben haben. Sonach glaubt Rec. dies Werk zu dem angegebnen Behuf mit gutem Gewissen empfehlen zu können, (auch den schon sonst, nur nicht für diese Gattung geübten Spielern,) und bey Einzelnem, wogegen sich freylich mit Grund Ausstellungen machen liessen, nicht verweilen zu müssen. Dass das Stück mit grösster Genauigkeit, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Energie, und nicht nur leicht hin, wie galante Sätze, vorgetragen; dass diese Art des Vortrags, bis man sie vollkommen in der Gewalt hat, geübt werden müsse, versteht sich von selbst: denn das ist ja hier die Hauptsache, und diese zu erreichen, ist ja das ganze Werkchen da. Rec. wünschte aber sehr, dass mehr in dieser Gattung geschrieben würde, und hat eben darum oben seine Gedanken über dieselbe kurz angedeutet: er wünschte es, nicht nur der Spieler, sondern selbst der Componisten wegen. Es ist mit der gebundenen musikal. Schreibart, auch wo sie möglichst frey und leicht gehandhabt wird, wie mit der gebundenen Schreibart in Schauspielen. Sie ist schon selbst ein Mittel, und ein sehr wirksames — hier für den Schauspieler und Theaterdichter, dort für den Musik und Componisten, nicht in Gemeinheit zu verfallen und sich über dem Alltaglichen zu erhalten, worüber mehr zu sagen wäre, als auf diese kleine Veranlassung gesagt werden kann.

Kurze Anzeige.

1. *Grande Sonate p. le Pianoforte avec acc. de Violon*, Op. 83. (Pr. 1 Thlr.) und
2. *Grande Sonate p. le Pianoforte avec acc. de Flûte ou Violon, par D. Steibelt.* Op. 84. (Preis 16 Gr.) beyde, Leipzig b. Breitkopf und Härtel.

Diese beyden Sonaten, die erste aus E moll, die zweyte aus G dur, gehören allerdings unter diejenigen, welche St., zum Unterschiede von seinen kleinern für Zöglinge, grosse zu nennen pflegt, und gehören auch, besonders die erste, unter seine bedeutendsten überhaupt. Näher sie zu bezeichnen ist unnöthig, da St. sich in dieser Gattung, und in allem, was zu ihrem Vortheil oder Nachtheil schon oft gesagt worden ist, vollkommen gleich bleibt, Jedermann aber gewiss wenigstens einige seiner grössern Sonaten kennet. Die begleitenden Instrumente sind zwar obligat, aber leicht auszuführen.

Der Stich ist correct und schön.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. № V. 1811.

Ankündigung.

Der Beyfall, welchen das musikalische Publicum meinem vor einigen Jahren herausgegebenen Werke geschenket hat, munterte mich auf ein allgemeines Choralbuch nach der Liederfolge des neuen Hirdburghäusischen Gesangbuchs geordnet, auszuarbeiten; Es enthält 191 neue Melodien und 80 längst bekannte von ältern Meistern, damit dieses nicht blos für die Einwohner der Herzogl. Lande, sondern auch zum Gebrauche für jede Gemeinde eines anderu lutherischen Landes geeignet sey. Der Plan, nach welchen ich arbeitete, liegt, so viel mir bekannt ist, keinem der bereits vorhandenen Werke dieser Art zum Grunde. Es soll nicht blos Choralbuch, es soll zugleich ein Lehrbuch für angehende Organisten seyn, es soll zunächst dahin mit wirken, solide Orgelspieler zu bilden, dereinstens durch einen einfachen und edlen Vortrag zur Erhebung der gottesdienstlichen Andacht dem Zweck der Kunst Genüge zu leisten. Daher ist jeder Choral mit einem kurzen Vorspiele und mit Zwischenspielen versehen, und fasst demnach den ganzen Zusammenhang dessen in sich, was zur Begleitung des Gesanges bey der öffentlichen Gottesverehrung gehöret. Man siehet also hieraus, dass dieses Werk zugleich dazu geeignet ist, für angehende Orgelspieler eine praktische oder durch Beyspiele dargestellte Anleitung abzugeben, wie der Choral mit seinen Vor- und Zwischenspielen behandelt werden muss. Der Organist muss vorzüglich dahin sehen und trachten, die Glieder der Gemeinde (so viel es nämlich zum Choralgesang nöthig ist) unvermerkt musikalisch zu bilden, das heisst, sie mit dem richtigen Vortrage des Chorals vermittelst seiner Orgelbegleitung empfänglich zu machen.

Was nun die Trio und Choral-Vorspiele, wie auch Zwischenspiele, Fugetten, Fantasien für das volle Werk bey Eröffnung und Schlusse des Gottesdienstes betrift, so sind sie sämmtlich so bearbeitet, dass sie ohne viele Schwierigkeit ausgeführet werden können; auch ist noch eine kurze Abhandlung von der Veränderung der Choral-Melodie, davon 12 Vorspiele angegeben sind, die einen Wink geben, wie ein Choral ohnbeschadet seiner Würde, verändert werden kann, hinzugefügt. Hierauf folgen noch 2 Choräle mit 8 veränderten Bässen, zwey Generalbass- und Modulations-Exempel, welche als Anleitung zum Präludiren dienen können. Den Schluss macht eine kurze Anweisung zum Registriren und richtigen Applicatur für das Manual und Pedal. Mein vieljähriger Unterricht, den ich jungen Leuten sowohl theoretisch als praktisch in diesem Fache ertheilte, gab mir längst die erfreulichsten Beweise, dass nach dieser Methode am sichersten der beabsichtigte Zweck erreicht wird; ich hoffe daher, Lehrern der Orgel einen wesentlichen Dienst hiermit zu thun. Es wird auf das Ganze, welches beynahe 100 Bogen beträgt, bis zu Anfang des Monats Junius mit 6 Thlr. (à Louisd'or 5 Thlr.) pränumerirt; der nachherige Verkaufspreis ist 9 Thlr. Das 7te Exemplar hat der gütige Sammler frey.

Hildburghausen, im März 1811.

J. C. Rüttinger,
Organist a. d. Neustädter u. Waisenkirche.

Neue Musikalien.

In unterzeichneter Musik-Handlung sind folgende Werke erschienen:

Dotzauer, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Oeuvr. 15.
Stiastny, 3 Duos pour 2 Violoncelles. Liv. 2.
Hoffmann, Fantaisie p. Pianoforte. Oeuvr. 13.
Helsenstein, 13 Variat. p. Pianoforte. Oeuvr. 10.
Spontini, die Vestalin. Klavier-Auszug mit deutschem und franz. Text.

Sämmtlich Original-Ausgaben.

auch erscheint in derselben, eine vollständige Ausgabe aller Violin-Quartetten von Haydn, wovon jedes Heft 3 Quartetten enthält. Sechs Hefte sind schon erschienen, und der siebente ist unter der Presse. Der Pränumerations-Preis, welcher noch bis Ende August a. c. offen bleibt, ist für jeden Heft 1 Fl. 36 Xr. Rheinl. oder 22 Gr. Sächsisch.

Georg Zulehner,
in Eltwill im Rheingau.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Weber, Frh. v. C. M. Favorit-Gesänge aus der Oper: Salvana. Klavier-Auszug 4 Gr.

Mozart, W. A. Arie aus Figaros Hochzeit: Dort vergiss, leises Flehen, mit Begleitung des Pianoforte 8 Gr.

Pär, Ferd. Duett aus der Oper, Achilles: Auf ewig sey der Liebe (Per te mio tesoro) mit Begltg. d. Pianof. 8 Gr.

Ambrosch, Lied: Nur gesehn von meiner Lampe Schimmer, mit Begleitg. d. Pianof. 8 Gr.

Amon, J. 6 Lieder mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre. Op. 53. 20 Gr.

Delaurier, 6 Romances françaises av. accomp. de Guitarre 16 Gr.

Pleyel, J. Lust am Liebchen mit Begleitg. des Pianof. 4 Gr.

Jaspers, P. 6 deutsche Lieder mit Begleitg. des Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Hauff, Ode: Danklied für die Nachtigallen, mit Begleitg. des Pianof. 4 Gr.

Himmel, F. H. 3 Lieder von Tiedge, Müchler u. Elisa Bürger, mit Begl. d. Pianof. 8 Gr.

— Air de 3 notes de Rousseau arr. p. le Chant avec accomp. de Pianof. 6 Gr.

Miller, Jul. der Kosaken-Officier, Oper im Klavier-Auszuge 2 Thlr. 8 Gr.

Spontini, Duett aus der Oper, die Vestalin: Lebt wohl! etc. 3 Gr.

Weber, B. A. Romanze z. d. Schauspiele: Fridolin, mit Klavier-Begleitg. 3 Gr.

Call, L. v. Gesänge für 2 Tenor- und 1 Bassstimme. 6te Sammlung 12 Gr.

— Gesänge für 2 Tenor- und 2 Basstimmen 7te Samml. 16 Gr.

Fischer, Favorit-Romanze a. d. Oper: die Festung an der Elbe, mit Klavier-Begleitg. 4 Gr.

Fiorovanti, Duett a. d. Oper: die Dorfsängerin, mit Klavier-Begleitg. 6 Gr.

Moritz, C. T. Wir und Sie, zum Andenken an die Königin von Preussen. mit Klavier-Begleitg. 6 Gr.

Wollank, Hellwig u. Rungenhagen deutsche Gesänge, mit Begleitg. des Pianof. 8 Gr.

Riese, Lied von Göthe: Kennst du das Land, mit Begleitg. des Pianoforte 4 Gr.

Der Kuss, Lied mit Klavier-Begleitg. 2 Gr.

Harder, A. Wiegenlied für schöne Kinder, mit Begleit. des Pianof. oder Guitarre 4 Gr.

— Mariancheus Spinnerlied, mit Begleitg. der Guitarre oder des Pianof. 4 Gr.

Bornhardt, Sehnsucht: Ich denk an euch, mit Begleitg. der Guitarre oder Pianof. 2 Gr.

— der Sänger von Aug. Kuhn, mit Begleitg. des Pianof. 1 Thlr. 8 Gr.

Weigl, Jos. Cavatina a. d. Oper: die Schweizerfamile: Wer hörte wohl jemals etc., mit Begleitg. der Guitarre 4 Gr.

— Arie aus der Schweizerfamilie: Wenn sie mich nur von weitem sieht etc., mit Begl. des Pianof. 4 Gr.

— Lied aus der Oper: Vom weit entfernten Schweizerland etc. 6 Gr.

Delamarre, J. Air varié p. le Violoncelle accomp. de 2 Violons, Alto et Basse et de Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors et 2 Bassons ad libitum. Op. 4. 1 Thlr.

Bohrer, A. 3 Trios brillans p. 2 Violons et Basse. Op. 13. 2 Thlr.

— Trio p. Violoncelle, Violon et Alto. Op. 14. 1 Thlr.

— Trio p. Violoncelle, Violon et Alto. Op. 15. 1 Thlr.

Boieldieu, Ouverture de l'Op. Ma tante Aurore à grand Orchestre 1 Thlr. 12 Gr.

Clement, F. R. Air de l'Opera Fanisca varié pour un Violon 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten May. No. 20. 1811.

Betrachtungen über Musik als Bildungsmittel.

(Beschluss aus der 19ten No.)

III.

Ueber den Gesang, als Sache der Erziehung betrachtet.

Was den Gesang insbesondere betrifft, so setzt derselbe, so fern er als Kunsterscheinung angesehen werden soll, immer das Sprechen voraus, obgleich auch umgekehrt durch das Singen, wie überhaupt durch die Tonkunst, die Sprache gebildet werden kann. Fast unbegreiflich scheint es daher, wie man bey dem Gesangunterricht so lange und so sehr das Sprechen vernachlässigen konnte; wenn man nicht diese Erscheinung der eben genannten Einseitigkeit und mangelhaften Bildung der meisten Musiker zuschreiben müsste, denen wol die Regeln der Musik bekannt, die Erfordernisse der Sprache aber völlig fremd sind. Im Gesange soll sich Poesie und Musik innig durchdringen. Das Unaussprechliche offenbart sich im reinen Ton, und die Regungen des Gefühls deutet die Sprache dem Verstande im leichten Umriss der Worte. So verhalt sich auch Sprechen und Singen: dieses das Unbestimmtere und Tiefere, — in seiner Wirkung das Gefühl wunderbar aufregend; jenes bestimmter und deutlicher, den Verstand auffordernd. Wie beydes im Wechsel-Verhältnisse steht, so übe auch der Erzieher beydes zugleich: die Sprache des Verstandes, und die Sprache des Gefühls; und lehre beydes in seiner Verbindung durch die Poesie, namentlich die lyrische, so weit dies der Bildungsstufe des Zöglings angemessen ist, kennen. So wird der Gesang auf doppelte Weise zum Bildungsmittel werden. Manche Neuere verirren sich auch hierin, — wie dies leicht durch Opposition gegen das Alte geschieht, — zu dem andern Extrem, und gehen, indem sie Deutlichkeit der Aussprache im Singen verlangen, so weit, dass sie lieber alle Verbindung des Gesanges mit der Instrumental-Musik aufheben möchten, gleich als sey die Musik der Sprache wegen, oder diese das Herrschende in ihr; so welcher beschränkten Ansicht auch Mangel an gründlicher Einsicht in das Wesen dieser Kunst verleiten kann.

Wol kann man von dem Tonkünstler in dieser Hinsicht verlangen, dass er z. B. den Gesang der einzelnen Stimmen nicht mit Instrumenten übertaube — denn dies wäre ein offenbarer Widerspruch in der Absicht des Tonsetzers; aber zu verlangen, dass im Chore, oder in andern mehrstimmigen Sätzen, welche die vereinte Empfindung Mehrerer, oder einen Streit ihrer Empfindungen ausdrücken sollen, jedes einzelne Wort von jedem deutlich gehört werden könne, heisst, das Unmögliche fordern; jene Mitwirkung der Instrumente aber zur Hervorbringung, wie zum gewaltigen Ausdruck innerer Regungen, darum gar wegwerfen wollen, hiesse — die *Sache* hingeben um *Worte*; besonders da man mittelst der Schrift dem Verständnisse des Textes leicht nachhelfen kann. Ueberhaupt kommt es ja hier weit mehr auf die Gesammtstimmung an, durch deren treue Auffassung und Empfindung auch das Einzelne leichter gefasst und verstanden wird, als auf eine begriffsmässige Deutlichkeit jeder einzelnen Modification des Grundgefühls.

Die Bildung im Gesange setzt aber nicht blos voraus, eine elementarische Uebung der Sprachorgane, welche methodisch angestellt werden

muss, sondern es kann auch Unterricht und Uebung in der Declamation solcher Gedichte, welche der Bildungsstufe der Schüler angemessen sind, daran zweckmässig geknüpft werden; welches wiederum einen guten Sprachunterricht voraussetzt. Beydes sehen wir unsern Sängern und Tonsetzern im höchsten Grade mangeln; und doch ist es ihnen unentbehrlich. Hierin hat aber die neuere Erziehung einen wichtigen Vorzug vor der ältern. Sonst schien man kaum daran zu denken, dass zum Singen ein reines und deutliches Sprechen nöthig sey; noch weniger hielt man es für des Singmeisters Pflicht, die Organe der Sprache zu üben. Jetzt arbeitet der Schulunterricht allgemeiner und naturgemässer darauf hin, den Mittheilungen des Geistes Lebendigkeit und Eindringlichkeit durch eine reine und deutliche Aussprache zu verschaffen, eingedenk der mächtigen und tiefen Wirkung, die eine schöne menschliche Rede hervorzubringen vermag. Bald werden unsere Virtuosen und Tonkünstler hierin durch Kinder beschämt werden; diese Forderungen an sie werden immer allgemeiner gemacht, die Nothwendigkeit einer gründlicheren Erziehung und vielseitigeren Vorbereitung zu ihrer Kunst wird von den Singmeistern immer mehr anerkannt, das Treiben derer aber, welche nur auf Einprägung des Taktes und Einlernung künstlicher Sangfiguren ausgehen, immer mehr verachtet werden. Nur hüte man sich auch, was wir schon oben andeuteten, vor dem Extrem, d. i. vor Affectation und Grimasse, welche leicht entsteht durch das Bestreben, schön und deutlich zu sprechen.

Was aber die Uebungen anlangt, welche beym Gesange im Schulunterrichte angestellt werden müssen, so lässt sich wegen der Verschiedenheit der Individualitäten und Stufen der Zöglinge im Allgemeinen nur so viel bestimmen. Aller erste Unterricht in irgend einem Gegenstande strebt dahin, die Hülfsmittel zur Erkenntnis, Hervorbringung oder Anwendung desselben, fest in seine Gewalt zu bekommen. Die Lebhaftigkeit der früheren Jugend aber sträubt sich gegen kalte Regeln; denn der Sinn heischt unmittelbare Befriedigung. Hier würde also die Aufgabe seyn, die Elemente und Regeln des Gesangs unmittelbar durch Beyspiele zu lehren, welche zugleich den Sinn interessiren, und zum Weiterstreben einladen; später werden umgekehrt für die *Regel Beyspiele* gesucht. Es ist damit nicht gemeint, dass man der schädlichen, Oberflächlichkeit begünstigenden Neigung der Kinder (und auch Erwachsener) huldigen, und ihnen, — wenn sie z. B. in der ersten Stunde des musikalischen Unterrichts sogleich Tänze u. s. dergl. Stücke zu lernen wünschen, um sie unaufhörlich fortzuleyern, und dadurch allen Sinn für das Höhere in der Kunst (wenn davon noch eine Spur vorhanden war) schon im Anfang zu verschliessen, — sogleich das geben solle, was eine unstete Neigung fordert; es ist nur die Meinung, dass man in der ersten Periode des Gesangunterrichts, welche in die Schule fällt, die Anwendung nie von dem Gesetze trennen solle. Die Lehre soll recht eigentlich *practisch* seyn; doch versteht sich, dass dem Lehrer selbst die Theorie nicht mangle. Die Elementarlehre der Töne darf daher z. B. nicht mit der *Bezeichnung* derselben anfangen; vielmehr muss der musikalische Elementarunterricht mit dem *Singen* selbst zusammenfallen. Die Zeitdauer der Töne muss anschaulich gemacht, und daraus die Entstehung des Rhythmus unmittelbar gezeigt werden.

Ueberhaupt hat man bisher bey der Gesangsbildung die *Methode* theils für gar zu gleichgültig geachtet —; einleuchtend ist aber, dass der Mangel einer naturgemässen Methode im Unterricht Mangel an Correctheit und Fertigkeit sich in einer gewissen Sphäre leicht zu bewegen hervorbringt —; theils, und dies scheint besonders bey den neueren Erziehern der Fall zu seyn, zu viel von Methoden erwartet, und sie daher so streng als möglich gehandhabt, die allgemeinen und urfesten Gesetze aller Erziehung oft mit den individuellen Kunstgriffen und Vortheilen verwechselnd, durch welche man hier und da leichter zum Ziele kommt, oder auch aus Dünkel jene erfunden zu haben, diese für jene haltend, — da doch, wenn Trieb und Reiz durch sie nicht in Bewegung gesetzt wird, sie öfterer noch zur Unterdrückung der Freyheit hinwirken. Man behauptet daher mit Recht, die Methode beym Gesangunterricht müsse, wie bey allem Unterricht, so beschaffen seyn, dass die Selbstthätigkeit und schaffende Kraft des

Zöglinge dadurch *geweckt* werde. Allein man geht auch hierin zu weit, wenn man verlangt, dass der Zögling auf der Stufe der allgemeinen Bildung sogleich Schöpfer seyn solle, und daher behauptet, der Musiker und Singlehrer insbesondere solle nicht — *vorspielen*, oder *vorsingen*. Das Letztere ist sogar bey dem Elementar-Unterricht *durchaus nothwendig*, — (denn es muss eine lebendige Norm da seyn,) — und bey solchen Individuen, welche an sich träger Natur sind und ausserer Anreizung bedürfen, sehr dienlich; entbehrlicher da, wo die Zöglinge schon in den Bezeichnungen der Töne geübt werden. *Noch* weiter geht man, wenn man fordert, *jeder* solle zur *Productivität* in der Kunst erhoben werden, da, wie wir oben bemerkten, dieses weder die Zeit der Entscheidung ist, noch jeder productives Talent hat, und leicht der Dünkel, schaffen zu können, den schwankenden Zögling sich in eine Sphäre zu begeben verleitet, in welcher er nachher weder heimisch noch glücklich ist. Die Entwicklung des productiven Talents gehört für die besondre Bildung, nicht für die Schule.

Nach meiner Einsicht gehört zu den ersten Uebungen der Stimme das Anhalten und mannigfaltige Anschlagen der Töne in der Tonleiter; (nur muss bey solchen Uebungen die Gesundheit und Kraft der Zöglinge zum Maasstabe genommen werden;) ja ich glaube sogar, dass, ehe eine solche Uebung der Stimme, besonders aber das Festhalten der Töne möglich ist, der Gesangs-Unterricht gar nicht vorgenommen werden könne und solle. In einem gewissen Alter können Kinder eigentlich nur pipen, nicht *singen*.

Werden mehrere Kinder zusammen unterrichtet, so kann man bald zu leichten Accordenfolgen fortgehen, und die Stimmen werden nach dem Alter der Kinder vertheilt werden können. Hieran schliesst sich nun, meiner Meinung nach, ganz zweckmässig und natürlich der *Choral*, dessen Gesang besonders zur Bildung des religiösen Sinnes, — welcher in der That nicht früh genug geweckt werden kann — wirksam, und zugleich die verbreitetste Gattung des Gesanges ist, welche bey uns beynahe die Stelle der fehlenden National-Gesänge vertritt. Ich gestehe, dass mir wenigstens die Gründe, welche man gegen diese Ansicht vorgebracht hat, bey weitem nicht befriedigend genug erschienen sind. So hat man behauptet, der Choral sey das Höchste der Musik; ich aber glaube, dass diese Behauptung entweder nur von dem christlich-religiösen, — und also von einem ausser dem Gebiete der Kunstübung liegenden Standpuncte gemacht worden ist; oder sich von jener oben berührten, einseitigen Vorliebe für den Gesang, vielleicht auch gar aus einem misverstandenen Begriffe von Einfachheit herschreibt. Allerdings ist der Choral der einfachste Gesang, wahr ist auch, dass das Höchste immer einfach ist; zur Bestätigung jener Meinung aber müsste man noch beweisen, (und wir können dieses mit aller Ehrfurcht für diesen heiligen Gesang sagen) dass das *Einfachste* stets das *Höchste* sey; dann aber müsste man zeigen, dass man mit dem Einfachen den Unterricht nicht beginnen dürfe: dieses aber möchte schwer bewiesen werden, denn nur der Verwöhnung und Misbildung kann das Einfache schwer seyn. Ueberdies hören wir diese Gesänge von frühester Jugend an, und sie sind ein geheiligtes Erbtheil in der christlichen Gemeinde geworden, was sich von den Vätern auf die Kinder ohne Mühe fortpflanzt. Allerdings ist aber auch unter den Chorälen eine durch mehrere Rücksichten geleitete Auswahl von dem Erzieher zu treffen.

Was ferner die eigentlichen *National-gesänge* betrifft, so hat der Erzieher, weil uns diese fast gänzlich mangeln, und auch keine Hoffnung vorhanden ist, dass wir künftig dergleichen noch erhalten dürften, in Ermanglung derselben, aus denjenigen Volksliedern und Gesängen, alten und neueren, für seine Zöglinge zu wählen, welche ebensowol durch Frische und anschauliche Kraft anziehen, als ihren sittlichen Bedürfnissen angemessen sind. Häuslichkeit, Andacht, Naturempfindung sind die Hauptmomente in dem poetischen Kreise des Jugendalters. Auch muss hier, wie bey der Methode, der Charakter der Geschlechter nicht übersehen werden; ein Punct, in welchem die meisten Unschicklichkeiten von gewöhnlichen Lehrern begangen werden. Vorzüglich aber hat in *jetziger Zeit* der Erzieher jener falschen Sentimentalität entgegenzuwirken, welche die Jugend in schmelzende Empfindungen einwiegt, und allen Muth, Thatenkraft und Wahrheit raubt. Nicht weniger schädlich möchte

es seyn, durch Parodieen auf gemeine und unpoetische Lieder Melodieen gewinnen zu wollen; der Witz, der sich durch solche Reminiscenzen erzeugen könnte, müsste selbst das Heiligste vergiften. Uebrigens finde ich es dem ersten Jugendalter angemessener, nächst den eigentlichen Kinderliedern, die freylich keine Reflexionen der Erwachsenen über die Kindheit seyn dürfen, eher Volksromanzen, als allgemeine moralische Lehren, für welche das Kind meistens so wenig Interesse und Fassungskraft hat, dass ihm die Tugend oft wie eine Art von Frohndienst vorkommen muss, singen zu lassen.

Fragt man überhaupt, was bey uns für Gesangsbildung geschehen solle, und welche Anstalten getroffen werden könnten, um den Gesang zu befördern: so sind, wofern man den Charakter der gegenwärtigen Zeit genau zu Rathe zieht, Winke zur Benutzung und Verbesserung der zu diesem Zwecke schon vorhandenen Anstalten, den mannigfaltigen Vorschlägen zur Gründung und Einrichtung neuer Institute vorzuziehen.

Eine strengere Prüfung derer, welche als öffentliche Singlehrer angestellt zu seyn wünschen, scheint vor allem nothwendig zu seyn. Dabey ist sorgfältig darauf zu sehen, dass der Singlehrer mit dem ernsten Eifer für die Veredlung des Gesangs, auch Deutlichkeit des Vortrags und poetische Cultur verbinde, und fern von Pedantismus, sein Geschäft von allen Seiten zu würdigen wisse. Besser ist es dann allerdings, wenn der Lehrer des Gesangs *allein* diesem Berufe sich widmen kann; doch ist mit der blossen Absonderung alles übrigen Unterrichts von seinem Amte noch nicht Alles gethan. Fragt man weiter: wie erhält man gute Singlehrer? so würde vielleicht von Mehrern eine *besondere* Anstalt zur Bildung derselben vorgeschlagen und für nöthig geachtet werden, ganz dem uns beherrschenden Spaltungsgeiste gemäss. Alle solche Anstalten haben gegen sich, dass bey ihnen absichtlich darauf hingearbeitet werden müsste, gewissen Individuen eine partielle Bildung zu geben, um dieselbe andern Individuen wieder mitzutheilen, oder an ihrer Bildung mitzuhelfen. Daher würde man sich wol gedrungen fühlen, wegen jener zu befürchtenden Einseitigkeit, dem Institute noch einen Lehrer beyzugeben, der durch eine universellere Bildung dieser Einseitigkeit mildern könnte, und das Einförmige des musikalischen Unterrichts durch den Vortrag anderer Gegenstände unterbräche. Allein dieser müsste entweder die Herrschaft haben, oder er würde nichts ausrichten. Erlangte er über diese, so möchte die Anstalt leicht aufhören, Singanstalt zu seyn, und mithin die Sache auf ihren vorigen Stand zurückkommen. Dann müsste man aber noch, ganz consequent, eine Schule für Zeichenmeister errichten. Die Tendenz des Unterrichts ist aber den eigentlichen Künstlern selten, vielleicht gar nicht eigen; doch bedarf es auch zum guten Unterrichte in irgend einer Kunst nicht gerade eines *Virtuosen*. Um aber den Künsten ihre Selbstständigkeit zu sichern, wie man vielleicht meinen dürfte, bedarf es solcher Anstalten noch weniger; wie schon aus Obigem erhellen wird. Auch ist endlich die Hoffnung irrig, dass durch eine solche Anstalt der Gesang etwa *national* werden könne; dazu bedarf es noch einer allgemeinen Neigung, Heiterkeit und Freyheit des Volks, und — einer *Nationalpoesie*.

Ich halte es daher für besser, jenen Zweck durch Erweiterung und Verbesserung der bestehenden Seminarien zu bewirken. Auch mag es Kunstschulen geben für die *besondere Bildung*, und *in oder unter* diesen Singschulen. In diesen Anstalten möge sich das mehr productive oder reproductive, schaffende oder lehrende Talent entscheiden und entwickeln. Ferner wäre wol zu wünschen, dass durch Anstellung eines Musiklehrers an Universitäten, — ein Institut, welches bey einigen Academien schon *vorhanden ist*, und immer mehr erweitert und vervollkommnet zu werden verdiente — den Wünschen der Musikfreunde abgeholfen werden möchte. Ein solcher Musiklehrer würde, wie ein Glied in die Gesammtbildung, welcher die Academien gewidmet sind, eingreifen müssen.

Ueberhaupt aber fehlt es an Sängern gar nicht, und trotz mancher ungünstigen Umstände, hat Deutschland noch in den letzten Jahren mehrere grosse Sänger gesehen, denen selbst Italien die Palme reichte. An Menschen aber, die, was sie thun, mit Besonnenheit und Eifer

verrichten, fehlt es freylich überall. Doch auch hier wirkt lebendiges Beyspiel oft mehr, als Unterricht. —

Leipzig. *Prof. Am. Wendt.*

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Fortsetzung aus No. 19.) Am 4ten Februar gab Hr. Carl Fränzl, Waldhornist bey dem hiesigen Theater-Orchester, Concert. Nach einer Ouv. sang Dem. Claire, eine neue Sängerin bey der hiesigen Oper, eine Arie von Cimarosa. Sie zeigte eine schöne, helle Stimme, und reine, sichere und bestimmte Intonation — schätzbare Vorzüge, bey denen sich wol leicht eine vorzügliche Sängerin bilden läst. Letzteres ist von Dem. Claire um so sicherer zu hoffen, da sie erst seit kurzem die Kunst *ex professo* treibt und noch sehr jung ist. Hr. Fränzl blies ein Horn-Concert von Danzi, wie man es von diesem geschickten Künstler zu hören gewohnt ist. Dem. Lang sang einige Lieder, die sie sich mit der Guitarre begleitete. In der 2ten Abtheilung folgte auf eine Ouvertüre, eine Arie von Grecco, mit oblig. Horn, welche von Dem. Lang und Hrn. Fränzl meisterhaft vorgetragen wurde. Dieser folgte Echo-Harmonie, vom Kapellm. Witt, für 3 Waldhörner, Fagott, Contrabass — Echo-Flöte d'amour, engl. Horn und 3 Bassethörner, welches Stück sich ganz angenehm anhören liess. Zum Beschluss sangen Dem. Claire und Hr. Krönner ein Duett von Pär. — Am 27sten Febr. gab Hr. H. A. Hoffmann, grossherzogl. Concertmeister und erster Geiger bey der hiesigen Oper, Concert. Hr. Berthold sang mit köstl. Basstimme eine Arie von Righini sehr gut, und mit so viel Geschmack, wie selten Basssänger mit ihrer Stimme aussern können. Es ist wol auch bemerkenswerth, dass er die tiefen Töne bis Contra-D mit ganzer Fülle hören liess. Dem. Krug, eine sehr schätzenswerthe und vielgeachtete Dilettantin, spielte Phantasie und Var. fürs Klavier mit Orchesterbegleitung, von Mozart. Dieses wird Ihnen ein unbekanntes Stück scheinen: aber die Phantasie wär nicht von Mozart, und gar nicht werth, in Gesellschaft von Stücken dieses Meisters zu erscheinen, und die Var. waren das wunderschöne Rondo aus Mozarts Klavier-Concert aus Cmoll. Die Phantasie war eine Samml. schwerer, schlecht geordneter Passagen, die aber, wie auch das Rondo, von Dem. Krug sehr gut vorgetragen wurden. Dem. Lang und Dem. Schmitt sangen ein allerliebstes Duett von Cimarosa, in dem es auch an Schwierigkeiten für die Sängerinnen, wodurch sie ihre Virtuosität beweisen können, nicht fehlte. Dem. Schmitt zeigte, wie allemal, wenn sie öffentlich singt, viel Talent und viel Fleiss, und die Natur und ihre bürgerlichen Verhältnisse bieten ihr die nöthigen Mittel dar, diese Eigenschaften auszubilden, von denen sie denn auch lobenswerthen Gebrauch macht. Hr. von Mörs, der gefällige Dilettant mit ausgezeichnet schöner Tenorstimme, sang eine Polonaise von Zingarelli, mit viel Geschmack und Kunst. Hr. Concertm. Hoffmann spielte ein neues Violin-Concert (E moll) von eigener Composition, wie es nur verlangt werden kann; und von Seiten der Compos. war es vielleicht das schönste und am besten ausgearbeitete, was wir noch von ihm gehört haben; es machte herrliche und imposante Wirkung. Es wurde auch von dem ungewöhnlich zahlreichen Auditorium sehr ausgezeichnet. Zum Beschluss kam noch das schöne Finale aus *Così fan tutte* v. Mozart. Die erste Abtheilung des ganzen Concerts begann mit der ehrwürdigen Ouvert. aus Iphigenia von Gluck, und die 2te, mit Mozarts prachtvoller Ouvert. zur Zauberflöte, und diese köstlichen Werke wurden von unserm herrlichen Orchester musterhaft ausgeführt. — Am 4ten März gab Mad. Urspruch, Sängerin der hiesigen Bühne, Concert. Die immer schön bleibende Ouverture aus Mozarts Don Juan, fing es an. Mad. Urspruch sang Scene und Arie von Beethoven. Es war dieses das erste Gesangstück grösserer Art, das wir von diesem genialen Meister hier hörten. Mad. Urspruch sang es recht schön, so wie es überhaupt auch von Seiten des Orchesters sehr gut ausgeführt wurde; da konnte ihm denn allgemeiner Beyfall nicht fehlen. Hr. Baldenecker spielte ein Violin-Concert vom Hrn. Concertm. Hoffmann, welches vor einiger Zeit

im Andreischen Verlag zu Offenbach erschienen ist, mit vielem Beyfall. Dem. Lang, Mad. Urspruch und Hr. Mohrhardt sangen ein Terzett aus Semiramis von Catel. Die Ouverture aus Elisene von Rösler begann die 2te Abtheilung. Dieser Componist und dessen Oper sind uns noch fast unbekannt; die Ouvert. machte uns auch nicht begierig, diese Elisene näher kennen zu lernen. Mad. Lang und Mad. Urspruch sangen ein Duett aus Idomeneus. Hr. G. Hoffmann blies ein Clarinett-Concert von Michel ohne Theilnahme, und so wurde es auch angehört. Zum Beschluss sangen Mad. Lange, Dem. Lang, Mad. Urspruch und Hr. Krönner ein Quartett aus Adelasia und Alevano von S. Mayer.

(Der Beschluss folgt.)

München, den 26sten April. Ein so eben in München erschienenes Werk, das die Tonkunst überhaupt, so wie die Tonkünstler, die in Bayern lebten und noch leben, würdigend ehret, hat die Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde auf sich gezogen. Es heisst: *Bayerisches Musik-Lexicon*; sein Verfasser ist *Joseph Lipowsky* der schon vor einem Jahre durch sein Künstler-Lexicon, welches merkwürdige Nachrichten und Lebensumstände berühmter Maler, Zeichner, Bildhauer etc. enthält, seinen Namen, so wie sein ruhmwürdiges Bestreben, die nicht immer genug im Auslande gekannten Verdienste seines Vaterlandes aufzuhellen, jedem unbefangenen Manne werth gemacht hat. Eine kurze Anzeige dieser schatzbaren, vor uns liegenden Sammlung wird, wie wir glauben, Ihrem Blatte, das eine unserm Herzen und ganzen Wesen so nahe, aber deswegen nicht überall genug gewürdigte Kunst zu erheben und zu fördern sucht, nicht unwillkommen seyn.

Mit einer Bescheidenheit, die Manchem zum Beyspiele dienen könnte, spricht der würdige Verfasser in der Vorrede von den Vorzügen der deutschen Musik überhaupt, und von dem ausgezeichneten Hang, den seine Landsleute insbesondere von jeher für diese Kunst bewiesen haben. Dann giebt er kürzlich die Quellen an, aus welchen er seine Nachrichten gesammelt: denn Materialien zu einer künftigen Geschichte wollte er liefern, nicht durch aus der Luft gegriffene Artikel seine Leser unterhalten. Dem Einwurf, den er sich selbst darüber macht, dass er Tonkünstler aufgenommen, die in ehemaligen Reichs- und bischöflichen Städten gelebt haben, kömmt er auf eine befriedigende Weise entgegen: denn sollten wol jetzt, da gewiss keine Künstlergeschichte von Nürnberg oder Freysingen mehr erscheint, verdienstvolle Männer im ewigen Dunkel bleiben, weil einst diese zum Urstaat gehörigen Städte ein eigenes politisches Daseyn für sich hatten? Danken, (so meinen wir,) muss man es wol dem Hrn. Verf., dass er vor Vergessenheit sie rettete! — In alphabetischer Ordnung treten nun die Künstler und Kunstfreunde auf, die meist in diesem ihrem Vaterlande ihr Leben oder ihre Musse der Musik weihten. Herzoge, Kurfürsten und Prinzessinnen fanden sich geehret, sie zu erheben, und in ihr sich zu üben. In sehr wohlgeschriebenen, kurzen Aufsätzen erfährt man, wie die Fürsten *Albert V*, *Max I*, *Carl Theodor etc.* für dieselbe gewirket, welche Künstler unter ihnen Schutz und Ermunterung gefunden; man lernt in *Maria Antonia*, der Kurfürstin von Sachsen, die Dichterin und Tonsetzerin näher kennen. *Orlando di Lasso* mit seiner Kapelle, Kaspar *Kerl*, mit so vielen andern, deren Namen die Nachwelt mit Achtung nennt, sind uns noch jetzt eine bemerkenswerthe Erscheinung. Aus einem dem Ende des Buches beygefugten Verzeichnisse ersieht man mit Bewunderung, dass die in München eingeführte italienische Oper bis in das Jahr 1657 zurückgeht, und dass nur wenige Kriege die jährliche Aufführung dieses Schauspiels, das alle schönen Künste in sich vereinigt, bis jetzt unterbrochen haben. So bemerkt man auch, wie die grössten Sänger der Welt, ein *Farinelli*, eine *Faustina*, und so viele andere aus der blühendsten Epoche des Gesanges, in dieser Stadt gesungen, und wundert sich nicht mehr, wenn man dort grosse Forderungen an heutige Sänger macht, und über den Verfall des Gesanges mehr und lauter, als anderswo spricht. Seit langer Zeit war man nämlich durch das Beste, was man gehöret, zu grossen Erwartungen gebildet. — Sehr anziehend und bemerkenswerth sind so viele kurze Biographien von Künstlern, die erst noch vor

kurzem unter uns waren", z. B. *Winds Raaff*, *Marchand*, der *beyden Cannabich* u. a. Mit dem wärmsten Antheil an allem, was die ihm verehrte Tonkunst angeht, setzt endlich der Hr. Verf. den noch mit und neben ihm lebenden Künstlern ihr kleines oder grösseres Denkmal, das sie ehret, freuet, ermuntert. Man findet den berühmten Kapellmeister *Winter*, so wie den bescheidenen Lieder-Componisten *Schiens*, die Sänger *Brizzi* und *Weichselbaum*, die ernste, effectvolle *Mingotti*, so wie die artige, beliebte *Josephine Lang*. Dilettanten beyderley Geschlechtes, z. B. die allgemein geschätzte Klavierspielerin, Mad. Dulken, so wie erfahrne Männer, die aber ihr Leben der Kunst nicht widmen konnten, oder es nicht wollten, sind mit Achtung genannt. Niemand ist vergessen, als etwa einige Componisten der ehemaligen Klöster, deren Namen und Werke entweder mit ihnen untergegangen, oder bey der Menge der Materialien übersehen worden sind. Selbst jenen, der seinem Vaterlande eine kritische Geschichte der Tonkunst liefern sollte, glaubt der Verfasser entdeckt zu haben.

Diesen so reichhaltigen Notizen, aus welchen überall ein so humaner Sinn hervorleuchtet, sind viele literarische Nachrichten, die in das graue Alterthum — einige bis in das 9te und 10te Jahrhundert — sich verlieren, eingestreuet, und erklärende Stellen über Erfindung oder Vervollkommnung von musikal. Instrumenten, so wie über so manchen, dem Nichtkünstler nicht bekannten technischen Ausdruck, kommen hier häufig vor. Auch fehlt es nicht an so manchem freundlichen Wink, um Dingen aufzuhelfen, deren gänzlicher Verfall nicht ferne scheint. Besonders lesenswerth finden wir das gedankenreiche Wort für unsere Zeit, Seite 290 - 292. Möchte es beherziget werden! möchte die Stimme unsers helldenkenden Verf.s nicht Stimme des Predigers in der Wüste bleiben! — Doch ein bleibendes Werk hat Hr. Lipowsky geliefert; sein reger Eifer für die Kunst wird, wir dürfen es hoffen, manche kalte Brust beleben; Künstler werden die Ehre ihres Berufs tiefer fühlen, und kein Leser das Buch von sich legen, ohne den wohlmeynenden, edlen Absichten seines würdigen Verf.s seine herzliche Huldigung abgelegt zu haben.

Paris, den 18ten April. — — Ich bin mit jenen deutschen Zeitungsblättern selbst bey Cherubini gewesen und habe ihn gefragt, ob es mit dieser ausposaunten Nachricht über seinen Ruf zum Fürsten Esterhazy, und mit den so bestimmt angegebenen grossen Vortheilen dieser neuen Anstellung, volle Richtigkeit habe. Es ist nichts daran; und Cherub. weiss gar nicht, woher dieser Artikel kommt. — Zu wünschen wäre es freylich, dass jenes falsche Geschwätz sich in eine bestätigte Nachricht verwandelte: denn es ist wahrlich empörend, wie dieser grosse Genius, und tiefe, liebenswürdige Mensch, hier immerfort vom grossen Publicum nicht goutirt, von Schreyern geneckt, und von der oberflächlichen Dilettantenwelt beschaelzuckt wird. Nur die wenigen Kenner, wie sie sich z. B. im Concert des Conservatoire sammeln, lassen ihm sein Recht wiederfahren, als des grössten der jetztlebenden Componisten in Frankreich. Letzteres geschah besonders auch vor einigen Wochen, da in diesem Concert seine dreystimmige Trauercantate auf J. Haydns Tod wieder gegeben, und mit dem glänzendsten Beyfall aufgenommen wurde. Und wahrlich, das Werk ist des Meisters und des Besungenen werth, ungeachtet es ziemlich schnell entstanden ist, als vor mehreren Jahren sich das falsche Gerücht von Haydns Hintritt verbreitet hatte. Jetzt arbeitet Cherub. an einer neuen, grossen, vierstimmigen Messe.

Die italien. Oper wird unter des geistreichen, gewandten und thätigen Spontini's Direction immer glänzender. So eben wird *Semiramide* von Bianchi studirt. Die erste *Opera seria*, *Pirro*, von Paisiello, hat Glück gemacht, obgleich man allgemein glaubte, und auch schon voraus verbreitete, die ernsthafte italienische Oper würde und könne in Frankreich nie Glück machen. Es würde dies freylich wol gegründet seyn, wenn man diese Opern hier geben wollte, wie sie sind. Aber Spontini kennt sein Publicum, und kennt besonders auch das Theater. Er lässt immer vor allem das meist elende Gedicht umarbeiten, streicht die zu viele und zu lange Musik weg, nimmt — es versteht sich, von demselben Meister — aus andern Opern die Stücke, welche für *diese* Scene, *diese* Situation die passendsten und wirksamsten sind, und — drama-

tisirt so erst das Ganze, möcht' ich sagen. Dies versteht er trefflich. — Uebrigens ergehet es den *neuen* Opern seit geraumer Zeit hier heillos. Seit fast einem Jahre ist jede, ohne Ausnahme, nur immer die eine heftiger als die andere, ausgepfiffen worden — mehrere, vielleicht die meisten, blos des Gedichts wegen. Man kann sich in Deutschland kaum vorstellen, wie hakelich man sich hier eben über das Gedicht — und bis ins Kleinste, blos Conventionelle desselben — beseigt. Eine mittelmässige Musik mit gutem Gedicht macht Glück; ein musikal. Meisterstück mit schlechtem, oder doch solchem Gedicht, woran man Lächerliches und Anstössiges zu finden glaubt, fällt durch. Freylich hat man *in so fern* recht, dass Musik allein, sey sie auch noch so schön, nur im Concert aufzukommen verdient, nicht aber auf dem Theater, wohin Scene und Handlung, ausgedrückt durch Mimik, Worte und Musik, gehört.

Die Geburt des Königs von Rom wird noch immer in allen Theatern gefeyert. Unter allen bisher erschienenen Gelegenheits-Musiken stelle ich ganz oben an — ein kleines Liedchen von dem 70jährigen Grétry, dessen Saitenspiel seit mehrern Jahren verstummt war. Dies Liedchen hat den Titel: Marie Louise, Impératrice Reine à l'Eternel. Es ist, wie unsers verewigten Vaters Haydn: Gott erhalte den Kaiser — ein Meisterstück von richtiger Einsicht und kräftigem, edlem Gefühl. Grétry ist, ungeachtet seines Alters und der funfzig Opern, die sein fruchtbarer und (in seinem Fache) gewiss unübertroffener Genius hervorgebracht hat, noch sehr lebhaft. Er componirt aber nicht mehr. Die Nachtigall verstummt, wenn die Brütezeit vorüber ist, sagte er. Er arbeitet an einem philosophisch-moralischen Werke, von dem schon sieben Hefte im Manuscript fertig liegen. Junge Künstler, die nicht unwissend oder vom Dünkel geblendet sind, suchen seinen Umgang, den er ihnen immer gefällig und gern gewährt; sie achten sorgsam auf seine Mittheilungen und Urtheile über alles, was Tonkunst und vornämlich Theater-Musik anlangt. Sie haben auch vollkommen Grund dazu: man kann darüber, besonders über die letzte Gattung der Musik, nicht gründlicher, deutlicher und lehrreicher sprechen hören, als von ihm.

Kurze Anzeigen.

Trois Polonoises p. le Pianoforte, comp. — par Eduard Saulson. à Berlin, chez Concha et Comp. (Preis 12 Gr.)

Die erste dieser Polonoisen fängt gut an, aber dieser Anfang gehört, den Ideen nach, Martin, dem Componisten der *Cosa rara*; der Fortgang bietet blos gewöhnliche, rauschende Polonoisengänge, wie sie sogenannte Prager extemporiren, und zusammenhängender, als hier, extemporiren. Die zweyte ist weniger zu tadeln, ohne sich jedoch über das Mittelmässige zu erheben. Die dritte fängt wieder munter und ziemlich angenehm an: desto ärmlicher, und gegen das Ende fehlerhafter, ist das Trio.

Lenzgespräch, ein Wechselgesang von A. Kuhn, mit Begleit. d. Pianof., in Musik gesetzt von Aug. Harder. Op. 56. Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Preis 12 Gr.)

Kein Duett, sondern (in Absicht auf Musik) zwey kleine Lieder, deren Strophen wechseln, und die hin und wieder — theils dem Dichter sich näher anzuschliessen, theils der öftern Wiederholung einige Mannigfaltigkeit zu geben — mässig variirt sind. Neu sind eigentlich weder Ideen, noch Ausführung: aber gefällig, leicht und passend sind beyde, so dass das kleine Stück, besonders von weiblicher und männlicher Stimme im Wechsel gesungen, gewiss in Liebhaber-Cirkeln gute Aufnahme finden wird.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten May. **N°. 21.** 1811.

Recension.

Quatuor pour 2 Violons, Viola et Violoncelle comp. — par L. v. Beethoven. Propriété des Editeurs. Oeuv. 74. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Man kann das Werk eines genialen Componisten nicht besser schildern, als wenn man es mit ähnlichen Werken desselben Meisters vergleicht. Hr. v. Beethoven hat in seinen ersten sechs Quatuors den Reichthum seiner Imagination und die Fülle der Kunstmittel bewährt, die diese Gattung der Instrumentalmusik fordert. Dabey sprechen in demselben die lieblichsten Melodien jedes Gefühl an, und die Einheit, die hohe Einfachheit, der bestimmte und festgehaltene Charakter in jedem einzelnen Stücke, aus welchen jene Quatuors bestehn, erheben sie zu dem Rang der Meisterwerke und gesellen B.s Namen den verehrten Namen unsers Haydn und Mozart bey. Wir glauben aus der Seele aller ächten Freunde der Tonkunst und der Quartettmusik insbesondre zu sprechen, wenn wir den Wunsch aussern, dass unser B. sich in dieser Art und Weise erhalten, und uns viel jenen Aehnliches gegeben haben möchte! Die grossen Quartetten, die von ihm seit einem Jahr und drüber erschienen sind, athmen aber einen ganz andern Geist. Der Verf. hat sich hier ohne Rücksicht den wunderbarsten und fremdartigsten Einfällen seiner originellen Phantasie hingegeben, das Unähnlichste phantastisch verbunden, und fast alles mit einer so tiefen und schweren Kunst behandelt, dass in dem düstern Geist des Ganzen auch das Leichte und Gefällige des Einzelnen schier untergegangen ist. Das vorliegende neue Quartett des Verf. (Es u. As dur) ist nun mehr diesen letztern, als jenen frühern Arbeiten desselben ähnlich. Mehr ernst als heiter, mehr tief und kunstreich als gefällig und ansprechend, übt es, wie jedes geniale Werk, an dem Hörer eine gewisse Gewalt aus; doch nicht gerade — um ihn viel zu liebkosen. Der erste Satz fängt mit einem sehr ernsthaften, fast finstern *poco adagio* an, das, tief eingreifend, zu dem folgenden Allegro eine treffliche Einleitung seyn würde, wenn es sich nicht gegen das Ende hin in einen unnöthigen Wirrwarr harter Dissonanzen verlöre. Das folgende Allegro — ernsthaft im Ganzen — ist ein so originelles, aus verschiedenartigen Gedanken und Einfällen zusammengesetztes Stück — eben so schwierig auszuführen, als in seinen wunderbaren Verschlingungen überall zu verfolgen — dass es kaum möglich ist, es bestimmt zu charakterisiren. Der Ernst, womit es beginnt, wird bald durch die launige Pizzicato-Stelle unterbrochen. Der geringe melodische Zusammenhang, und das humoristische Hin- und Herschweifen von einem Einfall zum andern, geben ihm mehr das Ansehn eines freyen Phantasie, als eines geregelten Ganzen. Das darauf folgende, in $\frac{3}{4}$ Takt geschriebene, sehr lange Adagio — ein dunkles Nachtstück — athmet mehr noch, als finstre Schwermuth, und scheint uns in der düstern Verworrenheit, worin es sich, besonders in der letzten Hälfte, verliert, hart an der Grenze der schönen Kunst hin zu streifen, die bewegen, aber nicht foltern soll. Wir glauben, dass es jungen Künstlern sehr nützlich seyn würde, dieses Adagio in seinen harmonischen Wendungen und Fortschreitungen zu studiren; doch nicht gerade, um es überall nachzuahmen. Einen schneidenden Contrast damit macht das darauf folgende Presto im $\frac{3}{4}$ Takt, das in einem etwas wilden Unisono anhebt, und diesen Geist eines rauhen, wilden Muthes durchgehends be-

haupteten. Man kennt die kühne, bestimmte, scharfe Individualität, in der B. die letzten raschen Sätze seiner Quartetten zu schreiben pflegt. Das vorliegende scheint den Hörer plötzlich unter die kriegerischen Tänze einer wilden Nation zu versetzen. Das *Andante con Variazioni*, das den Beschluss dieses originellen Werks macht, weicht von dem, was man sonst in dieser Art zu hören gewohnt ist, ziemlich ab. Auch hier hat der Verf., statt des Gefälligen und Bekannten, etwas Tieferes und Originelles gegeben, wodurch auch dieses sich dem Ganzen völlig anschliesst.

Beethovens Genius bedarf unserer Lobreden nicht, und wird schwerlich auf unsere Wünsche achten. Doch wenn der Künstler — er sey Dichter oder Tonsetzer — sich, unbekümmert um Einheit und Reinheit des Effects, *nur* seinem subjectiven Phantasie-spiel glaubt hingeben zu dürfen, um das Schöne zu schaffen: so darf der kunstliebende Empfänger sich an die objective Einheit und Schönheit des Products allein halten, und anzeigen, was ihm darin den reinen, vollen Genuss gestört habe. Schreiber dieses gesteht mit der ihm zur Natur gewordenen Aufrichtigkeit, die Pflicht ist, in der Kunst, wie im Leben, und mit der Ueberzeugung, dass die Freunde der freundlichen Kunst mit ihm gleich denken: *er könne nicht wünschen, dass die Instrumental-Musik sich in diese Art und Weise verliere.* Aber am wenigsten wünsche er dieses bey dem Quartett — einer Gattung, die zwar des sanften Ernstes und der klagenden Schwermuth fähig, doch nicht den Zweck haben kann, die Todten zu feyern, oder die Gefühle des Verzweifelnden zu schildern, sondern das Gemüth durch sanftes, wohlthuendes Spiel der Phantasie zu erheitern.

Dass dies Quartett auszuführen schwer sey, darf kaum erinnert werden.

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss aus No. 20.) Am 20sten März gab Hr. Baumgärtner, Clarinettist beym hiesigen Theater, Concert. Eine Ouvert. von Mozart eröffnete es; dann spielten Dem.*** (Fräulein v. Glasburg,) Guitarre, Hr. Hoffmann — Violin — u. Hr. Wolf — Viola — ein Terzett, und spielten es so schön, dass man darüber die Schwäche der Compos. übersah. Nun kam eine grosse Bassarie von Mozart, die Hr. Brandt, ein junger Dilettant, sang. Hr. Baumgärtner spielte Clarinet-Variationen von Westerhoff. Die 2te Abth. fing mit einer Ouvert. von Paer an; dieser folgte: Scene mit Chören, von Cimarosa, ges. von Frau Hofr. Cordier. Diese höchst schätzenswerthe Dilett. habe ich Ihnen schon in meinen frühern Berichten als Fräulein von Hertling, wo ich sie auch vorzügliche Klavierspielerin nennen musste, bekannt gemacht. Hr. Baldenecker spielte ein schönes Rondo auf der Violin von Romberg, und spielte es auch recht schön. Dem. Stricker, eine junge Dilett. mit ungemein schöner Stimme, und Mad. Urspruch, sangen ein Duett von Paer sehr gut. — Am 25sten März wurde ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert zum Vortheil der Wittwen und Waisen verstorbener Musiker des Theater-Orchesters gegeben. Mozarts herrliche Ouvert. zur Zauberflote, von einem ungewöhnlich starken Orchester musterhaft vorgetragen, leitete ein. Hr. Fr. Heroux spielte ein Violin-Concert von Rode recht schön und gut. Dieser junge Künstler verspricht viel für die Folge. Dem. Lang, Mad. Urspruch, Hr. Mohrhardt und Hr. Berthold sangen ein Quartett (ohne Instrumentalbegleitung) von Winter. Die Herren Schmidt und Düring spielten eine Concertante für Oboe und Fagott ganz allerliebst. Die 2te Abtheilung füllte eine Messe von Haydn, gesungen von dem sämmtl. Operupersonale, und von einem zahlreichen Orchester begleitet. Alles wurde sehr exact und musterhaft ausgeführt. — Am 12ten April gaben die Hrn. Schwind und Baldenecker Concert. Eine Mozartsche Ouvert. fing es an. Dem. Schmitt sang eine Arie von Cimarosa recht gut. Der aufmerksame Beobachter muss mit Freuden bemerken, wie diese noch sehr junge Sangerin ihr Talent schnell und merklich entwickelt. Bey jedem neuen Erscheinen hatte ihre Stimme an Fülle, Bestimmtheit und Geschwindigkeit gewonnen, so wie sie selbst an Geschicklichkeit, diese mit Kunst und Geschmack leicht anzuwenden. Hr. Schwind spielte ein Flöten-Concert von A. E. Müller so gut, dass auch dem Tadelsüchtigsten

nichts zu wünschen übrig bleiben konnte. Ich hätte gewünscht, dass der achtungswürdige Componist unter den Zuhörern gewesen wäre, um Zeuge zu seyn von der Wirkung seiner Arbeit in den Handen eines so ausgezeichneten Virtuosen, wie Hr. Schwind. Die Hrn. Brestel, Hoffmann und Düring spielten eine Sonate von Demar für Harfe, Bassethorn und Fagott. Ouv. von Méhul fing die 2te Abth. an. Hr. Baldenecker spielte eins der schönsten Fränzelschen Violin-Concerte, die gegenwärtig bekannt sind, und spielte es sehr gut. Dem. Lang, Mad. Urspruch und Hr. Mohrhardt sangen ein Terzett von Weigl. Zum Schluss spielten die Hrn. Schwind und Baldenecker eine Concertante für Flöte und Violin. — Am 12ten April (Charfreytag) wurde im Schauspielhause die *Schöpfung* von Haydn mit ansehnlich verstärkter Orchesterbesetzung von Hrn. C. J. Schmitt, grossherzogl. Kapellm. und Musik-Director des hiesigen Theaters, aufgeführt. Unsere vorzüglichsten Sängerinnen und Sänger hatten sich in die Solo-Stücke getheilt und trugen sie rühmlich vor. Im Einzelnen nenne ich nur Dem. Schmitt und Hrn. v. Mörs, den eifrigen und beharrlichen Dilettanten, als wahrhaftig besondere Erscheinungen. Jene junge Sängerin sang ihre Stücke mit einer Sicherheit, Besonnenheit und einem Ausdruck, wie eine vielgeübte, ausgebildete Künstlerin. Hr. von Mörs zeigte, dass er nicht blos eine ausgezeichnet schöne Tenorstimme hat, sondern dass er auch wirklich *singen* kann. Das Orchester war sehr stark besetzt: 5 Contrabässe, 8—10 Violoncells, eben so viele Violen, und diesen gemäss Violinen, die Blas-Instrumente doppelt etc. Die Chöre waren präcis, und das Ganze wurde so gut gegeben, wie wir es noch nicht gehört hatten. — Am 14ten April gab Hr. F. Heroux Concert. Die Ouv. aus Nicolo's Aschenbrödel fing es an. Mad. Lange sang eine Arie von Danzi, ganz im ital. Styl geschrieben, und von Mad. Lange so gut ausgeführt, wie es nur von grossen Sängerinnen erwartet werden kann. Das bekannte Concert für zwey Fortepiano von Mozart wurde von Hrn. von * * * (von Wissenhütten) und Hrn. A. Schmitt meisterhaft gespielt. Hr. Lohmayr, Tenorsänger aus München, von dem ich unten noch besonders sprechen werde, sang eine Arie von Cimarosa. In der 2ten Abtheilung spielten die Brüder, Hr. Carl und Franz Heroux, eine Concertante für zwey Violinen, wie ein Paar Meister. Dem. Lang sang mit lieblicher Stimme und viel Kunst eine Arie von Pär. Hr. Schwind, der ausgezeichnete Virtuos, spielte Var. für Flöte, gesetzt von F. Heroux. Den Beschluss machte die schon früher erwähnte Echo-Harmonie von Witt. Und somit waren die Concerte für diesen Winter hier geschlossen. — Als Nachtrag möge Folgendes Platz finden. Unser hochverehrter Grosherzog hat zum Beweise seiner Achtung für Tonkunst und Künstler den Hrn. E. J. Schmitt, Musik-Director am hiesigen Theater, zum Kapellmeister ernannt, und Hrn. H. A. Hoffmann, ersten Geiger bey hiesiger Oper, zum Concertmeister an die Stelle des kürzlich verstorbenen Concertm. s Georg Anton Kreusser, welcher ehemals schon diese Stelle am churfürstl. Mainzischen Hof bekleidete, und sich vor ungefähr 30 Jahren besonders dadurch in der Welt bekannt machte, dass er eine zweyte Composition zum Tod Jesu von Ramler lieferte. — Ein fremdes junges Künstlerpaar, Hr. Friedr. Werner, vormals beym Weimarschen Hoftheater, und seine Gattin, Fr. Corona Werner, Schülerin des Hrn. Ceccarelli in Dresden, gaben am 15. März hier Concert. Auf eine Symphonie von Haydn folgte Scene und Arie aus La Principessa d'Amalfi, von J. Weigl, ges. von Hrn. und Mad. Werner. Hr. Carl Heroux spielte ein Violin-Concert v. Rode, sehr gut. Hr. und Mad. Werner sangen Scene und Duett aus Adelasia von S. Mayr, eine ungemein schöne Composition. Die 2te Abtheil. begann mit Scene und Polacca aus L'Intrigo amoroso von Paer, ges. von Mad. Werner; Hr. Mangold spielte Var. für das Violoncello von eigener Compos., welchen man leicht den noch ungeübten Componisten anmerkte, die aber dennoch interessirten, da sie viele bedeutende Schwierigkeiten für das Violoncello enthielten, welche von Hrn. Mangold sehr gut und mit Leichtigkeit vorgetragen wurden. Zum Beschluss sangen Hr. und Mad. Werner Scene und Duett aus la Vestale von Spontini. Dem Urtheil, das sich über diese Künstler im 9ten Stück dieser Zeitung von Leipzig aus befindet, weiss ich nichts hinzuzu-

setzen, als dass ich es gänzlich unterschreibe und das junge Paar auch hier gefiel. — Am 15ten April gab Hr. W. Lohmayr, Tenor-Sänger aus München, Concert. Er sang eine Arie von P. Generali; eine andere von Winter, und am Ende einige Romanzen mit Guitarre-Begleitung. Er zeigte sich in all diesen Stücken als Sänger von grosser Geschicklichkeit, Erfahrung und guter Schule. Er hat ein herrliches Portamento und macht auch Colloraturen sehr bestimmt und nett. Ob man gleich wünschen muss, dass seine vorzüglich schöne Stimme etwas mehr natürliche Töne haben möchte: so weiss er doch mit diesen ein sehr gutes Falset geschickt zu verbinden, so dass man ihn ohne grosses Vergnügen nicht hören kann. Er fand hier sehr viel Beyfall, um so mehr, weil gute Tenoristen selten sind. In der ersten Abtheilung spielte Hr. Wippert ein Violin-Concert von Rode sehr kraftig und gut. Dem. Lang sang eine Arie von Cimarosa, wie gewöhnlich, vorzüglich gut. In der 2ten Abth. spielten das schöne Quintett von Beethoven — Klavier Hr. A. Schmitt, Oboe Hr. J. Schmidt, Clarinett Hr. G. Hoffmann, Horn Hr. Fränzl und Hr. Düring, sehr gut.

Wien, d. 6ten May. Uebersicht des Monats April. *Hoftheater.* In diesem Monate hatten wir manche herrliche Erscheinungen auf unsern Bühnen. Dem. Anna Maria Sessi, (17 Jahr alt) jüngste Schwester der rühmlichst bekannten Sängerinnen Mariana und Imperatrice Sessi, betrat am 3ten hier zum ersten Male die Bühne als Griselda, und verdient eine rühmliche Auszeichnung vor vielen andern Anfängerinnen. Die seltene Höhe und Reinheit, der grosse Umfang ihrer Töne, (zwey und eine halbe Octave) ihre höchst richtige Intonation, und ihr einfacher, von aller Schnörkeley entfernter Vortrag — womit hier freylich die Italiener nicht zufrieden seyn wollten — entzückte uns. Wird dieselbe auch ihre mittleren und tiefen Töne erst vollkommen ausgebildet haben, und mit dem Theater überhaupt näher bekannt seyn: so ist dies eine Acquisition, wofür wir der Direction nicht genug danken können; um so mehr, da Dem. S. hier in Wien ihre jugendliche Bildung erhalten hat, und, der deutschen Sprache mächtig, in der Folge mit Glück auch für die deutsche Oper benutzt werden kann. Sie erhielt vielen Beyfall, und wurde jedes Mal nach dem ersten und zweyten Acte hervorgerufen. Auch Dem. Laucher und Hr. Siboni sangen und spielten lobenswerth; beyde wurden eben so nach dem Stücke hervorgerufen.

Am 20sten brachte Hr. Titus Dauchy ein neues Ballet, (eigentlich nur ein Divertissement, mit abgenutzten komischen Situationen) betitelt: *Der Fischer*, in drey Aufzügen, auf diese Bühne; es missfiel aber gänzlich. — Am 24sten wurde zum ersten Mal die von Hrn. Nicolini für das hiesige k. k. Hofopern-Theater componirte heroische italienische Oper: *Quinto Fabio Rutiliano*, in zwey Aufzügen, von Hrn. Giuseppe Rossi, unter der Leitung des Componisten gegeben, worin Hr. Velluti zum ersten Mal auftrat. Obgleich die Musik, wie uns däucht, für besser gehalten werden könnte, als die zwey früher hier gehörten Opern dieses Componisten: (Trajan und Coriolan:) so ist doch die Handlung des Sujets höchst gedehnt und langweilig. Was aber Hr. Nicolini mit seiner Ouvertüre hat sagen wollen, und was für Zwecke er durch seine Janitscharen-Musik (in einem römischen Stücke!) hat erreichen wollen: das ist schwer zu errathen. Bey Hrn. Velluti bemerkten wir mit Vergnügen, dass seine Stimme sowol an Biegsamkeit, als an Reinheit und Höhe gewinne, und dass der Fleiss desselben, auf der begonnenen Künstlerbahn fortzuschreiten, von gutem Erfolg ist. Die zweyte Vorstellung war zum Vortheile des Hrn. Siboni, dieses auch um die deutsche Oper verdienten Sängers. Nur bedauerten wir, dass seine Wahl auf *diese* Oper gefallen war, bey welcher das Haus beynahe zur Hälfte leer blieb. Hr. Velluti wurde vier Mal hervorgerufen; am Ende erschienen nebst demselben, Dem. Fischer, (die sehr brav sang, und aufs Neue für die nächsten fünf Monate engagirt ist,) und Hr. Siboni, mit dem Hrn. Nicolini in ihrer Mitte. — Am 28sten wurde zum ersten Mal: *die Feuerprobe*, ein komisches Singspiel in einem Aufzuge, nach dem Lustspiele gleiches Namens, von A. v. Kotzebue,

mit Musik von Hrn. J. F. Mosel gegeben. Da dieses Singspiel erst einmal gegeben wurde: so behalte ich mir vor, nächstens davon zu sprechen.

Theater an der Wien. Eine der merkwürdigsten Erscheinungen auf dieser Bühne in diesem Monate ist die Aufführung der romantischen Oper: *Aschenbrödel*, in drey Aufzügen, nach der *Cendrillon* des Hrn. Etienne, mit Musik von Nicolo Isouard. Die Mitglieder dieses Theaters haben sich für ein Pensions-Institut verbunden, das jeden einzelnen Theilnehmer über den Hinblick auf Alter oder Körperschwäche beruhigen, und seinen Muth zu thätigem Diensteifer fortdauernd lebhaft erhalten könne. Zur ersten Gründung hatte die Direction diesem Pensions-Institute den Vortheil der ersten Darstellung der erwähnten Oper eingeräumt. So sehr auch unsere Erwartung von dem Ruf, der dieser Oper vorherging, gespannt war: so wurde sie doch nicht allein befriedigt, sondern weit übertroffen. Wir rechneten darauf, ein grosses Spectakelstück zu sehen, etwa feuerspeyende Berge, brennende Burgen, Schlachten etc., allein wir fanden uns sehr angenehm getäuscht. Ein bekanntes Ammenmährchen, von dem Dichter mit der äussersten Zartheit aufgefasst, und bis zum Schlusse interessant durchgeführt, ist der Stoff dieses hier am 5ten zum ersten Mal mit unglaublichem Beyfall aufgeführten Singspiels. Dass die dermal. Direct. keine Kosten scheuet, um das Vergnügen des Public.s an dramat. Darstellungen möglichst zu erhöhen, haben wir schon mehrmals in diesen Blättern dargethan, und ist hierüber nur Eine Stimme — die der Anerkennung und des Dankes. Auch in dieser Oper zeigte sich dieselbe splendid. Ueberhaupt müssen wir bekennen, dass, wie das Ganze, so auch jedes einzelne Mitglied dabey mit Lob genannt zu werden verdient. Der Kranz aber gebührt unstreitig der jungen vierzehnjährigen Dem. Josepha Demmer, Tochter unsers braven k. k. Hoftheater-Sängers, welche, ohne je eine bedeutende Rolle gespielt zu haben, in der Rolle Aschenbrödels allen Forderungen der Kunst Genüge leistet. Auf ihr beruht grösstentheils der Effect des Ganzen; sie lösete aber die ihr zugemuthete Aufgabe mit einer so seltenen Trefflichkeit, wie man gewiss noch wenig Beyspiele von Anfängerinnen in diesem Alter aufzuweisen hat. Ihre einnehmende Gesichtsbildung, das unschuldige Auge, die Bescheidenheit und der Anstand in ihrer Gebehrde; der sanfte, rührende Ton ihrer Stimme, sowol in der Declamation, als auch in ihrem einfachen, kunstlosen, reinen und sicheren Gesange; ihr grazienvoller Tanz — alles vollendete ihren Triumph. Nicht Kunst, nur Natur glaubte man zu sehen: aber die erlesenste, die schönste Natur. Sie gewann alle Herzen. Möge sie auf der so schön begonnenen Bahn fortwandeln, und sich durch ihren Fleiss als Liebling des Publicums zu erhalten wissen! Am Tage nach der ersten Vorstellung erhielt Dem. Demmer folgende zwey Briefe, welche beweisen, dass man in Wien Talente zu schätzen, zu belohnen und aufzumuntern wisse. *Liebe Cendrillon!* Die allgemeine Zufriedenheit, die das Publicum so laut und einstimmig äusserte, giebt Ihnen die beruhigende Ueberzeugung, dass Sie mir und der Direction durch die Entwickelung ihres liebenswürdigen Talents grosse Freude verschafft haben; denn Sie wissen, dass mir und der Direction nichts angenehmer seyn kann, als das Publicum vergnügt zu sehen. — Dass Sie in Ihrem frühen Lenz einen so grossen Beyfall ärndten, öffnet Ihnen eine frohe Aussicht für Ihre künftigen Tage. — Bleiben Sie immer, was Cendrillon ist, und was Sie so richtig darstellten: aufmerksam, bescheiden, und gut — Sie werden dann immer beliebt und glücklich seyn. Als einen Beweis, wie sehr die Direction Ihren Eifer zu schätzen weiss, schicke ich Ihnen anliegende 500 Gulden. — Von meiner persönlichen Theilnahme sind Sie ohnedies überzeugt. Wenn Sie irgend etwas zur weitern Ausbildung Ihres hoffnungsvollen Talents bedürfen, so erwarte ich, dass Sie sich an mich wenden; ich bin kein Zauberer, und halte mich für keinen Weisen: aber ich will Ihnen wie Alidor gern in jeder Gelegenheit nützlich seyn. *Ferdinand, Graf Palffy.* — *Liebe Demmer!* Ihre Fortschritte auf der theatralischen Laufbahn bezeichnet die erste Darstellung *der Aschenbrödel* auf eine so glückliche Weise, dass ich es mir, dem Stifter und Vorsteher des Pensions-Instituts, nicht versagen kann, Ihnen ein kleines Denkmal meines Beyfalls

zu übersenden *). Sey Ihnen die gestrige Rolle, was der jungen Aschenbrödel die bezaubernde Rose war, — eine Erweckung der Kraft, und ein Beleben im Keim verschlossener Talente: ich werde mich dann des Ereignisses freuen, das eine gute Absicht zum Besten Vieler zu Ihrem besondern Besten gelingen liess. *Hartl.* Auch der k. k. Hof-Schauspieler, Hr. Duprée, welcher die Talente des lieblichen Mädchens durch Belehrung zu wecken und ihnen die rechte Richtung zu geben wusste, erhielt von der Direction ein Geschenk von 500 Gulden, nebst einem sehr schmeichelhaften Schreiben. — Louards Musik ist, ohne tief gelehrt zu seyn, sehr charakteristisch, angenehm und melodios. Von vieler Wirkung ist der Satz des Waldhorns und der Harfe in der Ouvertüre, welcher im zweyten Acte wieder vorkommt; die erste Romanze (Cmoll) der Aschenbrödel, ein Duett derselben mit Ramiro, (Hr. Ehlers) und eine Romanze desselben, zwey Duetter der Clorinde und Thisbe, (Dem.s Buchwieser und Meier) das erste Finale, und die glückliche Anwendung der harmonisch gestimmten 8 Trompeten beym Einzuge, welche eine imposante Wirkung hervorbringen, verdienen vorzüglich genannt zu werden. Durch reichliche Beyträge des Hofes, der Direction, und zahlreicher Unterstützer des Guten und Nützlichen, belief sich die Einnahme über 9000 Fl. — Am Tage der vierten Vorstellung (den 16ten) wurde Dem. Demmer nach dem Schlusse des zweyten Actes hervorgerufen, und ihr ein Kranz auf die Bühne geworfen; in demselben Augenblicke wurde auch ein (nicht sehr gelungenes) Gedicht ausgestreut. Sie wurde noch in mehrern Gedichten besungen, welche in den *Sammler* und in die *Thalia* aufgenommen worden sind.

Am 6ten wurde *Wilhelm Tell*, jenes Ballet von Hrn. Henri, wieder in die Scene gesetzt von Hrn. Vigano, zum Vortheile der Mad. Freitschke gegeben, worin Hr. Titus Dauchy die Rolle des Tell gab, aber die Zuschauer eben so kalt liess, wie in seinen früheren Debüts.

Theater in der Leopoldstadt. Am 16ten zum ersten Mal: *Taukmar von Sachsen*, ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufzügen von Perinet, mit Musik von Hrn. Volkert. Es gefiel nicht, und wurde auch schlecht gegeben. —

Concerte. Am 7ten und 8ten wurde in dem Burgtheater *die Schöpfung* zum Besten des musikalischen Pensions-Instituts gegeben. — Am 8. gab im Theater nächst dem Kärnthnerthore Hr. Reil, k. k. Hof-Schauspieler, zu seinem Vortheile eine declamatorische und musikalische Abend-Unterhaltung. Die vorkommenden Stücke waren: *Erste Abtheilung* 1) Symphonie (C dur) von Mozart, aber nur das erste Stück. 2) Bürgers Lied vom braven Mann, vorgetragen von Hrn. Reil. Seine Stimme hat zu wenig Modulation und Biegsamkeit. 3) Die Kuh, von Bürger, vorgetragen von Mad. Koberwein: sie verwendete *zu viel* Anstrengung; weniger wäre besser gewesen. 4) Die Trümmer der Vorwelt, von Overbeck, declamirt von Hrn. Roose; das Gedicht wollte der Menge nicht zusagen. 5) Die Bürgschaft von Schiller, durch Hrn. Krüger trefflich, wahr, und durchaus verständlich vorgetragen. Er errang sich heute die Palme unter allen übrigen Declamatoren. 6) Ein Flöten-Concert, (Gmoll) ganz neu, componirt und gespielt von Hrn. Professor Bayer. Er ärndtete vollen Beyfall. 7) Der ewige Jude, eine lyrische Rhapsodie von Schubart, von Hrn. Koch — den wir im Schauspiele zu schätzen wissen — sehr unverständlich und ohne Anstrengung vorgetragen. 8) Die Frühlingsfeyer, Ode v. Klopstock, mit Musik von Zumsteeg, ward durch den unsicheren Vortrag des Hrn. Reil höchst langweilig. 9) Romanze aus der Oper: Aschenbödel, gesungen von Dem. Jos. Demmer, war uns auch hier angenehm zu hören. *Zweyte Abtheilung.* 10) Kaiser Max auf der Martinswand, von Hrn. v. Collin, mit Fleiss vorgetragen von Dem. Adamberger. 11) Der Kampf zwischen dem Löwen und der Rieseuschlange, von Kind; gut, doch etwas zu geschwind gesprochen von Hrn. Koberwein. 12) Die Tabackspfeife, von Pfeffel; vorgetragen von den Hrn. Koch und Koberwein. 13) Ein Terzett von Winter, ges. von Dem. Meier, und den Hrn. Ehlers und Meier: gefiel. 14) Rudolph von Habsburg, von Schiller, mit neuer Musikbegleitung von Hrn. Gyrowetz, auf

*) Es lag ein goldenes Collier mit gleichen Ohrgehängen bey.

dem Pianoforte gespielt von Hrn. Neumann, Sänger des k. k. Hoftheaters, und declamirt von Dem. Krüger. Ihr Vortrag zeigte mehr das Einstudirte, als wirklich Empfundene. Hr. Neumann, der sonst — besonders in seinen Compositionen — viele Fertigkeit besitzt, war heute nicht ganz sicher in seinem Spiel. 15) An die Freude, von Schiller. Die Strophen wurden abwechselnd vorgetragen von den declamirenden Mitgliedern, welche zu gleicher Zeit in die Hälfte des Chors einstimmten, den Hr. Reil nach jeder Strophe anfing. Mit Musik und Gesang würde dieses Gedicht mehr Wirkung gemacht haben. 16) Zum Schluss: Duett aus der Oper: Aschenbrödel, ges. von Dem. Demmer und Hrn. Ehlers, gefiel auch hier sehr. Hr. Reil hatte eine gute Einnahme, denn das Haus war gedrängt voll.

Am 9ten sollte zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, das Oratorium: Das Leiden unsers Herrn Jesu Christi, gegeben werden; wegen Unpäslichkeit der Dem. Fischer aber wurde dasselbe verschoben: dafür hatte man zum Vortheil des Theater-Armenfonds eine musikalische Academie veranstaltet, die aber wenig besucht wurde. — Am 14ten gab man dann dies Oratorium von Hrn. Jos. Weigl. Es wurde bey kaum halb vollem Hause gegeben. — Am 28sten gab Hr. J. J. Schnell, königl. würtembergischer Hof-Mechanicus, in dem kl. Redouten-Saale ein Concert, in welchem er sein von ihm erfundenes Instrument, *Anemocorde*, welches durch Hrn. Joh. Nep. Hummel gespielt wurde, hören liess. Dieses Instrument hat die Form eines grossen Fortepiano, und Klavier-Saiten, wird auch wie ein Fortepiano gespielt *). Das Eigenthümliche des Tons dieses Instruments, welches durch die Wirkung eines künstlich angebrachten Balgenwindes, womit die Saiten berührt werden, hervorgebracht wird, ist anhaltend, wachsend, und auch sich verlierend, nach Willkühr desjenigen, welcher das Instrument spielt. Obgleich Hr. S. auf dem Anschlagzettel sich rühmte, dass „die Annehmlichkeit des Tones bey weitem alle in dieser Art bis jetzt bekannte Instrumente übertreffe;“ so machte sein Anemocord doch auf die Zuhörer nicht die beabsichtigte Wirkung, und wir müssen bekennen, dass es Hrn. Leppichs Panmelodicon, sowol in der Stärke, als in der Annehmlichkeit des Tones, nachstehe.

Notizen. Unsere geschätzte Sängerin, Mad. Milder, hat mittelst eines sehr schmeichelhaften Schreibens des berühmten Tonsetzers, Hrn. Spontini, vom 28sten März, äusserst vortheilhafte Anträge für die italienische Oper zu Paris erhalten. Um zu zeigen, wie sehr diese Künstlerin auch ausserhalb Wien geschätzt ist, führen wir einige Stellen aus diesem Schreiben an:

La renommée de vos talents est parvenus jusqu'à nous et votre réputation est au moins aussi grande à Paris qu'à Vienne. J'ai eu moi-même l'honneur de vous entendre lors de mon passage en Autriche il y a deux ans, et jamais voix humaine ne produisit une plus grande sensation, que celle, que j'éprouvai dans cet heureux moment. Depuis cette époque j'ai été nommé Directeur d'un des grands théatres de notre capitale. Un des plus grands plaisirs que puisse me procurer cette place est celui, de vous offrir, Madame, un engagement à mon théatre en qualité de Prima Donna. J'ai déjà à la verité trois cantatrices distinguées — — — mais votre présence fera évanouir leur gloire, de même que le soleil fait pâlir la clarté des étoiles. — — — Ma seule crainte est qu'un traitement de 46,000 francs par an ne soit pas assez digne de vous. Malheureusement je n'ai pas d'avantage à ma disposition pour le moment etc.

(Diese Stellen aus dem *Sammler*, No. 45.)

Einige Nachrichten von der Reise des Hrn. Dr. Chladni, aus einem Briefe von ihm, aus Milano, Mitte Aprils.

Nach meiner Abreise von *Turin*, dessen biedere und freundschaftliche Einwohner bey mir immer in gutem Andenken bleiben werden, verweilte ich etwas in *Casal*, einem zwar kleinen, aber von mehrern sehr angesehenen adeligen

*) Eine ausführliche und genaue Beschreibung dieses Instruments findet im 12ten Jahrg. dieser Zeitung.

Familien bewohnten Orte; wo ich ein zahlreiches und aufmerksames Auditorium fand, und wo mir die Bekanntschaft des edeln, und unermüdet gefälligen Marquis della Rovere ganz besonders interessant war, welcher eben so, wie seine vortreffliche Gemalin, sich durch ein vorzügliches musikal. Talent auszeichnet. Von Casal ging ich nach *Alessandria*. Dort waren mir anfangs die Umstände sehr ungünstig; unter andern war es schwer, eine schickliche Zeit zu finden, um meine Erfindungen dem Publicum zu zeigen; und als ich endlich, weil es nicht füglich anders seyn konnte, und Viele es wünschten, einen Abend gewählt hatte, wo auch französisches Schauspiel war, und alles schon gehörig dazu veranstaltet hatte, wendete sich der Director des Theaters (welcher es im Namen der Dem. Raucour in Paris verwaltet) an den Präfecten, und wirkte, in Beziehung auf ein ihm ausschliessend ertheiltes Privilegium, ein Verbot aus, und zugleich ein Verbot an den Maire, nie in Zukunft irgend eine Veranstaltung für das Publicum zu eben der Zeit, wo Schauspiel sey, zu verstatten! Es waren also alle Bemühungen und Kosten vergeblich angewendet, und ich wollte im Unwillen abreisen, und denen, die schon Billets hatten, ihr Geld wieder zurück geben: man redete mir aber zu, und ich veranstaltete es zu einer andern, sonst ungewöhnlichen Tageszeit, wo ich weiter keine Schwierigkeiten, und eine zahlreiche und theilnehmende Versammlung fand. Uebrigens habe ich alle Ursache, die Gefälligkeit so mancher dortigen Einwohner in der gebildeten Klasse zu rühmen; unter den ungebildetern scheinen mir aber mehrere nichts taugende Individuen sich zu befinden, als in andern Städten von Piemont, welches auch ganz natürlich ist, weil wegen der ungeheuren Festungsarbeiten der so beträchtlichen Garnison, und des starken Durchganges von Reisenden und Frachten, so viele Menschen aus der untersten Klasse sich dort zusammendrängen, von denen jeder gern, es sey auf welche Art es wolle, etwas erwerben will. Von Alessandria machte ich eine Seitenfahrt nach *Aqui*, einem kleinen Orte südwärts von Alessandria, dessen warme Quellen, die schon zu den Zeiten der alten Römer bekannt waren, im Sommer zu Badekuren benutzt werden. Der dortige Unter-Präfect, Filli, der ein vorzüglicher Musikkenner und ein gar gefälliger Mann ist, hatte mich dahin eingeladen; er hat auch die Güte gehabt, im voraus alles Nöthige zu veranstalten, so dass ich wenige Zeit nach meiner Ankunft den dortigen Kunstliebhabern meine Erfindungen vorzeigen konnte. Die Versammlung zeigte sich sehr theilnehmend; es ward mir auch die kleine Reise und die wenige Bemühung ganz anständig vergütet. Nach meiner Rückkehr nach Alessandria habe ich die mir anfangs vorgenommene Reise nach Genua, wegen des durch das Thauwetter gar zu sehr verdorbenen Weges aufgegeben, oder vielmehr aufgeschoben, und bin nach *Milano* gereist. Da es hier, fast eben so, wie in Paris, gar zu viele Zerstreuungen aller Art giebt, so habe ich nicht rathsam gefunden, etwas öffentlich zu veranstalten, wol aber habe ich den Mitgliedern der Società d'incorraggiamento (welche eine gut eingerichtete Gesellschaft ist, wo auch viele Zeitungen und wissenschaftliche italienische, französische und deutsche Journale gehalten werden) und den von den Mitgliedern eingeführten Personen mein Clavierflinder hören lassen; man hat mich auf eine ehrenvolle Art behandelt, und mich für die Kosten des hiesigen Aufenthalts hinreichend entschädigt, und ausserdem haben sich auch noch einige kleinere Privat-Cirkel gefunden. In der hiesigen Zeitung, Giornale Italiano, vom 22sten März 1811, hat man viel Gutes von meinen Erfindungen gesagt, welches auch in den Courier de Turin vom 10. Dec. 1810 in einem Aufsatze von dem eben so wol wegen seiner Kenntnisse und Einsichten, als wegen seiner Gefälligkeit achtungswürdigen Modesto, Paroletti, geschehen ist.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. № VI. 1811.

Nachricht für Theater-Directionen.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig sind nachfolgende Partituren in Abschrift zu haben:

Beethoven, L. v. Leonore, Oper in zwey Acten.

—— — Ouverture, Entr'actes und Gesänge zu Egmont, Trauerspiel von Göthe.

Der blinde Gärtner oder die blühende Aloe, von A. von Kotzebue (aus dem 15ten Theile seiner neuen Schauspiele) Liederspiel, mit Musik von Dorn.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Für Violin, Violoncell etc.

Beethoven, L. v. Ouverture d'Egmont à grd. Orchestre. Op. 84. (F moll.) 1 Thlr. 12 Gr.

Blyma, F. Air varié p. le Violon av. acc. d'un second Violon et Violoncelle. Op. 10. 6 Gr.

— Air varié etc. Op. 11. 12 Gr.

Gerke, A. 3 Duos conc. p. 2 Violons. Op. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— Trio p. 2 Violons et Basse. Op. 2. 12 Gr.

— Siciliano varié p. le Violon av. acc. de l'Orchestre. Op. 5. 16 Gr.

Müller, J. H. 12 Canons p. 2 Violons ou 2 Flûtes 6 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture à grd. Orchestre № 4. (C dur.) 1 Thlr.

Rode, P. 4me Quatuor p. 2 Vlons, Viola et Violoncelle. Op. 18. (G dur) 16 Gr.

— Variations p. le Violon princip. av. acc. de grand Orch. Op. 19. (A dur.) 16 Gr.

Schneider, G. A. Ouverture à grd. Orchestre à 14 Instrumens obligés. Op. 60. 2 Thlr.

Winter, P. Ouverture de l'Op.: Colmal à grand Orchestre 1 Thlr. 8 Gr.

Für das Pianoforte.

Beethoven, L. v. 5me gr. Concerto av. acc. de l'Orch. Op. 73. (Es dur) 4 Thlr.

— Variations. Op. 76. 8 Gr.

— Fantaisie. - 77. 16 Gr.

— Sonate. - 78. 16 Gr.

— Sonatine. - 79. 18 Gr.

— Ouverture d'Egmont. Op. 84. 12 Gr.

Cramer, J. B. Sonate à 4 mains. Op. 57. 1 Thlr. 12 Gr.

Dumonchau, 3 Sonates de diff. Styles av. Violon ad libit. Op. 52. 2 Thlr.

Dussek, J. L. Recueil d'airs connus variés. Op. 71. № 2. 1 Thlr.

— gr. Sonate. Op. 75. (Es dur) 1 Thlr.

Pär, Ferd. 3 grandes Sonates av. accomp. de Violon et Violoncelle ad libitum. № 1. 2. 3. chaque №. 1 Thlr.

Pixis, J. P. gr. Sonate. Op. 3. 1 Thlr.

Steibelt, D. Fantaisie dediée à Naritschkin.

Weigl, Ouv. z. d. Schweizerfamilie f. Pianof. 4 Gr.

Für Gesang mit Begleitung.

Beethoven L. v. 6 Gesänge mit Begleitg. des Pianof. Op. 75. 1 Thlr.

— 4 Arietten und 1 Duett (ital. u. deutsch) mit Begltg. des Pianof. Op. 82. 16 Gr.

Himmel, F. H. Gesänge aus Tiedge's Urania mit Begleitg. des Pianof. (Neueste Auflage) 1 Thlr.

Mozart, W. A. Così fan tutte, (Weiberstreue) komische Oper, mit italienisch- und deutschem Text, (vollständig, mit allen ital. Recitativen und mit deutschen Dialog) Partitur 12 Thlr.

Kargl, Trio p. Guitarre, Violon et Viola. Op. 2. Liv. 1. 2. à 1 Thlr.

Reichardt, Göthes Oden, Lieder und Romanzen 4te Abtheil. 1 Thlr. 12 Gr.

— Schillers lyrische Gedichte etc. 2r Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

Schlett, (Amor timido.) Furchtsame Liebe für eine Singstimme mit Begleitg. des Pianof. (italienisch u. deutsch.) 8 Gr.

— (Il sogno) der Traum nach Metastasio, für eine Singstimme etc. 8 Gr.

Spontini, Scene, Cavatine und Duett a. d. Oper: die Vestalin, mit Begleit. des Pianof. 8 Gr.

Sterkel, Scene u. Rondo: O Himmel! Hat etc. Klavier-Auszug (italienisch u. deutsch.) 12 Gr.

— Dasselbe, Klavier-Auszug und Orchester-Stimmen. 1 Thlr.

Weigl, J. die Schweizerfamilie, Oper im Klavier-Auszug. 2 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Dumonchau, Ch. Airs variés p. le Violoncelle avec accomp. de Basse. Op. 5. Liv. 1. 14 Gr.

— Airs variés p. le Violoncelle av. accomp. de Basse. Op. 5 Liv. 2. 14 Gr.

Eliesener, J. 3 Quatuors concert. p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 9. Liv. 3. 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A. gr. Trio pour Violon, Alto et Violoncelle. Op. 26. 2 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Andr. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violonc. Op. 30. 6me Liv. des Quat. 3 Thlr.

Pär, F. Ouverture aus der Oper: Camilla, für 2 Flöten oder Violinen. 6 Gr.

Ouverture aus dem musikal. Quodlibet Rochus Pumpernickel, für 2 Flöten od. Violinen 6 Gr.

Entreacte a. d. musik. Quodlibet, Rochus Pumpernickel, für 2 Flöten od. Violinen 6 Gr.

Steibelt, D. grande Sonate p. Pianoforte accomp. d'un Violon. Op. 67. 1 Thlr. 4 Gr.

Hauff, F. Sonate p. le Pianof. accomp. d'un Violon et Violoncello oblige. Op. 7. 1 Thlr. 12 Gr.

Wilms, J. W. Concerto p. le Pianof. av. accomp. de plusieurs instr. Op. 17. (C dur.) 2 Thlr. 8 Gr.

Morgenroth, F. A. Ouverture p. le Pianoforte 12 Gr.

Spontini, Ouverture a. d. Oper: die Vestalin im Klavier-Auszuge 8 Gr.

— Ballets de l'Op.: la Vestale arr. p. le Pianof. 20 Gr.

— Triumphmarsch a. derselben Oper 4 Gr.

Auswahl von Ouverturen, Gesängen, Märschen und Tänzen a. d. neuesten Opern, 12 Heft, im Klavier-Auszuge 1 Thlr. 4 Gr.

Bolzer, A. Berliner Favoritwalzer f. d. Pianof. 4 Gr.

Fioravanti, Ouverture a. d. Oper: die Dorfsängerin, für das Pianof. 4 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture de l'Op.: la testa rascallata p. le Pianof. 6 Gr.

Oesterreichische Militair-Märsche aus dem letzten Kriege, f. d. Pianof. 8 Gr.

Cimarosa, Ouv. a. d. Oper: die heimliche Ehe, f. d. Pianof. 8 Gr.

Schneider, W. Variations faciles p. le Pianof. sur la Marche de la Tragédie: die Weihe der Kraft. Op. 19. 12 Gr.

Riese, Helene, Sonate p. le Pianof. Op. 1. 12 Gr.

Meyer, C. H. 4 Walzer und eine Quadrille, mit Begleitg. des Pianoforte. 4 Gr.

Viguerie, B. 6 nouvelles Sonatines d'une difficulté progressive p. le Pianof. av. acc. de Violon ad libit. Op. 12. Liv. 1. 12 Gr.

Beethoven, L. v. Polonoise favorite p. le Pianof. à 4 mains, (F dur.) 8 Gr.

Küffner, Jos. Sérenade p. Guitarre, Flöte et Alto Op. 1. et Op. 2. à 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 Täuze f. Guitarre, Flöte und Bratsche Op. 3. 16 Gr.

Stählin, J. J. Anleitung z. Guitarre-Spiel 2 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

S. 10. Mag der gelehrte Musicus sich damit gross dünken, wenn er will, dass er durch *mathematische* Accorde *derley* Töne vereinigt habe, von welchen es schien, als ob sie nie zusammentreffen könnten: wenn sie nichts bedeuten, so wird man sie mit den Gebehrden eines Redners vergleichen, die nichts als Zeichen seines Lebens *sind*, oder mit künstlichen Versen, die nichts als ein abgeschmacktes Geräusch *sind*, oder mit den Zügen der Schreibmeister, die nichts als ein Zierrath *sind*. Lieber schwache Harmonie, als schlechte Melodie; lieber keine Musik, als eine ohne Charakter. (Nun aber:) Die Kunst hat keinen einzigen Ton, der nicht sein Vorbild, sein Muster der Nachahmung in der Natur haben sollte, (was heisst hier *Natur*?) und der nicht wenigstens ein Anfang eines Ausdrucks wäre, gleich wie ein Buchstab oder eine Sylbe der Anfang eines Wortes ist etc.

S. 11. Musikschönheit gefällt auch Unwissenden in der Tonkunst. Wer von einem Kinde nicht verstanden werden kann, verdient wol nicht verstanden zu werden. (Wie ist es möglich, dass ein denkender Mann, der die *Bache*, der *Mozart*, *Beethoven etc.* kennet, so etwas hinschreiben kann! Ja, auch Haydn — werden seine Symphonien und Quartetten von Kindern verstanden? oder verdienen sie nicht, verstanden zu werden?)

Ebend. Affectloses Tongeräusch gleicht den Landschaftstücken in der Malerey: (haben denn Landschaften keinen Charakter? keinen Ausdruck?) die Musik aber, die beseelt ist und von Empfindungen *herrührt* — solche heisst das Gemälde mit Figuren.

S. 12. Was die Schönheit optischer Formen für die Malerey, das ist die Schönheit akustischer Formen für die Musik. Sie ist die Grundlage der musikal. Schönheit — also noch lange nicht diese selbst. Aber die ausdrucksvolle Andeutung, die schon in den reinen Verhältnissen der Töne zu einander, abgesehen von allen musikalischen Gedanken, liegt, erschwert die theoretische Absonderung der Form von dem Ausdruck in der Schätzung musikal. Kunstwerke etc. (Scharfsinnig und wahr! Wie ist es aber zu verstehen, wenn der Verf. gleich vorher akustische Form und musikal. Harmonie als gleichbedeutend zu gebrauchen scheint?)

S. 13. Unsere Herzen verstehen ohne Worte; und wenn sie gerührt sind, so haben sie alles begriffen. (Und bald darauf:) Wie es grosse Dinge giebt, die keine Worte erreichen können, so giebt es auch feine, die nicht gefasst zu werden vermögend sind; und diese letztern liegen besonders in den Empfindungen (und gehören folglich in das Gebiet, worin die Tonkunst waltet.)

S. 19. Es können Gegenstände nur in so fern allgemein schön genannt werden, in so fern alle Menschen — vielleicht doch mit Einschränkung sagt der Verf. — das Organon und die Kraft haben, wodurch sie percipirt werden. Es ist aber nicht möglich, dass die Empfindung des Schönen nur in zwey Menschen von einerley *Grade* sey. Daher kommen auch die so verschiedenen Urtheile über aufgeführte Tonstücke.

S. 20. Alles, was auf unsere Organe und Kräfte einen Einfluss hat, entweder sie zu erhöhen, oder sie zu schwächen, das bringt dann auch in der Fähigkeit das Schöne zu empfinden Veränderungen hervor. In so fern also die sinnliche Reizbarkeit, die Stärke der Einbildungskraft, die Schärfe des Verstandes und das feine moralische Gefühl von dem innern Bau und dem jedesmaligen Zustand des Körpers abhangen: in so fern bringen sie auch in der Perceptivität des Schönen verhältnissmässige Veränderungen hervor. Luft, Clima, Religion, Regierungsform, und insonderheit der fortdauernde Anblick gewisser Gegenstände bilden und verändern unser Empfindungsvermögen und müssen also sich berücksichtigt finden.

Ebend. In der Feen-Oper wird auch die Musik imaginativ. Einbildungskraft kann die wirkliche Empfindung übertreffen. (Alles das gewiss belehrend und anziehend.)

S. 30. Unbegreiflich fällt es, dass es leichter ist, aus einem guten Tonsetzer einen Poeten, als aus einem guten Dichter einen Componisten zu machen. (Der Verf. behauptet, Beweise zu haben von dieser Leichtigkeit — wol nicht, dass das *gemacht*, aber doch *geworden*; sonst möchten wir zweifeln, und hatten die Geschichte auf unsrer Seite. Indess sagt er selbst nicht, es

werde leicht aus einem guten Componisten ein *guter* Dichter, sondern nur ein Dichter überhaupt; und bey der Freygebigkeit, womit dies Prädicat jedem, der einige Aeusserungen der Empfindung in leidliche Bilder und Reime kleidet, im gemeinen Leben zugesprochen wird, wäre die Behauptung selbst schon vorläufig zuzugestehen: aber dann ist sie auch von gar keiner Erheblichkeit — es ist nichts daraus zu folgern, und am allerwenigsten ist sie *unbegreiflich*. Etwas von poetischem Geist muss ja auch der gute Componist besitzen, und das Medium des Dichters, sein Inneres darzulegen, die Sprache, ist ihm als gebildetem Mann überhaupt, wenigstens bis auf einen gewissen Grad, nicht ungeläufig; dagegen besitzt der gute Dichter zwar musikalischen Sinn, aber das Medium des Componisten, bezeichnete oder gleich ausgeführte Töne, ist ihm, wenn er nicht ganz besonders auch für diese Kunst gebildet worden, keineswegs geläufig. So ist diese Erfahrung gar leicht zu begreifen, und eben weil ihr Grund nur im Zufälligen liegt, kann ihr auch weder Bedeutung, noch Folge zugestanden werden.)

S. 52. In wie weit Mode herrschend ist — die Königin der Welt, bey sehr oft magerer Aesthetik, sagt der Verf. — das wissen wir nur allzuwohl! Auch diese herrscht in der Tonkunst, und in diese müssen wir uns schicken. (Damit ist die Sache aus und abgemacht! Wie trivial, gemein und nichtssagend!)

Ebend. wird unbegreiflich gefunden, dass zuweilen ein vollständiges Musikstück sich besser ausnimmt im Klavierauszuge, und ein Klavierstück besser, vollstimmig ausgesetzt. Offenbar ist dann *jenes* zu verworren vertheilt und ohne Rücksicht auf den eigenthümlichen Charakter der Instrumente instrumentirt; *dies* erfordert einen Ausdruck, den das Klavier nicht zu geben vermag.

S. 54. Das Komische zeichnet sich vom Tragischen nicht sowol durch Harmonie, (nicht?) als (nicht etwa gleich durch die Gedanken, sondern) durch die *Bewegung* aus. Aber Tonart und Taktart müssen auch hierbey sich wohlgewählt finden. (*Alles* muss sich wohlgefällt finden, und bey allem! Was wird nun mit solch einem Spruch ausgesprochen?)

S. 59. Drey reine Accordtöne machen einen das Herz völlig beruhigenden und erfüllenden Wohlklang aus, der so consistirt, als ob es ein einziger Ton wäre, der keiner Veränderung bedarf: *ein Bild der Trinität!* — Zur Ausführung eines gewissen ordentlichen und verständlich musikal. Stücks muss ein Finalton erwählt werden. Dessen Quinte ist sein Vicarius, bis man zur Ruhe kömmt. *Ein Bild der Schöpfung*, die durch den ersigebornen Sohn Gottes angefangen ward und vollendet wird. — Weil die Unität drey Accordtöne in sich fasst, und die Quart und Quint abwechslungshalber im Ablauf des musikal. Stücks anstatt der Unität eintreten: so entstehen daraus sieben musikal. Stufentöne, die in *perpetuo fieri* umlaufen. *Ein Bild der sieben Geister Gottes.* Dies kann zur Erläuterung der kabbalistischen Sephiroth aus den Gründen der Musik gereichen. (Ueber diese und ähnliche Bemerkungen fügen wir nichts bey.)

In den hohen Preis des Rondo S. 46. folg., als „gleichsam des Kleinods jetziger musikal. Epoche," wird schwerlich irgend ein wahrer Künstler oder ernster Kunstfreund einstimmen, und jene historische Bestimmung kömmt um etwa zwanzig Jahre zu spät. Die *jetzige* Epoche weiss nichts davon. Eben so wenig werden gründliche und erfahrne Künstler dem beypflichten, was S. 48. über Vertheilung der Singfuge an die unterstützenden Instrumente gesagt worden ist. Hier bleibt die älteste und einfachste Weise bey weitem die beste: nämlich die erste Violin an den Sopran, die zweyte an den Alt, die Viola an den Tenor zu binden, und letztere bey schweigendem Bass durch das Violoncell zu verstärken. So haben es auch immer die strengsten und erfahrensten Meister Italiens und Deutschlands, nicht blos der ältern Zeit, wie der Verf. sagt, sondern auch der neuesten, (namentlich Mozart im *Requiem*.) gemacht; und die schlechterdings tadelnswürdige Weise, dem Sopran die zweyte und dem Alt die erste Violin in der höhern Octave zuzugesellen, hat sich zuerst aus Noth da eingeführt, wo die Altstimmen sehr schwach gegen die übrigen besetzt waren, (namentlich vormals in Prag, wo darum auch der sonst wackere *Brixi* also setzte.) Der Vorschlag des Verf.s, die Viola mit dem Sopran in der tiefern Octave, die Violinen mit Alt und Tenor

in der höhern gehen zu lassen, scheint uns, besonders wegen des sehr widrigen Effects des ersten Theils dieses Vorschlags, noch weniger anzurathen. S. 61. wird gelehrt: Sowol Töne und Noten, als Vortrag, helfen zur Charakteristik eines Musikstücks. (Nun, wer auch das nicht wüsste! Es wird aber sogar naiv genug hinzugesetzt:) Sehr glücklich, wer davon die Anwendung zu machen weiss! — Gut ist dagegen S. 65. die Erläuterung des Ausdrucks *Trio*, wenn es den Zwischensatz, ursprünglich zwischen rauschenden Tanzstücken bedeutet. Man liess nämlich alle Blas-Instrumente bey diesen sanften Zwischensätzen weg, so dass nur die *drey* Saiten-Instrumente übrig blieben. — So mag auch die Ermahnung an Virtuosen, S. 71, so sehr sie sich von selbst verstehet, mit gutem Grund manchem zu wiederholen seyn: Studiren nennt man nicht blosses Auswendiglernen concertanter Passagen — — sondern genaue Prüfung des vorgelegten Stücks nach den Grundsätzen musikalischer Aesthetik, (nach dem gemeinen Ausdruck: was eigentlich im Stücke liegt) — und Anwendung des Resultats dieser Prüfung.

Und damit mag es genug seyn. Das Werkchen ist auf schlechtes Papier sehr incorrect gedruckt, und das Lesen durch eine grosse Menge — man siehet oft durchaus nicht, warum — gesperrter Worte und willkührlich gesetzter Gedankenstriche erschwert.

Göthe's Lieder, Oden, Balladen und Romanzen, mit Musik von J. F. Reichardt, königl. westphäl. Kapell-Director. 4te Abtheil. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. R. giebt den zahlreichen Freunden dieses sehr schätzbaren Werks in der vierten Abtheilung mehrere, wahrhaft vortreffliche Stücke, und kaum ein einziges, dem aller Werth abzusprechen ist. Es findet sich hier aus allen den Gattungen, welche der Titel nennt und welche in den ersten Abtheilungen gesondert waren, etwas — vom kleinsten, scherzhaften Volkslied bis hinauf zur grossen, pathetischen Scene. Alle Stücke, bis auf eines, sind neu componirt und noch niemals öffentlich erschienen. Die meisten behandeln auch Texte, welche von Andern nur noch selten oder gar nicht in Musik gesetzt, zum Theil auch bisher im grossen Publicum wenig bekannt worden sind.

Unsere Ansicht von Hrn. R.s Art und Kunst überhaupt, in Beziehung auf Compositionen dieser Gattung und auf Compositionen Göthe'scher Gedichte besonders, haben wir ausführlich und unparteyisch in der Recens. der ersten drey Abtheilungen (S. musik. Zeit. v. J. 1810, die ersten Nummern,) dargelegt. Wir finden diese unsere Ansicht durch vorliegenden Heft bestätiget, und können nichts hinzusetzen, als dass wir für alles dort Gerühmte auch hier Belege finden; dass, wenn Hrn. R. die Quelle der Erfindung nun auch sparsamer fliesst, sich uns dagegen hier seltener, als dort, Proben zeigen von einer gewissen Flüchtigkeit, oder vielmehr Geneigtheit, die Sachen schnell von der Faust weg abzufertigen; und dass Hr. R. in dem, was mehr vom Geschmack der Zeit abhangt, sich diesem hier öfters glücklicher gefügt hat, als in Stücken derselben Art in den frühern Heften — wie sich das freylich wol auch von selbst versteht, da die vorliegenden eben jetzt geschrieben worden sind, viele von jenen nicht. Den Inhalt dieser Abtheilung näher zu bezeichnen, mögen folgende kurze Bemerkungen dienen; und da Hr. R. der Verlagshandlung nach Vollendung des Drucks noch ein kleines Liedchen überschickt hat, das nicht mehr aufgenommen werden konnte, und das zu einem noch unbekannten, lieblichen Text eine schön passende, anmuthige Musik enthält: so lassen wir dieses zum Schluss dieser Anzeige hier abdrucken.

S. 1, der *Strauss*, ist lieblich und zärtlich, wie der Text. Schön und fein ist auch die Verwandtschaft der Zeilen mit dem „Tausendmal," in der Musik ausgedrückt.

S. 2, *Wiedersehn*, ist mit Einsicht an die beyden Singenden so vertheilt, dass einige Mannigfaltigkeit hineinkömmt; und sollte das Gedicht (und als Lied, nicht als Declamation,) in Musik gesetzt werden: so war dies Verfahren vielleicht das beste. Aber es hätte eben, nach unserm

Urtheil, nicht. wenigstens nicht in dieser Weise, componirt werden sollen. Das vielfach und künstlich gewendete Bild, noch mehr die ganze Form des Gedichts, scheinen uns dem Gesange, wenigstens einer solchen Weise, zu widerstreben. Daher kömmt es wol auch zunächst, dass die Musik so kalt gerathen ist und bey Niemand recht anspricht, obgleich man im Einzelnen nichts gegen sie einwenden kann.

S. 6, *Hochzeitlied*, frisch und passend: doch beydes nicht in dem Maasse, wie die bekannte Zeltersche Musik. Diese hat nämlich mehr Barockes und Wunderliches, zugleich aber auch einen leichten Anstrich von komischer Laune, wie der Text. Diese Laune gehet der R.schen Musik ab. Auch singt sich jene bequemer — was hier um so bedeutender ist, da das Stück sehr schnell und kurzweg vorgetragen werden muss.

S. 8, *Curts Brautfahrt*, passend, obgleich nicht eben ausgezeichnet.

S. 10, *Schatzgräber*, ist sehr gut, durchaus angemessen, und ganz von der beabsichtigten Wirkung. Die Wendung der letzten Strophe gleich zu Anfang macht einen schönen, und eben den rechten Effect.

S. 12, *Rechenschaft*; dies herrliche, kraft- und lebenvolle Lied ist durchaus seinem Sinn und Charakter gemäss behandelt, und verdient in jeder Gesellschaft geistig froher Männer nach dieser Musik eingeführt zu werden. Dies würde wol auch geschehen, wenn der Gesang überall fliessend genug gesetzt wäre. Die Anordnung und Vertheilung der Stimmen, S. 14. folg., ist sehr gut, und nimmt sich, gehörig vorgetragen, vortrefflich aus.

S. 16, *Bergschloss*, ist zwar einigen frühern R.schen Liedern ähnlich, aber trefflich, und vollkommen von der Wirkung, die es machen soll. Unter den kleinen R.schen Stücken ist dies gewiss eines der besten.

S. 17, *Schneiderschreck*, scheint uns ganz zu tadeln. Es ist an gar nichts in der Musik, als an das Volksmässige, gedacht: ein Waldhorn-Stückchen, wie man es von allen Jägerburschen, und sind sie eingeübt, extemporiren hört; ein Stückchen, welchem ziemlich alles Mögliche untergelegt werden kann. Der Spass fehlt ganz, und der ist doch hier die Hauptsache. Schon dass dieser, der sonst so lustig überrascht und dadurch erst recht spasshaft wird, im voraus durch die Ueberschrift verrathen ist, bringt um die Wirkung. Es sollte heissen: der junge Jäger, der Schuss, Getroffen, oder so 'was.

S. 18, 19, 20, findet man drey Canons, einen zu drey, zwey zu vier Stimmen, ohne Begleitung. Der Gedanke ist sehr gut und löblich, bedeutende Sprüche — ernsthafte oder scherzhafte, in Distichen oder in andern Formen — als Canons zu behandeln; sie also gleichsam näher ins Leben zu führen, und die gesellige Freude damit zu adeln oder zu würzen. Die hier gelieferten sind gut gewählt, besonders der zweyte und dritte; der erste, so treffend und tief greifend er ist, hat wol in dem Bilde (für den Gebrauch in gemischten Gesellschaften) etwas in unsern Tagen zu Fremdes, zu Fernes, mithin nicht gleich sattsam Anschauliches. Es wäre sehr zu wünschen, dass alle Gebildete unter den Componisten ihre Musik dieser Art an so gute, sinnvolle Sprüche oder Sentenzen wendeten, und nicht an so albernes, plattes Zeug, woran sie sich gewöhnlich machen. Welch eine überreiche Ausbeute gäben nicht nur Göthe's und Schillers Werke, und zwar nicht blos in den Distichen, oder vermischten Gedichten überhaupt, sondern auch in den Dramen! Was bieten, auch zu solchem Behuf, nicht allein *Tasso* und *Wallenstein!* — Was nun Hrn. R.s Canons anlangt, so wird man gewiss mit ihnen zufrieden seyn, wenn sie auch weder durch Tiefe der Combination, noch durch überall vollkommene Legung und Führung der Stimmen sich auszeichnen, und überhaupt den Kenner bemerken lassen, dieser Styl sey nicht der, worin Hr. R. sich am glücklichsten auszusprechen vermag.

S. 21. *Johanna Sebus*, ist ein herrliches, und, wenn man nicht zuförderst nach Neuheit der Erfindung, besonders auch in den Figuren, fragt, ein wahres Meisterstück, das Hrn. R. Ehre, und gewiss allen, die es würdig vortragen hören, Freude macht; ja, das wir, unter den mit figurirtem Accompagnement durchgeführten Stücken aller vier Hefte, obenan stellen würden. Der Sinn und Charakter des Ganzen ist vollkommen aufgefasst, und fest und sicher in der

Musik ausgedrückt. Mit grösslicher Uebersicht und geübter Kunst sind besonders die einander correspondirenden Sätze, in (mit Recht) beybehaltenen Hauptfiguren, eng verbunden, wodurch das Ganze so gut zusammengehalten ist, ohne dass es darum diesen Sätzen an Mannigfaltigkeit und Steigerung mangelte — wo denn die letzte, in die veränderte Taktart versetzt, besonders wirksam befunden werden wird. Und der Kernspruch am Ende, wie er nun hier stehet, kann wol gar nicht besser ausgesprochen und herausgesungen werden. Nur den harten Ruck in der Harmonie, S. 26, Syst. 2, Takt 5, wünschten wir verbessert. Er klingt übel: denn der Unisonus ändert nicht, dass die Note D nicht anzusehen und anzuhören wäre als

S. 29, folgt die vortreffliche Composition des grossen Monologs der Iphigenia: Heraus in eure Schatten, rege Wipfel des alten, heilgen, dichtbelaubten Haynes etc. ganz gewiss eine der schönsten Arbeiten des Hrn. R. in dieser, ihm vorzüglich gelingenden, declamatorischen Weise. Da dies Stück schon bekannt, und jedem Kenner und ernsten Kunstfreunde werth und empfohlen genug ist, wollen wir es blos nennen, und zum Ueberfluss hinzusetzen, dass der äusserst glückliche Gedanke, den Chor — und eben da, und eben mit diesen Worten — einfallen zu lassen, dem Ganzen nicht nur eine Mannigfaltigkeit, sondern auch einen Schwung und Nachdruck giebt, wie auf keinem andern Wege zu erreichen gewesen wäre. *Ein* solcher Gedanke, zuerst gefasst und nicht nachgeahmt, zeugt schon für den Geist eines Mannes.

S. 37, der Monolog des Tasso: Bist du aus einem Traum erwacht? ebenfalls als grosses Declamationsstück, das den Beschluss dieser Sammlung macht, ist ebenfalls mit Geist, Sorgfalt und Kunst behandelt, aber bey weitem nicht so glücklich gewählt; und weil es nicht möglich schien, ihm durch irgend eine besondere Wendung — wie etwa bey jenem der Iphigenia — mehr Mannigfaltigkeit und Anziehungskraft zu geben, so lässt er etwas kalt und erscheint zu lang. Nicht glücklich gewählt nennen wir ihn, weil man nicht nur das ganze Drama überhaupt in der Seele haben, sondern auch sich ganz in den, einzig in seinen Ideen und Träumen lebenden Tasso, ja auch *in* dessen, eben da, wo er dies spricht, so verwickelte Situation hineingedacht und hineinempfunden haben muss, wenn man den, allerdings vortrefflichen Monolog nur erst überall verstehen soll. Das ist aber, so wie das Stück vereinzelt dastehet, sehr schwer, und vielen gar unmöglich. Darum wollen wir denn auch nicht bey einigen Einzelnheiten, die wir jedoch meistens rühmen müssten, verweilen, sondern nur noch jenes zu spät eingesandte Liedchen hersetzen.

Nach einem Schweizervolksliede.

Vollmässig. (Auch zweystimmig zu singen.)

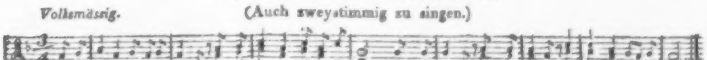

An ä Bergli bin i ge-sässe, nach die Vögli hab i geschaut: han ge-sunge, han ge-pfiffe, han Nestli dran ge-baut.

Auf ä Wiesli
Bin i gange,
Nach die Iebli
Hab i geschaut:
Han gesummet,
Han gebrummet,
Han Zelli gebaut.

In ä Gärtli
Hab i gestanne,
Lugt die Schmetterlinge an:
Han gesoge,
Han gepfloge,
Gar zu schön kans gethan.

Da kommt zu
Mei Hänsli,
Deß seig i
Gar so froh
Wie sie's mache,
Und mir lache
Und machens a so.

Neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.

Hr. F. Nepomuk Capeller, Mitglied des Münchner Hof-Orchesters, hat durch eine höchst sinnreiche Erfindung die Flöte in einem Grade vervollkommnet, dass kaum noch etwas zu wünschen übrig bleibt; indem die Vortheile dieser Erfindung — höhere und tiefere willkührliche Stimmung, wobey dennoch alle Töne und Verhältnisse in gleicher Reinheit bleiben — und die Leichtigkeit, Triller auf allen Tönen hervorbringen zu können — umfassen, wodurch den bekannten Haupt-Mangeln dieses Instruments abgeholfen wird. Hr. Cap. erhielt die Grund-Idee seines neuen Flotenbaues durch den schon früher erfundenen, sogenannten englischen Metall-Kopfzug, dessen Fehler aber schon Tromlitz nachgewiesen hat, und der durchaus nicht mit dieser Erfindung verwechselt werden darf, da durch den Kopfzug wol das Instrument höher und tiefer gestimmt werden konnte, aber auch zugleich seine reine Intonation verlohr.

Hr. Cap.'s neue Flöte besteht aus *drey* Stücken. Die sonst gewöhnlichen zwey mittleren Stücke sind in einen Körper vereinigt, und damit dieser nicht auf solche Art durch zu grosse Länge unverhältnismässig gegen die übrigen Theile würde, bestimmte man ihm eine geringere Ausdehnung, und gab das Entbehrliche dem Mundstück zu. Die ganze Länge der Flöte ist übrigens von denen nicht verschieden, die die tiefste c-Klappe mit enthalten. — Klappen hat sie *neun*, wovon die Hes-Klappe von zwey Seiten her sich öffnen lässt; der untere Hebel kann auf doppelte Art, und zwar mit grösster Bequemlichkeit, ohne die rechte Hand aus ihrer Lage zu bringen, mit dem Zeige- oder Mittelfinger der rechten Hand angespielt werden, (und dient vorzüglich um die Triller auf fis - gis, rein und leicht anzugeben.) worin diese Klappe von einer früheren Erfindung sich unterscheidet. Eine neu erfundene d-Klappe, welche mit dem Zeigefinger der rechten Hand gespielt wird, ist bestimmt, den Triller auf d-cis hervorzubringen, und dient zum bequemeren Anschlagen des h-cis, und des dreygestrichenen d-e-Trillers. Die tiefste c-Klappe ist so angebracht, dass sich nunmehr auch von cis auf c bequem hinüber schleifen lässt, welchen Vortheil die Lage der schon bekannten c-Klappe nicht gewährt. Die übrigen Klappen sind in der Art der schon bekannten Erfindung; und können, durch sie vereint, nun die Töne und Triller in allen halben und ganzen Tönen *rein*, und auf die leichteste Weise hervorgebracht werden.

Das Vorzüglichste und Interessanteste an dieser Flöte aber ist der Mechanismus in Beziehung auf die Stimmung. Um dem Instrument *diese*, mit immer gleicher Schärfe und Reinheit des Tones zu sichern, gab Hr. C. demselben den Vortheil, eines auch beym längsten Gebrauch unveränderlich bleibenden Mundlochs. Dieses besteht aus einer ovalen Platte von Gold, welche in zierlicher Form auf dem runden Körper der Flöte aufliegt. Nicht blos der Pfropf in der Flöte, sondern auch eben dieses Mundloch, kann nach Willkühr der verlangten Stimmung gemäss durch eine ungemein leichte und schnelle Bewegung an der oberen Garnitur, vermittelst einer doppelten Schraube, auf und ab bewegt werden; wodurch der höchst wichtige Vortheil entsteht, dass die Stimmung des Instruments, ohne irgend einen nachtheiligen Einfluss auf die ganze diatonische und chromatische Tonleiter, nach den unmerklichsten Abstufungen schnell geändert werden kann.

Die grossen Vortheile dieser Verbesserung der Flöte sind so augenscheinlich, dass es höchst überflüssig wäre, noch etwas zu ihrem Lobe beyfügen zu wollen, und der Verf. bemerkt nur noch, dass diese Flöte nicht bey einem Instrumentenmacher, sondern bey einem hiesigen Kunst-Drechsler, *Fiegel*, verfertigt worden, und zwar mit so gutem Erfolg, dass das Instrument auch von Seiten seiner Nettigkeit und Schönheit den Arbeiten der besten Instrumentenmacher des Auslandes gleichgestellt werden kann, und auch im Preis nicht höher, als eine gewöhnliche gute Flöte, also ungefähr 9 — 10 Carolin kömmt, um

welchen Preis Hr. Capeller jedem Liebhaber eine solche verbesserte Flöte zu verschaffen gewiss die Güte haben wird. *)

München, d. 30sten April.

Carl Marie von Weber.

Nachrichten.

Leipzig. In der verwichenen Ostermesse gab es hier so viele Musik aller Art, als sollte sie die Klagen der Geschäftsleute ohne Geschäft überstimmen. Wir erwähnen nur, was uns die Concerte boten; und auch dies so kurz als möglich.

Das wöchentliche Concert enthielt in zwey Abenden mehrere vortreffliche Stücke. Wir führen nur die gelungensten an. Beethovens geistreiche und glänzende Symphonie aus D dur (No. 2.) wurde mit allgemeinem und vollkommen verdientem Beyfall aufgeführt. Spohrs neue (noch ungedruckte) Symphonie erregte die Theilnahme und Bewunderung aller ernsthaften Kunstfreunde. Wir stellen sie nicht nur *weit* höher, sowol in Erfindung als in Ausarbeitung, als alles, was wir von Orchester-Musik dieses Meisters kennen: sondern gestehen auch, dass wir in einigen Jahren kaum ein *neues* Werk dieser Gattung gehört haben, welches so viele Neuheit und Eigenthümlichkeit, ohne Bizarrerie und Affectation, mit so viel Reichthum und Gründlichkeit, ohne Künsteley und Schwulst, darlegte, als eben dies. Man kann ihm ohne alles Bedenken voraussagen, es werde, ist es gedruckt, ein Lieblingsstück aller grossen und sehr geschickten Orchester, aller ernsten und gebildeten Zuhörer, werden; beyder aber bedarf es. — Beethovens erstes Pianoforte-Concert (C dur) wurde von Hrn. Riem vortrefflich gespielt: die Composition gefiel weniger, als die, der andern Concerte dieses Meisters. Wir würden nur das Adagio auszeichnen. Viotti's neueres Violin-Concert aus E dur spielte Hr. Lange mit Beyfall. Vornämlich gelangen ihm der zweyte und dritte Satz: im ersten wäre ihm mehr Leben und Nachdruck zu wünschen gewesen. Der blinde Knabe, *Schnabel*, den die hiesige Armen-Anstalt hat ausbilden lassen, trug das Allegro und die Variationen eines frühern Müllerschen Flöten-Concerts ebenfalls nicht ohne Beyfall, und so vor, dass man, seit seinem letzten Auftreten, manche gute Fortschritte bemerken konnte. — Der Dem. Alb. Campagnoli gelang vor allem die sehr gut und für eine schöne Singstimme ungemein

*) Anm. Indem dieser Bericht über eine Verbesserung der Flöte, von welcher auch schon in andern Blättern gesprochen worden, eingehet, erhalten wir auch einen zweyten über denselben Gegenstand, ebenfalls von einem achtbaren Kunstfreunde. Diesem gemäss hat Hr. J. C. F. Schneider, Instrumentenmacher in Wesel, eine Flöte erfunden, welche mit zwey Klappen dasselbe, und vollkommener, leistet, was eine gewöhnliche mit sieben, indem sie vom eingestr. d bis zum dreygestr. b alle Töne (das ein- und zweygestr. c nicht ausgenommen) gleich stark, gleich hell und ganz rein liefert. Dabey soll auf ihr aus allen Tonarten weit leichter zu spielen, und mithin, bey gleicher Geschicklichkeit, ungleich mehr zu produciren seyn, als auf einer gewöhnlichen mit sieben Klappen. Hiernit ist die Einrichtung verbunden, dass man durch stärkern oder schwächern Druck auf eine Klappe alle Töne ungleich und augenblicklich höher oder tiefer stimmen kann, um dadurch dem Steigen derselben beym Forte, dem Sinken beym Piano zu begegnen, dann auch, um das Zu- und Abnehmen der Töne ganz vollkommen und nach Willkühr zu bewirken. Uebrigens weicht (nach jenem Bericht) die Fingerstellung auf dieser Flöte von der gewöhnlichen nicht sehr ab, und alles, was auf dieser zu leisten, wird auch hier, nur meistens viel leichter, geleistet. Das Piano, welches hier erzeugt wird, ist nicht, wie sonst bey der Flöte gewöhnlich, von einzelnen Tönen zu verstehen, sondern von allen, und zwar auch in Passagen, langen, geschwinden etc. wie sie auf der Flöte überhaupt nur möglich, und, sotto voce piano, durch blasen guten Ansatz auch vom Geschicktesten schwer und nicht in allen Fällen, wenigstens nicht in allen gut, auszuführen gewesen sind. Auch dieser Theil der verbesserten Einrichtung soll leicht zu handhaben und überdies so einfach seyn, dass ihn jeder Instrumentenmacher leicht nachmachen kann. Die Beschreibung dieser Flöte, und ihrer ganzen Einrichtung und Behandlung, in wiefern sie vom Gewöhnlichen abgeht, wünscht der Erfinder auf Subscription herausgegeben. — Wir, die wir weder die eine, noch die andere dieser verbesserten Flöten kennen, glauben doch die Berichte darüber bekannt machen und sie der Aufmerksamkeit der Kunstverständigen empfehlen zu müssen.

d. Redact.

günstig geschriebene Scene: E sarà ver — mit der Arie: Oh nume delle sfere — aus Winters *Ogus*. Die kraftvollen und doch durchgängig schönen, einnehmenden Töne dieser jungen Sängerin, so wie die Pracision und Sicherheit in Passagen und im Vortrag überhaupt, welche sie hier bewies, erwarben ihr ausgezeichneten und wohlverdienten Beyfall. — Von Ensemble-Stücken gelangen vorzüglich schön das beliebte Terzett: Ah taci ingiusto core, von Mozart, (ges. von Dem. Campagnoli, Hrn. Schmidt und Hrn. Neumann,) und der Schlusschor des ersten Acts der Haydnschen Schöpfung.

Dem. *Carolina Longhi* aus Neapel gab ein eigenes Concert, in welchem sie sich auf der Harfe mit einer Sonate, einer sogenannten Symphonie für das Orchester mit obligat. Harfe und Waldhorn, und einem Marsch; auf dem Pianoforte mit einem Steibeltschen Concert hören liess. Sie fand den lautesten Beyfall; und in der That ist sie auf jenem Instrumente eine ausgezeichnete *Bravour*-Spielerin. Die Kraft, und dann auch wieder die Zartheit — nur beydes meistens in gar zu scharfen Gegensätzen — womit sie die Harfe behandelt; ihre grosse Fertigkeit und Lebendigkeit; und alles dies im Zusammenwirken mit ihrer interessanten Erscheinung überhaupt, wird ihr überall, besonders aber, wo man die rasche Lebendigkeit, Energie, und vielgewandte Eigenthümlichkeit der Neapolitanerinnen zu bemerken nicht gewohnt ist, einen ausgezeichneten Beyfall sichern. Als Klavierspielerin besitzt sie ebenfalls viele Fertigkeit, und macht sehr runde, nette Passagen: spielt aber übrigens so — frey, dass, wählte sie in der Begleitung schwierige Compositionen, die Orchester sie auswendig lernen müssten, um immer mit ihr auf und davon zu laufen. Ihre Erardsche Harfe übertönt an Ton alle, die wir jemals gehört haben. Die obligaten Stellen des Waldhorns in dem oben genannten Stück trug Hr. Fuchs d. j. recht schön vor.

Hr. *Carl Baermann*, königl. preuss. Kammermusicus und erster Fagottist, gab ebenfalls ein eigenes Concert, worin er sich mit einem Concert und mit Variationen von seiner Composition hören liess. Es ist seit einiger Zeit öfters, und erst kürzlich von Wien aus, über diesen Virtuosen in diesen Blättern gesprochen worden. Wir gestehen, nie einen Fagottisten gehört zu haben, der ihm in Anmuth und Zartheit des Tons *in der Höhe*, im Ausdruck gesangvoller Sätze, und in Zierlichkeit und Nettigkeit des Vortrags in der obern Region seines Instruments übertrafe. Alle, die ihn hörten, schienen hierüber gleicher Meynung zu seyn: aber auch darüber, dass nun die mittlern und tiefern Töne zu ungleich, und sogar leicht schnarrend wurden; dass auch Hr. B. nicht wohl thue, Compositionen mit Orchesterbegleitung so fast ganz ungemessen im Takt vorzutragen. Der grosse Künstler kann alles — alles ausdrücken, ohne die gesetzmässigen Grenzen zu vernachlässigen, oder gar in zwecklose Willkühr über zu springen.

Kurze Anzeigen.

Douzième Concerto p. le Pianoforte av. accomp. de grand Orchestre ad libitum, comp. — — par J. L. Dussek. Oeuvr. 70. à Leipsic, chez Breitkopf et Haertel. (Preis 3 Thlr.)

Da seit kurzem über Hrn. D. und mehrere seiner neuern Werke ausführlich in diesen Blättern gesprochen ist, mag es bey vorliegendem, seines grossen Werths ungeachtet, mit einer kurzen Anzeige sein Bewenden haben. Es heisst nicht grosses Concert, ist es aber — wie gar manches umgekehrt; und ist es in dem Sinn, den der ernsthafte Kunstfreund mit jenem Ausdruck verbindet. Das erste Allegro (16 Folio-Seiten der Solo-Stimme) ist feurig, aber durchaus würdig, in den Ideen und der Ausführung, weshalb auch das Tempo nicht sehr schnell zu nehmen ist. Alles hängt trefflich zusammen, der Empfindung und der Ausarbeitung nach; und einnehmend wechseln mit den kräftigen, bedeutenden Sätzen die kleinen, öfters wiederkehrenden, anmuthigen Melodien. Ein ebenfalls nicht kurz und oberflächlich abgefertigtes, sanftes Adagio folgt; und ein, sehr mässig im Tempo zu nehmendes, ganz originelles, geist- und lebensvolles Rondo (12 Seiten) macht einen sehr effectuirenden, durchaus würdigen und dem Ganzen angemes-

vortheilhaften Schluss. Die Solostimme des Pianoforte ist schwer, aber nicht hakelich und neckend, auch durchaus sehr dankbar; der Spieler darf jedoch keineswegs ein blos fingerfertiger seyn, sondern muss, bey Fertigkeit, bedeutenden Charakter und sehr mannigfaltigen Ausdruck im Spiel, auch, besonders für den letzten Satz, die Fähigkeit besitzen, das Pikante vieler ungewöhnlichen Wendungen herauszufühlen und gehörig hervorgehen zu lassen. Die Begleitung ist reich, aber durchaus nicht überladen, verdeckt auch das Solo-Instrument nirgends. (Erste, zweyte Violin, Viola, obligat. Violoncell, Bass, zwey Flöten, zwey Clarinetten, zwey Fagotte, zwey Hörner und Basspossune.) Sie ist trefflich vertheilt; mehrere kleine Soli der Instrumente sind von schöner Wirkung und ganz an ihrem Platze: jedes Instrument verlangt aber Geschicklichkeit und grosse Aufmerksamkeit. Das Ganze (Es dur, B dur, Es dur,) ist ein Werk, das dem Verf. wahre Ehre macht, und überall, wo es gut gegeben wird, seine Wirkung auf ein aufmerksames, nicht ungebildetes Publicum gar nicht verfehlen kann. Das *ad libitum* auf dem Titel besieht sich darauf, dass die Pianoforte-Stimme überall einen ganz vollständigen Auszug der *Tutti* enthält, so dass sie, so weit die Gattung selbst das zulässt, auch allein mit Lust und Geschmack gespielt werden kann.

Six Eclogues p. le Pianoforte, comp. — — par W. I. Tomaschek; Composit. chez Mr. le Comte de Brupoy. Oeuvr. 55. à Leipsic, chez A. Kühnel. (Preis 16 Gr.)

Wie es Hr. T. mit der Benennung, *Eklogen*, meynt, weiss Ref. nicht. An das, was die römischen Dichter so nannten, ist wenigstens nicht zu denken. Ehemals würde man die Stücke im Allgemeinen *Soli* genannt haben. Sie bestehen aus kurzen oder mässig langen, mehr oder minder lebhaften Sätzen, jeder zu zwey Haupt-Abschnitten, deren erster, nach ehemaliger Weise, wiederholt wird und den völligen Schluss macht. Sie sind in Gedanken und Ausarbeitung sehr mannigfaltig; aus allen aber leuchtet ein talentvoller, gebildeter und denkender Künstler hervor, dessen Sinn auf das Bedeutende gerichtet, und dessen Kenntnis der Harmonie beträchtlich ist. Etwas Alltägliches, Zerflatterndes, nur Ohr und Finger Beschäftigendes findet sich nirgends; etwas mehr Uebereinstimmung zwischen der zweyten und ersten Abtheilung, mag jene nun als Fortfahrung von dieser, oder als contrastirend (gleichsam als Trio,) genommen seyn, liesse sich aber zuweilen wünschen; und das letzte Stück wäre mit einem beträchtlichern zu verwechseln gewesen. Uebrigens ist es recht sehr zu loben, dass manche unsrer denkenden Componisten Auswege suchen, die gemeine Sonatenform zu verlassen. Es lässt sich freylich auch in verbrauchten Formen etwas Gutes sagen: aber weniger anziehend ist es doch, und auch gute Köpfe werden dadurch leicht, wenigstens hin und wieder, in einen gewissen bequemen Schlendrian verlockt.

Deutsche Lieder und Gesänge mit Pianoforte-Begleit., comp. — — von Friedr. Wollank. Berlin, b. Grobenschütz u. Seiler. (Pr. 12 Gr.)

Angenehmer, leichter Gesang, nicht uninteressante Begleitung, beydes passend zu gut gewählten Texten, und beydes ungefähr in der Manier Righini's, in dessen deutschen Liedern — nur dass bey diesem mehr Eigenthümlichkeit in der Erfindung, und der treffliche Sänger bemerklich wird. Eine wunderliche, nicht zu lobende Eigenheit des Hrn. W. ist das lange Dehnen mancher Sylben, wie das „kann." S. 3. Syst. 2. Dies erste, das zweyte und das fünfte Lied haben Ref. am besten — dies fünfte ganz vorzüglich gefallen. Dieses ist wirklich ein schönes, ausdrucksvolles und auch mit Einsicht geschriebenes Stück.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Juny. Nº. 23. 1811.

Recensionen.

Zelters sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianoforte. 1stes Heft. Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Preis 1 Thlr.)

Mit grossem Vergnügen las Rec. die Ankündigung, Hr. Prof. Z. werde seine sämmtlichen Lieder etc., und zwar die besten der ältern, und viele neuere, in fortlaufenden Heften herausgeben; mit noch grösserm Vergnügen legt er jetzt, nach sorgfältiger Prüfung und mannigfaltigem, schönem Genuss, dies erste Heft aus der Hand. Es braucht Niemand erst gesagt zu werden, dass er hier mehreres Vortreffliche und durchaus nichts ganz Unbedeutende finde: das erwartet man schon selbst. Aber einige nähere Bestimmung dessen, was Rec. gefunden, wird vielleicht nicht überflüssig seyn.

Hr. Z.s Genius, wie wir ihn immer erkannt haben und hier wieder erkennen, eignet sich entschieden für das Charakteristische, und in diesem, für das entschieden Ernste und Feyerliche, oder das entschieden Komische und volksmässig Lustige — man darf also wol sagen, für das, worauf es den meisten, und auch mehrern sehr beliebten Lieder-Componisten eben jetzt vor allem fehlt. Was zwischen beyden liegt — besonders aber das Sentimentale, (wie man Ech dies Wort jetzt gewöhnlich zu nehmen pflegt,) das Niedliche, das Zierliche, das Tändelnde etc. ist eigentlich wol nicht sein Feld, und gelingt ihm darum auch in der Regel weniger, wenn er es zuweilen bearbeitet. — In Erfindung von Gedanken, die man sogleich als ganz neu, als ganz original erkennete, ist Hr. Z. nicht arm, doch auch nicht eben reich; reicher in Erfindung neuer Wendungen und Aufstellungen seiner Gedanken; am reichsten aber, oft wahrhaft vortrefflich, und von keinem übertroffen, in der Benutzung aller seiner musikalischen Materialien zum besten, bestimmtesten, vollständigsten Ausdruck dessen, was der Dichter sagt, ja wol auch nur sagen wollte — vorzüglich in den Fächern, wohin ihn, wie bemerkt, zunächst seine Natur und Individualität führt. Hrn. Z.s Musik gehet nämlich — so scheint es Rec. — überall vom sorgsamen und gründlichen Studium der Dichter, und von der Fähigkeit aus, diese ganz durchzufühlen und sich anzueignen. *Daher*, und nicht durch grossen Reichthum der Phantasie, erscheint Hr. Z. so oft neu, so oft ein ganz Anderer, und fast immer der Rechte: *daher* die grosse Mannigfaltigkeit seiner Stücke, das Eigenthümliche, das sogleich Ansprechende so vieler derselben — wenn man sie nämlich gehörig singt oder singen hört; *daher* endlich die Anhänglichkeit so vieler eben der gebildetsten und einsichtsvollesten Freunde der Ton- und Dichtkunst an seine Compositionen. — Wo Hrn. Z.s Genius weniger in seinem Eigenthume lebt — im Sentimentalen, Tändelnden etc. da wird er zuweilen zu schwer, zuweilen zu künstlich; trocken wol aber nirgends; und weil er sich auch da möglichst an den Dichter schliesst, bleiben selbst diese weniger gelungenen Stücke dem Kenner und ernsthaften Kunstfreunde nicht ohne Interesse und Werth. Eine *Sammlung vermischter Gesänge* aber kann kaum von sehr wenigen Künstlern so willkommen seyn, als von Hrn. Z., eben jener Vielseitigkeit, und jener Eigenheiten wegen, die Rec. angeführt hat.

Für alles das hier Behauptete lassen sich nun Belege aus vorliegendem Heft finden: ist jenes doch zunächst aus diesem erst abgezogen, und mit derselben Aufrichtigkeit, welche Hr. Z.

selbst liebt und übt, ausgesprochen! Es bleibe aber bey kurzen Nachweisungen über die Hauptsachen. Der Kenner, und der aufmerksame, verständige Liebhaber, braucht nicht mehr; und für den flüchtigen Dilettanten, der alles nur leichthin in Bausch und Bogen nimmt, sind selbst diese schon zu viel. — Noch ein Vorzug dieser Sammlung darf nicht unerwähnt bleiben: Hr. Z. verschwendet seine Musik nirgends an schlechte, oder auch nur alltägliche Gedichte; und er besitzt, wie es scheint, sogar noch manches Lied unsrer trefflichsten Dichter, das er zuerst bekannt macht — welches hier namentlich mit der ächten, ganz originellen Burleske Göthe's, *der junge Jäger*, der Fall seyn mag.

Das vorliegende Heft enthält zehn Stücke, und mit Gewissheit erinnert sich Rec. nur vom siebenten, dass es schon früher gedruckt erschienen ist. Klopstocks *Rosenband* macht den Anfang. Wie einfach, treu und innig ist diese höchst anspruchlose Musik von zwey Zeilen! Doch wir setzen sie, obschon das Stück nicht unter die hervorstechendsten und originellsten gehört, lieber ganz her.

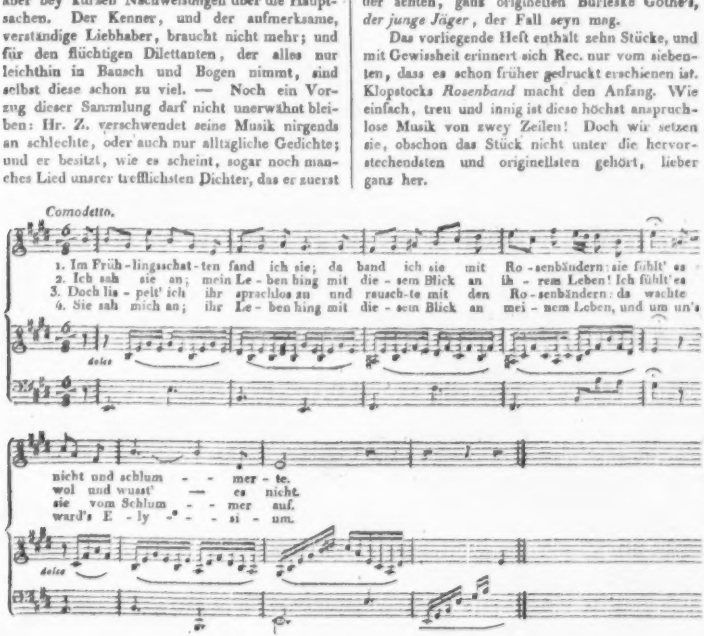

Schäfers Klagelied von Göthe kömmt doch, weder hier, noch irgendwo, der alten Volksmelodie, auf welche es ursprünglich gedichtet ist, ganz bey! Uebrigens hat diese Hrn. Z., wie Hrn. Reichardt bey der seinigen, offenbar vorgeschwebt, und dem Einen, wie dem Andern, fast zu nahe vorgeschwebt, als dass sie ihre Arbeiten noch ganz die ihrigen nennen könnten. (Ist die Verdoppelung des d e f im 3ten Takt des 2ten Systems absichtlich geschrieben? Gut ist sie nicht, denn das nachgeschlagene a ändert nichts im Wesentlichen des Baues; jene Noten bleiben Mittelstimme. Es finden sich in andern Stücken noch einige einzelne, und offenbarere Uebereilungen in Absicht auf Reinheit des Satzes.)

Matthissons *Lied aus der Ferne* ist gut aus dem Ganzen gefasst, und im Einzelnen vornämlich die Zeile: Das ist des Freundes etc., des einfach schönen Ausdrucks wegen, zu loben.

Sonst hat die Musik nicht Interesse und Eigenthümlichkeit genug.

Herrlich, originell, voll Leben, und ganz in dem Tone, wie es seyn soll, wie es auch noch von keinem getroffen worden, ist dagegen No. 4: Gothe's *Verkauf der Liebesgötter*. Im Einzelnen: wie passend und wirksam ist die possierliche Trillerey auf dem „singen;" der einfallende Chor; und der flinke Scherwenzel, der sich an ihn schliesst! Niemand kann das Stück ohne Herzenslust singen und spielen; ja es ist, als ob das Gedicht selbst Einem nun erst recht schmekte.

Die *unsichtbare Welt*, von Caroline v. d. Lühe, ist nicht eben hervorstechend, aber so einfach, so fromm, und doch so belebt, (besonders vom Dreyvierteltakt an,) wie man es wünschen muss.

Clärchens: Freudvoll und leidvoll — aus Gothe's *Egmont* — ist sehr oft, und einigemal sehr gut, in Musik gesetzt worden: aber eben den Wechsel der Freude und des Leides eines sehnsüchtigen Herzens, und noch mehr, das liebliche Uebergewicht, das endlich jene über dieses davon trägt, hat keiner der frühern Componisten so treu und innig auszudrücken vermocht, als Hr. Z. Wir halten dies für ein wahres kleines Meisterstück.

Wiedersehn, von Tiedge, ist in sanfter Ruhe und Einfalt, auch nicht ohne Eigenthümlichkeit: ziehet sich aber, wenn man alle Verse so durchsingt, doch wol zu sehr in's Lange und Breite.

Der *Verliebte* ist ein Volks-, oder vielmehr ein Burschen-Lied, und gerade, wie so etwas seyn muss.

Am *jungen Jäger* bekommt man, im Text und in der Composition, eine complette und sehr wirksame Schnurre. Es lässt sich darüber weiter nichts sagen, als eben: es ist ganz, was es seyn, und wirkt ganz, was es wirken will.

Ich denke dein gefällt Rec. nicht, und scheint ihm verkünstelt, besonders auch im Rhythmus — der ja doch nun mehrere falsche Accente herbeyführt; wie z. B. fast jedesmal die vierte Note jedes Taktes zu viel Gewicht hat!

Matthissons *Betende* ist recht schön und andächtig nachgebildet, bis auf den Aufschwung am Ende, den das „himmelwärts" hervorgebracht hat, und der auch da eher zu loben, als zu tadeln seyn möchte, der aber z. B. bey dem „ih . . . rer" sich gar nicht gut ausnimmt. Ein *Sänger* schriebe das wol nie.

Der herzinnigliche Monolog *Clärchens*, in Gothe's *Faust:* Meine Ruh etc. als dramatische Scene genommen und ausgeführt, macht den Beschluss. Niemand kann das ernste Studium des Dichters, die Sorgsamkeit in der Ausbildung der Musik, und das Lebendige im Ausdruck mancher Zeile verkennen: aber das Ganze will bey Rec., und bey allen, die er darüber sich aussern gehört, nicht recht ansprechen. Ihm scheint der Grund darin zu liegen, dass die so höchst einfachen, natürlichen Worte, die aber ganz Seele sind, wenn sie ja gesungen werden sollten, (was aber ganz gegen Rec.'s Meinung ist,) ebenfalls höchst einfach, leicht, gleichsam blos in natürlichen Lauten einer innig bewegten Seele, und keineswegs so schwer und künstlich genommen werden mussten — schwer und künstlich, nicht für den Ausführenden, sondern in der Erfindung, und noch mehr in der Anordnung der ganzen Musik, besonders auch des reichlichen Accompagnements. Da Rec. so das Ganze nicht glücklich ergriffen scheint, will er übergehen, was er gegen manches Einzelne einzuwenden hatte. Das Stück bleibt jedoch achtungswerth, wenn man es auch nicht recht lieb gewinnen kann.

So weit unsre Meinung über die sehr willkommene Erscheinung der ersten Probe dieser Sammlung, welche bald fortgesetzt zu sehen jeder wünschen wird, der den Anfang kennen gelernt. Je weniger wir Hrn. Z. geschmeichelt, je weniger wir das Werk mit allgemeinen Lobsprüchen u. dergl. abgefertigt haben: als desto aufrichtiger möge Hr. Z. unsern Dank erkennen, womit wir diese Anzeige beschliessen, und worein es uns erlaubt sey, noch ein Stück aufzunehmen, das zwar nicht eigentlich hierher, wol aber überall hin gehört, wo man sich um würdigen Gesang beym Pianoforte bekümmert — ein Stück, dessen in diesen Blättern noch nicht gedacht worden, das aber eines der edelsten, seelenvollesten und eindringlichsten unter allen ist, die seit einigen Jahren bekannt worden sind:

nämlich die Musik des Hrn. Z. zu Göthe's *Johanna Sebus.*

Amor Proteus, oder Liebeserklärungen verschiedener Stände und Temperamente, von Ernst Conradi, mit Pianoforte- oder Guitarren-Begleitung, *comp. v. Max Eberwein.* 13tes W. Leipzig, b. Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Ein tüchtiger, derber Spass, der zwar durch alle *achtzehn* Stücke wol etwas zu sehr abgejagt ist, aber, da die einzelnen Stücke auch für sich bestehen, in beliebiger Dosis genommen werden kann, und so gewiss nicht Wenigen eine lustige Unterhaltung gewähren wird. Der Dichter hat überall die Sache so weit als möglich in die Carikatur getrieben, und dabey viel lustige Laune und zuweilen einen treffenden Witz gezeigt. In der Ausbildung vieler seiner Verse hätte er aber sorgfältiger seyn sollen. Der Componist ist ihm mit gleicher Laune und mit trefflichem Talent für das Komische gefolgt; in sorgsamer Ausbildung und Kunst aber hat er ihn übertroffen, so dass manche seiner Stücke in ihrer Art gar nicht besser gewünscht werden können. Die Sätze im Einzelnen durchzugehen, sind sie zu zahlreich und doch auch nicht wichtig genug; überdies, wo es nur auf Spass abgesehen ist, dieser aber im Ganzen so gut erreicht wird, liegt auch Niemand an dem Einzelnen viel. Es sey also genug, zu sagen, dass auch dies von Hrn. E. nirgends (bis auf Einiges in der Declamation) vernachlässigt sey, er überhaupt hier ein reiches Talent und eine gesicherte Kunstübung beweise, und Proben genug gebe, es stehe ihm auch das tiefer Eingehende und Gründliche in seiner Kunst zu Gebote. Von diesen Vorzügen kann zwar erst die beträchtliche Anzahl von Stücken verwandten Inhalts, die jedoch in der Musik sich sämmtlich gut von einander unterscheiden, den vollständigen Beweis liefern: man wird aber auch die Spuren davon, so wie von der angegebenen, doch nicht häufig vorkommenden Schwäche, an dem einzelnen Satze bemerken, den wir, die Art und Weise des Dichters und Componisten zu zeigen, hier abschreiben. Wir wählen eben dies Stück, nicht als ob wir es für das vorzüglichste erklären möchten, obschon es, von Seiten des Musikers, unter die gelungenern zu zählen: sondern weil es kurz ist, und auch seinem Gegenstande nach sich am besten für diese Blätter eignet. Doch erlaube uns der Dichter, dass wir, den Raum zu schonen, die Strophen, welche uns weniger gefallen, und der Componist, dass wir die Guitarren-Stimme, weglassen. Uebrigens versteht es sich von selbst, dass die Stücke mit Laune, und jedes möglichst im Charakter des redend Eingeführten vorgetragen seyn wollen. Es treten aber auf: der Sanguinische — der Phlegmatische, (sehr gut,) der Cholerische, (trefflich,) der Melancholische — der Tanzmeister, (wie sichs gehört,) der Maler — der Musiker, (den wir hernach seine Worte selbst anbringen lassen,) der Kaufmann, (sehr passend,) der Uhrmacher, (gut,) der Buchdrucker, (sehr passend,) der Soldat — der Jäger — der Physiker, (trefflich,) der Gärtner — der Koch, (gehörig,) der Mediciner — der Apotheker, (sehr gut,) und der Todtengräber, (trefflich.) Unsere eingeschobenen Anmerkungen beziehen sich aber nur auf die Musik.

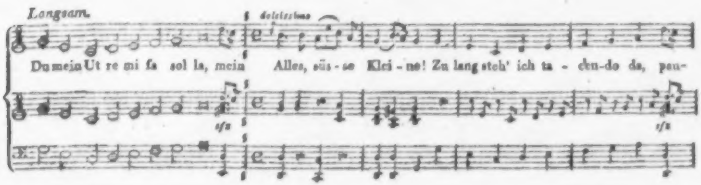

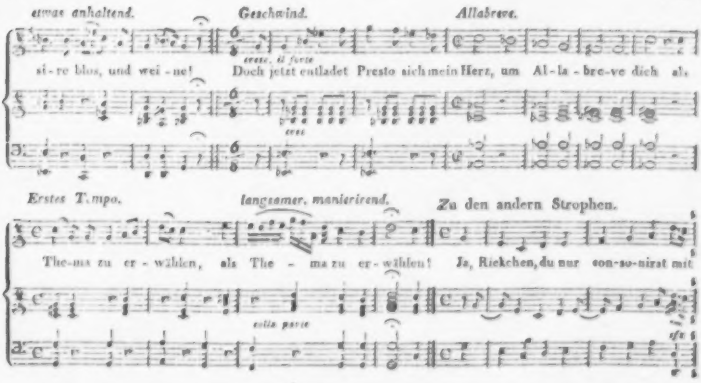

Ja, Riekchen, du nur consonirst
Mit meiner Terz und Quinte:
O fühle, wenn du dissonirst,
Was da mein Herz empfinde!
Doch such' ich — ach! so lange schon —
Zu dir den Grund- und Leite-Ton:
Wann stimmst du zum Accorde?

Wie wird dann ins Allegro sich
Mein Tempo schnell verwandeln,
Wenn du con espressione mich
Nur dolce wirst behandeln;
Dann juble ich im hohen G
Und fürchte weder ♯ noch ♭
Vor meines Lebens Noten.

Canonisch würden wir alsdann
Ein Stück executiren;
Das Thema könnt, dann und wann
Harmonisch variren.
Kein Contra-Punct soll uns entweyn,
Und Instrument will ich dir seyn
Für liebliche Duetten.

Nachrichten.

Königsberg. Dreymonatliche Ubersicht. Am 15ten Febr. gab Hr. Cartellieri, Singlehrer, ein Concert im gewöhnlichen Musiksaal. Ein blinder Studirender, Hr. Burow, trug das schöne Concert von A. E. Muller aus E moll auf der Flöte vor. Es ist schon an sich ein rührender Anblick, einen Blinden zu sehen, der gegen sein Schicksal kämpft; doppelt interessirte daher das wirklich brave Spiel dieses jungen Mannes. Ein neunjähriger Knabe, Samuel Klaage, spielte das Violin-Concert v. Rode aus E moll. (Dies zufällige Zusammentreffen zweyer Concerte aus dieser tristen Tonart an einem Abende war wol nicht ganz vortheilhaft.) Ref. ist nicht sehr für Anstellungen von Kindern: indessen muss die Kritik schweigen, wenn ein Kind so viel leistet, wie dieses. Der Kleine soll auch Anlage zur Composition haben, und sich am liebsten mit arithmetischen Exempeln beschäftigen. Er ist aber arm. Schade um ein schönes Talent, das in diesem Klima erfrieren muss. Fräulein von Schulz, Schülerin des Hrn. Cart., sang eine Aria mit concert. Clarinette aus Righini's Armida recht brav, und mit Hrn. C. ein Duett aus Zingarelli's Giulietta e Romeo; Hr. C. selbst aber eine hübsche Polonaise mit obl. Violoncell (C dur) von Pacr. Zum Schluss führte Hr. Dorn mit seinem aus 30 Personen bestehenden Singecirkel die vortreffliche Haydnsche Motette: *Insanae et vanae curae* (deutsch) auf. Die Stimmen waren in gutem Verhältnis besetzt, die Ausführung

präcis und reine — zahlreich versammelte Auditorium ging sehr zufrieden mit dem ganzen Arrangement aus einander, und nur bey einigen wenigen Personen, welche nicht so viel baaren Gewinn für Hrn. C. und nicht so gute Execution gewünscht und erwartet hatten, mochte dies nicht ganz der Fall seyn. — Am 9ten feyerte die Bühne das Andenken ihres Directors, Steinberg, durch einen Trauermarsch und Chor, v. Hrn. Hiller componirt. — Am 13ten Febr. gab Hr. Riel die *Schöpfung*. Wenn Ref. diese Aufführung mit derjenigen vergleichen soll, welche Hr. Riel uns vor 10 Jahren gab: so muss er gestehen, dass wir in der Musik starke Rückschritte gemacht haben. Gegen Dilettantinnen muss man nicht zu streng seyn, sondern mit Dank erkennen, dass es noch Dilettantinnen giebt, die öffentlich singen mögen; darum will Ref. seine Bemerkungen über die Solopartien unterdrücken. Die Tenor- und Bass-Partien wurden von Schauspielern gesungen. Der Alt war so schwach besetzt, dass sein Eintreten in den Fugen nicht bemerkt wurde. — Am 15ten Marz gab Hr. Fleischer zu seinem Benefiz: Moses, v. Klingemann, ein *grosses* Drama mit *grossen* Aufzügen, Marschen und Chören (so stand's auf dem Zettel, und Moses mit fingerlangen Buchstaben.) Die Einnahme war sehr mässig. Die Musik von Bornhardt zeichnete sich keineswegs zu ihrem Vortheil aus. — Am 5ten Marz führte Herr Riel das *Stabat mater* (nach Pergolese's Orig.-Partitur) auf. Es verdient dankbare Anerkennung, dass Hr. R. den Freunden der Kunst auch ältere Meisterwerke vorführt; wenn indessen solche Werke, die jeder äussern Verzierung — des Colorits der Instrumente, der Chöre und dergl. — ermangeln, nicht mit einer innern Gediegenheit und Kraft gegeben werden können: so — thut man doch wol besser, sich an das Neue zu halten, an dem Gottlob jetzt kein Mangel ist. Hier ists mit dem Abzählen der Noten allein am wenigsten gethan. Auf Ref. und auf das ganze Auditorium machte diese berühmte Musik gar keinen Eindruck. — Am 10ten Marz wurden die *beyden Antons* von Schack gegeben. Das Stück gehört in die Kategorie der Pumpernickel, Fettlummel u. s. w. und die Musik entspricht dem Text. Weiter lässt sich darüber nichts sagen. — Am 29sten Marz, zum Benefiz für Hrn. und Mad. Laus: *Columbus*, von Klingemann; die Composition der Chöre u. Märsche vom Hrn. Musik-Director Hiller. — Am 4ten April gab der Studiosus Rohleder, wenn Ref. nicht irrt, ein Schlesier, ein Concert vor einem sehr kleinen Auditorium. (Ohne Subscription bringt hier selten ein Concert die Kosten ein.) Einem Pianoforte-Concert, (?) von Hrn. R. componirt und gespielt, fehlte es nicht an Eigenthümlichkeit, denn es bestand aus einer Polacca, (D dur) einem Siciliano, (H moll und dur) und einer Polonoise (D dur). Die Modulationen waren wunderbar; so plumpte z. B. der erste Satz nach wenigen Takten aus einem gewöhnlichen Hornsatze so plötzlich in G dur, dass alles staunte; gleich darauf befand er sich in B, und noch schneller wieder in D dur. Wenn man dies auf der einen Seite etwas verschwenderisch nennen möchte, so war doch auf der andern weislich gespart, und in beyden Polonoisen ging die arme Dominante leer aus, indem alle Abschnitte in der Tonica schlossen. Da der Componist, wie man mir sagt, sein Werk drucken lässt, so macht Ref. vorläufig darauf aufmerksam, und enthält sich jeder weitern Bemerkung. Variationen über das Vogelfängerlied, von Steibelt, wurden von Hrn. Rohleder sehr brav gespielt. Er zeigte, dass er ein besserer Spieler, als Compositeur sey. Möge Hr. R. lieber einem gegründeten Tadel, als unwissenden Schmeichlern Gehör geben: dann kann er einmal etwas leisten. Ein Rondeau à la mode de Paris für die Violin von A. Romberg, von einem jungen Studirenden gespielt, war über des Ausführers Kräfte. — Am 6ten April wurde zum Benefiz des Hrn. u. der Mad. Schmidt (gebor. Krügel aus Leipzig) der 2te Theil des *Donauweibchens* bey ziemlich besetztem Hause gegeben. Dieses gehaltlose Machwerk erschien von Seiten der Verwandlungen und der Chöre mit einer Schlechtigkeit, deren sich manches wandelnde Theater geschämt haben würde. Mad. Schmidt (Hulda) spielte und sang brav und wurde vorgerufen, eine — Ehre, die beynahe jeden Abend einem oder mehrern Schauspielern von einigen jungen Leuten widerfährt. Man kann jetzt, mit *Lichtenberg*, die Schauspielkunst hier zu den Künsten rechnen, die

entsetzlich viel Ehre, aber wenig Brod bringen: denn die Gagen sind schon wieder im Rückstande. — Am 10ten April trat eine Mad. Lienau vom Danziger und Elbinger Theater (welches letzte schon aus einander gegangen ist) als Aline auf. Die Stimme war nicht die schlechteste; Gesang, Figur und Spiel freylich hölzern: dass man aber am Ende pfiff, war doch unrecht. Man hat so manches Schlechte beklatscht: man sollte consequent seyn. — Am 11ten April (am Gründonnerstage) gab man, unpassend genug, den *Trunkenbold*, und ein Liederspiel: der *Becher*; Musik, und, wie man wissen wollte, auch der Text, von Hrn. Blum. Hr. Blum hat die meisten der Lieder, welche er in Leipzig drucken liess, sehr wirksam instrumentirt und zu einem Ganzen verbunden, das mit Beyfall aufgenommen wurde. — Die Bühne hat von ältern Sachen wiederholt: den Tyroler Wastel, den Doctor und Apotheker, Lanassa (mit Chören und Märschen von André, dem Vater.) — Die Einnahmen sind fortdauernd schlecht, das Personale der Oper nicht vollständig, die Chöre existiren nur dem Namen nach. Die Administration des Theaters besteht aus Geschäftsmännern, Kaufleuten und Schauspielern. Fast jedes Mitglied des Theaters erhält ein Benefis: diese, meistens Opern, rauben alle Zeit des Einstudirens und ruiniren die Kasse. Jetzt kommen die beyden Bucklichen von Portogallo, Faniska, Oberon, Deodata, Palmira u. a. m. als Benefize, und der Triumph der Liebe von Stegmann, an die Reihe.

(Der Beschluss folgt.)

Berlin, den 21sten May. Die musikal. Neuigkeiten der letzten vier Wochen lassen sich auf wenigen Zeilen angeben.

Am 18ten April war das 12te u. letzte Abonnement-Concert des Hrn. Kammerm. Schneider. Es enthielt mehrere gute, und auch gut ausgeführte Stücke, weshalb ich sie hier übergehe. Hr. Schneider ist übrigens von seinem Beinbruch zum Vergnügen aller Musikfreunde glücklich curirt. Sein Concert wird auch im Sommer fortgesetzt werden, und zwar in dem schönen Local des George'schen Gartens. — Demois. Frank von Mannheim fährt fort, durch Gastrollen die Freunde des Theaters zu ergötzen. Für Rollen, wie Fanchon, Amor im Baum der Diana, Emmeline in der Schweizerfamilie u. dergl. scheint ihre liebliche Gestalt und ihre sanfte Stimme sich vorzüglich zu eignen. Ausser solchen, zum Theil wiederholten Vorstellungen, gab sie die Clara, (in Daleyracs Adolph und Clara,) die Constanze, (in Cherubini's Wasserträger,) die Louise, (in Monsigny's Deserteur,) und die Myrha, (in Winters Opferfest.) — Am 2ten May gab Hr. Prof. Zelter im Opern-Saal zu seinem Benefiz das Händelsche Oratorium, Judas Maccabäus. Die Ausführung gelang noch vollkommner, als die frühere in der Sing-Academie; leider hatte sich aber nur ein kleines Auditorium eingefunden. — Den 8ten, dem jährlichen Bettage, gab Hr. Kapellm. Weber ein gehaltreiches Concert im Theatersaal. Die Ausführung gelang vortrefflich. Hrn. Webers rühmlich bekannte Ouverture zum Regulus eröffnete das Concert. Dann folgte Schreibers Rhapsodie: Gott und die Natur, componirt von dem jungen talentvollen Meyer Beer, der jetzt beym Abt Vogler seine Studien als Componist fortgesetzt, und durch jedes neue Werk Beweise von rühmlichen Fortschritten giebt. Dem. Schmalz und die Herren Eunike und Grell sangen in diesem und den folgenden Stücken die Solopartien mit verdientem Beyfall. An dieses Stück schloss sich der 130ste Psalm: *de Profundis*, von Gluck componirt, von dem wir bisher öffentlich nur Theatermusik gehört hatten. Das Stück verrieth den grossen Geist und Charakter dieses Meisters unverkennbar; sein Styl ist auch hier einfach, würdig, gehalten; es ist zu verwundern, dass man dies Werk an andern Orten wenig zu kennen oder vergessen zu haben scheint. Hernach sang Dem. Schmalz die berühmte Arie aus Grauns Passion: Singt dem göttlichen Propheten etc., mit aller, dieser Sängerin eigenthümlichen Kunst. Dann folgte Cherubini's Trauergesang auf Haydns Tod, der, wie fast alles andre, mit dem grössten Enthusiasmus aufgenommen ward. Den Beschluss machte der Gang nach dem Eisenhammer von Schiller, von Hrn.

Beschort vorgetragen, mit Webers musikalischer Begleitung, die schon mehreremal in der musikal. Zeit. mit Recht gerühmt worden ist. — Den 15ten gab Dem. Frank Concert im Theatersaal. Sie sang eine Scene von Radicati, mit obligater, von dem jüngern Tausch geblasener Clarinette, und einige Lieder zur Guitarre. Ihre angenehme und schmeichelnde Stimme wurde auch hier mit vielem Vergnügen gehört. Die Gesangstücke der andern Theilnehmer waren bekannt, aber angenehm. Hr. Henning der ältere spielte ein von ihm componirtes Violinsolo, und Hr. Westenholz blies eine von ihm gesetzte Polonoise für die Oboe, mit allgemeinem Lobe. — Auf dem Theater wird Nicolo's *Aschenbrödel* einstudirt. Im Juli erwartet man Dem. Fischer aus Wien, die mehrere Gastrollen geben wird.

Herr Kapellm. Reichardt hat von unsers Königs Majestät eine Pension von 800 Rthlrn. zugesichert bekommen.

Leipzig. Am 24sten May gab Hr. Wilh. Lohmayr, Tenorsänger aus München, Concert, und liess sich darin mit zwey bedeutenden Scenen, und mit einigen Liedern zur Guitarre, hören. Ref. konnte nicht selbst anwesend seyn: alle, die Hrn. L. hörten, freueten sich aber seiner ungemein schönen Stimme, und seines ausgebildeten Vortrags. Mit etwas mehr Charakter im Gesange und einer feinern Aussprache des Italienischen wird Hr. L. gewiss unter die wenigen, wahrhaft vorzüglichen Tenoristen zu zählen seyn.

Kurze Anzeigen.

Six nouvell. Sonatines d'une difficulté progressive pour le Pianof. av. Violon ad libit. par B. Vigueri. Oeuvr. 12. Liv. 1. à Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 12 Gr.)

Wie man immer neue Fibeln für Anfänger im Lesen braucht, braucht man immer neue kleine Handstücke für Anfänger in der Musik; und wenn beyde ihren Zwecken gemäss bearbeitet sind, so ist über die Menge solcher neuen Werkchen nicht zu klagen, ausser etwa von Verlegern alter. Die genannten Sonaten verfehlen ihre Zwecke nicht: sie nehmen den Spieler von da auf, wo er die Scalen und ersten Finger-Uebungen erlernt hat und nun etwas Zusammenhangendes wünscht, das seine Uebungen fortsetzt und zugleich durch gefällige Melodien und Mannigfaltigkeit der Bewegung seinen Geschmack weckt und ihn unterhält. In allen diesen Hinsichten haben diese Sonatinen die meiste Aehnlichkeit mit den bekannten und beliebten Metzgerschen; auch darin, dass die Violinstimme bey der eignen Uebung des Schülers, ohne vermisst zu werden, wegbleiben kann, aber auch so geschrieben ist, dass dadurch beym Zusammenspielen mit dem Lehrer der Schüler in Ordnung, Takt etc. gehalten wird.

Trois Polonoises pour le Pianoforte à 4 mains — — par C. A. Gabler. Oeuvr. 32. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 12 Gr.)

Gefällige Melodien, gute Vertheilung an beyde Spieler, Munterkeit im Charakter, und meistens jener eigene Schnitt und Schwung, den die wahre National-Polonoise hat, der aber von nicht vielen Componisten getroffen wird — machen dies kleine, sehr leicht auszuführende Werkchen empfehlenswerth. Nur die Eigenheit möchte Ref. wegwünschen, dass so oft die Hauptmelodie in die Tiefe verlegt wird, ohne einen wahren Bass zu bekommen, wie z. B. S. 8.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Juny. **No. 24.** 1811.

Briefe über die Musik in Kassel.

Vierter Brief.

(S. No. 8. und 9. dieser Zeit.)

Est modus in rebus, sunt certi denique fines.

Hier erhalten Sie noch einen Nachtrag über die hiesige französische Oper, und das Ballet. So manche Bemerkung, die sich mir dabey aufdringt, unterdrücke ich; es giebt so mancherley Dinge, über die sich gar nicht sprechen lässt, ohne dass man zu viel zu sprechen schien; auch mag ich nicht gern in das Fass der Danaiden schöpfen. So genüge denn ein Verzeichnis des gegenwärtigen Opern- und Ballet-Personals, und der im verflossnen Jahr bis Ende Decembr. aufgeführten Opern und Ballets. Kurze Bemerkungen werde ich nur da beyfügen, wo ich glaube, dass ein besonnenes Urtheil übe haupt nützt und Eingang findet; folglich am wenigsten da, wo unbegränzte Eitelkeit herrscht, die solches Urtheil verschmäht, auch den gegründetsten und bescheidensten Tadel nicht erträgt, und sich allein an ihre eigenen Vorspiegelungen hält, vornämlich wenn diese etwa durch rauschenden Beyfall der Unwissenden unterstützt werden.

Französische Oper. Hr. *Bernard*, Regisseur. (Spielt nur im Schauspiel.) Bariton. Hr. Derubelle, Bariton, erster Sänger in der Oper, und zugleich Kammersänger. (Vergl. mit meinem 2ten Brief.) Hr St. Estéve, Tenor. Hr. Denys* †), und Hr. Pierson, Bariton. Komiker: Hr. Welsch*, Bariton. Hr. Chodoir, Bass. (sic!) — Ein Hr. Gaspard, Tenorist, scheint abgegangen zu seyn, indem er, zu unsrer Freude, nicht mehr auftritt. Ein Hr. Delys, der bey seinem Debüt wenig Glück machte, gehört — ich weiss nicht, ob eigentlich zum Theater- oder zum Orchester-Personale, indem er bald, zwar mit schwacher Stimme, aber starker Pretension, als Sänger die Bühne ziert, bald an Hrn. Le Gaye's Stelle, mit viel Geräusch, das Orchester — *anführt*. Er nennt sich einen 2ten Musik-Director.

Sängerinnen. Mad. Delys *, des Obigen Gattin, prima Donna — eine schöne Stimme. Md. Vigni *, mezzo Soprano. Mad. Astruc *. Dem. Adelaide — naive Rollen. Mad. Remy. Mad. Camille, alte Rollen.

Ich habe Ihnen hier nur die Hauptpersonen der Oper genannt, weil es der Raum nicht erlaubt, das ganze Personale, sofern es nicht ausschliessend zur Oper gehört, herzusetzen. Das Chor besteht ungefähr aus 26 Personen. — Musik-Director ist Hr. Le Gaye. (S. meinen 2ten Brief.) Correpetitor, Herr St. Albe. — Es wird beynahe alle Tage gespielt, welches freylich für Kassel bey weitem zu viel ist. Man scheint es aber hier nun einmal mehr mit der Quantität, als mit der Qualität zu halten. Folgendes sind ungefähr die im vorigen Jahre aufgeführten Opern ††).

Ambroise in 1 Act. *Marianne*, 1 Act * *Camille* ou le souterrain, 3 A. *Philipp et Georgette*, 1 Act * *La jeune Prude*, 1 A. *La soirée orageuse*, 1 A. *Les 2 Savoyards*, 1 A. *Adolph et Clara*, 1 A. *. *La dot*, 3 A. *Alexis*, 1 A. * *Gulistan*, 3 A. * *Deux Mots*, 1 A. * *La maison à vendre*, 1 A. * *Picaros et*

†) Anm. Die mit * bezeichneten sind musikalisch.

††) Das * zeigt an, welche Opern mehrmals wiederholt worden sind.

Didgo, 1 A. * *La maison isolée*, 2 A. Alle diese Opern sind von Dalayrac componirt. — *Bouffe et Tailleur*, 1 A. *Mr. Deschalumeaux*, 3 A. * *Le Traité nul*, 1 A. * *La Jambe de bois*, 1 A. * Diese sind von Gaveaux. — *Jadis et Aujourd'hui*, 1 A. * *Lodoiska*, 3 A. * beyde von Kreutzer. — *L'Avis au Public*, 2 A. * Von Piccini. (Ist aber nicht der alte berühmte Piccini.) *Joseph*, 3 A. * *Le Tresor supposé*, 1 A. *Une Folie*, 2 A. * *L'Irato*, 1 A. * *Stratonice*, 1 A. *Heléne*, 3 A. * von Mehul. — *Montano et Stephanie*, 3 A. * *Aline*, 3 A. * *Le Concert interrompu*, 1 A. * *Les Maris garçons*, 1 A. von Berton. — *Les Visitandines*, 2 A. * von Devienne. — *Ma Tante Aurore*, 2 A. und *Le Calif de Bagdad*, 1 A * von Boyeldieu. — *Le Prisonnier*, 1 A. * und *L'Opéra comique*, 1 A. * von Della Maria. — *Oedipe à Colonne*, 3 A. * von Sacchini. — *Blaise et Babet*, 2 A. * von Dezéde. — *Les Prétendus*, 1 A. von Lemoine. — *Médecin Turc*, 1 A. * *Cendrillon*, 3 A. * *Les confidences*, 2 A. *Michel Ange*, 1 A. *L'intrigue aux fenêtres*, 1 A. * von Nicolo Isouard. — *Richard, coeur de Lion*, 3 A. * *Zemire et Azor*, 4 A. * *Comte d'Albert*, 3 A. * von Grétry. — *Naufrage comique*, 2 A. u. *Le Sacrifice d'Abraham*, 3 A. * von Blangini. — *Les deux Journées*, 3 A. * von Cherubini. — *La Servante Maîtresse*, 1 A. von Pergoleze. (Ist gemeynt Pergolesi.) — *Le Secret*, 1 A. von Solie. — *Le Tonnelier*, 1 A. * von Audinot. — *La Melomanie*, 1 A. * —

Ballet. Balletmeister. Vacat. Hr. Aumer, der diese Stelle bekleidete, ist abgegangen. *Tänzer:* Die Herren Taglioni, Petitpa. Rossier, Léger, Ledet, Gaurier; Vater und Sohn. Auch führt Hr. Pierson in den Balleten oft die komischen Partien aus. — *Tänzerinnen:* Die Dem. Coustau, Adéle, Romain, Laure, Julie, Pitsch, Rossier und Bauch. — Ungefähr 20 Figuranten. — Im vorigen Jahr aufgeführte Ballets sind:

Jeux de Paris. Jeux d'Egle. Fille mal gardée. La Rosière. Le Deserteur. Jenny, ou le mariage secret. Songe d'Ossian. Figaro. La Noce de Village. Anette et Lubin. La Noce de Gamache. —

Bey dieser geringen Anzahl können Sie denken, dass man uns hinlänglich mit Wiederholungen erfreut hat. Was die Musik dieser Ballete (denn diese allein gehört *hieher*,) betrift, so habe ich Ihnen schon in meinem ersten Briefe meine Meynung darüber gesagt. Ich kann Sie also hier blos darauf verweisen. Nur dem *hiesigen Theater-Publico* (nämlich dem tonangebenden, wozu die Kunstverständigen *nicht* gehören) darf man solche Musik bieten, wo Stücke aus Haydnschen Symphonien und Mozartschen Opern mit elenden Gassenhauern, Contretänze mit Opern-Ouvertüren, (die wir alle Tage hören) u. dergl. abwechseln, und zwar so, dass oft auf ein Stück aus Es dur, eines aus A, auf eines aus F moll unmittelbar eins aus D dur, u. s. w. folgt. Das einzige Ballet, welches eine gute und passende Musik hat, ist *La Rosière*, mit Musik von Umlauf. Unser talentvoller *Thurner*, der Ihnen bereits bekannt ist, hat, so viel ich weiss, schon lange ein Ballet für das hiesige Theater componirt, und wir hätten also einmal eine ordentliche, *gute* Balletmusik hören können: allein die Aufführung desselben ist bis jetzt, *wie man sagt*, durch den Abgang des Hrn. Aumer (den Verfasser des Sujets) verhindert worden; und wir müssen also immer der alten Leyer folgen. Ueberhaupt scheinen die Herren vom Theater gar nicht in gutem Vernehmen mit dem Orchester zu stehen, (wovon freylich die Schuld nicht am letztern liegt,) und noch weniger irgend etwas gern zu sehen, wodurch das brave Orchester, oder dieses oder jenes vorzügliche Talent in demselben, sich auszeichnen könnte. —

Schon seit vorigem Sommer werden auch zuweilen durch die Herren Pierson und Denys, (welche ziemlich fertig deutsch sprechen) und durch Md. Schüler, *deutsche* komische Intermezzi aufgeführt. Wie man auf diese Idee, nach Abschaffung des deutschen Theaters, gekommen ist, weiss ich nicht. Man mag aber, wie es scheint, auch nichts daran wenden: denn seit der ganzen Zeit hat man nur mit Dreyen abgewechselt. Diese sind: *Die beyden Freunde* — Musik von verschiedenen Componisten. — *Der Kapellmeister Pauckendorf* — Musik von Bianchi, (also nicht deutsch) — und *Röschen und Christoph*, mit Musik aus Paesiello's Molinara. Vor einigen Wochen jedoch wurde auch ein ganz neues In-

termezzo *Der falsche Werber*, mit Musik von Fr. Uber, mit vielem Beyfall einigemal nacheinander gegeben; worüber ich weiter unten mehr sagen werde.

Hiermit beschliesse ich nun meinen *Nachtrag*, und kann jetzt ununterbrochen mit der Zeit fortschreiten.

Die hier bestehenden musikalischen Gesellschaften, die Sie bereits kennen, gehen ihren Gang fort, bis auf die Baldeweinsche, welche bereits ihren diesmaligen Cursus geschlossen hat. — In meinem letzten Briefe habe ich noch zu bemerken vergessen, dass auch die Gesellschaft des grossen Cassino ein wöchentliches Concert etablirt hat, wo das Orchester aus den Musikern der Grenadier-Garde besteht. — Oeffentliche Concerte haben wir diesen Winter sehr wenige gehabt, aus Ursachen, die Ihnen schon aus meinem ersten Briefe bekannt sind. Am 9ten Dec. war *grosse musikalische Academie* im königl. Theater, zum Benefiz des jungen Adolph Wiele. Dieser junge Virtuos auf der Violin ist der (ungefähr 14 bis 15 jährige) Sohn des hiesigen Kammermusicus. Mit Vergnügen ergreife ich diese Gelegenheit, das Publicum auf diesen jungen Tonkünstler aufmerksam zu machen, der es schon längst verdient hatte, bekannter zu seyn. Ich halte sonst eben nicht viel von den (meist forcirten) jungen Wundergenies, welche in der Regel nur eine Speculation ihrer Aeltern oder Erzieher sind, und wie die Treibhauspflanzen frühzeitig überreif werden und welken. Indess wäre es ungerecht, solchen Kunstjungern nicht die Aufmerksamkeit zu widmen, die sie verdienen. Unter allen mir bekannten, so jungen Virtuosen ist unstreitig dieser junge Wiele einer der bemerkenswerthesten. Sein *männlich* kräftiger, fester Strich, sein starker, voller Ton, seine ausserordentliche Fertigkeit, und die Deutlichkeit und Reinheit, womit er spielt, und die schwersten Passagen und Strichaten in seiner Gewalt hat, setzen, besonders im Verhältnis zu seinem, dem Aeussern nach, schwachen Constitution, wirklich in Erstaunen, und lassen einst sehr viel von dem jungen Mann erwarten. Jedermann hört ihn gewiss mit dem lebhaftesten Interesse. Er ist bereits als wirkliches Mitglied der hiesigen königl. Kapelle aufgenommen. Das von ihm gegebene Concert bestand aus folgenden Stücken. *Erster Theil.* 1) Ouverture aus Sacrifice d'Abraham v. Blangini. Sie machte auch im Concert guten Effect, und wurde vom Orchester mit der gewohnten Präcision ausgeführt. 2) Bravour-Arie, ges. von Mad. Delys. Wenn eine Bravour-Arie eine solche ist, wobey der Sänger an den niedrigsten, altfränkischen Passagen ununterbrochen sich halb todt gurgeln muss: so ist dies eine gewaltige Bravour-Arie. Unbegreiflich war es jedermann, wie Mad. D. ihre Kunst und ihre wirklich schöne Stimme an diesem elenden Machwerk verschwenden konnte. Eine Composition wie diese, so unter aller Kritik, ist mir so bald nicht vorgekommen. Mad. D. sang übrigens recht brav. 3) Violin-Concert von Krommer, gespielt v. Ad. Wiele. Es ist das neueste aus Ddur, brillant, und recht angenehm zu hören. Der junge Künstler spielte, man kann wirklich sagen, *vortrefflich*; und verdiente ganz den, fast tumultuarischen Beyfall, den man ihm zollte. *Zweyter Theil.* 1) Symphonie. 2) Pot-Pourri fürs Violoncell von B. Romberg, gespielt von Hrn. Fenzi, ersten Violoncellisten der königl. Kapelle. Hr. F. trug es sehr brav, mit Fertigkeit und Geschmack vor, und erhielt verdienten Beyfall. 3) Duett aus Matrimonio segretto; ges. von Hrn. und Mad. Delys. 4) Variationen für die Violin, von Krommer, gesp. von Ad. Wiele. — Obgleich sehr brav vorgetragen, machten doch diese Variat. keine Sensation; und konnten es auch nicht, da sie wol mehr zum Privatstudio, als zum öffentlichen Vortrage geeignet sind. Im Ganzen war man mit diesem Concert sehr zufrieden, und das Haus ziemlich voll.

Ein andres Concert, ebenfalls im Theater, gab ein Hr. *Simoni*, italienischer Sänger, wie er sich nannte; und verband damit die Vorstellung eines (wirklich hier noch nicht gesehenen und gehörten) *Pygmalion*. Es war also eine *musikalisch-theatralische* Academie. Die Eintheilung war folgende. *Erster Theil.* 1) Ouverture aus Tigrane, von Righini. Man hört diese und die viel belobte Mehulsche Jagd-Symphonie hier zu oft, als dass man sie immer mit neuem Interesse hören könnte, selbst wenn auch beyde von gleichem Werthe wären. 2) Arie v. Mozart, ges. von Hrn. Simoni. (Verzeihe, guter Mozart!)

5) Violin-Concert von Rode, (auf dem Zettel stand aber Viotti,) gespielt von Hrn. Georgia, Violinisten der königl. Kapelle. 4) Duett für 2 Soprane, gesungen von Mad. Schüfer und deren Schwester, Dem. Bonasegla. *Zweyter Theil.* Pygmalion, italienisches Intermezzo, gesungen und — gespielt von Hrn. Simoni. Das war denn nun so ein Pygmalione! Es war nicht Melodram, sondern bestand durchgängig aus Recit. u. Arien. Die Comp. war zusammengetragne Waare, und das Spiel des Hrn. S. jämmerlich. Der Gesang nicht viel besser. Er hat eine starke, aber eben nicht angenehme Stimme, hingegen desto mehr Prätension. Seine Manier (wenn man es so nennen will) soll vielleicht Crescentinisch seyn, ist aber ganz Simonisch. Seine Verzierungen sind geschmacklos und überladen. Kurz, wer noch nichts von einem Marchesi, Crescentini, Brizzi, und solchen Meistern wusste, würde durch Hrn. S. eben keinen vortheilhaften Begriff vom italienischen Gesange bekommen. *) Das Haus war leer.

Hr. Ries, der bekannte Pianoforte-Spieler, hat denn auch in der Stadt *zwey* Concerte (eine unerhörte Sache in Cassel) gegeben; und darin die Erwartung, die wir hatten, vollkommen befriedigt. Das erste, den 25. Jan., enthielt Folgendes: Ouverture, v. Blangini. Sie ist ganz neu, und über ein spanisches Nationalthema componirt. Zuvor schon hörten wir sie als Ouverture zu einem Ballet, wozu sie sich auch, (besonders wegen der dabey angebrachten obligaten — Castagnetten,) noch mehr zu eignen scheint, als zum Concert. Das Thema ist geschickt und gefällig durchgeführt. Scene von Naumann, ges. von Mad. Willmann. — Da Mad. Willmann jetzt, ausser bey dergleichen Gelegenheiten, nicht mehr öffentlich singt, so hören wir sie auch nur sehr selten. Zu ihrer Ehre finden wir, dass sie sich in ihrer Zurückgezogenheit keineswegs vernachlässigt, sondern immer noch die brave, achtungswerthe Sängerin ist, die wir stets mit Vergnügen gehört haben. Auch diese Scene sang sie sehr brav, und des trefflichen Componisten würdig. Concert für das Pianoforte, comp. und gespielt von Hrn. Ries. Ueber Hrn. R., sein Spiel und seine Composition, nachher. Oboe-Concert, gesetzt und geblasen von Hrn. Thurner. Das Concert, (so viel ich weiss, eines seiner frühern,) ist, obgleich nicht gerade hervorstechend, dennoch aber originell, ohne gesucht zu seyn, brillant, gut instrumentirt, und gefällig fürs Ohr. Dass es Herr T. seiner selbst würdig vortrug, lässt sich erwarten. Wir müssen nur bedauern, dass wir sowol Hrn. T., als noch einige andere unsrer hiesigen geschickten Künstler, so selten zu hören bekommen. Rondo von Mayer, (war aber, wenn ich nicht irre, von Winter,) gesungen von Md. Willmann. Freye Phantasie auf dem Pianof. von R. Man war allgemein mit dem Genuss dieses Abends zufrieden; und Hr. R. konnte es auch seyn, denn der Saal war (o Wunder!) ganz voll, und der Beyfall ungetheilt. —

(Die Fortsetzung nächstens.)

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 23sten No.) Am Charfreytage führte Hr. Riel Grauns Passionsmusik auf. Man hat Hrn. R. in den hiesigen Zeitungen den Vorwurf gemacht, dass er nichts anderes, als dieses Stück zu kennen scheine; ich glaube, mit Unrecht. So lange die Musik ein zahlreiches Publicum findet, verdenke ichs Hrn. R. nicht, dass er sie einstudirt. — Von denen vor einem Jahre von mir gerügten

*) So eben lese ich in dem Hamburgischen unparteyischen Correspondenten folgende Anzeige. Seit einigen Jahren bereits ist in Hamburg kein guter Tenorist aufgetreten. (Das ist stark.) Die Mitwirkung des kaiserl. österreichischen Kammersängers (!) Simoni an dem Concert der Mad. Gleg lässt mithin die hiesigen Musikfreunde einen so angenehmen Genuss erwarten, je grösser der Ruf der Vortrefflichkeit ist, der Hrn. S. vorangeht. — Wenn dies wirklich jemand anders, als Hr. S. selbst, hat einrücken lassen: so ist dies wol eine sehr gewagte Prätention, da der Ruf eines Künstlers vor seinem Auftreten, eben durch solche Anzeigen, die gewöhnlich nur Lockvögel ins Publicum seyn sollen, vorzüglich heut zu Tage eine sehr unsichre und relative Sache ist. Aber dergleichen Manipulationen sollten von wahren Künstlern selbst gar nicht geduldet werden. Sie ekeln mehr, als man glaubt.

d. Verf.

Fehlern hat Hr. R. auch nicht Einen verbessert. Die nämlichen schleppenden Tempos; (Hr. R. liess 2 Chorale und die Wiederholungen der Arien weg, und es dauerte doch über zwey Stunden!) das nämliche unschickliche Aufhören des letzten Chors in C moll, dazu die Coda der Instrumente in Es! Alles, wie vor dem Jahre! Hr. Riel liest doch wol, was über ihn geschrieben wird? Er, Musik-Director, sollte das! Er mag glauben, dass ich Unrecht habe. Nun — das Factum liegt da: Kenner mögen entscheiden. Es wäre noch über das geschmacklose Klimpern zwischen den Absätzen der Chorale, welches sich beynahe nur auf den gebrochnen kleinen Septimenaccord reducirte, über die Verwandlung der Graunschen Figur in über die Weglassung der Pralltriller, und über manches Andre, viel, viel zu sagen; was hülfe es aber? — Die Chöre gingen gut, nur war der Alt zu schwach, und der Bass zu laut (nicht zu stark.)

Aus meinen bisherigen Berichten, die ich mit der grössten Unparteylichkeit abgefasst habe, da es mir nur um die Sache zu thun ist, nur um sie zu thun seyn kann, und ich von keiner Partey besoldet werde . . . geht deutlich hervor, dass die Musik in Königsberg jetzt eben nicht in Aufnahme ist. Kann Jemand — nicht nach Weise der Gassenbuben, sondern mit Gründen — mich eines Andern überführen, so will ichs mit Dank annehmen.

Die früher erwähnte Harmonie ist, grosser Disharmonieen wegen, auseinander gegangen.

Für die Bildung des Volks zum Gesang wird viel gethan. Die Zöglinge der Tiepoltschen Freyschule singen wirklich vierstimmige kleine Chöre recht artig und ziemlich rein. Die Uebungen für die Rhythmik haben mir besonders gefallen; nicht so das Singen bis ins hohe c, welches nachtheilig werden muss. — Hr. Liedtke, Lehrer am königl. (durch Hrn. Zeller eingerichteten) Normal-Institute, hat 12 kleine, 3 und 4stimmige Chöre herausgegeben, die aus einem schweizerischen Liederbuche entlehnt sind. Sie sind in Ziffern abgedruckt. (Diese Erfindung ist übrigens nicht neu, und J. A. P. Schulz hat vor mehrern Jahren die Partitur seines Oratoriums, *Maria und Johannes*, auf ähnliche Weise drukken lassen.) Da so vieles über den Gesang der Zöglinge dieses Instituts geschrieben und gesprochen worden, so ist es vielleicht den Lesern der m. Z. angenehm, hier eins der erwähnten Chöre zu finden.

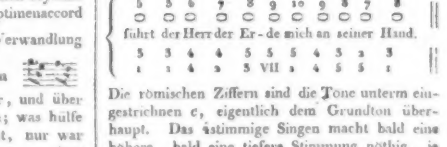

Die römischen Ziffern sind die Töne unterm eingestrichnen c, eigentlich dem Grundton überhaupt. Das 4stimmige Singen macht bald eine höhere, bald eine tiefere Stimmung nöthig, je nachdem das vorzutragende Stück mehr Höhe oder Tiefe hat. Diese Einrichtung, die wenigstens in der Tiepoltschen Freyschule statt findet, scheint mir Nachtheile mit sich zu führen. *Warum denn gerade vierstimmigen Gesang von Kindern allein?* Der Lehrer richte die vierte Stimme für sich ein! —

So eben erhalte ich eine kleine Schrift: *Gedanken über den Unterricht im Gesange auf öffentlichen Schulen*, von Hrn. Gotthold, Director des hiesigen Friedrichs-Collegiums. Sie enthält, wenn auch nicht viele neue, doch viele wahre, beherzigungswerthe Sätze. Der Verf. bleibt selbst da immer interessant, wo man ihm nicht unbedingt beypflichten wird, (z. B. über die Vorzüge der griechischen Musik,) und so wäre zu wünschen, dass sie durch den Buchhandel weiter verbreitet würde, als Programme gewöhnlich verbreitet werden. Dass der Hr. Verf. Ihre Zeitung benutzt hat, (z. B. S. 24, No. 3. die gründliche Recension der Schubartschen Singeschule,) wird Ihnen recht seyn, wenn er dieselbe gleich nicht angeführt hat. —

Bruchstücke eines Schreibens aus München.

Endlich ist *Aschenbrödel*, die lang erwartete, über unsre Bühne geschritten. Spät genug, werden Sie denken. Desto gespannter war unsre Erwartung. Was hatten wir nicht alles schon gehört! was nicht gelesen, in deutschen und französischen Blättern! Was gewisse, in der Natur eines Kunstwerks gegründete Formen nicht verletzt — und unser Zeitalter ist formeller, als man dem Anscheine nach glauben möchte — das kann nie missfallen. So hat auch das alte Ammenmährchen drey Stunden hindurch — denn so lange spielt hier die Operette — unsere Aufmerksamkeit unterhalten. Viel mehr aber auch nicht. Gerührt hat es uns nicht — wie könnte es dieses? Entzückt wol auch nicht — wie schwer ist dieses! Wol griff man sich an: man klatschte: aber *Aline*, und selbst das alte Feenmährchen, *Zemire und Azor*, haben viel tiefer auf uns gewirkt: das leugnet Niemand. Schönheiten, die grösstentheils nur local sind; ein rasches Spiel, das bey uns Deutschen nicht immer einheimisch ist; besondere hinreissende Eigenheiten eines beliebten Schauspielers, einer beliebten Schauspielerin; eine für theatralische Kunst schwärmerisch eingenommene Nation — bringen oft Wunder hervor, die der Nachbildner mit aller Kraftanstrengung von seinem kalter gestimmten Publicum umsonst erwartet. Die Saiten sprechen nicht an: sie sind schlaffer gespannt. — Ueberflüssig wäre es, über das Sujet dieser schon allbekannten Feenoper ein Wort zu sagen. Alles, was sich daraus bilden liess, hat der Dichter geleistet. Eine oft bis zum Muthwillen gehende Laune, dann wieder Scenen, die unser moralisches Gefühl in Anspruch nehmen, dann wieder sinnlich reizende, wechseln, und unterhalten freylich. Mad. Harles war Clorinde, Frau v. Fischer Tisbe; die gute *Aschenbrödel* war der Mad. Regine Lang vorbehalten. Hr. Weixelbaum ... aber warum geht dieser geachtete Künstler so selten aus einem gewissen sentimentalen Wesen, das ihn zu umgeben scheint, heraus? warum wird er auf seiner Bühne nie launig, nie munter? Hat je sein schöner Gesang des verdienten Beyfalls verfehlt? Oder sollen immer nur ernste Charaktere sein Gemüth durchdringen? Unbedeutend für seine Singfähigkeit sind freylich solche Rollen; hier kann er seine Kunst wenig entfalten. Aber wer sollte nicht auch manchmal, wäre es auch nur zur Erholung, unbedeutenden Rollen eine Art von Wichtigkeit geben wollen? wer soll sich die Mühe verdriessen lassen, der Liebling des Publicums immer zu seyn, wenn man so leicht es immer seyn kann? Es ist eine seltene Sache um unsere ephemerischen Künste; eine Kleinigkeit hebt sie, eine andere macht sie fallen. Ich meines Theils möchte es mir nicht anmerken lassen, dass ich diese Kleinigkeiten verschmähte: denn wer hat wol immer Gelegenheit, sich im Grossen zu zeigen? und wo ist das Auditorium, das Grosses immer fasst? ... Hr. Weixelbaum also spielte den König. — — Die beyden ersten Acte bis zum 2ten Finale sind uns etwas langweilig vorgekommen. Der moralische Alindor, die gute *Cendrillon*, die eitlen Schwestern, der liebeliche Quasikönig — so gut ihn Hr. Mittermayr, dessen Fach so etwas nicht ist, und nicht seyn sollte, vorstellte — konnten uns doch nicht genug anziehen. Was hatte ein grosser Theil unserer Theaterfreunde, die übrigens nicht immer Kunsterfahrne seyn können, nicht alles erwartet! Aber auch dieses an sich imposante Fest hatte für uns, ich weiss nicht was Schleppendes. Warum tanzt Clorinde? sollte sie den schönen Tanz ihrer Schwester blos vorbereiten? oder sollte ihr Tanz gar Caricatur seyn? Und das folgende Lied, aus F moll, auf die Worte einer Idylle .... ein spanischer Nationaltanz sollte es seyn: aber Clorinde tanzte nicht darnach: sie legte ein eigenes, ziemlich langes Tanzsolo (*pas seul*) ein. Und nun sollte Cendrillon durch ihren Tanz, durch das Reizende ihres Gesanges, allen Aufwand voriger Kunst aufheben, auslöschen; sie allein soll, alles besiegend, aller Augen nur auf sich ziehen. — Dass ist der Hauptmoment eines Kunstproductes, das nicht unser Herz rühren, das nur unsre Sinnen täuschen und anziehen sollte, das aber nur von Einer Schauspielerin, von jener nämlich, für deren Individuelles das Stück gefertiget worden, mit vollkommner Wirkung kann dargestellt werden. Die Musik selbst wird hier nicht unter jene vom ersten Rang,

nicht unter die genialische gezählt. Verstanden es grosse Meister, wie *Gluck*, *Mozart*, durch ihre Töne uns manchmal etwas Besseres, als was die Alltagswelt uns darbietet, ahnen zu lassen, so ist dieses bey Hrn. Nicolo der Malte fast der Fall. Zwar der Gesang die Wasthons mit der Harfenbegleitung, womit die Ouverture beginnt, könnte uns in eine höhere Stimmung versetzen: doch kömmt dies wol noch zu frühe, und das darauf folgende Allegro, so wie die wirklich unbedeutende Introduction, welche in dem Zuschnitt gewöhnlicher französischer Operetten gegeben sind, weisen die Empfindung, die sich eben in uns ankünden wollte, sogleich wieder ab. Von jenen heimlichen, romantischen, schwärmerischen Melodien, die uns gute Meister jener Nation oft hören lassen, kömmt in beyden ersten Acten nichts vor. Die beyden Romanzen — eine Musikart, in der uns der genialische Méhul in *Helene* und *Joseph* so viel Reizendes und Originelles gegeben — sind zu sehr in Dalayrac's Manier geschrieben. Doch hat diese Oper einen Vorzug, dessen viele andere sich nicht rühmen können. Es steigt nämlich ihr Interesse; die Melodien verschönern sich, so wie die Handlung fortschreitet. Ein Terzett der drey Schwestern im 3ten Acte, voll Charakter und Leben; ein Duo des Prinzen und der Aschenbrödel, dessen inniger Gesang unser Herz anspricht; so wie das Finale, mit einigen, zwar schon gewagten, aber doch hier in neuer Verbindung vorgebrachten Modulationen, sind, nach unserm Gefühle, das Beste des ganzen Stücks. Das Steife hat sich hier verloren, und man wünschte wol am Ende, noch mehr Musik dieser Art zu hören. — Die Oper wurde gut gespielt, doch vielleicht nicht mit der Raschheit und dem leichten Wesen, das einem dramatisirten Mährchen eigen seyn sollte. Sie wurde auch gut gesungen; doch da alles sich unvermerkt zu jenem höhern Gesange hinneigt, den die italienische Oper immer lebhafter anstimmt: so konnte Clorinde und Tisbe, als sie eben in jenen kurzgefassten Rhythmen des ersten Acts versuchten, die Stärke ihrer schönen Stimmen zu entfalten, der Erwartung nicht entsprechen. Alles hat sich, in Prosa und Versen, verschlimmert — verändert gewiss. Wissen wir ja kaum mehr, was wir wollen, wenn wir unser Theater betreten! Wenig kennen wir die Grenzen einer Kunst, die eben auch, wie alles, was der Mensch ist hervorbringt, ihre Kehrseite hat. Wir sind an Musik und Theater — wie übersättigt. Da wir Singspiele vom verschiedenartigsten Geist und Wesen hier sehen, so ist es wol eine natürliche Folge, dass wir keine Art derselben genau kennen lernen, uns an keine derselben recht gewöhnen, und von einer erwarten, was nur die andere leisten kann. Verhehlen wollen wir es uns nicht: wir fangen an, in der italienischen Oper zu schlummern, weil uns der blosse Gesang für den Mangel einer interessanten Handlung nicht schadlos halten kann; wir gähnen in der französischen Operette, die einst unsere Lieblingsunterhaltung war, weil wir auch die Producte des Theaters Feydeau von *Crescentinis* gesungen, von *Garricks* gespielt sehen möchten. Und die Bestrebungen des vaterländischen Künstlers — o diese tragen schon bey ihrem Entstehen die Zeichen ihres schnellen Endes an sich. Seit beynahe zwey Jahren hat keine der für hiesiges Theater componirten Opern es bis zur dritten Vorstellung bringen können. Die *Räthsel*, die *Jagd*, *Carlo Fioras*, *Claudine* von *Villa Bella*, (ihr Fall war der entschiedenste) *Demohpoon*, blieben bey der zweyten stehen; ja ein sehr schönes, von Winter componirtes Ballet, der *Tod Adams*, dessen zarte Haltung und sanfte Melodien allgemein anerkannt wurden, musste sich gar mit einer einzigen begnügen! Allerhand nichtige, unbedeutende Kritiken über dieses und jenes, z. B. über einen Anachronismus von Regenbogen . . . denn kömmt es darauf an, ein Kunstwerk durchzuziehen, so citiren wir mitunter wol auch den alten Moses, aus welchem wir uns übrigens wenig machen — solche Kritiken, sag' ich, liessen sich hören, und Herr *Crux*, der wol manchmal über gute Tänzer, aber nie über gute Sujets für seine Dichtung in Verlegenheit kam, nahm das nicht gewürdigte Ballet von der Bühne zurück. Wie dies alles enden, und ob wol deutsche Kunst unter uns ganz aufhören werde, möchte man vielleicht fragen. Soll Beyfall und verdienter Lohn sie ermuntern, so mochte sie wol lange nicht genug ermuntert werden. Doch wollen wir nicht hoffen,

dass deswegen unsre Künstler die Hand in den Schoos legen, und auf halbem Wege stehen bleiben werden. Unfälle dieser Art sind ja auch auf andern Theatern nicht selten. Schreiber dieses glaubt, dass sie bey uns mehr, als irgendwo, den Dichtern können beygemessen werden. Sie kennen die Erfordernisse eines guten Operngedichts zu wenig, oder geben sich, aus leicht zu begreifenden Ursachen, ungern mit denselben ab. Die Kunst hat kein Vaterland. Sind wir gegen das Unsrige selbst unerbittlich strenge, so lassen wir dem Guten, das aus der Fremde kommt, volle Gerechtigkeit wiederfahren. *Aline*, *Helene*, *Camilla*, (v. Paer,) *Armand*, *Joseph*, vielleicht auch zum Theil *Aschenbrödel*, das *Opferfest* — denn für die *Wiener* Bühne schrieb Winter, wie bekannt, diese Oper, und ihr Glück war gemacht, ehe sie bey uns eingeführt wurde — mitunter der edle *Pumpernickel*, werden fleissig besucht; sie sind, so zu sagen, an der Tagesordnung. Nun denn: diese studire unser Künstler! diesen bilde er nach! Sehr wohl! Wenn nur so etwas nachzubilden wäre! —

Recension.

1. *Ossian an die untergehende Sonne nach Herders Uebersetzung u. d. engl. Originaltext (?) mit Begl. d. Pianoforte u. einer Violin — — 57stes Werk.* (Pr. 20 Gr.) und
2. *Die Unschuld v. Müchler, in Musik ges. (für Gesang u. Pianoforte) — v. F. H. Himmel. 59stes W. Leipzig, b. A. Kühnel.* (Pr. 8 Gr.)

Hr. Kapellm. H. besitzt einen gewissen Kreis Lieblings-Melodien, Lieblings-Wendungen der Harmonie, und Lieblings-Figuren der Begleitung, die vornamlich in seiner angenehmen *Fanchon* gesammlet stehen. In diesen bewegt er sich, mit weniger oder mehr Abwechselung und Modification, immer wieder: aber man muss gestehen, diese Lieblings-Melodien, Wendungen und Figuren, sind gut, werden mit Geschick und Geschmack angebracht, und sind zugleich Lieblings-Melodien, Wendungen und Figuren, der jetzigen zahlreichen Liebhaber-Welt. Diese finden sich denn auch in den genannten beyden kleinen Werkchen; darum wird es ihnen an Beyfall so wenig, als den frühern ähnlichen fehlen, und sie sind dieses Beyfalls auch gar nicht unwürdig. In No. 1. nimmt der Componist, wie es der Text verlangte, einen ernsten Gang, und bey aller Einfachheit eine gewisse Würde, auch einige Wendungen der Harmonie und Begleitung an, welche er noch nicht zu oft gebraucht hat: der Effect ist aber weit weniger in die, zuweilen sogar etwas monotone Singstimme, als in die figurirte, und (wahrscheinlich um an Ossian zu erinnern) harfenartige Begleitung des Pianoforte gelegt; doch wird dieser beabsichtigte Effect, bey guter Verbindung der Violin und des Gesanges mit dieser Begleitung, im Ganzen wirklich erreicht. Auf Einzelnes soll man bey dieser ganzen Art der Behandlung nicht zu ernstlich sehen; sonst müssten z. B. öftere Dehnungen im Gesange, wie: (*Audante sostenuto!* und Begleitung in steten Sechzehntheilen!): ver- 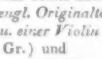 da ist das 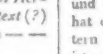 allerdings gemissbilligt werden. Recht schön hebt sich der Componist von der Stelle an: die Wogen kommen etc.

Mit der *Unschuld* (No. 2.) haben sich Dichter und Componist leichteres Spiel gemacht. Hr. M. hat die, von den neuesten deutschen Liederdichtern darnieder gesungene Weise gewählt: Was ist es, das . . . dies thut und jenes, und wieder jenes und dies? und am Ende: es ist . . . Hr. H. hat eine Musik dazu gesetzt, die mehrern seiner kleinen Gesange wol gar zu sehr gleicht. Beyde haben aber etwas geliefert, das sich sehr gut mit einander verbindet, überall gleichen Schritt hält, leicht und gefällig dahin fliesst, und gewiss von Jedermann, selbst von dem, der jene Erinnerungen und Rückweisungen nicht los werden kann, gern einigemal gesungen und gespielt wird. Hier ist auch der Singstimme vornamlich der Ausdruck, eine lebendigere Bewegung und gute Declamation gegeben worden, wobey aber das unterstützende Accompagnement doch keineswegs uninteressant ausgefallen ist. —

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. N°. VII. 1811.

Für Freunde des Gesangs und Klaviers.

Musikalischer Jugendfreund,

oder

instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände, sowohl für Schulen und Institute, als auch für häusliche Kreise geeignet, geordnet von *M. Friedr. Wilh. Lindner.* Erstes Heft. 24 Musik-Bogen in 4to. Verkaufpreis 2 Rthlr., Partheipreis für Schulen u. Institute 1 Rthlr. 8 Gr. Leipzig, beym Herausgeber und in Commission der Graffschen Buchhandlung.

Diese erste Sammlung enthält 57 Lieder, Rundgesänge und Canons, ein, zwey, drey und vierstimmig, alle mit Klavier-Begleitung.

Die Namen der Dichter und Componisten mögen jedem Musikliebhaber ahnen lassen, dass er in dieser Sammlung das Beste und Zweckmässigste findet.

Dichter und Dichterinnen.

Julie v. Bechtolsheim — Bürde — Göthe — Herder — Hölty — Köpken — Kosegarten — Krummacher — Kuhn — Manss — Müchler — Neuffer — Pfeffel — Elisa von der Recke — Salis — Schiller — Schmidt — Spiker — von Stolberg — Thilo — Tiedge — Voss — u. a. m.

Componisten.

Ambrosch — Beethoven — Ferrari — Gyrowetz — Harder — Haydn — Himmel — Hurka — Kunze — Mozart — Naumann — Pilz — Reichardt — Righini — Fr. Schneider — Schulz — Spanier — Türk — Vogler — Zumsteeg — u. a. m.

Jede weitere Anpreisung ist überflüssig, selbst über den geringen Preis als Empfehlung kann wohl nur eine Stimme seyn. Es ist auf Gemeinnützigkeit besonders Rücksicht genommen; darum bleibt auch für Schulen und Institute der Partheipreis bey 12 Exemplaren immer nur 1 Rthlr. 8 Gr. sächsisch. Einzelne Liebhaber können nur noch bis Ende August auf diesen Preis Anspruch machen. Alles Uebrige ist in der Einleitung des Werks ausführlicher gesagt worden.

Leipzig im May 1811.

Der Herausgeber.

Ankündigungen.

Im Verlage der Herderschen Buchhandlung zu Freyburg und Constanz haben folgende Werke so eben die Presse verlassen, und sind in allen soliden Buchhandlungen zu haben:

Elementarische Gesangslehre für Volksschulen: Oder kurze Anleitung zur musikalischen Jugendbildung in den Elementarschulen. 8. Ladenpreis 1 Fl. 24 Xr. oder 18 Gr.

Es unterliegt keinem Zweifel, dass unter den höhern Ideen Pestalozzis sich keine so wohlthätig empfiehlt, als jene, die durch methodische Bildung der Schuljugend im Gesange die Musik zum Gemeingut der Menschheit zu machen, die Pädagogen der Zeit so stark und nachdrücklich auffordert. Wenn eine solche Bildung keinen andern Nutzen gewährte, als dass sie das ganze Volk befähigte, an unsern Gottesverehrungen persönlichern Antheil nehmen zu können, als bisher, und dadurch die Letztern zu einer Würde erhöben, die unter dem allmächtigen Schalle psalmodischer Hymnen das Praeconium Numen in Aller Herzen hineinzauberte, so wäre schon dies Gewinn genug, um unverweilt Hand ans Werk zu legen.

Soll dies jedoch gelingen, so genügen Ideen nicht die grossen Werke, denen wir von Yverdün her entgegen sehen, sondern es muss eine für Schullehrer geschriebene Anleitung in Aller Händen seyn, deren Gemeinverständlichkeit sie eben so allgemein einführbar macht.

Die vorliegende Gesanglehre hat diese ihre Zweckmässigkeit in den Schulen Rotweils bereits auf eine Art erobert, dass über ihren Werth kein Zweifel mehr seyn kann; wir theilen sie daher dem verehrten Publicum mit, um durch ihren Gebrauch zu ähnlichen Resultaten zu gelangen, die selbst die unbescheidenste Erwartung übertreffen werden.

In einer fasslichen Sprache behandelt sie ihren Gegenstand so rein elementarisch, und in einem so naturgemässen Gange, dass auch der Nichtmusikant theils sich selbst belehren, theils auch andere darnach zu unterrichten in den Stand gesetzt wird. Sie zerfällt in 2 Theile, derer der 1ste die Rhythmik, der 2te die Melodik in der Art abhandelt, dass man jedesmal zuerst mit der Sache, dann mit den Zeichen, und zuletzt erst mit den Namen der Zeichen bekannt wird. In dieser Absonderung und Behandlung des Stoffs liegt die Ursache der unglaublichen Leichtigkeit, womit jeder zum Ziel gelangen wird, der sich dieser Anleitung gehörig bedient, wozu wir sie wiederholt empfehlen.

Als eine gewiss sehr willkommene Zugabe sind diesem Werke noch beygegeben worden: Zwanzig Uebungsstücke als Uebungsbeyspiele zu der elementarischen Gesanglehre.

Zur leichteren und allgemeineren Verbreitung dieser Lehrart in Volksschulen ist für die Schulkinder ein gedrängter, leicht fasslicher Auszug veranstaltet worden, und führt den Titel:

Gesangbüchlein für unsere lieben Kinder in den Elementarschulen. 12. 9 Xr. oder 2 Gr.

Fragmente zur höhern Musik und für ästhetische Tonliebhaber. Vom geheimen Rathe von Bocklin, der Philosophie Doctor, der Academie der Arcadier zu Rom, wie auch verschiedener gelehrten Gesellschaften Mitglied etc. 8. 36 Xr. oder 8 Gr.

Die Tendenz dieser zwar kleinen, aber interessanten, Schrift gehet nicht nur dahin, den Anfängern in der musikalischen Composition, in so manchem Betracht, stille Winke und Fingerzeige zur höhern Musik zu geben, sondern auch ihren Geschmack für den ästhetischen Charakter der Tonkunst ausbilden zu helfen. — Keine Kunst, ausser der Poesie, erreicht die Intensität einer ausdrucksvollen Musik. — Der rühmlichst bekannte Verfasser beweiset unter andern: dass, wo die Schönheit der Melodie nur als Verstärkung des ästhetischen Reizes einer kunstreichen Harmonie zur Hülfe gerufen wird — die Musik gerade auf die Schönheit Verzicht thue, wodurch eben sie alle übrigen schönen Wissenschaften und Künste übertreffen kann, weil

die Tonkunst in der ästhetischen Nachahmung der Natur auf das Subjective in der natürlichen Entwickelung der Empfindungen beschränkt ist. Dass im harmonisch reinen Ausdruck der Stärke und Tiefe des Gefühls aber wohl die deutsche Musik die erste in der Welt seyn dürfte, dies erhellet aus denen dargebrachten Vergleichungen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Tandler, Fr. Variationes p. la Guitarre seule. Op. 1. 5 Gr.

Harder, Aug. 10 Variationen f. d. Guitarre über das Tyrolerlied: Warum i in der Früh aufsteh 6 Gr.

— 12 Variationes p. la Guitarre: Ich saas und spann vor meiner Thür etc. 5 Gr.

Kapeller, J. N. Variationes p. la Flûte av. acc. d'un Violon, Alto et Violoncelle sur un air populair de Suisse 12 Gr.

Beethoven, L. v. Quintetto p. Flûte, Violon 2 Alto et Violoncelle, Op. 53. (C dur.) 1 Thlr. 6 Gr.

Achtzehn ganz leichte Duetten f. 2 Flageolets 14 Gr.

Vollständige Anweisung, das Flageolet zu erlernen mit sechs Anfangs-Stücken 8 Gr.

Mosling, L. A. Variations p. la Flûte sur l'air: Traut nur den Weibern nicht zu viel etc. Op. 1. 4 Gr.

— Thême av. Variations p. la Flûte seule. Op. 2. 6 Gr.

— Variations sur l'air: Sieh da bist du wieder. Op. 3. 4 Gr.

— Variations sur l'air: Die Liebe reicht dem König. Op. 4. 6 Gr.

La lyre d'Orphée, Ouvrage périodique contenant de la musique vocale et des pièces pour la Guitarre accomp. de Pianof. par Leveroti N° 1. 2. 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

saur

BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.

3-598-52410-2
FN. 05373/034

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Juny. Nº. 25. 1811.

Biographische Notizen über berühmte Violinspieler.

Vorerinnerung.

Die folgenden Notizen, welche wir dem musikalischen Publicum vorlegen, sind aus einem französischen Werkchen entlehnt, das im verflossenen Jahr in Paris unter dem Titel: Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Pugnani et Viotti, erschienen ist. Der Verfasser desselben, Herr *Fayolle*, beschäftigt sich nämlich seit geraumer Zeit mit einer *Geschichte der Violin*, wozu er schon viele schätzbare Materialien zusammengetragen hat. Der Geschichtschreiber eines musikalischen Instruments muss, wenn er zweckmässig arbeiten will, eigentlich und vorzüglich die Geschichte derjenigen Personen schreiben, welche sich um dasselbige besonders verdient gemacht haben. Und da die Violinspieler so gut nach den verschiedenen Schulen, aus welchen sie hervorgingen oder zu welchen sie gehören, eingetheilt werden können, als die Maler oder andere Künstler: so ist dieses wol der beste Classificationsgrund, nach welchem jedem Meister seine Stelle anzuweisen, sein Verdienst zu würdigen, seine Eigenthümlichkeit heraus zu heben, sein Styl, seine Manier, seine Methode zu charakterisiren ist. Wir können nicht sagen, ob Herr *Fayolle* die nämliche Ansicht hat, weil die vor uns liegende Schrift nur ein Auszug aus dem versprochenen grossen Werk ist — eine Probe gleichsam, um bey den Kennern auszufragen, ob der von ihm eingeschlagene Weg der rechte sey. Da wir selbst uns in dieser Materie keine competente Richterstimme anmassen dürfen, so haben wir, in Rücksicht, dass die genannte Schrift in Deutschland doch wenig verbreitet seyn dürfte, für das beste gehalten, eine der biographischen Notizen ganz, und von den übrigen das Interessanteste für die Leser der allg. m. Zeit. auszuheben. Ausser den Nachrichten über die obengenannten Virtuosen, deren von *Lambert* nach Original-Zeichnungen vorzüglich gestochnen Portraits dem Werkchen zu einer nicht geringen Zierde dienen *), enthält dasselbe einige kurze Aufsätze über den Ursprung der Geige und ihres Bogens; über die Brüderschaft, genannt: la confrérie de Saint Julien des Ménétriers; über das Amt eines Geigenkönigs am französischen Hofe, und eine kurze Violinschule von Tartini in Form eines Briefes, welcher an die berühmte Mad. *Sirmen* gerichtet ist. Zum Lobe des Verfassers dürfen wir noch hinzusetzen, dass er, weit entfernt, nach dem Gebrauche seiner Landsleute, seine Nation zum Hauptgegenstande seiner Untersuchungen zu machen und sich ausschliessend mit ihren Künstlern zu beschäftigen, in italienischen und deutschen Werken vorzüglich mit grossem Fleisse alles gesammelt hat, was dienlich war, seiner Arbeit eine allgemeinere Brauchbarkeit und ein höheres Interesse zu geben.

O.

Corelli.

Archangelo Corelli wurde im Februar 1653. zu Fusignano bey Immola im Gebiete von Bologna geboren. Nach Adami erhielt er den ersten Unterricht im Generalbass von Matteo Simonelli, damaligem päbstlichen Kapellmeister. Für seinen

*) Anm. Auch in dem grossen Werke wird die Biographie jedes berühmten Violinspielers von seinem Portrait begleitet seyn.

Lehrer im Violinspiel hält man allgemein den Bolognesser J. B. Bassani. Ganz ungegründet ist die Sage, dass Corelli im J. 1672 nach Paris gekommen und durch Lully's Eifersucht wieder daraus vertrieben worden sey *). Nach Beendigung seiner musikalischen Studien machte er eine Reise nach Deutschland und trat im J. 1680 in herzogl. bayersche Dienste. Aber schon nach 2 Jahren kehrte er nach Italien zurück, und ging nach Rom, wo er im J. 1683 sein erstes Werk, bestehend in 12 Sonaten für 2 Violinen, Bass und Klavier (organo) herausgab. Im Jahr 1686 wurde Lord Castlemain, als Gesandter Jacobs II. von England, mit einem zahlreichen Gefolge an den päbstlichen Hof geschickt. Zur nämlichen Zeit befand sich auch in Rom die Königin Christine, welche kurz zuvor der schwedischen Krone entsagt hatte. Diese Prinzessin liess in ihrem Palast ein allegorisches Drama mit Beziehung auf die englische Gesandtschaft aufführen. Das Gedicht war von Alessandro Guidi, einem Veroneser, die Musik von Bernardo Pasquini: Corelli dirigirte das Orchester, welches aus 150 Tonkünstlern bestand. Bald stieg sein Ruhm so hoch, dass man ihm aus allen Gegenden von Europa die vortheilhaftesten Anträge machte. Mattheson nannte ihn *den Fürsten aller Musiker*, und Gasparini gab ihm den Titel: *Virtuosissimo di violino e vero Orfeo di nostri tempi*. In Rom selbst gab ihm der kunstliebende Cardinal Ottoboni die schmeichelhaftesten Beweise seiner Gewogenheit. Crescembeni berichtet, dass dieser Prälat alle Montage eine musikalische Sitzung in seinem Palaste gehalten habe. Hier war es, wo Corelli Händels Bekanntschaft machte. Ottoboni ernannte Corelli zu seinem ersten Violinisten und Musikdirector, welche Stelle dieser bis zu seinem Tode bekleidete. Er starb den 18ten Januar 1713 (und nicht 1723, wie die Encyclopédie méthodique, im 1. Theil, Artikel Concerto, behauptet). Die Anecdoten, die wir über ihn gesammelt haben, zeugen von einem sanften, liebenswürdigen Charakter, gerade so, (nach Burney's Bemerkung) wie er uns in seinen Compositionen erscheint. Eines Tages, als er in einer zahlreichen Gesellschaft sich auf der Violin hören liess, nahm er wahr, dass sich ein allgemeines Gespräch angesponnen hatte. Er legte ruhig sein Instrument weg, weil, wie er sagte, er fürchte, die Unterhaltung zu stören. Alle drangen in ihn, wieder anzufangen, und schenkten ihm nun die verdiente Aufmerksamkeit. Ein andresmal spielte er vor Händeln die Ouverture aus il Trionfo del tempo, einer Oper des deutschen Meisters. Händel gerieth in Wuth, weil Corelli dieselbe nicht in seiner Manier vortrug, riss ihm die Geige aus der Hand, und fing an, sie selbst zu spielen. Corelli, ohne sich zu ärgern, sagte nur: Ma, caro Sassone, questa musica è nel stile francese, di ch'io non m'intendo. — Corelli konnte auch jovialisch seyn, wie die folgende, von Walther erzählte Anecdote beweist. Als Nicolaus Adam Strunk, Violinist in Diensten des Churfürsten Ernst August von Hannover, nach Rom kam, machte er bey Corelli einen Besuch. Dieser fragte ihn, welches Instrument er spielte? — Das Klavier, erwiederte der Deutsche, und die Geige ein wenig. Aber mein grösster Wunsch ist, Euch zu hören. Corelli war gleich willig, spielte, und liess sich von Strunk auf dem Klavier begleiten. Nun ergriff dieser die Violin, verstimmte sie gleichsam zum Spasse, und fing an, durch die chromatischen Töne hindurch mit solcher Richtigkeit zu präludiren, dass Corelli, ganz erstaunt, in gebrochenem Deutsch zu ihm sagte: Ich heisse Archangelo, aber man kann wol Euch heissen Archidiavolo. — Corelli hinterliess ein Vermögen von ungefähr 6000 Pfund Sterling. Er stand in enger Verbindung mit den berühmten Malern Carlo Cignani und Carlo Maratti, welche ihm nicht nur viele von ihren Werken, sondern auch manche Gemälde grosser Meister zum Geschenke machten; so dass er nach und nach ein vorzügliches Cabinet zusammenbrachte, welches er bey seinem Tode dem Cardinal Ottoboni, seinem Beschützer und Freunde, vermachte. — Während seines Aufenthalts in Rom suchten Personen vom ersten Rang ihn zu hören, oder Lection bey ihm zu nehmen, unter andern Lord Edgecumbe, der sich sogar

*) s. B. Burney's allgem. Geschichte der Musik, im 3ten Bande.

das Portrait seines Lehrers durch den berühmten Kupferstecher Smith nach Howard's Original-Gemälde in schwarzer Manier stechen liess. — Wir geben nun die Liste von Corelli's Compositionen, nebst dem Datum ihrer Erscheinung. Ueber sein erstes Werk s. oben. Das zweyte, welches im J. 1685. unter dem Titel: Balleti di Camera, erschien, zog ihm einen Streit zu mit Paolo Colonna, über eine diatonische Quintenfolge zwischen der Oboestimme und dem Bass einer Allemande in der zweyten Sonate *). Im J. 1690. gab er sein 3tes **) und im J. 1694. sein 4tes Werk heraus, welches, wie das zweyte, Balletmelodien enthält. Das dritte Werk ist, nach Avison's Urtheil, das beste, was Corelli gemacht hat. „Obgleich," sagt dieser berühmte Orgelspieler in seiner Schrift vom musikalischen Ausdrucke; „obgleich in neuern Zeiten der Styl in der Musik bedeutende Veränderungen, so wie die Kunst der Harmonie viele Erweiterungen erhalten hat: so stösst man doch in den Werken unserer jetzigen Componisten häufig auf Corelliache Ideen, besonders aus der 3ten und 5ten Sammlung seiner Sonaten." Der gelehrte Bologneser Martini gesteht selbst ein, dass er Corelli's 3tes Werk bey 2 Sammlungen von Sonaten, welche er im J. 1753. zu Amsterdam und Bologna herausgab, zum Muster genommen habe. Moreschi, Verfasser einer Lobrede auf Martini, stellt folgende Vergleichung der beyden Tonsetzer, in Hinsicht auf ihre Sonaten an: „Corelli nahm mehr die Natur als die Kunst zur Führerin, Martini beyde; bey diesem reisst uns ein grosser Styl und eine kunstvolle Ausarbeitung zur Bewunderung hin: jener besticht uns durch Anmuth und durch die Fülle seiner Empfindung — und hier ist er wirklich unerreichbar —; in Corelli ruht die Flamme göttlicher Begeisterung; bey Martini herrscht Vernunft, aber eine erleuchtete; der erstere schrieb für gefühlvolle Herzen, der letztere für hochsinnige Gemüther."

Was soll man, nach einem so wohl begründeten Urtheile, von dem des Prinzen Belosselsky, in einem Aufsatze über italienische Musik, denken? Er vergleicht zuerst Corelli mit Vinci: es findet aber gar kein Vergleichungspunct zwischen beyden statt; der eine hat keine einzige Oper, der andere keine einzige Sonate verfertigt. Dann wirft er Corelli vor, der Instrumental-Partie alles gegeben zu haben. Allein Corelli, wie jedermann weiss, hat keine andere, als Instrumental-Musik geschrieben. Endlich schilt er ihn gar einen musikalischen Materialisten, dessen ganzes Verdienst in Gewaltstreichen und Kunststücken bestehe. Aber man kann diesem Kritiker mit Suard im Journal encyclop. 1778, Oct. p. 311 antworten: „Wer, der C.'s Sonaten kennt, oder auch nur davon reden hörte, kann ihn einen Materialisten nennen, ihm Kunststücke vorwerfen? Alle Kenner stimmen darin überein, dass nichts natürlicher sey, als seine Melodien, nichts fliessender, als seine Harmonie." Das 5te Werk Corelli's erschien in Rom im J. 1700; man glaubte, dass er es auf eigene Kosten stechen liess ***). Es wurde oft wieder aufgelegt. Die neueste Ausgabe hat Cartier besorgt, der ein Schüler Viotti's und gegenwärtig in Paris bey der kaiserl. Kapelle und der grossen Oper angestellt ist. Voran steht eine kurze Notiz über Corelli, aus welcher wir folgende Stelle über dessen 5tes Werk ausheben: „Diese Sonaten können als das Elementerwerk für jeden künftigen Violinspieler angesehen werden. Kunst, Geschmack, Gelehrsamkeit, alles ist hier vereinigt. Was ist wahrer, natürlicher, und zugleich kräftiger, als seine *Adagio's*? Was tiefer gedacht, und besser durchgeführt, als seine *Fugen*? was naiver, als seine *Giguen*? Mit einem Worte: er ist der Erfinder der Sonate und

*) s. das von Burney im 4ten Theil des angef. Werkes citirte Beyspiel.

**) Der Musikhändler Imbault in Paris besitzt eine Ausgabe davon, von Pietro Maria Monti zu Bologna im Jahr 1693 in Holz geschnitten.

***) Am Schlusse desselben findet man 24 Variationen über das bekannte Thema aus den Folies d'Espagne. Dieses Thema ist nicht von Corelli, sondern von Broschi, einem Oheim des Sängers Carlo Broschi, der unter dem Namen Farinelli Sakonator ist. Der Oheim, Violinist und Componist in Diensten Georgs I., Churfürsten von Hannover, und dessen Resident in Venedig, wurde im J. 1684. von dem Könige von Dänemark in den Adelstand erhoben.

derjenige, der sie auf ihre höchste Stufe gebracht hat."

Das 6te Werk enthalt die Concerti grossi, welche Corelli den 3ten December 1712, also beynahe 6 Wochen vor seinem Tode, selbst herausgab. Der grosse Violinspieler Porelli hat eine Sammlung solcher Concerte componirt, welche unter dem Titel: Concerti grossi con una pastorale per il santissimo Natale, im J. 1709. erschienen sind. Aber das beste in dieser Gattung hat Corelli geliefert. Es sind auch unter allen seinen Werken diejenigen, auf welche er am meisten Fleiss verwandte. Freylich haben die Concerte seitdem unter den Händen eines Tartini, Stamitz, Mestrino, Jarnowick, und besonders durch Viotti, eine ganz andere Gestalt gewonnen; aber wenn die Corelli'schen heutzutage unsern Ohren nicht mehr behagen, so werden dagegen diejenigen, welche sie studiren, dieselben gewiss nicht ohne Nutzen aus der Hand legen. — Stephan Roger, Musikhändler in Amsterdam, hat einen zweyten Theil Corelli'scher Sonaten angekündigt, aber bis jetzt nicht geliefert. Burney betrachtet die von Corelli gestiftete römische Schule als diejenige, welche allein die grössten, sowol Violin-Spieler als Violin-Componisten, welche Italien in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts verherrlichten, hervorgebracht habe. In der That zählte er auch unter seinen Schulern Männer wie Baptist, Geminiani, Locatelli, Lorenzo und Giambattista Somis. Im Vatican wurde Corelli eine Bildsaule *) errichtet mit der Inschrift:

CORELLI PRINCEPS MUSICORUM.

(Die Fortsetzung ist versprochen.)

Miscellen.

1.

In Bezug auf die Anfrage an Tonkünstler in No. 12. S. 205 der musikal. Zeitung, wegen der Bezifferung einer Stelle in Mozarts Klavier-Sonaten, wage ich es, hier folgende Bezifferung mitzutheilen. Die nur dreystimmigen Satze habe ich mir, wie die übrigen, vierstimmig gedacht, weil, wenn man sich dieselben nur dreystimmig denken wollte, die Bezifferung unvollkommen seyn und die Harmonie darunter leiden würde.

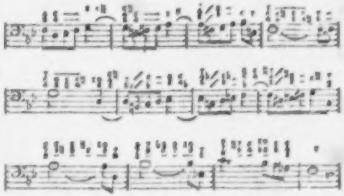

Die Kenner des reinen Satzes sind gewiss darin einverstanden, dass im dritten Takte der angeführten Stelle der $\frac{7}{3}$ Accord auf a nur als Anticipation des darauf folgenden Sextenaccords angesehen werden kann. Da bey dieser Voraussetzung die Dissonanz im Basse enthalten ist, dessen Auflösung aber durch zwey eingeschaltete Töne unterbrochen wird, wovon letzterer durch Versetzung des anticipirten Sextenaccords in den weichen Dreyklang verwandelt wird: so würde ich der obigen, etwas zweydeutigen Bezifferung folgende vorziehen:

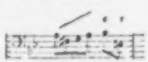

Diese Bezeichnung würde ich auch in diesen Takten wahlen:

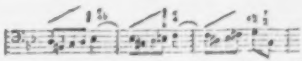

So ausgemacht es ist, dass die Bezifferung mit Zahlen jeder andern vorzuziehen ist,

*) Eine Bildsäule ist es, kein Grabmonument. Dadurch widerlegt sich die Behauptung, dass die Gigue aus der ersten Sonate des 3ten Werks auf seinem Leichenstein eingegraben sey. Auf den Büsten und Gemälden, die man von ihm hat, hält er in der Hand ein Notenblatt, worauf die ersten Takte der 3ten Sonate seines 3ten Werks zu lesen sind

schon deswegen, weil sie Zahlenverhältnisse in sich fasst; mithin alle die Versuche, statt ihrer Buchstaben zu gebrauchen, misslingen müssen: so sollten Tonkünstler doch mehr auf Vereinfachung, wegen der leichtern Uebersicht, denken. Dergleichen Signaturen, wie die vo stehenden Beyspiele, sind dem Generalbassspieler sehr vortheilhaft. Gute Tonsetzer pflegen aus diesem Grunde ähnliche Stellen auf diese Art zu bezeichnen, als:

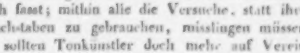

Nach den Regeln der Grammatik dürfte im vierten Takte der obigen Stelle die Septime als Dissonanz nicht verdoppelt werden. Mozart machte von der Regel eine Ausnahme; sein Genie wusste sich auch hier zu helfen, und bahnte sich einen eigenen Weg. Beyde Septimen löset er nicht auf gleiche Art auf, sondern verwandelt die eine, nachdem der Bass eine Stufe aufwärts steigt, in die Sexte, und die andere geht in eine unvollkommene Consonanz, nämlich in die Terz zurück.

Stolberg.

Krille.

V.

Lob der Musik.

Luther wies bekanntlich der Musik einen hohen Rang unter den schönen Künsten an. Seine gedankenvollen und sinnreichen Kernsprüche über diese Kunst sind in dieser Zeitung gesammlet, und dann oft wiederholt und angewendet worden. So mag denn auch hier ein Gedicht jenes grossen Mannes Platz finden, das wenigstens nicht allen Lesern der musik. Zeit. bekannt seyn möchte. Es findet sich in den *Halberstädtischen gemeinnützigen Blättern*, 2ter Jahrgang. 2ter Band. S. 68. 1789. Der in Halberstadt verstorbene Rector *Fischer* hat es aus einem jetzt äusserst seltenen Buche mitgetheilt, betitelt: *Lob und preis der löblichen kunst Musica: Durch H. Johan Walter. Wittenberg* 1538; mit einer poetischen Vorrede — von *Doctor Luther*. Auch dieses Gedicht trägt, wie alles, was von Luther kömmt, das Gepräge des Starken und des Tiefergreifenden. Mitten unter den Stürmen des Lebens besingt der heitere und fröhliche Mann die Musik. Ich habe nichts im Texte zu ändern gewagt, sondern es folgt hier mit der eigenthümlichen Orthographie des Dichters.

Stolberg.

J. A. C. Steuber.
Doctor der Philosophie und Magister der freyen Künste.

Frawe Musica.

Für allen Freuden auff erden
Kan niemand keine feiner werden,
Denn die ich geb mit meim singen
Vnd mit manchem süssen klingen.
Hie kan nicht sein ein böser mut,
Wo de singen gesellen gut;
Hie bleibt kein Zorn, Zanck, Hass, noch neid,
Weichen mus alles Hertzeleid;
Geitz, sorg vnd wer sonst hert anbeit
Fert hin mit aller traurigkeit.
Auch ist ein jeder des wol froy,
Das solche frend kein künste sey,
Sondern auch Gott viel bas gefelt,
Denn alle Frend der gantzen welt.
Dem Teuffel sie sein werck zerstört
Vnd verhindert viel böser mörd;
Das zeugt David des Königs that,
Der dem Saul offt gewehret hat
Mit gutem süssen harffenspiel,
Das er nicht jm grossen mord fiel.
Zum Göttlichen Wort vnd warheit
Macht sie das Hertz still und bereit,
Solchs hat Eliseus bekannt
Da er den Geist durchs harffen fand.
Die beste Zeit im jar ist mein,
Da singen alle Vögelein,
Hiemmel und erden ist der vol,
Viel gut Gesang da lautet wol,
Vorn die liebe Nachtigall
Macht alles frölich vberall
Mit jrem lieblichen Gesang,
Dez wir sie haben jmmer Danck,
Vielmehr der liebe Herre Gott
Der sie also geschaffen hat,

Zu sein die rechte Singerin
Der Musicen ein Meisterin,
Drin singt vnd springt sie tag vnd nacht
Seines Lobs sie nichts müde macht,
Den ehrt vnd lobt auch mein gesang
Und sagt im ein ewigen Dank.

(D. Martin Luther.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Ich versprach Ihnen etwas Näheres über das Singspiel, die *Feuerprobe*, mit Musik von Hrn. Mosel. Allein alles, was sich darüber sagen läßt, besteht darin, dass es mehrere gelungene Stellen — doch ohne genugsame Ausführung — enthalte, und das Ganze zu sichtbar das Gepräge der Uebereilung an sich trage. Da es dem Hrn. M. erstes theatralisches Musik-Werkchen ist, und es ihm nicht an Talenten zu fehlen scheint: so verdient derselbe volle Aufmunterung, bald etwas Bedeutenderes für die Bühne zu liefern. — Am 15ten sang Dem. Anna Maria Sessi mit Hrn. Velluti in der Nicolinischen Oper: Coriolan, und erhielt den rauschendsten, aber auch wirklich den verdientesten Beyfall.

Theater an der Wien. Am 19ten trat Mad. Becker, aus Hamburg kommend, vorher in Breslau und Weimar, aus Berlin gebürtig, im D. Juan, in der Rolle der D. Anna auf. Man bewunderte Anfangs die ausserordentliche Höhe und Stärke ihrer Stimme und beklatschte sie lebhaft; in der Folge aber wurde der Beyfall immer schwächer, da ihr Vortrag wenig Gefühl und ihre etwas veraltete Methode keinen sehr geläuterten Geschmack verrieth. Dass man es doch nicht lassen kann, das Publicum durch nichtssagende Schnörkeleyen bestechen zu wollen! — Sie wurde dennoch unter dem ersten Acte, und am Ende der Oper hervorgerufen.

Leopoldstadt. Seit dem 22sten giebt man die *Wunderlampe*, eine Zauber-Oper in 4 Aufzügen, von Hrn. Aloys Gleich, mit Musik von Hrn. Wenzel Müller, auf diesem Theater. Das Süjet ist aus dem Mährchen der Tausend und einen Nacht genommen: das Ganze eine gewöhnliche Zauber-Oper, wie diese Bühne dergleichen in Menge besitzt.

Concerte. Am 12ten gab Hr. Schuppantzigh in dem Augartensaale ein Concert zu seinem Vortheile, und spielte ein Concert auf der Violin von Kreutzer und Variationen von Rode. Ueber sein Concert- und Quartettenspiel ist in Ihren Blättern schon öfters gesprochen worden. Dem. Elise von Barensfeld, Schülerin des Hrn. Hofkapellmeisters Salieri und des Hrn. Siboni, sang eine Arie von Cimarosa, und eine Cavatine von Paer, unter vielen Beyfallsbezeigungen. Die Ouverture zum Egmont von Beethoven und seine Pastoral-Symphonie (No. 5.) gewährten uns abermals viel Vergnügen. — Am 5ten liess sich Hr. Mauro Giuliani im kleinen Redoutensaale zum letzten Mal in einem Concerte und in einem Pot-pourri für die Guitarre (beydes von seiner Composition) hören, und erndtete, wie immer, durch sein bewundernswerthes und ausdrucksvolles Spiel auf diesem Instrumente den vollesten Beyfall. Die Hrn. Velluti und Siboni erhöheten den Genuss durch ihren Gesang. — Am 15ten gab Hr. Professor Bayr in dem Augartensaale eine musikalische und declamatorische *Morgen-Unterhaltung*, welche aber nicht sehr besucht war. Sein Spiel auf der Flöte gefiel abermals, so wie die Production seiner Doppeltöne in einem Adagio. Unter den declamirten Stücken gefiel vorzüglich der Monolog aus Schillers Jungfrau von Orleans, welcher von Dem. Krüger ausdrucksvoll vorgetragen, und von unserer braven Künstlerin, Mad. Muller, mit der Harfe begleitet wurde. — Am 26sten gab Hr. Carl Krause sein zweytes und letztes Concert im kleinen Redoutensaale, und spielte, ausser einem Concert auf der Clarinette, auch Variationen für Klavier und Clarinette, wobey der junge Schoberlechner — von dessen Talenten wir bereits Erwähnung thaten — das Pianoforte mit vieler Fertigkeit und gutem Ausdruck spielte. Dem. Anna Maria Sessi erhielt vielen Beyfall in einer Arie von Portogallo, welche sie zur vollen Zufriedenheit der Zuhörer vortrug.

Berichtigung einiger Aeusserungen des Herrn Strohmann in seinem Aufsatze in No. 9. d. mus. Zeit. v. diesem Jahre.

Es ist allerdings auffallend, wenn sich Hrn. Str. und mir bey unsern Bemuhungen, die Rohrwerke der Orgeln zu verbessern, einerley Resultate ergeben haben. Ich finde dies aber eben so wenig unerhört, als beleidigend für mich: vielmehr freut es mich, dass dadurch die gute Sache auf eine Art zur Sprache gekommen ist, welche sie sehr empfehlen kann. Wenn aber Hr. St. *aus gewissen Umständen vermuthet*, dass ich mit seinem Kalbe gepflügt hatte, so bin ich es mir selbst schuldig, nicht nur 1) zu zeigen, wie ich selbst durch Studium auf diese Verbesserung gekommen bin, sondern auch 2) wie ich dieselbe Niemand in der Welt weniger, als Hrn. St., zu danken habe.

1) Schon vor etwa acht Jahren hatte ich Gelegenheit, ein 32 füssiges Rohrwerk nach des Hrn. geh. Raths Vogler Structur an der Orgel zu Neuruppin bearbeiten zu helfen, und das nach demselben System gefertigte in der cathol. Kirche zu Berlin mehrmals zu untersuchen. (Letzteres ist 4 Fuss, folglich ein Beweis, dass die Structur auch schon für die höhern Octaven angewendet worden. (Da diese Rohrwerke an beyden Orten mit Stimmkrücken versehen sind, so waren sie mir ein zu interessanter Gegenstand, als dass ich ihm nicht hätte meine ganze Aufmerksamkeit schenken sollen. Seit jener Zeit beschaftigte mich in freyen Stunden der Versuch, dem Verstimmen, welchem diese Rohrwerke, jedoch weit weniger als andere, unterworfen sind, wo möglich ganz abzuhelfen. Lange hatte ich im Finstern getappt, bis mich endlich die gelegentliche Fertigung eines Tonmessers, welchen ich nöthig hatte, um mir eine diatonisch-chromatisch-enharmonische Schwingungs-Tabelle zu fertigen, und mir das Mitklingen der Töne erklären zu können — meinem Ziele näher brachte. Ich fand nämlich dadurch den simplen Schluss: dass, wenn ich das frey schwingende Blatt (welches hier allein der klingende Körper ist,) genau abstimmte, kein Grund vorhanden wäre, wodurch sich die Pfeife verstimmen könne. Zu diesem Ende verkürzte ich die Zunge durch ein aufgeschraubtes Stück Messing, wodurch die Länge des klingenden Theils bestimmt wurde, und konnte nun keine Veränderung der Stimmung mehr wahrnehmen; das, was die Veränderung der Temperatur darauf wirkte, war wenigstens sehr unbedeutend. — Ein allgemeines Maas für diese Rohrwerke lässt sich nicht angeben. Die Töne verhalten sich umgekehrt wie die Quadrate der Länge der Zungen, und ferner wie die Quadratwurzeln der Steifigkeit. So werden von den verschiedenen Charakteren der Instrumente, welche nachgebildet werden sollen, und von dem Grade der Stärke und Schwäche, welchen die Stimmen haben sollen, die Masse bestimmt. Denn so kann eine Mensur nicht für eine grosse oder kleine Kirche oder ein Zimmer angewendet werden. Lässt man alle Dimensionen in gleichen Verhältnissen abnehmen: so verhalten sich die Töne umgekehrt wie die Cubikwurzeln der Schwere. — Das Verhältnis 2:1, welches Hr. St. angiebt, ist nicht anzurathen, wie folgendes vielleicht allgemein bekannte Naturgesetz beweisen wird: Jeglicher für sich elastische und an einem Ende freyschwingende Körper, um die Hälfte verkürzt, giebt nicht Ein, sondern die zweyte Octav an. Diesem zufolge müsste um bey dem Verhältnis 2:1 die Stärke in demselben Verhältnis abnehmen; es wird aber unter diesem Verhältnis, auch bey der fleissigsten und sorgsamsten Bearbeitung, die Höhe immer matt gegen die Tiefe erscheinen. Das aus dem Dreyklang construirte Verhältnis 3:5, hat mir ein weit befriedigenderes Resultat gegeben. — Jedem denkenden Mann werden diese angegebenen Gesetze zu Fertigung solcher Stimmen hinreichen; ausserdem wird aber immer ein schlechtes Rohrwerk, auch bey der genauesten Zeichnung, entstehen. — Noch muss ich beyläufig anführen, dass mich die Unzufriedenheit über das unzweckmässige Härten des Messings zu den Zungen, auf eine Streckmaschine geleitet hat, durch welche dieses Metall weit anwendbarer gemacht wird.

2) Jetzt habe ich noch Hrn. St. zu zeigen, dass ich diesmal nichts von ihm gelernt habe. Ich versichere nämlich auf meine Ehre, und könnte es nöthigenfalls durch unverwerfliche

Zeugen darthun, dass ich nie Hrn. St.s Arbeit gesehen habe. Denn obgleich das in der mus. Zeit. No. 9. erwähnte Instrument des Hrn. St. nur eine Stunde von meinem Wohnort beym Orgelbauer Scheidler in Bennungen befindlich war, welcher letztere die Pfeifen und Windladen dazu fertigte: so erlaubten mir doch meine Geschäfte damals nicht, dieses Instrument anzusehen; als ich dies wollte, war es schon zu spät und dasselbe nach Frankenhausen gesandt. Einer mündlichen Belehrung des Hrn. St. kann ich mich aber nicht rühmen. Nur einmal war ich auf Augenblicke in seiner Werkstätte, wo ich ihn als einen denkenden Künstler kennen lernte: die Krankheit seiner Gattin bewog mich aber, mich sogleich wieder zu entfernen. So wurde mir es völlig unmöglich, mit der Idee des Hrn. St. bekannt zu werden, und daher sind die Andeutungen desselben, als sey dies geschehen, völlig ungerecht. Wäre es mir darum zu thun, mir eine Erfindung zuzueignen, welche ich, in Rücksicht der Bemühungen des Künstlers, für ganz unbedeutend halte: so könnte ich vielleicht beweisen, dass Hr. St. diesmal noch eher von mir, als ich von ihm gelernt haben könne. Denn der schon genannte Hr. Scheidler hatte schon mehrere Jahre, und weit früher, als Hr. St. die Idee fasste, ein Instrument mit solchen Rohrwerken zu bauen, die Zeichnungen dieser Rohrwerke von mir in Händen; und Hr. St. konnte sie da sehen und benutzen, und diese Zeichnungen gleichen denen des Hrn. St., (welche der mus. Zeit. No. 9. beygefügt sind,) vollkommen. Doch habe ich den Künstler-Stolz schon so weit bekämpft, dass es mir völlig einerley ist, wenn sich Hr. St. eine Erfindung zueignen will, die im Grunde weder ihm noch mir gehört *).

Uthe.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates p. le Pianoforte av. accomp. de Flûte et Violoncelle par J. Wölfl. Oeuvr. 48. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese Sonaten gehören nicht unter die gewichtigen und kunstreichen, deren man verschiedene Hrn. W. verdankt; sondern unter die leichten und galanten, deren er schon viele geliefert hat, und die so bekannt worden sind, (z. B. die, für Mad. Récamier in Paris geschriebenen,) dass man voraussetzen kann, jeder, der sich gern mit solchen Compositionen unterhält, weiss auch, was er hier zu erwarten hat. Eben jenen genannten scheinen sie am nächsten zu kommen. Die letzte von vorliegenden ist die lebhafteste und möchte jenen frühern noch vorzuziehen seyn. Die zum Theil sehr wunderlichen Gedanken, die besonders den langsamen Sätzen mehr oder weniger zu Grunde liegen, scheinen englische Nationalmelodien zu seyn, und mögen als solche an Ort und Stelle besonders interessiren: uns können einige nur wenig, und kann Manches daran gar nicht gefallen. Rasch gespielt klingen mehrere der lebhaftern Sätze, als wären sie nicht leicht auszuführen: sie sind es aber dennoch. Das weiss W., wie Steibelt, sehr gut zu machen. Flöte und Violoncell sind zwar obligat, aber noch leichter, als das Pianof., auszuführen. —

Das Aeussere des Werks ist gut und der Preis mässig.

*) Anm. Wir haben *dieser* Vertheidigung des Hrn. U. ihren Platz nicht versagen können, müssen aber bitten, mit Fortsetzung dieser, oder ähnlichen Streitigkeiten unsre Blätter zu verschonen. Sie selbst gehören nicht für das Publicum, sondern nur ihre endlichen Resultate: diese werden aber nie, oder nur durch unmittelbare gegenseitige Verständigung der Partheyen gewonnen. Uebrigens hat auch Hr. U. uns Proben seiner verbesserten Rohrwerke eingesandt, welche die Prüfung anhalten und empfohlen zu werden allerdings verdienen. d. Redact.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Juny. Nº. 26. 1811.

Gespräch zwischen Y und Z, über folgende Stelle aus Haydn's Musik über die sieben letzten Worte des Erlösers.

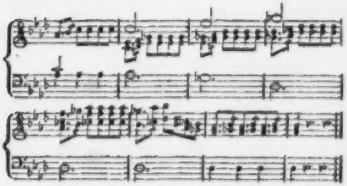

Y. Dass diese Stelle einen sehr ungewöhnlichen Gang nimmt, fällt sogleich in die Augen; und wenn sie sich nicht von Haydn herschriebe, so könnte wol die Frage aufgeworfen werden, ob sie nicht gegen die ersten Regeln des Satzes verstosse.

Z. Haydn hat gewiss nie verlangt, dass man an ihm etwas entschuldige oder gar gut heisse, was man einem andern Tonsetzer für einen Fehler anrechnen würde; und wenn er es auch verlangt hätte, so ist man der Wahrheit mehr schuldig, als ihm. Sagen Sie also frey heraus, was Sie gegen diese Stelle einzuwenden haben.

Y. Um den Bau derselben genau zu untersuchen, wollen wir sie nur als ein Gerippe nach ihren Harmonien, und in den Ton transponirt, welcher die wenigsten Versetzungszeichen erfordert, vor unsre Augen stellen.

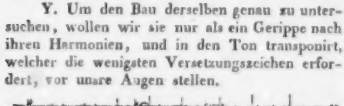

Die Modulation geht von G dur in F dur, welches nicht ohne Dazwischenkunft von C dur geschehen kann. Im zweyten Takt erscheint wirklich der Septimen-Accord von G, als der Dominante von C. Nun sollte, um in diesen Ton zu kommen, das Subsemitonium modi heraufwärts, und die Septime sollte zu ihrer Auflösung herunterwärts schreiten. Es geschieht aber keines von beyden. Im dritten Takte springt der Discant, welcher das Subsemitonium modi hatte, eine Terz in die Höhe. Das könnte nun wol geschehen, wenn eine andere Stimme das Subsemitonium modi ergriffe; aber dasselbe verschwindet gänzlich, und kommt nie wieder zum Vorschein. Der Alt, welcher die Septime hatte, springt ebenfalls eine Terz in die Höhe auf eine Stufe, die dem vorhergehenden Accord sehr fremd ist. Zwar wird hier, im dritten Takt, das f aus dem Alt in die Bass-Stimme genommen; allein wenn dieses eine wahre Austauschung wäre, so müsste nun auf dieses f der Secund-Quart-Sexten-Accord gelegt werden, und dieses f müsste in der Folge herunterwärts treten, auf e mit dem Sexten-Accord. So wäre man in der Tonart C glücklich angelangt. Seitdem man aber den einen Leitton, das Subsemitonium modi, verloren hat, weiss man nicht mehr, wo man ist, sondern man irret herum, wie ein Schiff ohne Compass auf dem weiten Meere. Bey so bewandten Umständen ist es auch nicht mit Gewissheit zu sagen, ob der Quart-Sexten-Accord im vierten Takt eine Umkehrung des Dreyklangs von f, und also consonirend, oder ein doppelter Vorhalt des Dreyklangs von c, und also dissonirend sey. Da jedoch der Sexten-Accord von f im dritten Takt unstreitig eine Umkehrung des Dreyklangs von d ist — ob man gleich diesen Accord fragen möchte, wie er hierher gekommen sey — und da es wol nicht anginge, dass fundamentaliter auf den Dreyklang von d der

Dreyklang von c folge (es wird nämlich bey der Fundamental-Harmonie auf keine Vorhalte Rücksicht genommen); so scheinet gedachter Quart-Sexten-Accord kein Vorhalt, sondern der umgewendete Dreyklang von f zu seyn. Der fünfte Takt bringt, ehe noch der Dreyklang von c gehört worden ist, schon den Accord der Septime, welcher in die Tonart von f gehört, dass man sich also im sechsten Takt wie durch einen Gewaltstreich in diese Tonart versetzt sieht. Beym siebenten und achten Takt — spät genug! — findet sich nichts mehr zu bemerken. Demnach hätte die Stelle folgenden Fundamentalbass, welcher jedem aufmerksamen Ohr in Absicht auf den Zusammenhang des zweyten, dritten und vierten Taktes sehr verdächtig klingt:

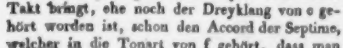

Z. Allerdings mehr als verdächtig!

Y. Und doch kann ich mir unmöglich vorstellen, dass Haydn aus Unachtsamkeit hier etwas sollte versehen haben: denn bekanntlich hat er gerade auf *dieses* Werk vorzügliche Aufmerksamkeit verwendet, und dasselbe bey der Unterlegung eines Textes gleichsam zum zweytenmal bearbeitet. Vielleicht hat er mit Vorsatz etwas Unzusammenhängendes in dieser Stelle sagen wollen, und das wäre auch dem Charakter des ganzen Satzes, welcher Schmerzgefühl, Klage und Bestürzung athmet, völlig gemäss. Uebrigens hat das Genie ja nicht nöthig, sich so genau an die Regeln zu binden.

Z. Letzteres gebe ich nur dann zu, wenn von solchen Regeln die Rede ist, die sich blos auf das Herkommen gründen, und deren es auch in der Musik verschiedene giebt; allein solche Regeln, die in der Natur gegründet sind, dürfen nie übertreten werden. Das Genie, wenn es anders gehörig ausgebildet ist, respectirt sie auch jederzeit; nur befolgt es sie bisweilen so, dass es scheinen könnte, als würde ihnen zuwider gehandelt. Wie wäre es nun, wenn der vorliegende Fall ein Beyspiel davon abgäbe?

Y. Ich würde mich sehr darüber freuen.

Z. Was zuförderst die schnelle Ausweichung aus G in F betrifft, so liegt darin eben nichts Ungewöhnliches. Nach einem Dominanten-Accord kann der Basston, welcher als die Tonica eintreten sollte, sogleich wieder als eine neue Dominante angesehen, und das kann sogar mehrmals nach einander fortgesetzt werden.

Y. Das hätte ich wissen können, und diesen Augenblick kommt mir die schöne Stelle: *„tuis famulis"* aus Grauns Te Deum ins Gemüth.

Z. Nun zur nähern Erklärung der Harmonien-Folge vom zweyten bis zum fünften Takte! Nachdem im zweyten Takte die Dominanten-Septime auf G eingetreten ist, wird dieselbe Septime im dritten Takt aus dem Alt in den Bass versetzt, vermöge einer Austauschung der vorhergehenden Harmonie, nur mit der Modification, dass im Alt, anstatt der Octave des Fundamentaltones, die None desselben genommen wird, und dass das Subsemitonium modi wegen des Ganges der vier Stimmen im Original wegfallen musste, indem es eine fünfte Stimme würde erfordert haben. Dem Generalbassisten bleibt es jedoch unbenommen, selbiges der Harmonie beyzufügen. Der Accord im dritten Takte hiesse also eigentlich:

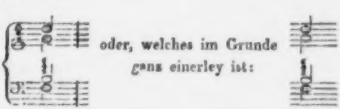

Y. Wie so? das a im Alt ist ja die ursprüngliche None, und diese erscheint hier ohne Vorbereitung.

Z. Wo stehet es geschrieben, dass *jede* None vorbereitet seyn müsse?

Y. Das liest man ja in *allen* — doch nein: alle habe ich nicht gelesen — man liest es in *vielen* Anleitungen zum Generalbass oder zur Composition, z. E. in Bachs Versuch etc.

Z. Bach hat kein Gesetzbuch geschrieben; und durch die bescheidene Benennung *„Versuch"* hat er zu erkennen gegeben, dass sich hie und da wol etwas möchte verbessern lassen, und in dieser Vermuthung hat er sich auch nicht geirret. Es ist ein grosser Unterschied zwischen Bach, dem *Harmoniker*, und Bach, dem *Harmonisten*; und eben derselbe Mann hat die eine Rolle bey weitem nicht so gut gespielt, als die andere.

Wer Grundsätze aufstellen und Regeln geben will, der muss hierbey nicht einseitig zu Werke gehen, sondern auf alle Fälle, die möglich sind, Rücksicht nehmen, sonst ist Verwirrung und Widerspruch zwischen Theorie und Praxis unvermeidlich. Hiernächst liegt dem Musiklehrer noch eine Pflicht ob, deren der Sprachlehrer in vielen Fällen überhoben ist. Letzterer braucht oft keinen andern Beweis für seine Regeln zu geben, als den: „so will es der Sprachgebrauch!“ — Ersterer aber hat es mit den Materialien einer Sache zu thun, die allgemein und daher nicht willkührlich ist, und die ihren Ursprung sowohl als ihre Ausbildung unmittelbar aus der Natur selbst herleitet. Er hat also, wie der Naturforscher, die Ursachen anzugeben, warum diese und jene Erscheinung erfolgt. Dabey versteht es sich jedoch, dass dieses nur bis auf einen gewissen Punct geschehen kann; denn auch dem grössten Naturforscher bleibt zuletzt nur *die* Antwort übrig: „so findet sichs in der Natur.“

Y. Es mag eine sehr angenehme und sich selbst belohnende Beschäftigung seyn, auf diese Weise Musik zu studiren; und der Genuss an den practischen Werken derselben mag um vieles erhöhet werden, wenn man auch ihre innere Structur gehörig beurtheilen und würdigen kann. Sie würden mir daher eine Gefälligkeit erweisen, wenn Sie mich über den vorliegenden Punct unsrer Unterhaltung näher belehren wollten.

Z. Nämlich über den Gebrauch der None auf dem Dominanten-Accord? Die Erörterung dieses Gegenstandes kann ich auch nicht übergehen, oder ich müsste zugleich die weitere Mittheilung meiner Gedanken über die in Anregung gekommene merkwürdige Stelle hier abbrechen.

Zuerst muss ich folgendes bemerken: Unter allen selbstständigen Septimen-Accorden äussert der Septimen-Accord auf der Dominante die entscheidendste Wirkung, und das darum, weil er mit zwey Leittönen versehen ist. Er hat nämlich ausser der Septime auch das Subsemitonium modi, welches den übrigen Septimen-Accorden fehlt, weshalb sie auch nie unmittelbar zum Schlusse führen können. Was bewirken nun jene beyden Leittöne in Absicht auf die folgende Harmonie?

Y. Die Septime tritt eine Stufe herunter, das Subsemitonium modi eine Stufe heraus, und es erfolgt entweder mit dem Dreyklang der Tonica eine ganze, oder mit dem Dreyklang der Unter-Mediante eine betrügerische Cadenz.

Z. Alles dieses *muss* nicht *nothwendiger Weise* geschehen. Betrachten Sie diese beyden Beyspiele:

Y. Es ist wahr! — Daran dacht' ich nicht.

Z. Man kann sich also auf die Wirkung jener beyden Leittöne nicht sonderlich verlassen; sie sind allzu *selbstständig*, und ehe man sichs versieht, bedient sich einer von ihnen oder bedienen sich gar beyde des Rechts, eine andere Richtung zu nehmen, als es eigentlich geschehen sollte. An und für sich hat das Subsemitonium modi bisweilen keine, bisweilen nur eine geringe leitende Kraft; erst durch den Beytritt der Septime wird dieselbe in etwas verstärkt, aber nicht hinlänglich, und vermittelst einer Tauschung — wie im zweyten Beyspiel — kann die Tendenz beyder Leittöne vernichtet werden. Sollte es nicht ein Mittel geben, *dieses* zu verhindern?

Y. Etwa durch Hinzufügung eines dritten Leittons?

Z. Wenn aber auch *dieser*, so wie jene beyden, seine Selbstständigkeit geltend machte, so wäre wol nicht viel durch ihn gewonnen.

Y. Es müsste ein *unselbstständiger* Leitton seyn.

Z. Also entweder ein Vorhalt, oder ein durchgehender Leitton.

Y. Ein Vorhalt kann es nicht seyn, denn ein solcher müsste vorbereitet werden, und das findet hier nicht Statt. Vielleicht wäre die übermässige Quinte zu unsrer Absicht brauchbar —

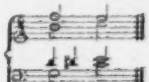

Z. Einigermassen wohl; aber sie kann doch nur im Durchgang gebraucht werden, als anschlagende Note würde sie die Harmonie des Dominanten-Accords verderben, zu welcher eine *reine* Quinte wesentlich gehört. Auch leitet sie gerade dahin, wohin die Septime leitet, nämlich in die Terz der *Tonica*, und in so fern wäre sie ein müssiger Leitton.

Y. Vorausgesetzt, dass sich die beyden schon vorhandenen Leittöne nach unsrer Absicht fügen, so wäre für die Octav der Tonika und für die Terz derselben gesorgt; also fehlt uns noch der Leitton für die Quinte der Tonica.

Z. Die Quinte der Tonica ist aber die Octav der Dominante und der Leitton für die Octav ist...?

Y. Entweder die grosse Septime oder die None. Erstere kann aber hier nicht angebracht werden, weil wir schon die *kleine* Septime im Accord haben; also ists die None. — Aber diese ist ja ein Vorhalt!

Z. Lassen Sie das noch auf sich beruhen. Wir wollen sogleich zum Versuch schreiten. Nach dem Septnonen-Accord sind nur diese beyden Fortschreitungen möglich:

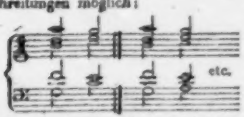

Wie benehmen sich in beyden Fällen unsre zwey selbstständigen Leittöne?

Y. In der That ganz nach unserm Wunsche! Der unselbstständige Leitton hält die beyden erstern im Zaume, und wirkt unwiderstehlich auf sie, indem er das Subsemitonium modi nöthigt, eine Stufe herauf, und die Septime, eine Stufe herunter zu treten.

Z. Nun frage ich Sie: Wenn uns die Natur ein sicheres Mittel an die Hand giebt, einen bestimmten Zweck zu erreichen; ist es recht, den Gebrauch desselben zu verbieten?

Y. Verboten war der Gebrauch dieses Mittels nicht schlechterdings, sondern nur eingeschränkt durch das Gesetz der Vorbereitung; aber es scheint, dass dieses Gesetz nicht so weit hatte ausgedehnt werden sollen.

Z. Einige Einschränkung ist indess auch hier beym Dominanten-Accord nöthig. Das Ohr verwirft nämlich den freyen Eintritt der None, wenn sie sich der Terz oder auch dem Grundtone bis auf eine grosse Secunde nähert.

Y. Das heisst wol so viel, die frey eintretende None müsse immer in der höchsten Stimme seyn?

Z. Dieses ist allemal am sichersten, wenn man es mit der grossen None zu thun hat; vielleicht wäre es aber zulässig, sie auch in einer andern Lage, wenn die Stimmen nur gut vertheilt sind, frey eintreten zu lassen. Bey der kleinen None ist jedoch weniger Vorsicht nöthig, denn sie stehet mit der Terz, wenn diese zunächst über ihr liegt, in dem Verhältnis einer übermässigen Secunde, und diese klingt auf unserm temperirten Instrumenten wie eine kleine Terz.

Y. Es fällt mir noch ein Zweifel ein. Sie sagten, der dritte Leitton des Dominanten-Accordes müsse *unselbstständig* seyn. Aber die None beweiset doch durch ihren freyen Eintritt einen grossen Grad von *Selbstständigkeit*.

Z. In *dieser* Hinsicht allerdings, aber nicht in Hinsicht auf ihre leitende Eigenschaft. In letzterm Betracht ist und bleibt sie ein Vorhalt von der Octav. Es verhält sich ungefähr so mit ihr, wie mit den Thier-Pflanzen, oder Pflanzen-Thieren in der Naturgeschichte, und in unserm Zeitalter der Surrogate sehen wir ja oft, dass etwas für das gelten muss, was es eigentlich *nicht* ist: zum Exempel Papier, Cichorien, und dergl. mehr.

Y. Wir hätten also unter gewissen Umständen einen so gut als *selbstständigen fünfstimmigen* Accord; und da sich derselbe viermal muss umkehren lassen, so erhielten wir noch eben so viel Accorde von *fünf* Stimmen.

Z. Das eben nicht. Der Dominante allein kommt das Recht zu, einen solchen Accord bey sich zu führen, und auch in der Hinsicht trägt sie ihren Herrscher-Namen nicht umsonst. Es ist aber begreiflich, dass bey den Umkehrungen die Dominante, oder vielmehr ihre Octav, nicht in eine obere Stimme versetzt werden kann: denn der dritte Leitton hat ja den Zweck, in diese Octav zu leiten, oder sie anzukündigen; sie kann also nicht schon da seyn, während sie

angekündiget wird. Zeigt sich aber der dritte Leitton in der Basstimme, so leitet er natürlicher Weise in die Dominante selbst. In dem letztern Fall bedient man sich immer der *kleinen* None, weil sie schärfer ankündigt, als die grosse, und weil der freye Eintritt der letztern im Bass widerlich klingt. Man muss sich hierin, auch ohne weitern Grund, nach dem Urtheil des Ohres richten. Uebrigens könnte man auch sagen, es ziemte sich, dass der Stellvertreter der Dominante, gleichsam die Vice-Dominante, ihr so nahe sey, als möglich.

Demnach erschiene unser Sept-Nonen-Accord in seinen Umkehrungen unter folgenden Gestalten:

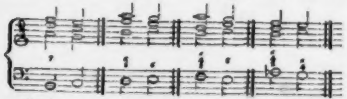

und diese Fortschreitungen wären so zu erklären:

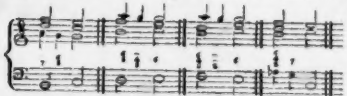

Nach dieser Ausschweifung können wir nun weiter gehen, und wir werden den übrigen Theil unsers Weges bald zurückgelegt haben. Im dritten Takt nehmen wir also, oder denken uns, das Subsemitonium modi im Alt dazu, welches im vierten Takt ganz regelmässig ins e schreitet. Hier wird das f noch einmal ausgetauscht und aus dem Bass in den Diskant genommen, wo es als vorgehaltene Quart gebraucht wird, so wie das a, die ursprüngliche None, als vorgehaltene Sexte; daher ist dieser Accord fundamentaliter als der Dreyklang von C anzusehen. Im fünften Takt erfolgt endlich die Auflösung dieses f, und die vorgehaltene Sexte wird als ein Vorhalt der Septime behandelt. Der wahre Fundamental-Bass dieser Stelle ist also:

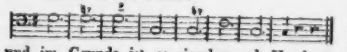

und im Grunde ist es einerley, ob Haydn so geschrieben hat, wie es geschehen ist, oder ob er so geschrieben hätte:

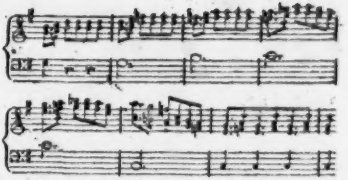

Y. Auf diese Weise wäre die Stelle allerdings fasslicher.

Z. Dafür würde ihr aber etwas sehr achtungswerthes fehlen, — der Stempel, welchen Haydns Genie ihr aufgedrückt hat! —

Nachrichten.

Breslau, den 6ten Jun. Wenn überall die schöne Jahrszeit der Kunst viele Freunde entziehet, so scheint hier mit dieser Zeit alles der Kunst gar abzusterben. Selbst das Vorzügliche und Neue, oder sonst Fremde und Ungewöhnliche, ist nicht stark genug, nur einigermassen ansehnliche Versammlungen im Concert oder Theater zu Stande zu bringen. Das erfuhren im vorigen Monat alle Unternehmer; namentlich am Busstage, den 8ten May, Hr. Luge, zweyter Musikdirector des Theaters, der im Schauspielhause ein Concert gab, dessen zweyter Theil *Himmels* Vater-Unser füllete. Dies Werk machte auch nicht die geringste Sensation. Noch weniger vortheilhaft war für den Unternehmer, Hrn. Schwarz, königl. preuss. Kammermusicus aus Berlin, dessen Concert am 16ten in der *Aula* Sein Ton und ganzes Spiel auf dem Fagott gefielen, und mit Recht. Dem Theater erging es gleich den folgenden Tag nicht günstiger, ungeachtet die, seit geraumer Zeit hier nicht gesehene Par'sche Oper, Sargines, ganz neu besetzt, gegeben wurde. Sie wurde trefflich ausgeführt, und das Ganze bekam dadurch einen neuen Reiz und Schwung, dass Dem. Killitschgy den Sargines gab. Sie gefiel allerdings sehr.

Dem. Frank vom Mannheimer Theater, welche seither in Berlin mit so viel Glück mehrere Gastrollen gegeben, hat uns nun auch be-

sucht, um uns mit ihren Talenten zu erfreuen. Am 24sten May trat sie zuerst als Myrrha auf. Es ging von Berlin eine so vortheilhafte Meynung von ihr voraus, dass unsere ganze Erwartung auf diese liebenswürdige Erscheinung gespannt war. Die Leute malen sich dann gewöhnlich schon vorher aus, wie alles seyn wird, wie alles seyn muss; und wie schwer ist es nun, die Erwartungen zu befriedigen! Die Persönlichkeit der Dem. F. hat uns einigermassen an Mad. Becker erinnert: aber ihr richtiges und ausdrucksvolles Spiel belebt erst die feine, niedliche Gestalt aufs anmuthigste. Ihre ganze Darstellung dieser Rolle und ihr ganzes Wesen in derselben war so zusammenhangend und wahr, dass jedermann zu fühlen schien, nur so, gerade so, muss Myrrha gedacht, empfunden, vorgestellt werden. Das ist denn allerdings in der *Oper*, und bey einer *Sängerin*, etwas sehr Seltenes. Nun hat doch aber in der Oper der *Gesang* auch seine Rechte; und wenn nun eine Rolle, wie eben diese Myrrha, *zugleich* schönes, ausdrucksvolles Spiel, und schönen, ausdrucksvollen Gesang — nicht blos zulässt, sondern in *gleichem Masse verlangt*, es an diesem Gesange aber — wenn auch nicht ganz fehlt, doch derselbe sehr untergeordnet, sehr beschränkt ist: so bleibt der Genuss unvollständig und einseitig. Dies war aber hier wirklich der Fall. Von bis ist die Stimme der Dem. Frank angenehm, aber schwach; von da weiter hinauf, ziemlich heiser und ohne Metall. Die Cantabile's, wo es keiner Höhe bedarf, gelangen ihr daher, immer verbunden mit ihrem anmuthsvollen Spiel, sehr gut, und gewannen das Gefühl. So trug sie z. B. die Stelle im 1sten Finale, wo sie Murney anklagt, er habe die Sonne gelastert, unnachahmlich schön vor. Hier war *alles*, wie man es wünschen konnte: aber z. B. die letzte Scene, wo Myrrha, wild umhergetrieben, ihrer selbst nicht mächtig ist — eine Scene, die auch eine vorzügliche Sängerin verlangt —: da reichten ihre Kräfte nicht aus. So sehr ihr Spiel auch hier befriedigte, so wenig vermochte dies ihr Gesang. Die vom Componisten hier so sehr glücklich gewählten Passagen, die den Ausbruch der Raserey so deutlich bezeichnen, wenn sie mit Kraft und Fülle des Tons hervorbrechen, verfehlten hier ihre Bestimmung und Wirkung gänzlich, da sie nur mit schwacher, anmuthiger Stimme vorgetragen wurden. Und dabey begleiteten ihre drey Gespielinnen sie mit ihrem Gesange auch so schwach und schlafrig, dass diese kraftvolle Scene fast erschien, als wenn sich die Frauenzimmer auf der Stube etwas ins Ohr sagten. — Das Uebrige der Vorstellung ist früher hinlänglich besprochen.

Den 25sten May erschien Dem. Frank als Fanchon. Ihr ausdrucksvolles Spiel, ihr zarter, in dieser Sphäre lieblicher und gefühlvoller Gesang, hielten und trugen einander in dieser Rolle weit besser, als in jener. Sie füllte sie auch, in Hinsicht auf beydes, Spiel und Gesang, allerliebst aus. Gleichwol — *ut fit* — war das Publicum heute weniger electrisirt, als von der Myrrha, besonders in der ersten Hälfte des Himmelschen Stücks. Am Ende wurde Dem. F. aber doch, wie in der ersten Rolle, hervorgerufen. Hr. *Klengel* sang den Eduard sehr gut. Hr. *Rollberg* als St. Val schien nicht an seinem Platze zu seyn.

Den 30sten war Dem. Frank Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Ueber ihr Spiel kann man mit Grund auch in dieser Rolle nichts einwenden; und verschiedene Momente waren ungemein schön. Im Gesang hingegen ist uns Dem. Killitschgy lieber. Hr. Klengel spielte und sang den Jacob sehr gemüthlich. Beyde wurden herausgerufen. Wir bemerken überhaupt mit Vergnügen, dass dieser unser Tenorist mit jeder neuen Rolle neue Fortschritte macht. — Den 31sten gab Dem. F. die Sophia in Pär Sargino. In einer bedeutenden Singepartie, wie diese, aufzutreten, hielt man für Dem. F. etwas gewagt, theils wegen dessen, was ich schon erwähnt habe, theils noch besonders, weil ihre Stimme mit der, der Dem. Killitschgy (Sargino) in keinem Verhältnis steht: dennoch aber hatten wir einen herrlichen Genuss, denn Dem. K. wusste ihre Stimme zu mässigen, und so gelang z. B. das Duett aus F dur im ersten Act ganz unvergleichlich. Anstatt der Hauptscene der Sophia im zweyten Act legte Dem. Frank eine andere mit Chor ein, der sie aber nicht ganz gewachsen war. Uebrigens gab sie die Sophia mit einer seltenen Liebenswürdigkeit, und ihr vortreffliches, zu-

gleich richtiges und seelenvolles Spiel gab der ganzen Oper ein neues Leben. — Unser braver Haser war heute Sargino, der Vater. Es wäre sehr zu wünschen, dass er diese Rolle behielte.

Am 4ten Jun. gab Dem. Frank die Cendrillon (*Aschenbrödel*). Wahrscheinlich ist dies ihre letzte Gastrolle in der Oper. Nächstens giebt sie noch die *Gurli* im bekannten Kotzebueschen Schauspiel, und so viel bekannt ist, war sie nur auf 6 Gastrollen engagirt. Als Aschenbrödel blieb Dem. F. ebenfalls wieder eine liebliche Erscheinung, ohne geradezu auf den Namen einer grossen Künstlerin Anspruch machen zu können, oder auch zu machen. Alles, was sie auch in dieser Rolle giebt, ist ungemein anmuthig, graziös, einnehmend; auch nicht einen einzigen Moment vergisst sie sich und erscheint gemein, unzart. Eben dies wird ihr überall in dieser ihrer Sphäre, Freunde und verdienten Beyfall erwerben. So tanzte sie z. B. heute, als Aschenbrödel, nichts weniger als kunstvoll: aber alle ihre Bewegungen machten einen lieblichen Eindruck. Im Allgemeinen gilt eben dies von ihrem Gesang. Sie ist keine vorzügliche, noch weniger eine grosse Sängerin: aber alles, was sie singt, hat Anmuth, Grazie, Lieblichkeit; sie gewinnet das Gefühl, stört dies nie durch Verletzung des Geschmacks, und wirkt so vom Herzen auf Herzen.

Recension.

Trois Trios brillans pour 2 Violons et Basse, comp. — — par A. Bohrer. Oeuv. 15. à Offenbach, chez André. (Pr. 3 Fl.)

Drey glanzende Trios! Es ist zwar nicht alles Gold, was glanzt: inzwischen braucht das auch nicht eben Gold zu seyn, was blos glanzen soll. Nur ist nicht zu vergessen, dass es in der Kunst, wie im Leben, ein eitel Ding ist, um den blossen Glanz an sich selbst und in so fern er nicht irgend einer soliden Eigenschaft zur Zierde, zur Folie, dient. Die liebe Eitelkeit ist dabey fast immer im Spiel, und diese macht ihre Rechnung immer falsch. Das schönste Colorit ist ohne Richtigkeit der Zeichnung und Schönheit der Composition ein eitles Farbenspiel, und die angenehmen Töne eines Instruments im lebhaftesten Wechsel machen bald Langeweile, wenn sie nicht, zu reizenden oder rührenden Melodien gestaltet, mit dem Sinn zugleich die Phantasie und das Herz ergreifen.

Wenn unsere Leser diese Bemerkungen für ein wenig alltäglich halten, so geben wir ihnen vollkommen recht; sie sind es — nur den Herren Virtuosen nicht, die sich sehr häufig einbilden, es komme gar nicht darauf an, *was*, sondern blos *wie* sie spielen; der schöne Ton ihres Instruments, (der doch immer nur etwas Relatives ist,) und ihr fertiges Fingerwerk sey an sich hinreichend, den Hörer zu fesseln, zu entzücken. Selten erfahren diese Herren — bey dem Handeklatschen, womit ihre Bemühungen, wenn sie nur nicht eben verunglücken, herkömmlicher Weise belohnt werden — dass ein grosser Theil ihrer Zuhörer sich nach dem ersten Solo der Zerstreuung kaum erwehrt und Langeweile empfindet. Wir versichern sie, dass dies immer der Fall ist, wenn sie, zwar *schön*, aber nicht auch *etwas Schönes* spielen. Es ist eben so mit den sogenannten *brillanten Tonstücken*, bey welchen der ächte und ewige Zweck der heiligen Tonkunst gewöhnlich einer eitlen Gefallsucht, wo nicht aufgeopfert, doch untergeordnet wird. Als ob das Brillante nicht auch solid seyn *könnte*, und eigentlich seyn *müsste*, um *recht* brillant zu seyn!

Die vorliegenden Violin-Trios, oder *Solos* des Hrn. B. sind brillant — und schwer genug. Wer sie — selbst nach einiger Uebung, sicher, rein und gut spielt, der kann sich getrost den Meistern beyzählen. Für den grossen Theil unserer Musikliebhaber möchten diese Sätze, wenigstens die 2 ersten Trios, die besonders eine vollkommne Herrschaft der linken Hand über das Griffbret, und viel Sicherheit und Gewandtheit im Auf- und Abspringen erfordern, wol unüberwindlich seyn. Aber als Tonstücke können wir ihnen nur einen massigen Werth beylegen. Das Melodische, das hier dem krausen Passagenwerk sehr untergeordnet erscheint, ist wenig neu und anziehend; nicht selten ziemlich gebraucht und gemein. Die Passagen sind glücklich erfunden und effectvoll, aber in ihren Wendungen zu sklavisch den Kreutzerschen nachgebildet. Das Compositions-Talent des Hrn. B. scheint sich überhaupt über das blosse Nachbilden dessen,

was ihn beschäftigt und ihm gefallen hat, nicht zu erheben. Auch haben die einzelnen Tonstücke dieser Trios hier und da die Fehler, die man den ähnlichen französischen mit allem Recht vorwirft — dass sie bis zum Langweiligen in den melodischen Phrasen gedehnt sind, welches mit der Wildheit der Passagen recht grell contrastiren soll. Dies ist besonders im ersten Allegro moderato des 2ten Trios (E moll) der Fall, wo die in punctirten Achteln geschriebene Melodie ausserordentlich schleppt. In den beyden ersten Trios muss Rec. die *letzten Sätze* als vorzüglich gelungen auszeichnen; das Brillante vereinigt sich hier recht gut mit der raschen Bewegung und den leichten Rhythmen. Im Ganzen aber möchte das 3te, (Fis moll) das beste seyn. Das erste Allegro desselben — viel einfacher und leichter auszuführen, als die übrigen, hat einen gefälligen, melodischen Charakter, und wird in seinen bescheidenern Ansprüchen gewiss mehr, als seine geputzten Nachbarn gefallen. Gäbe uns Hr. B. mehr in dieser Gattung, wir würden es mit Dank von ihm annehmen. — Der Stich ist correct und gut.

Notizen.

Musikfeste.

Die schweizerische Musik-Gesellschaft, deren Zweck, Beschaffenheit und Leistungen wir bey ihrem Entstehen, vor fast drey Jahren, ausführlich, deren zweytes Fest vor fast zwey Jahren wir hinlänglich geschildert haben, bildet sich in ihrer innern Organisation immer mehr aus, findet immer mehr Aufmunterung und Theilnahme an Ort und Stelle, und beging auch voriges Jahr ihr Musikfest in Luzern sehr glücklich und mit allgemeinem Beyfall. Die Acten dieser dritten Versammlung, die uns auch dies Jahr mitgetheilt worden sind, hätten wir im Auszuge vorgelegt, wenn nicht, eben da wir diesen Auszug vollendet hatten, die *Zeitung f. d. elegante Welt* einen Bericht erstattet hatte, der in allem Wesentlichen so mit dem übereinstimmte, was wir unsern Leser vorzulegen hatten, dass wir diese lieber darauf verweisen, und das Einzige hinzusetzen, dass die nächste feyerliche Versammlung der Gesellschaft nun für den 22sten August dieses Jahres festgesetzt ist, wo sie in Schafhausen statthaben wird. Die aufzuführenden Stücke werden seyn: Beethovens Symphonie aus C dur, Voglers *Gloria*, aus J. Haydns *Jahreszeiten* Frühling und Sommer, und Himmels *Vater-Unser*.

Das zu Frankenhausen in Thüringen voriges Jahr zum erstenmal gefeyerte Musikfest, von dem unsere Leser in diesen Blättern einen ausführlichen Bericht von dem wackern Veteran, Hrn. *Gerber*, dem Verf. des Tonkünstler-Lexicons, gelesen haben, wird durch den rühmlichen und wohlbedachten Eifer des verdienten dortigen Cantors, Hrn. Bischoff, auch dies Jahr, und zwar den 10ten und 11ten Julii, stattfinden. Der ungemeine Beyfall, welchen die vorjährigen Aufführungen verdienten und fanden, lässt mit Sicherheit auch dies Jahr eine reichliche Unterstützung dieses erfreulichen, würdigen Unternehmens erwarten. Schon vor einiger Zeit hatten sich weit über 200 Sängerinnen, Sänger und Instrumentisten zur Theilnahme an der Ausführung verbunden; und es sind darunter viele hochgeschätzte Künstler aus Gotha, Weimar, Leipzig, Dresden, Kassel, Frankfurt, Breslau etc. Die Direction des Ganzen wird auch diesmal Hr. Concertm. *Spohr* aus Gotha führen, welcher zu dieser Feyer eine neue Symphonie geschrieben hat — wahrscheinlich dieselbe, welche er uns in letzter Ostermesse aus dem Manuscript zu hören gab, die wir mit so grosser Freude gehört, und worüber wir damals unser Urtheil geäussert haben. Folgendes wird der Inhalt dieser Aufführungen seyn:

Den 10ten Julii Nachmittags von 4 bis 7 Uhr: der Frühling und Sommer aus J. Haydns *Jahreszeiten*, die dritte Abtheilung aus Händels *Messias*, und zum Beschluss das grosse Halleluja aus demselben Werke; den 11ten, Vormittags von 10 bis 1 Uhr: jene Symphonie von Spohr, mehrere Solos und Concerte der vorzüglichsten anwesenden Sängerinnen, Sänger und Virtuosen, und zum Beschluss eine Hymne von Mozart — eine Auswahl, welche nicht nur Kenner, sondern auch Liebhaber aller Art gewiss befriedigen wird.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten July. No. 27. 1811.

Bemerkungen über Musik in Warschau.

Es ist nicht Recht, da nun einmal jetzt fast alle für die Künste bedeutende Städte Europa's durch Journale u. Zeitungen gleichsam einen öffentlichen Cursus ihrer Thätigkeiten machen, dass so selten etwas nur einigermassen Beträchtliche in dieser Hinsicht von Warschau im Publicum verlautet — von Warschau, wo doch gewiss des Kunstsinnes, der Kunstliebhaberey, und der Kunstübung nicht wenig ist. Recht ist es nicht: aber leicht erklärlich. Wir gehören überhaupt nicht unter die vorzüglich gern, und folglich vorzüglich viel schreibenden, und noch weniger unter die vorzüglich gern, und folglich vorzüglich viel kritisirenden Nationen: blosse Berichte aber, ohne wissenschaftliche Verbindung und ohne Kritik, können Niemand auf Erden interessiren, als die sie nicht brauchen, weil sie die Sachen schon wissen — die Leute an Ort und Stelle. Wir sind in diesem Betracht den Italienern nicht unähnlich. Wenn der Franzos bey Künstlern und Kunstwerken, denen er einen vorzüglichen Beyfall schenkt, die er als *sein* anerkennt, und rühmt und preiset, eifrig wünscht, eifrig zu erreichen bemühet ist, dass die ganze Welt sie als Muster erkenne und rühme und preise; (*ihn* aber mit!) wenn der Deutsche, was ihm seinen vorzüglichen Beyfall ablockt, nun auch vor allem untersuchen und classificiren, sein Wie? und Warum? auseinander setzen, den geschenkten Beyfall rechtfertigen, die Rechtfertigung begründen, die Gründe befestigen will: so denkt der Italiener an das Eine so wenig, als an das Andere. Er nimmt was ihm der Augenblick bietet, lebhaft auf, geniesst es mit frischen Sinnen, und denkt gar bald eben so wenig an diesen seinen Genuss selbst — sondern nur an den neuen, der folgt — als an das, was ihm denselben bereitete — sondern nur an das Neue, was ihm denselben jetzt bereitet. Und so machen wir es im Ganzen wol auch. Dabey kommt nun allerdings gar manches Gute zu Stande — doch nicht aufs Papier! Welches übrigens von dem Angeführten das Beste sey, mögen Andere untersuchen! Am Ende bleibt wol überall das Beste, wohin die Natur treibt; und das Allgemeine dieser besondern Besten ist weder in dieser, noch in jener Nation, sondern nur als Resultat des Zusammenfassens alles dieses in dem Geiste der wenigen ganz vorzüglichen Menschen, die, nicht in der Einbildung, sondern in der That, jedes Einzelne sich zu eigen machen und dabey doch über jedem Einzelnen sich halten können; die daher auch eigentlich keiner Nation mehr angehören, sondern nur der Welt.

Doch ich habe hier bey Musik allein zu verweilen. Da will ich denn aus jenen Prämissen nur erklären, dass bey uns, wie im jetzigen Italien, der Wechsel eine Hauptsache ist, und die Virtuosität im Ganzen über die Erfolge entscheidet. Demnach dürfte fast eine Geschichte unsrer Musik, ja unsrer musikalischen Bildung, dargestellt werden als eine Geschichte der vorzüglichsten anwesenden Virtuosen und ihres Einflusses unter uns; und wir würden nichts einwenden können, wenn man behauptete, wir wären darum immer im Werden, niemals im Seyn. Nach meiner angegebenen Ansicht aber wäre auch darin so wenig ein Tadel, als wenn man z. B. von den Franzosen behauptet, sie sind in ihrer Tragödie seit Racine und Voltaire immer im Seyn, und nicht im Werden. — Dies böte mir nun schon einen plausibeln Grund, warum ich ihrer Aufforderung, ein möglichst vollständiges Bild von dem Zustande der Musik in Warschau zu entwerfen, wenigstens nicht in ihrem Sinn folge:

aber ich setze einen noch gültigern hinzu. Es ist hier des Musikwesens viel, und zu mancherley, als dass eben der, der immer mitten darunter ist, es im Ganzen so auffassen und darstellen könnte, dass es ihm selbst getroffen erschiene, und den Heimischen und Fremden zugleich wirklich genügen müsste. Er stehet dem vielerley Einzelnen zu nahe. Für jenen Zweck kann der wohlunterrichtete Fremdling, der mit Geist und Aufmerksamkeit nur nicht allzukurze Zeit unter uns verweilet, mehr thun — wie der Maler weit leichter, und wol auch besser die trifft, welche er nicht lange, aber in bedeutenden Momenten beobachtet, als seine Frau und Kinder und täglichen Gesellschafter. — Ich will Ihnen, wenigstens in diesem meinen ersten Bericht, die vorzüglichsten einzelnen, öffentlichen Erscheinungen in unserer feinern Musikwelt — d. h. zunächst die Virtuosen, die ausgezeichnet worden und von Einfluss gewesen sind, aufzahlen, und meine Bemerkungen über sie und ihre Aufnahme kurz beyfügen. Nach dem, was ich oben im Allgemeinen erwähnt habe, sehen Sie, dass eben für diesen Ort, seine Verhaltnisse und Stimmung, jenes allerdings von Bedeutung ist, wenn es diese meine Zusätze auch nicht seyn sollten. Um aber doch vielleicht eigene Resultate zu veranlassen, um wenigstens nicht zu ärmlichen Stoff dazu zu bieten, gehe ich um einige Jahre zurück, und führe dann meine Uebersicht bis auf diese Tage, in denen ich schreibe, fort.

Seit Warschau sich wieder des Schimmers einer Hauptstadt erfreuet, haben wir wirklich nicht wenige der grössten Virtuosen jetziger Zeit gehört. Wenn sie uns die Zeiten, wo wir unter der Regierung des letzten Königs von Polen, dieses wahren Kenners und Beschützers der Wissenschaften und Künste, so vieles des Vortrefflichsten, was die damalige Musik überhaupt aufweisen konnte, nicht selten hier unter uns sahen — wenn sie uns diese Zeiten auch nicht wiederbringen konnten: so gaben sie uns doch Gelegenheit und Reiz, uns derselben mit Freuden wieder zu erinnern. Mad. *Macciorletti* hat zwar von der frühern, ausgezeichneten Schönheit ihrer Stimme verloren: sie ist aber doch noch eine der trefflichsten italien. Sängerinnen, und erinnerte uns an die berühmte *Banti*. Hr. *Marchesini*, und mehrere andere sehr schätzbare Sänger, erinnerten uns an die Zeiten, wo wir uns einer ausgezeichnet guten italien. Oper rühmen konnten, wo *Cimarosa* und *Paisiello* mehrere ihrer eigenen Compositionen hier aufführten, wo wir dann auch zuerst die Meisterstücke Mozarts auf unsrer Bühne würdig ausführen hörten. Schon vor zwey Jahren aber war unsre polnische Oper so beschaffen, dass man sich ihrer Fortschritte freuen und hoffen durfte, sie werde sich allmählich zu einer Stufe hinaufarbeiten, wo sie mit Ehren neben den jetzigen Leistungen jeder andern Nation sich zeigen könne.

Von grossen Virtuosen hörten wir um jene Zeit: *Eley*, *Rode*, *Lamarre* und *Duranowsky*, sonst Durand genannt. Diese sämmtlich, wenn auch nicht eigentliche Schüler *Viotti's* — wenigstens nicht alle — sind doch, wie man nach Weise der Maler sagen kann, aus seiner Schule; spielen in seinem Sinn, und behandeln besonders auch ihre Instrumente nach seinen Grundsätzen, wie er selbst dieselben aus der Schule *Pugnani's* aufgenommen und genialisch weiter ausgebildet hatte. Es ist bekannt, dass die vorzüglichsten Eigenheiten dieser Schule aus folgenden Grundsätzen fliessen: grosser, starker, voller Ton ist das Erste; Verbindung desselben zu kraftigem, eindringlichem, schön verbundenem Gesang das Zweyte; Mannigfaltigkeit, Reiz, Schatten und Licht, als das Dritte, muss durch die verschiedensten *Strich-Arten* ins Spiel gebracht werden. Zu *diesen* Vorzügen sind die Bogen-Instrumente vor allem geeignet, sie sind diesen natürlich, sie können durch andere Instrumente nicht, oder doch in weit geringerm Grade erreicht werden: so müsste man sie ihnen schon darum vor allem vindiciren, wenn auch durch diese Vorzüge, nicht vornämlich auf das Herz gewirkt, der Verstand befriedigt, Charakter und Adel des Geschmacks ausgedrückt, und der würdigste Effect hervorgebracht würde — was jedoch geschiehet. Durch diese Grundsätze unterscheidet sich nun diese Schule gänzlich von der Lolly'schen und neuern italienischen, die bis vor wenigen Jahren auch in Deutschland ziemlich herrschend geworden war, und die ihre Vorzüge, bey angenehmen Ton, in grosser Leichtigkeit und Fertigkeit, in Zierlichkeit, Galanterie und vielerley soge-

nannte Hexereyen setzt, mithin mehr für die Einbildungskraft arbeitet und durch Gefälliges einnimmt. Würde ich gefragt: was ist auch hier das Beste? so wüsste ich keine Antwort, als die oben in anderer Beziehung gegebene: jedes, wohin die Natur und Individualität treibt, wenn es nur dann in Vollkommenheit ausgeführt wird. Es lässt sich auch hier wol ein noch Höheres, in Vereinigung beyder, *denken*: aber das wirkliche Ausführen dieser Idee hat eben so viele Schwierigkeiten, als wenn der Maler die Vorzüge der Rubens'ischen Schule mit der des Mieris vereinigt darlegen sollte. Das wird man niemals erwarten, viel weniger verlangen dürfen. Darum sollte man auch den Zögling der einen dieser Schulen um den der andern nicht herabsetzen, wenn er nur in *seiner* Art brav ist; sollte lieber alles Vergleichen unter ihnen unterlassen — in wiefern es nämlich zu einer Rangordnung führen, und nicht blos dazu dienen soll, durch Bemerkung der Unterschiede das eben Vorhandene desto deutlicher aufzufassen, desto besonnener und vollgültiger zu geniessen. So unparteyisch, oder auch so bedachtsam, sind aber die halbunterrichteten Hörer selten; und da eben diese Hörer meistens am lautesten sprechen: so entstehen daraus die so oft einander widersprechenden Urtheile über treffliche Künstler. Freylich hat auch jeder Zuhörer seine Individualität, die ihn nun dieser oder jener fremden mehr zuneigt: aber man sollte nur so bescheiden seyn, dies auch an sich als blosse Individualität zu erkennen, und der andern zuzugestehen, was man der seinigen zugestanden haben will; am wenigsten aber aus dieser seiner individuellen Richtung und Neigung über das Vorzügliche überhaupt aburtheln. Dass dies gleichwol oft geschiehet, erfahren alle bedeutende Virtuosen — ja alle bedeutende Menschen; und dass es auch hier nicht fehle, erfuhr selbst unter den genannten Virtuosen der berühmte *Rode* auf seiner letzten Reise. Manche erhoben ihn über alle Violinisten der Erde; Andere bezeigten sich durch ihn bey weitem nicht befriedigt. Er, wie der treffliche Violoncellist *Lamarre*, ziehet vor allem einen vollen, runden Ton und schönen Gesang aus seinem Instrumente; Sicherheit und Charakter ist der Hauptvorzug seines Vortrags: dadurch wurden denn die Freunde der Viotti'schen Schule entzückt, die Andern vermissten, was sie hier nicht hatten suchen sollen, und waren unzufrieden. Eben so mit *Lamarre*. *Eloy* spielt in derselben Weise, hat aber Rode's Vollendung (jeu fini) nicht erreicht. *Duranowsky* (Dürand) besitzt dieselben Vorzüge, wenn gleich ebenfalls nicht in Rode's Vollendung, und verbindet damit noch eine ausserordentliche Leichtigkeit im Vortrag von Passagen und Schwierigkeiten. Durch diese, so wie durch die ihm angeborne originelle Laune, bekömmt sein Spiel noch mehr Mannigfaltigkeit und Reiz. Um dies recht zu bemerken und gleichsam auszukosten, muss man ihn aber Quartetten vortragen hören. Da er sich jetzt gänzlich der Musik gewidmet hat, kann man voraussagen, er werde einer der ersten aller Violinisten werden, wenn — er will, und sein Fleiss seinem Talente entsprechen wird. Seine Compositionen zeugen wenigstens von jener eigenen Laune, und von Kenntnis der Mittel, wodurch man zunächst ein hiesiges gemischtes Auditorium interessirt und entzückt.

Steibelt, der berühmte Klavierspieler und Componist, bewies, wie viel man auch auf dem, für Ausdruck, und folglich für Concertspiel, weniger geeigneten Pianoforte, für diesen Zweck leisten könne. Er zeichnete sich besonders durch eine Phantasie *ex tempore* aus. Seine Klavier-Compositionen gefallen im Publicum hier sehr; seinen übrigen hört man aber auch hier allzudeutlich ab, dass sie durch Mode-Passagen, wunderliche Einfälle und dergl. ersetzen sollen, was ihnen an Gründlichkeit abgeht. —

Früher, bey der Anwesenheit des Kaisers *Napoleon*, hörten wir in den Assembleen Mad. *Paer*, ihren *Gemal*, den berühmten Opern-Componisten, und Hrn. *Brissi*, den rühmlich bekannten Tenoristen und trefflichen Schauspieler. Se. Majestät, der Kaiser, beehrten auch eine Vorstellung der Andromeda im polnischen Theater mit Ihrer Gegenwart. Es wurde zugleich eine Cantate, auf diese Gelegenheit gedichtet von *Ossinsky*, und in Musik gesetzt von *Elsner*, (dem Musik-Director unsers Theaters,) aufgeführt. Von Hrn. *Elsner* war auch eine Composition des *Salvum fac Imperatorem*, welche am Namenstage Sr. Majestät in der Kreuzkirche

aufgeführt wurde, und den Beyfall der Kenner fand. Mad. *Elsner*, die während des Gottesdienstes vor dieser hohen und zahlreichen Versammlung sang, erhielt auch hier den Beyfall, der ihr in der Oper mit Recht zu Theil zu werden pflegt.

Nicht lange darauf liessen sich Hr. *Todi* (Soprano) und Mad. *Pinton* auf ihrer Reise nach St. Petersburg in einem Concerte, und in einer Oper, nur für drey Personen geschrieben, hören. (Die Tenor-Rolle, die nur aushilft, sang Herr *Rivola* vom polnischen Theater.) Diese Oper — *Eneas in Carthago* — mit Musik von *Liverati*, verband mit angenehmen Melodien hin und wieder wirklich eine männliche Harmonie, und gefiel: nicht aber die Sänger. Da zum Concerte die Preise erhöhet waren, erwartete man auch etwas Ungewöhnliches, und dies wurde nicht geleistet. Hr. Todi singt, oder vielmehr declamirt, das Recitativ sehr gut, hat aber nicht Stimme genug, in der Arie zu genügen. Er erreicht kaum die gewöhnliche Höhe des Alts, ohne jedoch die vollen, tiefen Töne dieser Stimme zu besitzen; mit einem Worte: seine Mittel sind zu klein. Mad. Pinton singt in derselben Weise. Der Umfang ihrer Stimme reicht etwas weiter, sie ist aber rauh. Doch gelangen ihr öfters gewisse Melismen und Verzierungen. Zu rühmen und nachzuahmen ist übrigens die Genauigkeit, womit beyde ihre Duos vortrugen.

Bey der feyerlichen Sitzung der Gesellschaft der *Freunde der Wissenschaften*, zu Ehren der siegreich zurückkehrenden Krieger, wurde wieder eine Composition des Hrn. *Elsner*, der selbst Mitglied dieser Gesellschaft ist, aufgeführt. Sie bestand in einem nationalen Triumph-Marsch, blos für Blase- und Feld-Instrumente gesetzt. Die Hauptidee war, die merkwürdigsten Epochen der Geschichte der Nation den Zuhörern in Erinnerung zu bringen; und diese Idee war rühmlich ausgeführt. Zuerst war der Marsch, bekannt unter dem Namen *Jan III*, dann die Polonaise, die von *Kosciusko* benannt ist, und endlich der Mazurek, gekannt als Marsch der polnischen Legionen und ihres Anführers *Dobrowsky*, angebracht; alles dies, in der Form eines militairischen Stücks, gut verbunden, und mit dem Thema eines Cracauer Tanzes, abwechselnd mit ernsten Gedanken, beschlossen. Das Stück fand so vielen Beyfall, dass es jetzt jedes Regiment einstudirt hat und bey Feyerlichkeiten ausführt.

Im vorigen Jahre liessen sich vornämlich folgende Virtuosen hören. Hr. *Minarsky*, Violoncellist, bewies, dass er sein Instrument in der Gewalt habe und Musik verstehe; unter die Virtuosen vom ersten Range kann man ihn übrigens nicht zählen. — Hr. *Blasa*, Oboist, zeigte sich als einen achtungswürdigen Schüler Besozzi's, fand aber nicht die verdiente Aufmunterung. Sein Ton ist voll und schön; und sein Vortrag zeigt guten Geschmack. Schade, dass dies herrliche Instrument auch hier in seinen Vorzügen nicht mehr genug studirt und geübt wird! Sollte es, wie schon seit geraumer Zeit aus mehrern italienischen Orchestern, am Ende gar verdrängt werden: so würden wir den grossen Verlust, welchen das Ganze erlitte, schwer genug empfinden, und viel schwerer, als die Italiener, bey *der* Musik, welche sie jetzt gemeiniglich ausführen. — Hr. *Kaczkowsky*, Violinist, verspricht sehr viel, und um so mehr, da er noch so jung ist und seine bisherige Ausbildung allein sich selbst und seinem Fleisse verdankt. Noch merkt man ihm an, wie schwer ihm der Vortrag eines Concerts wird: in allen Künsten aber wird der Sieg über Schwierigkeiten von desto vortheilhafterer Wirkung seyn, je leichter ihn der Künstler erscheinen lässt, je glücklicher er seine Mühe verbirgt; zu geschweigen, dass letzteres auch nie ohne günstigen Einfluss auf sein eigenes Bestreben seyn wird. Hr. K. besitzt zugleich gute Anlage zur Composition: das von ihm geschriebene Concert enthielt mehrere sehr gelungene Stellen. — Hr. *Gerke*, Violinist, ist ein Schüler Rode's, und würde dies dem Aufmerksamen schon durch seinen Vortrag bewiesen haben, wenn er sich auch nicht als solchen angekündigt hätte. Er spielt ganz in der Manier seines Meisters; und da er noch jung ist, und einen achtbaren Ernst und Eifer für seine Kunst besitzt, lässt sich erwarten, er werde einst sein Vorbild erreichen, wo nicht gar übertreffen. Das Potpourri von seiner Composition war ganz so, wie man es vorzüglich hier liebt, geschrieben, und wurde mit vieler Präcision vorgetragen, mit vielem Beyfall aufgenommen. — Hr. *Lessel* zeigte in einem Concerte auf dem

Pianoforte, dass er ein *Meister* in seiner Kunst ist. Als solchen aber, und nicht als geschniegelten, weichlich-zierlichen Liebling der Dilettanten, wollte er sich auch nur zeigen. Diese schien er absichtlich ganz aufzugeben, wofür ihn denn freylich auch diese wieder aufzugeben schienen. Aber ausgezeichnete Achtung und aufrichtigen Dank aller Kenner und ernsthaften Kunstfreunde nahm er mit hinweg; und mit einem ihm gut lassenden Künstler-Stolze hatte er (wie auch Hr. Kaczkowsky) die Einnahme für die hiesigen Armen-Anstalten bestimmt. Als Componist hat er seine frühere Schule bey seinem Vater — ebenfalls einem braven, wiewol nicht durch viele Werke öffentlich bekannten Componisten am Hofe des Fürsten *Czatorysky*, dieses Freundes der Wissenschaften und Talente — gemacht, und dann seine Bildung unter *Jos. Haydns* Augen fortgesetzt. Als würdigen, gründlichen Schüler dieses grossen Meisters zeigte er sich auch heute, besonders im ersten Allegro seiner Symphonie. — Hr. *Lozinsky*, Contrabassist und Concertspieler auf diesem Instrumente, fand nur wenig Zuhörer, zeigte aber durch ein Thema mit Variationen, wie sehr er verdient habe, deren viele zu bekommen.

Zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahres gab Hr. *Polledro*, Violinist, aus Moskwa kommend, zwey Concerte, und zwar mit vielem Beyfall. Er erregte schon dadurch ein neues Interesse und erhielt die Zustimmung nicht Weniger, dass sein Spiel von dem, der neuern, oder vielmehr erneuerten, Pugnani-Viotti'schen Schule ziemlich abweicht, sich der ältern Lolly'schen nähert, und so gleichsam wieder neuer als das Neue erschien. Er spielte meist Stücke von seiner Composition, die eben für ihn gut geeignet waren; und zeichnete sich durch ausserordentliche Leichtigkeit, Sicherheit und Fertigkeit in Passagen, Doppelgriffen u. dergl., durch sanften, schmelzenden Vortrag im Adagio nach italien. Weise, und durch mancherley Artigkeiten und überraschende Kunststücke in den Variationen aus. Ein rauschender Beyfall fehlte ihm nicht, und wird ihm wol nirgends fehlen.

Eben jetzt halten die Brüder *Bohrer* aus München sich bey uns auf und haben zwey Concerte bey einem, für jetzige Jahreszeit ziemlich vollen Theater gegeben. In des ersten Concerts erstem Theil, der mit der Ouverture aus *Glucks* Iphigenie in Aulis anfing, spielte der ältere Bohrer ein Violin-Concert aus C moll, von ihm selbst gesetzt, und der jüngere, *B. Romberg's* Violoncell-Concert aus E moll; im zweyten Theile beyde ein Doppelconcert für Violin und Violoncell, und, nach der Ouverture zur Andromeda von *Elsner*, Variationen über das bekannte tyroler Lied. Im zweyten gaben sie, nach der Ouverture zu dem Melodrama, Karl der Grosse und Wittekind, von *Elsner*, ein neues Violin-Concert, wechselnd aus A moll und dur, vom ältern B. compon. und gespielt, worauf der jüngere B. *Romberg's* Violoncell-Concert aus D dur vortrug. Den zweyten Theil begann die Arie der Griselda v. *Paer* mit obligater Violin, gesungen von Mad. Elsner, gespielt vom ältern Bohrer; hierauf folgte wieder ein Doppel-Concert beyder Brüder, und der jüngere endigte mit Romberg's Variationen auf einige russische Lieder. Beyde Brüder fanden lauten Beyfall, den ausgezeichnetsten aber der jüngere. Es mochte dazu mitwirken, dass wir hier lange keinen trefflichen Violoncellisten gehört haben, vorzügliche Violinisten aber nicht wenig; auch trugen gewiss die Compositionen nicht wenig zu diesem Effect bey, indem die Bohrerschen gegen die Rombergschen — die auch hier, wie sie verdienen, geachtet und geliebt werden — verlieren mussten. Diesen fehlt es vornämlich — nicht an wirksamen Gedanken, aber an Uebereinstimmung derselben, an innerm Zusammenhang, und an harmonischem Gehalt. Am geneigtesten ist selbst der Kenner von diesen Mängeln abzusehen in den Doppel-Concerten, da diese vollauf Gelegenheit geben, beyde Brüder in ihrer Stärke und in der Gleichheit ihrer Ausführung zu hören. Das Auditorium war so belebt, dass es selbst die Stücke, die nicht von den Virtuosen gespielt wurden — auch die Ouvertüren — durch Beyfall auszeichnete, was sonst hier schwerlich geschiehet, wenn auch Composition und Ausführung es verdienten; besonders schien auch jene Bravour-Arie der Mad. Elsner zu gefallen.

Während der Anwesenheit der Brüder B. hörten wir auch den von vielen Reisen bekannten Virtuosen auf der Flöte, *Vogel*. Er zeigte

ausserordentliche Fertigkeit und Präcision auf diesem Instrumente, und suchte, was ihm an schönem Ton abgeht, durch Doppeltöne, Echo, und andere Künstlichkeiten zu ersetzen.

Nachrichten

Rom, d. 1sten Jun. Diesmal nur wenige, aber solche Neuigkeiten, die deutschen Lesern schwerlich gleichgültig seyn können. Zu den grossen Festen, die hier dem römischen Könige und seinen erhabenen Aeltern gegeben werden sollen, gehört, wie sich das in Rom von selbst versteht, ausgezeichnete Musik. Zum ersten Tage ward eine grosse, recht eigentliche Gelegenheits-Cantate beschlossen, und *Zingarelli* sie zu componiren beauftragt. Dieser versprach es, aber nur unter der Bedingung, dass *Charlotte Häser* die Hauptstimme übernähme. Die Municipalität, an deren Spitze der Herzog *Braschi*, als Maire, steht, übernahm es also selbst, die Sängerin von ihrem Contract in Neapel loszumachen, was auch nach vielen Weitläufigkeiten gelang, weil der *Impressario* in Neapel jetzt die von Frankreich aus sehr bekannte Mad. *Colbran* engagiren konnte und in Gunst nahm. (Sie ist nachher im *teatro del Fondo* zum erstenmal als Nina, in der Paisiellischen Oper dieses Namens, aufgetreten. Diese war immer und mit Recht ein Lieblingsstück der Neapolitaner. Jetzt haben Oper und Sängerin wenig Glück gemacht. Scheint es doch, als ob die Nemesis den alten Paisiello nur noch aufsparte, um ihn das Unrecht selbst schmecken zu lassen, das er so Manchem bereiten half!) Charl. Häser kam also vor fast vier Wochen nach Rom zurück, und machte so die Gesellschaft, die für jene Gelegenheit vereinigt wurde, vollständig. Sie besteht aus folgenden Mitgliedern: Sängerinnen: Charl. Häser, Luigia Valsovani, Caterina Amati, Margheritta Bertozzi. Sänger: Tenoristen: Nozzari, Bordozzi, Magrini; Bassisten: Parlamagni, Ranfagna, Zambelli und Sciarpelletti. Dazu sechs Damen und zwölf Männer für die Chöre. Das ist denn wirklich ein Ensemble, wie es irgend jetzt hier zusammengebracht werden konnte; und da nur das eine Haupttheater jetzt eröffnet wird, so besteht auch das Orchester aus den besten der hiesigen Instrumentisten, und ist mithin so gut, als es in Rom nur seyn kann. Unter diesen Umständen, und weil die Municipalität diesmal nicht darauf siehet, nur viel Einnahme zu gewinnen, sondern vor allem, ein würdiges und ganz ungewöhnliches Werk zu Stande zu bringen, hat sie beschlossen, *Mozarts Don Giovanni* (weiter gar keine Oper) zu geben, und zwar ganz so, wie die Musik vom Componisten verfasset und in der Breitkopf- und Härtelschen Handlung in Partitur erschienen ist. Schon ist eine Reihe Flügelproben gehalten worden. Die hier ganz fremde und auch ganz fremdartige Musik, so sehr sie erst die italienischen Sänger stutzen machte, imponirte ihnen doch, und gewann sie dann so sehr, dass sie nun selbst einander treiben, enthusiasmiren, und sich alle ersinnliche Mühe geben, das Werk, das ihnen ausserordentlich schwer fällt, ausserordentlich schwer fallen muss, recht würdig und schön auszuführen. Das hatte sich wol Mozart selbst nicht träumen lassen; und es ist ein neuer erfreulicher Beweis, wie das Vortreffliche, von welcher Art es auch sey, überall seine Gewalt behauptet, und dass überall es Menschen giebt, die es anerkennen und seiner Gewalt sich freudig überlassen, wenn man sie nur erst dahin hat, dass sie ohne Vorurtheile, aufmerksam und ernsthaft daran gehen. Diese Oper macht Epoche, nicht nur in der Geschichte der Theater Roms, (ist sie doch die erste ächtdeutsche Musik, die man hier hören wird!) sondern bleibt gewiss auch nicht ohne Einfluss auf den Geschmack in der Musik dieser Stadt überhaupt; und gelingt es damit hier, so hat das nach und nach auch seine günstigen Folgen für die Musik Italiens überhaupt. Sobald die Aufführungen vorüber sind, und sich die Wirkungen, nicht blos des Augenblicks, sondern auch für die Folge, einigermassen beurtheilen lassen, schreibe ich Ihnen wieder. —

Ihre liebe Landsmannin, Charl. Häser, hat übrigens, wie ich höre, folgende Engagements: sie gehet im July nach Siena, wo sie in 30 Vorstellungen zweyer Opern (*la distruzione di Gerusalemme* von Zingarelli, und einer mir unbekannten von Nicolini,) singt; kehrt dann nach

Rom zurück, wo man vom September bis November eine opera seria, eine semi-seria und eine buffa giebt, und wo sie — in der letzten, wie überhaupt in komischen Opern, nicht — in den ersten beyden aber für 40 Abende versprochen ist; dann gehet sie im December nach Mayland, und hofft im Frühling 1812 ihr deutsches Vaterland wieder zu sehen.

Einige Nachrichten aus Mayland und Pavia, aus einem Briefe des Hrn. Dr. Chladni.

Pavia, d. 18ten May. Seit Ostern giebt es in Mayland zu gleicher Zeit 5 opere buffe, eine im grossen königl. Theater, (teatro della scala) eine im teatro Carcano, und eine im teatro di S. Radegonda. Dazu kommt noch französisches Schauspiel im kleinen königl. Theater, (alla Canobiana) italienisches im teatro Lentasio, ingleichen noch eines im Amfiteatro della Studera; ein Marionettentheater, ein teatro mecanico nach der Art des von *Pierre* in Paris etc.

Im *teatro della scala* wird gegeben: Con amore non si scherza, von Giuseppe Mosca, Ex-Director der opera buffa zu Paris. Die Musik ist nicht übel, und einigen der vorzüglichsten Mitglieder des Orchesters, wie Rolla auf der Violine, Belloli auf dem Horne, Adami auf der Clarinette und Lavaria auf dem Fagott ist Gelegenheit gegeben, ihre Talente gehörig zu zeigen. Die erste Sängerin, Maria Marcolini, kann in Hinsicht auf ihre kräftige und brave Contra-Altstimme und ihre etwas heroische Gestalt füglich mit der Gafforini verglichen werden, welche dieses Theater verlassen hat, und, wie man sagt, nach Neapel geht. Die übrigen Sänger sind auch meistens ganz brav, besonders der erste Buffo. Der erste Tenor hat zwar einen ganz guten Vortrag, aber für dieses Theater scheint seine Stimme nicht kräftig genug zu seyn. Das Ballet: gli Orazi ed i Curiazi, von Fabri, der die Musik von Cimarosa entlehnt hat, gefällt mittelmässig, und das zweyte: il marito ravveduto, noch etwas weniger; indessen ist das Talent des Hrn. und der Mad. Coralli, ingleichen die Pracht und Vortrefflichkeit der Decorationen und Kleidungen u. s. w. immer im Stande, jedem auch nur mittelmässigen Ballet das Interesse zu geben, das sich ihm geben lässt.

Auf dem *teatro Carcano* wird die Oper: Corradino, von Morlacchi, sehr mittelmässig gegeben, und in den Chören wird bisweilen schrecklich distonirt; aber das Ballet: Ezzelino sotto le mura di Bassano von Giacomo Serafini, ist gut entworfen, und wird auch recht brav ausgeführt; besonders ist der Schluss überraschend, daher auch das Ballet das Publicum mehr anzieht, als die Oper.

Im *teatro di S. Radegonda* ward Griselda von Paer gegeben. Die erste Sängerin, Dardanelli Corradi, zeichnet sich in jeder Hinsicht aus; ihr Mann Corradi ist auch als erster Tenor recht brav, besonders in den höhern Tönen, und in ausdruckvollen Sätzen; für die tiefern Töne wäre ihm etwas mehr Kraft zu wünschen. Wenn die zweyte Sängerin Cantarelli auch der Corradi an Stimme und Gestalt nicht gleich kommt, so weiss sie doch durch guten Vortrag und brave Action sich neben dieser zu behaupten, und sich ebenfalls gerechten Beyfall zu erwerben. Auch die meisten übrigen tragen zu einer guten Aufführung das Ihrige bey, nur ist für eine gehörige Aufführung dieser Oper dieses Theater nicht gross genug. Das Ballet: il medico burlato, ist sehr mittelmässig. Seit meiner Abreise von Mayland gab man auf diesem Theater die Oper: i due sciocchi burlati, von Fioravanti, und späterhin la guerra aperta.

Das Urtheil, welches ich im Mayländischen Mode-Journale (corriere delle dame) fand, dass bey aller im teatro della scala herrschenden Pracht, und bey alle dem grossen Aufwande doch das kleine und bescheidne teatro di S. Radegonda gewissermassen ein Privilegium zu haben scheine, öfters mehr wahres Vergnügen zu gewähren, scheint mir ganz richtig zu seyn. Um aber nicht unbillig zu urtheilen, muss man auch dieses mit in Anschlag bringen, dass in einem so kleinen Theater weit weniger Kraft und Anstrengung erfordert wird, als in einem so grossen, wie das teatro della scala ist, wo wegen des mehrern Geräusches, der grössern Entfernung etc. vieles von der Stimme und Action verloren geht.

Eine Unart, die ich bisher noch nirgends anders, als in den Theatern zu Mayland u. Pavia

bemerkt habe, und die eigentlich schlechterdings nicht sollte geduldet werden, ist die, dass Viele so egoistisch sind, während der Vorstellung den Hut auf dem Kopfe zu behalten, ohne sich im mindesten darum zu bekümmern, ob sie dadurch allen denen, die hinter ihnen sind, die Aussicht benehmen.

Reisende aus *Verona* haben mir gesagt, die Guidi Canonici, welche vor Ostern auf dem teatro di S. Radegonda war, sey jetzt dort, und erhalte enthusiastischen Beyfall (fa furore, wie man hier zu Lande sagt.) Dieses war in Mayland zwar eben so sehr nicht der Fall, wie denn überhaupt die Mayländer weit weniger zum Enthusiasmus (furore) geneigt scheinen, als die Einwohner mancher andern Gegenden Italiens; indessen hat man ihr doch auch alles Lob wiederfahren lassen. Meiner Meinung nach wird sie zwar von mancher andern an Bravour übertroffen; wenn man aber das Verdienst einer Sängerin nach dem mehr oder weniger angenehmen Eindrucke bestimmen will, den sie im Allgemeinen zu machen im Stande ist, welches bey einer opera buffa, wo Vergnügen der Hauptzweck seyn soll, wohl kein unrichtiger Maasstab ist, so kann sie recht füglich als eine der Ersten angesehen werden, weil sie mit einer reinen und angenehmen Stimme und einem guten nicht zu sehr gekünstelten Vortrage auch eine interessante Gestalt, und eine, besonders in Hinsicht auf komischen und naiven Ausdruck, zweckmässige und lebhafte Action vereinigt.

Von der *Aufführung der vier Jahreszeiten v. Haydn im königl. Musik-Conservatorium* habe ich eine vorläufige Probe, und hernach die General-Probe gehört; zu der wirklichen Aufführung waren wegen des so sehr beschränkten Raumes keine Billets mehr zu haben, da der Eingang nicht bezahlt wird, wie in Paris, sondern die Billets von dem Ministerium des Innern vertheilt werden, meistens an die vorzüglichsten Staatsbeamten und deren Familien. Die Ausführung war wirklich recht brav; einige männliche und weibliche Zöglinge zeichneten sich durch gute Stimmen und durch einen richtigen, nicht zu sehr verkünstelten Vortrag aus; es ging auch alles, selbst in den nicht leichten fugirten Chören, ohne irgend einen Anstoss, und nur einmal war es in der ersten Probe nöthig, eine Stelle zu wiederholen. Die Aussprache der Worte hätte wol bisweilen können etwas deutlicher seyn. Der erste und zweyte Theil (Frühling und Sommer) schienen den in der Generalprobe in grosser Anzahl versammleten Zuhörern mehr zu gefallen, als die beyden letztern, vermuthlich besonders deswegen, weil es lange dauert, und also die Aufmerksamkeit etwas ermüdet seyn mochte; in den beyden letztern schien das Bacchanal am Ende des Herbstes am meisten zu interessiren, bey welchem man aber die Posaunen weggelassen hatte. Die Fortschritte der Zöglinge machen gewiss Asioli, Rolla, und noch einigen braven Lehrern Ehre, und man ist allerdings berechtigt, von dieser noch nicht lange existirenden Anstalt für die Zukunft manches Gute zu erwarten, um desto mehr, da, wie glaubwürdige Personen mir gesagt haben, sie auch in Hinsicht auf die Erziehung gut ist.

Aus *Pavia* weiss ich nichts von musikalischen Nachrichten zu melden. In der Carnevalszeit ist hier opera seria gewesen, und, wie man mir sagt, soll sie gut gewesen seyn; jetzt ist dieselbe Schauspielergesellschaft, compagnia Bacci, hier, die ich in Casal antraf, und die Lustspiele und Trauerspiele mittelmässig giebt.

Ich habe hier zweymal dem Publicum meine Erfindungen vorgezeigt, das einemal mehr für Professoren und Studirende, das andremal mehr für hiesige Familien. Beydemal hat eine zahlreiche Versammlung viel Interesse und Zufriedenheit bezeigt. Diejenigen Professoren, die ich näher kennen zu lernen Gelegenheit hatte, haben eben so sehr durch ihr freundschaftliches Benehmen meine Achtung erworben, als sie dieses in wissenschaftlicher Hinsicht verdienen. Auch haben verschiedene andere angesehene Einwohner sich sehr gefällig gezeigt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № VIII. 1811.

Ueber den im 15ten und 18ten Stücke dieser Zeitung enthaltenen Aufsatz, die fürstl. Schwarzburg-Rudolstädtische Hofkappelle betreffend.

Wenn der Verf. dieses Aufsatzes, ungeachtet der Warnung verschiedener seiner Freunde, dem Drange nicht widerstehen konnte, sein Urtheil über die Rudolstädtische Kapelle und über die Mitglieder derselben öffentlich auszusprechen: so hätte er wenigstens in seiner Schrift die vielen Inconsequenzen vermeiden, sich keine Unrichtigkeiten erlauben, und überhaupt die Posaune mit mehr moderirten Tone, und mit mehr Festigkeit des Ansatzes, blasen sollen. —

Der ganze Aufsatz würde jedoch keine Rüge veranlasst haben, wenn der Verf. in der zweyten Hälfte desselben sich nicht erlaubt hätte, den Anführer dieser Kapelle, den Hrn. Concertmeister Eberwein, auf eine unbillige Art in Schatten zu stellen, und dessen Ehrgefühl öffentlich zu beleidigen. —

Allen denenjenigen, die den Vf., (der ein Mitglied dieser Kapelle ist) persönlich kennen, springt es ins Auge, dass er den mehresten übrigen Mitgliedern (deren Verdienste jedoch durch diese Zeilen keineswegs geschmälert werden sollen,) mit vollen Händen Weihrauch streuete, um sich selbst, in Anonymität gehüllt, vor dem Publicum ein Compliment machen zu können. —

Wenn sich nun der Vf. in seinem eigenen Lobe so sehr gefiel, so konnte er sich ja an dem Geruche desselben begnügen, ohne nöthig zu haben, gerade den Anführer der Kapelle als denjenigen Mann darzustellen, von dem gar nichts Gutes zu sagen übrig bleibe. In Hinsicht auf das Violin-piel lässt er zwar dem Hrn. Eberwein Gerechtigkeit wiederfahren, und vergisst nur dabey, dass derselbe auch zugleich ein achtungswürdiger Concertspieler auf der Hoboe gewesen sey. Allein bey dem Streben des Vfs., den übrigen Gliedern des Orchesters ein volles Mas von Lob zu ertheilen, war es höchst unbillig, in Hinsicht auf den Anführer desselben zu verschweigen, dass er sich durch Vervollkommnung der hiesigen Harmonie-Musik verdient gemacht, zur Verfeinerung des Geschmacks der Kapelle das Seine beygetragen, und einige der jüngern Mitglieder der Kapelle durch seinen Unterricht zu solchen Tonkünstlern gebildet habe, die, (nach des Vfs. eigenem Urtheile) sehr brauchbare Glieder der Kapelle sind. — Und warum sagt der Vf. noch überdiss, und zwar mit einem bittern Seitenblicke begleitet, er wolle über die vielen vom Herrn Concertm. Eberwein gesetzten Tonstücke nicht urtheilen, weil sie nicht gedruckt wären, da er doch über andere, von hiesigen Tonkünstlern gesetzte, und ebenfalls noch nicht durch den Druck bekannt gemachte Tonstücke, sein Urtheil dem Publicum zum Besten giebt?

Jedoch ich werde, um auf Veranlassung die gekränkte Ehre des Hrn. Concertm. Eberwein zu retten, zu weitläuftig. Es sey daher genug, dem Vf. bey Aufsätzen dieser Art mehr Humanität und weniger Parteylichkeit anzuempfehlen.

Rudolstadt.

Heinrich Christoph Koch *).

In der Buchhandlung der Erziehungsanstalt zu Schnepfenthal ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu haben:

Sammlung

interessanter

Anekdoten und Erzählungen,

grösstentheils aus dem Leben berühmter Tonkünstler und ihrer Kunstverwandten.

Ein Unterhaltungsbuch

für Musiklehrer, ihre Schüler und andere Freunde der Tonkunst.

Herausgegeben von Sternberg, Lehrer zu Schnepfenthal, 1810.

Diese Erzählungen werden nicht allein jedem Leser eine angenehme Unterhaltung gewähren, sondern auch

*) Anm. Wir lassen diese Replik, die, wie der Verf. selbst sagt, auf Veranlassung geschrieben ist, abdrucken, ohne eine Duplik zu erwarten oder noch zu wünschen. Der Verf. jenes Aufsatzes hat sich als solchen an Ort und Stelle nicht verleugnet; er ist dort als Virtuos und Musiker bekannt, und in seiner Thätigkeit für beyde Fächer geschätzt: dies wird wenigstens uns rechtfertigen, dass wir seine Mittheilungen aufgenommen haben. d. Redact.

Musiklehrern Veranlassung geben, mit ihren Schülern über mehrere auf Musik Bezug habende Gegenstände zu sprechen, und sie auf eine angenehme, unterhaltende Weise mit den vorzüglichsten Componisten und ihren Werken, so wie auch mit den Kunstausdrüken der Musik (die in einem Anhange nebst andern fremden Wörtern erklärt werden) bekannt zu machen. Auch die beygefügten biographischen Notizen eines Benda, Rousseau, Martini, Händel, von Dittersdorf, Haydn, Reichardt, Himmel, Weber etc. werden dem Leser willkommen seyn. Das Papier ist gut und der Druck correct. Preis 16 Gr. Sächs. oder 1 Fl. 12 Xr. Rhein.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Giuliani, M. grd. Concerto p. la Guitarre av. acc. de grd. Orchestre. Op. 29. 3 Thlr. 8 Gr.

— Divertissemens p. la Guitarre. Op. 29. 10 Gr.

Schmiedigen, H. C. Variationis p. le Violon av. accomp. de Guitarre et Alto sur le Duo: La ci darem la mano. 8 Gr.

Gelli, V. Serenade p. Violon et Guitarre. Op. 10. 10 Gr.

Wolf, L. Pièces choisies de differentes Operas etc. p. Guitarre et Pianoforte. Cah. 2 et 3. à 20 Gr.

Bornhardt, J. H. C. die 4 Weltalter v. Schiller mit Begleit. der Guitarre 10 Gr.

— Dithyrambe: Lasst die Gläser lustig etc. mit Begleit. d. Guitarre 4 Gr.

— 12 Lieder mit Begleit. d. Guitarre, 7ste W. 16 Gr.

— 6 Favorit-Duetten aus beliebten Opern, als Duetts für 2 Guitarren mit zwey Singstimmen. 8te Werk. 1 Thlr. 6 Gr.

— Romanze aus dem Schweizerhirtenmädchen mit Guitarrbegleitg. 2 Gr.

Beliebte Tänze für eine Guitarre. N° 4. 3 Gr.

Fürstenau, C. Morgenlied: Goldne Wolken schweben etc. von Gramberg, f. d. Guitarre 3 Gr.

Reiner, J. E. das Tyrolermädchen v. Tiedge, mit Begleit. der Guitarre 4 Gr.

Zumsteeg, Una, Ballade v. Meyer, f. d. Guitarre eingerichtet 4 Gr.

Töpfer, Ch. Quodlibet p. la Guitarre. Op. 2. 12 Gr.

Riotte, P. J. der Jüngling am Bache von Schiller, mit Begleitg. des Pianof. 8 Gr.

Pasterwitz, G. Motetto (Terra tremuit) à Soprano, Alto, Tenore e Basso, con 2 Violini, 2 Tromponi ò Viole, 2 Oboe, 2 Clarini, Timp. Violone ed Organo 1 Thlr.

Gyrowetz, Adal. der Sammtrock, Oper im Klavier-Auszuge 1 Thlr. 12 Gr.

Schinn, G. 6 Gesänge mit Begleit. des Klaviers 10 Gr.

— Gretchen und der Pilger, Duett für Sopran et Bass mit Klavier-Begleit. 20 Gr.

Nägeli, H. G. Teutonia: Rundgesänge und Liederchöre, Klavier-Auszug und Stimmen. 8r 9r Heft à 1 Thlr. 8 Gr.

Bianchi, Fr. Terzett a. Pyramo und Thisbe mit Begleit. des Pianof. 20 Gr.

Bornhardt, J. H. C. Muth im Unglück, ein gesellschaftlicher Gesang von Langhein, mit Begleitg. des Pianoforte 4 Gr.

— kleine Liederlese für die Jugend, Geschenk f. Anfänger auf dem Pianoforte 18 Gr.

— 12 Lieder mit Begit. des Pianof., 7te W. 16 Gr.

— 6 Trink- und Tischlieder für lustige Gesellschaften f. Klavier. 2te Lieferung 12 Gr.

— italienische Canzonette mit deutscher Uebersetzung f. d. Pianof. und Guitarre 4 Gr.

Spontini, Caspar, die Vestalin, Oper im Klavier-Auszuge 2 Thlr.

Frantz, K. W. Choralbuch, enthaltend die bekanntesten und vorzüglichsten Chorale der protestantischen Kirche Deutschlands mit reinen Melodien und überall angeschriebenen Harmonien 1 Thlr. 6 Gr.

Reichard, J. F. Sonetti e Canzoni di Petrarca coll'accomp: di Pianoforte. Lib. 1. 1 Thlr.

Fink, G. W. der Mondschein: Silberner, freundlicher Mondenschein etc. f. 2 Soprane, Tenor et Bass 4 Gr.

Winter, P. Ariette: Was Liebe wir nennen, aus d. unterbrochnen Opferfest f. Pianof. und Guitarre 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten July. **№. 28.** 1811.

Recension.

Gesangsbildungs-Lehre nach Pestalozzischen Grundsätzen, pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet von Hans Georg Nägeli: erste Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule mit 5 Beylagen. ein- zwey- und dreystimmiger Gesänge. Zürich, bey Nägeli 1810. (Preis 5 Thlr.)

Zuerst von dem Inhalte dieses voluminösen Werkes. Es beginnt mit allgemeinen Regeln für den Lehrer, S. 1—7, worunter die noch fehlt: dass die Lehrer in Volksschulen aus zwey, drey Klassen eine Selecte bilden sollen, um die von der Natur begünstigten Sänger nicht aufzuhalten und zu langweilen. — Die Voreinrichtung der Schule enthält nichts Neues. Hierauf kommt die *allgemeine Tonlehre* und deren erster Abschnitt: *Elementarlehre der Rhythmik* oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach Länge und Kürze. Die Vorübungen dazu sind nach der Krug'schen Lese-Methode geformt. Jeder Lehrer kann alles das, was hier fast bis zum Ueberdruss ausgesponnen ist, seinen Schülern kürzer mittheilen, ohne diese Weitschweifigkeit als Muster sich vorzulegen. Die Rhythmik hat Hr. Nägeli ganz erschöpft und nach der Pestalozzischen Rechenmethode vollständig vorgetragen, so dass die Combination Taktarten mit aufstellt, welche in der Wirklichkeit fast nie erscheinen; dadurch aber ist Hr. N. neu geworden. Die Rhythmik (oder die Auffassung und Ausübung der rhythmischen Verhältnisse) ist in 16 Kapiteln, 110 Paragraphen auf 40 Seiten in gross Quart abgefasst. Dies heisst doch eine Sache ins Weite spinnen! Fragt man: ist das Pestalozzisch? Ja, denn es ist ganz nach dem Buche der Mütter bearbeitet: wenn aber diese Form der Bearbeitung Mode werden soll, vielleicht gar durch Pestalozzi's Namen autorisirt, dann Gnade Gott den Padagogen: wie sehr werden sie mit solchen Analysen des schon Vorhandenen geplagt und gequält werden! —

Der 2te Theil enthält die *Elementarlehre der Melodik*, oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach *Höhe* und *Tiefe*. Bey den rhythmischen Uebungen können *alle* Antheil nehmen; bey den melodischen Uebungen hingegen muss erst eine Stimmenprüfung vorausgehen. Der Lehrer soll ein Register darüber führen. (Die einzelne Prüfung ist recht gut, allein Rec. würde sie erst nach viermonatlichem Concentus vornehmen, dann fallen viele Regeln von selbst weg, und dass dies geschehen möge, verlangt die natürliche Einfachheit, welche im Unterrichte vorherrschen muss.) Zur Erleichterung dieser Uebungen bedient der Verf. sich der Zahl, was schon vor ihm der Cantor *Döring* in Görlitz in der Oberlausitz gethan hat. Neun Kapitel und 52 Paragrapheu sind dieser Abtheilung gewidmet. Der 2te Abschnitt des 2ten Theiles enthält die *Elementarlehre der Dynamik*, oder Unterricht und Uebung in den Verhältnissen der Töne nach *Stärke* und *Schwäche*. Tonverbindungen nach Stärke und Schwäche heissen bey Hrn. N. dynamische Tonverbindungen, *was wir gewöhnlich crescendo und decrescendo nennen!* Das Ganze umfasst 5 Kapitel und 25 Paragraphen.

Zunächst folgt die 4te Abtheilung, überschrieben: *Methodische Verbindung der Tonelemente*, oder Unterricht und Uebung in den Tonverhältnissen vermittelst *der Vereinigung der Rhythmik, Melodik und Dynamik*; dieser Ab-

schnitt ist in 6 Kapiteln und 53 Paragraphen abgehandelt. Die Uebungen, welche dazu vorkommen, sind in der Pariser Singschule (Paris, und Leipzig b. Breitkopf und Härtel) noch vollkommner und geschmackvoller geordnet vorhanden. Die 5te Abtheilung ist betitelt: die *Notirungskunst*, oder Unterricht und Uebung im Auffassen, Zusammenfassen und Niederschreiben der Töne und *Tonverhältnisse* in 14 Kapiteln und 83 Paragraphen. Bey den vorhergegangenen Uebungen *schrieb* der Lehrer, die Kinder *sangen*; nun tritt das umgekehrte Verhältnis ein: der Lehrer singt, und die Schüler schreiben. Dadurch will Hr. N. sehen, ob alles gefasst ist. (Wie sehr kann ihn ein gutes Gedächtnis täuschen, zumal da die vorhergehenden Uebungen fast bis zur Unvergesslichkeit vorgenommen worden.) Dies nennt Hr. N. *musikalische Aufklärung*. Man verdenke es Niemanden, der den Klang liebt, wenn er solche Worte erfindet. — Haben die Kinder geschrieben, so schreibt es nun der Lehrer auch, und zwar an die Tafel, damit jene darnach corrigiren können. Für das Auffinden der Tonarten giebt Hr. N. Mittel an, welche das Geschäft sehr verwickeln und erschweren. Warum gab er nicht die einfache Regel: ihr singt drey ganze Töne und einen halben Ton zweymal, und zwar von da an, wo ihr nur anfangen wollet, so werdet ihr jede Tonart finden S. 139? Für die Molltonarten stellt er eine gleiche Regel auf; dies ist ja eine alte bekannte Sache, die jeder Schulmeister weiss: warum will Hr. N. dieselbe durch ein künstlerisches Vornehmthun anders darstellen? Was die Uebungen in den Molltönen anlangt, so wünschte Rec., dass sie jedesmal im Contraste der Dur-Tonarten vorgenommen werden möchten: denn nichts ist hier bildender, als der Contrast. Dies in Bezug auf S. 143 — Hr. N. sagt S. 160, er sey bey den Kunstwörtern von dem gewöhnlichen Sprachgebrauche abgewichen. Ja wol! warum aber? Vielleicht deswegen, damit der Sache die Neuheit nicht zu fehlen scheine? —

Nach Beendigung der allgemeinen Tonlehre lässt der Vf. die *besondere Tonlehre* folgen. Der erste Abschnitt enthält die methodische Verbindung des Gesangtones mit dem Wortlaute in 8 Kapiteln und 54 Paragraphen. — Hier lehrt der Vf. zuerst, wie jeder Consonans und jeder Vocal soll ausgesprochen werden: also gleichsam eine Anweisung für den Leseunterricht! und das Ganze ist fast wörtlich aus Hrn. Krugs Anweisung zum Lesen abgeschrieben! — Die Uebungen sind in Lautir- und Syllabirübungen getheilt. Die ganze Abtheilung enthält nichts Eigenes. — Die zweyte Abtheilung ist überschrieben: *methodische Verbindung des Tongewichtes mit dem Wortgewichte*, oder die Accentuations-Lehre. Leicht, schwer, kurz, lang: alles ist wieder aus Krugs Anweisung entlehnt. Dass Hr. N. selbst dagegen gefehlt hat, werde ich bey der Beurtheilung seiner Beyspiele zeigen: das Ganze zerfällt in 8 Kapitel und 29 Paragraphen. — Die dritte Abtheilung enthält die Anweisung zur *elementarischen Verbindung der Tonkunst mit der Dichtkunst*; Lautübung, Syllabirübung und Wortübung für den Ausdruck: diesen allen ist nur das erste Kapitel gewidmet. Das 2te Kapitel dieses Abschnittes enthält eine Anweisung, wie sich der Lehrer bey jeder Lehraufgabe eines Singstücks gehörig orientiren soll, bevor er die Einübung wirklich vornimmt. Im 3ten Kapitel findet man eine Normal-Anweisung, wie der Lehrer die Einübung bewerkstelligen soll: zuerst den Rhythmus, dann die Melodie, dann Rhythmus und Melodie verbunden; zunächst die dynamischen Zeichen darunter, dann den Text, und zuletzt das Ton- und Wortgewicht. — Das 2te, 3te und 4te Kapitel dieser Abtheilung enthält *das Ganze der Methode*, S. 201 — 208; alles andere ist unnöthig und überflüssig, indem es nichts weiter enthält, als die Erweiterung alles dessen, was auf diesen wenigen Seiten in gedrängter Kürze vorhanden ist. — In der 4ten Abtheilung giebt der Vf. noch eine Elementar-Anleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke, oder zur Organisation der Schulen zum Kunstinstitut. Kurz zusammengefasst, so enthält dies voluminöse Werk die Anweisung, dass die Töne müssen *a*) lang und kurz, *b*) hoch und tief, *c*) stark und schwach gesungen werden; wo und wenn dies geschehen müsse; ferner, dass man in der Verbindung der Töne mit den Worten auf deutliches und rhythmisches Sprechen sorgfältig zu halten habe. Ueber diese bekannten

und in der pariser Singschule — welche bekanntlich auch deutsch erschienen ist — weit besser abgehandelten Gegenstände schreibt Hr. N. ein Werk in gross Quart von 250 Seiten!!

Nachdem Rec. genau und sorgfältig den Inhalt angezeigt hat, so schreitet er zur Beurtheilung des Ganzen. Nach dem ersten Durchlesen wurde Rec., wie er gar nicht leugnen will, allerdings verstimmt, indem er sich in seinen Erwartungen getäuscht sahe, und sich zu denken nicht unterlassen konnte, es werde nicht Wenigen im Publicum mit diesem Werke eben so gegangen seyn: er machte es sich aber zur Pflicht, das Ganze noch einigemal und zwar zu verschiedenen Perioden durchzustudiren, um ohne Vorurtheil, ohne alle Einmischung jener, wenn auch nicht, ungerechten Verstimmung, in völliger Unparteylichkeit dem Vf. sein Recht wiederfahren zu lassen.

Nach einer — man dürfte wol sagen, pomphaften Ankündigung dieser Gesangsbildungslehre — und nach dem Prodromus, der vor ungefähr anderthalb Jahren erschien, in welchem die Vf. alle die bisher statthaften Systeme der Singekunst als völlig unstatthaft verwarfen, und dagegen ein ganz neues und zugleich *einzig* richtiges Lehrgebäude aufzustellen versprachen — nach solchen Voraussetzungen ist man doch wol berechtigt zu erwarten, dass die Vf. auch wirklich nicht nur etwas *Neues* und *Ausserordentliches*, sondern dass sie es auch in einer Form liefern würden, welche, *besonders in pädagogischer Hinsicht*, allgemein brauchbar seyn musste. Wenn man aber nicht allein *nichts wesentlich Neues*, (allenfalls nur eine veränderte Ordnung in den abgehandelten Materien,) sondern wenn man auch dieses *relative Neue* für die allgemeine Anwendung durchaus nicht brauchbar, und selbst das *Brauchbare* in einer den Meisten, für welche dieses Buch bestimmt ist, *unverständlichen Sprache abgefasst findet* —: was soll man dann sagen? — Zuerst: was ist *wirklich neu* an diesem Werke? A) *Die Form desselben.* Es ist in derselben Form abgefasst, wie das Buch der Mutter: z. B. der Lehrer, an der Wandtafel den Kindern gegenüberstehend, spricht: Kinder! ihr sollt singen lernen. Nehmt dazu die gehörige Stellung an, wie ich es verlange: steht aufrecht! Die Brust heraus; den Kopf nicht zurückgeworfen! — Nun, ihr Singlehrer! dass ihr es ja euch merkt, wie ihr reden sollt! Unser Herr sagte zu seinen Jüngern: in jener Stunde wird euch der Geist schon eingeben, was ihr sprechen sollt: doch erkennt diese Güte, denn ihr sollt unter die Obervormundschaft genommen werden, damit ihr wieder werdet wie die Kinder (behandelt!) — Der Form nach ist das Werk eine durch Erweiterung und Weitschweifigkeit geförderte Prachtausgabe des schon Vorhandenen und besser Gekannten. B) *Die Sprache*, in welcher diese Gesangslehre mitgetheilt wird. Man bemerke zuvörderst folgende Ausdrücke: *Beschulung, Befruchtung, Gesangbildungslehre*, — (jede Lehre ist oder soll bildend seyn: warum also nicht lieber Gesangslehre, oder Anweisung zur Gesangskunst?) — *Rhythmik*: warum unterschied Hr. N. Takt und Rhythmus nicht sorgfältiger, da doch zwischen beyden ein wesentlicher Unterschied statt findet? Ferner heisst es gleich auf dem Titel: *pädagogisch begründet* von Pfeiffer, und *methodisch* bearbeitet von Nägeli. Will man sich streng an die Worte halten, so liegt in den Worten, *pädagogisch begründet*, wenigstens ein offenbarer Misverstand, indem jede Sache sich durch sich selbst begründet, folglich pädagogisch nichts begründet werden kann. Wol kann das schon durch sich Begründete zu pädagogischen Zwecken angewendet werden: allein die Pädagogen, als solche, können keine Kunst und keine Wissenschaft begründen; diese verdanken ihren eignen Gesetzen ihr Daseyn. Rec. urgirt dies deshalb, weil der schon nur allzusehr verbreitete Egoismus der Pädagogen unserer Zeit dadurch noch mehr möchte genährt werden. Es soll wol nichts anders heissen, als: für den pädagogischen Zweck entworfen; was soll nun aber *methodisch* bearbeitet in dieser Beziehung heissen? Da jeder pädagogische Entwurf schon einen methodischen Gang in sich begreift: so kann es nichts anders heissen, als methodisch erweitert und weitläuftiger ausgeführt; und wenn diese Worte diesen Sinn haben sollen, so sind sie sehr richtig gebraucht! — — Anstatt *Octave* gebraucht der Vf. das Wort Tonfach; anstatt *Dur-Tonart*, natürliche Tonordnung; anstatt *Moll-Tonart*, künstliche Tonordnung. (Ist denn die Moll-

Tonart nicht natürlich? Der Vf. denke doch an die russischen, schottischen und polnischen Volkslieder!) Wer wird für Schullehrer — denn für diese ist dies Werk doch vorzüglich verfasst — in einer solchen unverständlichen und scheinkünstlerischen Sprache schreiben? Ich glaube, diese können sich des Lachens nicht enthalten wenn sie sehen, wie sehr man sich bemühet das Bekannte zu verhüllen, damit es den Zauber der Neuheit bekommen möge. C) *Die Ordnung* in welcher die Uebungen im Singen aufgestellt worden sind. Sonst und auch noch jetzt fing man die *Sing*stunden mit *Sing*übungen an: Hr. N. beginnt sie mit *Takt*übungen. Er scheint das ganze Kapitel vom Rhythmus, in Bezug auf den Gesang betrachtet, für *neu* auszugeben: allein nur die Ordnung, in welcher er diese rhythmischen Uebungen bearbeitete, ist neu; denn dass dieser Gegenstand von den bisherigen Gesangslehrern eben so wenig vernachlässiget worden seyn kann, das beweist ja wol die tägliche Erfahrung; oder haben vielleicht alle bisher gebildeten Sänger ohne Rhythmus und ohne Takt gesungen? Es entsteht nun die Frage: *ist die scharfe Trennung, welche der Verf. in den Hauptbestandtheilen der Musik aufstellt, der wahren Gesangsbildung nicht mehr hinderlich, als förderlich?* Nach des Rec. Urtheil ist Takt und Melodie so unzertrennlich, dass keines ohne das andere richtig gefühlt und aufgefasst werden kann. Man wird nie eine Melodie hören, ohne dass nicht irgend ein Rhythmus dieselbe regelte. — Da ferner unter allen diesen getrennten Theilen eines Ganzen keiner von den Zöglingen schneller aufgefasst und besser behalten wird, als die Melodie: so glaubt Rec. schon durch dieses Begegnen den Forderungen der natürlichen Singens zu entsprechen, wenn er die Melodie zum ersten und wichtigsten Hauptheil in den Gesangsübungen erhebt, und alles Uebrige in und mit und durch die Melodie hervorgehen lässt. *In pädagogischer Hinsicht muss die Lehre der Melodie allen andern vorangehen*; dagegen mag Hr. N. einwenden, was er will: er hat, nach Rec.'s gewiss nicht unbedachter Ansicht, völlig Unrecht. Der Ton erscheint dann als das Eine in den vielfachsten Modificationen, als lang und kurz, als tief und hoch, als stark und schwach, als vereinigt mit Worten. Das, was zuerst und vorherrschend in dieser Kunst von jeher war — und das ist die Melodie — das muss auch im Unterrichte als das Erste betrachtet werden. Hr. N. ist aber so für seinen Irrthum eingenommen, dass er fordert, die Gesangslehrer sollten ihre Kenntnisse ganz vergessen und verleugnen, um dieses neue, allein heilbringende System desto reiner auffassen und studiren zu können: alle die, welche sich bisher mit dem Unterrichte des Gesanges beschäftiget hatten, sollten und müssten sich dieses System aneignen, und ihren fernern Unterricht darnach einrichten. Das ist denn doch wol eine Anmassung ohne Gleichen! Ferne sey es von *jedem* wahrhaft gebildeten Gesangslehrer, der seine Kunst mit Liebe studirt hat, sich dieser Anmassung zu fügen; diesem Aufrufe zu folgen! Rec. wünschte sehr, über diesen Punct das Urtheil aller bedeutenden Componisten und Gesangslehrer zu vernehmen, damit er, und jeder, welchen diese Angelegenheit interessirt, erfahren, wem sie hier beypflichten, Hrn. N., welcher auffordert, oder dem Rec., welcher der Aufforderung geradezu entgegen tritt. Rec. führt noch einen Grund an, warum er Hrn. N.s Vorschlag für ungültig erklärt; und dieser Grund beruhet auf der Zeichenlehre. Rec. kennet keine trefflichere und einfachere Erfindung, als die Noten; allein durch Hrn. N.s Uebungen verlieren diese Zeichen ihre Einfachheit und Leichtigkeit. Nach des Rec. Ansicht wird es den Schülern des Gesanges weit leichter, wenn man den Gegenstand der musikalischen Zeichen im *Concreto* auffasst, und ihnen z. B. gleich bey dem Anblicke der Noten bemerklich macht, *was diese Zeichen in sich vereinigen*; nämlich die beyden Urelemente des Gesanges — *Tonhöhe* und *Tonlänge*. Haben die Schüler diesen Begriff gefasst, der durch sein Interesse der Reichhaltigkeit um desto eindringlicher ist — dann kann man ihnen denselben zur vollkommnern Anschauung auch noch in seine Theile zerlegen — den Kindern die Note, blos in wiefern sie Tonstufe ist, zeigen, und dann hinzufügen, wodurch die Note in Hinsicht ihres Zeitwerthes eine neue Bestimmung erhält. Es ist also auch aus den Zeichen klar, dass die Uebungen in Tonhöhe und Tonlänge unzertrennlich bleiben, und in dieser engen Verbindung an den ersten Sing-

Uebungen erhoben werden müssen. (Rec. behält sich aber bey diesen gegebenen Ansichten noch das vor, dass allen Uebungen mit den Noten die Gehörsübungen vorausgehen müssen, was er schon früher dargethan hat.) Was die Natur verbunden hat, darf Niemand trennen, auch Hr. N. nicht, zumal wenn dies im Unterrichte geschehen soll. — Doch Hr. N. hat sich selbst verurtheilt, und durch mehrere Inconsequenzen die Wahrheit und Richtigkeit seiner neuen Ordnung beeinträchtigt. Im 1sten Kapitel, §. 16. S. 11, sagt er: durch das gleichlange Singen und das gleichlange Schweigen habt ihr die Zeit eingetheilt; der erste Anfang der Singkunst besteht in der Zeiteintheilung. Da wird ja gesagt, was in, mit, und durch das Singen geschieht: folglich muss doch das Melodische eher seyn, als das Rhythmische, oder doch zugleich! *Das*, was in, mit, und durch den Gesang geschieht, kann keine *Vorübung* zum Gesange seyn, sondern es ist der Gesang selbst. — Im ersten Kapitel, §. 15, S. 47, sagt der Vf.: Es ist bey melodischen Uebungen (Töne nach Höhe und Tiefe) pädagogisch wichtig, dass der Lehrer genaue Takteintheilung vermeide, um nicht die Aufmerksamkeit der Lehrlinge zum Theil vom Tone ab und auf den Takt (Rhythmus) zu leiten. Was helfen nun die absichtlich früher mit so vieler Sorgfalt und Genauigkeit durchgeführten Taktübungen, wenn sie jetzt weniger sorgfältig beachtet werden sollen? müssen nicht jene Taktübungen durch diesen Rath des Hrn. N. noch mehr ihre Wichtigkeit verlieren, da sie ohnedies, isolirt von melodischen Uebungen, nicht nur keinen Werth haben, sondern auch das Aesthetische des Gesanges beeinträchtigen? denn dahin führt das lange Lala-Singen offenbar! Hr. N. sieht hoffentlich selbst hieraus, dass er den Gesetzen der Gesangskunst einen widernatürlichen Zwang angethan hat. Hieher gehört auch folgende Stelle, S. 90: Das blosse Melodisiren einer rhythmisch melodischen Reihe ist selten zweckmässig; denn eine schwere (verwickelte, künstliche) Melodie (nach Rec. Ansicht wol jede Melodie) enthält gewöhnlich ihre Fasslichkeit (Anschaulichkeit) vom Rhythmus, hingegen von demselben entblösst, wurde sie eben das Einleuchtende (Gefühlansprechende) verlieren. Oben sagt Hr. N., dass man bey den melodischen Uebungen nicht so genau auf die Takteintheilung achten müsse; hier behauptet er, wenn den melodischen Uebungen der wahre Rhythmus fehlet, so fehle ihnen das Anschauliche, Gefühlansprechende: folglich verlieren durch die Trennung des Hrn. N. beyde Urelemente der Gesangskunst, sowol die Tonhöhe als auch die Tonlänge: warum soll sie denn nun statthaben, diese Trennung? Nachdem der Vf. die rhythmischen, melodischen und dynamischen Uebungen isolirt vollendet hat, so schreitet er zur *methodischen Verbindung der Ton-Elemente, oder zum Unterricht und zur Uebung in den Tonverhältnissen vermittelst der Rhythmik, Melodik und Dynamik.* S. 83, §. 1. hier sagt der Vf. es ist nunmehr darum zu thun, die drey Hauptverbindungen, rhythmisch, melodisch, dynamisch zu vereinen. Wir wollen also versuchen, wie wir eine solche Vereinigung zu Stande bringen. „Vielleicht kommen wir selbst *singend* auf die Spur, wie das am leichtesten und natürlichsten zugeht.“ Hätte der Vf. doch diesen einfachen Gang, den schon lange unsre Väter wandelten, beybehalten: dann wäre seine Gesangsbildungslehre — wenn auch nicht neu und unerhört, doch gewiss brauchbarer geworden für den Unterricht. — S. 84 theilt der Vf. noch eine Bemerkung mit, welche für das Urtheil des Rec. und gegen die Ordnung des Vf.s spricht. Es heisst daselbst: durch das Tongewicht, den *Druck*, den man beym Absingen einer Tonreihe mitunter einem Tone vorzugsweise vor den andern giebt, kommt immer schon eine dynamische Bedeutung hinein. *Man bekommt auch auf diese Weise schon das Vorgefühl des Taktes:* so ward durch die Uebung, die wir so eben gemacht haben, das Vorgefühl des Vierviertelttaktes erweckt. Rec. nimmt seinen Tadel zurück, denn aus dieser Stelle ist es klar, dass Hr. N. dasselbe weiss, was wir vorher für richtig hielten; nur Schade, dass er sich so stellt, als wisse er es nicht, und in dieser Verstellung durchaus das Engverbundene weit auseinander und von einander zu setzen strebt. —

Rec. hielt sich bey diesem Puncte am längsten auf, weil es seine Pflicht war, das für neu Erklärte gehörig zu beleuchten, und jeder Unparteyische wird mit ihm übereinstimmen, dass die

drey Stücke, welche er hier als neu vorfand, dem Werke selbst zum Tadel gereichen. Das was neu ist, ist, nach des Rec. fester Ueberzeugung, offenbar falsch und zwecklos; das Uebrige aber kann jeder in der *Singeschule* des Conservatoriums der Musik in Paris, 1ste Abtheilung, besser, geordneter und methodischer abgefasst finden. Rec. erwähnet hier nur die 1ste Abtheilung dieses Werks, weil sie dem Zwecke, für welchen Hrn. Nageli's Werk seyn soll, besser entspricht; denn die übrigen 2 Abtheilungen gehören schon mehr für Kunstschulen. Da überdies diese Abtheilung auch allein verkauft wird — wenigstens in der deutschen Ausgabe: so muss es dem Publicum um so werther seyn, dass es dort für zwey Thaler mehr erhalten kann, als Hr. N. für vier Thaler giebt. Nimmt man noch zu dieser ersten Abtheilung der Singschule zwey Hefte von den Singübungen für den Sopran auch aus dieser Schule: so kann man die neuen Wunder sämmtlich entbehren, denn das Methodische, wodurch sie sich allein nothwendig machen könnten, haben sie ja nicht. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Da Sie in dem letzten Jahrg. Ihrer Zeit. Nachricht von der musikal. Bildungsanstalt der gesichtlosen Tonkünstlerin, Fräulein Paradis in Wien, gaben, so wird es Ihnen auch nicht gleichgültig seyn, zu erfahren, dass diese für die Zukunft gewiss fruchtbringende Anstalt nicht nur noch bestehet, sondern dass auch diese eifrige Lehrerin je länger je mehr sich bestrebt, ihre Methode zu vervollkommnen, ihrer Lehre die ausgedehnteste Wirkung zu geben, und die Lehrzeit selbst so viel möglich zu verkürzen. Ihre grosse Uneigennützigkeit, und ihr Streben nach deutlichem Vortrag einerseits, so wie von der andern Seite ihr wachsender Ruf, lassen bey ihr das kleinliche Zögern nicht zu, welches wol zuweilen einigen Meistern eigen ist. Aus diesem Grunde hat sie auch ihre musikalischen Uebungen, als anerkannte kräftige Antriebe zum Wetteifer, in der bestimmten Zeit fortgesetzt. Man geht sehr gern dahin, denn ausser dem Interesse, welches die Kleinen erregen, macht man Bekanntschaft mit den meisten vorzüglichen Werken der verschiedensten Meister, indem Fräulein Paradis sich immer die Recensionen neuer Werke vorlesen lässt, und bey der Wahl dessen, was sie ihren Schülerinnen, nach Massgabe der Fähigkeiten, giebt, sorgfältig darauf Rücksicht nimmt. Daher kömmt es denn auch, dass sie immer gleichen Schritt mit den Kunsterzeugnissen der Zeit gehet, ohne die frühern ausser Acht zu lassen; auch wird man, selbst wenn man nicht geladener Gast ist, immer mit freundlichem Gesicht empfangen.

In dem letzten Cursus dieser musikalischen Uebungen (denen ich jedoch nur zum Theil beywohnte,) wurden Zettel mit dem Inhalte der zu spielenden Stücke, und der Personen, die sie vorzutragen hatten, ausgetheilt. Unter diejenigen Stücke, welche sowol wegen ihres innern Werthes, als wegen besonders schöner Ausführung, vorzüglich gefielen, lassen sich zwey Trio, ein Quintett, und eine mit einem Horn begleitete Sonate, von Beethoven, ein Quartett von Sterkel, ein Quintett vom Prinzen Louis von Preussen, ein Concert von Dussek, und ein Ottomani für zwey Pianoforte von J. Fuss, zählen. Dies letzte Stück scheint eigends für vier junge Schülerinnen zwischen 9 und 11 Jahren componirt zu seyn; auch hatte der Verf. das lohnende Vergnügen, dass es mit der äussersten Pracision, Empfindung und Lebhaftigkeit ausgeführt wurde und so grossen Beyfall erhielt, dass es nicht nur am nämlichen Abend, sondern auch in der nächsten Musik wiederholt werden musste.

Unter den Singstücken zeichneten sich mehrere Scenen aus Opern von Salieri, Mozart, Par, und einige Chöre aus Naumanns Cora aus.

Wien.

Robec.

Berlin, d. 22sten Juny. Am 22sten May gaben der Organist Schmalz und der Cantor Bauer eine Musik in der Garnisonkirche. Unter der Direction des Hrn. Kapellmeisters Weber und des Hrn. Concertmeisters Schick ward das unsterblichen Haydn Meisterwerk, die Schöpfung,

aufgeführt. Der grösste Theil des königl. Orchesters und mehrere Freunde der Tonkunst nahmen an der Besetzung der Instrumente und der Chöre Theil; die Solopartien sangen Dem. Schmalz, Mad. Lanz und die Hrn. Eunike, Franz und Gern. Nach dem Wunsche mehrerer Freunde der Musik sang Dem. Schmalz noch vor dem Anfange des Oratorium die Graunsche Arie, mit der sie in einem der letzten Concerte allgemein entzückt hatte: Singt dem göttlichen Propheten etc. — An demselben Tage spielte der Musikdirector, Hr. Aug. Gerke, aus Russland, Rodens Schüler, ein neues Violinconcert seines Lehrers, und entzückte damit das zahlreich im Theater versammelte Publicum, das sich zum Theil vorher bey Kotzebues erbärmlichem Pachter Feldkümmel von Tippelskirchen furchtbar gelangweilt hatte. — Den 29sten ward ausser Weidmanns Schwätzer, in dem Hr. Thürnagel vom Breslauer Theater den Baron St. George mit aller dieser Rolle eigenen Beweglichkeit gab, zum erstenmal, und seitdem noch einmal, mit einigen nöthigen Abkürzungen, gegeben: Der ländliche Abend, oder die vereitelte Verlobung, komisch-pantomimisches Ballet in 2 Acten, nach der Erfindung des königl. Balletmeisters Hrn. Lauchery. Musik vom königl. Musikdirector, Hrn. Seidel. Eben so interessant als der ländliche Morgen, ist diese Fortsetzung, die durch schöne Gruppen, eine leicht verständliche Intrigue und liebliche, dem Gegenstand vollkommen angemessene Musik höchst angenehm unterhält. — Den 30sten ward zum ersten- und letztenmal gegeben: Die Abentheuer des Ritters Don Quixotte von la Mancha und seines Schildknappen Sancho Panza, dramatische Burleske mit Gesang in 5 Acten. Frey nach Miguel Cervantes de Saavedra bearbeitet von Klingemann. So unterhaltend und belustigend der arme Ritter im Roman ist, so wenig genügt doch diese dramatische Bearbeitung, und bestätigt aufs neue den so oft erprobten Satz, dass aus einem guten Roman sich nicht leicht ein erträgliches Schauspiel machen lässt. Die Ouverture und ein Chor waren von Hrn. Musikdirector Seidel, und bewährten aufs neue sein herrliches Talent für Theatermusik; die übrigen Gesänge und Chöre waren nach der von Wien ausgegangenen neuen Mode aus verschiedenen Opern. Schade um die schöne Musik; denn das Canevas ward allgemein schlecht gefunden, und es hätte daher auch keines höhern Befehls bedurft, um diese Ephemere zu begraben. — Den 6ten July veranstaltete Herr Kammermusicus Schneider ein Concert im Concertsaale des königl. Opernhauses zur Unterstützung einer dürftigen, tief heruntergekommenen Familie in Ostpreussen. Die Symphonie von A. Romberg aus Es dur eröffnete das Concert, das vorzüglich durch schönen Gesang sich auszeichnete. Dem. Schmalz sang eine Scene mit Chören von Portogallo, und mit Hrn. Simoni, k. k. österreichischem Kammersänger, ein Duett. Auch Hr. Westenholz blies ein schönes, von ihm gesetztes Oboeconcert aus A moll, und Hr. Henning sen. spielte ein von ihm gesetztes Potpourri für die Violine. — Den 14ten ward zum erstenmal, und seitdem noch ein paarmal, bey stets überfülltem Hause gegeben: Röschen, genannt: Aescherling. Feenoper in drey Acten, mit Tänzen, zur beybehaltenen Musik von Nicolo Isouard, aus dem Französischen des Etienne frey übersetzt durch C. Herklots. Ueber den Inhalt dieser Oper, so wie über die Musik ist so oft und ausführlich schon in der mus. Zeit. gesprochen worden, dass ich Eulen nach Athen tragen würde, wenn ich noch etwas darüber schreiben wollte. Daher erlauben Sie mir nur einige Worte über die hiesige Aufführung. Noch nie hatte man unsre ersten Sängerinnen gemeinschaftlich auf dem Theater gesehen, und Sie erinnern sich aus meinen Berichten vom vorigen Winter, wie glänzend das Concert des Hrn. Musikdirector Seidel auch durch das Duett ward, das beyde Damen in demselben sangen. Doch wurden die Freunde der Tonkunst damals nicht ganz befriedigt; daher war ihre Erwartung von dieser Oper desto gespannter. Und sie ist nicht getäuscht worden; Dem. Schmalz als Clorinde, und Mad. Müller als Tisbe hatten nicht nur durch die vom Componisten geschriebenen, sondern auch durch eingelegte Arien die schönste Gelegenheit, ihre Talente zur allgemeinen Zufriedenheit zu zeigen, und so sehr man den starken, vollen und kunstreichen Gesang der Dem. Schmalz bewunderte, eben so sehr entzückte der schöne, volle und einschmeichelnde Ton und Vortrag von Mad. Müller. Besonders gefiel das

vortreffliche Duett im 2ten Act, No. 9. Was? dein würde die Krone etc. Dem. Hrn. Fleck, die jüngere Tochter des vor mehrern Jahren verstorbenen unvergesslichen Fleck (die ältere ist seit einigen Monaten in Hamburg,) welche sich auf dem Privattheater Urania bisher gebildet hatte, trat als Röschen Aescherling auf; ihre Jugend, ihre angenehme Stimme und ihr unbefangenes Spiel verschafften ihr viel Beyfall. Die Romanze im ersten Act, No. 2. Mir ziemt nicht Stolz oder Dünkel etc. und das Lied im Finale des 2ten Acts: Was sind Reichthum und Würde etc. wurden laut beklatscht. Auch das Duett mit dem Fürsten (Hrn. Rebenstein,) im 2ten Act No. 11.: Dies Wort muss Sieg erkämpfen lehren etc., wurde mit gleichem Beyfall aufgenommen. Hr. Wurm gab den Dandini und Hr. Unzelmann den Baron von Montefiascone mit lautem Zujauchzen, ungeachtet der erste seine gewohnte Sphäre des niedrig-Komischen leider auch diesmal nicht verliess. — Den 15ten gab der vorher genannte Hr. Simoni Concert im Theatersaale. Er sang eine Scene und Arie von Giordani, eine Scene und Rondo von Zingarelli, eine Scene und Arie von Guglielmi, und mit Dem. Kreutz ein Duett aus Portogallos Xerxes. Seine Stimme ist vortrefflich, und besonders in den Mitteltönen von grosser Wirkung; auch sein Vortrag war sehr gebildet. Der jüngere Herr Schulz blies ein Flöten-Concert von Berringer, wie immer, mit vielem Fleisse und nicht ohne Effect. Die Ouverturen von Cherubini und die aus Pära Sophonisbe wurden im Ganzen gut gegeben. — Den 17ten trat Dem. Killitschgy vom Breslauer Theater als Röschen in Paesiellos schöner Müllerin auf. Ihre Stimme ist stark, von grossem Umfange und ziemlich gebildet; sie gefiel allgemein. Aber ihr Spiel lässt sehr viel zu wünschen übrig; es ist mehr der gemeinen, als der schönen Natur nachgebildet. Dem. Killitschgy hat in Berlin die schönste Gelegenheit, sich auch von dieser Seite zu vervollkommnen; denn, wie gesagt, der Gesang zeigt von vieler musikalischen Kenntnis und Uebung. Wir werden sie noch in mehrern Rollen sehen; heute Abend tritt sie als Myrrha auf.

Kurze Anzeige.

Sechs leichte Nachspiele für die volle Orgel, von J. C. Rüttinger, Organist zu — Hildburghausen. Erstes Heft. In Commiss. der Hanischen Hofbuchhandlung zu Hildburghausen. (Preis 10 Gr.)

Es giebt so viele Orgelspieler, die dergleichen Nachhülfen bedürfen, und es erscheint so wenig, was zu solchen Nachhülfen wirklich passte! Das genannte Werkchen ist mit Grund zu empfehlen. Die Stücke sind, wie der Titel sagt, leicht, und fast durchgängig *sehr* leicht; sie sind kurz, und einige wol gar zu kurz; übrigens sind sie an Gedanken ziemlich modern, doch überall dem Orte und dem Instrumente angemessen; in der Ausführung sehr leicht zu fassen; in der Schreibart frey, (galant, wie der Musiker spricht,) doch wenigstens hin und wieder mit guten Hindeutungen auf den gebundenen Styl; und, der Leichtigkeit für den Spieler unbeschadet, durchgehends mit obligatem, und zu guter Wirkung benutztem Pedal. Etwas mehr Würde in den Gedanken, noch sorgfältigere Vermeidung der gewöhnlichen Orgel-Folgen in der Harmonie und der Gemeinplätze, öftere Benuzzung der gebundenen Schreibart, und seltnere der abgestossenen Figuren, endlich die Anwendung des jetzt so ganz allgemein eingeführten Violinschlüssels statt des Discantschlüssels — das ist alles, was Ref. bey der Fortsetzung des Werkchens zu wünschen hat.

Möchten doch wohlhabende und wohlwollende Patronatherren, die, jetzt fast überall mehr oder weniger für Musik gebildet, sich ja oft an den Dudeleyen ihrer Schulmeister skandalisiren, diese, so wie etwa die Fischerschen, die Umbreitschen und ähnliche gute Vor- und Nachspiele, ihren armen Organisten anschaffen, da die Ausgabe kaum der Rede werth ist! Aber freylich müssten sie dann auch darauf halten, dass die Stücke studirt und gebraucht würden — was aber sicherlich, wenigstens bey den jüngern Subjecten, unter zehn bey neun der Fall seyn wird, wenn diese sie nur erst haben!

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten July. Nº. 29. 1811.

Recension.

Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen etc., von H. G. Nägeli.

(Beschluss aus der 28sten No.)

Was den zweyten Haupttheil, die *melodischen Uebungen*, betrift, so will der Vf. das für neu angesehen wissen, dass er jede Tonreihe (oder jede Octave) aus zwey Tetrachorden bestehend betrachtet und übt; jedoch diese Regel ist so alt, als die Gesangskunst selbst, ob sie gleich nicht so willkürlich ausgeführt worden, als es hier der Fall ist, wo Hr. N. blos von Stufentönen ausgeht, und alle andere Gesetze vernachlässigt; daher er wol von 1—4 und von 5—8 gehen konnte. Es ist dabey nicht erwähnt, woher die Mitteltöne kommen, und wie es kommt, dass der zweyte Ton vom ersten und dritten gleichweit abstehet, der vierte aber dem dritten näher liegt, als der fünfte. Alle Intervallen waren durch den reinmelodischen Gang erschöpft

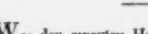

. Was die melodischen Uebungsstücke betrift, so wollen wir erst hören, was er von ihnen selbst verlangt. S. 94. Jede Uebungssphäre soll, für sich betrachtet, schon allein der Kehle wegen, ein kleines in sich geschlossenes, rhythmisch-melodisches Kunststück seyn; oder besser: jede Uebungsphrase soll, schon allein des Geschmacks wegen, ein schönes, rein melodisch-rhythmisches Kunstgebilde seyn. Allein die 30 Beyspiele zur Einübung, welche der Vf. dafür gegeben hat, beweisen dies gar nicht. Man sehe nur S. 66 und 70 die vorgeschriebenen Uebungen! Durch solche Tonfolgen muss das Ohr für die Melodie mehr verstimmt werden. Da sind die Solfegen der Pariser Singschule, welche ich schon oben citirte, weit besser. — Was die Notirungskunst betrift, so ist derselben schon früher und auf eine einfachere Weise von M. Lindner in diesen Blättern Erwähnung geschehen. — In Hinsicht des Anhanges erlaubt sich der Rec. nur noch folgende Bemerkungen. Der Vf. sagt: die Methode der Kunstausübung geht darauf aus, die Kunst als ein bewusstes Können zu *spezialisiren*, und erzeugt so in ihrem Elementargange eine *spezielle Formbildung*. Das Criterium der Aechtheit der Formbildung besteht eben darin, *dass vermittelst derselben der Bildungsstoff durch und durch spezialisirt erscheine*. Das hat Hr. N. mit einem Aufwande von Kraft gethan, als niemand vor ihm geleistet hat, und schwerlich jemand nach ihm leisten wird. Es fragt sich nur, wie und was man spezialisiren müsse. — Der Vf. fährt fort: Beydes kann nicht zugleich und in gleichem Verhältnisse (Grade) gegeben werden. Die Beschulung ist nur die Anbahnung; sie soll das Feld urbar machen zur Befruchtung, indem sie das Organ befähigt und den Sinn aufschliesst. Eben so wenig kann die Befruchtung gedeihen, sofern die Beschulung damit verbunden werden muss; das Lehren und Lernen an den Kunstwerken selbst ist nicht Bethätigung der Kunstanschauung in ihrer Einheit, *sondern ein störendes Spalten* der Natur in die Functionen des Wissens und Könnens. *Dieses Spalten muss eben in der Beschulung so oft und vielfach, so vielseitig und vieltheilig als möglich vorgenommen werden*, damit nachher die Befruchtung desto ungehinderter gedeihen könne, damit die Ausführung der Kunstwerke so wenig als möglich durch Stockung und Störung gehemmt oder unterbrochen werde, damit auch das Gefühl der Verlegenheit niemals

die Kunstanschauung *des singenden Individuums* trübe, und so die Gemüthsbildung schwäche. Rec. war es dem Publicum schuldig, diese Ansichten noch mitzutheilen, denn sie enthalten die Gründe für das vom VI. gewagte Verfahren. Wie einseitig und halbwahr diese Ansichten sind, mögen die Bildner der Menschheit selbst erachten: allein das Einzige bittet Rec. zu bemerken: *wie viele trockene Uebungen gehen hier in der Kunst der Gemüthsbildung voraus?* So war es nie in der Natur der Menschheit. Da steht alles in genauer Wechselwirkung und Einheit. Diese muss jeder verlebendigende Unterricht wieder respectiren, sonst ist er unnatürlich, es mag noch so künstlich ersonnen seyn. —

Nach diesen Erörterungen über den theoretischen Theil dieser Gesangsbildungslehre ist unsere wichtigste Pflicht, den practischen Theil (die Gesänge) genauer durchzugehen, denn er ist für den Unterricht der Jugend abgefasst, und über solche Arbeiten muss man die strengste Aufsicht führen. — Was soll man erstlich zu der Unbescheidenheit sagen, womit Hr. N. die besten Dichter, deren Lieder er zur musikalischen Behandlung wählt, zu *corrigiren* sich beygehen lässt, weil sie ihm nicht correct genug waren! Ich weiss nicht, ob diese Männer Ursache haben werden, dem Hrn. N. seine Verbesserungen zu verdanken. — Wenn Hr. N. selbst *Mozart* in Hinsicht auf Wortausdruck tadelt, und zu Vergleichung *seiner* Arbeiten mit *Gluck* und *Schulz* auffordert: so hat er es sich doch gewiss selbst zuzuschreiben, wenn auch *über den practischen Theil* seiner Gesangslehre eine strenge Kritik ergehet, die ganz sicher nicht ausbleiben, und die des Tadelnswerthen, Unstatthaften und gänzlich Verwerflichen nur allzuviel finden wird. Wie würden sich jene achtungswürdigen, grossen Meister erlaubt haben, so zu declamiren, als Hr. N. in dem einstimmigen Gesange No. 8., welche verfehlte Declamation offenbar aus dem argen Missgriffe des gewählten ¾ Taktes entsprungen ist, da dieses Metrum, und selbst die einzelnen Worte, hier schlechterdings den ¼ Takt verlangen, wo dann der Uebelstand im ersten und vierten Takte von selbst wegfällt. So ist auch in No. 12. der 7te und 8te Takt schlecht declamirt. In der Wahl der Taktart und des Rhythmus vergreift sich Hr. N. sehr oft, (daher mag er wol den Taktübungen das Wort vorzüglich gesprochen haben!) z. B. No. 19, wo er durch Wiederholung einen leidlichen Schluss herbeyzuführen sucht, welche Nothhülfe auch in No. 12. angewendet worden ist. Ferner in No. 7. (wo ¼ Takt gewählt seyn sollte). Hier aber ist der halbe und ganze Schluss fehlerhaft. Auch in No. 10, wo aus dem ¼ Takte die falsche Declamation im 5ten und 6ten Takte entsteht, und wo ebenfalls der ¾ Takt der beste war. Wäre in No. 27 auch der ¾ Takt gewählt worden, dann würden ebenfalls die falschen Abschnitte wegfallen. Auch falsche und geschmacklose Verzierungen hat sich Hr. N. oft zu Schulden kommen lassen; z. B. in No. 28, Takt 10 und 11, was wenigstens nicht in diesen Zusammenhang passt; und No. 29, die ersten 4 Takte. In den zweystimmigen Stücken ist dies ganz besonders bey No. 22. auffallend, wo im 3ten und 4ten Takte der Vocal *u* ganz falsch eine Verzierung bekommt. Dies ist auch in No. 23. Takt 7. der Fall. — Die Melodieen sind oft steif und kalt, und die Behandlung der dreystimmigen Gesänge oft sehr unnatürlich gezwungen in dem Flusse der Stimmen, (wofür die *Teutonia* noch mehrere Belege an die Hand giebt,) was indessen vielleicht dem, der nicht tiefer darauf eingeht, *gelehrt* vorkommen könnte, in der That aber nichts als ein Missgriff ist, zumal bey solchen Stücken, wo gar keine steife Behandlung statt finden darf. —

Was hat nun die Kunst des Gesanges durch dieses Werk gewonnen? An und für sich betrachtet hat sie nichts gewonnen, vielmehr durch sonderbare Trennungen verloren; alles, was dies Werk enthält, ist schon vorhanden und weniger willkührlich geordnet, als hier. *Was hat die Pädagogik durch dasselbe gewonnen?* Das Werk selbst ist für den pädagogischen Zweck unbrauchbar, weil es eine Ordnung befolgt, welche im Unterrichte keine wesentlichen Vortheile geben kann. Das Bekannte und schon längst den Singlehrern Eigenthümliche ist hier mit einer widrigen Weitschweifigkeit abgefasst. Es herrscht offenbarer Widerspruch darin, wie schon oben bewiesen worden; die einmal angenommene Ordnung wird hie und da durch Behauptungen von

dem Vf. selbst beeinträchtiget; die Form der Darstellung bleibt sich nirgends gleich; im Anfange will der Vf. den Schullehrern alle Worte in den Mund legen, also ganz populär und plan darstellen, dann aber bedient er sich einer Sprache und Terminologie, welche den Schullehrern ganz fremd und unverständlich ist. Diese Willkühr in der Ordnung und in der Form der Darstellung ist hinlänglicher Beweis, dass der Vf. noch nicht aufs Reine mit sich war und ist; bald soll sein Werk für Volkslehrer seyn, bald für die Jünger und Priester der Gesangskunst; bald soll es etwas Neues aufstellen, (oder dem Alten diesen Schein geben,) bald das Bekannte verhüllen. — Wer überdies den Zweck hat, namentlich für Schulen zu arbeiten, darf keine solchen enormen Preise machen, wie dies hier der Fall ist: denn dieser erste Theil, dem noch 5 Theile folgen sollen, kostet schon über 4 Thlr.: sonach würden wir eine Singschule für 16 Thlr. bekommen, und hätten dann nichts mehr und nichts weniger, und gar Manches auch noch viel unvollkommner, als was sich in der Pariser Singschule vorfindet. — Dass dieses Werk nicht hier und da treffliche Ansichten und Bemerkungen enthalten sollte — wer wird dies leugnen? allein diese verlieren sich so in dem Gewühl des Ganzen, dass man sie nur allzuleicht übersehen wird. Rec. versichert nach genauer Untersuchung und ohne Rückhalt, dass der Vf. seine neue Ordnung und seine Bemerkungen auf wenige Bogen hätte bringen können, und wir hätten nichts verloren, ja vielmehr gewonnen, denn alsdann hätte das Werk ungefähr 16 Gr. gekostet. — Doch ohne Nutzen ist das Werk nicht, denn es hat den Gesang wieder laut zur Sprache gebracht; es hat ein vielseitiges Interesse dafür in Thätigkeit gesetzt. Schade, dass es nicht den Wünschen ächter Meister und gebildeter Dilettanten entspricht! ja, dass sehr zu fürchten ist, Hr. N. habe nicht wenigen unter diesen Stoff und Anreitzung zum Lachen gegeben, was Rec. um so mehr kränkt, weil vielleicht die Sache selbst, die doch nun wieder zur Tagesordnung gekommen ist, dadurch leiden kann. — Pestalozzisch ist diese Anweisung eigentlich gar nicht; denn, so viel Rec. weiss, nennt Pestalozzi seine Methode *genetisch*: hier scheint aber die Vergegenwärtigung der wahren Genesis gänzlich verfehlt. Es ist dem Rec. höchst unangenehm, über das Werk kein günstigeres Urtheil fällen zu können; er würde auch weniger streng gewesen seyn, wenn das Werk nicht für den pädagogischen Zweck abgefasst, und es nicht Zeit wäre, dass wir über solche Erscheinungen wachen, damit wir uns nicht in den Augen der Kenner noch mehr herabwürdigen, wenn wir über Dinge einen Lärm machen, den sie gar nicht verdienen. Rec. liegt das Beste der Pädagogik am Herzen, nicht das des Hrn. N. Er mag übrigens ein trefflicher, biederer, und für seine Kunst alles aufopfernde Mann seyn. Wohl ihm, wenn er das ist: aber uns darf das hier nicht kümmern. Wir haben blos darauf zu sehen, was er der Welt überhaupt, und durch diese seine öffentlichen Ausstellungen ist. Uebrigens ersucht Rec. alle diejenigen, welche dieses Werk sorgfältig durchstudirt haben, die Resultate ihrer Untersuchungen, ihr Endurtheil in diesen Blättern niederzulegen, damit das Ganze nicht auf dem Urtheil eines Einzigen beruhe.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Juny.

Hoftheater. Von dem verflossenen Monate habe ich Ihnen in Hinsicht auf Musik nur wenig zu berichten. Am 7ten sang Dem. Anna Maria Sessi in der Spontinischen Oper *die Vestalin*, die sie zu ihrer Benefiz-Vorstellung gewählt hatte, als Julie zum ersten Male deutsch. Diese ihre Bereitwilligkeit, auch in der deutschen Oper ihr Kunsttalent geltend zu machen, ward von dem Publicum allgemein anerkannt, und es sollte ihr im reichen Maase den Beyfall, den sie mit vielem Recht verdiente. Dem. Sessi ist nun die dritte Künstlerin, die wir in dieser Rolle sahen; aber auch jetzt noch steht die erste Vorgängerin, Dem. Fischer, sowol im Spiele als im Gesange, unübertroffen da. Dem. S. leistete viel — für ihre Jahre fast zu viel, besonders im zweyten Acte: — aber eben diese sichtbar zu grosse Anstrengung dürfte der vollkommenen

Entwickelung ihrer noch nicht ganz ausgebildeten Stimme keinesweges zuträglich seyn. Die deutsche Aussprache war — besonders in den Recitativen — meistens verständlich, und wir hoffen, dass sie sich auch in den Tonstücken einer vollkommenen Deutlichkeit befleissigen werde. Ist doch die allgemeine Klage, dass selbst geborne Deutsche im Gesange so unverständlich sind! — Dem. Sessi wurde sowol nach dem zweyten Act, als nach dem Schlusse der Oper hervorgerufen; eben so wurden die beyden braven Künstler, die Hrn. Siboni und Vogel, nach dem Duett im ersten Acte, dann nach dem Duett des dritten Actes, und am Ende des Singspiels heraus geklatscht.

Theater an der Wien. Mit vielem Beyfalle wird in diesem Theater gegeben: *Samson*, oder: die Niederlage der Philister, ein grosses pantomimisches Ballet in fünf Acten, von der Erfindung des Hrn. Titus Dauchy, Mitglieds der k. Academie zu Paris. Die Musik dazu ist vom Hrn. Grafen von Gallenberg passend componirt, und kann mitunter trefflich genannt werden; mancher Tonkünstler von Profession dürfte sich Glück wünschen, so etwas auf die Bühne gebracht zu haben. Der Inhalt des Ballets ist: „Samson, Richter in Israel, wird von den Philistern scheinbar freundschaftlich empfangen, aber sie trachten nach seinem Leben; durch die Riesenkraft, die ihm der Himmel verliehen, entgeht er zu wiederholten Malen der offenen Gewalt, wie der List. Endlich lässt er sich durch Dalilah, die er heftig liebt, und der er Vertrauen schenkt, hintergehen. Er entdeckt ihr, dass seine Kraft in einer Haarlocke liegt. Sie benutzt seinen Schlaf, um ihn dieser Locke zu berauben, und er ist wehrlos in der Gewalt seiner Feinde. Schon ist er dem Tode nahe, als der Himmel sein Gebet erhört. Samson hat seine Riesenkräfte wieder, er erschüttert mit Macht den Tempel, und begräbt die ihn umringenden Feinde unter dem Schutte der Mauern.“ Dem. Franc. Decaro, als Dalilah, errang sich durch ihr höchst ausdruckvolles pantomimisches Spiel neue Blätter in ihren Künstler-Kranz. Die Decorationen sind von dem Hrn. Sachetti und Gail. Die Schluss-Decoration ist besonders sehenswerth. Der Zusammensturz des Tempels und die täuschende Nachahmung des natürlichen Feuers — welches sich bis in die erste Scene verbreitet — wurde allgemein tumultuarisch beklatscht, und vollendete den günstigen Eindruck, den das Ballet auf die Zuschauer machte. Die Maschinen sind von der Erfindung des Herrn Putz. Das Costum ist nach den Zeichnungen des Hrn. Chiesa, ausgeführt von Hrn. Lucca Piazza. Am 15ten wurde zum ersten Mal gegeben: *der Zauberring*, oder: Harlekin als Spinne, eine neue Pantomime in zwey Acten, erfunden und in die Scene gesetzt von Hrn. Nicolo Angiolini. Die Musik ist von Hrn. J. N. Hummel. Obgleich der erste Act vielen Beyfall erhielt: — wozu der Maschinist Hr. Putz das meiste beygetragen hatte, welcher uns durch seine Kunst in einem Augenblick einen Schlitten mit zwey lebendigen Pferden und ein Paar Domestiken aus der Erde hervorzauberte — so wurde doch der zweyte Act — besonders die Scene, *das Narrenhaus* vorstellend — zu matt und langweilig befunden. Die Musik im Ganzen genommen ist charakteristisch und der Mimik anpassend. Hr. Rainoldi, als Pierrot, verdient alles Lob, dass er sich nie zu Uebertreibungen herabwürdigt, was freylich der Hans-Hagel am liebsten sieht.

Notizen. Hr. J. N. Hummel hat die Stelle eines Concertmeisters — welche er seit einigen Jahren bey Sr. Durchlaucht, dem reg. Fürsten von Eszterhazy bekleidete, — niedergelegt, und privatisirt hier in Wien. —

Miscellen.

1.

München, d. 17ten May. Ein Wort der Trauer muss ich diesmal in Ihren Blättern niederlegen. *Heigel*, der grosse Comiker, den Natur und Kunst zum Höchsten ausgebildet, der Liebling unsrer Bühne, der edle Mensch, der biedere Mann, ist nicht mehr. Umwindet mit Blumen seine Urne, weiht ihm eine Thräne und schweigt. Mögen Andere sein grosses Verdienst würdigen, es der Nachwelt erhalten. Wir sagen hier nur, wie die Tonkunst, an seiner Bahre trauernd, von ihm Abschied nahm. Zahlreich waren die Freunde und Verehrer des geliebten

Todten in dem Tempel zu unserer Frau versammelt. Die Tonkünstler des Hofes hatten sich vereint. *Winters* Requiem ward in stiller Feyer abgesungen. Rührend ist sein Gesang, tief das Herz ergreifend die einfachen Harmonieen, die dem Scheine nach kunstlos, doch mit Besonnenheit gebildet, bald leise, bald mit mächtiger Kraft daherströmen. Nach einem klagenden affectvollen Eingang, den alle Instrumente in E moll anstimmen, treten die Sänger ein, und, wie im Mitgefühl der ewigen Ruhe, die dem Entschlafenen nun schon geworden, fliesset in C major ihr frommes Gebet hin. Doch bald verliert sich ihr Gesang wieder in die angestimmten Klagetöne. Welche schöne Stellen, die so unmittelbar an unser Gefühl sprechen, finden sich nicht in dem zweyten Stück dieser Messe. Nie lässt der immer fühlende Künstler sich zu Schilderungen, welche der an sich so schöne Text anbietet, die aber wol hier am unrechten Platze wären, und unsere Empfindungen nur stören, verleiten. Mit einem einfachen Accord wird das Tuba mirum nur bemerket. Zwar etwas sonderbar wurden wir bey: Mors stupebit, aus unsern ernsten Betrachtungen geweckt; aber sogleich kehren die Töne der Ruhe, der zärtlichen Klage wieder. Schon oft haben wir mit Vergnügen diese schöne Composition gehört, aber nie mit höherer Rührung, als heute, da ein geschätzter lebender Künstler sie einem Dahingegangenen wieder anstimmte.

Mit Recht ist *Mozart's* Requiem unsterblich, wie sein Name. Aber auch *Winters* Arbeit darf auf allgemeinen Beyfall Anspruch machen. Wie verschieden sind doch die Principien, von welchen sie beyde ausgegangen, wie verschieden der Geschmack, von dem sie beyde geleitet waren! Hat sich in dem Erstern Genialität der Kunst bis zu dem kaum Erreichbaren ausgebildet, so hat sich in dem Zweyten ein gewisses ästhetisches Gefühl geoffenbaret, und in Schönheit und Einfachheit bis zur Reife sich entfaltet. Sie beyde in diesen ihren Arbeiten vergleichen — sondern, was Individualität, durch ihre eigenen Umgebungen bestimmet, in ihnen gewirket, wie sie das Reich der Tonkunst erweitert, oder verschönert, dies möchte für den angehenden Tonkünstler eben so belehrend seyn, als es für den schon gebildeten unterhaltend wäre. Noch ist es vielleicht nicht Zeit, diese Parallele zu ziehen, für jetzt am wenigsten. Heigel ist dahin gegangen. Mögen so viele andere verdienstvolle Künstler, die wir unter uns zählen, noch lange unter uns weilen.

2.

Abwechslung gefällt. Dies sah schon der treue Knappe Sancho ein. Eine neue Pantomime, *Harlekins Hochzeit* genannt, hat vielen Beyfall gefunden. Sie ward zweymal *nacheinander* mit aufgehobenem Abonnement wiederholt, eine Ehre, die selbst dem entschiedensten Meisterwerk dramatischer Kunst hier noch nie geworden. Die goldene Zeit des Theaters ist gekommen. Der Geschmack ist fixiret. Sollte auch die Kunst und der Künstler betteln, — die Kasse wird es nicht mehr. Aber auch diesmal hat Harlekin mehr als je sich angegriffen. Er spielt keine gemeinen Streiche mehr, denn sogar in das Fach der bildenden Künste wagt er sich hinein, täuscht als Statue den Piero in neuen Attitüden, erschreckt ihn als Chronos mit der Sense, verwandelt seine Gegner in Blumentöpfe, und lässt Fontainen entstehen. Freylich ist er nicht immer gleich galant, er prügelt auch den plumpen neugierigen Piero, wie er es verdient, tüchtig herum. Doch nun wollen wir von der Musik dieser an sich sinnreichen unterhaltenden Pantomime sprechen. Gewiss, nie erschienen wol diese grotesken Masken in schönerer Begleitung, als in so manchem unserer neuen mimischen Spiele. Was nur die Musik Naives, Zierliches, in so kleine Sätze zusammengedrängt, in so mannigfaltiger Abwechslung hervorbringen kann, hörte man diesesmal. Es ist nicht zu wundern, wenn sie, vereint mit täuschenden Maschinerien, und artigen Decorationen, worunter doch heute kein Pinselstrich neu war, den Schau- und Lachlustigen anzog. Der Erfinder dieser Hochzeit ist Hr. *Schlotthauer*, der Componist Hr. *Neuner*, der sogar mit Posaunen sie zu verherrlichen suchte. Wir sind neugierig welche Instrumente er wählen wird, wenn er einst *Medea* bey ihrem Kindermorde, oder *Alceste* auf ihrer Reise in den Orcus begleiten soll. Wir erinnerten uns bey dieser Gelegenheit wieder an

das interessante pantomimische Ballet: *Gessner*, in welchem durchaus eine so geschmackvolle, idyllenmässige Musik herrschet. Ihre schöne Haltung, ihr Charakter möchte ihr wol über die heutigen Arbeiten noch den Vorzug geben. Sie gehören beyde zu den besten Producten, die Hr. Neuner für unsere Bühne geliefert, und ein Auszug aus denselben für Klavier möchte wol manchem Liebhaber nicht unwillkommen seyn.

5.

Was uns einst entzückte, hat uns kürzlich kalt gelassen. Mozarts Don Juan ist mit wenigem Beyfall vor einigen Monaten nach einer langen Pause ohne Wirkung wiederholt worden. Ist es das Zeichen eines veredelten, oder eines zurückgekommenen Geschmacks?

4.

Unser von allen verehrter Kronprinz, dessen vielseitig gebildeter Geist das weite Gebiet der Kunst, so wie jenes der Wissenschaft sinnig umfasst, huldiget so eben auch der Tonkunst auf eine Art, die sein richtiges Hochgefühl für dieselbe sichtbar bezeichnet. Indem noch so Viele Musik als eine bloss angenehme Unterhaltung ansehen, oder sie als eine durch zunftmässige Tradition auf uns gekommene Spielerey betrachten, setzet er sie schweigend, aber belehrend in ihre Rechte ein. Schon bey seinem letzteren Hierseyn soll er seine hohe Achtung für erhabenen Chorgesang, so wie für jenes immer Bleibende, immer Schöne der Kunst geäussert haben, und Kapellmeister Winter gab deswegen in der Hofcapelle eine der schönen Messen von Haydn und als Offertorium einen grossen Händelschen Chor mit Fuge. *Der* würde sich irren, welcher glauben wollte, dass dieses blosse Sache des individuellen Geschmackes, blosse Vorliebe für diese oder jene Musikart wäre. Es ist Würdigung der Kunst selbst, denn — was noch nicht gewöhnlich ist — auch berühmte Tonkünstler, Componisten nämlich, sind in jene Sammlung der Büsten von grossen Männern, die der verehrte Prinz für sich veranstaltet, und von welcher in öffentlichen Blättern gesprochen worden, aufgenommen, indem auch *sie*, wie sich bedeutend sein Wort ausdrückte, dahin gehören. Schon schmücket ein *Haydn* diesen Verein der Edlen, ein *Händel* wird gesuchet, und einst wird ein *Gluck* neben einem *Raphael*, *Mozart* neben einem *Turenne*, *Händel* neben *Shakespear*, *Orlando* neben einem *Kant* zu stehen kommen. Kein Rang, kein Vorzug findet unter jenen Statt, welche durch ihre Geistesgaben die Menschheit geehret haben. So würdiget der geliebte Sohn eines Königs die Musik, so spricht sich sein hochgebildeter Kunstsinn aus. Wenn wir ihn mit tiefem Gefühl der Verehrung hiemit zur öffentlichen Kenntnis bringen, glauben wir auch eines unserer Mitbewohner Münchens erwähnen zu müssen, der, wenn gleich nur in der Sphäre des nützlichen Bürgers lebend, anspruchlos und ohne Geräusch eine Kunstliebe äussert, wie sie von jeher nur bey Wenigen sich gefunden hat. Durch eine sinnreich angelegte Meyerey (Schweizerey) und einen dazu gehörigen Garten, der, da er nur einige Schritte ausserhalb der Stadt sich findet, von der schönen Welt häufig besucht wird, hatte *Paul Hutter*, hiesiger Backermeister, nicht gewöhnliche Einsichten gezeiget. Diese ökonomischen Versuche hinderten ihn übrigens nicht, auch seinem ihm beywohnenden Sinn für Musik nachzugeben. Durch seine Veranstaltung, und lediglich durch seine Unterstützung versammelt sich in der Kirche der ehemaligen Stiftsdamen eine Gesellschaft von Musikfreunden. Eine vollständige Sammlung von musikalischen Instrumenten und gewählten Werken grosser Meister, alles durch die Kosten unsers *Paul* herbeygeschaffet, setzet sie in den Stand, die gerühmten Producte *Haydns* und *Mozarts*, und so vieler andern Meister aufzuführen. Hr. Johann *Moralt*, Mitglied der hiesigen Hofmusik, ist der Führer dieser musikalischen Anstalt, der Einzigen, die, nachdem so manches Andere im Strome der Zeit untergegangen ist, dem Liebhaber einige Uebung, und dem Kunstfreunde, ausser dem Hoftheater und der königl. Kapelle, eine angenehme genussreiche Stunde verschaffet. Hier war es eben, wo zweymal an den letzten Tagen der heil. Woche *Händels Messias* recht gut aufgeführt wurde. Wir erwähnen dieses Umstandes als einer wahren Seltenheit, denn noch

nie wurde dieses, übrigens überall bekannte Kunstwerk, vor diesem bey uns gehöret. Auch die *sieben Worte* von Haydn, nach seiner letzten Bearbeitung mit Singechören, so wie eine auf deutsche Worte von benanntem Hrn. Moralt, dessen Fleiss und Geschicklichkeit allgemein geschätzet werden, componirte grosse Messe darf hier nicht vergessen werden. Zwar fehlt es auch dieser kleinen Kapelle an jenem wesentlichen Stücke, welches überall zu fehlen anfängt, nämlich an einer gehörigen Anzahl geübter Chorsänger. Was hier nicht mehr zu finden ist, kann auch *Paul Hutter* nicht herbeyschaffen, und wird es wol lange nicht können. Denn, während, um nur einiges zu sagen, selbst Italien, das es vielleicht am wenigsten bedarf, auf Wiederherstellung des Gesanges bedacht, in Mayland ein grosses Musik-Institut, in Rom eine Schule für Componisten eröfnet, und in seiner neu organisirten gemalischen *Academia Italiana delle scienze, lettere ed arti* eine eigene *Section* für musikalische Kunst gründet, bey welcher sich die berühmtesten Männer als derselben Mitglieder finden (siehe musikal. Zeit. v. 1811. p. 106) — während *Paris* und *Amsterdam* die Aufnahme der Musik durch Bildungs-Institute empor zu bringen suchen, und sogar die neuen Chorherren von Notre Dame in ersterer Stadt den musikalischen Zöglingen ihrer wiederhergestellten Kapelle öffentliche Preise austheilen (s. Journal politique 1810, No. 243) sehen wir dem gänzlichen Verfall des Gesanges, der den letzten Zügen sich nähert, in apathischer Ruhe entgegen. Während man in Berlin noch vor einem Jahre (s. mus. Zeit. 1810, p. 494) ein grosses Concert spirituel aufführte, bey welchem die dortige Singacademie ausschliessend die Chöre sang, und dabey 80 Soprane, 50 Alte, 50 Tenore und eben so viele Basse zählte, hörten wir, einem alten Herkommen zu Folge, am letzteren Sonntage der Charwoche *Haydns Schöpfung*. *Vier* matte Sopran- u. *drey* Altstimmen sangen in den Chören; von den Tenoren ist nichts zu sagen, nur die Basse behaupten ihre Rechte. Kalt und erschlaffend war die Wirkung. Dieses rauschende leere Instrumenten-Spiel kam uns vor, wie ein Gerippe, dem es an Fleisch und Mark fehlet. Selbst in der königl. Hofkapelle, wo sonst voller Chorgesang ertönte, singen ein paar junge Mädchen, deren noch unausgebildete Stimmen wenig Gehalt haben, die Tutti's der Soprane, und 2—3 heisere Singknaben, die armen Reste des ehemaligen Seminars, stehen gleichsam zur Parade da. Schon lange hat Niemand mehr ihre Stimmen gehört. Ein hoher Geistesgenuss wird uns gänzlich entzogen, und matte Triller, schaale Coloraturen, ein schlecht begriffenes Tempo rubato (so nennen Gesangkünstler ihren Mangel an Taktgefühl und Rhythmus. Tempo rubato ist, wie wir wol wissen, etwas ganz anderes.) Gähnen erregende Variationen, die listig einer dem Andern abstiehlt, künden sich als deutliche, nicht trügende Zeichen einer hinsterbenden Kunst an. So mancher Plan zur Errichtung eines Conservatoriums, weil doch dieser Name für jede musikalische Anstalt, welcher Art sie auch seyn möge, zur Mode geworden ist, soll übergeben seyn, doch, wie es heisst, nicht von jenen, die zuerst aus Beruf diesen wesentlichen Mangel und Verfall der Kunst bemerkbar machen und die Mittel zur Wiederherstellung derselben angeben sollten, sich aber bey der Sache mehr leidend, als thätig verhalten. Freylich, wenn man Anstalten projectiret, die in das Ungeheure gehen, wenn man von Kunstcathedern, unmässigen Gehalten, colossalischen Gebäuden träumet, möchte sich wol so eine Unthätigkeit zuletzt noch gar Klugheit nennen wollen. Aber das an sich Gute und Nützliche, nicht das Glänzende allein, wäre ja doch, so sollte man denken, so schwer nicht aufzufinden. Oft liegt uns nahe, was wir mühsam in der Ferne suchen. Wie manches ist von dem Alten noch vorhanden, das nur aufgefrischet, wie Manches kämpft mit seinem Untergang, das nur gerettet, wie manche vorbereitende Anstalt ahnen wir, die nur belebt, geordnet werden dürfte. Gewiss, wenn es jenen hellern Geistern, denen das Wohl und die Bildung einer Nation anvertrauet ist, nicht allein darum zu thun seyn kann, sie zu schützen, und ihre Wohlhabenheit zu vermehren, wenn ihnen daran gelegen seyn muss, ihr Gelegenheit zu verschaffen, dass sie ihre Geistesblüthe in allen Zweigen entfalte, so dürfen wir weniger als anderswo die Hofnung aufgeben, auch in dieser Sache eine Anstalt zur Reife gebracht zu sehen, die der Kunst einen neuen Umschwung, ein neues Leben

verleihen werde. Verzögern mögen wol Hindernisse das Gute, aber es nie gänzlich verscheuchen. —

Ehre indess unserm wackern *Paul Hutter*, ihm, der über seiner Stallfütterung und seinen Milchbrödchen eine, unserm ganzen Wesen so nahe Kunst nicht vergisst, sich selbst, so wie seinen Kunstfreunden einen edlen Genuss bereitet, und nicht mit kühlem Lobe, sondern mit blanken Thalern, die seine Hand reichlich spendet, einen schönen Sinn für die höhere Muse der Tonkunst beurkundet. Möge er überall recht viele, recht sinnige Nachfolger finden.

Kurze Anzeigen.

Variationen für das Pianoforte über d. Menuett à la Vigano, v. Abbé Gelineck. Berlin, bey Concha et Comp. (Pr. 8 Gr.)

Ref. kann nicht mit Gewissheit sagen, ob nicht diese Var. schon einmal früher gedruckt worden sind. Man darf, um ihnen nicht Unrecht zu thun, nicht an die Beethovenschen über dasselbe Thema denken, die aus seiner frühern Zeit, bey Originalität, doch so einnehmend, ja wirklich reizend sind. Diese Gelineckschen sind weniger originell erfunden, aber mehr für Bravourspieler, mit vielen vollgriffigen und rauschenden Figuren, bey guter Kenntnis des Instruments und seiner Effecte geschrieben, und werden darum bey den vielen und grossen Spielern unter unsern Dilettanten nicht wenig Freunde finden.

Arietta: In questa tomba oscura, con accomp. di Pianoforte in 18 Composizioni di diversi Maestri — In Lipsia, presso A. Kühnel. (Preis 1 Thlr. 20 Gr.)

Dem so glücklich gefassten und mit kaum zu erwartendem Erfolg ausgeführten Gedanken, alle jetztlebende, bedeutende Componisten, wenn sie ihren Beytritt nicht versagten, zur Composition eines und desselben Gedichts, das an sich nicht übel, besonders aber der mannigfaltigsten musikal. Behandlung fähig wäre, zu vereinigen, und diese ihre Arbeiten neben einander aufzustellen — diesem glücklichen Gedanken, so wie einer Uebersicht des Geleisteten und einer Beurtheilung des Vorzüglichern darunter, ist eine No. dieser Zeitung vor zwey Jahren gewidmet worden. Dort ist nun auch, und Ref. glaubt nach der Meynung jedes an der Sache Theilnehmenden, der Wunsch geäussert worden, dass das Werk, das nur verschenkt wurde, auch in das Publicum kommen, oder doch eine Auswahl des Besten, und zugleich des Mannigfaltigsten den Ansichten des Ganzen nach, getroffen und durch den Handel verbreitet werden möchte; auch wurden in jener Rec. manche Bemerkungen zur Erleichterung dieser Wahl mitgetheilt.

Der ungenannte Herausgeber vorliegender Auswahl ist diesen Mittheilungen nur zum Theil gefolgt: doch trifft er allerdings in der Wahl des Vorzüglichsten mit jenem Rec. zusammen. Die hier gelieferten Stücke sind von Beethoven, Danzi, Eberl, Hoffmann, Kotzeluch, Paer, (2 Compositionen,) Righini, Rösler, Salieri, (2 Compositionen,) Sterkel, (2 Compos.,) Terziani, Weigl, Zeuner, Zingarelli; und als No. 4. findet man noch ein neues, in jener Sammlung nicht befindliches, von Himmel. Ueber jene wäre es überflüssig, etwas weiter zu sagen, als dass man jene Anzeige vergleichen möge; dieses nimmt seinen Platz mit Ehren ein, und ist eins der einfachsten, singbarsten und ausdrucksvollsten. Desto mehr muss man die Stelle, Syst. 1. letzter Takt, und Syst. 2. erster Takt, verbessert wünschen:

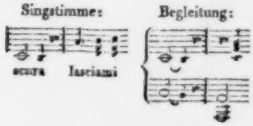

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten July. Nº. 30. 1811.

Ueber eine verbesserte Tonschriftsprache *).

Dass eine vollkommne Zeichensprache für jede Wissenschaft und für jede Kunst wichtig sey, ist schon durch die allgemeine Erfahrung erwiesen, dass mit jedem Fortschritte in der Zeichensprache auch jedesmal Fortschritte im Wesentlichen der Wissenschaften und Künste verbunden gewesen sind. Auch die Musik hielt mit ihrer Zeichensprache gleichen Schritt. Ich halte es daher für meine Pflicht, das musikalische Publicum vorläufig mit einer vollkommneren Tonschriftsprache bekannt zu machen, die nach Grundsätzen der allgemeinen Bezeichnungskunst neu gebildet worden ist. Den ersten Gedanken an diese Tonschrift hatte ich im Wesentlichen vor etwa acht Jahren; allein erst im May des vorigen Jahres brachte ich sie zu Stande, und theilte sie mehreren Freunden mit, welche sie der öffentlichen Bekanntmachung für würdig erklärten. Ich lade hierdurch alle Musiker und alle Liebhaber der Tonkunst ein, zur unbefangenen Prüfung des vorgeschlagenen Besseren, zu dessen Vervollkommnung, so wie zur Verbreitung und Einführung des Zweckmässigeren und Vernünftigeren auch in dieser Art mitzuwirken. Meiner Ueberzeugung nach würde durch die Einführung der Tonschriftsprache, welche ich hier mittheile, nicht nur sehr viele Zeit und Kraft erspart, sondern es würden auch der Tonkunst selbst im Wesentlichen erfreuliche Aussichten zu höherer Vollkommenheit eröfnet.

Die jetzt gewöhnliche sogenannte Notenschrift oder Tonkunstschrift könnte leicht, — zumal da mühsam erlangte Fertigkeit und Jugendgewohnheit ihr ein äusseres Ansehen geben, für vollkommen genug gehalten werden, und die Meynung veranlassen, dass es sich nicht der Mühe verlohne, auf Verbesserung derselben zu sinnen. Gleichwol wird bey genauerer Betrachtung ein jeder, die Unvollkommenheit der gewöhnlichen Notenschrift erkennen, zumal wenn er sie unparteyisch mit der nachstehend mitgetheilten vergleichen will. Diese Unvollkommenheiten haben jedem Musiker mehr Zeit und Kraft geraubt, seinen Genius mehr gehemmt, als er vielleicht es selbst weiss. Ich will mich indess hier nicht damit aufhalten, die Mängel des Vorhandnen nachzuweisen, sondern sogleich das Wesentliche der neuen Tonschriftsprache mittheilen, welche ich für besser erkenne.

Von einer vollkommnen Tonschriftsprache wird mit Recht verlangt, dass sie ein völlig treues Gemälde dessen für das Auge sey, was das Ohr wahrnimmt; sie muss nithin entsprechend darstellen: die Höhe und Tiefe der Töne, sowol einzeln als auch zusammen klingender; die Stärke und Schwäche, das Zunehmen und Abnehmen jedes einzelnen Tones und ganzer Tonfolgen; das Zeitmaas in seinen Grundtheilen (Takt) und die Zeitdauer der einzelnen Töne; so wie endlich den Rhythmus des Tonspiels, bis in seine letzten Theile (die musikalische Interpunction). Alles nun, was für das Ohr, und an sich selbst, gleich ist, sich gleich gegen einander verhält, das muss auch in der Zeichenwelt vollkommen also erscheinen. Einfachheit der Zeichen und Nebenzeichen, und gesetzmässig fortschreitende Bildung derselben sind dabey Haupterfordernisse.

Was nun zuförderst den Ausdruck der Höhe und der Tiefe der Töne betrift, so ist vor allem,

*) Hierzu die Kupfertafel No. IV.

ohne Rücksicht auf das Vorhandne rein aus der Natur der Sache, der sogenannte Notenplan, oder die Tabulatur zu bestimmen. Jeder Ton bedarf auf diesem Plane seines eigenen Platzes, welcher gleiches Ansehen mit dem jedes andern haben muss: so viele Töne daher ein Instrument umfasst, so viele abgesonderte Plätze müssen für sie auf der Tabulatur völlig gleichförmig nebeneinander liegen. Das Mittel der parallelen Horizontallinien in der gewöhnlichen Notenschrift bleibt hierzu allgemein das einzig passende: jedoch muss, damit die Notenschrift ein treues Bild der Klaviatur werde, und aus den oben angezeigten Gründen, jeder Zwischenraum nur Einem Tone gehören, *auf* den Linien aber darf gar kein Ton bezeichnet werden; das ist, nicht Noten auf den Linien, sondern nur die sogenannten *Spatia* gelten. Jeder Papierstreif, durch zwey Linien eingeschlossen, bedeutet mithin einen Ton, zum Beyspiel eine Taste auf dem Klavier. Hierbey entsteht nun die Frage, ob blos die Töne der diatonischen Tonleiter (*scala*), wie in der seitherigen Notenschrift, bezeichnet werden sollen, oder ob es besser ist, auch jedem sogenannten halben Tone einen Platz auf dem Notenplane zu ertheilen; kurz, ob die Tabulatur diatonisch oder chromatisch seyn solle? Thut man Ersteres, so sind die lästigen Hülfszeichen ♯ ♭ ♮ × 𝄫 nicht zu entrathen, und jede Tonart zu erlernen, hat eine eigne, mit ihrer Entfernung von der Grundtonart, welche C genannt wird, wachsende Schwierigkeit. Befolgt man dagegen das Letztere, und giebt jedem halben Tone, nämlich e, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, ais, h, eine völlig gleiche Stelle: so befolgt man erstens den allgemeinen wesentlichen Grundsatz, dass das Gleichartige auch in der Zeichensprache als gleichartig behandelt werde: sodann aber hat man auch keine weiteren Hulfszeichen nöthig, alle Tonarten haben ein völlig gleiches Ansehen, alle sind gleich leicht zu behandeln; das, was man bey der gewöhnlichen Notenschrift 24mal lernen muss, lernt man hier mit einemmale und weit leichter und zuverlässiger selbst dies einemal; alle Intervalle haben ihre eigne Gestalt, die grossen Secunden, Terzien, Sexten, Septimen und Nonen zeichnen sich ohne alle Vorzeichnung von den kleinen aus, jeder Accord giebt sich sogleich als ein harter oder weicher, verkleinerter oder vergrösserter zu erkennen; Unterricht, Notenabspielen, Einsicht in Melodie und Harmonie, und der Satz werden dadurch überraschend erleichtert. Diese letztere, völlig und einzig sachgemässe Einrichtung habe ich also bey meiner Tonschrift getroffen; und eine viermonatliche Praxis hat mich von ihrer uneingeschränkten Brauchbarkeit und von ihren wesentlichen Vorzügen vor der gewöhnlichen völlig überzeugt. Ja man würde auf die Zeichen ♯ ♭ ♮ × 𝄫 niemals verfallen seyn, wenn die gewöhnliche Tonschriftsprache nicht blos für die diatonische Tonleiter erfunden worden wäre, zu einer Zeit, wo es noch keine chromatische Musik gab, oder die frühere chromatische Musik ausser Gebrauch war. Aber jetzt, da die Musik eine Stufe höher steht, und nun bestimmt ist, aufs neue eine wesentliche Stufe höher, durch Einschaltung enharmonischer Töne, zu steigen, ist es hohe Zeit, von jenem Misbrauche zurück zu kommen, und die höheren Fortschritte der Kunst durch eine unzureichende Zeichensprache nicht länger zu hemmen.

Die Verschiedenheit der Schlüssel, zumal auf demselben Instrumente, wie besonders des Violin- und Basasschlüssels für die Tastinstrumente, ist ebenfalls eine unnöthige, und schon darum, aber auch aus höhern Gründen verwerfliche, Last. Besteht die Tabulatur, bey der beschriebenen Einrichtung aus 37, nach Befinden aus 49 Linien, welche halb so eng als die gewöhnlichen 10, unter sich in völlig gleicher Entfernung, und sämmtlich gleich stark gezogen, neben einander stehen, so umfassen sie drey oder vier volle Octaven, und das, was darüber ist, kann, wie gewöhnlich, mit Hülfslinien angedeutet werden. Es ist mithin keine Verschiedenheit der Schlüssel nöthig; die Notenschrift ist dann ein treues Bild der Intervallen, der Entfernung eines Tones von dem andern, und der Klaviatur, der verbesserten nämlich, ohne alle Obertasten und Farbenunterschied, wovon in diesen Blättern ausführliche Nachricht gegeben worden ist.

Zu den Notenzeichen selbst habe ich keine Puncte, sondern Striche gewählt, welche zwischen die Parallelstriche der Tabulatur, sie ausfüllend, gesetzt werden; durch ihre verhältnissmässige Länge zeige ich ihre Dauer, und durch ihre

verhältnismässige Stärke und Schwäche, das piano und forte, das *crescendo*, *decrescendo* und *sforzando* der Töne an. Was schwächer lautet, das sieht hier schwächer aus. Ich brauche mithin keine Querstriche und Schwänze an den Noten, und habe sogar nicht einmal Pausen zu bezeichnen nöthig, weil diese sich durch die leergelassenen Räume von selbst anzeigen; doch kann ich diese, wo ihre Eintheilung anschaulich gemacht zu werden verlangt, durch Eintheilung der leeren Räume ganz einfach andeuten. Die gebundene Spielart zeige ich durch Verbindung der Noten mit Verticalstrichen, die unverbundene aber, durch freyherabstehende Verticalstriche, so wie endlich das wiederholte Anschlagen derselben Note durch eben solche Verticalstriche an; das Stossen aber durch darüber gesetzte Puncte und Striche, wie gewöhnlich.

Aber, wird man sagen, wie soll das Auge die vielen Linien, wie soll es z. B. die Octave von der grossen Septime unterscheiden, da hier zwischen Grundton und Octave 11, und zwischen Grundton und der grossen Septime 10 Räume dazwischen liegen? — Ich kann aus Erfahrung versichern, dass dies dem Auge, zumal im Zusammenhange, ein Leichtes ist, und dass es viel leichter noch diese Fertigkeit erlangt, als die Finger jene Intervalle, ohne darauf zu sehen, richtig treffen lernen. Dennoch ist es, um dies Geschäft zu erleichtern, und auch aus andern Gründen, z. B. um die Uebersicht der Harmonie zu befördern, rathsam, sich hierzu eines leichten Hülfszeichens zu bedienen, nämlich in den Raum der grossen oder der kleinen Terz und der Quinte einen Punct zu setzen; hierdurch erhält das Auge mehr Unterstützung, als eigentlich nöthig ist. Auch hat das Auge bey dieser Schrift die Erleichterung, alle Entfernungen vollkommen richtig und verhältnismässig zu beurtheilen, weil es nicht die Noten auf den Linien von denen zwischen den Linien zu unterscheiden hat, und sich nicht verschiedne Tonentfernungen fälschlich in gleicher Entfernung auf dem Notenplane darstellen, wie dies auf dem alten Notenplane in jeder Tonart statt hat. Theilt man hierbey, was mir das Beste scheint, bey jedem Taktstriche durch Puncte in ihm den Anfang der 4 Octaven, das ist jedes c, an, oder macht man jeden dreyzehnten Strich etwas stärker, wie mir gleich Anfangs einfiel, so spielen sich diese Noten, trotz der 49 Linien, leichter als die gewöhnlichen. Es scheint zwar auf den ersten Blick, dass diese Notenschrift mehr Raum einnehme, als die jetzt gewöhnliche; allein der Unterschied ist, alles zusammengenommen, sehr unbedeutend; denn obgleich der Notenplan an Höhe etwas zunimmt, so gehen auch die Noten dafür der Länge nach enger zusammen, indem die schnellen Noten eine verhältnismässige Kürze erhalten. Zu drucken wird diese Schrift weit leichter seyn, als die jetzt übliche, weil weit weniger Zeichen erforderlich sind. Das Schreiben derselben geht noch einmal so schnell von statten. Der Anfänger erlernt diese, sich selbst erklärende, Notenschrift in wenig Minuten; sie ist einem Kinde von drey Jahren fasslich; da die Erlernung der gewöhnlichen, und das Lesen und Absprelen derselben, Jahre kostet, und selbst der geübteste Virtuos durch ♯, ♭, ×, ♮, 𝄫 in Schrecken gesetzt werden kann. Das Lesen der neuen Notenschrift ist ungemein leicht, und das vom Blatt Spielen, und zwar sogleich aus jeder beliebigen Tonart, ist nicht den zehnten Theil so schwer, als nach der gewöhnlichen. Um wie vieles leichter aber durch sie die Einsicht in den sogenannten Generalbass und in die Lehre von der Composition werde, davon kann nur die Ansicht und das Studium von Exempeln und ihr wirklicher Gebrauch überführen; denn ich rede nicht allein aus Gründen, sondern auch aus Erfahrung.

Eine wohlgewählte Zeichensprache für die Rhythmik und die Interpunction ist ein hohes Bedürfnis für die Musik; auch hierin habe ich einen Versuch gemacht, den ich mit der so eben erklärten Notenschrift verbinde, und wovon ich vielleicht nächstens das Wesentliche mittheilen werde. Diese rhythmische Sprache leistet mehr für die Musik, als unsere in der Schriftsprache gewöhnlichen Interpunctionzeichen.

Wer alle Vortheile der hier vorgeschlagnen Notenschrift auf den Tastinstrumenten erfahren will, der muss sich einer Klaviatur mit völlig gleichliegenden Tasten bedienen. Uebrigens brauche ich wol kaum zu bemerken, dass diese Notenschrift für alle Instrumente gleich brauchbar ist. Beym Singen werden ihre Vortheile besonders

bemerklich, da sie das Unterscheiden der Intervalle und mithin das Treffen derselben ungemein befördert.

Wenn die Musik, wie ich hoffe und voraussehe, durch enharmonische Töne in Melodie und Harmonie bereichert wird, dann wird sich der Vortheil und die Nothwendigkeit der von mir vorgeschlagenen Klaviatur und Notenschrift aufs neue bewähren. Uebrigens stehen auch beyde Vorschläge, als unserntrennliche Theile, noch in wesentlicher Beziehung mit einer in ihrem Grunde verbesserten Ansicht der Intervalle, der consonirenden und dissonirenden Zusammenlaute und ihrer Folge und Verwandlung, und mit einer hierauf begründeten besseren Kunstsprache und Lehrmethode, deren Vortheile für die leichtere Erlernung nicht nur, sondern auch für wesentliche Fortschritte im Innersten der Kunst nicht berechnet werden können. Diese schon ausgeführte Erfindung ist und leistet für die Musik eben das, was die allgemeinen Ausdrückungen der Grössen und die Algebra für die Arithmetik sind und leisten. Doch hiervon zu einer andern Zeit.

Ohne Zweifel wird man gegen die Einführung dieser Tonzeichensprache einwenden, dass dadurch alle zeither gedruckte und geschriebne Musikstücke unbrauchbar würden, und erst in die neue Sprache übersetzt werden müssten. Allein, da eine allgemeine Einführung so schnell nicht erfolgen kann, so dürften indess noch viele Exemplare bis dahin verbraucht werden; sodann ist jene Uebersetzung äusserst leicht, und alle ächtschöne Werke grosser Meister sind wol der Mühe werth, in einer bessern Zeichensprache vollkommner dargestellt zu werden, die schlechteren Tonstücke aber blieben zum Vortheile des Ganzen unübersetzt.

Die Griechen bezeichneten durch ein Chaos schlechtgewählter Worte und durch 495 Tonzeichen für die Singstimme und ausserdem eben so viele für die Instrumentalstimme, ihre beschränkten Melodien, und entlehnten jene Zeichen sämmtlich auf eine beschwerliche Art aus ihrem Alphabete. Kein Volk ausser den europäischen hat eine eigentliche Notenschrift, bey keinem aber hat auch die Musik eine Ausbildung erreicht, die sich der europäischen nur von fern gleich stellen könnte. Die jetzt bey uns übliche Notenschrift wurde dem Wesentlichen nach im 11ten Jahrhunderte gegründet, erreichte aber erst im 18ten die ganze Vollkommenheit, deren sie fähig ist. Doch schon der heutige Zustand der Tonkunst macht eine neue Tonschrift nothwendig, denn der Gebrauch der chromatischen Töne, die Bewegung der Melodie und der Harmonie, wird täglich freyer, und die Schrift wird daher immer mehr mit ♯ ♭ und ♮ überladen. Wer aber die Tonkunst in ihren Tiefen kennt, der weiss es, dass sie in keiner Hinsicht jetzt schon ihr ganzes Gebiet erschöpft, sondern dass ihr allenthalben wesentliche Erweiterungen bevorstehen. Vorliebe zum Hergebrachten, die Macht veralteter Gewohnheit, und blos äussere Rücksichten dürfen daher die, welche die Kunst wahrhaft lieben, nicht abschrecken, irgend einen Fortschritt zum Besseren zu machen.

Ich füge einige Beyspiele der neuen Notenschrift bey, die sich aus dem Gesagten von selbst erklären. Ich habe bey diesen Beyspielen den Ausdruck von piano und forte, so wie die Interpunctionszeichen noch nicht angebracht, um zuerst einen reinen Eindruck der Tonleiter zu geben. Das siebente Beyspiel kann zeigen, wie das Schwerste nach der alten Bezeichnung bey der neuen sehr leicht wird; nur hat man zu bemerken, dass die Noten, welche nach unten gehende Striche haben, für die linke, die hingegen, welche nach oben zu gestrichen sind, für die rechte Hand gehören. Sämmtliche Beyspiele kann man nun auf einer Klaviatur ohne Obertasten mit gleicher Leichtigkeit aus allen Tönen spielen.

Dresden.

Karl Chr. Fr. Krause,
Doctor der Philosophie und Mathematik.

Nachrichten.

Berlin, d. 13ten July. Dem. Killitschgy ist ausser der im vorigen Briefe erwähnten noch in folgenden Rollen hier aufgetreten. Den 22sten Jun. als Myrha im unterbrochenen Opferfeste, den 24sten und 30sten als Sargines in Paer

Oper dieses Namens, und den 28sten als Emmeline in der Schweizerfamilie. Auch gab sie den 27sten ein Concert im Theatersaale, in dem sie die schöne Scene aus Righinis Berenice: Che fai, eine Scene von Mozart und eine Polonaise v. Weigl sang. Ueber ihre Stimme, die während ihres Aufenthalts durch den vortrefflichen Unterricht Righinis noch sehr gewann, ist nur Eine Stimme des Lobes. Auch im Spiel gefiel sie in den letzten Vorstellungen mehr, als in der ersten; die grosse Beweglichkeit ward immer mehr vermieden, und machte einer schönern Action Platz. Mit wahrer Freude nahm man daher die Nachricht auf, dass sie von der höchst aufmerksamen Direction engagirt sey, und künftige Ostern zu uns kommen werde.

Ueberhaupt öffnen sich für die Freunde des Theaters jetzt sehr angenehme Aussichten. Nach einem neuerlichen Beschluss des Königs ist die Kapelle und das Ballet mit dem Nationaltheater vereinigt, und der verdiente Iffland zum General-Director der königl. Schauspiele (welche Ueberschrift unsre täglichen Blätter statt der ehemaligen königl. Nationaltheater seit vorigem Sonntag führen) ernannt worden. Nach andern Nachrichten, die jedoch noch der officiellen Bestätigung ermangeln, sind die Hrn. Righini und Weber zu Kapellmeistern bey der deutschen und italienischen Oper, und die Hrn. Seidel und Gürrlich zu Musikdirectoren bey dem Theater ernannt worden. Hr. Kapellmeister Himmel wird auch bey besondern Gelegenheiten seine Beschäftigung finden; der Pension des Hrn. Kapellmeisters Reichardt haben Sie schon in Ihrer musikal. Zeit. erwähnt.

Für den Geburtstag des Königs am 5ten Aug. wird die Oper Adelheid von Mayr einstudirt.

Wien. Am vergangenen Peter Paulstage hörten wir endlich die längst erwartete, auf die Geburt des Königs von Rom verfertigte Messe in G von Kanne in der Augustinerkirche. Mit einem sanften Adagio fängt das Kyrie an, und schwebt cantilenenartig fort; beym Christe geht es in eine Fuga ricercata über in chromatischem Geschlecht, welche mannigfaltige Kunstschönheiten vereinigt; das Thema wird in Arsin et Thesin eingeführt, ist sowol per augmentationem und in seiner wahren Gestalt, als auch gerade und umgekehrt, zugleich bearbeitet. Das Gloria ist prachtvoll; adoramus te hebt sich als ein musikalischer Climax mit Sprüngen in die Quarte — gratias sanft mit Solo's — miserere kraftvoll — cum sancto spiritu, eine canonische Doppelfuge: kräftig ist das erste Thema, besonders die Septimensprünge; das Contrathema in laufenden Achteln auf Amen.

Das Credo ist in einer Art Mönchsgesang; die 4 Singstimmen springen darin mehrmals hervor bey schweigendem Orchester; — et incarnatus est, heilig erhaben mit Solo's — et resurrexit stark — et vitam venturi, eine mit galanten Sätzen gemischte canonische einfache Fuge. Sanctus, besonders osanna stark, doch zu oft wiederholt, benedictus, Canon in der Quinte für Tenor und Bass, streng und doch lieblich; der Chor nimmt den Canon wieder auf in den äussern Stimmen, doch ohne Verzierung; hier ist osanna glücklicher gerathen. — Agnus dei, Sopransolo mit Chören, auch in der canonischen Nachahmung, wehmuthsvoller Gesang — Miserere Gradation — Dona nobis, besonders glücklich das Thema ausgeführt als Quadricinium in canonischer Nachahmung auf einen Takt — Schluss mit dem Kyrie sanft. — Alle Sätze im strengsten Contrapunct — (Das Graduale und Offertorium waren eingelegt und von Michael Haydn.)

Ich habe versucht, den Charakter jedes einzelnen Satzes kurz zu bezeichnen. Jetzt noch etwas im Allgemeinen:

Herr Kanne hat schon durch frühere Compositionen seinen Beruf zur musikalischen Dichtkunst bewährt. Selbst seine kleineren Sachen, wenn auch hier und da Nachlässigkeiten in dem Satze vorkommen, sind Beweise musikalischen Talents. Die gegenwärtige Messe zeigt, dass ihm auch der ernsthafte Styl gelinge. Man sieht, dass es dem Componisten keine Anstrengung kostete, die Harmonien zu finden, auf welche sich seine einfach — so wie es die Erhabenheit des Gegenstandes verlangt — dahin schwebenden Melodien stützen. Diess gewährt dem Ganzen ein helles Colorit, wo keine Verwirrung der Lichter den Sinn des Zuhörers zerstreut, und den Genuss stört. Ohne auf Wiederholungen

zu stossen, fühlt man, dass Mozarts und Haydns Geister den Verfasser bey seiner Composition umschwebten. Besonders weht in dem et incarnatus est, ein hoher Geist, und ich achte diesen Satz für den gelungensten der ganzen Messe. Nach ihm setze ich das adoramus te, das mit der glücklich gewählten Figur, die ich Climax genannt habe, durchgeführt ist. —

Das Publicum, welches über die Verdienste des Hrn. Kanne einstimmig ist, war in einer der Erwartung, die es von seinem Kunstwerke hegte, angemessenen Stimmung: eine grosse Anzahl der Musikliebhaber war in der Kirche versammelt. Der Fürst Lobkowitz, der grossmüthige Gönner und Beschützer aller schönen Künste, befand sich vom Anfange bis zu Ende gegenwärtig. Er hat den Componisten jetzt unter seinen unmittelbaren Schutz genommen; und man hält sich für berechtigt zu erwarten, dass Hrn. Kanne's Talent unter solcher Pflege bald noch schönere Früchte bringen werde. Es ist übrigens auffallend, dass in einer Residenz, wie Wien, wo alles für theatralische Dichtung lebt, Hr. Kanne so wenig Aufmunterung findet, nachdem ihm für seinen Orpheus ein so lebhafter Beyfall zu Theil wurde. Man sollte meynen, dass einheimisches Talent um so mehr Anciferung verdiene, damit wenigstens der musikalische Ruhm der deutschen Nation nicht vergehe. Hr. Kanne hat noch zwey Opern fertig, *Miranda* und *Schloss Theben*, die sehr gelungen und reich an Schönheiten sind. Die erstere davon ist bereits von der Theaterdirection approbirt, und übernommen worden: doch ist von keiner Vorbereitung zu einer Aufführung die Rede. Unterrichtete wollen die Ursache in der Scheelsucht alterer Künstler finden, welche Leidenschaft überhaupt unter dem Theaterpersonale ziemlich einheimisch seyn soll. Ist dies gegründet, so sind sie zu bedauern; viel mehr Ehre würden sie sich erwerben, wenn sie junge Talente unterstützten und aufmunterten, anstatt sie zu unterdrücken. Dadurch versündigen sie sich an der Nation, welche durch lauten Unwillen und durch Kaltsinn gegen ihre eignen Verdienste sich rächen wird.

Wagner,
kaiserl. königl. Hauptmann.

Musikalische Nachrichten aus dem Mayländischen Modejournale (Corriere delle Dame) vom Anfang dieses Jahres an; im Auszuge mitgetheilt von E. F. F. Chladni.

No. I. vom 5. Jan. An dem Ballet Enea in Cartagine von Panzieri bey der grossen Oper in *Milano* wird vieles getadelt, und nur die Decorationen, die Kleidungen, die Maschinerie, und das Talent des Hrn. und der Mad. Coralli gelobt.

Die erste Sängerin auf dem Theater di S. Radegonda, Giacinta Guidi Canonici, vertheidigt den ersten Buffo, Pacini, gegen den Vorwurf, dass seine Action bisweilen zu komisch sey, wo sie ernsthafter seyn sollte. (Ihr Aufsatz zeigt, dass sie mit ihrem Talente als sehr angenehme Sängerin auch Verstandesbildung und Gutmüthigkeit verbindet.)

No. II. vom 12. Jan. Im teatro nuovo zu *Brescia* wird das Theater selbst prächtig, aber die Poesie und die Musik schlecht gefunden, indessen lässt man dem Verdienst der ersten Sängerin Gerechtigkeit wiederfahren.

Im teatro vecchio zu *Mantova* wird an Enea in Cartagine alles getadelt. In der Musik von Cimarosa hat man viele unschickliche Abänderungen angebracht, im Tanze wird Serpos und im Gesange Coppini gelobt, alles Uebrige soll nichts taugen.

No. III. vom 19. Jan. In *Bologna* wird eine neue Zeitung angekündigt, deren zweyter Theil, welcher alle Dienstage herauskommt, Nachrichten über Kunst u. s. w. unter andern auch über Musik und Theater, enthalten soll.

No. IV. vom 26. Jan. In *Verona* gefällt die Oper la vedova contrastata sehr, wozu die Sängerin Erminia Finzi besonders beytragt; sie ist auf ein Jahr nach Neapel für das teatro di S. Carlo verschrieben.

No. V. vom 2. Febr. Ueber die auf dem teatro della Scala zu *Milano* aufgeführte grosse Oper: Abradate e Dircea, Poesie von Luigi Romanelli, Musik von Giuseppe Nicolini. Die Musik von Nicolini wird im Ganzen gelobt, der 2te Act mehr, als der erste. In Ansehung der Ausführung wird bemerkt, dass zwar jede Stimme für sich gut sey, dass sie aber nicht mit einander

harmonirten. Die Decorationen und Kleidungen werden sehr gerühmt, nur sey die erste Sängerin als Dircea eben so wenig einer asiatischen Wittwe, als die Gafforini dem Abradate in Ansehung des Costums ähnlich gewesen.

Ueber die auf dem teatro di S. Radegonda aufgeführte Oper: Monsieur de Montanciel, ossia l'albergo magico. (Als Componist wird Bigatti genannt, aber in Turin, wo die Musik ebendieselbe war, ward sie Mosca in Neapel zugeschrieben.) Die Musik wird sehr gelobt, und auch die erste Sängerin Giacinta Guidi Canonici und der erste Buffo Luigi Pacini. Auch die übrigen haben zu dem Erfolge das Ihrige beygetragen.

No. VI. vom 9. Febr. In *Mantova* hat der Musikmeister Fazzi, dessen Compositionen vorher nicht gefallen wollten, durch seine neue Oper: la vera costanza o la cosa che non si trova, sich vielen Beyfall erworben; die Sängerinnen Canepini und Ferri haben die Erwartung übertroffen etc.

No. VII. vom 16. Febr. Das Ballet: Boemondo principe di Salerno von Panzieri auf dem grossen Theater in *Milano* hat nicht sehr gefallen, Hr. und Mad. Coralli haben es indessen gerettet.

In *Neapel* hat das grosse Ballet Armida von Henry, der erst 26 Jahr alt ist, sehr gefallen.

In *Bergamo* hat sich die Sängerin Marcolini sehr ausgezeichnet; sie wird nach Mayland gehn.

No. VIII. vom 23. Febr. Auf dem teatro di S. Radegonda in *Milano* hat die erste Sängerin Giacinta Guidi Canonici am 20. Febr. ihre Benefizvorstellung gegeben, und ebensoviel Grazie als Talent gezeigt; es sind verschiedene Gedichte zu ihrem Lobe erschienen.

No. X. vom 9. März. Auf das Drama Maomet von Gioja und das Ballet il Balduino, mit der Musik von Zingarelli, die in Rom aufgeführt worden sind, ist ein dort erschienenes satyrisches Gedicht eingerückt.

Die in *Milano* auf dem teatro di Radegonda aufgeführte Oper: Le nozze poetiche, ovvero Bietolino sposo, von Ferdinando Orlandi, wird gelobt, sowol in Ansehung der Composition, als der Ausführung. In dem Corriere Milanese, wo selten oder nie etwas gelobt wird, ward (wie mich dünkt, mit Unrecht) sehr nachtheilig davon geurtheilt.

No. XI. vom 16. März, enthält eine sapphische Ode zu Ehren des Giambattista Velluti, ersten Sopransängers bey der Oper in Turin.

No. XII. vom 23. März. Nachrichten von den beyden auf dem teatro di S. Radegonda in Milano gegebenen Stücken: le lagrime di una vedova, von Generali, und le due gemelle, von Nicolini. (Die Opera buffa Gesellschaft in diesem Theater ist jetzt eine andere, als die, welche in der Carnevalszeit da war, und bey welcher die Guidi Canonici als erste Sängerin, und Pacini als erster Buffo sich auszeichnete.) Die erste Sängerin, Girolama Dardanelli Corradi, ihr Mann, Giuseppe Corradi, als erster Tenor, und die ersten Buffi, Giovanni Liparini und Filippo Spada, werden gelobt, ingleichen auch in ihrer Art die seconde donne Teresa Spada und die etwas schüchterne Pierina Recurti. Indessen sey doch in dem vorigen Herbst die erste Sängerin in den lagrime di una vedova von der Pinotti etwas übertroffen worden, und Hr. Corradi sey bisweilen etwas nachlässig gewesen, und habe nicht immer den Sinn der Rolle gehörig ausgedrückt.

Hierauf folgt ein Sonnet zu Ehren der Gafforini, welche auf dem grossen Operntheater die erste männliche Rolle spielte.

No. XIII. vom 30. März. Ein Brief eines Zöglings von Zingarelli, über die Ursache, warum das Oratorium: Il trionfo di Davide von Zingarelli, in Mayland nicht gefällt, da es doch in Rom, Venedig, Ferrara, Bologna etc. vielen Beyfall gefunden hat. Die Ursache soll theils an der nicht guten Ausführung liegen, theils daran, dass man sich gar zu viele willkürliche Veränderungen erlaubt, vieles weggelassen, und hingegen vieles Andere hineingeflickt hat, so dass Zingarelli es wol nicht für seine Arbeit anerkennen würde.

Hierauf folgt ein Gedicht auf Ferdinando Orlandi als Componisten der Oper: le Nozze poetiche.

No. XIV. vom 6. April. Die Aufführung des Oratorium, oder der geistlichen Oper: Il trionfo di Davide, von Zingarelli, im teatro della Scala zu *Milano* wird auf eine Art beurtheilt,

die mit dem, was im vorigen Stücke darüber von einem Zöglinge Zingarelli's gesagt ist, vollkommen übereinstimmt. Es wird hinzugefügt, man könne es füglich damit entschuldigen, weil die Fastenzeit doch eigentlich zur Penitenz bestimmt sey; eine Dame habe bey dem Weggehen aus einer Gesellschaft in das Theater ganz richtig gesagt: Andiamo, Signori, mortificarci un poco al teatro.' Es wird auch mit Recht in Ansehung des Costums manches getadelt, z. B. dass David nicht hirtenmässig genug gekleidet ist, sondern, fast wie ein römischer Consul, eine Art von purpurfarbner, über den linken Arm geschlagenen Toga trägt.

Wichtige Nachricht.

In letzter Leipziger Ostermesse wurden von den Dichtern unsers Vaterlandes *zwey* neue Metaphern zu Markte — und zu gleicher Zeit in einer der grössern Städte Deutschlands bey Gelegenheit einer alt gegebenen italienischen Oper *ein* ganz neues Abbellimento, vulgo Variationen, zur Execution gebracht. Beyde werden, in Kupfer gestochen, mit einem wichtigen Commentar versehen, nächste Michaelmesse erscheinen. Da sich dies Werk seiner Seltenheit wegen von sich selbst halten wird, denkt man weder Pränumeration, noch Subscription auf selbiges anzunehmen.

Recension.

Trois Quatuors pour 2 Violons, Alto et Violoncelle, comp. par Eybler. Oeuv. X. à Vienne, chez Jean Trag et Fils. (Preis 2 Thlr.)

Wenn ein immer angenehmer Gesang, immer fassliche Harmonien, und eine selbst dem ungeübten Kunstverstande immer begreifliche Durchführung. Eigenschaften sind, die eine, ausschliessend für gesellschaftliche Unterhaltung berechnete Musikgattung empfehlen — wer zweifelt aber, dass sie es sind? — so können die genannten drey Quatuors auf den Beyfall des Liebhabers, so wie des Kenners, der ohne übertriebene Prätension jede Sache nach ihrem Verhältnis zu ihrem Zwecke beurtheilen will, gegründeten Anspruch machen. Nach so vielen gigantischen, verkünstelten, gleichsam nur Pein des unbefangenen Zuhörers angelegten Producten dieser Musikgattung — die Haydn zu Ehren gebracht, und die seine Nachahmer zur Verzweiflung bringt — ist es wirklich angenehm, auf eine Arbeit zu treffen, die bey denen, welche sie vortragen, und sie anhören, keine ungewöhnliche Kunstfertigkeit voraussetzt, die immer angenehm unterhält, und das Gemüthliche des Zuhörers in Anspruch nimmt. Wer möchte auch immer am scharfen Stechen mit Lanze und Speer auf Leben und Tod sich ergötzen! wer gefällt sich jetzt nicht mehr bey dem gefahrlosen Carroussel, wo auf schön geputzten Pferden, mit hölzernen, aber vergoldeten Lanzen, nach einem Ringe, dem Preise des Sieges, gekämpfet wird! — Zwar etwas mehr Würze hatte der Componist wol seinem Producte noch geben dürfen. Sie würde seinen überflüssen Gesang mehr noch herausgehoben haben. Doch empfehlen sich das Finale des ersten Quatuors und die Variationen des zweyten, durch eine fleissige, sorgfältigere Durcharbeitung, die eben wegen des Contrastes mit vorhergehenden sanftern Stücken sehr gefallt. Aber verschweigen dürfen wir auch nicht, dass so mancher Gedanke, besonders der Menuet in A, an Haydn erinnert. Dieser grosse Künstler hat die Minen des Quatuors, so wie Handel die Goldgrube der Fuge, wie erschöpft, und glückliche Augenblicke sind es, die auf eine neue, obgleich nicht allzureichhaltige Ausbeute noch führen. Mit Sorgfalt muss also der neuere Componist solche ähnliche Anhangsgedanken vermeiden: denn der nicht geübte Zuhörer, welcher die Ausführung, die doch grösstentheils allein den Werth eines Kunstproductes constituiret, nicht fasset, und sich an die äussere Form hält, ist nur zu oft, und zu übereilt, mit seinem Ausspruch über Reminiscenz und Entlehnen fertig, wodurch er den Künstler kränkt und sich selbst einen schönen Genuss verkümmert.

(Hierbey die Kupfertafel No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Proben einer neuen Notenschrift.

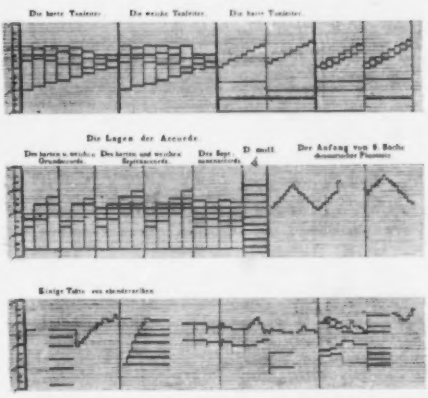

Die Proben der neuen Notenschrift in der gewöhnlichen Schrift

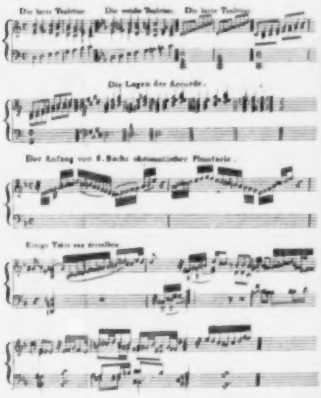

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31ten July. Nº. 31. 1811.

Aphorismen über den Choral.

Es kann nicht fehlen, dass in diesen Zeiten, wo so viele Sammlungen von Chorälen für verschiedene Zwecke bearbeitet und geordnet erscheinen, auch mehrere Ansichten und Ideen über diesen Gegenstand zum Vorschein kommen müssen. Es scheint gleichsam zur Tagesordnung zu gehören, jetzt, wo man überhaupt eine Reform der Liturgie beginnen will, um die vermisste Religiosität wieder einheimisch zu machen, auch den Choral sorgfältiger in Anspruch zu nehmen. Wenn auch diese Bemühungen ihren beabsichtigten Zweck nicht erreichen sollten: so haben sie doch das Gute, vieles zur Sprache zu bringen, woran vielleicht erst spät gedacht worden wäre. Der Vf. dieses Aufsatzes theilt hier bescheiden und offen seine Ideen und Ansichten mit; sollten sie auch weniger neu seyn, so scheinen sie ihm doch wahr und vielleicht dazu geeignet, mehrere denkende Männer und warme Beförderer des Wahren und Guten zu ähnlichen Mittheilungen aufzufordern. Früher oder später muss dann doch das als besser Erkannte auch ins Leben übergehen. —

Der Choral bedarf, sowol dem Inhalte, als auch der Form (Melodie) nach, noch mancher sehr nothwendigen Verbesserung. Es kann niemanden entgehen, dass in unsern Gesangbüchern zwischen dem Texte und den Melodien eine grosse Disharmonie vorwaltet. Viele Lieder fangen mit freudigen und frohen Gefühlen an, und die Melodie, welche gewählt wird, entspricht ganz dem Texte; in der Mitte des Liedes kommt aber der Betrachtende entweder auf seine Schwachheiten, oder auf die Widerwärtigkeiten, welche er zu bekämpfen hat, und dieser letzte Theil wird *auch* auf die Melodie der ersten Hälfte gesungen: (z. B. Ich singe dir mit Herz und Mund; Nun danket alle Gott.) Es wäre daher um der Einheit willen zu wünschen, dass die Dichter in ihren religiösen Gesängen nur Ein Hauptgefühl durchführten, und sollten dadurch die Lieder auch eine geringere Anzahl von Versen bekommen. — Viele Lieder hingegen fangen traurig an und enden freudig; dessen ungeachtet geht der ganze Text nach einer und derselben Melodie: ja man geht oft dabey so handwerksmässig zu Werke, dass man die Melodie als das *non plus ultra* betrachtet, und viele Lieder, sie mögen nun einen Inhalt haben, welchen sie wollen, nach einer und derselben Melodie zu singen bestimmt, weil es der Rhythmus verträgt. Die Lieder mögen Passionslieder, Busslieder, Sterbelieder, oder Lob- und Danklieder seyn: passen sie vermöge ihres Rhythmus zu der Melodie: Nun danket alle Gott, oder: Ich singe dir mit Herz und Mund, so müssen sie auch alle nach dieser gesungen werden. Diese Aufgabe (Vereinigung des Textes mit der Melodie) zu lösen, wäre meines Bedünkens etwas sehr Wichtiges für die Sammler und Herausgeber unserer neuern Gesangbücher gewesen; zum wenigsten vortheilhafter, als ihr Streben, an die Stelle der lebendigen und unvergänglichen Kraft der alten Symbolik die leeren und kalten Formen *der neuern Zeitsystems* zu setzen *). — Das erste Erforderniss bey der Verbesserung des Chorales wäre demnach, dass in dem Texte jedes Liedes Einheit herrschte — dass nur ein

*) Anm. In dem Gesangbuche von Herold ist schon viel dafür geschehen; die Lieder haben daher oft nur einen oder zwey Verse.

Hauptgedanke durch das Ganze durchgeführt würde. Das religiöse Lied darf so wenig, als irgend ein anderes, alle Gefühlszustände des Menschen zusammenreihen, sondern nur für Einen Zustand geeignet seyn, denn sonst gleicht jedes Lied dem Vater-Unser, welches auch auf einmal alle möglichen Verhältnisse des Menschen berücksichtigt, jedoch von Luthern mit Recht *die sieben Bitten* genannt wurde. Es ist daher eine falsche Ansicht der Dichter, wenn sie in ihre religiösen Lieder alles mögliche aufnehmen, und noch dazu *nach einer und derselben Melodie* hersingen lassen, da der Mensch doch schon genug zu thun hat, wenn er sich für Einen Hauptgedanken, für Ein Gefühl fesseln will. —

Doch wir vermissen an dem Chorale noch mehr. Unsern religiösen Volksliedern (zum wenigsten dem grössten Theile derselben, vorzüglich in den neuesten Gesangbüchern,) ist das *Lebendige* und *Leben Erzeugende* genommen — ich meyne, die gereinigten Bilder der Natur, an welche das Volk seine erste Geisteserhebung zu knüpfen pflegt. Diese Symbolik der Natur, zur Lehrerin des Uebersinnlichen erhoben, bleibt ewig dem Volke theuer und werth; diese rein natürliche Form kann nie veralten: denn ist diese Symbolik heilig und rein aus den Tiefen der Natur geschöpft, so mag die Volkscultur steigen oder fallen — sie mag sich gestalten, wie sie will: immer wird eine solche Symbolik ihren stetes erziehenden Einfluss auf das Volk ausern. Alle die Formen, welche dem Zeitgeiste gemäss auch in den religiösen Gesängen eingeführt worden sind, werden zu verschiedenen Zeiten nicht die Empfänglichkeit der Mehrzahl finden: denn diese Cultur bleibt nicht; und wenn auch die Moral in diesen Liedern noch so rein dargestellt ist, sie ist wechselnd. Wenn aber für die religiösen Volkslieder eine Form gewählt wird, welche in jeder Periode der Cultur den Volkscharakter, als eigenthümlichen, fasst, so bedarf es nie einer Veränderung und Umgestaltung der heiligen Gesänge, ausgenommen in Hinsicht der Sprachform. Man beobachte von Zeit zu Zeit den Volkscharakter, und jeder Aufmerksame wird finden, dass er alle seine Gedanken, seine Ansichten, und seine moralischen Grundsätze zugleich mit den Bildern natürlicher Nothwendigkeit aussprecht, an welchen sie ihm deutlich wurden. Dadurch verräth das Volk selbst die Form, durch welche man auf dasselbe bleibend einwirken kann. Warum wollen nun die Repräsentanten der Volkserziehung dies nicht berücksichtigen? Müssen sie es nicht, wenn sie andern der Nothwendigkeit selbst Gehorsam leisten wollen? Ja, es blieb von jeher keinem Menschenforscher fremd, dass eine Symbolik, welche ganz dem *Gegenstande*, welchen sie enthüllt, angemessen ist, nicht etwa nur für die niedere, sondern auch für die höhere Cultur der Menschheit sich eignet. Jeder Stand findet dann in einer solchen Symbolik der Naturnothwendigkeit Nahrung für sein Inneres; je höher er steht, desto höher und reiner wird er sie deuten: je tiefer, desto weniger wird er den Umfang, die Tiefe und Höhe der Bedeutung kennen, aber er wird das dadurch für seine moralische Nothwendigkeit Geoffenbarte, wenn auch noch dunkel, sich vorstellen und daran festknüpfen können. Die Form, welche grösstentheils in unsern jetzigen Gesangbüchern herrscht, ist gegen die Natur des werdenden Menschen; sie erfasst den Menschen nur auf Einer Stufe, und noch dazu auf einer, zu welcher sehr selten die ganze Volkscultur gelangt; sie ergreift den Menschen nicht als ganzen Menschen. Daher ist in solchen Liedern kein geringer Theil von der Gleichgültigkeit zu suchen, welche die Mehrzahl des Volkes gegen den Gottesdienst zeigt, und auf diese ist doch vorzüglich Rücksicht zu nehmen; denn der gebildetere Theil strebt auch ohne solche Reizmittel vorwärts. — Es ist sogar gegen den Geist des Evangeliums. Wodurch wird das Evangelium dem forschenden Menschen ewig neu und ewig wahr bleiben? Dadurch, dass seine höchsten Lehren und Wahrheiten, die höchste und reinste Nothwendigkeit des Gottesreiches, an die Symbolik des Naturreiches geknüpft sind. Alles Grosse und Herrliche offenbarte Jesus den Menschen in passenden Bildern, entweder aus dem Leben der grossen Natur, oder aus dem Kreise der höhern Natur, aus dem Leben der Menschen entlehnt. Dieses Hinweisen auf die nothwendigen Gesetze der Natur sollte nach und nach dem Menschen *dieselbe Nothwendigkeit auch in seinem Werden und in seiner Natur* ahnen lassen

und für ihn zum leitenden Gesetz erheben. Gott hat keine andere Form der Offenbarung gewählt; unser Herr hat in keiner andern den Willen des Vaters den Menschen enthüllt, als durch die sprechende Natur; beyde lassen an der niedern Natur die höhere sich finden, und Hohe und Niedere (Gebildete und Ungebildete) verehren sie als die *erste* und *letzte* Quelle göttlicher Offenbarung. Welcher Priester oder Lehrer kann es nun wagen, *blos die menschliche Natur* (in den moralischen Formen) als sprechend einzuführen, da selten Einer den Andern versteht, noch weniger, wenn die Rede von ihm selbst ist? Alle hingegen hören lieber die Sprache der grossen Natur: denn jeder versteht und fasst dieselbe nach seinen Kräften, und für jeden spricht sie dadurch erziehend. In der grossen Natur findet sich erst der Mensch; durch sie wird er auf sich selbst (als die höchste Potenz derselben) geleitet. Wer ist nun im Stande, diesen nothwendigen, ewig fortdauernden Gang zu stören? Doch nur derjenige, welcher ihn nicht erkannt hat und nicht Folge leisten kann. Der grössere Theil unsrer Gesangbücher enthält nichts, als eine ausgesponnene, immer wiederkehrende moralische Selbstbetrachtung. Wie wenig eine solche Form der Mittheilung *das Ganze* lebendig erhält, weiss jeder Volkserzieher. Alle Formen, worin die Nothwendigkeit der grossen Natur entweder erhebend oder beschämend zu der werdenden Freyheit des Menschen spricht, (Fabel, Parabel etc.) haben von jeher den bildendsten Einfluss auf die Veredlung der Volkscultur gehabt. Bey dieser Nothwendigkeit hat der Mensch keinen Spielraum zu Ausflüchten. Allein so bald *nur von dem Menschen* die Rede ist, so ist er oft geneigt, das, was als nothwendig dasteht, für Willkühr zu halten. —

Was nun *in Rücksicht der Melodien* (wenn nämlich eine solche Sammlung von Liedern, deren Inhalt und Form wir andeuteten, vorhanden ist,) zu wünschen wäre, das könnte auf Folgendes concentrirt werden. Es ist anerkannt, dass die äussere Umgebung einen wesentlichen Einfluss auf den innern Menschen hat. Das Geschäft, welches die Nation vorzüglich treibt, die Gegenden, welche sie bewohnt, ihre Regierungsform, ihre mehrere oder mindere Verbindung mit andern, und eben mit diesen oder mit jenen Nationen etc. alles dies modificirt und individualisirt in ihnen den allgemeinen Menschencharakter. Dem Eindrucke der Aussenwelt entspricht immer der Ausdruck der innern Welt; und so kann es nicht fehlen, dass der Ausdruck für einen und denselben Gefühlszustand des Menschen, mag er nun als Rede, oder als Gesang erscheinen, sich bey verschiedenen Menschen auch verschieden offenbaret. Doch wird unter allen diesen Formen immer nur Eine die genügendste und vollendetste seyn, und diese wird man bey den Menschen finden, welche zu der vollkommneren Gestaltung dieser Form des Ausdrucks von Innen und Aussen mannigfaltig begünstiget werden. Es kann daher niemanden leicht entgehen, dass man in den Kirchen verschiedener Länder und Confessionen auch den verschiedensten Ausdruck für ein und dasselbe wahrnimmt. So findet man in einigen catholischen Ländern Melodien, welche die reine Demuth, die innige Hingebung in Gottes Willen, mit Seelengrösse verbunden, so einzig und unübertrefflich darstellen, dass nichts mehr zu wünschen übrig bleibt. In manchen Ländern haben die Melodien für frohe, heitere und zufriedene Gefühle einen so rein und beseligend ansprechenden Ton, dass jeder, welcher von gleichen Gefühlen sich oft beseelt fühlt, hier am liebsten und freyesten mitsingt. Für die beengenden, traurigen, ungewissen Gefühle hört man bey einigen Nationen Melodien, welche nicht treuer dem beengten Zustande eines solchen Menschen entsprechen können. Muth und Beharrlichkeit im angefangenen Guten — wo hört man diese trefflichen Eigenschaften sich kräftiger aussprechen, als z. B. in der ächt protestantischen Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott? — Nicht selten vernimmt man auch die Aeusserung: man hört jetzt gar keinen solchen kräftigen Choral von neuern Componisten, als es sonst der Fall war; es scheint, als wäre die Kunst geschwunden, in dem Sinne der mährischen Brüder, Luthers und Bachs, solche kräftige und den Inhalt ganz verherrlichende Melodien zu componiren, wie wir sonst zu haben pflegten. Ich glaube wol behaupten zu dürfen, dass diese Producte den Einfluss der Zeit nie verleugnen können; dass wir also jetzt weniger solche treffliche

Kirchengesänge erhalten, wie abedein, das liegt tiefer, und scheint mir auch fast unmöglich. Es sind also auch die einzelnen Perioden in jedem Volke zu unterscheiden; denn die eine war und ist günstiger für solche classische Producte, die andere aber weniger. — Da diese angeführten Thatsachen, (welche noch mannigfaltig hätten vermehrt werden können) nicht zu leugnen sind, so glaube ich, es würde von grossem Nutzen für die Liturgie seyn, wenn durch eine psychologisch-kritische Sammlung alles das, was hier und da zerstreut, aber einzig in seiner Art ist, zu einem Ganzen vereinigt, und daraus erst ein vollkommenes Choralbuch verfertiget würde. Zu dem Ende wäre es gut, wenn mehrere religiöse, fromme Männer, sowol Volkslehrer, als auch Musiker, und vorzüglich Singmeister, sich zu einem solchen Bunde vereinigten, um in Verbindung mit den besten Meistern jedes Landes durch gegenseitige Unterstützung, geleitet von der Liebe zur guten Sache, alle die vorhandenen Formen des Ausdruckes zu sammeln, *welche die Nothwendigkeit der menschlichen Natur unter den unerlässlichen Bedingungen und Begünstigungen von Innen und Aussen, als unabänderlich und unter gleichen Bedingungen als ewig wiederkehrend geoffenbart hat.* — Jeder Beförderer dieses Unternehmens müsste vorzüglich die classischen Producte aus den besten Perioden seines Volkes wählen, und so möchte wol manches Treffliche aus dem grauen Alterthume wieder in unsrer Mitte gehört werden. Dass dieser Kreis mehrere treffliche Psychologen in seiner Mitte haben müsste, um nicht in die Gefahr zu kommen, bey der Ordnung des Aufgefundenen der sich nach nothwendigen Gesetzen offenbarenden Gefühlsnatur Eintrag zu thun, sondern vielmehr mit Leichtigkeit derselben entgegen zu kommen: dies versteht sich von selbst. Die Gefühle theilen sich nach ihren Erfolgen in erweiternde und beengende: nach dieser in der Natur sich ankündigenden Verschiedenheit müsste auch die Hauptabtheilung der Melodien, oder der Formen des Ausdrucks für diese Gefühle, geordnet werden: (Man kann mir hier nicht erwidern, dass die Gefühle bey vielen Menschen eine von vielen andern abweichende Form der Aeusserung haben; dass z. B. die Freude erweitere und beenge etc. denn hier darf doch nur das Allgemeine berücksichtigt werden.) Jede von diesen Hauptabtheilungen dürfte dann wieder die verschiedenen Modificationen des Einen enthalten, jedoch nur die einfachsten und nothwendigsten, damit der Melodien nicht zu viele, aber doch die wesentlichsten Modificationen berücksichtigt würden. Der beengende Gefühlszustand hat unendlich viel Formen, in welchen er sich offenbart; allein, wollte man auf alle die feinen Nüancen Rücksicht nehmen, so würden der Melodien zu viele. Es ist also dann hinlänglich für den Volksgesang gesorgt, wenn nur die wesentlichsten Hauptmodificationen eines und desselben Zustandes in Anspruch genommen werden; mehr bedarf es nicht. Auf diese Weise würde doch dem Unwesen begegnet, nach welchem man Eine Melodie für eine Reihe von Gesängen ganz heterogenen Inhalts bestimmt. Für jede Hauptrubrik des Gesangbuchs, (deren dürften freylich nicht so viele seyn, als wir in manchen dickleibigen Werken der Art vorfinden,) würden 6 bis 8 Melodien hinreichen, welche dessen ungeachtet nicht sehr von einander unterschieden seyn würden, weil sie ein Hauptthema vergegenwärtigen. So könnte man immer ungefähr ½ Melodien auf ¼ Lieder dafür annehmen. Wenn wir auch weniger Melodien und weniger Lieder für unsern Gottesdienst erhalten sollten: das schadet nichts; das Classische behält ewig seinen Werth und Interesse, und wird dauernder dem Gedächtnisse eingeprägt, aus welchem Grunde so viele Gemeinden das Neue nicht annehmen wollen — was ihnen auch gar nicht zu verdenken ist, zum wenigsten den erwachsenen Mitgliedern derselben. — Wendet man mir ein: ja, wenn auch ein solches Werk zu Stande käme, wie soll es bey den Gemeinden Eingang finden? Darauf lässt sich sehr leicht und bestimmt erwidern: Man fange nicht bey den Grossen an, sondern bey den Kleinen! Von der Schule aus muss der Kirchengesang verbessert werden. Es gelingt dem Menschen alles, wenn er nur die Art und Weise versteht, nach welcher er das Werk beginnen soll. Ruft man mir zu: Deine Wünsche und Vorschläge sind gut gemeynt, aber wenigstens jetzt unausführbar: so begnüge ich mich mit dem Bewusstseyn, für eine Sache einige Winke gegeben zu haben, welche nur in der

vereinten Kraft eines reinen, geläuterten, dem Guten und ewig Haltbaren alles opfernden Humanitätsvereines ihre Vollendung erreichen kann.

M. Friedr. Wilh. Lindner,
Privatdocent der Philosophie zu Leipzig.

Nachrichten.

Rom, d. 12ten Juny. Seitdem hier die Municipalität, an deren Spitze der Herzog Braschi als Maire steht, die Entreprise der Theater übernommen hat, ist ein neues Leben für die hiesige Oper aufgegangen. Die Gesellschaft bey dem Teatro della valle ist ausgezeichnet. Die Sängerinnen sind: Charlotte Haser (die durch die Municipalität auf die ehrenvolleste Art von Neapel hieher zurückberufen wurde) Luigia Valsovani, Caterina Amati, Margherita Bertozzi. Die Sänger: Andrea Nozzari, Bertozzi, Magrini, Tenoristen; Antonio Parlamagni, Angelo Ranfagna, Zambelli, Sciarpelletti, Bassisten. Ausserdem 6 Weiber und 12 Manner für die Chöre. Auch das Orchester ist so gut, als es nur in Rom seyn kann. Unter diesen Umständen beschloss die Municipalität, welche mehr auf würdige Darstellungen als auf den Geldertrag sieht, *Don Giovanni* von Mozart zu geben, welches auch gestern Abend im Teatro della valle geschah. Früher war es bestimmt, diese Oper genau nach der in Leipzig gedruckten Partitur zu geben: dies ist jedoch nicht geschehen. Ich werde genau die Veränderungen, nebst den Gründen, die dazu anriethen, angeben und überhaupt ausführlicher von dieser Oper sprechen, da mir die Erscheinung derselben auf einem römischen Theater allerdings sehr merkwürdig scheint.

Das Haus war gedrängt voll und das Publicum die ganze Oper hindurch in der gespanntesten Aufmerksamkeit. Das Orchester war verstärkt, zwey kleinere Orchester auf dem Theater. Decoration, Kleidung und dergl. vortrefflich. — Die Ausführung im Ganzen genommen war nicht ganz vollkommen, doch ohne bedeutende Fehler. Man hatte 15 oder 16 Flügel- und Quartett-Proben, 6 Proben für die Scene, und 10 volle Orchesterproben gehalten. Bey italienischen Opern macht man selten mehr als die Hälfte. Das Orchester ist die deutsche Musik nicht gewohnt, am wenigsten die von Mozart, aber es gab sich in den Proben alle Mühe, und die Ausführung gelang wirklich über Erwartung. Die Tempi wurden so genommen, wie man sie in Wien hörte, nur die Ouvertüre nahm man in einem etwas mässigern Tempo, damit nichts verloren ginge. Hätte man sie so schnell genommen wie in Wien, so wäre sie undeutlich geworden. An der Musik hat man sich nur an zwey Stellen vergriffen. Im 2ten Act nemlich in der Scene des Duetts zwischen D. Giovanni und Leporello lässt Mozart (mit vortrefflichem Effect) die Worte des Geistes von Blasinstrumenten begleiten, unter denen auch 3 Posaunen sind. Nach vielem Suchen fand man endlich in Rom drey Leute, die prätendirten Posaune blasen zu können. In den Proben aber ergab es sich anders. Man probirte die paar Takte gewiss 5omal, aber es ging nicht mit der Alt- und Tenorposaune und man musste sie weglassen. Man gab ihre Part den Hörnern, die gut sind, und nun ginge gut im Orchester, aber Zambelli (der Geist) war nie sicher. Zuletzt beschloss man, den Geist menschlicherweise im Rec. parlante moralisiren und prophetisiren zu lassen, und ich meyne, man that wohl daran. Man gab nun aber doppelt Acht auf die Posaunen in den Ensembles. Mit der Bassposaune ging es gut, und mit den beyden andern nach vielen Proben erträglich. — Im Finale des 2ten Actes musste man wegen der Unsicherheit in Intonation des Zambelli und wegen des leicht zu befürchtenden Aufstandes im Publicum, das sehr geneigt ist, bey Fehlern zu lachen und zu necken, die schöne Stelle schneiden: *non si pasce di cibo terrestre* (inclus.) bis *tu m'invitasti a cena* (exclus.) Es that mir innig weh, diese Takte, die Mozart mit so viel Geist schon in der Ouverture giebt, herausnehmen zu sehen — aber man musste es thun, wenn man nicht dem Ganzen schaden wollte. Diese beyden Veränderungen werden Gnade finden. — Im Sommer mag man in Rom keine lange Oper. Leicht gefällt eine Oper, wenn sie kurz und nicht ganz schlecht ist — aber ein *langes* Meisterwerk nimmt man

kalt auf, weil es hier gar zu heiss ist. Das Theater fängt Abends 10 Uhr an, auch wol halb eilf. Um 1 Uhr will man doch wenigstens essen, also etc. Man musste daher einige Stücke Mozarts herauslassen, doch keins der Bedeutenden. (Weiter unten verzeichne ich die aufgeführten Stücke.) Ist das verzeihlich? ich denke, ja. Die Freyheit endlich, die man sich nahm, einige Stücke zu versetzen, wodurch man nicht dem grossen Mozart, sondern dem gar kleinen De Ponte zu nahe trat, bedarf keiner Entschuldigung, eben so wenig wie die Veränderung einiger Recit. parl., in denen man Zweydeutigkeiten und wirkliche obscöne Dinge strich. — Personen: Don Giovanni, Antonio Parlamagni, ein braver Acteur, schöne Bassstimme, wenig Musik, für diese Rolle etwas zu alt. Auch hätte er wol den D. Giovanni, wenn auch nicht nobler, doch etwas vornehmer geben können. Donna Anna, Charlotte Häser. Man rühmt ihre Action in der Introduzione und in der Scene des Duetts. Als Sängerin fand sie den gewohnten lauten Beyfall — nur wünschte man, sie hätte mehr freyern Gesang. Don Ottavio, Andrea Nozzari, gefällt sehr und mit Recht. Il Commendatore, Luigi Zambelli, gute Bassstimme, ohne Musik — nach vielen Proben nicht übel. D. Elvira, Luigia Valsovani, gute Stimme und angemessne Action, wenig Musik. Zuletzt hatte sie aber denn doch ihre Partie begriffen und gefiel. Leporello, Angelo Ranfagna, wenig Stimme, gute Kenntnis der Musik, vortrefflicher Schauspieler, gefällt ungemein. Masetto, Gioachino Sciarpelletti, vortreffliche Stimme, nothdürftig Musik, führt seine Part recht brav aus. Zerlina, Caterina Amati, jung, sehr schön, angenehme Stimme, allerliebste Action — ohne alle Musik, aber mit vortrefflichem Gehör — fand viel Beyfall.

Aufgeführte Stücke.

Overtura, nicht klar genug für die Römer, mässiger Beyfall. *Introdusione*, Leporello gefiel. — *Terzett*, nicht besonders. *Duett* gefällt sehr, man rühmt es ungemein, (wie es seyn muss) findet es doch aber für italienische Ohren etwas hart und zuweilen rauh. Man bewundert jedoch den grossen hinreissenden Ausdruck im Recitativ und im Duett selbst. *Cavatina*, Elvira gefällt. *Aria*, Leporello, gefällt sehr. *Duettino*, (Zerlina und Masetto mit Chor) findet man allerliebst. *Duettino*, Zerlina u. Giovanni (A dur) eben so und noch mehr. *Aria*, Elvira (davon weiter unten.) *Quartetto*, erregt gar keine Theilnahme, weil es zu bescheiden endigt. *Aria*, Giovanni, gefällt mässig. *Finale*, macht furor und man preist es, wie es verdient. Ganz vorzüglich rührt die *Stretta*. Noch gefällt im Finale ganz ausserordentlich das Sätzchen *a tre* mit Blas-Instrumenten (B dur).

Duettino, (*Eh via buffone* etc.) ist nicht bedeutend, und macht daher wenig Effect. *Terzetto*, gefällt nicht so sehr, wie es sollte. Es würde mehr gefallen, wenn nicht unglücklicherweise Parlamagni und die Valsovani zuweilen fehlten. *Canzone* des Giovanni, macht wenig Effect. *Aria*, Donna Anna (davon weiter unten.) *Sextett*, gefällt wenig. *Arie*, Don Ottavio, gefällt ziemlich. *Duett*, Giovanni und Leporello, gefällt. *Arie*, Zerlina, (aus dem ersten Act, F dur) nennt man eine *cosetta graziosa*. *Finale*, macht keinen besondern Effect.

Man schliesst die Oper (wie in Wien) mit dem Chore der Furien u. s. w. *Vieni, c'è un mal peggior*. Die Oper im Ganzen hat gefallen, aber sie hat keinen *Furor* gemacht. Ich habe mich bemüht, das öffentliche Urtheil kennen zu lernen, das man in den verschiedensten Klassen des Publicums über diese Oper fällt. Alle bewundern die Composition als ein Meisterwerk in Hinsicht auf Wahrheit und Stärke des Ausdrucks, Gelehrsamkeit, reiche und geniale Instrumentation. Alle erkennen in Mozart das weitumfassende Genie. Man nennt die Oper *una musica bellissima, superba, sublime, un musicone, ma* — alle setzen auch ein *aber* hinzu, doch mit ungemeiner Bescheidenheit, und viele mit einer gewissen Furcht und Scheu. Man rühmt alles, ohne irgend etwas geradezu zu tadeln, aber man meynt, vieles sey nicht *del gusto del paese*. Und darin hat man vollkommen Recht. Man sagt, es finden sich in dieser Musik unendlich viele *stranezze*, die wol *bellissime* seyn möchten, aber an die man noch nicht gewöhnt sey, und die

man daher noch nicht gustire, wie sie es wol verdienten. Auch das mag wahr seyn. Immer zeugt es sehr für die grosse Empfänglichkeit und für die Liebe zur Kunst im Allgemeinen, dass man diese den Römern wirklich ganz neue Musik nicht allein mit der gespanntesten Aufmerksamkeit am ersten Abend anhörte, vieles davon vortrefflich, manches nicht besonders, nichts aber schlecht fand, sondern auch, dass man an den folgenden Abenden noch mehr in den Geist derselben einzudringen suchte. Die Hauptsache, über die man klagt, ist: dass, obgleich die Sänger durch die überaus reiche, kühne Instrumentation nicht bedeckt sind, sie doch nicht die absolut erste, oder vielmehr einzige Figur spielen — dass vielmehr das Orchester für sich im Ganzen und Einzelnen eben so viel singe und eben so bedeutend sey, wie die Gesangspartien. Man traut sich nicht, das bestimmt zu tadeln, aber man zieht doch den gewöhnlichen italienischen Styl vor, bey dem der Sänger alles und das Orchester wenig ist. Es ist wol sehr natürlich, dass das grosse Publicum nicht Kunstideale vor Augen haben, sondern dass es nur divertirt seyn will. Diesen Zweck erreicht es leichter in einer ganz klaren italienischen Musik. Eine zweyte Klage ist, dass viele Stücke endigen, man wisse nicht wie, man glaube, das Beste solle noch kommen (nämlich das Beste ist ein rauschendes Allegro, das mit viel Lärm schliesst.) Nach ihrer Art haben die Leute wieder Recht, und vielleicht könnten wir ihnen hier und da auch Recht geben. Man meynt, die Overtura hätte wol für sich ein Ganzes bilden können, ohne in die Introduzione überzuführen (und das daucht mir nicht ganz ungereimt gesprochen) — man glaubt, die Arie des Leporello hätte anstatt mit einem Andante auch wol mit einem Allegro schliessen können. Man behauptet, das Quartetto stürbe hin ohne Noth, ein Schluss-Allegro hätte ihm wol auf die Beine helfen können. Von der Canzone des D. Giovanni sagt man, sie habe gar kein Ende, sie höre in der Mitte auf. Apoll und der heilige Mozart mögen mir die Sünde vergeben, beynahe kömmt mirs auch so vor. Das Sextett nennt man kalt, im ersten Tempo monoton, und im Allegro *strano* und etwas kirchenmässig in einigen Stellen. Auch das Duett D. Giov. und Leporello endigt den Leuten nicht ganz zu Dank. Bedenken Sie alle Umstände, die der Oper ungunstig seyn mussten, und Sie werden sich freuen und verwundern, dass sie so gut ging. Der Erfolg dieser Musik scheint mir wenigstens für die Römer zu beweisen, dass man wol noch in Italien Sinn für wahre ächte Musik hat und nicht allein Klingklang liebt, dass die Componisten mehr Schuld an dem verdorbenen Geschmack haben, als das Publicum.

Paris, d. 8ten July. Am dritten gaben die Italiener im Odéon *Così fan tutte* von Mozart — die Oper gefiel, obgleich man den unseligen Einfall gehabt hat, einige wässerige Arien von ital. Meistern einzuflicken. Dem. Neri, ein Madchen von 16 bis 18 Jahren, die schon früher in *Una prova d'un opera seria* aufgetreten war, und im ersten Taumel vergöttert worden war, kam in *Così fan tutte* neben Mad. Barilli sehr übel weg, und wird viel zu thun haben, um wieder aufzukommen. In der grossen Oper hat man seit dem 12 Juny 4 Vorstellungen von der reprise der Armide von Gluck gegeben; das Haus ist jedesmal zum Brechen voll. Dies ist *in jeder Hinsicht* die schönste Oper, die ich in meinem Leben gesehen habe, und die Darstellung ist ein Wetstreit aller Kunstkräfte, um dies hohe Meisterwerk seines Schöpfers würdig zu geben. Mad. Branchu ist als Armide unerreichbar. Alle übrigen, selbst die Nebenrollen sind durch die besten Subjekte der Oper besetzt. Die Ballete sind von Gardel, und man kann sich davon ausser Paris gar keinen Begriff machen. — Heute giebt man im Conservatoire de musique zur Eroffnung des neuen Musik-Saales oder Theaters ein grosses Conzert, wozu Cherubini, Méhul und Catel eine Cantate componirt haben. Man studirt gegenwärtig im Odéon *Don Juan* von Mozart ein, und ich verspreche mir viel davon.

Recension.

Fantaisie p. le Pianoforte, comp. et déd. à Mr. Muzio Clementi, par Franc. Lessel, élève de Jos. Haydn. Oeuvr. 8. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die Menge erscheinender musikalischer Neuigkeiten bringt vielleicht noch weniger Nachtheil, indem sie Mittelmässiges und Schlechtes verbreitet, als indem sie Gutem und Gründlichem, wenn ihm nicht ein schon berühmter Name vorsteht, die weitere Verbreitung erschwert. So viel Rec. weiss, hat Hr. Lessel (in Warschau) in Deutschland noch kaum ein Publicum; und so viel schon dies einzige Werk lehrt, verdiente er doch vor gar vielen, ein recht sehr zahlreiches zu haben. Ein an Erfindung nicht armer, an Kunst reicher Geist; ein Gemüth, für mannigfaltige und nicht verweichlichte Empfindungen und deren Ausdruck empfänglich; eine gründliche Schule, und sorgsame Ausbildung des Styls — das scheinen Rec. denn doch wahrhaftig Vorzüge, die unter den Componisten nicht eben gemein sind; und diese Vorzüge wird, selbst schon aus diesem einzelnen Werke, Hrn. L. ganz gewiss Niemand absprechen können. Darum empfehlen wir denn dasselbe allen soliden und nicht ungeübten Klavierspielern, in der Ueberzeugung, es werde ihnen willkommen seyn, werde ihren Verstand reichlich beschäftigen und ihre Empfindung lebhaft und angenehm anregen und unterhalten. Sie erhalten hier keine der Phantasien, wie sie jetzt meistens geschrieben werden, und die eigentlich nur freyer behandelte Sonaten zu nennen wären: sondern was man sonst, z. B. bey Phil. Em. Bach, Phantasie nannte; und dieser Freyheit unbeschadet, ist das Stück im Ganzen des Plans, was Empfindung und auch was Ausarbeitung anlangt, vortrefflich zusammengehalten. Dass hier fast überall die gewöhnlichen Taktzeichen beybehalten sind, hindert diese Freyheit so wenig, als die Weglassung derselben andern Phantasien wahre Freyheit giebt, wenn sie diese nicht in sich selbst haben. (Doch hätte der Verf. wol, schon der Mannigfaltigkeit wegen, nicht die gleichen Taktarten so hintereinander setzen sollen.) In der Schreibart zeigt sich durchgängig eine löbliche Vorliebe zum Thematischen und Contrapunctischen; und eben in der zwanglosen Verbindung desselben mit der freyen Behandlung, (was den Sinn anlangt,) findet Rec. einen wesentlichen und unterscheidenden Vorzug des Hrn. L. Der dieser Gattung eigene Wechsel der Empfindungen ist weder zu übereilt, wodurch die Sätze allzufragmentarisch erschienen, noch zu selten aufgespart, wodurch das Ganze der Sonate ähnlich geworden wäre. Auch hierin ist das gute Verhältnis sehr zu rühmen, und um so mehr, je schwieriger es zu treffen ist. Die Bezeichnung dieses Wechsels ist so bestimmt und erleichternd, als sich das durch Worte und andere gewöhnliche Zeichen leisten lässt; die Hauptsache muss man freylich aus der Composition selbst heraushören.

Rec. wünscht sehr, dass Hr. L. fortfahren möge, eben in dieser Gattung, die mit Glück so selten bearbeitet wird und doch gewiss eine der würdigsten und genussreichsten ist, zu schreiben: die Achtung und Theilnahme aller, die ihn einmal kennen gelernt, wird ihm dabey ganz gewiss nicht fehlen.

Kurze Anzeige.

Variations p. la Guitarre seule, comp. par Franç. Tandler. Oeuv. 1. au Bureau des arts et d'industrie à Berlin. (Pr. 5 Gr.)

Sieben Variat., die letzte mit *Coda*, für geübte Spieler, die jedoch noch nicht eben Virtuosen zu seyn brauchen. Alle sind dem Instrumente angemessen erfunden, und einige nichts weniger, als gewöhnlich. Der Verf. verdient Aufmunterung.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № IX. 1811.

Grosse
musikalische Academie
zu Erfurt.

Den Kennern und Verehrern der Musik gebe ich mir die Ehre anzuzeigen, dass ich eine dritte grosse festliche Feyer deutscher Tonkunst und Tonkünstler, den 15ten u. 16ten August d. J. zu Erfurt begehen will.

Von dem kaiserl. königl. französischen Gouvernement in dieser Hauptstadt Thüringens dazu aufgefordert und unterstützt, hoffe ich, dass deutsche Kunst hier das Grosse erreichen soll, was der Huldigung des grossen Helden, dessen Geburtsfeyer an diesen Tagen begangen wird, nicht unwürdig sey.

In dem prächtigen Gebäude der Domkirche soll, bey imposanter Erleuchtung, den 15ten August Abends von 8 bis 11 Uhr eine Auswahl der ersten Meisterwerke deutscher Composition von einem Orchester von 250 bis 300 Künstler aufgeführt werden; in demselben Dom des folgenden Tages, als den 16ten August, früh von 9 bis 12 Uhr, Haydn's herrliche Schöpfung.

Das Publicum, welches zu Frankenhausen schon zweymal das Interesse für Kunst bewies, fordre ich auf, dieser Einladung zu folgen; ihr folgen schon der grösste Theil der Künstler, die diesen beyden Festen ihre Talente widmeten.

Durch die Mitwirkung des erhabenen k. k. französischen Gouvernements wird an diesen Tagen ein Verein von Künstlern versammelt werden, wie ihn das deutsche Vaterland noch nie zu grossen Effecten beysammen sah.

Sollte noch ein Künstler seyn, (ich fordre sie alle auf,) der das Fest will theilnehmend verherrlichen, den bitte ich, mir vor dem 8ten August seine Theilnahme kund zu thun. Dass dieses nur von angestellten Mitgliedern der Kapellen oder bedeutenden Orchestern zu verstehen sey, wird hiermit bemerkt.

Das nähere Detail der musikalischen Darstellungen wird dem Publicum angezeigt werden; jetzt sey mir noch erlaubt zu bemerken: dass in der grossen Stadt die General-Polizey sich besonders beeifern wird, für bequeme Logis und billige Bewirthung zu sorgen.

Billets werden, auf jeden Tag zu 1 Thlr., schon 8 Tage vorher ausgegeben.

Erfurt, im July 1811.

G. F. Bischoff
aus Frankenhausen,
Entrepreneur der grossen musikalischen Academie in Auftrag des k. k. franz. Gouvernements zu Erfurt.

Historisch-biographisches
Lexikon der Tonkünstler,
enthaltend

Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentmacher; zusammengetragen von *E. L. Gerber*; nebst einem sechsfachen Anhange. Zwey Bände in gr. Median-Octav, 1790 — 1792.

Erster Band A — M. 32 Bogen.
Zweyter — N — Z. 54¾ —

Nach dem einstimmigen Urtheile der Kenner über den Werth dieser lehrreichen Sammlung von Nachrichten über das Leben und die Werke fast aller bedeutenden Tonkünstler älterer und neuerer Zeit, hätte man vermuthen sollen, dass viele, ihre Kunst liebende und sie nicht blos als Broddienst übende, Musiker sich dieses schätzbare Werk anschaffen würden. Demungeachtet hat es bey weitem noch nicht die allgemeine Verbreitung gefunden, welche es verdient; vielleicht, weil es bey seiner Erscheinung nicht genug bekannt gemacht worden und vielen Musikern selbst bis jetzt noch unbekannt geblieben ist, vielleicht, weil auch

der, wiewohl sehr mäßige, Preis desselben (3 Thlr. 8 Gr. für beyde Bände) manchen von der Anschaffung desselben zurückgehalten hat.

Wir empfehlen dies Werk daher aufs neue der Aufmerksamkeit der Musikfreunde, und erbieten uns zugleich, beyde Bände bis zu Ende des Februars 1812 für den geringen Preis von 1 ½ Thlr. Sächsisch (2 Fl. 42 Xr. Rhein.) abzulassen, wobey die, welche 4 Exemplare von uns nehmen, das 5te frey, Buch- und Musikhandlungen aber die gewöhnlichen Vortheile erhalten.

Die Bildnisse von Händel, J. Seb. Bach, Haydn und Mozart werden wir diesem Werke unentgeldlich beylegen.

Um übrigens auch diejenigen zu befriedigen, welche dies Werk durch berichtigende und bis auf die allerneueste Zeit fortgehende Nachträge vervollständigt wünschen, werden wir künftig einen Supplement-Band dazu, und diesen ebenfalls zu einem sehr mäßigen Preise liefern, wenn uns der Erfolg dieser Anzeige hierzu ermuntert.

Breitkopf und Härtel.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Carulli F. Duo concertant p. le Violon et Guitarre 12 Gr.

Gerke, A. Potpourri à la mode de Pologne p. le Violon princip. av. accomp. de 2 Vls., 2 Bassons, 2 Hautbois, 2 Cors, Flûte, Triangle, Alto et Basse. Op. 6. 1 Thlr.

Sterkel, Ouverture à grand Orchestre. (F dur) 1 Thlr.

Weber, F. D. 6 Marches p. 2 Clar., 2 Hautb. pet. Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, Contre-Bassons et Trompette. 18 Gr.

Winter, P. Ouverture à grand Orchestre de l'Op. Castor et Pollux 16 Gr.

Abeille, 6 Walses p. le Pianoforte. Liv. 4. 8 Gr.

— 6 Walses à 4 mains. Liv. 3. 16 Gr.

Beethoven, L. v. Fantaisie f. d. Pianoforte mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor. Op. 80. 3 Thlr.

— les Adieux, l'absence et le retour. Sonate p. le Pianoforte. Op. 81. (Es dur.) 18 Gr.

Dumonchau, C. 6 Bagatelles p. le Pianoforte Op. 36. 1 Thlr.

Dussek, J. L. gr. Sonate. Op. 75. (Es dur.) 1 Thlr.

— Fantaisie p. le Pianof. Op. 76. 1 Thlr.

— Pastant pour la Syrie, Romance favorite variée p. le Pianof. 10 Gr.

Hudl, J. J. tabellarische Uebersicht der Ausweichungen aller Töne der Octave nach allen Tonarten in 1008 Beyspielen und einem Anhange. Ein Hülfsbuch zum gründlichen Studium der Harmonie und zum eigen freyen Fantasieren. 3 Thlr.

Lindemann, D. 8 Walses, 8 Ecossaises, 2 Anglaises et 1 Polonoise p. le Pianof. Liv. 3. 12 Gr.

Lessel, J. Adagio et Rondeau à la Polonoise p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 9. 1 Thlr. 12 Gr.

Mehul, Ouverture de l'Op. les 3 Avengles de Tolede p. Pianof. 8 Gr.

Pär, Fant. 6 Walses p. le Pianof. 8 Gr.

Siegel, D. 12 Variations p. le Pianof. Liv. 3. et 4. chaque Livraison 8 Gr.

Spontini, Ouverture de l'Op. la Vestale arr. p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum par D. Steibelt. 8 Gr.

Steibelt, D. Fantaisie en forme de Scène avec des Variations, (dédiée à Madame de Narischkin) p. le Pianof. 1 Thlr.

— Rondeau turc p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum. 6 Gr.

— l'Orage précedé d'un Rondo pastoral p. le Pianof. 12 Gr.

Gabler, C. A. Trauergesang am Grabe eines Freundes für 4 Singstimmen, mit Begleitg. des Orchesters oder auch mit Begleitg. des Pforte. 4 Gr.

Harder, A. Serenaden und Lieder von A. Apel mit Begleitg. des Pianoforte. Op. 40. 18 Gr.

Reichardt, J. F. Schillers lyrische Gedichte mit Begleitg. des Pianoforte. 3te Abthl. 1 Thlr. 12 Gr.

— Göthes Lieder, Oden und Romanzen etc. 4te Abtheilung. 1 Thlr. 12 Gr.

Schmidt, J. P. Schillers Hoffnung mit Begleitg. des Klaviers. 4 Gr.

Sutor, Lieder für 2 Tenor und 2 Basstimmen. 2ter Heft. 12 Gr.

Sterkel, Abbé, Portrait. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten August. Nº. 32. 1811.

Recension.

Deodata von August von Kotzebue, in Musik gesetzt von Bernh. Anselm Weber, königl. preuss. Kapellmeister. Vollständig. Klavier-Auszug v. Autor. Berlin, in Schlesingers Musikhandl. (Pr. 5 Thlr. 12 Gr.)

Keine Opern-Musik, die es wirklich ist — Rec. meynt, keine wahrhaft theatralische Musik — kann eigentlich aus dem Klavier-Auszuge beurtheilt werden, man habe sie denn zuvor von der Bühne vernommen. Selbst wenn man die Partitur zur Seite hat — was aber Rec.s Fall nicht ist: welch ein durch vielfältige Uebung ganz gesicherter Blick, welch eine Kenntnis aller mitwürkenden Nebenumstande auf der Bühne, welch eine Divination in Errathung selbst der geheimern Beziehungen des Publicums und des Theaters, wie beyde eben in diesem Zeitpuncte beschaffen und gestimmt sind, gehörte dazu, um überall, ohne die Wirkung des Stücks von der Bühne beobachtet zu haben, zu entscheiden: das ist das Rechte! das müsste so, das anders seyn! Welcher Beurtheiler aber würde sich dies alles zutrauen, ausser ein sehr junger? Der ältere müsste sich wenigstens erinnern, wie gar Manches z. B. selbst in Glucks Partituren auch gar zu einfach, zu kurz, zu leer — wie gar Manches selbst in Mozarts, überfüllet, zu weit ausgesponnen, zu verwickelt — wie gar Manches selbst in Cherubini's, zerhackt, bizarr, verkünstelt aussieht, das hernach — gehört, vom Theater gehört, an *seinem* Platze, nach *diesem* Vorhergegangenen — das *in diesem Ganzen* gehört, vortreffliche und eben die rechte Wirkung thut. Und nun vollends aus den Klavier-Auszügen allein — aus ihnen, die man bey reichen und vielgegliederten Sätzen nicht einmal mit den Feder-Umrissen ohne Farbe, Schattirung und Leben, nach grossen, reichen, lebhaft colorirten Gemälden vergleichen kann: wie könnte man aus diesen ein entscheidendes Urtheil über die Opern-Musik fällen, kennet man sie nur aus ihnen?

Nun ist *Deodata* noch auf keiner, als der Berliner Bühne erschienen, und Rec. lebt von Berlin beträchtlich entfernt: er würde daher die ihm aufgetragene Beurtheilung dieses Werks abgelehnt haben, wüsste er nicht aus eigener Erfahrung, nicht jeder Beurtheiler sey über Werke dieses Fachs der musikal. Composition so bedenklich, und lehrte ihn nicht der Augenschein, eben diesem Werke könnte aus dem blosen Auszuge nur gar zu leicht Unrecht geschehen. Hrn. Webers Vorzüge, als Theater-Componisten, bestehen nämlich, so weit sie Rec. aus frühern Arbeiten desselben kennen gelernt, und wie auch dieser Auszug es zu bestätigen scheint, weit weniger in Erfindung neuer Gedanken, oder in tiefer, kunstreicher Durchführung des Gedachten und (fast immer trefflich) Angelegten; als vielmehr in einer gewissen genialischen Auffassung und energischen Handhabung der gesammten Materialien, des gesammten Apparats der Theater-Musik zu seinen, jedesmal wohlerwogenen Zwecken. Zu diesen Zwecken aber scheinet er sich — eingeladen durch seinen Beruf als erster Musikdirector eines grossen Theaters, und unterstützt durch vielfältige Erfahrung und sorgsame Beobachtung — vor allem einen durchgreifenden Effect für den Moment vorzuhalten, welcher Effect zunächst erreicht werden soll durch scharfes, reich belebtes Hervorheben spannender Situationen, und durch kurze, energische, überraschende Hauptschläge — gute musikalische Theater-Coups. Gerade bey diesen Eigenheiten aber, siehet Jedermann, reichen Klavier-Auszuge

am allerwenigsten hin, um die Oper, als solche, gehörig zu würdigen. — Von der entgegengesetzten Seite nun aber solch einen Auszug ohne alle Beziehung auf theatralische Wirkung, blos als Sammlung von Gesängen zu diesen Worten, zu betrachten, müsste bey Beurtheilung jeder, vornämlich aber *solcher* Opern-Musik, offenbar zu Ungerechtigkeiten verleiten.

Sonach glaubt Rec. am besten zu thun, wenn er, in Absicht des Theater-Effects der *Deodata* überhaupt, sich auf die gänzlich übereinstimmenden Urtheile aller öffentlichen Blätter zu ihren Gunsten beziehet, und hinzusetzt, dass diese Urtheile dadurch sattsam bestätigt werden, dass die Oper seit ihrer Entstehung vor etwas mehr, als einem Jahre, in Berlin über dreyssig Mal gegeben, und jedesmal mit Beyfall aufgenommen worden ist; und wenn er dann mit Aufrichtigkeit in der Kürze sein Urtheil über die einzelnen Stücke, wie sie ihm hier im Auszuge erscheinen, hersetzt, ohne über dieselben in ihrem Zusammenhange und vom Theater *entscheiden* zu wollen, so jedoch, dass er, wo die specielle Beziehung auf scenische Ausführung selbst aus dem Auszuge deutlich wird, auf diese wenigstens hindeutet. Componist und Leser werden also bey seinen Urtheilen voraussetzen, was er eben selbst vorausgesetzt hat.

Kotzebue's Gedicht (unter dem Titel: das Gespenst, in seinen Schauspielen gedruckt,) ist keine eigentliche Oper, sondern was die Franzosen ein Drama mit Gesängen nennen. Diese Gesänge aber sind gut gewählt, gut geschrieben, und meistens zu sehr vortheilhaftem Effect angebracht. Sie bestehen, wie in jenen französischen Stücken, durchgängig aus Chören, (fast sämmtlich mit Tanz verbunden,) und aus *kleinen* Solo's — Liedern, Romanzen u. dergl.; die nicht langen Finalen aber sind weniger eigentliche Finalen, als vielmehr Verbindungen beyder, und fallen so nicht gerade aus der Gattung — welche übrigens der Aesthetiker vertheidigen mag, wenn und wie er kann. Hr. W. ist in diese Gattung vollkommen eingegangen, hat alles möglichst kurz, aber bestimmt und charakteristisch gehalten; den vielen kleinen Chören aber, eben durch bestimmten, jedem einzelnen angetheilten Charakter, Abwechselung, und auch, wo Text und Situation es zuliessen, musikalischen Gehalt zu geben gesucht — was allerdings, wie es nun verfasst worden, eben so wol von Geist überhaupt, als von théatralisch-musikalischem Geist insbesondere, zeugt.

Die Ouverture — nicht, wie einige frühere des Hrn. W., zu lang und zu tumultuarisch — ist nicht nur im Zuschnitt, sondern auch im Charakter und in der Schreibart, den herrlichen Gluck'schen ähnlich, besonders denen, zur Alceste und zur Iphigenia in Aulis; ja sie erinnert hin und wieder ziemlich nahe an diese. Die edle Einfalt, Würde und Kraft, so wie der schöne Wechsel starker und sanft klagender Stellen, scheinen am meisten, dagegen der heftig rauschende Schluss (vom Dur an) am wenigsten zu rühmen.

In dem muntern Chore, No. 1., herrscht die hübsche Tanzmelodie vor und giebt ihm seine Bestimmung. Das Andante, S. 9., nach Art der Cherubinischen und Mehülschen Romanzen, und die Rückkehr ins Allegro machen eine sehr angenehme Wirkung. (Seite 5. muss der erste Takt ausgestrichen werden.)

Der zweyte Chor, No. 2., ist ein einfacher, anmuthiger, wahrhaft vierstimmiger Gesang — was bekanntlich bey weitem nicht jedes mit vier Stimmen besetzte Singstück ist. Vorzüglich gut, und so, wie es nur ein sorgsamer Meister vermag, ist der fliessende Tenor — sowol für sich, als auch im Verhältnis zum Bass — geschrieben. Die Variation der Instrumente, S. 4. T. 4. und so weit sie reicht, hätte wol, da sie einmal die Wiederholung mehr heben und neu beleben sollte, auch etwas heller und gewandter gewählt werden können. In *dieser* Anwendung der Kunst des Variirens bleibt doch Vater Haydn noch immer das herrlichste Muster, und zwar vornämlich auch in den Chören seiner Missen; nur dass er sie da, diese Kunst, für die Kirche oft zu üppig und zu schimmernd anwendet.

No. 3. ist eine Romanze des *Narren*. Es folgen deren noch mehrere. Dieser Charakter ist dem Dichter wol am besten gelungen, wenigstens ist er (freylich nach Shakspeare) trefflich angelegt. Der Componist hat ihn meisterhaft aufgefasst, und, so weit sich aus diesem Auszuge urtheilen lässt, durchgehends bestimmt

und treu gehalten — was bey der Mischung lustiger Laune und tiefen Gefuhls, schlauer List und treuer Gutmüthigkeit; was besonders auch bey den fast immer gespannten, gleichsam doppelten Verhältnissen, in denen er lebt und wirkt, wahrhaftig nicht leicht war. Schon dieser Charakter, wie er sich in seinen kleinen Gesängen zeigt, allein, entschiede für Hrn. W.s innern Beruf zum Theater-Componisten, wenn dieser nicht schon entschieden ware. Der einfallende, so vollkommen passend gesetzte Chor belebt das kleine Stück sehr. Die Declamation, auf welche überhaupt durch die ganze Oper viel Einsicht und Sorgsamkeit verwendet worden, ist hier noch besonders zu loben.

No. 4., Marsch und Lied — ein künstlich zusammengesetztes Stück. Den Violinen, und vielleicht andern hohen Instrumenten, (hier der rechten Hand) ist eine durchgängig sich gleich bleibende, lang ausgeführte Marsch-Melodie in kurzen, punctirten Noten gegeben; in diese fällt ein, und mit ihr verbindet sich, ohne sie zu unterbrechen, ein sehr einfaches, wehmüthiges Lied in langen, gezogenen Noten; und ein sich ebenfalls durchgangig gleich bleibender Bass in gehenden Vierteln (*Continuo*) hält alles ernsthaft und fest zusammen. Von der Bühne, wo man die Situation vor Augen hat, die hierdurch der Empfindung naher gelegt werden soll, mag das Stück von sehr guter Wirkung seyn: hier, wie es nun einzeln dastehet, will es sich nicht recht ausnehmen, verbindet sich auch nicht überall gut harmonisch.

No. 5. ist ein leichter Marsch mit Chor, nicht eben hervorstechend, aber auch nicht übel.

Die erste No. des zweyten Acts enthält ein kurzes Spottlied, das sehr charakteristisch und ganz das ist, was es seyn soll. Hierauf folgt, No. 2., ein ebenfalls sehr gut charakterisirter Wechselgesang zwischen Mädchen, welche die Liebe, und Jagern, welche die Jagdlust besingen. Die Musik ist vollkommen passend und auch mit Kunsterfahrung zu vortheilhafter Wirkung zusammengestellt, obgleich die Gedanken und Wendungen nicht eben neu, noch von der Art sind, dass sie, ohne die ihnen wahrscheinlich sehr günstige Instrumentirung, sich auszeichneten.

Unter den Tänzen, No. 3., nimmt sich das *Pas de deux*, S. 5., schon hier vorzüglich aus, und muss, bey den sorgsam vertheilten Solo's an die ausdruckvollesten Instrumente, eine schöne Wirkung hervorbringen.

Das kleine Lied der Zigeunerinnen, No. 5., könnte etwas Ungewöhnlicheres in den Gedanken und deren Wendung haben; dagegen ist das Duett dieser Frauen, No. 6., voller Leben und Eigenthümlichkeit, und auch wacker musikalisch durchgeführt.

Das Finale des 3ten Acts, No. 7., ist mannigfaltig und voll Leben; auch sind die Sätze mit gereifter Kunsterfahrung angeordnet und zusammengestellt. Dass sie, diese Sätze, meistens nur kurz sind, verlangt diese Gattung und gereicht zum Lobe des Componisten, obgleich sie darum für den Musiker und Kunstfreund am Pianoforte, und nicht genug bekannt mit der Handlung weniger Anziehendes haben. Für diese wird besonders das letzte Tempo, (S. 19 folgg.) in seiner pikanten Simplicität und seinem guten Gesange, ein sehr willkommenes Stück seyn, und auch vom Theater muss es sich sehr anmuthig und erheiternd ausnehmen.

Der kurze Chor, No. 1. des 3ten Acts, ist glücklich erfunden und leistet, was er soll; noch bedeutender, eigenthümlicher, und, stark besetzt, von imposanter, durchgreifender Wirkung ist der zweyte. Besonders von der Bühne herab muss dieser, wenn Rec. sich nicht sehr täuscht, wirklich tief erschüttern. Gerade diese einfachen Ton-Verhaltnisse, gerade dieses Starke und Wiederhaltige im Gesange beym Treiben der vollen Begleitung, war hier das Angemessenste, so wenig es von unerfahrnern Componisten, als Hr. W., würde gewählt worden seyn. Ja, Rec. würde sich nicht einmal den Wechsel mit dem schnellen Tempo erlaubt, sondern die Scene ungefähr in der Weise beschlossen haben, wie hier die Stelle S. 9, Syst. 1, geschrieben ist, oder wie Mozart sein unübertreffliches erstes Finale der *Clemenza di Tito* beschliesst. Doch mag Herr W., die Sache psychologisch genommen, mehr Recht haben, denn es sind hier *Krieger*, welche sich durch den Schwur der Treue verbinden, denen ein solches Herausbrechen, wie besonders am Ende, angemessener seyn kann.

Von den vier kleinern Solo-Gesängen, welche folgen, zeichnen sich vornamlich der 2te

und 4te aus: dieser, (No. 6.) durch schöne Einfalt und innigen Ausdruck, jener, (No. 4.) durch Originalität, treffliche Benutzung der Scene, und musterhaften Ausdruck der schwierigen *Situation*, bey genauer Verfolgung der Textes-Worte bis ins Kleinste. Doch wir geben lieber dies letzte kleine Stück selbst, um zugleich zu belegen, was wir oben über die meisterliche Auffassung und Haltung des *Narren* gesagt haben. Um das Stück zu verstehen und ihm sein Recht wiederfahren zu lassen, muss man aus dem Schauspiel wenigstens das wissen, dass der ehrliche, schlaue *Narr* durch dies Liedchen den einschlefenden *Rüdiger* vollends in den Schlaf singen und zugleich der eingekerkerten *Deodata* einen verstohlnen Wink geben will, dass er, der *Narr*, ihr treu ergeben sey und sie auf alles, was er sagen oder thun werde, Acht haben möge.

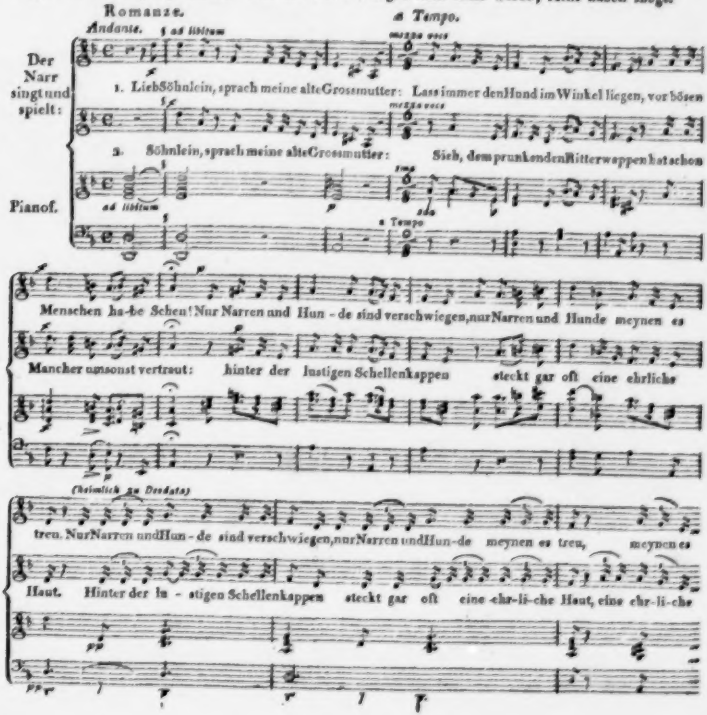

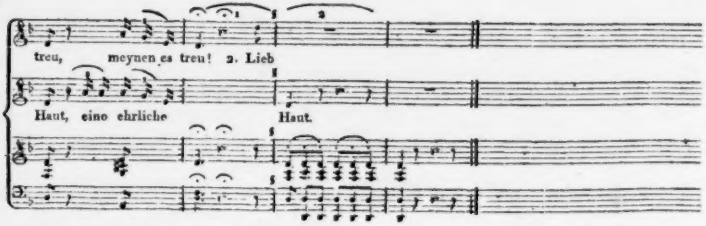

Wie sprechend und recht eigentlich darstellend ist diese ganze Musik! wie ist bey dem naiven, scheinbar unbefangenen Gesange das Heimliche, das Gespannte der Situation festgehalten! wie erregt die erste leise Wiederholung des Refrains die Aufmerksamkeit, als haben die Worte noch einen besondern, verborgenern Sinn! wie liegt in der zweyten Wiederholung der letzten Worte, und ihrer einfach bittenden Melodie, der gutmüthige Charakter, die „ehrliche Haut", offen da! Es scheint der ganze kleine Satz eine Bagatelle: aber kein Componist ohne Geist und Herz schreibt ihn so; und selbst keiner mit Geist und Herz ohne Erfahrung und grosse Sorgsamkeit!

In gleichem Maas ist, wegen gründlicher Auffassung und treffenden, tief eingreifenden Ausdrucks der ganzen *Situation* und *Scene*, der folgende kurze Chor (No. 7.) zu rühmen. Er bestehet aus einem einfachen, andachtigen Choral, welcher leise oben in der Kapelle gesungen wird, und in dessen wiederholten zweyten Theil (ohne ihn zu stören) unten im Kerker *Deodata* mit dem Fluch des Vatermörders, unterstützt von einer heftig aufregenden Begleitung des Orchesters, hervorbricht. Die Wirkung, wenn alles auf der Bühne gut angeordnet wird, muss erschütternd seyn.

Die ganze kleine Romanze des *Narren* zu Anfang des vierten Acts ist wieder, wie obige, durch sich selbst und durch die gespannte Situation, anziehend; auch der Text ist gut und sehr passend. Sehr gern setzte Rec. auch dies kleine Stück her, wenn ihm nicht den Raum zu schonen oblage.

Von den folgenden Stücken zeichnen wir nur noch den Chor: Lasst die Hoffnung nicht erkranken — aus, der, mit so viel Würde und Andacht geschrieben, auch schon beym Pianoforte, und nur von vier Stimmen gesungen, einen tiefen Eindruck macht. Schade, dass das *Agitato*, S. 5., wahrscheinlich um der Handlung willen, so kurz gehalten, und nicht unmittelbar mit jenem Gesang verbunden ist.

Die übrigen Stücke sind unstreitig zu alle dem, was während derselben vorgeht — Aufzüge, Schlacht; Brand und Zerstörung der Veste etc. — sehr passend: nach dem Aussuge, und ohne dass man die Handlung wenigstens durch Erinnerung vor Augen hat, lässt sich aber nichts über sie sagen.

Möge diese Anzeige dem Componisten unsre Achtung und Aufmerksamkeit beweisen, übrigens aber beytragen, dass auch das Publicum auf das Werk aufmerksamer werde, und die saumseligen Directionen veranlasse, es aufzuführen. Wahr ists freylich: auf kleinen Bühnen würde es sich dürftig ausnehmen und auch das Meiste in der Musik an Wirkung sehr verlieren; doch scheinet es, dass sich die grössern Theater wenigstens nicht durch Mangel an Ballet *allein* von der Aufführung sollten abhalten lassen. Das Stück im Ganzen, und auch mehrere Chöre, werden ohne Tanz allerdings weniger wirken: aber wenn wir uns nicht sehr irren, so bleibt doch noch genug, um einen würdigen und belohnenden Effect hervorzubringen; ja, hin und wieder können Scenen sogar gewinnen, wenn der reiche Apparat etwas geschmälert wird, weil Hr. v. K. das Gedicht wirklich gar zu sehr damit überhäuft

hat, so dass man zuweilen, wenigstens bey den ersten Vorstellungen, wol mehr übertäubt, als gerührt werden möchte.

Der Klavier-Auszug ist mit gröster Sorgsamkeit verfasst, und das Werk schön, und fast ganz correct, gedruckt. Der Titel hat die letzte imposante Decoration des Stücks, von Verona gezeichnet, für passenden Verzierung.

In derselben Verlagshandlung sind zugleich die Stücke der Oper, welche sich mit Guitarren-Begleitung ausnehmen, von Hrn. Kammermusicus Westenholz sehr gut arrangirt, und manche mit den durchaus zweckmässigen Abänderungen des Accompagnements, welche das Instrument verlangt, unter dem Titel herausgegeben worden:

Romanzen, Gesänge, Duetten und Ballet (das *Ballet mit Begleitung einer obligat. Flöte,*) *aus Deodata, von B. A. Weber etc.* (Preis 20 Gr.)

Auch hier nehmen sich die Romanzen des *Nærren*, und die drey oben ausgehobenen andern kleinen Gesänge vorzüglich gut aus.

Briefe über die Musik in Kassel.

Fünfter Brief.

(Fortsetzung aus der 24sten No.)

Sonnabends den 25sten Febr. gab Hr. Ries sein zweytes Concert im Saale des westphalischen Hofs. Der Inhalt war folgender. 1) Symphonie von Beethoven aus D dur. 2) Arie von Nasolini, gesungen von Dem. Willmann, der Tochter unsrer bekannten Sängerin. Als eine für ihr Alter (denn sie ist noch sehr jung) schon recht brave Klavierspielerin, hat sie schon mehreremal verdienten Beyfall gefunden. Diesmal trat sie (so viel ich weiss, zum erstenmal) als *Sängerin* mit einer grossen, bedeutenden Scene auf, und berechtigte durch die, unter der Leitung ihrer Mutter bereits erlangte Fertigkeit und gute Intonation, zu der Erwartung, einst eine brave Sängerin in ihr zu besitzen, wenn sie auf der so gut betretnen Bahn fortwandelt. Sie verdient alle Aufmunterung, und erhielt sie durch lauten Beyfall. Sobald sie ihre zu grosse Schüchternheit durch *öfteres* öffentliches Auftreten, und durch billige Aufmunterung muthiger gemacht, überwunden haben wird, wird auch ihre Stimme an Klarheit und Festigkeit gewinnen. Ein *bescheidnes* Selbstvertrauen darf und muss den Künstler unterstützen. Dem. Willmann fahre auf diesem löblichen Wege fort. — 3) Neues Klavier-Concert (nach Manuscript) componirt und gespielt von Hrn. Ries. Es hat noch bedeutendern Werth als das Erste, und wird jedem Klavierspieler (der es zu spielen im Stande ist), sobald es einmal öffentlich erscheint, ein angenehmes Geschenk seyn. 4) Neues Doppel-Concert für 2 Waldhörner; von Hrn. R. componirt und geblasen von den beyden Hrn. Schunk. So viel ich weiss, hat Hr. R. dies Concert während seines hiesigen Aufenthalts, in sehr kurzer Zeit, ausschliesslich für die Hrn. Schunk componirt. Es ist sehr brav gearbeitet, originell, und die Solostimmen sind, obgleich nur für solche Virtuosen brauchbar, wegen der ausserordentlichen Schwierigkeiten, aber dennoch sehr brillant und voll Effect. Dass es von den Hrn. Gebr. Schunk, trotz der unerträglichen Hitze, die im Saale herrschte, ihrer selbst würdig vorgetragen wurde, brauche ich fast nicht erst zuzusetzen. 5) Duett von Blangini, gesungen von Mad. und Dem. Willmann. Dieses äusserst angenehme liebliche Duett ist eigentlich für Tenor und Sopran, verlor aber auch so nichts an seiner guten Wirkung. — 6) Freye Fantasie auf dem Pianoforte von Hrn. R.

Hr. R. hat bereits schon den *rechtmässigen* Ruf (denn nicht jeder grosse Ruf ist heutzutage *rechtmässig*) eines grossen Klavierspielers und vorzüglichen Klaviercomponisten begründet. Ich kann also nur, und mit Ueberzeugung, hinzusetzen, dass er diesen Ruf, der ihm auch hier vorangegangen war, durch seine hier vorgetragenen Compositionen, wie durch sein ganz eigenthümliches treffliches Spiel (sowol in seinen öffentlichen Concerten als in Privatcirkeln) vollkommen auch bey uns begründet hat, und dass ihm das hiesige gebildete Publicum mehrere sehr genussreiche Abende verdankt. Auch Hr. R. wird wol mit seiner Auf- und Einnahme hieselbst nicht unzufrieden von

uns gegangen seyn, denn jeder Gebildete hat ihn mit der Achtung aufgenommen, die seinen Verdiensten in jeder Hinsicht zukommt, und seine beyden Concerte, besonders das Erste, waren so gedrängt voll, wie (besonders in neuern Zeiten) noch wenige in Kassel waren.

In der Osterwoche bekamen wir mehreres zu hören, was uns bey dem ewigen luftigen Einerley, womit wir übermässig regalirt werden, wirklich zur Erholung diente. Am Gründonnerstage wurde des Abends in der katholischen Kapelle, von der königl. Kapelle, Haydns herrliches *Stabat mater* aufgeführt. Am stillen Freytage ebendaselbst Haydns *sieben Worte des Erlösers* nach seiner letzten Bearbeitung, nebst dem Erdbeben. (?) Sonnabends war im Theater grosses Concert spirituel von der königl. Kapelle, worin die Ouverture aus Vogels (nicht Vogler, wie auf dem Zettel stand) Demophoon, ein Theil aus Jomellis *Stabat mater*, und das erste und letzte Adagio aus Haydns sieben Worten Christi nebst dem Erdbeben, aufgeführt wurde. Nachstdem sang Mad. Schüler eine Arie, Hr. Legaye spielte Mozarts Concert aus D moll auf dem Pianoforte, und Hr. Georgis, Rodes Violinconcert aus A moll. — Am ersten Osterfeyertage war in der kathol. Kirche grosse musikal. Messe, (v. Haydn, No. 2. aus Bdur).

Den 27sten April gaben Hr. Fenzi, erster Violoncellist, und Hr. Georgis, Violinist der königl. Kapelle, Concert im Saale des westphalischen Hofes, nach folgender Ordnung: 1) Symphonie von Haydn. 2) Duett, gesungen v. Mad. Schüler und Dem. Bonasegla. 3) Concert von der Composition (?) des Hrn. Georgis, gespielt von Demselben. 4) Aria, gesungen von Mad. Schüler. 5) Rondo der Symphonie von Haydn. 6) Violoncell-Concert, gespielt von Hrn. Fenzi. 7) Terzett, gesungen von Mad. Schüler, Dem. Bonasegla, und Hrn. Kohler. — Das angenehme Frühlingswetter, und [illegible]-Umstand, dass zugleich Vorstellung im Theater war, (wodurch man hier, wie es scheint, immer jede Unternehmung eines Tonkünstlers zu hemmen sucht) mochten wol die Ursachen seyn, dass das Auditorium so sehr klein war. Es waren keine 30 Menschen versammlet.

Den 31sten May gab ein gewisser Hr. Organist *Nagel* aus Osnabrück Concert im westphalischen Hof, worin sich, der Anzeige nach, sein 7jähriger Sohn auf einer — *Flauto inventionis* — sollte hören lassen. Es gehört viel Dreistigkeit dazu, sich für ein solches Unternehmen einen Gulden bezahlen zu lassen, und das Publicum (das aber grösstentheils so vorsichtig gewesen war, gar nicht zu kommen) zu täuschen, wodurch demselben das Zutrauen benommen wird, und andern *rechtlichen* Künstlern Abbruch geschieht. Ich setze Ihnen hier nur wörtlich die Inhalts-Anzeige mit dem eigenthümlichen Styl und der Orthographie des Herrn N. her; welche also lautete: 1ster Theil. — Sinfonie von Witt. — Concerto für Flauto-Inventionis von Willing, der 7jährige Knabe. — Rondo für Grand *Orgester*. — 2ter Theil. Sopran-Arie, Mad. Schüler, erste Kammer-Sängerin *der Königin*. (?) — Variations für Flauto-Inventionis von Nagel, dessen Sohn. — Neue Ouverture für Grand *Orgester*, (abermals, es ist also *kein* Druckfehler,) von Franzel. So weit die Arise. Eine nähere Beschreibung dieser musikal. Academie selbst, würde mehr in ein Vademecum als in diese Blätter gehören. Darum hier nur so viel. Statt der königl. Kapelle, womit man dem Publico auf dem Zettel geschmeichelt hatte, bestand das *Orgester* (à la Nagel) aus einem *Mixtum compositum*. Doch, dafür konnte Hr. Organist Nagel nicht. Denn die Kapelle, welche ihm gefällig hatte seyn wollen, wurde abgehalten, weil denselben Abend, dem angenommenen Grundsatz gemäss, *grosse Oper* im Theater war, obgleich für gewöhnlich an diesem Tage (Freytags) Relâche ist. Allein die Flauto-Inventionis bestand in einer Art Piccolflöte, worauf der 7jährige Knabe zur Rechtfertigung derer, die sich *nicht* eingefunden hatten, zum Davonlaufen pfiff, wie man den Vögeln vorpfeift. Auch Mad. Schüler, nebst Sopran-Arie, erschien nicht. Im Anfange waren etwa 15 Menschen, in der Mitte des ersten Theils etwa noch 10, und so diminuendo zu Anfange des zweyten Theils, welcher kommen *sollte*, fast niemand mehr da. Kurz, Hr. Organ. Nagel würde besser thun, seinen jungen Sohn zu nützlichen Schulwissenschaften anzuhalten, als mit

ihm zu reisen, und ihn die Windbahn eines musikalischen Charlatans zu führen. Die *Sucht* mit den Kindervirtuosen ist jetzt bereits wirklich schon zur *Seuche* geworden. Die musikalische Polizey sollte dem Dinge Einhalt thun.

Unter den Neuigkeiten, die uns das franz. Theater aufgetischt hat, haben folgende hier den meisten Beyfall erhalten. Nämlich: *Françoise de Foix*, Oper in 3 Acten, Musik von Berton. — *Ninon chez Madame Sevigné*, kom. Oper in 1 Act, ebenfalls von Berton. — *Der falsche Werber*, deutsches Intermezzo. Musik von Fr. Uber. Aufgeführt durch Mad. Schüler, und die Hrn. Pierson und Denys *) — *Zoraime* und *Zulnar*, Oper in 3 Acten, von Boyeldieu. — *Un jour à Paris*, kom. Oper in 3 Acten, von Nicolo. Hrn. Thurners Ballet, wovon ich Ihnen neulich schrieb, ist uns wenigstens *theilweise*, aber freylich einer andern Handlung angepasst, in einem Divertissement, betitelt: *Amymon beschützt durch Neptun*, mitgetheilt worden. Schade, dass wir es nicht *ganz* zu hören bekommen. Hrn. Th.s Musik ist sehr brav; es erhielt vom Publicum und von Kennern den lebhaftesten und verdientesten Beyfall. Auch ein neues Ballet von Hrn. Taglioni, *Paul et Rosette* betitelt, hat eine überaus brave und angenehme Musik von Umlauf, der sich sehr in dieses Fach eingearbeitet zu haben scheint. Eine dergleichen *gute* Balletmusik ist uns doppelt angenehm, wegen der schlechten Machwerke, die wir in der Regel bisher in den Ballets gehört haben.

Eine, zwar nicht in Hinsicht ihres musikalischen Werthes, aber in Hinsicht ihres Autors, ihrer Zeitepoche und der damit verbundenen Erinnerungen, höchst interessante Erscheinung auf dem hiesigen Theater war uns vor kurzem der *Devin de Village* von J. J. Rousseau. Es ist eine Reliquie, die freylich keinen Werth in sich, sondern nur in der Canonisation des Heiligen hat, aber denn doch als ein *Memento* an den originellen Philosophen gewiss interessant ist. — Auch Mozarts *Don Juan* (versteht sich aber nach der Pariser — Umarbeitung) ist hier im Französischen zweymal gegeben worden. Das Orchester executirte das Meisterwerk ganz vortrefflich. Uebrigens aber erinnerte die Vorstellung etwas sehr stark an Horazens bekanntes: *versate diu, quid ferre recusent, quid valeant humeri.* — Die Hrn. Gaspard, St. Estève und Welsch sind abgegangen. Debütirt haben Hr. Belfort und Hr. Busigues. — Seit der Rückkehr des Königs wird wöchentlich mehreremale auf Napoleonshöhe gespielt.

Der König hat den jungen Wiele, von dem ich Ihnen im Anfange dieses Berichts mehreres mitgetheilt habe, nach Paris geschickt, und ihm daselbst eine Pension ausgesetzt, um unter der Leitung der dortigen Meister sein Talent auszubilden. Er ist bereits unter die Zöglinge des Conservatoriums aufgenommen, und dem Unterricht des berühmten Baillot übergeben. Dies war unstreitig der beste Weg, den jungen Mann zu dem zu machen, wozu die Natur ihm alle Anlagen gegeben hat. — Nächstens wird wieder eine Oper vom hiesigen Kapellmeister, Herrn Blangini, gegeben, von der man viel Gutes erwarten kann. —

Etwas über Tonkunst und Tonkünstler in Meiningen.

. . . Ich hatte auf meiner kleinen Reise das Glück, in Meiningen Haydns grosses Meisterwerk, die *Jahreszeiten*, aufführen zu hören. Schon oft hatte ich in Meiningen gute Musik gehört; auch die *Schöpfung* wurde vor einigen Jahren von der herzogl. Kapelle und einigen fremden Musikern vortrefflich gegeben. Ich wohnte erst der Hauptprobe bey; denn, hört man ein solches Werk zum ersten Mal, so findet man in demselben einen neuen Freund: hört man es aber mehrmals, so erfreut man sich eines alten Freundes in ihm. Die wirkliche Aufführung hatte in dem grossen Saale des sächsischen Hofes statt, der von Einheimischen und Personen aus der

*) Dergleichen kleine Original-Opern zu Ausfüllung des Repertoirs und dergl., fehlen sehr auf deutschen Bühnen, denen sie doch oft sehr nützen könnten. Allein, man kann sie nicht gratis haben, darum behelfen sich die Theater-Directionen lieber mit dem Neste.

Nachbarschaft ganz gefüllt war. Die Instrumentisten bestanden aus den sämmtlichen Mitgliedern der herzogl. Kapelle, den Stadtmusicis, und dem geschickten Hautboisten-Chor. Das Singchor und mehrere Dilettanten sangen unter der Leitung des Stadtkantors, Hrn. *Nier*, die Chöre. Mad. *Werner*, Hr. *Mosengeil*, Erzieher des Erbprinzen, Hr. Kantor *Schüler* aus Heiners, einem königl. sächs. Orte, und Hr. Hofkantor *Schilling* sangen die Solopartien sehr brav. Erstere ist blos Dilettantin, füllte aber ihren Posten so gut aus, dass selbst eine Künstlerin von Metier davon Ehre gehabt haben würde. Hr. *Mosengeil* sang mit Kenntnis und Ausdruck, und die sanfte, aber deutliche und geschmeidige Tenorstimme des Hrn. *Schüler* entzückte allgemein. Schade, dass er das s am Ende der Wörter einigemal zu stark hören liess. Obgleich die meisten Instrumente vollauf zu thun haben, so wurde doch das Ganze mit vieler Bestimmtheit executirt, ohne dass das Auditorium durch Taktgeben gestört wurde. Auch erhielt es dadurch etwas um so Rührenderes, dass es mit zu den Feyerlichkeiten der Wiedergenesung der allverehrten Herzogin gehörte, die bey ihrem Eintritt in den Saal mit einem Vivat und Tusch empfangen wurde.

Da ich Gelegenheit hatte, auch Concert von der Kapelle zu hören, so nenne ich hier die Künstler, wie sie dabey gerade in Activität waren.

Violin.

Hr. **Feiler**, (Musikdirector). Hr. **Werner**. Hr. **Ruppe**, (Componist und starker Fortepianospieler). Hr. **Tischer**, (spielt auch Concert). Hr. **Rassmann**, (Organist und Lehrer der Musik am Seminarium). Hr. **Bach**, (auch Concertspieler).

Viola.

Hr. **Domnich** *) und Hr. **Göpfert** (Componist und Concertbläser auf der Klarinette).

Violoncell.

Hr. **Krieg**, (Concertmeister). Hr. **Kleimenhagen**, (Concertbläser auf dem Waldhorn).

Contrebass.

Die Herren **Riessam** und **Huhn**.

Flöten.

Hr. **Schilling**, (Hofcantor, Concertbläser). Hr. **Härtel**, (zugleich Hautboist und Concertbläser auf der Klarinette).

Oboen.

Hr. **Finkenstedt** (bläst Concert). Hr. **Kiessner**, jun.

Waldhorn.

Die Herren **Haak** und **Göpfert**, (beydes Hautboisten).

Fagott.

Hr. **Kiessner**, sen. (sehr geschickter Concertspieler, und, wenn ich nicht irre, Schüler des Hrn. Hofverwalters **Wernet**). Hr. **Anschütz**, (Hautboist.)

Hoftrompeter.

Hr. **Artus**. Hr. **Jäger**.

Pauken.

Hr. **Zenner**.

Der schnelle, vor ungefähr zwölf Jahren erfolgte Tod des trefflichen, kunstgelehrten *Fleischmann*, der sich um die Kapelle, und überhaupt für Musik so verdient gemacht hat, ist bey Vielen noch in lebhaftem Andenken. Leider erlitt kürzlich die Kapelle einen ähnlichen Verlust durch den Tod des Kammeriers *Kleimenhagen*, des Bruders des geschickten Hornisten. Er war ein trefflicher Violinspieler, und gleich schätzenswerth als Künstler und als Mensch, besass auch die Achtung aller seiner Untergebenen.

Kurz vor meiner Ankunft in M. hatte sich auf seiner Durchreise der berühmte Flötenspieler

*) Das eigentliche Instrument des Hrn. Domnich ist das Waldhorn, auf dem er wol nicht leicht übertroffen werden kann. Er besitzt gleich grosse Fertigkeit in der Tiefe, Mitte und Höhe des Instruments, und im Adagio weiss er die tiefste Rührung hervorzubringen. Sein Bruder, der am Conservatoire de musique zu Paris angestellt ist, erhielt kürzlich, nebst mehrern berühmten Tonkünstlern dieses Instituts, von dem Minister des Innern den Auftrag, das von Frichot neu erfundene Instrument, Basse-trompette, zu untersuchen, und Bericht darüber zu erstatten ans welchem erhellt, dass es verdient an die Stelle des unvollkommenen Serpent gesetzt zu werden.

Hr. *Dülon*, hören lassen. Ein junger Klavierspieler, Namens *Böhner*, aus Erfurt, der sich auch hören liess, hat Beyfall erhalten und gute Erwartungen für die Zukunft erregt.

Hr. *Märker*, der in M. eine Unterrichts-Anstalt für die Töchter der höhern Stände errichtet hat, hatte gerade die beyden ersten Theile von *Nägeli's* und *Pfeifer's* Singschule erhalten, nach welcher er künftig seinen Unterricht im Singen ertheilen wird.

S—l.

Sternberg.

Kurze Anzeigen.

Le Coucou, Concerto p. le Pianoforte av. acc. de grand Orchestre, par J. Wölfl. Oeuvr. 49. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 2 Thlr.)

Das Concert fängt an mit einem nicht eben langen Allegro aus D dur, das einen lebhaften Charakter und manche effectuirende Passagen enthält, und in einem sehr leichten und populairen Styl, (wie das ganze Concert,) abgefasst ist. Ein angenehmes, melodiöses Andante folgt; und nun tritt in einem langen und ziemlich brillanten Rondo der Gukguk auf, der den Spassbedürftigen Spass macht, ohne dass jedoch denen, welche solcher Schnurren nicht bedürfen, der Satz darum verdrüsslich werden würde. Das nachahmende hat manche wirklich possierliche Stellung erhalten, ist aber nicht übermässig angebracht, und man braucht darauf gar keine Rücksicht zu nehmen, um den Satz interessant zu finden. Die Begleitung (2 Violinen, Viola, Bass, Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken) ist sehr leicht, und auch die Solostimme, für einigermassen geübte, wenn auch allenfalls nur fingerfertige Spieler gar nicht schwer auszuführen. Die Tutti sind in der Solostimme sehr vollständig ausgezogen.

1. *Fantaisie p. le Pianoforte* — Oeuvr. 77. (Preis 16 Gr.) und
2. *Sonate p. le Pianoforte* — Oeuvr. 78. (Preis 16 Gr.) beyde von L. v. Beethoven und im Verlag bey Breitkopf und Hartel in Leipzig.

Beyde Werkchen sind vielleicht bey ihrem Entstehen verbunden, oder doch das zweyte als Folge des ersten angesehen gewesen; beyde schliessen sich wenigstens in den Ideen, in der Schreibart, im Grade der Schwierigkeit, und auch in der Tonart (H dur) an einander. Die Phantasie ist recht eigentlich eine freye, und hat — in Neuheit mehrerer Ideen, in Kühnheit und Ueberraschung der Modulationen, in gelehrter Führung der Stimmen, und auch im Abgebrochenen der Schreibart — am meisten Aehnlichkeit mit denen des herrlichen Ph. Eman. Bach; nur dass bey Beethoven weniger, wie bey Bach, auf Einfachheit der melodiösen Sätze gesehen worden, das Ganze aber mit mehr Feuer, und, wie sich das von selbst versteht, mit mehr Fülle, und reicherer Benutzung der Vortheile des jetzigen Pianoforte, gearbeitet ist. Die Sonate enthält, nach kurzer Einleitung, ein ernstes, an Phantasie reiches Allegro, und ein, mit vielen, ganz ungewöhnlichen Wendungen ausgestattetes Vivace, voll Feuer und Lebendigkeit. Beyde Werke machen, gut und in ihrem wahren Sinn vorgetragen, einen schönen Effect; aber sie so vorzutragen, ist keineswegs leicht, und schwerer, als es beym Durchlesen scheint.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten August. Nº. 33. 1811.

Etwas über den Orgelbau für Layen.

Endlich fängt man doch an, ernstlicher daran zu denken, dem öffentlichen Gottesdienst wieder wenigstens so viel von seiner alten Würde und Herrlichkeit zu verschaffen, als die jetzigen Verhältnisse und der Zeitgeist zulassen. Diesem gemäss sorgt man an mehrern Orten auch wieder mehr für das, was man zwar nur das Aeussere des Gottesdienstes zu nennen pflegt, was aber gleichwol sehr viel beyträgt, dass der eigentliche innere Zweck desselben an den Gemüthern der Gemeine erreicht werde; und gute Orgeln — bestimmt, theils den Gesang der Gemeine zu leiten, theils die Empfindung für jeden Gesang zu sammeln, vorzubereiten und zu bestimmen, theils endlich dem Ganzen der religiösen Handlungen mehr Zusammenhang und Anmuth zu geben — gute Orgeln sind offenbar ein Haupttheil dieses Aeussern des Gottesdienstes.

Es ist in den neuesten Zeiten, wo mit der Cultur für Musik überhaupt auch der Instrumentenbau so hoch gestiegen ist, für den Orgelbau vergleichungsweise nur wenig geschehen. Rechnen wir *Einiges* ab, was der Abt *Vogler* in diesem Betracht geleistet hat und was wirklich als Verbesserung angenommen werden muss: (das Meiste von dem, was er sonst gelehrt oder versucht hat, bleibt, was auch seine Jünger und guten Freunde davon rühmen mögen, *wenigstens* noch sehr zweifelhaft —) rechnen wir jenes ab: so müssen wir gestehen, dass die Orgelbaukunst seit *Silbermann* nicht höher gestiegen ist, und auch von keinem Einzigen der spätern Meister mit so viel Einsicht, Erfahrung, Geschicklichkeit und Sorgfalt ausgeübt worden ist, noch ausgeübt wird. Doch muss man auch zugeben, dass man mit dem, was Silbermann und seine besten Schüler (z. B. *Friderici*) geleistet haben, sehr wohl zufrieden seyn könnte, wenn man es nur mit eben der Sorgsamkeit und *Gewissenhaftigkeit* leistete, wie sie.

Dass dieses aber theils beym Bau neuer Orgeln, theils bey bedeutenden Reparaturen alter, theils endlich bey Erhaltung guter Werke, nur an sehr wenigen Orten geschieht, rührt ohne Zweifel grossentheils daher, dass die Oberaufsicht darüber Mannern (Curatoren) anvertraut ist, welche, wenn sie auch sonst grosse Verdienste und die mannigfaltigsten Kenntnisse besitzen mögen, doch fast ohne Ausnahme von dem, wovon hier die Rede ist, nicht die geringste Einsicht und Erfahrung haben. Dieses zu ändern, steht nicht in der Macht der Einzelnen, denn es ist in den Gesetzen gegründet: aber gut und nützlich scheint es, solchen Männern, wenn es ihnen um treue Erfüllung auch dieses Theils ihres Berufs zu thun ist, die Sache zu erleichtern. Dies wird am besten geschehen, wenn man in einer Schrift, wie die gegenwärtige, sie auf die kürzeste und verständlichste Weise mit dem Bau und der Beschaffenheit guter Werke bekannt macht, woraus dann von selbst hervorgeht, wie sie diejenigen, welche ihrer Oberaufsicht anvertrauet sind, anzusehen, und, so weit ihnen das obliegt, zu behandeln haben.

Der Verf. dieses Aufsatzes macht dazu hier den Anfang, indem er durchaus nichts weiter voraussetzt, als was einem jeden verständigen Manne, wenn er nur irgend eine Orgel in der Nähe besieht, von selbst in die Augen fällt, und was ihm auch von dem unwissendsten Organisten oder Schulmeister gezeigt werden kann; indem er zweytens hier eins der schwierigern Kapitel (für Unkundige) abhandelt, und Andern überlässt, andere Kapitel zu bearbeiten, oder auch,

falls sie diese Aufforderung nicht annähmen, versprecht, diese Abhandlungen zu anderer Zeit selbst zu beendigen. Er wählt aber hier für sich das Kapitel von den Stimmen oder *Registern* der Orgel, und bittet die Beurtheiler seines Aufsatzes, nur nie aus dem Gesichte zu verlieren, dass er hier durchaus nicht darauf ausgehe, Neues zu lehren, sondern nur das Nothwendigste auf die leichteste Art zum Behuf der Ununterrichteten darzustellen.

Die Stimmen (Register) in den Orgeln werden überhaupt eingetheilt in *Pfeifen-* und in *Rohrwerke*. Der Unterschied beruhet auf dem verschiedenen Baue der Pfeifen, und vornämlich ihres Mundstücks, woher natürlicherweise auch ein verschiedener Klang folgt.

Das Mundstück der *Rohrwerke* ist eine, der Länge nach halb durchschnittene, kurze, grösstentheils zinnerne *Röhre* (anche), auf deren offener Seite ein gewisses bewegliches Blatt, die *Zunge* (languette) genannt, liegt, welches der Wind auf und nieder treiben kann. Beydes zusammen ist am obern Theile in einem Stöckchen (noix), durch dessen Mitte eine Oeffnung geht, befestiget. Mit dem untern Theile steckt das Mundstück und sein Blatt in einer besondern Röhre, welche der *Stiefel* genennt wird, und den untersten Theil der Pfeife ausmacht. Oben auf diesem Stiefel liegt das Stöckchen. Durch dieses geht ein Stück Stahl oder Messing, welches bis ungefähr auf die Hälfte der Zunge reicht, und verhindert, dass der Wind die Zunge nicht höher aufheben kann, als zur rechten Stimmung erfordert wird. Durch das Auf- oder Niederziehen dieses Stücks Stahl wird die Pfeife entweder tiefer oder höher gestimmet: weswegen es auch die Stimmkrücke heisst. Der obere Theil, oder das von den Orgelbauern sogenannte *Corpus* der Pfeife, steht wieder auf der Oeffnung des Stöckchens fest. Durch die Bewegung des oben gedachten Blattes nun, indem es auf das Mundstück aufschlägt und wieder abprallt, wird ein etwas schnarrender Klang verursacht; so wie ungefähr durch das Rohr auf der Hoboe oder dem Fagott. Und damit das Aufschlagen des Blattes auf das Mundstück nicht zu heftig rausche, so wird es mit Leder beleimet, welches die Orgelbauer futtern nennen.

Das *Pfeifenwerk* hat an seinem Mundstücke ein ist dem Körper der Pfeife selbst horizontal befestigtes Blatt, von eben der Materie, woraus die Pfeife besteht, und dabey oben und unten eine horizontale schmale Oeffnung. Die untere, in welcher eigentlich durch den Wind der Ton gebildet wird, ist sehr eng. Die obere ist etwas weiter, und nimmt, nach Beschaffenheit der Stimmen, entweder die ganze Breite der Pfeife, oder etwas weniger davon ein. Was bey dem Pfeifenwerke unter dem Mundstücke stehet, heisst der *Fuss*.

Eine Pfeife aus dem Pfeifenwerk, deren Körper über dem Mundstücke, bey proportionirter Weite, durchaus gleich lang ist, und 8 Fuss in der Länge hat, giebt nach dem sogenannten Chorttone das G aus der Bassoctave auf dem Klaviere an. Eine Pfeife, deren Körper 4 Fuss lang ist, giebt die Octave höher, und also das c im Tenor; eine Pfeife von 2 Fuss noch eine Octave höher, und folglich das c im Alt, u. s. w. Ist die Pfeife oben zugedeckt, so klingt sie noch einmal so tief, als eine offene; folglich giebt eine vierfüssige gedeckte Pfeife das 8füssige C. Und hieraus ist die Benennung entstanden, mit welcher man die Höhe oder Tiefe der Orgelstimmen zu unterscheiden pflegt. Je weiter eine Pfeife ist, desto kürzer muss sie seyn, wenn sie einen bestimmten Ton angeben soll. Je enger sie ist, desto länger muss sie seyn. Und diese Proportion der Pfeifen, in Ansehung ihrer Länge und Weite, bey einem gegebenen Tone, wird die *Mensur* genannt. Geht eine Pfeife oben etwas enger zu, oder ist sie nur halb eröffnet, so muss sie etwas kürzer seyn, als wenn sie ganz offen wäre.

Bey den Rohrwerken ist die Proportion anders, weil die Höhe oder Tiefe des Klanges nicht sowol von dem obersten Theile der Pfeife, als vielmehr vom Mundstücke abhängt. Also hat man Rohrwerke, deren oberster Theil ganz kurz ist, und doch einen 8füssigen Ton angiebt. Doch hat ein Rohrwerk desto mehr Fülle, Pracht und Nachdruck im Klange, wenn sein Corpus lang ist. So soll das Corpus des tiefsten C aus einer 16füssigen Posaune wenigstens 12 Fuss lang seyn.

Der verschiedene Laut, den nun die Stimmen in den Orgeln geben, rühret von der Gestalt der Pfeife, von ihrer verschiedenen Länge und Weite her. Eine weite und kurze Pfeife klingt voller und kräftiger, als eine lange und enge. Doch trägt hierbey auch der verschiedene, grössere oder kleinere, weitere oder engere Aufschnitt des Mundstücks das Seinige bey.

Die Materie, woraus die Orgelpfeifen verfertiget werden, ist entweder blos Zinn, oder Metall, (eine Mischung von Bley und Zinn,) oder Holz. Messing wird, wie oben gedacht, zu den Blattern der Rohrwerke gebraucht. Manche Alte verfertigten einige Stimmen von Blech, aber mit schlechter Wirkung. Zinn klingt schärfer, Holz aber weicher und stumpfer, als Metall. Die Kostbarkeit des Zinns in jetziger Zeit veranlasst, dass man meistens so viele Stimmen, als der Sache nach möglich, (wovon hernach,) von Holz fertiget, und dass zu der Mischung des Metalls von mehrern Orgelbauern zu viel Bley, zum bedeutenden Nachtheil des Tons, genommen wird. Da dieser letztere Punct, theils der Sache, theils der Berechnung und Zahlung nach, von Wichtigkeit ist, ist er einer genauen Prüfung Sachverständiger, bey Accordirung und Ausführung neuer Orgeln, sehr zu empfehlen.

Das Pfeifenwerk wird wieder in das sogenannte *Principalwerk* und in das *Flötenwerk* eingetheilt. Das Principalwerk ist durchaus offen und von gleicher Weite. Hierzu gehören: 1) das Principal, von 32, 16, 8, oder 4 Fuss; 2) die Octave von 8, 4, 2 Fuss; 3) die Super-Octave oder Sedecime von 2 Fuss und 1 Fuss, bey welchen allen kein Unterschied, als in Ansehung ihrer Höhe und Tiefe ist. Z. E. ist das Principal 16 Fuss, so sind die Octaven von 8 und 4 Fuss, die Superoctaven von 2 und 1 Fuss u. s. w. Nur stehen die sogenannten Principale allezeit (ausser bey einigen Vogler'schen Orgeln, wo sie ohne hinlänglichen Grund verwiesen sind,) vorne, und so, dass man sie von aussen sehen kann. Das 32füssige Principal gehöret nur ins Pedal, und in die grössten Werke. 4. Die Mixturwerke, welche, weil sie entweder die Quinte oder Terz, oder beyde zugleich, oder den ganzen Accord auf einem Tone angeben, nicht für sich allein, sondern nur zur Verstärkung und in Gesellschaft grösserer und kleinerer Principale und Octaven gebrauchet werden können. Sie sind 1) die Quinten von 6, 3, 1½ Fuss, 2) die Terzien, mehrentheils von 1½ Fuss, 3) die Sesquialteren, die aus 2 Pfeifen bestehen, welche die Quinte und Terze angeben; 4) die Mixturen, welche aus mehrern Pfeifen bestehen, die den harmonischen Dreyklang, entweder allein oder verdoppelt angeben. Die tiefste Pfeife ist selten tiefer als 2 Fuss. Weil nun die höhern Pfeifen, die den Dreyklang ausmachen, viel zu klein werden würden, als dass sie durch das ganze Klavier reichen könnten: so werden eben dieselben Pfeifen bey jeder Octave noch einmal, doch mehrentheils in einer andern Versetzung angebracht, (repetirt). So viele Pfeifen nun eine Mixtur auf jedem Tone stehen hat, so vielfach wird sie genannt: sechsfach, wenn sie 6 Pfeifen, vierfach, wenn sie 4 Pfeifen hat, u. s. w. Der Mixturen giebt es einige Arten, die aber nicht der Mensur, sondern nur der Stärke und Versetzung des Dreyklangs nach, von einander unterschieden sind. Und diese sind vornämlich *a*) die eigentliche Mixtur, *b*) die Cimbel, *c*) der Cornett; dieser besteht aus grössern Pfeifen und repetiret nicht, geht aber gemeiniglich nur durchs halbe Klavier, und ist selten stärker als 5fach. Die Alten hatten noch mehrerley Mixturen, pflegten sie auch vielfacher zu machen, als die Neuern. Der kreischende, schreyende Ton derselben war ein nothwendiges Uebel, um die damals so zahlreich Versammleten, unter denen so sehr wenige einigermassen für Musik gebildet waren, im Tone zu erhalten. Da jene Stimmen und ihr Ton aber theils der Würde und Anmuth des Ganzen einer Orgel ungemein schaden, theils die Versammlungen wol nie wieder so zahlreich, auch unter den Anwesenden jetzt überall nicht wenige seyn werden, welche ein für Musik wenigstens einigermassen gebildetes Ohr besitzen: so ist die, vornämlich durch Vogler betriebene Verminderung derselben bis auf den Cornett ohne alles Bedenken anzunehmen.

Das Principalwerk ist eigentlich dasjenige, was man zum vollen Werk zusammenzieht, wenn die Orgel ihre grösste Stärke soll hören lassen. Seine Stimmen sind die Grundlage des Ganzen, was diesem erst gleichsam Festigkeit und

Haltung giebt. Auf einem Klavier müssen alle diese Stimmen von gleicher Mensur, oder, wie die Orgelbauer sagen, aus einerley Fundament gearbeitet seyn. Sind aber mehrere Klaviere vorhanden, so ist, sehr zweckmässig, auf jedem Klaviere die Mensur und die Intonation dieser Stimmen verschieden. Z. E. im Hauptklavier und Pedale sind sie weiter und pompöser Mensur; im zweyten Klavier von schärfer und durchdringender Intonation etc.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

1. *Sonate p. le Pianof. av. Violon concertant* — Oeuvr. 69. No. 1;
2. *Sonate p. le Pianof. av. Violon concertant* — Oeuvr. 69. No. 2;
3. *Sonate p. le Pianof.* Oeuvr. 69. No. 3, *par J. L. Dussek.* (Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig, jede Sonate im Preis 16 Gr.)

Es ist anziehend, zu bemerken, mit welcher Sicherheit dieser achtungswürdige Künstler seinem Genius treu bleibt, ohne sich durch die gedrängten Haufen, die ihn zu beyden Seiten seines Weges erwarten, stören oder ablocken zu lassen. Und gleichwol stehen diese Haufen bereit, nicht nur mit Anforderungen, sondern auch mit Vortheilen, die sie dem darreichen, der sich nach diesen ihren Anforderungen unbeschränkt bequemt! Hr. D. weiss ohne Zweifel so gut, als wir, und jeder, der dem Gange der jetzigen Musikübung im Ganzen, mit nicht ungeübtem Auge folgt, dass es jetzt vornämlich zwey Tummelplätze sind, auf welchen nicht wenig Musiker von einigem Talent und beträchtlichem Geschick; auf welchen dann sehr viele Musikfreunde, die wenigstens für die äussern Verhältnisse der Künstler wichtig sind, mit Lust verweilen, und ihr Wesen mit Erfolg treiben. Mit Erfolg: weshalb denn auch mancher sonst treffliche Meister ebenfalls dahin ablenkt, und nun wieder einen ganzen Tross staunender Jüngerlein nach sich ziehet; nach sich, abwärts von der Bahn des Rechten, das ewig, wie auch die äussern Formen wechseln mögen, das Rechte bleibt — von der Bahn des Geistreichen nämlich und des Bedeutenden.

Auf jenen zwey Tummelplätzen, dem einen zur Rechten, dem andern zur Linken der geraden Bahn, finden wir aber eben jetzt zwey Parteyen. Auf die eine sind, wie auf die frühere polnische Revolution, die Damen von beträchtlichem Einfluss; auf die zweyte, wie auf die letzte französische, das Militair. Die erste Partey würde vielleicht nicht uneben mit den Namen der *Schmelzler* und *Süssler* bezeichnet; diese mit denen, der *Stürmer* und *Dränger*. Jene sind in der Musik ungefähr, was in der Malerey (nach *Göthe*, in den *Propyläen*,) die *Schwebler* und *Nebulisten*; was diese in der Malerey die *carikirten Pathetiker*, und (nach *Winkelmann*, in den *Briefen*,) die *verworrenen Manieristen* sind — wobey es wol bemerkenswerth seyn möchte, dass beyde musikalische Parteyen eben von da ihren Ursprung und eben da ihre Hauptsitze haben, wo jene malerischen entsprangen, und sassen, und sitzen. Den *Schmelzlern* ist es vor allem um weiche Zierlichkeit, artige Gemüthlichkeit, und einwiegenden, höchst bequemen Fluss zu thun; den *Stürmern* vor allem, um das Treiben Jehu, und um wunderlich aufgehäufte, und bizarr durch einander geworfene Masse. Behielten jene überall die Oberhand, so hörte endlich alle wahre Kunst der Harmonie, ja überhaupt alles streng Gedachte in der Musik auf, und man servirte statt geistigen *Johannisbergers* gefärbtes Zuckerwasser; bekämen diese überall die Entscheidung — wie man fast besorgen möchte, da sie vornämlich aus lebhafter Jugend bestehen, und lebhafte Jugend im Kunstwie im Kriegs-Spiel nur allzuoft den Ausschlag giebt — so hörte und sähe man endlich kaum vor lauter *Effecten*, und vor Noten käme die Tonkunst in Vergessenheit. — Wir kommen auf Hrn. Dussek zurück.

Er gehört unter die Meister, welche sich zwar dem Sinne der Zeit fügen, nicht aber der Manier und Manie derselben; er hält sich, ungeachtet jenes Fügens, auf der Bahn des Geistreichen und Bedeutenden; und zwar hält er sich darauf nach eigener Weise, seiner interessanten Individualität gemäss. Seit er sich dahinauf

gearbeitet hat, wo er jetzt mit Ehren steht, und seinen Genius selbst erkennt — also ungefähr seit zehn bis zwölf Jahren — wird man ihn sich selbst treu finden, sogar in vielen kleinen Stükken. Man vergesse, will man diese Behauptung prüfen, nur nicht, dass Verschiedenes, was in dieser Zeit von D. als neu in Deutschland erschienen ist, schon früher geschrieben, schon früher in England oder Frankreich gestochen war. — Wir sagen nicht, dass alles, was D. in diesem Zeitraum geliefert, lauteres Gold sey: aber es gehört doch unter die edlern Substanzen. Wir sagen auch nicht, dass D. überall ganz frey geblieben sey von Nachgiebigkeit gegen die angeführten Forderungen jener Parteyen der Zeit — lebt doch der Künstler mit und unter denselben, und wird er doch überall (als Mensch) nur in den allerglücklichsten Stunden sich von jedem Einfluss seiner Umgebung frey erhalten können —: aber das wird behauptet: D. hat, aus sich selbst, sich ein hohes, würdiges Ziel erschaffen; (wenn man will: ein Ideal;) hat sich auch eine eigenthumliche Weise, nach diesem vorzudringen, gebildet, und hat beydes unverrückt, wenn auch hier mit mehr, dort mit weniger Glück, im Auge behalten. Werke nun, wie seine Klavier-Concerte aus G moll und Es dur, einige Trios, die Elegie auf den Tod des Prinzen Louis Ferdinand von Preussen, mehrere Sonaten, und unter diesen auch die hier genannten, beweisen unser Urtheil, und stellen zugleich eben jenes Ziel, und eben jene eigenthümliche Weise, zu ihm zu gelangen — letztere, mit allen ihren rühmlichen Vorzügen und kleinern Mängeln; stellen endlich auch jene Beharrlichkeit des Sinnes und Geschmacks, so gut dar, dass etwas Weiteres darüber zu sagen unnöthig scheint.

Durch diese gerühmten Eigenheiten D.s ist es nun wol auch gekommen, dass er, zwar nur allmählich, nun aber auch desto gesicherter, in Frankreich, und vorzüglich in Deutschland, sich ein so zahlreiches und so achtungswerthes Publicum erworben hat. Dies erkennet seinen Geist, gehet in seine Empfindungsweise ein, hat sich in die Art des Spiels, die seine bedeutendern Werke verlangen, möglichst einstudirt, und entschuldigt gern die, im Vergleich mit den Vorzügen, kleinen Schwächen, von denen vielleicht keines dieser Werke, von denen auch keine der hier genannten drey Sonaten, ganz frey ist. Wir rechnen aber zu diesen Schwächen nicht etwa nur die von Andern schon öfters bemerkte Incorrectheit der Schreibart in einzelnen, aber doch wenigen Stellen — ein Mangel, welchem meistens sehr leicht abgeholfen werden kann: sondern weit mehr — *erstens*, das Unrhythmische, das D. zuweilen, und zwar, wo nicht am meisten, doch am bemerkbarsten, in langsamen Sätzen anbringt, mag das nun absichtlich geschehen, um damit dem Einfachern und nicht schon durch Erfindung Hervorstechenden ein besonderes Interesse zu geben, oder unvermerkt, weil das Gefühl für strengen Rhythmus nicht entscheidend genug sich in D.s Innern regt, um die erwärmte Phantasie stets genugsam zu zügeln; und *zweytens*, dass ihn eben die Wärme der letztern beym Ausspinnen einmal ergriffener Figuren nicht selten gar zu weit in die Breite, und dabey zuweilen wol auch in das Leere, obgleich *dem Ohre* nirgends unangenehme Spiel hinaus treibt.

Dieses nun vorausgeschickt, was durchgehends auch auf vorliegende Sonaten angewendet werden kann, bleibt nichts weiter zu sagen nöthig, als was dazu gehört, diese näher zu bezeichnen, damit sie gleich ihr rechtes Publicum finden und diesem nach Verdienst sich selbst empfehlen. —

Die drey Sonaten scheinen ganz zufällig in Ein Werk zusammengekommen zu seyn, denn sie stehen in gar keinem Verhältnis zu einander, als in dem, worin alle D.sche Compositionen zu einander stehen. Die erste, mit obligater Violin, ist eine sehr gute Bravour-Sonate, und hat, in Erfindung und Ausarbeitung, in Charakter und technischer Behandlung, viel Aehnlichkeit mit verschiedenen andern Bravour-Sonaten, welche wir D. verdanken. Deshalb, und weil Rec. sich erst vor etwa einem Jahre über diese Gattung, wie sie von diesem Componisten bearbeitet wird, bey Gelegenheit der drey Sonaten an Demoiselle *Pleyl* in Paris, erklärt hat — will er sich hier nur auf jene Aeusserungen beziehen, und blos hinzusetzen, dass, wenn von vorliegender Sonate der erste Satz kräftig und feurig, der zweyte frey und zart, der dritte

nicht zu schnell, aber munter und pikant vorgetragen wird, das Ganze einen ungemein vortheilhaften Effect macht.

In der zweyten Sonate, ebenfalls mit obligater Violin, findet sich, schon in mehrern Gedanken an sich, noch mehr aber in der Ausarbeitung und Darstellung derselben, nicht wenig von dem Schwung, ja auch gewissermassen von der Form, der neuesten D.schen Concerte. Sie ist ein tüchtiges Werk, zu vergleichen mit einem Strome, der bey vieler Breite doch auch nicht ohne Tiefe ist, und dessen lebendige Wellen so eng in einander greifen, dass man, als einzelne, sie kaum bemerken, kaum verfolgen kann. Dennoch hat das Ganze beyder Sätze (sein Andante hat die Sonate leider nicht) wenig Wildes, wenig Stürmendes; vielmehr wechseln in beyden sehr anmuthige Melodien mit den feurigen Figuren ungemein anziehend, und ohne dass von einem zum andern, französisch, nur herüber und hinüber voltigirt würde. Die überall vollstimmige Harmonie ist würdig, kunst- und effectvoll. Mehrere Wendungen dieser Harmonie, so wie verschiedene der künstlichern Figuren, sind durchaus neu, originell, und (Kleinigkeiten, von denen eben gesprochen worden, abgerechnet,) beyde für den Verstand fast eben so befriedigend, wie für die Empfindung und das geübte Ohr. Durch solche eigenthümliche Gestaltung, oder auch nur Aufstellung, gewinnet auch mancher, an sich nicht eben ungehörte Gedanke, eine Frischheit, ein Interesse, als wäre er noch nirgends dagewesen. Die Ausführung von Seiten des Spielers muss so seyn, dass er zeigt, er gehöre unter D.s eigentliches Publicum, wie es vorhin beschrieben worden; dann wird dieselbe ihm auch nicht eben schwer, da sich hier weder *gesuchte* Schwierigkeiten finden, die durch sich selbst schon interessiren sollen, noch jenes Zerhackte der Schreibart, den Gedanken, dem Instrumente und den schulgerecht geübten Händen gleich unangemessen, wodurch manche andere Klavier-Componisten unsrer Tage ihre Werke aufstutzen. Auf einen tüchtigen Violinisten ist auch gerechnet; er muss nicht nur Ausdruck, Fertigkeit und Sicherheit überhaupt besitzen, sondern leuteren auch für manche Sätze und Wendungen, die auf seinem Instrumente weniger bequem und natürlich liegen.

Die dritte Sonate, für das Pianoforte allein, stehet den zwey ersten an Kunstgehalt und Eigenthümlichkeit nicht nach, unterscheidet sich aber übrigens von denselben durchgängig. Sie ist weit weniger concertirend, oder vielmehr concertenmässig, als diese, und was man im engern Sinn das Charakteristische zu nennen pflegt, findet man hier in allen drey Sätzen vorherrschend, vornämlich aber im ersten und dritten. Jener fängt gleich, einfach und entscheidend, mit dem pathetischen, fast marschmässigen Gedanken an, der ihm zu Grunde liegt — in der Ausführung aber weiter hätte benutzt werden können; mit ihm wechselt (und ist in der Folge mehr benutzt) eine brillante, volltönende Figur von Syst. 4. an, und zwischen beyde flechten sich eng und passend einige anmuthigere Melodien und einige sehr glänzende Passagen, aus welchen zusammen nun das Ganze reich und voll, fliessend und zusammenhängend gebildet ist, ohne dass es sein Interesse durch irgend eine Nebensache zu vermehren suchte, und ohne dass es für geübte Spieler beträchtliche Schwierigkeiten hätte. Das einfache, melodische Andante ist sehr angenehm und für seinen Platz vollkommen passend, übrigens aber ebenfalls nicht ganz frey von dem, was oben in Ansehung der Rhythmik behauptet worden ist. Hieran schliesst sich ein langes, lebendiges Finale, (la Chasse) das Ein rauschender Erguss einer reichen und heftig angeregten Phantasie ist. Darum ist das Einzelne hier kaum vor Gericht zu ziehen; alles treibt, innerhalb der gesteckten Gränzen, in einem Zuge vorwärts bis zu Ende, und macht, sicher und feurig vorgetragen, vollkommen den beabsichtigten Total-Effect, auf welchen allein es damit abgesehen ist, und worüber man zu Ausstellungen am Einzelnen — z. B. über die innere Oeconomie des Stücks und die Verhältnisse der Theile gegen einander — während des Spielens oder Zuhörens gar nicht kömmt, sondern erst hinterher, wenn man die Musik *ansiehet*. Für die Empfindung findet sich auch das Ganze dieser Sonate gut ab, ungeachtet der grossen innern Verschiedenheit der Sätze, indem nur das ernst zusammengehaltene Feuer des ersten Satzes im letzten

gleichsam entbunden anflodert und fortbrennet, die Grundlage für die Empfindung aber nicht gestört wird. —

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats July.

Hier folgt das wenige Merkwürdige, was sich in diesem Monate innerhalb unseres musikalischen Horizontes ereignete. Im Theater nächst dem Kärnthnerthore traten am 8ten Herr und Dem. Röckel in der Schweizerfamilie, erster als Jacob, die zweyte als Emeline auf. Von Hrn. R. wollen wir nichts weiter sagen, als dass er uns den Werth des in dieser Rolle so beliebten Sängers, Hrn. Vogel, noch fühlbarer machte. Seine Schwester aber verdient allerdings eine umständlichere Erwähnung. Dass sie hier die *Erste* war, die es wagte, in einer Rolle aufzutreten, worin man stets Mad. Milder mit Recht bewunderte, und für einzig hielt, kann ihr keineswegs als Tadel angerechnet werden, und das Publicum sah Emeline, das liebesieche Mädchen, auch von einer andern Seite, und dennoch wahr darstellen; ja der leidende Zustand dieses Geschöpfes gewinnt an Wahrscheinlichkeit bey so zarter Jugend der Darstellerin. Dem. Röckel scheint erst 16 Jahr alt. Obgleich ihre Stimme noch höherer Ausbildung bedarf, so sang sie dennoch mit einem Ausdruck, der alle Herzen für sie einnahm. Die Cavatine: Wer hörte wol jemals mich klagen? wurde mit dem rauschendsten Beyfalle aufgenommen, und musste von ihr wiederholt werden. Das Publicum, jedes Verdienst anerkennend, wünschte sie nach dem ersten Aufzuge zu sehen — sie erschien; eben so wurde sie am Schlusse der Oper nebst Hrn. R. und Hrn. Weinmüller — der heute, wie immer, *einzig* war — hervorgerufen. Wie man hört, haben Hr. und Dem. Röckel das ihnen vortheilhafte Engagement bey der neuen Pesther Bühne angenommen. — Am 12ten gab Hr. Weixelbaum, k. bayerischer Kammersänger, den Pylades in der Iphigenia auf Tauris; den 16ten Karl den Siebenten, in Agnes Sorel, und den 25sten den Belmonte, in der Entführung aus dem Serail. Seine Stimme ist rein, aber schwach, meist ohne Wirkung, und sein Spiel noch etwas unbeholfen. Seine Frau trat am 20sten als Sextus in Mozarts Titus mit mässigem Beyfalle auf.

Theater an der Wien. Hr. Forte gab den Don Juan in der Mozartschen Oper mit vielem Beyfalle. Seine Stimme ist ausgebildet, sein Vortrag deutlich, und sein Spiel von Bedeutung. Er wurde nach dem ersten und zweyten Acte hervorgerufen. — Am 6ten zum ersten Male: *Die Pantoffeln*, eine komische Oper in zwey Aufzügen, von Hrn. Matthäus Stegmayer, mit Musik von Hrn. Bierey, Kapellmeister des Breslauer National-Theaters. Die Poesie ein Machwerk. Der Compositeur würzte auch nur spärlich dieses kraft- und saftlose Gericht. Man war froh, bey dieser Jahreszeit, aus dem langweiligen Stücke ins Freye zu kommen. Es erlebte nur einige Vorstellungen. — Am 9ten gab Hr. Wild, fürstl. Esterhazyscher Kammersänger, den Ramiro in der noch immer beliebten und häufig besuchten Oper, Aschenbrödel, mit wiederholtem Beyfall. Er hat eine schöne, reine Tenorstimme, und seine Aussprache ist sowol in der Declamation, als auch in den Musikstücken, deutlich und verständlich. Von seiner Jugend, und von seinem Fleisse sind wir berechtigt zu erwarten, dass er seine nicht gemeinen Talente noch weiter ausbilden werde. Er musste die erste Arie wiederholen, und wurde am Ende hervorgerufen. — Am 24sten gab man: Nina, oder Wahnsinn aus Liebe, ein Schauspiel mit Gesang in 1 Aufzuge, mit Musik von Dalayrac. Dem. Josephine Demmer, die uns als *Aschenbrödel* so oft entzückte, und die sich fortwährend die Gunst des Publicums in dieser Rolle zu erhalten wusste, trat als *Nina* auf, und wurde sowol bey ihrem Erscheinen auf der Bühne mit allgemeinem Händeklatschen empfangen, als auch am Ende des Stücks hervorgerufen. In ihrem Gesange war Gefühl und Ausdruck, in ihrem Spiel zeigte sich das Bestreben, diesen schweren Charakter treu und bestmöglichst wahr darzustellen; auch leistete sie viel; sie brachte Rührung, sogar bey einigen Stellen Erschütterung hervor: doch verlor die

Wahrscheinlichkeit bey ihrer zu zarten Jugend. (Sie ist erst *vierzehn* Jahre alt, wie wir bereits in diesen Blättern erwähnten.) Ueberhaupt sollte diese Rolle nie einer Anfängerin zugetheilt werden, weil sie grosse Anstrengung so vieler geistiger und körperlicher Kräfte erfordert. Mit Herrn Ehlers als *Holm* hatte man volle Ursache zufrieden zu seyn.

Leopoldstadt. Dem. Schikaneder vom Grätzer Theater trat am 9ten in der Zauberflöte als *Königin der Nacht*, den 12ten als *Liesel* im tyroler Wastel, und den 14ten als *Elvira*, im unterbrochenen Opferfeste auf. Als Königin der Nacht besitzt sie zu wenig Höhe; als Liesel gefiel sie, und wurde hervorgerufen; im Opferfest (die hohen Töne abgerechnet) gefiel sie mit ihrer runden, vollen Stimme ebenfalls. Diese Oper wurde mehrere Male gegeben.

Concerte. Am 14ten wurde im grossen Hörsaale des Universitätsgebäudes zum Vortheile der Handlungs-Kranken- und Verpflegungs-Institute in Wien eine musikalisch-declamatorische Academie gegeben. Die aufgeführten Musikstücke waren: 1) die Ouvertüre zu dem Trauerspiele Coriolan vom Hrn. von Beethoven. 2) Ein Concert auf der Mandoline, vom Hrn. Hummel, gespielt von der Dilettantin, Dem. Caroline Mora, mit vielem Beyfall. 3) Eine zu diesem Zwecke besonders verfasste Cantate vom Hrn. Franz Passy, in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz, unter dem Titel: Lob der Wohlthatigkeit. Unser allgemein geschatzter k. k. pensionirter Hofschauspieler, Hr. Lange, trug das vaterländische Gedicht: *Leupold von Solothurn*, vom Hrn. J. H. von Collin, mit Feuer und Wahrheit vor. Die Ausführung der Cantate wurde zweymal unterbrochen, indem durch die erschütternde Starke des Schalles einige leichte Theile sich vom Saalplatfond lösten, und den Damen Besorgnisse und Unruhe verursachten.

Notizen. Künftigen Monat August haben die Hofoperisten Ferien, daher werden auf dem Hof-Opern-Theater keine Singspiele gegeben.

Kurze Anzeige.

Recueil d'airs connus variés pour le Pianoforte par J. L. Dussek. Oeuvr. 71. 3de Suite, à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Die erste Suite dieser sehr schätzbaren und ungemein unterhaltenden Sammlung ist in No. 5. dieser Zeitung von jetzigem Jahre ausführlich angezeigt worden. Ref. kann sich ganz auf jene Anzeige beziehen, da diese zweyte Suite der ersten vollkommen ähnlich ist. Sie enthält wieder eine Reihe Variationen zusammenhängend als Rondo behandelt; eine zweyte sehr ernsthafter Art, im Charakter und in der Behandlung; und eine dritte, heiterer und galanter verfasst. So bekömmt jeder das Seinige, und gewiss wird jeder mit dem Seinigen sehr zufrieden seyn. Ganz vorzüglich empfiehlt Ref. die zweyte Reihe, über das originelle, wunderbar rührende *Vive Henri quatre*. Diese 10 Variationen sind mit vieler Kunst, originell, zu schöner und eben der rechten Wirkung, meisterhaft ausgeführt. An Erfindung neuer, charakteristischer, und doch nie gesuchter oder klavierwidriger Figuren, thut es wol keiner der jetzt schreibenden Klavier-Componisten Hrn. D. gleich! — Geübte und solide Spieler verlangt diese Abtheilung der Sammlung, wie die erste. Möge sie recht lange fortgesetzt werden! —

(Hierbey das Intelligens-Blatt No. X.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. № X. 1811.

Ankündigungen.

Bey N. Simrock in Bonn wird die Oper: Achilles von Ferd. Paer zur nächsten Herbstmesse in vollständigem Klavier-Auszug und von Hrn. D. Steegmann ganz neu übersetzt, erscheinen. In diesem Verlage ist auch die Gamme zu der neuen von Iwan Müller erfundenen Clarinette, auf welcher man in allen Octaven und Tonarten mit gleicher Reinheit und Stärke spielen kann, zu 1 Franc, so wie die Gamme zur Alt-Clarinette (Bassethorn) ebenfalls zu 1 Franc, zu haben.

Simrock.

Bey uns ist so eben erschienen:

Harder, Gesänge und Lieder aus dem Christfeste von Krummacher. 1ste Abthl. Quer Fol., broch. 20 Gr.

Duisburg, im July 1811.

Bädeker et Kunzel.

Vierte Anzeige,

betreffend die neue Gesangschule.

Der bey Herausgabe der neuen Gesangbildungslehre versprochene Auszug wird nun auf die Leipziger Herbst-Messe erscheinen. Diesem Auszug werden 5 Beylagen beygeordnet,

a) Eine Sammlung leichter Schullieder, wobey die Gedichte auch wieder, gleichwie beym grössern Werk, nach den dort ausgesprochenen Grundsätzen verändert, und von rhythmischen Fehlern gereinigt sind.

b) Das Vaterunser in sieben Gesängen von Wessenberg — ein noch ungedrucktes Gedicht, womit die Freunde religiöser Dichtkunst werden erfreuet werden — vierstimmig gesetzt, und so eingerichtet, dass der 2te, 4te und 6te Gesang von 4 Solostimmen vorgetragen werden kann, und das Ganze so eine zusammenhängende Motette bildet.

c) Eine Auswahl der besten (alten) Chorälle, mit einer besondern Anleitung zum Choralsingen.

Das Lehrbuch wird ungefähr 1 fl, jede Beylage nur einige Groschen kosten; jenes kann aber auch ohne diese, so wie diese ohne jenes, gekauft werden.

Niemand wird diesen Auszug verwechseln mit demjenigen, der unter der Firma Friedrich Hofmeister im Leipziger Messcatalog steht, und von einem mir, und wahrscheinlich auch dem musikalischen Publicum unbekannten Manne herrührt. Jener Auszug ist in alle Wege unnütz. Denn bey der Reduktion des Cursus und Anpassung des Werks für Volksschulen müssen die einzelnen Lehren und Uebungen nicht etwa blos vermindert, und zum Theil in eine andre Ordnung gebracht werden, sondern es bedarf anderer leichterer Stimmübungen und Gesänge, weil jene 5 Sammlungen für solche Zöglinge, die nicht durch den vollständigen Curs zu ihrer Ausführung befähigt sind, grosentheils zu schwer wären. Daher sind nun eben dem Auszug zum Theil andere Uebungen, und andere Gesänge beygeordnet, wobey auch der Text mehr blos auf Volksschulen berechnet ist.

Ich empfehle nun diese leichten Schullieder der Aufmerksamkeit der Kenner. Auch mit dieser kleinen Sammlung möchte ich etwas gegeben haben, das höhere Anforderungen befriedigt, als man bisher an Elementargesänge zu machen pflegte; so wie ich mit der Beylage B. die Erwartung meiner grössern, für die 2te Hauptabtheilung der Gesangschule bestimmten Chorgesänge vorläufig aufregen möchte. Ueberhaupt finde ich mich durch die Erscheinung von noch drey andern Gesangbüchern, die das Publicum fast gleichzeitig mit der meinigen erhalten hat oder erhalten soll, veranlasst zu bemerken, dass es mir, denen tägliches Geschäft die Composition ist, der Mühe kaum werth gewesen wäre, zur Abfassung einer bessern Elementarlehre Hand zu bieten, wenn ich mir nicht getrauen würde, auf diesem Wege, worauf Freundes Mund mir hingewiesen hat, der angehenden Sängerwelt auch bessern Gesang zu geben, und ihr eine bessere Vortragskunst beyzubringen, wozu jene Elementarlehre eben erst die Begründung enthält. Hierüber in dieser Anzeige vorläufig nur so viel: Es giebt ein gemeinsames Band zwischen Tonkunst und Dichtkunst, das nach dem jetzigen Cultur-stand der beyden Künste noch weit besser geflochten werden kann, als bisher geschehen:

Das ist das Band der Rhythmik. Sich damit zu befassen, dürfte, wie neulich ein Gelehrter — Wolf: Vorlesung über ein Wort Friedrichs des Zweyten von deutscher Versknst — sich ausdrückte, „verdienstlicher seyn, als über die leichtesten Elementarkenntnisse jedes Menschenalter mit neuerfundenen Methoden zu hudeln.“ In wie fern jene Methoden, die alle von Pädagogen herrühren, die keine Musiker sind, hieher gehören, werde ich dem Publicum seiner Zeit gehörig ins Klare setzen; in alle Wege sind es — wenn es erlaubt ist, den etwas derben Ausdruck jenes unparteyischen Gelehrten zu gebrauchen — für „Hudelayen“ schon zu viel, wenn jeder Pädagog, der nichts weiter, als seinen Elementargang vorzuzeichnen hat, dem Publicum zumuthet, dass es gerade auf seinen Gang eintrete. Freylich wollen oder möchten sie noch etwas mehr geben, das sie aber auf eine eigene Art erst zu dem ihrigen machen: das ist der für ihren Schulgebrauch zusammengerafte Singstoff. Es ist wichtig genug, die wahren Cultorfreunde vor diesem neuen Unfug, der sich durch den an sich glücklichen Umstand, dass durch Pestalozzi das Gebiet der Tonkunstbildung den Pädagogen zugänglicher geworden, hier einzuschleichen droht, zur rechten Zeit zu warnen, und sie auf dasjenige aufmerksam zu machen, was aus dem in der Cultorgeschichte neuen Verhältnis, dass durch Pädagogen, die keine Musiker sind, die Singkunst befördert werden soll, schon jetzt hervorgeht. Es ist ganz erwünscht — wenn es ja geschehen musste — dass solche, die sonst im Gebiete der Pädagogik für vorzüglich praktische Männer gelten, so aufgetreten sind: Herr Zeller in Königsberg und Herr Lindner in Leipzig. Beyde haben öffentlich bewiesen, dass sie es auf dem neuen Wege in kürzerer Zeit mit geringerer Mühe weiter bringen, als sonst schulgerechte Musiker nach bisheriger Methode es vermochten; beyde haben sich dadurch das Verdienst erworben, bey Vielen das Bedürfniss einer bessern, naturgemässern Gesangmethode erweckt zu haben; beyde aber bilden mitunter ihre Kinder an solchem Singstoff, der, indem er das Singen allerdings leicht macht, den höhern Kunstsinn ertödtet und den Geschmack verderbt. Sie verfahren gerade so, als wenn sie glaubten, Beförderung der Singlust beym Kinde müsse nothwendig zur Singfertigkeit, diese zur Gesangcultur, und letztere eben so nothwendig zur ästhetischen Gemüthscultur führen; man muss sich daher auch nicht wundern, wenn man sie das Wohlgefallen der ungebildeten Kinder selbst als ein Criterium der Zweckmässigkeit der letztern aufstellen sieht. Nichts ist aber auch leichter, als diesen Herren ihre groben Missgriffe nachzuweisen. Von dem ersteren sind in der Rotweilschen Gesanglehre dreystimmige Gesänge erschienen, die, als ein wahrer Ohrengreuel, zumal im Chor vorgetragen, alle Gesetze der Harmonie, so zu sagen, verhöhnen. Untersucht man vollends die Textgemässheit der Melodien, so findet man u. a. das Thema der Dittersdorfschen Operette: Der Doctor und Apotheker „Wenn man will zu Mädchen gehen“ beynahe unverändert, nur in eine andere Tonart und Notengattung versetzt, einem feyerlichen geistlichen Liede beygesellt. Der letztere hat in dem ersten Hefte des „Musikalischen Jugendfreundes“ auffallende Proben seiner Untüchtigkeit an den Tag gelegt. Es ergiebt sich daraus ebenfalls, dass auch er nicht einmal die Elemente der Harmonielehre versteht. Man sehe z. B. die drey S. 44. 45. und 46. auf einanderfolgenden Stücke; die beyden ersten sind von ungenannten Verfassern, das letzte von Spazier. Dieser hat aber keine Schuld an den Harmoniefehlern, die, possierlich genug, bey den Worten stehen: „Wir singen ohne Kunst und Muh.“ der Redacteur hat die Dreystimmigkeit „verhudelt;“ unverdient steht das Stück in Reichardts „Liedern geselliger Freude.“ Was den Wortausdruck betrifft, so sind genug Stücke auch in dieser Sammlung, die durchaus der Jugend nicht so gegeben werden dürfen, wenn man ihr Gefühl für Wahrheit, Schönheit und Kraft eines textgemässen Gesanges nicht frühzeitig abstumpfen will. Wie sehr die instruktive Veranstaltung dieser Sammlung eine Verunstaltung sey, werde ich — da es hier in der Kürze nicht geschehen kann — umständlich genug in der musikalischen Zeitung darthun; vorläufig bemerke ich nur, dass auch die guten Gesänge, in der Ordnung, in welcher Hr. L. sie gebraucht wissen will, zu pädagogischem Gebrauch nicht zu empfehlen sind, weil sie unvermeidlich dem Organ schaden würden.

Und ein solcher Redaktor war so dreist, dem Publicum ansukündigen: er wolle das „Beste, Reinste, Gediegenste, Kräftigste, was von jeher Dichter und Componisten gegeben haben, in seiner Sammlung so instructiv, als die Natur des Gesanges verlange“ liefern. Es wird daher auch jeder wahre Cultorfreund, dem es auch hier um Wahrheit zu thun ist, billigen, dass man eine solche Vermessenheit aufdecke. Sollte indess Herr Lindner — dem ich es durchaus nicht zum Verdienst anrechnen kann, die allgemein verbreiteten und schon oft nachgedruckten, durchgehends guten Lieder von Schulz, und viele gute von Reichardt, mit andern, theils guten, theils schlechten, systemlos vermischt, unter dem Titel einer pädagogischen Sammlung noch einmal herausgeben zu wollen — oder irgend ein andrer achtungswerther Musikg lehrter finden, er sey zu strenge beurtheilt, so bin ich bereit, alsobald noch andre grobe Missgriffe in dieser Unternehmung des Hrn. L. nachzuweisen, und zugleich auch — was ich sonst gelegentlich thun würde, die Irrlehren aufzudecken, die in seinen „aphoristischen“ Phrasen, zwar mit manchem Wahren und Schönegesagten vermischt, dem „Jugendfreund“ Bahn machen sollen. Einstweilen verweise ich auf eine Schrift über die Gesangcultur, die nächstens in der musikalischen Zeitung erscheinen wird.

Uebrigens bemerke ich, dass ich mich über das Interesse, welches die Pädagogen an der Musik immer mehr und mehr nehmen, mit jedem wahren Cultorfreund und jedem für die Erziehungsangelegenheiten erwärmten Musiker von Herzen freue. Sie seyen uns willkommen! Nur kommen sie uns nicht so, wie die Herren Zeller und Lindner. Lassen sie Musiker leisten, was nur Musiker

leisten können; nehmen sie bey diesen erst Unterricht; und wenn sie dann mit den gehörigen Beweisen ihrer Gründlichkeit sich in die Reihe der Methodisten *) und Componisten stellen wollen, so werden wir sie von neuem als unsre Genossen begrüssen, und ihnen kunstbrüderlich die gute Sache fördern helfen.

Zürich, im July 1811.

Hans Georg Nägeli.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Fioravanti, Arie aus der Oper: die Dorfsängerinnen: Ihre Ehrbarkeit ist Hölle. Klavier-Auszug. 6 Gr.

— Duett aus derselben Oper: Gieb mir jetzt Kraft o Liebe. Klavier-Auszug. 8 Gr.

Reichardt, J. F. Lieder aus dem Liederspiel: Lieb' und Treue, im Klavier-Auszuge. 12 Gr.

Righini, Romanze aus der Pantomime: Minerva und Dädalus (die Zärtlichkeit des Gatten) mit Begleitg. des Pianof. oder d. Guitarre 4 Gr.

Schnabel, Jos. 3 Gradualia à 4 voci 2 Viol. Viola, 2 Oboen, 2 Corn., 2 Clarinetten, Timp., Contre-Basс et Organo. 1 Thlr.

Vierstimmiges Quodlibet aus dem 3ten Theile des Pumpernickel, fürs Pianof. arrangirt. 12 Gr.

Musikalische Neuigkeiten für Freunde des Gesangs und Fortepianos, 3 — 4 Heft à 14 Gr.

Rompt, J. Ch. 6 Gesänge aus dem Homer und Horaz nach Voss u. Herder, mit Begleitg. des Pianoforte. 12 Gr.

Naumann, die Ideale von Schiller, mit Begltg. des Pianoforte. Neue Ausgabe. 20 Gr.

Hummel, J. N. Tänze für den Apollo-Saal, für das Pianoforte. N° 4. 20 Gr.

— Concerto p. le Pianoforte av. acc. de l'Orch. Op. 34. (C dur). 5 Thlr. 8 Gr.

Hummel, J. M. Fantaisie p. le Pianoforte. Op. 18. 1 Thlr.

— Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle concertans. Op. 35. (C dur.) 1 Thlr.

Riotte, P. J. Thème avec 8 Variations tiré de l'Op.: die Schweizerfamilie, p. le Pianof. Op. 8. 12 Gr.

— grand Trio p. Pianoforte, Violon et Violoncelle. Op. 26. 1 Thlr. 8 Gr.

Ferka, Frçs, Variations p. le Pianoforte sur le Thème de l'Andante fav. de Beethoven. Op. 2. 14 Gr.

Fröhlich, J. G. grande Sonate p. Pianoforte et Violon obligé. 1 Thlr.

Spech, J. Sonate p. Pianof. et Violon. Op. 16. 1 Thlr.

Schäfer, F. W. 12 Walzer fürs Klavier. 12 Gr.

Sippel, Anfangsstücke für den ersten Klavier-Unterricht. 1r Heft. 12 Gr.

— Sonate à 4 mains p. Pianof. Op. 22. 1 Thlr. 6 Gr.

Weigl, Ouverture de l'Op.: Adrian von Ostade à 4 mains p. le Pianoforte. 12 Gr.

Pär, F. Ouverture de l'Op.: I fuorusciti p. Pianof. à 4 mains. 16 Gr.

Wannhall, Joh. neue Favorit-Sonate, sehr leicht zu 4 Händen, f. d. Pianoforte. 8 Gr.

— Variations p. le Pianoforte avec un Violon ou Flûte obligés. N° 6. 8 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pianof. sur l'air: Wer hörte wol jemals mich klagen. N° 5. 8 Gr.

— Variationen über das Thema: Mich fliehen alle Freuden, fürs Pianoforte. 8 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur une valse de Hummel. 12 Gr.

— Andante très favorit de Jos. Haydn avec Variations faciles p. le Pianof. 4 Gr.

Bornhard, J. H. C. leichte Variationen für Anfänger auf dem Pianoforte, über die Menuet à la Vigano. 8 Gr.

Clementi, Walzer für das Pianoforte. 4 Gr.

Jäger, Ch. 3 Sonates faciles p. le Pianoforte. Op. 14. No. 1. 2. à 6 Gr.

---

*) Ueber die Aeusserung des Herrn Liedner in seiner Ank. d. musikal. Jugendfreundes, dass Pestalozzi die von ihm vorgeschlagene historisch genetische Methode zu der seinigen erhoben habe, überlasse ich Herrn Pestalozzi oder Niederer sich zu erklären, da ich nicht eigentlich verstehe, ob und wie fern Herr Liedner dies auf die Pädagogik im Allgemeinen, oder wirklich aufs Musikfach, vielleicht sogar auf die pädagogische Ausübung der Musik in Yverdün, bezogen wissen möchte.

Kels, J. F. 6 Variationen fürs Pianoforte über das Lied: Allerschönster Engel etc. Op. 23. 6 Gr.

— 6 Variationen fürs Pianoforte über 'das Thema: Liebst du mich wieder. Op. 25. 5 Gr.

Spontini, Marche de l'Op. la Vestale p. le Pianoforte. 4 Gr.

Beethoven, L. v. Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncello arrangé d'après un Trio par Khym. 1 Thlr.

Dussek, J. L. 6 Duos faciles et agreables p. 2 Violons. Op. 58. 1 Thlr. 12 Gr.

Hasenbalg, Fr. Thème varié p. la Harpe à pédales. Op. 13. 10 Gr.

— Thème varié p. la Harpe à pédales. Op. 14. 10 Gr.

Koch, H. E. Handbuch bey dem Studium der Harmonie. 2 Thlr. 12 Gr.

Zeltere sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen f. d. Pianoforte. 12 Heft. 1 Thlr.

— D? D? 20 Heft. 1 Thlr. 12 Gr.

Chanson: An dem schönsten Frühlingsmorgen etc. fürs Pianoforte oder Guitarre mit Flöte 4 Gr.

Lied: Wenn ich einst das Ziel errungen habe. 2 Gr.

Wollank, Hellwig und Rungenhagen, deutsche Gesänge mit Begleitg. des Pianof. 9 Gr.

Lied: Beglückt durch dich, mit Klavier-Begleitg. 2 Gr.

Tabakerzeugerlied. 2 Gr.

Weber, B. A. Decoata v. A. v. Kotzebue, Oper im Klavier-Auszuge v. Autor. 5 Thlr. 12 Gr.

— Chor und Tanz aus derselben Oper: grüne Zweige etc. 12 Gr.

— Romanze: War einmal eine edle Dirne etc. 3 Gr.

— Chor und Tanz: Sey willkommen holde Braut. 6 Gr.

— Marsch und Lied des alten blinden Mannes: Ueber mich ist, ausgegossen etc. 6 Gr.

— Chor und Marsch: Auf Knappen an die Schilder schlagt. 4 Gr.

— Spottlied der Thurmwächter: Gute Nacht, herrliche Thaten sind vollbracht. 4 Gr.

— Tanz der Kinder für das Pianoforte. 6 Gr.

— Duett der verkleideten Zigeunerinnen: Aus dem schönen Morgenkleide. 6 Gr.

Weber, B. A. Finale, Chor und Tanz: Auf es werde die laue Nacht. 2 Thlr.

— Chor: Still! still! auf den Büren. 10 Gr.

— Chor: Mit des Weihrauchs reiner Flamme. 3 Gr.

— Lied der Narren: Selig sind die Narren. 4 Gr.

— Marsch zum Zweykampf und Chor: Lasst die Hoffnung nicht erkranken. 4 Gr.

— Feldmusik und Schluss-Chor: Eilig, eilig stürzt die Mauern! etc. 8 Gr.

— Romanze der Narren: Es war einmal ein junger Gesell. 4 Gr.

— Festgesang für 3 Stimmen, mit Begleit. des Pianoforte. 8 Gr.

Tyrolerlied: Wann i in der Früh aufsteh, mit Begleitg. des Pianoforte oder der Guitarre. 4 Gr.

Scheibner, Dr. C. Gesänge für das Pianoforte. 4s Heft. 12 Gr.

— Gesänge aus der lyrischen Anthologie von Matthisson, mit Begleitg. des Pianof. 2te Abtheilung. 12 Gr.

Ries, Ferd. 6 Lieder von Göthe, mit Begleitg. d. Pianoforte. Op. 32. 3te Sammlung. 16 Gr.

— 6 Lieder mit Begleitg. des Pianof. Op. 33. 4te Sammlung. 16 Gr.

Nägeli, H. G. 30 Lieder für die Jugend, ein oder zweystimmig zu singen, mit nicht obligater Klavier-Begleitung. 12 Gr.

— 30 geistliche Gesänge, ein- oder mehrstimmig zu singen, mit nicht obligater Klavier-Begleitung. 16 Gr.

— 30 einstimmige Singstücke mit nicht obligater Klavier-Begleitung. 6 Gr.

Marx, J. M. 10 Gesänge für 3 und 4 Männerstimmen. 6s Werk. 20 Gr.

Weber, C. M. v. der erste Ton, Gedicht von Rochlitz, mit Musik zur Declamation. Klavier-Auszug. 20 Gr.

— Orchesterstimmen zum ersten Ton. 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten August. Nº. 34. 1811.

Etwas über den Orgelbau für Layen.

(Beschluss aus der 33sten No.)

Das sogenannte *Flötenwerk* ist entweder ganz offen, oder ganz gedeckt, oder zwar gedeckt, doch im Deckel wieder etwas eröfnet. Das offene Flötenwerk ist entweder durchaus von gleicher, oder von ab- oder zunehmender Weite. Das von der erstern Art ist entweder eng und lang, als: 1) Violon im Pedal, 16 Fuss, 2) Viola da Gamba (*a*), 3) die Querflöte, deren Körper gemeiniglich noch einmal so lang, als ihr Ton erfordert, aber sehr eng sind; 4) die Vugara, welche von Einigen von Holz, und in Gestalt eines länglichen Vierecks verfertiget wird, und eine gute Wirkung thut: oder das offene Flötenwerk von gleicher Weite ist weit und kurz, als: 1) die Hohlflöte von 8, 4 und 2 Fuss, (*b*), 2) die Waldflöte von 4 und 2 Fuss, 3) die Sifflöte von 2 und 1 Fuss.

a) Einige Orgelbauer machen die Viola da Gamba auch oben etwas zugespitzt. Uebrigens sind oben überall nur die am meisten zu empfehlenden Stimmen genannt, und ist der Massstab zwar nicht von kleinen, doch auch nicht von vorzüglich grossen Orgeln genommen.

b) Einige machen die Hohlflöten in der Mitte weiter, und oben wieder etwas enger, welches einen vortrefflichen Effect macht.

Zum Flötenwerke, welches nicht durchaus gleiche Weite hat, gehören: 1) das Gemshorn, von 8, 4 und 2 Fuss, welches oben etwas spitz zugeht; 2) das Nasat, 5 Fuss, welches eine in der Mensur des Gemshorns gearbeitete Quinte ist; 3) die Spitzflöte von 8, 4 und 2 Fuss, welche im Mundstücke etwas weiter, oben aber etwas enger zugespitzt ist, als das Gemshorn.

Zum ganz gedeckten Flötenwerke gehören: 1) das Gedakt von 8 und 4 Fuss, von verschiedener Weite, und entweder schwacher und lieblicher, oder voller und starker Intonation; 2) der Bordun von 16, auch 8 Fuss, welcher nichts anders ist, als ein weites Gedakt. Eben dieses ist der Untersatz von 32 Fuss, und der Subbass von 16 Fuss im Pedale. 3) die Quintatöne von 16, 8 und 4 Fuss, ist ein Gedakt, welches wegen seines engen Aufschnitts im Mundstücke, und der an beyden Seiten befestigten Blätter, welche Seitenbärte heissen, die Quinte drüber mit hören lässt. — Das zwar gedeckte, aber im Deckel wieder etwas eröffnete Pfeifenwerk besteht vornämlich aus der Rohrflöte von 16, 8, 4, 2 Fuss. In dem Deckel dieser Pfeifen ist eine kleine offene Röhre befestiget, durch welche die Pfeife einige Oeffnung erhält. Sie klingt stärker, als ein Gedakt, und schwächer als ein Principal. — Das ganz gedeckte, und das durch Röhren eröffnete Flötenwerk wurde sonst ganz von Metall verfertiget: es ist dies aber nicht geradezu nöthig; und die gedeckten Holzpfeifen bekommen einen lieblichern, wenn auch nicht ganz so hellen Klang.

Man wird, auch ohne besondere Erinnerung, sich denken, dass mehrere der Stimmen, die von gewissen Instrumenten, z. B. der Viola da Gamba etc. den Namen führen, der Natur der Sache nach, nur eine geringe Aehnlichkeit mit diesen Instrumenten haben können. Dies hindert jedoch nicht, dass ihr eigener, als eines Orgelregisters Klang nicht sehr angenehm seyn könnte. Man vergleiche z. B. die Silbermannschen Gamben und tiefen Flöten (selbst 16 füssigen.) Zu dem, was Anmuth und Schönheit der Wirkung der Orgeln anlangt, trägt das Flötenwerk vorzüglich bey; und da es nun überdies eine grosse Mannigfaltigkeit der Stimmen zulässt und keineswegs

das kostbarere ist: so sollte beym Plan neuer Orgeln, besonders auch kleiner, darauf mehr Aufmerksamkeit gerichtet werden, als gewöhnlich geschieht.

Das *Rohrwerk* ist entweder offen oder gedeckt. Die Körper des offenen sind entweder völliger Mensur, (so weit die Rohrwerke dieselbe zulassen,) oder sie haben ganz kurze Körper. Zur erstern Art gehöret: 1) Trompete von 16, 8, und 4 Fuss; 2) Hoboe von 8 Fuss; 3) Fagott, mehrentheils von 16 Fuss; 4) Posaune von 32 in den grössten, und 16 Fuss in grossen Orgeln, im Pedale; 5) Trompete von 8 und 4 Fuss im Pedale, welche letztere von einigen Clairon genannt wird. Bey den Rohrwerken dieser Art sind die Körper im Manuale mehrentheils von Zinn; im Pedale aber, bey den 32 und 16 füssigen, am besten von Holz. Es ist aber nicht durchaus nothwendig, auch dort viel Zinn anzuwenden. Rohrwerke mit kurzen Körpern sind: 1) das Regal von 8 und 4 Fuss; 2) Cornett 2 Fuss, im Pedal; (welches mit dem obengedachten Mixturwerke dieses Namens nicht verwechselt werden darf, dessen Körper enger und länger sind;) 3) Vox humana, deren Körper von den verschiedenen Orgelbauern auch sehr verschieden gestaltet werden. An Aehnlichkeit mit einer guten Menschenstimme ist übrigens hier nicht zu denken, wenn anders die Erfindungen der Hrn. Strohbach und Uthe, welche vor kurzem in diesen Blättern angezeigt worden sind, nicht auch hierin etwas anderes erzeugen, als bisher erzeuget worden. Die Art der Vox humana, welche etwas grosse Körper, in der Mitte einen weiten Bauch hat, und oben nur halb offen ist, scheint die angenehmste zu seyn; weil da das Schnarren durch einen hohlen Ton gemässigt wird. 4) Chalumo: ein angenehmes Rohrwerk in einigen Silbermannschen Orgeln. — Die gedeckten Rohrwerke kommen in den neuern Orgeln ziemlich ab, und werden nicht leicht vermisst werden, weshalb wir auch nur anführen den Dulcian von 16 und 8 Fuss, welcher etliche kleine Löcher im Körper auf der Seite hat.

Dieses sind die gewöhnlichsten Stimmen in den deutschen Orgeln. Dass alle Erfindungen auch in diesem Betracht nicht erschöpft sind, versteht sich von selbst; und wirklich haben namentlich die schon genannten Herren, Vogler etc. manches Neue erfunden, oder angegeben, das Empfohlung und Nachahmung verdient. Eine Hauptsache aber, die Hr. Vogler zuerst ausgeführt hat, und die, wenn auch nicht zunächst in dies Kapitel, doch allerdings zu der Bestimmung desselben gehört, ist die doppelte Benutzung der nämlichen Pfeifen, für Pedal und Manual, wo beyder Töne gleich sind. Die ganze Sache könnte den noch gar nicht Unterrichteten nur mit grosser Weitläufigkeit deutlich gemacht werden: es braucht aber nur, dass er darauf merke, wie sie hier angedeutet ist; jeder Orgelspieler, wie viel mehr jeder Orgelbauer, verstehet ihn dann, und die Sache ist, ohne irgend den geringsten Nachtheil für die Orgel, mit beträchtlicher Geldersparnis auszuführen. — —

Als erste Grundlage zu Beurtheilung des Plans einer Orgel (Disposition) folge hier die Verzeichnis der Register des herrlichen Silbermannschen Werks in Freyberg in Sachsen, welches weder von dieses Meisters grössten, noch kleinern ist, und sowol im Ganzen, als Einzelnen, eine vortreffliche Wirkung thut.

1) Hauptmanual, welches grosse und ernsthafte Mensuren hat.

1	Principal	16 Fuss	von Zinn.
2	Octav Principal	8 —	
3	Viola da Gamba	8 —	
4	Rohrflöte	8 —	von Metall.
5	Octava	4 —	von Zinn.
6	Spitzflöte	4 —	
7	Quinta	3 —	
8	Octava	2 —	
9	Tertia	1 3/5 —	
10	Mixtur vierfach, die grösste Pfeife	2 —	
11	Cymbel dreyfach, die grösste Pfeife	1 1/3 —	
12	Cornet vierfach,	— —	
13	Fagott	16 —	
14	Trompete	8 —	

2) Oberwerk, welches scharfe und durchdringende Mensuren hat.

1	Principal	8 Fuss	von Zinn.
2	Quintatöne	16 —	
3	Gedakt	8 —	von Metall.
4	Quintatöne	8 —	von Zinn.
5	Octava	4 —	

8	Rohrflöte	4 Fuss	von Metall.
9	Nasath	5 —	
8	Octava	2 —	
9	Quinta	1⅓ —	von Zinn.
10	Sifflet	1 —	
11	Sesquialtera	3 —	
12	Mixtur dreyfach,		von Zinn.
13	Vox humana	8 —	
	Tremulant.		
	Schwebung.		

5) Pedal, welches starke und durchdringende Mensuren hat.

1	Gross Untersatz	32 Fuss.	
2	Principal-Bass	16 —	
3	Octav-Bass	8 —	
4	Posaune	16 —	die Körper von Holz, die Mundstücke von Metall
5	Trompete	8 —	von Zinn.

Hierbey sind 4 Fälge.

Grössere Orgeln werden heut zu Tage wol schwerlich erbauet werden, da man nur auf kleinere Gemeinden zu rechnen hat, und die so sehr vermehrte Kostbarkeit des Materiale überall rathet, das Ueberflüssige zu vermeiden — wol aber desto mehr kleinere. Wenn man nun also Dispositionen für kleinere Werke vorgelegt bekommt, und jene als Grundlage des Urtheils annehmen will: so merke man vornämlich auf folgende allgemeine Regeln. Zunächst sind wegzulassen oder doch zu vermindern, die kleinen, spitzen und schreyenden Stimmen, besonders die hohen Quinten, Tertien, Cymbeln und Mixturen — so gewöhnlich auch Orgelbauer gemeinen Schlages für das Gegentheil sind, weil sie damit mehr Lärmen, als nachdrücklichen guten Klang hervorbringen, und auch wol durch die Menge der Pfeifen und Register Unkundige täuschen wollen. Muss noch mehr abgerechnet werden, so treffe dies die 16füssigen Stimmen in den Manualen und die 32füssigen im Pedal. Und ist endlich nöthig, sich noch mehr einzuschränken: so lasse man verschiedene der Stimmen, welche hier von Zinn oder Metall gemacht sind, — ja, *im Nothfall* alle, bis auf die Principale — von Holz verfertigen, wodurch man freylich nicht den ganz hellen, scharfen, durchdringenden Ton bekömmt, was aber doch weit besser ist, als wenn man diese Stimmen ganz entbehrte und vielleicht die Lücke durch kleine, schreyende Register ausfüllen liess. Mehr in das Einzelne zu gehen, ist für den, der des Orgelbaues ganz unkundig ist, nicht wol möglich: aber Obiges dürfte auch über den angekündigten wesentlichen Punct für die, denen dieser Aufsatz bestimmt ist, hinreichend seyn.

W.

Nachrichten.

Berlin *). Unter den mancherley Kunstproducten, die uns seit einiger Zeit erfreuten, oder langweilten, steht das, am 8ten May in dem Concert spirituel des Hrn. Kapellm. Weber aufgeführte Oratorium von Schreiber, *Gott und die Natur*, in Musik gesetzt von Hrn. Meyer Beer, so ausgezeichnet in jeder Hinsicht da, dass es Ihnen angenehm seyn wird, etwas Ausführlicheres, als die Berliner und andere Zeitungen lieferten, über die Arbeit dieses vielversprechenden Künstlers zu hören, der so viele wissenschaftliche Bildung mit der vollkommnen Beherrschung der musikalisch-technischen Erfordernisse in sich vereint. Der Plan des Ganzen ist mit reicher Mannigfaltigkeit, und ohne das Gesetz der Einheit zu stören, entworfen. Volles Leben, schmeichelnde Lieblichkeit, und besonders die ächte Kraft des emporstrebenden Genie's sind darin unverkennbar. Der erste Chor (C dur) und die darauf folgende Fuge sind sehr weislich ganz *mezzo tinto* gehalten, und mir fielen nur einige kleine Text-Verstümmelungen auf. No. 2. und 3. Bass-Recitativ und Aria. (Es dur.) Das Recitativ ist höchst sprechend und wahr. Daran schliesst sich die Arie, bey deren grosser Lieblichkeit man beynahe bedauern möchte, dass ein Bassist sie zu singen habe, wenn nicht Hr. Gern sie vorgetragen, und mich überzeugt hätte, dass er auch in diesem Betracht alle Wünsche befriedigen könne. In dieser Nummer ist die Stelle: da winkt er dem Licht, es schwebet hernieder —

*) Anm. Durch Umstände verspätigt.

sehr glücklich ganz entfernt gehalten von Haydns: es werde Licht — und zwar durch einen überraschend gehaltenen E dur-Accord der Blas-Instrumente. — No. 4. und 5., Rec. und Aria, (aus B,) gesungen von Hrn. Eunike, wurde ein Lieblingsstück des Publicums. Man könnte zwar vielleicht sagen, es wäre Schade, dass gleich Anfangs zwey Arien von Männerstimmen aufeinander folgen: aber der Effect des *Blumen-Chors*, (No. 6, aus G) von blossen Weiberstimmen vorgetragen, tritt dagegen wie eine freundliche Lichtgestalt hervor, und wurde das zweyte Lieblingsstück des Publicums, ja, veranlasste ein eigenes Sonnett auf den Componisten — so wie überhaupt mehrere Gedichte auf den Dichter und Componisten in der Berliner Zeitung befindlich sind. Die Harfen-Begleitung war aber leider so schwach, dass man sie kaum hörte. No. 7. Discant-Arie, (C dur) ist von einer, für Sopran-Arien seltenen Kraft, (mir beynah das liebste Stück) und in eben diesem Geiste von Dem. Schmalz vorgetragen. Dass diese Sopran-Arie nach dem Weiber-Chor folgt, ist, glaube ich, ein gegründeter Vorwurf, der dem Componisten zu machen ist. Beyde Stücke verlieren dadurch. — No. 8. Chor der vier Elemente. Ein acht contrapunctisches Meisterstück. *Luft*, Sopran, *Feuer*, Alt etc. Jedes trägt erst seinen eigenen Gesang, mit dem, dasselbe charakterisirenden Accompagnement vor; am Ende vereinen sich alle vier Gesänge mit ihren vier Accomp. — also acht Themata — sehr consequent, und besonders von hoher Wirkung da, wo das ganze mächtige Ensemble, pianissimo wiederholt wird, (in F dur.) *So* benutzt, und so fliessend und natürlich behandelt, mögen wol allein dergleichen harmonische Kunststücke an ihrer Stelle stehen *und wirken*, was sonst selten der Fall ist. — No. 9. Bass-Recitativ. No. 10. Chor: Er war, er ist, und er wird seyn. — Schöne rhetorische Durchführung eines choralmässigen 4stimmigen Gesanges, mit untermischten *soli a quadro* der vier Hauptsingstimmen, (aus Es.) — No. 11. Duett, zwischen einem Zweifler, und einem Gottesläugner, (Tenor und Bass,) wozwischen ein Chor von Männern Zuversicht und Glaube predigt. Die verschiedenen Charaktere sind ungemein treffend geschildert, und das Ganze zu Einem Gusse verbunden. Auch ist es gut gedacht, diesen ernsten Gegenstand blos von Männern unter sich abhandeln zu lassen. (G moll.) — An dieses Stück schliesst sich der Chor (C dur): Hörst du die Posaun' erklingen? wo es mich schon freute, dass der Componist nicht die Plattitude beging, Posaunen hören zu lassen. Von hier fängt er an, immer grösser zu werden, bis ans Ende. Der Text wendet sich zur Auferstehung, wo alles Gestorbene zu leben wieder anfangen wird. Der Sopran tritt solo und pianissimo nur von einem Paukenwirbel begleitet, nach der spannenden Stille einer Fermate ein:

Endlich tritt die Schlussfuge ein, deren Thema:

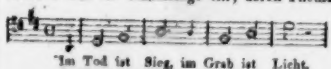

die Posaunen erst *per augmentationem* so vortragen:

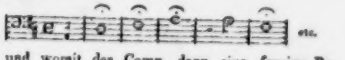

und womit der Comp. dann eine feurige Bewegung der Violinen verbindet, und mit einer ausserordentlichen Kraft auf das Ende losgeht. Die Instrumentirung ist durchaus gut berechnet, oft originell und neu. Alle Melodien, selbst die schmeichelndsten, bleiben in den Gränzen des ernsten Styles. Möge Hr. Meyer Beer auf dem Pfade der Kunst mit der Ausdauer, dem Fleiss, und der Bescheidenheit fortwandeln, die man bisher an ihm so hochschätzen durfte, und wir haben der Kunst reiche Früchte von ihm zu versprechen. *N.*

Recensionen.

1. *Sonate p. le Pianoforte* — Oeuvr. 1. (Pr. 12 Gr.)
2. *Sonate p. le Pianoforte* — Oeuvr. 2. (Pr. 1 Thlr.)
3. *Lied von Gothe aus Wilhelm Meister* — Op. 4. (Pr. 4 Gr.) Sämmtlich componirt von Helene Riese, und im Verlag des Berliner Kunst- und Industrie-Comptoirs.

Es ist wunderbar, dass eben in der Kunst, welche mehr noch, als jede andere, ihren Quell und Wohnsitz in Phantasie und Empfindung hat — dass eben in der Musik, von dem andern Geschlecht von jeher und unter allen Nationen so wenig Eigenthümliches und wahrhaft Bedeutendes hervorgebracht worden ist — was nämlich nicht das Ausführen, sondern das Dichten betrifft. Ja selbst im Ausführen — so viele äusserst geschickte Sängerinnen und Virtuosinnen man immer gehabt hat: wie höchst selten sind diejenigen unter ihnen gewesen, wie höchst selten sind sie noch, die, über die Geschicklichkeit und alles das hinaus, was man durch Fleiss und Gewandtheit erlernen, bey Aufmerksamkeit und Geschmack Andern mit Glück nachmachen kann, genialische Compositionen durchdringen und ausführend sie gleichsam wiedergebären?

Doch hier haben wir *Compositionen* eines Frauenzimmers und müssen beym Ersten stehen bleiben! Und da will Rec. nur gleich gestehen, dass er dieselben mit einer gewissen Aengstlichkeit zur Hand nahm. Er fürchtete in ihnen, wie bisher in aller ihm bekannt gewordenen Damen-Musik, was irgend ein eben beliebter Componist, den man gemeiniglich sogleich erkennen und citiren konnte, früher gesagt hatte, nur wie mit andern Worten und schwächer wiederholt zu finden; und es that ihm doch Leid, dies sagen zu müssen und damit der Verfasserin wehe zu thun. Noch hatte er sich aber nicht weit in die erste dieser Sonaten hineingespielt, als er von seiner Besorglichkeit zurückkam; und je weiter er spielte, besonders aber durch die ganze zweyte Sonate, wurde er so weit über seine Erwartung hinausgeführt, dass er unwillkührlich mehrmals den Titel aufschlug, sich zu überzeugen, er trage wirklich die Composition einer Frauenzimmers vor. Diese zweyte Sonate nämlich ist ein Werk, nicht nur voll Geist und Leben überhaupt, sondern eins, dem auch offenbar jener Stempel angeborner Eigenthümlichkeit aufgedrückt ist, der sich eben so wenig verkennen, als durch Worte kenntlich machen lässt. Dabey ist alles in derselben, wie auch in den andern Stücken, nicht blos vollkommen rein und regelrecht geschrieben, sondern es findet sich auch in Absicht auf das, was man die Rhetorik der Tonkunst nennen könnte — in den Verhältnissen der Theile Eines Satzes gegen einander, in richtiger Folge und verständigem Zusammenhang etc. — fast alles hier so gut, wie es in den *ersten* Werken selbst hernach berühmter Künstler keineswegs immer angetroffen wird. Keiner der jetzigen Klavier-Componisten, wie er auch Namen haben möge, würde dies brave Stück, wenn er es geschrieben hätte, zu verleugnen wünschen; und ohne alles Bedenken erklärt es Rec. für bey weitem das Vorzüglichste, was irgend eine Dame jemals in der Composition geleistet und dem Publicum vorgelegt hat. Scheint diese ganze Ankündigung etwas laut, so scheint sie gerade, wie sie, nach des Rec. Meynung, soll: und er fordert einen jeden, der sich mit dieser Composition bekannt gemacht hat, auf, ihm eben so laut zu widersprechen, wenn er es mit Ueberzeugung kann.

Jetzt zu einer kurzen Beschreibung aller drey Nummern. Die erste Sonate ist in leichter — wie der Musiker sich auszudrücken pflegt, in galanter Schreibart abgefasst, und ungefähr in der Weise der kleinern, frühern Mozartschen, nur mit mehr Passagen und sehr manier. Sie besteht aus einem lebhaften, mit angenehmen Gesang und ziemlich raschen Läufen wechselnden Allegro, einem sanften Andante, (dessen erster Abschnitt wol aber den Spieler noch etwas länger in Dur beschäftigen und festsetzen sollte, ehe der zweyte Abschnitt in Moll eintritt,) und einer raschen Polonaise, deren Thema und meisten Zwischensätze interessiren werden, wenn sie auch im Ganzen nicht gerade vor ähnlichen anderer Componisten auszuzeichnen ist. — Die zweyte Sonate fängt mit einem kräftigen Allegro maestoso an, das seinem ernsten, wür-

digen Charakter durchgängig treu bleibt, und mit gemässigtem, aber desto sicherer sich mittheilendem Feuer ihn ausspricht. In Absicht auf künstlerische Ausführung im engern Sinn, möchte dies wol der ausgezeichnetste aller Sätze seyn. Ein sehr angenehmes Adagio folgt; diesem möchte Rec. noch mehr, als dem der ersten Sonate, wünschen, dass die Verfasserin den ersten Abschnitt, bis zum Eintritt des Des dur, etwas länger ausgeführt und festgestellt hätte. Ein angenehmes Thema mit acht Variationen macht den Beschluss. Die Variationen sind sämmtlich im freyen Styl und einige in der Erfindung wirklich neu, (und wer sich erinnert, was alles eben in dieser Gattung seit etwa zehn Jahren geliefert worden ist, weiss auch, dass das nicht wenig sagen will;) in der Ausführung sind die Variat. meistens brillant und von vortheilhaftem Effect. Die erste, die dritte, die siebente, und die achte, letztere mit der recht gut bearbeiteten *Coda* — haben Rec. vorzüglich wohlgefallen. — Vor dreyerley möchte Rec. die Verf. in vornämlich warnen: 1) nicht zu oft in die höchsten Octaven der neuen Pianoforte sich zu verlaufen — nicht etwa blos, weil viele, denn doch auch achtbare Spieler diese Töne nicht haben, sondern weil dieselben auch auf dem besten Instrumente für den Ausdruck weit weniger bieten, als Tiefe und Mitte; 2) nicht zu oft *blose* laufende Passagen zu schreiben, weil das weder Kunst, noch, mit seltnen Ausnahmen, von bedeutender Wirkung ist; 3) da sie so ehrenwerth auftritt und gewiss sich die Aufmerksamkeit und Achtung des Publicums erwerben wird, bey künftigen Werken recht wählich zu seyn und ja nichts bekannt zu machen, was diesen Werkchen, die ihren Ruf begründen, nachstünde, weil das Publicum, so gern es neuen Talenten entgegen geht, so schnell sich von ihnen wendet, wenn sie selbst still zu stehen scheinen. — No. 3 ist das hundertmal, und darunter von den ersten Meistern componirte Lied der Mignon: Kennst du das Land etc. Die Composition darf sich neben den besten zeigen, und macht eben alls der Verf. in Ehre. Der erste Theil ist gut, wenn auch nicht eben hervorstechend: vorzüglicher ist aber der zweyte Theil: (Kennst du es wol? Dahin etc.) In diesen wenigen, einfachen Noten liegt ein wahrhaft zarter und inniger Ausdruck; auch ist die in dieser Stelle von Andern so oft verfehlte Declamation vollkommen richtig, und, ohne Zwang, sehr bestimmt.

Uebrigens will Rec. um deren willen, die, wenn sie ein lautes Lob solcher Personen lesen, die nicht schon durch öffentlichen Ruf empfohlen sind, behende auf besondere Verhältnisse und Rücksichten rathen, hinzusetzen, dass er von Berlin beträchtlich entfernt wohnt, nicht weiss, ob die Verf. daselbst oder wo sonst lebt, und überhaupt von ihr nie ein Wort gehört oder gelesen hat. *)

Allgemeines Choralbuch für die protestantische Kirche, vierstimmig ausgesetzt, mit einer Einleitung über den Kirchengesang und dessen Begleitung durch die Orgel, von Karl Gottlieb Umbreit. Herausgegeben von Rud. Zach. Becker. Gotha, in der Beckerschen Buchhandlung, 1811. gr. qu. 4. 186 Seiten, ohne Einleitung und Register. (Preis 4 Thlr.)

Die Revolution, welche die Herren Theologen, Philosophen, Dichter und Aesthetiker, auch unter unsern Kirchenliedern angesponnen und seit etwa fünf und zwanzig Jahren unterhalten haben, hat zur Folge, dass beynahe kein Land und kein Ländchen Deutschlands mehr übrig ist, welches nicht sein eigenes, neues Gesangbuch, mit mehr und weniger ganz neuen Liedern, aufzuweisen hätte. Da sich nun aber jener Geist der Einigkeit in unserm Zeitalter nicht mehr denken und erwarten lässt, welcher vor dreyhundert Jahren herrschte, wo die protestant. Christenheit *Luthern* nebst *Johann Walthern* die Wahl ihrer Lieder mit den dazu gehörigen Melodien, einzig und allein überliess; und da unsere heutigen Dichter gröstentheils keine andere Harmonie,

*) Anm. Auch uns ist von dieser so interessant auftretenden Künstlerin nichts bekannt, als dass sie die Tochter eines angesehenen Hauses in Berlin, und erst funfzehn Jahre alt ist.

d. Redact.

als die Harmonie des Versbaues kennen: so finden sich nicht wenig Lieder darunter, zu denen man selbst in den vierhundert, vom sel. Cantor *Kühnau* 1786 zu Berlin herausgegebenen Choralmelodien, vergebens eine passende Melodie sucht. Wahrscheinlich hat sich nun wol hin und wieder auch ein Componist zu diesen neuen Liedern gefunden, wodurch es sich aber treffen kann, dass manches in zehn neuen Gesangbüchern aufgenommene Lied auch auf zehnerley Melodien gesungen wird. Es lässt sich aber auch der noch schlimmere Fall denken, dass man zu diesen neuen Liedern an manchen Orten noch gar keine Melodien hat. Für beyde Falle hat der Hr. Herausgeber des *Umbreitschen allgemeinen Choralbuchs* nun Rath geschafft, und der „singende und klingende Gottesdienst," wie unsre Alten sagten, und namentlich die Herren Organisten und Cantoren, sind ihm dafür vielen Dank schuldig.

Den Namen eines *allgemeinen* Choralbuchs führt es in so fern nicht mit Unrecht, da es die Melodien zu den Liedern von zwölf der geschätztesten neuen Gesangbücher Ober- und Niedersachsens, des berlinischen, dresdenschen, gothaischen, weimarischen, hildburghausischen, casselschen, mannheimischen, altenburgischen, u. s. w. enthält. Indessen ist zu wünschen, dass bey einer zu hoffenden neuen Auflage auch die Melodien zu den neuen Gesangbüchern des übrigen Thüringens mit aufgenommen werden, durch welche noch manche gelungene, von *Em. Bach*, *Hiller* und Andern, in Gebrauch gekommen sind, um es der Allgemeinheit immer naher zu bringen. Durch Befolgung dieser Maassregel kann dies Choralbuch endlich wirklich Gelegenheit zu einem gleichartigen Gesange in allen Kirchen Deutschlands geben. Gegenwärtig enthält es 332 Melodien, welche nach 209 Versarten geordnet sind. Zur Erleichterung einer zweckmässigen Wahl, wol auch den Organisten zu ihren Vorspielen einen Wink zu geben, ist der Charakter jeder Melodie mit wenig Worten vorgesetzt — eine bisher in den Choralbüchern nicht gewöhnliche, aber lobenswürdige Einrichtung. Auch findet man hier, wie billig und recht, die Componisten, soweit sie noch bekannt sind, über jeder Melodie angezeigt. Was übrigens Herr *Umbreit* auf der Orgel, in Behandlung des vierstimmigen Satzes, so wie der Harmonie überhaupt, vermag, hat er in seinen 50 gedruckten, *vierstimmig bearbeiteten Choralmelodien* hinlänglich bewiesen. Aber weit entfernt, diese Künste zu misbrauchen, sind hier den Melodien durchaus natürliche und ungesuchte Bässe untergelegt, wobey die Mittelstimmen in einem ruhigen und simpeln Gange folgen. Ueberdies findet man auch die Bässe sorgfältig beziffert. Dass hier keine Regel des reinen Satzes verletzt ist, lässt sich vom Hrn. U. schon im voraus erwarten. Er hat aber mehr gethan. Er hat Freyheit und Schönheit in den Gang der verschiedenen Stimmen gebracht — Eigenschaften, welche nicht in jedem Choralbuche, mit ausgesetzter Harmonie, gefunden werden. Ueber alles dies erklärt er sich in der vorgesetzten, gehaltreichen *Einleitung über den Kirchengesang*, weiter. Das angehängte Register enthält die Anfangsworte von nicht weniger, als 3350 Liedern, wozu man hier die Melodien findet.

Da also dieses Choralbuch seinen Zweck in jeder Rücksicht so gut erfüllt: so kann es jedem Organisten, jedem Schul-Chore, ja jedem Liebhaber, der sich an seinem Klaviere mit einem harmonischen Chorale unterhalten will, unbedingt empfohlen werden. Freylich wird man an manchen Orten der verschiedenen Länder, auch in diesem, so wie in allen Choralbüchern, hin und wieder kleine Abweichungen in den Melodien finden. Diese aber sind leicht umzuändern, wenn sie nicht beybehalten werden können. Nur muss es damit nicht so weit gehn, wie z. B. im copenhagner Choralbuche, mit der Melodie: Warum betrübst du dich, mein Herz etc. wo sie ganz reiz- und charakterlos, mit unveränderten Intervallen, ins G dur versetzt, steht.

Notizen.

Das Musikfest in Frankenhausen ist auch dies Jahr zum Beyfall der ausserordentlich zahlreichen Gesellschaft Fremder und Einheimischer vollbracht worden. Die gegebenen Stücke sind meistens schon früher in diesen Blättern genannt.

Nur der Solo-Gesang befriedigte die Zuhörer nicht ganz; indem das Weimar'sche Künstler-Paar, das die erste Sopran- und die erste Bass-Partie zu übernehmen versprochen hatte, nicht erschien, und die, allerdings angenehme, aber etwas schwache Tenor-Stimme des Hrn. Methfessel nicht überall vernommen werden konnte. Die grossen, vortrefflich gewählten Chöre machten, wie zu erwarten stand, den herrlichsten Effect. Ein Gleiches ist von der Spohr'schen Symphonie zu rühmen. Hr. Concertm. Spohr aus Gotha, Hr. Kammermus. Hermbstädt aus Sondershausen und Hr. Kammerm. Thurner aus Kassel, liessen sich mit Concerten hören, und bewiesen von neuem ihre schon längst bewährte Meisterschaft: doch war unvermeidlich, dass nicht Mehrern von der Menge der Anwesenden an manchen Örten der Kirche einzelne Feinheiten des Solospiels entgehen mussten. Die Gesellschaft der Musiker beseelte auch diesmal der Geist der Fröhlichkeit, der Liebe zur Sache, und der Uebereinstimmung überhaupt.

Den 21sten July starb plötzlich am Schlagfluss der rühmlich bekannte, herzogl. dessauische Musikdirector Jacobi in Dessau. Es ist von ihm und seinen Vorzügen als Director mehrmals in diesen Blättern, bey Gelegenheit der Anwesenheit der ehemaligen dessauischen Hofschauspieler-Gesellschaft in Leipzig, die Rede gewesen. Er war geschickt und viel geübt in seinem Fache, in seinem Diensteifer unermüdet, genoss die Werthschätzung seiner Herrschaft und die Liebe aller ihm Untergebenen. Als Mensch war er grundredlich, dienstfertig, aufrichtig und frey von Parteysucht. Durch alle diese guten Eigenschaften hatte er sich auch schon früher, als Musikdirector der damals berühmten Hof-Truppe in Mayntz, so wie in Frankfurt am Mayn, viele Achtung und Liebe erworben. Sein Alter hat er wenig über das funfzigste Jahr gebracht. Er starb kinderlos.

Vor einiger Zeit — schreibt uns ein bekannter Kunstkenner aus Fulda — hatten wir das Vergnügen, Hrn. Wassermann, einen Schüler Spohrs, zu hören. Dieser junge Künstler verdient alle Aufmerksamkeit, und kann in vieler Hinsicht ein wahrer Virtuos genannt werden. In einem Concert von Kreutzer (D dur) und einem Pot-pourri von Spohr (B dur) bewies er, dass er den Bogen in seiner Gewalt habe, und damit einen festen, starken und vollen Ton, so wie ein zartes Pianissimo hervorlocken könne. Wer die Schwierigkeiten Spohrscher Compositionen in Passagen und Strichar̃ten kennt, und sie von Hrn. W. vortragen hört, wird gewiss zu lebhafter Freude begeistert. Ausserdem hörten wir mit verdientem Beyfall eine neue Serenade von Henkel, bey welcher Hr. W. die Guitarre mit vieler Zartheit, und Hr. Walter die Flöte mit Fertigkeit und Geschmack spielte. (Hr. W. ist seitdem als Mitglied der herzogl. S. Meinungenschen Kapelle engagirt worden, und man kann derselben zu dieser Acquisition Glück wünschen.)

Wir haben das Vergnügen, meldet man uns aus Breslau, Hrn. Professor Zelter aus Berlin bey uns zu sehen. Die Veranlassung zu seiner schlesischen Reise ist die Untersuchung der, in den secularisirten Klöstern vorgefundenen Musikalien, um, wenn hie und da noch alte Kirchen-Compositionen von ausgezeichnetem Werthe vorhanden seyn sollten, sie zu sammlen und der Vergessenheit zu entreissen.

Der beliebte Bassist, Hr. Gern aus Berlin, ist in mehrern Rollen hier aufgetreten, und hat sehr — als Lehmann, in der Oper, der Thurm zu Neustadt, aber vorzüglich gefallen.

Kurze Anzeige.

Acht Lieder von F. L. Seidel, für die Guitarre arrangirt v. A. Harder. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Pr. 12 Gr.)

Die Lieder sind nach Art kleiner Canzonetten gefällig und (für Gesang und Spiel) sehr leicht behandelt; übrigens einander etwas zu ähnlich, in den Melodien wie in der Harmonie, (sogar in der Tonart,) im Ganzen aber so, dass Dilettantinnen sich gern damit unterhalten werden. Die Texte sind gut gewählt. Das dritte Lied, S. 4., ist im Charakter zu wenig getroffen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten August. Nº. 35. 1811.

Fehler und Mängel in dem neu erschienenen Choralbuche des Hrn. Predigers Franz.

Der Vorrede des Buchs Schritt vor Schritt nachgehend werde ich zeigen, wie wenig das, was sie verspricht, durch das Buch selbst bewährt wird.

Pag. VIII. *„Wo die Melodie zu tief und zu düster war, ist sie, insofern es sich mit ihrem Charakter vertrug, höher transponirt worden.“*

Die Transposition wird mehr durch den Inhalt des jedesmaligen Liedes, als durch den Charakter der Melodie selbst bestimmt. Wo Lied und Melodie im Einklang stehen, da kann dieser Einklang durch Transposition der letztern sehr vermindert, wo sie nicht ganz zusammenstimmen, da können sie durch Transposition einander genähert, aber auch noch fremder gemacht werden. Glaubt der Verf., die Melodie von: *Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht*, vertrage eine Transposition in einen höhern Ton, so mag er darin Recht haben: aber durch die Transposition in B macht er die Unähnlichkeit zwischen dem Texte des Originalliedes und der Melodie noch gröser, wenn er gleich in Betreff andrer Lieder nach derselben Melodie wohl gethan haben kann. Auf alle Fälle wäre A passend gewesen. — *Liebster Jesu, wir sind hier*, verstattet eher die Transposition des Verf.: dennoch weiss ich nicht, dass es in G zu tief steht. Das in der Mitte liegende A wäre auch wol hier das beste und wird auch in mehreren Choralbüchern gefunden. — Die den Text ganz wiedergebende Melodie von: *„O Lamm Gottes unschuldig“* ist in F noch bey weitem zweckmässiger. — *Erhalt uns Herr bey deinem Wort* und *Wie wohl ist mir, o Freund*, erstres bis ins 2 gestrichne G, letztres bis ins 2 gestrichne Fis in diesem Choralbuche gesteigert, überschreiten die Gränzen der Choralmelodie. — *Ach Gott und Herr* in D zu setzen, verbieten Text und Melodie. *Schmücke dich o liebe Seele* sahe man, als Abendmalslied, lieber in Es.

Auf der andern Seite würde er das Lob- und Danklied: *„Nun lob mein' Seel“*, dessen Melodie der Verfasser durch *„sanfte Rührung“* charakterisirt hat und dadurch für nicht ganz passend erklärt zu haben scheint, durch eine Transposition ins B, worin man es jetzt öfters findet, sehr gehoben haben. — Die erhebende, dem Odenfluge des Originals ganz entsprechende, Melodie von *„Wie schön leuchtet“* steht in D, da es sich durch die jetzt sonst allgemeine Erhöhung in Es noch erhebender wird. — *Machs mit mir Gott nach deiner Güt'* steht auch in D, ob es doch gleich, in Es versetzt, gewiss mit allen Liedern dieser Melodie verträgt. Das freudige *„Herr Jesu Christ dich zu uns wend“*, in allen Choralbüchern in G, steht hier in F.

„Durchgehende Töne sind gänzlich vermieden, weil sie durch die dem Choral gebührende Langsamkeit Härten werden und die Wirkung schwächen. Nur da habe ich mir erlaubt sie zu setzen, wo sie als harmonische Töne zur Rundung und innigen Verbindung des Ganzen beytragen.“

Dass durchgehende Töne die Wirkung des Chorals schwächen, kann dem Verf. zugegeben werden. Wie sie aber Härten werden können, sehe ich nicht ein, da gerade des fliessenden Gesanges wegen die durchgehenden Töne eingeführt sind. Und so viel Misbrauch auch damit getrieben werden mag, so kann man doch auch auf der andern Seite zu weit gehen. Das ist leider öfters dem Verf. begegnet. Denn nicht immer stehen sie da, wo sie stehen müssen, und dadurch

sind oft Härten entstanden. In *„Gelobet seyst du Jesu Christ“* Z. 5., zwischen dem G und E, verlangt das Gefühl Fis durchgehend. — In *„Ach Gott vom Himmel sieh darein“* Z. 3, ist zwischen C und A das durchgehende B gegen mein Gefühl weggelassen. Ferner gehört hierher: *„Es wollt' uns Gott genädig seyn,“* Z. 7, wo mein Gefühl nach dem G des vorletzten Schlages, welches der Verf. zu einer ganzen Note erhoben hat, das zum E überleitende Fis verlangt. *Christ unser Herr zum Jordan kam*, Z. 8, und *Komm heiliger Geist, Herre Gott!* Z. 4, bedarf ich zwischen dem G und E bey dem erstern F, bey dem 2ten *Fis*. Das durchgehende F kann ich auch bey *„Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin,“* am Schlusse der 3ten Zeile nicht entbehren. In *„Von Gott will ich nicht lassen“* finde ich zwischen dem A und F am Ende der ersten Zeile G nöthig. Dagegen steht in *„Machs mit mir Gott nach deiner Güt“* im 3ten Schlag das D ganz überflüssig, ja es ist lästig. Die Zeile ist von Schlag 2 an ein Secundengang abwärts, der keine durch durchgehende Töne auszufüllende Lücken bildet.

Wenn es auf der folgenden Columne heisst: *die Melodien seyen nach den alten Tonleitern möglichst eingerichtet*, so hat das löbliche Streben dennoch den Verf. öfters verleitet, Töne hinwegzuschaffen, die unser Gefühl verlangt, und auf diese Weise die Melodie hart gemacht.

O Gott du frommer Gott, Z. 1, Schlag 3, steht das der Tonleiter angemessene G, aber unser Gefühl fordert Gis, wie es auch in allen Choralbüchern steht, und Zeile 5 am Schlusse verlangt es *Fis* statt des richtigen *F*. — *Hilf Gott, dass mirs gelinge*, Z. 1, muss nach unserm Gefühle der Schluss G, Gis, A heissen. — *Herr Gott, dich loben wir*, am Schlusse der Zeile *„Lass uns“* steht *F* statt des jetzt nothwendigen *Fis*. — *Ein' feste Burg* u. s. w., Zeile 5, am Schlusse ist derselbe Fall. — *Komm heiliger Geist, Herre Gott!* Zeile 2 ist *Cis* statt C nothwendig geworden. — *Wir gläuben all an* u. s. w., Zeile 9, ist es eben so — *Es woll uns Gott* u. s. w., Zeile 7 am Schlusse, hat der Verfasser um *Fis* weglassen zu können, G zu einem ganzen Schlag und die Melodie dadurch hart gemacht. — Eben das gilt von der Uebergehung des *Fis* Z. 5 am Schlusse. — Auch glaube ich hierher rechnen zu können das 3malige G, am Schlusse von: *Komm, Gott Schöpfer*, u. s. w., statt des nicht in der Tonleiter liegenden G Fis G. Wenigstens finde ich dieses, einen vollkommnen Schluss bewirkende Fis in einem andern Choralbuch. Noch mehr, als das eben angeführte, möchte wol hierher gehören: *O Vater allmächtiger Gott*, am Schlusse bey den Strophen, wo der Verf. gesetzt hat: aagggg.

Der Verf. sagt auch: *er habe die alten Choralmelodien durch zweckmässige Harmonien vor falschen Tönen gesichert.* Wenn man ihm dies auch zugiebt, so kann man ihm doch nicht das Zeugnis geben, dass seine Harmonien in diesen alten Chorälen überhaupt zweckmässig sind. Man kann bey der Behandlung dieser Choräle sehr leicht steif und sehr leicht matt werden. Ganz strenge Behandlung findet sich bey dem Verf. zwar nicht, aber an mehrern Stellen hat er die der jedesmaligen Tonleiter fremden Semitonia vermieden, und ist dadurch bald steif, bald matt geworden. Man sehe: *„Ein' feste Burg ist unser Gott,“* wo der Schluss der ersten Zeile höchst matt, wo Zeile 2 Schlag 5 der Dreyklang auf F statt des 6 Acc. auf Cis höchst matt ist, wo in der vorletzten Zeile, nach kurz vorhergegangnem 6 Acc. auf Cis, in A moll geschlossen wird, welches rauh und matt ist. *Vom Himmel hoch* u. s. w., Z. 1, folgt gleich nach dem C dur Accord der weiche Dreyklang auf E, und nach diesem der harte auf *F*, blos um den sonst gewöhnlichen, kraftvollen, harten Dreyklang auf D zu vermeiden. Diese Fortschreitung ist zu rauh. Die 2te Zeile, die man gewöhnlich mit A dur kraftvoll schliesst, ist mit A moll matt geschlossen. — Die erste Zeile von *„Christ, unser Herr, zum Jordan kam“* muss wol in A moll, nicht im Dreyklange auf F schliessen. Diesen, bey der geringen Entfernung vom Anfange des Chorals, wol nicht erlaubten Trugschluss gebrauchte der Verf. gewiss blos, um das nach A leitende Gis zu vermeiden. Auch ist der weiche Dreyklang auf E, im 3ten Schlage der 7ten Zeile desselben Chorals, da kurz vorher der harte Dreyklang auf E gegangen ist, zu

rauh. Dasselbe gilt von dem, so schnell auf den 6 Acc. von Cis folgenden, A moll am Schlusse dieser Zeile. *Wir gläuben all' an einen Gott* steht am Schlusse wieder der Dreyklang auf F statt A moll und folgt auf den 6 Acc. auf E mit der *kleinen* 6. und nachschlagenden *reinen* 5. Das ist ebenfalls unbefriedigend und hart. *Hilf Gott, dass mirs gelinge*, am Schlusse der 5ten Zeile, ist wieder ein Schluss in C dur, statt in G dur. *Vater unser im Himmelreich*, Zeile 1, bildet der auf dem weichen Dreyklang von D folgende 6 Acc. mit der kleinen 6 auf H, dessen Grundton verdoppelt ist, und der darauf folgende 6 Acc. auf C eine sehr rauhe Fortschreitung. — *Wachet auf, ruft uns die Stimme* schliesst in der ersten Zeile in C dur. Der gewöhnliche Schluss in G dur ist kraftvoll und schmiegt sich schön an das Vorige. Der, des Verf.s ist unbefriedigend und matt. Ebendaselbst Zeile 9 muss der Schluss nicht in den *weichen*, sondern in den *harten Dreyklang* auf A geschehen, da Cis kurz vorher gegangen ist. *Von Gott will ich nicht lassen* ist in der 2ten und 5ten Zeile ganz und gar dem antiken Charakter der Melodie zuwider behandelt. In der Note 2 hat der Verf. Unrecht, indem er den Schluss der ersten Zeile der Choräle in die Dominante verwirft. *Herr Jesu Christ, dich zu uns wend* und *Ich dank dir schon durch deinen Sohn* sollte er wenigstens hierher nicht rechnen, da jedermann weiss, wie schön ihre erste Zeile mit dem Accord der Dominante schliesst.

Pag. IX. heisst es: *Die Harmonie sey mit der möglichsten Reinheit gegeben.* No. 30. ist mir am Schlusse der ersten Zeile der Gang aus dem weichen Dreyklang auf H in den Nonen-Accord des harten Dreyklangs von C, unerträglich, da der Bass H in C und der Tenor H in G übergeht. — No. 37., am Schlusse der ersten Zeile, ist der Trugschluss aus dem G dur in das E moll falsch behandelt: das Fis darf nicht nach E, sondern muss als Leitton mit A nach G. Ebendaselbst sind Z. 5, Schlag 6 und 7, im Tenor gegen den Discant *verdeckte Quinten*, und Zeile 6, Schlag 3 und 4, ist im Bass gegen den Alt ein *Querstand*. No. 58. Z. 2, zu Anfang, sind im Tenor gegen den Discant *verdeckte Quinten* und am Schlusse dieser Zeile im Discante gegen den Bass ein *Querstand*. No. 47. Schlag 2 und 3 im Alte gegen den Bass ein *Querstand*, Schlag 5 und 6, im Tenor gegen den Alt *verdeckte Quinten*. No. 48. Zeile 3, Schlag 3 und 4, im Tenor gegen den Alt *verdeckte Quinten*. — No. 6, zu Anfang der letzten Zeile, *der harte Dreyklang ohne die durchaus nöthige Terz*. — No. 8, am Schlusse der 5ten Zeile im Tenor gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 10, Schlag 6, und No. 11, Schlag 6 *im Secunden-Accorde der Leiteton nicht aufgelöst*. — No. 10, Zeile 3. Schlag 5 und 6, im Tenor gegen den Bass ein *Querstand*, Schlag 6 und 7 im Tenor gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 14, Z. 3, Schlag 6 und in der 5ten Strophe, Zeile 4, Schlag 6, der *Leiteton im Secunden-Accord nicht aufgelöst*. *Christ unser Herr zum Jordan kam*, Zeile 6, Schlag 1, ein *Dreyklang ohne Terz*. Doch könnte dies ein Druckfehler seyn. Schlag 6 und 7 im Alt gegen den Discant *verdeckte Quinten*. Zeile 9, Schlag 6 und 7 im Tenor gegen den Discant, *verdeckte Quinten*. No. 23, Z. 8, am Schlusse, *der Leiteton beym Trugschluss nicht aufwärts geführt*. Zeile 11, Schlag 3 und 4, im Discante gegen den Bass *ein Querstand*. No. 30. Z. 1, Schlag 4 und 5, im Tenor gegen den Discant und Z. 3, Schlag 4 und 5, im Tenor gegen den Alt, *verdeckte Quinten*. No. 114, am Schlusse von 2 *ein Dreyklang ohne Terz*. Z. 6 zu Anfang im Basse gegen den Tenor und im Alte gegen den Discant ein *Querstand*. — No. 93. Z. 6, Schlag 5 und 6, im Tenore gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 94, Zeile 5, Schlag 5, *der Leiteton nicht aufgelost*. — No. 100, Z. 4, Schlag 2 und 3, im Discante gegen den Bass ein *Querstand*. — No. 101, Z. 6, Schlag 1 und 2, im Tenor gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 102, Schlag 3, *der Leiteton und Trugschluss unterwärts geführt*. — No. 105, Schlag 5, 6, 7 und 8 im Tenore gegen den Bass *Querstand*. — No. 81, Z. 4 10, Schlag 4 und 5, im Tenore gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 86, Z. 5, im vorletzten Schlage, *die Terz im Dreyklange aufgegeben*. — No. 88, Schlag 4 und 5, im Tenore gegen den Discant *verdeckte Quinten*. — No. 127, Schlag 6, *der*

Leiteton nicht aufgelöst. Desgleichen No. 130, Z. 2, am Schlusse, und No. 134, Z. 6, Schlag 4 u. s. w.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Trois Sonates de différens Stiles p. le Pianoforte av. acc. de Violon ad libit., comp. — par Charles Dumonchau. Op. 32. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr.)

Die Tonkunst scheint jetzt in Frankreich, wie ehemals die Malerey in den Niederlanden, fast der Virtuosität zu unterliegen. Zwar blühen die trefflichen französischen Meister, Cherubini, Méhul, Catel u. A. noch: aber sie liefern nicht eben viel, und diejenigen ihrer Werke, worin sie der Virtuosität nicht huldigen, sondern diese, wie es seyn soll, nur als Zweck zu höhern Mitteln benutzen, scheinen (kaum mit einigen Ausnahmen) nur ein mässiges Glück zu machen. Unter den jüngern, seit etwa einem Decennium hervortretenden Componisten hingegen zeigen sich kaum Einige, die etwas Höheres, und Tieferes, etwas Geistreicheres und Gemüthvolleres, als Virtuosenkünste, und was durch diese an und für sich selbst bewirket wird, auch nur *suchten* und zu erreichen *wünschten*.

Unter den wenigen jungen französischen Künstlern, die sich in diesem Betracht auszeichnen, — etwas Höheres und Tieferes bestimmt kennen, wollen und leisten, ohne dabey jedoch die glänzenden Mittel zu verschmähen, welche ihnen die für Kunstfertigkeit so sehr gebildete Zeit bietet — unter diesen ist nun auch Herr D. in Lyon. Wir gestehen, dass wir diesem talentvollen jungen Manne mit besonderm Vergnügen auf der von ihm betretenen Bahn Schritt vor Schritt gefolgt sind. Schon seine früheren Arbeiten, so mangelhaft sie in Absicht auf Ausführung waren, luden uns dazu ein, weil sie, bey allen Mängeln, nicht nur Geist überhaupt, sondern auch einen sichern, auf das Bedeutende gerichteten Geist zu verrathen schienen; und was wir aus diesen damals mehr erriethen, hat die Folge immer mehr bestätigt. Jedes seiner Werke stehet höher und nähert sich dem Vorzüglichen mehr, als das vorhergegangene; und so weit sich z. B. die drey Sonaten, welche Hr. D. im Styl Haydns, Mozarts und Clementi's vor ungefähr zwey Jahren herausgab — (die Leser erinnern sich vielleicht noch unsrer Beurtheilung derselben, die auch vom Verf. sehr wohl beherziget scheint,) so weit sich diese über frühere Arbeiten desselben erhoben, so weit erheben sich diese vorliegenden über jene.

Hr. D. hat hier die (mit Lob sey es gesagt) sehr bestimmte, auf klare Begriffe zurückgeführte Absicht seiner Bestrebungen erweitert und gleichsam verallgemeinert. Dort schrieb er, so gut er's vermochte, *in der Weise* der genannten grossen Meister: hier schreibt er *im Charakter* gewisser hervorstechender Schulen, obschon er dies, wie es scheint, nicht überall recht deutlich in den beygefügten Worten auszusagen vermocht hat. Die zweyte Sonate nämlich benennet er, und mit Recht, im deutschen Styl: die erste dagegen, (das erste und letzte Allegro) im schottischen, der eigentlich nicht existirt, und die dritte, im militairischen, der zwar im Leben allerdings jetzt bekannt und herrschend genug, nicht aber in der Kunst gedenkbar ist, wie aus den Begriffen von selbst hervorgehet. Indessen *in verbis simus faciles*, besonders gegen Künstler, welche durch die Sache selbst so gut, wie Hr. D., darthun, was sie eigentlich haben sagen wollen. Der sogenannte schottische Styl soll nämlich (glauben wir) der, vorzüglicher, neuer englischer Klavier-Componisten seyn — irren wir nicht, vornämlich Cramers; und der militairische ist offenbar der jetzt unter den guten französischen Klavier-Componisten herrschende, der nur, durch Themata und auch manche Nebenideen aus Märschen und dergl., noch besondere Beziehung erhält.

Fragt man uns nun, wie Hr. D. diese seine Absichten erreicht habe: so müssen wir erst im Allgemeinen antworten: So, dass es ihm zur Ehre, und jedem verständigen Spieler zum Vergnügen gereichen wird. Im Einzelnen aber ergiebt sich unsere Antwort, wenn wir die Stücke selbst, wenn auch nur kurz, durchgehen.

Haben wir recht verstanden, was Hr. D. mit der ersten Sonate speciell beabsichtiget: so müssen wir gestehen, dass es ihm mit dieser am wenigsten gelungen sey. Der mit einfachem, vollgegriffenem Gesang und ziemlich brillanten Passagen wechselnde erste, und der muntere, sich selbst recht treu bleibende, letzte Satz, (das Andante ist in jeder Hinsicht unbetrachtlich,) sind interessante und angenehme Stücke: aber das gleichmässig Vertheilte, das durch alle Stimmen Fliessende und Wohlverbundene, das bis ins Kleinste Bedachte, in den vorzüglichern Cramerschen Compositionen, und das, schon in den Ideen selbst,) gleichsam mit Vorliebe nach dem Alterthümlichen Blickende — dies ist von ihm, Hrn. D., nicht, oder doch nur zum kleinsten Theil geleistet worden; auch bildet dies so geradezu den Gegensatz zum französischen Genius, dass es wol keinem Künstler dieser Nation vorzüglich gelingen kann. Der Künstler bleibt Mensch, und der Mensch ein Wesen, dessen Kräfte sich nur bis auf einen gewissen Grad erweitern lassen. So viel man auch in neuer Zeit von dem „sich anbilden" gesprochen, so viel man darin wirklich geleistet hat: von dem, was Einem geradezu wider die Natur gehet, wird auch der Bessere wenig mehr, als die äussere Form erreichen, und selbst dies dürfte wol unter keiner Nation seltner gelingen, als eben unter der französischen. Die ganze neueste musikal. Literatur der Franzosen, wo sich zuerst (bey den bessern Meistern) Kenntnis des fremden Verdienstes und Gerechtigkeit gegen dasselbe zeigt, kann dem Musiker davon Beweise genug vorlegen; und der für Musik nicht gebildete Leser denke an die Uebersetzungen und Bearbeitungen griechischer und römischer Dichter von schätzbaren Dichtern der Franzosen, an gewisse Allegorien verschiedener ihrer neuesten bildenden Künstler, die im Sinn der Alten gedacht und gearbeitet seyn sollen u. dergl.

Weit besser ist Hrn. D. der deutsche Styl in der zweyten Sonate gelungen, welche, auch von dieser besondern Absicht abgesehen, ein weit bedeutenderes, ein wirklich lobenswerthes Musikstück geworden ist. Als Repräsentant des deutschen Styls scheint Hrn. D. vornämlich Dussek, in dessen neuern und vorzüglichern Klavier-Compositionen, vorgeschwebt zu haben; und nicht leicht wird Jemand dawider unbedingte Einwendungen machen. Einfache, würdige, ausdrucksvolle Melodie, nirgends aus dem Auge verlorner Plan des Ganzen, möglichste Fülle der Harmonie, *dadurch* vornämlich erreichte Kraft, und ein gewisses, nicht aufloderndes, sondern zusammengehaltenes Feuer — das sind, wie es scheint, die Hauptzüge des Charakters deutscher Musik, wie sich ihn Hr. D. dachte: und diese hat er denn auch mit ausgezeichnetem Talent und rühmenswürdiger Treue in seiner Composition ausgeprägt. Vorzüglich ist dies geschehen im ersten und dritten Satze, denn der zweyte stehet diesen in jedem Betracht weit nach. Hätte Hr. D. zu jenen Eigenheiten ächten deutschen Styls noch das Gearbeitete *in der Fülle* der Harmonie mit hinzugedacht und seinem Werke einverleibt: so würden Bild und Gegenbild, unsrer Meynung nach, vollkommen getroffen seyn.

In der dritten Sonate zeigt sich nun der eigentliche französische Genius, und zwar von einer sehr vortheilhaften Seite. Das Militairische mehrerer Haupt- und Nebenideen ist nur etwas Zufälliges, aber an sich schon (wie es hier angebracht ist) interessant und einnehmend, und dann freylich auch in das Wesentliche des Charakters sehr gut eingreifend. Ein immerwährendes, aufloderndes, wol auch flackerndes Feuer in den lebhaften — ein melancholischer, doch nicht lange ausdauernder Ernst in dem langsamen Satze; Glanz und Rauschen, Schärfe und Raschheit in den Ideen, wie in der Ausführung; ein reiches — zuweilen wol auch überreiches Verbrauchen aller Mittel, wodurch vornämlich der lebhafte *Spieler* mit Vortheil sich geltend macht, ohne eben solche Schwierigkeiten bekämpfen zu müssen, welche mühsames Einstudiren nöthig machten: das scheint Hr. D. als entscheidenden Charakter dieses Stücks angenommen zu haben, das liegt, auf eine vortheilhafte und wirksame Weise aufgestellt, in demselben. Wir gestehen, dass wir seit geraumer Zeit keine vorzüglichere, acht französische Sonate kennen gelernt haben; und es würde Hrn. D. schon zum Ruhme gereichen, dass, da er in dieser Weise — die beym grössern Publicum in Frankreich bey weitem die beliebteste ist und auch im Auslande überall viele Freunde finden muss, gut zu schreiben vermag, er doch zugleich

etwas Anderes mit Ernst und Fleiss nur sucht, wenn ihm die Darstellung desselben auch weniger gelungen wäre, als sie ihm wirklich gelungen ist.

Nach dieser Darlegung unsrer Gedanken bedarf es keiner weitern Empfehlung dieses Werks. Wir erwähnen also nur noch, dass der gehörige Vortrag desselben, der allerdings nach dem verschiedenen Charakter der Stücke auch verschieden seyn muss, dem fertigen Spieler keine Schwierigkeiten macht, da alles sehr gut in den Händen liegt und dem Instrumente vollkommen angemessen ist; und dass Hr. D. sich auch durch ziemliche Reinheit des Satzes vor vielen jungen Künstlern auszeichnet. (Einige Kleinigkeiten — z. B. dass S. 28, Zeile 4, T. 5, die vorletzte Note der obern Mittelstimme dis, nicht es geschrieben seyn sollte — sind von keinem Belang und werden von Hrn. D. in der Folge leicht vermieden werden.) Das Werk ist sehr schön, und auch correct gestochen.

Neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder. Erster Theil. Oder der geistlichen Oden und Lieder fünfte Abtheilung. Herausgegeben von D. Johannes Sörensen. Gedruckt zu Oschatz b. Oldecop, 1811, in gr. 4. In Commission bey Kummer in Leipzig. (Pr. 16 Gr.)

Die Erscheinung der frommen Muse des Hrn. Dr. Sörensen gewährt eben jetzt dem Beobachter eine ganz ungewöhnliche Art von Vergnügen. Denn diese Muse zeigt sich nicht im modisch-luftigen Gesellschafts- oder wol gar im flatternden Theater-Gewande, sondern in anspruchloser, rechtlicher und anständiger Kleidung; ihr Gang ist nicht jener hüpfende und schwebende der Tänzerinnen, sondern er ist ruhig und gleichförmig, wie ihr Charakter; ihre Freude lässt sie zwar auch durch ein angenehmes und gefälliges Lächeln bemerken, aber nie artet sie in ungezähmten Jubel oder in lustige Wendungen aus; ihre mehr regelmässig würdigen, als reizenden Züge neigen sich zwar mehr zum Ernste, indessen blickt doch aus ihren Augen Heiterkeit und Zufriedenheit, wie diese nur innerer Friede und Genüge in Gott gewähren können, wodurch sie denn auch das Herz, dem diese Gefühle nicht fremd sind, an sich zieht. Mit einem Wort, und ohne Bild: Hrn. Sörensens Motetten, welche er hier, und schon in der 1810 erschienenen 4ten Abtheilung, bekannt gemacht hat, sind nicht etwa blosse Dilettanten-Versuche, sondern reife Früchte eines kunsterfahrnen und geübten, zum wahren und ächten Kirchenstyle geeigneten und gebildeten Geistes, und Herzens. Sie können jede Vergleichung aushalten, selbst mit den Motetten eines Homilius, Rolle und anderer unserer musterhaften Componisten dieses Fachs der Kirchenmusik. Dafür bürgt schon seine Gewandtheit und Leichtigkeit in der Behandlung des vierstimmigen Satzes; die Wahrheit seines Ausdrucks, nach welcher er nie die Würde seines erhabenen Gegenstandes aus dem Auge verliert; sein fliessender und rührender Gesang; seine kräftige Declamation der oft unbehülflichen, besser gemeynten als gesprochenen Texte, und seine glücklich angebrachten Inversionen; sein keuscher, reiner Satz; seine natürlichen und ungesuchten Modulationen, durch die er dennoch, aber immer am rechten Orte, ungewöhnlich zu erscheinen weiss; und endlich seine Freyheit und Leichtigkeit, mit der er sich in seinen Fugen bewegt. Ohne, auch verborgenere Künste des Contrapuncts ungenützt zu lassen, bedient er sich ihrer doch auf eine so ungezwungene Art, dass der Laye, beym Genusse dieser Fugen, sie wol kaum ahnet, indessen sich der angehende Componist dünken lässt, auch er würde es eben so geschrieben haben, weil es ja so natürlich daliege. Ja es scheint, als ob sich der Hr. Verf. im Fugirten ganz vorzüglich zu Hause finde, und noch freyer fühle und bewege, als in der freyen Schreibart. Dies hat er besonders in dem vorhergehenden 4ten Hefte bewiesen. Diese Talente, Kenntnisse und Erfahrungen möchten, zusammen genommen, wol nur höchst selten bey einem Dilettanten gefunden werden, und scheinen Gründe genug, um Hrn. S.s vierstimmige Psalmen und Motetten unsern Singinstituten und Schulchören unbedingt anempfehlen zu können. Der fromme und Gott ergebene Sinn, welcher aus den übrigen einstimmigen Liedern und Gesängen athmet, und die zweckmässig gewählten Texte, werden den Liebhabern religiöser und erbaulicher Unterhaltung an ihrem Pianoforte,

vielleicht eben jetzt, die Hefte des Hrn. S. ebenfalls gewiss recht willkommen machen. Ausser der Vorrede über den Zweck, und, zum Theil, die Geschichte dieser Compositionen, enthält dieser fünfte Heft: 1) *Motette* über V. 11 u. 12 des 97sten Psalms, vierstimmig, mit Klavierbegleitung, mit untermischter Fuge und angehängtem simpeln, vierstimmigen Chorale, von Seite 1—14. 2) *Chor*, Für mich mein Herr und Gott etc. für eine Singstimme, mit Klavierbegleitung ausgesetzt; S. 15—17. 5) *Choral*, Versöhnungsweihe; vierstimmig fürs Klavier ausgesetzt. 4) *Der ewige Erbarmer*; begleitetes Recitativ für den Sopran, im Klavier-Auszuge, von S. 19—23. 5) Noch eine vierstimmige, rührende *Motette*: Die mit Thränen säen etc. Psalm 126, V. 5 und 6, mit Klavierbegleitung. Seite 24—28. Im Druck ist Rec. kein Fehler aufgestossen. *Gerber.*

Sechs Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, in Musik gesetzt — — von L. van Beethoven. Eigenthum der Verleger. Oeuvr. 75. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. v. B. schreibt nichts, was nicht mehr oder weniger den Stempel eines originellen Geistes, eines tiefen Gefühls, einer eigenthümlichen Laune, und auch einer besondern Art der Ausarbeitung trüge; aber er braucht, um diese Vorzüge in recht vollem Masse darzulegen, viele Mittel, und einen weiten, freyen Spielraum. Wo er in dieser Absicht beschränkt ist — sey es nun durch die Gattung, oder durch Worte, oder durch Bequemung nach geringen Fähigkeiten der Spieler u. dergl. — da ist es ihm selten ganz, öfters weniger, zuweilen gar nicht gelungen, sein eigenthümliches Innere darzulegen. Rec., der Hrn. v. B.s Werke so hoch achtet, so sehr liebt, so viel übt, als irgend Einer, aber nicht so blind ihm opfert, wie jetzt gar Manche — gewiss so wenig zu seiner Freude, als zu ihrer Ehre: Rec. findet in diesem interessanten Werkchen für alles zuletzt Behauptete Beweise und Belege, und wird sie hier angeben, ganz aufrichtig und so gut es in der Kürze möglich ist.

No. 1. enthält das bekannte, unübertreffliche Göthe'sche Lied: Kennst du das Land etc. Es ist, nach dem gemeinen Ausdruck, durchcomponirt, doch weichen die zweyte und dritte Strophe nur mässig von der ersten ab, und nur da, wo die Worte es sehr wohl zulassen. Jede Strophe ist in zwey Theilen behandelt, deren zweyter mit dem Refrain: Dahin, dahin etc. anfängt. Der erste Theil ist, in seinem einfachen, fliessenden und gefühlvollen Gesange, wie in der denselben begleitenden und schön unterstützenden Klavierstimme, trefflich, und spricht jeden sogleich, spricht jeden auch auf die rechte Weise an: dagegen wird wol schwerlich ein Uneingenommener dem Rec. in dem Urtheil widersprechen, dass der zweyte Theil gleich in der Anlage vergriffen sey. Eben da, wo, nach der reizenden Schilderung, das innigste Gefühl schmucklos hervorbricht, (selbst wenn man das Lied einzeln für sich betrachten, und noch nicht an die arme, sehnsüchtige Mignon denken will,) eben da gehet der Componist in muntern Sechsachteltakt, und ganz in die Schreibart der gewöhnlichen, leichten, angenehmen, italienischen Arietten über, zerreisst durch öftere Wiederholungen einzelner Worte u. dergl. den herrlichen Bau der Strophen, und setzt zum Ueberfluss, was Vortrag anlangt, bestimmt dazu: Geschwinder. (Im Einzelnen sey nur bemerkt, dass er sogar jederzeit, auch bey allen Wiederholungen, accentuirt: dahin, statt: dáhin.) Dass übrigens auch dieser Theil des Liedes, wenn man von der Absicht des Dichters abstrahirt, ein angenehmes Musikstück sey, verstehet sich von selbst: wer könnte, wer dürfte aber jenes? — No. 2. Göthe's: Neue Liebe, neues Leben. Hier liess der Text allenfalls eher zu, aus der Bahn des Liedes zu schweifen, und den Satz als kleine Arie zu behandeln. So hat es denn der Componist genommen; hat den Charakter nur im Ganzen aufgefasst, und wiedergegeben, (aber treffend,) hat keine Unterbrechungen, keine Wiederholungen der einzelnen Sätze gescheuet, die Wirkung zwischen den Gesang und die Begleitung vertheilt etc. In dieser Art ist es denn ein allerliebstes Stück geworden, das, lebendig vorgetragen, überall sich Freunde erwerben wird. — No. 3. enthält die saubere Romanze, womit Mephistopholes in Göthe's *Faust* die platten Bursche in Auerbachs Keller foppt: die Geschichte des grossen Floh. Dies einzige Stück, wie es Hr. v. B. hier auf-

gefasst und von der ersten bis zur letzten Note festgehalten hat, ist mehr werth, als ganze Bände mittelmässiger, und in ihrer Mittelmässigkeit untadelhafter Lieder. Man muss sich dabey die ganze wilde Scene und ihre Absicht, auch die geniale Teufeley und Laune des Rhapsoden denken: es steckt das wirklich alles in der abenteuerlichen, burlesken, aus schwerfällig gemüthlicher Antiquität und ganz moderner Malerey (besonders im Chor bey dem *Knicken*,) zusammengesetzten Musik. Wer es so zu verstehen und gleichsam auszukosten versteht, wird wol Rec. Recht geben, wenn er behauptet: *das* hätte Niemand so zu treffen vermocht, als ein Künstler, eben wie B., und auch dieser nur in sehr glücklicher, und ganz eigen gelaunter Stunde! — No. 4. ist das kleine, einfache und zarte Liedchen, das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt war, wo auch das Nöthige darüber beygebracht ist. — No. 5. und 6. die ebenfalls ganz einfache Liederchen enthalten, übergehet Rec., denn er muss gestehen, ihnen keinen Geschmack abgewinnen zu können. Auf jeden Fall sind sie ziemlich unbedeutend. — Das Werkchen ist sehr gut auf Stein gedruckt.

Auswahl von Ouverturen, Gesängen, Märschen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf dem kön. National-Theater zu Berlin aufgeführt worden. In einen zweckmässigen Klavier-Auszug gebracht. Erster Heft. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Der Gedanke, eine Art von stehendem musikal. Theaterjournal zu liefern, und als Gränze des Plans eben die neuesten Opern der berliner Bühne zu wählen — wo zwar nicht alles, doch gewiss das beste Neue, und das beste Neue zwar nicht immer frühzeitig, doch gewiss gut gegeben wird — dieser Gedanke ist beyfallswürdig; und wenn die, bey so reichem Vorrathe, leichte Auswahl mit Geschmack und Sorgfalt getroffen wird, wenn die Auszüge, wie hier geschehen, mit Geschicklichkeit verfasst werden, und endlich, wenn bey der Aufnahme der Stücke, neben ihrem Werth und ihrer Bedeutung, zugleich mit Rücksicht genommen wird, dass sie auch auf dem Pianoforte einen guten Effect machen, was hier mit dem ersten Stücke eben nicht geschehen ist: so wird es dem Unternehmen gewiss auch nicht an Beyfall und Unterstützung fehlen — wo dann hoffentlich auch der Verleger einen billigern Preis machen wird.

Man findet hier drey Stücke aus Spontini's berühmter *Vestalin:* die Ouverture, das Duett Julia's und der Ober-Vestalin beym Abschied, (mit französischem und deutschem Text,) und die Balletmusik. Die Stücke zu recensiren, ist hier, beym blossen Auszuge, besonders einer so ganz und einzig auf Theater-Effect berechneten Musik, nicht der Ort; sie zu beschreiben, unnöthig, nach dem Vielfaltigen, was schon über diese Oper geschrieben worden ist. Am Pianoforte wirkt die Ouverture wenig und spielt sich stellenweise sehr unbequem; besser nimmt sich das kurze Duett aus, obschon es seine wirklich tiefe Wirkung nur von seinem Platze auf der Bühne und von der Situation erhält; am besten aber werden hier mehrere der Balletstücke gefallen, die bekanntlich nicht wenige sehr angenehme, charakteristische, zum Theil gar nicht verbrauchte Melodien, und eine leichte, gefällige Begleitung haben. Was die Ouverture anlangt, so fällt hier, beym Auszuge, wo zwar alles, was von Gedanken vorhanden war, möglichst zusammengedrängt, aber vom Reiz der Instrumentirung entblösst ist, noch weit mehr, als im Theater, in's Ohr und Auge, dass sie, diese Ouverture — mag man auch von ihr rühmen und preisen, französisch und deutsch, wie man will — doch wenig weiter ist, als eine geschickt aufgestellte tragirende Karikatur; ein sehr gut instrumentirter Galimathias, ziemlich verworren in den Ideen, und dürftig in der Ausführung. Der Druck ist schön, aber nicht correct genug.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. № XI. 1811.

Anstatt einer Antwort

auf Hrn. Nägeli's Aufsatz in No. X. dieses Intelligenzblattes.

Nie werde ich mich dazu verstehen, einem Manne zu antworten, der sich selbst zu Ausfällen dieser Art herabwürdiget; noch Leser zu überführen, die ihm Gehör geben, wo er also hervorbricht. Er schmähe also mich und meine Arbeiten, kann er's nicht lassen, und glaube er damit Gutes zu thun und sich Ehre zu erwerben, wie er irgend kann und weiss: gewiss, ich werde so wenig dadurch aufgereizt, oder in meiner treuen, sittlichen Thätigkeit gestört, als bewogen werden können, seine Gesangbildungslehre als brauchbar für Volksschulen zu preisen. Nicht einmal einen gewissen Brief von ihm an mich, woraus doch gar Manches hervorginge über die trübe Quelle seiner Erbitterung, über das Unbeständige seiner Urtheile etc. will ich drucken lassen; noch nachweisen, wie er auch aus einem Druckfehler, der sich selbst als solchen erklärt, zu beweisen versucht, ich verstehe keine Harmonie. Ihm selbst aber möchte ich, wahrlich in guter Meynung, wünschen, dass er doch nur ein einzigmal herüberkäme über die Berge, sich in Deutschland umsähe, und da erkennen lernte, (denn andern wird er's nie,) dass es hier in nicht geringer Anzahl Künstler giebt, wie er zu seyn sich einbildet; dass hier schon längst in nicht wenigen Schulen still und einfach geübt wird, was er glaubt mit ungeheurem Umständen erst anklauben und ausklügeln zu müssen; und dass er hier durch seine ungegründeten Anmassungen und dergl. Gefahr läuft, nicht nur sich selbst, sondern auch das Gute, das der ehrwürdige Pestalozzi und der liebenswerthe Pfeiffer durch ihn wollen, wirkig zu machen.

Leipzig. *M. Lindner.*

Eine sehr gute Harmonica in elegantem Mahagony-Gehäuse, und eine kleinere in einem Gehäuse von Eichenholz stehen zu billigem Preise zu Kauf bey

Breitkopf und Härtel.

Ankündigung

des

neuen historisch-biographischen

Lexicons

der

Tonkünstler

von

E. L. Gerber.

4 Bände.

Der würdige Verfasser, der sich die Geschichte der Musik und ihrer Pflege seit langer Zeit zum Hauptstudium gemacht hat, liefert hier eins der vorzüglichsten Werke, die je zur Verbreitung verständiger Einsichten in die Tonkunst unternommen worden sind. Wir können von diesem alphabetisch-geordneten biographischen Nachrichten sagen, dass man nun eine vollständige Künstlergeschichte aller Länder und aller Jahrhunderte bis auf die neueste Zeit erhalte.

Die Vorrede beginnt damit, den Standpunct und die erreichte Höhe der Kunst beym Anfang des 19ten Jahrhunderts anzuzeigen. Unter den Namen wird man schwerlich einen vermissen, der hierher gehört. Der einzige Buchstabe B enthält 1052 Artikel. Das alte Walthersche Lexicon ist — umgearbeitet und vierfach vermehrt — diesem Werke einverleibt. Ausser den biographischen Nachrichten findet man bey grossen Meistern auch ihre Werke charakterisirt; ja es sind sogar die verschiedenen Ausgaben derselben, und ihre Nummern bey verschiedenen Verlegern angegeben, wie dies z. B. bey J. Haydn geschehen ist. Auch berühmte Orgelbauer und Instrumentenmacher, ja sogar ausgezeichnete Dilettanten sind in den Kreis dieses Werks gezogen, das durch die angehängten Verzeichnisse z. B. von Abbildungen berühmter Tonkünstler, von Erfindungen in der Kunst, deren das Lexicon erwähnt, eine schätzbare Zugabe erhält. Wir überlassen es einem Jeden, die Mühe zu würdigen, die zu einem Werke gehört, das ein Denkmal des deutschen Fleisses ist, und das keine andere Nation aufzuweisen kann. Seit dreyzig Jahren arbeitete und sammelte der Verfasser dazu, und nur eine ausgebreitete

Correspondenz, selbst mehrere Reisen konnten sie in den Stand setzen, es so zu vollenden.

Bey einem Werke, dessen Zweck ist, rühmliche Namen dem dankbaren Andenken der Nachwelt zu erhalten, und vorzüglich unsern Kunstverwandten ein ehrenvolles Denkmal zu stiften, glaubt der Verleger auf den Dank und die thätige Theilnahme aller gebildeten Kunstfreunde rechnen zu dürfen. Literatoren und Tonkünstlern wird es ein nöthiges — Dilettanten ein sehr unterhaltendes Handbuch seyn.

Das ganze Werk erscheint in vier starken Bänden, dessen erster zur Ostermesse 1812 erscheinen wird; die übrigen folgen halbjährig, so dass das Ganze im Jahr 1813 vollendet seyn wird. Der Pränumerationspreis bleibt derselbe, den Herr Gerber vor einiger Zeit angekündigt hat, nämlich 8 Thlr. sächs. für alle vier Bände, wovon die Hälfte mit 4 Thlr. sogleich bey Einsendung der Namen, die andere mit 4 Thlr. nach Erscheinung des zweyten Bandes bezahlt wird. Briefe und Gelder bittet man postfrey einzusenden.

Die Namen der Herren Pränumeranten werden dem Werke vorgedruckt. Für die Mühe des Sammelns bewilligen wir das sechste Exemplar frey. Der Termin der Vorausbezahlung ist bis zur Ostermesse 1812.

Leipzig, im July 1811.

A. Kühnel.

Bureau de Musique.

Musikanzeige.

In der Falterschen Musik- und Instrumenten Handlung in München sind folgende neue Werke erschienen:

Call, L. v. Gesänge für 3 Singstimmen ohne Begleitung. Ste Sammlung. 1 Fl. 12 Xr.

— Gesänge für 4 Singstimmen. 9te Samml. 1 Fl. 24 Xr.

Cramer, Fr. 7 Airs favoris variés pr. la Flûte seul. 54 Xr.

Kapeller, Variations pour la Flûte avec Violon, Alto et Violoncelle sur un Air populair suisse. 48 Xr.

Paer, Aria (Nume cerber saper) a. d. Oper: Numa Pompilio, mit vollstimmiger Musik, und unterlegtem deutschen Text. 2 Fl.

Reutter, Fs. 9 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 1 Fl. 30 Xr.

Unter der Presse sind.

Winter, P. 6 Ecossaises à grand Orchestre. Liv. 2.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Pär, F. Aria, Caddi senza queste Thiarme, Klavier-Auszug und Orchesterstimmen. 1 Thlr. 4 Gr.

Stegmayer, M. Rochus Pumpernickel, ein musikalisches Quodlibet in 3 Acten, vollständigte Klavier-Auszug. 2 Thlr. 8 Gr.

— die Familie Pumpernickel, ein musikalisches Quodlibet, vollst. Klavier-Auszug. 2 Thlr. 8 Gr.

— Pumpernickels Hochzeittag, ein musikal. Quodlibet, Klavier-Auszug. 2 Thlr. 8 Gr.

Ritter, P. der Zitterschläger, Singspiel, Klavier-Auszug. 1 Thlr. 12 Gr.

Anschütz, J. A. Air italien avec paroles allemandes pour la Voix d'Alto avec accomp. de l'Orchestre, (Choix d'airs N° 9.) 1 Thlr.

— 2 Airs italiens avec paroles allemandes pour la voix d'Alto avec acc. de Pianoforte. 16 Gr.

— Air italien avec paroles allemandes pour la voix d'Alto av. accomp. de l'Orchestre (Choix d'airs N° 10.) 1 Thlr.

— Hymne maçonnique, Imitation d'un Hymne gallois, paroles de Pontreuil p. le Pianoforte. 1 Thlr

Weigl, Cavatine aus der Schweizerfamilie: Wer hörte etc. fürs Pianoforte. 4 Gr.

— Duett a. d. Schweizerfamilie: Nur in dem Land etc. fürs Pianof. 4 Gr.

— Dy Dy Setz dich liebe etc. 4 Gr.

Gesellschaftslied: Im Kreise froher Unger etc. 4 Gr.

Himmel, das Lieblingsspitzchen von Königsfeld f. Pianof. oder Guitarre 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten September. Nº. 36. 1811.

Fehler und Mängel in dem neu erschienenen Choralbuche des Hrn. Predigers Frantz.

(Beschluss aus der 35sten No.)

Es heisst ferner: *Dissonanzen sind sparsam gebraucht und immer legal behandelt.* Erstres ist wahr und auch nicht wahr. Man wünscht gewiss an vielen Stellen, dass der Verfasser Dissonanzen mit angebracht hätte, da die oft zu sehr auf einander gehäuften Consonanzen schaal sind. Hierher gehört: No. 10, Z. 4, wo der harte Dreyklang auf D 4mal aufeinander folgt. No. 31, wo zu Anfang 3mal der G dur Accord steht. No. 43, Z. 1, am Schlusse 2mal der C dur Accord ohne einen Vorhalt. No. 48, Z. 6, wo es gewiss besser gewesen wäre, statt der Wiederholung des harten Dreyklangs auf G den $\frac{4}{2}$ Acc. auf H und statt der Wiederholung des C Accords den verminderten Dreyklang auf Cis zu nehmen. No. 52, Z. 3, am Schlusse, steht zweymal der Dreyklang auf F. die andern Choralbücher haben kräftiger, entweder den $\frac{6}{4}$ Acc. auf Es, oder den $\frac{4}{2}$ Acc. auf F. No. 58, Z. 5, am Schlusse, ist wieder der doppelte Dreyklang auf C zu einförmig. Die andern Choralbücher haben den $\frac{4}{2}$ Acc. auf C. Eben so der D-Dreyklang No. 59, Z. 6, am Schlusse, wo der $\frac{4}{2}$ Acc. wieder eintreten konnte — ich möchte sagen, musste. No. 61, Z. 1, konnte, statt der Wiederholung des 6 Acc. auf A, der verminderte Dreyklang auf Cis eintreten. No. 62, Z. 3, am Schlusse, wünscht man wieder den $\frac{4}{2}$ Acc. No. 65, Z. 1, hätte wenigstens statt des 5ten F. der *Secundenacc.* auf Es gesetzt werden können, wodurch denn noch der 6 Acc. auf D. gewonnen wäre. Warum hat der Verf. No. 69, Z. 2, nicht den gewöhnlichen Bass behalten? No. 72, am Schlusse der vorletzten und letzten Zeile verlangt man wieder eine Dissonanz. No. 93, Z. 4. am Schlusse, würde wieder jeder einen $\frac{4}{2}$ Acc. angebracht haben. Am Schlusse der ersten Zeile konnte ein $\frac{4}{2}$ Accord angebracht werden, welcher eine recht gute Wirkung thut. No. 94, zu Anfange der ersten und 4ten Zeile sucht gewiss jeder Andre eine Dissonanz mit anzubringen, denn die Begleitung dieses pathetischen Chorals muss auch pathetisch seyn. No. 95, wünscht man in der ersten Zeile den $\frac{4}{2}$ Acc. auf Es zu hören. No. 97, Z. 5, am Schlusse sollte ein $\frac{4}{2}$ Accord stehen. No. 101, Z. 1, wünscht man zum 2ten C den verminderten 7 Acc. auf Dis zu hören, und No. 103, am Schlusse der ersten Z., den $\frac{4}{2}$ Acc. No. 104, am Schlusse der 2ten Z. statt des D moll Acc. den $\frac{6}{4}$ Acc. mit der kleinen Terz auf G. No. 105, Z. 3, zu Anfang, würde der $\frac{6}{4}$ Acc. im 2ten Schlage sehr gut stehen. No. 109, am Schlusse der 2ten Zeile wünscht man wieder einen $\frac{6}{4}$ Acc. No. 119 sollte am Schlusse der 6ten Zeile billig ein 9. Acc., und am Schlusse der 9ten Z. ein $\frac{4}{2}$ Acc. stehen u. s. w.

Dass die in der Vorrede versprochene Sparsamkeit mit den Dissonanzen aber auch nicht gegründet ist, dazu folgende Stellen zum Beweis!

No. 112, Z. 5. folgt auf einander der $\frac{6}{5}$, dann 6 5, dann 9 und 8; Z. 4 folgt auf einander der 2 Acc. auf F mit H und der 6 Acc. mit Cis auf E. No. 119, Z. 2 folgt aufeinander 9 Acc. auf Fis und der 7 Acc. auf H. — No. 126, am Schlusse beyder Strophen folgt auf einander mit der kleinen 5 und falschen 5, der $\frac{6}{5}$ Acc. auf H und der $\frac{4}{2}$ Acc. auf C. No. 128, Z. 4, steht der $\frac{6}{5}$ Acc. auf Dis 2mal hintereinander, und Z. 5 eben so der $\frac{4}{2}$ Acc. auf C. No. 131, Z. 2 folgt auf einander der $\frac{4}{3}$ Acc. auf E und der 7 Acc. auf A. No. 134, Z. 4 folgt auf den 7 Acc. auf G der 9 Acc. auf A u. s. m.

Wie es nun um die legale Behandlung der Dissonanzen stehe, das kann man zwar schon aus den eben citirten Stellen abnehmen: ich will doch aber darüber ausführlicher seyn. No. 75, Z. 5. ist die 9 nicht über ihrem Grundtone aufgelöst, und eben so No. 77, Z. 5. No. 85, Z. 6, muss gewiss der $\frac{7}{}$ Acc. auf Herst in den $\frac{6}{5}$ Acc. auf H aufgelöst werden, ehe der C-Dreyklang eintreten kann. No. 131, Z. 2, Schl. 6 u. 7, wird die 9 und 7 zusammen über einen andern Grundton aufgelöst. No. 134, wird die stellvertretende 4 Z. 2 über einen andern Grundton aufgelöst. No. 56, Z. 5, wird die 9 über einen andern Grundton aufgelöst und ein über ihr gelegener Ton tritt mit ihr in den Einklang. No. 50 wird die stellvertretende 4 nicht über ihrem Grundton aufgelöst. No. 112, Z. 4 ist der Leiteton im Secundenaccorde einen ganzen Ton aufwärts fortgeschritten, was man wol auch sonst findet, was eigentlich aber wol unerlaubt ist. No. 115, Z. 4, ist die grosse 7 abwärts aufgelöst. No. 119, Z. 2, ist die 9 nicht über ihrem Grundton aufgelöst. No. 109, Z. 3, ist von einem $\frac{4}{}$ Accorde erst die 7 und dann die 4 aufgelöst, da doch die blosse stellvertretende Dissonanz wol eher aufgelöst werden muss, als die wesentliche. No. 98, Z. 6, ist die *stellvertretende* 4 über einem andern Grundtone aufgelöst. No. 90, Z. 6, ist die *grosse* 7 in die *übermässige* 6 herunter gegangen. Dies ist wol im Chorale nicht erlaubt. Strenge genommen muss wol erst die grosse 7 nach der 8 gehen, darauf denn die kleine 7 (Es) nachgeschlagen und durch eine enharmonische Verwechslung zu der übermässigen 6 (Dis) gemacht werden. Auch ist die Fortschreitung des Tenors gegen den Alt nicht gut. No. 7, Z. 3, macht die kleine 7 einen kleinen Terzsprung. No. 74, Z. 6, ist die *stellvertretende* 4 nicht vorbereitet.

Der Verf. behauptet auch: *er habe den Harmonien die möglichste Kraft gegeben und die Intervallen zweckmässig vertheilt.* Dagegen sehe man: No. 1, Z. 5. Hier folgt 3mal der Amoll Accord auf einander, und im ersten Schlage ist der Alt eine kleine Decime vom Discant entfernt. Zu Anfang des 3ten Systems hat der Bass 3mal E. Bald steht wieder 3mal hinter einander der Amoll-, und nicht weit davon 3mal der Dmoll Accord. Und so geht es in diesem, ganz richtig durch: *Würde, Erhabenheit*, charakterisirten Chorale fort. — No. 5 beginnt mit dem völlig *altreirenden* Basse: D. D. E. D. Cis. D. Cis. D. No. 8, Z. 3, ist der Bass C. C. C. G. G. A. A. E. No. 9. ist in der 7 und 9. Zeile der Alt an einer Stelle 2mal eine Decime vom Discante entfernt. No. 10, Z. 4, steht 4mal der Ddur Accord aufeinander. No. 14, Z. 3, und System 3, Z. 3, hat der Bass das grosse B und der Tenor das kleine D, ein für diese Stimme zu tiefes Intervall. Syst. 3, Z. 2, hat der Tenor sogar das kleine Cis. No. 15, hat die letzte Zeile den völlig kraftlosen Altbass: G Fis. G. G. Fis. G. G. D. — No. 18 beginnt mit 3mal C. No. 21, Z. 6, Schlag 7 ist ein $\frac{8}{7}$ Accord, ohne das 2te wesentliche Intervall desselben, die *Terz*. — Auch gebraucht der Verfasser den $\frac{4}{}$ Accord zu oft. So gern ich auch *Hillers* Ehrenrettung dieses Accords in der Vorrede zu seinem Choralbuche unterschreibe, so halte ich ihn doch immer für matt, und glaube, dass man ihn nur da gebrauchen muss, wo kein kraftvollerer Accord eintreten kann. Wie passt sich die Begleitung der ersten Zeile von *„Nun danket alle Gott“*: G. G. G. C. C. G. zu dem frohen Inhalte des Liedes und der Kraft der Melodie? Am Schlusse der 7ten Zeile ist völlig in A moll modulirt. Diese Wendung passt nur zu Versen, die traurige Empfindungen ausdrücken. In *„Wie schön leuchtet uns der Morgenstern“* fangt die 7 und 8 Zeile mit dem 6 Acc. auf Cis an, obgleich, so viel ich weiss, alle Choralbücher von Bach an, die 8te Zeile mit dem Dreyklang weit kraftiger anfangen. In *„Wachet auf, ruft uns die Stimme,“* Z. 11, ist der Tenor eine *Duodecime* vom *Basse* entfernt; eben so in *„Von Gott will ich nicht lassen,“* Z. 5. Das ist gegen die gute Vertheilung der Stimmen. No. 41, Z. 7, ist der Alt eine Decime vom Discante. Der Bass steht erst mit dem Tenor im Einklange in G und schlägt dann Fis nach. Das ist hart und matt. No. 61 steht zuerst der Bass und Tenor im Einklang und der Alt ist eine Decime vom Discant entfernt. Dann entfernt er sich um eine Undecime und darauf um eine Duodecime, wo er mit dem Tenor in den Einklang tritt.

Mit dem Singen eines Basses und der Mittelstimmen zu den Melodien von Seiten einiger Gemeindeglieder hat es sehr wenig auf sich. Besser, wie *Werner* in seiner Anleitung sagt, wäre es, es sänge jeder den Cantus firmus. Es ist meistens ein Mixtum compositum aus allen 4 Stimmen, häufig mit falschen Tönen vermischt, auch wol für Andere andachtstörend. Wenn auch die Orgel bey jeder Strophe dieselben Intervallen behielte, so lässt sich doch das Entstehen eines harmonischen Gesanges sehr bezweifeln. Denn es ist nicht leicht, aus den mit dem Cantus firmus sich verschmelzenden Stimmen eine oder die andere für sich heraus zu nehmen. Wenn der Verf. nun sagt: seine Harmonien seyen rein, kraftvoll und natürlich, so, wie sie ein Laye, der richtiges Gefühl hat, wählen würde, nicht gesucht und grell: so glaube ich, gezeigt zu haben, dass dem nicht so ist. Ich will aber noch einige Beyspiele geben. Dadurch, dass der Bass zu: *„Sollt' ich meinem Gott nicht singen?"* mit 3maligem D beginnt und hernach ins kleine B springt, hat der so feyerliche Anfang dieses Chorales viel verloren. Bey *„Werde munter mein Gemüthe"* Z. 1. soll der Bass wahrscheinlich die Melodie nachahmen, aber es fehlt alle Kraft. Bey *„Was Gott thut, das ist wohl gethan"* ist der Anfang der ersten Zeile rauh und klagend, und wird gewiss nicht so von den Harmonikern unter den Layen gesungen. H moll im Anfange der vorletzten Zeile ist von eben der Art. Bey *„Christus, der ist mein Leben"* vermisst man ungern den kräftigen und doch leichten Schluss der 2ten Zeile in den harten Dreyklang der grossen Terz. Bey *„Dir, dir Jehova, will ich singen,"* ist Z. 2 der Sprung des Basses aus H in Fis wol zu hart, und der Schluss des ganzen Chorals ist zu matt. In der 6ten Zeile von *„Straf mich nicht in deinem Zorn"* verlangt mein Gefühl den 6 Acc. auf Dis, nicht auf D. — Bey *„Schmücke dich, o liebe Seele,"* Z. 1, am Schlusse, wäre statt des matten Gmoll, worauf D moll so nicht passt, wol besser der 7 Acc. auf G mit darauf folgendem 7 Acc. auf C und der Schluss in F. Auch in *„Wie wohl ist mir, o Freund der Seelen,"* Z. 2, *„Wenn mein Stündlein vorhanden ist"* zu Anfange der letzten Zeile, und *„Es ist gewisslich an der Zeit,"* Z. 6 zu Anfang, geht der Verf. aus Moll in Moll, statt aus Dur, worin der Leiteton zum folgenden Moll liegt, in Moll über zu gehen.

Eine 5te und 6te Stimme an solchen Stellen anzuwenden, wo der rein vierstimmige Satz schwierig ist, indem man Gefahr läuft, matt oder fehlerhaft zu setzen, sollte man keinem Choralsetzer erlauben. Ein anhaltender Fleiss wird, wenn auch nur 4 Stimmen erlaubt sind, doch etwas liefern, was genügen kann. Wer aber dennoch das Bedürfnis einer 5ten und 6ten Stimme fühlt, der setze den Choral durchaus 5 oder 6stimmig. Denn lächerlich ist es, wenn Choristen und Instrumentalisten nur an gewissen Stellen eine 5te und 6te Stimme eintreten lassen sollen. Bey Posaunenbegleitung geht es auch gar nicht. Der praktische Organist bindet sich freylich nicht an den streng 4stimmigen Satz: allein der Choralsetzer muss vorleuchten durch strengen Gehorsam gegen die Regeln der Kunst. Doch selbst eine nur dann und wann eintretende 5te und 6te Stimme zugegeben, so hat sie der Verf. nicht immer da gebraucht, wo man sie wirklich wünscht. Auch hat er manchmal nur 3 Stimmen, wo 4 möglich waren. Cf. *„Herr Gott, dich loben wir."* Z. 2, wo der Einklang vermieden werden konnte; desgleichen Syst. 4, Zeile 3, Pag. 2, wünscht man in der 2ten Zeile des 2ten Systems, wegen des nothwendigen Einklangs, eine neue Stimme. Der *Einklang* Syst. 2, Zeile 3, konnte vermieden werden, desgleichen der in Syst. 3, Z. 2, wie auch der zu Anf. Z. 3. Man sieht nicht, was die 5te Stimme im vorletzten Schlage Z. 1, von No. 10 soll, da sie im letzten Schlage wieder aufgegeben werden musste. Dagegen wünschte man sie am Schlusse der 2ten Zeile wegen des Einklangs. Wenn No. 12, Z. 2. am Schlusse der Tenor C bekam, so war der Einklang vermieden. Die dadurch entstehenden verdeckten Octaven sind erlaubt. No. 13, Z. 5 am Schlusse, wünscht man wieder eine 5te Stimme. In No. 14, Syst. 3, Z. 2, wünscht man wieder eine 5te Stimme. Doch konnten die Einklänge durch die enge Harmonie vermieden werden. Wenn irgendwo eine 5te und 6te Stimme zu wünschen ist, so ist es in *„Ein' feste Burg ist unser Gott,"* und doch findet sich schon im 4ten Schlage Z. 1, ein Einklang, der um so

matter erscheint, da die Harmonie in den 3 ersten Schlägen so kraftlos ist. Am Schlusse der 8ten Zeile musste G als eine 8te Stimme eintreten. Den am wenigsten tadelnswerthen Gebrauch der 5ten und 6ten Stimme, den bey Einklängen, hat also der Verf. oft zu machen vergessen. Eine jede Seite des Buchs kann noch Belege dazu liefern.

Was die Angabe des in der Melodie herrschenden Charakters betrifft, so finde ich unter andern folgendes zu bemerken. *„Aus tiefer Noth schrey ich zu dir“* ist durch *Lehrton* charakterisirt. Dieses muss wol *Busston* heissen, denn das Lied ist der Ausdruck eines Bussfertigen, aber mit Gottes Barmherzigkeit sich tröstenden Gemüthes. Die Melodie scheint besonders nach dem ersten, Flehen um göttliche Gnade enthaltenden, Verse gemacht zu seyn. — *„Wir glauben all an einen Gott“* ist mit *„düstrer Ernst“* überschrieben. *Ernst* ist die Melodie dieses, die Stimme des christlichen Glaubens aussprechenden Liedes gewiss, aber *düster* nicht. Dazu geht sie schon in zu hohe Töne. Ein *feyerlicher Ernst* lebt in ihr; ein weit tieferer Ausdruck, als in allen andern, man sieht nicht, warum, auf dieses Lied gesetzten Melodien. — *„Von Gott will ich nicht lassen“* würde ich nicht *Lehrton*, sondern *Gebetton* überschreiben. — Was soll aber das *Bedachtsam* über *„Ach Gott und Herr“* und noch einigen andern Melodien! Ist denn diese Melodie nicht eine wahre *Bussmelodie?* Zu dem *„Gottergebenheit“* über *„Mache mit mir Gott nach deiner Güt“* muss wol noch *freudig* kommen. Am meisten beleidigt mich das *„traurig“* über *„Wir Christenleut“*. Wäre dieses *traurig* gegründet, so wäre es eine merkwürdige Ausnahme von der ausdrucksvollen Choralcomposition der Alten, da das Lied selbst hohe Freude ausdrückt. Aber es ist nicht so. Es lebt in dieser Melodie eine durch hohe Andacht geheiligte Freude. Von meiner Kindheit an hat sie, besonders wenn sie von einer vollen Kirche mit Instrumentbegleitung gesungen ward, diese Freude in mir erregt. Wird in dem genannten Falle das *Gellertsche: „Auf schicke dich“* gesungen, so ist Lied und Melodie ein Herz und eine Seele. Doch angenommen, sie drücke *Wehmuth* aus: wird nicht dadurch, dass der Verf. nicht dabey gesetzt hat, dass sie eigentlich Freude ausdrücken müsste, mancher Organist zu einer Begleitung nach der Ueberschrift verführt werden? Dieselbe Frage erstreckt sich auch auf das *„düster“* beym *Glauben*. Was *„sanft“* und *„ruhig“* bey *„Freu dich sehr, o meine Seele“* noch nicht hinreichend, dass noch *„still“* hinzu gesetzt werden musste? Was ist denn aber eine *stille Melodie!* *„Herr Gott, nun sey gepreiset“* müsste wol durch *fromme Bitte* charakterisirt seyn. *„Auf meinen lieben Gott“* würde ich nicht *„Gelassenheit,“* sondern *„demüthiges Gottvertrauen,“* und *„Christus, der ist mein Leben“* *sanfte Freude* überschrieben haben. — *„Nun sich der Tag geendet hat“* enthält keine *Klage:* sie drückt recht charakteristisch *das fromme Flehen eines sich sehr nach Ruhe Sehnenden aus.* *„Nun lasst uns den Leib begraben“* hätte auch wol eine andere Ueberschrift als *„Lehrton“* verdient. Ueber *„Meine Seele, willt du ruhn“* steht *Tod, Grab, Auferstehung?*

Was der Verf. Seite XIII in der Note über die Melodie *„Von Gott will ich nicht lassen“* sagt, ist mir unbegreiflich. Um die 8 Zeilen derselben in 4 zusammenziehen zu können, muss man durchaus keinen Melodiensinn haben. Die Ursache, die der Verf. von dieser unerhörten Zusammenziehung angiebt, ist mir nicht beweisend. Ich finde keine unbestimmte Bezeichnung der Ruhepuncte in der Melodie, bis allenfalls auf den Schluss der 7 Zeile. Aber die 6 und 7 Zeile zusammenzunehmen, ist gegen alles Gefühl. Der 1ste Theil der Melodie hat durch den Quintenfall eine sehr bestimmte Gränze, und bey vielen Melodien fängt die folgende Zeile im Schlusstone der vorigen an. Ich finde auch keinen unnatürlichen Gang der Melodie in den beyden ersten Zeilen. Der Quintenfall kann wol nicht gemeint seyn, da er sich auch in andern Melodien, z. B. *„Wachet auf,“* u. s. w. und am Schlusse der 3ten Zeile, findet, und, meines Wissens, noch von keinem Harmoniker angegriffen ist. Wenn der Verf. die Melodie *„Aus meines Herzens Grunde“* *Besser* nennt, so hat diese Benennung nur *relativ* genommen Grund. Für manche Lieder möchte diese Melodie schwerlich passen, da sie einen, frohe Empfindungen aussprechenden Text verlangt. Auch wage ich zu

behaupten, dass die Melodie *„Von Gott will ich nicht lassen"* die Choralprobe eher bestehe, als die andere. —

Warum die einzelnen Strophen der Choräle mit abwechselnden Harmonien spielen? Statt der Beantwortung dieser Frage erinnere ich den Verf. an *Türk*: Von *den wichtigsten Pflichten* u. s. w. S. 28, wo wol nicht blos das dem Gang des Liedes immer nachkommende Registersiehen gemeint ist, und S. 48, und an die Notiz, dass der so strenge *Kirnberger* das Streben, im Zwischenspiele den Geist des Liedes auszudrücken, untersagend, dieses Streben auf das Aufsuchen jedesmal passender Harmonien beschränkte. Auf den Grund, den der Verf. seiner, die Stelle einer Negation vertretenden, Frage zufügt, antworte ich, dass ungeistliche Lieder, deren einzelne Strophen verschiedene Empfindungen ausdrücken, von geistvollen Componisten sehr oft durchaus componirt werden, und dass der Choral die Empfindungen stärker in Anspruch nehmen soll, als das ungeistliche Lied. Das, was der Verf. unter 5) sagt, betreffend, so ist recht sehr zu wünschen, dass *Türk*, gewiss einer der geistvollsten deutschen Organisten, in seinem, hoffentlich bald zu erwartenden Choralbuche seine Ansichten über das Zwischenspiel, in dem er einen ganz eignen, Kennern gewiss dem grössten Theile nach höchst bewährten, Gang geht, ausführlich zu erkennen gebe.

Hallisches Waisenhaus.

K. N.

Nachrichten.

Berlin, d. 15ten August. Se. Majestät der König haben durch eine Cabinets-Ordre im vorigen Monat den Zustand des Theaters neu geformt. Es ist hinführo nur Ein königliches Theater, welches die grosse ernsthafte *deutsche* Oper, die mittlere Oper, und kleine Operette, ferner das Trauerspiel, das Lustspiel, das ganze Ballet, und was dahin gehört, in sich begreift. Dem seitherigen Director am königl. National-Theater, Hrn. Iffland, ist die Führung des Ganzen, unter dem Titel eines General-Directors der königl. Schauspiele, von dem Könige mit den huldreichsten Ausdrücken anvertrauet worden. Alle königl. Theater, in Berlin, Potsdam, Charlottenburg, und das in dem neuen Palais, stehen unter seiner Direction. Es sind bekanntlich in Berlin zwey Häuser: das ehemalige prachtvolle italienische Opernhaus, und das ehemalige königl. National-Theater. Auf beyden werden jetzt nur deutsche Schauspiele gegeben; in dem Opernhause: grosse ernsthafte Opern, grosse Trauerspiele, oder prachtvolle Schauspiele, und grosse ernsthafte Ballete; in dem ehemaligen National-Theater, jetzt königl. Schauspielhause, Opern von mittlerer Gattung ohne Recitativ, kleine Operetten, Schauspiele, Lustspiele, und Pantomimen. Der König will nur deutsche Schauspiele, und nur die vaterländische Sprache soll auf seinen Bühnen in der deutschen Königstadt gehört werden. Heil ihm, dem huldreichen Monarchen, der in diesen kriegerischen Zeiten mit väterlicher Milde der deutschen Kunst so vielen Schutz angedeihen lässt, dass sie emporblühen und ihre Früchte verbreiten kann! Die Muttersprache ist es, die ein enges Band um uns schlingt. Und warum noch länger dem Auslande fröhnen, da wir Dichter und Componisten, Sänger und Schauspieler haben, die viele Ausländer übertreffen? Möchten doch mehrere deutsche Fürsten diesem erhabenen Beyspiele folgen! —

So hat auch das Orchester eine neue Reform erhalten. Es wurde aus den ehemaligen, vorzüglichern und noch brauchbaren Mitgliedern des Orchesters der italienischen Oper (der eigentlichen gewesenen königl. Kapelle) und den Mitgliedern der Musik des ehemal. Nationaltheaters Ein Orchester gestaltet. Die ältern, nicht mehr dienstfähigen Mitglieder aus beyden Orchestern sind vom Könige pensionirt; die übrigen, meistens mit vermehrtem Gehalt, wieder angestellt worden. Dieses ist nunmehr die königl. Kapelle. Unter den Musikern ist kein Unterschied mehr, als der, den das Talent und die Wissenschaft giebt. Sie haben Alle den Titel: königl. Kammermusiker und Mitglieder des königl. Orchesters. Mit denjenigen jungen Leuten, die das Versprechen haben, bey einer Vacanz angestellt zu werden, aber schon wirkliche Dienste thun, mag

das Orchester wol über 70 Personen stark seyn. Die beyden königl. Kapellmeister und Chefs der königl. Orchester sind die Herren *Vincens Righini*, und *Bernhard Anselm Weber*, beyde bekanntlich um die Kunst wahrhaft verdiente Männer. Nach dem Willen des Königs verrichten sie beyde gemeinschaftlich, ohne Vorzug, die Geschäfte, sowol in dem ehemaligen Opernhause, wie in dem ehemaligen königl. National-Theater. Unter ihnen stehet unmittelbar das ganze Orchester. Die Mitglieder müssen sich in jedem Verhältnis zuvor an sie wenden, und sie berichten dann die Sache, die es betrifft, mit ihrem Gutachten an die General-Direction. Den Kapellmeistern sind noch zwey Musik-Directoren zur Erleichterung ihrer Arbeit beygesellt: der erste, schon ehemals am National-Theater angestellte, achtungswürdige und verdiente Musik-Director, Hr. *Seidel*; der andere, durch schöne, passende Balletmusik und andere beliebte Compositionen bekannte Hr. *Gürlich*. Ihr Geschäft ist, die kleinern Opern einzustudiren und aufzuführen, bey den Schauspielen und Balleten gegenwärtig zu seyn, damit die Symphonien und Balletmusik gut executirt, und die gute Ordnung erhalten werde; und im Falle ein Kapellmeister krank oder abwesend seyn sollte, auch grosse Opern aufzuführen. An der ersten Violin sind, statt der ehemaligen Concertmeister, Dirigenten, die abwechselnd im königl. Schauspielhause bey grossen Opern und grossen prachtvollen Schauspielen die Violinen anführen. Der jetzige ist der schon gewesene Anführer, Hr. Schick. Kommt Hr. Möser, an den, wie an Hrn. Seidler, auf Befehl des Königs von Seiten der General-Direction geschrieben worden ist, zurück: so wird ersterer mit Hrn. Schick das Dirigenten-Amt übernehmen. — Das Orchester bestehet aus 22 wirklich angestellten Violinen — mit denen, die das Versprechen haben, angestellt zu werden, aus 25. Die ersten Solospieler sind Hr. Möser und Hr. Seidler; die nach ihnen folgen, Hr. Hummerich und Hr. Henning d. ältere, auch als Componist bekannt. 5 Bratschen: Hr. Semler, Solospieler; 10 Violoncellen, mit dem Accessisten, Hrn. Töpfer; und wenn Hr. Romberg wieder kommt, an den geschrieben worden ist, sind es 11. Der Letztere ist der erste Solospieler; die andern sind, Hr. Hausmann, Hr. Gross, Hr. Friedel, Hr. Krautsch, Hr. Koels. 5 Contrabasse; 4 Flöten: der erste Solospieler, Hr. Schroeck, der zweyte, Hr. Schulz der jüngere, ein 14jähriger talentvoller Jüngling. 4 Oboen; (mit dem Accessisten, Hrn. Haubuch, 5.) Hr. Westenholz, erster Solospieler, zweyter, Hr. Grosser. 4 Clarinetten; Solo: Hr. Tausch der ältere, seyner Hr. Tausch der jüngere, Hr. Bliesner. 4 Fagotten; erster Solospieler, Hr. Baermann, ferner Hr. Schwarz, Hr. Grübel. 7 Hornisten, mit dem Accessisten, Hrn. Lenz, 8. Solospieler: Hr. Botticher, Hr. Schneider, Hr. Bliesner, Hr. Schunke. 2 Trompeten, 1 Pauker, 3 Posaunen, um die Hr. Ullerich (auch Bratschenspieler) sehr vieles Verdienst hat. 2 Posaunen sind jedoch jetzt noch nicht angestellt. — Das ganze Orchester ohne Ausnahme muss, sowol bey grossen, prachtvollen Schauspielen, bey denen die Musik mit zum Stück gehört, wie bey grossen Opern, im Opernhause Dienste thun, und Niemand kann ohne wichtige Gründe und ohne besondere Erlaubnis der Kapellmeister ausbleiben. In dem königl. Schauspielhause sind die ersten Virtuosen, zu denen auch der Dirigent, Hr. Schick, gerechnet wird, von den kleinen Opern und gewöhnlichen Schauspielen befreyet.

Zugleich haben des Königs Majestät beschlossen, dass *nur* von dem Hoforchester in dem Concertsaale des königl. Schauspielhauses für das Publicum von der General-Direction im Winter grosse Concerte veranstaltet werden sollen, in denen alle Virtuosen sich abwechselnd hören zu lassen verpflichtet sind. — Von einem solchen Orchester, das so reich und trefflich organisirt ist, auch so viele ausgezeichnete Virtuosen in sich enthält, und an deren Spitze so bewährte, kunsterfahrne Männer stehen — was lässt sich nicht für die Kunst in Zukunft hoffen?

Recension.

Volkslieder, mit und ohne Klavier-Begleitung, gedichtet und componirt — — von G. W. Fink. Zweyter Heft. Leipzig, b. Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Der erste Heft dieser sehr interessanten Sammlung ist in No. 10. von diesem Jahre angezeigt. Dort ist nach Ueberzeugung sein mehr oder minder Vorzugliches herausgehoben; nach bester Einsicht über das Eigenthümliche des Geistes und Wesens des Verf.s, so weit er dies darlegt, gesprochen, und dies alles nach Vermögen so dargestellt worden, dass die Aufmerksamkeit der Leser für dies Werkchen und seinen Urheber gereizt würde. Wir leugnen dies letzte keineswegs: halten wir doch — freylich im Gegensatz zu dem Verfahren gar mancher andern kritischen, oder doch kritisirenden Institute — es nicht nur für löblich, sondern auch für Schuldigkeit, junge, aber offenbare Talente, von welcher Art sie auch seyn mögen, sorgsam aufzusuchen, sie — so weit wir es im Stande sind und man es aufnehmen will — über sich selbst naher zu verständigen — woraus sich dann gemeiniglich ihnen von selbst der Weg ergiebt, den sie fürder einzuschlagen oder zu vermeiden haben; und dem, was sie als Eigenthum und Vorzug besitzen, möglichst ebene Bahn, möglichst vortheilhaften Eingang beym Publicum, zu verschaffen.

Unsere Bemühung ist uns auch bey diesem Werkchen gelungen: Hrn. F.s Lieder sind in kurzem sehr bekannt, und, wie es nun nicht fehlen konnte, die besten darunter sehr geschätzt und beliebt geworden. Der vor uns liegende zweyte Heft wird diese Achtung und diese Gunst gewiss nicht verringern. Wir wollen nicht entscheiden, ob er dem ersten durchaus gleich zu stellen sey, oder nicht: bey Erzeugnissen, die so ganz aus der eigensten Individualität des Verf.s hervorgehen, lässt sich immer auch die eigene Individualität des Empfängers ihre Stimme nicht abdisputiren, und zöge man mit allen Lehrsatzen der Kunst-Philosophie und Theorie gegen sie auf. Genug, dieser Heft hat mit dem ersten gleichen Zweck, gleiche Originalität, gleiche Gemüthlichkeit, gleich vollkommene Einheit der Gedichte und der Compositionen, und folglich unfehlbare Wirksamkeit; einige Stücke sind auch hier vortrefflich, in Poesie und Musik, und selbst denen, welchen wir die Nachbarschaft von jenen nicht ganz gönnen, kann in gewisser Hinsicht ihr Werth nicht abgesprochen werden. Für vortrefflich, in Dichtung und Musik, glauben wir die — von einander übrigens fast so verschiedenen Stücke, wie Zeichnungen von Ostade und Mengs — No. 3. und 4. erklären zu müssen. Jenes heisst: der blaue Montag — und ist ein tüchtiges Handwerksburschenlied, vollkommen im Geist, Sinn, und in der ganzen Weise solcher wackern Bursche empfangen und ausgebildet, (es versteht sich, wie man sie in der Idee zusammenfasst, nicht einzeln auf Bierbanken sitzen sieht:) dabey aber doch so, dass wir mit der superfeinen Gesellschaft nicht gern etwas zu thun haben möchten, die es, gehörig vorgetragen, mit einigem Naserümpfen und nicht mit herziger Freude vernähme. Man höre z. B. folgende Strophen! Erst die allgemeine Einleitung und Exposition:

Blauer Montag, süsse Freud',
Den soll uns auch Niemand nehmen!
Da gehn wir zusammen zwey Stunden weit,
Und noch weiter in die Welt,
Wies gerad' uns gefällt,
Und thun recht brüderlich leben.

Jetzt eine allerliebste Wendung über das „Blau" an den „*Meister* von oben".

Der färbet euch alles mit seiner Zier;
Seine Wolken schöne blau,
Und fein buntfarb die Au — —

Dann eine lustige Neckerey an den „Herrn Bruder Schneider," der wol „prächtige Röcke nähen kann," die aber doch gegen die, der Vogel, gewaltig abstechen. Nun ein heller Preis der Montags-Compagnie; und dann:

Blauer Montag, mein Gelüst!
Das Blau thut mich ergötzen!
Ich hab' 'mal ein blaureines Aug' geküsst! —
Blaues Auge ist nicht hier,
Drum bin ich nicht bey Ihr:
Das thut mein' Freude verletzen.

Doch ein braver Bursch lässt sich nicht werfen! Er hat zwar allerdings sein „fernblaues Aeuglein lieb:" doch aber

„Weint' ich gleich mir mehre roth,
„Sehnt' ich mich nach Dir todt:
„Da könnt' ich nicht mehr an Dich denken" —

Und nun dies *gesungen*, (am besten dreystimmig und ohne Begleitung,) nach einer Musik, die in Empfindung und Form so ganz mit der Poesie zusammentrifft; die so ganz eins und dasselbe mit ihr ist, dass es von Niemand, als von dem, der beydes zugleich empfangen, also geschrieben werden kann: wer wird es hören, ohne davon eingenommen zu werden? — Das zweyte, dem wir den Vorzug vor den übrigen einräumten, ist überschrieben: menschliche Tröstung; und zwar auch ein Volkslied, doch in dem Sinn, wie es die guten unsrer Kirchenlieder sind. Es spricht edle, männlichfromme Gedanken und Empfindungen in einer einfachen, würdigen Sprache ungekünstelt und eindringlich aus. Die Musik, (am besten vierstimmig, ohne Begleitung, vorzutragen,) ist auch hier im engsten Bunde mit der Poesie, und, ungeachtet mancher nicht gewöhnlichen harmonischen Wendungen, durch alle Stimmen leicht und fliessend gesetzt. — Das Abendlied, No. 2., einstimmig, mit nothwendiger Klavier-Begleitung, ist, in Poesie und Musik, weniger originell — in jener *Hölty'n*, in dieser *Reichardt'n* sich nahernd — spricht aber sanft und milde an das Herz, und wird von jeder ausdrucksvollen, besonders weiblichen Stimme mit Liebe gesungen, und dann von jedem empfänglichen Gemüth mit stiller Freude aufgenommen werden. — No. 1, Putfischchen, (eine doch wol gar zu wundersliche Benennung der Geliebten;) No. 3, der lustige Gottlieb; und No. 6, der Leichtsinn, sind Scherzlieder im Volkston, und zwar die beyden letzten im ziemlich derben, ungefähr, wie man deren ehemals mehrere von *Schubart*, und auch einige von *Bürger*, erhalten hat. Dieser Ton ist nun, in Poesie und Musik, was die Nummern 5 u. 6 anlangt, treulich aufgefasst und redlich nachgesungen. Weniger redlich, wäre redlicher, möchten wir aber doch hier mit *Lessings* Prinzeh sagen: Zwar sind wir nicht so überzarten Ohrs, um nicht zuweilen in lustiger Männergesellschaft auch so etwas gern zu hören; noch so befangener Ansicht, um nicht auch darin das Talent, und noch mehr die gewandte Kunstfertigkeit zu erkennen: gleichwol würde es uns Leid thun, wenn eben dieser Verf., der Bedeutendes trefflich leisten kann, sich *oft* dazu hergäbe, Unbedeutendes nicht übel zu leisten. Warum überhaupt, ausser etwa einmal im Scherz, vom Volke das nachahmen, was an ihm doch nur, eben als charakteristisch aus seinem Innern hervorgehend und als Erguss seiner, wenn auch gemeinen, doch zugleich herzigen Fröhlichkeit, interessant seyn kann, und was mithin sein bestes, sein eigentliches Interesse verlieren muss, wenn es durch Kunst, wenn auch nicht unglücklich, nachgeahmt wird — zumal da, eben hier, auch die glücklichste Nachahmung doch *das* schwerlich jemals treffen kann, was sich nicht mehr in Begriffe fassen, dem sich kein bestimmter Zweck mehr abmerken lässt, was man eben darum Volks-*Laune* nennet, und was am Ende doch das Beste, wenigstens das Belustigendste, der ganzen Gattung bleibt? — Von No. 1. zeichnet sich aber die Musik noch ganz besonders aus; sie tändelt so leicht und heiter, wie der Text: aber sie hat zugleich, als Kunstproduct, einen eigenthümlichen Reiz und eine wackere Ausführung.

Mit vielem Vergnügen sehen wir der Fortsetzung dieser Sammlung entgegen, und jeder, der sich mit den vorzüglichern Stücken derselben bekannt gemacht hat, wird gewiss in unsern Wunsch einstimmen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. № XII. 1811.

Anzeige.

Anstatt eine Antikritik gegen die in No. 28 und 29 dieser Zeitung enthaltene Recension zu schreiben, stimme ich in den Wunsch, den Rec. am Schlusse äussert, mit ein, dass andere ihre Stimme auch geben mögen. Ich kenne auch genug Kunstgelehrte, die es nun für ihre Pflicht halten werden, auf die Sache, das Buch und die Recension, auch meiner Person wegen, einzutreten, damit ich ungestört am Werke fortarbeiten könne. Was mir dann noch zu berichtigen übrig bleibt, werde ich gelegentlich in einem besondern Sendschreiben an Hrn. Lindner nachholen, da ich sehe, dass das philosophische Interesse, welches dieser thätige Pädagog an der Kunstbildung nimmt — man sehe seine Verdeutlichung meiner Darstellung der neuen Gesangbildungslehre in diesen Blättern und seine Bemerkungen zum Jugendfreund — mir so viel Stoff zu Erklärungen giebt. Damit will ich zwar nicht eigentlich dem Hrn. Lindner, aber dem Publicum etwas neues versprochen haben.

Das einzige, was ich jetzt thue, weil Niemand es von der Redaction eigentlich fordern kann, besteht darin, dass ich von der Inhalts-Anzeige der Gesangbildungslehre diejenige gegen meine Bezahlung abdrucken lasse, was ich dem Leser in seiner Ordnung vor die Augen gerückt wissen möchte, weil die Recension es entrückt hat. Zugleich lasse ich auch die Singphrasen und die zweystimmigen Lieder abdrucken, woran der Rec. mir schlechten Wortausdruck vorwirft.

Zürich, im August 1811.

Hans Georg Nägeli.

Vierte Abtheilung.

Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke. S. 209—224.

Einleitung. Es ist Bestimmung der Kunstbildungsschule, dass sie nicht blos Schule bleibe. Unterscheidung zwischen einer gesetzmässigen Lernschule und einer freyen Kunstschule. Ihr Bedürfniss als Culturmittel. Wichtigkeit der Beybehaltung des geselligen Verhältnisses der Kinder. **Kap. I.** Anweisung zum Gebrauch des Instruments: zur vollständigen Begleitung der Stimmen — zur theilweisen Leitung — zu pädagogischen Kunstgriffen. Unvermeidliche Nachtheile für den Schullehrer, der kein Instrument haben kann. Auch ein mittelmässiges reicht hin. Auch geringe Klavierspielkunst gewährt schon grosse Vortheile. In Ermangelung eines Pianoforte kann auch ein gemeines Orgelwerk (Positiv) dienen. — Regel für die Stimmung. Regel der Tonangebung beym Anfangen, melodisch, harmonisch. **Kap. II.** Vorrichtung der Schule zur Kunstschule. Ausbildung einzelner Individuen zu Coryphäen — zu besondern künstlerischen Leistungen: Ein geschicktes Kind mit starker Discanttimme — eins mit starker Altstimme — eins mit feiner Stimme fürs Piano — eins mit geläufiger Kehle fürs Melismatische — mehrere Discantisten und Altisten für Wechselgesänge. Gebrauch des Vorsängers zum Schulzweck. Wink für die psychologische Behandlung der Solosänger. **Kap. III.** Nothwendigkeit der Abwechselung zwischen Solo und Chor in jeder Singstunde. Vorläufige Ausscheidung von dreyerley Kunstgattungen für die Schule. Solo, Wechselgesang, Chorgesang. Vermengung aller drey Kunstgattungen in jeder Stunde. Piano- (und Pianissimo-)Stücke sind vorzüglich mit Solostimmen oder Halbchor auszuführen. Vom Gebrauch der zweystimmigen Lieder zu Wechselgesängen. (Beylage B.) Vom Gebrauch der dreystimmigen Gesänge. (Beylage C.) Schwierige Aufgaben gehören mitunter in eine pädagogische Sammlung, auch ein glückliches Personal muss dadurch weiter geführt werden können. Bemerkbarmachung der schwierigsten Stücke. Declamatorisches Stück in punctirtem Gesang — rasches Allegrostück — Uebungsstück für die Künste des Portamento. — Melismatisirtes Neunachteltaktstück. — Schwieriges Stück wegen der Modulation. — Schwieriges Stück wegen Geschwindigkeit der Melismaten. Bemerkung in Hinsicht auf den Inhalt der Gedichte: Weltliche Gesänge dürfen mit geistlichen nicht Stück für Stück vermischt werden. **Kap. IV.** Weitere Organisation der Schule. Vorführung der Harmonie. Neue Localisation. Neue Stimmprüfung, besonders der Knabenstimmen. Merkmale des Stimmbrechens. Ausscheidung der K. in Discantisten und Altisten. Vom Verhältnis der Tonmasse des Discant zu derjenigen des Alt. Anleitung zur Ausführung der zweystimmigen Gesänge. Unterscheidung der leichten und der schwierigen Fälle in Hinsicht auf rhythmischen — auf melodischen — auf harmonischen Gehalt, hauptsächlich auf die Stimmführung (den Gang der Stimmen.) Wirkliche

Ausführung des harmonischen Gesanges, angeknüpft an ein schon bekanntes einstimmiges Singstück. Wichtigkeit des genauen (zusammentreffenden) Einfallens beym Anfange des Chors. Verwerflichkeit des Taktschlagens der Sänger beym Ausführen der Kunstwerke. Kap. V. Anleitung zur Ausführung der dreystimmigen Gesänge. Unterscheidung der leichten und der schwierigen Fälle. Die zerstreute Harmonie. Unterscheidung des Verhältnisses des Discant zum Alt bey den zweystimmigen Gesängen im Gegensatz zu den dreystimmigen. Ueber das Vorherrschen der Sextenreihen. Die zerstreute Harmonie. Bemerkung über die pädagogische Zusammenordnung der dreystimmigen Gesänge. Schwierigkeit bey besonders melismatisirtem Discant oder Alt. Bemerkung über die natürliche allmählige Verlängerung des Athems während des Heranwachsens der K. Im Singcurs muss darauf Rücksicht genommen werden. Auch die Sammlungen der Gesänge sind darauf berechnet. — Schlussanmerkungen. Was der Lehrer nach Durchführung des Elementarcursus zunächst zu beobachten und zu treiben habe. Hinweisung auf die Kunstgattung des Rundgesanges. Ihre Unentbehrlichkeit für jede Singanstalt. Die Teutonia. Anführung der Nummern, die nach Durchführung des Elementarcursus zu gebrauchen sind. Bemerkung über das Anbilden von Tenoristen für die Schule zur Vervollständigung des vierstimmigen Gesanges.

Anhang.

Allgemeine Reflexionen. S. 225—234.

Einfaches Criterium der Gesangmethode. Ueber das Wesen und die Nothwendigkeit der Formbildung. Jede einzelne Verrichtung muss dem Kinde zum Bewusstseyn gebracht werden. Formbildung macht Gemüthsbildung erst möglich. Gemüthsbildung kann durch Formbildung nur indirect befördert werden. Reine Kunstwerke können nur beyläufig Mittel der Formbildung enthalten. Das Kunstschöne ist dem K. vorzuenthalten, bis der Weg der Formbildung zurückgelegt. Es darf nicht zum Liedersingen dressirt werden. Fehler der bisherigen Kunstbildung. Anführung der Gründe. Bewährtes Verdienst der Pestalozzischen Methode. Sie führt nothwendig auf neue Lehrformen. Was unter Erfindung einer neuen Methode eigentlich zu verstehen sey. Ueber den Zeitaufwand bey Einführung der neuen Methode. Längeres Verweilen bey den Elementen: es ist im Ganzen Zeitgewinn — es bringt die K. früher zum Bewusstseyn — zur Ausführung grosser Kunstwerke — zum Singen vom Blatt. Indirecte Vortheile der Methode. Berücksichtigung der civilen Lehranstalten. Ihre Beschränktheit. Anweisung für den beschränkten Schullehrer zur Abkürzung des Lehrgeschäfts — was er zusammenzufassen — was er wegzulassen habe. Accomodation des Elementarwerks für verschiedene Fälle und Personen (Personale.) A Für Schulen die schon nach bisheriger Lehrart singen gelernt. Rettung der Hauptsache: Die Elemente müssen den K. gesondert zum Bewusstseyn gebracht werden. Unvermeidliche Schwierigkeit der Accomodation. B. Für Schulen, in denen man blos den Choralgesang getrieben hat. Seine Nachtheile für die Gesammtbildung, besonders der Kinder. Sein bleibender Werth als gottesdienstl her Gesang — als Volksgesang — als integrirender Theil grosser Kunstwerke. C. Für erwachsene Personen, die erst noch singen lernen wollen. Nachtheile und Vortheile der neuen Methode für Erwachsene. Ueber Kunstbildung für die, welche a spät dazu kommen. Ueber den Gebrauch der Gesänge für Erwachsene. D. Für Erwachsene, die schon singen können. Berichtigung, Vervollständigung und Erweiterung ihres Wissens und Könnens. E. Für den einzelnen Gesangfreund. Empfehlung zum Selbstunterricht. Unmöglichkeit gänzlicher Selbstbildung in der Musik. F. Für den Kunstsänger. Theoretische Aufschlüsse über das Portamento — seine hohe Wichtigkeit als Individualisirungsmittel der Singkunst — seine Unentbehrlichkeit für den Kunstausdruck. Vorläufige Exposition der Theorie der Vortragskunst. Undulation und Declamation. Beydes zusammen macht erst den Gesangkünstler. G. Für Schulbehörden und Institutsvorsteher. Ueber die Anstellung eines Lehrers. Vorsicht in dessen Wahl. Freyheit in Behandlung der K. sollte ihm zugesichert werden. — Besondere Empfehlung eines Mittels, die Methode schneller in Gang zu bringen; es wird allen Schullehrern empfohlen. — Warnung vor Missbräuchen der Methode. Pädagogische Spiele: ein Hülfsmittel, dessen sich schlechte Lehrer zu bedienen pflegen. Es ist ein Hinderniss ächter Kunstbildung.

Besondere Reflexionen. S. 234—250.

A. Reflexionen zu den allgemeinen Regeln. Wesentliche Unterscheidung der Uebungsarten: Regulirungsmittel — Entwickelungsmittel der Kunstkraft. Schädlichkeit des langen Verweilens bey den Regulirungsmitteln. B. Refl. zur Rhytmik. Unvollständigkeit der bisherigen Taktlehre. Unzulänglichkeit der Vorzeichnung zur Charakterisirung einer jeden wesentlichen Taktgattung. Der Neunachteltakt als Maximum für das dynamische Gefühl. Blicke auf einzelne Phänomene der Kunstgeschichte. C. Refl. zur Melodik. Dem Lehrer wird Uebung im Unterscheiden des Materials der Stimmen empfohlen. Wichtigkeit der Gefühlbildung des Lehrers von dieser Seite. Ueber die Eintheilung der Stimmen. Kunstgriffe zur Erweiterung des Tonumfangs. Ueber das Ausgleichen (Aussehen) der Stimme. Limitative Regel dafür. Reinigung der Stimme durch harmonische Mittel (Gebrauch der Harmonie zur Begleitung.) Bemerkung über die grosse Terz. Sie ist das Band der Harmonie. Läuterung des Terzengefühls ist zugleich Bildung des harmonischen Sinnes. Uebung darin. D. Refl. zur Dynamik. Das Tonschwellen, zur Grundlage des Singens gemacht, ist verderblich. Seine Einführung und sein Missbrauch werden aus den Culturbedürfnissen erklärt. Vergleichung der

ältern Gesangmethoden mit den neuern. Durch das Tonschwellen, als Grundlage des Singens, räumt man dem italienischen Gesang zu grosse Herrschaft ein — es ist verderblich für die declamatorische Kunst. Diese hat höhere Vorzüge zu behaupten seit dem Aufblühen der deutschen Poesie und Metrik (Rhythmik.) Weitere Rücksicht auf die Culturgeschichte der Singkunst: Die Melismatik — die Bravourkunst — die Singmanieren — künstliche Modification des einzelnen Tones — künstliches Uebergehen von einem Ton zum andern. Vernachlässigung der Bravourkunst: Ueberhandnehmen des Portamento. Wichtigkeit der ebenmässigen Cultivirung beyder. Sie bilden die vollständige Gegensätze zur Declamationskunst. E. Refl. zur Verbindung der Tonelemente. Weitere Aufschlüsse über das Wesen der Dynamik, mit Hinsicht auf die Verbindung der Tonelemente. Hinsicht auf die Kunstgeschichte. Die Einführung des Crescendo und Diminuendo wird aus einem besondern Kunstbedürfnis erklärt. Ungereimtheit, für das Crescendo und Diminuendo eine allgemeine Regel zu etabliren. Beyläufige Bemerkung über die Benennung Pianoforte. Hinweisung der Sänger zur Beobachtung der Violin- und Harfenspiels. Tauglichkeit dieser Instrumente für dynamischen Kunstausdruck. Folgerung, woraus die besondre Wichtigkeit des dynamischen Elements für die Kunstausübung hervorgeht. F. Refl. zur Notirungskunst. Es ist zweckwidrig, das Kind zum Componiren anleiten zu wollen. Beyspiele aus der Künstlergeschichte. Vortragskunst, als wichtiges Vorbildungsmittel zur Kunsterfindung dargestellt. G. Refl. zur „Verbindung des Gesangtons mit dem Wortlaut." Wichtigkeit der Lautirmethode als Vorbildung auf den declamatorischen Gesang. Wichtigkeit der Lautirkunst für den Sänger. Tauglichkeit der deutschen Sprache für die Musik. Ihr Tonreichthum — die Diphthonge verschönern es — sie ist reich genug an a für die Melismatik; auch die ea und ai gehören hieher — auch im Consonantenwesen hat sie Vorzüge vor der italienischen. Ein Wort vom Nationalcharakter der beyden Sprachen. Warnung für deutsche Vocalcomponisten. H. Refl. zur „Verbindung des Tongewichtes mit dem Wortgewicht." Priorität der Dynamik vor der Metrik. Steigerung der Sylbenverhältnisse. Steigende Fuse. Resultat für den Sänger — für den Componisten. Prüfung der Theorie der Dynamik in Anwendung auf den Hexameter. Daraus resultirende Wichtigkeit der zusammengesetzten Taktarten für die dynamische Tonstellung. I. Refl. zur Elementarischen Verbindung der Tonkunst und Dichtkunst. Nachtrag zur Norm für das Einüben der Singstücke. Das Temponehmen. K. Refl. zur Elementaranleitung zur Ausführung musikalischer Kunstwerke. Pädagogische Behandlungsart der Harmonie. Vergleichungspunct der bisherigen Tonlehre mit der Pestalozzischen Methode. Ueber das Mollwesen. Warum Molltäncke den K. so oparsam vorgeführt werden. Erklärung des Mollbedürfnisses aus dem Wesen der Melodik. Betrachtung der Molltonleiter aus diesem Gesichtspunct. Ueber die Behandlungsart derselben in den zwey- und dreyst. Gesängen (für Musiker.) Die Vocal-Composition hat ihre eignen Gesetze. Das Wort muss gehörig vorherrschen. Reichthum und Fülle der Harmonie kann ihm nachtheilig seyn. Was den Wortausdruck begünstigt, ist erlaubt, wenn auch die Satzlehre es verbietet. — Ueber die Auswahl der Gedichte. Gründe der vorgenommenen Abänderungen, besonders von Seiten der Metrik. — Ueber den Styl. Es giebt eine Wahrheit (Objectivität) des Styls. Sie wird an den Gesängen nachgewiesen.— Anhang zum Anhang. Ueber das Wesen und die Wichtigkeit der Didactik.

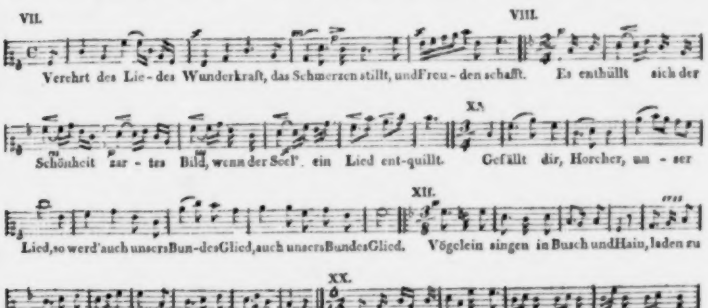

XXVII.

XXVIII.

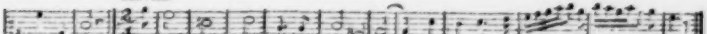

XXVI.

XII.

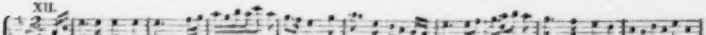

XIII.

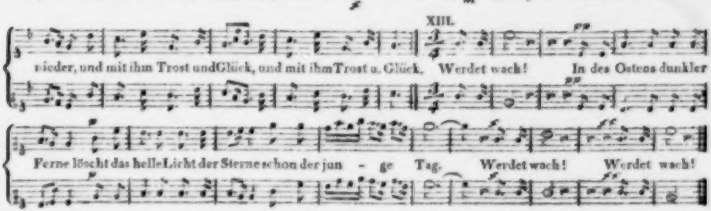

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Schreiber, C. das Ständchen von Mahlmann: Horch auf! es flüstert, fürs Pianof., zur Guitarre eingerichtet von Jäger. 4 Gr.

—— Gondellied von Bothe. Hörner hallen Flöten schallen, fürs Pianoforte, zur Guitarre eingerr. von Jäger. 4 Gr.

Gürrlich, A. Süsse heilige Natur! Lied von Stollberg, mit leichten Veränderungen für die Singstimme. 4 Gr.

Righini, V. Brandenburgisches Aerndte-Lied, mit Klavierbegleitung. 4 Gr.

Riese, Helene, Sonate p. le Pianoforte. Op. 2. 1 Thlr.

Mozart, Ouv. de Così fan tutte p. le Pianof. 4 Gr.

Nicolo, Ouverture aus d. Oper: Cendrillon, fürs Pianoforte. 6 Gr.

Schmidt, J. Marsch a. d. Kreutzfahrern, f. Pianof. 2 Gr.

Weber, B. A. Ouverture a. Deodata, fürs Pianof. 8 Gr.

— Ouvert. a. Deodata, fürs Pianof. u. Begleitg. der Flöte oder Violin. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten September. Nº. 37. 1811.

Recension.

Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände, sowol für Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, geordnet von M. Friedr. Wilh. Lindner, ordentl. Lehrer an der Bürgerschule und Privatdocent der Philosophie an der Universität zu Leipzig. Erstes Heft. Leipzig, auf Kosten des Herausgebers. (Verkaufpr. 2 Thlr. Partiepr. auf Schreibp. 1 Thlr. 8 Gr.)

Ehe Rec. an die Beurtheilung dieses Werks selbst gehet, findet er für nöthig, einige Vorerinnerungen vorauszuschicken.

1. Rec. hat vor einigen Jahren Gelegenheit gefunden, Hrn. M. Lindner in Leipzig in seiner Thätigkeit an der dortigen Bürgerschule, und namentlich auch in seinen musikalischen Lehrstunden zu beobachten. Zwar konnte dies nur in einigen dieser Stunden geschehen, gleichwol glaubt er — weil er sich seit nicht kurzer Zeit ebenfalls dem Erziehungsgeschäft gewidmet, und nun durch Beobachtung mehrerer Schulen, wozu ihn die Pflicht verbindet, seinen Blick geübt hat — Hrn. L. nicht nur überhaupt als einen durchaus wackern Lehrer rühmen zu können, sondern auch ins besondere als einen von denen, welche schon durch ihre Annäherung, ihre bestimmte Individualität, und ihr ganzes Wesen, auf die Jugend viel, sehr viel wirken — Männer, welche man mithin *geborne* Erzieher nennen möchte. Eben diese nun, lehrt die Erfahrung, sind sehr selten, oder nie, in gleichem Grade glückliche Schriftsteller über ihr Fach. Die Ursachen sind nicht schwer aufzufinden. Von diesen Männern aber ist es bekannt, dass, was man auch an *Einzelnem* in ihren schriftlichen Mittheilungen auszustellen haben möchte, vorerst, sie selbst dadurch an der wahren Hochachtung der Verständigen so wenig verlieren, als das wahrhaft Wohlthätige ihrer unmittelbaren Wirksamkeit dadurch geschmälert wird; sodann, dass selbst ihre Schriften gemeiniglich *im Ganzen* der Welt nützen, und darum auch mit Recht von ihr mit viel Theilnahme aufgenommen werden.

2. Rec. war einer der Ersten, die — wenn auch nicht mit dem Drängen und in der Breite, womit es jetzt geschiehet — theils im Allgemeinen das Bildende des Gesanges der Jugend; theils auch diesen Gesang *im Einzelnen* — was jetzt noch zu rühmen, nun zu vornehm geworden — als ein kräftiges, leicht anwendbares, und ziemlich sicheres Mittel zur Erreichung manches besondern löblichen Zwecks in der Jugendbildung; theils endlich, als Vorbereitung, Leitung und Materiale zu einem heitern Leben — erklärten, empriesen, vertheidigten, und auch die Richtigkeit ihrer Behauptungen durch gar manche gelungene, und dann als gelungen anerkannte Proben bewiesen. In ihm ist also keine Spur von jener Stumpfsinnigkeit für den Gesang, die nicht glauben kann, von jener Pedanterey, die nicht glauben mag, und von jener Gewohnheitsliebe, die nicht zu glauben wagt, was von Jugendfreunden über diesen Gegenstand behauptet und gerathen wird. Aber dennoch muss er gestehen, er sey überzeugt, viele von den jetzigen Schriftstellern über die Gesangscultur, und eben die meisten, der neuesten und lautesten, wandeln jetzt auf einem Wege, der, wenn auch nicht von der Sache, doch von dem eigentlichen Zweck derselben abführt — wenigstens wenn vom Unterricht und Uebung im Gesange in den öffentlichen, gemischten, nicht Gelehrten- und nicht

Künstler-Schulen gesprochen wird. Man scheint in Verhandlung dieser Angelegenheit vor dem Publicum denselben Cursus zu machen, den man in Deutschland schon so oft bey Verhandlung anderer wissenschaftlicher Angelegenheiten gemacht hat. Irgendwoher wird ein neuer, (oder eine Zeit lang vergessener,) guter Gedanke zu irgend einer Verbesserung mit Geist aufgestellt; er leuchtet ein, er wird erweitert, erwiesen, wird nachgesprochen — tausendfach nachgesprochen. Nun treibt der Enthusiasmus ihn einseitig ins Excentrische, die Speculation träumerisch und spitzfindig ins Unendliche, und man verliert die wirkliche Welt, verliert jede Brücke von der Idee zu dieser, aus dem Auge. Jetzt tritt der kalte, derbe Hausverstand, allein in dieser Welt eingebürgert, auf, stellt den Contrast des Ersonnenen mit dem wirklich Vorhandenen scharf auf, schliesst daraus auf Unstatthaftigkeit, wol gar Widersinnigkeit von jenem, da ja doch hier von Praxis die Rede sey, da ja doch die Sache practisch werden solle — denn zu was sey sie sonst da? der Witz, die Spottsucht, die Schadenfreude greifen schnell nach dem ihnen in die Hand gearbeiteten Stoff; er wird nun, weil es hier amüsirende Einfälle giebt, unter die vornehmen Leute und unter die literarischen Uebermüthlinge gebracht, alles wird eine Zeit lang mit sammt seinen Vertheidigern belacht, und nun — vergessen; vergessen um so leichter, je gewöhnlicher schon wieder etwas Anderes auf die Bahn gebracht ist, das diesen Kreislauf von neuem begonnen hat. — Rec. will keine Beyspiele anführen; es wäre ihm unlieb, zu verwunden, und statt ruhiger Aufmerksamkeit, Erbitterung zu erwecken: aber es sage jeder besonnene Beobachter des *öffentlichen* literarischen Treibens in Deutschland seit etwa fünf und zwanzig Jahren, (denn nur des Literarischen sey hier gedacht, obgleich sich auch leider so vieles Andere in jenem Ring bewegte,) und er sag' es laut, ob dem so sey, oder nicht? und kennet dieser Beobachter auch die Angelegenheit, von welcher hier eigentlich die Rede ist, kennet er die neuesten Bemühungen um Bildung zum Gesang und durch Gesang: so bestimme er auch, ob dieser Gegenstand nicht schon in jenen Cirkel gezogen, und in demselben eben jetzt dem Culminationspunct auf eine Art zugetrieben wird, die ihm dort keinen Halt verschaffen kann, sondern eben so schnell ihn stürzen wird — wenn man nämlich nur immer eilig und stürmend treiben und treiben will! —

Dass der Verf. des hier anzuzeigenden Werks zu diesen Drängern gehöre, scheint aus einigen Stellen desselben hervor zu gehen; aus seiner unmittelbaren Thätigkeit als Schullehrer aber, dass er ihnen nicht beyzuzählen sey. Eben darum mag er es wol bald mit den Einen, bald mit den Andern verdorben haben. Möchte er doch nun hier seine Ansichten, Erfahrungen, Lehren und Wünsche in der Einleitung recht ruhig, bestimmt und klar mitgetheilt haben! Es hätte dies zugleich über ihn selbst, und über diese Sammlung, (das Nähere ihrer Absicht etc.) viel Licht verbreitet; es wäre ihm und ihr wol in manchem Betracht vortheilhaft geworden. Das hat er aber nicht gethan. Die Einleitung ist sehr rhapsodisch, zum Theil dunkel, oft abspringend geschrieben, so dass man selbst über den speciellen Zweck des Ganzen viel zu wenig ins Klare gesetzt wird — denn was auf dem Titel und in einigen Paragraphen darüber stehet, genügt keineswegs. So muss man also diese nähere Bestimmung der allgemein angegebenen Absicht aus dem Werke selbst abzunehmen suchen. Und da zeigt sich denn, nach Rec.s Meynung, dass dieser musikalische *Jugend-* (wohl zu merken: nicht *Kinder-*) Freund, wenn er in den *höhern* (nicht niedern) Klassen von gemischten und sogenannten Bürgerschulen eingeführt werden soll, nicht ohne weiteres der Jugend, sondern den Lehrern in die Hände zu geben ist, welche nun aus der reichen Sammlung mit sorgsamer Rücksicht auf Text und Musik zu wählen haben; und dass beym Privat-Unterricht oder im häuslichen Kreise durch die Lehrer oder andere Hauptpersonen des Kreises ein Gleiches geschehen muss. Die Erweise dafür werden sich in der Folge, bey näherer Angabe des Inhalts, von selbst ergeben. Sollte dies aber die Meynung des Verf.s nicht seyn: so bedarf es blos seiner Erklärung, und ihm wird wenigstens bey jener Voraussetzung unser redlicher Wille und die wohlwollende Gesinnung gegen ihn und seine Schrift nicht entgehen.

Jetzt kommen wir zuerst zur nähern Betrachtung dessen, was die Einleitung enthält. Da sie fragmentarisch ist, können wir sie auch nur so betrachten, und sind um so mehr gerechtfertiget, wenn wir nur Einzelnes, was uns vorzüglich aushebenswerth scheint, auszeichnen. Ueber das Ganze nur dies einzige Wort! Der Verf. zeigt sich darin als einen lebhaften, von seiner Sache durchdrungenen, für dieselbe erwärmten — hin und wieder wol aber auch erhitzten Geist. So sehr man sich über jenes freuet, so sehr bedauert man dies. Nicht jeder lieset *cum grano salis*; noch weniger ist jeder im Stande, der unvortheilhaften Wirkung von gewissen Einzelnheiten, wozu die Aufwallung verleitet, allen Einfluss auf den Eindruck des Ganzen zu verwehren; den Gegnern wird Stoff geboten; kurz, das Gute verliert an Eingang. Ueberhaupt: *Einfalt* und *Ruhe* sollte wol kein Schriftsteller mehr, keiner dringender sich zur Pflicht machen, als der padagogische! —

Im 1sten und 5ten § vindicirt der Verf. der Tonkunst ihre Rechte in so fern, las er nicht verstatten will, dass sie zu Nebenzwecken, folglich auch nicht zu padagogischen, *gebraucht* werde; er verwirft daher auch alle *Kinder*-Lieder — die nämlich ursprünglich und absichtlich für sie geschrieben sind. Damit war es genug, und wenn er *alle* solche Lieder verwirft, eher schon zu viel: aber er setzt auch hinzu: Es hat noch nie ein wahrer Künstler in der Gesangskunst Kinderlieder absichtlich componirt; immer waren es diejenigen, denen die Kunst ihr wahres Seyn nie offenbarte. Dachte er hier wol an Reichardt, und vornämlich an Hiller?

Wahr und treffend ist, was S. IX gesagt wird: „Jeder Gesang verlangt seinen eigenthümlichen Grad der Cultur und seine eigenthümliche Gemüthsstimmung" etc. Was daraus abgeleitet wird, ist ebenfalls gegründet: es hätte sich aber weit mehr, und eben für die Sache des Verf.s, daraus herleiten lassen. Und der Schluss dieses §., so wahr sein Inhalt seyn mag, hat, wie er hier ausgedrückt ist, etwas Zurückstossendes, ja man darf sagen Unwürdiges, wohin sich der Verf. nie hätte verirren sollen.

§. 8. „Deutsche müssen nur (warum *nur?*) den deutschen Gesang, den Gesang der Väter, (?) pflegen — — Schande jedem Deutschen, der nicht im Sinn und Tone der Väter singt, sondern nur fremdem Geklingel das Ohr leihet" etc. Hier ist auf dem *nur* zu bestehen, und dann stimmt Rec. in das, was gemeynt ist, wenn auch nicht in den Wehe-Ruf. Aber ist denn alles Fremde *Geklingel?* Geklingel, was namentlich auch für den Zweck des Verf.s, die ehrwürdigen, frommen, gründlichen Durante, Leo etc. leisteten?

In der *Anweisung etc.* §. 1. sagt der Verf., er setze zum Gebrauch dieser Sammlung beym Zögling nur voraus, dass er nach dem Gehör jeden geforderten Ton *im Allgemeinen* angeben, und die nach dem Gehör gesungenen Töne sich in Zeichen (Noten) vergegenwärtigen könne. Was heisst hier: im Allgemeinen? Doch wol: nur den Ton selbst, ohne nähere Bestimmung seiner Modificationen in Absicht auf Stärke oder Schwäche, Zunehmen oder Abnehmen, Tragen oder Abstossen etc. sonst wäre nur allzuviel vorausgesetzt — gerade so viel, als man in den ehemaligen grossen Conservatorien Italiens durch tägliche Uebung nur *in zwey Jahren* vollkommen zu erreichen hoffte. Dann aber fehlen dieser Sammlung alle Stücke, durch welche zunächst und methodisch diese Hauptheile der Bildung für den Gesang erlangt würden. Nicht, als ob man nicht Gelegenheit finde, auch bey den hier befindlichen Stücken etwas für diese Zwecke zu thun: aber da lauter figurirte, und grösstentheils in kurzen, oft sogar in springenden Noten geschriebene Gesänge aufgestellt werden, findet sich diese Gelegenheit selten; und alle erfahrne Gesangslehrer werden wol dem Rec. Recht geben, dass, wenn jene nothwendigen Bedingungen eines guten Gesanges nicht schon früher dem Zöglinge beygebracht sind, als er figurirte Gesänge mit interessantem Text zu üben bekömmt, man ihn nicht dahin bringt, sie sich später zu eigen zu machen. Oder verweiset der Verf. diese Uebungen ganz in die eigentliche Sing-*Schule*, welche dem Gebrauche dieses Werks vorausgegangen seyn müsse? Dann wäre es wenigstens auf jeden Fall zweckmässiger gewesen, das Frühere auch früher zu geben, sich hier darauf zu beziehen, nicht durch seine eigenen Worte von dieser Vermuthung abzuleiten, und die ersten Stücke der Sammlung

so zu wählen; dass sie sich genau an jene der Singschule anschlössen. Zwar sagt er in denselben §., man solle den Schüler auf das *Crescendo etc.* aufmerksam machen: aber es ist doch damit nicht gethan, dass er nun *wisse*, dies ist so und so vorzutragen; er muss es auch so vortragen *können*; und jene Eigenschaften eines guten Gesanges, eben die schwersten von allen, finden sich nirgends von selbst. Uebrigens ist, was in diesem §. angerathen wird, sehr zu beherzigen: aber ein Mittelglied im Verfahren scheint Rec. ausgelassen: „Von jedem Gesange werden zuerst die blossen Noten gesungen, dann wird der Text dazu genommen." Nach jenem und vor diesem sollte der Text laut, mit scharfer Bezeichnung der Accente, kurzer Erläuterung der, in irgend einem Betracht den Schülern dunklern Stellen, und mit genauer Bemerkung des Ideenganges im ganzen Stück, vom Lehrer vorgelesen werden. So wird auch das bey den Empfänglichen leicht und sicher erreicht, was der Verf. im Verfolg dieses §. („Hierauf versetze der Lehrer" etc.) mit Recht verlangt, ohne jedoch anzugeben, wie es zu bewerkstelligen sey.

Im 3ten §. giebt der Verf. an, und sucht zu rechtfertigen, dass er für diesen ganzen, so reichen Heft, Stücke, einzig und allein aus C dur gewählt hat. Dies Verfahren ist wirklich sonderbar, und alles, was zu dessen Rechtfertigung beygebracht ist, bey weitem nicht befriedigend. So sehr Rec. mit ihm darin übereinstimmt, dass der Zögling erst anhaltend in Einer Tonart festzustellen sey: so geschiehet dies doch gewiss schon in den Vorübungen so genügend, dass mindestens eine solche Menge Stücke in dieser Einen Tonart nichts weniger, als nöthig wären. Und die Monotonie, welche dadurch erzeugt, und die Stärke der Sammlung, welche herbeygeführt wird, wenn den andern Tonarten nur einigermassen im gleichen Verhältnis ihr Recht wiederfahren soll, hätten gewiss mehr beherziget werden sollen. Ueberdies müsste Rec. sich sehr irren, wenn nicht der Verf., diese Idee durchzusetzen, genöthigt worden wäre, manche Stücke hier aufzunehmen, welche sonst nicht aufgenommen worden wären; andere kleine Uebelstände zu verschweigen. Zu rühmen ist übrigens die grosse Belesenheit des Verf.s in den Liedercomponisten, wenn es ihm wirklich gelingt, wie er verspricht, in jeder der folgenden Abtheilungen, folglich in jeder Tonart, eine gleiche Stufenfolge vom Leichtesten zum Schwerern aufzustellen.

Im 6ten §. sagt der Verf., er habe bey der Wahl der Texte nicht für die Kinderjahre, sondern dafür entschieden, der Jugend (nicht den Kindern) Stücke zu bieten, welche für ihr ganzes Leben einen bleibenden Werth und ein fesselndes Interesse behalten. Das ist rühmlich und schön; auch fast durchgängig von dem Verf. mit einer Belesenheit und einer Sorgsamkeit durchgeführt worden, welche dieser seiner Sammlung vor allen, ihr mehr oder weniger ähnlichen aus früherer Zeit, einen weit überwiegenden Werth, eine viel würdigere Bestimmung verleihen. Gerade hierin siehet Rec. eines der Hauptverdienste des ganzen Werks. Das Wenige, was er jedoch in diesem Betracht vermieden wünscht, will er gleich hier kurz andeuten. Die Gesänge sind für die *Jugend*, vornamlich für die Jugend *weiblichen* Geschlechts: sollte da selbst manches treffliche Lied des würdigen Vater Voss, das er aber nur *Männern*, z. B. beym Wein, vorsang, an seinem Platze seyn? Und noch mehr, gewisse unfeine, vermeynte oder wirkliche, Kraftstellen in Liedern von Köpken u. dergl. — möchte sie der Verf. aus dem Munde seiner jungfraulich heranwachsenden Zöglinge gern, und ohne ein geheimes, widerstrebendes Gefühl vernehmen? Man vergleiche S. 61 den Chor der beyden letzten Strophen; S. 68, die zweyte Strophe. — Was dann über den Zweck der Sammlung in diesem §. gesagt worden, ist, bis auf jene Beziehung auf die Eine Tonart, wahr und schön, auch in der That im Werke selbst gut ausgeführt. Möge der Verf. ja in allen folgenden Heften diesen seinen Grundsätzen treu bleiben! — Eben so schön und zweckmässig ist, was der Verf. im folg. §. räth, und sehr zu wünschen, dass alle Lehrer der Jugend davon Gebrauch machen. Es ist unbeschreiblich, und dem, welcher nicht eigene Erfahrungen über diesen Gegenstand gemacht hat, unglaublich, wie viel und wie tief durch solches Verfahren auf junge Gemüther gewirkt werden kann. — Vollkommen genügend ist auch, was der Verf. in der Folge darüber sagt, dass er zunächst für die weibliche

Jugend gesammlet habe, und warum vornämlich diese für den Gesang zu bilden sey. — Jetzt noch Einiges über die gesammleten Stücke selbst! —

Sie bestehen aus nicht weniger, als 56 Gesängen fast aller Hauptgattungen. (Ein Register über dieselben, mit Angabe ihrer Classification, ihrer Dichter und Componisten, hätte wol angehangen werden sollen, nicht nur die Uebersicht, sondern selbst den Gebrauch zu erleichtern.) Darunter sind 1., 16 Stücke für Eine Stimme, wo die Klavier-Begleitung von der Melodie der Singstimme nicht abweicht. (S. 12 hätte weiter hinten folgen sollen.) 2., 14 Stücke für Eine Stimme, mit abweichender, mehr oder weniger obligater Klavier-Begleitung. 3., 4 zweystimmige, und darunter ein eigentliches Duett, das, in Hinsicht auf die ganze Structur der Musik, hier nicht an seinem Platze scheint. 4., 5 dreystimmige; 5., fünf vierstimmige. Diesen folgen 6., 11 Lieder für eine oder zwey Solostimmen mit einfallendem Chor, oder sogenannte Rundgesänge; und 7., 4 zwey- und mehrstimmige Canons. So ist, in musikal. Hinsicht, für alle gewöhnlichern Bedürfnisse und Liebhabereyen gesorgt; und nur gegen das Verhältnis möchte Rec. einwenden, dass der choralmässigen und zweystimmigen Gesänge ihm (für die nächste Bestimmung des Werks) zu wenige, der einstimmigen mit obligatem Klavier zu viele gewählt scheinen — ein Verhältnis, welchem jedoch in den folgenden Heften leicht wird nachgeholfen werden können. — Die Componisten sind: Reichardt, Türk, Kunze, Harder, A. Weber, J. Haydn, Zumsteeg, Pilz, Righini, Vogler, Gyrowetz, Hurka, Beethoven, Mozart, Spazier, F. Schneider, Schulz, Ambrosch, Himmel, Naumann, Ferrari, und einige Ungenannte. Auch hieraus ergiebt sich, dass für alle Bedürfnisse, und Liebhaber aller Art gesorgt ist; auch hier möchte Rec. über das Verhältnis nur das anmerken, dass von Reichardt gar zu viel, von Schulz und Naumann gar zu wenig benutzt ist — was aber, wie vielleicht Obiges, zunächst durch die Idee des Verf.s, hier blos C dur beyzubehalten, verursacht seyn mag, und in den folgenden Heften leicht ins Gleiche gebracht werden wird. Doch was Reichardt anlangt, so kann Rec. noch Eins nicht verschweigen, was seine Lieder zu *diesem* Zweck, bey allen übrigen Vorzügen derselben, spärlicher anzuwenden räth. R. hat von jeher für die Sing-*Stimmen* — die natürliche Beschaffenheit der Organe, die Lagen und Intervallen der Töne in Absicht auf die Kehle, den gewöhnlichen Umfang der Stimmen etc., gut zu setzen — sehr oft entweder nicht gekonnt oder vernachlässigt; daher wol seine nicht selten unnatürlichen Sprünge, das Unfliessende und Schwierige vieler seiner Melodien, bey allem Anschein von Leichtigkeit, sein häufiges Setzen in die Höhe und dergl. m. Diese Rücksichten aber zu nehmen, ist gewiss eine der vornehmsten und gerechtesten Forderungen an den Sammler von Gesängen, welche nicht von Künstlern oder eigentlichen Kunstjüngern ausgeführt werden sollen. Dies Hoch-Singen, dies *häufige* Verweilen — freylich nicht in Tönen über zweygestrichen G u. A, aber doch in diesen und den nächsten Tönen unterwärts, was junge Sänger und Sängerinnen, die nicht schon ausgesungene und ganz befestigte Organe besitzen, sehr anstrengt, die mittlern (und ewig schönsten) Töne leicht schwächt, oft zum Schreyen verleitet, und die, bey deutscher Jugend, nicht seltenen und oft so schönen Organisationen für den Alt und Mezzo-Sopran gemeiniglich verdirbt — dies scheint der Verf. im Ganzen bey weitem nicht genug vermieden zu haben; und dies ist eine der Hauptsachen, welche für die Folge nie aus den Augen zu verlieren, der Rec. den Verf. recht angelegentlich bittet.

Von Dichtern werden aufgeführt: (wir nennen sie, wie oben die Componisten, in der Reihe, wie sie auftreten:) Hölty, Salis, Maass, Tiedge, Voss, Herder, Krummacher, Göthe, Pfeffel, Kosegarten, Müchler, Gellert, Kuhn, Neuffer, Julie v. Bechtolsheim, Bürde, Schiller, Thilo, Stollberg, Köpken, H. Schmidt, Spiker, und Ungenannte. Man siehet schon aus diesen Namen, dass auch hier für Mannigfaltigkeit des Inhalts und der Form hinlänglich gesorgt sey; und dass auf poetischen Sinn, u. guten Geschmack, (wenige Stücke, oder Stellen abgerechnet, wie, in Absicht auf Ausbildung der Diction, S. 7, 1stes Lied, Strophe 3 u. 5,) dass auch auf eine reine, sittlich gute Stimmung, ungeachtet des nicht selten leichten und fröhlichen Tons, eben so viel Sorgfalt verwendet worden sey, könnten wir

versichern, wenn es sich bey einem Manne, wie der Verf., nicht von selbst verstünde. Nur ganz in Hinsicht auf die specielle Bestimmung des Werks (besonders für die weibliche Jugend) möchten wir die oben angeführten und ähnliche Strophen weggelassen, oder, wo dies nicht thunlich war, lieber das ganze Lied übergangen wissen.

In Absicht auf die Musik überhaupt, verbürgen schon bey weitem die meisten der angeführten Namen ihren Gehalt: aber auch von den weniger angesehenen Componisten sind gute Stücke, und ist kaum ein Paar aufgenommen, das man als ganz werthlos verwerfen müsste. Auf die gehörige Uebereinstimmung der Musik mit dem Sinne des Gedichts im Ganzen, scheint vornämlich Rücksicht genommen, und, mit Recht, manches Musikstück zurückgelassen, das an sich sehr gelungen, aber in zu wenig Berührung mit dem Sinne des ganzen Gedichts steht und mehr auf Ausdruck oder Bezeichnung des Einzelnen in demselben ausgehet. Einige wenige Stücke sind nicht ganz correct: diese hätten vermieden, oder die fehlerhaften Wendungen verbessert werden sollen. (Z. B. S. 44, T. 9. u. dergl.) — Ueber die Reihe, in welcher die Gesänge aufgestellt sind, und in welcher sie, vom Leichtesten zum Schwerern fortschreitend, allmählig entwickeln und den Cursus methodisch vollenden sollen — eine Hinsicht, worauf der Verf. mit vollem Recht, nach der Einleitung, so viel halt — liessen sich wol hier und da Bedenklichkeiten erheben: aber *etwas* Individuelles wird wol hier, wie auch bey andern Hauptkapiteln der Musikübung — z. B. der Applicatur, des Gebrauchs des Bogens — ja, wie bey der Anleitung zur Praxis jeder, schönen oder mechanischen Kunst, dem Lehrer zugestanden werden müssen, und eine bis ins Kleinste gehende Uebereinstimmung weder möglich, noch, wäre sie dies, am Ende dem Ganzen vortheilhaft seyn. Nur gewisse, auf der Natur des Menschen — hier besonders der Singorgane — begründete Regeln dürfen nie verletzt werden — ein Vorzug, in welchem die Singlehrer Italiens, besonders die ältern, die, aller andern Nationen noch immer übertreffen. Der Verf. kann von *aller* Verletzung dieser Regeln nicht frey gesprochen werden: nur ist es nicht möglich, hier den Tadel zu begründen, oder auch nur die streitigen Puncte selbst in Worten klar zu machen, ohne weit zurück zu gehen und sehr weitläufig zu werden. Es genüge also hier an einem einzigen, aber bedeutenden Beyspiele.

Bey weitem die meisten, ja fast alle jugendlichen Stimmen, die männlichen, und noch mehr die weiblichen, sind, ehe sie sehr ausgebildet, befestiget und abgeglichen worden, in den Tönen: zweygestrichen dis, e, f, fis, g — manche nur mit Ausnahme des ersten oder letzten dieser Töne — aus bekannten Gründen, schwach, dünn, und unsicher. Daraus folgt, dass in den frühern Uebungsstücken diese Töne nicht zu oft, wol aber in solchen Verhältnissen vorkommen müssen, dass zu ihnen allmählig aufgestiegen, oder auf ihnen nach bequemen Uebergange gehalten, oder wenigstens, dass man sie im frischen Ansetzen und mit Accent heraussingen soll. — Dagegen verstösst aber gleich das erste Lied in mehrern Stellen. — Diejenigen Melodien, welche sich meist in an einander gränzenden Noten (Secunden) bewegen, und deren weitere Intervalle vornämlich in Terzen und wenigen Quinten, *die im reinen Dreyklang* der Tonica liegen, bestehen — diese Melodien sind die allernatürlichsten, den noch wenig gebildeten Organen bey weitem die leichtesten, und folglich ihnen zuerst zu bieten. Dagegen verstösst jenes erste Lied wieder, und noch mehr, als gegen jene Bedingung; ja Sprünge, wie: 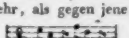 und selbst Gänge, wie: werden, in sehr lebhaftem Tempo, wie hier verlangt ist, sogar den schon ziemlich ausgesungenen Stimmen schwierig, wenn sie sie ganz rein, ganz bestimmt, (nichts verschluckt.) und gleich angeben sollen. Dagegen hatte das erste Lied, S. 6, beyde Unbequemlichkeiten nicht geboten, und sich wol überhaupt mehr für jenen Platz geeignet, obgleich es auch mehr hohe Töne hat, als der Rec. für ein erstes wünschen möchte. (Sie liegen aber hier fast sämmtlich, wie oben gefordert worden.) — Scheinen das nur Kleinigkeiten, so scheinet es eben nur so. Vielleicht findet Rec. Zeit und Gelegenheit an passenderm Orte in diesen Blättern

einmal über diese und verwandte Gegenstände ausführlich zu sprechen: bis dahin bittet er die Zweifelnden, die Uebungsstücke der alten italienischen Conservatorien ohne Vorurtheil zu betrachten, oder Männer, die noch die gute Zeit dieser Anstalten gekannt haben und in ihnen gebildet sind — wie Righini, Ceccarelli etc. — darüber, und über die Gründe solcher Strenge, zu befragen. Wie sehr aber diese Hauptsachen beym Gesange (wofür wenigstens Rec. mit d. Vorfahren sie hält) auch von denkenden, und gegen Andere strengen Männern noch immer übersehen werden, lerne man unter anderm an mehrern Gesängen in Nägeli's *Teutonia*. —

Keineswegs unbedeutend ist es, dass das Werk sorgsam und gut, auf derbes, haltbares Schreibpapier, gedruckt worden, und für einen, in Hinsicht auf die Menge des Dargebotenen, so sehr wohlfeilen Preis abgelassen wird. Möge der Verf., der es auf seine Kosten drucken lassen und freywillig den Preis so wohlfeil bestimmt hat, um dem Werke auch bey minder Wohlhabenden Eingang zu verschaffen — möge er so reichlich und so nach Verdienst unterstützt werden, dass er die Fortsetzung bald liefern könne! —

Nachrichten.

München, im August. Endlich wurden auch unsere Erwartungen erfüllet: wir sahen Mad. Milder (Hauptmann) in jenen drey Vorstellungen, in welchen sich, wie man glaubt, ihr Gesang, so wie ihr Spiel, von der schönsten Seite zeiget. Es waren: Iphigenia, die Schweizerfamilie und das Waisenhaus. Ein rauschender Beyfall, allgemeine Lobeserhebungen der Tagesblatter, reichliche Geschenke von unsern erhabenen Schützern aller Künste, wurden ihr auch hier, so wie anderswo, zu Theil. Kenner und Liebhaber freuten sich über ihr Daseyn: denn, waren auch unsere Erwartungen noch höher, als ihre Leistungen, so hat doch ihre Art des Vortrages, so haben ihre Eigenheiten überhaupt, zu Erörterungen und Urtheilen Anlass gegeben, die wahrscheinlich in unserer Künstlerwelt zu schönen Resultaten führen werden. Unsere Künstlerin ist von Natur mit einer ganz vortrefflichen Stimme ausgestattet, die von eingestrichen Es bis zweygestrichen As mit gleicher Stärke und Fülle sich erstreckt, wobey jene oft unangenehme Verbindung der obern mit den mittlern Tönen (der Kopf- mit der Bruststimme) fast unmerklich ist; sie stellet in sich ein Muster dar, wie man rein, mit dem richtigsten Taktgefühl singen, und — was seiner Seltenheit wegen überall so sehr gefallen muss — alle Worte richtig und klar aussprechen könne. Sie hat die oft bestrittene Aufgabe, dass auch unsere Sprache, ungeachtet des Ueberflusses ihrer rauhen Consonanten, auf eine, jedem Zuhörer vernehmliche und erwünschte Art mit dem Gesang könne verbunden werden, zur allgemeinen Zufriedenheit gelöset: und sind durch diese hervorstechenden Vollkommenheiten alle Erfordernisse, die man mit Grund von einem Sänger erwarten kann, erfüllet, so kann sie mit Recht sich schmeicheln, unter den ersten ihres Zeitalters, wenigstens in deutschen Ländern, hervor zu leuchten. Aber noch gab es Zweifler, und giebt es deren selbst unter uns, die, wie so oft, nach dem Rufe des Auslandes unser Urtheil formen, und welche das Ziel, das ein Künstler sich vorzustecken habe, höher legen, und es folglich da, wo noch manches zu wünschen übrig bleibt, nicht erreicht glauben. — Mad. Milder verschmäht, wie sich ein hiesiges Blatt ausdrückt, alle Verzierungen, da ihre grosse Stimme nicht nöthig hat, Schwächen zu decken. Wol sind wir der ewigen Rouladen, Triller und Coloraturen müde, die nur zu oft übel angewendet, den Gesang verzerren, nicht verzieren. Man sehnt sich nach einem einfachern Vortrage, nach einer vernehmlichen Aussprache. Es ist denkbar, dass eine Cavatine, eine kürzere Arie, ohne alle Veränderungen, so wie ein erfahrner Tonsetzer sie angegeben hat, vorgetragen, uns wohlgefallen, und sogar tief rühren könne. Aber Eins bleibt dabey wol keinem Zweifel unterworfen: dass in diesem besondern Falle die Empfindung, die uns der Sänger hören lässt, dass die Seele, die, so zu sagen, sichtbar in ihm lebt, alles dabey thun müsse; dass ein kunstvolles *Portamento*, ein wohlberechnetes *Crescendo*, überhaupt ein runder

schmelsender, affectvoller Vortrag durchaus darin herrschen müsse. Aller dieser Vorzüge nicht mächtig seyn, und doch auch da, wo die Art der Composition es nöthig macht, jeden Vorschlag, jeden Mordent, jede Roulade verschmähen wollen, heisst wol die Sache, nur von einer andern Seite, als sonst gewöhnlich, übertreiben, oder vielmehr herabwürdigen. Denn, so wie das schöne Gesicht des Schauspielers, seine regelmässige Gestalt, seine mühsam auswendig gelernte und sorgfältig hergesagte Rolle noch nicht den Künstler bezeichnen, so kann auch ein trockner Gesang, wäre er auch von der schönsten Stimme vorgetragen, und in einer guten Schule gebildet, nicht das Höchste der Kunst seyn. Wer könnte jedoch das grosse Verdienst der Mad. Milder verkennen, die, einem ausgearteten Geschmack entgegen arbeitend, die Rechte der Vernunft und eines guten Geschmackes in unserm Theatergesange wiederherzustellen sich bestrebet? Möchten alle deutsche Sangkünstler ihren Stolz darein setzen, es ihr gleich zu thun; möchten sie dann aber dabey nicht stehen bleiben, sondern mit diesen wesentlichen Erfordernissen, ohne welche keine Wahrheit der Darstellung hervorgebracht werden kann, auch jenen höhern Ausdruck, jene mit Ueberlegung angebrachten Verschönerungen, die sodann aufhören, blos Verschönerungen zu seyn, und tief gegriffene, tief greifende Ausdrücke des Affectes werden, verbinden, wodurch der Gesang zur Poesie erhoben, und jener Zauber umher verbreitet wird, dem Niemand widerstehet. So wurden *Farinelli*, *David* und *Crescentini* gross; so haben *Grassini*, *Todi* und *Banti* ihre Namen unvergesslich gemacht. —

Hr. Danzi, dem, wie es uns erfreulich ist, seine alten Verhältnisse noch nicht ganz fremd geworden sind, hat in unserer Stadt einige Monate, die ihm sein Dienst freygelassen, verweilet. Ehe er wieder zu seiner Bestimmung abreiste, gab er im Theater (den 14ten Aug.) ein neu von ihm componirtes Oratorium: *Abraham auf Moria*. Die Manier dieses gefälligen Künstlers, der immer nach dem Schönen und Angenehmen strebt, ohne je in das Grosse, das nur Wenige begreifen, sich verlieren zu wollen, ist uns bekannt. Sie hat sich noch nicht geändert. Neben mancher sehr schönen Arie, sind drey sehr artige Fugen — unter welchen jedoch die letzte die am wenigsten herausgehobene war — besonders bemerkbar geworden. Wenig zufrieden mag übrigens der Künstler von uns geschieden seyn. Noch nie sah man ein leereres Haus. Die Jahreszeit, die öftern in jener Woche aufgehobenen Abonnements, vielleicht eine wenig berechnete Vorbereitung, haben einer Kunstdarstellung ein Publicum entzogen, welches es in jeder Hinsicht verdient hätte.

Zu den reisenden Tonkünstlern, die länger uns mit ihrer Gegenwart erfreuet, zählen wir auch Hrn. Carl Maria von Weber. Er gab schon vor einiger Zeit ein grosses Concert, dessen Stücke alle von seiner Composition waren, und worin er sich selbst zugleich als einen feurigen Fortepiano-Spieler erprobte. Schön, vielversprechend sind die Blüthen dieses trefflichen Talents. Mögen günstige Umstände sie zur vollkommensten Reife bringen! —

Kurze Anzeige.

Six Walzes à 4 mains p. le Pianoforte par J. F. Dotzauer. à Dresde, chez Hilscher. (Preis 14 Gr.)

Neue Ideen findet Ref. in diesen Walzern so wenig, als viel Leben und Kraft; wol aber manche geschickte und interessante Wendung in der Aufstellung des Gewöhnlichern, woraus hervorgehet, dass der Verf. vieles gehört und es sich mit Vortheil zu eigen gemacht hat. Einige Stücke nehmen sich wirklich recht artig aus. Auf den Satz hatte mehr Sorgsamkeit gewendet werden können, wenn auch offenbare Fehler nicht vorkommen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten September. Nº. 38. 1811.

Historisch-kritische Erörterungen und Notizen über die deutsche Gesangs-Cultur, von Hans Georg Nägeli.

1.

Die Liederkunst.

Stimmen der Völker heissen bey dem grossen Beförderer der Humanität die Liedersammlungen der verschiedenen europäischen Nationen, in deren geistigem Wachsthum auch die Keime der Dichtung sich entfalteten; und wenn es wahr ist, dass die Blüthen der Dichtkunst bey einer Nation die sprechendsten Zeugen ihres geistigen Lebens sind, so erblicken wir vorzüglich bey der deutschen in den reichen Schätzen ihrer Liederkunst einen strahlenden Spiegel ihrer Geistigkeit. Sitten und Neigungen, Vaterland und Geschichte, Freyheit und Duldung, Selbstständigkeit und Religiosität, die wesentlichsten Verhältnisse der Gesellschaft, die vielseitigsten Richtungen und Ahnungen des Gemüths, sprechen sich darin aus. Bey uns heisst es im vollgültigsten Sinne:

„Durch Lieder lehrt Erfahrung
Und Gottes Offenbarung."

Aus dem Munde seiner Dichter lernt der Deutsche sein Herz allem Schönen und Guten, sein Leben Gott und der Tugend weihen.

Und welchen, einer edeln Wissenschaft Beflissenen sollte es nicht interessiren, von dieser Seite den Gang der Cultur in seinen Hauptzweigen und Richtungen zu verfolgen? zu erfahren, auf welchen Wegen der geistigen Entwickelung uns unsre Liederschätze geworden sind, oder nunmehr werden können, was sie uns seyn sollen? — Von welchem Freunde des Gesanges im eigentlichen Sinne dürfen wir nicht alle Aufmerksamkeit erwarten, wenn wir ihn mit den Stufenfolgen näher bekannt machen, nach welchen die Dichtung durch den *lebendigen Ton* das geistige Aufleben der Nation vielseitig bewirken half und fortdauernd begünstigt und bethätigt?

Dabey muthen wir dem Leser keineswegs zu, dass er sich mit uns in antiquarische Untersuchungen einlasse; hier, auf einem so fruchtbaren Boden der Realität, wollen wir durchaus nur von dem wissen, was wir lebendig in den Kunstwerken vor uns haben, was wir uns jeden Augenblick vergegenwärtigen können. Wir steigen also nicht etwa hinauf bis zu den Minnesängern, oder zu den ersten Psalmodisten oder Choralisten; es würde uns auch im Wesentlichen nicht viel besser gehen, als den jetzigen Nachforschern der griechischen Musik: wir müssten fast immer die Musik in etwas anderm suchen, als in der Musik selbst — in Worten; und was wir etwa in Noten fanden, sähe zu embryonisch aus, als dass es den, mitten unter den Tonbildungen wirklich Lebenden noch interessiren könnte. Demnach steigen wir nur bis da hinauf, wo wir die ersten deutschen Dichter erblicken, in deren Producten sich die Lyrik in einer für musikalische Einkleidung hinlänglich gestalteten, wenn auch dürftigen Form offenbart. Als die kunsthistorischen Repräsentanten dieser Lyrik fassen wir *Gellert* und *Hagedorn* ins Auge.

Es fragt sich, auf welcher Culturstufe wir die Tonkunst zur Zeit Gellerts und Hagedorns erblicken. Hier, beym ersten Emporkeimen, in dieser frühen Knospenzeit der deutschen Poesie, stand die Tonkunst, als selbstständige Kunst, in der allerwesentlichsten Beziehung schon in ihrer vollsten Blüthe. Der technische Theil derselben hatte seine höchste Vollkommenheit bereits erhalten; gewaltige Meister von ungewöhnlich productiver Kraft hatten Riesenwerke geschaffen, welche die Künstlerwelt jetziger Zeit fast nur

anzustaunen vermag. Das Zeitalter *Gellerts* und *Hagedorns* füllt mit dem Zeitalter der *Bache* in eins zusammen. Wer im Gebiete der Kunst nur einigermaassen bewandert ist, dem ist hiermit schon genug gesagt.

Nur um *die* Untersuchung ists also zu thun, *wie* das Liederfach von den Componisten jener Zeit behandelt wurde, wie es behandelt werden *musste*, wie die in ihrem eignen Boden festgewurzelte Tonkunst zu einer solchen Verbindung mit der Dichtkunst sich eignete.

Diesen Componisten nun war die Composition von ihrer combinatorischen Seite das Erste und Letzte; in jedem ihrer Producte war es ihnen vor allem andern um Reichhaltigkeit zu thun, so weit die jedesmal gegebne specielle Form es zuliess; in jedem ihrer Kunstwerke strebten sie nach einem Maximum von Tonverhältnissen; selbst das kleinste Sing- oder Tanzstück, wenn sie sich ja, nach ihrer Ansicht, zu einem solchen herabliessen, musste, hauptsächlich in harmonischer, und besonders in modulatorischer Beziehung, eine gewisse Vollständigkeit haben. Von der *Vollstimmigkeit* sagten sie sich nie gern, und nur etwa zur Ausnahme los. Setzten sie ein zweystimmiges Stück, so musste die Melodie, (Oberstimme) in einem reichen Florilegium, in vielerley Notengattungen rhythmisirt, der Bass fast immer wandelnd, erscheinen, und so beydes zusammen einen reichen Accordenwechsel bilden. Aus dieser Kunstansicht — oder vielmehr aus diesem fixen System der musikalischen Setzkunst, musste eine bestimmte Gestaltung der Liedercomposition hervorgehen.

Von der Vollstimmigkeit sagten nun diese Componisten sich bey der Liedercomposition zwar los; sie fühlten, dass dies ein unentbehrliches Mittel ist, um für die Führung einer Melodie freyen Spielraum zu gewinnen: aber den Forderungen eines guten Ebenmaums wollten sie immer entsprechen. Hierzu dient das Kunstmittel der sogenannten Gegenbewegung. Ihrer Liedermelodie musste immer ein künstlich accompagnirender Bass entgegenschreiten, und so eben einen stetigen Wechsel der Accorde bilden. So erzeugte sich ein Liederstyl, der zwar in Vergleichung mit allen andern Kunstgattungen der damaligen Zeit (den Choral ausgenommen) populär, aber in einem wesentlichen Puncte nicht war, nämlich darin, dass die Begleitung des Instruments nicht entbehrt werden konnte. Als historischer Beleg hierzu dienen die ungefähr ums Jahr 1760—1764 in Berlin herausgekommenen Odensammlungen — eigentlich Liedersammlungen, wozu Graun, Bach, Kirnberger, überhaupt die angesehnsten Componisten Beytrage lieferten, oft ohne sich zu nennen, weil die Liedercomposition, besonders die Composition weltlicher Lieder, von den Kunstgelehrten jener Zeit geringgeschatzt wurde. Man ersieht aus diesen Compositionen genau, was diese musikalischen Stylisten dem Gesange zu lieb thaten, worin sie hingegen durchaus nicht nachgiebig waren.

Sinnige Künstler dieser Zeit gingen dann noch um einen wesentlichen Schritt weiter; sie reducirten sich, instrumentalisch betrachtet, zwar nicht auf die Zweystimmigkeit, kehrten sich aber auch nicht mehr an die, nach den Gesetzen der strengen Schreibart gegebene Regel einer bestimmten Anzahl von Stimmen; sondern sie füllten die Harmonie stellenweise oder in einzelnen Accorden bald mehr, bald minder, wie gerade die Wendung der Melodie es zuliess. Als Repräsentant dieser Liedercomponisten, ja über alle wie ein Riese hervorragend, erscheint *Carl Philipp Emanuel Bach*. Im wissenschaftlichen Theil der Kunst erfahren, im artistischen gewandt, wie irgend einer, dabey über alle Vergleichung geistvoll und erfindungsreich, hat er in solche kleine (kurze) Liedersätze eine Bedeutung zu bringen gewusst, welche auch die jetzigen Liedercomponisten vergebens zu übertreffen suchen würden. Der Drang zum Produciren verleitete aber diesen Riesenhaften zu einer Ueberladung eigener Art. Seine Melodien sind nicht nur, als solche, äusserst künstlich gewandt, sondern sie sind zugleich auch auf die mannigfaltigste Weise rhythmisirt. So entstand für den Wortausdruck eine Vervielfachung der Accente, die zwar im Einzelnen zufällig befriedigt, oft aber so beschaffen ist, dass ein Accent den andern gleichsam verdrängt oder aufhebt. Ueberhaupt aber hat *C. P. E. Bach*, seinen Zeitgenossen sonst auch noch so überlegen, in Hinsicht auf Wortausdruck die nämliche Eigenschaft — fast müssen wir sagen, das nämliche Unvermögen — mit

ihnen gemein, dass sie sich zwar bestrebten, dem Gange des Dichters im Allgemeinen zu folgen — wie es bey Sulzer heisst, den Ton der Empfindung eines Gedichts zu treffen: keiner aber vermochte seine Kunst bis zu einem *speciel*-passenden Wortausdruck zu steigern; was von dieser Seite von uns als gut erkannt wird, gelang bloss, und es gelang selten.

Hiermit nun glauben wir die *erste Epoche* der deutschen Liederkunst hinlänglich bezeichnet zu haben. Was wir über den individuellen Künstlercharakter C. P. E. Bachs beybrachten, soll keineswegs erschöpfend seyn; wir werden im Verfolg unsrer Erörterungen wiederholt auf das Eigenthümliche seiner Liederkunst zu sprechen kommen.

Nach Gellert und Hagedorn erschienen zahlreiche deutsche Dichter, die schon durch die höhere Lebendigkeit ihrer Dichtungen die Componisten begeistern mussten. Was *Gellerts* zwar liebenswürdige, aber unter den Fesseln der Orthodoxie eintönig gewordene Frömmigkeit — was *Hagedorns* zwar fröhliche, aber selten ans Herz sprechende, dagegen oft frivole, durch den Einfluss der französischen Kunstcultur zum Theil entdeutschte Muse nicht vermochte, das vermochten nun ihre, vom Geist ächter Humanität erfüllten Nachfolger. Weder eine aller Weltlust entsagende Frömmigkeit, noch eine aller Frömmigkeit entsagende Weltlust machte ihre Producte einseitig. Während die bürgerliche Welt, sowol von ihrer ernsten, als von ihrer heitern Seite, mehr ans Licht trat, musste der alltagsseelende Strahl der Cultur nothwendig auch den Geist höherer Dichtung wecken. Jener königliche Held gewann mit seinen Schlachten auch Sänger: er gewann einen *Gleim*; und das Land der Freyheit gebar seinen *Lavater*. Die Edeln, die unmittelbar nach ihnen kamen, flochten immer fester und inniger das heilige Band, das die Kunst nach ihrer ewigen Bestimmung um die Menschheit schlingt: ihr Gesang ward *Herzensgesang*. Tugend, die durchaus Geselligkeit, Geselligkeit, die durchaus Tugend ist — siehe das Thema ihrer herrlichsten Dichtungen! *Claudius*, *Holty*, *Herder*, *Schiller*, die *Stollberge*, viele andre, vor allen aber der preiswürdige *Voss*, sangen uns liebevoll die Lieder der Menschenliebe, die keine Nation hat, die ein Segen Gottes sind. Und wessen Herz konnte das inniger rühren, als das Herz des Tonkünstlers? was konnte ihn heller aufklären über die Würde seiner Bestimmung, was kräftiger ihn ermuntern, *die* Kunst zu verläugnen, die mehr oder minder blos Scheinkunst ist? was endlich konnte ihn leichter von den unstatthaften Beschränkungen des Zeitgeistes, oder der Schule befreyen?

Begreiflich ist es, dass diese glücklichen, unter dem Morgenroth der deutschen Poesie zu einem so schönen Kunstleben erwachten Tonkünstler keine andre Aufgabe kannten oder suchten, als *dem Dichter zu folgen*. Die Wahrnehmung, dass der *moralische* Gesang, der, als solcher — wie alle psychologischen Menschenbeobachter wissen oder erfahren können, wie der edle *Dalberg* mit Grund auch da immer wahrzunehmen behauptet, wo der Gesang am meisten mit fremdartigen Eindrücken vermischt wird, im Theater — über alle Vergleichung mehr wirkt als jeder andere, und auch in den einfachsten Tonen bis in die Tiefen des Herzens dringt, möchte sie zu einer gewissen künstlerischen Resignation verleitet haben, vermöge welcher sie ihre Kunst derjenigen des Dichters weit mehr unterordneten, als beygesellten. Verzichtleistung auf besondern Kunstaufwand ist daher ein hervorstechender Zug ihres Künstlercharakters. Sich hineinzufühlen in den Geist des Dichters, sich anzuschliessen an jedes Wort, sich anzuschmiegen an jeden Hauch, musste ihnen über alles wichtig seyn. Besondern musikalischen Gehalt in eine Liedercomposition hineinzulegen, durch Originalität, Reichhaltigkeit, melodische Verzierungs- und harmonische Begleitungskünste ein Lied interessant zu machen, durch theilweise Wiederholungen des Textes, durch ein obligates Instrument, durch Vor- Zwischen- und Nachspiele seinen Umfang zu erweitern — um nichts von diesem allen konnte es ihnen mehr zu thun seyn; ja, sie mussten das meiste von diesen Kunstmitteln dem Effect des Liedes, als eines solchen, überhaupt der Wirkung des Gedichts, nach tadelig finden. *Schulz*, *Reichardt*, *Kunzen*, — unter ihren Vorgängern verdienen vorzüglich *Hiller*, *Naumann* und *Rolle* genannt zu werden — gewannen auf diesem Wege einen

Wortausdruck; der das Gedicht bis auf seine einzelnen Bestandtheile (Redetheile) in einer erhöhten Bedeutung lebendig wiedergiebt. Ihnen wurde es weit mehr, als den Vocalcomponisten der ersten Epoche klar, dass es eine *Wahrheit* des Wortausdrucks geben müsse, welcher sich zu nahern, ihr stetes Streben war.

Hier merke man sich nun die wesentliche Wendung, die es mit der Liedercomposition nehmen musste. Es fiel die Aufgabe weg, das Lied durch einen stets oder doch mannigfaltig fortschreitenden Bass zu harmonisiren. *Reichardt* rang sich, wie sichs aus Vergleichung seiner frühern Liedercompositionen mit den spätern ergiebt, allmählig von jenem etablirten Styl los; *Schulz* entsagte ihm gleich vom Anfang an. Daher beruhet manches seiner Lieder, harmonisch betrachtet, blos auf dem Dreyklang und der Dominante; er suchte nicht einmal einen Wechsel blos der consonirenden Accorde, stellte selten die Harmonie auch nur auf einen Sexten-Accord; bey manchem Lied findet nicht einmal eine förmliche Ausweichung in die Dominante statt; bey der Erfindung der Melodie liess er sich durch keinerley harmonische Combinationen stören; die Melodie musste erst da seyn, musste ganz frey nach der Beschaffenheit des Textes gebildet werden; wollte sich ihm dann gar kein Bass dazu schicken, so liess er ihn stellenweise, oft durch mehrere Takte hindurch, ganz weg; oder es genügte ihm ein blos still liegender oder sogenannter Murkybass, ohne dass er beabsichtigte, darauf, wie der harmonisirende Componist thut, einen Orgelpunct von reichem Accordenwechsel zu bauen. Seine Lieder sollten blosse, pure Vocalmusik seyn; er wich einer obligaten Instrumentalbegleitung, so viel als möglich, aus, wo nicht etwa das Gedicht, wie bey Tanzliedern, bey Standchen und dergl. das Instrument, so zu sagen, provocirte. Dagegen war ihm für die Stimme jede singbare melodische Figur gleich willkommen, sie mochte, nach gewöhnlicher Künstleransicht, trivial oder frappant, neu oder verbraucht seyn, wenn sie nur zu den Worten passte. Wir hören so die allereinfachsten Volksweisen in seinen „Liedern im Volkston" wiederhallen, immer aber den neuvorkommenden Texten so angemessen, dass sein Lied überhaupt, nach der Forderung, die er laut der Vorrede zum ersten Theil seiner Lieder an sich selbst machte, den Schein des Bekannten hat, ohne als das Bekannte selbst zu erscheinen. Auf diesem Wege hat er sich den allereinfachsten Liederstyl angeeignet, den es je gegeben hat und je geben kann, und dennoch ist bey aller Einfachheit jedes seiner kleinen Lieder ein eigenthümliches Kunstproduct — ein Specielles, dem kein andres Specielles gleicht; wenigstens misslang ihm dieses Specialisiren nie, wenn er ein Gedicht vor sich hatte, das in seiner innern und äussern Form hinlänglich specialisirt ist. Nach solcher Künstleransicht und Künstlereigenschaft wurde auch seine Wahl der Gedichte bestimmt. Nicht das, was die Aesthetiker jetziger Zeit rein-lyrisch, was sie ächt poetisch nennen, was so viel als möglich die Phantasie entbindet; ein Lied, das nur allgemeine Gemüthszustände, etwa die des Liebenden, wenn auch noch so schön, durchschildert, oder wenn es sogar das ganze Menschenleben durchflutt — nicht das war es, worauf er zuerst sah, wessen er vorzüglich bedurfte. Er musste vor allen Dingen ein bestimmtes Thema haben, vom Dichter so streng gehalten, und so genau und erschöpfend als möglich durchgeführt: weil er aber dies nicht oft genug so haben konnte, verfiel seine Wahl unter den Gedichten von allgemeinem Inhalt vorzugsweise auf die, welche in die originellste Form und Sprache eingekleidet sind. Ja, er schien einer blos im Allgemeinen schwebenden, auch noch so ätherischen Lyrik durchaus abgeneigt zu seyn. Daraus erklärt es sich, wie er *Vossens* in einer originell-kräftigen Sprache und in den bestimmtesten Versformen scharf gezeichnete Gedichte allen andern vorzog, hingegen die *Göthe*schen leicht dahin schwebenden fast gar nicht schätzte, so dass sich unter den in den drey Sammlungen seiner Lieder enthaltenen 150 Stücken, bey 55 *Voss*ischen Liedern nur das einzige Stück von *Göthe* findet: „Mit Pfeilen und Bogen Cupido gerüstet" — eben auch das specialisirteste Liebeslied.

Und hiermit hatten wir die *zweyte Epoche* der deutschen Liederkunst bezeichnet, die durch *Schulz*, der hier eben so sehr, wie C. P. E. Bach in der ersten, über seine Kunstgenossen des

nämlichen Faches hervorragt, repräsentirt wird. Man kann diese Epoche die der *declamatorischen* Musik nennen; man hüte sich aber, in der Schätzung dieser Kunst zu weit zu gehen. Niemand halte *Schulzen*, oder einen seiner Zeitgenossen, Nachahmer oder Nachfolger, für einen Meister des Wortausdrucks — wie man zu sagen pflegt, der musikalischen Declamation, in derjenigen Ausdehnung, in welcher man einen *Bach* Meister der Harmonik oder des Contrapuncts nennt. Diese Künstler der zweyten Epoche sind erst die Bahnbrecher der declamatorischen Kunst, und Schulz ist der beste unter ihnen, weil er die wenigsten Fehler oder Verstösse macht, weil er das Rechte, von seinem überlegenen Genie geleitet, am öftersten trifft. Er besass aber so wenig als ein anderer in seinem Bewusstseyn eine bestimmte Theorie, nach welcher ein Poëm richtig, schön und ausdrucksvoll in Musik wiedergegeben wird. Die Etablirung eines auf bestimmten Gesetzen beruhenden *Systems* der declamatorischen Tonkunst, — der *textgemässen Tonstellung* — ist so wenig das Werk eines Zeitalters — vielweniger eines Individuums — als die Etablirung eines Systems der musikalischen Setzkunst. Unzählige gute Köpfe mussten sich zerarbeiten — man möchte sagen, zerbrechen, ein paar Jahrhunderte mussten vorübergehen, bis es endlich einem spätern Kunstgenie gelingen konnte, eine schön durchgeführte Fuge zu setzen, wie wir sie jetzt bey unsern Classikern in Menge finden. Die Periode der Classicität der Vocalmusik — wenn man, wohlbemerkt, den Begriff der Classicität nicht strenge nimmt — scheint uns zwar durch die genannten Musiker näher gerückt; und weil hier zwey Künste in einander greifen, weil insbesondre die Gründung einer radicalen Rhythmik, wozu in unsern Tagen grosse Hoffnung vorhanden ist, das Wort dem lebendigen Ton nothwendig mehr entgegenbringt: so dürfen die Kunstgenossen jetziger Zeit allerdings noch ein grosses Ziel zu erreichen hoffen. Allein eben deswegen muss — und wird auch im Verfolg unsrer Erörterungen gezeigt werden, in wie weit die wirkliche Kunst des Wortausdruckes hier nicht mehr Zufall war, in welcher Beziehung hingegen diese nämlichen Künstler einem unvollständigen theoretischen Begriff folgen, oder wol gar von einem falschen sich auf Abwege verleiten liessen.

Es giebt eine *Wahrheit*, eine *Schönheit*, und eine *Kraft* der Declamation, im Gesang gleichwie in der Sprache. Der musikalische Wortausdruck kann in einem Singstück treffend seyn, ohne dass er durch besondre Schönheit das Herz rührt, oder durch besondre Kraft den Geist erhebt. Der Componist, dem es allein um das Erste zu thun ist — welches freylich das Erste ist und bleibt — um textgemässe Betonung, der kann in diesem Ersten durch Uebung stark werden, im übrigen aber schwach bleiben. Zu dem Bestreben, dem Dichter zu folgen, muss noch die Intention hinzukommen, das Poëm durch alle die mannigfaltigen Mittel, welche die Tonkunst, und auch der instrumentalische Theil derselben darbietet, zu *idealisiren*. Diese Intention ist bey den genannten Künstlern zu wenig sichtbar. Sie entbehren sogar der wesentlichen Idealisirungsmittel, welche die Tonkunst darbietet, fast ganz. So ist einerseits die Melismatik aus ihrer Liederkunst beynahe verschwunden; sparsam findet man bey ihnen ein Melisma von mehr als zwey Tönen. Andrerseits ist bey ihnen der rhythmische Theil der Kunst, die *Bewegung*, die Rhythmik im Gange der Stimme, zu einformig. Viele ihrer Lieder bestehen nur aus zweyerley, noch dazu einförmig alternirenden Notengattungen; oder manchmal herrscht nur Eine Notengattung fast durchgehends vor, wodurch dann ein so fader Mensuralgesang entsteht, der kaum Kunst genannt zu werden verdient (wie wir ihn am haufigsten in *Reichardt's Cäcilia* erblicken.) Findet man hier diese Künstler beschränkt, so muss man nicht vergessen, dass sie mehr corrigirend, als erweiternd, in den Culturstand eingriffen. Es war ihnen namentlich darum zu thun, das Lied in seiner eigenthümlichen Gattung zu gestalten, und es besonders von der Form der *Arie*, worin sie oft das Wort in einem Strom von Tönen, so zu sagen, ertrinkt fanden, reinzuhalten. Auch ist nicht ausser Acht zu lassen, dass sie einer Melodie, die zu mehrern Strophen passen musste, keine grossen rhythmischen Steigerungen beylegen durften, sonst wäre der Wortausdruck nur allzuleicht bey den folgenden Strophen in dem Grade ungereimt ausgefallen, als er bey der ersten

an Kraft und Bedeutung gewonnen hätte. Sie konnten demnach der ersten Strophe, wozu sie eigentlich die Composition setzten, nur in so weit ein gewisses Vorrecht einräumen, als es vor allen Dingen darum zu thun ist, dass das Thema, das, was sich als das Specielle des Gedichts ankündigt, in möglichster Genauigkeit betont werden muss, da es auch hier, wie in allen ästhetischen und vielen andern Dingen, auf den ersten Eindruck am meisten ankommt, durch welchen Sänger sowohl als Hörer gut gestimmt werden müssen.

Aus dem Bisherigen lässt sich nun leicht begreifen, dass diese Künstler, so reell und gross auch die Wirkungen auf ihr Zeitalter waren, bey weitem noch nicht so allgemein um sich griffen, dass sie, so weit der Einfluss dieser Kunstgattung reicht, in gewissem Sinne einen Nationalgeschmack hatten begründen können, der durch spätere Dichter und Componisten zwar fortdauernd neue Nahrung, durch neue Künstlerindividuen immer neue Modificationen erhalten haben würde, aber in diesem Gebiete für die Producte des Schönen das bleibende Fundament der Wahrheit gelegt hatte. Vollends muss hier noch zur Sprache gebracht werden, dass die Künstler dieser Epoche auf eine Weise von einander abwichen, wie es der ächten Gesangscultur nichts weniger als zuträglich war; ja der Eine störte die Wirkungen des Andern. Man ist es hier der Wahrheit schuldig, den sonst um die Gesangscultur hochverdienten *Reichardt* von *Schulz* zu trennen. *Schulzens* Liedermelodien sind bey ihrer musterhaften Einfachheit immer wohlgegründet, wie man zu sagen pflegt, fliessend, die *Reichardt*schen — häufig nicht. Dieser giebt uns nur allzuoft einen syllabischen Mensuralgesang der flachsten Art für einen declamatorischen. Er scheint sich die Gesetze der musikalischen Declamation — wie auch aus seinen Schriften erhellet, wesentlich aus *Glucks* Operngesang abstrahirt zu haben. In seinen *soi-disant* declamatorischen Gesängen bekommen wir mitunter solche Tonstösse zu hören, wie Gluck sie den Höllengeistern in den Mund legte. Wenn aber *Gluck* nach einer dunkeln Idee genialisch durch Negation wirkte, gleichsam weil in der Unterwelt der Melos nicht hausen sollte, so bleibt dennoch solcherley Musik im blossen Gesange eine Unart, und ist vollends eine Verunreinigung der Liederkunst. Auch der harmonische Theil der Kunst muss dadurch entstellt werden. Welch ein unförmlicher Styl, einen Gesang ohne Vorhalte und ohne Wechsel- oder Durchgangsnoten in blossen kahlen Accorden vom Anfang bis zu Ende fortschreiten zu lassen! Natürlich gehören bey weitem nicht alle Liedercompositionen Reichardts, und von den spätern nicht so viele als von den frühern, in diese Klasse. Manches Lied hat er in der That so gesetzt, wie es *Schulz* hätte gemacht haben können. Dennoch bleibt ausgemacht, dass seine fehlerhaft-declamatorischen Gesänge manchem Gesangfreunde von Geschmack den declamatorischen Gesang überhaupt verhasst, und denselben für seine guten Gesänge, so wie für die Schulzischen, unempfänglicher gemacht haben. Und in der That kann man es auch keinem Sänger, am allerwenigsten dem Sangmeister, verargen, wenn er lieber Cantabilität ohne Declamation, als eine solche Declamation ohne Cantabilität haben will; zumal da die Cantabilität, das Vorherrschen des melodischen Theils der Kunst, mehr Reiz und Befriedigung des singenden Subjects mit sich führt.

Hier kommen wir nun auf einen der wesentlichsten Puncte unserer Erörterungen zu sprechen. Unsre Künstler des Wortausdrucks versäumten auffallend über dem Anschliessen an den Dichter, der musikalischen Objectivirung des Poëms, die Berücksichtigung des Subjects, welches das Gedicht singen soll. Die Worte mussten ihnen schlechterdings ausgedrückt seyn, wie der poetische Accent es erheischte; und hier verleitete sie eine falsche oder missverstandene Theorie des Gesanges, die dem einen mehr, dem andern minder deutlich war — *Schulz* sprach sie wirklich aus — dass nämlich der Gesang eine erhöhete Declamation sey, zu fehlerhafter Production. Bey unvollständiger Kenntnis der Kunstmittel der musikalischen Accentuation, glaubten sie, da, wo der Sprachdeclamator, wo man überhaupt beym Lesen des Gedichts den Ton *hebt*, ihn in der Composition melodisch in die Höhe stellen zu müssen. So kommen bey *Schulz*, *Reichardt* und *Kunzen* die Accente viel zu oft einseitig in die Höhe zu stehen, wo nur *Kopftöne*

möglich sind. Daher auch nicht allein ihre Lieder, sondern überhaupt ihre einstimmigen Gesänge, im Allgemeinen gesprochen, nur von Kopfstimmen, Discanten oder Tenoren, gut vorgetragen werden können; bey Sängern aber, die keine vollen Kopftöne haben, artet ein solcher Gesang, wenn er kräftig seyn soll, nur zu bald in Geschrey aus. Denn, wenn sie sich schon nicht in höhere Töne zu setzen erlauben, als andre Componisten, so erlauben sie sich desto ungebundener in die hohen Töne hinein zu *springen*; so sind Sprünge ins zweygestrichne G auch im kleinen Liede bey ihnen gar nichts Seltenes. In dieser fehlerhaften declamatorischen Tendenz setzen sie, beyläufig gesagt, auch in ihren Chören oft den Alt und den Bass zu hoch. Vollends sind ihre Chorgesänge von jubelndem Inhalt in solchem Grade ausschweifend gesetzt, als z. B. die *Händel*schen musterhaft stimmgemäss sind. Man sehe *Reichardts* grossen Chor im 65 *Psalm von Mendelsohn* „du machst Frohlocken," und *Kunzens* übrigens prächtigen Chorgesang im *Halleluja* der *Schöpfung* „Lob und Ehre." In *Schulzens* sonst so sehr empfehlenswerther *Hymne von Voss* hat der Bass so oft in Kopftönen zu singen, dass man bey einem starkbesetzten Chor stellenweis Contrabass singen lassen muss, damit, so zu sagen, das Chorgebäude nicht über einem zu lockern Fundament hinschwanke, damit es gehörig getragen werde, und so ein angemessener Stimmeffect resultire.

Ganz natürlich musste dieser Zustand der Gesangscultur eine Epoche herbeyführen, worin der Gesang mehr subjectivisirt, mehr dem Organ des Sängers angemessen, mehr die freyen Ergiessungen der Menschenstimme begünstigend erschien. Dies führte nothwendig auch auf Erweiterungen der Liederform; denn wie sollte auch die Stimme in der einfachen Melodie einer kleinen Strophe, die gleich wieder schliesst, wenn der Sänger auch seine individuellen Empfindungen am Gedichte möchte laut werden lassen, sich genug ergiessen können? — Und diese Erweiterungen führten unvermeidlich wieder das Bedürfnis eines Instrumentalgehalts herbey; denn ein ausgebreiteter Sologesang erfordert nothwendig eine harmonische Begründung und eine rhythmisirte Begleitung, und jemehr er sich ausbreitet, je mehr muss die Stimme durch das Instrument gehoben und getragen werden. Nun aber erscheint — was man zur Vervollständigung der historischen Uebersicht wohl ins Auge fassen muss — die instrumentalische Zuthat zum eigentlichen Gesange auf eine ganz andre Weise, als in der ersten Epoche bey *C. P. E. Bach*. Dort war es eine stetige Verflechtung des Instrumentalischen mit dem Vocalischen, der Singstimme mit der Harmonie. Hier wird nun dieses jenem sogar entgegengesetzt; Spiel wird mit Gesang in Contrast gebracht; das Instrument wird, recht eigentlich nach dem technischen Sinn des Worts, obligat behandelt; die Vor-, Zwischen- und Nachspielkunst wird selbst als Erweiterung des Singstücks gebraucht; die Stimme muss stellenweise ruhen, damit sie sich desto freyer ergiessen könne, damit auch ihr Eintreten, ihr Wiederverschwinden und Wiedereintreten, die Contraste zwischen Gesang und Spiel vermehren, verstärken, vervielfältigen helfe u. s. f. So sehr nun der Liederstyl durch solche Erweiterungen an Bestimmtheit verlor, so sehr schritt die Gesangs-Cultur, in Hinsicht auf Subjectivirung der Singkunst, vorwärts. Sobald die Liedercomponisten, besonders auch durch das dem Wesen des Gesangs überhaupt angemessene Wiederholen wichtiger Textphrasen, auch mitunter *längere musikalische* Phrasen gewannen; sobald sie durch öftere Dehnungen und Bindungen der Töne auch die Ergiessungen der Stimme begünstigten, und somit die Reitze des Portamento, das in einer stellenweise hinlänglich langsam fortschreitenden Aria so schöne Wirkung thut, auch in die Liederform hineinbrachten, ja auf diesem Wege recht eigentlich einen ästhetischen Tonausfluss aus Brust und Kehle hervorlockten, brachten sie den Sänger, vermittelst einer so reichen Bethätigung, in den köstlichen Besitz neuer, wesentlicher Kunstmittel für seinen individuellen Ausdruck, und so legten sie ihm vermittelst der *musikalischen* Gefühlscultur — was die Künstler der zweyten Epoche vermittelst der *poetisch*-musikalischen thaten — den Gesang ans Herz.

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Erfurt, d. 20sten Aug. Auch unsere grosse musikalische Academie den 15ten und 16ten August, dem Napoleonstage, vom Hrn. Cantor Bischoff aus Frankenhausen unter Mitwirkung des dortigen französischen Gouvernements zu Stande gebracht, ist zu grosser Zufriedenheit der Anwesenden ausgefallen. Wenn diese nicht ganz so zahlreich erschienen, als man erwartet hatte: so lag es wol nur daran, dass die Frankenhäuser Academie zu kurz vorhergegangen war. Jene fand nicht, wie erst angekündigt war, in dem grossen, berühmten Dom, sondern in der Barfüsserkirche statt, und von den meisten deutschen Orchestern waren Mitglieder gegenwärtig, so dass das gesammte Personale des Sänger- und Instrumentisten-Chors fast volle 300 Personen stark war. Das Haupt-Directorium führte auch hier Hr. Concertm. Spohr aus Gotha, die Begleitung am Pianoforte Hr. Kapellm. Müller aus Weimar und Hr. Cantor Müller aus Erfurt, und die Chöre dirigirte Hr. Cantor Bischoff aus Frankenhausen. Die ersten Solo-Partien sangen Frau v. Heygendorf (sonst Dem. Jagemann) aus Weimar, Hr. Methfessel aus Rudolstadt, und Hr. Stromeyer aus Weimar. Das Orchester bestand aus 52 Geigen, (an der 1sten Hr. Matthäi aus Leipzig, an der 2ten Hr. Preysing aus Gotha, an der Spitze,) 17 Bratschen, (angeführt von Hrn. Walch aus Gotha,) 17 Violoncells, (angef. von Hrn. Preysing jun. aus Gotha,) 12 Contrabässen, (angef. v. Hrn. Wach aus Leipzig,) 4 Clarinetten, (angef. v. Hrn. Hermstedt aus Sondershausen,) 6 Flöten, (angef. v. Hrn. Mende aus Gotha,) 4 Trompeten, (angef. v. Hrn. Barthel aus Sondershausen,) 3 Posaunen, (angef. v. Hrn. Demmler aus Leipzig,) 4 Hoboen, (angef. von Hrn. Sommer sen. aus Erfurt,) 6 Fagotts, (angef. v. Hrn. Schmidt aus Dresden,) 4 Hörnern, (angef. von Hrn. Sommer aus Rudolstadt,) 1 Contra-Basshorn, (gebl. von Hrn. Hermann sen. aus Sondershausen,) Pauken, (gesp. von Hrn. Müller aus Leipzig,) und Orgel, (gesp. von Hrn. Concertm. Fischer aus Erfurt.) Die Chöre bestanden aus 53 Sopranisten, 27 Altisten, 36 Tenoristen, und 52 Bassisten. Den ersten Tag wurde gegeben: Beethovens grosse Symphonie No. 2, aus D dur, Scene und Arie aus Titus v. Mozart, (ges. von Fr. v. Heygendorf,) Concertante für zwey Violinen von Spohr, (gesp. von Spohr u. Matthäi,) Ouverture zur Zauberflöte von Mozart, Duett von Nasolini, (ges. von Fr. v. Heygendorf und Hrn. Stromeyer,) Klarinetten-Concert von Spohr, (gebl. v. Hrn. Hermstedt,) Einleitung auf der Orgel, (v. Hrn. Fischer,) Hymne v. Mozart; den zweyten, Haydns Schöpfung. —

Dass der in Italien so ausserst beliebte Componist, *Zingarelli*, seither Kapellmeister des Papstes in Rom, vom Kaiser Napoleon in seine Dienste als Kapellmeister aufgenommen worden und zu diesem Beruf nach Paris abgegangen, ist unsern Lesern wahrscheinlich schon aus andern Blättern bekannt. —

Die Theater-Direction in Wien hat Hrn. Musikd. Biezey in Breslau von neuem den Auftrag gegeben, eine Oper für das Theater am Kärnthnerthore, und eine für das, an der Wien, zu schreiben. Auch Hr. Kanne in Wien hat diesen Auftrag, und wird seine beyden neuen Opern, Miranda, und Schloss Theben, auf die Bühne bringen. An einer dritten arbeitet er jetzt. — Der Componist und Klavierspieler, Hr. Ries, (Beethovens Schüler,) ist jetzt in Stockholm, von wo er nach St. Petersburg gehet. Er hat wieder viel Neues, und darunter, ausser mehrern Klavierstücken, eine Symphonie, ein Klavier-Concert, und Violin-Quartetten geschrieben. — Hr. Kapellm. Winter in München hat eine grosse Cantate, die vier Tageszeiten, so eben vollendet. — Zingarelli's neueste heroische Oper, die in ganz Italien so ausserordentliches Glück gemacht hat, *la Gerusalemme distrutta*, erscheint bey Breitkopf und Härtel.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. № XIII. 1811.

Ankündigung.

Erato,

eine musikalische Monatsschrift für den Gesang, mit Begleitung des Pianoforte.

Unter vorstehendem Namen soll, sobald sich bis Mitte Novembers a. c. eine hinreichende Anzahl Subscribenten findet, vom Monat Januar 1812 an, eine Sammlung neuer, dem Publico bisher völlig unbekannter Lieder, Ariettен, Romanzen, mit einem Worte: kurzer, vom Pianoforte begleiteter Gesangstücke, in einzelnen Monatsheften gedruckt erscheinen.

Die zu diesem Zwecke vereinte Gesellschaft von Tonkünstlern berücksichtigt bey der Wahl der darin aufzunehmenden Texte und Compositionen vorzüglich das gebildetere Publicum, dem Musik nicht blos ein tönendes Erz und eine klingende Schelle ist.

Der Subscriptionspreis eines, zu Anfange jedes Monats herauskommenden, wenigstens 3 Bogen starken Hefts, ist — 8 Gr. — Sächs., und gilt bis zum ersten Tage des Monats, in welchem der Heft erscheint; dann aber wird der Preis auf — 12 Gr. — erhöht. Denen Herren Subscribenten-Sammlern wird auf 4 Exemplare das 5te gratis verabfolgt. Wer sich bis zum 15ten November a. c. directe an uns Unterzeichnete, deren die Leitung der Redaction übertragen worden, wendet, und auf alle 12 Hefte des Jahres 1812 subscribirt, erhält solche gegen portofreye einzusendende Pränumeration eines Species-Ducaten oder 3 Thlr. — Sächs. Mit dem Decemberhefte wird ein eleganter Umschlag, ein gestochenes Titelblatt und das Inhalts-Verzeichniß für den ganzen Jahrgang geliefert.

Dresden, im August 1811.

Christian Theodor Weinlich.
(Wilsdruffer Gasse No. 258.)

Franz Moritz Forcht.
(Alte Markt No. 269.)

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Kittel, J. C. 24 Chorälle mit 8 verschiedenen Bässen über eine Melodie. 1 Thlr. 16 Gr.

Ziegler, C. A. 12 Walzer fürs Pianoforte. 20 Gr.

Berg, Conr. Fantaisie suivie de Variations p. le Pianoforte sur un air favori de Leonce. Op. 4. 20 Gr.

Beethoven, L. v. 7 Badlerische Tänze f. Pianof. 8 Gr.

Gelinek, Variationen p. le Pianof. sur l'air: Ich liebe dich etc. № 43. 12 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur le Solo d'Arlequin de la Pantomime Arlequin et Colombine sur les Alpes. № 45. 12 Gr.

Henkel, M. 48 Vor- Zwischen- und Nachspiele für die Orgel, zum Behufe für minder geübte Organisten. Op. 5. 10 Heft. 16 Gr.

Weber, C. M. de, grand Quatuor p. le Pianof. Violon, Alto et Violoncelle. 3 Thlr. 8 Gr.

Ries, Ferd. gr. Sonate p. le Pianof. et Violoncelle obligé. Op. 20 et 21. chaque Oeuvre 3 Thlr.

— 3 grandes Marches à 4 mains p. le Pianof. en Livre. Op. 20. 20 Gr.

— 3 Sonatines doigtées p. le Pianoforte avec Violon pour les commençans. Op. 30. № 1. 1 Thlr. 2 Gr.

Himmel, F. H. 12 Variations sur un air connu p. le Pianof. 16 Gr.

— Variations p. le Pianof. sur l'air: le petit matelot. 20 Gr.

Brunet, N. F. 12 Contredanses françaises avec les figures p. le Pianof. 16 Gr.

Nicolo, Ouverture de Cendrillon arr. p. Pianof. acc. d'un Violon ad libit. 14 Gr.

Mozart, W. A. die Zauberflöte, gr. Op. arr. p. le Pianof. avec Violon obligé. 17 1r Act. 3 Thlr.

Haydn, Jos. Andante avec le Rondalone arr. en Duo p. Violon et Viola. 8 Gr.

National-Polonoisen für d. Pianoforte.. Liv. 1. 2. 3. à 4 Gr.

Mozart, Rondeau f. Pianof. 4 Gr.

Kirmair, Veränderungen über die Menuet a. Don Joan f. Pianof. 4 Gr.

Berliner Favorit-Tänze f. Pianof. № 33. 34. 35. 36. à 3 Gr.

Gelinecк, Variations f. Pianof. sur l'Air de l'Opera: die Schweizerfamilie: Wer hörte wol jemals etc. 8 Gr.

Köhler, H. Variationen über das Thema: Weine nicht, es ist vergebens, für Pianof. und obligt. Flöte. Op. 75. 8 Gr.

Jäger, Chr. 3 Sonates faciles p. Pianoforte. Op. 13. № 3. 8 Gr.

Tiebe, 10 Variations f. Pianof. sur l'Air d'Haydn: Liebes Mädchen hör' etc. av. accomp. de Flûte. 12 Gr.

Tandler, Fr. Variations p. la Guitarre seule. Op. 1. 5 Gr.

Weber, B. A. Romanzen, Gesänge, Duetten und Ballet aus Deodata, für die Guitarre arr. von Westenholz. 20 Gr.

Sechs Gesänge mit Begleitg. der Guitarre comp. von J. B. C. A. Op. 5. 12 Gr.

Call, L. d. Serenade p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 80. 20 Gr.

— Serenade p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 81. 82. à 20 Gr.

— Notturno p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 83. № 1. 20 Gr.

— Serenade p. Violoncelle ou Flöte et Guitarre. Op. 84. 20 Gr.

— Notturno p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 85. № 2. Op. 86. № 3. Op. 89. № 4. à 20 Gr.

— Duo très facile p. Violon et Guitarre. Op. 87. 16 Gr.

— Duo très facile p. Violon et Guitarre. Op. 88. 16 Gr.

— Notturno p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 90. № 5. 20 Gr.

— Notturno p. Flöte, Alto et Guitarre. Op. 93. № 6. 20 Gr.

Call, L. de Serenade p. Guitarre, Violoncelle ou Violon. Op. 99. 20 Gr.

Bornhardt, die Hasenlotterie: Heil euch! Heil euch! komisches Lied für Guitarre eingerichtet. 3 Gr.

Lauska, drei Schäfers Klage v. Göthe: Da droben f. d. Guitarre einger. von Jäger. 4 Gr.

Methfessel, Trinklied von Friedr. Laun: Mögen Stürme draussen etc., für Pianof. oder Guitarre. 4 Gr.

Müller, C. 7 Lieder mit Begleitg. d. Guitarre. 12 Gr.

Hellwig, L. F. Auswahl der vorzüglichsten Lieder im Volkston von Schulz, für die Guitarre eingerichtet. 2e Heft. 12 Gr.

Dem, H. C. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basse. 20 Gr.

Hohrer, A. 2me Concerto p. Violon principal av. acc. de l'Orch. Op. 12. 2 Thlr. 8 Gr.

Vogler, G. J. Ouverture guerrière de l'Op: Castor et Pollux à grand Orchestre. 2 Thlr. 8 Gr.

Mozart, W. A. Concerto (D dur) arr. p. 2 Pianof. par A. André av. acc. de l'Orch. 2 Thlr. 8 Gr.

— Do Do sans accompagnement 1 Thlr. 8 Gr.

Pastre, J. Air varié p. Violon principal accomp. des 2 Violons, Alto et Basse. Op. 3. 21 Gr.

Mayer, Polonoise p. Violon principal av. accomp. de l'Orch. Liv. 2. (D dur.) 2 Thlr. 12 Gr.

Ebers, C. F. 12 schottische Tänze, 3 Walzer und 3 Märsche, für d. Flügelorl. 5 Gr.

Wunderlich, J. G. Etudes p. la Flûte à Clefs comp. de 64 Exercices dans tous le tons. 3 Thlr. 8 Gr.

Blumröder, J. H. G. Quintetto p. Clarinette 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 5. 2 Thlr.

Mozart, W. A. L'enlevement du Serail (die Entführung a. d. Serail) arr. en Quatuors p. la Flûte, Violon, Alto et Violoncelle. 4 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten September. Nº. 39. 1811.

Erörterungen über die Gesangs-Cultur.

(Beschluss aus der 38sten No.)

Hier haben wir nun in der Cultur der deutschen Liederkunst die *dritte Epoche*, die in Hinsicht auf Vermählung der Musik mit der Poesie einen Gegensatz mit der zweyten bildet, der nicht übersehen werden darf. Die Künstler der zweyten Epoche liessen der Dichtkunst das Vorrecht, die der dritten behaupten es für sich. Jene legten es geflissentlich so an, dass der Dichter sich herrschend ankündige und frey ausspreche, dass die Dichtung in der möglichsten ästhetischen Klarheit und Wahrheit erscheine: diese wollen fast immer den ersten Schritt, vermittelst der Vorspielkunst, und vermittelst des Kunstgriffs, melodisch bedeutend zu wirken, ehe die erste Textphrase, die einen ganzen Sinn bildet, ausgesprochen ist, für sich haben; auch das letzte Wort machen sie gleichsam dem Dichter streitig, indem sie gegen den Schluss der Phrase die Melismen häufen, und fast immer mit einem Nachspiel schliessen. Nach dieser künstlerischen Tendenz wurde auch ihre Wahl der Gedichte bestimmt: jene neigten sich mit Vorliebe zu den moralischen oder moralisch-religiösen Gedichten, und waren auch in deren musikalischer Bearbeitung auffallend am glücklichsten — wenn einer von ihnen seinen frühern Künstlercharakter später hierin verläugnete, in dem Bestreben mit dem Zeitalter fortzuschreiten: so erscheint nun auch wirklich dieses Verläugnen in gewissen Producten als Selbstzwang — diese hielten sich mit besserm Erfolg an die blos lyrischen, worin Gemüthszustände ohne moralische Bedeutung oder wirkliche moralische Beziehungen geschildert werden. Die Wendung, die es späterhin mit der deutschen Dichtkunst genommen hat, that auch dieser Tendenz Vorschub, und brachte uns auch wirklich in den Besitz von Kunstwerken, die vielleicht reiner ästhetisch sind. Es ist nicht zu läugnen, dass die spätern Dichter durch Vermeidung alles unpoetischen Frömmelns und Moralisirens, so wie überhaupt durch Erhebung über alle prosaischen Darstellungen gemeiner Natur oder alltäglicher bürgerlicher Zwangs- und Pflichtverhältnisse, eine reinere Lyrik gewannen. Nur halte uns ja wegen dieser Aeusserung Niemand im Verdacht, als wenn wir mit denen einverstanden wären, die im Gebiete der Kunst die Moral von der Aesthetik getrennt wissen wollen, welches Trennen uns jederzeit, wo es sich etwa in der unschönen Literatur zeigte, als ein grobes Missverstehen der Kant-Schillerschen Kunstphilosophie vorkam, das man nur bedauern kann. Wahr bleibt es, dass der Dichter das Gemüth auch dadurch ästhetisch erheben kann, indem er es von den moralischen Schrecken befreyt; aber eben so wahr ist es, dass er auf dieser Bahn der individualisirenden Kunst, wo die Menschenliebe höchstens als individuelle Geschlechtsliebe aufgereizt wird, das Individuum der Gesellschaft entführt, und das reinmenschliche Selbstgefühl nur auf Unkosten des reinmenschlichen — dürfen wir nicht sagen, höher menschlichen? — Mitgefühls veredelt. Die Früchte einer solchen Cultur liegen in den Producten der neuesten Poesie vor Augen. Es wären genug junge Dichter zu nennen, die so sich in Schwärmerey verloren, die ihre eigne Künstlerindividualität eingebüsst haben. Zum Glück hat diese Schwärmerey auf die Tonkünstler nicht verderblich gewirkt, weil sie ihr nicht folgen können; ja es ist merkwürdig, und ganz in der Ordnung, dass die *Göthe*schen Gedichte fast unzählige Bearbeiter fanden, die *Tiedge*schen schon

minder, und unter diesen die am wenigsten, die kein bestimmtes Thema haben, hingegen kaum ein Musiker sich bemüht hat, von den tausend seither erschienenen Windsonetten und andern Liedeleyen der sogenannten Romantiker auch nur einige in Tönen festzuhalten. Hingegen kommen die Componisten der dritten Epoche den hier namentlich angeführten Dichtern und ihren bessern Nachahmern vorzüglich gut zu statten. Denn bekanntlich haben ihre lyrisch hochschwebenden Gedichte die Unvollkommenheit, dass sie in ihrer äussern Form, in ihrem *metrischen Gange*, oft matt und lahm dahinschleichen, sich nur allzuoft in ihr eigen Gewand verwickeln, und daher durch einen künstlichen Melodienschwung und einen beygeordneten *musikalischen* Rhythmus gehoben zu werden bedürfen; welches eben die Künstler der dritten Epoche, wenn auch unbewusst, vermöge ihres Styls wenigstens so leisten, dass diese Blösse der Gedichte durch musikalische Zuthaten aller Art leidlich gedeckt wird.

Die erste Epoche der Liederkunst hat ihren Repräsentanten; die zweyte eben so; für die dritte, worin wir nun leben, können wir kein Individuum nennen, das hier eben so umfassend und genügend wäre, wie dort ein *Bach* oder ein *Schulz*. Es würde auch bey den zeitherigen Erweiterungen dieses Faches weit mehr erfordern, wenn *ein* Künstler alle nunmehrigen Requisite in musterhaftem Grade in sich vereinigen sollte. Wer noch überdies in Erwägung nimmt, dass die jetzige Kunstwelt weit mehr nach Vielseitigkeit als nach Correctheit strebt, wird sich auch nicht wundern, wenn er hier die namhaften Künstlereigenschaften unter mehrern Individuen vertheilt, keinen aber nach unsern höhern Anforderungen correct und ästhetisch befriedigend findet. Im Allgemeinen lautet die Wahrheit so: Je mehr der Liederstyl in der dritten Epoche, sich nach allen Seiten ausbreitend, an Vielseitigkeit gewann, jemehr fanden auch Ausschweifungen aller Art statt, die oft das Lied, als solches, unkenntlich machen, es, so zu sagen, in einem Aufwand von luxuriöser Kunst ersticken. Die besseren Künstler dieser Epoche sind zwar alle interessant, die meisten aber in verschiedener Hinsicht, hauptsächlich im Wortausdruck — eben in der Hauptsache — so incorrect, als wenn noch kein *Schulz* da gewesen wäre, so dass man in dieser Beziehung, aber auch nur in dieser, den Culturgang der Liederkunst seit zwey Decennien einen Rückschritt oder vielmehr eine Abschweifung nach mancherley Irrwegen nennen muss. Bald sind es unnatürliche Verzerrungen des Textes, bald ist es das Haschen nach Portamentokünsten (nach solchen Tonstellungen, die das Portamento begünstigen,) bald ist es Verstoss gegen die Eurhythmie der Theile, bald ein müssiges Gepräng von Vor-, Zwischen, und Nachspielwesen, was das Gefühl stört und den Geschmack beleidigt. Und dennoch haben wir den nämlichen Künstlern eine Cantabilität, eine angemessene Entwickelung des menschlichen Organs zu danken, die als ein reeller Fortschritt uns wieder mit ihnen aussöhnt. Man darf sich nur mit *Sterkels* Liedersammlungen bekannt machen: wie so erquickend ist sein Gesang! wie thut er der Menschenbrust so wohl! Ja, wenn ein strengerer Geschmack auch nur den kleinern Theil seiner Gesänge, wegen des mitunter beleidigenden Wortausdrucks, tolerirt — auch der strengere Kunstrichter muss ihn wegen des schönen Flusses seiner Melodien, nicht selten auch wegen ihrer rhythmischen Bedeutsamkeit, lieb gewinnen. Auch von Seiten des Wortausdrucks hat ihn sein Genie oft zur Bewunderung auf das Wahre und Treffende geführt. Seine Gesänge sind so voll genialischer Züge, dass sie unter einer verbessernden Hand leicht zu bleibenden National-Gesängen ausgeprägt werden können. Wir nennen unter seinen Compositionen zu guten Gedichten: Lied aus der Ferne, v. *Matthisson*; das Leben, von *Mahlmann*; das stille Land, von *Salis*; frühzeitiger Frühling, von *Göthe*.

Noch wichtiger ist *Zumsteeg*. Rein in der Harmonie, bedeutend in der Begleitung, im Moduliren gewandt und oft glücklich, sich mehr zum Declamatorischen hinneigend, ohne die Cantabilität zu verscherzen, leistet er für die Cultur der Liederkunst ungewöhnlich viel. Dazu kommt noch sein entschiedenes Verdienst, für die Brust-stimme, ja wirklich im Umfang des Alt, ausführliche Liedercompositionen gesetzt zu haben. Seine Elegie von Matthisson, Melancholien von Kosegarten u. a. m. sind Muster einer soliden

Behandlung der Altstimme. Natürliche Altisten können seine Gesange, nebst den *Sterkel*schen, durchaus nicht entbehren. Als Balladencomponist scheint er freylich nicht eigentlich hieher zu gehören, aber auch in seinen Balladen sind hin und wieder Liederstrophensätze eingestreut, die besonders den Sanger, der von Natur mit einer tiefen Stimme begabt ist, laben und erfreuen.

Auch *Himmel* theilt nicht in geringem Grade die nämlichen guten Eigenschaften mit den genannten Künstlern. Seine Melodieführung ist zwar merklich unbestimmter als bey *Sterkel*, sein Wortausdruck minder gewichtig als bey *Zumsteeg*, hingegen seine Kunst des Accompagnements vielleicht die reizendste. Dabey hat er das zweydeutige Verdienst, die Zierlichkeiten und die Zierereyen des Opernsanges mit dem Liederwesen vermengt zu haben.

Righini half mit der geringen Anzahl seiner ausdrucksvollen deutschen Lieder den genannten Componisten, das Portamento noch mehr bey uns einheimisch zu machen. Auch *Hurka* hat nicht wenig, und hatte noch mehr geleistet, wenn nicht ein auffallendes Haschen nach Originalität, nach dem Frappanten und Täuschenden, seinem Genie eine schiefe Richtung gegeben hätte.

Sollten wir endlich noch an einzelnen Individuen specielle Eigenschaften ausheben, so müssen wir *Hardern* das Verdienst zugestehen, für die Tenorstimme in seinen, ohnehin ausserst cantabeln Satzen mit Effect so zu setzen, dass die Accente weder unangenehm in die Brusttöne fallen, noch in der Höhe durch Fistulitren herausgezwungen werden müssen. Auch seiner Begleitungskunst müssen wir wenigstens zugestehen: er hat die bettelhafte Guitarre auf eine Weise geadelt, dass ein solider Künstler und tonfester Sanger sich wenigstens zur Noth ihrer bedienen darf, und die Vorwürfe des Missbrauchs dieses Instruments beym Gesange ihn am allerwenigsten treffen.

Wenn unsere Erörterungen über die Gesangscultur für den Culturbedürftigen hinwieder cultivirend seyn sollen, so müssen wir ihm nunmehr nach der ertheilten Uebersicht zu einer speciellern Einsicht in das Liederwesen, zur genauen Kenntnis der Kunstwerke und Künstler-Individuen verhelfen. Wir verpflichten uns hierzu. Nur bey dieser übernommenen Verpflichtung haben wir uns erlaubt, vorläufig, so weit die historische Ableitung oder Hinweisung es nothwendig machte, über diesen und jenen Künstler ein charakterisirendes Wort zu sprechen. Die umständlichern Belege und Veranschaulichungen sollen also nachfolgen. Für einmal, da dies in der Kürze unmöglich geschehen kann, ziehen wir blosse Andeutungen einer oberflächlichen oder halben Belehrung vor. Wer Zutrauen oder Prüfungslust hat, nehme daher von uns folgenden Rath an: er suche sich bey den Künstlern der zweyten Epoche diejenigen Stücke aus, worin auch etwas von den guten Eigenschaften enthalten ist, welche die Producte der dritten Epoche zieren; hin und wieder wähle er sich unter den Producten der dritten Epoche diejenigen aus, worin er auch das nicht wesentlich vermisst, was an den Producten der zweyten als trefflich erkannt wird. Bis hieher haben wir uns absichtlich vorbehalten, denjenigen verdienstvollen Künstler zu nennen, der, selbst unter dem glücklichsten Einflusse der Gesangscultur stehend, die Requisite der zweyten und dritten Epoche wol am besten in sich vereinigt; dieses ist *Zelter*. Auch hier aber müssen wir noch einmal auf den vielbesprochenen *Reichardt* zurück kommen. Dem Unermüdeten ist in seinem löblichen Bestreben, mit dem Zeitalter fortzuschreiten, besonders aber sich in Hinsicht der Cantabilität den Künstlern der dritten Epoche mehr zu nähern, manches neuere Stück trefflich gelungen, das von Seiten der Cantabilität vollkommen, und dabey von Seiten des Wortausdrucks grossentheils, befriedigt. Es sind vorzüglich folgende: Zu Gedichten von *Göthe*: An die Erwahlte — Nähe des Geliebten — Sehnsucht — Herbstgefühl — Aus Alexis und Dora: Leere Zeiten — Aus Proserpina: Lass dich geniessen — Aus Egmont: Freudvoll und Leidvoll — Mignons letzter Gesang — Das Blümchen Wunderschön. — Zu Ged. von *Herder*: Die Erwartung — der Getreue. — Zu Ged. von *Schiller*: Das Geheimnis — die Blumen — Thekla. — Zu Ged. v. *Tieck*, Nachtgesang. — Aus Peter und Magelone: Ruhe, süss Liebchen. — Zu Gedichten v. *Voss*: Der Verschlossene — Minnelied. Auch müssen wir noch besonders loben, dass er, im

Allgemeinen gesprochen, in seinen neuern Compositionen, vorzüglich in denjenigen zu *Schillers* Gedichten, die Accente weit öfter der Brust-stimme zuschaltet, überhaupt für die Brust-stimme auffallend besser setzt, als vormals. Damit wir indess nicht blos die Berühmten rühmen, nennen wir auch noch unter den jungen Componisten einige, die nach diesen höhern Anforderungen vorzügliche Anlage zur Vocalcomposition, namentlich zum Liede, verrathen. Diese sind: *Mühling*, *Rungenhagen*, *Friedrich Schneider* und *Schwegler*. Der Cultursuchende halte sich vorzüglich auch an solche moderne Componisten, die von den Einflüssen der Gesangscultur vielseitig tingirt zu seyn scheinen. Er suche dann von einem Künstlerindividuum zum andern und von einem Kunstwerk zum andern, nach den Stufenfolgen ihrer partiellen Aehnlichkeit und Verschiedenheit, die *Uebergänge*, die seine Kunstanschauung bethätigen und bereichern. Das Suchen solcher Uebergänge ist gerade das, was eine vernünftige Padagogik dem ästhetischen Zögling anbahnt. Er erzieht sich in diesem Sinn auch wirklich so, wie der Padagog sein Kind erzieht; er stellt sich so unter den Einfluss der Kunst, dass sie ihm, nach dem erhabnen Bilde des erhabenen Dichters, wie ein „frischer Springbrunn aus tausend Röhren spielt.“ Mit solchen Aeusserungen würden wir uns freylich in einem andern Gebiete nur allzuleicht den Vorwurf zuziehen, als glaubten wir in den Besitz der „allein seligmachenden Methode“ gekommen zu seyn. Hier ist aber keine Gefahr; denn weil die Kunsterziehung, wenn einmal der physische oder der bürgerliche Mensch auferzogen ist, keineswegs aufhört, weil sie überhaupt nie endet, so fallen hier die Begriffe von Erziehung und Cultur in eins zusammen. Der Rechtcultivirte hat im unendlichen Reiche der Kunst das ewige Bedürfnis sich zu erziehen, der Wohlerzogene das ewige Bedürfnis sich zu cultiviren; so verfährt jeder wahre Kunstbildner, wer auch nur an seiner eigenen Bildung arbeitet, ja sogar jeder Virtuose, seitlebens nach der Idee einer absoluten Methode, und so ist und bleibt die göttliche Idee *Pestalozzi's*, die er mit allen Weisen gemein, aber in eine Anwendung aufs Leben gebracht hat, wie Keiner vor ihm, allerdings das, was allein selig macht im irdischen Himmelreich der Kunst.

Nachrichten.

Hamburg, d. 8ten Sept. Wenn unser Theater, auf welches, seit der würdige *Schroder* die Direction wieder übernahm, die Erwartungen aller einsichtsvollen Kunstfreunde gespannet waren, diese Erwartungen in manchem Betracht nicht ganz hat erfüllen können: so liegt das an nichts weniger, als an diesem allgemein verehrten Künstler und Kunstkenner, der Geist, Zeit, Mühe, und — Vermögen aufopfert: sondern an Verhältnissen, die anzuführen so vergeblich seyn würde, als bisher die Mühe vergeblich war, sie abzuwenden. Was dessen ungeachtet geleistet worden, in wie fern es Musik betrift, mag in einer kurzen Uebersicht hier angezeigt werden.— Das Orchester ist merklich verbessert. Der Musikdir., Hr. Eule, (als Componist nicht unbeliebt,) ist zwar noch ein junger Mann, aber sorgsam, fleissig, und voll guten Willen. Hr. Schröder hat Opern dichten lassen, und mit verschiedenen, rühmlich bekannten Componisten Verträge geschlossen, nach welchen sie 200, bis 250 Thaler für die Composition erhalten; und, wenn die Direction durch Verkauf an andere Theater einigermassen entschädigt, zugleich mit dem Dichter wieder in ihr Eigenthumsrecht eintreten, und zwar die Componisten mit zwey, die Dichter mit einem Drittheil der fernern Einnahme. Noch hat, ausserordentliche Fälle abgerechnet, keine deutsche Direction so viel für Dichter und Componisten gethan. Durch diese Einrichtung sind beyde gesichert, ihre Zeit und Kräfte nicht umsonst, noch für eine Kleinigkeit versplittert zu haben: und auch die Direction hätte sich gut gestanden, wenn alle Opern gefallen hätten. Bisher hat sie aber durch diese Einrichtung einen bedeutenden Verlust erlitten, denn zwey dieser Opern haben *nicht* gefallen.— Der erste Tenorist, Hr. Räder, konnte nicht eher, als Ende Aprils kommen. In der Oper: Im Trüben ist gut fischen (neu dialogirt und versificirt,) sang der zweyte Tenorist, Hr. Herzinger, den Verwalter. Seine ausserordent-

liche Furchtsamkeit schadete ihm: er gefiel nicht. Hierauf wurde die Preis-Oper: die Pantoffeln, mit Musik von Winter, auf die Bühne gebracht. Hier überschrie sich Hr. Herzinger und missfiel. Aber auch die Composition gefiel nicht; besonders fehlte es den komischen Partien an Leichtigkeit und lustiger Laune, und Hr. Schring ist nicht Schauspieler genug, sie ins Komische überzutragen. Jetzt kam Hr. Rader, gefiel als Belmont, vermochte aber nicht, jene Wintersche Oper zu erheben. Sie wurde seitdem nicht mehr gegeben. Der Componist hat versprochen, mehrere Stücke umzuschreiben. Einige Duette und Terzette, auch die Arien der ersten Sängerin, sind vortrefflich. Rader ist gewiss einer der besten Tenoristen in gewissen Rollen: aber zu allem Heroischen fehlt ihm Gestalt und Stimme. — Hierauf ward im May, Winters Maria von Montalban zum erstenmal gegeben, und mit allgemeinem Beyfall aller Verständigen und Gebildeten aufgenommen. Dennoch blieb bey viermaliger Vorstellung das Haus immer leer. Zur Ehre des guten Geschmacks wurde im Juny Glucks Iphigenia in Tauris zum erstenmal gegeben. Sie hat leider in der 2ten und 3ten Vorstellung das Schicksal der Mar. v. Montalb. gehabt. Im Anfange des July wurde Mad. Becker, ihrem Versprechen gemäss, erwartet: allein sie blieb aus, und man wird sie nun erst gegen Ende Septembers wieder sehen. Im July wurde Apollo's Wettgesang von Sutor mit Beyfall aller wahren Kunstfreunde zum erstenmal gegeben: aber das Haus füllete sich nicht. Es ist eine einnehmende, liebliche Composition, u. Raders Triumph: doch alles das konnte jenen Erfolg nicht abwenden. Im August kam Weigls Oper: das Dorf im Gebirge, an die Reihe: diese ist endlich (bis jetzt siebenmal) mit allgemeinem Beyfall und gut besetztem Hause gegeben worden — nicht eben wegen des vielen Anmuthigen u. Schönen darin, sondern weil der Schulmeister viele Späße macht. Auch das bekannte Liederspiel, Liebe und Treue, (im Juny zuerst gegeben,) ist gut aufgenommen worden. Den 3ten September wurde, Welcher ist der rechte? von Hrn. Cassing componirt, gegeben. Ungeachtet des Bemühens seiner Freunde fiel die Oper gänzlich. Und in der That, die Musik passt nicht zum Text, und hat einen durchaus eintönigen, düstern Gang. Um den Ausbrüchen von Parteyen zuvorzukommen, welche in dieser Zeit nur allzuschädlich werden könnten, sieht sich die Direction gezwungen, sie nicht mehr zu geben. — Von ältern Opern sind bis jetzt wieder auf die Bühne gebracht: Die Entführung aus dem Serail, der Maler Ostade, der Dorfbarbier, Camilla, der Schatzgräber, Adolph und Klara, der verliebte Werber, der kleine Matrose, der Unsichtbare, Axur, der Apotheker und der Doctor, das Waisenhaus, die Wegelagerer, Lodoiska, und D. Juan. — Mad. Becker wird, so viel bekannt, nach der Myrrha, als Emmeline auftreten, und die erste neue Oper, der Zweykampf mit der Geliebten, mit Musik von Spohr, seyn.

Berlin, d. 8ten September. Da in den letzten Monaten wenig vorgefallen ist, was auswärtige Leser interessiren könnte, habe ich meine Anzeigen zusammen kommen lassen. —

Den 18ten July, am Jahrestage des Todes der Königin Luise, war zum Besten des Luisenstifts und der Luisenstiftung eine Gedichtnisfeyer im Saale des königl. Schauspielhauses veranstaltet worden. Der Saal war zweckmässig decorirt; den schönsten Schmuck gab das vortreffliche Standbild der Königin als Urania im himmelblauen Felde mit goldener, über ihrem Haupte schwebender Sternkrone, von Wichmann. Ein Klaggesang mit Arien und Chören von Herklots, componirt von Weber, eröffnete die Feyer; dann folgten Glucks Psalm *de profundis*, das *Lauda* aus Hasse's Oratorium: die Pilgrime, und Webers Hymne an Gott; den Beschluss machte das vortreffliche *Domine, salvum fac regem*, Solostimmen und Chor mit Orchesterbegleitung. Tief gerührt verliess das zahlreiche Publicum den Saal. — Den 3ten Aug., am Geburtstage des Königs, gab man im Opernhause zum ersten-, und dann am 14ten zum zweyten- und wahrscheinlich letztenmale: Adelheid und Althram, lyrisches Drama in zwey Acten, aus dem Ital. des Romanelli frey übersetzt von Herklots, mit Musik von Simon Mayer. Das Sujet dieser schon ziemlich alten Oper ist höchstlangweilig; und die Musik fand man hier auch durch nichts

ausgezeichnet. Daher bemächtigte sich, trotz aller Bemühungen der Mad. Müller, (Adelheid), Dem. Schmalz, (Graf Althram) und des Hrn. Eunike, (Kaiser Otto) bald Langweile der, bey der ersten Vorstellung übersahlreichen Versammlung. Einige Entschadigung gewahrte das neue, auch seitdem noch einigemal mit vielem Beyfall gegebene Ballet: Apelles und Campaspe, oder die Grossmuth Alexanders, von Noverre. — Bey dem Mangel an neuen Werken entschädigen uns durch ihre Gastrollen Dem. Fischer, kais. königl. Hofsängerin aus Wien, Tochter unsers bekannten Veteranen, und Hr. Häser vom Breslauer Theater, denen wir Wiederholungen von mehreren vortrefflichen Opern verdanken. Dem. Fischer ist bis jetzt aufgetreten als Julia, (in Spontini's Vestalin,) als Emmeline, (in Weigls Schweizerfamilie,) als Antigone, (in Sacchini's Oedip zu Colonos,) und zweymal als Sophie (in Paers Sargines.) Schon aus den Berichten Ihres Wiener Correspond. kennt man die vortreffliche Sängerin; auch hier lässt man der reinen Intonation, dem grossen Umfang, (besonders in der Tiefe,) den herrlichen Mitteltönen, und der grossen Stärke ihrer Stimme volle Gerechtigkeit wiederfahren; auch an ihr oft zu lebhaftes Spiel, das aber in den spätern Vorstellungen mehr gemässigt erschien, gewöhnt man sich, und so sehen wir noch mehrern schönen Kunstgenüssen durch sie entgegen — zunächst künftigen Mittwoch, wo sie Glucks Iphigenia (in Tauris) geben wird. Hr. Häser ist bisher aufgetreten als Ubaldo, (in Paers Camilla,) als Pistofolos, (in Paesiello's schöner Müllerin,) als Figaro, (in Mozarts Hochzeit des Figaro,) als Azur, (in Salieri's Oper dieses Namens,) als Sargines, Vater, (in Paers Oper,) als Osmin, (in Mozarts Belmont und Constanze,) und als Micheli (in Cherubini's Wasserträger.) Seine Stimme ist schön, sein Ausdruck lebendig, sein Spiel nicht ohne Bildung: daher füllt sich, so oft er auftritt, das Haus. Auch ihn werden wir in Glucks Oper, als Orest, sehen. —

Unser Theater hat zwey neue Sänger engagirt, die Ihnen schon aus frühern Berichten bekannt sind: Dem. Emilie Schmidt und Hrn. Stümer, beyde Schüler des Hrn. Kapellmeister Righini. Ersterer hat als Sargines, Sohn, in Paers Oper sehr gefallen; ihr reiner Gesang und ihre leichten und fertigen Passagen erwarben ihr vielen Beyfall. Nur vermisste man Stärke der Stimme, (in den mehrstimmigen Stücken ward sie wenig oder gar nicht verstanden,) und Unbefangenheit beym Spiel. Hr. Stümer trat als Belmont in Mozarts Oper auf. Seine Stimme ist schön, deutlich, aber leider auch schwach. Den Mängeln im Spiel wird öftere Uebung und ein genaueres Studium unsrer Meister hoffentlich abhelfen. Mit allgemeinem Beyfall sang er eine eingelegte Arie, die ins Stück gehörige: Ich baue ganz auf deine Stärke etc. und mit Mad. Müller das schöne Duett im dritten Acte: Welch ein Geschick etc. Zu bedauern war es, dass die schöne Rolle Blondchens in den Händen einer Anfängerin, Dem. Gern, höchst unbedeutend erschien, und dass Pedrillo von Hrn. Stich gegeben wurde, dessen Kräfte und Anmassungen in keinem Verhältnisse stehen. Er kann nicht singen, höchstens declamiren. Viele Schönheiten der Musik gingen daher verloren, und manche Arien wurden gestrichen.

Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft bey Eröffnung ihrer Sitzung in S haffhausen den 21. August 1811. von H.G. Nägeli.

So finden wir uns nun, hergewandert aus der östlichen, südlichen und westlichen Schweiz, in dieser gelehrten, gastfreundlichen Schweizerstadt beysammen, erfreut durch den traulich-herzlichen Empfang, den uns schon vor einem Jahr in Luzern bey dieser Wahl des Versammlungsorts der verehrte Herr Rittmeister von *Ziegler* in der ihm so natürlichen Herzenssprache zusicherte. Geniessen haben wir schon die Freude des ersten Wiedersehens, und geniessen werden wir die köstlichen Stunden des Beysammenseyns im Kreise liebender Freunde, deren ganzes Wesen und Benehmen uns aufschliesst und darbietet, was je im geselligen Leben der Mensch dem Menschen seyn und leisten kann.

Welcher von uns, der in früheren Jahren öfter oder seltener hieher gereist ist, theilt nicht mit mir jetzt eine Empfindung von ganz anderer Art, als er damals hatte; wer erinnert sich nicht

der Bekümmernis, die der oft trübe Horizont des politischen Himmels erweckte, der Bekümmernis, jener mächtige Strom, der sie im gewissen Sinne vom vaterländischen Boden absondert, aber nicht trennt, könnte oder sollte Ursache seyn, dass ein mächtiger Arm sie von uns abreissen würde? Wer empfindet nicht jetzt doppelt, was wir an den Edeln verlohren hätten, und wer freut sich nicht eben so sehr auch des politischen Bandes, das uns noch heute gleich fest umschlingt? Mit solchen Empfindungen sey sie uns in diesem Kreise noch einmal begrüsst, die liebe Schweizerstadt *Schaffhausen*, die uns Schweizersinn und Vaterlandsliebe jederzeit kräftig pflegen und nähren half. Sie, die preiswürdige, hat uns nebst vielen andern trefflichen Männern denjenigen gegeben, der uns, mit stetem Rückblick auf Sitten, Wissenschaft und Kunst, die Thaten und Tugenden unserer Väter in dem klarsten Spiegel vorhielt, den, vom ganzen gebildeten Europa hochverehrt, kein gebildeter Schweizer ohne die tiefste Ehrfurcht nennen oder nennen hören kann: sie gab uns den unsterblichen *Johannes von Müller*; in ihrem Schoosse empfand sein Herz die ersten Gefühle der Vaterlandsliebe, in ihrem Schoosse lernte der Knabe einst lallen, er, der Frühreife, der als Jüngling schon mit seiner Beredsamkeit Männer hinriss, der als Mann mit der vollesten Jünglingskraft bis an sein Lebensende — wer erinnert sich nicht seines rührenden Testamentes? — Worte der Wahrheit und Weisheit, der Weltkenntnis und Menschenliebe aussprach in überschwenglicher Fülle; von dem man eben so sehr, als von irgend einem Weisen älterer oder neuerer Zeit sagen kann: „er redet noch unter uns, obwohl er gestorben ist," um so mehr es sagen kann, da sein noch lebender würdiger Bruder fortdauernd mit bestem Erfolg bemüht ist, die reichen Schätze seines Geistes und Herzens dem Vaterlande und der Nation zuzuwenden.

Würde mir etwas von jener Kraft, von jenem himmlischen Feuer zu Theil, das den Unvergleichlichen beseelte, wenn er von den Culturangelegenheiten seines Vaterlandes sprach, wofür sein edles Herz brannte: wie glücklich wäre diese Stunde für mich, wie unterhaltend für Sie, wie wohlthätig für unsere Bildungsanstalt! Würde mir etwas von seiner Weisheit zu Theil, womit er in seine historischen Darstellungen immer nur das Wissenswürdigste aushob: wie interessant müssten hier meine Worte im Gebiet einer Kunst ausfallen, die für uns alle so voll Interesses ist, die des Interessanten überhaupt so unendlich viel darbietet! Unendlich viel! Schon früher fand man, ja jederzeit empfand man es, dass diese Kunst vor allen andern dazu geeignet sey, alle Saiten des Herzens in Bewegung zu setzen, alle die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüths zu durchdringen, und zu umfassen; ja die Theorien der Kunstgelehrten räumten buchstablich dieser Kunst die Oberherrschaft über das menschliche Empfindungsvermögen ein. Was nun aber die Tonkunst auf einer frühern Culturstufe dem empfindenden Menschen war, das soll sie auf einer spätern dem denkenden seyn, das soll sie ihm werden. Ein Künstler jetziger Zeit darf es aussprechen: was bey unsern musikalischen Vorvätern eine ganz natürliche Einseitigkeit war, das wäre bey uns eine verwerfliche. Wir sollen die Eindrücke der Tonkunst nicht so fast sinnlich auffassen, wir sollen sie vielmehr geistig betrachten lernen. Eben weil die Tonkunst der sinnlichen Natur des Menschen schon so viel darbietet, so hatte sie lange, sogar in den Augen der Gelehrten, nur für die Gefühlsnatur entschieden grossen Werth, geringern aber für den Geist. Und in der That musste erst eine Läuterung der Gefühle, zum Theil durch anderweitige Aufklärung, vorhergehen, ehe die geistige Anschauung und Erkenntnis möglich war.

Uns ist sie nun möglich. Wir werden sie in unserm Kreise, in unserm Vaterlande, wir werden sie unter unsern Zeitgenossen verwirklichen helfen. Ganz fühle ich in diesem Augenblicke die Wichtigkeit meiner Stellung — ich darf sagen, die Würde meines Berufs, als Künstler zu Künstlern und Kunstfreunden über die Angelegenheiten und Aufgaben unserer Kunst zu sprechen. Sie, meine Herren, die Notabeln der musikalischen Schweiz, werden meine Rede würdigen, werden ihren Inhalt prüfen, werden dessen Anwendbarkeit auf unsere Bildungsanstalt erwägen; und dass wir uns in keinem Falle missverstehen werden, das verbürgt mir die Einheit

unsers Wollens, die der Anstalt ihr Daseyn gab, und die Uebereinstimmung unserer Gesinnung, die ihr Gedeihen giebt.

Zwar nicht alles, was dem Künstler, der in seiner Kunst lebt, wichtig ist, interessirt auch diejenigen, die sich aus dem Gedränge des bürgerlichen Lebens nur bisweilen in die heitern Regionen der Kunst flüchten, um da Erholung und Ergötzung zu suchen, und so gestärkt wieder zu ihrer bürgerlichen Pflichterfüllung zurückzukehren. In Ihnen aber, verehrteste Kunstfreunde! kenne und schätze ich, nebst dem wirklichen Künstler von Beruf, lauter solche Dilettanten, die mit der Kunst nicht blos eine laue Liebhaberey treiben; Schweizer, die, mehr treuherzig als galant, die Kunst von Herzen lieb haben, und daher auch, eben weil sie ihnen Herzenssache ist, die Befriedigung ihrer Kunstliebe mit mancherley Unbequemlichkeit erkaufen, denen sogar mühsam schnelle Tagreisen nicht zu viel sind, um die Stunden der Kunstpflege und des Kunstgenusses vereint so verleben zu können.

Ihrer Aufmerksamkeit, Verehrte! bin ich gewiss, wenn ich es versuche, aus dem grossen und weiten Gebiete der Kunstgeschichte diejenigen Momente auszuheben, die mir als die lichtesten Puncte erscheinen, woraus wir uns die kunsthistorischen Ereignisse und Erzeugnisse erklären, und so, der zuverlässigsten Lehrerin und Führerin, der Geschichte, vertrauend, die möglichst fruchtbare Nutzanwendung für unsere Bildungsanstalt herauszuziehen suchen.

Es versteht sich, dass ich mit dieser historischen Skizze, die hier nicht anders als aus flüchtigen Umrissen bestehen kann, mich so wenig auf das Allgemeine der Tonkunstgeschichte aller Zeiten und Völker ausbreiten, als auf die Geschichte unsers, historisch betrachtet, kleinen Ländchens einschränken darf. Bekanntlich haben wir uns, wenn von Künsten und Wissenschaften die Rede ist, als einen integrirenden Theil der deutschen Nation zu betrachten. Ehre genug für uns, dass wir uns sagen können: wir haben immerhin und jederzeit nicht blos empfangen, sondern auch gegeben; und wenn gerade die Tonkunst nicht eben das Culturfach ist, welches durch uns Schweizer auch für die deutsche Nation bearbeitet wurde, so sind dagegen im Verhältnis einer so kleinen Provinz zu einem so grossen Reiche die Beyträge zur Nationalbildung, die seit *Bodmer* und *Haller* bis auf *Pestalozzi* u. *Fellenberg* von der Schweiz aus geleistet wurden, eine vollgültige Compensation. Und vielleicht ist eben unsere Anstalt, welcher wir ja, nach dem Buchstaben unserer Verfassung, die Kraft beymessen, vaterländisches Talent zu wecken und zu heben, das Mittel, zugleich auch der deutschen Cultur der Tonkunst einigen Vorschub zu leisten, und uns, wenn ich so sagen darf, musikalisch in die Reihe der Activstaaten zu stellen, oder vollends, wenn ich wirklich nicht träume, für eine neue Kunstperiode von den ersten Anklängen welche anzustimmen, gleichwie einst für die ersten Zeiten der Minnesänger, nach unsers *Müllers* interessanter Beschreibung, durch unsern *Manasse* geschehen.

Das musikalische Alterthum aber, worauf ich jetzt Ihre Blicke richten möchte, soll für sie kein veraltetes seyn. Jeder von Ihnen hat wol auch schon, öfter oder seltener, etwa in einem schweizerischen Kloster, solche Musik ausführen gehört, wol gar selbst ausführen geholfen, die man die alte zu nennen pflegt. Ja, die Sache liegt uns noch näher: in unserer Musik von 1809 haben wir alle mit Interesse jenen alten Psalm von *Händel* mit ausgeführt und angehört. Nur von solcher alten Musik, die, noch nicht völlig hundertjährig, aus dem Standpunct der allgemeinen Culturgeschichte betrachtet, freylich auch zur modernen gehören würde, habe ich Ihnen zu sprechen. Ein Rückblick auf diejenige Kunstperiode, worin uns *Händel* als einer der Repräsentanten erscheint, reicht hin, um zu den Kunsterscheinungen der Jetztwelt ein Gegenbild herauszufinden, und uns zu einem Vergleichungspunct zwischen der Musik des 18ten und derjenigen des 19ten Jahrhunderts auszumitteln, der uns leicht und sicher zu den Erörterungen führt, deren wir hier bedürfen.

Alle und jede Kunst dehnt sich, von ihrem ersten Emporkeimen aus dem Kindesalter einer Nation bis zur Zeit ihrer Reife, immer nach zwey Polen aus: einerseits trachtet oder strebt sie, bewusst oder unbewusst, das Allgemeine der Weltanschauung oder des Menschenlebens

anzudeuten oder darzustellen, zu schildern oder auszudrücken; andrerseits ist das Individuelle des einzelnen Menschen, das Concrete des menschlichen Daseyns, ja jede specielle Ansicht oder Empfindung des einzelnen Individuums, sowol Mittel als Ziel ihrer Wirkungen. Ueberall sehen wir in der Culturgeschichte der Völker, bey denen die Kunst im Werden und Gestalten begriffen ist, entweder das eine, oder das andere vorherrschen, und nur wenn die Kunstentwickelung einen namhaften Grad erreicht hat, finden wir an ihren bessern Producten das Individuelle im Allgemeinen offenbar auch enthalten, so wie wir auf der andern Seite in den individualisirten Producten die Hindeutung aufs Allgemeine auch nie vermissen.

Da ich nun, erwähntermaassen, voraussetzen darf, dasjenige, was Sie hin und wieder von jener alten Musik kennen gelernt, werde Ihnen hinlänglich in Erinnerung seyn, so will ich auch, um den Gang meiner Untersuchung nicht unnöthigerweise zu verhüllen, um überhaupt auf dem kürzesten Wege zum Ziel zu gelangen, gleich aussprechen, um welcherley Untersuchung es uns hier eigentlich zu thun seyn muss. Wir haben zu untersuchen, ob und wie dort, in der Periode der alten Musik, die wir ungefähr in die Mitte des vorigen Jahrhunderts setzen müssen, das Allgemeine der Kunstbildung über das Individuelle, oder umgekehrt — ob und wie hier in unsrer Gegenwart das eine über das andere vorherrschend erscheine; und sollte sich etwa aus der Vergleichung der alten Musik mit der neuen gerade das umgekehrte Verhältnis ergeben, so nämlich, dass dasjenige, was dort vorherrschte, hier zurückgetreten ist, so hätten wir den Culturgang zu untersuchen, der dieses Verhältnis allmählig umgestaltete, bis zu seiner endlichen Umkehrung.

Das Allgemeine kann über das Individuelle vorherrschen zunächst in den Werken der Künstler selbst, sodann in der Ausübung der Kunst im Leben, in der Art und Weise nämlich, wie der Künstler bey seinen Kunstgenossen practisch Eingang suchte, oder wie diese sich nach freyer Wahl, nach Gewohnheit oder Mode, unter den Einfluss der Kunst stellen. Wir wenden dies auf unsere Kunst an.

Der Tonkünstler, der fürs Allgemeine der Kunst zu wirken strebt, wird als Componist immer so viel als möglich grosse, ausgebreitete Werke schaffen wollen, worin er sein ganzes Kunstvermögen entfalten kann; dem Inhalt nach werden es solche Werke seyn, die sich für die öffentliche Darstellung im Grossen eignen, der Form und dem Styl nach solche, die zu ihrer angemessenen Ausführung ein grosses Personal erfordern. Als practischer Künstler wird er immer trachten auf eine *Menge* einzuwirken, was, wenn es ächt künstlerisch seyn soll, nur durch Schulbildung möglich ist.

Der individualisirende Künstler hingegen wird als Componist solche Werke hervorbringen, die hauptsächlich auf die individuelle Ausübung berechnet sind; als practischem Künstler würde ihm die persönliche Ausübung der Kunst über alles gehen.

Einseitige Künstler der ersten Art werden die practische Ausübung der Kunst für sich gering schätzen, wo nicht gänzlich verachmähen; einseitige Künstler der letztern Art werden unablässig nach Virtuosität ringen, und kein höheres Ideal des Künstlerlebens kennen, als Virtuose zu seyn.

Jene Alten nun, die wir jetzt als unsre Classiker verehren, waren beynahe ausschliessend Organisten oder Cantoren. Die Schulbildung und die Kirchenmusik war das Element, in welchem sie lebten. Nur dem einen und andern gelang es, wenn er einmal als Kirchencomponist sich hervorgethan hatte, in den Dienst eines Fürsten zu treten, oder eine Anstellung in irgend einer ehrbaren Reichsstadt zu erhalten. Auch dann aber blieb die Kirchenmusik der Mittelpunct ihres künstlerischen Wirkens. Mancher war auch in der religiösen Ausübung seiner Kunst so irdisch selig, dass ihm seine Cantor- oder Organistenstelle zeitlebens gnügte. So lebte und starb der grösste aller Tonkünstler, *Johann Sebastian Bach*, als Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. Das Hervortreten mit ihrer eigenen Person war jenen Künstlern bey weitem noch nicht so zur Natur geworden, wie nachher ihren Enkeln. Von *Bach* wissen wir aus *Forkels* interessanter Erzählung, dass er einmal bey *Friedrich dem Grossen* auf

Besuch war. Wohl ein würdiger Besuch eines so königlichen Künstlers bey einem so kunstliebenden König! Von *Händel* und *Stolzel* wissen wir zwar, dass sie auf Reisen gingen, aber mit der künstlerisch grossen Unternehmung, ihre Kirchenwerke bey fremden Nationen auszuführen, bey denen sie ohne die persönliche Gegenwart der Autoren nicht zur Ausführung, vielleicht nicht einmal zur Kunde gekommen wären.

So war das vorige Jahrhundert in seiner ersten Hälfte — genauer gesprochen, der Zeitraum von den zwanziger bis zu den sechsziger Jahren, reich an grossen Kunsterscheinungen, an Meistern, welche die Kunst, in einem höchst imposanten und äusserst vielseitigen Kirchenstyl ausgeprägt, zu einer erstaunlichen Höhe emporgehoben hatten.

Betrachten wir aber die historische Gegenseite dieser Kunstbildung, so müssen wir in Wahrheit gestehen, dass diesen Künstlern das Individuelle bey weitem nicht in gleichem Verhältnis gelang, wie das Allgemeine. Nicht allein die sogenannten Galanteriestücke dieser Künstler, bis auf *Joh. Seb. Bach*, exclusive, sondern auch die Solosätze in ihren grossen Kirchenwerken erscheinen nicht etwa erst uns veraltet: sie sind es schon seit zwey oder drey Decennien. Ja, wenn man irgendwo in jener Kunstperiode ächte individualisirte Kunst suchen will, so findet man sie eher noch in den Volksmelodien, etwa in denjenigen, die erst noch in den siebziger Jahren *Nicolai* in Berlin in einem Almanach altdeutscher Volkslieder gesammelt hat. Doch muss man gestehen, dass der Volksgesang des 18ten Jahrhunderts in seiner ersten Hälfte, wenn nicht das Meiste verloren gegangen ist, in jeder Hinsicht gering war; die Deutschen jener Zeit hatten hin und wieder, so wie auch wir Schweizer, Provinzial- aber wenige National-Gesänge überhaupt sind genug Spuren vorhanden, dass die Nation, mit Ausnahme der Gegenden oder Ortschaften, wo etablirte Cantorate oder Kirchenmusiken höherer Art und Kunst sich fanden, im Allgemeinen ziemlich stumm war. Und untersucht man noch dazu die Texte jener Volkslieder, so findet man vollends, dass sich jener Volksgesang zu jener Kirchenmusik ungefähr verhielt, wie zum Odeum die Taberne. Andre Kunstgattungen oder Zwischenstufen der Kunstbildung waren entweder noch fast gar nicht vorhanden, höchstens hatten die Residenzen ihre Oper, und die Höfe ihre Kammermusik; das Theater- und Concertwesen aber war noch bey weitem nicht für das Publicum da.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

1. *Il Sogno, der Traum* — — und
2. *L'amor timido. Furchtsame Liebe. Beyde von Metastasio, nebst deutsch. Uebersetzung, für eine Singstimme, mit Begl. des Pianoforte, comp. von Schlett.* Leipzig, b. Breitkopf und Härtel. (Preis jedes Stücks 8 Gr.)

Zwey Kleinigkeiten, aber in ihrer Art so ausgezeichnet, dass Niemand, der noch einfachen, zarten, ächt italienischen Gesang, sorgsame und verständige Behandlung eines schönen Textes, und leichte, aber hinlängliche und bezeichnende Begleitung, schätzt und liebt, sie übersehen darf. Die bekannten lieblichen Gedichtchen sind in der passenden Form der sonst so fleissig bearbeiteten italien. Cantatine behandelt: begleitetes Recitativ wechselt mit Arioso. Cavatine und kleiner Arie, alles den Empfindungen, die in den Worten liegen, angemessen, und mit erfahrner Kunst und ausgebildetem Geschmack zu einem lieblichen Ganzen verbunden. In der Schreibart nähert sich der Componist Winter'n vielleicht am meisten. Auszuführen ist alles leicht: aber es will mit Seele und Delikatesse vorgetragen seyn, wo es dann seine Wirkung gewiss nicht verfehlen wird.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten October. Nº. 40. 1811.

Nägeli's Anrede an die schweizerische Musik-Gesellschaft.

(Fortsetzung aus der 39sten No.)

Folgen Sie mir nun, Verehrte! bey der noch interessantern Untersuchung, wie die Tonkunst auf den verschiedenen Wegen, oder Umwegen, der Individualisirung ins Leben eingriff, wie sie nach und nach in den geselligen Kreisen befreundet, in den häuslichen einheimisch wurde, bis sie endlich unter den Fachern der Erziehung und Bildung ihre ehrenvolle Stellung einnahm, die sie nun überall, wo Bildung herrschen soll, behauptet.

Welches sind wol die preiswürdigen deutschen Künstlerindividuen, die hier in der Culturgeschichte vor allen andern vorleuchten? — Die Muse der Geschichte winkt mir, noch einmal den über alle Vergleichung grossen *Johann Seb. Bach* zu nennen. Ist es nicht der allerschönste Zug der Künstlergeschichte, wenn nachgewiesen werden kann, dass die Individualisirung der Kunst wesentlich von Einer Künstler-Familie, einer Familie im engsten Sinne ausging; dass, so zu sagen, der künstlerische Haushalt dieser einzigen Familie zu einem fortwirkenden Segen für die ganze musikalische Welt wurde? Ist es nicht ein schöner Triumph der Humanität, dass der überschwenglich fruchtbare Künstler auf eine ewig denkwürdige Weise der Künsterzieher seiner leiblichen Kinder war; dass er einen seiner Söhne zu einem mächtigen Helden der Kunst emporhob, der in ihrem unermesslichen Reiche die neuen Bahnen brach, worauf seine Nachfolger mit so fruchtbarem Erfolg nun fortwandeln? Glauben Sie nicht, Verehrte, ich verliere mich in Uebertreibungen, etwa um meine Rede mit überraschenden Zügen zu schmücken. *Carl Philipp Emanuel Bach* war der erste grosse, ja überlegene Künstler, durch den die Tonkunst auf ihrem eigensten Boden mit unbeschreiblichem Erfolg individualisirt wurde. Bey der durchaus exemplarischen Erziehung, die ihm sein Vater gab, wurde die künstlerische Erziehung in die leibliche ganz und gar verwebt, und das Product dieser Erziehung war ein auch im Fleisch und Blut gestalteter Künstler: ein *Virtuose*.

Bekanntlich waren die harmonieführenden Instrumente, Orgel und Klavier, die Instrumente dieser Künstler, zu denen einst die Künstlerwelt von halb Europa wallfahrtete. So wie nun *Seb. Bach* in seinen individualisirten, durch ein Individuum auszuführenden Solostücken fast immer auf Vollstimmigkeit und Vollgriffigkeit ausging, indem er das möglichste Maximum auch von physischer Kraft der Kunst dargebracht wissen wollte, so dass bey seinen Orgelwerken auch die Füsse Virtuosengewandtheit und fast Fingerschnelligkeit gewinnen mussten, und daher auch Ideenreichthum und Fülle des Ausdrucks alle seine Werke charakterisirt — so ist hingegen bey *Emanuel* die aufs ausserste getriebene *Verfeinerung* der herrschende Charakterzug seiner Solostücke. So geistig, so zart, so in Aether gehaucht, existirt in aller Welt keine Musik, wie seine Klaviersonaten, Rondos und Phantasien aus der Periode seiner Reife. Ganz angemessen ist es auch, dass er sich dazu dasjenige Tasteninstrument wählte, das den feinsten, wirklich auch schwachsten Klang hat: das Klavichord. Er bedurfte, so zu sagen, eines Minimums von Materie, um ein Maximum von Geist zu offenbaren. Eben so charakterisch ist es, dass man noch dabey seine Compositionen auf eine für jene Zeit unerhörte Weise so häufig mit Pausen durchschnitten findet. So führt er den Hörer momentan

in sein Innres hinein, entbindet die Phantasie, erleichtert ihr Spiel, und macht es geistiger. Eine solche Entbindung, Erleichterung, Vergeistigung der Phantasie theilte sich durch *Bachs* hohen Genius allen Künstlernaturen in dem Grade mit, als sie empfänglich und idealisch waren. Es würde genügen, hier *Haydn* zu nennen, dessen Genie eben dadurch entzündet wurde. Längst schon haben die Kunstgelehrten gewusst, was die Welt vielleicht mit Verwunderung in *Haydn's* Biographie liest, die Worte nämlich, die ihm wahre Ehre machen: „Alles, was ich weiss, habe ich von *Emanuel Bach*." Vollends beurkundet die Allgewalt der *Bachschen* Muse, dass Künstlerindividuen von der allerverschiedensten Art dadurch ergriffen wurden — z. B. der Opern-componist *Gluck*, der Harfenvirtuose *Krumholz*, der Flötenspieler *Dülon*. Und wenn es der Zeugnisse jetztlebender Künstler von grossem Einfluss bedürfte, so könnte ich unter meinen persönlichen Bekanntschaften *Clementi* und *Pleyel* anführen, aus deren Munde ich die dankbare Anerkennung der vorleuchtenden Grösse *Emanuel Bachs* selbst vernahm.

Wenn wir nun aber die Individualisirung deutscher Kunst hauptsächlich von *Eman. Bach* ableiten, so müssen wir nicht vergessen, dass unser Deutschland unter dem steten Einfluss benachbarter Nationen stand, die in manchem Culturzweige, vielleicht überhaupt in der Civilisation, vorgeeilt waren. Die italienischen Zugvögel brachten uns ihren modernen Sologesang, der von einem Zeitraum zum andern immer wieder anders individualisirt erschien; und von den Franzosen erhielten wir die Operette: und so wie immer, wenn eine Nation von einer andern positive Bildung empfängt, etwas Schiefes mit unterläuft, das nicht passt, und sich mit dem Eigenthümlichen nie recht vermählt, so rang auch hier der Genius deutscher Kunst mit den fremden Göttern, rang ihnen, mit verschiedenartigem Erfolg, vielerley Gutes ab, und liess sich vielerley Böses aufdringen; und aus diesem Ringen entsprang die vielgestaltige Kunstwelt, und in derselben die Etablirung und Verallgemeinerung des Theater- und Concertwesens, brachte die Künstler mit dem Publicum in tausendfache Berührung, setzte aber auch allerwärts die Individualität auf den Thron.

Es reicht hin, diese Kunstperiode, in welcher wir alle aufgewachsen, die die ältesten von uns entstehen sahen, in wenigen Zügen zu schildern. Wenige Künstler schränkten sich mehr auf die stille Wirksamkeit ein, ihre Kunsterzeugnisse aus der Stille des Privatlebens in die Welt hinauszusenden. Fast alle wollten darstellende Künstler seyn; sie fühlten den Beruf oder das Bedürfnis, mit ihrer Kunst persönlich vor der Welt zu erscheinen.

Wer erscheinen will, zumal vor einer Menge, als der alleinige Gegenstand ihrer Beschauung und Ergötzung, muss vor allem durch ein ungewöhnliches Maas von Kraft imponiren, muss durch Eigenthümlichkeit anziehen, muss, wo möglich, durch Charakter und Haltung fesseln, und durch Gewandtheit und Grazie vollends einnehmen. Dies sind so ungefähr die wenigen scheinbaren Charakterzüge der Virtuosenwelt. Alle wollen durch Steigerung ihrer physischen Kraft zu Kunstmitteln, hier durch Stärke des Arms, dort durch Verlängerung des Athems, durch Ausdauer in ermüdendem Passagenspiel, wollen durch Erfindung in ihren Werken und durch ästhetische Uebereinstimmung ihres Vortrags mit dem Product — und jeder will, so viel immer möglich, durch ein eigen Genre wirken.

Hier springt alsobald in die Augen, dass und warum auf diesem Wege die Instrumentalmusik über die Vocalmusik erhoben werden musste. Die Menschenstimme hat ihre natürlichen Schranken, in Hinsicht auf Tonumfang, Stärke und Geschwindigkeit. Und so sehr auch die Sangvirtuosen sich anstrengten, diese Schranken durch die sogenannte Bravourkunst zu erweitern, und so sehr diess ihnen auch gelungen ist, so unendlich weit haben die Instrumentalkünstler sie dennoch übersprungen, die noch überdies, wenn sie für die Entwicklung ihrer Virtuosität ein harmoniefuhrendes Instrument wählen, den incalculabeln Vortheil haben, gleichzeitig allein zu leisten, was nur einer Pluralität von Sängern möglich wäre.

Es springt ferner in die Augen, dass und warum die Virtuosen der Bogeninstrumente sich

über alle andern, was individuelle Kraftäusserung betrifft, zu erheben vermochten. Nach der Natur dieser Instrumente kann die ganze physische Kraft zur geistigen Ausübung und Darstellung der Kunst oder des Kunstwerks verwendet werden. Das thut die Gewalt des Arms. Durch die Gewalt des Arms wird hier die Kunst, wie nirgends, verlebendigt; ja es ist zum Erstaunen, was die *Viottische* Schule hierin geleistet hat und noch immer mehr leistet; es ist der allermerkwürdigste Zug der Individualisirungsgeschichte der Kunst, wie sich hier der Bogenkünstler über eine ganze volle Tonwelt triumphirend erhebt. Man betrachte nur die Form eines modernen Violinconcerts. Ein pompöses *Tutti* mit vollestem Orchester, so imposant, als es der Künstler zu erfinden vermag, geht in aller Ausführlichkeit vorher. Das Solo beginnt, und der Solospieler offenbart alsobald eine Himmelskunst, so voll Leben und Fülle, Kraft und Feuer, dass das Tutti, so zu sagen, noch ehe die Schattenpartie zum Gemählde ausmacht. Und was noch dabey das merkwürdigste ist, so wirkt diese Kunst grossentheils in einer solchen Tonhöhe, wo die andern Instrumente entweder gar nicht hinreichen, oder nur dünne, ästhetisch wirkungslose Töne haben; woraus eben erhellet, dass die geistige Wirkung der Töne nur durch das Uebermaass von physischer Kraft so verlebendigt werden kann.

So, durch die Cultur der Bogeninstrumente, kam ein vielfach erhöhtes Leben in das Musikwesen hinein; ja die Welt kann es den Virtuosen dieses Faches nicht genug danken, dass selbst die Componisten von ihnen erst recht effectuiren lernten. Selbst *Mozart*, der effectuirendste aller Orchestercomponisten, hat unverkennbar vieles den ausübenden Meistern dieser Kunst abgelauscht; und es ist bekannt, dass selbst die Menschenstimme durch nichts so sehr gehoben und getragen wird, als durch die moderne, namentlich die *Mozart*sche, Instrumentation der Bogeninstrumente.

So gross, so höchst wirksam und bildend aber dieser für die Kunst durch Individuen errungene Vortheil ist, eben so gross, so höchst missbildend ist dasjenige, was eben auch durch Individuen, und zwar durch eine grosse Zahl von Individuen, in der Welt geleistet wird: ich meine die *herumreisenden Virtuosen*.

Soll ein Virtuose für die Kunst wohlthätig wirken, so muss er, um es kurz zu sagen, schon durch sein humanes Benehmen, und durch Worte, hauptsächlich durch die Art und Weise, wie er von der Kunst spricht, interessiren, und so Interesse für seine Kunst selbst erwecken; bey der wirklichen Ausstellung muss ihm obliegen, wo möglich, neue, gute Kunstwerke darzustellen, oder, wo nicht möglich, die schon bekannten vermittelst seines künstlerischen Vortrags in neuem, schönern Lichte darzustellen — kurz, man muss von ihm sagen können: als Mensch weiss er schon die Herzen des Menschen anzuziehen, als Künstler halt er sie fest.

Wie entsprechen nun die Virtuosen diesen einfachen Forderungen? wie kommen sie zu uns?

Gewöhnlich eröffnen sie uns ihr Wollen nicht einmal als Wunsch; sie kommen kurz und gut; sie kommen und wollen Concert geben. Gewöhnlich ist ihre Frage nicht eine Nachfrage nach dem Zustande der Kunst an diesem neuen Orte, sondern bestimmt die, ob was zu machen sey. Schon beym Ankommen wollen sie ihr Fortkommen gesichert wissen, und mancher dieser freyen Künstler gesteht auch gleich sein Bedürfnis ein, wenn nicht etwa schon das Aeussere seines Anzugs das Geständnis überflüssig macht. Ist dann wirklich was zu machen, d. h. kömmt es zu einem Concert: was ist dann das Gewöhnliche an diesen Künstlererscheinungen? Zuförderst muss bemerkt werden: nicht der zehnte dieser Künstler ist Vocalkünstler. Hingegen Instrumental-Virtuosen, fast auf allen üblichen Instrumenten, vom Gelichter derjenigen Klavieristen, die schon *Sebastian Bach* Klavierhusaren zu nennen pflegte; Süsslinge, noch zerschmelzender als ihre Töne; Schwächlinge, die nicht einmal aufrecht stehen können, und in ihrem Körper so wenig Takt und Haltung haben, als in ihrem Spiel. Und was für Musik produciren sie gewöhnlich, in den Sälen, die sonst von *Haydns* und *Mozarts* Prachtwerken wiederhallen? Concerte, von sich; Variationen, auch von sich; Divertissements, kurzweilige, auch von sich; Concertantstücke sogar, dass sich der Himmel erbarmen möchte, auch von sich: alles, wie

wie natürlich, mit Ansprüchen auf grossen Applaus, der ihnen auch nicht entgeht, wenn sie eine noch so elende Composition schön oder brillant vortragen. So sehr hat die grosse Schaar dieser Kunstverbreiter den Sinn und Geschmack unzähliger Dilettanten und Ortschaften verdorben, dass man wenigstens an Ort und Stelle der Ausführung, also eben da, wo die Kunst ins Leben tritt, die Ausübung höher achtet als die Erfindung, den Spieler höher als den Componisten! Natürlich giebt es Ausnahmen, giebt auch für uns Schweizer glänzende Ausnahmen. Niemand wird den trefflichen *Libon* aus Paris, den eben so trefflichen *Kreutzer* aus Wien, von dem wir mit Freuden vernehmen, dass nun die stärksten Bande ihn an die Schweiz fesseln, ferner gewisse Künstler der Munchner, auch der Stuttgarter Capelle, die uns zu besuchen pflegen, in diese Klasse stellen. Aber ich frage Jeden, ob nicht auf Einen Virtuosen, der ihn erfreut, immer mehrere kommen, die ihn ärgern? Man bemerke auch wohl dass gerade die bessern Künstler seltener etwas von sich spielen, desto öfter Werke grosser Meister. Ja es ist fast allgemein ein Merkmal der Elendigkeit, wenn *die* Künstler, wie wir sie in unsern Schweizerstädten gewöhnlich zu erwarten haben, sich gleich mit ihren eignen Producten brüsten. Welch eine Schiefheit, dass heut zu Tage fast jeder meint, er müsse Compositeur seyn: ja, das sey ihm nothwendig mit der Virtuosität auch gegeben! Und dennoch ist es so. Auch der Erbarmlichste glaubt wenigstens etwas leisten zu müssen. Einen der letzten dieser Herren, der in Zürich Concert gab, fragten wir nach Endigung des ersten Acts, ob er denn nichts von sich spiele — „O ja," erwiederte er: „ich verspar's aufs Ende, dann kommt von mir ein Potpourri vor nach Rochus Pumpernickel."

Solcherley Pumpernickeleyen giebt es in der neuern Virtuosenwelt unzählige. Keine Operette ist so trivial, vom Neusonntagskind oder dem Donauweibchen bis auf Rochus Pumpernickel, und kein Lied ist so gemein, vom Vetter Michel bis auf die neusten Wiener und Tyroler Liederscherze, das nicht einem oder mehrern Virtuosen Stoff zu einer Concertunterhaltung gegeben hatte. Mit solchem Unfug haben sie aber auch den Künstlerstand zum Theil um die Achtung gebracht, die ihm die Welt schuldig ist; haben zugleich das gesellige Leben, wie es in der Kunst seyn, und durch die Kunst erhöht werden soll, theils gestört, theils verunedelt — sie sind häufig Schuld, was Auswahl und Anordnung der Musik betrifft, an der schlechten Einrichtung der Concerte, und, im Allgemeinen gesprochen, an dem zunehmenden Verfall des Concertwesens in den neusten Zeiten. Und man glaube ja nicht, die guten Virtuosen halten, in den mittelbaren Wirkungen aufs Publicum, den schlechten das Gleichgewicht. Die guten greifen bey weitem nicht so ins Leben ein, wie man glauben sollte; sie eilen gewöhnlich nur den grossen Städten zu, wo andre gute auch sind, und der Zusammenfluss aller Lebenskünste und aller Lebensgenusse ohnehin die Wirkungen der Tonkunst schmälert. Ja auch die guten, die wahrhaft grossen Virtuosen, fangen da an, der Kunst im Grossen schädlich zu werden, wo das Individuelle auf Unkosten des Allgemeinen erhoben wird, welches der Fall, ja ein untrügliches Kennzeichen ist, wenn das Publicum lieber Virtuosen hört, als ganze Musikwerke, wenn man in den Concerten überhaupt die morceaux d'ensemble nur geringer oder gar keiner Aufmerksamkeit würdigt, wenn sogar der wirkliche Mangel an Aufmerksamkeit fast zur Unsittlichkeit verleitet, wobey nur allzuhäufig die einen Zuhörer mit ihrem Geschwätz und Geräusch die Genussstörer der andern sind. Zu diesem allen kommt noch, dass in der Virtuosenwelt die grossen Tonkünstler auch erscheinen, wie — etwa in frühern Zeiten — die grossen Staatskünstler und die grossen Kriegskünstler: als eben so grosse Sünder: sie versündigen sich an dem Edelsten, das der Mensch in der geselligen Welt haben kann, an dem schönsten Eigenthum, das ihm zur Aufschliessung eines menschenliebenden Herzens, und zur Beförderung der Menschenliebe von der Vorsehung zu Theil werden kann: an der *Menschenstimme*. Solche Sünder sind die Instrumentalkünstler vom ersten Range, die sich den Vocalkünstlern auch nur vom zweyten Range in den Weg stellen: denn die herrlichste Instrumentalmusik verliert ihre anerkannte Hoheit und Würde, sobald sie den Gesang verdrängt; ja

dieses Verdrängen ist in unserm Gebiete recht eine Sunde an dem heiligen Geist der Kunst, woran auch die Componisten Antheil nehmen, die in ihren instrumentirten Vocalcompositionen die Stimme mit einem oder mehrern Instrumenten so concertiren lassen, als ob sie auch eins wäre, die vollends in den Chorsätzen alle Instrumente so sehr als möglich zu obligiren trachten, und sie absichtlich über die Stimme herrschen lassen, um mit Instrumentalpomp und Kunstreichthum aller Art die erstaunten Hörer zu bezaubern.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag. Halbjährige Uebersicht. — Ich habe eine so lange Zeit zusammenkommen lassen, weil während derselben in unserer musik. Welt nur weniges vorgefallen ist, das länger, als den Moment, und auch Entfernte, hatte interessiren können. Dies Wenige sey hier nachgeholt, das Theater aber ganz übergangen. Mad. Fischer ist abgegangen, und dadurch, so wie jetzt durch die Krankheit der Dem. Müller, sind alle bedeutendern Opern zerrissen; es wird fast nichts von Opern gegeben, als W. Müllersche Zaubereyen und dergl.

Der grösste Theil des Winters hatte uns von würdigen und erfreulichen Productionen nicht viel dargebracht: erst mit der Fastenzeit wurden wir in diesem Betracht bereichert, und zwar so, wie wir uns dessen lange nicht erinnern.

Einem Manne von fürstlicher Geburt und ästhetischem Sinn verdanken wir die angenehmsten Stunden. *Anton Isidor*, Fürst von *Lobkowitz*, veranstaltete auf Subscription vier auf einander folgende Concerte zum Besten einer Waisen-Erziehungsanstalt. Es wurden blos einzelne, oder Bruchstücke, sowol älterer, als neuerer Tonkünstler, in dem, für die Musik so äusserst günstigen Redoutensaale gegeben. Mehrere Künstler und Dilettanten boten mit Vergnügen ihre Talente für den wohlthätigen Zweck dieser Veranstaltung dar. Alle aufgeführte Stücke hier aufzählen, hiesse Zeit und Raum verschwenden; es wird genugen, davon nur einige, weniger oder gar nicht bekannte, erwähnt zu sehen. Mit Vergnügen hörten wir wieder einmal die Symphonie aus C dur von Hrn. *Wittasek*, dem die Direction dieser musikal. Academien übertragen war. Sie ist in einem edlen, einfachen, und eben daher fasslichen Styl geschrieben; die Instrumentation natürlich, ohne Ueberladung, und doch nicht monoton. Das Andante (F dur) ist in der That vollendet. Eine Ouverture von *Rössler*, auch unbekannt, wurde gleichfalls mit Beyfall aufgenommen. Sie ist besonders gefällig, auf Effect berechnet, und übrigens ganz in der Weise dieses braven Componisten. So sehr uns diese beyden Producte ergötzten, so sehr missfielen den Kennern einige andre. Die Ouvertüre von Hrn. *Heiss*, in Diensten des Fürsten von *Lobkowitz*, ist, trotz ihrer grossen Pretension, ein breites Nichts. Doch möge dieser Tadel den Compositeur keineswegs abschrecken, in seinen Arbeiten fortzuschreiten: denn wenn ihm auch ausgezeichnete Genialität mangeln sollte, werden doch andere seiner Compositionen immer einem grossen Theile der Musikliebhaber Genuss gewähren. Ueber eine andre Ouvertüre, von Hrn. *Würfl*, ebenfalls einem hiesigen Componisten, verfasst und aufgeführt, hörte man den Witz, sie scheine blos durch Würfel erfunden. War der Einfall nicht allzufein, so war er doch treffend. Das Ganze bestand aus einer Mixtur von unzusammenhangenden, oft auch unrichtigen Tonfolgen, mit einem Ach- und Weh-Geschrey von schlechtbehandelten Instrumenten. Wir begreifen übrigens nicht, wie Hr. W., (so behaupten wenigstens seine Freunde,) schon mehrere Messen und eine Oper componirt haben solle, da ihm doch selbst abgehet, was wohlunterrichtete Schüler in der Composition wissen. Eines Flötenconcerts, von Hrn. Bayer componirt, und von einem seiner Schüler vorgetragen, würden wir kaum erwähnen, wenn wir es nicht für unsre Pflicht hielten, Hrn. B. zu rathen, er möge das Componiren lieber aufgeben, und es denen überlassen, die nicht nöthig haben ihre Gedanken aus veralteten französischen Compositionen mühsam herauszusuchen und sie dann, übel und bunt zusammengesetzt, als eignes Werk aufzutischen. Hr. B. ist ein sehr braver ausführender, aber schlechterdings kein schaffender

Künstler. — Ausser den angeführten Stücken erinnern wir uns nichts Neues gehört zu haben, und wir haben nur noch hinzuzufügen, dass mehrere Dilettanten, vorzüglich Hr. Dr. *Jung* auf der Flöte, sich rühmlich auszeichneten. Dagegen können wir nicht unterlassen, Hrn. *Savora*, der kein Dilettant ist, gar höflich zu bitten, dass er in seinen Concerten nicht blos die Noten, ohne Geist und Leben, herabspiele.

Diesen vier Concerten reihete sich noch ein fünftes an, welches zum Besten des Hospitals der barmherzigen Brüder von Hrn. Doctor und Professor *Mican* veranstaltet wurde, um den sich abzehrenden Fonds in etwas zu unterstützen. In diesem ward *Haydns Schopfung* bey übermässig vollem Hause, doch nicht eben zum Besten aufgeführet. Die Solopartien waren von Dem. *Muller*, Hrn. *Grünbaum*, und einem Dilettanten besetzt, welcher letztere zwar eine starke, aber übel gellende Stimme hat, übrigens jedoch sich mit allen unsern Bassisten messen kann. Doch freylich, wenn unser Urtheil von einem höhern Standpuncte ausgeht, besitzen wir wol keine Bassisten! — Der Glanz dieses Concerts war Hr. *Giovanni Battista Polledro*, der aus reger Theilnahme für jene leidenden Brüder, selbst mit Hintansetzung seines eigenen Vortheils, darin spielte, und wol zunächst das zahlreiche Publicum herbeylockte. Es macht uns das grösste Vergnügen, von diesem höchst bedeutenden Künstler, der uns bisher ganz unbekannt war, zum Publicum zu sprechen: uns so des herrlichen Genusses, den er uns gewährte, lebhafter zu erinnern, und denselben Genuss Andern, die Hrn. P. auf seiner Reise durch Deutschland zu hören Gelegenheit haben werden, schon im voraus anzukündigen. Er ist der letzte Schüler des verewigten Pugnani, und wenn es wahr ist, dass der Meister in seinem Schüler fortlebe, so muss es den ältern Verehrern der Kunst einen doppelten Genuss gewähren, Pugnani und Polledro zugleich zu hören. Er gab zwey Concerte in dem zu musikal. Academien neu eingerichteten Badsaale, mit einem Erfolge, dessen sich hier, ausser Mozart, kein Tonkünstler rühmen kann. Der Adel, der sonst gewohnt ist, bey allen öffentlichen Productionen zuletzt zu erscheinen, war hier zuerst auf dem Platze, und durch zwey volle Stunden reihte sich Karosse an Karosse. Mehrere hundert Menschen sahen sich zu ihrem grössten Missvergnügen gezwungen, wieder zurück zu gehen. Seine Einnahme von beyden Concerten betrug über 7,000 Gulden — eine für Prag und unsere eisernen Zeiten unerhörte Summe. Als Hr. P. erschien, trat, nach einem rauschenden Applaudissement, eine Todtenstille ein: jedes Auge, jedes Ohr war auf ihn gerichtet. Der Zauber seines Tones, die höchste Reinheit auf dem so schwierigen Bogeninstrument, die grossen, riesenmässigen Schwierigkeiten, welche er lächelnd, gleich einem Kinderspiele, überwand, und dabey auch sein unendlich zarter, feiner, wie der Musiker spricht, delicater Vortrag, mussten das Publicum entzücken, und es bedarf zu seinem Lobe keiner andern Versicherungen, als des einstimmigen Enthusiasmus aller Zuhörer. Auch als Compositeur zeichnet er sich vor den meisten executirenden Künstlern, die in ihren Arbeiten einzig Schwierigkeiten häufen, ohne auf das Ensemble Rücksicht zu nehmen, vortheilhaft aus.

Nach ihm trat Hr. *Durand* auf, dessen diese Blatter schon oft erwähnten, und den ich selbst schon in Karlsbad und mehrern Städten Pohlens zu hören Gelegenheit hatte. Da die Urtheile, die von mehrern Orten über diesen Künstler in diesen Blättern ausgesprochen worden sind, im Wesentlichen zusammentreffen und auch hier bestätigt wurden: so will ich nur das Urtheil der hiesigen Kunstkenner kurz wiederholen. Hr. D. ist ein Mann von grossem Talent; er könnte sich zu einem der ersten Violinspieler der Welt hinauf geschwungen haben, wenn sein Fleiss seinem Genie gleich käme. Er hat eine Kraft in seiner Faust, die vielleicht kein Violinspieler besitzt: daher ist sein Ton nervigt und imposant, ungeachtet sein Instrument eben nicht seiner Virtuosität angemessen ist. Seine Fertigkeit ist zum Erstaunen gross, wird aber oft durch Nachlässigkeit in Schatten gestellt. Sein Triller ist fast unnachahmlich. Seine Compositionen aber sind ohne Gehalt und Zusammenhang.

Hr. *Bärmann*, der bekannte Fagottist aus der Berliner Kapelle, folgte ihm. Dieser talentvolle junge Mann scheint sich leider grösser zu fühlen, als er ist. Eine liebliche Manier im Vortrage, und viel Anmuth und Zartheit in den

hohen Tönen, kann ihm niemand absprechen: aber sein schnarrender, unreiner Ton in der Tiefe, und das Undeutliche seiner geschwinden Passagen verdrängen oft den angenehmen Eindruck jener Vorzüge. Seine Compositionen mussten uns, da es für dies Instrum. so wenig Gutes giebt, genügend seyn. Gleichwol hatte er sich, wenn gleich nicht eines so brillanten Einnahme, wie seine Vorgänger, doch noch immer eines ziemlich vollen Saals zu erfreuen. — Hr. *Babbi* aus Dresden kam zu einer Zeit hierher, welche für den erwerbenden Künstler nicht mehr günstig ist. Das Haus war schlecht besetzt und der Beyfall kärglich. Es ist eine schwere Aufgabe, über diesen Künstler ein Urtheil auszusprechen: er hat zu wenig Eigenthümlichkeit und Stärke auf der Violine, um ihm einen Platz unter den vorzüglichen Virtuosen anweisen zu können; doch ist er nicht ohne Verdienst, und scheint in frühern Jahren das Instrument sehr in seiner Gewalt gehabt zu haben. — Hr. *Jansen*, der aus Norddeutschland hier ankam, war für uns ebenfalls eine neue Erscheinung. Dieser Doppelvirtuos — er spielt Violin und Pianoforte — liess sich im Nationaltheater auf beyden Instrumenten vor einem ziemlich kleinen Publicum hören. Dieses würdigt ihn nach Verdienst, wenn es ihn als einen braven Virtuosen, nicht aber grossen Meister erkennt. Er spielte das Steibeltsche Concert aus Es dur, und legte Mozarts Romanze aus dem D moll-Concert ein. Diese letztere hat man hier zu oft und zu gut gehört, als dass Hr. J. damit hatte Aufsehen erregen können. Bey dieser Gelegenheit können wir nicht umhin, einmal im Namen der armen Compositeurs über die Unbarmherzigkeit der Hrn. Virtuosen zu klagen, die ganz nach eigner Willkühr in fremdem Eigenthum auslassen und einschalten, was ihnen beliebt. Was man über oder unter seinen Kräften findet, wird ohne weiters ausgelassen, und dafür etwas anders hineingelegt, ohne dass man bedenkt, dass ein Concert nur durch die vollständige und nothwendige Uebereinstimmung der drey Sätze ein Ganzes wird. Auf der Violin spielte Hr. J. ein Concert von Kreutzer, und fesselte unsre Aufmerksamkeit mehr, als durch sein Pianoforte. Sein Bogenstrich ist lang und kräftig, aber im Allegro etwas schwerfällig. Jene *Adagios*, welche durchaus *ligato* und ohne Verzierungen vorgetragen werden müssen, gelingen ihm vorzüglich.

Die gewöhnl. Sommerconcerte der musikal. Wittwensocietät im gräfl. Waldsteinischen Garten waren dies Jahr äusserst uninteressant. Nicht nur, dass wir von einem so zahlreichen Orchester nichts Neues vorgetragen hörten: es wurde auch das Alte meistens sehr schlecht gegeben. Sturm, Donnerwetter und Bataillen sollen uns das Trommelfell erschüttern! Es wäre besser, die Hrn. Directoren des Instituts schickten ihre Sparbüchse von Haus zu Haus und sammelten von den Bewohnern Prags die Almosen, ohne uns für unsern guten Willen mit Langeweile zu belohnen.

Leipzig. Der berühmte Violinist, Hr. *Dürand*, hatte sich seit dem letzten Winter fast unausgesetzt hier aufgehalten und gab nun vor einigen Wochen sein Abschiedsconcert. Ueber sein Spiel ist von uns und Andern schon öfters gesprochen worden: es sey also genug, zu erwähnen, dass er diesmal ein Kreutzersches Concert, ein Haydnsches Quartett, und ein Potpourri (mehrstimmig für Eine Violin, ohne alle Begleitung) so bewundernswürdig ausführte, als wir ihn noch nie gehört hatten. — Den 19ten gab Hr. *Romde*, ein junger, hier privatisirender Componist und Musiklehrer, in Vereinigung mit Hrn. *Hellwig*, einem Mitgliede des hiesigen Theaters, Concert, worin er von seinen Compositionen folgende aufführte: Ramlers Pygmalion, als melodramatisches Declamationsstück, mit einigen hinzugefügten Chören, desselben Dichters Lob der Gottheit, auf gleiche Weise behandelt, zum Gedicht: die Nonne Elise, einen kleinen Chor, und eine Romanze, ein Quartett und ein Finale aus seiner komischen Oper: die lustigen Studenten. Verschiedene dieser Stücke fanden mehr oder weniger Beyfall. Mehrere Sätze in den Zwischenspielen des Pygmalion, die Ouvertüre zu diesem Stück, und das ganze erste Tempo des Finale sind dem Componisten am meisten gelungen. Sein Talent und sein Bestreben scheinen vornämlich auf das gerichtet, was man Effectuiren nennet, und es lässt sich wol voraussehen, dass, wie es ihm damit, besonders in den angeführten Sätzen,

schon jetzt gelungen, es ihm künftig, bey fortgesetztem Fleiss und Studium, besonders vom Theater, immer mehr gelingen werde. Dann wird er auch das Gefundene von dem Erfundenen mehr sondern lernen, wird dieses ferner halten und planmässiger verarbeiten, als denn doch hier oftmals geschehen; und das Tumultuarische, will er es nicht ganz verwerfen, wird er wenigstens sparsamer und blos bey Gelegenheiten anbringen, die es selbst aufzudringen scheinen. Hr. Hellwig sprach nicht ohne Beyfall und Mad. Schirmer mit ausgezeichnetem. Dem. Schicht sang Naumanns grosse Scene: *Son sola affine* — mit der herrlichen Arie: *Ombra cara — aus Protesilao*, ebenfalls vom Auditorium laut verdankt.

Musikalische Räthsel von Friedrich Kuhlau.

No. 1. Canon à 3 Voci.

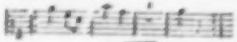

No. 2. Canon à 3 Voci.

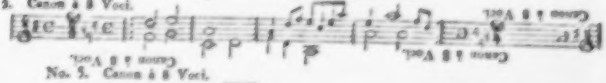

No. 3. Canon à 3 Voci.

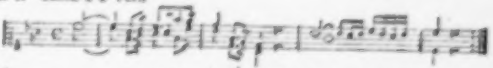

No. 4.
Canon à 4 Voci.

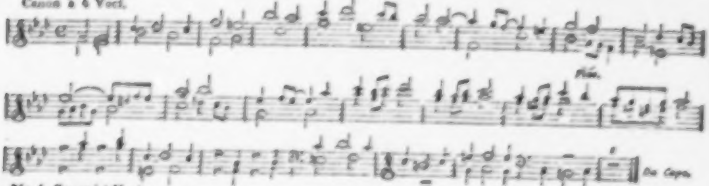

No. 5. Canon à 4 Voci.

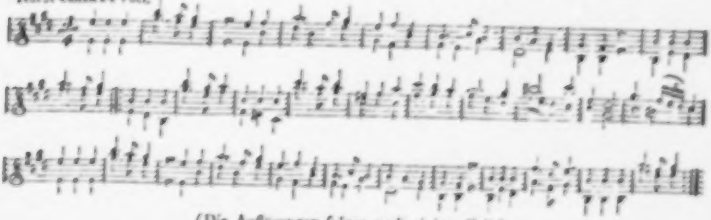

(Die Auflösungen folgen nach einiger Zeit.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten October. Nº. 41. 1811.

Ueber den Schall.

Im 4ten Stück des 5ten Bandes der trefflichen *Annalen der Physik* von *Gilbert* befinden sich einige sehr lehrreiche Abhandlungen über den Schall — seine Geschwindigkeit, seine Fortpflanzung durch feste Körper, und die Erzeugung desselben in Dampfen — die von keinem wissenschaftlich gebildeten Freunde der Tonkunst ungelesen bleiben sollten. Nur, um diese zum aufmerksamen Studium derselben einzuladen, keineswegs, um durch Auszüge ihnen selbst Leser zu entziehen, wollen wir hier in der Kürze einige Resultate der mitgetheilten Untersuchungen anführen — und zwar aus den beyden ersten Abhandlungen, als den, fur Musiker, wichtigsten.

Bekanntlich hatte *Gassendi* vor etwa 200 Jahren, in den ersten Versuchen über die *Geschwindigkeit des Schalls*, diese zu 1475 pariser Fuss in einer Secunde angegeben. Spätere Versuche (von Mersenne, der florentiner Academie, Cassini, Huyghens,) brachten diese Angabe bis auf 1172 par. Fuss in einer Secunde herab. Zu unvollkommene Instrumente und zu kleine Standlinien hatten diese abweichenden Resultate herbeygeführt. Noch spätere und genauere, auch unter günstigern Verhältnissen angestellte Versuche, bis auf die letzten von *Muller* in Göttingen, (1791,) haben sie, mit sehr geringen Abweichungen, zu 1040 par. Fuss bestimmt.

Jetzt hat nun Hr. Dr. u. Prof. *Bensenberg* in Düsseldorf, ausgerüstet mit allem, was dazu erforderlich, und unter manchen begünstigenden Verhältnissen, neue, sehr anziehende, und ausserst genaue Versuche über diesen Gegenstand angestellt, und theilt sie selbst und ihre Resultate mit grösster Klarheit und Sorgfalt ausführlich mit. Ein Auszug aus dieser Darstellung ist nicht möglich: aber folgendes ist die Uebersicht aller Beobachtungen. Es gaben die Geschwindigkeit des Schalls in einer Sexagesimal-Secunde

den 5ten Nov. 1810 Mittags, bey heiterer Luft und schwachem Winde, 15 Versuche 1042, 5 par. Fuss;

den 2ten Dec. Abends, bey starkem Winde, 32 Versuche 1042, 1 par. Fuss;

den 3ten Dec. Morgens, bey völliger Windstille und heiterm Himmel, 26 Versuche 1030, 8 par. Fuss; und

den 3ten Dec. Abends, bey lebhaftem Winde, 24 Versuche 1032, 8 par. Fuss.

Hr. Prof. B. prüft nun — nach unserer Meynung, alle nur mögliche Fälle, welche diese Verschiedenheit in den Resultaten über die Geschwindigkeit der Schallwellen veranlasst haben könnten. Er erweiset bindend, dass sie nicht aus Fehlern der Beobachtung entstanden sey, und untersucht nun die Umstande naher, unter denen die Beobachtungen angestellt wurden. Der Einfluss des Windes auf die Beschleunigung, worauf andere Physiker gerechnet hatten, wird durch die angeführten Beobachtungen keineswegs bestätigt; und auch der Einfluss der Dichtigkeit und Wärme der Luft erkläret, nach Hrn. Pr. B.s Bemerkungen, diese Ungleichheiten nicht: der scharfsinnige Vorschlag zur Ausgleichung aber, vom Hrn. Prof. Gilbert, (s. d. Anm. S. 399—402,) lasst sich nicht in der Kürze darstellen.

Merkwürdig ist es allerdings, dass die Newton'sche Theorie dem Schalle nur etwa 900 Fuss Geschwindigkeit für eine Sexagesimal-Secunde (also $\frac{1}{7}$ weniger, als die neuesten Erfahrungen) giebt, und dass man sich dieser Geschwindigkeit immer um so mehr genähert hat, je genauer die Versuche und je geringer die constanten

Fehler derselben geworden sind. (S. 400.) Allein bey alle dem, sagt Hr. Prof. B., sieht man doch leicht ein, dass man sich der Geschwindigkeit von 900 Fuss nicht mehr bedeutend nahern wird, wenn auch die Fehler der Versuche auf Null gebracht werden. Ich glaube nicht, dass Jemand bey 28 Zoll Barometerstand eine Geschwindigkeit mit Schallversuchen finden wird, die um 10 Fuss geringer ist, als die, welche ich den 5 Dec. Morgens bey völlig stiller Luft gefunden habe. (1030, 8.) — Den Ursachen dieser Verschiedenheit nachzuforschen, bleibt noch eine Aufgabe: Hrn. Prof. B.s Rathschläge dazu (S. 402 folg.) scheinen uns vollkommen begründet. Am Schlusse der Abhandl. äussert er noch, diese Verschiedenheit rühre vielleicht blos davon her, dass ein Hauptelement bey der Rechnung ausgelassen sey, dessen Grösse sich nur durch Versuche bestimmen lasse. — Wir schliessen mit seinen Bemerkungen S. 405. Wahrscheinlich haben Nord-, Ost-, Süd- und Westwind auf die Geschwindigkeit des Schalls einen verschiedenen Einfluss. Ich glaube bemerkt zu haben, dass bey trockenem Ostwinde die Luft den Schall vorzüglich gut fortpflanzt, besonders wenn es sich zum Frieren setzt. Man hört dann alle Glocken und Hammerwerke der Nachbarschaft, die nach Norden, Osten und Süden liegen, besser als sonst. Dem mechanischen Einflusse des Windes ist dieses nicht wohl zuzuschreiben, weil seine Geschwindigkeit oft nur etwa 5 oder 6 Fuss in einer Secunde beträgt, der Wind also die Schallwellen wol nur um etwa 100 Fuss auf 28000 Fuss Entfernung (dies war die Entfernung des Standpunctes des Hrn. Pr. B.) weiter bringen kann, indem auf ihr der Schall nur 27 Secunden unterwegs ist, welches zum Mehr- oder Wenigerhören desselben nichts beytragen kann. Man wird durch diese Versuche die Zustande der Luft kennen lernen, bey welchen sich die Schallwellen am *weitesten* und schnellsten in der grossen pneumatischen Wanne fortpflanzen, auf deren Boden wir leben. Es scheint mir, dass die chemischen Processe in ihr, welche eine anhaltende Kalte oder einen anhaltenden Regen zur Folge haben, die Fortpflanzung des Schalls vorzuglich befördern. (Dies alles trift mit unsern Ansichten u. Erfahrungen vollkommen überein.)—

Ueber die *Fortpflanzung des Schalls durch feste Körper und sehr lange Röhren* hatte Hr. *Biot* in Paris, durch besondere Umstande sehr begünstiget, vor fast drey Jahren merkwurdige, alle frühern bey weitem übertreffende Versuche angestellt, und sie dem Institute mitgetheilt, welche Mittheilung nun hier Hr. Prof. Gilbert frey übersetzt und mit Anmerk. begleitet hat.

Es ist nämlich langst bekannt, dass der Schall sich nicht nur in der Luft erzeugen und durch sie verbreiten kann, sondern dass alle Körper, selbst die festesten, wenn sie in schwingende Bewegung kommen, dasselbe Vermögen besitzen. Steine, Holz, Metall, selbst Wasser, lassen den Schall durch sich hindurch gehen. (Von Bergleuten, die einander entgegen arbeiten, hört Einer die Schläge des Andern, und beurtheilt daraus die Richtung, in der er zu arbeiten hat.) Der Schall hat sogar in festen Körpern eine weit grössere Geschwindigkeit, als in der Luft — in verschiedenen eine 16 bis 17mal grössere. (Hierüber findet man S. 408 folgg., ausser den bekannten frühern, auch neue, von unserm *Chladni* in Paris angegebene, interessante Versuche.) Der Bau der pariser Wasserleitungen und ihrer Röhren gab nun Hrn. Biot und seinen Freunden Gelegenheit zu neuen, viel bedeutendern, und weit sorgfältigern Versuchen, als früher statt gehabt hatten. Man findet diese hier sorgfältig aufgezeichnet; und man kann schon daraus auf ihre Bedeutung schliessen, dass die letzten derselben, von den unterrichtetsten und sorgsamsten Beobachtern an Röhren gemacht wurden, die, zusammengeschoben, die Lange von 2928 par. Fuss hatten, und dass mehr als 200 Versuche mit denselben keine von einander abweichenden Resultate gaben. Das letzte, über die Geschwindigkeit der Fortpflanzung des Schalls durch *Gusseisen* ist: sie, diese Geschwindigkeit, ist 10 ½ mal grösser, als durch die Luft.

Nicht weniger interessant, und für den Musiker vielleicht noch anziehender, sind die, bey dieser Gelegenheit gemachten Wahrnehmungen, über die ausserordentliche Leichtigkeit, mit der sich selbst die schwachsten Töne in Röhren erhalten und bis auf Weiten fortpflanzen, in denen man sie kaum noch für hörbar

halten sollte. „Bey unsern ersten Versuchen (S. 419) verstanden wir einander in einer Entfernung von 197 Meter durch die Röhrenstrecke hindurch von einem Ende bis zum andern so gut, dass dieses uns anfangs in den Beobachtungen störte, da das kleinste Geräusch am andern Ende bis zu dem Ohre gelangte. Man brauchte nicht in die Röhren hinein zu sprechen, um von dem Andern gehört zu werden: wenn zwey Meter von der Mündung, wie gewöhnlich geredet wurde, so verstand man am andern Ende alles. Während ich meine Beobachtungen niederschrieb, fragte ich Hrn. *Martin* (am andern Ende der Röhren) nach der Zeit seines Chronometers gerade so, als hätte er nur zwey Schritte von mir gestanden. Diese Art, sich mit einem unsichtbaren Nachbar zu unterhalten, ist so ausserordentlich, dass man überrascht wird, wenn man gleich weiss, wie es zugeht." — Die durch neue Versuche hier erhaltene Bestätigung der Bemerkung anderer Physiker, dass tiefe und sehr hohe Töne mit gleicher Geschwindigkeit fortgepflanzt werden, (S. 422) ist uns um so merkwürdiger, da eigene, freylich von ungleich nahern Standpuncten und unter nichts weniger, als so begünstigenden Umständen gemachte Beobachtungen uns glauben gemacht hatten, dass sehr tiefe Töne allerdings langsamer, als sehr hohe fortgepflanzt würden. — Auch was über die Echo's daselbst gesagt, und was zur Erklärung derselben von Hrn. Prof. Gilbert beygebracht ist, wird man interessant und unterrichtend finden.

d. Redact.

Nägeli's Anrede an die schweizerische Musik-Gesellschaft.

(Beschluss aus der 4osten No.)

Wir sind nun, verehrte Freunde! an die Stelle gekommen, wo die Erörterungen der Kunstgeschichte mit den Schilderungen der Gegenwart zusammenfallen. Unstatthaft wäre es jetzt, die Umgebungen noch näher schildern zu wollen, unter denen jeder lebt. Selbst die Hauptfrage, wie nunmehr in unsern Tagen das Individuelle der Kunstcultur sich zum Allgemeinen verhalte, ob jetzt wirklich das entgegengesetzte Verhältnis jener historisch ausgehobenen Periode statt finde, ist schon zum Theil beantwortet.

Nur muss jetzt dasjenige als höchst wesentlich ausgehoben werden, worin sich die moderne Kunst in ihren individualisirten Gestaltungen der Verallgemeinerung nähert, und so die Verallgemeinerung im Leben allmählig herbeyführen kann, wenn sie ihr auch, theils scheinbar, theils wirklich, zur Zeit noch im Weg stehet. Wir haben und bekommen immer mehr solche Kunstwerke oder vielmehr Kunststücke, wodurch Form und Styl eine *Mehrheit* von Individuen, *nicht aber eine Menge* beschäftigt und so im Leben zusammengeführt wird. Daher die unendliche Bereicherung der Hauptgattung der sogenannten Kammermusik, die unzähligen Sammlungen von Sonaten mit Begleitung von einem oder zwey Instrumenten, die Duetten, Terzetten, Quartetten u. s. f. sowol für Gesang, als Spiel. Ja das Bestreben nach solchen Erweiterungen zeigt sich bey vielen modernen Künstlern sogar als ein mühsames Widerstreben gegen die Urgesetze der harmonischen Kunst: die Vierstimmigkeit liegt darin als eine wesentliche Schranke; was darüber hinausgeht, kann nur als Ausnahme vorkommen, oder es kommt nur scheinbar vor. So verhält es sich mit den Quintetten, Sextetten, allerley Concertantstücken, Serenaden, sogenannten pièces d'harmonie u. dergl., wo immer mehrere Instrumente als überzählig erscheinen. Auch die moderne Theatermusik, die nach ihrem Wesen ebenfalls nur durch eine Mehrheit von Individuen, selten durch eine Menge wirkt, oder diese in abrupten Chorsätzen, die nie ausführlich seyn dürfen, um die Handlung nicht zu hemmen, fast nur figuriren lässt, zeigt sich das gleiche Verhältnis: es kommen in den neusten Opern immer häufiger mehrstimmige Gesänge und sogenannte Scenereyen vor, wobey sich der Zwang darin offenbart, dass die verschiedenen dramatisch sich contrastirenden Individuen, gegen allen Verstand und Geschmack, oft stellenweise verschiedenen Text zu den nämlichen Melodien, oder gleichförmigen rhythmischen Fortschreitungen zu singen haben.

Die Wirkungen, die aus dem Vorherrschen solcher Musik hervorgehen, sind nothwendig folgende:

Einerseits in der Künstlerwelt. Die feinern Kunstgattungen werden cultivirt, die grossen vernachlässigt. Kleine Künstler können dadurch, dass sie meistens für eine Mehrheit setzen müssen, einigermassen gehoben werden; grosse werden verkleinert, um nicht zu sagen, verkrüppelt. Welch ein Zwangs-Zustand, wenn ein Künstler von unendlicher Kraft, der Nationalwerke zu schaffen vermöchte, deren Ausübung Hunderte, deren Anhörung Tausende von Menschen der gebildeten Stande zusammenführte, grossentheils darauf reducirt ist, etwa für die Kammer des Fürsten, in dessen Dienst er steht, Quartetten zu setzen! Ist nicht so die Kammer für ihn eine Art von vornehmen Gefängnis? Reussirt dann einmal ein Künstler so, wie *Haydn*, vermag er auch im Kleinen immer noch Grosses zu leisten, so müssen wir es freylich ihm und dem Fürsten danken, der ihn in Thätigkeit setzte: aber wir wissen nicht, wie manche kräftige Künstlernatur sich im armseligen Verfertigen bestellter Galanteriestücke fruchtlos abgezehrt hat; wir können es nur vermuthen.

Im Leben hat das Vorherrschen dieser Kunstgattungen der Kammermusik den Nachtheil, dass sie die Menschen in zu kleine Kreise zersplittert; sie vervielfacht die musikalischen Cirkel, wo nur einer seyn sollte, sie verhindert das Sammeln und Concentriren der Kunstkräfte in einen Brennpunct; sie begünstigt, sogar in kleinen, heut zu Tage armen Städten, die Sonderung der Stände, da, wo Vorsehung und Natur die Sonderung aufgehoben wissen wollen; sie verhindert endlich, was die Hauptsache ist, die Erhebung des geselligen Lebens zum öffentlichen. —

Wenn nun diese auf Thatsachen gegründete Darstellung des Culturstandes der Tonkunst Wahrheit enthält: so erlauben Sie mir, Ihnen die Hauptaufgaben für unsere Anstalt freymuthig und zutraulich auszusprechen und ans Herz zu legen.

Unser Verein, all unser Thun und Streben, sey ein wohlberechneter, ein würdiger Schritt ins öffentliche Leben; jeder gebe sich dem Ganzen so ganz und rein hin, dass er nichts Höheres kennt und sucht, als der Anstalt eine anständige, eine vaterländisch wohlthätige Publicität erringen zu helfen. Was wir wollen, was wir ausführen, ist ja seiner Natur nach öffentlich: wir wollen vor allem andern grosse Kunstwerke ausführen, was nur durch Vereinigung Vieler möglich ist; wir können diese Kunstwerke nur in grossen Kirchen ausführen, und wir wollen aus Humanität und aus Bedürfnis Zuhörer haben. Auch ohne unsere Absicht würde unsere Anstalt in die Wirkungen anderer öffentlichen Anstalten mit eingreifen. Solche Anstalten wirken ihrer Natur nach sehr. Sie müssen aber mit Sach-, Welt- und Menschenkenntnis, ja mit Weisheit geleitet werden, sonst können sie aus Mangel an bestimmten Einrichtungen und Zwecken auch schädlich wirken.

Unsere Anstalt kann auf zweyerley Weise wirken: als Muster, und als Beyspiel.

Sie sey zunächst eine wahre Musteranstalt für unser Vaterland, ja sie sey die Musteranstalt für die Cultur der Tonkunst. Was wir hier in unserm Gesammtverein ausführen, das sey für jeden ein Leitfaden der Bewerkstelligung in seiner Vaterstadt; was wir jährlich einmal im Grossen treiben — die Darstellung ganzer Musikwerke — das trachte jede grössere Stadt, oder je ein Verein von zwey benachbarten Städten vierteljährlich oder monatlich, wenn auch minder im Grossen, dennoch vollständig genug ins Werk zu setzen. Jede auch kleinere Stadt suche in den vollen Besitz der drey Hauptmittel zu kommen, deren es zur Ausführung ganzer Musikwerke bedarf. Das erste ist die Organisirung und Erweiterung von Singanstalten für den Figuralgesang, wie solche schon in den Städten, Aarau, Bern, Burgdorf, Lenzburg, Luzern, Schaffhausen, St. Gallen, Winterthur und Zürich — deren einige sich des Schutzes und der Unterstützung der respectiven Ortsbehörden, sogar der löblichen Cantonsregierungen selbst zu erfreuen haben — aufblühen, und wie sie auch besonders in den verschiedenen Erziehungs-Instituten, die unserm Vaterland Ehre machen, gedeihen, von denen, ausser *Iverdun*, dasjenige in *Olsberg* Canton Aargau; *Hofwyl* und *Gottstadt*, Canton Bern, *Männerdorf*, Canton Zürich, und die Anstalt im Kloster Maria Aufopferung

in *Zug* vorzüglich zu nennen seyn dürften. Das zweyte Hauptmittel waren Bildungsanstalten für Bogeninstrumente von unten herauf, wofür, meines Wissens, erst in *Winterthur* und *Zug* Versuche gemacht worden sind, die aber auch schon der Intention wegen Ehrenmeldung verdienen. Solcher Pflanzschulen für Bogeninstrumente bedarf durchaus jede Stadt, weil darin recht eigentlich der *nervus rerum* liegt. Das dritte wäre die verhältnissmässige Anbildung von Blasinstrumenten, wobey besondere Wachsamkeit vonnöthen ist, weil das hier übliche Spielen im Freyen, etwa auch schlechte Meister und schlechte Instrumente, so sehr das Gehör verderben und an Unreinheit gewöhnen, dass die nämlichen Subjecte, die man bey Feldmusiken und Serenaden allenfalls wol hören mag, im Orchester unbrauchbar sind.

In Beziehung aufs Ausland kann unsere Anstalt unmöglich Muster eines Kunstetablissements seyn wollen. Sie sey aber *Beyspiel*, sowol ihrer Verfassung, als ihrem Zwecke nach. Ich wage es auszusprechen: sie darf hoffen, es zu werden. Vor einem Jahr schon geschah in der achtbaren *thüringischen* Stadt *Frankenhausen*, was wir zwey Jahre früher begonnen, und in diesem Jahr, gerade in diesem Monat, wird in *Erfurt* zum Theil die nämliche Musik aufgeführt, die wir gewählt haben. Und wenn noch mehrere solche Vereine in dem grossen musikalischen Deutschland zu Stande kommen, so wird es uns in leicht anzubahnender Verbindung mit solchen Städten möglich, einen der grössten lebenden Tonkünstler zur Concentration seiner Kräfte auf *ein* grosses Werk zu ermuntern; ja diese Ermunterung wird mehr als einer selbst finden: denn was könnte begeisternder seyn, als die bestimmte Aussicht, mit seiner Kunst so auf die würdigste und wirksamste Weise schnell ins Leben treten zu können?

Was die fremden Virtuosen betrifft, die uns künftig heimsuchen mögen, so lassen Sie uns ihnen zeigen, dass wir etwas Höheres kennen, als ihre künstlerischen Scheintugenden, die oft auch nicht mehr sind, als Tugend-*Schein*. Kommen aber solide Männer zu uns, kommen solche, die sich bey uns niederlassen wollen, und bereit sind, obwol mit namhafter Virtuosität ausgerüstet, sich unserm musikalischen Gemeinwesen anspruchlos zu widmen, die auch den Privatunterricht der Jugend keineswegs für sich zu gering achten, welches Zeugnis wir, zu unserer und ihrer Genugthuung, den wackern Herren Directoren oder Orchesterführern von Aarau, Basel, Glarus, Lenzburg, Storschach, Schaffhausen, St. Gallen, Winterthur und Zürich, die unsere wohlverdienten Ehrenmitglieder sind, so wie auch vielen Privatlehrern mit Freuden geben: so wollen wir ihnen stets beweisen, dass wir den Künstlerstand nicht allein zum Behuf unserer Musikaufführungen, sondern auch im bürgerlichen Leben achten, und ihm Achtung zu verschaffen wissen. Und sollten wir vollends so glücklich seyn, dass einmal ein wahrhaft grosser Virtuose, der mit seiner Person zugleich eigene Meisterwerke producirt, wie ein *Beethoven*, ein *Romberg*, ein *Spohr*, unsere Schweiz eines Besuchs würdigen: so wollen wir einem solchen zeigen, dass wir zu unterscheiden wissen; wollen ihm, statt des Goldes, das ihm Fürsten und Residenzen spenden können, tiefe Verehrung und herzliches Wohlwollen entgegen bringen. Wohl uns, wenn wir es dazu bringen können, dass etwa einmal ein Grosser im Reiche der Kunst, des Gerausches der vornehmen Welt überdrüssig, erst durch die Schönheiten des Landes angelockt, dann durch die Sitten und die Kunstliebe der Bewohner gefesselt, sich bey uns niederlässt, um sein *Otium honeste* zu geniessen, das auch dem thatenreichen Künstlerleben zu gönnen ist. Den wollen wir auf den Händen tragen, wollen ihm alles, was in der civilisirten Welt den Künstler hemmen und drücken kann, — und es ist ja so vieles, das ihn drückt — wegräumen, damit ihm so im Schooose der hehren Natur, und unter dem Schatten eines fast arkadischen Lebens, wo möglich, noch eine Quelle künstlerischer Verjüngung fliesse.

Es sey mir auch noch erlaubt zu sagen: wenn unsere Anstalt, als Muster und als Beyspiel, so wohlthätig als möglich wirken soll, so dürfen weder zwey noch drey Städte ausschliessend zu Versammlungsörtern bestimmt werden. Soll sie musikalische Aufklärung befördern, soll sie ein wahres Licht seyn: so leuchte sie, nach der Bestimmung der Lichter, auch überall hin

Ich gebe zu, dass die Musikaufführungen bey Festsetzung *eines* Versammlungsortes vielleicht von Jahr zu Jahr etwas vollkommener werden könnten; ich gestehe aber auch ein, dass ich es bey weitem nicht für das Wesentlichste halte, ob die Ausführung im Ganzen etwas mehr oder minder vollkommen, die Besetzung etwas mehr oder weniger zahlreich sey: denn nimmermehr würden wir ein probehaltiges Kunstetablissement höherer Art auch für die Ausführung gewinnen können, das, als solches, auch auf den Beyfall fremder Kunstrichter rechnen dürfte. Um von vielen nur eins zu berühren: Wir versammeln uns meistens in einem heissen Sommermonat: die Göttin der Harmonie mag auch uns noch so hold seyn, sind wir nicht ganz unschuldig, wenn uns etwa einmal die Untergöttin der Stimmung verlässt? Sollte überhaupt strenge Kritik angewandt werden, so wäre mitunter das Spiel des Einen ein wenig zu kraftig, das des Andern ein wenig zu zierlich; mehrere Organe wären noch unreif, manches fast überreif; und so würde uns selbst zum Tadel gewendet, was uns in Wahrheit zur grössten Ehre gereicht: dass wir nämlich die verschiedensten Alter, Knaben und Töchter, selbst Kinder, wenn sie sich auszeichnen, mit Männern und Frauen, wo möglich mit den Aeltern selbst, zu *einem* musikalischen Feste vereinen, und ihm so die ehrwürdige Einrichtung eines ins Grosse erweiterten Familienconcerts geben. Was ist es also, das wir erzielen sollen, und das unfehlbar — wie auch unsere Musikaufführungen ausfallen — bey allen Beobachtern und Beurtheilern Hochachtung erwerben muss, zum Theil schon erworben hat? Eine edle Popularität, die das öffentliche, den Menschenfreund entzückende Schauspiel darbietet, dass die Kunst nicht das Eigenthum seltener Glückskinder, dass selbst die würdige Ausübung der Kunst das Eigenthum Vieler ist, und durch die vereinten Bemühungen dieser Vielen zum köstlichen Eigenthum eines ganzen Volkes erhoben werden kann.

Und nun noch mein letztes Wort! Die Kunstgelehrten neuerer Zeit haben uns vieles und viel Gründliches darüber gesagt, dass die Kunst nie zu Zwecken ausserhalb ihrer Sphäre gebraucht werden dürfe, weil sie ihre Zweckmässigkeit in sich selbst trage. In ihrer höchsten Zweckmässigkeit angewandt, wird aber die Tonkunst wieder zu einem anderweitigen Mittel; ohne ihre Selbstständigkeit und Freyheit einzubüssen, ja eben da, wo sie ihre Wirkungen am höchsten steigert und am weitesten verbreitet, tritt sie in den Dienst der Religion. Lassen Sie uns, theure Freunde! diesen *Endzweck* aller echten Kunst nie aus den Augen verlieren. Unsere höchste Aufgabe sey, der Kirchenmusik, überhaupt der geistlichen Musik, zu derjenigen Wirksamkeit, zur Oberherrschaft zu verhelfen, die ihr zusteht. Aus Ihrem Herzen spreche ich, zahlreich versammelte, hochehrwürdige Geistliche beyder Confessionen! Gewiss nur mit den Wünschen und Erwartungen sind Sie uns beygetreten, dass die Kunst, bey der so sehr weltlichen Aussenseite, die sie in neuern Zeiten erhalten hat, ihre angestammte Hoheit und Würde, so weit unser Einfluss reicht, wieder gewinne, und neu und herrlich offenbare. Sie, Hochwürdige, sollen uns lehren, an der Kunst ein heiliges Interesse zu nehmen, und eine Kunstbildung, mit der religiösen innig verschwistert, in unserm theuern Vaterlande zu verbreiten, die in unserer Jugend allgemein Wurzel fassen, und edler und schöner, als je, aufblühen wird. Möge uns dereinst, wenn wir unsere vereinten Bestrebungen mit jedem Jahr erneuert haben, wenn wir uns nach einigen Quinquennien als Greise nur noch unter die Zuhörer mischen, und viele von uns hingegangen sind — schon ist uns der edle *Villiger* vorangegangen — möge dann uns etwas von der wonnevollen Empfindung zu Theil werden, die der göttliche *Klopstock* den gefeyerten Pflegern der Menschenveredlung verheisst: „Segnend sehn sie ihr heilig Geschlecht hervorgehn."

Recensionen.

Six Bagatelles p. le Pianoforte — — (comp.) par C. Dumonchau. Oeuvr. 56. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Der Verf. sagt in einer kurzen Vorerinnerung: 1) er gebe hier den Liebhabern Erholungsstücke — das sind diese Sätze allerdings; 2) er habe darin alles Ernsthafte beseitigt — das hat er ebenfalls erfüllt; 3) dies Ernsthafte missfalle der Menge fast immer — das ist nur wahr, wenn man „Menge" für gemeinen, grossen Haufen, und mit unter den Begriff des Ernsthaften die, des Geistlosen, Schwülstigen und Schwerfälligen, nimmt. So ist es wenigstens in Deutschland; und sollte es in Frankreich anders seyn, so würde Rec. die guten Meister dieses Landes, und mithin auch Hrn. D., bedauern.

Man erhält hier sechs ziemlich ausgeführte, ganz in moderner Weise geschriebene, lebhafte Stücke, (von denen aber einige noch besondere, langsame Einleitungen haben.) deren einige man, mit weniger Bescheidenheit, als Hr. D. besitzt, Phantasien, andere, grosse Rondos genannt haben würde. Eine glückliche Erfindung, wenigstens der Hauptgedanken, die nicht selten etwas sehr Einnehmendes haben: eine gewandte, aber, wie es der Zweck des Verf.s war, etwas bunte Behandlung derselben; Leichtigkeit in der Ausführung bey ziemlicher Beschäftigung nicht ungeübter Spieler: und eine sehr wirksame Behandlung des Instruments: das kann man, mehr oder weniger, von allen diesen Sätzen rühmen. Mehr wollte der Verf. hier nicht: und dagegen darf man um so weniger einwenden, da er sonst auch Bedeutenderes giebt. — Die erste Bagatelle hat der Neckereyen mit sehr weiter Spannung und der Wiederholungen zu viele, als dass Rec. sie auszeichnen könnte; die zweyte enthält, nach einer etwas gewöhnlichen Einleitung, ein langes, rasches, pikantes und sehr effectvolles Allegretto, das, gehörig vorgetragen, sehr gut unterhält; (die alterthumlichen Fortschreitungen, S. 11, machen, eben zwischen dieser lustigen Modernität, einen sehr guten Effect;) No. 3. ist ein wunderliches, aber ebenfalls unterhaltendes Stück, das nur wieder zu viele Wiederholungen hat; No. 4. leidet an demselben Ueberfluss, ist aber übrigens brillant und kräftig; (bey der Stelle, S. 17, Syst. 3 folg., fällt wol jedem die nur allzuähnliche, in Mozarts D. Giovanni ein;) No. 5. ist leichthin, heiter, und mit sehr gewandter Laune geschrieben — ein durchaus anziehendes Stück, wenn es ebenfalls leichthin und pikant vorgetragen wird; (auch in diesem bringt uns der Verf. St. Mozart etwas zu nahe vor Augen, z. B. gleich im Thema dessen erstes Bauernchor im D. Giovanni;) No. 6. endlich, bestehend aus einem frey variirten Andante und muntern Rondo, hat zwar weniger Eigenthümliches, unterhält aber doch auch.

Und so hat denn Hr. D. sein Versprechen recht gut erfüllt; und da es allerdings auch in Deutschland der geübten Liebhaber viele giebt, welche, wenn sie gleich den Ernst nicht verschmähen, doch auch den Scherz gern mögen: so wird es seinem Werkchen gewiss nicht an Freunden, und diesen nicht an Unterhaltung dabey fehlen.

Variations faciles p. le Pianoforte sur la Marche de la Tragédie, die Weihe der Kraft — — par Wilhelm Schneider. Oeuvr. 14. à Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 12 Gr.)

Rec. erkannte in diesem noch jungen Künstler von jeher Talent, eine solide Schule, und einen auf das Bedeutende gerichteten Geschmack; und wenn er auch mehrere der frühern Arbeiten desselben gekünstelt, nicht frey von Schwulst und etwas ungelenk fand: so glaubte er doch, der offenbaren Merkmale jener Vorzüge des Verf.s wegen, schon noch Stücke von ihm zu erhalten, welchen ein allgemeiner Eingang zu versprechen ware, wenn sich der Verf. nur erst durch- und klar geschrieben haben würde. Die genannten Variationen, obgleich an sich kein geradezu wichtiges Werk, scheinen doch diese Periode in seinem Leben ansukündigen; sie sind ganz frey von jenen Schwachen, verleugnen aber auch keinen jener Vorzüge ganz. Das ernste und gut gewählte Thema ist sehnmal varirt, und die

letzte Variation hat — nicht eigentlich, was man eine ausgeführte *Coda* nennet, aber eine verständig und effectvoll ausgeschriebene Cadenza. Der Character des Thema ist nirgends ganz aus der Acht gelassen, so sehr verschieden auch, in den Figuren etc. die Bearbeitung ausgefallen ist. An Erfindung sind einige der Sätze wirklich neu, und alle interessant. Rec. findet nur No. 5, 7, und vornämlich 5, zu gewöhnlich: dagegen No. 4, 6 und 10 in jedem Betracht auszeichnenswerth. Den guten Klavierspieler und Kenner der Wirkungen des Instruments erkennt man sogleich — auch daran, dass alles leicht auszuführen wird, und, bey gehörigem Vortrag, an den Zuhörern nichts die Absicht des Componisten verfehlt. Mit der auf dem Titel angeführten Leichtigkeit in der Ausführung hat indess Hr. Schn. wol zunächst das Verhältnis dieser zu seinen frühern Compositionen andeuten wollen: denn für ungeübte Spieler sind die Variat. nicht geschrieben. Wenn diese auch die Noten herausbrächten, würde ihr Spiel mehrern Sätzen doch nicht den ihnen zugehörenden Ausdruck geben können; und damit ginge ihr Bestes verloren. — Rec. wird sich sehr freuen, wenn Hr. Schn. fortfährt, die Freunde des Pianoforte, sey es nun durch ähnliche, aber noch besser, durch grössere, tiefer eingreifende, mehr ausgeführte, doch aber ebenfalls klare und fassliche Werke zu unterhalten; und dann kann es auch nicht fehlen, sie werden ihm ein zahlreiches und achtbares Publicum sammlen, und er selbst wird, sogar durch solche Fasslichkeit — wenn sich nur wirklich Schönes und Bedeutendes in ihr ausgesprochen findet — auch bey dem ernsten Kenner und vielgeübten Kunstfreunde an Achtung und Theilnahme gewinnen, keineswegs verlieren. Es bleibt doch wahr, was der derbe *Händel* nach seiner handfesten Weise einmal dem ältern *Scarlatti* erwiederte, als dieser ihm einige seiner Klaviersonaten nicht zeigen wollte, weil sie so leicht-fasslich gedacht und bequem auszuführen wären: *Ey was da* — sagte Händel; hol' der Teufel die Musik, die die Leute nicht verstehen und nicht nutzen können! —

Kurze Anzeige.

Lieder der Heiterkeit und des Frohsinns, mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre, in Musik ges. von A. Harder. Op. 30. 1stes Heft. Berlin, im Industrie-Comptoir. (Preis 18 Gr.)

Sechs niedliche, angenehm unterhaltende Liedchen; sehr gut gewählte Texte; überall passender, fliessender, gefälliger Gesang; überall leichte, doch hinlängliche Begleitung, man mag sie nun mit dem Pianoforte oder mit der Guitarre ausführen. Bey dem Uebermaas an sentimentalen Liedern dürfen diese heitern sich um so mehr Freunde versprechen.

Zwölfstimmiger Cirkel-Canon in der Quarte, durch alle 12 Durtöne, in 2 Chören.

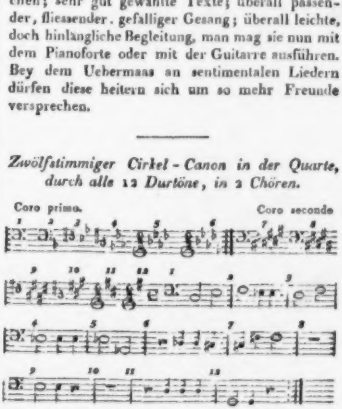

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. *№ XIV.* 1811.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1811.

Carulli, F. Duo concertant p. le Violon et Guitarre..... 12 Gr.

Gerke, A. Potpourri à la mode de Pologne p. le Violon princip. av. accomp. de 2 Viol, 2 Bassons, 2 Hautbois, 2 Cors, Flûte, Triangle, Alto et Basse. Op. 6..... 1 Thlr.

Jansen, J. F. A. Thême varié p. le Violon av. accomp. de Violon, Viola et Violoncelle. № 1. 2. ..... à 8 Gr.

Mozart, W. A. Sinfonie. Partitur. № 2. (G moll.) ..... 1 Thlr.

Polledro, J. P. Trio p. 2 Violons et Basse. Op. 2. ..... 12 Gr.

— Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. p. le Violon princip. av. acc. de grand Orch. Op. 3. ..... 18 Gr.

— Trio brillant p. 2 Violons et Basse. Op. 4. 18 Gr.

— Variations p. le Violon av. acc. de grand Orch. Op. 5. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Concerto p. le Violon. Op 6. (G dur) 1 Thlr. 12 Gr.

— Concerto p. le Violon. Op. 7. (E moll) 1 Thlr. 12 Gr.

Méhul, Ouverture à grand Orchestre de l'Op: les 2 Aveugles de Tolède. ..... 16 Gr.

Neukomm, Sgd. Fantaisie à grand Orch. Op. 11. (C moll.) ..... 2 Thlr.

Sterkel, Ouverture à grand Orch. (F dur.) ... 1 Thlr.

Weber, P. D. 6 Marches p. 2 Clar., 2 Hautbois pet. Flûte, 2 Cors, 2 Bassons, Contre-Bassons et Trompette. ..... 18 Gr.

Winter, P. Ouverture à grand Orchestre de l'Op: Castor et Pollux. ..... 16 Gr.

Abeille, 6 Walses p. le Pianof. Liv. 4. ..... 8 Gr.

— 6 Walses à 4 mains Liv. 3. ..... 16 Gr.

Beethoven, L. v. Fantaisie f. das Pianof. mit Begleitg. des ganzen Orchesters u. Chors. Op. 80. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— les Adieux, l'absence et le retour, Sonate p. le Pianof. Op. 81. (Es dur.) ..... 18 Gr.

* — grande Sonate. Op. 28. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Dumonchau, C. 2me Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. ad libitum. Op. 25. (E moll) 2 Thlr.

— 6 Bagatelles p. le Pianof. Op. 36. ..... 1 Thlr.

Dussek, J. L. gr. Sonate p. le Pianof. Op. 75. (Es dur.) ..... 1 Thlr.

— Fantaisie p. le Pianoforte. Op. 76. (F dur) 1 Thlr.

— Partant pour la Syrie, Romance favorite variée p. le Pianof. ..... 10 Gr.

* **Eder, Ph.** Sonate très facile p. Pianof. av. Violon ad libitum. Op. 3. ..... 8 Gr.

Gelinek, Abbé, Variations p. l. Pianof. sur l'air, de l'Opera: die Schweizerfamilie: Wer hörte wol jemals mich klagen. ..... 6 Gr.

* — Sonate p. Pianof. av. 6 Variations sur la marche de l'Op.: die Zauberflöte. Op 24. 14 Gr.

* **Hasse, C. F.** Sonate à 4 mains. Op. 1. ..... 16 Gr.

Himmel, F. H. 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Violoncelle. Op. 16. № 1. 2. 3. ..... chaque № 16 Gr.

Hudl, J. J. tabellarische Uebersicht der Ausweichungen aller Töne der Octave nach allen Tonarten in 1008 Beyspielen und einem Anhange. Ein Hülfsbuch zum gründlichen Studium der Harmonie und zum eignen freyen Fantasiren. ..... 3 Thlr.

Lessel, J. Adagio et Rondeau à la Polonoise p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 9. 1 Thlr. 12 Gr.

Lindemann, D 8 Walses, 8 Ecossoises, 2 Anglaises et 1 Polonoise p. le Pianof. Liv. 3. 12 Gr.

Méhul, Ouverture de l'Op.: les 2 Aveugles de Tolède p. Pianof. ..... 8 Gr.

Neukomm, S. Fantaisie p. le Pianof. av. acc. de Flûte. Op. 12. (D moll.) ..... 16 Gr.

Pär, Ferd. Ouverture de l'Op. Pirro arr. p. le Pianof. ..... 8 Gr.

— 6 Walses p. le Pianof. ..... 8 Gr.

Siegel, D. 12 Variations p. le Pianof. Liv. 3. et 4. ..... chaque Livraison 8 Gr.

Spontini, Ouverture de l'Op. la Vestale arr. p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum par D. Steibelt. ..... 8 Gr

Steibelt, D. Fantaisie en forme de Scène avec des Variations, (dédiée à Madame de Narischkin) p. le Pianof. ..... 1 Thlr.

— Rondeau turc p. le Pianof. av. accomp. de Violon ad libitum. ..... 6 Gr.

— l'Orage précédé d'un Rondo pastoral p. le Pianof. ..... 12 Gr.

Boethoven, L. v. Christus am Oelberge, Oratorium in Partitur. .....

— Dasselbe Werk im Klavier-Auszug. .....

*Bianchi, 6 Ariettes italiennes av. acc. de Pianof. Op. 4. № 1. 2. ..... chaque № 12 Gr.

Eberwein, Max. 14 Canons für Bechanalien. Op. 15. ..... 12 Gr.

Gabler, C. A. Trauergesang am Grabe eines Freundes für 4 Singstimmen, mit Begleitg. des Orchesters oder auch mit Begleitg. des Pianoforte. ..... 4 Gr.

Harder, A. Serenaden und Lieder von A. Apel mit Begleitg. des Pianof. Op. 40. ..... 18 Gr.

Hartmann, C. H. Melodien zu Liedern f. Pianof. Op. 11. ..... 6 Gr.

Neue und leichte Melodien zu bekannten Maurer-Gesängen. 12 Heft. ..... 12 Gr.

Neukomm, Sgd. 6 Gesänge mit Pianofortebegleitg. Op. 10. ..... 18 Gr.

Pär, Ferd. Diana et Endymion, Cantate. .....

Reichardt, J. F. Schillers lyrische Gedichte mit Begleitg. des Pianoforte. 2te Abthl. 1 Thlr. 12 Gr.

— Göthes Lieder, Oden und Romanzen etc. 4te Abtheil. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Schmidt, J. P. Schillers Hoffnung mit Begleitg. d. Klaviers. ..... 4 Gr.

Sutor, Lieder für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 2ter Heft. ..... 12 Gr.

---

*Bovilacqua, M. Duo concertant p. Guitarre et Violon. Op. 9. ..... 16 Gr.

Carulli, F. vollständige Guitarre-Schule. ..... 1 Thlr.

— 24 Duos p. 2 Guitarres, faisant Suite de la Methode. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Duo concertant p. Guitarre et Violon. ... 12 Gr.

Sterkel, Abbé, Portrait. ..... 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Müller, Iwan Concerto p. la Clarinette avec acc. de l'Orch. (D moll.). ..... 2 Thlr.

Gamme zu einer neuen, von Iwan Müller erfundenen Clarinette, auf welcher man in allen Octaven und Tonarten mit gleicher Reinheit und Stärke spielen kann. ..... 6 Gr.

Gamme pour la Clarinette d'Alto par I. Müller ... 6 Gr.

Prince George de Wittgenstein Berlebourg, Thême varié p. la Clarinette princip. en B. av. accomp. de l'Orchestre. Op. 2. ..... 1 Thlr.

Hasenbalg, Fr. Thême varié p. la Harpe à pedales. Op. 13. ..... 10 Gr.

— Thême varié pour la Harpe à pedales. Op. 14. ..... 10 Gr.

Koch, H. C. Handbuch bey dem Studium der Harmonie. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten October. Nº. 42. 1811.

Recensionen.

Baierisches Musik-Lexicon, von Felix Joseph Lipowsky. München 1811, b. Jacob Giel. (Preis 2 Thlr. 5 Gr.)

Das Buch hat zunächst einen örtlichen Zweck und ein örtliches Interesse: so sollte ein entscheidendes und das Ganze umfassendes Urtheil auch nur von Ort und Stelle aus gefället werden. Dies ist vor einem halben Jahre von dem Münchder Correspondenten dieser Zeitung geschehen; und Rec. will darüber nur anmerken, dass, seiner Einsicht nach, dort alles Rühmliche, was von dem Buche mit Grund gesagt werden konnte, gesagt, mehrerer seiner Schwächen aber nicht gedacht worden ist. Dem auswärtigen Beurtheiler stehet es nun zu, Bemerkungen über Einzelnes zu machen, welche nöthig scheinen, theils dem Publicum das Werk selbst näher zu bezeichnen, theils den Verf. zu veranlassen, in demselben für eine etwanige zweyte Auflage nachzubessern.

Das Werk enthält kurze Biographien der Musiker und bedeutendsten Kunstfreunde, welche der gesammte bayerische Staat erzeugt, oder (wenn auch nur auf einige Zeit) gehegt hat; nebst allerley historischen, theoretisch-musikalischen, und vermischten erläuternden Anmerkungen, zu welchen der Verf. in den Biographien Gelegenheit genommen, und die er in Noten angehangen hat.

Ein rühmlicher Fleiss des Verf.s ist unverkennbar, vornämlich ist derselbe aber darauf verwendet, das Werk so vollständig als möglich zu machen. Alle bekannte, und auch nicht wenige bisher unbekannte Quellen sind benutzt. Unter jenen sind freylich auch manche trübe nicht vermieden; (selbst zuweilen die Hamburg. Zeitungen, denen jedoch in Artikeln über Virtuosen und dergl. Niemand Credit geben wird, der weiss, wie sie, diese Artikel, dort entstehen;) unter diesen scheinen vornämlich die dem Verf. mitgetheilten, handschriftlich-historischen Notizen des bekannten Hrn. v. Aretin in München, viel Seltenes und wenig Bekanntes enthalten zu haben. Dass bey diesem Ziele vieles in das Buch gekommen, was Nicht-Bayern gar nicht, und auch unter den Bayern kaum Einige interessiren kann, verstehet sich von selbst, ist aber, eben bey solchem Werke, keineswegs zu tadeln.

Dieser sorgsame Fleiss des Verf.s scheint sich nun noch weit mehr auf die ältere, als auf die neue Zeit — die nächsten Umgebungen des Verf.s abgerechnet — erstreckt zu haben: wenigstens finden sich mehrere Artikel aus dieser letzten Zeit, welche in der That gar zu unbefriedigend sind, und zwar schon, was die gemeinern historischen Notizen anlangt, noch mehr aber, was die nähere Bestimmung des künstlerischen Charakters und Werthes der genannten Männer und ihrer Leistungen betrifft. Wir wollen, um nichts ohne Beweis zu tadeln, gleich einige Beyspiele anführen, wie sie sich uns ungesucht eben darbieten.

S. 12. „*Backofen*, ein geborner Nürnberger und Virtuos auf dem Fagott in Diensten des Durlacher Hofes. Er zeichnet auch ganz artig, und verfertigt sehr ähnliche Portraite nach der Natur." Das ist alles, was über diesen geschickten Mann gesagt ist; und dies Gesagte auch nur kaum halb wahr. Es mag seyn, dass B. auch Fagott spielt: Bassetborn, Klarinette und Harfe aber sind seine Hauptinstrumente; er ist Mitglied der herzogl. Sachs. Gothaischen Kapelle, und ein sehr guter Miniatur-Maler. Von seinen ange-

nehmen Compositionen aber ist gar nichts erwähnt, ungeachtet nicht wenige öffentlich erschienen sind, und namentlich die, für das Bassethorn, unter die beliebtesten für dies Instrument gehören. Von J. Bapt. *Cramer* (S. 67 folg.) wird nichts weiter gesagt, als wörtlich: „königl. grossbritann. Klaviermeister in London, ein Sohn Wilh. Cramers, wurde zu Mannheim 1771 geboren, und kam mit seinem Vater nach England. Er ist ein ausserordentlich guter Klavierspieler. Sein Feuer, seine Fertig- und Geschwindigkeit, sein Ausdruck etc. übertrifft alle Erwartung. Auch componirte er vortrefflich für das Klavier. Im Jahre 1799 war er in München und spielte im Hofconcerte mit dem grössten Beyfall; auch componirte er daselbst einige Klavier-Sonaten, die in der Falterschen Musikhandlung verlegt wurden, und die von seinem Kunsttalente zeugen." Das ist nun freylich alles wahr: aber bezeichnen diese allgemeinen Lobsprüche den Werth dieses Meisters, seiner Arbeiten und seines Spiels, vornämlich in einer Schrift, wo das allgemeinen, ähnlichen Lobes so viel auch sehr mässigen Talenten dargebracht wird? und, was noch mehr sagen will, charakterisirt es C.s Compositionen, oder auch sein Spiel? Gleichwol haben beyde einen ganz entschiedenen, und durchaus würdigen Charakter! Ja, was hier an Cr.s Spiel als Vorzug gerühmt wird, und was er allerdings auch besitzt, ist gerade das nicht, wodurch er sich am meisten, ja von allen andern jetztlebenden Klavierspielern auszeichnet; in diesem wird er sogar von Einigen übertroffen: aber in der äussersten Sauberkeit, Nettigkeit und Rundung *bey* grosser Fertigkeit, und vornämlich im Vortrag des *eigentlich* mehrstimmigen (in mehrern Stimmen melodios gearbeiteten) Satzes, wo er *jeder* Stimme die vollkommenste Klarheit, den schönsten Fluss, den vollgültigsten Ausdruck — kurz, alle Ausbildung und Vollendung zu geben vermag, so dass das Ganze herauskommt, wie ein schön gearbeitetes und schön gespieltes Quartett — in diesem unterscheidet sich Cr. vor allen jetzt bekannten Klavierspielern, und davon ist nichts erwähnt. — Man vergleiche in derselben Hinsicht auch, was S. 541 über den würdigen, hochverdienten *G. Andr. Stein* gesagt wird.

Der Verf. ist sehr freygebig im Lobe, wie schon bemerkt, und tadelt fast gar nicht. Das giebt nun zwar für seine Lobsprüche schon selbst einen Massstab: aber gerade das wahrhaft Vorzüglichste leidet doch darunter, weil ihm für dies nun nichts Höheres bleibt; und mehrere jetzt in seiner Nähe lebende, allerdings achtungswerthe und geschickte Männer müssen doch wol (denkt wenigstens Rec.) bey *dem Grade* von Lob sich sehr beschämt, wo nicht unwillig fühlen. Es sollen hier keine Beyspiele angeführt werden, da zurückgenommenes Lob mehr verwundet, als übergangenes, und jene Gepriesenen für die Uebertreibung nicht können: man kann aber die Beweise sehr leicht finden, und auf Verlangen kann Rec. dem Verf. nicht wenige nachweisen. —

In den Anmerkungen wird manche interessante Notiz, Erklärung etc. gegeben, die theils den Text vervollständiget, theils ihn für den Nicht-Musiker verständlich machen hilft. Aber wer einmal ein Musik-Lexicon, auch nur um Nebenzwecke oder in besonderer Absicht, nachschlagt, bedarf doch wol nicht der Erklärungen, wie z. B. S. 65. die, (nicht einmal ganz richtige,) was die Viola sey; und bedürfte er deren, so genügten ihm nicht wenige der hier gegebenen ganz gewiss nicht.

Der Styl ist ungleich, so wie die Behandlung überhaupt; doch sollte jener wenigstens von gar zu auffallenden Provincialismen, wie: *in der Bälde*, (bald,) der gute Mann *befarcht*, (befürchtete,) gereinigt seyn.

Der Druck ist nicht selten fehlerhaft. Das dem Werke als Titelkupfer beygelegte Portrait der Frau Grafin von Montgelas ist eine wahre Zierde desselben. Ein angehangtes Verzeichnis der in München aufgeführten grossen italienischen Opern, von 1657 an, mit Angabe der Dichter und Componisten, und ein vollständiges Namen- und Sach-Register beschliessen.

Um etwas Jedermann Willkommenes aus dem nicht unverdienstlichen Werke auszuheben, und zugleich die Art und Weise des Verf.s da, wo er sich am vortheilhaftesten zeigt, darzulegen, beschliesse unsre Anzeige sein Artikel über einen der vorzüglichsten jetztlebenden Künstler — über den berühmten Münchner Kapellmeister,

Hrn. *Peter Winter*: zumal da über dieses trefflichen Mannes Leben noch wenig Zuverlassiges, aber viel Unrichtiges gesagt ist, (unter anderm erst neuerlich in den Erfurter Biographien der Tonkünstler,) und selbst von seinen Hauptwerken noch bey weitem nicht alle nach Verdienst gewürdiget, oder auch nur genugsam bekannt worden sind.

Winter, (*Peter*), wurde 1755 zu Mannheim geboren, widmete sich da anfangs den Wissenschaften, und erlernte einige Sprachen, überliess sich aber in der Folge ganz der Tonkunst, und wurde ein vorzüglich guter Violinspieler, daher er auch 1764 beym Hoforchester daselbst angestellt wurde. Seine Neigung zur Composition war unüberwindlich, weswegen er den Generalbass und den Contrapunct beym berühmten *Vogler* studirte, und anfangs Ballet-Musiken componirte, die sehr gefielen. Nun begann er Concerte, Symphonien, Quartetten, Kirchen-Musiken u. s. w. zu schreiben, und durch diese Uebung erhielt er immer mehr Festigkeit, practische Gewandtheit, Geschmack, und eine sehr schöne Instrumentirung, und gute Behandlung der Singstimmen. Allgemein waren *Winter's* Compositionen schon beliebt und geschätzt, als er eine hohere Einweihung in die Mysterien der Kunst und eine feinere Ausbildung bey *Salieri* (in einer Anmerkung giebt der Verf. hier einige Notizen über Salieri's Leben,) erhielt, wo er nun jene Hohe unter den ersten classischen Kapellmeistern Europens sich errang, die er noch inne hat, und ihn überall als einen vortrefflichen und grossen Meister bekannt machten, ihm und seinen Werken überall grossen Ruhm und Ehre erwarben. Kurfürst *Carl Theodor* schätzte sein Talent, achtete seine Kunst, und ernannte ihn 1788 zum Kapellmeister, übertrug ihm aber auch zugleich die Oper: *Circe*, für den Carneval zu schreiben, die *Winter* zwar verfertigt hatte, allein aus dem Grunde nicht zur Ausführung kam, weil der Kurfürst die Vorstellung grosser italienischer Opern nicht mehr haben wollte, und sich mit den deutschen Opern, welche nach seiner Meynung immer, sowol an Poesie, als gehaltvoller Musik, den italienischen das Gleichgewicht hielten, begnügte.

Winter's Name war nun in ganz Europa bekannt, seine Celebrität an allen grossen Höfen, und in allen grossen Städten der gebildeten Welt verbreitet, seine musikalischen Werke überall willkommen, beliebt, geschätzt und bewundert. Er erhielt einen Ruf nach Venedig, Neapel, Wien, Paris, London etc. wo er überall Opern und andere Musiken verfertigte, die allgemeinen und sehr grossen Beyfall erhielten, Bewunderung erregten, und ihm Ehre und Ruhm verschafften.

Winter leistete für die Tonkunst sehr vieles, und verfertigte eine Menge Opern, Balletmusiken, Messen, Litaneyen, Vespern, Symphonien, Concerte, Cantaten u. s. w.

Alle seine Musikstücke hier aufzuzählen, würde zu weitläufig seyn, auch zu nichts frommen, als den Beweis zu liefern, dass *Winter* unter die fruchtbarsten Compositeurs gehöre, und dass kaum ein Kapellmeister mehr Musiken, als er, geschrieben habe. Nachdem aber nicht die Menge verfertigter Musikstücke, sondern vorzüglich ihre Güte entscheidet, in welcher Eigenschaft dieser Tonkünstler ebenfalls besonders eminiret; so genügt es hier folgender Werke zu erwahnen.

Für das Theater in *Mannheim* schrieb er: *a*) Piramus und Thisbe, ein Ballet. Mannheim 1776. *b*) Dido, ein Ballet. Mannh. 1776.

Für München: (In einer zweyten Anmerk. nennt der Verf. hier das Personale der Hofmusik, welches der Kurfürst mit sich nach München nahm.) *a*) Heinrich IV., ein Ballet. München 1779. *b*) Tod des Hectors, ein Ballet. München 1779. *c*) Lenardo und Blandine, ein Melodrama. *d*) Ignes de Castro, ein Ballet. *e*) Der franz. Lustgarten, ein Ballet. *f*) Bayerische Lustbarkeiten, ein Ballet. *g*) Cora und Alonzo, ein Melodrama; Poesie von *Babo*. *h*) Armida, ein Melodrama; Poesie von *Babo*. *i*) Das Hirtenmadchen; Poesie vom Canonicus *Heinr. Braun*. *k*) Helena und Paris; eine Oper, 1780. *l*) Bellerophon; eine Oper, 1780; Poesie vom Freyherrn *v. Binder*. *m*) Der Bettelstudent; eine Operette. *n*) Psyche; eine Oper. *o*) Maria Montalban, eine Oper; Poesie vom Secretair *Carl Reger*. *p*) Der Sturm; eine Oper. *q*) Der Frauenbund; Poesie von *Babo*.

1806. *r*) Figaro, ein Ballet. *s*) Adams Tod, ein Ballet, 1810.

Für Wien: a) Das unterbrochene Opferfest; Poesie v. *Huber*. *b*) Die Pyramiden, zweyter Act; den ersten componirte *Gallus*; Poesie von *Schikaneder*. *c*) Das Labyrinth; zweyter Theil der Zauberflöte; Poesie von *Schikaneder*. *d*) Belisa, Gräfin von Hildburg. *e*) *Vedovi*, eine italienische Oper; Poesie von *Camera*. *f*) Colmal; eine Oper, mit Poesie von *Collin*, 1789. *g*) Polixena, ein Ballet, 1779. *h*) Terre und Philomele, ein Ballet.

Für Prag: Il Trionfo del Belesco.

Für Venedig: a) Catone in Utica; Poesie von *Metastasio*, 1791. *b*) Il Sacrifizio di Creta, 1792. *c*) I Fratelli rivali, 1794. *d*) Belisa; Poesie von *Pepoli*, 1794.

Für Neapel: Antigona; Poesie von *Coldolini*.

Für London: a) Calypso. *b*) Castore e Polluce. *c*) Proserpina. *d*) Zaire; Poesie von *da Ponte*.

Für Paris: Tamerlan; Poesie von *Morell*, 1805. Castore e Polluce, 1807.

Für das Theater des Titl. Grafen *von Törring Seefeld* in Seefeld schrieb *Winter*: Orphee, Scapin und Scapine, von *Göthe*, und Medea, travestirt von Titl. Grafen *Clemens von Törring Seefeld*, welche daselbst 1789 in Gegenwart des Kurfürsten *Carl Theodor* aufgeführt wurden.

Sonst schrieb *Winter* mehrere Cantaten, worunter sich die *Macht der Tonkunst*, welche beym Feste der schweizerischen Musikgesellschaft zu Luzern 1810 aufgeführt wurde, und grosse Wirkung hervorgebracht hat, vorzüglich auszeichnet. Ferner schrieb er mehrere Oratorien, Messen, mit einfachen und doppelten Chören, Psalmen, Herr Gott dich loben wir, Stabat Mater u. s. w. Symphonien, Concerte für allerley Instrumente, Quartetten, Quintetten etc. Lieder, Sonaten für das Klavier u. s. w. und erwarb sich hierdurch nicht nur eine ausgebreitete Celebrität, sondern auch einen bedeutenden Rang unter den ersten Kapellmeistern Europens. In seinen Opern-Musiken ist der theatralische Effect richtig berechnet, und jede Situation wahr ergriffen, glücklich dargestellt, ausgedruckt, und richtig empfunden. Seine Kirchenmusiken sind der Ausdruck hoher geistiger Gefühle mit Würde und Erhabenheit. Er verwendet überhaupt, und mit gedeihlichem Erfolge, viele Aufmerksamkeit darauf, den Kirchenstyl vom Theaterstyle durch grosse und erhabene Einfachheit, (Simplicität) dann kraftvolle Chöre zu unterscheiden, wobey aber nie sein schöner Gesang vermisst wird. Seine Instrumental-Begleitung worin er eine eigene Stärke besitzt, und die Natur eines jeden Instruments sehr wohl versteht, und mit Effect zu behandeln weiss, — ist sinnreich und glänzend ohne Ueberladung, und sein Gesang ist melodisch, und dem Sänger sehr vortheilhaft. Mehrere seiner Werke kamen in Paris, Mayna, Bonn, London, Wien, Venedig etc. im Stiche heraus, und mehrere seiner Opern erschienen auch im Klavier-Auszuge. Ueberhaupt ist *Winter's* Musik allgemein beliebt, und überall willkommen; daher er auch nach Paris, Neapel, Venedig, Wien, London u. s. w. den Ruf erhielt, um dort Opern und andere Musiken zu schreiben, die überall den verdienten grossen Beyfall ungetheilt erhielten, und so dieses Kapellmeisters musikalische Talente und Verdienste ruhmvoll ehren und verewigen.

Gesänge und Lieder aus dem Christfeste von F. A. Krummacher, 1, 2, 3 und 4stimmig, mit Klavier-Begleitung, in Musik gesetzt von A. Harder. 1ste Abthl. Duisburg u. Essen, b. Baedecker u. Kürzel. (Pr. 20 Gr.)

Hr. H. hat den Weg seiner Bildung als Componist vor den Augen des Publicums gemacht; und es ist ihm gelungen, was bey diesem Verfahren sehr selten gelingt: je weiter er selbst kam, je mehr sang er sich gleichsam in die Achtung und Liebe des Publicums hinein. Jetzt darf er fordern, was man ihm vor Jahren schenkte; derselbe Beyfall, dessen er jetzt geniesst, wird ihm bleiben, so lange er so Gutes liefert, wie in dieser Sammlung. Haben seine Compositionen zu desselben Dichters *Sonntag* sich fast durchgängig als einen erfreulichen, dankenswerthen, bildenden „Beytrag zur Beförderung des einfachen Gesanges in Schulen, Instituten und häuslichen Cirkeln," wozu er dieselben vornämlich bestimmte — bewährt, und so bewährt, dass mehrere Stücke

schon jetzt aus tausend jugendlichen Kehlen und Herzen tönen: so wird dies mit den Liedern zum *Christfest* gewiss derselbe, und, entscheidet der innere Gehalt, noch mehr der Fall seyn. Denn der Componist hat sich hier im Ganzen noch mehr gehoben, und auch den Grund zu manchen Ausstellungen, die man ihm gemacht, sorgfältig vermieden. Seine Arbeit hat hier mehr Originalität in der Erfindung, mehr Tiefe und inneres Leben, weit mehr Sorgfalt in der Ausarbeitung, besonders der Harmonie, überdies mehr Mannigfaltigkeit, und mehr Anwendbarkeit für die gewöhnlichen Bedürfnisse des zunächst berücksichtigten Publicums. Nach diesem, was zugleich als die beste Empfehlung der Sammlung dienen soll, wird es beym Durchgehen der einzelnen Stücke nur weniger Bemerkungen bedürfen.

Man erhält 16 Nummern, von denen aber mehrere, auf verschiedene Weise bearbeitet, abgedruckt sind.

I. Einstimmige Lieder, mit Klavierbegleitung. 1. Winterlied: ein Muster einer so höchst einfachen *Cantilena*, dass jedes Kind, auch mit sehr wenig geübten Organen, sie sogleich singen lernt, und auch behält; dennoch sagt die Melodie, und sagt auch die äusserst einfache Begleitung, (nur in Accorden,) ganz, was sie sagen sollen. — 2. Das Rathsel, ist nicht übel, aber weniger ausgezeichnet. — 3. Der Blinde, hat, in seiner kindlichen Einfalt, etwas sehr Wehmüthiges. Eben darum bedurfte es der Einleitungstakte nicht; und da diese schon etwas mehr Ansprüche machen, ohne jedoch ungewöhnlich zu seyn, möchten wir sie lieber ganz weglassen. (Syst. 1., T. 9, muss die Bassnote G heissen; Syst. 2., T. 13, müssen die ersten zwey Noten der tiefen Mittelstimme ein Achtel mit dem Punct und ein Sechzehntheil seyn.) 4. Das Licht. So wie sich hier der Dichter höher geschwungen, hat es auch der Componist gethan: es ist ein wackeres, durchgreifendes Stück, wo auch das ausgeführte, obligate Accompagnement an seinem Platze ist und die Wirkung ungemein erhöhet. Da das Lied ziemlich viele Strophen hat und eine Steigerung des Ausdrucks durch alle statt haben sollte, lässt der Componist bey der 7ten den Chor einfallen und dieselbe Melodie noch dreymal 4stimmig bis zu Ende des Gedichts singen. Bey dieser Veränderung ist die Begleitung nicht beygedruckt, und mithin die Meynung des Componisten, dass sie wegbleiben solle: wir haben aber beym Versuch gefunden, dass sich auch bey diesem Chor die vorige Begleitung sehr gut ausnehme und seine Wirkung nicht wenig verstärke — wodurch überdies das Ungleichförmige in der Ausführung des Ganzen vermieden wird; so dass wir dem Accompagnisten rathen würden, das ganze Stück gleichmässig fortzuspielen, einige kleine Abänderungen abgerechnet, die er sogleich selbst als nöthig erkennen wird. — No. 5, Jehovahs Wort: ein kraftiges, einfach edles Declamationsstück, bey dem wir das Einzige verändert wünschen, dass die Incision: So spricht der Herr — in der 1sten Strophe, als solche ganz gesondert und anders behandelt wäre; etwa:

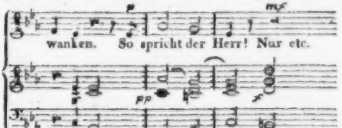

Die andern Strophen blieben dann, wie sie gedruckt sind. — 6. Die Ahnung: ganz so feyerlich und das innerste Herz bewegend, wie der Text, ungeachtet aller Einfalt und Ruhe. Die Begleitung will discret behandelt seyn, um diese würdevolle Ruhe nicht zu stören und die Singstimme nicht zu übertönen. — No. 7. Lied, für eine Singstimme mit Begleitung, und auch 4stimmig, ohne Begleitung, ausgesetzt: in beyder Gestalt gut und passend, wenn auch weniger hervorstechend, als No. 4. und 6. Der Zuschnitt des Ganzen ist aber so, dass es sich, nach unsrer Erfahrung, einstimmig am besten ausnimmt. — 8. Die Propheten der Natur: wieder ein sehr kleines, in Melodie und Begleitung äusserst einfaches und leichtes Lied, und das doch so vollkommen und auf eine so eingängliche Weise ausdrückt, was der Dichter wollte! Da es, in Text und Musik, zugleich das kürzeste ist, setzen wir es ganz her. Die Kleinigkeit, dass in einigen Strophen auf die zwey letzten Noten T. 5. zu wenig, und auf die erste T. 6. zu viel Accent fällt, wird wol jeder gern entschuldigen.

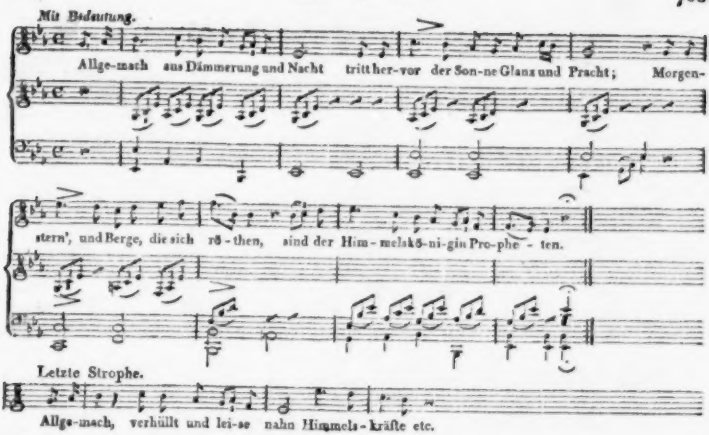

2.

Allgemach aufs harrende Gefild
Schwebt der Frühling, vom Gewölk umhüllt:
Lerchenlieder, und der Amsel Flöten
Sind des Lenzes fröhliche Propheten.

3.

Allgemach bekränzet die Natur
Wies' und Wald, Gebirge, Thal und Flur:
Zarte Düfte, und der Knospe Röthen
Sind des stillen Blumenreichs Propheten.

4.

Allgemach an warmer Mutterbrust
Keimt des Säuglings Dank, der Mutter Lust:
Seiner Wange Lächeln und Erröthen
Sind der Liebe Boten und Propheten.

5.

Allgemach, verhüllt und leise, nahn
Himmelskräfte sich der Erdenbahn,
Wie die leisen Lispel den Propheten
Einst auf Horebs Felsenspitz' umwehten.

Bey Gelegenheit der hier vom Componisten bemerkten Abweichung der Melodie zu Gunsten der Declamation in der letzten Strophe, sey bemerkt, dass ähnliche Abweichungen, wo sie nöthig waren, überall mit vieler Sorgsamkeit angegeben sind. Der Dichter sollte aber wol in diesem Betracht mehr Rücksichten nehmen, und mehr Sorgfalt anwenden, als er bisher gethan hat.

II. Zweystimmige Lieder. No. 9., Hoffnung, 2stimmig ohne Begleit., und auch 1 oder 2stimm. mit Begleitung ausgesetzt — nimmt sich in letzter Gestalt am vortheilhaftesten aus. Die Musik ist passend, wenn auch sonst nicht eben ausgezeichnet. Eben so die, No. 10., zu dem Kinderliede.

III. Dreystimmige Lieder. No. 11., der Heerd, für Sopran, Tenor und Bass, passend, doch etwas gewöhnlich. No. 12., Morgengesang, mit sehr guter Wahl für drey Männerstimmen geschrieben, in der Art der ältern deutschen geistlichen Arien, die sich dem Choral näherten, nur aber in gemessener Bewegung fortschritten — wie z. B. Bachs: Für alle Güte etc. Graun: Auferstehn etc. Ein würdiges, andachtiges, ausdrucksvolles, doch nicht ganz leicht zu treffen-

des Stück. Es nimmt sich besser für drey Solostimmen, als im dreystimmigen Chor aus. —

IV. Vierstimmige Gesänge. No. 13., Taufliedl, für vier Solostimmen, zu denen mit der Schlusszeile der Chor funfstimmig tritt: ein Stück, ebenfalls in der so eben naher bezeichneten Weise, sehr einfach, populär, leicht, und doch so herzerhebend, dass man es bey jeder feyerlichen Taufhandlung eingeführt wünschen möchte. Der Chorgesang. No. 14., zeichnet sich weniger aus, ohne jedoch gleichgültig zu lassen; der Rundgesang, No. 15., scheint uns zu gewöhnlich; der, No. 16., ist aber bedeutender, und von vortheilhafter Wirkung. Von noch vortheilhafterer würde es seyn wenn das zu lange Verweilen in Es nicht für die Haupttonart, B, zweifelhaft machte, und also das Stück in diesem Betracht nicht unverhältnissmässig construirt erschiene.

Die äussere Einrichtung des Werks — der besondere Abdruck wenigstens einiger Stimmen bey mehrstimmigen Sätzen und dergl. mehr — ist wie bey den Liedern zum *Sonntag*.

Möge das Werkchen in recht viele Hände kommen, und, wie es dann kaum anders seyn kann, Vielen Erhebung, Freude und Trost gewähren: der Componist aber in seinem achtungswürdigen Bestreben immer mit gleicher Treue und Sorgfalt fortfahren!

Nachrichten.

Berlin, d. 30. Sept. Die einzige neue musikalische Erscheinung im Theater war das am 21sten d., zum erstenmal und gestern nicht ohne Beyfall eines zahlreichen Publicums gegebene Werkchen: Kunst und Natur, oder, die drey Pumpernickel, des Hrn. Rochus Pumpernickel zweyter Theil; ein dramatisch-musik. Quodlibet in 3 Acten. Der Inhalt ist so fade, dass man sich wundert, wie es möglich ist, so etwas einem gebildet seyn wollenden Publicum zu bieten; aber die Gesänge sind zum Theil sehr gut gewählt, und ihretwegen fand das Stück auch wol bey diesem und jenem Gnade. Uebrigens sind die Compositionen von sehr verschiedenem Gehalt. Die Ouverture beginnt mit der Melodie: Freut euch des Lebens etc., die auch zu einer Arie benutzt worden. Sonst wechseln Melodien aus der schönen Müllerin, Così fan tutte, dem Teufelsstein, dem Barbier von Sevilla, dem Corsar aus Liebe, dem Doctor und Apotheker, dem tyroler Wastel, Cosa rara, dem Neusonntagskind, Fanchon, mit Volksliedern von Stadthürl, und Compositionen von Righini, Sarti und Bierey ab. Am meisten gefielen Luciens (Dem. Schmidt) Lied mit Variationen von Righini im ersten Act: Es darf die Liebe etc.; Wallers (Hr. Blume) Arie im zweyten Acte, von Bierey: Ja, staunen Sie etc. und das Recitativ und Cavatine von Sarti: E non deggio seguirla etc., das Dem. Schmidt sang. Auch die beyden Pumpernickel, Hr. Weitzmann und Hr. Wurm, (der dritte war eine Wachsfigur) und Hr. Unzelmann als Hr. von Habenichts, Mad. Eunike als Barbchen etc. interessirten zuweilen.

Dem. Fischer hat seit meinem letzten Briefe noch debütirt: am 11ten, als Iphigenia in Glucks Iphigenia in Tauris; am 19ten, in der Wiederholung der Antigone in Sacchini's Oedip zu Colonos, und am 25sten zum drittenmal als Sophie in Para Sargines. In der ersten Oper gefielen besonders der Schluss des 2ten Aufzugs: O lasst mich Tiefgebeugte weinen etc. und der Anfang des vierten Aufzugs: Nein, ich erfülle nicht mein abscheuwerthes Amt etc. Auch Hr. Eunike, der die Partie des Pylades hatte, sang vortrefflich; mit lautem Beyfall belohnte man im 2ten Act die Arie: Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen etc. und im dritten die Schlussarie: Du schönes höchstes Glück auf Erden etc. Im Oedip sang Dem. F. vorzüglich schön das Duett mit Oedip (Hrn. Franz) im 2ten Aufzug: Ach lass jetzt mich ausruhn etc.; im dritten Aufzug die Scene: Vom Alter fast erschöpft etc., und den ganzen dritten Auftritt, in welchem auch Hr. Franz und Hr. Weitzmann (als Polineuk) gute Momente hatten. Auch hier verdient Hr. Eunike als Theseus lautes Lob, namentlich bey der Arie im 2ten Aufzug: Edler Greis, des Unglücks Geweihter etc. Im Sargines endlich verdienen folgende Scenen Auszeichnung, die Dem. Fischer mit Kraft und Eleganz vortrug: im ersten Act das Duett, mit dem jungern Sargines (Dem. Schmidt): Vernimm den Ruf der Ehre etc. und:

Man kann ihr ohne Bittrichen etc. und im dritten das Duett: O Gott! was flösst mir etc. Nur Schade, dass der Genuss dieser schönen Opern fast in jeder Scene gestört wurde durch ein von Hrn. Kapellmeister Righini wieder eingeführtes obligates Instrument, das man, wie z. B. im Sargines, fast immerfort hörte, und das, zur Freude aller Musikkenner und zum Trost des vortrefflichen Orchesters, seit einiger Zeit ganz verbannt war: den klappernden Taktschlägel! Es ist sehr zu wünschen, dass die umsichtige Generaldirection diesem leidigen Unwesen endlich einmal aus dem Grunde steuere.

Hr. Haser hat vor seiner Abreise nach Königsberg in Preussen noch zweymal debütirt; zuerst am 11ten in der schon vorhin erwähnten Iphigenia in Tauris als Orest, und am 9ten in dem von ihm in Musik gesetzten italienischen Intermezzo: Astuzia femminile. Der Inhalt des letztern ist höchst gemein, ohne genauen Zusammenhang der Scenen; doch Inhalt sucht man nicht bey dem gewöhnlichen Intermezzo! Die Musik enthielt nichts Neues, zeugte aber von vielem Fleisse. Hr. Haser erwies sich auch hier als fertigen Sänger.

Hr. Unzelmann vom Weimarschen Theater ist ein paarmal nicht ohne Beyfall aufgetreten; am 22sten als Wilhelm Manser in Winters Singspiel: der reisende Student, oder, das Donnerwetter; und den 23sten als Hr. Rochus Pumpernickel in Stegmayers bekanntem musikalischen Quodlibet dieses Namens.

Die seit geraumer Zeit unterbliebenen ausgesuchten Entracts scheinen wieder Beyfall zu finden. Dies war am 28sten der Fall, als ein Thema mit Variationen für die Flöte, Oboe, Violine, Fagott und Hörner vom Hrn. Musikdirector Seidel gegeben und mit lauter Freude empfangen ward.

Die Concerte werden im künftigen Monat beginnen, meistens im Saale der Stadt Paris, da der Concertsaal im Theater ausschliessend für das von der Kapelle zu gebende Concert bestimmt worden ist. Dem. Fischer giebt morgen noch einmal die Iphigenia, und wird ihre hiesigen Darstellungen mit einem Concert endigen. Einstudirt wird der Zauberwald von Righini nach dem Texte des Hrn. Herklots, der am 15ten, dem Geburtstage des Kronprinzen, aufgeführt wird.

Kurze Anzeige.

Symphonie à moyen Orchestre par W. A. Mozart. No. 1. Oeuvre posthume. à Leipzig, chez Kühnel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Wer bekannt ist mit Mozarts früheren Instrumentalstücken, die er fast sämmtlich noch in Salzburg oder auf seinen ersten Reisen verfertigte, ehe Wien auf seinen Genius die grosse und vortheilhafte Wirkung machte, (Frankreich und Italien hatten *damals* weit weniger in diesem Betracht gewirkt; letzteres später viel:) der wird wol an der Aechtheit dieser Symphonie so wenig, als Ref., zweifeln. Sie ist, wie die übrigen aus derselben Periode M.s, am meisten in *Pichls* Geschmack und Weise — so weit nämlich ein genialischer Mensch die Weise eines Andern annimmt. Einfach, lebhaft, melodiös, klar, fast durchgängig sehr gut verbunden, und auch schon mit unverkennbaren, wenn auch noch flüchtigen Spuren des Sinnes und der Neigung für tiefere, contrapunctische Combination und Ausarbeitung — so, denk' ich, wird jeder dies Stück finden, und manche Leeren, auch manche Gemeinplätzchen, die es überdies wol erst seit jener Zeit geworden, hingehen lassen. Auszuführen ist alles leicht, und in den wenigen Blasinstrumenten kinderleicht. Kleinen Orchestern, die aber doch auch ihr Mozartsches Stück liefern wollen, wird darum vorzüglich ein Dienst mit der Herausgabe geschehen seyn. Ausser dem Quartett ist die Symphonie nur noch mit zwey Hoboen und zwey Hörnern besetzt.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. № XV. 1811.

Im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung sind folgende neue Werke erschienen:

L. v. Beethoven's Oratorium: Christus am Oelberge. Partitur . . . . . 5 Thlr.
— Dasselbe Werk im Klavier-Auszug. 1 Thlr. 12 Gr.
Uebungen für die Singstimme, mit einer Vorerinnerung (in deutscher u. franz. Sprache) von Crescentini, erstem Fr. Kaiserl. Kammersänger u. Mitglied des Conservatoriums in Paris. Mit dem Portrait des Verfassers 1 Thlr. 12 Gr.
Reichardt, J. F. Sonate p. le Pianof. . . . . 16 Gr.
Reymann, Thème varié p. la Harpe. . . . . 6 Gr.
Schneider, G. A., Conc. p. Flute. Op. 53. 1 Thlr. 12 Gr.
Dussek, J. L. Sonate p. le Pianof. a 4 mains. Op. 74. 1 Thlr.
Winter, Ouverture aus Colmal f. d. Pianof. . . . . 8 Gr.
Sterkel, Doppelgesang: Der Graf u. die Bäuerin, mit Begleitung des Pianof. . . . . 8 Gr.
— Die Gräfin und der Hirt, Doppelgesang mit Begl. d. Pianof . . . . . 8 Gr.
Kunstmann, 6 Quadrilles fürs Orchestre . . . . . 12 Gr.
Dressler, H. Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. . . . . 16 Gr.
Pär, Ferd., Diana und Endimion, Cantate für zwey Stimmen, mit Begl. des Pianof. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Pär, Ferd. Ouverture aus Diana u. Endimion, f. d. Pianof. . . . . 4 Gr.
Elsner, Ouvert. aus d. Oper: Lessek der Weisse, für ganzes Orchester. . . . . 1 Thlr.
Carulli, Guitarreschule . . . . . 1 Thlr.

Anzeige.

Ich habe mich in der vierten Anzeige der neuen Gesangschule (s. das Intelligenz-Blatt zu № 33.) zu mehrern Belegen verpflichtet, wenn Herr Lindner, oder irgend ein anderer achtungswerther Gelehrter meine vorläufige Beurtheilung des „musik. Jugendfreundes zu strenge finden. Durch die eigene Erklärung des Hrn. Lindner finde ich mich nun dazu veranlasst. Derselbe sagt nämlich ausweichend: „Nicht einmal will ich nachweisen, wie er aus einem Druckfehler, der sich selbst als solchen erklärt, zu beweisen versucht, ich verstehe keine Harmonie."

Ich habe weder bewiesen, noch zu beweisen versucht; ich habe nur hingewiesen auf die drey S. 44 45 und 46 stehenden Gesänge. Nun aber setze ich, um meine Verpflichtung aufs Genaueste zu erfüllen, den verständlichenden Beweis wirklich in Noten hin:

S. 44. T. 9. S. 44. T. 15. u. 16. S. 45. T. 3. S. 46. T. 4. u. 5. S. 46. T. 6. u. 7.

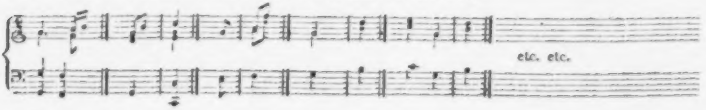

Vergleicht man nun diese Notenbeyspiele mit obigen Worten des Hrn. Lindner, wo er von einem Druckfehler spricht, so ergiebt es sich, dass er den Beweis, er verstehe keine Harmonie, den er schon durch die That geführt, nun auch noch mit seinen eigenen Worten bekräftiget. Welcher Harmonieverständige wird je solchen Zeug von sich aus- oder durch seine Hände gehen lassen? — Wenn Herr Lindner ferner wünscht, ich möchte einmal über die Berge kommen, um die gründlichen Musiker jenseits kennen zu lernen, so habe ich darauf zu erwiedern: Auch ohne hinüber zu kommen, weiss ich die gründlichen Musiker von den ungründlichen musikalischen Pädagogen recht wohl zu unterscheiden; ja ich bin vollkommen überzeugt, dass in dem gebildeten Sachsen nicht blos eintausend gründliche Musiklehrer und Cantoren leb u. lehrten, die sich schämen würden, ein Tricinium, wie dieses

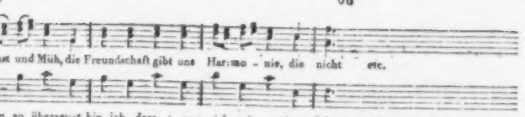

in die Schule zu bringen. Eben so überzeugt bin ich, dass es unter tausend Nichtharmonieverständigen kaum einen mit so harten Ohren giebt, der so etwas — z. B. den Sopranaccord auf der siebenten Stufe mit Verdoppelung der Prime und Weglassung der Sexte — aushalten kann, und dass eben so wenig Kinder, in Leipzig oder anderwärts, es aushalten können, wenn sie nicht etwa „nach dem Gehör" missbildet sind.

Ueber den Inhalt des einzigen von mir an Herrn Lindner geschriebenen Briefes, dessen er erwähnt, bin ich jeden Augenblick öffentlich Rede zu stehen bereit.

Ich wiederhole meine Versicherung, dass ich, da ich nun einmal als Gesanglehrer öffentlich aufgetreten bin, nicht ermangeln werde, dem Publicum ferner über den musikalisch-pädagogischen Fug oder Unfug, er mag von Herrn Lindner oder einem andern Methodisten kommen, gewissenhaft Auskunft zu geben. Herrn Lindner habe ich, so fern nicht Andre es thun, noch ganz andre Dinge nachzuweisen, als die nachgewiesenen. Uebrigens kann ich hier den Wunsch nicht unterdrücken, dass doch auch einer der vielen, von mir, gleichwie vom Publicum sehr geschätzten, gründlichen Musikern Leipzigs, ein Harder, ein Riem, ein Schicht, ein Friedrich Schneider, ein Wilhelm Schneider sich bemühen möchte, den Mann in solchen Dingen zurecht zu weisen. Diese Bemühung wäre doch wohl der berühmten Stadt würdig, wo einst Johann Sebastian Bach für die Harmonie und Hiller für die Kinderwelt so viel Grosses und Gutes leistete.

Zürich, im September 1811.

Hans Georg Nägeli.

Musikanzeige.

Gesänge deutscher Frauen
in Musik gesetzt
von
Hans Georg Nägeli.

Da die Gedichte unserer deutschen Dichterinnen meistens lyrischen Inhalts sind, und die Zahl dieser Dichterinnen sich seit wenigen Jahren wohl um die Zahl der Musen vermehrt hat, so bietet sich nun dem Componisten hinreichender Stoff zu einigen Sammlungen dar, die an dichterischem Werth neben andern Liedersammlungen um so eher bestehen können, je eigenthümlicher und reiner darin die Schönheit und Gemüthlichkeit weiblicher Natur und Cultur sich offenbart. Auf diesem Wege kommt dann zugleich eine Anthologie deutscher Dichterinnen zu Stande, die unter den schon vorhandenen Anthologien hoffentlich nicht den letzten Platz einnehmen wird. Im ersten Hefte erscheinen gegenwärtig folgende neun Dichterinnen: Friederike Jerusalem. — Amalia von Helwig geb. v. Imhof. — Friederike Brun geb. Münter. — Louise Brachmann. — Justine Wilhelmine v. Kruffl. — Louise, reg. Fürstin zu Wied. — Johanne Charlotte Unzer geb. Ziegler. — Karoline von der Lühe. — Karoline Rudolphi. — Das Aesthetische der Zusammenstellung bringt es so mit sich, dass diese Namen nun zuerst und in dieser Ordnung erscheinen. Keine der bisherigen lyrischen Dichterinnen ist übrigens vergessen. Die jetzigen und hinfort neu im Publicum erscheinenden möchte ich eingeladen haben, mir ihre Gedichte, wo möglich im Manuscript, mitzutheilen. Es wird jährlich ein Heft erscheinen. Man kann für einmal auf 3 Hefte subscribiren. Der Subscriptionspreis ist auf 16 Groschen, sächs. Courrent, der Ladenpreis auf 1 Reichsthaler p. Heft festgesetzt. Die Hefte späterer Jahre werden bald grösser bald kleiner seyn, je nachdem die Ausbeute an neuen Gedichten mehr oder minder reich ausfällt; dies macht denn auch eine Verschiedenheit der Preise und die Eröffnung einer besondern Subscription für jedes Jahr nothwendig. Die Namen der Subscribenten werden beygedruckt. Dieser Unternehmung muss ich besonders auch Subscribentinnen wünschen.

Zürich, im September 1811.

Hans Georg Nägeli.

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten October. Nº. 43. 1811.

Nachrichten.

Paris. Anfang October. Sie hatten Recht — leider, leider hatten Sie Recht, als ich vor dem Jahr Abschied von Ihnen nahm: es ist unmöglich, hier bedeutende, treffende, nicht blos oberflächliche Züge, oder wol gar umfassende Schilderungen von dem, was Einen umgiebt, zu liefern, wenn man nicht entweder recht eigentlich darauf ausgehet, und dann, wie ein Silhouetten-Schneider, sich stehenden Fusses vor jedes ausgezeichnete Gesicht pflanzt und verstohlen das Portefeuille ziehet, oder all das tausenderley Einzelne durchgemacht, und noch Ueberblick, Kraft und Lust genug behalten hat, es seinem Geiste ruhig vorüberzuführen, so es geordnet zusammenzufassen, und nun in Massen und Resultaten es wieder darzustellen. Der Fremde, der mit offenen Augen und regen Sinnen in diesen ewig und augenblicklich wechselnden, reissenden, tosenden Strudel geworfen wird, gehet gewöhnlich eine Zeit lang darin unter — wenigstens in Absicht auf gewisse Versprechungen, die er gewissen Reductionen gegeben hat; und lernt er sich endlich besinnen: so giebt er auf, alles, und wol gar alles im Ganzen, darstellen zu wollen; er liefert gar nichts, oder was im bewegten Meer seiner Erinnerung eben am lichtesten auftaucht. So auch ich; und blicke zurück bis auf Anfang dieses Jahres. Ob, und in wie fern aus meinen vereinzelten, skizzirten Umrissen ein Ganzes hervorgehen werde, weiss ich nicht: wol aber, dass es der Leser selbst seyn wird, der ist es entstanden es sich im Geiste bereitet hat.

In Paris das versteht sich, muss man mit Theater und wieder mit Theater anfangen! Von den hiesigen Theatern, ihren sehr geordneten Bestrebungen und Physiognomien, ihren vorzüglichsten Mitgliedern, Orchestern etc. im Allgemeinen, sag' ich nichts: davon sprechen die meisten neuesten deutschen Reisebeschreibungen, und einige verständig, wahr und gut. Ich schränke mich, wie gesagt, auf Einzelnes ein, was mir besonders aufgefallen, und eben jetzt noch lebhaft gegenwärtig ist, und behalte dabey den *deutschen* musikal. Leser immer im Auge.

Die erste Vorstellung, die ich im Theatre Feydeau — in *seiner* Gattung jetzt unstreitig dem angenehmsten in der Welt — sahe, war der alte Grétry'sche *Blaubart*. Er war mir immer ein wenig fatal: ein an Erfindung armes, und im Grunde blos moralisirendes Kindermährchen, das eine einzige Situation hat, die horchende Kinder blass, erzählende Mutter roth macht; mit einer Musik, die nur zum kleinern Theil des geistreichen, originellen und kunst-*weisen* Grétry werth ist: was, sagte ich, ist daraus eben zu machen? Nun, es bleibt auch hier von vorn herein Manches etwas langweilig: aber die Scenen, welche Leben haben, *sehe* man hier; (mit dem *Hören* halte man's, wie man will!) sehe das sichere, rasche, pünktlichste Zusammengreifen aller Theile; sehe besonders das Spiel in Scenen, wo heftige Leidenschaft hell auflodern, oder auch gleichsam unter der Decke *brennen* soll — z. B. das, Grétry'n musterhaft gelungene: *Vergy, ma soeur, ne vois-tu rien venir?* sehe namentlich Mad. *Haubert* als Isaure, welche die Rolle durchaus mit eben der Vollendung giebt, als spiele sie in einer Tragödie: und man wird nicht nur mit fortgerissen, sondern lernt auch begreifen, wie man solch ein Werkchen so fast unzähligemal hier sehen und mit Lust sehen kann. Der Deutsche schlägt dabey an seine Brust, und sagt — nicht etwa Herabsetzendes, Anschuldigendes, sondern: lieben singenden Landsleute, da ihr zwar besser singet, als die meisten der hiesigen Vir-

tnosen, aber das im Spiel (wenigstens wie es jetzt stehet) keineswegs vermögt: so sucht es auch nicht nachzumachen, sondern bleibt hubsch bey Opern, wo dies nicht so unentbehrlich ist; noch weniger aber versucht diese Gattung der Oper durch Vermehrung an Musikstücken, wol gar an langen und breit ausgeführten, wie man in Wien gethan, bey euch zu heben: ihr thut damit nun erst gerade das *Gegentheil* von dem, was für sie geschehen müsste: ihr haltet euch noch mehr bey dem auf, was vor allem rasch und lebendig vorüber solte! —

Kreutzers, des ältern, (des berühmten Componisten, Violinisten, und trefflichen Vorspielers beym kaiserl. Orchester.) neue Oper: *Aristipp*, machte im grossen Theater der Academie impér. de musique keinen vortheilhaften Eindruck. Das Gedicht — hier im Urtheil des grossen Publicums allezeit die Hauptsache, worauf das Spiel, dann der Gesang, Kleidung, Decorationen etc. und nun erst die musikal. Composition in Betracht kömmt — das Gedicht, sag' ich, ist matt und will nicht vom Fleck, bietet überdies nur kleine Interessen, und dem Musiker sehr wenig, um bedeutend einzugreifen und reiche Situationen durchzuführen. Alle Herren, die die Weiber zu verachten affectiren, und sich in junge Coketten vergaffen, die sie nun zum Besten haben, siehet man hier in jeder Gesellschaft: es ist aber weit anziehender, ihr Treiben und Wesen da, als auf dem Theater zu beobachten! So sagt ein hiesiger Journalist, und er hat Recht. Weiter aber enthält die Oper nichts. Die Musik ist durchaus dem Süjet angemessen, hat viel Artiges, Munteres, Pikantes; die Melodien sind immer ansprechend, wenn auch nicht überall neu; die Harmonie ist untergeordnet, aber darum nicht uninteressant; der meiste, ja vielleicht aller Fleiss ist auf die Ensemble-Stücke verwandt. Ein Terzett ist meisterhaft, und fand auch vielen Beyfall. Dem. Himm und Hr. Lais gefielen besonders, und mit Recht. Ueberhaupt wurde die Oper gut gegeben. Das Auditorium wurde aber erst beym Ballet zahlreicher und belebter; beym Ballet — das überhaupt diesem Institut fast allein zahlreichen Zuspruch schaffen muss. Leider, sagen alle ernsthaftern Freunde der Tonkunst: es hilft aber nichts, und wer das grössere Pariser Publicum auch nur einigermassen kennt, und nun diese Ballets siehet, denen in Pracht und in Reizungen aller Art nichts gleich gestellt werden kann, der wundert sich darüber gar nicht. Was die Musik zu den Balleten anlangt, so wusste ich zwar schon vorher, dass es Sitte sey, beliebte Instrumentalmusik aller Art und aller Meister dabey anzuwenden; dass selbst die bedeutenden hiesigen Meister meistens nur einzelne Stücke selbst schreiben, jene blos wählen, und allenfalls verbinden, so gut es eben gehen will: aber es machte doch einen gar wunderlichen Eindruck auf mich, als ich die ersten Male z. B. ganze Haydn'sche Symphoniensätze — tanzen sah. Wie die Tänzer das machen? Ey nun, Tänzer machen überhaupt, was sie wollen: so thun sie es denn auch hier; sie wissen aber doch wahrhaftig, wenigstens bey besonders hervorstechenden Stellen, etwas zu Stande zu bringen, wozu man sich diese Musik nicht gerade ungern gefallen lässt, weil es ihr nicht widerspricht, und die gereizten Sinne im Moment Niemand zu einem strengern, tiefer eingehenden Urtheil kommen lassen. Der Moment ist ja aber der Gott, dem man in Schauspielen dieser Art allein huldiget und opfert. —

Im *Odéon* (Theat. d. Kaiserin) machte schon im Febr., und nachher noch oft, die bis dahin hier, und in Deutschland wol noch jetzt, unbekannte ernsthafte Oper, *Pirro*, mit Musik von Paisiello, ausgezeichnetes Glück. Die Oper selbst verdiente dies Schicksal in jedem Betracht; (es versteht sich, dass man in die Gattung eingehen, und an die italien. ernsthafte Oper nicht dieselben Forderungen machen muss, wie an die französische oder deutsche;) und die Ausführung — unter des geistreichen, beliebten, ausserst thatigen Spontini Leitung — gelang ausserordentlich brav. Es gehört jetzt hier zum feinen Ton, sich über dies Theater, und die ital. Opernmusik über haupt, zu entzücken, wobey aber Mancher ein gar wunderlich Gesicht macht, indem zugleich in seinem ganzen Wesen die innere Unfahigkeit sich zeigt, eben in die schonsten Vorzüge dieser Gattung einzugehen, die, man sage, was man will, dem französischen Naturell geradezu entgegen ist: aber der unparteyische und gebildete Kunstfreund, der jedes Vorzügliche

in seiner Art schätzt und geniesst, muss gestehen, dass diesmal der feine Ton kein falscher ist. — Jene Oper nun, vielleicht Paisiello's beste unter den ernsthaften, hat ein sehr gut angelegtes und auch gar nicht übel ausgeführtes Gedicht, das würdige Charactere und treffliche Situationen enthält; (es ist nach der Hekuba des Euripides modernisirt;) die Musik ist, wie Paisiello's bessere Werke immer, voll von ausdrucksvollen, zum Theil wahrhaft süssen Melodien; die Harmonie zwar im Ganzen weder stark, noch neu und voll, aber nicht selten sehr wirksam, und überall passend und wohl gewählt; und die Singstimmen sind mit einer Kenntnis, Erfahrung, Gewandtheit und Delicatesse behandelt, wie das jetzt schwerlich irgend Jemand diesem alten Practiker gleichzuthun vermag. — Mad. Festa, als erste Sängerin, und Hr. Crivelli, als erster Tenor, glänzen in dieser Oper aufs vortheilhafteste. Jene ist von Ihrem Pariser Correspondenten vor etwa einem Jahre sehr treffend, in ihren Vorzügen und Schwächen, geschildert worden; dieser — damals noch nicht anwesend — besitzt eine treffliche Stimme, in gleichem Masse für den Vortrag heroischer und galanter Stücke geeignet; (er hat, was Stimme anlangt, Aehnlichkeit mit Bagnioli, der uns ehemals, in seinen besten Jahren, in Leipzig entzückte;) er versteht Musik und singt stets fest und rein; er hat edle Schule und einen so ausgebildeten Geschmack, dass er in jede Gattung einzugehen und jeden Leisten wegzuwerfen vermag; dazu kömmt eine schöne Gestalt und stets anständige Haltung. Die Chöre sind stark besetzt, trefflich einstudirt, und von herrlicher Wirkung. Kleidung, Decorationen, Statisteuwesen — alles dies ist preiswürdig; und die, eben in diesem Theater, nicht selten erscheinende, so höchst glänzende Gesellschaft — (man gehet hieher im reichsten und schimmerndsten Schmuck, und schwerlich sieht man jetzt irgendwo reizendere Damen-Cirkel,) diese Gesellschaft trägt auch zur vortheilhaften Wirkung des Ganzen nicht wenig bey. Einzelne, dem Componisten und den Sängern vorzüglich gelungene Stücke will ich nicht anführen, da Sie die Oper nicht kennen: wol aber dieselbe den bessern deutschen Theatern recht sehr empfehlen — denen vornämlich, wo die ersten Fächer, was Gesang anlangt, sehr gut, und was Spiel, und Anordnung und Haltung des Ganzen betrifft, wenigstens sehr anständig besetzt ist. Doch würde ich diesen rathen, sich die Partitur, wie die Oper hier, nicht wie sie in Neapel gegeben wird, zu verschaffen, weil wahrscheinlich Spontini bey dieser, wie bey andern Opern, wo es nöthig, manches Gedehnte weggeschnitten, und überhaupt das Ganze mehr *den* Theatern angepasst hat, wo man, wie in Frankreich und Deutschland, auf das Ganze achtet, und nicht, wie in Italien, nur auf einzelne Hauptstücke. Dass Spontini dies trefflich versteht, leugnen nur die, die überhaupt ihm zu Leibe wollen, oder die mit Pedanterey für die Festhaltung des Ganzen eifern — hier, in dieser Gattung, die eigentlich nie ein wahres Ganze bilden soll und bilden kann. —

Eine kleine Oper: der Reiz der Stimme, auf dem Theater Feydeau, mit anziehender Musik von Berton, machte wenig, oder eigentlich gar kein Glück, ungeachtet jener Musik, und des herrlichen Spiels und guten Gesanges der wenigen Personen, welche darin auftreten. Das Gedicht war nicht neu und eingreifend genug. Einige Romanzen und das Finale sind sehr gelungene Musikstücke. Wo man in Deutschland nicht auf den eigenthümlichen, reizenden Gesang der franz. Romanze, und auf sehr lebendiges und *feines* Spiel eingerichtet ist, da rathe ich jedoch nicht, diese Oper zu geben; sie würde sich nicht ausnehmen. Ist denn aber Fioravanti's Oper: die reisenden Virtuosen — der Text nach Picards französischem Lustspiele gleiches Namens — noch nicht auf den deutschen Theatern? Sie ist, im Text, und in der originellen, heitern, ausdrucksvollen, ächt theatralischen Musik, eine der erfreulichsten Productionen der letzten Jahre. Gut studirt, (das will sie sayn;) gut gesungen, und flink, heiter, mit Laune gespielt, kann man, besonders wenn auch das Aeussere der lustigen, bunten Wirthschaft im Stück hübsch angeordnet ist, kaum etwas Belustigenderes sehen und hören. Nur mögen sich die Schauspieler hüten, Spass machen zu wollen *in* ihren Rollen und nicht *durch* dieselben. Die Stücke müssen gesungen werden, ganz, wie es modernen Virtuosen voller Ernst ist; und so muss man auch

im Spiel immer das routinirte Schauspielerwesen bemerken. In alle diesem, so wie auch in der Ausführung des Orchesters, kann das hiesige Odéon schwerlich übertroffen werden. Die ersten rivalisirenden Sängerinnen des Stücks z. B. (Mad. Correa und Mad. Barilli,) singen und spielen mit möglichster Vollendung, und so Ernst es ihnen ist, kömmt man doch nicht aus dem heimlichen Lachen heraus. Scenen, wie die grosse Opernprobe, das Urtheil des Poeten zwischen jener Rivalinnen, der Schläfer, und der endliche Jammer des Musikdirectors, beweisen ein Talent des Componisten für die ächte komische Oper, wie es, meines Wissens, ausser Cimarosa und Paisiello in ihren besten Werken, Niemand gezeigt hat. Das Stück wird hier von Zeit zu Zeit immer wieder, und eher mit zu- als abnehmendem Beyfall gegeben. —

Sie haben wol von dem *Sophokles* gehört, der auf der Bühne der kais. Academie als Held einer ernsthaften Oper erschienen ist — nämlich, nicht etwa eine seiner Tragödien, zur Oper umgestaltet, sondern er selbst, die Person des Dichters, in jener bekannten, widrigen Geschichte mit seinen ungerathenen Söhnen, welche den Inhalt dieses Stücks ausmacht. Das Gedicht (von Morel) dürfte wol das langweiligste seyn, das seit Jahren geduldigen Zuschauern zugemuthet worden; und die Musik, von Fischi, gehet zum Bewundern redlich in diesen Character ein. Uebrigens zeigt sie freylich einen routinirten Componisten, besonders in Behandlung der Singstimmen. Ich erwähne das bey lebendigem Leibe erstarrete Werk nur, um deutsche Directionen, die etwa durch franz. Journal-Lob dafür gewonnen seyn könnten, davor zu warnen. — Ein kleines Operchen: *Rien de trop!* — eine nicht vorzüglich erfundene, aber sehr artig ausgeführte Intrigue, mit vielen muntern Details, von Boieldieu mit passender, lebhafter Musik ausgestattet, würde als Nachspiel eher gefallen. Hier gefällt die Musik besonders durch Martins niedliche Couplets, und die effectuirende Ouvertüre. (Boieldieu geht nicht zurück nach Petersburg, sondern bleibt hier.) — Ein gewisses Glück könnte sich aber auf guten, und besonders *den* deutschen Theatern, wo Méhuls *Joseph* mit so vielem Beyfall gegeben worden ist, versprechen, Kreutzers *Abel*, (in drey Acten) das Gedicht nach Gessners Tod Abels mit Kenntnis, Gefühl und Geschmack bearbeitet. Kreutzer hat die Gattung sehr wohl aufgefasst und durchaus festgehalten; und ist seine Musik weniger tief und originell, als die Méhul'sche zum Joseph: so ist sie auch weniger gesucht, fliessender, und hat mehr liebliche Partien. Das Ganze ist nämlich in schöner Einfalt und idyllischer Zartheit gehalten, bis auf den scharfen Gegensatz, den Kain und die auf ihn einwirkende Hölle macht. Keine Rolle darf sich auf keinem Theater der erste tragische Held zu übernehmen bedenken — wenn dieser zugleich singen kann! Diese Contraste, wodurch dem Stück freylich erst theatralischen Leben zukommen konnte, hat Kreutzer mit geübtem Sinn und reicher Erfahrung durchzuführen gewusst. Sie werden schon in der Ouverture aufgestellt — deren erster langsamer Satz eine äusserst liebliche Idylle ist, und der zweyte ein Gemälde leidenschaftlicher innerer Unruh und am Ende wilder Wuth, die, nachdem sie sich selbst erschöpft, in Wehmuth hinstirbt. Sie gehen so durchs ganze Stück, diese Contraste, und führen auch das sehr wirksame, herrliche Ende herbey. (Kain ist in Verzweiflung über seine That entflohn, — wird aber, ohne sich dessen bewusst zu seyn, vom Geist an den Ort zurückgeleitet, wo er den Bruders Blut vergoss. Entsetzen fasst, Reue zerreisst ihn; er will gegen sich selbst wüten: da steigt Abels Schatten empor, heiter, schön, im überirdischen Lichtglanz, und schwebt langsam auf in die seligen Wohnungen des Friedens, der Vergebung und Liebe.) Die letzte Scene wird man aber wol nirgends in solcher zauberischen Herrlichkeit erblicken — besonders auch was Decorationen und äussere Anordnung betrifft — wie man sie hier, wirklich mit einem sanften Entzücken, erblickt. Die Ballets tragen zwar zur Wirkung des Ganzen nicht wenig bey; (die wilden Scenen in der Unterwelt, womit der zweyte Act schliest, sind von sehr charakteristischer Musik begleitet;) ich glaube aber doch, das Werk werde allenfalls auch ohne dieselben Vielen Freude und schönen Genuss gewähren. —

Diese ernsthafte Oper bringt mich auf eine andere — auf Ziogarelli's *Distruzione di Gerusalemme*, die von Italien aus so berühmt ist,

und die man hier im Odéon seit etwa vier Monaten von Zeit zu Zeit, und mit grossem Beyfall derer giebt, welche in der Oper nur schönen Gesang suchen. Das Gedicht hat sehr wenig Handlung und sehr viel Monotonie; das Letztere musste sich auch bis auf einen gewissen Grad der Composition mittheilen, und die fast durchgängig *nur* begleitende Orchester-Partie, in ihrer Einfalt und Ruhe, vermehrt eher diese Schwäche, statt dass ihr der Componist hätte abhelfen sollen: aber dennoch verdient das Werk, mehr als eine dramatisirte grosse Cantate, denn als eine Oper, da, wo man die bedeutenden Rollen mit sehr guten Sängerinnen und Sängern besetzen kann, gehört, und oft gehört zu werden. Diese entscheiden, und entscheiden allein über das Ganze; und der Componist hat es, als ein ächter Italiener, blos darauf angelegt. Die erste Sängerin, Mad. Barilli; und der neue, in Italien langst berühmte, erste Tenor, Hr. Tachinardi, glänzen hier vorzüglich. Die Kritiker klagen auch hier sehr darüber, dass man mehrere Stücke anderer italien. Componisten eingelegt hat. Es kann seyn, dass sie Recht haben: aber wenigstens finde ich diese eingelegten Stücke nicht so übel gewählt, als sie. Und soll man einmal eine Oper mehr als ein grosses Concert geniessen, (das muss man aber doch bey dieser Gattung, oder man bleibe davon:) so sehe ich nicht, warum man über ein solches Zerstückeln, wenn es mit Verstand, Kenntnis des Publicums, und zum ausgezeichneten Vortheil der Sänger gemacht ist, solch ein grosses Aufheben erregt. Will der Franzos gar nicht aus seiner (meines Erachtens, allerdings richtigen) Ansicht der Oper heraus: so muss er diese ganze Gattung aufgeben. —

(Der Beschluss folgt.)

Fulda. Den 30sten September wurde hier ein grosses Concert, und Tags vorher ein *Te Deum*, beydes als Beytrag zur Verherrlichung der 50jährigen Jubelfeyer unsers verehrten Fürstbischoffs, von einem zahlreichen Orchester ausgeführt. Das Ganze war von Hrn. Henkel, hiesigem Stadtcantor und Organisten, veranstaltet, und geschahe unter seiner Leitung. Von ihm war auch die Composition des Hauptstücks, des *Te Deum*. Dies nahm sich in der Domkirche, wegen Höhe des Orgelchors, das überdies gegen alle Regeln der Akustik gebaut ist, und wegen des fortdonenden Geläutes aller Glocken, des Donners der Kanonen etc. weniger vortheilhaft aus, als im Concerte, wo es wiederholt wurde, und, so wie die ganze Aufführung, allgemeinen Beyfall fand. Hr. Henkel wird das Werk, mit neuem Text, in welchem die speciellen Beziehungen beseitigt werden, im Druck herausgeben.

Wien. Anfang October. Uebersicht der Monate August und September.

Hofoperntheater. Im Monat August war dies Theater, wie ich schon letzthin berichtete, verschlossen geblieben, weil die Hofoperisten Ferien hatten. In dem verflossenen Monate gab es auf demselben in musik. Hinsicht nichts, das erwähnt zu werden verdiente, ausser dass Dem. Rockel, während der Abwesenheit der Mad. Milder-Hauptmann, mehrere Male als Emeline in der Schweizerfamilie, und immer mit Beyfall, auftrat.

Theater an der Wien. Am 5ten August sahen wir nach vielen Jahren wieder, zum ersten Mal: Lilla, oder *Schönheit und Tugend*, komische Oper in zwey Aufz. nach dem Italienischen. Die Musik von Martini. Von allen Versuchen, alte Singspiele, einstige Lieblingsstücke des Publicums und Cassastücke der Directionen, wieder auf die Bühne zu bringen, will bey dem so sehr veränderten Geschmack im Ganzen keiner mehr gelingen. So ging es auch dieser einst so hochgepriesenen *Cosa rara*. Einzelnen Musikstücken liess man auch jetzt noch Gerechtigkeit wiederfahren. Obgleich die darstellenden Personen allen Fleiss anwendeten, dies Singspiel länger auf dem Repertoire zu erhalten, so war dennoch das Haus nach einigen Vorstellungen leer. — Am 30sten gab Hr. Schreinzer, Mitglied des k. ständischen Theaters in Prag, den Figaro, in Mozarts Oper gleiches Namens, als Gast, aber mit wenigem Beyfall. — Die Oper, *der lustige Schuster*, wurde in diesem Monate wieder mehrere Male wiederholt, und fand immer Beyfall. — Am 9ten September war zum ersten Male: *Feodora*, ein Singspiel in einem Aufz. nach einer wahren Begebenheit von Aug. von

Kotzebue, mit Musik von Hrn. J. v. Seyfried. Das Stück findet sich in Kotzebue's Almanach dramatischer Spiele für das Jahr 1812. Frodora wurde von Dem. Josepha Demmer — welche in dieser Rolle aufs neue überzeugende Beweise von ihren theatralischen Talenten gab — mit allem möglichem Kraftaufwande dargestellt; und obgleich die Musik wenig Bedeutendes enthält: (von Darstellung eines Characters durch Musik scheint der Componist nichts wissen zu wollen, da er weder auf die Personen, noch auf die Nation, bey welcher die Handlung vor sich gehet, Rücksicht nahm —) so dürfte sich doch das Stück noch einige Zeit, wegen des Interesse des Inhaltes, und des guten Spieles der jungen Demmer und der übrigen Mitspielenden, auf der Bühne erhalten. — Am 15ten gab man zum ersten Male: *Miranda*, oder *das Schwert der Rache*. Eine heroisch-komische Oper in drey Aufz. Text und Musik von Hrn. Friedrich August Kanne. Abermals eine — nur zu spät gekommene — Geister- und Rettungsgeschichte. Es ist schon eine alte Klage der Componisten, dass es an guten Opern-Dichtungen mangle; bey Hrn. K. findet sich Dichter und Componist in einer Person vereinigt, und doch wurde der zum Theil gegründeten Klage auch bey diesem Stücke nicht abgeholfen. Wir glauben die Ursache des allgemeinen Missfallens auf Seiten des Dichters dieser Miranda blos in der zu wenigen Kenntnis des Zeitgeschmackes suchen zu müssen: sonst würde er uns wol nicht mehr mit einer abgeschmackten Geistererscheinung, und mit zwey unverdaulichen komischen Personagen regalirt haben. Da übrigens das Stück, voll von Unwahrscheinlichkeiten, aus unzusammenhangenden Ideen zusammengesetzt ist: so konnte die wirklich, im Einzelnen genommen, kraftvolle und nach Originalität strebende Musik nicht ihr Glück machen. Hr. K. als Componist verdient alle Aufmunterung, dass er auf dem Wege, den er sich vorgezeichnet zu haben scheint, fortschreite, und sich nicht durch den zur Mode hervorgedrungten süsslichen Musikgeschmack — welchen sich einige Tonsetzer der letzteren Jahre eigen zu machen suchten, und dadurch Bedeutenheit erlangten — hinreissen lasse, sondern sich fortgesetzt bestrebe, seiner Musik Kraft und Leben einzuhauchen. Noch ist ihm dies im Ganzen nicht gelungen: wenn aber Hr. K. bey zukunftigen Arbeiten die unnützen, und bis zum Ekel vervielfaltigten Wiederholungen, sowol bey einzelnen Versen, als ganzen Sätzen, unterlässt, die erste Violine nicht so häufig mit der Singstimme gehen lässt, wie dieses sogar einmal bey einem Recitativ der Fall war; wenn er, so viel möglich, eine gewisse Einförmigkeit in der Instrumentirung vermeidet, und die Singpartien nicht mit unnöthigen Schwierigkeiten überhäuft, welche zum Effect nichts beytragen: so ist es sehr zu hoffen, dass wir von seinem Talente noch bedeutende Werke zu hören bekommen werden *).

Theater in der Leopoldstadt. Hier wurde den 24sten August zum ersten Mal: *Das Spinnerkreutz am Wienerberge*, ein romantisch-komisches Volksmährchen mit Gesang in drey Aufz. gegeben. Die Musik ist von weil. Hrn. Franz Teiber. Ein gewöhnliches Stück, wie dergleichen zu Dutzenden für dieses Theater fabrizirt werden; doch sollte sich die Kasse bey den ersten Vorstellungen. — Am 5ten September: *Der Gürtel der Bescheidenheit*, ein morgenlan-

*) Anm. Ein anderer, ebenfalls sehr achtungswürdiger Kenner schreibt uns über diese neue Oper: Das Publicum ist in zwey Theile getheilt. Gewiss bleibt es, dass die Oper nicht arm an musikal. Schönheiten ist: allein der Entwurf ist ganz und gar nichts werth. Hr. K. hat damit dem Geschmack des wiener Publicums huldigen wollen, hat dies aber gänzlich verfehlt, woraus eine Menge Verkehrtheiten und Plattheiten entstanden ist. Die Ouverture lässt kalt, und selbst ein grosser Theil des ersten Acts. Die ganze Musik spricht mehr zum Verstande, als zum Herzen, und man könnte daraus beynahe behaupten, Hr. K. suche die Schönheit mehr in überstandenen Schwierigkeiten, als in der Anmuth und im Ausdruck. Doch fehlt es darum nicht ganz an melodiösen und wirklich schönen Sätzen. Ein Duett am Ende des ersten Acts zwischen Alonzo und Miranda, eine Bassscene im dritten, zwey Quartetten im ersten und dritten Act, das erste Finale, und einige sehr gelungene komische Duetten — diese Stücke scheinen mir besonderer Auszeichnung werth. Hr. K. hat viele Feinde, und diese zerreissen die Oper nach Möglichkeit, diesen setzen sich nun seine Freunde lebhaft entgegen, und, bis jetzt wenigstens, hört man nur noch wenig Stimmen, welche das Gelungene von dem Misslungenen unterscheiden, und jedem sein Recht wiederfahren lassen.

disches Mährchen mit Gesang in drey Aufz., als Seitenstück zur Aschenbrödel, von Hrn. Carl Meisl. Die Musik von Hrn. Jos. Neugebauer. Die Decorationen von Hrn. Neefe. Es ist mehr eine Nachahmung der beliebten Aschenbrödel, als ein Seitenstück. Die Musik hatte angenehme und brave Stellen: nur war die Ausführung von Seite des Orchesters heute so schlecht, dass man kaum ein Musikstück geniessbar zu hören bekam. Am 8ten wurde in diesem Theater zum Vortheile des Chor-Personals ein Concert veranstaltet, wobey Raoul Crequi von Dalayrac in drey Abtheilungen gegeben wurde. — Eine grosse komische Zauberpantomime: *Arlequins 32 Zaubereyen*, oder: *Pierot als Uhrzeiger*, in drey Aufz., von der Erfindung des Hrn. Franz Kees, mit Musik von Hrn. Volkert, wurde am 14ten zum ersten Mal aufgeführt, und seitdem öfters wiederholt. — Am 21sten zum ersten Mal: *Die Brüder von Staufenberg*, oder *die Wundersträuschen*, ein Volksmährchen mit Gesang in drey Aufz. von Alois Gleich, mit Musik von Hrn. Friedr. Starke. Abermals eine Fabrikarbeit für dieses Theater. Gute und böse Geister, Vehmgerichte, Unthiere, vermischt mit den abgeschmacktesten Späschen des Kasperle, sind die Gerichte, die dem Zuschauer vorgesetzt werden. Von dem Verfasser dieser Musik — welcher mehrere Jahre als Kapellmeister bey einem Infanterie-Regiment gestanden, und auch jetzt bey dem Inf. Reg. Hieronymus Coloredo als Musik-Director angestellt ist — können wir nichts sagen, als dass es scheine, er besitze mehr Gewandtheit, eine türkische Musik, als eine theatralische zu Stande zu bringen.

Notizen. Am 6ten Aug. um 10 Uhr Vormittags haben *die Mitglieder des k. k. privileg. Theat. an der Wien* in der Pfarrkirche zum h. Joseph auf der Laimgrube zur Gedächtnisfeyer des um den Staat und die Wissenschaften hoch verdienten, und beyden zu früh entrissenen Hrn. Hofraths von Collin, das Mozartsche Requiem aufgeführt. Die Familie des Verblichenen, die Verehrer seiner Talente, und viele Freunde der Kunst waren dabey gegenwärtig. Das Requiem wurde mit allem Kunstaufwande aufgeführt, und die Gesellschaft des Theaters an der Wien hat durch diesen schönen Beweis ihrer Verehrung für das Genie sich selbst ein schönes Denkmal gesetzt.

Am 8ten September wurde auf dem k. k. Schlosstheater zu Schönbrunn, zum Besten der Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen, *eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung* gegeben. Die Einnahme belief sich, nach Abzug der sehr beträchtlichen Kosten, noch auf 2200 Fl. Jedes der mitwirkenden Individuen wurde mit Beyfall belohnt. —

Recension.

Variations p. le Pianoforte sur le Thème de l'Andante favori de Beethoven — — par Franc. Ferka. Op. 1. à Vienne et Peath au Bureau d'Industrie.

Erstes Werk — dies? Nun gewiss nur: erstes im Druck erschienenes: denn so fängt kein Mensch an, und es wäre zu wünschen, dass nur recht viele so aufhörten! Der, Ref. ganz unbekannte Verf. legt in demselben den Beweis ab von einer Gründlichkeit des Studiums seiner Kunst, von einer Gewandtheit und Festigkeit in der Behandlung des Contrapunctes, von einer Gabe reicher und angenehmer Erfindung in diesem, sonst oft trockenen Felde, und von einer Beherrschung des Instruments zu diesen Zwecken, wie das in einem so kleinen Werkchen, und eben in Variationen, irgend möglich ist. — Die Variationen sind gleich vom Anfang auf Strenge der alten deutschen Meister angelegt, und so sind sie auch bis zu Ende gehalten, ohne dass darum die Vorschritte der Neuern, besonders im melodischen Antheil und in der effectvollen Benutzung des Instruments, vergessen wären. So behält der Verf., um nur die Grundlage anzuführen, den 4stimmigen und gebundenen Satz durchgängig bey, und so, dass die Hauptmelodie des Thema überall, gleichsam als *Canto fermo*, fest stehen bleibt: in der ersten Var. als Oberstimme, in der zweyten als Alt, in der dritten als Tenor, in der vierten als Bass, und dann in allerley künstlichern Darstellungen, (z. B. in der 7ten als 2stimmiger Canon in der Octav,) welche

anzuführen zu weitläufig wäre. Da nun dem Verf. dies alles so rühmlich gelungen, auch fast nirgends Steifheit oder Verkünsteln zu bemerken: so wird das Werkchen allen, für diese würdige Gattung Geübten, zur Unterhaltung, den Andern aber zum Studium bestens empfohlen. Auszusetzen weiss Rec. nichts, als dass die in allen Var. ausgeführten Fermaten, so gut sie an sich sind, doch, wenigstens in einigen Sätzen, das kleine Ganze zu sehr trennen, und den Schluss hernach nur als einen kurzen *Appendix* erscheinen lassen. — Rec. wünscht sehr, Mehreres von diesem Künstler zu erhalten, und glaubt damit zugleich den Wunsch aller, die diesen Styl zu verstehen, zu würdigen und zu geniessen wissen, auszusprechen; und deren Anzahl mehrt sich ja jetzt, zum Vortheil der Kunst, immer ansehnlicher.

Kurze Anzeigen.

Die Pasimusik oder das Hermans-Spiel. Bekanntmachung der vor einigen Jahren angekündigten Freuden-Erfindung. Ein Versuch von A. O. Schellenberg. Gottingen, bey Dieterich. (Pr. 16 Gr.)

Jedermann erinnert sich wol der wunderlichen, hochfahrenden Ankundigung einer geheimnisvollen „Freudenerfindung," welche vor einigen Jahren durch die Zeitungen verbreitet wurde. Man sollte für die Mittheilung dieser Erfindung ein Gewisses unterzeichnen; und, wie aus der Vorrede erhellet, hat man wirklich unterzeichnet, ja sogar eingesandt! In dieser Vorrede erklärt nun der Verf., naiv genug: „Ich vergass — die Ankündigungen mit hieher zu nehmen. Ich weiss daher nicht mehr genau, was und wie viel ich versprach. Dennoch glaube ich meinerseits Wort halten zu können" etc. Noch weiter verlangt er, wer diese Schrift anzeige, solle das Geheimnis der Erfindung nicht sogleich öffentlich verrathen etc. Die Sache selbst ist nicht wichtig genug, um sich ihm entgegenzusetzen. Dann bleibt uns aber nichts, als unsere individuelle Ansicht von dem Ganzen in einigen Zeilen zu erklären. Nach dieser ist weder die Erfindung, noch die Freude, die dadurch geschaffen werden soll, gross; die Anwendung der Vorschläge aber, wenigstens in manchen Hauptsachen, zwar nicht gerade unmöglich — was wäre nicht am Ende möglich, wenn man einige hunderttausend menschliche Willen für irgend einen, sich nicht selbst schnurstracks widersprechenden Einfall, gleich in Thätigkeit bringen könnte! — es ist aber höchst unwahrscheinlich, dass sie gemacht werden möchte. Der Vortrag der Sache in dieser Schrift ist übrigens nicht einladend, und das ganze Verfahren wenigstens sehr übereilt.

Zwölf Lieder mit Begleit. d. Pianof., comp. von J. H. C. Bernhardt. 78stes Werk. Braunschweig, b. Spehr. (Preis 16 Gr.)

Das Talent, fliessende Melodien zu erfinden, die sich leicht weg singen, und zuweilen auch ziemlich ausdrucken, was dem Gedicht in Absicht auf Empfindung zum Grunde liegt, beweiset Hr. B. auch durch einige Stücke dieser Sammlung (vorzüglich durch die S. 12, u. S. 15): zugleich aber, dass ihm dies allein zu genügen scheine, und er sich mit allem, was weiter zu einem guten Liede, als Musikstück überhaupt und als Lied, gehört, nicht befassen möge. Wer nun in diesem Sinn sein 78stes Werk vollendet hat, der wird es wol nie anders machen; und ein gewisser Kreis von Liebhabern, der es ihm möglich gemacht, so viel zu liefern, hat damit gezeigt, dass er es so haben wolle: mithin ist es in jedem Betracht genug mit dieser allgemeinen Anzeige. — Auf dem Titel steht noch: Beym Entwurf dieser Lieder ist die Einrichtung getroffen, dass sie mit dem 79sten Werke, welches dieselben Lieder für die Guitarre enthält, als eine gesellschaftliche Unterhaltung zugleich gespielt werden können. Ref. kennt dies 79ste Werk nicht, und kann also nicht urtheilen, ob die Begleitung dadurch gehoben werde, oder nicht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten October. **No. 44.** 1811.

Nachrichten.

Paris. (Beschluss aus der 43sten No.) Wahrscheinlich erinnern sich Ihre Leser noch der letzten Lebensumstände d'Alleyracs; namentlich, dass er eben eine neue Oper vollendet hatte, als das Fieber ihm das Bewusstseyn raubte, dass er sich nun in dieser seiner Arbeit und in einigen Lieblings-Melodien selig phantasirte, und so, singend, wie der Schwan, hinstarb. Diese Oper nun: der Dichter und der Musiker — wurde erst vor kurzem auf das Theater Feydeau gebracht. Die grosse Beliebtheit d'Aleyracs, der auch ein fröhlicher, guter, liebevoller Mensch war, gab der ersten Vorstellung etwas ungemein Rührendes, das sich über die ganze, zahlreiche Versammlung verbreitete, und wol auch dem Werkchen einen grössern Beyfall erwarb, als es denn doch verdient. Das Gedicht, von Düpaty, enthält eine Menge verbrauchter Scenen und Situationen, und die Musik gehört unter die schwächern dieses Componisten. Einzelne sehr hübsche Scenen haben jedoch beyde allerdings geliefert. Am Schluss der ersten Vorstellung zeigte sich d'A.s Büste, umgeben und mit Lorbeern bekränzt von allen Mitgliedern des Theaters. Die dazu einleitende Musik war zusammengesetzt aus lauter vorzüglich beliebten Melodien d'A.scher Opernstücke, und erhöhete bey denen, die sie wiedererkannten, die sanfte Rührung durch dunkle Erinnerung an frühere erheiternde Genüsse. —

Mêh hatte, in mancher Beziehung, eine ähnliche Rührung ergriffen, als ich neulich im *Odion* Mozarts *Così fan tutte*, neu besetzt und trefflich einstudirt, geben hörte, bis mich der unwiderstehliche, heitere und lebensvolle Geist dieses Werkes mit fortriss und all mein Denken und Empfinden einzig in seinen Kreis zauberte. Die Vorstellung war, was Spiel betraf, so rasch und erfreulich, und zum Theil noch feiner und pikanter, als wir sie unter Guardasoni ehemals in Leipzig sahen, den damals einzigen *Bassi* ausgenommen; im Gesang konnte man ebenfalls — und mit Mad. Barilli und Hrn. Tachinardi, sehr zufrieden seyn. Den Alfonso, (hier, mit Glück, aus einem italien. Philosophen in einen alten Practicus von Schiffscapitain verwandelt,) gab Hr. Barilli komischer, als damals Hr. Campi; im Gesang stehet er diesem, wie er damals war, aber weit nach. Das Orchester spielte mit Lust und Liebe; alles ging herrlich, zur hellen Freude des zahlreichen Publicums, hervor. Dem Gedicht lässt man hier mehr Recht wiederfahren, als in Deutschland, und findet es, für eine ächte ital. kom. Oper ganz in Ordnung und gar nicht übel. Am meisten schien man folgende Stücke auszuzeichnen: Duett: *Ah, guarda, sorella* — Duett: *Prenderò quel brunettino* — Quintett: *Sento, o dio* — Arie: *Care mie vaghe donnette* — Arie: *Quando accesi dall' amore* — Duett: *Frà gli amplessi* — (dies Meisterstück musste wiederholt werden,) und die Finalen, besonders das erste. Sie werden gestehen, dass man nicht übel zu wählen und wirklich zu geniessen verstand. — Auch Paisiello's *Molinara* wird jetzt hier vortrefflich und mit grossem Beyfall immer wieder gegeben. Liebenswürdiger kann man das Mullermädchen selbst wol nirgends darstellen — sehen und hören, als von Mad. Festa. Tachinardi, als Graf, singt meisterlich und spielt gut; und auch die Andern sind ganz, was sie seyn sollen. — Die neue *Semiramis*, die auf dasselbe Theater gebracht und in mehrern hiesigen Journalen so ungemein gepriesen worden ist, hat dies Glück, so wie auch den günstigen Erfolg, wol zunächst dem guten, und, wie man hier sagt,

regelmässigen Gedicht zu verdanken — d. h. einem Operngedicht, das sich so nahe als möglich an die feststehenden Formen des französischen Schauspiels anschliesst. Dies Verdienst konnte hier dem Dichter nicht schwer zu erringen seyn, da er fast ganz der Voltaire'schen Tragödie gefolgt ist. Die Musik des Ganzen gehört unter Bianchi's Namen; ich weiss aber nicht, wie viel oder wie wenig diesem zugehört: denn fast alle neue italien. Meister haben zu dem Werke beygetragen müssen, so dass man sie eher ein *Pasticcio* nennen könnte. Als solches ist sie aber mit Einsicht und Geschmack zusammengestellt. Spontini hat einige treffliche Chöre dazu geschrieben. Die ganze Gattung findet aber in Deutschland zu wenig Eingang, als dass ich Ihren Lesern mehr über dies Werk sagen möchte. —

Das Neueste in der hiesigen Opernwelt ist: die Minnesinger, eine kom. Oper in drey Acten, auf dem Theater Feydeau. Der Gedanke, der dem Gedicht zu Grunde liegt, ist weit besser, als die Ausführung, die ziemlich matt ausgefallen, und welcher durch allerhand äussere Zuthat aus der heroischen Oper wenig aufgeholfen wird. Besser ist die Musik von Solié, dessen schönes Talent, anmuthige, ausdrucksvolle und keineswegs alltägliche Melodien zu erfinden, auch in Deutschland gekannt und geschätzt ist. Hier hat er sich nun aber, freylich veranlasst durch das Sujet, hin und wieder höher schwingen, hat voll, reich, gearbeitet schreiben wollen, und das ist ihm — man kann nicht sagen, ganz misslungen, aber doch gewiss nicht vorzüglich gerathen. Es ist mehr Schein von Ausführung, (im Sinn des Musikers,) als Ausführung, mehr Vielheit als Ausarbeitung der Besetzung, mehr Masse fur's Ohr, als Fülle für Verstand und Empfindung. Indessen behalten besonders die Ensemblestucke ihren Werth, und würden auch in Deutschland gefallen. Vom Ganzen der Oper möchte ich aber dies keineswegs mit Gewissheit versprechen; weshalb ich auch hier nicht weiter ins Einzelne des Gedichts und der Musik eingehe.

Lieber komme ich endlich auf den zweyten Hauptheil der hiesigen öffentlichen Musik: auf die Concerte. Vielleicht wundern Sie sich aber, dass ich die Menge Gelegenheitsstücke auf die Geburt des Königs von Rom, und dass ich den alten Vorzug der grossen pariser Bühne — die Vorstellungen Gluckscher Opern — mit Stillschweigen übergangen habe? Hier haben sie meine Gründe! Abgerechnet, dass alle Gelegenheitsstücke denn doch ihr vornehmstes Interesse nur eben von der Gelegenheit erhalten, fand ich alle so mittelmässig oder gar so schlecht, dass sie schon im Moment kaum der Rede werth schienen. Und Gluck — nun ja, ich habe seinen Orpheus, ich habe seine Armide gesehen: aber fast scheint es, als ob man sie, bey allem Lobpreisen, bey allem Pomp der Zurüstungen etc. allmählig sinken liesse. Ich glaube, dass das nicht mit Willen, wahrscheinlich nicht einmal mit Wissen geschiehet; sondern — *Tempora mutantur et nos mutamur in illis!* Wenigstens finde ich — was man auch hier sage, und was der Fremde, um nicht zu beleidigen, still mit anhören muss — gerade im Wesentlichsten und ganz Charakteristischen der Ausführung Gluckscher Musik ist man seit etwa zehn bis funfzehn Jahren sehr zurückgekommen. Es bestehet zwar auch in diesem Betracht die äussere Form noch: aber der Geist, der sie belebte, scheint, wo nicht entwichen, doch geschwächt. Viele scheinen das auch dunkel zu empfinden: aber sie sind seit so langer Zeit gewohnt, eben dies einander vorzuruhmen, und (eine Hauptsache!) sich selbst eben darum gerühmt und beneidet zu hören; da gestehen sie es denn Niemand, und vielleicht sich selbst nicht zu. Die zu diesen Werken gehörigen Ballets hat freylich noch bis zum heutigen Tage die Welt nirgends, wie hier: aber in gar manchem Uebrigen, muss ich bekennen, hab' ich die Armide in Berlin zur Zeit der Schick besser — wo nicht gesehen, doch gehört! — Also nochmals: ich komme auf die hiesigen Concerte.

Hier werde ich aber kürzer seyn; denn was hülfe es Ihnen und Ihren Lesern, zu erfahren: da oder dort sang die und die dies und das, spielte der und jener etc. Ich sammle hier lieber die Einzelnheiten, so gut ichs vermag, zusammen, und gebe Ihnen meine Ansichten und Bemerkungen darüber, welche vielleicht in den Stand setzen, das hiesige Concertwesen, wie es eben jetzt ist, ziemlich, wenigstens besser kennen

zu lernen, als es durch solche commentirte Concertzettel geschehen würde.

Will man aufrichtig seyn, so kann man eben nicht sagen, dass hier Concerte, das Wort im edlern und würdigern Sinn genommen, genug erkannt und geschätzt, dass sie beliebt wären. Wenn ich die herrlichen Concerte des kaiserl. Conservatoriums ausnehme, die, unter dem bescheidnen Namen von Uebungen der Eleven, so oft Kenner und ernsthafte Freunde der Kunst befriedigen, und wovon ich hernach besonders sprechen werde: so sind es höchstens Virtuosenkünste, was man in den Concerten auskramt, und sucht, und belohnt; ja, bey der lauten eleganten Welt sind es eigentlich nicht einmal diese, sondern eine hübsche und artige Sängerin, die einige beliebte Opernarien wieder hübsch und artig vortragt, und, soll's herrlich hergehn, eine von den Haydn'schen Symphonien, über die man eine Anekdote weiss — vornämlich die immer und immer wieder aufgetischte militairische, wo man es vor allem göttlich findet, beym ersten Eintritt der Janitscharen-Instrumente im Andante hoch aufzufahren u. dergl. Ja, diesen Leuten und ihren Sprechern in Journalen ist selbst die Idee eines, nach würdigen künstlerischen oder gar wissenschaftlichen Ansichten geordneten Concerts so abhanden gekommen, dass sie den Directoren des Conservatoriums öffentlich und förmlich den Krieg zu machen suchten, weil man darin nicht die so rührenden Grétry'schen Arietten, die so niedlichen d'Alleyrac'schen Romanzen u. dergl. zu hören bekomme. Und was nun auch die Virtuosen-Concerte betrifft, so muss es der Künstlerin oder dem Künstler schon vorher gelungen seyn, durch irgend etwas, wo möglich, recht Pikantes, zu einem cursirenden Artikel der flüchtigen Conversation erhoben zu seyn, wenn sie ein namhaftes Glück machen wollen. Die deutschen Virtuosen, wie die deutschen Componisten, haben zwar auch im grossen Publicum eine Art Respect, und es gehört zum Ton, ihnen eine gewisse Energie, wol gar eine gewisse Grösse zuzugestehen: das *mais*, von einigem Achselzucken begleitet, kommt aber gewöhnlich hinterher, und die *Germanismen* der neuern Musik sind sogar ein neuer *terminus technicus* geworden, von dem man beklagt, in der That leider selbst Cherubini und Méhül nicht freysprechen zu können!

Unter allen deutschen Künstlern, die jetzt hier leben, geniesst unstreitig *Dussek* der grössten Auszeichnung, selbst beym grossen Publicum. (Dass *Kreutzer* ein Deutscher sey, und auch in Deutschland sich ausgebildet habe, hat man vergessen, da es eine Weile her ist.) Man betrachtet ihn allgemein als den Wiederhersteller des wahren, gründlichern, edlern und ausdrucksvollern Klavierspiels in Frankreich; und freylich thut man Recht daran. Ich will nicht fragen, wie viel, wenigstens zur Begründung seines hiesigen grossen Credits Umstände — dass er als Freund den Prinzen Louis Ferdinand bis zum Tode begleitet hat, dass er nun im Dienst eines der ersten Häuser des Reichs stehet und dergl. gewirkt haben: genug, man lasst ihm volle Gerechtigkeit wiederfahren. Und in der That, man kann auf dem Pianoforte nichts Würdigers und Vollendeteres hören, als *jetzt* D.s Spiel. Frey von allem Bestreben, durch glückende Seiltänzereyen den Spielern zu imponiren, durch gewisse kleinliche Reizmittelchen die Menge an sich zu locken, (wie sonst hier Steibelt that, und mit vielem Erfolg.) frey sogar von allem Bemühen, sich selbst durch sein Spiel geltend zu machen, widmet er seine grossen Kräfte und seine hohe Ausbildung nur dem in seiner Kunst, was er selbst hochachten kann. Seine Sicherheit in Besiegung der grössten Schwierigkeiten, seine erstaunenswürdige Fertigkeit, selbst seinen Reichthum an ungewöhnlichen Gedanken, betrachtet er nur erst als Mittel, höhere Zwecke der Kunst zu erreichen. Daher kann man von ihm, vielleicht mehr als von allen andern Pianoforte-Spielern, sagen: sein Spiel ist *sprechend* — er weiss immer, was er damit für Verstand und Herz sagen will, und die gebildeten Zuhörer wissen es auch. Dabey unterstützt — ihn selbst, und auch die Wirkung seines Vortrags, die anständige Ruhe und gesicherte Haltung seines ganzen Wesens, wenn er spielt; so wie der Ausdruck einer ganz bestimmten Individualität, in seinen Compositionen sowol, als in seinem Vortrage, diesem noch einen ganz besondern Reiz giebt. Kurz, D. ist ein Virtuos, wie er seyn soll: und, wie gesagt, es wird auch hier dafür erkannt.

Da die übrigen Virtuosen, die ich in Concerten gehört, meist in Deutschl. nicht bekannt sind, so würde es fruchtlos und langweilig seyn, wenn ich ausführlich über sie schreiben wollte. Paris ist noch immer, ja ist jetzt wol mehr als jemals, vornämlich die hohe Schule der Violinisten. Zwar spielt *Kreutzer* nicht mehr öffentlich Concert, und *Rode*, der sich bey seinem Aufenthalt in Russland ein ansehnliches Vermögen erworben, so viel ich weiss, auch nicht: aber durch sie und *Baillot* sind so viele junge Meister gebildet, durch sie ist überhaupt ein so würdiger Geschmack und ein so rastloser Eifer unter die Violinisten gebracht worden, dass es gar nicht schwer fallen sollte, hier ein ziemliches Orchester — was Violinisten anlangt — von lauter wahren Virtuosen zusammen zu bringen. Lafont, Libon, Mazas, (die alle für ihr Instrument auch brav componiren,) Vidal, und Fontaine, sind wol diejenigen, welche sich am meisten auszeichnen. Mad. Gerbini, ebenfalls eine treffliche Violinistin, die mit fast männlicher Kraft und Precision, weibliche Anmuth verbindet, schliesst sich an die ersten hiesigen Virtuosen. Ich habe sie z. B. ein Concert von Spohr vortragen hören, (besinne ich mich recht: aus H moll,) dessen ausserordentliche Schwierigkeiten sie mit aller Leichtigkeit und Sicherheit überwand, ohne dabey den Geist und schönen Ausdruck im geringsten hintan zu setzen.

Zu den trefflichsten Virtuosen auf andern Instrumenten, die nicht schon von Andern genannt worden sind, setze ich nur noch *Davosta*, ersten Klarinettisten der italien. Oper. Man kann sich kaum einen schönern Ton und zartern Ausdruck auf diesem Instrumente denken, als er wirklich hervorbringt. Er schreibt sich seine Concerte selbst, da die gewöhnlichen ihm freylich nicht genügen können, und die Spohrschen hier nur aus Ihren Nachrichten davon bekannt sind.

Die übrige Instrumentalmusik in den Virtuosen-Concerten ist sehr untergeordnet. Drey bis vier Haydnsche und einige Mozartsche Symphonien, oftmals auch nur einzelne Allegros aus ihnen, einige Ouverturen, darunter vor allem die der Mozartschen *Zauberflöte*, der Cherubinischen *Photellerie portugaise*, und des Méhülschen *Henri*, kommen immer und immer wieder, als wolle man sie dem Publicum verekeln. Doch werden sie fast immer trefflich ausgeführt. Der Gesang, der sich in diesen Concerten, fast ohne alle Ausnahme, nur auf grössere oder kleinere Arien, grössere oder kleinere Duetten einschränkt, ist beynahe einzig den Sängerinnen und Sängern der italien. Oper anheim gefallen, welche denn gemeiniglich hier wiederholen, womit sie von der Bühne am meisten Gluck gemacht haben. Dass man damit von Einer Seite — was nämlich Stimme und Vortrag anlangt — gewinne, braucht nicht erst bemerkt zu werden: denn Jedermann weiss, wie es um den französischen Solo-Gesang stehet, und dass, was er noch Vorzügliches hat, nur aufs Theater berechnet ist, nur vom Theater die gehörige Wirkung machen kann. Ausser jenen Sängern kann ich nur noch Dem. Biangini, die Schwester des königl. westphal. Kapellmeisters, rühmen. Sie ist eine Schülerin ihres Bruders und Crescentini's; und besitzt eine sehr angenehme Stimme und vortreffliche Methode, weiss auch einen einfach zierlichen, anmuthigen, liebenswürdigen Charakter in ihren Gesang zu legen: aber — wenn ich mich des gemeinen Ausdrucks bedienen darf — das ziehet hier nicht! — Crescentini ist hier ein vornehmer Mann, und öffentlich bekömmt man ihn nie zu hören. —

Nach ganz anderer und durchaus würdiger Ansicht sind die Concerte der Eleven des Conservatoire geordnet. Hier siehet man auf den ersten Blick, dass Männer an der Spitze stehen, die nicht nur wahre Künstler und Kunstkenner sind, sondern die auch die Literatur ihrer Kunst aus allen Zeiten und allen gebildeten Nationen studirt haben; Männer, die unparteyisch das Treffliche aller Gattungen, Zeiten und Völker hervorziehen, jedem, so viel möglich, sein Recht verschaffen, und daran den Geist, das Urtheil, den Geschmack und die Geschicklichkeit ihrer Zoglinge, wie der Zuhörer, zu bilden und zu üben suchen. Bekanntlich sind Cherubini und Méhül diese Männer. Dass es ihnen mit dieser *Uebung* mehr gelinge, als mit dieser *Bildung*, ist wol zuzugestehen: doch das ist ihre Schuld nicht; im Gegentheil gereicht es ihnen zu desto mehr Ruhm, wenn sie sich durch Hindernisse von mancherley Art, auch durch Unerkenntlichkeit und Neckereyen, auf ihrem Wege nicht

stören, nicht aufhalten lassen. Indessen ist diese Unerkenntlichkeit wenigstens nicht allgemein, dagegen der Dank der wahrhaft gebildeten und einsichtsvollen Kunstfreunde desto wärmer; und Paris ist gross genug, um jenen Concerten schon aus diesen ein zahlreiches Auditorium zu verschaffen. An diesem fehlt es denn auch nie; ja selbst die elegante Welt, die über die Führung des Instituts, vornämlich über die bewiesene Anhänglichkeit an deutsche Meister, witzelt und neckt, kann dennoch einen gewissen Respect, eine gewisse Scheu, ihm nicht versagen.

Die Wahl und Anordnung der auszuführenden Stücke ist, wie gesagt, vortrefflich, und ziemlich dieselbe, welche seit verschiedenen Jahren im stehenden Concert zu Leipzig statt hat; nur dass man weniger ganze Finalen grosser Opern hier giebt — was ich ganz recht finde, da man diese hier auf den verschiedenen Operntheatern gut zu hören bekömmt. Den Musikdirector macht der ältere Habeneck, und macht ihn, als wäre er ein vielgeübter Meister. — In der Symphonie und Ouverture herrschen hier vor allen Mozart und Haydn. Ihre sämmtlichen Werke dieser Gattungen werden hier mit einem Feuer, einer Precision, einer Sorgsamkeit ausgeführt, dass auch dem strengsten Kunstrichter nur selten etwas zu wünschen übrig bleibt. Dies noch zu Wünschende möchte wol zunächst seyn, dass man die Allegrosätze dieser Werke nicht selten *gar* zu rasch nimmt. Es ist wahr: man bringt's heraus und wacker: aber zuweilen muss der Zuhörer wirklich das Werk halb auswendig wissen, wenn er ihm in alle Details folgen will. Ich erinnere mich noch genau, Mozart und Haydn in Wien Symphonien ihrer Composition aufführen gehört zu haben: ihre *ersten* Allegros nahmen sie nie so geschwind, als man sie hier, und auch wol jetzt in mehrern deutschen Orchestern, zu hören bekömmt; die Menuetten liessen beyde rasch hingehen; die Finalen liebte Haydn schneller zu nehmen, als Mozart — was freylich aus dem Charakter und der Schreibart dieser ihrer Sätze hervorgehet, aber jetzt von andern Directoren zuweilen vergessen wird. Von Beethovens Symphonien habe ich nur zwey hier gehört, und man hat sie ebenfalls meisterhaft ausgeführt. Von den jungen ausführenden Künstlern werden sie ungemein geliebt, von den Zuhörern zwar trefflich, aber (die erste abgerechnet) zu lang befunden; zum Theil auch zu wild und grotesk, und hin und wieder zu abspringend in der Ausführung der gewählten Ideen. Unter den Ouvertüren werden neben den Mozartschen auch die Cherubini'schen und Méhül'schen, mit Recht, immer wieder ausgezeichnet. Diese giebt man wol nirgends so vollendet, wie hier. — Im Concerto herrscht die Violin, und, wie sich das voraussetzen lässt, in Composition und Spielart, Viotti und seine Schule — Kreutzer, Baillot, Rode, Lafont etc. Auf dem Fortepiano sind Dusseks und Beethovens herrliche Werke die beliebtesten.

Der Gesang bleibt, was Ausführung anlangt, aller Bemühungen der Directoren und Lehrer ungeachtet, ohne alles Verhältnis hinter der Instrumentalmusik zurück. Man giebt freylich, was man soll — und, wie schon gesagt, das ist fast immer musterhaft gewählt; man bringt es auch meistens ziemlich heraus, aber der Franzos scheint nun einmal, mit äusserst wenigen Ausnahmen, nicht für den eigentlichen, wahren Concertgesang geeignet zu seyn. Selten hat er dazu Stimme genug, oder auch die *rechte* Stimme; noch seltener kann er das Theater, und am allerseltensten sich selbst vergessen. Er will immer als Einzelner interessiren, immer hervorstechen: wo das nun gar nicht möglich ist, da wird er lässig in der Ausführung, und wo er's möglich zu machen weiss, da leidet dabey das Ganze. Am meisten ist dies der Fall bey religiöser Musik im Kirchenstyl. Selbst Cherubini'n ist es z. B. nur mit den Chören seiner grossen, bewundernswürdigen, oft im vollesten Sinne des Worts hinreissenden Messe gelungen, sie *befriedigend* gehört zu haben. Wenn dieses mein Urtheil mit dem der meisten hiesigen Journale im Widerspruch stehet, so denken Sie daran, dass ich die deutsche Kirchenmusik kenne, und daher einen andern Maasstab habe, als man hier hat. — In das Einzelne der Gesangstücke einzugehen, welche ich im Conservatoire ausführen gehört, wäre unnütz; ich nenne nur verschiedene der grössern, deren ich mich noch jetzt erinnere: Mozarts Sestett aus D. Giovanni, (nicht gut gesungen,) die grosse Scene des Oberpriesters, mit Chor und Marsch, aus denselben

Idomeneo, (sehr gut, und mit vollem Beyfall gegeben,) Cherubini's Gesang auf Haydns Tod, (nicht übel gesungen, und vom Orchester meisterhaft ausgeführt,) das einleitende Chor der Geistlichen aus Cherubini's Elisa, (nicht zum besten gesungen,) ein treffliches, einfach edles *Offertorium* von Jomelli, (erhielt nicht sein Recht, am wenigsten im Gesang,) und die seit mehr als hundert Jahren berühmten, frommen Litaneyen von Durante. (Sie wurden zum Theil schlecht gesungen.)

Leipzig. Mit dem Michaelistage wurde auch dies Jahr das wöchentliche, grosse Concert eröffnet. Die treffliche innere Verfassung desselben blieb unverändert. Einen sichern Beweis, dass die Bildung der Leipziger für die höheren Gattungen der Musik und die Achtung und Liebe für dies Institut gleichmässig fortschreiten, gab das ab, dass selbst in diesen ungünstigen Zeiten, wo sich Jedermann Einschränkungen auflegt, weit Mehrere zu unterzeichnen wünschten, als die Direction, möglichst auf die Bequemlichkeit der Zuhörer bedacht, annehmen konnte. Dem. Campagnoli, die ältere, ist auch dies Jahr als erste Sängerin engagirt; und was sie in den bisherigen Versammlungen leistete, bewies, dass ihre schöne Stimme und Kunstfertigkeit seit vorigem Jahre noch beträchtlich zugenommen habe. Ihre jüngere Schwester wurde als zweyte Sängerin engagirt. Sie nützt dem Ganzen schon jetzt, und giebt gegründete Hoffnung, bey fortgehendem Fleiss bald ebenfalls eine sehr schätzbare Sängerin zu werden. Die übrigen Solosänger, die Chöre, die Concertspieler, und die Mitglieder des Orchesters, sind, mit unbeträchtlichen Veränderungen, dieselben, wie das vorige Jahr. Hrn. Dotzauers Verlust zu ersetzen, hatte die Direction den Sohn des verstorb. Organisten Voigt, einen noch sehr jungen Mann von Talent und ausgezeichnetem Fleiss, unterstützt, so dass er das Sommerhalbjahr in Dresden, unter Hrn. Dotzauers Leitung, seine höhere Ausbildung fortsetzen konnte. Ein ebenfalls noch sehr junger Violinist von Talent und Geschicklichkeit, Hr. Maurer d. Jüngere, wurde dem berühmten Spohr in Gotha zu gleichem Zweck anvertrauet. Dergleichen Handlungen einer ächten Humanität sowol, als einer umsichtigen Kunstliebe, und sorgsamen Verwaltung eines Instituts, das unter die vorzüglichsten Zierden Leipzigs gehört — sprechen schon selbst zu rühmlich für sich, als dass wir darüber erst Worte machen mögen. Dass die Wahl der aufzuführenden Werke auch dies Jahr mit Kenntnis der gesammten musikal. Literatur aller gebildeten Nationen und aller Zeiten, und nach gesichertem Geschmack, getroffen sey, wird die nähere Anzeige der Aufführungen selbst beweisen; und bedarf es also auch in dieser Hinsicht keines Lobes. Ist es doch bekannt, und allgemein zugestanden, dass sich in diesem Betracht keine einzige aller deutschen oder ausländischen Concertanstalten der hiesigen an die Seite stellen könne, als die, des kaiserlichen Conservatoire in Paris, unter Cherubini's und Méhüls Leitung.

Das erste Concert wurde mit einer grossen, neuen Cantate: Preis der Tonkunst — in Musik gesetzt von Hrn. H. C. Ebell in Breslau, sehr passend eröffnet. Dies sehr schätzbare, ungemein anziehende Werk ist bisher noch nirgends, als einmal in Breslau, aufgeführt worden, verdient aber allen Directionen bestens empfohlen zu werden. Der Text ist nicht eben ein hohes Werk der Poesie, aber mit Einsicht, und vornämlich zu grossem Vortheil des Musikers abgefasst. Die Composition ist durchgehends im wahren Styl der Concert-Cantate: klar und fasslich, aber nicht oberflächlich, fliessend und anmuthig, aber nicht süsslich, mannichfaltig in Erfindung und Ausarbeitung, sehr vortheilhaft für die Singstimmen und auch für den Effect sämmtlicher, nicht ohne anziehende Eigenthümlichkeit behandelter Instrumente. Den Charakter des Ganzen wissen wir nicht besser zu bezeichnen, als: die Musik ist für unsere Zeit, was Schusters *Lob der Musik* für die war, in welcher dies geschrieben ward. Am ausgezeichnetsten fanden wir: die Arie des ersten Sopran: Es knospen und keimen etc.; das folgende Recitativ, Duett und Chor; das Tenor-Recitativ: Die Blätter zittern an den Zweigen etc. Das Bass-Recitativ: Doch strenger wird der Göttin Angesicht etc. Die darauf folgende herrliche Bass-Arie; und das Sopran-Recitativ: Blick auf etc. mit dem sich daran

schliessenden vierstimmigen Gesang und Choral. Einige Sätze sind, das Ganze zu runden, mit Recht untergeordnet worden; von den übrigen befriedigten uns am wenigsten: das Chor: Erschalle, hoher Kriegeschor etc. das zwar manche Eigenthümlichkeit hat und keineswegs ohne Wirkung ist, aber doch nicht erfüllet, was man eben an *diesem* Platze erwartet; (es scheint uns nicht ausdauernde Kraft und nicht durchgreifende Masse genug zu haben;) und die Schlussfuge, die weder neu gewendet, noch überall fliessend und gerundet ist, auch zu wenig entschiedenen Charakter — als Musikstuck überhaupt, und als Fuge besitzt, obgleich man ihr sehr wohl abmerkt, dem Verf. sey auch diese Gattung nicht fremd. Das Werk wurde durchaus mit Liebe und sehr gut ausgeführt. Es fand den verdienten, allgemeinen Beyfall. — Eine neue Ouvertüre von Sterkel (F dur) ist populär, aber sehr anziehend geschrieben; sanft melodische, kraftige, und, für verschiedene Instrumente glänzend concertirende Stellen wechseln angenehm und effectvoll. Sie wurde vortrefflich gespielt. — Hr. Matthäi wiederholte einen seiner Violinconcerte; und trug vornämlich das Andante und Finale mit der von ihm bekannten Trefflichkeit vor.

Zweytes Concert. Eine neue Symphonie von Struck (Es, B, Es,) folgt Haydns Weise im ersten Allegro und in der Menuet nicht ohne Glück; das Andante fanden wir zu unbedeutend, und das Finale an Details überhauft und ohne grosse entscheidende Massen, weswegen es, ungeachtet mancher guten Partien, wenig wirkte. Dem. Campagnoli sang eine Scene und Bravour-Arie älterer Art, von Guglielmi, mit vielen Passagen und andern Bravoursätzen; und sang sicher, rein und deutlich. Hr. Riem spielte eins der ältesten Mozartschen Klavierconcerte, (Es dur, C moll, Es dur,) das, ohne alles, was die Composition oder den Spieler auffallen lasst, doch sehr interessant befunden ward. Hr. R. spielte vollkommen reinlich, präcis, und das schöne Adagio ungemein zart und ausdrucksvoll. Er bediente sich eines Wiener Giraffe-Pianoforte, das einen sehr klaren, runden, hervorstechenden und angenehmen Ton, ohne alle Härte, zeigte. — Ein Duett mit obligat. Violin aus Himmels *Vasco de Gama* (ges. von beyden Dem. Campagnoli, die Soloviolin gesp. von ihrem Hrn. Vater,) war eine sehr angenehme, schön geordnete Composition, welche wol bedauern lasst, dass von diesem Werke, nach seinen ersten Darstellungen in Berlin, fast gar nichts ins Publicum gekommen ist. Der zweyte Theil enthielt die harte, rauhe, störrige Ouvertüre, und die einfache und würdevolle Introduction zur *Elise* von Cherubini.

Das dritte Concert fing an mit Mozarts unübertroffener Symphonie aus G moll, welche, ungeachtet ein Theil des Orchesters im Theater beschaftigt war, doch sehr präcis, durchaus rein, und mit gutem Ausdruck, zur Freude aller Kunstverstandigen, gespielt wurde. Von einer Paer'schen Scene sang Dem. Campagnoli die Arie: *Splende per me, lo veggo* — lebhaft, deutlich und angenehm. Hr. Voigt, dessen wir oben gedacht, legte den ersten öffentlichen Beweis seiner Fortschritte als Concertist auf dem Violoncell, in einem Rombergschen Concerte, (G dur) zur Zufriedenheit aller Anwesenden ab. Wenn man seine Jugend, die Schwierigkeit dieses Instruments, und die kurze Zeit bedenkt, welche er noch auf seine höhere Ausbildung wenden können: so darf man von dem jungen Manne, fahrt er in strengem Studium und treuem Fleisse fort, die beste Hoffnung fassen. Sein Ton ist angenehm, ohne weichlich zu werden; alle cantabeln Satze kamen deutlich, gut verbunden, wohlgefällig heraus; seinen Passagen aber fehlt es noch an Kraft und hinlänglicher Bestimmtheit, besonders in den tiefen und mittlern Tönen. Die Art, wie er das Ganze der Composition aufgefasst hatte, zeigt, dass er auf das Rechte hingewiesen, und fahig ist, es zu empfinden und zu begreifen: und eben dies vermehrt jene gute Hoffnung für seine Zukunft, auch, was den Geist der Kunst betrifft. Er fahre also nur auf seinem Wege muthig fort; an Aufmunterung und Unterstützung wird es ihm dann hier nicht fehlen. — Der zweyte Theil des Concerts enthielt die Ouverture und das ganze erste Finale des Mozartschen Meisterwerks: *Così fan tutte.* Ueber beyde Stücke zu sprechen, ist unnöthig: keinem, dem das Reizendste und Erfreulichste, was die neuere Kunst aufweisen kann, bekannt ist, sind sie unbekannt. Es ist genug zu sagen:

beyde wurden so vortrefflich ausgeführt, wie es irgend zu wünschen war; so dass es allen den zahlreichen Anwesenden zur grossen Freude, dem wackern Director aber, so wie jedem an der Ausführung Theilnehmenden, zur wahren Ehre gereichte. —

Von *fremden Virtuosen* gab zuerst Hr. J. Beer, Violinspieler aus Hamburg, in Verbindung mit Hrn. M. Reiss, Klavierspieler aus Frankfurt a. M., beydes noch sehr junge Männer, und zwar jüdischer Nation, ein besonderes Concert. Der Erste spielte ein Concert seiner Composition, und ein Pot-pourri von Spohr; der Letztere ein Steibeltsches Klavierconcert. Die Composition des Hrn. B. enthielt zwar nur das jetzt Gewöhnliche: doch war dies nicht übel zusammengestellt. Sein Spiel zeigte viel Lebhaftigkeit und beträchtliche Fertigkeit, auch für cantable Sätze einen angenehmen, gut zusammenhängenden Vortrag: im Allegro kam aber noch gar vieles unbestimmt, undeutlich, hin und wieder auch unrein heraus. Für Stellen, wie das *Minore* seines Andante, fehlt es ihm noch an Kraft des Arms und Fülle des Tons. Im Ganzen wurde von ihm das Potpourri weit besser vorgetragen, als das Concert. Hr. R. bewies eine ganz ausserordentliche Fingerfertigkeit und ziemliche Sicherheit bey derselben: weiter aber, von allem, was den Virtuosen macht, nichts. Er spielte alles *ad libitum*, und besonders lief er, nach jedesmaligem neuen Ansetzen, mit immer zunehmender, fast komischer Eilfertigkeit dermassen im Tempo davon, dass an gar kein Halten zu denken war, aber man wirklich mit Verwunderung vernahm, wie er's denn doch aushielt und durchsetzte, bis etwa ein singbarer Gedanke ihm Gelegenheit bot, einmal wieder langsam anzufangen. Beyden Spielern fehlt es indess wahrscheinlich nicht an Talent, das nur einer höhern und feinern Ausbildung bedarf, wobey ihnen zunächst zu rathen seyn möchte, die eigene Lebhaftigkeit ihres Wesens beherrschen, und, gemessen, zum Vortheil ihrer Kunst verwenden zu lernen. Das zahlreiche Auditorium, das fast gänzlich aus Herren und Damen jüdischer Nation bestand, zeigte sich sehr animirt, dankte den Virtuosen aufs theilnehmendste, und freuete sich überhaupt ganz ungemein — über alles. Dem. Schicht sang eine der beliebtesten Scenen der Soffia aus Paers *Sargino*, ebenfalls mit lautestem Beyfall.

Hr. Gennaro Simoni aus Neapel, kais. königl. österreich. Kammersänger, (so stand wenigstens in den Ankündigungen.) zeigte in einem eigenen Concerte eine starke und sonore Stimme, so weit seine Brusttöne reichen; das dünne, dumpfe Falset stehet aber mit diesen in gar keinem Verhältnis. Alles, was der Deutsche Methode heisst, scheint Hr. S. nicht zu kennen oder nicht zu achten. Er sang eine Scene und Arie des Achilles aus Paers bekannter Oper, in einer Weise, die, wenn sie wirklich die bekannte Brizzi'sche seyn sollte, nur eine ferne und sehr schwache Nachahmung derselben genannt werden kann. Ein Duett (mit Dem. Schicht) sang er ungefähr auf dieselbe Art, nur dass er da noch eher bey der Sache blieb; eine zweyte Scene und Arie liess er weg — was man sich gern gefallen liess; und ein Pot-pourri mit Klavierbegleitung sollte beschliessen. Was Hr. S. unter diesem Namen den Anwesenden zu hören zumuthete, das wollen wir mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken; unbegreiflich ist es uns aber, wie ein Mann, dem es nicht an einer gewissen Art von Bildung zu fehlen scheint, selbst bey gänzlichem Mangel an allen soliden Kenntnissen in seiner Kunst und bey überschwenglicher Eigenliebe, sich selbst bis zu so ungeheurn Missgriffen tauschen könne. — Hr. Riem suchte durch das trefflich vorgetragene Dusseksche Concert aus G moll die Zuhörer zu entschädigen, die, wie von boser Ahnung zurückgehalten, in sehr geringer Anzahl erschienen waren.

Den 22sten October gab die rühmlichst bekannte kais. kön. Hoftheater-Sängerin aus Wien, Dem. Therese Fischer, ein sehr anziehendes und mit allgemeinem Beyfall aufgenommenes Concert. Man kannte und achtete diese Sängerin schon hoch, als sie vor sechs Jahren mit ihrem Lehrer, Righini, aus Berlin zu uns kam, und es gewahrte noch ein besonderes Interesse, an ihr zu beobachten, was der Aufenthalt in Venedig, Neapel, Wien u. s. w., und das Auftreten meist in heroischen Rollen auf den grossen Theatern dieser Städte, für einen Einfluss auf ihre Kunst und Stimme gehabt. In jener, bemerkten wir, ist Dem. F., was Character und Ausdruck, Sicherheit.

Freyheit und Gewandtheit anlangt, zu einer seltenen Höhe emporgestiegen. Ihre Methode ist weniger einfach, aber auch grandioser geworden; ihr Recitativ durchaus meisterhaft; (auch verständlich in jeder Sylbe;) ihre Passagen sind rund, bestimmt, fertig; sie verziert selten, aber nicht immer harmonisch richtig, und auch auf eine oft originelle und immer entschieden wirksame Weise. Ihre Stimme hat sich sehr verändert: sie hat eine ausserordentliche Stärke und Fülle, bis in die vollste Alt-Tiefe herunter, bekommen: aber an Anmuth, wenigstens für das Concert, verloren. Auch scheint es, dass sie sich zuweilen erst gleichsam durchgesungen haben müsse, wenn nicht ihre Intonation in hohen Tönen zu tief werden soll. Der Umfang von Tönen, welche sie aufs vollkommenste beherrscht, zeigte sich von f bis dreygestrichen c. Sie sang eine ernste und ausdrucksvolle Scene und Arie aus *Alonso e Cora* von S. Mayer, ein grosses, effectvolles Duett aus *Sofonisbe* von Paer, (mit Dem. Campagnoli,) ein kleines Recitativ mit angenehmer (nur in der Harmonie oft fehlerhafter) Cavatine von Generali, und die Meisterscene der Vitellia aus Mozarts *Tito: Ecco il punto etc.* mit der Arie: *non più di fiori etc.* Dem. F. gab jedem dieser sehr verschiedenen Stücke im Vortrag den ihm inwohnenden Charakter, und riss besonders in dem letztern, im Recitativ sowol als in der Arie, nicht nur zur Bewunderung, sondern zugleich zu tiefer Rührung hin. So sehr oft wir dieses herrliche Stück in Concerten und von Theatern gehört haben: nie ist es uns so ganz im Sinn des Componisten und überhaupt mit dieser Vollendung vorgetragen worden. Das ganze Auditorium schien gleicher Meynung zu seyn, und belohnte die Künstlerin mit ausgezeichnetem Beyfall. Unserr Campagnoli wetteiferte rühmlich mit ihr im angeführten Duett, obgleich sie ihr im heroischen, feurigen Ausdruck, wie in Stärke der Stimme und Deutlichkeit der Aussprache noch nachstehet. — Hr. Matthäi hatte, zur Freude aller Musikfreunde, ein Kreutzersches Violin-Concert, und zwar das treffliche aus D dur, A dur, D dur, gewählt, und that es so vor, dass auch dem strengsten Kenner kein Wunsch, als allenfalls nach etwas mehr Feuer für den ersten Satz, übrig blieb. Das sanfte, vom Virtuosen musterhaft verzierte Andante, so wie das originelle, pikante Rondo, wurden, sowol was Seele, als was Kunst anlangt, durchaus meisterlich vorgetragen; auch von allen Anwesenden mit lautem Dank aufgenommen. — Auch die beyden herrlichen Ouvertüren — zu Righini's *Tigrane*, und zu Mozarts *Tito* — wurden vollkommen nach Wunsch ausgeführt. —

Hr. Ministersky aus St. Petersburg zeigte hier ein von ihm erfundenes Saiteninstrument, das er Gusly genannt, nicht ohne Beyfall. Der Ton des Instruments, das man (ohne Nachtheil sey es gesagt!) ein sehr veredeltes Cimbal nennen könnte, dessen Saiten aber, wie bey der Harfe, behandelt werden, ist angenehm und vieler Modificationen fähig; auch gewährt es Interesse, die, meistens fremdartige Musik zu den Marschen, Tänzen und Liedern seiner Nation von Hrn. M. auf diesem, hierzu vornämlich geeigneten Instrumente vortragen zu hören.

Berlin, d. 17ten October. Dem. Therese Fischer entzückt noch immer durch ihren herrlichen Gesang alle Freunde der Musik. Am 3ten gab sie im Saale des Nationaltheaters ein sehr besuchtes Concert. Nach der Ouverture aus Righini's Tigranes sang sie eine Arie von Sim. Mayer; ferner das Rondo aus Mozarts Titus, eine Cavatine von Generali, mit Hrn. Eunike ein Duett von Paer, und mit Dem. Gern, Hrn. Eunike und ihrem Vater ein Quartett aus Righini's Ariadne; lauter schöne, höchst interessante Genüsse. Im Theater ist sie am 15ten nochmals als Iphigenia in Glucks Iphigenia in Tauris, und am 8ten als Sophie in Paers Sargines mit allgemeinem Beyfall aufgetreten.

Am 6ten ward zum ersten- und am 12ten zum zweyten- und wahrscheinlich letztenmal gegeben: Coriolan, Trauerspiel, frey nach ja wol: *nach*) Shakespear (von Falk in Weimar.) Schade um die schöne Symphonie und übrige zur Handlung gehörige Musik (mehrere Märsche, Tafel-Musik etc.) vom Hrn. Musikdir. Seidel, deren anziehende und der Handlung angemessene Stücke nun keine Zuhörer finden; denn das

Trauerspiel selbst ist, einige Scenen abgerechnet, höchst langweilig.

Am 15ten wurde zur Feyer des Geburtsfestes des Kronprinzen zum erstenmal im Opernhause gegeben: Der Zauberwald und Jerusalems Befreyung, romantisch-heroische Oper in 2 Acten, nach dem Italienischen des Filistri, von C. Herklots, mit Musik von Righini. Diese schon seit mehrern Jahren, auch durch einen vollständigen Klavier-Auszug (im Breitkopf- und Härtelschen Verlag) bekannte, vortreffliche Oper verdiente allerdings schon längst wieder aufs Repertoire zu kommen, und dies ist nun mit einem Aufwande von Pracht in den Decorationen, Verwandlungen, Aufzügen und den vom Balletmeister, Hrn. Lauchery, erfundenen Tänzen geschehen, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Die Musik ist schon längst bekannt, und daher hier nichts davon; nur hat Rinaldo's Partie, die ursprünglich für den (männlichen) Sopran bestimmt war, durch die Transponirung derselben für den Tenor sehr verloren. Uebrigens war die Darstellung vortrefflich. Hr. Gern gab den Gottfried, Hr. Eunike den Rinald, Hr. Rebenstein den Tancred und Dem. Schmalz die Armide. Mit vollkommen verdienter Auszeichnung nahm man auf: im ersten Act, das Duett zwischen Armide und Tancred, besonders die Schlussstellen: O zögre nicht, du Theure etc; Gottfrieds Scene und Arie: Welch ein preiswerther Wettstreit etc.; Rinalds Arie: Der Hölle Pforten bebten; das Terzett zwischen Armide, Rinaldo und Tancred: Rettungslos verloren etc.; im 2ten Act: Armidens Scene: Mich selbst bet' ich zum Lohne etc.; derselben Arie: Befehle verlangst du etc.; Rinalds Scene: Bald wird sie selbst etc., und das schöne Schlussquartett: Vergebens strebt nach Thaten etc.

Recension.

Concerto facile p. le Pianof. av. acc. de 2 Violons, Viola et Violoncelle, comp. par Freystädtler. à Leipsic, chez Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Es scheint uns ein recht guter Gedanke, da die Concerte, wenigstens für Dilettanten, immer schwerer zu verstehen und zu bezwingen, da sie überdies so reich besetzt werden, dass man ohne grosse Orchester gar nicht auskömmt — auch zuweilen Concerte zu schreiben, die geradezu das Gegentheil beabsichtigen, und den Liebhaber, so wie die kleinere musicirende Gesellschaft, beschäftigen und erfreuen wollen, ohne darum unbedeutend und wirkungslos zu werden, oder auch den Solospieler zu wenig, und nicht zu seinem Vortheil, hervortreten zu lassen. Solch ein Concert ist nun das vorliegende, und Hr. F. hat durch das ganze Werkchen bewiesen, er wisse recht gut, was er damit wolle, und sey auch im Stande, es lobenswerth auszuführen. Es füllt die freywillig beschränkte Sphäre in allen den angegebenen Hinsichten recht gut aus. Das Ganze ist nicht lang; die Gedanken sind plan, gut ins Ohr fallend, und auch sonst meistens interessant; die Ausführung derselben ist ihnen angemessen; auch werden sie durch muntere Passagen, Verzierungen und dergl. gut genug herausgeputzt. Der Solospieler bekömmt Gelegenheit, sich, in Absicht auf Fertigkeit und Annehmlichkeit des Vortrags, zu zeigen; (nur hätte der linken Hand nicht gar zu wenig gegeben werden sollen;) doch aber ist seine Stimme so leicht, wie etwa die sogenannten grossen Sonaten von Steibelt; und auch ungefähr für diese Spielart. Die Begleitung der andern Instrumente ist sehr leicht. Dass Hr. F. alles Pathetische und Anspruchvolle, in Gedanken, in Harmonie, und in Behandlung überhaupt, vermieden, dass er sich so munter und glatt, als möglich, gehalten hat, ist ganz Recht: aber *etwas* mehr von eigentlicher, kunstgemässer, Ausführung hätte doch angewendet werden können! — Das Ganze nimmt sich vortheilhaft aus, und ist, was Charakter und Schreibart anlangt, wol zunächst mit den Rosetti'schen oder Eichner'schen Concerten zu vergleichen, nur dass es freylich dem Geschmack unsrer Zeit gemässer ist. — Aus diesem allen folgt schon von selbst, dass das Werkchen denen, welche dieser Gattung bedurfen, zu empfehlen sey.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten November. Nº. 45. 1811.

Recensionen.

Häusliche Andachten, in christlichen, mehrstimmigen Liedern, (auch einstimmig mit Klavierbegleitung,) gedichtet und compon. von G. W. Fink. 1ster Heft. Leipzig, bey A. Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Wir haben in den Nummern 10 und 36 mit Theilnahme und Hochachtung von dem geistreichen, kunsterfahrnen Verf., und mit Freude und sorgsam gemessenem Beyfall von seinen originellen, gemüthlichen Volksliedern gesprochen. Die allgemeine Stimme des Publicums ist hernach unserm Urtheil beygetreten: F.s Volkslieder werden überall, und überall mit lebhaftem Beyfall gesungen, und immer wieder gesungen. Wenn wir nun hier sagen: alle Vorzüge jener Lieder, (in so fern sie auf den gänzlich veränderten Gegenstand anwendbar sind,) finden sich auch bey diesen neuen, und bey verschiedenen in noch höherm Grade; noch mehr Tiefe des Gefühls, noch mehr einnehmende Unschuld des Sinnes, selbst noch sorgsamere Ausbildung des musikal. Styls, trifft man hier: so sind wir einer gleichen Zustimmung des Publicums um so sicherer, da sich dieses unser Urtheil nicht blos auf unsere Einsicht und Erfahrung an uns selbst gründet, sondern sich auch durch Beobachtung der Wirkung an vielen und vielerley Gemüthern, wozu wir Gelegenheit gefunden, schon bestätigt hat. Und in der That, wir können es gar nicht glauben, dass, wenigstens die vorzüglichsten der hier gelieferten Stücke, gut vorgetragen, auch nur an Einem Herzen ohne alle Wirkung bleiben könnten, ausser an einem gänzlich rohen oder verwilderten — auf welcher Stufe der Bildung der Zuhörer nun auch stehen, und welche Richtung seine Individualität er genommen haben möge. Wer einen Gott glaubt, und, wenigstens in guten Stunden, seine Abhängigkeit von ihm, und den Wunsch, ihm wohlzugefallen, empfindet — und das heisst ja wol, jeder nicht gänzlich Rohe oder Verwilderte — kann in das eingehen, *was* der Verf. hier singt; und er wird, er muss es, nach dem, *wie* er es singt. Sonach halten wir diese Lieder für eine wahre Bereicherung des wohlthätigen Fonds religiöser Hülfsmittel, wie wir sie für eine wahre Bereicherung des erfreulichen Fonds poetischer und künstlerischer Hülfsmittel halten. Dem Verf. sey darum für die Mittheilung derselben in beyden Beziehungen warmer Dank gesagt, und Glück gewünscht zu dem Gefühle heilsamer und schöner Wirksamkeit, dem er sich überlassen darf, um darin einen bessern Antrieb zur Verfolgung dieses Weges zu finden, als ihm, wenigstens bisher, die Welt geboten hat — einen bessern sogar, als sie je bieten kann.

So viel vorläufig und im Allgemeinen über diese Lieder; wir kommen auf das Besondere, übergehen aber dabey alles, was wir von den Eigenthümlichkeiten des Verfassers und seiner Arbeiten früher gesagt haben — was wir um so mehr können, da diese seine Arbeiten jetzt hinlänglich bekannt sind. Zuerst hören wir den Verf in s iner treuherzigen, rührenden Vorrede selbst! Wen man liebt, sagt er, dessen gedenkt man oft und mit Lust, und sehnt sich nach ihm, wenn er fern ist, und umschlingt ihn, ist er nahe. Wer nun nicht an Gott gedenkt, und sagt, dass er ihn liebe, der hat's gelogen. Viele kennen ihn nicht, und wissen es nicht, dass aller Segen vom Vater des Lichts kömmt, und dünken sich selbst was, und lieben nicht das Höchste; darum gehen sie unter in den Fluthen des Stolzes oder in den Sumpfen des Eigennutzes ins

Reich der Uneinigkeit, und stehen nirgends fest. Ich mag mich auf keines Menschen Freundschaft verlassen, der nicht Gott liebt; und elend und treulos ist die Zeit, die Gottes vergisst. Ich hab's versucht, meinen Brüdern für heilige Stunden häuslicher Andacht Lieder vorzulegen, vom Herzen und nach Kräften. Möchten sie meiner Absicht entsprechen etc. Wir haben diese Worte des Verf.s angeführt, weil aus ihnen am besten der Geist und die Gesinnungen hervorleuchten, in welchen die Lieder empfangen, geboren und gebildet sind; welche nun auch durchgängig in ihnen herrschen. Sollte eine gewisse, wohlbekannte Partey moderner *Geusen* in diesen Worten Frömmeley, oder gar das zu wittern glauben, was sie mit dem Namen Mysticismus brandmarken, ohne selbst recht zu wissen, was sie damit wollen: so dienet ihr zur Nachricht, dass sie sich irret — wie auch schon eine flüchtige Bekanntschaft mit den Liedern, ja wie schon diese unsere Anzeige derselben, beweisen wird.

Das erste Lied: *dem Unveränderlichen*, das gleichsam als allgemeine Einleitung und Vorbereitung vorausgeschickt wird, setzen wir, statt aller Worte darüber, selbst her, da es, ausser jener, das Ganze näher bezeichnenden Bestimmung, zugleich unter die besten gehört, und den wenigsten Raum einnimmt. Diesen noch mehr zu schonen, lassen wir die Klavier-Begleitung weg; sie ist, wenn das Lied dreystimmig gesungen wird, unnöthig. (Der 3te Takt, von hinten gezählt, hätte harmonisch besser gestellt werden können.)

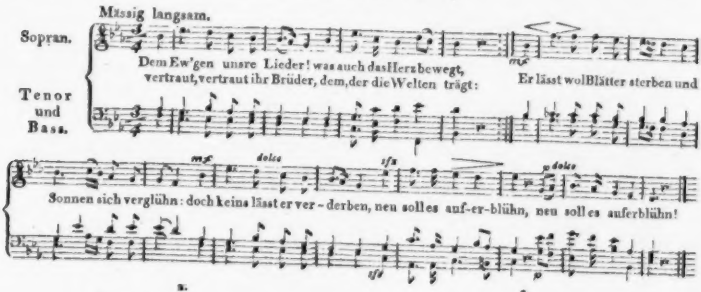

2.

Wenn Winterstürme schrecken,
Und starrer Frost gebeut,
Lässt er die Erde decken
Mit seinem weissen Kleid;
Und unter warmer Hülle,
Gleich wie im Mutterschooss,
Da schläft in tiefer Stille
Sich Gras und Blüthe gross.

3.

Und ist der May erschienen,
Dann bricht so frisch hervor
Mit jungen Unschuldsmienen
Ein zahllos Lebenschor;
Das ruft in tausend Freuden
Uns tief zum Herzen ein:
Was zagst du doch im Leiden?
Gott muss die Liebe seyn!

Hierauf folgt: *das Gebet.* Vorbereitung zur Andacht. Ein einfacher vierstimmiger Choral, zur Erleichterung der Begleitung zugleich mit beziffertem Bass. Hier scheint uns der Dichter den Musiker übertroffen zu haben. Dieser sagt zwar auch aus, was er soll, aber er sagt es nicht so bedeutend und eindringend in seiner Einfalt, wie jener. Im Einzelnen möchten wir den letzten Schluss des zweyten Systems in Moll vorziehen; im Gange der Stimmen manches fliessender gelegt wissen; und den ganzen Choral lieber in einer, melodisch und harmonisch, so sanft über-

gehenden, so eng beschränkten Weise geschrieben sehen, wie etwa den bekannten alten: Schmücke dich, o liebe Seele etc. Auch im Gedicht sind einige Wendungen noch nicht natürlich und fliessend genug: z. B. dass sie sichten, fälschlich klug etc. einige andere zu merklich durch den Reim herbeygeführt, z. B. wird im Guten täglich *kleiner* etc.

Das *Abendlied*, am besten dreystimmig ohne Begleitung vorzutragen, ist ein herrliches, herzinniges Stück, in welchem Dichter und Componist ganz Hand in Hand wandeln. Wer kann folgende Strophen ohne fromme Regung nur lesen, da sie doch erst ihre volle Wirkung durch den Gesang erhalten?

3.

Die Wolken hangen tief und schwer,
Und von dem ganzen Sternenheer
Kein Stral ist heut zu sehen.
Dem Tage ist sein Bett gemacht —
Auch ich muss zu der kalten Nacht,
Ich kann ihr nicht entgehen.

4.

Ein Schauder geht aus ihrem Thor
Mit stiller Ruh zugleich hervor,
Umfängt das süsse Leben.
Getrost, mein Herz! Du brauchst die Ruh;
Schliess du in Gott dein Auge zu,
Licht wird er wieder geben.

5.

Befehlt die Seele Gott, dem Herrn;
Das Morgenroth ist uns nicht fern:
Wer wollte sich betrüben?
Nehmt still und ruhig gute Nacht:
Uns allen ist ein Bett gemacht —
Schlaft wohl, ihr meine Lieben!

Das *Frühlingslied* ist vom Dichter wieder aus voller, christlich froher Brust herausgesungen, und, in seiner schönen Einfalt und sanften Begeisterung, gewiss eins der schätzbarsten Frühlingslieder geworden: dem Componisten aber müssen wir sagen, er habe zwar allerdings auch hier das *Rechte* geleistet, wol aber zu diesem noch etwas mehr hinzuthun — etwas Höher sich schwingen, etwas eigenthümlicher sich aussprechen können.

Vortrefflich, in Poesie und Musik, ist der Choral: *der Busfertige*; ganz Ein Erguss eines Herzens, das sich vor Gott demüthiget, und von Sehnsucht durchdrungen ist, ihm ähnlich zu werden. Es sind aber nicht blos allgemeine Sätze, reuige Empfindungen im Allgemeinen, die hier, wie bey weitem in den meisten der neuern geistlichen Lieder desselben Inhalts, ausgesprochen werden — und worin eben eine der Hauptschwächen derselben im Vergleich mit den alten liegt: sondern ... Doch man höre die bestimmte Situation lieber aus einzelnen Stellen des Dichters selbst!

— — Vergieb dem armen Herzen:
Es hat in seiner Nacht,
In seiner Nacht der Schmerzen,
Selbst deiner nicht gedacht —
— — Mich hat der Muth verlassen,
Denn ich verliess den Herrn:
Drum konnt' ich mich nicht fassen —
— — Ich hab's ja oft gesehen,
Und seh's von Tag zu Tag,
Wie Irdisches muss vergehen,
Eh' man es denken mag,
Und doch hatt' ich mein Leben,
Und alles, was ich bin,
Solch Eitlem übergeben,
Und gab das Ewge hin!

Man siehet zugleich, dass der Verf. hier, wo es so ganz an seinem Platze war, dem Tone der ältesten deutschen Liederdichter für gottesdienstliche Versammlungen sich genähert, und mit Glück genähert hat. Ein Gleiches hat er nun auch mit der Musik — einem vierstimm. Choral, zugleich mit beziffertem Bass — gethan, von der sich nicht mehr sagen, aber auch nicht besser rühmen lässt, als: sie ist ganz, was und wie das Gedicht!

Den Beschluss macht: *der Friede* — eine etwas wunderliche, im Ganzen wol nicht hoch genug gehaltene und zerstückelte Musik, aber ein inniges, seelenvolles Gedicht, das, bey grösster Einfalt, warm und einnehmend zum Herzen spricht mit der milden Gewalt des Guten und Schönen. Wir müssten es ganz abschreiben, wenn wir unser Urtheil belegen wollten, denn alles ist hier so eng verbunden, dass sich ohne Nachtheil nichts trennen lässt.

Ueber das Ganze für die Fortsetzung nur noch einige Bitten an den Dichter! 1) Er hüte sich noch sorgsamer, nicht zuweilen, um *recht*

einfach, kindlich und schmucklos zu seyn, in ein gewisses Tändeln oder in Nacktheit zu verfallen, wie ehemals *Claudius* und jetzt *Krummacher* nicht selten. Die Gränzlinie ist allerdings schwer zu halten, sie ist aber auch aller Sorgfalt werth, weil man sonst eben hier nicht etwa nur die Absicht verfehlt, sondern das Gegentheil erreicht. 2) Er halte in dem Bau seiner Verse *noch* sorgsamer, als er allerdings schon gethan, auf richtiges Fallen aller Accente: denn er schreibt deutsche, gereimte, populaire Verse; und vermeide alle — oder wenigstens *die* Hiatus, die dem Ohre auffallen, (vornamlich die Wiederholung desselben Vocals, oder das Zusammentreffen des E und I:) denn er will gesungen seyn. Weit lieber, will sichs nicht anders fügen, Härten — Elisionen, überhäufte Längen und dergl. 3) Er gebe uns die Fortsetzung so bald, als er sie hat, und sie seiner hohen Gegenstände, seiner edeln Absicht, und der Auserwählten im Publicum für würdig erkennt *).

Sechs Gesänge aus dem Homer und Horaz nach Voss und Herder, mit Begleit. des Pianof. von J. Ch. Rempt. Dresden, bey Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Das Heftchen enthält mehr, als der Titel angiebt; nämlich, sechs Stücke aus Vossens Homer, eins nach Horaz von Herder, und Schillers Epigram, das Orakel. Ein wunderlicher Einfall, abgerissene Stellen aus dem einfachsten aller *epischen* Dichter ganz in moderner *lyrischer* Form aufzustellen! Hat Hrn. R. Missverstand dessen, dass Homer *Rhapsode* genannt wird und seine Rhapsodien *gesungen* haben soll; hat ihn eine nicht recht bedachte Nachahmung Reichardtscher Declamationsstücke aus *dramatischen* Gedichten; oder was hat ihn sonst zu dem Missgriff verleitet? Und hat er nicht wenigstens bemerkt, dass gar manche Zeile, die, mit ruhiger Würde gesprochen, in ihrer höchsten Einfalt sich schön ausnimmt, hier, gesungen, einen unabwendbaren Anstoß von Gemeinheit und Lächerlichkeit bekömmt? Man vergleiche Stellen, wie S. 6, die, als Recitativ behandelte: Komm herbey, und setze dich nieder, hier auf den Sessel —; das Stück, S. 7, das sogar ganz als arienmässiger Gesang behandelt ist; S. 8, den recitativischen Ausgang: denn solches ist besser — und dergl. mehr.) Oder sagt er: der Sänger soll ja declamiren? Das ist freylich wahr, verbessert aber seine Sache um nichts: denn gesungen bleibt gesungen, gesprochen gesprochen; und wie man auch jenes erniedrige, dieses erhöhe, es bleibt doch gesungen oder gesprochen, und giebt es sogar keine Brücke von Einem zum Andern herüber — selbst wenn ein *Herder*, getäuscht durch das Wort, das Gegentheil vermuthete.

Indess wandelt hier kein ungeschickter Mann und kein ungebildeter Musiker auf einem Abwege. Etwas trocken und kalt *musste* wol alles ausfallen, was hier, meistens im Wechsel des Recitativs und der Cantilena, (mit mehr oder weniger obligatem Instrumente,) gegeben werden konnte: aber der geübte, schulgerechte Componist wird überall, und der sorgsame Declamator öfters bemerkbar. Gegen Einzelnes liesse sich indessen wol manches bemerken. Dass nämlich in *dieser* Gattung nicht nur die Accente, Einschnitte und Pausen, selbst im Einzelnen, nirgends verletzt, sondern auch die Declamation im Singen, so weit es möglich, der im Sprechen nachgebildet werden müsse, wird Hr. R. eingestehen; hat er doch offenbar in vielen Stellen beydes beabsichtigt und erreicht! Mithin sollte auch, gleich in der ersten Zeile des ersten Stücks: *der Gott*, mehr Gewicht, durch längere und auch hohere Noten erhalten haben, und der (von Herder) nicht vorzüglich construirte Ausgang: *nicht auf ein Jahr hin*, sollte besser verschmolzen seyn; S. 6. hat das: *wiewol wir*, bey weitem zu viel

*) Aum. Mehrere unsrer Leser, durch seine Volkslieder auf Herrn Fink aufmerksam gemacht, wünschen von uns nähere Nachrichten über ihn. Wir antworten ihnen hier gemeinschaftlich, so weit das in einem öffentlichen Blatte geschehen kann. Hr. Fink lebt als Candidat des Predigtamts in Leipzig, von jedem, der ihn kennet, hochgeschätzt, seines Geistes, seiner Wissenschaften, seiner Kunst, seines Charakters, und seines stillen, einfachen Wesens wegen. Er ist überdies ein sehr beliebter Prediger. Für die, welche in jedem nicht halben Lobe eigennützige Rücksichten vermuthen, noch die Erklärung: Hr. F. hat, ausser einem kleinen Liede, und einer Abhandl. (über die Taktarten) vor mehreren Jahren, nichts für unsre Zeitung geliefert. d. Redact.

Hervorstechendes durch Geltung und Stufe der Noten; *die Götter* — ist zu sehr von dem: *traurige Tage* — getrennt; S. 9, in dem sonst sehr wohl gerathenen Stück, hat das zweyte *um* — zu viel Geltung und Ton, u. dergl. m. Der Musiker aber, das Wort im engern Sinn genommen, hat sich, wie schon gesagt, überall nicht übel gehalten: und hätte er nicht, S. 4, Syst. 2, T. 7, eine so gemeine und unpassende Verzierungsfigur in die Begleitung gebracht: und S. 10, Syst. 2, die gar zu nahe Reminiscenz an den zweyten Hauptgedanken des *Consummatum est* in Joseph Haydns *sieben Worten des Erlösers* vermieden: man würde gegen ihn nichts zu erinnern haben.

Rec. hat sich bey dem kleinen Werkchen vielleicht zu lange aufgehalten: aber es ist doch wenigstens einmal etwas Ungewöhnliches in der Liedergattung, und könnte auf das Heer der Nachahmer einen Einfluss haben, durch den gar wunderliche Productionen hervorgelockt würden, wenn man nicht bey Zeiten den Pfahl mit der abmahnenden Hand an den Weg hinpflanzte.

Six Romances françaises av. acc. de Guitarre, paroles et musique de Poly Delaurier. à Offenbach, chez André. (Preis 1 Fl.)

Die kleine französische Romanze ist jetzt wieder, auch in Deutschland, nicht wenig beliebt geworden; und in der That, sie verdient es, gleichsam als eine artige Bijouterie auf der Toilette der Kunst. Hr. D. hat, als Dichter und Componist, etwas geliefert, das, mit Anmuth vorgetragen, Manchem Vergnügen machen kann. Freylich darf man bey seiner Musik nicht an das denken, was Grétry, Cherubini, Méhül, hin und wieder auch Blangini und Plantade, für diese Gattung gethan, welche höhere Bedeutung sie ihr gegeben, welche eigenthümliche Kunst sie ihr gewidmet haben: aber darauf macht Hr. D. auch keine Ansprüche. Er giebt nur das Allerleichteste, Allereinfachste; giebt es — wie das in so enger Sphäre kaum zu vermeiden ist — nicht ohne Wiederholungen gewisser, in dieser Gattung hergebrachter Lieblings-Wendungen, wie des Textes, so der Melodie und Harmonie: aber im Ausdruck überall gefällig und zu den Worten passend. Die Begleitung ist blos unterstützend, wie das auch hier ganz recht war. Um Hrn. D.s Weise, in Poesie und Musik, den Lesern zu zeigen, finde die erste und kürzeste Romanze hier Platz. (Wir lassen aber das Ritornell am Schlusse weg, da es nicht nöthig und auch nicht eben gerathen ist.) Einige der folgenden breiten sich in Text und Musik weiter aus, und geben auch dem Sänger Gelegenheit, sich vortheilhafter hervorzuthun.

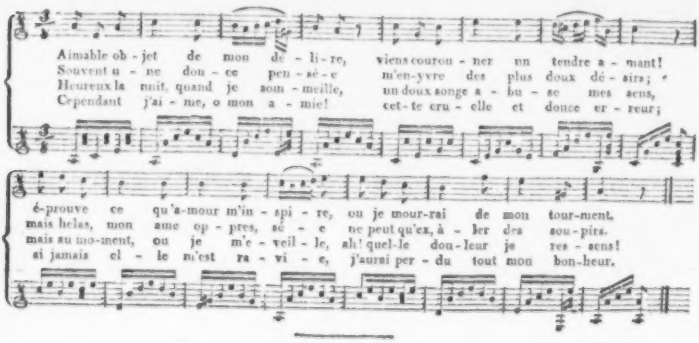

Notizen.

1.

Einige Stellen in Bezug auf Musik aus der von Hrn. Oberconsistorial-Rath Gelbke im Jahr 1810 herausgegebenen Lebensbeschreibung Herzog Ernsts des Frommen zu Gotha.

1. In einer von der verwitweten Frau Grossmütter des Herzogs Ernst im Jahr 1585 erlassenen Verordnung in Betreff der Erziehung und des Unterrichts ihres damals dreyzehnjährigen Sohnes, des Herzogs Johannes, nachmahligen Vaters des Herzogs Ernst, heisst es:

„Weil die Musika das lieblichste Exercitium ist, und nach dem Essen sehr bequem und nützlich, so soll unser Sohn diese drey Tage in der Wochen, als Montag, Mittwoch und Freytag, allezeit eine halbe Stunde, nemlich von halb Eins bis auf Eins auf der Lauten lernen, wie ihm dann hierzu Unser Organist bestellt ist, und soll der Präceptor und Kammerjunker fleissig zusehen, dass diese halbe Stunde ordentlich gehalten und nicht versäumet werde, desgleichen, dass Unser Sohn im Schlagen sich nichts ungeberdiges anmasse, welches ihm, da er's in Gewohnheit brächte, nicht wohl abzuziehen seyn möchte, als das Zungen rühren, Mund verändern, Augen verkehren, auf eine Seite zur andern sich neigen, und was dergleichen, dessen ihn auch der Organist vermahnen, und da er sich desgleichen anmassen würde, davon abhalten solle, wie dann auch der Organist darauf sehen soll, dass er die Finger im Schlagen recht führe, nicht unlieblich darein schlage. Insonderheit aber wollen und verordnen Wir hiermit, dass Unser Sohn von dem Organisten, Dohmi genöthigt werde, dass er seine Stücke nicht nur allein auswendig schlagen lerne, sondern alles was er schlägt, dass ers aus dem Buch schlage, und sich allein auf die Bunde oder Buchstaben zu sehen nicht gewöhne, denn sonsten würde unser Sohn immer mehr *) in Abwesen eines Lautenisten von ihm selbst Stücke schlagen lernen, und da er diejenigen, die er bereits kann, wiederum vergässe, könnte er sich derselben ohne den Lautenisten, den man doch nicht immerdar bey sich haben kann, nicht wiederholen."

„Und weil durch Geben, Verheissung und Rühmen die Jugend sehr angereizt wird, dadurch man oft in guten Naturen mehr ausrichtet, als mit unzeitigen Schlägen und Scheltworten, so soll der Präceptor oder Kammerjunker Unserm Sohn zu Zeiten seine Stücklein auf der Lauten schlagen lassen, dergestalt, wenn ers trifft, und nicht fehlet, ihm der Präceptor oder Kammerjunker nach Gelegenheit seines Treffens, einen Groschen, halben Groschen, Dreyer etc. mehr oder weniger zusagen und geben, Item bisweilen verheissen, wenn ers treffe oder zwischen benannter Zeit lerne, dass er in den Garten spazieren gelassen oder sonst zur Kurzweil ihm nachgelassen werden solle, Item da ers ziemlicher maassen trift, soll er gebührlicher maassen gerühmet und in Beyseyn der andern gelobet werden, doch dass wie im Schelten also auch im Loben gute Maass und Bescheidenheit gehalten werde." —

2. In einer ähnlichen Verordnung, welche Herzog Ernst im Jahr 1649 erlassen hat, kommt in Absicht auf die Musik nur folgendes vor:

„— wie wir dann ins künftige Verordnung thun wollen, dass Unsre älteste Kinder **) in der Musik und Rechnen zur gewissen Zeit sollen unterrichtet werden; darbey Sie sich dann auch willig, fleissig und der Gebühr nach zu bezeigen haben."

3. In einer ausführlichen Tabelle, worin verzeichnet ist,

„was die fürstlichen jungen Herren täglich, wöchentlich, monatlich u. s. w. zu verrichten haben," findet sich nichts von einer Beschäftigung mit der Musik; man müsste denn das dahin rechnen, was unter der Rubrik der monatlichen Exercitien angeführt wird:

„Kesselpauken, Trummel."

4. Die Hofkapelle des Herzogs Ernst bestand ***) aus 19 Personen. Es waren:

*) Vermuthlich ein Druckfehler für nimmer mehr.

**) Das älteste der herzoglichen Kinder, eine Prinzessin — oder wie man zu jener Zeit sprach, ein Fräulein — war damals 9 Jahr alt.

***) Vermuthlich zur Zeit seines Hinscheidens im Jahr 1675.

„1 Kapellmeister, 1 Bassist, 1 Tenorist, 1 Altist, 2 Diskantisten, 3 Violinisten, 2 Hoboisten, 1 Fagotist, 1 Violoncellist, 3 Trompeter, 1 Pauker, 2 Kapellknaben."

2.

Vermischte Bemerkungen aus dem Schreiben eines Deutschen in Paris.

— — Etwas Charakteristisches in den Unterhaltungen der hiesigen Dilettanten, im Vergleich mit denen, in den Hauptstädten Deutschlands, ist auch Folgendes. Die fast ausschliessliche Oberherrschaft des Pianoforte in Deutschland findet hier im Ganzen nicht statt. Violin und Flöte, wol auch Violoncell, werden hier weit mehr — oder eigentlicher, weit häufiger — von Liebhabern geübt, als in Deutschland. Dies hat seinen Grund wol nicht in Zufälligkeiten, sondern in der entschiedenen Vorliebe der Deutschen für Fülle und Ausarbeitung der Harmonie. Gleichwol findet man hier weit, weit öfter Partituren auf den Pulten der gebildetern Liebhaber, als in Deutschland; und eine grosse Menge Dilettanten ist geübt und fertig, aus ihnen, wenigstens leidlich, zu accompagniren. Klavier-Auszuge *ganzer* Opern kennt und mag man hier fast gar nicht: wer diese brauchen konnte, wählt und kauft die Partituren, die darum auch so häufig erscheinen, und von den Verlegern so wohlfeil verkauft werden können. Auch die Partituren vorzüglicher Instrumental-Werke, namentlich der Haydnschen, der Mozartschen Symphonien und dergl., finden hier weit mehr Abnehmer, als in Deutschland. Ob darum mehr Freunde, will ich nicht entscheiden, da der jetzt häufig verarmende, und auch fleissigere Kunstfreund in Deutschland sich dieselben oft abschreibt, was hier keineswegs gewöhnlich ist. Gluck, Cherubini, Haydn und Mozart: dies sind die Meister, deren Partituren man jetzt bey weitem am häufigsten hier antrifft. — Die sonst so entschiedene Vorliebe der Französinnen für die Harfe scheint sich seit einigen Jahren etwas zu mindern, und die Guitarre mehr aufzukommen, ohne dass man jedoch diesem Instrumente so viel einräumte, als in Deutschland. — — Solié's *Minnesänger* (*les manestrels*; das Gedicht von St. Cyr,) sind vom Theater zurückgenommen worden; einzelne gute Musikstücke konnten der Oper kein Publicum erwerben. — Eine kleine Oper, das Lotteriegut, mit Musik von Nicolo, ist vor kurzem auf die Bühne gebracht worden, und scheint sich zu halten, ungeachtet sie höchst unbedeutend ist. — Cherubini, sehr zufrieden mit dem Glück, das seine erste grosse Missa unter den hiesigen Kunstverständigen, und auch in Deutschland, macht, hat seitdem eine Litaney *de beata* geschrieben, die seiner würdig ist, und arbeitet jetzt an einer grossen vierstimmigen Missa, welche, so weit sie fertig, durchaus gross gedacht und streng gearbeitet ist. Die Kenner und Freunde dieser hohen, heiligen Gattung der Kunst dürfen sich auf die Vollendung derselben freuen. Hat die erste Cherubini'sche Missa auf sie so würdig gewirkt, so wird das bey dieser gewiss noch mehr der Fall seyn. — Dussek hat ebenfalls eine grosse, treffliche Missa geschrieben, und in derselben sich nicht nur als wahren Meister auch in dieser Gattung überhaupt, sondern besonders auch als grossen Contrapunctisten gezeigt. Er hat dies Werk schon vor geraumer Zeit dem Fürsten Esterhazy nach Wien gesandt, und es ist zu verwundern, dass es dort noch nicht zu Gehör gebracht worden ist, und überhaupt nichts davon verlautet.

Kurze Anzeige.

Die Schweizerfamilie, eine lyrische Oper, (?) in Quintetten, für 2 Violinen, 2 Altviolen und Violoncell; arrangirt von C. G. W. Wach. Musik von J. Weigl. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 4 Thlr.)

Will man nun einmal Opern für blosse Instrumentalmusik arrangirt haben, und zwar für Saiteninstrumente: so ist nur zu wünschen, dass die Bearbeitung immer in so sorgsame, kunsterfahrne Hand komme, wie es hier der Fall gewesen ist, und dass man, wie hier ebenfalls geschehen, Opern wähle, welche sich vornämlich durch gut ausgeführte Ensemble-Stücke, und

in denselben, durch schöne Melodien und deren anziehende, nicht zu versteckte Verschlingungen, auszeichnen; vor allem, nicht Opern, welche zunächst auf eigentliche Theatereffecte, wol gar Theatercoups, berechnet sind. Die Bearbeitung selbst kann gar nicht besser gemacht werden, als von Hrn. W. geschehen ist: alles Wesentliche der Musik ist beybehalten, alles hervor zu Hebende hervorgehoben, und überall auf die Natur und den eigenthümlichen Effect der hier gebrauchten Instrumente Rücksicht genommen. — Dadurch, dass überdies die Singstimmen, wo sie nicht im Einklange von irgend einem Instrumente begleitet werden, hier genau unterschieden sind, eignet sich Hrn. W.'s Arbeit auch recht gut, zum Gesange, wenn man volles Orchester nicht haben kann und mit dem Pianoforte sich nicht begnügen will, benutzt zu werden; und eben *diese* Oper nimmt sich bey solchem Vortrage ungemein vortheilhaft aus.

Canon à 3 Voci.

di Fr. Kuhlau.

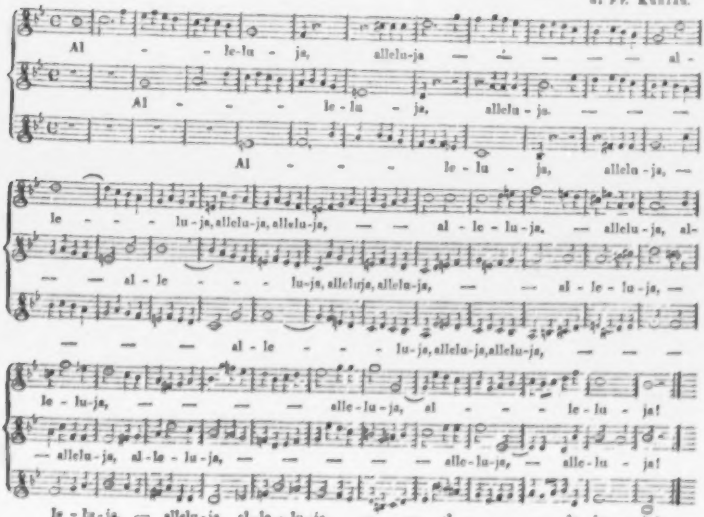

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1811.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

L. v. Beethoven's Oratorium: Christus am Oelberge. Partitur ..... 5 Thlr.

— Dasselbe Werk im Klavier-Auszug. 2 Thlr. 12 Gr.

— 3 Gesänge von Göthe mit Begleitung des Pianoforte. Op. 83. ..... 12 Gr.

Campagnoli, B. Illinsito de le Viole d'amour. Sonate notturne p. le Violon. Op. 16. 12 Gr.

Carulli, vollständige Guitarreschule ..... 1 Thlr.

Crescentini, J. Uebungen für die Singstimme, ohne Worte, mit einer Vorerinnerung und dem Portrait des Verfassers (französisch und deutsch) ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Portrait ..... 8 Gr.

Dressler, R. Quatuor pour Flûte, Violon, Viola et Violoncelle, Op. 10. ..... 16 Gr.

Dumonchau, C. 2de Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. ad libitum. Op. 55. (E moll) 2 Thlr.

Dussek, J. L. Sonate p. le Pianof. a 4 mains. Op. 74. 2 Thlr.

Elsner, J. Ouvert. für ganze Orchester aus d. Oper: Lesneh der Weise, oder die Zauberin auf dem kahlen Berge ..... 1 Thlr.

Gelinek, Abbé, Variations p. le Pianof. sur l'air, de l'Opera: die Schweizerfamilie: Wer hörte wol jemals mich klagen ..... 6 Gr.

Kanstmann, 6 Quadrilles für 2 Violinen, Flöte, Oktav-Flöte, Clarinette, 2 Hörner, Fagott, Posaune und Bass ..... 12 Gr.

Neukomm, S. 6 Gesänge mit Pianofortebegleitg. Op. 10. ..... 18 Gr.

— Fantaisie à grand Orch. Op. 12. (C moll.) 2 Thlr.

— Pastorale p. le Pianof. av. acc. de Flûte. Op. 12. (D moll.) ..... 16 Gr.

— 12 Walses p. le Pianof. ..... 8 Gr.

Pär, Ferd., Diana und Endimion, Cantate mit Pianofortebegleitg. (italienisch u. deutsch.) 1 Thlr. 8 Gr.

— Ouverture aus Diana u. Endimion, für das Pianof. ..... 4 Gr.

Polledro, J. P. Trio p. 2 Violons et Basse. Op. 2. ..... 12 Gr.

— Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. p. le Violon princip. av. acc. de grand Orch. Op. 3. ..... 18 Gr.

— Trio brillant p. 2 Violons et Basse. Op. 6. 18 Gr.

— Variations p. le Violon av. acc. de grand Orch. Op. 5. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Concerto p. le Violon. Op. 6. (G dur) 1 Thlr. 12 Gr.

— Concerto p. le Violon. Op. 7. (E moll) 1 Thlr. 12 Gr.

Reichardt, J. F. Sonate p. le Pianof. ..... 16 Gr.

Reymann, P. C. Thème varié p. la Harpe à crochets ..... 6 Gr.

Schneider, G. A., Concerto p. Flute, av. acc. de l'Orch. Op. 53. (A moll.) ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Sterkel, Doppelgesang: Der Graf u. die Bäuerin, Doppelgesang mit Begleitung des Pianof. ... 8 Gr.

— Die Grille und der Hirt, Doppelgesang mit Begl. d. Pianof. ..... 8 Gr.

Winter, Ouverture de l'Op: Colmal p. Pianof. ... 8 Gr.

Pränumerations-Anzeige.

Im Anfange des Monats Januar 1812 wird in unserm Verlage eine Fortsetzung der beliebten, im ehemaligen Werkmeisterschen Verlage erschienenen *Monatsstücke für Pianoforte und Gesang unter dem Titel: Neue Monatsstücke* etc. erscheinen. Der genauen Unterstützung der königl. Herren Kapellmeister Righini, Weber und Himmel, des Hrn. Prof. Zelter, der Hrn. Musikdirect. Seidel und Gürlich, der Hrn. Wollank, Rungenhagen u. a. berühmt. Componisten versichert, glauben wir dem musikal. Publicum mit Gewiss-

heit versprechen zu können, dass die neuen Monatsfrüchte ihren Vorgängern nicht nachstehen werden.

Alle 2 Monate erscheint ein Heft von 4—5 Bogen mit neuen ganz unbekannten, vom Pianof. begleiteten Gesängen.

Der Pränumerations-Preis bis Ende dieses Jahres für den halben Jahrg. oder 3 Hefte ist 1 Thlr. 12 Gr., der nachherige Ladenpreis 2 Thlr. 6 Gr. und kann in allen Musikhandlungen darauf pränumerirt werden.

Berlin, den 26. Octobr. 1811.

Großenschütz und Seiler.

An Herrn K. N. im Hallischen Wayzenhause.

Herr K. N. hat in No. 35 und 36 der musik. Zeit. einen Aufsatz abdrucken lassen, dessen Inhalt, Form, Geist und Ton, humane Kunstkenner beurtheilen mögen, die sich der grossen Schwierigkeiten einer vierstimmig ungeschriebenen Harmonie zu den alten Kirchenchorälen aus eigenen Versuchen bewusst sind. Dahin nur dieses. Dr., wo es die möglichste Reinheit der Harmonie und die Stimmenvertheilung gilt, gefällt sich Herr K. N. in pedantischen Tonmikrologien, ohne auch nur ein einziges Mal einem vermeinthchen Uebelstande abzuhelfen!!! Wie liest solch ein tattelnswerther Tadel vermuthen??? Verdeckte Octaven und Quinten und Querstände von denen viele mühsam erspäht, viele wie in No. 19, 30, 31, 38, 101, 105 des Erwähnens nicht werth sind, rügt er — man denke! — mit orthischer Strenge, und — einem tonarein zwiel! — er erlaubt sich selbst ähnliche Uebelstände!!! Cf. seine vorgeblichen Verbesserungen zu No. 11, Z. 2, No. 18, Z. 8 am Schlusse gegen den Anfang von Z. 9, No. 82, Z. 2, u. s. w. In der letzten Nummer und in No. 34. Z. 7 und 8 soll seine Harmonie kraftvoll seyn, und sie ist grell und schaal! In No. 76. Z. 2 bringt er chromatische Töne! No. 6. schliesst er mit einem wunderseltsamen Gang!! In No. 20. Z. 1 soll ein Trugschluss seyn! In No. 22. Z. 1 liegt er im Basse C statt Cis!! No. 81. soll in Ddur gesungen werden, aber nicht No. 63!! In No. 34. Z. 1 soll G hart klingen! No. 28. Z. 8, No. 36. Z. 9, No. 19. Z. 2, soll in A dur gesungen werden!!! So haben diese Zeilen kraftvolle Harmonien!!! Freylich, was seinem Gefühle behagt, das muss recht seyn, wie denn ein Accord, der seinem Ohre hart klingt, und ein Dreyklang ohne Terz in den Unreinheiten der Harmonie gehört!?? Den angefochtenen Character zu No. 46. tadelnd, macht er eine Ihn selbst tadelnde Bemerkung! Cf. die Vorrede zu meinem Chorallbuche p. 10, Colonne 2. Auch das, was ich über die Zwischenspiele gesagt habe,

scheinet ihm nicht tadelnswerth zu seyn! So lasse er sich denn belehren durch die musik. Zeit. Jahrg. 3. p. 813 u. f.! Bey den vielen Fehlern und Mängeln seines Aufsatzes, hat er demselben die Ueberschrift gegeben: Fehler und Mängel in dem neu erschienenen Choralbuche des etc.!

Genug ihm, und sie mehr ihm!

Oberbörneke.

Franke.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Lemske, Franc. Sonate p. Pianoforte av. Violoncelle oblige. Op. 28. (C dur.) ... 1 Thlr. 6 Gr.

Weber, B. A. Täntze zu dem beliebten Ballet Arlequin im Schutz der Zauberey. Klavier-Auszug ... 16 Gr.

Kelz, J. F. 6 Walzes p. le Pianof. av. Flûte oblige. Op. 27. ... 8 Gr.

Reichardt, Marsch aus der Oper: Brennus für Pianoforte ... 6 Gr.

Dotzauer, J. F. Divertissement p. Pianof. et Violoncelle. Op. 22. ... 10 Gr.

Hoffmann, C. L. Walzes et Ecossaises p. le Pianof. Op. 1. ... 8 Gr.

Morlacchi, Marche de l'Op: Corradino p. le Pianof. ... 4 Gr.

Viguerii, B. 6 nouvelles Sonatines d'une difficulté progressive p. le Pianof. av. acc. de Violon ad libitum. Op. 22. Liv. 2. ... 20 Gr.

Mattese Fr. de, Variations p. le Clavecin sur un air tyrolien ... 16 Gr.

Dussek, Ch. gr. Sonate et la Coquette p. le Pianof. Op. 19. ... 16 Gr.

Beethoven, L. v. gr. Sonate p. le Pianof. Op. 22. (B dur.) ... 20 Gr.

Ries, Ferd. gr. Sonate p. Pianof. avec Cor, ou Violoncelle. Op. 34. (F dur.) ... 2 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten November. Nº. 46. 1811.

Recension.

Handbuch bey dem Studium der Harmonie, von Heinr. Christ. Koch, fürstl. Schwarzburg-Rudolst. Kammermusicus. Leipzig, b. Hartknoch. 1811. *) (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Man hat öfters über die immer zunehmende Menge neuer Lehrbücher der Künste geklagt. Gewiss mit Unrecht! Stehet auch die Kunst-Wissenschaft noch so tief, dass die Lehrbücher sehr mangelhaft ausfallen: so wird doch durch sie, diese Lehrbücher, wenigstens das weitere Denken und Forschen gereizt; wird durch Concurrenz, Rivalität und Streit das Nichtige darnieder gebracht, das Bessere allmahlig hervorgelockt, und ist es da, begründet. Ist nun aber dies geschehen — wie wir das von der Tonkunst allerdings rühmen können — so kömmt das Schlechtere, wird es ausgeboten, nicht mehr auf, und jede neue Bearbeitung, enthalt sie auch nur einiges Neue, oder begründet sie das Bekannte fester, oder trägt sie auch nur das Bekannte und Begründete auf eine eingänglichere Weise vor, fördert das Ganze; ja, besässe sie selbst diese Vorzuge nicht, sondern wiederholte, excerpirte, kleidete nur anders ein: so kann sie der guten Sache förderlich seyn — wie ähnliche Lehrbücher anderer Wissenschaften, Grammatiken dieser Art u. dergl., indem sich ein jedes, ist es nur nicht misslungen, gewiss in einem kleinern oder grössern Kreise Eingang bahnt, und wirkt, wo ein anderes solches Werk nicht hingekommen wäre. Also keine Klagen; sondern Warnung vor dem Schlechten, Bekanntmachung des Bessern, Anerkennung und Auszeichnung des Vorzüglichen, finde sich dies im Inhalt, finde es sich nur in der Form!

Oder sollte noch Jemand gegen die Lehrbücher in den Künsten überhaupt sprechen, da die Kunst selbst, und besonders die Tonkunst, sich lange ohne sie hat emporhelfen müssen? oder da diese Werke keine Künstler schaffen? Man denke doch, was das Eine betrifft, wenigstens daran: wie überaus langsam schritt die Tonkunst durch Jahrhunderte vorwärts, bis sich die Wissenschaft ihr leitend zur Seite stellte; und welche Riesenschritte that sie dann? und was das Andere angehet: *muss* nicht schon der Mensch aus innerm Bedürfnis und Anforderung seiner edlern Natur über das denken und sich Rechenschaft ablegen lernen, was er aus Trieb und Instinct leistet?

> Das ist ja, was den Menschen ziert,
> Und dazu ward ihm der Verstand,
> Dass er im innern Herzen spürt,
> Was er erschafft mit seiner Hand!

Dann: können und sollen wir denn alle Künstler werden? oder kann und soll der Kunstfreund ohne Denken und Urtheil nur hinnehmen, was diese ihm bieten? Ja, wird dem Künstler durch die Wissenschaft sein Weg nicht erleichtert und abgekürzt; wird er nicht in seinem Gange befestiget, in seinem Streben veredelt? und welche, selbst unter den ausgezeichnetsten Künstlern haben denn wirklich Grosses, Bleibendes und Entscheidendes zum Vortheil der Kunst gewirkt: die, welche nur der Willkuhr des Genie's folgten, oder die zugleich

*) Wir haben über dies Werk zwey Recensionen erhalten, wir nicht ihre Aufsätze vereinigen und nur am Schluss was wir zu bestimmt angegeben finden, beyfügen sollten. deren Verff. sich in so vielen Puncten begegnen, als dass das Wesentliche, worin sie von einander abweichen, s d. Red.

wussten, was sie machten, warum sie es so machten, und nichts wollten, als was sich rechtfertigen liess? Was ist z. B. von dem genialen *Lolly* geblieben, als eine Absurdität? was aber von den Musik-Heiligen, den *Bachen*?

Also willkommen jeder wackere Mann, der, wie unser Verf., mit Geist, Kenntnissen, Ernst und Fleiss für die Wissenschaft der Kunst arbeitet; und doppelt willkommen, wenn er, nachdem für den hier von neuem bearbeiteten Theil derselben seit einem halben Jahrhundert so viel geschehen, nun dabey nicht stehen bleibt, sondern seine Forschungen und Lehren über das ganze Gebiet der Tonkunst, oder über die noch weniger wissenschaftlich aufgehellten Strecken desselben verbreitet! Bis dahin sey aber auch jeder gelungene Versuch mehreren Aufhellung und gründlicherer Bestätigung jenes Theils der Kunstwissenschaft mit Dank angenommen, besonders wenn der Verf., wie hier geschehen, sich zugleich bestrebt, die Theorie der — hier wie allerwärts — voreilenden, genialischen Praxis gleichsam nachzuheben, beyde in Uebereinstimmung zu bringen, und für beyde die tiefern Gründe, die am Ende für eine wie für die andere dieselben seyn müssen, aufzusuchen. —

Der erste Versuch einer Anleitung zur Composition des Hrn. K. war vergriffen und es bedurfte einer neuen Auflage desselben. Indess waren durch *Chladni's* Theorie, und durch die Fortschritte der Praxis, besonders in Ansehung der vermehrten dissonirenden Verbindungsarten, die Grundsätze, auf welche jenes System erbauet war, theils sehr erschüttert, theils auch verrückt worden: so wollte er denn lieber ein ganz neues Werk über das Studium des Satzes ausarbeiten, als jenen ersten Theil seiner Anleitung nur umgestalten; denn dadurch würde er weder die nöthige Uebereinstimmung, noch vollkommene Brauchbarkeit für das jetzige Zeitalter erhalten haben. So entstand dieses Werk, welches sich allerdings durch einige neue Ansichten, durchgängig aber durch Vollständigkeit, Klarheit, und gute Ordnung der Materien, vortheilhaft auszeichnet.

In der Einleitung, worin der Zweck des Werkes angegeben wird, und verschiedene Erklärungen über Musik überhaupt, so wie über das Spiel des Generalbasses, welches viele schon selbst als die Grundlage der Composition ansehen, vorkommen, beantwortet der Verf. in drey Anmerkungen die an sich nicht unbedeutende Frage, ob man mit Melodie, als dem Einfachern, den Anfang beym Studium der Setzkunst machen soll, oder mit Harmonie. Er entscheidet für letztere, aus Gründen, die auf Erfahrung gebauet sind. Denn ohne vorhergegangene Uebung in harmonischen Satzen, ohne erlangte Fertigkeit in Behandlung der Tonmassen, scheint es ja unmöglich, einen zangbaren Satz zu erfinden, oder ihn zu Papier zu bringen. Ist doch, besonders heut zu Tage, die beliebteste Melodie oft nichts anders, als eine schöne Folge von Harmonien; ja, wir können uns schwerlich eine Melodie nur denken oder auffassen, als unter Bedingung der Harmonie. — Das ganze Werk selbst zerfällt in zwey Abtheilungen, von welchen die erstere die Grammatik des Satzes, wie sie sehr richtig genannt wird, enthält, und in vier Kapiteln die Lehre von den Tönen und ihren Verhältnissen, ihrer Vereinigung zu Tonfamilien oder Tonleitern, die Lehre von den Accorden, den consonirenden und dissonirenden, so wie von ihren Umkehrungen, abhandelt. Da es wieder ein Buch anfüllen würde, wenn wir dem Verf. in seinen Untersuchungen durchaus folgen wollten; so müssen wir uns wol auf einige allgemeine Bemerkungen beschränken, und das um so mehr, weil jetzt, wo man über den Gebrauch der in unserer Musik anwendbaren Accorde wie einverstanden ist, wol nichts, das durchaus neu wäre, erwartet werden kann, und nur die Art des Vortrags und der Erklärung bey Arbeiten dieser Art die Hauptsache ist, als worin auch dieses Handbuch, wie gesagt, vor vielen andern unläugbare Vorzüge hat.

In dem ersten Kapitel, wo von Erzeugung der Töne und ihren Verhältnissen die Rede ist, — ein Gegenstand, der an sich den practischen Tonkünstler weniger angehet — wird auch jene angenommene Erfahrung, dass durch gleichzeitige Intonirung des Drittheils und Fünftels einer Saite sich ihr Grundton von sich selbst in der Luft erzeuge, erwähnet. Tartini, Rameau und Rousseau mit ihren Nachfolgern haben darauf ihr System der Harmonie gegründet, und der grübelnde

Vogler sein Simplifications-System von diesem Phänomen hergeleitet. Dies Experiment wird von unserm Verfasser zwar als richtig angenommen; er bemerkt aber zugleich, wie selten dieser Versuch gelinge, und welche genaue Vorkehrungen dabey zu beobachten sind — zu welchen Bemerkungen Rec. nur hinzusetzen will: er glaubt nicht, dass die bewusste Wirkung in den simplificirten Orgeln des Hrn. Vogler sicher und stetig hervorgebracht werde; wenigstens würde dieser Ton von 16 oder 32 Fuss durch die, nach Voglers Theorie geordneten kleinern Pfeifen erzeugt — nicht verhältnissmässig bemerkbar.

Die in dem zweyten Kapitel auseinander gesetzten Tonleitern erinnern an die ungeheure Mühe, an den Aufwand von Forschungen durch Jahrhunderte, den der von der Natur zweymal in den Octavenumfang gelegte halbe Ton verursacht hat, bis man endlich in dieser Sache klug geworden, oder es doch geworden zu seyn glaubte. Noch findet man in *Mizler* eine Reihe an sich wesentlich verschiedener Tonarten, welche die veränderte Lage des halben Tones erzeugt. Seit man endlich dahin gekommen, nur zwey an sich verschiedene Grundtonarten, die weiche und die harte nämlich, anzunehmen, von welchen alle übrigen nur eben so viele erhöhete Versetzungen sind: so hat — das lässt sich nicht laugnen — eben dadurch die Musik ihre Fortschritte hauptsächlich so bewundernswürdig beschleunigen können, indem ja eben dieser fatale halbe Ton, den man auch in so verschiedenen Lagen beybehalten zu müssen glaubte, es war, der sie gleichsam fesselte, und einen natürlichen Gesang, so wie ein fertiges Instrumentenspiel, unmöglich machte. Unstreitig hat die ausübende Kunst unendlich damit gewonnen: aber der Effect, den solche Tonarten schon durch sich selbst hervorbrachten, der Charakter, den sie an sich hatten, scheint mit ihnen verloren. Man versuche es nur mit den alten acht Kirchentonarten, oder stimme sein Piano ohne Temperatur für eine einzige Tonart und deren Verwandtschaften ganz rein — mit geschärfter Terz und Septime bey den harten, und sehr gemilderter Terz bey weichen Tonarten: der Eindruck auf unsere Nerven und auf unser Gefühl wird auf ganz eigene Weise ergreifend seyn. Doch ganz ist diese Verschiedenheit selbst bey unserm temperirten Systeme nicht aufgehoben, und wenn, wie Hr. Koch S. 39 sagt, die Tonarten *Cis* und *Des* z. B. könnten verwechselt werden, indem sie von gleicher Tongrösse sind: so ist dies wol nur mit Einschränkung zu verstehen. Ein Tonstück, aus *Des dur* geschrieben, würde anders auf uns wirken, wenn es, in *Cis dur* versetzt, noch könnte ausgeübt werden, so wie die Blasinstrumente nicht mit Unrecht in manchen Gegenden Deutschlands immer von *Dis* sprechen, wenn Sänger und Saitenspieler *Es* sagen. Ihre Temperatur ist merkbar verschieden, und kaum wird in einem Orchester die Trompete *Dis* mit dem übrigen Ganzen durchaus und vollkommen rein klingen. (Siehe den Zusatz No. 1.)

Im drütten Kapitel folgt die Lehre von den Intervallen, im vierten die der Accorde, deren Eintheilung, Abstammung, Lage etc. sehr gut und vollständig erklärt und auseinander gesetzt worden. Das, Seite 145—158 angebrachte tabellarische Verzeichnis der im Satze vorkommenden Aufhaltungen ist sehr belehrend und nutzlich; es zeigt die grosse Mannigfaltigkeit der Versetzungen und Wendungen, deren unsere Musik empfänglich ist, bereichert das Gedachtnis des Schulers, und bildet in ihm eine Fertigkeit, die ihm seine Arbeit erleichtert. — Ueber die Bezeichnung der Accorde bey Bezifferung einer Grundstimme etc. S. 160—167 hält sich der Verf. an das bisher Uebliche; welches übrigens nicht hinreichend scheint. Gut bezifferte Grundbasse sind bey uns eben so selten, als gute Begleiter. So wie letztere ihre Accorde auf der Orgel oder auf dem Piano nach Willkuhr bald da, bald dorthin legen, auf die gesangmachende Stimme wenig Rücksicht nehmen, und nach Belieben über sie hinausspielen, eben so werden oft unsere Basse so willkührlich und ungeschickt beziffert, dass es ein wahrer Jammer ist. Wie vieles wäre hier noch zu thun, und wahrlich, wenn man da helfen wollte, müsste man gar noch auf die alte Tabulatur zurückkommen, oder eine andere Erfindung an die Stelle unserer Ziffern stellen. Doch da die Ungeschicklichkeit und Geschmacklosigkeit der Organisten und der Accompagnisten am Piano mit Hrn. Kochs Lehre nichts zu thun hat, so bleibt nur hier zu bemerken

dass man in Deutschland doch über die Sache mehr sich vereinen und mit mehr Fleiss und Richtigkeit die Basse beziffern, auch in zweifelhaften, noch nicht genug bestimmten Fällen über neu einzuführende Zeichen sich vergleichen möchte. Was soll z. B., um nur etwas ganz Gewöhnliches anzuführen, d vorstellen? den Terzquarten-Accord, wie dies oft der Fall ist, oder nur den Sexten-Accord, wenn bey der Sexte das Erhöhungszeichen sollte bemerkt werden? — Jene grosse, in London veranstaltete Herausgabe Händelscher Werke, die wol jedem Musikfreunde bekannt ist, hat auch darin viel Genaues und Bestimmtes gezeigt. Es wäre sehr zu empfehlen, dass man das hier Geleistete nur erst durchgängig nachahmte.

Mit besonderer Einsicht ist in dem fünften Kapitel die Verbindung der Accorde, und die Fortbewegung der Intervalle auseinander gesetzt. Gründlichkeit mit klarer Ansicht, und Deutlichkeit in gedrängter Kürze bezeichnen die neun Absätze dieses Kapitels, welches man für das Studium der Harmonie mit Recht als sehr bedeutend anempfehlen darf. Es hier näher auseinander zu setzen, ist nicht wohl thunlich. Die schon in der musikal. Zeitung No. 63 u. 65 des vorigen Jahres eingerückten Bruchstücke aus demselben, worin ein sonderbarer, von vielen verworfener Gebrauch der Septime sinnreich und gründlich vertheidigt wird, mag hinreichen, zu beweisen, mit welcher Einsicht der Hr. Verf. zu Werke ging, und den Anzeiger dieses Werks entschuldigen, wenn er hier nichts weiter hinzufügt, als die Versicherung, dass das ganze Kapitel eben so gründlich abgehandelt worden sey. (S. den Zusatz No. 2.)

Nachdem der Verf. über sogenannte durchgehende und Wechselnoten gesprochen, kömmt er endlich auf die *zweyte Abtheilung*, welche von dem Contrapuncte handelt. Was hier gleichsam als Einleitung über den Takt, die Modulation und die in der Melodie enthaltenen Ruhepuncte des Geistes (Cadenzen) gesagt wird, ist als Vorkenntnis für diesen Ort hinreichend; die weitere Untersuchung dieser Materie, welche tiefer in das Wesen der Musik eingreift, muss natürlich einem andern Werke aufbehalten bleiben. Der Verf. geht sonach auf den gleichen und ungleichen Contrapunct über, den er mit Anwendung auf den zwey- drey- und vierstimmigen Satz erklärt, und auf eine fassliche Art, wobey viele Beyspiele gegeben werden, durchführt. Hiermit ist denn dieses nützliche, jedem Schüler und Freunde der Tonkunst willkommene Werk geschlossen, denn die Lehre des doppelten Contrapuncts, so wie der Fuge, die man sonst gewöhnlich auch in ähnliche Lehrbücher der Harmonie aufgenommen, ist wahrscheinlich für ein anderes Werk aufbehalten. — Dem ernsten Rathe, sich ja fleissig in den Partituren guter Meister umzusehen, womit der Verf. seine Leser entlasst, möchten wir wol auch einen Wunsch beyfügen; jenen nämlich, dass künftige Harmonisten in ihren Schriften bey der Auswahl ihrer Beyspiele mehr Umsicht und Geschmack zeigten. Sind diese blos auf dem Papiere richtig, übrigens weder für die Ausführung, noch für eine Menschenstimme geeignet; stehen sie blos als dürre Skelette da, um die stricte Regel zu bewähren: so können sie gar Manchen leicht auf den Gedanken bringen, dass dieses Regelwerk für die Ausübung überhaupt wenig taugt. Wer eine deutsche Sprachlehre schreiben wollte, würde doch wol jetzt seine Beyspiele aus den Coryphäen unserer Literatur hernehmen: soll nun ein Lehrer der Harmonie es anders machen? Verlasse man doch einmal die trocknen Schemen, und suche, wenigstens bey der Lehre des Contrapunctes, schöne Stellen aus Handel, Haydn etc., besonders aber auch aus alteren italienischen Meistern — aus Durante, Marcello etc. anzubringen. Sieht der junge Tonkünstler, wie grosse Männer diese Lehren in ihren Arbeiten angewendet, ja wie eben ihre Werke durch Kenntnis dieser Lehren jenen Gehalt, jene Gediegenheit, erhielten, welche sie, ungeachtet des so sehr veränderten Geschmacks, immer unserer Verehrung und Nachahmung werth machen: so muss wol auch in ihm der Gedanke klar werden und befestigt dastehen, dass es um das Studium des Contrapuncts keine so leere Sache sey, und der Eifer, seiner mächtig zu werden, muss in ihm erwachen. Vielleicht dürfte dies auch ein Mittel seyn, das Heer sanscülottischer Componisten in etwas zu verringern, und sie zu vermögen, sich Beinkleider anzuschaffen, um gewisse Theile, die

gar zu natürlich sind, zu bedecken. Eine Kunst kann nur alsdann zu ihrer Vollkommenheit gelangen, wenn man mit Ruhe und Besonnenheit dem Ziele sich nahert, welches grosse, von der Natur besonders begünstigte Geister vorgezeichnet, oder doch geahnet haben. Die hohen Gestirne bleiben ewig in den ihnen vorgezeichneten Bahnen: nur Sternschnuppen durchkreuzen in allen Richtungen die Regionen des nachtlichen Himmels.

---

1. Der zweyte Rec. ist hierüber anderer Meynung und stimmt Hrn. K. vollkommen bey. Es ist zuzugestehen, sagt er, dass der Solospieler, da, wo er die Melodie allein führt, bey gewissen Uebergängen derselben u. dergl. sein Dis und Es u. dergl. ein klein wenig unterscheide: aber das ist jetzt nur noch als eine Verzierung, als ein über die Regel hinaus greifendes Verfahren zu besonderen Zwecken, anzusehen. Nicht etwa nur unser System der Harmonie, sondern auch unsere Praxis verlangt durchaus, dass die Bezeichnungen durch Versetzung, wo sie in denselben Ton zusammenfallen, auch ganz gleich angesehen und ausgeübt werden. Der ohne allen Vergleich grössere Vortheil, den wir von diesem Verfahren für unsere ganze Praxis im Schreiben und Executiren ziehen, kömmt gegen das, was wir dabey aufgeben, gar nicht in Betracht; und muss nun in allen Orchestern, theils, bey Blasinstrumenten, durch deren Einrichtung und durch die Applicatur, theils bey Bogeninstrumenten, durch die Griffe, aller jener Unterschied, wo er ja noch nicht abgeschafft ist, abgeschafft werden — den zuerst aufgeführten, dem Virtuosen freygelassenen Fall abgerechnet. Können wir doch viele unserer herrlichsten Kunstwerke anders gar nicht rein darstellen, da die Verff. nicht selten, und mit vollkommen guten Gründen, an einer und derselben Stelle *zugleich* z. B. den Blasinstrumenten Erhöhungs-, den Saiteninstrumenten Erniedrigungszeichen, oder umgekehrt, geben — wie Mozart in seinen beyden Symphonien aus Es dur und aus G moll. So zwinge also schon die Nothwendigkeit zu solchem Verfahren; und bedurfte es bey so evidentem Falle der Autoritäten gegen Autoritäten: so würde, eben in gegenwärtigem, die, des gründlichen und bedutsamen Chladni, wie er sein Urtheil in einem der frühern Jahrgänge dieser Zeitung ausgesprochen hat, allein genügen. Hr. K. ist also zu loben, dass er in einem Falle, wo die Nothwendigkeit gebietet und der Vortheil bey weitem überwiegend ist, die Bedenklichkeit nicht von neuem erregt, und die Sache rund weg bestimmt und entschieden hat. —

No 2. Ueber die Aufnahme der, durch den Gebrauch neuerer Componisten eingeführten Harmoniefolgen etc. worüber in der Einleitung, und im Werke selbst S. 159 und an andern Orten gesprochen worden, macht der zweyte Rec. folgende Anmerkungen. Diese Accorde sind nun da, werden von den besten Meistern häufig gebraucht; vernünftig angebracht thun sie die beabsichtigte Wirkung, unsere Empfindung ist also mit ihnen ausgesohnt, und auch unser Ohr hat sich an sie gewohnt: ganz richtig hat mithin Hr. K. sie gebilligt, aufgenommen, und die Theorie auch hier mit der Praxis auszugleichen versucht. Das war nöthig: nicht aber, sie in die Reihe der Hauptaccorde aufzunehmen. So lange nämlich ein wohlbegründetes und genügendes Mittel da ist, das Neue mit dem Bestehenden consequent zu verbinden, sollte man jenes auch anwenden und dies in seinen Grenzen bestehen lassen. Ein anderes Verfahren hat immer etwas Revolutionaires, und wir alle haben erlebt und fühlen schwer, dass jedes Revolutionaire so lange, als irgend möglich, zu fliehen sey, schon weil sich seine Grenzen nicht mehr absehen lassen, der Willkühr ungemessener Spielraum geboten wird, und, hat sich diese eine Zeit lang umhergetummelt, dann die Zügel nach der entgegengesetzten Seite hin gewöhnlich nur allzuscharf angezogen werden. Jenes Mittel aber findet Rec. in dem System der Umkehrung, wenn es in aller Vollständigkeit und mit vollkommener Consequenz durchgeführt wird. Dies lehrt und begründet nicht nur das, was der Verf. wünscht, sondern es eröffnet dem genialen Componisten sogar noch gar manche, bis jetzt noch unbetretene Auswege, die, so fremd sie uns jetzt noch scheinen, doch nach und nach dieselben, nicht abzuweisenden Ansprüche auf Toleranz machen werden; und

dennoch giebt es der Willkühr keinen Raum, indem es seine Begründung und seine Gränzen ganz in sich selbst hat. Die Sache hier im Einzelnen anzuwenden und durchzuführen, ist unmöglich, weil dazu selbst einige Bogen nicht hinreichten: aber es ist auch nicht nothig, da Kennern, wie dem Verf., diese Hindeutung schon genügt, und für solche allein diese ganze Materie Interesse haben kann.

Bemerkung über eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.

Von Zeit zu Zeit werden in den öffentlichen Blättern dem glaubigen Publicum neue Erfindungen mit vollen Backen angepriesen, die, wenn sie das Auge des Kenners einem prüfenden Blicke unterwirft, diesen Blick nicht zu ertragen vermögen. Ihre Anpreisung ist gemeiniglich auf blosse Täuschung berechnet, denn jedem Blicke erscheint das Neue an ihnen bald als veraltet, und die hochgerühmte Verbesserung schrumpft oft zu einer bösartigen Verschlimmerung zusammen. Dieses ist der Fall mit der angeblich neu erfundenen, verbesserten Flöte des Hrn. Hofmus. Capeller in München, deren lautes Lob zwey — ihren innern Merkmalen nach wahrscheinlich aus Einer Feder geflossene — Aufsätze in der Zeitung für die elegante Welt, und in der allgemeinen musikalischen Zeitung (No. 22.) von diesem Jahre, enthalten *). Betrachtet man die Capeller'sche Flöte genau, so wird man bald gewahr, dass sich die o'igen Bemerkungen auf sie anwenden lassen.

Denn neu ist fürwahr nicht die angebliche Vereinfachung der Flöte durch die Vereinigung der sonst gewöhnlichen zwey Mittelstücke in ein einziges. Wer weiss es nicht, dass schon unsere Vorfahren die Flöte auf die nämliche Art verfertigten! Aber sie kamen bald von dieser Vorrichtung zurück, als sie bemerkten, dass die seine Stimmung der Flöte bey dem Gebrauche eines einzigen Mittelstücks gänzlich verhindert werde. Sie führten daher mehrere Mittelstücke ein; einmal, um mit ihrer Hülfe die Flöte nach der Orgel um einen ganzen Ton tiefer und um einen halben Ton höher stimmen zu können, und dann, um ihr ein schöneres Ansehen zu geben. In der That erhält sie auch durch die Mittelstücke eine angenehme Proportion; welche ihr, man sage, was man wolle, durch die Verbindung grösserer mit kleinern Stücken durchaus nicht gegeben werden kann. Ausserdem führt diese Verbindung noch andere bedeutende Nachtheile herbey. Dahin gehört, dass der Gebrauch der gewöhnlichen Flöte nicht unterbrochen wird, wenn auch einer der Mittelstücke zufällig Schaden leiden sollte. Der Besitzer einer Capeller'schen Flöte hingegen muss in diesem Falle auf ihren Gebrauch bis zur Herstellung des Unfalls Verzicht leisten, und ist noch obendrein genöthiget, die Hülfte des ohnehin theuren Kaufpreises, — *ungemein wohlfeil* wird Niemand den Preis von 9—10 Carolins finden — darauf zu verwenden.

Neu ist nun zwar Hrn. C's Erfindung eines beweglichen Mundlochs; aber, leider! nur keine Verbesserung. So lange Hr. C. nicht ein Mittel erfindet, die Löcher auf seinem Mittelstücke zugleich mit dem Mundloche hinauf und hinunter zu schieben, so wird der Ton seiner Flöte in der Stimmung ungewiss bleiben. Will man sie um zwey Commata, oder um so viel, als ein Mittelstück austrägt, tiefer stimmen, so werden die Töne (besonders Cis) viel zu tief; will man sie um so viel höher stimmen, so werden die Töne (besonders C) viel zu hoch seyn. Man versuche es nur, auf ihr, bey einer höheren Stimmung, aus Cdur zu spielen: welche unangenehme Höhe dann alle Töne haben werden! An solchen Orten, wo eine höhere Stimmung gemeiniglich Statt findet, z. B. in Wien, von Italien vorzüglich in Venedig, wird auf dem Capeller'schen Instrumente aus der angegebenen Ursache gar nicht zu spielen seyn.

Ganz anders verhält es sich mit der gewöhnlichen Flöte. Auf ihr kann, durch Hülfe des

*) Anm. Der in unserer Zeit, abgedroschte Aufsatz hat den Freyh. von Weber, der als Componist und Virtuos auf dem Pianoforte rühmlich bekannt ist, zum Verf., und erschien mit seiner Namens Unterschrift. d. Red.

Mittelstücke, verbunden mit dem Kopfe, überall rein gestimmt werden; die Stimmung mag nun um einen halben Ton höher oder tiefer Statt finden.

Hr. C. scheint ferner einen grossen Werth auf die Klappe für den d. Triller zu legen. Doch sehr mit Unrecht, denn sie ist ganz überflüssig. Der d. Triller ist, in Dresden wenigstens, schon seit 20 Jahren, auch ohne Klappe, executirt worden; nur muss der Flötenspieler, der ihn hervorbringt, ungemeine Fertigkeit besitzen, welche freylich nicht Jedermanns Sache ist.

Neu ist auch nicht die Doppelklappe für das Hes. Ja, auf allen gut verfertigten Floten kann die dazu bestimmte Klappe auf dreyerley Art gegriffen werden; wenn diese Vorrichtung anders verlangt wird. Ueberhaupt ist in dem Mechanismus der Klappen, dass sie auf dieser und auf jener Seite oder auf mehreren Seiten geöffnet werden können, nicht die geringste Kunst, viel weniger eine Verbesserung der Flöte zu suchen. So hat man, wie ich hier bemerken muss, um, wenn Hr. C. vielleicht in der Folge so glücklich seyn sollte, einen neuen Stiel an eine Klappe anzubringen, ihm den Wahn zu benehmen, er habe eine neue Erfindung geliefert, — die doppelte B- und As-, und die dreyfache F-Klappe; so wie an dem C-Fusse, ausser der gewöhnlichen Dis-, auch die Es-Klappe.

Nicht in der Anzahl der Klappen, nein, in der möglichsten Einfachheit der Flote, ohne der Eleganz etwas aufzuopfern, muss die wahre Vervollkommnung dieses schönen Instruments gesucht werden. Auf dem Wege dahin scheint, nach einer Anmerkung, welche dem Aufsatze in der allgem. musikal. Zeitung von dem Hrn. Redacteur angehängt ist, Hr. Instrumentmacher Schneider in Wesel zu seyn. Entspricht seine auf Subscription angekündigte Beschreibung der von ihm erfundenen Flöte der Erwartung, die jene Anmerkung aufregt, so kann man ihm unbedingt den Preis zuerkennen.

Wenn übrigens in den beyden oben erwähnten Aufsatzen geäussert wird, Tromlitz habe den sogenannten englischen Kopfzug verworfen, so verdient diese Aeusserung ebenfalls eine Berichtigung. Tromlitz verwarf zwar den englischen Kopfzug mit der Behauptung: er mache das tiefe d schnarrend und wankend. Doch sie ist ungegründet. Gut gearbeitete Flöten guter Meister mit diesem Kopfzuge stimmen sicher eben so schnell, wie die Capeller'schen Flöten ohne denselben, und haben in dem musikalischen Oesterreich und in dem kunstfleissigen England den grössten Beyfall gefunden. Tromlitz verwarf auch den C-Fuss. Es ist zu verwundern, dass ihn Hr. Capeller beybehalten hat, da Tromlitz bey ihm als eine Autorität *de non appellando* zu gelten scheint.

Dresden.

Heinrich Grenser.

Nachrichten.

Berlin, d. 2ten Nov. Den 18ten Octobr. gaben die Hrn. Schmalz und Bauer eine Kirchenmusik in der Garnisonkirche. So interessant auch der Inhalt des ersten Theils war, (der Frühling und Sommer aus Haydns Jahreszeiten,) und so brav auch Dem. Schmalz und die Hrn. Eunike und Gern die Solopartien sangen, so ward das Ganze doch, ungeachtet der Direction der Hrn. Gürlich und Schick, so nachlässig gegeben, und von Seiten der ungeübten Chöre so unvollständig und fehlerhaft executirt, dass man mit gerechter Indignation das Haus hätte verlassen müssen, wenn nicht der zweyte Theil wieder eine Art von Versöhnung gestiftet hatte. Dem. Schmalz sang nämlich eine Arie aus Naumanns Passion, und mit Dem. Fischer das Duett aus Graun's Passion, so vorzüglich, (obgleich freylich in Hinsicht der Cadenz in der zweyten Piece, unkirchlich!) dass man den Verdruss über den ersten Theil verschmerzte. — Den 24sten gab der erste Fagottist, Hr. C. Bärmann, Concert im Theatersaal. Nach Beethovens Ouverture aus C dur folgte ein Fagott-Concert, genannt: Leben der Töne, mit Chören, (vom Dr. Spieker,) componirt von A. Schneider, und von Hrn. Bärmann geblasen. Das Concert ist wie eine Cantate behandelt, so dass mit der Solo-Stimme des Fagotts immer Chöre verbunden sind, und machte Hrn. Schneider alle Ehre. Der Gedanke scheint

nicht übel: doch ist er schon früher (von Beethoven, Fränzl u. A.) ausgeführt worden — was man aber hier wol nicht wusste. Ausser diesem Stück blies Hr. B. auch Variationen für's Fagott von Schneider. Sein Vortrag ist schon aus frühern Berichten in der musik. Zeitung fast aus allen Ländern des gebildeten Europa, in welchen er einige Jahre umherreisete, bekannt; seine Töne sind in der Höhe herrlich. Ausser ihm spielte Dem. Riese ein Pianoforte-Concert von Dusseck mit Delicatesse und Kraft. Dem. Schmalz sang eine Arie von Sim. Mayr, und Hr. Eunike eine Arie von Righini —, beyde mit verdientem Beyfall. — An demselben Tage begannen auch die Abonnementsconcerte der Brüder Bliesener im Saale der Stadt Paris. Da ich wegen des Barmanischen Concerts dem ersten nicht beywohnte, so behalte ich mir vor, künftig über dies Institut zu sprechen, das im vorigen Winter sich eines zahlreichen Besuchs erfreute. — Den 26sten trat Mad. Mosewius, bisher Mitglied des Königsberger Theaters, auf, als Constanze in Mozarts Entführung aus dem Serail. Ihre Stimme hat grossen Umfang und nicht gewöhnliche Reinheit, ist aber wenig gebildet; sie hat hier schöne Gelegenheit, sich weiter zu vervollkommnen. Blondchen war durch Dem. Fleck recht gut besetzt; sie singt fast durchgängig rein und richtig. Aber Hrn. Wauers Osmin liess viel zu wünschen übrig. — " Den 31sten Octob. gab der königl. Kammermusicus, Hr. F. Westenholz, Concert im Theatersaal. Er selbst blies mit der bekannten Fertigkeit und Präcision ein Oboe-Concert, und mit Hrn. Schröck ein Doppel-Concert für Oboe und Flöte, beyde von seiner Composition. Auch Hr. Henning spielte ein von ihm für die Violin gesetztes Potpourri sehr brav.

Der Ihnen bekannte Componist, Wilhelm Schneider, starb am 17ten Oct. im 31sten Jahre seines kurzen, unruhvollen Lebens an der Auszehrung. Er war geboren am 5ten Oct. 1781 zu Rathenau, und ward von seinem Vater, der dort Organist war, der Theologie gewidmet. Er studirte daher auf dem hiesigen berlinisch-cölnischen Gymnasium und auf der Universität Halle, widmete sich aber seit seiner Rückkehr nach Berlin blos der Musik, die ihn auch bis dahin fast allein erhalten hatte. Seine Compositionen sind Ihnen bekannt; sein letztes Werk ist ein Trio für 3 Fortepiano, das von denen, welche es gehört haben, sehr gerühmt wird. Ein Freund des Verstorbenen, Hr. Dr. Meier in Brandenburg an der Havel, wird eine Auswahl seiner Lieder-Compositionen besorgen, die zerstreut sind im musikal. Taschenbuch und dem Apollo der Brüder Werden (d. i. des verstorbenen Schneider und des hiesigen Brigadepredigers Mann), in der musikal. Zeit. und in der Zeit. für d. eleg. Welt. Sie verdienen gewiss mit strenger Auswahl gesammlet, und nochmals bekannt gemacht zu werden, theils wegen der herrlichen Lieder selbst. (Schneider componirte fast nur Lieder von Shakspeare, Göthe, Novalis, Tieck,) theils wegen des eigenthümlichen Geistes und der sorgsamen Ausarbeitung der Compositionen. Von Schneiders herrlichem, geistreichem und ausdrucksvollem Fortepianospiel ist oft rühmlich in der musik. Zeit. gesprochen worden, und wehmüthig denken seine Freunde an gar manche schöne Stunde, die er ihnen dadurch gewährte.

Kurze Anzeige.

Sonate agréable p. le Pianof. et Violon, comp. par J. Wanhall. No. 1. Oeuvr. 43. à Leipsic, chez Kühnel. (Preis 20 Gr.)

Ein ziemlich munteres Allegro, ein nicht unbedeutendes, angenehmes Adagio, und ein heiteres Rondo, alles ganz leicht, den Gedanken und der Ausführung nach, alles den beyden Instrumenten angemessen, alles mit dem Guten ausgestattet, das W.s viele frühere Arbeiten dieser Art haben, und freylich auch nicht frey von deren Schwächen, unter denen die, der verbrauchten Gemeinplätze eben jetzt am meisten bemerklich werden muss. Als Uebungsstück für Schüler, und noch mehr für Schülerinnen, wird sich das Werkchen am meisten empfehlen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten November. Nº. 47. 1811.

Recension.

Messe à 5 voix et choeurs par L. Cherubini. Partition. à Paris, chez Cherubini, Méhul et Compagnie.

Wunderlich genug ist es, dass man in unsern Tagen die uralte Frage wieder erneuert hat: schreitet die Musik jetzt vor- oder rückwärts?*) Beyde Behauptungen haben so eifrige Vertheidiger und so hitzige Parteyen gefunden, dass durch sie eher alles Mögliche vorgebracht worden, als eine genügende Entscheidung. Das Beste scheint, dass beyde Parteyen einander streitend so weit in die Extreme getrieben haben, dass eine wie die andere dem ruhig Untersuchenden lächerlich geworden. Denn die Eine findet nun das *non plus ultra* der Kunst im modernen Wühlen in Dissonanzen zu zerreissenden Effecten, in angstlichem Verstricken athemloser Phrasen, um Tiefsinn, in üppiger Verschwendung aller Hülfsmittel der Kunst, um Reichthum zu beweisen; die Andere flüchtet sich in das Zeitalter der Griechen, von deren Musik wir ungefähr so viel als nichts wissen, und beklagt, dass man nicht auch unter uns die Einführung eines neuen Tons mit Landesverweisung bestrafe. Beyde trösten sich übrigens mit Aussichten in ein goldenes Zeitalter, welches *jenen* anzubrechen scheint, wenn nur erst alle Dämme, welche die zeitherige Theorie und Geschmackslehre, so wie die Verehrung früherer grosser Muster, auferbauet, zersprengt seyn würden; und *diesen* — wenn die jetzige (wie sie meynen) babylonische Verwirrung nur erst das wüste Chaos wieder hervorgebracht, nach welchem dann der ganze Lauf der Tonkunst wieder von vorn angehen werde. — Indessen schafft der wahre Genius, aller dieser Spiegelfechtereyen nicht achtend, in Ruhe und Liebe, wozu er sich durch die eigene, ihm inwohnende Kraft gezogen fühlt, und giebt das Kind seiner Schaferstunden still vertrauend den Zeitgenossen hin, damit sie sich dessen freuen, und es, begünstigt ihn das Geschick, den folgenden Zeitaltern zu gleichem Zweck, und zugleich als Denkmal des gegenwärtigen, überliefern. — Wie nun, wenn die Freunde der Kunst, statt sich in jenen unfruchtbaren Streitbahnen mühselig abzutreiben, lieber den Wunsch des Genius erfüllteten, und eben so in Ruhe, in Liebe, im Vertrauen empfingen, als er schafft und das Geschaffene ihnen bietet? wie nun, wenn sie, soll ein Mehreres geschehen, vorerst die Unsterblichen priesen, welche den Genius aus ihren Kreisen denn doch auch in unsern Zeiten bald diesem, bald jenem Begünstigten zusenden; dann ihn selbst, diesen Glücklichen, und seinen Muth, seine Kraft rühmten, besonders wenn er steile, schwierige Bahnen erstiegen, und solche, auf denen ihm kein Lohn von aussen gereicht wird; und endlich sich gegenseitig selbst über die Beschaffenheit, die Vorzüge oder Schwächen des Gebotenen, ohne Anmassung, aber auch ohne Scheu, blos näher verständigten, und eben dadurch sich und Andere für den Genuss desselben mehr erwärmeten, und höher oder feiner ausbildeten?

Dies wollen denn wenigstens wir, hier, bey dem oben genannten Werke denn in der That,

*) Anm. Damit die Leser dieses Eingang und seine historischen Beziehungen nicht misverstehen, finden wir für nöthig, zu erwähnen, dass diese Recension einen der achtungswürdigsten Künstler und Kunstkenner in Paris zum Verf. hat, und dass derselbe bey diesen Aeusserungen, allein, oder doch zunächst, französische Journalisten berücksichtiget. d. Redact.

unser *Cherubini* ist einer jener von den Göttern Beglückten, dessen hoher Genius allein die über Haydns und Mozarts Verlust trauernde Muse zu trösten vermag. Alles, was sein Feuergeist schafft, trägt das Gepräge eines kühnen Schwunges und jener glücklichen Neuheit, die sich stets vom *Gewöhnlichen*, nie aber vom *Schicklichen* entfernt.

Einen neuen Beweis davon liefert er, wie gesagt, in dieser grossen, dreystimmigen Messe, in der er auf eine so neue als glückliche Weise das Strenge des Kirchenstyls mit einer gewissen *dramatischen*, aber durchaus nicht *theatralischen* Ansicht zu vereinen gewusst hat; eine Ansicht, die das Ganze mit einer Wärme und einem Leben beseelt, die man bey weitem in den meisten, wenn auch sonst meisterlichen Werken dieser Gattung vergebens sucht. Da dies hohe Kunstwerk nur noch den wenigsten Lesern dieser Zeitung bekannt seyn kann: so werden sie es uns Dank wissen, wenn wir ihnen hier eine etwas umständliche Zergliederung desselben mittheilen.

Zuerst, um Manches im äussern Zuschnitt desselben und verschiedene seiner zufälligen Eigenheiten zu erklären, die Nebenbemerkung: Cherubini hat diese Messe den Sommer über auf dem Landgute des Hrn. von *Caraman*, eines vorzüglichen Musikfreundes und Verehrers der Cherubinischen Muse, componirt. Da der ausübenden Personen nur wenige waren, da es überdies an einer Altstimme gänzlich gebrach, so wollte Cherubini (der diese Arbeit blos für sich, zum Zeitvertreibe, und zur angenehmen Beschäftigung der ihn eben da Umgebenden unternahm) blos eine kleine, dreystimmige Messe schreiben. Aber ein Geist, wie der seinige, erkennt keine ändern Schranken an, als die der Wahrheit und des veredelten Geschmacks: und so dehnte sich diese seyn sollende kleine Messe *currente rota* zu diesem Riesenwerke aus.

Kyrie.

Nach einem passenden, ausdrucksvollen Vorspiele (F dur, ganzer Takt, Andante sostenuto) tritt mit leisem Flehen der dreystimmige Chor ein, erhebt sich aber bald (S. 9) in kräftigen harmonischen Fortschreitungen bey den Worten *eleison* bis zur höchsten Stärke.

Wir machen unsre Leser auf einige der schönsten Stellen des *Christe*, einer schön gearbeiteten Fuge, aufmerksam. S. 18 und 19 gehen die Ober- und Unterstimme im Canon, während die Mittelstimme das Thema in der Umkehrung nachahmt. S. 23 u. d. f. — Welche Wirkung in dem laufenden, durch alle Saiten-Instrumente verdoppelten Basse, während die Singstimmen in neuen Zusammenstellungen das Thema führen! Auf eine eben so neue, als den Worten anpassende Weise ist der Orgelpunct (S. 27) unterbrochen; die erste Idee des *Kyrie* tritt wieder ein und schliesst dieses Stück, dessen hervorstechender Charakter (das *Christe* ausgenommen) saufte, aber innige Andacht ist.

Gloria.

(F dur, ganzer T.) Ein rauschendes Allegro. Die Worte *et in terra* (S. 43) sind vermuthlich nur deshalb in so kurzen, abgebrochenen Noten ausgedrückt, damit die darauf folgenden zwey ganzen Takte bey dem Worte *pax* desto mehr hervorstechen. Inzwischen scheint uns diese, so wie die unmittelbar darauf folgende Idee, der Würde des Styls nicht zu entsprechen, welches bey dem kurz abgebrochenen *pax* (S. 46 u. 47) noch weit auffallender ist, obgleich die Begleitung dieser Stelle, so wie der darauf folgende Uebergang zur ersten Idee des *Gloria*, wieder ganz *Cherubini's* würdig sind.

Im *laudamus te* (S. 53 C dur, ¾ T., Andante con moto) spricht sich Cher. ganz u. herrlich aus. Man dürfte sagen, die Gottheit müsse wirklich Wohlgefallen daran haben, auf *solche* Weise gepriesen zu werden. Wie meisterhaft ist das *propter magnam gloriam tuam* (S. 60 u. d. f.) vorbereitet und ausgeführt! Bey dem einzigen Worte *Domine* (S. 62) möchte man unwillkührlich auf die Kniee sinken, und bey dem *Deus pater omnipotens* scheinen sich dem zur Begeisterung miterhobenen Zuhörer die Himmel zu eröffnen und den *allmächtigen Vater* in seiner Herrlichkeit den andächtigen Blicken des Beters zu zeigen. Wie passend, und edel in aller Einfachheit sind die Worte *agnus dei* (S. 74) ausgedrückt, welchen wieder der erste Hauptgedanke (F dur, Allegro) folgt!

Qui tollis (D moll, ganzer T., Andante sostenuto.) Im ganzen Vorspiele herrscht beynahe ausschliessend der Gedanke, der sich in der Folge bey dem Worte *miserere* ausspricht, und der die Haupt-Idee dieses vortrefflichen Zwischensatzes, voll inniger, rührender Zerknirschung, ist. Die kräftige Fortschreitung im Einklange (in den Singstimmen sowol, als in der Saiten-Instrumental-Begleitung, bey den Worten *tu solus sanctus etc.* (S. 102) thut herrliche Wirkung und scheint durch das Wort *solus* veranlasst zu seyn. Es sey uns hierbey die allgemeine Bemerkung erlaubt: der Componist giebt einen Beweis seines schlechten Geschmacks, sobald er sich in *Wort*-Malerey verliert: wo aber das Wort den Sinn des Satzes bestimmt, (wie bey diesem *solus*,) da ist musikalische Malerey an ihrem Platze, und verräth den Denker.

Bey den Worten *cum sancto spiritu etc.* (S. 106) wächst die Begeisterung bis zum Eintritt der Fuge *in gloria Dei patris etc.* (S. 109. F dur, ganzer T., Allegro.) Diese Fuge verräth wieder ganz den gelehrten Contrapunctisten. Wir machen unsere Leser aufmerksam auf die meisterhafte Steigerung, S. 116; dann auf die Stelle, die mit dem letzten Takte S. 123 anfangt, und von welcher die, im 4ten T. S. 125 folgende, die Umwendung ist. Die Begleitung nimmt hier einen andern Charakter an, und giebt dem Ganzen neues Leben. Der 28 Takte lange Orgelpunct (von S. 129 bis 135) ist ein weniger künstliches, als wirkungsvolles, harmonisches Gewebe, während welches das Fugenthema mit der ersten Haupt-Idee ringt, bis endlich am Schlusse desselben diese allein ihr siegreiches *Gloria in excelsis* anstimmt, und so auf eine ganz neue Weise, und mit einem Feuer, das freylich mehr *brannt* als *wärmt*, den Schluss herbeyführt, den der strenge Tadel vielleicht etwas zu wild, zu leidenschaftlich finden durfte, obgleich die Vertheidigung gegen diesen Vorwurf in der dramatischen Haltung dieses ganzen Stücks liegt, und ein jedes genialische Werk doch nur aus sich selbst erklärt werden soll, auch für sich selbst nur den Maasstab bietet *).

Credo.

(S. 142 B dur, allegro moderato, ganzer T.) Breite Massen kündigen in dem nur drey Takte langen Vorspiele einen erhabenen Gegenstand an, und die Oberstimme spricht ihn aus (S. 143) in den Worten: *credo in unum Deum*, die *Cher.* ganz nach der im römischen Missale befindlichen Choral-Melodie singen lässt. Er nimmt sich die Freyheit (wahrscheinlich um diese Melodie ganz unverändert von Note zu Note beyzubehalten,) die Antwort im Basse (S. 144 mit C statt mit B anzufangen. Die im schönsten Kirchenstyl gedachte Begleitung ist ununterbrochen fortgeführt, so lange es der Sinn der Worte zulässt. Das bekräftigende *credo*, (S. 148) das im Laufe des Stücks öfter auf ähnliche Weise vorkömmt, macht immer den Schluss einer musikal. Periode. Um so auffallender ist nach einem solchen *credo* (S. 151) die Stelle: *et invisibilium, credo*, die zwar *musikalisch* schön, aber wegen des weggelassenen und hier unumgänglich nothwendigen Wortes *factorem* ganz ohne Sinn ist. *Quando ja bonus ipse dormitat Homerus.* — Der ganze Rest dieses Satzes ist meisterhaft durchgeführt bis zum *Et incarnatus est*, (S. 175 Es dur, $\frac{3}{4}$ Takt, Larghetto welches auf eine äusserst einfache Art mit vier Blasinstrumenten im Einklang anfangt, die gleichsam ein Nachhall sind des bereits öfters erwähnten und in den Singstimmen beym vorhergehenden Schlusse angebrachten *Credo*. In

*) Anm. Man kann sich keine Vorstellung machen von der Wirkung, die dies Stück in Paris thut. Rec. hat diese Messe einigemale unter Cherubini's Anführung von den Zöglingen des pariser Musik-Conservatoriums aufführen gehört, und muss gestehen, dass man anderwärts wirklich keinen Begriff von dem Wild-feurigen einer solchen Ausführung habe. Man stelle sich ein sehr zahlreiches Orchester von lauter jungen Leuten vor, die nicht wie Musikanten um Taglohn jedes ihnen Vorgelegte abspielen, sondern die vom edelsten Kunsteifer beseelt, dem Dichter gleichen Schwungen durch die unermesslichen Räume der Phantasie folgen. Die hohe Schönheit dieses Gloria, die rasche Bewegung desselben, und vorzüglich die Gegenwart des, von ihnen allen geliebten Cherubini versetzt diese jungen Feuerköpfe gegen das Ende der Fuge in solche Begeisterung, dass alles mit dem höchsten Kraft-Aufwande singt und spielt, und mit der letzten Note in die allerungestümsten Beyfalls-Bezeigungen ausbricht. Er aber, der höchst bescheidene, anspruchlose Cherubini winkt ihnen freundlich lächelnd seinen Dank zu. d. Rec.

diesem *Et incarnatus* scheinen sich wirklich die Engel in himmlischen Accenten das Geheimnis der Menschwerdung zu erzählen. Ein Sopran allein stimmt den heiligen Gesang an, der von einer Tenorstimme im Einklang canonisch wiederholt wird. S. 179 tritt der Bass ein. Die etwas verbrauchte Idee, mit der noch gemeinern Hornet-Begleitung, passt nun wol zu den Worten *homo factus etc*; doch wäre es vielleicht besser gewesen, das Wort *homo*, statt des gar zu prosaischen *factus* zu wiederholen. In den folgenden 4 Takten, so wie S. 181 und 184, ahmen die Blasinstrumente wieder das bekräftigende *Credo* aus dem ersten Satze nach.

Crucifixus. (G moll, ganzer T., Largo moderato.) Wieder lauter breite Massen. Die Singstimmen schreiten in ununterbrochenen Nachahmungen fort. Die Begleitung hat eine gewisse mystische Haltung, die von der herrlichsten Wirkung ist. Ueberhaupt ist die Anlage von überraschender Neuheit; so wird z. B. der ganze Satz bis ans Ende *pianissimo* gesungen und begleitet. *Cher.* hat diese Worte nicht als eine Glaubenswahrheit, sondern vielmehr als eine wehmuthsvolle Erzählung der Leiden des Gekreuzigten behandelt. Einen Beweis davon glaubt Rec. auch in dem Sanftklagenden der Blasinstrumente, S. 191 und 192, zu finden, das mehr geeignet ist *moralischen*, als *physischen* Schmerz bey dem Worte *passus* auszudrücken. Es ist eine überaus zarte Idee des Ton-Dichters, seinen Zuhörer nicht nach Golgatha zu drängen, sondern ihn in den Kreis der weinenden Frauen, der klagenden Freunde Jesu zu versetzen.

Das *Et resurrexit* ist wieder ganz dramatisch, und von mächtiger, wunderbarer Wirkung. Die Gerichtsposaune ertönt, (S. 211, 212, und 213) und der Richter erscheint mit dem Buche des Lebens. Das oft erwähnte *Credo* ist wieder in den Blasinstrumenten nachgeahmt bey dem letzten Worte *vivos* S. 212 und 214, dann bey dem *et mortuos* S. 216. — Mehrere darauf folgende Glaubensartikel, die abwechselnd bald von einzelnen Stimmen, bald zusammen abgesungen werden, sind immer wieder durch dies *Credo* von dem Chore unterbrochen. Die Posaune ruft zum zweyten- und drittenmal: (S. 241) die Gräber öffnen sich, und die Todten erstehen. Bey den Worten: *et expecto resurrectionem* fühlt man sich in der That von bangem Schauder ergriffen. — *Et vitam venturi sæculi* (B dur, $\frac{4}{4}$ T., Presto) ist die Schlussfuge des Credo, die wieder voll der schönsten Stellen ist. Man vergl. z. B. den Gang nach dem Orgelpuncte, (S. 259) dann die mit der Umkehrung anfangende Stelle S. 262 u. d. f. — Es wäre wirklich schwer zu bestimmen, welchem von den dreyen bisher angeführten Stücken die Palme gebührt; jedes ist in seiner Art gleich gross und edel gedacht, und mit eben so viel Geschmack, als Gelehrsamkeit ausgeführt.

Sanctus.

(S. 267, D dur, ganzer T., Maestoso assai.) Der Charakter dieses Stücks ist Würde. Durch die kurzen Noten bey dem *pieni* (S. 269) und die durch alle Stimmen und Takt-Zeiten durchgeführten Nachahmungen, erhält diese Stelle neues Leben und eine Fülle, die ganz dem Sinne der Worte entspricht. Das unmittelbar darauffolgende *Benedictus* (S 278, F dur, $\frac{4}{4}$ Takt, Larghetto) ist ein Meisterstück des Lieblichen und Edeln, und wäre wahrlich mit dem zusammen zu stellen, was, in *seiner* Kunst, Raphael in der *Madonna della sedia*, oder *la bella giardiniera* geleistet hat. Um die Schönheiten dieses Stücks aufzuzählen, müsste Rec. es von Note zu Note verfolgen oder gar abschreiben.

Agnus Dei.

(S. 295, F moll, ganzer T., Sostenuto.) Das Vorspiel von Hornern, Flote, Klarinetten und Fagott ist eben so neu, als die Art des Eintretens der Singstimmen; in dem fortwährenden kurzen Unterbrechen derselben scheint der Componist das ängstlich abgebrochene Gebet des reuigen Sünders zu malen, der vor seinem Richter steht und durch das Geständnis seiner Schuld Gnade zu finden hofft. Die äusserst einfache Begleitung dieser Stelle macht unbeschreibliche Wirkung. Wie flehend ist das *miserere* S. 300 ausgedrückt, das in der Folge mehrmals auf ähnliche Weise wiederholt wird! Nach dem letzten *verzweifelnden* Rufen, (S. 309) fleht er nicht mehr um Erbarmung, sondern um den Frieden. (*Dona nobis pacem*, F dur, ganzer T., Allegro molto.)

Der *ganze* T. ist hier wol ein Druckfehler, deren überhaupt in diesem, 351 Seiten starken Werke ziemlich viel vorkommen; und es muss dafür auf alle Falle der *alla breve*-T. stehen. — Rec. halt dieses Stück für das schwächste in der ganzen Messe. Das Fugenthema (S. 314) ist ziemlich undankbar; die ersten 4 Takte desselben haben einen gewissen Rhythmus, oder vielmehr ein gewisses *Schlussfallmassiges*, das in der ersten Note des 2ten und 4ten Taktes liegt, und der öftern Wiederholungen wegen dem Ohre lästig werden muss, welches S. 325 im 3ten, 7ten und 9ten Takt recht fuhlbar wird, trotz allen Umkehrungen und Nachahmungen, die dort angebracht sind. Auch hat der Tonsetzer seine Zuflucht zu einem zweyten Subjecte genommen, (S. 318) das indessen meisterlich durchgeführt ist, wie z. B. von S. 326 bis 332. — Das *più allegro* (S. 340) ist eigentlich nur da, um Wirkung zu machen, und Rec. hätte gewünscht, dass diese auf andere Weise hervorgebracht wäre, denn er kann sich schlechterdings nicht in ein jauchzendes, ja wol gar tobendes Gebet um Frieden der Seele finden. Cher. mag wol hier ein wenig an sein Publicum gedacht haben. Inzwischen findet sich selbst in diesem Satze ein solcher Reichthum an musikalischen Schönheiten ersten Ranges, dass wol jeder unsrer heutigen Tonsetzer dies Stück hervorgebracht zu haben wünschen dürfte.

Rec. glaubt seine aufrichtige Verehrung für dies wahre Meisterwerk, das in seiner Art stets merkwürdig bleiben wird, und eine so überaus glückliche Vereinigung des Schönen, Wahren und Erhabenen darbietet, auf keine sprechendere Weise an den Tag zu legen, als wenn er es, wie schon von einem andern Mitarbeiter an diesem Institute geschehen, in seinen Hauptstücken Mozarts *Requiem* an die Seite setzt.

Ueber die Aufführung der Vestalin von Spontini auf dem königl. Theater di S. Carlo zu Neapel. Aus dem Monitore delle due Sicilie *).

Die Oper la Vestale ist seit einigen Tagen auf dem Theater di S. Carlo aufgeführt worden. Wir haben bisher verschoben, davon zu reden, weil wir erst ein bestimmteres Urtheil des Publicums haben abwarten wollen. Diese Oper ist ganz neu für Neapel, sie ist vorher auf den Theatern von Paris, Wien und London mit Beyfall aufgenommen worden, ihr Verfasser, berühmt durch den ihm ertheilten Decennal-Preis und durch andre Compositionen, überdies auch ein Zögling unsrer Schule, konnte mit Recht den Beyfall von seinen Mitbürgern erwarten, den er von Ausländern erhalten hatte. Wie konnte man auch einen Verfasser mit einem Ostracismus belegen, der die Ehre des Vaterlandes von Pergolesi, Jomelli und Piccini aufrecht erhält? Aber auf der andern Seite: wie kann man ein Werk loben, das, ungeachtet man so viele günstige Vorurtheile dafür haben konnte, doch im Allgemeinen von den Zuhörern nicht günstig aufgenommen worden ist? Wehe *den* Kunstproducten, deren Schönheiten nur Künstlern bemerkbar sind, und einer Erklärung bedürfen! Und eben dieses scheint unglücklicher Weise, wenigstens zum Theil, bey unserer Vestale der Fall gewesen zu seyn, wenigstens an den ersten Abenden, da man sie bey uns gegeben hat.

Aber, wie überhaupt die Werke, die mehr Vorzüge als Fehler haben, eben so hat die Vestale die Stimmen, die ihr anfangs zuwider waren, nach und nach mit sich ausgesöhnt; selbst die, welche an den ersten Abenden sehr streng darüber urtheilten, fangen an, sie mit Vergnügen zu hören, und es ist jetzt niemand, der nicht zugestände, die Musik der Vestale sey so beschaffen, dass man deren Verfasser für einen grossen Meister halten könne.

Wenn man die Ursachen aufsuchen will, welche wahrscheinlich dazu beygetragen haben, um besonders an den ersten Abenden die Schönheiten dieser Musik den Zuhörern weniger bemerkbar zu machen: so wird man sie vielleicht

---

*) Anm. Wir legen unsern Leser diesen Aufsatz deutsch vor, weniger, in wiefern er die berühmte Vestalin kritisirt, als in wiefern er die beste Gelegenheit giebt, nun wieder die Ansichten und den Geschmack der jetzigen Künstler und Kunstfreunde Neapels zu kritisiren. Auch können einige beyläufige Notizen wol interessiren. Dass man sich bey dem Aufsatz zusammengenommen, theils um etwas Bedeutendes zu sagen, theils, gleichsam an Einer Hand sein Urtheil, an der andern seine Complaisance immer zugleich zu präsentiren — wird dem Leser nicht unbemerkt bleiben. d. Red.

finden können in den Genre selbst, welches zwar der Action günstig, aber vielleicht für das Theater, besonders für ein italienisches, zu ernsthaft ist; in der gar zu verwickelten Folge der Modulationen; in der zu raschen Verschiedenheit des Ganges, und, so zu sagen, des musikalischen Phrasenbaues, selbst in dem Ueberflusse von Gedanken, welche die Aufmerksamkeit immer beschäftigen, und sie also ermüden; in dem anhaltenden, ewigen Accompagnement, das nicht einen Augenblick dem Sänger Freyheit und dem Zuhörer Ruhe vergönnt; in der Schwierigkeit der Ausführung, welche eine Folge der vorher erwähnten Ursachen ist und bey den ersten Vorstellungen die Vollkommenheit der Ausführung hindert.

Vielleicht, und nicht ohne Grund, missfällt es den Italienern, dass in der Musik der Vestale die Melodie von der Harmonie überwogen und beschränkt wird, wiewol an einigen Stellen, so wie in den Chören, wo die Harmonie allein herrschen soll, deren Wirkung gross ist. Wenn indessen manche Spontini den Vorwurf machen, dass er mehr in die Fusstapfen von *Gluck*, als von *Sacchini* oder *Piccini* getreten sey, so ist doch nicht zu läugnen, dass man auch in der Vestale bisweilen mit allen grossen Wirkungen der Harmonie, auch die schönsten italienischen Wendungen der Melodie und des Gesanges vereinigt finde. Man kann aber sich doch nicht verhehlen, dass Spontini mehr gesucht hat, die Bewunderung zu fesseln, als Vergnügen zu erregen. Hier muss man jedoch bemerken, dass, wiewol Einige behauptet haben, das wahre Schöne sey Localumständen nicht unterworfen, dennoch der Componist bisweilen gezwungen sey, nach der Zeit und dem Orte, wofür er schreibt, sich zu richten.

Was die Schuld der Ausführer ist, darf Spontini nicht beygemessen werden. Die Ausführung gelang an den ersten Tagen nicht sehr: indess wird sie von Tage zu Tage besser; es bessert sich das Orchester, es bessern sich die Chöre — — Aber was sollen wir von den Schauspielern sagen?

Man kann der Colbrand einen ausdrucksvollen Gesang nicht absprechen, ingleichen eine seelenvolle und wahre Action; sie zeigt auch Eifer und guten Willen: aber die Kraft entspricht nicht immer ihrem Bestreben. Alles, was sie thun kann, das thut sie, und macht es auch gut: sie verdient also alles Lob; sie würde aber noch mehr Lob erhalten, wenn sie nicht durch die Natur der Musik gezwungen wäre, die Kraft zu äussern, die ihr fehlt, und hingegen den Ausdruck zurückzuhalten, der sich in einer Musik nicht aubringen lässt, wo die Stimme immer Dienerin der Instrumente, und wo der Sänger Diener des Orchesters ist. Sie hat also keine Ursache, sich zu beschweren, wenn das Publicum urtheilt, dass die Oper la Vestale eine zu grosse Last für ihre Schultern sey, und wenn es, in der Meynung, dass diese Musik nicht der Art ihrer Stimme gemäss, sich, wenigstens in Hinsicht auf die Vestale, über die Abwesenheit der Dem. Häser beschwert; indem man vergebens die Ankunft der Catalani erwartet, die so oft dem Publicum versprochen worden ist, aber, immer angekündigt niemals kommt.

Wenn Mad. Colbrand etwa mit unserm Urtheile nicht sollte zufrieden seyn, so bitten wir sie, sich zu erinnern, dass der *Monitore etc.* nicht immer karg an Lobsprüchen gegen sie gewesen ist, und wir fugen hinzu, dass dieses Journal neue Gelegenheiten zu haben hofft, ihr dieselben Gesinnungen zu bezeigen.

Pellegrini hat eine schöne Stimme; er versteht die Kunst, sie in Kleinigkeiten zu modulliren: aber diese Schönheiten, die in einem kleinen Theater so hervorstechen, verlieren sich in dem so grossen Theater di S. Carlo: übrigens scheint er weder durch die Natur, noch durch die Erziehung, für den Charakter eines Helden und eines Römers bestimmt zu seyn.

Benedetti hat eine Stimme, wie sie für den Oberpriester gehört, und auch, wie sie sich für die Geraumigkeit des Theaters schickt: da ihm aber Biegsamkeit und Mannigfaltigkeit der Modulation fehlen, so ist sein Gesang ganz ohne Ausdruck.

Nozari, wiewol er immer Einiges zu wünschen übrig lässt, besonders im Vergleich mit Crivelli, so zeigt er doch in diesem Stücke, dass er mehr als die Andern für seine Rolle passe.

Aber wenn in der Vestale das Ohr bisweilen durch kleine Fehler beleidigt wird, so

findet der Zuschauer doch immer Ersatz in alle dem, was in die Augen fällt.

(Hierauf folgen Bemerkungen über die Decorationen und Kleidungen, ingleichen über die Ballets, welche nicht für die musikal. Zeitung geeignet sind.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats October.

Theater nächst dem Kärnthnerthore. Am 1sten wurden wir durch die Aufführung eines neuen Singspiels: *Der Augenarzt*, in zwey Aufzügen, nach dem Französ. frey bearbeitet, mit Musik von Hrn. Kapellm. *Gyrowetz*, überaus angenehm überrascht. Das Stück ist nach *Les deux Aveugles de Franconville* des Armand Croizette u. Chateauvieux bearbeitet, und wird durch den einfachen Gang seiner Handlung, und durch einige rührende Scenen sehr anziehend. Die Musik des Hrn. Gyrowetz ist durchaus dem Charakter des Ganzen angemessen: voll lieblicher Melodien, passend im Ausdrucke, ohne ins Breite zu gehen; schöner, fasslicher Gesang, und lobenswerthe Instrumentirung. Dass man den grossen, höhern Styl darin nicht suchen müsse — welcher, wie uns dünkt, auch hier übel angewandt wäre — sagt uns schon das Süjet des Stücks. Wir wünschen Hrn. G. mehrere dergleichen, seiner Individualität so ganz entsprechende Stücke zur Bearbeitung, wodurch sich unsere Bühne angenehm bereichern würde. Ausser der aller Orten mit Beyfall aufgenommenen *Agnes Sorel*, hat von diesem Componisten noch keine Oper so viel Glück gemacht, als dieser Augenarzt. Das Trio (A dur) beym ersten Erscheinen der drey jungen Leute, (Mariens, der Tochter des Pastors, und Philipps und Wilhelminens, der Pflegekinder des letztern, und beyde blind,) welches am Ende durch die einfallenden Stimmen des Grafen und des Arztes sich zum Quintett bildet; das canonmässige Sextett im ersten Acte, ein Duett (G dur) des Arztes mit Marien, eine Arie des Arztes, (C dur) eine Arie (F dur) der Maria im zweyten Acte, und das Finale des zweyten Actes, erhielten rauschenden Beyfall; mehrere dieser genannten Musikstücke mussten bey den ersten Vorstellungen wiederholt werden. Alle mitspielende Personen ohne Ausnahme trugen zum Gelingen dieser Vorstellung, durch eine vollendete Rundung des Ganzen, mit Kunst und Anstrengung bey. Dies war die Besetzung: Graf Steinau, Obrist und Gutsbesitzer, (Hr. Weinmüller;) Berg, Regiments-Arzt, (Hr. Vogel;) Pastor Reinfeld, (Hr. Saal;) Leonore, seine Frau, (Mad. Karl;) Marie, ihre Tochter, (Dem. Laucher d. j.;) Philipp u. Wilhelmine, ihre Pflegekinder, (Dem.s. Röckel und Bondra;) Igel, Schlossverwalter, (Hr. Demmer d. j.)

Am 5ten zum ersten Mal: *Aeneas in Carthago*, ein heroisch-pantomimisches Ballet in fünf Aufzügen, in die Scene gebracht von Hrn. Ferdinand Gioja. Die Musik ist von Hrn. Umlauf. Hr. Ferd. Gioja und Mad. Cesari debütirten als Aeneas und Dido, erhielten aber — da das Ballet wenig gefiel — nur mässigen Beyfall.

Theater an der Wien. Am 5ten zum ersten Male: *Menasko* und *Elvina*, ein Schauspiel in drey Aufzügen nach dem Französ. des Caigniez von J. R. v. Seyfried. Die dazu neucomponirte Ouverture und Zwischenmusik war von Hrn. Jos. v. Blumenthal, und nicht ohne Werth.

Theater in der Leopoldstadt. Am 5ten wurde zum ersten Mal: *Hainz von Geyersberg*, ein Schauspiel mit Gesang in drey Aufz., von einem Theaterfreunde, mit Musik von Hrn. Kauer, aufgeführt. Schwerlich ist noch ein schlechteres Machwerk, als dieses Ritterstück, auf der erwähnten Bühne erschienen. Die Musik entsprach ganz dem Texte. — Mit mehr Beyfall giebt man seit einigen Tagen auf diesem Theater: *Waltraud, der Hexenmeister im Eichthale*, ein romantisches Ritterschauspiel in fünf Aufzügen. —

Notizen. Am 3ten hatten wir wieder das Vergnügen, Mad. Milder-Hauptmann — welche von ihrer Kunstreise nach München, Stuttgart, Darmstadt, u. s. w. zurückgekommen war, (sie hatte überall Beweise des Wohlwollens empfangen,) als Emeline in der *Schweitzerfamilie* zu hören. Sie wurde mit vielen Beyfallsbezeigungen bewillkommt.

Im Theater nächst dem Kärnthnerthore wird

Cherubini's *Medea* neu einstudirt. Jeder Kunstfreund freuet sich im Voraus auf dieses hohe, tragische Meisterwerk, von welchem man die erste Vorstellung bis zur Hälfte des Monats November erwartet. Gleichfalls wird in dem Theater an der Wien Cherubini's *portugiesischer Gasthof* neu einstudirt. —

Florenz, Ende Octobr. Ihr Freund und Landsmann, der kunstgelehrte, erfindungsreiche Dr. *Chladni*, lebt jetzt unter uns. Er hat sich in Pavia, Genua, Parma, Bologna und Livorno, überall einige Zeit aufgehalten, überall seine Erfindungen gezeigt und erläutert, überall Achtung und gute Aufnahme gefunden. Uebrigens fand er in Genua die komische Oper (in dem ungeheuern Teatro di S. Agostino) nur mittelmässig, den Gesang der Morandi ausgenommen. Testori, den dortigen Sopransänger, der aber nicht öffentlich auftritt, hatte er in Privat-Gesellschaften gehört, und hält ihn, wie wir, für einen der trefflichsten, nach Marchesi und Crescentini. In Parma traf er die ernsthafte Oper, (vocher in Reggio,) und fand sie im Ganzen ziemlich gut; vornämlich aber, wie eben wir auch, Mad. Eckard, (prima Donna,) Marianna Sessi, (prim' uomo,) und Benoldi (ersten Tenor,) ausgezeichnet. Dass ihm die kom. Oper in Bologna gefallen haben werde, oder die unsrige gefallen könne, bezweifle ich sehr. Die Società ital. delle Scienze ed Arti, deren Hauptsitz jetzt in Livorno ist, wo sich auch der General-Secretair derselben, Palloni, aufhält, hat Chladni'n zum correspondirenden Mitgliede ernannt. — Auf Perotti's Schrift, vom Zustande der Musik in Italien, welche, wie aus den Zeitungen bekannt, bey jener Akademie den Preis erhielt, glaube ich Sie und Ihre Leser wol im voraus aufmerksam machen zu dürfen. Sie wird eben jetzt gedruckt, und Chladni übersetzt sie mit den, für Deutschland hin und wieder nöthigen Abkürzungen, für die Breitkopf- und Härtelsche Handlung. —

Warschau. Auf. Novembers. In Beziehung auf meinen ausführlichen Aufsatz über den Zustand und die bedeutendsten Neuigkeiten in der hiesigen musik. Welt, (mus. Zeit. No. 27.) setze ich hier nur den Artikel von fremden Künstlern, welche hier aufgetreten sind, fort. Gleich nach der Abreise der Brüder Bohrer, erschien Hr. Ferlendis, ein Oboist, mit seiner Frau, einer italien. Sängerin, und gab ein öffentliches Concert im Redouten-Saale. Man führte folgende Stücke auf: Ouverture des Melodrams: *Miecieslaw der Blinde*, von M. D. Elsner; Oboe-Concert, eigne Composition des Hrn. F.; und ein Rondo, alla Pollacca, auf dem englischen Horne. In beyden zeigte Hr. F. viel Gelaufigkeit, und noch mehr Geschmack. Ohne eben grosse Schwierigkeiten zu besiegen, ist er wirklich ein sehr braver Oboist, und als Orchesterblaser, vermöge seiner Bildung, gewiss unter die ersten zu zählen, die man jetzt kennt. Mad. F. sang 2 Arien, die erste ernsthaften, die zweyte komischen Inhalts, beyde aber von kleinem Umfang der Töne, und so zwar, dass man ihre Stimme weder Sopran noch Alt nennen kann. Man klatschte ihr zwar aus Höflichkeit Beyfall zu, doch gefiel sie nicht; und trotz dem, dass sie sich mit Heiserkeit entschuldigte, errieth man doch, dass ihre Stimme nicht von der Art ist, sich öffentlich hören lassen zu können. Hierauf gab sie einige Scenen auf dem Theater, welche aber, ungeachtet die Action den Gesang mehr beleben sollte, nur dasselbe Urtheil der Kenner bestätigten. — Jetzt haben wir den jungen Flötisten, Wolfram, hier, welcher auch zwey Concerte, eins im Redouten-Saal, welches voll war, und das zweyte im Theater, weniger voll, gab. Den Anfang machte die Ouverture aus Lodoiska von Cherubini; hierauf spielte Hr. W. ein Concert, von A. E. Müller brav componirt; dann folgte die Ouverture aus Don Juan von Mozart; nun blies Hr. W. Variationen auf das bekannte Tyrolerlied, und den Beschluss machte ein Lied für die obligate Flöte, und eine vom ganzen Orchester begleitete Polonoise. Im zweyten Concerte blies er wieder ein Concert von Müller, und das Ganze enthielt ähnliche Stücke in derselben Ordnung. Er gefiel, und man muss gestehen, dass er für sein Alter ausserordentlich viel leistet, und man sich von ihm, zu seiner Zeit, einen trefflichen Flötisten versprechen darf.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten November. Nº. 48. 1811.

Recension.

Première Symphonie pour 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 3 Trombones, 2 Trompettes, Timbales, Viole, et Basse, composée et dediée à Messieurs les Directeurs du grand Concert à Leipzig par Louis Spohr. Oeuvr. 20. (Diese Symphonie ist bey dem Musikfeste in Frankenhausen am 11ten July 1811. aufgeführt worden.) à Leipzig, chez A. Kühnel. (Preis 4 Thlr.)

Das erste bedeutende Werk in dieser Gattung von einem sonst schon rühmlich bekannten und beliebten Componisten; dies Werk, welches schon vor seinem Erscheinen im Stich glänzend aufgeführt worden — muss die Aufmerksamkeit des musikliebenden Publicums auf sich ziehn; und in der That ist dem Componisten der Wurf gelungen, wenn dieses sein Werk, so wie das vorliegende, das erregte Interesse nicht unbefriedigt lässt. Die Symphonie ist in einem gehaltvollen Style geschrieben, mit Kenntnis des Effects instrumentirt und in ihren Theilen gut geordnet. Ungeachtet des Bestrebens nach dem starken, kräftigen Ausdruck, welches nicht selten hervorbricht, hält sie sich mehr in den Schranken des Charakters von ruhiger Würde, den schon die gewählten Themata in sich tragen und der dem Genius des Componisten mehr zuzusagen scheint, als das wilde Feuer, welches in Mozartschen und Beethovenschen Symphonien wie ein Strom daher braust. Schon deshalb sind die Themata mehr angenehme Melodien, als bedeutungsvolle Gedanken, tief in das Gemüth der Zuhörer eindringend, welches bey jenen Componisten, und auch bey Haydn, so sehr der Fall ist. Der Componist, dessen *erste* Symphonie übrigens so geschrieben ist, wie die vorliegende, erregt gewiss die grössten, die schönsten Hoffnungen; man kann sich Glück wünschen, doch wieder einmal auf brav geschriebene Symphonien, deren es in neuester Zeit nicht viele giebt, rechnen zu können. Das zu ofte Wiederkehren gewisser Lieblingsgänge, z. B. des chromatischen Herabsteigens des Basses; die Wiederholung verbrauchter Accordenfolgen — wird der kenntnisreiche Verfasser leicht zu vermeiden wissen, und eben weil er kenntnisreich ist, auch seine Themata mit tieferer harmonischer Kunst verarbeiten. Mit welcher Aufmerksamkeit Rec. das Werk des braven Componisten gehört und gelesen, wie sehr er ihn daraus schätzen gelernt hat: dies beweise, dass er nicht umhin kann, tiefer in die gehaltvolle Composition einzugehen, und, indem er sich hier und da kleine Rügen erlaubt, auch die Trefflichkeit einzelner Momente des Werks in volles Licht zu stellen.

Wie die mehrsten grösseren Symphonien, fangt auch diese mit einer kurzen Einleitung, *Adagio*, Es dur, an. Der Bass macht zu dem, von den Blasinstrumenten ausgehaltenem Grundaccord die Figur:

welche, indem er bis in die Dominante chromatisch herabsteigt, die übrigen Saiteninstrumente, später Clarinetten und Flöten, nachahmen, und die auch mit der Nebenfigur welche der Bass im dritten Takte anschlug, verwebt, bis zum dreyzehnten Takte, mit Ausnahme des siebenten und achten, in jedem Takte vorkommt. Die Modulation, welche aus der Dominante wie-

der in den Dominanten-Accord führt, womit das Adagio schliesst, ist frappant und von sehr guter Wirkung:

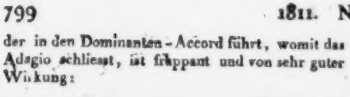

Rec. hätte nur das frühere Anschlagen der Dominante im neunten Takte vermieden, indem es nicht wohl thut, nach einer Ausweichung, die viel Bedeutungsvolles verkündet, sich wieder da zu finden, wo man schon vor wenigen Takten auf ganz ebenem Wege hingekommen war. Gemindert wird das üble Gefühl der kurz auf einander folgenden Schlüsse in demselben Ton dadurch, dass das zweyte Mal das B als Dominante von Es moll angenommen wird:

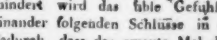

Man kann keinen Satz hören, der, ohne ins Tändelnde, ins Matte zu verfallen, melodiöser und fliessender wäre, als das Thema des folgenden *Allegro*, das die Saiteninstrumente zu dem von den Hörnern pp ausgehaltenen Grundton vortragen:

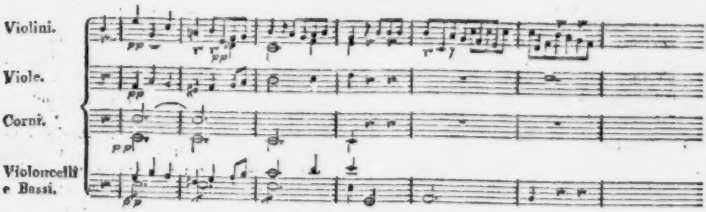

Rec. hätte in den ersten drey Takten die Contrabasse nicht Achtel anschlagen, sondern pp den Grundton mit den Hörnern aushalten, oder bis zum vierten Takte schweigen, und dann mit dem G eintreten lassen. Jene Achtel schaden dem Ausdruck des ruhigen, edlen Charakters, der im Thema liegt. — Im achten Takte tritt zuerst die Flöte all' Ottava mit der ersten Violine ein; dann folgen kurze, nur einen Takt lange Sätze der Clarinette und der Oboe; dann fasst die Clarinette einen Theil des Thema auf und führt ihn mit der Flöte in einer canonischen Imitation durch; Hörner und Fagotten treten hinzu, die Pauke wirbelt pp, bis endlich im vier und zwanzigsten Takte das volle Tutti losbricht. Violinen und Bässe ergreifen wechselnd eine Figur in Sechszehntheilen, indem die Bläser die beyden ersten Takte des Hauptthema imitiren. Dieses auf einander folgende Eintreten der Blasinstrumente bis zum vollen Tutti ist schon oft von den besten Meistern mit voller Wirkung benutzt worden, und der Componist hat, so wie er es hier anbrachte, seine Kenntnis des Effects bewiesen. Das erst ruhig und sanft gehaltene Thema gleicht einem friedlichen Bach, der, so wie er weiter durch das Gebirge rinnt, immer höher und höher anschwellend, zum reissenden Waldstrome wird. Bis zum zweyten, wieder sanft gehaltenen Thema in der Dominante besteht der Satz nur in Durchführungen des abgekürzten Hauptthema, mit mannigfachen Nebengedanken verwebt. Unter andern führt der Bass mit den beyden ersten Takten des Thema, die dem Rec. bey dem ersten Anblick gleich als geschickt zu mancherley contrapunctischen Umkehrungen erschienen, den Satz in folgender Art fort:

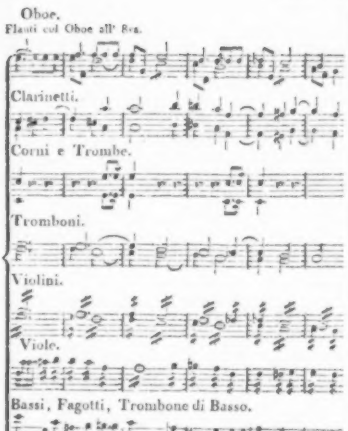

und man wird gewahr, dass das Thema den bassmässigen Charakter, ohne welchen man bey den folgenden Durchführungen nicht weit kommt, vollkommen in sich trägt. Dieser kleine Satz ist, ohne gerade originell zu seyn, von sehr guter Wirkung, und vorzüglich der neue Gegensatz in den Blasinstrumenten frappant. Rec. hat die ganze Stelle hergesetzt, um zugleich einen Beweis zu geben, wie verständig der Componist instrumentirt. Solche kurze, nur nebenhin eintretende Figuren für die Violine, wie folgende:

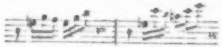

scheinen dem Rec., wenn nicht gerade verwerflich, doch nicht von sonderlichem Effect zu seyn, indem sie leicht das Ganze trennen und zerhackt erscheinen lassen. — Nach dem zweyten Thema tritt ein neuer Satz im Tutti (ff. Es moll) ein, der aber nur funf Takte in dieser Tonart bleibt. Im sechsten erfolgt eine enharmonische Verwechslung durch und gleich darauf wird der Satz durch acht auf einander folgende Septimen-Accorde in die Dominante zurückgeführt:

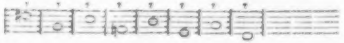

Rec. wird weiter unten Gelegenheit finden zu sagen, warum ihm diese ganze Modulation durch die enharmonische Verwechslung hier missfällt: dann verwischt aber auch die bequeme, verbrauchte Weise der Rückkehr aus der fremden Sphare in die bekannte Heimath ganz den beabsichtigten Eindruck. Es ist ein glänzendes Meteor, das sich in wässrigten Nebel auflöst. — Auf eine überraschende Art moduliert der Componist aus der Dominante noch in Des dur, und von sehr guter Wirkung ist es, dass das Thema in dieser fremden Tonart, und zwar in den Blasinstrumenten, wiederkehrt. Nachdem der Satz wieder in B dur zurückgekehrt ist, folgt ein kurzes brillantes Tutti und dann der Schluss des ersten Theils mit einem Orgelpunct B, auf dem die Saiteninstrumente jene beyden fruchtbaren Takte, und Clarinetten, Hörner, einen Satz, der schon oben vorkam anschlagen. Clarin. 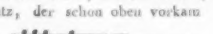 Mit eben diesem Satze aber, ganz so wie im ersten Theile, fängt der zweyte Theil, und zwar in F moll an, wendet sich aber bald nach C moll. In dieser Tonart wird das Hauptthema in einer fugenähnlichen Imitation vierstimmig durchgeführt; anfangs verbindet sich damit ein schon vorgekommener Satz als Contrathema — er liegt in den Blasinstrumenten: der Componist verlässt aber bald diese nur angegebene Idee und der Bass rückt bis in den Grundton As, worauf, nur stärker instrumentirt und mit einer neuen Figur in den Violinen und Bratschen bereichert, derselbe Satz eintritt, welcher im ersten Theil in das erste Tutti führte, hier aber umgekehrt nach dem Anfange des ersten Theils leitet. Mit dem abgekürzten Hauptthema moduliert der Componist in G, als Dominante von C, und in dieser Tonart, und zwar dur tritt das zweyte Thema wieder ein, welches wenig verändert wieder in C moll anfangt, in welches

Dominante von Es dur endigt, und dann in Es dur noch einmal wiederholt wird. Jetzt tritt das Tutti, welches im ersten Theil in Es moll vorkam, wieder in As moll ein, dieselbe enharmonische Verwechslung (As moll, gis mit dem Sexten-Accord) u. auch wieder die acht Septimen-Accorde führen ganz gemächlich den Zuhörer in das bekannte Land zurück. Darüber, dass durch dieses stufenweise Zurückgehen mit Unterquinten im Basse der beabsichtigte Effect jener enharmonischen Verwechslung ganz verwischt wird, hat Rec. schon vorhin gesprochen, wäre dieses aber auch nicht, so ist Rec. der Meinung, dass man das starke Gewürz sparen müsse; er würde die frappantesten Ausweichungen, zu denen die enharmonischen in Wahrheit zu rechnen sind, doch erst in der weitern Ausführung des zweyten Theils vor dem Wiederkehren des Hauptsatzes anbringen, und zwar aus dem Grunde, um nicht in den Fall gesetzt zu werden, sie zweymal zu brauchen, welches geschehen muss, so bald sie in dem Hauptsatz, der nach der gewöhnlichen und gewiss zur Klarheit zweckmässigen Einrichtung im zweyten Theil in der Tonica verharrend wiederkehrt, vorkommen. Zweymal überrascht man schwer. — Eben nach jener erwähnten Einrichtung bleibt jetzt der Hauptsatz in der Tonica, und schliesst glänzend und kraftvoll. — Aus dieser Zergliederung des ersten Allegro ergiebt sich von selbst, wie sehr der brave Componist nach Einheit und Klarheit strebte; wiewol das Ganze noch mehr wie in Einem Guss dastehen, und doch dabey pikanter seyn würde, wenn er das fruchtbare Hauptthema in mehrern contrapunctischen Wendungen und Verschlingungen gebraucht, und vielleicht weniger abrupte Nebenthemata damit verwebt hätte. Nur in Abkürzungen des Hauptsatzes und seiner Vertheilung unter Saiten- und Blasinstrumente besteht meistens seine Durchführung, und eine eigentliche contrapunctische Umkehrung kommt gar nicht vor. Ohne eine unnütze Gelehrsamkeit auskramen zu wollen, thut es gewiss gut, den Hauptsatz des Stücks so zu regeln, dass er sich auf mannigfache Weise contrapunctisch behandeln lässt; denn wie oft ein Satz, der in seiner ursprünglichen Gestalt nicht sonderlich originell klingt, in irgend einer Umkehrung einen ganz neuen, auffallenden Charakter annimmt, weiss jeder Componist. Wer hat diese Kunst, vereinigt mit den eingebarsten, fliessendsten Melodien, höher getrieben, als der unsterbliche Haydn!

Eben wie mehrere Symphonien-Andante dieses unsterblichen Componisten ist das Larghetto, As dur, eingerichtet; es ist eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variirt wird. Zuerst trägt das obligate Violoncell, nur von dem Contrabass pizzicato begleitet, die einfache Melodie vor:

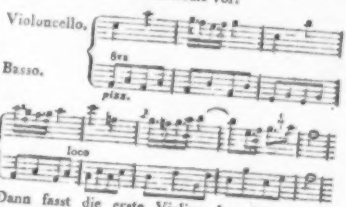

Dann fasst die erste Violine das Thema auf, moduliert aber in die Dominante, und von dieser bewegt sich der Satz in den C-Accord, zu welchem folgende wirkungsvolle Imitation des Thema eintritt. (Man sehe den Anfang der folgenden Seite.)

Der mit eingerückte Uebergang, welcher in die Tonica zurückführt, ist originell und frappant. Nach mehreren Modulationen, z. B. As moll, Des dur, Es moll etc. kehrt das gefällige Hauptthema, jedoch mit Nebenfiguren begleitender Instrumente geschmückt, wieder, und das ganze Larghetto schliesst diminuendo pp. So wie der Rec. schon oben den Charakter der ganzen Symphonie aussprach, ist auch dieser zweyte Satz sehr angenehm, und in seinen Theilen wohlgeordnet und verständig ausgeführt: allein es fehlt ihm jene Bedeutsamkeit, die das Gemüth des Zuhörers mächtig ergreift und mit sich fortreisst. Die Haydnschen Andante fangen oft einfach und kindlich, beynahe tändelnd an, aber das Bedeutende, Charaktervolle blickt unverschends vor und umspinnt mit seinen Strahlen den Zuhörer. Mit dem melodiösen Thema ist in diesem Larghetto beynahe alles gegeben.

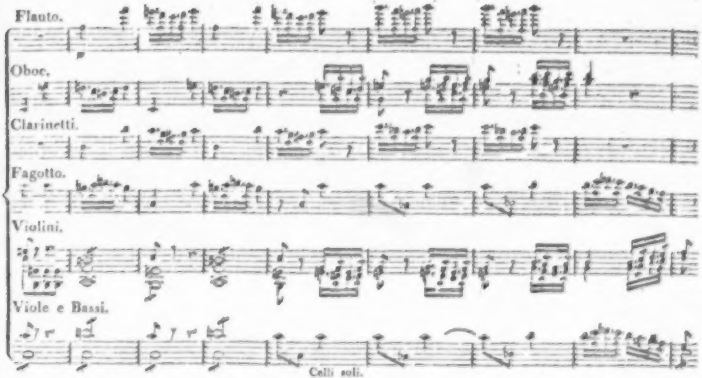

(Der Beschluss folgt in No. 49.)

Nachrichten.

Königsberg. Uebersicht der Musik v. May bis Anfang Novembers. Die Benefize für die Mitglieder des Theaters dauerten den Sommer über fort, da die Einnahmen kaum die Tageskosten, geschweige denn die Gagen, deckten. Noch im April wurde für Hrn. Weiss aufgeführt: *Die beyden Backlichten*, oder *Verwirrung durch Aehnlichkeit*, Oper in zwey Aufz., nach dem Ital., Musik von Portogallo. Hr. W. hatte eine gute Einnahme, das Stück fiel aber bey der 2ten Vorstellung durch — wie Ref. glaubt, mit Unrecht, denn wenn man sich an einige niedrige Spässe stossen wollte, waren die Pumpernickel u. dergl. längst vom Theater verbannt. Portogallo's Musik hat viel Grazie und einige recht hübsche Ensembles. Von den übrigen Benefizen hebe ich aus: *Palmira*, für Hrn. und Mad. Mosevius so gut gegeben, als es bey der dermaligen Verfassung der Bühne und dem geschwächten Chorpersonale möglich war. *Faniska*, zum erstenmale für Hrn. Musik-Dir. Hiller. Die erste Vorstellung dieser Oper war ganz leidlich zu nennen, desto schlechter fiel die Wiederholung aus. Nur Mad. Mosevius als Faniska, und Mad. Schwarz als Mosca, waren an ihrer Stelle. Einige Partien des Orchesters liessen auch vieles zu wünschen übrig. Im Herbste gab Hr. Blum zu seinem Benefiz: *Ein Viertelstündchen still geschwiegen*, (die *Wette*) Singspiel von B. A. Weber. Es erhielt massigen Beyfall. — Die Gastrollen der berühmten *Mad. Schütz* schafften der Bühne im Sommer noch einige leidliche Einnahmen. Als Sängerin zeigte sich Mad. Schütz in *Aline* (v. Berton) und in *zwey Worte* (wenn man anders diese stumme Rolle zu den Singrollen rechnen will.) Im Melodrama *Medea* v. G. Benda (vielleicht ihre beste Rolle) entfaltete sie ihre Kunst als Schauspielerin. — Das Theater wäre nun sicher aufgelöset worden, zumal, da die fürchterliche Feuersbrunst am 14 Juny, welche einen bedeutenden Theil der Stadt Königsberg, mit ihm die ansehnlichsten Waarenmagazine verheerte, die Nahrungslosigkeit und das Elend der

Einwohner vermehrte und mehrere bedeutende Familien um ihr Vermögen brachte. Allein Hr. Dr. Schutz, der Gatte der genannten Künstlerin, welcher auch als Schauspieler aufgetreten war, zeigte an, dass er die Direction des Theaters von Michael zu übernehmen werde, und dass ihn dazu theils die gute Aufnahme des Publicums, theils die vortreffliche Einrichtung des Theater-Gebäudes, das an Schönheit und Zweckmässigkeit seines Gleichen suche, bewogen habe u. s. w. Bis Michael spielten die Schauspieler für ihre eigne Rechnung unter der Regie des Hrn. Fleischer und Weiss. Mad. Schütz gab zwey pantomimische Darstellungen und ein Declamatorium. Um Michael eröffnete Hr. Direct. Schutz das Theater. Mehrere gute Mitglieder wurden entlassen, oder nicht engagirt, (Hr. und Mad. Lanz, Hr. Enter, Hr. Stödel, ein beliebter Veteran in komischen Rollen, dessen Fach Hr. Direct. Schutz übernahm, Hr. und Mad. Mosevius, die Krone unserer Oper, welche eine Reise nach Berlin machten.) Das erste bedeutende Stück war Schillers *Jungfrau von Orleans*. Es wurde mit Pracht und Austand gegeben; Mad. Schütz spielte die Johanna. Hr. D. Sch. hatte, um dem Publicum zu zeigen, dass nicht Gewinnsucht ihn leite, die Preise der Plätze nicht erhöht, in der Erwartung, durch ein öfters volles Haus die Kosten zu gewinnen: allein diese Hoffnung tauschte, und schon bey der 2ten und 3ten Darstellung des Stücks war es bedeutend leer. Hr. Direct. Schütz, der den König übernommen hatte, sah sich genöthigt, vor der 2ten Aufführung eine Rede zu halten: „Er habe in Erfahrung gebracht, dass eine ungerechte Kritik ihn angreifen wolle. Er masse sich nicht an, ein grosser Schauspieler zu seyn, habe aber die Rolle des Königs übernehmen müssen, weil vor der Hand noch kein Anderer für die Rolle hier sey. Er werde in Zukunft nur im komischen Fache spielen, zu welchem er sich Anlage zutraue. Man habe auch seine Gattin getadelt, dass sie, wenn Geräusch entstehe, inne halte; dies geschahe aber nur aus Achtung gegen das Publicum, damit es nichts verlöre. Er habe die Direction übernommen, weil er in seiner Gattin eine der grössten Künstlerinnen besitze, nicht aus Gewinnsucht, denn das Schicksal seiner Vorgänger habe erwiesen, dass die Entreprise dieses Theaters nicht gewinnbringend sey, und er könne die Direction auch gleich niederlegen" u. s. w. — Obwol Hr. D. Sch. sehr gute Stücke auswählte, und Mad. Schütz sehr fleissig spielte, (sie trat im musik. Fache noch in dem Melodrama *Ariadne* v. G. Benda und in Salomo's Urtheil als *Sena* auf) so war doch der Besuch des Theaters so gering, dass die beste Einnahme an Wochentagen, wie man sagt, in 10 Thalern über die Kosten bestand. Selbst die Heruntersetzung der Preise für die Logen und gesperrten Sitze half nicht. Am 13ten Octobr. wurde zum Erstenmale gegeben: *Deodata*, (das *Gespenst*) v. Hrn. v. Kotzebue, mit Musik von B. A. Weber. Hr. Dir. Schütz zeigte an, „dass der bedeutende Kostenaufwand zu diesem Stücke ihn nöthige, für die erste Vorstellung die Preise zu erhöhen. Gern hätte er dies unterlassen, allein die Kosten für die Jungfrau wären noch nicht einmal zur Hälfte gedeckt, und diejenigen Stücke, welche Herz und Verstand beschäftigen, und in welchen es vorzüglich auf *Schauspielkunst* ankomme, würden nicht in dem Maasse unterstützt, dass dadurch der Aufwand für die beliebten Spectakelstücke, welche sich durch sich selbst selten bezahlt machten, mitgewonnen werden könne." Deodata, welche Berlin bezaubert hatte, gefiel hier nicht, welches wol an der Darstellung lag. Die Ballets, ein wichtiger Theil des Ganzen, fehlten; die Chöre, woraus fast nur die Musik besteht: nun — die Chöre gingen, wie gewöhnlich!! Die obligate Harfe war durch ein verstimmtes Pianoforte ersetzt, und der Feuerregen am Ende fiel aus Mangel eines Theatermeisters schlecht aus. Im 3ten Act ging gar ein Gebäude übers Theater, welches von der Einrichtung der Maschinerie keinen vortheilhaften Begriff giebt. Bey den folgenden Vorstellungen ging manches besser; der 3te Act musste aber in der Mitte getheilt werden. Hr. Schütz wurde nun in der hiesigen Zeitung befragt, warum er das Publicum auf eine solche seltsame Weise zum Besuch des Theaters ermuntre, und nicht lieber das Personale (vorzügl. für die Oper,) verbessere: denn je mehr uns die unübertrefflichen Darstellungen seiner Gattin entzückten, je auffallender zeigten sie den Abstand derselben gegen das übrige

Personale u. s. w. (Dieser Vorwurf scheint Ref. in zweifacher Hinsicht ungerecht. Denn 1) war es bekannt, dass Hr. Schütz mehrere Mitglieder erwarte: Hrn. und Mad. Becker, Hrn. und Mad. Anschütz u. s. 2) verdiente das ganze Personale diese Verachtung nicht: es hat allerdings mehrere recht brave Mitglieder, und dass das Ganze sich verschlechtert hatte, lag daran, dass kein Kopf an der Spitze stand. Der Schauspieler J. Lange sagt in seiner Selbstbiographie (Wien 1808.) sehr wahr: „Wo fand ich (im nördlichen Deutschland) Schaubühnen, auf denen ich manchen vorzüglichen Schauspieler sah, aber selten mehr als einen, und die Leitung des Ganzen *nirgends gut*, wo sie nicht von *einem*, und einem *guten Kopfe* geführt wurde.") Hr. Schütz vertheidigte sich dagegen in einem etwas höhnischen Tone; fragte: ob der Tadler ein Taschenspielerstückchen kenne, Schauspieler in einem Nu einige 100 Meilen weit „herzublasen;" ob man Jemand zwingen könne, nach Königsb. in Pr. zu kommen; (diesen Ausdruck fand man sehr beleidigend;) ob man ihm „ein berühmteres Mitglied der Bühne, als seine Frau, in oder ausserhalb Deutschland, nennen könne? (dies fand man wieder sehr anmassend,) u. s. w. Er wiederholte seine, in der angeführten Rede, gemachten Aeusserungen: dass, wenn es ihm nicht gelänge, das Theater zu verbessern, er die Direction niederlegen werde, indem er vortheilhafte bürgerliche Verhältnisse aufgeopfert habe, u. s. w. Hr. Schütz, der in mehreren komischen Rollen nicht sonderlich gefallen hatte, trat nun am 21sten Octobr. als Bürgermeister in *des Esels Schatten* auf. Man pfiff bey seinem Erscheinen, einige angesehene Männer aber stellten die Ruhe wieder her. Die Sache wäre damit vielleicht abgemacht gewesen: allein mehrere behaupten, Hr. Schütz habe beym Schlusse des Stücks Zusätze gemacht, von *zur Ruhe gebrachten Esels* gesprochen, und aufs Parterre gedeutet. Dem sey, wie ihm wolle: am 23sten war die *Schachmaschine* angekündigt: Hr. Sch. wollte den Grafen Balken spielen. Die Wachen waren verdoppelt, das Haus sehr voll. Der erste Act ging ruhig vorüber; als aber im 2ten Graf Balken erschien, fand ein ärgerlicher Auftritt Statt. Es wurde gepfiffen und zwar von der Majorität des Parterre. Es war ein entsetzlicher Lärm; man schlug sich u. s. w. Hr. Sch. sah sich genöthiget, abzugehen. Hr. Fleischer kam vor, und fragte, was man verlange. „Abbitte!" schrie Alles. Der Lärm dauerte bis 8 Uhr. Hr. Sch. erschien endlich und erklärte: „er lege die Direction nieder." Nun *ertönte ein sehr lautes Bravo!* und das Publicum musste nach Hause gehen. Man sagt, Hr. Sch. habe auch an öffentlichen Orten sich über die Bildung des hiesigen Publicums, vorzüglich des Handelsstandes, sehr nachtheilig geäussert, und dadurch die Katastrophe veranlasst. Jetzt wird die ganze Sache vor der Polizey verhandelt, indem mehrere bedeutende Männer noch immer auf öffentl. Abbitte bestehen sollen. So hat *des Esels Schatten* einen neuen, seltsamen Prozess erzeugt. In einem hiesigen Blatte wurde gefragt, wo denn Krähwinkel liege? und Hr. Schütz im Namen des „gebildeten" Publicums gebeten, die Direction zu behalten. Dass er das nicht thun werde, war wol voraus zu sehen. Mad. Schütz ist krank. — Wer hier Recht oder Unrecht hat? *Non nostrum est, tantas componere lites.* Aber Ref. glaubt: *litigos intra muros peccatur et extra.* Sie werden über diesen Vorfall Darstellungen in allen Blättern lesen. Einige werden Hrn. Schütz, andre das Publicum verdammen. Ich habe mich begnügt, Ihnen die Facta unentstellt mitzutheilen, ohne für oder gegen Jemand Partey zu nehmen — ein Verfahren, das ich immer beobachtet habe. Für den Augenblick ist vielleicht eine solche Darstellung weniger interessant, als die mit vollen Backen ausgeblasenen Lobsprüche oder ärgerlichen Pasquille in gewissen andern Blättern: dafür behält aber die ruhige Erzählung noch einen Werth, wenn jene Aufsätze durch den Erfolg längst in ihr Nichts zurückgekehrt sind. — Was nun aus unsrer Bühne werden soll, das wissen die Götter. Vor der Hand spielen die Mitglieder wieder unter der Regie der Hrn. Fleischer und Weiss. Hr. Schütz, der im Novembr. nach Russland abgehen will, zahlt bis zu seinem Abgange die Gage. Er soll bey der Entrepriss des Theaters, die etwa 5 Wochen währte, 3000 Thlr. eingebüsst haben. — Unsrer Bühne wird wenigstens keine andre *den Vorzug* streitig machen können, in wenigen Jahren die meisten Revolutionen

erlebt zu haben, und, wenn es wahr ist, dass ein hiesiger Gelehrter die Aufschrift an unserm alten Comödienhause (*Amant alterna Camoenae*) einmal übersetzte: Die Musen lieben die Abwechselung: so hat aus ihm wahrlich ein prophetischer Geist gesprochen. (Einscherung des *alten* Hauses. Darstellungen in einem kleinen Saale. Wiederaufbau des Hauses. Theilung der Gesellschaft zwischen Danzig und Königsberg. Banquerot des Hrn. Steinberg. Theateradministration. Bau des *neuen Hauses*. Einscherung desselben. Spiel im alten Hause. Direction des Hrn Schwarz. Wiederaufbau des neuen Hauses. Zwistigkeiten des Hrn. Schwarz mit der Comité. Entreprise des Hrn. Heckert. Verstümmung mit Hrn. Schwarz. Abgang desselben. Direct. des Hrn. Steinberg. Tod und Banquerot desselben. Theater-Administration. Vereinigte Gesellschaft. Direction des Hrn. Schütz. Dessen Abgang. Vereinigte Gesellschaft. Alles in einem Zeitraum von etwa 14 Jahren!)

Am 26sten Octobr. debütirte Hr. Nordau (v. Breslauer Theater) als Eduard in Fanchon. Seine Stimme ist ein guter Bariton, dem freylich noch Bildung fehlt. Vor hohen Tenorrollen sollte er sich hüten; sein Falset ist mit den Brusttönen nicht gehörig ausgeglichen. Seine Figur empfiehlt ihn; er fand mässigen Beyfall. Der von Hrn. Schütz engagirte Balletmeister, Herr Spangler aus Stettin, trat auch in einigen Rollen als Schauspieler auf. Am 27sten gab man *das Hausgesinde*, Singspiel mit Musik von Fischer. Es fand durch das brave Spiel des Hrn. Weiss, als Lorenz, Beyfall.

Von *Concerten* kann ich Ihnen auch nicht viel Bedeutendes melden. Hr. Musik-Director Riel feyerte den Todestag der unvergesslichen Königin durch eine Cantate, von Hrn. v. Arnim gedichtet, und von Hrn. G. Chr. Schneider componirt, die in der Schlosskirche aufgeführt wurde. Weder Text, noch Composition, noch Ausführung erhielten Beyfall. — Ein 12jähriger Knabe, Wolfrum, aus Wien, gab zwey Concerte, in denen er die Flöte blies, aber nicht ausgezeichnet. Der talentvolle Concertm., Hr. Möser, erfreute uns bey seiner Durchreise von St. Petersburg nach Berlin durch zwey Concerte, in welchen wir sein treffliches Spiel auf der Violin bewunderten. Im 2ten dieser Concerte declamirte Mad. Schütz zwey Legenden von Gothe und A. W. Schlegel. Am 4ten October führte Hr. Mus. Dir. Riel mit seinem Singinstitute die Chöre aus der Athalia von J. A. P. Schulz aus, kam aber kaum auf die Kosten. Am 19ten gab der Stud., Hr. Rebfeldt, ein Concert vor einem sehr kleinen Auditorium, und zeigte sich wieder als braven Klavierspieler. — *Ein stehendes Wintercoucert* haben wir Armen wieder nicht zu hoffen. Der Mangel eines solchen in einer grossen Stadt ist immer ein sicherer Massstab für den schlechten Zustand der Kunst daselbst. Der Verf. eines Aufsatzes über die hiesige Musik in No. 72. der berliner *politischen* Zeitung (!) ist anderer Meinung. Nach ihm steht's hier um die Musik sehr gut. Er gesteht aber selbst, nicht gründlich zu Werke zu gehn, „da es heutigen Tages nicht *zum guten Ton* gehöre, ein Ding bis auf den Grund zu erschöpfen“(!) Was thut man auch mit der Gründlichkeit! Blendlinge und Protectionsgesuche — das ist die Hauptsache, und siehe da, wer die macht, der macht alles — alles gut.

Der talentvolle jüngste Sohn Samuel Klugge, dessen ich im 25sten St. dieser Zeit. als eines aufkeimenden, seltenen, musikalischen Talents erwähnte, ist durch ein Nervenfieber der Kunst, und seiner, auf ihn ihre Hoffnungen gründenden Familie entrissen worden. Solche zarte Blüten entfalten sich im Norden schwerlich. —

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № XVII. 1811.

Historische Beschreibung der aufrechtstehenden Forte-Pianos, von der Erfindung Wachtl und Bleyers in Wien.

Das Wort Erfindung ist hier in seiner weiteren Bedeutung genommen. Wir schreiben auf jedes Namensschild unserer aufrechtstehenden Fortepianos: erfunden, weil die Unsrigen die ersten brauchbaren aufrechtstehenden Fortepianos waren. Aufrechtstehende Kielflügel hat man im Anfange des funfzehenden Jahrhunderts schon gehabt. Vor mehr als vierzig Jahren wurden Tasten-Instrumente verfertigt, die man aufrechtstehende Fortepianos nannte. Damals wurden dergleichen F. P. nur als Leckerbissen ganz selten aufgetischt. Man stellte sie statt eines Möbels ins Zimmer und wenn man die Maschine genau ansah, so sah man an ihr ordentlich die Schweisstropfen des Erfinders hängen. — Man nahm, in Hinsicht der musikalischen Brauchbarkeit des Instruments, den Willen fürs Werk — bewunderte die Geduld des Erzeugers, und nannt' ihn einen Künstler.

Dass es nothwendig sey, sich Kenntnisse der Physik, Akustik, Mechanik und Mathematik eigen zu machen, um ein gutes brauchbares aufrechtstehendes Fortepiano erfinden und erzeugen zu können, das glaubten die damaligen Klaviermacher eben so wenig, als es viele heute noch nicht glauben.

Jeder Erfinder hat das Recht, es auf seinem Produkte anzuzeigen, dass er der Erfinder sey, indessen ist es lächerlich, wenn jemand durch ein schlecht gelungenes Machwerk sich eine Ehre als Erfinder verspricht.

Wenn aber jemand die Erfindung eines anderen nachahmt und sich die Ehre der Erfindung zueigenen will, so ist diess nicht blos lächerlich, sondern auch dummdreist. *)

Sieben Jahre sind es nun, dass wir (Wachtl u. Bleyer) Fortepianos, grösstentheils aufrechtstehende und zwar von unserer eigenen Erfindung fertigen. Die Aufrechtstehenden, womit das klavierliebende Publicum seit mehreren Jahren überschwemmt wurde, hatten so eben allen Kredit verloren. Doch uns schreckte diess nicht, da wir wol wussten, dass die Unbrauchbarkeit dieser F. P. nicht von der Natur dieser Instrumente, sondern vom Mangel an theoretischen Kenntnissen der Fertiger herrühre.

Unser erstes aufrechtstehende Fortepiano war pyramidenförmig. Es war durchaus nur zweyfach besaitet und wir konnten es gegen jeden dreyfach besaiteten Flügel stellen. Da nun der erste Versuch unsern Hoffnungen entsprach, so wollten wir auch das Quer-Fortepiano in eine gefällige stehende Form bringen und zugleich diesem in jeder Hinsicht mehr Vollkommenheit verschaffen. Auch dies gelang. Jedermann gestand, dass unsere aufrechtstehenden Queer-Fortepianos die Liegenden weit übertreffen. In zwey Jahren fertigten wir grosse Aufrechtstehende in fünf, und stehende Quer-F. P. in drey Formen. Nun gings mit der Verbesserung dieser Instrumente, zwar langsamen Schrittes, jedoch immer vorwärts. Das Nöthigste war, den Seitendicken eine gehörige Proportion zu geben; denn wer sich auf Treu und Glauben der Drathfabrikanten verlässt, wird oft schändlich betrogen. Nicht weil es ihnen an Geschicklichkeit fehlt, nein, sondern weil ihre Abnehmer es so genau nicht nehmen, so findet man oft unter zwey Nummern einerley, und unter einer Nummer zweyerley Dicken der Saiten. Dass ferner nicht alle Fabriken einerley Mass beobachten, davon kann man sich sehr leicht überzeugen. Wir gaben unserer gabelförmigen Saitenlehre folgende Einrichtung. Zwischen zwey Saiten a, b, deren Durchmesser sich verhalten = 1:2 sind 15 Stufen eingeschaltet, und zwar so, dass, wenn man alle Saiten-Durchmesser in gehöriger Ordnung hinschreibt, eine geometrische Reihe zum Vorschein kömmt. Im geometrischen Verhältnisse müssen die Saiten-Dicken zu- und abnehmen, wenn die Töne des Instruments gleichförmig klingen sollen. Wir haben also von a bis b = 17 Nummern. Die hiesigen wie die nurnberger Saiten haben zwischen a und b nur 6 Nummern, und wenn man auch halbe Nummern einschaltet, so hat man doch nur 13 Nummern, deren halbe Nummern zu Irrungen Anlass geben.

*) Diese lächerliche — dreistigkeit begeht der hiesige Klaviermacher Martin Seuffert; er ahmt unsere Erfindung nach, und schreibt auf jedes Namensschild: Erfunden von Martin Seuffert in Wien. Ich wünschte doch zu wissen, was ihn zu dieser elenden Anmassung berechtigt??

An der Mensur gabs am meisten zu feilen. Diese war durch mechanische Tradition und vermeintliche Verbesserungen so sehr verstümmelt, dass kein ursprüngliches Octaven-Verhältnis mehr zu entdecken war. Wie sehr die Gleichheit der Klänge unter einer verstümmelten Mensur und unter einer Besaitung, deren Nummern keine Proportion haben, leidet, ist leicht zu ersehen. Zwar wird mancher hierauf erwiedern, man könne durch geschickte Belederung die Gleichheit der Klänge herstellen. Wohl, ja, aber wie lange wird diese erzwungene Gleichheit dauern? Durch einen genau angestellten Versuch, wozu zwey eigene Apparate und ein Einsätter verfertigt werden mussten, wurde die Länge, die Dicke der Saiten und die vortheilhafteste Spannung für die Töne f''' und klein f bestimmt. — Aus diesen Tönen wurden die übrigen einzuschaltenden 67 Töne, welche eine geometrische Reihe bilden müssen, entwickelt, und hieraus ergab sich unser Octaven-Verhältnis = 1 : 1,9458608.

Wie wichtig in Hinsicht des Stimmunghaltens es ist, den Kasten so fest zu bauen, dass er sich nicht verziehen kann, sieht jedermann ein; aber dass das Weichen der Sarge auch den ursprünglich schönen Klang des Instruments verderben könne, dürfte vielen unbekannt seyn. An Beyspielen für den letzten Fall fehlt es nicht. Mancher Stümper ist so glücklich, einen schönen Klang in sein Instrument zu bringen — aber ist die Sarge aus schlechtem Materiale, oder liederlich gebaut, so weicht die Sarge aus ihrer Stelle, drückt den Resonanzboden — dieser verliert dadurch seine freye Elasticität, und der Klang verliert sich so sehr, dass oft nichts, als ein mit Tasten versehenes Hackbrett übrig bleibt. (Verschnüret dem Sänger die Kehle, und lasst ihn singen.) Baut man einen Kasten auf die gewöhnliche Art, nämlich mit massiven Sargstücken und verstrebt die Wände noch so sehr, so findet man in einem halben Jahre, wenn man den Resonanzboden heraus reisst, dass sich durch die Spannung der Saiten, welche bey 90 Centner beträgt, alle Streben bey einer Linie tief in den Wänden eingedrückt haben, und nun ganz los sind. Es ist nicht genug, dass man den Kasten durch einen massiven Bau zum Stimmhalten tüchtig mache, er muss nicht allein A, stark, sondern auch B, fest gebaut seyn, um die Schwingungen der Töne mitmachen und verstärken zu können. Im Monat April 1803 bauten wir den ersten Kasten nach unserm neuerfundenen System. Dieser Kasten hat die erwähnten Fehler nicht und erfüllt überdies die Bedingnisse A und B in reichem Masse.

Es wird nämlich die ganze Form der Resonanz-Sarge mit ihren Bändern und Streben aus einer Lage von Leisten, die nur einen Zoll dick sind, gebildet — auf diese erste Lage kömmt die zweyte so zu leimen, dass sie die Fugen der ersten deckt und bindet — nun kömmt die 3te wie die 1., die 4. wie die 2. und die 5. wie die 3. Lage darauf. Hier können die Streben sich nicht eindrücken, denn sie sind mit den breitharendsten Theilen auf 5 einigen verbunden und hierdurch erhält der Kasten eine solche Cohärenz, die der Natürlichen nicht viel nachsteht und daher der akustischen Absicht ungewöhnlich entspricht, denn es ist bekannt, dass ein fester Körper ein vollkommener Schalleiter ist *). Alles Holz wird in einer Darrkammer künstlich getrocknet. Wir folgten hierinn dem guten Beyspiele des Hrn. Mundingers (hiesiger Bürger und Tischlermeister) welcher seit ungefähr 12 Jahren sich dieser Methode bedient. Wenige Holzarbeiter sehen die Vortheile dieser Behandlung des Holzes ein. Sie behaupten, die Zeit trockne das Holz; man lasse aber Holz 50 Jahre in der Luft liegen, so wird es nicht so trocken, dass es magnetisch wird, was aber bey der künstlichen Trocknung in 8 Tagen geschieht. Späterhin machten wir einen Versuch mit einem Resonanzboden, dessen Holzfasern in schiefer Richtung unter den Saiten hinlaufen. Eine Idee, die von unserm ältesten Vorgängern schon angeführt und als unzweckmässig verworfen wurde. Es kam nur auf eine schicklicke Auswahl des Holzes, auf eine angemessene Dicke des Resonanzbodens und auf eine zweckmässige Verbindung desselben an, um einen Resonanzboden zu erhalten, der, wie Chladni richtig anmerkt, fähig ist, jede Schwingung der Saiten anzunehmen, und wir halten dafür, dass ein Resonanzboden nach gewöhnlicher Art verfertigt, sie jenen hohen Grad von Schnellkraft und freyer Elasticität erhalten werde, welche den Klang und Sang des Instruments so sehr vermehrt und die Gleichheit der Klänge so sehr begünstigt, als dieser Resonanzboden. Ein solcher Resonanzboden bekömmt auch nie Wellen, die bey andern Res.-Böden zuweilen so stark werden, dass die Bass-Saiten aufschlagen. Das Holz zu Resonanzboden und Tastaturen wird, bevor es in die Darre kömmt, 48 Stunden lang gedämpft. Der heisse Dampf von gesalzenem Wasser dringt durch alle Poren des Holzes — er löset das in den Poren befindliche Loh und Harz auf und führt es auf die Oberfläche des Holzes, wo man es in braunen Tropfen stehen sieht. Man sieht leicht ein, dass ein auf diese Art behandelter Resonanzboden nicht nur dauerhafter, sondern auch der akustischen Absicht angemessener ist. Die Maschine zu unsern stehenden Queer-F. P. war von deutscher Art. Wir waren nicht zufrieden mit ihr, und ich erfand daher vor 2 Jahren eine Maschine nach englischer Art, wodurch der Klang an Stärk' und Schönheit viel gewann. Die Maschine zu unsern grossen stehenden F. P. ist von deutscher Art, und ist durch manche Verbesserung nun auf einen höhern Grad von Vollkommenheit gebracht, als die deutsche Maschine am deutschen Flügel. Sie kömmt an Einfalt der letzten gleich, an Dauer und angenehmer

*) Siehe Chladnis Akustik. Voglers Data zur Akustik, die Notis S. 36.

Spielart über Bord wie jene weit zurück, welche letzten zwey Eigenschaften an andern aufrechtstehenden F. P. heute noch vermisst werden.

Einige Klavierspieler bemerkten ganz richtig, dass von unsern stehenden F. P. die Töne zu grell auf das Ohr wirkten: diesem Uebel ist gesteuert, seitdem wir uns des Schalldeckels (englische Erfindung) bedienen.

Zum Schlusse.

Kenner, die nun alles in Erwägung ziehen wollen, was ich hier für Verbesserungen angebe, werden finden, dass ich nicht übertreibe, wenn ich behaupte: dass unsere Forte-Piano en Giraffe in jeder Hinsicht einen grossen Vorzug vor den flügelförmigen F. P. haben, das Einzige ausgenommen, dass man sie der stehenden Form wegen beym Concerte nicht wohl anbringen kann. — Aber eben diese stehende Form schafft dem Instrument eine bessere Natur: viel leichter schwingen hier die Saiten und alle sich schwingende Theile, und geben daher den empfangenen Klang mit mehr Wucher zurück, als ein liegender Körper, der auf 4 bis 5 Puncten unterstützt und dadurch zu Schwingungen untauglich gemacht ist. Uebrigens haben unsere Forte-Pianos nur die drey Mutationen, als: Forte, Lautenzug und Einsatter. Auf Begehren fertigen wir wol noch den Fagott und die Aeolsharfe dazu — aber grosse Trommel und Cimbeln nie.

Wien, am 30sten October 1811.

J. F. Bleyer.

Die Partitur von Zingarelli's Oratorio: La Cerusalemme distrutta, welches in Rom, Neapel und in andern Städten Italiens, wie auch in Paris mit dem ausgezeichnetesten Beyfall gegeben worden ist, ist in Abschrift zu haben bey

Breitkopf und Härtel.

Spontini's Vestalin.

Von dieser schönen Oper, welche in Paris den Preis erhalten hat, und auf den Theatern zu Paris, Wien, Berlin und London mit dem einstimmigsten Beyfall dargestellt worden ist, haben wir dem musikliebenden Publicum unter folgendem Titel geliefert:

Die Vestalin, grosse Oper in drey Akten von Jouy, in Musik gesetzt von Caspar Spontini. Vollständiger Klavier-Auszug mit französischem und deutschem Text. Erster Akt. 24 Bogen. 3 Thlr. 8 Gr. Zweyter Akt. 18 Bogen. 2 Thlr. 12 Gr. (Der dritte Akt wird in vier Wochen erscheinen.)

Dieser Auszug, welcher so vollständig ist, dass man auch keine Note Spontini's vermissen wird, ist bey diesen Vorzügen so schön arrangirt, dass nur wenige Opern-Auszüge ihm an leichter Spielbarkeit gleichen werden. Der deutsche Text rührt von Herklots her, und ist derselbe, welcher bey der Vorstellung in Berlin gebraucht wird, und meisterhaft zu nennen. Der Druck ist möglichst ökonomisch, das Aeussere elegant und der Preis sehr billig. Ein Auszug, welcher wohlfeiler wäre, würde nicht vollständig seyn, und für einen gebildeten Musikfreund durchaus keinen Werth haben. Dieser Klavier-Auszug ist in allen guten Buch- und Musikhandlungen zu haben; in Leipzig bey den Herren Breitkopf und Härtel, in Frankfurt a. M. bey den Herren Gayl und Hedler, in Breslau bey Herrn Leuhart, in Zürich bey Herrn Nägeli, in Riga bey den Herren Daubner und Treuy, in Magdeburg bey Herrn Heinrichshofen, in Königsberg bey Herrn Unzer u. s. w.

Berlin, den 25. November 1811.

Kunst- und Industrie-Comptoir.

Die Vestalin,

eine grosse Oper in 3 Acten, componirt von Spontini, erscheint in vollständigen Klavier-Auszuge, mit französ. und deutschem Text im

(Bureau de Musique von A. Kühnel.

Neuer Musik-Verlag

von Ambros. Kühnel (Bureau de Musique) in Leipzig.

Haydn, M. Requiem, Partitur, in B..... 1 Thlr. 16 Gr.

Spohr, 1ste Symph. à gr. Orch. Oev. 20. in Es. (Zum Musikfest in Frankenhausen.)..... 4 Thlr.

Crusell, Conc. p. Clarinette. Op. 1. .... 2 Thlr. 4 Gr.

Durand, Pot-pourri p. Violon princ. av. Orch. Op. 10..... 1 Thlr. 8 Gr.

Mozart, Ottetto p. 2 Hauth., 2 Clarinet., 2 Bassons et 2 Cors. Edit. origin..... 1 Thlr. 8 Gr.

Klingenbrunner, Variat. für 2 Flöte über das Tyrolerlied: Wenn i in der Früh etc. ... 8 Gr.

Pfr, 6 Walses p. 2 Violons..... 10 Gr.

— 6 Walses p. 1 Flöte..... 6 Gr.

Pichl, Six Fugues avec un Prélude fugué p. un Violon. Oeuv. 35..... 14 Gr.

Dussek, J. L., 3 Sonates p. Pianof. et Violon. Oeuv. 18. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Schneider, Fred. Grand Quat. p. Pianof. V. A. Vlle. Op. 24. in Es. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

Wanhal, Sonate agréable p. Pf. et Violon. Oeuv. 45. Nº II. in B. ..... 20 Gr.

Koželuch, 3 Son. p. Pf. déd. à S. M. Marie Louise, Impératrice. Op. 51. .... 1 Thlr. 16 Gr.

Field, Sonate p. Pf. Nº 3. ..... 12 Gr.

Durand, Fantaisie av. 2 Airs var. (sur le Mazurek) p. Pf. Oeuv. 9. ..... 16 Gr.

Rust, Vier und zwanzig Veränderungen f. d. Pf. über das Lied: Blühe liebes Veilchen ... 16 Gr.

Saalbach, 7 Var. sur un thème orig. p. Pianof. Oeuv. 6. ..... 8 Gr.

Siegel, 8 Variat. p. Pf. de l'Op. Schweizerfamilie sur le thème: Setz dich liebe Emmeline. Oev. 5. ..... 8 Gr.

Köhler, Miscellanées à 4 m. p. Pf. Oeuv. 75. Cah. I. ..... 16 Gr.

Méhul, Ouv. de l'Op. Les deux Aveugles de Tolede, arr. à 4 m. p. Pf. ..... 12 Gr.

Pär, Ouvert. de l'Op. seria: Pirro, arr. à 4 m. p. Pf. ..... 12 Gr.

Weigl, Ouv. de l'Op. Schweizerfamilie, arr. à 4 mains p. Pf. ..... 8 Gr.

Gluck, Ouvert. d'Iphigenie en Aulide, en Parodie comique p. 2 voix et Pf. ..... 16 Gr.

Pär, Aria alla Polacca: Un solo guarto d'ora, de l'Op. L'intrigo amoroso. Ital. u. deutsch ... 6 Gr.

Bergt, Terzette für drey Singstimmen. 4te Heft. 1. Frühzeitiger Frühling. 2. Zuruf von Arthur. 3. Der Bund. 4. Bundeslied. ... 20 Gr.

Cherubini, Chant sur la mort de Jos. Haydn, (Trauergesang) à 3 voix av. acc. de Pf. Franz. und deutsch. ..... 16 Gr.

Fink, Häusliche Andachten in christlichen mehrstimmigen Liedern (auch einstimmig mit Pf.) von ihm gedichtet u. componirt. 2te Heft. ... 12 Gr.

Himmel, Romanze aus Göthe's Faust, für eine männliche Stimme. ..... 4 Gr.

— Wahlied, m. Pf. ..... 4 Gr.

— 12 deutsche Lieder mit Klavierbegl., Kurlands Söhnen und Töchtern gewidmet. 13te Werk. ..... 1 Thlr.

Himmel, Wiegenlied, dreystimmig (od. auch einst.) zu singen, mit Pf. Nº 4a. ..... 4 Gr.

Pär, Arietta: Hab' Geduld, m. Pf. ..... 4 Gr.

— Romanze: Unbekannt mit der Liebe, m. P. 4 Gr.

Harder, Sechs Lieder m. Begl. d. Guit. 6te Werk. 1. Worte der Sehnsucht. 2. Romanze etc. 14 Gr.

Bortolazzi, Sonate p. Guit. et Pianof. ..... 8 Gr.

Bergt, Gesänge für 2 Tenor- und 2 Bassstimmen. 7te Werk. 3te Lief. 1. Ach, was ist die Liebe. 2. Lohn der, Treue etc. ..... 20 Gr.

Bureau de Musique. A. Kühnel.

Musikanzeige.

In der Falter'schen Musik- und Instrumentenhandlung in München sind folgende neue Werke erschienen:

Call, L. de, 6 Lieder mit einer leichten Guitarre-Begleitung. Op. 113. ..... 54 Xr.

— Sonate facile p. Guitarre seule Op. 114. ... 48 Xr.

— Serenade p. Guitarre et Pianoforte. Op. 116. 2 Fl.

12 beliebte Prager deutsche Redout-Tänze fürs Pianof. ..... 36 Xr.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen etc. für eine Flöte. 1stes Heft. ..... 48 Xr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Hummel, J. N. Variations p. le Pianof. sur une chanson hollandaise. Op. 21. ..... 16 Gr.

— Variations sur la marche de l'Op.: les deux Journées p. Cherubini. ..... 16 Gr.

Vanhall, J. 6 Sonatines p. Pianof. Op. 99. ... 20 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten December. **Nº. 49.** 1811.

Recensionen.

Première Sinfonie par — — Spohr.

(Beschluss aus der 46sten No.)

Das Thema des folgenden *Scherzo Allegro* (Es dur) ist wirklich scherzend und capriziös:

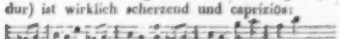

Mit der Fermate des dreyzehnten Taktes scheint sich der Satz nach As dur zu wenden: durch C moll, D moll, G moll geht er aber in B dur, in welcher Tonart der erste Theil schliesst. Das Charakteristische des Thema besteht hauptsächlich in dem Aufschlag, Dies hat der Componist lebhaft gefühlt und daher in der Durchführung des Satzes sich vorzüglich an jenen Aufschlag gehalten. Es ist nicht das Thema, sondern nur eine Nachahmung desselben, die weiter ausgeführt wird: durch den beybehaltenen Aufschlag schmiegt sie sich aber ganz jenem Thema an. Zum Beweise mag die schon oben erwähnte Stelle nach der Fermate um so mehr dienen, als sie zugleich zu den gelungensten im ganzen Satze zu rechnen ist.

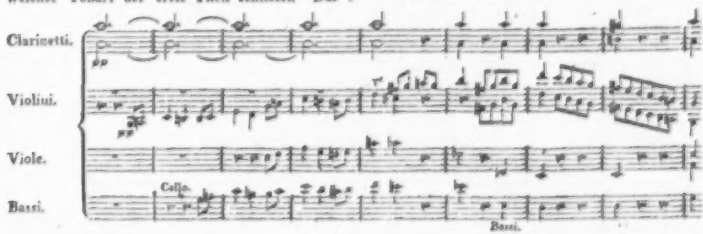

Streng hält sich der Componist an den zur Durchführung gewählten Gedanken, und nur neunzehn Takte vor dem Schluss des ersten Theils tritt acht Takte hindurch ein ganz fremdartiger, dem Hauptthema durchaus nicht verwandter Satz im $\frac{3}{4}$ Takt ein. Um vielleicht recht pikant zu seyn, hat der Componist mehrere Mittel angewandt, aber nach des Rec. Gefühl, ohne Noth. Das, was der Componist wollte, hat Haydn sehr oft ohne Veränderung der Taktart, ohne Beymischung eines dem Thema ganz heterogenen Satzes, blos durch Verrückung des Rhythmus erlangt. Der kleine Satz zerreisst hier gewaltsam das Ganze. Vor dem Schluss des zweyten Theils kehrt derselbe Satz in Es dur wieder. Weniger als das Vorhergehende hat dem Rec. das Trio gefallen, indem durch die dem Thema beygemischten Triolen in mancher Verbindung der Satz etwas Verworrenes, Unrhythmisches erhält, wie z. B.

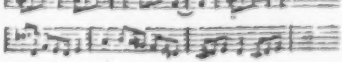

Auch Sätze für die Blasinstrumente, wie folgender, sind in einem sehr geschwinden Tempo nicht von guter Wirkung.

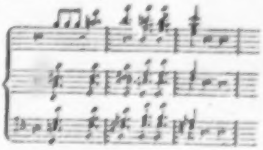

Uebrigens ist das Scherzo mit seinen Wiederholungen 605 Takte lang, und Rec. ist der Meynung, dass ganz mit Recht Haydn und Mozart nie so lange gescherzt haben. Die Eigenheit des Componisten, sehr schnell aus einer Tonart in die andere zu modulizen, erwähnt Rec. deswegen hier, weil sie in dem Scherzo am meisten hervortritt. Diese schnellen Uebergänge nöthigen den Componisten, nicht allein sehr viel Tonarten auch in einem kurzen Satze zu berühren, sondern auch oft in den folgenden Theilen des Stücks die schon vorgekommenen Modulationen noch einmal zu brauchen. Gewiss nicht in raschen Uebergängen, in dem Hinfahren von einer Tonart zur andern, liegt wahre Kunst des Componisten; mit ganz einfachen Mitteln, nur durch das Originelle, Gemüthvolle des Satzes, und den unmittelbar aus ihm entstehenden harmonischen Wendungen, ergreift der geniale Componist den begeisterten Zuhörer. — Das Finale hat ein angenehmes, aber, nach dem Gefühl des Rec., wol zu tändelndes Thema. Vorzüglich in den gleichen Noten der Ober- und Unterstimme (Viertel) liegt etwas Hupfendes, welches dem Charakter der Symphonie, wie er im ersten Satz angegeben wurde, nicht entspricht.

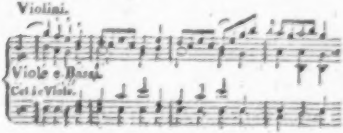

Der Satz ist wieder mit vieler Einsicht behandelt und instrumentirt, indessen weniger bedeutend, als das erste Allegro, und eben deshalb berührt Rec. nur die Hauptmomente, ohne sich auf eine genauere Entwicklung des innern Baues einzulassen. — Sehr gut ist die Nachahmung der Blasinstrumente und der Basse mit dem ersten Takte des Thema, der den Satz weiter führt, indem die Violinen sich entgegengesetzt bewegen:

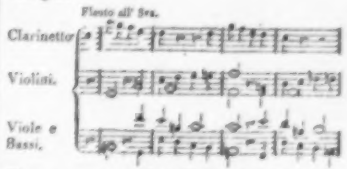

Eben so passt zu dem Thema des Finals viel besser, als zu den vorigen Sätzen, das chromatische Herabsteigen des Basses, welches sehr oft, doch vielleicht zu oft, vorkommt. Die folgenden, wenn man so sagen darf, arbeitenden Sätze des Finals, bestehen in Triolenfiguren, schmiegen sich aber sehr gut dem Hauptthema an, indem sie meistens eigentlich nur das figurirte Haupt-Thema selbst sind. Z. B.

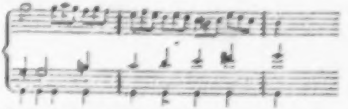

Dass Sätze, wie folgender:

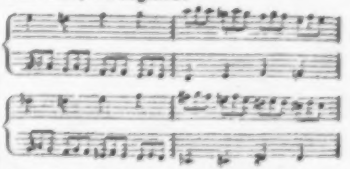

dazu dienen können, die entferntesten Tonarten zu durchlaufen, ist jedem klar, und es fehlt auch hier nicht daran. H dur, Cis moll etc. werden berührt, bis die Dominante B mit dem Thema

in der ersten Violin, das die Bratsche sehr gut in einer canonischen Engführung imitirt, eintritt. Ueber die vernachlässigte Orthographie in dem vierten Takt der oben eingerückten Stelle mag Rec. nicht rechten, da sie bey unserer gleich schwebenden Temperatur nur dem Auge wehe thut; bey dem bald darauf folgenden Uebergange in den B Accord, als Dominante von Es moll, sollte aber denn doch der Bass geschrieben seyn:

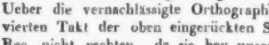

Sehr lieblich klingt das Thema von Clarinetten, Hörnern und Fagotten vorgetragen. Die Violinen und Contraviolons schlagen einzelne Noten pizzicato an, und die Violoncelle führen ein kurzes Contrathema in Achteln aus. Den Schluss macht die vielleicht zu gewöhnliche Figur

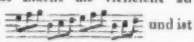

und ist überhaupt etwas abrupt, welches in seiner Kürze liegt. Die Componisten der neuesten Zeit fehlen oft auf die entgegengesetzte Weise, und vorzüglich giebt es jetzt Ouvertüren, die beynahe gar nicht zum Schluss kommen können, indem sich eine Schlussfigur an die andere reiht, welches den Zuhörer ermüdet und dem Eindruck des Ganzen Schaden thut — eben wie im Schauspiel lange Reden, die sich der Entwicklung des Knotens nachschleppen, das Interesse des Zuhörers für die Darstellung vernichten. Wahr ist es indessen, dass nach vielen Ausweichungen die Rückkehr in die Tonica sehr wohl thut, und der Zuhörer sich wol eine Zeit lang dieses Wohlbefindens auch da erfreuen mag, wenn irgend eine Schlussfigur ihm verkündet, dass nun der Satz durchaus in der Tonica bleiben und darin schliessen wird. Das Brillanteste, Tönendste ist da am rechten Orte; und um so mehr rauscht es, kurz abgebrochen, zu schnell dem Ohr vorüber. — Rec. wiederholt noch einmal, dass er innig überzeugt ist die Symphonie des braven Componisten müsse, gut ausgeführt, überall dem Zuhörer viel Vergnügen gewähren. Die Composition steht weit höher, als so manches, was in der neuesten Zeit geschrieben und laut gepriesen worden; und eben deswegen liess es sich der Rec. an elegen seyn, dem gehaltvollen Werke die strengste Aufmerksamkeit zu widmen, und alles rein auszusprechen, was er dachte, was er tief empfand, als er die Symphonie las, hörte, und dann wieder las. Wie leicht ist es, auf einen solchen Grund, wie er dem Componisten zu Gebote steht, sehr schöne, meisterhafte Gebäude aufzuführen! — Die Symphonie war, so wie es Rec. mit Grunde schliessen kann, ursprünglich für das grosse Orchester, welches in Frankenhausen versammelt werden sollte, bestimmt, und gerade dieser Umstand kann den Componisten verleitet haben, zu sehr nach Grösse und Auffallendem zu streben. Uebrigens glaubt Rec., dass ein für ein sehr grosses, oder, wie irgendwo das in Frankenhausen zusammengetretene Orchester genannt wurde, für ein *Riesen*-Orchester geschriebenes Werk sehr einfach gehalten, und durchaus von jeder kleinen, capriziösen Figur frey seyn müsse. Ein Altarblatt, ein Gemälde für einen grossen Saal, bestimmt, von der Menge nah' und fern angeschaut zu werden, erfordert grosse Massen von Licht und Schatten, breit gefaltete Gewänder, scharfen Ausdruck der Figuren: das kleine Gemälde für ein Kabinet, die fleissigste Ausführung; so ist es auch in der That mit der Musik. Kirche und Kammer, ja selbst Opernhaus und Kammer, schieden sich sonst scharf. Rec. erinnert sich, dass, als einstens ein Componist die Oper des alten Fux, virtù e constanza, welche bestimmt war, in freyem Felde aufgeführt zu werden, durchsah, er die vielen grossen Noten und den leeren Satz nicht wenig tadelte; wie erstaunte er aber, als bey der Aufführung das in der höchsten Einfachheit grosse Meisterwerk tausende von Zuhörern auf eine wundervolle Weise entzückte und begeisterte. — Vorzüglich sind es die entgegengesetzten Bewegungen mehrerer Instrumente, die, so schön, so künstlich das Ineinandergreifen berechnet seyn mag, im grossen Orchester ein Werk leicht undeutlich machen. Die Verbindung mehrerer Hauptgedanken von verschiedener Bewegung hört Rec. am liebsten im Quartett, schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist.

Der Satz ist sauber und geht gut ins Auge. Sonst machten die Violoncelle mit den Contraviolons eine Masse des Basses, jetzt führen sie oft Mittelstimmen und haben Solo's vorzutragen; sie verdienten daher wol eine besondere Partie.

Auch hier ist das Violoncell mit dem Contrabass vereinigt, welches manche Unbequemlichkeiten für die Spieler hat.

Fantaisie p. le Pianoforte av. acc. de Flûte, comp. et déd. à son ami J. L. Dussek par Sig. Neukomm. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Der geistreiche, gründliche und bedachtige N. liefert hier ein Werkchen, das Freunden der Tonkunst, welche sich in gewissem Grade dieselben Vorzüge zutrauen dürfen, sehr willkommen seyn wird. Wer in einem Musikstück dieses Namens dahinreissende Ergüsse einer überströmenden Phantasie, oder wer ganz ungewöhnliche Mittheilungen genialer und eigenster Individualität des *empfindenden* Künstlers sucht, wie jene Beethoven, und diese Ph. Em. Bach gegeben hat: der wird seine Erwartungen nicht erfüllt finden; wer sich aber denken kann, wie Jos. Haydn, wäre er mehr Klavierspieler gewesen und schriebe er, jetzt für dies Instrument, nachdem er jedoch seiner lachenden Laune und blühenden Phantasie verlustig gegangen, so etwas schreiben würde — und nun dieses sich wünscht: der wird mit Freuden hier seinen Wunsch erreicht sehen. Wenigstens findet Rec. dies Werkchen so, und glaubt damit zugleich den Charakter und den Styl desselben hinlänglich bezeichnet zu haben.

Der Componist fangt mit einem *Largo* (D moll) an, das aber nicht blos Einleitung, sondern einer der Hauptsätze ist. Es ist durchaus sehr ernst, und die kleinen anmuthigen, lebhaftern, wie die einzelnen düstern Wendungen, unterbrechen jenen Ernst nur wenig. Das Technische ist diesem Charakter durchgängig angemessen; ist gleich gehalten, gründlich, würdig gearbeitet. Sollten manche Spieler den Satz, eben für die in ihm fast ununterbrochene Stimmung, etwas zu lang finden: so kann Rec. sich ihnen nicht widersetzen, obgleich, wie das Ganze nun geordnet und ausgeführt ist, nichts daran fehlen darf. Ein kurzes, singbares, sanft gebundenes *Andante con moto* (D dur) folgt, und hat sein Ausgezeichnetes und Anziehendes in den wunderbaren, gut verschlungenen, Rhythmen, welche sich, wie von selbst, in die ganz ungewöhnliche Taktart von *fünf Viertels* fugen; und so zwar, dass nicht etwa — wie das nicht eben schwer, aber auch nutzlos und erkunstelt gewesen wäre — die Taktart als Sechsviertel und die zweyte Hälfte verkürzt, oder als Vierviertel und die erste Hälfte als Triole gedacht worden, sondern recht eigentlich als Fünfviertel, so dass sich das Stück, etwa einige Schlüsse abgerechnet, ohne etwas anderes zu werden, gar nicht in anderer Taktart schreiben liess. Selbst diejenigen, welche dies nur als ein gelungenes Experiment betrachten möchten, werden es interessant finden; und Rec. nimmt davon Gelegenheit, hier, von der Praxis eines denkenden Künstlers unterstützt, an das kurz zu erinnern, was er schon vor einigen Jahren bey anderer Gelegenheit in diesen Blättern ausführlicher aus einander setzte — dass nämlich denkende Meister, nachdem der melodische und harmonische Theil der Tonkunst in den letzten Decennien so ungemein erweitert worden, nun auch den rhythmischen zu erweitern, und ihn jenen gleichsam nachzuheben beflissen seyn möchten. Die grossen Vortheile, welche davon die Kunst und auch jeder selbst in seinen Werken erreichen würde, so wie einige Vorschläge zu dergleichen Auswegen, wie beydes vom Rec. damals mitgetheilt worden, darf er, des Raums zu schonen, hier nicht wiederholen. — Aus gleicher Ursache erlaubt er sich auch nicht, das grosse *Allegro assai*, (Dmoll) das auf jenen Satz folgt und das Ganze beschliesst, ausführlich durchzugehen und Schritt vor Schritt zu verfolgen, wiewol es einen so bestimmten Plan und eine so consequente Ausführung erhalten hat, dass dies leicht geschehen könnte. Der kraftige Hauptgedanke, der in den mannigfaltigsten Darstellungen und nach sehr reicher Combinationsgabe durch das Ganze herrscht, kündigt sich gleich anfangs als herrschend an; die ihn in der Folge umgebenden oder mit ihm wechselnden Nebengedanken und Figuren treten dann ebenfalls bestimmt auf; nachdem die freyere Bearbeitung gesteigert und sehr lebendig worden ist, nimmt jenen der Verf. (S. 12) als Fugenthema auf, und bearbeitet ihn in dieser Form mit wahrhaftig nicht gewöhnlicher Kunst, und — eben

in dieser Form, noch ungewöhnlicherm Feuer, und zwar nicht strenger, aber fast eben so reich und solide, fast eben so fasslich und wirksam, wie Jos. Haydn es, z. B. in einigen Quartetten, gethan hat.

Beyde Spieler sind reichlich beschäftigt, beyde müssen Einsicht mit nicht eben geringer Geschicklichkeit verbinden; (vornamlich sind einige Stellen in der Flöte, wenn sie ganz rein und in der vorgeschriebenen Weise herauskommen sollen, nicht leicht;) solchen aber wird die Ausführung nicht schwer fallen.

---

*Meine Ausflucht nach * *.*

Ich hatte schon so viel und so vieles von dem vortrefflichen Zustande der Musik in * * in den * * Blättern gelesen, aber nie meinen Wunsch, diese schöne Stadt zu besuchen, verwirklichen können. Die Geschäftsreise eines Freundes dahin, der einen unbesetzten Platz in seinem Wagen hatte, verschaffte mir plötzlich, was ich in Jahren nicht gehofft hatte. Was ich nun in * * Schönes und Grosses gehört, damit will ich meine Leser nicht unterhalten: Nachrichten über die dortigen Kunstleistungen finden sich, in *verjüngtem* oder auch in *vergrössertem* Maasstabe, in allen belletristischen Blättern: im natürlichen mögen sie viele Leute jetzt eben so wenig verfassen, als aufnehmen. Es sey mir aber erlaubt, einige *Curiosa*, die mir in musik. Hinsicht auffielen, den Lesern vorzulegen. Vielleicht ermuntert dies patriotische * * ner, was mir freylich dunkel und widersprechend schien, aufzuhellen und zu vereinigen: und dann gewinnen wir beyde: ich, an Licht, sie an Glauben, wenn sie sich ferner selbst beloben und anpreisen.

Ich trat in * * gerade zu einem Concert ein, das der Herr * veranstaltet hatte, und hörte darin manches Vortreffliche, mit einigen Schalen versetzt, wahrscheinlich um das erste recht herauszuheben. Die erste Sängerin sang die Arie: *Singt dem gottl. Propheten* aus der Graunschen Passion: das vorangehende Recitativ einfach schmucklos und deutlich artikulirt, (welches nur viel Freude machte, weil ich ein grosser Freund vom Texte bin, wenn man nicht gerade solfeggiren will,) die Arie mit vielen neuen Passagen bereichert. Ob die alten Graunschen nicht eben so gut sind, wage ich nicht zu entscheiden. — Kurz darauf wurde Haydns Schöpfung angekündigt, und nun forderten Musikliebhaber die Sängerin durch die Zeitungen auf, *vor der Schöpfung* die erwähnte *Graunsche Arie* zu wiederholen. Ich hielt dies für den Einfall irgend eines Spassvogels: allein, wie erstaunte ich, als durch die Zeitungen bekannt gemacht wurde, dem Verlangen der Herren Musikliebhaber solle gewillfahrt werden. Wirklich fing — denn die Phantasie auf der Orgel, mit obligaten hölzernen Paukenengeln, rechne ich nicht hierher — wirklich fing nun die Musik mit jener *Arie* an, der unmittelbar das *Chaos* von Haydn folgte. Das kommt mir noch immer, wenn ich daran denke, recht curios vor. In der Schöpfung fiel mir nun nichts so auf, als die ganz besondre Art, mit der jene Sängerin ihre Stimme *austönen* lässt. In allen Lehrbuchern der Singekunst, die ich kenne, von Tosi, Agricola und Hiller bis auf die pariser Singschule und die Nageli-Pfeiferische Gesangbildungslehre, wird die *messa di voce* (das Verhallen der Stimme) als ein allmähliges Stärker- und dann wieder Schwächerwerden eines und desselben Tones beschrieben, und durch dieses Zeichen angedeutet. Jene Sängerin aber liess einen Ton in sehr kurzen Zeitraumen wol 10, 12mal an Stärke ab- und zunehmen, (vibriren,) welches auf mich einen ganz eigenen Eindruck machte; es klang beynahe, als ob man mit dem nassen Finger auf dem Rande eines Trinkglases umherfuhre. Ich könnte es etwa durch folg. Figur darstellen: 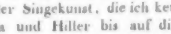 und wirklich finde ich diese Bezeichnung auch in Nicolo Isouards *Cendrillon*. Schade nur, dass die oft seltsame Harmonie in dieser, übrigens ganz hübschen Oper sich aus keinem bisher bekannten System der Harmonie genugthuend erklaren oder bezifferu lasst: daher ich dies Werk nicht als Norm betrachten kann. Ich komme auf jene Manier zurück. Mein Nachbar belehrte mich, dies sey eine *Nachahmung der Harmonika-Schwingungen*. Was man doch auf Reisen nicht lernt! Bisher hatte ich die hörbare Ungleichheit im Umdrehen der Walze für einen Fehler der mechanischen Construction der Harmonika erklärt;

bisher immer geglaubt, die unsrige sey dasjenige Instrument, dessen Vollkommenheiten, so viel möglich, nachzuahmen, sich jedes andre Instrument bemühen müsse: nun hörte ich gerade das Gegentheil. Wie nun etwas Neues und Fremdes (denn die Dame ist weit hergekommen) bald Nachahmer findet: so bekam ich auch bald das vom ersten Tenoristen im Theater zu hören. Was der Mann macht, macht er gut: das müsste ihm sein Feind lassen; also ging auch dies, wenn man es nur schön finden will, recht hübsch. Allein wie erschrack ich, als auch ein Bassist damit vorkam, und die Arie: Wenn Siegeslieder schallen, im *Opferfest*, so anhub:

Das glich nun gar dem Seufzen einer ungeschmierten Wagenachse. Auch lachte das ganze Parterre. Und doch ahmte der Mann jene Manier nur treulich nach. Es muss also in ihr eine *vis comica* liegen, die sie für die komische Schreibart sehr brauchbar macht. Man könnte sie den *dynamischen Tremulanten* nennen. (Wirklich hörte ich bald darauf — an einem andern Orte — eine mittelmässige Sängerin in der Arie der Fanchon: In Savoyen bin ich etc. auf dem Worte *Leyer* jedesmal diese Manier anbringen, wodurch denn auch vollkommen der Effect einer schlecht gedrehten Leyer hervorgebracht wurde.)

Sehr günstig für mich fügte es sich, dass man gerade einige Mozartsche Opern gab. Dies soll hier nicht oft der Fall seyn. Genug, ich sah die *Entführung*, *Titus* und *Don Juan*. In der ersten war die schöne Arie: Ach ich liebte etc. aus B nach A dur versetzt; die herrliche Wirkung der tiefen B-Hörner, die oft den Bass führen, ging nun verloren. Warum ändert man nicht lieber in den Passagen ein Paar hohe Töne ab, und lässt das Ganze, wie es ist? Einige hübsche Sachen blieben ganz weg. Im Titus geschah dies auch: dafür sah man aber hier, das römische Volk und Heer in grosser Anzahl — gemalt. Sextus sang ganz brav, sah' aber auch in der grössten Verzweiflung sehr freundlich aus. Das Bassethorn wurde durch einen Fagott ersetzt! Im Don Juan vermisste ich dreyerley: die Posaunen, die herrliche Arie: *Mi tradi quell'alma ingrata*, und das, gewiss so gut die Logen, wie die Gallerie ansprechende: *Finch'han del vino*. — In der Partitur muss gleich zu Anfange ein arger Schreibfehler seyn. Das *Grave* der Ouverture war in ein mässiges *Allegro* verwandelt, wodurch natürlich die ganze Wirkung verloren ging. Ich glaubte schon, man kenne in ** keine Posaunen: aber *einige Tage darauf* wurde ein grosses Ritterstück mit sehr hübscher Musik von Hrn. † gegeben, worin die Posaunen sich producirten. Freylich ist der Don Juan schon ein bischen alt, und mit alten Sachen nimmt man's nicht so genau! —

Ich hörte mehrere fremde Sängerinnen. Eine derselben distonirte sehr. Sie fand aber vielen Beyfall, und ein dortiges Blatt sagte von ihr: Sie habe alle Singrollen in grösser Vollkommenheit gegeben. Dass sie in der Höhe nicht manierirte, wurde gelobt, weil ihre Höhe oft unrein sey; überhaupt, setzt der Recensent hinzu, ist ihre Intonation oft nicht rein. Das ist nun wieder curios: eine Sängerin, die alles *in grosser Vollkommenheit* singt, aber *unrein intonirt!* Ich habe überhaupt in ** mehr Gelegenheit, als bey mir zu Hause, gefunden, politische und nichtpolitische Zeitungen und Journale zu lesen, und gar Manches daraus gelernt. Bisher z. B. hatte ich immer geglaubt, *Winters Opferfest* sey ein Meisterwerk; jetzt' habe ich mich aus der Recension eines **ner Blattes belehrt, dass die Musik nichts taugt, voll Reminiscenzen, ohne Kraft und Saft, kurz, ein elendes Machwerk ist. Ich sehe, ich muss alle Jahre eine Ausflucht nach ** machen, sonst bleib' ich hinter der Zeit zurück. —

Nachrichten.

München. Uebersicht des Septembers und Octobers. Zu den uns ganz neuen theatral. Darstellungen gehört: *Deodata.* Webers Musik gefiel. Vorzüglich war der unsichtbare Chor, aus einer in der Höhe des Theaters angebrachten Capelle, begleitet von der Orgel, von schöner

seltener Wirkung. Wir sprechen nicht weiter über dies Stück, da Ihre Blätter eine ausführliche, gründliche Rec. der Musik, und auch Mehreres über die Darstellung desselben auf der Bühne, schon früher enthalten haben. — Eine schon bekannte, aber immer noch mit Wohlgefallen aufgenommene Operette ist *das Wirthshaus im Walde*, mit Musik des Hrn. von Seyfried — das einzige Kunstproduct, das wir von diesm Componisten auf unserm Theater kennen. Ein Duett aus Edur, mit obligaten Waldhörnern, vereinigt Kenner und Liebhaber im Beyfall. — In der beliebten *Helene* von Méhul, betrat, nach einer dreymonatlichen Abwesenheit, Herr Weixelbaum unsere Bühne wieder. Seine Kunst scheint uns gewonnen zu haben. So nähert sich ein denkender Künstler immer mehr seinem Ideale. Seine Stimme ist wol noch sonorer geworden, sein Vortrag edler, seine Verzierungen waren mit weiser Massigung angebracht. Mit ihm wetteiferte seine Gattin in dem Bestreben, ihr schönes Kunsttalent in dem vollsten Lichte zu zeigen. Besonders gefiel ein eingelegtes Duett von Paer. —

In den *Hussiten* behauptet noch immer der Chor von Schulze in Leipzig den ersten Rang; so wie *Alina*, nach so mancher Wiederholung, des erstern Beyfalls in gleichem Masse sich erfreuet. — Mit Würde gab Mad. Cannabich die *Medea*, mit Benda's alter, aber darum gewiss nicht veralteter Musik. — Endlich, nach einer fast zehnjährigen Pause, erschien wieder: *der Corsar*. Ein guter Gedanke ist es allerdings, ältere Opern wieder in Gang zu bringen, und so unsere Repertorien zu bereichern. Der immer mehr fühlbar werdende Mangel an brauchbaren neuern Werken, so wie der entschiedene Hang zu Singspielen, der sich überall unverkennbar zeigt, fodern gleichsam schon von selbst dazu auf. Möge nur immer die Wahl auf Stücke fallen, die des Wiedererweckens werth sind! Diesmal hatte man sich nicht geirrt. Der taube Kapellmeister gewährte viel Unterhaltung, und einen reichhaltigen Genuss verdanken wir der schönen, gedankenvollen Musik des Hrn. Weigl. Hr. Weixelbaum hatte ihr durch seinen schönen Gesang gleichsam neues Leben gegeben, und sich ungetheilten Beyfall erworben. Um so auffallender mussten uns also jene Zeilen in No. 33. der musikal. Zeitung scheinen, in welchen aus Wien über diesen verdienstvollen Künstler, der mit seiner Gattin einige Gastrollen dort sang, gesprochen wird. Ob der Geschmack zweyer benachbarter Städte, deren Bewohner sich von jeher durch eine bekannte Kunstliebe auszeichneten, so entgegengesetzt seyn könne, dass in der einen nur mässigen Beyfall erhält, was in der andern als wahres Verdienst gilt, erregte unsere Neugierde, und wir hielten es der Mühe werth, uns an Ort und Stelle erkundigen zu müssen, ob wol jenes ausgesprochene Urtheil sich auf eine allgemeine, vom ganzen Publicum geäusserte Meynung gründe, oder nicht. Unsere Zweifel wurden gelöset, als wir folgende Thatsachen vernahmen *). Hr. Weixelb. trat zuerst als Pylades in der Gluckschen *Iphigenia in Tauris* auf, und wurde sogleich in der ersten Arie: *Nur einen Wunsch, nur ein Verlangen*, mit dem lautesten Beyfall aufgenommen. Wenn ihm die Ehre des Hervorrufens in dieser Oper nicht zu Theil ward, so ist dies leicht aus dem Umstande zu erklären, dass diese Rolle nur untergeordnet ist, und alles Interesse auf der Heldin des Stücks und ihrem Bruder beruht. Am Ende des 3ten Acts hört Pylades auf, Antheil an der Handlung zu nehmen. Anders war es in *Agnes Sorel*, wo Hr. W. dieser Auszeichnung auf eine unzweydeutige Weise genoss, welches aber jener Bericht übergehet. In der *Entführung aus dem Serail*, wo Hr. W. den Belmonte sang, wurde, neben anderm, besonders die Arie des letzten Acts: *Ich baue ganz auf deine Stärke*, welche die Künstler des dortigen Theaters seit langem nicht mehr hören liessen, so wie das Schluss-Duett, in

*) Anm. Wir lassen diesen Widerspruch um so lieber drucken, da unser Freund in München den Standpunct, von wo aus er gelten soll, selbst bestimmt. Diesem nach wird auch unser Correspondent in Wien nichts dagegen haben — den wir übrigens nur zu nennen brauchten, und die Opposition würde ihn als Künstler und Kunstrichter nur mit Achtung anerkennen, auch sogleich zugestehen, dass er, ohne alle persönliche Berührung mit dem Theater, für oder wider einzelne Mitglieder desselben gar kein Interesse haben könne. d. Red.

welchem ihn die treffliche Sängerin, Mad. Campi, so vorzugsch u. testatute, mit dem lebhaftesten Beyfall belohnt. Mad. Weixelbaum, geb. Marchetti, trat als Sextus, in der Oper *Titus*, auf. Sie konnte, ungeachtet eines Aufenthalts von sieben Wochen, zu keiner weitern Darstellung gelangen. Schon bey der ersten Arie aus B dur kam ihr lebhafter Beyfall entgegen, der sich mit dem Gange des Stücks noch mehrte, und bey der letzten Scene in der Arie: *Ach nur noch im Leben*, in allgemeines, wiederholtes Zurufen ausbrach. Auch ward sie am Ende der Vorstellung hervorgerufen. Auch dies wird in jenem Berichte nicht erwähnt. Wäre nun der Beyfall, der unsern Künstlern zu Theil ward, auch nur „massig" zu nennen: so ist er doch noch ehrend genug, wenn man bedenkt, mit welchen ungünstigen Umständen sie zu kämpfen hatten. Denn es ist wol ein mächtiger Unterschied für den darstellenden Künstler, wenn er jene Rollen, die seinem Alter, seiner Figur und Stimme besonders angemessen sind, in denen er vorzugsweise geübt ist, und welche oft für seine Individualität bearbeitet worden, zu seinen Darstellungen sich wählen kann, oder wenn er sich nur mit dem, was er eben vorfindet, und was oft wenig zur Entwicklung seiner Vorzüge geeignet ist, begnügen muss; welches Letztere wol diesesmal der Fall unserer beyden Künstler war, indem jene Opern, in denen sie auftraten, bey uns unter die seltenen gehören, und wenig Gelegenheit ihnen darbieten, ihre individuellen Talente besonders glänzen zu lassen. In welchem ganz andern Falle befindet sich Mad. Milder, welche mit zweyen besonders für sie componirten Opern Deutschland durchreiset, und auf deren Wunsch man hier sogleich, mit jener gewohnten Willfährigkeit, die bey uns dem fremden Künstler immer zu Theil wird, die Iphigenia wieder hervornahm. Befremdlich muss also dies alles jedem von uns vorkommen, der sich erinnert, mit welcher Auszeichnung Künstler, die aus jener Gegend zu uns kamen, von jeher, auch in unsern Berichten, behandelt wurden. Denn haben diese auch, aus begreiflichen Ursachen, über Manchen von ihnen geschwiegen: so haben sie doch sonst immer mit Schonung sich ausgedrückt. Gewiss, eine unserer angenehmsten Erwartungen würde erfüllt werden, wenn einst Hr. Vogl oder Hr. Weinmüller unsere Stadt mit ihrem Besuche beehren möchten. Der Ruf ihrer Verdienste versichert sie schon im Voraus des lautesten Beyfalls, so wie der liberalsten Urtheile. —

An neuen oder erneuerten Stücken bot uns der October nichts Erhebliches dar. Dafür hatten wir Gelegenheit, mehrere fremde Künstler auf unserer Bühne, theils zu beklatschen, theils zu ertragen. Mad. Willmann aus Kassel, eine schon lange allgemein in Deutschland zu ihrem Vortheil bekannte Künstlerin, sang zuerst die Constanze in Mozarts *Entführung*. Ein glänzender Vortrag, eine immer imponirende Stimme, Erfahrungen und Kenntnis des Gesanges, zeichnen sie vor Vielen rühmlichst aus. Ihr reiner Triller ward, als eine jetzt nicht oft gehörte Seltenheit, sehr bewundert. Die bekannte Bravourarie: Martern aller Arten — gab sie mit Kraft und Precision, welches um so mehr die Aufmerksamkeit aller Zuhörer auf sich zog, da sie kurz vor jener anstrengenden Scene eine andere, sehr brillante, eingelegte Arie gesungen hatte. Ihre zweyte Rolle war Elvira im *Opferfeste*, wo ihr gleicher Beyfall zu Theil wurde. Noch sehen wir einer dritten Vorstellung entgegen. Sie wird Camilla seyn, und man ist schon im Voraus eines eben so glücklichen Erfolges gewiss. Hr. Morhardt, Mitglied der Frankfurter Bühne, trat auf als Joseph in der Méhul'schen Oper gleiches Namens. Eine der Bühne vortheilhafte Haltung, viel Leben und Feuer in der Darstellung, sprachen sogleich zu seinem Vortheil. Als Murney im *Opferfeste*, so wie als Palmer, in der Oper von Cantabich, entwickelte er, neben diesen Vorzügen, einen sehr passenden Gesang, viele Gelaufigkeit der Kehle, und viele artige Passagen. Doch, wenn gleich ein grosser Theil des Publicums seine Zufriedenheit auf eine sehr lärmende Art zu erkennen gab, scheint es doch nicht, dass der Beyfall, den er hier eingeärntet, allgemein gewesen. Seine Stimme, die zwischen Brust und Kopf schwebt, und nur zu oft, gleich als wie in dem Gaumen erzeugt, hervorkommt, hatte gleich Anfangs manches gegen sich erregt. Es ist vielleicht nur eine momentane Indisposition des Sängers, von welcher ihn gewiss jeder Freund der Kunst recht bald befreyet wünscht. —

An diese beyden Künstler reiheten sich Hr. Hübsch aus Frankfurt, welcher den Osmin in der *Entführung*, und Hr. Walter aus Carlsruhe, welcher den Bedienten Johann in den *beyden Fachen* (Je toller, je besser,) gab. Sie wurden gut aufgenommen, und verschafften mitunter unserm Theater den Vortheil, dass unser Publicum auch der hiesigen Darstellung untergeordneter Rollen jene Gerechtigkeit wiederfahren lässt, welche es, bey Vergleichung mit dem Auslande, den ersten nur selten versagen kann. — Auch das schöne Mutterland des Gesanges schickte einen seiner Zöglinge uns zu. Am Ende des Monats gab Signora Cittadini, die schon vorher an dem Königl. Hofe zu singen die Ehre gehabt hatte, ein grosses Vocal- und Instrumentalconcert. Sie sang eine Arie von Paer, eine andere von Portogallo, endlich ein Duett von Farinelli mit Hrn. Weixelbaum. Anspruchslos ist ihre Kunst; sie glühet nicht von jenem Feuer, von jener Innigkeit, welche so oft das Eigenthum der südlichen Himmelsstriche sind. Dessen ungeachtet erkennet jeder sogleich an ihr jenes Natürliche, Besondere und Anmuthige, das den eigentlichen ital. Gesang charakterisirt — Eigenschaften, die nicht leicht zu beschreiben sind, und sich in Italien selbst jetzt, obgleich auch da, wie anderswo, die Gesangschulen grösstentheils geschlossen sind, erhalten haben, und wahrscheinlich sich noch lange erhalten werden, da sie mehr noch Vergunstigung der Musen, als Erzeugnis des Studiums und des Fleisses sind. Signora Cittadini besitzt eine angenehme Stimme, deren Mitteltöne besonders ausgebildet sind. Ihr Vortrag ist gegründet, doch nicht sehr hervorstechend. Sie erhält den Ruf ihres Mutterlandes, wenn man sie gleich nicht in die Reihe der ersten Künstlerinnen, die sich, von dort kommend, bey uns ausgezeichnet haben, stellen kann. Die Herren Philipp Moralt und Metzger belebten das Concert mit ihrem schönen, geschmackvollen Spiel. Eine Symphonie von Mozart eröffnete den ersten, eine Ouverture von Beethoven den zweyten Theil desselben.

Notizen. Ein reges Leben, eine vielversprechende Thätigkeit herrscht jetzt in allen Theilen und Gegenden unserer Theaterwelt. Den 12ten wurde — und diess selbst von unserm erhabenen Kronprinzen — der Grundstein zu einem neuen, grossen Theater gelegt, welches auf dem schönsten unserer Plätze nach einem Plane, dem alle Kenner ihren Beyfall geben, aufgeführt wird, und welches man in zwey Jahren seiner Vollendung nahe zu bringen hofft. — Spontini's *Vestalin* wird eben einstudirt.

Leipzig. Das vierte der diesjährigen wöchentlichen Concerte wurde mit einer Symphonie von des eben anwesenden königl. dänisch. Kammermus., Hrn. Brauns, Composition eröffnet. Sie erregt nicht geringe Erwartungen von diesem noch sehr jungen Künstler. Er schliesst sich darin, so viel ihm möglich, an J. Haydns Schreibart an. Dem Ganzen fehlt noch die Haltung, welche sich schwerlich anders erreichen lässt, als durch viele Uebung, und Beobachtung des Geleisteten gleichsam aus der Ferne, und im Widerscheine seiner Wirkungen, wo es zusammengefasst wird; im Einzelnen finden sich, wenn wir im Bilde fortfahren dürfen, der kleinen, an sich angenehmen, aber zerstreuenden Lichter zu viele, und der entscheidenden, markigen Schatten zu wenige. Am besten gefiel uns das Finale, ungeachtet derselben Schwächen, wegen seiner reichen Combinationen und grundlichen Verarbeitung der Hauptgedanken, bey Leichtigkeit, Heiterkeit, und guter Laune. Hr. Br. spielte hernach ein Hoboe-Concert von seiner Composition, das allerdings besser geschrieben ist, als die meisten Concerte für Blasinstrumente: aber nicht genug innern Zusammenhang, und zugleich allzusehr das Streben bemerken liess, durch Einzelnes zu effectuiren. Als Virtuos erwarb sich Hr. Br. nicht wenig Beyfall. Er besitzt viele Fertigkeit, spielt durchaus rein, nett, mit viel Delikatesse, grossem Umfang, und einem sehr angenehmen, aber zu wenig modificirten Tone, der, um stets anmuthig zu seyn, für feurige Sätze zu matt erscheint und dem Ganzen des Spiels etwas Monotones giebt. Wir sind in der Aufzählung der Schwächen, welche wir an Hrn. Br. in beyden angeführten Beziehungen bemerkt, so ausführlich und ungalant gewesen, eben weil wir ihn schätzen, und ihm, bey Jugend, warmer Kunstliebe, Bescheidenheit und unverkennbaren Talenten, solche Bemerkungen hoffentlich nicht unangenehm und vielleicht auch nützlich seyn können. — In diesem Concerte sang Dem. Fischer aus Wien, von welcher wir in unserm letzten Bericht ausführlich gesprochen, die Hauptscene der Sofia aus Paers *Sargino*, und eine (ziemlich dürftige) Cavatine von Farinelli — beyde ausgezeichnet schön. Den zweyten Theil füllelen die Ouverture, Introduction, und die ersten Scenen mit Chören, aus Glucks *Alceste*, würdig aus. Sie wurden mit Kraft und Sorgfalt zu erwünschter Wirkung gegeben.

Das fünfte Concert eröffnete Eberls grosse, feurige Symphonie aus Es dur — wie uns scheint, das schönste der Denkmale, die der so früh verstorbene, als Künstler und Mensch achtungs- und liebenswerthe E. sich selbst gesetzt hat. Sie

wurde durchaus meisterlich gespielt. Eine Scene und Arie aus *Corradino* von Morlacchi zeigte interessante, brillante und gefällige Partien, im Ganzen aber wol zu wenig innern Zusammenhang, sowol was Empfindung, als was musikal. Ausführung anlangt. Sie wurde von Dem. Alb. Campagnoli brav gesungen. Ein neues Concert für zwey Waldhörner von Witt. (F dur, F moll, F dur) ist einfach, melodiös, sehr gefällig, und doch nicht oberflächlich geschrieben, auch den Soloinstrumenten durchaus angemessen und vortheilhaft. Es wurde von Hrn. Fuchs d. J. und Hrn. Herr d. J. deutlich, präcis, und vornämlich in den cantablen Sätzen wirklich schön vorgetragen. Ein Terzett aus *il primo navigatore* von Himmel ist angenehm, aber, besonders bey seiner Länge, gar zu weichlich und süsslich geschrieben. — Der zweyte Theil enthielt die Ouvertüre und das erste Finale (wenn man die Oper in zwey Acte theilt) aus Mozarts unübertroffenem *Figaro*, der vom hiesigen Publicum immer mit neuem, und eher steigenden als abnehmenden Vergnügen gehört wird. Die Ouvertüre wurde, wahrscheinlich durch einen ungünstigen Zufall, so ungeheuer schnell genommen, dass es eben so unmöglich war, sie ganz deutlich zu hören, als sie ganz deutlich zu spielen; das Finale wurde gut gesungen und vortrefflich accompagnirt.

Das sechste Conc. begann mit einer neuen Symphonie von Wilms in Amsterdam, (Es, B, Es,) der durch seine erste schon ein gutes Vorurtheil für diese zweyte erregt hatte. Sie ist, wie jene, in J. Haydns Weise, nicht blos dem Zuschnitt und der Manier, sondern wirklich auch dem Geschmack und Sinne, wenn auch nicht ganz der Arbeit nach, geschrieben, und erinnert nur in manchem Einzelnen gar zu nahe an jenen Meister. Das ganze Werk wird aber, durch muntere, angenehme Ideen, lebhafte, wohlgeordnete Darstellung derselben, nicht oberflächliche Ausführung und sehr vortheilhafte Instrumentirung, überall gern gehört werden. Das variirte Andante hat uns am meisten gefallen. Dem. Albert. Campagnoli sang eine nicht vorzügliche Scene mit Rondo aus Paers *Principe di Taranto* sehr angenehm; das Stück wurde aber nicht zum besten begleitet. Ein braves Chor von Schicht: *Fluche un zenfiro soave etc.* erreichte seine Absicht. Den Beschluss machte Cherubini's Cantate auf J. Haydns Tod — dies ganz originelle, durch seine Ideen, und noch mehr durch deren ganz eigenthümliche Vertheilung, und Darstellung überhaupt, so wunderbar ergreifende, und, besonders in dem ersten, düstern Theile, bey gehöriger Ausführung, aufs Höchste spannende Werk. Wir sagen nichts weiter davon, da wir nächstens eine ausführliche Recension desselben liefern werden. Uebrigens ist es nicht wenig gerühmt, wenn wir sagen: es wurde vom Orchester in schöner Uebereinstimmung, mit aller Reinheit und Delikatesse, ganz nach Wunsch ausgeführt. Auch der Gesang war sicher und gut studirt, doch musste man dem ersten Tenor weniger Affectation, wodurch er überhaupt die Wirkung seiner schönen Stimme so oft verhindert, dem zweyten aber mehr Leben und deutliche Aussprache wünschen. — An diesem Abend liess sich noch Hr. Uber, königl. westphäl. Kammermusic. in Kassel, mit einem Concerte, und mit Variationen nebst Polonaise, alles von seiner Composition, auf der Violin hören. Hr. U. ist ein sehr guter Quartettspieler und ein trefflicher Accompagnist beym Pianoforte u. dergl. was aber zu den dabey erforderlichen Vorzügen noch hinzukommen muss, um einen vorzüglichen Concertisten, und eben jetzt, eben auf diesem, in unsern Tagen so ausserordentlich begünstigten Instrumente, zu bilden — das vermisste man an ihm. In seinen Compositionen glauben wir einen Mann zu erkennen, der mit Ernst und Fleiss seine Kunst studirt hat; der aber in eigenen Erfindungen nicht immer glücklich, und in der Ausarbeitung leicht etwas monoton, und bey weitem zu lang und zu breit wird.

Kurze Anzeige.

Six Valses p. le Pianof., comp. par Ferd. Paer. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Die Walzer sind, wie man von dem beliebten, gewandten Melodiker ohnehin erwarten wird, sehr angenehm, fliessend und nicht gemein; im Charakter sind sie mehr munter und artig, als pathetisch; und in der Harmonie nicht selten durch manches, wenigstens in Tänzen Ungewöhnliche ausgeschmückt und gewürzt. Hr. P. hat diese Tänze wahrscheinlich ursprünglich für das Pianoforte, und nicht für's Orchester geschrieben; wenigstens ist alles jenem Instrumente vollkommen angemessen, und von guter Wirkung auf denselben. No. 2. u. 6. sind allerliebst. Einige sind weit über die gewöhnliche Zahl der Clausen erweitert; diese werden aber auch dann immer gut verbunden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten December. Nº. 50. 1811.

Zweytes Wort über die Gesangbildungslehre nach Pestalozzi's Grund ätzen von M. J. Pfeifer und H. G. Nägeli.

Die Recension des genannten Werkes in No. 28 und 29 dieser Zeitung schliesst mit folgenden Worten: Rec. ersucht alle diejenigen, welche dieses Werk sorgfältig durchstudirt haben, die Resultate ihrer Untersuchungen, ihr Endurtheil, in diesen Blättern niederzulegen, damit das Ganze nicht auf dem Urtheile eines Einzigen beruhe.

Es ist vortrefflich, und nachahmungswürdig, dass die Redaction durch die Wichtigkeit des Gegenstandes bestimmt wurde, eine Ausnahme von der Regel zu machen, indem sie zu *mehreren* Beurtheilungen des *gleichen* Werkes aufforderu liess. Gewiss aber wollte sie dadurch nicht das schlechte Spiel der Zeit mit Recensionen über die Recension befördern, und dazu einen neuen Schauplatz darbieten. Darum soll auch hier jene erste Beurtheilung ganz unberührt bleiben.

Die richtige Würdigung und Beurtheilung einer Gesanglehre für Volksschulen ist wichtiger, als die gewöhnlichen Probleme der Kunstkritik; diese betreffen meist nur die Kunst und den Künstler — hier aber werden die Kunst und das Leben in ihrer gegenseitigen Durchdringung umfasst. Ueberall, und lebhafter als je, regt sich das Streben, dem Volke den möglichen Antheil an den bildenden Darstellungen und Einflussen einer Kunst zu verschaffen, welche vor allen die *populäre* genannt zu werden verdient. Man hat dies Streben die Blüte der Humanität, der wahren Cultur genannt, und gewiss mit vollem Rechte. Weil aber die positive Bildung des Volkes, wie sie ist, von der Schule ausgeht, so mochte auch in diesem Falle und Fache die Schule hintreten als Vermittlerin zwischen Künstler und Volk, Seele und Leib, die denkende (producirende) und ausführende (executirende) Kraft, welche sich nur zu gegenseitigem Nachtheile trennen konnten, wieder vereinigen. — Achtung verdient dies humane Streben, aber gewiss auch *Beachtung*, Aufmerksamkeit. Wenn die Sache möglich ist, und wohl ausgeführt wird, wer darf an dem Beyfalle, an der Theilnahme und Hülfe unsrer wahrhaftig deutschen Künstler zweifeln? — Aber schon *wenn*, und *indem* die Sache ausgeführt werden *soll*, kann sie der thätigen Hülfe des Künstlers nicht entbehren. Ein Arbeiter in Liebe und Glauben an die Realität der pädagog. Idee muss da seyn, ehe die Resultate in ihrer Vollendung da sind. Eben darum, dass die Künstler nicht vom Anfang gleichgültig werden, und das Ganze wieder für ein gewöhnliches pädagogisches, d. h. oberflächliches und kraftloses Unternehmen halten, ist es wichtig, dass der Gehalt der Sache aufgewiesen, das Schlechte und Unstatthafte der Ausführung im ersten Keime erstickt, das schon vorhandene Gute, die wirklich gelöste Aufgabe aber vor jeder unedlen Absicht der Unterdrückung bewahrt werde. Es ist nöthig, die nothwendige Theilnahme der Künstler von vorne herein nicht zu verscherzen, und hoch zu halten, die im Glauben schon kräftig die Hand boten. Es ist ausgesprochen, dass aus dem in der Culturgeschichte neuen Verhältnisse, indem durch Pädagogen, die keine Musiker sind, die Singkunst befördert werden soll, neuer Unfug leicht entstehen könne — und leider! haben wir ihn wirklich schon gedruckt in Händen. Es ist hohe Zeit zu sehen, in wessen Hände Pestalozzi selber seine Sache legte, wie *er* ihre Ausführung möglich glaubte. „Die Ausführung," sagt er. (s. Wochenschrift B. II. Heft 3. S. 319) „erforderte einen der

seltensten Glücksfülle: die Vereinigung des gründlichen Pädagogen und des gründlichen Musikers; die Fähigkeit, in das Wesen der Elementarbildung, und in das Wesen des Gesanges auf gleiche Weise einzudringen. Sie erforderte zu der begeisterten Wärme des Freundes des Volks und der Kunst, noch die Kraft und Ausdauer des schöpferischen Talents, das sich einer Sache ganz und Jahre lang hinzugeben vermag. Gottes Vorsehung hat meiner Unternehmung auch dieses seltne Glück in den Personen des Herrn Pfeifer und Nägeli gewährt u. s. w.“ Und nach dieser öffentlichen Erklärung Pestalozzi's hat im Stillen doch noch der Verdacht wurzeln können, die ganze Sache sey vielleicht nur eine ökonomische Speculation? — Man kann nicht schlechter speculiren, als indem man schreibt und drucken lässt für Schulen, und Volk, und grosse Werke für verhältnissmässig kleine Preise geben *muss*. — Nach dieser Erklärung versucht man es noch, wo möglich Pestalozzi und die Verff. der Gesanglehre zu trennen, indem man sie als in Ideen und Bestrebungen entgegengesetzt darstellt? *) — Man könnte fragen: Aber warum hat Pestalozzi nach dieser Ankündigung nicht die *Erklärung* folgen lassen, dass in dem gegebenen Buche nun seine Idee und Absicht erreicht sey? — Die Antwort ist nicht schwer: irgendwo in seinen Schriften hat er gesagt, das Urtheil des Menschen solle aus seinem Munde nur wie das reife Korn aus der Aehre fallen. Er wolle erst ein Jahr lang das Buch in seinem Institute gebrauchen lassen, es practisch prüfen — und dann *reden*. Weil aber Andre anders denken und thun, so wird auch bey ihm wol eine Abweichung nothwendig werden. Es gilt, schon jetzt darüber zu reden, was das Buch seyn sollte, und sey, leisten wollte und geleistet habe, wo möglich zu verhindern, dass es von den Freunden in den Himmel erhoben, und von den Feinden in den Koth getreten werde. Unterz. hofft dazu etwas beytragen zu können. Er übte das Buch vom Augenblicke seiner Erscheinung im Pestalozz. Institute mit 3 verschiedenen Klassen, Männern, Töchtern und Knaben (in besondern Modificationen, nach dem besondern Bedürfnisse.) Er kannte die Singinstitute zu Lenzburg, in und um Zürich, und hatte auf kleinen Reisen in der Schweiz Gelegenheit genug, die Resultate der Anwendung selber, oder glaubwürdige Aussagen darüber zu hören. Die Liebe zur reinen, herrlichen Kunst, und zu denen insbesondre, welche ausgeschlossen und horchend an den Schranken stehn, und nicht, wie sie könnten, ausuben und im Vollgenusse, führten seine Feder. Er möchte zeigen, dass etwas Redliches und Grosses gemeint, wie viel davon geleistet, was noch zu hoffen sey. Er möchte Idee und Sache unverändert, unentstellt und ununterdrückt geben; darum sollen soviel als möglich die eignen Worte des Verf. reden, sich selber zum Leben, oder zum Gericht. — Wohl soll auch im Felde der Literatur und Kunst das Schwert des Würgengels strafend walten; aber es sollte sich besonders darin erweisen, dass es Luft mache den edlern Keimen, hinwegmähend das Unkraut der Stümper, welche plump umhertappen, ob sie es auch wol fühlen und finden möchten, aber nur zertreten und zum Gelächter werden. Dem handbietenden Künstler sollen Achtung und fördernder Wille entgegenkommen, dass der zweyte zur Theilnahme ermuntert werde durch die gebührende Ehre und Hulfe, welche man dem ersten erweist. — Oder braucht es zu Aufstellung einer Methode in der Kunst nicht der tiefsten Sachkenntniss und der umfassendsten Erfahrung? Oder ist des Bildungsstoffes so viel da, dass wir keiner künstlerischen Production mehr bedürfen? Oder braucht es nur zur verständigen und besten Auswahl aus den vorhandenen Schätzen alter und neuer Kunst nicht einen tüchtigen musikalischen Literator, der eben so reich an Kunde, als an gedruckten und ungedruckten Sammlungen ist? Oder sind etwa die neuesten Zusammenstellungen des Stoffes so vortrefflich ausgefallen? Hat nicht gerade der Sammler des musikal. Jugendfreundes, sonst als thätiger Lehrer bekannt und geachtet, einen bedeutenden Missgriff gethan, indem er lauter Gesänge (nicht nur Stimmübungen) aus *Einer* Tonart zusammenstellt, sie *lange* und *fleissig* gesungen

*) Die ate Ausgabe der Schrift „das Pestal. Inst. an das Publicum,“ welche schon unter der Presse ist, wird auch über diesen Punct das gehörige Licht geben. d. Verf.

wissen will, in welchen die Hauptaccente meist auf die Haupttöne des Accords der Tonica (c e u. g g) und zu viel in die Kopftöne (g) fallen, wodurch die Kinder unebne und schreyende Stimmen bekommen müssen, (und das in eben dem Grade mehr, als sie gut, d. h. mit Nach- und Ausdruck singen,) wobey wesentliche Intervalle andrer Tonarten ganz ungeübt, vernachlässigt bleiben, wobey ferner die natürliche Altstimme nicht allein nicht elementarisch geführt, sondern völlig zu Grunde gerichtet wird u. s. w.?

Es tritt hier eine wichtige Alternative ein. Entweder muss der tüchtige Padagog zur Kunstproduction, Kunsterfahrung und Kunstliteratur, oder der mit diesen ausgerüstete Musiker zur pädagog. und methodischen Idee gelangen. — Es ist leicht zu entscheiden, welches von beyden leichter möglich sey, wenn man annimmt, dass der wahrhaftige Künstler (besonders der Gesang-Componist) nicht ohne vielseitige und wissenschaftliche Bildung gedacht werden kann. Gewiss wären die Padagogen beschneidner, wenn sie wüssten und wohl bedachten, wie viel sie vom Künstler und musikal. Literator zu empfangen, wie wenig sie zu geben haben. Gewiss wäre *das* Verhältnis das glücklichste, wenn gründliche, humane Künstler, mit Pestalozzi's Idee vertraut, die Sache aufstellten, wenn musikalische Lehrer und Erzieher von padagogischer und didaktischer Seite ihre Berichtigungen brachten, und dann anspruchslos selbstthatige, selbstständige Organe der Ausführung würden. — —

Die Tendenz der ganzen Unternehmung kündigte sich lange vor Erscheinung des Werkes lebendig und enthusiastisch in einer vorlaufigen „Darstellung" an. Man erzählt, ein würdiger Veteran der Tonkunst in Deutschland habe vor freudiger Hoffnung, auf diese Weise die Erweckung der Todten (der vergessenen ältern Meisterwerke, im Kirchenstyle u. s. w.) noch zu erleben, dabey geweint. Gewiss ist es, die Tendenz des Ganzen ergreift durch Reinheit, Grösse und wahrhaftige Popularität. Die wahrhaftig populare Tendenz in der Kunst ist aber *Erhebung des Volks zu einem gewissen Grade der Kunst-Uebung und Empfänglichkeit, ohne Beförderung des schlechten Dilettantismus.* Es soll der Sinn für die höhere Welt, und die lebenvollere Sprache des Gemüths auch dem Volke geöffnet, die Möglichkeit auch ihm gegeben werden, im Reiche der Kunst das Bürgerrecht zu gewinnen. Es soll ein Staat (der Kunst) im (politischen) Staate entstehen, dem schaffenden Künstler, dem Könige, ein Volk werden, welches seine Ideen ausführe, oder, ihnen nicht mehr unzuganglich, davon ergriffen, erhoben werde zu den Höhen des Geistes und der Begeisterung. Und dies ist eine wahrhaftig Pestalozzische Idee. „Den Verhack," spricht er, „möcht' ich anzünden, welcher seit Jahrhunderten fast Europens niedere Menschheit von dem Rechte unterrichtet zu werden, von so vielen wahrhaftigen Mitteln der Bildung und Erhebung ausschliesst, und diese zum ausschliessenden Eigenthume der höheren, vom Glücke begünstigten Klassen macht. Zwar lege ich itzt nur eine schwache Kohle in nasses Stroh; aber ich sehe einen Wind, und er ist nicht mehr ferne, er wird die Kohle anblasen, das nasse Stroh um mich her wird allmählig trocknen, dann warm werden, dann sich entzünden und dann brennen. Ja, Gessner, so nass es jetzt um mich her ist, es wird brennen, er wird brennen!" — Und Nägeli (s. Darstellung) „Erst da beginnt das Zeitalter der Musik, wo nicht blos Repräsentationen die höhere Kunst ausüben, wo die höhere Kunst zum Gemeingute des Volks, der Nation, ja der ganzen europäischen Zeitgenossenschaft geworden, wo die Menschheit in das Element der Musik aufgenommen wird. — Das wird nur möglich durch Beförderung des Chorgesanges. Wer den Chorgesang blos als eine Kunstgattung zu betrachten pflegt, deren es mehrere gebe, wird uns freylich kaum verstehen. Der Chorgesang ist aber schon in blosser Kunstrücksicht der Brennpunct des musikalischen Wirkens, die Sphäre, worin sich die musikalische Grösse am vollkommensten aussprecht, worin auch die grössten Künstler ihre erhabensten Ideen niedergelegt haben. *Humanistisch* betrachtet, ist er über alle Vergleichung mehr, als dies. Nehmt Scharen von Menschen, nehmt sie zu Hunderten und Tausenden, versucht es, sie in humane Wechselwirkung zu bringen, eine Wechselwirkung, wo jeder Einzelne seine Persönlichkeit sowol durch Empfindungs-

als Wortausdruck freythätig ausübt, wo er zugleich von allen übrigen gleichartige Eindrücke empfängt, wo er sich seiner menschlichen Selbstständigkeit und Mitständigkeit aufs anschaulichste und vielfachste bewusst wird, wo er Aufklärung empfängt und verbreitet, wo er Liebe ausströmt und einhaucht, augenblicklich, mit jedem Athemzuge — habt ihr etwas andres, als den *Chorgesang?*" Diese Ansicht des Chorgesanges, als des Einen, allgemein-möglichen Volkslebens im Reiche der höhern Kunst, ist eigenthümlich neu und wichtig; eben so der auf Erfahrung sich gründende Satz: dass in und mit dem Chorgesange, bey blos richtiger, schulgerechter Ausführung, die ästhetische Kunstherrlichkeit erzeugt, und das Volk also darstellend und ausübend, ohne Ueberanstrengung, derselben theilhaftig werde. So tritt die Bildung für den mehrstimmigen Gesang, ein fast in allen modernen Gesanglehren vernachlässigter Gegenstand, hier als Hauptsache ein; so erhält der Gedanke „das Volk singen zu machen," hier einen bestimmtern, ganz andern Sinn, als sonst, wo und *wann* er ausgesprochen wurde. Auf diesem Wege soll nun eben das Wiederaufleben jener Meisterwerke, welche grosse Sängermassen zu ihrer Ausführung erfordern, möglich werden. Ihr Wiederaufleben ist aber eigentlicher nur ein Wiedereintreten in die Reihen des Lebens; sie lebten und leuchteten ruhig fort, während die Abweichungen und Abirrungen einer spätern Scheinkunst zwischen sie und das Volk, wie Kometen vor die Sterne, traten; sie wurden unsterblich geboren. „Was da lebt und wird, und worin das Leben haftet, das ist weder von heute noch von gestern: es war, und wird, und wird seyn; aber entfallen kann es für lange Zeit, oft, wenn wir es brauchen." (v. Arnim.) — Aber auch neue Schöpfungen soll die Kunstbildung des Volks im Grossen herbeyführen, sofern der producirende Künstler in seinem Schaffen meist durch die ausführenden Organe bestimmt wird. — Die Kunst selber soll ein um so natürlicheres, lebendigeres Leben gewinnen, je mehr sie in die natürlichen, unverkünstelten, unverdorbenen Kreise der Volks- und Kinderwelt eingreift. Die Musik selber soll in ihre ursprüngliche Würde wieder eingesetzt werden, indem sie nicht mehr ihre Hauptkraft verschwendet, den Ohren der Grossen und Reichen eine geniessliche, vergnügliche Stunde zu machen, oder im Theater eine vielleicht zweydeutige oder gemeine Rolle zu spielen; sondern, indem sie Gott, auch ihrem Herrn, vor allen dienet, und sein Volk aus allem Geschlecht und Stande, das sich, gleich vor ihm, in seinen Tempeln versammelt, erbaut und erhebt. (s. den Schluss der Darstellung.) In einer strengen Form, nicht mehr Sache der Spielerey, der Lust und des Genusses, gleichsam eine ernste Priesterin des Heiligen und der Kirche, soll sie in den Schulen wieder auftreten, durch die Schwierigkeit und die Anstrengung, welche sie fodert, dem Kinde schön, ernst und würdig erscheinen. Jenes Genusssystem, welches durch frühes Singen des leichtern und gemeinern Stoffes reizt, und für die nothwendige Beschulung, und Kraftanstrengung, wie für den guten Geschmack verdirbt, soll aus den Schulen verbannt, die Uebung und Anstrengung zur Hauptsache gemacht werden, dass das Kind am *reinen Können reine Freude* und Lohn genug habe. Das Kunstwerk soll in seine ursprüngliche Würde und Bestimmung wieder eingesetzt, und nicht zum Zwecke des Lernens in den Schulen anatomirt und zerspalten werden. Ehe das Kind, der Zögling dieser Methode, den Zutritt zu den Kunstwerken gewinnt, soll der Grad der Kunstfertigkeit in ihm ein solcher seyn, dass es gleich beym ersten Eintritte in die Welt der Kunst nicht unter ein gemeines Dach, sondern in einen Tempel treten könne, gleich das Bessere auszuführen vermöge, und nicht durch Mangel an Bildung und Gewandtheit zum Gemeinen hingewiesen werden dürfe. Es soll dem Kinde in seinen ersten Gesängen schon die höhere Einheit der Dichtung und des Gesanges vorgeführt, die schöne Betonung der Worte in Anschauung und Gefühl klar werden, und dadurch soll im Ganzen ein besserer und reiner Geschmack vorbereitet und begründet werden. Durch die allgemeine Begründung dieses reineren Geschmackes soll selbst eine Künstler-Bildung und Erziehung möglich, in Zukunft schlechten, wort- und accentwidrigen Compositionen unmöglich werden, sich, selbst im Blumengewande schöner, genialisch geflochtener Töne einzuschleichen; genialische Tonkünstler sollen, *nur um dem Volke zu*

gefallen, zum tieferen Studium der Rhythmik, Metrik und Declamationskunst genöthigt seyn; unter den vorhandenen Künstlern sollen die überschätzten richtiger erkannt, und die verkannten, welche ihr höheres Streben fühlen, zum Theil bitter und gekränkt da stehen, anerkannt und hervorgehoben werden *). — Der National-Genius soll aus *deutschen* Kunstwerken, worin er lebt und webt, wieder hervortreten — jenem Mangel auch der bessern Singschulen, dass die Deutschen an italienischen und französischen Arien deutsch singen lernen, abgeholfen werden. Das Wissen um die Kunst soll, wo möglich, durch die Elementarisirung derselben gewinnen — sie soll Sache der bestimmteren Erfassung und Anschauung werden durch die allgemein und nothwendig geübte Notirungskunst, in der Sprache soll die Sache gedeihen, unbestimmte schwankende Begriffe, fliessende Massen sollen durch das vorhandene ungebrauchte, oder neugebildete Wort fixirt, geschieden, und so fasslicher vor die Anschauung gebracht werden. — Wichtiger aber als für die Kunst ist unstreitig die grosse Tendenz dieser Gesangbildung für das Leben. Durch das Vorherrschen des individuellen Gesanges ist die Musik, ohne eigne Schuld, zum Theil ein Beförderungsmittel der Schwäche, der schlechten Sentimentalität geworden. Gewöhnlich herrscht ein weichliches, zerfliessendes und auflösendes Wesen vor, in denjenigen Gesängen und Arien, welche jetzt den meisten Beyfall erhalten. Individuelle Gesänge sind ihrem Wesen nach meist Ergüsse der aufgeregten Leidenschaft, welche durch Versetzung des Gemüthes in den ähnlichen Zustand nur wahr und schön reproducirt werden können. So erzeugte der individuelle Gesang oft in der zu bildenden Jugend eine gefahrliche Frühreife, eine Schwächung durch zu häufige pathologische Erregung, welche bey der allgemeinen Richtung des Zeitgeistes nur um so verderblicher wirken konnte. Diesem entgegen wirkt gerade jene Indifferenzirung, Belebung, Erhebung des mehrstimmigen, moralischen, heiligen Chorgesanges, welchen die Gesangbildungslehre erzielt — und wahrlich, sie leistet der Würde und dem zum Besten wirkenden Wesen der Musik, sie leistet der Menschheit, einen wesentlichen Dienst, wenn sie durchzudringen vermag. — —

Das sind in kurzem die Strebungspuncte der Unternehmung und des Buches; entscheide jeder Sachkundige selber, wie weit sie verdienen *neu* und *wichtig* genannt zu werden. —

(Die Fortsetzung folgt.)

*) Belege und Beyspiele sind hier Kunzen und Reichard auf der einen, und die vielgepriesenen Günstlinge der Modewelt, welche den würdigen den Rang abliefen, auf der andern Seite. d. Verf.

Nachrichten.

Breslau. Im November. Unsere Winter-Concerte haben ihren Anfang genommen. Verlangen Sie nicht, dass ich mich ausführlich über sie auslasse; sie erscheinen bey heller Beleuchtung in keinem vortheilhaften Lichte, und die Entwickelung ihrer Mängel würde allenfalls nur für das hiesige, nicht für das auswärtige Publicum Interesse haben. Dass Breslau ganz der Ort sey, um ein vollkommen gutes Concert zu unterhalten; dass es hierzu weder an der Zahl, noch an der Geschicklichkeit, ja Virtuosität der Musiker, weder an Kunstliebe der Einwohner, noch an den Mitteln zur Bestreitung der Kosten fehle, ist entschieden: eben so entschieden ist es aber auch, dass das, was geleistet wird, mit dem, was geleistet werden könnte, im Missverhältnisse steht; dass die innere Oeconomie unsrer Concert-Institute, die falsche Ansicht, die man hier von der Tendenz eines Concerts, wenn auch nicht allgemein, doch zum Theil hat — überhaupt der Plan, worauf sie beruhen, keine Verbesserung erwarten lassen. Nur auf den Ruinen unsrer *drey* Concerte würde ein neues gegründet werden können, das dem berühmten Leipziger Concerte zur Seite gestellt werden könnte. Hierzu müsste aber auch mit Virgils Rathe: *esse est recidendum vultus*, der Anfang gemacht werden, und weil sich nicht so leicht Jemand findet, der den Hindernissen, die man der guten Sache von mancher Seite in den Weg legen dürfte, Kraft und Ausdauer, mit Sachkenntnis

verbunden, entgegen setzen kann: so bleibt es beym leidigen Alten.

Ueber unsre Oper hat eine lange Zeit hindurch ein ungünstiger Damon gewaltet; wir haben wenig Neues gesehen. Desto überraschender und erfreulicher war es, mit zwey neuen Opern von Werth zugleich beschenkt zu werden. Hr. Musikdir. Bierey gab nämlich *die Gemsenjäger*, Oper in 2 Acten, Dichtung von Bürde, und *das unsichtbare Mädchen*, aus dem v. Kotzebueschen Almanach für das Jahr 1812, beyde von eigner Composition, zu seinem Benefice, bey gedrängt vollem Hause. Der ersten Oper liegt ein einfaches, ohne verwickelte Intrigue, jedoch sehr anziehendes Sujet zum Grunde, und ausser dem Interesse, das die Fabel selbst gewährt, erhält das Stück durch die richtige und originelle Zeichnung der Charaktere, durch das wohlberechnete Verhältnis der Situationen gegen einander, und durch eine leichte, allerliebste Versification, einen ausgezeichneten Werth. Die Musik ist leicht und fasslich, doch nicht gewöhnlich; die Charaktere der handelnden Personen, vornämlich der komischen Partie, sind richtig aufgefasst und durchgeführt; die Instrumentation reich, aber nicht überladen, und dass der Componist nicht zu frühzeitig nach sogenannten musikalischen Effecten gestrebt, sondern mit Ueberlegung zurückgehalten, um für den Moment der Entwickelung um so mehr effectuiren zu können, documentirt ihn als denkenden Künstler. Dieser Zweck wird auch in der Oper vollkommen erreicht, denn das Sextett, mit welchem der Knoten der Handlung gelöst wird, ist ergreifend und rührend. Die Aufführung gehört zu den gelungenen unsrer Bühne. Besonders zeichnete sich Mad. Devrient durch ihr vortreffliches Spiel, als Bably, und Hr. Wagner als Exau, Stadtschultheis von Tusis, aus. Die von unserm Decorateur, Hrn. Pohlmann, neu verfertigten Decorationen beweisen, dass man auch bey der Beschränktheit des Raumes etwas Vorzügliches leisten könne. Das Orchester, welches unter Hrn. Bierey's Leitung ein gutes Ensemble bildet, schien von der Musik beseelt zu seyn, und spielte mit Kraft und Präcision. Hin und wieder mochte den Violinen eine genauere Beobachtung der Strichart und mehrere Reinheit anzuempfehlen seyn. Das *unsichtbare Mädchen* verfehlte seinen Zweck nicht, und konnte es auch unmöglich, da die Musik charakteristisch und originell komisch ist, und die Charaktere in eben der Art dargestellt wurden. Hr. Devrient, als Lampenputzer, ward nach beendigter Vorstellung hervorgerufen, und versicherte dem Publicum im Charakter seiner Rolle: dass ihm eine solche Ehre noch nie zu Theil geworden sey.

Cöln am Rhein. In dem uns benachbarten Mühlheim starb im October d. J. der, beym dortigen Concert der Kaufmannschaft angestellte Musikdirector *Schubert*, noch in mittlern männlichen Jahren, an einer Lungenentzündung. Er war als Mensch durchaus achtungswerth, und auch wirklich von allen, die ihn näher kannten, geachtet; als Künstler hat er sich in mehrern Stellen, als Musikdirector an kleinern Operntheatern oder Concertanstalten, als Theoretiker aber und Gesanglehrer vornämlich durch seine bey Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienene *Singschule*, Beyfall erworben: denn dies Werk, das bis jetzt noch nicht nach Werth bekannt zu seyn scheint, besitzt, zwar eben nicht als methodisches Elementarbuch, wol aber als Unterweisungs- und Hülfsmittel für Sängerinnen und Sänger, welche sich eine höhere Ausbildung geben wollen, nicht zu verkennende, wesentliche Vorzüge. Ueberhaupt hatte Sch. seine Kunst gründlich und fleissig studirt. Seine Compositionen, von welchen er aber wenig oder gar nichts herausgegeben hat, zeugen davon. Ausgezeichnete Erfindung und geniale Darstellung waren ihm versagt: dies wusste, dies gestand er zu; und eben darum hielt er, mit nicht eben gewöhnlicher Bescheidenheit und Selbsterkenntnis, seine Arbeiten zurück. Als Violinspieler war er ebenfalls achtungswerth, obgleich nicht Concertist — was er auch nicht seyn wollte. Das Schicksal machte ihm sein Leben schwer: wohl thue ihm die Ruhe! — Er hinterlässt eine Tochter von 16, und einen Knaben von 11 Jahren, die beyde Talente zeigen, leider in der Mitte ihrer Bildung und unversorgt! —

Berlin, d. 1gten Nov. Am 5ten und 10ten Nov. wurde nach langer Pause Mozarts Zauberflöte, und am 18ten Mozarts Don Juan aufgeführt. Gelegenheit dazu gaben nur fremde Schauspieler. Hr. Stümer, dessen Anstellung beym Theater noch nicht ganz gewiss ist, gab den Tamino mit mehr Kraft im Gesang und Spiel, als man erwartete; Mad. Mosewius trat bey der ersten Aufführung als Königin der Nacht auf, stand aber bey weitem Mad. Lanz nach, die gewöhnlich, und auch bey der zweyten Aufführung, die Rolle gab. In dieser trat, statt des übrigens auf den Pensionsetat gekommenen Hrn. Ambrosch, in der Rolle des Papageno, Hr. Mosewius auf, bisher, wie seine Gattin, Mitglied des Königsberger Theaters. Er gab auch gestern den Leporello im D. Juan. Seine Stimme ist stark und ziemlich gebildet; auch sein Spiel zeigt von vieler Gewandtheit. Schade, dass Hr. Beschort, der den Don Juan mit vieler Kraft und Feinheit spielt, ihn nicht singen kann, und fast nur declamatorisch die schwere Partie vorträgt. Daher blieb auch die schöne Arie: Treibt der Champagner etc. ganz weg. Uebrigens erhielten Mad. Lanz als Donna Elvira, Mad. Müller als Donna Anna, (besonders in dem Recitativ und der Arie des letzten Acts: Ich grausam, o mein etc.) Hr. Eunike als Don Octavio, und Mad. Eunike als Zerlina viel Beyfall; letztere sang die liebliche Arie: Wenn du fein fromm bist etc. vortrefflich. Am 16ten gaben die königl. Kammermusiker Concert zum Besten ihrer Witwen- und Waisen-Stiftung in dem schönen Saale des kön. Opernhauses. Haydns neuere Symphonie aus Es dur und die Ouverture aus Winters Opfer Cobnal eröffneten die beyden Theile. Hr. Tombolini sang eine Scene mit Chor von Curcio, und mit Dem. Schmalz eine Scene und Duett von Nasolini. Hr. Schrock blies ein Flöten-Concert von Devienne. Endlich executirten die Hrn. Humrich, Westenholz, Barmann und Krautsch eine Concertant-Symphonie von Haydn, für Violine, Oboe, Fagott und Violoncello. Ich habe über die Aufführung nichts hinzuzusetzen; die Namen der sämmtlichen Künstler lassen schon ohne Lob etwas Rühmenswerthes erwarten.

Berichtigung.

Ein zwar anonymer, aber von einem bekannten Buchhändler in Prag eingesandter und verbürgter Aufsatz berichtet: das, in der letzten Prager Nachricht (No. 40.) getadelte Flöten-Concert sey nicht (wie dort angegeben) von Hrn. Bayer componirt, sondern von Hrn. Danzi, obgleich *jener* Name auf dem Concertzettel angegeben gewesen; und in den gewöhnlichen Sommerconcerten der musikal. Societät für Wittwen, seyen auch (was dort geleugnet war.) verschiedene, wenigstens für Prag, neue Stücke aufgeführt worden. Uebrigens behauptet nun der ungenannte Verf. in allem, was dort zur Sprache gebracht worden, und wo ein Urtheil statt gefunden, schlechterdings das Gegentheil.

Das wäre denn in der Ordnung, und bedürfte keiner Erwahnung: aber der Ungenannte bringt das Seinige mit solchen ungezähmten Ausfällen, Schimpfreden, und offenbaren, selbst juridisch dafür angesehenen Injurien vor, dass wir uns genöthigt sehen, ein- für allemal, weniger ihm, als den Theilnehmern an unserm Institut überhaupt, Folgendes zu erklären, obschon es sich unter Verständigen von selbst versteht.

Die Leser, welche mit uns in näherm Verhältnis stehen, wissen, und die andern bemerken an den *Nachrichten* in unsern Blättern selbst, dass wir uns vom Anfang unsrer Zeitung an bemühet haben, an jedem, für Musik wirklich bedeutenden Orte Deutschlands und des Auslandes, wenigstens Einen sichern Correspondenten zu gewinnen, der Musik gründlich verstehet, oder einen tüchtigen Musiker zur Seite hat; der ferner allgemeine, und wenigstens bis auf einen gewissen Grad wissenschaftliche Bildung besitzt, als Mensch geachtet ist, und so weit das aus der Ferne zu erfahren, kein persönliches Interesse an dem zu Beurtheilenden hat; dass uns dieses Bemühen bey weitem an den meisten Orten Deutschlands, Frankreichs und Italiens geglückt ist; dass wir Irthumer, wo sie unsern Correspondenten dennoch entschlüpft sind und nachgewiesen werden, kurz referiren: mit allen, wo dieser Fall mehrmals eingetreten, und mithin wenigstens einige Fahrlässigkeit vorauszusetzen, die Corre-

spondens abbrechen; übrigens aber durchaus auf keine anonymen Berichte und Urtheile, wenn sie nicht durch einen uns bekannten Mann verbürgt werden, so wie auf keine Nachrichten und Urtheile anderer Zeitungen und Journale, Rücksicht nehmen. Jenen stehenden Correspondenten nun wird von unserer Seite alle Erleichterung, von der Verlagshandlung die möglichste Entschädigung zu Theil; und wenn wir nun noch, wie schon öfters geschehen, alle unterrichtete, theilnehmende und wohlgesinnete Kunstfreunde, die wir noch nicht kennen, und die an Orten wohnen, wo wir schon Correspondenten besitzen, oder deren noch ermangeln, auffordern, mit uns unter jenen Voraussetzungen in Verbindung zu treten: so gebe uns, wer es sey, ein anständigeres und zweckmässigeres, aber auch ausführbares Verfahren an, wenn er kann; kann er es aber nicht, so beweise er dem unsrigen auch die gebührende Achtung; oder bezähme wenigstens Rohheit, Gemeinheit, Dünkel und Erbitterung, wenn sie in ihm liegen, oder, bey etwaniger besonderer Veranlassung, sich seiner bemeistern wollen: denn so gut wir zu verachten wissen, was verächtlich ist, so kann ein öfteres Herandrängen desselben denen, die Besseres an den Menschen zu entdecken gewohnt sind, nur sehr unerfreulich seyn; und wenn es dann, wie uns öfters, begegnet, dass eben die, welche im Schreiben mit ungezähmtem Uebermuth sich benahmen, bringt das Leben sie herbey, gekrümmt, in plattester Leere und Unwissenheit sich zeigen: so möchte das, wo nicht gegen eine gewisse ganze Classe, mit der es sich hier auch handelt, doch gegen ein Bemühen verstimmen, das einzig und allein aus Liebe zur guten Sache der Kunst und aus Freude an ihrem Gedeihen fortgeführt wird.

Dies zusammengenommen, und hinzugedacht, dass der Raum unserer Blätter, nach Verhältnis dessen, was sie zunächst zu liefern haben, ziemlich beschränkt, die Geduld der Leser wol aber nirgends so gross ist, dass sie lange Repliken, oder wol gar leidenschaftliche Anklagen und Beschwerden derer, denen, nach ihrer Meynung, nicht volle Gerechtigkeit wiederfahren, gern lasen — dies möge uns denn künftig vor solchen Sendungen bewahren; wobey wir nochmals wiederholen, dass wenn Männer von Einsicht und Credit unsern Correspondenten Irrthümer nachweisen, und dieselben berichtigen, ihre Berichtigungen, wie die oben angeführten, gern aufgenommen werden sollen.

Wer nun aber damit doch nicht zufrieden ist und durchaus ins Breite auslaufen will, der hat es gar nicht mit uns, sondern mit dem *Intelligenzblatt* unserer Zeitung zu thun, das von unserm Hrn. Verleger allein besorgt wird, und wo, wenn dieser es geschehen lassen will, ein jeder — aber für sein Geld — sagen mag, was er nicht lassen kann; nur aber nichts überhaupt Unanständige, keine persönlichen Beschimpfungen und Injurien, als wozu auch dies Blatt nie, und von wem jene Unwürdigkeiten kommen mögen, hergegeben wird.

Endlich versteht sich auch das von selbst, dass, so viel Zutrauen wir unsern geprüften Correspondenten beweisen, wir doch ihre Ansichten, Urtheile und Meynungen nicht als die unsrigen gelten lassen oder vertreten können.

d. Red. der musikal. Zeitung.

Die musikal. Zeitung, die in diesem Monat ihren dreyzehnten Jahrgang beschliesst, wird ganz unter den bisherigen Verhältnissen fortgesetzt, und ist, wie bisher, um der vielen unbegüterten Künstler und Kunstfreunde willen, um den so sehr niedrigen Preis von vier Thalern jährlich, in allen Buch- und Musik-Handlungen, wie auch auf allen Postexpeditionen, zu bestellen und zu erhalten.

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1811.

Die Antikritik des Hrn. Prediger Frantz (Musik. Zeit. No. 46., Intelligenzblatt) gegen meinen Aufsatz „Fehler und Mängel u. s. w. kann ich mit nichts erwidern, als mit der aufrichtigsten Bitte, er möge seinen harmonischen Cursus nochmal, und zwar ordentlich, machen, weil dann seine eigne Einsicht eine Antikritik seiner Antikritik seyn wird.

Hallischen Weyssenhaus, d. 27sten Nov. 1811.

Carl Niemeyer.

Subscriptions-Anzeige von Kittels Orgelstücken.

Allen Verehrern des grossen Kittel und seiner Kunst, machen wir bekannt, dass wir so eben in den Stand gesetzt sind, einige treffliche Manuscripte desselben unter dem Titel:

J. C Kittels Orgelstücke

(nachgelassnes Werk)

vor die Augen der musikalischen Welt zu bringen. Um den Ankauf dieses klassischen Werkes zu erleichtern, welches zu sechs Bogen wenigstens stark wird, setzen wir den Subscriptions-Preis zu 16 gGr. zu. Je früher und zahlreicher uns die respect. Liebhaber mit Subscriptionen beehren, desto schneller und wohlfeiler wird das Werk erscheinen.

Erfurt, den 15ten Nov. 1811.

Weimars Musikal. Magazin.

Koch's, H. Ciph. Handbuch

bey dem Studium der Harmonie, gr. 8. Leipzig, bey Hartknoch. 1811. 2 Thlr. 12 Gr.

In der Vorerinnerung zu diesem classischen Werke, führt der berühmte Verfasser die Gründe an, die ihn bewogen haben, statt einer neuen Auflage seines „Versuchs einer Anleitung zur Composition," ein ganz neues Werk auszuarbeiten. In diesem hat er, theils auf die neuern Entdeckungen in der Klanglehre, theils auf die, von den neuesten Componisten gebrauchten dissonirenden Verbindungsarten der Töne im Satze, die nöthige Rücksicht genommen. Am Schlusse der Vorerinnerung äussert er den bescheidenen Wunsch: „Möchte der Inhalt dieses Werks so beschaffen seyn, dass das musikalische Publicum Ursache habe, demselben eben den Beyfall zu schenken, mit welchem es meine frühern Schriften aufgenommen hat."

Neue Musikalien, welche im Verlage des Kunst- und Industrie-Comptoirs zu Berlin erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1811.

Musik für die Violin.

Hänsel, P., 3 Duos p. 2 Violons. Oeuv. 26. 1 Thlr. 16 Gr.

Henning, C. W., 3 Trios p. 2 Viol. et Vcelle. Oeuv. 2. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Spontini, G., Ouverture de l'Opera: la Vestale, à grand Orchestre ..... 2 Thlr.

Musik für die Flöte.

Ebers, C. F., 6 Rondos p. 2 Fl. Oeuv. 89. .... 20 Gr.

Fioravanti, Ouv. a. d. Durchgezogenen f. 2 Fl. oder Violinen. ..... 8 Gr.

Henning, C. W., 3 Duos p. 2 Fl. Oe. 3. 1 Thlr. 12 Gr.

Ouverture a. d. musikal. Quodlibet. die 3 Pumpernickel, f. 2 Fl. ..... 8 Gr.

Schneider, G. A., 3 Duos p. 2 Fl. Op. 36. 2e Edit. ..... 1 Thlr.

Musik für das Flageolet.

Ebers, C. F., 12 schott. Tänze, 3 Walzer und 3 Märsche. ..... 5 Gr.

Musik für die Guitarre.

Harder, A., 12 Variat. über die Arie Mich locken alle Freuden etc. ..... 8 Gr.

— 8 Var. über die Arie: Ueber die Beschwerden dieses Lebens etc. ..... 6 Gr.

Musik für das Pianoforte.

Dumonchau, C., grande Sonate et la Coquette. Oeuv. 19. ..... 16 Gr.

Harder, A., Sonate avec accomp. d'une Guitarre. ..... 20 Gr.

Napoleons Krönungsmarsch. ..... 2 Gr.

Ouverture a. d. musik. Quodlibet: die 3 Pumpernickel. ..... 6 Gr.

Schneider, W., Variat. sur 3 thèmes connus. Oeuv. 15. ..... 1 Thlr.

Musik für den Gesang mit Pianoforte.

Harder, A., 12 Kinderlieder, 1ter Lief. ..... 20 Gr.

Leonard, H., Romanze a. Candaules: Nie ziemt nicht Stolz oder Dunkel etc. ..... 2 Gr.

— Arie aus dieser Oper: Was ist aller Glanz von Thronen etc. ..... 4 Gr.

— Romanze a. dieser Oper: Schöner, trüglicher Geschlecht. ..... 2 Gr.

— Duett a. dieser Oper. ..... 10 Gr.

Lied: Wenn ich einst das Ziel errungen habe. ..... 2 Gr.

Pix, F., Hectors Abschied. Duett. ..... 18 Gr.

Seidel, F. L., Schnsucht von A. Mahlmann. (Seitenstück zu Schillers Sehnsucht.) ..... 10 Gr.

Spontini, C., die Vestalin, grosse Oper in 3 Acten v. Jouy. Vollständiger Klavierauszug mit franz. und deutschem Text. Erster Act. ..... 3 Thlr. 8 Gr.

Zeltens, sämmtliche Lieder, Romanzen und Balladen, 3s Heft. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Vanhall, J. 6 Variations p. Pianof. La. A. ..... 9 Gr.

— 6 Variations p. Pianof. No 1. 2. 3. ..... 16 Gr.

de la Lance, gr. Quatuor p. Pianof., Violon, Alto et Violoncelle. Op. 16. ..... 2 Thlr.

Rice, P. 3 grandes Marches à 4 mains p. Pforte. 16 Gr.

Golinck, Andante avec Variations ..... 6 Gr.

— Variationen p. Pianof. aus m Ballet: Die Weinlese ..... 12 Gr.

Rosenberger, Wiesbadner Favorit-Walzer fürs Pianof. ..... 4 Gr.

Auswahl von Ouverturen, Gesängen, Märschen und Tänzen aus den neuesten Opern, für das Pianoforte. 20 Heft. ..... 1 Thlr. 2 Gr.

Wessely, B. 12 Gedichte von Mathisen, mit Begleitg. d. Pianof. ..... 12 Gr.

Cherubini, L. Trauer-Cantate auf Jos. Haydn, Klavier-Auszug v. d. Componisten. (Franz. und deutsch.) ..... 16 Gr.

Spontini, die Vestalin, Klavier-Auszug. Erster Nachtrag. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Nicolo, Isouard. Arie aus d. Oper: Aschenbrödel: Was ist aller Glanz von Thronen, (à quoi bon) Klavier-Auszug. ..... 4 Gr.

— Duett aus derselben Oper: O welche Lust! Ah quel plaisir! Klavier-Auszug. ..... 16 Gr.

— Trinklied a. d. Oper: Ein Tag in Paris. Füllt ein stimmt etc. (Buvons, chantons.) Klavier-Auszug. ..... 4 Gr.

Arie: Sie ging zum Sonntagsraum, für Pianoforte oder Guitarre. ..... 3 Gr.

Jäger, C. deutsche Gesänge von verschiedenen Componisten für die Guitarre eingerichtet. Op. 12. ..... 12 Gr.

Lindner, H. Fr. W. Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände, sowohl für Schulen und Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, 10 Heft. 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten December. Nº. 51. 1811.

Ueber das Lebhafte in der Musik.

Wenn man auf das Urtheil der meisten Musik-Kenner über Arbeiten verschiedener Componisten, oder auf die jetzt gewöhnlichste Art Musik aufzuführen, und auf die Wahl der Stücke Acht giebt: so zeigt sich leicht, dass das *Lebhafte* jetzt mehr, als andere Eigenschaften, in dieser Kunst geschätzt und gesucht wird. Will man sich nun auch aus dem, was man gewöhnlich zu hören bekömmt, einen Begriff von dieser Eigenschaft bilden: so könnte man wol auf den Gedanken kommen, nur, was mit einer sonderlichen, oft unmässig hastigen Bewegung vorgetragen wird, werde als *lebhaft* anerkannt.

So vortrefflich, und in gewissen Fällen und Hinsichten nothwendig diese Eigenschaft, richtig gekannt und richtig angewendet, in der Musik seyn mag: so macht sie gleichwol nur einen geringeren Theil des Wirkungsvermögens derselben aus; und wird sie auf Kosten des Kraftvollen, des Rührenden, des Angenehmen, des Erhabenen, u. dergl. gesucht: so beraubt man dieser göttlichen Kunst die vornehmsten Schönheiten, und verwandelt sie in eine behende, aber verworrene Rede, ohne Sinn, Zweck und Kraft, nicht unähnlich dem Geplauder gewisser maulvoller, zungenfertiger Menschen, das im Ohre, und vielleicht nicht unangenehm, schwirrt, aber Verstand und Herz ganz unberührt lässt, da man nicht fasset, was eigentlich gesagt werden soll, oder auch wirklich nichts ausgesagt wird.

Es scheint daher der Mühe werth, den richtigen Begriff des *Lebhaften* in der Musik zu bestimmen. Aber ziehen wir hierbey ja nicht jene ausübenden Künstler oder Liebhaber zu Rathe, die keine Regel des Schönen in ihrer Kunst kennen, als die Mode und einen gewissen Schlendrian; oder die sich zu dem Namen, Künstler oder Virtuos, blos durch das Vermögen, mit Blitzesschnelle Passagen abfertigen zu können, berechtigt glauben, ohne sich eben um Deutlichkeit, Ausdruck, Annehmlichkeit und Reinheit des Tons viel zu kümmern. Für diese giebt es nur Einen Charakter in der Musik: den des Presto und Prestissimo, und was darunter durchaus nicht zu bringen, hat für sie keinen, und verliert ihn unter ihrem Vortrage.

Sulzer, unter dem Art. Lebhaft in seiner Theorie, sagt: Das Lebhafte in der Musik, und in dem Ton der Rede, ist das, was stark und zugleich schnell vorgetragen wird; fügt aber sogleich hinzu: Diese Schnelligkeit, ohne Deutlichkeit der Vorstellung, scheint blos Flüchtigkeit zu seyn; — und weiter: Eine lang anhaltende Lebhaftigkeit ermüdet zu sehr, hemmet die Wirkungen einer ruhigen Vernunft, und hindert den Menschen, zu der Gründlichkeit und Standhaftigkeit zu kommen, der er sonst fähig wäre; und endlich: In Werken des Geschmacks darf das, was man vorzüglich lebhaft nennet, ohne Nachtheil nicht allgemein werden, und wenn man eine feurige, hinreissende Schreibart als die erste und vornehmste Eigenschaft eines guten Schriftstellers zu erheben sucht, so scheinet man vergessen zu haben, dass sie gerade das ist, was man bey den Alten am seltensten findet.

Es ist wol ausser Zweifel, dass, wie in der Rede eine eilige Folge von Worten und Sätzen, so auch in der Musik, ein ähnliches Verhältnis der Töne, Lebhaftigkeit hervorbringt: allein es giebt eine Art Lebhaftigkeit, welche weit nothwendiger bey einer Composition von Werthe ist, einen sowol sicherern als gründlichern Eindruck macht, und deren wesentliche Eigenschaft weniger in der geschwinden Bewegung besteht, als in den glücklichen, oft unvermutheten Ab-

wechslungen der Melodie und Harmonie, den variirenden Verhältnissen der Perioden, der Wahl der Figuren, und in der wohlüberlegten Anwendung des, mit der im Stücke herrschenden Hauptempfindung übereinstimmenden Accentes. Daraus folgt, dass das Lebhafte oft in einer Composition von mässiger Bewegung, und zuweilen, bis zu einem gewissen Grade, sogar in Stücken von langsamen Tempo, statt haben könne.

Wir wollen, um leichter verstanden zu werden, einige allgemein bekannte Beyspiele anführen. Die Gavotte aus G moll des, wenigstens vormals berühmten Concerts von Corelli *Per la Notte di Natale*, Joseph Haydns naive *Roxelane* in einer seiner Symphonien, und Mozarts Arie der Donna Anna (D dur) im ersten Act des *Don Giovanni*, sind doch wol unstreitig voller Leben, sind in nicht geringem Grade lebhaft: aber darf man sie schnell spielen? und thut man dies: werden nicht dann die beyden ersten Stücke in musikalische Gassenhauer, das letzte in ein verworrenes, sinn- und wirkungsloses Geräusch verwandelt? wird nicht der angenehm muntere Charakter der ersten, der, einer würdevollen Entrüstung des dritten, gänzlich verschwinden? — Glucks wunderschönes Duett aus E dur in seiner Oper, *Armide*, zwischen Armida und Hidraot, enthält sicherlich eine Lebhaftigkeit, welche nicht nöthig hat durch einen eiligern Gang, als den eines *Andante mosso*, vermehrt zu werden, da der grosse Componist in die Bewegungen der zweyten Violin und des Violoncells, jene magische Kraft, jene schwindelnde Empfindung gelegt hat, welche er hier bey dem hingerissnen Zuhörer zu erwecken sucht; und endlich, sollte wol Händels unvergleichliches *Halleluja* in seinem *Messias* nicht eine, mit der grössten Feyerlichkeit und Erhabenheit vereinte, eigentlich mehr auf der Wahl des Rhythmus und der Figuren, als auf schneller Bewegung beruhende Lebhaftigkeit besitzen? — Ausserdem, und zum Beweise, dass diese Eigenschaft auch mit einem langsam abgemessenen Gange, bis zu einem gewissen Grade vereint werden kann, sey noch Adams und Eva's vortrefflicher Hymnus (C dur) in der dritten Abtheilung von Haydns *Schöpfung* erwähnt, wo die Figuren der Instrumental-Stimmen dem mehr aushaltenden und inniglich rührenden Gesange eine ganz eigene Lebhaftigkeit mittheilen.

Diese Art Lebhaftigkeit ist es, die man, zum Unterschiede von der, welche durch ein geschwindes Tempo erlangt wird, meines Erachtens die *innere* nennen könnte, und ein Componist von Geschmack und wahrem Talent sucht sie seinen Arbeiten vorzugsweise zu geben, der ausübende Künstler aber, wenn er Beurtheilung besitzt studirt sie, und trägt dazu bey, sie auszudrücken.

Aus dem Angeführten erhellet, dass das Gegentheil des Lebhaften, das *Träge*, nicht so sehr auf dem langsameren Tempo eines Tonstücks beruht, als vielmehr auf der Mühe und Schwere, welche der Componist bey Erfindung der Ideen, und bey der Verbindung derselben unter einander, empfunden hat, und die nun wieder aus dem Werke hervorleuchten; auf den unvollkommenen oder unzusammenhängenden Verhältnissen der Theile gegen einander, auf dem Mangel an variirten Accenten: so wie beym ausübenden Künstler, in einer gewissen Schlaffheit des Sinnes und innern Menschen überhaupt, was sich nun beym Vortrage verräth, wenn er den Stellen, die es erfordern, das gehörige Gewicht zu geben nicht versteht oder unterlässt, wenn er bey der Ausführung, so zu sagen, die Farben, welche der Verfasser vorbereitet hat, nicht gehörig nüancirt, und sie entweder in gar keines oder in ein unrechtes Licht stellt u. dergl.

Eine Rede kann einen hohen Grad von Lebhaftigkeit besitzen, ohne dass die Wörter deswegen besonders schnell gesprochen werden müssten: so ist es auch in der Musik. Es giebt nur wenige Fälle, wo der herrschende Affect oder Charakter, in dem einen oder andern Theile, einen eiligeren Gang fordert. Wenn dieser sich mit des Stücks Charakter (Anmuth, Kraft u. s. w.) vereinigen lässt, wenn er nicht die Möglichkeit, den Tönen den gehörigen Nachdruck zu geben, benimmt, und überhaupt die in der Melodie vorkommenden Figuren von der Art sind, dass sie sich in einem geschwinden Tempo rein und deutlich vortragen und markiren lassen: dann kann dagegen nichts einzuwenden seyn, und das Eilige der Bewegung theilt in einem solchen Falle eine grössere Lebhaftigkeit mit, die wahres Lob

verdient. Aber wenn dieses Feuer in Ausgelassenheit und Wildheit übergeht; wenn es auch das geübte Ohr ausser Stand setzt, den dicht an einander gereiheten Abwechslungen der Melodie und Harmonie zu folgen; wenn es, so zu sagen, beyde in ein Chaos von untereinander gemischten Lauten begräbt, wo das Folgende das Vorhergegangene im Augenblick der Geburt erstickt, und das andrängende Neue dasselbe Schicksal erfährt, wenn also jedes Bild der Empfindung vor der Phantasie des Zuhörers mit des Sturmes Lauf und Eile vorbeyfliegt, so dass seine Absicht, sein Sinn nicht gefasst werden kann, bevor es von einem neuen verdrängt wird: dann ist es unläugbar eine Uebertreibung und ein Missbrauch, zu nichts anderm dienend, als der Kunst ihren eigentlichen Gehalt, und, in der Wirkung, ihre wahre Schönheit zu benehmen. Und wie die launenhafte Mode, nicht weniger in den Gesang, als in das Spiel, eine von Thorheit, Unwissenheit, und Ungeschmack besonders applaudirte Manier einzuführen sucht, welche man den arabesken Styl in der Musik nennen könnte, wobey man ganz unbekümmert ist um des Componisten Gedanken und Zwecke, um den Geist und die Absicht des *Ganzen* eines Werks, sondern jede Stelle nur für sich, nur als ein Einzelnes betrachtet und behandelt, und oft aus ihr nichts abnimmt, als die Möglichkeit, sie bunt und lacherlich zu verbrämen, blos um eine leidige Kunstfertigkeit zu Mann zu bringen, die die gemeine, rohe Menge in Bewegung setzt, weil sie meynt: das muss recht schwer seyn! das könntest du nicht! also: bravo! bravo! so wird auch zuweilen die Taktbewegung in gewissen Musikstücken zu einer Uebertreibung gebracht, welcher man füglich, um der Aehnlichkeit in der Wirkung mit den verworrenen und unstätigen Augenblicksbildern der Phantasmagorie willen, den phantasmagorischen Styl in der Musik nennen könnte.

Eine solche missverstandene, verkehrte Lebhaftigkeit, wonach viele streben, müsste zuletzt, wenn sie zur allgemeinen Gewohnheit würde, alles wirklich Schöne der Kunst verdrängen, und aus ihr, statt einer zum Herzen redenden Empfindungssprache, einen barbarischen, verworrenen Lärm machen; müsste sie von ihrem natürlichen Zweck und Werthe, eine edle und sittenbildende Beschäftigung für die Seele zu seyn, in den Rang der *schönen Raritäten* herabsetzen, ohne einen andern Zweck, als dem verwunderten Zuhörer durch das Sonderbare einen leeren Zeitvertreib zu bereiten. Dies ist es, welches den jungen Künstler oft verleitet, das Einfache, das Natürliche und Anmuthige zu verlassen, um das Verwickelte, das Gezierte, das Barokke zu suchen; die Reinheit, Fülle, Klarheit, Kraft, Festigkeit, Anmuth des Tons, und das Bestimmte im Ausdrucke zu vernachlässigen, um einem falschen Schimmer nechzujagen, und das geschickt gezeichnete Gemälde mit seinen deutlichen Figuren und Gruppen in einem wohlverfassten Tonstücke, so zu sagen, in eine bunte Palette zu verwandeln; und endlich, bevor er so weit gekommen ist die Elemente zu lernen, die grössten Schwierigkeiten der Kunst ausüben zu wollen, und so nicht selten, ohne nur die Gründe und Griffe so weit gelernt zu haben, um eine Ripienstimme deutlich und rein zu spielen, wie ein *Lolli*, ein *Viotti*, oder unsre achtungs- und liebenswürdigen *Müller* *) auftreten zu wollen.

In der Musik, wie in andern Künsten und Wissenschaften, wird eine gewisse Massigung, wird *Vernunft* erfordert, um nicht den Zweck zu verfehlen und um zur Vollkommenheit zu gelangen. Sie ist es, welche das Genie auf den rechten Weg leiten muss, und ohne welche uns in der Composition Handels, Tartini's, Glucks, Mozarts und Haydns Meisterwerke mangeln würden, und, bey der Ausübung, jenes hinreissende Talent, das dem Künstler das Vermögen giebt, dem entzückten Zuhörer die Schönheiten dieser Meister in ihrem vollen Lichte darzustellen, und dadurch dem musikliebenden Publicum einen Genuss zu bereiten, welcher von den wirklichen Kennern nicht verworfen wird.

Si quid rectius noveris, candidus imperti.

F.

---

*) Anm. Zu Stockholm, dem Wohnorte des Hrn. Verfassers. d. Red.

Recensionen.

Sechs Gesänge mit Begleit. des Pianoforte, in Musik gesetzt — — v. S. Neukomm. Mitgl. der königl. Schwed. Academie etc. Oeuvr. 10. Leipzig, b. Breitkopf u. Härtel. (Pr. 18 Gr.)

Hr. N., bekanntlich einer der letzten und trefflichsten Schüler Mich. und Jos. Haydns, der den ernsthaften Freunden der Tonkunst wenigstens durch seine ungemein schätzbare Phantasie für's volle Orchester bekannt und empfohlen ist, liefert hier, so viel Rec. weiss, seine erste Liedersammlung. Sie enthält, bis auf eines, lauter durch alle Strophen musikalisch durchgeführte Stücke, die nicht unmittelbar nach einander gesungen seyn wollen, da sie alle, mehr oder weniger, schwermüthig sind. (Das letzte, einer so kunstreichen Ausführung schwerlich würdige, enthält gar einen Ausbruch der allerschwärzesten Melancholie.) Der Componist — wie sich von einem Zögling jener Schule erwarten liess — wählt zwar einfache und bezeichnende Melodien, die das Rechte nie verfehlen, wenn sie es auch mehr andeuten und im Vortrage zulassen, als aussprechen, und zu seinem Ausdruck gleichsam zwingen: rechnet aber überall viel, ja zuweilen, was Ausdruck anlangt, wol gar am meisten, auf die ausgearbeitete Instrumentstimme, die man hier, wie in den meisten Haydnschen Gesangstücken, nicht mehr eigentlich Begleitung nennen darf. Dem Gesange möchte man also wol hin und wieder mehr Entscheidendes, Hervorstechendes, und auch mehr Eigenthümlichkeit und Freyheit wünschen: mit dem Spiel des Instruments aber verbunden, wird man gewiss nur bey einzelnen, seltenen Stellen unbefriedigt bleiben. In der Ausarbeitung der Harmonie, sowol was Gründlichkeit und Regelmässigkeit, als was Seele und Ausdruck anlangt, bewährt Hr. N. auch hier sein bekanntes Verdienst. Dabey folgt er, was Declamation und Rhythmik betrifft, seinen Dichtern sorgfältiger, als irgend ein Componist jener Schule; ja, er scheint in Nachbildung *des Einzelnen*, in diesem Betracht, zuweilen eher allzuweit zu gehen, und durch Künsteln dem Fluss, oder doch der freyen Bewegung und Fortschreitung des Ganzen, einigen Zwang anzuthun. Die Belege zu alle dem sind zu leicht aufzufinden, als dass Rec. damit den Raum versplittern kann. Am meisten hat ihm gefallen, No. 1., von Ruchlitz; No. 2., von Göthe; und in No. 4. der treffliche Schluss, von der Stelle an: Ich nur will dich nicht vergessen — wo die kunstreiche, aber zugleich tief empfundene Declamation allein schon den Meister verräth, den Sänger bis zum Scenischen hebt, und die Situation gleichsam vor's Auge hinstellt.

Fast scheint es Rec., als ob Hrn. N. der einfache Gesang mit Klavier-Begleitung eine, seinen Genius zu sehr beengende Sphäre biete: sollte ein Mann, gerade wie er, wenn er für den Gesang arbeiten will, sich nicht lieber die grosse Cantate und Oper wählen, wo er sich weiter verbreiten, seinem Geiste freyern Spielraum verstatten, und von allen seinen Hulfsmitteln mehr Gebrauch machen könnte?

Quatre Thèmes variés p. le Pianoforte — — comp. par Franç. Freystädler. à Leipzig, chez Hofmeister. No. 1. No. 2. No. 3. (Preis jeder No. 10 Gr.)

Nur drey von diesen vier Nummern sind Rec. zugesandt worden: er kann mithin nur von diesen Rechenschaft geben. Sie sind sehr verschiedenen Gehalts.

No. 1. bearbeitet den leidigen tyroler Dudeldum, der in gleicher Absicht schon so oft herumgenommen worden, und doch dazu so ganz und gar nicht geeignet ist, eben weil er selbst schon vollständig das Wenige enthält, was er seyn und aus ihm werden kann. Gewöhnliche Figuren — die lassen sich freylich über alles finden, und die hat denn auch der Verf. gefunden: und manche, wie in Var. 2, 5, 10, sind ihm ganz gewiss nicht sauer geworden! Einige dieser Var. sind jedoch nicht übel, besonders die 11te und 12te; dagegen ist der Schluss, mit dem fortzummenden Murkibass, desto schlimmer gerathen.

No. 2. ist ohne Vergleich besser. Gleich das Thema — das bekannte russische Liedchen, dem Tiedge den deutschen Text: Schöne Minka, ich muss scheiden, untergelegt — hat in seiner

höchsten Einfalt etwas Originelles und Rührendes. Zum Variiren ist es indessen ebenfalls nicht vorzüglich geeignet: auch dies muss eigentlich in seiner ursprünglichen Einfalt gelassen, oder doch so behandelt werden, dass die Melodie überall unverändert beybehalten wird. Dies hat der Verf. nicht gethan: daher auch sich Mancherley erlauben mussen, das *hier* eigentlich nicht zu erlauben war. Hieher gehört z. B. gleich im Thema die Erhöhung des g in gis, Syst. 2, T. 5, um den Uebergang nach unsrer gewöhnlichen Weise zu gewinnen, wodurch aber die Eigenthümlichkeit verwischt ist. (Warum er die schwächende Auftakt-Note beym Anfang des ersten und zweyten Theils hinzugesetzt hat, die noch überdies das Correspondirende der andern Zeilen aufhebt, begreift Rec. nicht.) Auch hätte sich der Verf. Abweichungen, wie die Schlüsse des ersten Theils in C dur in einigen Var., eben bey diesem Thema so wenig verstatten sollen, als überhaupt Veränderungen, bey denen man das zu Verändernde fast gar nicht wieder erkennt. Doch ist, was der Verf. nun sagt, fast durchgängig interessant und angenehm; ja, zum Theil wol schön zu nennen. Und das war nicht leicht, theils eben der Natur des Thema wegen, theils weil er wenigstens im Allgemeinen dem Charakter ziemlich treu bleiben wollte, und weil er nicht weniger als achtzehn Variationen geliefert. Wir empfehlen also dies Werkchen den Liebhabern, und den Liebhaberinnen noch mehr, denn diesen dürfte es vorzüglich zu Sinne seyn.

No. 3. giebt das Thema zu Mozarts Arie: Non più di fiori etc. aus der Clemenza di Tito, und möchte ungefähr zwischen No. 1. u. 2. das Mittel, an Werth und Interesse, halten. Das Ganze ist nicht übel, und Einiges recht hübsch: es hätte sich aber unstreitig über dies Thema mehr und Bedeutenderes sagen lassen.

Zu spielen sind alle drey Nummern bequem, und so leicht, wie etwa Steibelt'sche Sonaten von mittlerer Grösse. Man bemerkt leicht, dass der Verf. das Instrument für Dilettanten gefällig zu behandeln versteht.

Zweytes Wort über die Gesangbildungslehre etc.

(Fortsetzung aus der 5osten No.)

In Absicht der Idee lässt sich von diesem Werke nicht nur sagen: es enthält *viele* einzelne, treffliche und neue Ideen, sondern die ganze Idee, die Seele in diesem Körper, ist neu und wichtig. Der Verf. spricht sie selber in folgenden Worten aus (pag. 227): „Die Erfindung einer Methode nach Pestal. Grundsätzen ist nichts anders, als das Herausfinden der einfachen, wahren Bildungsgesetze der menschlichen Natur, und eine dieser angemessne Ordnung des Bildungsstoffes zu den Zwecken der *Beschulung* und *Befruchtung* (Bildung zu wirklichen Kunstwerken)". Nun ist hier aber wohl im Auge zu behalten, dass der Verf. der Gesanglehre von dem Modeworte: naturgemäss, und naturgemässe Methode, nicht einen Mode-, oder leeren, unbestimmten Begriff hatte, sondern einen sehr bestimmten, und dass er, indem er sein Buch für Schulen und ursprüngliche Bildung zum Chorgesange bestimmte, auch wol, neben der absoluten, die relative Naturgemässheit in Anschlag brachte. Er fragte sich: welche Bildungsgesetze gehen aus der menschlichen Natur und der Sache hervor? und, wie werden diese allgemeinen Gesetze durch den besondern Zweck der Massen — und Schulbildung modificirt? — Es ergab sich ihm bald, dass es thöricht und keineswegs naturgemäss sey, als Einzelner geben zu wollen, was Gott und das Leben nur zu geben vermögen — jenen freyen Volksgesang, welcher aus der besondern, begünstigenden Organisation des Menschen, des Landes und des Lebens hervorgeht, jenen Gesang der kräftigen, einfachen, friedlich und glücklich lebenden Hirten in den mannigfach gefügten Bergen, welche durch den Wiederhall zu Klang, und Sang, und Wechselgesang einladen — jene Töne, welche Gott unter Italiens mildem, heiterm Himmel durch seine gütige, liebreiche Zusammenstellung von Erde, Luft und Meer aus den glücklich gebildeten Kehlen früher Sänger hervorruft, welche eben nicht sieen, nicht ernten, sondern in freyer Musse dem lebendigern, wärmern Gefühle in der weichsten, bild- und fügsamsten Sprache freyen Ausströmen

gewähren — jenen Gesang, welchen Gott nur zu erzeugen vermag durch besondere Leitung der Volker zu höherem Wohlstande, hoher Freude oder tiefem Schmerze, zu Gefühlen, welche in der menschlichen Brust nicht Raum finden, sondern Erguss fodern —; diese Art des Volksgesanges möchten aber alle diejenigen erzeugen und erzwingen, welche in dem Spiegel eines krankhaften Sinnes weder die Möglichkeit, noch die Wirklichkeit schauen, sondern Traum- und Luftbilder (freylich oft recht liebliche und schöne). Diese wollen nur etwa nach dem Gehöre gesungen wissen; Noten und Schule sind ihnen ein Greuel, „denn sie rauben dem Menschen die Unbefangenheit und das Glück des Paradieses, welche in dem Unbewusstseyn um sich selber bestanden." Weil das, was sie erreichen wollen, unerreichbar ist, so wiederhallen ihre Schriften von unendlichem, unaussprechlichem Seufzen, so verzweifeln sie an der ganzen Sache und geben sie auf. Unserm Verf. ist dagegen der Zweck seiner Bildung klar und bestimmt; er will das Volk für den mehrstimmigen Gesang bilden. Dieser ist ohne Noten nicht möglich, und Noten gehören in die Schule. So musste von ihm die Natur der Schule eben so streng, als die Natur des Menschen ins Auge gefasst werden, und aus der Rücksicht auf beyde das methodische Buch erwachsen. Die ganze Form des Buches beweist, dass der Verf. es ursprünglich der Schule bestimmte. In allen weitern Anwendungen spricht er nur von „Accommodation des Elementarwerkes auf verschiedene Falle und Personen;" so ist das, was hier gegeben werden sollte, *naturgemässe Schulbildung für den Gesang*. — Einige haben gemeint, die Schule solle sich an den im Leben schon herrschenden Gesang anschliessen, nur Lieder nach dem Gehöre für besondere Zeiten, Falle, Arbeiten u. s. w. geben; dies genüge, sey auch leichter zu geben, und zu erreichen, als die künstlichere Bildung für den mehrstimmigen Gesang. Betrachtet man die Sache und das Singen im Leben aber genauer, so ergiebt sich bald die Grundlosigkeit des Gedankens und der Foderung. Man hört im Leben Kinder lallen, und ihre Liedchen trallern, Landleute und Handwerker bey ihrer Arbeit singen, Handwerksburschen auf ihren Reisen, Manner bey ihren Trinkgelagen u. s. w. Es lasst sich nicht leugnen, dass neben wildem, gellendem Geschrey hier oft Töne fallen, welche das Herz des Hörers erfreuen und rühren, weil er sich lebhaft die Gemüthsstimmung vorstellt, aus welcher sie hervorgehen, und sich freut an der Anspruchslosigkeit, mit welcher sie erscheinen. Sanger dieser Art singen „ohne Kunst und Mühe" oft so gar herzig, frey und unbefangen wieder, was sie fast ohne darum zu wissen gelernt. — Aber würde die Schule nicht den zartesten Reiz dieser Blume verwischen, wenn sie sich einmischen wollte? — Kann die Schule Gemüthsstimmungen geben? — Wiederum, kann sie schlechtes Geschrey befördern wollen, indem sie absichtlich den Stoff dazu hergiebt? Sie *könnte* selbst die Texte dieser Gesange meist nicht lehren, weil ihr Inhalt, spielend und tandelnd, in der ernsten, strengen Form des Schullernens wirklich lacherlich oder Spielerey wird, (ich berufe mich hier auf die Erfahrung jedes Lehrers, welcher durch das Lehren lustiger Lieder seine Klasse beleben wollte;) weil manche Texte dieser Lieder nur für das reifere Alter, oder wirklich solchen Gehaltes sind, dass man sie im Leben kaum ertragen, geschweige denn in der Schule absichtlich lehren kann. Es giebt nur Eine Seite, von welcher man diesem Volksgesange befördernd oder reinigend beykommen kann: man lehre in den Schulen reine, musterhafte, besonders Chorgesange. Der in den Schulen vorgepflanzte, bessere Geschmack wird dann über die Lieder, welche schon im Volke sind, Gericht halten, das Gute annehmen, das Schlechte verschmahen. Es ist dem schwachen Menschen fast zu allen Zeiten Bedürfnis, neben dem Schweren der Anstrengung auch etwas Leichtes zu haben, was ihm Spiel und Erholung sey. So werden auch die gebildeten Schul- und Chorsanger nicht die leichtern Lieder des freyen und geselligen Lebens entbehren konnen, verachten, dafür verbildet seyn; aber die schlechten werden ihnen nicht gefallen, sie werden bessere wünschen, fordern, suchen und finden. So wird die Schule nicht ihre Zeit und Würde in dem verlieren, was sich natürlicher und schöner im Leben selber findet, wenn der Boden, Ohr und Kehle, nur etwas vorbearbeitet ist. — So überliess Hr. N. diesen freyen Gesang und auch jene

erste vorbildende Periode, die stille möchte ich sie nennen, das Aufhorchen, das leise Nachlallen des Kindes, ganz aus Pestalozzi's Seele, der Mutter und dem Leben. Er erkennt die Wichtigkeit dieser Vorbildung an (m. s. p. 7). „Reine Stimmen, reiner Gesang, reines Spiel auf reingestimmten Instrumenten, lasse man Kinder von Jugend auf hören. Das ist die Hauptsache.“ „Das Lauschen und Horchen auf die Feinheiten des Klanges kann für das Kind nicht anders als bildend seyn.“ Es lässt sich für diese Vorbildung ein musikalisches Buch für Mütter denken, und geben, auch manches in der Schule thun, was von dem Verf. bey der aus gesprochenen Universalität seiner Unternehmung noch zu erwarten steht. Der Mangel davon hat vielleicht manchen Pädagogen an dem Buche irre gemacht, weil er fühlte, man könne die musikalische Bildung von unten auf nicht so anfangen, wie es im Buche geschieht. Diese Propädeutik wird und muss aber aus der Pestalozzischen Schule hervorgehen, im Gesange eben sowol, als in der Sprache. — Das Wichtigste ist gegenwärtig in den Töchtern die vorbildenden, singenden Mutter zu bilden. Töchterschulen für den Gesang sind überhaupt zur Grundung des ganzen Gesangwesens am wichtigsten, eben weil die gebildete Tochter eine bildende Mutter wird, und weil in ihnen die störende Macht des Stimmwechsels minder droht, weil die weibliche Stimme die königliche Rolle in der Welt des Gesanges spielt. Der Verf. lebt in einer sehr musikalischen Stadt und Gegend; das Volk um den Zurcher See singt z. B. den Choral allgemein vierstimmig nach den im Gesangbuche mit abgedruckten Noten. So übergieng er dasjenige, was der eigentlichen Schule, dem Singen nach Noten, vorhergehen muss, die Entwicklung der ursprünglichen Gehörsanschauungen durch gehörte Töne. Musik, dass die Verhältnisse unsers gegenwärtigen Tonwesens schon als vorhanden vorausgesetzt, und nur an das Zeichen geknüpft werden dürfen. — Es schien dem Verf. *naturgemäss*, zwey Perioden der Entwicklung im Gesange, nicht in die Schule zu bringen; jene erste, wo das musikal. Leben des Kindes mehr ein Horchen und Nachlallen ist, und jene höhere, wo die freygewordene Individualität des Menschen eigne Früchte treibt, welche mehr von der Sonne des Genius, und der natürlichen Reinheit und Unverschrobenheit, als durch den Unterricht gezeitigt werden (wieder eine ganz Pestalozzische Idee, welche in der Schule nur das freye Spiel der einst gewordenen, entwickelten Individualität begründen will.)

Die Sprache, am nächsten mit dem Gesange verwandt, von Pestalozzi ausdrücklicher und bestimmter für die Bildung des Volkes abgehandelt, gab die Idee für die Schulbildung im Gesange. In der Sprache soll die Schule nicht die ersten Laute, Kenntnisse und Worte, wol aber das bestimmtere Bewusstseyn, den bestimmtern Ausdruck, real und formal, geben, *reden lehren*; ferner *lesen* und *schreiben*, nur andre Arten des Redens, und auch diese nothwendig. Man kann das Lesen und Schreiben als Erleichterungsmittel der Bildung zur Humanität betrachten, welche Gott allen jetzt, unter uns, gebornen Menschen bestimmt hat. So lehrt die Schulbildung in der Sprache das Volk wohl, mit Deutlichkeit, Bestimmtheit und Umfassung, *reden*, seine Bibel schlicht *herlesen*, den eignen oder anderswoher empfangenen Gedanken *schreiben*, aufschreiben. Diese Art der Bildung enthält nichts Verwerfliches oder Ueberflüssiges, sondern bewegt sich, bereichernd und beglückend, nur in dem Lebenskreise des Volkes, öffnet aber auch dem Talentvollen aus dem Volke den Zugang zu den vorhandenen Mitteln höherer Cultur. — So will die Nägeli'sche Gesanglehre nicht die ersten Töne, das erste Singen in der Schule lehren, sondern das reinere und bestimmtere, sie will das unbewusste Lallen in ein bestimmtes, bewusstes Singen verwandeln, dann dem Kinde die gewordenen, ausgebildeten Mittel des höhern Kunstgesanges, das musikalische Lesen und Schreiben, geben; kurz, sie möchte es dahin bringen, *dass auch musikalisch (singend) jedermann im Volke reden, lesen, schreiben, sein Notenblatt wie ein Schriftblatt ablesen, seine Chorstimme rein und richtig absingen könnte. So wie man in den Volksschulen aber nur reden und lesen lehrt, und nicht declamiren, so soll auch die höhere Vortragskunst, die Bildung zum Solo und Recitativ etc. im Gesange aus den Volksschulen ausgeschlossen bleiben*, es sey denn, dass das vorzügliche Talent seinen liebevollen, besondern Bildner und

Führer zur höhern Kunst finde. — Diese Idee ist wichtig, als ächt pestalozzisch, und als der Schlüssel zum ganzen Buche. Sie ist im Buche nur factisch ausgesprochen, und darum zur Zeit vielleicht noch wenig erkannt worden. Klar genug findet man jedoch die leitende Idee für die Ausführung des Ganzen (Anhang p. 225) dargelegt: „Die Formbildung (Beschulung) ist Bedingung der Gemüthsbildung (durch Kunstwerke); denn niemand wird das Gemüth durch fehlerhafte Ausführung von Kunstwerken bilden wollen. Das Criterium der Aechtheit der Formbildung besteht aber darin, dass vermittelst derselben der Bildungsstoff *durchaus specialisirt* erscheine." So erscheinen die Elemente, die Grundbestandtheile der Musik, Länge und Kürze, Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, als Uebungsstoff gesondert; es wird einzeln erlernt, was später verbunden erscheint; die dreyfache Bedeutung der musikalischen Zeichen einzeln, jede besonders und von der andern getrennt, zum scharfen, bestimmten Bewusstseyn gebracht. Dadurch musste das Werk freylich einen dreymal grössern Umfang erhalten, als diejenigen, welche das dreyfache *zugleich* geben; schon der Begriff einer gänzlichen Analysirung schliesst den der gedrängten Kürze aus. —

Die Anschauung der verbundnen Elemente im Leben wird vorausgesetzt, und so beginnt das Lehrbuch mit Abstractionen, Auflösungen u. s. w. So erscheint hier zum ersten Mal in der Musik methodisch durchgeführt, was in andern Künsten längst galt. In der Zeichenkunst z. B. ist es längst angenommener Grundsatz, *dass einzeln* und *nach einander erlernt werde*, was im Leben der Kunst, im Kunstwerke, verbunden erscheint. Die gerade, die krumme Linie, ihre Zusammensezzungen, die Perspective, die Schattirung, der Gebrauch des Stiftes und der Farben etc. werden in der Trennung, und nach einander gelehrt. Man fängt ohne Bedenken mit Abstractionen an, weil in allen Bildlingen die Anschauung der mannigfaltigsten Formen im Leben vorausgegangen ist, also vorausgesetzt werden darf. — Auch in der Sprache werden dem Kinde, das viele Jahre schon redete, erst wenn seine Schulbildung beginnt die einzelnen Laute zum Bewusstseyn gebracht, die Auflösungen und Trennungen gegeben, und an das Zeichen geknüpft. Die Absicht ist, die Natur durch die Kunst zu erheben, Bewusstseyn und Macht über das unbewusste Leben zu geben, dieses freyer zu machen, und ihm den Eingang in die Culturmittel der Zeit zu öffnen. Merkwürdig ist es aber, dass fast alle Gegenstände des Unterrichts hier unter einem ähnlichen Fluche liegen. Die Schule bringt in ihren Anfängen dem Beobachter etwas Gezwungenes, Unnatürlich-scheinendes in das freyere Naturleben, in die unbewusste Naturbildung, welche so unschuldig, unbefangen und leicht daher spielt. Dabey kann das Wesen der Schule dennoch in sich vollendet, und relativ vollkommen naturgemäss seyn. Die ganz frey gewordne Kunstkraft stellt aber später jenen ursprünglichen Reiz der Naturkraft potenzirt dar, und rechtfertigt so vollkommen, als letzter Zweck, die Durchgangsperiode der Abstraction und Reflexion. Die Idee der Methode gebeut, von mehreren Elementen in Kunst oder Wissen das Einfachste und Fasslichste zuerst, als Anknüpfungspunct für alles Spätere, zu geben. In der Musik ist aber der Rhythmus die rationale, fasslichste Seite, gleichsam die Handhabe, an welcher sich das edle Gefäss ursprünglich erfassen lässt. Seiner verschiedenen Grössen sind nur 5 oder 6, an seinen Faden knüpft sich die Melodie, Stärke und Schwache; so fand er im Buche die erste Stelle. Merkwürdig ist hier die Uebereinstimmung des Entwicklungsganges der reinen Musik bey ganzen Völkern. Alle Völker auf der niedern Bildungsstufe erhielten zuerst die rhythmische Seite der Musik. Das mächtige, vorherrschende Leben der körperlichen Kraft und Bewegung bedarf eines regulativen Princips; so finden wir bey den wilden Völkern und früh bey den Alten die rhythmischen Instrumente vorherrschend. Noch bey uns wird die unmusikalische Masse durch den Rhythmus, als das Anschaulichste, Allgemein-Fasslichste, Eindringlichste, durch die Trommel geleitet. In der ganzen Feldmusik herrschen mit Recht die rhythmischen Instrumente vor. Eine häufige Erfahrung an kleinen, mit musikalischem Talent begabten Kindern ist's, dass sie sich neben die spielende Mutter stellen, und mit dem ersten, besten Stabe, oder auf der kleinen Trommel, Takt und Rhythmus gar wohl mitzumachen d. h.

zu abstrahiren wissen. Eben so bekannt ist's, dass fast alle Menschen mit Leichtigkeit für den Tanz, nicht eben so leicht für die Musik, gebildet werden. Was beweist alle dies andere, als dass der Rhythmus früh und leicht in die menschliche Natur eingeht? — Später, mehr gebildet, gelangten die Völker von der einseitig rhythmischen zur schönern, rhythmisch-melodischen Musik — das Wort verband sich mit dem Tone, es entstand der einstimmige Gesang, Melodien, nicht aus harmonischer Bildung erzeugt. Als letzte, neuste Offenbarung Gottes erscheint die Harmonie, so ganz im reicheren Gegensatze gegen alles Vorhergegangene, wie das Christenthum selber; sie giebt das Reichste, Zusammengesetzteste der Anschauung, und die höchste Befriedigung. — Wer die Naturgemässheit der Bildung darein setzen wollte, dass das Kind in seinem kleinen Entwicklungsgange durch den grösseren des Ganzen bestimmt würde, würde ohne die wichtigern, methodischen Gründe schon auf die in der Gesanglehre aufgestellte Ordnung fallen. — Die *allgemeine* Tonlehre soll der *allgemeinen* Entwicklung der *reinen*, mit dem Worte noch nicht verbundenen und vermischten Musik, die besondere Gesanglehre der besondern des Gesangwesens folgen. Alle Kapitel der Gesanglehre folgen nach diesem Grundsatze auf einander. Das Kind lernt zuerst den Rhythmus, dann Töne treffen, stark und schwach geben, als Vorbereitung zu den Solfeggien. Es lernt die Bezeichnung der drey Elemente, gezeichnete, geschriebne Töne, lesen, und absingen. Hat es das Allgemeine in seiner Gewalt, so wird es zum Besondern geführt, lernt Töne mit Vokalen, Sylben, Worten, poetischen Phrasen verbunden vortragen, fasst jeden einst vorantragenden Laut einmal scharf ins Auge, und erhält so Aufmerksamkeit auf die Art und Weise seiner Production für immer, lernt endlich ganze Texte einstimmig singen. Methodisch wird es dann weiter zum zwey- und mehrstimmigen Gesange, zu den Kunstwerken des Harmonie, geführt. — Unschätzbar ist des Verf. Idee, durch besondere Bearbeitung, und Hervorhebung des Wortes in der Gesangbildung das Ganze des Gesangwesens zu heben. In seinem Buche liegen unverkennbar die Elemente zu einer gründlichen Theorie eines Accentuations-Systems, dessen die Schule noch eben so sehr bedarf, als die Kunstproduction. — Es lässt sich nicht leugnen, dass der Zeitgeschmack sich in einem unbestimmten Genusse genungener, besonders weicher und weichlicher Tonreihen wohlgefällt, und dass es besonders bey dem häufigen Singen der italienischen Arien fast Sitte geworden, *das Wort ohne weitern Kummer unverstanden und unbeachtet zu lassen*; ferner, dass unsre Chöre meist mit so wenig Präcision, und deutlichem Zusammentreffen in den Worten gegeben werden, dass der Zweck des Chorgesanges, Aussprechen und Darstellen der gemeinsamen Gefühle einer Menge, verloren geht. Der Gesang verliert auf diese Weise seine eigentliche Bestimmung und Bedeutung. Wichtige Gründe dieses Mangels liegen darin, dass die Gesangcomponisten selber, zu wenig poetisch gebildet, das Wort ihren Tönen ganz unterordneten, und aufopferten, dass so den Sängern also auch mehr darum zu thun war, Töne als Worte wiederzugeben, dass man die Verschiedenheit im Sprechen und Singen der Worte nicht hoch genug in Anschlag brachte, und dass also die bisherigen Methodenbücher zu wenig auf die besondre Einübung des Wortes und seiner Bestandtheile, verbunden mit den Tönen, achteten — Der Verf. hat der Sache einen ganzen Haupttheil seines Werkes gewidmet. „Wir hoffen, sagt er, die hohe Wichtigkeit der Sache nicht noch darthun zu müssen. Ausgemacht ist, dass der Gesang erst durch genaue, haarscharfe, elementarisch schöne Lautirkunst Umgrenzung, Umriss und Gestaltung bekömmt, und erst, wenn der Sänger die Schwierigkeit der Sprache bezwingen und ihre Vortheile benutzen gelernt hat, wenn er mit den Consonanten (eigentlicher, mit seinen Lautirorganen) umzuspringen weiss, wie der Klavierspieler mit seinen Tasten — erst da wird die Singkunst in ihm und durch ihn lebendig." Wer sich die Mühe nehmen, und das im Buche Gegebene mit Krug und Olivier vergleichen will, wird finden, dass die Classification der Laute, die Aufstellung und Uebung der Diphthongen etc. dem Wesen der Gesangbildung gemäss, ganz anders als in der Sprachlehre, gegeben wurde, und werden musste.

Ausser der allgemeinen Idee, aus welcher das Buch hervorging, enthält die Darstellung sowol, als das Buch selbst, viele wichtige einzelne auf welche hier aber nur verwiesen werden kann. Die Ansicht des Choralgesanges (p. 229), des Portamento (p. 232), die Darlegung des Verhältnisses zwischen älterer und neuer Gesangbildung (p. 239), die Vergleichung des Sprachen in Absicht ihrer Tauglichkeit für den Gesang (p. 243), die Grundsätze für Bildung und Abfassung von Stimmübungen u. s. w. Wer sich von dem Gehalte des Ganzen einen Ueberblick verschaffen will, der halte sich besonders an die vorhergegangene Darstellung, die Inhaltsanzeige, und den Anhang des Werkes; diese enthalten die Ideen und Grundsätze der Verfasser. Nach Durchlesung dieser vergleiche, noch besser versuche er die Ausführung. Es ist längst gesagt, dass rechte Lehrbücher für die Schule sich mehr zum Durchüben, als zum Durchlesen eignen sollen.

Wie aber meist im Leben, so steht auch hier die Idee über der Ausführung. Das Streben, dem Schulmanne ein zugängliches Buch, aber auch ein reales, nicht überflüssiges dem Kunstgelehrten, der Kunst selber etwas durch ihre Elementarisirung zu geben, die Popularität der Form, und die Tiefe, Schwierigkeit, der Sache streiten in der Ausführung oft mit einander! — Das Streben nach Popularität kann insbesondre für das Unterrichtswesen höchst gefährlich werden. Durch die specielle Ausführung und dialogische Darlegung des Lehrgeschäftes wird aber nicht sowol die wahre, allgemeine Methode, als die besondre Manier eines Lehrers verpflanzt, welche an ihm in eben dem Grade vortrefflich, als an dem erasten Nachahmer verwerflich seyn kann. Sollte die ganze Sache der Bildung nicht besser stehn, wenn das Buch, der methodische Schriftsteller, viel, und was Recht ist, foderte und voraussetzte, das Lehrgeschäft darstellte „würdig (und bedürftig) des Fleisses der Edlen" — würden auf diese Weise nicht wirkliche Meister an die Stelle der meisten Schulen

im Lehren treten, würden Staaten auf diese Weise nicht genöthigt werden, die Lehrer ihrer Jugend lange, wie es recht ist, vorbilden zu lassen? — Es ist wunderbar, dass man alle Dinge mit Fleiss und Mühe lernt, nur das Lehren nicht. Ein Hauptfortschritt alles Schul- und Erziehungswesens steht noch davon zu erwarten, dass man die Nothwendigkeit einsehe, und möglichst berücksichtige, die Kinder und Jugendwelt mit idealischen Menschen zu umstellen, wie man sorgsam an dem Edelsten aus Kunst und Wissenschaft sie emporzubilden strebt, dass man die Edelsten und Besten, und Grossen auswähle, damit die Kleinen sich an ihnen emporheben können, dass man Lehrern und Erziehern Zeit und Gelegenheit gebe, hohen Forderungen zu entsprechen. Ein das Kind berührendes, umfassendes, herrliches Leben herrlicher Menschen wirkt gewiss mehr als Plutarch's Biographien, und wenig fodern vom Erzieher und Lehrer heisst den Kindern die Mittel der Erhebung abschneiden. — So macht auch die Nägel. Gesangbildungslehre durchaus nicht den gebildeten Lehrer entbehrlich. Sie kann in den Händen eines geschmacklosen, leblosen Menschen zu musikalischem Unwesen führen. Ist irgendwo ein tüchtiger Mensch mit Sinn, Geschick und Geschmack nothwendig, so ist es in der Kunst. Die Gesanglehre ist, wie sie da ist, eine geordnete Sammlung alles nothwendigen Bildungsstoffes; aber die besondern Modificationen, Beschränkungen und Erweiterungen fodern durchaus einen der Sache mächtigen Lehrer — und diesem darf man härtere Speise bieten. So wäre bey einer mehr objectiven Darstellung der Umfang des Buches beschränkt, und der Verfasser lästiger und mühsamer Umständlichkeit überhoben gewesen. Man werfe hier nicht ein, dass alsdann viele der jetzigen Schulmeister davon nicht hätten Gebrauch machen können. Die es gekonnt, hätten es desto besser gethan; und die auf Pestalozzi. Weise künftig lehren sollen, werden doch überhaupt einer besondern Vorbildung bedürfen. —

Es ist irgendwo gesagt, die Pestalozz. Methode sey die Methode des Bildhauers, welcher zuerst die gröbern Umrisse aller Theile andeute, dann das Ganze oft wiederkehrend überarbeite, und endlich mit der grössten Sorgfalt jedes Einzelne ausarbeite und vollende. So ist auch bey der Bildung zum Gesange diese gleichmässige erste Andeutung, spätere Ueberarbeitung, und endliche Vollendung aller Theile, aller Elemente, höchst nothwendig. Es ist nicht natürlich, dass das Kind z. B. die allerleichtesten Aufgaben der Melodik anfange, wenn es die schwierigsten der Rhythmik zu lösen vermag. Es sind in dem Kapitel Rhythmik Sachen, welche ein gewisses Alter, eine gewisse Anstrengung, Besonnenheit und Reife fodern. Ein alter, gemeiner Spruch: „der Verstand kommt mit den Jahren", ist in der Lehrkunst noch lange nicht genug berücksichtigt. Es giebt gewisse Stufen für gewisse Alter, über welche das fortrückende Alter selber nur fortrücken und das Kind hinüberheben kann.

So dürfte es nothwendig seyn, dass Kinder in gewissen Cursen erst das Leichtere in den 3 Elementen der Musik, dann das Schwerere, und endlich das Schwerste überarbeitend und wiederholend gewönnen. So wäre eine Anleitung für den Lehrer wünschenswerth gewesen, wie er sich nach seinem Bedürfnisse gewisse Lehrcurse aus dem gegebnen, reichhaltigen Stoffe bilde, angefähr nach Art der p. 227 angegebnen Beschränkung; ferner eine Anleitung, mehrere der gegebnen Elemente, welche sich wechselseitig fördern, z. B. Melodik und Notirungskunst, zu verbinden. So werden die meisten Lehrer die gegebnen Stimmübungen zu schwer finden, besonders, wenn sie, wie leicht abzusehen ist, alles Vorhergehende nicht vollkommen genügend durchübten. Aber der Grundsatz für die Production derselben ist doch klar ausgesprochen, in der gegebnen Ausarbeitung liegen alle nothwendigen, nicht zu übergehenden Rücksichten; so kann jeder nach seinem Bedürfnisse nachbilden. — Aus alle diesem folgt, dass, wer in sich selber gar keine Hülfe hat, allerdings hülflos und verlassen neben und mit diesem Buche da stehen könne; aber eben so unwidersprechlich: dass der *musikalische* Lehrer und Erzieher, (Dilettant) empfangen habe, was er bedurfte. Es ist jetzt etwas Methodisches vorhanden, und zwar für die allgemeine, nicht allein für die individuelle Bildung. Der Lehrer hat das Fundament und die Materialien zum Bau. Aber die Weisheit, zu wählen, die allgemeinen Gesetze auf seinen besondern Bau anzuwenden, darf ihm nicht fehlen. Vorzüglich beachtenswerth aber für jeden Lehrer, der sich dieser Gesanglehre bedienen will, ist jenes Wort des Verf, (s. die Darstellung). „Bey wöchentlich drey Singstunden wird höchstens ein Vierteljahr verstreichen, bis nie die ersten Früchte unserer Methode verständlicht geniessen können." Ist das hier Gesagte vom Fortschritte bis zum wirklichen Gesange zu verstehen, so möchte es wol nur von einem vorzüglichen Lehrer und einem besondern glücklichen Personale, oder von dem Gebrauche des auf die Herbstmesse versprochenen Anszuges gelten. Macht man mit gewöhnlichen kleinern Kindern den Gang des vorliegenden Buches durch, so ist es unmöglich. Unsere Erfahrung in Ilferten lehrte, es sey nicht gut kleinere, Kinder ein Jahr und länger den trockenen Schulgang zu führen, ehe sie zum wirklichen, befriedigenden Singen kommen. Des Verf. Idee und Absicht ist auch aus der angeführten Stelle ganz klar. Es war ihm ursprünglich darum zu thun, gleich anfangs seine Idee en gros zu geben und klar zu machen. Für die beschränkten Zwecke beschränkter Schulen versprach or bey der ersten Erscheinung des Buches schon einen Auszug. Wer vor der Erscheinung desselben die Zeit nicht verlieren will, hat besonders dahin zu sehen, dass er bey zweckmässiger Auswahl des Hauptsächlichen und Nothwendigen seine Kinder höchstens in einem halben Jahre zu wirklichen Gesängen führe. Die bald erscheinenden Beylagen zum Auszuge werden ihm leichten, aber dennoch nicht armseligen oder gemeinen Singstoff geben.

Dies führt auf die schon in den Beylagen gegebenen Gesänge. Ueberall liefern sie Beyspiele, wie der Verf, seine Idee der höhern Einheit zwischen Wort und Ton, Dichtung und Gesang, zu realisiren trachtete. Aber die Texte zu den einstimmigen Gesängen sind bisweilen verfehlt, legen dem Kinde zu viel Reflexion aber sein eigenes Thun und Leben in den Mund. Glücklich gewählt sind

die No. 12. 14. 13. 15. 16, weil sie Erholungen zu besingen, welche etwas wirklich Poetisches für das Kind enthalten. Von den zweystimmigen Gesängen sangen unsre Zöglinge in Herten mit Leichtigkeit und Interesse die No. 1. 3. 4. 5. 6. 9. 11. u. a. w. Manche sind für Schüler, welche den Gang des Buches nicht vollständig durchmachten, zu schwer. Wer es weiss, wie arm die musikalische Literatur an zweystimmigen Gesängen dieser Art ist, wird sich über das Geleistete freuen *). Auch die dreystimmigen Gesänge zeichnen sich dadurch aus, dass sie eine Lücke füllen, indem durch a in ihnen die Altstimme selbstständig, auch declamatorisch selbstständig, behandelt ist. Für die Schulbildung der Altstimme ist dies höchst vortheilhaft, da die Einübung hier nicht, wie sonst gewöhnlich, langweilig, ermüdend und dem Gehöre peinlich ist. In diesen Gesängen hat also die Bildung, wie die Musik, etwas Neues und Bedeutendes gewonnen. Die Schule hat in ihnen das Erste, Würdige, nicht zu Schwierige, dessen sie bedarf, auch Singanstalten dürfen sich nicht scheuen, diesen Stoff aus der Schule an sich zu ziehen, weil auch sie finden, was sie befriedigen und bilden kann. Viele, welche diese Gesänge in die Hand nehmen, werden darin die weichenden, fliessenden Formen des jetzigen Lieder- und Arienstyls vermissen, und diesen Mangel tadeln. Solcher Tadel ist aber eigentlich grosses Lob. Wenn der Zeitgeschmack nicht so weichlich, und überweich wäre, würde er die Modeformen kaum ertragen können. Ganz unerträglich ist es besonders, Deutsche an der ermattenden Sonne dieses sentimentalen Gesanges hinschmachten, und hinschmelzen, im Portamento zerfliessen, nur solche Sachen wählen zu sehen, in welchen die Stickluft der Empfindeley, aber kein Hauch jener gesunden Kraft lebt, welche das Element des Deutschen und aller seiner Darstellungen seyn sollte. Diese Modeformen, welche so leicht den Schüler auf den Irrweg hinschmeicheln, und hinziehen, *wollte* Hr. Näg. gewiss vermeiden, wirklich schöne Formen finden sich aber in seinen Gesängen gewiss so viel, als die Bedingung des dreystimmigen Satzes mit selbstständiger Altstimme zulässt, (m. s. dreyst. Ges. No. 3. 4. 11. 18. 25. 28.) Es heisst sich ein wahrhaftiges Verdienst um die werdende Sängerwelt erwerben, wenn man früh einen Geschmack in ihr zu pflanzen sucht, der sie den Reizungen der entnervenden Musik entreisst, ohne die wahrhafte Belebung und Stärkung, Aufregung und Erhebung der Gefühle auszuschliessen.

Es bleibt mir nun noch übrig, von der Einführung des Buches an verschiedenen Orten, und von den vorhandenen Resultaten zu reden. Schon die erste Ankündigung der Sache in Pestalozzi's Wochenschrift weist auf Resultate hin. „Die Resultate," heisst es, „welche Hr. Pfeifer praktisch in und mit seinen Gesangübungen aufstellte, haben in einem ziemlich weiten Kreise um ihn Aufmerksamkeit erregt; sie sind anerkannt und unwidersprechlich, und bewähren sich auch in meiner Anstalt." Seitdem dies geschrieben wurde, haben diese Resultate sich vermehrt und erweitert. Besonders merkwürdig war mir der Versuch eines Schullehrers in dem Dorfe Stäfa am Zürcher See. Ohne seine bedeutende musikalische Bildung zu haben, suchte er, nach dem Besten kräftig strebend, auch die neu erschienene Gesanglehre in seiner Schule zu benutzen. Innere und äussere Schwierigkeiten waren zu besiegen. „Ich lernte selber mit den Kindern, erzählte er. Viele Eltern zogen die Kinder von der *neuen* Lection zurück; im Dorfe hiess es, die Kinder müssen jetzt in der Schule dreschen (Takt schlagen) lernen. Es war nöthig, den Zweifelnden und Tadelnden bald Resultate vorzulegen. Ich ward dadurch bestimmt, den im Buche aufgestellten Schulcursus nur mit Auswahl durchzumachen, und liess bald einige, leichte Figuralgesänge hören. Die Zweifelnden hörten, und wunderten sich, dass die Kinder nun, und so bald, in der Schule dasselbige lernen können, wozu man sonst Privatlehrer, und viel Aufwand brauchte; und in kurzer Zeit hatte ich nicht nur alle verlorenen wieder, sondern mehr Kinder, als ich wollte und brauchte, in der Singstunde." —

In Zeit von drey Vierteljahren gelang es diesem Manne, eine Masse von 50—60 Kindern dahin zu bringen, dass sie die zweystimmigen, und schon manche der dreystimmigen Gesänge aus den Beylagen auf eine, das Herz jedes Menschenfreundes rührende Weise singen. Wer will bey 2 oder 3 Stunden wöchentlich mehr fodern? — Auf meine Frage: ob denn die Kinder durch die Strenge und Trockenheit der Uebungen nicht manchmal ermüdet worden seyen? — erhielt ich zur Antwort: Gar nicht; es sey im Gegentheil unter ihnen solch ein Eifer für die Sache, dass sie Sonntags frühe regelmässiger als an Schultagen zusammenkommen, um ausserordentliche Singstunde zu haben, dass sie die Eltern Sonnabend Abends recht dringend bitten, das Wecken nicht zu vergessen u. s. w. Ich muss gestehen, dass der Anblick und das Anhören dieser Kinder mich in dem Gedanken bestärkte, wo möglich auch mit meiner geringen Kraft der Sache einen Stein des Anstosses aus dem Wege zu räumen, und durch die Bekanntmachung der Wirklichkeit die Möglichkeit der Ausführung manchem zu vergewissern. — Auch zu Männedorf, am Zürcher See, wurden von den Kindern des dortigen Instituts viele Sachen aus den Beylagen zur Gesanglehre mit wahrem Leben und Interesse gesungen. —

(Der Beschluss folgt in No. 52.)

*) „Wir haben einen gänzlichen Mangel an Gesängen, welche sowol der Form, als auch dem Inhalte nach zu einem fortschreitenden und höher bildenden Gesangunterrichte geeignet wären. — — Wie lange oft ein Singlehrer suchen muss, ehe er in dem Chaos von Gesängen einen findet, welcher sowol dem Texte, als auch der Form nach, zu einem Volksgesange geeignet ist, das kann ich durch meine tägliche Erfahrung jedem bestätigen."

M. Lindner.

(s. Gutsmuths neue Bibl., 1810 Januarstück, p. 52.)

Canon pour le Pianoforte. di Fr. Kuhlau.

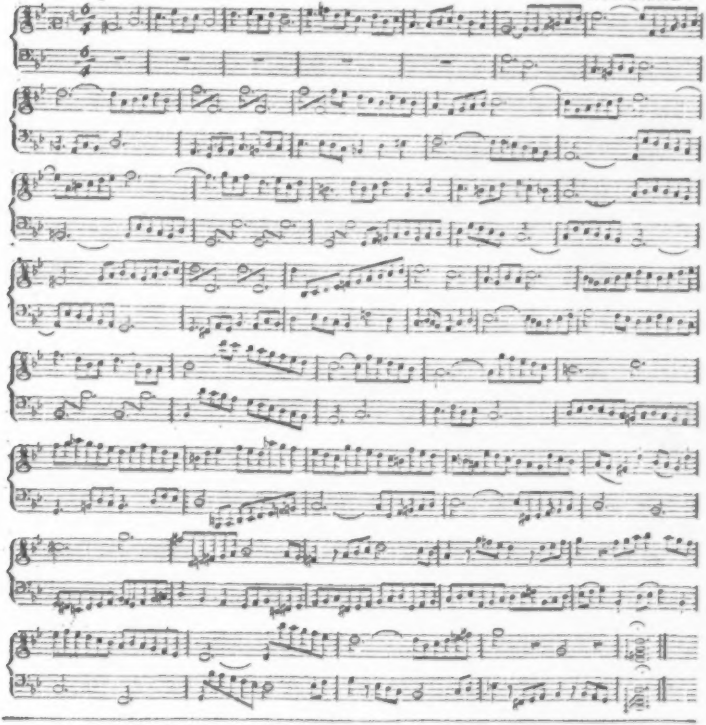

Die musikal. Zeitung, die in diesem Monat ihren dreyzehnten Jahrgang beschliesst, wird ganz unter den bisherigen Verhältnissen fortgesetzt, und ist, wie bisher, um der vielen unbegüterten Künstler und Kunstfreunde willen, um den so sehr niedrigen Preis von vier Thalern jährlich, in allen Buch- und Musik-Handlungen, wie auch auf allen Postexpeditionen, zu bestellen und zu erhalten. *Breitkopf und Härtel in Leipzig.*

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten December. **No. 52.** 1811.

Kurze systematische Anleitung zu musikalischen Ausweichungen.

Die Ausweichung geschieht

A. *Durch einen Accord, der 3 Intervalle von dem Dominanten-Septimenaccorde, oder einem von diesem abstammenden Accorde, in derjenigen Tonleiter enthält, in welche man ausweichen will.* (*Durch den verminderten Septimen-Accord und seine Versetzungen.*)

Auf *jeder Stufe einer chromatischen Tonleiter lässt sich ein verminderter 7 Accord anbringen.* Da aber dieser *Accord eigentlich seinen Sitz auf der grossen 7 der Molltonleiter hat*, welche beym *schnellen Ausweichen nicht immer als Grundton genommen werden kann*, so nimmt man auch *Versetzungen des verminderten 7 Acc.*

Man sieht aus diesen Beyspielen, dass dieser Accord und seine Versetzungen folgender Weise behandelt werden:

Man leitet denjenigen Ton des verminderten 7 Acc. und seiner Versetzungen, welcher einen halben Ton über der Dominante desjenigen Tons liegt, in dessen harten oder weichen Dreyklang (oder die Versetzungen davon) man ausweichen will, einen halben Ton abwärts in die Dominante selbst.

Man kann auch *unmittelbar* ausweichen, d. h. *ohne jenen halben Ton über der Dominante in diese herabschreiten zu lassen.*

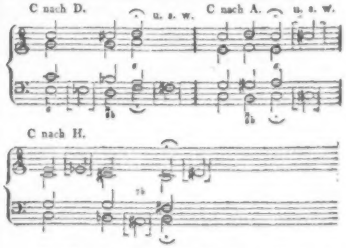

B. *Durch einen Accord, der 2 Intervalle von dem $\frac{6}{4}$ Accord desjenigen Tons enthält, in welchen man ausweichen will.*

Man baut auf der *grossen* oder *kleinen Obersecunde* von der *Dominante des Tons*, in welchen man ausweichen will, *einen 7 Acc.* (auf der *grossen Obersecunde* einen *verminderten*, auf der *kleinen* den gewöhnlichen mit der *grossen Terz*, *reinen Quinte* und *kleinen 7.*) betrachtet aber *enharmonisch*, wenn man auf der *kleinen Obersecunde* gebaut hat, *die 7* als *übermässige 6*, wenn auf der *grossen*, als *grosse 6*, *und lässt sie in beyden Fällen einen halben Ton aufwärts schreiten.* Die *Terz* dieses Accordes bleibt in *beyden Fällen als Tonica* und die *Quinte* als *Mediante der verlangten Tonleiter liegen*, den *Grundton* lässt man in die, einen *ganzen* oder *halben Ton unter ihm*, *liegende Dominante der verlangten Tonleiter schreiten*, wodurch also *ein $\frac{6}{4}$ Accord mit verdoppeltem Grundtone* und der *kleinen 6* entsteht.

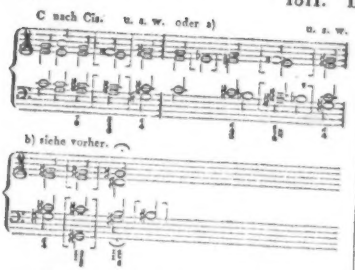

(Man kann auch diesen Accord als den *Accord der Terzdecime* (wenn der *Grundton eine Octave tiefer* genommen, oder nur tiefer *gedacht* wird — wenigstens ist dieser Ton der *Grundton* im Systeme) behandeln, oder, um nach der gewöhnlichen Weise zu reden, als den, den *harten* und *weichen Dreyklang aufhaltenden* $\frac{6}{5}$ *Acc.*, indem man, während der *Grundton mit seiner Octave liegen bleibt, die Undecime* (*die reine* 4) in die *grosse* oder *kleine* 10. (*grosse* oder *kleine Terz,*) und die *kleine Terzdecime* in die *grosse Duodecime* (die *reine* 5) übergehen lasst. (s. die vorigen Beyspiele b.)

Eine andere Art der Ausweichung durch denselben $\frac{6}{5}$ oder $\frac{6}{3}$ Acc. siehe unter C.

Da nun der 7 Accord der *Dominante*, der reinen *Quarte*, und, mit einem erträglichen Querstande, der *grossen Secunde*, von dem Tone, in dessen Durtonleiter man modulirt, und der 7 Acc. von der *Dominante*, der *Mediante* und kleinen 6, wenn man in eine Molltonleiter modulirt, frey eintreten kann; *der auf der kleinen Secunde über der Dominante des Tons, in welchen man will, gebaute* $\frac{6}{5}$ *Acc. aber nur eine enharmonische Verwechslung des Dominanten-Septimen-Acc. ist: so muss man, wenn dieser Accord auch auf der Obersecunde der Dominante der übrigen Intervalle eintreten soll, den andern, eben angegebenen* $\frac{6}{5}$ *Acc.* (scheinbar verminderten Septimenacc.) *nehmen, und durch diesen entweder, wie bey a) gleich die Ausweichung bewirken, oder dessen Grundton erst in die kleine Dominantensecunde verwandeln und dann ausweichen.*

C. *Durch Accorde, die nur 1 Intervall von dem Dreyklange, oder einer seiner Versetzungen, von demjenigen Tone enthalten, in den man ausweichen will.*

a) *Man löst die unter B erörterten Accorde in den* $\frac{6}{5}$ *Accord der Durtonleiter auf* 1), welchen man auch als *Terzdecimenacc. mit der grossen Terzdec.* behandeln kann, dessen *Undecime* aber nur in die *grosse Decime* aufgelöst wird 2).

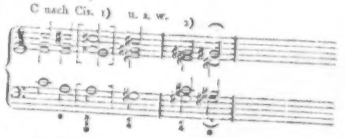

b) *Durch einen auf der Tonica des Tons, in welchen man will, gebauten scheinbaren verminderten 7 Acc., eigentlich aber* $\frac{6}{5}$ *Acc.*

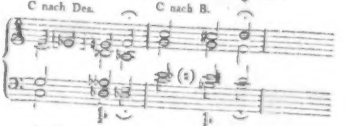

c) *Durch einen auf der kleinen Secunde der Tonleiter, in welche man will, gebauten* $\frac{6}{5}$ *Acc. mit übermässiger 6 und grosser 5, dessen 5 vermindert wird.*

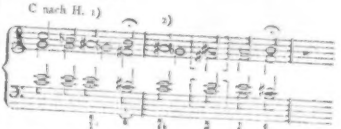

Der *Grundton* dieses Acc. *schreitet eine kleine Secunde herunter, die übermässige* 6 nothwendig *eben so viel hinauf*, während die *verminderte 5 liegen bleibt*, und durch das Herabsteigen des Grundtons zur *reinen Quinte* wird, und die *Terz* geht eine *kleine* oder *grosse Secunde* unter sich. Um das Auffallende dieser raschen

fugirte Chöre: „denn die Herrlichkeit Gottes wird offenbaret" „Ehre sey Gott in der Höhe". Uns ist zum Heil ein Kind geboren," dann Kirnberger's Motette: „Gott ist unsre Zuversicht und Stärke," mit der stattlichen, sehr kräftig gegebenen Fuge: endlich einige declamatorische Compositionen von Schulze, und Rundgesänge von Nägeli. Ueberall Reinheit, in den Solopartien Lieblichkeit, im Wortvortrage fast durchaus vorzüglich lobenswerthe Deutlichkeit und Precision. Nirgends, und nie, das unangenehme Hervorspringen des schweizerischen Dialektes. Wer die Schwierigkeit der reinern Aussprache für Schweizer, besonders im Gesange, kennen lernte, wird hierin die Wirkung der Methode, welche das Wort mit so vorzüglicher Sorgfalt behandelt, bewundern, und die Wesentlichkeit dieses Zweiges der Bildung anerkennen. — In der Anstalt zu Yverdon konnte bey manchen drängenden Verhältnissen, bey dem ewigen Kommen und Gehen der Schüler, bey der fast alljährlichen Umgestaltung des Sängerchors, nichts Aehnliches geleistet werden. Doch wurden mehrere, zum Theil schwierige, Sachen zur Freude und Erhebung derer, welche wol von dem Bessern Kunde und Genuss hatten, ausgeführt. Ich nenne nur: Haydn's Chor aus der Schöpfung: „die Himmel erzählen" etc. Zelter's Cantate: „die Gunst des Augenblicks", einige Partien aus Kunzen's Halleluja, mehrere dreystimmige Gesänge von Nägeli, Rundgesänge aus dessen Teutonia u. s. w. Schon ehe das Nägelische Buch da war, wurden die Zöglinge zu Iferten, nach Anweisung und unter Leitung der Hrn. Verff., den methodischen Gang geführt, freylich viel kürzer, als er im Buche aufgestellt ist. Was vorhanden ist (wie viel oder wie wenig es sey, ist ja bekannt, da der Zutritt zu den Singstunden jedem Fremden offen steht) hat man dieser Ansicht und Ausübung des Gesangunterrichts zu verdanken: besonders in einer Stadt, wo die äussere Bildung durch öffentliche, musikalische Ausstellungen ganz fehlt, wo die Anstalt musikalisch nichts hat, als sich selber. Seit Erscheinung des Buches wird die Sache noch an vielen andern Orten der Schweiz mit Lust und Eifer ausgeübt, (aber noch nicht lange genug, dass ohne Uebertreibung reife Früchte vorhanden seyn könnten,) namentlich in den Cantonen Aargau, Bern, St. Gallen, Luzern, Thurgau und Zurich. Unter den weltern Mitgliedern der schweiz. pädagogischen Gesellschaft sind einige Hrn. Pfarrer, welche persönlich mit Ernst und Glück die Sache lehren, z. B. Herr Pfarrer Reutlinger in Ruti, Canton Zurich, Hr. Pf. Pestalutz in Hüttlingen, Cant. Thurgau, Hr. Pf. Rumpf in Oltingen, Cant. Basel. Ueberhaupt wohnen Musik und Gesang recht wohl gehegt und gepflegt, recht frisch und lebendig, in vielen Cantonen der Schweiz. Zurich zeichnet sich auch hierin aus; Hr. Nägeli hat in seinem Sing-Institute allein drey verschiedene Abtheilungen von Sängern und Sängerinnen, nach Verschiedenheit des Alters, so dass man bey ihm das Erste und Letzte, vom einfachen Kinderliede bis zu den schwierigsten, reichsten Doppelchören, hinauf hören kann. Man singt hier die mannigfaltigen Producte der ältern Fugenkunst, und andrerseits die modernen Rundgesang- und Chorformen, welche Hr. Nägeli seit Jahr und Tag schon bearbeitet. Von diesen Gesängen wird das Publicum nach dem bekannten Plane der Gesanglehre eine bedeutende Lieferung als Ergänzung zum zweyten Theile erhalten. Der Verf. will und wird ungestört fortarbeiten, und zu vollführen suchen, was er mit Hingebung, Eifer und Kraft angefangen. Die Zeit wird über diese Unternehmung, wie über alle, am strengsten, aber auch am gerechtesten richten; der Schein wird vergehn, die Wahrheit bestehn.

K. A. Dreist,

Eleve des preuss. Staats, und Gesanglehrer zu Yverdon.

Die Unterzeichneten ergreifen mit der angelegensten Theilnahme den Anlass der vorliegenden Recension von Hrn. Nägeli's Gesanglehre, um, unaufgefordert, und durchdrungen von der Natur und Wichtigkeit des Gegenstandes, zu bezeugen:

I. Dass sie, so wie sie zu den vom Hrn. Dreist in dieser Abhandlung angeführten Thatsachen stehen, sich im Ganzen eben so bestimmt zu den pädagogischen Ansichten, bekennen, die darin aufgestellt sind.

II. Dass die Ausführung von Hrn. Nägeli's Unternehmung den Erwartungen, die sie davon

hatten, und die Pestalozzi in der Wochenschrift äusserte, sowol in Rücksicht des pädagogischen Theils, als der musikalischen Resultate, nach den in der Anstalt gemachten Erfahrungen, durchaus und vollkommen entsprochen hat. Einzelne Ansichten und Formen gehören der Individualität des Künstlers und des Menschen an, und können davon keine Ausnahme machen. Auch ist von keiner unbedingten Vollkommenheit der Ausführung eines solchen Werkes bey seiner ersten Erscheinung die Rede. Wir sind aber eben so überzeugt, dass niemand eine vollkommnere Darstellung besser als Hr. Nägeli selbst geben kann, und freuen uns versichern zu können, dass er fortdauernd daran arbeitet.

III. Dass sie von allen denen, die sich mit diesem Gegenstand beschäftigen, niemand kennen, der so viel, so eigenthümlich, so selbstständig, und doch so übereinstimmend mit den Ansichten, aus welchen die Methode entsprang, als Herr Nägeli, in das Wesen der Menschenbildung und in die Natur der Mittel ihrer Ausführung eingedrungen ist. Wir erwarten diesfalls auch künftig die trefflichsten Arbeiten und Beyträge von unserm Meister, und empfehlen sie daher dringend allen Freunden einer musikalischen Bildung, die aus der Menschenbildung hervorgeht und sie wiederum im reinsten Sinne befördert.

IV. Dass Hr. Nägeli eine neue, höchst fruchtbare und folgenreiche Bahn gebrochen hat, über die sich zwar sehr leicht oberflächlich absprechen lässt, die aber bey ernsterm, tiefern Studium erst in ihrem wahren Gehalt erscheint. Zu diesem Studium laden wir alle edeln Männer Deutschlands, die sich mit Pädagogik, besonders aber mit musikalischer Bildung beschäftigen, und denen es mehr um die Fortschritte der Cultur und der Kunst, als um ihre Persönlichkeit zu thun ist, herzlich ein.

Pestalozzi.
J. Niederer.

Nachrichten.

Berlin, d. 5ten Decemb. Am 22sten Nov. ward zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit wiederholtem Beyfall gegeben: Joseph in Aegypten, musikal. Drama in drey Acten, nach Alex. Duval, mit Musik von Méhul. Das Stück ist schon seit einigen Jahren auf den meisten auswärtigen Bühnen als ein Lieblingsstück des Publicums bekannt; auch ist in der musikal. Zeit. schon oft von der originellen, würdigen, und dem ernsten Inhalt des Stücks angemessnen Musik gesprochen worden. Daher will ich nur bemerken, dass es auch hier sehr gefallen hat. Es war auch, bey seinem Werth und bey der guten Besetzung, nicht anders zu erwarten. Hr. Gern giebt den Jakob, Hr. Rebenstein den Joseph, Hr. Blume den Simeon, Dem. Henr. Fleck den Benjamin, und alle leisten das Ihrige so brav, dass durch dies schöne Ensemble das Stück auch bey minder rührendem Inhalte und bey weniger ansprechender Musik gefallen musste. Mit lautem Beyfall zeichnete man Hrn. Rebenstein in der Romanze: Ein Knabe noch war ich an Jahren, etc. und, mit Dem. Fleck und Hrn. Gern, in dem Terzett: Gesang hör' ich entfernt erschallen etc. Auch das Duett zwischen Hrn. Gern und Dem. Fleck: Du deines Vaters Trost und Stütze etc. ward mit verdientem Lobe gesungen.

Ausgezeichnete Concerte sind seit meinem letzten Briefe nicht gegeben worden. Nicht ohne alles Interesse waren diejenigen, welche am 27sten Nov. Hr. Gabrielsky, und am 1sten d. der königl. Kammermus., Hr. Schunke der dritte, gaben. Jener blies auf der Flöte ein Concert von Berbiguier und Variationen von A. Schneider; dieser blies mit seinem Bruder, Hrn. Schunke dem vierten, auf dem Waldhorn ein Doppel-Concert von Schunke dem ersten, und einige Divertissements.

Recensionen.

1. *Grande Sonate p. le Pianoforte — Oeuv. 75.* (Preis 1 Thlr.) und
2. *Fantaisie p. le Pianof. — comp. par J. L. Dussek.* Oeuv. 76. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thaler.)

Hr. D. hält die zahlreichen Freunde seiner Werke, seine Verleger, und seine Recensenten

in Athem! Kaum sind einige seiner Arbeiten bekannt geworden, so sind schon wieder andere vorhanden, die es werden wollen; und mit Bewunderung muss man gestehen, dass kein einziges in den letzten Jahren die gewöhnlichen Merkmale des Viel- und Schnell-Schreibens trägt. Kann Hr. D. so fortfahren, so thue er's doch ja; wir alle wollen es ihm Dank wissen. Ausführliche Beurtheilungen aller seiner Werke, oder auch nur aller vorzüglich bedeutenden, worunter die hier genannten allerdings gehören, wird aber weder Er, noch der Leser verlangen. So genüge denn diesmal die blosse nähere Ankündigung dessen, was man hier findet.

Die *Sonate* hat Verwandtschaft mit mehrern der früher bekannten grossen Sonaten dieses Meisters, z. B. mit denen, an Dem. Pleyl. Ein langes, ernstes, sehr mannigfaltig und sehr wirksam zusammengesetztes *Allegro* beginnet; ein anmuthiges *Andante*, ungefähr in J. Haydns Weise frey variirt, folgt; (dies scheint uns etwas zu lang ausgesponnen;) und ein einnehmendes *Rondo grazioso*, mit viel Eigenheiten, das aber wol in einigen seiner Haupttheile enger verbunden seyn könnte, beschliesst. Das Ganze verlangt geübte, und eines kräftigen, wie eines zarten Ausdrucks mächtige Spieler; ist jedoch nicht sehr schwer,

Die *Fantaisie* hat fast durchgehends ein ganz originelles Gepräge, ist, bey aller Freyheit der Ideenfolge und Behandlungsweise, gut verbunden, und macht, gehörig vorgetragen, eine treffliche Wirkung. Aber freylich reicht man, um sie so vorzutragen, nicht mit blosser Geschicklichkeit, auch nicht mit blosser Bildung aus: man muss eigenthümlichen Geist mitbringen, muss mit diesem den des Componisten aufzufassen, und nun das Werk gleichsam in seine Seele auszuführen im Stande seyn. Was Kunstfertigkeit anlangt, so verlangt es nicht mehr, als etwa die bekannten, oben genannten Sonaten. Ein schönes *Grave*, wo einnehmende Melodien, mit starken Sätzen meisterlich zusammengestellt, wechseln, fangt an; ein kurzes, sanftes, und in den gewöhnlichern Bahnen sich bewegendes *Larghetto* folgt; an dieses schliesst sich ein lang gehaltenes *Allegro moderato*, das einige Aehnlichkeit mit verschiedenen Finalen desselben Meisters hat, und uns weniger ausgezeichnet scheint, als die andern Sätze; dann folgt ein originelles, in jedem Betracht treffliches Stück — eine Menuet, ganz alten, schweren Gehalts und Zuschnitts, *Andante rustico*, die an sich schon ihren Zweck vollkommen erreicht, dann aber als Thema mit seltener Gründlichkeit, und, *bey derselben*, mit noch seltnerer Leichtigkeit, Anmuth, Gewandtheit und Laune, contrapunctisch durchgeführt und allerliebst alternirt wird; sie gehet über in einen modernen, pathetischen Marsch; dieser verläuft sich (sehr wirksam) in ein kurzes, freyes, durch edle Modulationen arpeggirendes Präludium: nun kehren zusammengedrängte Ideen aus dem ersten Tempo zurück, und bahnen den Weg zu einem heitern und netten Finale, *alla Polacca*.

In beyden Werken zeigt sich übrigens durchgehends das, was D.s neuere Compositionen so würdig unter einander verbindet: 1) eine standhafte Beharrlichkeit in der Sphäre, die der Meister sich selbst gebildet, die er vollkommen ausfüllt, und welcher er treu bleibt ohne in Manier starr zu werden; 2) ein gewisser Adel des Charakters, ohne alle Steifheit, und eine gewisse Vornehmheit der Methode, ohne alles Gesuchte.

Diana ed Endimione, Cantata a 2 Voci, coll' accomp. di Pianoforte, comp. da Ferd. Paer. Presso Breitkopf e Hartel in Lipsia. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Eine ziemlich grosse Cantate, fast ganz im Opernstyl, und zwar in dem, den der gesangreiche Paer durch seine vielen eigenen Opern vornämlich jetzt so beliebt gemacht hat. Diese Opern nun kennet Jedermann, und mithin auch die ganze Weise, wie P. zu schreiben pflegt: wenn wir also gesagt haben, dass er dieser Weise auch hier durchgängig treu geblieben, so bleibt uns nu noch übrig, den Inhalt der einzelnen Nummern des Stücks näher anzugeben.

Eine so lang ausgeführte Ouverture, dass sie vor einer *Opera semi-seria* stehen könnte, ganz so behandelt, wie wir sie besonders vor den frühern P.schen Opern finden, eröffnet das Werk. Das *Adagio* zur Einleitung, das durch gefälligen

Wechsel der Instrumente im Original mehr Interesse erhalten mag, (denn das Ganze ist doch wol nicht ursprünglich für's Pianoforte geschrieben,) erscheint hier etwas zerstückelt und gedehnt: das *Allegro* aber, in seiner Mischung von raschen und sanft melodischen Sätzen, nimmt sich sehr vortheilhaft aus. — Die Introduction beginnet mit einem leichten, sehr lebendigen Chor munterer Jäger, welche ihre Schutzgöttin zur Verschönerung ihres Waidwerks herabrufen. Der Chor ist, besonders in seiner zweyten Abtheilung, für die Singstimmen und die Begleitung, gut verbunden und effectvoll geführt. Diana erscheint, weniger zum Jagen, als in geheimen Absichten, welche zu erreichen, sie die schwärmende Horde entfernt. (Recitativ m. Begleit.) Sie hat schon in diesem Satze ihr Schicksal beklagt, in ihrem Frieden u. ihrer raschen Lebenslust durch Gefühle gestört zu seyn, über die sie sich kaum selbst Rechenschaft ablegen mag. Diese Klagen setzt sie in einer einfachen, sanften, zärtlichen Cavatine sehr angenehm fort — wie denn P. so etwas gewöhnlich trefflich zu machen weiss. — Hier wäre wol die Scene besser durch irgend etwas dazwischen Kommendes unterbrochen worden: aber Diana fahrt fort, in einem begleiteten Recitativ, sich der glücklichern Vergangenheit zu erinnern, und setzt diese Erinnerung in einer ziemlich ausgeführten, lebhaften, und der Sängerin sehr vortheilhaften Arie fort. — Eine kurze, passende Einleitung (*Allegro agitato*) kündigt das rasche Herzueilen Endymions an. Er schläft nicht etwa, sondern sucht frisch, wie es dem Jäger geziemt, die verlorne Geliebte, und will, ist es ihm versagt, sie zu finden, nicht länger leben. In einer kurzen, aber sehr lieblichen, einnehmenden Arie, fordert er erst die Himmelsmächte auf; und seinen Worten:

Nel fiero mio tormento
Chi vede il mio penar,
Chi sente sia toccar
Dal pianto mio —

antwortet ein doppeltes Ecco: io! In lebhafterer Bewegung, mit einer ungemein freundlichen das Ecco antwortet: Ecco! Er fährt fort:

Per poco ahi mi fingenno
Il cor mi consolo,
E il duolo ritorno,
Che lo dispera?

das Ecco erwidert: Spera! und nun (sehr artig:) gedrängter: Ah il duolo ritorno — „nò!“. Der ganze Satz ist wirklich allerliebst und vom Componisten mit vieler Delicatesse und offenbarer Liebe behandelt. Der Uebersetzer — denn dem italienischen Text ist durchgehends ein deutscher beygefügt — hat hier einen schweren Stand gehabt, und sich wenigstens nicht ganz übel aus der Sache gezogen; dergleichen Sächelchen nehmen sich aber, wie sie auch deutsch gestellt werden mögen, im Italienischen ohne Vergleich besser aus. — Ecco's Trost will nicht verfangen: Endymion bleibt dabey, seinem Leben ein Ende zu machen; er zieht den Dolch: Diana eilt herbey; man erschrickt, man erblickt, man ist entzückt — alles in dem begleiteten Recitativ *a due*; und — *finit nuptias*, welche in einem lang ausgeführten, wirksamen, übrigens aber nur ganz in P.s gewöhnlicher Opernweise behandelten Duett verkündiget werden; die Jäger kommen, als ungebetene Gäste, zum Feste; und stimmen ein munteres Chor an, zwischen dem die Liebenden (in einer sehr artigen *Polacca*) ihr Glück preisen, und so endigt sich das Ganze munter und ganz in seiner gefälligen Sphäre.

Schwer auszuführen ist hier gar nichts; doch müssen die beyden Solopartien von nicht ungeübten, ausdrucksvollen Stimmen, und in gefälliger Methode, eben wie die Partien in Päre Opern, gesungen werden. Dann macht das Werkchen, auch beym Pianoforte, einen sehr angenehmen Eindruck.

Grande Sonate p. le Pianoforte et Violoncelle obligé, comp. et ded. à Bernard Romberg par Ferd. Ries. Oeuvr. 21. à Bonn, chez Simrock. (Prois 4 Fr.)

sicher und technischer Hinsicht, wie die schönes, bedeutendes Quartett behandelt. Auf ein ernstes *Allegro*, (A dur,) worin würdige, gesangvolle Gedanken mit brillanten Sätzen wechseln, und wo sich, was die ersten anlangt, der, gleich zu Anfang, und der, welcher S. 5, Syst. 3, 4, überall vorkommt, schon an sich, noch mehr aber, wie sie in der Folge dargestellt und benutzt werden, vorzüglich schön ausnehmen — folgt ein sanftes, melodiöses *Andante*, das, wenn auch in den Hauptideen nicht eben neu erfunden, doch sehr bündig und anmuthig ausgeführt ist; eine muntere *Menuet*, (A dur,) nach Art der Haydnschen, in denen Symphonien, anziehend geschrieben, bildet einen sehr guten Zwischensatz und Uebergang zum *Rondo*, (A moll,) das nicht zu schnell genommen und überhaupt nicht zu leicht, nicht flüchtig behandelt seyn will, aber voll innern Lebens und in mancher anziehenden Eigenthümlichkeit, das Ganze durchaus würdig beschliesst.

Beyde Spieler müssen beträchtliche Geschicklichkeit und Geschmack besitzen; beyde Bravour mit Delikatesse verbinden: dann wird ihnen die Ausführung nicht schwer werden und wahren Genuss gewähren. Beyde Instrumente sind ganz ihrer Natur und ihren eigenthümlichen Vorzügen gemäss behandelt, was allerdings zur Erleichterung des Vortrags und zum vortheilhaften Effect ungemein viel beyträgt. Einige kleine Unebenheiten in der Harmonie (wie S. 4, Syst. 2, T. 3, die letzten Noten) sind nur sehr unbeträchtlich.

Kurze Anzeige.

Grande Sonate p. le Pianoforte et Violoncelle obligé, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 20. à Bonn, chez Simrock. (Preis 4 Francs.)

Nach einem ernsthaften, kraftigen Allegro folgt ein kurzes, pathetisches Adagio, an welches sich eine muntere, ziemlich lang ausgeführte Polacca schliesst. Der erste Satz zeichnet sich eben nicht durch neue Gedanken aus, gefällt aber durch gut gehaltenen Charakter und durchaus verständige Führung; der zweyte ist würdig angelegt, wird aber zu bald abgebrochen, als dass er die erregten Erwartungen befriedigen könnte; der dritte hat ein sehr gut erfundenes, munteres und einladendes Thema, das hernach mit mannigfaltigen Zwischensätzen verbunden, ungemein unterhaltend ausgeführt wird. Vor gewissen figurirten Gemeinplätzen möchte man den achtungswerthen Componisten wol zunächst warnen; er scheint dazu geneigt. — Das Stück verlangt für beyde Instrumente geübte und verständige Spieler; diesen wird aber die Ausführung nicht schwer fallen.

Die musikal. Zeitung, die mit dieser Nummer ihren dreyzehnten Jahrgang beschliesst, wird ganz unter den bisherigen Verhältnissen fortgesetzt, und ist, wie bisher, um der vielen unbegüterten Künstler und Kunstfreunde willen, um den so sehr niedrigen Preis von vier Thalern jährlich, in allen Buch- und Musik-Handlungen, wie auch auf allen Postexpeditionen, zu bestellen und zu erhalten.

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Hierbey das Titelblatt und die Inhaltsanzeige.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

VIERZEHNTER JAHRGANG

vom 1. Januar 1812 bis 30. December 1812.

I. N. FORKEL.

Zu diesem Jahrgang kommen 18 *Intelligenzblätter*, 6 *Beilagen und das Titelkupfer.*

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

vierzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahr 1812.

I. Theoretische Aufsätze.

Gerber, Gesanglildungslehre voriger Jahrhunderte, Seite 33. 49.

Müller, (A. E.) für Freunde des akustisch. Theils der Tonkunst, 535.

Steuber, über Erweiterung des Rhythmus, 647.

Ung., üb. die Hoboe, 69.

— üb. Sextengänge, 85.

— Zusatz zu dieser Abhandl., 487.

— das Stimmorgan der Vögel, nach Cuvier, 165.

— Choräle mit Erläuterungen, 269.

— ein Wort an Componisten, das sich von selbst verstehen sollte, 451.

— üb. Zwischenspiele beym Choral a. d. Orgel, 775. (Zwey Aufsätze.)

— üb. Gesang und Gesangsmethode, 825, 839.

Weber, (Gottfr.) Kirchenmusik in Concerten, 355.

Wilke, üb. die neue Notenschrift des Hrn. Dr. Krause, 113, 133.

Dens., für Musiklehrer und ihre Freunde, 339.

— üb. d. Orgelbau, für Layen, 557, 567, 585.

II. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

Gerber, neues Lexicon d. Tonkünstler, 1r Theil., Seite 615.

Kühnau, die blinden Tonkünstler, 221.

Puethchen, Anleitung f. Singchöre a. d. Lende, 792.

Schicht, Grundregeln der Harmonie, 403.

Ung., Versuch einer elementar. Gesanglehre nach Pestalozzi, 498.

Wilke, Leitfaden zum prakt. Gesangunterrichte, 471.

a. Musik.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

von Beethoven, Jesus am Oelberge, Orator., Partitur, Seite 3, 17. Klavierauss., Seite 618.

Graun, Tod Jesu, Orator., Partit. u. Klavierauss., 780.

Haydn, (Michael) Requiem, Part., 191.

Mozart, Messe in B, in Stimmen, 829.

Puethchen, Choralbuch, 792.

Weimar, vollständ. Choralbuch, nach Kittel, 831.

b) Opern.

Gluck, Iphigenie in Tauris, Klav. Ausz. von Hellwig, Seite 834.

Gyrowetz, d. Augenarzt, Klavier-Ausz., 855.

c) Cantate.

Anschütz, Hymne maçonnique, arr. p. Pf., Seite 569.
Rinz, der Morgen, Orchesterstimmen und Klavier-Einzug, 565.

d) Mehrstimmige Lieder u. andere Gesänge.

de Call, 3 u. 4stim. Gesänge, Seite 550.
Eberwein, 12 Canons, 4stim., 96.
Fink, Volkslieder, 3stim. mit Pf., 564.
Herder, Wein und Liebe, in Ged. v. Lessing, 5stim., 415.
Himmel, Wiegenlied, 3stim. mit Pf., 181.
v. Lehmann, 4stim. Gesänge, 159.
Lindner, musikal. Jugendfreund, 2-, 3- u. 5stim., mit u. ohne Pf., 2ter Theil, 387.
Mühling, 2 u. 3stim. Gesänge für weibliche Stimmen, mit Pf., 536.
Salvini, 4 Notturni, 4stim. mit Pf., 554.
Schinn, Ged. v. Gleim, Sejan., 419.
Dess., deutsche Ges., 4stim., 149.
Sürenen, geistl. Gesänge, 4stim. mit Pf., 402.
Storkel, Duetten, mit Pf., 338.
Ung., Philomele, (4stim. Ges. von verschiedenen Componisten) 216.
— Ouvert. v. Gluck, d. 2 Singst. u. Pf. parodirt, 228.
Weber, (Gottfr.) 12 Ges., 4stim. mit Pf., 572.

e) Lied- und andere Gesänge für Eine Stimme.

Amon, 6 Lieder, mit Pf. od. Guit., Seite 186.
Anschütz, Gesänge mit Pf., 677.
v. Beethoven, Arietten mit Pf., 16.
Bernhard, Elementarbelle d. Gesang u. Guit., 730.
Cesarotini, Singübungen, 219.
Fink, 6 Lieder mit Pf., 427.
Fournes, 12 Ges. mit Pf., 412.
Herder, Tiedge's lyr. Ged. mit Pf., 417.
Dess., Wein u. Liebe, mit Pf., 417.
— 6 Ges., mit Guit., 417.
Himmel, 3 Lied., mit Pf., 322.

Kuhn, Samml. Schweizer Kuhreihen und Volkslieder, mit Pf., 616.
Nägeli, Gesänge deutsch. Frauen, mit Pf., 760.
Reichardt, Schillers Ged., mit Pf., 15.
Dess., 3 Lied. v. Heinig, mit Pf., 822.
Richter, Cäcilia, (Lied. mit Pf.) 659.
Ung., musik. Vademecum, mit Pf., 38.
v. Weber, Serenade, mit Pf. od. Guit., 168.
Weinlig u. Andere, Erato, (Lied. mit Pf.) 223, 858.
Zeltner, dramat. Lieder, Romanzen etc., mit Pf., 816.

B) Instrumentalmusik.

a. Für Orchester.

v. Beethoven, Phantasie f. Pf., mit Orch. und Chor, Seite 305.
Dess., Ouverture zu Collins Coriolan, 513.
Gerke, Sinfonie f. Violin mit Orchest., 31.
Dess., Potpourri f. Violin mit Orchest., 81.
Mehul, Ouvert. du jeune Henri Chasse, 745.

b. Für Solo-Instrumente, von zweyen bis sechsen.

Boccherini-sky Hieron., Pf. u. V., Seite 776.
Blasius, 3 Quart., 2 V., Alt. u. V.-cell, 68.
Bohrer, 2 Trios, V., Alt. u. V.-cell, 97.
Braun, Sonate, Pf. u. Hoboe, od. Flöte od. Violin 834.
Dotzauer, 3 Quart., 2 V., Alt. u. V.-cell, 745.
Dumonchau, Sonat., Pf., V. u. V.-cell, 324.
Henning, 3 Duetten, 2 Flöten, 728.
Hummel, Trio, Pf., V., u. V.-cell, 24.
Jadin, Sonaten, Pf. u. Flöte, 226.
v. Kraft, Sonat., Pf. u. V., 832.
de la Lance, 2 Airs etc., Pf. u. Flöte, 68.
Lemke, Sonat., Pf. u. V.-cell, 320.
Mozart, Quart., 2 V., Alt. u. V.-cell, 31.
Dess., Trio, V., Alt., u. V.-cell, 32.
Mozart, Octetto, 2 Hob., 2 Clar., 2 Fag., 2 Horn, 231.
Polledro, 3 Trios, 2 V. u. V.-cell, 348.
Ries, gr. Sonat., Pf. u. V., 185.
Riotte, gr. Trio, Pf., V., u. V.-cell, 84.
Dess., 3 Quart., 2 V., Alt. u. V.-cell, 178.
Romberg, (B.) Duett., V.-cell u. Quart. Begl., 333.

Schneider, (Friedr.) gr. Quart., Pf., V., Alt und V. cell, 375.
Speth, Sonat., Pf. u. V., 231.
Steibelt, Rondeau turq., Pf. u. V., 68.
Wollank, gr. Trio, Pf., V. u. V. cell, 695.

d) Für ein Instrument allein. Und zwar

α) für Orgel.

Albrechtsberger, 6 Fugen, (Org. od. Pf.) Seite 247.
Pustkuchen, Choralbuch, 792.
Weimar, vollst. Choralbuch, 371.

β) für Pianoforte.

André, Son. progr., Seite 232.
v. Beethoven, Son., (les Adieux etc.) 67.
Bornhard, Var., 662.
Drechs, Walzer u. Eccos., 677.
Ders., Var., 677.
Dussek, Var., 306.
Ders., gr. Son., (Invocation) 581.
Gelinek, Var., 586.
Ders., Var., 672.
Hoffmann, Phantasie, 772.
Hummel, Var., 518.
Koch, Versuch üb. d. Ausweichungen, 679.
Kozeluch, 3 Son., 470.
Lauska, gr. Son., 592.
Ders., 2 gr. Polonais. à 4 m., 595.
Leidersdorf, Rond., 486.
Morgenroth, Ouvert., 334.
Müller, (A. E.) gr. Caprice., 443.
Paer, Ouvert. à 4 m., 486.
Pixis, gr. Son., 526.
Riem, Angl. u. Ländl., 196.
Ries, Var., 32.
Ders., 3 gr. Marsch., à 4 m., 434.
Riese, (Helene) gr. Son., 614.
Rust, Var., 196.
Saalbach, Var., 322.
Schneider, (Wilh.) Var., 502.

Seidel, Var., Seite 694.
Siegel, Var., 162.
Sippel, Son. à 4 m., 268.
Steinacker, Polon. à 4 m., 370.
Ders., Walzer à 4 m., 370.
Stoup, Var. mit Rond., 385.
Ung., Favoritwalzer d. Kaiserin v. Frankr., 434.
Wanhall, Var., 598.
Weber, (Gottfr.) Son., 179.
Weber, (B. A.) Ballet, 678.
Westenholz, Polon., 742.

γ) für Guitarre.

Bornhard, Elementarhefte, Seite 790.
Carulli, Samml. verm. Stücke, 710.
Harder, Var., 450.
Ung., Feyerstunden, 357.

δ) für Flöte.

Bernardi, Var., Seite 31.
de Knorr, Phantas., 553.
Seydler, 24 gr. Caprice., 749.

III. Correspondenz.

Nachrichten aus

Amsterdam, Seite 253, 396.
Augsburg, 66.
Berlin, 62, 138, 173, 273, 319, 547, 577, 665, 732, 791, 669, 736, 799.
Breslau, 113, 266, 666.
Cassel, 149, 599.
Dresden, 61, 144, 161, 188, 262, 468, 765, 835, 865.
Erfurt, 147.
Frankfurt a. Mayn, 80, 89, 115, 212, 285, 797.
Hamburg, 363.
Heidelberg, 671.
Kiow, 467.
Klausenburg, 461.

Leipzig, Seite 8, 77, 101, 242, 253, 331, 718, 790, 820, 849.
Mannheim, 349, 366, 579, 593, 641, 738.
Mayland, 127, 226, 588.
München, 59, 121, 171, 302, 312, 455, 497, 637, 652, 703.
Neapel, 787.
Nowara, 611.
Paris, 41, 258, 415, 754.
Prag, 45, 229, 509, 818.
Stockholm, 593, 803, 864.
Stuttgart, 80, 145, 334.
Warschau, 323, 612, 807.
Wien, 74, 111, 140, 203, 278, 359, 439, 558, 613, 643, 707, 769, 819.

IV. Miscellen.

Anekdoten, Seite 95, 131, 232, 416, 614, 758.
Benzenberg, Schreiben a. d. Herausgeber, 197.
Berichtigung, 386.
Chladni, üb. Franc. Guecco, 29.
Druckfehler, 870.
Durante, 448.
Einleitung. Stellen aus Göthe's u. Heinse's Schriften, 1.
Fontenelle, 502.
Giroust, 447.
Hugo, Freyh. v. Dalberg, 609.
Kuhlau, Auflösung seiner Räthselcanons, 96.
Nachschriften d. Redact. u. d. Verleg., 838, 854, 869.
Nägeli, Antede an die schweizer. Musikgesellschaft, 695, 711, 727.
Notizen, 305, 432, 433, 469, 596, 660,
Orion, Tartini u. Viotti, 419, 435.
Ders., Gluck u. Rousseau, 600.

Righini, Seite 684.
Schuster, 684.
Solié, 613.
Ung., Littauisch. Lied mit Anmerk., 25.
— die musikal. Bildungsanstalten im Königr. Italien, 179.
— die Musik, ein Dialog, 287.
— Geschichte d. poln. Nationaloper, 325, 807.
— herzogl. mekleob. schwerin. Hofkapelle, 500.
— Johannes Kreislers Gedanken etc., 503.
— üb. Carl Maria v. Webers Oper, Silvana, 572.
— üb. Mad. Milder-Hauptmann in Berlin, 691.
— üb. Trompetenwerke für Orgelbauer, 836.
Walter, üb. d. Fehler angehender Klavierspieler, nicht auf die Noten zu sehen, 755.
v. Weber, (C. M.) Kaufmanns Trompetenmaschine, 663.
Weber, (Gottfr.) wesentl. Verbesserung des Horns, 759.

V. Beylagen.

No. 1. vierstim. Gesänge von Gumpelshaimer.
No. 2. Lieder mit Pf. von Morita.
No. 3. Romanze von Kreutzer mit Pf. od. Guit.
No. 4. Andante von Field f. Pf. zu 4 Händen, u. Lied von J. Fuss, mit Pf.
No. 5. Hymnus, Chor mit Possun. u. Hörn., von Danzi, und fünfstim. Canon, der Frühling, von Eberwein.
No. 6. Lied für 3 weibliche Stimmen von Wollank, u. Lied in drey Tönen mit Pf. von Kuhlau.
Darstellung des Orchesters des grossen Liebhabereoncerts in Wien.

VI. Intelligenzblätter.

18 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. **No. I.** 1812.

Universitäts-Bibliothek München

Zur Einleitung.

— Der Mensch ist so geneigt, sich mit dem Gemeinsten abzugeben; Geist und Sinne stumpfen sich so leicht gegen die Eindrücke des Schönen und Vollkommenen ab, dass man die Fähigkeit, es zu empfinden, bey sich auf alle Weise erhalten sollte. — — Nur die Ungewohntheit, etwas Gutes zu geniessen, ist Ursache, dass viele Menschen schon am Albernen und Abgeschmackten, wenn es nur neu ist, Vergnügen finden. Man sollte alle Tage wenigstens ein kleines Lied hören, ein gutes Gedicht lesen, ein treffliches Gemälde sehen, und, wenn es möglich zu machen ist, einige vernünftige Worte sprechen. —

Göthe.

— Man soll sich vor einem Talente hüten, das man in Vollkommenheit auszuüben nicht Hoffnung hat. Man mag es darin so weit bringen, als man will, so wird man doch immer zuletzt, wenn uns einmal das Verdienst des *Meisters* klar wird, den Verlust von Zeit und Kräften, die man auf eine solche Pfuscherey gewendet hat, schmerzlich bedauern. —

Göthe.

— Die Kunst bleibt ein sonderbares Ding; sie scheint ganz ihren Weg für sich zu gehen. Niemand schliesse von ihrer Vortrefflichkeit auf die Vortrefflichkeit der Menschen zu gleicher Zeit, und umgekehrt. — — Das Ganze wird nur nach und nach gewonnen: das Individuelle, Lebendige, Geistige bleibt aber immer das, was den grossen Menschen von den andern unterscheidet. Und so kann Einer zwar ein ungleich grösserer Künstler, als ein anderer, aber ein weit kleinerer Mensch seyn. So war der Jupiter und die Minerva des Phidias wahrscheinlich erhabner, als manches andre Bild, das nachher ein weit natürlicher Fleisch und mehr Lebendiges in der Materie hatte. Und darauf kommt's doch an: die unterscheidenden, wesentlichen Züge von jedem Dinge bestimmt zu fassen, und dem *Empfinder* und *Denker* gleich darzustellen. Das Hauptvergnügen an einem Kunstwerke für den weisen Beobachter macht immer am Ende das Herz und der Geist des Künstlers selbst. — —

Heinse.

Recension.

Christus am Oelberge. Oratorium. In Musik ges. von L. v. Beethoven. Op. 85. Partitur. Leipzig, b. Breitkopf und Hartel. (132 Seit. Langfol., gestochen. Preis 5 Thlr.)

Das Oratorium, sein Begriff, Sinn und Zweck, wird uns klarer, wie es scheint, wenn wir es mit dem Drama zusammenstellen, und die gegenseitigen Verhältnisse beyder etwas näher betrachten. Es verhält sich dasselbe nämlich zum Drama, wie die Erzählung zur Begebenheit; wie der Dichter und Tonsetzer desselben, wie der Redner zum Schauspieler. Das Drama stellt uns eine Begebenheit vor, die wir erst in der Vorstellung kennen lernen sollen, die uns überraschen muss, wie etwas, das so eben vor unsern Augen geschieht: das Oratorium hingegen spricht von einer Begebenheit, als einer solchen, die uns schon bekannt ist, von der uns aber nun die innern Beweggründe, die sie begleitenden Gefühle, anschaulich gemacht werden — ist eine lebhaftere Erinnerung an schon Vernommenes.

Nimmt man dieses an: so ergeben sich daraus die Verhältnisse des Dichters und Tonsetzers. Während beyde beym Drama unvorbereitet zu sprechen, in ihren Empfindungen vom Gange der Handlung geleitet und abhängig scheinen wollen, zeigen sich beyde im Oratorium absichtlich als vorbereitet, wie der Redner, und nach einem vorher entworfenen Plane *mit* bestimmten Gefühlen den Gang der Begebenheit *zu* bestimmte Gefühle leitend. — So neigt sich das Oratorium, indem es nicht eine unbekannte Begebenheit erzählen, sondern eine bekannte als Mittel gebrauchen will, gewisse Empfindungen zu erregen — mehr zu erschöpfender Tiefe, während das Drama mehr das Weite und Breite der Darstellung im Vergegenwärtigen der Begebenheit sucht. — Daher muss der Stoff des Oratoriums einfacher, und keine eigentliche Begebenheit in weitem, ausführlichem Zusammenhange, sondern vielmehr ein wichtiger, belehrender, viele Gefühle anregender Moment, aus der Begebenheit aufgegriffen, seyn. Er soll concentrisch bearbeitet werden; das Drama hingegen eine excentrische Entwickelung von Successionen aus genügendem Grunde und Anfangspunkte darbieten, die sich nun in eine anschauliche Peripherie verbreitet.

Wir sehen demnach den Wirkungskreis des Künstlers hier bey weitem beschränkter, als in dem Drama, und folglich auch in der Oper; und weder Poesie noch Musik darf in dem Grade und Sinne dramatisch seyn, wie sie es dort ist. Die Oper stellt uns Begebenheiten und die sie begleitenden Gefühle dar: das Oratorium leitet die Begebenheit auf ein Hauptgefühl; es bestimmt den Künstler, das Mannigfaltige der Begebenheit zur Einheit eines Gefühls zu vereinbaren. Wenn schon hierdurch die Aufgabe erschweret wird, so wird sie es noch mehr dadurch, dass das Oratorium blos durch sich selbst befriedigen muss, indem ihm die Künste der Mimik, und was zur äussern Versinnlichung gehört, nicht zur Seite stehen. Dichter und Tonkünstler haben es ganz allein mit dem Publicum zu thun. Der Dichter wird nun zuerst den Plan des Ganzen so entwerfen müssen, dass der Componist mit Leichtigkeit die Einheit des Gefühls auffassen und durchführen kann; dann muss er diesem Gelegenheit bieten, jener Einheit, durch Mannigfaltigkeit, auf sie bezogen, Neuheit, Reiz, und Abwechslung zu geben, durch Contraste das Hauptgefühl zu heben u. s. w., ohne jedoch durch diese Abwechslung jene Einheit des herrschenden Gefühls selbst zu stören. Versäumt er das Erste, so kann der Componist auf nichts Bestimmtes, auf kein Ganzes, *kein Werk* hinarbeiten, folglich den Empfindungen der Zuhörer keine positive Richtung geben, mit allem zusammen keinen sichern und bleibenden Totaleindruck erreichen; lässt er es am Zweyten fehlen, (an Abwechselung, an Contrasten etc.) so muss Leere, Trockenheit, Langweiligkeit entstehen, welches denn auch nur allzuoft der Fehler gewöhnlicher Oratorien und Kirchencantaten ist — der Fehler, durch welchen die ganze herrliche Gattung nach und nach leider so viele ihrer Freunde verloren hat.

Dies nun vorausgesetzt, kommen wir auf das hier dargebotene Werk selbst, und machen von der letzten unsrer Bemerkungen gleich zuerst die Anwendung.

So schwer sich der uns unbekannte Dichter in manchem andern Betracht versündigt hat, wovon wir bald weiter sprechen müssen: so gestehen wir ihm doch gern zu, dass er vornämlich den zweyten Fehler, wahrscheinlich der Musik mehr kundig, als der Poesie, klüglich vermieden habe. Im Gegentheil hat er dem Componisten häufig Gelegenheit gegeben, eine Mannigfaltigkeit lebendiger und tiefer Gefühle auszudrücken, wodurch denn auch das Ganze einen seltenen Reichthum, eine grosse Fülle, viel Abwechslung, und ein Interesse erhält, das nie sinkt, im Gegentheil immer höher und höher gesteigert wird.

Ein so kraftiger, vielumfassender, in seiner Kunst tiefsinniger Geist, ein so warmes, reizbares, lebensvolles Herz, wie Beethovens, konnte nun keine, auch der geringern Andeutungen des Dichters unbeachtet lassen; und wir sehen den Componisten auch wirklich durch das ganze Werk alles, wozu jener nur einen leichten Fingerzeig gab, auffassen, und lebendig und wahr darstellen. Aus dieser rühmlichen Uebereinstimmung nun ist zuvörderst die Wärme, Frischheit, Kraft und Fülle entstanden, die jeden ergreifen muss, der das Werk würdig ausführen hört, und in dessen Innerm, sich nur die allgemeinen Bedingungen, durch Dicht- und Tonkunst gerührt und begeistert zu werden, vorfinden. — Dass übrigens das Gedicht an sich, abgesehen vom Verhältnis zur Composition, in Hinsicht der Anordnung des Ganzen und der Ausführung des Einzelnen, besonders gegen den Schluss, sehr leicht um vieles hätte besser gemacht werden können; dass auch Diction, und oftmals sogar Scansion, wesentliche Mangel zeigen, die man beklagen muss, ist unleugbar. Sowol in der Ansicht und Auffassung des Ganzen, als eines Werks der Poesie, als auch in Ansehung der Sprache, hätte der Dichter weit besser gethan, wenn er geradezu dem adelichen *Klopstock* in denselben Scenen nachgegangen wäre. Wir werden des Gedichts in der Folge nur in so weit gedenken, als es bey näherer Betrachtung der Musik unumgänglich ist.

Das Ganze ist für eine Tenorstimme, Christus, eine Sopranstimme, ein Seraph, und eingeflochtene Chore der Engel, der kriegsknechte und der Jünger, eingerichtet. — Wenn die Ouvertüre das Hauptgefühl concentrirt aussprechen soll, welches das ganze übrige Stück zunächst beleben wird: so ist, schon in dieser Hinsicht, die vorliegende ein Meisterstück. Christus am Oelberge ist der Inhalt des Werks; Christus mithin in dem Moment, wo der Entschluss, sich selbst zu opfern, zwar fest in ihm steht, aber die menschliche Natur, bey der drangenden Nähe des entscheidenden Augenblicks, sich dagegen sträubt, vor dem Tode, und den schmählichen Verhältnissen eben dieses Todes, schaudert; der Kampf des Göttlichen und Menschlichen sein Höchstes erreicht, und endlich jenes dies glorreich besiegt. Dieses, so wie das Dunkele, Erhabene, Heilige dieses ganzen Moments der Erlösungsgeschichte, hat der Componist unverkennbar vor Augen und im Gefühl gehabt, indem er diese, wiewol nicht eben lange Ouvertüre verfasset. Mit wahrhaft feyerlichem Ernst verweiset er beym Anfange alle höhere Instrumente zum Schweigen, und lässt nur die Fagotte, in ihrer tiefsten Octave, die Hörner, die Tenor- und die, erst mit dem letzten Viertel hinzutretende Bass-Posaune, sämmtlich im Einklange, einen gebrochenen Accord angeben; und zwar den Accord der Tonart, von welcher *Schubart* (Charakteristik der Töne) in seiner energischen Sprache bemerkte, wenn Gespenster reden könnten, so müssten sie aus dieser Tonart, mit ihren frostig packenden, erschütternden Klängen, sprechen —

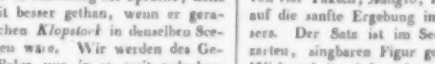

nämlich Es moll: | Es, ges, $\flat_{\cdot}$, | es ‖ *piano*. Die Wirkung dieser wenigen — der einfachsten Noten bey der Ausführung ist wahrhaft wundervar und gross; sie fordern unabweislich zur feyerlichen Erwartung von etwas Erhabenen und Heiligen auf. Nun deutet der Künstler, in einem Satze von vier Takten, *Adagio*, mit einem Ruhepuncte, auf die sanfte Ergebung im Charakter des Erlösers. Der Satz ist im Sechsachteltakt in einer zarten, singbaren Figur geschrieben, und seine Wirksamkeit wird noch um vieles dadurch erhöhet, dass er eben auf jene Takte, *Grave*, folgt, und erst nur durch die vier Saiteninstrumente, ganz schwach, gebunden, und mit Dampfung, vorgetragen wird. Im dritten Takte treten die *Blasinstrumente* hinzu und geleiten den

Satz zum Ruhepuncte in der Dominante. Aber wie sich in dem Gemüthe des Leidenden, gegen den nun ruhig gefassten Entschluss der Aufopferung seiner selbst die begränzte menschliche Natur mächtig erregen muss: das ist vom Componisten, erschütternd und schön, durch starke und wieder geschwächte Hornstosse, mit geschärften und punctirten Noten, im Einklang auf der Tonica, angedeutet, welches nur durch die Saiten-Instrumente, ohne Contrabass, gedeckt wird, und zwar in nachgezogenen Achteln, wozu das eindringliche Horn immer die guten Takttheile, stark markirt, vorschlägt. So giebt es gleichsam das Signal zum Kampf beyder Naturen: denn gleichsam auf dies Anrufen werden die Instrumente unruhig; die Blasinstrumente treten herzu, und es erfolgt (*Crescendo nel forte*) ein anschwellender, immer mehr dringender Zusammenklang, der zwar gleich in der ersten Note des vierten Takts abbricht, aber nur, damit die Pausen dieses Takts durch sechs einzelne, dumpfe Paukenschläge desto schauerlicher ausgefüllt werden können; worauf klagend, singbar, die Saiten-Instrumente wieder eintreten. War die Spannung bisher schon hoch, so wird sie durch die tonlosen Pausen des dritten Takts, die abermals von sechs dumpfen Paukenschlagen ausgefüllt werden, noch höher. Nun aber muss sie auch gelöset werden, um nicht an's Peinliche zu gränzen. Sie wird gelöset, und zwar auf eine überraschende Weise. Ein schauerliches Erzittern (*tremolo*) der Saiteninstrumente in Viertundsechzigtheil-Noten brauset *fortissimo* durch die mittlern Octaven herauf, und wird durch die lauten und scharfen Klagetöne der Blasinstrumente unterbrochen. Der Streit in effectvollen Gegensätzen wird fortgeführt, und besonders hinreissend, wo die Saiteninstr. zwar erzittern, aber die Blasinstr. in abwechselnden Solosätzen unbeschreiblich zarte Melodien auffassen, und sie bald in Verbindung mit einander, bald einzeln, fortführen. So wird das Ganze gleichgross und trefflich erscheinen, man mag es als Seelengemälde, oder als Kunstwerk an sich betrachten. Die Ouvertüre verhallet endlich ganz schwach in der Schlussnote, welche zugleich den Vorschlag zum ersten Recitativ ausmacht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Die Concerte des letzten Monats waren an vortrefflicher Musik fast aller hier anwendbaren Gattungen so reich, und enthielten auch des noch wenig oder gar nicht Bekannten so vieles, dass wir unsern Bericht nicht ohne ein Wort des Dankes an alle, welche dazu mitgewirkt, beginnen können.

Siebentes Concert. Symphonie von J. Haydn, aus D dur. (Part., bey Breitkopf und Härtel, No. 4.) Sie wurde schön ausgeführt. Scene und Arie mit Chor aus *Corradino* von Morlacchi, durchgehends mit obligatem Waldhorn. Vorzüglich interessant war die Arie, durch angenehme Melodien, und eine oft eigenthümliche, sehr wirksame Instrumentirung. Sie wurde, obgleich lang und schwer zu singen, von Dem. Albertina Campagnoli rühmlich vorgetragen. Im Einzelnen müssen wir vorzüglich ihr schönes Verbinden und Tragen der lang zu haltenden Noten des *Andante*, und die vollkommen deutlichen, runden und netten Passagen des *Allegro* rühmen. — Beethovens neuestes Concert für das Pianoforte (aus Es dur, bey Breitkopf und Härtel,) folgte. Es ist dies ohne Zweifel eines der originellesten, phantasiereichsten, effectvollsten, aber auch schwierigsten, von allen existirenden Concerten. Hr. Musikdirector Schneider spielte es so meisterhaft, dass wir es uns nicht vollkommener denken können; und zwar nicht nur in Hinsicht auf Fertigkeit, Deutlichkeit, Sicherheit und Delicatesse, sondern auch in Hinsicht auf Seele, und vollkommenes Eingehen in den Sinn und die Absicht der Composition, und zwar überhaupt, wie jeder einzelnen Stelle insbesondere. Da nun auch das Orchester, mit unverkennbarer Achtung und Liebe gegen den Componisten, das Werk und den Solospieler ganz nach Wunsch accompagnirte: so konnte es nicht anders seyn, als dass das sehr zahlreiche Auditorium in eine Begeisterung versetzt ward, die sich kaum mit den gewöhnlichen Aeusserungen der Erkenntlichkeit und Freude begnügen konnte. — Winters neue Ouvertüre aus *Colmar*, ein kräftiges, würdevolles, sehr wirksames Stück, eröffnete den zweyten Theil; und das kunst- und lebensvolle Meister-

werk, Mozarts letztes Finale als *Figaro*, beschloss ihn. Es wurde gut gesungen, und in der Begleitung musterhaft ausgeführt. Von sehr vortheilhaftem Effect war auch, dass hier, wie schon in mehrern Finalen, die am Schluss sehr lebhafte Sätze, aber nur für Solostimmen haben, Hr. Musikd. Schulze diese durch einen Chor, aus ihnen gezogen, verstärkt hatte. Und so erfüllete auch dies Werk sämmtliche Anwesende mit lebhafter Freude.

Achtes Concert. Symphonie von Beethoven aus C dur, No. 1., sehr gut ausgeführt. Scene und Arie aus *Leonora* von *Paer*: *Esecrabil Pizzarro* — gewiss eine der schönsten Scenen und Arien, die Paer geschrieben hat. Sie wurde mit trefflicher Stimme, aller erforderlichen Kunstfertigkeit, und auch mit schönem Ausdruck von Dem. Alb. Campagnoli gesungen. Hr. Hartmann blies dann ein Fagott-Concert von Schönebeck, mit reinem, starken, und doch angenehmen Ton, auch mit beträchtlicher Fertigkeit. Doch wäre mehr inneres Leben, der Composition, und wol auch dem Spieler, zu wünschen gewesen. Righini's treffliches Quartett: *Oh prodigio* — wurde nach Wunsch ausgeführt. Der junge Mühlenfeld aus Braunschweig erregte durch den Vortrag eines Müllerschen *Capriccio* und einer Folge selbstverfasster Variationen auf dem Pianoforte allgemeine Bewunderung und Freude. Wir werden bald Gelegenheit finden, von diesem talentvollen Knaben mehr zu sagen. Winters Ouverture zu *Castor und Pollux* können wir nicht unter seine bessern zählen, und fanden sie mehr dahinrauschend, als begeisternd, mehr an Instrumenten, als an Ideen voll. Desto mehr gefiel, ungeachtet der öftern Wiederholungen auf dem Theater, sein schönes Finale des zweyten Acts von *Sacrificio interrotto*. Es war trefflich studirt, und wurde eben so gut geleitet, als (bis auf eine Partie) ausgeführt. Ausser dem Chor müssen wir vorzüglich die Partie der Mira und des Iuka rühmen; Murney verhinderte aber wieder die Wirkung seiner schönen Stimme und nicht gewöhnlichen Sicherheit durch Affectation oder üble Angewöhnung im Vortrage.

Neuntes Concert. Der erste Act von Mozarts *Idomeneo* war, mit sorgsamer Beschneidungen passend abgetheilt, und wurde so an diesem Abend zum würdigen Genuss der Kunstfreunde aufgeführt. Im Einzelnen rühmen wir, was Ausführung anlangt: das erste Recit. der Ilia, und die Arie der Elettra: *Tutte nel' cor vi sento* — beyde von Dem. Alb. Campagnoli gesungen; die bekannte Ouvertüre, die sonst (hier und fast allerwärts) für ihren Charakter und ihre eigentliche Bestimmung zu schnell genommen wird, diesmal aber vollkommen richtig gefasst war, was am besten durch die ungemein verstärkte Wirkung, sowol des Ganzen, als mehrerer, einzelner, nun erst recht eindringlich hervortretender, kraftvoller Ideen, bewiesen ward; und endlich den Marsch und Schlusschor — bis auf die nicht reinen Soli im Letztern. Vogels Ouverture zum *Demophoon* erreichte auch diesmal ihren würdigen Zweck. Hr. Concertm. Campagnoli spielte ein neues Violinconcert von Polledro. Bekanntlich hat sich dieser Meister erst seit Jahr und Tag in Deutschland Ruf erworben. Diese Composition hat nicht wenig Originelles, und wenigstens Pikantes, in der Erfindung, und die Ausführung ist sorgsam, geschmackvoll, und überhaupt grösstentheils zu rühmen. Uebrigens ist das Ganze vollkommen in der Weise geschrieben, wie es der eigenen Spielart des Verfassers am vortheilhaftesten zusagt, nach welcher er weder der neuen, (Viotti'schen,) noch der ältern (Lolly'schen) Schule unbedingt huldigt, sondern jeder zusetzend, jeder abnehmend, beyde, so viel das möglich ist, zu verbinden sucht, und nun diese Mischung durch originellen und gebildeten Geist abgleicht, und durch erstaunenswerthe Kunstfertigkeit belebt. Hr. Campagnoli spielte mit Geist, Delicatesse, und herrlichem, klaren, einnehmenden Ton.

Zehntes Concert. Die ältere, könige Symphonie von Kraus, (C moll, Es dur, C moll,) die den frühen Tod dieses wackern Meisters immer von neuem beklagen lässt, eröffnete es. Hierauf folgte *Pater noster* von Andr. Romberg. Wir haben über dies andächtige, schöne Werk voriges Jahr, als es zum erstenmale aufgeführt wurde, gesprochen, und fanden jetzt unser Urtheil bestätigt. Etwas zu galant in dieser Fol-

Concert von Wilms in Amsterdam, gespielt von Hrn. Neideck, einem jungen Studirenden auf hiesiger Universität. Die Composition ist heiter und belebend, dabey durchaus gut geordnet, und nicht oberflächlich ausgearbeitet. Die Instrumentirung kann nicht besser seyn, und das Pianof. ist glänzend, auch dem Solospieler sehr vortheilhaft behandelt. Der mittlere Satz hebt sich in den Ideen selbst nicht hoch; dagegen hat der letzte, schon durch die Hauptgedanken selbst, etwas ungemein Erfreuliches. Er will aber, so wie zum Theil der erste, mit ausgezeichneter Fertigkeit, Nettigkeit und Zierlichkeit vorgetragen seyn. Und so trug sie auch Hr. N., den wir hier zum ersten Male hörten, wirklich vor. Sein Spiel ist ausserordentlich fertig, sauber, deutlich und rund — grösstentheils Folge seines ächten Pianoforte-Anschlages, der unter den jetzigen Spielern seltner ist, als man glauben sollte. Wenn Hr. N. erst mit mehr innerer Ruhe das Ganze zusammenfasst, und seiner selbst so sicher ist, um auch seine Empfindung bemerkbarer aprechen zu lassen — was man hier vornämlich im Andante vermissen konnte: so wird man sein Spiel nur rühmen können. Er fand den wohlverdienten Beyfall. — Des grossen Handel unsterbliche Chöre: Hoch thut euch auf, ihr Thore der Welt — und, nach kurzem, verbindenden Recitativ: Halleluja, denn Gott der Herr regiert allmächtig, — beyde aus dem *Messias*, beschlossen, sehr stark besetzt, mit einer alles darniederwerfenden Kraft und Herrlichkeit den ersten Theil. Der zweyte enthielt, nach Kunzens kraft- und kunstvoller Ouvertüre aus D moll, von der wir zu anderer Zeit gesprochen haben, das *Credo* aus Cherubini's origineller, wunderbar begeisternder Messe. Da über dies merkwürdige Werk erst vor einem Monat in unsern Blättern eine ausführliche Recension mitgetheilt worden, und dasselbe in seinem ganzen Zusammenhange nächste Fasten in unserm Concerte aufgeführt werden wird: so begnügen wir uns hier mit wenigen Worten über die Ausführung. Sie gelang, (unter Hrn. Musikd. Schichts Leitung,) im Gesang und Orchesterspiel, vollkommen nach Wunsch. Der erste Satz: *Credo in unum Deum* — kann, als ein Kunststück ganz eigner Art, auf ein gemischtes Publicum weniger wirken, und nur des Kenners Bewunderung fesseln? aber *Et incarnatus* — und *Et resurrexit* — reissen ihn, so wie jeden aufmerksamen Zuhörer, durch Originalität der Gedanken, Reichthum der Behandlung, Tiefe und Lebendigkeit des Gefühls, mit sich fort, und, dahin, wohin es der Künstler will. Auch haben wir bey *diesen* Sätzen nicht gefunden, dass sich der Meister von seiner *dramatischen* Ansicht des Ganzen zur *theatralischen* irgendwo habe verleiten lassen. Uebrigens gewahrte es noch ein besonderes Interesse, und Stoff zu mancherley Betrachtungen, in diesen einander gegenübergestellten fünf grossen Chören aus Einer Hauptgattung gleichsam die alte und die neue Zeit, jede aufs entschiedenste in ihren Eigenheiten, sich spiegeln zu sehn.

Die Herren Musiker des Orchesters wiederholten in ihrem Concert zum Vortheil der Kranken und Wittwen des Instituts, auf den Wunsch vieler musikalischer Freunde, Cherubini's Cantate auf J. Haydns Tod, und Beethovens neuestes Concert für's Pianoforte. Beyde Werke fanden denselben ausgezeichneten Beyfall, den sie bey der ersten Production gefunden hatten. Die erste Tenorpartie der Cantate sang diesmal Hr. Miller vom hiesigen Operntheater, und ungemein schön. Ausser diesen Stücken hörten wir noch eine Scene und Arie mit Chor von Federici, trefflich ges. von Dem. Alb. Campagnoli; Beethovens neue Ouvertüre zu Göthe's Egmont, und Bernh. Rombergs noch ungedruckte Symphonie auf den Tod der Königin Louise von Preussen. Jene Ouvertüre scheint absichtlich im Sinn und in der Weise Cherubini's geschrieben, und ist in derselben mit Geist, Kraft und vieler Kunst durchgeführt. B. Rombergs Symphonie (so viel wir wissen, seine erste,) ist weniger mit glänzender Phantasie, als mit klarer Besonnenheit, gründlicher Kunst und reifer Erfahrung geschrieben. Leicht liesse sich über sie ein fortlaufender, erläuternder Commentar, und nicht nur in artistischer, sondern auch in psychologischer Hinsicht, abfassen. Wir stellen dies dem Recensenten anheim, wenn das Werk öffentlich erschienen seyn wird, und begnügen uns hier mit einer kurzen Andeutung. Der Verf. beginnet mit einer einfachen, wehmüthigen Klage, welche

dann in einen Erguss heftigern Schmerzes übergeht; in einem lieblichen, sanften Satze will er dem Zuhörer nun das schöne Bild der verehrten Entschlafenen bestimmter vor das Auge führen: hierauf kehrt er zu den Empfindungen der ersten beyden Stücke zurück, verstärkt sie aber beyde eingreifender und zuweilen wahrhaft tief in die Seele schneidend; worauf ein sehr sanfter, tröstender, gleichsam die Geduldigte vor der Phantasie verklärender Satz das Ganze beschliesst. So haben *wir* wenigstens bey einmaligem Hören den Verf. verstanden; und verlangt man nicht überhaupt eine Symphonie, wie sie jetzt geschrieben werden, zu hören, sondern gehet in seine speciellen Absichten ein: so wird man ihm einen ausgezeichneten Beyfall nirgends versagen können. —

Dem. Antonie Pechwell, die zwölfjährige Tochter des kürzlich verstorbenen königl. Gallerieinspectors in Dresden, gab ein eigenes Concert, in welchem sich ein sehr zahlreiches Auditorium, aus Theilnahme an dem heitern Kinde und an der achtungswerthen Familie überhaupt, versammelt hatte, und durch Beweise eines schönen Talentes und einer, für solches Alter, wirklich bewundernswerthen Kunstfertigkeit, belohnet ward. Antonie P. spielte im ersten Theile das neueste Pianoforte-Concert von Hummel, vor kurzem in Wien gestochen, und zuerst dort, bey den Feyerlichkeiten zur Vermählung der jetzigen franz. Kaiserin aufgeführt; im zweyten, Steibelts bekannte, angenehme Phantasie mit Variationen über Mozarts Liedchen: Das klinget so herrlich — aus der *Zauberflöte*. Jenes Concert ist weniger in seinem Entwurfe und seinen Gedanken an sich, als in der soliden, bedeutenden, consequenten Ausarbeitung, ungewöhnlich, und gewiss, besonders auch um seines vortrefflichen Adagio's willen, den vorzüglichsten neuen Werken dieser Gattung zuzuzählen. Uebrigens scheint die Solostimme einen Mann, und einen tüchtigen, zu verlangen: gleichwol spielte sie dies Kind nicht nur mit aller erforderlichen Genauigkeit, Fertigkeit und Sicherheit, sondern auch (besonders in der rechten Hand) deutlich, nett, wohl zusammenhängend, ja auch nicht ohne Merkmale eigenen Gefühls, besonders im Adagio. Eben so wurde auch das zweyte genannte Stück vorgetragen. Fährt Antonie so fort, wird mit den Jahren ihre Hand (vornämlich die linke) mehr gestärkt, und kömmt, mit weiterer Ausbildung ihres innern Wesens überhaupt, mehr Eigenthümliches in ihr Spiel — was, nach den Anlagen, welche wir an ihr zu erkennen glauben, gewiss nicht fehlen wird: so darf man in ihr eine der vorzüglichsten Virtuosinnen erwarten. Sie fand den verdienten Beyfall in reichem Maasse.

Kurze Anzeigen.

Trio pour Pianoforte, Violon et Violoncelle concertans, comp. — par J. Nep. Hummel de Vienne. Oe. 35. à Vienne au Bureau d'Industrie.

Diejenigen, welche den Geschmack lieben, in welchem Mozart seine schönen, leichten und gefälligen Trios für dieselben Instrumente geschrieben hat, erhalten hier ein Werk, das ihnen nicht wenig Freude machen wird, und das Ref. nicht näher zu beschreiben braucht, wenn er gesagt hat, es komme jenen in jedem Betracht sehr nahe. In *jedem* Betracht: mithin in Ansehung der Erfindung, der Anordnung, der Ausarbeitung, der herrschenden Empfindung sowol, als der Fasslichkeit, des guten Zusammenhangs, der Leichtigkeit in der Ausführung, und der wirksamen Behandlung aller drey Instrumente. Auf ein genaissigt-lebhaftes Allegro (C dur,) folgt eine heitere, launige Menuett, (C dur,) und auf diese ein freundliches, gefälliges Rondo; die Leichtigkeit aller drey Sätze thut aber dem Soliden und Würdigen der harmonischen Behandlung keinen Eintrag. Es wäre sehr zu wünschen, dass Hr. H. uns öfter mit Compositionen dieser Art erfreuete: eben in dieser Gattung dürfte er jetzt schwerlich von andern Klavier-Componisten übertroffen werden. Und Freunde in Menge würden diese Werke gewiss jetzt wieder finden, da man endlich des Schwülstigen, Schwerfälligen und Gesuchten eben so überdrüssig zu werden anfängt, als man des Oberflächlichen, Mattherzigen und Klimpernden schon seit einiger Zeit ist.

Schillers lyrische Gedichte, in Musik gesetzt — von J. F. Reichardt. 1ter Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Es ist nun einmal unmöglich, *alle* nicht üble Neuigkeiten wenigstens kurz, und *alle* wahrhaft vorzügliche ausführlich; in diesen Blättern anzuzeigen. So müssen wir uns auch, was diesen Heft R.scher Compositionen betrifft, wiewol er allerdings unter die vorzüglichsten Neuigkeiten, ja unter das Beste gehört, was Hr. R. je geschrieben hat — doch begnügen auf das zurückzuweisen, was über seine Musik zu Göthe's lyrischen Gedichten und zum ersten Heft obigen Werks gesagt worden ist, und nur einige kleine Bemerkungen noch hinzuzufügen. Diese fallen sämmtlich zum Vortheil dieses Hefts aus. Alle hier gelieferte Compositionen sind neu, alle mit unverkennbarer Sorgfalt ausgearbeitet; alle singen sich auch weit besser, als nicht wenige aus Hrn. R.s früherer Zeit: denn durchgängig hat er sich mit Erfolg bemühet, die Melodien natürlicher, fliessender, gefälliger, und den Lagen der Töne in Absicht auf das Organ gemässer zu führen. Zu tadeln findet Ref. hier durch das ganze Werkchen nichts; anzuzeichnen aber, als ganz vorzüglich überhaupt, oder in irgend einer wesentlichen Hinsicht, folgende Stücke: Seite 1, S. 5., S. 6, (besonders die zweyte Musik,) S. 10, (meisterlich!) S. 14, S. 32, (mehrere vortreffliche Partien;) S. 38, (fast durchgehends vortrefflich;) und S. 46.

Vier Arietten und ein Duett, ital. u. deutsch, mit Begleit. des Pianof. in Musik gesetzt von L. v. Beethoven. Op. 82. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 16 Gr.)

Ein kleines, aber nicht gemeines, und durch warme Empfindung belebtes Werkchen. Nur dass von diesem Meister so oft grosse Werke ausführlich angezeigt werden müssen, hält Ref. ab, dies kleine ausführlich durchzugehen. Die zweyte und vierte Ariette, nebst dem Duett, hält er für auszeichnenswerthe Stücke dieser anmuthigen Gattung, und ist gewiss, jeder, der sie mit Ausdruck singen und mit Discretion begleiten hört, wird ihm beystimmen. So gesungen und begleitet wollen sie aber seyn; und der Componist kann das um so mehr verlangen, da er beydes so bestimmt in der Musik selbst angedeutet, und alles übrigens leicht gehalten hat. Unter den wenigen Eigenheiten, die Ref. nicht recht zusagen wollen, ist vornämlich das *Unisono* S. 4, Syst. 2. Für Mannigfaltigkeit ist vom Dichter und Componisten gesorgt; die eine Ariette ist sogar komisch. Der artige italien. Text ist vom deutschen Dichter (Hrn. Dr. Schreiber) nicht eigentlich übersetzt, sondern sehr frey behandelt worden: es ist aber überall etwas Anmuthiges, und öftere etwas Bedeutenderes, als im Original, hervorgegangen, das jedoch zuweilen, wenigstens in der Ariette, S. 8 folgg., zu ernstlich genommen und der dort heiter neckenden Musik nicht nahe genug gebracht worden ist.

Die musikal. Zeitung, die mit dieser Nummer ihren vierzehnten Jahrgang beginnet, wird ganz unter den bisherigen Verhältnissen fortgesetzt, und ist, wie bisher, um der vielen ungegünsteten Künstler und Kunstfreunde willen, um den so sehr niedrigen Preis von vier Thalern jährlich, in allen Buch- und Musik-Handlungen, wie auch auf allen Postexpeditionen, zu bestellen und zu erhalten.

Breitkopf und Härtel in Leipzig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. **No. 2.** 1812.

Christus am Oelberge. Oratorium v. Beethoven.

(Beschluss aus der letzten No.)

Ohnstreitig hätte der Dichter besser gethan, wenn er das Oratorium mit einem Trauerchor der Engel beginnen lassen; ein Recitativ bleibt immer ein nüchterner Anfang. Er hält sich an das ganz gewöhnliche Kirchenbild: Christus allein im Gebet, der herabsteigende Engel, die Jünger schlafend im Hintergrunde. Weit bedeutender und wirksamer wäre es gewesen, beym Anfang die Engel vom grossen Werk der Erlösung in geheimnisvoller Trauer sprechen zu lassen; worauf Christus mit den Jüngern sich genahet, diese (in einem Ensemble) ihm ihrer Treue versichert, Er ihnen Wachsamkeit empfohlen hätte u. s. w., eben wie die Scene beym Matthäus einfach, edel und spannend erzählet wird. Selbst durch das dreymalige Gebet und Zurückkehren des Heilands zu den Jüngern, bis er sie zum letzten Mal schlafend findet, wäre die Scene am Oelberge nicht nur recht eigentlich dargestellt, sondern zugleich eine Menge kräftiger und mannigfaltiger Motive für den geistreichen Componisten entwickelt worden. — Allein, dies ist nun einmal nicht geschehen; und selbst das erste Wort, womit der Dichter den Heiland seinen himmlischen Vater anreden lässt, (Jehovah! nicht, wie es seyn musste, und auch beym Matthäus ist: mein Vater —) wurde unglücklich gewählt. Man kann wol annehmen, dass Beethoven das Nüchterne dieses Anfangs empfunden, und eben darum die Ouvertüre nicht nur überhaupt so bedeutend, sondern auch so bestimmt charakterisirt geschrieben hat; so dass sie allerdings als Entschädigung und Eröffnung der Scene selbst angesehen werden kann. In dem Recitativ selbst hat indessen der Componist, vorzüglich in Ansehung der Instrumentation, ein Meisterstück geliefert. Der erste Satz: Jehovah, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir! geht durch drey Takte ohne alle Begleitung; und nun treten ganz leise die Saiteninstrumente ein und füllen im Zwölfachteltakt die bedeutende Pause in der Rede mit gehörigem Ausdruck aus. Von tiefer Wirkung durch neue und eigenthümliche Instrumentation ist der folgende Satz: Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden. Das Recitativ bewegte sich in C moll; das Wort, Leiden, kömmt aber auf die Noten *ges, ges*, und mit ihnen lassen sich ganz schwach sieben einzelne Paukenschläge hören, wodurch die kleine Terz gebildet wird. Erst das siebente Achtel wird durch das *ges* der Saiteninstrumente, mit gelösten Dämpfern, aufgenommen, und der Contrabass giebt nachdrücklich sein *es* in wiederholten Achteln an, und leitet mit dem letzten B in das folgende *Allegro* ein, wo das Recitativ, bey den Worten: Von mir erkohren schon, noch eh die Welt auf dein Gehein dem Chaos sich entwand —, einen raschern Gang in *Es dur* annimmt. Es folgt ein trefflicher, in einem hier anwendbaren Sinne des Worts, dramatischer Instrumentalsatz, welcher in den ersten vier Takten (*Allegro, crescendo poi forte,*) das Gesagte bezeichnet und in dem Folgenden (*maestoso, fortissimo,*) in geschärften Noten mit allen Instrumenten auf das Kommende vorbereitet: Ich höre deines Seraphs Donneratime! Sie fordert auf, wer statt der Menschen sich vor dein Gericht jetzt stellen will. Dieser Rede folgt dieselbe erschütternde Bewegung der Instrumente, wie vorher. Nun, unter Begleitung von halben und ganzen Schlägen der Saiteninstrumente: Vater! ich erscheine' auf diesen Ruf! Vermittler will ich nun — ich bin

— [illegible] allein —; *Adieu*. Nachdruck der Worte, sich allein, zu bezeichnen, mit *Allegro* ein, mit drey stark abgestossenen Viertelnoten —) der Menschen Schuld. Schön und sehr bezeichnend werden die folgenden Worte in einem *Adagio* durch ein *Tremolo* der Geigen und Viole in Zweyunddreyigtheil-Noten begleitet: Wie konnte dies Geschlecht, aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen, das mich — (*crescendo*) mich, deinen Sohn, (?) zu Boden drückt? Während dieses *Tremolo* behaupten die erste Flöte, die erste Hoboe und der erste Fagott in abgebrochenen, scharfen Figuren im Einklange mit dem Basse eine eigene, durch hallie Töne so [illegible]ende, und Mitleid ausdrückende Melodie, die, durch Pausen unterbrochen, nur desto eindringlicher wird. Ein *Adagio agitato* von fünf Takten, blos für die Saiteninstrumente, in nachgeschlagenen Achteln, bey vorschlagendem Bass, bezeichnet treffend die Worte: Ach sieh, wie Bangigkeit, wie Todesangst, mein Herz mit Macht ergreift. Eben so wahr gedacht und tief empfunden ist der Satz zu den Worten: Ich leide sehr, mein Vater! o sieh, ich leide sehr! erbarm' dich mein! (*Adagio molto, a tempo*) Die Violinen haben in jedem ersten halben Takte schwach gezogene Viertelnoten, die in jeder andern Hälfte auf einem halben Schlage ruhen, der dann jedesmal von Hoboen, Viole und Violoncell verstärkt wird, indess die Basse in jedem Takte nur das erste gute Taktheil vorschlagen. Diese Figur behauptet sich durch den ganzen Satz, und wird nur in der letzten Hälfte durch Beytritt der Flöten und Fagotte, und im *Fortissimo*, noch mehr gehoben.

Jetzt beginnet die Arie: Meine Seele ist erschüttert — gewiss eine der ausdrucksvollsten aller Arien dieses Charakters und dieses Inhalts. Ein Ritornell von acht Takten malt diese Erschütterung tief ergreifend. Wir machen im Einzelnen hier auf die übersteigende None und ihre Wirkung aufmerksam. Die erste Violin tremulirt durch das ganze Ritornell auf dem Doppelgriffe des tiefsten und mittlern g, während die zweyte, Viole und Bass, in Achteln, ohne Vorschlag, aber mit der Vorstechpause, in 8e überspringen. Schade, dass wir in diesem vortrefflichen Satze einige Fehler in der Schreibart rügen müssen! Die ersten fünf Takte sind durch haltende Noten der Blasinstrumente, vorzüglich der Hörner, gegen die übersteigende None genugsam gedeckt: aber schon im vierten Takt verlassen Flöte, Hoboe und Fagotte ihre ruhige Stellung und fangen zu steigen an. Noch hat dieses nichts zu bedeuten, da die zweyte Violin und Viole nur in der tiefen Octave übersteigen: aber im sechsten Takte, wo sie ihre erste Stellung ganz verlassen und in der mittlern Octave wirklich über die erste Violin treten, die Hörner aber, zwischen Pausen, nur die guten Taktheile anschlagen, bekömmt das Ganze etwas Hohles, Nacktes, Zerrissenes, was der Empfindung äusserst unangenehm auffällt. — Von ungemein passender Wirkung ist die Stelle, gleich nach den Worten: Wie ein Fieberfrost ergreifet mich die Angst beym nahen Grab. Clarinetten und Fagotten beginnen in auf- und absteigenden Achteln einen sehr traurigen Gesang, der dann von den Saiteninstrumenten allein fortgeführt, und von den Hörnern auf der verdoppelten Tonica, in Form eines Orgelpunkts, unterstützt wird. Hiersu nun die Worte, welche den ersten Abschnitt der Strophe schliessen: Und von meinem Antlitz träufet, statt des Schweisses, (!) Blut herab! Gleich nach ihm folgt ein orgelmässiger, sehr singbarer Satz, blos den Blasinstrumenten anvertraut, welcher auf das unmittelbar Folgende vorbereitet, wo er nun von den Saiteninstrumenten und der Singstimme bearbeitet wird. Er bezeichnet schön und ausdrucksvoll die Worte: Vater, tief gebeugt und klaglich fleht dein Sohn hinauf zu dir. — Was hat wol dem Dichter das höchst unschickliche Beywort, klaglich, eingegeben? Doch nicht darauf gereimte, möglich? Das wäre die klaglichste Möglichkeit oder möglichste Klaglichkeit! — Uebrigens hat der Componist diesem an sich schönen Satz, wo er ihn den Blasinstrumenten gegeben, in der Schreibart sehr vernachlässigt. Warum gab er ihn nicht hier eben so rein und correct, wie gleich darauf beym Eintritt der Singstimme und der Saiteninstrumente? —

Nach dieser Arie erscheint der Seraph. Unter einem Donner der Pauke von vier Takten auf der Tonica, in raschem, unvorbereitetem Wechsel der Tonart mit dem freundlichen A dur, kün-

digt sich diese Erscheinung überraschend, und, man kann sagen, malerisch an. Die Geigen bezeichnen unmittelbar darauf das Herabschweben des Engels; und nun beginnet dieser im Recitativ: Erzittre Erde etc. worauf eine schöne, sehr singbare Arie aus G dur — Preist des Erlösers Güte — mit bedeutungsvollem Wechselspiel der Instrumente folgt. Sie gehet dann in ein lebhaftes *Allegro* über: O Heil euch, ihr Erlo'sten — Herrlich und feyerlich ist die Stelle behandelt: Wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub' und Hoffnung seyd.

Gleich nach dieser Arie wird derselbe Text vom Chor der Engel in einem freundlichen Gesange und lieblichen Wechsel der Instrumente wiederholt; zwischendurch concertirt die Stimme des Seraphs. Tief ergreifend ist der zweyte Theil dieses Chors: Doch weh, die frech entehren — wo die ersten zwey Worte Anfangs von wechselnden Stimmen vorgetragen werden, und dann sich alle vereinigen in dem Spruche: Verdammung ist ihr Loos! Man kann diese letzte Stelle, S. 47 folg., wahrhaft schrecklich und erschütternd nennen. Der Componist verstattet dem Gemüth hierauf die ihm nöthige Erholung, indem er nur die Saiten-Instrumente in ganzen Schlägen, von wenigen Blas-Instrumenten unterstützt, einen Nachhall bilden lässt. Dann fasst der Seraph wieder die Segensworte auf: Doch Heil euch etc. worein der Chor sanft tröstend einstimmt. Und so, in sanfter Beruhigung, schliesst der Chor. Ein Recitativ *a due* und ein Duett zwischen Christus und dem Seraph führt die Scene weiter. Dieser verkündigt den Willen des ewigen Vaters: So spricht Jehovah: eh' nicht erfüllet ist das heilige Geheimnis der Versöhnung, so lange (!) bleibt das menschliche Geschlecht verworfen und beraubt des ewgen Lebens! womit das Recitativ schliesst. Die Behandlung dieser Worte ist ganz originell, und die Musik wäre wahrhaft mystisch zu nennen; sie kann, ohne eine Art geheimen Schauders, kaum vernommen werden. Die Violinen und die Viole schweigen diese sieben Takte hindurch, doppelte Violoncelle und der Contrabass treten an ihre Stelle, wodurch die Singstimme ungemein gehoben wird. Desto wunderbarer wirkt, bey jenem Schweigen, die Begleitung des Spruches selbst von Hoboen, Clarinetten, Fagotten und Posaunen, Anfangs in ganzen Noten, dann in halben, aufsteigend, während die Singstimme in Achteln, aber ganze Takte lang monoton, fortspricht, und immer den aufsteigenden Hoboen um einen halben Takt nachkömmt. — Das folgende Duett ist ein würdiges Gemälde der Ergebung des Erlösers in den Willen seines Vaters, und, im wohlerwogenen Contraste, des Erstaunens des Seraphs über diese Seelengrösse. In diesem Wechselspiel der Empfindungen zeichnet sich besonders die Begleitung der Saiten-Instrumente zu den Worten des Seraphs aus: Ich bebe; und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt.

Nach einem kurzen Recitativ, blos von Saiten-Instrumenten begleitet, worin sich Christus, vollkommen ergeben, zu seinem Tode vorbereitet, nahet sich der Chor der Krieger. Er wird durch einen Marsch von zwanzig Takten (C dur) angekündigt, und tönt erst ganz schwach aus der Ferne. Das Schleichen und ungewisse Umhersuchen der Krieger und ihrer Gefährten wird treffend gemalt. Die Singstimmen, Tenore und Basse, treten nun leise ein:

> Wir haben ihn gesehen
> Nach diesem Berge gehen;
> Entfliehen kann er nicht.
> Sein wartet das Gericht.

Die marschmässige Bewegung der Begleitung dauert ungestört fort, um die Scene weiter vor das Auge zu führen; und die Figur geht selbst in den Anfang der Begleitung des folgenden Recitativs über, wo Christus die Ankommenden bemerkt: Die mich zu fangen ausgezogen sind, sie nahen nun! Schön ist die Stelle des letzten Gebets: Mein Vater, o führ' in schnellem Flug der Leiden Stunden bey mir vorüber etc. Der Gesang hat Festigkeit, aber die Begleitung widerspricht ihr in tremulirenden Sechzehntheilen, wie die schaudernde menschliche Natur dem göttlichen Entschlusse. Singbar melodisch und in der Begleitung nun edel ergeben sind die Worte (*Adagio*) behandelt: Doch nicht mein Wille; nein, dein Wille nur geschehe. — Kaum schliesst dies Gebet, so hört man den Marsch und das Näherkommen der Krieger wieder. Jetzt treten sie wirklich herzu. Ihr Herzeinbrechen schildert

ein wilder Doppelchor. (*D dur, Allegro molto.*) Bisher hatte der Componist noch gar keine Trompeten angewendet: aber nun, wo durch das Herzutreten der rohen Macht die bisherige heilige Einsamkeit unterbrochen wird, fallen sie passend, und, mit Hörnern, Clarinetten, Flöten und Hoboen, wirksam in der Dominante haltend, ein. Erschütternd ist das erste Aufschreyen der Krieger mit dem Ruhepunkte gleich auf der zweyten Note: Hier ist er! — Desto ungeschickter hat der Dichter die Jünger behandelt. Aeusserst gemein und trivial fragen sie:

Was soll der Lärm bedeuten?
Es ist um uns geschehen!
Umringt von rauhen Kriegern,
Wie wird es uns ergehen?

Man trauet seinen Augen kaum, und fällt aus den Wolken. Auch ist diese Stelle vom Componisten — und wie konnte er anders? — sehr gewöhnlich behandelt. Indessen sticht, zum Glück, der wilde Chor der Krieger immer hervor; und so deckt der Componist, so viel als möglich, die Blösse des Poeten. — Die Scene, wo der heuchlerische Verräther zu Christo tritt, ist vom Dichter übergangen; dagegen die — so weit die Geschichte in diesem Oratorio behandelt wird, ganz folgelose Aufwallung Petri mitgenommen. Doch wird sie vom Componisten, mit gutem Bedacht, nur schnell vorübergeführt. — Ein *an sich* sehr gelungenes Terzett bildet der Componist aus den Aeusserungen Petri, der seine Aufwallung noch nicht bezahmen kann, Christi, der ihn zur Duldung zurückführt, und des Seraphs, der — wunderbar genug! — *ad spectatores* beybringt:

Merk auf, o Mensch, und höre:
Nur eines Gottes Mund
Macht solche heilge Lehre
Der Nächstenliebe kund.

Hier vergass also der Dichter offenbar — alles Andere unerwähnt — die Gränzen des Oratoriums, und verleitete dadurch auch den Componisten, dies Stück zu theatralisch zu behandeln. — Der Chor der Krieger und der Jünger schliesst sich unmittelbar daran; der Heiland wird gebunden und fortgeführt, während die Jünger entfliehen, und wieder gemein genug zu einander sagen:

Ach wir werden seinetwegen
Auch gehasst, verfolget seyn!

Dieser Doppelchor wird von vortrefflichen Solosätzen des Heilandes unterbrochen:

Meine Qual ist bald verschwunden,
Der Erlösung Werk vollbracht —

welche mit dem wilden Geschrey der Krieger in den wirksamsten Contrast gestellt sind.

Ein majestätischer Chor der Engel schliesst nun das ganze, merkwürdige Werk. Der Dichter stimmt zwar diesen Triumphgesang, als sey das Werk der Erlösung schon vollbracht, jetzt, wo die Scenen des Leidens erst begonnen haben, viel zu früh an: indessen brauchte er, und brauchte besonders auch der Componist, freylich einen Schluss dieser Art; und er ist von diesem so vortrefflich ausgeführt, dass man dies Vorgreifen wol zu entschuldigen geneigt seyn wird. —

Nach alle dem können wir den Ausspruch nicht zurückhalten: der Componist hat, in der Behandlungsweise, welche er erwählet, und die seinen eigenthümlichen Vorzügen wol auch die angemessenste war, ein vortreffliches, meisterhaftes Oratorium geliefert. Dass man hier, wie bey jedem wahrhaft originellen Werke, in die An- und Absicht des Meisters eingehen müsse, um ihm, richtend oder geniessend, sein Recht angedeihen zu lassen, versteht sich von selbst. Als Musiker vermissen wir an dem Werke — die einzelnen, oben erwähnten Schwachen, die jedoch von der Menge ausgezeichneter Schonheiten ohne allen Vergleich überwogen werden, abgerechnet — nichts, als eine so genialische und zugleich so gründliche Fuge, wie sie (daran zweifeln wir keineswegs,) B. hatte liefern können, und wie sie dem Werke, als einem Kirchenstück, eigentlich gebühret hätte. Auch hatte der Dichter dazu mehrmals Gelegenheit gegeben. Es erscheinen zwar zuweilen einzelne fugirte Satzchen: sie verschwinden aber gleich wieder, und bleiben unausgeführt.

Die Dauer des ganzen Werks kann sich höchstens auf drey Viertelstunden erstrecken. Es eignet sich mithin auch in diesem Betracht

sehr gut, theils einen Hauptabschnitt eines grossen Concerts auszufüllen, theils als Passionsmusik in protestantischen Kirchen ausgeführt zu werden. Es kann also auch darum den Directoren der Concert- oder Kirchenmusiken bestens empfohlen werden.

Der Stich ist sehr sauber und auch correct.

Eine littauische Daina. (*Liebesliedchen.*)

(In Beziehung auf Seite 516 im 100sten Stück des XII. Jahrg. der Musik. Zeit.)

Nach mehreren vergeblichen Versuchen ist es mir geglückt, durch einige Freunde in Littauen einige Dainos (sing. die Daina, plural. die Dainos) mit ihren Original-Melodien und einer getreuen Uebersetzung zu erhalten. Ich theile hier eine davon mit. Dass die Sammlung solcher, manchem unbedeutend scheinender Sachelchen nicht ganz verdienstlos ist, darüber sey es mir erlaubt, ein Paar Zeugnisse anzuführen.

a) „Warum sammeln gebildete Männer nicht Ueberreste alter Volksmusik und Volkspoesie? Welche vergrabene Schätze mag Rusland, mag Ungarn besitzen! welche Schätze besitzt ganz gewiss Böhmen! Möchte unsre Bitte, um Mittheilung solcher Lieder mit ihren Melodien, ganz wie sie im Munde des Volks sind, bey denen Eingang finden, die sie, diese Bitte, zu erfüllen im Stande sind." — (Musik. Zeit. IV. Jahrg. No. 52. S. 854.)

b) „Mit einer *aussterbenden* Sprache geht immer ein unschätzbares, durch nichts anders zu ersetzendes, durch kein Mittel wieder herzustellendes *Portraitstück* einer Menschengattung verloren. — Daher scheint es mir das wissenschaftliche Interesse aller grössern Gelehrten-Vereine und Gesellschaften zu erfordern, auf alle Weise und aufs kräftigste dazu mitzuwirken, dass keine Sprache jener kleinern Völkerschaften, welche sich bey der immer fortschreitenden Cultur, so wie in Sitten, Gebräuchen und Begriffen, also auch in Hinsicht auf die Sprache allmählig in die grosse Masse der bekannten *Herrscher-Nationen* verlieren und diesen anschliessen, aussterben möge, ohne dass man die schriftlichen Denkmäler des Völkchens, seine Chroniken, Sagen, Liedchen, Mythen, so viel es deren nur immer hat, zuvor dem Untergang entrissen und in Sicherheit gebracht hat. In der Sprache des Littauers vereinigen sich alle angeführten Gründe, um sie jedem, dem wissenschaftliches Interesse am Herzen liegt, wichtig zu machen u. s. w." — „Lächeln würde der Leser und es schwärmerisch finden, wenn ich ihm von einer vornehmen Verwandtschaft der kleinen Littauerin mit keiner geringeren, als — mit der grossen Griechin sprechen wollte. Aber z. B. der Grieche sagt:

Θεος δαδοκεν οδοντας, Θεος δοσει και αρτον,

der Littauer:

Diews dawe Dantis, Diews dus ir Dunos.

„(Gott hat Zähne gegeben, Gott wird auch Brot geben.) u. s. w. — Die kleinen Liebes-Lieder des Littauers athmen eine Natürlichkeit, Innigkeit, und ein Zartgefühl, welche sie einem Manne von Geist und Herz, wie Lessing war, werth machten, der sie auch, wie bekannt, der deutschen Nation angepriesen u. s. w. — Der Littauer hat alle Tugenden einfach und abgesondert lebender Völker, und wenige ihrer Fehler. Schätzenswerth ist insbesondere die Vertragsamkeit und Brüderlichkeit, in welcher sie mit einander leben, die thätige Theilnahme für den Unglücklichen, die edle Gastfreundschaft gegen den Fremden; höchstselten sind unter ihnen die Beyspiele von grossen Verbrechen. — Weiber und Mädchen der Littauer hatten von jeher ein vorzügliches Lob der Keuschheit. National-Stolz, Hang zur Trunkenheit und Aberglaube sind vielleicht die einzigen Fehler, die man dem Littauer vorwerfen könnte. (Ein sehr gangbares Sprichwort sagt: Siehe da, der Deutsche will klug seyn, wie ein Littauer.) — (Bruchstücke aus Jenisch Vorrede zu Mielke's Wörterbuch der littauischen Sprache.)

Feurig.

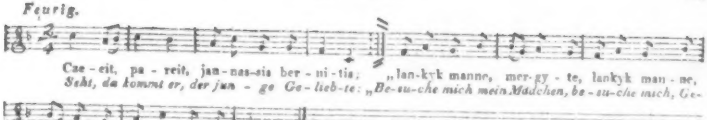

2.

Rods lankycsau, asz tawe bernite,
rods lankycsau, asz tawe jaunassis,
skaudz mano galwuze
gel mano szirdusze
kad asz tawe lankiu.

2.

Gern zwar möcht' ich dich besuchen, Lieber,
gern zwar möcht' ich dich besuchen, Jüngling,
wenn nur nicht der Kopf mir schmerzte,
wenn nur nicht das Herz mir bebte,
da ich dich besuche.

3.

Krint nu rutu, krint nu wainikelio, (bis)
krint nu mano waidusio,
krint nu mano skaistuojo
graudus asarelis.

3.

Träuft dann vom Rautzweig, träuft mir vom Wainikis, (bis)
träuft von meinem Angesichte,
träuft von meinem glühend heissen,
eine bittre Thräne.

Anmerkungen. Dergleichen Dainos werden gewöhnlich von den jungen Landleuten nebst der Musik aus dem Stegreife verfertiget. Oft finden Wechselgesänge Statt, wo jeder Anwesende eine Strophe dichten muss. Fast in allen Dichtungen der Littauer ist ein sanfter Zug von Schwermuth anzutreffen. — Die in der littauischen Schreibart gebräuchlichen häufigen Accente und Casuszeichen habe ich weggelassen, theils, weil sie den Druck erschweren würden, theils auch, weil sie zu meinem Zweck entbehrlich sind, denn die Aussprache weicht nur unbedeutend von der deutschen ab. Die Diphthongen werden ohne Trennung ausgesprochen. Czeeit spreche man wie Tsch-eit; das z in galwuze, szirduze und waidurio wie ein französisches g oder j. Das Wörtchen nu klingt fast wie no, doch so, dass vor dem o das u etwas berührt wird (wie im Ital. in nuovo.) — Die Uebersetzung ist beynahe wörtlich. Sie sollte gereimt seyn, denn der Reim ist ein wichtiges Stück der littauischen Poesie. Bey der ersten und dritten Strophe wird die erste Zeile wiederholt. — *Rautzweig.* Eine sehr wichtige Rolle sowol in den Liedern als in den Nationalgebräuchen der Littauer, spielt die Raute. Diese Pflanze vertritt bey ihnen förmlich die Stelle der Rose. Rosen giebt es überhaupt, wegen des rauhern Klima's, in L. nicht häufig. Die litt. Mädchen begnügen sich daher mit Raute, welche sich durch ihre bescheidene Figur, durch die Lebhaftigkeit ihres Grüns und durch die Dauer ihrer Farbe empfiehlt. Aus ihr flechten die Mädchen ihre Kränze, das Zeichen ihres jungfräulichen Standes. Sie ist das Bild der Liebe und Unschuld; der Jüngling beschenkt damit seine Geliebte. In jedem Garten wird sie mit Sorgfalt gezogen, und auf littauischen Kirchhöfen findet man sie häufig auf den Gräbern geliebter Personen. — *Wainikis.* Ein Kopfputz aus fester Pappe, mit schwarzem Sammet überzogen, und mit einigen Schnüren weisser Glasperlen, und weissen und rothen Sammetbändern geschmückt. Der eigne Geschmack des Mädchens fügt dazu Gold und Silberlahn. Er hat die Form eines Cylinders, ist 3 bis 10 Zoll hoch, und scheint auf einen orientalischen Ursprung zu deuten. —

Biographische Nachrichten von Francesco Gnecco, aus dem Giornale Italiano und aus dem Redattore del Reno im Auszuge mitgetheilt von Chladni.

Der vor kurzem verstorbene Tonkünstler, Francesco Gnecco, ist in Genua geboren. Seine Aeltern waren rechtliche und wohlhabende Handelsleute. Er war von seiner Familie zu etwas ganz anderm, als zur Musik bestimmt. In seiner Jugend hatte er sich durch seine feurige Einbildungskraft zu einer eben nicht zu empfehlenden Lebensweise hinreissen lassen; die Erfahrung hat ihn aber wieder auf einen bessern Weg zurückgeführt. Er widmete sich also mit allem Eifer der Musik, deren Anfangsgründe er bey seiner Erziehung erlernt hatte, und studirte sie unter der Leitung des berühmten Mariani, Kapellmeisters der Sixtinischen Kapelle und der Kathedrale zu Savona. Der ernsthafte Geschmack dieses Mannes und seine gründlichen Kenntnisse bewirkten bey Gnecco auf eine bewundernswürdige Art die Entwickelung des Genies. Er machte sehr schnelle Fortschritte, und nach kurzer Zeit erschienen Opern von ihm, die in den Theatern zu Neapel, Venedig, Mayland, Rom, Genua, Padua und Livorno mit unbeschreiblichem Vergnügen gehört wurden. Hieher gehören die ernsthaften Opern: gli Bramini, Argete und le Nozze de' Sanniti, und die komischen Opern: La prova d'un' opera seria *); Le nozze di Lauretta; Filandro e Carolina; Il pignattaro; La cena senza cena. In allen diesen Opern bewundert man eine gewisse leichte und ungezwungne Manier, die aber nicht in das Triviale fällt. Die Arien sind angenehm, das Accompagnement ist brillant, und die Instrumentalsätze sind meistens gut gearbeitet. Er hat also das Glück gehabt, den Kennern und den Nichtkennern zu gefallen, und es ist kein Zweifel, dass, wenn Gnecco hätte den schwierigen Punct zu treffen gewusst, mit dem Angenehmen und Gründlichen der Melodie, und einem gewissen, ihm eigenen, originellen Ausdrucke, mehr Abwechselung der Harmonie **) zu vereinigen, er gewiss mit der Zeit einer der berühmtesten Priester in dem Tempel der Musik würde geworden seyn, und dass er der italienischen Musik ihren ursprünglichen Geschmack und ihren natürlichen Charakter würde zu erhalten gewusst haben. Er war auch sehr geschickt, mehrere Bogen- und Blasinstrumente zu spielen, und beschäftigte sich auch mit der Dichtkunst, so dass er selbst die Poesie zu den Opern le nozze di Lauretta, Filandro e Carolina, und la prova d' un' opera seria gemacht hat, wie auch kurz vor seinem Tode die zu einer noch nicht erschienenen Oper, la conversazione filarmonica, die jetzt auf dem Liebhabertheater (teatro de' filodrammatici) zu Mayland aufgeführt wird. Es ist nur Schade, dass er nicht die wahren Grundsätze der Dichtkunst studirt hat, weil er alsdann den allgemeinen und gar zu gerechten Vorwurf würde zu vermeiden gewusst haben, den man den Italienern über den Unsinn und die Unschicklichkeiten in ihren komischen Opern macht, u. s. w. — Dem sey nun, wie ihm wolle, so hat sein so früher Verlust auf Alle einen traurigen Eindruck gemacht, und wir, eifrig auf den Ruhm der Italener, streuen einige Blumen auf sein Grab, mit dem Wunsche, dass der Himmel ihm in seiner Kunst viele ihm ähnliche Nachfolger geben möge.

Ric —.

*) Diese Oper ist die einzige von ihm, die ich bisher gehört habe. Sie hat mir weit mehr Vergnügen gemacht, als manche andere Opern, in denen ich keinen einzigen originellen, oder sonst hervorstechenden Gedanken finden kann, die aber doch sehr gepriesen werden, weil sie das Glück gehabt haben, gut ausgeführt zu werden, d. h., weil besonders die prima donna, der erste Tenor, und der erste Buffo ihre Sachen gut gemacht haben, weil man auch in Hinsicht auf Decorationen und Kleidungen es an nichts hat fehlen lassen, vielleicht auch, weil ein und anderer Partey-Anführer sie hat wissen geltend zu machen. Ich stimme also mit völliger Ueberzeugung in das vortheilhafte Urtheil über Gnecco ein. Auch die von ihm selbst verfasste Poesie dieser Oper, wenn man sie auch eigentlich nicht für gut anerkennen kann, ist, meines Erachtens, doch weit leidlicher, als die nun zu mancher andern Oper.
Chladni.

**) Das ist ganz anders gesprochen, als gewisse andere ital. Herren sprechen, die auf Originalität und an Mannigfaltigkeit der Harmonie schlechterdings kein Gewicht legen.

Kurze Anzeigen.

Thème av. douze Variat. pour la Flûte seule, par Franç. Bernardt. No. 17. und No. 18. à Offenbach, chez André. (Pr. jede No. 30 Xr.)

Zwey nicht misslungene Kleinigkeiten, die etwas fortgeschrittenen Scholaren zur Uebung, und Dilettanten zur Unterhaltung zu empfehlen sind. Mit dem *seule* auf dem Titel darf man den Verf. freylich nicht weiter treiben, als dass er überall alle Melodie in die Flöte allein legen wollen: übrigens könnte man zu seinen Variat. so viel Begleitung hinzusetzen, als Einem beliebte. Die Figuren sind zwar nicht oft neu, aber fast immer unterhaltend und nicht eben gemein; und wo die Gedanken an sich mager erscheinen, (wie No. 17, Var. 4. No. 18, Var. 7, zweyter Theil, Var. 11, u. dergl.) da werden sie dem Spieler wenigstens durch die Art, sie vorzutragen, einigermassen interessant. Mehrere Sätze sind angenehm. Alles zeigt auch, dass der Verf. das Instrument verstehet, und es, ohne die ehemaligen Quälereyen der Flötisten, vortheilhaft geltend zu machen weiss.

1. *Siciliano varié pour le Violon avec acc. de Orchestre, comp. — — par Aug. Gerke.* Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 16 Gr.)

2. *Pot-pourri à la Mode de Pologne pour le Violon principal avec acc. de 2 Violons, 2 Bassons, 2 Hautbois, 2 Cors, Flûte, Triangle, Alto et Basse, comp. — par — Aug. Gerke.* Oeuvr. 6. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. Gerke, der sich dem Publicum als einen vorzüglichen Violinspieler bekannt gemacht hat, giebt in den beyden vorliegenden Werken auch einen Beweis von nicht gemeinem Talent zur Composition. Im Ganzen ist er zwar der, in dieser Gattung jetzt üblichen Form gefolgt: doch findet sich im Einzelnen auch manches schöne Eigenthümliche. Die Hauptsätze sind sehr melodiös, und eignen sich, in ihrer harmonischen Construction, sehr gut zum Variiren. Die Variationen sind brillant und fordern eine kunstreiche, kraftige und geschmackvolle Spielart. Ref. hatte gewünscht, dass die Einleitungen zu diesen beyden Werken — gegen die Mode — die Hauptsätze mehr vorbereitet, und sich mehr an dieselben angeschlossen hätten. Das Aeussere ist schön und überhaupt das Ganze den Liebhabern der Violin sehr zu empfehlen.

VIII Variations p. le Pianoforte sur un thème de Beethoven, comp. par Ferd. Ries. No. 5. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Das höchst einfache, singbare Thema ist so in sich selbst beschlossen, dass es, ohne bedeutende, und besonders ohne kunstgelehrte Ausführung, wenig Stoff zu Variat. hergegeben hätte: Hr. R. brachte aber diese Kunst mit, und so ist ein interessantes Werkchen entstanden, das jedem, der mehr an der ehemaligen — namentlich, was die Hauptansicht betrifft, Handelschen — Weise zu variiren Geschmack findet, als an der galanten, aber oberflächlichen vieler Neuern, Vergnügen verschaffen kann, wenn man es auch einigen andern Suiten Var. dieses geist- und kenntnissreichen Componisten, z. B. denen über ein ungarisches Volkslied, in Wien gedruckt, nicht an die Seite stellen kann. Dass sich Hr. R. in der Ausführung der beyden letzten Var. freyer hat gehen lassen, war hier wol nothwendig, um etwas mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen — was denn auch recht gut gelungen ist.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05374/035

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. N°. 3. 1812.

Gesangbildungslehre aus frühern Jahrhunderten. Von E. L. Gerber.

Je mehr dem blos practischen jungen Tonkünstler daran gelegen ist, sich dem Ziele der Vollkommenheit noch in Jahren der Blüthe zu nähern, um so rastloser wird er seinen Weg verfolgen, ohne sich durch Seitenblicke auf das, was ihn umgiebt, noch durch Rückblicke auf das, was hinter ihm geblieben ist, aufzuhalten. Das heisst: er wird sich in der Uebung und Vervollkommnung auf seinem Instrumente so leicht durch kein Bücherlesen über Literatur und Geschichte seiner Kunst stören lassen. Er ist dem Wanderer gleich, welcher zur bestimmten Stunde an Ort und Stelle eintreffen muss: dieser wird sich hüten, seine Zeit auf Betrachtung der Gegenstände zu verwenden, welche er einmal hinter sich gelassen hat. Ausserdem nun aber, dass es Männer giebt und geben muss, welche schon *ex professo* die Gegenden rückwärts und vorwärts, ja auch die Wege dahin, zu untersuchen haben, giebt es auch Lustwandler, die zwar ebenfalls ihrem Ziele entgegen gehen, aber ohne an eine festgesetzte Zeit gebunden zu seyn. Diese können sich so manchen Aufenthalt bey Gegenständen erlauben, welche entweder ihre Sinne ergötzen oder ihren Geist unterhalten. Ja, für sie kann schon die Uebersicht des zurückgelegten Weges zu manchen angenehmen Betrachtungen Gelegenheit geben. Aehnlicher, angenehmer Genüsse hat sich der gebildete Kunstdilettant zu erfreuen, der mit der Reizbarkeit für den Genuss des Schönen zugleich Wissbegierde für die Geschichte und Literatur der Kunst verbindet; den die Beobachtung der Kunst in ihrer Wiege und im Kindesalter fast eben so angenehm unterhält, als der Genuss ihrer reifen Früchte, durch die er sie hat schätzen und lieben lernen. Diesen sehr ehrenwerthen Kunstfreunden zu Liebe will ich hier einen kurzen Begriff von der Beschaffenheit des musikal. Unterrichts gegen das Jahr 1600 beybringen, wobey mein *Lexicon der Tonkünstler* gute Dienste leisten wird. Den Stoff dazu soll mir der alte *Gumpelzhaimer*, aus seinem, zuerst 1595 herausgegebenem Compendium leihen. Er hatte sich, als Bayer, zum braven Künstler gebildet, hatte, als solcher, den Ruf als Cantor in das damals am Gelde reiche, und durch Unterstützung der *Fugger*, auch an Kunst und Künstlern nicht arme Augsburg, erhalten, und gehörte zu den respectabeln Contrapunctisten und Kunstlehrern seiner Zeit. Dies beweisen, ausser seinen gedruckten practischen Werken, die *sechs Auflagen* seines, für jene Zeiten, ziemlich ausführlichen und starken Compendiums.

Ein vor diesem Werke rundum mit Figuren in Holzschnitt gezierter Schild enthält folgenden Titel: Compendium Musicae latino — germanicum. Studio et opera Adami Gumpelzhaimeri, Trospergij, Boij. Nunc Editione hac sexta nonnusquam correctum et auctum. Augustae. Typis et impensis Joh. Udalr. Schoenigij, 1616. (81 Blätter in 4. Die Regeln, nebst den dazu nöthigen Beyspielen, nehmen nur 24 Blätter ein; der übrige Theil des Werks enthält Canons, Fugen, Bicinia sacra, Ricercari u. s. w. für 2 bis 8 und mehr Stimmen.) Ueber und unter dem Schilde sind zwey Orchester in voller Thätigkeit abgebildet. Das obere besteht aus neun Engeln, deren mittlerer 2 Pauken mit ausgestreckten Armen, ein anderer neben ihm aber eine gewöhnliche Trommel, schlägt, drey Engel blasen auf geraden und gebogenen, das heisst, auf Discant- Alt- und Tenor-Zinken; einer bläst auf einem Alt-Pommer, zwey manipuliren eine Art von Spitz- oder Tisch-Harfen, die vor

thnen liegen, und der letzte, an der rechten Seite, spielt auf einem Positive. Das zweyte Orchester, unter dem Schilde, bilden die neun Musen. Die, in der Mitte, spielt Orgel; hinter ihr eine, die Davidsharfe, und eine andere die Laute. - Vor ihr, bläst eine den Zinken, die andere die Posaune. Von den drey übrigen spielt eine die Violine oder Armviole, eine die grosse Bass-Viole, und eine ein Spinett oder so etwas ähnliches. Hieraus lässt sich ein Begriff von den vor zweyhundert und mehr Jahren üblichen Orchestern bilden. Als Schildhalter stehn zu beyden Seiten des Titels zwey Damen von gleicher Höhe mit dem Schilde; die eine stellt die Gerechtigkeit (hier in besonderer Beziehung wol die Kritik,) mit Schwert und Wage vor, die andere giesst eine Flüssigkeit aus einer hoch erhobenen Kanne in eine schön gearbeitete Trinkschale. Nach der Dedication an einige Schüler des Verf.s, folgt noch ein Holzschnitt, das Kreutz Christi vorstellend, dessen Stamm sowol, als Querbalken, 6- und 8stimmige Canons enthalten. Das Kreutz selbst ist im Garten Gethsemane aufgerichtet, wo Christus am Oelberge betet, indessen seine drey Jünger schlafen, und im Hintergrunde Judas mit seiner Schaar zum Thore herein zieht. Das Blatt ist ein, von Alex. Mair 1604 sehr fleissig gearbeiteter Holzschnitt. Im Werke selbst enthalten die gespaltenen Seiten den lateinischen Text und gegenüber die deutsche Uebersetzung in Frage und Antwort. Wahrscheinlich giebt der Verf. seine Lehren für Deutsche zugleich lateinisch, weil er sich in seiner Muttersprache nicht bestimmt genug auszudrücken getrauete. Man bemerke noch hierbey, dass diese *sechste Ausgabe* noch in keinem unserer literarischen Handbücher, weder in *Forkels Literatur*, noch im 1sten Bande meines *Lexicons*, angezeigt ist.

Das Compendium selbst beginnet nun, in der deutschen Spalte, also:

Singkunst.

„Wavon handelt diss Buch der Musik?"

Hierauf folgt das Verzeichnis und der Inhalt der zehn Kapitel. Und nun,

„das erste Capitel, von der Singkunst."

„Was ist die Musik?

„Sie ist ein Kunst recht vnd wol zu singen."

Im Lateinischen heisst es: Est bene canendi scientia. Machen denn aber seine Engel und Musen vorn auf dem Titelblatte mit ihren Instrumenten keine Musik? Aber das ists eben: man muss auch auf Instrumenten singen! —

„Wie villfaltig ist sie?"

„Zwiefaltig: Choralis, oder gleichförmig, und figuralis oder vielförmig."

Nun noch die beyden Fragen: was ist gleichförmige und was ist vielförmige Musik? und das erste Kapitel ist zu Ende.

„das 2te Capitel, von den Schlüsseln."

„Was ist der Musikschlüssel?"

„Er ist ein zaiger dieser Stimm, die man soll singen."

„Wie vill seind Müsicaschlüssel?"

„Zwaintzig. Vnd werden aus nachfolgender Scala erkandt."

Hier ist nun eine gewöhnliche Leiter mit zehn Sprossen in Holzschnitt abgebildet, auf und zwischen welchen, 20 Buchstaben, G, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, u. s. w. durch zwey Octaven und eine Sexte, bis e, gezeichnet sind. Doch darf das untere grosse G ja nicht G, sondern muss *Γ*, Gamma, genannt und geschrieben werden: „darumb, dass sie von den Griechen maistestheils herkomt."

„Wie manigfaltig seind diese Musicschlüssel?"

„Tryfaltig, die Grössern, Kleinern oder mittlern und gedoppelten."

Die fünf letzten Buchstaben auf den obern Sprossen wurden nämlich doppelt geschrieben. Als aa, bis ee. Nach zwey noch beygebrachten Holzschnitten, wovon der eine des *Guido* Hand und der andere sieben Orgelpfeifen mit ut, re, mi etc. vorstellt, wodurch aber die Lehre von den Schlüsseln mehr verwirrt als erklärt wird — kommt der Verf. der Sache näher, indem er fragt:

„Wie viel seind gezaichneter Musikschlüssel?"

„Fünf. *Γ* ut; F fa ut; C sᵉ, fa, ut; G sol, re, ut, vnd dd la sol. Aber *Γ* und dd werden gar selten gebraucht."

„Warum heissen sie gezaichnete? (signatae.)
„Dieweil diese allein, in dess Gesangs anfang, ausstrucklich gesetzt werden."

Nachdem er nun, auf die Frage: „Wie werden sie gezaichnet?" zehn Linien vorgestellt hat, auf welche die Figuren der fünf Schlüssel, sowol für den Choral, als für die Figuralmusik, vorgezeichnet sind; so fragt er weiter: „Wohin werden sie gesetzt, und wie weit von einander?" Ferner: „Auf welche Linien wird ein jeder dieser Schlüssel gesetzt?" So leicht es ihm auch wird, sich über diese beyden Fragen verständlich zu machen; so bleibt der Lehrling doch im Dunkeln, weil die vorher nöthige Frage fehlt: Wie viel Sprossen oder Linien werden, von jenen zehn Linien, jeder Stimme zugetheilt? denn vom g Schlüssel sagt er z. B., er werde am gebräuchlichsten auf die 2te Linie gesetzt, und gleichwol steht er auf der Leiter oben auf der 8ten Linie.

Soweit der Verfasser, welcher, indem er einmal *zwanzig* und das anderemal *fünf* Schlüssel zählt, diese Lehre, wo möglich, noch unverständlicher macht, als sie war. Ich will die Sache zu erklären suchen.

Guido Aretinus nahm zur Ausführung der Chorgesänge für jede mögliche Stimme, vom tiefen Mönchsbasse, bis zum Discante der Nonnen, eine Reihe von zwanzig Tönen, und zwar vom besonnenen G des Violoncells, bis zum zweygestrichenen e, oder der Quinte auf der Geige, als hinreichend an. Das Auf- und Niedersteigen der Töne im Gesange erweckte in ihm das Bild einer Leiter von zehn Sprossen, auf welcher der Sänger mit Tönen gleichsam auf- und abstieg. Als Zeichen dieser zwanzig Töne nahm er nun die Buchstaben: G, A, B, C, D, E, F, G, a, b, c, d, etc. an, und setzte sie wechselsweise auf und zwischen die Sprossen: das grosse G auf die unterste Sprosse, das A in den Zwischenraum, das B auf die zweyte Sprosse, das C wieder in den Zwischenraum u. s. w. bis zum ee, über der zehnten Sprosse. Dies hies er *Scala musica*; (Musik-Leiter;) ein Kunstwort, das wir noch gegenwärtig, wiewol nicht ganz mehr in dem Verstande, wie er, gebrauchen. Denn die auf diese Leiter gesetzten Buchstaben nannte er *Claves* — Zeichen, welche gleichsam den Schlüssel zu dem Gesange, oder den Noten, gaben. Aber sie galten weder für die Tonzeichen oder Noten selbst, noch auch für deren Namen.

Diese Leiter brachte ihn zugleich auf die Idee von den fünf, zu Tonzeichen oder Noten nöthigen Linien für jede Stimme. Seine ganze Leiter von zehn Sprossen ist uns noch in den zwey Linien-Systemen fürs Klavier gegenwärtig; wo nämlich im obern der C-Schlüssel, oder das Discantzeichen, vorgesetzt ist. Von diesen auf und zwischen die Sprossen dieser Leiter gesetzten zwanzig Buchstaben (damals sogenannten Schlüsseln) nannte er die acht tiefsten, von G bis G, die grössern, *Claves majores* oder *graves*, und schrieb sie mit grossen Buchstaben. Die folgenden sieben nannte er die mittlern, *Claves minores* oder *minutae*, und schrieb sie mit kleinen Buchstaben, als a, b, c, d, e, f, g. Die übrigen fünf schrieb er doppelt, als: aa, bb, cc, dd, ee, und nannte sie die doppelten oder hohen Schlüssel, *Claves geminatae*. Dies ist der Ursprung von den noch gebräuchlichen Kunstwörtern der *grossen*, *kleinen*, *ein-* *zwey-* und *dreygestrichenen Octave*, nur mit dem Unterschiede, dass wir unsere Octave mit dem C anfangen. Nach Einführung des Figural-Gesangs wollte aber eine zehnsprossige Leiter nicht mehr zulangen. Nach dem Zeugnisse des *Listenius* hatte also schon *Franchinus*, ums Jahr 1490, eine Sprosse und zwey neue Claves hinzugethan — wahrscheinlich oben, theils um das *Gamma* nicht von seinem Ehrenposten zu verdrängen, theils auch, um dem G-Schlüssel auf der zweyten Linie, der für die hohen Blasinstrumente und Pfeifen diente, seine ihm gehörigen fünf Sprossen zutheilen zu können.

Guido wählte nun aus diesen zwanzig Schlüsseln fünf, als *bezeichnende Schlüssel*, (*Claves signatae*,) und setzte sie ausserhalb der Leiter an, oder vor die ihnen eigenthümliche Sprosse: als *F* vor die unterste, dann F vor die vierte. Nun fuhr er quintenweis fort, wählte das C auf der 6ten Sprosse, und setzte es ausserhalb vor, dann das G auf der achten Sprosse ebenfalls, und endlich das dd auf der zehnten. Hierauf wies er jeder Stimme nach ihrem Umfange und ihrer tiefern oder höhern Lage, durch einen dieser

Schlüssel, ihr 5 Linien, oder Sprossen aus der Leiter, an. Die tiefsten Basstimmen, wahrscheinlich im Choral, erhielten auf ihre fünf oder vier Linien das *F* auf die unterste Linie gesetzt. Den Figural-Gesängen für die Basstimmen setzte er das F, als Schlüssel, auf die 4te Linie. Dem Tenor wies er die 3te bis 7te Sprosse, als seine fünf Linien an, und setzte ihm das C als Schlüssel, auf die 4te Linie; u. s. w. mit dem Alte und Discante. Der dd Clavis scheint besonders für die hohen Nonnen-Stimmen bestimmt gewesen zu seyn. Dieser aber sowol, als der tiefe *F*-Schlüssel, sind in der Folge als entbehrlich, nicht mehr gebraucht worden, da der C- und F-Schlüssel beyde ersetzten.

Wäre nun Guido hierbey stehen geblieben, hätte er seinen, auf und zwischen den Linien gesetzten Tonzeichen oder Noten, die nämlichen Buchstaben, als Namen zugetheilt, welche er auf die nämlichen Linien, als *Schlüssel*, gesetzt hatte, wie wir gegenwärtig zu thun pflegen: so lässt sich berechnen, dass die Kunst, Noten zu lesen, um mehrere Jahrhunderte früher zur Vollkommenheit gelangt wäre. Er wollte aber die Sache noch mehr erleichtern, noch mehr simplificiren. Da er aus Erfahrung wusste, dass zu den damaligen Chorgesängen eine Reihe von fünf, höchstens sechs Tönen, vollkommen zureichend war; so glaubte er auch für jede Stimme nicht mehr als sechs Namen, zu Benennung ihrer Töne, nöthig zu haben. Dass er nun aber zu diesen Namen die sechs Sylben, ut, re, mi, fa, sol, la, und nicht obige Buchstaben wählte, hierzu konnten ihn verschiedene Gründe bewegen. Vielleicht glaubte er die Lehre zu verwirren, wenn er die Schlüssel und Töne nach einerley Namen benennen liess; vielleicht schienen ihm die Buchstaben zur Benennung der Töne deswegen nicht schicklich, weil, ausser dem einzigen a, alle übrigen blos den Vocal e, hören liessen. Dagegen brachten seine gewählten Sylben alle fünf Vocale zum Gehöre. Endlich konnte ihm auch wol die fromme Idee, die Sänger an das Gebet an den heiligen Johannes, um Abwendung der Heiserkeit, zu erinnern, mit zu der Wahl dieser sechs Anfangssylben von jener bekannten Hymne, zur Benennung der Noten mit bestimmt haben.

Da auch unter diesen sechs Tönen gewöhnlich nicht mehr als ein einziger halber Ton vorkommen konnte, so machte er es seinen Zeitverwandten (um 1040) dadurch leicht, ihn zu treffen, dass er ihn durch die Sylben, *mi*, *fa*, besonders auszeichnete. Er ahnete aber nicht, welche Berge von Schwierigkeiten er den Nachkommen dadurch aufthürmte. Denn als nach Einführung des Figuralgesanges sich der Umfang der Gesänge wol über acht und zehn Töne verbreitete, und bey mehrerm Wechsel der Tonarten, auch die *mi*, *fa's*, oder halben Töne, öfterer vorkamen: so war das Mutiren oder Sylbenwechseln kein Ende, um das *mi*, *fa* auf den halben Ton zu bringen. Zwar glaubte man den Sängern das Solmisiren dadurch zu erleichtern, dass man ihnen erlaubte, bey den zufällig vorkommenden Kreutzen und ♮ nicht zu mutiren, sondern die Note nur um einen halben Ton höher anzugeben — also diese Noten als ganze Töne zu benennen, und als halbe auszuführen: dies brachte aber den Wirrwarr aufs Höchste; denn, die dadurch unendlich vermehrte Schwierigkeit beym Vortrage abgerechnet, so gab man hierdurch den richtigen Vortrag der Compositionen dem grössern Haufen weniger geübter Sänger offenbar Preis, um so mehr, da selbst die Componisten beym Niederschreiben von dieser Freyheit öfters Gebrauch machten, indem sie die zufälligen *mi's* weder durch vorgesetzte Kreutze noch ♮ auszeichneten. Hierin aber liegt für uns ein Hauptgrund der Unverständlichkeit und öftern Ungeniesbarkeit der alten, zwey- und dreyhundertjährigen Werke und Partituren.

Eine zweyte Schwierigkeit entstand aus dem Mangel an Namen für die durchs Kreutz oder ♯ erhöheten Noten, da man keine andern Namen für die Töne hatte, als eben: ut, re, mi, fa, sol, la. Man schrieb oder dachte sich also eine solche erhöhete Note allezeit durch ♮ *mi* oder ♯ *mi*. Auf solche Weise war es aber schlechterdings unmöglich, sich ohne eine dabey geschriebene Note einem Andern verständlich zu machen, welcher aus den sieben Tönen der diatonischen Tonleiter, als erhöhet, gemeynt sey.

Mit dieser Solmisation und Mutation haben sich die armen Sänger 600 Jahre hindurch plagen müssen; wobey sich wol wenige unter ihnen,

selbst mit grauen Haaren, rühmen durften, es nur bis zur vollkommenen Kenntnis der Noten gebracht zu haben. Und hätte nicht *Mattheson* 1713, die musikalische deutsche Welt, wider ihren Willen, durch Schimpfen und Schmähen von dieser Plage befreyet, indem er das *ut, re, mi, fa* gänzlich verwarf, und dagegen die Buchstaben zur Benennung der Noten einführte: so plagten wir uns noch damit, hatten wir nicht etwa unterdessen, gleich den Italienern, die Sylbe *si*, als Benennung der siebenten Note angenommen.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Paris, d. 21sten Dec. 1811. Ich setze Ihnen meine Uebersichten der bedeutendsten Ereignisse in der hiesigen musikal. Welt seit meinem letzten Bericht, diesmal ohne alle Vorrede fort: denn was ich zuvor sagen könnte, ziehen Sie wol lieber aus dem Berichteten selbst ab. — Ich führe Sie zuerst ins

Théatre Feydeau (*à l'opéra comique*). Hier gab man *le Billet de Lotterie*, mit Musik von Nicolo, in einem Acte. Das Stück ist nicht übel, die Musik klein, aber gefällig. In Deutschland würde beydes schwerlich ein besonderes Glück machen. — *L'enfant prodigue*, mit Musik von Gaveaux, in drey Acten. Das Gedicht interessirt; die Musik hat viele rührende Stellen, durchaus einen ansprechenden und recht edeln Gesang; sie ist klar, und verdient sogar von Seiten der Neuheit, und zwar in der Erfindung und Ausführung, gerühmt zu werden. Die Oper gefällt hier sehr, und wird ganz gewiss, gut dargestellt, auch in Deutschland Glück machen. — *Le magicien sans magie*, in drey Acten, mit Musik von Nicolo. Nicolo schreibt zu viel, als dass alles, was ihm aus Kopf und Feder fliesst, bedeutend seyn könnte. Diese Oper ist nun noch, unglücklicher Weise, für Hrn. Martin und Dem. Düret geschrieben, und folglich ist der Läufer und Gurgeleyen hier kein Ende. Dass sie dennoch, ja Manchen gerade darum, gefällt, ist wahr; einige Stücke, und gerade die einfachsten und anspruchlosesten, sind aber auch wirklich recht gut. — *Ninnette à la cour*, mit neuer Musik vom jungen Berton, wurde erst gestern zum ersten Mal gegeben, und ich konnte der Aufführung nicht beywohnen. Sie hat nicht missfallen.

Jetzt folgen Sie mir in die *italien. Oper.* (*Théatre de l'Imperatrice.*) Hier gab man Mozarts *Don Juan*. Dies grosse, allgewaltige Meisterwerk wurde zwar im Ganzen sehr gut aufgenommen: doch behaupten viele Verehrer *dieses* Theaters, dass solche Musik sie „ermüde;" und ist nun einmal durch einige Leute von gewissem Ansehen ein *Wort* gefunden, das, wie ein Urtheil klingt: so macht dies in der feinen Conversation, wie ein Stein, der ins Wasser geworfen worden, immer gleiche, aber immer weiter sich ausbreitende Kreise. Man darf sich also nicht wundern, wenn man endlich manche offenbare Midas-Urtheile zu hören oder zu lesen bekömmt. Selbst die Sänger dieses Theaters verstehen Mozarts Musik nicht, und ich glaube aus meinen bisherigen, nicht oberflächlichen Beobachtungen folgern zu dürfen: wo man auch vom Gegentheil spreche und hoffe — der Italiener wird *nie* Mozarts Musik im Geiste des Componisten vortragen. Schon aus dem ersten, höchst einfachen Grunde: der Italiener will Ohrenkitzel; sein Componist ist der unterthänige Diener des Sängers, der von ihm blos das Gerippe will, das er nun nach eigenem Vermögen mit kostbaren Stoffen oder bunten Läppchen behängt. Wie verschieden sind also seine Ansichten von denen der deutschen „Gesangverderber": Gluck, Haydn, Mozart etc. die den Sänger immer nur als *Mittel* betrachten, und ihn folglich zwingen, in ihren Geist einzudringen, was freylich wol nicht jedes Sängers Sache ist. Auch hört und fühlt der verständigere Italiener nun wol, dass er sich hier beschränken und an das Vorgeschriebene halten müsse: dies ist nun aber, wie gegen seine Gewohnheit, so gegen seinen Geschmack, und, wie er wenigstens glaubt, gegen sein Interesse als Sänger. — Tschiaardi gab die Rolle des Don Juan, ungeachtet seiner ziemlich vortheilhaften Figur, auf eine Weise, die unsre Erwartungen unbefriedigt liess — ohne Anstand, und doch zugleich schwerfällig. Dem. Barilli, als Donna Anna, thauete erst bey ihrer Arie im zweyten Acte auf. Dem.

Nesi, (Donna Elvira,) in dieser Rolle ohne allen Geist, sog unsere Aufmerksamkeit nur dann auf sich, wenn sie — falsch sang. Benelli, als Ottavio, that, was ihm seine physisch-schwachen Kräfte zu thun erlaubten. Mad. Festa, (Zerlina) und Porto, (Masetto) belebten diese Oper durch ihren vortrefflichen Gesang sowol, als durch zweckmässiges Spiel. Angrisani, (il Comendatore) und Barilli, (Leporello) gaben ihre Rollen mit ausgezeichnetem und verdientem Beyfall. Das Orchester, das sich durch Feinheit im Vortrage vor allen Orchestern, die ich kenne, auszeichnet, übertraf sich in dieser Oper selbst. — *Merope* in zwey Acten, mit Musik von Nasolini. Diese Musik ist recht artig, hat aber gar kein dramatisches Verdienst, denn sie würde fast eben so gut zu einer *opera buffa*, als zu dieser ern-tragischen Handlung passen. Mad. Barilli singt ihre vielen Arien in dieser Oper mit jener Art von Vollendung, die den Zuhörer mehr in Erstaunen versetzt, als wirklich rührt. Tachinardi singt meisterlich; vorzüglich sein Recitativ ist voll wahren Ausdrucks. Dem. Neri hat durch recht artig ausgeführte, obgleich eben nicht immer mit Geschmack erfundene Verzierungen, grossen Beyfall eingeärndtet. Leider kann kein Publicum in der Welt einem halbweg-gelungenen Laufe bis ins dreygestrichene E widerstehen! Schnörkel in Musik und Baukunst, so wie grelle Farben in der Malerey und brillanter Wortkram in Dicht- und Redekunst, verfehlen ihre Wirkung beym grossen Haufen der Halbkenner gewiss nie. — Diese Oper hat viel Glück gemacht, und wird der Kasse gewiss mehr einbringen, als der herrliche *Don Juan*.

Wir kommen nun in die *grosse Oper*. Von dem Wiederaufleben des unübertroffenen Meisterwerks, der *Armide* des unsterblichen Gluck, haben Sie schon früher Nachricht erhalten und Ihren Lesern mitgetheilt. Diese Oper wurde nämlich, nachdem sie mehr als zehn Jahre nicht zur Vorstellung gekommen war, schon zu Anfang des Herbstes wieder auf die Bühne gebracht. Man muss die grosse Oper in Paris kennen, um einen Begriff zu haben von der Pracht, die man bey der Armide erwarten darf; und dennoch staunt jede Erwartung, überrascht von dem Reichthum des Costüme, der Schönheit der Decorationen, der ungeheuern Menge von Choristen, Tänzern, Statisten etc. Jeder der fünf Acte ist durch eben so geistreich erfundene, als meisterhaft ausgeführte Ballete durchwebt, und in *jedem* dieser Ballete erscheinen andere Tänzer. Und nun dieses unerreichbare Meisterwerk von musikalischer Declamation, diese correcte dramatische Zeichnung, diese edle Haltung, dieses allbelebende Colorit, diese immer neuen, immer gesteigerten Effecte, dieses Vollendete in der Aufführung — wahrlich, dieser Oper allein wegen lohnt sich's für den Freund der Tonkunst der Mühe, nach Paris zu wahlfahrten! — *Les Amazones, ou la fondation de Thebes*, in drey Acten, mit Musik von Méhul. Ich habe nur der ersten Vorstellung dieser Oper beygewohnt, und wage es also nicht, ein *bestimmtes* Urtheil über das Verdienst der Musik derselben zu fällen: doch will ich, selbst aus Hochachtung gegen den geistreichen, denkenden Componisten, nicht zurückhalten, wie der erste Eindruck dieses Kunstwerks auf mich gewesen ist. Nach diesem scheint das Werk mir verkünstelt zu seyn. Ein wahres Gewühl der raschesten Uebergange verfolgt den Zuhörer vom Anfang bis zum Ende, und, gleichsam aus einem Ton in den andern geschleudert, verweilt er nur mit Entzücken auf den wenigen singbaren Stellen, die er hier und da, wie ein schönes, grünes Plätzchen in einer rauhen Wüste, antrifft. Der Tonsetzer kann freylich zu seiner Entschuldigung anführen, dass sein Gegenstand, voll kriegerischer Situationen, sehr wenig Gelegenheit zu einer *singbaren* Musik darbiete: es sey aber die Frage erlaubt: warum wählen unsre Tonsetzer nicht besser? sie wissen ja doch, dass Gesang das *erste*, wichtigste Postulat der Oper ist! freylich nicht jener fade, leyernde Gesang, der nichtsbedeutende Formen grau in grau malt, sondern jener Gesang, der jede Leidenschaft genau zu bezeichnen im Stande ist, ohne eben deshalb seine Zuflucht zu alle den Hulfsmitteln unsrer ungeheuern Orchester nehmen zu müssen. Indessen ist es freylich leichter, Fehler zu rügen, als sie zu vermeiden; und, eingedenk des Splitter-Richters, der des Balken im eigenen Auge nicht gewahr ward, lassen wir es vor der Hand bey dem bewenden, was wir eben über diese Oper gesagt haben, und setzen nur noch *hinzu*, dass

das Publicum über das Werk ungefähr mit uns dasselbe Urtheil fällt. — —

Cherubini's neue, grosse, vierstimmige Messe ist fertig. Ich habe eine Aufführung davon mit vollständigem Orchester, und eine andere, blos mit dem Quartett begleitet, gehört. Cherubini hat sich in diesem Meisterwerke selbst übertroffen; keines seiner bisherigen vortrefflichen Werke kömmt diesem gleich an Adel des Styls, an Neuheit der Ideen, und an jener meisterlichen Ausführung, die, ohne der Klarheit im Geringsten zu schaden, einen unendlichen Reichthum von Kunstschönheiten darbietet. Da diese Messe für den Fürsten Esterhazy in Wien geschrieben, und folglich nur in einem Zirkel von Cherubini's vertrauten Freunden gehört wurde, so lasse ich es bis zu ihrem öffentlichen Erscheinen, blos bey dieser Notiz bewenden.

Prag, d. 21sten Dec. Gestern gaben Hr. *Carl Maria von Weber* und Hr. *Heinr. Bärmann*, königl. bayrischer erster Klarinettist, ein Concert im Saalsaale. Der vorausgegangene Ruf beyder Künstler liess schon Bedeutendes erwarten: hier t sich aber die Ueberzeugung weit über den uf erhoben. v. Webers genialischer Geist, der n allen aufgeführten Stücken seiner eigenen Schöpfung sich mit Würde und Anmuth aussprach, und auch in seinem kraft- und ausdrucksvollen Spiele sich ausserte; und dann Bärmanns unübertroffener Ton und Vortrag, gewahrten, durch die vortreffliche Mitwirkung des Orchesters unterstützt, allen Freunden der Tonkunst einen geist- und empfindungsreichen Abend. — Die eben so tief gedachte, als durch eine glühende Phantasie erzeugte Ouverture zur Oper: *die Beherrscher der Geister*, von C. M. v. Weber, riss mit immer steigender Gewalt jedes Gefühl, erschütternd, bis zum Enthusiasmus fort. Schon aus der ganzen Anlage des Plans erkennt man den denkenden Componisten. Jeder Haupt-Gedanke erscheint wieder in contrapunctischer Verarbeitung mit andern, durch die glücklichste Instrumentation mehr und mehr gehoben. Ein Strahl ächter Genialität schien Ref. jene Stelle, wo Anfangs der Mittelsatz allein von Blech-Instrumenten (man erlaube das Wort, um die Sache zu bezeichnen,) vorgetragen wird, dann die übrigen blasenden mit einstimmen, alle streichenden zugleich unisono, die Massen durchbrechend, hineinstürzen, und unaufhaltsam immer gedrängter, immer feuriger den Sieg verfolgend, der Vollendung entgegen eilen. Bärmann zeigte in seinem Concert durch die leichteste Ueberwindung der schwierigsten Passagen, durch einen Ton und Gesang, der sich aller Herzen bemeisterte, durch die Beobachtung des schönsten Verhältnisses in der Verbindung der hohen Töne mit den mittlern und tiefen, und durch die mannigfaltigste Nüancirung derselben, den seltenen Künstler seiner Art. Die Composition selbst, von C. M. v. Weber, ist in einem edeln, brillanten Styl, und in einer ganz eignen, von den gewöhnlichen Concerten abweichenden Form verfasst, worin Componist und Concertist um den Lorbeer wetteifernd sich darstellen. In dem Adagio glaubte Ref. ein wahrhaft poetisches Gemüth an dem Componisten zu entdecken. Klagende Liebe mit tröstender Hoffnung drückten sich so natürlich aus, dass man weder in dem dabey vorkommenden Recitativ, noch im übrigen Adagio, die Worte zu vermissen meynt. Welcher Instrumental-Sänger vermag aber auch so hinreissend zu declamiren, wie Bärmann? — Nicht weniger hat Hr. v. Weber sein Klavier-Concert mit den reichhaltigsten Harmonien, einer effectvollen Instrumentation, und con' apunctischer Verwendung der Sätze ausgestattet, und mit einem genialen Spiel vorgetragen. Besonders gefiel Ref. das einfache, schwarmerische fast nur von drey Violoncellen begleitete Adagio, worin das erste V. cell, durch seinen immer leidenschaftlichen, steigenden Gesang, in dieser Hinsicht die Unvollkommenheit des Klaviers ersetzte. das manchmal nur mit flüchtigen Passagen die überraschenden Harmonien bestrahlte. Das Crescendo am Schlusse dieses Satzes war von einer eigenen Wirkung, und blos der ausgezeichneten Achtung des Hrn. Kleinwächter gegen v. Webers Talent verdanken wir den Genuss seines Streicher'schen Instruments, das durch Silberklang und Fülle, und die meisterhafte Behandlung, allgemeinen, ausgezeichneten Beyfall fand. — Den Schluss des Concerts machte *der erste Ton*, Gedicht von

Friedr. Rochlitz, mit Musik zur Declamation und einem Finalchor. Eine majestätische Haltung herrscht durch das Ganze. Vom Chaos bis zur Erzeugung des ersten Tons führte uns Hr. v. Weber durch die Macht seiner und des Dichters Schöpfung in dem weiten Reich der Natur, bald erstaunt, bald entzückt umher, und krönte mit einer kräftigen Fuge sein Meisterwerk. Mad. Löwe, der Liebling des Publicums, verbreitete durch ihre vortreffliche, der Composition würdige Declamation über den Genuss des Werks ein doppeltes Interesse; nur können wir den Wunsch nicht bergen, dass sie, um ihr Talent mehr zu entwickeln, an manchen Stellen durch Musik nicht so schnell auf einander unterbrochen; und an Einer, durch eine schwächere Instrumentation begleitet worden wäre. — Das Orchester hat diesmal mit *Auszeichnung* seinen alten Ruhm bewährt. Es spielte allgemein *con amore*, und bewies, was durch eine *einsichtsvolle, ruhige, bescheidene* Anführung geleistet werden kann! — Die Chorsänger allein entsprachen der Erwartung nicht. Indessen lässt sich von der rühmlichen Einrichtung unsers Conservatoriums nach und nach Abhülfe dieses Mangels hoffen. — Beyde Künstler reisen von hier nach Dresden, Leipzig, Berlin etc. — v. Weber hat der hiesigen Theater-Direction zwey seiner Opern, die *Sylvana* und *Abbu Hassan*, überlassen. Alle Kunstliebhaber nehmen daran lebhaften Antheil, und das um so mehr, da sie hoffen dürfen, dass künftiges Jahr beyde Opern unter v. W.s eigener Direction einstudirt werden, und er, aufgefordert, für das hiesige Personale eine Oper schreiben wird, falls die Zeitumstände ihn an der Ausführung seiner grössern Reise nach Copenhagen, Stockholm, Petersburg etc. hindern sollten.

Triole.

Kurze Anzeigen.

1. *Trio pour Violoncelle, Violon et Alto, comp. et ded. à Mrs. le Prince A. Radsivil p. Ant. Bohrer.* Oeuv. 14. à Offenbach. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

2. *Trio pour Violoncelle etc. — ded. à Bernh. Romberg par A. Bohrer.* Oeuv. 15. à Offenbach, chez F. André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Hr. B. giebt hier den Liebhabern des Violoncells zwey wohlgerathene Trios, (eigentlich Solos mit Begleitung) die ihnen um so angenehmer seyn werden, weil, aus leicht begreiflichen Gründen, an guten Werken dieser Art eben kein Ueberfluss ist. Für Anfänger sind diese Trios freylich keineswegs; aber denen, die mit dem Mechanischen ihres Instruments schon ziemlich vertraut sind, werden sie auch nicht unüberwindlich seyn, da alles in der That natürlich und practicabel ist, auch die überall bezeichnete gute Fingersetzung, die jeder Violoncellist wohl thun wird, sich zu eigen zu machen, das Studium sehr erleichtert. Uebrigens sind beyde Werkchen so gut gedacht und ausgeführt, dass sie den darauf zu verwendenden Fleiss dem Liebhaber wohl belohnen werden. — Oeuv. 14, (E moll) ist melodiöser, als das andre, und hat uns daher besonders gefallen. Das Rondo desselben (im Zweyvierteltakt) ist ein recht liebliches, gefälliges Stück. Oeuv. 15, (D dur) ist brillanter, passagenreicher, und für die meisten Spieler wol schwerer. Im Ganzen möchte der Wunsch übrig bleiben, hier mehr Melodiöses — besonders in den Adagios — zu finden, das auf diesem Instrument bekanntlich von ungemeiner Wirkung und einem krausen Passagenwerk weit vorzuziehn ist.

Trois Quatuors concertants pour deux Violons, Alto et Violoncelle par Jean Bliesener à Potsdam, Oeuvr. IX. Liv. III. chez J. J. Hummel, à Berlin. (Pr. 2 Fl. 5 Xr.)

Dem Verf. mangelt es nicht an vielseitigen harmonischen und rhythmischen Kenntnissen; auch sind seine Ideen klar und oft recht gut geordnet: allein an gebildetem Geschmack scheint es ihm desto mehr zu mangeln.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. No. 4. 1812.

Gesangbildungslehre aus frühern Jahrhunderten, von E. L. Gerber.

(Beschluss aus der 3ten No.)

Nun folgt *Gumpelzhaimers*

„3tes Capitel, von den Stimmen".

„Was ist die Stimm?"

„Sie ist ein Sylb, dardurch der Musikschlüsseln Geltung ausgesprochen wirdt."

„Wie vil seind Stimmen?"

„Sechs, Vt, Re, Mi, Fa, Sol, la."

„Wie vielfaltig seind die Stimmen?"

„Zwifaltig: Die Vndern, als Vt, Re, Mi. und die Obern, als La, Sol, Fa."

„In wie vilfaltiger Vnterschaidung seind alle Stimmen?"

„In dreifaltiger. Harte, Mi, la. Mittel, re, sol, und waiche, ut, fa."

„Ist genug an diesen Stimmen?"

„Ja, dann sie werden immerdar, in der Stimmen Verkehrung, wiederholet."

Sie genügten also *nicht*; sonst hätte man diese leidigen Wiederholungen und Mutationen nicht nöthig gehabt. Ueberdies sind die beyden vorhergehenden Fragen ganz zwecklos und unnütz.

Das 4te Capitel, von dem Gesang.

„Was ist das Gesang?"

„Es ist ein ordentliche und beqveme ausführung der sechs Musikstimmen."

„Wie vielerley Art ist das Gesang?"

„Dreyerley. Hart oder scharpff. 2) Natürlich oder mittelmessig. 3) Waich oder gelind."

„Welches ist das harte Gesang?"

„Dass in dem aufsteigenden G, sol, re, ut singet Ut, vnd mi in dem ♭ fa ♮ mi. Wirt daher erkant, wann imm anfang des Gesangs das runde ♭ nit verzaichnet ist."

„Welches ist das mittelmessig oder natürlich Gesang?"

„Das weder ein waiche, noch ein hart stimm von sich giebt, sondern bleibt in seinen sechs stimmen von c bis a."

„Welches ist das Gelind oder waich Gesang?"

„Das inn dem aufsteigenden F, fa, ut, singet Ut, vnd fa imm ♭ fa ♮ mi. Wird daher erkandt, wann imm anfang des Gesangs das runde ♭ gesetzt ist."

Gott versteht mich! sagte *Sancho Pansa*. Was aber der ehrliche Gumpelzhaimer damit sagen will, besteht im Folgenden: der *Cantus durus* war in dem Hexachorde, oder den sechs Tönen: G, A, H, C, d, e enthalten. Der *Cantus naturalis* bestand aus dem Hexachorde: c, d, e, f, g, as und der *Cantus mollis*, aus f, g, a, b, c, d. Mit Recht hat *Matthesson* diese zwecklose Eintheilung ebenfalls unter den unnützen Plunder verwiesen. Indessen scheint doch diese alte Lehre von dreyerley Gesange die erste Idee zu unsern gegenwärtigen zwey Tonarten, Dur und Moll, gegeben zu haben.

„Das 5te Capitel, von Verkehrung der Stimmen. (De Mutatione.)"

„Was ist der stimmen Verkerung? (Mutatio.)"

„Sie ist ein Abwechslung einer Stimm inn die ander, auff einem gleichlautenden Musikschlüssel."

„Wann muss man dann die Stimm verkeren?"

„Wann das Gesang vber das la hinauff, oder vnder das Vt herab steiget."

Also, weil man zu sieben Tönen nur *sechs* Namen hatte! Wie leicht wäre diesem Uebel durch das Hinzuthun einer siebenten Sylbe ab-

geholfen gewesen — wenn es überhaupt leicht wäre, in einer so allgemeinen Sprache, als die Musik ist, Aenderungen oder Verbesserungen einzuführen! — Mit den zur Mutation gegebenen sechs Regeln will ich die Leser verschonen. Die Hauptregel darunter, war: im Aufsteigen mit Re, und im Absteigen mit la zu mutiren.

Das 6te Capitel. Von der Figur oder Gestalt der Noten, Puncten und Pausen.

„Was ist Figur?"

„Sie ist ein Zaichen der stimm, vnd des stillschweigens."

„Wie vielfaltig ist die Figur?"

„Zwifaltig: Eine der stimm, die ander der stillschweigung."

„Welches ist die Gestalt der stimm?"

„Die Nota."

„Was ist die Nota?"

„Sie ist ein Zaichen, nach welchem die stimm vnd der thon im Gesang gericht werden."

„Wie mancherley sind die Noten?"

„Zweierlei: Einfache, vnd angehenckte oder gebundene."

Der Verf. giebt nun acht Arten von Noten an, von der *Maxima*, welche 8 Schlage oder Takte galt, bis zur *Semifusa*, dem Sechzehntheile. Druck- und Schreibefehler brachten aber noch manche Cautelen in diese Lehre. z. B. Wenn über einer schwarzen Note zwey Strichlein („) standen, so galt sie für eine weisse. Wenn eine Note zwey Stiele, einen auf- und einen unterwärts, hatte, so wurde sie gehalten, als hätte sie gar keinen. Eben so, wenn der Stiel eines halben Schlags durchstrichen war — was bey uns vier Achtel gilt. Endlich zeigten zwey Striche aus dem Notenkopfe, z. B. dem c, auf die nächste, darüber oder darunter befindliche Linie gezogen, an, dass die Note nicht c, sondern d oder h heissen solle u. s. w.

„Das 7te Capitel. Von der Zusammenbindung der Noten. (de ligatura.)

Der Ligaturen gab es zweyerley, nämlich solche, wo die Köpfe durch einen gemeinschaftlichen Strich in der Mitte zusammenhingen, und solche, wo ein Kopf quer über mehrere Linien gezogen wurde; wo dann dieser Kopf für alle die Noten galt, welche auf und zwischen diesen Linien ihre Stelle hatten — wozu noch eine Menge Regeln und Ausnahmen gehörten. Diese Ligaturen erschweren jetzt die Anfertigung einer Partitur aus den gewöhnlich in Stimmen gedruckten alten Gesängen fast noch mehr, als die darin fehlenden Versetzungszeichen.

„Das 8te Capitel. Von den Pausen und Puncten."

Ist bekannt.

„Das 9te Capitel. Von der Proportion."

Eine wahre Plage, nicht nur für die damaligen Sänger allein, sondern auch für die Instrumentisten! Ueberhaupt aber liegt mit in dieser Lehre der Hauptgrund, warum uns die alten Kunstwerke ungeniesbar und unverständlich sind. Da gab es Zeichen, welche andeuten, dass die Noten nur die Hälfte ihrer eigentlichen Geltung gehalten werden mussten; wieder andere, wo drey Noten so viel, als eine galten; wieder andere, wo schwarze Noten für weisse, desgleichen umgekehrt, galten. Durch diese Zeichen, welche in Zirkeln, Halbzirkeln, mit und ohne Punct in der Mitte, durchstrichen und frey, u. s. w. bestanden, suchten die Alten die Bewegung zu beschleunigen oder aufzuhalten; was wir jetzt so leicht durch die Worte, *Allegro*, *Adagio*, u. s. w., freylich aber nicht so bestimmt, bewirken. Durch Uebung scheint man sich damals das Gefühl von der Zeitwährung eines Schlages oder ganzen Takts eben so fest eingeprägt zu haben, als jetzt ein geübter Sänger das c im Cammerton, welches er, ohne Hülfe eines Instruments, richtig anzugeben weiss. Hierdurch wurde es ihnen möglich, bey Erscheinung eines ihrer verschiedenen Proportionszeichen, sogleich Gebrauch davon zu machen. Nach *Werkmeisters* Bemerkung soll *Orlando di Lasso*, durch Einführung gewisser Wörter, die musikalische Welt von dieser Proportions-Plage befreyt haben. Vielleicht war es das Wort *alla Breve*, was er einführte: denn von den Wörtern, *Allegro*, *Adagio* u. s. w. habe ich in seinen Werken, so weit sie mir bekannt sind, noch nichts gefunden; auch müsste dies *Gumpelzhaimern* hinlänglich bekannt gewesen seyn. Diese Wörter mögen also doch wol eine spätere, italienische Erfindung seyn. — Auf der

andern Seite kennen wir aber *Werkmeistern* als einen durchaus pünctlichen und wahrheitliebenden, deutschen Mann, der in seinen Schriften gewiss nichts behaupten würde, was er nicht hatte beweisen können. Und *Gumpelzhaimer* wollte vielleicht, als eifriger Anhänger der alten Weise, von Neuerungen nichts wissen. So könnte also Lasso dennoch die erste Idee zu dieser Veränderung gegeben haben.

„*Das 10te Capitel. De nominibus et proprietatibus Tonorum.*“ (Durchaus lateinisch.)

Gumpelzhaimer zählt 14 Tonarten, und charakterisirt sie in folgender Tabelle also:

1)	Dorius		hilarem	legitimi.
2	Hypodorius		moestam	
3	Phrygius		austeram	
4	Hypophrygius		blandam	
5	Lydius	qui	asperam	
6 (ab anti-	Hypolydius	melo-	lenem	
7 (quis di-	Mixolydius	dium	indignantem	
8 ctus est	Hypomixolydius	habet	placabilem	
9	Aeolius		suavem	
10	Hypoaeolius		tristem	
11	Ionicus		jucundam	
12	Hypoionicus		flebilem	

13 Hyperaeolius } spurii, sive rejecti, quod apte
14 Hyperphrygius } dividi nequeunt.

Dass *Mattheson* in seinem *Orchester* 1717 auch diese Tonarten zu Grabe getragen und sie sämmlich auf zwey, unsere *harte* und *weiche*, reducirt hat, ist zu grosser Erleichterung und Simplificirung der Lehre von den Tonarten geschehen. Auch würden sie, z. B. vor unsern Theatern, eine seltsame Figur machen; besonders in der komischen Oper. Wenn wir aber annehmen, dass nur die Hälfte der von *Gumpelzhaimer* angegebenen Charaktere wirklich darin liegt: so möchten denn doch diejenigen Kunstverständigen nicht ganz Unrecht haben, welche behaupten, dass sie noch gegenwärtig, besonders beym Kirchenstyle, mit Nutzen zu gebrauchen wären. Und gerade das, was uns von Musik aus diesen Tonarten noch übrig und hörbar ist, unsere drey- und 400jährigen *Choralmelodien*, bestätigen das Urtheil jener Kunstrichter durch das Erhabene und Eigenthümliche ihres Charakters vollkommen. Im Grunde ist es aber auch keinem Componisten untersagt, am schicklichen Orte davon Gebrauch zu machen. So hatte z. B. der verewigte *Stölzel*, in einem, für den hiesigen Hof vor siebenzig Jahren gesetzten Kirchen-Jahrgange ein ganzes Stück: Chor, Arie und Choral, in der *phrygischen* Tonart gesetzt. *) *Stölzel* hatte aber in der Jugend grosse Reisen in Böhmen, Schlesien und Italien gemacht, und dabey viele ältere Kirchenmusiken gehört. Wo sollen diese aber unsere jetzigen Componisten noch hören?

So sehr auf solche Art den damaligen Sängern schon das blosse, mechanische Notenlesen erschwert wurde, da jede Note, durch die Mutation, nach drey verschiedenen Namen benannt werden konnte und musste; da eine und dieselbe Note bald um noch einmal so viel Zeit, bald um die Hälfte weniger, bald zwey Theile, bald drey Theile galt, je nachdem es das vorgesetzte Proportionszeichen erforderte; da öfters die Erhöhungen durch ♯ oder ♮, gar nicht angezeigt und der Erfahrung des Sängers überlassen wurden — den gänzlichen Mangel an Taktstrichen und die mannigfaltigen Ligaturen nicht zu erwähnen: um desto weniger wurde in Rücksicht des kunstvollen Vortrags von ihnen gefordert; denn von *Crescendo*, *Piano* und *Forte*, von Vorschlägen, Trillern, oder andern dergleichen Manieren zur Verschönerung des Vortrags, von geflügelten Figuren und Passagen, schweigen die Compendien aus jenem Zeitalter ganz. Erst hundert Jahre später, nachdem, bey Einführung der Opern, die sogenannte *Musica nuova*, d. h. das Recitativ oder der einstimmige Gesang, von *Caccini* erfunden, und von *Lorenzo* und andern noch verschönert worden war, wurde von diesen Verzierungen des Gesanges Gebrauch gemacht. Aber *wie?* davon giebt uns ein ausgeschriebenes Trillo, vom Jahr 1660, ein Beyspiel, welches aus sechszehn auf einem Tone abgestossenen Zweyunddreyssigtheilen formirt wurde u. dergl. m. Dass dessen ungeachtet unsere Vorfahren nicht weniger Reiz und

*) Anm. Auch Händel machte zum Behuf besonderer und grosser Effecte, zwar selten, aber mit desto mehr Glück, von diesen Tonarten Gebrauch. Man vergleiche unter seinen bekanntesten Werken den herrlichen Chor: Sieh, das ist Gottes Lamm, im Messias. d. Redact.

denselben hohen Grad von Vergnügen bey ihrer Musik empfunden haben, als wir nur immer bey der unsrigen empfinden können, beweist ihre kraftige Empfanglichkeit für die Kunst, ihre warme Anhanglichkeit an dieselbe, so wie ihre grossen Aufopferungen an Zeit, Mühe und Fleiss, die sie blos auf die Erlernung der Elemente verwenden mussten und wirklich verwandten.

Nun zwingt sich unwillkührlich die Frage auf: Wie war es den Sängern der damaligen Zeiten, bey so unbestimmtem Unterrichte und unzureichenden Hülfsmitteln, bey so mangelhafter und mehrdeutiger musikal. Bezeichnungslehre, möglich, die 4, 5, 6, 8 und mehrstimmigen Psalmen, Motetten, und andere schwierige, geistliche und weltliche Gesänge, eines *Orlando di Lasso*, *Leo Hassler*, *Claud. Goudimel*, *Ludw. Senfl*, *Heinr. Isaac*, *Adrian Willaert*, *Jac. de Wert*, *Claude le jeune*, *Monteverde*, *Nanini*, *Palestrina*, *Joh. Ockenheim*, *Jacq. Arcadelt*, *Dam. a Goes*, *Luc. Marenzio*, *Joas. de Preux*, *Joh. Mouton*, *Ant. Prumel*, *Lechner* und anderer grosser Contrapunctisten damaliger Zeit, welche uns das *Lexicon der Tonkünstler* kennbar macht — wie war es möglich, die Werke dieser Meister, diese Labyrinthe von harmonischen Verwebungen der Stimmen, wo keine herrschende Melodie im Soprane das an die Harmonie gewöhnte Ohr der übrigen Sänger in den rechten Ton leitete, wo gleichsam ein jeder nur auf seinen Weg sehen musste — rein und ohne Fehl auszuführen? wo bey veränderter Tonart öfters das erhöhete *mi*, oder *Subsemitonium modi*, von den Sängern um einen halben Ton höher gesungen werden sollte, ohne durch ♯ oder ♮ angezeigt zu seyn, und dies alles ohne Unterstützung irgend eines Instruments? Vielleicht aber half in diesen stark besetzten Chören, ein Sänger dem andern; die Hauptsache pflanzte sich durch Tradition fort! Wie aber, wenn sich Privatgesellschaften zusammenfanden, um sich mit Gesang zu vergnügen; so wie jetzt sich kleine Gesellschaften von Instrumentisten mit Quartetten und Quintetten unterhalten? In diesem Falle musste doch jeder Sänger für die richtige Ausführung seiner Stimme selbst genug seyn! Und dass dies vor zwey- dreyhundert Jahren unter den Liebhabern gewöhnlich war, bezeugt unter andern das Beyspiel, welches uns Kapellmeister *Joh. Walther* vom Dr. *Luther* erzahlt, welcher, so oft es seine Geschafte litten, einige gute Sänger zu sich hat, mit denen er ganze Nachmittage, bis in die Nacht, die grössten und schwersten Motetten, mit immer steigendem Vergnügen absang. Ja, er unterhielt deswegen in seinem Hause einen, des Gesangs kundigen Knaben, um allezeit einen Sopranisten bey der Hand zu haben. — Gesetzt aber, auch diese Anekdote wäre mit allen übrigen Nachrichten von musikalischen Unterhaltungen aus jenem Zeitalter verloren gegangen: so lässt sich diese allgemeine Liebhaberey und Kunstthätigkeit schon aus der ungeheuren Menge von gedruckten Gesang-Compositionen beweisen, welche vor dem dreyssigjährigen Kriege, ungefahr von 1580 bis 1620, erschienen sind. Mein *neues Lexicon der Tonkünstler* wird die Beweise dazu, wenigstens zum Theil, darlegen. Es sollte mir sogar nicht schwer werden, zu beweisen, dass in jenen dreyssig Jahren eine ungleich grössere Menge für den Gesang gedruckt worden sey, als in den letzten dreyssig Jahren von 1780 bis 1810. Denn was bedeuten unsere kleinen Heftchen von Klavier-Liedern, gegen jene Bande von 50, ja hundert geistlichen Gesängen, Motetten und Madrigalen, wo jedes Werk aus so vielen gedruckten Quartbanden bestand, als Stimmen dazu gehörten — und deren waren gemeiniglich 5, 6 bis 8? Dadurch musste aber eine nur mässige Sammlung schon ein geräumiges Repositorium anfüllen! Wer Gelegenheit hat, die münchner königl. Bibliothek zu sehen, braucht hierzu weiter keines Beweises. — Diese überschwenglich grosse Menge gedruckter Werke für den Gesang in jenem Zeitalter setzt nun Nachfrage, Liebhaberey und Hang zum Kunstgenusse voraus. Diese lassen sich aber ohne zureichende Kunstfertigkeit, nicht denken. Worin denn nun eigentlich dieser Reiz, dies Vergnügen lag; ob mehr in dem Bewusstseyn, glücklich überwundener Schwierigkeiten; ob mehr in der schönen Verkettung und Nachahmung der Stimmen; ob in der künstlichen Bearbeitung jedes Thema; ob in dem Charakter der alten Tonarten; ob in dem Genusse der für damalige, noch unverwöhnte Ohren, noch ungekünstelten, sanft angehaltenen, vollständigen Harmonie, welche jetzt, bey unsern

mannigfaltigen melodischen Figuren gleichsam nur angedeutet, nie aber ganz rein genossen wird; ob in der Ansprache und Wirkung der, diesen Gesängen untergelegten, frommen Texte, auf die Herzen der gottesfürchtigen und glaubigen Altväter; oder in allen diesen Stücken zusammengenommen: diese Fragen lassen sich jetzt nicht mehr entscheiden. In der schönen, herzrührenden Melodie oder *Cantilena*, konnte dieser Reiz nicht liegen; denn in diesen contrapunctischen Kunstwerken lag nur selten wahre Melodie, und wo sich etwas dem ähnliches fand, war es mehr oder weniger trockner und steifer Art, so dass sie für das Ohr wenig Interesse haben konnte.

Auf solche Weise wäre es denn doch eben keine kleine Kunst gewesen, vor zwey- bis dreyhundert Jahren als ein grosser Sänger aufgetreten zu seyn! Zwar war bey ihren grossen, viereckigen Noten weder an jene schmelzenden Melodien, noch an unsere gegenwärtigen, glanzenden Rouladen u. dergl. zu denken. Dieser schöne, fliessende Gesang bildete sich erst in der Zeit, von 1650 bis 1700, bey der Errichtung der Operntheater und der Verfeinerung der Kirchenmusik, wie *Tosi* bezeugt; und erst seit 1700 kam der brillante und passagenreiche Gesang in Gebrauch. Indessen, abgerechnet, was bey unsern heutigen Sängern durchaus Natur-Geschenk ist: schöne Stimme, biegsame Kehle, gutes Gehör und reizbare Empfindungen; so bleibt ihnen nur als eigenes Verdienst, eine frühe Gewöhnung und Uebung der Stimm-Organen: denn die Kunst des Notenlesens kommt, bey den jetzigen, sehr erleichternden, guten Hülfsmitteln gar nicht in Rechnung: da hingegen die alten Sänger bey ihrer höchst mangelhaften und unvollkommenen Grammatik, bey ihrer unzweckmässigen, verworrenen und unzureichenden Orthographie und Zeichenlehre überhaupt, bis ins graue Alter, in beständig gespannter Aufmerksamkeit beym Notenlesen, zu lernen und zu studiren hatten. Zahlen wir nun noch hierzu ihre unbehülflichen Noten von so mannigfaltiger Geltung, deren Bemerkung durch keinen Taktstrich erleichtert wurde, ihre Ligaturen, ihre nicht angemerkten Erhöhungszeichen, ihre fürs Gedächtnis ganz unfasslichen Gesänge und Figuren, und endlich den allgemeinen Mangel an Partituren dieser verwickelten vielstimmigen Stücke: so muss man dem Kunstfleisse der alten Sänger die Ehre lassen.

Der von *Gumpelzhaimer* angehängten Gesänge zur Uebung, sind 196; und zwar bey weitem die meisten von ihm selbst, die übrigen von *Paolo Peetrino*, einem bisher unbekannten Contrapunctisten, von *Orlando di Lasso*, *Matthaeo Asola*, *Don Ferd. las Infantas*, *J. Leo Hasler*, *Josquin*, *Rinaldo del Mel und Jac. Reiner*. Es sind 2, 5 bis 8stimmige Fugen oder vielmehr Canons, Bicinia sacra, (grösstentheils von *Lasso*,) und Ricercari, „sive Phantasiae," (von *Pomponio Nenna*, *Giov. Pietr. Gallo*, *Giov. de Antiquis*, *Steff. de Felis*, *Cola*, *Vinc. Fanelli*, und der übrige grössere Theil vom Verfasser.)

In der Ueberzeugung, dass manchem Leser doch auch daran gelegen sey, den Verfasser als Componisten, vornämlich als Contrapunctisten, kennen zu lernen, habe ich die nicht kleine Mühe übernommen, ein Paar seiner Gesänge verschiedener Art, in Partitur zu bringen und beyzulegen. Vielleicht ist meine Wahl eben nicht zu seinem Gunsten ausgefallen. Aber um die besten wählen zu können, hätte ich sie alle in Partitur bringen müssen; und das ist, bey den jetzt ungebräuchlichen Schlüsseln, beym Mangel an Taktstrichen, bey den Ligaturen und bey den — Druckfehlern, fürwahr keine leichte Sache.

In dem Canon, No. 1, muss ohne Zweifel, das f im 8ten Takte, als fis gesungen werden. Ein Beyspiel vom Erlasse in der Mutation, wo der Sänger die Note, ohne Anzeige und Namen, um einen halben Ton, aus dem Stegreife selbst erhöhen musste.

In der Fuge, oder Arie, No. 2., ist die sonderbare Wendung der Tonart am Ende merkwürdig.

In No. 3. hat im Werke der Alt den C-Schlüssel auf der 2ten Linie. Der Tenor, in welchem der *Canto fermo* (Choral) enthalten ist, ist durchaus mit schwarzen Choralnoten gedruckt. Und der Bass hat den F-Schlüssel auf der 3ten Linie.

Mangel an Rhythmus in der damaligen Musik, vielleicht auch an Prosodie, machte, dass es die alten Contrapunctisten bey Unterlegung der Worte eben nicht genau nahmen. Vielleicht trugen auch die Setzer in der Druckerey, durch

Verrückung der Sylben unter den Noten das Ihrige zu diesen Fehlern bey. Ich habe mir deswegen die Freyheit genommen, hier und da, wo es noch möglich war, eine Sylbe zu verrücken *).

Nachrichten.

München. (Schreiben des Hrn. Dr. Chladni, vom 2ten Jan.) Da bin ich nun wieder in Deutschland, und freue mich dessen aus mehrern Gründen: hauptsächlich deswegen, weil doch der Sinn für Wissenschaft, für Kunst, für Thätigkeit, für wahrhaft freundschaftlichen Umgang, und für so manches andere Gute, hier viel allgemeiner verbreitet ist, als in gar manchen Gegenden, wo ich vorher war; weil man auch bey uns nicht so schrecklich friert, wie überall in Italien, wo man keine Oefen hat, und wo die hohen Zimmer, die steinernen Fussböden, die allem Luftzuge zugänglichen Thüren und Fenster, keinen Schutz wider die Kälte gewähren. — — Von *Florenz*, wo ich keine Veranlassung fand, mich hören zu lassen, mich aber zwey Monate lang unablässig mit Untersuchungen über die verschiedenen möglichen Bauarten eines Clavicylinders und eines Euphons beschäftigte, die mir sehr viele neue und brauchbare Resultate gegeben haben, bin ich über *Bologna*, wo ich nur ein Paar Tage blieb, nach *Venedig* gereiset. Dort habe ich mich fast einen Monat lang aufgehalten. Ich habe mich auch dort hören lassen, aber, ungeachtet einige Freunde, und besonders einige sehr achtungswerthe Damen aus den ersten Patricier-Familien sich alle mögliche Mühe gaben, mir viele Zuhörer zu verschaffen, so wollte es ihnen doch nicht recht gelingen, und die Versammlung war nicht zahlreich. Ueberhaupt ist es in dem östlichen und mittlern, wahrscheinlich auch in dem noch südlichern Theile Italiens zwar leicht, so viel Lob zu erhalten, als man will, wenn man sich vor jedem unentgeldlich, und zwar zu der Zeit, wenn es ihm beliebt, will hören lassen: aber Vortheil wird ein Künstler schwerlich haben können, ausgenommen mancher Opernsänger, der sehr gut bezahlt wird, und mancher Musikmeister, der vom frühen Morgen bis in die späte Nacht Unterricht giebt, und, weil der Gelderwerb ihm gar zu wohl thut, nur eine Stunde des Tages zum Mittagessen sich vorbehält. Die Hauptursachen, warum sonst für einen Künstler nicht viel zu thun ist, sind, weil, wenn sich jemand will öffentlich hören lassen, (welches etwas sehr Ungewöhnliches ist,) der Eingangspreis sich wegen des zu sehr herrschenden Hanges zur Sparsamkeit nur so gering setzen lässt, dass es in andern Ländern eine Schande seyn würde, und kein Vortheil herauskommen kann, und weil auch wegen der zu grossen Anhänglichkeit an die einmal gewohnte Lebensweise, und der Gleichgültigkeit gegen alles, was von dem Gewöhnlichen abweicht, es gar zu schwer, oder fast unmöglich ist, einen grossen Theil des Publicums in Bewegung zu setzen. — Von Venedig reisete ich nach *Padua*, wo ich nur ein Paar Tage blieb, um die Universität und einige Professoren kennen zu lernen; sodann über *Vicenza* nach *Verona*. Dort war ich Anfangs willens, mich hören zu lassen: ich unterliess es aber, theils aus den schon angeführten Ursachen, theils auch, weil, wegen des von neuem eingetretenen schönen Wetters ein grosser Theil der angesehensten Einwohner wieder auf das Land gegangen war, um bis zu Weihnachten, oder bis zum Anfange des Carnevals dort zu bleiben. Von da reisete ich durch Tyrol nach *München*, wo es mir sehr behagt, weil ich da so viele alte und neue Freunde finde, und weil es weder an intellectuellen, noch an physischen Genüssen fehlt.

Was ich seit einiger Zeit von Musik gehört habe, ist folgendes. In *Venedig* im *teatro di S. Moisé* habe ich gehört *amor muto*, eine *Farsa* von Farinelli, die nicht übel war, aber sich auch nicht besonders auszeichnete. Hierauf eine *farsa sentimentale*, *i solitari*, von Carlo Coccia. Diese gefiel dem grössten Theile des Publicums gar nicht, ungeachtet man die Musik, mit Recht, dünkt mich, für gut erklärte. Die Ursache war unstreitig die, weil das Stück fast durchaus ernsthaft war, und man daran keinen Gefallen findet, sondern lieber amüsirt seyn will. Man gab es

*) Hierzu die Beylage No. I.

also nicht weiter, sondern wiederholte die *farsa Luigina*, von Generali. Dieses Stück ist ebendasselbe, welches vorher unter dem Namen *Adelina* ist gegeben worden; da man aber darin verschiedene Stellen gar zu indecent fand, so hat man diese, und noch manches andere, und auch, um das Andenken daran zu vertilgen, den Namen des Stückes abgeändert. Mir hat die ausdrucksvolle und viele originelle Wendungen enthaltende Musik gefallen; sie scheint mir das Beste zu seyn, was Generali gesetzt hat, und die Beurtheiler im Mayländischen *Poligrafo* haben wol eben so sehr Recht, wenn sie diese Musik loben, als sie Unrecht haben, wenn sie sich gegen manches, was ebenfalls gut, aber in einem andern Geschmacke gesetzt, und ihnen zu sublim ist, Anzüglichkeiten erlauben. Die erste Sängerin auf diesem Theater, Giorgi Belloc, der erste Tenor Monelli, und die beyden buffi, Raffanelli und Galli, sind alle in ihrer Art recht brav. Während meiner Anwesenheit in Venedig etablirte sich noch eine andere Opera buffa-Gesellschaft im *teatro di San Crisostomo*. Es ward die Oper *Amor soldato*, von Calegari, gegeben. Die Musik dieses Stücks scheint recht darauf eingerichtet, auf die grössere Zahl des Publicums zu wirken, und es zur Fröhlichkeit zu stimmen: man kann sie also füglich, so wie alles, was seine Bestimmung erfüllt, in ihrer Art für gut erklären. Die Ausführung erhob sich nicht über das Mittelmässige; aber doch bezeigte das Publicum einen fast wüthenden Beyfall, und liess fast jeden Satz wiederholen. Die Ursache war unstreitig, weil der Eingangspreis so ausserst gering ist — 16 *soldi Veneti* (40 *centimes* oder etwa 2 Gr. 7 Pf.); und also der beträchtliche Theil des Publicums, der den höheren Eingangspreis im *teatro di S. Moisé*, (3 *lire Venete*, oder 1 ½ Franken,) nicht bezahlen kann oder will, diese für einen geringern Preis zu hörende Oper gern mit aller Gewalt, selbst zum Nachtheile der andern, aufrecht erhalten will. Im *Casino Esterpiano*, wo alle 14 Tage ein Concert ist, hatte ich Gelegenheit eines zu hören, wo besonders manches von den Opernsängern Monelli und Galli, und von Dem. Cerra, Tochter des Unternehmers der Oper im teatro di S. Moisé, gut gesungen ward. In *Padua* habe ich endlich einmal wieder nach langer Zeit eine gute Kirchenmusik gehört: einen sehr vollstimmig ausgeführten Psalm vom Pater Vallotti; so wie dieses alle Sonntage Nachmittags in der Kirche des heiligen Antonius geschieht, der dort als Landsmann vorzugsweise *il Santo* genannt wird. Es ist für die gute Sache, und für die Ehre dieser Kirche und ihres vormaligen verdienstvollen Kapellmeisters Vallotti, sehr zu wünschen, dass diese Einrichtung immer fortdauren, und nicht etwa, wie so viele andere ehemalige gute Anstalten in Italien, endlich auch sich verschlimmern oder zu Grunde gehen möge. — Hier in *München* habe ich in den wenigen Tagen, seitdem ich angekommen bin, schon recht viel Gutes von Musik gehört: unter andern zwey Messen von Winter in der königl. Hofkapelle, und ein neues Singstück, die vier Tageszeiten, ebenfalls von Winter, im Theater. Alles ward eben so gut ausgeführt, als es gesetzt war, so wie man es auch hier zu erwarten berechtigt ist; nur wäre zu wünschen, dass der Text des Singstücks besser seyn möchte. Im zweyten Abonnements-Concerte im Redoutenhause ward zu Anfange die Pastoralsymphonie von Beethoven, und zum Schlusse eine Symphonie (oder vielmehr Ouvertüre) von Catel, sehr gut ausgeführt; Mad. Larcher aus Paris, die ein Paar Tage vorher sich auf ihre Rechnung hatte hören lassen, spielte ein Violin-Concert von Rode meisterhaft, und zeigte in den geschwinden Sätzen eben so viele Präcision und Fertigkeit, als angenehmen und sangbaren Vortrag im Adagio. Mad. Harlas und die Hrn. Mittermayer und Hannmüller sangen recht brav, und Hr. Capeller blies ein Concert auf der Flöte von Müller mit Fertigkeit und Ausdruck.

Berlin, d. 4ten Januar. Monat December. Am 5ten Dec. gab die Kapelle das zweyte grosse Concert im Theatersaal. Nach einer Haydnschen Symphonie sang Mad. Müller eine Arie aus Webers Todtenfeyer Lessings und Schillers. Hr. Westenholz spielte ein von ihm gesetztes Oboe-Concert. Die Hrn. Krauts, Kelz, Friedel und Töpfer spielten ein Quartett für vier concertirende Violoncelle von Brevac. Im zweyten Theile hörten wir Wintens Ouverture zu Salomons

Urtheil; eine Scene und Duett von Nicolini, ges. von den Hrn. Tombolini und Gasperini; endlich die bekannte Concertant-Symphonie für das ganze Orchester von A. Schneider. Ich habe Ihnen nur den Inhalt des Concerts dargestellt: die Compositionen und die ausführenden Musiker sind bekannt, und so erwartet man auch ohne meine Erinnerung, dass die Ausführung vorzüglich gelang. — Am 16ten gab Hr. A. Matthaei aus Leipzig Concert im Saale der Städt Paris, vor einer, ungeachtet des abscheulichsten Wetters, sehr zahlreichen und glänzenden Versammlung. Der vortreffliche Künstler spielte nur seine Compositionen: ein Violin-Concert, und Variationen mit Quartettbegleitung. Er rechtfertigte die gewiss hohen Erwartungen, die man durch viele vortheilhafte Berichte über ihn in der mus. Zeit. geschöpft hatte. Die Composit. zeigten indess mehr Geschicklichkeit, Geschmack und Fleiss, als Originalität und belebende innere Kraft: daher auch die Variat. Vielen noch mehr gefielen, als das Conc., in welcher Gattung man jetzt, und eben auf einem so vorzugsweise begünstigten Instrumente, die zuletzt angeführten Vorzüge vornämlich erwartet. Hrn. M.s Spiel ward durchgängig äusserst rein, sicher, zart, zierlich, geschmackvoll, und in seiner Art wahrhaft vollendet befunden: doch meynten die Kenner, es sey im Allgemeinen seinem Tone mehr Helle und Frische, und seinem Spiele (besonders in ernstern Sätzen, wie der erste seines Concerts,) hin und wieder mehr Energie und kräftigerer Schatten zu wünschen gewesen. Ein Duett von Mozart wurde von dem braven Eunike mit seiner Tochter Johanna zu allgemeiner Freude gesungen. Sonderbar, dass dieses interessanten Concerts in keinem hiesigen Blatte Erwähnung geschieht, und noch sonderbarer der Grund, den man angiebt! — Am 18ten spielte der 13jährige Carl Müller aus Braunschweig, zwischen zwey kleinen Lustspielen, ein Violinconc. im Theater v. Hoffmann mit vieler Fertigkeit, und erregte angenehme Hoffnungen für die Zukunft. — Am 19ten ward zum ersten Mal und seitdem noch einmal, aber ohne eigentlichen Beyfall, gegeben: Marquis Tulipano, komisches Singspiel in zwey Acten, mit Musik von Paesiello. Der Inhalt des schon längst auf südlichen Bühnen bekannten Stücks reizt eben so wenig, als die Musik des, aus andern Stücken, ungleich vorzüglicher bekannten Componisten; und nur das Spiel des Hrn. Gern, als Marquis Tulipano, des braven Comikers, Hrn. Wurm, als Giorgino, und der immer gefallenden Mad. Eunike, als Velbina, rettete das Stück vor gänzlichem Fallen. *Requiescat in pace.*

Für diesen Monat sind uns von der Kapelle, Dem. Schmalz und Hrn. Tombolini interessante Concerte angekündigt; auch werden wir noch in diesem Monat die Oper *Hecuba* sehen.

Dresden, den 6ten Jan. Je mannigfaltiger sich dem Musikfreunde die Unterhaltungen in diesem Winter darbieten, desto seltner ist die Erscheinung durchreisender fremder Künstler geworden; wahrscheinlich, weil sie jetzt ihre Rechnung hier gar zu selten finden. Neulich hörten wir den jungen C. Mühlenfeld aus Braunschweig, einen Jüngling von 16—17 Jahren, welcher nicht gemeines Talent verrieth. Er gab ein Pianoforte-Concert von seiner Composition, wobey er viel Fertigkeit und Sicherheit, besonders in der linken Hand und im Uebersetzen, zeigte. Nur etwas mehr Ausdruck hätte Ref. ihm gewünscht; auch griff er wol, wie gewöhnlich sehr fertige Spieler in jungen Jahren, — das Instrument fast überall gleich stark an, welches besonders bey Begleitung cantabler Sätze nicht angenehm zu bemerken war. Möge der junge Virtuos diesen Wink benutzen, aber übrigens muthig fortfahren; kein Meister fiel von oben herab. Die Composition des Concerts, wovon der erste Satz besonders recht brav gehalten ist, zeigt einigen Lieblingshang zu den Compositionen des Prinzen Louis. Ohne seine schwere Harmoniefolge nachzuahmen, finden sich in jenem Concerte öfters Gedanken, welche den genialen dieses feurigen Talents verwandt sind. Es ist keineswegs zu tadeln, wenn ein angehender Künstler sich von einem glänzenden Muster hinreissen lässt, dessen Gefühle mehr mit den seinigen übereinstimmen, als andere; er wird auf diesem Wege eher etwas Gutes leisten, als wenn er, wie ein sogenanntes Originalgenie, alle Vorbilder und alle Studien verwirft, um nur als Original aufzutreten. Erst muss man Stoff haben, ehe man

formt; und *alles* allein aus sich zu schöpfen, wenn es wirklich gut seyn soll, ist vielleicht keinem Einzigen verliehen. Bey der Instrumentirung leuchtete wol noch hier und da einiger Mangel an Erfahrung hervor; besonders empfiehlt Ref. einige Vorsicht mit den Hörnern, und auch, dass der Componist in der Probe fein auf die Pianos halte. Auf der Violin leistete der junge M. mehr, als zu vermuthen war. Wenn er auch nicht mit derselben Fertigkeit spielte, die er auf dem Pianof. bewies: so spielte er doch markig, und die häufigen Passagen und Doppelgriffe eines Krommerschen Concerts ziemlich rein. Auch auf diesem Instrumente ist ihm Delicatesse und Gesang zu empfehlen. Wenn er auf der betretenen Laufbahn fortschreitet, so darf sich die Kunst eines sehr bedeutenden Mitglieds erfreun. Dem. Zucker sang eine Cavatina von Mayr recht artig. Ihre Stimme ist gar nicht übel, nur fehlt ihr noch Kraft und Leben. — Den 28sten Dec. liess sich Hr. F. Bode, Kammermus. in Diensten des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, auf dem Horne hören. Unerachtet ihm mit der Unterstützung der hiesigen königl. Kapelle geschmeichelt worden war, sahe er sich doch, nach einer vier Wochen lang getäuschten Hoffnung, genöthigt, Chormusik zur Begleitung zu nehmen, weshalb das Auditorium kleiner war, da hier nun einmal das Vorurtheil den Virtuosen im voraus nach der Begleitung seines Concerts zu beurtheilen pflegt. Diese Umstände versetzten natürlich Hrn. B. in unheitere Gemüthsstimmung. So viel Einfluss aber auch solche auf das Spiel selbst haben muss: so blies er doch mit ungemeiner Zartheit und Fertigkeit ein, nicht leichtes Concert von Massoneau. Die Composition ist ganz französisch, hat in der harten Tonart durchaus keine Rast, sondern schlüpft beständig in die weiche über, wodurch die Intonation auf jenem Instrumente um so schwieriger wird, da namentlich die kleine Terz sogar in der zweygestrichenen Octav öfters vorkam. Das Adagio, welches sich für das Horn immer am meisten eignet, machte, auch von den übrigen Instrumenten vortheilhaft getragen, besonders gute Wirkung. Vorzügliche Fertigkeit und Geschmack bewies Hr. B. in seinen eignen Variationen, und in den angenehmen, kurzen Trios für drey Hörner, in welchen die wahre Kraft und Fülle dieses Instruments ausgesprochen wird. Das Horn bleibt nun einmal für das Concert u. dergl. das undankbarste aller Blasinstrumente, und es gehört ein ächter Künstler dazu, um es den Zuhörern angenehm und unterhaltend vorzuführen; es verdient mithin um so mehr gelobt zu werden, dass Hrn. B. dies vollkommen gelang. Hr. Götz, ein Dilettant, sang die Bassarie von Righini: *Tronchiamo questi congedi* — mit vieler Würde, und Weigls Romanze: Ein Mann auf seinem Gaule saus — mit vieler Laune. Hr. G. vereinigt mit einer kraftigen, vielumfassenden Basstimme eine deutliche Aussprache — etwas Seltnes bey unsern Dilettanten. — Als eine besondre Erscheinung kann Ref. noch zu bemerken nicht unterlassen, dass die Ouvertüre von Méhul (aus der Oper: *Les Aveugles de Toledo*, welche wir schon öfterer hörten,) beklatscht wurde — was um so auffallender ist, da man hier Ouvertüren und Symphonien in den Concerten gewöhnlich als Suppe bey einem Gastmahl zu betrachten pflegt, welche nach leidiger Gewohnheit nun zwar mit servirt werden müssen, woraus aber der wahre — Geschmacks-Freund nichts macht. Diesmal liess sich das Phänomen erklären: das Auditorium war nicht gross, folglich die Zahl der Kenner überwiegend.

Augsburg, d. 6ten Januar. — — Wollte ich Ihnen schildern, wie weit man in dieser, gewerbslustigen, in mechanischen Künsten und Geschicklichkeiten berühmten Stadt, was Musik anlangt, zurück ist: Sie würden es schwerlich glauben. Freylich fehlt es hier an Aufmunterung und Unterstützung. Und so ist es denn allmählig dahin gekommen, dass die unbegünstigte Kunst fast entschlummert ist, und sich wieder dafür gerächt hat, indem sie den Sinn für ihre Erzeugnisse bey den meisten hat entschlummern lassen. — Die hiesigen Hofconcerte, die man der Liberalität und Kunstliebe des Kurfürsten von Trier verdankt, sind die geniessbarsten, und werden auch am meisten besucht, weil sie umsonst gegeben werden. Kömmt ein fremder Künstler zu uns, und wäre es Fränzl von München, so ist der Saal kaum halb voll. —

Die Theater- und Opern-Musik ist vollends tief herabgekommen. Eine Opern-Probe, und auch diese meist flüchtig; eine Wahl, die öfters nicht leicht schlechter seyn kann, oder, wenn gute Compositionen an die Reihe kommen, nur allzuoft ein heilloses Entstellen derselben; (spielt doch z. B. der Hr. Musikdirector vor seinem Pulte die schönsten Stellen der Blasinstrumente frischweg mit). Die Besetzung ist die folgende: zwey erste, zwey zweyte Violinen, eine Viole und nur manchmal zwey, zwey Contrabässe, von Violoncellen selten auch nur ein einziges. Ausser der Flöte und dem Fagott, sind die Blas-Instrumente schlecht. Trompeten und Pauken beherrschen mithin das Orchester: denn sobald diese anfangen, hört man vom Uebrigen wenig oder nichts. — Die beste Musik in Augsburg ist immer noch die der Kirche, obschon es leider auch hier, wie überall, an Singknaben fehlt, seitdem die Seminarien, und vornämlich die Klöster, aufgehört haben. In der Domkirche sind noch die besten Individuen und auch die besten Productionen. Sonst findet man wenigstens nicht viel Wichtiges. — —

Kurze Anzeigen.

Les Adieux, l'Absence et le Retour. Sonate p. le Pianof. comp. — — par L. v. Beethoven. Oeuvr. 81. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 18 Gr.)

Ein Gelegenheits-Stück, aber wie es ein geistreicher Meister macht! Der Abschied fängt mit einem *Adagio* an, dessen einfacher Haupt-Gedanke: 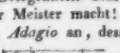 gleichsam *lebe wohl* ausspricht, gehet aber bald in ein heftigeres und ausgeführtes *Allegro* über, das den Schmerz der Trennung bezeichnen soll; ein *Andante espressivo*, von einiger Schwere im Hauptgange, aber unruhiger Beweglichkeit in Neben-Figuren, deutet auf Empfindungen während der Abwesenheit; (es scheint auf lange Dauer angelegt, wird aber bald und unvermuthet gestört — was ebenfalls recht artig sich deuten lässt;) und ein überraschendes, sehr lebendiges und freudenvolles *Allegro*, das ziemlich breit ausgeführt wird, bezeichnet das Wiedersehn. — Als Musikstück überhaupt ist die Sonate in der Weise der andern neuesten Beethovenschen geschrieben und auch ungefähr eben so schwierig auszuführen.

Deux Airs variés p. Pianof. av. Flûte ou Violon obligé — — par le Ch. de la Lance. Oeuvr. 15. 5 Liv. d. Var. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 36 Xr.)

Ein schottisches Thema, (F dur, und freylich mit beyden Haupt-Schlüssen, für den Liebhaber, in D moll!) und ein sogenanntes französisches Rondeau, werden hier grösstentheils zwar nur so variirt, dass die Accorde in die gewöhnlichen Variationen-Figuren aufgelöset erscheinen; doch gehen auch einige über dies ganz Gewöhnliche hinaus und haben einigen Schein von Eigenthümlichkeit und mehrerer Freyheit. Alles ist leicht auszuführen und den Instrumenten ziemlich angemessen. Vorzügliches kann Ref. in keinem Betracht an dem Werkchen finden.

Rondeau Turc p. le Pianof. av. acc. de Violon ad libit. par D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 6 Gr.)

Eines der kleinen Uebungsstücke, die St. für Schülerinnen geschrieben hat, und das, gewisser gefälligen, fliessenden Melodien und seiner sehr leichten Ausführbarkeit wegen, von ihnen wol nicht ungern gespielt werden wird.

(Hierbey die musikalische Beylage No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

No. I.
Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

No. 1. **Canon à 4. di Gumpelzhaimer. 1595.**

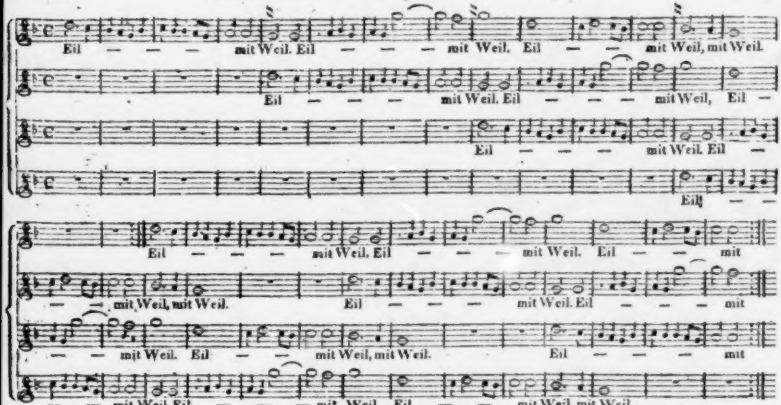

No. 2. **Fuga 3. voc. di Gumpelzhaimer.**

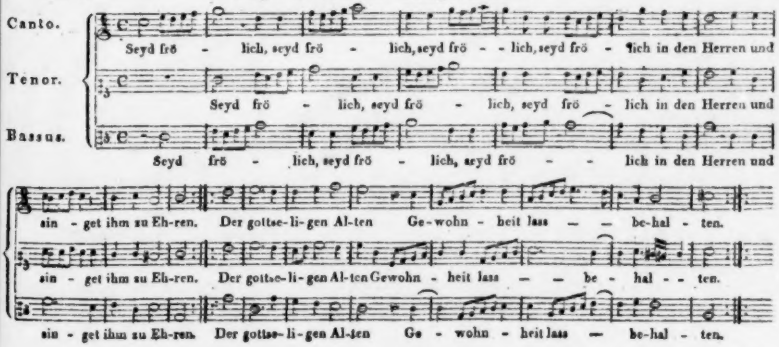

No. 5. Fantasia à 5 voc. di Ad. Gumpelzhaimer. 1593

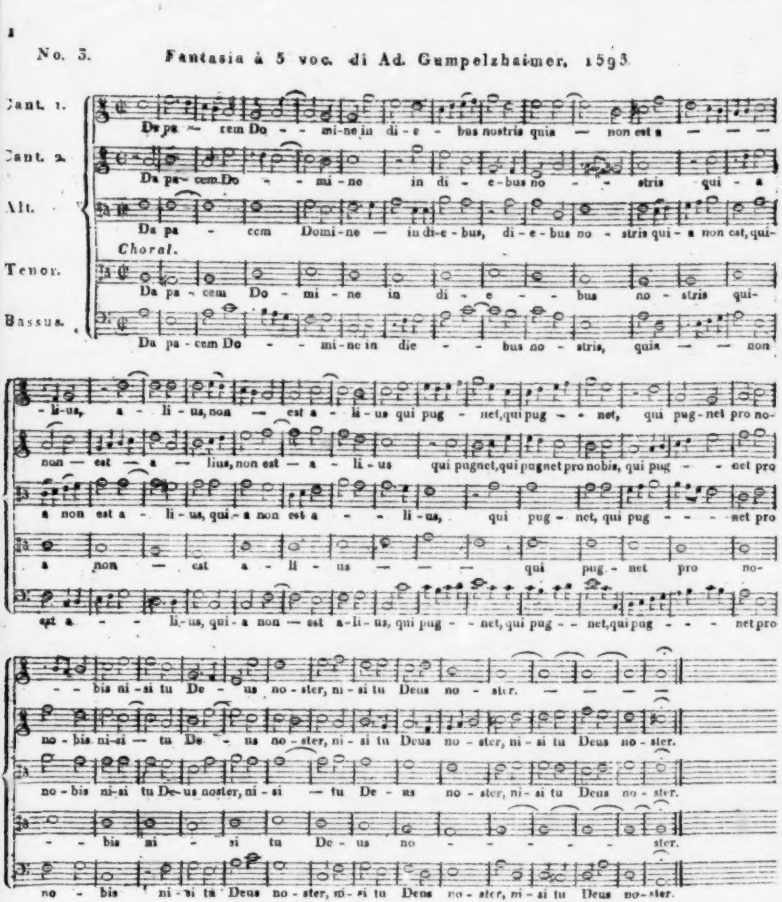

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. **N°. 5.** 1812.

Ueber die Hoboe *)

Wir finden mehrere Abhandlungen über die Flöte, die Violin und andere Instrumente in diesen Blättern: möge auch einmal etwas über die Hoboe, dieses schöne Instrument, Platz finden! Flüchtige Leser werden sagen: Es giebt aber nur wenige, die sich für dies Instrument interessiren! Leider ist das der Fall: aber desto schlimmer! Die verminderte Theilnahme an diesem Instrumente kann wol nur dadurch erklärt und gewissermassen entschuldigt werden, dass man es so oft schlecht hört, und die guten Hoboeblaser wirklich immer seltner und seltner werden. Die kreischenden Es- und F-Clarinetten scheinen, besonders bey der neueren Militair-Musik, die Hoboen fast ganzlich zu verdrängen, und doch erfüllen sie deren Platz nur schlecht. Ehemals schien dagegen die Hoboe bey dieser Musik einen der ersten Plätze zu behaupten; zeigt dies doch schon, dass man die Chöre der Blasinstrumentisten schlechthin *Hoboisten* nannte — welchen Namen viele dieser Chore jetzt um so weniger verdienen, da unter ihnen keine einzige Hoboe mehr befindlich ist. Dies möchte ich denn fast als einen der Hauptgründe angeben, weswegen dies Instrument immer mehr vernachlässiget wird. Mancher gute Hoboeblaser wurde ehemals unter solchen Chören gebildet. Mancher erwählte es auch sonst, weil ihm, wenn er auch nichts Vorzügliches darauf leistete, doch so die Aussicht blieb, unter einem Hoboistenchor einen Platz zu finden; wozu er jetzt genöthiget seyn würde, ein anderes Instrument zu ergreifen. Mehrere Vortheile für den Effect der militairischen Musik noch unerwähnt, wäre es auch um der fernern Cultur der Hoboe willen wol zu wünschen, dass sie wieder bey derselben eingeführt werden möchte.

Aber auch eine befriedigendere Hoboeschule, als die von Garnier, und mehrere gute, aber auch allgemein bekannte Compositionen für dies Instrument, wären dann zu wünschen. Dass gute neue Compositionen für die Hoboe jetzt so selten, ja fast gar nicht erscheinen, möchte indessen wol zunächst die Schuld der Musikhändler seyn, welche sie nicht drucken mögen, weil es, wie sie behaupten, der Meister wie der Liebhaber auf diesem Instrumente zu wenige gäbe, und sie nithin diese Werke zu wenig absetzen würden. Vielleicht wäre die leichteste und bequemste Auskunft, dass die Componisten die concertirende Hoboestimme, zugleich für ein anderes Blasinstrument umgeschrieben, drucken liessen. Unter den bis jetzt öffentlich bekannt gemachten Hoboe-Concerten sind wol die, von Lebrun, die vorzüglichste. Sie verlangen aber einen pikanten Vortrag, und einen des Instruments vollkommen mächtigen Virtuosen. Concerte von Thurner in Cassel, von Braun in Copenhagen, und andern jetzt rühmlich bekannten Meistern, sind, so viel ich weiss, nicht gedruckt — was allerdings zu beklagen ist.

Das Instrument selbst wurde von Grundmann, und nachher von Floth in Dresden, am besten geliefert. Der Tod dieser beyden geschickten und sorgsamen Männer ist ein bis jetzt noch unersetzter Verlust für diejenigen, welche dies Instrument aufs beste zu behandeln wünschen.

*) Anmerk. Wir haben zwey Aufsätze über diesen Gegenstand, und beyde von Männern, die als Componisten und Virtuosen auf der Hoboe geschätzt sind, erhalten. In dem, was wir hier als Text drucken lassen, stimmen beyde überein; wo das nicht ist, haben wir die zweyte, abweichende Meynung als Anmerkung setzen lassen. d. Red.

Die Art, wie viele Hoboeblåser ihr Instrument behandeln, kann freylich nicht eben beytragen, ihm neue Freunde zu werben, oder die alten zu erhalten. Leider scheinen sie nur allzusoft den Charakter desselben ganz zu verkennen, indem sie sich wol gar das Schmettern der Trompete auf diesem Instrumente zu eigen zu machen suchen, und dadurch etwas sehr Widriges hervorbringen. Gleichwol scheint die Hoboe allerdings hauptsächlich zum Gesangbaren geeignet; gute Sängerinnen sollte man sich daher zum Muster setzen, und diese auf einem Instrumente, das dies so gut verträgt, nachzuahmen suchen, wodurch eine ungleich bessere Wirkung hervorgebracht werden könnte, indem, so behandelt, die Hoboe das Herz anspricht. Eines sanften, guten Tones hat man sich daher vor allem auf diesem Instrumente zu befleissigen, welcher aber nur durch häufiges Blasen der Tonleiter, in ganzen, langen Gewichtsnoten, erreicht werden kann; und zwar so, dass man den Ton erst ganz *piano* anstösst, ihn dann allmählig wachsen und bis zum leisesten *pianissimo* wieder fallen lässt, jedoch ohne der Intonation zu schaden, wo dann gewöhnlich der Ton beym *pianissimo* etwas zu sinken, so wie beym *fortissimo* etwas zu steigen geneigt ist. — *) Ein Hauptfehler der meisten Hoboeblåser ist, dass sie das Rohr gar zu weit in den Mund nehmen. Dies bewirkt einen scharfen, unangenehmen Ton. Sie glauben dann zwar mehr Meister des Rohrs zu seyn: allein auf Kosten des guten Tons darf dies durchaus nicht statt finden. Sie mögen sich nur befleissigen, die Tonleiter auf oben angeführte Art zu blasen, und zwar dazu nur die Spitze des Rohrs in den Mund nehmen; haben sie sich hieran erst vollkommen gewöhnt, so werden sie gewiss den guten Einfluss, den dies auf die Festigkeit und Schönheit des Tons hat, bald empfinden. — Auch an einer guten Applicatur fehlt es noch gar vielen Hoboeblåsern. Der Grund scheint mir daher zu kommen, dass Musiker, die dieses Instrument gar nicht hinlänglich verstehen, sich damit befassen, Schüler darauf anzunehmen und sie zu Hoboeblåsern zu bilden. Dies ist nun besonders bey diesem schwierigen Instrumente sehr nachtheilig, indem hier alles auf eine gute Grundlage ankommt; und eben weil es an dieser Grundlage fehlt, trifft man so wenig nur erträgliche Hoboeblåser an. Ist es dann den neuern Componisten zu verdenken, wenn sie nichts mehr für dies Instrument schreiben, indem sie ziemlich mit Gewissheit vorhersagen können, dass ihnen Stellen, wo sie auf den guten Ton und Vortrag der Hoboestimme rechneten, im Allgemeinen verdorben, oder doch nicht, wie sie es wünschten, herausgebracht werden? —

Eine besondere Aufmerksamkeit von Seiten des Hoboeblåsers erfordern die tiefern Töne dieses Instruments, — gerade die, welche man gewöhnlich am meisten vernachlässigt findet. Sie sind von Natur rauh und unbiegsam: man muss sie daher sehr zu mässigen wissen, wenn sie nicht widrig klingen sollen. Obgleich dieselben nicht den starken Druck der Lippen, wie die höhern Töne, erfordern, so muss man sich doch hüten, die Lippen nicht gar zu lose an das Rohr zu setzen.

Im Allgemeinen sucht man jetzt die Hoboe, so wie die Flöte, immer mehr durch viele Klappen zu vervollkommnen. Meines Erachtens aber verbessert man sie dadurch keinesweges. Abgerechnet, dass die Klappen, sogar während des Blasens, sehr leicht in Unordnung kommen können, und man dann nicht im Stande ist, etwas auf dem Instrumente hervorzubringen; so schaden sie auch der Gleichheit des Tons. Z. B. die B-Klappe zu bringt diesen Ton so scharf heraus, dass derselbe im Verhältnis gegen die übrigen gar nicht mehr, als auf Einem Instrumente hervorgebracht, klingt — wenigstens habe ich dies bey den meisten Hoboeblåsern, die diese

*) Anmerk. Anfängern ist es empfehlenswerth, immer mit vollem, starkem Tone zu blasen, damit sie die nöthige Freyheit des Tons erhalten. Ein immerwährend sanfter Ton ermüdet die Zuhörer und dringt im vollen Orchester nicht durch. Ist man Herr eines starken, vollen Tons geworden, so wird es leichter werden, auch das piano zu gewinnen, und so nachher die Gradationen des Tons zum guten Vortrag richtig anzuwenden.

Klappe benutzten, gefunden *). Selbst die sogenannte F-Klappe zu den hohen Tönen, ist entbehrlich, da man diese Töne auch ohne dieselbe haben kann; indess erleichtert sie freylich alle hohen Töne ausserordentlich, und hat noch den Vortheil, dass man dadurch Töne zusammenschleifen kann, die sonst entweder gar nicht, oder nur sehr unvollkommen geschliffen werden können. Z. B. 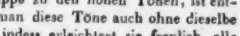 Dieser Satz lässt sich dadurch sehr gut hervorbringen, dass man, bey den mit † bezeichneten Noten, die hohe F-Klappe (mit dem Daumen der linken Hand) öffnet. Unvollkommener lässt sich jedoch dieser nämliche Satz auch machen, wenn das obere Loch der linken Hand bey den mit † bezeichneten Noten halb geöffnet wird **). Die tiefe Cis- und H-Klappe ist darum eine Vervollkommnung des Instruments, weil man dadurch zwey sonst fehlende Töne gewinnt, und man nun die ganze chromatische Tonleiter von besitzt. Diese zwey Klappen sind jedoch noch so wenig eingeführt, dass Componisten gar keinen Gebrauch davon machen dürfen, am wenigsten, wenn sie nicht Concerte für Virtuosen, sondern nur Orchestermusik schreiben. Auch kann die Cis-Klappe zu diesem und zwar besonders, wann dies das *Subsemitonium modi* ist, und daher etwas schärfer als gewöhnlich angegeben werden kann, benutzt werden, indem sie diesen Ton, der gewöhnlich etwas tief auf den meisten Hoboen ist, erhöhet. Das tiefe Cis wird ohnedies von vielen Componisten, sogar im Solosatz, geschrieben, und zwar oft, weil die Herren nicht wissen, dass dies Cis auf gewöhnlichen Hoben gar nicht zu haben ist. Ueberhaupt wäre es zu wünschen, dass die Componisten sich etwas mehr über das Eigenthümliche dieses Instruments bey guten Hoboeblasern unterrichteten, weil man alsdann nicht Töne, als zu Gesichte bekäme, die ausser dem Kreis der Hoboe liegen; so wie sonst noch manches Ungereimte für dies Instrument. Sie würden selbst den Vortheil davon haben, dass ihre Sachen besser auszuführen wären, und dieselben auch eine bessere Wirkung hervorbrächten. —

*) Anm. Ein jeder, der sich der B-Klappe bedient, gebe sich nur Mühe, diesen Ton den andern gleich zu machen, so wird es ihm gelingen, und dann der vielfältige Vortheil, den sie bringt, sehr merklich seyn.

**) Anm. Die hohe F-Klappe ist keineswegs entbehrlich, sondern sehr nützlich, ja sogar nothwendig. Sie verschafft erst vollkommene Sicherheit aller hohen Töne, die man vor ihrer Erfindung nicht haben konnte, indem man immer von den Röhren abhing. Die Gis-Klappe hingegen wäre wol, wegen der wenigen Vortheile, die sie verschafft, unter die entbehrlichten zu rechnen. Dagegen bleibt die tiefe Fis-Klappe jedem Hoboeblaser, und besonders dem Secundarius, zu empfehlen, indem dieser Ton auf allen Hoboen um einen Viertelton zu tief ist.

Nachrichten.

Wien, am 7ten Januar. Uebersicht des Monats December.

Hofoperntheater. Gustav Wasa, ein heroisch-pantomimisches Ballet in fünf Acten, von der Erfindung des Hrn. Balletmeisters Muzzarelli, zum Vortheil der Dem. Franzisca Decaro gegeben, machte wenig Glück, obgleich die Musik, von Hrn. Gyrowetz componirt, passend, und dem Charakter des Ganzen angemessen, Lob verdiente. — Hr. Carl Vestris, 13 Jahr alt, Mitglied des Theaters der grossen Oper in Paris, tanzte in dem dritten Acte dieses Ballets zwey Solo's.

Theater an der Wien. Am 17ten gab man zum Vortheile des Hrn. Hofschauspielers Klingmann, zum ersten Mal: Die Cisterne, ein Melodram in 4 Aufz., nach dem Franz. des Caigniez. Die Musik ist von Hrn. I. v. Seyfried. Stück und Musik liessen, obgleich Dem. Josepha Demmer ihre Rolle mit Fleiss und Eifer durchführte, (der Gesang wollte ihr heute nicht gelingen) das Publicum kalt; es müssten denn einigen Zuschauern die Köpfe durch das übermässige Schiessen oder durch den betäubenden Pulverdampf warm geworden seyn.

Theater in der Leopoldstadt. Am 19ten zum Vortheil des Hrn. Fermier, Mitglieds dieser Bühne, zum ersten Mal: *Der Kampf um Mitternacht*, oder: Reinsteins Fall. Eine romantische Sage der Vorzeit, mit Gesang, in drey Aufz., von Ludwig Wall. Die Musik von weiland Hrn. Friedr. Stein. Die Decorationen von Hrn. Neefe. Das Stück ist eine gewöhnliche Waare dieses Theaters. Bedauern müssen wir aber jeden Componisten, der für dieses Theater etwas Bedeutendes zu liefern gesonnen ist, wenn ihm — so wie heute diese sehr brave Composition — sein Werk so ohne alle Delicatesse aufgeführt wird. Warum giebt die Direction Singpartien r Personen (wie Dem. Horny, als Rosine) die auch nicht einen Ton rein vorzutragen fähig sind? Schönheit und Jugend sind für die vielen falschen Töne ein schwacher Ersatz, und berechtigen keineswegs, auf die Nachsicht des Publicums zu sündigen. Da Stück und Musik so gar schlecht gegeben wurden, so sey uns alles weitere Urtheil hierüber erlassen.

Concerte. Am 18ten entfaltete Hr. Seidler aufs neue seine Talente in einem von ihm veranstalteten Concerte in dem kleinen Redouten-Saale. Er spielte ein von ihm gesetztes Concert auf der Violin mit einer ihm eigenen Zartheit. Variationen, gesetzt für Guitarre und Violin von Hrn. Mauro Giuliani, und gespielt von demselben mit Hrn. Seidler, gefielen allgemein. Eben so spielte Hr. S. am Schlusse des Concerts Variationen, gesetzt für die Violin, mit Orchester-Begleitung und Janitscharen-Musik von Bernh. Romberg, mit ungemeiner Fertigkeit und Bedeutenheit. Eine Arie von Cimarosa, gesungen von Dem. Anna Maria Sessi, und ein Duett von Par, von ebenderselben und Dem. Antoinette Laucher lobenswerth vorgetragen, erfreute die zahlreich versammelten Zuhörer.

Auf Veranlassung des Hrn. Grafen Moritz von Dietrichstein wurde am 15ten in dem grossen Saale der k. k. Universität — als Beytrag zur Aufstellung eines Denkmals für unsern hochverdienten vaterländischen Dichter, den allzufrüh verstorbenen k. k. Hofrath, Heinrich von Collin — eine musikalisch-declamatorische Academie: *Collin's Feyer* genannt, gegeben. Nach einer musikalischen Einleitung von Hrn. J. Mosel, wurden fünf Chöre der Collin'schen Tragödie, Polyxena, in Musik gesetzt von Hrn. Abbé Max. Stadler, und am Schlusse des Ganzen eine *Klage*, gedichtet von Caroline Pichler, geb. v. Greiner, in Musik gesetzt von dem Hrn. Grafen Moritz von Dietrichstein, aufgeführt. Zwischen dem ersten und dem zweyten Chor, declamirte der Veteran, unser pensionirter Hofschauspieler, Hr. Lange, das Gedicht: *Kaiser Rudolph der Vater und der Sohn*, aus des Verblichenen Rudolphiade; und zwischen dem dritten und vierten, declamirte Dem. Adamberger, *Haydn's Feyer*, ein Gedicht dieses gefeyerten Dichters. In Hinsicht des musikalischen Werthes und der richtigen Behandlung des Textes gebührt den Chören des Hrn. Abbé Stadler alles Lob, und der ihnen mit Recht zuerkannte Beyfall, den sie reichlich erhielten. Sie gehören — vorzüglich der erste der Trojanerinnen: (G moll) „Helios! Helios! der dritte der Hellenen: (D moll) „Ilions weithindrauende Zinnen," und der vierte: (C dur) „Wann in brausenden Wogen des Kampfs" — unter das Trefflichste, und zugleich Kraftvollste, was seit Haydn's Meisterwerken erschienen ist. — Am 22. gab der von seiner Kunstreise aus Russland zurückgekommene Musikdirector des Theaters an der Wien, Hr. Franz Clement, in dem kl. Redouten-Saale um die Mittagsstunde ein declamatorisch-und musikalisches Concert, welches wenig Zuhörer fand. — Abends desselben Tages veranstalteten Hr. und Mad. Korn zu ihrem Vortheile in dem Theater nächst dem Kärnthnerthore ebenfalls eine declamatorisch-musikalische Academie, welche sich durch manches Treffliche auszeichnete, und zahlreich besucht war. — Am 22sten und 23sten wurden in dem Theater nächst der Burg, *die Jahreszeiten*, wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern unter der Resonanz-Kuppel, zum Vortheile des Fonds der musik. Wittwen- und Waysengesellschaft aufgeführt. — Am 23sten hatte Hr. Meier, Regisseur der Oper in dem Theater an der Wien, ein Concert zu seinem Vortheile veranstaltet, welches aber — obgleich Händels Oratorium: Acis und Galathea, dabey vorkam — wenige Zuhörer fand. — Am 24sten als am Weihnachts-Abend, wurde in dem Hoftheater nächst der Burg ein Concert veranstaltet, wovon die Einnahme als Beytrag zu dem neuen

Spital, welches die Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen, nächst Baden für arme Kranke, ohne Unterschied der Nation und Religion erbaut, bestimmt war. Nebst Hrn. Stadlers Chören aus Collin's Polyxena, spielte Hr. Seidler ein gut gesetztes Concert von Maurer auf der Violine, und Hr. Anton Romberg ein Fagott-Concert, und Variationen von Hrn. Umlauf. Die Compositionen dieser beyden Werke erhielten eben so, wie die Künstler, welche sie mit Geschmack und Einsicht vortrugen, lauten und wohlverdienten Beyfall. — Am 25sten hörten wir in dem grossen Redouten-Saale als Academie, die Oper: *Der Bernhards Berg*, (Elisa) v. Cherubini. Zwischen der ersten und zweyten Abtheilung spielte Hr. Mayseder ein Concert auf der Violine. Der Saal war zum Erdrücken voll, und die Einnahme bestimmt für die armen Bürger zu St. Marx. — Am 29sten gab der, hier schon mehrere Male mit Beyfall ausgezeichnete Flötenspieler, Hr. Bayr, in dem kl. Redouten-Saale Concert, und wurde abermals mit vielem Vergnügen gehört. —

Leipzig. Wir sind diesen Winter, vornamlich aber seit etwa zwey Monaten, von *fremden Virtuosen* so reichlich besucht worden, als noch nie; so reichlich auch, dass bey allen Vorzügen mehrerer derselben, und bey aller Theilnahme der Musikfreunde an ihnen, sie ihren Vortheil nur sehr mässig finden konnten. Ausser denen, welche sich im wöchentlichen Concerte hören liessen, und deren bey Erwähnung desselben gedacht werden wird, gaben in den letzten Wochen folgende eigene Concerte.

Dem. *Therese Demar*, Kammervirtuosin der Kaiserin von Frankreich, und Dem. *Tognini*, aus der Kapelle des Fürsten Kurakin — jene Harfenspielerin, diese Waldhornistin. Demois. Demar, Tochter des in Frankreich beliebten Componisten und Musikdirectors in Orleans, spielte Compositionen ihres Vaters, die angenehm und dem Instrumente sehr angemessen geschrieben waren, und trug sie mit vieler Fertigkeit, Sauberkeit und Delicatesse vor. Dem. Tognini gab nicht viel zu hören, und zeigte in dem, was sie gab, einen sehr vollen, kraftigen, und doch nicht knarrenden Ton, weiter aber von dem, was man von Virtuosen auf diesem Instrumente erwartet, nichts. Vielleicht war sie durch die, nichts weniger als vortheilhafte Begleitung verstimmt: denn da die Damen ihr Concert an einem Abend gaben, wo Opernvorstellung war, welcher das Concert-Orchester beyzuwohnen verpflichtet ist, konnte von den zusammengebrachten Musikern, die einander fremd waren, nichts Gutes zu Stande kommen. Dem. D. sang auch eine kleine Mozartsche Arie: Sängerin ist sie aber nicht. Als Harfenspielerin verdiente und fand sie Beyfall.

Der junge *C. Mühlenfeld* aus Braunschweig, den wir schon im wöchentlichen Concerte mit vielem Vergnügen gehört hatten, gewährete desselben noch mehr in seinem eigenen. Er spielte, auf dem Pianoforte, Dusseks neuestes Concert aus Es dur, das, obgleich nicht im eigentlichen Concert-Styl, doch so ungemein schön geschrieben ist; A. E. Müllers lebhaftes, kunstvolles und sehr schwieriges *Capriccio* aus C moll, und von ihm selbst verfasste, ziemlich brillante, und ebenfalls sehr schwierige Variationen aus F dur; auf der Violin trug er Rode's beliebtes Concert aus D moll vor. Auf jenem, seinem Hauptinstrumente, leistete er wirklich alles, was man nur von einem, etwa sechszehnjährigen Jüngling erwarten kann: leistete es aber in einem Grade, wie es nicht leicht Jemand von einem solchen erwarten wird. Seine Fertigkeit, Sicherheit und Präcision im Vortrage ist so gross, dass wirklich kaum etwas existirt, was ihm zu schwer wäre und von ihm nicht gut bezwungen würde; was an ihm in der vorhergehenden No. dieser Zeitung von Dresden aus, besonders die Behandlung des Instruments betreffend, getadelt wurde, haben wir nicht bemerkt, und mag vielleicht am Instrumente selbst, oder an andern Zufälligkeiten gelegen haben: aber freylich einen eigenthümlichen Charakter des Spiels, eine originelle Auffassung und Darstellung des Vorzutragenden, zeigte er noch nicht — und keiner wird sie, ohne das Wunder früher Genialität, in diesen Jahren zeigen. Je mehr er auf dem Pianoforte leistete, desto mehr überraschte er durch sein reines, fertiges, und immer deutliches Spiel auf der Violin, das eben so sicher eine treffliche Schule, als ausgezeichneten Fleiss und viele

natürliche Geschicklichkeit verrieth. Er fand den wohlverdienten Beyfall. — Unter den Stücken, die diesen Abend gesungen wurden, zeichnete sich die Scene und Arie der Dem. Alb. Campagnoli, von Par, aus.

Die Herren *Carl Maria von Weber* und *Heinrich Bärmann*, letzter, erster Clarinettist der Münchner Kapelle, gaben vereinigt ein Concert, das unter die genussreichsten gehört, die uns seit Jahren geboten wurden. Auch gelang es beyden trefflichen Künstlern — Hrn. B. als Virtuosen, Hrn. von W. zwar auch als diesem, so weit er sich in diesem Betracht zu zeigen Gelegenheit fand, besonders aber als Componisten — die Anwesenden nicht nur in eine wahre Begeisterung, zu versetzen, sondern auch sie den ganzen, an Musik fast überreichen Abend in derselben zu erhalten. Wir würden über die aufgeführten Werke, die, bis auf zwey Gesangstücke, (unter denen sich die Righini'sche Arie der Dem. Schicht vornämlich auszeichnete,) sämmtlich von Hrn. v. W.s Composition waren; wir würden auch über das Spiel beyder, aus Verpflichtung und Erkenntlichkeit, recht ausführlich sprechen, wenn uns nicht ein achtungswürdiger Kenner in Prag, in einem Aufsatze, der erst vor zwey Wochen in diesen Blattern gedruckt worden ist, hierin zuvorgekommen, oder unsre Ueberzeugung mit der seinigen nicht vollkommen übereinstimmend wäre. Die Herren gaben nämlich dieselben Stücke, wie in Prag: Ouverture zum *Beherrscher der Geister*; Clarinetten-Concert, Pianoforte-Concert, Declamationsstück mit Chor: *der erste Ton*; und führeten ihre Partien auch mit derselben Vollkommenheit aus. (Zu bedauern war nur, dass Hr. v. W. in der zuletzt angeführten Composition den Schluss des Gedichts, um einen für die Musik glanzendern Schluss zu bekommen — nicht ohne Nachtheil seines Inhalts und seiner Form abgekürzt hatte.) Indem wir nun auf jenen Bericht aus Prag verweisen, bleibt uns nichts übrig, als zu erwähnen, dass allen Anwesenden der geniale, und doch die Regel und ihre wohlbegrundete Schranke achtende Geist, der aus den Werken des Hrn. v. W. unverkennbar hervortrat, so wie die Vorzuge wahrer Virtuosen, welche beyde Concertgeber entwickelten; dass endlich auch denen, welche ihre persönliche Bekanntschaft machten, ihr ganzes, Achtung und Zuneig[illegible], einflössendes Wesen, immer in erfreulichem Andenken bleiben wird. — Jenes Gedicht wurde von Hrn. Neumann, einem hiesigen Studirenden, mit Einsicht und Würde gesprochen.

In mehrern öffentlichen Blättern finden wir folgenden Artikel aus *Stuttgart*, welchen wir, als für die Geschichte der Musik in Deutschland selbst nicht unwichtig, auch in den unsrigen mit Vergnügen wiederholen.

Se. Maj. der König von Würtemberg haben im Stuttgarter Waisenhause ein musikal. Lehr-Institut zu errichten befohlen, dessen vorzüglichste Zoglinge in der königl. Kapelle angestellt werden, die minder sich auszeichnenden aber, nach dem Grade ihrer Brauchbarkeit, eine zweckmässige Versorgung erhalten sollen. Die Zahl der Zoglinge beyderley Geschlechts ist auf 60, und die Zeit des Lehrcurses auf vier Jahre festgesetzt. Das Institut ist der Aufsicht des königl. Generalouerintendanten, von Dillen, übergeben, unter welchem eine, aus dem Kapellmeister Danzi, dem Instrumental-Director, v. Hampel, und dem Hofsanger, Kreba, bestehende Comité das Ganze dirigirt. Die Zahl der angestellten Musiklehrer ist einstweilen 14.

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht vom Anfang des Herbstes bis zu Ende des Jahres. Mad. Graff, geborn. Böheim aus Berlin, und bisher Sangerin am Stuttgarter Theater, ist für die hiesige Bühne engagirt und hatte bereits ihre Stelle angetreten. Hr. Mohrhardt hatte Frankfurt verlassen. Die Herren Höfler und Lilenberger, beydes Tenoristen, jener zuletzt in Hamburg, dieser in Darmstadt, waren ebenfalls für das hiesige Theater engagirt.

Anfang Novembers gab Mad. Clarisse Larcher aus Paris Conc. Sie zeigte in einem Conc. von Rode (D dur) und in Variat. eines Ungenannten nicht wenig Geschicklichkeit auf der Violin. Sie trug alles mit viel Leichtigkeit und angenehm vor, ohne jedoch merklich eine Schule zu verrathen. Sie hatte nicht viel Zuhorer, und

von diesen auch nicht viel Beyfall. Die übrigen Stücke waren: Arie v. Paer, (Mad. Lange,) Arie v. Maurer, (Hr. Krönner,) erstes Allegro einer Haydnschen Symph., Ouvert. v. Mozart. — Am 29sten Nov. gab Hr. Jos. Schmitt, Violinist beym hies. Theaterorchester, Conc. Das erste Allegro der prachtvollen Mozartsch. Symph. aus C. fing es an; dann sang die junge, vielversprechende Tochter des Kapellm., Hrn. Schmitt, Caroline, eine Arie mit Chor von Zingarelli recht gut. Hr. Jos. Schmitt, ihr Bruder, der erst kürzlich aus Baillots Schule in Paris zurückgekehrt war, spielte ein Violinconc. von diesem seinem Meister so gut, dass auch der Tadelsüchtige schweigen musste. Mit grösster Reinheit in aller Hinsicht, ausgezeichneter Leichtigkeit und bestem Anstand trug er auch die bedeutendsten Schwierigkeiten zur grössten Zufriedenheit aller Anwesenden vor. Ein Quartett aus *Trajan*, v. Nicolini, ges. von Mad. Urspruch, Dem. Lang, Hrn. Illenberger u. Hrn. Berthold, wurde mit Beyfall gehört; die Ouvert. aus derselben Oper lärmte recht hübsch. Ein Duett von Pavesi hatte nichts Auszeichnetes, ausser dass es von zwey braven Sängerinnen (Mad. Graff und Mad. Lange) mit Kunst vorgetragen wurde. Hr. Jos. Schmitt spielte noch Var. über eine Romanze a. *Aschenbrödel* ebenfalls lobenswürdig. Wenn man seine Jugend erwägt, (er ist erst 19 Jahre,) so muss man die schönsten Hoffnungen von ihm fassen. Ein Quartett aus Zingarelli's *befreyet. Jerusalem* beschloss. — Den 3ten Dec. gab Hr. Conr. Berg Concert. Er ist von Strasburg, ein Zögling des paris. Conservatoriums, und jetzt auf Reisen. Schon vor zwey Jahren zeigte er sich hier als Componist, und Klavier- und Violin-Spieler. Letzteres Instrum. hat er aufgegeben; als Comp. und Klavier-Spieler hat er aber seitdem bedeutende Fortschritte gemacht. Eine Symphonie von seiner Composition war nach schönem Plan bearbeitet, und auf vortheilhafte Wirkung richtig berechnet und instrumentirt. Hr. Krönner sang eine Weiglsche Bassarie recht gut. Hr. B. spielte nun ein Pianof.-Concert von seiner Comp., das viel Lobenswürdiges, doch auch noch die Mühe zeigte, mit welcher es ausgearbeitet war. Als Virtuos musste man ihn bewundern, besonders was Fertigkeit in schwer auszuführenden Passagen anlangt. Nach einer Ouvert. v. Mozart gab Mad. Graff in einer grossen Righini'schen Arie Gelegenheit, in ihr die ausgebildete Sängerin mit ungemein geübter Kehle zu bemerken. Hr. Hofmann aus Moskwa, ein Schüler von Kreutzer und jetzt auf der Rückreise von Paris in jene Stadt, spielte ein Violin-Conc. seines Lehrers. Auch dieser noch sehr junge Künstler macht seinem berühmten Lehrer Ehre; er trug das Concert mit Sicherheit und Leichtigkeit ganz in der bekannten Weise der jetzigen paris. Schule vor. Doch wäre es wol wünschenswerth, zu erfahren, ob die par. Schüler nicht *blos* Werke ihrer Meister, sondern auch die in anderer Weise geschriebenen, von Spohr, Fränzl etc. eben so vorzüglich auszuführen angeleitet werden und vermögen? Wenigstens habe ich, im entgegengesetzten Fall, mehrere Schüler deutscher Meister kennen gelernt, welche Stücke ihrer Meister in der Spielart derselben, und dennoch auch die, von Viotti, Kreutzer etc. in deren Art, recht schön und mit Leichtigkeit vortrugen. Mir scheint es aber, als ob dadurch erst ein im allgemeinen und durchgehends beyfälliges Urtheil über jene Kunstschule möglich, und nur dadurch ihr vorzüglicher Werth vor andern bestimmt werden könne. Hr. B. spielte zum Schluss: militairische Phantasie für's Pianof., mit Variat. über Schillers Reiterlied aus *Wallenstein*, von seiner Compos. Bey der Bezeichnung des ersten Stücks hätte das „militairisch" wegbleiben können, und wol das „Fantaisie" auch: denn es war nichts, als ein phantasieloses, ohne Plan und Regel zusammengehäuftes Aggregat ungewöhnlicher Accorde und grosser Schwierigkeiten. Nicht viel besser waren die Var. Man musste den geübten, sehr fertigen Spieler bewundern: aber vom Ganzen wurde man nicht eben ergriffen. — Den 6ten Dec. gab der reisende Virtuos, Hr. J. Beer, Schüler v. A. Romberg und Spohr, Concert. Nach einer Symph. v. Haydn u. einer Arie v. Cimarosa, (ges. v. Dem. Lang,) spielte er ein Rombergsches Violin-Conc. In der zweyten Abtheil. spielte, nach einer Ouvertüre v. Mozart, Hr. Löwe (uns ebenfalls fremd) russische Var. mit Janitscharenmusik von B. Romberg. Die Composition war des trefflichen Meisters würdig: am Vortrage war aber ein Schüler von ihm

schwer zu erkennen. Es folgte eine Arie von Paer, mit obligat. Violin, ges. von einem Ungenannten; ich will ihn aber lieber gleich nennen: denn wer in Person öffentlich auftritt, kann ja doch auch seinen Namen nicht verbergen wollen. Jener Sänger war Hr. Wüsteberg, ein talentvoller Dilettant, mit schöner Tenorstimme. Die obligate Stimme spielte Hr. B., der auch den Beschluss mit einem Pot-pourri v. Spohr machte. An allem, was er zu hören gab, war ein lobenswerther Violinist, der, was er vortrug, fleissig eingelernt hatte, nicht zu verkennen; eigenes Talent war übrigens nicht zu bemerken. Dass beyde Virtuosen jüdischer Nation sind, bedarf wol kaum erwähnt zu werden. Bey längerer Uebung, verbunden mit tieferm Studium der Kunst, werden sie wahrscheinlich einst etwas Bedeutenderes leisten. — Den 15ten Dec. gab Hr. Aloys Schmitt Conc. Das erste, effectvolle, und gründlich gearbeitete Allegro einer Symph. von A. André, (Emoll,) fing es an. Ein junger ungenannter Dilettant sang eine Bassarie. Stimme und Vortrag waren seiner Jugend angemessen, nicht aber die Arie selbst, welche offenbar für eine vollendete Stimme geschrieben war. Hr. A. Schm. spielte ein Pianof.-Conc. von seiner Composition; es ward vortrefflich befunden, sowol was Compos., als was Vortrag anlangt. Die zweyte Abtheil. eröffnete eine, ebenfalls von ihm geschriebene grosse Ouverture. Sie war recht fleissig und zum Theil schön gearbeitet: aber, ohnehin aus F moll, modulirte sie noch sehr oft traurig; schloss, nach grossem Lärm, wieder traurig, wie erschöpft: und alles das kann einem Werke dieser Gattung im Ganzen nicht vortheilhaft seyn. Junge Componisten, die Ouvertüren, und zwar ernsthafte und kunstreich gearbeitete, schreiben wollen, sollten sich die Mozartsche zur *Zauberflöte* zum Muster nehmen, wenn sie ja nicht weiter zurückgehen können oder mögen. Hr. Joh. Schmitt spielte ein Violin-Conc. von Viotti recht brav, obgleich der pariser Schüler oft allzustark, und nicht zum Vortheil des Effects, hervorstach. Das schöne Sextett, das dort den ersten Act des Don Juan schliesst, wurde sehr gut gegeben. Zum Schluss spielte Hr. Al. Schm. Variat. auf dem Pianof. von seiner Comp., welche sehr gut zu einem Ganzen zusammengestellt und voller ausgesuchter Schwierigkeiten für den Spieler waren, aber mit solcher Sicherheit u. Leichtigkeit ausgeführt wurden, dass, wer das Instrument und seine Behandlung nicht kennt, sie gar nicht für schwierig halten musste. Ueberhaupt zeigte sich Hr. Sch. als einen der vorzüglichsten deutschen Klavierspieler; und ich wünsche, dass er auf einer Kunstreise auch auswärtigen Musikverständigen bekannt werden und ihr Urtheil vernehmen möge. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeige.

Grand Trio pour Pianof., Violon et Violoncelle, comp. — par P. J. Riotte. Oeuvr. 26. à Vienne et Pesth, au Bureau d'industrie. (Preis 1 Thlr. 8 Gr.)

Das Trio würde passender brillant, als gross genannt worden seyn. Die drey Allegrosätze (Allegro, Scherzando Presto, Rondo Allegro assai,) haben viel Lebhaftigkeit u. Raschheit in den Gedanken und Figuren; sie machen vornämlich durch diese eine vortheilhafte Wirkung. Die pathetische Einleitung aber ist etwas gewöhnlich, und das *Larghetto* hat Ref. nicht recht zusagen wollen, besonders weil es der Noten zu viele und der eigenen Gedanken zu wenige hat. Geübte Liebhaber, die besonders beträchtliche Fertigkeit besitzen, werden jedoch mit jenen lebhaften Sätzen sich und Andere angenehm unterhalten können. Die Schreibart sollte hin und wieder sorgsamer, und das Aeussere des Werkchens nicht so gar unansehnlich seyn.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. № II. 1812.

Spontini. La Vestale.

Die Vestalin, eine grosse Oper in 3 Acten. Vollständiger klavier-Auszug von Friedrich Schneider. (Französ. und deutsch.) 1r Act. 2 Thlr. 20 Gr.

Dass dieser gestochene Auszug korrekt, und nach der Original-Partitur mit grosser Sorgfalt verfasst, auch auf gutem Schweizerpapier gedruckt ist, bemerken wir hierbey. Der 2te Act erscheint in zwey Wochen.

Leipzig, d. 9ten Jan. 1812.

A. Kühnel. Bureau de Musique.

Subscriptions-Anzeige.

Il trionfo della Musica.

Unter diesem Titel biete ich dem musikalischen Publicum die Partitur einer grossen Kantate in zwey Abtheilungen für vier Solo-Singstimmen, Chöre und volles Orchester von der Composition des Herrn von Apell in Cassel an, worun ich das Manuscript zu meinem Verlag erstanden habe und nächstens im Stich erscheinen lassen werde. Diese Kantate enthält ausser den Recitativen 7 Arien, 1 Duett, 1 Terzett und 4 Chöre, und hat bey der Aufführung den ausgezeichnetsten Beyfall der Kenner erhalten. Der Subscriptionspreis ist 2 Louisthaler oder 3 Fl. 30 Xr. — und für die Subscribenten-Sammler ist das sechste Exemplar frey. Briefe und Gelder erbittet man portofrey einzusenden, wozu der Termin auf Ende Februar 1812 gesetzt ist.

Mainz, d. 10ten Dec. 1811.

B. Schott,
Musikverleger.

Gayl et Hedler in Frankfurt a. M. nehmen Aufträge an.

Anerbieten.

Ein brauchbarer Tenorist wünscht in irgend einer Kapelle eine Anstellung als Kirchen- und Tenorsänger. Das Nähere erfährt man bey Herrn Ambrosch, Mitglied des Königl. National-Theaters in Berlin, Hasenvogteiplatz No. 8.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Harder, A. Gesänge und Lieder aus dem Krummacher'schen Festbüchlein. 2tes Heft. das Christfest enthaltend..... 20 Gr.

Dalayrac, Duett aus der Oper: das schwarze Schloss. Klavier-Auszug..... 8 Gr.

Feyerstunden, ein Journal f. Pianof. u. Guitarre.... 16 Gr.

Beutler, Franc. 9 Chansons allemandes av. acc. de Pianof..... 20 Gr.

Zwölf Münchner Redout-Täntze von verschiedenen Meistern f. d. Pianof..... 12 Gr.

Spontini, C. die Vestalin, gr. Oper in 3 Acten. Vollständiger Klavier-Auszug. 1r Act. 3 Thlr. 8 Gr.

Harder, A. 12 Kinderlieder am Klavier zu singen. 10 Lieferung..... 20 Gr.

Call, L. v. Gesänge für 3 Singstimmen. 8e Samml. 18 Gr.

— Gesänge für 4 Singstimmen. 9e Samml.... 20 Gr

Pär, F. Aria (Roma serber sspret) dell'Op: Numa Pompilio, av. acc. de Pianof. et les parties separées.....1 Thlr. 8 Gr.

— Aria aus Sargino im Klavier-Auszug: Wo du der etc..... 4 Gr.

Henkel, M. Lieder in Duchonien gesungen. № 1. der schwarze Hund in Fulda, mit Begltg. des Klaviers u. der Guitarre..... 4 Gr.

— 6 deutsche Lieder mit Pianoforte- oder Guitarrebegltg. Op. 10..... 20 Gr.

Weigl, Terzett aus der Schweizerfamilie: Ach wie herrlich etc. ..... 4 Gr.

Reichardt, Erlkönig. Ballade von Göthe. ..... 4 Gr.

Wachsmuth, der Eisteufel. Wir schweben etc. für Pianof. od. Guitarre. ..... 4 Gr.

— der Invalide an sein hölzernes Bein, fürs Pianof. u. Guitarre. ..... 4 Gr.

— Lied des Tages süsser Schein verbleicht, f. Guitarre. ..... 4 Gr.

Ebers, C. F. 2 Duos concertans p. 2 Flöten. Op. 38. ..... 20 Gr.

Neue Berliner Favoritsätze für eine Flöte. ..... 5 Gr.

Legrand, W. 6 Allemandes pour la gr. Salle etc. reduites à Musique arr. p. 2 Violons, Alto, Vc. et B. 4 Gr.

Cramer, F. 7 Airs favoris variés p. la Flûte seule. ..... 14 Gr.

Berton, Onv. d'Aline avec un Quintette p. Flûte, 2 Violons, Viola et Basse. ..... 16 Gr.

Mozart, W. A. Sérénade p. 2 Clarins, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. N° 1. 2. à 1 Thlr. 16 Gr.

Recueil de 12 Duos p. 2 Flageolets. ..... 21 Gr.

Kreutzer, Polonoise p. Violon princip. av. acc. de l'Orch. Liv. 1. (E dur.) ..... 1 Thlr.

Romberg, And. Rondeau p. Violon principal av. accomp. de grand Orchestre. Op. 29. (A dur.) ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Hänsel, F. 3 gr. Duos p. 2 Violons, Op. 23. 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 gr. Duos p. 2 Violons. Op. 24. 1 Thlr. 16 Gr.

Witt, F. Sinfonie (grande) pour l'Orchestre (l'Andante avec Guitarre ad libitum.) N° 7. (C dur.) ..... 2 Thlr. 16 Gr.

Spohr, L. Ouverture de l'Op.: Alruna à gr. Orchestre. Op. 21. ..... 1 Thlr. 6 Gr.

— 2ᵉ Potpourri p. le Violon accomp. de 2 Violons, Alto, Violoncelle et Basse ad libitum. Op. 22. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Sandrini, P. 12 Ländler p. la Guitarre. ..... 6 Gr.

Harder, A. 12 Variationen f. d. Guitarre über die Arie: Mich fliehen alle Freuden. ..... 8 Gr.

Call, L. v. Sonate p. une Guitarre seule. Op. 114. 12 Gr.

Küffner, Jos. Serenade p. Guitarre, Flöte et Alto. Op. 9. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Bornhardt, Elementarheft für angehende Guitarrespieler. ..... 12 Gr.

Gaubacher, J. die Erwartung von Schiller, mit Klavier-Begltg. ..... 16 Gr.

Neukäufler, F. die Tabakspfeife, Gedicht von Pfeffel, mit Klavier-Begltg. ..... 16 Gr.

Pär, F. Achilles, Op. en 2 Actes arr. entièrement p. Pianof. avec paroles italiennes et allemandes. ..... 5 Thlr. 16 Gr.

Anschütz, J. A. 3 Chansons allemandes suivies d'une 4ᵐᵉ française p. Pianof. ou Guit. ... 10 Gr.

— les jours de la semaine, chanson française p. Pianof. ou Guitarre. ..... 5 Gr.

— Glück und Unglück, Lied. ..... 5 Gr.

— Gebrauch des Lebens, Lied. ..... 5 Gr.

— Elisens Abschied v. den Geliebten, Lied. ... 5 Gr.

Schmidt, der wilde Jäger, mit Klavier-Begltg. ... 3 Gr.

Stegmann, C. D. die Liebe und das Hombre-Spiel, mit Begltg. des Pianof. ..... 7 Gr.

Kruft, Fth. N. v. Gesänge f. d. Guitarre eingerichtet von L. v. Call ..... 10 Gr.

Hiller, Ferd. der Morgen, Cantate zu vier Singstimmen, mit ganzem Orchester. Op. 27. 2 Thlr. 8 Gr.

— dieselbe im Klavier-Auszug. ..... 20 Gr.

Weber, C. M. von 6 Lieder mit Begleitg. des Klaviers. ..... 12 Gr.

Holtersdorf, L. v. 6 Lieder mit Begleitg. des Pianof. ..... 16 Gr.

— 6 Lieder mit Begleitg. des Pianof. und Guitarre, Liv. 1. u. 2. ..... à 12 Gr.

Biangini, Felix, 6 nouvelles Romances av. acc. de Pianof. ou Harpe. ..... 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. Nº. 6. 1812.

Lassen sich auf- und absteigende Sextengänge, welche mit Terzen begleitet werden, vertheidigen?

Eine Reihe auf- oder absteigender *Terzen* gefällt auch einem noch wenig gebildeten Ohr; daher geschehen die ersten Versuche, einen Gesang mit einer zweyten Stimme zu begleiten, insgemein mit Terzen, und diese Versuche gelingen zwar nicht immer, aber doch bisweilen. Weit schwieriger ist es, einer solchen Terzen-Folge nun auch die dritte Stimme beyzufügen, nämlich so, dass jede Terz ihre eigene gleichzeitige Begleitung habe. Gesetzt, der nachstehende Terzengang sollte begleitet werden:

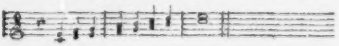

so könnte man der ersten dieser Terzen den Ton g in der höchsten Stimme beyfügen. Das wäre für den Anfang ganz gut; aber wenn man diese drey Stimmen in derselben Entfernung sich fortbewegen liesse, so würde eine Quintenfolge entstehen, die man heut zu Tage nicht mehr hören mag *). Nähme man dagegen das g in der tiefsten Stimme, so ist nicht nur der Anfang mit dem Quart-Sexten-Accord sehr ungeschickt, weil er wie ein Körper erscheint, der keine Grundlage hat; sondern beym gleichmässigen Fortrücken desselben Accords entständen auch Zusammenstimmungen, die fast eben so widerlich klingen, als jene ersterwähnten. Begleitete man die beyden ersten Terzen auf *die* Weise:

so wäre es nicht unrecht, aber man könnte keinen Schritt weiter vorwärts thun; sondern man müsste, wegen der Auflösung der Septime, wieder dahin zurück, wo man angefangen hat. Kurz, es bleibt dem Tonsetzer nur das Mittel übrig, den Grundton C, als die dritte Stimme, während der ganzen aufsteigenden Terzenreihe liegen zu lassen.

Beym Heruntersteigen findet jedoch ausser dieser Begleitung noch eine andere, nämlich folgende statt:

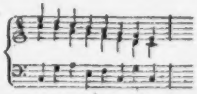

Sexten sind umgekehrte Terzen, und was von diesen gilt, sollte billig auch von jenen gelten. Allein zwischen den beyden Tönen, die eine Sexte ausmachen, liegt ein Ton, der gut zu ihnen klingt, nämlich die Terz, welche ja ohnedies zu der gewöhnlichen Sexte gehört. Da dachte man nun: was bey *einer* Sexte geschehen kann, dass kann bey allen geschehen; und so nahm man keinen Anstand, eine Sexten-Reihe auf- und abwärts mit Terzen zu begleiten.

Unter der gewöhnlichen Sexte versteht man die erste Umkehrung des Dreyklanges; also wäre der Fundamental-Bass eines mit Terzen begleiteten Sexten-Ganges eine Reihe stufenweise auf einander folgender Dreyklänge. Auf diese Weise kann aber der Fundamental-Bass nie einher

*) Vor etwa 900 Jahren, zur Zeit Hucbalds, wurde das für schön gehalten. Siehe Forkel's Geschichte der Musik, zweyter Band.

schreiten, denn diese Accorde haben nicht den mindesten Zusammenhang mit einander, und ihre Folge klingt ungefähr so, als wenn aus einem Buche nur immer das erste Wort eines jeden Satzes vorgelesen wird *).

Aber wie? — sollte so mancher anerkannt grosse Tonsetzer, in dessen Werken Exempel von solchen Sextengängen vorkommen, hierin einen Missgriff begangen haben? Das lässt sich kaum denken. Allein damit ist der Zweifel noch nicht gehoben; es müssen Beweise beygebracht werden, und dieses *kann* geschehen.

Erstlich ist es falsch, dass jede Sexte, welche eine Terz bey sich hat, die erste Umkehrung eines Dreyklangs sey. Es kann ja auch ein Terz-Quart- Sexten-Accord seyn, in welchem die Quart weggelassen wird; es kann auch ein Secund-Quart-Sexten-Accord seyn, in welchem die Terz statt der Secunde genommen wird, und die Quart wegbleibt. Bey folgendem Sextenwechsel:

No. 1. No. 2.

ist die im Auftakt stehende Sexte von No. 1. und No. 2. eine Umkehrung des Dreyklangs von C; allein die im Niedertakt von No. 1. kommt nicht vom verminderten Dreyklang H her, sondern sie ist die zweyte Umkehrung des Septimen-Accordes von G. Der Sexten-Accord im Niedertakt von No. 2. ist dagegen die dritte Umkehrung des Sept-Nonen-Accordes von eben diesem G. Ursprünglich hat letzterwähnter Gang folgende Gestalt:

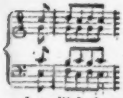

sodann kann er diese Modification erhalten:

und endlich kann er erscheinen, wie oben bey No. 2. Man siehet hieraus, wie diese beyden Sexten vermöge ihres Fundamental-Basses in einer genauen Verbindung mit einander stehen.

Zweytens: die ganze auf- und abwärts laufende Sextenkette lässt sich füglich so erklären, dass darin jedes Glied der höchsten Stimme, welches zur Hälfte aufgehalten werde sollte, um eben so viel vorausgenommen wird; oder mit andern Worten: es erfolgt statt einer Retardation eine Art von Anticipation. Wird nun jene wieder hergestellt:

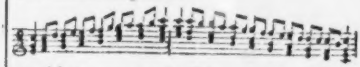

so siehet man ganz deutlich, wie alles gehörig in einander greift, und dass der Gang auf folgendem regelmässigem Basse beruht:

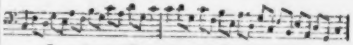

Jene beym Eingang angeführte Sextenfolge ist also ihrem *Wesen* nach von der vorstehenden nicht verschieden, sondern nur ihrer *Form* nach, und in so fern scheint erstere nicht geradezu verwerflich zu seyn.

Zu Gunsten der *abwärts* gehenden und mit Terzen begleiteten Sexten lässt sich auch das anführen, dass ihnen folgender Bass zum Grunde liegen kann:

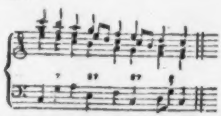

Aus diesem allen folgt jedoch keineswegs, dass jede Folge von dergleichen Sexten gut zu heissen sey; und der Verfasser eines vor etwa 10 Jahren in dieser Zeitung erschienenen Aufsatzes hat ganz richtig geurtheilt, dass nachstehender Gang nicht gut klinge:

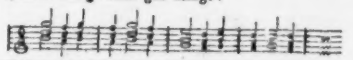

*) Eben in dem Mangel an Zusammenhang und gegenseitiger Beziehung liegt vielleicht der Grund, warum die Folge von zwey reinen Quinten unangenehm klingt, und daher verboten wird. Man macht nämlich einen doppelten, oder auch so vielfachen Anfang, als reine Quinten auf einander folgen, und sagt also etwas Nonsenticalisches. Wenn dieser Grundsatz richtig ist, so lässt sich der Schluss machen: so bald die auf einander folgenden Quinten durch die sie begleitenden Töne in einen merkbaren Zusammenhang mit einander gebracht werden, so sind sie zulässig, denn wenn die Ursache des Verbotes aufhört, so wird das Verbot von selbst aufgehoben.

Allein das beweiset nichts gegen die Sextengänge überhaupt. Man wende nur die ersten zwey Takte dieses Beyspiels in Absicht auf die beyden äussersten Stimmen um, so dass ein Terzengang daraus wird. Gewiss wird man letztern eben so wenig schön finden, als erstern. Lässt sich aber daraus der Schluss machen, dass die Terzengänge überhaupt nichts taugen? Dagegen bringe man jene Sexten Beziehung mit einander, so werden sie sich ganz gut anhören lassen. Um diese Beziehung desto fuhlbarer zu machen, werden einige tiefere Noten auf einem besondern Linien-System hier beygefügt:

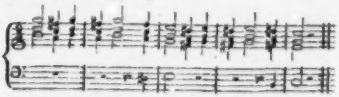

(Nach einiger Zeit wird ein Nachtrag zu diesem Aufsatz mitgetheilt werden.)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. (Beschluss aus der 5ten No.) Am 16ten Decemb. gab Hr. H. A. Hoffmann, grossherzogl. Concertm. u. erster Violinist bey hiesiger Oper, Conc. Nach einer Ouvert. von Méhul, sang Mad. Graff eine Weiglsche Arie vortrefflich. Hr. Concertm. H. spielte dann ein Violin-Conc. von seiner Comp. Es war neu, nicht nur der Zeit seiner Entstehung nach, sondern auch nach Anlage und Ausarbeitung der Comp. Im Vortrag bleibt Hr. H. immer eigen. Das Ganze war für vielen Effect geschrieben und wurde in jedem Betracht auch so vorgetragen: da konnte es denn an allgemeinem Beyfall nicht fehlen. Hrn. H. gebührt noch besondere Aufmerksamkeit und Achtung, da er sich seine Spielart wirklich selbst geschaffen hat, und diese sich von der jetzt gewöhnlichen eben so sehr unterscheidet, als sie für Solospieler sich vortheilhaft zu eignen scheint. Er wurde heute besonders von allen Anwesenden bewundert. Die Hrn. Besthold und Iffenberger sangen ein Duett mit Chor v. Maurer; ein Stück, worin der früh verstorbene Componist wieder einen Beweis seines schönen Talents hinterlassen hat, und das von beyden Sängern ihrer und seiner würdig vorgetragen ward. Nach Mozarts Ouverture zu *Così fan tutte* blies Hr. Wippert eine Polonaise f. d. Klarinette. Kraftiger, angenehmer Ton, viel Fertigkeit und Geschmack zeichnen diesen Künstler aus — was auch von allen Zuhörern erkannt zu werden schien. Dem. Lang, ein Ungen. (Hr. v. Mörs,) u. Hr. Berthold, mithin drey ungemein schöne Stimmen, trugen ein Mozartsches Terzett vor; und den Beschluss machten Variat. f. d. Violoncell, comp. u. gesp. v. Hrn. Mangold. Comp. und Vortrag erlangten und verdienten Beyfall. Diesem bescheidenen Manne fehlt nur die Gabe, seine Geschicklichkeit mehr geltend zu machen. — Am ersten Weihnachtstage gaben die vereinigten Mitglieder des Theater-Orchesters Conc. Eine neue, grosse Symphonie des Hrn. Kapellm. André eröffnete es. Ich kann mir, nach einmaligem Anhören, kein bestimmtes Urtheil über dies Werk erlauben; doch aber eben so wenig mir zu bemerken versagen, dass ich, neben manchen besondern Eigenheiten, vieles ausgezeichnet Schöne darin entdeckte, und in dem Ganzen einen neuen Beweis für das schon bekannte Talent und anerkannte Geschicklichkeit des Verf.s fand. Mad. Graff sang eine Arie von Gnecco. Hr. Al. Schmitt zeigte in Variat. für's Pianof., mit Beglet. des Orchesters, von seiner Comp., dieselben rühmlichen Eigenschaften, die erst vorhin von ihm angeführt worden sind. Der zweyte Theil begann mit Glucks Ouvert. zur Iphigenie. Dem. Lang und ein Ungenannt. (Hr. Thurneisen) sangen ein Duett von Paer, nach ihren Kräften. Hr. Jos. Schmitt spielte ein Viotti'sches Violin-Conc. Alles des Guten, was schon an ihm gerühmt ist, und des lauten Beyfalls, der ihm auch diesmal zu Theil ward, ungeachtet, möchte ihm zu rathen seyn, mehr Vorsicht und Behutsamkeit anzuwenden, seine Kunst, und sein Instrum. insbesondere, vorurtheilsfreyer zu studiren, weil ihm sonst manches tadelnswerthe Angenommene leicht so zu eigen werden könnte, dass er es später schwerlich abzulegen im Stande seyn würde. Hr. Krönner und ein Ungen. (Hr. Wüsteberg) sangen ein Duett v. Banucci recht gut. — Am 5osten

Dec. gab Mad. Graff Conc. Eine brave, effectvolle Ouvert. v. Cherubini eröffnete es. Mad. Gr. sang eine grosse Arie von Ferd. Orland, die ihr Gelegenheit genug gab, ihre Geschicklichkeit von allen Seiten zu zeigen; welche Gelegenheit sie denn auch als ausgezeichnete Künstlerin benutzte. Eine Ungenannte (Dem. Geyer) spielte ein Klavier-Conc. von Beethoven. Wir hatten diese geschickte Klavierspielerin lange nicht öffentlich gehört; um so erfreulicher war ihre Erscheinung, um so mehr aber auch zu beklagen, dass sie ein Conc. gewählt hatte, wo die überfüllte Begleitung des Orchesters so viele schwierige und bedeutende Stellen des Pianof. verdeckt, so dass dies Instrum. u. die achtungswürdige Spielerin bey weitem nicht nach dem Wunsch der Anwesenden genug zu hören waren. Hr. Leisering, Hr. Berthold, und zwey Ungen. (Hr. Wüsteberg und Hr. Lang) sangen einige 4stimmige Gesänge ohne Instrumentalbegleitung sehr angenehm und mit vielem Beyfall. Nach einer Ouvert. von Righini, sangen Dem. Lang, Mad. Graff und ein Ung. (Hr. Wüsteberg) ein schönes Terzett von demselben Meister; Hr. J. Schmittspriedl die Variat. über eine Romanze aus *Aschenbrödel* auf der Violin, wie wir sie schon einmal von ihm gehört hatten; und Mad. Urspruch, Mad. Graff, Hr. Höfler und Hr. Kröner sangen zum Beschluss ein Quartett aus *Mauriaas* von Paer.

Recensionen.

1. *Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violoncelle — ded. à sa Majesté Alexander Ier — par Charles Maucourt, Artiste pensionné etc.* à Offenbach, chez J. André (Prix 2 Fl.)

2. *Trio brillant pour Violon, Alto et Violoncelle, comp. et ded. à S. E. Mar. de Teplow etc. par Charles Maucourt.* à Offenbach, chez J. André. (Prix 1 Fl. 30 Xr.)

Hr. M., ehemals Concertmeister in Braunschweig, jetzt pensionirt, ein lange und rühmlich bekannter Violinspieler, hat schon vor zwanzig Jahren manches von seinen Arbeiten bekannt gemacht, das den Liebhabern angenehm war. Die vorliegenden beyden Werke, die Früchte seiner jetzigen Musse, werden es nicht weniger seyn; sie beweisen, dass der Verf. mit dem Geschmack seiner Zeit fortgegangen ist. Beyde sind, wie der Titel sagt, in der brillanten Gattung, und werden dem guten Violinspieler Gelegenheit geben, mit seinem Talente zu glänzen und zu gefallen. Diesem wollen wir sie daher bestens empfehlen. Passagen, glänzende Uebergänge, Verzierungen und dergleichen, sind hier nicht gespart; sie sind auch grösstentheils gut erfunden, effectvoll, und obgleich nicht immer leicht, doch auch nicht so schwierig, dass ein guter Geiger sie nicht mit Sicherheit vortragen könnte. Das Quartett No. 1., (Es dur,) beginnt mit einem ernsthaften, doch gefälligen Allegro, in welchem man indessen mehr Melodie und eine festere Haltung wünschen möchte. Das melodische Thema wird in diesem ganzen, ziemlich langen und bunten Satze nicht ein einzigesmal wiederholt; der Läufer und Passagen scheinen hier gar zu viele, und das Einzelne, so gut es an sich seyn mag, will sich nicht recht zu einem Ganzen runden. Das darauf folgende Adagio ist kurz, und besteht nur aus einigen, ziemlich unbedeutenden Phrasen, denen die überreiche Verzierung mit einer Menge Noten nicht aufzuhelfen vermag: dem guten Adagiospieler, der durch schönen, ausdrucksvollen Gesang rühren will, kann so etwas nicht gnügen. Es ist auffallend, dass viele unserer Virtuosen, die jetzt für die Violin schreiben, das Adagio so sehr vernachlässigen. Sie verkennen dabey ihr Instrument und — ihren Vortheil. Doch freylich ist ein gutes Adagio zu schreiben nicht so leicht, als es ist, einige Passagen zu erfinden in der Form, die eben Mode ist, und in der jedes mittelmässige Talent sich leicht und froh bewegt, ohne aus dem Zauberkreise herauszukönnen. — Das letzte Alla polacca ist eben so brillant, als gefällig, und scheint uns vorzüglich gelungen. Das Trio No. 2. (A moll,) besteht gleichfalls aus drey Stücken, die jenen des Quartetts im Ganzen so ähnlich sind, dass man von ihnen ungefähr dasselbe rühmen und tadeln könnte.

Musikalisches Vademecum. Eine Samml. der scherzhaftesten Gesänge, Buffonaden und Quodlibets, für Pianof. u. Guitarre, allen Freunden geselligen Frohsinns gewidmet. 1stes Heft. Erfurt, im musikal. Magazin von Weimar. (Preis 20 Gr.)

Der Gedanke, eine fortzusetzende Sammlung durchgehends fröhlicher Gesänge zu veranstalten, ist gewiss gut, und wird leicht Aufmerksamkeit erregen, da es wol jeder Freund des Gesanges, und besonders des gesellschaftlichen, bemerkt haben wird, dass seit einigen Decennien — wie in unsere Instrumentalmusik das Pathetische oder doch pathetisch Gemeynten, so in die kleinen Gesänge des Empfindelnden, Pimpelnden und Süsslichen, gar zu viel gekommen ist. Es kömmt nur darauf an, wie die Verf. diesen Gedanken ausgeführt haben und künftig ausführen werden; namentlich, ob sie Stücke liefern, die, in den Gedichten und in den Compositionen, erst überhaupt, wenigstens nicht ganz ohne Werth, dann wahrhaft fröhlich sind, und zwar so, dass man nicht blos auf Bierbänken dabey lachen kann; ob sie ferner, diese Stücke, bey aller, wenn auch noch so burlesken Laune, sich doch nicht ins Unanständige verirren; und endlich, ob sie in der Musik auch so fasslich und leicht behandelt sind, dass sie von Mitgliedern froher Gesellschaften, allenfalls selbst ohne Kenntnis der Musik, nachgesungen werden können. Wir wollen die hier gebotenen Stücke in diesen Hinsichten kurz durchgehen.

Zuerst, was die Gedichte betrifft! No 1., die neue Laterna magica, hat manche lustige Bilder, aber auch vieles ganz Alltägliche, worüber Niemand lachen kann, und überdies der Strophen zu viele, was bey der öftern Wiederholung des doppelten Refrains, um so lastiger fällt. Wären die besten Züge aus den 10 Strophen in etwa 4 zusammengestellt, so würde die Schnurre wirklich schnurrig seyn. Von No. 2., der Nachahmung des Dudelsacks durch drey Singstimmen, kann nur in musikal. Hinsicht die Rede seyn. Das Trinklied, No. 3., enthält zwar nur tausendmal Gesungenes, aber dies munter, ziemlich kräftig — überhaupt so dargestellt, wie es eine heitere Tafelgesellschaft, wenn sie keine Ansprüche macht, ausser eben in ihrer Heiterkeit erhalten zu werden, gern hat. No. 4., Liebesseufzer, bauerisch, und, so viel Rec. weiss, im thüringischen Dialekt — ist in seiner Art recht gut, und hat verschiedene wirklich lustige und auch sonst brave Zeilen. Man höre z. B.

Hür Trutschel, gib mir Harse mir:
Ih mag es nit mih lossen Dir!
Wie alle sin, so bist a Du:
Du nimmst 'r immer mih dazu!

Der Schluss des Ganzen, so derb er ist, hält Stich. — Dagegen ist der Sprachlehrer, No. 5., (deutsch-französisch,) gar zu ärmlich, und kaum die letzte Zeile der zweyten Strophe siehet einem Einfall ähnlich. No. 6 enthält das, auch sonst schon einigemal abgedruckte, wackere Lied von Schmidt von Lübeck: Alte und neue Zeit — bey weitem die beste aller hier gelieferten Poesieen. Aber wie kommt dies Lied unter die Schwänke? In freundlicher Gestalt tritt uns hier ein tiefer, demüthigender Ernst entgegen! — Langbeins Zauberbann, No. 7., ist offenbar eines seiner schwächsten Kinder; und die laue, abgestandene Liedeley über das Küssen, No. 8., fast widrig. Dagegen hat das Volkslied: Annagrethe an Micheln, No. 9., wieder einige gute, komische Zeilen, die in ihrer nackten Natürlichkeit den Witzbold, der in No. 10., als „Sittenlehrer," in Stoff und Form höchst dürftig auftritt, ganz zu Schanden machen. Der Spass, den No. 11. aus dem „Lande der Dichter" herbey zieht, ist auch grösstentheils platt genug; und No. 12 enthält nur einen passenden Spruch für einen Canon.

Jetzt zur Musik! Leicht genug, im Gesang und in der Begleitung, ist sie durchgängig. Uebrigens aber finden wir sie, wie folgt. Der Leyermann, No. 1., leyert, nicht übler, aber auch kaum besser, als seine Collegen auf den Strassen; diese würden aber nicht, wie hier, Syst. 3, Takt 6—10, geschichtet, aus der angefangenen Weise gefallen seyn, und noch weniger nach „sah," wo ja erst die, anzuführenden Worte folgen, einen völligen Schluss in der Tonica, statt der Dominante, gemacht haben. Auch verlangt der Sinn, dass der schliessende Chorus, der sich übrigens bey starkem Tutti nicht übel ausnimmt,

von Leyermann erst vorgesungen werden musste. No. 2. ist wirklich lustig, und malet den alten Dudelsack (durch drey Singstimmen ohne Begleitung) so treffend, dass man's nicht besser kann. No. 3. ist, bis auf zu häufige Modulationen in Moll, ein ziemlich artiger Walzer, der sich für diesen Text gut brauchen liess. Die heillose Stellung des Basses gegen die Singstimme, S. 10, Syst. 1., T. 5—6, hätte der Herausgeber corrigiren sollen. No. 4 ist volksmässig und passend, bis auf das dis-d im Gesang, T. 4, das in die verfeinte Musik gehört. Der gemeine Mann singt, wie auch die musikal. Vorfahren, gerade heraus d-d, und thut wohl daran. Der arme Sprachlehrer, No. 5., ist auch in der Musik arm, doch nicht unpassend. (Die mit sfz. bezeichneten Noten im Ritornell sollen doch den französischen Nasenton nachahmen? Der Einfall ist nicht übel, wenn er sich aber nur auf dem Pianoforte, wie auf Bogeninstrumenten, ausführen liess!) No. 6, ist, wie in Poesie, so in Musik, den andern weit vorzuziehen, und zeigt, sowol was Charakter und Ausdruck, als was Ausführung und Schreibart anlangt, einen kunstverständigen Componisten. Nur den doppelten Sprung (im Gesang und in der Begleitung) in der letzten Note des ersten zu der ersten des zweyten Systems, wünschten wir ausgeglichen. No. 7. ist auch nicht übel, und wenigstens dem Texte und seiner Bestimmung für gemischte Gesellschaften ganz angemessen. Dagegen ist No. 8. ganz unbedeutend, No. 9., als Volkslied, sehr missrathen, passt auch überdies nur zur ersten Strophe, und No. 10. ist in jedem Betracht elend. No. 11. ist zwar ziemlich gewöhnlich, doch nicht gerade zu verwerfen, und No. 12. endlich, ein ganz leichter Gesellschafts-Canon zu vier Stimmen, von ziemlich angenehmer Wirkung.

Wir sind bey diesem Werkchen länger verweilet, weil uns, wie gesagt, der Gedanke einer solchen Sammlung selbst einiger Aufmerksamkeit werth schien, und weil man wahrscheinlich mehrere Hefte erhalten wird, bey deren Anzeige wir nun desto kürzer seyn können. Die Leser mögen aus dem hier Gesagten abnehmen, ob dieses erste Heft für sie tauge oder nicht; wir aber wünschen, dass der Herausgeber sich in Zukunft mehr Strenge, sowol was Text, als was Musik anlangt, auflege. That er dies, so hat er für sein Unternehmen gewiss gute Aufnahme, und für sich Vortheil zu erwarten. —

In engerer Sphäre und zu speciellerer Absicht, aber, was Kunst anlangt, in ganz anderm und wirklich genialem Geist, tritt der auch sonst schon rühmlich bekannte Componist, Hr. *Max Eberwein* in Rudolstadt, auf mit

XIV Canons für Bacchanalien. 15tes Werk. Leipzig, bey Breitk. u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Alle diese Canons sind zu kurzen, kernhaften, oder possierlichen Sprüchen, wie sie sich für diese Gattung schicken, gesetzt. Die Texte, so lustig die meisten sind, werden doch nirgends unanständig. Die Musik ist im Ganzen leicht: die meisten Stücke verlangen jedoch allerdings einige musikal. Bildung und Sicherheit. Die Erfindung ist kaum bey einigen gewöhnlich, und bey verschiedenen trefflich; die Ausführung überall nett und gehörig. Von sehr guter Wirkung, und nicht gewöhnlich, ist schon, dass die meisten Sätze eine kurze, freye (nicht gebundene) *Coda* haben, mit welcher der für die Kunst nicht gebildete Chorus einfallen und das Ganze beendigen kann, wenn die Canons selbst gebildeten Solostimmen überlassen bleiben; noch origineller und ungemein fröhlich nehmen sich aber die Canons aus, die, ausser der *Coda*, einen, den Canon selbst begleitenden Chor haben. Dieser ist, wie billig, überall äusserst leicht, und bedarf nur eines Anführers, der Takt verstehet, um richtig einzufallen. — Heitern Gesellschaften, worin wenigstens einige Mitglieder für Musik wirklich gebildet sind, können wir dies Werkchen bestens empfehlen und ihnen viel Vergnügen davon versprechen.

Anekdote.

Ein Bauer kam aufs Orgelchor, sahe dem Organisten erstaunt zu, und berührte, als dieser geendet hatte und aufstand, eine Taste. Da noch Wind in der Orgel war, gab der Ton stark an, und der erschrockene Bauer, das Ding zum Schweigen zu bringen, legte schnell beyde Arme auf die Claves.

Auflösung der fünf Räthsel-Canons von Kuhlau,

in No. 40. des vor. Jahrg. d. Z.

No. 1. Canon a 8 voci.

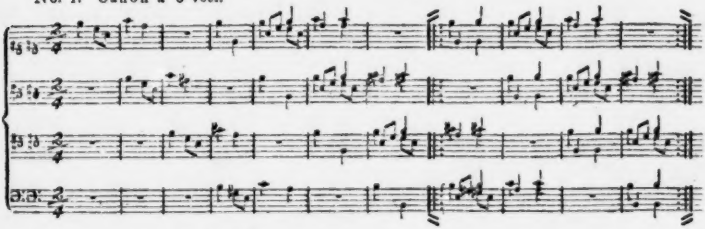

No. 2. Canon a 8 voci. *)

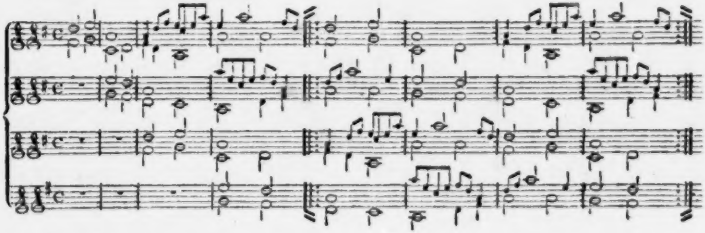

No. 3. Canon a 8 voci.

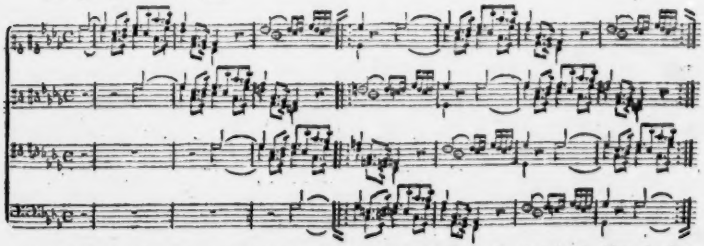

*) Das Rückwärts-Lesen dieser Noten giebt den 2ten hieraus entspringenden Canon, das Umdrehen des Blattes den 3ten, und das Rückwärts-Lesen des 3ten, den 4ten.

No. 4. Canon a 4 voci.

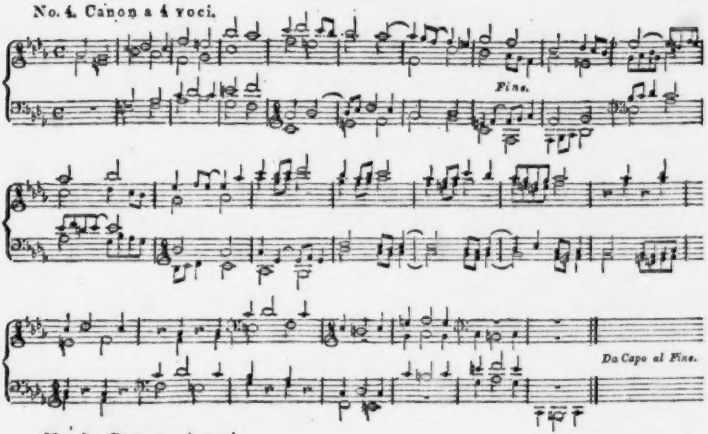

No. 5. Canon a 4 voci.

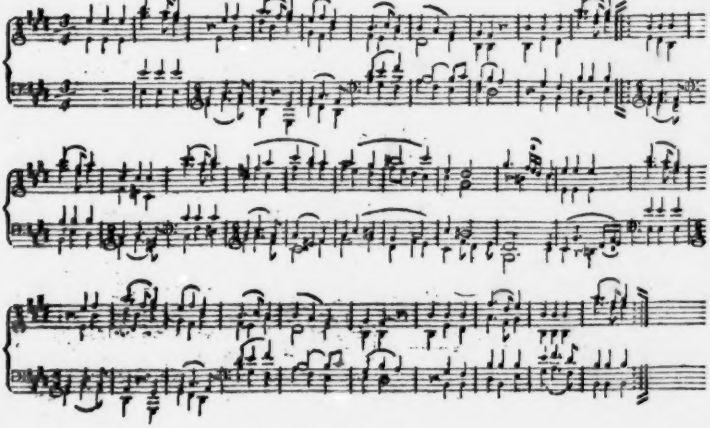

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. N°. 7. 1812.

NACHRICHTEN.

Leipzig. Vor einigen Wochen verlor das hiesige Concert- und Theater-Orchester seinen Veteran, den allgemein geachteten *Carl Gottlieb Berger*. So still, einfach und gleichförmig sein Leben war, so wenig war es gemein und alltäglich. Schon dass er seine Jahre bis an achtzig, und, nach der Meynung Anderer, noch einige höher brachte — denn er selbst hatte die Eigenheit, sich nie in Aeusserungen darüber einzulassen; dass er, bis zu seinem Todestage nicht nur aller äussern Sinne mächtig, sondern überhaupt im Stande blieb, seine ganze Existenz, wie er sie für Thatigkeit und Genuss seit langer Zeit geordnet hatte und liebte, fortzusetzen: schon dies könnte als Seltenheit ausgezeichnet werden. Aber eben zu dieser seiner Existenz gehörte vor allem seine Kunst; und da ist es noch weit seltener und ihm nicht wenig rühmlich, dass er bis an sein Ende nicht abliess, mit der Zeit fortzuschreiten, und als dies ausführend nicht mehr ganz möglich war, wenigstens geistig theilnehmend, seinen Gesichtskreis, sein Urtheil, seinen Geschmack zu erweitern. Denn obgleich in Hasse's Zeit und deren Geschmack herangebildet, und ihr auch, wie es recht ist, immerfort mit Achtung ergeben, machte er sich später doch die durch Haydns, Mozarts, Beethovens Revolution neugestaltete Musik, mit warmen Eifer studirend und ausübend, möglichst zu eigen, und, ohne im geringsten den Werth des Alten darum zu verkennen, ohne seine Liebe zu ihm erkalten zu lassen, konnte er es z. B. selbst noch einige Tage vor seinem Tode, als er ein geistreiches Quartett des Prinzen Louis Ferdinand ausführen hörte, vor Freude nicht lassen, es mit Aufbietung aller Kräfte recht wacker zu begeiten. Mit gleicher Treue liess er, der stets beliebte, gründliche Lehrer, nicht ab, bis der Tod ihn schon ergriff, den besten seiner Scholaren nachzuhelfen; und er hat hierin erreicht, was vielleicht noch keiner erreichte — in einer von den vielen Familien, welche ihm ihre musikalische Bildung verdanken, ehemals den Vater, dann Söhne und Töchter, und nun Enkel zu unterrichten ——

Berger war der Sohn des Schulmeisters in Olmarsdorf, bey Pirna. Sein Vater, ein guter Musiker, ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Kunst, und erzog ihn vornämlich zum Sänger. Die Natur verlieh dem Knaben, ausser einem bedeutenden Talente überhaupt, eine ausgezeichnet schöne Stimme. Diese übte er denn fleissig und gern; liebte aber doch noch mehr, ländlichen Beschäftigungen, und vornämlich der Jagd, mit dem Sohne des Försters, seinem Freunde, nachzugehen. Diese Liebhaberey blieb ihm, und er ihr, immer treu: er war sein Lebelang einer der wackersten Jäger und Vogler in unsrer Gegend, und suchte neben seiner Kunst, ein halbes Jahrhundert lang, keinen andern Genuss, keine andere Zerstreuung.

Dem Vater, der mit so vielen Aeltern jene Schwachheit der Liebe theilte, die Kinder zu ihren Ebenbildern, nur höher hinauf, zu bilden, ward die Freundschaft und Vorliebe des Knaben bedenklich. Er trennte also jene und hinderte diese, indem er seinen Sohn nach Dresden sandte, wo ihn eine Freystelle der Kreutzschule erwartete.

Dies fiel in die vierziger Jahre des vorigen Jahrhunderts, wo die Pracht und Trefflichkeit der königlichen Oper, der Gehalt und die Würde der Kirchenmusik, in Dresden ihren höchsten Gipfel erreicht hatten. Der kleine, äusserst beliebte Sänger musste, als Kreutzschüler, die erste, als Kapellknabe, die zweyte ausführen helfen, und wurde dadurch mit den trefflichsten Werken

beyder Gattungen vertraut. Hier ging ihm nun eine neue Welt auf. Der Eindruck, den dieselbe, in all ihrer Herrlichkeit, mit all ihren Reizen, auf sein junges Gemüth machte, war so lebhaft und so tief, dass keine Jahre ihn zu verlöschen vermochten. Der Greis ward noch zum Jüngling, wenn er davon sprach. Eben dieser Eindruck, und die vielfältige Gelegenheit, sich in Musik weiter zu bilden, nahmen seine ganze Seele ein: er beschloss, sich ganz der Tonkunst zu widmen, und arbeitete aus allen Kräften drauf los, es mit Erfolg zu thun. Schon in einigen Jahren hatte er, ausser dem Rufe eines trefflichen Sängers, noch den erreicht, ein guter Lauten-Klavier- und Violinspieler zu seyn.

Eben jene Pracht und Herrlichkeit der Oper aber, und wol noch mehr die Beobachtung des Spiels hinter den Coulissen, mochten dem lebhaften Jüngling gefährlich worden seyn. Der Vater fand für gut, alle Vortheile der Lage seines Sohnes aufzugeben, um ihn diesen Gefahren zu entziehen. Er brachte ihn auf das Gymnasium nach Bautzen.

Auch hier fand er nicht nur Gelegenheit, sich in seiner Kunst weiter zu bilden, sondern auch Aufmunterung, seine Fortschritte an den Tag zu legen, und ausgezeichneten Beyfall, wenn er dies that. Nicht wenig förderte ihn in alle diesem ein wunderbarer, erfreulicher Zufall: er fand auf dem Gymnasium noch einen zweyten Berger, der ihm zwar nicht durch Blutsfreundschaft, aber sonst in allem andern — in Talent, Neigung, Charakter, Lebensweise, ja selbst in körperlicher Bildung, so nahe verwandt und ähnlich war, dass man gar nicht anders konnte, als sie Brüder nennen. Den jungen Leutchen machte dies Spas, und da sie sich als Brüder liebgewonnen, auch gleiche Aussicht, gleiche Plane für ihr künftiges Leben hegten: so beschlossen sie, dies auch so Hand in Hand, wie Brüder, zu führen — ein Entschluss, welchem sie über vierzig Jahre hindurch, wo der Tod jenen zweyten Berger abrief, nicht einen Tag untreu geworden sind.

So wie sie später in so langer Zeit — unser Berger, als erster Violinist, jener als erster Violoncellist, die Freude aller Musikfreunde in Leipzig waren, so waren sie es damals als Sänger in Bautzen. Keine öffentliche, keine gute Privatmusik, ja kein Familienfest unter Angesehenen, wo sie nicht eingeladen waren und den Genuss ihrer Talente zum Besten gaben. Den letzten Sommer ihres Aufenthalts in Bautzen stieg ihre Celebrität und ihre jugendliche Singlust so hoch, dass sie sich einen Platz in der Stadt unter zwey vorzüglich schönen Linden wählten, und hier an heitern Abenden, zu ihrer eignen Freude, ihre Lieder, von der Laute begleitet, absangen, wo denn gewöhnlich eine grosse Menge Vornehmer und Geringer sich still, achtsam und dankbar um sie versammlete. Auch dieser unschuldig frohen Zeit erinnerte sich der Greis noch immer mit lebhafter Freude.

Jetzt bezogen die beyden Freunde die Universität Leipzig. Sie hörten ihre Collegia zusammen, sie trieben ihre Kunst zusammen, sie hatten ihre Liebhaberey und ihre Oeconomie zusammen, und einer war des andern Herr oder Diener, wie es eben die Umstände brachten; ja, sie setzten nicht lange darauf sogar ihren letzten Willen auf, worin sie einander gegenseitig versprachen, dass wenn der Eine sterbe, der Andere sein alleiniger Erbe seyn solle: und dies Versprechen hatte nicht nur ein inneres, sondern selbst ein äusseres Gewicht, indem die Freunde bald, durch mancherley Verhältnisse und Verbindungen im Laufe des siebenjährigen Krieges, ein nicht ganz unbeträchtliches Vermögen sich erwarben, und in der Folge durch sehr gute Wirthschaft und klügliche Benutzung ihrer Verhältnisse, dasselbe vermehrten.

In Leipzig hatte Berger den Violinisten, Göpfert, *) gefunden, der als ausgezeichneter Virtuos, und auch in manchem andern Betracht, damals eine wirklich glanzende Rolle spielte. Göpferts Spiel war dem Benda'schen ähnlich: Berger nahm ihn zum Lehrer und Muster, und wurde so, da er schon viel mitbrachte, in wenigen Jahren zu einem trefflichen Solo-Geiger ausgebildet. Sein Ton war kräftig, aber nicht scharf und schneidend, sondern mehr volltönend und angenehm; seine Fertigkeit beträchtlich und

*) Man sehe über diesen Mann Gerbers Tonkünstler-Lexicon.

exact; sein Vortrag lebhaft und nett, wenn auch nicht ausgezeichnet feurig im Allegro: im Adagio aber ungemein ausdrucksvoll — ernst oder lieblich, einfach oder verziert, wie es der Geist jedes Stücks verlangte. Alles, was er machte, war recht, war, wie es seyn sollte: vermochte er's nicht vollendet zu leisten, so gab er's öffentlich lieber gar nicht. Kenntnis des Besten, was seine Zeit aufzuweisen hatte, Achtung gegen seine Kunst und gegen das Publicum, und eine ihn nie verlassende Bescheidenheit, schreiben ihm dies rühmliche Verfahren vor. Darum spielte er auch nie öffentlich eigene Compositionen. Haben Sie deren nie verfasset? fragte ihn der Schreiber dieses vor einigen Jahren. „O ja, und genug: aber nicht, sie öffentlich zu spielen, oder gar drucken zu lassen; nur, sie zu üben. Ich dachte, jenes sey anmassend, so lange ich noch bessere kannte: und diese fanden sich denn immer.“ Man hört auch hieran: unser Berger war aus alter Zeit. —

Nicht lange nach der Ankunft Bergers in Leipzig wurde nämlich hier ein stehendes Concert errichtet — dasselbe, das, im Laufe der Zeit immer mehr vervollkommnet, noch heute rühmlich besteht, und stets eine Quelle vielfacher Freude für die gebildetern Bewohner dieser Stadt, ja einer ihrer Vorzüge, eine ihrer wahren Zierden, gewesen ist; auch hoffentlich es immer bleiben wird. Göpfert wurde nach Weimar berufen, Berger folgte ihm als erster Solo-Spieler auf der Violin, und lehnte die Stelle eines Vorspielers (Concertmeisters) ab, aus gegründeter Besorgnis, in diesem Geschäft für jenen zu verlieren.

Nun floss sein Leben ganz gleichförmig, thätig und angenehm dahin bis an seinen Tod: und er selbst, schien es, wusste nur einiger vorzüglich lichten Puncte desselben sich zu erinnern, die wir auch anzuführen nicht unterlassen wollen.

Der erste war die Zeit, wo die nachher weltberühmte Sängerin, Mad. Mara, als Demois. Schmehling zuerst in Leipzig auftrat, und, als Sängerin des Concerts, unter Hillers Leitung, ihre höhere Ausbildung empfing. Die Mara wurde, ohne es zu wollen, mein Muster und meine Lehrerin, sagte Berger; ihren Ausdruck in mein Spiel zu legen, blieb mein liebstes Bemühen. Berger wurde, ohne es zu wissen, mein Sporn und Lehrer, sagte Mad. Mara, als sie vor etwa sehen Jahren Leipzig zum Letztenmal besuchte; die Nettigkeit und Deutlichkeit seiner Passagen nachzusingen, war damals mein unablässiges Bestreben. Gar oft habe ich, wenn er Concert gespielt hatte, seine Partie mitgenommen, und sie, mit untergelegten Vocalen, die halbe Nacht durch geübt. —

Der zweyte jener Puncte war, als Joseph Haydns Quartetten zuerst anfingen berühmt zu werden, und, nachher mit den frühern Mozartschen, im Hause des Kunsthändlers, Hrn. Rost, von beyden Berger und zweyen ihrer Freunde, zuerst den gebildetern Musikfreunden, die sich dort versammleten, würdig vorgetragen wurden.

Der dritte — als die damals wahrhaft vortreffliche italienische Operngesellschaft des Hrn. Guardasoni mehrere Jahre hindurch den Sommer über ihre ausgesuchten Vorstellungen in Leipzig gab, und uns alle zuerst vornämlich mit Mozarts dramatischen Meisterwerken bekannt und vertraut machte.

Der vierte endlich — als dieser grosse, unsterbliche Meister auf mehrere Wochen selbst nach Leipzig kam, und namentlich auch unsern Berger kennen, achten und lieben lernte. Da war denn täglich Musik, bald in diesem, bald in jenem angesehenen Hause; vorzüglich Quartett. Berger spielte die erste Violin, Mozart Pianoforte oder Viole; und wenn jener späterhin eines dieser Quartette vortrug, zischelte er wol einem nähern Bekannten mit inniger Freude ins Ohr: Ach, das habe ich auch einmal dem grossen Mozart zu accompagniren die Ehre gehabt! Als ein Beweis, wie zufrieden dieser Meister mit ihm war, mag noch erwähnt werden, dass er ihn am Abend seines öffentlichen Concerts an die Seite nahm: Kommen Sie mit mir, guter Berger; ich will Ihnen noch ein Weilchen vorspielen. Sie verstehen's ja doch besser, als die meisten, die mich heute applaudirt haben. Nun nahm er ihn mit sich, und phantasirte, nach einem kurzen Mahl, vor ihm bis Mitternacht: wo er dann endlich, nach seiner Weise, rasch aufsprang und rief: Nun, Papa, hab' ich's recht gemacht? jetzt haben Sie erst den Mozart gehört: das Uebrige können Andre auch! —

Als Berger bemerkte, dass es ihm an Kraft, Sicherheit und Deutlichkeit beym Concertspielen zu fehlen anfing, trat er von diesem zurück; als Ripienist aber verliess er das Orchester erst vor zwey Jahren.

Sein Tod war so ruhig, leicht und gelassen, wie sein Leben. Er war nicht krank, nur nach und nach schwächer geworden. Den Tag vor seinem Ende besuchte ihn ein jüngerer Freund, der sein Schüler gewesen war, und in dessen Hause sein Alter vielfache Freude und Erquikkung genossen hatte. Dieser Freund, den Berger noch zwey Tage vorher beym Pianoforte begleitet hatte, fand ihn jetzt im Lehnstuhle, ohne dass er über etwas klagen konnte, als über Mattigkeit und etwas beschwerten Athem. Ernsthaft, aber gefasst und vollkommen ruhig, sagte er: Ich komme nicht wieder zu Ihrem Quartett, und überhaupt nicht aus diesem Zimmer. Er sprach noch heiter über manches aus der Vergangenheit, und mit Vertrauen über die Zukunft. Am Morgen war er entschlafen, um nicht wieder zu erwachen.

Ueber sein Vermögen hatte er zu Gunsten seiner Verwandten disponirt, aber auch für verschiedene Freunde und mehrere seiner Collegen im Orchester, ein kleines Andenken verordnet.

Aus Theilnahme an dem achtungswerthen Künstler und wackern Manne, der Tausenden Freude gemacht, und wol schwerlich Jemand betrübt hat, sind wir vielleicht, wenigstens für auswärtige Leser, zu weitläuftig geworden, und wollen es dadurch zu verbessern suchen, dass wir über die Productionen des hiesigen Concerts im Monat Januar uns desto kürzer fassen.

Das eilfte Concert, am Neujahrstage, wurde mit unsers Schicht Composition des *Te Deum laudamus*, nach Klopstocks Uebersetzung, würdig eröffnet. Das Werk machte auch diesmal, durch den ächten, und keineswegs veralteten oder steifen Kirchenstyl, in welchem es verfasst ist, besonders aber durch die schöne Führung aller Stimmen, und durch den treuen Ausdruck des Textes, auf alle Anwesende die beabsichtigte Wirkung. — Hr. Lange spielte Viotti's beliebtes Concert aus H moll. Sein körniger, wohlklingender Ton, seine Sicherheit und Fertigkeit, besonders auch das, der Composition durchaus Angemessene seines Vortrags, erwarben ihm lauten Beyfall, und liessen den Achtsamen die grossen Fortschritte, die dieser junge Mann seit einem Jahre gemacht hat, mit vielem Vergnügen bemerken. Eine neue Symphonie von Bergt, ungefähr in der Weise Rosetti's, nur mehr gearbeitet und weniger heiter, konnte bey dem jetzigen Stande der Ausbildung eben dieser Gattung von Tonstücken, wenig Glück machen. Der ersten Bravour-Arie der Elvira aus Winters *Opferfest* hatte Hr. Musikdir. Schulz ein passendes Recitativ vorgesetzt, und beyde Stücke wurden von Dem. Alb. Campagnoli mit Geschicklichkeit und Fleiss vorgetragen: doch wäre dem Vortrag eben dieser Arie mehr Feuer, und zu ihren wilden Passagen der Sängerin noch mehr Brust zu wünschen gewesen. Ueberhaupt ist diese Arie kein Concertstück. Mozarts treffliches Sestett aus *Così fan tutte* gelang nach Wunsch.

Im zwölften Concert machten wir die Erfahrung, die keinem geübten Director fremd ist: wird an einem Abend gleich im ersten Stücke, wäre es auch, wie hier, nur von Einem, ein offenbarer Fehler begangen: so ist, bis auf einen gewissen Grad, der ganze Abend verdorben. Die bessern Mitglieder der Ausführenden sind verstimmt, die nicht ganz sichern ängstlich: nichts will recht frisch und vollkommen gelingen; ja, was auch noch also gelingt, will bey dem angestochenen Publicum nicht recht verfangen. Wir eilen daher über Haydns Symphonie mit Janitscharen-Instrumenten, über B. A. Webers theatralisch-effectuirendes Quartett zur Oper *Palmer*, und über die Satze aus Ebels früher von uns beurtheilter Cantate, *die Musik*, hinweg, und wollen auch bey der Mozartschen Scene, welche Dem. Alb. Campagnoli sang, ihr nur den schon früher gegebenen, von ihr aber nicht beachteten Rath wohlmeynend wiederholen, dass sie sich hüten möge, ihrer schönen Stimme öfter solche Gewalt anzuthun, um eine Höhe zu erzwingen, welche sie nicht hat, nicht braucht, und durch die, würde sie auch erreicht, ihre schönen, vollen Mitteltöne ganz gewiss schwach und wankend, die tiefen verloren gehen würden; und das heisst bey jeder, am meisten aber bey solcher

Stimme: bey weitem das Vorzüglichste, was sie hat und jemals leisten kann, würde halb, und etwas Anderes ganz aufgeopfert, für ein Drittes, das durchaus noch nicht so viel werth ist, als eben dies Zweyte allein. —ſ An diesem Abend liessen sich noch zwey Brüder Hoffmann aus Gotha, in einem Doppelconcert für zwey Hoboen von Krommer, und der ältere noch in Variationen für die Hoboe von Winter hören. Das erste Stück war aus dem beliebten Concert für zwey Clarinetten arrangirt. Beyde Spieler besitzen viel Fertigkeit und Sicherheit; ihr Ton ist rein, biegsam und angenehm: nur zeigte sich die Tiefe des zweyten etwas zu scharf im Verhältnis zur Höhe. Uebrigens sind sie sehr gut mit einander einstudirt. Sie fanden den verdienten Beyfall.

Im dreyzehnten Concerte hörten wir Mozarts Symphonie aus Es dur schön ausführen; eine angenehm geschriebene Scene und Arie von Sim. Mayr, von Dem. Alb. Campagnoli sehr gut und mit Beyfall singen; und dann ein Fagott-Concert von Kummer, durch den herzogl. Dessauischen Kammermusic., Hrn. Peschel, blasen. Von dieser Composition war eigentlich nur der erste Satz interessant: aber Hrn. P.s Spiel war es durch alle drey Sätze. Sein Ton ist rein, und kraftig, ohne schnarrend, angenehm, ohne süsslich zu seyn; seine Fertigkeit beträchtlich, und sein Vortrag deutlich, präcis und gefallig. Hr. Siebert, Mitglied der Jos. Seconda'schen Operngesellschaft, sang Righini's musterhafte Bassarie aus *Enea:* Se il ciel non ti contende — mit dem grossen Umfang und der Fülle der Stimme, welche dies Stück verlangt. Wenn Hr. S. diese seine treffliche Stimme vollends ausbildet, und auch sein Vortrag mehr Gewandtheit bekömmt, wird er überall bedeutendes Glück machen. Im zweyten Theile wurde Grumbachs Cantate: Ariadnens Apotheose, die vor zwey Jahren in diesen Blättern abgedruckt worden, von Hrn. Musikd. Schneider in Musik gesetzt, zum ersten Male aufgeführt. Die Musik ist überall dem Texte angemessen; das Duett zwischen Ariadne und Theseus, der Satz: In Olympos goldumstrahlten Hallen — und die Chöre: Er kömmt in seiner hohen Schöne — und: Nur bey den Göttern — haben uns am meisten gefallen: das Ganze schien jedoch nicht vorzüglich zu wirken. Grossentheils war hieran wol die nicht durchgängig lobenswerthe Ausführung Schuld. Besonders zeichneten sich, heute, wie diesen Winter schon öfter, die Posaunisten, für welche zu sorgen der Stadtmusicus, Hr. Maurer, verpflichtet ist — wir wollen nicht entscheiden, ob durch Nachlässigkeit oder durch Mangel an Geschicklichkeit, sehr zum Schaden des von ihnen Vorzutragenden aus.

Das vierzehnte Concert enthielt A. Rombergs beliebte Symphonie aus D dur, die nach Wunsche gespielt; eine Scene und Arie von Caruso, die für die Sängerin vortheilhaft geschrieben war, und von Dem. Alb. Campagnoli beyfallswürdig vorgetragen wurde; ein Concert für's Waldhorn, das Hr. Fuchs präcis und sehr angenehm blies; Righini's schönes Terzett: Non partir — aus *Armida*, das trefflich gelang und wir mit vielem Vergnügen hörten; eine neue, so eben gestochene Ouverture von Elsner in Warschau, die, nach einer sehr pathetischen Einleitung, eine muntere, pikante, aber etwas bunt zusammengesetzte Polonaise enthält; die beliebte erste Hauptscene des Achilles, aus Paers Oper gleiches Namens, welche Hr. Jul. Miller, vom hiesigen Theater, mit viel Lebendigkeit, der von ihm bekannten ausgezeichneten Kunstfertigkeit, und lautem Beyfall sang; und Bergts einfach edles, würdiges Chor: Serbate, o Dei custodi — das allen Kunstfreunden immer willkommen ist.

Das funfzehnte Concert endlich wurde mit Mozarts Symphonie aus C dur, eröffnet, und diese vortrefflich ausgeführt. Dem. Alb. Campagnoli, die diesen Abend nicht ganz wohl schien, sang Cimarosa's Bravour-Arie: Bella fiamma del mio petto — worauf Hr. Jürgens, ein junger, hier privatisirender Musiker, ein von ihm selbst componirtes, neues Flöten-Concert vortrug. Die Composition enthielt manche anziehende Gedanken, die auch effectuirend vertheilt, aber meistens noch bunt durch einander geworfen waren. Das Adagio zeichnete sich am meisten zu seinem Vortheil aus. Hr. J. zeigte einen guten, und in langsamern, anhaltenden Noten, besonders des Adagio, einen wahrhaft schönen Ton, reine Intonation und nicht geringe Fertigkeit. Im ersten Satze schien er etwas ängstlich zu seyn; sonst müssten wir glauben, er sey

über die gehörige Vertheilung des Odems noch nicht ganz sicher. Winters einfaches, ungemein liebliches Sestett: Non v'è cosa più dolce — aus *I fratelli rivali*, folgte; und Himmels treffliche Ouvertüre zu den *Sylphen*, und Mozarts, in seiner Art nie übertroffenes Meister-Finale des zweyten Acts von *Così fan tutte*, beyde mit Lust und Liebe ausgeführt, machten im zweyten Theile allen Zuhörern ausgezeichnete Freude.

Wien. Anf. Decembers. Uebersicht des Monats November *).

Hofoperntheater. Unsere sehr geschätzte Künstlerin, Dem. Therese Fischer, welche seit einigen Monaten in ihrer Vaterstadt, Berlin, Gastrollen gegeben — trat am 8ten wieder zum ersten Mal als Julia in der *Vestalin* auf. Sie wurde bey ihrem Erscheinen auf der Bühne mit vielen Beyfallsbezeigungen bewillkommt. Weniger, als sonst, schien sie heute als Julia zu gefallen, wahrscheinlich, weil sie in ihrem regen Kunsteifer, sowol in Hinsicht des Spieles als des Gesanges, des Guten zu viel that. Am 13ten hatte dieselbe sich gleichfalls diese Oper zu ihrem Benefiz gewählt. — Auch Mad. Marianna Sessi trat am 13ten in der Oper, *Gli Orazi e Curiazi*, mit Musik von Cimarosa, als Curiatier auf, und erhielt um so mehr ungetheilten Beyfall, da die übrigen Hauptpersonen, (Hr. Siboni, und Dem. Anna Maria Sessi) wegen Heiserkeit ihre Singpartien mehr declamirten, als sangen.

Theater an der Wien. Am 19ten trat Hr. Mohrhardt, erster Sänger am frankfurter Theater, als Ramiro in der Oper *Aschenbrödel* auf. Hr. M. besitzt viele treffliche Eigenschaften als Sänger: es mag aber sein dumpfklingender, nicht ganz verständlicher Ton Ursache seyn, dass er nicht allgemein gefiel. Er wurde aber doch am Ende hervorgerufen. Auch trat derselbe später noch als Karl der Siebente in *Agnes Sorel*, und als Pylades, in *Iphigenia* in Tauris auf, und bestätigte das von ihm so eben Gesagte.

Am 26sten sahen wir zum ersten Mal: *Ein Tag in Paris*, Oper in drey Aufz., nach dem Französischen des Etienne, mit Musik von Nicolo Isouard. Weder Gedicht noch Musik — welche letztere jedoch einzelne gute Stellen hat — machten Glück, obgleich die Direction nichts unterliess, das Stück so glänzend als möglich in die Scene zu setzen. Das Ganze ist in drey Acte ausgesponnen, wiewol es füglich in einem zusammengefasst seyn könnte. Die beyden letzten Acte sind gegen den ersten zu unbedeutend, und erregen — besonders der letzte — Langweile. Am Ende hörte man ein anhaltendes Gezische: doch wusste das Publicum die spielenden Personen, welche wirklich allen Fleiss aufboten, wohl von dem Stücke zu unterscheiden. Die Einnahme war zum Vortheile des Pensions-Instituts dieses Theaters, und mag beträchtlich gewesen seyn, da das Haus zum Erdrücken voll war.

Concerte. Am 15ten erfreueten uns die Brüder Bohrer aus München durch ihre Talente in einem Concerte, welches sie in dem kl. Redouten-Saale veranstalteten. Hr. Anton B. spielte mit vieler Ruhe, mit Anstand, und schönem, reinem, sicherem Tone ein Concert (C dur) auf der Violin von seiner eigenen Composition, welche auch manches Lobenswerthe — besonders in Hinsicht wohlberechneter Effecte einzelner Partien — enthielt. Hr. Max. B. gab uns das Violoncell-Concert von Bernh. Romberg aus E moll zu hören; und obgleich sein Spiel dem Spiele des Componisten dieses Concerts nicht gleich kömmt, so gewährte er uns doch vieles Vergnügen. Beym Schlusse des Ganzen spielten beyde ein Duett-Concertante für Violin und Violoncell, comp. von A. Bohrer. Beyde Künstler hatten ein zahlreiches Auditorium, und ärndteten vielen Beyfall. — Am 25sten wurde in dem k. k. Hoftheater nächst der Burg, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthatigkeitsanstalten, eine grosse musikal. Academie gegeben. Die dabey vorkommenden Stücke waren: *erste Abtheilung.* 1) Ouverture v. Cherubini aus Anakreon; (lange

*) Anm. Durch ein Versehen, dessen wir leider uns selbst anklagen müssen, ist der Abdruck dieses Hefts um zwey Monate verspätet worden. Wir theilen ihn jetzt noch mit, damit in diesem fortlaufenden Ueberrichten keine Lücke bleibe, oder man wol gar eine Absicht uns unterlege.

d. Redact.

hörten wir von unserm Hoforchester keine Ouvertüre durchgehends so schlecht ausführen, als heute;) 2) Sonate auf der Harfe, von Hrn. Nadermann, gespielt von Demois. Longhi. (Die Künstlerin erhielt, des schönen vollen Tones ihrer Erardschen Harfe, ihres Anstandes, und ihres braven Spiels wegen verdienten Beyfall: die Composition aber keinen;) 3) beyde Hrn. Kraft, Vater und Sohn, spielten lobenswerth ein Pot-pourri auf dem Violoncell. 4) Mad. Marianna Sessi sang eine Arie von Portogallo. *Zweyte Abtheilung.* 5) Ouvertüre aus der Zauberflöte. (Die Ouvertüre wurde im Tempo zu langsam genommen: sie musste folglich an Wirkung verlieren.) 6) Duett von Pavesi, ges. von den Hrn. Velutti und Siboni. (Ungeachtet der Heiserkeit des Letzteren wurde dieses Gesangstück gut aufgenommen.) 7) Symphonie von Dalvimar, mit Begleitung der Harfe und des Waldhorns, gespielt von Dem. Longhi und Hrn. Bellungi. (Letzterer konnte in dieser sogenannten Symphonie wenig für seinen Ruhm erndten. Einen von Dem. Longhi allein gespielten Marsch, wodurch sie ihre Geschicklichkeit im Wachsen und Abnehmen des Tons zeigen wollte, hätten wir ihr gern erlassen.) 8) Zum Schluss eine grosse Scene mit Chören von Guglielmi, ges. von Mad. Marianna Sessi. (Ob es gleich schien, als sey sie heute nicht bey guter Stimme — denn die hohen Töne waren gezwungen, und unangenehm zu hören — erhielt sie doch, besonders von ihren Landsleuten, lärmenden Beyfall.) —

Breslau, d. 24sten Jan. Hr. Polledro und Hr. Matthäi, beyde Virtuosen auf der Violin von allgemein anerkanntem, ausgezeichnetem Verdienste, haben uns zu einer Zeit besucht, in welcher die Fackel des musikalischen Genius zu erlöschen schien. Wir hatten vor ihrem Erscheinen seit langer Zeit wenig Neues und Anziehendes gehört: sie haben den ersterbenden Funken wieder angefacht. Wie unausbleiblich musste ein jeder dieser verdienstvollen Künstler durch die Eigenthümlichkeiten seiner Manier, je nachdem sie der Individualität des Publicums angesprochen, bald seine Partey gewinnen, wodurch das Kunst-Interesse und die lebhafte Theilnahme des Publicums erhöht ward. — Wiewol Hr. Poll. im vorigen Winter schon mehrere Concerte bey uns gegeben hatte, und von allen hiesigen Musikfreunden gehört war: so erweckte doch seine Ankunft lebhafte Freude, und der Besuch seiner diesjährigen Concerte war nicht weniger zahlreich, der Beyfall nicht schwächer, als im vorigen Jahre. Ueber Hrn. Matthäi aus Leipzig, welcher in einem sehr zahlreich besuchten Concerte ungetheilten Beyfall erhielt, ist nur Eine Stimme, dass er zu den ausgezeichnetsten Violinspielern gehöre. Sein in allen Tonabstufungen voller, doch stets lieblicher Ton, seine reine Intonation bey schwierigen Applicaturen und enharmonischen Rückungen, seine Präcision, sein Feuer im Allegro, sein gefühlvoller Vortrag im Adagio, seine musterhafte Bogenführung — dieses sind die Hauptzüge aus der Charakteristik seiner Kunst. So sehr auch die Verehrer Polledro's dessen unerhörte Fertigkeit, und die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher er die grössten Schwierigkeiten überwindet, erheben: so stehen doch die Kunstleistungen des Hrn. Matth., bey einem Vergleich beyder Künstler, wahrlich nicht im Schatten; um so weniger, als Hr. Matth. uns bewiesen, dass er auch in den Charakter der Compositionen andrer Meister eindringen könne, und uns eine herrliche Darstellung ihrer Ideen und Eigenthümlichkeiten gegeben hat. Von Hrn. Poll hingegen haben wir nur eigne Compositionen, die doch gegen Viotti's und Kreutzers herrliche Schöpfungen sehr zurückstehen müssen, gehört.

Als eine seltene Erscheinung verdient einer Erwähnung, dass sich ein hiesiges junges Frauenzimmer zu einer vorzüglichen Violinspielerin ausbildet, und uns für die Folge zu ausgezeichneten Erwartungen ihrer Kunst berechtigt. Den Damen ist die Publicität nicht immer wünschenswerth: so mag denn ihr Name ungenannt bleiben. — Zu den aufblühenden Talenten Breslaus gehört auch noch der 12jährige Sohn des Musikdirectors *Jäger*, eines braven Violoncellisten. Dieser viel versprechende Knabe hat es im Violoncellspiel weit über die Kräfte seines Alters gebracht. Er spielt nicht nur fertig und rein, sondern verräth auch schon eine Genialität und

und Eigenthümlichkeit die für die Zukunft, bey mehrerer physischer Kraft, wenn Fleiss und Bildung nicht vernachlässigt werden, einen vorzüglichen Künstler erwarten lassen.

Frankfurt a. Mayn, den 20sten Jan. Am 8ten Jan. gab Mad. Simonin-Pollet, Harfenspielerin von Paris, hier Concert. Ein Stück einer Symphonie, in welcher eines jener schön variirten Andante von J. Haydn, welche seine ältern Symphonien so sehr schmücken, sich vorzüglich bemerkbar machte, leitete ein. Mad. S. Pollet und Hr. Fränzl spielten eine Concertant-Symphonie für Harfe und Waldhorn, so gut, dass man die Seichtigkeit der Composition übersah. Hr. Fränzl zeigte heute besonders seine Geschicklichkeit, wie er nämlich mit schönem Anstand und der grössten Leichtigkeit bedeutende Schwierigkeiten rein, bestimmt und sehr deutlich vorzutragen vermag. Dem. Lang sang eine grosse Arie mit Chor, ausgezeichnet gut. Hr. J. Schmitt spielte Var. mit Quartettbegleitung für die Violin von Baillot. Mad. S. Pollet und eine Ungenannte (Dem. Krug) spielten ein Solo für Harfe und Pianoforte. Hr. Höfler sang eine Arie von Mozart gut und schön, u. Mad. S. Pollet spielte noch Var. für die Harfe allein. An allem, was sie bey uns vortrug, war eine sehr geübte, fertige Harfenspielerin, welcher es auch an Geschmack nicht gebricht, leicht zu erkennen. Auch nahm sie nicht, wie viele Harfenisten pflegen, ihre Zuflucht zu gemeinen Hulfsmittelchen, z. B. etwas laufende Passagen mit Einem Finger auszuführen; sondern bey ihr waren alle Finger gleich thatig, und dadurch bekam ihr Vortrag viel Bestimmtes, und jene Deutlichkeit, die man so oft bey Virtuosen auf diesem Instrumente vermisst. Mad. S. Pollet und ihr sechsjähriger Sohn trugen auch eine Gavotte von Vestris auf Einer Harfe vor. Dies Stück sahe wenigstens schön aus! — Am 15ten Jan. gab der blinde Violinspieler, Franz Conradi, ein Knabe von 13 Jahren, Concert. Nach einer Symphonie sang Dem. Lang eine Arie v. Danzi. Franz Conradi spielte ein Violin-Concert von Fränzl mit viel Fertigkeit und Sicherheit. In der zweyten Abtheilung sang, nach einer Ouvertüre, die gefällige Dem. Lang mit einem Ungenannten (Hrn. Thurneisen) ein Duo von Paer, und zum Beschluss spielte Franz Conradi Var. für die Violin von Rode.

Kurze Anzeige.

Trois Nocturnes — — p. le Pianof. et Flûte (ou Violon) par Jadin. Oeuvr. 10. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr.)

Ein mehr oder weniger lebhaftes Allegro und eine kleine Partie Variationen machen den Inhalt jedes dieser Divertissements aus. Diese Sätze sind aber verschieden gruppirt, und die Anordnung im ersten wird am besten gefallen — wie auch wol dies erste überhaupt. Alles ist munter, alles leicht gedacht, leicht gefertiget. (denn ausgearbeitet kann man hier nicht sagen,) und leicht zu spielen. Das Ganze scheint als Unterhaltungsstück für Dilettanten nicht übel, aber auch nicht ausgezeichnet. Einige fehlerhafte Fortschreitungen, z. B. S. 10. Syst. 3. Takt 2, hätten herauscorrigirt werden sollen.

Die musikalische Beylage No. II,

enthält zwey Lieder aus einer ziemlich reichen und sehr mannigfaltigen Sammlung des Herrn geheim. Cabinets-Secret. C. T. Moritz in Berlin, welche in kurzem im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung herauskommen wird. Schon diese zwey kleinern Stücke können beweisen, dass der Componist treffliche und wenig bekannte Texte zu wählen wusste, und sie mit Geist, Empfindung und Geschmack in Musik zu setzen im Stande war.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

No. II.

Beilage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Der Fischer.

Andantino. komp. von C. T. Moritz.

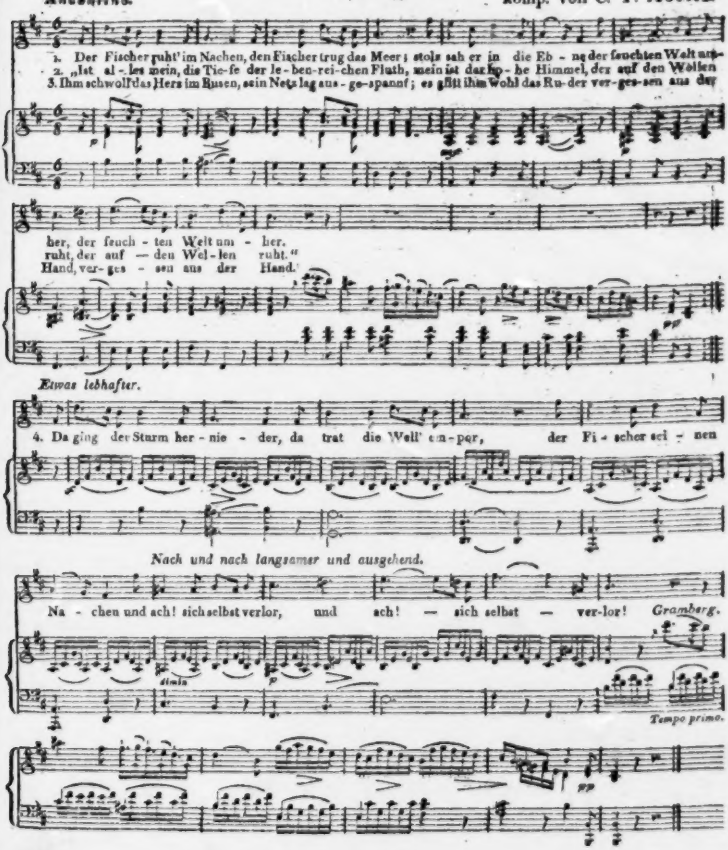

Das Deutsche Lied.

In mässiger Bewegung und kräftig.

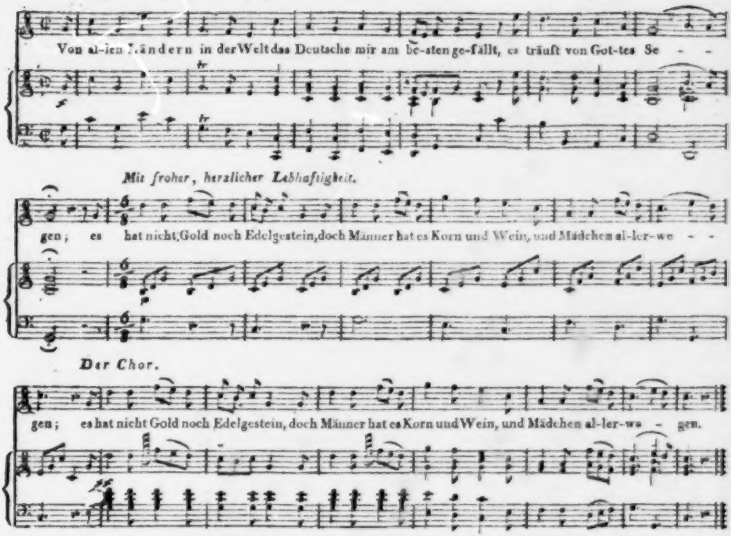

Mit froher, herzlicher Lebhaftigkeit.

Von allen Sprachen in der Welt
Die Deutsche mir am besten gefällt,
Ist freilich nicht von Seiden;
Doch wo das Herz zum Herzen spricht,
Ihr nimmermehr das Wort gebricht
In Freuden und in Leiden.

Von allen Mädchen in der Welt,
Das Deutsche mir am besten gefällt,
Ist gar ein herzig Veilchen;
Es duftet, was das Haus bedarf,
Ist nicht, wie Rosen, dornenscharf
Und blüht ein artig Veilchen.

Von allen Frauen in der Welt
Die Deutsche mir am besten gefällt
Von innen und von aussen;
Sie schafft im Hause, was sie soll,
Die Schüssel und die Wiege voll,
Und sucht das Glück nicht draussen.

Von allen Sitten in der Welt
Die Deutsche mir am besten gefällt,
Ist eine feine Sitte;
Gesund an Leib und Geist und Herz,
Zur rechten Zeit den Ernst und Scherz,
Und Becher in der Mitte!

Es lebe die gesammte Welt!
Der Deutsche liebt, was Deutschem gefällt,
Und hält sich selbst in Ehren;
Und lässt den Nachbar links und rechts,
Wes Landes, Glaubens und Geschlechts,
Nach Herzenslust gewähren.

Schmidt von Lübeck.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. **No. 8.** 1812.

Bedenken über die vom Hrn. Prof. Krause neuerfundene Tonschrift *).

Im 13ten Jahrgange der mus. Z., No. 30, macht der Hr. Prof. K. die musikalische Welt mit einer von ihm neuerfundenen, vollkommenen Tonschrift bekannt, und fordert jeden Musiker zur unbefangenen Prüfung derselben auf. Gern theile ich daher in eben diesen Blättern meine unparteyische Meynung darüber mit, ohne zu verlangen, dass sie Jedermann geradezu unterschreibe, und zufrieden, wenn ich etwas beytrage, dass das Gute vom Nichtguten besser unterschieden, jedes gehörig gewürdiget, und das Beste dann desto treuer bewahret wird. — Das Bemühen, eine vollkommnere, oder doch der jetzigen Musik mehr, als die bisherige, anpassende Tonschrift, wodurch sowol die Theorie als auch die Praxis dieser Kunst erleichtert würde, erfinden zu wollen, ist achtungswerth; aber es wird hier eben so wenig zum erstenmal dargestellt, als sein Resultat realisirt gewünscht werden kann. Letzteres wird sich von selbst ergeben, wenn wir dem Hrn. Prof. Krause in seinem Aufsatze ohne vorgefasste Meynung betrachtend folgen.

Er sagt richtig: eine Tonschrift müsse für das Auge ein völlig treues Gemälde dessen seyn, was das Ohr vernimmt. (Doch muss sie auch so eingerichtet seyn, dass sie das Auge leicht und richtig auffassen kann!) Die hier vorgeschlagene Tonschrift aber stellt nur die chromatische Tonleiter dar, und es fehlen die durch b erniedrigten Töne. Für das Gehör bedürfen wir ihrer freylich nicht; wol aber sind sie dem Musiker unentbehrlich, indem es ihm, so wie dem mathematischen Musikfreunde, nicht einerley seyn kann, ob er die übermässige Quarte, d-gis, oder die kleine Sexte, d-as, vor sich hat. Dieser Unterschied ist nicht zu entbehren; sonst ginge das enharmonische Tongeschlecht, das oft von so grosser Wirkung ist, gänzlich verloren; auch würden die diatonischen Scalen aufhören Scalen zu seyn, oder man müsste ein Anhänger des Zellerschen Systems werden, der nach Belieben die Sprossen der diatonischen Tonleiter bald zusammenrückt, bald entfernt, und auf diese Weise musikalische Missgeburten hervorbringt, dergleichen mehrere in *den Beyträgen zur Beförderung der preuss. Nationalerziehung*, 4tes Heft, 3 B., Seite 185 vom Hrn. Oberschul-Rath Zeller, anzutreffen sind. Es heisst da in der Cismoll-Scala: ais, c, cis; in fismoll: dis, f fis; in gismoll: dis, f, g, gis u. s. w.

Uebrigens will ich gern zugeben, dass durch die neue, in Vorschlag gebrachte Tonschrift, wenn es wirklich dahin zu bringen wäre, dass sie so fertig, als die bisherige, gelesen werden könnte, nicht nur überhaupt die Schwierigkeit aus Tonarten mit 5, 6 und 7 Versetzungszeichen zu spielen und zu singen, in etwas gehoben, sondern auch dem Anfänger im Singen das Finden der Intervalle erleichtert würde; allein, dies ist,

*) Anmerk. Mehrere achtbare Männer und gründliche Kenner der Tonkunst haben uns Aufsätze, ganz entschieden gegen jene vorgeschlagene neue Notenschrift (auch gegen das Klavier ohne Obertasten) eingesandt: keine einzig Stimme aber hat für sie (und dies) entschieden. Da diese Aufsätze in den Hauptsachen mit obigem übereinstimmen, legen wir sie bey Seite. Ein Gleiches sey uns mit mehrern Aufsätzen gegen Hrn. Nägeli's Gesangbildungslehre erlaubt. Es ist in diesen Blättern von unterrichteten, wackern und erfahrnen Männern, und gewiss aus Ueberzeugung, wider und für die Sache gesprochen worden: nun wirke sie selbst, so viel und so gut sie kann.

d. Redact.

meiner Einsicht nach, auch nur der einzige Vortheil, den diese Tonschrift vor der bis jetzt gebräuchlichen hat, welcher aber bey weitem nicht die Uebelstände ersetzt, die aus ihr erwachsen. Denn es scheint mir, dass auch das gesundeste Auge ein angestrengtes Hinblicken auf 49 eng zusammengezogene Linien — ausser denen, die sowol für die Töne über dem dreygestr. c, deren bey den jetzigen Klavierinstrumenten noch 16 sind, als auch für die 8 Töne unter C erfordert werden, und welche mit jenen 49 zusammen genommen, 73 Linien ausmachen — nicht lange ohne bedeutenden Nachtheil ertragen kann. Das Auge wird überfüllt, geblendet, und versagt am Ende den Dienst. — Hierzu kommt noch, dass, weil die meisten Concerte bey Licht gegeben werden, und wenn zwey bis drey Spieler von einem Pulte spielen, diese ziemlich weit davon entfernt stehen müssen, die neuen Noten um so schwieriger zu lesen sind, indem das Auge dann noch stärker, als beym Tageslichte, angegriffen wird. Wer sieht nicht ein, dass in diesem Falle bedeutende Irrungen im Unterscheiden der Notenstände, unerachtet bey jedem einzelnen Taktstriche der Grundaccord durch Puncte zwischen den Linien bemerkt wird, (der doch aber auch einen Rückblick verlangt, welchen die Zeit nicht immer zulässt!) nicht nur wahrscheinlich, sondern, bey einem schnellen *Tempo*, unvermeidlich seyn müssen?

Ob gleich Hr. Prof. K. behauptet, das Abschreiben solcher Musikalien sey leichter, als das, der gewöhnlichen Noten, so kann ich doch dies keineswegs zugeben. Schon das Ziehen der Linien nimmt viel mehr Zeit weg. Wie soll es geschehen? Einzelne Linien zu ziehen, ist zu langweilig; sollen sie mit einem Rostrale zu 5 Linien gezogen werden, so muss dies durch Hülfe eines Lineals geschehen, weil sie alle in gleich weiter Entfernung von einander stehen müssen; sollen sie durch ein Rostral gezogen werden, welches die 49 Linien auf einmal zieht, so ist voraus zu sehen, dass ein grosser Theil der Linien unvollkommen und nachgezogen werden muss etc. Auch hat der Abschreiber mit mehrern Schwierigkeiten, als bisher, zu kämpfen, weil die Noten bey dieser Menge von Linien sehr leicht falsch gesetzt werden können. Besonders würde ein an Proportion nicht sehr gewöhntes und geübtes Auge, zum Abschreiben solcher Noten ganz unfähig seyn, weil die Länge derselben die Ausdauer des Tones, die Grösse der Zwischenräume, die Zeit des Pausirens, die Stärke und Schwäche derselben, die Stärke und Schwäche der Töne bestimmt, und hierzu sehr viel Genauigkeit verlangt wird. Nur der schon nach diesen Noten geübte Musiker würde im Stande seyn, eine in der neuen Tonschrift gedruckte Composition abzuschreiben. Ob auch Er sie ohne Fehler abschreiben würde, ist eine andere Frage. Der Anfanger in der Musik kann es nicht. Der unbegüterte Lehrling, der sich keinen hinlänglichen Vorrath von Musikalien ankaufen kann, würde daher eben so wenig, als der Schwachsichtige, unerachtet seiner besten Anlagen zur Musik, ausübender Tonkünstler werden können; denn es fehlte ihm an Musikalien, und sich dieselben abzuschreiben, wäre, wie erwähnt, für ihn so äusserst schwierig, dass man es unmöglich nennen darf.

Die Verschiedenheit der Schlüssel, so lange wir noch Namen für Noten haben, wird, meines Erachtens, nicht nur nicht wegfallen können, sondern sogar vermehrt werden müssen, indem verschiedene Instrumente auch verschiedene Anfangstöne haben. Z. B. die Note auf dem ersten Zwischenraume müsste für die Violin, g, für die Bratsche, c, für die Flöte, d, u. s. w. heissen, und jedes Instrument müsste daher seinen eigenen Schlüssel bekommen. Sollte diese Tonschrift aber nur ausschliesslich für Tasteninstrumente bestimmt seyn: dann wäre sie der gewöhnlichen auch von dieser Seite an Vollkommenheit.

Eine Partitur, die dem Director bey Aufführung einer Musik unumganglich nothig ist, nach der neuen Tonschrift anzufertigen, ist zwar möglich: aber ist es auch möglich, sie zu benutzen? Es würden auf einer Seite über 800 Linien zu stehen kommen, deren Noten der Director nach allen verschiedenen Schlüsseln übersehen müsste! Sollen nun die Linien jedes einzelnen Instruments, wie es doch seyn muss, merklich genug von einander entfernt werden, so würden die Papiermüller neue Formen anzuschaffen haben, die den Kaminschirmen an Grösse ziemlich gleich kommen würden!

Wenn durch die verhältnissmässige Stärke oder Schwäche der Noten auch die verhältnissmässige Stärke oder Schwäche der Töne bestimmt werden soll: so wachsen jene Schwierigkeiten überaus, und ich glaube geradezu behaupten zu können, dass auf solche Weise der gehörige Vortrag eines Tonstücks entweder ganz und gar unmöglich, oder doch nur durch die ungeheuerste Anstrengung im Ueben solcher Noten zu erreichen möglich ist. Das Abnehmen der starken Noten müsste doch so bezeichnet seyn, dass es dem Spieler in die Augen fällt, und wie würde das bey diesen so eng gezogenen Linien, besonders wenn das Abnehmen bis zum *pianissimo* durch mehrere Takte hindurch ginge, möglich seyn? Die Linien müssten daher wenigstens noch einmal so weit von einander entfernt seyn, als sie es auf dem in der mus. Zeit. beygefügten Probebogen sind, vorzüglich wenn der Schwachsichtige die Noten des *pianissimo* bestimmt sollte lesen können. Solche Linien aber, in Partituren angewendet, gäbe diesen fast die Höhe von massigen Stubenthüren! — Noch würde die Frage entstehen: wie sollten die Vorschläge bezeichnet werden? —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

München. Uebersicht des Nov. und Dec. Mit Camilla (den 8ten Nov.) schloss Mad. Willmann ihre hiesigen Theater-Darstellungen. Nie fehlte ihr der Beyfall, welchen ihre Stimme, die Sicherheit ihres Tons, so wie die in einer guten Schule geprüften Singanlagen ihr noch lange erwerben werden. Minder glücklich war ein Debüt von Mad. Müller, Esterhazischen Sängerin, (d. 1sten Dec.) Sie konnte in Aline, welche wir so oft von einer beliebten Sängerin, die zugleich erfahrne Schauspielerin ist, vortragen sehen, sich nicht zu jener Höhe schwingen, die den Zuhörer ein ihm angewöhntes Kunsterforderniss vergessen lässt. Man musste Vergleichung anstellen, bey welchen Mad. Müller sank. — Nach einer langen Ruhe wurde der alte *Richard Löwenherz*, mit seiner charaktervollen Musik, gern gesehen. Hr. Weixelbaum, der den Blondel darstellte, spielte die Solosätze am Ende des ersten Acts, selbst auf der Violine, mit Ausdruck und Fertigkeit, welches mit allgemeinem Wohlgefallen aufgenommen wurde. Endlich betrat auch Mad. Schönberger, geb. Marconi, deren Ruf schon durch Tagesblätter zu uns gekommen war, unsere Bühne. Belmonte in der *Entführung aus dem Serail* war ihr Debüt, dem sogleich ein entschiedener Beyfall zu Theil ward, welcher in *Sargines*, wo möglich, noch höher stieg. Sie verdankt ihn ohne Zweifel ihrer ungewöhnlich deutlichen Aussprache, welche seltene Eigenschaft sogleich da, wo sie erscheint, ihre natürliche Wirkung hervorbringt — und ihrem raschen Theaterspiel, so wie einer gewissen Gewandtheit und Geschicklichkeit, die auf der Bühne immer gefallen. Kommt man erst von einem gewissen Enthusiasmus, den die Neuheit eines weiblichen Mannes über einen Theil des Theaterpublicums verbreitete, zurück: so wird man wol eingestehen müssen, dass ihre Altstimme von b bis b zwar sehr angenehm klinge, dass sie aber wohl thäte, so viel möglich in diesem Umfange zu bleiben, und weder in Sopran überginge, wo die schreyenden, nicht verbundenen Töne einen unangenehmen Eindruck machen, noch unter dem a verweilte, wo sie unvernehmlich werden, und besonders bey Ensemblestücken ohne Wirkung sind. Mad. Schönb. lässt eine Menge Triller hören, die aber wol nicht, wie bey ächten Sängern, aus der Brust geholen sind. Sie macht viele Rouladen, sehr oft nicht wohl angebracht, bey welchen ein zu merkliches Hauchen aus der Kehle eine nicht genugsame, oder falsch genommene Singübung verräth. Ueber den sonderbaren Gedanken, mit einer Altstimme den Tenor ersetzen zu wollen, möchten wir wol noch ein Wort sagen, wenn nicht schon öffentliche Blätter über diese Sache sich hinreichend erklärt hätten. Gern bewundert der grosse Haufe das Seltene und Abenteuerliche, aber auch er muss zu dem Natürlichen und Wahren zurückkehren. Eine Altstimme kann so wenig den Tenor ersetzen, als das Männerkleid oder der gemalte Schnurbart Männerkraft verleihen. Und wer, der Frauenwürde achtet, möchte wol solche

Versuche vervielfältigt sehen? — Auch Mad. Neumann, aus Hamburg, trat als Sofia in eben dieser Vorstellung auf. Ihre Stimme ist rein und angenehm, und es lässt sich recht vieles von ihr erwarten, wenn sie durch gute Muster ihren Gesang mehr zu erheben Gelegenheit erhalten wird.

Unter den Concerten, welche fremde Künstler gegeben, stehet jenes des Hrn. von Weber zuerst. Er kehrte nach einer kurzen Reise, welche er letzten Sommer in einige Gegenden der Schweitz unternommen hatte, in unsere Stadt zurück, und verschaffte uns noch, ehe er ganz von uns schied, einen genussreichen Abend, (d. 1sten Novemb.) welchen so viele andere unserer Künstler nur zu verherrlichen sich bestrebten, und wobey, mit wenigen Ausnahmen, nur Stücke von seiner Arbeit vorkamen. Er spielte ein Concert und seine Phantasie auf dem Pianoforte. Es hatte ein ungewöhnlich volles Haus, und wir haben Ursache zu glauben, dass die gute, ehrenvolle Aufnahme, die ihm hier geworden, ihn nicht unzufrieden gelassen habe. — Eine andere, in *ihrer* Art seltene Kunstdarstellung war jene, vom 28sten Dec., in welcher Mad. Larcher aus Paris, eine sehr gebildete Violinspielerin, ein Concert v. Rode aus A, und Variationen von Libon gab. Ihr reiner, runder Vortrag, und das Deutliche, Ausdrucksvolle ihres Spieles gefielen allgemein. Sie nahm die Tempos sehr gut gewählt, und ihre ganze Manier und Spielart ist besonnen und überdacht. Könnte sie in ihrem Instrumente jene kraftvollen Töne erzeugen, welche hohen Künstlern eigen sind, so würde sie den grössten Erwartungen in aller Hinsicht genügend entsprechen. — Noch müssen wir des Musik-Vereins erwähnen, der eben unter dem Namen, *musikalische Academie*, zu Stande gekommen ist. Lange hatten alle Kunstfreunde geklagt, dass jene ältern Liebhaberconcerte, in welchen man so viel Gutes und Schönes zu hören Gelegenheit hatte, erloschen, und nichts Anderes an ihre Stelle gekommen wäre. Der Geschmack am Grossen, man kann es nicht läugnen, fing an sich zu verlieren, da man ausser dem Theater, und den wenigen Concerten reisender Tonkünstler, keine Veranlassung hatte, durch grössere Kunstproducte den Sinn für das Edlere zu erhalten, und jenen zur Mode gewordenen *Potpourris* und Tyrolerliedern etwas entgegenzusetzen, das dauernd auf den ächten Geschmack wirken konnte. Diesem fühlbar gewordenen Bedürfnis abzuhelfen, und einen alten, unter uns einheimisch gewordenen Kunstsinn neu zu erproben, vereinten sich, unter höherm Schutz, die Tonkünstler der königl. Hofmusik, gaben ihrem Unternehmen eine innere Verfassung, und gründeten so eine Academie, von der man alles, was hier nur immer musik. Kunst befördern kann, mit Recht erwarten darf. Gegen eine sehr massige Einlage sind vorerst zehn Concerte für diesen Winter angekündigt, von welchen bis jetzt zwey, in dem schönen, zweckmässigen Local des Redoutensaales, ausgeführt worden sind. Wir werden immer das Bedeutendste davon ausheben, um den Zustand und die Fortschritte des hier herrschenden Musik-Geschmacks zu beleuchten. — Eine grosse Symphonie aus D von Beethoven eröffnete das erste, am 9ten December gegebene Concert. Noch sind die Werke dieses, in seiner Art einzigen Künstlers hier nicht genug bekannt. Man ist an Haydns und Mozarts Werke gewöhnt, und darf sich nicht wundern, wenn diese seltnen Producte Beethovens, die sich so sehr von dem Gewohnlichen entfernen, im Allgemeinen nicht immer ihre Wirkung auf den Zuhörer hervorbringen. Es ist hier der Ort nicht, diese Compositionsweise zu würdigen: dass aber eine glühende Phantasie, dass ein hoher Schwung kraftvoller und sinnreicher Harmonien, durchaus in denselben herrsche, gestehen auch jene, welche das Klare und Singbare für das Höchste der Kunst halten. Uebrigens lässt jedoch das Andante dieser Symphonie auch von dieser Seite nichts zu wünschen übrig. Der Menuet, so wie dem letzten Allegro hängt zwar etwas sehr Bizarres an: doch wenn uns das Humoristische in so manchem unserer Schriftsteller anziehet, warum wollen wir denn von dem Componisten, der das ganze, so wenig noch erforschte Gebiet der Tonkunst in Anspruch nimmt, erwarten, dass er nur an hergebrachten Formen hange; nur immer dem Ohre schmeichle; nie uns erschüttere, und über das Gewohnte, wenn auch etwas gewaltsam, erhebe? Nach dieser Symphonie trug Hr. Weixelbaum eine vom Hrn. v. Weber componirte Arie mit Ausdruck und Würde vor. Die Arie schien übrigens mehr für theatralischen

Effect, als für den ruhigeren Genuss im Concertsaale von dem Componisten berechnet. Hr. Concertmeister Moralt schloss die erste Abtheilung mit einem Concert aus E dur, von dem sel. Cannabich, dem Sohne. Schon oft ist in diesen Blättern über das kraftvolle, imposante Spiel dieses Künstlers gesprochen worden. Immer ist er seines Beyfalls gewiss; und gewinnet selbst bey jeder wiederholten Kunstleistung. Eine sehr schöne Scene aus Hrn. Kapellm. Winters *Zaira* eröffnete die zweyte Abtheilung. Sie wurde gesungen von Mad. Harlas. Die schönen, vollen Töne, welche sie in dem sehr einfachen Andante hören liess, so wie der kühne, glanzende Vortrag des darauf folgenden Allegro erwarben der vortrefflichen Künstlerin ein wiederholtes Zurufen des ungetheilten Beyfalls. In einem sehr gefälligen Concert von Winter, entwickelte sodann Hr. *Fladt* ein sehr geschmackvolles Spiel und eine sehr gereinigte, ausgebildete Manier. Nach einem Duo von Paer schloss die Ouverture aus Cherubini's *Anacreon* diesen, an Kunstdarstellungen reichen Abend. Wer jemals Mehuls Jagdsymphonie und die heutige Ouvertüre von unserm Orchester aufführen hörte, wird gestehen, dass es nicht leicht möglich ist, mehr Feuer mit Zartheit des Vortrags, mehr Genauigkeit mit kühnem Ausdruck zu verbinden. Unsere practische Kunst zeigt sich da in ihrer Vollendung, und der kälteste, unerfahrenste Zuhörer wird von Begeisterung hingerissen. — In dem zweyten Concerte, am 31sten Dec., zeichnete sich vor andern aus, die für uns noch neue Pastoral-Symphonie von Beethoven. Nicht mit Unrecht darf man die Erfindung, so wie die nur allmählig erfolgte Ausbildung jener Instrumentalstücke, denen man den Namen der Symphonie beygelegt hat, zu den merkwürdigen Schöpfungen des menschlichen Geistes zählen, die unser Zeitalter, und insbesondere Deutschland ehren, und die Gränzen musikal. Kunst erweitert haben. Ist es der blossen Instrumentalmusik, so kunstvoll sie auch der Meister nach ästhetischen Regeln geordnet haben mag, schwer, eine bestimmte Empfindung in dem Gemüthe des Zuhörers zu erregen, so sind doch die Versuche, mehr Licht in diese noch dunkle Region zu bringen, unsers Dankes werth. Was Beethoven durch diese seine Arbeit geleistet, wollen wir nicht unternehmen, hier zu erörtern. Excentrisch ist wol die Bahn, die er selbst sich vorzeichnet: er erhebt uns über das Gemeine, und versetzt uns, obwol manchmal ziemlich unsanft, in das Reich der Phantasie. Am meisten gefiel an der heutigen Symphonie das erste Allegro, minder die Scene am Bach, (*Andante,*) mit der — Wachtel, der Nachtigall und dem Gukuck. Die ländliche Unterhaltung (Menuet) mit dem folgenden Ungewitter sind voll Charakter und Grosse. Doch wurde es dem nichteingeweihten Zuhörer schwer, in all diese, ihm verschlossenen Geheimnisse einzugehen. Wir haben in dem pantomimischen Tanze die oft nur willkührlich angenommenen Zeichen verstehen gelernt: die hier gebrauchte Sprache der Musik aber ist gar Vielen noch unbekannt, worüber sich Niemand eben wundern wird, da von ihrer Seite noch so wenig dazu gethan worden, um sich dem gemeinen Verstande zu erklären. Hr. Mittermayr und Mad. Harlas sangen Arien mit der bekannten, an ihnen immer geschätzten Einsicht; Mad. Lercher gab ein Concert von Rode aus D; Hr. Capeller ein anderes von Müller auf der Flote. Ein artiges Duo von Maurer für zwey Baritonstimmen und den Chor bereitete zur Schlusssymphonie, einer Ouverture von Catel aus *Demofoon*, womit dies Concert sich endigte. —

Notizen. Dass unser verdienstvoller Kapellm., Hr. Winter, eine grosse Cantate: *die vier Tageszeiten* benannt, bearbeite habe, wurde schon vor einiger Zeit in Ihren Blättern bemerkt. Der Verf. des Textes hat, auf eine ihm ruhmbringende, liberale Weise auf die Composition derselben veranlasst, und so die Kunst mit einem bedeutenden, gehaltvollen Werke bereichert. Ueberflussig wäre es, über dieses Product eines allgemein gekannten und geschätzten Künstlers vieles zu sagen. Hrn. Winters Werke sind in Jedermanns Handen; seine Compositionen wurden in München wie in Neapel, in Paris wie in London, mit Beyfall aufgeführt. Er hat sich, wie dies wol bey jedem Meister einer Kunst der Fall ist, seinen ihm eigenen Styl angebildet. Klarheit, Ordnung, ein immer fliessender Gesang eine immer einsichtsvolle Begleitung charakterisiren seine kleinern, wie seine grössern Compositionen: denn er trat in einem Zeitalter und vor

einem Publicum auf, welches von einem Componisten dies strenge foderte. Auch in diesem Werke verlugnet Hr. W. seinen Genius nicht; denn selbst in den Chören und Fugen, womit dies Werk sehr reichlich geziert ist, ist jene ihm eigene Deutlichkeit und Klarheit des Gesanges noch beybehalten. Sind dem Dichter, der übrigens anspruchlos nach seiner Weise den Musen huldigt, manche schwache Verse entschlüpft, so hat die Kunst des Componisten sie dem Unbefangenen leicht vergessen gemacht. Sie waren übrigens leicht, ohne dem Ganzen Schaden zu thun, abzuändern, und verdienen des Aufhebens nicht, das Einige davon gemacht haben, die sonst an musikal. Gedichte nicht so strenge Foderungen machen. Die Cantate wurde den 25sten Dec. in dem königl. Theater von einem zahlreichen Orchester und vielen Chorsängern aufgeführt. Eine Arie aus Edur, mit folgendem Chore, in der 2ten Abtheilung, so wie die Schlussfuge, gehören zu den gelungensten Stücken.

Mayland. Anf. Febr. So viel ich hier von andern Hauptstädten Italiens erfahren können, sind alle Theater im diesjährigen Carneval mit der ersten Oper unglücklich gewesen. In Neapel z. B. wurde die Oper, *il Pirro*, von Paesiello, (seit einiger Zeit mit mässigem Beyfall auch in Paris gegeben,) welche vor etwa dreyssig Jahren dem Sänger Davidde in S. Carlo die grössten Auszeichnungen verschaffte, diesmal auf eben dieser Bühne ausgepfiffen, obgleich derselbe Davidde darin auftrat — der nun aber freylich auch, wie die Musik, um dreyssig Jahre älter geworden! In Siena gab man eine Opera buffa von Guglielmi, die auch nur mässig gefiel. In Florenz gefällt fast nur, was Mad. Paer, Gattin des berühmten Componisten in Paris, vorträgt; und sie ist wirklich auch jetzt noch, als Schauspielerin, doch auch als Sängerin, ungemein einnehmend. In Genua, Venedig, Turin etc. (in letzterer Stadt mit einer neuen Oper von Paesi,) war man nicht weniger unglücklich, was nämlich die Compositionen betrifft: in der Ausführung gefielen einzelne Stücke geschickter Sängerinnen und Sänger.

Hier in Mayland fiel die erste Oper (Virginia, mit Musik von Casella.) ebenfalls durch: aber die zweyte, *il Tancredi*, gefällt. Das Gedicht ist von Romanelli nach Voltaire schlecht genug bearbeitet: Paesi's Musik und die Ausführung der Hauptrollen retten aber das Stück. Der Sopran, Testori, erhält sich im Wohlwollen des Publicums; der Tenor, Nozari, hat sich dies Wohlwollen bis auf einen gewissen Grad ebenfalls errungen; der Bassist, Patrioli, ist sehr brav; vor allen aber gefällt, und mit vollem Recht, Charlotte Huser, welche, so viel ich weiss, bis in den Frühling als erste Sängerin hier bleibt. Sie findet durch die ganze Rolle im Tancredi, vornämlich aber im ersten Act in einer grossen Bravour-Arie mit obligat. Viola, (gespielt von Rolla,) und im zweyten, in einer grossen, aber sanften Charakterscene, den ausgezeichnetsten Beyfall. Sie wird hier sehr, und fast allzuviele, angestrengt: hat aber auch jeden Abend eine Art Triumph. Gegen Paesi's Musik hat man nicht wenig einzuwenden: aber sie gefällt. Ueberhaupt ist die Kritik hier weit mehr zu Hause, als in den meisten andern italien. Hauptstädten, wo man sich nur zu begnügen pflegt, im Allgemeinen Beyfall oder Missfallen zu äussern, oft sogar ohne Unterscheidung des Sängers und des Componisten — was hier, zum Ruhme sey es gesagt, ganz anders ist, so dass man wol z. B. den Componisten eines Stücks auspfeift, den Sänger auszeichnet, und nun auch den Einen wie den Andern wieder nach bestimmten Ansichten zu beurtheilen versucht. Selbst wenn diese Ansichten zuweilen schief waren und mithin falsche Resultate gaben, bleibt es doch immer zu achten. So ist es z. B. jetzt hier mit dem Gesange der Dem. Huser. Sie, die bey so grossem Talent, so vieler Erfahrung, und nach gründlichster Kenntnis und Benutzung der allerbesten, deutschen und italien. Schulen, nun nicht mehr in der Manier irgend eines Andern singt, sondern sich selbst, wie jeder wahre Künstler, ihre eigene Weise gebildet hat, und dabey dem ortlichen Geschmacke nur so weit folgt, als er gut ist und ihren eigenthümlichen Vorzügen zusagt — sie wird nicht nur von der Menge, sondern auch von den Journal- und Kunstrichtern sehr ausgezeichnet: eben, wenn

man ihr eine vortreffliche Stimme, Kunstkenntnis, grosse Fertigkeit, Präcision, Ausdruck, angemessene und edle Action zugestanden hat, setzt man doch gern noch, wie halblaut, hinzu, ihre Gesangsmethode sey döch mehr deutsch, als italienisch. So freundlich und behutsam dies ausgesprochen wird, soll es doch eine Art Tadel seyn: und so wenig oder gar nichts in den Augen des Weitersehenden damit gesagt ist, so führe ich es doch an, damit es, wo nicht die Sängerin, doch die hiesige Kunstwelt etwas näher charakterisire. Dass übrigens hier, wie überhaupt fast durchgängig in Italien, die zweyten Rollen elend besetzt sind, ist eben so in der Ordnung, als dass Decorationen, Maschinenwesen, Kleidungen, Beleuchtung etc. vortrefflich sich ausnehmen.

Das hiesige Orchester ist sehr gut, und für Italien vortrefflich. Selbst das, was man in diesem Lande jetzt (etwa Venedig ausgenommen) überall mehr oder weniger tadeln muss — die Basse und Blasinstrumente: selbst dies ist hier sehr zu rühmen. Im Einzelnen finde ich folgende Künstler besonders auszuzeichnen. Alessandro Rolla, der auch in Deutschland nicht unbeliebte Componist, ist Musikdirector und Solospieler auf der Violin. Er gilt in Italien für den ersten Violinspieler, und mag es wol auch seyn. Wer Viotti, Kreutzer, Rode, Spohr, und mehrere andere Violinisten Frankreichs und Deutschlands nicht kennet, nennet ihn wol gar den ersten Geiger der Welt. Bey vielen Vorzügen des wahren Virtuosen, ist sein Ton doch etwas spitz, und seine Fertigkeit zwar gross, aber auch nicht immer präcis genug. Unter allen mir bekannten italien. Violinisten kenne ich nur Festa in Neapel, der ihm zwar in Einigem, z. B. in Taktfestigkeit, nachstehet, aber im Ton, und wol auch im Ausdruck, ihn übertrifft. Da R. auch in Deutschland Ruf hat, habe ich mich bey ihm etwas langer aufgehalten; und da die andern hiesigen vorzüglichen Virtuosen dort nicht bekannt sind, erwähne ich sie blos: nämlich Giuseppe Storioni, ersten Violoncellisten, Luigi Belloli, ersten Waldhornisten, Gaudenzio Lavaria, ersten Fagottisten, u. Gius. Andreoli, ersten Contrabassisten. — Die Chöre sind mittelmässig. Weiberchöre hat man nicht, weil man sie nicht haben kann. — —

Das grosse Ballet, *Gli Strelizzi* — die bekannte Verschwörungsgeschichte gegen Peter den Grossen — von Salvatore Vigano, gefällt. Zum Ballet spielt hier ein fast ganz anderes Orchester, und zwar ein schlechteres: da kömmt denn Mozarts Ouverture zur *Zauberflöte*, womit man jenes Ballet eröffnet, schlecht weg. Posaunen lässt man aus; mehreres in den Blasinstrumenten ist entweder falsch oder umgeschrieben, oft fehlen auch Stellen in denselben; das Tempo wird sehr schlafrig genommen; weder dem *forte*, noch dem *piano*, noch weniger dem *sforzando*, wiederfahrt sein Recht; den Anfang des zweyten Theils hat man gar weggeschnitten, und fängt ihn gleich mit der Stelle an:

Dass es hier sehr wenig Concerte, oder sogenannte Akademien, giebt, die wenigen aber selten auch nur einigermassen Glück machen, ist bekannt, und durch ganz Italien auch nicht viel anders. Ausser den Gründen, die in diesem Lande überall gelten, kömmt hier noch dazu, dass das ganze Jahr hindurch immer mehrere Theater offen sind, in denen man denn doch ausser der Conversation u. s. w., auch gelegentlich eine vorzüglich Arie oder sonst ein beliebtes Musikstück geniesst. Da man mithin die gewöhnlichen Opern als Gesellschaften mit Akademie, da man sie aus ganz ohne Zwang, selbst mit geringen Kosten benutzt: so ist es ganz natürlich, dass man besondere Gesellschaften und Akademien nicht veranstaltet, die veranstalteten nicht unterstützt. — Francesco Pollini, der treffliche Pianoforte-Spieler, dessen Compositionen für dies Instrument auch in Deutschland bekannt und mit Recht geschätzt sind, giebt jedoch zuweilen in seinem Hause kleine Privatconcerte. Unter seinen jetzigen Schülerinnen rühmt man besonders die Gräfin Septimo und die eilfjährige Comtesse Visconti, die beyde sehr fertig und präcis, die letzte auch sehr ausdrucksvoll, spielen sollen. Pollini arbeitet jetzt an einer Fortepianoschule, von der

nan sich hier viel verspricht. — Der ehemals durch sich selbst und dann durch seine Schüler so berühmte Sänger und Singmeister Marchesi lebt hier, singt aber gar nicht mehr. Er stehet in grosser, wohlverdienter Achtung, woran es überhaupt die Italiener bey Verdiensten, die sie wirklich kennen, niemals fehlen lassen: wol aber lassen sie es fast durchgängig, ausser bey eben in Ruf stehenden Sängern, an Belohnung derselben fehlen! Dieser bedarf nun zwar Marchesi nicht für sich, aber für die von ihm so rühmlich gestiftete Wohlthätigkeits-Anstalt zum Besten der Wittwen und Waisen armer Musiker: und ungeachtet die Regierung dieselbe begünstigt und sogar vier Benefizvorstellungen im Theater jährlich zu deren Besten verordnet hat, ungeachtet auch jeder die schöne Anstalt, die Gunst der Regierung, die Sorgfalt Marchesi's rühmt, lassen es doch bey weitem die Meisten bey diesem Rühmen bewenden. Alle diese Dinge sind denn doch in Ihrem deutschen Vaterlande anders. Die Götter erhalten es dabey! —

Kurze Anzeige.

Wiegenlied, drey-, od. auch einstimmig zu singen, v. Himmel. Leipz. b. Kühnel. (Pr. 4 Gr.)

Eine sehr artige Kleinigkeit, die, dreystimmig und mit Begl. d. Pianof. gesungen, angenehm erfüllet, was sie verspricht. Einstimmig fällt sie etwas dürftig aus. Alles ist äusserst leicht, wenn die Singstimmen nur gut Ton halten können.

Anekdote.

Ein Freund, der vor kurzem in Paris die Bekanntschaft unsers wackern, achtungswürdigen Landsmanns, *Neukomm*, machte, und sich, bey der Abreise, dessen Stammbuch erbat, fand darin zu seinem nicht geringen Vergnügen, Folgendes von *Cherubini*:

Canone chiuso, a 8 Voci.

Intendami chi può, che m'intend'io.

Sostenuto.

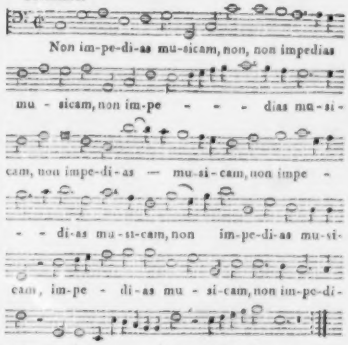

Composto e scritto da me, Cherubini, per il mio amico Neukomm; in Parigi li 19. Agosto 1811.

Und was erwiederten Sie darauf in Cherubini's Stammbuch? fragte der Freund. Wir hatten eben neue Beweise erhalten, antwortete Neuk., wie wenig das hiesige grössere Publicum und dessen Schreiber und Sprecher wissen, was die Welt an diesem grossen Manne besitzt, und wie unbeachtet vieles, eben von seinem Vortrefflichsten, hier bleibt: da schrieb ich ihm den vierstimmigen Räthselcanon:

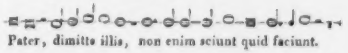

Vielleicht macht es manchem Kenner Vergnügen, beyde Stücke für weniger Scharfsichtige und Geübte aufzulösen und in gewöhnlicher Weise darzustellen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 26sten Februar. No. 9. 1812.

Bedenken über die vom Hrn. Prof. Krause neuerfundene Tonschrift.

(Beschluss aus der 8ten No.)

Dass die lange oder kurze Ausdauer der Töne durch Länge oder Kürze der Noten bestimmt werden soll, scheint mir ebenfalls bey weitem nicht so zweckmässig, als unsere jetzt dazu gebrauchliche Form der Noten. Es gehört gewiss ein in Proportionen schon sehr geübtes Auge dazu, oft in der Geschwindigkeit, nach Beschaffenheit der zwischen den Linien untereinander gestellten Querstriche, selbst schon derjenigen, die halbe Takte, Viertel- Achtel- und Sechzehntheile, wovon immer einer noch einmal so kurz als der andere seyn muss, zu unterscheiden, ob dieselben den sechzehnten, achten oder vierten Theil der angenommenen Zeit bezeichnen oder nicht: wie viel mehr Anstrengung würde es daher kosten, untermischte 128-, 64-, und 32Theile in oft sehr grosser Geschwindigkeit richtig von einander unterscheiden und sie vortragen zu können! und ich zweifle aus den bisher angeführten Gründen keinen Augenblick mehr, dass Schüler von gleichen Talenten und gleichem Fleisse, nach beyden verschiedenen Notensystemen gleich gut, bis zur höchsten Fertigkeit im Notenlesen unterrichtet, in Hinsicht der Zeit sich so sehr von einander entfernen werden, dass der nach dem System des Hrn. Prof. K. unterrichtete noch über einmal so viel Zeit nöthig haben würde, als jener, der nach dem bisher gebrauchlichen unterrichtet worden ist.

Der Meynung des Hrn. Prof. K., dass die Erlernung der gewöhnlichen Noten und das Abspielen derselben mehrere Jahre koste, und dass selbst der geübteste Virtuos durch ♯, ♭, ♮, × u. ♮ in Schrecken gesetzt werde, kann ich nur in Ansehung des *a vista* Spielens beypflichten. Dieser Fall wird aber auch bestimmt bey den Noten des Hrn. Prof. K. eintreten; denn nicht die Form der Noten des bisherigen Systems ist die Ursache warum der Schüler nicht so bald vom Blatte spielt, sondern das liegt theils im Schüler selbst theils in andern zufälligen Dingen, und kann nie durch die Form der Noten gehoben werden. Das Erlernen der Discant- und Bassnoten, so lehre es mich eine 25jährige Erfahrung, ist bey einem 6jährigen Kinde von mittelmässigen Anlagen das Werk von höchstens drey Stunden Unterricht die Eigenschaften der ♯, ♭, u. s. w. das Werk einer halben Stunde, und die Scalen aller Dur- und Molltone, selbst der nichtgebrauchlichen erlernt der Schüler mit Fertigkeit in höchstens vier Stunden.

Die bedeutende Anzahl, jetzt lebender so wol, als auch verstorbener grosser Virtuosen giebt uns ja auch den Beweis, dass man nach der jetzigen Einrichtung des Notenplans so viel erlernen kann, dass dem Kenner oft nichts mehr zu wünschen übrig bleibt. Wenn die ♯, ♭, u. s. w. den Spieler in Schrecken setzen, so ist derselbe gewiss keiner der geübteren Virtuosen. Der wirkliche Virtuos wird, kann und darf sie nicht fürchten. Wer sich bey dem vom Blatte Spielen ein richtiges harmonisches Skelett entwerfen, kann, wer für Melodie und ihren Gang Sinn hat, wer die Scalen aller Tonarten genau kennt, und oft die mit vielen Versetzungszeichen versehenen Tonarten gespielt hat, den werden ♯, ♭ u. s. w. gewiss nicht schrecken. Alles kommt hierbey auf Uebung an; und ich bin deshalb völlig überzeugt, dass, wenn ich einen Schüler vom Anfange des Lernens an mit keinen andern Tonarten, als mit h, fis, cis, des, ges und ces dur, mit gis, dis, ais, b, es, und as moll bekannt machte, und ihn lauter Stücke

in diesen Tonarten spielen und üben liesse, es ihm, wenn er hiermit in der ausübenden Kunst so weit gestiegen wäre, etwas Bedeutendes meisterhaft *a vista* zu spielen, dennoch schwer werden würde, ein Tonstück in C dur vom Blatte zu spielen.

Gern glaube ich indess, dass es nach des Hrn. Pr. K. System leichter seyn würde, aus Cis dur, oder aus andern mit mehrern Vorzeichnungen versehenen Tonarten, ein Tonstück zu spielen, wenn man dazu ein Tasteninstrument mit gleicher Klaviatur hätte, und wenn man, woran ich aber nicht glaube, nach dessen System die Noten eben so schnell und sicher, als [illegible] des gewöhnlichen Systems, lesen lernen könnte. Uebrigens würde das Spielen aus solchen Tonarten auf einem gewöhnlichen Tasteninstrumente durch das neue System um nichts erleichtert werden.

Wenn die Versetzungszeichen der ausübenden Kunst nun durchaus bedeutend hinderlich seyn sollen; so glaube ich, würde man dieselben in so weit entbehren können, dass man einer durch ein Versetzungszeichen gerückten Note, eine andere, etwas auffallende Form gäbe. Z. B., dass man statt oder statt statt oder schriebe. Das x oder bb, was nur selten vorkommt, könnte entweder vor einer schon versetzten Note stehen bleiben, oder man gäbe auch diesen Noten irgend eine andre Gestalt. Das ♮ fällt dann nach dieser Bezeichnungsart ganz weg, und das Auge würde sich sehr bald daran gewöhnen. Doch müssten die Versetzungszeichen entweder am Anfange eines Tonstücks angezeigt, oder noch besser, die Tonart desselben vom Componisten gleich anfänglich bemerkt werden. Dies gewährte den Vortheil, dass der Spieler weder nöthig hätte, das *Semitonium characteristicum*, noch den Schluss desselben zu suchen.

Der Notenplan des Hrn. Prof. K. hat bey der ersten und oberflächlichen Anschauung, und wenn die Noten nur gelesen und nicht gespielt werden sollen, allerdings manches Annehmliche, und kann vielleicht für die Zukunft einen nicht unbedeutenden Wink für den Erfinder einer wahrhaft vollkommnern Tonschrift, als die gegenwärtige ist, geben. Die bisher übliche leistet zwar alles das, was wir für jetzt zur ausübenden Tonkunst nöthig haben, und leistet es, wenn auch nicht durchgängig auf die allerbestimmteste, doch auf genügende Weise; ihre Schwierigkeiten sind dem natürlichen Talente und Fleisse nicht bedeutend hinderlich: aber es ist doch ausgemacht, dass, wenn eine noch bessere, als sie, und zwar eine *vollkommne*, zu erfinden möglich wäre, diese gewiss von jedem Musiker mit Freuden aufgenommen werden würde, denn, jede Vervollkommnung des mechanischen und wissenschaftlichen Theils der Kunst erleichtert und befördert auch das Studium und die Uebung ihrer übrigen Theile. —

Nun noch einige Worte über den Gedanken des Hrn. Prof. K., dass es zu hoffen und voraus zu sehen sey, wie die Melodie und Harmonie künftig noch durch enharmonische Töne bereichert werden würden. Enharmonische Töne haben wir aber schon, und es ist wahrscheinlich nur gemeynt, dass diese auf den Tasten-Instrumenten noch durch besondere Claves, und auf den Blasinstrumenten durch besondere Klappen u. dergl. hervorgebracht werden sollen. Der erste Fall existirt auch schon wirklich; man findet sie nicht nur an Klavieren, sondern auch an sehr alten Orgeln, wie z. B. zu Frankfurt an der Oder. Der zweyte Fall ist schon bey den älteren Quanzischen Flöten zu finden, die nicht nur eine Es-, sondern auch eine Disklappe hatten. Da man aber nicht nur keinen besonderen Vortheil für die Musik daraus ersah, sondern vielmehr dadurch unnütze Schwierigkeiten in derselben hervorgiogen; so erstickte diese Erfindung in ihrer Geburt. — Uebrigens haben wir ja auch des Schönen und Vortrefflichen, ja hin und wieder, (so weit der Geist sich erheben kann) des Unübertrefflichen, aus den jetzigen Klanggeschlechten so vieles; auch ist uns ja die Aussicht nicht benommen, des Schönen und Vortrefflichen noch unendlich mehr daraus schaffen zu können, da die Versetzung ihrer Töne eine Mannigfaltigkeit zulässt, die wirklich fast grenzenlos genannt werden kann: warum sollten wir nun wünschen, dass der Töne noch einmal so viele werden möchten? Wir erhielten dann

zwar mit deren Vermehrung mehrere Tonarten, aber auch der Schwierigkeiten unendlich mehrere, und so ist noch immer die Frage, ob die Musik im Ganzen dadurch gewönne, und ob die allzugrosse Subtilität sie dann nicht nur für sehr Wenige geniessbar machen, und so ihre Gemeinnützigkeit verloren gehen würde? Und wollen wir von diesem Puncte, von der Hoffnung aus, dass das chromatische Klanggeschlecht noch durch Viertelttöne bereichert, einen Rückblick auf des Hrn. Prof. Kr. vervollkommnete Tonschrift thun: so müsste dieselbe um noch einmal so viel Linien erweitert werden, als sie jetzt hat: es würden also dann statt 49 Linien, 98, und mit den Nebenlinien, 144, entstehen müssen, und die Partituren müssten in der Grösse ansehnlicher Bettschirme erscheinen; alle Musiker würden Stümper; die göttlichen Werke eines Haydn, Gluck, Mozart u. s. w. würden für die Welt fast so gut wie verloren seyn; die jetzt bestehenden schönen Klaviatur- und Blasinstrumente würden nicht mehr zu gebrauchen seyn, und die neuen Tasteninstrumente, wenn sie den jetzigen Umfang behalten, und mit gerader Klaviatur gefertiget seyn sollten, würden eine so breite Klaviatur erhalten, dass sie von Einem Spieler allein gar nicht zu überreichen, auch das Greifen einer Octav und mehrerer anderer weiter Intervalle mit Einer Hand gar nicht mehr möglich wäre. Auch die Blasinstrumente müssten andere Formen erhalten, und würden, der Natur der Sache gemäss, mit so vielen Klappen versehen werden müssen, dass diese, z. B. der Fagottist, mit den 10 Fingern unmöglich alle erreichen und benutzen könnte. Hörner und Trompeten endlich, würden gar nicht mehr, wenigstens nur in sehr wenigen Tonstücken zu gebrauchen seyn.

Eine solche Revolution in der musikalischen Welt wolle die heilige Caecilia doch ja nicht zulassen! Sie wäre dem Musiker schrecklicher, als dem friedlichen Landbewohner der Krieg, wenn er genügsam sein Glück in seiner gegenwärtigen Lage findet, und dasselbe mit Vernunft geniesst. *Wilh.* *)

Nachrichten.

Berlin. Anfang Febr. Am 4ten Jan. liess sich der 13jährige Joseph Wolfram aus Wien im Theater, nach Kotzebue's deutschen Kleinstädtern, mit fünf Variationen auf der Flote hören: auch gab er am 15ten d. im Saale der Stadt Paris ein Concert, wo er ein Flötenconc. von A. E. Müller, Variat. ohne Begleitung über ein Volkslied, und eine Polonoise von Gürgens blies. Sein Vortrag verrath zartes Gefühl und Geschmack; auch bläst er mit grosser Fertigkeit, Leichtigkeit und Pracision, und verspricht daher für die Folge sehr viel. — Am 6ten gab die Kapelle das dritte und vielleicht letzte Concert im Theatersaal: denn die Direction findet ihre Rechnung nicht dabey, da sie nicht die kleinen und oft höchst kleinlichen Mittel der Privatpersonen anwenden kann. Was gegeben wurde, war durchgängig rühmenswerth, und weit besser, als man in vielen andern, mit Pomp angekündigten Concerten findet. Eine neue Symphonie von Méhul eröffnete das Concert. Hr. Henning spielte darauf ein von ihm gesetztes Violinconcert aus H dur mit Beyfall. Dem. Schmalz sang eine Scene von Gnecco, und mit Hrn. Stümer ein Duett von Sim. Mayer. Der jüngere Schwarz spielte ein Klavierconcert von Mozart mit vieler Fertigkeit und Pracision. Aber mit dem allgemeinsten, und wohlverdienten Beyfall blieben die Herren Tausch, Vater und Sohn, ein Doppel-Concert für zwey Klarinetten, von dem Vater gesetzt. — Den 9ten ward, nach dem Schauspiele, *Johann von Calais*, zum ersten Male gegeben: *Der Zitterschläger*, Singspiel in einem Akt, von Seidel, mit Musik v. Kapellm. Ritter in Mannheim. Der Inhalt ist höchst gewöhnlich; in der ersten Scene sieht man schon die letzte: die Verse sind aber gut. Die Musik zeichnet sich durch nichts aus. Nur Hr. Gern, der den Dorfschmidt Bertram brav spielte und auch brav sang, hielt das Stück; denn seine Tochter, Röschen, Dem. Schmidt, sprach sehr undeutlich und sang nur erträglich. Es ist noch nicht wiederholt worden. Dem. Fried. Klinsing gab am

*) Berichtigung. In der von mir eingesandten Recension der hiesigen Orgel, (im 13ten St. d. 15ten Jahrg. d. Z.) in der 2ten Abtheilung, 2ter, Zeile 16 von oben, statt „160 Fuss lang, und 96 Fuss breit," gelesen werden: 176 Fuss lang u. 86 Fuss breit.

15ten Concert im Saale der Stadt Paris. Sie spielte mit vieler Leichtigkeit und Fertigkeit auf der Violin ein Concert von Lafont, und Rode's Concert aus A moll, vor einer kleinen Versammlung. — Am 20sten ward zum ersten Male gegeben und später wiederholt: Hecuba, lyrisches Trauerspiel in drey Acten, aus dem Französ. übersetzt von C. Herklots, mit Musik von Fontenelle. Man ist in Verlegenheit, wenn man über dieses Stück urtheilen soll — aus so widersprechenden Theilen ist das Ganze zusammengesetzt. Nichts desto weniger wird es aber gewiss ein sogenanntes Zugstück; da die Decorationen, besonders gegen das Ende, allen einen Beyfall finden, da man nichts Aehnliches gesehen hat von Brennen und Einstürzen des Palastes, von einer brennenden Stadt etc., und da die zur Handlung gehörigen Ballets vom Ballettmeister Lauchery hübsch erfunden sind, und gut ausgeführt werden. Die Musik, welche der Gluckschen nachgebildet scheint, und ihr gern auch nachfloge, hat richtige Declamation, gute Melodie, und zweckmässige Instrumentirung, lässt aber doch im Ganzen sehr kalt. Am meisten gefielen im 2ten Act: Hecuba's (Dem. Schmals) Scenes: Theurer Hektor, geliebter Sohn; — Achilles (Hr. Eunike) Scenen: Zu viel; wo solch ein Vorwand das Mistrauen nährt —, und: Wer begreift dies angstvolle Wort. — Auch Herr Franz, als Priamus, und Dem. Schmidt, als Polyxena, hatten gute Momente; letsterer aber ist mehr Studium ihrer Rolle zu empfehlen. — Am 27sten gab Dem. Schmals im Schauspiel-Saale Concert vor einer ungemein grossen Versammlung, die zum Theil in den Nebensälen Platz fand. Was sie gab, war wirklich vorzüglich, und befriedigte auch allgemein. Sie sang die berühmte Arie von Graun: Mi pavenli — welche durch die Mara allgemeine Celebrität erlangt hat; eine Arie von Cimarosa; und mit Hrn. Eunike ein Duett von Nicolini. Die Herren Tausch wiederholten das schon vorher angezeigte Doppelconcert für 2 Klarinetten, und Hr. Burmann blies Variationen fürs Fagott v. Schneider mit grossem Beyfall. — — Seit einiger Zeit giebt Mad. Pedrillo, geb. Eigensatz, von hier, ehemals auf dem hiesigen und zuletzt beym wiener Theater engagirt, Gastrollen. So angenehm die Erinnerungen an sie waren, so wenig sind leider die Erwartungen von ihr befriedigt worden, und sie ist ein neues Beyspiel, welchen grossen Nachtheil das Annehmen fremder Manieren erzeugt. Als man sie neulich in Segurs *Verwandlungen* die Julie Frohlich (*eine der schönsten Rollen unsrer Eunike*) so eckig und kleinstadtisch geben sahe, konnte nur die Erinnerung an die Vorzeit das laute Missvergnügen verhindern. Auch ihr Gesang war schlecht. — Für die nächsten Tage sind uns Concerte von Tombolini, den jungen Künstlern Müller und Mühlenfeld, Pohl und andern angekündigt.

Wien, den 8ten Februar. Uebersicht des Mon. Januar.

Hofoperntheater. Mit dem ersten Tage dieses Jahres wurde der Wunsch so vieler Kenner und Liebhaber der theatralischen Musik auf eine sehr angenehme Art erfüllt: man gab an diesem Tage — nach einer Pause von mehr als neun Jahren — zum ersten Mal wieder die schon seit einigen Monaten erwartete grosse tragische Oper: *Medea*, in drey Aufz., mit Musik von Cherubini. Das Sujet ist bekannt: nicht so bekannt ist die Musik. Ref. erinnert sich nicht, dass ausser Wien, und Berlin vor geraumer Zeit, dieses Meisterwerk — das *Höchste*, was im Tragischen die Musik neuerer Zeit hervorbrachte — auf einer Bühne Deutschlands aufgeführt worden wäre. Freylich sind der Schwierigkeiten, dieses Werk nach Würde darzustellen, nicht wenige zu überwinden; und nur grössere Theater, ausgerüstet mit einem trefflichen Orchester, wohlbesetzten Chören, u. s. w. dürfen dies unternehmen, und erwünschten Erfolg erwarten. Aber auch, welch ein Genuss wird einem gebildeten, für ächte Musik empfänglichen Publicum bereitet, wenn die Darstellung so gelungen heissen kann, als diejenige war, wodurch sich unser Hofoperntheater auszeichnete. Obgleich alle mitspielenden Personen rühmlichst erwähnt zu werden verdienen; so strahlt doch Mad. Milder-Hauptmann als Medea, durch ihren edlen Anstand, ihre treffliche Haltung, meisterhafte Mimik, richtige Declamation, und vorzüglich durch ihren hinreissenden, alles bezaubernden Gesang, über

alle hervor. Man kann sagen, sie feyerte ihren Triumph, und dürfte in dieser Rolle jetzt unübertrefflich seyn. Sie wurde mit Enthusiasmus nach dem ersten und letzten Acte, nebst Hrn. Siboni (Jason) hervorgerufen; auch bey allen spätern Wiederholungen verlangte sie das Publicum nach dem ersten Acte, welcher mit einem Duett (E moll) Medea's und Jasons schliesst, zu sehen. Alle einzelnen Schönheiten, die Cherubini's grosser Geist in dieses Werk zu bringen wusste, umständlich zu beschreiben, sey uns erlassen, da es als ein vollendetes Ganze selbst gehört werden will *). Eine neue Arie v. Cherubini (A moll), von Hrn. Siboni im zweyten Acte eingelegt, und von ihm gesungen, war von vieler Wirkung. Einige Abänderungen jedoch, die bey der Musik vorgenommen wurden, können wir geradezu nicht loben. So vermissten wir sehr ungern die drey letzten Takte beym Schlusse der Arie der Medea des ersten Acts: Sieh die Gattin vor dir — welche der Componist wohl berechnet zur Verstärkung des Effects mit dem in der Arie öfters vorkommenden Worte: „Barbar!" endet. — Auch von Mad. Milder wünschten wir, (das Einzige, was wir in dieser Oper bey ihr zu erinnern haben,) dass sie in dieser Arie den Ausruf: „Barbar!" richtiger accentuirte. Auch der Componist setzte ja auf die erste Sylbe eine Sechzehntheil- und auf die zweyte eine Viertelnote, und die erste auf einen schlechten, die andere auf einen guten Takttheil! — Die Chöre gingen ausgezeichnet gut; das Orchester spielte mit Fleiss und Anstrengung: nur wünschten wir es bey dieser Oper noch mehr verstärkt, besonders die Bässe. Die Decorationen machten Wirkung; eben so war der Zug in den Tempel geschmackvoll angeordnet. Das Haus ist stets, bey jeder Aufführung, gedrängt voll, ob dies gleich bey vielen andern, selbst bey ebenfalls guten Opern, wegen der so sehr erhöhten Theater-Preise, nicht immer der Fall ist. — Am 10ten wurde zum ersten Male gegeben: Michael Angelo, ein Singspiel in einem Acte, nach dem Französischen, mit Musik von Nicolo Isouard. Hr. Mohrhard (beym Hofoperntheater engagirt) gab den Mich. Angelo mit Fleiss, sowol im Spiel, als Gesang. Seine hohlen, dumpfen Töne, besonders in der Tiefe, machen keinen günstigen Eindruck, und sind Ursache, dass er nicht so viel Beyfall erhielt, als er sonst verdient. Dem Stücke ward gleichfalls nur eine mässig günstige Aufnahme. — Am 23sten zum ersten Male: *Fingallo e Comala*, ital. Oper in zwey Aufz., mit Musik v. Paveai. Obgleich der Sopran-Sänger, Hr. Velutti, darin auftrat, so zeigte das leere Haus doch deutlich, dass das Publicum an gewöhnlichen italienischen Singspielen keinen Geschmack mehr finde. Und wirklich ist es unbegreiflich, wie die Direction so wässerige Producte auf die Bühne bringen kann.

Theater an der Wien. Am 25sten zum ersten Male: *Das lebendige Weinfass*, eine Posse für den Carneval, als Liederspiel und Melodram, in drey Aufz., von Hrn. Matthäus Stegmayer. Ueber eine Posse, und für den Carneval verfasst, wollen wir nicht viel Worte machen. Sie will für den Augenblick Spass machen, und der Kasse Vortheil schaffen: beydes erreicht diese. Die Musik ist ein Quodlibet, in der Weise weiland des Hrn. Pumpernickel; und da in dem Werke sogar der Olymp, sammt dem Tartarus, mit allen Göttern der Ober- und Unterwelt, vorkommt, kann die Menge allerdings nicht widerstehen. — Am 31sten zum ersten Male: *Der portugiesische Gasthof*, komisches Singspiel in einem Aufz., mit Musik von Cherubini. Da ich verhindert wurde, dies Stück zu sehen, werde ich meinen Bericht darüber nächstens nachtragen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 22sten zum ersten Male: *Rinaldo und Camilla*, oder die Zauberinsel, komische Oper in drey Aufz. von Hrn. Hilde, mit der Musik von Hrn. Gebel, neu engagirtem Kapellmeister an diesem Theater. Wenn dem Publicum immer die nämlichen Gerichte vorgesetzt werden, so ist es kein Wunder, dass es dagegen stumpf wird. Obgleich dieses Stück besser als viele seiner Vorgänger genannt werden könnte, und auch die Musik sich bey vielen Stellen vortheilhaft auszeichnet:

*) Anm. In einem der ersten Jahrgänge d. Zeit. finden die Leser eine ausführliche Analyse desselben. d. Red.

so sind doch der Zauber-Opern schon zu viele da gewesen, als dass sich der Geschmack an ihnen nicht nach und nach verlieren sollte. Es erhielt wenig Beyfall. —

Notizen. Ich kann nicht unterlassen, Ihnen von der Errichtung eines neuen Gesellschafts-Theaters in Wien Nachricht zu geben, wovon die Beschreibung des Innern in dem *Sammler* No. 13. eingerückt erschien.

„Graf *Franz Palffy*, welcher bekanntlich sein grösstes Vergnügen darin sucht, Vergnügen zu verbreiten, und diesen schönen Zweck mit eben so viel Geschmack als Liberalität zu erreichen weiss, hat in seinem Hôtel ein herrliches Gesellschafts-Theater erbauen lassen, wo der Adel durch dramatische Kunst sich unterhält und unterhalten wird. Der Raum für das Auditorium, ungefähr auf 600 Personen berechnet, ist in Steinfarbe, hellblau und Silber, ungemein geschmackvoll gemahlt, und rückwärts mit einer Gallerie versehen, welche auf Säulen ruht, deren Capitäler vergüldert sind; der Fussboden des Saales geht gegen die Schaubühne zu im Abhange, und ist durchaus mit Teppichen belegt; zu beyden Seiten befinden sich gepolsterte Sitzbänke mit weissem Perkal bezogen; die Beleuchtung wird durch arganische Lampen bewirkt, welche nahe an dem Saal-Gesimse herum auf kleinen Postamenten stehen, und deren Licht durch darüber gestürzte Kugeln von mattgeschliffenem Glase gemildert wird. Die Schaubühne selbst übertrifft sowol an Breite als Tiefe alle bisher bekannte Privat-Theater; die Decorationen sind vortrefflich gemalt, und die Bühne selbst ist sehr liberal erleuchtet. Die Schauspiele werden von Cavaliers und Damen aufgeführt; die meisten Rollen werden vortrefflich, und auch nicht eine einzige wird blos mittelmässig gegeben. Ein treffliches, vollständiges Orchester, unter der Leitung des bekannten Violinspielers, Hrn. Clement, unterhält in den Zwischenacten mit classischer Musik. Zur ersten Vorstellung, welche am 26sten Jänner vor einer überaus glänzenden, grösstentheils aus Personen des hohen Adels bestehenden Gesellschaft statt hatte, und selbst von Ihren kaiserl. Hoheiten, den durchlauchtigsten Erzherzogen, Brüdern seiner Majestät, mit höchstihrer Gegenwart beehrt wurde, waren die Wiedervergeltung, und, die gefährliche Nachbarschaft gewählt, welche beyden Stücke man (ihre Darstellung auf dem Hoftheater, und zwar jene des letztgenannten Lustspiels nur zu Weidmanns Zeiten, ausgenommen) nirgends kunstgemässer und vollkommener kann aufführen sehen." —

Dresden. Bey einem so auffallenden Bestreben nach musikal. Kunstfertigkeit, worüber sich der Freund der Tonkunst seit einigen Jahrzehnden so oft freuen konnte, blieb dennoch der Wunsch übrig, dass die Liebe für den Gesang herrschender werden möchte und endlich ein gesellschaftlicher Verein entstehen, wodurch dieser, und zugleich wahrer Geschmack an guter Musik befördert werden könnte. Der verewigte *Fasch* in Berlin hatte zwar schon längst eine Musterschule errichtet; jedoch *hier* begnügte man sich an kleinern freundschaftlichen Cirkeln, worin man ähnliche Freuden der Tonkunst genoss. — Die Hindernisse, welche vielleicht einer so lobenswürdigen Nachahmung der Berliner Singe-Akademie bisher im Wege standen, sollen hier weder aufgesucht, noch gerügt werden, theils, weil sie in der Folge von selbst hier und da werden zu Tage kommen wollen, theils weil eine Besorglichkeit vermieden werden soll, die der guten Sache Eintrag thun könnte. Seit drey Jahren keimte endlich auch hier eine musikalische Gesellschaft, welche den braven, geschickten und thätigen Hoforganisten, Hrn. *Dreyssig*, an ihrer Spitze zum Director hat. Aus 12 bis 15 Mitgliedern erwuchs ganz geräuschlos das Personale binnen dieser Zeit auf einige und 50 Gesangfreunde, welche sich wöchentlich einmal — gewöhnlich Donnerstags Abends von 6 bis 8 Uhr — versammeln, um sich der Vervollkommnung des Gesanges und dem daraus entspringenden edlern und reinern Genusse des Lebens zu widmen. Blos ältere und neuere Meisterwerke im *Kirchenstyle* werden gesetzmässig zur Uebung gewählt. In den vorigen beyden Wintern wurden indess auch mehrere Privatconcerte mit Instrumentalmusik gegeben: Messen von Haydn, Righini, die Jahreszeiten, Don Juan, mehrere bedeutende Werke von Naumann, von Winter etc. Sie wurden gewiss mit

ungeheuchelter Zufriedenheit des gewählten Auditoriums aufgenommen. — Da die Verbindung der Mitglieder hinlängliche Festigkeit gewann, so ward ein kleiner Saal gemiethet, und bey der zunehmenden Anzahl, der jetzige grössere Postsaal. Der Aufwand, welchen die Miethe des Saals, die Beleuchtung und das Anschaffen der Musikalien verlangt, ist nicht von Bedeutung, und wird durch die Vergrösserung der Gesellschaft — welche sich nun die philharmonische nennt — in der Folge vielleicht sich noch verringern. Die sonst gewöhnlichen Extra-Unterhaltungen in Concerten finden hier, der Gesetze wegen, nicht statt. Das Auditorium besteht gewöhnlich aus den Freunden der Mitglieder, und Fremde können nur mit Vorwissen des Directors eingeführt werden. Es ist wahrlich ein erhebender Anblick, einen so schönen Verein von Aeltern und Kindern, von Gatten und Freunden, zum Genuss so würdiger Freuden anzutreffen! Uebrigens haben die hiesigen Herren Kapellmeister und mehrere achtbare Sänger der Kapelle ihren ungeheuchelten Beyfall bey ihrem Besuche laut geäussert. Dass endlich, den Gesetzen gemäss, jedes mit Zustimmung der Vorsteher angenommene Mitglied nur *als Mitglied* betrachtet wird, erfordert der Geist der Philharmonie an sich, so wie die Vertheilung der Solo-Partieen, — welche eigentlich der Ordnung folgt, wobey aber jedem Mitgliede die Verweigerung freysteht, und der Director sodann nach eigner Wahl vertheilt — aller möglichen Unzufriedenheit vorbeugt. Und sonach wäre nur noch zu wünschen, dass der Genius der Tonkunst in der Zukunft alle mögliche äussere Hindernisse, wodurch solch eine vortreffliche Anstalt beeinträchtigt werden könnte, verhüten möge. Vielleicht ist auch einer glücklichern Folgezeit die Entstehung eines der Residenz würdigen Concertsaals vorbehalten, worin eine sich immer mehr vergrössernde philharmonische Gesellschaft mit ihrem Auditorium in den Freuden der Tonkunst reichliche Erholung finden kann.

Stuttgardt. Anf. Februar. Kreutzer, der treffliche Klavierspieler und geniale Componist, befindet sich schon geraume Zeit hier, und hat in mehrern öffentlichen Concerten, auch oft in Privathäusern, den Freunden der Tonkunst einen hohen Genuss gewährt. Dieser Mann ist ganz dazu geschaffen, dem edlen Klavier seine eigentliche Richtung zu geben, die es so oft, auch bey berühmten Spielern, durch Empfindeley und vermeyntliches Gefühl verliert. Eben so rasch und feurig, als sanft, eben so vertraut mit den ernsten Tiefen der Harmonie, als mit den lieblichern, flüchtigern Reizen der Melodie, giebt er seinen Gefühlen die natürlichste, ungekünstelste Sprache, und haucht dem Instrumente, das doch ursprünglich mehr für die ernste Darstellung der Harmonie geschaffen scheint, durch angemessene Modulationen eine Seele ein. Alle Töne, die er hervorbringt, haben in ihm gelebt, und, ihm unbewusst, werden seine Phantasien zur durchdachten, geordneten Composition. So muss er, wie Mozart in seinen Werken, auch der Menge gefallen; sein edlerer Theil aber, die klare Folge der Empfindungen, die in seinem Innersten lebt, bleibt, wie bey jenem Meister, der Bewunderung des geistigern Hörers überlassen. Rasch und schmucklos, durch die mannigfaltigsten Schwingungen, greift sein Spiel in das Gemüth ein, und seine Phantasien lassen, wie man sie sich ins Unendliche fortdenken könnte, eben so unendliche Nachklänge im Gemüth zurück. Und so ist es also mit seinen harmonischen Träumen, wie mit jedem ächten Werk der Kunst, das durch Berührung einzelner Saiten der Seele den Gefühlen einen gränzenlosen Spielraum öffnet, und dessen Geist lange noch ohne das Werk selbst in der Seele fortlebt.

Wir reden hier nur von ihm als Klavierspieler: um ihn als Componisten gehörig zu würdigen, bedürfte es einer genauern Kenntnis seiner vielen, noch unbekannten Werke, wovon uns bis jetzt nur einige Klavier-Compositionen, und eine Oper: die *zwey Worte* oder die Nacht im Walde — bekannt sind. Doch sind diese wenigen Werke schon hinreichend, seinen Gedankenreichthum und die weise Anordnung seiner Composition zu bewundern, und ungeduldige Erwartung seiner vielen übrigen Werke, besonders seiner Opern, deren wir nächstens eine, *Feodora* von Kotzebue, hören werden, zu erregen. Selbst sein liebenswürdiger, bescheidener Charakter, eben so fern von Stolz, als

von verstellter Selbstgeringschatzung, beurkundet in ihm den wahren Künstler.

Möchten wir ihn, wozu er uns Hoffnung giebt, noch lang unter uns haben!

Erfurt. Unsre Concerte sind diesen Winter ins Stocken gerathen, und an öffentlicher musikalischer Unterhaltung ist gänzlicher Mangel. Das Theater des Hrn. Nuth, welches in Ansehung der Ordnung, Pünktlichkeit, des unverkennbaren Fleisses im Kunstfache, und vorzüglich auch wegen der strengen Sittlichkeit, rühmliche Auszeichnung verdient, gab uns Lustspiele, Melodramen, Schauspiele und Ballete. Die Musik der letztern, besonders die vom Hrn. Kammermus. Dunkel, (zum Faust, zu Adelheit von Felsenberg,) v. Wolanek u. dergl. hatte uns bey besserer Ausführung entschädigen können: allein leider wurden diese braven Compositionen nicht so ausgeführt, wie wir sie von den Orchestern zu Leipzig, Dresden, und den Kapellen von S. Meiningen, Gotha und Rudolstadt hörten, wo wir Gelegenheit hatten, die Gesellschaft in verschiedenen Zeitperioden zu treffen. Die hiesigen Ausführungen liessen alles zu wünschen übrig; wir mussten uns nur an den Tanz halten, und hier sind wirklich einige Mitglieder — die Dem. *Zinglowka*, *Behrendt*, *Lanisch*, und Mad. *Müller*, die Herren *Gerstel*, *Stöbe*, *Zeis*, (d. Aelt.) wegen ihrer Geschicklichkeit zu rühmen. Auch im Schauspiel verdienen die genannten Frauenzimmer und Herren mit Recht einer beyfälligen Auszeichnung. — — Ein gewisser Hr. Louis Klatte, der aber ja nicht mit dem bekannten Akustiker, Chladni, verwechselt werden darf, zeigte uns im Concertsaale ein neu erfundenes Instrument, welches er Euphonia nennt. Er ist der Erfinder desselben, und selbst ein geschickter Akustiker. Die tönenden Körper bestehen aus Messingstäben, welche, im Winkel gebogen, durch das Anziehen der niedergedrückten Tasten, mit einem conischen Messing-Cylinder, der durch Tritt, und Schwungrad in Bewegung gesetzt wird, in Reibung gebracht werden. Der Ton ist nicht so sanft, wie der, der Harmonica. Auffallend war es, dass Hr. K., als Erfinder des Instruments, es selbst nicht stimmen konnte.— Mehr sprachen uns die Herren Karl und Christ. Eberwein, erster auf der Violin, und letzter auf der Hoboe — beyde aus der weimarischen Hofkapelle, in einem brillanten Concerte bey zahlreichem Auditorium an. Der Vortrag des erstern auf der Violin ist ausserst volltönend, rein und pracis, besonders sein Cantabile im Adagio bezaubernd. Der letztere behandelt sein schwieriges Instrument mit aller nur möglichen Delicatesse. Beyde erndteten verdienten Beyfall.

Kurze Anzeige.

Horch leise, horch, Geliebte! Serenade von Jens Baggesen, mit Pianof.- oder Guitarre-Begleitung, von C. M. Freyh. von Weber. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl.)

Das zarte, liebliche Liedchen ist hier als recht eigentliche Serenade behandelt, und in dieser Art nur nicht überhaupt ungemein reizend, sondern auch, ungeachtet der grössten Simplicität, mit einer Wahrheit des Ausdrucks und einer Delicatesse des Geschmacks componirt, wie diese nur ein Künstler, wirklich von Geist, Gefühl und gründlicher Kunstbildung, zeigen kann. Das Liedchen behält durch alle seine zehn kleinen Strophen das Wesentliche seiner Musik zur ersten; und nur, wo Declamation oder Ausdruck eine kleine Abweichung nothwendig machten, ist diese beygebracht worden. Die Begleitung nimmt sich auf beyden Instrumenten vortheilhaft aus, auf der Guitarre aber am vortheilhaftesten. Der Gesang bewegt sich nur innerhalb der Octave von $\bar{e}$ bis $\bar{\bar{e}}$, und ist also von jeder männlichen oder weiblichen Stimme vorzutragen. Alles ist ausserst leicht auszuführen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. **Nº. 10.** 1812.

Briefe über die Musik in Kassel.

*Sechster Brief**).

Dulce est, fari libere quod sentias.

Juvenal.

Dass ich so lange mit meinen Berichten innengehalten habe, hat keine andere, als die allerdings genügende Ursache, dass ich nichts *Neues* und *Interessantes* zu berichten hatte. An allen Orten, also auch (und besonders) hier, ist der Sommer im Allgemeinen immer ärmer an musikal. Ereignissen, als der Winter, der überhaupt allen geselligen Vereinigungen günstiger ist. Wenn die Sänger des Haines verstummen, erwachen die Sänger (und Spieler) der Bühne und des Concertsaals. — Vieles habe ich jedoch im Laufe dieses Winters auch noch nicht zu berichten; doch ich gebe, was ich kann.

Der, Ihnen gewiss aus allen Zeitungen bekannte, plötzliche und grausame Tod des hiesigen Divisions-Generals, Gr. von Morio, eines hier wirklich allgemein geachteten und betrauerten Mannes, gab die Veranlassung zu einer seltenen musikal. Feyer, deren nähere Beschreibung den Lesern dieser Blätter hoffentlich nicht uninteressant seyn wird.

Am letzten Decemb. früh um 11 Uhr war das sehr prächtige Leichenbegängnis. Der fast eine Stunde lange Leichenzug, (dessen Beschreibung nicht hierher gehört,) ging von dem Hôtel des Verstorbenen nach der katholischen Kirche. Die ganze Kirche (so wie schon der äussere Eingang in dieselbe) war durchaus mit schwarzem Tuch behangen. Im untern Raum der Kirche, dem, ebenfalls ganz schwarz behangenen, mit einer Menge Kerzen erleuchteten Altare gegenüber, war das *castrum doloris* erbaut, schwarz bekleidet, und von unzähligen Kerzen erleuchtet. Unter dem Läuten der Glocken, dem gedämpften Trommelschlag des ihn begleitenden Militairs, und dem Abfeuern der Kanonen, kam der Leichenzug bey der Kirche an. In dem Augenblick, da die Leiche in die Kirche getragen wurde, begann das auf dem Chor befindliche königl. Orchester einen, vom Hrn. Kapellm. Biagioni dazu componirten Trauermarsch, der von vieler Wirkung war. Dieser Marsch wurde so lange wiederholt, bis das sämmtliche Trauerpersonale seine Plätze eingenommen hatte. Hierauf begann die, in der katholischen Kirche übliche feyerliche Einsegnung der Leiche durch den Bischoff, während welcher vom Orchester der Psalm: *Libera*

*) In der Zeitung für die elegante Welt, (v. 1sten August 1811.) befindet sich eine sehr unelegante, sogenannte Antikritik gegen meine Briefe etc. oder vielmehr gegen mich selbst. Der Inhalt aber, und besonders der Ton dieses, das Wesen und die personelle Absicht des Verf.s sehr deutlich aussprechenden Aufsatzes, ist von der Art, dass man nur in gleicher Manier und gleichem Ton antworten, oder denselben blos still bey Seite legen kann. Da man nun aber das Erstere keinem rechtlichen und gebildeten Manne zumuthen kann, noch wird: so bleibt mir nur das Zweyte übrig. Diejenigen Leser der Zeit. für d. eleg. W., welche meine Briefe in No. 34. 36. 38. 45. 46. des 12ten, und in No. 8. 9. 24 und 32 des 13ten Jahrgangs der musikal. Zeitung nicht gelesen haben, ersuche ich nur solche zu lesen, mit jenem Aufsatze zu vergleichen, und, wenn sie Gelegenheit dazu haben, sich selbst hier durch verständige und unparteyische Kenner über den wahren Bestand des streitigen Punctes zu unterrichten, um dann über die Gründlichkeit und Wahrheit, oder die Incompetenz dessen, was ich, und wie ich es gesagt, zu urtheilen. Dies sey das Erste und Letzte, was ich über jene Ausfälle bemerke. Für die Zukunft, sollte die Zeit. f. d. eleg. Welt mehr dergleichen aufzunehmen für gut finden, werde ich selbst das, was ich hier erinnert, nicht wiederholen: sondern nur wirkliche Injurien vor einem andern, als dem literarischen Tribunal rügen. d. Verf.

me, Domine de morte aeterna — von Hrn. Blanggini [illegible] Feyerlichkeit componirt, aufgeführt wurde. Nach Endigung der ganzen Handlung wurde, bey Hebung der Leiche, der Trauermarsch, und zwar so lange, und *immer schwächer* wiederholt, bis der Zug die Kirche verlassen hatte, und nun die Musik, selbst wie ein Sterbender, verloschi. — Den 8ten Jan. früh um 10 Uhr waren die feyerlichen Exequien, wo der Bischoff die Seelenmesse für den Verstorbnen las. Die Kirche nebst dem *Castrum doloris* war ganz auf dieselbe Art decorirt, wie das erstemal. Nachdem, unter dem Lauten der Glocken alle gegenwärtige Personen und die Geistlichkeit, ihre Plätze eingenommen hatten, begann die Messe, wozu die königl. Kapelle Mozarts unsterbliches *Requiem* aufführte; nach dessen Endigung der ganze Einsegnungs-Actus nebst Blangini's *Libera etc.*, wie das erstemal, jedoch ohne den Marsch, wiederholt wurde. — So weit nun mein blos historischer Bericht. Jetzt nur noch einige Blicke auf die aufgeführte Musik selbst, und ihre Ausführung. — Ueber Mozarts *Requiem* kann ich jetzt nichts mehr sagen, als, dass es den Freunden *wahrer* Musik, die Erscheinung eines tröstenden Engels in der Wüste war. Indess, da jetzt alles, und selbst die heilige Kunst, von Verhältnissen und Rücksichten abhängig ist: so liess man auch hierbey, aus gewissen Rücksichten, die herrliche Fuge des Kyrie und am Schluss, so wie das *Domine Jesu Christe, etc.* weg, und wir bekamen also das herrliche Werk nicht ganz zu hören. Die Ausführung war übrigens, so weit es der Mangel an Zeit zu den gehörigen Proben, und das, an sich schon so unbequeme, bey dieser Gelegenheit aber noch zweckwidriger verengte Locale möglich machte, unsers braven Orchesters würdig. Die Damen Schüler und Willmann, und die Herren Köhler und Delys sangen die Solos.

Das *Libera Domine* des Hrn. Blang. ist eine *neue* Erscheinung, die ich hier, da ich keine Recension schreibe, nicht ausführlich beurtheilen, aber denn doch mit einigen Worten eine allgemeine Ansicht davon geben will, weil das Werkchen allerdings der Aufmerksamkeit werth ist. Meistens richtiger und lebendiger Ausdruck, (wodurch sich überhaupt Hr. Bl.s Singe-Compositionen auszeichnen, (geschickte Modulation, kräftige Harmonie, und lebhafte, Wort und Sinn angemessne Instrumentation, sind dem Werke nicht abzusprechen. Der Charakter des Ganzen ist, im Allgemeinen, (denn ich gehe, wie gesagt, hier nur eine allgemeine Uebersicht,) dem Ort und dem Gegenstande angemessen, und meist gut gehalten. Der Effect des Ganzen ist kräftig und imposant. Die Haupttonart ist D moll. Der Anfang auf die Worte: *Libera me, Domine — Largo*, erst piano, dann crescendo bis zum Eintritt des ganzen Orchesters bey den Worten: *Quando coeli movendi sunt.* — Hierauf ein feuriges, stürmisches *Allegro* auf die Worte: *Dies illa, Dies irae, calamitatis et miseriae* — welchem, bey den Worten: *tremens factus sum ego*, — ein *Maestoso* in B dur folgt, wo eine gute canonische Imitation der Singstimmen eintritt, welche jedoch weiter ausgeführt und nicht blos angedeutet seyn sollte. Dieser Satz, der Ref. besonders gefallen hat, wird blos von Geigeninstrumenten und zwey Fagotten begleitet, bis die übrigen Instrumente bey den Worten: *tremebunt angeli et archangeli* — in G moll eintreten, und sich dann die Modulation wieder nach dem Hauptton wendet, wo zu den Worten: *Requiem aeternam dona eis* — das erste *Largo* wiederholt wird. Die Singstimmen gehen meistens im einfachen Chor, ohne contrapunctische Verwebung. Die Begleitung besteht aus zwey Violinen, Viola, Violoncell, Contrabass, vier Hörnern, zwey Fagotts, Trompeten, Pauken und Posaunen. Diese Auswahl der Instrumente ist gut, und der beabsichtigten Wirkung ganz entsprechend, wie auch der Erfolg gezeigt hat. Eine gewisse Flüchtigkeit, die durch den Mangel an eigentlicher contrapunctischer Bearbeitung bemerkbar wird, und einiges Andere, was die *Kritik* hier und da, besonders in Hinsicht auf strengen Kirchenstyl, zu erinnern fände, kann man ohne Ungerechtigkeit nicht sowol dem Componisten, als vielmehr nur abermals obenbemerkten, leider so oft nothwendigen Rücksichten, und besonders der Kürze der Zeit, in welcher Hr. Bl. diese Arbeit liefern musste, zur Last legen. Denn das ganze Werk, dessen Partitur 10 Bogen stark ist, musste in sechs Tagen componirt, copirt und einstudirt seyn, wozu Hr. Bl. obendrein,

wegen seiner übrigen Geschäfte, fast nur die Nacht verwenden konnte. Wenn man daher das, was der Comp. geleistet hat, mit diesen Verhältnissen vergleicht, so verdient dies Werkchen um so mehr einer ehrenvollen Erwähnung. Die Aufführung gelang sehr gut. Der Trauermarsch, den Hr. Bl., (der überhaupt mit einer besonderen Leichtigkeit schreibt) so viel ich weiss, erst am Morgen der Aufführung componirt hat, ist sehr einfach; aber, vielleicht gerade dieser (in unsern chromatischen Tagen immer seltnern) Einfachheit wegen von so guter Wirkung. —

An Concerten haben wir (seit meinem letzten Briefe) bisher nur wenige gehabt. Den Anfang machte ein gewisser Hr. *Loewe*, Violoncellist aus Hamburg; dessen Concert ich aber nicht beywohnen konnte, daher ich auch weiter nichts darüber sagen kann. Der berühmte Violinist, Hr. Durand, hat sich lange bey uns aufgehalten. Er hat zweymal bey Hofe gespielt, und zwey Concerte im Theater gegeben, wobey jedesmal ein Ballet angehängt wurde, welches hier seit einiger Zeit Mode zu werden scheint, vermuthlich, um das Publicum wenigstens durch Terpsichorens Küpste anzuziehen, da Polyhymnia's Reize bey uns so wenig Attraction haben. Das erste Concert des Hrn. D. enthielt die Ouverture aus *Sacrifice d'Abraham* v. Blangini; Arie von Mozart, ges. von Mad. Schüler; Violinconcert, gesetzt und gespielt v. Hrn. D.; Polonoise, ges. von Mad. Delys. (Der Componist dieser Polonoise war, und das zu seinem Besten, nicht genannt; die Composition war flach, langweilig und ohne Leben. Mad. Delys scheint überhaupt in Concerten nicht glücklich (oder sorgfältig) in ihrer Auswahl der vorzutragenden Stücke zu seyn. Auch scheint sie alle andere Musik, ausser *französischer*, nicht ihres Vortrags würdig zu achten. Mad. Delys ist übrigens als Prima Donna in der Oper der Liebling des hiesigen Publicums, und in Hinsicht ihres Gesanges nicht mit Unrecht.) Pot-pourri für die Violin, mit Orchester, comp. und gespielt von Hrn. D. Solche Potpourris (womit, der Mode wegen, selbst die grössten Meister jetzt oft ihre Zeit verderben) sind eine Art Ragout, das man aus den übriggebliebnen Resten eines Gastmals bereitet. Sie sind eine *Species* ohne *Genus*. —

Als zweyter Theil dieser theatralisch-musikalischen Academie wurde das, bis zum Ueberdruss oft gesehene Ballet: die Quaker, gegeben; ein sinnloses Ding, mit ganz erbärmlicher Musik. Dass dies Hrn. D. nachtheilig seyn musste, ist natürlich. Das Haus war (inclusive der Freybillets) sehr mittelmässig besetzt, und also konnte auch die Einnahme, die Hr. D. noch obendrein, so wie die Unkosten, mit der Theaterkasse theilen musste, nur sehr gering seyn. Das zweyte Concert des Hrn. D. war der äussern Form nach dem erstern gleich, und enthielt: Ouverture aus *Naufrage comique*, v. Blangini; Violinconcert von Rode, (E dur) gespielt v. Hrn. D.; Recit. und Polonoise (abermals) aus den *Femmes vengées*, v. Blangini, ges. von Mad. Delys, (und abermals) Potpourri von Hrn. D. Hierauf das noch langweiligere und noch mehr abgenutzte Ballet, *Annette et Lubin*, welches an Armseligkeit und schlechter Musik mit obigem noch um den Vorrang streitet. Diesmal war das Haus wirklich *leer*. — Hr. D. ist kein *„unbekannter Geiger,"* sondern ein, allgemein als vorzüglich anerkannter Virtuos, von grossem, seit vielen Jahren bewährtem Rufe, und doch war es so leer! — — Hrn. D.'s begründete Virtuosität macht es auch unnöthig, noch etwas zu seinem Lobe hinzuzusetzen. — Den 24sten Jan. liess sich im Theater in dem Zwischenakt eine *„Mad. Simonin Pollet, Mitglied des Athenäums der Künste zu Paris,"* mit einem Concert von Nadermann auf der Harfe hören. Der angeführte Titel, und *von Paris*, war natürlich ein Talisman, der ihr schon, *noch ehe man sie hörte*, hier alle Stimmen gewann, denn man applaudirte schon bey ihrem Auftreten; ehe sie nur noch das Instrument berührte. Doch davon abgesehen, so blieb die Virtuosin denn doch nicht *unter* der Erwartung, die der gesetztere Theil des zahlreich versammleten Publicums hatte, wenn sie dieselbe auch gerade nicht übertraf. Sie besitzt viel Fertigkeit, (nur zuweilen etwas auf Kosten der Deutlichkeit,) ist nicht ohne Delicatesse im Vortrage, und spielt, was besonders bey weiblichen Virtuosen selten ist, recht taktfest. Die Energie und das Charakteristische einer Longhi mangelt ihr. Doch kann daran auch noch ihr Instrument Schuld haben, welches, obgleich

der neuern Elegans nach pariser Arbeit, einen schlechten, oder vielmehr, was der Musiker keinen Ton nennt, hatte, und besonders in einem grossen Locale, nach der Terminologie der Instrumentmacher, nicht gehörig auswirkt. Mad. P. erhielt viel Beyfall, und nicht ohne Verdienst. Nach dem Concert klimperte ihr 6jähriges Söhnlein ein paar Stückchen auf der Harfe, wobey ihm die Mutter half, und welches einigen Leuten recht viel, vielen aber gar keinen Spass machte; indem dergleichen Lectionen ins Zimmer, nicht vor ein Publicum gehören, und nur eine nichtssagende Kinderspielerey sind. — Den 25sten gab Concert im Saale des westphälischen Hofes: „Mademoiselle Benita Moreno, Spanierin, welche die Stelle einer Prima donna auf den grossen Theatern v. Mayland, Venedig, Bologna, u. s. w. bekleidet hat." (So lautete es wörtlich im Avertissement.) Der Inhalt war folgender: Ouverture aus Maria Montalban v. Winter. (Auf dem Concertzettel war aber die aus Cherubini's portugisischem Gasthof angekündigt.) Recitativ u. Aria von Callegari, ges. (?) von Dem. Moreno; (die Composition des Hrn. Call. war, soweit das Zerreissen des Taktes und des Tempos, und die eingemischten endlosen Manieren u. dergl. von Seiten der Sängerin den Zusammenhang *errathen* liessen, sehr armselig;) Violinconcert v. Rode, (A moll) gespielt v. Hrn. Giorgis; (das erste Allegro nahm Hr. G. gar zu schleppend, und das Rondo viel zu geschwind;) Aria von Cimarosa, ges. v. Dem. Moreno; (hier liess die Sängerin dem Componisten doch *Etwas* an seinem Werke!) Symphonie von Haydn; Scene und Aria von Sr. Mayer, mit obligater Violin, ges. v. Dem. M., die Violin gespielt von Hrn. Giorgis. Hier übertraf die Sängerin sich selbst und alle unsre Erwartung in — Verkerrung und gänzlicher Vernichtung des Taktes, des Tempos und des ganzen Zusammenhanges, und in allen Arten geschmackloser und oft misslungner Schnörkeleyen und Manieren; so dass das brave Orchester wirklich eine herkulische Arbeit hatte, ihr zu folgen, und wol schwerlich jemand gewusst haben kann, was er eigentlich gehört hat. Bey alle dem hat das Ding doch manchen Leuten gefallen, und das Auditorium war *sehr zahlreich*. Nun — *de gustibus etc.*

Den 26sten gab Hr. Thurner Concert im sogenannten österreichischen Saale, und zwar zu einer hier ungewöhnlichen Zeit; nämlich des Nachmittags um drey Uhr, bey Erleuchtung — wozu ihn wol mancherley Umstände veranlassten. Der Inhalt des Conc, war folgender: 1) Introduction und Allegro einer neuen Symphonie v. Thurn. Es ist dies, so viel ich weiss, desselben erste Arbeit in dieser so schweren Gattung, verspricht aber gewiss viel für die folgenden. Dieser erste Satz deutet gleich der Einleitung und der ganzen Behandlung nach auf das, was man *Grande Sinfonie* (im bessern Sinn) nennt, und wird, wenn Hr. Th. bey Vollendung des Werks sich gleich bleibt, sehr zu rühmen seyn. Von einem einzelnen Satze, noch dazu nur einmal gehört, kann man übrigens nicht ausführlich urtheilen: indess, da vor kurzem der, in dieser Gattung ebenfalls erste Versuch eines, freylich auch noch jungen, und (was aber Niemand glauben mag) den musikalischen Priscian manchmal gewaltig auf die Füsse tretenden, nun aber einmal schon hochgerühmten Componisten sogleich bey seinem Erscheinen frisch von der Hand weg für ein treffliches, *classisches Meisterwerk* erklärt wurde: so kann ich ja wol ohne unbescheiden zu seyn, diese Arbeit des Hrn. Thurner, so weit er sie uns mitgetheilt hat, wenigstens *brav* nennen. Sobald das Ganze vollendet seyn wird und ich es gehört habe, will ich Sie ausführlicher mit ihm bekannt machen. 2) Arie mit Chören von Farinelli; ges. von Mad. Willmann. Die Composition ist mehr für das Theater, als für das Concert berechnet, im Ganzen aber recht angenehm. Mad. W. sang sehr brav. 3) Hoboe-Concert, comp. und geblasen von Hrn. Th. Es weicht sehr von der Form des Concerts ab, und ist wol eigentlich mehr eine Concertant-Symphonie. Uebrigens enthält es viel Originelles und Wirksames. Hr. Th. blies vortrefflich. 4) Concertant-Symphonie für Harfe und Waldhorn, sollte vorgetragen werden von Mad. Pollet und Hrn. Schunke jun. Da letzterer aber unpass geworden war, spielte Mad. Pollet Variationen auf der Harfe, ohne alle Begleitung, und recht brav. 5) Arie von Méhul, ges. von Mad. Delys. (Siehe obige Bemerkung.) Die Arie war

ein Rondo aus Méhuls *Irato*, machte aber, obgleich von Mad. Delys artig gesungen, nicht viel Effect, da sie durchaus nicht fürs Concert geeignet ist. Auch lässt Mad. Delys es wol zu sehr merken, dass sie in Concerten nur aus Gefälligkeit singt. 6) Romanze und Rondo für Hoboe (aus seinem letzten Concert in C dur) comp. und geblasen von Th. Composition und Ausführung erhielten den lebhaftesten und verdientesten Beyfall. 7) Zum Schluss: Ballet-Ouvertüre von Th. Es ist dies die Ouverture zu seinem, hier nur stückweise gegebenen Ballet. Sie ist voll Feuer und Leben, und verdiente allgemein bekannt zu seyn; auch wurde sie besonders gut und mit Liebe vom Orchester ausgeführt, — Das ganze Concert enthielt nichts Langweiliges; jedermann verweilte mit Vergnügen, und verliess den Saal mit voller Befriedigung. Auch gereicht Hrn. Th. die äussere Ordnung und Anständigkeit, womit er das Ganze arrangirt hatte, (freylich mit mehr Unkosten, als gewöhnlich,) sehr zum Lobe, denn man geniesst das Gegebne doppelt angenehm bey anständigen und einladenden äussern Umgebungen. Manche Virtuosen sind darin (um Kosten zu sparen) sehr nachlässig, aber mit Unrecht. Durch ein einladendes Locale, freundliche Beleuchtung, prompten und raschen Gang, Vermeidung alles dessen, was abspannt und gähnen macht, wird der Zuhörer schon im voraus heiter gestimmt und dann in der heitern Stimmung leicht erhalten, wovon der Vortheil unmittelbar auf den Virtuosen zurückfällt. — Diese Nachmittags-Unterhaltung entschädigte uns für die Langeweile des vorigen Abends. Die Versammlung war ziemlich zahlreich. Auch das Orchester war gut und vollständig besetzt, und trug alles mit Fleiss und Liebe vor; man hörte, dass jeder das Seine mit Vergnügen that.

Die hiesigen, Ihnen früher schon beschriebnen, musikal. Gesellschaften, haben auch diesen Winter wieder ihren Anfang genommen, und gehen ihren Gang, wie sonst. Die sogenannte musikal. Academie giebt nun zuweilen auch ganze Singstücke. So hat man bereits *Titus*, und das *unterbrochne Opferfest* gegeben. — Hr. Bruglére hat die Ober-Intendanz der Theater und der Kapelle niedergelegt, und an seine Stelle ist jetzt Hr. Bercagny, Ritter des westphäl. Ordens, vormals Polizey-Präfect, jetzt Palast-Präfect, etc. Surintendant. — Mad. Willmann und deren Tochter sind als Kapellsängerinnen engagirt. Die Kapelle ist verstärkt worden. Ich gebe Ihnen daher nochmals einen Ueberblick des *gegenwärtigen* bestehenden Personals.

Kapellmeister: Hr. Felix Blangini. Orchester-Director, Hr. Legaye.

Sängerinnen: Dem. Blangini, (Schwester des Kapellm., singt blos bey Hofe,) Mad. Schüler, Mad. und Dem. Willmann.

Sänger: Hr. Derubelle. Hr. Delys.

Violin: Die Herren Markmann, Barnbeck sen., Fesca, (Solo,) Uber, Süss, Benecke, (zugleich ein sehr braver Violoncellist.) Wiele jun. (gegenwärtig im Conservatorio zu Paris,) Westphal, (*) Giorgis, (Solo.) Rube, Metz. (Balletrepetiteur,) Nolte, Spiess jun., Orbelin, * Wedemeyer, * Mosenthal. *

Viola: Die Herren Oldenburg, Mund, Albrecht, Schmidt, (zugleich Posaunist, und derselbe, auf dessen Geschicklichkeit in Verfertigung und Reparatur von Geigeninstrumenten ich Sie schon früher aufmerksam machte.)

Violoncell: Die Herren Fenzi, (Solo,) Wiele sen., (Vater des Violinisten,) Heilgeist, sen., Cattus, Heilgeist jun. * (Sohn des Obigen,) Goedecke.

Contrabass: Die Herren Köhler, Metschan, Goebel.

Flöte: Die Hrn. Keller, (Solo.) Stöpler, Körner.

Hoboe: Die Herren Thurner (Solo.) Döring, Knauf, der Vater, u. Knauf, d. Sohn. (Hr. Wiedemann, 2ter Hoboist, starb im verfl. Sommer.)

Clarinette: Die Herrn Spiess sen., (Bruder des Obigen) und Nolte.

Fagott: Die Hrn. Grasbaum, (Solo,) Haake, Barnbeck, jun. (Bruder des Violinisten.)

Waldhorn: Die Herren Schunk der Aelt. u. der Jüng., (Soli,) Kaefer und Dingelstedt.

Trompeten: Die Hrn. Gebrüder Beddiges.

Pauken: Hr. Heisterhagen. Im Ganzen also 48 Personen. Die mit * bezeichneten ziehen aber noch keinen Gehalt. —

In der Oper haben debütirt: Hr. u. Mad Theodor: Er, als Tenorist und erster Liebhaber Sie, im Fach der naiven und ähnlichen Rollen

Beyde sind recht brav. Sie sind engagirt und gefallen sehr im Publico. Ferner: Mad. Bouxigal als Rosine im Gefängnen, und als Benjamin in Méhuls Joseph. Sie hatte zuvor noch nie ein Theater betreten, scheint nicht ohne Anlage, und hat eine hübsche, obgleich schwache und noch nicht ausgearbeitete Stimme. Sie besitzt zugleich eine hübsche Theater-Figur. Es wurde ihr Aufmunterung zugeklatscht. — Von neuen (wenigstens *hier* neuen) Opern ist nicht viel erschienen. Man bleibt gern dem Alten treu. Das Neueste und Interessanteste sind die beyden Opern *la Fée Urgèle*, Feen-Oper (worin aber alles sehr ohne Feerey zugeht,) in 4 Acten, mit Musik von Blangini, und: *Rien de trop, ou les deux paravants*, Operette in 1 Act, mit Musik von Boyeldieu. Ueber beyde ein mehreres in meinem nächsten Briefe. *Les femmes vengées*, Op. in 1 Act, mit Musik von Blangini, wird jetzt einstudirt.

Recension.

Vierstimmige Gesänge ohne Begleit., zur Belebung gesellschaftlicher Unterhaltung, comp. v. Adolph von Lehmann. 1stes Heft. Berlin in d. Nicolaischen Buchhandl. (Pr. 20 Gr.)

Hr. Legationsrath von Lehmann in Dessau ist als ein ausgezeichneter Virtuos auf dem Pianoforte, und als ein einsichtsvoller, gründlicher Componist, rühmlich bekannt; und so bedarf, weder er, noch der Verleger, noch das Publicum, einer ausführlichen Anzeige dieses Werkchens, das dem Verf. zur Ehre gereichen und vielen Genuss gewähren kann. — In der ganzen Ansicht und Behandlungsweise, oder in dem, was man in gewöhnlicher Rede den Geschmack nennt, lassen sich diese Gesänge wol zunächst mit den *Schulze*'schen vergleichen. Wenigstens findet man dasselbe sorgsame Studium der Gedichte; dieselbe Einfachheit, und, vielleicht zuweilen gar zu weit gehende Scheu vor jedem *zu viel*; dieselbe Reinheit und Sicherheit der Harmonie, und möglichst melodische Legung aller einzelnen Stimmen: indessen auch zuweilen dasselbe zu wenig Hervorstechende, zu wenig Neue, zu wenig Natürliche, der Hauptmelodie und ihrer Wendungen. — Die Gedichte, wie die Compositionen, sind dem auf dem Titel angegebnen besondern Zweck durchgängig treu; doch hätte, ohne denselben zu vernachlässigen, bey der Auswahl der Gedichte noch etwas mehr für Mannigfaltigkeit gesorgt werden können. — Die Gesänge sind in Stimmen gedruckt, diesen aber ein fünftes Heftchen beygelegt, das die Partitur enthält, welche die Uebersicht geben, nöthigen Falls das Nachhelfen erleichtern, und auch, kann man sie nicht vollständig besetzen, (wo sie aber beträchtlich an Wirkung verlieren,) zur Klavierbegleitung dienen kann. Dieser Gedanke ist rühmenswerth, verdient Nachahmung, und zeugt zugleich von dem guten Gewissen des Componisten. Die gehefteten Stimmen sind in einer Kapsel, auf deren Umschlag, als Vorrede oder Einleitung, *Göthe*'s schöner Seufzer an die Muse: Was ich ohne dich wäre etc. als ein wackerer, vierstimmiger Canon gesetzt, angebracht ist. Er nimmt sich ungemein gut aus; und nur die Worte: grauet, seh' ich, was — sind, besonders in der ersten und zweyten Stimme, etwas eingezwängt, was jedoch verständige Sänger leicht ausgleichen. — Die ersten drey Gesänge sind einander im Ausdruck sanfter Heiterkeit verwandt, und von angenehmer Wirkung. Den vierten hält Rec. noch höher: doch ist die Musik für diesen Text, besonders von S. 11 an, wol gar zu ernst, ja fast kirchenmässig gesetzt. No. 5. ist, mit Beybehaltung der Musik zur ersten Strophe, so viel der Text der andern es erlaubte, durchcomponirt: für Erfindung der Melodie wol aber hier allzuwenig gethan, weshalb auch das Ganze, ungeachtet der gründlichen harmonischen Kunst und sorgsamen Declamation, weniger anspricht. (Die Bemühung, jeder Stimme ihren bequemen Fluss zu geben, die der Verf. überall mit geübter Sorgfalt, und meistens auch mit vielem Glück angewendet hat, hat ihn hier, S. 17, Takt 1, im Tenor, doch wol zu weit geführt.) No. 6 nimmt sich, in seiner Einfalt und Gemessenheit, würdig und trefflich aus, besonders wenn man da, wo der Vier-Zweytheil-Takt eintritt, einen vollen Chor eintimmen lassen kann.

Mit Vergnügen lieset Rec. auf dem Titel: erstes Heft, indem dies ihn einer Fortsetzung

entgegen sehen heisst. Dass alles hier so sehr leicht auszuführen ist, und keine andern, als nur tonfeste Sänger verlangt, macht diese Lieder zur Einführung in gemischte Cirkel noch besonders bequem.

Nachrichten.

Dresden. Nachdem vor einigen Wochen die Demoisellen Démar und Tognini, jene Harfenspielerin, diese Waldhornistin von Paris, ein nicht unansehnliches Concert-Auditorium mit Soli von mancherley Art zu unterhalten gesucht hatten — was denn auch vornämlich der ersten dieser jungen Reisenden recht wohl gelang: so hatten wir am 14ten Febr. das Vergnügen, die beyden trefflichen Künstler, v. Weber und Barmann, zu hören. Hr. v. Weber, der eigentlich mehr als Componist, als als Virtuos auftritt, zeigt in seinen Arbeiten reiche Phantasie, Originalität und harmonischen Gehalt. Viel Neues und Treffliches findet sich namentlich in seinen Modulationen und in seiner Instrumentirung; doch scheint, was letztere anlangt, auch hin und wieder eine Stelle etwas vergriffen — wie z. B. im Klarinett-Concert die Figur, welche am Schlusse Hoboe, Fagott und Violoncell mit einander haben. Im Ganzen ist Hrn. v. W.s Styl ernst, und hat einige Verwandtschaft mit dem Spohr'schen. Unter den Werken, welche uns vorgetragen wurden, möchte wol das schon genannte Klarinett-Concert für das vollkommenste zu erklären seyn: aber es gehört auch ein Virtuos, wie Hr. B., dazu, um das darin verborgene tiefe Gefühl so auszusprechen. Durch das Ganze dieses Werks herrscht ein tiefer und doch zarter Sinn, ein edler und doch sogleich ansprechender Charakter; und darin erhält es sich mit seltener Treue, ohne im geringsten eintönig zu werden. Im Adagio hat der Componist ein Recitativ für die Klarinette, wie freylich auch schon Andere, angebracht. Obgleich wir diesen Gedanken aus dem Wesen und Zweck des Recitativs nicht hinlänglich glauben rechtfertigen zu können: so müssen wir doch eingestehen — so wie hier geschrieben, so wie hier ausgeführt, und zwar auf der Klarinette, deren Ton, recht behandelt, sich dem der Menschenstimme am meisten nähert, kann man der Wirkung nicht widerstehen. Hr. B. trug es vor, dass man sogleich hätte Worte unterlegen können, und namentlich am absterbenden Schluss ein *morir mi sento* zu verstehen glaubte. Das Klavier-Concert, von Hrn. v. W. vorgetragen, zeichnete sich zwar noch mehr durch Originalität aus, hatte aber nicht dieselbe strenge Haltung, und wollte gleich bey der Anlage, schien es, mehr durch Neuheit interessiren. Auf eine rühmliche Weise weicht es schon in der äussern Form von der eisernen, der gewöhnlichen Concerte ab: das Orchester greift fast durchgehends obligat ein. Manches dünkt uns nun zwar dabey etwas bizarr; z. B. die (türkischen) Sätze auf der unterschlagenen kleinen Terz, welche in den Solosatz ohne Relation kurz eingewebt sind, und ohne Bezug zu hinterlassen wieder verschwinden: doch sey es mit solchen kleinen Einzelnheiten, wie es will: das Ganze erhebt sich durchaus weit über das Gewöhnliche, und macht den Effect, auf welchen es berechnet ist. Die Variationen für Pianoforte und Klarinette über ein geniales Thema aus der Oper, Silvana, vom Hrn. v. W., verbanden ein zartes Gefühl mit viel Veranlassung für die Künstler, ihre Fertigkeit, und Geschicklichkeit überhaupt, an den Tag zu legen — bekanntlich ein seltener Vorzug an Compositionen dieses Fachs. Unter den rühmlichen Eigenheiten des Vortrags wollen wir nur die eine ausheben, wo Hr. v. W. mit grösster Leichtigkeit und zum Bewundern vollendet sich aus dem *Forte* der Tiefe in das *Piano* der Höhe schwang. — Das Auditorium verliess den Saal entzückt: aber leider war es, hoffentlich nur aus Bedrängnis der Zeiten, bey weitem nicht so zahlreich, als diese wahren Künstler es verdient hatten.

Kurze Anzeige.

XII Variat. p. le Pianoforte — Liv. 3. und *XII Variat. p. le Pianoforte*, Liv. 4. *comp. par D. S. Siegel.* à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis jeder No. 8 Gr.)

Der Verf. hat es bey beyden Werkchen wol nur auf Spass abgesehen; und da es viele jetzt gar zu ernstlich meynen, liesse sich dagegen nichts sagen. Hier ist es denn in der Ordnung, dass er für jedes zum Thema nur ein lustiges Wiener Strassenlied wählt, und darüber nichts ersinnt, als allerley muntere Figürchen, die Fingerfertige, welche weiter nichts sind, amüsiren können. Doch fehlte es nicht selten an wahrer Laune, auch hätte selbst zum Scherze Einiges, wie Livr. 3. Var. 9 und dergl., als gar zu unbedeutend, nicht geboten werden sollen. Livr. 4. hört sich überhaupt besser an, als 3. Den Wunsch aber, dass wirklich geistreiche und humoristische Meister zuweilen scherzhafte Var., Rondos u. dergl. liefern möchten, wollen wir nicht unterdrücken, und sind gewiss, dass viele unserer Leser gleichen Wunsch hegen.

Die musikalische Beylage No. III,

enthält ein wohlgelungenes Lied des Hrn. Kreutzer, dessen besonders in No. 9. dieser Zeit. von Stuttgart aus, als eines trefflichen Componisten, Klavierspielers und Sängers, gedacht worden ist.

No. III.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Des Knaben Tod

von

Uhland.

komp. von Conradin Kreutzer.

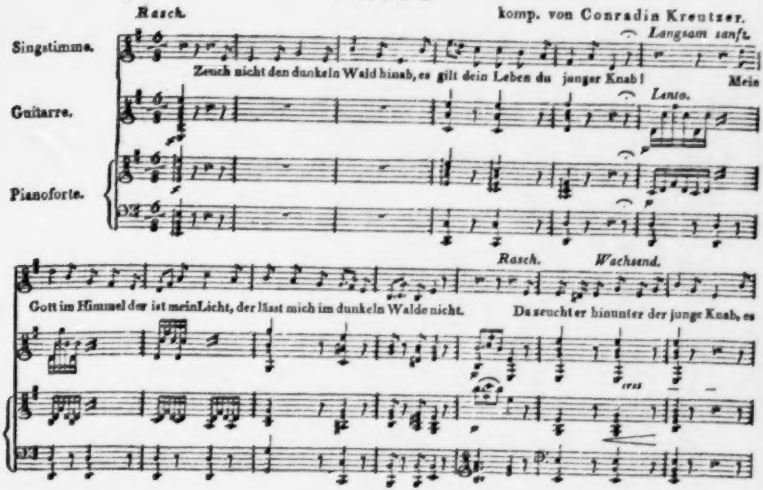

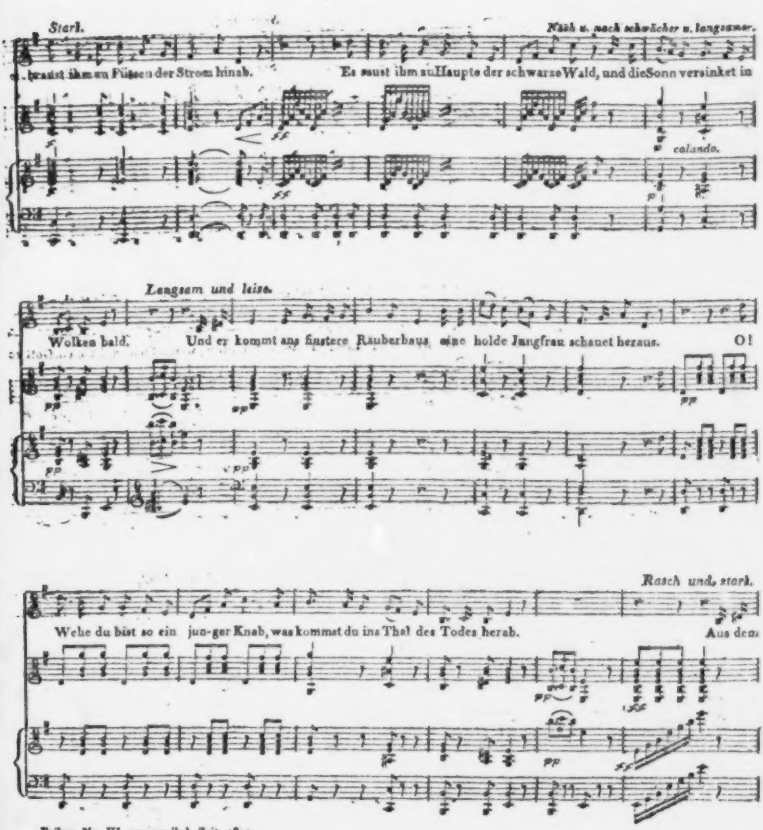
Stark.
Nach u. nach schwächer u. langsamer.
braust ihm zu Füssen der Strom hinab.
Es saust ihm zu Haupte der schwarze Wald, und die Sonn versinket in
calando.
Langsam und leise.
Wolken bald.
Und er kommt ans finstere Räuberhaus eine holde Jungfrau schauet heraus.
O!
Rasch und stark.
Wehe du bist so ein jun-ger Knab, was kommst du ins Thal des Todes herab.
Aus dem

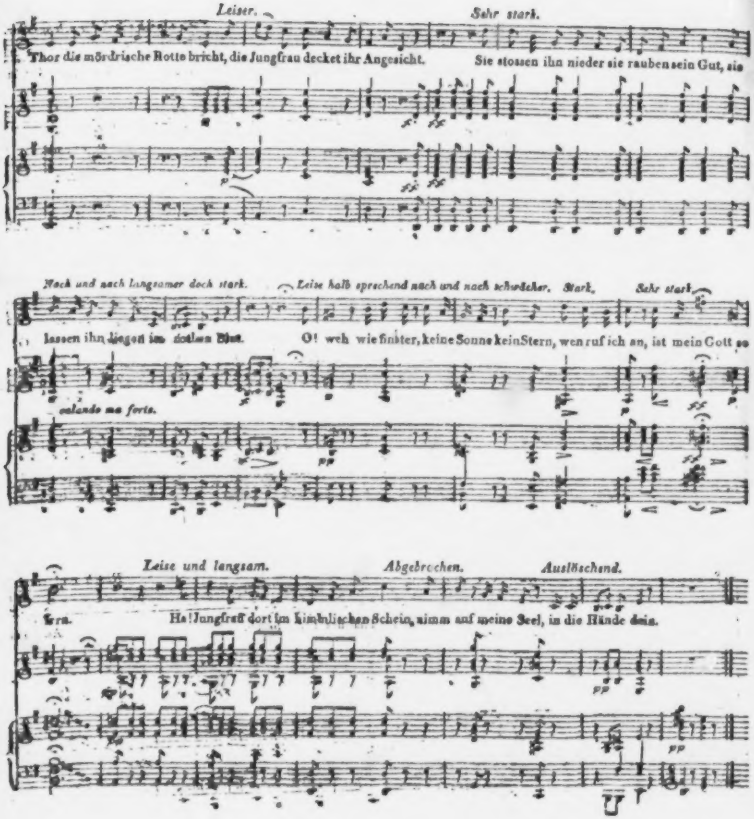
Leiser.
Sehr stark.
Thor die mördrische Rotte bricht, die Jungfrau decket ihr Angesicht.
Sie stossen ihn nieder sie rauben sein Gut, sie
Nach und nach langsamer doch stark.
Leise halb sprechend nach und nach schwächer.
Stark.
Sehr stark.
lassen ihn liegen im rothen Blut.
O! weh wie finster, keine Sonne kein Stern, wen ruf ich an, ist mein Gott so
calando ma forte.
Leise und langsam.
Abgebrochen.
Auslöschend.
fern.
Ha! Jungfrau dort im himmlischen Schein, nimm auf meine Seel, in die Hände dein.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten März. **N°. 11.** 1812.

Das Stimmorgan der Vögel.

In dem merkwürdigen, höchst lehrreichen Werke Cuviers: *Vorlesungen über vergleichende Anatomie*, von welchem Meckel eine treffliche Uebersetzung geliefert, und das von keinem, der nur einigermaassen ernsthaft an seinen wichtigen Gegenständen theilnimmt, ungelesen bleiben darf — finden sich auch über das Stimmorgan der Thiere, namentlich der Vögel, Beobachtungen, welche eben so reich sind an neuen Entdeckungen und anziehenden Versuchen, als an geistreichen Wendungen und Benutzungen derselben; in der meisterhaften Darstellungsweise übertrifft der Verf. aber vielleicht alles, was jemals von andern über solche Gegenstände geleistet worden. — Von jenem Kapitel nun, das den Zweck dieser Blätter berührt und unsre Leser noch besonders angehet, können wir uns nicht enthalten, wenigstens mehrere der anziehendsten Betrachtungen und der wichtigsten Resultate, so kurz als möglich hier mitzutheilen. Zwar findet sich eben von diesem Kapitel schon ein wohlgerathener Auszug in Flörke's reichhaltigem, verdienstlichem *Repertorium:* doch kömmt dies Journal wahrscheinlich vielen Musikern nicht zur Hand, die Sache ist wichtig genug, um auch hier wiederholt zu werden, und beyde Aufsätze können, dünckt es uns, auch an sich wol neben einander bestehen.

Stimme nennt man die Summe der Töne, welche Thiere hervorbringen, indem sie die Luft aus den Lungen durch die Stimmritze treiben. Das Geräusch gewisser Thiere also, welche keine eigentlichen Lungen haben, (mit Geräusch den Flügeln u. dergl.) womit sie einander rufen, wird nicht Stimme genannt, und gehört nicht hierher.

Jeder Laut, mithin auch die Stimme, ist eine der Luft mitgetheilte Schwingung; jeder Laut, mithin auch die Stimme, zeigt drey verschiedene, von einander ganz unabhängige Eigenschaften:

1) den *Ton* — d. h. das Verhältnis der Höhe und Tiefe; dieser hängt von der Geschwindigkeit der Schwingungen ab;

2) die *Stärke* — d. h. das Verhältnis der Kraft; diese hängt von der Grösse der Schwingung ab;

3) den *Klang* — d. h. die besondere, durch Worte nicht weiter zu beschreibende Art des Lautes, die von der Beschaffenheit des tönenden Körpers herkömmt. (So *klingt* z. B. dasselbe C, gleichstark angegeben, ganz verschieden auf der Flote, auf der Hoboe, in der Menschenstimme etc.)

Die letzte Eigenschaft, so wie sie sich durch Worte nicht weiter darstellen lasst, hängt sie auch von Umständen ab, welche bis jetzt (wenigstens grösstentheils) noch nicht bestimmt sind. Und so sind auch die Veränderungen der Stimme zum *Sprechen* — zum Verlautbaren der Vocale und Consonanten — noch nicht genug ergründet und erläutert.

Die Theorie des *Tones* und der *Stärke* der Stimme hingegen kennen wir vollständig. Die Schnelligkeit der Schwingungen der Saiten z. B. steht im umgekehrten Verhältnis zu deren Länge: im geraden, zu deren Spannung; eine Saite giebt, ausser ihrem bestimmten, ihrem eigentlichen, ihrem Haupt-Ton, noch, schwächer, die harmonischen Töne an d. h. die von ihrer Hälfte, ihrem Viertheil etc. abstammenden; ein Aehnliches findet sich bey Blasinstrumenten, wo zuweilen ein kleiner Umstand verursacht, dass der Nebenton das Uebergewicht über den Hauptton erhält — dieser in jenen *überschlägt*, wie dies

z. B. bey der Hoboe leicht geschieht *) u. s. w. Die Röhren der Blasinstrumente und Orgelpfeifen geben, wenn ihr, der Mündung entgegengesetztes Ende verschlossen wird, den Ton, den eine doppelt so lange Röhre, an beyden Enden geoffnet, geben würde; (gedeckte Stimmen der Orgel;) wird jenes Ende nur zum Theil verschlossen, so wird dies auch nur zum Theil erreicht. (Halbgedeckte Orgelstimmen.) Die Blasinstrumente oder Orgelpfeifen gaben keinen Schall, waren sie blos Röhren und würde nur in ihre Höhlung geblasen: es muss an ihnen ein schallerregender Körper angebracht seyn — ein Blatt, eine Zunge, oder wie man ihn nach seiner Beschaffenheit nennet, der schwingt, oder doch den Luftstrom bricht, welcher gegen seinen schneidenden Rand dringt.

Das Stimmorgan der Thiere mit Lungen ist nun ein Kanal, aus ihren Luftröhrästen, der Luftröhre, und dem Munde gebildet; mit andern Worten: es ist ein Rohr von ungleicher Länge; der Luft zuströmende Körper (der Blasebalg) ist die Lunge; die Blätter, wodurch die Luft gebrochen und der Schall bewirkt wird, befinden sich bald an dieser, bald an jener Stelle des Rohrs. Man nennet diese Blätter hier die *Stimmritze*. Der ganze Gang zwischen den Lungenbläschen und der Stimmritze ist als Kanal jenes Blasebalgs anzusehn; nur der jenseit der Stimmritze befindliche Theil der Röhre ist das wahrhaft schallende Instrument, und dessen Länge und andere verschiedenen Beschaffenheiten bestimmen die besondern Modificationen der Stimme. (Der fortgesetzte Vergleich mit den Pfeifen der Orgel wird dies jedem ganz klar vor das Auge führen.)

So haben denn mehrere Vögel im Innern der Luftröhräste kleine Blätter oder halbe Stimmritzen, immer aber eine vollständige, wo sich diese zur Bildung der Luftröhre vereinigen. Bey allen muss daher die *Luftröhre selbst* als das eigentlich tönende Instrument betrachtet werden. (Ein Anderes ist es bey den Saugthieren und Reptilien. Hier findet sich die Stimmritze allezeit da, wo sich die Luftröhre in den Mund öffnet. Sonach kann *hier* allein der Mund als tönendes Instrument angesehen werden, und die Luftröhre dienet *ihrer* Stimme nur, indem sie Luft zuführt.)

Durch die sorgfältigsten, geschicktesten, anatomischen Untersuchungen, und durch mehrere, durchaus übereinstimmende, interessante Erfahrungen hat Cuvier ausser allen Zweifel gesetzt, dass die Vögel die eigentliche Stimmritze da haben, wo die Luftröhre sich in zwey Aeste spaltet. Wir führen einige dieser Erfahrungen an.

Einer Aelster wurde die Luftröhre in der Mitte ihrer Länge durchschnitten, und der Vogel nun zum Schreyen genöthigt: er schrie wirklich fort, und eben so stark und durchdringend, als zuvor. Nun wurde der übrige Theil der obern Luftröhre vom untern entfernt und verstopft: die Aelster schrie noch zehn Minuten lang ganz wie vorher, bis sie erstickte. — Mit einer Ente verfuhr man auf gleiche Weise, und mit gleichem Erfolg: sie schrie eben so stark, als vorher, und auch der Klang ihrer Stimme ward nicht verändert. Man verstopfte die obere Hälfte der Luftröhre und band selbst den Schnabel fest zu, um jeden Schein eines Zusammenhangs mit dem untern Theile zu entfernen: sie schrie ganz, wie vorher, fort. Endlich schnitt man ihr gar den Hals ab. Sie schritt fort, und da sie Schläge bekam, stiess sie noch mehrere Töne aus — zwar schwächere, als vorher, aber doch noch sehr deutliche.

Hierdurch wurde denn bewiesen, was die Zergliederung gelehrt hatte: die Stimme der Vögel bildet sich am untern Ende der Luftröhre; und daraus gehet hervor: die Luftröhre derselben ist kein blos luftzuführendes, sondern ein wahres schallführendes, ein musikalisches Rohr. —

Die Luftröhre der Vögel ist weit vollkommener ausgebildet, als die, der Saugthiere. Sie bestehet dort aus ganzen Ringen, kann sich mehr verlängern und verkürzen; besonders finden sich auch bey den Luftröhren der verschiedenen Arten der Vögel weit grössere Verschiedenheiten in Hinsicht auf verhältnissmässige Länge, Gestalt, Ausbildung etc. als bey den Luftröhren der verschiedenen Saugthiere. Dies hat denn allerdings

*) Anm. Unter andern tönenden Körpern auch vorzüglich leicht bey den Glocken der Harmonika in warmer Temperatur.

bedeutenden Einfluss auf die Stimme, ihren Klang, ihre Biegsamkeit, ihre Mannigfaltigkeit etc. Der obere Kehlkopf der Vögel hingegen, der bey ihnen nur die obere Luftröhrenöffnung mehr oder weniger scharf verschliessen soll, ist weit einfacher gebildet, als bey den Saugthieren, wo er ein weit wichtigeres Geschäft hat.

Will man sich jenes, zusammengefasst, noch leichter denken, so sehe man es also an: das Stimmorgan der Vögel ist ein Rohr, an dessen unterer Mündung (wo es aus der Lunge kömmt) sich ein häutiges Mundstück, oder vielmehr zwey Lippen befinden, welche die Lippen, z. B. des Waldhornisten, in ihren Functionen, darstellen.

Dies Mundstück wird durch eine Falte der innern Haut des Luftröhrenastes, deren freyer und elastischer Rand nach oben gewandt ist, gebildet, und kann durch die dabey angebrachten Muskeln verlängert, verkürzt, gespannt, erschlafft werden, wodurch denn die vielfaltigen Veränderungen der Stimme zu Stande kommen. Durch Verlängerung und Erschlaffung der Falte wird (man behalte auch hier das Beyspiel des Waldhornisten vor Augen) der Ton tiefer, durch Verkürzung und Spannung höher. — Zu diesen Mitteln, die Stimme abzuändern, kömmt noch das Zusammenziehn oder Erweitern dieser Oeffnung, mithin die verschiedene Geschwindigkeit, womit die Luft durch sie tritt. So lange indess blos das Mundstück sich verändert, und die Länge der Luftröhre und ihre obere Oeffnung dieselben bleiben, ändert sich der Schall blos auf die Töne ab, welche mit dem tiefsten in den nächsten harmonischen Verhältnissen stehen — auf Terz, Quinte, Octave etc. Verkürzt der Vogel aber die Luftröhre selbst — was er auch vermag, und darin ein neues Mittel zu Veränderungen der Stimme besitzt — so erhöhet er seine ganze Scala; so nämlich, dass, wenn sein Grundton C war, und er nun die Luftröhre um den neunten Theil verkürzt, derselbe D wird; und in dieser Stellung kann er nun alle harmonischen Töne des D hervorbringen — Terz, Quinte, Octave etc. was denn wieder in gleichem Verhältnis steigt, wenn er die Luftröhre um zwey Neuntheile verkürzt etc. Dies vermögen alle Singvögel, doch nur bis höchstens auf die Hälfte der Luftröhre. — Noch feinere Bedingungen und Mittel der Veränderung der Stimme, die von Cuvier ebenfalls sehr genau und anschaulich dargestellt werden, übergehen wir.

Aus alle dem folgt nun: der *Schall* wird in dem Stimmorgan der Vögel auf dieselbe Weise hervorgebracht, wie in den Blasinstrumenten aus der Klasse der Hörner, (Waldhörner, Trompeten etc.) oder wie in den Orgelpfeifen; der *Ton* wird durch dieselben drey Mittel, wie bey diesen Instrumenten, abgeändert:

1) durch Abänderungen der Gestalt der Stimmritze — wie bey jenen Instrumenten durch Veränderung der Lippen des Spielers, oder des Blattes in den Rohrwerken der Orgel —

2) durch Abänderungen der Länge der Luftröhre — wie bey jenen Instrumenten durch sogenannte Setzstücke, (Krummbogen,) bey den Orgelpfeifen durch Verkürzung oder Verlängerung;

3) durch Verengerung oder Erweiterung der oberen Stimmritze — wie beym Waldhornisten durch die eingelegte Hand, bey den Orgelpfeifen durch Verschliessung oder Verengerung, (ganz oder halb gedeckt.)

Diese Analogie mit den Blasinstrumenten und Orgelpfeifen erstreckt sich aber noch weiter. Cuvier hat gefunden, dass die Gestalt der Luftröhre auf die *Beschaffenheit* des Tons sogar denselben Einfluss hat, als die Gestalt der uns bekannten Instrumente auf die Beschaffenheit ihrer Töne. z. B. alle Vögel, deren Stimme flötenähnlich ist, besitzen eine cylindrische Luftröhre, ähnlich unsern Flöten, Pfeifen, Flageolets, Flötenwerken in den Orgeln; alle Vögel, deren Stimme etwas Schmetterndes hat, (z. B. Reiher, Rohrdommel,) besitzen eine kegelförmige Luftröhre, die unten, oder an ihrer Mündung, enger als oben ist, ähnlich unsern schmetternden Instrumenten und den Orgelpfeifen, welche einen verwandten Ton geben, wie die Stimmen Trompete, Clarine, Bombard u. dergl.

Und so werden wir denn auch hier auf eine augenfällige Weise überführt, dass der Verstand des Menschen, wenn er nur consequent und an der Hand der Erfahrung fortschreitet, denselben Weg gehet und dasselbe Ziel erreicht, wie die schaffende und bildende Natur; dass ein und derselbe Geist in ihm und in ihr lebt und wirkt:

dass, was der Mensch sich bildet, wo es vollendet ist und deshalb bestehet, auch ohne sein Wissen und Wollen, ein Vor- und Urbild in der Natur hat — welches denn auch desto klarer hervortritt, je näher man mit dieser bekannt wird.

Nachrichten.

München. Uebersicht des Januars. Die *Jungfrau von Orleans*, mit Sinn dargestellt, mit geschmackvoller Pracht aufgeführt, eröffnete das Jahr. Um ein von allen Seiten vollend. Ganze zu erreichen, wurde der Krönungsmarsch mit den andern, zu diesem Schauspiel gehörigen Musikstücken nach der Composition des Herrn Kapellm. Weber in Berlin aufgeführt. Sie gefielen und gaben uns alle Ursache, mit dem hier angenommenen Geschmack zufrieden zu seyn. Man muss der Thätigkeit unserer Theater-Direction, so wie der Anstrengung unserer Künstler, Gerechtigkeit wiederfahren lassen: schon am 14ten gab man die *Vestalin*. Was Méhul's und Cherubini's geistvolle Producte nicht erhalten konnten, erreichte bekanntlich Spontini: Ihm ward der Decennalpreis, weil seine Composition, wie die Richter entschieden, dem ächten Style *französischer* Theatermusik am nächsten käme. Hätte man *dieses* bedacht, so würden die Urtheile, welche das Ausland über ein schnell berühmt gewordenes Kunstwerk, von verschiedener Seite, obgleich nur leise, vernehmen lassen, anders bestimmt worden seyn. Nicht als eigene, für sich allein bestehende Kunst will die französische Musik gelten, nicht durch schmeichelnden Gesang den Sinnen schmeicheln, nicht unmittelbar, durch sich selbst, will sie Vernunft, Empfindung und Leidenschaft in Anspruch nehmen, sondern unterstützt durch das Wort des Dichters, das ihr darum heilig ist; nur indem sie dies in aller seiner Fülle erfasset, und es erklärend aus-, verstärkend nachspricht, kann sie auf ihre Höhe sich stellen. Lully begriff dies, und gab ihr jene Gestalt, in so weit er und sein Zeitalter sie ihr geben konnten. Durch tiefsinnige Harmonie suchte Rameau ihre etwas erschöpfte Kraft zu beleben, und hat der fühlende Gluck ihr Sprödes gemildert, so scheint es wieder, als wenn seine Nachahmer sie zu sehr verzärtelt, oder doch von ihrem eigentlichen Zweck — als *französischer* Kunst — abgeleitet hätten. Mit Kühnheit und mit Anwendung aller Mittel, die ihm zu Gebote stehen, wagte es Spontini, sie in ihrem ursprünglichen Charakter darzustellen. Freylich kann sie aber nicht vollkommen sich dann zeigen, wenn man eine Sprache, mit oft verrenkten Gliedmassen und oft verrücktem Sinne — und wie schwer ist es, die Sache beym Uebersetzen anders zu machen! — dem vom Künstler rein gehaltenen Originale unterschiebt; wenn da ein kalter, nichts bedeutender Artikel stehet, wo der Componist den Schrey der Leidenschaft hingelegt hat! u. dergl. — Die Vestalin gefiel bey der zweyten Vorstellung allgemein: sie entzückte den Kenner, und wird bey jeder Wiederholung gewinnen. Genialisches Feuer, Ausdruck des Affects, Kraft und Würde, sind in diesem Werke selbst dem gemeinsten Verstande bemerkbar. Mit allem Aufwand eines kunstvollen Spieles, mit Anstrengung und tiefer Empfindung gab Frau von Fischer, den etwas zu sehr in das Einfache gehenden zweyten Act, und Hr. Weixelbaum enthüllte in seinem Gesang und Spiele ein von seinem Gegenstande ganz durchdrungenes Gemüth. Chöre und Decorationen waren gut geordnet. Nur scheinen der Triangel und die türkische Trommel bey dem Marsche des ersten Acts ein Misegriff, besonders da, nach einer richtigen Anordnung, die Tuba und andere Instrumente des Alterthums von den Begleitern des Triumphs getragen werden. Auch hatte die fremde *Gavotte* des 3ten Acts, so künstlich sie gesungen wurde, hier füglich wegbleiben können. Dass die Musik im dritten Acte mit dem Interesse des Stücks sinke, und das Ganze weder von Reminiscensen, noch von Stellen, die in das Gebiet des Komischen gehören, ganz frey sey, mag mit Grund behauptet werden; man wird denen aber wenigstens nicht gedenken, bey Stücken, wie das schöne, sanghare Duo des ersten, der herrliche Schlusschor des zweyten Acts u. dergl. — — *Sargines* ward wiederholt. Der sentimentale Knabe, der eben erst lieben lernet, ist hier in einen stattlichen Ritter verwandelt,

und steigt, wie der Geist im Hamlet, ernst auf dem Theater herum. Mad. Schönberger erhielt den bisher gewohnten Beyfall. Aber die Kunst hat auch hier ihre Gerechtsame, die sie zu ihrer Zeit ernst genug fordert. — Den 28sten war *Ginevra*. Mad. Harlas lässt ihre volle, schöne Stimme hören; Hr. Brizzi, haushälterisch mit seiner Stimme, aber ein Verschwender seiner Kunst, die uns manchmal vergessen lässt, was er einst war, betritt nach einer langen Pause die Bühne, und der rauhe Alt der Mad. Schönberger, so wie ihre lebhaften Gesticulationen bleiben ohne Wirkung. — Den 30sten *Camilla*. Loredan, (denn wir sind es nun schon gewohnt, travestirte Ritter zu sehen,) ward wieder von Mad. Schönb. dargestellt, mit einem Beyfall, der höchstens nur noch mittelmässig zu nennen ist. Dem. Reger, ein Mädchen von zwölf Jahren, sang den Adolph. Ihre Stimme war angenehm, wie ihr Gesang; ihr Spiel herzlich und voll Innigkeit. Man hat Ursache, von ihr Vieles zu erwarten. Sie ist die Tochter einer allgemein geschätzten, ausgebildeten Sängerin. Indem alles um und neben uns sich ändert, und gerühmte Gesangkünstler in schimmernden Tiraden vor uns sich ergiessen, denkt man, ohne es zu wollen, an Mad. Reger: denn immer ist ihr Vortrag rührend, immer an das Herz gehend, immer ist er von einem feinen, geläuterten Geschmack begleitet.

Berlin, Ende Februars. Seit meinem letzten Briefe hat das Theater uns keine musikal. Neuigkeit dargeboten; aber Concerte sind in bedeutender Anzahl gewesen, und ich eile, Ihnen über dieselben einen kurzen Bericht abzustatten, da für die nächste Zeit schon wieder sehr interessante von Schröck, Seidel, Möser, Rode und Dem. Longhi angekündigt sind.

Am 3ten Februar gab der junge C. Mühenfeldt aus Braunschweig im Saale der Stadt Paris Concert. Er hatte sich schon vorher im Liesenerschen Abonnements-Concert und im Theater, nach dem von Castelli aus dem Franz. übersetzten Trauerspiel, Artaxerxes, mit Capricen und Variationen auf dem Fortepiano hören lassen, und dadurch die Erwartung gereizt. Er spielte in seinem Concert theils auf dem Fortepiano, theils auf der Violine; auf jenem Instrumente ein von ihm componirtes Concert, Variationen von Wilh. Schneider, Variationen von Gelineck über das Thema: Wenn ich morgens früh aufsteh etc., und mit Dem. Tondeur ein Duett von Steibelt für zwey Fortepianos; endlich ein Concert auf der Violin von Krommer. Der grossen Fertigkeit und Sicherheit des jungen Mannes auf beyden Instrumenten, vorzüglich aber auf dem ersten, liess man alle Gerechtigkeit wiederfahren, und hofft, dass er bey längerem Studium eine bedeutende Stelle unter unsern bessern Künstlern einnehmen werde. — Am 4ten Febr. gab der Sopran bey der ehemaligen hiesigen italien. Oper, Hr. Tombolini, Concert im Theatersaal, wo auch die folgenden Concerte gegeben wurden. Er sang ein Recitativ und Arie mit Chören aus den *Misteri Eleusini*, eine Cavatina aus *Trajano in Dacia*, und auf Begehren ein, ins Deutsche übersetztes Recitativ und Arie mit Chören. Seine herrliche, weiche und doch kraftvolle Stimme vom zweygestrichenen b an bis in ganz ungewöhnliche Tiefe hinab, entzückte das zahlreiche Publicum. — Am 5ten gab der 13jährige Carl Müller aus Braunschweig Concert. Er spielte auf der Violin ein Concert aus D moll von Krommer, ein Concert v. Henning und eine Polonoise von Möser. Da sein Ton rein, sein Vortrag sicher war, und er zugleich mit Gefühl und Geschmack spielte, so ward ihm lauter Beyfall. — Am 9ten gab Hr. F. Pohl Concert. Seine Fertigkeit auf der Harmonika ist anerkannt, und deswegen hatte sich ein zahlreiches Publicum eingefunden. Er spielte ein Solo mit Begleitung des Orchesters von C. A. Schneider, mit einem Freunde das Duett aus Sargines: *Dolce del anima*, für 2 Harmonikas arrangirt, mit grosser Präcision, und ein Terzett für drey Harmonikas von Martini. Was selten der Fall ist, alle drey Instrumente hatten reine Stimmung; der genau übereinstimmende Vortrag und die geringe Ausweichung in den Stimmen machten, dass man oft nur ein Instrument zu hören glaubte. — Am 9ten gaben Dem. Therese Demar, Zögling des kaiserl. Conservatoriums und Kammervirtuosin der Kaiserin von Frankreich, und Dem. Togniny, erster Hornist der Kapelle des Fürsten Kurakin in

Paris,‚ Concert. Neugierde und die Ankündigung hatten den Saal gefüllt, und die Erwartung ward, besonders durch Erstere, nicht getäuscht. Dem. D. spielte ein von ihrem Vater componirtes Harfenconcert und Variationen für die Harfe, die sie selbst componirt hat, mit vielem Beyfall; besonders interessirte viele Leutchen der Marsch im letzten Stück, dessen Töne allmählig verklangen. Auch sang sie eine Scene und Arie von Paesiello und eine französische Romanze, wozu sie sich mit der Harfe begleitete, mit reiner, voller und angenehmer Mittelstimme. Dem. Tognini blies ein Waldhornconc. v. Fr. Duvernois u. mit ihrer Freundin ein Symphonie concertante für Harfe u. Horn. S... chnet sich durch guten Ansatz und Ton aus, und erhielt ebenfalls Beyfall. Am 25sten gaben sie ein zweytes Concert, das zwar mehr Zuhörer hatte, als das erste, aber weniger Genüge leistete. Dem. Tognini blies ein schönes Concert von Duvernois und wiederholte auf Begehren die vorher angeführte Symphonie concertante. Aber die schone Pedalharfe ward bey der grossen Hitze sehr bald verstimmt, auch sprangen einige Saiten; daher befriedigte Dem. Demar nicht alle Erwartungen ihrer zahlreichen Freunde. Nur ihre Abschieds-Romanze: *Les adieux de Therese*, entzückte viele Zuhörer. — Den 13ten gab Hr. Luigi Tomasini und dessen Gattin, Sophie, geb. Croll, Righini's Schülerin, beyde Mitglieder der herzogl. mecklenburg-strelitzischen Kapelle, Concert. Hr. T. spielte ein Violinconcert von Beethoven und Variationen von Pein, mit vieler Fertigkeit und Kraft. Mad. T. sang die berühmte Scene von Righini: *Berenice che fai*, eine Cavatine von Velluti, und mit Hrn. Tombolini ein Duett von Cimarosa. Ihre Stimme hat Höhe, Tiefe und Reinheit; am besten sind die mittlern Töne, in die sie viel Gefühl und Ausdruck zu legen versteht. — Den 20sten gab der königl. Kammermus., Hr. G. A. Schneider, Concert. Nach der schönen Symphonie aus G dur, die mit vieler Precision gegeben wurde, sang Hr. Tombolini mit grossem Beyfall, den seine schöne Stimme immer findet, ein Recitativ und eine Arie von Zingarelli: *Seguitemi compagni* etc., so wie im 2ten Theile ein Recitativ und Cavatine von Marcheti: *Nice, mio ben, ascolta* etc. Sehr lobens- und nachahmenswerth hatte Hr. Schneider auf den Zetteln die in andern Städten; z. B. Leipzig, schon längst bestehende Gewohnheit befolgt, den Text der Gesänge abdrucken zu lassen, da man doch nur von dem kleinern Theil der Zuhörer vermuthen kann, dass sie die Worte des Gesangs inne haben, und diese Worte zum Verständnis der Musik doch wenigstens nicht so ganz unwesentlich sind, wie einige neuere Musiker vorgeben! Hr. Schneider selbst blies mit Hrn. Böttcher ein Concert für zwey Waldhörner von seiner Composition, so wie auch ein Potpourri für zwey Waldhörner mit Begleitung des Orchesters, in welches auch Solostimmen für die Harmonika (Hr. Pohl) und die Harfe (Dem. Demar) und am Schluss eine vollständige Janitscharenmusik (Chor der Musiker in der königl. Garde) eingefügt waren. Die Compositionsart des Hrn. Schneider und sein Vortrag auf dem Horn sind schon oft, und erst im vorigen Jahre mehrmals bey Gelegenheit seiner Kunstreise durch einen Theil Deutschlands, in der musikal. Zeit. besprochen worden; ich brauche darüber nichts zu sagen. Ein sehr zahlreiches Publicum hatte den braven Mann aufgemuntert, das Beste zu thun.

Recensionen.

Trois Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncello, comp. — — par P. J. Riotte. Oeuv. 21. Prem. Oeuv. des Quatuors. à Leipsic; chez Breitkopf et Härtel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist schon öfters bemerkt worden, und man kann es nicht genug wiederholen, dass bey einem Kunstwerke nicht der grosse Aufwand von Kunstmitteln; auch nicht das, was man gemeinhin Kunst nennt, nämlich harmonisch, melodisch und rhythmisch *richtig* zu setzen, genügt, um ein Tonstück hervorzubringen, das im eigentlichen Sinne *schön* genannt zu werden verdient; dass sogar nicht einmal eine wahrhaft künstliche thematische Verwebung der Stimmen hinreichend ist, einem Werke in diesem Sinne Werth zu

geben: sondern dass dies nur erreicht wird durch den, von lebendigem Geiste, warmer Empfindung, schöpferischer Phantasie vorgeschriebenen Verbrauch dieser Mittel; dass ein Werk, welches vom Componisten blos kalt berechnet, nicht von diesem dem Zuhörer innig vorempfunden ist, in demselben auch nie die Ansprache der zartern Saiten des Gemüths bewirken könne, welche doch am Ende der Zweck eines *schönen* Werks, als eines solchen, bleibt und bleiben *muss*. Es ist nun freylich nicht zu leugnen, dass hierzu eine besondere Gabe des Himmels; auch eine nicht gemeine Ausbildung des Geistes und Herzens überhaupt, u. also eine noch höhere Kunst, als die gewöhnlich so genannte erforderlich ist; dass auch eben darum die Anzahl der Werke, welche *durchaus* in diesem Sinne die Zuhörer ansprechen, noch immer nicht sehr gross seyn kann.

Die gegenwärtigen drey Quartetten, welche, wie auf dem Titel bemerkt ist, das erste Werk des Hrn. R. in dieser Gattung sind, gehören gewiss in vieler Hinsicht nicht zu den gewöhnlichen; der Verf. hat fast durchaus seine Bekanntschaft mit dem reinen Satze, mit der richtigen Verbindung der vier Stimmen u. s. w. bewährt; auch sieht man, dass er nicht ohne jenen göttlichen Funken, welcher nur von oben her verliehen wird, die Feder führte: aber man sieht auch, dass ihn doch zuweilen die noch nicht ganz ungezwungene Anwendung der Kunstmittel zu blos kalter Berechnung herunter zog, wodurch sich sein Werk nicht völlig zu jener höhern Stufe erheben konnte. Ganz gelungen findet Rec. das ganze erste Quartett, das Adagio im zweyten, welches sich besonders durch mehrere fremde Modulationen auszeichnet, das Rondo desselben, und das Allegro molto des dritten Quartetts. Einige weniger gelungene Stellen führt Rec. hier an. Erstes Quartett. Im zweyten Theile der Menuet ist der Uebergang von Cis dur nach D dur hart und nicht klar: Z. B.

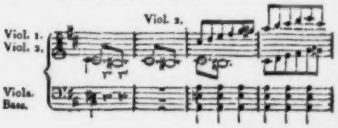

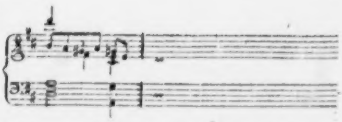

Der zweyte Theil des letzten Allegro lässt kalt, obgleich das Thema einigermassen festgehalten und in alle Stimmen gebracht ist. Die durchgehenden und Wechselnoten sind oft zu bizarr, z. B.

Der mittlere Satz des dritten Quartetts: Canon, Andante, Thema mit Variationen, ist im Ganzen recht gut und lobenswürdig: aber einige einzelne Stellen sind ebenfalls wieder zu hart. Der Canon zum Thema liegt in den beyden äussern Stimmen: in der ersten Reprise von 8 Takten in der Octav, in dem zweyten Theile, in der Unterquarte. Im ersten Theile begleiten die übrigen beyden Stimmen harmonisch, welches sich sehr gut ausnimmt; in dem zweyten Theile dagegen begleiten diese Mittelstimmen die äussern in der Octav, nach der Weise, wie in der Menuett des bekannten Haydnschen Quartetts in D moll. Allein, wenn es dort, mehr als ein Scherz, in Verbindung des herrlichen Trio, sehr gut wirkt: so leuchtet hier, bey diesem nicht schnellen Zeitmaas, die Bemühung, etwas Künstliches zu sezzen, zu sehr hervor, wobey sogleich die Empfindung erstarret. Auch entstehen manche leere Stellen. Z. B.

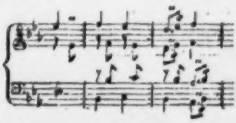

Im Allgemeinen findet Rec. noch, dass der Comp., bey zu wenigen vollkommnen Consonanzen

in der Harmonie, die grossen Terzen zu oft verdoppelt, und zweytens, bey der Bezeichnung des Vortrags die *sf.* und *fp.* zu oft anwendet. In dem Tongemälde sind dieses die stärksten Drucker, die hellsten aufgesetzten Lichtpuncte, welche daher nicht zu häufig angewendet werden dürfen, wenn sie ihre Wirkung thun sollen.

Es können diese Quartetten besonders Liebhabern empfohlen werden, welche nicht gern etwas Schwieriges spielen, da alle vier Stimmen ziemlich leicht auszuführen sind, welches bey wenigen der neuern Quartetten der Fall ist. Der Stich ist correct und schön.

Sonata per Clavicembalo solo, comp. e ded. — al suo amico Carlo Maria Bar. di Weber — da Goffredo Weber. Bonn, press. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Herr Gottfr. Weber in Mannheim, der den Lesern dieser Zeitung schon als einsichtsvoller, gründlicher Theoretiker, aus mehreren gediegenen Aufsätzen bekannt ist, hat durch gegenwärtige Sonate einen erfreulichen Beweis seines praktischen Genius abgelegt. Sie zeichnet sich durch eine feste, gediegene Haltung aus, welche die zwey Stücke — das Adagio ist nur als Einleitungs-Satz in das Schluss-Allegro zu betrachten — trotz ihrem ganz verschiedenen Charakter, zu einem Ganzen abrundet.

Das erste Allo. (C dur $\frac{4}{4}$ Takt) fängt mit einer vollendeten musikalischen Meynung an, die durch das Entscheidende ihres Auftritts sogleich den durchgehaltenen Ton der Festigkeit, und der scharf bestimmten Abschnitte und Formen, ankündigt. Dieses scheint die vorherrschende Idee des Componisten gewesen zu seyn, und ist vielleicht auch die Ursache einiger Härten, die Rec. im Anfange des zweyten Theils aufgefallen sind, und die — wenn auch wahrscheinlich gefliessentlich dahin gestellt, doch etwas zu grelle Pinselstriche bleiben. Schön aber, in immerwährend steigender Kraft, strebt dies Allo. aus dem E dur wieder zurück ins ursprüngliche C und Thema, das unvermuthet und erfreulich wieder eintritt. — Bey weitem vorzüglicher jedoch ist das letzte Allegro, in C moll. Es athmet Feuer, Leben, und Zartheit; ein lebendiges Regen und Bewegen herrscht vom Anfang bis zu Ende darin, und aus dem rasch daher blitzenden Thema

Presto vivace.

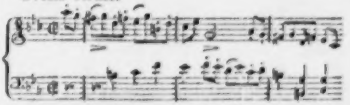

werden in der Folge (zweyter Theil, Takt 13 bis 30 u. s. w.) die lieblichsten Figuren entwickelt. Nichts Fremdartiges stört hier den Eindruck, und in einem Gusse drängt es sich bald gewaltig, bald fliesst es wieder ruhig dahin.

Ausserordentlich festes, scharf bezeichnendes Spiel, ist ein Haupterforderniss für den, der diese Sonate vortragen will. Sie ist gleichsam ein Quartett, das mit Rücksicht auf die Natur des Pianoforte gedacht wurde. Jede Note ist wesentlich, jede Mittelstimme verlangt ihr Recht. Gewöhnliche Klavier-Passagen sind gar nicht darin zu finden und nur durch den Geist, den er heraus zu ziehen weis, kann der Spieler glänzen; aber dann gewiss auch seinen Zuhörern den Genuss einer, in unsern Tagen mit seltnem Fleiss, Klarheit und Geist geschriebenen Sonate verschaffen.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. N° III. 1812.

Erklärung.

Die Bemerkungen des Instrumentmachers, Hrn. Grenser in der Mus. Zeit. 1811. 775. in Beziehung auf die von mir neu organisirte Klappenflöte rühren von einem Manne her, der dieses Instrument weder je gesehen, noch sonst durch genaue Beschreibung hat kennen lernen, der mithin gegen den Erfinder sowohl, als gegen das Publicum unrechtlich handelte. Ich habe es daher für hinlänglich befunden, die Urtheilsfähigkeit und durch nichts begründete Anmassung genannten H. Grensers in dem hiesigen Gesellschaftsblatt, 1812. N° 13. in ihrem wahren Lichte darzustellen, und nach Verdienst zu enthüllen.

München, d. 22. Febr. 1812.

J. N. Capeller.

Anzeige.

Herrn Carl André Goesforts vortreffliche 8, 10, und 12stimmige Harmonien, in Sachen-Meiningen, haben sich neuerlich durch die schönen Opern, die Schatzgräber von Mehul, — und der portugiesische Gasthof von Cherubini, vermehrt, und sind auch Abschriften davon zu haben.

Die Einsicht und tiefe Kenntnis der Harmonie sowohl, als wie auch der schönen leichten Behandlung der blasenden Instrumente, und die Zahl der besten Werke, sichert uns hinlänglich, dass wir von diesen Künstler immer die schönsten Sachen dieser Art erhalten können.

Anerbieten.

Ein brauchbarer Tenorist wünscht in irgend einer Kapelle eine Anstellung als Kirchen- und Tenorsänger. Das Nähere erfährt man bey Herrn Ambrosch, Mitglied des Königl. National-Theaters in Berlin, Hasenvogteiplatz No. 8.

Musikalischer Jugendfreund IIter Heft

ist so eben erschienen. Dass diese Sammlung den Bedürfnissen entspricht, dafür bürgt dass von der 1sten Auflage des 1sten Hefts nur noch ein Viertheil vorhanden ist. Der ordinäre Preis ist 1 Thlr. 8 Gr. Subscribenten: wer sich unmittelbar an den Herausgeber wendet, bekommt jedes Exemplar à 1 Thlr.; wer 10 Exemplare nimmt, bekommt 1 Freiexemplar. Die H. Gräffsche Buchhandlung hat die Commission für die Herren Buchhändler übernommen.

Leipzig, im Monat März 1812.

M. Lindner.

Im Bureau de Musique von A. Kühnel ist erschienen:

Romberg, B. Trauersymphonie, dem Andenken der Hochsel. Königin Louise von Preussen gewidmet. 32s Werk . . . . . 2 Thlr.

— Divertimento p. Violoncello c. 2 Violini, Alto e Basso Op. 24 . . . . . 1 Thlr.

— Nouvelle Polonoise p. Pianof. . . . . 6 Gr.

Spontini, La Vestale. Die Vestalin. Vollst. Klavier-Auszug von Musikdirector Friedr. Schneider. (Französisch und deutsch.) I. Act. 2 Thlr. 20 Gr. II. Act. . . . 2 Thlr. 6 Gr.

Fink, Volkslieder mit und ohne Begleitung. 1. Fröhliche Zukunft. 2. Lachen u. Weinen. 3. Das böse Ding. 4. Das Gänseblümlein. 5. Frau Gertrud. 6. Das Abendläuten. III. Heft. . . . . 12 Gr.

Beethoven, 2 Gesänge aus Reissig's Blümchen. mit Pianof. . . . . 6 Gr.

— Gr. Sonate p. Pianof. Oeuv. 22. in B. NB. Da mir diese Original-Sonate nachgedruckt worden, so setze ich den Preis herunter auf . . . . . 20 Gr.

Schneider, Fr. Gr. Sonate brillante p. Pf. Op. 26. in C. . . . . 20 Gr.

Müller, A. E. Trois grands Caprices p. Pianof. Op. 34. Liv. IV. des Caprices. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Florschütz, Gr. Sonate à 4 mains p. Pf. Oe. 9. in A. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Gelinek, 12 Variat. sur la favorite Valse de la Reine de Prusse, p. Pf. ..... 14 Gr.

Sechs Favoritwalzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise, bey ihrer Ankunft in Strasburg aufgeführt von der Kais. Garde, für Pf. II. Lief. ..... 8 Gr.

Mozart, Leop., musikal. Schlittenfahrt, arr. für Pianof. ..... 12 Gr.

Oginsky, 2 Polon. fameuses p. Pf. ..... 6 Gr.

Nicolo, Märche und Arien aus Aschenbrödel (Cendrillon), einzeln ..... à 4 Gr.

Tomaschek, Selma von Voss, und 2 Gesänge m. Pf. 34 Wk. ..... 12 Gr.

Miller, Julius, 6 dreystimmige Lieder für fröhliche Zirkel, 2 Ten. 1 Bass. Sates W. ..... 12 Gr.

Noack, Klotar, Romanze m. Guitarre. ..... 6 Gr.

Kranz, Son. p. Guit. Oe. 2. ..... 8 Gr.

Auch sind zu haben: Fortepiano's in verschiedener Form und Gattung von den besten Wiener Meistern, zu den billigsten Preisen. Giraf-Fortep., Fortepiano's mit türk. Musik u. s. w., Grensersche Flöten und Clarinetten, Flöten von Krystall.

Romanze Saiten von bester Qualität. Guitarren in verschiedener Form von trefflichem Tone.

Leipzig, d. 27ten Febr. 1812.

A. Kühnel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlagern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Salvini, J. v. 4 deutsche Lieder mit Klavier-Begleitung. ..... 10 Gr.

— 3 deutsche Lieder mit Begl. d. Pianof. ... 10 Gr.

Hübner, J. G. H. Adelstan und Röschen, Ballade von Hölty f. d. Guitarre. Op. 3. ... 18 Gr.

Himmel, Meister Martins fortgesetzte Gleichnisse in der Oper Fanchon f. d. Pianoforte ... 4 Gr.

Spontini, die Vestalin, Oper in 3 Acten, franz. und deutsch. 1ster Act. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Spontini, die Vestalin, Oper im vollst. Klav. Auszug, mit franz. und deutschem Text. 1ster Act. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

— Aria aus d. Vestalin: Vor Vestas Heiligthume sind ich etc. ..... 10 Gr.

— Duett aus ders. Oper. ..... 12 Gr.

Ambrosch, Trinklied: Im Weine, wie das Sprichwort etc. mit Klavierbegltg. ..... 4 Gr.

Methfessel, A. Arie im Walde: Die Nähe grünt mit Pianofortebegltg. ..... 4 Gr.

Romanze aus Rinaldo Rinaldini: An der lauten Meeresküste, mit Begleitg. des Pianof. oder Guitarre. ..... 4 Gr.

Seidel, F. L. Sehnsucht von A. Mahlmann für das Pianoforte ..... 10 Gr.

Nägeli, H. G. Gesänge deutscher Frauen, 12 Heft. ..... 1 Thlr.

Müller, C. F. an die Freundschaft, mit Klavier-Begltg. ..... 4 Gr.

Methfessel, C. 12 Canzonette con accomp. di Pianoforte o Chitarra. Parte 1. ..... 16 Gr.

Benelli, A. Aria mit Begleitg. des Pianoforte oder Harfe und Flöte oder Violine ..... 6 Gr.

Bachmann, G. 3 Gedichte mit Begleitung des Pianoforte. 5te W. ..... 10 Gr.

Weigl, J. Aria a. d. Singspiel: die Schweizer Familie: Wer hörte wohl (italienisch und deutsch.) ..... 6 Gr.

— Lied aus derselben Oper: Wenn sie mich etc. (ital. und deutsch.) ..... 4 Gr.

Mehul, Gesänge a. d. Oper: Joseph od. Jacob und seine Söhne, für das Pianoforte No 1. 2. 3. 4. ..... à 4. 6. 8 Gr.

Pär, F. Arie a. d. Oper: Camilla: Was uns Mädchen hat behaget, fürs Pianoforte oder Guitarre ..... 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten März. **No. 12.** 1812.

Die neuen Musikschulen des Königreichs Italien.

Bergamo. Je lauter und begründeter seit einigen Jahrzehenden die Klagen über das Sinken der Tonkunst in Italien geworden sind, je mehr verdient, was diesem Sinken mit Erfolg entgegengesetzt wird, ebenfalls zur Kenntnis des Publicums gebracht zu werden; und da Deutschland an jenen Theil genommen, wird es auch bey diesem hoffentlich nicht gleichgültig bleiben.

Bekanntlich war die Auflösung so vieler musterhafter Anstalten zur Bildung für Musik, welche durch die grossen Veränderungen der Zeit bewirkt war, ein Hauptgrund jenes Verfalls; bekanntlich haben wohlwollende Regierungen Italiens dieses eingesehen, und wenigstens an einigen Orten den Anfang gemacht, etwas, jenen Anstalten Aehnliches und den jetzigen Verhältnissen angepasst, von neuem zu errichten, oder das Gesunkene von neuem zu begründen. Dass auch unter uns eine solche erneuete, rühmliche Anstalt bestehe; dass sie durch die kunstliebende Regierung und durch die würdigen Männer, welchen diese vertrauet, in jedem Betracht, und durch alle, bey den jetzigen Verhältnissen mögliche Mittel unterstützt werde, dass unserm neuen Conservatorium der als Kunstkenner und Componist durch die ganze musikal. Welt hochgeachtete und ungemein beliebte *Simon Mayr* zum Director gegeben worden sey: dies können die Theilnehmenden schon früher aus Ihren und andern öffentlichen Blättern erfahren haben. Hier folge nun aber zuerst etwas Näheres über die innere Einrichtung des Instituts, und über das, was es schon jetzt, obgleich noch fast in seinem Anfange, wirklich leistet.

Vom Letztern konnte sich vor einem halben Jahre Jedermann am besten überzeugen, als Hr. Graf Vaccari, Minister des Innern, Hr. Staatsrath Scopoli, General-Director des öffentlichen Unterrichts, und mehrere ihnen zugesellete verehrte Männer, die Anstalt revidirten, und denselben eine Probe von den Fortschritten der Zöglinge in einem Concerte vorgelegt wurde. Sie war um so entscheidender, da diese Commission nicht im voraus angekündigt war, so dass nicht einmal eine Orchesterprobe der auszuführenden Stücke gehalten werden konnte. Man gab zwey kleine Chöre, ein Duett, ein Terzett, eine ernsthafte, eine komische Arie, zwey Violin-Concerte, eine vierhändige Sonate für das Pianoforte, und eine Sonate für die Harfe. Jene verehrten Männer beobachteten alles aufs genaueste, und waren mit allen diesen Productionen, die zum Theil wirklich über die Jahre und Kräfte der Zöglinge zu gehen schienen, ungemein zufrieden; welche Zufriedenheit denn auch der Hr. Minister den folgenden Tag durch ein höchst gnedigtes und ehrenvolles Schreiben an den Director, Hrn. Sim. Mayr, öffentlich bezeugte *). Einen noch grössern und folgereichern Beweis der Zufriedenheit und Gunst der Regierung erhielt das Institut bald darauf, indem der wohlbegründete Vorschlag des Hrn. Mayr, den Lehrern der Musik noch einen Professor der Hülfswissenschaften zuzugesellen, gebilliget, und solch ein Lehrer, ohne den jede Kunstschule einseitig und unvollkommen bleiben muss, auch nur allzuleicht in blos geschickten Mechanismus ausartet, angestellt wurde.

*) Anm. Auch wurde Hrn. Sim. M. aufgetragen, ein Lehrbuch des Gesangs und der Begleitung abzufassen, es in Druck zu geben und einzuführen. Ein Lehrbuch des Klavierspiels haben wir in kurzem von dem sehr geschätzten Hrn. Franz Pollini zu erwarten. d. Verf.

Sonach hat das Institut jetzt folgende Verfassung. Der Director, die Professoren, die Zöglinge, die Aufseher etc. sind der *Congregazione della Carità* untergeben; dieser stehet es zu, die allgemeine Einrichtung, sowol der Studien als der Oekonomie, die Anstellung der Lehrer und andern Personen, unter höherer Aufsicht, zu verwalten. *Musikschule:* Direktor und Lehrer der Theorie, Hr. Sim. Mayr. Lehrer des Gesanges und der musikal. Declamation, Hr. Franz Salarj. Lehrer des Klaviers, der Orgel und der Begleitung, Hr. Ant. Gonzales. Lehrer d. Violin, Hr. Capuzzi. *Hülfsstudien:* Professor der ital. Sprache, der Rechenkunst, der Geograph, Geschichte, Mythologie und Poesie, Hr. Dr. Paisini. *Untergebene:* Der Stimmer, der Aufseher über die Instrumente. *Schüler.* Unentgeldlich geniessen den öffentlichen Unterricht zwolf; acht sind für den Gesang bestimmt, (vier Sopranisten, vier Altisten,) vier zur Violin. Jene *müssen* zugleich Klavier und Begleitung lernen. (Eine löbliche Einrichtung!) Alle gehören zur Kapelle der Hauptkirche, *Sta. Maria maggiore.* Diese zwölf Knaben sollen, dem Decret gemäss, arm, und aus unserm Departement seyn. Sobald Stellen erledigt sind, macht es die *Congregaz. della Carità*, welcher alle Wohlthätigkeitsanstalten zur Verwaltung übergeben sind, öffentlich bekannt, damit ein jeder sich bewerben könne. Wer sich meldet, muss sein Tauf- und Armenzeugnis beybringen; so wie, dass er die (natürlichen oder eingeimpften) Blattern gehabt hat. Lesen und schreiben muss jeder können. Die Gemeldeten werden von den Professoren geprüft über die Beschaffenheit ihrer Stimmen, über ihre natürlichen, geistigen und physischen Kräfte, über ihre Kenntnisse überhaupt und in der Musik insbesondere; und das Resultat dieser Prüfung wird der Congregation vorgelegt, welche vorerst über eine *vierteljährige Probe* (abermals nachahmungswürdig!) entscheidet. Nach Verlauf derselben veranstaltet man eine neue Prüfung, und die Lehrer berichten darüber an die Congregation. *Nun* entscheidet diese über die wirkliche Aufnahme, und legt den Verwandten oder Vormündern der Zöglinge zur Unterzeichnung vor, dass jene der Congreg. überlassen bleiben und zur Kapelle der Sta. Maria gehören. — Die Aufzunehmenden müssen zwischen sieben und zehn Jahren alt seyn; besitzen sie aber schon musikal. Kenntnisse, so ist die Aufnahme bis zum zwölften Jahre nachgelassen. Die Zeit des Abgangs ist gewöhnlich die, der *gänzlichen* Mutation der Stimme. Ausgeschlossen kann der Zögling aus der Schule nur durch den Beschluss der Congreg. werden; und zwar bey gänzlichem Mangel an Anlagen, unverbesserlicher Faulheit, schwächlicher Gesundheit, und unmoralischem Betragen. Alle Zöglinge, sie mögen singen oder Instrumente lernen, *müssen* sich zugleich der oben angegebenen Hülfs-Wissenschaften befleissigen. (Rühmenswürdig!) Der Unterricht wird, in allen oben genannten Fächern, täglich vom Monat November bis zu den ersten Tagen des Septbrs. gegeben, ausgenommen an Festen, und an den Tagen, wo Singübungen, in Gesellschaft anderer geschickter Lehrer, im Hause des Directors angestellt, und auserwählte, vorzüglich alte Gesangstücke, ohne Instrumente, aufgeführt werden. Am Ende des Schuljahrs finden die öffentlichen Prüfungen in den Wissenschaften und der Kunst, und die feyerliche Vertheilung der Prämien Statt.

Ein besonderes, eben so angenehmes, als in jedem Betracht zum Vortheil der Zöglinge wirksames Hülfsmittel, das Hr. Sim. Mayr erfunden und seit kurzem eingeführt hat, verdient wol noch im Einzelnen angeführt zu werden. Er hat zum Behuf musikal. Uebungen unter andern auch kleine zusammenhängende Stücke — gewissermassen Dramen — theils aus Compositionen anderer, der vorzüglichsten Meister zusammengesetzt, theils selbst verfertigt; sie enthalten eine, für das Alter und die Einsicht der Zöglinge passende Handlung, und (was abermals besonders zu loben) sehr bestimmte, aber hochst verschiedene Charaktere, so wie überhaupt der Inhalt hochst verschieden und aus allen Gattungen des Drama geschöpft ist. Ausser dem, was bey diesen Aufführungen die jungen Leutchen von selbst anregt, bildet und erfreuet, sollen sie hier vornamlich in der musikal. Declamation, und zwar in den verschiedenen Arten derselben, so wie auch im Figuriren und Variiren, im Vortrag überhaupt, und im ausdrucksvollen insbesondere, geübt werden. Hr. Sim. M. benutzt

bey der Construction dieser Stücke noch besonders, dass, indem er sie oft recht eigentlich unter den Zöglingen selbst und in ihrer Welt spielen lässt, (so heisst eins z. B. die Concert-Probe, ein anderes, der kleine Componist u. dergl.) sie unvermerkt auf gewisse Fehler, Nachlässigkeiten und dergl., die ihnen selbst anhangen, hingeführt, und indem sie sie vor einem Publicum darstellen, davon recht anschaulich überzeugt und zurückgeführt werden. —

Die fortwährende Theilnahme der Regierung, und namentlich des Hrn. Staatsraths Scopoli, als General-Directors des öffentl. Unterrichts, für jenes und ähnliche Institute in Italien leuchtet auch aus der Art hervor, wie er selbst die sachkundigsten Männer überall zu Beyträgen zu einer Geschichte der Wissenschaften und Künste in Ital. seit der Regierung Napoleons aufgefordert hat. Sein Plan trifft, was Musik anlangt, mit dem zusammen, den bekanntlich die italien. Gesellschaft der Wissenschaften und Künste zu Livorno vor fast zwey Jahren bekannt gemacht hat, und worauf die Schriften des Hrn. Perotti in Venedig, und des Hrn. Gervasoni in Borgotaro, verfasst wurden, deren jene den Preis, diese das Accessit erhielt. — —

Bologna besitzt nun ebenfalls wieder eine öffentliche, und grössere Musikschule, und ich ertheile um so lieber auch darüber Bericht, da ich hier ebenfalls fast nur Löbliches anzuführen habe, und die ganze Angelegenheit, nicht nur in Deutschland, sondern (bey Mangel an literar. Verbindung) selbst in entferntern Theilen Italiens nur wenig oder gar nicht bekannt zu seyn scheint.

Auch dies Institut ist zugleich Schule des Gesanges und der Instrumentalmusik. Die Klassen sind: Contrapunct, Pianoforte und Orgel, Gesang, Violin und Viola, Hoboe und englisch Horn, (?) Violoncell und Contrabass. Der Lehrer sind sechs, wie der Klassen: Mattei, Zonotti, Gibelli, Righi, Casa, Cavedogna. Die Gehalte werden aus dem Fonds der Anstalt entrichtet, und betragen 6300 Lire. Ausser den Lehrern werden davon noch der Custos des Archivs (mit 600 Lire) und ein Aufwärter besoldet, Preise an die ausgezeichnetsten Zöglinge vertheilt etc. Folgende Werke sind zum Unterricht eingeführt: Compositionsschule des genannten Mattei, Pleyls und Dusseks Klavierschule, Mancini's und einiger Andern Anweisungen zum Gesang; übrigens die pariser Lehrbücher und vornämlich deren ältere Beyspiele aus den Werken des Leo, Hasse, Durante, Scarlatti u. dergl. Die Zahl der Schüler ist 51. Das Institut ist jetzt in ziemlich blühendem Zustande; es sind treffliche Zöglinge aus ihm hervorgegangen. Die Vervielfältigung des Unterrichts, und deshalb die Vermehrung der Lehrer, wäre zu wünschen; so wie, dass das Archiv, das allerdings mit seltenen und schätzbaren Werken versehen ist, auch mit neuen unterstützt würde, worin es allerdings fehlt — was denn auch nicht ohne Folgen für die Bildung der Zöglinge bleiben kann. Einen Vortheil ziehet jedoch das Institut aus der, ebenfalls in Bologna existirenden Academia filarmonica. Die vorzüglichsten Zöglinge jener Schule können Mitglieder dieser Academie werden: dies spornt sie nicht wenig zum Fleiss an. Auch gewinnen sie dadurch, dass sie hier zuweilen gute Kirchenmusik hören. Vorzüglich ist dies der Fall am 13ten und 14ten November jedes Jahres, dem Feste des Schutzpatrons der Academie, des heil. Anton. von Padua, wo die Lehrer ihre Kirchenstücke um die Wette produciren. Ueberhaupt ist die Kirchenmusik hier beständig mit Erfolg, und seit einer Reihe von Jahren mit mehr Ernst, als in allen andern italien. Städten, getrieben worden, weil der berühmte Pater Martini hier eine Schule gegründet hatte, aus welcher mehrere gründlich belehrte und nachher berühmte Zöglinge hervorgegangen sind. Diese Schule wurde durch die unermüdete Bemühung obengenannten Hrn. Stanisl. Mattei erhalten. Dieser treffliche Mann folgt nicht nur der gründl. Lehr-Methode jenes seines Lehrers im Unterricht, sondern er folgt ihm auch in Herzensgüte, liebevoller Sinnesart und ächter Humanität, weshalb er auch nicht nur gründliche Schüler, sondern auch gute Menschen bildet, Jedermann ihn ehrt, und seine Zöglinge ihm innig ergeben sind.

Die dritte, und noch mehr umfassende Musikschule unsers Königreichs ist in *Venedig*. Sie ist neu errichtet und wurde den letzten 30sten August mit einem Concert im Theater des heil.

Benedict eröffnet. Sie legte da die erste Probe ihrer Leistungen in einer zu dieser Gelegenheit verfassten Cantate: *l'Armonia richiamata* — ab, das Gedicht von Zorzi, die Musik von Cassi. Jupiter hat die Giganten bekriegt und besiegt, und ruft nun die Künste auf die Erde zurück, sie zu beglücken. Dies ist der Inhalt, und die Anspielung leicht zu finden. Der Componist ist ein wackerer Dilettant und hochgeschätztes Mitglied der Academie. Die Musik war einfach, aber würdig, auch den Gesetzen der Kunst gemäss geschrieben, weshalb sie denn allgemeinen Beyfall fand. Die Ouvertüre, welche vorher ging, war vom Abt Potti. — Dies neue Institut enthält 120 Stellen für Zöglinge, mit Inbegriff der zwey Klassen für Frauenzimmer. Es stehet unter Schutz und Aufsicht der Regierung. Die Zöglinge bezahlen monatlich fünf Lire ital. Ein beständiger Präsident ist Director des Ganzen. Funfzehn Lehrer geben dreymal in der Woche Unterricht, jedesmal zwey Stunden hinter einander. Nicht mehr als acht Zöglinge werden in eine Klasse genommen. Vierzig der unterrichtetsten Dilettanten haben freywillig übernommen, das Institut dadurch zu unterstützen, dass sie, zugleich mit den Lehrern, die öffentlichen Concerte ausführen helfen. Diese werden in einem öffentlichen Theater der Stadt gegeben. Die Einnahme kömmt dem Institut zur Bestreitung seiner Kosten zum Besten, wozu der Pensionsfonds der Alumnen nicht hinreichte. Für die innern Angelegenheiten ist ein Polizeyaufseher bestellt; einer der Vorsteher führt den Titel, General-Inspector des Unterrichts, und wacht täglich über denselben. Jeder Lehrer überreicht einen Plan seines Unterrichts und seiner Methode für's Archiv; die Anfangsgründe sind vom ersten Lehrer des Contrapuncts abgefasst, vom Inspector approbirt, und daran müssen sich nun die andern Lehrer schliessen. Ausser den methodischen Lehrstunden sollen, sobald die Zöglinge dazu fähig sind, besondere musikal. Uebungen fast täglich veranstaltet werden. Für die Abtheilungen der Frauenzimmer ist eine Hofmeisterin angestellt, welche sich täglich in dem, ihr angewiesenen Zimmer befindet. Dies, so wie die Uebungen der Frauenzimmer, sind von den Zimmern und Uebungen der Mannspersonen geschieden. Ueber die nähern innern Angelegenheiten wacht noch monatlich eine zweyte Präsidens aus zweyen von jenen vierzig Dilettanten. Als Lehrer sind jetzt angestellt: Für Contrapunct und Composition: Dr. Bonav. Furnaletto, Kapellmeister zu St. Marcus, welcher zugleich die Stelle des Emeritus, Bertoni, versiehet; für Pianoforte: Rodighiero, und für die Frauenzimmer: Elisab. Zampieri; für Violin: Foschi; für Viola: Girol. Rizzi; für Violon: Aug. Rizzi; für Violoncell: Bertoja; für Klarinette: Fröhlich; für Hoboe: Facchinelli; für Flöte: Scapoli; für Fagott: Serre; für Horn und Trompete: Ziffra; für Gesang: Fabio. Zu beklagen ist nur, dass das neue, kaum errichtete Gebäude des Instituts den Einsturz drohet, wie man wenigstens allgemein versichert.

Nachrichten.

Dresden. Lange ist nichts von unserer Bühne in diesen Blättern erwähnt worden, wovon sich der Grund leicht vermuthen lässt. Indessen dürften eben jetzt einige Nachrichten über dieselbe um so weniger uninteressant seyn, da gewissermassen seit der Anstellung des Hrn. Kapellm.s Morlachi, und durch dieselbe, eine neue Epoche entstanden ist. — Wir schranken indess unsere Relation blos auf die Opern von der Eröffnung des Theaters im vorigen Herbst ein, werden alte Werke nur kurz nennen, neue aber näher beleuchten. Wir fangen daher an mit Weigls *Schweizerfamilie*, diesem Meisterstück eines zarten Kunstgefühls, welches die Bühne eröffnete. Gewiss ist eine Oper, für deutschen, ungekünstelten Gesang sowol, als für denkende Schauspieler geschrieben, wo sich Gedicht und Composition zu einem wahren Ganzen vereinen, keine leichte Aufgabe für eine italienische Bühne, und doch übertraf die Aufführung alle Erwartungen dermassen, dass Mad. Sandrini mit einstimmigem Enthusiasmus herausgerufen wurde — was an andern Orten, als eine gewöhnliche Höflichkeit auch für mittelmässiges Verdienst, wenig sagen will, hier aber, als nicht eben gewöhnlich, mehr sagt. Auch zeichneten sich Hr. Quilici als Richard, und Hr. Tibaldi als Friburg, rühm-

lich aus. Es wäre zu wünschen, dass mehrere solche deutsche Meisterwerke übersetzt auf unsrer ital. Bühne erschienen, da deutsche Kunst deutschen Gefühlen entspricht. — In der *Camilla* von Pär trat ein neuer Bassist, Hr. Beninсasa (aus Perugia) in der Rolle des Gennaro auf. Er verbindet eine schöne, sonore Basstimme mit artigem Spiel. Er ist noch jung, und giebt zu grösseren Erwartungen Anlass. — *Così fan tutte* erneuerte das Andenken des unsterblichen Mozart, der leider auf unsrer Bühne kaum gekannt ist. Unerachtet die Ausführung recht brav ausfiel, war doch das Haus, drey Vorstellungen hindurch, ziemlich leer —! — *Il Matrimonio segreto*, von Cimarosa, der Veteran unsers Theaters, gefallt immer noch — ein Schicksal, das keine andre Oper leicht erfahren wird, nachdem sie, wie diese, vielleicht mehr als 150 Aufführungen gezählt hat. Mad. Sandrini singt die eingelegte Arie von Mozart, mit obligaten Bassethörnern, mit einer Zartheit, woraus man wol ersehen kann, dass sie mehr Mozartsche Musik gesungen, und seinen Genius gefasst hat. Unser braver Bonaveri bleibt, trotz seiner spaten Jahre, noch der vorige. Das Feuer seiner Laune scheint nur mit ihm selbst verlöschen zu können, und gern siehet man ihm im Gesang nach, den er jedoch nie verdirbt, wenn man ihn spielen sieht. Schwerlich wird er in der Rolle des Gieronimo übertroffen werden. — *Achille* von Pär. Im Ganzen der Ausführung wurde Pärs alles belebendes Feuer vermisst. —

Il Rivale di se stesso, eine neue Oper v. Weigl, die er für Mayland schrieb. Das Sujet ist (wie gewöhnlich) schlecht, nach dem Stücke: Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person, bearbeitet. Der Gesang ist etwas schwierig und eigen. Die Begleit. dissend. Eine schöne Arbeit ist das erste Finale. Ausser diesem scheinen uns die vorzüglichsten Stücke: die Arie des Tenors im ersten Acte: *Accostarvi a voi etc.* im 2ten die Tenorarie: *Ah lo veggo etc.* und das Duett mit dem Sopran: *Di gioja il cor etc.* Es scheint, als wäre die Oper überhaupt weniger für die Prima donna, als für den Tenor berechnet. Ueberhaupt ist die Musik, unerachtet sie nicht sogleich Eingang finden wollte, nicht wenig zu rühmen; je öfterer sie gehört wurde, je mehr gefiel sie auch. Ein neuer, zweyter Tenorist, Hr. Delavanti, trat in der Rolle des Fernando auf. Er hat eine etwas dünne, doch liebliche Stimme, und noch unverdorbene Manier. Er sang eine eingelegte Arie von Generali, recht brav. Die Arie passte freylich nicht in die Oper: doch das ist nichts seltenes. Sein Spiel ist noch *steif*, aber er ist jung und kann sich bilden. Mad. Miecksch (Angiolini) gab die Rolle der Rosina recht artig, und Hr. Quilici die des Pasquale sehr brav, so wie Hr. Tibaldi den Conte. —

Seit einigen Wochen erfreuen wir uns einer neuen Oper von Morlacchi, die er zwar in Rom für die Häser u. Tachinardi geschrieben, hier aber bedeutend umgearbeitet hat. Es sind die *Danaiden*. Mad. Sandrini und Hr. Benelli, erstere als Hypermnestra, letzter als Danaus, gaben ihre Partien mit grosser Vollendung. Mad. Sandrini wurde herausgerufen. Hr. Benelli, der besonders in der Scene, wo er aus der verlorenen Schlacht entflieht und die Geister der Ermordeten zu sehen glaubt, den Triumph seines Spiels vollendete, hätte die Ehre, gerufen zu werden, ebenfalls verdient. Nach der vierten Vorstellung ward der Componist herausgerufen: er erschien überrascht. Das Gedicht der Oper ist, wie gewöhnlich, ohne alle Wahrscheinlichkeit u. Haltung; doch ist viel für das Auge berechnet, wozu der Glanz der Decorationen und die Pracht des Costüme viel beytragt. Den Anfang eröffnet eine sehr ungriechische Trauungsceremonie der Danaiden. Es erscheinen Ruinen von Tempeln u. Wasserleitungen bey Mondschein. Wann mögen diese erbauet worden seyn? — Im 2ten Act wird in einem unterirdischen Mysterientempel, im ägyptisch-colossalen Geschmack, die ganze hintere Mauer in Zeit von 20 bis 30 Secunden eingeschlagen; eine Armee Aegypter, mit türkischer Musik und dem blanken halben Mond mit Glöckchen des Garderegiments, erfüllet den Tempel; man trägt Hypermn. davon: wo diese aber hergekommen, da Aegypten doch keinen Krieg mit Dan. führte, weiss ich nicht zu sagen, und andere Leute wissen es auch nicht. Anstatt des interessantesten Punctes in der dunkeln Geschichte der Danaiden, ihrer Strafe in der Unterwelt, lässt ihnen Lynceus die Ketten abnehmen, umarmt den Mörder seiner Brüder, und nach

einem Freudenchor fällt der Vorhang, und das Stück ist beendigt. Doch wir hören lieber auf die Musik! Wenn das Ganze auch nicht unter die gelungensten Meisterwerke gerechnet werden kann, so verrathen doch mehrere Stücke gewiss viel Talent und eine feurige Einbildungskraft des jungen Künstlers. Neue und effectvolle Gedanken leuchten nicht selten hervor. Unter die gelungensten Stücke möchten wol die Scene mit Chören im 2ten Act, wo der Mauerbruch erfolgt, welche, unerachtet gewisser Freyheiten, doch durchdacht gearbeitet ist; die Arie des Lynceus: *Tu sei la mia speranza*, und das erste Finale gerechnet werden. Oben erwähnte Scene und Arie im 2ten Act, mit obligat. Violonc. und Viola, die Hr. Benelli so vorzüglich gab, würde den beabsichtigten grossen Effect bey weitem noch mehr erreichen, wenn sie um einmal so kurz wäre. Ueberhaupt wäre hier und da Verkürzung der Reprisen zu wünschen. Uebel angebracht waren die hohen Sprung-Passagen der Hyp. im letzten Finale, die bis in das 3 gestrichene Es gingen, und welche, auch von der stärksten Sängerin überwunden, den Zuhörer nur beklemmen können. Die Ouvertüre dürfte wol verfehlt genannt werden, da eigentliche Tanzmusik, welche als *Allegro* nach dem Violoncell-Solo eintritt, doch dem tragischen Charakter gar zu sehr widerspricht. Da nun aber Musik, Spiel und Glanz dem Zuschauer Genuss verschaffen, und Wahrscheinlichkeit und Zusammenhang ohnedem selten auf italienischen Bühnen anzutreffen sind: so ist diese Oper als eine vortheilhafte Acquisition für das Repertoire anzusehen, und dürfte wol auch auf andern Bühnen Deutschlands Glück machen.

Recension.

Requiem von Michael Haydn. Partitur. Leipzig, b. A. Kühnel, (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Der vortreffliche, ehrwürdige Mich. Haydn erfuhr sein Leben lang, und seine Manen erfahren noch, dass der Ruhm, wie das Gold, ein Geschenk des Glücks sey, mithin ganz nach Willkühr ausgetheilt werde, und sich mit wahrem Verdienst nur zufällig vereinige — welches letztere aber dann höchst selten geschiehet, wenn, wie bey M. H., dies Verdienst in seiner Art dem herrschenden Geiste u. den Lieblingsneigungen der Zeit nicht schmeichelt. Jeder Kenner der Tonkunst und ihrer Literatur weiss, und wusste schon längst, dass M. H., als Kirchencomponist, unter die *ersten* Künstler dieses Fachs, aus jeder Zeit und jeder Nation, gehört; mehrere hatten das auch längst, namentlich in diesen Blättern, ausgesprochen, und die Vortrefflichkeit einiger seiner Werke zergliedernd dargelegt: aber die Menge nahm wenig Notiz davon, ausser dass man es hier und da kalt genug nachsprach; selbst zu einer öffentlichen Ausgabe seiner Hauptwerke konnte es noch nicht kommen, und auch die Kenner, kaum einige ausgenommen, besitzen deshalb nur eines oder das andere dieser Werke, und meist in unvollständigen Abschriften. Die Zeitgenossen mussten erst wieder auf dies ganze Fach aufmerksamer werden, und der Mann — sterben, ehe ein Verleger es wagen konnte, mit einem seiner Werke hervorzutreten! —

Dies Werk ist nun M. H.s letztes; und es gehört hier zur Sache, seine Geschichte zu erzählen. Als die Gegend, wo M. H. lebte, in dem vorletzten östreichisch-französischen Kriege sehr beunruhigt und bedrängt ward, lud der gute Joseph H. seinen Bruder zu sich nach Wien ein; dieser folgte der Einladung, und lebte geraume Zeit bey und mit ihm. Jos., der bekanntlich jedem Künstler von Verdienst so gern vollkommen Recht wiederfahren liess, und der selbst gestand, sein Bruder stehe als Kirchencomponist über ihm, machte ihn, so viel er konnte, den Grossen Wiens bekannt, und so wünschte auch die verst. Kaiserin von Oestreich mehrere seiner Hauptwerke zu besitzen, erhielt sie in Abschrift, belohnte den Verf. reichlich, und trug ihm auf, ein *Requiem* für sie zu schreiben. Der Auftrag hatte manches Bedenkliche; worunter auch das war, dass Mozarts göttliches Werk über diesen Text nicht nur allgemein gekannt und geliebt, sondern auch gleichsam als Typus für jede Composition dieser Worte angesehen wurde, und wenigstens Einer seiner Vorzüge — das hell auflodernde genialische Feuer — nach der sehr verschiedenen Individualität beyder grossen Meister,

nicht im gleichen Maasse in Mich. H.s Gewalt stand. Indem er also im Ganzen zwar denselben Styl erwählen musste, als den würdigsten und passendsten: so musste er doch in der Ausarbeitung selbst Mozarts Weise nach Möglichkeit vermeiden — was er denn auch, so weit sich aus vorliegenden Sätzen schliessen läst, mit bewundernswerther Kunst und grosser Sorgsamkeit geleistet hat. „Aus vorliegenden Sätzen" — denn leider hatte M. H. kaum angefangen, so ahnete er, (wie Mozart,) die Annäherung des Todes, und schrieb in dem Bewusstseyn, er liefere seine eigene Leichenfeyer: nur dass über ihm nicht, wie über Mozart, der Tod gleichsam so lange die ausgestreckte Hand ruhig hielt, bis er sein Werk fast vollendet, sondern ihn schon ergriff, als er eben die Worte gesungen hatte:

Liber scriptus proferetur,
In quo totum continetur,
Unde mundus judicetur —

und es ist interessant, und dem Verleger zu verdanken, dass wir das Werk bis zu der letzten Note, weiter aber durchaus nichts — selbst keinen Schluss des Satzes von anderer Hand — hier erhalten. Bey öffentlicher Aufführung kann ja doch das Fehlende, wie bey M. H.s feyerlichem Seelenamte in Salzburg, aus seinem frühern Requiem ergänzt; oder es kann das Werk, als Cantate, mit dem *Dies irae* geschlossen, wol auch nach demselben der erste Satz wiederholt, und auf letztere Weise ein genügender Schluss zu Stande gebracht werden.

Man erhält aber hier folgende Sätze: *Requiem* — Adagio, B dur, Chor, mit einzelnen Solos, von allen üblichen Orchesterinstrumenten begleitet; *Kyrie* — grosse Fuge, B dur, eben so besetzt; *Dies irae* — Chor, B dur, aber auf der Dominante von G moll schliessend, woran sich nun der Anfang des oben angeführten, unterbrochenen Solo-Satzes, (jener mit allen gewöhnlichen, dieser nur von sanftern Instrumenten begleitet,) schliesst.

Den ersten Satz hat M. H. nicht so düster und schauerlich, wie Mozart, sondern sanfter bittend genommen, auch bey der Ausarbeitung weniger contrapunctische Kunst und gelehrte Combination überhaupt, als jener Meister, angewendet. Die uralte Kirchenmelodie des Hymnus: Meine Seele erhebet den Herrn — hat auch er, wie Mozart, als *Canto fermo* beybehalten, aber zugleich die andern Singstimmen, als Gegensätze, in der einmal ergriffenen Figur, damit verschmolzen. Das Ganze dieses Satzes imponirt nicht, wie bey Mozart, rührt aber, wie dort, nur milder, das Herz, und versetzt in fromme Andacht.

Die Fuge, *Kyrie*, ist ganz gewiss, sowol was Erfindung und Ausarbeitung, als auch was Effect anlangt, eine der allervortrefflichsten, die nur jemals über diese Worte geschrieben worden sind. Sie ist weit einfacher, weit leichter zu fassen und weit leichter auszuführen, als die Mozartsche; und dennoch könnte man aus ihr, wie bekanntlich aus jener, fast die ganze Theorie der gelehrtern Fuge entwickeln. Moz. nahm hier offenbar auf die Wirkung auf ein *gemischtes* Publicum keine oder sehr wenig Rücksicht: sondern da diese ganze Kunstform einmal doch bey weitem zuvörderst für den Kenner und wissenschaftlich gebildeten Kunstfreund ist, liess er, zu deren Belehrung und Genuss, seinem tiefen Geiste hier freyen Lauf, unbekümmert um die andern Zuhörer. M. H. anders! Er wählte ein einfacheres Thema, in grossen Noten und leicht übersehbaren Verhältnissen, und führte dies mit aller Tiefe und Würde bis zur Erschöpfung, wie Mozart in *seiner* Art, durch: aber ergab den Instrumenten eine eigenthümliche, schön melodische Begleitung, der sie an ihrem Theil ebenfalls ziemlich treu bleiben, und damit, bey erhöheter Fülle und grösster Vollstimmigkeit, zugleich dem Satze den Schein eines freyen, und, für den Nichtkenner, auch diesen Effect bewirken. Es ist wirklich zum Bewundern, mit welchem Reichthum und mit welcher Gewandtheit sich nun diese beyden Entgegengesetzten im Gange des sehr langen Stücks umschlingen, und, immer in neuen, gesteigerten, kunstreichern Wendungen erscheinen. Es würde dies, um jedem Leser anschaulich zu werden, vieler Worte und noch mehrerer Notenbeyspiele bedürfen: aber wir können voraussetzen, dass jeder, den diese ganze Sache interessirt, lieber das Werk selbst

vor sich nehmen werde; und da, ungeachtet seines Reichthums und seiner Fülle, es doch immer leichtfasslich und vollkommen klar bleibt, braucht man unsre Nachhülfe nicht. Indess sey wenigstens das Thema hier angegeben, wie es, in den Hauptstimmen, gleich zu Anfange auftritt, und sich an den vorhergehenden Satz anschliesst:

Dies irae hat eine ausserordentliche Fülle und grosse Kraft: doch das unwiderstehlich Hinreissende des Mozartschen nicht. Herrlich und gross ist der Eintritt der Posaunen vor den Worten: Tuba, mirum spargens sonum. — So weit man aus der ersten Anlage über den Satz, *Liber scriptus* — urtheilen kann, wäre er ein treffliches, das Herz innig rührendes Stück geworden, wenn das Geschick den Verf. nicht abgerufen hätte. — Uebrigens haben wir hoffentlich kaum nöthig, hinzuzusetzen, dass, wenn wir hier des Mozartschen Requiem öfter vergleichungsweise gedacht, wir dies nicht gethan haben, um das eine dieser Meisterwerke aus dem andern zu beurtheilen, von einem eben das zu verlangen, was das andere geleistet und dergl., sondern einzig, um leichter und ohne zu viele Weitläufigkeiten den Lesern, denen ja sämmtlich jenes frühere Werk bekannt ist, einen vorläufigen Begriff von dem spätern zu geben.

Das Werk ist correct und sehr schön gestochen.

Kurze Anzeigen.

12 *Angloisen und* 12 *Ländler für das Pianof. von W. F. Riem.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 16 Gr.)

Dass ein Comp. u. Virtuos, wie Hr. R., wenn er Tänze schreibt, etwas Anderes liefert, als die Tanzenden gewöhnlich erhalten und wünschen, dass es ihm weit weniger um die Belebung und Ordnung derselben zu thun ist, als um den Charakter und die Form der Tänze im Allgemeinen: das erwartet wol Jedermann. Dass es aber darum doch nicht eben nöthig sey, sich von dem überall Ansprechenden gewöhnlicher, nur nicht schlechter Tänze so weit zu entfernen, als es hier zuweilen geschehen ist, scheint eben so klar. Wo Hr. R. dem Letztern sich nähert, ohne seine Eigenthümlichkeit aufzuopfern, wird er darum wol auch am meisten Vergnügen machen; und zum Glück findet sich dies hier nicht selten — namentlich in No. 2, 4, 6, 9, 12, der Anglaisen, und in No. 3, 7, 10 der Ländler.

Vier und zwanzig Veränderungen f. d. Pianof. über das Lied: Blühe, liebes Veilchen, von F. W. Rust. Leipz. b. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Diese Variat. sind entweder schon vor fast dreyssig Jahren gedruckt, oder damals durch Abschriften verbreitet gewesen. Ref. hat sie damals oft und mit Vergnügen gehört. Auch jetzt noch werden sie, wenn man sich mit seinen Forderungen in jene Zeiten, und zwar in das, was damals galante Variationen hiessen, zurückversetzen kann — mit Vergnügen; und kann man jenes nicht, wenigstens nicht ungern gehört werden. Da viel Mannigfaltigkeit in der Behandlung, und alles vollkommen klaviermässig, auch rein geschrieben ist, wird das Werkchen den Scholaren vornämlich zu empfehlen seyn.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten März. **No. 13.** 1812.

Schreiben des Hrn. Dr. Benzenberg,
Professors der Physik und Astronomie in Düsseldorf,
an den Herausgeber.

Sie haben den Versuchen, welche ich über die Geschwindigkeit des Schalls angestellt habe, die Ehre erwiesen, sie in Ihrer musikal. Zeitung (No. 41. v. J. 1811.) zu erwähnen. Erlauben Sie mir, dass ich Ihnen einige Zusätze und einige neuere Versuche mittheile, welche mit der Musik in einer noch näheren Verbindung stehen, als jene, welche Sie die Güte hatten, anzuführen.

Die Geschwindigkeit des Schalls ist 1028 Fuss in einer Secunde, wenn der Wärmemesser auf dem Gefrierpuncte steht. So finde ich sie aus meinen Versuchen auf einer Standlinie von zwey Stunden. Die Pariser Akademiker fanden sie auf einer Standlinie von 5 Stunden zu 1026 $\frac{4}{10}$ Fuss. Man sieht, dass die Ungewissheit in der Geschwindigkeit des Schalls nicht bis auf 1 $\frac{1}{2}$ Fuss geht.

Allein mit der Wärme vermehrt sich die Elasticität der Luft — sie wird specifisch leichter und der Schall geht in ihr geschwinder. Ich habe den 8ten Juny vor. Jahr bey Gelegenheit des Festes, welches wegen der Taufe des Königs von Rom gegeben wurde, die Geschwindigkeit des Schalls zu 1080 Fuss in 1 Sec. beobachtet. Aber der Wärmemesser stand auch auf 22 $\frac{7}{10}$ Grad R. im Schatten.

Wenn man daher von der Geschwindigkeit des Schalls spricht, so muss man jedesmal die Wärme der Luft angeben. Thut man dieses nicht, so kann man sagen, dass der Schall 1030, 40, 50, 60, 70 oder 80 Fuss in 1 Sec. geht, und man hat jedesmal recht.

Es ist merkwürdig, dass die Geschwindigkeit des Schalls bey verschiedenen Wärmegraden, sich genau verhält, wie die Quadrat-Wurzeln der Elasticitäten, die zu diesen Wärmegraden gehören, — gerade wie es Newton vorhersagte. Man kann daher, wenn man die Ausdehnung der Luft für 1 Grad Wärme kennt, die Geschwindigkeit des Schalls für jeden Grad nach der Theorie berechnen, sobald man seine Geschwindigkeit für den Gefrierpunct kennt. (1028 Fuss.)

Um der Mühe überhoben zu seyn, dieses jedesmal zu berechnen, so habe ich hierüber eine Tabelle drucken lassen, in der man nur nachzusehen hat, wie gross die Geschwindigkeit des Schalls seyn wird, sobald man die Wärme der Luft kennt.

Sie steht in einem Buche, wo Sie sie gewiss nicht suchen. Sie finden sie S. 479 der Schweizerbriefe *). Diese Tabelle kommt bey einer Gelegenheit vor, bey der sie nicht leicht Jemand vermuthet; nämlich beym Höhenmessen mit dem Barometer.

Das Barometer ist eine Wage, auf der Druck der Luft gegen Druck von Quecksilber abgewogen wird, und das Höhenmessen ist nur ein Abwiegen, bey dem der Beobachter am Barometer sieht, wie viel Luft auf dem Berge weniger auf der Wage liegt als im Thale, und hieraus berechnet er die Höhe des Berges. Dieses ist leicht, sobald man das specifische Gewicht der Luft kennt. Durch die neuesten Abwiegungen hat man gefunden, dass, wenn das Barometer auf 28 Zoll steht, sie 10495mal leichter als Quecksilber ist. Dieses gilt aber nur für den Gefrierpunct. Ist es wärmer, so ist die Luft mehr ausgedehnt und folglich leichter. Für jeden Grad Reaumür dehnt sie sich um $\frac{1}{215}$ aus. Um nicht

*) Briefe, geschrieben auf einer Reise durch die Schweitz im Jahr 1810. Düsseldorf, 1811.

nöthig zu haben, jedesmal zu berechnen, wie viel dieses beträgt, so hat man hierüber eine Tabelle, in der man die Leichtigkeit der Luft für jeden Wärmegrad findet. Dieses ist nun dieselbe Tabelle, welche man bey den Schallversuchen gebraucht, wenn man wissen will, wie geschwinde der Schall bey jedem Wärmegrad geht.

Im Sommer 1810 durchreiste ich die Hochalpen blos in Gesellschaft meines Reisebarometers. Die Höhenmessungen gehören zu den leichtesten und angenehmsten in der ganzen praktischen Geometrie. Die Rechnung setzt weiter keine mathematischen Kenntnisse voraus, als die der vier Species, und das Barometer ist im Gebirge ein äusserst angenehmer Gesellschafter. Sie sehen hieraus, wie Höhenmessungen und Schallversuche in Schweizerbriefe kommen können.

Allein dieses ist noch nicht alles.

Die Genauigkeit unserer Höhenmessungen ist jetzt so gross, dass man auf 200 Fuss kaum einen fehlt — eine Genauigkeit, die doppelt so gross ist, als die in Frankreich den Geometern von der Regierung vorgeschriebene. — Um die Genauigkeit noch weiter zu treiben, so haben sich in den letzten Jahren die grössten Mathematiker mit der Theorie dieser Messungen beschäftigt, und unter diesen vorzüglich der Kanaler des Senats von Frankreich, der Graf La Place. Als man glaubte, dass durch die Theorie alle Correctionen aufgefunden wären, die hierbey vorkommen, und man sogar die kleine Veränderung der Schwere mit in Rechnung gezogen hatte, die auf den Bergen statt findet, weil man da weiter vom Mittelpunct der Erde ist, als in den Thälern: so hielt man die Theorie der Barometermessungen für vollendet und die Acten für geschlossen.

Allein unglücklicher Weise misst im J. 1809 der französische Ingenieur Daubuisson den Monte Gregorio in den piemontesischen Alpen mit einer Genauigkeit, die auf 1 bis 2 Fuss ging, und findet seine Höhe zu 5259 par. Fuss. Zugleich stellt er eine Reihe äusserst genauer Barometer-Beobachtungen auf ihm an, wozu ihn die günstige Lage des Berges einlud. An der italienischen Seite sind die Alpen sehr steil abgeschnitten, und beyde Barometer, wovon das eine auf der Spitze des Berges und das andre am Fusse desselben war, waren in geraden Linien nicht über 1 ¼ Stunde von einander entfernt. Jenes stand gewöhnlich auf 22 Zoll und dieses auf 27 Zoll.

Nach der Sorgfalt, mit der Daubuisson diese Messungen behandelt hatte, musste man glauben, dass die Barometer-Messung wenigstens bis auf ein paar Fuss dieselbe Höhe für den Berg geben würde, wie die geometrische Messung, besonders wenn man die grosse Anzahl der Beobachtungen und die günstigen Umstände in Betracht zog, unter denen sie angestellt waren.

Allein, als man sie berechnete, so fand man, dass die Barometer-Messung den Berg um 18 Fuss zu hoch angebe. Dieses war bey einem Berge, der über 5000 Fuss hoch ist, — also anderthalbmal so hoch wie der Brocken — zwar nur eine Kleinigkeit, allein man sah denn doch, dass die Acten noch nicht geschlossen wären, und dass noch ein Umstand verborgen seyn müsse, der bis jetzt dem Scharfsinne der grössten Mathematiker und Physiker entgangen wäre. Denn diese 18 Fuss Fehler waren nicht wegzurechnen, man mochte Tafeln gebrauchen, welche man wollte; die Tafeln von Lindenau gaben 23 Fuss Fehler, die von Biot und Oltmann gaben 24 Fuss. Die meinigen gaben durch einen besonderen Witz, den ein Rechnungsfehler in ihnen gemacht hat, die Höhe bis auf 7 Fuss genau. Verbessert man aber diesen, so gaben sie auch 18 Fuss Fehler. — Woher nun dieses Schisma zwischen Theorie und Erfahrung?

In der guten alten Zeit, wo man aus Langeweile auf allerhand künstliche Erzählungsformen verfiel, war eine sehr beliebte, dass man eine Erzählung nach vorgegebenen Worten machte. Sie sehen, die meinige könnte sich um die Worte: *Musik*, *Höhenmessen*, *Schisma* und *Schallversuche* drehen, und sie gibt noch einen leidlichen Zusammenhang.

Also, woher dieses Schisma zwischen Theorie und Erfahrung? Die Ursache hatten wir Physiker und Mathematiker gern angegeben, wenn wir sie nur gewusst hätten. Die Academien der Wissenschaften machten zwar eine vornehme Miene, und ignorirten diesen Unterschied. Allein mein unvergesslicher Lehrer, Lichtenberg, sagt irgendwo: „dass man alle Hoffnung habe, das-

jenige zu lernen, was man nicht wisse, sobald man dieses Nichtwissen nur öffentlich zu verstehen gebe."

Aus meinen Schallmessungen wusste ich, dass eben so ein Stein des Anstosses bey der Geschwindigkeit des Schalls liegt. Berechne ich diese nach der Newtonschen Theorie und nach dem oben angeführten specifischen Gewichte der Luft, so müsste die Geschwindigkeit desselben nur 861 Fuss seyn, indess die Versuche sie zu 1028 geben. Die Geschwindigkeit ist also nach den Versuchen 167 Fuss grösser, als nach der Theorie, — und unsre Blasinstrumente müssen einen viel tieferen Ton bey gleicher Länge geben.

Dieser Streit zwischen der Theorie und der Erfahrung hat die Physiker seit 100 Jahren beschäftigt, und es sind von ihnen allerhand Vorschläge zur Aussöhnung gemacht worden. Derjenige, der das Meiste für sich hat, rührt vom Kanzler La Place her. Dieser sagt nämlich: „Durch die Versuche von Biot, über den Schall in Dämpfen, ist es erwiesen, dass durch die Schallwellen Wärme frey wird, und zwar durch das schnelle Zusammendrücken, so wie in den neueren Feuerzeugen auch durch schnelles Zusammendrücken der Luft so viel Wärme frey wird, dass der Zunder angezündet wird. Diese grössere Wärme ist nun die Ursache, dass der Schall geschwinder geht, als die Theorie es angiebt. Die Schallwellen haben daher wirklich eine Temperatur, die viel höher ist, als unsere Thermometer angeben können, weil sie zu schnell über sie weggehen."

Allein es ist hierbey nur eine Schwierigkeit — Um aus der grössern Wärme der Schallwellen die grössere Geschwindigkeit des Schalls zu erklären, muss man annehmen, dass sie 95 Grad R. beträgt; sonst genügt sie nicht für jene 167 Fuss Unterschied zwischen Theorie und Erfahrung. Nach den neuesten Versuchen in England aber werden bey dem Zusammendrücken bis aufs Doppelte erst 25 Grad R. Wärme frey.

Es schien mir nicht unwahrscheinlich, dass die Ursache von diesem Unterschiede, sowol beym Höhenmessen, als beym Schallmessen, dieselbe seyn könnte, da beyde so nahe mit einander verwandt sind. Dieses liesse sich indess nicht anders ausmachen, als mit Hülfe der *Musik*.

Sie sehen, wie wir durch den klugen Plan der Erzählung unvermerkt wieder auf das erste Stichwort derselben zurückgeführt werden. Jetzt geht es nun, wie in einem Canon, immer wieder von vorne an, und wenn ich wüsste, dass die Herren Breitkopf und Härtel so etwas gut honoriren, dann sollte dieser Brief gar kein Ende nehmen.

Der berühmte englische Physiker, Dalton, hat durch sehr sinnreiche Versuche gezeigt, dass es sich mit unserer Atmosphäre wahrscheinlich ein wenig anders verhält, als man bis jetzt geglaubt hat. Wenn man Oel und Wasser in einem Glase rüttelt, so vermengen sich beyde. Lässt man sie wieder einige Zeit in Ruhe, so scheiden sie sich wieder auseinander. — Das schwerere Wasser setzt sich unten, und das leichtere Oel schwimmt oben.

Nun hat man von jeher gefragt: Wenn in allen Flüssigkeiten die schwereren sich unten setzen, warum ist nicht dasselbe bey unserer Atmosphäre der Fall, und warum schwimmt die leichtere Stickstoffluft nicht auf der schwereren Sauerstoffluft? Die Antwort war immer: Die Luftarten der Atmosphäre sind nicht blos gemengt, sondern gemischt, und die Sauerstofftheilchen sind so innig mit den Stickluftheilchen verbunden, dass sie sich nicht von einander trennen, und also nicht entmengen können.

Dalton hingegen sucht mit seinen Versuchen zu zeigen, dass sie gar nicht mit einander verbunden sind, und dass, wenn man verschiedene elastische Flüssigkeiten in einem Gefässe hat, man diese weder als ein Gemenge, noch als ein Gemisch betrachten kann, weil jede so für sich existiret, als wenn die andere nicht da wäre. Um sich von Daltons Vorstellung eine sinnliche — obwol etwas grobe — Idee zu machen, so denke man sich einen Scheffel Kartoffeln, in deren Zwischenräumen Erbsen sind — in den Zwischenräumen der Erbsen, Rübsamen, und zwischen diesen noch von dem äusserst feinen Tabakssaamen.

Dalton denkt sich die feinen Theilchen der Materie, welche die Basis einer Luftart ausmachen, mit einer Hülle von Wärmestoff umgeben, welcher die Ursache ihrer Flüssigkeit und Elasticität ist. Jedes Theilchen wirkt nun auf

Theilchen seiner Gattung, die vermöge seiner Repulsivkraft, in einer gewissen Entfernung von sich hält. Hingegen wirkt es gar nicht auf die Theilchen einer andern Luftart. Man kann daher in eine Flasche, in der ein Cubikfuss Sauerstoffluft ist, nicht noch einen Cubikfuss derselben Luft hinein thun, ohne beyde aufs Doppelte zu comprimiren. Hingegen kann man noch einen Cubikfuss Stickluft hineinbringen, ohne dass die Sauerstoffluft comprimirt wird, denn die eine Luftart geht in die leeren Raume, die sich zwischen der andern befinden, (so wie der Rübsamen zwischen die Erbsen) und ohne dass ihre Theilchen auf einander wirken. Man kann nun auch noch einen Cubikfuss Wasserstoffgas hineinthun, ohne dass die anderen comprimirt werden, die schon drin sind, und so kann man fortfahren, bis dass endlich die Expansivkraft von allen Luftarten *zusammengenommen* die Flasche sprengt.

Wenn die Daltonsche Theorie die richtige ist, so ändert dieses manches Kapitel unserer Naturlehre, und auf den physikalischen Theil der Tonkunst hat sie den grössten Einfluss. Denn wenn von den verschiedenen Luftarten, die unsere Atmosphäre bilden, jede völlig unabhängig von der andern existirt, so ist es auch sehr wahrscheinlich, dass jede für sich die Schallwellen fortpflanzt, und zwar mit einer Geschwindigkeit, welche durch ihre Elasticität und Leichtigkeit bestimmt wird. — Wir leben dann auf dem Boden von vier elastischen Meeren, — deren jedes den Schall mit einer verschiedenen Geschwindigkeit fortpflanzt. So muss z. B. die Geschwindigkeit des Schalls in der Sauerstoffluftatmosphäre 814 Fuss seyn, und in der Stickluftatmosphäre 873 Fuss. Am grössten wird sie in der Wasserdampfatmosphäre seyn, weil diese am leichtesten ist.

Nun entsteht aber wieder die neue Frage: Woher kommt es, dass wir keinen vierfachen Schall hören — und warum hören wir in der Musik keine vier verschiedene Töne? — da bekanntlich jede Luftart einen um so höhern Ton giebt, je schneller sich der Schall in ihr fortpflanzt? Hierauf hat Chladni die sinnreiche Idee gegründet, gerade aus der Höhe der Töne die Geschwindigkeit herzuleiten, mit der sich der Schall in jeder Luftart bewegt.

Die Versuche, welche ich hierüber angestellt habe, finden Sie in einer Note, Seite 197, jener Briefe. Die Orgelpfeife, welche ich gebrauchte, war C aus dem Principal-Register. Das Monochord hatte ich nach der gleichschwebenden Temperatur getheilt. Dieses ist die einzig mögliche Art die Geschwindigkeit des Schalls in jeder Luftart besonders zu untersuchen. Die Tertienuhren kann man hierbey nicht gebrauchen, da man keine Röhre von einer Stunde Länge mit einer gewissen Luftart füllen kann. Bey der Stickluft fand ich eine Geschwindigkeit, die 60 Fuss grösser war, als die von Chladni angegebene. Sie gab $\frac{1}{2}$ Ton mehr als C, statt dass Chladni's die seinige einen halben Ton weniger gab. Vielleicht rührte dieses daher, dass meine Stickluft mit Phosphor bereitet war, und Chladni die seinige mit Schwefelleber bereitet hatte.

Da diese Versuche so sehr leicht sind, so wundert es mich, dass sie nicht öfter angestellt werden. Eine Orgelpfeife und eine gläserne Glocke kann man überall haben. Ein Waschkübel ist leicht in eine pneumatische Wanne umgeschaffen, und die Luftarten bereitet jeder Apotheker für ein paar Thaler. Auch findet sich leicht Jemand, der die Saite des Monochords in den Ton zieht, den die Orgelpfeife in atmosphärischer Luft giebt, und der nachher durch Verschieben des Steges den Ton sucht, den die Orgelpfeife in den andern Luftarten giebt. Hr. Holterhoff, der eine grosse Uebung im Stimmen hat, hatte die Gefälligkeit, die Saite jedesmal in den Ton zu stimmen, den meine Luftarten gaben. Hieraus ergab sich nun gleich die Geschwindigkeit des Schalls, da ich im voraus eine Tabelle berechnet hatte, die für jeden Ton die zugehörige Geschwindigkeit giebt. Um Andere zu ähnlichen Versuchen zu ermuntern, habe ich sie Seite 485 abdrucken lassen.

Wenn die Daltonsche Theorie die siegende ist, so wird sie das für die Lehre von den Luftarten, was die Copernikanische Weltordnung für die Astronomie wurde. — Indess scheint man in England noch nicht an den grossen Einfluss

gedacht zu haben, den sie auf die Geschwindigkeit des Schalls und auf die Höhe der Töne hat, obschon sich wahrscheinlich die stärksten Gründe für oder gegen diese Lehre von Seiten der Musik werden auffinden lassen; da jene Versuche mit den Tönen in den verschiedenen Luftarten einer grossen Genauigkeit fähig sind, und man die Geschwindigkeit des Schalls mit Hülfe des Monochords eben so genau bestimmen kann, als mit Hülfe der Tertienuhren, wie ich solches in Ratingen that. Unser Ohr ist sehr empfindlich für den Einklang — nicht so genau ist es im Schätzen von den kleinen Stufen, die zwischen zwey Tönen statt finden. Aber diese giebt das Monochord mit einer grossen Genauigkeit, — da es diese in räumliche Grössen verwandelt, indem die Verschiedenheit der Töne durch die Verschiedenheit der Saitenlangen ausgedrückt wird.

Sollten diese Versuche Sie interessiren, so muss ich bitten, die oben angeführten Stellen in den Briefen nachzulesen. Ich konnte hier doch nichts thun, als sie abschreiben. Indess erlauben Sie mir, die beyden Resultate derselben hier anzuführen.

1) Wenn die Daltonsche Theorie die wahre ist, so ist die Geschwindigkeit des Schalls nach der Theorie 1027 $\frac{6}{7}$ Fuss. Die Erfahrung giebt sie zu 1028. Diese merkwürdige Uebereinstimmung schien mir kein Werk des Zufalls zu seyn. Ich berechnete deswegen, auf meine Schallversuche gestützt, eine Tabelle über den Einfluss, den die Daltonsche Theorie aufs Höhenmessen mit dem Barometer hat. Das Resultat war:

2) Wenn die Daltonsche Theorie die wahre ist, dann ist bey der Berechnung des Monte Gregorio noch eine Correction von 16 Fuss anzubringen, und die Barometermessung stimmt dann mit der geometrischen bis auf 2 Fuss. Diese Uebereinstimmung scheint ebenfalls kein Werk des Zufalls seyn zu können, und ich habe deswegen in den Barometertafeln, die im 3ten Theile meiner practischen Geometrie stehen, eine besondre Tafel für die Daltonsche Theorie gegeben, in der man für jede Berghöhe ihren Einfluss findet. Beym Montblanc ist diese Correction z. B. 30 Fuss. Bringt man sie nicht an, so ist die Abweichung der Barometermessung des Hrn. von Saussure von der geometrischen des Herrn Tralles, 36 Fuss. Bringt man sie aber an, so ist der Unterschied nur 6 Fuss.

Sie sehen, wie wir in unserem Canon wieder auf die zweyte Note gekommen sind, — aufs *Höhenmessen*.

Erlauben Sie mir, mit folgender Bemerkung zu schliessen. Es ist mir oft aufgefallen, wie sehr wenig die Kenntnisse von den physikalischen Gründen der Musik unter den zahlreichen Liebhabern dieser edeln Kunst verbreitet sind. Wie selten trifft man einen, der nur den Unterschied kennt, der zwischen den verschiedenen Temperaturen statt findet! Und doch ist dieses so leicht, und so angenehm zu wissen, und wir besitzen ein treffliches Buch hierüber, das in jeder Hinsicht gut geschrieben ist, Chladni's Akustik. Auch unter den Schülern der Mathematik sind diese Kenntnisse der Musik lange nicht so verbreitet, wie zu den Zeiten der Griechen, wo die Jünglinge Geometrie und Musik zugleich trieben, weil beyde mit einander verwandt sind. — Die Masse unsers Wissens ist grösser, als zu den Zeiten der Alten: aber es hat lange nicht die innerliche Wohlgestalt. — Das, was die Chaldäischen Hirten von der Astronomie verstanden, ist mehr werth, als was von der Copernikanischen Weltordnung in allen Instituten Deutschlands gelehrt wird.

Ich will schliessen, damit nicht noch zuletzt ein fremdes Wort in unsern Canon kömme. —

(In einem spätern Briefe fügt Hr. Dr. B. noch folgende Bemerkungen hinzu.)

Sie haben aus Gilberts Annalen Biots Versuche über die Geschwindigkeit des Schalls in eisernen Röhren angeführt. Biot findet die Geschwindigkeit etwa 10mal grösser, wie in freyer Luft. Wegen der Unvollkommenheit der Uhren, die hierbey gebraucht wurden, und wegen der Kürze der Standlinie, geht die Ungewissheit in dieser Bestimmung bis auf die Hälfte oder ein Drittel des Ganzen. Chladni's Bestimmung, dass diese Geschwindigkeit 16 mal grösser sey, ist ungleich genauer. Biot scheint diese nicht gekannt zu haben; er hätte sonst wahrscheinlich diese Versuche lieber auf die Weise angestellt, wie Chladni — nämlich mit Hülfe der Musik. Ich besitze eine ganz vortreffliche Tertienuhr,

aber ich würde es doch nicht wagen, mit ihr die Geschwindigkeit des Schalls durch feste Körper zu bestimmen, wenn die Standlinie, so wie in Paris, nur eine Viertelstunde lang wäre. Dass man die Geschwindigkeit des Schalls mit Hülfe der Höhe des Tons finden kann, ist unstreitig eine der schönsten Entdeckungen des vorigen Jahrhunderts, deren Wichtigkeit man erst jetzt recht einzusehen anfängt.

Die zweyte Bemerkung betrifft die *gleichschwebende Temperatur*. Es ist gar keinem Zweifel unterworfen, dass durch diese die grösstmögliche Gelenkigkeit in die Musik kömmt, und dass sie für eine Musik, die so zusammengesetzt ist, und einen solchen Umfang hat, wie die in unsern grossen Orchestern, die einzig anwendbare ist, in welcher sich der Setzer mit der grössten Freyheit bewegen kann. — Auch empfindet das Ohr bey der grossen Menge von Tönen, die es in jedem Momente in einem solchen Orchester berühren, es nicht, dass unter diesen eine Menge Tonverhältnisse sind, die nicht völlig scharf sind. Einige sind zu hoch, andere sind zu niedrig, und der Totaleindruck ist — darf man so sagen — ein mittler. Allein, bey sehr einfacher Musik, z. B. bey der Singstimme und etwa ein oder zwey Instrumenten, scheint die ungleich schwebende Temperatur, in der alle Tonverhältnise *völlig scharf* sind, — Vorzüge zu haben. — Sie ist beschränkter, sie ist ärmer: allein bey einfachen Liedern, in denen der Setzer nur wenig auf einmal zu übersehen hat, kann dieses keine Schwierigkeit machen. — Es giebt Personen, die von sich selber sagen, dass sie nicht musikalisch sind — die sich in den glanzenden Concerten und Opern blos an dem bunten, reichen Spiele der Töne ergötzen, ohne den Sinn zu empfinden, den der Künstler hineinlegte: dieselben Personen hören aber gern ein einfaches Lied — ein rein und gut gespieltes Instrument. Ihr Sinn ist mehr geöffnet für Harmonie, für Reinheit der Tonverhaltnisse; und ich glaube, dass diese ungleich mehr von einer Musik angesprochen würden, die auf der reinen Temperatur beruhte — als von einer andern, die nach der gleichschwebenden geht. — Die Hauptschwierigkeit liegt in den Instrumenten. Sie doppelt zu haben, geht nicht wohl. — Die Geigen lassen sich leicht rein stimmen — allein bey den Flügeln und bey der Harfe ist es schon beschwerlicher, sie aus einer Temperatur in die andere zu stimmen; und bey den Blasinstrumenten ist es völlig unmöglich, da die Länge der in ihnen schwingenden Luftsäule unveränderlich ist.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hofoperntheater. In diesem Monate haben wir so manches Neue, doch nichts besonders Ausgezeichnete, auf unsern Bühnen gesehen. Am 5ten wurde zum ersten Mal: *das Lotterieloos*, ein Singspiel in einem Acte, nach dem Französ. von J. F. Castelli, mit Musik von Nicolo Isouard, gegeben. Es missfiel zwar nicht, machte aber auch nicht viel Glück. Die Musik hat einige artige Duetten und Romanzen. Der Gedanke, dass Betty (Dem. Bondra d. ält.) mit den nämlichen Nummern verloren, womit ihre Gebieterin, Adele, (Dem. Laucher d. ält.) auf Veranstaltung des Pluville, (Hr. Mohrhard) eine Quaterne gewonnen, erhielt das Stück auch hier, wie in Paris, vor dem gänzlichen Fall. — Dann folgte ebenfalls zum ersten Mal: *der Kranke aus Liebe*, ein komisches Divertissement in zwey Scenen, erfunden und auf die Bühne gebracht von den Brüdern Angiolini, Grotesktanzern des k. k. Hoftheaters. Es machte gleichfalls wenig Glück. Die Musik von Hrn. Liverati, Kapellm. der akademisch-philharmonischen Kapelle in Bologna, fand man passend und angenehm. — Am 7ten wurde zum ersten Mal, zum Vortheile des Hrn. Kapellm. Joseph Weigl: *Francisca von Foix*, eine heroisch-komische Oper in drey Aufzügen, nach einer französischen Idee bearbeitet von C. F. Castelli, und in Musik gesetzt von Jos. Weigl, aufgeführt. Es ist kaum begreiflich, wie Hr. W. — dem wir doch gewiss theatralische Kenntnisse zutrauen dürfen — ein so uninteressantes, langweiliges, in *drey* Acte ausgesponnenes Stück in Musik setzen konnte: da er das aber einmal that, so ist es noch unbegreiflicher, dass er, der Componist der *Schweizer-*

Familie, in demselben so gar wenig Ausgezeichnetes lieferte. Unseres Bedünkens scheint sich Hrn. W.'s Individualität am besten in gemüthlichen, sentimentalen und idyllischen Opern auszusprechen. Möge er doch diese Grenze nie überschreiten, und das Heroische Andern überlassen! Hr. W. hatte eine gute Einnahme, und wurde nach der ersten Vorstellung hervorgerufen. Bey der zweyten Aufführung aber war das Haus leer, und obgleich einige Hände, vorzüglich im letzten Stockwerke, sich in Bewegung setzen wollten: so wurden dieselben doch sogleich durch die Mehrzahl der Anwesenden zur Ruhe verwiesen. Die Oper wurde in allem bis jetzt nur dreymal gegeben, ob es gleich die Direction an prächtigen Costumes und Decorationen nicht hat fehlen lassen. — Am 22sten trat Hr. Duport, Solotänzer in Paris, bey seiner Rückreise von Petersburg, in einem Divertissement, *Zephyr*, oder *der wiederkehrende Frühling* betitelt, auf, und erhielt abermals, wie bey seinem ersten Hierseyn, die lautesten Beweise des Entzückens des sehr zahlreich versammleten Publicums. Er wurde dreymal hervorgerufen. Die Preise der Logen, der gesperrten Sitze, und des ersten Parterre, sind jedesmal um das Ganze verdoppelt. Wie man sagt, wird Hr. D. in allem zwölf Mal tanzen, und erhält von unserer liberalen Direction, nebst einer Benefiz-Vorstellung, jedesmal sechzig Ducaten in Golde. —

Theater an der Wien. Bey dem Schlusse meiner Nachrichten vom vorigen Monate versprach ich Ihnen Einiges über die Darstellung des am 31sten Januar zum ersten Mal aufgeführten komischen Singspiels, *der portugiesische Gasthof*, mit Musik von Cherubini. Ich habe der zweyten Vorstellung beygewohnt, muss aber bekennen, dass mich, ausser der Ouverture (in D) und einem Terzett, (in B) nichts anzog. Das Stück ist zu matt, und das Komische in der Rolle des Gastwirths Rodrigo zu verbraucht und unbedeutend. Die Musik dürfte — die Ouverture abgerechnet, welche von Cherubini dazu neu componirt worden zu seyn scheint, da noch an diesem Abende eine zweyte in B, einem Lustspiele voranging — eine der frühesten Arbeiten des grossen Componisten seyn. Das Stück wurde mit wenig Auszeichnung aufgenommen. — Mehr Glück machten; *die Gemsenjäger*, eine Oper in zwey Aufzügen von Bürde, mit Musik von Bierey, Kapellm. des breslauer Nationaltheaters. Das Stück ist einfach und gemüthlich, und die Musik entspricht meistens dem Charakter des Ganzen. Das Publicum bezeigte, dass es den Werth von beyden anerkenne. Dem. Henr. Teimer, (Babby) sang mit Fleiss, und spielte — etwas Schwerfälliges abgerechnet — recht brav. Auch di. Rollen des Exau, (Hr. Meier) Frosard, (Hr. Wild) und Sigris (Hr. Ehlers) waren in guten Händen.

Concerte. Am 13ten wurde in dem Hofoperntheater ein Concert veranstaltet, wobey die Vorstellung dreyer berühmter Gemählde statt fand. 1) Eine Ouverture von Hrn. Cartellieri, weiland Kapellm. in Diensten des Fürsten von Lobkowitz, war von wenig eingreifender Bedeutung. 2) Das erste Tableau, von Raphael: die Königin von Saba, welche dem Salomo huldigt. 3) Eine Scene und Cavatine aus *Adelasia* und *Alerano*, gesungen von Dem. Ther. Sessi, welche sich an diesem Tage zum ersten Mal öffentlich hören liess. 4) Grosses, ganz neues Concert für das Pianoforte, (Es dur) componirt, und Se. k. k. Hoheit, dem Erzherzog Rudolph gewidmet, von Louis van Beethoven, gespielt von Hrn. Carl Czerny. Hr. Cz. spielte mit vieler Sicherheit und Geläufigkeit; er zeigte, dass er es in seiner Macht habe, auch die grössten Schwierigkeiten zu besiegen. Mehr Reinheit im Vortrage wäre jedoch seinem Spiele zu wünschen, und würde demselben noch mehr Rundung geben. Die übermässige Länge der Composition verminderte den Total-Effect, den dieses herrliche Geistesproduct sonst ganz gewiss hervorgebracht hätte. 5) Das zweyte Tableau: Esther in Ohnmacht vor Ahasverus, von Nic. Poussin. 6) Eine Arie von Guglielmi, aus *Deborah* und *Sisara*, vorgetragen von Hrn. Siboni. 7) Variationen auf der Violin, componirt und gespielt von Hrn. Maiseder. Diese Variationen sind über den Marsch aus *Aline* geschrieben, und wurden gut aufgenommen. 8) Ein Duett aus *Adelasia* und *Alerano*, ges. von Dem. Th. Sessi und Hrn. Siboni. Dem. S. sang dieses Duett mit mehr Ausdruck, als die erste Arie. Sie besitzt eine seltene Höhe, und ziemlich viel

Geläufigkeit der Kehle; mehr Festigkeit in der Intonation ist ihr noch anzuempfehlen. Ihr Gesang fand Beyfall. 9) Das dritte Tableau: die Verhaftung Hamans auf Befehl des Ahasverus in Gegenwart der Esther, von Franz de Troyes. Die Darstellung dieser drey Tableaux erhielt so ungemeinen Beyfall, dass jedes Gemählde zweymal gezeigt werden musste. Die Anordnung der Tableaux hatte Hr. Tremel, Maler und Director der Decorationen des k. k. Hofoperntheaters, übernommen. Die Einnahme dieses Abends wird von der *Gesellschaft adelicher Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen* zur besseren Verpflegung der Findlinge verwendet. — Am 16ten gab Mad. Larcher aus Par... um die Mittagsstunde in dem kl. Redouten-Saale ihr erstes Concert. Sie liess sich in einem Violin-Concert von Rode, (No. 6.) und in Violin-Variationen mit ganzem Orchester von Libon hören, und erhielt, ihres schönen, gefühlvollen Vortrags wegen, vielen Beyfall. Ihr Bogenstrich ist gut; nur vermissten viele die Kraft die man sonst von einem guten Violinspieler fordert. — Auch Hr. Linke, Kammer-Virtuos des Herrn Grafen von Rasumowsky, gab am 23sten sein diesjähriges Concert in eben diesem Saale. Er spielte mit Auszeichnung ein Concert auf dem Violoncell, und Variationen auf eben diesem Instrumente mit Quartett-Begleitung, von Bernard Romberg. Er hatte sich einer guten Einnahme zu erfreuen. —

(*Von einem andern Theilnehmer.*) Im Februar starb hier der seit dreyssig Jahren als Componist bekannte, und, besonders in einer gewissen Periode, ausserordentlich beliebte, *Franz Anton Hoffmeister*, an einer Brustkrankheit. Die Menge seiner Werke, fast aus allen Gattungen der Composition und fast für alle Instrumente, ist wirklich zum Verwundern gross. In früherer Zeit verlegten sie Artaria, Hummel, André, le Duc u. A.; später er selbst in seiner Handlung in Wien, und hernach das *Bureau de Musique*, das er im Jahr 1800 mit Hrn. Kühnel in Leipzig errichtete. Die letzten Jahre seines Lebens zog er sich von allen Handlungsgeschäften zurück, und privatisirte in Wien. Hat er als Componist auch nicht durch eine neue, eigenthümliche Schule eigentlich Epoche gemacht, so hat er sich doch durch seine Weise, für mehrere Instrumente (namentlich für die Flote) zu schreiben, wahre Verdienste um die Cultur dieser Instrumente unter Virtuosen und Dilettanten erworben; und dass, besonders unter den Letztern, sehr viele Freude an seinen Arbeiten gefunden, ist allgemein bekannt. Man wird es kaum glaublich finden, und doch ist es wahr, dass er allein für die Flöte 156 Quartetten, 96 Duetten, 44 Trios, 30 Concerte und 18 Quintetten schrieb. Unter seinen grössern Werken haben mehrere Symphonien und Concerte, so wie seine Oper *Telemach*, wol das bedeutendste Glück gemacht. Unter den neuern wurden die Klavier-Compositionen und Maurerlieder (beyde in jenem Bureau herausgegeben) vorzüglich gut aufgenommen. Seit seiner Ruckkehr nach Wien schrieb er grössere Kirchenstücke, von denen aber, so viel Ref. weiss, noch gar nichts öffentlich bekannt worden ist. Er hinterlässt eine Gattin, aber keine Kinder. —

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht der Concerte im Januar und Februar.

Im Januar hatten wir von hiesigen Künstlern nur Ein öffentliches Concert: das der Hrn. Schwind und Baldenecker. Nach einer Symphonie von Haydn und einer Paerschen Arie der trefflichen Sängerin, Mad. Graff, spielte Herr Schwind ein Floten-Concert von Rode, ursprünglich für die Violin geschrieben, wo es denn auch, in Rodescher Manier vorgetragen, von schöner Wirkung ist; aber auf der Flöte konnte es, aus leicht begreiflichen Ursachen, diesen Effect nicht hervorbringen. Hr. Schwind trug es gut vor, ob er gleich heute seines Instruments und seiner selbst nicht so mächtig war, wie wir ihn, den wackern Künstler, schon so oft mit Vergnugen gehört haben. In der 2ten Abtheil. sang, nach einer Ouv., Mad. Urspruch eine Arie von Weigl, mit schöner, voller Stimme, und gegründetem Beyfall; und Hr. Baldenecker spielte ein Violin-Concert vom Hrn. Concertm. Hoffmann. Wir hatten dieses Stück vom Componisten selbst schon vortragen hören, und Hr. B... in seiner Art zu spielen, von der des Componisten

merklich ab. Dennoch fand er allgemeinen Beyfall. Hr. Schwind und dessen Schüler, Friedr. Epprecht, 11 Jahr alt, spielten eine Polonoise für 2 Flöten: der Schüler machte dem Lehrer und sich selbst Ehre; er lässt viel erwarten. — Am 5ten Februar gab Dem. Margarethe Lang Concert. Eine kraftige Ouv. von Cherubini eröffnete es; Dem. Lang sang eine Arie v. Federici, wie es von ihr zu erwarten war, d. h. mit schöner Stimme und alle den Kunstmitteln, die ihr zu Gebote stehen — was denn auch anerkannt wurde. Hr. Wack und Hr. Framl bliesen eine Concertante für zwey Waldhörner von André: man bewunderte den kunsterfahrnen Componisten, wie die geschickten Virtuosen. Dem. Lang, Herr Heuberger und Hr. Krönner sangen ein Terzett von Sarti. Die 2te Abtheilung begann mit der Ouverture aus Kastor und Pollux von Vogler: ein sehr effectvolles Stück, an dem man übrigens den gelehrten Componisten nicht erkannte. Hr. v. Mörs und Mad. Graff sangen ein Duett v. Par, das sich durch gemässigtes Tempo, Einfachheit, und das Portamento der zwey schönen Stimmen auszeichnete. Potpourri für 2 Klaviere u. Flöte, gespielt von Dem. Lang, Hrn. Wusteberg und Hrn. Schwind. Es war in Hinsicht der Composition ein höchst unbedeutendes Stück, und nur der schöne Vortrag, der aber auch keine besondern Schwierigkeiten hatte, konnte ihm Beyfall verschaffen. Zum Beschluss wurde das ewig schöne Finale aus Così fan tutte von Mozart, vortrefflich gegeben. — Am 12ten Februar gaben die Hrn. A. Prestel, und Carl Metzger, königl. bayer. Cammer-Musici aus München, Concert. Nach einer Symphonie von Haydn spielte Hr. P. ein Concert für die Harfe von Demar, in welchem er sich vorzüglich als geübten, fertigen Spieler zeigte. Er hat offenbar an Leichtigkeit, Fertigkeit und Geschmack im Vortrag bedeutend gewonnen, seit wir ihn nicht öffentlich gehört hatten. Mad. Graff sang eine Arie von F. Orlando so überaus schön, wie wir diese ausgezeichnete Künstlerin noch nicht gehört hatten; Hr. Metzger trug ein Flöten-Concert vor, in welchem er unsere Erwartungen übertraf, obgleich diese hoch gespannt waren. In der 2ten Abtheil. spielte Hr. Pr. mit seiner Schülerin, Dem. Hack, einer Dilettantin, ein Duo für zwey Harfen von Dalvimare, in welchem Dem. H. ausgezeichnete Bildung zeigte — was auch das Auditorium allgemein anerkannte. Den Beschluss machten Var. für die Flöte von Cramer, gebl. von Hrn. M. Dieser Künstler weiss seinem Instrumente in allen Gradationen des Forte und Piano einen schönen Ton zu entlocken, und trägt alle Passagen mit der grössten Fertigkeit und Nettigkeit vor, so wie er im langsamen Sätzen oft wahrhaft rührend ist. Daher wurde ihm ausgezeichneter Beyfall zu Theil. — Dem. Benitto Morena aus Spanien, „erste Sängerin von den grossen Theatern von Mayland, Bologna, Venedig, Ravenna" etc. gab am 14ten Febr. Concert. Ein sehr unvollständiges Orchester spielte zum Anfang einen Theil einer Symphonie v. Haydn; Dem. Morena sang eine Cavatine von Mayer; Hr. Düring blies nur das erste Allegro eines Fagott-Concerts von Witt, (und blies vortrefflich) Dem. M. sang Scene und Arie von Calegani. Die 2te Abth. begann mit einer Ouv. v. Par; Dem. M. sang eine grosse Arie mit oblig. Violin von Mayer, und erhielt, wie bey allem, was sie sang, viel Beyfall. Statt der angezeigten Schluss-Symphonie sang Dem. M. mit ihrer Schwester, die aber wenig Stimme hat, einige spanische Liedchen, die sich angenehm anhören und ansehen liessen. Man fand, Dem. M. befriedige die Forderungen, die jetzt an sogenannte Bravour-Sängerinnen gemacht werden: sie besitzt eine ausgezeichnete Stimme, welche in grossem Umfang gleich, in der Höhe nicht kreischend, in der Tiefe nicht zu gedampft, und dabey überall beweglich sey; laufe die chromatische Scala nett und geschwind auf- und abwärts, und mache in der Höhe wie in der Tiefe gute Triller, oft von ungewöhnlich langer Dauer; weniger vorzüglich sey ihr Portamento. Nun — wenigstens fehlt ihrem Vortrag Seele! —

Einen ganz andern und höhern Genuss gewährte das Concert, am 17ten Febr. zum Vortheil der Wittwen verstorbener Mitglieder des Theater-Orchesters. Den Anfang machte eine neue Ouvert. von Sterkel, welche zwar nicht zum Muster solcher Tonstücke dienen kann, aber doch, neben langweiligen Sätzen, auch manchen effektvollen hatte. Hr. G. Hoffmann trug gut geschriebene Var. für die Klarinette mit angenehmen

Ton und viel Präcision in allen Arten Passagen vor. Dann wurde von unserm vortrefflichen Orchester Mozarts Meister-Symphonie aus Es musterhaft gegeben, und zwar ganz — was hier ziemlich selten ist. Das ganze zahlreiche Auditorium war von diesem Stück ergriffen. Die 2te Abtheil. füllte die schöne J. Haydnsche Messe No. 1, in der Breitkopf. Ausgabe. Alle Stimmen, Sänger und Instrumentisten, waren gut und ungewöhnlich stark besetzt; das Ganze ging sehr gut zusammen: da konnte denn allgemeiner Beyfall nicht fehlen. — Am 21sten Febr. gab Hr. A. Leisring Concert, welches nichts Bedeutendes enthielt. Mehrere 4stimmige Gesänge der Hrn. Haas, Hill, Lux und Leisring, ohne Begleitung, schienen noch am meisten Vergnügen zu machen. — Den interessantesten und genussreichsten musikal. Abend in diesem Winter hatten wir am 24sten Febr., wo die Hrn. Kessler und Schmitt, Mitglieder des Theaterorchesters, eine grosse musikal. Academie gaben, in welcher Compositionen aus drey Perioden der Kunstgeschichte aufgeführt wurden. 1) Aeltere Musik. Ouv. aus Iphigenia in Aulis, von Gluck — würdig vorgetragen und mit allgemeinem Beyfall aufgenommen; das Halleluja aus Handels Messias — gut und stark besetzt, brav ausgeführt, und doch ohne den erwarteten Beyfall. Man führte zur Entschuldigung an, das Stück sey für einen mässig grossen Saal nicht geschrieben, und könne auch nur in seinem Zusammenhange die beabsichtigte Wirkung hervorbringen. 2) Neuere Musik. Grosse Fuge von Mozart — nämlich das prachtvolle Finale der Symphonie aus C dur, musterhaft gegeben. Concert für das Fortepiano von Mozart aus D moll, gespielt von Ferd. Kessler. Dieses nie alternde Stück wurde von dem 16jährigen Künstler wacker gespielt. Finale aus dem ersten Theile der Schöpfung von Haydn. Auch dieses Stück ward sehr gut ausgeführt; es wurde vom Auditor. mit Wärme empfangen. 3) Musik unserer Zeit. Concert für die Hoboe, nach Weigls *Schweizerfamilie* bearbeitet vom Hrn. Concertm. Hoffmann, gesp. v. Hrn. Schmitt. Es ist unter den neuesten Compositionen für dies Instrument eine der angenehmsten und wirksamsten: doch schien das Orchester zu oft und zu sehr zum Nachtheil des Virtuosen zu dominiren. Hr. Schmitt spielte meisterlich; die Composition ist auch nur für sehr gute Spieler geeignet. Den Beschluss machte: *Kyrie* und *Credo* aus einer neuen Messe, vom Hrn. Kapellm. A. André in Offenbach. Das Stück war des fleissigen, geschickten Componisten würdig; er lieferte damit einen neuen Beweis seines Talents und seiner Kunst-Gelehrsamkeit.

Kurze Anzeige.

Philomele. Samml. mehrstimmig. Gesänge ohne Begleit., zur Veredlung häuslicher Freude. Iter Heft. Leipz., b. Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Der 1ste Heft ist Ref. nicht vorgekommen, auch kann er nicht bestimmen, wie viele der gesammleten Gesänge schon, zerstreuet, früher gedruckt gewesen sind: er kann nur berichten, dass die Sammlung mit Kenntnis gemacht, und kein Stück aufgenommen worden ist, das man in Gesellschaft nicht gern mitsänge. Auf Mannigfaltigkeit des Inhalts und der musikal. Formen ist auch gesehen, so wie auf Leichtigkeit der Ausführung. Der Stücke sind acht: fünf 4stimmige, drey 3stimmige; die Componisten: Schicht, Zelter, Wollank, Spazier, Haydn, Eberwein, u. ein unbekannter Italiener. So kann denn die Sammlung — wenn auch nicht zur Veredlung, wie der Titel sagt, doch zur Vermehrung häuslicher Freude, allerdings empfohlen werden.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten April. **№. 14.** 1812.

Recensionen.

Dictionnaire historique des Musiciens, artistes et amateurs, morts ou vivans, qui se sont illustrés en une partie quelconque de la musique et des arts, qui y sont relatifs etc. précédé d'un sommaire de l'histoire de la musique par Al. Choron et F. Fayolle. (Mit dem Motto: *Dignos laude viros Musa vetat mori.*) Paris. 1. Band. XCII. 435 S. 1810. 2. Band. 470 S. 1811.

Nichts ist leichter zu tadeln, als ein Lexicon, sagt ein französischer Schriftsteller. Und in gewissem Sinne hat er Recht. Denn wo wäre das Wörterbuch, es mag nun irgend eine Sprache, oder sonst ein anderes Feld des menschlichen Wissens zum Gegenstande haben, in welchem nicht vieles zu verbessern, nachzutragen, zu ergänzen wäre? Und so kann sein Beurtheiler, nach dem alten Spruche, oft, bey allem Recht, die grösste Ungerechtigkeit begehen. Eine solche liessen auch wir uns zu Schulden kommen, wenn wir bey dem vorliegenden Werke, statt das, was es leistet, zu bezeichnen, uns an das halten wollten, was ihm noch mangelt. Am angenehmsten wäre vielleicht ein solches Verfahren noch den Verfassern selbst, die es wahrscheinlich nicht ungern sehen würden, in diesen, auch von ihnen gelesenen Blättern, Beyträge zu einer künftigen verbesserten Ausgabe ihres Werkes zu finden. Um so schlechter aber würde dadurch, fürchten wir, für die Belehrung und Unterhaltung deutscher Leser gesorgt seyn. Denn davon abgesehen, dass man bey solchen Zusätzen und Beyträgen gar zu leicht Mass und Ziel vergisst, und, was auch der Natur der Sache nach nicht wol anders seyn kann, ins Mikrologische fällt: wie vieles könnten wir wol sagen, das die meisten Leser der musikal. Zeitung, nicht eben so gut, als wir, wüssten? Eben so wenig können wir uns auf eine Vergleichung der gegenwärtigen Arbeit mit den frühern eines Walther, Forkel, Gerber etc. einlassen; denn, finge man da an: wo sollte man aufhören? Es ist dieses auch um so unnöthiger, da Hr. Fayolle, der Hauptherausgeber dieses Lexicons, (v. Hrn. Choron, derwährend der Ausarbeitung erkrankte, ist nur die Einleitung, nebst einigen wenigen Artikeln — was auch ganz natürlich war, da der grösste Theil, als Uebersetzung aus deutschen Werken, dem dieser Sprache mächtigen Hrn. Fayolle anheimfallen musste,) selbst gesteht, wie viel er ihnen zu danken habe. Le lexique, sagt er von Gerber in der Vorrede, nous a rendu les plus grands services, et il y a lieu de croire, que sans lui notre ouvrage n'aurait jamais eu l'existence. Und im Artikel *Gerber* bekennt er: Cet ouvrage nous a été d'un très grand secours; nous devons même avouer, ce que l'on reconnaîtra d'ailleurs, qu'il a servi de base à notre travail, qui est dans sa plus grande partie une rectification et une correction de celui de M. Gerber. Mit diesen Geständnissen stehen freylich die wiederholten Vorwürfe, die er dem deutschen Lexicographen wegen zahlreicher Mängel macht, in einigem Contraste. Allein wir verweisen darüber auf das, was wir gleich Anfangs sagten; dass ein Lexicon, vieler Mängel ungeachtet, dennoch ein treffliches Werk seyn könne. Und in diesem Sinne wird Hr. F. selbst seine Worte gedeutet wissen wollen, da ihm, der unter seinen Landsleuten zuerst den Muth hatte, diese Bahn zu betreten, nicht unbekannt seyn kann, wie weit auch er noch vom Ziele entfernt ist. Wir können Hrn. F. nicht vorwerfen, was Cicero sagt, und was auf so viele von seiner Nation anwendbar ist: Vestra

solum legitis, vestra amatis. Er hat Deutsche, Italiener, Engländer benutzt, und er musste es thun, wenn sein Werk nicht dem unlängst erschienenen *Dictionnaire universel des auteurs dramatiques de toutes les nations*, gleichen sollte, dessen Verfasser zwar Universalität versprechen, aber unter den *toutes les nations* blos die französische verstehen; denn die andern sind auf wenigen Bogen abgefertigt. — Hier trat nun freylich das umgekehrte Verhältnis ein: Italiener und Deutsche haben das Uebergewicht. Dass Hr. F. seine Landsleute keineswegs vergisst, ist natürlich und löblich; wir finden gerade in dieser ausführlicheren Behandlung der von seinen Vorgängern zu sehr vernachlässigten und in Schatten gestellten französischen Musik, einen bedeutenden und eigenthümlichen Vorzug dieses Werks. Dass er manchmal zu günstig von ihr spricht, wollen wir ihm um so weniger verargen, da es Ehrenrettung einer oft Verkannten, von manchen gar verächtlich Behandelten ist, und da er sich dadurch zu keiner Ungerechtigkeit gegen andere Nationen verleiten lässt.

Der Plan des Werkes — und dieses billigen wir sehr — begreift nicht blos den componirenden, ausübenden und theoretischen Musiker: auch dem lyrischen Dichter, dem Akustiker, so wie ausgezeichneten Instrumentenmachern und Notendruckern, wird eine Stelle darin angewiesen. — Die Verfasser sind bitter getadelt worden, dass sie für die, lebende Musiker betreffenden Artikel sich an diese selber wandten. Diese Bemühung, die ihnen durch den gewöhnlichen Künstlereigensinn nicht wenig erschwert worden seyn mag, dürfte eher Dank, als Rüge verdienen, und es wäre nur zu wünschen, dass sie darin glücklicher gewesen seyn möchten. Mit so grossem Recht sich indessen Hr. F. über den Mangel an Theilnahme und Bereitwilligkeit, den er bey manchen Künstlern fand, welche er um Aufschlüsse über ihre artistische Laufbahn ersuchte, beklagen darf: so können wir doch die Animosität nicht gut heissen, mit welcher ein gewisser Flötenspieler, Namens Tulou, wegen seiner freylich unartigen Antwort auf eine bescheidene Bitte, in den Supplementen behandelt und an den literarischen Pranger gestellt wird. Solche Auftritte, welche die Wissenschaft so gar nicht fördern, sollte ein Schriftsteller den Journalisten überlassen, und sie sind um so weniger zu dulden, wenn, wie hier, nicht einmal der Name der Person für die Unwichtigkeit der Sache entschädigt. Mehr Interesse haben in dieser letztern Hinsicht die polemischen Tiraden gegen Hrn. Gerber, z. B. im Artikel *La Borde:* allein auch sie sind um nichts zweckmässiger, und wir wünschen, dass Hr. F. bey einer künftigen Ausgabe seines Dictionnaire, welche gewiss nicht ausbleiben wird, den dazu verwendeten Raum auf eine seiner würdigere Art ausfüllen möge. — Was den obenerwähnten Tadel betrifft, so ist er hauptsächlich durch den Artikel *Paisiello* veranlasst worden, in welchem dieser Künstler selbst seine Bildungsgeschichte kurz erzählt, seine Compositionen namhaft macht, und dasjenige heraushebt, was, nach seiner Ueberzeugung, die Kunst durch ihn gewonnen habe. Wir haben diesen Artikel mit Aufmerksamkeit durchgelesen, können aber durchaus den lobpreisenden, selbstgefälligen Ton nicht darin finden, der ihm von einigen Uebelwollenden angeschuldigt wird; vielmehr sind wir der Meynung des Hrn. F., dass diese Notiz *in Absicht auf die Facta* nichts zu wünschen übrig lässt. Hätte freylich Paisiello Bekenntnisse schreiben wollen, wie Augustin und Rousseau, so würde manches in anderem Lichte erscheinen; aber diese zu fordern, ist doch Niemand berechtigt. —

Wenn wir das bisher Gesagte zusammenfassen, und unsere Meynung über das vorliegende Werk aussprechen sollen, so geht dieselbe dahin: die Herausgeber haben sich dadurch ein entschiedenes Recht auf den Dank des musikal. Publicums ihrer Landsleute (denn für diese ist es zunächst bestimmt) erworben, und es sollte in der Bibliothek keines Freundes der Tonkunst fehlen. Aber auch Deutschland wird ein Unternehmen, das beym ersten Versuche schon so vieles leistet, seiner Aufmerksamkeit nicht entgehen lassen, und manche reichhaltige Artikel aus dem französischen Dictionnaire in seine eigenen aufnehmen. Bey einer zweyten Ausgabe werden indessen die Verfasser noch manches nachzutragen und beyzusetzen finden. Befremdend war uns z. B. in dem Artikel, *Beethoven* — der überhaupt dürftig ausgefallen ist — kein

Wort von seinen Symphonieen zu lesen, ungeachtet mehrere derselben sogar in den Concerten des pariser Conservatoriums aufgeführt worden; bey den Notizen über *Zumsteeg*, wo doch Schlichtegrolls Nekrolog citirt wird, nur seine frühern Schularbeiten genannt zu sehen, die er selbst nachher der Vergessenheit übergab, ohne dass seiner spätern Opern, seiner Cantaten und Balladen im mindesten gedacht wird u. dergl. Unter die Namen, die wir vergebens suchten, und von welchen doch mehrere auch im Auslande nicht unbekannt sind, gehören folgende, die sich noch leicht vermehren liessen. Musikalische Dichter und Schriftsteller überhaupt: Apel, Bürde, Göthe, Haug, Heinse, Kotzebue, Rochlitz, Tieck, Weisse, Werner, Werthes; Componisten und Virtuosen: Bergt, Harder, Himmel, Kirchgessner, Prinz Louis von Preussen, Miller (in Prag,) Ries, (Beethovens Schüler,) W. Schneider, Weber (in Berlin,) Joseph und Thadäus Weigl, u. a. m.

Das Papier ist gut, der Druck correct. Die ausländischen Namen, die von den meisten Franzosen im Sprechen und Schreiben so sehr entstellt und verstümmelt werden, sind beynahe durchaus mit lobenswürdiger Genauigkeit wiedergegeben. Im Artikel, *Eichmann*, soll es statt: Stuttgart in Pommern, Stargart heissen.

Die blinden Tonkünstler. Von M. J. C. W. Kühnau. Berlin 1810, bey Salfeld. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Verf. hat mit Sorgfalt zusammengetragen, was er über die Lebensumstände blinder Tonkünstler gefunden hat: aber er hat nicht alles gefunden, was darüber gesagt ist — sey es nun, weil er die Quellen nicht genug kannte, oder weil er verschiedene nicht erreichen konnte. Seinen Stoff nun hat er, je nachdem er viel und gut vorgearbeitet fand, oder nicht, ausführlich oder kurz, interessant oder gleichgültig behandelt: aber, im Ganzen, gut geschrieben. (Einer besondern Eigenheit seiner Schreibart gedenken wir hernach.) Von nicht wenigen blinden Tonkünstlern, wo wenig vorgearbeitet war, erfahren wir kaum etwas mehr, als was jene Grabschrift aussagt: Er lebte, nahm ein Weib und starb — mit Angabe der Zeit, wo dies geschehen. Und freylich war es wol zuweilen kaum möglich, mehr zu sagen. Dafür hätte aber offenbar der Verf. seinem Buche mehr Interesse und einen bleibenden Werth geben sollen, indem er sich nicht mit Relationen überhaupt begnügte, sondern *Gedanken* über seinen gewiss anziehenden Gegenstand einwebte, oder, wollte er auch das nicht, wenigstens wichtige und seltene Werke blinder Kunstkenner und Tonkünstler characterisirte, beschrieb, ihr Eigenthümliches aushob u. dergl.

Unter den ausführlichern Biographien, die aber freylich schon öfters und reichhaltiger mitgetheilt worden sind, zeichnen sich folgende aus: Joh. Seb. Bach, dessen Leben angenehm erzählt wird, wobey aber das Hauptwerk: Forkels Biographie — wo nicht zu benutzen, doch anzuführen vergessen worden ist. (Ueberhaupt führt der Verf. lieber das Entfernte, als das Nahe an: selbst Gerbers Tonkünstlerlexicon kaum einmal im Fluge; unsere Zeitung nur einmal, wo er selbst einen kleinen Beytrag geliefert, und dergl.) Aus dem aber, dass dieser grosse Mann unter den *blinden* Tonkünstlern aufgeführt wird, da er doch, wie bekannt, nur in einigen seiner letzten Lebensjahre das Gesicht verlor, bemerken die Leser schon von selbst, was der Verf. alles in sein Buch gezogen hat. Ist doch auch Milton hier aufgenommen, da er eine Zeit blind war und Musik gern hatte! und eben so wenig fehlt Demodokos, dessen Homer einmal in der Odyssee, oder Deodotus, dessen Cicero irgendwo gedenkt! — Dass Händels Leben interessant und ziemlich ausführlich behandelt seyn werde, erwartet jeder, der die frühern Biographien dieses herrlichen Mannes kennet. Vergessen ist aber dabey, dass er auch ein grosser Harfenspieler war; und über den eigentlichen Geist und die Eigenthümlichkeit seiner Werke findet man gar zu wenig nur einigermassen Genügendes. Dafür wird man, am Schluss dieses Artikels, durch einen hier ganz unstatthaften Excursus über die Westminsterabtey (aus Archenholz's und Anderer höchst bekannten Schriften,) schwerlich entschädiget! — Miltons Leben liesse sich ebenfalls gut; auch Ossians — bey welchem der Verf. einen vollen Bogen vermischter Notizen über

seine Gesänge (nach Harold n. A.) giebt. Auch was über Fräul. Paradis in Wien gesagt ist, wird, wiewol bekannt, nicht ohne Theilnahme gelesen werden. (Die Art Notenschrift, welche für sie erfunden ist, und welche sie mit grösster Leichtigkeit liest, hätte wol nach der ausführlichen Beschreibung des Erfinders selbst in unsrer Zeitung, und nicht nach einigen flüchtigen Notizen daraus in der berliner politischen Zeitung, ausgehoben, oder jener Aufsatz wenigstens angeführt werden sollen: der Verf. hoffte ja, und wünschte, wie er versichert, den Leidenden zu *nützen!*)

Unter weniger Bekannten, von denen kürzere Nachrichten gegeben werden, haben uns vornämlich folgende interessirt: Der blinde Dorfsänger Henze; der Organist Otto; der Organist Potthoff, (wörtlich aus Burney's Reise;) Fraulein de Saligmac; Mag. Schönberger, und Organist Wendt.

Ein Anhang enthält Zusätze und Gedichte. Unter jenen zeichnen sich aus, Nikolai's Nachrichten über Hrn. v. Erlach, (aus der berliner Monatsschrift,) und die Uebersicht der öffentlichen Institute für Blinde, wiewol diese sehr kurz ausgefallen ist und nirgends in das innere Wesen dieser Anstalten, die Methode der Lehrer und dergl. eingehet. Unter den Gedichten verschiedener, mehr oder weniger bekannter Verff., sind mehrere gute und einige treffliche. Was aber der Verf. alles hier zusammenbringt, zeigt schon, dass selbst Schillers schönes Räthsel über die Farben hier nochmals abgedruckt worden ist. Beygelegt sind noch einige musikal. Compositionen von nicht beträchtlichem Werthe.

Hr. Prof. Zeune, Vorsteher der Anstalt für Blinde in Berlin, hat dem Buche eine sehr gut geschriebene Vorrede beygefügt, in welcher sich über Blinde überhaupt, manche, wenn auch nicht eben neue, doch wahrhaft *gedachte* Gedanken finden. Ueber einige Uebereilungen darin — dass z. B. von einem Gemälde der „Schindung" des heil. „Sebastian" durch „Correggio's Meisterhand" in der Dresdner Galerie gesprochen wird, das gar nicht existirt; dass „viele Bände" von Dülons Lebensgeschichte angeführt werden, da doch nur zwey vorhanden sind — darüber wollen wir weiter kein Aufheben machen.

Vielleicht ist es manchen Lesern dieser Zeit. interessant, die Folge der Cantoren der leipziger Thomasschule und Hauptkirchen, die irgendwo in einer Note angegeben wird, ausgehoben zu sehen, da dieses Institut selbst von jeher nicht nur an sich, sondern auch für die Bildung zur Tonkunst, wenigstens im nördlichen Deutschland, sehr wichtig gewesen ist. Hier sind die Namen dieser Männer von Stiftung der Schule an, nur mit einigen Lücken in der frühesten Zeit: J. Urban, im Jahr 1439; *G. Rhav*, (eigentlich Rau, latinisirt, Rhavius: er war Luthers Freund und von diesem hochgeehrt;) im J. 1520; W. Jünger, bis 1540; S. Lolyinus, bis 1615; *J. G. Schein*, bis 1630; T. Michaelis, bis 1657; M. S. Knüpfer, bis 1664; J. Schelle, bis 1701; *J. Kuhnau*, bis 1722; *J. Seb. Bach*, bis 1750; G. Harrer, bis 1755; *J. F. Doles*, bis 1789; *J. A. Hiller*, bis 1801; *A. E. Müller*, bis 1809; *J. G. Schicht*, jetzt. Die von uns hier Unterstrichenen kennen wir als wahrhaft verdienstvoll aus ihren Werken. —

Wir erwähnten oben einer besondern Eigenheit der Schreibart des Verf.s; er bemühet sich nämlich aufs allerdeutscheste deutsch zu schreiben, weshalb er denn z. B. folgender Worte und Wendungen sich bedient: Orgeler, (Organist,) Hofspieler, (Hofmusicus; jenes ist doch gewiss allzuzweydeutig!) Stadtspieler, (Stadtmusicus,) tonkünstig, (musikalisch,) Führtanzstück, (Menuet,) Tonspielmeister, Tonvorsteher, Tonmeister, (Concertmeister, Musikdirector, Kapellmeister,) Kirchenspiel, (Kirchenmusik,) kreisfugig, (canonisch,) Stimmenwechsel, (Contrapunct,) Launenspiel, (Phantasie,) Geigenvierstück, (Violinquartett,) Tastenspiel, (Klavier) Klangstück, (Sonate,) Hochholz (Hobue,) Gellflöte, (Klarinette,) Tongerüst, (Orchester,) Blaszeug, (Blasinstrument,) Jesuer, (Jesuit,) Hochlehrer, (Professor,) bewegungslehrig, (mechanisch,) Anzungen, (Curen,) und dergl. m. Gleichwol sind: Fortepiano, (klang denn doch dem Verf. *Starkschwachzug* gar zu wunderlich?) Fuge, Magister, Collegium u. s. w. geblieben. Wir wollen über diese Eigenheit gar nichts äusseren, da wir einen ausführlichen Aufsatz über die musikali-

sche Kunstsprache, mit Bemerkungen über die Vorschläge zu deren Verbeiserung, den Lesern mit der Zeit vorzulegen im Sinne haben.

Erato, eine Monatsschrift für Gesang mit Begleit. des Pianoforte. Herausg. von C. Th. Weinlig u. F. M. Forcht in Dresden. 1stes Heft. Januar 1812. Meissen, gedruckt bey Klinkicht. (Pr. 8 Gr.)

Zu diesem Werkchen haben sich, ausser den genannten Herausgebern, noch mehrere junge Männer von Talent und Einsicht verbunden; und wenn es ihnen gelingt, in demselben immer so interessant aufzutreten, als in dieser ersten Probe, so kann es weder ihnen an Beyfall, noch dem Unternehmen an Unterstützung fehlen. Wenn man in den hier gelieferten Stücken mit Vergnügen, ausser einer sorgsamen Wahl und durchgängig passenden Behandlung der Texte, in der Musik die seit so langer Zeit hochgeachtete, solide dresdner Schule bemerkt: so erfreuet es gewiss nicht minder, an *diesen* Dresdnern auch das Fortgehen mit der Zeit zu entdecken. Für Mannigfaltigkeit des Charakters und der Form ist ebenfalls gesorgt, und dass diese Mannigfaltigkeit schon durch Theilnahme so verschiedener Verff. befördert werde, erwartet man von selbst. Dass auf guten, angemessenen und auch stimmgerechten Gesang zunächst gesehen sey, ohne dass man darum die Begleitung vernachlässigt hatte; (welche letztere sich jedoch im Ganzen mehr durch gute Behandlung der Harmonie, als durch Neuheit der Erfindung auszeichnet;) und dass man durchgehends leicht und gefällig geblieben — ist ebenfalls zu loben; so wie, dass man (in einer schönen Stelle Schillers, die als Vorrede benutzt ist,) mit Bescheidenheit und Achtung des bessern Theil des Publicums auftritt.

Nach dieser Erklärung über das Ganze, wird es nur noch einiger kurzen Nachweisungen über das Einzelne bedürfen. No. 1. und 6., v. Aug. Blüher, zeugen von zartem Gefühl, gebildetem Geschmack für Dichtung und Musik, und, was letztere noch besonders betrifft, von schon beträchtlicher Geübtheit oder einem sehr feinen Takt für das Gehörige. Einfacher, als das letzte dieser beyden Lieder gesetzt ist, kann man kaum schreiben: und doch ist es alles, was es seyn soll. No. 2., von Theod. Weinlig, ist origineller, und, ebenfalls bey aller Einfachheit, mit mehr Kunst ausgebildet. In dieser sowol, als in Hinsicht auf Ausdruck, ist es ein treffliches Stück. No. 3., von Mor. Salomo, ist ebenfalls interessant und hat manches Eigenthümliche: doch bemerkt man hier noch das *Streben* nach Bedeutsamkeit der Begleitung. No. 4., von F. Bertoldy, zeigt einen guten Sänger, der aber in der musikal. Periodologie noch nicht recht sicher ist. (So ist z. B. die Rückkehr aus A dur in G dur, S. 8, Syst. 3, im Verhältnis zur Führung des Ganzen, zu schnell, und erscheint mehr aufgenöthigt, als natürlich.) No. 5., von A. Morgenroth, enthält eine kleine muntere Polacca, die, wenn auch nicht eben neu erfunden, doch sehr gefällig gewendet und dargestellt ist, auch überall sogleich anspricht.

Wir sehen der Fortsetzung mit wahrem Vergnügen entgegen.

(Seitdem ist der 2te und 3te Heft dieses Werkchens erschienen: jener stehet dem 1sten im Werth wenig, dieser gar nicht nach.)

Nachrichten.

Mayland. den 8ten März. — Die Neuigkeiten, die ich für meine Liebhaberey auf diesem Fluge durch die italien. Hauptstädte erfassen können, sind weder bedeutend, noch erfreulich. Ich habe die letzten italien. Berichte Ihrer Zeitung gelesen, und war Folgendes wüsste ich hinzuzusetzen.

In Rom fand ich die dritte neue Carnevals-Oper im Theater Argentina: *la Locandiera vivace*, von Farinelli. Sie war unbedeutend, ging schlecht, und wurde nicht zum Besten aufgenommen. — In Florenz sang noch Mad. Paer und gefiel Jedermann gar sehr. Mir nicht minder; und ich möchte wissen — oder vielmehr nicht wissen — wer *sie*, besonders in Opern, die ihr zusagen, wie *Griselda*, hören *und sehen* kann, ohne für sie gewonnen zu werden, wenn er auch die Abnahme ihrer Stimme zugiebt, und

weiss, dass sie über die Jahre der Jugendblüte hinaus ist. Sonst ist die Musik in Florenz, wenigstens was man öffentlich hört, sehr unbedeutend. — In Neapel sahe es übel genug aus. Alles äusserte laut seine Unzufriedenheit mit den Stücken, mit den Componisten, mit den Singenden, mit der Direction; so dass die Regierung sich glaubte der Sache annehmen zu müssen, und künftig — so hörte ich wenigstens kurz vor meiner Abreise — die Theater auf öffentliche Kosten verwalten lassen will. Paisiello'n wird auf seine alten Tage vergolten, was er in jungen an gar manchem Andern so reichlich[illegible] huldet hat. Er hoffte sich durch seine[illegible]er ehemals hier bis zum Himmel erhoben worden war, jetzt wenigstens über den Dunstkreis zu schwingen: aber es misslang gänzlich; die Oper konnte kaum einigemal gegeben werden. Eine neue ernsthafte, von Mosca: *il Salto de Leucade*, fiel durch. Sgra. Gafforini wird ausgepfiffen, der alte Davidde desgleichen. — In Turin war die erste Carnevalsoper: *la Nitteti*, v. Pavesi, schlecht gegangen, schlecht aufgenommen worden. In der zweyten: *i Riti d'Efeso*, von Farinelli — die übrigens auch ein sehr mässiges Verdienst hat — gefiel Sgra. Colbran, doch nicht ausgezeichnet. Marianna Sessi ist dort beliebter. Beydes, scheint mir, mit Recht. Der Ruf, welcher der Colbran zunächst von Frankreich aus bereitet war, ist offenbar weit gröser, als sie selbst. Ohne diesen, und ohne die Ansprüche, welche sie darauf bauet, würde sie mehr gefallen haben. Als ich abreisete, war man beschaftigt, Zingarelli's *la Distruzione di Gerusalemme* zur Bühne zu fördern. —

Hier in Mayland fand ich dieselbe Oper — die man überhaupt durch ganz Italien als das Trefflichste der neuesten Kunst anzusehen gewohnt ist — auf der Bühne. Man hatte sie zur dritten Oper des Carnevals gewählt, das im Teatro della Scala bis zum 20sten Marz dauert. Sie gefallt auch hier ungemein, obgleich man sie nicht mit dem Entzücken hört, wie voriges Jahr in Rom. Man ist hier schon Deutschland nahe, mit Deutschland und deutscher Musik in einiger Verbindung: das giebt dem Geschmack einige andere Richtung. Auch ist man hier durch die sehr häufigen und immerwährenden musikalisch-theatralischen Genüsse schon mehr gesättigt; mithin kann ein solcher Jubel des angenehm gestillten Heisshungers hier nicht statt haben. Dem Haser geniesst auch hier, und mit vollem Recht, der grössten Gunst des Publicums; sie bleibt aber nur bis Ende des Carnevals. Auch der Sopran, Testori, gefallt mit Recht; der Bass, Patriosi, ebenfalls; den Tenor, Nozari, mag man nur in Ensembles hören. Ein Ballet von Vigano, mit Musik von J. Weigl, das in Wien sehr gefiel, (*Riccardo, cuor di leone,*) hörte ich entsetzlich auspfeifen; es konnte nur dreymal gegeben werden. Für das Frühjahr wird hier Opera buffa etablirt. Die erste schreibt Generali. Es singen: Mad. Belloc, der Tenor Gentili, und die Buffi, Parlamagni und Galli. Das Orchester verdient (für ein italienisches) die Auszeichnung, die ihm Ihr Correspondent ertheilt; wenn er aber sagt, dass beym Ballet das Orchester fast ganz ein anderes sey, als bey der Oper: so irret er. Nur der Director, Rolla, und der erste Violoncellist, Sturioni, spielen nicht. An jenes Stelle dirigirt Gaetano Piola. Dass die Herren im Ballet oft nachlässiger spielen und Andere scheinen, mag ihn zu dem Irrthum verleitet haben. Deutsche Musik finde ich im Ganzen weit mehr geachtet, als geliebt; und selbst von Kennern mehr bewundert, als geübt oder gar nachgeahmt. Das kann auch nicht anders seyn: der Italiener wird nie ein Deutscher, so wenig der Deutsche ein Italiener wird. Jedem das Seine; und wenn nur jeder dies in seiner Art recht gut leistet, ists schon recht und gut so. — Dass der beliebte Zingarelli, (als Mensch einer der achtungswürdigsten, die mir je unter gefeyerten Künstlern vorgekommen,) in Paris mit einer neuen Missa sich bey Hofe sehr empfohlen und vom Kaiser 6000 Franken zum Geschenk erhalten hat, auch schon früher zum Director des neu zu errichtenden Conservatorio in Rom mit 6000 Franken Gehalt ernannt worden ist, werden Sie schon wissen. Wahrscheinlich ist er, indem ich dies schreibe, zu dieser Bestimmung schon von Paris abgereiset. Rom bedarf eines solchen Instituts; und Zingarelli, der den ächten italien. Gesang versteht, wie irgend Einer, kann dort viel Gutes wirken — wenn er nämlich geschickte und wackere Gehülfen findet. —

Prag, den 17ten März. Es ist für alle Freunde der Tonkunst in Prag ein sehr erfreuliches Ereignis, dass sich seit kurzem aus allen Ständen ein musikal. Verein gebildet hat, um Liebhaber-Concerte zu geben. Zeichnete sich doch bekanntlich Böhmen von jeher durch Beförderung der Tonkunst aus, und war doch dies Mittel dieser Beförderung so lange ein Wunsch der gebildetsten Kunstfreunde, der sich gewöhnlich an den, einer eigentlichen Bildungsanstalt für junge Musiker, anschloss. Dass dieser letzte Wunsch durch unser Conservatorium seit einigen Jahren ebenfalls erfüllet sey, wissen Ihre Leser durch den Bericht, der bey der Stiftung und Gründung desselben, ertheilt worden ist. Es sey erlaubt, darüber hier nur noch beyzubringen, dass dies Institut sich als ein schönes und gewiss nicht unwichtiges *Privat*-Unternehmen immer mehr bewährt. Die wiederholten Prüfungen der Fortschritte der Zöglinge übertrafen die Erwartung und erregen mit Recht die Hoffnung wahrhaft ausgezeichneter Resultate. Erfreulich ist gewiss jedem Kunstfreunde, auch dem auswärtigen, dieser Beweis, was ächter kunstliebender Sinn, wenn er beharrlich ist, auch gegen nicht geringe Hindernisse vermag. — Auch die Liebhaber-Concerte fanden anfanglich manche Schwierigkeiten. Welches neue Unternehmen bliebe frey davon! Da man aber blos die Sache berücksichtigte, und alle kleinliche Nebenumstände entfernet hielt, so gelang es, den wohlgefassten Plan ausgeführt zu sehen, der darauf angelegt war, gesellschaftliches Vergnügen durch Musik zu befördern, zu welcher alle Freunde und Freundinnen der Tonkunst, aus allen Ständen, wenn sie Geschicklichkeit zur Ausführung besassen, thätig mitwirken sollten. Die Kosten sind durch mehrere Subscribenten gedeckt; der Ueberschuss dient zur Unterstützung der Zöglinge des Conservatoriums: und so wird mit dem Angenehmen auch das Nützliche gepaart. Alle Freunde der Tonkunst lernen sich nun hier kennen, nähern sich einander, sind vereinigt zu Einem Zweck: da leuchtet es denn von selbst in die Augen, wie vieles Angenehme und Vortheilhafte, und sogar nicht für die Kunst allein, damit bewirkt werden kann; für die letztere aber, namentlich für die Bildung eines reinen, edlen, sichern Geschmacks, offenbar mehr, als durch alle vereinzelte Cirkel, worin man in dem Umfange immer, in der Wahl der auszuführenden Stücke oft, sehr beschränkt ist. Wir haben uns diesmal zwar nur vier solche Concerte zu versprechen: jeder wahre Musikfreund wünscht und hofft aber, die Vereinigung werde auch für künftige Jahre bestehen. Am 15ten wurde das erste Concert im Redoutensaale gegeben. Dies war der Inhalt: Symphonie von Wilms, Scene und Arie von Beethoven, Klavierconc. von Mozart, drey Sätze aus Beethovens Septett, Duett aus Titus, Symphonie von Haydn. Die Ausführung gelang zu allgemeiner Zufriedenheit, und die, einiger Stücke, wirklich ausgezeichnet. Eine detaillirte Kritik derselben erwarten Sie aber von mir nicht. So wenig ich die Bedenklichkeiten derer theile, welche, sey es nun aus missverstandenem Patriotismus oder aus tadelnswerthem Gründen, an freymüthiger Beurtheilung öffentlicher Productionen der Künstler von Profession Aergernis nehmen: so wenig halte ichs für recht und human, die Bestrebungen der Liebhaber vor das Forum der Kritik zu ziehen, und an dieselben wol gar einen Maasstab zu legen, der nur für Virtuosen oder ein jahrelang eingeübtes Orchester passt, und überdies gewöhnlich die allgemeine Theilnahme, wie den Muth und die Freude der Theilnehmenden selbst stört. Ist es doch durch solches Hervorziehen ins Publicum schon dahin gekommen, dass die männlichen und weiblichen Dilettanten die Kritik als ein furchtbares Inquisitionsgericht ansehen; und darum, besonders die letztern, auch bey ausgezeichneten und ausgebildeten Talenten, hier und da sich lieber von dergleichen Unternehmungen zurückziehen. Ich werde deshalb von *diesen* Concerten immer nur, wie oben geschehen, den Inhalt, und, was die Ausführung anlangt, das allgemeine Resultat mittheilen: dies beydes gehört in die allgemeine Kunstgeschichte — jenes, den im Ganzen herrschenden Geschmack, dieses, den Stand der Cultur zu bezeichnen. Der Anfang war in beyden Hinsichten, wie Sie selbst bemerken, lobenswürdig; und es stehet mit Sicherheit zu erwarten, auch der Fortgang werde es seyn, und so werde

auch durch dieses Institut Prag seinen alten Ruhm, als einer der Tonkunst ausgezeichnet befreundeten Stadt, von neuem behaupten.

Tr — le.

Kurze Anzeigen.

Ottetto pour 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons et 2 Cors, comp. par W. A. Mozart. (Edit. originale.) à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier das allgemein bekannte, unübertroffene Meisterstück, das als Quintett für 2 Violinen, 2 Violen und V.cell. (aus C moll und Es dur.) in jedes Kenners und gebildeten Kunstfreundes Hand, und eines seiner Lieblingswerke ist — für die genannten Instrumente. Es ist nicht jetzt arrangirt, sondern, wie Ref. schon längst bekannt war — eben so, wie das gleichfalls so herrliche Quartett aus Es für Pianoforte, Violin, Viola und V.cell, zuerst für Pianoforte und vier Blasinstrumente geschrieben war, aber, weil es also damals von zu Wenigen ausgeführt werden konnte, von Mozart selbst auch für jene Instrumente gesetzt ward — eben so ist es mit diesem Ottett der Fall gewesen. Bey den ausserordentlichen Fortschritten, welche die Kunst der Behandlung der Blasinstrumente seit jener Zeit gemacht hat, ist dies Werk in der vorliegenden Gestalt nicht zu schwer auszuführen, und macht, wenn alle acht Spieler wissen, *was* sie zu sagen haben, und es auf die beabsichtigte Art zu sagen vermögen, eine vortreffliche Wirkung.

Sonata per Pianoforte e Violino, comp. — — da Giov. Specht. Op. 16, Op. 17. Vienna et Pesthe nel Contojo d'Industria. (Pr. jede 1 Thlr.)

Der — wenigstens im nördl. Deutschland — noch wenig bekannte Componist giebt hier geübten Spielern zwey nicht gering zu schätzende Unterhaltungsstücke. Sie gehören unter die sogenannten Bravour-Sonaten, und sind ziemlich reich mit dem ausgestattet, was die Liebhaber dieser Gattung zunächst wünschen: Lebhaftigkeit der Empfindung, Vollgriffigkeit, Raschheit und Freyheit der Passagen, mancherley *Coups*, Effect zu machen, und vortheilhafte Benutzung beyder Instrumente. Mehr innerer Zusammenhang, sowol was Geist, als was Methode anlangt, und durchgängige Reinheit des Satzes bleiben zu wünschen. Beyde Spieler sind reichlich beschäftigt, ohne dass darum die Ausführung für sie allzuschwer oder gesucht wäre.

Six Sonatines progressives p. le Pianoforte — par A. André. Oeuvr. 34. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Für angehende Schüler, die nur erst über die ersten Elemente hinweg sind, und noch mehr für Schülerinnen, die immer nicht zeitig genug etwas erhalten können, das durch angenehme Melodien und kurze Rhythmen ihnen schmeichelt, ist das Werkchen allerdings zu empfehlen: denn es stillt dies Verlangen nicht auf Kosten dessen, was sonst von solchen Stücken, als instructiven, verlangt werden muss.

Anekdote.

Ein Prediger verlas nach dem Seegensspruch das neue Edict gegen die Desertion, das mit den Worten schliesst: wer dagegen handelt, wird mit dem Strange bestraft. Der Schulmeister hat unmittelbar darauf den Schlussvers anzustimmen, und ohne ein Arg dabey zu haben, hebt er, aus dem Krügerschen Gesangbuche an: Für solche Ehre danken wir etc.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten April. N°. 15. 1812.

Gegenwärtiger Zustand der Musik in Amsterdam.

Amsterdam, d. 12ten März. Ich habe Ihnen nicht eher über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Amsterdam schreiben wollen, weil ich zuvörderst, mir selbst und Ihnen, ein Bild des Ganzen entwerfen musste, um dann das Einzelne daran zu knüpfen. Zu jenem wollte ich nun Herbst und Winter benutzen. Ueberdies bot sich mir bey meinem Ankommen im Sommerhalbjahr sehr wenig Bedeutendes dar. Was hatten Ihnen und Ihren Lesern Notizen über Einzelnes gefruchtet, und was können sie überhaupt fruchten, wenn man nicht erst das Allgemeine als Grundlage kennen gelernt hat? Kann man jene doch ohne dies nicht einmal verstehen, noch weniger gehörig würdigen, da es an einem passenden Maasstab fehlt. — —

Fasse ich alles zusammen, was ich nun während eines Aufenthalts von fast einem Jahre beobachten können, so kann ich nicht anders, als behaupten: die Musik ist jetzt hier in einem keineswegs vortheilhaften Zustande; und zwar, wenn ich zum Maasstabe nicht etwa die bedeutendsten andern Hauptstädte Europa's, noch viel weniger ein Ideal des Kunstsinnes, des Geschmacks und der Einsicht, sondern nur das nehme, was sonst hier, nach dem Urtheil aller Kunstverständigen, und auch nach den Berichten in den ersten Jahrgangen Ihrer Zeitung, von Musik und für Musik war. Die jetzige Zeit und ihre Verhältnisse tragen zu diesem Herabkommen (Verfall, will ich nicht gern sagen —) allerdings bey, und braucht es dazu gar keiner weitern Auseinandersetzung: aber wahr ists doch auch, dass man, hier wie allerwärts, gern auch nicht Weniges der Zeit aufbürdet, was man selbst verschuldet und nicht ändern — wenigstens nicht der Zeit, wie sie doch nun einmal ist, anpassen mag. Wollten sich z. B. die hiesigen Künstler, wie sie Amsterdam noch jetzt besitzt, nur vereinigen; vereinigt, ohne äussere Rücksichten, für einen ihrer Kunst würdigen Zweck thätig seyn: es würde noch vieles zur Erhaltung derselben in ihren edelsten Gattungen zu Stande kommen; denn an Geschicklichkeit fehlt es vielen Musikern so wenig, als dem Publicum am Sinn für das Vorzügliche. Aber dahin kömmt es nicht; fast jeder sucht nur sich selbst durchzubringen — für den Augenblick das Nöthigste zu erwerben, und das, allenfalls hinlänglich, zu leisten, ohne welches dies nicht möglich wäre: um das Allgemeine, um die Kunst selbst in der Idee, und so weit sich dieselbe realisiren liess, bekümmern sich wol nur äusserst wenige. Spricht man darüber, so bekömmt man Recht: aber damit ist's auch abgethan; anders wird's doch nicht. Gelingt es nun nicht, wem es sey, auf welche Weise es sey, solch eine *wahre* Vereinigung, und, was bey solcher Vereinigung dann nicht zu schwer fallen würde, einen Eifer, einen Enthusiasmus, für das wahrhaft Vorzügliche und Edle in der Kunst zu erwecken: so kann es wol nicht anders seyn, der Sinn dafür wird beym Publicum — und bey den Künstlern, ausser diesem, auch die Fähigkeit, es darzustellen, verloren gehen, und eine gewisse Schlaffheit, eine matte Genügsamkeit mit dem Alltäglichen, ein geistloses Treiben des Mechanischen, muss immer mehr herrschend werden. Es ist schon jetzt ziemlich weit damit gekommen. Allerdings ist es jetzt schwerer, weit schwerer, etwas Grosses, Vorzügliches, Gemeinschaftliches in der Kunst hervorzubringen, als sonst: und auch die sehr irdischen Rücksichten der Künstler auf das liebe Brot sind freylich nicht geradehin abzuweisen. Der Künstler

ist noch eher Mensch, als Künstler, und der Mensch muss zuerst leben; nun hat sich seit einer Reihe von Jahren die Anzahl der Musiker fast in demselben Verhältnis vermehrt, als man die Theater und Concerte vermindert, bey den noch bestehenden aber die Gehalte beschränkt hat: aber der Mensch lebet doch auch nicht vom Brot allein, und vollends der Künstler, der nur dies will und gar nichts weiter, ist ja gewiss eine armselige Creatur. Und so komme ich auf das zurück, wovon ich anfing: wollte man nur, wollte man's recht ernstlich, wollte man's auf den rechten Wegen — es würde noch immer viel Herrliches hier zu Stande kommen, und was nun zu Stande käme, würde, bey so grossen Hindernissen und Schwierigkeiten, vielleicht auch manchen Aufopferungen, desto verdienstlicher seyn, würde eben darum desto mehr Freude gewähren, und ganz gewiss vom bessern Theile des Publicums auch erkannt und verdankt werden. Wer sich hierum nicht bekümmern, sondern nur satt werden will, muss sich hier auf ein beliebtes Instrument legen und viele, sehr viele Informationen geben. Dies lohnet noch, wenn man einmal einigen Ruf hat: denn an Liebhabern, welche lernen wollen, fehlt es gar nicht; es lohnet — wie es allmählig abstumpft und das eigene Fortschreiten fast unmöglich macht. Wer sich dazu nicht verstehen kann, und wol überdies ein Instrument übt, das nicht die Dilettanten reizt, der muss jetzt freylich, soll er von seiner Kunst leben, sich dürftig genug behelfen. Deshalb hat man auch schon mehrere der trefflichsten Künstler verloren; und es stehet zu befürchten, man werde noch mehrere verlieren, wenn nicht eben, wie gesagt, etwas wahrhaft Bedeutendes *für* die Kunst *in* der Kunst geleistet wird, wodurch wackern Mannern, wenn auch nicht betrachtlicher äusserer Vortheil, doch wenigstens innerer Genuss, Freude und Erhebung zu Theil wird. So beklagt man allgemein einen Hrn. Thieme, ersten Contrabassisten der hiesigen Orchester, der nach Frankfurt am Mayn abgegangen ist, und eine so treffliche Stütze der hiesigen Musik gewesen seyn soll, wie sie jetzt schlechterdings nicht zu ersetzen sey. Ein Hr. Schwaneck, ein sehr beliebter Virtuos auf der Hoboe, gehet nach Stockholm etc.

Was noch jetzt von öffentlicher Musik hier bestehet, und wie es bestehet, will ich nun durchgehen, wie ich es kennen gelernt habe.

Concerte. Das seit so langen Jahren berühmte, in vielem Betracht für die musikal. Cultur in Amsterdam wichtige Concert, *Eruditio musica*, hat diesen Winter nicht mehr Statt. Ob daran wirklich die Hindernisse, die man angiebt, oder die Uneinigkeiten der Directeurs, die man nicht angiebt, Schuld sind, weiss ich nicht. Das Concert, *Felix meritis*, ist daher jetzt das beste, und besitzt auch das zahlreichste Orchester. Director ist noch, der als Componist bekannte und nicht unbeliebte Hr. Fodor. Die Gesellschaft ist aber bekanntlich den Künsten und Wissenschaften überhaupt gewidmet; ihre Beschäftigungen und Unterhaltungen sind in vier Klassen geordnet; deren nur eine die Musik umfasst; da theilt sichs denn ein. Ausserdem, dass man im Winter Concerte hält, wird für die Kunst hier nichts gethan. Der Concertsaal ist schon — oval, hoch, für den Effect der Musik sehr vortheilhaft. Die Einrichtung im Ganzen gut; nur Eines möchte ich daran ändern, wenn ich dürfte: Trompeten und Pauken stehen noch, wie es ihr seltener Gebrauch in der ältern Musik wol zuliess, aber der häufige, oft überladene, in der neuen gar nicht mehr verstattet, über alle andern Instrumente erhöhet, und übertäuben mithin bey mehrern neuen Werken stellenweise fast alles. Sonst sind die Productionen meist zu loben, und zwar im Ganzen noch mehr in der Ausführung, als in der Wahl, obgleich man auch an diese nicht ohne Kenntnis und Sorgfalt gehet. — Das Gesellschafts-Concert, *Harmonia*, welches sonst blos des Sommers vor dem Leydner Thore gehalten wurde, wird auch diesen Winter fortgesetzt, und zwar des Sonntags in der Stadt über der Manege. Hr. Baldenecker dirigirt es. Die Besetzung ist nicht stark, und besteht zum Theil aus Liebhabern. Diese führen auch die Gesänge aus. — Noch ein Concert haben die Herren Fodor, Wilms, Mann, Baldenecker und Jacobson veranstaltet. Es wird Dienstags in der Münze gehalten, ist auch nicht stark besetzt, und bestehet ebenfalls zum Theil aus Dilettanten. — Auf einzelnes Vorzügliche, was diese Institute im verwichnen Halbjahr ge-

leistet haben, werde ich zu anderer Zeit zurückkommen.

Vom *Opernwesen* müssen Sie jetzt auch nicht mehr verlangen, was es vormals war, und meine Uebersicht muss gegen die, Ihres Correspondenten vor 10 bis 12 Jahren, obgleich er ziemlich streng war, sehr abstechen. Kein italienisches, kein deutsches Theater findet sich mehr hier. Die jüdische Gesellschaft, die sonst deutsche Opern aufführete, und bey der sich manches gute Talent hervorthat, giebt auch keine Vorstellungen mehr. Es ist *verordnet*, dass nur noch zwey Theater hier bestehen sollen: das französische und das holländische. Diese sollen nun aber auch, nach kaiserlichem Befehl, von Seiten der Stadt aufgemuntert werden.

Das französische Theater stehet unter Direction einiger seiner Mitglieder. Anfänglich that man nicht wenig für die Oper, das Publicum war auch sehr damit zufrieden: voriges Jahr ist aber das Personale entlassen worden, und man beschränkt sich nun auf Schauspiel und Vaudeville. Das Schauspiel ist gut — so gut, dass es wol in Frankreich selbst, Paris abgerechnet, an wenig Orten besser seyn mag: der Gesang aber elend. Die Theilnahme und Unterstützung des Publicums hat jedoch, seit jener Reduction, sehr abgenommen — wie das wol auch gar nicht anders seyn konnte. Man fühlt das Bedürfnis einer Oper — in der Kasse: da wird man wol helfen! Es heisst auch wirklich, die Oper werde neu errichtet werden. Dann wird man auch das Orchester hoffentlich wieder verstärken, das bey jener Reduction, den Director, Hrn. Moulinneuf, abgerechnet, auf zwölf — sage: *zwölf* Personen beschränkt wurde, von denen überdies manche gar schwache Helden sind.

Das holländische Theater, das sonst von Seiten der Stadt verwaltet wurde, stehet jetzt unter der Direction des Hrn. Majofsky Snoek und der Mad. Wattier. Beyde sind Mitglieder desselben. Schauspiele aller Gattungen und Ballete sind die Hauptvorstellungen; nur zwischendurch werden von Zeit zu Zeit Opern gegeben. Auch nimmt das Publicum eben hier nicht gar viel Interesse an der Oper, vielleicht, weil sie nicht im besten Zustande ist. Gleich die beyden ersten Requisiten einer wahrhaft bedeutenden Oper: eine wirklich vorzügliche erste Sängerin, und ein wirklich vorzüglicher erster Tenor, fehlen. Man darf der Direction allerdings zutrauen, sie möchte sich diese gern verschaffen: aber woher nehmen? Unter den Eingebornen sind sie nicht vorhanden, und die Ausländer kommen mit der Sprache nicht fort. Wenn irgendwo, so wäre hier eine hohere Bildungsanstalt für den Gesang nothwendig. Da das nun aber einmal so ist, wie es ist, so lässt sichs das Publicum auch gefallen; und die mehr Gebildeten, die an dem, was sie finden, nicht Genüge haben, ziehen sich lieber von aller Theilnahme zurück.

Folgende sind die Hauptpersonen dieser Oper. Hr. Majofsky, ein ausgezeichneter Schauspieler, der auch eine angenehme Bassstimme besitzt und gut ausspricht: aber es fehlet ihm für den Gesang eine gute Schule, und so vermag er selbst seine Stimme nicht so zu benutzen und geltend zu machen, wie es seyn könnte, seyn sollte. Hr. Rombach, zweyter Bassist, ist ebenfalls ein guter Schauspieler, und als Sänger nicht zu verachten. Hr. Neits, erster Tenorist, soll ehemals ein guter Sänger gewesen seyn: dann hat er sich aber vernachlässigt; auch scheint er seine Kunst nicht studirt zu haben. Hr. Buron, zweyter Tenorist, hat eine ziemlich gute Stimme, aber keine Schule; macht daher Verzierungen in Menge, bringt sie übel an, gegen Harmonie und Geschmack u. dergl. Mad. Buron besitzt keine üble Stimme, aber wenig Einnehmendes im Gesang und Spiel. Mad. Carelse überwindet, mit etwas dünner und magerer Stimme, viele Schwierigkeiten; und ist überhaupt, wie man sich auszudrücken pflegt, gut musikalisch. Dies beweiset sie auch besonders bey der Kirchenmusik — wovon hernach. Mad. Adams hat wol schwerlich Schule genossen, ihr Gesang ist jedoch rein und zuweilen recht angenehm; ihr vortheilhaftes Aeussere und gutes Spiel machen ihn noch interessanter.

Das Orchester ist sehr brav, und zählt verschiedene verdienstvolle Mitglieder. Hr. Hanssus dirigirt die Opern-, Hr. Freubel die Ballet-Musik. Das übrige Personale ist jedoch nur 25 Personen stark. — Sonach muss man, sollen Einem die Opernvorstellungen gefallen, seine Erwartungen in Absicht auf den Gesang sehr

herabstimmen, und sich mehr an Spiel, Orchester, Decorationen und theatral. Anordnung halten, mit welchem allem man, ohne hohe Ansprüche, gewiss zufrieden seyn wird.

Das Bild von diesem Institut noch näher zu bestimmen, mögen einige Bemerkungen über ein Paar der vorzüglichsten Stücke, die ich sah, folgen.

Czaar Peter de grote, nach dem Französischen, *Pierre le grand*, von Gretry. Hr. Majofsky, als Schiffszimmermeister, und auch Hr. Rombach, als Menzikoff, füllten ihre Rollen recht gut aus: Hr. Neits hingegen, als Czaar, schien weder im Spiel, noch Gesang, recht zu wissen, was er mit seiner Rolle machen solle, und manches, namentlich im Gesang, verunglückte ihm ganz. Wegen Unpässlichkeit der Mad. Buron hatte Mad. Camphuizen die Rolle der Catharina übernommen. Sie ist eben nicht genannt, weil sie keine Sängerin ist; wol aber ist sie eine brave und sehr beliebte Schauspielerin: so übersahe man denn ihren Gesang.

de Toverfluit. (Zauberflöte.) Hr. Majofsky stellte den Sarastro würdig und gut dar; auch sein Gesang war genügend, bis auf manche Stellen, wo er die Stimme etwas sinken liess. Hr. Neits gab sich, als Tamino, wenigstens Mühe. Hr. Rombach war, als Papageno, oft zu schlaffrig, auch im Ganzen nicht in der Rolle, die ja nicht durch feine, gesellschaftliche Bildung, sondern durch muntere Natürlichkeit und treuherzige Naivetät sich gefällig machen soll. Mad. Carelse, als Königin der Nacht, zeigte viel zu wenig Anstand, trug das Recitativ in übler Manier vor, überwand aber die Schwierigkeiten der Arie glücklich. (Die zweyte hatte man ihr jedoch aus D moll in C moll heruntersetzen müssen.) Mad. Adams gab die Pamina durchaus lobenswürdig. Das Orchester führte diese herrliche Musik trefflich aus. Das Gelungene der Vorstellung und der hohe Werth der Composition wurden auch vom Publicum anerkannt: das Haus war voll, man bezeigte vielen Beyfall, und alle Gebildetere sprachen mit Enthusiasmus von dem Werke und dem Genuss, den es ihnen gewähret.

Sonst sah ich noch: *Doctor und Apotheker*, *Donauweibchen*, *Oberon*, und *rothes Käppchen*; *une Folie*, *Oedipe à Colonne*, (im Ganzen sehr brav gegeben,) *la Matomanie*, *le Marquis de Tulipano*, *le Deserteur*, *les deux Suisses*, und *le Traité nul*. Holländische Original-Opern hat man nicht. Musikalisches Dichtungsvermögen ist überhaupt unter der holländischen Nation selten; selbst ihre bessern Componisten, kaum mit einigen Ausnahmen, arbeiten nach fremden Vorbildern, und nicht selten sogar ohne alle Spur von Eigenthümlichkeit.

Die *Ballettmusik* liefert wenig von Bedeutung. Gewöhnlich wird dazu allerley Gutes und Schlechtes zusammengerafft, wie sichs eben zur Hand findet. Hin und wieder hört man wol eine gute Ouverture: sie ist aber höchstwahrscheinlich auch entlehnt. —

Kirchenmusik. Des Sonntags hört man in zwey catholischen Kirchen musikalische Messen. Beyde Singchöre sind meistens durch Liebhaber besetzt. Die Orchester sind nicht stark, und bestehen theils aus Musikern, theils aus Dilettanten. In der Kirche, Moses und Aaron, zeichnet sich besonders Hr. Sondorf aus durch seine schöne, sonore Tenorstimme, durch ausdrucksvollen Gesang, und durch alles das, was den Mann von Bildung und guter Einsicht in die Kunst bezeichnet. So hörte ich ihn in J. Haydns trefflicher Messe, No. 5., (der Breitkopf- und Härtelschen Ausgabe der Partituren,) den Satz: *Et incarnatus*, vortrefflich, tief in die Seele greifend, ausführen. Sein Vortrag könnte gar manchem Sänger von Profession zum Muster dienen. Auch sein Sohn zeichnet sich durch eine schöne Altstimme, und die Beweise von gutem Unterricht des Vaters, aus. Mad. Carelse, vom holland. Theater, trägt die ersten Sopranpartien vor: Hr. Stoks die, des Basses. Er ist brav für die Chöre: für das Solo scheint er aber seine Stimme nicht genug mässigen zu können. — In der Kirche, bey Vrededuifjen, (das Friedenstaubchen,) wird monatlich einigemal Musik aufgeführt. Die Sopranstimmen zeichnen sich eben nicht aus, der Tenorist ist ziemlich gut, den Bass singt Hr. Majofsky vom holland. Theater. Am 18ten Nov. hörte ich hier, bey einer Todtenfeyer, ein Requiem von Bertelmann, einem hiesigen Tonkünstler. Es war durchgängig nur für drey Singstimmen, ohne Sopran, geschrieben.

Die Composition hat wirklich sehr wohl gelungene Stellen, verfehlt auch im Ganzen ihre Absicht nicht. Am meisten zeichnete sich der Satz: *Hostias et preces* — aus; auch die darauf folgende Fuge ist gut gearbeitet. Die Ausführung gelang ziemlich gut: nur waren die Basssänger zu stark gegen die andern Singstimmen. Eine Störung durch Mangel an Aufmerksamkeit des Paukers will ich nur leicht berühren. — Am 17ten Dec. gab man hier, bey einem andern Seelenamte, Mozarts unsterbliches Requiem. Um diesem Werke sein Recht so viel als möglich zu verschaffen, und aus Verehrung und Liebe zu demselben, vereinigten sich beyde Gesellschaften zur Ausführung. Alles war gut besetzt — was man gut besetzen konnte. Aber Bassethörner, die eben hier zur Wirkung so entscheidend beytragen, und vom Componisten mit gleicher Weisheit gewählt und behandelt sind, hatte man nicht, sondern ihre Stimmen waren (verkehrt genug) für C-Clarinetten umgeschrieben, welche denn oft um eine Octav höher spielen mussten, da doch der Componist durch das ganze Werk mit vollkommenem Grund alle hohen, schreyenden Instrumente durchaus hat vermeiden wollen. Wie ganz anders, wie spitz und mager, sich nun besonders Sätze, wie No. 5., wo die Bassethörner anfangen, ausnehmen mussten, ermessen Sie schon ohne meine Bemerkung. Die Posaunen waren auch nicht zum Besten besetzt, und schadeten an mehrern Stellen dem Effect. Dies abgerechnet, ging alles gut zusammen, und der gute Wille der meisten Ausführenden war nicht zu verkennen. —

Oeffentliche Concerte hat man hier nicht, ausser denen, welche Virtuosen auf eigene Rechnung geben. Von denen, welche ich gehört, will ich nächstens Bericht erstatten, und hier nur des einen gedenken, das Hr. Piantanida, Tenorsänger in Diensten des Vicekönigs von Italien, im französ. Theater gab. Er sang mehrere Stücke, wobey er eine schöne Stimme, und auch einen guten, ausgebildeten Vortrag zeigte. Auch am Pianoforte sang er angenehm, und spielte es nicht übel. Beyde Dem. Leefson, von der ehemal. jüdischen Operngesellschaft, zwey noch junge Mädchen, sangen Verschiedenes. Die älteste besitzt eine schöne, volle und reine Stimme; unter guter Leitung könnte sie eine vorzügliche Sängerin werden. Die Stimme der jüngsten ist etwas schwach, auch ihre Intonation noch nicht rein und sicher genug. Dem. Blondin, Tänzerin beym holländ. Theater, fand für gut, ebenfalls mit einer Arie aufzutreten und sich durch ihren elenden Gesang lächerlich zu machen.

Nachrichten.

Leipzig. Die wöchentlichen *Concerte* der zwey letzten Monate waren so reich an trefflicher Musik, dass wir es uns diesmal doppelt zur Pflicht machen müssen, sehr kurz zu seyn, um nicht sehr lang zu werden. Wir verweilen nur bey dem, was wenig oder noch gar nicht öffentlich bekannt ist.

16tes Concert. Symphonie v. Jos. Haydn. (Es dur, Part. b. Breitk. u. Hart. No. 1.) Concertante für zwey Violinen v. Kreutzer, (Es dur, neu,) trefflich gesp. v. Hrn. Campagnoli u. Hrn. Lange. Die Composition schien uns zwar keine der ausgezeichnetsten unter den Werken dieses Meisters, doch durchgängig interessant und beyden Solospielern sehr günstig. Ouverture zu Klingemanns *Faust* von unserm Musikd., Hrn. Schulz — so eben im Stich erschienen. Der Verf. hat den stürmischen, wilden Geist, der im Gedicht herrscht, glücklich zu erfassen und seinem Werke mitzutheilen gewusst, so dass dies die passendste Vorbereitung und Hinleitung des Gemüths zu demselben enthält. Aber auch von dieser seiner eigentlichen Bestimmung abgesehen, ist es, als leidenschaftliches und effectvolles Musikstück überhaupt, rühmenswürdig und allen Directionen bestens zu empfehlen. Zwischen diese Instrumentalstücke war der treffliche zweyte Act von Mozarts *Idomeneo* vertheilt, der mit lebendiger Theilnahme gehört wurde. Dem. Campagnoli u. Hr. Jul. Miller sangen die Soli; jener gelang die Arie: Se il padre perdei — und diesem die Scene: Qual mi conturba — mit der Arie: Fuor del mar — ganz vorzüglich.

17tes Conc., in welchem die Ausführung durchgängig vollkommen gelang. Neue, noch ungedruckte Symphonie vom Hrn. Musikdirector

Friedr. Schneider — ein sehr ausgezeichnetes Werk, lebensvoll und anziehend, nicht weniger kunstreich, als seine besten frühern, aber klarer, heiterer, ansprechender. Eine effectvolle, der Sängerin sehr vortheilhafte Scene von Curcio: *Fuggon le tenebre* — wurde von Dem. Campagnoli trefflich vorgetragen. Concert für's Pianoforte von A. Eberl, aus Es dur, gesp. von Hrn. Riem, — eine der angenehmsten, freundlichsten, und überhaupt vorzüglichsten Arbeiten E.s, die bekannter seyn sollte, als sie es ist. Ouvertüre von Jul. Miller, neu und noch ungedruckt. Sie zeigte den erfahrnen, routinirten Musiker, der besonders auch Instrumentirung und Effect verstehet, fand jedoch nicht so vielen Beyfall, als verschiedene kleinere Gesangstücke in der Oper desselben, *Julie*, die kurz vorher im Theater gegeben worden war. Zwischen die letztern Instrumentalstücke waren die herrlichen Hauptsätze des 3ten Acts des *Idomeneo* vertheilt.

18tes Conc. Grosse Symphonie von Beethoven, (C moll, No. 6.) trefflich gespielt. Die Hauptscene der Vitellia aus Mozarts *Clemenza di Tito*, mit obligat. Bassethorn, von Demois. Campagnoli mit vielem Beyfall gesungen. Kreutzers Violin-Concert aus A dur, trug Hr. Matthai vor, und zwar vorzüglich das Adagio und Finale in jedem Betracht wie ein wahrer Meister. Righini's Quintett aus *Enea nel Lazio*: Ma scemerà pugnando — das so schönen Gesang mit trefflicher Instrumentirung darbietet, sollte bekannter seyn, als es ist. Phantasie für das ganze Orchester von Neukomm, No. 2., so eben im Stich erschienen — ist wieder ein ernstes, würdiges, gründlich ausgearbeitetes Werk dieses wackern Componisten, und allen musikal. Gesellschaften, die solche Arbeit schätzen können, sehr zu empfehlen. Es wurde nach Wunsch ausgeführt; und wir freuen uns im Einzelnen hier die, gewiss nicht leicht geschriebene, obligate Hoboe rühmen zu können. Winters grosses Finale aus *Ogus* — einer Oper, die, wenn sie auch nur dies eine treffliche Stück enthielte, werth wäre, der Vergessenheit entrissen zu werden. Es ist reich und mannigfaltig, die sehr verschiedenen Sätze sind trefflich geordnet, das Ganze hat schönen, charakteristischen Gesang, und sehr wirksame Instrumentirung. Es wurde durchaus gut gegeben, und durch lauten Beyfall ausgezeichnet.

19tes Conc. Beethovens meisterliche Symphonie No. 2., (D dur) ganz vortrefflich gespielt. Scene u. Arie aus *Ginevra* von Sim. Mayr: Non morirà — ges. von Hrn. Stromeyer, Mitglied des herzogl. Hoftheaters in Weimar. Die Composition fanden wir, wenn auch nicht ausgezeichnet, doch interessant, den Vortrag des mit Recht berühmten Sängers durchaus musterhaft. Noch nie haben wir einen Basssänger gehört, der eine Scala von solchem Umfang, (von C bis g, auch a) wie er, mit vollkommner Gleichheit und Biegsamkeit des Tons, mit gleich vollkommener Reinheit und Sicherheit, beherrschte; der dabey eines so mannigfaltigen und hinreissenden Ausdrucks, in allen Arten des Styls, wie er, mächtig wäre; und der jedem Musikstück, dem strengsten und ernstesten, wie dem anmuthigsten und galantesten, so sein Recht anzuthun vermöchte. Noch mehr, als in der genannten Scene, entwickelte er diese Vorzüge in dem grossen Duett von Nasolini: Non tormitarmi più — das, theils durch den Componisten selbst, theils durch seine eigenen Ausschmückungen, ganz dazu gemacht war, treffliche Sänger glänzen zu lassen; und mit theilnehmender Freude setzen wir hinzu: Dem. Campagnoli, durch sein Beyspiel gerelzt und geleitet, unterstützte ihn in dem letztgenannten Stück so trefflich, dass ein Ensemble herauskam, wie es, auch von vorzüglichen Sängern, nur höchst selten zu Stande gebracht werden kann. Das ganze Auditorium, das mit seinem Beyfall gar nicht verschwenderisch umzugehen pflegt, schien durch dies letzte Stück wahrhaft entzückt. — Pianoforte-Concert, comp. und gesp. von Hrn. Musikd. Friedr. Schneider, (E dur, noch ungedruckt.) Wir haben über dies Werk voriges Jahr, wo es vom Componisten zum ersten Mal vorgetragen ward, ausführlicher gesprochen; auch diesmal gefiel vorzüglich das Andante, durch schöne Melodien und treffliche Behandlung derselben, und das Finale, das sehr originell erfunden und grösstentheils auch so ausgeführt ist. Hr. Löwe, ein Violoncelliat aus Hamburg, spielte die bekannten Variat. B. Rombergs, zu deren letzter Janitscharen-Instrumente gesetzt sind; und

spielte rein, auch nicht ohne Fertigkeit, wol aber ohne Feuer, Kraft und inneres Leben. So weit wir seine Spielart aus diesem einzigen Stücke beurtheilen können, mag sie für das Zimmer angenehm und wohlgefällig seyn; für den grössern Concertsaal ist sie nicht. — Auf Begehren vieler Musikfreunde wurde das Winter'sche Finale aus *Ogus* wiederholt.

20stes Conc. Naumanns *Amphion*, ernsthafte Oper in drey Acten — bekanntlich das Werk, durch das sich der treffliche Meister zuerst so grossen Ruf in Schweden, und — dann auch in seinem Vaterlande, bereitete. Mit wahrem Vergnügen wurde es von mehrern der zahlreichen Anwesenden gehört. Eben die Unterrichtetsten und Besonnensten entbehrten einmal viele Reize der spätern Musik nicht ungern, so wie sie gern manche Einzelnheiten übersahen, welche der Zeit, in welcher das Werk entstand, als Tribut zuzuschreiben sind: dafür wurden sie entschädigt durch den klaren, einfachen Plan der ganzen Musik, durch die Wahrheit und feste Haltung der Charaktere, durch die grosse Anzahl sprechender und stets wohlgefälliger Melodien, und durch die einfache, aber durchgehends würdige Harmonie. Das Werk wurde im Ganzen gut gegeben. Die drey Hauptpersonen waren durch Dem. Campagnoli, Hrn. Jul. Miller und Hrn. Schmidt besetzt.

21stes Conc., eine Art Gegenbild des vorigen: Cherubini's grosse, in Paris gestochene Missa. Alle Zuhörer schienen durch dies geist- und kunstvolle, glanzende, überreiche, mit allen Reizmitteln der Tonkunst unsrer Tage reichlich versehene Werk, fast gewaltsam zu ungewöhnlicher Begeisterung erhoben, und dann in alle die Gefühle versenkt, die der Componist erregen wollte, und zu denen sich am Ende Verehrung und Dank gegen ihn selbst gesellten. Alles, was in der Rec. des Werks, No. 47. des vor. Jahrg. d. Zeit., ausführlich gesagt worden ist, unterschreiben wir nun auch aus eigener Erfahrung — bis auf den Tadel des letzten Satzes, der, wenn er in sehr gemässigtem Tempo (wie er allerdings zulässt) genommen, und in den gebundenen Figuren (wie das wol auch gemeynet ist) bittweise gesungen wird, uns dem Texte wenigstens nicht zu widersprechen scheint. In allem Andern beziehen wir uns auf das angeführte Blatt unsr. Zeit., und machen zum Ueberfluss, für die, die das herrliche Werk nicht ganz ausführen können, nur noch auf die Sätze aufmerksam, welche uns in jedem Betracht die rühmenswürdigsten scheinen: Et incarnatus — Et resurrexit — Benedictus — Agnus Dei. Hätte Cherubini auch nichts, als diese Sätze geschrieben, man müsste ihn unter den ersten Künstlern der neuesten Zeit nennen. Die Ausführung, im Gesang wie im Orchester, gelang vortrefflich — nicht nur ohne den allergeringsten Flecken, sondern auch so sicher, und überall so im Charakter und Sinn der einzelnen Stücke, ja der einzelnen Stellen, dass nichts zu wünschen übrig blieb. Keine musikal. Gesellschaft, wie und wo sie auch sey, wird dies schwere Werk, ohne so viel Liebe und so beharrliches Studium, als man hier darauf verwendet, so vollkommen auszuführen vermögen; und sehr wenige werden es auch bey solcher Liebe und solchem Studium. Möge der verehrte Componist seine zweyte, noch höher gestellte und noch grösser ausgeführte Missa, dem Publicum nicht zu lange vorenthalten! Er weiss selbst, dass es uns nicht um Floskeln und Redensarten zu thun ist; und so wird er es auch nicht dafür ansehen, wenn wir hinzusetzen: alle die gebildetsten Kunstfreunde Deutschlands warten mit Sehnsucht darauf, und, erscheint es, wird es Tausenden Erhebung und Freude gewähren, die ihrer werth sind und vielleicht eben jetzt sehr bedürfen! —

Auf den Wunsch mehrerer älterer Freunde der Tonkunst gab man in dem Concert zum Besten der Armen *Abraham auf Moria* von Niemeyer, mit Musik von Rolle. Der gute, obgleich für die Musik nicht vortheilhaft genug eingerichtete Text; und in der Composition die Chöre, einige Arien und mehrere Recitative, die in jedem Betracht brav geschrieben sind, erregten auch jetzt noch Theilnahme, besonders da beyde letztere Stücke von Dem. Schicht, (Isaak) Dem. Campagnoli, (Sara) und Hrn. Jul. Miller (Abraham) so lobenswürdig vorgetragen wurden. Das Orchester hätte mehr für dies Werk thun sollen. Es blos mit dem Schwierigen ernsthaft nehmen, bleibt immer Einseitigkeit.

Das 22ste Conc. Symphonie v. P. P. Pixis, (noch nicht gedruckt:) in seinen Allegrosätzen ein Werk voll Feuer und Kraft, das nicht ohne Originalität der Ideen, und noch mehr der Ausführung, sein Ziel beharrlich verfolgt, glücklich erreicht. Das Andante wollte uns, mehrere Reminiscenzen abgerechnet, weniger zusagen. Scene und Arie aus *Aci è Galatea* von Naumann: Ove son? che m'avvenne? mit Geist und Gefühl geschrieben, wurde von Dem. Campagnoli sehr gut gesungen. So trug auch Hr. J. Miller die lang ausgeführte Scene und Arie aus Paers *Leonore*, (zu Anfang des zweyten Acts,) mit obligat. Violin und Viola, trefflich vor. Eine Ouvertur (noch ungedruckt,) von Agthe, einem jungen, hier studirenden Musiker, zeugte von wahrem Talent, ernstem Studium und einer rühmlichen Richtung des Sinnes auf das Gründliche und Bedeutende, ohne Kälte und Steifheit. B. A. Webers treffliche, effectvolle Scene mit Chor: Festlich mit frohem Gesange — zu *Richard Löwenherz* componirt, war allen Zuhörern sehr willkommen. Zwischen diesen Gesangstücken spielte der junge Seconda aus Dresden ein Violinconcert v. Dunkel, und (gar zu unbedeutende) Variat. für die Violin mit Orchesterbegleit. von Dietz. Der etwa 15jährige Jüngling scheint gar nicht ohne Talente überhaupt, zu seyn, und zeigte auch als Violinspieler betrachtliche Fertigkeit, Nettigkeit und Rundung in laufenden Passagen, und eine meistens reine Intonation. Wenn er abgelegt haben wird, was er von einer gewissen veralteten, süsslichen Manier angenommen hat, dann seinen Ton wacker ausarbeitet, und nun fleissig fortstudirt: so darf man sich von ihm einen vorzüglichen Violinisten versprechen.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Six Fugues pour l'Orgue ou Pianoforte, comp. par G. Albrechtsberger. Oeuvr. 16 posthume. à Vienne, chez Trag. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Kleine, aber so gründliche, strenge, kunstvolle, und doch dabey so klare und unverkünstelte Fugen, dass man darin den trefflichen Meister sogleich erkennt, und sie — besonders wo gleich das Thema etwas Lebendiges hat, wie in No. 1 und 4. — nicht nur zur Befriedigung des Verstandes, sondern auch der Empfindung, spielt. No. 5 ist schön über einen alten Choral geschrieben. Zu spielen sind sie alle sehr leicht, u. darum auch den Dilettanten recht sehr zu empfehlen. In der Schreibart nähern sie sich den Händelschen Orgelfugen wol am meisten; auch in so fern, dass das Pedal nur zur Verstärkung der Basstimme, wo diese vorzüglich heraustreten soll, gebraucht ist, und die Stücke also auch ohne Pedal auf jedem Tasteninstrumente vollständig ausgeführt werden können.

Ouverture d'Iphigenie en Aulide en Parodie comique pour 2 voix avec Pianoforte. Musique de Gluck. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Wem es Vergnügen macht, ein erhabenes Werk travestirt zu erhalten, und wer bey Bekanntschaft mit der Travestie nicht hernach durch Erinnerung im Genuss des ernsten Werks selbst gestört wird, der kann bey dieser Burleske seine Rechnung finden. Glucks herrliche Ouverture wird, erst ganz wie sie ist, im Auszuge gegeben; aus derselben sind nun, mit nicht wenig Geschicklichkeit, zwey Singstimmen, Sopran und Bass, gezogen; und diese beyden bekommen dann zum Schluss, da wo das Original zur Einleitung zurückkehrt und der Gesang beginnet, ein kleines Duett. Es sind aber Margot und Jacquot, Liebesleutchen, die sich in der Ouverture zanken und im Schlussduett aussöhnen; und mehrere ihrer Seufzer oder Anklagen, wie sie nun hier stehen und mit der tragischen Musik gepaaret sind, kommen wirklich komisch heraus.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten April. Nº. 16. 1812.

Recension.

Uebungen für die Singstimme, ohne Worte, mit einer Vorerinnerung von Crescentini, oder *Recueil d'Exercices pour la Vocalisation musicale p. Crescentini.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Ein in jeder Hinsicht höchst schätzenswerther Beytrag, die Kunst des Gesanges zu fördern, ächten Geschmack für denselben zu verbreiten, und jene schöne Zeit, wo das Rührende über das blos Glänzende den Vorzug behauptete, wieder herbeyzuführen. Schon in der gehaltvollen Vorrede, die man nicht blos dem Durchlesen, die man, und zwar Satz für Satz, dem reifern Ueberdenken anempfehlen darf, erklärt sich der berühmte Verfasser, bedeutend genug für jeden, dem das Heiligthum der Muse nicht geschlossen ist, über die Art und Weise, nach welcher das Studium des Gesanges sollte unternommen werden, und giebt Lehren, die den grossen Meister der Kunst ankündigen. Nachdem er über den Accent, über die Biegsamkeit der Stimme, sogar über die sittlichen Gaben, die ein Sänger besitzen muss, gesprochen, setzt er hinzu: *der Gesang soll die Rede nachahmen; er soll in uns die stärksten Empfindungen erregen; und gesellen sich Worte zu den Tönen: so müssen sie Wirkungen hervorbringen, ähnlich denen, die man der Musik der alten Griechen nachrühmt und die unserm Zeitalter unbekannt sind.* Ein in unserer Zeit seltener Ausspruch, aber desto wichtiger, da er aus dem Munde eines Künstlers kömmt, der ihn, wie alle gestehen, welche den herrlichen Sänger zu hören Gelegenheit hatten, so lange Jahre hindurch selbst unter uns (nämlich in Wien) praktisch erwies. Doch wir müssten die ganze Vorrede hersetzen, wenn wir alles Bedeutende ausheben wollten, was der Verf. in einem wohlwollenden, ganz von der Sache durchdrungenen Tone sagt. — Nach diesem lehrreichen Eingange giebt er einige Beyspiele, die wol jeder vervielfältigt wünscht, in welchen, mit ausgesetzten Noten und Zeichen, sichtbar angedeutet wird, wie die Stimme verstärkt, oder gemindert werden, wie man die ausdrucksvollen Sylben eines Wortes herausheben und bemerkbar machen müsse, um eine, in einfacher Weise geschriebene Melodie angenehm und mit gehörigem Ausdruck vorzutragen.

Die Singübungen selbst, zwanzig an der Zahl, nehmen den übrigen, grössern Theil des Werks ein. Sie sind von verschiedenem Gehalte, und drücken auch so, ohne Worte, wie sie sind, einen bestimmten Charakter aus, erfordern also an sich einen bestimmten, eigenen Vortrag. Das Adagio relig. No. 9., das Adag. espress. No. 11, so wie das Grave, No. 17, müssen mit jener Intensität der Stimme, jener Stille und Ruhe vorgetragen werden, die zur Erregung höherer religiöser Gefühle nöthig ist. Von ganz anderer Art sind die Adag. No. 3 und No. 5-7-9. Sie drücken wehmüthige Empfindungen, Klagen, in denen sich ein von Leidenschaften ergriffenes Herz ergiesset, aus, und sind also mit einem verschiedenen Ton der Stimme, mit einem schmerzvollerem Accent zu singen. Die prächtigen, in einem erhabenen Style geschriebenen Tonstücke, von denen wir einige Nummern, nämlich No. 4-6, 15-16 bemerken wollen, erfodern die ganze Kraft, und eine lange Uebung des Sängers, wenn alle das Grosse, das darin liegt, bemerkbar werden soll. Die Töne schön zu verbinden, ist unserm Verf. allerdings eine Hauptsache. Beynahe jede Uebung führet neben der Bemerkung des Ausdrucks und des Tempo's

noch die bedeutende Ueberschrift: *sempre legato.* Die vorzüglichste, aber wol auch die schwierigste Uebung in letztbemerkter Art, ist die, No. 12. Sie erfodert die ganze Fülle und Kraft einer guten Stimme. Stellen, wie die, vom 36 bis 45 Takte, und wieder vom 68 bis 79 Takte, mögen wol nur von sehr geübten Sängern in ihrer Vollkommenheit gegeben werden. Es fehlt übrigens auch nicht an Uebungen, in welchen ein munterer, fröhlicher Charakter herrschend ist, wovon wir nur einige Nummern ausheben wollen: z. B. das Allegro vivace, No. 8, das Quasi presto, No. 10. geben einer guten Kehle volle Gelegenheit, sich auf eine glänzende Art zu zeigen, so wie das Larghetto espress., No. 13, eine Art von Pastorale mit folgendem Allegro smanioso, einen gefälligen, herzlichen Gesang erforderlich machen. Was diesen Uebungen noch von einer andern Seite einen entschiedenen Vorzug giebt, ist der besondere Umstand, dass sie darauf angelegt sind, die *mittleren* Töne einer Sopranstimme zu bilden. Und in der That, wenn ein Gesang uns rühren soll, so sind es ja nur jene ausgebildeten vollen Töne der Brust und einige wohlverbundene Töne des Kopfes, durch welche wahrer ausdrucksvoller Gesang hervorgebracht werden kann. Dass man hier den Umfang von 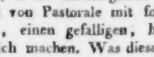

verstehe, braucht wol nicht erst bemerkt zu werden. Was über und unter denselben liegt, kann wol, wie eben dieses aus dem Studium der vorliegenden Uebungen hervorgehet, als vorübergehend, und in Verbindung mit den mittleren, als Haupttönen, von Wirkung seyn: aber zum Hauptgesange gehört es nicht. Vernünftige Meister werden jederzeit jene Töne vorzugsweise auszubilden suchen, und zwar schon aus dem Grunde, weil mit diesen allein die Worte gut können ausgesprochen werden. Die Uebung No. 1 und 2 ist wol recht dazu geeignet, die Schönheit einer Brststimme in ihrem Umfange zu zeigen! —

Dass der erste und wesentliche Zweck des Gesanges sey, wohlthätige Gefühle zu erwecken und das Herz zu rühren, dass Schwierigkeiten und grosse Läufer diesen Zweck verfehlen, bemerkt unser Verf. schon in der Vorrede. „Eben so wahr ist es aber doch, setzt er sogleich hinzu, dass auch diese dem Sänger mehr oder weniger zu Gebote stehen müssen, theils um Eintönigkeit zu vermeiden, theils um die Gattungen der Musik und Dichtkunst charakteristischer hervorzuheben. Denn ein flüchtiger Läufer, ein Vorschlag, ein Triller, am gehörigen Orte, giebt beyden Biegsamkeit, Colorit und Accent.“ Coloraturen also, die nur da sind, um eine unzeitige Geläufigkeit an Mann zu bringen, sind unserm Künstler ohne Werth, so wie ohne Bedeutung, und dies erhellet deutlich genug aus allen den 20 Singübungen, ungeachtet sie, wie er selbst es gestehet, manchmal von grosser Schwierigkeit sind. Aber diese Schwierigkeiten gehören zur Hauptsache; sie gehen aus dem Wesen und Charakter des Gesangstücks hervor, welches ohne denselben nicht da ist. — Eine weitere Bemerkung unsers Verfassers betrifft das Athemholen. Er verwirft den oft vertheidigten Gebrauch, auf eine vernehmliche Weise dieses zu thun, und will „dass man in seinen Uebungen nur da, wo er durch seine Erholungszeichen es anzeigt, athme.“ Es ist wahr, dass alle seine Musik in Phrasen, wie sie eine gesunde und volle Brust ausführen kann, abgetheilet ist: doch möchte es vielleicht nicht jedem überall möglich seyn, ihm zu folgen, wenn gleich auch bey den seltsamsten Stellen ein Sänger leicht Gelegenheit finden wird, diese längeren Phrasen zu theilen und auf eine unvernehmliche Art seinen Athem zu erneuern. Langes Studium, Nachdenken, Prüfung und Anwendung seiner Kräfte ist dem Sänger auch hier, wie durchaus in seiner Kunst, nothig. Und wenn ein Künstler von jenem Verdienst, wie es an Hrn. Crescentini allgemein bewundert wird, zu gestehen scheint, dass auch er, ungeachtet der schönen Naturgabe einer an sich rührenden Stimme, nur durch langes Studium seine Vollkommenheit sich erworben: so muss wol dieses, ihn ehrende Geständnis unsere Sänger und Sängerinnen ermuntern, ein Gleiches zu thun und nicht auf halben Wege stehen zu bleiben, in dem vom zufälligen Beyfallklatschen erzeugten Wahne, man habe genug gethan, wenn man einige von der gütigen Natur verliehene Gaben nur recht oft zu Markte bringt. —

Man darf hoffen, dass diese Singübungen, von deren Vortrefflichkeit übrigens nur wenig hier gesagt worden, bald auch unter uns einheimisch seyn werden; und ein Sänger, der sie nicht als einen Schatz auf seinem Piano hatte, müsste bey jedem Unbefangenen ein ungünstiges Urtheil von sich selbst erregen.

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss aus der vorigen No.) Von *fremden Virtuosen* hörten wir, ausser den schon genannten, Mad. Simonin-Pollet aus Paris auf der Harfe, Hrn. Musikd. Böhmer aus Steinfurt auf dem Bassethorn, und dessen 11jährigen Sohn auf der Violin und dem Flageolet. Sie gaben vereinigt zwey Concerte. Unter dem, was Mad. Pollet vortrug, zeichneten sich vornämlich das Conc. von Nadermann in zweyten, und die Variat. ohne Begleitung im ersten aus. Von dem, was der kleine Böhmer spielte, gelang vorzüglich ein Kreuzersches Conc., und von dem Rode'schen aus A dur der erste Satz. Das Spiel der Virtuosin zeigte ausserordentliche Fertigkeit, und Geübtheit überhaupt; dabey einen gebildeten Geschmack und zarten Sinn. Wo sie, frey von den Fesseln der Begleitung, sich gehen lassen konnte, zeigte sie diese Vorzüge ganz besonders, und wirklich zur Bewunderung und Freude aller Zuhörer. Vielen Beyfall fand auch der kleine Böhmer, der nicht nur die beträchtlichen Schwierigkeiten der Compositionen ziemlich glücklich (doch nicht immer ganz rein) überwand, sondern auch wirklich etwas verrieth, was man wol schon Gefühl und Geschmack nennen könnte. Auf dem Flageolet spielte er — wie es schien, sich selbst und Andern zum Spass — ebenfalls recht wacker. Sein Vater verrieth in, nicht vorzüglichen, und besonders auch im Satze vernachlässigten Concerten beträchtliche Fertigkeit, einen durchaus reinen, und auch angenehmen, doch meistens gar zu matten und weichlichen Ton. Von den, in beyden Concerten sonst noch gegebenen Stücken halten wir uns verpflichtet noch die Ouvertüre eines Ungenannten im ersten auszuheben, die ein so abgeschmacktes Allerley, mit den allergröbsten Schulschnitzern gewürzt, vor die Ohren brachte, wie es in diesem Saale gewiss noch nie war gehört worden. Sie war von Hrn. Böhmer aufgelegt. — —

Ueber die, immer so zweckmässige, und oft so vortreffliche *Kirchenmusik*, die, in der Auswahl und meistens auch in der Ausführung Hrn. Musikd. Schicht so viel Ehre macht, können wir nur im Allgemeinen sprechen. Hr. Sch. besitzt, besonders im Fache der Kirchencompositionen, eine der reichsten und ausgesuchtesten musikal. Bibliotheken der Welt: da ist es ihm denn möglich, Werke aller Zeiten, aller Nationen, und immer andere, immer gute, zum Gehör zu bringen — was nicht nur ein grosses Interesse gewährt, sondern offenbar auch von bedeutendem Einfluss auf die höhere Bildung des ihm untergegebenen Chors der Thomasschule ist. Von ältern Componisten brachte er seit etwa einem Jahre zu Gehör: Handel, Jomelli u. Hasse; von neuern: J. A. P. Schulz, Naumann, Schuster, Weinlig, Schmidt, beyde Haydn, Mozart, Joh. Kozeluch, Seydelmann, Grabe, Abt Vogler, Bergt, Wolf, Holzbauer, Zumsteeg, Cherubini und Beethoven, (dessen Passionsoratorium.) Zu beklagen ist nur, dass die hier übliche Einrichtung des Gottesdienstes es so sehr erschwert, ein Stück in seinem Zusammenhange aufzuführen, und, was aufgeführt wird, ungestört zu hören. — Der Gesang der Thomaner, auch ohne Begleitung, gewinnet unter Hrn. Schichts Leitung an Theilnahme beym Publicum, wie er am Werthe gewinnet. So sammlet sich z. B. des Sonnabends in der Vesper, die Motetten zu hören — von denen Hr. Sch. ebenfalls treffliche Werke aus allen Zeitaltern der musikal. Cultur hergiebt, — immer ein sehr zahlreiches, aufmerksames Auditorium; und wenn der Coetus — was jetzt ebenfalls nicht selten geschiehet — beym Umgange in der Stadt die von Hrn. Sch. trefflich gesetzten sechsstimmigen Choräle singt, wird es gewiss nicht mehr überhört. —

Noch sprachen wir gern von den wohleingerichteten, fruchtbringenden, kleinen *Singinstituten* des Hrn. Musikd.s Schicht und des Hrn. Riem, in welchen beyden besonders junge Frauenzimmer, die schon Kenntnisse und Geschicklichkeit in der Musik besitzen, weiter ausgebildet

werden; und an welchen mehrere der angesehensten Häuser ihre Töchter Antheil nehmen lassen: aber die Sache selbst wird nicht vor das Publicum gebracht; und so wollen auch wir diese wohlerwogene Zurückgezogenheit ehren. —

(*Von einem andern Theilnehmer.*) Die Seconda'sche *Operngesellschaft* hat dieses Winterhalbjahr ihre Vorstellungen grossentheils mit Beyfall gegeben. Das Personale war dasselbe, wie voriges Jahr; nur dass Hr. Rollberg abgegangen war, dessen Stelle, zum Nachtheil für manche Vorstellungen, unbesetzt geblieben; und dass kurz vor Ablauf dieser Zeit einige neue Mitglieder engagirt wurden, von denen hernach gesprochen werden wird. Manche unbedeutende Subjecte, die wir nicht wieder zu sehen hofften, mussten wir auch dies Jahr noch dulden, da es doch wol, eben bey den jetzigen Zeitverhältnissen, nicht eben schwer gewesen seyn würde, brauchbarere an deren Stelle zu erhalten. — Von den übrigen Mitgliedern haben einige sich weiter ausgebildet, und unter diesen am meisten Dem. Geibel, die jetzt schon mehrere der guten Erwartungen, die wir vor dem Jahre von ihr gefasst hatten, erfüllet, und eben dadurch um so mehr zu dem Vertrauen berechtiget, sie werde auch die übrigen noch erfüllen. Unsere damals geäusserten Wünsche, in Hinsicht der weitern Ausbildung ihrer Stimme, sind befolgt worden: sie hat ihre Töne jetzt ziemlich ins Gleiche gebracht, und ihre Passagen sind nett und deutlich; auch im Spiel hat sie sich merklich gebessert. Fahrt sie so fort, so wird ihr der Beyfall der Verständigen niemals fehlen. Hr. Siebert hat seiner schönen Basstimme ebenfalls einige Biegsamkeit zu geben gesucht, trägt auch jetzt überhaupt bey weitem besser vor, als voriges Jahr: nur mag er sich hüten, dieser seiner Stimme mehr zuzumuthen, als sie mit Erfolg leisten kann, und willkührlich Verzierungen anzubringen, welche gut zu erfinden und gehörig auszuführen es ihm an gesichertem Geschmack fehlt. Dialog und Spiel vernachlässigt er aber oft nur allzusehr. Bey Mad. Cramer vermissten wir diesen Winter nicht selten die Lebendigkeit und angenehme Heiterkeit, welche ihr so wohl lässt; indess ist es freylich, wenn man, wie sie, fast jeden Abend auftreten muss, wol unmöglich, stets gleich gut aufgelegt zu seyn. Dem. La Roche hat, was voriges Jahr an ihr getadelt werden musste, nicht verbessert; im Gegentheil ist ihre sogenannte Bravour noch undeutlicher geworden, ihre Intonation noch immer nur selten sicher und rein, und an eigentlichem Cantabile fehlt es ganz. Darum ziehet sie denn, was nur irgend möglich, in diese Bravour hinüber, übertreibt die Tempi in Geschwindigkeit etc. Dagegen läuft sie eine tüchtige Anzahl von Tönen zuweilen leicht, wenn auch nicht bestimmt genug, herauf und herab, und singt, wenn's Noth thut, bis 5gestrichen F. Dem widerstehet nun bekanntlich kein Parterre; so wie keine Sängerin, die nur auf Applaudissement ausgehet, den Regungen eines Parterre widerstehet. Hr. Jul. Miller hat seine ehemalige, überladende Manier fast ganz abgelegt; hält sich, wie es einem so fähigen und gebildeten Sänger vornämlich zukommt, mehr an einfachen und ausdrucksvollen Gesang, ohne darum kalt und trocken zu werden; und hat diesen Winter ganz vorzüglich gut gesungen. Hrn. Corradini fehlt es offenbar an höherer Naturgabe; wo er daher auch Fleiss anwendet, erfüllen doch seine Darstellungen, schon durch die sichtbare Anstrengung, durch das Steife und Affectirte in ernsten, und das mit Gewalt Herbeygezogene in muntern Rollen, mit Kälte, ja nicht selten mit offenbarem Widerwillen. Dass er in der Musik öfters fehlt, ist noch das Geringere. Hr. Fischer würde recht gut und angenehm singen, wenn er sich abgewöhnete, den Ton so gewaltsam herauszupressen, und, nach dem gemeinen Ausdruck, durch den Gaumen zu singen. Hr. Geiling ist als Comiker bekannt genug. Er gab diesen Winter öfters sehr belustigende Beweise dieses seines Talents, aber auch davon, dass er seine Rollen selten sorgsam memorirt. Kurz vor Abgang der Gesellschaft erhielt sie an Hrn. Gerstäcker, einem noch sehr jungen Manne, eine treffliche Acquisition. Bey vortheilhafter Gestalt und Bildung, besitzt er eine überaus angenehme Tenorstimme, von bedeutender Höhe, und vieler Bildsamkeit und Biegsamkeit des Tons. Wenn er sie unter guter Leitung, ohne sich durch, jetzt noch übertriebene Acclamationen irren zu lassen, weiter ausbildet, sie überall recht anwenden, und auch als Schauspieler sich vervollkommnen lernt: so

wird er gewiss einer der vorzüglichsten Tenoristen auf allen jetzigen deutschen Theatern. Hr. Keller, ebenfalls kurz vor Abgang der Gesellschaft engagirt, trat nur in einigen kleinen komischen Rollen auf, worin er sich Beyfall erwarb. — Aus einer kurzen Uebersicht der vorzüglichern gegebenen Vorstellungen wird man die gute Wahl der Stücke von selbst abnehmen; und wir setzen nur hinzu, dass die Musik fast ohne Ausnahme gut studirt war, und von den bekannten gründlichen Kenntnissen, wie von dem Fleisse, des Musikdirectors, Hrn. Friedr. Schneiders, aber auch von dem achtungswerthen Bestreben und guten Willen der meisten Mitglieder der Gesellschaft zeugte. 1. Wiederholungen der im vorigen Jahr gegebenen Opern. Unter diesen gelangen vorzüglich: die *Schweizerfamilie*, *D. Juan*, (mit Ausnahme des D. Juan selbst, den Hr. Corradini im Gesang und Spiel gänzlich verfehlte,) das *unterbrochene Opferfest*, (wo Hr. Miller den Murney vorzüglich schön sang.) 2. Die vorzüglichsten Vorstellungen alterer Opern, welche die Gesellschaft neu einstudirt gab. Die *Zauberflöte*, (eine treffliche Vorstellung; in welcher sich besonders Hr. Miller als Tamino, Hr. Sibert als Sarastro, und die, hier noch nie so gut gesungenen Terzette der Damen und Genien, auszeichneten; auch Dem. La Roche, als Königin der Nacht, fand hier nicht ungerechten Beyfall;) *Rosette* v. Bierey, (vorzüglich. Dem. Geibel als Hannchen, Hr. Miller als Simon, und Hr. Geiling als Jakob;) das *Waisenhaus* von Weigl; (vorzüglich, Mad. Cramer als Therese, und Dem. Geibel als Gustav;) die *Dame als Soldat* von Naumann; (vorzüglich, Mad. Cramer als Grafin, und Hr. Geiling als Wirth;) die *Wegelagerer* von Paer; (vorzüglich, Mad. Cramer als Isabelle, und erst Hr. Miller, dann Hr. Gerstäcker, als Eduard.) 3) Ganz neu auf unsrer Bühne waren: *Aschenbrödel*, mit der nicht eben sehr bedeutenden, aber durchaus passenden und meistens interessanten Musik von Nicolo. Die Oper war vortheilhaft besetzt, ging fast durchgängig gut, und gefiel sehr. Die *Pantoffeln*, mit Musik von Bierey; weder Gedicht noch Musik konnten sich Beyfall erwerben. *Julie*, (in einem Acte) mit Musik v. Jul. Miller. Das Gedicht ist ziemlich alltäglich; wo die Composition einfach und leicht bleibt, verdienet sie Beyfall: wo sie aber Prätension macht, ist sie für jenen Stoff nicht passend und auch an sich nicht gelungen. Geschickte Anwendung vieler Kunstmittel verbirgt überdies dem Kenner das häufige Fehlerhafte der Schreibart nicht. *Marie von Montalban*, mit einer Musik v. Winter, die, ungeachtet vieler Reminiscenzen aus dem *Opferfeste* etc. vortreffliche Stücke hat, und auch im Ganzen grosse Achtung verdient. Gleichwol wollte das Stück nicht recht Eingang finden. Das matte, und für die Wirkung der Hauptstücke der Musik sehr ungeschickt zusammengestellte Gedicht, und Mangel an guter Anordnung und Genauigkeit in der Ausführung der militärischen Scenen u. dergl. mochten wol die Hauptursachen seyn. Die *Blinden von Toledo*, ein sehr unterhaltendes Gedicht und eine vortreffliche Musik von Méhul, gefiel sehr, ungeachtet Dialog und Spiel noch nicht überall so in einander griffen, wie das bey solchen Stücken doppelt nöthig ist. Die Oper war (bis auf die Partie der Hyacinthe) gut besetzt. — Hr. Stromeyer aus Weimar gab mit dem verdientesten Beyfall folgende Gastrollen: Roderich, (in den *Wegelagerern*) auf Begehren zweymal; Osmin, (in der *Entführung*;) den Abbé, (in *Fanchon*;) den Jakob, (in der *Schweizerfamilie*;) den Wasserträger, und den Sarastro.

Paris, den 21sten März. Kaum vermag ichs heute über mich, Ihnen das Wenige, was seit meinem letzten Briefe von den hiesigen Theatern deutsche Leser interessiren kann, kurz anzugeben, da ich eben mit einer Trauerpost überrascht werde, die jeden wahren Freund der Tonkunst betrüben, mich aber und alle, die den, welchen sie betrifft, auch persönlich kannten, tief erschüttern wird. Ihr trefflicher, verdienter, berühmter Landsmann, *L. J. Dussek*, ist nicht mehr! Gestern früh gegen sechs Uhr schied er, in voller Kraft mittler männlicher Jahre, von einem Leben, in welchem er durch immer noch höher steigende Ausbildung, Erweiterung und Befestigung seines grossen Talents, zum Bewundern thätig — immer noch im Steigen begriffen war. Er kränkelte zwar seit einigen Monaten, war jedoch nur zwey Tage bettlagerig, und zwar

an Gicht, die ihm plötzlich in den Kopf stieg, und ihn in weniger, als zwey Stunden, tödtete. Wollte das Schicksal nun einmal jetzt schon über ihn gebieten, so war es eine grosse Wohlthat für seinen äusserst lebendigen, kräftigen Geist, dass er so schnell endete; und für sein warm empfindendes, sich gern anschliessendes Herz — dass er in den Armen eines treuen Freundes und Landsmanns, Ihres wackeren *Neukomm*, verscheiden konnte. Seine letzte Arbeit waren wieder drey grosse Sonaten für Pianoforte, Violin u. Violoncell, deren letzte nur bis zur Hälfte des Adagio vollendet ist. *) — Ueber D., den genialen, reichen, gründlichen Künstler, etwas [illegible]teres zu sagen, ist unnöthig: die ganze für Musik gebildete Welt kennet, achtet, liebt ihn; auch ist sein und seiner vorzüglichern Werke Kunst-Charakter und Werth in Ihren Blättern öfters einsichtsvoll, unparteyisch und trefflend dargestellt worden. Nur das Eine will ich in dieser Hinsicht noch erwähnen: D. hat vielleicht fast so viel, als J. Haydn, und wenigstens nicht weniger, als Mozart, beygetragen, dass *deutsche* Tonkunst im *Auslande* gekannt und geehrt wurde. Sein früherer Aufenthalt in London und sein späterer in Paris sind in diesem Betracht vornämlich sehr wirksam gewesen. Als Virtuosen nennen ihn ebenfalls die ganze musikal. Welt mit vollem Recht unter den Ersten. In Fertigkeit, Sicherheit, und Besiegung der grössten Schwierigkeiten wurde er schwerlich von irgend einem andern Klavierspieler — in Nettigkeit, Deutlichkeit und Bestimmtheit vielleicht nur von Einem, (von Cramer in London;) und in Seele, Ausdruck und Delikatesse ganz gewiss von keinem übertroffen. Als Mensch war er gut und brav: ein gerechter, unparteyischer, freundlicher Mann, ein treuer Freund, in Wohlwollen theilnehmend an allem Schönen und Guten, was er kennen lernte, und ohne Rache gegen das Schlechte, das ihm begegnete und wehethat. Er besass keine andern Schwächen, als die von so übermächtiger Phantasie und reizbarer Empfindung unzertrennlich, und eben um dieser ihrer Quellen willen jedem verzeihlich scheinen. Uebrigens hatte er, durch Geist überhaupt, und durch öftern, selbst vertrauten Umgang mit vorzüglichen Personen der grossen und vornehmen Welt, (wie, mit dem genialen Prinzen Louis Ferdinand von Preussen,) sich eine Menge Kenntnisse aller Art, bis auf einen gewissen Grad, viel gesellschaftliche Ausbildung, und einen sehr feinen Takt für das Schickliche und Angenehme im Leben erworben; sein heiteres Gemüth aber, sein liberaler Sinn, sein unbefangenes Urtheil, machten diese Vorzüge auf eine, besonders unter Musikern, sehr seltene Weise geltend und erfreulich. — Sein Vater und erster Lehrer lebt noch in Czaslau; (auf seine spätere und höhere Ausbildung hatte vornämlich Clementi, so lange er in London lebte, bedeutenden Einfluss;) ein Bruder, ebenfalls ein wackerer Klavierspieler, der auch manches Beliebte geschrieben hat, lebt in Mayland; und eine Schwester, welche dieselben Vorzüge besitzt, in London, wo sie an einen Hrn. Canchettini verheyrathet ist. In früherer Zeit ward unserm D. sein Leben schwer: in der Folge aber, durch Anerkennung seiner Verdienste, durch Freundschaft, gelingende Wirksamkeit und vortheilhafte Verhältnisse, meistens leicht und angenehm. In dieser letzten Periode hat er vielleicht nur einmal tiefen, dauernden Schmerz empfunden: als ihm sein Gönner und Schüler, (in Composition und Spiel,) Prinz Louis — den er bekanntlich ins Schlachtfeld bey Jena begleitete — durch den Tod, und unter so erschütternden Verhältnissen, entrissen ward. — —

Auf dem Theater *Feydeau* wurde die neue Oper *l'Homme sans façon* mit Beyfall gegeben. Die Musik von Kreutzer, dem grossen Violinisten, hat sehr gute Stücke. Das Ganze ist indess nicht eben von Wichtigkeit. — Die Zurückführung der Oper *le Comte d'Albert* v. Grétry auf die Bühne hat ausserordentlichen Erfolg gehabt. Und in der That, die Musik trägt vom Anfang bis zu Ende das Gepräge, dass dieser, als *dramatischer* Musiker, wahrhaft grosse, und, wie keiner, entschieden *französische* Componist,

*) Anm. Der Verf. hatte schon über sie disponirt: sie erscheinen nächstens bey Niedermann in Paris und bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig, in deren Verlag bereits die meisten Dussekschen Werke herausgekommen, und welche eben jetzt damit beschäftigt sind, eine vollständige Ausgabe der Werke dieses Meisters zu liefern.

allen seinen Meisterwerken aufgedrückt hat. — Jetzt studirt man *Jean de Paris*, mit Musik von Boyeldieu, von dem man sich mit Recht viel verspricht.

Odeon. La Locandiera scaltra, mit Musik von Federici, ist artig, und machte vornämlich Glück durch Dem. Neri in der Hauptrolle. Dem. N. verdiente auch den ihr gewordenen vielen Beyfall in gar manchem Betracht: nur ihren ewigen Läufen und Gurgeleyen, die überdies nicht einmal immer rein sind, kann ich keinen Geschmack abgewinnen. — *Semiramis*, mit Musik von Bianchi, wurde, nach längerer Zeit, wieder mit grossem Beyfall gegeben. Mehrere eingelegte Stücke von Spontini und Neukomm gefielen sehr. Crivelli ist, als Sänger und Schauspieler, in dieser Oper vortrefflich. Auch Mad. Festa, als Semiramis, hat meisterhafte Momente.

In der *grossen Oper* (Academ. imper. de musique) wurden Méhuls *Amazonen* (seine letzte Oper) noch gegeben, sind nun aber wol als begraben anzusehen. Spätere Aufführungen haben mein, Ihnen früher mitgetheiltes Urtheil nur bestätigt. — *Les Mystères d'Isis* (Zauberflote — wenigstens sollen sie diese seyn —) wurden ebenfalls wieder auf die Bühne zurückgeführt. Niemand, der dies herrliche Meisterwerk Mozarts kennet, kann ohne Aerger das sogenannte „Arrangement" desselben durch Hrn. Lachnith betrachten. Die Ouvertüre und die Arie des Sarastro ausgenommen, wird jetzt auch nicht ein einziges Stück der ganzen Oper unverstümmelt gegeben. Allenthalben ist weggeschnitten, zugesetzt, sonst geändert; Stellen, die für mehrere Stimmen berechnet sind, werden oft nur von Einer, mager genug, herausgequiekt, dagegen andere, Solo-Stellen, vom ganzen Chore hergeplärrt. Das durchaus französirte Gedicht gehört nun in eine ganz andere Gattung, was Inhalt, Form und Tendenz betrifft. Zeigt es sich jetzt frey von dem Schikaneder'schen Gemengsel des Feyerlichen und Possenhaften: so schleppt sichs nun auch mit lahmen Beinen mühseeliglich zu Ende. Mozarts Charaktere nehmen sich hierbey aus, wie edle Statuen, denen man Glieder abgeschlagen und angesetzt, bunte Gewändter gemalt, vornämlich aber rothe Backen und derbe Schnurbarte aufgeschmiert hat. — Spontini's *Fernand Cortez* ist, sage man, was man will, ein grosses, herrliches Werk, das ich sogar seiner *Vestalin* vorziehen muss, obgleich das Publicum in Paris und seine Sprecher ganz anderer Meynung sind. Wir wollen erwarten, was deutsche Kunstkenner darüber urtheilen! *)

Cherubini arbeitet an einer neuen grossen Oper: *les Abencerages*.

Dresden, im März. Spontini's stets erwünschte *Vestalin*, deren kräftiger Eindruck uns noch immer vorschwebt, überraschte uns freudig. Die kraftvollen Chöre, der innige Gesang, die oft erschütternde Instrumentirung, die doch den Sänger nicht eben übertäubt, die nicht selten tief durchdachten Recitative, die würdige Form des Ganzen; alles dies wurde hier, wie an andern Orten, anerkannt und empfunden. Wie wohl thut zugleich das, im Ganzen einfach und edel gehaltene Gedicht, das durch die treffende Uebersetzung eher gewonnen, als verloren hat, da doch die italienische Sprache die erste für den Gesang bleibt. Diese Oper ist hier durchgängig passend besetzt: nur dem Pontifex wünschten wir mehr Würde. Mad. Sandrini (Julia) rührt ungemein. Hr. Benelli (Licinid) flösset Bewundrung und Mitleid ein. Mad. Bellolli (oberste Vestalin) imponirt durch ihre Stimme und spielt mit Würde. Hr. Vitalbi (Cinna) singt sehr brav, doch wäre seinem Spiele mehr Ernst zu wünschen. Hr. Perotti (Pontifex max.) ist oben erwähnt. Es scheint, als wirke diese Oper sehr lebhaft auf alle ausführenden Individuen; das Orchester ging, so wie der Gesang, ungeachtet der Schwierigkeiten und der manchmal zu schnell genommenen Tempi, sehr präcis, und die Chöre leisteten, was man von ihnen verlangen kann. Seit Naumann hatte man sie nicht kräftiger gehört. Was doch Harmonie thut! —

*) *Anm.* Dazu wird sich bald Gelegenheit zeigen, indem von dieser Oper nächstens ein Klavier-Auszug im Verlage von Breitkopf und Härtel erscheinen, und die, wie man uns vorläufig berichtet, vielleicht in nicht langer Zeit auf einigen der bedeutendsten deutschen Theater aufgeführt werden wird.

Diese Oper hatte sich bis jetzt stets eines vollen Hauses und glänzenden Beyfalls zu erfreuen, und schwerlich wird sie verdunkelt werden können. — *Il matrimonio per raggiro*, eine von Cimarosa's ältern Opern, folgte hierauf. Wenn man in Erwägung zieht, in welcher Zeit sie geschrieben, u. wie der Geschmack damals in Italien war: so ist es leicht zu begreifen, warum sie nicht gefallen konnte. Es war zwar ein wässeriges Duett für die beyden Buffi, und eine artige Arie für den Sopran von Par eingelegt: allein einzelne, selbst gute Stücke können in Deutschland keine Oper heben, welche kein Ganzes ausmacht. Anders ist es freylich in Italien. Hr. Benincasa debütirte als Buffo; sang brav und spielte [illegible]aft, wenn auch nicht treffend komisch. Ein Missgriff war sein übertriebenes Costüme — ein Beweis, dass er hier noch fremd ist. Unsinnige Carikatur reizt in Deutschland nicht zum Lachen. Hr. Decavanti sang die erste Tenorpartie recht lieblich. Er hat keine imponirende, aber eine angenehme Stimme, und eine gute, einfache Manier. — *Raoul di Crequy* von Morlacchi beschloss die Bühne vor Ostern. Das Sujet ist von einem Ballet entlehnt, und hat auch gnas denselben Anstrich beybehalten. Es ist eine Zusammenstellung von Unmöglichkeiten, deren letzte die ersteren vollends gar übertrifft. An Pracht der Decorationen, der Maschinerie etc. ist nichts gespart, um das neugierige Auge anzuziehen. Diese Oper schrieb M. im vorigen Jahre für die hiesige Bühne. Es konnten damals nur zwey Vorstellungen nach Ostern gegeben werden: so war sie jetzt für die meisten Zuschauer noch neu. Dennoch erhielt sie wenig, fast keinen Beyfall; vielleicht weil die Harmonie der *Vestalin* den Zuhörern noch zu sehr vor den Ohren schwebte. Neben dem vielen Getöse ist jedoch in den meisten Stücken interessanter Gesang. Der Seesturm, ein blosses Orchesterstück, ist durchdacht und effectvoll behandelt, so wie das erste Finale, worin aber die letzte Wiederholung von 8 bis 12 Takten, welche den Zweykampf und die ganze gespannte Scene verlängert, den Effect sehr schwächt. Die Malereyen in den Zwischenacten sind zwar nur nebelich gehalten: aber ein Blick in das Textbuch ersetzt wenigstens die Farben.

Am 18ten hatten wir wieder Gelegenheit, Hrn. Sandrini, den Gatten unserer beliebten Sängerin, zu hören. Er gab ein Hoboconcert von J. Schubert, hiesigem Kammermusicus, dessen Composition, wenn sie auch nicht eben Schwung und Originalität verrieth, doch recht angenehm und fliessend war. Besonders zeichnete sich das liebliche Adagio aus. Das Allegro würde als Pastorale sich gut ausgenommen, und gefallen haben, wenn nicht eine darauf folgende Polonoise von eigener Flachheit, und die Basspossaune in der Begleitung, (ein jetzt sehr überhandnehmender Unfug) wie durch das ganze Concert hindurch, so besonders hier, einen üblen Contrast bewirkt hatte. Hr. S. trug dies Concert mit Ausdruck vor: aber die Verbindung der Töne schien uns zu wenig temperirt; das *Sotto voce* folgte nämlich auf das *Forte*, und das *Piano* war seltner zu hören; das hohe g versagte einigemal, und bisweilen schien Hr. S. mit den Schwierigkeiten zu kämpfen — was um so mehr befremdete, da Hr. S. sein Instrument sehr in der Gewalt besitzt. Ueberhaupt war es nicht zu verkennen, dass sein Ton und sein Spiel im Conc. vor zwey Jahren mehr Ansprechendes hatte. Sollte vielleicht Mangel an Gelegenheit, sich zu produciren, die Uebung einschläfert, die auch der grösste Virtuos nicht entbehren kann? Als Gesangcomponist zeigte sich Hr. S. mit Beyfall. Eine Scene und Arie, welche Mad. S. sang, war gehaltvoll behandelt: nur war die Stimme durch die Instrumentirung zu sehr gedeckt, wozu noch der Mangel an Mässigung in der Execution viel beytrug. Mad. S. hat bekanntlich eine liebliche, äusserst biegsame Stimme: nur dünkt uns, sollte sie anhaltende, hohe Passagen vermeiden. Ein Duett von Mad. S. und Hrn. Bassaroli gesungen, ebenfalls von Hrn. S.'s Composition, schien recht artig zu seyn: es liess sich aber nicht genau beurtheilen, da sowol Herrn Bassaroli's starke, volle Töne, als auch die, ebenfalls reiche und starke Begleitung, die erste Stimme zu sehr deckten. Hierauf folgte ein Potpourri für die Hoboe von Hrn. S. Ein bekanntes wiener Volkslied, variirt, fing an, einige edlere Sätze, z. B. der Anfang eines Duetts aus *Così fan tutte*, eine Stelle aus der Vestalin, waren in die Mitte eingewebt, und das alles

bekannte Tyrolerlied, wieder variirt, schloss. Beyde Suiten Variat. waren brillant gehalten und wurden präcis vorgetragen: aber die Zusammenstellung der Stücke war dem Eindrucke nicht günstig. Die beyden solidern in der Mitte machten das darauffolgende Strassen-Thema, mit den langen Variationen, zwischen welchen allemal jenes als Ritornell eintrat, widrig, und der letzte Eindruck blieb nicht der angenehmste. Mehr Mannigfaltigkeit in der Wahl und eine interessante *Coda* würden das Stück gehoben haben. Hr. Sassaroli sang noch eine Arie im ersten Theile. Das Auditor. schien mit dem Genuss dieses Abends wohl zufrieden. —

(*Von einem andern Theilnehmer.*)

Am Ostersonnabend ward ein neues Oratorium vom Hrn. Kapellm. Morlacchi aufgeführt: *La passione di J. C.*, dessen Text schon früher Naumann und Paisiello sehr glücklich behandelt hatten. Da es nicht meine Absicht ist, Ihnen eine weitläuftige Kritik der Composition mitzutheilen, so kann ich nur als unbefangener, aufmerksamer Zuhörer sagen, dass ich Hrn. M. vieles Talent zugestehe: nur scheint er mit diesem seinem Talent noch nicht ganz aufs Reine zu seyn; seine Ideen stellen sich ihm nicht klar und deutlich genug dar, er springt von einer zur andern, und kaum dass wir die eine verfolgen wollten, hat er schon wieder eine neue ergriffen. Er hatte alles Glanzende der neuen Instrumentation aufgeboten, um interessant zu seyn: Posaunen, die wir in dieser Kirche noch nie gehört hatten, und die sich sehr gut ausnehmen, vier Violoncells, gedämpfte Trompeten etc. Auch waren die Recitative alle mit Orchester-Begleitung, oft mit kleinen Arioso's verwebt, und der hässliche Ton des Flügels, mit dem sie sonst begleitet wurden, fiel weg. Dennoch machte das Ganze keinen *bleibenden*, sondern nur einen, zwar lebhaften, aber *vorübergehenden* Eindruck. Um nur ein wenig ins Einzelne zu gehen — so war die Symphonie im grossen, heroischen Styl, aber viel zu lang gehalten; die Introduction und erste Arie des Pietro (von Hrn. Sassaroli gesungen,) waren vortrefflich: die übrigen Arien waren aber viel zu manierirt, und versprach auch ein schöner Anfang uns einen angenehmen Genuss, so störte uns dann der zu häufige Gebrauch der Posaunen, oder die gewöhnlichen Schnörkeleyen der italien. Oper. Die Chöre waren mit vielem Fleiss bearbeitet, besonders das Schlusschor des ersten Theils. Vorzüglich schön nahm sich aber ein *Quartett* aus, von vier Violoncells, Hörnern und Contrabass begleitet, wo die Stimmen canonisch eintraten. Das Schlusschor: Santa Speme etc. konnte nach Paisiello's, und vornämlich nach Naumanns Composition, die alles, was Einfachheit, Würde, und schöne Melodie nur Liebliches haben konnten, eben hier erschöpft zu haben scheinen, unmöglich einen besondern Eindruck machen. — Um mein Urtheil ins Kurze zu fassen, so enthielt das Oratorium: *einzelne Schönheiten*, war aber kein *befriedigendes Ganze*. Dass der Styl oft zu viel an das Theater erinnerte, und es auch an Reminiscenzen nicht ganz fehlte: darüber wollen wir mit Hrn. M., als einem noch so jungen und so rühmlich sich bestrebenden Meister, nicht zu streng rechten.

Breslau, d. 1sten Apr. Die Aufführung von Spontini's *Vestalin* auf dem hiesigen Theater hatte, ehe es dazu kam, nicht nur im Publicum, sondern selbst bey dem Personal des Theaters, lebhafte Debatten veranlasst. Ein Theil behauptete, dass eine dergleichen grosse Oper, ohne Beeinträchtigung ihres Werths, bey Beschränktheit des Locals, nicht gegeben, auch nicht so vorzüglich besetzt werden könne, wie man zu fordern berechtigt sey; ein andrer suchte diese Behauptungen dadurch zu widerlegen, dass Glucks *Iphigenia in Tauris* habe gegeben werden können, dass bey der Vestalin die Ballets füglich entbehrt werden könnten, selbst in Wien weggelassen würden, und ein guter Wille für die Sache alle Hindernisse beseitigen werde. Dass es zur Aufführung der Oper kam, verdanken wir, ausser dem Eifer der Direction, vorzüglich den Bemühungen des Hrn. Musikdir. Bierey, und dass diese Aufführung unstreitig zu den gelungensten der hiesigen Bühne gehört, seinen Kenntnissen und seinem Kunsteifer. Alle bey dieser Oper beschäftigte Mitglieder des Theaters beeiferten sich, ein Ganzes zu liefern, das ihnen und der Anstalt Ehre machen möchte. Das Orchester, unter Hrn. Bierey's einsichtsvoller Leitung, war von dem hohen Geiste der Composition beseelt.

und durch vereinte Kunstbestrebungen musste die Aufführung gelingen, und allgemeinen Beyfall erhalten, der alle diejenigen beschämte, welche sie zu hintertreiben bemüht gewesen waren.

Am 26sten März gab Hr. Kapellm. Schnabel Haydns *Schöpfung* im grossen Saale der Universität. Gern hört das Publicum alljährlich dieses Meisterwerk, das bey der starken und guten Besetzung, bey der exacten Ausführung, ungeachtet es schon oft hier gehört worden, an Reiz nicht verliert — und unterstützt das Unternehmen durch zahlreichen Besuch. Ueber die vorjährige Aufführung dieser Composition enthält die musikal. Zeit. einen Bericht, und dieser einige Ausfälle gegen Hrn. Schnabel, die gerügt zu werden verdienen. Es würde ungerecht seyn, die Verdienste dieses Mannes um die hiesige Musikverfassung zu verkennen, und lieblos, seinen Eifer, seine stets bewiesene Uneigennützigkeit, mit welcher er jeden fremden und einheimischen Virtuosen unterstützt, durch kränkende Beurtheilungen anzugreifen. Das hiesige Publicum erkennt den Werth des Hrn. S., und vergilt seine Bemühungen mit Achtung und Liebe.

Zur alljährigen Aufführung der Ramler-Graunschen Cantate: der *Tod Jesu*, in einer der hiesigen evangel. Kirchen, ist eine Fundation ausgesetzt. Bey der Unzulänglichkeit des Fonds, und bey der geringen ausserordentlichen Unterstützung, wird aber, wie es nicht anders seyn kann, nur wenig geleistet, und der Wunsch vieler hiesigen Musikfreunde, diese vortreffliche Composition einmal gut executirt zu hören, hatte Hrn. Musikd. Bierey zu ihrer Aufführung veranlasst, welche am 28sten März im Universitäts-Saale geschahe. Hr. B. fand bey diesem Unternehmen die grösste Unterstützung. Eine sehr beträchtliche Anzahl hiesiger Dilettanten verstärkte das Orchester und Chor-Personal; 25 Damen der hiesigen Stadt, Dilettantinnen des Gesanges, hatten die Güte gehabt, sich an letzteres, das überhaupt 90 Personen zählte, anzuschliessen, und das Orchester enthielt, ausser den nöthigen Blasinstrumenten, 50 Violinen, 14 Violen, 13 Violoncelle und 8 Contrabasse. Die Solopartieu wurden von Dem. Rellstab und den Hrn. Klengel und Häser, Mitgliedern des Theaters, mit Gefühl und Wahrheit vorgetragen. Der Effect einer so starken und ausgewählten Besetzung, konnte nicht anders, als höchst imposant, die Execution, durch mehrere Proben gesichert, bey dem Enthusiasmus des gesammten Personals, und unter Hrn. B.s Leitung, nicht anders als vollkommen und von grösster Wirkung seyn. Dass die Wiederholungen des ersten Satzes der, in ihrer Form schon veralteten Arien weggelassen wurden, war sehr zweckmässig: zu bedauern aber, dass wegen plötzlich eingetretener Krankheit einer Sängerin, das Duett: „Feinde die ihr mich betrübt" vom Tenor und Sopran gegeben werden musste, denn die Bindungen, welche es enthalt, gehen von zwey Sopranstimmen lieblicher hervor. So lebhaft der Beyfall dieser vortrefflichen Aufführung war, so lebhaft ist auch der Dank, den jeder Musikfreund Breslaus dem Hrn. Bierey für seine Bemühungen weiss.

Kurze Anzeige.

Sonate à 4 mains p. le Pianof. comp. par Sippel. Op. 23. à Brunsvic au Magaz. de Musiq. de Spehr. (Pr. 1 Thlr. 6 Gr.)

Die Sonate ist ungefähr in der Art, wie die meisten vierhändigen vor Mozart, geschrieben. Der Verf. giebt manche angenehme Melodie, hat auch zuweilen eine Anwandlung von contrapunctischer Behandlung: weiter findet Ref. aber auch nichts zu loben; im Gegentheil sind der Mangel an Stetigkeit in der Ausarbeitung, die nicht selten unreine Schreibart, u. das an einigen Stellen — man siehet nicht zu welchem Zweck, und ganz gegen den im Ganzen herrschenden Charakter — wunderlich krause Moduliren etc. zu tadeln. Zu spielen ist alles leicht, und manche einzelne Stelle von vortheilhafter Wirkung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten April. N°. 17. 1812.

Noch etwas über Choräle,

wie sie ästhetisch und grammatisch behandelt seyn sollten.

Mehr durch Beyspiel und Erläuterung, als durch Lehre.

Wie schön leuchtet uns der Morgenstern.

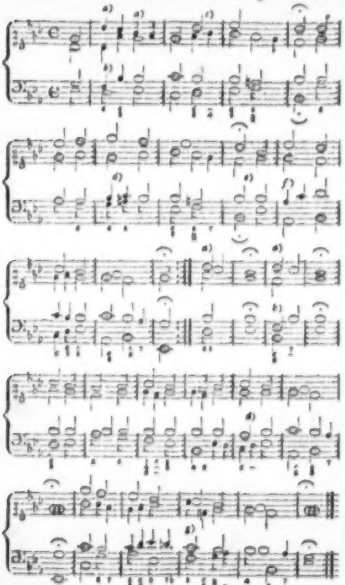

14. Jahrg. 17

a) Ueberleitende Töne, die das Original freylich nicht enthalt, die aber den Gesang fliessender machen, ohne ihn eben zu entkräften, und die nicht allein die Gemeinden, sondern gewiss auch der grösste Theil der Organisten, auch der wahren, hören lassen.

b) Hillersches Verwahrungsmittel gegen fehlerhafte Fortschreitung und Mattheit. —

c) Das nachgeschlagene g zur Rettung von der Folge *zer reiner Quarten* aufeinander, die gewiss nicht viel weniger Missfallen erweckt, als die *zer reiner Quinten.*

d) Quinten und *Fortschreitung der falschen Quinte über sich*, allerdings missfällig, aber nicht an allen Stellen zu vermeiden. Die Vermeidung derselben dadurch, dass man die *reine Quinte* auf die *kleine Sexte* folgen lässt, indem man das zwischen den beyden tiefen Tönen derselben liegende Semitonium modi übergeht, wie man sie in allen Choralbüchern findet, führt zu *verdeckten Quinten* und stört den Fluss der beyden Stimmen und die Precision der Harmonie. Nur in den beyden äussern Stimmen muss man die bezeichneten Quinten durchaus vermeiden.

e) Diese Zeile ist darum nicht in *getheilter Begleitung* gegeben, weil diese, wenn sie gut seyn soll, den *Tenor* bis ins kleine d, also, wenigstens nach des Verfassers Ansicht, über seine untere Gränze schreiten macht.

f) Der *Tenor* schreitet nicht gleich ins c, um die *verdeckten Octaven* gegen den *Discant* zu vermeiden. Der Verfasser bemüht sich zwar, alle *verdeckten Octaven* und *Quinten* zu vermeiden, bis auf die, wo die *untere Stimme* aus der *Dominante* in die *Tonica* und *umgekehrt* springt, *während die andere nur stufenweise fortschreitet*: seine Bemühung kann ihm aber nicht immer gelingen. Er muss sich nicht selten solche, wie er hier

vermieden hat, wo derselbe Fall umgekehrt statt findet, und solche, wie in „*Straf mich nicht*“ u. s. w. Z. 2 u. 3 unter †, erlauben. Nie aber bedient er sich bey Vermeidung dieser Uebelstände des so gewöhnlich angewandten Mittels, *des Sprunges in die falsche Unterquinte* am Schlusse einer Zeile, weil dadurch der *Bass*, *Tenor* und *Alt* in den *Umfang einer reinen Quinte zu liegen kommt*, indess der *Discant* eine *Octav* vom *Alte* entfernt ist; auch nicht *die*, ebenfalls nicht ungewöhnliche, *Aufopferung der Terz des Dreyklanges*.

g) Der *Leitton* ist dem Verfasser, solche Fälle ausgenommen, wie in *Türks Anweisung z. Generalbassspiele* § 66. (oo) u. §. 145. (i), immer *Leitton*, folglich auch beym *Trugschlusse* und in den *Mittelstimmen*, wo ihn andere Choralbücher meist *eine Stufe unter sich treten lassen* — eine, seinem Gefühle nach, licentia non poëtica. Durch dieses strenge Halten an der Vorschrift der Grammatik und des Gefühls legt er sich freylich oft Hindernisse in den Weg, aber er lässt sich seinen Gang lieber schwer werden, als leicht durch Uebersprungung der gesteckten Gränzen. Bey der Stimmenvertheilung muss es allgemeines Princip seyn, die *grösstmögliche Verschmelzung der 4 Stimmen zu bewirken*. Leider bleibt der Verfasser hier, ungeachtet seines mühsamen Strebens, immer noch hinter seinem Wunsche zurück, aber er sieht doch grossentheils dieses Streben gelingen. Er gebraucht die *getheilte Begleitung*, wo sie nicht dem *reinen Satze*, der *natürlichen Entfernung der Stimmen von einander*, dem *melodischen Gange derselben*, und der *Kraft der Harmonie* im Wege steht.

Bey der *Wahl der Harmonie* ist *Natürlichkeit das Hauptbestreben des Verfassers*: damit lässt sich *Kraft*, *Ausdruck* und *Mannigfaltigkeit* mehrentheils wohl vereinigen; wo dies aber nicht geht, da behält jene den Vorzug. Wer der Mannigfaltigkeit und der Kraft die Natürlichkeit aufopfert, der kann im hohen Grade Bewundrung erwecken: den Hauptzweck des Choralspielens, die Herzen zum Himmlischen zu erheben, erreicht er nicht.

Straf mich nicht in deinem Zorn.

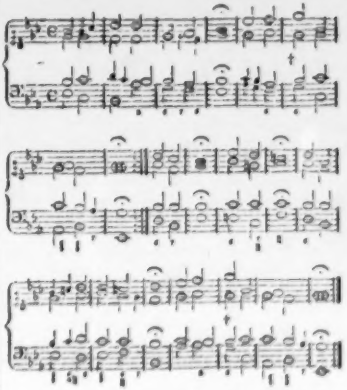

†) Verdeckte Quinten sehr leidlicher Art, zu vermeiden durch Aufopferung des so schön wirkenden C moll.

O Haupt voll Blut und Wunden.

Grösstentheils aus dem Besten von Hiller, Graun u. Kittel zusammengesetzt.

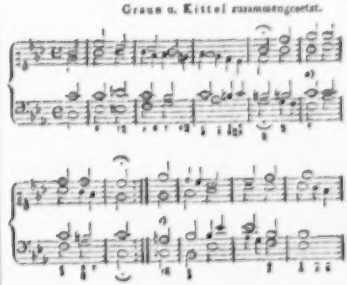

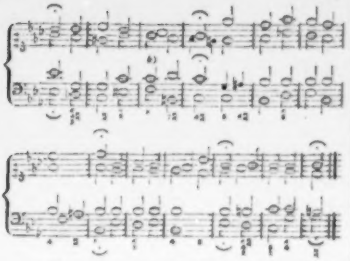

a) Dieser *Sextenaccord* steht statt des kraftigen Dreyklangs bey *Graun*, um die *verdeckten Octaven* desselben zu vermeiden. *Kittel* u. *Umbreit* haben diesen *Dreyklang* durch *Einklang*, und *Hiller* hat ihn durch einen *Querstand* erkauft.

b) Der Verfasser *löset* sonst die *stellvertretenden Intervalle* insgesammt *über ihrem Grundtone* oder *dessen Octave auf*, und viele Stellen unsrer Choralbücher, wo die *None* über einem andern Grundtone aufgelöset ist, sind ihm zuwider: hier aber erlaubt ihm sein, gar nicht egoistisches, Ohr eine Abweichung von seiner Regel. Das g geht, seinem Gefühle nach, mit recht guter Wirkung über dem H ins *F* über.

c) Der Verfasser hat diese Zeile noch in keinem Choralbuche nach Wunsche behandelt gefunden. Er masst es sich nicht an, zu glauben, durch seine Behandlung dem Wunsche der Kenner ganz zu genügen: indessen hofft er doch, *rein, nicht holprich* und nicht *ohne Kraft* gesetzt zu haben.

Nachrichten.

Berlin. Marz. Die Concerte haben sich in diesem Monat sehr gehauft. Mehrere haben schon dadurch an Interesse verloren, und die Ausführung von Seiten des Orchesters etc. war aus demselben Grunde nur selten so gut, als wir sie sonst hören. Mein letzter Bericht reicht bis zum 24. Febr., wo Dem. Schmidt Concert im Theatersaal gab. Sie sang, wie immer, mit Leichtigkeit und Präcision zwey Arien v. Nicolini und Righini, eine Cavatine von Händel, und mit Hrn. Eunike ein Duett von Paer. Hr. Töpfer, Mitglied der Kapelle, trat darin zum erstenmal öffentlich mit dem Violoncell-Conc. v. Romberg, aus D dur, auf, und spielte mit reinem, vollem Ton. Er hat sich seitdem noch einigemal und immer mit vielem Beyfall hören lassen. — Den 28sten gab der Kammerm. Hr. Schröck Conc. Er blies ein Flotenconcert von Schneider aus E moll, mit Hrn. Schulz ein Doppel-Flöten-Concert von Arnold, und mit Hrn. Westenholz das von diesem componirte Doppelconcert für Hoboe und Flote. Sein voller und angenehmer Ton, und sein freyer, gerundeter Vortrag sind bekannt. Auch Hr. Schulz verdient wegen seines schönen Tones und wegen grosser Fertigkeit Lob. — Am 1sten Marz gab Hr. Musikdir. Seidel Concert. Dieses zeichnete sich durch Sorgfalt und Präcision in der Ausführung, wie durch angenehmen Inhalt und ein zahlreiches Auditorium aus. Auch der König und der ganze Hof beehrten es mit ihrer Gegenwart. Man hörte mit Vergnügen die Wiederholung der Ballade von Gubitz: der graue Thurm am See, (mit musikal. Zwischensätzen von Seidel,) gesprochen v. Hrn. Beschort; Dem. Schmalz u. Hr. Eunike sangen ein Duett von Nasolini, die Hrn. Tausch, Vater und Sohn, bliesen ein Doppel-Concert für 2 Klarinetten von G. A. Schneider, und der jetzt hier engagirte Hr. Carl Müller spielte Variationen für die Violin von Rode, rein und geschmackvoll. Den 4ten Theil sullte das Vater-Unser von Mahlmann, componirt von Himmel. Diese angenehme Musik, welcher es — wenn auch an Grösse, und dem, was eigentlich Styl heisst — doch desto weniger an schönem Gesang und anziehender Instrumentirung mangelt, wurde sehr gut aufgenommen, und die Solopartien mit Liebe gesungen von den Dem. Schmalz und Gern, und den Hrn. Eunike, Gern und Weitzmann. — Den 4ten gab Hr. Concertm. Moser Conc. Er spielte an dem genussreichen Abende ein Violincone,. Variationen auf russische Volkslieder, und eine Romanze und Polonaise militaire, alles von seiner Composition voll Geist, und trug es mit einer Lebendigkeit

und einen Enthusiasmus ver, der sich auch dem Auditorium mittheilte, so dass ihm der lauteste Beyfall zu Theil, und er veranlasst ward, am 25ten ein zweytes Conc. zu geben, welches eben so ansehnlich unterstützt wurde. In diesem spielte er ein Violinconcert, die Variationen auf die Volkslieder, (auf Verlangen wiederholt,) ein Adagio und eine Polonaise. — Den 5ten März ward im Theater gegeben: *Im Trüben ist gut fischen*, komisches Singspiel (nach dem Italien.: *Fra due litiganti gode il terzo*) in zwey Acten, mit Musik von Sarti. Ungeachtet der neuen Bearbeitung von Hrn. Schink machte dies Stück kein Glück, und ist auch seitdem nicht wiederholt worden. — Den 6ten gab Dem. Caroline Longhi aus Neapel Conc. Sie spielte ein Conc. fürs Fortepiano mit weniger Beyfall, als ein Trio für die Harfe von Nadermann, und ein Duett für Harfe und Fortepiano, welches letztere Dem. Riese spielte. Ihrer Fertigkeit und ihrem vortrefflichen Triller auf der Harfe liess man alle Gerechtigkeit wiederfahren: doch vermissten viele die sanften Nüancen, die besonders das Spiel der Dem. Demar, die vor kurzem hier war, auszeichneten. Sie wird im künftigen Monate ein zweytes Concert geben. — Den 8ten gab der beliebte Schauspieler und Sänger, Hr. Eunike, Conc. Er sang eine Scene von Cannabich, und mit seiner hoffnungsvollen Tochter, Johanna, das schöne Duett aus Glucks Armide: Arm in Arm etc. Letztere sang auch eine Scene von Weigl, und berechtigte zu Neuem zu angenehmen Erwartungen. — Am 10ten ward für die beyden, beym letzten Brande verunglückten Chevaliers, Vater und Sohn, in der katholischen Kirche die Seelenmesse gehalten. Die dabey gewöhnlichen kirchlichen Gesänge waren vom Hrn. Musikdir. Seidel neu componirt, und der Kirche zum fernern Gebrauch geschenkt worden. Es ist zu wünschen, dass diese vierstimmig geschriebenen Gesänge auch in andern Kirchen benutzt und öffentlich bekannt gemacht werden möchten. Unter den 30 Sängern und Sängerinnen hatten die Hrn. Ambrosch und Fischer, Dem. Krüger und Mad. Troschel die Solopartien übernommen, und führten sie, unter Begleitung der Orgel, brav aus. — Am Abende desselben Tages, (des Geburtstages der hochsel. Königin Louise,) ward zum Besten des Friedrichsstifts, des Louisenstifts und der Louisenstiftung, Conc. im Opernhause gegeben. Eine Trauersymphonie von B. Romberg, unter Direction des Hrn. Concertm. Moser, eröffnete es; ein Prolog von Tiedge (vom Dem. Beck gesprochen,) stellte die Absicht derselben dar. Darauf wurden Tiedge's Cantate: die Wandrer, von Himmel componirt, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Gürrlich, und das Requiem von Mozart, unter Leitung des Hrn. Kapellm. Weber, gegeben. Von der Cantate ist gleich nach ihrer Erscheinung ausführlich gesprochen worden. Sie ward, wie Mozarts unsterbliches Meisterstück, von Seiten der Solopartien, welche Dem. Schmalz, Mad. Lanz und die Hrn. Eunike und Gern übernommen hatten, der gut einstudirten Chöre (unter Hrn. Chordir. Leidel) und der Instrumentalpartie, sehr gut gegeben. Ungeachtet das Haus nicht voll war, betrug die Einnahme doch über 1772 Thlr. — Den 11ten ward zum Gedächtnis des verstorbenen Wilh. Schneider, dem auch in der musikal. Zeit. ein kleiner Denkstein gesetzt worden, ein Conc. gegeben, in dem das letzte Werk des Frühverstorbenen, ein Trio für 3 Fortepianos, von zweyen seiner Schülerinnen, Dem. Tondeur und Türk, und deren jetzigem Lehrer, Hrn. Schwarz, gespielt wurde. Man fand die Composition gründlich und fleissig, aber etwas mühsam gearbeitet; sie wurde sehr gut ausgeführt. Die Ouvertüre aus Schneiders unvollendeter Oper konnte nicht ohne Ungerechtigkeit gegen seine Manen so gegeben werden, wie sie gegeben ward. Vielleicht hören wir sie einmal künftig, wenn weniger Concerte es den Ausführenden möglich machen, dem Werke sein Recht wiederfahren zu lassen. Den zweyten Theil füllte Haydns *Stabat mater*, unter der Leitung des Hrn. Kapellm. Weber. Lange war diese schöne Composition nicht gehört worden, und mit Bedauern bemerkte der Freund der Haydnschen Muse, dass die Sätze: Vidit suum dulcem etc., Fac me vere tecum etc. Quando corpus etc. weggelassen wurden. Die Solopartien sangen Dem. Hausmann (eine hoffnungsvolle Tochter des Chordirectors,) und die Hrn. Eunike, (dessen Arie: Fac me cruce etc. allgemein gefiel) Gern und Hellwig. — Den 15ten gaben die Herren Carl Maria v. Weber

und Heinr. Bärmann (erster Klarinettist in der münchner Kapelle,) Concert. Sie selbst und Ihr Prager Correspondent haben über das Spiel beyder und die Compositionen des ersten erst vor kurzem ausführlich gesprochen; und da sie hier fast ganz dieselben Stücke gaben, wie in Leipzig, und ich Ihr Urtheil aus Ueberzeugung nur bestätigen könnte: so sage ich lieber gar nichts darüber, sondern führe blos an, was das zahlreiche Publicum mit lautem Beyfall empfing: nach der Ouverture aus v. W.s Oper, *der Beherrscher der Geister*, ein Klarinett-Concert desselben, von Hrn. Barm. geblasen; im zweyten Theile ein v. Hrn. v. W. componirtes und gespieltes Klavier-Concert, und mit Hrn. B. Variationen für Klavier und Klarinette über ein Thema aus seiner Oper, *Silvana*. In einigen Tagen werden diese wackern Künstler auf Verlangen ein zweytes Concert geben. — Den 18ten gab Hr. Lamperi, einst Bassist bey der hiesigen Opera buffa, aber schon seit mehrern Jahren pensionirt, Concert. Er sang, ungeachtet seines hohen Alters, noch mit ziemlicher Kraft und Fertigkeit ein Recitativ und eine Aria buffa von Cimarosa, und mit den Hrn. Tombolini und Stümer ein Terzett von Paisiello. — Den 20sten trat Dem. Unzelmann, Mitglied des Theaters in Prag, bey ihrer Durchreise als Myrha in Winters beliebtem *unterbrochenen Opferfest* auf. So unangenehm das Verhältnis war, unter dem sie vor ungefähr einem Jahre Berlin und das hiesige Schauspiel verliess, so ehrenvoll und aufmunternd war ihre Wiedererscheinung. Sie spielte und sang mit Beyfall und Auszeichnung. Auch Hr. Eunike, der den Murney gab, erhielt lauten Beyfall. Unangenehm war den Freunden der Winterschen Musik die Auslassung folgender Stücke: Wenn Siegeslieder schallen —, Süss sind der Rache Freuden —, Was Liebe wir nennen — Dass er mich täglich liebt — mit der Arie: Ha durch mich droht seinem Leben, — des Recit. und der Arie: Mir grauet vor dem Tode nicht — und der Arie: Ich bin, ich weiss am besten — Wenn man auf diesem Wege noch einige Schritte weiter geht, so kömmt ein Referent kürzer weg, indem er sagt, was man von einer Oper gegeben, als, was man ausgelassen hat. — Dem. Unzelmann wird noch in mehreren Gastrollen auftreten.

Wien, den 3ten April. Uebersicht des Monats März.

Hofoperntheater. Hr. Duport, welcher uns im *Zephyr* durch seine Anmuth und bezaubernde Grazie, seine ausdrucksvolle Mimik, und seinen kunstvollen Tanz entzückte, trat noch in folgenden neuen Ballets und Divertissements auf: am 3ten zum ersten Mal in: *Lise und Colin*, oder das übelgehütete Mädchen, in zwey Acten, von der Erfindung des Hrn. d'Auberval und von ihm in die Scene gesetzt. Er hatte für sich die Rolle des Colin gewählt. Das Ballet erhielt allgemeinen Beyfall. Am 16ten war zum ersten Mal: der *spanische Abend*, ein Divertissement in einem Acte; und am 18ten, der *Unbefangene*, ein Ballet von Hrn. D.s eigener Erfindung. Diese beyden letzteren gefielen weniger, als *Zephyr* und *Lise und Colin*. Hr. D. aber zeichnete sich dennoch auch in diesen Tanzscenen als Meister seiner Kunst aus, und wurde mehrere Male hervorgerufen. Bey allen diesen Ballets verdient unsere Dem. Therese Neumann, ihres Fleisses und ausdrucksvollen Tanzes wegen, eine rühmliche Erwähnung; und wir stimmen recht gern mit in den Beyfall ein, den sie — *eine Deutsche*, erst siebzehn Jahre alt, und hier ausgebildet — in reichem Maasse von dem jederzeit sehr zahlreich anwesenden Publicum erhielt. — Am 5ten wurde zum Vortheil der Hrn. Regisseurs der deutschen Oper: *Die Uniform*, Oper in zwey Acten nach Carpani, mit Musik von J. Weigl, wieder auf die Bühne gebracht. Diese Oper, welche schon seit mehreren Jahren ruhte, hatte sich — besonders durch das eingreifende Spiel der Hrn. Weinmüller, Vogel, und der beyden Brüder Demmer, und durch die grösstentheils gefällige Musik — abermals einer günstigen Aufnahme zu erfreuen. — Am 7ten folgte nach dem Singspiele: das *Lotterieloos*, (welches bey den spätern Wiederholungen besser zu gefallen schien, als bey der ersten Aufführung,) eine Vorstellung von drey Gemählden. Das erste Tableau (von Hrn. Kauzig, Professor der Historienmalerey bey der hiesigen Academie bildender Künste): Kleombrotes und Leonidas im Tempel des Neptun; das zweyte: der Tod des Sokrates von David; das dritte: ein Bauernstück von Teniers. Zwischen der Vorstellung dieser Gemählde

wurden die Ouverturen aus den Opern, Tamerlan von Winter und Demophoon von Vogel, dann von Hrn. Anton Romberg die schon früher mit Beyfall aufgenommenen Variationen des Hrn. Umlauf, (abermals schön geblasen) und am Schlusse des Hrn. Kapellm.s Wranitzky Variationen für das ganze Orchester über das beliebte Dudler-Lied, ausgeführt.

Theater an der Wien. Auch in diesem Theater wurden schon mehrere Male Vorstellungen von Tableaux veranstaltet. So wurden an verschiedenen Abenden folgende Gemählde dargestellt. 1) Clytemnestra erscheint dem Orest, von Anton Petter. 2) Die Naheschule v. Guido Reni. 3) Die Punschgesellschaft, von Hogarth. 4) Als Seitenstück zur Naheschule: die geendigte Naheschule von Guido Reni. 5) Joseph legt Pharaonis Träume aus, von Raphael. 6) Oedipus und Theseus auf Colonos, von Ant. Petter. Unseres Bedünkens dürfte der Geschmack des Publicums an dergleichen Gemählde-Vorstellungen nicht von Dauer seyn, und ihre zu oft auf einander folgende Wiederholung bald eine Uebersättigung zur Folge haben. — Am 6ten gab man zum ersten Mal: *Ambros*, oder: Das ist mein Tagelohn — Operette in einem Aufz. a. d. Franz. des Mouvel, mit Musik von weil. Hrn. Dalayrac. Die dabey mitspielenden Personen bewirkten durch fleissiges Ineinandergreifen, dass das Stück nicht missfiel. Hr. Ehlers, als Ambros, verdient vorzüglich einer rühmlichen Erwähnung. — Am 12ten blies Hr. Bode, Kammermus. des Herzogs von Meklenburg-Strelitz — nach der Vorstellung des Singspiels: *der portugiesische Gasthof* — ein Concert auf dem Waldhorn. (F dur, F moll, F dur.) Er ist Primarius; und erhielt wegen seiner *durchaus egalen* Töne, seiner Leichtigkeit, Sicherheit und Reinheit in der Höhe, allgemeinen Beyfall. — Am 16ten sahen wir, zum Vortheile der Hrn. Regisseurs Meier, Scholz, und Grüner, zum ersten Mal: *Wanda*, Königin der Sarmaten, von F. L. Z. Werner, aufführen. Die Musik ist von Hrn. Riotte. Obgleich diese Tragödie, in Hinsicht der vielen dabey vorkommenden Musikstücke, beynahe einer Oper ähnlich sieht, und Hrn. Riotte's Musik grösstentheils lobenswerth befunden werden muss, auch Mad. Milder-Hauptmann selbst die Rolle der Wanda übernommen hatte: so wollte doch Hrn. W.s dramatische Muse dem hiesigen Publicum nicht behagen. Man ist der Meynung, dass dieses Stück — welches sich freylich durch eine schöne Diction auszeichnet — besser zum Lesen, als zur Aufführung geeignet sey. Die Decorationen von den Hrn. Sachetti und Gail, waren überraschend schön gemalt; eben so schön und kostspielig war das Costume, nach den Zeichnungen des rühmlich bekannten Hrn. von Stubenrauch.

Theater in der Leopoldstadt. Eine neue Oper: *Slawina von Pommern*, in drey Aufz., mit Musik von Hrn. Licke, machte kein Glück, und wurde nur dreymal gegeben. — Am 20sten zum ersten Mal: *Die beyden Dachelz*, als zweyter Theil zu dem berüchtigten Hans Dachel, Oper in zwey Aufz., Text und Musik von R. Tutzek, machte mehr Glück. Die Musik hat ausgezeichnete Stellen, und dürfte eine der besten dieses Componisten seyn. Mad. Sartori spielte die alte zänkische, noch immer heyrathslustige Jungfrau sehr gut: doch sollte sie sich zur Oper nicht mehr verwenden lassen, da ihr das, was man beym Singspiele nothwendig haben muss — *Stimme* — durchaus mangelt.

Concerte. Eine sehr angenehme und erfreuliche Erscheinung haben wir seit einiger Zeit in der Person des Hrn. Polledro, welcher hier im kl. Redoutensaale, bey übervollem Hause, zwey Concerte zu seinem Vortheile veranstaltete. Das erste wurde am 1sten März gegeben. Eine Ouverture, ganz neu comp. von Hrn. M. J. Leidesdorf, (Es dur) hatte für uns wenig *Neues*, da wir darin auf zu viele alte gute Bekannte stiessen, und besonders Cherubini's erste Ouverture zur Medea von dem Componisten sehr in Affection genommen finden. Hr. Polledro spielte auf der Violin ein Concert und Variationen über das Thema aus *Molinara*: Nel cor più non mi sento, (A dur) mit ganzem Orchester von seiner Composition, und erndtete vielen Beyfall; obgleich die gespannte Erwartung einiger Zuhörer im ersten u. zweyten Stücke des Conc. nicht befriedigt zu seyn schien. Seine Fertigkeit, Reinheit, Geschwindigkeit, und grosse Sicherheit in doppelten Tönen zeigte sich erst im letzten Stücke, und vorzüglich in den Variationen, wobey sein

Flageolet in der letzten Variation noch besonders zu bewundern war. Ein Duett aus der Oper *Sofonisba* von Par wurde von Mad. Campi und Hrn. Siboni mit Ausdruck vorgetragen. — Hrn. Polledro's zweytes und letztes Concert wurde am 15ten ebenfalls in diesem Saale gegeben. Heute zeigte er sich als einen wirklich grossen Violinspieler, der den Ruf, der vor ihm voraus-ging, vollkommen rechtfertigte. Sein Spiel ist in der That gross zu nennen. Er verachtet alle kleinlichen — dem Concerte nicht angemessenen Verzierungen, und verbindet Empfindung mit Kunstfertigkeit. Das Staccato scheint indess ganz aus seinem Spiele verbannt zu seyn. Er spielte diesmal ein Violin-Concert, (G dur) Variationen (C dur) mit vollem Orchester, von seiner Composition, und zum Schlusse abermals, auf Verlangen, die Variationen über das bekannte Thema aus *Molinara*. Seine Compositionen sind eben nicht tief eindringend, und besonders wenig Werth hatten die Variationen aus C. Sein Ton gefiel heute durchaus besser, und hatte nicht das Scharfe, das Schneidende, was wol Schuld seyn mochte, warum einige Zuhorer im ersten Concerte nicht genug befriedigt waren. Er fand allgemeinen, rauschenden Beyfall, und wurde — was gewöhnlich nur im Theater gebräuchlich ist — zweymal hervorgerufen. — Eine Ouvertüre aus dem Trauerspiele *Omasis*, von Hrn. Anton Wranitzky, ist mit Feuer geschrieben, und wurde gut aufgenommen. Hr. Sibon und Dem. Klieber sangen jedes eine Arie, wovon die letztere zu veraltete Passagen hatte. — Auch Mad. Larcher gab am 8ten ein zweytes Concert, welchem beyzuwohnen ich aber verhindert wurde. — Am 22sten und 25sten wurde von der musikal. Gesellschaft zum Vortheil des Fonds für die Erhaltung der Wittwen und Waisen, in dem Theater nächst der Burg eine musikalische Akademie in zwey Abtheilungen, von einem aus 200 Tonkünstlern bestehenden Orchester (in der Resonanz-Kuppel) aufgeführt. Erste Abtheilung. *Die Worte des Heilands am Kreuze*, (mit Singstimmen) von J. Haydn. Dieses geistreiche Meisterwerk wurde unter der Leitung unsers würdigen Salieri mit aller Präcision ausgeführt, und gewahrte einen grossen Kunstgenuss. Zweyte Abtheilung. *Timotheus*, oder *die Gewalt der Musik*, in Musik gesetzt von Winter, Kapellm. in Diensten des Königs von Bayern. Da dieses schätzbare Werk in No. 12. des zwölften Jahrgangs der mus. Zeit. gehörig gewürdigt, und der ihm eigenthümliche Werth und die darin enthaltenen Schönheiten dem Publicum dargelegt worden: so erwähne ich nur, dass es auch hier gefiel, und noch mehr gefallen haben würde, wenn *die Worte des Heilands* nicht vorausgegangen wären. Die Singpartien wurden v. Mad. Campi, Dem. Klieber, und den Hrn. Frühwald und Pfeiffer lobenswerth vorgetragen. Auch müssen wir Demois. Flam, welche in der ersten Abtheilung sang, ihrer schönen Altstimme wegen, vorzüglich erwähnen. — Am 22sten gab Hr. Mayseder, Solospieler des Hoftheaters, in dem kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde Concert. Er spielte auf der Violin ein Concert und Variationen von seiner Composition. Eine Ouverture, welche dem Ganzen vorausging, und gleichfalls von ihm componirt war, erhielt vielen Beyfall. Der Saal war gedrängt voll. — Abends gab Hr. Clement in dem Theater an der Wien zu seinem Vortheile Concert. Die darin vorgekommenen Musikstücke waren: 1) Ouverture aus *Numa Pompilius* von Par. 2) Ein neues Violin-Concert (E dur, welches wir aber schon früher von ihm spielen hörten,) verfertigt und gespielt von Hrn. Clement. 3) *Das Lied von der Glocke*, von Schiller, in Musik gesetzt von Andr. Romberg. Die Hauptstimmen wurden von Demois. Meier, Mad. Kainz, Dem. Umlauf, Hrn. Wild und Hrn. Meier vorgetragen. Es erhielt wenig Beyfall; auch waren die Chöre zu schwach besetzt und schienen nicht genug einstudirt zu seyn, welches zur Verminderung des Effects ebenfalls beytrug. 4) Phantasirte Hr. Cl. auf der Violin ohne alle Begleitung. Obgleich man hier Hrn. Clement nie für einen *grossen* Violinspieler zu erklären gewohnt ist, so schien uns doch heute sein Spiel — nachdem wir Gelegenheit hatten, Hrn. Polledro zu bewundern — einen ausserordentlich kleinen Charakter zu haben. Diese seynsollende Phantasie war ohne Plan und Ordnung, zusammengesetzt aus nichtssagenden, verkünstelten, kleinlichen Passagen, die ewig wiederkehrten. In dem Alter des Hrn. Cl. lässt sich indess mit Fleiss, Anstrengung und gutem

Willen noch vieles nachholen. 5) Feyerlicher Einzugsmarsch mit doppelten Chören, compon. von Hrn. L. van Beethoven, aus dem Nachspiele: Die *Ruinen von Athen*, v. Kotzebue, welches in Pesth bey Eröffnung des neuen Theaters gegeben worden ist. Diese Composition, sowol nach der Anlage, als nach der Ausführung und Wirkung betrachtet, ist von hoher Schönheit, und hielt uns schadlos für das übrige Unbedeutende in diesem Concerte. — Am 23sten Abends wurde in dem Theater nächst dem Karnthnerthore eine musikal. declamatorische Abendunterhaltung zum Vortheile des Hrn. Carl, k. k. Hofschauspielers, und am 29sten im [illegible]theater in der Leopoldstadt, zum Vortheil des Hrn. Joh. Kaiser, Flötisten beym Orchester dieser Bühne, — eine musikal. Abendunterhaltung in zwey Abtheilungen — gegeben. — Am 29sten war im Kärnthnerthortheater ebenfalls eine musik. Akademie zum Besten des Fonds für Theaterarme. Die geistreiche Ouverture zum Trauerspiele *Egmont*, von Hrn. L. van Beethoven, wurde schön ausgeführt, und gewährte jedem Kenner grosses Vergnügen. Mad. Campi sang eine Arie mit vieler Kunstfertigkeit. Hr. Dressler spielte sehr schön und mit vielen Geschmack ein Concert auf der Flöte. Auch Hr. Anton Romberg spielte mit vielem Beyfall ein Andante und Variationen auf dem Fagott. Wir bedauren die Theater-Armen, welche bey leerem Hause nicht die beste Einnahme hatten. — Auch am 29sten wurde zum Vortheile der Wohlthätigkeits-Anstalten, eine musikal. declamatorische Abendunterhaltung in diesem Theater veranstaltet, welcher ich aber nicht beywohnen konnte. —

Frankfurt a. Mayn. Uebersicht d. Monats März. Am 9ten gab Hr. Franz Heroux, Mitgl. d. Theaterorchesters, Concert. Von der Ouverture seiner Composition, die es eröffnete, sage ich nichts; das Werk ist nicht bekannt gemacht, wird es vielleicht auch nicht: und was daran zu loben und zu tadeln, erfährt Hr. H. wol lieber von seinen Freunden. Arie, mit obligat. Waldhorn, ges. v. Mad. Graff, gebl. v. Hrn. Wack. Ueber beyde beziehe ich mich auf frühere Berichte. Concertino für die Violin von Hrn. F. Heroux, gesp. von seinem Sohne, Hrn. Carl H., war für den Virtuosen gar nicht vortheilhaft geschrieben; wurde aber, so viel das die undankbaren Passagen und heterogenen Sätze aller Art zuliessen, sehr gut, und mit vielem Beyfall gespielt. Ein schöner Ton und Sicherheit in allen Strichar ten möchten wol die bedeutendsten Vorzüge dieses Künstlers seyn. Die Schauspielerin, Mad. Grossmann, trug einen plattdeutschen Gesang von Voss vor. Es folgte ein Terzett von Cimarosa, von zwey schönen Tenoren und einem Bassch n (den Hrn. Wüsteberg, Jeanot u. Thurneisen,) gut eingelernt, angenehm gesungen und mit vielem Beyfall aufgenommen. Der *erste Ton*, mit Mus. v. C. M. v. Weber, declam. v. Hrn. Heil, — der Schlusschor gut, aber schwach besetzt — *schien nicht so viel Eindruck zu machen, als zu* erwarten war. Hr. Prestel und Hr. F. Heroux, d. Sohn, spielten ein Notturno für Harfe und Violin, Dem. Lang u. Hr. Krönner sangen das herrliche Duett zwischen Adam und Eva aus d. *Schöpfung*, und den Beschluss machten Variat. f. d. Flöte von Franz H., durch einen jungen, talentvollen Dilettanten, Hrn. Traub, schön vorgetragen. — Den 20sten März gaben die Mitglieder des Theaterorchesters, welche bey der mus. Akademie angestellt sind, Concert. Nach den ersten Sätzen einer grossen Symphonie von Witt, sang die sehr geschätzte Dilettantin, Dem. Nack, mit schöner Altstimme eine Winter'sche Arie lobenswürdig; Hr. J. Baldeneecker spielte eine Phantasie für's Pianof. von Aloys Schmitt, Hr. Wack blies ein Waldhornconc. v. Düvernoy, die Hrn. Schmitt und Düring trugen eine Concertante von Ozy für Hoboe und Fagott meisterlich vor, Mad. Graff, Hr. Wüsteberg und Hr. Krönner sangen ein Terzett von Paer, und das Finale der Witt'schen Symphonie beschloss. — Hr. C. J. Schmitt, grossherzogl. Kapellm. und Musikd. am hiesigen Theater, führte den 27sten M. im Schauspielhause zu seinem Besten auf: *Christus am Oelberge*, Orator. von Beethoven. Mad. Graff sang den Seraph, Hr. Hoffer Christus, Hr. Krönner Petrus, die Chöre waren mit dem sämmtl. Opern- und Chor-Personale besetzt, das Orchester durch Gefälligkeit vieler hiesiger und Offenbacher guter Musiker und Dilettanten ansehnlich verstärkt: so bekamen wir, unter

Hrn. Sch.s fester und besonnener Leitung, dies Werk musterhaft zu hören. Es wurde mit grösster Aufmerksamkeit aufgenommen, und machte ausserordentliche Wirkung. Der zweyte Theil enthielt: *Christus am Kreutze*, Orat. von Paer. Dem. Lang sang die Magdalena, Mad. Ursprung d. Johannes, Hr. Heuberger d. Nikodemus, Hr. Berthold den Joseph. Die Chöre waren wie im vorigen Stück besetzt. Die Musik an sich (wenn sich das bey einem Orator. denken lässt) war freylich ebenfalls sehr gut in der bekannten Weise dieses beliebten Componisten, aber dem Gegenstande durchaus nicht angemessen. Die meisten Stücke würden sogar in einer komischen Oper mehr an ihrem Platze seyn. Indessen — die Ausführung war ausgezeichnet gut, und da wurde denn auch dies Stück mit lautem Beyfall aufgenommen. — Am 28sten gab Hr. G. Hofmann, Klarinettist am hiesigen Theaterorchester, Conc. Nach Glucks Ouvert. zur Iphigenia in Aulis, sang Dem. Lang eine Arie von Danzi, Hr. G. Hofm. blies ein Klarinettconc. von Duvernoy, und die Jagd aus Haydns *Jahreszeiten* schloss den ersten Theil. Alles gelang und fand Beyfall. Im zweyten Theile gab man: *Jesus auf Golgatha*, Declamation aus Klopstocks *Messias*, mit Musik vom Freyh. v. Dalberg, gesprochen v. Hrn. Heigel. Wenn man auch dies Stück lobenswerth finden sollte, wird man doch eingestehen, dass es in einem öffentl. Conc. zur Messzeit gewiss nicht an seinem Platze war. Hr. G. Hofm. blies Variat. v. Abl. Wenn er mit seinem schönen Tone mehr Geschmack und eigenes Leben verbande, würde er unter die ausgezeichnetsten Klarinettisten zu zählen seyn. Den Beschluss machte das Vater-Unser nach Himmels Composition. — Den 29sten gaben die vereinigten Mitglieder des Theaterorchesters Concert. Bernh. Rombergs in jeder Hinsicht brav geschriebene Symph. zum Andenken des Todes der Königin Louise von Preussen, wurde lobenswerth vorgetragen. Hr. Hoffmann aus Moskau, der auf seiner Rückreise von Paris beym hiesigen Theaterorch. Engagement genommen hat, spielte ein Violinconc. seines Lehrers, Kreutzer, recht gut; Dem. Lang und Hr. Krömer sangen ein Duett mit Chor von Haydn befriedigend, und im zweyten Theil gab man den Winter und Frühling aus Haydns *Jahreszeiten*. Da die Ausführung trefflich gelang, musste auch die Wirkung gross seyn. Beethovens Ouvert. zum *Egmont*, die angekündigt war, konnte aus Mangel an Zeit nicht gegeben werden. Mit diesem waren die Conc. dieses Halbjahrs geschlossen. Von Fremden befinden sich jetzt hier die beyden grossen Violinisten — beyde bekanntlich Schüler Viotti's — Rode und Durand. Man ist begierig, sie öffentlich, und wahrscheinlich in kurzer Zeit auf einander, zu hören, und der dadurch erleichterte Vergleich muss sehr interessant werden.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder mit Begleit. des Klaviers oder der Guitarre — — von J. Amon. 55stes W., 8te Samml. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Nicht übel gewählte Texte, leichte, fliessende, meistens angenehme, sonst eben nicht hervorstechende Melodien, ein gefälliges Accompagnement, in beyden ein Ausdruck, der wenigstens nirgends geradezu verfehlt, was er erreichen soll, und eine gewisse Munterkeit, wo sie sich zeigen durfte, werden dem Werkchen Freunde unter den Liebhabern verschaffen, und diese werden sich dadurch unterhalten fühlen. Mehr verlangt wol der Verf. nicht; und es ist dies auch gar nicht zu verachten, wenn sich gleich davon auch nicht viel rühmen lässt.

Die musikalische Beylage No. IV,

enthält ein Andante von Field und ein Lied von Fuss. Beyde kleine Stücke werden, durch ihre Einfachheit und ihren Ausdruck, den Lesern willkommen seyn; und diese sich, auf deren Veranlassung, überhaupt gern an die genannten wackern Schüler grosser Meister — jener Clementi's, dieser Albrechtsberger's — erinnern wollen. Mit Vergnügen setzen wir hinzu, dass von Hrn. Fuss bald eine kleine Liedersammlung im Verlag bey Breitkopf und Härtel erscheinen wird.

No. IV.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Andante à quatre mains.

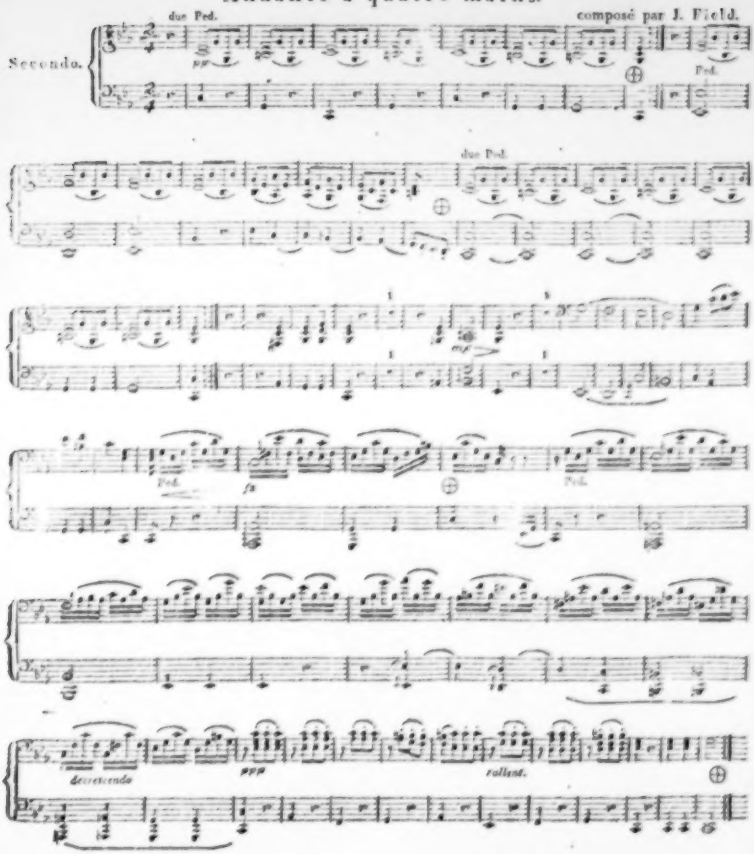

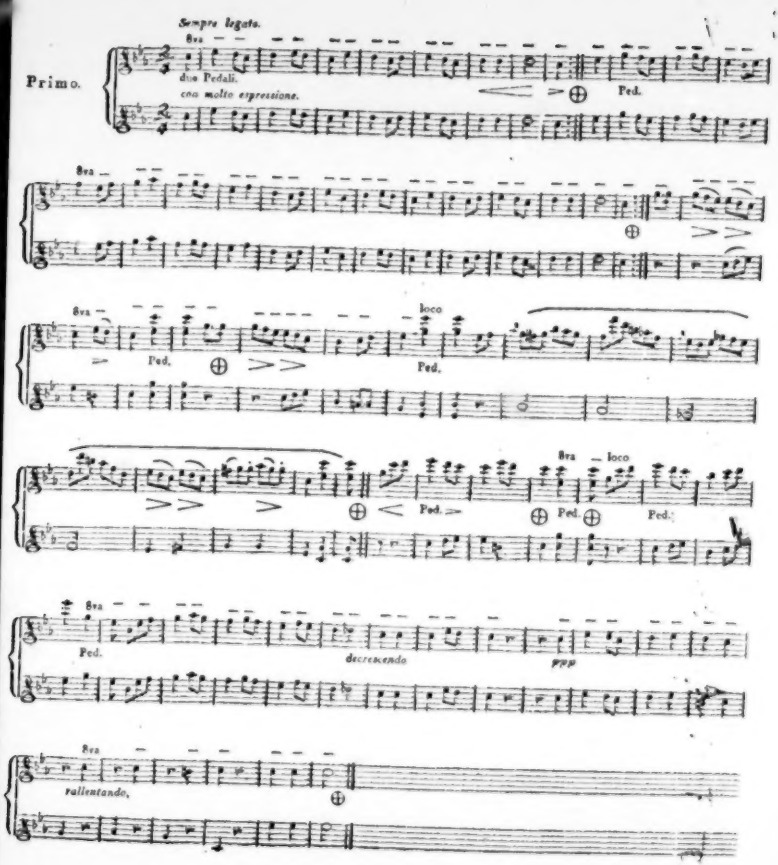
Sempre legato.
8va
Primo.
due Pedali.
con molto espressione.
Ped.
loco
decrescendo
ppp
rallentando.

Die Verlassne an ihr Kind.

Massig, mit Empfindung. komp. von Joh. Fuss.

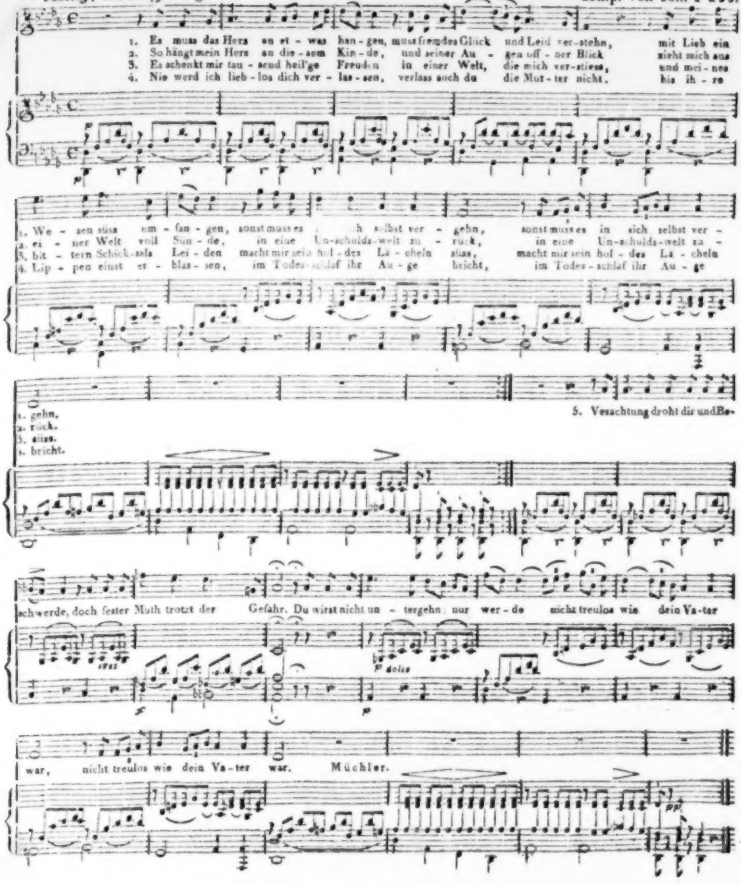

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29ten April. Nº. 18. 1812.

Die Musik.

Ein Dialog.

Voriges Jahr erschien in Paris das Werkchen: *Dialogues critiques, ou Résumé des discours, discussions, critiques, jugemens ou sottises, que l'on entend chaque jour dans les loges etc.* Es fand so vielen Beyfall, dass es zum Ton gehörte, es gelesen zu haben; und so ward in wenig Wochen eine neue Auflage nöthig. Das ist denn auch kein Wunder; denn die Gegenstände, welche hier durchgesprochen werden, sind vor allem, Theater, und was mit diesem in irgend einem Verhältnis steht; die Weise, wie sie besprochen werden, ist die, der, mit Recht oder Unrecht, fein genannten Gesellschaften; und der Pariser nimmt, wie bekannt, an diesen Gegenständen sowol, als an diesem herrschenden Tone, einen sehr lebhaften Antheil — ja, giebt beyden sogar eine gewisse Wichtigkeit. — Der Verf. hat nun diese Dinge offenbar mit Geist aufgefasst, mit Leichtigkeit und Lebendigkeit dargestellt, auch überall sich mit der Freymüthigkeit ausgelassen, welche hierüber zugestanden wird. — Für den Deutschen hat das Buch allerdings weit weniger Interesse; ihm werden sogar, selbst bey ziemlicher Kenntnis der Zeit, des Orts, der Personen und der Verhältnisse, viele Beziehungen entgehen, und Manches muss ihm wol auch, bey ganz anderer Ansicht und Würdigung der behandelten Dinge, kaum erklärlich vorkommen. Indessen wird doch keiner das Buch ohne Interesse lesen; und indem es fast in jedem der dreyzehn Dialogen, ausser dem, was der Titel verspricht, auch noch die Ansicht und das Urtheil des Verf.s, offen oder versteckt, enthält, bekömmt es sogar etwas Belehrendes, wenigstens über die Standpunkte, von wo aus jetzt die abgehandelten Gegenstände, auch von unterrichteten und wahrhaft gebildeten Parisern, betrachtet werden. Aus diesem Grunde vornämlich theilen wir den Lesern den neunten Dialog: *die Musik*, hier deutsch mit. Er ist keiner der vorzüglichsten: denn hier ist es darauf abgesehen, ernsthaft zu theoretisiren, wo nicht gar, streng zu untersuchen; und so wenig man auch da den Geist und die mancherley Kenntnisse des Verf.s unbemerkt lassen wird, so leicht wird man einsehen, dass er hier, von da an, wo die Resultate gezogen werden sollen, nicht ganz in seinem Elemente ist. — Wir enthalten uns übrigens aller Anmerkungen, die auch, nach dieser Vorrede, selbst für weniger Unterrichtete, überflüssig seyn würden. Dass hier unter Musik ausschliesslich Theatermusik verstanden werde, bemerkt ebenfalls jeder Leser schon von selbst.

Die Herren: *Vollklang*, *Singer*, *Wortmann* und *Rechtlieb*. *)

Singer. Meine Herren, wir wollen nicht streiten. Unsre Ansichten sind gar zu verschieden. Was auch jeder für die seinige sagen möchte: es wär' ein Epigramm gegen die Andern, wir ärgerten uns, und das blieb nicht ohne Einfluss auf unsre Untersuchung. Jetzt sind wir Rivale; wir könnten Feinde werden!

Vollklang. O, lieber Gott: sprechen Sie, was Sie wollen, so viel Sie wollen: Sie haben doch immer Unrecht. Aergern können Sie mich nicht: ich bin entschieden!

*) Anm. Im Original: Harmonia, Melodia, Prosodia und Justin.

Wortmann. Ich habe lange genug gelebt, meine jungen Herrn, um zu wissen, woran ich mich zu halten habe: und da ich meiner Sache ganz gewiss bin, können Sie beyde mich nicht beleidigen.

Singer. Aha, so nehmen Sie's? Gut denn! Ich behaupte: Ihre Ansichten sind absurd; und wenn ich mich in Untersuchungen einlasse, so geschieht's weniger, Sie zu überzeugen, als Sie zu beschämen.

Wortmann. Keine Hitze! ich bitte sehr: keine Hitze! Ich weiss recht gut, wir hören heftig auf: aber wir wollen wenigstens nicht heftig anfangen. Gründe, meine Herren, Gründe wollen wir aufstellen: ich wenigstens bi[illegible]ren! — Ah, da ist ja Herr *Rechtlieb*: der mag zuhören! der mag richten!

Singer. Der ist kein Musiker!

Vollklang. Er weiss nicht einmal, was eine falsche Quinte ist. Und überdies: ich brauch' keinen Richter! ich richte mich selbst!

Wortmann. Wenn auch kein Musiker: meine Gründe sind so evident, dass er mir doch wird Recht geben müssen.

Singer. Und ich will's ihm so klar machen, dass er's mit Händen greifen kann.

Vollklang. Meinetwegen auch! meine Combinationen sind so exact, dass er sie richtig finden wird, wenn er nur rechnen kann. Die Musik ist ja nichts, als eine schnelle, bewusstlose Rechenkunst; nur Ignoranten arbeiten, dem Ohr zu schmeicheln; nur Einfaltspinsel hängen an Worten in der Harmonie!

Singer. Nun, Herr Wortmann, da haben wir jeder sein Theil!

Wortmann. Mag er reden; meine *Declamation* wird ihn, und Sie, beschämen. Weil er aber so gelehrt ist, mag er doch das Seine zuerst auskramen.

Vollklang. Recht gern! — Meine Herren: was ich eben sagen werde, ist kein Raisonnement; es ist ein Gesetz — ein Gesetz, von allen Völkern anerkannt, die Sinn für Musik haben — ein Gesetz, das nur Unwissenheit und Ohnmacht verletzte oder vernachlässigte: dem kein Mensch macht schlechte Musik, ausser, wenn *er's* nicht besser kann. Harmonie ist die Grundlage der Musik. Doch das ist zu wenig gesagt: Harmonie ist die ganze Musik: es giebt keine Musik ohne Harmonie. Was Sie *Gesang* nennen, ist nichts, als ein Theil dieses Ganzen. Nun ists ja aber baarer Unsinn, zu verlangen, man solle das Ganze einem Theil opfern, und einem, der nicht einmal der Grundbestandtheil ist! Jede Melodie, die keine gute Harmonie leidet, ist gar keine; eine gute Harmonie aber bildet schon durch sich selbst eine Melodie. Das ist so wahr, dass, sobald Sie eine neue musikalische Phrase hören, Sie auch gleich empfinden, was damit anzufangen, und welche Harmonie sie von selbst verlangt. Schlechte Componisten suchen freylich noch Gesang, oder noch Declamation: nun, eben darum sind sie schlechte! Der Melodiker, oder vielmehr — denn damit erzeige ich ihm zu viel Ehre — der Liedler, der Leyermann, nimmt ein Gedicht, das er in Musik setzen will, legt's aufs Pianoforte, und sucht nun mit seinen Fingerlein einen Gesang *ad libitum*: kömmt ihm eine Phrase zu Handen, die ihm hübsch und gefällig genug scheint, so merkt er sie sich, und passt ihr nun die Worte an, so gut oder so schlecht es gehen will. Hat er denn sein Ariettchen auf diese Weise durchgesungen, so schreibt er den Singsang auf, eine Art Bass darunter, und erwartet nun, das Stück werde schon fertig und in der Partitur voll werden; das heisst: sein routinirter Copist werde das Uebrige schon hinzusetzen.

Der declamirende Componist hingegen ist noch lächerlicher. Er ist nicht nur mit der Harmonie ziemlich über'n Fuss gespannt: selbst um den Gesang bemühet er sich eben nicht. Er fühlt wol, dass er kein gründlicher Musiker ist, und dass ihm das Talent mangelt, neue Melodien zu erfinden: da behauptet er denn, der Geist der dramatischen Musik bestehe in der Declamation. Wenn euch also ein Herr mit Gewichtigkeit von Declamation und „Wahrheit" vorschwatzt, so will das sagen: ich verstehe nicht Harmonie, ich habe auch keine Melodie, aber ich declamire, wie — ein mittelmässiger Comödiant. Beym Arbeiten verfährt er nun mit diesem seinem Vermögen ganz folgerecht: er declamirt zwanzig-dreyssigmal das Stück, das er einmal singen sollte; und wenn er nun über Punct und Comma, über Lang oder Kurs sich

vergewissert hat, so sucht er eine Phrase, die so wenig schlecht als möglich zu seiner Declamation passt, und sagt nun, er habe einen Gesang gemacht. Daran hängt er nun einen Schulbass, hernach setzt er noch eine oder zwey Stimmen dazu — mehr nie — und Stimmen, die, nimmt man eine nach der andern vor, gar keinen Zusammenhang, keinen Fluss haben, und nimmermehr ein gutes harmonisches Ganze bilden. — Nun aber der Harmonist —! Der fasst gleich alles auf einmal zusammen; er beschäftigt sich mit keinem Theile, ausser in Verbindung mit den andern; unerbittlich verwirft er alle Ideen, auch die angenehmen, die sich ihm vereinzelt darstellen, und nicht im Ganzen begründet sind. Er bemüht sich, seiner Harmonie einen Charakter zu geben, der dem Charakter des Stücks gleich ist; wandelt gern auf den ungebahntesten Wegen, und immer mit Einsicht; schreitet von Modulation zu Modulation, immer vollstimmig, und fliehet alle Fussteige, auch die blumigen, wenn nicht wenigstens seine vier Hauptstimmen neben einander auftreten können. Auf diese Art ist sein Stück fertig, ehe er nur an Gesang gedacht hat; diesen betrachtet er, und mit Recht, als einen hinzukommenden Theil, weil seine ganze Harmonie schon im Orchester liegt, unabhängig von dem, was nun jener Herr oder jene Mamsell droben auf den Bretern auszusagen haben. Er zichet seinen Gesang aus seiner Harmonie, gerade wie arme Teufel von Componisten ihre Harmonie aus ihrem Gesange ziehen.

Ich sehe schon voraus, was Sie mir einwenden wollen! Man muss zwischen dramatischer und freyer Musik einen Unterschied machen, werden Sie sagen. Wo Musik sich mit Versen vereinigen soll, muss man doch erst diese richtig zu declamiren suchen, und für die Bühne ist die Harmonie doch nur eine Begleitung. Ich antworte: Wenn Sie nichts wollen, als Declamation, so sehen Sie Schauspiele; da haben Sie bessere Gedichte, und hören sie auch besser declamiren, als es in der Musik irgend möglich ist. Oder wollen Sie nichts, als Gesang, so nehmen Sie Ihre Guitarre oder Mandoline; dazu brauchen Sie kein Orchester. Kurz, meine Herren, die Musik ist weder eine blosse Gehulfin, noch eine Sklavin der Poesie; sie ist Kunst für sich — selbstständige Kunst; Kunst, die alle ihre Vorzüge geltend machen muss, keines ihrer Hülfsmittel sich, in schwacher Gefügigkeit, entäussern darf; Kunst, die nicht in einem ihrer Theile bestehet, sondern im Ganzen — und dies Ganze ist eben die Harmonie.

Wortmann. Das also Gründe? Nun — hören Sie doch die meinigen! Was würden Sie zu einem Maler sagen, der die Familie des Darius zu den Füssen Alexanders darstellen wollte, und sich nur damit beschäftigte, das macedonische Heer gut anzuordnen; jedem Soldaten einen bestimmten Ausdruck zu geben; einen auffallenden Contrast zwischen den Siegern und Besiegten auszudrücken, mit Verstand seine Gruppen einander gegenüber zu stellen — aber an die Hauptpersonen nicht eher dachte, als bis alles angelegt wäre, und der nun seinen Alexander, seinen Hephästion, in irgend einer Ecke des Gemäldes mit unter zu stecken suchte? Nun — macht's denn der Harmoniker anders, der für sein Orchester sorgt, ehe er überlegt, was die Personen auszusagen haben, und der in seinem Kopfe die Begleitung eher in Ordnung bringt, als das zu Begleitende? Ey, des lustigen Dramatikers, der eine Iphigenia ankündigt, und eher an die Bratsche denkt, als an Agamemnon! — Die Musik, sagen Sie, ist eine für sich bestehende Kunst? Ja, wenn sie allein ist: aber darf sie die Poesie entstellen, wenn sie sich mit ihr verbindet? Wenn Sie keine Rücksichten auf den Dichter nehmen, warum beklagen Sie sich denn, wenn dieser Ihnen unmusikalische Worte bietet? warum verlangen Sie denn, er soll Ihnen Gelegenheit geben, zu glänzen, wenn Sie seinen Versen nichts zuwenden, als unschmackhafte Brokken Ihrer Harmonie? Hat er nicht auch Recht zu sagen: Die Poesie ist Kunst für sich; was geht mich die Musik an? — Musik und Gedicht sollten sich, wie Liebende, vermählen und mit einander hübsch haushalten: so aber werden sie zu zwey Feinden, die man, Rücken an Rücken, zusammenbindet, und die in dieser Situation einander nach Möglichkeit mit Fusstritten regaliren. — Was ich hier sage, geht nun auch Sie an, mein Herr Singer: denn mit Ihrem *Canto soave*, worin kein Menschenverstand ist, verhunzen Sie das Gedicht so sehr, wie jener

gelehrte Herr mit seiner Orgeley. Bey einem Theaterstück, meine Herren, ist und bleibt *das Stück* alles; und wenn der Gesang nur ein Theil der Musik ist, so ist wieder die Musik nur ein Theil der Oper. Wenn Sie eine Phädra, eine Semiramis ankündigen: kommen da die Leute, eben diese zu bewundern, oder etwa ihre Art, die zweyte Violin zu schreiben? Aber was sag' ich? Von dem Werke, das Sie das Ihre nennen, gehört Ihnen ja nicht einmal der Titel. Gegenstand, Plan, Gang, Anordnung der Scenen, Charaktere, Situationen, Tableaux, Gedanken, Dialog, Styl — nichts von alle dem gehört Ihnen, und alles das war gemacht, ehe von Ihrer Musik nur die Frage war. Nun schreiben *Sie* allerley, vielleicht neue, vielleicht alte Gesänge — oder *Sie* eine Orchesterpartie dazu: und da wollen Sie sagen: der Gesang ist alles? Sie, die Harmonie ist alles? im Stück bedeutet das Stück am wenigsten? Ich liebe Musik so sehr, wie Sie; und wenn sie sich nicht mit Worten verbindet, sag' ich auch: Harmonie und Melodie sind alles; aber wenn diese Musik Worte aussprechen und ein dramatisches Werk schmücken soll, so sag' ich: die beste Musik ist, die dem Gedichte selbst mehr Ausdruck, Wahrheit und Interesse giebt. Wenn *Ihre* Harmonie, *Ihre* Melodie alles, ohne Hülfe der Declamation, ausdrückt: warum bedienen Sie sich der Worte? Lassen Sie doch blos solfeggiren! wir werden sehen, ob die Leute wissen, was nun Ihre Helden oder Ihre Komiker mit C D E F G wollen! — Doch, ich muss nur ein Ende machen, meine Herren: sind Sie Componisten für's Theater, so machen Sie Theaterstücke; sind Sie nur Componisten überhaupt, so machen Sie Symphonien und dergl.

Singer. Bewundern Sie meine Geduld: ich habe weder *Sie* noch *Sie* unterbrochen, ungeachtet aller Ihrer Absurditäten, die mein Blut entzündet und mein Haar gesträubt haben. Ich gestehe Ihnen sogar zu: es liegt etwas Wahres in Ihren Reden; ich huldige der Wahrheit, wo ich sie auch finde. Sie, Herr Vollklang, haben vollkommen Recht in allem, was Sie gegen Herrn Wortmann sagen; und Sie, Herr Wortmann, in allem, was Sie Herrn Vollklang antworten. Aber den Gesang — grosser Gott! den Gesang — ihn, den Gesang, lästern, und es wagen, noch von Musik zu sprechen: das ist nicht nur der Gipfel der Barbarey, sondern — ich muss es sagen — auch ein Beweis von schlechtem Herzen. Lassen Sie uns bis in die fabelhaften Zeiten zurückgehen: wir werden finden, dass all' die Wunder, die man der Tonkunst zuschreibt, nur vom Gesang bewirkt sind. Hat Orpheus Tiger, hat er Menschen, die nicht viel besser als Tiger waren, durch Fugen besänftigt? hat Amphion Thebe's Mauern durch den Contrapunct erbauet? oder geschahe das nicht vielmehr, indem er durch Gesang die Arbeiter belebte und sie ihre Anstrengungen vergessen machte? Als Tyrtäus den Muth der Lacedämonier aufregte und dadurch den messenischen Kriegern den Sieg entriss — hatte er da ein Orchester bey sich, das seinen Gesang erstickte und nicht vernehmen liess? Rief Arion den Delphin, der ihm das Leben rettete, mit den drey Posaunen der grossen Oper herbey? würde diese Harmonie nicht vielmehr alle Bewohner des Oceans verjagt haben? — Sie werden sagen: alle diese Geschichtchen sind Uebertreibungen, oder thörigte Fabeleyen; gut! aber sie beweisen doch die Achtung, die man dem Gesange zollete? die Macht, die man ihm zuschrieb? Wenn uns Pindar den Apollo darstellt, wie er die Götter des Olymps entzückt; wenn er Jupiters Adler malt, wie er, berauscht von den süssen Tönen, den Takt mit Bewegungen bezeichnet: giebt er da dem Musengott eine Partitur und ein vollstimmiges Orchester? Nichts weniger; Apollo hat nur seine goldene Lyra; nur durch seinen Gesang reisst er die Unsterblichen hin. Und nun auch in unsern Tagen — o, meine Herrn, was nimmt denn die Zuhörer ein? was entzückt sie? ist's nicht der Gesang? drängt man sich der Harmonie wegen in unsre Opern? Mit welcher Ungeduld erwartet man ein Stück, das um seiner sanften, anmuthigen, rührenden Melodie willen Ruf erlangt hat! Ist der Zuhörer bey den kunstreichen Verflechtungen Ihrer Harmonie kalt geblieben — sehen Sie, wie er aufwacht, wie sich sein Gesicht erheitert, wenn endlich eine schöne Melodie zu seinem Troste anhebt! — Wenn die Declamation das Hauptverdienst dramatischer Musik ist, warum langweilt denn das Recitativ

die Zuhörer? Es ist ja doch offenbar, dass eben das einfache und ungebundene Recitativ weit besser declamirt, als aller Gesang! Sie werfen den Melodikern vor, sie opfern alles dem Ohrenreiz auf, streben nur nach dem Anmuthigen, überladen mit Zierlichkeiten — wie Sie sich nämlich ausdrücken — und schreiben weit mehr gefällig, als wahr. Wenn nun aber alle diese sogenannten Fehler die Elemente wahrer Musik sind: wollen Sie sie da wegwerfen? Hat denn nicht jede Kunst ihre eigne Sprache? Darf man die eine Kunst nach den Grundsätzen der andern beurtheilen, und die Musik den Regeln der Poesie unterwerfen, da doch die Poesie frey vom Joch der Musik einhergeht? Was würden Sie von dem Manne sagen, der unsre schönen Statuen verachten wollte, weil sie an Körper und Bekleidung einfärbig sind; und eine ganz weisse Gestalt keine Illusion hervorbringen könne? Würden Sie diesem Ignoranten nicht antworten: Der Bildhauer ist nicht den Gesetzen der Malerey unterworfen: er siehet nur auf die Gestalt; und eine gefärbte Statue, weit entfernt, vernünftigen Menschen zu gefallen, erregt vielmehr Widerwillen? Nun denn: der Gesang ist für das Ohr; das Ergötzende, das Anmuthige, das Glänzende oder das Sentimentale, das Edle oder das Gefällige, sind seine Eigenheiten, sein Wesen, seine Natur. Machen Sie ihn zum Sklaven der Harmonie, so ist er nicht mehr, als ein Theil der Begleitung; dringen Sie ihm die Trockenheit und Genauigkeit der Prosodie auf, so ist er weder Gesang, noch Declamation: den Verstand befriedigt er doch nicht vollkommen, und dem Ohr missfällt er gänzlich. — Aber die Worte, rufen Sie; die Worte! Nun ja doch: die Worte sind da, die Idee zu bestimmen, und die Musik, sie zu verschönern. Sie behaupten: der Ausdruck hat seinen Grund in genauer Declamation der Worte: warum sprechen denn mittelmässige und oft schlechte Verse alle Welt an, werden von aller Welt nachgesungen, wenn die Melodie ihnen Anmuth gegeben hat? warum erfreuet denn ein Gefühl, das der Dichter schwach ausgedrückt hat, jeden Zuhörer, wenn ihm nur vom Musiker ein — vielleicht nicht eben genauer, aber recht gefälliger Ausdruck zugetheilt worden? Bestätigt nicht das Beyspiel aller Völker, aller Länder, die Richtigkeit meiner Ansicht? Warum hat die italienische Musik sich überall eingeführt? warum schmücken Sie sich denn selbst, meine Herren von Zeit zu Zeit mit Reisen derselben, wie die Krähe mit Pfauenfedern? Haben etwa die musikalischen Dichter Italiens mehr Talent, als die Ihrigen? Umgekehrt! Oder arbeiten die Componisten dieses Landes ihre Harmonie etwa wie Mozart aus? wenden sie vollständige Symphonien-Musik in ihren Opern an? Nichts weniger; sie sind gelehrt in der Schule, aber einfach und durchsichtig auf dem Theater, eben weil das Theater kein Conservatorium und auch keine Akademie ist. Mögen Sie sagen, mögen Sie machen, was Sie wollen: wer am glücklichsten ist, Melodien zu erfinden, und zwar die gefälligsten, die mannigfaltigsten Melodien, der wird immer und ewig der erste Musiker bleiben. Die gelehrten Harmoniker, die strengen Declamatoren, sind nichts, als tüchtige Schulmeister, die man studiren, aber nicht nachahmen muss; sie gleichen den Tanzmeistern, die trefflichen Unterricht geben, aber schlecht genug tanzen.

Wortmann. Da Sie nichts, als Oberflächlichkeiten vorgebracht haben, mein Herr, so werden Sie's nicht übel deuten, wenn ich bey meiner Meynung verbleibe.

Vollklang. Da Sie recht eigentlich nur ins Blaue hinaus raisonnirt haben, behalten meine Bemerkungen ihre Kraft.

Singer. Da Sie, der Eine wie der Andere, keinen Sinn für wahre Musik besitzen, werde ich Ihnen nicht weiter antworten, sondern singen, gefallen, und es Ihnen überlassen, nach Belieben die Zuhörer zu langweilen. Man wird Sie achten, aber nicht hören mögen.

Wortmann. Und Sie, mein Herr Rechtlieb — Sie stehen da, wie eine Bildsäule, und sagen kein Wort, was Sie von alle dem denken?

Rechtlieb. Meine Herren, ich schweige, weil Sie alle Recht haben.

Vollklang. Auch diese —? Doch Sie sind kein Musiker; wer nichts gelernt hat, schweigt mit Recht.

Rechtlieb. Oho, Herr Professeur: das Lernen macht's nicht allein! Warum soll ich keine Stimme haben? Wissen Sie nicht, dass die Künste Beziehungen haben auf Geist und innern

Sinn der ganzen Welt, so weit diese nicht ganz roh ist; und dass darüber jeder nicht Ungebildete urtheilen kann, so gut, als der Künstler? Muss man Maler seyn, um zu wissen: man soll keine Mönche und Schweizer an die Krippe des neugebornen Christkindes stellen, wie doch *Künstler* gethan haben? Finde ich nun solche Mönche und Schweizer in Ihrer Musik — muss ich da erst den Contrapunct lernen, um Sie zu tadeln? Wunderlich! weil ich nicht in Ihrer Schule Scala georgelt habe, soll mir nicht verstattet seyn, Ihre Werke langweilig zu finden; und Sie möchten wol lieber um ein Decret einkommen, das mich verdammete, daran Vergnügen zu haben! Hatten Sie, meine Herren, vom technischen Theile Ihrer Kunst gesprochen, so würde ich mich gehütet haben, nicht nur, mir ein Urtheil anzumassen, sondern auch, Ihnen zuzuhören. Hab' ich Theil an Ihrem Streit' genommen, so geschah' es, weil das, worüber Sie stritten, auch der natürliche Menschensinn erreichen kann. Der Herr da, der mein Urtheil als das, eines Unwissenden, verwirft, würde mich als competenten Richter anerkennen, wenn ich nur für sein System auf Leben und Tod kämpfte. Er urtheilt wie ein Baumeister, der ein prächtiges Haus gebauet hat, das nicht bewohnbar ist; und der, wenn ich ihm nun dagegen Vorstellungen mache, antwortet: Sie verstehen weder den Vitruv, noch den Palladio, noch den Vignola, und within *dürfen* Sie sich nicht übel logirt finden! — Indessen soll mich der Professorton unsers Harmonikers von meiner Meynung nicht abwenden; ich lege sie Ihnen vor, wie ich sie beym Anhören der Ihrigen fassen konnen.

Jaja, meine Herren, Sie haben alle drey Recht, und die Grundsatze, worauf Sie sich stützen, sind in gleichem Masse unbestreitbar: nur darin haben Sie Unrecht, dass jeder von Ihnen einen ausschliessenden Vorzug für den Theil verlangt, worin er sich selbst stark fuhlt. Nun hat jeder von Ihnen übertrieben, um die Uebertreibung des Andern abzutrumpfen — wie denn das überall so zu geschehen pflegt, wo disputirt wird: wir können nun einmal Schwarz nicht verwerfen, ohne Weiss über Gebuhr herauszustreichen.

Sie, mein gelehrter Herr, stellen obenan Ihre Harmonie; das heisst doch: Ihr Orchester. Aber was ist denn das Orchester im Theater? Doch wol nur, eine Unterstützung, oder höchstens eine Vervollständigung der Handlung des Drama! Wie kann nun jenes die Hauptsache seyn, da diese allenfalls ohne dasselbe statthaben kann? Da Sie selbst behaupten, es giebt eine dramatische Musik, müssen Sie auch zugeben, dass diese das Interesse des Drama zu beabsichtigen habe, und tadeln, was dies stört. Sie geben vor, den angenehmen und fliessenden Gesang zu verachten, wenn er nicht vollstimmig ausgeführt erscheint. Das beweiset mir nichts, als die Trockenheit Ihrer Einbildungskraft: Sie vermögen's nicht, schönen und neuen Gesang zu erfinden; da werfen Sie sich denn in die gelehrte Harmonie, und sprechen von jenem, wie der Fuchs von den Trauben. Ein jeder, der Musik versteht, kann wetten: jetzt setz' ich mich und schreibe gute Harmonie; nicht aber: jetzt will ich eine schöne Melodie, auch nur für eine kleine Romanze, erfinden. Sie werden einwenden: gute Harmonie ist in der Musik so nothwendig, als guter Styl in der Literatur. Allerdings; es bleibt immer zu beklagen, wenn eine Partitur nicht auch gut geschrieben ist. Aber Reinheit und Correctheit verlangen Sie auch nicht allein, sondern stete Fulle, Ueberfluss und Künstlichkeit. Einfalt scheint Ihnen ein Fehler, selbst wenn der Gegenstand sie verlangt. Behaupten Sie: es giebt nur Eine ächte Musik; in ihr muss die Harmonie überall gleich ausgearbeitet seyn: so antwort' ich: es giebt auch nur Eine Versgattung, den Alexandriner, in unserer dramatischen Poesie, in der Tragodie wie im Lustspiel: aber dort ist er immer edel, vollkommen rein, oft erhaben und prachtig, hier aber leicht, gewissermaassen populair, und oft nachlassig, doch immer angenehm. Warum soll nun die Harmonie nicht gleiche Verschiedenheit zulassen? warum wollen Sie, gleich Ossians Helden, sich auf Wolken erheben, wenn Sie hubsch bescheiden auf Erden lustwandeln sollen? warum — Sie stolzer, und manchmal etwas wilder Riese, bucken Sie sich nicht, wenn Sie mit einem Kinde spielen wollen?

Sie, mein Herr Wortmann, raisonniren ohne Zweifel am besten. Es lasst sich nicht bestreiten: in einem Theaterstuck ist das Stuck

selbst die Hauptsache. Aber der Verstand allein leistet in der Kunst nichts, und man kann, mit aller Genauigkeit und Treue, ein höchst plattes Werk liefern. Wenn es wahr wäre, dass die Declamation allein zu einem dramatischen Werke hinreichte, so brauchte man gar keine Musik; denn diese wird doch nimmermehr so gut declamiren, als die blosse Rede. Nehmen Sie sich also mit Ihrem eigenen Grundsatz in Acht: er sagt mehr aus, als Sie wollen, und lasst sich auch gegen Sie selbst wenden. — Die Verachtung, die Sie gegen gelehrte Ausführung vorgeben, gleicht der, unsers Harmonikers gegen die Melodie; ich meyne: Ihnen wird es eben so schwer, gut harmonisch auszuarbeiten, als ihm, schönen Gesang zu erfinden. Aber seyn Sie beyde gewiss: kömmt Ihnen einmal durch glücklichen Zufall eine fliessende, schön melodische Phrase: Sie werden sich wol hüten, sie zu verwerfen! —

Sie, mein melodischer Herr — Sie hab' ich mir zuletzt aufgehoben: Sie sind ein furchtbarer Gegner; Sie haben zahlreiche Erfolg eefür sich, Ihre kleinen Flugblättchen liegen auf den Fortepianos aller hübschen Weiber, ganz Europa rühmt Ihre Vorzüge —: und doch haben Sie nicht mehr Recht, als diese Herren. Der Gesang ist der verführerische Theil der Musik: das ist wahr; singen muss man in der Oper, das versteht sich auch; aber Verse muss man singen, nicht Noten —

Singer. Pah! was kümmern mich Verse und Stuck!

Rechtlieb. Mehr, als Sie sich einbilden. Sie sind sogar, freylich ohne es zu wissen, ein eifriger Freund der dramatischen Wahrheit.

Singer. An die ich in meinem Leben nicht gedacht habe?

Rechtlieb. Wenn auch! Geben Sie zu, dass es eine ernsthafte und eine komische Musik giebt?

Singer. Das versteht sich! wer zweifelt daran?

Rechtlieb. Sind diese Musiken im Charakter verschieden?

Singer. Allerdings! Gar mancher Componist hat hübsche komische Opern geliefert, und ist in der ernsthaften durchgefallen; so auch umgekehrt...

Rechtlieb. So haben also Schmerz und Freude in der Musik verschiedenen Ausdruck?

Singer. Das weiss ja ein Kind!

Rechtlieb. Gut! so sind Sie aber auch dramatischer Musiker, ohne es zu ahnen!

Singer. Wie so?

Rechtlieb. Verlangen Schmerz und Freude verschiedenen Gesang, so ists mit den andern Affecten derselbe Fall. Es wäre Unsinn, zu behaupten, nur diese beyden Gefühle verlangten Wahrheit.

Singer. Aber...

Rechtlieb. Ganz gewiss, und ohne Aber! Sie selbst werden wahrhaftig Liebe nicht wie Hass, Bewunderung nicht wie Verachtung ausdrücken, u. s. w.

Singer. Kein Mensch wird mir solche Albernheit vorwerfen können.

Rechtlieb. Allerdings; dass man das nicht kann, davor hat Sie Ihr gesunder Menschenverstand bewahrt. Dieser lehrt Sie aber auch, dass es mit den herrschenden Gesinnungen eben so ist, wie mit den Affecten, die ja dasselbe, nur eben jetzt gereizt, sind. Geiz also und Grossmuth, Muth und Schwäche, Lebhaftigkeit und Trägheit, Bescheidenheit und Stolz — werden diese nicht auch verschieden ausgedrückt werden müssen?

Singer. Das mag seyn: aber wohin soll das hier führen?

Rechtlieb. Dahin, wo wir sind! Womit hat denn der Dichter alle diese Empfindungen ausgedrückt?

Singer. Nun — mit Worten.

Rechtlieb. Richtig! Wie wollen Sie denn also alle diese Affectionen auf die ihnen zukommende Weise bezeichnen, wenn Sie gleich damit anfangen, die Worte, welche sie ausdrücken, zu entstellen? Indem Sie die Gefühle wahr darstellen wollen, *müssen* Sie ja ein Gleiches mit den Phrasen thun, die sie erklären und aussprechen! Da sehen Sie denn, mein Herr Melodiker: Sie sind auf gutem Wege; Sie wissen's nur nicht. Selbst Ihr Gesang, so mangelhaft er ist, giebt der Wahrheit die Ehre: denn so oft die Declamation mit Ihrer Melodie nicht ins Gedränge kömmt, so declamiren Sie trefflich; und findet sich das selten, so ist Schuld, dass

Sie die Schwierigkeit scheuen, den Vorbau nicht verstehen, und dem Wortausdruck nicht so viel Wichtigkeit zugestehen, als er in einer theatralischen Composition allerdings hat.

Singer. Aber das Publicum selber macht nichts draus; es will nur Gesang, liebt nur Gesang.

Rechtlieb. Das bilden Sie sich ein! Warum erhalten sich denn die Gesangstücke am längsten, worin sich bey der reinsten Melodie die vollendetste Declamation findet?

Singer. Aber gar manche, worin die Worte genug gehudelt sind, machen doch auch Glück!

Rechtlieb. Das ist wahr; aber ich will Ihnen sagen, warum das geschieht! Die Wahrheit des Ausdrucks, verbunden mit schönem Gesang, ist immer eine Seltenheit. Ist nun das Publicum gezwungen, zwischen einer langweiligen Treue, oder einer unvernünftigen Anmuth zu wählen: so entscheidet sich's für die letzte; und es thut Recht daran. Ist es doch immer gut, das Vergnügen zu ergreifen, wo sichs auch findet! Aber was wird denn mit diesen allerliebsten Stücken ohne Menschenverstand? Sie machen schnell ein gewaltiges Glück: und selbst dies bringt sie zum Fall. Je artiger solch ein Satzchen ist, je mehr es vom Munde zu Munde gehet, je schneller wird man es satt und überdrüssig. Das Stück hingegen, das Wahrheit des Ausdrucks mit Schönheit der Melodie verbindet, erhält sich im Andenken und in Achtung der Kunstfreunde, weil es zugleich den Geist und das Herz interessirt. — Wollen Sie noch einen Beweis? Sie selbst bieten ihn mir! Sie wissen und gestehen wol zu: in Frankreich trägt das Interesse und die gute Ausführung des Gedichts entscheidend zum dauerhaften Glück bey: wie soll es nun beytragen, Ihr Glück zu machen, wenn Sie damit anfangen, es zu entstellen?

Singer. Aber wo ist der Mann, der in seiner Musik zugleich schönen Gesang, genaue Declamation und theatralische Wahrheit verbinde?

Rechtlieb. Meine Herren, ich kenne Einen, der das immer gethan hat: aber da der Mann keiner von Ihnen ist, so werden Sie mir das freylich nicht zugestehen.

Vollklang. Hm, Sie meynen wol gar Grétry?

Rechtlieb. Den meyn' ich allerdings. Er declamirt so richtig, vernünftig und geistreich, als ob er sich nicht um den Gesang bekümmerte, und sein Gesang ist so anmuthig und fliessend, als ob er nicht an die Declamation dächte. Nehmen Sie dazu: er hat nicht, wie Sie, eine immer wiederkehrende, feststehende Manier, sondern als wahrer Kosmopolit fasst er den Charakter, die Empfindungsart, die Sprache der Personen und Völker auf, die er uns auf der Bühne vorführt...

Vollklang. Macht auch hübsche Schnitzer in der Harmonie —

Rechtlieb. Wenn ich darüber entschied, hätten Sie Grund, mein Urtheil zu verwerfen. Aber ich will zugeben, dass er, wissentlich oder unwissentlich, hin und wieder gegen musikalischen Schick und Brauch sündigt: dafür mögen Sie, meine Herren — ich verstatte es Ihnen — ihn verachten, wie die Gelehrten Molière'n, der auch Sprachfehler gemacht, und doch, dacht' ich, einigen Ruf erlangt hat!

Wortmann. Adieu! Ich gehe, und recitire mir eine Scene meiner Oper.

Singer. Und ich gehe in die italien. Oper!

Vollklang. Und ich ins Conservatorium.

Rechtlieb. Und ich gehe, um der dreyhundertsten Vorstellung von *Zemire* und *Azor* beyzuwohnen.

Nachrichten.

München. Uebersicht der Monate Februar und März.

Theater. Die *Sängerinnen vom Lande*, die sich in die ernste Fastenzeit verspätet hatten, eröffneten den 14ten Februar das Theater wieder, welches für die rauschenden Freuden des letzteren Carnevals mit als Schauplatz benutzt worden war. Wenn es einerseits gerüget wird, dass wir nur zu oft ältere, anderswo schon bekannte, Stücke zu sehen bekommen, so geniesst man andrerseits den Vortheil, Mühe und Zeit nicht an ungeprüfte Producte hingegeben zu haben, welches sonst oft genug der Fall war. Die

Musik von Fioravanti ist unterhaltend, fasslich und angenehm. Die Bravourarie des zweyten Actes erhielt grossen Beyfall. Mad. Harlas hatte sie mit ihrer schönen Stimme und bekannten Fertigkeit, an die sie immer erinnert, gut vorgetragen. Auch war das Ritardiren diesmal nicht bis zum Gähnen getrieben. Von dem Operngedichte haben wir nichts zu sagen, seitdem sich zwey erfahrne Kunstrichter in zweyen unserer Zeitschriften so deutlich und umfassend über diesen Gegenstand ausgesprochen haben. Dass ein auch sehr guter Text ohne gute Musik eine Oper nicht halten könne, ist wol durch die Erfahrung ausgemacht: dass aber auch gut componirte Singmusik mit schlechten, oder nicht verstandenen Texten uns Europäern in grossen Städten, wo des Singens und Musicirens kein Ende ist, nur halbes Vergnügen, das blos bis zum Ohre, nicht in das Herz gehet, gewähre, und dass die *buona figliuola*, ohne Worte, oder mit Worten einer fremden Sprache, oder, welches auf dasselbe hinausgehet, mit schlecht ausgesprochenen Worten, gesungen, nur noch an dem Hofe von Peking oder Marocco allgemeines Entzücken hervorbringen könne — scheint uns eben auch nicht zweifelhaft zu seyn. Das Gedicht der *Landsängerinnen* ist nicht von den schlimmsten. Der Unsinn findet sich da nur stellenweis. Kapellm. Bucephalo unterhält die Lacher mit derbem Witz und lustigen Einfällen. Er lehret seine musikalischen Bauerinnen erst Opernarien und Triller, und hinterher Solmisiren und Buchstabiren: gewiss sehr artig, und mitunter sogar treffend. — *Clemenza di Tito* wurde dreymal gegeben. — Den 15ten März: die *Schweizerfamilie*; die Rolle der Emmeline von Madame Weixelbaum dargestellt. Viele Theaterfreunde, denen die Ehre unsrer Künstler nahe ist, gingen mit einer Art von Besorgniss hin. Mad. Milder aus Wien hatte sich nämlich während ihres letzten Aufenthalts in hiesiger Stadt auch in dieser Rolle grossen Ruf erworben, und ein Bericht in der musikal. Zeitung enthielt ein Lob, wie es nur dem höchsten und seltensten Verdienste zukommen sollte, über diese Rolle jener Künstlerin. — Man hat hier allerdings vieles über diese, gewiss verdienstvolle Künstlerin gesprochen, indess sind die Urtheile nun wenigstens bestimmter geworden. Man ist einig darüber, dass ihre Stimme eine der schönsten sey, die man jemals hier gehört hat, ihre reine, deutliche Aussprache, ihr richtiger Vortrag, der nicht lächerlich-willkührlich vom *Allegro* ins *Adagiotissimo* in einem und demselben Stücke übergeht, werden noch allgemein, und mit Recht, als Muster gepriesen. Aber auch darin kömmt der gesundere Theil der Kunstfreunde überein, dass ihr Gesang immer nur schöne Declamation ist, nie in eigentliche Kunst des Singens übergehe, und zwar nicht blos deswegen, weil er, wie man sich ausdrückt, alle Verzierungen, alle Coloraturen und dergl. verschmähet, und ihm sogar ein einfaches Uebertragen des Tones, ein ganz gemeiner Vorschlag oder Mordent, fremd ist: sondern weil er immer trocken und ohne eigenthümliches Leben nur die Note, nicht den Geist derselben, wiedergiebt; nichts zu sagen von ihrem theatralischen Spiele, in welchem, wenigstens in dieser Rolle, Mad. Milder, nach dem Ausdruck eines unserer grössten Schriftsteller, die Natur gar zu splitternackt darstellte, und uns gar nicht glauben machte, dass sie zu einem Ideale aufstrebe. Mad. Weixelbaum scheint das alles wohl bedacht zu haben. Mit grosser Vorbereitung, wie es dem ächten Künstler ziemet, betrat sie die Bühne. Ihr geschmackvoller, in einer guten Schule gebildeter Gesang, liess uns die Stimme der Mad. Milder vergessen; ihr Vortrag war sicher, ihre Aussprache deutlich, ihr Spiel vom Anfang bis ans Ende durchdacht, und über das Gemeine erhoben. Sichtbar war ihr Streben nach höherer Kunst, und ein allgemeiner Beyfall lohnte ihr Bemühen. Sie musste eine Arie wiederholen — eine Ehre, die hier Wenigen nur selten zu Theil wird; und am Ende ward sie hervorgerufen — ein freylich hier etwas abgenutztes Beyfallszeichen, welches aber diesmal unserer Künstlerin nicht unwillkommen seyn konnte, da es so einstimmig gegeben wurde. Wir sehen öfteren Vorstellungen dieser lieblichen Oper mit Ungeduld entgegen. — Die noch übrigen, während dieses Zeitraums gegebenen Opern, waren: *Die Blinden von Toledo* — werden wenig besucht; *Helene* — noch immer gern gesehen; *das Waisenhaus*, immer mit Beyfall aufgenommen. *Harlequins Hochzeit* wird noch fleissig besucht, steht

aber in Gefahr, von der — *Jungfrau von Orleans* verdrängt zu werden, welche seit Anfang dieses Jahres fünfmal — für uns ist dies funfzehn mal — immer bey aufgehobenem Abonnement gegeben worden, und mit einem Zulauf, welcher unter die ungewohnten Dinge gehöret. Immer gehet eine Menge Menschen zurück, unzufrieden, dass man keine Plätze erhalten konnte. Was doch ein grosser Dichter wirken kann! Möchte das liberale Anerbieten der Theater-Direction unserer ersten deutschen Stadt ein Dichtertalent wecken, welches für die Oper das würde, was Schiller der Tragödie war! —

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Seine Durchlaucht, der Fürst Lobkowitz, unter dem bekanntlich die Direction des k. k. Operntheaters in Wien steht, hat die deutschen Dichter zur Mitwirkung aufgerufen, „dass die deutsche Oper zum vollendetsten Werke darstellender Kunst erhoben würde," und zu dem Ende eine Concurrenz für vorzügliche Operngedichte eröffnet. Er wird das beste deutsche tragische und das beste deutsche komische Operngedicht, jedes mit 100 Ducaten in Golde belohnen. Von ersterm wird gefordert, dass es „einen Gegenstand von hohem, tragischem Interesse behandle, in der Anlage einfach und gross, in der Ausführung acht dramatisch, in der theatralischen Darstellung glänzend, in der Wirkung allgemein ergreifend und erschütternd sey; dass es der höhern Tragödie, so weit die Natur der Musik es gestattet, genau entspreche und nicht durch Spectakelscenen und sogenannte Theatercoups zu täuschen und zu blenden suche. Es muss in reiner, würdiger Sprache, wohllautenden Versen, und schönem, harmonischem Rhythmus, durchaus metrisch abgefasst, für die Composition berechnet und geeignet seyn; die Musik nicht beherrschen, sondern sich mit ihr zu einem vollkommnen Ganzen auf innigste vereinigen und verschmelzen lassen." — „Der Gegenstand der komischen Oper muss aus dem Leben der modernen Welt genommen seyn, durchh eitere Phantasie, rege Bewegung der Handlung, feine Intrigue, contrastirende Lagen, komische Charaktere, und reinen, geselligen Ton ergötzen und fesseln, mit achtkomischer Wirkung den Geist und die Sitten der Zeit, worin es sich bewegt, anschaulich abbilden und darstellen. Es muss wahrhaft dramatisch behandelt, Ausdruck und Vers müssen rein und leicht, frey von Niedrigkeit und Gemeinheit seyn, damit die Darstellung schön und gefällig erscheine. Wo die Handlung durch Empfindung angehalten und die Sprache metrisch wird, muss sich das Gedicht ungezwungen der Musik anbieten." — Die Wahl des Stoffs bleibt übrigens der Einsicht und dem Geschmacke des Dichters überlassen. Anerkannt kundige Männer, deren Namen öffentlich genannt werden sollen, werden den Preis zuerkennen, und auch diejenigen Gedichte, die nach dem besten sich auszeichnen, und für Vorstellung und Composition vorzüglich geeignet sind, will die Direction der Oper gegen anständige Honorare übernehmen. Der spätste Einsendungstermin ist das Ende d. Octobers 1812. Die Gedichte müssen mit versiegeltem Zettel und überschriebenem Motto an die Direction des k. k. Operntheaters im Fürstl. Lobkowitzischen Hause in Wien eingesandt werden.

Kurze Anzeige.

Partant pour la Syrie, Romance favorite p. le Pianof. par J. L. Dussek. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 10 Gr.)

Woher diese Romanze ist, weiss Ref. nicht zu sagen; sie ist aber artig, und die acht Variationen sind mehr, als dies — sind durchgängig interessant erfunden, und jede mit Stetigkeit und geübter Kunst ausgeführt. Dem Ganzen wäre vielleicht etwas mehr Abwechselung zu wünschen: dennoch macht es auch so einen vortheilhaften Effect, verlangt aber einen ziemlich fertigen und sichern Spieler.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. № IV. 1812.

Avertissement.

Es wird bei einer adelichen Herrschaft auf dem Lande, 6 Meilen von Leipzig ein Musiklehrer gesucht, der das Klavier nicht nur vollkommen gut spielen, sondern auch auf andern Saiten-Instrumenten, als Violin, Viola, und Violoncelle accompagniren und im Singen Unterricht ertheilen kann. Das Nähere erfährt man in der Expedition dieser Zeitung.

Anerbieten.

Ein brauchbarer Tenorist wünscht in irgend einer Kapelle eine Anstellung als Kirchen- und Tenorsänger. Das Nähere erfährt man bey Herrn Ambrosch, Mitglied des Königl. National-Theaters in Berlin, Hausvogteiplatz No. 8.

Anzeige

von

J. Haydn's Symphonieen

für's Pianoforte.

Bey der correcten Ausgabe der Symphonieen von Jos. Haydn in einzelnen Orchesterstimmen, nach den Original-Partituren, wovon gegenwärtig schon die funfzehnte unter der Presse ist, musste nothwendig der Gedanke und der Wunsch entstehn, diese Meisterwerke für's Pianoforte allein bearbeitet, den Verehrern der Haydn'schen Muse zum Vergnügen, angehenden Tonkünstlern sogar zum Studium, herauszugeben.

Hierzu aber wurde ein eben so gründlicher, vortrefflicher Tonsetzer, als guter Klavierspieler erfordert, der mit dem Geiste dieses unsterblichen Autors im hohen Grade vertraut, denselben auch ungeschwächt, und in seiner ganzen Eigenthümlichkeit aufs Pianoforte übertragen vermöchte. Ich bin so glücklich gewesen, alles dies vereinigt in Herrn C. D. Stegmann, vieljährigen Obermusikdirector des hamburger Theaters, zu finden. Seine Bearbeitung dieser Symphonien ist so vortrefflich gelungen, dass jeder Klavierspieler eine, mit allem Reichthum der Imagination und Kunst dieses grossen Genies versehene Originalsonate zu spielen glaubt, der kaum eine andere an vortrefflicher Gedankenfülle, an Kraft und Kunst beykömmt. Alles dieses ist fliessend, ohne Schwierigkeit dargestellt, so dass sie jeder nur wenig geübter Klavierspieler, vortragen kann.

Dem musikalischen Publicum das Hiergesagte zu beweisen, übergebe ich aus dieser Sammlung die erste und zweyte Symphonie zur Einsicht, und zwar unter dem einfachen Titel: J. Haydn's Symphonieen fürs Pianoforte bearbeitet von C. D. Stegmann.

Um diese Meisterwerke den Klavierspielern bequem und wohlfeil verschaffen zu können, wähle ich den Weg der Unterzeichnung. Wer auf alle unterzeichnet, erhält alle vierzehn Tage eine Symphonie zu 1 Franc 50 Cent., oder 45 Xr.

Der Ladenpreis wird für jede Einzelne 2 Fr. 50 C. seyn. Für ein auf Velinpapier abgedrucktes Exemplar werden 50 Centimes mehr bezahlt. Die Zahlung geschieht bey der Ablieferung. Die Unterzeichnung bleibt offen bis den ersten October. Alle Buch- und Musikhandlungen, welche Subscribenten sammlen, erhalten das fünfte Exemplar frey. In frankirten Briefen kann man bey mir selbst subscribiren.

Bonn, am 1sten März 1812.

N. Simrock.

Anzeige

neuer Musikalien, welche seit der Herbstmesse 1811 bey N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Amon, 3 Sonates p. Pianoforte avec V. et Vlle. obl. Op. 58. à 7 Francs 50 Cent. Blume, 3 Duos p. 2 Flûtes à 2 Fr. 50 Cent. L. de Call, Terzetto p. Guitarre, Violon et Alto avec Capo d'astro, Op. 100 und Op. 106, jedes 3 Fr. Sonate très facile p. Guit. et Violon. Op. 109. à 2 Fr. Sonate p. Pforte et Guit. Op. 105. à 2 Fr. Variations p. 2 Flûtes et Guit. Op. 107. à 1 Fr. 50 C. 6 Lieder mit leichter Guitarre-Begleitg. Op. 113. à 1 Fr. Sonate non difficile p. Guit. seule. Op. 114. à 1 Fr. 50 C. Serenade p. Guit. et Pforte. Op. 116. à 3 Fr. 50 Cent. Cannabich, Concerto concertant p. 2 Violons, redigé

par F. Fränzl, à 9 Fr. **Dillenberg, Ernst und Scherz.** Samml. verschied. Lieder f. Pianoforte od. Guit. à 3 Fr.

F. Fränzl, 8me und 9me Conc. p. Violon, jedes à 9 Fr.

15tes Concertino, Op. 13. à 7 Fr. 50 C. 3 Trios p. 2 Violons et Basse, Op. 17. à 7 Fr. 50 C.

Gelinek, Variat. p. Pforte. N° 16, 27, 36, 43, 51. jede à 1 Fr. 50 C.

Var. sur un thème du Comte. à 2 Fr.

Sur 2 Thèmes de Haydn. à 1 Fr. 50 C.

Haydn, Symphonies à grand Orchestre, Fortsetzung, N° 7, 8, 9, 10, 11, 12. Subscriptionspreis à 3 Fr. 50 C. Ladenpreis 6 Fr.

Diese Symphonieen für Pianof. allein bearbeitet v. D. Stegmann, Subscriptionspr. 1 Fr. 50 C. Ladenpr. 2 Fr. 50 C. N° 1 und 2 sind erschienen.

Köhler, 6 Walzer f. Pf. od. Flöte à 1 Fr. 50 C.

Mozart, die Entführung aus dem Serail, Oper in 3 Act., Partition mit deutschem und französischem Text, à 20 Fr.

Nesselrode, Var. p. Pf. à 1 Fr. 50 C.

Paer, Choix d'airs, avec les parties d'Orch. N° 11, à 4 Fr. 50 C.

F. Ries, 2 Son. p. Pf., Violon, obl. Op. 8. à 7 Fr. 50 C. 2 Son. p. Pf. Solo Op. 9. à 5 Fr.

Symphonie à grand Orch. Op. 23. à 9 Fr.

Sonate Fantaisie, intitulée l'infortune, Op. 26. à 3 Fr. 50 Cent.

6 Exercices p. Pforte. Op. 31. à 2 Fr. 50 Cent.

Schmidt, Aloys, Son. p. Pf. seul. Op. 6, 7, 8. jede à 2 Fr. 50 C.

Weber, G. 12 Gesänge p. Pf. im Geist der Königin von Bayern zugeeignet. N° 1, 2, 3, 4. jedes à 1 Fr. 50 Ct.

Wanhal, petites pieces p. Pf. Lit. S. N° 1, 2. à 1 Fr. Sonate p. Pf. avec Flûte ou V. obl. et Violonc. ad libit. Lit. T. N° 1. à 2 Fr. Var. p. Pianof. avec Flûte. à 1 Fr. 50 C. Petites pieces faciles et Var. N° 1. à 1 Fr. 50 C. 6 Sonatines progressives p. Pf. N° 2. à 2 Fr. 50 Cent.

Fröhlich, allgemeine Singschule, à 12 Fr. Musikleiter und Freunde des Gesangs mögen eine bereits hierüber erschienene Recension in dem 66sten Blatt der heidelbergischen Jahrbücher der Litteratur nachlesen.) Dessen Clarinette-Schule, à 4 Fr. 50 Cent. Hoboe-Schule, à 3 Fr. Fagott-Schule, à 3 Fr. 50 Cent.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Beethoven, L. v. Entr'actes à grand Orchestre. Op. 84. . . . . 2 Thlr.

Campagnoli, B. l'Illusion de la Viole d'amour, Sonate notturne p. le Violon. Op. 16. . . . 12 Gr.

Ebell, H. C. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Méhul, Ouv. à gr. Orchestre du jeune Henri Chasse . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Pär, Ferd. Ouv. à grd. Orch. de Diana et Endymion . . . . . 1 Thlr.

Polledro, J. P. Variations p. le Violon av. accomp. de l'Orch. Op. 8. . . . . 16 Gr.

Polledro, J. P. Trio brillant p. 2 Violons et Basse. Op. 9. . . . . 16 Gr.

— Concerto p. le Violon av. acc. de gr. Orchestre. Op. 10. D moll. . . . . 2 Thlr.

Rode, P. Concerto de Violon N° 10. B moll. 1 Thlr. 12 Gr.

Schneider, G. A. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 54. 1 Thlr. 8 Gr.

---

*Blatschock, 2 Märsche, 2 Polonoisen u. Tänze für 2 Flöten . . . . . 8 Gr.

Dressler, R. Quatuor p. Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 10. A dur. . . . . 16 Gr.

— Variations p. la Flûte av. acc. de 2 Vln., 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, Viole et Basse, Op. 11. . . . . 16 Gr.

— 6 Variations p. la Flûte seule (Caffe). . . . . 4 Gr.

— Variations sur une Romance de l'Op. Cendrillon p. la Flûte seule. Op. 12. . . . . 6 Gr.

Schneider, G. A. Etude pour Flûte en 3 Duos concertans dieses Op. 55. . . . . 1 Thlr.

— 18 Trios p. 3 Cors. Op. 56. . . . . 16 Gr.

Seydler, P. 24 grands Caprices pour une Flûte avec 3 tables indiquant les trilles . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v. Fantaisie mit Chor f. Pforte, Violine, Flöte (oder Violine,) Bratsche u. Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Cherubini, Ouv. d'Anacréon p. le Pianoforte à 4 mains . . . . . 12 Gr.

Dumonchau, C. gr. Sonate p. Pianoforte avec accomp. de Violon et Basse ad libitum. Op. 34. . . . . 1 Thlr.

Dussek, J. L. gr. Sonate à 4 mains. Op. 74. . . . 1 Thlr.

— gr. Sonate (Pleyeration) p. le Pianoforte. Op. 77. F moll. . . . . 1 Thlr.

Gelinek, Abbé. Variations p. le Pforte sur le Duo de Don Juan: Gieb mir die Hand mein Leben. . . . . 8 Gr.

— Variations sur une marche de l'Op. Cesare in Farmacusa. N° 47. . . . . 8 Gr.

— Variations sur une Walse de Hummel. N° 50. . . . . 12 Gr.

— Variat. sur un thème tiré du Ballet: die Weinlese. N° 51. . . . . 8 Gr.

— Var. sur une Ecossoise très favorite. N° 58. 8 Gr.

— Var. sur une Polonoise favorite ou Pas de Deux danse par Madame Vigano. N° 61. 8 Gr.

— Var. sur une danse cosaque favorite. N° 65. 8 Gr.

— Variat. sur une marche de l'Op. Coriolan. N° 66. . . . . 8 Gr.

— Variat. sur une Walse favorite de la Reine de Prusse. N° 67. . . . . 12 Gr.

— Var. sur une Walse Favorite. N° 68. . . . 8 Gr.

— Var. sur une Romance, N° 69. . . . . 8 Gr.

Gelinek, Abbé Var. sur la Romance de Cendrillon: Was ist aller Glanz von Thronen. N° 70. ..... 8 Gr.

— Var. sur la Marche du Tournoi dans l'Op: Cendrillon. N° 72. ..... 8 Gr.

— Var. sur la cavatine de l'Op: der Augenarzt: Mir leuchtet die Hoffnung. N° 72. ... 8 Gr.

Kuhlau, Fr. Sonate p. le Pianof. Op. 5. ..... 1 Thlr.

Moritz, C. T. Sonate p. le Pforte av. accomp. de Flûte ou Violon oblige. Op. 2 et 4. à 1 Thlr.

— Sonate p. le Pforte avec accomp. de Flûte ou Violon et Violoncelle. Op. 3. ..... 1 Thlr.

*Neubauer, F. Air varié p. Pianof. et Violon. 8 Gr.

Pär, F. Ouvert. de Diana et Endymion p. Pianof. 4 Gr.

Riem, W. F. 12 Anglaisen und 12 Ländler fürs Pianoforte ..... 16 Gr.

Schneider, Friedr. grande Sonate p. Pianof. Op. 27. F moll ..... 16 Gr.

Schulthesius, G. F. 10 Variations p. Pforte. Op. 15 et 16. ..... à 8 Gr.

Winter, P. Ouverture de Colmal p. Pianof. ..... 8 Gr.

Abeille, L. Zu dir! Gesang mit Klavierbegleitg. 8 Gr.

— der Jüngling am Bache von Schiller. ..... 6 Gr.

Beethoven, L. v. Christus am Oelberge, Oratorium, Partitur. Op. 85. ..... 5 Thlr.

— Dasselbe Werk im Klav. Auszug .. 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Gesänge von Göthe, mit Pianofortebegltg. Op. 83. ..... 12 Gr.

— Gesänge und Zwischenacte zu Egmont von Göthe, für das Pianoforte ..... 1 Thlr.

Cimarosa, Duettino mit Begleitung d. Pianoforte (italien. u. deutsch.) ..... 6 Gr.

Crescentini, J. Uebungen für die Singstimme, ohne Worte mit einer Vorerinnerung und dem Portrait des Verfassers (francös. und deutsch.) ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— Recitativ und Rondo: Ich bin bereit etc. (italien. und deutsch) mit Begleitung des Pianof. ..... 8 Gr.

Fink, G. W. 6 Lieder mit Begleitung des Pianof. 16 Gr.

— Balladen mit Begleitg. des Pianof. Op. 8. 1 Thlr.

Fioravanti, Duett (Quando poi vien) mit Pianof. (ital. und deutsch.) ..... 8 Gr.

Graun, C. H. der Tod Jesu, Passions-Cantate im Klavier-Auszuge von J. A. Hiller. Neue Ausgabe. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Gyrowetz, Ad. der Augenarzt, Oper im Klavier-Auszug ..... 12 Gr.

Harder, A. Gesänge mit Begleitg. der Guitarre. Op. 42. ..... 12 Gr.

— 4stimmige Trauergesänge ..... 12 Gr.

Haydn, Joe. Hymne: Allmächtiger, Preis dir und Ehre! für 4 Singstimmen, mit Begleitung des Orchesters. Partitur. ..... 12 Gr.

Moritz, C. T. 15 Lieder und Gesänge mit Begl. d. Pianof. Op. 5. ..... 1 Thlr.

Pär, Ferd. Diana und Endymion, Cantate für 2 Stimmen, mit Begltg. des Pianof. (italien. und deutsch) ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Schlett, Arietta (Già la notte) mit Pianofbegltg. (italien. u. deutsch.) ..... 8 Gr.

— 3 Canzonetten (ital. u. deutsch) mit Begltg. des Pianof. ..... 8 Gr.

Steinacker, C. Lob des Gesanges, 4stimmig, mit Pianofbegltg. ..... 20 Gr.

Sterkel, der Graf und die Bäuerin, Doppelgesang mit Begleitg. d. Pianoforte ..... 8 Gr.

— die Gräfin und der Hirt. Doppelgesang... 8 Gr.

— Drang nach Harmoniegesang, Terzett mit Begleitg. d. Pianof. ..... 12 Gr.

— Rondoncino av. acc. de Violon, Violoncelle et Pianof. ..... 16 Gr.

Tritto, Duett mit Begltg. des Pianof. (italien. u. deutsch). ..... 8 Gr.

Zingarelli, Duett aus Gerusalemme distrutta. Klav. Auszug (ital. u. deutsch) ..... 8 Gr.

— Cavatine und Chor (Meste dolenti) (italien. u. deutsch.) ..... 16 Gr.

— Cavatine und Chor (Me meschina) D° ... 8 Gr.

Bachofen, H. Sonate de Mozart av. accomp. de Flûte ou Violon et Basse obligé arr. p. la Harpe à crochets ..... 1 Thlr.

Carulli, Sammlung vermischter Stücke (Sonaten, Rondos, Variations etc.) für Guitarre. Op. 40. 12 Gr.

Harder, A. Sammlung progressiver Variationen f. Guitarre. 12 Heft. ..... 8 Gr.

Schicht, J. S. Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungssystem entworfen und mit Beyspielen erläutert. ..... 2 Thlr.

Portrait v. Corelli ..... 8 Gr.

— v. Jos. Crescentini ..... 8 Gr.

— v. J. P. Pulledro ..... 8 Gr.

— v. Jos. Schuster ..... 8 Gr.

— v. Viotti ..... 8 Gr.

Nach der Messe werden fertig:

Beethoven, L. v. Missa, Partitur.

Brauchle, Quatuor p. 2 Violons, Alto et Basso.

Cramer, J. F. Variations sur un air saxon p. le Pforte.

— Sonate p. Pianoforte. Op. 43.

Dussek, J. L. 3 Sonates p. Pianoforte. Op. 31.
— 2 Sonates p. Pianoforte. Op. 47.
Elsner, J. Ouvert. de l'Op: Andromeda à grd Orch. 1 Thlr.
Köhler, H. 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 92.
Pixis, J. P. Quatuor p. Pianoforte. Op. 4.
Wilms, J. W. (nouvelle) Sinfonie.

Partitur und Textbuch der in Wien mit so ausgezeichnetem Beyfall gegebenen neuen Oper: Der Augenarzt, Musik v. Hrn. Kapellmeister Gyrowetz, ist bey Breitkopf und Härtel für 20 Thlr. zu haben.

Die Wittwe des berühmten Königl. Preuss. Cammer-Musiker und Fagottisten Ritter ist gesonnen, dessen vortrefflichen musikalischen Nachlass, bestehend in drey Verewigten sehr guten Fagott und 12 Concerte nebst Partituren von den besten Meistern, z. B. Winter, Danzi, Ritter etc. etc. zu verkaufen. Sollten sich zu diesen vorzüglichen Musikalien und Instrument Käufer finden, so werden solche ersucht, sich in portofreyen Briefen, unter der Adresse: à Madame Ritter née König in Berlin, N° 85. Leipziger Strasse, zu wenden.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Nicolo, Arie aus Cendrillon: Dies edle Herz sey nie entweiht, Klavier-Auszug. 4 Gr.
— Arie aus derselben Oper: Was ist aller Glanz von Thronen, mit Begleitg. von Guitarre, Tambourin und Flöte. 4 Gr.
Solié, aus der Oper: das Geheimniss, Weiber euch setzt die Zeit, für Guitarre. 4 Gr.
Kienlen, 12 Lieder mit Begleit. des Pianoforte. 1e Sammlung. 1 Thlr. 8 Gr.
— D° 2e Sammlung. 1 Thlr. 8 Gr.
— D° 3e und 4e Sammlung. à 1 Thlr.
Zelters sämmtliche Lieder, Balladen u. Romanzen f. d. Pianof. 3e Heft. 1 Thlr. 8 Gr.
Ries, Ferd. 8 Variations p. le Pforte sur un thème de Beethoven p. Pf. N° 5. 10 Gr.
— Trio p. le Pforte, Clarinette ou Violon et Violoncelle. Op. 28. 1 Thlr. 8 Gr.

Neumann, F. A. 12 Variations p. le Pforte sur la chanson nationale: Müsste ma nix in übel aufnehme. Op. 28. 12 Gr.
— Variations p. le Clavecin sur la marche de l'Op. Raul, Barbe-bleue. 12 Gr.
Köhler, H. 12 Walses et 4 Ecossaises p. le Pianoforte. Op. 78. 12 Gr.
Weber, C. M. de, 3 Sonates progressives p. le Pforte avec acc. d'un Violon oblige. Op. 10. Liv. 1. et 2. à 20 Gr.
Sippel, 6 Sonatines à 4 mains. Op. 3. 21 Gr.
Bornhardt, J. G. C. Andante mit 6 Variationen für das Pianoforte. 4 Gr.
Lauska, Fr. 2 grandes Polonoises en forme de Rondeau p. le Pianof. Op. 29. 20 Gr.
Hoßmann, P. C. Fantaisie en Caprice p. le Pianoforte. Op. 12. 18 Gr.
Helfenstein, Jos. Variations et Polonoise p. le Pianoforte sur un air tirolien. Op. 11. 20 Gr.
Spontini, Ouverture de la Vestale p. Pforte. 9 Gr.
— Ouverture a. d. Oper: die Vestalin f. Pianof. zu 4 Händen einger. 16 Gr.
Beethoven, L. v. Variations p. Pianof. N° 1. le menuet à la Vigano. 12 Gr.
— 2 Sonates p. le Pf. Op. 14. 1 Thlr. 4 Gr.
Gelinek, Variationen f. Pianof. über: Gieb mir die Hand etc. 8 Gr.
— 12 Variations p. le Pforte s. l'air: O du lieber Augustin. 12 Gr.
Neue Berliner Favoritänze für das Pianof. N° 37. 38. 39. 40. 41. à 5 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Einige gute Harmonika's in schönem Mahagonygehäuse stehen zu billigem Preise zu Verkauf bey

Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten May. **No. 19.** 1812.

Recension.

Phantasie für das Pianoforte, mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor, in Musik gesetzt — — von Louis van Beethoven. 80stes Werk. (Eigenthum der Verleger.) Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Wenn die Phantasie der eigentliche Culminationspunkt des aus sich selbst schaffenden Genius ist, der hier sein eigenes Seelengemälde zeichnet und die Form der Kunst zum blossen Reflectirspiegel seines Innern macht, aus dem die Fülle in Klarheit hervortritt: so muss dem Kunstfreunde ein solches Werk um so schätzbarer seyn, je reiner sich in ihm der Genius des Schöpfers selbst, und ohne fremde Beyhülfe, ohne Zwang irgend einer aufgegebenen Form, darstellen kann. Die Phantasie ist der Monolog des Künstlers, in dem er das Eigene, Selbstempfundene rein ausspricht, während er sich zu den gegebenen Formen — zum Oratorium, zur Oper, u. s. f. — nur dialogisirend verhalten, das heisst, nur das geben kann, wozu ihn die gebotenen Formen veranlassen. Wenn er, begränzt durch aufgestellte Formen, nur immer nach diesen zu sprechen, sich auf diese Art mit Fremden zu vermischen und Fremdes in seine Schöpfung aufzunehmen, mehr oder minder genöthigt wird: so sind im Gegentheil in der freyen Phantasie alle Fesseln gebrochen und der Genius des Künstlers ist in seine Urrechte — älter, als die Formen — wieder eingesetzt, als Schöpfer, als Herrscher, im Reich der Klänge. Benutzt jeder Künstler diesen Wink — oder richtiger, gewöhnt sich der Genius der meisten Künstler minder an die Formen und verstande sich auf seine eigne Geistesemancipation ins Reich der Freyheit: so würde jede Phantasie — vorausgesetzt, der Künstler sey wirklich der Selbstdenkenden und nicht der Nachahmenden einer — eine wahre Selbstbiographie, und der hellste Blick in sein schaffendes Innere seyn, aus dem man sein Walten und Wirken beschauen, sich gleichsam in seine Gedankenwerkstatte schleichen könnte.

In diesem Sinne ist auch das gegenwärtige Stück eine Phantasie, und ist es, wie kaum irgend eine andere. In ihr hat der reiche und grosse Genius des Verfassers sich selbst mit aller Reinheit und Klarheit gezeichnet, ohne auch nur einen einzigen Zug zu verfehlen; ja, er ist sogar, und gewiss unwillkührlich, ein treuer Porträtmaler gewesen, der nicht schmeichelt — was sich aus mehrern Stellen ergiebt, und die Phantasie eigentlich, als solche, desto wahrhafter bezeichnet.

Auf den ersten Anblick des Ganzen ergiebt sich das mächtige Emporstreben eines tiefdenkenden Genius aus dem Meere unendlicher Harmonien zur höchsten Klarheit und Selbstbeschaulichkeit. Es eröffnet sich diese Phantasie mit einem Solo des Fortepiano, einem Adagio in Cmoll, das mit einer Kraft und Fülle den unerschöpflichen Reichthum von B.s Gedanken ausspricht — nicht ohne chaotische Verwirrung, die den Zuhörer anfangs fürchten lässt, der Geist werde sich in sich selbst verlieren, und, in seiner Fülle vergehend, nie zu Tage ausgehen. Man kann sich dies als eine Vorrede des Künstlerlebens zu seiner Laufbahn denken. Bilder und Träume drängen sich unter und durch einander, verlieren sich im dicht geschlungenen Wechseltanz, und die Entwickelung ist noch vorbehalten — das Selbstbewusstseyn scheint noch zu fehlen. Aber wie dieses nur eine dunkle Vorhalle ist, aus der uns der leuchtende Genius in das eigent-

liche Pantheon der Harmonien einführen will: so setzt sich nach dieses Adagio als Vorhalt in einigen Figuren der höchsten Octaven, zu einem concertirenden Final auf, welches — contrastirend genug! — der Contrabass in marschmässiger Bewegung von 4 4 Takten Solo beginnt; worauf das Fortepiano wieder einsetzt, aber schon, wie ein blos gewagter Aufflug, im zweyten Takte unter einem Ruhepuncte verhallt. Jetzt treten die Geigen mit dem Thema, was vorher der Bass angegeben hatte, ebenfalls in 4 4 Takten ein, und das Fortepiano wagt nochmals einen Aufflug, der zwar ebenfalls unter dem zweyten Takte, doch kräftiger als das vorigemal verhallt. Nun treten Hörner, Hoboen und Fagotte ein, unter Begleitung einiger Noten, *pizzicato*, auf den Geigen angegeben. Nicht lange hält der vorwärtstrebende Genius diesen Schritt. Ein *Allegretto* von der originellsten Art nimmt ihn auf. Die ersten sechs Takte, jeder unter einem Ruhepuncte gehalten, in denen sich blos Hörner und Hoboen im wechselnden Echo necken, ist so neu, als sonderbar. Jetzt tritt das Fortepiano, blos von den Hörnern begleitet, wieder ein, bis ihm sein Spiel, nach einer Cadenz, von einem Flötensolo abgenommen wird, mit welchem die Hoboen und andre Instrumente auf das Frappanteste wechseln, von kräftigen Tuttisatzen unterbrochen und gestützt. Aeusserst überraschend ist das sanglbare *Adagio ma non troppo*, aus A dur, das mit einem schmeichelnden Satze von Klarinetten und Fagotten beginnt, während das Fortepiano die Dominante in einem, drey Takte langen Triller in der obern Octave, überschwebend hält. Wunderbar anmuthig wechselt jetzt das Solo des Fortepiano mit Begleitung eines einzigen Violoncells. Dieses *Adagio* wird durch einen *Marsch* (aus F) auf eine wahrhaft erschütternde Art unterbrochen, der mit einemmale die sanften Klange des Vorhergehenden mit schtmilitärischem Frost verscheucht. Das Fortepiano wagt nur hier und da mit einzelnen Takten, durch das Getöse der Instrumente sich hervorzudrängen. Doch endlich verhallt der Lärmen und das Fortepiano fällt mit volltönenden Accorden unter Begleitung der Geigen und eines Violoncello ein, welches acht beethovisch die Noten überspringen lässt. Ein kurzer *Allegrosatz*, blos zu Cadenz und Uebergange zu dem folgenden Chor bestimmt, schliesst die Phantasie, die mit diesem nun wirklich in Wortsprache übergeht — wie das Genie, das zum Selbstbewusstseyn gelangt ist, sich nun wirklich in der möglichsten Klarheit zu geben drängt.

Diese Idee ist nun offenbar ganz originell, neu, und auch glücklich. Der Künstler, seinem Gefühl überlassen, beginnt sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählig zu ahnen und zu erkennen. Er wühlt und wühlt, dahergetrieben im Meere der Töne. Allmählig concentrirt er sich auf ein Hauptgefühl, das er dem grossern Zirkel verwandter Klange mitzutheilen strebt. Dieses Streben erweitert sich und dringt in raschem Flug vorwärts, immer deutlicher, immer bestimmter, und gelangt endlich zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstbeschauung. Der Genius, der erst in unarticulirten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in articulirten Worten zum Verstande, und beschäftigt das Gemüth mit einer Vielseitigkeit, der es nicht entgehen kann, in der es sich verlieren und in freudiger Theilnahme selbst in Töne sich auflösen muss. Glücklich ist daher die erste Strophe gewählt. Nachdem das Gemüth die Harmonien des Künstlers vernommen, und von ihnen hingerissen wurde, kann es seinen Beyfall nicht länger halten, und der Verstand urtheilt über das Vernommene:

Schmeichelnd hold und lieblich klinget
Unsers Lebens Harmonien,
Und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blühn.
Friede und Freude gleiten freundlich,
Wie der Wellen Wechselspiel;
Was sich drängte, rauh und feindlich,
Ordnet sich zu Hochgefühl.
Grosses, das ins Herz gedrungen,
Blüht dann neu und schön empor;
Hat ein Geist sich aufgeschwungen,
Hallt ihm stets ein Geister-Chor.

Der Künstler, nicht unempfindlich über den Ausspruch der empfindenden Zuhörer, erwiedert nun:

Hehret denn hin, ihr schönen Seelen,
Frob die Gaben edler Kunst;
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
Lohnt dem Menschen Göttergunst.

Die Wirkung dieses, bey einer Phantasie bis jetzt noch ganz unerwarteten Schlusses, ist herrlich; er muss allgemein erregen und in die schönste Seelenstimmung versetzen.

Das Ganze dieser Phantasie wird durch eine seltne Tiefe der Gedanken, wie durch Fülle und Kraft der Harmonie, bezeichnet, die aber ein stetes Drängen und Streben des Geistes oft an der gehörigen Ausbreitung hindert, und nur allzuoft das Gefühl, das so gern das Breite sucht, in dem es sich selbst aufzufühlen kann, mit einer wahrhaft despotischen Gewalt mit sich fortreisst. Sie muss den Zuhörer so sehr in die Neuheit und den Wechseltanz der Gedanken, denen er immer, jedoch vergebens nachzugehen versucht, verflechten, dass er sich endlich in ihren Zauberkreisen vergisst. Nächst dem Studium der Kunst, ist hier eine reichhaltige Menge psychologischer Züge von Beethovens Künstlercharakter niedergelegt, deren Entwickelung freylich hier zu weit führen müsste, aber zu interessanten Aufschlüssen führen könnte. — Was den mechanischen Theil des Kunstwerks betrifft, so hat das Werk freylich für den minder Geübten, und auch für den Geübten, seine Schwierigkeiten, die indessen doch nicht unüberwindlich sind. Freylich erfordert sein Vortrag von Seiten des Solospielers grosse Fertigkeit und Delicatesse, und von Seiten des Orchesters eine seltne Präcision. Der einzige Vorwurf, der dem Künstler gemacht werden könnte, und der ihn besonders gleich im ersten *Adagio* träfe, wäre das oft zu lange Verweilen bey einer und derselben Figur, und dann wieder ein oft allzuschnelles Abbrechen, wodurch auf der einen Seite Dehnung und auf der andern nicht selten Dunkelheit entstehen könnten — hätte B.s reicher Genius nicht gewusst, auch bey Wiederholung der Figuren eine Neuheit und Kraft unterzulegen, die das Interesse des Ganzen nie sinken lässt. Sonach wird das Werk nicht nur als durchaus originell, sondern auch als eine meisterliche Arbeit, mit Recht anerkannt und gepriesen werden müssen.

Nachrichten.

München. (Beschluss aus der vorigen No.) *Die musikalische Akademie* fährt fort, durch eine wohlgetroffene Wahl der Stücke, so wie durch schöne Ausführung derselben, das Publicum zu unterhalten, und den Kenner zu befriedigen. Im vierten Concerte gab man eine Symphonie von Haydn aus Es dur, bekannt unter jenen, die der grosse Künstler in London geschrieben. Man glaubte ein Quartett zu hören, so genau und zusammenhängend wurde sie executirt. Darauf folgte eine Wintersche Arie, von Mad. Reger sinnvoll vorgetragen, und ein Violinconcert. Hr. Fränzel, dem es wol nicht entgehen konnte, wie nichtssagend und charakterlos so manche unserer neuern Concerte abgefasst sind, wie kalt und untheilnehmend sie den Zuhörer lassen, kam auf den glücklichen Gedanken, diese seine Composition mit Singchören zu vermengen, um den zarten Tönen seiner Violin mehr Leben und bestimmtern Sinn zu geben. Das Ganze bildet ein kleines, in drey Ruhepuncte abgetheiltes Gedicht, mit der Aufschrift: *das Reich der Töne*, aus welchem wir einige Verse hersetzen wollen:

Allegro Maestoso. Chor.

Feindlich ist der Erde Treiben,
Schwer und schwül die Luft umher;
Auf und ab stürzt sich das Leben,
Gleich dem sturmdurchwühlten Meer — —
Zwischen Sehnsucht, Furcht und Sorgen
Schwebt der Erde kurzer Gast;
Hin und her, ein Spiel der Wellen,
Schwankt er ohne Ruh und Rast — —

Andantino. 3 Sopranstimmen.

Noch liegt ein Land in blauen Lüften,
Wo Harmonie und Friede wohnt,
Da heilen sich die wunden Herzen,
Wie droben über unserm Mond;
Da sprosst die Blume aus der Thräne,
Das Land, es heisst: das Reich der Töne — —

Allegretto.

Wandelt Leiden um in Freuden
Süsser Harmonien Klang,
O, dann giebts kein Leid auf Erden,
Selbst die Klage wird Gesang — —

Die glänzenden, ganz in die Form und den Charakter eines Concerts schön gebundenen Sätze der Violin, die über den Grundgesang theils nur leise hinschweben, theils für sich allein in glänzenden Passagen sich hören lassen, so wie die Reinheit und Anmuth des Tons, den der Künstler aus seinem Instrumente herauszieht, brachten in jedem Zuhörer die angenehmsten Empfindungen hervor, die sich laut genug durch allgemeines Beyfallrufen dem verdienstvollen Manne, der uns so manchen ächten Kunstgenuss gewähret, ankündigte. Im zweyten Theile sang Hr. Brizzi eine Arie von Paer, dem Componisten, den er für seine Kunstleistungen [illegible] gewählt hat, und dem er mit Treue anhängt. Mad. Dulken spielte das Steibeltsche Klavier-Concert aus Edur. Sein lange behauptet diese geschmackvolle und fertige Pianofortespielerin den ersten Rang unter den hiesigen Virtuosinnen, u. wird ihn noch lange behaupten. Sie erhielt ausgezeichneten Beyfall, wie er sonst eben Klavier-Concerten nicht gewähret wird. Dann folgte in mehrern sehr gut geschriebenen Strophen: *Lob der Harmonie.* Hr. Vogler hat das bekannte Lied in drey Tönen, das von J. J. Rousseau herrühret, in Chöre mit voller Instrumentalbegleitung gesetzet. Einfach erhaben ist der Gesang dieses Tonkünstlers; die sinnreichen Rückungen und Wendungen, die feinen Nuancen, die er seinen Harmonien giebt, zeigen, dass er tief in das Wesen der Kunst eingedrungen ist. Wer muss es nicht bedauern, dass dieser berühmte Mann, statt unsern überstudirten Gesang zu simplificiren — welches ihm gewiss vor Andern seines gleichen gelungen wäre, auf den traurigen Gedanken gerathen ist, unsere Orgeln simplificiren zu wollen. Sie sind, leider, von den Zeitumständen, mit allem was dazu gehört, schon simplificirt genug! — Die seelenvolle Ouverture aus Demofoon, unzähligemal aufgeführt, und immer mit gleichem Wohlgefallen gehört, beschloss den Abend. Sie brachte schon öfter in uns den Wunsch hervor, auch einmal die Oper selbst zu hören: denn hat der Componist sein Bestes nicht gleich beym Eingange preisgegeben, so muss sie ein vortreffliches Werk seyn. —

Das fünfte Concert begann mit der grossen Symphonie aus C dur von Mozart. Wir hatten sie lange nicht mehr gehört! Eine Ariette von Maurer, ges. von Hrn Haunmüller, reihte sich an dieses Meisterwerk welches schon allein das Andenken an seinen Schöpfer uns unvergesslich machen würde. Hr. Kessler spielte mit grosser Fertigkeit ein Flötenconcert; es war componirt von Hrn. Roth, einem sehr geschmackvollen und gefälligen Tonsetzer, der durch mehrere seiner Arbeiten unter uns rühmlich bekannt und geschätzt ist. Er ist Mitglied des königl. Orchesters. Ein Concert von B. Romberg aus E moll, gehört unstreitig, sowol von Seiten der Composition, als des herrlichen Vortrags, zu dem Besten, was wir auf dem Violoncell hier gehört haben. Möchten so viele moderne Componisten, die sich in ihren affectirten Kunsteleyen in Rauch und Nebel verlieren, Hrn. Romberg nachahmen, dessen Concerte immer voll Charakter sind, in denen nie ein schöner Gesang, nie eine natürliche, doch an der Quelle der Tonkunst geschöpfte, Harmonienfolge vermisst wird. Hr. Weixelbaum sang eine Arie. Er liebt, in seinen Arbeiten, oft auch in seinem Gesange, das Schwierige, und verräth übrigens keine gemeinen Kenntnisse. Mad. Weixelbaum überwand den Theil der Schwierigkeiten, der ihr heute zugetheilt war, mit Glück, und erhielt den verdienten Beyfall. Das Uebrige war ein Terzett und Sextett von Winter, aus seinen ältern Opern genommen. Endlich — eine Schlacht, componirt von Hrn. Neuner. —

Es scheint, als wenn das Pianoforte, welches bey grossen Musikdarstellungen hier wenig geachtet wird, wieder in etwas zu Ehren kommen sollte. Nach einer wohlgeschriebenen Symphonie von unserm Hrn. Ph. Moralt, einem Concertino von Hrn. Schönige, und einer Arie von dem Freyherrn von Poissel, wagte heute, in dem sechsten Concerte, Dem. Schlett ihren ersten öffentlichen Versuch auf diesem Instrumente. Hatte Mad. Dulken ihr seit langem gehörtes Concert mit all jener Zartheit, Feinheit, und mit dem ihr eignen Geschmack, der die lang geübte, in ihrer Art vollendete Künstlerin, so wie die innigste Vertrautheit mit ihrem Instrumente ankündigt, vorgetragen: so überraschte uns Dem. Schlett, mit dem bisher uns noch neuen, genialischen, an seltenen Harmonien

reichen Concerte von Dussek aus G moll, und entwickelte in demselben, ungeachtet der vielen Schwierigkeiten, welche die ganze Aufmerksamkeit des männlichen Künstlers fordern, eine reine, gehaltvolle Spielart, Präcision, Kraft und gerundeten Ausdruck, der auf wahren, ernsten Sinn für ächte Kunst hindeutet. Ihr Versuch musste um so mehr Zufriedenheit erregen, da sie noch in der Bluthe der Jugend ist, und das Spiel des Piano ihr nur Nebensache seyn darf, indem sie, wie wir hören, sich ganz dem Studium des Gesanges hingiebt. Möge sie doch immer nach jenem höhern Ziel der Kunst streben, welchem sich zu nahern, allein dauernden Ruhm verschaffen kann! — Eine im zweyten Theile gegebene Concertante von dem verst. Cannabich, konnte wol der Triumph der Violin über die andern concertspielenden Instrumente genannt werden. Hr. Dir. Franzl und Hr. Concertm. Moralt erschöpften in derselben alles, was dieses bezaubernde Instrument an Wirkung hervorbringen kann. Das folgende Duo von Morlacchi wurde zwar von Hrn. Brizzi und Mad. Harlas mit vieler Kunst vorgetragen: sie konnten aber doch die, über alle Erwartung magere, flache und leere harmonische Begleitung nicht unbemerklich machen.

Siebentes Concert. Symphonie von Beethoven aus C dur, (No. 1.) gefälliger und melodischer, als man es von diesem Künstler erwartet. Violinconcert, vorgetragen von Hrn. Held, dem jüngern. Er besitzt ungemeine Fertigkeit, und kann bey fortgesetztem Studium unter vorzüglichen Virtuosen einen Rang behaupten. Die Composition war von unserm Hrn. Cramer, einem sehr geschickten Tonsetzer, und Mitglied der hiesigen Hofmusik. Arie von dem, an artigen Gesängen unerschöpflichen Paer, von Hrn. Weixelbaum gesungen. Concertante für zwey Fagotte von Hrn. Danzi. Diejenigen ehren das Andenken an diesen Componisten, der lange unter uns war, wenig, welche, wie man oft hört, diese Arbeit zu seinen besten zahlen. Sie gehört vielmehr zu seinen schwächsten. Die Zeiten sind vorüber, wo man nur den Vortrag einer Solo-Stimme allein in Betracht zog. Grosse neuere Meister haben uns gelehrt, auch den Werth der Erfindung eines concertirenden Musikstücks zu würdigen. Und daran liess es für diesesmal Hr. Danzi ganz fehlen. Diese ewig wiederkehrenden Trompetencadenzen des Rondo z. B. müssen endlich ermüden, und man erinnert sich dabey ungern an die guten Zeiten unserer Ahnen. Vorgetragen wurde das Concert gut, wenn gleich die Natur dieses Instruments etwas Düsteres hat, und sich, wird es verdoppelt und in eine geistlose Begleitung eingehüllt, so leicht nicht bis zum Effecte anderer Concertinstrum. heben kann. Flöten-Concert von Danzi, gespielt von Hrn. Metzger, der als ausgebildeter Künstler bekannt genug ist. Terzett von Paer aus Sofonisba. Grosse Ouverture von Cannabich.

Den ersten Theil des achten Concerts eröffnete Haydns Symphonie aus B dur. Ein Dilettant, Hr. Riedl, sang eine Arie von Liberati. Rühmlich ist sein Bestreben, das Alltägliche seiner Beschäftigungen mit edlerm Genuss zu würzen und das Gebiet der Kunst zu betreten; wir fürchten nur, dass seine schwache, etwas hohlklingende Stimme ihm mehr Schwierigkeiten bieten wird, als man sogleich denkt. Ein Hoboe-Concert, von Hrn. Fladt vorgetragen, von dem berühmten Le Brun componirt, wurde mit grossem Beyfall aufgenommen. Der Geschmack des Hrn. Fladt ist edel, sein Ton sehr imponirend, das Schwerste ihm leicht. Das Adagio seines grossen Vorgängers war, nach dem Bedürfnis unserer Zeit, in etwas geändert, das Rondo wahrscheinlich von diesem seinen Nachfolger, der sein fast überall sehr vernachlässigtes Instrument in seiner Würde erhält, neu hinzu componirt. Den zweyten Theil füllte aus: *Jesus am Oelberg*, ein Oratorium von Beethoven. Ein Oratorium? Nun, das ebn nicht! Weder in der Anlage, noch im Styl des Ganzen ist auch nur die leiseste Tendenz bemerkbar, welche auf religiöse Gefühle im Innern des Zuhörers wirken mochte. Ueberall ein heftiges Drängen, ein feuriges, leidenschaftvolles Wogen, eine kunstvolle Rhapsodie; das Ganze ein dramatischer Torso: doch gewiss ein Product voll hoher, genialischer Züge, von einer blühenden Phantasie eingegeben, grösstentheils neu in seiner Erfindung, und ausgeführt mit einer harmonischen Kraft und Fülle, die erschüttert und hinreisst; berechnet für den Concertsaal, nicht für die Kirche oder das Bethaus, wenn

andere Rechnung darin ist und nicht alles für blosses Dahingeben eines feurigen, nur mit sich selbst beschäftigten Genius muss genommen werden. Vortrefflich kann man die Aufführung, die diesem Werke geworden, mit Recht nennen, und ungewöhnlich günstig war die Aufnahme, die es gefunden. Der Geschmack für das Sanfte, Melodiöse, scheint bey uns mehr als irgendwo dahin, und stark muss uns der ergreifen, der uns aus unserm musikal. Schlummer wecken will. Hrn. v. B. ist dies vollkommen gelungen. Den höchsten Effect bewirkten die Chöre der Krieger: Wir haben ihn gesehen etc. Man hörte bey dem Herausgehen aus dem Concerte, so wie mehrere Tage hindurch, nur davon sprechen. Bey den Worten: Hier ist er! ergreift ihn! Bindet ihn! fühlten sich viele so tief ergriffen, dass ihnen, ihrer Erklärung nach, einen Augenblick für ihr Selbst bange ward. Seltsam! — Aber wie, wenn ein Maler, der diese Scene aus der Leidensgeschichte des Messias zu schildern hätte, die wilden Figuren dieser Kriegsknechte, bewaffnet mit Ketten und Stricken, die Mordlust im Blicke, mit allem Aufwand seiner Kunst in den Vorgrund setzte, einen Seraph in Gewölken lose über sie schwebend, das Bild des göttlichen Dulders aber, nur halb gesehen, in den Gesträuchen des Hintergrundes verbarge? Hätte er so seine Aufgabe richtig gelöset? — Das Gemüth unsers Tonsetzers scheint ein treues Abbild unsers Zeitgeistes zu seyn, der nach dem Ungeheuern trachtet, das Sinnbetäubende ergreifet; aber das rein Geistige unberührt lässt. Das Colossale des Aegypters ist ihm mehr eigen, als das schöne Ebenmass des sinnigen Griechen; eine *Divina Commedia* möchte ihm mehr gelingen, als eine Odyssee. Mit alle diesem kann der Schreiber dieses seine wahre Verehrung für diesen seltenen Componisten nicht bergen; er sieht jedem seiner Werke mit einer Art von Sehnsucht entgegen, und horcht jedem seiner Töne mit Aufmerksamkeit und Theilnahme. Denn er ist es jetzt, der durch seine Erfindungen die Kunst der Musik, welche durch eitlen Singsang und Klingklang entnervt und niedergedrückt wird, wieder zu Ehren bringt, und auch zu weiterm Nachdenken über dieselbe veranlasst. Immer gebietet er unserer Bewunderung, wenn er gleich auf das höhere Verdienst, unser Herz zu rühren, von selbst Verzicht thut — denn, einem so ausgezeichneten Künstler, wie er ist, würde doch wol dieses gelingen, wenn er es nur wollte. Dass Hr. v. B. mit gar keiner Fuge das Werk erhoben, sondern nur einige ganz gemeine Imitationen anbrachte, ist uns eben so wol, als dem ästhetischen Kunstrichter desselben in der musik. Zeit. aufgefallen. Auch ist die niedrige Art, in welcher der Gesang der Jünger kriecht, kaum zu entschuldigen — wie derselbe ebenfalls bemerkt hat. — Den 22sten, nach einem alten Herkommen, die *Schöpfung*. Die Solopartien wurden mit Einsicht gesungen; nur Raphael hatte durch die Kälte seines Vortrags alle Meynungen gegen sich.

Der musikalische Verein unter den Auspicien des wackern Hutters, von welchem einer der münchner Correspondenten im vorigen Jahre in dies. Z. ausführlich gesprochen, gab am Charfreytag und Samstag das Oratorium von Paisiello: *der reumüthige Petrus*, an welches sich an letzterem Tage, der Ceremonie der Auferstehung wegen, Handels bekanntes Alleluja, aus dessen *Messias*, anschloss. Eine inländische Zeitung hatte vor Kurzem folgende, aus einem mayländer Blatte entlehnte Bemerkung bekannt gemacht: Es sey hohe Zeit, heisst es da, bey der verdienten Lobeserhebung, die von Zingarelli's *Gierusalemme distrutta* gemacht wird, dass der ächte ital. Geschmack, den die „deutsche Secte" zu verdrängen drohe, durch solche Meisterstücke wieder auflebe: denn es hätte bisher Leute gegeben, welche den Contrapunct nur dürftig verstanden, und dennoch binnen 14 Tagen die Partitur einer ganzen Oper niederschrieben; Herr Zingarelli habe dagegen auf die Composition jener Oper *einige* Jahre verwendet. Wenn Zingarelli in seinem *Jerusalem* nicht tiefer gehet, als Paisiello in seinem Petrus, so darf man eben nicht Handels *Alleluja* oder Haydns *Schöpfung* ihnen entgegenstellen: Werke unserer Componisten vom zweyten Range möchten hinreichen, um von der gerügten Seite des Contrapunctes, die denn doch wol nicht unsere schwächste ist, Unmündige eines Bessern zu belehren.

Berlin, d. 20sten April. Den 25sten März gaben die Hrn. Carl Maria v. Weber u. Heinr. Barmann ihr zweytes Concert mit demselben rauschenden Beyfall, wie das erste. Auf Verlangen ward die Ouverture aus der Oper des Hrn. v. Weber, *der Beherrscher der Geister*, wiederholt; neu war die Overtura militare chinese zu Schillers Schauspiel, *Turandot*, nach einem chinesischen Thema aus J. J. Rousseau's *Dictionaire de musique* v. Hrn. v. Weber — der auch ein Adagio und Rondo, und eine freye Phantasie, beydes von seiner originellen Composition, die beym erstenmal nicht gleich ganz verstanden wird, auf dem Pianoforte spielte. Hr. Barmann erfreute das zahlreiche Publicum durch ein Klarinett-Concert aus F moll vom Hrn. v. W., und, mit seinem Bruder, durch ein Adagio und Rondo für Klarinette und Fagott von Cramer. — Hr. Prof. Zelter gab am Charfreytage den *Tod Jesu* von Ramler und Graun, und am ersten Ostertage die *Auferstehung* und *Himmelfahrt Jesu* v. Ramler, und von ihm componirt, beydes im Opernhause, und von der Singeakademie unterstützt, die hier ihren alten Ruhm aufs neue bewährte. Die Solopartien sangen Mitglieder der Akademie: Dem. Sebald und Voltus, und die Hrn. Eunike, Gern und Zelle. — Den 5ten Apr. ward im Schauspielsaale zum Besten des Pensionsfonds für die Wittwen der Mitglieder des königl. Orchesters ein Concert gegeben, das sich durch die vorzügliche Wahl der Werke, durch sehr gute Execution und durch ein zahlreiches Publicum auszeichnete, das mit lautem Beyfall fast alles aufnahm. Nach der herrlichen Ouverture aus Tigrane, vom Hrn. Kapellm. Righini, durch ihn selbst dirigirt, sangen Dem. Schmala und die Hrn. Eunike und Stümer Cherubini's Trauercantate auf Haydn; Hr. Concertm. Moser spielte ein Violinconc. von Kreutzer, (mit grossem Beyfall.) Mad. Muller u. Dem. Schmidt sangen das liebliche Duett aus Sargines. Den zweyten Theil eröffnete die Ouverture aus Winters *Colmal*. Hr. Schwarz blies dann ein Fagott-Concert von Winter. Den Beschluss machte Schillers Ballade: *der Gang nach dem Eisenhammer*, gesprochen von Iffland, mit musikalischer Begleitung vom Hrn. Kapellm. Weber, und, wie immer, mit Liebe und Beyfall aufgenommen. — Den 6ten gaben Hr. Chordir. Hansmann u. die Kammermusici, Gebrüder Blisenner, in demselben Local Haydns Schwanengesang, die *Jahreszeiten*. Seit mehrern Jahren hatte man diesen herrliche Werk nicht vollständig gehört; daher war die Versammlung sehr zahlreich. Dem. Hansmann (von der ich schon in meinem letzten Bericht mit verdientem Lobe sprach) und die Hrn. Ambrosch und Franz sangen die Solopartien; die Chöre wurden von dem Singinstitut des Hrn. Hausm. sehr brav vorgetragen; das Ganze machte, unter des Hrn. Musikdir. Gürrlich sorgfaltiger Direction, einen guten Eindruck. — Den 9ten gab Hr. Kammermus. Westenholz Concert. Er blies ein Hoboe-Concert, mit Hrn. Schröck ein Rondo für Flöte und Hoboe, und mit Hrn. Barmann ein Doppelconcert für Fagott u. Hoboe, alles von seiner gefälligen Composition, und mit grossem Beyfall executirt. — Den 11ten gab Dem. Longhi ihr zweytes Concert. Sie spielte ein Pianofortecone. von Cramer, eine Sonate für die Harfe von Nadermann, und mit Hrn. von Weber ein Duett für Harfe und Fortepiano. Schon in dem vorigen Berichte ist bemerkt worden, dass Dem. Longhi auf dem Fortepiano mit viel Fertigkeit spielt, dass aber die Harfe bey weitem ihr Hauptinstrument ist, und dass sie diese mit ausserordentlicher Kraft und Lebendigkeit behandelt. Hierin u. in Hinsicht des vortrefflichen Trillers übertrifft sie ihre Vorgängerinnen, Mad. Spohr und Dem. Demar, weit, von welchen sie aber wieder in gar mancher Hinsicht übertroffen wird. — Den 15ten ward im Schauspielhause zum erstenmal gegeben: *Don Tocagno*, ein komisches Singspiel in 2 Acten, vom Hrn. Dr. Koreff (in Breslau,) in Musik gesetzt von Friedr. v. Drieberg (in Paris). Der Inhalt dieser, durch schöne Diction und munteve Einfalle sich empfehlenden Operette ist ein wunderlicher Onkel, der seine Nichte dem einfältigen Pflegesohn, Salpeter, geben will, aber von dem Geliebten der Nichte, Bannau, und dessen Freund, Fültrin, getauscht wird — der gewöhnliche Inhalt italienischer Stücke. Die Composition, das erste Werk des Hrn. v. Drieberg, das wir hier hörten, verräth ganz sichtbar den Styl seines Lehrers, des berühmten Spontini, und überhaupt der neuesten ital. Schule. Das ausserordentlich

schnelle Sprechen in dem Duett No. 4. im ersten Acte, führeten Hr. Wurm und Mad. Eunike so gut aus, dass sie es nach allgemeinem Wunsche wiederholen mussten. Fast alle einzelne Gesangstücke wurden mit lautem Beyfall beehrt, und die meisten enthielten auch allerdings etwas — und mehrere, viel Interessantes in der Musik an sich, u. in der Behandlung der Worte, der Declamation, der Instrumentirung etc. Dazu kam die vortreffliche Ausführung. Hr. Gern, der für solche Rollen geschaffen ist, gab den Doctor Saunebar, Mad. Eunike dessen muntre Nichte Blanca, Hr. Wurm den einfaltigen Pflegesohn Salpeter, Hr. Rebenstein den Liebhaber Bannau, und Hr. Beschort dessen Freund Fültrin. Selbst die sonst so anstössige und das Gefühl des Schicklichen beleidigende Producirung des Narrenhauses des Hrn. Doctors, und darin namentlich die Muse, (Dem. Leist,) der Kapellmeister, (Hr. Kaselitz) und der Tanzmeister, (Hr. Labes) — gefielen, und erhoben besonders das schöne Finale des ersten Acts. Das Stück ward am Freytag mit Beyfall wiederholt, und wird sich gewiss lange auf dem Repertoire erhalten. — Dem. Unselmann aus Prag ist noch in einigen andern Gastrollen mit entschiedenem Beyfalle aufgetreten: am 24sten März und 18ten Apr. als Emmeline in der Schweizerfamilie, am 4ten Apr. als Rosine in Paers lustigem Schuster, und am 7. und 11. als Fanchon in Himmels Operette dieses Namens. Unsre Wünsche, dass wir sie bald die Unsrige nennen können, folgen ihr. — Jetzt giebt Hr. Schring, vom hamburger Theater, Gastrollen. Bis heute ist er aufgetreten am 13. als Graf Ubaldo in Paers *Camilla*, und gestern als Osmin in *Belmonte und Constanze*. Sein Spiel ist durchdacht, obgleich oft etwas gesucht, und wird durch schöne Gestalt und blühende Jugend unterstützt; seine Stimme bedarf aber noch einer guten Führung. Mit Beyfall nahm man in der Camilla auf: das Recitativ und die Arie No. 7. im ersten Acte; die Scene mit Camilla, (Dem. Schmals, die den Abend vorzüglich schön sang,) No. 11., und im 2ten Acte: O Gott was seh ich etc., und das Terzett No. 13. mit Camilla und Adolf (der lieblichen Johanna *Eunike*): Ach wie ihr Blick voll Trauer etc. — Ein Paarmal, den 25. und 29. März, hat sich Hr. Süssmilch, Mitglied der kaiserl. Kapelle zu St. Petersburg, auf dem Contreviolon als Solospieler auf dem Theater hören lassen; und nicht ohne Beyfall.

Kurze Anzeigen.

Drey Lieder von Tiedge, Müchler und Elisa Bürger mit Begleit. des Pianoforte — — v. J. A. Himmel. Dresden, bey Hilscher. (Preis 8 Gr.)

Angenehme, fliessende, den Texten angemessene Melodien, und ein schmeichelndes, belebendes Accompagnement, erwartet man von Hrn. H.s Liedern allgemein. Diese Erwartungen werden auch hier, besonders in No. 1. u. 3., erfüllt. Eine gewisse Familienähnlichkeit, ja auch manche noch bestimmtere Rückerinnerungen an frühere Compositionen desselben Meisters, setzt man bey denselben voraus. Auch diese Voraussetzung bestätigt sich hier. Das 3te Lied ist wirklich allerliebst, und wird vom Ref. unter die besten gezählt, die ihm seit einigen Jahren von Hrn. H. vorgekommen sind.

VII Variations sur un thème original p. le Pianoforte, comp. — — par J. G. F. Saalbach. à Leipzig, chez Kühnel. (Preis 8 Gr.)

Ein sehr angenehmes Thema, aus dem sich leicht mehr hatte machen lassen, als in den Var. gemacht worden ist: doch sind die meisten von diesen auch ziemlich artig, besonders 1, 5 u. 6; 2, 3 u. 4 wollen nicht viel sagen, und bleiben nicht einmal den erwählten Figuren treu. Indess leuchtet hin und wieder ein heiterer, ansprechender Geist hervor; und sollte der Verf. noch ein junger Componist seyn, so verdient er wol Aufmunterung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten May. **No. 20.** 1812.

Die Oper der Polen.

Die erste Spur theatralischer Vorstellungen in Polen findet sich unter der Regierung des Königs Joh. Kazimir. Nach einem Siege über die Russen im Jahr 1661 machte die Aufführung des *Cid* von Corneille, durch den Grafen Morsztyn, damal. Grossschatzmeister der Krone, in polnische Verse übersetzt, einen Theil der Festlichkeiten aus. Schauspieler besass man aber noch nicht, sondern das Stück wurde von Personen des königl. Hofes vorgestellt. — Unter der Regierung der Könige Michat und Jan III. scheinen keine theatral. Vorstellungen gegeben worden zu seyn; wenigstens finden sich keine Beweise dafür. — Die Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen, August I—III; brachten zwar ihre Italien. Operisten aus Dresden mit nach Warschau: diese sangen und tanzten aber nur bey Hofe auf; ein öffentliches Theater gab es noch nicht. Erst unter der Regierung des Königs Stanislaus August, der bekanntlich, in Wissenschaften und Künsten selbst ausgebildet, ein wahrer Gönner und Beschützer derselben war, wurde ein öffentliches Theater errichtet; und so kann man ihn mit Recht den Stifter der polnischen Bühne nennen.

Auf diesem Theater nun wurden auch Opern in polnischer Sprache gegeben. Die erste Original-Operette hiess *Nędza uszczęśliwiona* (das beglückte Elend — die glückliche Armuth.) Sie war von dem Jesuiten Bohomolec gedichtet und von Hrn. Kaminski, der noch jetzt in Warschau lebt, in Musik gesetzt. Diese kleine Operette in einem Acte wurde 1778 gegeben; und so klein dieser erste Versuch auch war, so war er doch die erste Stufe des zu betretenden Weges, und wirkte besonders dadurch, dass er das Publicum überzeugte, auch die polnische Sprache eigne sich zu lyrisch-dramatischen Darstellungen, wozu man bis dahin kein Vertrauen gehabt hatte. Man wünschte nun Aehnliches zu sehen und zu hören; und da sich dies in Original-Stücken nicht so schnell herbeybringen liess, übersetzte man kleine französ. Operetten. So wurden bis zum Jahre 1780 der *Schmidt*, die *beyden Geizigen*, die *Jagd* u. dergl. *m.* in poln. Sprache mit vielem Beyfall aufgeführt. Das Wohlgefallen an Darstellungen dieser Art war so gross, dass einige polnische Magnaten (wie z. B. der Feldherr Oginski in Stonim,) Hoftheater errichteten, wodurch sich nach und nach mehrere, wenn auch kleine, öffentliche Theater zu Krakau, Wilna u. Lublin bildeten. Auch vergass man über der französ. die vaterländische Operette nicht. So gab man um diese Zeit die Original-Operetten: *Zoska*, (Sophia,) mit Musik von Kaminski, und *Nie każdy śpi co chrapiç* (Nicht jeder schläft, der schnarcht,) mit Musik von Cajetani, damaligem Musikdirector der königl. Kapelle, welche jetzt im Schauspiel zu spielen verpflichtet war. (Cajetani starb später in Warschau.) Da ich in der Folge nicht auf diesen Componisten zurückkommen dürfte, will ich gleich hier vorausnehmen, dass er hernach auch die Chöre zum Schauspiel *Lanassa* für's poln. Theater componirte, und vorzüglich durch seine Polonaisen hier im Lande berühmt war. Auch enthalten diese wirklich etwas Originelles und den Kenner der ächten Polonaise Ansprechendes; weshalb sie noch immer zuweilen zwischen den Acten vom Orchester ausgeführt werden.

Bis jetzt bestand nun aber die Musik zu diesen Operetten meistens nur aus kleinen Liedern, Romanzen u. dergl. Chöre und besonders Finalen wendete man noch nicht an. Endlich schrieb Zablocki, einer der ersten poln. Dichter, die

Oper: *Zołta Szlafnica*, (die gelbe Schlafmütze,) zu welcher Kaminski wieder die Musik lieferte, und diese nicht nur mit jenen kleinern Gesängen, sondern auch mit kleinen Duetten u. Chören, selbst mit einem Terzett, ausstattete. Ueber den Kunstwerth dieser Compositionen wollen wir nicht viel Aufheben machen; waren sie auch, als Musikstücke an sich, schwach, so waren sie als erste Versuche doch anziehend, und wurden dadurch wichtig, dass ohne sie, die Grundlage, der spätere, vollkommnere Bau der poln. Oper nicht aufgeführt werden konnte.

Unter den Männern von Geist, welche sich nun der poln. Bühne widmeten, zeichnete sich vornämlich Hr. v. *Boguslawski* aus. Er unternahm es zuerst, den Polen die grössere, eigentliche Oper in ihrer Sprache zu geben, und übersetzte deshalb vorerst verschiedene italien. komische Opern. So wurde 1782 zum erstenmal Paisiello's *Frascatanerin* gegeben, worin Hr. v. B. selbst die erste komische Partie übernahm. Die Oper erhielt allgemeinen Beyfall; und, hierdurch ermuntert, machte man nun auch sehr ernstliche Anstalten, eine im Gesange wirklich geschickte Gesellschaft zu bilden. Zu dem Ende studirte und gab man in den folgenden Jahren bis 1793 mit grösstem Fleiss eine beträchtliche Reihe aus dem Italienischen übersetzter Opern: die *Schule der Eifersüchtigen* von Salieri, die *Eifersucht auf dem Lande* von Sarti, *Don Juan* von Albertini, die *eingebildeten Philosophen* von Paisiello, die *Italienerin in London*, die *schöne Gärtnerin*, *Johanna* und *Bernardo*, *Alcine* und dergl. m. Die französ. Operetten und ihre Musik fanden jetzt nur noch wenig Liebhaber und mussten endlich dem Geschmacke an ital. Oper ganz weichen. Von poln. Original-Opern zeigte sich aber erst 1793 wieder eine auf der Bühne. Es war *Krakowiaki i Górale*, (die Krakauer und Goralen,) von Hrn. von Boguslawski gedichtet, und von Hrn. Steffani, der jetzt noch in Warschau lebt, in Musik gesetzt. Diese Oper wird, als eigentliches Nationalstück, und auch als ein Werk, das eben in jener wichtigen Epoche der Geschichte Polens erschien, den Polen immer interessant bleiben. Der Gesang enthält vieles ächt Nationale; einer bessern musikal. Ausarbeitung bedurfte allerdings Manches darin, und sie hätte ihm wol gegeben werden können, ohne dass die Musik darum hätte aufhören müssen populär zu seyn — was sie allerdings bleiben musste. Zur Entschuldigung des Componisten ist indessen anzuführen, dass er sie in sehr kurzer Zeit schreiben musste.

Noch in demselben Jahre wurde zum ersten Male Salieri's *König Axur* in poln. Sprache, und zwar ganz so, wie dies herrliche Werk vom Componisten im Italienischen verfasst ist, (mit allen Recitativen und fortgehender Begleitung,) mit vieler Pracht und wahrem Anstand gegeben. Diese Oper war ebenfalls von Hrn. von Boguslawski übersetzt, der auch den Text selbst untergelegt hatte, und der durch seine Talente überhaupt viel beytrug, dass sie so grosses Glück machte und noch immer als eine der beliebtesten Opern sich auf unsrer Bühne erhält. Von dieser Aufführung kann man die grössere poln. Oper datiren; und so hat sich Salieri durch jenes Werk um uns noch ein besonderes Verdienst erworben, dessen in der Geschichte der Cultur der Tonkunst in Polen immer dankbar gedacht werden muss.

Im Jahr 1794 wurden freylich diese Fortschritte der Kunst durch die Revolution und die darauf folgende gänzliche Theilung Polens gehemmt. Hr. v. Boguslawski reiserte mit seiner Gesellschaft, bey welcher vorzüglich auch die Mitglieder der poln. Oper sich befanden, nach Lemberg, indess Mad. *Truskolawka* in Warschau Vorstellungen gab, die jedoch im Gesange nichts Bedeutendes enthielten. In Lemberg hingegen setzte Hr. von Bogusl. seine rühmlichen Bemühungen fort. Er schrieb daselbst seine grosse Oper: die *Amazonen*, und die Melodramen — das Wort im franzos. Sinn für Schauspiele mit Gesang genommen — *Iskahar*, und *Sydney* und *Zumma*; Hr. Elsner setzte zu allen diesen Stücken die Musik. Dieser Mann stand früher bey dem dasigen deutschen Theater als Musikdirector, und ward jetzt in gleicher Qualität auch beym polnischen angestellt. Diese Stücke, so wie deren Musik, wurden stets mit ausgezeichnetem Beyfall aufgenommen. Die *Amazonen* aber waren nun die erste grosse poln. Original-Oper, und es verdient zu Ehren des Dichters, des Componisten und des Publicums

angeführt zu werden, dass man Hrn. E. nicht nur mit vieler Achtung öffentlich auszeichnete, sondern ihm auch so vielen Vortheil für seine wohlgelungenen Arbeiten verschaffte, als möglich war.

Im Jahr 1799 kehrte Hr. v. Bogusl. wieder nach Warschau zurück, nahm den Musikdir., Hrn. Elsner, mit sich, und verband die Warschauer Gesellschaft mit der seinigen, wodurch denn das poln. Theater einen neuen Glanz erhielt. Hr. Elsner widmete sich nun ganz der poln. Bühne. Sie wurde mit Martini's *Baum der Diana* eröffnet; dann führte man die schon vorher angeführten Uebersetzungen aus dem Ital. auf, und fügte zu ihnen noch mehrere hinzu, z. B. *König Theodor* von Paisiello, den *Theater-Unternehmer in Aengsten* von Cimarosa u. s. m. Aus dem Deutschen übersetzt, hatte man bis 1802 nur noch Mozarts *Entführung a. d. Serail* und W. Mullers *Sonnenfest der Braminen* gegeben: den *Sultan Wampum* v. Kotzebue (v. Elsner in Musik gesetzt) hatte Hr. v. Bogusl. zu einer komischen Oper so gänzlich umgearbeitet, dass das Stück mehr als Original, denn als Uebersetzung angesehen werden konnte. Im Anfange jenes Jahres aber brachte man Mozarts *Zauberflöte*, mit aller Pracht, und überhaupt so gut, als es hier nur möglich, auf die poln. Bühne. Sie machte ausserordentlichen Eindruck und fand so ausgezeichneten Beyfall, dass die damalige italien. Oper, welche sich, eingedenk der für sie ehemals so höchst günstigen Zeit, wieder etablirt hatte, von da an zu sinken begann. Die Italiener liessen andere Sänger aus ihrem Vaterlande kommen; da aber in demselben Jahre noch Winters *unterbroch. Opferfest* polnisch gegeben ward, sank jene Gesellschaft, der neuen Mitglieder ungeachtet, immer mehr, und ging bald darauf auseinander.

Die Aufführung der letztern Oper ist auch dadurch bemerkenswerth, dass mit ihr die musik. Kritik anfing laut zu werden, und wissenschaftliche Bemerkungen über die Producte der vereinigten Theaterkünste, wie über die Darstellung derselben, im hiesigen Publicum Eingang fanden — und zwar bedeutenden Eingang, so lange sie selbst, diese Bemerkungen, bedeutend blieben. Hr. Baron von Leznowski, Redacteur der warschauer Zeitung, war der Erste, der über das Theater schrieb; ihm folgten die Herausgeber der polnischen Zeitschrift *Pamiętnik*; und zuweilen fanden sich auch in der zweyten hiesigen Zeitung, dem *Correspondenten*, kritische Auseinandersetzungen der aufgeführten Stücke und ihrer Darstellung. Diese Aufsätze waren zum Theil aus den Blättern ausländischer Beurtheiler übersetzt, zum Theil Originale; und in beyden fand sich manches sehr Achtungswerthe und Gründliche, doch mehr über das Schauspiel, als über die Oper. Jetzt fährt nur noch die erste der genannten Zeitungen fort, dergleichen Artikel zu liefern: sie sind aber mit denen, der frühern Jahre, gar nicht mehr zu vergleichen, da der angeführte Hr. Redacteur seit einiger Zeit sich davon zurückgezogen hat und sein Mitarbeiter eben für dies Fach der nöthigen Kenntnisse zu ermangeln scheint. So werden denn jetzt blos die Stücke genannt, Günstlinge unter den Mitgliedern der Gesellschaft gewaltig herausgestrichen, Unbegünstigte übergangen, oder, wenn ausgezeichnetes Talent dies nicht wol thunlich macht, mit einer kurzen Wendung abgefertigt — kurz, es ist aus den Bemerkungen über unsern Gegenstand das geworden, was man sich jetzt unter Zeitungsarükeln schlechthin zu denken gewöhnt worden ist.

So war also die polnische Opernbühne in Warschau fest gegründet, in jedem Betracht sehr anständig ausgerüstet, und auch im Besitz einer beträchtlichen Anzahl der trefflichsten neuen Werke ausländischer Meister, so wie einiger vorzüglichen inländischer. Ihre Geschichte wird nun für Ausländer, die das Detail nicht interessirt, meines Erachtens, nur dadurch einige Bedeutung erhalten und auf einen Platz in den allgemeinen Annalen der Tonkunst Anspruch machen können, wenn ich zwar die vorzüglichsten erschienenen National-Werke etwas ausführlicher bezeichne, von den fremden aber, da sie Ihren Lesern sämmtlich schon bekannt sind, nichts erwähne, als eben die *öffentliche Stimme*, wie sich diese im Verfolg mehrerer Darstellungen und im Munde jener Kritik, so lange sie diesen Namen verdiente, aussprach. Dadurch lernt man den hiesigen Geschmack und die jedesmalige Stufe der Cultur für unsern Gegenstand

am leichtesten und zuverlässigsten, ja auch auf eine Art kennen, wobey keine Parteylichkeit und wogegen keine Protestation möglich ist.

Das *unterbr. Opferfest* also fand man (1802) sehr gut gedichtet und übersetzt, aber über allen Ausdruck schön componirt; die Ausführung im Ganzen vollkommen genügend, und in den vier Hauptpartien ganz vortrefflich. Fast schien es sogar, dass nicht Wenige dies Werk der Zauberflöte *damals* — noch vorzogen. (Ein wunderbares, wirklich trauriges Geschick traf die beyden Sängerinnen, Dem. Steffani und Dem. Petrasch, zwey junge, sehr talentvolle, ausgebildete, liebenswürdige Mädchen, deren erste die Myrha, die zweyte die Elvira sang: sie starben beyde, und nicht lange nach einander. Die Freunde des wahrhaft schönen Gesangs gedenken ihrer noch immer mit Bedauern.) Das *Sonnenfest der Braminen*, mit Mus. v. W. Müller, fand (1802) ebenfalls Beyfall und grossen Zulauf. Dies veranlasste die Direction, desselben Componisten *Sonntagskind*, und späterhin mehrere seiner Opern zu geben: aber schon jene gefiel nicht recht, und die spätern gefielen gar nicht, mit Ausschluss der *Schwestern von Prag*, die einigen Beyfall fanden, und auch jetzt noch von Zeit zu Zeit einmal gegeben werden. Man fand zwar die Musik für solche Stücke passend, aber solche Stücke nicht passend für uns, die wir das, was sie eigentlich belebt und empfiehlt — den nationalen Kasperle — gar nicht besitzen, und ihn von Oesterreich aus auch zu wenig kennen, um uns in ihn hineindenken zu können. Auch die Sprache — freylich überall das ächteste Kind des National-Geistes — seigt das schon; die polnische hat keine Worte, selbst für manche Titel solcher Werke, ja sogar keines für die ganze Gattung — keines für das franz. *Farce*, oder das deutsche *Posse*. Das Sonntagskind musste *Duchowids* (Geisterseher) genannt werden. — *Telemach*, mit Mus. v. Hoffmeister, fand man (1803) im Ganzen schwerfällig, einzelne Stücke zwar schön, doch aber den Hauptstücken der *Zauberflöte* und des *unterbr. Opferfestes* weit nachstehend. Man hatte dieser Oper durch treffliche Decorationen sehr aufgeholfen; und so ward sie immerfort, auch jetzt noch, nicht ungern gesehen. — *Palmira*, mit Musik von Salieri, wurde mit den grossen Erwartungen, die *Axur* erregt hatte, aufgenommen. Sie gefiel, wenn auch bey weitem nicht, wie jene Oper. Man schrieb dies vornämlich dem Gedicht zu. Die Musik fand man im Ganzen sehr gut, in einzelnen Stücken hinreissend: doch blieb von Kennern nicht unbemerkt, dass sie fast die Aehnlichkeit einer guten, freyen Kopie mit *Axur* habe. Die Scene mit dem Quartett ohne Instrumente wurde immer besonders ausgezeichnet. — Die *Bewohner der Insel Kamkatal*, (Mieszkancy Wyspy Kamkatal) poln. Originaloper in einem Acte, gedichtet vom Schauspieler v. Dmuszewski, in Musik ges. von Elsner, gefiel sehr, wegen der Musik und der Ausführung der Schauspieler. Hr. Elsner zeigte schon in dieser kleinen Oper, dass er vorzüglich das Eigenthümliche im örtlichen Geschmack sehr gut aufzufassen und darzustellen vermöge. Besonders war dies der Fall in einem Terzett, und in einer Polonaise, (aus der Ouvertüre zu Kreutzers *Lodoiska* arrangirt,) welche denn auch durch Beyfall sehr ausgezeichnet wurden. — Paisiello's *Marquis Tulipano* war ehemals, von den Italienern gegeben, sehr gut aufgenommen worden: jetzt geschahe dies nicht. Das acht-italienisch-Komische will auch von Italienern dargestellt seyn, wenn es ganz seinen Eindruck machen soll. — Cherubini's *Wasserträger* (v. Hrn. v. Boguslawski übersetzt, so wie *Palmira* und *Telemach*; Micheli von ihm vortrefflich dargestellt,) gefiel sehr, doch lernte man in das Ganze der Musik und in ihren eigenthümlichen Geist nur erst nach und nach, und vielleicht niemals ganz, eingehen. Man erkannte mit Achtung die neuen, originellen Ideen, so wie die Kraft und Kunst des Componisten: aber es schienen nur einzelne Stücke eigentlich einzugreifen — namentlich das Finale des 1sten, und der Marsch zu Ende des 2ten Acts. Die ersten Vorstellungen dieser Oper geriethen in der Musik nicht befriedigend: sie war für mehrere der Ausführenden zu schwer. — Desselben grossen Meisters *Lodoiska* musste nun freylich Anfangs noch weit weniger Eindruck machen. Man fand die Musik zu gelehrt, zu ungefällig, zu unmelodisch, und viel zu schwierig. Zwar fanden sich Sänger, Orchester und Zuhörer allmählig mehr in diese Gattung, und nun blieben die Vorstellungen auch

nicht ohne Beyfall: sie scheint jedoch dem Sinn und Geschmack der Polen zu fern zu liegen, und wird schwerlich jemals hier heimisch werden und recht ansprechen. Auch diese Oper war von Hrn. v. Bogusl. übersetzt. — *Siebenmal derselbe*, (Siedm razy ieden,) eine kleine Original-Operette, gedichtet von Dmuszewski, in Musik ges. von Elsner, gefiel sehr, und zwar Gedicht und Musik. Sie traf die Wünsche der Liebhaber so, dass man eine Zeit lang die gestochenen Arietten dieses Werkchens auf allen Klavieren fand.

Die Fortsetzung dieser Uebersicht, die mit dem Jahre 1805 beginnet, lege ich Ihnen im Kurzen vor, und wiederhole hier nur noch, was ich oben schon gesagt habe: dass die mitgetheilten Urtheile keine Aussprüche der eigentlichen, allgemeinen, wissenschaftlichen Kritik über die angeführten Werke seyn sollen, sondern nur Relationen der Aussprüche des entscheidenden Theils des hiesigen Publicums, zum Behuf der Kenntnis des Geschmacks und der Cultur der gebildeten Polen, in Absicht auf Musik, mitgetheilt.

Nachrichten.

Leipzig. Die beyden Concerte an den Mess-Sonntagen enthielten viel neue, und durchaus vorzügliche Musik. Symphonie v. Riotte, (C, F, C,) so eben bey Breitkopf u. Hartel gestochen. Sie ist ein sehr empfehlenswerthes Werk, voll Munterkeit und Leben, ziemlich reich an mannigfaltigen und interessanten, wenn auch nicht immer gewichtigen Gedanken, die immer vortheilhaft gruppirt und effectuirend instrumentirt sind. Uebrigens ist alles leicht zu fassen und nicht schwer auszuführen. Sie gefiel allgemein. Paers Arie aus *Sofonisba*: Mi vedrai con alma forte — sang Dem. Campagnoli mit kräftiger, schöner Stimme, und die vielen, nicht leichten Passagen mit grosser Präcision. Ein Violoncell-Concert v. Danzi (B, Es, B,) war uns noch unbekannt, und machte uns, besonders in den beyden ersten Sätzen, viel Freude. Die nicht eben imponirende, aber gesangvolle, schön verbundene, ansichende Musik ist für das obligate Instrument nicht sehr glänzend, nicht sehr schwierig, aber passend und vortheilhaft. Hr. Voigt spielte mit gutem, auch schon ziemlich kräftigem Tone, rein, sicher, und, vorzüglich im Andante, schön gebunden und mit gehörigem Ausdruck. Er fahre nur auf diesem Wege mit dem bisherigen Fleisse fort: dann wird es ihm gewiss nicht an Aufmunterung, Achtung und Beyfall fehlen. — Das Recitativ und grosse Duett aus Sim. Mayers *Ginevra*: Ingrata —, eine jedermann leicht ansprechende und sehr effectvolle Musik, wurde von Demois. Campagnoli und Hrn. Schmidt mit vielem Beyfall, und recht im Sinne des Componisten gesungen — was eben bey diesem Stücke nicht wenig sagen will. — Der zweyte Theil enthielt, auf den Wunsch vieler Kunstfreunde, eine Wiederholung der Ouverture und des ersten Finale aus Mozarts *Così fan tutte*. Beydes wurde, im Gesang und Orchesterspiel, wacker ausgeführt und mit lebhaftem Beyfall aufgenommen.

Das zweyte Conc. wurde mit einer neuen, (noch ungedruckten) Symphonie v. Ebel (D moll, A dur, D moll,) eröffnet — dem ersten Werke dieser Gattung, das uns dieser geistreiche, denkende Künstler bekannt werden liess. Als einen solchen bezeichnet ihn auch dies sehr anziehende Werk unverkennbar. Es ist voller Leben und Eigenthümlichkeit, ohne tumultuarisch oder bizarr zu werden, mannigfaltig im Ausdruck der Empfindungen, reich an ungewöhnlichen Wendungen, schön und ebenfalls nicht selten eigenthümlich instrumentirt, und auch besonders ein neuer Beweis, der Verf. besitze — was bekanntlich nicht wenigen Componisten fehlt, ungeachtet sie nicht üble und beyfallig aufgenommene Musik schreiben — wahre und eigene *Gedanken*. Alles das rühmen wir am meisten vom 1sten und 3ten Satze: das Finale aber — wir wollen es mit gleicher Aufrichtigkeit gestehen — hat uns nicht recht zusagen wollen, und zwar, theils an sich, theils in dieser Folge betrachtet. Wir wissen sein Gutes, namentlich auch in den fugirten Partien, zu schätzen: folgt man aber dem Gange der Ideen und Empfindungen des *ganzen* Werks psychologisch und ästhetisch: so genügt dieser Satz nicht, und es scheint, (wenigstens uns,) als dürfe hier kein anderer stehen, als einer aus

D dur, kraftig und feurig, aber frey, heiter und freundlich, mit besonders glänzendem Schluss. Da das Werk noch nicht gedruckt ist, wollten wir dem hochachtungswerthen Verf. dieses nicht verbergen: es verstehet sich übrigens, hier wie allerwärts, dass wir ihm, wie Andern, dergleichen Anmerkungen nur zur eigenen Erwägung empfohlen, nicht als Vorschriften aufgedrungen haben wollen. — Die Bravourarie aus Righini's *Enea nel Lazio:* Minacciava il mar turbato — mit ihren vielen Passagen, sang Dem. Campagnoli fertig und praeis Hr. Neudeck spielte Beethovens herrliches Pianoforte-Conc. aus C moll — *uns* unter allen, womit dieser Meister die musikal. Welt bereichert hat, das liebste. Es wurde von Allen mit Liebe und Freude ausgeführt, und eben so aufgenommen. Hr. N. spielte mit Fleiss, Sorgfalt und grosser Fertigkeit: im ersten Satze hatte jedoch sein Spiel mehr Rundung und innern Zusammenhang, im zweyten hin und wieder mehr Seele und Delicatesse zeigen sollen. Das Finale spielte er trefflich. — Righini's grosses Meister-Quartett aus *Gerusalemme liberata:* Fallisce in ogni impresa — wurde im Gesang und Orchesterspiel schön gegeben, und gewährete allgemeine Freude. Im Einzelnen können wir nicht unterlassen hier Hrn. Schmidt zu rühmen, der den Goffredo mit trefflicher Stimme, Würde und bester Methode sang. — Die neue Ouvertüre aus Paers *Diana und Endymion*, in seiner bekannten Manier ziemlich lebhaft und angenehm geschrieben, konnte nach so gehaltschwerer Musik keine beträchtliche Wirkung machen. Das erste Finale aus Sim. Mayers *Ginevra* beschloss dies und zugleich die Reihe der diesjährigen Concerte. Auch dieses Stück M.s zeigt besonders den vielerfahrnen Componisten für vortheilhaften Gesang. Uebrigens wird es vorzüglich von dem Satze an: Tu, che vedi, o ciel clemente — interessant und bleibt es dann bis zu Ende. Es wurde im Gesange und im Orchesterspiel durchaus wacker ausgeführt, und fand verdienten Beyfall.

Von fremden Virtuosen hatten wir die Freude, den berühmten Rode, ersten Violinisten des Kaisers von Frankreich, und Mitglied des Conservator. in Paris, in einem eigenen Concerte, in fast lauter neuen, noch unbekannten Compositionen, und in sehr verschiedenen Stücken, zu hören. Wir haben über dieses wahrhaft grossen Meisters eigenthümliche Vorzüge, als er das erste Mal Deutschland durchreisete, ausführlich gesprochen, und fanden alles damals Behauptete jetzt reichlich bestätigt — so wie es später die ganze für Musik gebildete Welt bestatigt hat, nachdem man sich nur erst eine Weile da und dort im Widerspruch geübt und ausgeredet hatte. Wir wiederholen hier nur, was uns eben an diesem Meister auch diesmal vor allem entzückte, eben sein Spiel vornämlich charakterisirt; und das ist der unvergleichliche, in allen erdenkbaren Modificationen schön und sich gleich bleibende Ton; die unübertreffliche Verbindung der einzelnen Töne, wie sie auch gestellt seyn mögen, unter einander; der durchaus edle, würdige Geschmack, dem er durchgangig treu bleibt und alles aufopfert, was blos imponiren, frappiren, oder wol gar Spass machen könnte; und die höchste Vollendung in alle dem, was er zu hören giebt. — In diesem seinem Conc. sang Dem. Schicht zwey schöne Arien mit vielem und verdientem Beyfall. — Einem Concerte, das die Kinder, Ignaz Sigl, von eilf, und Cathar. Sigl, von sieben Jahren gaben, und worin jener als Violoncellist, diese als Sängerin — nach der Ankündigung, mit grossen Bravourarien, auftraten, waren wir verhindert beyzuwohnen.

Stuttgart, im April. Es ist längst bekannt, dass Stuttgart in verschiedenen Fächern grosse Künstler besitzt; dass aber die Musik daselbst auf einer gewiss nicht niedrigen Stufe steht, dass sein erhabener Monarch nicht nur Beschützer, sondern Beförderer dieser schönen Kunst ist: davon geschahe kaum eine Erwähnung. Und doch besitzt St. wirklich ein ausgezeichnet gutes Orchester, zum Theil vorzügliche Sänger und Sängerinnen, und gewiss giebt man sich nirgends mehr Mühe, die besten Opern der berühmten deutschen und italienischen Compositeurs auf die Bühne zu bringen, als seit einiger Zeit hier geschieht. Damit nun dieser jetzt herrschende Geist nicht wieder einschlummere, sondern immer mehr und mehr geweckt und verbreitet werde, hat der König ein *Musikinstitut* errichtet, das zu grossen

Erwartungen berechtigt. Ihre Zeit. enthalt zwar schon eine vorläufige Anzeige dieses Instituts; da aber zu vermuthen ist, dass alle Musiker und Musikfreunde Näheres davon zu erfahren wünschen werden: so will ich, vor allem andern eine so genaue Beschreibung seiner Einrichtung geben, als sie mir selbst jetzt zu geben möglich ist.

Der Zweck des Instituts ist, Sänger und Sängerinnen für das Theater und für die Kammer, Virtuosen, brauchbare Mitglieder fürs Orchester, und Compositeurs zu bilden. Die Anzahl der Zöglinge ist 60 und Einige. Ob diese Zahl, wenn das beabsichtigte Gebaude dazu beendigt seyn wird, noch vergrössert werde, und ob dann auch Auslander darin aufgenommen werden, ist noch ungewiss. — Die Leitung des Ganzen ist dem Generallieutenant, Hrn. Grafen von Dilen — unter ihm, den drey Inspectoren, Hrn. Hofsänger Krebs, Hrn. Kapellm. Danzi, und dem Instrumental-Directeur, Hrn. v. Hampeln, übertragen. Die drey Inspectoren haben ihr Geschaft also unter sich vertheilt: Krebs übernimmt die Bildung der Sänger und Sängerinnen, und hat die Aufsicht über die Klavierlehre; v. Hampeln giebt den Lehrern der Violin die Lehrmethode an, und ertheilt den vorzüglichern Schülern selbst Unterricht; Danzi lehrt die Composition, und hat die Aufsicht über die Lehrer der Blasinstrumente. — Es sind bereits 16 Lehrer angestellt. Unter diesen verdient der Lehrer der Elementar-Kenntnisse, Hofsanger Schelble, besondere Erwähnung. Sein Geschaft ist, recht eigentlich beym Anfang anzufangen, und zu enden, wo Marpurg und Albrechtsberger geendigt haben; das heisst: er lehrt Taktverhaltnisse, Noten, Notensysteme, Accorde, ihre Verwandtschaften und Verbindungen, einfachen Contrapunct, doppelten Contrapunct, Imitation, Canon, Fuge etc., kurz alles, was in der blos wissenschaftlich ist. Er giebt seinen Unterricht nach Pestalozzischen und eigenen (nicht Nägelischen) Grundsätzen. Und wenn er auch nicht schon fruher seine Geschicklichkeit als Lehrer in einem Privatinstitut bewiesen hatte, so würden die Fortschritte seiner Schüler zeugen müssen, dass er die Sache aus dem rechten, ja vielleicht einzig wahren Gesichtspunct betrachtet: denn dass in einem Zeitraum von drey Monaten der grösste Theil der Zöglinge recht artige Melodien erfinden, und sie in der C-Tonleiter ein-, zwey- und dreystimmig aufschreiben kann, ist doch gewiss, was man nur verlangen darf. — Alle zeitherigen Lehrmethoden beschäftigten anfangs den Spieler mit abstracten, oft schwerfalligen und schwer zu fassenden Melodien; man wollte sich überzeugen, dass er mit Bewusstseyn, und nicht nur nach dem Gehör, oder nach einem musikalischen Instinct, die Noten treffe. Schelble geht ganz entgegengesetzt zu Werke. Er fangt, sobald die Schüler nur einige Noten treffen können, mit den leichtesten und fasslichsten Melodien an, um, wie er sagt, gleich anfangs die musikalische *Seele* zu wecken, und sie mit ins Interesse zu ziehen. Alle Aufgaben, wenn sie auch noch so richtig geschrieben sind, verwirft er, wo blos der Verstand Antheil hat, und wo die Melodien aus Zufall, oder aus Berechnung, weil diese oder jene Note oder Figur sich leichter accompagniren lässt etc. entstanden sind; und erst dann, wenn man ihm eine Melodie bringt, sey sie auch noch so klein und unbedeutend, wo er aber überzeugt ist, dass das Gemüth bey der Erfindung mitgewirkt hat, erklärt er den Zögling für fähig; erklärt, von nun an sey er ein Jünger der Kunst. Wenn nun nach diesen wahrhaft ästhetischen Grundsätzen, wo der Geschmack mit der Wissenschaft Hand in Hand geht, oder vielmehr, wo Gefuhl und Geschmack der Wissenschaft den Weg zeigen, das Ganze geleitet, und alle Zweige der Musik gelehrt werden: so hat man ein Recht, etwas ganz Vorzügliches zu erwarten. Denn wenn man bedenkt, dass Sänger u. Sängerinnen, so wie alle Mitglieder des Orchesters, vom Ersten bis zum Letzten, die Harmonie aus dem Grunde verstehen, und zugleich seine Bildung des Geschmacks haben: so muss, unter einer guten Direction, ein Ensemble herauszubringen seyn, wie man vielleicht noch nirgends gehört hat *).

*) Anm. Wir ersuchen den Hrn. Verf., uns, mit dem Zutrauen, das wir zu verdienen glauben und ohne welches ein würdiges, dauerhaftes Verhältnis nicht möglich ist, auch das mitzutheilen, was er am Schluss seines Schreibens hat übergehen wollen. d. Redact.

Recension.

Feyerstunden. Ein Journal für Pianoforte und Guitarre. Heft. (*Es stehet nicht dabey, welcher?*) Dresden, b. Hilscher. (Pr. 16 Gr.)

Es ist zwar löblich, dass die Redact. dieser Zeitung den Rec. aufträgt, offenbar Schlechtes mit Stillschweigen zu übergehen: wenn dasselbe aber zugleich mit Eigenheiten, wie dies Heft erscheint, wird eine kurze Anzeige wol zuzugestehen seyn. Das Werk fängt mit einem Thema und Variationen an, unter welchen sämmtlich nur allenfalls die 2te nicht das Allerunleidlichste und Alltäglichste enthält. Doch dabey wollen wir uns nicht aufhalten. Von der letzten, mit einer *Coda*, (der Componist muss aber dies Wort nicht verstehen, denn er nennet die ganze Var. so —) sey nur erwähnt, dass sie auf der 8ten Seite, unter dem geistlosesten und elendesten Zeuge, (Syst. 2, letzt. Takt, und Syst. 3, ganz,) ein tüchtiges Stück aus Himmels *Fanchon* geradezu abgeschrieben enthält; dass übrigens an Grammatik, oder auch nur an Orthographie, bey solch einem Meister nicht zu denken sey, versteht sich von selbst. — Auf eine ärmliche Polonaise mit einem elenden Trio, folgt nun ein Marsch „aus dem Böttcher-Ballet," der, oder wenigstens dessen erster Theil, für Böttcher passend und nicht ganz übel; dann ein Walzer, der nicht schlechter ist, als ihn herumziehende böhmische Musiker vor den Thüren zu extemporiren pflegen: nun aber kömmt eine Romanze, deren grössere und bessere Hälfte nichts enthält, als Hurka's: Das waren mir selige Tage — zweyter Theil, in der Melodie vergemeinert. — Weiter, muss Rec. gestehen, hat er sich nicht überwinden können, das Werk durchzugehen; und er will deshalb nur mit der gewiss nicht übel gemeynten Frage an den Verleger beschliessen: Wie ist es möglich, dass er, in dem kunstfreundlichen Dresden, solche Manuscripte drucken, und dadurch, selbst gegen seine Unternehmungen überhaupt, üble Vorurtheile verbreiten; auch, da dergleichen Sächelchen gewöhnlich Schülern und Schülerinnen vorgelegt werden, deren Verstand, Geschmack und Ohr so offenbar irreleiten kann?

Kurze Anzeigen.

Variations sur la Musette de Nina pour le Clav. ou Pianoforte, comp. par F. L. Seidel. à Berlin, au Bureau des Arts et d'industrie. (Preis 10 Gr.)

Das bekannte angenehme Thema erscheint hier achtmal variirt, und in der letzten Variat. etwas weiter und freyer ausgeführt. An Erfindung sind die Sätze sämmtlich nicht eben neu und hervorstechend: aber alles ist fliessend, gefällig, dem Instrumente angemessen und dem Spieler (auch dem nur wenig geübten) bequem; dabey auch eine gewisse Rechtlichkeit in der Anordnung und im Satze überall bemerkbar. Um dieser guten Eigenschaften willen ist das Werkchen zur eigenen Uebung der Liebhaber, wie zur Bildung der Scholaren, mit Grund zu empfehlen.

1. *Die Gräfin u. der Hirt, Doppelgesang*, u.
2. *Der Graf und die Bäuerin, Doppelgesang, beyde ged. v. Berta, mit Begleit. des Pianof. in Musik ges. v. Sterkel.* Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Jede No. 8 Gr.)

Zwey etwas derbe Späße, in Reime gebracht, und leicht, gewandt, sehr singbar in Musik gesetzt. Den geübten, gebildeten, glücklichen Componisten für den Gesang erkennt man auch in diesen Kleinigkeiten, besonders in Stellen, wie No. 1., Seite 5, Syst. 2 folg.; es wäre aber Schade, wenn er für seine Kunst oft solche Texte wählte, so gern ihm übrigens Jedermann heitere Stücke nachsingen wird.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

May. № V. 1812.

Rechtfertigung.

In dem erst jetzt in meine Hände gekommenen Aufsatze des Intelligenzblattes № 17. der musikalischen Zeitung, November 1811, über aufrechtstehende Fortepianos von J. F. Bleyer, schilt mich derselbe einen dummdreisten Menschen, indem ich mir das Recht anmasse, mich als Miterfinder jener von ihm und Wachtl nur allein erfundenen obgenden Instrumente zu nennen. Ich würde diesen bittern Ausfall, da Bleyer mittlerweile gestorben ist, mit Stillschweigen übergehen, wenn nicht hierdurch meine Ehre zu tief gebrandmarket, und mein Credit zu sehr herabgesetzt würde.

Ich bin es mir daher selbst schuldig, in der auch ihrer Unpartheilichkeit wegen so sehr bewährten musikalischen Zeitung, Nachstehendes öffentlich bekannt zu machen: Bleyer, der sein Tischlerhandwerk verliess, und erst bey einem hiesigen Meister das Klaviermachen gelernt hatte, trat mit mir und Wachtl vor 7 Jahren in gemeinschaftlichem Verkehr, wir arbeiteten an der Erfindung neuer Mechanik und besserer Gestalt der aufrechtstehenden Fortepianos, brachten sie durch vereintes Nachdenken und Bestreben auf jenen Grad von Vollkommenheit, der in der erwähnter Schilderung im Intelligenz-Blatte hinlänglich auseinander gesetzt wird, und setzten als gleiche Theilhaber am ganzen Unternehmen unsere Namen gemeinschaftlich auf Annoncen und Schilder.

Während dieses sechsjährigen Vereins hat sich Bleyer nie verleiten lassen, allein der Erfinder dieser Verbesserungen seyn zu wollen, ihm genügte es, seinen Namen mit den unsrigen vereint zu sehen, und so auch mit uns gleiches Verdienst zu theilen.

Doch als ich mich, mehrerer Verhältnisse wegen, von dieser Gesellschaft zu trennen gezwungen sah, und nun selbstständig mich der alleinigen Ausübung dieser von meinem Vater, dem würzburgischen Hoforgelbauer Seuffert, seit meiner frühesten Jugend erlernten Kunst befliss, und mich bey Antritt der Meisterschaft erst dann des Rechtes bediente, meinen Namen das nämliche Wort Erfinder beyzusetzen, dessen sich die beyden andern, gleich nach unserer Trennung auf ihren geänderten Namensschildern bedienten; als ferner Bleyer den guten Absatz meiner Instrumente immer mehr gewahrte, wurde endlich dessen Eifersucht rege. Dass er zu Verklumdungen und Gehässigkeiten dieser und ähnlicher Art seine Zuflucht nahm, um hierdurch meinen damals schon hier gegründeten guten Ruf auch im Auslande zu schmälern, mein Fortkommen zu erschweren und um Ehre und Lob nur sich und seinen Principal allein zuzueignen, mich durch obigen gedruckten Ausfall auch des natürlichen Antheils berauben wollte, den ich als Mitarbeiter dieser Instrumente auch an ihrer Verbesserung und in so weit ein und das andere ganz neu hinzugekommen war, auch an dessen Erfindung allerdings haben musste, und noch hinfort haben werde.

Vom Todten soll man nur Gutes reden; doch Wahrheit kommt nie zur Unzeit, und ich würde, wenn ich das Intelligenz-Blatt noch bey Bleyers Lebenszeit gelesen hätte, mich ebenfalls nicht anders gegen ihm vertheidigt haben.

Mich tröstet übrigens die zu jeder Zeit an sich bewährte Erfahrung: dass lieblose Mittel der Art, deren sich Bleyer mir zu Schaden bediente, gewöhnlich ihren Zweck verfehlen. Nur die Urtheile kunstverständiger Männer, nicht einzeln gewonnene Tadler werden entscheiden, ob, und in wie weit sich meine Arbeiten empfehlen, oder ob sie gerechten Tadel verdienen.

Indessen sollen mich Hindernisse obiger Art in dem Streben nach Vervollkommnung nicht hindern; ich liebe und übe meine Kunst mit Nachdenken und Anstrengung. Preis-Courante der aufrechtstehenden, wie der flügelförmigen Fortepianos teutscher und englischer Art, werden jedem Musikfreunde auf Verlangen nebst einer Zeichnung deren verschiedenen Formen der aufrechtstehenden F. P. übersendet.

Martin Seuffert,
bürgerl. Orgel- und Instrumentmacher
auf der Wirden, № 75 u. 76

Ankündigung,
die Herausgabe neuer Kirchenstücke betreffend.

So blühend auch im Ganzen der jetzige Zustand der Musik ist: so wird doch die Klage über den Mangel an brauchbaren, dem jetzigen Geiste der Zeit angemessenen Kirchenstücken immer lauter. Ich glaube daher diesem

Theile des musikalischen Publicums, obwol Musikdirectoren in Städten als Cantoren auf dem Lande, vielleicht keinen unangenehmen Dienst zu erzeigen, Cantaten, die für 4 Singstimmen mit vollständiger Orchesterbegleitung gesetzt, und für hohe Festtage und Dankfeste bestimmt sind, im Druck herausgeben. Ich habe dabey vorzüglich auf den ächten Kirchenstyl Rücksicht genommen und auch ganz neue, von dem auch als Schriftsteller bekannten Dr. Steuber verfertigte Texte gewählt. Die erste Cantate soll mit Anfang des Monats Juny auf Pränumeration erscheinen. Obgleich die Partitur eine starke Bogenzahl enthält, so ist dennoch nur der wirklich geringe Pränumerationspreis, des Exemplar à 1 Thlr. festgesetzt. Man wendet sich gefälligst an die Hilscherische Musikhandlung in Dresden. Wer 5 Exemplare zusammen nimmt, erhält das 6ste frey. Briefe und Gelder werden postfrey erwartet.

Stadt Wehlen, im April 1812.

August Krille.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Musikalisches Vademecum. Eine Sammlung der echerhaftesten Gesänge, Buffonaden und Quodlibets f. Pianof. u. Guitarre. 10 Heft. 20 Gr.

Scholhaer, Dr. C. musikalisches Weihgeschenk für Freunde des Pianoforte und des Gesanges. ..... 1 Thlr. 9 Gr.

Dussek, J. L. 4 Sonates p. Pianoforte par Gradations p. Pianoforte avec Violon ad libitum. Op. 50. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Beethoven, L. v. 2 Sonates p. le Pianoforte. Op. 14. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Mozart, W. A. grande Sonate à 4 mains p. Pianoforte. Op. 12. B dur. ..... 1 Thl. 4 Gr.

Ouverture aus dem musikal. Quodlibet, die drey Pumpernickel f. d. Pianof. ..... 6 Gr.

Spontini, C. die Vestalin, gr. Oper im vollst. Klavier-Auszug, mit französischem und deutschem Text. 3r Act. ..... 3 Thlr. 12 Gr.

— Marche de l'Op.: la Vestale p. le Pianof. 4 Gr.

— Marche funèbre p. Pf. ..... 4 Gr.

Müller, J. C. J. Marches et Walses francaises p. le Pianof. Liv. 2. ..... 8 Gr.

Hurka, Marche p. Pianof. ..... 2 Gr.

Das Lager der Zigeuner, Ballet f. das Pianoforte bearbeitet. ..... 16 Gr.

Steibelt, D. Sonate p. Pianof. (C dur) ..... 4 Gr.

Gürrlich, Corps du Ballet p. Pianof. ..... 2 Gr.

Pän, F. Marsch a. d. Oper: Sofonisbe f. Pianof. ... 4 Gr.

Wehner, C. Polonoise f. d. Pianof. Op. 3. ..... 4 Gr.

Westenholz, F. Polonoise a. d. Oper: Idomeneus f. d. Pianof. ..... 4 Gr.

Zieger, J. G. Sammlung von Tänzen, welche vom Leichtern zum Schwerern führen, f. d. Pf. 10. 11 Heft ..... à 12 Gr.

Gelinek, Sonate facile p. Pforte. № 2. ..... 8 Gr.

— Variations p. le Pianoforte sur l'air: Ein Mädchen oder Weibchen. ..... 8 Gr.

Nicolai, J. G., A. B. C. p. le Pianof. ... 1 Thlr. 4 Gr.

Mozart, W. A. Anleitung, Walzer mit Würfel zu componiren. ..... 14 Gr.

Wilms, J. W. 6 Sonatines p. le Pianof. Op. 16. 16 Gr.

— — 3 Sonates p. Pianoforte avec Violon. Op. 21. ..... 1 Thlr. 18 Gr.

Fränzl, F. 8ste Concerto p. le Violon. G dur 2 Thlr. 8 Gr.

— 1er Concertino p. le Violon. Op. 13. E dur. ..... 2 Thlr.

Weigl, J. la famille Suisse (die Schweizerfamilie) arr. p. 2 Violons, Alto et Violoncello. 2 Thlr. 16 Gr.

— la famille Suisse (die Schweizerfamilie) arr. p. 2 Violons p. Baldenecker. ..... 20 Gr.

Wanhall, J. 8 Duos très faciles et progressives p. 2 Violons. Op. 56. Liv. 3. ..... 20 Gr.

Bruni, B. 6 Duos concert. p. Violon et Alto. 4me Liv. de Duos. № 1 et 2. ..... à 2 Thlr.

Bedard, J. B. Variations p. le Violon sur l'air des tiroliens. ..... 4 Gr.

Dotzauer, J. J. F. 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 15. Liv. 2. de Duos. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20 ten May. **N°. 21.** 1812.

Für Musiklehrer und ihre Freunde.

Die so lange, von jedem Patrioten gewünschte und sehnlich erwartete Periode der Gesangverbesserung in Kirchen und Schulen, ist erschienen. Von Seiten der obersten Behörden mehrerer deutscher Länder und Provinzen wird ein rühmliches und beharrliches Streben darnach wahrgenommen; Lehrer und Schüler werden aufgefordert, nach Kräften dahin zu wirken; und Musiker bemühen sich, den Schullehrern zweckmässige Schriften zu liefern, wodurch sie schneller und sicherer, als sonst, zum Ziele gelangen können.

Auch ich habe mich nach Kräften bemüht, dazu beyzutragen. Ob nun, und in wie fern es mir gelungen ist, überlasse ich Sachverständigen zu beurtheilen, und ersuche diese, da nachzuhelfen, wo ich noch Mängel übrig liess. Nur auf diesem Wege kann mit Nutzen und leicht zum ausgesteckten Ziele hingearbeitet werden.

Aus diesem Wunsche geht hervor, dass ich durchaus nicht geneigt bin, meine Arbeit für etwas sehr Bedeutendes auszugeben, und mir dadurch etwa einen Namen, oder wol gar besonderen Gewinn, verschaffen zu wollen. Ich wünsche einzig und allein, für das allgemeine Gute nach Kräften zu wirken, und ich glaube daher auf schonende Zurechtweisung, wenn einsichtsvollere und geübtere Männer, als ich bin, Lücken finden, Ansprüche machen zu dürfen.

Alle bisher erschienene und mir bekannt gewordene, gute und weniger gute, Gesanglehren, waren immer nur für Lehrer berechnet, die schon selbst einen gewissen Grad von musikalischer Bildung, wenigstens einige Vorkenntnisse vom Gesange und der Methode des Unterrichts besitzen; die also im Stande sind, ihre Schüler entweder durch ihre Kehle, oder durch irgend ein musikal. Instrument, mit der bestimmten Höhe und Tiefe der Töne bekannt machen zu können. Allein, da es jetzt vorzüglich darauf abgesehen ist, den öffentlichen Gottesdienst allenthalben, also auch auf dem platten Lande, durch einen verbesserten Gesang zu verherrlichen, die Dorfschullehrer aber gemeiniglich in der Musik noch sehr zurück, auch, vermöge ihres dürftigen Einkommens, sehr oft nicht im Stande sind, ein nur schlechtes musikal. Instrument zur Benutzung beym Singunterricht anzukaufen, auch dasselbe, wenn sie es wirklich besitzen, entweder nicht gehörig benutzen oder wol gar nicht einmal (z. B. ein Klavier,) gehörig rein stimmen können: so muss, meines Bedünkens, ihnen ein Instrument gegeben werden, das sie nicht nur zu einem überaus wohlfeilen Preis ankaufen, sondern auch ohne besondere Schwierigkeit stimmen, und eben so leicht behandeln, und wodurch sie mit allen möglichen Intervallen und Scalen auf das Genaueste bekannt werden können.

Dies ist mir aber bis jetzt noch nicht bekannt geworden, und da ich glaube, dass ohne dieses alle bis jetzt erschienene Lehrbücher, ihrer sonstigen Vorzüge ungeachtet, den Lehrern der Dorfschulen wenig oder gar nicht nützlich werden können: so habe ich ein kleines Werkchen: *Leitfaden zum practischen Gesangunterricht für Elementarschulen, besonders auf dem Lande* — bearbeitet, worin ich die Benutzung eines, nach meiner Idee gefertigten Instruments an die Hand gebe, das jenen Eigenschaften entspricht, und wovon ich hierbey eine vorläufige kurze Beschreibung und Zeichnung liefere. Dieses Schriftchen wird so aber bald im Verlage bey F. Maurer zu Berlin für einen sehr billigen Preis gedruckt erscheinen.

Ich nenne dieses Instrument ein *Octochord*, weil es (bis jetzt) mit 8 Saiten bezogen ist,

welche die Töne der diatonischen Tonleiter von C dur bezeichnen. Es können aber auch die Saiten für diejenigen Lehrer, welche schon musikalisch sind, bis zu 2 ½ Octave, die chromatische Tonleiter bezeichnend, vermehrt werden. Diess würde ich auch sogleich mit hinzugefügt haben, wenn ich nicht glaubte, dass es durchaus nöthig sey, das Instr. so einfach als möglich einzurichten, damit es auch selbst diejenigen Schullehrer benutzen können, welche bis jetzt keine Gelegenheit zur Erlernung der Musik hatten, und doch das Talent besitzen, sich musikalisch bilden zu können, auch in die Nothwendigkeit versetzt werden, im Gesange unterrichten zu müssen. Hat der Lehrer mein kleines Werkchen gehörig studirt, so glaube ich, dass er bey mittelmässigem Kopfe, wenn er sich vom ersten, besten Tischler ein anderes Instrument in breiterer Form machen lässt, mit Zuziehung des Octochords, die Saiten zu der chromatischen Tonleiter selbst werde hinzufügen können.

Octochord

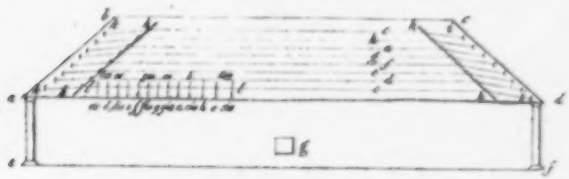

Der bewegliche Steg

Vorstehende Zeichnung ist die Darstellung desselben. a b c d ist die Oberfläche, (Resonanzboden,) a d ist nach Dresdner Maass 3 Fuss, und b c, 2 Fuss 2 ½ Zoll lang. Die Breite von a b c d beträgt 6 Zoll. a e d f ist die Höhe des Instr., und hat 5 Zolle. g ist das Schallloch. h h und hh bezeichnen die zwey, schräg liegenden Stege; jeder derselben ist 7 Zoll lang und 3 Striche hoch, auf welchen die Saiten um ½ Zoll weit von einander entfernt liegen. Die erste Saite liegt vom Winkel a eben so wie zur rechten Hand vom Winkel d, 6 ½ Zoll entfernt, und läuft mit der Seite der Wand a d nun 1 ½ Zoll parallel. Die letzte Saite liegt sowol vom Winkel b als auch c, 6 ½ Zoll, von der Wand b c aber, mit der sie parallel läuft, nur ½ Zoll entfernt. Die mit l und l bezeichneten 12 kleinen Striche, zeigen die Stellen an, wohin ein schmales, und ungefähr 6 Zoll langes, ½ Zoll breites Stückchen hartes Holz, (beweglicher Steg,) das um eine Linie höher, als die mit h bezeichneten Stege, seyn muss, gesetzt wird, um auf dieser ersten Saite durch die Verkürzung derselben, welche durch das Untersetzen des beweglichen Steges bewirkt wird, die Töne der diatonischen u. chromatischen Tonleiter hervorbringen, um die übrigen 7 Saiten nach den erhaltenen Tönen der diatonischen Tonleiter im Einklange stimmen zu können; weshalb diese 12 Striche sehr genau abgemessen werden müssen. Die mit k und k bezeichneten Puncte bezeichnen die kleinen, messingenen Stifte, die nach auswärts hin stehen müssen, und woran die Saiten mit ihren Aesten gehängt; i und i aber die stählernen

Wirbel, worauf sie gewunden, und woran sie gestimmt werden. Die mit 1 und 1 bezeichneten 12 kleinen Striche können von jedem Musiker selbst angemerkt werden, auch habe ich die Entfernung derselben in meinem Leitfaden zum prakt. Gesangunterricht genau angegeben, so dass sie selbst jeder Tischler darnach richtig anzeigen kann. Diese Striche sind mit dem jedesmaligen Namen bezeichnet, den der Ton hat, wenn die Saite bis dahin durch den beweglichen Steg verkürzt wird. Mehrerer Deutlichkeit wegen setze ich sie hier etwas weitläuftiger her:

des		es			ges		as		b		
cis	d	dis	e	f	fis	g	gis	a	ais	h	c

Setzt man nun den beweglichen Steg unter die erste Saite, auf den mit d bezeichneten Strich:

so erhält man den Ton $\bar{d}$, und stimmt nun die 2te Saite, die zur rechten Seite des Instr. hin, durch den Buchstaben d auf dem Resonanzboden bezeichnet ist, mit diesem erhaltenen Tone im Einklange. Setzt man dann den beweglichen Steg auf den mit e bezeichneten Strich, stimmt die 3te mit e bezeichnete Saite mit dem erhaltenen Tone im Einklange und nimmt den beweglichen Steg weg: so wird man mit den drey Tönen, $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$ $\bar{\bar{e}}$, die völlig rein sind, bekannt.

Auf diesem Wege also kann Jeder, selbst der, welcher nicht musikalisch ist, aber nur von zwey Tönen bestimmen kann, ob sie gleich hoch oder tief sind, (und wer könnte dies bey menschlichen Ohren nicht in sehr kurzer Zeit erlernen?) alle Töne der diatonischen, und nachher der chromatischen Tonleiter, wie auch jedes Intervall zwischen Octav c-c auf das Vollkommenste, ohne Mühe, und in einigen Minuten rein erhalten. Den Beweis dafür gab mir mein 11jähriger Sohn, und mehrere Andere, die es, nachdem ich sie mit dem Instrumente bekannt machte, in kurzer Zeit ganz in ihrer Gewalt hatten, völlig rein stimmen zu können.

Soll ein durch ein ♯ erhöheter, oder durch ein b erniedrigter Ton nach dem Octochorde gesungen werden; so erhält man diesen, wenn man den beweglichen Steg auf den Strich des verlangten Tones setzt, und die Saite des Tones, der erhöht oder erniedrigt werden soll, mit dem erhaltenen Tone im Einklange stimmt. Z. B. man wollte den Ton b haben, so setzt man den Steg auf den mit b bezeichneten Strich, und stimmt die Saite h um $\frac{1}{2}$ Ton tiefer, also mit dem erhaltenen Tone im Einklange. Auch kann man es durch alle Tonarten folgendermassen benutzen: Man wollte z. B. in d dur singen, so setzt man den beweglichen Steg auf den Strich, mit d bezeichnet, schiebt ihn unter die 8 Saiten durch, und wendet nun seine äussere Spitze so lange nach der rechten Seite hin, bis die 8te Saite zur ersten eine reine Octav ausmacht, und man hat, ohne Umstimmen, die Töne d e fis g a h cis d, erhalten. Will der Lehrer seine Schüler die Scalen der Molltonarten lehren: so stimmt er die dritte, 6te und 7te Saite um, je nachdem diese auf- oder abwärts zuerst gesungen werden sollen.

Das Instr. kann aus Fichtenholz verfertigt werden; nur muss die rechte und linke Seitenwand, c d f und b a e, von hartem Holze, und wenigstens einen Zoll stark gemacht werden, damit die Stifte, woran die Oesen der Saiten hängen, so wie auch vorzüglich die Wirbel, feststehen, und das Instrument selbst gehörige Festigkeit bekomme. Die Hauptwände dürfen nicht unter $\frac{1}{4}$ Zoll und über $\frac{1}{2}$ Zoll stark seyn. Der Preis desselben, wenn es ganz fertig ist, kann nie über 1 Thlr. 16 Gr. zu stehen kommen, und ich bin erbötig, wenn gleich 6 Stück auf einmal bey mir bestellt werden, sie zu diesem Preise mit Emballage zu liefern. Doch versteht es sich wol, dass ich auf portofreye Briefe und Geld Anspruch machen muss.

Noch glaube ich bemerken zu können, dass das Instr. dem Vorsänger in den Kirchen, wo keine Orgel ist, von wesentlichem Nutzen ist, indem er darnach jeden Choral in seiner richtigen Höhe oder Tiefe anfangen kann; und der, welcher noch nicht alle Melodien gehörig, jedoch aber die Noten kennt, kann sich sehr leicht den Anfang der jedesmaligen Melodie darauf vorspielen. Auch können es diejenigen benutzen, die keine Gelegenheit haben, ihr Fortepiano oder Klavier durch einen Sachverständigen rein stimmen zu lassen, und es noch nicht selbst in ihrer Gewalt haben, ein solches Instrument rein zu

stimmen, indem sie, wenn sie das Octochord vorher rein stimmten, dadurch eine richtige Intonation, wenigstens durch eine Octave, vermöge des Einklanges, in ihr Tasteninstrument leicht hinein bringen können. Haben sie aber erst eine Octave rein gestimmt, dann ist es für ein schon mittelmässiges Ohr nicht mehr schwer, die anderen Octaven nach dieser zu berichtigen. Auch kann man überhaupt dadurch Instrumente stimmen lernen.

Der Ton desselben ist stark genug, um 6 Sänger damit im Tone festhalten zu können: also auch in diesem Betracht ist es zum ersten Unterricht mit Nutzen zu gebrauchen.

Neu-Ruppin.

Wilke,

Lehrer am hiesigen Friedrich-Wilhelms-Gymnasio, Cantor und Organist.

Recension.

1. *Der Morgen, Cantate zu vier Singstimmen mit ganzem Orchester,*
2. *Der Morgen etc. im Klavier-Auszug, von Ferd. Ries.* Op. 27. Bonn, b. Simrock. (Preis, jenes 9 Fr., dies. 3 Fr.)

1. Ein nicht vorzügliches Gedicht wird von dem geschatzten Componisten hier, so weit sich dazu Gelegenheit findet, malerisch behandelt. Im Ausdruck hat er den Zweck desselben im Ganzen gut aufgefasst und wiedergegeben; im Einzelnen aber die Worte nicht selten arg hin und her geworfen. Die Musik an sich zeigt, dass der Verf. Haydn, in der *Schöpfung* und den *Jahreszeiten*, vor Augen gehabt: aber dieses Meisters Genialität in dieser Manier stand ihm nicht sichtlich zu Gebote; auch wird man in einigen Stellen zu nahe an das Vorbild erinnert — zu nahe, d. h. an einzelne, bestimmte Stücke. — Hr. R. fangt mit einer Ouvertüre an, welche die Dammerung darstellen soll, und nun allmahlig, wie man das seit einigen Jahren nun recht oft gehört hat, den Morgen bis dahin vorrücken lasst, wo der Hirt ausgetrieben hat. (Corno solo.) Man kann indess nicht leugnen, dass Mehreres treffend und alles sehr artig gemacht worden. Ein lebhafter Chor, der den Morgen dankbar, doch nicht feyerlich genug, zu besingen auffordert, fangt den Gesang an; ein kurzes, ernstes Bass-Solo erinnert an die verschwundene Nacht; der Chor stimmt (gut und wirksam) ein und fahrt dann in der Schilderung des Morgens fort; der Sopran, bald ebenfalls vom Chor unterstützt, rühmt die heraufsteigende Sonne, und der Chor führt bald, sehr lebhaft, doch stets nur kurz gehalten, das Ganze zu Ende, indem er immer noch zum Einstimmen in das Morgenlied aufruft, ohne dass es doch eigentlich zu diesem käme. — Das Ganze ist sehr gut instrumentirt, und auch in den Singstimmen interessant vertheilt; ein geübter Musiker verrath sich überall, sowol in dem, was er sagt, als auch, wie er es sagen lässt; und nimmt man es mit dem ganzen Werkchen nicht strenger, als man es bey einer Art Gelegenheitsstück (denn in diesem Zuschnitt ist es doch nur ausgeführt,) auch wirklich zu nehmen pflegt: so wird man ihm seinen Beyfall nicht versagen können. — Die Einrichtung des Stichs ist für die Aufführung in Concerten und dergl. sehr bequem: man findet in No. 1. einen vollständigen Klavierauszug und die Orchesterstimmen, (2 Viol., Viole, Bass, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Clarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 2 Trompeten und Pauken;) die Chorstimmen werden aus dem Auszuge geschrieben, und eine Partitur wird man, da alles leicht ist, kaum brauchen. No. 2 ist nun derselbe Auszug, der auch einzeln verkauft wird.

(*Von einem andern Mitarbeiter.*)

2. Eine leichte Composition, plan und melodios, die um so mehr empfohlen zu werden verdient, als in jetziger Zeit so wenige, ausschliesslich für's Concert bearbeitete, ein Ganzes bildende Gesang-Stücke erscheinen, und es doch wol zu wünschen ware, dass durch dergleichen die Scenen, Arien, Duetten etc. aus Opern, die sehr oft nur erst in dramatischer Beziehung ihren Werth erhalten, und zum grössten Theil in den Concerten nicht ansprechen wollen und können, aus ihnen verdrangt werden möchten. Die Introduction dieser Cantate hat die Ueberschrift: *Vorstellung der Dämmerung.* Die Empfindungen,

die sie verständlichen soll, sprechen sich wirklich darin aus, und versetzen in die angenehme Stimmung, die ein anbrechender heiterer Morgen erweckt. Der erste Chor athmet Heiterkeit und Freude, scheint uns aber etwas zu jovialisch für den Text, indem eine Composition im gemässigteren Zeitmasse, die mit den Empfindungen der Freude, auch die des Dankes für den Schopfer des Tages verbände — mit einem Worte: mehr Würde enthielt, hieher gehört haben würde. Der zweyte Chor: *Es schlummerte in Nacht die halbe Welt* — so wie das folgende Sopran-Solo, und der sanft eintretende begleitende Chor. (der jedoch an Haydns *Schopfung* etwas zu lebhaft erinnert,) sind nicht ohne musikalischen Effect. Dass aber der Componist die Worte: *Aurora steiget feyerlich vergoldend an; Die Purpursäume, Gatten der nahen Sonne, strahlen sich — so* declamirt, mithin behandelt hat, dass sie durchaus keinen Sinn geben, führt uns auf die Vermuthung, dass er den Dichter nicht verstanden habe. — Die Instrumentation ist dem Gegenstande angemessen, der Gesang fliessend und für die Sänger dankbar; nur der Harmonie fehlt es hin und wieder an Haltung, und, wie unter mehreren andern Stellen die folgenden beweisen:

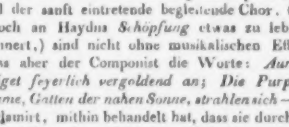

an Reinheit. Der Klavierauszug stimmt mit den Orchesterstimmen, deren Stich auch nicht völlig correct ist, in der Harmonie nicht überall überein.

Nachrichten.

Berlin, den 18ten April. *Don Tacagno*, komische Oper in zwey Acten von Dr. Koreff, mit Musik vom Hrn. von Drieberg, erschien den 15ten zum ersten Mal auf der Bühne, und wurde gestern wiederholt. — Man kann jedem Componisten Glück wünschen, dessen erster theatralischer Versuch so ausfällt, wie dieser, und der sich auch einer eben so aufmunternden Theilnahme des Publicums zu erfreuen hat. Dichter und Componist — besonders letzterer — hatten die bessern italienischen, komischen Opern zu ihrem Vorbilde gewählt. Das Gedicht erhebt sich in Sprache und Versen weit über das gewöhnliche Opernfabrikwesen. Der Dialog ist mitunter voll lebendigen Witzes, und die Handlung anziehend — ausgenommen die Tollhausscene am Schlusse des ersten Acts, die unangenehm auf das Gemüth wirkt. Doch ist dieser Gegenstand leider schon öfter auf die Bühne gebracht worden, und soll der Oper im Ganzen hier keinen Nachtheil bringen. — Ref. wendet sich zur Musik, und giebt seine Ansicht darüber mit der Unbefangenheit und Offenheit, die ein geistreicher Mann, wie Hr. v. Drieberg, zu fodern berechtigt ist, und die ihm willkommener, als übel angebrachtes Lob seyn muss.

Hr. v. D. hat sich erst seit 5 bis 6 Jahren der Composition ganz gewidmet, und in diesem Zeitraume wirklich ungemein viel geleistet. Seine Musik hat durchaus ein bestimmtes Colorit, und Haltung; die Melodien sind bezeichnend und fliessend; sehr einfach ist alles modulirt, bis der Stoff nahe Veranlassung giebt, reicher mit Harmonie-Wendungen einzugreifen — wie im Finale des ersten Acts. Die Ouverture ist ein schönes Ganze, dessen Feuer am Schlusse recht zusammengedrängt wirkt. Sie ist im leichten Styl gehalten, führt aber doch nicht ganz in das Folgende ein — was hingegen die Introduction (Terzett) sehr lebendig thut, in der sich gleich der Geist ausspricht, der durch die ganze Oper hindurch lebt. Das Duett, No. 4, zwischen Blanka und Salpeter, ist sehr theatralisch, und musste, der allgemeinen Beyfallsstimme zufolge, wiederholt werden. Das Finale des 1sten Acts ist unstreitig das gelungenste Stück der Oper. Hr. v. D. hat hier bewiesen, dass sich die komische Oper eine erfreuliche Acquisition an ihm zu versprechen habe. Es ist gut geführt und gesteigert, die Instrumentation glücklich gespart, und die Charactere sind gut herausgehoben. Nächst diesem sind ein Quartett und Quintett im 2ten Act, und das Duett zwischen Salpeter und Fültrin, welches voll echt komischer Laune ist, ausseichnenswerth; und Ref. geht nur darum nicht weiter

ins Detail, weil er hofft, dass diese Oper auf mehreren Bühnen Deutschlands erscheinen wird, und er seinem Zwecke, auf dieselbe, als ein, jedem Theater brauchbares, dankbares Werk aufmerksam zu machen, genügt zu haben glaubt. Einige Bemerkungen seyen Ref. jedoch noch erlaubt. Die Ensembles sind das Vorzüglichere, und die Arien beynahe durchaus etwas matter, und nicht von so abwechselndem Colorit, als nöthig ist. Besonders scheint eine gewisse Vorliebe für die ungeraden Taktarten zu herrschen, und auch in der Wahl der Melodien hätte etwas mehr Sorgfalt seyn können. Ref. bezieht dieses hauptsächlich auf die halb ernsten Arie ... B. des Bannus, die ersten der Blanka etc. Hier möchte wol von dem *Parlanten* etwas mehr abzuweichen seyn, auch in der Instrumentation, und auch verdoppelte Aufmerksamkeit der richtigen Declamation zugewendet werden. Hr. von D., der uns gewiss noch mit mehreren Opern beschenken wird, möge diese paar Worte so gut aufnehmen, als sie gut gemeynet sind. — Die Darstellung geschah mit Liebe und Fleiss. Mad. Eunike, Hr. Wurm und Hr. Rebenstein, (ein als Schauspieler und Sänger auszeichnenswerther Künstler, der in wenigen Tagen eine Kunstreise über Mannheim, Darmstadt, Frankfurt etc. unternehmen wird) erhoben vorzüglich durch ihr Spiel das Ganze. Das Orchester griff, unter der einsichtsvollen Leitung des Hrn. Kapellm. Weber, mit gewohnter Präcision in einander.

Melos.

Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim. Winterhalbjahr 1811—12.

I. Neue Opern.

Ref. berührt nur die bedeutendern. Unter diese gehört ein, wenn gleich kleines, neues Sing-Spiel von Kotzebue, *Feodora*, mit Musik vom Kapellm. Ritter. Je öfter der Componist das Publicum mit Kindern seines gefälligen Talents beschenkt, desto mehr Dank verdient er. Die Zwanglosigkeit, mit welcher er sich in der romantisch-lyrischen Sphäre bewegt, ist auch in der *Feodora* nicht zu verkennen, wiewohl Ref. dieser Composition nicht ganz eben das auszeichnende Lob beylegen kann, was er über Ritters Liederspiel, *der Zitterschläger*, an einem andern Orte ausgesprochen hat. — Unter den einzelnen Musikstücken lässt sich nicht wol eines vor andern herausheben: eher ist die genaue Haltung aller gegen einander zu rühmen. In der fugenmässig gearbeiteten Ouvertüre möchte zu viel Leben und zu wenig Romantik vorherrschen; indessen ist die Wiederkehr des Thema am Ende des Stücks von erfreulicher Wirkung. Die Haupt-Scene Feodora's ist ausdrucksvoll gehalten; das Duett aus B, wenn gleich die darin durchgeführte Figur an ein bekanntes Adagio in einem Mozart'schen Violin-Quartett (C dur, No. VI.) erinnert, ist schön angelegt, und wird durch das *rallentando* beym Schlusse sehr glücklich abgerundet. Am wenigsten befriedigte die Musik beym Auftritte des Kaisers, wo Hr. Ritter, bey der Beschränktheit seiner Mittel, (nur vier singende Personen) lieber die Musik ganz hätte sollen schweigen lassen. Auch die Couplets am Ende des Stückes, wo die Entwickelung schon geschehen, und das Interesse schon gelöset ist, bringen dem Ganzen mehr Schaden, als Vortheil, und halten den befriedigten Zuhörer zu lange auf. — Die Ausführung von Seiten der Sänger war sehr mittelmässig, Dem. Frank ausgenommen, welche diesmal wirklich ein Meisterstück lieferte. Ein geheimnissvolles, in sich selbst zurückgezogenes Wesen verbreitete sich über ihr ganzes Benehmen, während der ersten Hälfte des Stücks, und bereitete den Contrast trefflich vor. Als endlich alles sie verlässt und zurückstosst, und gerade jetzt der Augenblick erscheinen soll, von welchem sie Heil und Rettung erwartet — wie lebendig und wahr entwickelte sie da plötzlich ihr Spiel, wie überraschend trat sie aus ihrer bisher blos leidenden Haltung heraus zu leidenschaftlicher Thätigkeit, und wie feurig und hinreissend gab sie den Moment der Erhörung! — So muss sie in Berlin und Breslau immer gespielt haben, um den erstaunlichen Beyfall zu verdienen, mit dem sie dort überhäuft wurde.

Eine grosse Oper desselben Componisten, *Alexander in Indien*, übergeht Ref. in der Ueberzeugung, dass der nicht günstige Stoff es dem Tonsetzer erschwert haben muss, sich von der vortheilhaftesten Seite zu zeigen.

Ein *Tag in Paris*, von Nicolo Isouard, *Pumpernickels Hochzeit* von Stegmeyer, (!) und Paers *lustiger Schuster*, sind theils zu unbedeutend, theils zu bekannt, als dass ein ausführlicheres Wort darüber hier an seiner Stelle wäre.

II. Debüts in Gastrollen.

Hr. Liberati vom Nassauschen Hoftheater gab als Gast Tamino, Don Juan und Titus: letztern am besten. Er hat — um alles Ueble gleich vorne weg zu sagen — den unglücklichen Fehler, seinen Ton immer im Anfang um eine starke Schwebung zu tief anzusetzen, und dann bis zur richtigen Intonation aufzusteigen — ein Fehler, der unstreitig vom unrichtigen Ansetzen des Athems entsteht, indem er (um den technischen, sehr bezeichnenden Ausdruck zu brauchen) nicht gleich Anfangs den Athem hinter die Stimme zu bringen sucht. Es ist um so mehr zu wünschen, dass er diesen abzulegen suche, da er von Natur mit einer vortheilhaften Gestalt, einem sehr angenehmen Sprachorgan, und einer vollen Tenor-Bruststimme begabt ist. Er singt mit Brust oft bis b. Indem er in Fermaten und Cadenzen etwas zu viel aufträgt, schadete er sich in den Augen des hiesigen Publicums. Sein Falsett, was er nicht oft braucht, ist seiner Bruststimme sehr ähnlich. Sein Spiel ist (ich rede hauptsächlich vom Titus) anständig, und zuweilen wirklich edel und effectvoll; nicht selten nur mit etwas zu viel Emphase verbrämt. Im Ganzen bewahrte er sich als denkenden und mehrseitig gebildeten Künstler. Möge er unsre freymuthige Bemerkung richtig deuten und benutzen! — Hr. Sonntag, ein neuer Komiker, und Mad. Bachmann, zuvor in Breslau, debütirten in den *Sängerinnen vom Lande*, er als Bucefalo, sie als Rosa. Ueber beyde hat Ref. sein Urtheil schon in der Zeit. f. d. eleg. Welt ausführlich gegeben, und bemerkt hier nur, dass ersterer seitdem in mehrern Rollen jenes günstige Urtheil bestätigt hat.

III. Oeffentliche, abonnirte Concerte.

Seit mehrern Jahren hatte Ref. über die stehenden öffentlichen Winterconcerte die Feder gänzlich ruhen lassen, weil er lieber ganz schweigt, wo er des Lobenswerthen allzuwenig findet. Im letztverflossnen Winter hat aber dies, seit geraumer Zeit so arg gesunken gewesene Institut durch etwas vermehrte Thätigkeit und bessere Eintracht wieder zu steigen angefangen, und das erkaltet gewesene Publicum zu neuem Interesse gereizt; unter andern hauptsächlich schon dadurch, dass man, statt der leidigen, ewigen Instrumental-Concertos und Arien, Scenen, Rondo's und Duetten, öfter vollstimmigere Musikstücke, Cantaten und Oratorien gab. — Das erste war Himmels *Trauer-Cantate* auf den Tod Friedrich Wilhelms von Preussen — eine Composition, welche jüngst bey der Todtenfeyer des hochsel. Grossherzogs, Carl Friedrich, in Carlsruhe benutzt worden war, dort allgemeinen Eindruck gemacht hatte, und welche auch hier zu hören dem Publicum allerdings interessant und erwünscht seyn musste. Die Composition ist freylich ohne sehr hohen artistischen Werth, aber doch von vielem Effecte, weil sie leicht fasslich für jeden, und melodios, dabey die verschwenderisch starke Besetzung (zwey Paar Horne, vier Fagotte, vier Floten, die Posaunen gar nicht zu rechnen) glücklich benutzt ist, und das Ganze mit einem rauschenden, zum Theil wirklich feurigen Allegro schliesst. Am meisten auszeichnenswerth möchte der erste Chor (C moll) seyn, dessen kurze Sopran-Solostellen: „Opfert Thränen" etc. mit der einfachsten Hornbegleitung, erst in Es, dann in C dur, Theilnahme und Rührung erwecken; u. das kurze Quartett aus G dur; (Neuer Lebenshauch erscheint;) — dann einzelne Stellen des Schluss-Chors, z. B.:

Kinder, Gatten, Freunde, Brüder
Finden ihre Theuren wieder.
Jubelklang füllt ihre Lieder,
Strahlenglanz ihr Angesicht —

wo die Tonart As wohlthätige Wirkung hervorbringt. Die Ariette mit Chor aus B dur: Volker, die ihn Vater nannten etc. ist wol etwas zu prufan, besonders die wiederholenden Schlussformeln; der Eingang derselben erweckt eine gar zu nahe liegende Reminiscenz an das Duett im ersten Acte aus Salieri's Oper *Tarar*; (gleichfalls B ♭) auch die Bass-Ariette ist etwas zu alltäglich und obenhin behandelt. Am wenigsten Wirkung that das Duett in Es, da die Partien der vier Fagotte und vier Floten nicht durchgängig

mit zuverlässigen Subjecten besetzt, und auffallende Beweise von Unsicherheit Einzelner nicht vermieden werden konnten. Der Choral, blos für Blas-Instrumente, wurde angelassen, und wol mit Recht, da er nur darauf berechnet ist, den Zeitraum auszufüllen, welchen die Einsenkung des Sarges und die damit verbundenen Ceremonien erfordern.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeigen.

Divertimento per il Violoncello, con accomp. di 2 Violini, Viola e Contrabasso — — di Bern. Romberg. Op. 26. In Lipsia presso Kühnel. (Pr. 1 Thlr.)

Eines von den kleinern, jedem gebildeten Freunde des Violoncells willkommenen Werken dieses trefflichen Meisters: eine Art Seitenstück zu seinem spanischen Rondo u. dergl., und nicht geringer an Werth oder Wirkung. Nach einem vortrefflichen *Largo*, wo das obligate Instrument, wie in einer freyen Phantasie, in ausgeschriebenen Arpeggiaturen und würdigen Modulationen sich bewegt, indess die andern Instrumente nur ganz einfach die Accorde festhalten, folgt ein ausgeführtes *Moderato*, das aus gefälligen, und ernsten, kunstreichen Sätzen sehr gut verbunden ist, und dem Spieler Gelegenheit genug giebt, seine Kunst und sein Gefühl den Zuhörern bemerkbar zu machen. Den Schluss macht ein kurzes, heiteres Allegretto. Leicht vorzutragen ist das Werkchen nicht, und einiges darin beträchtlich schwer — wenn es nämlich so herauskommen soll, wie es gemeynt ist: aber alles ist der Natur und den Vorzügen des Instruments vollkommen angemessen gesetzt, und dem Spieler durch die genaueste Bemerkung des Bogenstrichs und Vortrags überhaupt, (in bedenklichen Stellen auch der Applicatur,) so gut als möglich nachgeholfen. Wird das Werkchen auch nicht imponiren, so wird es doch gewiss belehren und erfreuen.

Ouverture p. le Pianoforte par F. A. Morgenroth. Oeuvr. 1. à Dresde, chez Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Der Verf. zeigt ein ziemliches Talent zu effectuirender Darstellung, und ein gewisses munteres Wesen, das immer gern gesehen ist. Die Gabe eigener, origineller Erfindung scheint ihm weniger zu Theil worden zu seyn. Im Allegro, zu dem ihm Paer in seinen Opern-Ouvertüren zunächst als Muster vorgeschwebt haben mag, macht er, was ihm verliehen, vorzüglich vortheilhaft geltend. Die Einleitung hat für dies *Allegro* zu viel Ansprüche, und erfüllt sie auch für sich zu wenig; sie bewegt sich überdies, trotz allen Versetzungszeichen, in ihrem D dur zu lange hin und her. Für heitere, gefällige Instrumentalmusik verdient der Verf. gewiss Aufmunterung. Dass sich aber der Verleger für acht Seiten weit gestochene Noten und ein Titelblatt, obendrein auf schlechtes Papier, zwölf Groschen sächsisch zahlen lässt, ist doch allzuunbillig, als dass es nicht anzumerken wäre.

Die musikalische Beylage No. V,

enthält einen feyerlichen Hymnus vom Hrn. Kapellm. Danzi in Stuttgart, und einen heiteren Canon vom Hrn. Kammermus. Eberwein in Rudolstadt. Beyde Stücke bedürfen unsrer Empfehlung nicht, und die Verfasser noch weniger. Wir wollen vielmehr bey dieser Gelegenheit vorläufig zur Kunde der Leser bringen, dass Hr. Danzi vor kurzem eine kleine Oper, Eugen und Camilla, oder der Gartenschlüssel, nach d. Franz., geschrieben, und in Stuttgart mit allgemeinem Beyfall auf die Bühne gebracht hat, gegenwärtig aber an der Composition einer grössern Oper arbeitet, deren Gedicht sich in den Werken des zu früh verstorbenen, verdienstvollen Hauptmanns von Lohbauer befindet.

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

No. V.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

H y m n u s

von

D a n z i.

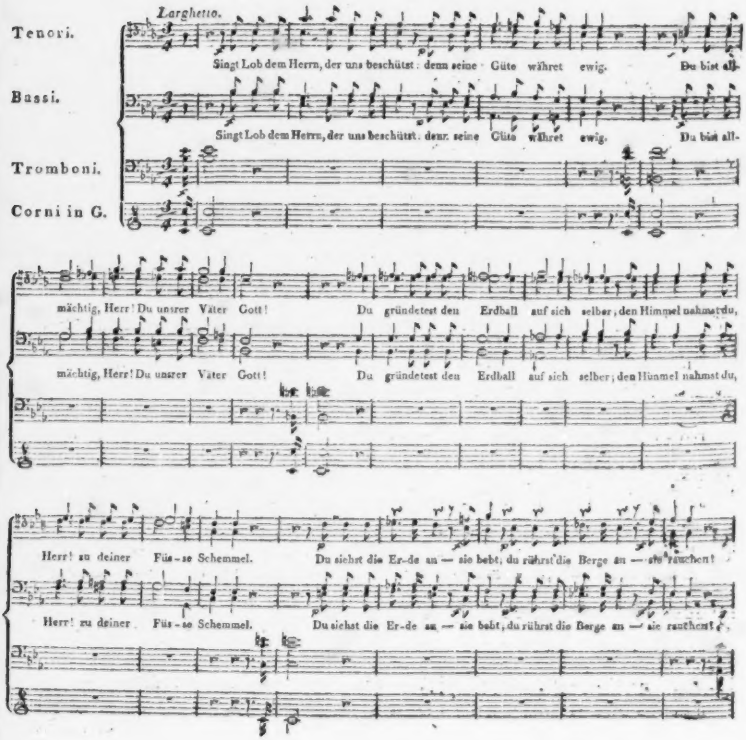

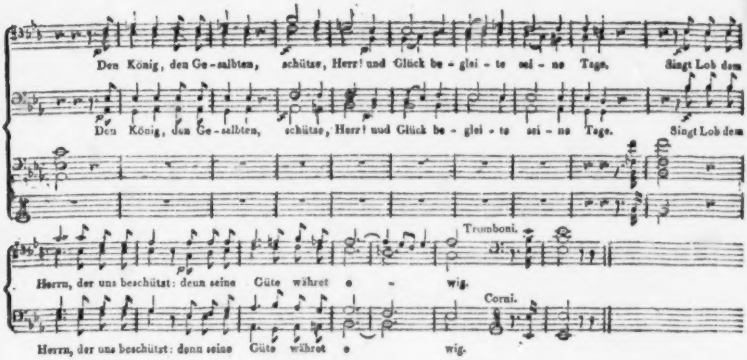

Die Schwalbe,

Canon für 5 Stimmen

von

Max. Eberwein.

Langsam.

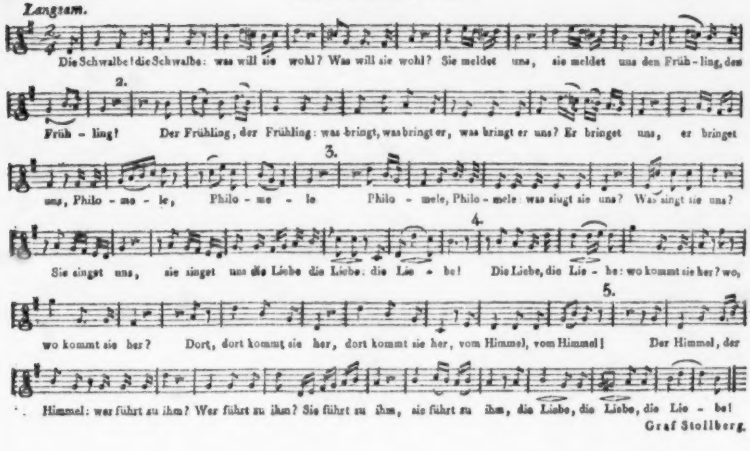

Graf Stollberg.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten May. **N°. 22.** 1812.

Ueber Kirchenmusik in Concerten.

Wenn ich Missen, Psalmen, Te Deum etc. hören will, geh' ich in die Kirche; im Concertsaal verschone man mich damit! Hier machen die Sachen schon gar den Effect nicht, wie in der Kirche; sie sind auf die gottesdienstliche Handlung berechnet, welche während der Musik vorgeht: wo jene fehlt, verliert diese ihre Beziehung, mit ihr ihren Sinn, ihren Werth, ihren Reiz, und alles Interesse!

„Das ist, wie aus meinem Herzen gesprochen!" höre ich neun Zehntheile meiner Leser ausrufen; und was noch mehr ist, ich sehe unter diesen neun Zehntheilen keineswegs blos oberflächliche Dilettanten — nein, auch raisonnirende Aesthetiker, Tongeber, Sprachführer und Vorfechter des öffentlichen Urtheils.

Ich werde plötzlich unter zehen Stimmen neun gegen mich haben, wenn ich bekenne, dass der Eingang dieses Aufsatzes nichts weniger ist, als aus *meinem* Herzen gesprochen; ja, dass ich Kirchenmusik für das Concert noch angemessner glaube, als Arien und Duette aus deutschen oder italienischen Opern: und das nicht — wie nun Mancher mich vielleicht schon taxirt — aus Pedanterey, (denn Liebe zum Kirchenstyl und Pedanterey fällt bey Manchem in eins —) sondern, wie ich glaube, aus Gründen.

Jedes Gesangstück muss irgend eine bestimmte Empfindung ausdrücken — mithin schildern: ist es aber darum auch immer nöthig, dass die äussere Umgebung dieser Empfindung entspreche? Wäre dies, so würde alle Concertmusik widersinnig, deren Text sich nicht über einen Gegenstand verbreitete, worüber das Gespräch in grossen Gesellschaften, namentlich in Concertsälen, sich zu verbreiten pflegt: ein Maylied dürfte nur auf junger Trifft gesungen werden, ein zärtliches Duett nur im Boudoir, oder höchstens zwischen täuschenden Theater-Decorationen. Zum Glücke aber ist *diese* Art von ästhetischer Wahrheit, wenn gleich oft der Wirkung günstig, doch nicht unentbehrlich. Das macht: die Tonkunst, welche eine Welt supponirt, wo Sprache Gesang ist, versetzt uns schon in das Reich der Illusionen; indem sie den Gehörsinn unwiderstehlich anspricht und beschäftigt, überlässt sie der Einbildungskraft, die Umgebungen der Situation sich hinzuzudenken. Willig fügt der Zuhörer sich dieser Illusion, und findet es darum nicht lächerlich, wenn im Concerte zwey Liebende in einem Duett sich die zärtlichsten Dinge vor den Augen des Publicums sagen, ein Herr in einem Mode-Frack die Bravour-Arie aus Paers *Achilles* singt, und die Engel in Haydn's *Schöpfung* ohne Flügel erscheinen.

Ich verkenne es nicht, und habe es oben schon zugegeben, dass das Local, und alles Aeussere der Umgebungen, vieles zur Erhöhung des musikalischen Effectes beytragen kann, und eine Missa (die es wirklich ist) ihre vollkommenste Wirkung während eines feyerlichen Hochamtes thun wird, zumal wenn dies (was freylich nicht immer der Fall ist,) mit würdigem Anstand und ohne kleinliches Gepränge gehalten würde: allein lässt sich dieses alles nicht in doppelt- und dreyfachem Maasse auch auf Theatermusik anwenden, welche die singenden Personen als wirklich *handelnd*, nicht, wie die Kirchensänger, als blos der Handlung beywohnend, voraussetzt? Der Kirchensänger ist eine blos betrachtende, mitfühlende, ihr Gefühl äussernde Person: der Theatersänger aber in der Handlung activ, nicht wie jener blos passiv, mitverwickelt. Die Kirchenmusik drückt nur eine der gottesdienstlichen Handlung angemessene

Empfindung aus: die Theatermusik schildert die Handlung selbst, die Handlung geht in ihr vor, und ist von ihr unzertrennlich, indess ein Gebet, ein Lob der Gottheit, eine Bitte um Himmels-Segen, auch ohne unmittelbare kirchliche Veranlassung herbeygeführt erscheinen kann. Eben darum aber, weil der höchste Werth der Theatermusik in der richtigen Berechnung auf Theater-Effect, auf dramatische Situation und Handlung besteht — eben darum ist auch einleuchtend, dass gerade, je mehr dramatischen Werth eine Musik hat, desto geringer ihre Wirkung im Concerte seyn muss; und eben darin liegt denn auch wieder der Grund, warum (so sehr ich auch sonst Ensemble-Stücke den leidigen, ewigen Instrumental-Concerto's, Bravour-Arien, Rondo's und gefälligen Duetten im Concerte vorziehe) ich es doch nie recht goutiren kann, wenn man mir ganze Opern-Finalen im Concerte zu geniessen geben will. So hört man z. B. nicht selten das erste Finale aus Mozarts Don Juan. Wie viel Handlung geht in dieser Musik vor! nur in der Catastrophe: während des Getümmels eines Balls lockt Don Juan das Mädchen in ein Nebengemach, wird zudringlich, ihr Angstgeschrey dringt durch das Ballgetöse und verräth ihn; der Bräutigam tobt, die Ballgaste stürmen und sprengen die Thür; er sucht die Schuld auf seinen Diener zu schieben; man glaubt ihm nicht, dringt auf ihn ein; er schlägt sich durch, wie ein Rasender; alle ihm nach: der Vorhang fällt! — Nun frage ich: muss eine Musik, auf diese ganze Kettenfolge von Handlungen berechnet, aber von aller Handlung isolirt im Concertsaale gegeben, nicht gar zu viel — ja, gerade ihr Bestes, einbüssen *) — nicht unendlich mehr, als eine geistliche Musik durch den Mangel kirchlicher Umgebungen? Man kann gar füglich ausrufen: Heilig ist Gott Sabaoth! ohne durch die Klingel des Ministranten dazu aufgefordert zu werden: weit widerstrebender aber ist es: O Dio, io moro! von einer schön geputzten, von Gesundheit strotzenden Sängerin mit dem Notenblatte in der Hand im Concertsaale singen zu hören. Das macht: der Sänger, indem er singt: Gott, dich loben wir — thut eben, was er sagt: die Sängerin aber — bleibt hübsch am Leben. Dennoch findet dies Niemand anstössig, und das Publicum applaudirt. Ich tadle es nicht, klatsche wol selbst mit; aber ich frage: warum sind denn die Herren so nachsichtig gegen die aus ihrer Sphäre herausgerissne Opern-Musik, und wollen es gar nicht seyn gegen ein Kirchenstück? warum taxiren sie nur dieses, so wie es sich im Concertsaal blicken lässt, so unbarmherzig für ein *hors d'oeuvre*? warum wollen sie gerade nur diesen Gegenstand ausschliessen, indess sie sonst jeden andern im Concerte dulden?

Im Herzen der Herren (sie lassen's nur nicht gern lesen,) steht die Antwort geschrieben: Uns langweilt nun einmal Kirchenmusik, nicht blos im Concerte, sondern auch in der Kirche selbst; und das darum, weil sie uns zu tief, zu ernst und erhaben ist, nicht luxuriös oder tandelnd, nicht oberflachlich und was wir amüsant nennen! Darum hören wir denn auch z. B. in Haydns *Jahrszeiten* den Chor:

Ehre Lob und Preis sey dir,
ewiger, gütiger Gott —

(freylich auch im leidigen Kirchenstyl, so sehr wie einer,) im Grunde nur mit Resignation im Concerte an, thun aber davon entzückt, so viel es zum guten Ton gehört: denn hier haben wir keinen Vorwand, es nicht zu seyn. Wird aber dasselbe auf Latein gesagt: *Te Deum laudamus*, oder *Gloria in excelsis Deo*: dann sind wir des Zwanges überhoben, und freuen uns herzlich, dass die Phrase: das Stück ist für die Kirche geschrieben und kann hier keine Wirkung thun — erfunden ist, zumal da sie noch obendrein wie ein ästhetisches Raisonnement, wie ein Kunsturtheil klingt — so dass wir unter dieser Aegide beym Gähnen noch obendrein Kennermienen zur Schau tragen können.

Ich schliesse mit dem Bewusstseyn, Unrecht zu haben in den Augen von neun Zehntheilen meiner Leser, welche mich leicht widerlegen

*) Anm. Wenn der Zuhörer, wie in den leipsiger Concerten, den Text in der Hand, und die Oper von der Bühne im Andenken hat, so ersetzt die Phantasie den Mangel genügend; ja, ist die Musik, wie im angeführten Beyspiele, gearbeitet, in dieser Hinsicht sogar zum Vortheil derselben und ihres Genusses. d. Redact.

werden, durch das Argument: Wenn ich Kirchen-Musik hören will, gehe ich in die Kirche u. s. w.

Mannheim. *Gottfried Weber.*

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hofoperntheater. Am 5ten veranstaltete die Direction in dem Theater nächst der Burg: *Collins Feyer*, wovon sie die Einnahme dem Denkmale, welches dem vaterländischen Dichter in der Karlskirche errichtet werden wird, widmete. Dies waren die Bestandtheile dieser Feyer: erste Abtheilung: 1. Klage, eine Cantate, gedichtet von Karoline Pichler, geb. von Greiner, in Musik gesetzt von dem Grafen Moritz von Dietrichstein. 2. Kalchas, eine Arie, gesungen von Hrn. Pfeiffer. 3. Erster Chor der Trojerinnen, worin die Solo's durch Mad. Milder vorgetragen wurden. 4. Cassandra, eine Arie, ges. von ebenderselben. 5. Zweyter Chor der Hellenen, dessen Solo's Hr. Pfeiffer vortrug. Der Text dieser vier letzteren Gesänge ist aus der Collin'schen Tragödie, *Polixena*, genommen und von Hrn. Abbé Max. Stadler in Musik gesetzt worden. Zweyte Abtheilung. *Die Pilgerreise*, ein dramatisches Gedicht von Hrn. Matthäus v. Collin, ist eine Nachahmung von Schillers Feyer, wobey die Hauptcharactere aus seinen dramatischen Werken in den wichtigsten Momenten erscheinen. Die Introduction zur dramatischen Vorstellung (v. Hrn. Mosel) war schon in dem Universitätssaale zu gleichem Zwecke, wie die Klage und die beyden Chöre des Hrn. Abbé M. Stadler, aufgeführt worden. Der Chor der Trojerinnen machte auch diesmal grosse Wirkung. In der Arie der Cassandra schien uns heute Mad. Milder nicht sicher genug zu seyn; auch war das Ganze zu sehr gedehnt, und machte wenig Sensation. — Zum Vortheile des Sopransängers, Hrn. Velluti, wurde am 6ten zum ersten Mal: *Federica ed Adolfo*, eine ernsthafte Oper in zwey Aufs. von Hrn. Rossi, mit Musik von Hrn. Kapellm. Gyrowetz gegeben. Das Stück erhebt sich eben so wenig über die gewöhnlichen italienischen Opern, als viele seiner Vorgänger, und hat den Beyfall, den es erhielt, allein der gefühlvollen, mitunter auch wirklich originalen Musik des Hrn. Gy. zu verdanken. Unter die Stücke, welche dies Lob verdienen, rechnen wir vorzüglich: das Duett im zweyten Act zwischen Federica (Dem. Sessi) und Adolfo (Hrn. Velluti;) und ein Terzett, anfangs canonisch behandelt, in ebendemselben Acte, ges. von den Hrn. Velluti, Siboni und Vogel, welches, voll Empfindung, die Herzen der Zuhörer mit Theilnahme erfüllte. Hr. Gyrowetz wurde, sowol nach dem ersten als zweyten Acte, hervorgerufen. Diese Ehre theilten mit dem Componisten Dem. Sessi, und die Hrn. Velluti und Siboni. — Am 8ten gab man zum ersten Male: *Nur mit Mass und Ziel*, oder: die Neuvermählten, ein komisches Singspiel in einem Acte, nach dem Französ. des d. Pain, mit Musik v. Boyeldieu. Diese Neuvermählten wurden gleich nach der Hochzeit zu Grabe getragen. Das Stück missfiel allgemein. — Mit vielem Glück wird fortwährend ein Divertissement: *Die Bäcker*, aufgeführt, worin Hr. Rainoldi mit ächt komischer Laune Hrn. Duport parodirt. — Am 11ten wurde zum ersten Mal: *Der blöde Ritter*, oder die Macht der Frauen, ein grosses Ballet in drey Aufzügen von der Erfindung des Hrn. Duport, und zu seinem Vortheile, dargestellt, welches sehr gefiel, und nach Plan, Handlung, (einige gar zu unwahrscheinliche Unwahrscheinlichkeiten abgerechnet) und Ausführung, unter die besseren grossen Ballete gezählt wird. Der Inhalt davon ist dem, der Oper Sargino ähnlich. Hr. Duport u. Dem. Neumann erhielten, so wie unser Hr. Rainoldi, als Fecht- Musik- und Tanzmeister, vollen und allgemeinen Beyfall.

Theater an der Wien. Am 8ten, *Don Juan.* Mad. Rüger trat darin als Zerline ohne Beyfall auf. — Am 14ten hatte Mad. Campi in diesem Theater eine Benefiz-Vorstellung. Sie wählte die Oper: *Aschenbrödel*, und übernahm darin für diesen Abend die Rolle der Clorinde — eine Rolle, worin Dem. Buchwieser vorzüglich glänzt, mithin Mad. C. allerdings zurückbleiben musste. Sie hatte ein volles Haus. Einen widrigen und höchst unangenehmen Eindruck machte auf mich heute das Klimpern mit dem Klavier unter der Ouvertüre statt der Harfe, welche mit

dem Waldhorn bey den ersten Aufführungen so viele Wirkung hervorbrachte. Sollte denn in unserer Kaiserstadt Niemand zu finden seyn, wenn Umstände es unserer geschätzten Mad. Müllner unmöglich machen — der die Solo's in dieser Oper auf der Harfe spielte? — Am 22sten wurde zum ersten Mal: *Die natürliche Zauberey*, eine komische Oper in zwey Aufz., frey nach dem Französ., gegeben. Die Musik ist von Nicolo Isouard. Stück und Musik sind gleich unbedeutend. Das Haus war bey der zweyten Vorstellung leer, und dürfte sich auch bey späteren Wiederholungen schwerlich füllen.

Concerte. Hr. Bode, Kammermusic. des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, gab am 5ten in dem kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde Concert zu seinem Vortheile. Er spielte auf dem Waldhorn mit vieler Delicatesse ein Concert von Massoneau, (E dur) und ein Adagio und Variationen mit Begleitung des ganzen Orchesters. Er erhielt abermals den verdienten Beyfall, vorzüglich seiner angenehmen und egalen Töne wegen. Passagen gelingen ihm weniger vollkommen. Dem. Klieber sang eine Arie von Cimarosa, und Hr. Wild eine deutsche Arie von Hrn. J. N. Hummel, die, in Hinsicht auf die Composition, gewiss nicht ohne Verdienst war. — Am 12ten gab Hr. C. A. Seidler ebenfalls in diesem Saale Concert. Es wurde von Rudolph Kreutzer ein dreyfaches Concert, für zwey Violinen und ein Violoncell gespielt, welches, nebst Hrn. S., die Hrn. Maiseder und Kraft, d. Vater, lobenswerth vortrugen. Am Schlusse spielte Hr. S. allein Variationen auf der Violin mit Begleitung des Orchesters. — Am 19ten gab Hr. Jansen in diesem Saale Concert zu seinem Vortheile, und spielte ein Concert auf dem Pianoforte v. Dussek, (G moll) (mit Hinweglassung des Adagio) ein Concert auf der Violin, und Variationen ebenfalls für dieses Instrument, componirt von Rode. Gern ertheilten wir dem Künstler, um sein Fortkommen nicht zu hemmen, den ihn empfehlenden Beyfall, und dass wir nichts zu seiner Empfehlung sagen können, ohne uns selbst der Parteylichkeit zu beschuldigen, thut uns Leid: allein, ein Mann, der es wagt, vor einem so gebildeten Publicum, wie das hiesige ist, als ausübender Tonkünstler *zweyer* Instrumente aufzutreten, und der dasselbe auf beyden noch so wenig befriedigte, vergebe uns auch den wohlgemeynten Rath, eines von beyden Instrumenten aufzugeben, und durch Fleiss und Studium sich auf dem andern desto mehr zu vervollkommnen. Wir glauben ihm die Violin anrathen zu können, da sein Ton im Adagio wirklich viel Angenehmes hat; die Töne in der Höhe, die Passagen und die Doppeltöne sind aber meistens unsicher, unrein und undeutlich, und sein Vortrag ist schwerfällig zu nennen. — Eine Ouvertüre von Righini (aus *Arianna*) war für uns eine neue und erfreuliche Erscheinung. Eine Frage: Warum wird von diesem geschätzten und sich so offenbar auszeichnenden Componisten auch nicht Eine Oper auf unseren Bühnen aufgeführt? Ich dächte, man sollte alles *Gute* nehmen, wo es sich findet. — — Am 26sten gab Mad. Cittadini, Sängerin, Concert im kl. Redouten-Saale. Ref. war verhindert, demselben beyzuwohnen.

Notizen. Am 16ten wurde hier auf der Landstrasse, Untergasse, in dem geschmackvoll neuerbauten Concertsaale des hier allgemein, als Lehrer des Klavierspiels geschätzten, und auch im Auslande als Verfertiger trefflicher Flügel-Pianoforte rühmlichst bekannten Hrn. Andreas Streicher, ein Concert gegeben, das sich sowol durch die Auswahl der Tonstücke, als auch durch die dabey mitwirkenden Kunst-Dilettanten besonders vortheilhaft vor den gewöhnlich hier gegebenen Concerten auszeichnete. Beethovens Ouverture zu Coriolan machte den Eingang, und wurde unter Hrn. Schuppanzigs Leitung mit einer Precision und mit einem Kraftaufwande gegeben, wie wir sie lange nicht gehört hatten. Fraul Charl. Traunwieser sang eine Arie, und entzückte durch ihre schöne, reine Silberstimme alle Anwesende. Fraulein Magd. Kurzböck spielte ein Concert von Dussek (B dur) auf dem Piano. Sie ist als eine unserer vorzüglichsten Künstlerinnen auf diesem Instrumente allgemein geschätzt und bekannt, und hat sich, wenn es möglich wäre, heute selbst übertroffen. Fräulein v. Gouhau sang die Scene am Grabe aus *Romeo e Giulietta* von Zingarelli mit einer Vollendung, wie wir sie seit Crescentini's Abgang von hier nicht mehr Gelegenheit hatten zu hören. Ein Doppelconcert für zwey

Piano von Dussek (B dur) wurde mit einer seltenen Gleichheit, Reinheit, Rundung, und mit vielem Ausdrucke gespielt von der Frau Freyin v. Peirera, geb. Arnsteiner, und dem Fräulein Fanny v. Haan. Dieses Concert, so meisterhaft vorgetragen, machte auf die Zuhörer eine imposante Wirkung. Schulze's Chor: Vor dir, o Ewiger! im höheren Choralstyle edel und würdevoll geschrieben, von einem, gegen 50 Personen starken Sing-Chor mit aller möglichen Reinheit, Fülle und Kraft vorgetragen, beschloss das Ganze, und liess in allen Gemüthern einen tiefen und bleibenden Eindruck zurück. — Die Einnahme war *der Gesellschaft adelicher Frauen* zur Beförderung *des Guten und Nützlichen* für arme Augenkranke bestimmt *). Hr. Kapellm. Gyrowetz hatte, in Hinsicht des wohlthätigen Zweckes, die Direction am Klaviere übernommen. Ausser einigen Blasinstrumenten (welche bezahlt wurden) spielten und sangen alle dabey mitwirkenden Personen unentgeldlich. Se. kaiserl. Hoheit, der Erzh. Rudolph sowohl, als der grösste Theil des hiesigen hohen Adels beehrten dieses Concert mit ihrer Gegenwart.

Am 24sten April Abends starb hier der, auch in Ihren Blättern rühmlichst erwähnte Violinspieler und Kammermusicus des Herzogs von Oldenburg, Christian Schmiedichen, in einem Alter von etwa 27 Jahren.

Hamburg. Rühmlichst erwähnt zu werden verdienen die beyden neuen Melodramen: *Andromeda und Perseus*, und die *Probe*, oder die *doppelte Uebereilung*, mit denen Hr. u. Mad. Gley, die gegenwärtig auf einer Kunstreise nach Berlin und Wien sich befinden, einige Tage vor Antritt derselben, uns unterhielten. Glücklich hat der Anordner die Schwierigkeiten, die bey einer dramatischen Bearbeitung jener Mythe sich ihm entgegen stellen mussten, da er die Durchführung der Handlung nur auf zwey Personen beschränken wollte, zu überwinden und für seine Arbeit Interesse zu erwecken gewusst. Der Stoff zum letztern Singspiel ist nach dem Französ. bearbeitet und dem Inhalte nach mit dem Lustspiel: *Scherz und Ernst*, von Stoll, verwandt. Die Musik zu beyden Melodramen aber ist aus den Werken Gluck's, Haydns, Mozarts, Righini's, Weigl's und Beethovens entlehnt, und mit Besonnenheit und kritischem Gefühl in die Handlung selbst verflochten. Ref. ist überzeugt, dass der Beyfall, den das würdige Künstlerpaar der trefflichen Darstellung wegen in Hamburg einerntete, auch an allen andern Orten, wo im bevorstehenden Sommer eine Aufführung der beyden Melodramen statt finden möchte, sich erneuern werde. Acht Jahre bereits erfreuen wir uns des Besitzes dieser Sängerin. Sie hat uns daran gewöhnt, das Schauspielhaus, so bald ihr Name sich auf dem Anschlagezettel befindet, mit beträchtlichen Erwartungen zu besuchen, und nie wurden diese Erwartungen herrlicher gerechtfertigt, als bey der Darstellung jener Melodramen. Mad. Gley trug mehrere Musikstücke, die bereits früherhin durch ihren Gesang uns einzeln lieb und werth geworden waren, zu einem trefflichen Ganzen gereihet, mit der ihr eignen Kraft und Anmuth vor. Am Schlusse wurde sie einstimmig herausgerufen und mit einem Lorbeerkranze beschenkt. Möge sie in ihm die innige Bewunderung ihrer Verdienste und den Wunsch ihrer baldigen Rückkehr nach Hamburg erkannt haben! Der allgemeine Beyfall, den Hr. Gley in den beyden Melodramen hatte, ward ihm auch als Pygmalion, den er zwischen den beyden Stücken, nach einer neuen Bearbeitung und mit der alten kräftigen Musik von Benda ,ab.

—r.

Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim. Winterhalbjahr 1811—12.

(Fortsetzung aus der 21sten No.)

Dieser Aufführung folgte Himmels *Vater-Unser*. Auch dieses war hier erst im Museum, noch nie öffentlich gehört worden, und gar wohl verdiente darum dieses Werk zur öffentlichen

*) Obgleich der Saal (ausser dem Orchester) nur etwas über 300 Personen fasset: so sind dem Vernehmen nach doch gegen 3000 Fl. W. W. eingekommen.

Aufführung gebracht zu werden. Himmel befolgt auch hier (wie in der eben besprochenen Trauer-Cantate) — die Methode, kurze, wenig ausgeführte Sätze, (Duette, Terzette, das erste Duett A dur, besteht aus 16—18 Takten —) durch noch kürzere Zwischenspiele — hier durch Chöre, welche jedesmal eine der sieben Bitten einfach absingen — an einander zu reihen. Durch diese Methode ist er freylich sicher, *den* Zuhörer zu befriedigen, welcher liebt, eine Galerie angenehmer Empfindungen seinem innern Sinne vorbey defiliren zu sehen, ohne sich um tiefere, erschöpfendere Ergründung jeder einzelnen verweilend bemühen zu wollen — denn lieblich und einnehmend ist beynahe alles, was H. giebt: allein die Erfordernisse einer geistlichen Musik sind dadurch nicht erfüllt. Ref. will hiemit keineswegs dem steif-contrapunktischen, an hergebrachten Formen und ängstlichen Regeln klebenden, mit unzähligen technischen Verboten dieses oder jenes Intervalles, dieser oder jener Fortschreitung überladenen, *sogenannten* Kirchenstyl das Wort reden; er erkennt weniger einen *technischen* Unterschied zwischen Kirchen- und profanem Styl, als nur einen *ästhetischen*: er versteht unter Kirchenstyl jenen veredelten, durch tiefes, warmes Gefühl erzeugten, welcher den einmal aufgefassten Gegenstand unverrückt im Auge behalt, von allen Seiten beleuchtet und mit Wärme einprägt, — welcher, Zufalliges verschmähend, das Gemüth zur ungetheilten, tiefen Aufmerksamkeit auf die Hauptempfindung zwingt, und den Zuhörer nicht los lässt, bevor er ihn die ganze Würde seines Gegenstandes, die ganze Tiefe der Empfindung, hat fühlen lassen — bis er ihn ganz zu der Stufe von Verklärung erhoben hat, deren der Gegenstand würdig und das menschliche Gemüth fähig ist. Die Kunstmittel zur Erreichung dieses Zweckes sind: musikalische Durchführung, Ausführung eines einmal ergriffenen Hauptgedankens (Thema's) unter mannigfaltigen, immer auf die Hauptidee zurückweisenden Beziehungen; rhetorische Ausführung und Begründung, welche das Wesen und innere Leben des Kirchenstyls ausmacht, dort überall hervorblicken soll, und in der Fuge (d. h. dem Tonstücke der vollendetsten und consequentesten Einheit) ihren höchsten Gipfel erreicht — eine Consequenz, zu welcher freylich die aphoristische Behandlung geradezu den Gegensatz bildet.

Wie gesagt also: lieblich ist manches, ja das meiste von dem Verschiedenen, was Himmel uns im Vater-Unser zu hören giebt, so z. B. das erste kurze Duettchen, A dur, und manche Stellen der Sopran-Arie; noch glücklicher die Tenorstelle: der Friede schwingt die Palme — mit eingeflochtenem Chor, erst in C, dann in B; am gelungensten das Quartett, in As, mit seinen enharmonischen Wendungen aus As moll nach H dur, u. von da durch E moll zurück in den Hauptton; glücklich überraschend die Harmonienwahl mancher kurzen Chorstellen, z. B.: Vater unser, der du bist im Himmel — und: Dein Wille geschehe. — Gar zu obsolet ist aber dagegen doch die Melodie des kleinen Terzetts dreyer Manner: (B $\frac{3}{4}$) Kommt, Engel, von den heil'gen Hohn — und wenn nun vollends der Schlusssatz ganz mit der Miene einer Bassfuge auftritt, förmlich mit *Dux* und *Comes* (wiewol letzterer, nicht an einem, nicht an zwey, sondern an drey Orten von jenem abweichend) — anhebt, allein gleich nach den hergebrachten vier ersten Eintritten — (d. h. nach der Exposition des Stücks) — alles Fugiren schon verschwindet, und der Satz in ein gewöhnliches Allegro freyer Bearbeitung auslauft, von dem als Fugenthema so pomphaft angekündigten Satze aber kaum mehr leichte Andeutungen wiederkehren: so muss man wenigstens wünschen, der Componist hätte beym Eingange des Schlusssatzes weniger ausgeholt, und keine Erwartung erregt, welche er nicht zu erfüllen gedachte. — Der Eindruck des Ganzen auf den Zuhörer kann bey diesen Umständen wol angenehm, aber nicht tief rührend, gross und erhebend seyn; wiewol Ref. nicht leugnen will, dass die Composition durch recht reichliche Besetzung der Doppel-Chöre (welche wegen Mangel an gehöriger Choristenzahl, hier so viel möglich in einen Chor zusammengeschmolzen werden mussten) noch vieles an Effect gewonnen haben würde. Der Mangel eines wohlgefütterten und gut eingeübten Chors ist nun einmal eine der sieben Hauptplagen, womit Mannheim von jeher heimgesucht ist; und auch die eifrigste Bemühung der Concertunternehmer vermag es nicht, die funfzigerley kleinen

Convenienzen zu beseitigen, welche dem Zustandekommen allseitigen Kraftvereins sich in den Weg drangen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Cendrillon, Prinzessin Aschenbrödel, Oper in drey Acten, franz. u. deutsch, v. Nicolo. Klavierauszug. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 5 Thlr.)

Die weit und breit beliebte Aschenbrödel, mit ihren bösen Schwestern, niedlichen Pantöffelchen, und dem unschuldigen Agnesen-Gesichtchen, braucht weder des Lobes ihrer Vorzüge, noch des Tadels ihrer Schwächen; denn jenes hat sie langst weg, und dieser wird ihr auch ohne uns gar bald nicht mehr fehlen. Uns sey es genug, zu bemerken: wenn der Dichter im zweyten und dritten Act nicht eine Art von regelrechtem französischen Drama hätte geben, sondern das Ganze wie den ersten Act behandeln; der Componist aber sich etwas mehr der Grammatik und Stetigkeit in der Ausarbeitung befleissigen wollen: so wäre das freylich gut gewesen. Jener hat indess durch manche sehr artige Situation und ansprechende Scene; dieser, durch heitern, leichten Sinn, anmuthige Melodien, nicht selten pikante Instrumentirung, rühmliche Charakteristik der Hauptpersonen, und überhaupt durch Beweise eines nicht gewöhnlichen, wahrhaft theatralischen Talents — jedermann geneigt gemacht, das Gute des Werkchens frisch weg zu geniessen, und das Nichtgute gleichgültig fallen zu lassen: und so wollen wir es denn auch machen, zumal, da wir nur vom Auszuge zu sprechen haben. — Dieser ist, wie sichs bald zeigt, von nicht ungeübter Hand verfasst, und darin nichts vorbeygelassen, eher zuweilen (für solch eine Schreibart) zu viel gegeben worden. Besonders nehmen sich die einfachern Gesänge der Aschenbrödel, des Prinzen etc. und die wirklich sehr lobenswürdigen Partien der Schwestern, auch beym Pianoforte recht gut aus, und werden in musikal. Cirkeln, wo man die öffentliche Production im Geiste sich selbst wiederholen will, gar Manchen Vergnügen machen.

I. Trio pour deux Violons et Basse, composé — — par J. B. Polledro. Oeuvr. 2. (Pr. 12 Gr.)

II. Trio brillant, pour deux Violons et Basse comp. — — par le même. Oeuvr. 4. (Pr. 18 Gr.)

III. Trio brillant pour deux Violons et Basse, comp. — — par le même. Oeuvr. 9. (Pr. 16 Gr.) chez Breitkopf et Härtel à Leipsic.

Die Trios des Hrn. J. B. Polledro, deren nunmehr oben genannte drey erschienen sind, gehören, streng genommen, nicht in die Klasse der Trios, sondern sind mehr als Solos für die Violin mit zweystimmiger Begleitung zu betrachten. Als solche haben sie einen ausgezeichneten Werth, sind eine Schule für die, welche es auf diesem Instrumente schon bis zu einer namhaften Fertigkeit gebracht haben, und sollten sich auf den Pulten aller derer befinden, die sich zu vorzüglichen Violinspielern ausbilden wollen.

Das erste, Oeuvre 2, aus G dur, hat einen heitern Charakter, der sich durch die Einheit der Figuren, besonders im ersten Satze, sehr bestimmt ausspricht. Wiewol eine feste Hand, und ein nicht unbeträchtlicher Grad von Fertigkeit dazu gehört, um die vielen doppelgriffigen Stellen, besonders in den höhern Applicaturen, rein und mit Geschmeidigkeit vorzutragen: so sind diese Schwierigkeiten doch zu überwinden, und der Natur des Instruments keineswegs zuwider.

Das zweyte Trio, Oeuv. 4. aus D moll, hat einen ernstern Charakter, und steht dem ersten an Erfindung und Originalität mit vollem Recht zur Seite. In Hinsicht der praktischen Ausführung ist es zwar leichter, schon deswegen, weil es weniger doppelgriffige Stellen enthält, doch aber immer nicht von der Art, um es, etwa wie ein Pleyelsches Quartett, *prima vista* zu geben. Die Passagen haben ihre, gegen das obige Trio ganz abweichende Eigenthümlichkeit, und durch diese Mannigfaltigkeit werden

beyde Compositionen für Violinspieler, welche sich durch sie bilden wollen, um so lehrreicher.

Das dritte Trio, Oeuvr. 9. aus A dur, ist das schwerste, und erfordert schon einen Virtuosen mit der unübertrefflichen Sicherheit, die bey dem Spiele des Verfassers bewundert wird. Das können schon folgende Stellen beweisen:

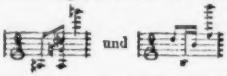

Nicht allein durch dergleichen Sprünge, die, wenn sie nicht mit der grössten Sicherheit rein angegeben werden, allen Effect verlieren: nicht allein durch die vielen doppelgriffigen Sätze: sondern auch durch die oft ungewöhnliche Stricnart, die eine äusserst gewandte Bogenführung verlangt, und, da sie zur Charakteristik der Composition gehört, durchaus beobachtet werden muss, wird dieses Trio schwer, und kann nur gefallen, wenn es so gegeben wird, als es von Hrn. Polledro selbst gehört worden ist. Für das Adagio dieses Trio hatten wir eine andre, melodiösere Composition gewünscht. Es lässt bey den vielen schnellen Noten u. Verzierungen den Zuhörer kalt.

Der Stich dieser Trios ist correct und elegant.

Kurze Anzeigen.

Hymne maçonnique, imitation d'un Hymne Gaulois, paroles de T. Ponteuil, composé et arrangé pour le Pianoforte par J. A. Anschütz. à Bonn, chez N. Simrock. (Pr. 4 Francs.)

Das grosse Vergnügen, welches Ref. bey Durchlesung des vortrefflichen, dem würdigen Gegenstande so ganz entsprechenden Textes gehabt, wurde bey genauerer Durchsicht der Composition noch erhöht. Beydes, Text und Musik, vereiniget sich hier zu einem Ganzen, das jeden ansprechen muss, der für reine, ungekünstelte Sprache des Gefühls Empfänglichkeit hat, auch selbst wenn er mit dem Genre, zu welchem diese Hymne gehört, nicht vertraut seyn sollte. Die Composition enthält ganz das Gepräge und den Charakter, den sie, sowol in Beziehung auf den Zweck, als auch hinsichtlich des Nationellen, haben muss, um das zu seyn, was der Dichter beabsichtigte. Die Melodien sind einfach und edel, die Harmonie ist ohne Schwulst, nirgends gekünstelt, fasslich, und der Satz durchaus rein. — Dass die drey männlichen Stimmen, für welche diese Hymne geschrieben ist, nur vom Quartett, ohne Blasinstrumente, begleitet werden, gehört zu den Vorzügen der Composition, erhöht ihre Simplicität, und macht sie auch für andre Zwecke, als den berechneten, um so brauchbarer. Der Stich ist reinlich und correct.

1. *Trois Polonaises p. le Pianof. à 4 mains* —
2. *VIII Walses av. Introduct. et Coda, suiv. de quelques Menuets et Ecossaises p. le Pianof. à 4 mains* —
3. *VIII Walses av. 8 Trios et Coda p. le Pianof. à 4 mains, comp.* — — *par Charl. Steinacker.* à Vienne, chez J. Trag.

Der Verfasser theilt mit mehrern Componisten in Wien den Vorzug, wahre, belebende, und anziehende Tänze zu schreiben; Tänze, die, sowol was den Charakter jeder Gattung, als was die Ideen der meisten, und die effectuirende technische Behandlungsweise aller betrifft, Lob verdienen und überall Freunde finden: in dem Eigenthümlichen und Pikanten mancher Ideen aber, und noch mehr in der Anordnung derselben für dies Instrument und seine zwey Spieler, thut er es den meisten, die uns bekannt worden sind, noch zuvor. Das dritte Werkchen hat uns im Ganzen am vorzüglichsten gefallen; die Satze No. 1, 4, 7 und 8, sind wirklich allerliebst: aber auch in den beyden andern wird man Nummern finden, welche Niemand ohne Vergnügen hören kann.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Juny. **N°. 23.** 1812.

RECENSIONEN.

Vollständiges, rein- und unverfälschtes Choralmelodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland, mit *Johann Christian Kittels* harmonischer Begleitung, gefertigt von *Georg Peter Weimar*, Kantor an der Kaufmannskirche und Musikdirector beyder Gymnasien zu Erfurt. Neue wohlfeilere Ausgabe. Erfurt, im Verlage des musikalischen Magazins, bey Johann Daniel Weimar. (Ohne Jahrzahl.) 4. XXIV. und 372 S. (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.)

Die Allbekanntheit der harmonischen Meisterschaft *Kittels* hat dieses Werk gewiss so kräftig empfohlen, dass die so lange Verspatung der Anzeige desselben in diesen Blättern seiner Verbreitung wenig hinderlich gewesen seyn kann.

Die Vielen, in deren Hande es gekommen seyn wird, werden, nur wenige ausgenommen, sicher mit dem Rec. dankbar bekennen, dass das Studium desselben den Umfang ihrer harmonischen Kenntnisse nicht wenig erweitert habe. Indem der Verfasser, die Interdicte, womit pedantische Grammatiker sie belegt haben und wol noch belegen, verachtend, so manchen, in andern Choralbüchern entweder ganz fehlenden, oder nur sehr selten vorkommenden Accorden — als dem $\frac{6}{4}$ *Acc. des harmonischen* und *vermindert. Dreyklangs, dem* $\frac{6}{4}$ *Acc., dem 7 Acc. mit der stillstehenden* 7., dem 9 *Acc. mit der stillstehenden* 9. und 7., und dem vom *7 Accord mit der grossen 7. abstammenden* $\frac{6}{5}$ und $\frac{4}{3}$ *Acc.* — das völlige Bürgerrecht gab; indem er kein Bedenken trug, an vielen Stellen *chromatische Begleitung* zu gebrauchen, die, wie viele sie auch verdammen mögen, doch, an der rechten Stelle gebraucht, unleugbar trefflich wirkt; indem er Accorde, die auch bey Andern üblich sind, an Orte stellte, wo man sie zu hören nicht gewohnt war; (z. B. „*O Haupt voll Blut*“ Z. 5. Schl. 1. u. „*Herzlich lieb hab*“ Z. 4. Schl. 1. den 6 *Accord mit der übermässigen* 6.) indem er Zeilen von einer und derselben Melodie grosstentheils verschiedene Harmonien gab, was man, das Werk seines Schülers, *Umbreit*, ausgenommen, in andern Choralbüchern nur selten, in *Kühnau's* und *Hiller's*, wo Rec. nicht ganz irret, bey der Wiederholung der ersten und 2ten Zeile gar nicht findet — hat er in diese Sammlung einen überschwenglichen Reichthum an Harmonie gelegt. — Doch das Buch mag für sich selbst sprechen. Hier eine Stelle aus dem „*Herr Gott, dich loben wir*“, wo bey 6maliger Wiederholung der Melodie die Harmonie stets wechselt:

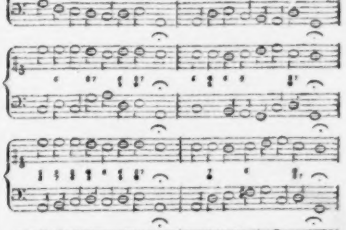

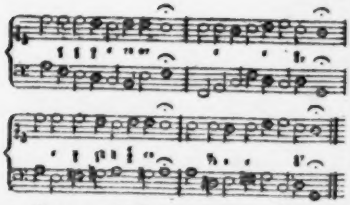

Unter so viel Preiswürdigem ist es Rec. sehr unangenehm gewesen, so manches zu finden, was, theils nach Aller, theils nach seinen eignen Dafürhalten, nicht gebilligt werden kann, und was mit Freymüthigkeit aufzuführen er sich für verpflichtet hält, auch seines eignen Interesse's wegen, weil er dadurch vielleicht irgend einen andern Harmoniker veranlasst, die Irrigkeit dieser oder jener seiner Ansichten darzuthun, die dadurch, dass sie ihn nöthigen, selbst einen Kittel zu tadeln, ihm selbst unangenehm sind.

Zuerst muss er bemerken, *dass das Werk nicht ganz rein im Satze ist.* Denn er hat darin gefunden: *die Fortschreitung in die übermässige Quinte* (z. B. No. 77. Syst. 4. Schl. 2. und 3.) u. die *Fortschreitung in die verminderte* 4, welche letztere, obgleich nicht selten bey *Hiller, Kühnau* und *Umbreit*, doch in der Harmonie nicht vorkommen sollte, *da ein Querstand dabey unvermeidlich wird; nicht wenige Querstände durch andere Fortschreitungen;* nicht selten *die einen Triton ausfüllende Folge* 2er *Terzen aufeinander;* No. 189. Z. 3. Schl. 6 u. 7. *offenbare Quinten in den äussern Stimmen* hin und wieder auch in den andern Stimmen — wenigstens vermochten wir einigemal nicht, sie zu vermeiden; mehrmals *unerlaubte Octaven*, z. B. No. 77. Syst. 4. Schl. 12. und 13; *zu wenniges Vermeiden der widrigen Folge* 2er *reiner Quarten aufeinander;* No. 189. Schl. 3. u. 4. *die kleine 7 eine Quinte aufwärts steigend;* No. 259. Schl. 4. u. 5. *den Leitton im* $\frac{6}{4}$ *Acc. eine Quarte aufwärts steigend;* No. 214. Z. 3. Schl. 4. u. 5. *die kl. Terz des* $\frac{6}{4}$ *Acc. aufwärts steigend;* (man sehe zur Bestätigung diesen Choral in *Kittels praktischer Anweisung für Organisten.* Heft 1.); den *Leitton und Trugschluss nicht* [illegible], wie auch in andern Choralbüchern, aber gewiss tadelnswerth, *in den Mittelstimmen*, sonst auch p. 34. Syst. 2. Schl. 12. und 13. *in der Oberstimme unterwärts fortschreitend*, und zwar nicht in *chromatischem Satze, die None und stellvertretende Quarte sehr oft unvorbereitet eintretend*, was die Grammatik nicht allein, sondern auch, nach Rec. Erfahrung, das Ohr verbietet, und die *None nicht selten über einem andern Grundtone aufgelöst*, was Rec. sich nur in Melodien, welche traurige Empfindungen ausdrücken, und auch da nur, wenn der Bass in die vermind. Unterquinte schreitet, erlaubt. Die Harmonie ist bey ihrer grossen Mannigfaltigkeit nicht selten *unnatürlich;* der *Reichthum* des Verfassers an harmonischen Ideen hat nicht selten einen *Ueberreichthum* der Begleitung erzeugt; *Dissonanzen und chromatische Fortschreitungen sind überhaupt zu häufig gebraucht, und stehen nicht selten da, wo der Geist der Melodie und des Liedes sie verwerflich macht.* (No. 174. Z. 5. u. 4. No. 189. Z. 3—6. No. 75. Z. 9. *Mehrmals finden sich Schlüsse in Moll, nach kurz vorhergegangener grosser Terz des Grundtones des Mollaccords; auch folgt nicht selten Dur und Moll eines und desselben Accords unmittelbar aufeinander.*

Mit Verwunderung stösst man bey der grossen harmonischen Fülle auf *magere Stellen*, die man nur höchstselten in andern Choralbüchern findet, welche um vieles ärmer an Harmonie sind. So z. B. steht zu Anf. No. 176. dreymal derselbe Bass auf einander, und der Anfang von Zeile 5 ejusdem *kann ohne dreymal. Einkl. in denselben Stimmen nicht fehlerlos gespielt werden. Auch ist der* $\frac{4}{3}$ *Acc. und* $\frac{4}{2}$ *Acc. zu häufig* gebraucht, wodurch denn oft Mannigfaltigkeit ohne Kraft gewonnen ist, wo man Letztere wünscht.

Nicht selten ist auch die Harmonie von der Art, *dass die sorgfältige Bemühung des Rec., den Mittelstimmen einen fliessenden Gang zu geben, vergebens gewesen ist: eine sehr oft sich zeigende unglückliche Folge des grossen Eifers für Mannigfaltigkeit und Kraft.*

Man kann sich an vielen Stellen nicht enthalten, was der Verf. in seiner prakt. Anweis. Hst. 2. vom grossen *Sebast. Bach* sagt, auch von ihm

selbst zu sagen: dass seine Composition zwar Bewunderung abnöthige, aber nicht das Herz ergreife.

Da der Titel diese Sammlung *vollständig für die vorzüglichsten protestantischen* Gemeinden Deutschlands nennt, so haben wir die drey trefflichen *halleschen* Melodien: *„Lobe den Herrn, o meine Seele.“ „O Ursprung des Lebens“* und *„Neuerschaffne Lebenssonne“* höchst ungern vermisst.

Die auf dem Titel angekündigte *Authentie der Melodien können wir nicht anerkennen*, da wir so manches finden, wovon wir mit Gewissheit wissen, dass es spätern Ursprungs ist. Um nur eins zu nennen, so hätte *„Wer nur den lieben“ im ¾ Takte und ohne Gis gegeben werden müssen.* Allein völlige Authentie wird niemand wünschen, da diese nicht selten Fortschreitungen geben würde, die unser Zeitalter nicht verträgt und die der Würde des Chorals zuwider sind. Letzteres gilt von *„Herzliebster Jesu“* und *„Von Gott will ich nicht lassen“* in diesem Buche, dessen Aufnahme in dieser Form wir uns blos dadurch erklären können, dass dieselbe die authentische ist. Aber sie in dieser geben, war, der Aechtheit die Würde aufopfern. *Dagegen müssen wir uns wundern, warum so manches Unächte, was nicht besser, wol gar schlechter als das Authentische wirkt,* z. B. das *schon oben erwähnte Gis* in *„Wer nur den lieben Gott“* in *„Jesus, meine Zuversicht.“* Z. 5., in *„Es ist das Heil“* Z. 2., und das *Fis* in *„Von Gott will ich“ nicht verbannt* ist.

Die Vorrede enthält schätzbare literarische Notizen von den vorzüglichsten Choralcomponisten seit dem 16ten Jahrhundert.

Trotz allen Ausstellungen kann Rec. nicht umhin, das Werk allen, die Harmonik Studirenden, auf das Angelegentlichste zu empfehlen, indem er dem Studium desselben eine reiche Erndte mit Zuversicht versprechen kann.

Grand Quatuor pour le Pianoforte, Violon, Viola et Violoncelle comp. — — par Fred. Schneider. Op. 24. chez A. Kühnel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr. 20 Gr.)

Dieses, mit Geschmack und Gründlichkeit geschriebene, und von vieler Kunsterfahrung zeugende Werk, erfüllt den Rec. mit Achtung gegen den Verf. Reiche Einbildungskraft, tiefes Gefühl, Sorgfalt, den gewählten Charakter festzuhalten, contrapunctische Fertigkeit und Kraft, Freyheit mit Reinheit im Satze, und noch vorzüglich poetischer Werth, zeichnen dieses Quatuor, welches Rec. mehrmals mit herzlichem Wohlgefallen gehört, und immer Nahrung für Geist und Herz dabey gefunden hat, vor vielen seines gleichen aus. Es macht dem schon rühmlich bekannten Namen des Verf. neue Ehre.

Der erste Satz (Es dur) beginnt mit kraftigen, bedeutungsvollen Ideen, und erhält sich in dem ergriffenen, vielfach ausgesponnenen und mannigfaltig gewendeten Charakter bis zum Schlusse fort. Die Episoden sind schön zwischen die Hauptsätze gestellt, und verbreiten gewissermassen über dieselben, was sie bedurften — eine anziehende Wärme. Von besonders schöner Wirkung ist der, nach der ersten Ausweichung in die Dominante eintretende Satz:

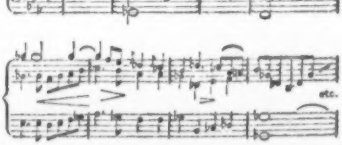

Die, dem ersten Satze folgende Menuet ist einfach und fliessend gedacht, und das Trio derselben nimmt sich vorzüglich gut aus. Der dritte Satz, *Adagio con espressione*, C moll, kündigt sich düster und schauerlich an, und macht gegen die beyden vorhergegangenen Sätze einen wohlthuenden Contrast. Die, gegen die Schatten gestellten Lichtpartien geben diesem Satze einen eignen, man dürfte sagen, rembrandtischen Reiz. Schade, dass man durch folgende Stelle:

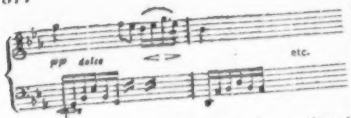

an das erste Duett aus Salieri's Axur erinnert wird! — Im Finale kehrt der Componist, dem Sinne nach, nur etwas heiterer, zum ersten Allegro zurück, und das Ganze wird dadurch schön gerundet. — Das Werk verlangt geübte und geschmackvolle Spieler, indem keine Stimme eine blos begleitende, sondern, wie sich es bey einem Quartett gehört, Hauptstimme ist. Rec. gesteht schlüsslich, dass er dieses Werk für eine wahre Bereicherung der musikal. Literatur halt, und fügt den Wunsch hinzu, dass der Verfasser auf der von ihm betretenen Bahn muthig fortschreiten möge. —

Nachrichten.

Berlin, d. 15ten May. Am 22sten Apr., dem jährlichen Busstage, gab Hr. Kapellm. Weber ein Concert spirituel im Theatersaal, das wegen seiner Mannigfaltigkeit und der trefflichen Execution sehr gefiel, übrigens aber nur im allerweitesten Sinne des Wortes den ehrwürdigen Namen eines *geistlichen* verdiente. Der erste Theil enthielt die Ouverture, die Opferscene, den Chor der Mexicaner und die Hymne aus Spontini's neuer Oper, *Cortez*. Die zahlreiche Versammlung war sehr begierig, diese neue Composition des Verf.s der hier sehr beliebten, aber selten gegebenen *Vestalin*, zu hören, und fand sich zum Theil befriedigt; besonders gefiel die Hymne: Createur de ce nouveau monde etc. von den Hrn. Eunike, Franz und Stümer gesungen, ausserordentlich. Hr. Tombolini sang eine Scene aus Sim. Mayer's Ginevra in deutscher Sprache, obgleich der vortreffliche Sänger erst seit vergangenem Winter dies Kunststückchen und Reizmittelchen übt, so gut, dass er lauten Beyfall erhielt. Hr. Möser spielte die in meinen frühern Berichten mehrmals erwähnten Variationen über beliebte russische Volkslieder nach seiner Composition, sehr geistreich und originell. Endlich spielte auch Mad. Simonin-Pollet, Mitgl. des Athenäums der Künste zu Paris, eine Sonate und Variationen von Cardon auf der Harfe meisterhaft, so dass auch die früheren Bewunderer der Dem. Demar und Longhi gern gestanden, sie vereine die Anmuth der Demar fast mit der Kraft der Longhi. Der zweyte Theil des Concerts gab Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*. Dem. Schmalz und die Hrn. Franz und Stümer sangen die Solopartien in dem genialen Werke, das aber nur getheilten Beyfall erhielt. Am meisten gefielen die Scenen des Finale: (Krieger:) hier ist er, der Verbannte, und die folgende. — Noch ein paarmal haben wir das Vergnügen gehabt, die vorhin erwähnte Pariserin zu hören, besonders in dem Concert, das sie am 30sten April in demselben Local gab. Sie spielte hier ein Harfenconcert von Nadermann, das von Steibelt fürs Fortepiano geschriebene Rondo, *Les Papillons*, auf der Harfe executirt, Variationen über das Duett aus dem Schauspiel, *die Weihe der Kraft*, vom Kapellmeister Weber, von Mad. Simonin-Pollet für die Harfe arrangirt, mit obligaten Flöten, Hörnern und Fagotten, ein Thema mit Variationen, und Vestris' Gavotte für die Harfe, die der 6jährige Sohn der Künstlerin accompagnirte. Endlich hat sie auch am 7ten May nach Reichardts *Geisterinsel* ein Harfenconcert von Steibelt gespielt, und überall den Ruhm einer vollendeten Künstlerin erhalten. — Hr. Sehring hat noch zwey Gastrollen gegeben: am 25sten Apr. den Axur in Salieri's Singspiel dieses Namens, und am 1sten May den Mosseru in Winters *unterbrochnem Opferfest*. Unsre besten Wünsche folgen ihm nach Carlsruhe, wo er engagirt worden ist. — Nur der Vollständigkeit wegen bemerke ich, dass Hr. Angely, vom Stettiner Theater, einmal aufgetreten ist, und zwar am 7ten als Bedienter Heinrich im Herrn *Rochus Pumpernickel*.

Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim. Winterhalbjahr 1811—12.

(Fortsetzung aus der 23sten No.)

Wir hörten ferner zum ersten Male hier A. Rombergs Composition *der Glocke* von Schiller. Ref. bezeugt geradezu, dass ihm dieses Tonstück wenig zusagte. Schon im Ganzen ist die Idee, die Glocke zu componiren — ein rein didaktisches Gedicht singen zu lassen — nicht vorwurfsfrey. Wie soll Musik diese mannigfaltigen Ideen und Reflexionen bezeichnen? sie, die ewig nur das Gefuhl, nie das Denkvermogen ansprechen kann? und tritt nicht eben so die reiche, plastische Entwickelung, welche der Sprache moglich war — tritt nicht auch sie aus dem Gebiete der Tonkunst heraus? — Noch unglücklicher gewählt scheint Ref. die Behandlungsart, welche Hr. R. gewählt hat. Schiller führt uns nur *eine* sprechende Person vor — den Meister, dessen Spruch während der Arbeit den ganzen Inhalt des Gedichts ausmacht. Dieser Spruch des klugen, durch die Vielseitigkeit seiner Betrachtungen und Nutzanwendungen so herrlich charakterisirten u. interessant gewordenen Meisters ist aber in R.s musikal. Behandlung in Dialog verwandelt, zerstückelt in mehrere Chöre, Solo's, Duette und Arien, des Meisters und mehrerer andrer Personen — eine Ciceronianische Rede, ein Monolog — dialogisirt! Bald wird ein Stück der Rede zum Chor:

„zum Werke, das wir ernst bereiten,
geziemt sich wol ein ernstlich Wort"

bald ein andres zum Sopran-Solo:

„denn mit der Freude Feyerklange"

bald Tenor-Solo:

„vom Mädchen reisst sich stolz der Knabe" u. s. w.

Auf solche Weise geht uns aber der tiefe Ernst dieses Gedichts, seine Würde und Bedeutung, grosstentheils verloren. Es war allein des Meisters Wort, welches wir bey Schiller vernahmen, und alles ist ruhig erwartend, nicht Gesellschaft und Conversation: denn er ist der weiseste, ihm horchet der ganze Kreis, und so entwickelt sich die vielfache Lehre aus seinem Munde beym Glockenguss, wie aus Einem Gusse. Hier aber gehen die Betrachtungen, die aus Einem tiefen, gesammelten Gemüthe quellen, durch einander von verschiedenen Individuen aus, ohne dass auch nur dem Ganzen irgend ein Plan, irgend eine Bedeutung abzugewinnen wäre. Noch mehr! die Bilder, die Schillers Sprecher seinen Zuhörern *beschreibend* zu Gemüthe führt, lässt Hr. Romberg dramatisirt wirklich *aufführen*, denn — der Sprecher schweigt, und ein Chor singt:

„Hört ihr's wimmern hoch vom Thurm?
das ist Sturm!" —
„welch Getummel, Strassen auf" etc.

dahingegen wird die Stelle:

„O, dass sie ewig grünen bliebe,
die schöne Zeit der jungen Liebe!"

formlich als Duett behandelt, zwischen Sopran und Tenor — wahrscheinlich des Meisters Tochter und dem Obergesellen! — Ja, nicht blos das *grosse* Ganze — auch manches kleinere *untergeordnete* Ganze ist durch die Oeconomie der Eintheilung in Musikstücke verschiedner Besetzung, zerrissen; wie z. B. der Brand — am argsten an folgender Stelle:

Meister: (*Recitat.:*)

„Einen Blick etc.
Was Feuers Wuth ihm auch geraubt —"

A Quadro. Andante.

Meister, (Recit.) fährt fort:

„Er zählt die Häupter seiner Lieben,
und sieht! ihm fehlt kein theures Haupt."

Dahingegen geht es von hier, wo ein Ruhepunct so wohlthätig angebracht gewesen wäre, und wo gewiss jeder Declamator beym Vorlesen diesen anbringen wird, nach einer einzigen Taktpause, gleichsam in einem Athem zur neuen Anrede an die Gesellen in Betreff der Gussarbeit fort:

„In die Erd' ists aufgenommen"

Wär' es denn, wenn doch einmal dies Gedicht componirt werden sollte, und, der nöthigen musikalischen Abwechselung wegen freylich nicht

als Cantate für eine Stimme ganz allein componirt werden konnte — wäre es dann nicht wenigstens immer noch schicklicher gewesen, blos Chöre an geeigneten Stellen einzelne Phrasen dem Meister nachsprechen, durch musikal. Rhetorik ausführen, und so deren Inhalt gleichsam bestätigen zu lassen?

So offen indessen Ref. sich zu einer von Hrn. Romberga Behandlungs-Art abweichenden Ansicht bekennt, so weit entfernt ist er doch, darum den Werth einzelner, an sich schön aufgefasster und eindringlich wiedergegebner Stellen, zu verkennen; wie z. B. des Duo:

„O, dass sie ewig grünen bliebe"

(wenn man es, ohne Beziehung auf das Ganze, als zweystimmigen Satz betrachtet;) dann der Stellen:

„Hoch über'm niedern Erdenleben"

und:

„die ihren Schöpfer wandelnd loben"

so wie, dass mehrere Tonmalereyen wohl getroffen sind, namentlich — das Schnarren der Spindel, das Blöcken der Hämmel, des Hirten Flote und Horn, das Strömen des Regens, der Schleifer zum Bauerntanz, das Knarren des geschlossen werdenden Stadtthors, das Glokken-Gebaumel etc.

Weniger bedeutend waren: Haydn's Chor, *der Sturm*, und Danzi's Cantate: *Preis Gottes* — jener ohne Zweifel eine Jugend-Arbeit des später erst so gross gewordnen Tondichters — ein fortwährender, ziemlich einförmig rauschender Chor, Allegro $\frac{4}{4}$ Takt D moll, blos einigemale unterbrochen von einer sanftern und langsamern Dur-Stelle: Ruhe! kehre wieder! — Die Danzi'sche Cantate ist für die concertirende Sopran- und Tenorstimme, mit unbedeutenden Chören, ungefähr im alten Oratorienstyl geschrieben, und so, wie der würdige Danzi in neuerer Zeit wol schwerlich mehr schreiben möchte.

Nächst diesen grossen Vocalstücken verdienen die Symphonien vorzügliche Erwähnung.

Den ersten Abend eröffnete die, bis jetzt hier noch nicht *öffentlich* gehörte Symphonie aus B dur des musikal. *Jean Paul*, Beethoven — ein Werk, vom Componisten mit eben der Originalität und Energie ausgestattet, welche die frühern Productionen seiner Muse auszeichnen, ohne der Klarheit durch Bizarrerien zu schaden, welche manches seiner Werke, vorzüglich z. B. seine Pastoral-Symphonie und seine *Eroica* entstellen — ein Werk, welches an Genialität, Feuer und Effect nur der Symphonie aus C moll, an Klarheit nur der ersten aus C dur nachsteht — an Schwierigkeit der Execution aber keiner. Sie wurde — und dies ist immer kein unbedeutendes Lob — mit grosser Kraft, nicht wenig Präcision, und nicht ohne Delicatesse ausgeführt; besonders wohlthätig wirkten die hier noch so gut besetzten Blase-Instrumente: und so war denn auch die Wirkung auf die Zuhörer erwünscht; das Publicum applaudirte jedem Satze, und bewies dadurch von neuem, wie empfänglich es für gute Ensembles ist. — Im folgenden Concerte hörten wir *Eberls* Symphonie aus Es dur. Diese ist vom Ref. schon vor mehreren Jahren, als der für die Kunst leider zu früh verblühete Componist sie (damals noch Manuscript) bey seiner hiesigen Anwesenheit aufführte, in der allg. mus. Zeit. mit gebührendem Lobe besprochen worden; und auch die heutige, recht gelungene Aufführung des Werks bestätigte das günstige Urtheil, welches ihm früher zu Theil worden war.

Auch den dritten Abend schmückte, wie die beyden erstern, wenigstens Ein vorzügliches und neues Ensemble-Stück: Beethovens hier noch nie öffentlich, sondern nur einigemale im hiesigen Museum gehörte Symphonie aus C moll — ein Glutstrom, der im ersten Satze, als in sich selbst noch zurückgedrangtes, nie ganz ausbrechendes Feuer erscheint, im Andante (mehr grandios, als weich) nur zu höhern Kraftausserungen vorbereitend auszuruhen scheint, im $\frac{3}{4}$ Takte des Finale (ein ahnungsvolles Pianissimo, nur durch einzeln aufstrebende, bald wieder abbrechende Forte's unterbrochen, und wieder in der Tonart C moll) immer mehr die Nähe des endlichen Ueberströmens seiner Macht verkündet, diese endlich, nach einem langen, spannenden Orgelpunct auf der Dominante mit dem Eintritte eines breiten $\frac{4}{4}$ Taktes in C dur, in herrlicher Verklärung entfaltet, mit allem Aufwand der prachtvollsten Instrumentirung seinen stolzen Gang wie einen Triumphzug schreitet, die hochste Stufe

der Erhabenheit erreicht, und nach dem mächtigen und breiten, den End-Accord bis zur höchsten Befriedigung wiederholenden Schlusse, im Gemüthe des Zuhörers eine Erhebung zurücklässt, welcher sich der Total-Eindruck sehr weniger anderer Symphonien vergleichen darf. — Mit wahrhaft einziger Genialität hat Beethoven hier die Contraste verschiedener Takt- und Tonarten benutzt: der erste Satz ganz auf ein Thema von 4 Noten auf 2 Tönen gegründet — die hier, und vorzüglich im Andante vorkommenden verlangesten Rhythmen — die im letztern (an sich zwar aus As) mehrmals erscheinenden vorläufigen Andeutungen der Tonart C dur in den eingeflochtenen Trompeten-Themen, gleichsam voreilende Aufwallungen verhaltnen Muthes — der Anfang des Finale, noch in welcher Tonart, (zwar ziemlich schneller $\frac{4}{4}$ Takt, aber darum doch nichts weniger als *Scherzo*,) dessen anhaltendes Piano, in der Folge dessen Wiederholung im dürresten Pizzicato (hier nicht Haydnscher Humor, nicht Beethovensche Bizarrerie, oder Jean Paulscher „Bocksfuss:" sondern mit Besonnenheit berechnet auf Erhöhung der Spannung) — und nach diesem allen denn endlich das vereinte Eintreten aller Bedingungen, welche die höchste Befriedigung zu gewähren vermögen: der vollkommensten Taktart, der breitesten, abgerundetsten Rhythmen, der reinsten und befriedigendsten Tonart. — —

In den folgenden Concerten hörten wir, ausser einigen bekannten, gediegenen Haydnschen und Mozartschen Symphonien, Eberls 2te in D moll, Krommers erste in D, eine v. Tomaschek, und die Spohrsche erste, aus Es, deren Adagio und Finale vorzügliche Wirkung thaten, und Beethovens grosse, aus B dur, dessen Ouverture zum *Coriolan*, und die zu Cherubini's *Anacreon* — sämmtlich, (mit einigen Ausnahmen) präcis und gut executirt. —

Als *Concertisten* bewährten die Hrn. Eichhorn, Eisenmenger und Frey auf der Violin, die Hrn. Appold und Janson auf der Flote, Hr. Ahl auf der Clarinette und Bass-Clarinette, Hr. Arnold auf dem Fagott, die Hrn. Ahl u. Dikhut auf dem Horn — ihre bekannte Virtuosität. Der junge Carl Nicola interessirt sehr durch trefflichen Vortrag selbst geschriebner Violinconcerte; und der junge Appold, seitdem als erster Flotist bey der herzoglich Nassauischen Hofmusik angestellt, nähert sich mit starken Schritten der ausgezeichneten Virtuosität seines Vaters und Lehrers. — Freyfrau von Sekendorf bewies grosse Geläufigkeit, Sicherheit und Präcision im Vortrag eines Rösslerschen Klavier-Concerts. Sie schadete der Wirkung ihres Spiels durch zu häufiges Aufheben der Dämpfung in Läufen etc. wodurch diese die Nettigkeit und Deutlichkeit verlieren, welche sie bey so ausgebildeter Kunstfertigkeit ihnen zu geben ohne Zweifel im Stande ist. Eine angehende Concertspielerin, Dem. de Bihl, Schülerin unsers trefflichen Klavier-Lehrers, Meissenberger, verspricht, und leistet auch schon ungemein viel. Verschiedne Arien und Duette von Mad. Beck, Dem. Frank, den Hrn. Lieber und Müller, Hrn. und Mad. Werner (ich wähle hier, wie oben, die Ordnung alphabetisch) vorgetragen, verdienen Ehrenerwähnung. Die Namen derer, welche in Oratorien und sonstigen Ensembles die Hauptpartien sangen, nenne ich nicht, weil *diese* hier nicht singen, um *sich* hören zu lassen, sondern *die Composition*, und ein grösseres Verdienst in dieses setzen, als in jenes.

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate p. le Pianoforte av. acc. de Violon et Basse ad libit., comp. — — par Charles Dumonchau. Oeuvr. 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Hr. D. ist durch ausführliche Anzeige verschiedener seiner frühern Werke dem Publicum empfohlen, und zwar so, dass es zugleich bestimmt weiss, was es von ihm zu erwarten hat. Wir dürfen also bey diesem, so wie bey andern, welche von jenen frühern nicht im innern Wesen verschieden sind, kurz seyn. Diese Sonate ist nicht in dem Sinne *gross*, wie das Wort in Deutschland genommen wird: sie ist aber lang, und brillant geschrieben, so dass sie mit den bedeutendsten und besten der Steibeltschen Aehnlichkeit hat. Auf ein sehr lebhaftes Allegro,

(im Klavier allein 15 Seiten lang,) das fruit schimmernden Passagen und angenehmen, obschon nicht eben originellen Melodien wechselt, folgt ein ziemlich gefälliges Andante, und ein munter neckendes Finale beschliesst. Im letztern sind der Wiederholungen zu viele, und der Hauptgedanke ist nicht so reich benutzt, als er sich leicht hatte benutzen lassen. Vorzüge dieser Sonate sind, dass sie, bey aller schimmernden Lebhaftigkeit, leicht auszuführen ist, dass alle Vortheile jetziger guter Pianoforte zu Gunsten des Effects reichlich benutzt und deren Anwendung genau angegeben worden; und dass die begleitenden Instrumente zwar wegbl[illegible] können, aber doch auch nicht leer oder nur verdoppelnd, sondern zugleich selbst interessant und die Wirkung sehr verstärkend geschrieben sind.

Six Thèmes favoris variés av. des Rondeaux pour le Pianoforte — — par H. C. Steup. Oeuvr. 1—3, Oeuvr. 4—6 à Mayence, chez Schott. (Jeder Heft 5 Fr.)

Wer von Variationen verlangt, sie sollen angenehme Themata nur in allerley gefällige Figuren auflösen, oder sie sollen nur dem Spieler Gelegenheit schaffen, Fertigkeit und Schimmer zu zeigen, der findet bey diesen seine Rechnung sehr wenig, oder vielmehr gar nicht. Wer aber wünscht, dass in Variationen aus irgend einem beliebten Thema durch ernste, gründliche, vielgewandte Kunst alles entwickelt werde, was es irgend hergeben will; dass jede Var. ein nicht unbedeutendes Stück auch an und für sich sey; dass zu diesem Behuf jede Gattung der Schreibart, selbst bis hinauf zur strengen Fuge angewendet, dabey auch dem sehr geübten, soliden Spieler, sogar dem wahren Virtuosen, Beschäftigung genug geboten werde — und zwar zugleich für seinen Verstand und seine Kunstfertigkeit: der greife nach diesem Werke, und er wird nirgends etwas finden, das ihn ganz gleichgültig liese, oft aber etwas, dem er seine Bewunderung nicht versagen kann. Das ist nun aber der Kenner, mag er Musiker von Profession oder Liebhaber seyn: und solchem braucht man, ist er auf ein Werk hingewiesen, nichts weiter zu sagen. Darum begnügen wir uns denn mit dieser kurzen Anzeige, und setzen blos hinzu, dass das Werk dem ernstlich Studirenden zugleich als eine treffliche, reichhaltige Quelle seiner Bildung dienen könne. Was der Verf. Rondeaus auf dem Titel nennt, sind grosse, meistens gelehrte, fast durchgängig vortreffliche Excurse am Schluss jeder Suite. Doch darf auch nicht verschwiegen werden, dass der Verf., wo das Thema nicht schon selbst etwas Gefälliges, Leichtansprechendes hat, oder weniger fliessend gesetzt ist, und mithin bey der Bearbeitung sehr künstlich ausfallen musste, zuweilen nicht vermeiden konnte, etwas trocken und kalt zu werden.

XI Variat. sur la Walze favorite de la S. M. Reine, de Prusse p. le Pianof. par l'Abbé Gelinek. à Leipsic, chez Breith. et Hartel. (Preis 12 Gr.)

Auch diese Variat. sind in der galanten, durch nicht immer gewöhnliche Passagen (besonders für die rechte Hand) schimmernden Manier des Verfassers, wie schon so viele, geschrieben. Spieler von beträchtlicher Fertigkeit und einer gewissen Lebhaftigkeit des Vortrags, die nur durch diese interessiren wollen, und vornämlich durch das, was dazu Gelegenheit giebt, interessirt werden, werden das Werkchen willkommen heissen, daran Gefallen haben, damit Gefallen erregen. Dass hier auch alles dem Instrumente gemäss geschrieben ist, setzt man schon voraus, da man es von den zahlreichen ähnlichen Werken des Hrn. G. kennt.

Berichtigung.

In der musikal. Beylage No. V. zum 21sten Stück d. Z. muss im 2ten Takt, Z. 3, der *Hymne*

und auf der 2ten Seite, Z. 3, T. 9 u. 10,

gelesen werden.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Juny. **Nº. 24.** 1812.

Recensionen.

Musikalischer Jugendfreund, oder, instructive Sammlung von Gesängen für d. Jugend gebildeter Stände, sowol für Schulen u. Institute, als auch für den häuslichen Kreis geeignet, geordnet v. M. Fr. W. Lindner, ordentl. Lehrer an der Bürgerschule und Privatdoc. d. Philosophie an d. Universität zu Leipzig. 2tes Heft. Leipzig, auf Kosten des Verfassers, in Commission bey Gräff. (Ladenpreis 1 Thlr. 8 Gr. Partiepreis 1 Thlr.)

Mit dem Vergnügen, das es gewähren muss, irgend ein gutes und nützliches Unternehmen in seinem Fortgange noch besser, mithin auch noch nützlicher werden zu sehen; und von dem Urheber gestanden zu finden, man habe — und nicht durch zufällige Umstände, sondern durch wohlbedachtes und gutgemeyntes Bemühn, mitgewirkt, dass es besser und nützlicher geworden —: mit diesem Vergnügen beginnet der Rec. des ersten Hefts dieser Sammlung hier von dem zweyten Rechenschaft zu geben. Er giebt auch den Theil seiner Empfindung aufrichtig an, der Beziehung auf ihn selbst hat, nicht etwa, um sich damit geltender zu machen — was wol Mancher durch scharfen Tadel des Werks versucht haben mag —: (weiss doch kein Leser, selbst Hr. L. nicht einmal, des Rec. Namen, und soll ihn auch nie erfahren:) sondern um eben diese Rechenschaft, den Gesetzen des Instituts der mus. Zeit. gemäss, so kurz, als irgend die Sache selbst zulässt, ablegen zu können.

Zu dem Ende beziehet sich Rec. in allem, was er über ein Werk dieser Art, und über das vorliegende selbst *im Allgemeinen* gesagt hat, auf jenen, seinen frühern Aufsatz, (No. 37 des vorig. Jahrg. dies. Zeit.) und setzt nur hinzu, dass Hr. L. das dort Bemerkte wohl erwogen hat, es fast durchgängig nun selbst bestätigt, und von dieser seiner jetzigen Ueberzeugung im vorliegenden Hefte sorgsamen Gebrauch macht. *Im Besondern* hatte Rec. vornämlich folgende Bedenken über jenen ersten Heft geäussert:

1) Soll diese Sammlung ohne weiteres der Jugend selbst übergeben werden, oder ihren Lehrern, damit diese nun erst wieder, nach Maassgabe der speciellen Bedürfnisse und nöthigen Rücksichten, daraus wählen? Rec. vermuthete letzteres aus dem Werke selbst: Hr. L. bestätiget nun dies, und erleichtert dem Lehrer die Auswahl mehr, als im ersten Hefte, durch sorgsamere Stufenfolge jedes Abschnitts in Ansehung der musikal. Ausführbarkeit, und durch behutsamere Vermeidung alles dessen in den Gedichten, was man nicht ohne alles Bedenken der Jugend vorlegen möchte.

2) Was Rec. über das eigentlich Elementarische des Unterrichts im Gesange bemerkt hatte, beantwortet Hr. L. im Allgemeinen, indem er sagt: er halte für's Beste, bey den Kindern diesen Unterricht vorausgehen zu lassen, ihnen damit die Fertigkeit (?) des Singens zu verschaffen, und nun ihnen „das Beste unserer classischen Gesangscomponisten vorzulegen, wo denn die lebendigen Formen dieser Künstler das angefachte *Leben* der entlassenen Elementarschüler bethätigen, höher heben und allseitiger *beleben* würden.“ Was dagegen, der Sache nach, etwa noch zu erinnern seyn möchte, wird durch die, in diesem Hefte getroffene Wahl und Stufenfolge ziemlich gehoben, und mag darum unerwähnt bleiben.

3) Der unstatthaften Eigenheit, den ganzen ersten Heft nur für Gesänge aus C dur zu bestimmen, welche, sollte sie consequent durch-

geführt werden, auf ein sehr bändereiches, und mithin, auch bey aller Wohlfeilheit des Preises, doch viel zu kostbares Werk führen musste, hat Hr. L. entsagt, so weit das nach dem Plane des Ganzen, und nach seiner Ansicht von der Gewalt der Tonart, möglich war. (Diese seine Ansicht ist jedoch, nach des Rec. Ueberzeugung, bey unserm System der gleichschwebenden Temperatur, übertrieben.) Er liefert hier Lieder aus G, D, A und E-dur, und der dritte und letzte Heft soll F, B, Es und A-dur enthalten. Sollte aber nicht wenigstens Ein Heft die gangbarsten Moll-Tonarten umfassen? Sollen die Molltonleitern, die doch wol ebenfalls im Elementar-Unterricht gelehrt und geübt wurden, jetzt nur gelegentlich, wo etwa die Sätze in Dur nach ihnen ausweichen, angewendet; sollen alle die schönen Gesänge in Moll, wenn sie auch die übrigen hier beabsichtigten Eigenschaften besitzen, der Jugend entzogen werden?

4) Dass über die Wahl der Texte Hr. L. hier noch sorgsamer gewacht habe, als im ersten Hefte, ist schon oben erwähnt.

5) Auf die Natur noch wenig gebildeter Organe, und die Lehre des Singens im engern Sinn, ist hier ebenfalls sorgfältigere Rücksicht genommen. (Was Rec. hiermit meynt, hat er in jenem frühern Aufsatze aus einander gesetzt.) Ferner ist

6) auf das Verhältnis der äussern Formen der Gesänge gegen einander selbst hier mehr Sorgsamkeit gewendet, und besonders der Wunsch nach mehrern zweystimmigen Liedern, die für die Jugend in gleichem Masse bildend und erfreulich sind, auch ihr so wohl lassen, reichlich erfüllt; wie nicht weniger ein vollständiges Register der Lieder, der Dichter, der Componisten, der Gattungen etc. beygefügt worden. Endlich

7) ist auch hier mehr gesorgt, dass sich nicht zu unbedeutende und zu fehlerhaft geschriebene Gesänge einschlichen; (einiges Wenige, was Hrn. L. in letzter Hinsicht doch noch entgangen ist, wird er gewiss bey eigenem nähern Gebrauch finden und verbessern;) und dass manchem Gesange, wo das Gedicht im Ganzen gut behandelt, aber in einzelnen Stellen falsch declamirt war, nachgeholfen worden (und zwar fast durchgehends glücklich) verdient ebenfalls gelobt zu werden.

In der Vorrede widersetzt sich Hr. L. den ungeheuern Anmassungen gewisser Gesangbildungslehrer ziemlich lebhaft; und daran thut er wohl. Man könnte diese Anmassungen ruhig hingehen lassen, wenn diese Männer nur auch Andere ruhig gehen liessen, und, was wenigstens Rec. ein wichtiger Moment scheint, sie, diese Lehrer, nicht eben durch solches Unwesen auch ihrem wahrhaft Guten den Eingang so sehr erschwereten. Das Erste und Wenigste, was sie damit bewirken, ist offenbar, dass sie gegen ihre Bestrebungen überhaupt verstimmen. Und ist denn damit nicht schon sehr viel verdorben? Die Erfahrung sollte denn doch endlich gelehrt haben, dass es mit den „Versuchen, das Publicum zum Sehen zu zwingen“ u. dergl. nicht vorwärts gehet, und man überall, wo, und für alles, was man geistig wirken will, des guten Willens, der geneigten Gesinnung vorerst bedürfe. Anders kann man zwar vielleicht Provinzen auf Erden, nie aber auch nur eine im Reich des Geistes erobern. Hilft dir hie nichts, sagt Luther, so du höhnest und schiltst, oder drein hauest und stichst! Und wer kann ihm widersprechen?

Ein verständiges, wahres, und, will man es beachten, auch heilsames Wort, das eben jetzt gegen die Enthusiasten, die das *Ne quid nimis* vergessen, allerdings an der Zeit ist, sagt Hr. L. in der Vorrede, wenn er spricht: „Ich warne vor dem Irrthum einiger Lehrer, welche glauben, man könne jedem Schüler eine (bedeutende) Fertigkeit für diese Kunst mittheilen, und erlangten sie nicht alle, so liege dies an der Methode — Wenn nur ein Viertheil leidliche Singer nach Noten in der Schule gebildet und drey Viertheile nach dem Gehör bearbeitet werden, das ist hinlänglich; und mehr wird auch nie in zahlreich besuchten Schulen zum Vorschein kommen — Bemerkt der Lehrer unter dem Haufen von zwey bis drey Klassen mehrere von der Natur Aufgeforderte: so bilde er aus diesen eine Selecte, und andere dann nach diesen verschiedenen Standpuncten seine Uebungen.“ Was Uebertreibungen in solchen Gegenständen auf die Ansichten und Urtheile der Menge, und von dieser zurück auf die Sache selbst zu wirken

pflegen: das hat Rec. in seinen Bemerkungen über den ersten Heft dieser Sammlung auseinander gesetzt; und welche zeitraubende und nutzlose, ja für den Geist und die Folge des Lebens selbst direct nachtheilige Quälereyen der Kinder er in verschiedenen viel gepriesenen Schulen und Instituten, bey jenen Uebertreibungen, bey Mangel an Unterscheidung, und bey pedantischer Anwendung ausgeklügelter Methoden, bemerken müssen, will er gar nicht schildern. —

Es sey nun Rec. noch erlaubt, die Gesänge, welche beym Gebrauch des jugendlichen Kreises um ihn her diesen sogleich unverkennbar ansprachen, hier anzuführen; diejenigen, welche zu Lieblingsstücken erwählt wurden, mit einem NB. zu bezeichnen, und bey einem oder dem andern noch einige Worte zu bemerken. Dass er keinen geringen Theil der Sammlung namhaft machen muss, liegt in der geschickten Wahl und im Werthe der Stücke; es spricht auch für dieses beydes nicht wenig: dass aber solch eine Angabe des ersten Effects auf die beabsichtigten Gemüther dem Pädagogen nicht gleichgültig seyn dürfe, darüber ist Hr. L. gewiss mit dem Rec. einstimmig.

Seite 1. von Overbeck und Schulz. S. 2. No. 1. (NB.) von Voss und Schulz. S. 5. von Hagedorn und Reichardt. (Der Text sprach mehr an, als die Musik.) S. 5. von Schreiber ged. u. comp. (Einige Schwächen der Harmonie hätten verbessert werden sollen. Die Musik sprach mehr an, als der Text.) S. 6. (NB.) von Gotter und Fleischmann. S. 8. (NB.) v. Miller u. Mozart. (Der Text sprach noch mehr an, als die Musik.) S. 10. v. Tiedge u. Himmel. (Machte vorzüglich auf die ziemlich erwachsenen Töchter Eindruck, ungeachtet sie alles im Texte nicht sogleich verstanden.) S. 14. von Hölty und Reichardt. S. 15. No. 1. (NB.) von Becker und Schulz. S. 22. No. 2. von A. Wall und Harder. S. 25. (NB.) von Weisse und Hilleg. S. 25. (NB.) von Salis und Kunsen. S. 27. von Krummacher und Harder. S. 32. von Caroline Weinich und Harder. S. 46. v. Schiller u. Reichardt. S. 51. von Stollberg und Kunsen. S. 55. (NB.) v. Bürde u. Reichardt. S. 61. v. Stollberg und Schulz. S. 67. für die erwachsenern Töchter ein Lieblingsliedchen im Text und in der Musik, von einem Ungen. und Schreiber. S. 68 (ein Gleiches für die kleinen) von Kuhn und Harder. S. 69. v. Krummacher u. Harder. S. 71. von Aschenberg und Sörensen.

Grande Sonate pour le Pianof. — par Fr. Lauska. Oeuvr. 30. à Berlin, chez A. M. Schlesinger. (Pr. 1 Thlr.)

Fliessende Melodien, und klare Durchführung derselben sind in einer Sonate, wenn sie anders nicht mit Caprice oder Phantasie oder dem etwas verwechselt werden soll, nothwendige Erfordernisse. Wenn einige Componisten das auch nicht mehr glauben wollen, und ihr productiver Geist, kühnen Adlerflugs, auf die Regeln der Kunst aus der Höhe herabblickt, wie auf kriechendes Gewürm: so giebt es doch von der andern Seite wieder Männer, die ihren Mund aufthun und solche Verfahrungsart willkührlich schelten und sie für nichts Gutes ansehen wollen. Sie sagen sogar in einem gewissen prophetischen Zorn: diese Willkührlichkeit sey nichts anders, als der grausame Vorläufer eines nahen Sturzes der Kunst. Denn, fahren sie fort, überall, wo man, nicht einmal mehr mit Erfindungen neuer Kunstgattungen zufrieden, die schon bestimmten Arten der Darstellung unter einander zu werfen anfing, um wenigstens den Anschein des Neuen zu haben, da ging's auch bald von der entgegengesetzten Seite vom Berge herunter. Manche unter diesen Männern haben sogar die griechischen und römischen Dichter gelesen und wollen ihre Sätze aus der Geschichte beyder Völker beweisen. Man muss beyde Theile hören. Freylich sollte man denken, dass das Untereinanderwerfen niemals viel tauge; und die Sucht, nur immer Nageneues geben und haben zu wollen, soll, der Erfahrung nach, ebenfalls nicht viel werth seyn. Ist nun das, was diese Leute sagen und was wir selbst anzunehmen nicht übel gesonnen sind, wahr: so müssen wir die Sonate des Hrn. L. in diesen Hinsichten gar sehr loben. Sie ist melodiös und klar, und geht den Gang der Sonate recht natürlich fort. Auch des Brillanten und für einen mässig geübten Spieler leicht Ausführbaren wegen ist sie zu empfehlen. Die beyden ersten Sätze sind angenehm ernst; der

letzte ein gefälliges Rondeau. Sie heisst eine *grande Sonate*: wenn sie eine *Sonate* hiesse, wär's auch gut. Wir erwähnen das nur, weil sich viele Leute einbilden, eine *grande Sonate* sey erschrecklich lang. Das ist nun hier nicht der Fall; sie zählt blos 18 Seitennummern und ist recht hübsch deutlich und correct gestochen. Das 29ste Werk desselben Verfassers enthält:

Deux grandes Polonais. etc. pour le Pianof. (Pr. 20 Gr., auch in Berlin bey A. M. Schlesinger mit einigen Fehlern gestochen.)

Der Componist bleibt sich in seiner Art gleich, und also haben wir darüber weiter nichts zu sagen, als dass uns die erste Polon. besser gefallen hat, als die andere. Die zweyte hat uns nämlich zuweilen ein Bischen leer und in ihren kleinen Theilen nicht ganz gut verknüpft; auch gegen das Ende, durch Vorhalte in allerley Tonarten ausweichend, einigermassen mit der Einfachheit des Ganzen vielmehr streitend als dieselbe erhebend, vorkommen wollen. Es hat sich auch S. 18 in der dritten Klammer, Tact 2, ein hässlicher Druckfehler eingeschlichen, der verbessert werden muss, weil er eine jämmerliche Quinte von der fatalsten Art bildet. Das zweyte

g des Discants muss nämlich fis werden. Sonst werden diese beyden Werkchen gewiss viel Vergnügen gewähren. Sie eignen sich unter andern auch recht gut zum Vorspielen in Gesellschaften: denn ihr dem Ohr sich einschmeichelnder Ton wird Kenner und Nichtkenner gefällig unterhalten.

Nachrichten.

Uebersicht der musikalischen Productionen in Mannheim. Winterhalbjahr 1811—12.

(Beschluss aus der 25ten No.)

IV.

Das Museum gab nur weniges Bedeutendere. Am bedeutendsten war die Aufführung von J. Haydns *Jahreszeiten*, welche, mit Ausnahme des Jagdstücks, der Spinnstube und des Chors der Bauern, ganz gegeben wurden — ein seit mehrern Jahren entbehrter Genuss. Ref. fand übrigens auch diesmal seine Meynung bestätigt, dass wol der grösste Theil dieses Werks tiefer steht, als die *Schöpfung* im Ganzen — dass aber mehrere einzelne grosse Stücke des erstern noch grösser sind, als selbst das Höchste im letztern. Welche Macht und Grösse z. B. im Sonnen-Aufgang: in dem: „dann bricht der grosse Morgen an" mit der Schlussfuge — „uns leite deine Hand — des Himmels Pforten öffnen sich — dann singen wir — dann gehn wir ein" — Wie unendlich gross und erhebend tritt, vorbereitet durch den Wechselgesang: „o wie lieblich," der Chor: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott, ein, und gleich darauf, nach dem Gebete: „Von deinem Segensmahle" — die Fuge: „Ehre Lob und Preis sey dir" — Ref. behauptet es nochmals: gar weniges ist in der *Schöpfung*, was mit *dieser* Grösse sich messen dürfte.

Eine willkommne Wiederholung war die des declamatorischen Stücks: der Erste Ton, von Rochlitz, mit Musik von Carl Maria v. Weber. Ref. war der erste, welcher dieses, vom Dichter und Componisten gleich schön gedachte und aufgefassete Werk öffentlich ankündigte, (allgem. mus. Zeitung 1810) und das Urtheil mehrerer andrer öffentl. Blätter hat das seinige seitdem bestätigt. Unser vortrefflicher Schauspieler, Esslair, welcher die Partie der Declamation übernommen hatte, sprach das Gedicht mit unübertrefflicher Schönheit. Sein Vortrag athmete verschmolzen den doppelten Geist der Poesie und Musik, wie er beydes lebendig aufgefasst hatte, so dass man sagen konnte: jede Stelle, die er sprach, war schon eine Skizze der darauf folgenden Musik. Vorzüglich galt dieses von den Stellen: Wolken bauen den Himmel — Nun kommen die Stürme brausend daher gezogen — Und es ward der Mensch — Ich bin, bin glücklich, und bin es nicht allein. Seine überaus schöne und mächtige Stimme that dabey die wohlthätigste Wirkung, und liess ihn bey manchen Stellen, wo es nöthig war, leicht über die Musik herrschen. Kurz, er schien ganz dazu gemacht, den Menschen die Schöpfung des ersten Tones zu verkünden. — Gleich schön sprach er an einem der folgenden Abende im Museum die

beyden Gräber von Klopstock, Chr. Schreibers *Ballade*, und Alexander von Dusch's Gedicht: *der Leichnam aus der Eisengrube in Falun.*

Das Museum hat sich übrigens wieder das Verdienst erworben, die früher erwähnten Symphonien von Spohr und Beethoven zuerst hier gegeben zu haben.

V.

Auch die *Kirchenmusik* an der obern catholischen Pfarrkirche erhält sich durch die Thätigkeit der hiesigen Dilettanten. Cherubini's grosse dreystimmige Messe, und eine von Maschek, wurden neu gegeben. (Letztere, weniger öffentlich bekannt, als sie es verdiente, kann Ref. allen Kirchenmusik-Vorstehern als sehr gefällig und doch gründlich, als leicht ausführbar und doch sehr effectuirend, empfehlen. Sie ist bey Gombard in Augsburg verlegt.) — In der heiligen Woche hörten wir Haydn's *Salve Regina* — wol die anmuthigste, edelste und frömmste Kirchenmusik, die ich je hörte; Händels *Alleluja*, die Grösse selbst, durch die höchste Einfachheit erreicht — und ein *Te Deum*, welches *ich*, — aus Gründen — mit Stillschweigen übergehe.

VI.

Von *fremden Concerten* kann Ref. nur das, des Hrn. Metzger aus München heraus heben. (Am 24. Jan.) Die Reputation dieses Flötenkünstlers (auch eines Kindes unsrer Stadt,) ist schon begründet; auch wir kannten schon sein Verdienst, und bewunderten auch diesmal vorzüglich die Präcision, Deutlichkeit und *Ruhe*, mit welcher er seine Passagen heraus bringt, seinen glänzenden Zungenstoss, und den dicken, vollen Ton. Dass ihm das Brillante mehr zusagt, als das Cantabile, ist eine schon oft gemachte Bemerkung, aber auch eine wahre. —

So weit mein Bericht über das Verflossne. Im gegenwärtigen Augenblicke sehen wir reichen Genüssen entgegen. Mad. Schüler, vom Kasseler Hoftheater, besucht hier ihre Familie. Man hofft, sie werde für unsre Bühne gewonnen werden. Die reiche und volle Stimme, die geschmackvolle und dabey höchst schulgerechte Methode dieser Künstlerin, machen die Erfüllung dieser Hoffnung um so wünschenswerther, da Dem. Frank uns durch das Darmstädter Hoftheater entzogen wird. Dass Mad. Schüler jene Vorzüge, die wir aus frühern Zeiten kennen und schätzen, noch fortwährend besitze, hat sie in der letzten musikal. Aufführung im Museum bewiesen, wo sie, beehrt durch die Anwesenheit der Frau Grossherzogin kaiserl. Hoheit, mehreres vortrug, welches ich jedoch, als nicht mehr ins Wintersemester gehörend, hier nicht ausführlich berühre.

Ja, auch Brizzi ist hier, und wird — man hofft nicht blos Concert, sondern auch den *Achilles* geben.

Amsterdam, im May. Sie kennen aus meinem Berichte (mus. Z. No. 15, 1812) die hiesigen musikal. Institute aller Art, wie sie jetzt sind, im Allgemeinen, und auch die vorzüglichsten Mitglieder der Theater im Einzelnen: billig, dass Sie nun auch mit den vorzüglichsten, besonders den dort noch nicht genannten, hiesigen *Virtuosen* bekannt werden. Das kann am leichtesten geschehen, wenn ich sie Ihnen vorführe, wie sie mir selbst nach und nach in Concerten, welche sie dieses Jahr gaben, bekannt wurden: denn es ist hier Sitte, dass fast jeder Musiker, der glaubt als Virtuos sich zeigen und ein *Auditorium* zusammenbringen zu können, sein Concert giebt. Fremde kommen jetzt so selten hieher — wenn sie, bey den gegenwärtigen Verhältnissen, sehr wohl thun — dass ein kleiner Anhang über die Concerte derselben genügen wird. Ich werde Ihnen aber wenig mehr, als eben die Solos dieser Virtuosen nennen: denn von andern Stücken, für Gesang und Instrumente, hört man fast immer nur das Bekannte wieder, und immer wieder. Wo jedoch etwas nicht so Gewöhnliches zu Gehör gebracht, oder das Gewöhnliche durch irgend etwas Besonderes in der Ausführung bemerkbarer ward, werde ich es ebenfalls nicht übergehen.

Hr. Scriwaneck liess sich in seinem Conc. (d. 23sten Jan.) nicht selbst hören, sondern seine

Kinder. Der jüngste Knabe, etwa von 9 Jahren, spielte ein Violoncell-Concert von Pleyl durchgehends rein, und überhaupt so gut, als man es von solch einem Kinde erwarten konnte. Dem. Scriw. trug Mozarts Pianoforte-Conc. aus D moll mit vieler Fertigkeit und Präcision vor. Der ältere Scriw. spielte ein Viotti'sches Violinconc. (E moll) ausserordentlich brav. Er soll auch sehr gut Pianof. spielen. Es ist sehr zu wünschen, dass er auf dem betretenen Wege mit gleichem Fleisse fortgehe. — Hr. Mann blies in seinem Benefice ein Fagottconc. von Rauscher mit vieler Kunstfertigkeit und lautem Beyfall. Ausser dieser seiner Fertigkeit, (besonders auch im Zungenstoss,) zeigte er einen guten Ton: nur hängt sein Vortrag nicht genug zusammen, wird zuweilen holperich, und wird auch von ihm mit Zierrathen überladen, die es schon an sich nicht immer sind, noch weniger es aber bleiben, da er manche bis zum Ekel wiederholt — wie z. B. ungefähr:

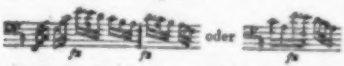

und dergl. Da das Conc. noch nicht herausgegeben ist, kann ich nicht wissen, ob diese oft wiederkehrenden Bezeichnungen des Ausdrucks vorgeschrieben sind, oder nicht: da er aber dieselben früher, als ich ihn in einem bekannten Concerte hörte, wo sie nicht stehen, auch, und eben so oft anbrachte, glaube ich nicht zu irren, wenn ich sie für angenommene Manier halte. Hr. M. ist, das Gerügte abgerechnet, ein so trefflicher Meister auf seinem Instrumente, dass es bey ihm wol lohnte, jenes öffentherzig herauszusagen, und ihm zuzutrauen, er werde es gern aufnehmen und benutzen. Er blies noch Variat., ebenfalls von Rauscher, und ebenfalls mit grosser Kunstfertigkeit. (Nur begleiteten ihn da die Hörner schlecht genug.) Unter den übrigen Stücken zeichnete sich B. Rombergs Violoncello. aus Es dur, vorgetragen von Hrn. Raupe, aus. Er ist wirklich Virtuos auf seinem Instr., und ist es im seltenen Grade. Alle Zuhörer schienen auch durch sein Spiel entzückt. Ich werde auf dasselbe in der Folge zurückkommen. — Die Gesellschaft *Felix Meritis* hatte sich Mad. Canavasi, als Sängerin für ihre Concerte dieses Winters, verschrieben. Sie gab Ende Jan. ein Benefice-Concert. So weit man eine gute Sängerin seyn kann, ohne gute Stimme, ist sie es. Sie besitzt Methode, Fertigkeit, Schule überhaupt. Auch ist sie eine geübte Klavierspielerin, wie sie im Vortrag des Concerts von Podor aus G moll bewies. Hr. Raupe erfreuete die, nicht eben zahlreichen Zuhörer wieder mit einem Violoncell-Concert von Münaberger (D dur). In Parrs Terzett aus *Sargino* (Es dur) wurde der Zwischensatz (As dur) ohne Begleitung, von den Herren Biron und Chiodi unrein genug gesungen. — Der Flötist, Hr. Dahmen, liess sich in seinem Benefice mit zwey Concerten (das erste von Fürstenau) hören. Er blies wirklich schön. Dem. Scriwaneck spielte Dusseks Pianoforte-Conc. aus B dur mit verdientem Beyfall, und Hr. H. Kleine Rode's Violinconc. aus D dur, mit eingelegten Variat., auszeichnungswerth. Dieser noch junge Künstler gebraucht seinen Bogen trefflich, und zieht einen immer reinen, kräftigen, und dabey stets angenehmen Ton aus seinem Instrum.; er verspricht viel. — Das Conc. des Hrn. C. Kleine eröffnete eine Symphonie von Wranitzky mit Janitscharen-Instrumenten. Da nun diese mit den Trompeten und Pauken, (vergl. meinen vorigen Bericht,) hoch erhaben standen: so machten beyde zusammen einen gräulichen Lerm. Es gab dennoch Leute genug, die daran Wohlgefallen fanden. Hr. C. Kleine zeigte in einem Klarinett-Concert von Witt viel Fertigkeit und einen guten Ton. Kann er diesem in der Tiefe mehr Kraft, und seinem Vortrage mehr Abstufung, oder, wie man sich jetzt ausdrückt, mehr Schatten und Licht geben: so wird man ihn unter die vorzüglichsten Virtuosen auf diesem Instrumente zählen müssen. Von dem Uebrigen glaube ich nur noch Eck's Violinconc. aus E dur, v. Hrn. H. Kleine sehr brav vorgetragen, anheben zu müssen. — Hr. Raupe gab in seinem Benefice ein neues Violoncellconc. von Wilms und eine Fantasie von Romberg, beydes trefflich und mit grösstem Beyfall. Ich wüsste auch in der That nichts zu ihm zu wünschen, als allenfalls, besonders für Rombergsche Compositionen, noch etwas mehr Energie des Tons und Feuer in gewissen Stellen. Hr. Stoup spielte eine Art

Potpourri von seiner Composition mit Orchester auf dem Pianoforte, wie immer, exact und brav. — Hr. Greive eröffnete sein Benefice mit einer Symphonie eines Gröninger Componisten, Müller genannt. Sie hatte aber wenig Werth. Hr. Gr. selbst spielte Rode's Violinconc. aus C dur, und that Unrecht daran. Er brachte nun wol, was da geschrieben stehet, heraus: aber mit kleinlichem Ton, ohne Seele, und überhaupt ohne alles das, was Rode's Spielart auszeichnet, und ohne was doch seine Compositionen wenig — beym Gegentheil aber, wie hier, fast gar keine Wirkung hervorbringen. Sein Sohn spielte Variationen auf der Violin, und, für seine Jahre, nicht übel. Was Hrn. G. beym Dirigiren der Ouvertüre des D. Juan, da, wo das Allegro anfangt, begegnete, übergehe ich, indem es Abwesende nicht interessirt, er selbst aber schon durch dies Wort von dem überzeugt wird, wovon er zu überzeugen war. Einige Gesangstücke der Dem. Leefson fanden mit Recht Beyfall: aber die Kinderey zum Schluss — das „*Duo comique sur un Violin à deux mains et deux archets*," das Hr. G. mit seinem Sohne so spielte, dass er zwey Saiten benutzte und jener zwey in höherer Applicatur — war allen Verständigen zuwider, obschon so etwas in kleiner, freundschaftlicher Gesellschaft zum Spass einmal zum Besten gegeben, wol angehen möchte. Doch thut so etwas hier auf dem Concertzettel seine Wirkung! — Am 4ten März gab Hr. Chiodi sein Benefice. Er war vordem Bassänger in der königl. Kapelle, und als solcher nicht unbeliebt. Ein grosser Sänger ist er nicht, und in Stimme und Manier vorzüglich für komische Partien geeignet, die er auch recht brav ausführt. Ich hätte ihn schon bey den vorigen Concerten öfters nennen können, denn aus Gefälligkeit trat er in den meisten auf. Ausser seinen zwey Arien und einem Duett mit Dem. Leefson, hörte man ein Arnoldsches Violoncellconcert durch Hrn. Raupe, und ein Concert für zwey Klarinetten von Krommer durch die Hrn. C. Kleine und Christiani. Eine Ouvertüre „der Durchzug der Truppen" von Benucci, in welcher entsetzlich viel gepfiffen, getrommelt, geschmettert, gepaukt wird, fand vielen Beyfall. Hätte man noch einige obligate Kanonenschüsse anbringen können, so wäre der Beyfall wol noch lebhafter gewesen. Das Werk gehet übrigens so bewundernswürdig ins Detail, dass z. B., beym Durchzug der Cavallerie, die Klarinetten das Wiehern eines Pferdes, die Bratschen das Schütteln eines andern beym Trompetenklang, die Violinen aber den Trab der übrigen malen. So himmelschreyend es ist, so etwas musikalisch darstellen zu wollen, so kann man doch nicht leugnen, das Werk zeige einen geschickten, gewandten, erfahrnen Verfasser. Und das ist auch Hr. B. wirklich. Er war vordem Musikd. beym hiesigen italien. Theater. Seine Compositionen für den Gesang, in welchem er das Gute seiner Nation mit Kenntnis und Benutzung deutscher Meister auszuführen sucht, sind meistens rühmenswerth. — Hr. H. Kleine erfreuete in seinem Benefice den 9ten März die Zuhörer wieder durch seinen schönen Vortrag eines Concerts (G dur) und eines Concertino von Fränzel. Uebrigens gab man Wiederholungen. — Hr. Ceulen trat in seinem Benefice mit einem Conc. v. Viotti (D dur) und einem v. Kreutzer (D dur) auf. In jenem schien er etwas ängstlich — was freylich eben zu dieses Meisters freyen, genialen Compositionen gar nicht passt — dieses aber spielte er sehr brav. Mad. Carelse sang Mozarts Arie aus dem 2ten Act des Don Juan, was wenigstens zu bemerken ist, weil es einmal etwas anderes war, als was man in den hiesigen Concerten an Gesang immer wieder zu hören bekömmt. — Hr. Koch (jüdischer Nation) liess sich in seinem Benefice mit einem Fränzelschen Violinconc. (E dur) und einem Concertino desselben Meisters hören. Er spielte rein und mit vieler Fertigkeit, lief aber in den Passagen davon, und verfehlte auch, besonders im ersten Satze des Concerts, den Charakter und die Meynung des Componisten. Das Concertino fiel besser aus. Dem. Dangeville sang einige Stücke, und verdient, als ein noch junges und gewiss talentvolles Mädchen, alle Aufmunterung. Ihre Stimme ist nicht eben stark, aber rein, sehr angenehm, und von beträchtlichem Umfang; ihr Vortrag zeugt von Festigkeit und guter Schule. Da sie nun ausserdem noch eine sehr vortheilhafte Gestalt besitzt und eine brave Schauspielerin ist, kann man dem frans. Theater zu dieser neuen Acquisition wol Glück wünschen. —

Hr. Baldenecker trug in seinem Benefice ein Violinconcert von Hoffmann und ein Concertino von Fränzel vor; jenes ganz vorzüglich brav, und auch dieses weit besser, als ich es schon früher von ihm gehört hatte. — Hr. Hanssens endlich gab am 21sten Apr. Haydns *Jahreszeiten*, mit holländ. Text. Die Besetzung des Orchesters, und die Ausführung durch dieses, waren lobenswürdig; im Gesang war beydes weit geringer. Einige Sätze wurden auch wol allzurasch genommen. — —

Nur zwey fremde Virtuosen gaben in diesem Jahre Concerte. Am 18ten und 25sten Marz, und auch in *Felix meritis* und im Franz. Theater, Dem. Louise Gerbini, Violinspielerin. Sie bestätigte ganz, was Ihr Correspondent aus Paris von dieser achtungswürdigen Virtuosin gesagt hat. Sie spielte Rode's Conc. aus A dur, dessen Polonaise aus dem Conc. aus D moll, dessen Variat. aus A dur, Baillots Concert aus A moll, Viotti's aus H moll etc. Sie erhielt den verdienten Beyfall, und zwar von Kennern am meisten im Viotti'schen Concert. In dem Baillot'schen bewunderte man besonders die Leichtigkeit, womit sie die grossen Schwierigkeiten vortrug. — Am 16ten Apr. gab Hr. Schmidt aus Frankfurt Conc. Er zeigte sich als einen, in jeder Hinsicht braven Klavierspieler in einem Concert und einer Phantasie von eigener Composition.

Ein neues Ballet wurde auf das holländische Theater gebracht: *Albabo* oder die Wilden, erfunden und in Musik gesetzt v. Hrn. P. Greive, Tänzer dieses Theaters. Es hat in Hinsicht auf beydes gefallen. Die Musik ist gefällig, schön instrumentirt, und drückt die Situationen rühmlich aus. Die Ouvertüre ist von geringerm Werth. Der Anfang des Allegro will nichts sagen. Die Pauke leitet es allein einige Takte hindurch ein — was, nachdem es J. Haydn in der letzten Symphonie aus Es, und Cherubini in der Ouvertüre der Lodoiska zuerst angewandt haben, nun von so vielen nachgemacht wird, dass es Ueberdruss erregen muss. Auch ist die Musik von Verstössen gegen den musikalischen Priscian keinesweges frey. Indess gereicht es Hrn. G. doch gewiss zur Ehre, etwas Besseres geliefert zu haben, als alles, was ich bisher hier an Balletmusik gehört habe. — Nicolo's Oper, Cendrillon, (hier *Asschepoester*) fand auch hier vielen Beyfall. Sie wurde 12mal hinter einander, und stets bey vollem Hause, gegeben.

Kurze Anzeige.

Neue Sammlung geistlicher Gesänge, Motetten, Oden und Lieder. 2ter Theil. Oder der geistlichen Oden und Lieder 6te Samml. Herausgegeben von Dr. Johann Sörensen. In Commission der Kummerschen Buchhandlung in Leipzig. (Ladenpr. 20 Gr.)

Es ist über einige frühere Hefte dieser mit Recht geschätzten Samml. in diesen Blättern eine ausführliche beurtheilende Anzeige gegeben worden: Ref. kann bey vorliegendem darauf zurückweisen, indem derselbe, was die Texte betrifft, in gleichem Sinne gewählt, in der Musik aber noch reicher und mannigfaltiger, übrigens aber vollkommen so gut ausgearbeitet ist, als die besten der vorhergehenden. Der Componist scheint sich in dieser würdigen Gattung immer mehr festzusetzen, und, was stets die Folge hiervon ist, bey Charakter und Bedeutung, immer natürlicher, leichter und im Innern zusammenhängender zu werden. Dieser Heft enthält fünf vierstimmige Lieder, einen vierstimmigen Choral, eine vierstimmige Motette, (mit einfach und gut durchgeführter Fuge,) einen vierstimmigen Canon, einen grossen Schlusschor, vierst. mit obligater Pianoforte-Begleitung, und zwey einstimmige Lieder, ebenfalls mit obligater Begleitung.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Juny. **N°. 25.** 1812.

Recensionen.

Grundregeln der Harmonie nach dem Verwechslungs-System, entworfen und mit Beyspielen erläutert von J. S. Schicht, Musikdir. und Cantor an der Thomasschule zu Leipzig. 17 ½ B. in Fol. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Der würdige Verf. leitet durch dieses mühsam ausgearbeitete Werk den practischen Musiker zur Erweiterung und kühnern Bearbeitung des harmonischen Gebietes; den Theoretiker aber führt er zu einer genauern Grenzberichtigung desselben, und nöthigt ihn, die Beschaffenheit der Bestandtheile und ihrer Verbindung strenger zu sichten.

Nach dem Vorbericht hat sich der Verf. bemüht, „alle brauchbare Dreyklänge, Septimenaccorde, und sämmtliche zufällig dissonirende Accorde umzukehren, die Exposition jedes Stammaccords mit seinen Verwechslungen darzulegen, und in den Beyspielen auszuüben.“ Es sind zwar nicht alle von *Vierling* aufgestellte Dreyklänge und Septimenaccorde aufgenommen worden: aber da der Verf. sein Hauptaugenmerk auch auf die Umkehrung mehrerer, in neuern Compositionen angenommener Accorde, welche ihr Daseyn entweder den Nach- oder Vorschlägen zu verdanken haben, gerichtet, und ihre Anwendung durch gute Darstellung in seinen Beyspielen erläutert hat: so ist allerdings die Summe der bisher gebräuchlichen Accorde, dem Anscheine nach, bedeutend vergrössert worden. Freylich wird auch die Uebersicht, wegen der gleichen Benennung und Bezeichnung, dadurch ziemlich erschwert; denn so kömmt z. B. der $\frac{6}{5}$ Accord wenigstens 2mal in verschiedener Rücksicht vor, theils wegen seiner Ableitung, theils wegen der verschiedenen Fortschreitung seiner Bestandtheile. Die Theoretiker werden nun wol nicht über das Daseyn mehrerer Harmonien und ihre Verwechslungen den Kopf schütteln, doch vielleicht über die Anordnung der Darstellung. Ungeachtet die Harmonik von jeher am fleissigsten bearbeitet worden, so scheint es doch, dass eine strengere Revision gehalten werden müsse, um ein allgemein gültiges System aufstellen zu können. Soll dies geschehen, so muss dieses System auf das angenommene Tonsystem der gebräuchlichen Tonartleitern und ihrer möglichen Vermischungen oder Verbindungen gegründet werden. Da nun die drey Elemente der Tonkunst, *Harmonie*, *Melodie* und *Rhythmus*, zur Production der Kunstwerke Hand in Hand gehen müssen, so kann nur ein vollständiges System der Harmonie, und die Anordnung einer leicht fasslichen Darstellung, aus dieser Ansicht hervorgehen, und alle Regeln werden dann als wohl begründet von den willkührlichen Abweichungen und eingeführten Gewohnheiten abgesondert erscheinen. Wie aber die Anordnung der Materie dieses, an und für sich sehr nützlichen und brauchbaren Werks sey, wird sich aus dem Folgenden ergeben; denn eine nöthige Inhaltsanzeige fehlt. — Der V. hat auch eine „zweckmässigere Bezifferungsart angegeben, um die unrichtigen Lagen, Fehler, und das Decken der Singstimmen und Instrumente mit der Orgel, zu beseitigen.“ Sehr nothwendig ist es allerdings, dem Begleiter ein Zeichen zu geben, ob er dies oder jenes Intervall in der Oberstimme oder in einer Mittelstimme nehmen soll, und das Auge kann sich sehr leicht daran gewöhnen, wofern in der übrigen Bezifferung die möglichste Abkürzung statt findet. Um eine bestimmte Lage in zerstreuter Harmonie anzudeuten, würde wol

die Bezeichnung durch einen umgekehrten Bogen (⌣) oder gar aushelfen könnte; z. B. $\frac{3}{5}$. — Da die nützlichen Beyspiele immer in zusammenhängenden Sätzen dargestellt sind, so ist eine ziemlich weite Ausspinnung entstanden. Die Stellen, wo jeder angeführte Accord erscheint, hätten denn doch, der leichtern Uebersicht wegen, durch Bezifferung herausgehoben werden sollen. — Den Nonen-, Undecimen- und Teradecimen-Accord, will der Verf., „da sie in die dritte, 4te und 5te Generation der musik. Genealogie gehören und nur zufällig dissonirende Accorde seyen, um keinen Preis als Grundstammaccorde aufführen. Wir haben sie, fährt er fort, zur Erklärung der Harmonie nicht als *Erzväter* der Accorde nöthig, und nichts sollte in der Welt eine Würde bekommen, die es nicht behaupten kann.“ Gleichwol werden im §. 12. diese sämmtlichen Grundharmonien aufgestellt, und im §. 15. Grundbässe angegeben. Obgleich der practische Tonkünstler mit dem System des Durchgangs, der Retardation und Anticipation wohl auskommen kann: so scheint denn doch das System der möglichen Grundstammaccorde mehr Licht über die Summe aller wahren Accorde und ihren Zusammenhang zu verbreiten. Nach des V.s Darstellung sind die consonirenden Dreyklänge und der wesentliche Septimen-Accord die Grundstammaccorde. Jeder Bestandtheil eines solchen Accords kann entweder verändert werden, oder einen Vorhalt bekommen, theils von oben, theils von unten. Daher entstehet eine Menge von Accorden, welche nach dem Verwechslungssysteme als Stammaccorde mit ihren Verwechslungen erscheinen. Da nun die Grundstammaccorde überdies theils unvollständig, theils mit Vorhalten der Verdoppelungen vorkommen: so vermehrt sich auch die Anzahl der Accorde. Ueberdies stehen im 5ten Abschnitt von den zufälligen Dissonanzen beym wesentlichen Septimenaccorde noch der verminderte, der doppeltverminderte, der hartverminderte Septimenaccord mit ihren Vorhalten und Verwechslungen; ja zuletzt die Dominantenharmonie auf der Tonica gleicherweise. Wie muss der Lernende stutzen, wenn er z. B. bald einen Secundenacc. bemerkt, worin die Bassnote herab, in einem andern aber hinaufgeht; oder einen Nonenacc., in welchem die None herabgeht und in einem andern stillsteht! — Für die Bildung des Musikers — sagt der Verf. — ist das unmittelbar Practische und die selbsteigene Uebung an denselben, die Hauptsache. An einem Werke dieser Art sind dies demnach die Beyspiele und nicht die Worte, die nur zum Behuf jener da sind. An jenen lerne er, was zu thun, was zu meiden ist — und sind sie, wie sie seyn sollen, und zugleich vollständig, so wird er das auch genügend an ihnen lernen; an diesen, was er damit eigentlich macht, und warum er's so macht und nicht anders. Dies *Warum* ist genug beantwortet, für ihn, als practischen Künstler, wenn man ihm beym Einzelnen sagt: das muss nun so seyn, und aus diesem Gesichtspuncte, in diesem Zusammenhange! Es giebt allerdings noch ein höheres *Darum*, für den Kunstphilosophen, für den Kunstgelehrten überhaupt: aber das ist dem Practiker, als solchem, nicht nothwendig; mithin nahm ich es nicht in meinen Plan auf, und es blieb in dieser Schrift ganz unerwähnt. — Sobald dies Studiren der Harmonie „unter der Aufsicht eines guten Lehrers“ geschieht, kann man wol dieser Aeusserung beypflichten: ausserdem würde es doch gewiss besser seyn, wenn wenigstens auf Schriften hingewiesen wäre, wo man das höhere *Darum* erfahren könnte, besonders auch in dem Falle, dass der Lehrer nicht des V.s Meynung wäre. Ausser den guten Beyspielen sind doch gründliche Belehrung und gute Methode ebenfalls unerlassliche Bedingungen bey der Bildung eines Tonkünstlers; und wenn manches durchbrechende Genie auch nur durch Beyspiele allein und durch nothdürftige Begründung derselben gebildet worden ist: so sind dies doch nur seltene Fälle, und gehen, wie alles Wirken des höhern Genius, über die Regel hinaus — zu geschweigen, dass selbst diese Geister vielleicht noch mehr zur Verherrlichung der Kunst, und auch zur Aufklärung der Kunsttheorie, bey jener Voraussetzung geliefert haben würden, als nun geschehen ist.

Es mag nunmehr die Darstellung des ganzen Werks in möglichster Kürze folgen. Der *1ste Abschnitt* enthält eine Vorbereitung. §. 1. Von den Schlüsseln. (Sollte dies hieher gehören?)

§. 2. Von den Dur- und Molltonleitern. §. 3. Von den Intervallen. (Hier ist eine verminderte Prime aufgestellt!) §. 4. Von den Tonarten. (Sollte dies nicht mit §. 2. zusammenhängen?) §. 5. Von den Wechsel- u. durchgehenden Noten. §. 6. Von dem guten u. schlechten Takttheile. §. 7. Von den con- und dissonirenden Intervallen. Da in der Folge von einem dissonirenden $\frac{4}{3}$ Acc. gesprochen wird, und so manche vollkommene und unvollkommene Consonanz durch besondere Verhältnisse die Natur einer Dissonanz annimmt: so sollte hier wol darauf hingedeutet seyn. §. 8. Von den Bewegungen. §. 9. Von den fehlerhaften Fortschreitungen. Wegen verdeckter Quinten und Octaven sind folgende Stellen für nicht erlaubt

$\frac{g\ e}{c\ b^{\natural}}$ $\frac{d|g}{g|h}$, und $\frac{a\ h}{d\ g}$ für nicht gut erklärt. §. 10.

Von den unmelodischen Fortschreitungen. §. 11. Verschiedene Kunstausdrücke, welche in den Grundregeln der Harmonie und beym Lesen ähnlicher Werke vorkommen werden. — In mancher Hinsicht zu viel, in andrer zu wenig. Z. B. Maxima — Longa — Brevis etc. Tastatur. Signaturen, die Ziffern über den Grundnoten, Syncope, Trennung, Verkürzung, (Rükkung,) Inganno, Verwechslung des Klanggeschlechts, wodurch das Ohr getäuscht wird. Von dem Querstande ist im ganzen Werke nichts erwähnt, als der Name. Anticipation und Retardation können wol nicht zugleich auf Einen Takttheil fallen. — §. 12. Darstellung unsers harmonischen Systems. „Will man den Ursprung und die Analyse unsers harmonischen Systems wissen, so fange man auf der Oberdominante (?) von C dur an, und steige tertienweis bis zur Terzdecime: so wird man aus diesem Process die Behandlungsweise mehrerer Accorde besser einsehen und kennen lernen." (Js wohl wird man die Fortschreitung der Intervalle genauer bestimmen lernen!) Hier scheint es denn doch, als ob No. 3. 4. 5. als Erzväter erschienen. — Da des V.s System sich mehr auf Durchgang und Appoggiaturen gründet: so möchte wol dieser §. überflüssig seyn, so wie §. 13, von den Grundbässen; denn die Darstellung ist zu mager. Sobald alle Accorde auf *diese* Art (§. 12.) ihren Ursprung nehmen sollen: dann kann wol nicht der Dominanten-Accord allein als Basis angenommen werden, wie schon *Portmann* erwiesen zu haben scheint; auch würden die Grundbässe, sobald von Verbindung *zweyer* Accorde die Rede ist, andere seyn können, als hier, z. B. F zu a c e g, oder G zu h d f a. —

Zweyter Abschnitt. Hier werden die Dreyklänge mit ihren Verwechslungen aufgestellt.

§. 14. §. 15. §. 16. §. 17. §. 18. §. 19. §. 20.

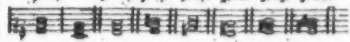

Bey den letzten beyden Dreyklängen muss sich der practische Musiker an die Beyspiele halten; denn über alterirte Intervalle ist keine Aeusserung zu finden. — §. 17. ist die verminderte Terz zu verdoppeln erlaubt. — Diesem Abschnitte sind noch verschiedene Regeln beygefügt. Regeln und Beyspiele müssen immer neben einander stehen; kommen sie aber als Resultate vor, dann dienen sie zur Recapitulation und zeigen auf die Beyspiele hin, müssen aber, der Uebersicht wegen, gut geordnet seyn; z. B. von Verdoppelungen, von Vorbereitungen, von Auflösungen etc. —

Der *dritte Abschnitt* enthält folgende Septimenaccorde mit ihren Verwechslungen:

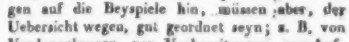

§. 21. §. 22. §. 23. §. 24. §. 25. §. 26. §. 27. §. 28. §. 29. §. 30.

(Kann denn ein Accord ohne Grundnote erscheinen?)

Der *vierte Abschnitt* handelt „von den Aufhaltungen des consonirenden Dreyklangs, welche man zufällige Dissonanzen nennt." Diese Accorde sind nicht nur mit allen ihren Verwechslungen, sondern auch mit den Aufhaltungen bey Verdoppelungen gleichfalls verwechselt dargestellt. Es mögen hier nur diese Accorde in Bezifferungen stehen, der Kürze wegen. Die Fortschreitung soll durch beygefügte Striche angedeutet werden.

§ 31.) $\frac{\Gamma}{c}$ § 32.) $\frac{\Gamma}{c}$ § 33.) $\frac{\Gamma}{c}$ § 34.) $\frac{\Gamma}{c}$

§. 35.) $\frac{\sharp}{c}$ §. 36.) $\frac{\flat}{c}$ §. 37.) $\frac{\natural}{e}$ §. 38.) $\frac{\sharp}{c}$

§. 39.) $\frac{\sharp}{c}$ §. 40.) $\frac{\sharp}{c}$ §. 41.) $\frac{\natural}{e}$ §. 42.) $\frac{7\sharp}{e}$

§. 43.) $\frac{\flat}{c}$ §. 44.) $\frac{\flat}{c}$ hierbey werden noch

angeführt $\frac{\flat}{e}$ u. $\frac{\flat}{g}$ §. 45.) $\frac{\natural}{hc}$ u. $\frac{\natural}{hc}$

§. 46.) $\frac{7\sharp}{e}$ u. $\frac{\sharp}{gis}$ $\frac{\sharp}{h}$ §. 47.) $\frac{\flat}{c}$ u. $\frac{\flat}{e}$ $\frac{\flat}{g}$

§. 48.) $\frac{7\sharp}{a}$ u. $\frac{7\sharp}{c}$ $\frac{\sharp}{e}$ §. 49.) $\frac{\flat}{a}$ §. 50.) $\frac{\flat}{hc}$

§. 51.) $\frac{\flat}{c}$ u. $\frac{\flat}{g}$ §. 52.) $\frac{\flat}{c}$ u. $\frac{\flat}{e}$ $\frac{\flat}{g}$

§. 53.) $\frac{\natural}{hc}$ §. 54.) $\frac{\natural}{hc.}$

Der *fünfte Abschnitt* handelt von den zufälligen Dissonanzen bey dem wesentlichen Septimenaccorde.

§. 55.) $\frac{\natural}{g}$ bisher werden gerechnet $\frac{\natural}{h}$ $\frac{\natural}{d}$

§. 56.) $\frac{\natural}{e}$ §. 57.) $\frac{\natural}{g}$ u. $\frac{\natural}{d}$ §. 58.) $\frac{\natural}{a\,g}$

§. 59.) $\frac{6\sharp}{4\sharp\,7}$ $\frac{}{dis}$ oder auch $\frac{6\flat}{4\sharp\,7}$ $\frac{}{dis}$ §. 60.) $\frac{2\flat}{4\flat\,6}$ $\frac{}{a\,gis}$

§. 61.) $\frac{\natural}{h}$ §. 62.) $\frac{\natural}{c\,h}$ §. 63.) $\frac{\flat}{g}$ §. 64.) $\frac{\sharp}{e}$

§. 65.) $\frac{\natural}{a\,g}$ §. 66.) $\frac{\natural}{a\,gis}$ §. 67.) $\frac{\flat}{a\,gis}$ §. 68.) $\frac{4\flat\,6}{gis}$

§. 69.) $\frac{\natural}{g}$ §. 70.) $\frac{\natural}{g}$ §. 71.) $\frac{\natural}{g}$ §. 72.) $\frac{\natural}{g}$

§. 73.) $\frac{\natural}{g}$ §. 74.) als Zugabe zu diesem Abschnitt $\frac{\natural}{c}$ und §. 75.) $\frac{\sharp}{c}$

Würde es nicht, der leichtern Uebersicht wegen, besser seyn, wenn alle Beyspiele in den primitiven Tonarten stünden? — Uebrigens hätten die verschiedenen Septimenaccorde wol in einer bessern Ordnung erscheinen sollen; z. B. §. 59. 60. 61. 62. 66. 67 und 68. — Unter dem erwähnten Septimenaccorde, der als Grundstammaccord angenommen ist, kann doch kein andrer verstanden werden, als $\frac{7}{5}$: folglich wäre ja der im §. 74. angeführte kein solcher, ungeachtet seiner Brauchbarkeit. Doch selbst nicht alle Septimenaccorde $\frac{7}{5}$ dürften als Grundstammaccorde die Probe halten. Es scheint vielmehr alles auf Primen- und Dominantenharmonien zu beruhen bey Entscheidung von wahren und Scheinharmonien. Doch dies zu erörtern erlaubt hier die Beschränkung nicht. —

Der *sechste Abschnitt* enthält Nachträge allerley Art. Der V. meynt, wenn in den Werken unsrer neuen und oft gar zu kühnen Componisten Accorde vorkommen sollten, die sich nicht auf ebengedachte zwey Stammgrundaccorde zurückführen liessen, (*auf einen Dreyklang oder Septimenaccord,*) so könnte man dergleichen Harmonien ohne Bedenken zu der Uebersp[illegible]nung, oder auch wol zu den Ungereimtheiten unsers, nach Neuheit und Originalität haschenden Zeitalters zahlen. Was §. 76. über die Bezeichnung der Accorde bey Retardationen im Basse gesagt ist, ist gar sehr zu billigen: aber wenn die Oberstimmen nach §. 77. retardiren, würde es doch wol besser seyn, folgende Bezeichnung anzuwenden

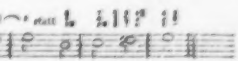

§. 78. Von der Ellipsis. §. 79. Von der Verwechselung der Auflösung. §. 80. Von der Verzögerung der Auflösung. §. 81. (sollte vor §. 79. stehen.) Von der Versetzung einer Dissonanz in

eine andere Stimme. §. 82. Hier hätte wol mehr über die Verwechslung des Klanggeschlechts oder über enharmonische Wendungen gesagt werden können, da nirgends der Artikel von den alterirten Intervallen abgehandelt ist. §. 83. und 84. vom regulären und irregulären Durchgange, konnte mit §. 5. vereinigt werden. — §. 85. „die im Durchgange vorkommenden sogenannten *note di gusto* (Verzierungsnoten) können bey längerer Dauer, indem die andern Stimmen anticipiren, in harmonische Rückungen verwandelt werden.“ (Wenn *dieser* Artikel gehörig berichtigt würde, dann könnte so manches Schwankende in der Harmonik wegfallen, und mehr Ordnung, mehr Festigkeit ins System kommen!) §. 86. Vom Orgelpuncte. (Hier zeigen sich jene Erzväter mit ihren Generationen, nämlich Primen- und Dominantenharmonie, und verbreiten Licht über ein solches Gewebe.) §. 87 u. 89. konnten zusammengezogen werden, so wie § 88 und 90. — Zuletzt enthält §. 91. noch zwey Choräle als Beyspiele zum 5- und 6stimmigen Satze. —

Aus diesem allen scheint von selbst hervorzugehen, was oben schon bemerkt war: das Werk sey mit grossem Fleiss ausgearbeitet, sey sehr achtungswerth, und für einen gründlichen Unterricht, *unter Leitung*, oder wenigstens unter Aufsicht, *eines guten Lehrers*, sehr brauchbar und nützlich. Dass die vielen Beyspiele, besonders bey der vorhin angeführten Ueberzeugung des Verf.s, von deren entscheidendem Einflusse, mit besonderm Fleiss, mit wahrer Gründlichkeit geschrieben, und, so weit die ausgeführtern zugleich als Musikstücke an sich angesehen werden können, auch in diesem Betracht sehr schätzbar seyen — dies erwartet man von einem Manne, wie Hr. Sch., auch ohne unsre Versicherung. Doch wünscht Rec. allerdings, dass derselbe bey einer etwanigen zweyten Auflage des Werks auf das Rücksicht nehmen möge, was hier angedeutet worden. — Der Druck des Werks ist sehr nett, gut ins Auge fallend, und, was bey dergleichen Schriften so wichtig ist, auch correct.

Zwölf Gesänge mit Begleit. des Pianof., in Musik gesetzt von P. J. Fournes in Gera. 2te Sammlung. Gedruckt bey Breitkopf und Härtel. Beym Verf.

Die erste Sammlung dieser Gesänge ist in No. 55. des 12ten Jahrg.s d. mus. Z., und, als die erste Arbeit eines nicht talentlosen Componisten, ausführlich beurtheilt worden: wir müssen uns daher über das, was im Allgemeinen über Hrn. F. dort gesagt ist, auf jene Rec. beziehen. Hat nun die erste Sammlung Freunde gefunden, so verdient die zweyte ein gleiches Schicksal eher mehr, als weniger. Was dort getadelt werden musste, findet sich hier meistens vermieden; mehrere Stücke sind denen gleichzustellen, welche als die besten dort genannt wurden, und einige übertreffen sie noch. (Namentlich No. 2., und No. 5, bis auf die gleichsam eingeschwärzte Zeile, S. 15, Syst. 2.) Alle Stücke, wie dort geschehen, im Einzelnen durchzugehen, leidet der Raum nicht; dem Componisten aber wollen wir einige nähere Bemerkungen nicht vorenthalten. Ihre Gründe und Absichten wird er leicht bemerken. — In dem gefälligen, lieblichen Liedchen No. 4. meynte er wol die Folge der Harmonie — welcher gemäss hernach auch die Singstimme zu versetzen gewesen wäre — also:

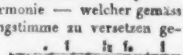

Langbeins bekannte Poststationen des Lebens, No. VI., sind hier als carikirte malerische Scene behandelt. Der Gedanke ist lustig und gut; die Wahl der bezeichnenden musikal. Ideen ist es meistens auch, und einige derselben sind wirklich treffend zu nennen: sollte aber das Ganze so ausgeführt werden, so musste es auch länger und breiter geschehen. Hier rauscht es gar zu bunt und flüchtig vorüber, ohne vielen Eindruck zu machen. In dem artigen Liedchen, No. IX., sollte die Wiederholung, T. 9 und 10, weggelassen seyn; es wird im Texte weder ein so absetzender Einschnitt, noch ein besonderer Nachdruck verlangt: die musikal. Idee selbst aber ist zu gewöhnlich, um einer Wiederholung zu bedürfen, oder auch nur sie gut zuzulassen. Da hier auf den leichtesten Fluss und natürlichsten Gang des Gesanges viel ankam, wünschten wir

denselben Syst. 2; T. 4. wieder hinauf nach e geführt, wo denn der Bass den A dur-Accord, figurirt, bekommen haben würde.

Nachrichten.

Paris, Ende Mays. Uebersicht des Aprils und Mays, bis gegen Ende des letztern.

Oper. L'enfant prodigue, pantomimisches Ballet in 3 Acten von Gardel, die Musik arrangirt und componirt von Berton. Vestris erscheint in den mannigfaltigsten Scenen dieses Ballets als der vollendetste Schauspieler. Die ganze Anlage ist durchaus interessant, die Tänze voll Ausdruck und Anmuth, die Ausführung, wie immer, vollkommen, und Decorationen und Kleider prachtvoll. Ich wiederhole es: man muss das Ballet der hiesigen grossen Oper gesehen haben, um sich einen Begriff davon machen zu können. Die Musik ist wieder, wie gewöhnlich, zusammengetragen; doch muss man gestehen: wenn man sich nur erst ein wenig an das Sonderbare gewöhnt hat, ein ganzes Stück einer Haydnschen Symphonie *tanzen zu sehen*, so wird man immer mehr durchdrungen von der Richtigkeit der van Swietenschen Behauptung, dass man jedem Haydnschen Instrumental-Meisterwerke nur einigermassen passende Worte (oder irgend eine dramatische Bedeutung, setzen wir hinzu) unterzulegen brauche, um seine Zuhörer glauben zu machen, der Tonsetzer habe die Empfindungen des Dichters ausgedrückt, nicht aber, dieser jenen verdollmetscht. Alles, was Berton Neues dazu gemacht hat, (mit Ausnahme der Ouverture, die wieder, so wie die, der meisten unsrer heutigen Tonsetzer, ein etwas närrisches Gemengsel bunter Uebergänge ist) ist recht artig; besonders gefiel uns ein religiöser Marsch, dessen Gesang eine Art von Choral ist, den er im Contexte als *Cantus firmus* in den Bass legt und contrapunctisch behandelt.

Feydeau (Opéra comique.) *Elisca*, Oper in 3 Acten, mit Musik von Grétry. Wiederholung. — Dies ist Grétrys letztes Meisterwerk, das vor ungefähr 15 Jahren erschien, aber damals, einiger Mängel des Gedichts wegen, nicht viel Glück machte. Grét. brachte diese Oper nun wieder in die Scene, nachdem er einige bedeutende Veränderungen daran gemacht, die ihn veranlasst hatten, fünf neue Stücke dazu zu componiren. Er ward mit dem lautesten Enthusiasmus nach der Vorstellung hervorgerufen. *Une couronne, une couronne!* erschallte es von allen Seiten. Grétry, der sich noch vor Anfang seiner Elisca, einer Unpässlichkeit wegen, nach Haus begeben musste, war nicht Zeuge seines Triumphs an diesem Tage: aber das ganze Parterre wendete sich gegen die Loge, in der seine Schwester mit ihren Töchtern war, und zollte ihr den ungestümsten Beyfall einer begeisterten Menge; dann musste die Ouverture wiederholt werden. Dies war das *erstemal*, dass Ref. *nach geendigter Oper* eine Ouverture wiederholen hörte! — Diese Ouvert. nun, die vor dem 2ten Acte gespielt wird, ist weder ein harmonisches, noch ein contrapunctisches Meisterwerk: aber sie hat eine so originelle Haltung, und ist so ganz die Vorrede des Werkes — so ganz *das*, was sie seyn soll, dass Ref. selbst davon wahrhaft hingerissen wurde. Diese Oper, (Gavaudan und Mad. Paul ausgenommen,) war durchaus mit *doublures* besetzt, die freylich, zu Grétry's Triumph, bewiesen, dass unsre, sich so gar kostbar machenden Sänger, die keine Rolle annehmen, wenn sie nicht ihre unsinnigen Gurgeleyen anbringen können, eben nicht nöthig sind, um meisterhafte Musik geltend zu machen; und sie thun wohl, wenn sie ihre Kräfte sparen, um den modernen Flitterkram unsrer heutigen Notenmacher ein wenig zu heben. — *L'auteur malgré lui, ou la pièce tombée*, Oper in einem Acte, mit Musik von L. Jadin, hat nicht misfallen. *Jean de Paris*, von Boyeldieu, erhält sich noch immer recht gut.

Odéon. Mad. Sessi (Natorp) hat in mehrern Concerten mit abwechselndem Glücke gesungen. In den letzten zwey Vorstellungen trug sie die Partie des ersten Sängers in *Orazi e Curiazi* von Cimarosa mit allgemeinem und wohlverdienten Beyfall vor. Den letzten Abend, an dem sie durch ihr meisterhaftes Spiel und ihren vortrefflichen Gesang (sie machte nämlich weniger Verzierungen, und alles, was sie machte, war besseren Geschmackes,) selbst ihre Antagonisten bezauberte, wurde sie hervorgerufen —

eine Ehre, die den Sängern dieses Theaters äusserst selten zu Theil wird.

Die *Concerte des Conservatoire* werden noch immer fortgesetzt, sind noch immer sehr besucht, die Instrumental-Musik ist noch immer vorzüglich gut, so wie der Gesang noch immer äusserst mittelmässig — um nicht zu sagen, jämmerlich. Unter den Solo-Spielern hat sich Hr. Vidal, besonders aber Hr. Habeneck, der ältere, (der schon seit mehreren Jahren diese Concerte dirigirt) durch ein vortreffliches, von ihm componirtes, und eben so meisterhaft vorgetragenes Violin-Concert ausgezeichnet. Unter den Sängern kann man blos Dem. Duchamp erwähnen. Sie ist eine Schülerin unsers vortreffl. Garat, der aber mehr genialischer, als kunstfertiger Sänger ist, und folglich nicht so ganz unbedingt als Muster empfohlen werden kann. Diese seine Schülerin will seine Copie seyn, und wird seine Caricatur — wie wir ähnliche Beyspiele täglich an unsern Mozartianern sehen. Sie hatte eine recht schöne Altstimme, da sie aber mit Gewalt Sopran-, und zwar recht hohe Sopran-Partien singen will, so wird ihre Stimme dadurch zum Zwitter, und wir bedauern um so mehr, sie auf diesem Wege zu sehen, da sie wirklich oft schöne Momente einer wahren Begeisterung hat. —

Notizen. Cherubini arbeitet fleissig an seiner grossen Oper. Catel schreibt eine komische Oper für *Feydeau*. Spontini's Directions-Geschäfte lassen ihm nur wenige Augenblicke für seine grosse ital. Oper, *Olympia*: er trifft aber Anstalten, die ihn wenigstens den Sommer über wieder ganz in die Arme seiner Muse zurückführen werden. Ihr wackerer Landsmann, Neukomm, hat eben vollendet: *Elégie harmonique sur la mort de J. L. Dussek pour le Piano* (am Ende mit einem Trauermarsch.) Sie wird so eben bey Nadermann gestochen. Er hat gesucht, seine Empfindungen in Dusseks letzter Nacht an dessen Sterbelager, auszudrücken. (Ich habe Ihnen schon früher geschrieben, dass er ihm die Augen zudrückte.) Dusseks innigste Freunde haben seine Büste verfertigen lassen, nach der Larve, die Hr. Dr. Spurzheim, ebenfalls Ihr Landsmann und Gall's Gefährte, nach dem Tode jenes trefflichen Künstlers geformt hatte. Die Büste ist von einem unsrer bedeutendsten Künstler, dem Hrn. Calamare, sprechend ähnlich ausgeführt.

Miscellen.

Im 17ten Jahrhundert kam ein junger Römer, Antonio Bannieri nach Paris, und hatte die Ehre, vor Anna von Oesterreich, der Mutter Ludwigs XIV., zu singen. Er gefiel und wurde mit Gnadenbezeigungen überhäuft. Um seine Stimme, die Schöpferin seines Glücks, nicht zu verlieren, entschloss er sich zur Castration. Allein er war nicht in Rom, wo dieses abscheuliche Geschäft als Erwerbszweig getrieben ward. Der französische Wundarzt willigte nicht eher ein, als bis er ihm das feyerliche Versprechen gegeben hatte, ihn nicht zu verrathen. Die Sache konnte nicht lange ein Geheimniss bleiben. Bannieri's Stimme selbst musste sie an den Tag bringen. Der König gerieth in heftigen Zorn über diese unnatürliche Verstümmelung und wollte durchaus den Namen des Wundarztes wissen, der die Operation verrichtet hatte. Ew. Majestät verzeihen, antwortete Bannieri, ich habe mein Ehrenwort gegeben, seinen Namen zu verschweigen. — Du hast wohl gethan, erwiderte der König, denn er müsste mir hängen, und diess Loos erwartet jeden, der sich untersteht, eine solche Abscheulichkeit zu begehen. In der ersten Aufwallung wollte Ludwig Bannieri wegjagen; allein bald schenkte er ihm seine Gunst wieder, und gewöhnte sich so an ihn, dass er ihm erst im 70sten Jahre seinen Abschied gab.

Gilles v. Tarascon (gestorben zu Toulouse im Jahr 1705.) ist Verfasser eines berühmten Requiem. Hier ist die Geschichte der Entstehung desselben, wie sie Laborde nach Corette erzählt. — Zwey Parlaments-Räthe von Toulouse starben beynahe um die nämliche Zeit, und hinterliessen jeder einen Sohn. Diese beyden, von Jugend an mit einander aufgewachsen, beschlossen, sich zu einem prächtigen Todtenamt für ihre Väter zu vereinigen. Sie bestellten bey Gilles ein Requiem

und gaben ihm eine Frist von 6 Monaten um es auszuarbeiten. Als Gilles fertig war, versammelte er alle Musiker von Toulouse zur Probe. Auch aus der Nachbarschaft wurden viele Kunstverständige eingeladen, unter andern Campra und der Abbé Madin. Die Messe erregte allgemeine Bewunderung. Die beyden jungen Rathe indessen sagten sich los und gaben die Messe ihrem Verf. zurück. Dieses Betragen beleidigte Gilles so sehr, dass er ausrief: Nun, so soll sie für niemand aufgeführt werden; bey meinem Tode mag man sie einweihen. (J'en veux avoir l'étrenne.) Wirklich starb er auch kurze Zeit nachher und das Requiem wurde nun für ihn selber aufgeführt. Wiederholt wurde es im Jahr 1764. bey Rameau's Tode, in der Kirche des Oratoriums zu Paris.

Als Nicolaus Bernier, Musikmeister bey der königl. Kapelle in Paris († 1734.), sich in Rom aufhielt, hätte er für sein Leben gern mit dem berühmten Caldara Bekanntschaft gemacht, um von ihm zu lernen. Allein diesem Manne war nicht beyzukommen. Er musste sich entschliessen, als Bedienter bey ihm einzutreten. Eines Tags fand er auf dem Schreibtische seines Herrn eine angefangene Composition. Bernier, nahm die Feder und vollendete sie. Von dieser Zeit an waren sie die innigsten Freunde.

Kurze Anzeigen.

1. *Tiedge's lyrische Gedichte, in Musik ges. (mit Begleitung d. Pianoforte) — — von Harder.* 1stes Heft. Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Preis 1 Thlr. 16 Gr.)
2. *Wein und Liebe, in Liedern von G. E. Lessing, mit Begleit. des Pianof. in Musik ges. von Harder.* 1stes Heft. 47stes Werk Ebendas. (Preis 12 Gr.)
3. *Dasselbe Werk für drey Singstimmen ohne Begleit. bearbeitet und in Stimmen gedruckt.* Ebendas. (Preis 16 Gr.)
4. *Sechs Gesänge mit Begleit. d. Guitarre — von Harder.* 45stes Werk. Ebendaselbst. (Preis 16 Gr.)

Es ist von diesem fleissigen, beliebten Liedercomponisten, von seinem Talent, und seiner Weise, es zu benutzen, schon oft in diesen Blättern gesprochen worden; er hat sich auch unter Freunden und Freundinnen eines leichten, fliessenden Gesanges ein so zahlreiches Auditorium verschafft, dass es weder nöthig, noch, wegen der andrängenden Menge anderer Neuigkeiten, zulässig wäre, über diese Werkchen ausführlich zu sprechen. Es sey genug, zu bemerken: sie gehören unter seine besten Arbeiten; in jedem wird man wenigstens einige wirklich ausgezeichnete Stücke, in keinem aber auch nur eines finden, das man, des Textes oder der Musik wegen, verwerfen müsste. No. 1., das acht Gesänge, und darunter auch verschiedene durchcomponirte enthält, scheint mit besonderer Sorgfalt geschrieben; aber auch No. 2. u. 3. werden — besonders dreystimmig in frohen Cirkeln — um der heitern, meistens kräftigen Texte willen, unter Männern; verschiedene Stücke in No. 4., unter Frauen, leicht Eingang und verdienten Beyfall finden. Aus No. 4. möchten wir dies gerade den allereinfachsten Stücken, S. 8 u. 9, unter den Lessingschen Liedern aber, dem 4ten und 6ten, am sichersten versprechen.

Christus am Oelberge. Oratorium v. L. v. Beethoven. Klavierausz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Dies wichtige, in vielem Betracht ausgezeichnete Werk ist in No 1. u. 2. dieser Zeit. vom jetzigen Jahre ausführlich beurtheilt worden. Indem wir auf diese Beurtheilung zurückweisen, bemerken wir nur noch, dass der Klavierauszug offenbar von einem der Sache ganz gewachsenen Manne verfasst ist, und mehrere Sätze auch beym Pianoforte einen wunderbaren, eingreifenden Effect hervorbringen, weshalb also auch der Auszug den Liebhabern bestens empfohlen werden kann, zumal da die Singstimmen an sich nicht eben schwer gesetzt sind.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten Juny. Nº. 26. 1812.

Tartini und Viotti.

(Nach dem Franz. der Herren Choron und Fayolle.)

Joseph Tartini wurde geboren zu Pisano in Istrien den 12ten April 1692. Seine Aeltern schickten ihn anfanglich in die Schule *dell' Oratorio di S. Filipo Neri*, und seine glänzenden Anlagen entwickelten sich hier so glücklich, dass er in kurzer Zeit im Stande war, die Anstalt der *padri delle scuole in Capo d'Istria* zu besuchen. Hier erhielt er den ersten Unterricht in der Musik und auf der Violine. Nebenher legte er sich auf die Fechtkunst, in welcher er seinen Lehrer bald übertraf. Sein Vater hatte gewünscht, ihn als Franciscaner in das Minoritenkloster zu bringen: allein da diese Hoffnung fehlschlug, so schickte er ihn im J. 1710. auf die Universität zu Padua, um daselbst die Rechtswissenschaft zu studiren und sich zum Advocaten zu bilden. Auch dieses Studium machte ihm sein Genie so leicht, dass ihm für seine Lieblingsbeschäftigung, das Fechten, noch Zeit genug übrig blieb. Der Ruhm, den er sich durch mehrere kühne Duelle erwarb, machte ihn gegen literarische Ehre so gleichgültig, die Feder schien ihm so viel verachtlicher, als der Raufdegen, dass er beschloss, dem *Corpus Juris* den Abschied zu geben, und sich als Fechtmeister in Paris oder Neapel niederzulassen. Allein diesen Plan, wie so viele andere, vereitelte — die Liebe. Sie entwaffnete den rauhen Helden. Ein Mädchen, welchem er Lection gab, wusste ihm sanftere Gefühle einzuflössen. Er heyrathete sie heimlich, und dieser Verbindung, ob sie gleich eine Quelle mannigfachen Kummers für ihn wurde, haben wir es doch zu verdanken, dass sie ihn von einer Verirrung zurückbrachte und ihn derjenigen Kunst wiedergab, für welche er eigentlich geboren war.

Natürlich konnte diese Heyrath nicht lange unentdeckt bleiben. Obgleich Tartini, wie ein Spartaner, nur im Dunkel der Nacht zu seiner Frau, wie zu einer Geliebten schlich: so kamen ihm seine, über die plötzliche Veränderung seiner Lebensweise erstaunten Freunde doch bald auf die Spur, und in kurzer Zeit wusste ganz Padua die Neuigkeit, der furchtbare Schläger, der Renomist Tartini sey ein Ehemann geworden. Bald kam diese tröstliche Zeitung auch zu den Ohren seiner Aeltern, die ihren Sohn mit ganz andern Gegenständen beschäftigt glaubten. Auch waren sie über diesen eigenmächtigen Versuch, sich ihrer Vormundschaft zu entledigen, so aufgebracht, dass sie ihm wissen liessen, er dürfte in künftige sich keine Unterstützung mehr von ihnen versprechen. Allein, waren Tartini's Verwandte über seine Heyrath erbittert, so waren die, seiner Gattin, es noch vielmehr. Wäre sie die Tochter eines Edelmanns gewesen, so hätte er sich doch noch auf seinen Degen verlassen und seine Liebe durch seine Kunst vertheidigen können. Allein unglücklicher Weise hatte sie die Ehre, der Familie des Cardinals Georg Cornaro, Bischofs zu Padua, anzugehören, welcher sich durch die Heyrath seiner Base mit einem lockern Studenten höchlich gekränkt fand. Von der Rachsucht dieses mächtigen Prälaten war alles zu fürchten. Bedrangt von allen Seiten, sah Tartini keinen andern Ausweg, als seine junge Frau in Padua zu lassen und sich den Augen der Welt bis auf glücklichere Zeiten zu entziehen. Er hüllte sich in Pilgertracht, die Maske so manches Abenteurers in der Geschichte und in Romanen, und machte sich auf den Weg nach Rom. Nach langem Umherirren erreichte er

endlich das Minoritenkloster zu Assisi, in welchem er an dem Pater Guardian einen Verwandten fand, der ihm hinter den Mauern seines Klosters sichern Schutz gegen die Verfolgungen des Cardinals versprach. Hier verlebte er zwey Jahre, und da es nichts zu fechten gab, so trieb ihn die Langeweile, sich wieder auf die Violine zu legen, welche er in Padua beynahe ganz vernachlässigt hatte. Sehr zu statten bey diesem Studium kam ihm der Unterricht des berühmten Organisten vom Kloster, des Paters Boemo, von dem er die letzte Weihe in der Tonkunst empfing. Ein anderer grosser Vortheil, den ihm sein Patmos verschaffte, war die gänzliche Aenderung seines Charakters. Der wilde, aufbrausende Student wurde ein liebenswürdiger und bescheidener Künstler; das stille, arbeitsame Leben, welches er führte, befreyte ihn auf immer von den Fehlern, die er nun selbst als die Hauptquellen seines Unglücks ansah.— So lebte Tartini lange Zeit seinen Feinden und Freunden verborgen: denn nicht einmal seiner geliebten Gattin hatte er seinen Aufenthalt zu entdecken gewagt; und so war ihm auch die glückliche Wendung, welche sein Schicksal indessen genommen hatte, unbekannt geblieben. Ein Zufall führte ihn aus dem Kloster in die Welt zurück. Als er eines Tages im Chor auf der Violin spielte, riss ein Windstoss den Vorhang, hinter welchem er unsichtbar die Anwesenden entzückte, hinweg, und ein Bürger aus Padua, der sich in der Kirche befand, erkannte ihn. Tartini glaubte sich nun verloren. Wie gross war aber sein Erstaunen und seine Freude, als er vernahm, der Cardinal sey besänftigt, habe ihm verziehen, und suche ihn überall auf, um ihn in die Arme seiner harrenden Gattin zurückzuführen!— Begleiten wir ihn nach Padua, wo er aber nicht lange verweilte! Denn so schmeichelhaft auch die Aufnahme war, die er dort bey seinen Verwandten und Freunden fand, so sehr er auch wegen seines anständigen und einnehmenden Betragens geschätzt, wegen seines trefflichen Violinspiels bewundert wurde, so zögerte er doch keinen Augenblick, einen Ruf nach Venedig anzunehmen, und verliess mit Vergnügen eine Stadt, die ihm durch die taglich wiederholte Erinnerung an sein tolles Studentenleben nur schmerzhafte Eindrücke gewährte. Er begab sich mit seiner Gattin nach Venedig, wo er als Mitglied der neuen, unter den Auspicien des Königs von Polen zu errichtenden Akademie eintreten sollte. Hier hatte er Gelegenheit, den berühmten Violinspieler Veracini zu hören. Das Kühne und Neue im Vortrage dieses Florentiners ergriff ihn so gewaltig, dass er, um nicht neben diesem furchtbaren Gegner auftreten zu müssen, seine Stelle wieder aufgab und Venedig am andern Morgen verliess. Er schickte seine Gattin in seinen Geburtsort, Pisano, zu seinem Bruder; er selbst ging nach Ancona, wo er sich ungestörter seiner Kunst weihen zu können glaubte. Hier war es, wo er (im Jahre 1714) sich eine neue Spielmethode schuf und das Mitklingen eines tiefen, mit der Einheit übereinstimmenden Tones bey der Angabe zweyer höherer Töne entdeckte. *) Erst im Jahre 1721 kehrte er nach Padua zurück, wo er das Orchester der Kapelle des heil. Antonius, einer der trefflichsten damals in ganz Italien, welche 40 Mitglieder und unter diesen 16 Sänger zählte, dirigiren sollte. Im J. 1723. wurde er zur Krönung Kaiser Carls VI. nach Prag berufen. Drey Jahre verweilte er in dieser Stadt mit seinem Freunde, dem Violoncellisten, Antonio Bandini, in Diensten des Grafen Kinsky. Hier hörte ihn Quanz, der ihn zwar unter die Violinisten vom ersten Rang setzt und die Schönheit seines Tons, die Fertigkeit seiner Finger, seine Leichtigkeit im Vortrag der schwersten Stellen, die Vollkommenheit seiner Triller, nicht genug rühmen kann, aber sein Spiel kalt, seinen Geschmack unedel findet. Ohne Zweifel hat sich Tartini hierin in der Folge gebessert; denn er sagte jedesmal, wenn er fertig, aber ohne Ausdruck spielen hörte: Das ist schön! das ist schwer! aber es dringt nicht zum Herzen.**) Endlich kehrte er mit seinem Freunde nach Padua zurück, um es nicht mehr zu verlassen, unge-

*) Anm. Wenn eine Reihe von Tersen richtig gestimmt oder auf der Violine vorgetragen wird, so hört ein feines Ohr den Bass mit klingen. Wenn ihr den Bass nicht hört, pflegte Tartini seinen Schülern zu sagen, so sind eure Tersen oder Sexten nicht rein.

**) Anm. Diese Darstellung berichtigt zugleich die ungenaue Erzählung der nämlichen Anekdote im Januarheft des Morgenblatts, Jahrg. 1812.

achtet der glänzendsten Anerbietungen, die ihm von verschiedenen Seiten gemacht wurden. Im J. 1728. gründete er daselbst eine musikalische Lehranstalt, in welcher die trefflichsten Schüler gebildet wurden. Die Italiener nennen ihn *il maestro delle nazioni:* denn Frankreich, England, Deutschland, Italien verdankten ihm ihre grössten Violinspieler. Pagin reiste nach Padua, blos in der Absicht, unter Tartini zu studiren. Seine andern Schüler waren: Nardini, Pasqualino Bini, Alberghi, Domenico Ferrari, Carminati, die Sirmen, Lahoussaye und Capuzzi: welche beyden letzten allein noch am Leben sind. Seine häuslichen Verhältnisse waren nicht glücklich. Seine Gattin scheint eine wahre Xantippe gegen ihn gewesen zu seyn, deren unerträglichen Launen er die Sanftmuth und Geduld eines Sokrates entgegensetzte. Dabey war er uneigennützig und freygebig im höchsten Grad. Manche dürftige Familie verdankte ihm ihren Unterhalt, manche Waise seine Erziehung. Talentvollen, aber unbemittelten Anfängern ertheilte er unentgeldlichen Unterricht, unerachtet die Stelle, die er 30 Jahre lang bekleidete, ihm nicht mehr als 400 Ducati eintrug. Sein Vertrag verpflichtete ihn, nur an den hohen Festen zu spielen. Allein selten verging eine Woche, wo man ihn nicht mehreremale hatte hören können. In einem sehr hohen Alter wurde er vom Scorbut befallen. Auf die Nachricht von seiner Krankheit reiste sein Lieblingsschüler, Nardini, von Livorno ab, um seinen verehrten Lehrer zu pflegen. Tartini starb in seinen Armen den 16ten Februar 1770. Seine sämmtlichen Papiere hatte er seinem Beschützer, dem Grafen von Thurn und Taxis, vermacht. Pater Colimbo war mit der Herausgabe seiner Abhandlung über die Theorie des Tons beauftragt.*) Seine Leiche wurde in der Katharinen-Kirche beygesetzt. Giulio Meneghini, der ihm im Amte folgte, veranstaltete eine Todtenfeyer in der Servitenkirche, wo der Abbate Fanzago eine Rede hielt und die Kapelle des h. Antonius ein Requiem von der Composition des P. Valloti aufführte.

Theoretische Werke Tartini's.

1) *Trattato di Musica secondo la vera scienza dell' armonia.* Padova 1754. 4. Diese Abhandlung ist zum Theil auf das Phänomen des dritten Tons begründet. Einen Auszug davon findet man in *Rousseau's Dictionnaire de Musique, Art. Système*, wo er Tartini's Ideen denen des Rameau vorzuziehen scheint: allein seine theoretischen Kenntnisse in der Musik waren bey weitem nicht tief genug, um ihn zu einem gültigen Urtheil über Gegenstände dieser Art zu berechtigen. Angegriffen wurde Tartini's System von dem Genfer Serre im 2ten Kapitel seiner *Observations sur les principes de Pharmonie.* Auf diese erschien 2. *Risposta di Giuseppe Tartini alla critica del di lui Trattato di musica, di M. Serre, die Ginevra.* Venet. 1767. 8. Forkel merkt hier an, Tartini's System sey in Italien durchgängig, in Frankreich wenigstens zum Theil bewundert worden. Diese Bewunderung eines Systems, das noch von niemand begriffen wurde, das wahrscheinlich sein Urheber selbst nicht verstanden, ist schwer zu erklären. So gross Tartini als Violinist u. Tonsetzer ist, so war er doch in der Geometrie, Physik u. Logik sehr mittelmässig. Er fiel in eine Periode, wo man glaubte, die Musik nicht anders in der Natur begründen zu können, als vermittelst der Physik; er wollte ein System schaffen, aber, wie Rameau die vielfache Resonanz zur Basis genommen hatte, so baute er auf das umgekehrte Phänomen ein System, das weder er, noch sonst jemand begriff, und dem nur die Dunkelheit des Vortrags einen scheinbaren Gehalt verschaffte.

3. *Dissertazione dei principj dell'armonia musicale, contenuta nel diatonico genere.* Padova 1767. 4. Hier sucht der Verfasser die ihm von Serra vorgeworfenen Fehler zu vermeiden. Eine algebraische Widerlegung des Tartinischen Systems steht im *Discours préliminaire du nouveau système de musique publié par Mercadier de Belesta* 1776. 8. Schon G. A. Sorge in seiner Anweisung zur Stimmung der Orgelwerke und des Klaviers, Hamb. 1744. S. 40 f., erwähnt der

*) Anm. Kenner haben Tartini's Papiere, in welchen sich vieles über die Theorie der Musik vorfand, untersucht. Aber dieser geist- und talentvolle Künstler hatte sich gegen das Ende seines Lebens, wie Rameau, in metaphysisch-theologische Ideen vertieft — worüber, wie über mehreres hierher Gehörige, man Meisners Biographie des Kapellm. Naumann nachsehen kann.

Coexistenz eines tiefen mit der Einheit übereinstimmenden Tones. Aber er ist nicht sein erster Entdecker, wie Chladni behauptet in der Akustik §. 188. (§. 179. der französischen Uebersetzung.) Tartini hatte diese Bemerkung schon im J. 1714. gemacht, und sein System darauf gegründet, aber öffentlich brachte er sie erst im J. 1754 zur Sprache. Ueber das nämliche Phänomen theilte Romieu der Akademie v. Montpellier im J. 1751. seine Beobachtungen in einem Mémoire mit. Das Beste über diesen Gegenstand findet man in *Lagrange's recherches sur le son* (*Miscell. Taurin.* 1 Bd. §. 64.) und in *Matheus Tonnig's enquiry en to the principal phenomena of sounds and musical strings* P. 2. Sect. 6.

4. *Lettera alla Signora Maddalena Lombardini* (Sirmen) *inserviente ad una importante lezione per i suonatori di violino.* Zuerst eingerückt in *Europa letteraria* Bd. 5. Thl. 2. 1770. S. 74., und im nämlichen Jahr zu Venedig wieder besonders abgedruckt. Hr. Payolle hat diesen Brief ebenfalls seinen *Notices sur Corelli etc.* einverleibt, und eine franz. Uebersetzung davon beygefügt. Eine deutsche ist früher erschienen. Ausser diesen Werken spricht der Abbate Fanzago

5. von einem Manuscript unter dem Titel: *Lezioni sopra i varj generi di appogiature, di trilli, tremoli e mordenti etc.* wovon vom P. Denis eine französische Uebersetzung erschienen ist, betitelt: *Traité des agrémens de la musique.*

Tartini's Compositionen.

Sein erstes Werk, bestehend in Violinsonaten, wurde — so belehrt uns der italienische Biograph — 1734 zu Amsterdam gestochen, das zweyte zu Rom 1745. Im Manuscript liess er 100 Sonaten und eben so viele Concerte für die Violine. In den Händen des Publicums sind von denselben, so viel wir wissen, bis jetzt 9 Hefte, welche theils zu Amsterdam, theils zu Paris heraus kamen, nicht gerechnet die *Arte dell' arco*, wovon Cartier (Adjunct des ersten Violinisten bey der grossen Oper in Paris) eine Uebersetzung angekündigt hat, und 18 Concerte, von dem Verfasser selbst in drey Bänden besorgt. Man erzählt, dass Tartini, noch in hohem Alter jeden Sonntag in die Hauptkirche zu Padua ging, um daselbst das Adagio seiner Sonate, genannt Imperator, zu spielen. D. Burney zählt über 50 Sonaten, welche in England herausgekommen sind. Eine seiner bekanntesten Compositionen ist die *Teufels-Sonate*, besonders seit Cartier sie in seine kostbare Sammlung *la Division des écoles* aufgenommen hat. Er bekam sie von Baillot, der sie ohne Zweifel zu Rom von seinem Lehrer, Pollani, einem der besten Zöglinge Tartini's, erhalten hatte.

Folgendes erzählte er selbst über ihre Entstehung dem berühmten Lalande:

„In einer Nacht (es war im J. 1713) träumte mir, ich hatte meine Seele dem Teufel verschrieben. Alles ging nach meinem Wink; mein neuer Diener kam jedem meiner Wünsche zuvor. Unter andern Einfällen hatte ich auch den, ihm meine Violine zu geben, um zu sehen, ob er wol im Stande seyn würde, etwas Hübsches darauf zu spielen. Aber wie gross war mein Erstaunen, als ich eine Sonate hörte, so wunderbar und so schön, mit so viel Kunst und Einsicht vorgetragen, dass auch der kühnste Flug der Phantasie sie nicht zu erreichen vermochte. Ich wurde so hingerissen, entzückt, bezaubert, dass mir der Athem stockte, und ich erwachte. Sogleich ergriff ich meine Violine, um wenigstens einen Theil der im Traume gehörten Töne festzuhalten. Umsonst. Die Musik, welche ich damals componirte, ist zwar das Beste, was ich in meinem Leben gemacht habe, und ich nenne sie noch die Teufels-Sonate: aber der Abstand zwischen ihr und jener, die mich so ergriffen hatte, ist so gross, dass ich mein Instrument zerbrochen und der Musik auf immer entsagt haben würde, wenn es mir möglich gewesen wäre, mich des Genusses, den sie mir gewährte, zu berauben."

Wir kennen von Tartini nur eine Vocal-Composition, nämlich ein Miserere, welches zu Rom in der Sixtinischen Kapelle am Mittwoch der Charwoche des Jahrs 1768. im Beyseyn des Papstes, Clemens XIII, aufgeführt wurde. Der Baron Agostino Forno, Verfasser einer Lobrede auf Tartini, welche bey Gelegenheit dieses Miserere gesprochen wurde, weist demselben den ersten Platz unter allen seinen Compositionen an. Im Allgemeinen kann man von ihnen sagen: sie sind genialisch erfunden. Die Melodie ist angenehm, lebhaft und natürlich. Die Harmonie

bey aller Gelehrsamkeit, einfach und wohlklingend. Tartini ist ein eben so grosser Tonsetzer, als Violinspieler. Algarotti versichert, Tartini habe die Gewohnheit gehabt, ehe er sich zum Componiren niedersetzte, ein Lied von Petrarca zu lesen, mit welchem er in Absicht auf Zartheit der Empfindung viel Aehnlichkeit hat. Er that dies, um einen bestimmten Gegenstand zu haben, welchen auszudrücken er sich vornahm, und um sich nie in leere Phantasien zu verirren. Daher, neben der bewundernswürdigen Abwechslung, die vollkommene Einheit, welche in seinen Sonaten herrscht. — Hören Sie noch das Urtheil, welches Ginguené in der Encyclopedie, Art. Concerto, über ihn fällt. Man weiss, sagt er, dass dieser grosse Mann eine doppelte Revolution bewirkte: in der Composition und im Violinspiel. Edle Melodien voll Ausdruck, gelehrte und doch natürliche Wendungen, von einer wohlklingenden Harmonie unterstützt, ein Thema, das bey der künstlichsten Durchführung doch das Sclavische und Pedantische vermeidet, wodurch uns zuweilen der, mehr dem Contrapunct als dem Ohr huldigende Corelli beleidigt; nichts Nachlässiges, nichts Gezwungenes, nichts Gemeines; Melodien, so sinnvoll, dass es unmöglich ist, sich nichts dabey zu denken, und man kaum bemerket, dass ihnen keine Worte untergelegt sind: dies ist der Charakter von Tartini's Concerten.

Der Abbate Vincenzo Rota von Padua, ein Componist, bey welchem Tartini selbst oft sich Raths erholte, hat das nachstehende Distichon verfertigt, welches unter das Bildnis seines Freundes gesetzt werden sollte:

Tartini haud potuit veracius exprimi imago,
Sive lyram tangat, seu meditetur, is est.

Hier ein anderes, vom Grafen Antonio Pimbiolo von Padua:

Hic fidibus, scriptis, claris hic magnus alumnis,
Cui par nemo fuit, forte nec ullus erit.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Sechs Lieder mit Begleit. d. Pianof., gedichtet u. in Musik ges. — von G. W. Fink. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 16 Gr.)

Eine freundliche Erscheinung in unsrer, an wahren Lieder-Dichtern und wahren Lieder-Componisten nicht eben reichen Zeit! Hr. F. hat durch seine herrlichen *Volkslieder*, seine *häuslichen Andachten etc.* schon bewährt, dass in ihm ein Genius lebe, der beyde Talente in vorzüglichem Maasse vereinet, und dadurch zu Ansprüchen und Forderungen an ihn berechtigt, von denen Rec. innigst wünscht, dass er ihnen recht oft einen Tribut, wie in vorliegenden Liedern, abtragen möge.

Ein tief fühlendes, inneres Leben herrscht in dieser Sammlung; die Empfindungen des Herzlichen und Gemüthlichen sind aber darin vorherrschend. Das einzige, No. 4., *Gottes Engel*, schreitet prächtiger einher. Text und Musik verschwistern sich zum herrlichsten Verein. Die Forderungen des Liedes sind im hohen Grade erfüllt. In jedem Vers fällt derselbe Ausdruck auf dieselben Stellen; und dadurch entstand die Möglichkeit, mit Einer Melodie das Lied von 4—5 Strophen zu umfassen, ohne weder der Declamation, noch dem Ausdrucke zu nahe zu treten. — Wir gehen die 6 Nummern kurz durch!

1. *Gluck der Sehnsucht.* Cdur. Die Sehnsucht einer schuldlosen, reinen Seele, die Rec. nicht besser zu bezeichnen weiss, als wenn er die letzten Worte ausbebt:

„noch scheut ich die Lüfte und weis doch was,
bin glücklich — doch werden die Augen mir nass!"

Die Verlängerung des Rhythmus, Takt 7—8, ist von lieblicher Wirkung. Der Verf. schreitet überhaupt manchmal aus den gewöhnlichen Formen des eingepressten 4—8 taktigen Zuschnitts heraus, aber nur da, wo es von entschiedener, eigner Wirkung ist, und folglich auch um so besonnener geschehen muss und kann! — 2. *Die Täubchen der Liebe*, ist sehr artig, scheint aber Rec. am wenigsten von Bedeutung. — 3. *Die Treue*, vierstimmig, ohne Klavierbegleitung, oder einstimmig mit Begleitung, zu singen. Die Musik spricht ganz den ruhigen Charakter eines empfindungsvollen, treuen Herzens aus. Auch die Wahl der Tonart, As dur, ist diesem angemessen. — 4. *Gottes Engel*, Edur, im Tone des väterlichen, aber noch kräftigen Greises, auch blos für eine Männerstimme von Wirkung. Der Text spricht das reine, hohe Gefühl für den Unendlichen in

einer festen, seelenvollen Sprache aus; die Musik ist würdig und angemessen, doch scheint sie Rec. weniger ausgezeichnet, als der Text. Der Schluss liegt für eine Bassstimme etwas hoch, da er sanft vorgetragen werden soll. — 5. *Die Liebenden*, Duettino, G dur, hält Rec. für das Gelungenste dieser Sammlung. Es scheint unmöglich, etwas Naiveres und einfacher Rührendes zu schreiben, als was diese herzlichen Worte und Töne enthalten. Die schon oben berührte neue Benutzung der musikal. Declamation und des rhythmischen Zuschneidens, wirkt hier vorherrschend. Dass dieses Duettchen ohne alle Pretension, in eben diesen schuldlosen Accenten gesungen werden muss, wie es geschrieben ist, versteht sich wol von selbst. — Rec. kann sich nicht enthalten, es als Beylage und Probe zu liefern.

Die Liebenden.

Duettino. *In sanfter Bewegung.*

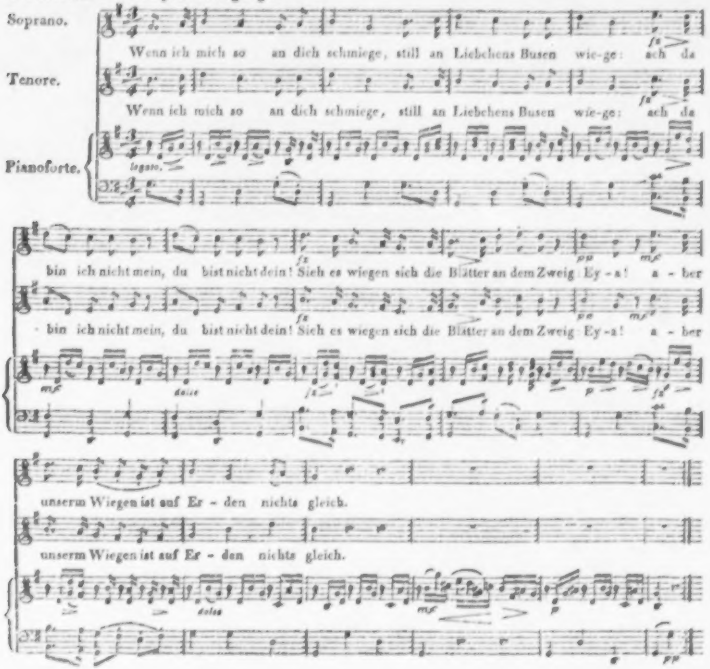

Wenn der Arm dich eng umwindet,
Lipp' an Lippe fest sich bindet:
ach, da kann ich nicht mein,
Dein muss ich seyn!
Sieh, wie binden sich die Tropfen in dem Teich —
Eya!
aber unserm Binden ist auf Erden nichts gleich.

Wenn sich Wang an Wange drücket
tief ins Aug das Auge blicket:
ach, da bin ich nicht mein,
Du bist nicht dein!
Sieh, wie blickts so hold im blauen Sternenreich —
Eya!
aber solchen Blicken sind die Sternlein nicht gleich.

Bindend, windend fest sich schmiegen,
Drückend, blickend eng sich wiegen —
Ach, gestorben in Dir,
lieb ich in dir.
Selig, wem der Sinn im Sinne untergeht;
Eya!
nur im Tod' allein das rechte Leben ersteht!

6. *Abschied vom Liebchen*, Bdur, nahert sich am meisten der gewöhnlichen Liederform im Ton und Ausdruck, und trägt weniger das Gepräge der Eigenthümlichkeit, wie die vorigen, obwol es darum dennoch ein schönes Lied bleibt.

Schlüsslich muss Rec. noch einige Kleinigkeiten bemerken, die dem Hrn. Verf. beweisen sollen, wie aufmerksam er alles ergreift, was von ihm kömmt. Es sind nämlich gewisse Wendungen und harmonische Querstande gemeynt, die vielleicht manchem strengen Kritiker auffallen könnten. Z. B. No. 1. Takt 17. statt 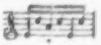 Takt 27. ebenso.

Rec. hätte dies für einen Druckfehler gehalten, wenn er nicht gefunden, dass der Comp. öfters so schreibt. Z. B. Takt 24. in demselben Liede; Lied 6, Takt 5, die letzten beyden 4tel etc. wo sie aber immer richtig aufgelöset sind. Sollte Hr. F., der gewiss nichts ohne Ursache schreibt, seine eigenen Ansichten darüber haben?

Der Druck ist correct und deutlich, der Preis mässig; und somit giebt es denn auch keinen äussern Umstand, der verhindern könnte, dass diese Lieder Lieblinge des Publicums würden und auf allen Klavieren ihren festen Platz einnahmen.

Carl Maria von Weber.

Notizen.

Am 14ten May starb zu Ludwigslust der herzogl. Meklenburg-Schwerinische Hof-Musicus und erste Contrabassist, Johann Sperger, nach 25jährigen Diensten. Das Orchester verliert an ihm eins seiner vorzüglichsten Mitglieder, indem er auf seinem Instrumente eine seltne Kraft und Bestimmtheit besass, wodurch er dem Ganzen eine feste Haltung zu geben wusste. Ausser den Vorzügen eines wackern Ripienisten spielte Sperger auch Concerte auf dem Contrabass, welche er sich selbst componirte, so wie er auch eine Anzahl Symphonien componirt hat, welche alle in einem gefälligen Styl und ohne grosse Schwierigkeiten für die Ausführung geschrieben sind, weshalb sie für Liebhaber-Concerte sehr brauchbar wären.

Hr. Schneider der jüngere — Bruder des hochgeschatzten Componisten und Musikdirectors der Seconda'schen Operngesellschaft in Dresden und Leipzig — der seit kurzem an der leipziger Universitatskirche als Organist angestellt war, ist zu demselben Amte nach Görlitz an die bekannte, grosse Orgel der Hauptkirche berufen worden, und eben im Begriff, dahin abzugehen. Wir verlieren an ihm einen Mann, der in allen Gattungen des Styls und in allen Künsten der Ausführung auf seinem Instrumente wahrhaft bewundernswürdig, und doch erst im dreyundzwanzigsten Lebensjahre ist. Wir haben besonders den Choral, seit Mozarts letzter Anwesenheit in Leipzig, nie kunstreicher und schöner, und Sebast. Bach'sche Compositionen — auch die allerschwierigsten — nie so sicher, fertig und sauber ausführen gehört, als von ihm, und überdies auf einer Orgel, die schwer zu behandeln ist. Bleibt Hr. Schneider sich selbst, als Künstler und als Mensch, wie bisher treu: so wird er ohne allen Zweifel einer der grössten Organisten der neuern Zeit.

Miscellen.

Note zu einer Stelle in Rousseau's Emil.

Im 2ten Theil S. 337. Genf 1782. heisst es: *J'ai vu, chez un magistrat, son fils, petit bon homme de huit ans, qu'on mettait sur la table au dessert, comme une statue au milieu des plateaux, jouer là d'un violon presque aussi grand que lui et surprendre par son exécution les artistes mêmes.* Dies war der junge Boisgelou, ein Pariser. Schon als Kind erregte er allgemeine Aufmerksamkeit durch sein Violinspiel. Aus reinem Eifer für die Kunst unterzog er sich dem mühsamen Geschäft, den musikalischen Theil der kaiserlichen Bibliothek zu ordnen. Er starb am 16. May 1806.

Als der wackere Götz von Berlichingen seine Hand vor Landshut verloren hatte, führte er bekanntlich das Schwert in einer künstlichen, von Eisen verfertigten, und war so, obgleich verstümmelt, seinen Feinden nicht minder furchtbar, als zuvor. Aehnliches Unglück und ähnliche Hülfe finden wir in der Geschichte eines französischen Musikers. Desmasures, Organist zu Rouen (um 1780.) war ein leidenschaftlicher Jager. Eine Flinte, die ihm unversehens in der Hand losging, riss ihm die drey letzten Finger der linken weg. Desmasures liess sich künstliche Finger ansetzen, und ruhte nicht, bis er mit denselben fast eben so fertig spielte, als mit den natürlichen.

Gaye, bey der Kapelle Ludwigs XV. angestellt, erlaubte sich einmal in einer lustigen Gesellschaft, von dem Erzbischof von Rheims, seinem Vorgesetzten, schlecht zu sprechen. Als er nachher seine Unbesonnenheit inne wurde, warf er sich in der Verzweiflung zu den Füssen des Königs und bat ihn um Verzeihung. Da er einige Tage nachher in der Messe vor dem Könige sang, sagte der Erzbischof, dem man jene seine Reden hinterbracht hatte, laut genug, um gehört zu werden: Es ist Schade, der arme Gaye verliert seine Stimme. — Ihr irrt euch, erwiderte der König: er singt gut, aber er spricht schlecht. (il parle mal.)

Kurze Anzeigen.

Trois grandes Marches à IV mains p. le Pianoforte, comp. par F. Ries. 2 Liv. Oeuvr. 22. à Bonn, chez Simrock. (Preis 3 Fr.)

Ein sehr schätzbares Werkchen, mit Geist erfunden und mit Kunst und Fleiss ausgeführt. Man denke nicht an soldatische Märsche, sondern man erhält ziemlich lang, und oft in kunstreichen, contrapunctischen Wendungen ausgeführte Stücke, blos im Charakter und in den Rhythmen jener gewöhnlichern Marsche. Vor allen zeichnet sich No. 2. durch Originalität, Feuer, ungewöhnliche Führung der Harmonie, und durch sehr angenehmen Wechsel mit anmuthigen Ideen im Trio, aus. No. 3. hat Ref. am wenigsten gefallen; besonders scheint ihm hier das Trio zu gesucht, und wirkt wenig. — Die Märsche sind nicht schwer auszuführen, verlangen aber einen genauen und lebendigen Vortrag.

Sechs Favorit-Walzer der Kaiserin v. Frankreich — aufgeführt v. d. kaiserl. Garde, für das Pianof. Leipzig, bey Kühnel. (Pr. 8 Gr.)

Die Walzer sind meist pathetischen Charakters und wechseln mit gefälligen Trios; den Gedanken nach sind sie sämmtlich nichts weniger als gewöhnlich, und zum Theil ausgezeichnet; der Ausführung nach zuweilen nicht ganz fliessend, was wol von der Uebersetzung aus der vollen Orchester-Musik herrührt. Ein artiges Compliment für die Kaiserin, vor welcher diese Tänze bey ihrer Ankunft in Strasburg zuerst aufgeführt wurden, scheint es, dass hin und wieder, z. B. in No. 5., so gefällige Anspielungen auf österreichische oder ungarische National-Melodien vorkommen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten July. Nº. 27. 1812.

Viotti.

(Beschluss aus der 26ten No.)

Johann Baptist Viotti, geboren in Piemont um das Jahr 1745, ist unstreitig der erste Violinspieler unsers Jahrhunderts. Nachdem er die nordischen Höfe durchzogen hatte, kam er nach Paris, wohin ihm sein Ruf schon vorangeeilt war. Er übertraf ihn noch im Concert spirituel, in welchem er im März 1782 zum ersten Mal auftrat. Er spielte ein Concert von seiner Composition, und man fand in diesem, wie in allen nachfolgenden, einen Charakter von Originalität, welche das, bis dahin Höchste in dieser Gattung, erreicht zu haben schien, eine fruchtbare Einbildungskraft, eine glückliche Kühnheit, das ganze Feuer der Jugend, aber gedämpft durch einen reinen und edlen Geschmack, der ihn nie über die Linie des Schönen hinausschreiten liess. Und nun die Ausführung! Kraft und Anmuth: wie innig verschwistert! Wie vollendet sein Adagio! Sein Allegro wie glänzend! Auch erregte sein Spiel, als man ihn zum ersten Male hörte, einen ausserordentlichen Enthusiasmus. Maria Antoinette, Glucks Schülerin, lud den gefeyerten Viotti nach Versailles ein. Der Tag, an welchem er spielen soll, ist angesetzt. Der ganze Hof versammelt sich, das Concert fängt an. Bey den ersten Takten des Solo ruht das tiefste Schweigen auf dem ganzen Saal, als plötzlich im Nebenzimmer eine kreischende Stimme ertönt: Platz für Monsieur, den Grafen von Artois! Unwillen über die Störung und Ehrfurcht gegen den Störer verursachen eine allgemeine Bewegung. Während derselben nimmt Viotti sein Instrument unter den Arm und verlässt den Saal, wo der ganze Hof versammelt war, zum grossen Aergernis der Zuschauer. Kurze Zeit nach dieser Begebenheit fasst er den Vorsatz, nicht mehr öffentlich zu spielen, aber seine Freunde hörten ihn mit um so grösserem Vergnügen in Privat-Concerten. Ein solches gab er einmal im Jahr 1790, bey einem seiner Freunde, einem Mitgliede der Nationalversammlung, der im fünften Stockwerk eines Hauses wohnte. Vornehme Herren und Damen wurden dazu eingeladen, und mussten, wollten sie anders Viotti hören, sich zu dem beschwerlichen Gang entschliessen. „Lange genug, sagte dieser, sind wir zu ihnen hinabgestiegen: mögen sie denn heute auch einmal zu uns heraufkommen.“ Wenn er mit Puppo (gegenwärtig Orchester-Director an einem der Nebentheater in Neapel,) zusammentraf, dessen Geschicklichkeit auf der Violin er sehr schätzte: so neckte er ihn gern mit seinem Lehrer, Tartini. Er wusste, dass Puppo durchaus für einen Schüler dieses grossen Meisters gelten wollte, wiewol er's nie gewesen war. Wenn nun Lahoussaye, ein wirklicher Zögling Tartini's zugegen war, so pflegte er ihn wol zu bitten, etwas in der Manier seines Lehrers zu spielen, und sagte dann zu Puppo: Nun Freund, gieb recht Acht: Lahoussaye wird dir eine Idee von Tartini's Spiel geben.

Hören Sie wie Hr. von Eymar, vormals Präfect im Departement des Genfer-See's, den Menschen Viotti schildert: „Nie kannte ich einen Mann, der den kleinsten Gaben der Natur einen so hohen Werth beylegte, wie er; nie sah ich ein Kind, das sich kindlicher darüber gefreuet hatte. Ein Veilchen, das er im Grase versteckt fand, konnte in ihm die lebhaftesten Aeusserungen des Vergnügens erregen; eine neue Frucht, die er vom Baum pflückte, machte ihn zum Glücklichsten unter den Sterblichen. Seine zarten und reizbaren Organe hatten sich bey ihm in einer

jungfräulichen Reinheit erhalten. Auf den Rasen hingestreckt, beschäftigte er sich stundenlang mit einer Rose, bewunderte ihre Farbenpracht, athmete ihren süssen Geruch ein. „Alles in der Natur zog ihn an; der leichteste Eindruck wirkte auf alle seine Sinne u. s. w.“ Herrn v. Eymar verdanken wir ebenfalls die Bekanntmachung des Kuhreihens, den Viotti an den, der Tonkunst geweiheten Tagen mit so tiefer Empfindung spielte. Wir theilen ihn unsern Lesern mit, so wie Viotti ihn selbst auf Noten gesetzt, hat und fügen seine eigene Erklärung darüber bey:

Viotti's Kuhreihen.

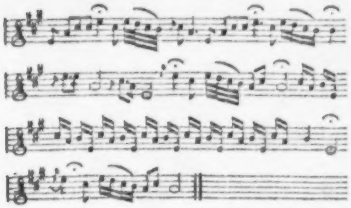

„Dieser Kuhreihen ist weder derjenige, den man bey Rousseau findet, noch derjenige, dessen de la Borde in seinem Versuch über die ältere und neuere Musik erwähnt. Ob er sehr bekannt ist, weiss ich nicht; nur dieses weiss ich, dass ich ihn in der Schweiz gehört habe, und dass er einen so tiefen Eindruck auf mich gemacht hat, dass ich ihn nie werde vergessen können. Eines Abends ging ich in einem jener dunkeln, geheimnissvollen Gründe spazieren, in welchen alles zum Schweigen einladet. Das Wetter war schön, der Wind, den ich hasse, ruhete; alles war still und im Einklang mit meiner Gemüthsstimmung, mit jener Melancholie, die, seit ich mich kenne, jeden Tag um dieselbe Stunde mich überfällt und meine Seele den Eindrücken der Aussenwelt verschliesst. Meine Gedanken irrten frey umher, wie meine Schritte. Kein Gegenstand konnte meine Aufmerksamkeit fesseln; nur den Regungen der Zärtlichkeit war mein Herz geöffnet, den Empfindungen der Liebe, die in der Folge mir so manchen Kummer bereiteten, die mich das Glück kennen lehrten. Meine Einbildungskraft, von keiner Leidenschaft beunruhigt, war gleichsam starr und unbeweglich. Ich ging bald vorwärts, bald zurück, hinan und hinab, auf jenen, Ehrfurcht gebietenden Felsenmassen. Endlich führte mich der Zufall in ein Thal, dem ich jedoch Anfangs keine Aufmerksamkeit schenkte. Erst später entdeckte ich seine Schönheit. Ein wahres gessnerisches Thal: Blumen, Rasen, Quellen, alles mahlerisch zu einem reizenden Ganzen verbunden. Ohne Müdigkeit zu fühlen, setzte ich mich maschinenmässig auf einen Stein, und überliess mich jenen Träumereyen, denen ich so oft Eingang bey mir gestatte — einem Zustand, wo meine Gedanken frey umherschweifen, sich durchkreuzen, untereinander verirren, und mich oft vergessen lassen, dass ich auf der Erde bin. Ich weiss nicht zu sagen, was diese Art von Ekstase in mir erzeugt, ob ein Schlummern der Seele, oder die Abwesenheit der Denkkräfte; aber ich liebe sie, überlasse mich ihr gern und möchte sie um alles nicht missen. So sass ich auf jenem Steine, als plötzlich mein Ohr, oder vielmehr mein ganzes Wesen, von Tönen angeregt wurde, die, bald schnell, bald langsam und gedehnt, von einem Berg herab kamen, und zu einem andern hinüber flohen, ohne vom Echo wiederholt zu werden. Es war ein langes Horn; eine weibliche Stimme begleitete diese traurigen, sanften, melancholischen Töne, und brachte im Einklang mit ihnen eine herrliche Wirkung hervor. Wie durch einen Zauberschlag berührt, erwache ich plötzlich aus meinen Träumen. Thränen entstürzen meinen Augen, und in mein Gedächtnis prägt, oder vielmehr, ins Innerste meiner Seele gräbt sich der *Kuhreihen*, den ich Ihnen hier beylege. Ich glaubte ihm keinen Rhythmus, d. h. keine Taktabtheilung, geben zu dürfen. Es giebt Fälle, wo die Melodie ohne Fesseln für sich allein gehen will. Der unmerklichste Taktgang würde ihren Eindruck schwächen. Denn bey diesen Tönen, die in den Raum hinausschweben — wie liesse sich da die Zeit bestimmen, die sie brauchen, um von einem Berge zum andern zu gelangen? Besser als irgend ein Rhythmus wird die Empfindung uns die wahre Art des Vortrags lehren. In Takte abgetheilt, wäre dieser Kuhreihen unnatürlich, er verlöre seine

Einfachheit. Wer ihn ächt, und so wie ich ihn hörte, wiedergeben will, der muss sich auf den Flügeln der Einbildungskraft in die Gebirge versetzen, die ihn gebaren. Wer ihn in Paris vorträgt, muss alle Kräfte seiner Seele zusammennehmen, um ihn als Kuhreihen zu fühlen. So trug ich in unvergesslichen Augenblicken ihn auf meiner Violine vor. Die Stimme der Frau von Montgeroult begleitete mein Spiel. Der beste unserer Freunde (Hr. von Eymar) hörte es.“) (Den 26. Jun. 1792.)

Gegen das Ende des nämlichen Jahrs verliess Viotti Frankreich und begab sich nach London, wo er seitdem dem musikalischen Erwerb entsagt hat, um sich auf die Handlung zu legen. Unter den Schülern dieses grossen Künstlers nennen wir Rode, Alday, Libon, La Barre, Cartier, Wacher etc. Man hat von ihm 19 ältere und 6 neuere Concerte, ein Heft Quartetten, mehrere Hefte Trios, unter welchen das 16. 17. 18. und 19te die vorzüglichsten sind; 4 Hefte Sonaten; Variationen für die Violin. Er hat auch 2 concertirende Symphonien componirt, die er im Jahr 1787 mit Herrn Imbault in Gegenwart der Königin spielte.

Orion.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hofoperntheater. Das Merkwürdigste, was ich Ihnen von dem hiesigen Musikwesen im verflossenen Monate zu berichten habe, ist die Aufführung des Werks: *Ferdinand Cortez*, oder die Eroberung von Mexico — einer grossen, heroischen Oper in drey Aufzügen, nach dem Französischen von J. F. Castelli, mit Musik von C. Spontini, welche am 26sten zum ersten Male gegeben wurde. Die Erwartung war *gross*, da die *Vestalin*, die erste bedeutende, uns bekannte Oper dieses Componisten, mit so unglaublich grossem Beyfall aufgenommen wurde, und noch immer fortwährend aufgeführt wird; sie war aber auch um so mehr *gespannt*, da wir die verschiedenen, einander fast geradezu entgegengesetzten Urtheile von Paris aus in Ihren Blättern lasen. Indem der Eine Ihrer Correspondenten, gleich nach den ersten Aufführungen in Paris, die Musik nicht allein der *Vestalin* nachsetzt, sondern ihr sogar wenig wahren und eigenthümlichen Gehalt, ausser, wo der Comp. sich selbst und seine *Vestalin* nachgeahmt habe, zugesteht;*) schreibt der andere vom 27. März: (jetziger Jahrg. No. 16.) „Spontini's *Fernand Cortez* ist, sage man, was man will, ein grosses, herrliches Werk, das ich sogar seiner *Vestalin* vorziehen muss, obgleich das Publicum in Paris und seine Sprecher ganz anderer Meynung sind. Wir wollen erwarten, was deutsche Kunstkenner darüber urtheilen!“ In der Erwartung, dass Sie selbst durch eine kritische Zergliederung und Würdigung dieses Werks die Meynung des Publicums fixiren werden, giebt Ref. blos über die hiesige Darstellung und deren theatral. Wirkung Rechenschaft. Das Süjet dieser Oper ist aus lockern Fäden zusammengewebt, u. muss in jeder Hinsicht, im Fortschreiten und in der Entwickelung, der einfachen Handlung in der *Vestalin* nachstehen. Wenn bey vielen andern Opern das Publicum sich mit Arien und Duetten begnügte: so rissen hier, im *Cortez*, die unwiderstehlichen, kraftvollen Chöre dasselbe zur lauten Bewunderung hin. Obgleich einige Duetten, vorzüglich das, zwischen Amazilly und Cortez, (Edur, No. 3.) ausserst charakteristisch und von grosser Wirkung sind: so sind es doch nur die Chöre, welche allgemeine Sensation machen, und des Kenners Aufmerksamkeit im hohen Grade fesseln. Der Laye indess wird betaubt, und weiss nicht, was er aus den, nur gar zu oft ohne alle Vorbereitung — das Ohr zerreissenden Accorden und Uebergängen machen soll. Wirklich können auch wir uns manche Härten nicht anders erklären, als, Sp. wollte damit eine *besondere*, hohe Wirkung erzwecken, und liess es darum darauf ankommen, was die Kritik dazu sagen werde. So sind z. B. selbst in der Hymne der Priester und Mexicaner des dritten Aufzugs — wo sie das Orakel wegen des Schicksals der drey Gefangenen befragen — Harmonienfolgen, wovor nicht nur der Systematiker, sondern wol auch jedes musikalisch

*) Man sehe No. 14. und 21 des zwölften Jahrgangs der mus. Zeit.

gebildete Ohr erschrickt. — Die Aufführung der äusserst schweren Chöre gereicht dem ganzen Chor-Personale zur Ehre: es war ein Ensemble, welches auch den strengsten Kritiker befriedigen musste. Von schöner und hinreissender Wirkung war eine Hymne der drey Gefangenen, (in C moll, welches sich in der Folge sanft in C dur auflöset, und blos von der Harmonie begleitet wird,) wobey Hr. Mohrhardt die Hauptstimme sehr schön vortrug. Die Ouverture ist dem Ganzen nicht würdig genug angepasst. Uebrigens sind, sowol in dieser, als in der Oper, mitunter viele ganz gemeine Gedanken, und Wiederholungen aus der *Vestalin*, was uns befürchten lässt, Spontini's Erfindungskraft dürfte sich nur zu bald erschöpfen. — Hr. Siboni (welchem die Direction die erste Aufführung zu seinem Vortheile überliess, und welcher ein gedrängt volles Haus hatte,) hatte die Rolle des Cortez, und die Hrn. Vogel und Weinmüller die, des Telasco und des Oberpriesters. Schade, dass wir, wegen fortwährender Heiserkeit des Hrn. Siboni, auf so manchen Genuss nur halb rechnen können. Die Rolle der Dem. A. Maria Sessi, (Amazilly) ist offenbar für sie zu anstrengend, und ihre Stimme vermag nicht durch das starke Accompagnement durchzudringen. Die Ballete sind von der Erfindung des Hrn. Duport, und Hr. Reinoldi, als mexikanischer Possenreisser, wurde für seinen charakteristischen Tanz mit rauschendem Beyfall belohnt. Wir glauben nicht, dass sich diese Oper in dem Maasse, wie die *Vestalin*, auf dem Repertoire erhalten werde. —

Theater an der Wien. Am 16ten gab man zum ersten Mal: *Peter Damian*, eine Posse in drey Aufz., mit Musik von Hrn. Sigora v. Eulenstein. Wenn von einer Posse die Rede ist, so bescheidet sich die Kritik. Hr. Hasenhut unterhalt die Lachlustigen, als Peter Damian. Die Musik ist im Ganzen fliessend, und, wie es hier seyn musste, leicht gehalten. Der Componist zeigt wirklich Anlagen zum komischen Singspiele, welches Fach jetzt von so Wenigen mit Erfolg cultivirt wird. Das Stück wurde seither mehrere Male wiederholt. — Am 23sten wurde zum ersten Mal eine Pantomime: *Der Zauberkampf*, oder, Arlequin in der Heimath, von Hrn. Kees, gegeben. Die Musik ist von Hrn. J. N. Hummel. Wir bedauern den Componisten, dass er seine charakteristische Musik an ein so mattes Product verschwendete. Hr. Kees, (von dem Leopoldstädter Theater) gab den Pierot — obgleich sein Bestreben „zu gefallen" sichtbar hervor leuchtete — mit schwachem Erfolge; und doch wurde er (von den obern Stockwerken) sowol nach dem ersten, als zweyten Act hervorgerufen. Mit Recht bemerkt ein hiesiges Blatt hierüber: Welche Ehrenbezeigung wird uns für Lange oder Iffland übrig bleiben, wenn diese auszeichnende Ehre jedem mittelmässigen Talente zu Theil wird! —

Theater in der Leopoldstadt. Am 15ten wurde in diesem Theater zum ersten Mal: *Pygmalion*, oder, die Musen bey der Prüfung, Parodie in zwey Aufz., in Knittelversen, mit Arien und Chören, vom Verf. der *Modesitten*, mit larmendem Beyfall gegeben. Da sehr viele locale Anspielungen darin vorkommen, man auch dem Verf. Talent, natürlichen Witz, und Kenntnisse des örtlichen Volkscharakters nicht absprechen kann: so konnte das Stück seinen Zweck nicht verfehlen. Es wird — obgleich späterhin einige Abänderungen vorgenommen wurden — oft wiederholt. Die Musik dazu, von Hrn. Volkert, entsprach so ziemlich dem Ganzen. Eine Erwähnung gebührt mit Recht dem Hrn. Ignatz Schuster, als Pygmalion, und Hrn. Sartori, als Apollo. —

Concerte. Am 5ten gab Hr. Schuppanzigh in den Morgenstunden Concert zu seinem Vortheile in dem Augarten-Saale. Er spielte ein „ganz neues" (?) Concert auf der Violin. Es wurde schon öfters in diesen Blättern erwähnt, dass Hr. Sch. als trefflicher *Quartettspieler* hier in Wien bekannt und geschätzt ist. Ein Künstler sollte nun die Gränzen seiner Kunst, so weit er diese in seiner Macht hat, kennen, und sie nie überschreiten. Man kann gute Miniatur-Gemälde verfertigen, ohne darum ein guter Historienmaler zu seyn. Nachdem wir hier seit kurzem so viele bedeutende Concertspieler auf diesem Instrumente gehört hatten, hatte es Hrn. Sch. bedenklich seyn sollen, mit diesen in die Schranken zu treten. — Beethovens grosse Symphonie in C moll wurde mit Feuer und gut gegeben, und war

Ursache, dass alles Nachfolgende — eine grosse Arie von Cimarosa, ges. von Mad. Cittadini, ein „ganz neu componirtes“ Concert für die Mandoline von Riotte, gesp. von Fräulein Mora, und ein Pot-pourri für's Piano von Hrn. Moscheles, gesp. von Dem. Frigo — ziemlich unbeachtet blieb. Den Beschluss machte Beethovens lebensvolle Ouverture zu *Prometheus*. — Am 18ten gab Hr. J. F. Mazas, Virtuos auf der Violine und Mitglied des Conservatoriums zu Paris, Concert zu seinem Besten in dem kleinen Redoutensaale, und am 20sten spielte er ebenfalls am Abende der Benefiz-Vorstellung des Hrn. Duport, zwischen der Oper und dem Ballete, ein Concert im Hofoperntheater. Er zeigt ein reines und sicheres Spiel, viele Fertigkeit in Doppeltönen, welche er öfters schön gebunden vorträgt, und einen Bogenstrich, wie wir ihn noch bey wenigen Künstlern so gut — selbst nicht bey Polledro — angetroffen haben. Dabey ist aber sein Spiel kalt, und zeugt von wenig Empfindung; auch schien es, als sey der Künstler zu viel von sich und von seiner Geschicklichkeit eingenommen — was bey dem hiesigen Publicum seinen Zweck verfehlen macht. Er erhielt indess Beyfallsbezeigungen. — Am 21sten zeigte Hr. Dr. Chladni in dem Universitätssaale um die Mittagstunde seine Experimente über die Sichtbarmachung des Klanges vor, und liess seinen von ihm erfundenen Clavicylinder hören. Auch hier bezeigte das Publicum Hrn. Dr. Chladni's seltenen Kenntnissen Aufmerksamkeit und Theilnahme, und nahm seine Erfindung mit voller Zufriedenheit auf. —

Recension.

Trois Grands Caprices pour le Pianoforte comp. — par A. E. Müller. Oev. 34. Liv. IV. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Einem grossen Theil unsers musikalischen Publicums, insbesondre den ernstern Freunden des Pianoforte, ist zwar schon aus den, binnen den letzten drey bis vier Jahren erschienenen drey Sammlungen der M.schen Capricen das Eigenthümliche dieser Compositionen bekannt: für die übrigen aber, die sie noch nicht kennen, wird es nicht überflüssig seyn, die eigene Gattung zu charakterisiren, mit welcher der erfindungsreiche Componist die Musik für ein Instrument bereichert hat, dessen er bekanntlich so ganz Meister ist. Die Anzeige seiner gegenwärtigen neuen Capricen giebt dazu Veranlassung und Belege. Die sogenannten Studien (d. h. die Producte von Meistern, welche blos bestimmt sind, eine lehrreiche Uebung zu verschaffen und mit dem Mechanismus der Kunst vertrauter zu machen) haben, ihrer einschränkenden Bestimmung wegen, oft etwas Einseitiges, Einförmiges, Hartes und Unvollendetes, und eignen sich daher wenig oder gar nicht zu einem ästhetischen Genusse, so grossen Werth sie übrigens durch Originalität und Nützlichkeit haben mögen. Auch sind sie meistens ziemlich kurz gehalten. Die M.schen Capricen aber (von welchen auch die, ihnen noch am meisten zu vergleichenden Cramerschen *Exercices* an Ausführung übertroffen werden) sind nicht nur verschiedenartige Studien in der vollsten Bedeutung des Worts, wie die mancherley Schwierigkeiten beweisen, die sie in Absicht auf Figuren, Passagen, Verzeichnung, und auf Nüansirung des Vortrags beyder Hände zu überwinden geben; sondern sie sind zugleich auf eine grosse, schöne, glänzende Wirkung angelegt, mit allem Reichthum der Kunstansicht planmässig durchgeführte Compositionen von weitem Umfange, die der gebildete Musikfreund mit eben so vieler Bewunderung und Ergötzung hört, als sie der Künstler studirt und spielt. Ueberdies hab n diese Musikstücke auch solche Figuren und Passagen aus unverdichter Vergessenheit hervorgerufen, welche sich mit entschieden schöner Wirkung besonders für die jetzigen Fortepiano's eignen. Auch wird man finden, dass der Componist hier nicht etwa mit blossen Läufern und Arpeggiaturen die Ohren füllt, sondern in jeder Caprice ein eignes, bedeutendes Thema zum Grunde legt, und es, mit seltener Kunst und oft in originellen Wendungen modulirend, durchführt; auch die rauschenden Partien mit sehr schönen singbaren Sätzen contrastirt, und bey allem Spiel der Laune, was der

Name Caprice entschuldigen würde; in das Ganze eine solche Klarheit und Einheit bringt, die es zum schönen Kunstwerk erhebt. So wie das Bemerkte von den vorigen Machen Capricen gilt, so ganz vorzüglich von diesen neuesten.

Die *erste*, ein *Allegro molto* im $\frac{4}{4}$ Takt, geht aus F moll. Das Thema drückt grosse Entschlossenheit aus. Nachdem es in auf- und abgehenden, gebrochenen Accorden und Läufern, welche der Bass kräftig markirt, sich gleichsam erschöpft hat, geht es (auf der folgenden S. 4.) in einen sehr lieblichen, ausdruckvollen Satz in As dur über, der von Seiten der Harmonie und Melodie gleich trefflich ist. Dieser Satz wendet sich allmählig durch gebrochene Accorde, Terzenläufer und andre Figuren für beyde Hände (zu Ende S. 5.) nach G dur und zu dem Anfangsthema hin, ohne doch dessen zweyte Partie wieder aufzunehmen, und modulirt in lauter gebrochenen Accorden (S. 6.) durch mehrere Töne, bis er erst S. 7. einen sanften Uebergang zu dem erwähnten zärtlichen Cantabile findet, das hier in B moll eintritt, bald feuriger nach Es moll sich wendet, und noch verschieden modulirt, von den lebhafteren Figuren wieder allmählig verdrängt wird, welche (S. 8. oben) in das ursprüngliche Thema und in den Hauptton F moll zurückführen, worauf nun auch die zweyte, sehr ansprechende Partie dieses Thema's kunstreich weiter ausgeführt wird. Noch einmal tritt der cantable Zwischensatz S. 9. und zwar in F dur ein; S. 10 u. 11. verdrängen ihn wieder die rauschendern Bewegungen, welche S. 11. in eine Art von Cadenz übergehen, und nach einem nochmaligen Anklange der beyden Thema's nun völlig befriedigend den Schluss in F dur herbeyführen. Uebrigens ist diese Caprice in Rücksicht der Arpeggiaturen, und der theils gleich-, theils gegenlaufenden Passagen für beyde Hände zu üben sehr nützlich.

Die *zweyte* ist ein *Allegro con Spirito* im Viervierteltakt, in Gis moll. Auch in ihr herrscht ein edler Ausdruck, und eine reiche Gewandtheit bey Durchführung der Grundmelödie. Die Hauptfigur ist hier die Achteltriole, welche vorzüglich die linke Hand beschäftigt, und sowol die schwächeren, als die stärkeren Finger derselben zum Markiren der Takttheile sehr nützlich übt. Durch diese Begleitung kommt zugleich ein interessantes Colorit in die ganze harmonische und melodische Composition. Diese Caprice (S. 12) besteht aus 2 Theilen. Der erste führt bey der Wiederholung nach F moll (S. 14). Doch verweilt der Componist nicht lange in diesem Tone, sondern nimmt durch manche gefällige u. kunstvolle Modulation den Weg nach A dur. Glänzende Arpeggiaturen aber, die hier der Musik einen mächtigern Schwung geben, leiten (S. 15) nach einer Reihe von 11 Takten zu Gis moll und zum Anfangsthema zurück. Dies Thema erscheint nun in verschiednen Gestalten und Verkürzungen, und wird bald von den untern Stimmen übernommen, indem die rechte Hand es mit Triolen begleitet (S. 16.) So gelangt der Componist allmählich zu As dur, verlässt hier die Triolen (S. 17), und führt das Thema, mit eingemischten Arpeggiaturen und Läufern, zu einem sanften, lieblichen Schlusse hin.

Die *dritte* Caprice ist ein *Allegro moderato* in Es dur. Sie beginnt mit gebrochenen Accorden, welche fast die ganze Tastatur durchlaufen, und vorzüglich die Absicht haben, die linke Hand zu einer Sicherheit im Fortschreiten durch die verwandten Accorde zu führen, ohne sich durch die Obertasten stören zu lassen. Diese Art von Vorspiel dauert S. 18 u. 19 hindurch; S. 20 aber tritt ein sehr lieblicher, melodiöser Satz in B dur ein, der aber nach neun Takten den feurigern arpeggirten Modulationen wieder weicht, bis S. 21 (am Ende) die erwähnte liebliche Melodie, aber jetzt in Des dur, zurückkehrt. Nachdem sie S. 22 vom neuen durch die auf- und abwogenden appeggirten Accorde verdrängt gewesen, lässt der Componist sie sehr kunstreich ihren Hauptzügen nach S. 23 erst im Discant, in B moll, und durch mehrere Ausweichungen, gegen den in Sechzehntheilen begleitenden Bass wiederkehren; dann aber von der Unterstimme übernehmen und den Discant begleiten, und so abwechselnd fort, bis dann (S. 25 in der Mitte) der in Sechzehntheilen aufsteigende Bass den immer wieder herabgehenden Achtelo des Discants sich nähert, und endlich sich mit ihm in meist gleichlaufenden Sechzehntheilen vereinigt. So vorbereitet fällt das

Anfangsthema im Haupttone Es dur (S. 24.) wieder ein, und die gebrochenen Modulationen werden auf ähnliche Art, wie im Anfange S. 25 hindurch verfolgt, worauf denn S. 26 der schöne Nebensatz mit neuer Lieblichkeit im Haupttone zum letzten Male sich hören lasst. Die angeführten figurirten Accorde rauschen nun mit Feuer einher und eilen zu einem glänzenden Schlusse.

Miscellen.

Im Jahr 1768. wurde zu Paris eine goldene Medaille für die beste Composition des Psalms, Super flumina Babylonis, ausgesetzt. Dauvergne, damals Director des Concert spirituel, erhielt 25 Arbeiten, die um den Preis warben. Die Stimmen waren indess nur zwischen zweyen unter ihnen getheilt. Da man nicht einig werden konnte, welchem von beyden die Medaille gebühre, so wurde eine zweyte geprägt. Wie erstaunten die Richter, als sie, bey Eröffnung der versiegelten Zettel fanden, dass Einer den doppelten Preis gewonnen hatte! Dieser war Franz Giroust, damals Musiklehrer an der Metropolitan-Kirche zu Orleans. Diese, allgemeines Aufsehen erregende Begebenheit machte das Glück des jungen Mannes. Er wurde nach Paris berufen, und als Musiklehrer bey den Saints Innocents angestellt. Im Jahr 1775. übertrug ihm der König die nämliche Stelle bey seiner Kapelle, und in der Folge die Oberintendanz über seine ganze Musik. Diese Auszeichnung entflammte Giroust's Eifer, sich derselben würdig zu zeigen, nur noch mehr, und seine Oratorien, besonders *der Durchgang durch das rothe Meer*, gehören zu den besten Producten in dieser Gattung. Es ist vielleicht unbekannt, welchem glücklichen Enthusiasmus die Kunst sein herrliches Regina coeli verdankt. Er hatte die Hoffnung, in diesen trockenen Text wahren Ausdruck zu bringen, beynahe schon aufgegeben, als er eines Tags in das Schloss zu Versailles kam. Hier erblickte er von ungefähr ein Gemälde, die Auferstehung vorstellend, welches einen solchen Eindruck auf ihn machte, dass er ausrief: Ein herrliches Gemälde! ich will es in Musik setzen. So entstand sein treffliches Regina coeli. Der Moment, wo das Grab sich öffnet und Christus sich aus demselben erhebt, war so erschütternd ausgedrückt, dass ein Bauerweib, welches zugegen war, die Erde unter ihren Füssen erbeben fühlte und wirklich glaubte, die Kirche werde zusammenstürzen.

Durante.

Durante's Compositionen sind ziemlich selten. Das pariser Conservatorium ist im Besitz einer schönen Sammlung derselben, welche es der Gefälligkeit des Neapolitaners Selvaggi verdankt. Dieser Dilettant, der seit 1797 ungefähr sich in Frankreich niedergelassen hat, besitzt eine Menge der trefflichsten Originalwerke italienischer Meister, namentlich eine Sammlung — wahrscheinlich die vollständigste, die es giebt — der Compositionen Palestrina's und Durante's. Vielleicht ist es den Lesern der musikal. Zeitung nicht unangenehm, hier ein Verzeichnis der Werke des zuletztgenannten Künstlers zu finden.

Messen. Missa alla Palestrina. D moll. — *Missa à 9 voc.* A dur. — *Requiem à 4 voc.* G moll. — Ein anderes zu 8 Stimmen, C moll. — *Missa à 4 voc. Kyrie, Gloria.* B dur. — Ein anderes A dur. — Id. zu 5 St. C moll. — Id. fünfstimmig, C dur. — Id. 5stimmig, G dur. — Id. 4stimmig, D dur. — *Credo* 4stimmig, G dur. — Id. 5stimmig, G dur. —

Psalmen. Dixit, 8stimmig, mit Instrumentalbegleitung, D dur. — Id. 8stimmig, D dur, *cant. ferm.* — Id. 5stimmig, D dur. (*stilo brillante.*) — Id. *stilo breve.* — Id. 4stimmig, D dur. — *Confitebor, à voce sola*, D dur. — Id. *stilo breve. Laudate pueri, à voce*, A moll. — Id. 4stimmig, G dur. — Id. 8stimmig, G dur. — *Beatus vir.* 4stimmig, F dur. — Id. 4stimmig, *stilo breve.* — *Laetatus sum*, 4stimmig, A dur — *Misericordias domini* 8stimmig ohne Instrum. — *Magnificat* 4stimmig, B dur. *sul canto f.* — Id. 8stimmig, A moll.

Antiennen. Alma, à voce sola. — *Id. à voce sola di basso.* — *Salve Regina, à voce sola.* — Id. 2stimmig. — *Veni sponsa.* 5stimmig. — Id. 4stimmig.

Hymnen. Iste confessor, 4stimmig. — *Pange lingua*, 5stimmig. — *Vexilla regis*, 4stimmig.

Motetten. O gloriosa domina, 5stimmig. — *O divi amoris victima.* — *Si quaeris miracula, à voce sola.* — *Surge*, 5stimmig, D dur. — *Jam si redit*, 8stimmig. — *Cito pastores, à voce*, A dur. — *Ad praesepe*, 4stimmig, G dur. — *Tacete, sonate*, 4stimmig, G dur. — *Ave virgo, à voce sola*, D dur. — *Surge aurora*, 5stimmig, G dur. — *Inter choros*, 5stimmig, G dur. — *Cessent corda* (Chor.) — *Videtur*, 4stimmig, D dur.

Einzelne Stücke. Te Deum, 5stimmig, C dur. — Litaneyen der heil. Jungfrau, 4stimmig, E moll. — Id. 4stimmig, G moll. — Id. 4stimmig, F moll. — Id. 2stimmig, E moll. — *Incipit oratio*, 4stimmig.

Kammermusik. Cantate: *Doppo sentirò, à voce di contralto.* — *XII madrigali col basso continuo, estratti dalle Cantate di Scarlatti.* — *XI solfeggi à 2 voci col B. C.* — *Partimenti per Cembalo.* (Dies sind bezifferte Bässe zur Uebung in der Begleitung. Diese Partimenti werden in ganz Italien als classisch angesehen.) Einige kleine Stücke für das Klavier.

Kurze Anzeigen.

1. 6 *Gedichte von Gleim zu 3 Männerstimmen,*
2. 6 *Deutsche Gesänge zu 4 Männerstimmen, beyde in Musik gesetzt von Schinn*, königl. Bayerischen Hofmusicus. München, in der Ridlerschen Kunst- Kupfer- und Steindruckerey.

Die gefällige Compositionsart des Hrn. S. ist aus seinen vorigen Arbeiten dem musik. Publicum schon bekannt. Auch diese neuern Lieder zeigen denselben Charakter. Ihre Melodien sind immer leicht und fasslich, und werden in jedem geselligen Kreise mit Wohlgefallen gehört werden. Da die Anzahl jener Gesänge, die ohne Sopran- und Altstimmen, mit harmonischer Wirkung können vorgetragen werden, eben nicht gross ist: so sind sie als ein willkommener Beytrag anzusehen, unser geselliges Vergnügen zu würzen und zu erhöhen.

1. *Zehn Variationen f. die Guitarre über das tyroler Volkslied: Wann i in der Früh etc.* — (Preis 6 Gr.) und
2. *XII Variat. p. l. Guit. sur l'air de Harder: Ich ans und spann etc.* — (Preis 5 Gr.)

beyde von A. Harder, und im Verlag des Industrie-Comptoirs in Berlin.

Wenn die Guitarre als Solo-Instrument behandelt, und dabey nicht (wie in Giuliani's Compositionen) Virtuosen vorausgesetzt werden sollen: so sind wol gefällige Variationen das Beste, was man dem Instrumente und seinen Liebhabern zumuthen kann. Beyde kleine Suiten sind nun solche gefällige Variat., beyde über beliebte Themata, beyde dem Instrumente angemessen, gar nicht schwer auszuführen, (bis etwa auf einige Griffe in No. 2.,) und beyde von vortheilhafter, angenehmer Wirkung.

Berichtigung.

Durch ein Versehen bey der Correctur der No. 17. ist in dem Bericht aus Berlin, S. 276, die Stelle, wo von der Ouvertüre aus W. Schneiders Oper gesprochen wird, verworren ausgedrückt worden. Die Sache ist: jene Ouvertüre konnte man, ohne Ungerechtigkeit gegen die Manen Sch.s, nicht so geben, wie man sie bey der ersten und einzigen Probe hörte, gab sie mithin lieber gar nicht, und wählte statt ihrer eine andere, bekannte. *d. Red.*

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № VI. 1812.

Ankündigung.

Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig ist zu haben:

Der musikalische Parnass:

Vier grosse Royal-Folio-Blätter, welche, schön gestochen von Rainaldi in Florenz und gedruckt von Senn, den Parnass und auf ihm die Bildnisse von 174 der berühmtesten deutschen, italienischen u. a. Tonkünstler darstellen. Der Preis ist 8 Thlr. Sächsisch. Den Freunden der Tonkunst können diese Blätter als eine eben so interessante als angenehme Verzierung des Zimmers empfohlen werden.

In obengenannten Verlage ist auch

ein neues Portrait von J. Haydn,

in punktirter Manier von Arndt gestochen, erschienen, welches an treuer Aehnlichkeit und an Schönheit des Stichs alle bisherige Bildnisse des grossen Künstlers übertrifft. Der Preis ist 16 Groschen.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Aumann, W. Polonoise p. le Pianof. . . . . 6 Gr.

Beethoven, L. v. Gesänge und Zwischensetze zu Egmont von Göthe, für das Pianoforte Op. 84. . . . . 1 Thlr.

Cherubini, Ouverture de l'Op.: Anacreon à 4 mains p. le Pianoforte . . . . . 12 Gr.

Cramer, J. B. Variations p. le Pforte sur un air saxon avec Introduction et Finale. . . . . 8 Gr.

Dumonchau, C. 12 Walzes p. le Pianoforte. Op. 37. . . . . 8 Gr.

Dussek, J. L. 2 Sonates p. le Pianof. Op. 47. 16 Gr.

Elsner, J. Ouvert. d'Andromeda à gr. Orch. . . . 1 Thlr.

Gelinek, Abbé, Variations faciles sur la romance de l'Op. Cendrillon: Je suis modeste pour le Pianof. № 69. . . . . 8 Gr.

— Rondo p. le Pianof. av. la Pedale nommée la musique turque . . . . . 8 Gr.

Gyrowetz, Ad. der Augenarzt, Oper im Klavier-Auszug. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— Ouverture daraus. . . . . 6 Gr.

Harder, A. Sammlung progressiver Variationen f. Guitarre. 11 Heft. . . . . 8 Gr.

Haydn, J. Portrait. . . . . 16 Gr.

Köhler, H. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 92. . . . . 16 Gr.

Kuhlau, F. Sonate p. le Pianoforte. Op. 5. . . . 1 Thlr.

Schulthesius, G. P. Variazioni sentimentali sopra tema originale p. il Pianof. Op. 15. 12 Gr.

— 10 Variations sur un thème original. Op. 16. . . . . 12 Gr.

Sterkel, Scena et Rondoncino pastorale av. acc. de Violon, Violoncelle et Pianof. (Se tutti i mali miei) ital. und deutsch. . . . . 16 Gr.

Wilms, J. W. Sinfonie à grd. Orchester (dediée à la Societé Felix meritis.) Op. 23. (C moll.). . . . . 2 Thlr 8 Gr.

Im Bureau de Musique von A. Kühnel ist erschienen:

Gerber, neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instr., Dilettanten, Musikverleger etc., älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält. (In 4 Theilen. Pränum. auf die ersten 2 Thle. 4 Thlr.) 1ster Theil. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

Mozart, Messe in B a 4 voci con 2 V. 2 Clar. 2 Fag. 2 Cor. A. ed Org. (In Stimmen. Auch ist die Partitur geschrieben zu haben) 2 Thlr.

Spohr, 1ter Conc. p. Clarinette. Op. 26. (Mit einer Vorerinnerung.) ..... 2 Thlr.

Romberg, B. Quatuor N^o V. p. 2 V. A. Vcelle. Oeuv. 25. .....

Crusell, Quat. p. Clarinette, V. Alto, Vcelle. Oeuv. 2 ..... 20 Gr.

Braun, C. A. F., Quat. p. 2 Flût. 2 Cors. Oeuv. 2 ..... 20 Gr.

Himmel, Grand Sestetto p. Pf., 2 A. 2 Cors et Violonc. Oeuv. 18. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 12 Var. sur l'air: Ich klage dir, p. Pf. ... 6 Gr.

— 4 Var. sur un Air anglois, p. Pf. ..... 6 Gr.

Cherubini, Ouvert. de l'Op. Anacréon arr. p. 2 Pianof. à 8 mains. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Wanhal, Sonate agréable p. Pf. et V. Oeuv. 43. N° III. ..... 20 Gr.

Steibelt, Quat. p. Pf. V. A. Vlle. Op. 51. 1 Thlr. 4 Gr.

— Marche de Peterhof, p. Pf. ..... 4 Gr.

Field, Fantaisie sur l'Andante de Martini, pour Pf. Oeuv. 3. ..... 10 Gr.

— Variat. sur l'air russe, p. Pf. à 4 m. ..... 8 Gr.

Möser, Polonaise militaire, arr. p. Pf. Oeuv. 3. ... 8 Gr.

Werner, 4o Orgelstücke für angehende und ungeübte Orgelspieler. 2te Abtheil. ..... 16 Gr.

Bédard, Variat. p. la Harpe sur l'air d. Tyrol. „Wann i in der Früh" ..... 8 Gr.

Spontini, La Vestale. Vollst. Klavier-Auszug von Fr. Schneider, 1ster Act. 2 Thlr. 6 Gr.

Mehrlich, (Musiklehrer in Moscau), 25 geistliche Oden und Lieder von Gellert, mit Melodien beym Pf. 7tes Werk. ..... 14 Gr.

Schneider, Fr. Flora, eine Liedersammlung für die Jugend. 3tes Heft. ..... 12 Gr.

Call, 6 neue Gesänge für 3 Männerstimmen ohne Begl. 11ytes W. ..... 16 Gr.

— 6 neue Gesänge für 4 Männerstimmen 12ostes W. ..... 16 Gr.

Pavesi, Papa, Canzon. favorita c. Pianoforte o Chit ..... 6 Gr.

Hildebrand, 4 Weinlieder mit kleinen Chören, mit Guit. 2tes W. ..... 8 Gr.

Favoritwalzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise, zu Strasburg aufgeführt, für 2 Viol. 2 Clar. etc. ..... 1 Thlr.

So eben ist der vollständige Catalog meines Verlags gedruckt, und unentgeldlich zu erhalten.

Leipzig, im May.

A. Kühnel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Stiastny, J. 6 Duos p. 2 Violonc. Liv. 2. 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, J. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 77. Liv. 1. (Cah. 7. de la Collect). .....

Baillot, P. 6 Airs variés ou Etudes p. le Violon av. accomp. d'un sec. Violon. Op. 12. Liv. 1. et 2. ..... à 1 Thlr.

Pleyel, J. 6 Duos p. Violon et Alto. 4me Livre 1. 2me Suite ..... à 1 Thlr. 8 Gr.

Fodor, J. Recueil d'airs connus variés p. le Violon accomp. d'un sec. Violon. N° 1. et 2. à 12 Gr.

Hünsel, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 24. 1 Thlr. 16 Gr.

Henning, C. W. 3 Trios p. 2 Violons et Violoncelle. ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Oxi, petits Airs connus variés p. 2 Violoncelles. Op. 9 ..... 14 Gr.

Nicolo, Ouverture de l'Op.: Cendrillon à grand Orchestre avec Piano ou Harpe oblig. 1 Thlr. 18 Gr.

Hübschmann, Harmonie p. 2 Oboes ou Flûtes, 2 Clarinettes en B. 2 Cors et 2 Bassons. N° 1. ..... 1 Thlr.

Mozart, W. A. le nozze di Figaro, Opera in 2 Atti accomp. p. Flauto, Violino, Viola, Violoncello, Atto II. ..... 3 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten July. **Nº. 28.** 1812.

Ein Wort an Componisten, das sich von selbst verstehen sollte.

Joseph Haydn und Mozart haben in mehrern ihrer Quartetten zuerst die gewöhnliche, und auf die Stufenfolge menschlicher Empfindung consequend und gut berechnete, mithin der Wirkung auf das Gemüth sehr vortheilhafte Reihe der Sätze in so fern abgeändert, dass sie das *Scherzando*, oder die humoristische, sogenannte Menuet, nicht nach dem *Andante* folgen, sondern ihm vorgehen liessen. Das pflegen nun viele der jetzigen, auch manche der verdienstvollern Componisten, bey Werken dieser Art nicht nur, sondern selbst bey Symphonien, (wo jene, wohlbedacht, es niemals thaten) keineswegs verständig *nachzuahmen*, sondern unüberlegt, blind, ihren eigenen Arbeiten in der Wirkung nachtheilig, *nachzumachen:* sie thun es nämlich, ohne an die Absichten jener Meister zu denken, ja nicht selten offenbar denselben entgegen. Die Sache ist nämlich folgende.

Der psychologische Grundriss eines Quartetts im Ganzen seiner Sätze, was die Hauptempfindungen anlangt, ist dieser: mehr oder weniger kräftige, männliche, würdige — wenigstens nicht tändelnde, nicht scherzhafte Heiterkeit; (erstes Allegro:) mehr oder weniger sanfte, mehr oder weniger wehmüthige, mehr oder weniger ernste Rührung; (Andante oder Adagio;) raschen, mehr oder weniger heftigen, mehr oder weniger gereiztes Aufstreben zur Kraft und Freude; (Scherzando;) mehr oder weniger helle und leichte, ausdauernde Munterkeit, Heiterkeit, und lebensvolle Anmuth. Diese Folge ist, wie man siehet, naturgemäss, und gewährt auch — sowol im Ausdruck, als in der künstlerischen Arbeit — reiche Mannichfaltigkeit, ohne der Einheit zu schaden: sie ist mithin psychologisch, ästhetisch und technisch gut, und, findet sich nur übrigens alles, wie es seyn soll, so wird sie unfehlbar von vortheilhafter Wirkung seyn.

Nun schrieben aber jene Meister ihre ersten Sätze nicht selten, ohne vom Hauptcharakter derselben abzuweichen, doch sehr ernst, in einfach edlen künstlerischen Verhältnissen, für ein sehr gemässigtes, wenigstens nicht rasches, nicht fliegendes Tempo, und auch lang: da, fühlten sie nun, konnte das Andante, das sich jenem Satze, in der Empfindung wie in der Ausarbeitung, nun einigermassen nähere, nicht vollgültig wirken. Es musste erst etwas lebhaft Reizendes, etwas Feurigeres folgen, um dann, durch Contrast, das Andante zu heben, und den Zuhörer fähig zu machen, es nach Wunsch aufzunehmen: und *darum* nahmen sie das Scherzando vor — wodurch sie denn ihren Zweck vollkommen erreichten.

Ist nun aber das erste Allegro heiterer, rascher, glänzender, feuriger, geschrieben — wie bey vielen jetzigen Quartetten, noch mehr aber bey Symphonien, wo man dennoch diese Umkehrung nachmacht: so ist dies Verfahren nicht nur zwecklos, wie das nun von selbst einleuchtet, sondern auch zweckwidrig, und der Wirkung des Ganzen, wie dieser einzelnen Sätze, sehr nachtheilig. Nach einem *solchen* Allegro nämlich macht das Andante in unmittelbarer Folge gerade den schönsten Effect, und hat man dies recht aufgenommen, das Scherzando dann ebenfalls; statt dass dies, vorgenommen, indem es sich dem ersten Satze im Charakter und Styl zu sehr nähert, wenig oder gar keine Wirkung für sich macht, ja nicht selten sogar, als ein kürzerer, in der Ausarbeitung schwächerer Appendix zu jenem, eher widrig wird, indem es dieselbe

Empfindung zu lange hinhält, sie sinken lässt, statt sie zu steigern, und darum sich überlästig zeigt.

Jene grossen Männer wurden wahrscheinlich, wie alle genialischen Erfinder, mehr durch ihren innern Sinn, als durch Reflexion, auf jenen Gedanken, und in der Anwendung desselben dahin gebracht, fast ohne alle Ausnahme auch hier das Rechte zu treffen; uns, den Nachfolgern, geziemt es nun aber, durch näheres Betrachten und Erwägen dessen, was sie gethan, uns auch über das Warum ins Klare zu setzen, und dann mit Verstand und bestimmter Absicht ihren Abweichungen von der Regel nur da zu folgen, wo wir *in denselben Fall* kommen, sonst aber stehen zu lassen, was mit Recht als Regel anzunehmen ist, weil es eben, wie gesagt, psychologisch, ästhetisch und technisch gut und wohlbegründet, auch, wie es da nicht fehlen kann, von bester Wirkung ist.

Nachrichten.

München, Anf. Juny. Der erste Jahrgang der, von der musikal. Akademie veranstalteten Concerte ist geschlossen. Man war allgemein zufrieden, und es ist zu erwarten, dass für künftigen Winter dieses schöne Unternehmen fortgesetzt werde. An hinreichender Unterstützung von Seiten des hiesigen Publicums kann es wol nicht fehlen. Als Supplement gab man den 17ten May noch ein eilftes Concert, in welchem, nebst anderm, Kunzens schon seit langem gepriesenes *Alleluja der Schöpfung* aufgeführet wurde. Es fand, ungeachtet der guten Production, nur mässigen Beyfall — sey es, dass südlichere Ohren an diese Art Musik noch zu wenig gewöhnet sind, oder dass es der Composition an innerm Werthe, besonders an reinem Gesange, worunter Ref. keineswegs Coloraturen oder Bravouren verstehet, fehle. — Mehrere reisende Künstler haben seit kurzem Concerte gegeben. Hr. Braun aus Copenhagen spielte den 15ten Apr. ein von ihm selbst componirtes Hoboenconcert und Variationen, mit einer Fertigkeit, die allgemeine Zufriedenheit erregte. Er bringt mit Sicherheit grosse Schwierigkeiten heraus. Seinem Tone wäre mehr Fülle und Rundung zu wünschen. Die Eingangssymphonie von seiner Arbeit verspricht vieles. Ordnung und Klarheit herrschen darin. Dem Mangel an kräftigen Harmonien muss noch abgeholfen werden. — Nie fehlte es hiesiger Kapelle an grossen Violinspielern. Wendling, Tanner und Hampel haben in voriger Zeit sich ausgezeichnet, und stehen seit langem an der Spitze anderer Orchester. Hr. Eck mit seinem Bruder ist jedem Kunstfreunde unvergesslich. Selbst Hr. Winter spielte einst auf diesem Instrumente Concerte und ward besonders im Adagio gerühmt. Von den Hrn. Franzel und Moralt wurde häufig in diesen Blättern gesprochen. Wer nach so vielem Vortrefflichen, an das man gewöhnt ist, noch Aufsehen erregt, muss dem Vollkommenen sehr nahe kommen. Hr. Mazas, ein Zögling der pariser Schule, spielte ganz in dem Geschmacke derselben. Viele Delicatesse des Vortrags, und ein, besonders in den mittleren Chorden, sehr runder, angenehmer Ton, zeichnet ihn vortheilhaft aus. Viele Doppelgriffe in einem Adagio, welches folgenden Variationen zum Eingang diente, wurden rein und geschmackvoll vorgetragen. Sein Spiel ist zur höhern Ausbildung geeignet. — Auf ihn folgte bald, den 11ten May, Hr. Polledro. Niemand erinnert sich eines Beyfalls, dem ähnlich, welchen dieser Künstler an jenem Abend sich erworben. Es schien, als wenn auch wir kältern Deutschen jenes Enthusiasmus für Kunst fähig wären, den man an unsern südlichen Nachbarn so allgemein bemerkt. Was es eigentlich war, das unsere Zuhörer so mächtig ergriff, ist nicht so leicht genugthuend zu sagen. Oft hörten wir einen Ton der Violin, der eben so schön war, als der, des Hrn. P. Charakter im Vortrag, Haltung des Ganzen, Gesang, Würde des Ausdrucks ist wol an manchem andern der hier gehörten Künstler, wenn nicht immer vorzuziehen, doch gewiss ihm gleich zu halten. Eigen aber sind diesem, ganz gewiss genialischen Künstler jene Unbefangenheit, Leichtigkeit und Anmuth, mit der er das Schwerste durchführet. Sein Geschmack scheint aus dem Italienischen und Französischen zusammengesetzt zu seyn. Er ist nicht blos Nachahmung, sondern zeigt, dass Hr. P. selbst gedacht und geprüft hat.

Das Concert, (G dur) das er spielte, ist von ihm selbst in einem freundlichen, gefälligen Style componirt, voll von seltenen, glänzenden Stellen, mit denen er eben nicht paradiren, sondern nur angenehm unterhalten will, welches ihm auch vollkommen gelingt. Von minderer Wirkung war das Adagio. Das Pathetische, das tief Rührende, scheint eben dieses Künstlers Studium nicht gewesen zu seyn, der sich seinen eigenen Eingebungen überlässt, und wenig Prätension zu machen scheint. Er ist mehr liebenswürdig, als gross. Variationen aus A dur über ein Thema von Paesiello — sie sind auch im Stiche bekannt — scheinen dem Schreiber dieses das Beste gewesen zu seyn, was er an diesem Abend gehört. Sind auch Schwierigkeiten hier die hervorstechende Seite, so kömmt doch zugleich so viel an einander schmelzender Gesang mit vor u. es war über das Ganze so viel Anmuth verbreitet, dass jeder Zuhörer in die angenehmste Stimmung versetzt werden musste. In den zweyten Variationen, aus C dur, welche das Concert schlossen, übertraf, nach der Meynung vieler, Hr. P. sich selbst. Er gab, bey Gelegenheit der Schlusscadenza, in einer schnell auf einander folgenden Reihe, eine Menge Doppeltriller, Doppelgriffe u. s. w. in welchen wol alles, was sich auf seinem Instrumente in dieser Art irgend vortragen lässt, angebracht war. Die Uebungen von Seb. Bach, die Sonaten mit Selbstbegleitung eines Basses von Stamitz, so wie die Violinschule von Fiorillo etc. mögen wol hierzu den Stoff geliefert haben, der in eine neuere Form gegossen und nach unsern Bedürfnissen ausgearbeitet worden. So seltsam es nun auch seyn möchte, wenn ein Künstler, selbst auf dem unsanglarsten aller Saiteninstrumente, nämlich auf dem Pianoforte, ein Exercice von Cramer, oder eine Toccata von Scarlatti vor seinen Zuhörern ausführen wollte: so wenig liess uns doch die angenehme, gefällige, leichte Art, mit welcher alles dieses gleichsam nur spielend und scherzend vorgetragen wurde, zu dem Gedanken kommen, dass dies alles blosse Kunstübungen waren, denen Charakter und Seele mangeln. So öffnet sich ein ächter Künstler seine eigene Bahn, und zeigt sich vortheilhaft in Formen, die, wenn Andere sie annehmen würden, sie wenig kleiden möchten. Hr. P. wird auch im Umgange allgemein, als ein unbefangener, höchst bescheidener Mann gerühmt. Er bewähret, was man übrigens längst weiss: dass Bescheidenheit des wahren Talents unzertrennliche Begleiterin ist. — An Theater-Neuigkeiten sind die letzten zwey Monate arm. Ein kleines Lustspiel, *das Junggesellenfrühstück*, in ein Operettchen umgestaltet, war unbedeutend und ohne allen Erfolg. Der Componist hat sich nicht genannt. — Mad. Schönberg, die in einem der vorigen Concerte von den Verehrern ihrer seltsamen Kunst mit grossem Beyfall aufgenommen wurde, wollte nun ihrer Seits ihre jetzige Musse zur weitern Unterhaltung des Publicums anwenden. Ihre Anträge wurden angenommen. Sie betrat wieder unsere Bühne, und zeigte sich als: Joseph, Telemach, Murney, Sargines und Belmonte. Wir sehen mit banger Erwartung ihrem dritten musikalisch-dramatischen Cyclus entgegen. — Hr. Weixelbaum ist mit seiner Gattin auf einer Reise; Hr. Fränzel kehrte so eben von einer wieder, und Dem. Lang, vom frankfurter Theater, unterhält die Kunstfreunde ihrer Mutterstadt mit ihrem artigen Gesange und mit ihrem schön ausgebildeten Theaterspiele.

Königsberg. Uebersicht des Musikwesens im Halbjahr vom Nov. 1811 bis Ende Mays 1812.

Unser *Theater* hat unter der Regie der Hrn. Fleischer und Weiss bessern Fortgang gefunden, als man erwartete. Es gelang ihnen, ein Logen-Abonnement für den Winter zu erhalten, und dadurch die Hausmiethe und andere Kosten zu decken. Da nun beyde Herren nicht zu verkennende Beweise ablegten, dass sie sich der Bühne mit Ernst annähmen, da sie gute Stücke auswählten, und diese mit Anstand gaben: so fanden sie, besonders an Sonntagen, ein volles Haus und die Gagen wurden stets bezahlt. Ob nun ein Theater ohne eigentliche Direction, unter der Regie zweyer Mitglieder, für die Länge bestehn könne — dieses Problem wird uns die Zeit lösen. Ein sehr zu billigender Schritt war es, dass alle durch Hrn. Schütz verabschiedete Mitglieder wieder engagirt, auch Hr. und Mad. Mosewius von ihrer Reise zurückberufen wurden. (Blos Hr. Emter lebt als Gesanglehrer in dem Städtchen

Insterburg.) Hr. Nordau, dessen ich im letzten Bericht als Tenoristen erwähnte, erhielt sich nicht in der Gunst des Publicums. Er missfiel in den meisten Rollen, besonders als Richard Löwenherz, woran wol zum Theil seine Schüchternheit und Mangel an Routine Schuld sind. — Am 24sten Nov. sahen wir zum ersten Male: *Gesangsucht*, (Melomanie) Oper in 1 Act, Musik von Champein. Hr. Beinhöfer spielte den enragirten Dilettanten trefflich: weshalb also dieses Stück, so wie das *Hausgesinde*, und mehrere andere unterhaltende Sachen, gleich bey Seite gelegt wurden, mag der Himmel wissen. Mad. Schütz trat vor ihrer Abreise nach Russland noch in einigen Rollen auf. Am 29sten Nov. als Maria Stuart. Man warf Gedichte ins Parterre und aufs Theater, und bat sie, hier zu bleiben; die Gemüther waren aber zu sehr erbittert: es fand keine Einigung statt. Den 1sten Dec. zeigte sie sich als Grafin Margarethe im R. Löwenherz (zu Pferde.) Es entstand wieder Unruhe. Die Polizey sah sich genöthigt, das Extemporiren, Pfeifen, Zischen und Hervorrufen zu untersagen. Mit der Bianca della Porta und der Isabella in der *Braut von Messina* beschloss Mad. Sch. ihre hiesigen Darstellungen. — Am 20sten Dec. debütirte Mad. Anschütz v. nürnb. Theater, durch Mad. Schütz in die Stelle der Mad. Mosewius als erste Sängerin verschrieben, kurz vor ihrer Entbindung, als Camilla. Ich werde weiter unten über sie sprechen. — Am 23sten Dec. sang Hr. Anschütz, der das Fach der Helden hat, und durch seine schöne Figur, wie durch sein lebhaftes, meist überdachtes und wirksames Spiel der Liebling des Publicums geworden ist, den St. Val in *Fanchon*. Seine Stimme ist nur schwach, doch ist er in 2ten Tenorrollen brauchbar. — Am 19ten Jan. erschien eine Oper in 1 Aufzuge: *Karl der sweyte*, oder die Flucht nach Frankreich; Text und Musik vom Schauspieler, Hrn. Carl Bluma, der die Hauptrolle sang und spielte, auch eine Decoration dazu gemalt hatte. Ein vielseitiges Talent. Die Musik wurde von einigen — Kennern der Cherubinischen gleich gestellt. Wenigstens finden sich sehr starke Reminiscenzen aus dem *Wasserträger* darin! Zu leugnen ist aber in keinem Fall, dass Manches sich sehr hübsch ausnahm. Hr. Huray, Sohn, vom danziger Theater, trat am 6ten Febr. in *une folie* als Rittmeister auf. Er ist noch jung, musikalisch, nicht ohne Stimme, und könnte, bey Fleiss und Bescheidenheit, etwas werden. Doch war der Beyfall nur gering; so auch, als er den Richard Löwenherz spielte. Ein guter Tenorist thäte uns noth, da Hr. Weiss für dieses Fach jetzt ganz allein steht. (Hr. H. wurde im May engagirt.) — Die glänzendste Aufnahme fand auf unserm Theater die Prinzessin *Aschenbrödel*, (Cendrillon) welche am 16ten Febr. zum ersten Mal, und bis jetzt 10mal bey immer gefülltem Hause gegeben wurde. Die Garderobe war sehr geschmackvoll und reich, das Ballet wurde durch ein Feuerwerk ersetzt. Mad. Mosewius (Clorinde) und Mad. Schmidt (Tisbe) befriedigten durch ihren Gesang jede Erwartung. Dem. Toskani, die nicht Sängerin ist, leistete, als Aschenbrödel, was in ihren Kräften stand, und gefiel sehr. Dass aber Tisbe, die selbst ihre Tanzkunst rühmt, nicht vor dem Fürsten tanzte, und dass die Harfe bey der Ouverture durch ein Pianoforte, das Waldhorn durch ein Bassethorn ersetzt war, gefiel Ref. nicht. Vielleicht war dies aber nicht anders zu machen: und so sey denn Hrn. Weiss, der die Regie der Oper hat, für diese anständige Aufführung Dank gesagt. — Am 2ten Marz trat Mad. Anschütz nach ihrer Entbindung wieder auf, als Myrha im *unterbr. Opferfest*. Mad. A. hat eine nicht üble Theaterfigur, eine dünne Kopfstimme, und die *sogenannte* italien. Manier, d. h. sie verziert sehr, und nicht immer geschmackvoll und am rechten Orte. Unmöglich kann z. B. Winter in der schönen Cavatine: Ich war, wenn ich erwachte etc. sich solche Verzierungen gedacht haben, wie Mad. A. anbrachte. Je einfacher dieses vortreffliche Stück vorgetragen wird, desto mehr wirkt es auf wahre Musikfreunde. Indess weiss ich aus Erfahrung, dass alles Schreiben und Eifern gegen das Manieriren nichts hilft: also darüber nichts weiter. Ein Theil des Publicums war sehr für Mad. A. gestimmt, ein anderer, der durch die schönen, vollen Töne der Mad. Mosewius verwöhnt ist, gegen sie eingenommen; wie nun Parteysucht mit der Gerechtigkeit stets unvereinbar ist, so erhob man Mad. A. auf der einen Seite über die Gebühr,

und würdigte sie auf der andern unverschuldet herab. Ref. haben die deutlichen, artikulirten Passagen, (das, was der Italiener *canto granito* nennt,) sehr gefallen; nur bringt Mad. A. dies zu oft an, und das *ligato* gelingt ihr gar nicht. Oft distonirt sie auch merklich; dies kann daher kommen, dass sie den Mund nicht gut öffnet, wodurch der Ton gepresst wird, und dass sie die grossen Terzen in dem harten Dreyklang und seinen Umkehrungen nicht scharf genug nimmt, welches nie dem Ohre wohlthut. Doch wäre dieser Fehler leicht zu beseitigen, und dann ist der Sopran durch die Damen Anschütz, Mosewius, Schmidt, Schwarz, (ich nenne sie alphabetisch,) sehr gut besetzt. Gegen Mad. A. verwahre ich mich, wenn sie meine Kritik übel deuten sollte, mit den Worten des Plinius: „Nur dann werde ich glauben, dass dir das Ganze gefallen, wenn ich weiss, dass dir Einiges missfallen hat.“ Mad. Mosewius feyert ihren Triumph in der Arie der Elvira aus E dur: Süss sind der Rache Freuden. Da indess diese Arie ihren Werth nicht durch das dreygestrichene e empfängt, kein ächter Kunstkenner für ein paar Tönchen in der höchsten Höhe etwas giebt, und dergl. Sachen immer zu den Wagestücken zu zählen sind, die einmal gerathen, das andremal misslingen: so thäte Hr. Mosewius, der viel Musik besitzt, wohl, seiner Gattin zu hohe Stellen umzuschreiben. (So auch in d. Arie: der Hölle Rache etc. in d. *Zauberflöte*.) Der grosse Hause weiss ja doch nicht, was es war, das er hörte. Ueberdies läuft Mad. M. Gefahr, durch das öftere Erzwingen solcher hohen Töne ihrer so vortrefflichen, vollen Brusttöne Schaden zuzufügen. — Am 12ten März spielte Mad. Anschütz die *Müllerin*. Hier war das Verzieren mehr an seinem Ort. — Am 29sten März sahen wir zum ersten Male (und Ref. hoffentlich auch zum letzten) die liebenswürdige *Familie* Pumpernickel. Hr. Lanz, (Rochus) und die Hrn. Weiss und Schmidt, als Handelsjuden, bewahrten das Stück vor dem gänzlichen Fall. — Am 13ten April wurde nach langer Pause *Don Juan* gegeben. Mad. Schmidt (Anna) und Mad. Mosewius (Elvira) sangen beyde brav: warum aber gab Mad. Anschütz nicht die Zerlina? Diese drey Partien sind ja von Mozart mit so vieler Liebe bearbeitet, dass man die letztere eigentlich gar nicht untergeordnet nennen kann. Hr. Blum accompagnirte sich die Serenate selbst auf der Guitarre und erregte durch seine Fertigkeit Bewunderung. Hr. Mosewius sang den Leporello vorzüglich; weniger leistete er im Spiel. Das obligate Violoncell bey der Arie der Zerlina in F, dürfte ausser den Nebensitzenden wol Niemand gehört haben. (Wir haben in dem sehr grossen Hause, das ein Parterre für 600 M., 100 gesperrte Sitze und 3 Ränge Logen hat, nur zwey Violoncellisten, die überdies sehr vertieft sitzen. Warum wird Hr. Naumann, dieser schätzbare Violoncellspieler, nicht engagirt? —) Am 5ten May: *Zemire und Azor*, von Grétry, gefiel gar nicht. Bey der Wiederholung war das Haus ganz leer. Es lässt sich behaupten, dass unsre durch diese Musik bezauberten Väter bey der Musik der *Cendrillon* gegähnt haben würden, wie die Söhne bey jener. Nur in Frankreich dürften noch zwey so heterogene Musikarten jede ihr Publicum finden. Wir sind zu sehr, vornämlich durch Mozart, verwöhnt. — Am 9ten May gab man Schillers Feyer (v. Gr. Benzel-Sternau.) Die Musik v. Hrn. Musikd. Hiller war sehr interessant. — Am 10ten, der *Deserteur*. Diese sonst hier beliebte Oper wollte diesmal nicht gefallen. Hr. Blum passt aber auch wenig für die Rolle des Alexis. — Am 12ten gab Hr. Bachmann der zweyte, vom danziger Theater, bey seiner Durchreise nach Russland, den Leporello im *Don Juan*, und am 14ten den Hausmeister in den *Prager Schwestern*, als Gastrollen. Man sah ihn nach mehrjähriger Entfernung von Königsberg nicht ungern. — Der Balletmeister, Hr. Spangler, lieferte bis jetzt drey Ballets. Es lässt sich davon nicht viel sagen: aber, bey dem Mangel an Tänzern, auch nicht viel verlangen. — Um die Existenz des Theaters für die Sommermonate zu sichern, ist eine Lotterie von 4000 Loosen errichtet, worin die Logen und gesperrten Plätze ausgespielt wurden, die Nichtgewinnenden aber einige Parterrebillets empfingen. In kurzem wird *Titus*, und, wie man sagt, *Idomeneus* gegeben. Auch wird Mad. Schütz aus Russland zurückerwartet, um Gastrollen zu spielen.

(Der Beschluss folgt.)

Klausenburg in Siebenbürgen, d. 29. May. In dem Jahrg. der allg. musik. Zeit. von 1810, (d. 14ten März) der mir so spät, als es bey solcher Entfernung nur allenfalls geschieht, zur Hand gekommen ist, ist in den Nachrichten aus Pest auch Manches enthalten, was Siebenbürgen, als eine von Ungarn zwar abgesonderte, in vieler Rücksicht aber mit ihm sehr nahe verbundene Provinz angehet. Die Behauptung des Pester Referenten, dass die siebenbürger Walachen die Sackpfeife (worunter ich den sogenannten Dudelsack verstehe) lieben, lässt mich vermuthen, dass er Siebenbürgen vielleicht nur an der Gränze von Ungarn kenne. Damit nun von Siebenbürgen, welches Ungarn in der Cultur g nicht nachstehet, nicht etwa nur oberflächliche, aus Erzählungen geschöpfte, oder gar falsche Nachrichten von der Musik in Ihrer Zeitung erscheinen mögen: so mache ich mich hiermit anheischig, Ihnen davon so viel von Zeit zu Zeit zu berichten, als mir meine ziemlich mühsam, meist hier in Siebenbürgen erworbenen musikal. Kenntnisse erlauben.

Die Geschichte u. der Stand der Musik war, und ist auch dermalen, wegen des Unterschieds der Nationen und Religionen, so wie überhaupt der Cultur in Siebenbürgen, nicht wenig verschieden. Bis ich nun im Stande bin, Ihnen eine Geschichte der Musik von diesem Lande im Ganzen, und über den dermaligen Stand der Musik in den vorzüglichsten Städten im Einzelnen zuzusenden, überliefere ich Ihnen hier eine kleine Skitze über die jetzige Musik in Klausenburg, als der Stadt, wo der erste Adel des Landes, sammt der Landes-Stelle, residiret.

Klausenburg, ehemals eine sächsische Stadt, wird dermalen meist von Ungarn bewohnt: mithin herrscht hier in der Musik grösstentheils ungarischer Geschmack. Nichts destoweniger tanzt man auf der Redoute, so wie in Pest und Ofen, Menuet und deutsche, nebst andern fremden Tänzen; ja, der ungarische Nationaltanz, wovon die Siebenbürgen mehr dem geschwinden, feurigen, als dem langsamen, melancholischen zugethan sind, kömmt nur selten, und nicht, wie in Pest und Ofen, jeden Abend zum Vorschein: das Orchester hingegen ist in der klausenburger Redoute durchaus mit Naturalisten, den beliebten Zigainern, besetzt, indem Mehrere hier behaupten wollen, dass es sich besser nach Zigainermusik, welche doch, ausser der übeln Harmonie, nicht selten im Takte unrichtig ist, als nach regelmässiger tanzen lasse.

Theater giebt es hier zwey: das nationale oder ungarische, und, seit zwey Wintern, auch ein deutsches. In beyden Theatern wird regelmässige Musik gehört; in dem ungarischen aber, dessen Orchester, ein oder zwey Mitglieder ausgenommen, nur mit der B. Splénischen Regimentsmusik besetzt ist, öfters, und sogar bey musikal. Academien, türkische Musik. In dem deutschen musiciren, nebst der eben erwähnten Gesellschaft, welche die Blasinstrumente besetzt, auch mehrere Civilisten. In beyden Theatern werden auch Opern gegeben; da aber das ungarische Theater, ausser einigen Gliedern der, vormals durch B. Niklas-Wesselényi unterstützten Truppe, meist nur Anfänger auf der Bühne, und durchgehends unmusikalische Individuen zählt: so ist auch daselbst die Oper selten. Es werden daselbst auch manchmal Opern gegeben, deren Musik, bey Entstehung des ungarischen Theaters, Naturalisten, oder gar unmusikalische Leute zusammengesetzt haben. Bey dem deutschen Theater, welches der hohe Adel und der gebildetere Theil des Publicums mehr, als das ungarische besucht, und Graf Rhedei Lászlo, *) welcher auch das deutsche Theater in seinem Hause errichtet hat, in mancher Rücksicht unterstützt, bleibt zu wünschen übrig, dass Hr. Gerger, als Entrepreneur, lieber kleinere Operetten geben, als grössere Opern verderben, oder, wenn er das Publicum durch Ankündigung grosser Opern reizen will, ausser der Mad. Moraschalchi, als prima Donna, Hrn. Fischer als Bassisten, und Hrn. Seve als Baritonisten, auch für den Tenor wenigstens Einen, so wie im Ganzen mehrere musikal. Schauspieler engagiren, und ja nicht selbst die erste Tenorstimme übernehmen möge: denn dass ihn die Hermannstädter, wo die

*) Anm. Sollten einige Namen dieses Aufsatzes nicht genau genug abgedruckt worden seyn, so hätten wir, es zu entschuldigen. Unser Hr. Correspondent wird unsern Irrthum in der Folge berichtigen. d. Red.

Gesellschaft im Sommer spielt, bey alle dem, dass Hermannstadt immer ein besseres Opernpersonale gewohnt war, im ersten Sommer über seine Erwartung unterstützt haben, dürfte nicht immer, und vielleicht schon jetzt nicht mehr der Fall seyn.

Um die *Kirchenmusik* in Klausenburg sieht es traurig aus. In der hiesigen akademischen Kirche waren zwar zu den Zeiten der Jesuiten besoldete Chormusici angestellt: mit ihrer Auflösung aber, und eigentlich seit des Kaisers, Josephs des zweyten, Zeiten, sind sie verschwunden, und die Piaristen, welche in die Stelle der Jesuiten getreten sind, können oder wollen vermuthlich, anderer Verhältnisse wegen, nichts für Musik leisten. Es ist zwar das Jahr hindurch zwey- bis dreymal musikal. Amt in dieser Kirche: dieses wird aber nur durch den Organisten, welcher sehr schlecht besoldet ist, durch einige hier lebende herrschaftliche Klaviermeister, so wie durch Dilettanten u. einige andere hier lebende Musiker veranstaltet und besetzt. — In den übrigen katholischen Kirchen, so wie in der Pfarrkirche, welche die meisten Revenüen hat, und wo der Organist am besten besoldet ist, ist, dann und wann ein *Requiem* ausgenommen, keine Musik, die Orgeln sind verstimmt, und Naturalisten, die keine Noten kennen, als Organisten und Cantoren angestellt. Die Gleichgültigkeit gegen die Kirchenmusik in Klausenburg geht so weit, dass bey Prozessionen, so wie gestern, als am Frohnleichnamstage, die Zigainer, und unter diesen mancher halbnackend und barfuss, unschickliche Gassenlieder mit ihren Trompeten blasen. Da der siebenbürgische Bischof, der das Karlsburger Dominium besitzt, zugleich auch Gubernialrath ist, und aus dieser Ursache meist in Klausenburg wohnt: so versahe die Privatkapelle des vormaligen Bischofs, Grafen Ignaz Battyáni, so oft er selbst fungirte, die Kirchenmusik; sein Tod hat aber auch diese Musik vernichtet.

Oeffentliches *Concert* und *Privatmusik* wird besonders von Sr. Excell., dem Landes-Gouverneur, Grafen Bánffy und dessen Familie, so wie auch von andern Magnaten grossmüthig unterstützt: doch machen öffentliche Akademien und Concerte, besonders durchreisender Künstler, nie viel Glück — obgleich dergleichen seit einiger Zeit (sie mögen auffallen, wie sie wollen,) gewöhnlicher als sonst sind. Conrad Dötzer, seiner Angabe nach ein Schweizer, andern Vermuthungen nach aus preussisch Schlesien, Virtuos auf der Violin, wie noch keiner in Siebenbürgen war, machte allein eine nicht unverdiente Ausnahme. Er hatte hier, wie auch in Hermannstadt und Kronstadt, durch etliche Concerte in kurzer Zeit ein ziemliches Sümmchen zusammengebracht, als er, bedauert von allen Freunden der cultivirten Musik, Anfang Novembers 1810. hier starb.

Dilettanten zählt Klausenburg mehrere unter den Magnaten, Edelleuten und Beamten. Ich führe nur an: Ihro Exc. die Frau Gouvernourin, Gräfin Bánffy, geborne Grafin Palen, ihre Söhne, den Hrn. General, Grafen Georg, Grafen Dionysius, Grafen Franz, Major bey den Ulanen, und Gr. Joseph, Gub.-Secretair; ihre Tochter, die Gräfin Thurn, ihre Enkelinnen, die gräflich Rhedeischen Comtessen, Josephine und Therese, mit der gräflich Georg Bánffyschen Comtesse Josephine, Tochter des Generals. Alle diese tragen, bald abwechselnd, bald vereint, wenn sie zur Zeit der im Hause des Gouverneurs jährlich etlichemal gewöhnlichen grossen, vom Klavierm. Pols dirigirten Musiken anwesend sind, nicht wenig zur guten Ausführung dieser Musiken bey, und erhalten auch in diesem Fache die Zufriedenheit ihrer verehrten Aeltern. Ausser diesen verdient der Freyherr, Wolfg. Wesselényi, eine rühmliche Erwähnung, nicht allein als geschickter Dilettant, sondern auch wegen seines gelauterten Geschmacks, z. B. an Beethovenschen Compositionen, und wegen seines Aufwands für Kunst und Kunstproducte. Hr. v. Bethleni giebt auch öfters Quartetten in seinem Hause, wobey er die erste Violin selbst zu spielen pflegt. Hiesige und fremde Künstler finden eine freundschaftliche Aufnahme bey ihm. Die Dilettanten alle anzuführen, die sich um die Musik verdient machen, würde den Leser ermüden: ich begnüge mich also, nur die Namen derjenigen herzusetzen, welche, so wie in dem Hause des Hrn. Gouverneurs, eigene, und gut besoldete Klaviermeister unterhalten. Diese sind: Graf Kemeny Samuel, Graf Wolfg. Bethlen, Freyherr Johann

Bánffy, Graf Alexander Bethlen, Graf Michael Rhedei, Graf Thorotkai, Baron Georg Bánffy, die Wittwen des Grafen Franz Cyulai und des Freyherrn Niclas Wesselényi. Unter den Klaviermeistern, deren den Sommer hindurch die meisten mit ihren Herrschaften und Scholaren auf dem Lande leben, und deren einige noch nie in Klausenburg waren, haben sich, theils als theoretische, theils als praktische Musiker vorzüglich bekannt gemacht: Hr. Polz im Hause des Hrn. Gouverneurs, Hr. Poeschel in dem, des Gr. Kemény Samuel, Hr. Heinisch in dem, des Gr. Wolfg. Bethlen, und Hr. Niegreis in dem, des Gr. Franz Cyulai. Ausser diesen giebt es mehrere Musikmeister auf verschiedenen Instrumenten in Klausenburg, auch sogar zigainerische, für diejenigen, welche, so wie sie, ohne Noten und Kerzen zu brauchen, musiciren wollen.

Berlin, den 20sten Jun. Den 18ten May gab der berühmte Rode Concert, er, den der französische Kaiser selbst mit dem Titel seines ersten Violinisten beehrt. Sein Ton und die Reinheit seines Spiels gefielen dem zahlreichen Publicum ungemein; die Parallele zwischen ihm und Möser fiel jedoch nicht ganz zum Nachtheil des letztern aus, der während seines Aufenthalts in Russland ausserordentlich viel gelernt und geübt hat. Uebrigens berufe ich mich auf das, was erst vor kurzem von Leipzig aus in der mus. Zeit. über Rode wahr und schön gesprochen worden. — Den 24sten gab der herzogl. Mecklenburg-Schwerinische Hofmus., Hr. George, mit seiner Gattin, Concert im Theatersaal. Er blies ein Hoboeconcert von Krommer und mit seiner Gattin, (die auch ein Flötenconcert von Devienne blies) das bekannte liebliche Doppel-Concert für Hoboe und Flöte von unserm Westenholz. Beyde zeichneten sich durch Fertigkeit, Reinheit und guten Ton, und Mad. George auch durch schönen Anstand beym Flötenspiel aus. — Den 31sten gaben die Geschwister Sigl aus Passau Conc. in demselben Local. Der 11jährige Ignaz spielte ein Violoncell-Conc. v. Zumsteeg und Variationen für dieses Instrument mit vieler Reinheit und Sicherheit. Die 7jährige Catharina sang eine Arie aus Zingarelli's *Romeo* und *Julie*, eine Arie von Portogallo und mit Hrn. Stümer kleine Duetten mit vieler Zartheit und nicht ohne Kunst. Dasselbe Concert zeichnete sich aus durch Mozarts vortreffliches Doppelconc. für zwey Fortepianos, welches Hr. C. M. von Weber und Hr. Oberorganist Berner aus Breslau mit ungemeiner Fertigkeit vortrugen. Dieselbe Fertigkeit bewies Hr. Berner auch in dem Conc., welches Hr. Cantor Bauer in der hiesigen Garnisonkirche am 12ten dieses veranstaltete. Seit dem Abt Vogler hatte sich niemand hier auf der Orgel hören lassen; dies und der Ruf von Hrn. Berners grosser Geschicklichkeit auf diesem imposanten Instrumente zog eine zahlreiche Versammlung herbey. Er befriedigte alle Erwartungen. Ich nenne Ihnen nur die einzelnen Theile seines Vortrags; vielleicht dass Sie Gelegenheit haben, bey seiner Rückreise über Leipzig und Dresden den achtungswürdigen Künstler zu hören. Er spielte ein von ihm bearbeitetes Präludium und Fuge, dann Variationen nach Vogler für die Orgel, von ihm bearbeitet, und einige Ausarbeitungen über Luthers Choral: Vom Himmel hoch da komm ich her etc., namentlich die erste Strophe mit figurirten Contrapunkten, die 2te 4stimmig nach der jonischen Tonart, die 3te, den Cantus firmus im Pedal, mit einem aus der Choralmelodie genommenen und figurirten Thema; die 4te endlich mit vollem Werk nach J. S. Bach. Der 2te Theil des Concerts gab, unter der Direction des braven Musikdir., Hrn. Seidel, den ehemals sehr beliebten *Tod Abels* v. Rolle. Auch jetzt gefielen noch immer die Chöre, die von der Singe-Akademie des Hrn. Chordirectors Hannemann sehr gut gesungen wurden; weniger die Arien, obgleich Mad. Leist, Dem. Eberlein und Leist, und die Hrn. Blume, Franz u. Stümer sich alle Mühe gaben.

Mad. Gley vom hamburger Theater hat einige Gastrollen, aber mit wenig Beyfall gegeben: am 17ten die Sophie in Paers *Sargines*, am 22sten die Vitellia in Mozarts *Titus*, und am 29sten die Diana in Martins *Baum der Diana*. — Am 26sten ward zum ersten Mal gegeben und am 3ten d. wiederholt: *der weibliche Soldat*, Singspiel in zwey Acten, nach dem Italienischen frey bearbeitet, mit Musik von Naumann. Man liess den lieblichen Melodien und dem angenehmen

Vortrage derselben durch die Dem. Schmalz und Schmidt, Mad. Eunike, und die Hrn. Eunike und Blume alle Gerechtigkeit wiederfahren; das Ganze machte aber keinen lebhaften Eindruck. — Am 12ten ward, ausser den Lustspielen des Hrn. Schall: *Mehr Glück als Verstand*; und: *Trau, schau, wem!* zum ersten Mal aufgeführt: *Feodore*, ein Singspiel in einem Act vom Hrn. v. Kotzebue. Der gefällige Inhalt dieses Singspiels ist aus K.'s Theateralmanach bekannt. Die Musik des bey der ersten Vorstellung ungenannten Componisten, (des hiesigen Hrn. Assessors Schmidt) hatte manche gefällige Partien, und machte, bey dem schönen Spiel und Gesang des Hrn. und Mad. Eunike, Hrn. Gern und besonders der Dem. Henr. Fleck, welche die Feodore mit vieler Zartheit und Innigkeit gab, viel Eindruck. Lauten Beyfall erhielt Mariens (Mad. Eunike) Arie: Die Lieb' ist ein Kind etc.

Kiow, d. 20sten May. Auch hier wird Ihre Zeitung mit Theilnahme gelesen, obgleich sie freylich spät genug eintrifft und verzweifelt theuer zu stehen kömmt. Da von hier aus wol schwerlich noch jemals eine Notiz über Musik nach Deutschland gekommen, will ich wenigstens einige Worte hersetzen. — Man trifft hier, unter den vornehmen und gebildetern Hausern nämlich, nicht wenig Liebe, und auch nicht wenig Geschicklichkeit und Fleiss für Musik an: doch erweiset sich alles dies mehr privatim, als öffentlich. Ich nenne, von mehrern Hausern nur das, des Hrn. Grafen von Comburley, der ein eigenes, braves Orchester besitzt, an dessen Spitze, als Director, der wackere Blyma stand, der auch in Deutschland durch seine geistreichen und gründlichen Compositionen, namentlich durch eine vor einigen Jahren gestochene grosse Symphonie, hoffentlich bekannt seyn wird, der aber leider vor kurzem gestorben ist. Er hinterliess den Ruhm, mit einem trefflichen Talent, gründliche Kenntnis, grossen Fleiss, Humanität und einen durchaus achtungswürdigen Charakter zu verbinden. — Jene Theilnahme an Musik haben auch die Strichvögel, die reisenden Virtuosen, längst ausgegattert: seit einigen Jahren, und besonders im letzten, sich aber hier so sehr gehäuft, dass nur die wenigen, denen ein grosser Ruf vorausging, mit ihren Concerten beträchtliches Glück gemacht haben. Unter diesen waren im letzten Jahre die ausgezeichnetsten: B. Romberg, Lessel, Lafont, die drey Brüder Bender, und Hümbin. Die ersten beyden ausgenommen, wendeten sie (so wie auch kleinere Lichter) die ganze Manipulation an, wodurch man hier ein zahlreiches Auditorium, mehr zum Vortheil der Casse, als zur Ehre der Kunst, zusammenbringt. Romb., der glücklichste von allen, hat über 1000 Dukaten gewonnen. Jetzt aber ist die Herrlichkeit auf lange Zeit vorbey — wie ich nur der andern Herrn wegen hinzusetzen will, welchen diese Summe Lust zu einem Besuch machen könnte: Kiow ist seit einigen Monaten ganz abgebrannt; man zählte über 2000 Hauser — —

Dresden, d. 12ten Jun. Mehr um falsche Angaben einiger andern Blatter über die musik. Leistungen an den festlichen Tagen des Besuchs der kaiserl. Majestaten bey unserm Könige zu berichtigen, als weil ich etwas im Allgemeinen wahrhaft Ausgezeichnetes zu berichten hätte, melde ich Folgendes. Es ist keine neue Paersche Oper gegeben worden; nur einmal wurden im kleinen Opernhause einige Scenen aus dessen *Sargino* aufgeführt. Paer hatte aber einige neue Opern für das hiesige Theater mitgebracht, deren eine, *Agnese*, jedoch, bereits vorigen Winter einige Vorstellungen hier erlebt hatte. Sie enthält vieles recht Gute. Das Concert im grossen Opernhause, am 24. May, enthielt, ausser einer unbedeutenden Ouvertüre, einige Ensembles aus den *Danaiden* und aus *Corradino* vom Hrn. Kapellm. Morlacchi, ein Duett aus den *Horatiern* u. *Curiaziern* v. Cimarosa u. dergl., u. den Triumphmarsch und Chor aus der *Vestalin* von Spontini. Das Ganze dauerte eine kleine Stunde. Die Musik nahm sich, unerachtet der Grösse des Saals, recht gut aus. Dies ist alles, was während jener Tage von Musik zur Kenntnis des grössern Publicums gekommen ist. Von dem, womit die Musik liebenden und übenden Kaiserinnen sich unterhielten, oder womit Hr. Paer einige der hohen Herrschaften mit Gesang und Spiel, und meist scherzhaft, zu unterhalten die

Ehre hatte, können Andere natürlicher Weise eben so wenig mehr wissen, ausser dass es statt fand, als es uns zustündig scheint, davon nach Vermuthungen etc. zum Publicum zu sprechen. Uebrigens wurde die Kapelle, und besonders auch Hr. Morlacchi, sehr ansehnlich beschenkt.

Miscellen.

Tétis, ein Schüler Albrechtsbergers, beschäftigt sich mit Untersuchungen über Geschichte u. Bibliographie der Musik. Seine ausführliche Abhandlung: *sur les effets de l'Orchestre*, wird erwartet. — *Deviames*, vormals General-Entrepreneur der grossen Oper in Paris, unter dessen Direction Glucks, Piccini's, Sacchini's Werke zuerst gegeben wurden, und Verfasser der im Jahr 1806 erschienenen *Pasilogie ou de la musique considérée comme langue universelle* verspricht Mémoires aus seinem Leben, in welchen man interessante Anekdoten über die berühmten Männer seiner Zeit finden wird. — Schon mehrere haben Rousseau die Composition seines *Devin de Village* abgesprochen und behauptet, er habe die Musik in den Papieren eines gewissen *Gauthier* (eines Provençalen, gest. 1697.) gefunden und dem Text angepasst. Diese Behauptung machte kein Glück. Devjames will in den ebengenannten Mémoires zeigen, dass die Musik weder dem einen noch dem andern, sondern einem lioner Componisten, Namens Garnier, gehöre, der in der Mitte des verflossenen Jahrhunderts blühte. — Ueber die Kunst überhaupt, und die Musik insbesondere, haben wir von *Grétry* ein Werk zu erwarten, unter dem Titel: *Reflexions d'un solitaire*. Er beendigt gegenwärtig den sechsten Theil. — Eine *Philosophie de la musique* kündigt *L. Gorsse*, Verf. des Gedichts Sappho, an.

Die Geschichte erzählt von einem Spanier, der die weite Reise nach Rom machte, einzig in der Absicht, um den berühmten Livius zu sehen, und der gleich darauf wieder die Rückreise in sein Vaterland antrat. Etwas ähnliches liest man von dem Violoncellisten Duport dem Aeltern in Berlin. Als er noch in Frankreich war, hörte er viel von dem ausserordentlichen Violoncellspiel Franciscello's, der sich zu Genua aufhielt. Duport schifft sich in Marseille ein, kommt in Genua an, hört Franciscello, und kehrt zwey Stunden nachher nach Frankreich zurück.

Kurze Anzeige.

Trois Sonates p. le Pianoforte, comp. — — par Leop. Koszeluch. Oeuvr. 51. à Leipsic, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Jedermann kennet K.s frühere Sonaten, und so kennet Jedermann auch diese; denn K. bleibt sich selbst vollkommen und in allem gleich, so dass man sogar ganze Phrasen (z. B. im Rondo S. 10. fg.) aus frühern Sätzen nachweisen könnte. Diese drey, der Kaiserin von Frankreich gewidmet, und, irret Ref. nicht, auch in Paris gestochen, gehören unter die besten, die K. geliefert hat. Jetzt, wo die Klaviermusik einen so veränderten Schwung erhalten hat, wird freylich das Trockene und Eintönige seiner Manier noch mehr, als sonst bemerkt werden. Die meiste, und eine fast unbedingte Empfehlung verdienen diese Sonaten, wenn man sie als Uebungsstücke für mässig fortgeschrittene Scholaren betrachtet, die sich zu wirklich guten Spielern bilden wollen. Denn als Lehrer, auch wo er componirt, ist K. trefflich.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № VII. 1812.

Erklärung

über einige Bedenken und andere Ansichten des Herrn Recensenten über mein bey den Hrn. Breitkopf u. Härtel herausgegebenes Werk: *Grundregeln der Harmonie*, Allgemeine musikal. Zeitung № 25.

Bey der Ausarbeitung meiner Schrift war es mein Hauptaugenmerk, so kurz als möglich, jedoch dabey vollständig zu seyn; werden nun noch einige Kleinigkeiten darinnen vermisst, so denke man dabey, dass Vollkommenheit überhaupt schwer zu erreichen sey. Bin ich in verschiedenen Dingen von meinen Vorgängern abgewichen, so liegt mir daran wenig, wenn ich nur durch mein System und die Regeln zur Composition andern nütze, und, so Gott will, noch nützen werde. So viel im Allgemeinen! Auf keinem andern Intervall, als auf der Oberdominante jeder Durtonart ist ein vollkommener Dreyklang und ein wesentlicher Septimenaccord zugleich zu erzeugen; deshalb habe ich sie zur Basis meines Systems gewählt. Die Nonen, Undecimen und Terzdecimen, als zufällige Dissonanzen, stehen blos für's Auge mit da, indem zur Erklärung der Harmonie ihre Gegenwart hier noch gar nicht nöthig wäre, wie ich mich in einer Anmerkung auch schon darüber erklärt habe. Will man wissen, wo die andern consonirenden und dissonirenden Sätze herkommen, so füge man den Intervallen im System entweder Erniedrigungs- oder Erhöhungszeichen bey, so wird man das Resultat finden. Bey den zufälligen Dissonanzen nehme man die Dissonanz weg, so wird man bey ihrer Verwandlung oder Lösung in ihre Consonanz auch jedesmal den Grundbass finden, welcher allerdings sehr oft verschieden seyn wird, je nachdem die Combination der Accorde ihn erheischt. — Wozu also eine zweyte Exposition auf der Tonica, da man auf der Dominante den ganzen Process ausführen kann? Ueberhaupt bin ich bey meiner Arbeit darauf bedacht gewesen, unser sämmtliches Harmoniewesen so viel als möglich zu simplificiren; hätte ich aber nebst einer ganz neuen Kunstsprache die Menge von Schemä's, deren ein Portmann in seinen neuesten Entdeckungen in der Harmonie — zur Erklärung derselben, sich durchgängig bedient hat, wählen, und jeder Ton in der Scala zu einer neuen Basis machen wollen, so würde der Lernende eben solche Mühe gehabt haben, sich aus dem Labyrinth der Accorde und Systeme herauszuarbeiten. Dies war gegen meine Absicht! — Die verschiedenen ♮ Accorde hatte ich zufällig in meinem Manuscripte classificirt; allein bey der Correctur des Werks strich ich die Bemerkungen wieder weg, weil ich es sonst bey den Septimen-Accorden, u. s. w. auch hätte thun müssen. Warum sollte man die Anordnung der Darstellung mehrerer Harmonien tadelnswerth finden? Fehlen blos die Nummern in den Beyspielen, wo sich die Accorde befinden, welche im Texte angezeigt sind, so ist dies eine Kleinigkeit, die kaum einer Rüge bedarf. — Ueber die im §. 12. aufgestellten Grundharmonieen und über die Grundbässe im §. 13. habe ich mich schon oben erklärt. — Der Kunstgelehrte und Kunstphilosoph findet in den Werken eines Sulzer, Schubart, Forkel, Mattheson, Koch, Türk, Walther, Planelli, Arteaga, Tartini, Algarotti, Tevo, Rameau, Gerbert, Marpurg, Quanz, Bach, Gluck und in der musikal. Zeitung mannichfaltige Belehrung und Ausbeute über das höhere Darum in der Kunst. Fehlen ja im §. 11. noch verschiedene Kunstausdrücke, so kann man solche im Walther und im Koch nachschlagen. — Ueber den Querstand hätte ich allerdings etwas sagen sollen; allein, da die Querstandsverbote in unserm jetzigen dissonirenden Zeitalter so wenig beachtet werden, so lohnet es sich kaum mehr der Mühe, etwas darüber zu sagen. Schon Seb. Bach und Händel sind in ihren Werken nicht frey von diesem Fehler, und nun, seitdem Mozart, Haydn, Vogler und Naumann aufingen, Zwangsregeln abzuschütteln, so folgten Querstände über Querstände und Tausende ahmten diese Fehler nach. Anticipation und Retardation kann nicht nur, sondern muss schlechterdings auf einem Tacttheile vorkommen, nur nicht in einerley Stimmen. Ein alterirtes Intervall nenne ich eine Note, welche ein zufälliges Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen hat; dieser Ausdruck ist auch bey Walther zu finden. — Die Zahl der Stimmen anzudeuten, bestimmte mich, bey jedem Accord zugleich die Grundnote zu erwähnen. Da die nächsten Beyspiele zu Orgelvorspielen dienen sollten, so konnte ich sie auch nicht in den primitiven Tonarten schreiben. — Wenn bey manchen Septimenaccorden, und besonders bey dem von der Octav aufgehaltenen Secund-Quart-Septimenaccord im §. 74, nach der Aeusserung Recensentens der Name: Grundstammaccord ein zu hoher Titel ist, so taufe man ihn um, und nenne ihn blos Grundaccord zum Unterschiede von

dem wesentlichen. Dieser Accord ist zufällig und kann nur bey vorhergehender Grundnote, welche eine Art von Orgelpunkt formirt, gebraucht werden: so wie ich mich schon in einer Anmerkung darüber erklärt habe. — Wenn im §. 77. die Oberstimmen retardiren, so würde der Vorschlag des Herrn Recensenten, einen Bindungsbogen zu machen, nur insofern annehmlich seyn, wenn man die Zahlen des 3ten und 4ten Viertels seitwärts stellte. Z. B.

Wenn im §. 86. die Revolter mit ihren Generationen wirklich erscheinen, so ist dies Zufall; mit meinem Willen haben sie weiter kein Aufsehen erregen sollen, da sie, wenn man die Grundnote wegnimmt, doch in ihr Nichts zurückfallen und unsichtbar werden. — Uebrigens ist alles das, was der Herr Recensent in meine Schrift gesetzt hat, mit vieler Attention und Humanität niedergeschrieben, weshalb ich ihm für seine Bemühungen vielen Dank schuldig bin. Dass ich in mehreren Stücken nicht ganz seiner Meynung bin, wird er mir verzeihen; am Ende kommen wir doch auf einem Wege zusammen. — Sind die Belege richtig, so kann es den Regeln dazu wol nicht viel ausmachen. — In der Arithmetik wird ja auch auf verschiedene Art gerechnet, und am Ende ist das Facit einerley.

J. C. Schicht.

Ankündigung.

In unserm Verlage ist so eben erschienen und in allen guten Buchhandlungen zu haben:

Versuch,

zur

der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter

vermittelst der

enharmonischen Tonwechsels

in die Dur- und Moll-Tonart der übrigen Stufen

auszuweichen.

Von

Heinrich Christoph Koch,

Fürstl. Schwarzb. Rudolst. Cammer-Musikus.

64 Seiten in Quer-Quart.

Der Verfasser dieses Versuchs, der sich noch neuerlich durch sein Handbuch beym Studium der Harmonie so

viele Verdienste um die Tonkunst erworben hat, füllt durch diese Schrift eine von Vielen nur zu sehr bemerkte Lücke in der musikalischen Literatur aus; denn noch war kein Werk vorhanden, worin allein durch Beyspiele so gründlich und bündig gezeigt worden wäre, wie man in fremde oder entfernte Tonarten ausweichen müsse. Jeder Kunstfreund wird daher der Meynung des Verfassers beystimmen, wenn er in der Vorerinnerung zu dieser Schrift sagt: „dass seine Anleitung nicht allein vielen angehenden Tonsetzern und Organisten, sondern auch solchen Dilettanten, die sich bey ihren musikalischen Privat-Unterhaltungen auf dem Fortepiano gern mit der freyen Phantasie beschäftigen, eine willkommene Erscheinung seyn werde.

Da nun von unserer Seite Alles geschehen ist, was dem Werke zur Zierde gereichen kann, auch der Preis desselben, besonders im Vergleich mit andern musikalischen Werken, so niedrig, als möglich gestellt worden, um den Herren Cantoren, Organisten und Schullehrern den Ankauf desselben zu erleichtern, so hoffen wir sicher, dass des Verfassers Wunsch: dass sein Werk vielen angehenden Tonsetzern und Organisten zum Nutzen, und vielen Dilettanten zum Vergnügen gereichen möge, wol bald in Erfüllung gehe.

Das ganze Werkchen in einen farbigen Umschlag broschirt, kostet 1 Thlr. 12 Gr. C. M. oder 2 Fl. 42 Xr. — Liebhaber, welche wenigstens fünf Exemplare zusammen nehmen, und sich direct an uns wenden, erhalten das fünfte Exemplar frey, oder 20 Procent Rabatt vom Geldbetrage.

Rudolstadt im Juny 1812.

F. S. priv. Hof- Buch- u. Kunst-Handlung.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Köhler, H. Duo concertant p. Flöte et Violon Op. 76.	20 Gr.
Call, L. de, Trio p. 3 Flöten. Op. 2. № 2.	12 Gr.
— — D° D° Op. 5.	12 Gr.
Prince George de Wittgenstein Berlebourg, Thème varié p. le Basson obligé accompagné de grand Orchestre. Op. 3.	1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten July. **No. 29.** 1812.

Recension.

Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht für Elementarschulen, besonders auf dem Lande, v. F. Wilke, Lehrer am Friedr.-Wilhelms-Gymnasio, Cantor und Organ. an d. beyden Hauptkirchen zu Neu-Ruppin. Nebst einer Abbildung des Octochords. Berlin, b. Maurer. 1812. 9 Bog. in 4to. (Preis 12 Gr.)

Der Verf. ist den Lesern dieser Blätter schon als ein gründlicher Lehrer seiner Kunst bekannt; aber auch überhaupt als ein Mann von geradem Sinn und unbefangenem Urtheil; als ein Mann, der immer recht bestimmt weiss, was er will. Wenn das von einem Verf. zu wissen, ein günstiges Vorurtheil für seine Schrift jeden Fachs erregt: so erregt es dies doppelt, wenn sie pädagogisch ist. Es wird sich bald zeigen, ob sich dies Vorurtheil hier bestätige, oder nicht.

Der Verf. wünscht, dass sein Buch als Leitfaden beym Unterricht in Elementarschulen, besonders auf dem Lande, und mithin zuvörderst von Lehrern benutzt werde, welchen bey der Vorbereitung zu ihrem Amte wenig oder auch schlechte Anweisung zu einem regelmässigen Gesange zu Theil ward, die nur sehr wenig musik. Kenntnisse besitzen, und mithin auch keinen eigentlichen musikal. Unterricht ertheilen konnten. Dieser Bestimmung gemäss theilt er sein Werkchen, ganz natürlich und zweckmässig, in zwey Hauptabschnitte: in eine vorbereitende Anweisung für den Lehrer, und in den Unterricht selbst, der in der Schule zu geben ist, und wie er in der Schule zu geben ist. Beydes möglichst zu erleichtern, führt er zuvor den Lehrer vom ersten Anfange Schritt vor Schritt durch verständig abgesonderte *Studien*; dann eben so die Schüler, an der Hand des also vorbereiteten Lehrers, durch bestimmte *Lectionen*, bis dahin, dass sie Chorale, leichte, kleine Arien u. dergl. gehörig, und mehrstimmig, nach Noten singen können — mithin so weit, als, unsers Bedünkens, nicht nur die Elementar-, sondern die Volks-Schule überhaupt, führen soll. Es ist dabey nur gleich vorläufig zu wünschen, dass die Lehrer, eben wie sie hier veranlasst und angehalten werden, jede solche Abtheilung nicht eher verlassen und weiter gehen, bis *sie* selbst, und bis die Schüler, dieselbe ganz innen haben, und sicher und fertig ausüben können: denn Lectionen heissen hier nicht etwa Stunden, und der Lehrer wird, besonders bey beträchtlicher Anzahl der Schüler, zu mancher solchen Lection die Singstunden einiger Monate nöthig haben —

Wie wir, und mehrere Andere, räth auch der Verf., wenn der Lehrer, nach jenen Vorbereitungen und Vorübungen seiner selbst, den Unterricht beginnen will, nicht mit allen seinen Schülern anzufangen, sondern erst mit einigen wenigen — mit zweyen bis dreyen, ist seine Meynung — den fähigsten; wodurch er nicht nur den sogleich sichtbaren Vortheil erlangt, dass diese ihm dann beym allgemeinen Unterrichte als Vorsänger dienen, und auch, vermöge der unter Kindern herrschenden Rivalität an, reizend und fördernd auf die andern wirken, sondern er selbst gewinnet auch erst hier gar sehr an Uebung und Sicherheit im Unterrichten.

I. Das erste Studium für den Lehrer gehet zunächst das Ohr an, und bildet es, den Einklang, die Secunde, Terz, Quinte und Octave genau aufzufassen; dann, sie mit der Stimme anzugeben. Da der Lehrer keinen Vorsänger hat, so braucht er ein Instrument zur Hülfe; besitzt er keines, und kann sich keines, das nur einiger-

massen ins Geld läuft, anschaffen, so empfiehlt ihm der Verf. das von ihm erfundene Octochord, das vor kurzem (in No. 21. dies. Z.) beschrieben und abgebildet worden ist, und hier ebenfalls so beschrieben wird, dass es jeder nicht ganz ungeschickte Tischler für eine unbedeutende Kleinigkeit verfertigen kann. So wenig auffallend diese Erfindung scheint, so ist sie doch, als eben zu dem angegebenen Zweck vollkommen dienlich, mit aufrichtigem Danke anzunehmen; auch darum, weil dies Instrument, nach der, an jenem Orte und in dieser Schrift gegebenen Anweisung, selbst von dem unerfahrensten, ungeübtesten Musiker, ist ihm nur nicht alle Bildsamkeit des Ohres versagt, in reiner Stimmung erhalten werden kann, und weil sein Gebrauch gar nichts voraussetzt, als dass man hören könne, ob zwey Töne einander gleich klingen, oder nicht. — Das zweyte Studium verhilft zum Auffinden der reinen Quarte, grossen Sexte, grossen Septime, und sonach zur Bildung der diatonischen Scala, im Ohr und mit der Stimme. Hier, wie dort, wird auf den Gebrauch des Octochords vorzüglich Rücksicht genommen: es verstehet sich aber von selbst, dass alles, was gelehrt wird, auch von dem verstanden und benutzt werden kann, der ein bedeutenderes Instrument besitzt, wenn es nur reine Stimmung hat. — Das dritte Studium enthält: weitere Schärfung des Ohrs durch Stimmung des Octochords, ohne jene Hülfsmittel für noch ganz Ungeübte; das vierte: Anweisung zum Finden und Auffassen der kleinen, verminderten und übermässigen Intervallen auf diesem Instrumente; und das fünfte: Uebung des Lehrers, alle diese Töne (und nun mit ihrer eigenen Benennung,) lang, rein, fest und angenehm mit der Stimme anzugeben — allerdings eine Uebung, die nicht kurz dauern kann, und mit gutem, beharrlichem Willen durchgeführt werden muss.

Ist nun der Lehrer selbst so vorbereitet, so eingeübt: so beginnet er den Unterricht, wie er im zweyten Abschnitt ertheilet wird.

II. *Unterricht der Schüler.* Zuerst noch einige Vorerinnerungen: Empfehlung der Geduld und Sorgsamkeit, vornämlich beym *ersten* Unterrichte u. dergl. m. 1. Methode beym Unterricht zum mechanischen Gesange. Wahl und erste Beschaftigung jener Fähigern — einer Selecta. (Gute Anweisung, woran diese Fähigern erkannt werden.) Es wird mit ihnen im Praktischen der Anfang gemacht mit den einfachsten, leichtesten und gewöhnlichsten Chorälen, z. B. Allein Gott in der Höh' sey Ehr — und zwar um des Lehrers und der Schüler willen. (So wenig wir die Absichten des Verf.s verkennen, und so gern wir noch hinzusetzen, dass Schulkinder, besonders auf dem Lande, dadurch gleich Anfangs für die Sache selbst leichter interessiret werden: so möchten wir doch diese Uebungen, so früh, so ganz zu Anfange, nicht ohne Bedenken anrathen. Warum nicht, und was wir an deren statt vorschlagen: darüber an einem andern Orte dieser Zeitung, indem es hier zu weit führen würde.) Der Verf. lehret, wie dabey zu verfahren — Vorlesen des Textes mit besonderer Achtsamkeit auf gutes Vocalisiren, gehörige Oeffnung des Mundes, Richtung des Körpers überhaupt, Athmen am rechten Orte u. s. w. — und giebt das Nöthige zwar sehr kurz, doch für seinen Hauptzweck genugend an. Er wird diesen seinen Zweck hier um so sicherer erreichen, da er die gewöhnlichen Fehler der Lehrer und Schüler hierbey, und wie ihnen begegnet wird, im Einzelnen namhaft macht. — Nach dieser Vorübung der zwey oder drey Fähigsten, kömmt es zum ersten *öffentlichen* Unterrichte. Zuvor, Einrichtung der Schule selbst, (des Platzes,) und Abtheilung der Schüler in drey Klassen, deren erste nun eben so beschaftiget wird, wie zuvor die Selecta. (Manche sehr wirksame, und ohne all' Schwierigkeit, selbst unter den ungünstigsten Verhältnissen, anzuwendende Hülfsmittel werden hier angegeben.) Zweyte Lection: Beschaftigung der zweyten Klasse. Sie ist jener, der ersten, gleich; während derselben tritt die erste Klasse ab und wird anders beschaftigt. (Und das aus hinlänglichen, hier angegebenen Gründen. Man siehet aus allen solchen, durch das ganze Buch eingestreueten, ganz speciellen Nachweisungen, welch ein geübter, erfahrner und sorgsamer Lehrer der Verf. ist. Eben durch solche wird er, eben für seinen Zweck, gewiss mehr nützen, als es allen denen scheinen mag, welche mit hohen Worten und zusammengezogenen Augenbrauen in die Schule treten, die sie nur aus Büchern kennen, oder

die sie wenigstens mit Instituten verwechseln, wo schon anderweit gebildete Kinder den Lehrern übergeben, und diese vorausgesetzt werden, wie sie auf dem Lande nicht nur nicht sind, sondern, ohne eine gänzliche Verwandlung der Dinge, selbst bey den besten Veranstaltungen, vielleicht mit einzelnen Ausnahmen, wenigstens in diesem Jahrhundert noch nicht seyn und werden können.) Dritte Lection: Vereinigung beyder ersten Klassen zu denselben Uebungen — wieder mit sehr löblichen, kleinen Hülfsmitteln und Nachweisungen. Hier räth nun auch der Verf., um die Aeltern für die Sache zu gewinnen, was dann auch auf die Schüler wohlthätig zurückwirken wird, Väter und Mütter einzuladen, ihre Kinder singen zu hören — vielleicht des Sonntags, nach dem Gottesdienste. — Vierte Lection: Erster Unterricht der dritten Klasse, der am wenigsten Fähigen, wo jene beyden abtreten. Dieses schwierige, wichtige, und in den meisten Lehrbüchern ganz vergessene, oder vornehm übersehene Kapitel, ist ebenfalls sehr gut, und mit den gehörigen, recht sorgsam bestimmten Einschränkungen abgehandelt; die Beschäftigung dieser Schwachen übrigens in der Hauptsache dieselbe, wie früher die, der Fähigern.

2) Mit der fünften Lection fängt nun der eigentliche *Musik*-Unterricht an. Wir haben hier und in der Folge nicht nöthig, dem Verf., wie bisher, durch das Einzelne nachzugehen: *was* hier zu lehren ist, denken sich unsre Leser schon selbst, und *wie* es gelehret wird, könnte nur durch Abschreiben betrachtlicher Stücke anschaulich gemacht werden. Es sey genug, zu erwähnen, dass der Verf. auch hier alles aufs möglichste erleichtere, die nöthigen Beyspiele überall anbringe, und mit vielen empfehlenswerthen, treffenden, und nicht selten eigens erfundenen Hausmittelchen dem Lehrer zur Hand gehe. Die Kapitel folgen übrigens in dieser Ordnung: Musikschlüssel, Noten und ihre Benennung, Anwendung der Notenkenntnis auf Gesang; (Octave, Terz, Quinte, auf- und abwärts — wo aber die Zwischenpunkte, S. 23., zum Theil nicht richtig gedruckt sind; daraus gebildeter harter und weicher Accord;) Finden der Secunden — Scala — der reinen Quarte, der grossen und kleinen Sexte, der grossen und kleinen Septime; Versetzungszeichen; Werth (Geltung) und Eintheilung der Noten, Takt, Taktiren; (letzteres, für diesen Platz, doch wol zu ausführlich, und durch die letzte Bemerkung, S. 38, für die Praxis Ungeübter wieder unsicher gemacht;) Taktstriche, Pausen; musikal. Nebenzeichen; (Punkte, Bogen, Wiederholungszeichen etc.) Manieren. (Das letzte Kapitel kann fast durchgängig nur dem Lehrer bestimmt seyn, und scheint uns selbst für diesen, wie er nämlich hier zunächst im Auge behalten werden soll, zu ausführlich und zu subtil. Wie in allen übrigen Theilen des Werkchens geschiehet, so sollte auch hier die Volks- und die Kunst-Schule gesondert bleiben: in jene aber gehört, unsrer Meynung nach, von den sogenannten Manieren (Verzierungen) gar nichts, als das wenige, was in Volks-, Kirchen- und Schul-Gesängen vorkömmt, und da von verständigen Meistern in Noten ausgeschrieben wird. Für den Lehrer, der zu seiner eigenen Ausbildung und zu seinem Vergnügen weiter gehen will, wäre es genug gewesen, das kürzeste und beste Lehrbuch der Singkunst anzuführen.) Nun folgt die Methode, nach welcher die Schüler gelehret werden, die Melodien der Choräle — die sie früher nur nach dem Gehör lerneten — nach Noten zu singen; worau denn noch manche andere kleine Kapitel der elementarischen Musiklehre geknüpft werden. Die Anweisung zu den *ersten* Versuchen im Singen nach Noten erinnern wir uns nicht in irgend einem andern Lehrbuche so specialisirt und ausserst erleichternd, und doch ohne Weitschweifigkeit und Trockenheit, durchgeführt gelesen zu haben. — Die funfzehnte Lection giebt die erste Anweisung zum mehrstimmigen Gesange ebenfalls nach Noten, und verdient dasselbe Lob; die sechszehnte endlich ertheilt Rathschläge zur allmähligen Einführung des regelmässigen vierstimmigen Gesanges beym Gottesdienste. Das hier Angerathene, so beyfallswürdig es ist, dürfte jedoch an gar manchen Orten grosse Schwierigkeiten finden. Indessen, ein verständiger, und für die Sache im Herzen gewonnener, thätiger Mann wird thun, was die Verhältnisse zulassen, und das wird immer etwas Namhaftes seyn, auch nach und nach mehr werden, besonders wenn er lange bey seiner Schule bleibt: ganz ausgeführt

darf er seine Wünsche aber wenigstens dann hoffen, wenn die von ihm geleiteten Kinder herangewachsen und nun Familienväter oder Hausmütter geworden sind. Wie viel aber durch Einrichtung des Kirchengesanges, wie sie hier empfohlen ist, und, nach Beschaffenheit der Umstände, noch mannigfaltig modificirt werden kann; wie viel insbesondere auch durch den Wechselgesang der ganzen Gemeinde mit einer Anzahl musikalisch gebildeter Kinder bey gewissen feyerlichen Gelegenheiten — bey Confirmationen, Abendmal, an hohen Festtagen u. dergl. — zur Erhebung und andächtigen Rührung des Herzens, mithin zur wahren Erbauung, sogar auf rohere Menschen, gewirkt werden kann: das glaubt schwerlich Jemand, der die Erfahrung davon nicht an sich und Andern gemacht hat. Guter Wille, Thätigkeit, und Einverständnis des Schullehrers mit dem Prediger und den Kirchenvätern, sind dabey vorauszusetzen: stehet es damit, wie es soll, so lässt sich für alles das nach und nach nicht Weniges, und dies auch leichter durchsetzen, als der gleichgültige Sinn u. der unthätige Charakter gemeinhin zuzugestehen pflegen; dem Verf. selbst aber wird für seine Bemühungen der Lohn, den er sich am Schlusse wünscht, sicherlich zu Theil werden — der Lohn, dass seine Arbeit gehörig benutzt werde. Viele Kirchenpatrone, Prediger und andere Kirchenvorsteher werden diese unsre Anzeige lesen: wir wünschen sehr, dass sie die kaum zu erwähnende Kleinigkeit, welche das Werkchen kostet, anwenden, es ihren Schullehrern, besonders wenn diese arm sind, oder mit ihm sonst unbekannt blieben, zu schenken: sie können schwerlich die paar Groschen auf irgend eine Art besser, und, taugt der Schullehrer nur einigermassen etwas, folgenreicher anwenden. Solche Mittel — freylich neben andern — *müssen* wir, müssen wir alle, jeder an seinem Theile und in seinem Wirkungskreise, anwenden, ist es uns wirklicher Ernst, dem öffentlichen Gottesdienste sein Ansehen wieder zu verschaffen, die Theilnahme Vieler an ihm neu zu beleben, die Herzen wieder für ihn zu erwärmen, und so seine Wirksamkeit auf das ganze Denken und Thun, wenigstens einigermassen, wieder zurückzuführen. Die tausendmal, und wahrlich bis zum Ueberdrusse, wiederholten Klagen über Mangel an Theilnahme, über Kälte, über nichtige Entschuldigungen des Versäumnisses und dergl. helfen nichts: wer sie hört, den treffen sie nicht, wen sie träfen, der hört sie nicht, und werden sie ihm gleichsam zugeschwärzt, so lächelt er ihrer und zuckt die Achseln; werden sie aber, diese Klagen, wie eben jetzt nicht selten, obendrein so — wir wollen nur sagen, *inhuman* vorgebracht: so bewirken sie gerade das Gegentheil von dem, was sie sollen: ein Theil wird erbittert, der andere giebt die Sache auf, als einmal verloren, als dem unwiderstehlichen Zeitgeiste (diesem sinnverwirrenden Spuk, womit Einer dem Andern angst und bange macht) nun einmal entgegen. Aber was man dafür *thut*, bleibt nicht ohne Wirkung, wenn es nur im wahren Geist und Sinne der Sache selbst ist, (und mithin *über* dem Geiste der Zeit, oder, hört man dies lieber, im Geiste einer jeden,) wenn man, wie bey dem hier zunächst betrachteten Gegenstande, gleich die Gemeinde selbst mit dafür interessirt, und wenn man nicht verlangt, dass, was man seit mehrern Generationen lässig hat sinken lassen, nun in einem Decennio wieder in voller Herrlichkeit stehen und blühen und reiche Früchte bringen soll.

Auf dem letzten Bogen findet man noch *Anmerkungen*, und darin die Erklärung mancher Gegenstände, welche im Laufe des Textes zu weitläufig geworden wäre; z. B. das Gewöhnlichste aus der Terminologie musikal. Schriften, nähere Bestimmungen der Tonverhältnisse, Behandlung der Stimme in Absicht auf Gesundheit, Gebrauch der Orgel zur Begleitung des Gesanges etc.

Nachrichten.

Königsberg. (Fortsetzung aus d. vorigen No.) Ich gehe zu den zahlreichen *Concerten* über. Hr. Thiem, erster Violinist, gab den 12ten Nov. Conc. im alten Sch. H. Es war nicht voll. Merkwürdiger war das am 15ten Nov. gegebene Conc. des Hrn. Pertosa aus Neapel, durch seine Schlechtigkeit. Das Duetto buffo aus *il matr.*

segreto wurde von Hrn. P. gleich elend gesungen und auf der Guitarre accompagnirt, und nur Hr. Blum rettete es durch sein Accompagnement und seinen Gesang vor dem Auszischen. Die Variationen für die Guitarre gingen nicht viel besser, so auch die übrigen Stücke. Wie man eines solchen Gesanges und eines solchen elenden Spiels wegen von Neapel nach dem Norden kommen kann, ist kaum zu begreifen. Die Erfindung des Hrn. P., seiner Guitarre 6 Tasten zu geben, durch deren Niederdrücken die Saiten zum Klingen gebracht werden, (Pianoforte-Guitarre!!!) ist übrigens nicht neu (man s. Kochs mus. Lexik.) und ohne den mindesten Nutzen. Hr. Ritzler spielte ein Conc. v. Arnold auf der Viole, und eine Polonoise von Möser auf der Violine sehr schön. — Am 19ten Nov. gab Hr. Cartellieri ein Concert im kneiph. Junkerhofe. Fraulein v. Schulz sang eine Arie mit obligater Flöte, und, mit Hrn. C., ein Duett v. Fioravanti; Hr. Neumann spielte ein Violoncell-Conc. von Arnold. — Am 26sten Nov. Conc. des blinden Musikers, Burow, im s. Sch. H. Es mochten im Parterre vielleicht 20 Personen seyn! Hr. B. spielte ein Flötenconc. von A. E. Müller (F dur) und Variat. aus E moll von Petersen. Mad. Schmidt und Hr. Blum sangen Arien. — Am 10ten Dec. veranstaltete Hr. Musikd. Riel ein Conc. a. d. kn. Junkerh. Die Ouvert. aus der Op., *Heinrich der Löwe*, von Stegmann, eröffnete es. (Ich führe dies deshalb an, weil es in einem hiesigen Blatte hiess: „die Rielschen Conc. sind die einzigen in unserer Stadt, in denen wahrhaft künstlerische Bildung vorherrscht. Jede Anforderung, die man an ein Concert machen kann, ward durch das heutige gelöset" u. s. w. Wir haben — wird man es glauben? — schon *seit Jahren keine einzige Symphonie* gehört!) Dem. Liebschütz d. ält. sang eine Arie aus der naml. Oper ziemlich gut: nur dürfte der wiederholte kahle Gang durch den Dreyklang bey Fermaten eben nicht zu den glücklichsten Verzierungsarten gehören. Eine Sonate *à quatre mains*, wahrscheinlich vor 20, 30 Jahren geschrieben, langweilte entsetzlich; überhaupt gehören solche Sachen nicht in den Concert-Saal. Ein Duett von Cimarosa fiel nicht vorzüglich aus. Variat. für Fagott und Fortepiano wurden gut vorgetragen: es gilt aber auch von ihnen, was ich von der Sonate sagte. Dem. Korn sang eine Arie aus den *Sylphen* mit guter Stimme; ihre Intonation ist aber noch nicht rein. Drey kleine Chöre beym Pianof. gehören wieder in die Kategorie jener Sonate. Sonderbar! in unsern Concerten lässt man die Musiker zusehen: in Privatzirkeln strebt man, vollstimmige Sachen aufzuführen, die man nicht besetzen kann! — Am 17ten Jan. ward zur Feyer des ersten preuss. Krönungsfestes (den 18ten Jan. 1701.) in der kneiphofschen Kirche eine Kirchenmusik durch Hrn. Cantor Gladau aufgeführt. Die Einnahme war zu einem Schulzweck bestimmt. Ein gemischter Chor von etwa 80 Personen sang einige Chöre von F. L. Benda, Naumann; Righini, unter Begleitung der Orgel. Unpassend war es doch wol, dass Hr. Schausp. Blum eine Romanze, nach der Melodie: zu Steffen sprach im Traume etc. vortrug! — Am 28sten Jan. gab Hr. Lindenberg ein Conc. im kneiph. Junkerh. Dieser brave, bescheidene, jeder Kabale entfremdete Mann ist die Zierde unsers Orchesters. Er trug ein Fagott-Concert von Stumpf (C dur) u. Var. von Kummer über das bekannte Matrosenliedchen mit schönem Ton und vieler Fertigkeit vor. Mad. Mosewius sang die Arie aus Paers *Griselda* mit oblig. Violin, welche Hr. Hutzler spielte, da der Violinist, welcher sie übernommen hatte, nicht kam. Mad. Mos. fährt fort, durch Fleiss ihre schönen Anlagen immer mehr auszubilden; sie gewinnt an Portamento; nur sollte sie sich vor dem Uebernehmen ihrer starken Stimme hüten. (Ich habe dies schon einmal gerügt.) Sie verwendet auf Töne, die in der Sopranstimme schon an sich stark sind, z. B. e f, zu viel Kraft, was im Concertsaal leicht unangenehm wird. Hr. Hutzler blies auf dem Horn Variat., von seinem Vater componirt. Dieser junge Mann besitzt viel musikal. Talent. Apoll möge ihn nun vor Schmeichlern bewahren. — Am 4ten Febr. liess sich ein Hr. Süssmilch, der aus Russland kam, auf dem Contrabass hören. Was man billigerweise auf diesem Instr. erwarten kann, leistete er. — Am 18ten Febr. gab Hr. Musikd. Riel wieder ein Concert, und darin eine Ouverture, ein Fagott-Concert, von einem

Dilettanten geblasen, Variat. für die Singstimme beym Pianoforte, und ein Duett aus *Palmira*. Dann folgte die *Macht des Gesanges* von Andr. Romberg. Dem. Liebschütz sang gut. Die männl. Solopartien waren durch Schauspieler besetzt. Die Composition gefiel nicht sehr. Der Saal war voll. — Am 25sten Febr. Conc. d. Hrn. Apel, hers. sachs. meining. Kammersängers, auf dem kn. Junkerh. Hr. Apel sang eine *Aria Basso* (dem Zettel zufolge) von Righini, eine *Aria Basso* von Maurer, ein Duett, und ein Terzett mit Mad. Schmidt u. Hrn. Weiss, u. sang furchtbar stark. — Hr. Blum gab den 4ten März Concert im neuen Sch. H. Mad. Mosewius und Hr. Weiss sangen ein Duett von der Comp. des Hrn. Blum; Hr. Blum selbst kleine Lieder zu Guitarre und Klarinette, und mit Hrn. Weiss das komische Duett aus *Matr. segreto*. Hr. Büttner declamirte (in Jägertracht) ein Gedicht. Ein Intermezzo: der *Kapellmeister*, nach Farinelli, Bianchi, Martini und Cimarosa, dargestellt v. Hrn. Blum, machte den Schluss. — Am 17ten März Conc. des Hrn. und der Mad. Schmidt, Mitgl. des Theaters, im neuen Sch. H. Mad. S. sang eine Arie aus Righini's *Aeneas*, mit Hrn. S. u. Mad. Mosewius ein Terzett aus Paers *Achilles*, und diese drey, Hr. Blum und Hr. Weiss, das schöne Quintett aus *Così fan tutte*. (Warum aber deutsch? und weshalb sang Hr. Blum statt: Freund, pismo! saldo amico, finem lauda! also drey Sprachen?) Eine Concertante von Pleyl behagte nicht mehr, wurde aber, wie das ganze Conc., in einem unsrer Blätter in den Himmel erhoben. Dem. Toskani declamirte den *Ritter Toggenburg*, Hr. Anschütz den *Taucher*, Hr. Ritzler spielte Variat. für die Violine mit Janitscharenmusik von Müller. (Dieser brave Violinist, dessen Engagement im Orch. so nöthig gewesen wäre, ist jetzt mit seiner Gattin — früher bey unserm, nachher beym danziger Theater engagirt — zum Orchester und Theater in Reval abgegangen.) Am Charfreytage führte Hr. Musikdir. Riel mit seinem Singinstitute den *Tod Jesu* v. Graun auf. Diese Musik ist nun seit 50 Jahren hier beynah jährlich gegeben worden, und findet immer ein zahlreiches Auditorium. Wollte man daraus auf die Musikliebe schliessen, so würde das Urtheil zu vortheilhaft ausfallen. (Seit zwey Jahren habe ich, ohne Bitterkeit, die Fehler gerügt, die Hr. Musikdirector R. bey der Aufführung dieses Stücks begeht. Da Hr. Riel ein Mann ist, der Erfahrung besitzt, und also einsehen muss, wo er gefehlt hat; da ihm, wenn er selbst auch nicht die musikal. Zeit. liesst, doch seine Freunde mittheilen werden, was über ihn gesagt wird: so ist die Consequenz zu bewundern, mit welcher er fast auf allen gerügten Fehlern beharret. Diesmal liess er noch zwey Chorale von vier Solostimmen vortragen, welches einen sehr schlechten Effect machte. Der Choral repräsentirt ja hier ganz offenbar die Gemeine, und kann mithin nie zu stark besetzt seyn.) — Am 7ten April gab Hr. Cartellieri wieder ein Conc. im kneiph. Junkerhofe. Da die meisten aus der Menge der genannten Concerte von mehrern Mitgliedern des Orchesters gratis accompagnirt werden, so ists freylich nicht zu verwundern, dass dies oft mit weniger Liebe geschieht. Das eben erwähnte Conc. war jedoch durch die Schlechtigkeit der Ausführung ausgezeichnet. Eine grosse Scene mit Chor und oblig. Horn (Edur) aus der Oper *Corradino* von Morlacchi, die viel Effectvolles hat, von Fraul. v. Schulz gesungen, ging eben nur so, dass sie nicht umgeworfen wurde. Dies Schicksal wiederfuhr dem hübschen Anfangs-Duett aus der *Vestalin* von Spontini, (A dur) von Hrn. Cartellieri und Hrn. Weiss gesungen. Das wirksame Quartett zur Oper, *Palmer*, von B. A. Weber, und ein Duett aus den *Danaiden* von Morlacchi, wurden glücklich bis ans Ende gebracht! Ein komisches, unbekanntes Duett v. Cimarosa, von Hrn. Cart. und Hrn. Blum ges., klang sehr veraltet. Ein Dilettant declamirte den *Taucher* mit Erfolg. Die Hrn. Grün u. Blum spielten ein Divertissement auf zwey Guitarren, die nicht mit einander stimmten. Dies war auch mit dem Orchester der Fall, gegen welches das Pianof. ¼ Ton dissonirte. (So etwas ist aber jetzt bey uns nichts Seltenes. Als z. B. Hr. Anschütz im *Tell* debütirte, stimmten die Hörner mit dem Orch. um einen halben Ton verschieden. Die Musik zum Ballet: die *Luftschiffer*, wurde das erstemal so executirt, dass keiner wusste, was sein Nebenmann eben spiele. — Am 6ten April wurde in der *Zauberflöte* der Marsch bey der Feuer- und Wasserprobe von den Pauken, statt

in C. G. in D. G. begleitet u. s. w.) Das Auditorium schien nicht sehr befriedigt zu seyn. Kann aber diese Unordnung befremden, wenn man erfährt, dass bey allen diesen schwierigen Sachen nur eine einzige Probe, wenige Stunden vor Anfang des Concerts, Statt fand; dass mehrere Mitglieder auch bey dieser Probe nicht zugegen waren, mehrere mit Widerwillen spielten? Hierzu kam noch, dass ein Theil des Orch.s, der aus Hautboisten besteht, in diesen Tagen ausmarschirt und durch andre Mitglieder ersetzt war. Ein lebhafter Streit erhob sich in Folge dieses Concerts in unserer Zeitung. Hr. Dorn, der aus Gefälligkeit für Hrn. Cartellieri das Accomp. beym Pianof. übernommen hatte, welches aber durch die abweichende Stimmung desselben ganz unmöglich gemacht wurde, gab dem Orch. den Rath, seinen wohlerworbenen Ruhm durch Nachlässigkeit nicht aufs Spiel zu setzen, zusammengehörende Instrumente (Flöten, Hoboen, Klarinetten) neben einander zu stellen, und sich einer festen Stimmung zu befleissigen; auch alternde Künstler williger zu unterstützen. Sein Aufsatz trug das Motto: *Obsequium amicos, veritas odium parit.* Hr. Musikd. Riel antwortete Hrn. Dorn in einer inhumanen Sprache, und Hrn. Dorn's ausführliche Antwort kann Hrn. R. auch eben nicht erfreulich gewesen seyn. Dieser warf Hrn. Dorn Unerfahrenheit und Mangel an Musikkenntnissen, Hr. Dorn aber ihm gänzliche Unwissenheit und Undankbarkeit vor, da Hr. R. beynah alles, was er hier geleistet habe, der Beyhülfe des Hrn. D. verdanke. Dass Hr. R. sich in den, ihm fremden Streit mischte, kam daher, weil ein Blatt den Wunsch geäussert hatte, die Singe-Institute beyder Herren vereint zu hören, und Hr. Dorn erklärte, er habe eine solche Vereinigung Hrn. Riel, aber vergebens, angeboten. Nun erwiederte Hr. R., sein Institut entspreche jeder Anforderung, er brauche die Beyhülfe des Hrn. D. gar nicht u. s. w. Kann bey solchen Zänkereyen wol die Kunst gewinnen? Schwerlich! Die Unternehmungen beyder Herren sind gewiss beyde verdienstlich, für bedeutende Musikaufführungen aber zu klein: was könnte mit vereinten Kräften, bey gutem Willen und Liebe zur Sache geleistet werden! Doch das sind wol nur fromme Wünsche. — Am 25sten April gab der 15jährige Carl Mühlenfeldt aus Braunschweig ein Concert im kneiphof. Junkerhofe. Auch hier, wie auswärts, erntete er durch sein treffliches Pianofortespiel, weniger durch das auf der Violin, allgemeinen Beyfall ein. — Am 5ten May gab Hr. Thiem im näml. Saale wieder Concert. Er spielte ein Violinconc. von Rode. Zwey Knaben liessen sich auf dem Pianof. und der Violin hören. Hr. Anschütz declamirte, Mad. Schmidt sang eine Arie. Eine Ouverture von Abrah. Schneider mit 14 oblig. Instrumenten gefiel sehr, zumal, da das Orchester heute (Hr. Thiem ist Mitglied des Orchesters) bewies, dass es auch gut accompagniren könne. — Am 19ten liess sich Hr. Lenz, (ehemal. Lehrer des verewigten Prinzen Louis von Preussen im Pianoforte und in der Composition) bey seiner Durchreise nach Paris auf (sehr guten) Instrumenten aus seiner eignen Fabrik zu Warschau, im Concertsaal hören. Er spielte ein Pianof.-Conc. von seiner Composition (F dur) mit Precision und Fertigkeit. Den Mittelsatz trug er auf jener Art aufrechtstehender Pianofortes, welche Ditmaclassis genannt werden, vor. Das Concert sowol, als die von ihm comp. Symphonie, (C moll, 4 Sätze) und die Ouverture, (G) zeigten den gründlichen, in einer guten Schule gebildeten Componisten. Eine Phantasie *durch alle Theile das Contrapuncts* entsprach wol diesem Titel nicht. Schade, dass nur einige wenige Personen zugegen waren! Eben so ging's dem braven Violoncellisten Neumann, der den 25sten Conc. im Saale gab. Er spielte ein Conc. von Romberg und Variationen von seiner Compos., auch mit Hrn. Grün eine Sonate von de Call für Violoncell und Guitarre. — Am 26sten führte der Organist, Hr. Jensen, in der deutschreformirten Kirche eine Kirchenmusik auf. Da Königsberg einige für Musik vortrefflich geeignete Kirchen besitzt, so ist es zu bedauern, dass es uns desto mehr an guter Kirchenmusik fehlt. Auch die heutige befriedigte nicht sehr. Die Hymne an Gott, (mit schlechtem Text) die Fahrt des Lebens, *) das Grab von Salis, und Trost am Grabe v. Claudius, alle von Hrn. J. componirt,

*) Für Hrn. Jensen, der gegen Jedermann ein unerbittlicher Kritiker ist, möge die Bemerkung hier stehen, dass es

sind offenbar ursprünglich für eine Stimme mit Klavierbegleit. gesetzt, und in dieser Gestalt mögen sie wirksamer seyn, als für Chor und Orch. Die Chöre und Chorals aus einer Gesangsfeyer (?) für eine preuss. Familie von Carl Fasch componirt, hatten manche, des grossen Componisten würdige Stellen, doch auch viel Veraltetes und Ermüdendes. Ueberhaupt fehlte es dem ganzen Arrangement an einer bestimmten Tendenz. Von dem sehr zusammengesetzten Personale konnte man keine vorzügliche Execution erwarten. Die Kirche war, durch Freybillets, ziemlich angefüllt. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate p. Pianof. et Violon obligé, comp. — — par Ferd. Ries. Oeuvr. 19. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 4 Francs.)

Hr. R. fährt auf dem rühmlich betretenen Wege fort, einer der ausgezeichnetsten Klavier-Componisten unsrer Zeit zu werden. Auch das genannte Werk zeugt von originellem Geist, geübter Kunst, und einem auf das Würdige gerichteten Geschmack. Nach einer kurzen Einleitung beginnet das, im Ganzen einfache, aber lebendige und kräftige *Allegro agitato* aus F moll; ein ziemlich singbares, doch in gewöhnlicherer Art geschriebenes *Andante* aus As dur folgt; und ein sehr frisches, pikantes *Allegro*, mit manchen ganz eigenthümlichen, aber immer wirksamen Wendungen, macht den Beschluss. Die Violin ist durchaus obligat und verlangt vom Spieler besonders einen guten Vortrag. Die Klavierstimme ist nicht allzuschwer.

Rondo per il Pianof. comp. dal M. J. Leidesdorf. a Vienna, nel Contor delle arti.

Nach einer kurzen, ernsthaften Einleitung (D dur, dreyviert. T.) folgt das ziemlich lebhafte Rondo, (D dur, zweyviert. T.) dessen Thema nicht eben ausgezeichnet, aber von nicht gemeinen und effectuirenden Zwischensätzen durchwebt ist. Das Ganze ist mehr im Charakter, als in der musikal. Ausarbeitung zusammengehalten, und nähert sich in der Schreibart den Dussekschen Finalen wol am meisten. Der Verf. ist ein grosser Freund der möglichsten Vollgriffigkeit. Das Werkchen ist auf schlecht Papier nicht gut gestochen, wie jetzt die meisten Musikalien, die in den österreich. Staaten herauskommen.

Ouverture de l'Opéra seria Pirro, arrangée à 4 mains p. le Pianof. Musique de F. Paer. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Nach einer sehr pathetischen Einleitung folgt ein lebhafter, mit verschiedenen, mehr gefälligen als ernsten Gedanken wechselnder Allegrosatz, der sich einzeln, selbst so arrangirt, wol noch besser ausnimmt, als vor einer *Opéra seria*. Der Auszug und die Vertheilung an zwey Spieler sind sehr gut gemacht; das Werkchen spielt sich sehr leicht und munter weg. Nur die Verdreyfachung des f, fis, g, im 2ten Syst. des Largo, mithin in so langsamem Tempo, missfällt dem Ohr des Ref.

zwar dem Dichter nachsehen sey, zu wandiren: wir schiffen über See und Belt, zu forschen das ersehnte Land — dass aber der Comp. das unbedeutende Wörtchen das nicht herausheben darf, wie Hr. J. durch die lange u. hohe Note zweifach thut:

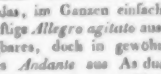

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. VIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. *№ VIII.* 1812.

Ankündigung.

W. A. Mozarts Requiem

in Partitur, mit latein. und deutschem Texte

Neue Ausgabe

(in grunem Umschlage gebunden, mit einem Titelkupfer.)

Die hohe Vortrefflichkeit dieses Meisterwerks ist auch durch die grosse Theilnahme bewährt worden, welche unsere erste Ausgabe desselben in Deutschland und im Auslande gefunden hat. Sie hat sich daher schon seit geraumer Zeit völlig vergriffen. Die fortwährende häufige Nachfrage zu befriedigen, haben wir nun einen neuen sorgfältigen Abdruck davon veranstaltet, welcher bereits die Presse verlassen hat. Um den studirenden Musikern, welche dies Werk noch nicht besitzen, die Anschaffung desselben zu erleichtern, werden wir es bis zu Ende dieses Jahres noch zu dem geringen Pränumerationspreise von drey Thaler Sächs. ablassen, und denen, welche vier Exemplare auf einmal baar bezahlen, das fünfte frey geben.

Breitkopf und Härtel
in Leipzig.

Pränumerations-Anzeige
auf ein
Requiem
von
Johann Gänsbacher.
Opus 15.

Wiederholte Aufforderungen der geschätztesten Musik-Kenner und Freunde, und der allgemeine Beyfall, mit welchem die Production dieses Werkes in der h. Kreutzherrn-Kirche am 14ten May dieses Jahres aufgenommen wurde, bewogen mich zu dessen öffentlicher Herausgabe.

Die Besetzung des Orchesters besteht aus dem gewöhnlichen Sing- und Bogen-Quartett, Orgel, 2 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Waldhörnern, 1 Trompete u. 3 Posaunen, die zwar zur Verstärkung der Totalwirkung kräftig beytragen, aber auch weggelassen werden können, auf den Fall sind die wesentlichen Stellen davon den übrigen Blasinstrumentes mittelst kleiner Noten zugetheilt.

Das ganze Werk, welches aus 6 grossen Sätzen besteht, kann ohne grosse Schwierigkeit von jedem mittelmässigen Orchester mit gutem Erfolge aufgeführt werden.

Die Besorgung der Auflage und Versendung hat Hr. Buchhändler Haas übernommen, bey welchem auf das Werk pränumerirt, und selbes bey Erscheinung abgeholt wird.

Prag, den 30. Juny 1812.

Johann Gänsbacher.

Da mir Herr Gänsbacher die Besorgung der Auflage und Versendung seines Requiem übergeben hat, so zeige hiermit folgendes an:

Das ganze Werk wird gegen 95 Seiten stark, der Stich rein, deutlich und correct; auf grossem gutem Papiere abgedruckt; die Stimmen sind einzeln. Der Pränumerationspreis ist 2 Thlr. 8 Gr. Conv. Geld. — Das Werk erscheint im Monate September.

Haas,
Buchhändler in Prag.
(Jesuitengasse, im gelben Hause № 186.)

Steinfurt. Den 12ten März 1812 starb der bey Sr. Erlaucht, dem Herrn Grafen von Burg-Steinfurt, als Kapellmeister im Dienste gestandene Anton Janitsch, im 59sten Jahre seines Alters, nach 26 Jahren geleisteten treuen Diensten.

Sein grosses Talent, als Director und Virtuos auf der Violin, fast in allen Ländern Europa's bekannt, leuchtete schon in seinem 4ten Jugendjahre hervor, wesswegen sein

Vater alles anwandte, um dieses Talent immer mehr zu entwickeln, und in seinem 7ten Jahre sog er schon die Bewunderung aller beltetischen Musikfreunde auf sich. Im 12ten Jahre seines Alters schickte sein Vater ihn, zur Vervollkommnung seiner Kunst, nach Turin, zu dem berühmten Virtuosen Pugnani, wo er schon im zweyten Jahre seinem Lehrer, an Fertigkeit, und im Adagio besonders, an Reinheit, Deutlichkeit und Methode gleich kam. In seinem 16ten Lebensjahre würde er, als Concertmeister bey Sr. Durchlaucht, dem Herrn Churfürsten von Trier mit 2000 Fl. Gehalt ernannt, der ihm, seiner ausserordentlichen Fertigkeit und Artigkeit wegen, den Namen Wunderkind beylegte, und wo zugleich sein Talent, als Deutschlands erster Violinist bekannt wurde.

Allein, wie es gewöhnlich der Fall bey grossen Künstlern ist, dass das Schicksal sie bald nach Osten bald nach Westen treibt; so fasste auch er den Entschluss, nach England zu reisen. Auf dieser Reise liess er sich bereden, die Sommermonate in Burg-Steinfurt zuzubringen. Der ausgebrochene Krieg, sein herannahendes Alter, die Versorgung seiner Familie und die Sehnsucht nach einem bestimmten Ruheplatz machten, dass er diesen Entschluss änderte und in Burg-Steinfurt blieb.

Seine Gattin beweint den Verlust eines nördlichen Gatten, mit dem sie 35 Jahre in vergnügter Ehe verlebt hat, und seine drey hinterlassenen Kinder, den Verlust eines liebevollen Vaters. Doch hinterlässt er diesen einen Theil seiner Talente; denn aus mehrern öffentlichen Blättern ist bekannt, dass dessen älteste Tochter sich in Hannover und an mehrern Höfen Deutschlands, als eine talentreiche Sängerin und gründliche Musikerin produciret hat; jetzt aber sich mit der musikalischen Ausbildung junger Damen beschäftiget. Ihr folgender Bruder und ihre jüngere Schwester stehen beyde bey Sr. grossherzogl. Hoheit von Hessen-Darmstadt, ersterer als erster Tenorist und letztere, als Hofsängerin, in Diensten und bestreben sich, unter diesem gnädigen und einsichtsvollen Souverain und wahren Musikkenner, ihre angeerbte Talente und erworbene Fertigkeiten, immer mehr zu entwickeln und zu vervollkommnen, um den Ruhm ihres seligen Vaters zu erreichen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, Variations p. la Flûte sur l'air des tiroliens . . . . . 4 Gr.

Pixr, F. 6 Walses arr. p. une Flûte par Vandorhagen . . . . . 4 Gr.

Westenholz, Fr. Concertante p. Flûte et Hautbois av. Orch. Op. 6. . . . . 2 Thlr. 6 Gr.

Marx, M. Trio p. la Flûte, Violon et Violoncelle. Op. 6. . . . . 18 Gr.

Eberl, C. F. 6 Rondos p. 2 Flûtes. Op. 59. . . . 20 Gr.

Henning, C. W. 3 Duos concertans p. 2 Flûtes Op. 3. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Fioravanti, Ouverture aus der Oper: die Dorfsängerinnen für 2 Flöten eingerichtet. . . . . 8 Gr.

Hoffmeister, F. A. 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 50. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Koppraseh, W. 6 kleine und leichte Horn-Quartetten, oder Militair-Märsche für 4 Hörner. . . . . 16 Gr.

Call, L. de, Sonate très facile p. Flûte et Guitarre. Op. 103. . . . . 14 Gr.

Hübner, J. G. H. 6 kleine und leichte Lieder mit Begleit. der Guitarre. Op. 1. . . . . 10 Gr.

— 12 Variations sur l'air: A Schusserl u. a Reinerl p. la Guitarre. Op. 2. . . . . 6 Gr.

Bornhardt, J. H. C. vermischte Tänze von verschiedenen Componisten für die Guitarre. Op. 82. . . . . 6 Gr.

— 8 Variationen über „das klinget so herrlich" für Violin, Guitarre et Violoncell. . . . 8 Gr.

— 10 Variationen für Flöte u. Guitarre über das Lied: Zu tändeln und zu scherzen. . . . 6 Gr.

Klitzing, Fr. Divertissement p. Guitarre et Flûte 6 Gr.

Scheidler, C. G. Sonate p. la Guitarre. № 1. 2. à 12 Gr.

Harder, A. 8 Variations p. la Guitarre sur l'air favori: God save the King etc. . . . . 6 Gr.

— 9 Variations p. la Guitarre sur l'air: A Schüsserl und a Reindl. . . . . 6 Gr.

Vollbeding, J. E. 9 Lieder und 1 Romanze f. d. Guitarre . . . . . 14 Gr.

Eschsläger, A. 12 Lieder mit Begleitung der Guitarre . . . . . 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten July. **Nº. 30.** 1812.

Nachtrag zu dem, in No. 6. dieses Jahrgangs befindlichen Aufsatz, die Sexten-Gänge betreffend.

So sehr ich auch beflissen gewesen bin, in erwähntem Aufsatze alles zu sagen, was nach meiner Einsicht zur Vertheidigung jener durchaus mit Terzen begleiteten Sextengange gesagt werden kann: so muss ich doch bekennen, dass ich sie im Grunde für Flecken halte, welche die Harmonie bald mehr bald weniger verunstalten. Schwerlich würde heut zu Tage jemand sich ihrer bedienen oder Geschmack an ihnen finden, wenn man sie nicht schon oft gehört hatte, und wenn sie nicht schon seit langer Zeit von Tonsetzern, die in dem Rufe der Gründlichkeit stehen, gebraucht worden wären. Da sie gleichwol schon jetzt manche Stimme gegen sich haben, so kann es sich wol ereignen, dass sie in der Folge ihren Credit immer mehr verlieren, und endlich aus dem Gebiete der Musik verwiesen werden. Indess wird hoffentlich mit etwas mehr Discretion gegen sie verfahren werden, als ehemals gegen die Quinten-Gänge; und wenn es auch so weit kame, dass man sie, so wie letztere, schlechterdings nicht mehr hören wollte und könnte: so wären doch die Tonstücke der alten Tonsetzer, worin dergleichen Gänge vorkommen, (ich will hier nur Handels *Messias* und J. Haydn's *Schöpfung* nennen,) darum nicht verloren, denn eine kleine Nachhülfe könnte alle Anstösse aus dem Wege räumen.

Uebrigens sind in der Musik auch Tonverbindungen nöthig, die etwas Rauhes haben, und es kommt oft nur darauf an, ob der Tonsetzer mit der gehörigen Vorsicht und am rechten Orte von denselben Gebrauch macht. So hat z. B. Hr. Bierey durch folgende Stelle in seiner Oper, *Rosette*, ohne Zweifel etwas Bäurisch-Naives ausdrücken wollen, wie es die Sache erforderte; und wenn er seine Absicht durch dieses Mittel erreicht hat, so wird wol nichts dagegen einzuwenden seyn:

Wenn aber in Mozarts ernsthaftestem Werke sich etwas dem Aehnliches findet:

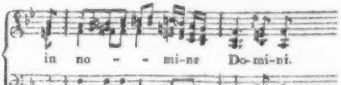

so möchte man fragen, ob solches *hier* schicklich sey, und ob es nicht der Sache angemessener wäre, wenn Mozart die Sechzehntheile im Discant blos mit Achtelu ($\frac{4}{4}$) in den Mittelstimmen begleitet hatte.

In Graun's *Tod Jesu* kommt folgende merkwürdige Stelle vor — was nämlich ihre Hauptnoten betrifft:

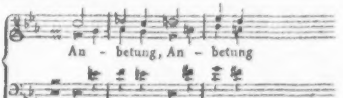

Lange Zeit war mir dies anstössig, und als ich bey Gelegenheit jenes Aufsatzes mein Urtheil darüber zu Papier brachte, fiel er dahin aus: „Wessen Ohr wird durch diesen Gang nicht empfindlich beleidigt, und wie gehäuft sind die

Unregelmässigkeiten in Absicht auf die Modulation und auf den Zusammenhang des Gedankens an sich und der Wiederholung desselben auf einer höhern Stufe! Hier findet keine Anwendung von dem mit No. 2. bezeichneten Exempel statt: (siehe den angeführten Aufsatz) denn es wechseln lauter *kleine* Sexten mit einander ab. Vor dem Eintritt der Stelle ist man in Es dur. Nun kündigt der Sexten-Accord auf E (einem *Subsemitonio modi*) die Tonart F moll an; es folget zwar F im Bass, aber nicht mit dem Dreyklang, sondern mit dem Accord der kleinen Sexte; von letzterm kehret man wieder zurück auf den vorigen Accord, und von da schreitet der Bass zum Fis, welches ein abermaliges *Subsemit. modi* ist, wodurch G moll angekündigt wird. Nun folgen die beyden andern Schritte auf eben die sonderbare Weise, wie vorhin. Es klingt wirklich so, als ginge der Fundamental-Bass mit lauter harten, neben einander liegenden Dreyklängen vor- und rückwärts: erst C, Des, C, und sodann D, Es, D. Dabey ist zu bemerken, dass C und D Dominanten sind. Hätte doch Kirnberger, der so viel von Graun zu rühmen wusste, diese Stelle nach seinem System von der Fundamental-Harmonie untersucht! oder hat er vielleicht gesehen, dass sein System hier nicht ausreiche?" —

Das war, wie gesagt, mein erstes Urtheil in dieser Sache; ich fand aber bey näherer Ansicht derselben, dass die Wahrheit hier, wie in vielen Fällen, nicht auf der Oberfläche, sondern etwas tiefer liege.

Zu Graun's Zeiten war es noch sehr üblich, gewisse Töne, ob sie gleich einen besondern Accent hatten, nur mit *kleinen* Noten anzudeuten, welche auf dem Papier keinen Werth hatten, in der Ausführung aber einen nicht unbeträchtlichen Theil der Zeit erhalten mussten. (Beyläufig gesagt: es wäre zu Vermeidung aller Zweydeutigkeit und Ungewissheit unstreitig besser gewesen, man hätte von je her alles so geschrieben, wie es ausgeführt werden soll — also lange Vorschläge, punctirte Anschläge u. dergl. mit *grossen*, in den Takt eingetheilten Noten.) Wirklich hat Graun einen solchen punctirten Anschlag vor dem Des und vor dem Es in der Oberstimme angebracht, und sein Sinn ist gewesen, dass die Stelle ungefähr so vorgetragen werden soll:

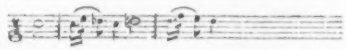

wobey die Zweyunddreyssigstel nach den Puncten nur als kurze Vorschläge von den auf sie folgenden Achteln anzusehen sind. Durch diesen Vortrag erhalten die Basstöne F und G die ihnen zukommende Harmonie, wenigstens für die erste Hälfte ihrer Geltung. Aber auch die beyden Achtel des und es sind (respective) der Harmonie genannter Basstone nicht fremd. Dieses ist ein Umstand, von welchem etwas ausführlich gehandelt werden muss, da man in unsern musikalischen Schriften wenig davon finden möchte. Eman. Bach hat im zweyten Theil seines *Versuchs* etc. (Cap. 36. §. 14.) den Gegenstand berührt. Nach der italienischen guten Singart, schreibt er, pflegen die Sänger vor dem Ende einer Aushaltung um einen ganzen oder halben Ton, nachdem die Modulation ist, in die Höhe zu steigen, und hernach wieder in das vorige Intervall zu fallen, ohne dass das Geringste hiervon angedeutet ist. Wenn z. E. der Tonsetzer geschrieben hat:

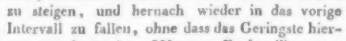

so wird gesungen:

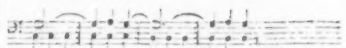

Eigentlich gehört nur die erste Hälfte dieses Beyspiels hierher; allein die zweyte dienet dazu, jene in ein helleres Licht zu setzen. Der Fundamental-Bass vom dritten und vierten Takt ist G, und dieses G ist, vorausgesetzt, dass man in der Tonart C bleibt, die Dominante, auf welche demnach der Septimen-Accord gehört. Nun schreitet im 4ten Takt die Octav des Fundamentaltons eine Stufe aufwärts in die None, und kehret sodann wieder in die Octav zurück. Es ist bekannt genug, dass sich die *Dominante*, ausser der Septime, auch oft die None zur Begei-

tung nimmt; aber weniger bekannt ist es, dass sich etwas Aehnliches auf der *Tonica* ereignen kann. Das geschieht hier im 2ten Takt, da die Quinte aufwärts in die Sexte schreitet, worauf sich erstere abermal hören lässt. In der Oberstimme ist im 2ten und 4ten Takt dieselbe Abwechselung der Klange, und nur ihr Verhältnis gegen den Basston ist verschieden. Wie nun durch den Eintritt der None auf der Dominante der Fundamental-Ton nicht geändert wird: so bleibt auch der Fundamental-Ton eben derselbe, wenn auf der Tonica die Quinte zur Sexte schreitet. Dieser Sexten-Accord ist demnach keine Umkehrung eines Dreyklangs, also hier nicht die Umkehrung des Dreyklangs von A; sondern wie im 4ten Takt die None die Stelle der Octav vertritt, so vertritt im 2ten Takt die Sexte die Stelle der Quinte.

Es war eine der köstlichsten Erfindungen oder Entdeckungen in der Musik, dass jemand darauf gekommen ist, einen solchen Gebrauch von der Sexte zu machen. Wenn man den Namen des Sängers wüsste, der sich zuerst, blos durch sein Gefühl geleitet, die Freyheit genommen hat, die Vorschrift seines Notenblattes auf gedachte Weise abzuändern: so sollte man jene Sexte nach seinem Namen nennen, wie man einer bisher unbekannt gewesenen Pflanze den Namen ihres Entdeckers beyzulegen pflegt. Diese Ehre geht nun für den, welchem sie eigentlich gebührt, verloren; allein weil Bach, so viel ich weiss, der Erste gewesen ist, der dieser Sache schriftlich Erwähnung gethan hat, so denke ich mir die Sexte, von welcher hier die Rede ist, immer in Verbindung mit *ihm*, und nenne sie, um sie kurz und bestimmt von allen übrigen Zusammenklangen desselben Umfangs zu unterscheiden, die *Bachische Sexte*. Uebrigens hat Bach noch angemerkt, dass diese Verzierung auch bisweilen in Noten ausgesetzt werde. Heut zu Tage geschieht dieses wol durchgängig, sonst würde beym Vortrag manche originelle Schönheit verloren gehen.

Man betrachte nun noch folgende zwey Beyspiele, worin die erwähnte Sexte gleich zu Anfang auf dem *Niedertakt* erscheinet:

und man wird sich sowol davon überzeugen, dass der Gedanke des Einen wie des Andern dieser beyden Componisten eben hierdurch höchst interessant wird; als auch, dass bey Bestimmung der Fundamental-Harmonie diese Sexte ganz u. gar nicht in Anschlag kommt, sondern als eine Quinte angesehen wird.

Aus dem bisher Gesagten folget nun, dass die Graun'sche Stelle so zu verstehen ist:

Hier erregt nun der Schritt von *e* mit dem Quintsexten-Accord zum *fis* mit demselben Accord, und also von einem *Subsemitonio modi* zum andern, einen neuen Anstand. Allein ein Basston, welcher den $\frac{6}{5}$ Accord mit der falschen Quinte hat, ist nicht nothwendiger Weise als ein *Subsemitonium modi* zu behandeln, sondern bekanntlich kann er auch als die sechste Stufe eines Molltones im Aufsteigen behandelt werden. Und hier bedient sich Graun dieses schönen Kunstgriffes, indem er den zweyten $\frac{6}{5}$ Accord, auf *e*, nicht als die erste Umkehrung des Septimen-Accords von *c*, sondern, vermöge der Mehrdeutigkeit *), desselben, als die zweyte Umkehrung des $\frac{7}{5}$ Accords von *A* behandelt. Der Fundamental-Bass dieser Stelle heisst demnach:

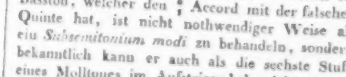

*) Die Bedeutung dieses Ausdrucks ist in No. 39. des 12ten Jahrgangs dieser Zeitung angegeben.

Durch die überzählige *ungeschwänzte* Note *A* wird angedeutet, dass der Accord der vorhergehenden Note mit dem Accord der folgenden, nämlich eben dieser ungeschwänzten, verwechselt worden ist. Unter Verwechslung ist aber hier nicht Umkehrung zu verstehen; sondern der Ausdruck wird in eben dem Sinne genommen, in welchem man von einer enharmonischen Verwechslung spricht. Es giebt nämlich viele Verwechslungen, welche nicht enharmonisch sind. Sie haben einen entscheidenden Einfluss auf die Mannigfaltigkeit in der Musik, sonderlich auch auf die Ausweichungen, und ohne die Theorie derselben bleibt einer der wichtigsten Theile der Harmonik, die Lehre von den Fundamental-Accorden und von der Folge derselben, im Dunkeln. Hiervon wird vielleicht ein andermal ausführlicher gehandelt werden. Zu unserm jetzigen Zweck ist es hinreichend, Folgendes zu bemerken. Jener zweyte Dominanten-Septimen-Accord auf C sollte, wie der erste, zum F schreiten; der Componist sieht ihn aber als die zweyte Umkehrung des $\frac{7}{5}$ Acc. von A an, und damit verwechselt er jenen Accord mit diesem. Nun ist der Septimen-Accord von C nicht mehr Dominanten-Accord, sondern der vorgenannte liegt ihm zum Grunde, und so geschieht der Schritt ganz regelmässig zum D, welches die neue Dominante wird.

Demnach wären wir in Absicht auf die angeführte Graun'sche Stelle in Klarheit. Sie ist gerechtfertiget, und es kommt nur darauf an, dass sie so vorgetragen wird, wie sichs gehört.

Anfragen.

1) Hat Händel in keinem seiner bekannt gewordenen Werke Doppelgriffe für die Violine angebracht? wenn nicht: sind sie zu seiner Zeit noch nicht üblich gewesen *), oder hat er sie verschmäht, und warum? Vielleicht haben sie überhaupt nicht zu seinem Styl gepasst; es liessen sich aber doch Stellen nachweisen, da er sie, ohne seinem Styl Eintrag zu thun, und mit gutem Effect hatte anbringen können.

2) In neuern Musikstücken findet man bisweilen Cadenzen von der Art:

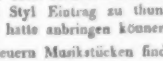

Ist das zweckmässiger, als wenn im letzten Takt die Tonica auf die *gute* Zeit fällt, und ihr der Dominanten-Accord aus dem vorigen Takte vorgehalten wird? **)

3) Wo und zu welchen Preisen werden Aeolsharfen verfertiget, wie sie Hr. Koch in seinem musikal. Lexicon beschrieben hat? Ist man

---

*) Ueblich waren sie allerdings, wie, unter andern, schon die rühmlichst bekannten Violinsolos von Seb. Bach beweisen, welche nicht nur voll davon, sondern sogar bis zum heutigen Tage treffliche Muster für Virtuosen und Componisten in dieser Hinsicht sind, und es immer bleiben werden. Händel musste sich in England mit, zum grössten Theil sehr wenig geübten Musikern in seinem Orchester behelfen, und besonders waren die meisten Violinisten, wenn er, wie immer, möglichst stark besetzen wollte, kaum im Stande, seine einfachen Töne rein, fest und kräftig anzugeben: vielleicht vermied er schon darum die Doppelgriffe. Musste er doch, wegen Unfähigkeit vieler seiner Violinisten, wenn ein Satz mehr als drey Erniedrigungszeichen hatte, das vierte jederzeit vor die einzelne Note schreiben lassen! und stieg eine Violinstimme einmal über dreygestr. D, in den Proben die Stelle besonders einzustudiren, auch beym Anfang des Satzes immer noch auffordern: Nehmen Sie sich in Acht: so kömmt ein dreygestr. Es oder E! — Ueberhaupt ist der Einfluss der Componisten auf die Ausführenden, für welche sie zunächst schrieben, zwar oft; der Einfluss der Ausführenden auf die Componisten aber bey weitem nicht genug erwogen worden. Und wie bedeutend war derselbe doch — um ein Paar ganz contrastirende Beyspiele anzuführen — vormals auf Seb. Bach in Leipzig, und jetzt auf Cherubini in Paris! — R.

**) In gewissen Fällen scheint dies wirklich zu seyn, wo nämlich der Schluss, nach einem ziemlich scharfen Nachdruck, sehr sanft und mild sich gleichsam einschleichen soll. (Kenner der Blasinstrumente werden die Wirkung derselben, und besonders der Hörner, eben bey dieser Form der Cadenz nicht übersehen.) So hat namentlich Mozart sich dieses Schlusses bedient, wiewol er ihn selten anwenden mochte. Dass übrigens mit dieser Form, vornämlich durch und seit Martin und seine Nachahmer, oft Missbrauch getrieben, dass sie oft angewendet wird, nur um etwas Anderes, als das Gewöhnliche, das aber eben so wenig Kopfzerbrechen kostet, hinzuschreiben, scheint uns eben so gewiss. — R.

in der Folge auf noch mehrere Verbesserungen gekommen; und wie könnte man einen ganz einfachen Riss von einer solchen Aeolsharfe erhalten?

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus d. vorigen No.) Das *danziger* Theater, zuletzt unter Direction des Hrn. Huray, hat sich durch den Druck der Zeitumstände aufgelöset. In *Elbing* wirkt der brave Musikdir. Urban nach Kräften, und giebt Concerte, so gut es die Umstände gestatten. Mehrere der von ihm aufgeführten Sachen sind uns Königsbergern noch gänzlich unbekannt. Hr. U. ist ein guter Violinist und Violoncellist, und kenntnisvoller Compositeur. In *Tilsit* giebt der Cantor Herfordt, auch ein talentvoller Mann, Concerte. Er hat vor kurzem die *Jahreszeiten* aufgeführt. Manches mag wol mangelhaft gewesen seyn: man sieht aber doch das Bestreben, etwas Bedeutendes zu leisten. In Tilsit lebt auch der wackere Violinist Zander, ein vortrefflicher Quartettspieler und Mechaniker, der Violinen sehr gut reparirt und aptirt. In *Memel* ist Hr. Nicolai Concertdirector. Er will in kurzem den *Messias* aufführen. Wie das in einem so kleinen Orte mit Erfolg möglich ist, begreife ich kaum. —

Ich finde mich veranlasst, denen, die gegen meine Berichte über Königsberg in der musikalischen Zeit. etwas einzuwenden haben, anzuzeigen, dass ich ihnen in jedem anständigen Blatte Rede stehen, auch dem, der sich nennt, auf Verlangen meinen Namen nennen, plumpe Ausfälle in obscuren Winkelschriften aber gänzlich ignoriren werde. —

Hier mag noch die Musik zu einigen littauischen *Daino's* stehen. 1. und 2. sind vielleicht schon früher im *preuss. Temps*, einer Quartalschrift des Hrn. Prof. v. Baczko, abgedruckt. 3 und 4 verdanke ich der Mittheilung des Hrn. Cant. Herfordt und des Kaufm., Hrn. Wittig, in Tilsit, von denen auch die in No. 3. dieser Zeit. abgedruckte Daino herrührt, deren Text Hr. Dr. Rhesa auf meine Bitte berichtigte. 5. 6. 7. hat einer meiner musikal. Freunde, der eine Hauslehrerstelle bey Ragnit bekleidete, nach den Gesängen der Landleute bey der Feldarbeit aufgesetzt. Diese Nachweisung der Quellen schien mir nöthig, damit es mir — *si parva licet componere magnis* — nicht einst so gehe, wie dem ehrlichen Macpherson, dem man aufbürden wollte, den Ossian selbst gemacht zu haben. Kenner werden indess in den Melodien selbst Zeichen ihrer Aechtheit finden, z. B. den originellen Schluss in der Quinte, vorzüglich in 6., das seltsam ergreifende Fortschreiten der Melodie im 5ten Takt bey 2., den ungewöhnlichen Rhythmus in 5. u. s. w.

Original-Melodien zu littauischen Daino's.

(Vergl. No. 2. dies. Jahrg.)

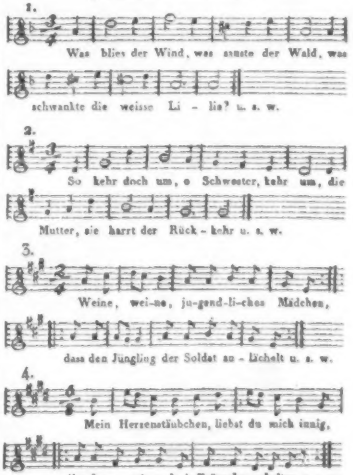

6.

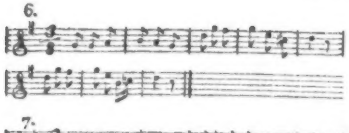

7.

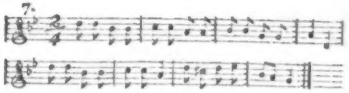

(Die Bewegung ist in den meisten Stücken rasch.)

München. Uebersicht des Monats Juny. Hr. Weixelbaum ist aus Frankfurt, wo er mehrere Gastrollen sang, zurück. Er betrat zuerst unsere Bühne wieder als Joseph. Jedermann war erfreuet, seine schöne, reine Stimme zu hören. — Dem. Lang spielte in dem artigen Operettchen, die *Verwandlungen*, mit Beyfall. Die Intrigue ist unterhaltend, die Musik mittelmassig. Ein Carikatur-Duo musste wiederholt werden. Dem. Lang ist engagirt, und kehrt nicht wieder nach Frankfurt zurück. — Die artigen pantomimischen Ballete: der *Mechaniker* und *Dichter Gessner*, sinnreiche Dichtungen unsers verdienstvollen Hrn. Crux, wurden wiederholt. Hrn. Neuners Musik zu dem letzteren gehört zu seinen besten Arbeiten. — *Macdonald* u. *Fanchon* finden immer noch ihre zahlreichen Liebhaber. Dem. Reger spielte den Gustav in dem *Waisenhause*. Sie leistet mehr, als man zu erwarten berechtigt ist. Besonders gelang ihr die Romanze des 2ten Acts. — Der berühmte Vogler befindet sich gegenwärtig hier, und spielte den 29sten Jun., als an dem Feste der Apostelfürsten, St. Petrus und Paulus, beym Hochamte, die nach seinem System gebaute S. Petersorgel selbst. (Siehe die Münchner Zeitung.) Aus Bamberg vernehmen wir, dass die Hrn. Gebrüder Beutler, königl. Hofmusici, am 12ten im Saale der Harmonie ein Concert gaben, worin sie Beyfall erhielten. Der ältere spielt Fortepiano und Violine sehr brav, und letzterer hat einen sehr guten Vortrag auf der Hoboe. — Eine grosse ital. Oper: *Ottaviano in Sicilia*, in Musik gesetzt v. Bar. v. Poißl, wird nächstens aufgeführt werden.

Recension.

Versuch einer elementarischen Gesanglehre für Volksschulen nach Pestalozzi, nebst 20 Singstücken, als Uebungsbeyspiele zur Rotweil'schen Gesangslehre. Rotweil, in der Schulbuchhandlung. 1811. (Preis 18 Gr.)

Diese Gesangslehre ist zugleich als dritte Abtheilung der nähern Ausarbeitung des Schulplanes der Elementarschulen zu Rotweil zu betrachten. Das Ganze ist ein gedrangter Auszug, theils aus der Nagelischen, theils aus der Zellerschen Gesangsbildungslehre. Der erste Theil enthält die Rhitmik (Rhythmik) oder die Lehre vom musik. Zeitmaas, ganz nach Nageli's grösserem Werke, nur kürzer, und deswegen besser und deutlicher. In dem Abschnitte von den Elementen des Zeitmaasses finden wir, so wie bey Nageli, das Viertel als Element der Rhythmik angenommen. Ich kenne keine Gesangslehre, sowol der ältern, als der neuern Zeit, welche den Viertelstakt zum Element der Rhythmik erhoben hatte: nur *Nägeli* hat diesen Fund, als einen wichtigen und der Natur der Sache selbst abgelauschten, uns kennen gelehrt. Es wundert mich, dass der Rec. des Nagelischen Werks in diesen Blättern diesen Irrthum nicht vorzüglich bemerkbar machte. So lange die Welt steht, ist doch immer vom Ganzen eher die Rede gewesen, als von seinen Theilen. Was ist denn auch leichter und natürlicher: der Theile in Bezug auf das Ganze sich bewusst zu werden, oder des Ganzen, in Bezug auf die Theile desselben? Der Viertelstakt (das Nagelische Element der Rhythmik) ist mir in der rhythmischen Musik das unsicherste, was ich kenne: selbst eine geübte und gebildete Gesellschaft von Tonkünstlern erhält beym Beginnen jedes Stückes den ganzen Takt von dem Director vergegenwärtigt, und in der Vergegenwärtigung des Ganzen liegt der sicherste Schluss auf die Dauer der einzelnen Theile. (Hr. Nägeli hat diesen Versuch wol gemacht aus einer übel ver-

Bass { Hr. Wahnschaft. * — Lemke. * — Perlberg.

Der Tenor wird, seit dem Tode des Hofsängers Balsi, und der Pensionirung des Hofsängers, Hrn. Dornblüth, durch folgende Hofmusiker besetzt:

Hr. Bode.
— Stüber.
— Nicolai.

Kapelldiener Krüger.

Violinisten: Hr. Stievenard. *
— Seipoltsdorf.
— Westenholz. *
— Vollbrecht. *
— Bartheil. *
— Marburg * { Hautboisten d. herzogl. Leibgarde.
— Rodax
Viola: — Bode * (Concertist auf dem Horn.)
— Herr.
Violoncell: — Hammer. *
— Hasse.
Violon: — Mieze.
(Sperger starb vor kurzem.)
Hoboe: — Braun. *
— Nicolai. *
Flöte: — Lütke. *
— Richter. *
Fagott: — Haidner. *
— Heller.
Klarinette: — Hammerl. *
— Stüber.
Horn: — Huth.
— Theen. *

Die herzogl. Harmonie besteht aus folgenden Hofmusikern:

Erste Klarinette: Hr. Hammerl.
Zweyte: — Stüber.
Erster Fagott: — Haidner.
Zweyter: — Heller.
Erstes Horn: — Bode.
Zweytes: — Theen.
Hoboe: — Nicolai.
Flöte: — Richter.
Trompete: — Winzer.
Serpent: — Seipoldsdorf.
Hoftrompeter: Hr. Vollbrecht, senior.
— Sander.
— Winzer (im Orchester Violin.)
— Bartheil, sen. (im Orchester Viola.)
— Göppelt.
— Winkler.
Pauker: — Leudemann.

Bey grossen Aufführungen werden die Sängerinnen und Sänger durch einige Dilettanten, so wie das Orchester durch das Hautboisten-Corps der herzogl. Leibgarde, welches grösstentheils aus geschickten Musikern besteht, und wobey sich der Anführer und der erste Klarinettist, Hr. Selike, ausser Andern, besonders auszeichnet, verstärkt.

Fontenelle.

Wer kennt nicht Fontenelle's berühmtes Wort: *Sonate, que me veux-tu?* Wie viele verständige und unverständige Kunstjünger haben es nicht schon nachgesprochen und nachgelallt? Man citirte es als eine heilige Autorität; und die meisten wol, die es im Munde führen, nehmen es für den Ausspruch eines Kenners. Aber wie sehr würde mancher erröthen, wenn er wüsste, auf welches Meisters Worte er geschworen hat! denn Fontenelle selbst gesteht treuherzig: Drey Dinge giebt es, von welchen ich nie das Geringste verstanden habe: das Spiel, die Weiber und die *Musik*.

Kurze Anzeige.

Variations sur 3 Thêmes connus p. le Pianof., comp. — — par Wilh. Schneider. Oeuvr. 15. à Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Preis 1 Thlr.)

Ein Werkchen, das wir Dilettanten von Sinn, Geschmack und nicht ganz geringer Geschicklichkeit, recht sehr empfehlen können. Wohlgewählte Themata, nicht selten wahrhaft neue Gedanken, eine stets würdige, aber zugleich angenehme und dem Instrumente vollkommen angemessene Ausführung, und ein durchaus correcter Styl — das sind die Vorzüge desselben, und vornamlich der ersten und zweyten Suite. Es erinnert von neuem daran, wie traurig es ist, dass dieser junge, talentvolle und gründlich ausgebildete Mann eben da aus der Welt scheiden musste, als er sich klar und heiter zu schreiben anfing, ohne darüber leichtsinnig und oberflächlich zu werden.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten July. **N°. 31.** 1812.

Des Kapellmeisters, Johannes Kreislers, Dissertatiuncula über den hohen Werth der Musik.

Es ist nicht zu leugnen, dass in neuerer Zeit, dem Himmel sey's gedankt! der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so dass es jetzt gewissermassen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Guitarre findet. Nur wenige Verächter der gewiss schönen Kunst giebt es noch hie und da, und diesen eine tüchtige Lection zu geben, das ist jetzt mein Vorsatz und Beruf.

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als, dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen, und ihn so von den ernstern, oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so dass er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseyns zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats seyn, und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann. Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher, als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, dass es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertödtende Theil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt — dieses Lesen, meyne ich, hat doch das Unangenehme, dass man gewissermassen genöthigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen. Dasselbe gilt von dem Vorlesen in der Art, dass, die Aufmerksamkeit ganz davon abwendend, man sehr leicht einschlaft, oder in ernste Gedanken sich vertieft, die, nach der von jedem ordentlichen Geschäftsmanne zu beobachtenden Geistesdiät, cyklisch eine Weile ruhen müssen. Das Beschauen eines Gemäldes kann nur sehr kurz dauern: denn das Interesse ist ja doch verloren, sobald man errathen hat, was es vorstellen soll. — Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, dass eine gelungene Composition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält, und eine angenehme Melodie nach der andern folgen lässt, ohne zu toben, oder sich in allerley contrapunctischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebehrden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bey dem man des Denkens ganz überhoben ist, oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme — von denen man nicht einmal sich bewusst wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln lässt. Man kann aber weiter gehen und fragen: wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerley Gegenstände der politischen u. moralischen Welt anzuknüpfen, und so einen doppelten Zweck auf eine angenehme Weise zu erreichen? im Gegentheil ist dies gar sehr anzurathen, da die Musik, wie man in allen Concerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. (Kant, der dies nur von der Tafelmusik behauptete, ist einseitig, wie der gute Mann öfters war.) In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fliegt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hinein fallen, immer mehr

und mehr an. Manches Frauenzimmer, deren Rede sonst, nach jenem Ausspruch: Ja, ja und Nein nein, ist, gerath während der Musik in das Uebrige, was nach demselben Ausspruch zwar vom Uebel seyn soll, hier aber offenbar vom Guten ist, da ihr deshalb manchmal ein Liebhaber oder gar ein Ehegemal, von der Süssigkeit der ungewohnten Rede berauscht, ins Garn fallt. — Himmel, wie unabsehbar sind die Vortheile einer schönen Musik! — Euch, ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschaften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln frohlich und guten Muths zum Murki seines altesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht blos seinetwegen den Dessauer Marsch und „blühe liebes Veilchen" einstudirt, und tragt sie es nicht so schön vor, dass der Mutter die hellen Freudenthranen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? Würde ihm nicht endlich das hoffnungsvolle, aber angstliche Gequake des jüngsten Sprosslings beschwerlich fallen, wenn nicht der Klang der lieben Kindermusik das Ganze im Ton und Takt hielte? — Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Thee-Maschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust, beschaftigt, dulden sie willig. — Was soll ich endlich von den grossen, öffentlichen Concerten sagen, die die herrlichste Gelegenheit geben, musikalisch begleitet, diesen oder jenen Freund zu sprechen; oder, ist man noch in den Jahren des Uebermuths, mit dieser oder jener Dame süsse Worte zu wechseln — wozu ja sogar die Musik noch ein schickliches Thema geben kann. Diese Concerte sind die wahren Zerstreuungsplätze für den Geschaftsmann, und dem Theater sehr vorzuziehen, da dieses zuweilen Vorstellungen giebt, die den Geist unerlaubter Weise auf etwas ganz Nichtiges und Unwahres fixiren, so dass man Gefahr lauft, in die Poesie hineinzugerathen, wovor sich denn doch jeder, dem seine bürgerliche Ehre am Herzen liegt, hüten muss! — Kurz, es ist, wie ich gleich Anfangs erwähnte, ein entscheidendes Zeichen, wie sehr man jetzt die wahre Tendenz der Musik erkennt, dass sie so fleissig und mit so vielem Ernst getrieben und gelehrt wird. Wie zweckmässig ist es nicht, dass die Kinder, sollten sie auch nicht das mindeste Talent zur Kunst haben, worauf es ja auch eigentlich gar nicht ankommt, doch zur Musik angehalten werden, um so, wenn sie sonst noch nicht obligat in der Gesellschaft wirken dürfen, doch wenigstens das Ihrige zur Unterhaltung und Zerstreuung beytragen zu können! — Wol ein glanzender Vorzug der Musik vor jeder andern Kunst ist es auch, dass sie in ihrer Reinheit (ohne Beymischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schadlichem Einfluss auf die zarte Jugend ist. Jener Polizeydirector attestirte keck dem Erfinder eines neuen Instruments, dass darin nichts gegen den Staat, die Religion und die guten Sitten enthalten sey; mit derselben Keckheit kann jeder Musikmeister dem Papa und der Mama im voraus versichern, die neue Sonate enthalte nicht *einen* unmoralischen Gedanken. Werden die Kinder alter, so versteht es sich von selbst, dass sie von der Ausübung der Kunst abstrahiren müssen, da für ernste Manner so etwas sich nicht wohl schicken will, und Damen darüber sehr leicht hohere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen konnen. Diese geniessen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Kunstlern von Profession vorspielen lassen. — Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fliesst auch von selbst, dass die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freylich thorigt genug!) ihr ganzes Leben einem, nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschafte widmen, als ganz untergeordnete Subjecte zu betrachten und nur darum zu toleriren sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen. Kein Mensch von gesundem Verstande und gereiften Einsichten wird den besten Künstler so hoch schatzen, als den wackern Canzellisten, ja

den Handwerksmann, der das Polster stopfte, worauf der Rath in der Schosstube, oder der Kaufmann im Comptoir sitzt, da hier das Nothwendige, dort nur das Angenehme beabsichtigt wird. Wenn man daher mit dem Künstler höflich und freundlich umgeht, so ist das nur eine Folge unserer Cultur und unserer Bonhommie, die uns ja auch mit Kindern, und andern Personen, die Spass machen, schön thun und tändeln lässt. Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrthum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man aus ihren Aeusserungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meynen nämlich, die Kunst liesse dem Menschen sein höheres Princip ahnen und führe ihn aus dem thörigten Thun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur, in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meynungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sey; die geheimnissvolle, in Tönen ausgesprochene Sanscritta der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der — Bäume, der Blumen, der Thiere, der Steine, der Gewässer! — Die ganz unnützen Spielereyen des Contrapuncts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnissvolle Combinationen, und sind im Stande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Thoren, der Genius der Musik gluhe, sagen sie, in der Brust des, die Kunst übenden und liegenden Menschen, und verzehre ihn, wenn das gemeinere Princip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen. Diejenigen, welche denn doch, wie ich es erst ausgeführt habe, ganz richtig über die wahre Tendenz der Kunst, und der Musik insbesondere, urtheilen, nennen sie unwissende Frevler, die ewig von dem Heiligthum des höhern Seyns ausgeschlossen bleiben müssten, und beurkunden dadurch ihre Tollheit. Denn ich frage mit Recht: wer ist besser daran, der Staatsbeamte, der Kaufmann, der von seinem Gelde Lebende, der gut isst und trinkt, gehörig spazieren fährt, und den alle Menschen mit Ehrfurcht grüssen, oder der Künstler, der sich ganz kümmerlich in seiner phantastischen Welt behelfen muss? Zwar behaupten jene Thoren, dass es eine ganz besondere Sache um die poetische Erhebung über das Gemeine sey, und manches Entbehren sich dann umwandle in Genuss: allein die Kaiser und Könige im Irrenhause mit der Strohkrone auf dem Haupt sind auch glücklich! Der beste Beweis, dass alle jene Floskeln nichts in sich tragen, sondern nur den innern Vorwurf, nicht nach dem Soliden gestrebt zu haben, beschwichtigen sollen, ist dieser, dass beynahe kein Künstler es aus reiner, freyer Wahl wurde, sondern sie entstanden und entstehen noch immer aus der ärmern Klasse. Von unbegüterten, obscuren Aeltern, oder wieder von Künstlern geboren, machte sie die Noth, die Gelegenheit, der Mangel an Aussicht auf ein Glück in den eigentlichen nützlichen Klassen, zu dem, was sie wurden. Dies wird denn auch jenen Phantasten zum Trotz ewig so bleiben. Sollte nämlich eine begüterte Familie höheren Standes so unglücklich seyn, ein Kind zu haben, das ganz besonders zur Kunst organisirt wäre, oder das, nach dem lächerlichen Ausdruck jener Wahnwitzigen, den göttlichen Funken, der im Widerstande verzehrend um sich greift, in der Brust trüge; sollte es wirklich ins Phantasiren für Kunst und Künstlerleben gerathen: so wird ein guter Erzieher durch eine kluge Geisterdiät, z. B. durch das gänzliche Entziehen aller phantastischen, übertreibenden Kost, (Poesien, und sogenannter starker Compositionen, von Mozart, Beethoven u. s. w.) so wie durch die fleissig wiederholte Vorstellung der ganz subordinirten Tendenz jeder Kunst und des ganz untergeordneten Standes der Künstler ohne allen Rang, Titel und Reichthum, sehr leicht das verirrte junge Subject auf den rechten Weg bringen, so dass es am Ende eine rechte Verachtung gegen Kunst und Künstler spürt, die als wahres Remedium gegen jede Excentrizität nie weit genug getrieben werden kann. — Den armen Künstlern, die noch nicht in den oben beschriebenen Wahnwitz verfallen sind, glaube ich wirklich

nicht übel zu rathen, wenn ich ihnen, um sich doch nur etwas aus ihrer zwecklosen Tendenz herauszureissen, vorschlage, noch nebenher irgend ein leichtes Handwerk zu erlernen: sie werden gewiss dann schon als nützliche Mitglieder des Staats etwas gelten. Mir hat ein Kenner gesagt, ich hätte eine geschickte Hand zum Pantoffelmachen, und ich bin nicht abgeneigt, mich als Prototypus in die Lehre bey dem hiesigen Pantoffelmachermeister Schnabler, der noch dazu mein Herr Pathe ist, zu begeben. — Das überlesend, was ich geschrieben, finde ich den Wahnwitz mancher Musiker sehr treffend geschildert, und mit einem heimlichen Grausen fühle ich mich mit ihnen verwandt. Der Satan raunt mir ins Ohr, dass ihnen manches so redlich Gemeynte wol gar als heillose Ironie erscheinen könne; allein ich versichere nochmals: gegen euch, ihr Verächter der Musik, die ihr das erbauliche Singen und Spielen der Kinder unnützes Quinkeliren nennt, und die Musik als eine geheimnisvoll erhabene Kunst (wie ihr sagt) nur ihrer würdig hören wollt, gegen euch waren meine Worte gerichtet, und mit ernster Waffe in der Hand habe ich euch bewiesen, dass die Musik eine herrliche, nützliche Erfindung des aufgeweckten Tubalkain sey, die die Menschen aufheitere, zerstreue, und dass sie so das häusliche Glück, die erhabenste Tendenz jedes cultivirten Menschen, auf eine angenehme, befriedigende Weise befördere.

Nachrichten.

Prag, Anf. Jul. Den 26sten Juny gab Hr. Prof. Bayer, der sich mehrere Jahre in Russland aufhielt, Concert im Badesaale. Schade, dass es auf einen Tag angesetzt war, wo ein Hofball den hohen Adel darm Theil zu nehmen hinderte, daher das ausgezeichnete Verdienst des Hrn. B. durch kein verhältnissmässig zahlreiches Auditorium belohnt werden konnte; indessen sprach sich der ungetheilte Beyfall so laut aus, als wäre das Haus gedrängt voll gewesen. Hrn. B.s vorzügliches Verdienst scheint zu seyn: eine ausserordentliche Stärke des Tons, besonders in der Tiefe; wahre Virtuosität in der Ausführung der grössten Schwierigkeiten, die er in allen Tonarten mit gleich ausgezeichneter Fertigkeit und Deutlichkeit überwand; eine auffallende Keckheit in den Springpassagen; eine hinreissend strömende Kraft im Vortrage der chromatischen Leiter; endlich eine reine Doppelzunge. Hr. B. überraschte uns mit einem *Adagio* aus Az, das er allein, durchaus in Doppeltönen, meistens in Terzen und Sexten sehr deutlich spielte. Ausser etwas mehr Delicatesse im Vortrag und Ton beym Cantabile, liess uns dieser geschätzte Künstler nichts zu wünschen übrig. — Bey dieser Gelegenheit erfreute uns die neuerlich engagirte Sängerin, Dem. Weyrauch, aus Stuttgart, mit einer grossen Scene von Pär. Unstreitig erhielt unsere Oper durch diese brave Sängerin, und ebenfalls lobenswürdige Schauspielerin, einen sehr interessanten Zuwachs. Ihre Stimme ist volltönend, in einem Anfange von c bis e, ungezwungen in der Höhe, kraftvoll in den mittlern und tiefen Tönen. Sie besitzt viel Leichtigkeit und Rundung in den Passagen, Geschmack und Ausdruck im Vortrage. Von ihrem nicht gewöhnlichen Talente, ihren soliden musikal. Kenntnissen, ihrer Bildung überhaupt und ihrer Jugend, lässt sich in einiger Zeit ein ausgezeichneter Erfolg erwarten, wenn sie reine, feste Intonation, kürzere Dehnung des *Portamento di voce*, und deutliche Declamation in ihren Studien vorzüglich berücksichtigen wird. Dem. W. wird uns diese Bemerkung nicht verargen; wir wissen zu sehr ihr schönes und zugleich bescheidenes Talent zu würdigen, als dass wir nicht bey ihrer schon so weit vorgerückten Bildung einen noch höhern Grad der Kunst mit vollem Recht erwarten dürften. — Auf der Bühne trat Dem. W. hier zum ersten Male im *Sargino* als Sargino auf, welche Rolle sie nicht aus eigner Wahl, sondern den Umständen nachgebend, in wenigen Tagen einstudirte. Sie erhielt grossen, verdienten Beyfall, und wurde am Ende der Oper, mit Dem. Müller, hervorgerufen. Im letzten grossen Concert hatte Dem. W. mit Dem. Müller die Ehre, ein Duett aus den *Horatiern* und *Curiatiern* zur vollen Zufriedenheit der damals anwesenden höchsten Herrschaften zu singen. Bey der nämlichen Veranlassung spielte Hr. Prof. Pixis Variationen von Polledro, und Hr. Grohmann, Mitglied der k. k. Hofkapelle, einen Satz

eines Cartellierischen Concerts auf der Hoboe. Beyde Künstler zeichneten sich wieder so aus, wie sie bereits in der musikal. Welt bekannt sind. Auch wurde eine Ouverture von Par, und eine, von Gänsbacher gegeben. Letztere hörten wir vergangenen Winter in einem unserer Liebhaber-Concerte mit vorzüglichem Feuer, Precision und Effect aufführen. *Triole.*

Recensionen.

Zelters sämmtliche Lieder, Balladen und Romanzen für das Pianof. IIter Heft. IIIter Heft. Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis IIr Heft 1 Thlr. 12 Gr. IIIr Heft 1 Thlr. 8 Gr.)

Der erste Heft dieser reichen, überaus schätzbaren, ja in ihrer Art wirklich einzigen Sammlung, ist in No. 23. des vorig. Jahrgangs d. Z. vom Schreiber dieses nicht nur ausführlich angezeigt und beurtheilt, sondern auch über Z.s Genius, wie über das Eigenthümliche seiner Weise, überhaupt, nach sorgsamer Forschung und unparteyischer Würdigung, so gesprochen worden, dass hier nur nöthig scheint, darauf zurück zu weisen, indem es durch vorliegende Hefte durchgehends bestätigt wird; und allenfalls zum Ueberfluss hinzuzusetzen, dass beyde Hefte dem ersten in keiner Hinsicht nachstehen, ja der zweyte denselben im Ganzen wol noch übertrifft. Mehrere der auch in diesen Heften gelieferten Stücke gehören, wie in Poesie, so in Musik, ganz offenbar unter das Trefflichste, was die Deutschen in dieser Gattung besitzen — und das heisst eben hier: unter das Trefflichste, was überhaupt existirt. Das Werk darf in keiner Sammlung, des Kenners wie des Liebhabers, fehlen, und sein Bestes muss recht eigentlich in das Leben des gebildetern Theils der Nation eingeführt werden. Das wird denn auch gewiss geschehen, und wahrscheinlich bald. Denn wenn auch die gegenwärtigen Verhältnisse die weite Verbreitung aller wissenschaftlichen und artistischen Productionen noch so sehr erschweren: so führen eben diese Verhältnisse das Gefühl des Bedürfnisses der Mittel, den Geist frey zu machen, den Sinn anzufrischen, und das Herz zu erfreuen, desto dringender herbey, und wirken so jenen Schwierigkeiten um so mehr entgegen. Auch wird, wodurch sich *wirklich* dieser Zweck erreichen lässt, jetzt, wie es scheint, lebendiger erfasset, dankbarer empfangen, fleissiger benutzt — wenn es nur bekannt genug, und nicht (wie das in andern Fächern der Literatur und Kunst unter den Deutschen noch immer Sitte ist,) von den Sprechern durch Lässigkeit übergangen, durch Missgunst unterdrückt, durch Neckerey u. Kleinlichkeit in Misscredit gebracht wird. —

Um wenigstens einige Worte auch über Einzelnes in diesen Heften zu sagen, wollen wir die Leser durch den zweyten führen, doch, ausser seinem Inhalt, nur Weniges ganz kurz bemerken, weil eben, wie gesagt, nach dem früher Erklärten, Mehreres nicht nöthig ist.

Man findet im 2ten Heft erst Matthissons *Opferlied*, einfach, rein und edel, wie das Gedicht, in Musik gesetzt. Der zweyte Theil ist vorzüglich gelungen. *Seufzer des Gefangenen* v. St. Schütze, giebt, mit so wenig Mitteln, das Gedicht in einer Innigkeit des Gefühls, und mit einer Treue, auch in Absicht der Form, wieder, ist überhaupt ein so liebliches, kleines Stück, dass wir uns nicht enthalten können, es am Schluss unsrer Anzeige den Lesern vorzulegen. Der Dichter wird uns entschuldigen, wenn wir, den Raum zu schonen, nur die ersten Strophen Text abdrucken lassen: wer wollte nach diesen nicht um so lieber sich auch die übrigen verschaffen? — *Willkommen* v. Göthe, das allereinfachste, und doch ein liebliches Liedchen dieses Dichters, ist bey gleicher Einfalt und Lieblichkeit durch eine originelle Behandlung zugleich eins der reizendsten Stücke der Sammlung geworden. Der Componist lässt es erst durch Eine Singstimme vortragen, dann wiederholt diese, und es tritt eine zweyte imitirend dazu, und endlich, bey der zweyten Wiederholung, nehmen auch Tenor und Bass, in wohlverschlungenen, aber immer höchsteinfachen Wendungen, daran Theil. Das Ganze, gut gesungen, macht eine vortreffliche Wirkung. (Die Musik hat noch die Ueberschrift: „dem 28sten August 1749 —“ d. h. dem Geburtstage Göthe's. Möge dieses *Willkommen* dem Dichter und auch dem Componisten noch in einer langen Reihe glücklicher Jahre dargebracht werden!) Paul Gerhards *Sonnet* ist wol, in

Poesie und Musik, für diese Sammlung zu unbeträchtlich. Auch veranlasst es uns, die bey einigen Stellen des 1sten Hefts gemachte Bemerkung zu wiederholen: Hr. Z., der für die Dichter so besorgt ist, möge es auch für die Musiker — das Wort im engern Sinne genommen — mehr seyn, als er es hin und wieder ist. Wir wollen von einzelnen kleinen Uebereilungen, die der, welcher daran Anstoss nimmt, auch sogleich verbessern kann, (wie S. 13, Syst. 1, T. 5—6,) kein Aufheben machen: aber hier ist das Verhältnis der zweyten Stimme zum Bass, in der ganzen Folge von S. 8, Syst. 3, T. 5 bis S. 9, Syst. 2, T. 2, nicht rein und gut, obgleich der *Buchstabe* der Grammatik nicht dagegen ist. — Göthe's *Vanitatum vanitas* ist vom Componisten vollkommen, wie vom Dichter, aus leichtem Herzen, und frischem, keckem Muthe herausgesungen. Herzlich, lieblich, überall sogleich ansprechend ist: *Wo geht's Liebchen?* das „froh u. frey" mit dem hübschen, lustigen Finlefanz hinter drein, muss echt genannt werden. *Veilchen* ist ganz, was es seyn will, u. das *Hochzeitlied*, worin alles so originell „tappelt und rappelt u. klappert," wol noch mehr. Es ist gar nicht möglich, so etwas besser zu machen. Die *Spröde* und die *Bekehrte* sind artig — besonders die Erste. Nun kömmt ein weit u. breit ausgeführtes Stück: Schillers *Theilung der Erde* — scenisch behandelt, und gross in der Ansicht. Es bestehet aus vier Hauptabschnitten: 1) das passende, ernste, erste Tempo, zugleich als Einleit.: 2) das ganz köstliche zweyte, wo die ganze, in Umrissen wohlskizzirte Erdenwirthschaft, selbst im Einzelnen, (z. B. der choralisirende „Seelenhirt,") Einem wirklich vor das Auge geführt wird; 3) das meisterhafte dritte, voll Adel und Seele; (man vergl. vornämlich: „Er kam aus weiter Fern" — „Ich, dein getreuster Sohn" — „Ich war bey dir" — beydemal.) 4) die derbe Bassarie des Zeus, nach altem Schrot u. Korn. Diese scheint uns gut erdacht, aber zu lang, und, besonders auch um der gar zu häufigen Wiederholungen der Worte willen, nicht so wirksam, wie sie seyn sollte. — Der hundertmal componirte *Fischer* von Göthe macht den Beschluss, und Jedermann wird diese Comp. desselben, wenn auch nicht allen vorziehen, doch gewiss unter die besten aufnehmen.

Hier nun noch jenen *Seufzer des Gefangnen!*

Nicht zu langsam.

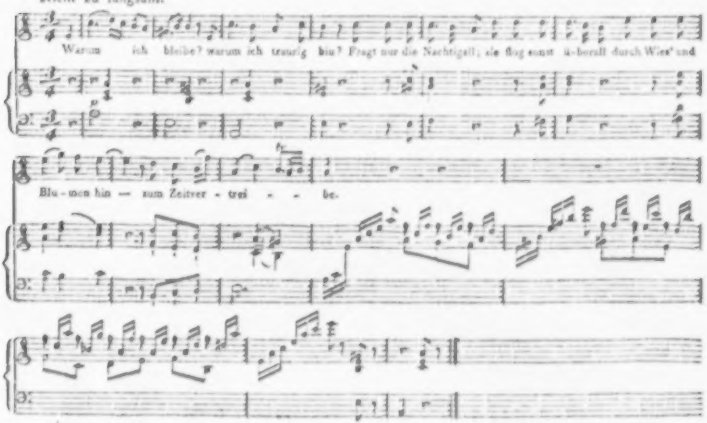

2.

Bis auf den Auen
Sie jüngst die Rose sah;
Nun sitzt sie trauernd dort,
Versteckt an dunkeln Ort,
Nur stets der Rose nah,
Sie anzuschauen.

3.

So hält gefangen
Mich jetzt ein Veilchenpaar;
Es bannet Herz und Sinn,
Es zieht zur Nachbarin
Ein Aeuglein blau und klar
Seel' und Verlangen.

Zwölf stimmige *Gesänge für* 2 *Soprane, Tenor und Bass, mit begleitendem Pianoforte — von Gottfried Weber.* (In drey Hefte vertheilt.) Augsburg, bey Gombart. (Preis jedes Hefts 16 Gr.)

Bey der so überaus zahlreichen Menge neuer musikal. Compositionen, und bey den Rücksichten, die man in diesem Institut nehmen muss, dass keines der Fächer musikal. Productionen und keine Art der Liebhaber, auch nur auf einigermaassen geraume Zeit, leer ausgehe, wird es immer mehr unmöglich, auch nur alles wahrhaft Vorzügliche ausführlich zu beurtheilen. So müssen wir uns denn auch mit der Anzeige dieses Werks, das allerdings unter das Vorzügliche in dieser, seit einigen Jahren sehr begünstigten Gattung der Compositionen gehört, nur kurz fassen; und können es um so mehr, da der Verf. auch aus diesen Blättern, als ein wahrer Kenner der Tonkunst, und als ein gründlicher, immer auf das Würdigere gerichteter Componist, den achtbarern Kunstfreunden schon bekannt ist.

Man findet hier nicht eigentliche Lieder; noch weniger — wie jetzt unter dem Titel vierstimmiger Gesänge nicht selten — im Grunde nur einstimmige Stücke, zu denen blos die harmonischen Accorde ausgesetzt und an die andern Stimmen vertheilt sind: sondern recht eigentlich vierstimmig ausgeführte Gesänge, in der Idee, wie in der ästhetischen und artistischen Behandlung, am meisten denen ähnlich, welche J. Haydn nicht lange vor seinem Tode, (in der Sammlung bey Breitkopf und Härtel in Leipzig,) zum Vergnügen unzähliger Liebhaber, herausgegeben hat.

Die Texte sind nicht nur überhaupt, fast ohne Ausnahme, gut gewählt, sondern auch in gutem Verhältnis zu solcher geselliger Behandlungsart. Der Sinn eines jeden ist in der Musik getroffen; besonders aber auch durch weitere und bestimmtere Benutzung einzelner Wendungen der Dichter jedem Stücke mehr Individualität und Leben gegeben. Im Inhalte herrscht grosse Verschiedenheit; und die tiefe Schwermuth, wie die lustigste Laune, oder der kräftigste Mannessinn, finden hier etwas ihnen Zusagendes.

Im ersten Hefte scheint uns No. 1. zwar gut, aber, eben vierstimmig gesungen, nicht recht effectuirend, bis von da an, wo das erste Tempo zurückkehrt. No. 2. dagegen wird wol Jedermann mit uns für trefflich erklären, mag man nun, wie man soll, auf das Ganze, oder, wie man darf, auf das Einzelne sehen, z. B. auf die treue Nachfolge und Darstellung des Gedichts, die kunstverständige Führung der Stimmen etc. — No. 3. steht, seinem Gegenstande gemäss, nicht eben hoch, ist aber angenehm, und gerade, was es seyn soll. Die eben so ungewöhnliche, als effectvolle Wendung der Harmonie um die Mitte des Stücks ist keine geringe Zierde desselben — wie es denn überhaupt an kunstreichen harmonischen Wendungen in dem ganzen Werke, eher zu viel, als zu wenig giebt. — No. 4. finden wir sehr würdig, ausdrucksvoll, den Dichter rühmlich unterstützend. Im Einzelnen werden Achtsame die Stelle, S. 15 vom 2ten Takt an, gewiss nicht leichthin übergehen; und zwar noch weniger, um des, allerdings auserlesenen Ganges der Harmonie selbst willen — denn diesen sind auch schon Andere, z. B. C. Ph. Em. Bach, gewandelt — als wegen der Anordnung und Vertheilung an die Stimmen, dass alles rein und wirksam bleibe, ohne in der Ausführung zu schwierig zu werden. Das Fis dur, bey seinem Eintritt, und eben auf diesen Worten, macht einen tiefen Eindruck.

Aus dem 2ten und dritten Heft führen wir nur die Stücke an, die uns vorzüglich gefallen haben: II. Seite 10, S. 15, (ungeachtet der

Derbheit der Schnurre;) III. Seite 4, (trefflich!) und Seite 6.

Die Ausführung verlangt verständige, nicht kalte, tonfeste, und überhaupt ernsthaft gebildete Sänger, erlässt ihnen aber auch alle sogenannte Galanterien. Doch sind einige Stücke leicht vorzutragen. Die Begleitung ist sehr gut bearbeitet, so, dass sie zugleich die Stimmen, wo es am nöthigsten ist, (der Ausführbarkeit, wie des Effectes wegen,) gut unterstützt, und auch für sich zur Wirkung des Ganzen beyträgt.

Kurze Anzeigen.

Sonate p. le Pianof. av. accomp. de Violoncelle obligé — — par Fr. Lauska. Oeuvr. 28. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 1 Thlr. 4 Gr.)

Eine sehr lobenswerthe Sonate, die den nicht ungeübten Freunden beyder Instrumente ganz gewiss nicht gleichgültig seyn wird. Ein ziemlich ernsthaftes, aber durchaus angenehm ausgeführtes Allegro, ein kurzes (und weniger gelungenes) Adagio, und ein munteres, aber nicht tändelndes Rondo, sind die Sätze, woraus sie besteht. Beyde Instrumente sind ihrem Charakter und ihren eigenthümlichen Vorzügen nach behandelt. Ohne im Geringsten schwerfällig und gesucht zu werden, hält sich der Verf. doch über dem Gewöhnlichen — besonders in beyden Allegrosätzen; und ohne hohe Ansprüche zu machen, über dem Gemeinen. So wird für den Dilettanten gesorgt, ohne dass der Kenner gelangweilt würde. Nicht ungeübten Spielern wird die Ausführung sehr leicht, und zwar, nicht blos den Noten an sich, sondern auch dem rechten Vortrage nach. Die einzige Stelle im Adagio, vom 9ten Takt an, bis wo das As dur zurückkehrt — und wo diese Stelle wiederkömmt — macht durch ihre Bezeichnung diejenigen auf den ersten Anblick stutzen, die den Gang der Harmonie noch nicht aus dem Ganzen anzusehen gewohnt sind. Der Verf. hatte, zu deren Erleichterung, geradezu E dur vorzeichnen sollen. — Da die neueste musik. Literatur an solchen, recht eigentlichen Unterhaltungsstücken — die es wirklich sind, aber auch nichts weiter zu seyn prätendiren — gar nicht reich ist: so wird der Verf., der dazu kein gewöhnliches Talent und die gehörige Kenntnis und Geschicklichkeit besitzt, sich eben durch solche Werke, wenn sie ihm, wie dies, gelingen, nicht wenig Freunde machen.

Variations sur la Marche de l'Opéra Cendrillon p. le Pianof., comp. — — par J. N. Hummel. Oeuvr. 40. à Leipsic et Berlin, au Bureau des Arts et d'industrie. (Preis 16 Gr.)

Der durchaus achtungswürdige Componist wird sich durch dies neue Werk, das man keineswegs unter den Haufen gewöhnlicher Variationen werfen darf, allen, die seinen Genius und seine solide, gründliche Schreibart zu schätzen wissen, von neuem empfehlen. Er bleibt sich selbst auch hier treu, und thut wohl daran; da aber das Eigenthümliche seines Wesens, wie es sich in seinen bedeutendern Werken zeigt, schon einigemal in diesen Blättern ausführlich und treu charakterisirt worden ist: bedarf es jetzt nur noch der Anzeige, dass dies Werk unter seine vorzüglichern gehört. Es verlangt Spieler, die, ausser beträchtlicher Fertigkeit und Sicherheit, Uebung im vollstimmig ausgeführten Satz — den Hr. H. auch hier oft, und meistens trefflich anwendet — und Delikatesse des Vortrags besitzen. Variationen, wie No. 1, 4, 5, 6, 7, die freyer in einen tüchtigen Orgelpunct auslauft, und 3, in Form einer Gigue, aus welcher aber ein grosser, gelehrter, doch vielleicht allzulang ausgesponnener Satz wird, gehören offenbar unter das Vorzüglichste, was seit einigen Jahren in dieser Gattung geliefert worden ist.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. IX.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

July. № IX. 1812.

Napoleons-Fest

zu Erfurt,

den 15. August 1812.

Dem grossen Tage des grössten Menschen der Zeit, wird auch in diesem Jahre eine getreue Provinz ihre Huldigung bringen. Dem Genusse der Kunst und edler Freuden ist dieser Tag geweiht, in dem Sinne des erhabenen Protektors des Vaterlandes. Diese Freude zu theilen und so eines merkwürdigen Tages eingedenk zu bleiben, laden wir Jeden ein, dem Eindrücke wahren Kunstgenusses und Frohsinn genügen. So wie die vorjährige Feyer befriedigte Gäste fand, so wird auch dieser Jahrestag würdig dem Erhabenen huldigen.

Der Verein trefflicher Künstler, der am 15. August 1811. diesen Tag als einen Festtag der Kunst unvergesslich machte, wird auch jetzt durch eine grosse musikalische Akademie, deren Anordnung der rühmlich bekannte Herr Musikdirector Bischoff zu Frankenhausen übernahm, den Tag der Freude und die Vorfeyer desselben verherrlichen.

Grosse Musik, Illumination und Feuerwerk, im Wald von Napoleonshöhe beschliesst die Feyer des Festes und ein Freymarkt und Vogelschiessen soll auch in den folgenden Tagen den Fremden noch angenehme Unterhaltung gewähren.

Diesem gastlichen Tage wünschen wir viele freundliche Gäste, indem wir die Versicherung geben, dass zu eben so freundlicher Aufnahme die hiesige General-Polizey das Beste veranstalten wird.

Erfurt, im Juny 1812.

Kais. Königl. Finanz- u. Domainen-Kammer

v. Resch.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Call, L. de Serenade p. Pianoforte et Guitarre. Op. 116. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Lieder mit einer leichten Guitarre-Begltg. Op. 115. . . . . 16 Gr.

Harder, A. 6 Gesänge mit Begleitg. der Guit. Op. 45. . . . . 16 Gr.

Gebhardi, L. C. Orgelstücke. Op. 1. . . . . 1 Thlr.

Weimar, G. P. Vollständiges, rein und unverfälschtes Choral-Melodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland. . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Kelner, J. C. 6 Fugues très faciles p. l'Orgue ou Pianof. . . . . 21 Gr.

Tuch, H. G. 3 Sonates p. le Pforte. Op. 3s. 1. 16 Gr.

Vanhall, J. Polonoise et Hongroise sur un même thême avec 12 Variat. p. Pianoforte et Violon obligé. . . . . 20 Gr.

Hummel, J. N. Walses Pf. 1ter Rech. . . . . 8 Gr.

— — Do 2ter Rec. . . . . 12 Gr.

Beethoven, L. v. 3 Sonates p. le Pianoforte. Op. 10. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

— 3 Sonates p. Pianoforte acc. de Violon. Op. 12. . . . . 2 Thlr.

Amon, J. 3 Sonates p. le Pianof. avec Violon et Violoncelle obliges. Op. 58. . . . . 2 Thlr.

Nicolai, Val. 6 leichte instructive Sonaten fürs Pianof. mit willkührlicher Begleitung einer Violin oder Flöte 1e Abtheilg. . . . . 16 Gr.

Lauska, Fr. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 30. . . . 1 Thlr.

André, A. 6 pièces progressives p. Pianoforte. Op. 33. . . . . 16 Gr.

Polselli, A. Variations sur la Danse de Cendrillon p. le Pianof. Op. 6. . . . . 8 Gr.

Steinacker, Ch. 3 Polonoises à 4 mains p. le Pianof. Liv. 2. des Polon. ..... 12 Gr.

— 8 Walses av. 8 Trios et Coda p. le Pianof. à 4 mains. Liv. 2. des Walses. ..... 1 Thlr.

Huglmann, Jos. 12 Variations sur l'air: Mussts ma nix in übel etc. p. le Pianof. Op. 4. ... 10 Gr.

Huber, Seb. 10 muntere Variationen für das Pianof. № 5. ..... 10 Gr.

Wanhall, J. B. Sonatine p. le Pforte à 4 mains à l'usage des Commençans. L.e Li № 1. 2. 3. à 8 Gr.

— Variations faciles sur une Walse p. le Pianof. № 6. des Variat. ..... 6 Gr.

— 6 Eccossoises p. Pianof. ..... 4 Gr.

— 6 Variations faciles sur l'air: Mussts ma nix in übel aufnehme p. le Pianof. et Violon obligé. № 2. ..... 8 Gr.

— 8 Variations sur la Cavatine de l'Opera: die Schweizerfamilie. Wer hörte wohl jemals. № 4. p. Pf. seul. ..... 9 Gr.

— C. Variazioni sulla Canzonetta napolitana: Tu sei lieta p. Pforte. № 5. ..... 8 Gr.

Starke, Fred. 12 Variations faciles et progress. sur une danse russe p. le Pforte. Op. 43. ... 6 Gr.

— 12 Ländler p. le Pianof. Op. 45. ..... 8 Gr.

— Variations sur la Cavatine de l'Op.: der Augenarst (Mir leuchtet die Hoffnung) p. le Pianof. Op. 56. ..... 8 Gr.

— Variations sur le Canon favori de l'Op.: der Augenarst: Der Vater sinnt nicht meiner p. la Flûte av. accomp. de Violon Op. 62. ..... 8 Gr.

Fuss, Jean, 8 Variations sur l'air favori: Verzeihen Sie, mein Herr Baron p. le Pforte. № 11. ..... 10 Gr.

— Allemandes de Berlin arr. p. le Pforte. à 4 mains. № 15. ..... 6 Gr.

Gallus, J. Ouverture de la Tragédie: Mackbeth arr. p. le Pianof. ..... 8 Gr.

— Geistermarsch aus Mackbeth f. Pforte. ..... 4 Gr.

Koslovsky, Polonaises p. le Pianoforte. № 1. 2. 3. 4. 5. ..... à 4 Gr.

Kolz, J. F. 8 Variationen f. Pianof. üb. d. Lied: Ich sass und spann vor meiner Thür. Op. 28. ..... 8 Gr.

Elsner, J. Polonaise à 4 mains comp. d'après l'ouvert. de l'Op: Lodoiska de Kreutzer. .. 8 Gr.

Mozart, W. A. Marche de l'Op: Clemenza di Tito arr. à 4 mains. ..... 4 Gr.

Wanhall, J. 6 Sonatines p. le Pianof. Op. 99. 12 Gr.

— Variationen über das Tyrolerlied f. Pianof. ... 4 Gr.

Jäger, J. 6 Walses et 6 Eccossaises p. Pforte. ... 6 Gr.

Nicolai, Val. 6 leichte instructive Sonaten für Pianof. mit willkührl. Begleit. einer Violin oder Flöte. 2.e Abtheil. ..... 18 Gr.

Klitzing, Fred. Andante et à la Polacca p. le Pianof. et Flöte. Op. 5. ..... 10 Gr.

Rüttinger, 6 Sonatines faciles, agréables et progressives à 4 mains p. le Pforte. ..... 22 Gr.

Baldeneecker, N. 7 Variations p. le Pianoforte Op. 10. ..... 10 Gr.

Ouverture de l'Op: le Billet de Lotterie p. le Pf. 8 Gr.

Dael, Walse p. le Pianof. ..... 4 Gr.

Harder, A. Polonoise facile et agreable p. le Pianof. ..... 8 Gr.

Riotte, P. J. 8 Variations p. le Pianof. sur la Romance de Cendrillon. Op. 11 des Var. 10 Gr.

Hummel, J. N. Variations sur la Marche de l'Op: Cendrillon p. le Pianoforte. Op. 60. 16 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur la Romance de Cendrillon. № 70. ..... 18 Gr.

Schneider, W. Variations sur 3 thèmes connus p. le Pianof. Op. 16. ..... 1 Thlr.

Knechte, J. H. neue vollständige Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen, Fantasien etc. für Klavier- und Orgelspieler. 1stes Heft, die harte Tonart C enthaltend (Neue Auflage.) ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Griebel, Al. Sonate p. le Pforte. Op. 2. ..... 14 Gr.

Hirschvogel, C. 8 Variations p. le Pforte ... 12 Gr.

Ries, Ferd. 2 grandes Sonates p. le Pforte et Violon obligé. Op. 8. ..... 1 Thlr. 20 Gr.

— 2 gr. Sonates p. le Pianof. Op. 9. 1 Thlr. 8 Gr.

— gr. Sonate Fantaisie intitulée l'Infortune p. le Pianoforte. Op. 26. ..... 22 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten August. **Nº. 32.** 1812.

Recensionen.

Ouverture de Coriolan, Tragedie de Mr. de Collin, à 2 Violons, Alto, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Trompettes, Timballes, Violoncelle et Basse, composée — — par Louis van Beethoven. Op. 62. à Vienne, au bureau des arts et d'industrie. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)

Da nach der einmal üblichen und gewiss nicht zu verwerfenden Einrichtung im Theater jede Vorstellung mit Musik eröffnet wird, so sollte jedes wahrhaft bedeutende Schauspiel eine Ouvertüre haben, die das Gemüth gerade so, wie es der Charakter des Stücks erfordert, stimmte. Mehrere Trauerspiele haben schon Ouvertüren erhalten, und der geniale Beethoven hat auch Collins *Coriolan* mit einer herrlichen Arbeit dieser Art ausgestattet — wiewol Rec. gestehen muss, dass ihm Beethovens rein romantischer Genius der Collinschen, meistens reflectirenden Poesie, nicht ganz befreundet zu seyn scheint, und der Componist dann erst mächtig die Seele ergreifen und ganz für die folgenden Erscheinungen aufregen würde, wenn es ihm gefiele, zu den, die Romantik im höchsten Sinn aussprechenden Trauerspielen Shakspeare's und Calderons Ouverturen zu schreiben. Der düstere, schauerliche Ernst der vorliegenden Composition, die Grausen erregenden Anklänge aus einer unbekannten Geisterwelt, lassen mehr ahnen, als nachher erfüllt wird. Man glaubt wirklich, jene Geisterwelt, durch unterirdischen Donner furchtbar angekündigt, werde im Stück näher treten, vielleicht Hamlets geharnischter Schatten über die Bühne schreiten, oder die verhängnisvollen Schwestern würden Makbeth in den Orcus hinabziehen. Mehr Pathos und Glanz würde der Collinschen Poesie vielleicht besser zugesagt haben. Indessen, abgesehen von jenen Erwartungen, die doch nur in wenigen, die Beethovensche Musik ganz umfassenden Kennern erregt werden, ist auch die Composition ganz dazu geeignet, die bestimmte Idee zu erwecken: eine grosse, tragische Begebenheit werde der Inhalt des folgenden Stücks seyn. Ohne den Comödienzettel gelesen zu haben, kann niemand etwas anderes erwarten; nicht einmal ein bürgerliches, sondern ausdrücklich ein hoheres Trauerspiel, in welchem Helden auftreten und untergehen, kann nach dieser Ouvertüre vorgestellt werden. —

Die Ouverture besteht nur aus einem Satz, *Allegro con brio*, ganzer Takt, C moll; die ersten vierzehn Takte sind indessen so geschrieben, dass sie wie ein, erst in das *Allegro* einleitendes *Andante* klingen. Dieser Anfang ergreift und fesselt das Gemüth unwiderstehlich, welches in der ganzen Idee, vorzüglich aber in der originellen Instrumentirung liegt. Unerachtet des ff. bleiben die ersten beyden Takte der Saiten instrumente, welche das tiefe C. anschlagen, dumpf und schneidend, und grell bricht im dritten Takte der Fmoll-Accord des ganzen Orchesters um eine Viertelnote lang herein. Die Todtenstille nachher, das Wiederanfangen der Saiteninstrumente mit demselben dumpfen, schauerlichen C., wieder der grelle $\frac{6}{4}$ auf F, wieder die Todtenstille, zum dritten Mal das C der Saiteninstrumente, der in 7 gesteigerte Accord, nun endlich zwey Accorde des ganzen Orchesters, die dem Thema des *Allegro* zuführen: alles spannt die Erwartung, ja es beengt die Brust des Zuhörers; es ist das furchterliche, drohende Murmeln des nahenden Gewitters. Um verständlich zu seyn, setzt Rec. den ganzen Anfang her:

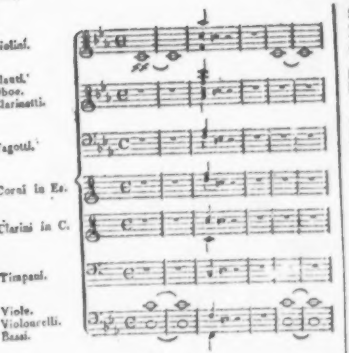

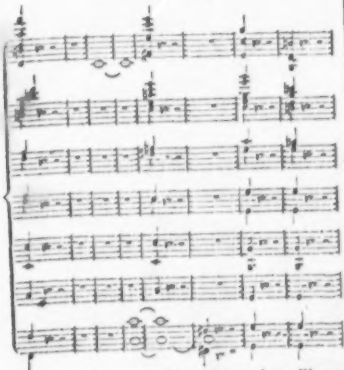

Das nun eintretende Hauptthema des *Allegro*, trägt den Charakter einer nicht zu stillenden Unruhe, einer nicht zu befriedigenden Sehnsucht in sich, und so unverkennbar es in Beethovens eigenthümlichem Geist gedacht ist, so hat es den Rec. doch lebhaft an Cherubini erinnert, u. es ist ihm die psychische Verwandtschaft beyder Meister ganz klar geworden. Selbst die weitere Ausführung der Ouverture ist, vorzüglich in der Instrumentirung, mehreren Cherubinischen Ouvertüren nahe verwandt.

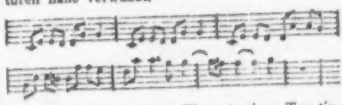

Die Transposition dieses Thema's einen Ton tiefer, (B moll) gleich nach der Taktpause, ist auch unerwartet und steigert die Spannung, in die man gleich durch die ersten Takte versetzt wurde. Der Satz wendet sich nach F moll, in dem nun eintretenden vollen Tutti nach C moll, und geht, nachdem das Hauptthema von der zweyten Violine und dem Violoncell abgekürzt berührt worden 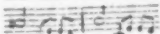 etc. in den Sexten-Accord der Dominante der verwandten Dur-Tonart Es, der die erste Periode der Ouvertüre schliesst. Nun tritt das zweyte Hauptthema ein, welches von einer Figur, die in dem ganzen Satz oftmals wieder vorkommt, und die beynahe immer im Violoncell liegt, begleitet wird:

Univ. Bibl. München

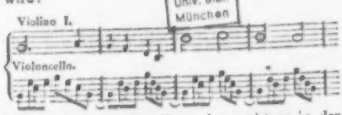

F moll, G moll, C moll werden meistens in der Durchführung jenes zweyten Thema berührt, bis die zweyte Periode der Ouvertüre in G moll, und zwar in syncopirten Noten der ersten Violine, wozu Violoncell und Bratsche eine neue Figur in Achteln ausführen, in G moll schliesst:

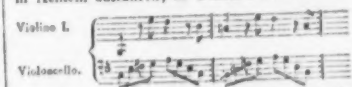

Nach dem Schluss in der Dominante führt die eben allegirte Figur mit eben der Begleitung der Violoncelle und Bratschen durch G moll, F moll, As dur, Des dur etc. 34 Takte hindurch den Satz in F moll, worin der Anfang der Ouvertüre wie-

derholt wird. Der Satz wendet sich nach C moll, und das zweyte Thema mit derselben Begleitung, wie im ersten Theil, tritt in C dur ein, geht aber gleich in D moll, E moll und unmittelbar darauf nach C moll zurück. 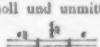 Es folgt dieselbe Figur in syncopirten Noten mit der Begleitung der Violoncelle, die erst den Schluss in G moll herbeyführte, jetzt aber in folgender Art abgebrochen wird:

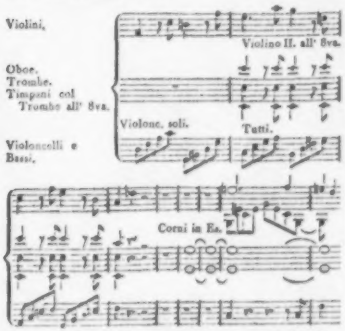

Rec. hat die Hoboen, Trompeten und Pauken mit eingerückt, um die schauerliche Wirkung des dissonirenden C, die er bey der Ausführung der Ouvertüre empfunden, den Leser ahnen zu lassen. Auch der dumpfe Hornerton G 8va, worauf ganz unerwartet das zweyte Hauptthema C dur eintritt (wie es oben allegirt worden) spannt noch vor dem Schluss die Erwartung aufs neue. Dieses lichtvolle C dur war aber ein flüchtiger Sonnenblick durch das schwarze Gewölk: denn schon nach vier Takten kehrt die düstere Hauptonart wieder, und ein, der schon öfters gedachten Figur ähnliches Thema in syncopirten Noten führt zu dem Anfang der Ouvertüre zurück, der jetzt aber anders instrumentirt erscheint. Die Hoboen, Klarinetten, Fagotte und Trompeten halten das dumpfe C, welches erst blos in den Saiteninstrumenten lag, mit aus. Jetzt kommen kurz abgebrochene Sätze, Taktpausen, und endlich ersterbt der Satz in folgenden Noten:

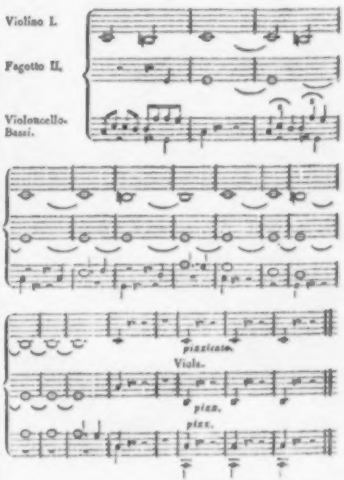

Rec. bemerkt, dass er die vollständige Partitur des Schlusses hergesetzt, und dass das ganze übrige Orchester schweigt, und diese dumpfen Töne, dieser lugubre Ton des Fagotts, der die Quinte des Grundtons aushält, die Klage des Violoncells, das kurze Anschlagen der Contrabasse — alles ist mit tiefem Sinn zur höchsten tragischen Wirkung, und zur höchsten spannenden Erwartung dessen, was uns der Aufflug des geheimnisvollen Vorhangs enthüllen wird, vereinigt. —

Rec. war bemüht, eine deutliche Idee von der innern Structur des Meisterwerks zu geben, und man wird bemerken können, aus welchen höchst einfachen Elementen sein künstliches Gebäude zusammengesetzt ist. Ohne contrapunktische Wendungen und Umkehrungen ist es hauptsächlich die künstliche und rasch fortschrei-

tende Modulation, die denselben Sätzen im Wiederkehren Neuheit giebt und den Zuhörer gewaltsam fortreisst. Waren mehrere verschiedene Sätze angehäuft, so würde, bey der nie ruhenden, sondern immer von einer Tonart zur andern rastlos eilenden Modulation, die Composition, wie viele Sätze neuerer, nachahmender Componisten, eine Rhapsodie ohne Haltung und innern Zusammenhang geworden seyn: aber nur zwey Hauptthemata giebt es; selbst die verbindenden Mittelsätze, die kraftigen Tutti, bleiben dieselben, ja selbst die Form der Modulation bleibt sich gleich, und so tritt für den Zuhörer, dem das Thema sich unwillkührlich einprägt, alles klar und deutlich heraus. — Rec. muss auf das Studium des Werks selbst verweisen, um die tiefe, sinnvolle Instrumentirung, die ihn wahrhaft entzückt hat, herauszufinden, da das Allegiren der vielen, einzelnen, genialen Stellen ihn zu weit führen würde. Jeder Eintritt der Blasinstrumente ist für die höchste Wirkung berechnet und angewandt. Die Es-Hörner und C-Trompeten bilden öfters Dreyklänge, die einen tiefen, Schauer erregenden Eindruck machen. — Seit einigen Jahren ist das Violoncell ein für das Orchester neu erworbenes Instrument: denn sonst dachte man nicht daran, es durchaus obligat, ausser dem Grundbass zu behandeln. Auch in dieser Ouvertüre geht es selten *col Basso*, sondern hat seine eignen, zum Theil nicht leicht auszuführenden Figuren. Rec. gesteht zu, dass diese Art, das Violoncell zu behandeln, ein offenbarer Gewinn für das Orchester ist, da manche Tenorfigur, von den, gewöhnlich schwach besetzten und überhaupt dumpfklingenden Violen vorgetragen, nicht genug heraustritt, der durchdringende, originelle Ton des Violoncells dagegen von eingreifender Wirkung ist: in dem vollen Tutti würde er sich aber nicht entschliessen können, den Contrabässen die Unterstützung der Violoncelle zu rauben, da diese erst durch die höhere Octave den Ton der Contrabässe deutlich und scharf bestimmen. Rec. redet hier nämlich nur von Figuren, die das Violoncell als Mittelstimme im Tutti ausführen sollte: denn dass es Bassfiguren, die für den Contraviolon unbequem sind, im Tutti, der Wirkung und Deutlichkeit des Grundbasses unbeschadet, ausführen, und dieser nur die Grundtöne anschlagen kann, versteht sich von selbst.

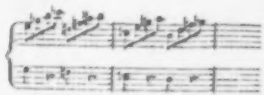

Uebrigens ist die Ouvertüre, wie beynahe alle Orchester-Compositionen des genialen, sinnigen Meisters, eine sehr schwere Aufgabe für das Orchester, ohne dass in den einzelnen Instrumenten besondere Schwierigkeiten liegen. Nur ein lebendiges Zusammengreifen, ein tiefes Eingehen jedes Mitspielers in den Geist der Composition, durch öftere, fleissige Proben herbeygeführt, kann die gewaltige, unwiderstehliche Wirkung hervorbringen, welche der Meister beabsichtigte und wozu er alle Mittel reichlich spendete.

Grande Sonate pour le Pianof. — par J. P. Pixis. Oeuv. 3. chez Breitkopf et Hartel à Leipsic. (Pr. 1 Thlr.)

Man kann nicht anders, man muss sich über einen Künstler freuen, dem, aus der Tiefe seines Herzens, von einem bestimmten Gefühl ergriffen, Melodien und Harmonien fliessen, die, eben weil sie lebendig in ihm dastehen, getreu bey dem Einen verharren, dessen Wahrheit und Fülle ihn von selbst fast zu den mannigfachsten Wendungen führen müssen, auf welche der Fortgang der Steigerung einer erfreulichen — oder der Verminderung einer zu trüben Empfindung erstere so natürlich hinleitet. Nur aus einem tiefen Gefühl können Charakterstücke hervorgehn, die, wie ein charaktervoller Mann, bey näherer Bekanntschaft immer mehr an Schätzung u. Liebe gewinnen. So ists mit unsrer Sonate des Hrn. P.

Sie ist in dem Charakter eines Leidenden geschrieben, der männlich und gelassen in seine Klagen zu schauen vermag; sie beruhigt sich, ohne jedoch mit seiner Vernunft die Rechte des Herzens tyrannisirt zu haben, oder tyrannisiren zu wollen. Sie ist also, in Ansehung des in ihr dargestellten Gefühls, ein rein menschliches

Product, für welches wir uns bey dem Künstler bedanken. Ein solches kann nun zuweilen zwar dunkel und geheimnisvoll, aber nie verworren und phantastisch seyn. Meistens sind solche Producte klar und deutlich, bey aller Tiefe. Dieser letzte Vorzug ist ganz besonders dem vor uns liegenden Tonstück eigen. Es würde auch, bey guten Fertigkeiten, noch ziemlich leicht vorgetragen werden können — denn alle Passagen fallen gut in die Finger und sind ganz nach der jetzt beliebten Art des Spiels gebildet: wenn nicht den meisten Ausübern die etwas ungewöhnlichen Tonarten, Es und As moll, Schwierigkeiten verursachen dürften. Es wird aber, dünkt uns, gewiss Keinen gereuen, sich dieser Mühe zu unterziehen. Uebrigens machen eigentlich die relative Leichtigkeit und Schwierigkeit einer Sache dieselbe weder gut, noch schlecht; und Eins wie das Andere ist weder ein Lob, noch ein Tadel. Es kann aber beydes werden. So würde es z. B. tadelnswerth seyn, wenn Einer aus blosser Willkühr eine fremde Tonart, um der Schwierigkeit und des Ungewöhnlichen willen, hinstellte — also ohne *redlichen* Grund, der für den Künstler in einem lebendigen Drange der Empfindung liegt, welcher, durch seine öftere Wiederkehr, der Vernunft endlich zu einem natürlichen Gesetz werden muss. Schlecht, sehr schlecht würde es seyn, wenn es Einer nur thäte, um damit aufzufallen, oder seine musikalische Orthographie zu zeigen, oder wol gar, gewisse Schwachen damit dem ungeübteren Auge zu entziehn. Hier aber gehört die Tonart zur Sache: denn gerade diese trägt vor allen, nach unserm Dafürhalten, den vollen Charakter des Stücks. Und so wäre denn selber die schwere, seltene Tonart in *diesem* Falle ein Preis des Verfassers.

Wir wollen nun nach dieser allgemeinen Anzeige die einzelnen Sätze kürzlich durchgehn. Der erste, ein *Allegro moderato*, giebt den Ausdruck eines sanften, leidenden Gemüths, das sich bis zu einer geduldigen Stille der Ergebung durch die Kraft des thätigen Geistes erhoben hat. Die schönen, gut gehaltenen und trefflich unter sich verflochtenen Melodien werden schwerlich einen Hörer derselben kalt lassen. Nur äusserst selten findet sich einiges Unharmonische, das den Fluss des Gesanges, und mit ihm die Empfindung, auf kurze Zeit stört. Namentlich scheint uns dies der Fall zu seyn in dem dritten Takte, vom Ende des ersten Theils an zurückgezählt, wo die erste Stimme ohne alle Begleitung ein einziges Viertel ganz unerwartet in Ges dur modulirt und sogleich mit Octaven der kleinen Terz sich wieder in den vorher erwarteten Es moll-Accord wendet, was unserm Ohre, trotz der mildernden, oder, nach Anderer Ansichten, wol ganz entschuldigenden Pause, einen sehr unangenehmen Eindruck macht. Die Octaven allein thun's freylich nicht, sondern hauptsächlich die Verbindung, in der sie stehen. Es ist sichtbar die Noth, die den Verf., des Ueberganges wegen, zu solcher Zusammenstellung getrieben hat. Die Noth ist aber immer etwas Drückendes und muss aus der Welt der Kunst verbannt seyn.

Ferner sind wir überzeugt, dass alle Uebergänge in eine andere Tonart mit dem Wesen des Stückes, seinen melodischen und harmonischen Fortschreitungen, innig verbunden seyn, aber nicht als blosses Vehikel einer nur verständigen Absicht oder einen kalten Vorarbeit, um für seinen bald auszuführenden Plan vor aller Augen sich neuen Stoff zuzubereiten, sichtbar abgerissen dastehn müssen. Dieser so gewöhnliche Fehler findet sich besonders häufig in den Einleitungen zum zweyten Theil eines Sonatensatzes und findet sich auch hier. Es wäre gewiss sehr zu wünschen, dass wenigstens nicht grosse, sonst geniale Künstler zu oft den Totaleindruck ihrer Erzeugnisse durch solche, zu sehr erleichternde, fast möchten wir sagen, nachlässige Gewohnheits-Hülfsmittelchen untergraben möchten.

Der zweyte Satz ist ein kräftiges *Presto*, als Menuett. Es ist Einem, als fühlte man das Wirken eines Geistes, der da bemüht ist, den tiefen, durch das stille Schwelgen des Gefühls in seinem alten Leid wieder zu heftig gewordenen Schmerz, freundlich in seine Schranken zurückzuführen — was ihm auch durch das sanfte, dem Hauptsatze angemessene Trio, aus Es dur, liebend gelingt. Aber gerade deswegen, weil wir der ganzen Sonate herzlich gut sind, möchten wir sie auch immer reiner wissen, und wenn es diese Sonate nicht mehr werden kann für sich, so kann sie es doch für ihre lieben Nachkommen, wenn sie will. Wir wissen nämlich recht wohl,

dass wir nicht alle angenommene Regeln der Musik für ausgemacht richtige Maximen eines fehlerfreyen Systems erklären können. Aber so wenig als wir die sogenannten papiernen Quintenjäger u. dergl. für höchstbeldenmüthige Erzväter der theuern Musica zu halten geneigt sind: so noch weit weniger können wir die gänzliche Vernachlässigung aller Grundregeln wohlgethan heissen. So finden wir es z. B. nicht gut, wenn Hr. P. S. 11 in der zweyten Klammer folgendermassen fortschreitet:

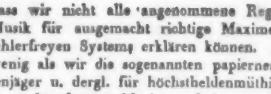

Jeder nur einigermassen Erfahrne sieht deutlich, der Verf. hat im 2ten Takte die Quinten vermeiden wollen — was ein klarer Beweis ist, dass er sich nicht so geradehin über alle Regeln der Kunst wegsetzt, und das gereicht ihm zum Lobe. In dieser sehr löblichen Absicht hat er höchst wahrscheinlich anstatt As, F im Tenor geschrieben, und ist dadurch in den Fehler einer verdeckten Septime verfallen, die zwar allerdings in andern Fällen mehr als verzeihlich ist, hier aber unter andern deswegen sehr übel wirken muss, weil diese Freyheit mit einer der grössten musikal. Sünden zusammentrifft. Diese Sünde ist der Triton, der durch die zwey grossen Terzen des Soprans und des Basses im ersten und zweyten Takte gar zu grell in die Seele schneidet. Manches, was wir noch über diese Zusammenstellung der Intervalle sagen könnten, wollen wir einem jeden selber überlassen.

Nun folgt ein herrliches *Andante*. Den Schmerz immer mehr besiegend, hat sich das Herz der Wehmuth, dem belohnenden, innigen Gefühl des Leidenden geöffnet. Der Hauptsatz spielt in As moll: die Ausführung desselben löst sich sehr angenehm in Dur auf. Das kurze Wiederhinneigen des Gefühls zu seiner gewohnten, sanften Trauer, durch die Wiederkehr des Mollsatzes, so wie der baldige Uebergang in das männlich sanfte As dur, ist ebenfalls sehr charakteristisch gegriffen.

Das kräftige *Finale*, welches in Es moll beginnt und nach mancherley veränderten Vorzeichnungen in Dur endet, wird jede Seele befriedigen. Hin und wieder könnte auch da Einiges besser gestellt seyn. Wir wollen aber nicht weitläuftig werden, und versichern nur noch, dass alles, was wir als fehlerhaft nach unsrer Ueberzeugung anführen, einzig aus Liebe für die gute Sache geschieht. Auch wollen wir dadurch nie unser Urtheil für das allein richtige ausgegeben haben. Jeder mag nach seiner Art untersuchen. Wir geben nur unsre unmasgebliche Meinung, wie sichs für jeden Menschen gar nicht anders schickt. — Es haben sich auch mitunter, doch selten, kleine Druckfehler eingeschlichen. Uebrigens ist der Druck sehr deutlich und nett. Und so mögen denn recht viele Musikfreunde Uebung und Vergnügen aus diesem schönen Werke schöpfen.

Gesänge von L. v. Call. München, in der Falterschen Musikhandlung. 6te u. 8te Samml. für 3; 7te und 9te für 4 Mannerstimmen. (Preis: 6te Samml. 1 Fl., 8te 1 Fl. 12 Xr. 7te 1 Fl. 9te 1 Fl. 24 Xr.)

Es hat so jedermann seine Art, in welcher er etwas macht, woran ein aufmerksamer Mann den andern oft ohne Namen erkennen lernt. Auch in den Künsten ist das so, und ist gut. Dahin gehören z. B.: gewisse Bewegungen, wie in der Musik der Rhythmus, und Floskeln, Redensarten, Constructionen, Beuge- und Gesangfalle. Wenn sie die Umkleidung eines schönen, oder doch für schon gehaltenen Körpers sind, sind sie recht angenehm, und manche davon haben sogar Glück, und werden eine Zeit lang allgemein Mode. Und hierin ist in den meisten Fällen der Unterschied der Zeiten zu suchen. Wohnt in solchem Körper eine schöne Seele: so ziehen die Formen fortwährend an durch die ewige Mannigfaltigkeit, die die Einheit des Geistes jenen bestimmten Formen und ihrem Schmuck zu geben weiss; sie werden endlich das, was ein ehrwürdiger Greis ist: man fühlt Achtung und beugt sich vor ihm. Die angenommenen Arten der Menschen und der Zeiten also an und für sich bleiben nur, insofern der Geist sie belebt.

Hr. v. C. hat auch bekanntlich seine festgewordene Melodienart und eine herrschende Gewohnheit, den Bass fast in jedem Gesange entweder vor oder nachschlagen zu lassen. Auch hebt er gern und oft den schlechten Taktheil, ohne dass wir gerade davon einen guten Grund errathen können, (im Komischen thut's z. B. manchmal seine Wirkung) durch einen ausserordentlichen Accent heraus. Wenn nun Einer mit der Art des Andern nicht einig ist, so schmält er gewöhnlich darauf; und wenn er's nicht thut, so hat er doch wenigstens Lust dazu. Rec. weiss aber gar wol, dass es nicht immer gut ist, der Lust zu folgen. Denn ob wir diesen Gesängen gleich, nach unsrer Art, etwas mehr Mannigfaltigkeit zu wünschen nicht umhin können: so thut ihnen das doch gar nichts, denn ihre leichten Melodien werden bekanntlich sehr gern gesungen, und mehrere von des Hrn. Verf. Liedern singen wir selber gern. Das Zerstückeln des Textes aber, das nach einiger andern Componisten Art ebenfalls ist, hat uns immer nicht gefallen wollen; zuweilen mag's hingehen, nur zu oft muss es nicht kommen — nach unsrer Art. — Die vor uns liegenden Gesänge würden ihren Verf. auch ohne Namen nicht verleugnen. Wir haben also weiter nichts darüber zu sagen. Zum Besten der ungeübten Sänger aber wollen wir einige Druckfehler angeben, die den Freunden der Lieder das Vergnugen daran leicht stören dürften. Vorzüglich haben sie sich in die 6te Sammlung eingeschlichen. Im zweyten Liede derselben muss es im II Ten. S. 5 Takt 1 so heissen: 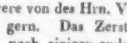 Die Octaven mit dem Bass klingen sonst zu schlecht. Im dritten Liede müssen im Bass die Pausen ausgestrichen werden, S. 5 das letzte Achtel und S. 4 das Viertel und Achtel. Im 5ten Gesange S. 6 des Basses, System 4, Takt 3 muss aus a, h werden. Und so noch einige andere Kleinigkeiten. Wo ein Viertel statt eines Achtels steht, lässt sich leicht sehen. Recht artig durchgehalten ist in der 8ten Samml. das 5te, bey dessen Hauptsatz uns: Komm stiller Abend wieder etc. hat einfallen wollen. Noch heben wir aus No. 4. und vorzüglich No. 6 der 9ten Sammlung. Alle aber werden ihren Zweck des geselligen Vergnügens nicht verfehlen. Sie sind auch sehr deutlich gestochen.

Nachrichten.

Berlin, d. 20sten Jul. Seit geraumer Zeit hat sich in der hiesigen musikal. Welt nichts Neues gezeigt, was eine Anzeige in Ihrer Zeit. verdient hatte. Dafür habe ich aber auch heute das Vergnügen, Ihnen eine neue Oper ankündigen zu können, die 100 andre Neuigkeiten unendlich übertrifft. Am 10ten d. ward zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit steigendem Effect gegeben: *Silvana*, heroische Oper in 3 Acten, mit Tanz, von F. L. Hiemer, in Musik gesetzt von Carl Marie, Baron v. Weber. Der Inhalt der Oper ist einer der gewöhnlichen aus den Zeiten der Ritterwelt. Ein Graf Adelhart (Hr. Franz) hat eine Tochter, Silvana, (Mad. Maass, bis auf einige Worte am Ende des Stücks, stumm,) verloren, und steht im Begriff, seine ihm übrige Tochter, Mechtilde (Mad. Müller) an den Grafen Rudolf von Helfenstein, (Hr. Eunike) wider ihren Willen, da sie ihr Herz schon an Albert v. Cleeburg (Hr. Stümer) verschenkt hatte, zu vermählen, als Rudolf im nahen Walde Silvana findet und liebt. Gefahren der Geliebten durch ihren Vater, der sie nicht kennt, Preisaustheilung nach einem Turnier, und die Erkennungsscenen füllen den Rest. So lose und unbedeutend aber auch der Inhalt ist, so charakteristisch und originell ist die Musik, besonders durch die immer stark und tief eingreifende Instrumentalmusik: denn der Gesang lässt dann und wann einige Wünsche übrig. *) Einzelne Stücke nenne ich nicht: ich müsste fast alle nennen; auch wurden fast alle mit lautem Beyfall aufgenommen. Der treffliche Componist, der sich seit vorigem Winter noch

*) Anm. Wir werden in einigen Wochen eine ausführliche und gründlich ausgearbeitete Beurtheilung dieses, auch uns sehr schätzbaren Werks einrücken. d. Redact.

hier aufhält, auch durch meisterhafte Compositionen, die er der *Liedertafel* geschenkt, diesem schönen Kreis der Freunde edler Singkunst sich werth gemacht, und sonst in mancherley Concerten viele Beweise seiner Kunst in Composition und Ausführung gegeben hat — dirigirte selbst das zahlreiche, von Möser angeführte Orchester, und auch nur so konnte wol dies geniale Werk so gelingen, wie es gelang. — Auch der Tanz, die Spiegelscene, und der sogenannte Fackeltanz, mit schöner, ausdruckvoller Musik, verschönerten die Darstellung, und lassen noch oft den Wunsch zurück, dass, durch sie auch für Nichtkenner belebt, die gelehrte, geistvolle Musik sich immer auf dem Repertorium erhalten möge.

In wenigen Tagen erwarten wir Mad. Milder-Hauptmann aus Wien, welche Iphigenia in Tauris und Aulis, Armide, Sargines, Emmeline etc, geben wird.

Kurze Anzeigen.

IV Fantaisies bémollisées pour la Flûte seule, comp. par Mr. le Baron de Knorr. à Vienne, chez Traeg. (Pr. 10 Gr.)

Der Hr. Verf. scheint mit diesen ziemlich ausgeführten Fantasien denselben Zweck für die Flöte erreichen zu wollen, den verschiedene treffliche Meister unsrer Tage mit grossen *Capriccio's* oder *Exercices* — wie jene Stücke auch heissen konnten — für das Pianoforte, und Baillot u. A. für die Violin erreicht haben: nämlich, schon geübten, ziemlich fertigen, u. ernstlich studirenden Musikern Stoff und Aufmunterung zu bedeutenden, auf das Solide gerichteten Fortschritten zu bieten; sie mit neuen, dem jetzigen Stande der musikal. Cultur angemessenen, und beträchtlich schwierigen Wendungen bekannt zu machen, und alles das auf eine möglichst geistreiche und anziehende Weise zu leisten. Dies gewiss löbliche und sehr nützliche Unternehmen hat der Hr. Verf., von Seiten des Technischen, vorzüglich, von Seiten des Aesthetischen, im Ganzen ziemlich gut, auszuführen angefangen; denn es lässt sich wol voraussetzen, dass dies nur der Anfang seyn und die Fortsetzung folgen solle. Am meisten möchte man wol da noch mehr Zusammenhang der einzelnen Ideen, und strenger beobachteten Plan im Ganzen der Behandlung — beydes in ästhetischer Hinsicht — wünschen. Freylich ist dies bey einem Instrumente, das gar keine Harmonie zulässt, weit schwieriger, als bey andern: indessen wird der Hr. Verf. gewiss künftig auch in dieser Hinsicht mehr befriedigen, wovon der beste Beweis in dem liegt, was er schon geleistet hat. — Bey dem Einzelnen weiter zu verweilen, leidet der Raum nicht; auch wird es, nach obiger Angabe, nicht nöthig seyn: und so schliessen wir nur mit dem Wunsche, dass die Flötisten — Musiker von Profession und geschickte Dilettanten — recht ernstlich, und wie sich das hier von selbst versteht, ganz nach den Bezeichnungen der Ausführung etc. in dem Werkchen selbst, davon Gebrauch machen.

Quattro Notturni à 3 Ten. e 2 Bassi con accompagn. di Pianoforte — per Gius. di Salvini. In Offenbach bei Meno, presso Giovanni André, (presso 1 Fl. 20 Xr.)

Die Stücke sind sehr lieblich, und gar nicht nach der gewöhnlichen Art. Wir empfehlen sie allen Sangern. Vorzüglich scheint uns das erste und das letzte. Auch sind sie gut und deutlich gedruckt, nicht in Stimmen, sondern in Partitur. Die Instrument-Begleitung kann auch wegfallen.

Wir empfehlen sie nochmals.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten August. N°. 33. 1812.

Für Freunde des akustischen Theils der Tonkunst.

Die Vorzüge des guten Pianoforte, besonders des flügelförmigen, vor andern besaiteten Klavierinstrumenten sind allgemein bekannt: aber weniger bekannt dürfte es seyn, wie sehr sich dies Instrument zu Experimenten der physischen Klanglehre eignet.

Bekanntlich bauete Rameau seine Hypothese vom Ursprunge der harten und weichen Tonleiter auf die „Sympathie der Töne," wie solches auch von Marpurg, besonders in seinen Anmerkungen zu Sorgens *Compendium harmonicum*, ausführlich gezeigt und erläutert worden ist. Man findet da, im sechsten Paragraphen, folgende Darstellung und Erläuterung dieses merkwürdigen Naturprocesses.

Erste Erfahrung. „Wenn man einen klingenden Körper in Bewegung setzt: so wird man mit seinem Haupttone, den wir C nennen, die folgenden Intervalle, als die *einfache Oberoctave* c; die *Oberduodecime* oder *zweyfache Oberquinte* g; die *zweyfache Oberoctave* c; die grosse *Oberdecime-Septime* oder die *dreyfache grosse Oberterz* e, und die *dreyfache Oberquinte* g, gelinde mittönen hören. Diese Erfahrung lässt sich auf den dickern Saiten eines jeden Instruments, besonders auf einem Contraviolon, und zwar bey stiller Nachtzeit, sehr fühlbar machen, allwo ein nur wenig geübtes Ohr die besagten Töne, und hierunter vorzüglich die *Oberduodecime* und die *grosse Oberdecime-Septime*, zwey Intervalle, die wir wegen ihrer Aehnlichkeit mit ihren Unteroctaven, nur schlechtweg *Oberquinte* und grosse *Oberterz* in der Folge benennen werden, mit genug er Mühe unterscheiden wird. Wer diese Erfahrung in Zweifel ziehen will, der beliebe sich zu erinnern, dass eine Mixturpfeife (soll wol heissen: dass die Mixturpfeifen,) aus der Orgel, ob sie gleich die Octave, Quinte und grosse Terz zu gleicher Zeit hören lässt, nichts destoweniger nur ein einziger Ton zu seyn scheinet, und auch wirklich nur einen herrschenden Ton ins Ohr bringt. Will man seinen Ohren nicht trauen: so nehme man seine Augen, und mit denen zugleich annoch einmal die Ohren, auf folgende Art zu Hülfe. Man stimme mit dem klingenden Körper C fünf andere klingende Körper dergestalt überein, dass der erste die Oberoctave c; der zweyte die Oberduodecime g; der dritte die zweyfache Oberoctave c; der vierte die grosse Oberdecime-Septime e, und der fünfte die dreyfache Oberquinte g dagegen mache. Diese fünf letzten Körper werden, bey Erklingung des ersten, nicht allein in eine gantliche Erzitterung gerathen, sondern sie werden ebenfalls einen gelinden Laut von sich geben."

Zweyte Erfahrung. „Wenn man den vorhergehenden Process, durch welchen die Erfahrung von dem *Mitklingen* der *Consonanzen* bestätigt worden, umkehret, und mit der höhern Saite c fünf andere klingende Körper dergestalt übereinstimmt, dass der erste die *einfache Unteroctave* c; der zweyte die *Unterduodecime* f; der dritte die *zweyfache Unteroctave* c; der vierte die *grosse dreyfache Unterterz* As; und der fünfte die *dreyfache Unterquinte* F dagegen macht: so wird man, bey dem Anschlage des ersten, diese fünf letztern tiefen Körper, besonders die *Unterduodecime*, und die *grosse dreyfache Unterterz*, zwey Intervallen, die wir wegen ihrer Aehnlichkeit mit ihren Oberoctaven, nur

schlechtweg *Unterquinte* und *Unterterz* in der Folge benennen werden, in eine, obwol nicht totale Erzitterung, gerathen sehen."

Nach der ersten Erfahrung soll man mit dem klingenden Körper C, fünf andere klingende Körper folgendermaassen übereinstimmen:

und nach der zweyten also:

und sich dazu, besonders in Beziehung auf die erste Erfahrung, des Contraviolons, und zwar bey *stiller Nacht*, bedienen; oder wem dies nicht genügt, der soll mit dem klingenden Körper C, noch fünf andere klingende Körper nach der vorgeschriebenen Ordnung einstimmen.

Dieser weitläuftigen Prozedur überhebt uns jedes gute, mit richtiger Dämpfung versehene Flügel-Pianoforte; denn man kann darauf sowol das *Mitklingen*, als auch das sichtbare *Erzittern* der Saiten zu *jeder Tageszeit* bewerkstelligen. Man drücke nämlich die Tasten der mitklingenden Töne, ganz langsam und so schwach nieder, dass der Hammer, *ohne die Saite berührt zu haben*, wieder zurückfallen kann, und bleibe dann mit den Fingern auf den Tasten liegen. Durch die, auf diese Weise aufgehobenen Dämpfer sind die Saiten nun nicht mehr gehindert, zu schwingen, und werden daher, wenn der Hauptklang C kurz angeschlagen wird, nicht nur *gelinde*, sondern sehr vernehmlich mitklingen.

Mitklingende Töne.

$\bar{\bar{c}}$ der kurz anzuschlagende Hauptton.

Auf gleiche Weise verfahre man, nämlich in Hinsicht auf das Niederdrücken der Tasten und Liegenbleiben der Finger, mit dem zweyten Beyspiel:

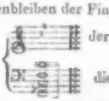

der kurz anzuschlagende Hauptton.

die erzitternden Saiten.

Um nun zur Ueberzeugung des Erzitterns der Saiten zu gelangen, wenn sich das beym Mitklingen nicht von selbst verstände, habe man, wenn das $\bar{\bar{c}}$ kurz und stark angeschlagen worden ist, einen Finger nach dem andern in mässig geschwindem Zeitmaasse auf, und man wird das $\bar{\bar{c}}$ in jedem der Töne, auf deren Taste noch ein Finger liegt, ganz deutlich fortklingen *hören*, und sich von dem Erzittern durch das Niederfallen der Dämpfer, besonders bey den letztern Tönen, genugsam überzeugen *). Da nun die Saiten jedes andern tiefer liegenden Tones, auf die vorgeschriebene Art vom Dämpfer befreyt, durch den Anschlag des $\bar{\bar{c}}$ nicht zum Erzittern gebracht werden: so ist es erwiesen, dass jener zweyte Erfahrungssatz, gleich dem ersten, in der Natur gegründet ist **).

Man erlaube mir, noch einige, auf das Mitklingen der Töne sich beziehende Erfahrungen, die man ebenfalls am Pianoforte machen kann, und wo besonders die Verhältnisse der Töne gegen einander in Hinsicht ihres mehrern oder mindern Consonirens, deutlich wahrgenommen werden können, hier beyzubringen.

*) Anmerk. Das Aufheben der Finger kann bey diesem Versuche auch ausser der Ordnung geschehen, und bald *F*, bald As oder C der letzte Ton seyn.

**) Anmerk. Die Erzitterung des grossen As, durch das $\bar{\bar{c}}$, dürfte vielleicht Manchem nicht fühl- oder hörbar genug seyn; ich schlage daher noch einen andern Weg vor, nämlich die Verbindung jener beyden Töne durch das Mitklingen zu erfahren. Man drücke zu diesem Zwecke die Taste des grossen *F*, als des tiefsten jener erzitternden Töne, auf die vorgeschriebene Art sanft nieder, damit der Dämpfer von den Saiten gehoben werde, und schlage dann das As kurz und stark an, worauf sofort das $\bar{\bar{c}}$ ganz deutlich erklingen wird.

1. Man drücke die Taste des kleinen oder ungestrichenen c, *) wieder auf die Weise nieder, dass der Hammer, ohne die Saiten berührt zu haben, zurückfallen muss; (der Prozess mit dem Niederdrücken der Taste findet in allen nachfolgenden Beyspielen statt;) bleibe dann auf der Taste liegen und schlage das grosse C, ganz kurz und stark an, worauf dann die vom Dämpfer befreyeten Saiten sofort das c sehr vernehmlich hören lassen werden. 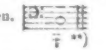 **)

2. Man bleibe auf dem c liegen, und schlage dessen Unterquinte F, kurz an, worauf die Oberoctave, das eingestrichene c, ganz deutlich erklingen wird.

3. Man schlage zu dem liegengebliebenen c die Unterquinte G an, so wird die Duodecime, das eingestrichene g, erklingen.

4. Wird zu dem liegengebliebenen c die Unterquarte und Unterquinte G, F zugleich angeschlagen, so wird die reine Quinte in der Octave und Duodecime, c g ertönen. 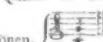

5. Wird zu dem c die Oberquarte f, angeschlagen, so erklingt die zweyfache Oberoctave, das zweygestrichene c.

6. Wird die Oberquinte g, dazu angeschlagen, so hört man wieder, wie im dritten Beyspiel, die Duodecime, g.

7. Wird die Oberquarte und Oberquinte, f, g, dazu zugleich angeschlagen, so erklingt die reine Quarte, g, c, in der Duodecime und zweyfachen Oberoctave.

8. Wird die Ober- und Unterquarte, Ober- und Unterquinte dazu zugleich angeschlagen, so erklingt die Octave c, die Duodecime g und die zweyfache Oberoctave c zugleich, also die *harmonische Theilung* der Octave, wo zuerst die 5te in dem Verhältnis 12 : 8 oder 3 : 2, und dann die 4te in dem Verhältnisse 8 : 6 oder 4 : 3 entsteht. 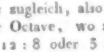

9. Wird die grosse Oberterz und Quinte e, g, dazu zugleich angeschlagen, so ertönt die Duodecime g und Oberdecime-Septime e als grosse Sexte. 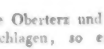

10. Wird die grosse Oberterz, Oberquarte und Oberquinte e, f, g, dazu zugleich ange-

*) Anmerk. Anstatt c, kann man auch das ungestrichene cis, d, es, e, oder das tiefer liegende H, B, A, u. s. w. nehmen. Höher als e gehe man aber nicht, weil sonst, der kürzern Saiten wegen, das Mitklingen der Töne nicht mehr so deutlich vernommen werden kann.

**) Die Taste, worauf der Finger liegen bleibt, ist in diesem und allen nachfolgenden Beyspielen durch eine ganze Taktnote, die anzuschlagende durch kleine Sechsehntheile, und die erklingenden Saiten sind durch Viertheilnoten bezeichnet worden.

schlagen, so ertönt die Duodecime g, die zweyfache Oberoctave e, und die Oberdecime-Septime e, zugleich.

Schliesslich bemerke ich noch, dass man auf diesem Wege auch die minder consonirende Eigenschaft der kleinen Terz, im Vergleich mit der grossen, finden kann. Man drücke die Taste vom c nur auf die schon bemerkte Art wieder nieder, und schlage dann die grosse und kleine Unterterz, As und A, nach einander an, wo sich denn dieser Unterschied sehr merklich zeigen wird *).

Aber auch die Verhältnisse der dissonirenden Intervalle gegen einander kann man auf diese Weise wahrnehmen; wenn man nämlich das ungestrichene c nach der obigen Anleitung niederdrückt, und dann die grosse und kleine Secunde, übermässige Quarte u. s. f. dazu nacheinander anschlagt, so wird die offne Saite **), durch mehr oder weniger *Klirren*, den Grad des mehrern oder mindern Dissonirens genau anzeigen.

Weimar.

Aug. Eberhard Müller.

Nachrichten.

Mannheim, April bis July. Ref. knüpft den Faden an den nämlichen Zeitpunkt wieder an, wo er seinen, das Winter-Semester umfassenden Bericht, in No. 24. dieser Blätter, abgebrochen hatte.

Der Artikel *neue Opern* enthält diesmal nur Eine Merkwürdigkeit: nämlich die, dass während diesen ganzen Vierteljahrs auch nicht eine einzige, grosse oder kleine Oper oder Operette *neu* auf das hiesige Theater gebracht worden!

Unter den *fremden Sängern*, welche in Gastrollen auftraten, verdient vor allen *Brizzi* genannt zu werden, welcher nicht sowol in einem, am 24sten April gegebnen Concerte, als vielmehr am 24sten, 27sten und 31sten May in 3 Darstellungen des Achilles, in der, seinetwegen eigens in italienischer Sprache hier gegebnen, gleichnamigen Paerschen grossen Oper, vielen Beyfall, nicht blos erworben, sondern wirklich verdient hat.

Einzelne Ausstellungen gegen den Gesang dieses berühmten Künstlers sind schon oft gemacht und öffentlich proclamirt worden, sind mithin bekannt, und zum Theil allgemein zugestanden: mag aber auch hier und da ein Sonnenflecken den Glanz seiner Darstellungen unterbrechen, so muss man doch sehr ungerecht seyn, den hohen Standpunkt darum zu verkennen, auf welchem Brizzi, als Künstler, im Ganzen steht. Mag es seyn, dass er stark colorirt: keine seiner Coloraturen ist am unrechten Orte, keine bedeutungslos, oder gar bedeutungswidrig angebracht. Ueberhaupt gesteht Einsender dieses, dass er sich nun einmal nicht zur erzpatriarchalischen Secte derer bekennen mag, welche den einfachen Gesang *ausschliesslich* für den *einzig*-schönen wollen gelten lassen, und alles Bunte als geradezu fehlerhaft verdammen. Mochten doch die Kunstrichter von der Einseitigkeit zurückkommen, immer nur die Wahl der Kunst-*Mittel* zum Gegenstande ihrer Betrachtungen, ihres Lobes oder Tadels, zu machen, und den Kunsteffect selbst darüber oft zu vergessen! Die Kunst soll frey seyn. Keine Schule, keine Secte masse sich das Prädicat der allein seligmachenden an. Der einfache, blos tragende, blos accentuirende Gesang, welcher blos die einfachen Noten vorträgt, so wie sie der Componist setzte, hat seinen grossen Werth: allein er ist nicht der einzige wahre Weg zum Heile, und auch auf andern Wegen lässt sich das Ziel, um welches doch dem Kunstfreunde einzig zu thun seyn kann — Aus-

*) Sollte dieser Umstand nicht die Alten veranlasst haben, selbst bey Tonstücken in der weichen Tonart stets mit dem harten Dreyklange zu schliessen?

**) Dass auch Eine Saite des Saiten-Chors zu jedem dieser Versuche hinreicht, bemerke ich beyläufig.

druck und Mittheilung der Empfindung — erreichen. Ist denn etwa die Leidenschaft weniger wahr, welche sich durch einen Ausbruch von vielen Worten Luft macht, als die, welche sich blos durch wenige gewichtige Worte ausspricht? liegt nicht bald dieses, bald jenes, in der Individualität dieses oder jenes Subjects? und wer will es dem genialen Brausekopf, van *Beethoven*, oder dem liebenswürdigen Sonderling, *Cherubini*, verargen, dass sie nicht in dem einfach grossen, edeln Styl des patriarchalischen *Gluck*, arbeiten? Ich bin weit entfernt, durch diese Abschweifung den bedeutungslosen Schnörkeleyen das Wort zu reden, durch welche gedankenlose Sänger leider nur zu oft ihre Armuth an richtigem Gefühle verrathen, um entweder die Geläufigkeit ihrer Kehle zu produciren, oder ihren Mangel an Portamento zu verbergen. So wenig ich der einfachern Methode *unbedingten* Vorzug zugestehe vor der mehr ausgeführten, so gern gebe ich doch zu, dass letztere nicht überall anwendbar sey. Compositionen aus der jetzigen deutschen Schule, (wozu ich die Werke von Mozart, Haydn, van Beethoven und Cherubini rechne) vertragen durchaus weniger willkürliche Verzierungen, als die, welche sich mehr dem italienischen Style nähern. Zu Compositionen ersterer Art machen alle Stimmen zusammengenommen ein Ganzes im allerengsten Sinne aus; keine unter ihnen ist ausschliessliche Hauptstimme, keine blosse Nebenstimme. Dieses genau berechnete Ebenmaas wird durch willkürliche Verzierung einer einzelnen Stimme gar leicht gestört, und dass beym Vortrage solcher Werke der auf die vorgeschriebene Note sich beschränkende Vortrag unstreitig den Vorzug verdiene — dies zu verleugnen bin ich weit entfernt. Anders aber verhält es sich bey Compositionen der Art, wo alle Stimmen der Singstimme so sehr untergeordnet worden, dass sie ihr zur blossen Begleitung, im engern Sinne des Worts, bestimmt sind. Hier, glaube ich, hat der Sänger freyes Feld, eine bedeutende Phrase, ein bedeutendes Wort, entweder durch eine einfach und gross aushaltende *messa di voce* auszudrücken, oder durch eine imponirende Coloratur auszumalen; hier hat die Individualität des vortragenden Künstlers freyen Spielraum, und hier wäre es ungerecht, ihm zu wehren, sich nach seinem Gefühle und nach seinem individuellen Kunstvermögen entweder so oder anders auszudrücken, sobald die Art, welche er wählt, nur nicht der Situation, und dem Zwecke der Darstellung im Ganzen, widerstreitet. Dass nun Paer's Musik grösstentheils, und insbesondre die vorliegende, zu jener Gattung gehört, die dem Sänger Spielraum zum Verbramen lässt, gesteht wol jeder, und eben so, dass Brizzi seine Coloraturen alle in höchster Vollkommenheit herausbringt. Unter solchen Umständen, und da Br., wie schon erwähnt, nie anders, als mit Sinn und Bedeutung verbrämt und aufträgt, kann denn auch seine Methode nicht anders als gute Wirkung thun und ästhetisch wahr befunden werden.

Mag es seyn, (was ihm ebenfalls Mancher zum Vorwurf macht) dass er sehr vieles, und beynah den grössten Theil seiner Partie mit halber Stimme vorträgt: desto imponirender wirkt sein Vortrag an Lichtstellen, wo er den ganzen Klang seiner mächtigen Kehle aufbietet, zumal da schon seine halbe Stimme den ganzen Klang mancher Sänger aufwiegt, die man gewöhnlich schon gute Tenoristen zu nennen pflegt. Denn wenn es wahr ist, dass seine Stimme dermalen von ihrer vormaligen Stärke verloren: so muss sie, diese Stimme, ehemals ein wahres Wunder gewesen seyn. Gar mancher berühmte Sänger mit der frischesten Brust dürfte sich sehr glücklich schätzen, wär' ihm Br.'s Stimme, wie sie jetzt noch ist, verliehen! — Es ist ganz eigens merkwürdig und wohlthuend, anzuhören, wie er zuweilen durch die ganze Macht der Instrumentalpartie durchgreift, blos durch Fülle, Grösse und Klangreichthum seiner Stimme, ohne dass dabey irgend das *timbre* des Schreyens oder Drückens, oder sonst irgend eine mühsame Anstrengung sich bemerken lässt. Eine Folge partiel geschwächter Brust- oder Kehlkopf-Muskeln mag es übrigens doch seyn, dass er — was denn auch nicht zu leugnen ist — manche einzelne Töne, z. B. fis, f, e, es, zuweilen, besonders da, wo sein Gesang in diesem Umfang *anhebt*, unter sich schwebend intonirt. Dieses variante Intoniren ist in der That räthselhaft, da Br.'s Intonation sonst im Ganzen höchst rein und sicher ist, so dass Ref. dergleichen einzelne,

unter sich schwebende Töne für blose einzelne Zufälligkeiten erklären möchte, hätte er nicht Br.'n, von dem er bis jetzt in der Oper nur einzelne dergleichen Töne gehört hatte, in einer, in der Schloss-Kapelle während der Messe vorgetragenen Motette diese unter sich schwebende Intonation beynahe *durchgängig* beybehalten hören. Hier bleibt denn freylich statt Auflösung des Räthsels nichts übrig, als sich gefangen zu geben unter die alte Bemerkung: *quandoque bonus dormitat . . .*

Doch wie gern vergisst man einzelne Ausstellungen bey einem Manne, in dem so vieles sich zu einem schönen Ganzen vereint! Nicht blos als Sänger, auch selbst als Schauspieler ist Br. gross; nicht blos versteht er vollkommen die sogenannten Theater-Effecte, (welche er übrigens mit ausserordentlicher Umsicht zu benutzen versteht:) er ist in der That denkender, ausgebildeter und fühlender Schauspieler. Unvergesslich bleibt Ref., ausser vielen andern Scenen, die, wo Achill und Agamemnon als Rivale gegen einander stehen, und auf das zurückgegebene: *lascia la speme, cangia favella etc.* Achill mit dem donnernden: *no! no! no! no!* losbricht; unvergesslich die Phrase, wo er, endlich von allzuvielseitig auf ihn losstürmenden Gefühlen halb überwaltigt, seiner Brust Luft macht durch den Ausruf:

qual barbaro assalto mi portano al cuore, lo sdegno, l'amore, l'affanno e la pietà!

und endlich die so unbeschreiblich wahr gegebne Situation, wo Achill, auch der geringsten Verstellung unfähig, gegen Agamemnon seine Wuth zu verbergen versucht — wie bey den verständig angebrachten *Sforzando's* sein Groll die Fesseln durchbrechen zu wollen schien, wie er sich dann wieder zusammennimmt, und doch im Ganzen seine liebenswürdige Unerfahrenheit in der Kunst sich zu verstellen durchschimmern lässt, und, nach dem schlecht geläugnen Versuche, endlich seinem Freunde klagt, wie viele Mühe er ihm gekostet habe: *ah quanto mi costa etc.*

Zum Lobe des hiesigen Theaterpersonals muss ich anführen, dass alle den fremden Kunstheldon mit dem rühmlichsten Eifer nicht nur, sondern auch mit sehr vielem Erfolge secundirten, und das Orchester, zumal bey der ersten und zweyten Aufführung, musterhafte Pracision, Energie, und (einzelne, künftig aber sich von selbst beseitigende, und darum nicht mehr zu rügende, unleidliche Ausnahmen abgerechnet) ungemeine Delicatesse, Gewandtheit und Nachgiebigkeit bewies.

Das Publicum nahm die Oper und den Helden derselben mit einem Enthusiasmus auf, von dem mir wenig gleiche Beyspiele bekannt sind, und als er, nach der dritten und letzten Darstellung, wieder hervor gerufen wurde, und vom hiesigen Publicum Abschied nahm, erschien mit ihm Dem. Frank, (Briseide) um ihn öffentlich mit einer Lorbeerkrone zu beehren. Nun steht es zwar freylich, nach des Einsenders unmaasgeblichem Dafürhalten, der Schauspielerin eigentlich nicht zu, vor den Augen des Publicums, nach dessen Lorbeer sie selbst ringt, solche Kronen an Kunstgenossen auszutheilen; und ein plötzliches Erschallen des lauten Beyfalls bewies auch, dass die meisten Zuhörer die gleiche Bemerkung machten: indessen gönnte jeder Brizzi'n den Kranz; jeder würde ihn dem trefflichen Künstler gern selbst geboten haben, und sanctionirte zuletzt doch wieder, durch wiederkehrende Beyfallszeichen, das Geschenk, das er aus schönen Händen nun schon einmal empfangen hatte. — Von unsern besten Wünschen begleitet und von unserm Hofe noch besonders beschenkt, reisete er unmittelbar nach der letzten Darstellung von dannen, mit dem Versprechen, noch im Laufe dieses Jahres wiederzukehren, und dann länger bey uns zu weilen.

Ein gleichfalls sehr willkommner Gast war uns Hr. Rebenstein, vom berliner Theater, welcher theils als Schauspieler, theils aber auch (in Mehul's *Joseph*, und Grétry's *Deserteur*) als Sänger, und dann als Pygmalion, hier auftrat. Sind nun auch diese Blätter nicht der Ort, diesem trefflichen Schüler Ifflands (den wir hier noch gerne fortwährend unsern Iffland nennen) das auszeichnende Lob ausführlich zu ertheilen, was er als Schauspieler schon jetzt verdient; ist es auch hier der Ort nicht, über seine treffliche wahre Darstellung des Don Carlos detaillirt zu sprechen: so können wir ihm doch auch als Sänger, besonders beym Vortrag solcher Rollen, (wie er sie denn auch gar verständig zu wählen

pflegt,) bey denen das Spiel eine Hauptsache ist, das Zeugnis des allgemeinen Interesse, welches er hier erregte, nicht versagen. Ganz vorzüglich befriedigte er als Pygmalion — ein Charakter, dessen Kunst-Begeisterung der Individualität dieses braven, noch so jungen Schauspielers vorzüglich zuzusagen scheint. Mit dem ihm eignen jugendlichen Feuer individualisirt er die Züge, die er von seinem grossen Vorbilde, Iffland, den auch wir in dieser letztern Rolle vor noch nicht gar langer Zeit bewunderten, entlehnte, und giebt so ein neues, begeisterndes Ganze.

Kaum einer Erwähnung unter der Rubrik, *fremde Künstler*, verdient ein Trupp abgerichteter Kinder, welche unter Direction eines Hrn. Latour, im April, einige Vaudevilles in französischer Sprache hier gaben.

Desto mehr bedauren wir, dass weder Mad. Schüler (zuvor beym kasseler Theater,) noch Hr. Weixelbaum von München, welche beyde sich eine Zeit lang hier aufhalten — zu Gastrollen zugelassen wurden. Auch der bekannte Tenorist, Golmik, war hier, ohne öffentlich aufzutreten. Eine Dem. Claire hatte man schon engagirt, bemerkte aber in der Hauptprobe, dass man sie nicht debütiren lassen könne, und der schon schriftlich abgeschlossne Contract wurde durch Uebereinkunft wieder aufgehoben.

Zwar nicht auf der Bühne, aber doch im Museum liessen sich die, in einem der jüngsten Stücke des *Morgenblattes* von Tübingen aus so excentrisch gepriesenen zwey Spanierinnen, Morena, hören. Ref. wird bey jenem tübinger Correspondenten sehr anstossen, wenn er, (übrigens so ziemlich im Einklange mit dem kasseler Correspondenten der gegenwärtigen Blätter) es gerade heraus sagt, dass ihm noch selten ein Paar Leute vorgekommen sind, welche, so sehr unter dem Mittelmässigen, sich doch die Miene von gewaltigen Künstlerinnen zu geben gewagt hatten. Ich will von ihren Natur-Anlagen gar nicht reden, es ihnen gar nicht zum Vorwurf machen, dass die Stimme der Einen herb-durchschneidend, die der Andern beynah ganz verloren ist, so dass ihr eine Menge Töne ganz zu versagen pflegt: ich rede nur von ihrer Kunstbildung. Da ist denn nun aber auch kaum eine Spur von Kunstschule; ihre Stimmen sind nicht einmal (um den technischen Schul-Ausdruck zu brauchen) hervorgebracht, keine Spur von Portamento und Ligatur, und, abgerechnet ein Paar überall und ewig zur Schau angebrachte Kunststücke — einen Lauf durch halbe Töne, wie mit Einem Finger auf Einer Violin-Saite gemacht, ein, übrigens leichtes *Staccato*, und einen mächtig langen Scheintriller aus Einem Tone, statt aus zweyen bestehend — diese, jederzeit mit einem eingelernten *Einanderzulächeln* begleiteten Kunststücke abgerechnet, glaubt man ein Paar reine Naturalistinnen gurgeln zu hören; oder vielmehr, ein Paar *unreine*, da sie häufig und derb detoniren. Dabey sangen sie, sowol im Museum, als auch sonst überall, beynahe nichts, als Duette zum Klavier, grösstentheils in corruptem Italienisch, (z. B. tazi, tazi, tazi, für taci) wobey die ältere Schwester aufs elendiglichste auf dem Klavier zuweilen einige Griffe that, deren kleinste Hälfte zum Gesang stimmt, die grössere aber leider nicht. Im heidelberger Concert trugen sie selbst das so leicht mit Orchester zu besetzende *Stabat mater* von Pergolese blos mit dieser Art Klavierbegleitung vor. Das macht: die Damen geniren sich nicht gern wegen des Zeitmasses, worüber sie so ihre eignen Ansichten haben, in die ein Orchester mit ihnen einzugehen nicht wol vermag. Kurz, der Ehre des achtungswerthen Pacchiarotti (als dessen Schülerinnen sie der Correspondent des *Morgenblattes* rühmt,) glaube ich es schuldig zu seyn, hiermit öffentlich wenigstens sehr zu bezweifeln, ob jener berühmte Meister sie je als würdige Eleven anerkannt und der Schule entlassen hat. Nach vielen *Démêlés* mit den hiesigen und heidelberger Policeybehörden, haben sie endlich vor kurzem unsre Gegend verlassen.

Desto willkommner und interessanter war es dem Museum, in seinem Kreise die brave Künstlerin, Mad. Schüler, eine grosse Scene, und mit ihrer Schwester, Dem. Bonasegla, einige allerliebste Duette vortragen zu hören, und dadurch einigermassen entschädigt zu werden, für die Entbehrung des Genusses ihrer theatralischen Darstellungen. — Nicht weniger vortheilhaft zeigte sich diese Sängerin in einer, vom Einsender dieses zum Empfang unsrer liebenswürdigen Frau Grossherzogin componirten, von Alexander

von Dusch gedichteten Cantate; wo ihre, mit Metall-Klang und Stimmfülle ausgestatteten Mitteltöne, besonders in dem Terzett von drey weiblichen Stimmen, die anmuthigste Wirkung thaten. Mad. Schüler ist jetzt bey'm carlsruher Hoftheater angestellt.

In diesem Augenblicke giebt hier eine Mad. Kohler, vom düsseldorfer Theater, Gastrollen, wovon in meinem nächsten Berichte ein Mehreres.

Mannheim, im July.

Gottfried Weber.

Recension.

Auswahl von Ouvertüren, Gesängen, Märschen und Tänzen, aus den neuesten Opern, welche auf dem königl. Nationaltheater zu Berlin aufgeführt werden. Klavier-Auszug. 2ter Heft. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.) 3ter Heft. (Pr. 1 Thlr.) Berlin, bey Schlesinger.

Das Unternehmen selbst ist, bey der Anzeige des ersten Hefts, nach Verdienst gelobt worden. Der zweyte Heft enthält 9 Gesänge und 2 kleine Instrumentalstücke aus Reichardts Oper, der *Taucher* — nach Schillers Ballade, von Bürde, im Auszuge vom Componisten selbst. Die Oper machte auf der Bühne wenig Glück: man schrieb das aber mehr dem Gedicht zu, das gute Verse, aber kein wahres dramatisches Interesse habe. Und nach mehrern, der hier gelieferten, wahrhaft schönen Gesänge, wird man geneigt, ohne das Ganze zu kennen, diesem Urtheile beyzutreten. Von den hier gelieferten Stücken — einzeln, für sich betrachtet, wie sie hier vor uns liegen — zeichnen sich folgende aus: Cavatine, S. 2, durch einfach frommen Ausdruck, Romanze, S. 4, durch ächten Romanzenton, Chor der Sirenen, S. 11, durch gefällige Einfalt, Chor und Tanz, S. 13, durch Munterkeit und gute Führung, die einfache Cavatine, S. 20, deren schöner, ausdrucksvoller Schluss, (dem nur durch die matte Stelle, S. 22, Syst. 2, T. 7, bis Syst. 3, T. 2, geschadet wird —) vornämlich zu rühmen ist, und vor allen das treffliche Duett, S. 27. Schwer zu begreifen und gar nicht zu entschuldigen sind aber die nicht seltenen, und zum Theil sehr auffallenden Verstöße gegen den reinen Satz, die sich Hr. R. hat entgehen lassen. Man vergleiche nur etwa: S. 5, Syst. 4, T. 1 und 2 der Begleitung, S. 8, Syst. 2, letzt. Takt, und ähnliche Stellen in diesem Satze. Wenn die Meister und Lehrer sich dies erlauben: was soll man von den Schülern und Empirikern sagen? —

Der dritte Heft enthält Stücke aus Fontenelle's *Hecuba*. Diese Oper hat in Berlin mehr Glück gemacht, aber, nach öffentlichen Berichten, vornämlich durch das vielfältige Beywerk, das den Schaulustigen dargeboten worden: und nach den hier abgedruckten Sätzen, wird man auch dies Urtheil zu unterschreiben geneigt seyn. Der Componist hat offenbar ein zweyter Gluck seyn wollen, ist aber in den meisten Stücken, und gleich in dem leeren, kahlen, monotonen Hauptsatze der Ouverture, nur ein zehnter, zwanzigster geworden. Zwar lässt sich wol voraussetzen, dass solchen Stücken durch gute Instrumentirung nachgeholfen sey: aber das kann dem Auszuge nicht nützen, und überdies wird auch durch Instrumente der Mangel an *Gedanken* niemals ersetzt. Einige Gesangstücke sind besser, namentlich das Duett, S. 19; vornämlich zeichnet sich aber die Arie, S. 16, als würdig, acht dramatisch, und wahrhaft affectvoll aus. Man kann wol sagen, sie sey ziemlich so geschrieben, wie sie Gluck selbst geschrieben haben würde.

Bey der Anzeige des ersten Hefts wurde der Preis theuer befunden: der Verleger hat diese beyden Hefte, verhältnissmässig, wohlfeiler angesetzt.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCHLITZ,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05375/036

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten August. Nº. 34. 1812.

Ueber den Orgelbau,
für diejenigen, welche darüber nicht unterrichtet sind und doch urtheilen sollen.

Wie wünschenswerth ein gutes Orgelwerk in einer Kirche ist, weiss jeder eben so, wie er weiss, dass sehr selten eine gute Orgel in Kirchen kleiner Städte und Dörfer gefunden wird. Woher dieser Mangel entstehe, und wie demselben vorzubeugen sey, möchte wol aber Vielen, und vorzüglich manchen der Herren Kirchenpatrone und Kirchenvorsteher nicht bekannt seyn. Diesen, und den Gemeinden, welche eine neue Orgel in ihrer Kirche erbauen lassen wollen, aber Niemanden haben, den sie sicher und ohne Kostenaufwand dabey zu Rathe ziehen können, so wie auch der guten Sache selbst, glaube ich einen wesentlichen Dienst zu leisten, wenn ich hier nicht nur aufmerksam mache, warum so manches schlechte Orgelwerk in einer Kirche steht, wo für denselben Preis ein besseres stehen könnte, sondern auch die Mittel an die Hand gebe, für geringe Kosten eine gute, jeder Kirche angemessene Orgel erbauen zu können.

Um allenthalben deutlich verstanden zu werden, verweise ich die etwanigen Bauherren, Revisoren etc. auf den in dieser Zeitung im 13ten Jahrg. No. 53. u. 54. befindlichen Aufsatz eines Ungenannten: *Ueber den Orgelbau für Layen*, der ihnen erklärt, was sie vorläufig wissen müssen. Und um hier nicht weitläufig (und mithin schwerlich gelesen) zu werden, übergehe ich alle Gründe, warum dieses und jenes so und nicht anders seyn muss. Eine oberflächliche Auseinandersetzung derselben würde Niemand nutzen, und dem Layen doch öfters unverständlich bleiben: Sachverständige hingegen sehen sie leicht ein, und mögen entscheiden, in wie fern ich Recht, oder ob ich Unrecht habe.

Zuerst setze ich die Regeln fest, nach welchen ein Bauherr bey Erbauung einer Orgel zu verfahren hat, und woraus zugleich hervorgeht, warum man so viele schlechte und doch theure Orgeln an vorbenannten Orten antrifft.

Vor allen Dingen wende sich der Bauherr oder die Gemeinde, wenn eine Orgel gebaut werden soll, an Manner, welche schon mehrere gute Orgeln gebaut haben, und deshalb als gute Orgelbauer im Rufe stehen. Unkundige glauben oft, sich in dieser Angelegenheit an den ersten den besten Organisten wenden zu können, um von ihm Rath, oder wol gar einen Plan, eine Disposition und dergl. zu erhalten; sie meynen, wer eine Orgel spielen kann, besitze auch so viel Kenntnisse vom Bau derselben, dass er solchen, allenfalls nur mit Hülfe eines Tischlers und Zinngiessers, vollführen könne. Das ist nun ganz irrig. Zwar sollte freylich jeder Organist wenigstens so viel vom Orgelbaue wissen, dass er die ihm anvertraute Orgel in gutem Stande erhalten und Kleinigkeiten selbst abändern, auch, wenn es verlangt wird, eine Disposition zu einer neuen Orgel anfertigen könnte: aber dies ist leider nur ein seltener Fall, und auch ganz natürlich, indem die Kunst des Orgelbauers mit der des Orgelspielers nichts gemein hat, sondern jede für sich besteht. — Der Organist, wenn man von ihm nicht wirkliche Beweise seiner Kenntnisse im Orgelbau hat, muss, meines Dafürhaltens, bey einem solchen Baue nur in so fern mit zugezogen werden, dass man von ihm die Namen geschickter Orgelbauer erfahret, und dass er, wenn Niemand anders, als er, zur Uebernahme des neuen Werkes zu haben wäre, (also nur im Nothfall!) das Werk, so weit es

seine Kräfte erlauben, untersucht, und es dem Orgelbauer abnimmt.

Solchen Organisten, die den Orgelbau nicht eigentlich studirt haben und ihn nur oberflächlich kennen, aber in die Nothwendigkeit versetzt werden, dem Orgelbauer eine Orgel abnehmen zu müssen, liefere ich am Schlusse dieses Aufsatzes eine für sie passende Abweisung, worin ich das Vorzüglichste, was sie dabey zu beobachten haben, aufstelle.

Kann man zur Uebernahme einen oder mehrere, und besonders dem Orgelbauer unbekannte Männer hinzuziehen, so würde ich jedem Bauherrn dazu rathen. —

Es gerathen ferner Bauherren bey einem Orgelbaue oft an ehemalige Tischlergesellen, die ehedem Orgelbauern bey ihren Arbeiten halfen, und nun selbst schon Orgelbauer zu seyn glauben, im Lande, unter den Namen, Orgelbauer und Instrumentmacher, da und dort sich ansiedeln, und Orgeln und Instrumente, auch, wenn's verlangt wird, Stuben- Taschen- und Thurm-Uhren repariren, sie aber, statt dessen, fast immer verderben. Diese Menschen bethören Unkundige leicht durch ihre Marktschreyereyen und wohlfeilen Preise, die im Ganzen, genau betrachtet, doch hoch sind. Selbst unwissend im Fache der Orgelbaukunst, dünken sie sich Meister derselben, u. übernehmen keck einen solchen Bau; *) aber oft, wenn sie Vorschuss genug haben, und nun bemerken, dass das Werk nicht gelingen mochte, gehen sie entweder mit dem vorgeschossenen Gelde davon, oder setzen doch ein erbarmliches Ding auf, das kaum Anspruch auf den Namen einer Orgel haben kann, und nach einem halben Jahre nichts mehr taugt. Das Geld ist dann verschwendet, Patron u. Gemeinde sind betrogen, und der guten Sache ist geschadet. Ein neues Capital zu einer besseren Orgel kann dann selten, oft gar nicht wieder herbeygeschafft werden, und der Gesang bleibt nach wie vor ohne gute Führung der Orgel.

Ist daher dem Bauherrn an einem guten Orgelwerk gelegen, so bemühe er sich, die Namen und den Aufenthaltsort einiger geschickten Orgelbauer zu erfahren. Hat er diese gefunden, dann wähle er aus den, in diesem Aufsatze spaterhin folgenden Dispositionen diejenige, die für seine Kirche und Gemeinde am besten passet, schicke dieselbe an zwey oder drey solche Manner zugleich, und fordere von jedem einen Anschlag darüber. Auf diese Weise wird er bald den betrugerischen vom redlichen, den billigen vom unbilligen Manne unterscheiden können. Hat er nun unter den Orgelbauern Einen gewählt, so fertige er mit diesem einen Contract an, wobey aber auf folgende *nöthige Vorerinnerungen* Rücksicht zu nehmen ist.

1) Muss eine Orgel nirgends versteckt seyn, sondern frey stehen. Am besten ist sie dem Altare gegenüber angebracht, der in den alten Kirchen gewöhnlich nach Morgen hinsteht Ist dies nicht möglich zu machen, so muss sie wenigstens so angebracht werden, dass nicht nur ihr Ton frey in die Kirche hineingehen, sondern auch, dass der Orgelspieler, besonders wenn er zu gleicher Zeit das Geschäft des Vorsingens hat, den Prediger sowol auf der Kanzel, als vor dem Altare, sehen und hören kann, und dass das Tageslicht ungehindert auf das Notenpult hinfallt.

2) Müssen die Balge entweder ausserhalb der Kirche angebracht werden, oder, wenn dies aus Mangel an Platz oder aus andern zufalligen Ursachen nicht möglich zu machen ware, einen eigenen Verschlag erhalten, wohin auch die Calcantenglocke zu bringen ist, damit weder diese durch ihren Klang, noch jene durch ihr etwaniges Geräusch, die (in der Kirche anwesenden) Zuhörer in ihrer Andacht stören.

3) Der Sitz des Spielers ist gewiss sehr gut angebracht, wenn er in einer, etwa 2 Fuss tief ins Orgelwerk hineingehenden Nische befindlich ist, damit die volle Kraft der Töne ihm nicht unmittelbar in die Ohren falle, sondern über ihn fortgehe, und er um so besser den Gesang der Gemeinde, dessen Führer er mit der Orgel ist, hore.

4) ist zu bemerken, ob und wie das Aeussere der Orgel in die Augen fallen, ob Pfeifen vorn hin (*ins Gesicht*), ob Vergoldung der Bildhauerarbeit, u. dergl. darin kommen soll. Dies

*) Anmerk. Mehrere sind mir persönlich bekannt, und fast hätte ich Lust sie hier zu nennen.

ist die Sache des Bauherrn und seiner Kasse; kann es diese ertragen, so empfehle ich sehr, besonders bey Erbauung einer schon mittelmässig grossen Orgel, vergoldete Bildhauerarbeit und vorzüglich die Principalpfeifen ins Gesicht zu bringen. Wo aber durchaus Geld erspart werden muss, da setze man ins Gesicht, statt der Principalpfeifen, eine zweckmässig decorirte Wand, in deren Mitte einige hölzerne und versilberte Stäbe in Form der Principalpfeifen zu stehen kommen, zwischen welchen der Ton der Orgelpfeifen ungehindert in die Kirche gehen kann.

5) Empfehle ich, nicht eben als unerlässlich, aber als vortheilhaft, über das ganze Orgelwerk eine Decke anzubringen. Mit ihr kann eine Wand, die zwischen den vordersten Pfeifen und dem Pfeifenwerke bis zur Windlade heruntergeht, verbunden werden, damit auch von vorne durch die Zwischenräume der Pfeifen, besonders wenn in der Kirche oft gefegt und dabey wenig gesprengt wird, der Staub nicht ins Orgelwerk dringen, und ihm dadurch nachtheilig werden könne. Diese Wand lasse man nach Art der Jalousieen arbeiten, so, dass sie vermoge eines Zuges durch das Knie des Spielers aufgezogen werden kann, damit der Ton, wenn der Organist die ganze Stärke der Töne nöthig hat, frey in die Kirche hineingehen könne. Auch kann durch jene Wand ein *piano* und *crescendo* der Töne, bis auf einen gewissen Grad, hervorgebracht werden.

6) Um Kosten zu ersparen, contrahire man auch, dass mit Ausnahme der ganz kleinen Pfeifen, alles Pfeifenwerk von Holz verfertigt werde. (Pfeifen von Blech, wie man sie hier und da in alten und schlechten Orgeln antrifft, taugen durchaus nichts.) Die sechzehn-, acht-, und vierfachen Stimmen können, um nebst dem Geiste auch noch Raum zu ersparen, *gedeckt* werden; doch müssen dann bey den, von Natur scharferen Stimmen die Pfeifen mit Bärten versehen werden, damit es ihnen nicht an der gehörigen Kraft fehle. Was Decken, Bärte, und andre, dem Layen fremde, und im vorbenannten Aufsatze (musik. Zeit. Jahrg. 13, No. 33 und 34) vielleicht nicht vorgekommene oder nicht erklärte Ausdrücke sagen wollen, wird nicht nur jeder Organist dem Bauherrn erklären können, sondern jeder Orgelbauer, der ein solches Werk zu bauen erhält, wird gewiss gern darüber Auskunft geben, so wie er auch die Register und die Anzahl der Pfeifen bestimmen wird, welche er aus Holz verfertigen, und welche er gedeckt oder nicht gedeckt arbeiten kann.

7) Wenn ein neues Orgelchor erbaut werden muss, so lege man dies so geräumig an, als es möglich ist, damit *a*) der Sitz des Spielers nicht eingeengt, und *b*) das Orgelwerk selbst gehörig breit, und so weitläuftig angelegt werden könne, dass nicht nur das Tageslicht auf jeden einzelnen Theil desselben hinfallen, sondern, dass man auch zu jedem kleinen Theile der Orgel bequem hinzukommen, und nöthigen Falls entstandenen Fehlern abhelfen könne. Auch sehe man bey der Höhe des Chors vorzüglich darauf, dass die längste Pfeife der Orgel wenigstens einen Fuss von der Decke der Kirche entfernt bleibe.

8) In Hinsicht der Stärke oder Schwäche einer Orgel richtet man sich vorzüglich nach der Stärke oder Schwäche der Gemeinde, für welche sie gebaut werden soll. Es kann zwar hierüber keine haarscharfe Bestimmung angegeben werden, theils weil die Bauart der Kirche selbst mit in Anschlag gebracht werden muss — denn eine Kirche mit vielen Pfeilern und Chören, wie auch eine Kreuzkirche, verlangt einen stärkeren Orgelbau, als eine Rotunde, oder eine Kirche, welche ohne Pfeiler geradeaus gebaut ist — theils singt auch die Gemeinde des einen Orts stärker, als die des Andern, worauf freylich aber weniger Rücksicht genommen werden muss, weil dies zufällig, und bey gutem Willen und Geschicklichkeit des Cantors und Organisten, mit der Zeit abzuändern ist. Ich bemerke daher nur im Allgemeinen, dass ein Orgelwerk in einer kleinen Kirche, für eine Gemeinde von 70 bis 100 Personen, stark genug ist, wenn es die 4 Stimmen der nachher folgenden ersten Disposition enthält. Wer sie stärker bauen will und kann, der thut wohl: ich nehme hier nur das *minimum* an.

9) Ist dem Bauherrn an einem *Tremulanten* oder an einer *Schwebung* etwas gelegen, so ist dies im Contracte besonders zu bemerken. Sonnen, Sterne und dergleichen nichtige Klimpereyen und andachtstörende Spielereyen wird

wol kein gebildeter und denkender Mann an seiner Orgel zu haben wünschen.

10) Man vergesse nicht im Contracte zu bemerken, ob man dem Orgelbauer nebst seinem Gehülfen, während der Zeit, dass er die Orgel an Ort und Stelle aufsetzt, Beköstigung, Wohnung, Holz und Licht, auch vielleicht einen Handlanger bewilligen; ob man ihn und seinen Gehülfen, wie auch das zur Orgel Gehörige, auf Kosten des Bauenden abholen und wieder zurückbringen lassen, oder ob dies alles auf des Orgelbauers Kosten geschehen solle; ingleichen: ob man ihm das Metall zu den Pfeifen, Holz, Leder u. s. w., und wie viel von diesen Dingen, zu liefern gedenkt, oder ob er dies alles selbst besorgen soll, damit er seine Berechnung darnach machen könne. Zu einer solchen Lieferung ist aber selten zu rathen, weil sie einem gewissenlosen Orgelbauer leicht Gelegenheit giebt, Unterschleife zu machen, indem er nicht nur eine grössere Quantität von jenen Dingen fordern kann, als er nöthig hat, sondern weil er auch, statt des guten, trockenen Holzes, schlechteres und frisches verarbeiten, und sich, wenn dasselbe nach einiger Zeit zusammentrocknet, darauf berufen könnte, man habe ihm das verarbeitete Holz selbst geliefert. Hat man es jedoch mit einem redlichen Manne zu thun, und fehlt es diesem an trockenem Holze, das man selbst vorräthig hat: so ist die eigene *Holz*-Lieferung, besonders wenn der ganze Bau im Orte selbst geschieht, zweckmässig.

11) Die Zeit, in welcher das Orgelwerk fertig aufgestellt seyn soll, überlasse man dem Orgelbauer selbst zu bestimmen, und treibe ihn deshalb nicht, damit er sich zur Arbeit Zeit nehmen könne.

12) Ist nöthig im Contracte zu bestimmen, ob und wie viel man von dem bedungenen Capitale voraus, wie viel man während des Baues, und wie viel man nach geendetem Baue — besonders auch, wie lange nach diesem man das letzte Geld zahlen will. Kann so contrahirt werden, dass die letzte Zahlung in Jahresfrist nach geendetem Baue geschehen soll, so ist das in so fern gut, weil, wenn der Orgelbauer nicht gehörig trockenes Holz verarbeitet hatte, oder sonstige Fehler in dieser Zeit vorfielen, die bey der Uebergabe nicht sogleich zu bemerken gewesen wären, man ihn dann noch in der Gewalt hat, und ihn ohne alle Weitläuftigkeiten zur unentgeldlichen Reparatur zwingen kann. Ein gewissenhafter und geschickter Orgelbauer wird dies, wenn er nicht etwa sehr arm ist, gern in den Contract mit aufnehmen lassen; der schlechte und gewissenlose hingegen wird dadurch sehr leicht vom Baue der Orgel abgeschreckt werden.

13) Zur bedeutenden Ersparung der Kosten können die 16-, 8- und 4füssigen Register des Manuales im Basse, mit zum Pedale benutzt werden. Letzteres bedarf, wenn nicht etwa grosse Rohrwerke für ihn bestimmt sind, keiner eigenen Windlade.

14) Hat der Orgelbauer seine Forderung gemacht, und sich die Bedingung, dass ein Theil des Geldes erst nach Jahresfrist nach geendetem Baue gezahlt werden kann, gefallen lassen — welches schon sehr für seine künftig zu liefernde Arbeit bürgt: so drücke man ihn nicht durch ferneres Abdingen, damit er als rechtlicher Mann (um den Verdienst nicht ganz fahren zu lassen) nicht in die Verlegenheit kommt, schlechte Arbeit liefern zu müssen.

Um dem Orgelbauer ungefähr nachrechnen zu können, wie viel Metall er zu den Pfeifen verschiedener Register nöthig habe, wenn diese gut gearbeitet seyn sollen, bemerke ich Folgendes:

Zum Principal 8 F. gehören ungefähr				170-190 Pf.
- -	4 -	-	-	60-70 -
- -	2 -	-	-	20-25 -
Zur Quinte 1⅓ F.	-	-		15-20 -
- Mixtur 3 fach 1 F.	-	-		55-40 -
- -	4 - 2 -	-	-	80-90 -
- -	5 - 1 -	-	-	60-70 -

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate Jun. und Jul. *Hofoperntheater.* Da wir in diesem Theater am 27sten Jun., nach einer langen Pause, Mozarts *Zauberflöte* mit neuer Rollen-Besetzung, neuen Decorationen und Costümen zu sehen bekamen, auch bekannt ward, dass die Direction des Theaters an der Wien diese Oper ebenfalls neu einstudiren liess: so wollte ich die Aufführ-

rung im letzteren Theater (am 7ten Jul.) abwarten und Ihnen dann meinen Bericht über beyde Darstellungen zugleich mittheilen.

In der Stadt war folgende Rollen-Austheilung: *Sarastro:* Hr. Weinmüller. Sein Verdienst in dieser Rolle ist zu bekannt, als dass wir noch etwas hinzusetzen sollten. Gesang und Spiel waren auch dieses Mal mit einer würdevollen Haltung durchaus im schönsten Einklang. *Tamino:* Mad. Milder. So gut sie ihre Rolle inne hatte, ja so gut sie dieselbe sang, und mit so viel männlicher Haltung sie diesen, nach Weisheit dürstenden, gefühlvollen, liebenden Jüngling darstellte: so hatten wir doch gewünscht, dass Mad. M. diese Partie nicht übernommen hatte und überhaupt nicht aus ihrem Gleise getreten wäre. Beyde Quintetten, das Terzett: Soll ich dich Theure nicht mehr sehn — und alle Duetten mit Pamina gingen durch Uebertreigung der Sopran-Stimme verloren. Die Kunst hatte vor allem von der Direction berücksichtigt werden sollen. *Pamina:* Dem. Antonie Laucher. So sehr wir Dem. L. in einigen kleinern Opern zu schätzen wissen, so fehlt es ihrer Stimme doch durchaus an einer vollen Höhe, wodurch wir so manche Schönheiten in dieser Rolle entbehren mussten. *Königin der Nacht:* Mad. Rosenbaum, geb. Gasmann. Rücksichtlich dieser verdienstvollen, und in früheren Zeiten mit Recht geschätzten Kunstlerin, welche auch jetzt noch eine vortreffliche Schule verräth, können wir den Wunsch nicht unterdrücken, sie in Ruhestand gesetzt zu wissen. Sie trat nach einer langen Abwesenheit vom Theater wieder in dieser Rolle auf. Ihre erzwungene Höhe, und die Veranderung der acuten Töne in der Arie: Der Hölle Rache u. s. w. waren für den Kunstfreund keine erfreuliche und gewiss keine geschmackvolle Erscheinung. *Monostatos:* Hr. Neumann. Sein Spiel war leidlich, man war aber im Zweifel, ob das, womit er sang, Stimme genannt werden könne. Mit *Papageno*, Hrn. Demmer d. j. und *Papagena*, Dem. Bondra d. ält. hatte man volle Ursache zufrieden zu seyn. Die Chöre gingen trefflich. Das Orchester verdiente alles Lob. Das ägyptische Costume war geschmackvoll, bis auf die Kopfbekleidung des Tamino, welche für das Auge nichts Vortheilhaftes hatte.

Aufführung dieser Oper in dem Theater an der Wien. In einer Stadt, wie Wien, wo diese Oper zuerst erschien, und seither schon mehrere Male mit den auserlesensten Decorationen wiedergegeben wurde, konnte das Publicum — welches immer gewinnt, wenn Directionen mit Aufführungen guter Opern wetteifern — nicht anders als gespannt auf diese Darstellung harren. Viele erwarteten zum Voraus eine bessere Ausführung in diesem Theater, als in der Stadt, und sie wurden auch nicht getäuscht. *Sarastro:* Hr. Forti, vom Presburger Theater. Obgleich der Bass dieses Sangers mit den Tönen unseres Weinmüller in der Tiefe nicht zu vergleichen ist: so gefiel er doch durch seine überaus biegsame Stimme, angenehme Gestalt, und durch seinen geschmackvollen Vortrag allgemein. *Tamino:* Hr. Wild. Noch keine Rolle war diesem jungen Künstler — dessen Bestreben sich zu vervollkommnen sichtbar ist — so günstig, als diese. Wir erinnern uns nicht, diese Rolle schöner singen gehört zu haben. Der Beyfall war sogleich nach der Arie: Dies Bildnis ist bezaubernd schön — einstimmig, und erhielt sich bis ans Ende der Oper. Mit Hrn. Wild theilte denselben Dem. Henriette Teimer, als *Pamina.* Diese junge Sangerin — deren Fleiss und aufkeimendes Talent wir schon früher in Ihren Blättern erwähnten — hat, bey einer reinen Intonation, eine sichere und ungezwungene, volle Höhe. Lange hörten wir die, auf tiefes Gefühl berechnete meisterhafte Arie: Ach ich fühl', es ist verschwunden — nicht so gut vorgetragen, als heute. Ihr Spiel war ebenfalls lobenswerth; doch wünschten wir, dass sie auf die deutliche Aussprache noch mehr Sorgsamkeit verwendete. Königin der Nacht: Mad. Campi. Diese Concert-Sängerin (so möchten wir sie gerne nennen) ist jederzeit an ihrem Platze, wenn halsbrecherische Arien vorzutragen sind; dass sie aber auch noch das Recitativ: O zittre nicht — mit Verzierungen überhäufte, können wir eben nicht lobenswerth finden. *Monostatos:* Hr. Schmittmann. Wir bedauern, dass dieser Künstler, der sonst in dieser Rolle von Wenigen übertroffen werden dürfte, heute durchaus blos dem obersten Stockwerke zu gefallen suchte: denn so nur können wir uns seine Uebertreibungen, sein geflissentlich zur Un-

seit angebrachtes Niesen u. dergl. — worüber das Publicum sogleich sein Mißfallen bezeigte — erklären. Die drey Damen gewannen dadurch hier sehr, dass Dem. Meier die erste übernahm; eben so sangen die drey Knaben befriedigend. *Papageno*: Hr. Meier; *Papagena*: Dem. Josepha Demmer. Der Erstere brachte wenig Leben in seine Rolle; die Letztere scheint nur als Aschenbrödel ganz an ihrem Platze zu seyn. Das Orchester blieb hier hinter dem, des Stadt-Theaters zurück; vorzüglich wäre der Bass-Possune zu empfehlen, beym Piano nicht vorlaut zu seyn. So gut die Besetzung und Aufführung dieser Oper von Seite des Personale war, so übertrafen doch die Decorationen alles, was wir in dieser Gattung bisher gesehen haben. Feuer und Wasser können kaum tauschender und zugleich geschmackvoller dargestellt werden. Die Oper erhielt ungemeinen Beyfall, und das Haus ist stets, bey jeder Wiederholung, gedrängt voll. Mad. Campi, Dem. Henr. Teimer u. Hr. Wild wurden nach dem ersten Acte gerufen. —

Am 19ten Jun. trat Hr. Duport vor seiner Abreise nach Paris zum letzten Male in dem Ballete, der *blöde Ritter*, auf, und wurde eben so, wie jederzeit, mit rauschenden Beyfallsbezeigungen empfangen. — Am 8ten July wurde zum ersten Male: der *Grenadier*, ein Singspiel in einem Act, nach einer wahren Begebenheit, aufgeführt. Die Musik ist von Hrn. Umlauf, Kapellm. der k. k. Hoftheater. Durch das gute Spiel der Hrn. Weinmüller und Vogel, u. einige locale Anspielungen, blieb das Stück nicht ohne Beyfall. Die Musik hat mehrere artige Stellen, und eine Arie, gesungen von Hrn. Weinmüller, viel Charakteristisches. Da es die erste Oper des Hrn. U. ist, so können wir in Zukunft von einem Manne, der schon mehrere Ballet-Musiken von Werth lieferte, auch im Operafache noch manches Bedeutende erwarten. — Diesem Singspiel folgte zum ersten Male, *Pantalon, der Zeichenmeister*, oder Harlekin, der Fischer; ein pantomimisches Ballet in zwey Aufzügen, erfunden und in die Scene gesetzt von Hrn. Nicolo Angiolini, Groteskatanzer der k. k. Hoftheater. Salomo sagte: Nichts Neues unter der Sonne; und wirklich, das wenige Bedeutende, was in dieser Pantomime anzutreffen war, ging noch durch die schlecht angewandten Maschinerien verloren. Auch die Decorationen waren von keiner Bedeutung.

Theater an der Wien. Am 13ten Juny trat Dem. Mass, Schauspielerin des k. National-Theaters in Berlin, nach einer Reihe von Gastrollen zum letzten Male in diesem Theater als *Aschenbrödel* auf, und erhielt getheilten Beyfall. Ihr Spiel war in einigen Momenten vorzüglich zu nennen: doch war Gesang und Tanz nicht dazu geeignet, unsere Jus. Demmer vergessen zu machen. — Am 19ten wurde zum ersten Male, *Tamerlan*, eine heroische Oper in vier Aufz.; mit Musik von Winter, mit Beyfall gegeben. Die Musik ist durchaus von vielem Werthe, und wurde auch vom Publicum als solche anerkannt. Vier und zwanzig Pferde, die dabey vorkamen, waren für die Casse berechnet. Dem. Buchwieser, und die Hrn. Gottlank und Wild, erhielten grossen Beyfall. Bekanntlich schrieb W. diese Oper zuerst für Paris, wo sie vor etwa zehn Jahren mit vielem Beyfall auf die Bühne gebracht wurde, und von wo aus damals auch in Ihren Blattern eine ausführliche Beurtheilung erschien, welche sich bey der hiesigen Aufführung bestätigte. —

Am 21ten Jul. trat Dem. Brandstätter, neu engagirtes Mitglied, als *Camilla*, und Hr. Forti, als *Herzog*, zum ersten Male in dieser Oper auf. An Dem. Brandst. hat die Direction eine herrliche Acquisition gemacht. Ihr Spiel u. Gesang — obgleich der letztere noch keine gute Schule verrath — ist lobenswerth. Ihre Stimme hat Umfang, Stärke, und ist zugleich biegsam; ihre Aussprache ist verständlich, und die Action entspricht dem Charakter ihrer Rolle. Mittelst anhaltenden Fleisses und einer verständigen Anleitung, kann ihren Tönen in der Höhe — welchen noch Gleichheit fehlet — nachgeholfen werden. Sie wurde, wie auch Hr. Forti, der mit Anstrengung seine Rolle gab, hervorgerufen. Mit Recht verdient Johanna Demmer, welche den Sohn der Camilla gab, einer Erwähnung. Es ist kaum glaublich, dass ein Kind diese Rolle, man darf sagen, so vollendet geben kann. Sie wurde ebenfalls hervorgerufen.

Wegen Unpässlichkeit der Mad. Campi zieht jetzt Mad. Henriette die Königin der Nacht in

der *Zauberflöte*. Ref. sah sie am 24sten Jul., als sie das zweyte Mal darin auftrat. Vergleichungen mit einer Campi wollen wir nicht anstellen, da die eingetretenen Umstände bey Aufführung dieser Oper doch eine Königin der Nacht nothwendig machten, und Mad. H. (wie auf dem Theaterzettel bemerkt war) es blos *wagte*, diese Rolle zu übernehmen. Wir wollen aber dieser ihrer Bescheidenheit nachrühmen, dass sie auf jedem Provincialtheater als Prima Donna mit Glück auftreten könnte. Ihre Stimme ist rein und hat beträchtlichen Umfang, ihre Aussprache ist deutlich; bey etwas mehr Routine würde sie ihr Spiel und ihre Haltung verbessern. Die erste Arie sang sie mit Beyfall, bey der zweyten konnte sie das dreygestr. f nicht ganz erreichen. Uebrigens erinnern wir uns nicht, sie schon in einer andern Oper gesehen zu haben.

Theater in der Leopoldstadt. Hier wurde am 20sten Jun. *Malvina*, oder das Schloss von Greiffenstein, ein Ritterschauspiel mit Gesang in drey Aufz., Text und Musik von Hrn. Friedberg, aufgeführt. Abermals eine von den gewöhnlichen, bis zum Uebermaas gesehenen Waaren dieses Theaters! Konnte der, unter dem Namen Friedberg hier auftretende Verfasser seine Composition, (die mitunter angenehme Stellen hatte) nicht an eine glücklichere Idee verwenden, da er doch auch zugleich Dichter seyn wollte? — Das Stück erlebte nur einige Vorstellungen. — Zume Lob müssen wir von dem Orchester erwähnen, dass es seit einiger Zeit auf die — Stimmung der Instrumente mehr Sorgsamkeit verwendet, als vormals. Sollte man davon den Grund nicht in der Aufführung besserer Opern suchen müssen, wodurch die jetzige Direction schon einige Male auch diese Bühne auf einen höheren Standpunkt zu setzen strebte? Ref. hält dies für das einzige und sicherste Mittel, ein Orchester aus seiner Alltäglichkeit empor zu heben, und es für die Kunst empfänglicher zu machen. Ritter- und Zauberopern, Geisterspuke und Kasparladen aber, wobey gewöhnlich ein halbes Dutzend Ländler vorkommen, sind eben nicht geeignet, den im Orchester Mitspielenden aus seinem handwerksmässigen Schlendrian herauszureissen, und ihm Lust und Liebe für das Schönere einzuprägen. Einsender dieses will damit nicht etwa die sogenannten Volksstücke verbannt wissen; jede grosse Stadt hat, und bedarf vielleicht auch, seine Volksbühnen: aber er ist überzeugt, dass kein Publicum für das Schönere und Bessere, wenn man es ihm nur darbietet, lange unempfänglich bleiben wird. — Am 11ten Jul. wurde zum ersten Male, *Aschenschlägel*, ein Quodlibet in drey Aufz. von Hrn. Perinett, gegeben, und seitdem öfters wiederholt. Es ist kaum nöthig zu erwähnen, dass es die beliebte Oper *Aschenbrödel* ist, welche hier travestirt erscheint. Viele Musikstücke v. N. Isouard sind halb oder auch ganz beybehalten. Hr. Gebel hat die Musik zusammen gesetzt; doch ist die Ouvertüre, (vermuthlich von seiner Composition,) für dieses Stück zu ernst, und somit dem Charakter des Stückes nicht anpassend.

Kurze Anzeige.

Volkslieder mit und ohne Klavierbegleitung, gedichtet und componirt — — von G. W. Fink. 5ter Heft. Leipz., b. Kühnel. (Pr. 12 Gr.)

Es ist über den ersten und zweyten Heft ausführlich in diesen Blättern gesprochen worden. Nach dem, was dort gesagt ist, und was für diesen Heft ebenfalls gilt, scheint dem Schreiber dieses, über denselben kein Wort hinzuzusetzen zu seyn, als: er ist reicher, als der zweyte, so reich, als der erste; folgendes ist das einfachste, leichteste, kürzeste dieser sechs Stücke, und dennoch, wer es — ja nicht blos lesen, sondern singen hört, wie es seyn soll, und wie es wol auch alle Sänger treffen, die für so etwas überhaupt Kopf und Herz haben — wer es so hört, und fühlt sich nicht tief u. fromm in der Seele bewegt, und möchte nicht hingehen, dem wackern *Fink* die Hand bieten, und im Herzen sprechen: (laut ist's nicht vonnöthen:) könnt' ich dir doch auch eine wahre Freude machen, eine Freude, die so recht eingriffe, und lange nachhallete: der — wie es dort heisst —

wandre dahin mit Gruss und Ehren,
gestreift und gebügelt, wir werden's nicht wehren:
doch, will er so gut seyn, zu uns nur nicht! —

Hier ist das Lied! die Begleitung bleibt weg, wie sie bey den mehrstimmigen Stücken überhaupt besser weggelassen wird.

Das Abendlauten.

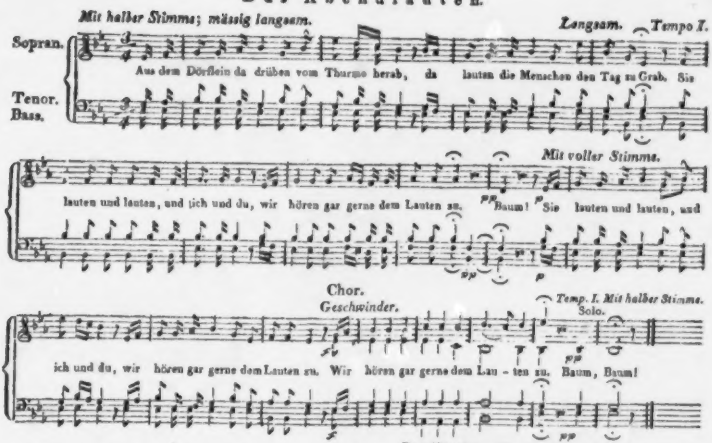

2.
Wenn sie lauten, da sollen wir immerdar fein
Zum Singen und Beten gerüstet seyn.
Wir sagen der Glocke gar grosse Ehr:
Denn's Lauten ist immer bedeutungsschwer.

3.
Wenn sie lauten am Sonntag, das klinget wol schön:
Da sollen wir stille zur Kirchen gehn,
Und sollen, versammlet an heiligem Ort,
Uns pred gen lassen des Herren Wort.

4.
Und nur Tauf' und zur Trauung, da lauten sie auch.
Das Lauten ist immer ein heiger Brauch.
Und wird uns die letzte Ehr' gethan,
So fangen die Glocken zu lauten an.

5.
Bet' eifrig! Jetzt schlagen sie dreymal drey!
Bald sind nun die Leute vom Lauten frey.
So schlagen zum Ende die Christenleut
Zu Ehren der heilgen Dreyeinigkeit! —

Nur die letzten Zeilen scheinen uns, wiewol an sich rührend und schön, doch das Ganze nicht recht zu schliessen. Wie wenn der Dichter ihnen eine Wendung gäbe, wie:

Bet' eifrig! jetzt schlagen sie dreymal drey!
Bald ist nun das schone Lauten vorbey! —
Im Leben und Sterben steh' uns zur Seit',
Du, dreymal hochheilge Dreyeinigkeit!

Seit Obiges geschrieben und eingesandt, sind *Romanzen und Balladen* von demselben geistreichen Verf. gedichtet, u., mit Begleit. des Pianof., in Musik ges., bey Breitkopf u. Härtel in Leipzig (Pr. 1 Thlr. herausgekommen. Alles Rühmliche, was oben, u. in frühern Anzeigen, von Hrn. F.s Werken gesagt worden, gilt auch von diesem, und gilt von der komischen Volksballade: *der stille Schuss* — und der grossen, feyerlichen, bey guter Ausführung wahrhaft hinreissenden, am Schluss des Werks, im vollen Maasse. Eben darum braucht es nur dieses Worts für das Publicum, und eines herzlichen Dankes, besonders für das zuletzt genannte Stück, für den Verf.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. X)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

August. № X. 1812.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Branchle, J. X. Quatuor p. 2 Viols, Viola et Violoncelle ..... 1 Thlr.

Elsner, J. Ouverture à grd. Orchestre de l'Op.: Andromeda ..... 1 Thlr.

Kunsen, F. L. A. Ouvert. à grd. Orch. de l'Op.: la Voix de la nature ..... 16 Gr.

Lessel, Ouverture à grd. Orchestre. Op. 10 .... 1 Thlr.

Méhul, Ouverture à grd. Orch. du Jeune Henry Chasse ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Wilms, J. W. Sinfonie à grd. Orchestre. Op. 23. (C moll.) ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Köhler, H. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 92. 16 Gr.

Schneider, G. A. 18 Trios p. 3 Cors. ..... 16 Gr.

— Etude p. Flûte en 3 Duos concert. Op. 55. 1 Thlr.

— 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56. ..... 1 Thlr.

Aumann, W. Polonoise p. le Pforte. ..... 6 Gr

Beethoven, L. v. Fantaisie f. d. Pianoforte mit Begltg. einer Violine, Flöte oder Violine, Bratsche u. Cello, mit Chor. Op. 80. 1 Thlr. 12 Gr.

Braun, C. A. P. Sonate p. Pforte av. Hautbois ou Flûte ou Violon ..... 16 Gr.

Cramer, J. B. Variations sur un air suisse avec Introduction et Finale ..... 8 Gr.

Cherubini, Ouvert. de l'Op.: Anacréon à 4 mains ..... 12 Gr.

Dumonchau, Ch. 12 Walses p. le Pforte. Op. 37. 8 Gr.

Dussek, J. L. 3 Sonates p. Pf. avec Flûte ou Violon. Op. 25 ..... 1 Thlr. 12 Gr.

— 6 Sonates non difficiles p. le Pf. av. Violon Op. 28 ..... 1 Thlr.

Dussek, J. L. 3 Sonates et 3 Preludes avec acc. de Violon et Violone. Op. 31 .... 1 Thlr. 12 Gr.

— 6 Sonates p. Pianof. av. Violon ad libit. Op. 46 ..... 1 Thlr.

— 2 Sonates p. le Pianof. Op. 47. ..... 16 Gr.

— (Plavocation) gr. Sonate. Op. 77. (P moll.) 1 Thlr.

Field, J. F. 1er Divertissement p. Pf. av. acc. de 2 Viols, Alto et Basse ad libit. ..... 16 Gr.

Gelinek, Abbé, Rondo p. Pf. av. le pedale, nommée: la musique turque. ..... 8 Gr.

— Variations p. le Pforte sur le Duo de Don Juan: Gieb mir die Hand mein Leben .... 8 Gr.

— Variations sur une marche de l'Op.: Cesare in Farmacusa. № 47. ..... 8 Gr.

— Variations sur une Walse de Hummel. № 50. ..... 12 Gr.

— Variat. sur un thême tiré du Ballet: die Weinlese. № 51. ..... 8 Gr.

— Var. sur une Ecossoise très favorite. № 58. 8 Gr.

— Var. sur une Polonoise favorite ou Pas de Deux dansé par Madame Vigano. № 61. 8 Gr.

— Var. sur une danse cosaque favorite. № 65. 8 Gr.

— Variat. sur une marche de l'Op.: Coriolan. № 66. ..... 8 Gr.

— Variat. sur une Walse favorite de la Reine de Prusse. № 67. ..... 12 Gr.

— Var. sur une Walse Favorite. № 68. .... 8 Gr.

— Variat. sur une Romance de Cendrillon. № 69. ..... 8 Gr.

— Var. sur la Romance de Cendrillon: Was ist aller Glanz von Thronen. № 70. .... 8 Gr.

— Var. sur la Marche du Tournoi dans l'Op.: Cendrillon. № 71 ..... 8 Gr.

— Var. sur la cavatine de l'Op.: der Augenarzt: Mir leuchtet die Hoffnung. № 72. .. 8 Gr.

Gyrowetz, A. Ouvert. de l'Op.: der Augenarzt, p. Pianof. ..... 8 Gr.

Kuhlau, F. Sonate p. le Pianoforte. Op. 5. . . . 1 Thlr.
— Sonate facile av. Violon ad libit. Op. 6. 12 Gr.
Kraft, Baron de, Sonate p. Pianof. av. Violon obligé . . . . . 1 Thlr.
Kurpinsky, 5 Polonoises p. Pforte. . . . . 6 Gr.
Pixr, Ouv. de l'Op.: Una in bene ed una in male. 8 Gr.
Pixis, F. P. Quatuor p. Pianof. av. Violon, Viola et B. Op. 4. . . . . 1 Thlr.
Schulthesius, C. P. Variazioni sentimentali sopra tema orig. Op. 15. . . . . 12 Gr.
— 10 Variations. Op. 16. . . . . 12 Gr.
— 9 Variazioni sopra tema originale o Rondo per il Pforte. Op. 17. . . . . 16 Gr.
Siegel, D. Variations sur le thème: God save the king p. le Pforte. № 6. . . . . 8 Gr.

Beethoven, L. v. Gesänge und Zwischenacte zu Egmont f. d. Pforte. Op. 84. . . . . 1 Thlr.
Cimarosa, Duettino mit Pianof.: Senk Abend voll Milde. (ital. u. deutsch.). . . . . 8 Gr.
Fink, G. W. Balladen mit Pfortebegltg. № 8. . . . 1 Thlr.
Fioravanti, Duett, (ital. und deutsch.). . . . . 8 Gr.
Fuss, Fr. Gesänge. Op. 76. . . . . 8 Gr.
Gyrowetz, A. der Augenarzt, Oper im Klavier-Auszug. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Graun, C. H. der Tod Jesu, Passions-Cantate im Klavier-Auszuge von J. A. Hiller. (Neue Ausgabe). . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Moritz, C. T. 13 Lieder und Gesänge mit Begl. d. Pianof. Op. 5. 1 Thlr.
Mühling, A. Sammlung 2 und 3stimmiger Gesänge für weibliche Stimmen. Op. 5. L. 1. 16 Gr.
Spontini, Recitativ u. Duett a. d. Op.: Ferd. Cortez mit Pfortebegltg. . . . . 4 Gr.
Steinacker, C. Lob des Gesangs, 4stimmig, mit Pianofbegltg. . . . . 20 Gr.
Sterkel, Scena et Rondoncino pastorale av. accomp. de Violon, Violoncelle et Pforte. (ital u. deutsch.). . . . . 16 Gr.
— Drang nach Harmoniegesang von Berta. Terzett mit Begltg. des Pforte. . . . . 12 Gr.

Backofen, H. Sonate de Mozart av. accomp. de Flûte ou Violon et Basse obligé arr. p. la Harpe à crochets. . . . . 1 Thlr.

Blum, Ch. Exercices p. la Guitarre. . . . . 6 Gr.
Harder, A. Sammlung progressiver Variationen f. d. Guitarre. 12 Heft. . . . . 8 Gr.
Molino, Fr. 3 Sonates faciles p. Guitarre. Op. 1. 8 Gr.

Dussek, J. L. Portrait (gestochen v. Arndt.). . . . . 12 Gr.
Hayda, J. Portrait, von ebendese. . . . . 16 Gr.

Neue Musikalien, welche in der Falter'schen Musik- und Instrumenten-Handlung in München erschienen.

Berton, Ouverture und vorzüglichste Arien und Duetten aus Aline p. Pianof. . . . . 3 Fl.
Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen aus den neuesten Opern für eine Flöte arrangirt von Hrn. Capeller. IIe Heft. . . . . 48 Xr.
Call, L. de Serenade pr. Guitarre et Pianoforte. Op. 116. . . . . 2 Fl. 24 Xr.
Hall, J. 12 vierstimmige Gesänge. 1s Heft. 2 Fl. 24 Xr.

Unter der Presse sind:

Call, L. de Sonate p. Piano avec Flûte. Op. 123.
— — - - - - - - 124.
— — - - - - - - 125.
— — Quatuor pr. Piano avec Flûte, Alto et Violoncelle. Op. 126.

Anzeige.

Monatlich erscheint bey uns — vom Monat July an, welcher unter der Presse ist — eine Uebersicht der neuen Musikalien, welche in den angesehensten Musikhandlungen Deutschlands erschienen sind. Wir ersuchen deshalb die löbl. Musikhandlungen uns am Schlusse jeden Monats ein Verzeichniss ihrer Novitäten zum unentgeldlichen Einrücken zuzusenden. Jeder Monatsbericht wird wenigstens vier Quartseiten lang. Obgleich derselbe nur für unsern Sortimentshandel bestimmt ist, so wollen wir ihn doch gern andern Sortimentshandlungen, Behufs ihrer Wirkungskreise, das Dutzend à 6 Gr. netto ablassen. Sie ersparen dadurch die bedeutenden Kosten, welche mit dem Drucke eines eignen Sortiments-Cataloga verbunden sind.

Berlin, d. 1sten Aug. 1812.

Kunst- u. Industrie-Comptoir.

Anzeige für Theater-Directionen.

Ich zeige den geehrten Theater-Directionen an, dass ich mich zur neuen Composition meiner grossen Oper David mit einem allgemein als vorzüglich anerkannten Compositeur verbunden habe, dessen berühmter Name seiner Zeit genannt werden wird.

Stuttgart, im July, 1812.

Dr. Reinbeck,
Königl. Würtemb. Hofr. u. Professor.

Ueber die Zwischen- und Vorspiele bey den Chorälen in der Kirche, und über das Choralspielen selbst.

Sollte es nicht der Würde des Gegenstandes angemessen seyn, wenn die Organisten bey den Choral-Melodien die Zwischenspiele nur für folgenden Zeile oder Strophe ganz wegliessen? — Mir scheint es so. — Die Einleitungen, selbst von Organisten, die Kenntnisse mit Geschmack verbinden, erhöhen, nach meinem Gefühl zu urtheilen, den Ausdruck nicht, sondern schwächen ihn; denn sie stehen zu sehr gegen die feyerliche Accordenfolge ab, und unterbrechen die Einheit des Chorals. Ich finde sie daher jeder Zeit zweckwidrig und andachtstörend. Ob man mir beistimmen werde, muss ich erwarten.

Den Ton der folgenden Zeile oder Strophe ganz simpel und ohne alle Versierung auf der Orgel vorher anzugeben, und mit der dazu gehörigen Harmonie alsdann einzufallen, wann die Gemeinde zu singen anfängt, so wie ich es oft von dem berühmten Organisten Rauschelbach in Bremen gehört habe, scheint mir am feyerlichsten und zweckmässigsten zu seyn; denn es befördert die Einheit des Ganzen.

Dass Land-Organisten, die zum Theil wenig oder gar nichts vom Generalbasse verstehen, ihre auswendig gelernten, springenden, laufenden, oft aus Gassenliedern, Tänzen, u. s. w. entlehnten und mit geschmacklosen Trillern und Verzierungen durchflochtenen Zwischenspiele immer wiederholt anbringen, es mag nun ein Buss- oder Dankfest seyn, ist Barbarey, bourer Unsinn, — wahre Entheiligung des Gottesdienstes! — Und es bedarf keiner langen Untersuchung, ob dieser Unfug zu dulden sey, oder nicht. Organisten, die weder Kenntnisse, noch Geschmack besitzen, sollten durchaus keine Zwischenspiele machen. Weniger angemacht ist es aber, ob überhaupt die Zwischenspiele wegzulassen, oder unter gewisser Voraussetzung zulässig sind? Ich wünschte daher recht sehr, dass ein Mann, der seinen Geschmack in der Musik gebildet hat,

diese, der guten Sache zu Liebe, genauer prüfen, und uns in diesen Blättern seine Meynung hierüber mittheilen möchte.

Durch das Vorspiel, (Präludium,) vor dem Choral soll der Organist unter andern, „die Gemeinde auf den Inhalt des Liedes vorbereiten und zu religiösen Empfindungen stimmen.“ Aber, was hört man oft? — Weiter nichts, als einen Mischmasch von zusammengeflickten Gedanken, die die Andacht stören und nicht die geringste Beziehung auf den folgenden Choral haben.

Organisten, die nicht die erforderlichen Einsichten und Fähigkeiten besitzen, ein vernünftiges und zweckmässiges Vorspiel aus eigener Phantasie sogleich hervor zu bringen, würden wohl thun, wenn sie sich der gedruckten Vorspiele von Tag, Hässler, Kittel, u. A. zu dieser Absicht bedienten. Sind sie aber nicht so geübt, diese gut auf der Orgel vorzutragen, — so müssen sie blos einige simple Accorde, von der Tonica in die Dominante und so wieder zurück zur

$$\begin{array}{ccccc} \overline{\text{c}} & & \overline{\text{h}} & & \overline{\text{c}} \\ \text{c} & & \text{h} & & \text{c} \\ \underline{\text{e}} & & \underline{\text{f}} & & \underline{\text{e}} \\ 8 & & 6 & & 5 \end{array}$$

Tonica, wie z. E. c G c, oder ähnliche und etwas weiter ausgeführte Gedanken vorher angeben. Dies würde allenfalls hinlänglich seyn, um die Gemeinde zu der Tonart des folgenden Chorals vorzubereiten.

Was das Choralspielen anbetrifft, so findet man Organisten, vorzüglich unter den Landlehrern, die, — einige Ausnahmen abgerechnet, — kaum Ziffern, (Signaturen,) viel weniger vierstimmig richtig nach den Regeln des Generalbasses zu spielen im Stande sind. Diesem Uebel abzuhelfen, sollte man ihnen ein vierstimmig in Noten ausgesetztes Choralbuch in die Hände geben, wornach sie, wenn sie nur Noten zu spielen gelernt haben, den Choral, ohne die Harmonie zu verstehen, doch gut und ganz der Würde angemessen vortragen könnten.

Man hat verschiedene gedruckte Choralbücher von grossen Componisten, worin auch die Mittelstimmen, nach den Regeln des reinen Satzes, in gewöhnliche Noten gesetzt sind, z. B. von Kühnau, Kittel, Hiller, u. A., die empfohlen und allgemein eingeführt zu werden verdienten.

Wer es je erfahren hat, wie sehr durch den musikalischen Theil des Gottesdienstes die Erbauung befördert wird, wann die Gemeinde mit reiner, gedämpfter Stimme die Choral-Melodien singt, und der Organist auf der Orgel ernsthaft, erbaulich und dem Orte angemessen zu spielen sich bestrebt, der wird es gewiss mit mir zugeben müssen, dass bey den gottesdienstlichen Versammlungen, in Ansehung der Musik; nichts über den Choral geht, und dass es daher wohl der Mühe werth wäre, auch diesen Theil des Gottesdienstes zu verbessern, da ohnehin das Singen und Beten eigentlich den wesentlichsten Theil des Gottesdienstes ausmacht.

C. H. Fiedler.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, 2 Thèmes favoris av. Variat. p. le Pianoforte, ... 12 Gr.

— Variationen: Noch grünet meines Lebens-May etc. p. Pianof. Nº 26. ..... 14 Gr.

Nesselrode, de, Variations p. le Pianof. ..... 10 Gr.

Wollank, Fr. grd. Trio p. le Pianof., Violon et Violoncelle. (Es dur.) ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Lauska, Fr. Sonate à 4 mains p. le Pforte. de moyenne difficulté. Op. 31. ..... 20 Gr.

Westenholz, Fr. Polonoise favorite p. le Pf. 10 Gr.

Sechs neue Favorit-Walzer d. Kaiserin v. Frankreich, aufgeführt von der kaiserl. Garde, f. d. Pianof. ..... 6 Gr.

Dussek, J. L. Sonate p. le Pianof. seul. (D dur) 12 Gr.

Gross, J. B. 12 Walzes p. Pianof. ..... 8 Gr.

Fuss, J. 3 Sonatines progressives p. le Pforte. à 4 mains. Op. 7. ..... 14 Gr.

Schmid, Jos. 12 kurze und leichte Klavierstücke für Anfänger im Klavierspielen. ..... 16 Gr.

Pihernoch, Ant. Variazioni sopra il Minuetto di Don Giovanni per l'Arpa. Nº 5. ..... 8 Gr.

Beethoven, L. v. Ouverture d'Egmont arr. p. le Pianof. à 4 mains p. Steinacker. ..... 16 Gr.

Dumonchau, Ch. 3 Sonates p. le Pforte. avec Violon ad libit. Op. 35. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Kotzeluch, L. 3 gr. Sonates p. le Pianof. acc. de Violon et Violoncelle. Op. 50. Nº 1. 2. 3. ..... à 1 Thlr. 8 Gr.

Amon, J. Sonate periodique p. le Pianoforte acc. de Flûte ou Violon. Op. 39. ..... 18 Gr.

Rink, C. H. 6 Walzes à 4 mains p. le Pianof. Op. 30. (Cah. 5. de Walzes à 4 m.) ... 16 Gr.

Berg, Conr. 2 Rondeaux p. le Pforte. Nº. 7. ... 20 Gr.

Bernhardt, J. H. C. Variationen üb. d. Cavatine: In den Iuren Zephirlüften f. Pianof. ... 8 Gr.

Kruft, N. de Variations sur l'air: Partant p. la Syrie p. le Pianof. ..... 12 Gr.

Hummel, J. M. Ouverture a. Schauspiele Johann v. Finnland f. 4 Hände. Op. 45. ..... 20 Gr.

Schmiedigen, H. C. Potpourri p. Pianoforte et Violon. ..... 16 Gr.

Favoritwalzer a. d. 3 Pumpernickel f. Pianof. ... 2 Gr.

Westenholz, Favoritwalzer f. Pianof. ..... 3 Gr.

Sterkel, 3 Duos italiens av. accomp. de Pianof. ou Guiterre. 4ᵐᵉ Liv. de Duos. ..... 20 Gr.

Weber, C. M. de, Rondo: Il momento s'avvicina Je der Augenblick erscheint, mit Orchester-Begleitung. ..... 1 Thlr.

Nägeli, H. G. Teutonia, Rundgesänge u. Liederchöre. 10t Heft. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Dalberg, Fr. v. der sterbende Christ an seine Seele, eine Ode von Pope und Herders Uebersetzung. Klavier-Auszug. ..... 16 Gr.

Reichardt, J. F. Klärchens Lied a. Egmont f. Pianoforte. ..... 2 Gr.

Méhul, Arie a. Joseph: Ach mit Eichela umsonst huldvoll. Klavier-Ausz. ..... 6 Gr.

Satzenhofen, Arie: Nicht blos für diese Unterwelt, mit Begltg. des Pianoforte und Guitarre. ..... 4 Gr.

Auswahl von Ouverturen, Gesängen, Märchen und Tänzen, Klavier-Ausz. 3o Heft. ..... 1 Thlr.

Nägeli, H. G. Lieder für die Jugend mit obligt. Klavierbegltg. 2ᵉ Abtheil. 1. u. 2t Heft ... à 8 Gr.

Lindner, F. W. Musikalischer Jugendfreund, od. instructive Sammlung von Gesängen für die Jugend gebildeter Stände. 2o Heft. ... 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, die Vestalin, Op. in 3 Acten, franz. u. deutsch. 2t Act. ..... 2 Thlr. 8 Gr.
3t — ..... 1 Thlr. 16 Gr.

— die Vestalin, gr. Op. in 3 Acten, vollst. Klav. Ausz. 3t Act. (frz. u. deutsch) 2 Thlr. 16 Gr.

— Arie u. Chor a. d. Vestalin: Vesta, höre unserm Weihgesang. ..... 8 Gr.

— Arie a. dem Oper: Ihr Schwestern. ..... 16 Gr.

Rieff, C. J. de, 6 Romances françaises av. acc. de Pianof. Op. 29. 3ᵐᵉ Cah. ..... 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten August. No. 35. 1812.

Ueber den Orgelbau etc.

(Fortsetzung aus der 34sten No.)

Die im Contracte des Bauherrn mit dem Orgelbauer zu bemerkenden Hauptbedingungen sind folgende:

1) Der Orgelbauer muss sich verpflichten, für seine Arbeit auf zwey Jahre gut zu sagen, das Werk nach dieser Zeit, wenn es nöthig wäre, noch einmal durchzusehen, und die etwanigen vorgefallenen Fehler unentgeldlich zu verbessern: doch versteht es sich, dass dem Orgelbauer, wenn er nicht im Orte wohnhaft ist, die Kosten zu dieser Reise vergütet werden müssen.

2) muss man die Güte des Metalls bestimmen, und festsetzen, wie viellöthig dasselbe zu den Pfeifen und zu den Conducten genommen werden, auch, ob das Principal, wenn es vorn zu stehen kommt, von reinem englischen Zinne, oder ob es von demselben Metalle, woraus die andern Pfeifen sind, gearbeitet werden soll. Zu den innern Pfeifen schlage ich vor, gewöhnliches Metall zu nehmen, welches aus zwey Theilen Zinn, und einem Theil Bley besteht. Kann die Kasse es ertragen, so nehme man lieber mehr Zinn, und weniger Bley. Das Metall, muss sich der Orgelbauer verpflichten, gehörig zu hämmern, und so stark zu verarbeiten, dass eine Pfeife, wenn man sie einmal herausnehmen muss, selbst bey etwaniger Unvorsichtigkeit, nicht Beulen erhält, oder sonst beschadigt werden kann. Die Füsse der Pfeifen müssen aus demselben Metalle seyn, woraus die Pfeifen verfertigt werden, damit sie sich, wenn sie etwa mehr Bley als die Körper hätten, nicht setzen können, und auch dem Salpeterfrasse nicht eher, als die Körper der Pfeifen, ausgesetzt werden.

3) Es muss völlig trockenes Holz, ohne Aeste und Splint, zu den Balgen, Kanälen, Windladen und Pfeifen verarbeitet, und dieses alles gehörig mit Leim ausgegossen, bestrichen, und überhaupt alles kunstmässig gearbeitet werden.

4) Der Hauptkanal muss separirt werden.

5) ist das Orgelwerk so anzulegen, dass nicht nur hinlängliches Tagelicht in die Orgel und auf das Pult des Organisten hinfällt, sondern dass man auch zu jedem einzelnen Theile des Werks bequem hinzukommen kann.

6) Sowol die Klaviere, als auch die Registerzüge und Balge, müssen so gearbeitet werden, dass sie leicht und ohne Geräusch behandelt werden können. Bey dem Manuale ist noch besonders zu bemerken, ob es von Elfenbein oder Ebenholz verfertigt werden soll. Auch müssen die Claves nicht in einem Stifte, sondern zwischen zwey Stiften, und alle gleich leicht und flach niedergehen.

7) Der Windkasten muss zum bequemen Oeffnen, und die Pfeifenstöcke müssen zum Abschrauben eingerichtet werden. Dämme und Parallelen müssen von einerley Holz, und so gemacht werden, dass jede Parallele zwischen zwey Dämmen, und nicht, wie man es in manchen alten und schlechten Orgeln findet, zwey Parallelen zusammen zu liegen kommen.

8) Zwischen den zwey tiefsten Tönen, C und D, muss, sowol im Manuale als auch im Pedale, der Ton Cis, der fast in allen alten Orgeln fehlt, mitgearbeitet werden. Der Umfang des Manuals muss wenigstens von C bis dreygestr. d, und der des Pedals durch 2 Octaven gross seyn.

9) Die Stimmen müssen so gearbeitet werden, dass jede dem Klange nach ist, was sie

ihrer Natur nach seyn soll. Ihre Züge müssen gehörig weit aus einander, und so bequem liegen, dass der Orgelspieler nicht nur leicht hinzukommen, sondern dass er sie auch schnell finden, leicht anziehen und abstossen kann. Es müssen daher

a) die Register für das Pedal in eine eigene, und die für's Manual, wieder in eine besondere Linie auf beyden Seiten des Spielers, und nicht über ihm, wie man es öfters findet, zu liegen kommen;

b) können die Registerzüge des Pedals von denen des Manuals, und wenn die Orgel zwey Manuale hat, diese wieder unter sich, durch einen besondern Farbenanstrich unterschieden werden, und zwar so, dass das Vorsetzebret jeder Klaviatur die Farbe der zu seinem Klaviere gehörigen Register hat, damit auch beym ersten Blicke jeder fremde Spieler wisse, zu welchem Klaviere dies oder jenes Register gehört.

10) Zu allen Stiften und Drathen muss nie Eisen-, sondern immer gehörig starker Messingdrath genommen werden. Besonders ist es nöthig, die Stimmkrücken so stark zu arbeiten, dass sie beym Stimmen nicht leicht verbogen werden können.

11) Das Werk ist in gleichschwebender Temperatur (ob im Kammer, oder Chortone, bleibt dem Bauherrn überlassen) *) zu stimmen.

12) Die Sitzbank des Orgelspielers ist so einzurichten, dass sie in der Geschwindigkeit höher und niedriger gemacht, und für jeden Spieler bequem eingerichtet werden kann. Auch muss der Sitz von beyden Seiten durch Thüren gesperrt werden, damit störende Zuschauer ihm nicht durch ihre Zudringlichkeit zur Last fallen.

13) Noch ist zu bestimmen, wie viel dem Orgelbauer von der accordirten Summe abzuziehen sey, wenn er schlechteres Metall verarbeitet hätte, als im Contracte ausgemacht wurde, oder wenn er überhaupt schlechte Materialien und schlechte Arbeit geliefert haben sollte. Dies scheint mir im Contracte ein wesentlich nöthiger Punkt zu seyn, den auch gewiss jeder redliche und geschickte Orgelbauer eingehen wird, und wodurch der schlechte Arbeiter vom Baue eines Orgelwerkes mit abgeschreckt werden kann.

Dass endlich ein solcher Contract gerichtlich abgeschlossen werden müsse, brauche ich wol kaum zu erinnern.

Dispositionen zu ganz kleinen, kleinen, und mittelmässig grossen Orgeln.

Da schon oben bemerkt worden ist, dass man zum Pedale weder eigene Pfeifen, noch eine eigene Windlade, wenn nicht grosse Rohrwerke vorhanden sind, nöthig habe — welche Erfindung wir dem Hrn. geheimen Rath, Abt Vogler verdanken: so lasse ich in folgenden Dispositionen das Pedal, als für sich selbstständig, weg. Man wähle zu demselben die 16-, 8- u. 4füssigen Register, und bey den grössern Werken auch die zwey- und einfüssigen Stimmen. Bey grössern Werken zu 2, 3 und 4 Klaviaturen ist aber doch sehr zu rathen, der Posaune 32, und der zu 16 Fuss, wie auch allen andern grossen Rohrwerken, eine eigene Windlade zu geben, damit diese grossen Pfeifen, die viel Wind nöthig haben, den kleineren denselben nicht nehmen, und diese dadurch matt werden und unrein ansprechen.

Für eine Gemeinde von 70 bis 100 Personen ungefähr, ist folgendes Orgelwerk stark genug:

Principal	4 Fuss.	Gedact	8 Fuss.
Octav	2 -	Quinte	1½ -

Auch kann es noch durch Flauto 4 Fuss verstärkt werden. Für eine Gemeinde von 100 bis 150 Personen füge man noch Superoctav 1 Fuss hinzu.

Für eine Gemeinde von 150 bis 200 Personen:

Principal	8 Fuss	Sedecime	1 Fuss.
Octav	4 -	Quinte	1½ -
Superoctav	2 -	Gedact	8 -
		Flauto	4 Fuss.

Ist die Gemeinde bis 250 Pers. stark, so verstärke man dies Werk durch Sesquialtera zweyfach.

*) Anm. Es giebt gute Gründe für das Eine, wie für das Andere. Sie hier anzuführen, wäre zu weitläufig: sie bleiben denen, für welche dieser Aufsatz zunächst bestimmt ist, auch meistens unverständlich. Diesen kann es genug seyn, zu erfahren, dass im Allgemeinen, und bey der jetzt ohnehin hohen Stimmung, mehreres für den Kammer-, als für den Chor-Ton spricht. d. Redact.

Ist die Gemeinde bis zu 300 Pers. stark, so kann man folgendermassen disponiren:

Principal	8 Fuss.	Gedact	8 Fuss.
Octav	4 -	Bordun	16 -
Superoctav	2 -	Nassat	3 -
Sedecime	1 -	Quinte	1½ -

Bis zu 350 Personen, füge man noch Spitzflöte 4 Fuss und Tertian hinzu. Zu 400 Personen lasse man den Tertian weg, u. gebe dafür Cymbel dreyfach. Zu 450 Pers. verstärke man es noch durch einen Cornet dreyfach. Bey diesem Register bemerke ich, dass es gut ist, (besonders bey einem Werke, das nur eine Klaviatur hat,) wenn sein Zug *unter* der Klaviatur so angebracht wird, dass er mit einem Knie des Spielers angezogen und abgestossen werden kann, und der Spieler, wenn er es zum Vorspielen einer Melodie benutzen will, nicht nöthig hat, um das Register zu ziehen, eine Hand von der Klaviatur zu entfernen. — Bey einer Gemeinde bis zu 500 Personen, vermehre man obige Disposition durch eine Trompete 8 Fuss, die durchs ganze Klavier geht. Ist die Gemeinde zu 600 bis 700 Personen stark, so gebe man ihm noch eine Mixtur vierfach, und ist sie 700 bis 900 oder gar 1000 Personen, statt der vierfachen Mixtur, eine fünffache und Posaune 16 Fuss.

Soll ein Werk noch stärker werden, so muss es zwey Manuale erhalten. Ich würde daher ein Werk, das ungefähr für eine Gemeinde von 1000 bis 1500 Personen bestimmt ist, folgendermassen disponiren:

Hauptmanual:		Oberklavier:	
Principal	8 Fuss.	Principal	4 Fuss.
Octav	4 -	Octav	2 -
Superoctav	2 -	Gedact	8 -
Sedecime	1 -	Spitzflöte	4 -
Bordun	16 -	Viol. di Gamb.	8 -
Rohrflöte	8 -	Fugara	4 -
Flauto	4 -	Quinte	1½ -
Nassat	3 -	Cymbel	3fach.
Cornett	5fach.		
Mixtur	4 -		
Trompete	8 Fuss.		

Hierzu auf einer eigenen Windlade: Posaune 16 Fuss, Quinte 6 Fuss, und, ist Geld genug da, Bombarde und Nassat 12 Fuss, für's Pedal, mit Einschluss der aus den Manualen zu nehmenden 16-, 8-, 4- und 2füssigen Register.

(Der Beschluss folgt.)

Recension.

Ueber die Oper: Silvana, von Carl Maria von Weber, und deren Darstellung auf dem kön. Theater in Berlin.

In der jetzigen musikalischen Zeitperiode, wo *auf der einen Seite*, in den Opern der neueren italienischen Schule, nur dem Sänger, als solchem, auf Kosten des musikal. Charakters gehuldigt wird, wo alltägliche Flachheit und leere Seichtigkeit den ächten, guten Geschmack zu verdrängen drohen; *auf der andern Seite*, die herrschende Manier der neuern französischen Oper den Mangel des innern, im Gesange sich eigentlich aussprechenden Gemüthvollen der Kunst, durch gesuchte und bizarre Instrumentaleffecte zu ersetzen sucht — in dieser für die Vervollkommnung der Oper so wenig günstigen Periode, ist es eine wahrhaft erfreuliche Erscheinung für den Freund der Kunst, ein Werk hervortreten zu sehen, in welchem der Künstler den höhern Forderungen an die dramatische Musik mit so sichtbar glücklichem Erfolge zu genügen gestrebt hat. Feste Haltung und Einheit der Charaktere, Wahrheit des musikal. Ausdrucks, lebendiges, inniges Gefühl, originelle und doch nie überladene Instrumentalbegleitung, verbunden mit vorzüglicher Reinheit des Satzes: dies sind die wesentlichen Vorzüge, die der Oper Silvana einen bleibenden Werth geben. — Was aus der Fülle eines reichen und lieblichen Genius hervorging, hat der Künstler mit besonnener Hand geordnet; nirgends sind es wilde Auswüchse einer ungezügelten Phantasie, die den Genuss stören, und mit Wohlgefallen verweilen wir unter den freundlichen Gestalten, die unser Gemüth so mannigfach und so tief berühren.

Das Stück selbst hat, wenn man es auch von vielen Mängeln nicht frey sprechen kann, doch das Verdienst, einer, auf gute musikal. Situationen berechneten Anlage, und bietet sehr

glückliche Momente für den Tondichter dar. Auch die Ausführung mancher einzelnen Theile, die Versification und der Dialog, zeugen von einem nicht gewöhnlichen Geiste. — Da über die Fabel desselben schon in andern Zeitschriften gesprochen ist, so wollen wir hier gleich zu einer Uebersicht der einzelnen Musikstücke übergehen.

Die *Ouverture* hebt im langsamen Tempo mit drey im Unisono fortschreitenden Accorden an, durch welche ein bedeutender Moment des 2ten Actes, die Austheilung der Preise nach dem Turnier, späterhin bezeichnet wird. Die folgenden Sätze kommen zum Theil in der pantomimischen Scene der Silvana wieder vor, und das sich hieran schliessende Allegro hat einen klaren, heiteren Charakter, und wenn gleich wenig contrapunctische Arbeit, doch eine sehr reichhaltige harmonische Ausführung des Haupt-Gedankens. —

Erster Act. *No.* 1. Jagdchor.

Das Hifthorn schallt,
Durch Berg und Wald
Verbreitend Tod und Schrecken etc.

Wer die Schwierigkeit kennt, da neu zu seyn, wo, durch die allen Hornsätzen beywohnende Aehnlichkeit, eine gewisse Einförmigkeit fast nicht zu vermeiden ist, der wird sogleich in diesem Chor eine genievolle Behandlung, die sich sowol in dem wilden Unisono der Chorstimmen, als den auf dem Theater und im Orchester abwechselnd vertheilten obligaten 4 Waldhörnern darstellt, nicht verkennen. — Die Jagdtöne verhallen nach und nach, die Jäger verlieren sich auf den Bergen, und Silvana tritt schüchtern aus ihrer Höle hervor, in welche sie sich aber, bey dem Geräusch der zurückkehrenden Jäger, schnell wieder verbirgt. Die diesen Auftritt bezeichnende Instrumental-Einleitung ist so originell, dass wir uns nicht enthalten können, sie herzusetzen:

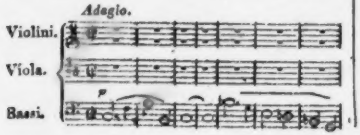

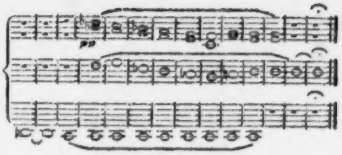

No. 2. Arie des Knappen Krips, nicht ohne komische Laune.

No. 3.

Halloh, halloh!
Im Wald nur lebt sichs froh etc.

Ein herrlicher Chor, voll frischer, jugendlicher Lebensfülle, der so kräftig und freudig einherschreitet, und in welchem die, mit auf- und absteigenden Viertelnoten begleitenden Hörner und Trompeten so recht lebendig und sinnvoll das kühne Selbstvertrauen der muthigen Jäger aussprechen.

No. 4. Recitativ und Arie des Gr. Rudolph. Eine Tenor-Scene, sehr schwierig auszuführen, aber dankbar, wenn sie einem gebildeten Sänger zufällt. Das Recitativ: So soll dies Herz nie Liebe finden — hat viele declamatorische Schönheiten. Nach dem Schlusse in D moll, leiten die Blase-Instrumente mit folgendem Satz:

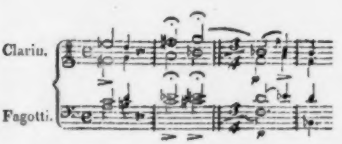

in das sehr liebliche Andante ein, welches in F dur, als Dominante von B dur, schliesst, und mit dem originellen Satze,

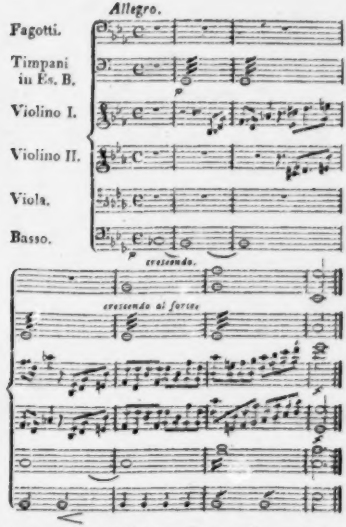

in ein leidenschaftliches, feuriges Allegro führt, in welches das liebliche Thema der Ouverture sehr glücklich verwebt ist. Glänzende Passagen am Schlusse geben dem Sänger Gelegenheit, seine Virtuosität geltend zu machen.

No. 5. Duett zwischen Krips und Graf Rudolph. Die durchdachte Anlage dieses Duetts, in welchem ein wiederkehrender, sehr angenehmer Instrumentalsatz:

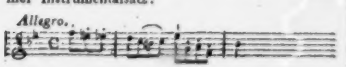

und gute Arbeit der Stimmen, mit bestimmter Charakterzeichnung verbunden ist, machen dieses Stück zu einem der interessantesten der Oper.

No. 6. Arie des Krips. Leichtigkeit und naive Laune, die an die reizende Gattung der kleinen Arietten in Mozarts *Figaro* und *Così fan tutte* erinnert, zeichnen diese kleine Arie aus.

No. 7. Scene zwischen Rudolph u. Silvana. In dieser Scene entwickelt der Componist zuerst die Idee, der er bey der musikal. Darstellung der Silvana, die nur durch Zeichen reden darf, getreu geblieben ist. Die Instrumental-Musik muss hier an die Stelle des Gesanges treten, und gewöhnlich ist ein obligat hervortretendes Instrument Silvana's Empfindungen zu malen bestimmt. Hier ist das Violoncell diese Hauptstimme *).

No. 8. Ein Rundgesang mit Chor, der ein sehr fassliches Thema hat und die heiterste Freude athmet, eröffnet das Finale des ersten Acts. Der Uebergang in das Einschlummern der Silvana, die von den Gefährten des Grafen Rudolph fortgetragen wird, ist von grosser Lieblichkeit, so wie der nach und nach verhallende und sich endlich in das leiseste *pianissimo* verlierende Chor der Jäger von acht theatralischer Wirkung.

Zweyter Act. — *No.* 9. Der zweyte Act versetzt uns in eine ganz neue Scene, in welcher die sanfte Mechtilde ihren stolzen und rauhen Vater, Adelhart, vergebens zum Mitleid und zur Erfüllung ihrer liebenden Wünsche zu bewegen sucht. Dies affectvolle Stück hat eine imposante Grösse, und wir halten es, sowol in Hinsicht der musikalischen Declamation, als der schönen, bestimmten Haltung beyder Charaktere, für eins der gelungensten der Oper, ja für eins der besten Duetten dieser Gattung in der neuen theatralischen Musik überhaupt. Gleich der Eingang bezeichnet den wilden Adelhart sehr treffend:

*) Anm. Der Hr. Verf. dieses Aufsatzes theilt uns diese origin[illegible] und stelenvolle Stück, wo jede Empfindung des stummen Mädchens mit einer Klarheit, Zartheit und Leben[illegible]keit ausgesprochen, und so ein wunderbar ansprechender Dialog zwischen ihr und ihrem Geliebten zu Stande gebr[illegible]t wird — in Partitur mit. Da es aber für eine Beylage zu lang, eines Klavier-Auszugs, wenigstens ohne c[illegible]igaten Violo[illegible], nicht fähig, und mithin nur für einen kleinern Theil unserer Leser ausführbar ist, w[illegible] wir um das Vergnüg[illegible] verzogen, es mitzutheilen. d. Redact.

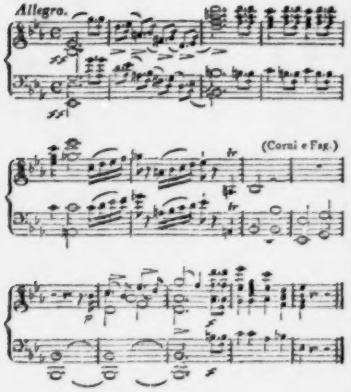

und die Bitte des strengen Vaters, der einen Augenblick von der Tochter Thränen erweicht, bald wieder in Zorn übergeht; so wie der steigende Affect in den Stellen:

„Wahle!“ — „Schonung, Mitleid!“ — „Ich befehle!“ — „Weh!“ — „Sprich ja!“ — „O schone mein!“ — bis zu der Fermate, in welcher das volle Orchester einfällt, wahrhaft ergreifend ist!

No. 10. Die folgende Scene der Mechtilde, in welcher sie die seeligen Tage ihrer Kindheit sich zurückruft, contrastirt angenehm mit der vorigen; sie ist lieblich und brillant zugleich.

No. 11. Ein Quartett, welches an musikalischem und dramatischem Werth *No.* 5 und 6 in keiner Art nachsteht: das Wiedersehen zweyer liebenden Paare, durch die innige Verschmelzung der schön und mit Sorgfalt gearbeiteten Stimmen bezeichnet, und mit origineller Instrumentalbegleitung ausgeschmückt! Von der Arbeit der Stimmen mag die folgende Stelle ein Beyspiel seyn:

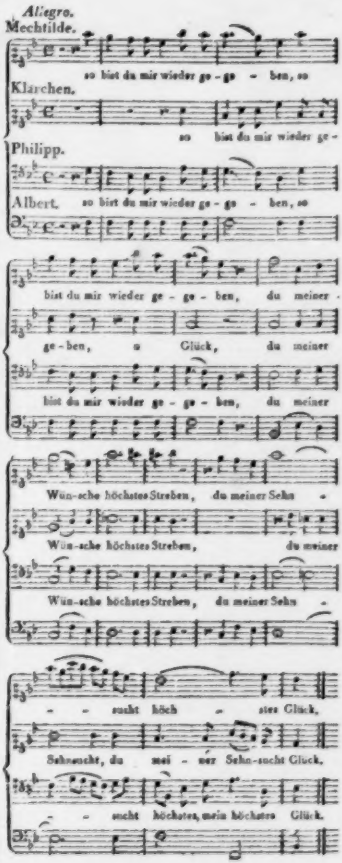

No. 12. eine recht charakteristische Musik zu einer pantomimischen Scene der Silvana.

No. 13. Wechselgesang Rudolphs u. Silvana's, welcher an seelenvollem Ausdruck, besonders in dem ersten Satz des Adagio: „Ich liebe dich, darf ich dich fragen" — noch No. 7. übertrifft. Die Hoboe repräsentirt hier die nur in Zeichen sich darstellenden Antworten, der, Rudolphs Liebe erwidernden Silvana, mit einer höchst lieblichen Zartheit. Dem Allegrosatze wäre vielleicht mehr Rundung und melodiöse Einheit zu wünschen.

No. 14. Arie des Krips. Eine muntere Kleinigkeit, die, hübsch vorgetragen, gewiss ihren Zweck nicht verfehlt.

No. 15. *Finale.* Das grösste und ausgesuchteste, aber auch vorzüglichste Stück der ganzen Oper. — Die ganze Behandlung dieses Ensembles, die darin immer im bestimmten Colorit aus der Masse der sehr kräftigen Chöre hervortretenden Hauptpersonen, die bedeutende Anlage des Ganzen, und insbesondre der, bis zum Schluss immer wachsende Affect, der endlich bis zur höchsten Kraft gesteigert ist, zeugen von dem musikal. Genie des Componisten, so wie von seinen ästhetisch gebildeten Ansichten. Der einleitende Marsch und Chor: „Triumph, Triumph dem Krieger!" hat kühne und kräftige Harmonie und sehr glänzende Begleitung. Gut declamirt sind die Strophen Mechtildens bey der Preisaustheilung, und die Stelle: „Bestürzt steht er, betroffen" etc. die von den drey Hauptstimmen und dem begleitenden Chor gesungen und von der originellen Figur der Violoncelle

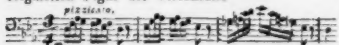

begleitet wird, trägt einen heimlichen Schauer in sich, so wie die zarte, nach der Erkennung des fränkischen Ritters folgende Stelle: „O schone dessen, der frey sich dir genaht" — nicht allein wegen der schön gearbeiteten Stimmen, sondern auch durch die reizende Instrumental-Figur

hervorleuchtet. Von dem wilden Ausbruch Adelharts an: „Ich habe geschworen die blutigste Rache" — der durch den unerwarteten Eintritt der Hörner in As dur bezeichnet wird, steigt die Leidenschaft unaufhörlich, und der mächtige Uebergang in D dur bey der Stelle: „Haltet ein! nicht Rache!" so wie der, von hier an in kräftigen, gewaltigen Massen sich bis zum Schluss mit wildem Feuer fortbewegende Chor ist von hoher tragischer und wahrhaft erschütternder Wirkung. —

Dritter Act. Der dritte Act enthält nur vier Musikstücke, und es ist zu bewundern, dass ungeachtet der, im 2ten Act beynahe erschöpften Kraft keines derselben matt erscheint. — Der Chor, No. 16, während des Gewittersturms: „Wie furchtbar die Wolken sich schwärzen" — ist düster und schauerlich gehalten, wozu die eigenthümliche Instrumentalfigur:

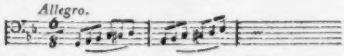

nicht wenig beyträgt. Wie ein lichter Punct tritt in dieser Finsterniss die schön empfundene Solostrophe Alberts: „Stets werd' ich dich umschweben" etc. hervor.

No. 17, ist eine sehr kräftige und ganz auf theatralische Wirkung berechnete Scene Adelharts. — Tief gefühlt ist die Stelle: „O Tochter, wende nicht den Blick" — und der Schluss: „Wer mir mein Liebstes raubt, muss sterben" — bezeichnet ganz Adelharts wilden Charakter.

No. 18. Ein Terzett voller Handlung und von grossem Effect auf dem Theater. Unter den mannigfachen Schönheiten dieses, auch durch vorzügliche Declamation bemerkenswerthen Satzes, heben wir nur die ausdrucksvolle Stelle: „Ihr Herz, wie bang es schlägt! die Arme, wie sie zittert" — und die trefflich gearbeitete 3stimmige Stelle des Adagio am Schlusse: „Gott, lass ihn nicht vollenden die schwarze Freevelthat" — aus.

No. 19. Ein sehr heitrer, lebendiger und reich instrumentirter Chor, mit angenehmen Tänzen vermischt, schliesst das Ganze.

Die Aufführung der, mit wenigen Proben, unter Leitung des Componisten selbst einstudirten

Oper auf der berliner Bühne war in jeder Hinsicht lobenswerth. Obwol in den Instrumental-, wie in den Sing-Partien, nicht gewöhnliche Schwierigkeiten zu besiegen waren, so gaben doch das Orchester und die Sänger durch die Aufmerksamkeit und Präcision, mit der alles ausgeführt ward, zu erkennen, dass sie in den Geist des originellen Kunstwerks eingedrungen waren und mit Liebe dabey verweilt hatten. — Einer besondern Erwähnung verdienen — von den Mitgliedern des trefflichen Orchesters: die Hrn. Westenholz und Hansmann, wegen der Schönheit, Reinheit und Sicherheit, mit der sie die bedeutenden Solo's auf der Hoboe und den [illegible]cell vortrugen; von den darstellenden Mitgliedern: ganz vorzüglich Hr. Eunike, der die sehr schwierige Partie des Grafen Rudolph mit bewundernswerther Virtuosität und Vollkommenheit sang; und endlich, die vortreffliche und sichere Execution der Chore unter Leitung des verdienstvollen Chordirectors, Hrn. Leidel. — Ein eigenes Vergnügen gewährte dem Publicum noch die ruhige, feste und geräuschlose Direction, mit welcher der talentvolle Componist die ersten Vorstellungen selbst anführte, und ein verdienter, lebhafter und ungetheilter Beyfall krönte ein Werk, welches gewiss bald alle besseren Bühnen Deutschlands zieren wird.

Berlin, d. 16. Jul. 1812.

X..

Kurze Anzeige.

L'invocation. Grande Sonate p. le Pianof. par J. L. Dussek. Oeuvr. 77. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Eine der letzten, und eine der ausführlichsten, ernstesten, aber auch schwersten Arbeiten D.s. Sie bestehet aus einem langen, in sehr mässigem Tempo, aber mit Nachdruck vorzutragenden *Allegro*, (F moll) das im Charakter sehr gut gehalten ist, weniger gut in Absicht auf Symmetrie der einzelnen Theile; einem *Tempo di Minuetto*, (F moll) das ganz als Canon, und trefflich, behandelt ist, so dass es den Kenner solcher künstlichen Schreibart, wie dem nicht ganz ungebildeten Liebhaber, der davon nur Notiz nimmt, in wiefern es zugleich sein Ohr ergötzt und sein Gefühl anspricht, befriedigen wird, besonders im Wechsel mit dem angenehmen, aber doch auch solide gearbeiteten Trio. (F dur.) Ein sehr ernstes, feyerliches, etwas schwermüthiges *Adagio*, das ebenfalls lang gehalten ist, folgt; (Des dur und Cis moll:) und ein mässig schnelles, charaktervolles Rondo, das ein würdiges Thema und mehrere vorzügliche Zwischensätze hat, beschliesst. Das Ganze zeigt alle Vorzüge der neuesten und grössern D.schen Arbeiten, wie jene schon öfters in diesen Blättern gerühmt worden sind: desto geneigter wird man seyn, die, ebenfalls zu anderer Zeit hier angeführten und nachgewiesenen, ohne Vergleich untergeordneten Schwächen jener Arbeiten, von denen auch diese nicht ganz frey ist, zu übersehen. Gut vorgetragen macht das Ganze einen sehr bestimmten, würdigen und keineswegs flüchtigen Eindruck, und erregt gewiss in jedem Freunde bedeutender Klaviermusik von neuem das Bedauern über den zu frühen Tod dieses wackern Meisters: aber leicht ist es nicht, diese Sonate gut vorzutragen — d. h. hier vornämlich, ganz im gehörigen Charakter, vollkommen sicher, überall, wo es seyn soll, eng gebunden, und durchgehends klar und rein — ja es ist dies weit schwerer, als es beym ersten Ueberblick aussiehet: doch hat D. hin und wieder noch beträchtlich schwerer, als hier, geschrieben, und wenigstens nirgends etwas so gesetzt, damit es nur durch und als Schwierigkeit interessire.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten September. Nº. 36. 1812.

Ueber den Orgelbau,

(Beschluss aus der 35sten No.)

Die Art, wie ein Nichtkenner bey Uebernahme einer Orgel zu verfahren hat.

Ist das Werk aufgesetzt, so muss von einem, oder besser, von mehreren sachverständigen und gewissenhaften Mannern untersucht werden, ob der Contract erfüllt, und das Werk kunstmässig gearbeitet sey.

Fehlen hierzu wirklich sachverständige Manner, oder sind die Kosten, diese Manner kommen zu lassen und für ihre Mühe zu bezahlen, nicht vorhanden, so überlasse man die Uebernahme der neuen Orgel dem Organisten des Orts, für den ich, wenn es ihm an Kenntnissen dazu mangelt, (einige Kenntnisse vom Orgelbau überhaupt, sind jedoch durchaus bey jedem, seines Amts nicht unwürdigen Organisten vorauszusetzen,) Folgendes aufsetze, worauf bey Uebergabe einer Orgel nothwendig gesehen werden muss. — Vorher erinnere ich nur noch, dass man sich hüte, dies Geschäft einem Manne anzuvertrauen der durchaus keinen Begriff vom Orgelbaue überhaupt hat. So überflussig diese Bemerkung zu seyn scheint, so nothwendig ist sie — wie keinem unbekannt seyn wird, der in diesen Geschäften offene Augen und Erfahrung hat.

Der Revisor lasse sich zuerst die Balge heruntertreten, und merke darauf, ob sie etwa knarren, oder ein Zischen des Windes von sich hören lassen. Er sehe, ob sie nicht, nach dem Niedertreten, etwa einige Zolle wieder zurückfallen — welches ein Beweis von zu kleinen Fangventilen ist. Er lasse vom Orgelbauer die Windprobe ansetzen, und beobachte, ob jeder Balg einzeln, und ob alle Balge zusammen gleich starken Wind geben. Ist dies der Fall, so bleibt das Wasser in der Röhre der Windwage gleich hoch; sinkt es aber, wenn ein Balg allein niedergetreten wird, so fehlt diesem die Schwere — welchem Fehler entweder durch eine stärkere Strebfeder, wenn dies Sinken nämlich gleich nach dem Niedertreten geschieht, oder geschieht es später, durch eine grössere Steinlast, im entgegengesetzten Falle aber durch weniger Last, abgeholfen werden muss. In der Regel darf das Wasser nur zwischen 3 und 3½ Zoll steigen; auf jeden Zoll rechnet man 10 Grad Wind, und selten wird ein guter Orgelbauer einer Orgel mehr als 36 Grade Wind geben. — Der Revisor untersucht ferner, wie lang und breit die Balge, und ob sie von trockenem Holze, das ohne Aeste u. Splint ist, gearbeitet sind. Bey kleinen Werken müssen sie 8 Fuss Länge und 4 Fuss Breite haben; bey grösseren hingegen 10 Fuss lang und 5 Fuss breit seyn. (Dass es nicht Falten-, sondern Spannbalge seyn müssen, versteht sich von selbst, und schwerlich würde auch der elendeste Arbeiter die ersten wählen.) Ferner: ob sie leicht zu treten sind, nach hinten zu tiefer als vorne, und ob alle Claves mit ihren Balgen in gerader Linie liegen, damit die Claves sich nicht an der Scheide, in welcher sie gehen, reiben, und dadurch den Balgen etwas an ihrer Schwere nehmen können.

Dann geht er zur Klaviatur, spielt dieselbe ohne Wind, und hört, ob nichts klappert. Nach diesem zieht er alle Register, sperrt die Sperrventile, lässt die Balge niedertreten, und druckt sämmtliche Claves nieder. Wenn nun irgendwo ein Laut zu hören ist, so sind die Ventile schlecht gearbeitet. Nun stösst er alle Register wieder hinein, zieht das Hauptventil auf, drückt wieder alle Claves nieder, und lässt die Balge niedertreten. Sollte dann ein Laut zu hören seyn,

so decken die Parallelen nicht gehörig, und diesen wie jeden andern Fehler und Uebelstand, muss vom Orgelbauer abgeholfen werden. Ferner untersucht er, ob alle Claves sich gleich leicht niederdrücken lassen, und ob sie alle flach genug fallen. Ist Ersteres nicht der Fall, so liegt dies mehrentheils an den, in der Windlade unter den Ventilen befindlichen Federn, die entweder nicht gleich stark und schwach sind, oder es liegt daran, dass hier und da zwey Federn statt einer liegen — was aber fehlerhaft ist. Hierauf spielt er jedes Register einzeln durch, und hört genau, ob es auch den seiner Natur gemässen Ton habe. (Hierzu gehört freylich ein schon sehr geübtes Ohr, das viele Orgeln gehört hat: jedoch wird auch das weniger geübte Ohr auffallende Uebelstände dieser Art gewahr werden können.) Er hört ferner genau, ob die Töne jedes einzelnen Registers unter sich gleich rein, stark und schwach, auch, ob sie beym Schnellen der Tasten prompt und bestimmt genug angeben. Einige Register machen ihrer Natur nach Ausnahmen von dieser Regel: aber da ich aus guten Gründen keines derselben in meinen Dispositionen benutzt habe, so bedarf es auch hier nicht der Benennung derselben. Ferner ist er aufmerksam, ob kein zweyter, nicht zum Register oder Clavis gehöriger Ton mit zu hören sey. Hierauf zieht er das ganze Werk an, hält im Diskante einen Accord aus, und spielt vollgriffig *Stoccato* im Basse des Manuals und im Pedale, und hört nun, ob die Töne des ausgehaltenen Accordes sich gleich bleiben, oder ob sie schluchzen. Ist dies der Fall, so werden sie, indem ihnen die grösseren Pfeifen den Wind rauben, ausser Wind gesetzt, und der Fehler liegt vorzüglich darin, dass alsdann der Hauptkanal nicht separirt ist. Dies findet er, wenn er in das Loch, wohin der Orgelbauer die Windwage setzte (diese muss oben auf dem Hauptkanale angesetzt werden,) einen Stock steckt, der etwas länger, als der Kanal hoch ist. Reicht er mit demselben bis zum Boden des Hauptkanals hinunter, so ist dieser nicht separirt, welches ein grosser Uebelstand, und, wenn die Separation des Hauptkanals im Contracte bedingt wurde, eine Betrügerey des Orgelbauers ist.

Nun geht er ins Werk selbst, lässt die Bälge niedertreten, hört, ob auch nirgends der Wind durchsticht, untersucht das Holz, ob es durchgängig Herzholz, ohne Harz und Aeste, und trocken ist. Dann untersucht er das Metall. Dies geschieht, wenn er sich vorher in einer Kugelform eine Kugel giesst, von so viel Bley und Zinn, als im Contracte zur Masse der Pfeifen bestimmt wurde; dann eine von den Pfeifen heraus nimmt, sie einschmilzt, und diese geschmolzene Masse in dieselbe Kugelform giesst, um beyde Kugeln gegen einander abzuwägen. Wenn die zuletzt gegossene Kugel schwerer als die erste ist, so hat der Orgelbauer nicht redlich gehandelt, indem er mehr Bley zu den Pfeifen, als accordirt wurde, genommen hat. Will man ganz genau hinter den Betrug kommen, und kann man durch Berechnung denselben nicht ausmitteln, so giesse sich der Revisor folgende Kugeln:

1) Von 12 Theilen Zinn und 4 Theilen Bley.
2) - 11 - - - 5 - -
3) - 10 - - - 6 - -
4) - 9 - - - 7 - - u. s. w.

Er bezeichne jede mit ihrem Inhalte, und wäge dann die aus der Pfeife erhaltene Kugel mit diesen Originalkugeln so lange, bis er eine von gleicher Schwere gefunden hat. Es versteht sich, dass dem Orgelbauer die eingeschmolzene Pfeife vergütet werden muss.— Ferner wird untersucht, ob die Pfeifen auch gehörig in ihre Löcher passen, und ob nicht vielleicht hier und da einige durch Umwickelung von Papier oder anderen Sachen darin befestigt sind. Dann misst er die zum Tone C gehörigen Pfeifen, ob sie ihre, beym Registerzuge angegebene Länge haben. (Hier ist noch zu bemerken, dass die Orgelbauer nach dresdner Maas arbeiten, wo 15 Zoll auf einen rheinländischen Fuss gehen, und dass jede zu C gehörige 16füssige Pfeife nur 12 Fuss, die zu 8 Fuss angegebene 6 Fuss, u. s. w. hat.) Sind Rohrwerke in der Orgel, so muss er diese stimmen, und dabey aufmerksam seyn, ob die Stimmkrücken stark genug sind, und ob sich jeder einzelne Ton der Pfeifen durch alle Nüancen der Töne, bis zu seiner möglichsten Höhe und Tiefe stimmen lässt, oder ob er hier und da sprungweise über Töne fortschlägt; ferner: ob die Köpfe, worauf die Pfeifen des Rohrwerks stehen.

und worin die Mundstücke befestigt sind, gehörig passen, so dass sie von den Seiten keinen Wind durchlassen, welches zu fühlen ist, wenn man, indem man den Ton der Pfeife ansprechen lässt, die Hand auf die Seiten des Kopfes hält und aufmerksam ist, ob man den Wind empfindet. Ist dies alles geschehen, so sehe der Revisor den Contract noch einmal durch, ob etwa ausser den hier bemerkten Punkten noch etwas vorhanden ist, was untersucht werden muss; und findet sich alles so, wie es vorschrift- und kunstmässig seyn soll, so kann erst dann dem Orgelbauer ein Zeugnis seiner gutangefertigten und abgelieferten Arbeit ertheilt werden.

Noch bemerke ich, dass bey der Uebernahme ein Protocollführer gegenwärtig seyn muss, der alles dabey Vorgenommene sogleich anmerkt, damit kein Irrthum vorfalle. Dies Protocoll muss von allen bey der Revision Gegenwärtigen unterschrieben werden.

Sollte Jemand, der eine Orgel bauen lassen will, durch diesen Aufsatz nicht gehörig und genug belehrt zu seyn glauben, und fehlt es ihm an Gelegenheit, sich an einen Sachverständigen zu wenden: so bin ich sehr gern unentgeldlich bereit, wenn portofreye Briefe deshalb an mich ergehen, worin die Bauart und Grösse der Kirche, wie auch die Stärke der Gemeinde, und das Quantum des Geldes, wie viel man daran wenden kann und will, angegeben ist, mit meinem Rathe an die Hand zu gehen, und zum guten Aufbau des Werks nach Kräften behülflich zu seyn. Auch empfehle ich nachfolgende Bücher zur Belehrung über den Bau der Orgel und über Abnahme derselben:

1) Forner's Vollkommner Bericht, wie eine Orgel aus wahrem Grunde der Natur, in allen ihren Stücken, nach Anweisung der mathematischen Wissenschaften soll gemacht, probirt und gebraucht werden. 1684.

2) Schlimbach: Ueber die Structur, Erhaltung, Stimmung, Prüfung u. s. w. der Orgel. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel 1801.

3. D. L. E. Beschreibung des Orgelbaues und der Verfahrungsart bey Untersuchung neuer und verbesserter Werke, für Organisten, Schulmeister und Ortsvorgesetzte. Offenbach 1792.

Wilke,

Lehrer am Friedrich-Wilhelms-Gymnasio, Cantor und Organist zu Neu-Ruppin.

NACHRICHTEN.

Mayland, im Jul. In der musikal. Zeitung wird Fioravanti's Oper: *i Virtuosi ambulanti*, sehr gelobt, und dabey geäussert, wenn Fiorav. mehr komische Opern geschrieben habe, die dieser an Werth gleichkämen, so sey zu wünschen, auch diese würden in Deutschland bekannt. Ich habe folgende gehört: *i Cantatrici villane, la Capriciosa pentita, il Giudizio di Paride, il bello piace a tutti, Farsa.* Noch hat er aber folgende geschrieben, die ich nicht kenne: *Amore aguzza l'ingegno falsa, la Cantatrice bizarra, Lisetta e Gianino, i Puntigli per equivoco, l'Onsoglio avvilito, la fortunata Combinazione, le Avventure di Bertoloino, la Chiava fortunata, l'Inganno cade sopra l'ingannatore, Amore e dispetto,* und vielleicht noch mehrere. Diese alle sind komische. Die ich gehört, haben mir alle, und zwar vornämlich (wie auch jener Recensent mit Grund an der angeführten Oper rühmt) um der Leichtigkeit und Anmuth des Styls, und der lebendigen komischen Kraft willen, sehr gefallen — wenn nicht durchaus, doch grösstentheils. Dass er das Leichte öfters gar zu leicht nimmt, theilt er mit allen — dass er aber die Hauptsätze seiner Opern mit Geist und Sorgfalt schreibt, nur mit den besten der jetzigen italien. Componisten — —

Hier erschienen in den Monaten April, May und Juny in dem königl. Theater *della Scala* drey Opern. (In allen übrigen Theatern ist nur italienisches Schauspiel, in der *Canobiana* franz. Schauspiel und Vaudeville.) Die schon früher genannte, von Generali, war die erste, *il Cicisbeo burlato* von Anelli, mit Musik von Orland, die zweyte, *l'Imprudente fortunato* v. Cimarosa die dritte jener drey Opern. Die Sänger sind folgende: Teresa Belloi: sie hat an Stimme ver-

loren; besonders ist ihre Kopfstimme jetzt dünn und einschneidend, auch singt sie oft unrein. Seraf. Gentili, erster Tenor, besitzt eine gute, aber für dies sehr grosse Theater viel zu schwache Stimme, übrigens rühmenswerthe Methode und solide Kenntnisse. Von den beyden Buffi, Ant. Parlamagni und Fil. Galli, kennen Sie den Ersten rühmlich. Leider hat aber seine Stimme seit einer Krankheit im vorigen Jahre gelitten. Nun schreyet er mehr, als dass er sänge. Auf den zweyten hatte ebenfalls eine Krankheit eine ganz andere Wirkung: er verlor seinen sehr mittelmässigen Tenor und gewann einen ausserordentlich starken Bass, und nun singt er komische Rollen mit vielem Beyfall, obgleich seine Stimme nicht immer angenehm ist und er sie nicht überall, wo es nöthig wäre, zu massigen weiss. Er ist übrigens nicht ohne Kenntnis, hat Gelaufigkeit, und trägt vor, wie man es hier zu Lande nennet, *con grazia*. Die zweyten Parten sind nicht eben schlecht, doch auch nicht vorzüglich: mithin kann Ihnen an deren Namen nichts liegen. — Keine jener drey Opern gefiel besonders; am meisten noch die erste. Generali wird als ein junger Mann von grossem Talent, wol auch von Genie, hier genannt. Er hat allerdings zuweilen originelle Ideen, schreibt lebhaft und instrumentirt nicht gewöhnlich. Diese Vorzüge werden aber durch auffallende Schwachen oft verdunkelt. In der ganzen Oper ist wenig Ordnung und Zusammenhang; kein einziges Stück ist kunstmässig durchgeführt, (*non t'i condetta*) und in acht — sage, acht Stücken zerreisst, ohne allen Grund und Zweck, Janitscharenmusik die Ohren. (Es zeugt eben nicht vom feinsten Geschmack, dass das grosse Publicum dies Getöse nicht nur erträgt, sondern gern hat.) Alles beweiset, dass Gen. sich seinem Talente sorglos überlässt, wenig studirt hat, selten hell denkt. Dies zeigen auch seine, allerdings oft neuen, aber auch grässlichen Modulationen und Uebergänge — wenn man sie noch so nennen kann. Nur Ein Pröbchen! Das Finale ist in D dur; er selber aber *per fas et nefas* in Es dur gerathen. Ein Largo verweilt in dieser Tonart. Doch der letzte Satz nahet: er muss herüber ins D dur. Nichts leichter, wenn man's so macht: völliger Schluss in Es dur; nun (Allegro,) die Basse allein:

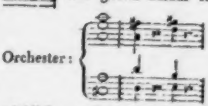

wirklich, und zwar, ohne dass der Text auch nur die geringste Veranlassung zu diesem gespreitzten Luftsprunge giebt. Das Gedicht ist wenig werth: Romanelli hat längst aufgehört, mit Fleiss zu schreiben. Das, der zweyten Oper, ist weit besser und interessant, aber auch indecent — nicht etwa im Einzelnen, wo mich gewiss nicht der Rigorismus anwandeln würde, sondern in der ganzen Anlage. Die Musik ist leicht, fliessend, und hat wenigstens einige wahrhaft gute Stücke. Dennoch gefiel sie weniger, als jene; vielleicht mit darum, weil der Componist nur einmal im Finale, und obendrein schwach genug, die Janitscharenmusik brauchte. Die dritte jener Opern hat ein elendes, fades Gedicht. Cimarosa schrieb die Musik vor langen Jahren. In der Partitur fand man meistens: *Oboe con i Violini* u. dergl. Man änderte, besserte, legte Stücke ein etc. Viel Gutes ist aber doch nicht herausgekommen. Einige Sätze verrathen freylich den vortrefflichen Meister: da aber das Meiste veraltet, das Ganze auf ein kleines Theater berechnet, und man von Cimarosa spatere, weit vollkommnere Werke zu hören gewohnt ist: so macht alles, jetzt, und auf diesem grossen Theater, wenig Effect. Zwey grosse Ballets v. Salvat. Vigano: *Clotilde* — und *l'Allievo della giumenta* — so wie ein kleineres: *la Noce di Benevento* — mit sehr hübscher deutscher Musik, gefielen ganz ausserordentlich. —

In Novara, sechs deutsche Meilen von hier, wurde vom 14ten bis 21sten Jun. ein 100jähriges Jubelfest gefeyert, wozu acht Componisten neue Kirchenmusik schrieben. Unter diesen waren S. Mayr, Ray, Minoja und Zingarelli: die Namen der Andern, weniger bekannten, hab' ich nicht erfahren. Zingarelli's Musik hat kaum theilweise, Minoja's ganz gefallen, Mayrs Composition aber über alle den entschiedensten Sieg erhalten. Man rühmt sie mehr ausserordentlich. Von den andern wird nicht gesprochen. Ich

selbst konnte nicht gegenwärtig seyn, und darum hier auch nichts, als das einstimmige Urtheil hiesiger gebildeter Kunstfreunde referiren. Vielleicht hätte der brave Zingarelli neben Mayr Stand gehalten, wenn er nicht den grössten Theil seiner Musik in äusserst kurzer Zeit und in den Tagen der Erholung von einer schweren Krankheit hätte schreiben müssen. —

Den 18ten März sollte von den Alumnen des k. Conservatoriums das Oratorium: *la Passione di Gesu Cristo*, von Metastasio und Paisiello, aufgeführt werden; wegen Krankheit einiger Mitglieder hatte diese Aufführung aber erst Ende Aprils statt. Sie gelang im Ganzen sehr rühmenswürdig. Der grösste Theil des Orchesters bestand aus Alumnen; so auch der Chor von 32 Stimmen. Die Demoisellen Fabre und Portiggia, und die Jünglinge de Capitani, (Tenor) Castelli und Gussoni, (Bass) sämmtlich Zöglinge des Conservatoriums, führten die Solopartien recht brav aus. Einen Theil der Tenorpartie sang der Professor Beretta. Paisiello's längst bekannte Musik fand man zwar im Ganzen auch hier etwas schwächlich — um so mehr, da man sich der *Schöpfung* und der *Jahreszeiten* aus den vorigen Jahren erinnerte — auch hin und wieder etwas veraltet, zuweilen gar zu ärmlich für's Orchester und vom wahren Kirchenstyl allzu fern entlegen: doch machte sie auf das zahlreiche Auditorium einen angenehmen Totaleindruck. Pietro's (Fabre) Arie: Tu nel duol — u. Pietro's und Maddalena's (Portiggia) Duett gefielen allgemein und wurden sehr ausgezeichnet. Die Regierung fährt fort, dies treffliche Institut auf alle jetzt nur mögliche Weise zu unterstützen. —

Dass Charlotte Häser Italien verlassen hat — doch hofft man, besonders in Rom, nicht auf immer, ja nicht auf lange — und in ihr deutsches Vaterland, zuvörderst in das kunstliebende München, gegangen ist, wissen Sie längst aus andern Nachrichten.

Berlin, den 10ten Aug. Am 22sten July ward zum ersten Mal, und seitdem öfters, mit stets wiederholtem Beyfall gegeben: *Rosette*, das Schweizer-Hirtenmädchen, Singspiel in zwey Acten von Bretzner, mit Musik von Bierey. Schon öfters ist von Leipzig, Breslau etc. in der mus. Zeit. von dem angenehmen Inhalt und der gut gearbeiteten und meistens effectvollen Musik dieses Singspiels die Rede gewesen, und daher habe ich Ihnen nur anzuzeigen, dass auch hier, bey der trefflichen Aufführung unter der sorgfältigen Leitung des Hrn. Musikd. Seidel dies Stück allgemein gefällt. Besonders zeichnen sich aus: Mad. Eunike als Röschen, Dem. Sebastiani (deren reine, starke, biegsame Stimme zu den Seltenheiten bey ihrer Jugend gehört, so wie die Rundung, Sicherheit und Gewandtheit ihres Vortrags die treffliche Schule verräth) als Hannchen, und Hr. Wurm als Jacob Buschmann. Gute Momente hatten auch Dem. Düring als Rosette, Hr. Blume als Baron Valberg und Hr. Gern als Pachter Guthmann. Unter den einzelnen Stücken fanden lauten Beyfall: im ersten Act: No. 2. Simons (Hrn. Stümers) Arie; No. 3. Hannchens Arie; das Terzett No. 4., Röschens Arie No. 5., Hannchens Recitativ und Arie No. 7., so wie Röschens muntre Arie No. 9.; im 2ten Act: das Terzett No. 12; No. 13. Jacobs Arie, das Duett zwischen dem Baron und Rosette No. 15.; endlich Röschens Arie No. 16.

Den 7ten Aug. ward zum ersten Mal mit Beyfall gegeben: *Juliette und Romeo*, tragisches Singspiel in drey Acten, zur beybehaltenen Musik von Zingarelli, nach dem Italienischen von C. Herklots. Dieser, ganz im neuitalienischen Styl geschriebenen Oper ist ebenfalls schon mehrmals in der mus. Zeit. gedacht worden. Nicht ganz scheint sie dem jetzigen Zustand der deutschen Opernmusik angemessen zu seyn; schon die, grossentheils ohne Begleitung geschriebenen Recitative, und dass die Rolle des Romeo einem Sopran zufällt, scheinen dem deutschen Genius zu widersprechen; die Oper gefiel jedoch im Ganzen dem nicht zahlreichen Publicum, und vielleicht meistens wegen der trefflichen Ausführung. Hr. Eunike gab den Grafen Capulet, Mad. Müller die Juliette, Dem. Schmalz den Romeo vortrefflich; auch Mad. Lans als Mathilde, Hr. Blume als Gilberto und Hr. Stümer als Tibaldo waren lobenswerth. Besonders gefielen im 1sten Act der 2te Auftritt, namentlich Hrn. Eunikens Partie: O Anblick voll Reize etc.; im 10ten Auftritt Juliettens Scene: Mein Schicksal will ich

tragen etc.; der 11te Auftritt, Capulets Scene: Ha, jedes Wort von ihr etc.; im 13ten Auftritt, Romeo's Scene: Nein, dich täuscht nur ein Dünkel etc.; im 2ten Act das Duett zwischen Capulet und Romeo: Meine Sehnsucht etc.; Romeo's Scene im 7ten Auftritt: Welch Entzücken, dich Geliebte etc.; im 8ten Auftritt Juliettens Partie: Qualvolle Trennung etc.; und im 12ten, Capulets Arie: Geister der Wuth und Rache etc.; endlich im 3ten Acte der 2te Auftritt, oder das Duett von Romeo und Juliette: O Juliette, Geliebte etc.

Ausser Mad. Milder-Hauptmann aus Wien erwartet man nächstens auch Hrn. Sibondi, der unter andern den Achilles hier geben wird.

Stockholm. Ende Jun. Auch auf unserm Theater ist nun Mozarts herrliche *Zauberflöte* gegeben worden. Wie? darüber will ich nicht, wie hier gewöhnlich, mit Complimenten, die Eins dem Andern macht, und nach den Ansichten derer, die nichts weiter kennen, als was sie eben selbst besitzen und zu sehen und zu preisen gewohnt sind, sondern unparteyisch, nach Kenntnis der Sache selbst, und dessen, was an andern bedeutenden Orten dafür geleistet wird, Bericht erstatten. Die Leser Ihrer Zeit., die von hier aus seit mehrern Jahren nichts erfahren haben, lernen dadurch zugleich den jetzigen Stand unsers Theaters ziemlich kennen; und über unsere Kapelle lasse ich einige Bemerkungen vorausgehen. Vielleicht gelingt es mir auch damit, dass die bessern, einer höhern Bildung fähigen, und von sich selbst nicht eingenommenen Mitglieder beyder Institute, die noch nicht gewohnt sind, dass im Auslande von ihnen gesprochen, und überhaupt offenherzig geredet wird, das Bemerkte beherzigen, und, sich selbst und uns zum Vortheil, benutzen.

Die Kapelle ist ziemlich gut organisirt, könnte aber, und würde wol auch, mehr leisten und sich mehr vervollkommnen, wenn ein thätigerer Kapellmeister an der Spitze stände und die Direction nicht allzusehr ökonomisirte. (Wir können und wollen nicht entscheiden, ob, und wie weit letzteres nothwendig sey.) Die Regierung hatte vor geraumer Zeit den bekannten hiesigen Sänger, Hrn. Crälius, der auch in Ihren Blättern sonst öfters erwähnt worden ist, lange reisen und besonders auch in Italien sich aufhalten lassen, damit er die Singart und die besten Methoden des Unterrichts in denselben recht gründlich studiren und dann hier Eingeborne in dieser Kunst bilden möchte, (was ihm jedoch, wenigstens bisher, eben nicht gelungen zu seyn scheint,) weil ehemals die fremden Sänger durch das Klima meistens und bald an der Stimme litten. Dieser Hr. Crälius nun hatte seinen Freund, Hrn. Kuster, in Italien (für fünf Jahre, hören wir,) zum hiesigen Kapellmeister engagirt, und Hr. Küster verwaltet nun dies, für das Ganze so entscheidende Amt. Wir wollen gegen seine musikal. Talente und Kenntnisse kein Bedenken erregen; müssen dies aber desto mehr gegen seine Thätigkeit, und gegen jene Fähigkeit, sich bey denen, welche ihm denn doch subordinirt seyn müssen, das nöthige Ansehen zu erwerben, und nicht, statt zu dirigiren, von ihnen dirigirt zu werden — eine Fähigkeit, ohne welche offenbar ein musik. Institut, so wenig, als eine Schule, oder ein Departement der öffentlichen Verwaltung u. dergl., ein wahres Ganze werden, und noch weniger sich höher heben kann, als es nun eben steht. Der erste Concertmeister, Hr. Müller, der über die meisten Fächer der Direction die meiste Gewalt auszuüben scheint, ist allerdings ein sehr geschickter Mann, und vortrefflicher Violinspieler, vornämlich im Adagio und in langsamen Sätzen überhaupt. Im brillanten, sehr fertigen Spiel ist er nicht immer glücklich, und stehet Hrn. Weiterdahl, dem zweyten Concertmeister, nach, der ihn aber wieder in jenen Vorzügen nicht erreicht. Hr. Megelin, Violoncellist, besitzt keinen vorzüglichen Ton und Vortrag, ist aber wegen seiner Festigkeit im Takt und Accompagnement zu rühmen; und Hr. Wirth, Contrabassist, ebenfalls wegen gleichen Vorzugs, u. auch wegen der Delicatesse, womit er sein Instrument behandelt. Die Blasinstrumente sind weit besser besetzt, wie die Saiteninstrumente im Ganzen. Die Herren Crusell, (erster Klarinettist,) Hirschfeld, (erster Waldhornist.) und die drey Brüder Preumayr, (Fagottisten.) sind längst rühmlich bekannt, und verdienen die Auszeichnung, welche ihnen hier von Kunstverständigen bewiesen

wird, vollkommen. Auch Hr. Meyer (erster Hoboist) und Hr. Gust. Ficker (Flotist) verdienen mit Lob genannt zu werden; besonders besitzt der letzte einen reinen, schönen Ton und brillanten Vortrag. Die Hrn. Drache u. Tanell füllen ihre Plätze, als zweyte Hornisten, sehr gut aus. Die übrigen Mitglieder der Kapelle, und besonders die Violinisten, sind sehr gemischt. — Bis vor einiger Zeit besassen wir an Hrn. Eggert einen Kapellmeister, dem es wirklich darum zu thun war, den Zustand unserer Musik zu verbessern und dieser Kunst hier mehr Freunde zu gewinnen. Leider ist er kränklich, und, nochmals leider, wurde er, bey der Ankunft des Hrn. Küster, seiner Stelle entledigt, und da er auch mit der Theaterdirection (keineswegs zum Vorwurfe gegen ihn sey das gesagt,) sich über mancherley Punkte nicht vereinigen konnte: so ging er vor ganz kurzem nach Deutschland. Die meisten Mitglieder unsers Orchesters werden mit meinem Urtheil über diese beyden Männer sehr unzufrieden seyn: schon aus dem hier von ihnen Angeführten ist aber der Grund leicht zu finden.

Diesem Hrn. Eggert verdanken wir nun auch, dass die *Zauberflöte* auf unsre Bühne kam. Er bemühete sich aufs angestrengteste, dies Meisterstück zu einer gehörigen, würdigen Ausführung zu bringen; und mit Vergnügen gestehen wir, dass sie auch wirklich so gut gelang, als es bey einer Gesellschaft, wie die unsrige nun einmal jetzt ist, möglich war, und dass zu hoffen steht, sie werde in der Folge immer besser gelingen. Die erste Vorstellung war zum Benefiz des Hrn. Eggert und das Haus voll. Das konnte auch nicht anders seyn, da das Publicum, seit der Aufhebung der grossen Oper, fast nur kleine, unbedeutende, meist oberflächliche, französische Stücke gehört hatte. (Blos Sacchini's *Oedip*, *Folke Bingerson*, und *Schloss Montenero* waren im vorigen Winter auszunehmen.) Mozarts köstliches Werk wurde mit allem Pomp der Decorationen etc. gegeben, und wir wollen nicht entscheiden, wie viel dies beytrug, ihm hier seinen gerechten Beyfall zu verschaffen. Sarastro wurde von Hrn. Stieler mit vieler Würde dargestellt, und, was eben hier sehr lobenswerth ist, er sang fast ohne alle Schnörkeleyen. Seine tiefen Töne waren jedoch ziemlich undeutlich und unangenehm. Hr. Lindström sang und spielte den Tamino mit mehr Gefühl, als man von ihm erwartete. Hin und wieder war er aber nicht fest genug, im Takt etc. Dem. Fröslind gab die Pamina mit allgemeinem und verdientem Beyfall: wir rathen ihr jedoch, auf durchgängige Reinheit des Tons künftig noch mehr bedacht zu seyn. Hr. Deland gab den Papageno, wie man erwarten konnte, nichts weniger als gut: er verfehlte die Rolle, als Sänger und Schauspieler, gänzlich. Es war aber kein besserer da. Dass das Ganze dadurch nicht wenig leiden musste, brauche ich nicht erst anzuführen. Papagena dagegen wurde von Mad. Casagli vortrefflich gegeben. Die Königin der Nacht ward von Dem. Thunberg im Spiel und Gesang ebenfalls verfehlt, so sehr auch das hiesige *Journal für Literatur und Theater* (das sich aber gewöhnlich mit politischen Neuigkeiten und mit allem Möglichen mehr, als mit Literatur und Theater, beschäftiget,) zu ihrem Lobe sich anstrengt. Sie ist der Mozartschen Musik noch nicht gewachsen. Zwar singt sie rein, doch ohne Gefühl; und dass sie als Schauspielerin noch gar vieles zu lernen habe, wird sie hoffentlich selbst zugestehen. Monostatos wurde von Hrn. Broman sehr gut gegeben; nur einzelne falsche Töne entwischten ihm noch, und im Takt ist er auch noch nicht fest genug. Die drey Genien hätten besser seyn sollen. — Dem Orchester müssen wir nachrühmen, dass es im Ganzen, und auch jedes Mitglied im Einzelnen, seine Schuldigkeit genau erfüllete — bis auf die alte Klage, dass es *Forte* und *Piano* viel zu wenig unterscheidet, sondern das letzte bey weitem zu stark giebt, welches dem Hrn. Concertm. Müller für die Zukunft vornämlich ans Herz zu legen ist.

Notizen.

L. v. Beethoven, welcher zur Bade- und Brunnen-Cur erst in Töplitz, dann in Carlsbad sich aufhielt, und nun in Eger ist, hat in Carlsbad mit Polledro ein Concert zum Besten der Abgebrannten in Baden (bey Wien) gegeben.

Er hat wieder zwey neue Symphonien geschrieben, auf welche im voraus aufmerksam zu machen, wir uns verbunden fühlen. — Ueber das Leben und die Werke der, im vorigen Monat verstorbenen, um die Tonkunst, obschon in verschiedener Weise, wahrhaft verdienten Männer, des Freyherrn von Dalberg und des Kapellm. Schuster, werden wir den Lesern bald einige Aufsätze vorlegen.

Miscellen.

Dass so Viele ganz abweichende Vorstellungen vom *Genie* haben, zeigt, dass so Wenige es selbst besitzen. Die Vorstellung, welche unter den Alten curirte, (Ingenium, *Δαίμων*.) war vielleicht die grösseste; die bey uns curirende ist aber gewiss die kleinste. Jene ist ein leichter, aber edel gedachter und zur Nothdurft hinlänglich bestimmter Umriss: diese ein abgezirkeltes, ausgepünktetes, aber lebloses Gouachebild. Jämmerlich wird diese Vorstellung vollends gar, wenn man sie, wie so oft, nur auf die anwendet, die im Leben oder Schreiben es blos ganz anders machen, wie andere Leute. Jean Paul hat bey der Menge weit mehr durch seine verworrenen Träume u. dergl., als z. B. durch seinen *Schmelzle*; Beethoven mehr durch seine bizarren Sprünge, als durch seine Grossheit und Fülle, den Namen des Genialischen erlangt. Von einem genialen Denker in der Wissenschaft, wie Lichtenberg, oder in der Kunst, wie Gluck, wissen Wenige etwas; von einer genialen Regelmässigkeit, wie Mozarts, in den grössten Werken seiner letzten Zeit, noch weniger; und von einer genialen Tugend, wie des Brutus, des Cato, die Allerwenigsten.

Der geistreiche, und selbst der geistarme, folglich unbescheidene Dichter wird sich nie, ist die Rede von bürgerlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen, als Dichter ankündigen; keiner wird, fragt ihn z. B. der Fremde: Wer *sind* Sie? antworten: Ich bin ein Dichter! Dagegen ist der Maler, der Musiker etc., bedeutend oder nicht, ohne alle Verlegenheit mit der Antwort da: Ich bin ein Künstler! Geschiehet das Erste, weil jeder, wenn auch bewusstlos, fühlt: die Dichtkunst ist zu hoch und zu geistig, um in bürgerlichen und gesellschaftlichen Verhältnissen einen Platz zu verlangen; oder weil jeder weiss: diese Verhältnisse, wie sie jetzt sind, gönnen ihr ja diesen Platz doch nicht? Geschiehet das Zweyte, weil auch achte Künstler selten den geistigen Theil ihrer Kunst vom mechanischen, professionsmässigen, unterscheiden können; unachte, von jenem ganz ohne Ahnung, nur diesen, und sich durch ihn, geltend machen wollen?

Es ist bekannt genug, unter wie sorgsamer Aufsicht der Regierung die Tonkunst zur Zeit ihres höchsten Flors und ihrer engsten Verbindung mit dem täglichen Leben bey den Alten stand. Diese Kunst ist jetzt unter uns wenigstens eben so verbreitet, eben so begünstigt, eben so ins Leben verwebt: sollten die Regierungen sie nun nicht auch eben so unter sorgsame Aufsicht nehmen? Dort war freylich diese Kunst fast nur Sache des Verstandes und folglich nicht eigentlich frey: daraus folgt aber nur, dass das Verfahren der Aufseher ein anderes seyn, nicht, dass sie ohne Obhut und Leitung bleiben müsse.

Kurze Anzeige.

Variationen f. Pianof. über d. Tyroler-Lied a. d. Lügner, v. J. Wanhal. Leipz. u. Berlin, im Kunst- u. Industrie-Comptoir. (Pr. 4 Gr.)

Eine Kleinigkeit für Anfänger, die nur die Elemente innen haben und nun etwas Zusammenhängendes spielen wollen. Diesen wird sie sich durch Munterkeit und Leichtigkeit empfehlen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten September. N°. 37. 1812.

Briefe über die Musik in Kassel.

Siebenter Brief.

Verschiedne Umstände haben die Mittheilung dieser Nachrichten verzögert: ich hole sie daher vom 1sten Jan. bis zum 30sten May nach, und will nur das Bedeutendste ausheben.

Concert-Musik. — Am 21ten Febr. liess sich Dom. Gallo (aus Paris) mit einem Duett von Nadermann für Harfe und Fortepiano im Theater in den Zwischenacten auf der Harfe hören. (Dies Instrument ist hier jetzt Mode.) Sie ist noch sehr jung, spielt schon recht brav, und kann es weit bringen, da sie nicht ohne Talent, und dabey sehr fleissig und bescheiden ist. Die ziemlich schwere und brillante Partie des Pianoforte wurde von Hrn. Legaye mit vieler Fertigkeit vorgetragen. Beyde erhielten viel Beyfall. — Dem. Gallo ist, so wie die Gattin des hiesigen, nunmehrigen Ballettmeisters, Hrn. Taglioni, als Harfenistin der königl. Kapelle angestellt. — Den 8ten gaben Dem. Gallo und Dem. Willmann, die Tochter unsrer bekannten Sängerin, Concert im sogenannten österreichischen Saale, in folgender Ordnung: Ouvert. v. Blangini. Arie von Cannabich, ges. von Dem. Willm. Sie sang recht brav, und in ihrer neu angenommenen Manier erkannte man die treffliche Schule des Hrn. K. M. Blangini, dessen Unterricht sie seit kurzem mit gutem Erfolg geniesst. Concert für die Harfe von Dussek, sehr gut von Dem. Gallo gespielt. Arie v. Paer (aus Griselda) mit obligater Violin; ges. von Mad. Willm., die Violin gespielt von Hrn. Kammermusic. Fesca. Mad. W. sang sehr gut, und wurde von unserm braven Fesca trefflich unterstützt. Da dieser so schätzenswerthe Künstler seit zwey Jahren nicht öffentlich aufgetreten war, so erregte seine Wiedererscheinung allgemeines Interesse, und jedermann freute sich seines schönen, ausdrucksvollen Spiels, obgleich seine Partie selbst eben nicht ausgezeichnet war. Fortep.-Concert von Dussek, gesp. von Dem. W. Man bemerkte bedeutende Fortschritte in ihrem Spiel und gab ihr dies durch lauten Beyfall zu erkennen. Variat. für zwey Waldhörner und Harfe, vorgetragen von den Hrn. Gebrüdern Schunk und Dem. Gallo. Die trefflichen Virtuosen sind bekannt, und bleiben sich immer gleich. Duett v. Nasolini, ges. von Mad. und Dem. Willm. Die Composition war etwas matt. Symphoniesats von Mozart. Das schlechte Wetter hielt viele ab, selbst welche abonnirt hatten: das Auditorium war daher nicht sehr zahlreich. — In der Osterwoche führte Hr. Grosheim, Lehrer der Musik am hiesigen Lyceo, Handels *Messias*, nach Mozarts Bearbeitung, in eben dem Saale auf, wobey er von der hiesigen Kapelle, (die sich überhaupt durch ihre Gefälligkeit gegen andre Künstler vor vielen andern auszeichnet) kräftig unterstützt wurde. Die Ausführung war, wenn auch nicht vollkommen, (wogegen hier gar viele Verhältnisse u. Umstände streiten) doch genügend. Uebrigens musste jeder Unparteyische, und jeder Verehrer dieses wahrhaft classischen Meisterwerks, den Eifer und die Thätigkeit des Hrn. Gr. bey diesem, mit vielen Schwierigkeiten verknüpften Unternehmen mit Lob und Dank anerkennen. — Den 14ten May liess sich im Theater in den Zwischenacten der bereits hinlänglich nach Verdienst bekannte Hr. Hermstedt (Schwarzburg-Sondershausischer Mus. Dir.) auf der Klariuette mit einem Concert von Spohr hören. Hr. H. ist ein vortrefflicher Klarinettist: das wird Niemand ohne Ungerechtigkeit läugnen können. Vielleicht aus zwey Ursachen

erregte er aber das Aufsehen nicht, welches er bey seiner Virtuosität unter andern Umständen erregt haben würde, und man erwartete. Durch die gar zu übertriebenen Lobpreisungen in verschiedenen öffentl. Blättern war die Erwartung des Publicums so hoch gespannt, dass sie durchaus ungeheure Forderungen an diesen achtungswürdigen Künstler erzeugen musste — Forderungen, die er vielleicht doch noch hätte erfüllen können, wenn diesen die Composition des vorgetragenen Concerts weniger entgegen gewesen wäre. Dies Concert selbst, aus Es dur, (Allegro, Adagio und Polonaise) obgleich es, vermöge des Talents des Componisten, manche gute Züge und wahre Schönheiten enthält, hatte im Ganzen eher das Ansehen eines arrangirten Violinconcerts, und zu wenig, (oder fast nichts,) dem Charakter und den Eigenthümlichkeiten der Klarinette Angemessenes. Passagen, die, von einem Virtuosen, wie Hr. Sp., auf der Violin vorgetragen, grossen Effect machen würden, blieben hier ganz ohne Wirkung, da sie zum Theil selbst der Natur der Klarinette zuwider waren. Uebrigens war die Composition an sich, trotz dem, dass fast in alle 24 Töne modulirt wurde, doch etwas kalt und monoton — was der Kenner und Nichtkenner empfand; Styl, Schreibart ist zu gemischt; die Hauptton art etwas unbestimmt und zu viel aus den Augen gelassen, (ein gewöhnlicher Fehler der neuern Componisten,) die, mitunter zwecklosen Modulationen sind zuweilen widerwärtig hart und selbst mit Zwang geführt, und endlich die Anzahl der Dissonanzen und enharmonischen Verwechselungen zu gross. Man bewunderte die Gewalt, die Hr. H. über sein Instrument ausübt, und seine Sicherheit in fast unüberwindlichen Schwierigkeiten: aber man blieb kalt. Auch das Accompagnement ging nicht ganz so genau, als man es hier sonst gewohnt ist, vermuthlich aus Mangel an Zeit zu den, (besonders zu einem so schweren, oft schwülstigen Accompagnement) erforderlichen Proben, indem unser Orchester die Instrumente fast nicht aus der Hand legen darf. — Das letzte öffentliche Conc. gab Mad. Schüler vor ihrem Abgange von hier, der von allen, welche die brave Sängerin zu schätzen wussten, ungemein bedauert wird. Sie liess sich, nebst ihrer Schwester, Dem. Bonasegla, mit Arien und Duetten hören, und machte uns durch ihren Schwanengesang (wenigstens für uns) ihren Verlust doppelt fühlbar. In demselben Concert liess sich auch Hr. Fenzi, erster Violoncellist der hiesigen Kapelle, mit einem Concert von seiner Composition hören. Das Conc. selbst, (aus E moll) war recht brav geschrieben, obgleich Hr. F. im Rondo etwas zu *wenig* aus der Haupttonart wich, und also in das Gegentheil des jetzigen Modefehlers verfiel. Es trug es auch, besonders das Adagio, (worin er überhaupt seine Stärke hat) sehr gut vor. So viel ich weiss, ist die Composition bereits im Stich, und kann und wird gewiss manchem Violoncellisten sehr willkommen seyn. — Am 25sten April liess sich im Theater in den Zwischenacten Hr. Desforges, kais. russischer Kapellmeister, wie er sich nannte, eigentlich aber Musikdirector des französischen Theaters in Moskau, auf dem Violoncell mit einem Concert und einer Phantasie von seiner Composition hören. Sein Spiel ist ziemlich fertig und rein, (bis auf die Doppelgriffe, die er auch klüglich nur selten anbringt) jedoch fehlt ihm Kraft und eindringender Ausdruck. Auch hatte sein Instrument einen sehr dünnen, schwachen Ton. Seine Composition war, wenn auch nicht besonders originell erfunden, noch tief gedacht, doch recht angenehm, und im Satze meist ziemlich rein, fliessend u. d mit Fleiss gearbeitet. So war wenigstens das von Hrn. D. vorgetragene Concert. Die Phantasie erregte durch das wirklich ausgezeichnet gute harmonische Gewebe der Introduction viele Erwartung: wandte sich aber bald zu alltäglicher Spielerey, und endigte, ohne zu befriedigen. Uebrigens hat sich Hr. D. als einen feinen, gebildeten, sehr anständigen Mann gezeigt. Auffallend war es, dass er ganz, so zu sagen, aus freyer Hand — durchgehends ohne Noten noch Pult, blos aus dem Gedächtnis spielte. Was er dabey beabsichtigte, kann ich nicht wissen. Indess scheint mir die Idee nicht so gleichgültig, noch gar verwerflich, als sie, wegen des kleinen Scheins von Coquetterie, oder wie man's nennen will, beym ersten Anblick erscheinen mag. Kann sich der Virtuos vollkommen auf sein Gedächtnis verlassen, (welches freylich unwandelbar seyn muss,) so hat er gewiss durch dieses Auswendigspielen mancherley Vortheile. Indem er durch

das Hinsehen auf die Noten, durch das Umwenden der Blatter u. dergl. nicht genirt ist, kann er alle Aufmerksamkeit ungetheilt auf sein Spiel richten, und sich ganz seinem Instrument und seinem Gefühl hingeben. Es liesse sich noch gar manches Günstige daruber sagen. Hr. D. war seines Gedächtnisses gewiss, so dass es ihn, auch bis auf die geringste Kleinigkeit, nicht ein einzigesmal in Verlegenheit brachte. — Im Theater werden jetzt oft in den Zwischenacten vom Orchestre Ouvertüren von Cherubini, Mozart, Righini, Winter, Méhul, Blangini u. s. w., und von einzelnen Virtuosen der Kapelle Concerte, Solos, Variationen u. dergl. vorgetragen.

Kirchenmusik. In der Charwoche wurden, am Donnerstage, Haydns *sieben Worte Christi* (aber leider abermals nicht ganz) aufgeführt, und am Charfreytage, das berühmte *Miserere* von Allegri — letzteres, ein grosses, hier aber, und ausser Rom vielleicht überall, unausführbares Unternehmen. (? Wir haben vor zwey Jahren dies Werk von einem Chor von etwa funfzig Sängern vollkommen nach Wunsch und mit grosser Wirkung auf ein zahlreiches Auditorium, im Concert zu Leipzig ausführen gehört. d. Red.) — Musikalische Messen sind diese ganze Zeit, selbst am Oster- und Pfingstfeste, nicht gegeben worden.

Theater. — Von neuen Opern (wenigstens für uns neu) hat man folgende gegeben. *La fée Urgèle*, Feenoper in 4 Acten, und *les Femmes vengées*, kom. Oper in 1 Act, beyde mit Musik von Blangini. Ferner: *Rien de trop, ou les deux Paravents*, komische Oper in 1 Act, Musik von Boyeldieu. *L'Auteur dans son Ménage*, kom. Oper in 1 Act von Bruni. *Fanchon la vielleuse*, Vaudeville in 3 Acten. *Le Billet de Lotterie*, kom. Oper in 1 Act, Musik v. Nicolo. *Le grand Deuil*, kom. Oper in 1 Act, Musik von Berton, und *la Caverne, ou les Brigands*, in 3 Act, Musik von Lesueur.

La Fée Urgèle ist schon eine sehr alte Oper, ohne Zauberey, und mitunter etwas matt. Die neue Musik von Blangini ist sehr gesangvoll und angenehm. Ausgezeichnet sind darin: die erste Arie des Lahire: *Toujours par monts et par vaux* — die lieblich tändelnden Couplets der Fee als Blumenmädchen: *Je vends des bouquets, de jolis bouquets*, — Wirklich meisterhaft, und ganz im Styl des ächten ital. Buffo ist im 2ten Act die Arie des Lahire: *Le maudit animal* — Desgleichen ist die darauf folgende Cavatine in D moll, des Robert: *Pour un baiser faut-il perdre la vie* — so kurz und einfach sie ist, doch voll Empfindung und von sehr guter Wirkung. Ferner zeichnet sich auch das Duett der Fee und des Robert vorzüglich aus. Die Musik zu den eingemischten Divertissements des 3ten und 4ten Acts ist fliessend und angenehm. Die Oper wurde recht gut gegeben und fand sehr grossen Beyfall. Auch für deutsche Bühnen wäre sie sehr brauchbar; um so mehr, da auch die Ballets, ohne Nachtheil des Ganzen, wegbleiben können. — *Les femmes vengées*, in 1 Act, wurde bereits schon früher in Paris mit vielem Beyfall gegeben. Das Sujet ist nicht eben vorzüglich, aber auch nicht gerade schlecht; die Musik fliessend und angenehm, in der Manier des Della Maria. Auszeichnungswerth sind folgende Stücke: Ein Terzett: *Qui l'auroit dit du président* — das Quartett: *Quoi, vous pleurez?* — Den grössten und verdientesten Beyfall fand ein Recit. nebst Polonoise, welches auch v. Mad. Délys sehr brav gesungen wurde; so wie ein treffliches Duett: *Il est un mortel adorable* — welches Hr. Dérubelle und Mad. Délys sehr angenehm sangen. Diese kleine Oper gewährt, bey lebhaftem und raschem Spiel, eine recht angenehme Unterhaltung. — *Rien de trop*, — ist ein mattes, frostiges Winterstück, was sich nur durch die artige Musik erhalten kann. Boyeldieu ist unstreitig der beste, und, in harmonischer Hinsicht besonders, der rechtlichste unter den neuesten französischen Modecomponisten. Er bleibt sich in seinen Compositionen gleich, ohne einförmig zu seyn, und hat Plan und Einheit. Er wiederholt sich nicht, wie Méhul, Berton u. andere, und versteht die reine, fliessende Harmonie, die Instrumentation und Führung der Stimmen besser, als diese alle. Diese Behauptungen werden freylich die Mode-Connaisseurs, welche nur der lautesten Stimme folgen u. blindlings anbeten, sehr paradox finden. Doch, man prüfe ohne Vorliebe, und mit strenger Genauigkeit, und man wird mir Recht geben. In die m kleinen Werkchen ist vorzüglich bemerkenswerth: das erste, in canonischer Form variirte Terzett:

Aux champs avec sa compagne, — die einfachen, aber sehr originellen Couplets von Jastin: *ut, re, mi, fa, sol, la*, — mit obligaten Trompeten, u. das Quartett von Eveline, Leon, Jastin und Guillerval. — *L'Auteur dans son ménage*, ist nur einmal gegeben worden, und verdient auch keine zweyte Vorstellung, sowol in Hinsicht des höchst schaalen, langweiligen Sujets, als auch der so matten und trivialen Musik. Nicht viel besser als dieses Machwerk ist *Le Billet de Lotterie*. Die Musik ist gar zu flüchtig gearbeitet, und mitunter wirklich gemein. Seit Nicolo (besonders durch seine *Cendrillon*, die jedoch auch nicht allzuviel wahren Werth hat) so viel Glück gemacht hat, scheint er nachlässig zu werden, und verlässt die gute Bahn, die er z. B. mit der sehr artigen Oper: *L'Intrigue aux Fenêtres*, *Medecin Turc*, *Les confidences &c.*, betreten hatte. Wenn er so fortfährt, wird er wol der pariser Wenzel Müller werden. Eben so, und noch mehr, ist *Le Grand Deuil*, ein sehr langweiliges Sujet mit unbedeutender, alltäglicher Musik. — *La caverne* endlich hat dasselbe Sujet, wie Paers *Wegelagerer*. Man hat, wenn ich nicht irre, Lesueur's Musik auch schon auf deutschen Theatern gegeben. Das Sujet mögen Dramaturgen beurtheilen: ich halte es für ein tragirendes Zerrbild; und dasselbe ist auch die Musik. Der Comp. mag noch so berühmt seyn, so wage ich doch zu behaupten, er versteht nicht wahre, reine Harmonie. Die Oper wimmelt von Hirten, von Fehlern gegen die richtige Harmonie, von falschen Fortschreitungen, Auflösungen u. s. w. Der Effect im Ganzen ist betaubend, ohne aufs Gefühl zu wirken. Das ewige Winseln oder Rasen in allen Stimmen kann nur den nicht ermüden, der Lärmen für Kraft, Toben für Grösse, und Bizarrerie für Originalität halt. Es giebt viele — Connaisseurs, die diese Oper für ein gewaltiges Meisterstück ausposaunen, und welche es mir sehr übel nehmen werden, dass ich anderer Meynung bin: indess sind die Beweise für meine Meynung wol nicht schwer zu finden. Man nehme nur die Partitur ohne Vorliebe zur Hand! —

Ausser den hier genannten Opern hatten wir lauter Wiederholungen. Hier haben Sie ein Verzeichnis aller vom 1sten Jan. bis 18ten Juny d. J. hieselbst aufgeführten Opern *). 1) von *Oudinot*: le Tonnelier. 1 Act. 1. 2) v. *Berton*: le Concert interrompu. 1 Act. 1. Aline, Reine de Golconde. 3 A. 1. Le grand Deuil. 1 A. 1. Maris garçons. 1 A. 1. Montano et Stephanie. 3 A. 1. 3) *Blangini*: la Fée Urgèle. 4 A. 2. Les femmes vengées. 1 A. 2. 4) *Boyeldieu*: Rien de trop. 1 A. 3. Calif de Bagdad. 1 A. 4. La jeune femme colère. 1 A. 1. (Eine vorzüglich gute Musik.) 5) *Bruni*: l'auteur dans son ménage. 1 A. 1. 6) *Champein*: la Mélomanie. 1 A. 2. le nouveau Don Quichotte. 2 A. 1. 7) *Cherubini*: les deux Journées. 3 A. 1. (Andre bedeutende Opern dieses trefflichen Meisters giebt man hier gar nicht. Man findet das Trefflichste hier nicht der Aufführung werth, wenn es nicht in Paris goutirt wird. Aber man geräth in Extase über das Alltäglichste, wenn es dort gefiel. Auf den Unterschied der Nation und des Geschmacks nimmt man keine Rücksicht.) La prisonnière. 1 A. 1. 8) *Della Maria*: le Prisionnier. 1 A. 4. l'Oncle Valet. 1 A. 1. l'Opéra comique. 1 A. 1. 9) *Dalayrac*: Philippe et Georgette. 1 Act. 3. Adolph et Clara. 1 A. 3. Maison à vendre. 1 A. 2. la maison isolée. 2 A. 1. les deux Savoyards. 1 A. 2. Marianne. 1 A. 2. Ambroise, ou Voilà ma Journée. 1 A. 1. Alexis, ou l'Erreur d'un bon père. 1 A. 1. 10) *Devienne*: les Visitandines. 3 A. 2. 11) *Gaveaux*: un Quart-d'Heure de silence. 1 A. 1. Mr. Deschalumeaux. 3 A. 1. la Jambe de bois. 1 A. 1. le Bouffe et le Tailleur. 1 A. 1. 12) *Grétry*: Richard, Coeur de Lion 3 A. 3. L'Épreuve villageoise. 2 A. 1. La Caravane de Caire. 3 A. 1. 13) *Kreutzer*: Lodoiska. 3 A. 1. 14) *Lesueur*: la Caverne, ou les brigands. 3 A. 1. 15) *Méhul*: Joseph. 3 A. 1. le Trésor supposé. 1 A. 1. Une Folie. 2 A. 1. Heléne. 3 A. 1. 16) *Nicolo*: (de Malthe); Cendrillon. 3 A. 2. le Médecin Turc. 1 Act. 1. L'Intrigue aux fenêtres. 1 A. 1. le Billet de Lotterie. 1 A. 2. 17) *Sacchini*: Oedipe à Colone. 3 A. 1. 18) *Solié*: Diable à Quatre.

*) Anm. Die Zahlen zeigen an, wie oft jede Oper in dieser Zeit gegeben worden ist.

3 Act. 1. le secret. 1 Act. 1. Fanchon la vielleuse. Op. Vaudeville in 3 Acten. 2.

Ausser diesen Opern wurden noch nachfolgende kleine komische Operetten und Vaudevilles von den Kindern eines Hrn. Patin aufgeführt. (Ob dies der Name ihres verstorbnen, wirklichen Vaters, oder ihres gegenwärtigen Pflegevaters ist, weiss ich nicht.) Die Familie bestand aus zwey kleinen Knaben, Fréderic, 14 Jahr, u. Auguste, 9 Jahr alt, und aus zwey Mädchen: Adéle, 10 Jahr, und Julie, 7 Jahr. Sie spielten und sangen mit einer Sicherheit, Lebhaftigkeit und Stärke, die weit über ihr Alter ging. Besonders zeichnete sich der kleine Auguste durch seine entschiedne Anlage zur ächten Komik, u. durch seine wirklich männliche Sicherheit und Freyheit des Spiels, ja selbst (besonders im Recitativ) des Gesanges aus. Die von diesen, der grössten Aufmunterung und Unterstützung werthen Kindern aufgeführten Stücke sind folgende: La servante Maitresse. 2 A. Mus. von Pergolesi. (Nach dem Italienischen: Serva Padrona.) La Clochette. 1 A. Mus. v. Duni. Nicaise Peintre. 1 A. Les deux chasseurs et la Laitière. 1 A., Musik von Duni, und La Nuit champêtre. 2 A.

Mit Vorstellungen deutscher Intermezzos fahren die Herren Dénys und Pierson (zwey sehr gute Komiker) auch noch von Zeit zu Zeit fort. Indess sind sie durch den Abgang der Mad. Schüler darin sehr beschränkt worden. Ausser den Wiederholungen von den *beyden Freunden*, dem *Kapellmeister*, dem *falschen Werber*, und *Christoph* und *Röschen*, (welche beyde letztern nun aber auch wegfallen, seit Mad. Sh. nicht mehr bey uns ist) ist nur ein neues, recht artiges Intermezzo erschienen, unter dem Titel: *der taube Componist*. Es ist aus l'amore marinaro von Weigl entlehnt, und die treffliche Arie: Einen Kasten werdet ihr finden — das Duett: Sie ein Sänger? — ferner das Duett: Do Re Mi Fa, — und der Schlusschor, sind darin aufgenommen. — Man ist aber noch weiter gegangen, und hat einen Versuch mit dem *Dorfbarbier* v. Schenk, welche genugsam bekannte Operette am 9ten May zum Benefiz der Hrn. Pierson und Dénys gegeben wurde, nicht ohne Erfolg gemacht. Der ehemals sehr bekannte und hier sehr beliebte Sänger des vormal. hiesigen deutschen Theaters, Hr. Keilholz, spielte (nachdem er schon seit mehrern Jahren gänzlich auf die Bühne resignirt hat) aus Gefälligkeit die Rolle des Joseph, und noch immer mit Beyfall. Die übrigen Rollen (wo ich nur, da sie bekannt genug sind, die Namen hersetze) waren also besetzt: Lux, Hr. Dénys. Suschen, Mad. Vigny. Adam, Hr. Pierson. Rund, Hr. Narcisse jun. Margarethe, Demoi. Narcisse. Peter, Hr. Bremer. Hr. Keilholz u. Hr. Bremer waren die einzigen Deutschen in dieser Vorstellung. Das Ganze ging recht gut zusammen, und erhielt vielen Beyfall, besonders Hr. Piers. als Adam. Das Haus war gedrängt voll.

Seit kurzem sind von der hiesigen Bühne abgegangen: Mad. Remy; Dem. Adelaide; Hr. und Mad. Bauzigue, und Mad. Vigny. Debütirt hat: Mad. Préaubert, im Fach der komischen Alten. Ihr Gesang ist für ihr Fach hinreichend und ihr Spiel sehr fein, lebhaft und natürlich. Sie ist auf alle Fälle eine gute Acquisition. Sie geniesst fortdauernden Beyfall.

Ballet. — Hr. Taglioni, ein vortrefflicher Tänzer, und ein Mann von viel Talent u. sehr feinen Sitten, ist an die Stelle des Hrn. Aumer zum Balletmeister, und Hr. Liger zum Regisseur des Ballets ernannt. Debütirt haben zwey Dem. Aumer, Töchter des abgegangnen Balletmeisters, welche sich gegenwärtig mit ihrer Mutter, einer trefflichen Schauspielerin, welche wieder beym hiesigen Schauspiel für Soubretten engagirt ist, hier befinden. Aufgeführte Ballets vom 1. Jan. bis 1. Juny sind folgende:—*) La Damomanie. 2 Acte. (Neu.) 5. — Paul et Rosette. 3 A. v. Taglioni. 2. — Die Quäcker. 1 A. 1. — La Jaute, ou l'Amour d'Été v. Retipa. 2 A. (Neu.) 6 — Les Innocents. 1 A. 5.— La Fête indienne Divertiss. v. Tagl. 1 A. (Neu.) 2.— La Rosière. 1 A. v. Aumer. 2. — Le Ballet Chinois. Divert. 1 A. (Neu.) 1. Les Noces de Village. 1 A 2. — Une Soirée de Dehly. Div. 1 A. v. Tagl (Neu.) 3. — Les Jeux d'Églé. 1 Act 3. — Figaro. 3 A. 4. — La fille mal gardée. 2 A. 2. — Les Masques. 1 A. Tagl. (Neu.) 2. — Le

*) Die Zahlen zeigen wiederum an, wie oft ein Ballet gegeben worden.

Naissance d'Arlequin dans un Oeuf. Posse in 3 A. v. Tagl. (Neu.) 2. — Les Jeux de Paris. Div. 1 A. 2. — Annette et Lubin. 1 A. 2. — Zephyre et Flore. Div. 1 A. Tagl. 2. — Die alte Klage über die erbärmliche Musik zu den meisten dieser Ballets ist fast noch dieselbe. Indess scheint Hr. Taglioni auch hierauf etwas mehr Rücksicht zu nehmen, und würde wol noch mehr dafür thun, wenn ihn nicht mancherley Verhältnisse darin bänden.

Die Königin residirt diesen Sommer über auf Napoleonshöhe, woselbst deshalb zweymal in der Woche gespielt wird. — Hr. Kapellmeister Blangini, welcher zwey Monate auf [illegible] war, befindet sich nun wieder hier.

Nekrolog.

Johann Friedrich Hugo, Freyherr v. Dalberg, dessen vor zwey Monaten erfolgten Tod gewiss alle herzlich beklagen, die ihn je gekannt — war 1752 geboren. Er genoss, wie sein verehrungswürdiger älterer Bruder, Carl Theodor, Grossherzog von Frankfurt, von früher Jugend an einer Ausbildung, wie sie seinen seitig erblühenden Talenten, seinem Eifer für alles Wissenschaftliche und Künstlerische, und seiner Bestimmung für die grosse Welt, angemessen war. Mehrerer Sprachen, mehrerer praktischer Wissenschaften, und beträchtlicher künstlerischer Fertigkeiten ward er bald, bis auf einen namhaften Grad, mächtig; öftere, zum Theil grosse Reisen, und andere bedeutende, öffentliche und Privat-Verhältnisse, veranlassten, und innere, stets hierauf gerichtete Neigungen trieben ihn an, unablässig weiter zu dringen, mehr zu erforschen, das Erworbene mit Geist anzuwenden, und durch alles, so viel als möglich, der Welt zu nützen oder Freude zu machen. — Unter seinen mannichfaltigen Talenten entwickelte sich gar bald vornämlich das, für Musik; und zwar für Theorie sowol, als für Praxis, und für Praxis in Composition oder Ausführung. Der treffliche *Holzbauer* ward sein Lehrer in beydem. Als er spätterhin mehr Musse erhielt, widmete er einen grossen Theil seines Lebens dieser Kunst, und eine beträchtliche Anzahl, zum Theil wirklich ausgezeichneter, wenigstens stets interessanter Compositionen, oder Schriften über musikal. Gegenstände; so wie das Viele, was er unmittelbar, belebend, fördernd, bildend, wohlthuend, für Künstler und löbliche Unternehmungen derselben that — sind Beweise davon. Bey letzterm oft getäuscht und nicht selten betrübt, ermüdete er doch nie; und wer das Glück hatte, ihm einmal so werth geworden zu seyn, dass er sich ihm ohne Rückhalt zeigen mochte, dem wird seine Liebe und Thätigkeit für alles, was Tonkunst im höhern, und Tonkünstler im bessern Sinne des Worts angehet, als ein immerwährend erfreuendes, stets zu neuer Hochachtung gegen ihn erregendes Bild für immer in der Seele bleiben. Pianoforte war sein Hauptinstrument, und er auf diesem sehr geschickt.

Seine Schriften, in wie weit sie hieher gehören, und seine Compositionen, so weit sie gedruckt sind, hat Gerber im *alten* und *neuen Tonkünstlerlexicon* ausführlich, und, so viel wir wissen, auch ziemlich vollständig angeführt. Wir setzen zu denselben nur noch hinzu, seine Musik zu den Todesscenen des Erlösers, nach Klopstock — ein Werk, dem er zwar dadurch schadete, dass er es nur für Blasinstrumente schrieb, das aber auch so, gut ausgeführt, und die von ihm selbst wirksam zusammengefügten Stellen des Dichters gut gesprochen, einen schönen Eindruck macht und zu frommer Andacht stimmt. — Die vorzüglichsten unter den öffentlich erschienenen Compositionen von ihm möchten wol seyn: *Canzoni*, (3 Hefte, Mannheim u. Mainz, 1790,) *Lieder*, 3 Hefte, (ebendas., 1790, 93, 94,) 12 *Lieder*, (Bonn, b. Simrock, 1800,) die engl. Cantate, *Beatrice*, (in London gedruckt, u. von Gerber nicht angeführt,) einige brave *Doppel-Sonaten* für das Pianoforte, 6 franz. *Romanzen*, und die oben genannte *Passionsmusik*; unter seinen Schriften über Musik und dahin einschlagende Gegenstände: *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (1787) — eine kleine, aber mit Geist abgefasste, obgleich keineswegs fehlerfreye Schrift, die bey ihrer Erscheinung viel Glück machte; *Versuche, den Dreyklang und die harmonischen Mitlaute vermittelst Glasstäben an Metallsaiten hervorzubringen* — (in d. mus. Z.

v. Jahr 1799, No. 6, 7, 8,) Versuche, die mit vielen Vorkenntnissen unternommen, mit grosser Genauigkeit durchgeführt, präcis und klar dargestellt, und noch mit manchen, nebenbey gemachten Bemerkungen oder Erfahrungen bereichert worden; *Untersuchung über den Ursprung der Harmonie und ihre allmälige Ausbildung*, (Erfurt 1800,) wo, wenn auch nicht neue Entdeckungen, doch viele, keineswegs gemeine, glücklich combinirt und zu interessanten Resultaten benutzt werden; und: *über die Musik der Indier*, a. d. Engl. des Will. Jones, mit Anmerkungen, Zusätzen, indischen Volksgesängen etc. (Erfurt 1802) ein sehr anziehendes, wahrhaft wichtiges, und über diesen Gegenstand unstreitig bey weitem das vorzüglichste Werk, wodurch allein schon sich unser Entschlafener ein dauerhaftes, ehrenvolles Denkmal gestiftet haben würde, und worüber Ref. nicht besser zu sprechen wüsste, als schon in der ausführlichen, gründlichen und lehrreichen Recension in No. 17. u. 18. des 5ten Jahrgangs dieser Zeitung geschehen ist.

Mehr über Hugo v. Dalberg gehört nicht in diese Blätter; indessen, dass er als Mensch theilnehmend, liebevoll, heiter war, dass er alles Wahre, Gute und Schöne, wo er es erkannte, achtete und nach Vermögen förderte, dass er wahrscheinlich so viele Freunde hinterliess, als nähere Bekannte, und schwerlich irgend einen Feind — das gehört in alle, die sein gedenken, und mag also auch hier Platz finden.

Nachrichten.

Novara. Hier wurde unlängst unser grosses musikalisches Fest gegeben, welches acht Tage dauert, und nur alle 100 Jahre gefeyert wird*). Acht verschiedene Meister wurden beauftragt, jeder für den bestimmten Tag eine grosse Messe und Vesper zu schreiben, und, wo möglich, selbst zu dirigiren. Die besten Sänger und vorzüglichsten Instrumentisten wurden dazu engagirt. Die Erwartung war aufs höchste gespannt. Sim. Mayer, Valsperta, Neri, Buonfichi, Bigatti, Minoja, Zingarelli und Ray sangen durch ihre Compositionen um den Preis. Mayer machte den Anfang und ärndete allgemeinen und verdienten Beyfall. Die andern gefielen weit weniger, oder vielmehr, sie missfielen mehr oder weniger. Zingarelli, von dem man sich am meisten versprochen hatte, fiel gänzlich durch. In seiner Composition war kein Stück, das an seinen berühmten Namen hätte erinnern können, keine Haltung, kein edler Geschmack, und, was unglaublich scheint, selbst die Singstimmen waren so übel, Sopran u. Tenor meistens in den höchsten Noten und ohne Ruhe gesetzt, dass die Sänger in steter peinlicher Anstrengung blieben, und doch kein Effect bewirkt wurde. Die Kenner fragten sich erstaunt, ob dies wirklich Z. geschrieben habe. Etwas ist jedoch zu seiner Entschuldigung zu sagen: er war in der Zeit, als er diese Musik schrieb, unpässlich und wenig aufgelegt.

Warschau. Musikal. Neuigkeiten giebt es jetzt hier wenig; es scheint, als wenn die Kunst begraben wäre. Das Theater ist seit einigen Monaten geschlossen. Bey Eröffnung des Reichstags war freyes Theater. Man gab die beliebte Oper, *Krakowiaki* (die Krakauer.) Die Musik ist von Hrn. Steffani, Mitglied des hiesigen Orchesters. Die ganze Oper ist aus bekannten National-Liedern und Tänzen zusammengesetzt, jedoch ziemlich gut verbunden, und gefiel, wie immer, ungemein. Nach der Oper ward ein Kriegslied, componirt von Hrn. Kurpinski, gesungen; dieser ist ein junger Mann, der viel gute Hoffnung giebt. Seine erste Oper, *Lucifers Palast*, fand allgemeinen Beyfall. Se. Maj. der König von Sachsen nahm eine Copie dieser Oper mit sich, und liess dem Componisten ein Geschenk dafür zustellen. Das hiesige Orchester ist jetzt schlecht bestellt, weil die Direction zu Einschränkungen genöthigt ist. Privatmusiken sind wenig, ob es gleich nicht an Dilettanten von vieler Fertigkeit und Kunstliebe fehlt. Unter den Klavierspielerinnen zeichnen sich aus: Die Gemalin des Dr. Wolff, Mad. Kaminska, Mad. Szymanowska, und Mad. Richter. Die vorzüglichsten unter den

*) Anm. Man vergleiche hierbey den Bericht unsers Corresp. aus Mayland im vorigen Stück d. Zeit.

zahlreichen Klavierspielern sind: Richter sen., Leopold u. Lentz. Der als Componist u. Virtuos auf dem Pianoforte rühmlich bekannte Fr. Lessel, lebt seit einiger Zeit hier im Hause der Fürstin Czatorinka. —

Wien. Man hofft bald zwey neue, von Körner gedichtete und von Steinacker componirte Operetten: *Hass und Liebe*, und, die *Vedette*, auf hiesigem Theater an der Wien zu sehn. Die letztere ist in einem Akt und nach der bekannten Anekdote von einem franz. Soldaten, der, ohne abgelöset zu werden, vier Jahr auf einem Posten stand. — Von den zwey neuen Symphonien, die Beethoven geschrieben hat, wird nur noch gesprochen: aufgeführt sind sie noch nicht worden. —

Solié, in Frankreich als Schauspieler, Sänger und Componist — als letzterer, vornämlich durch seine kleine Oper, das *Geheimnis*, (le Secret) auch in Deutschland beliebt, ist in Paris, 56 Jahr alt, gestorben. Ausser jener Oper schrieb er noch die: le *Jockei*, le *Diable à quatre*, und *Auslins*. Er war kein gelehrter, ja auch eigentlich kein gründlicher Componist, wol aber ein talentvoller und einnehmender. Sein Hauptvorzug war die Fähigkeit, heitere, wahrhaft eigenthümliche, und doch überall sogleich ansprechende Melodien zu erfinden. Auch wusste er diese auf die, für den Moment passendste und wirksamste Weise darzustellen und zu benutzen. So kennen wir ihn wenigstens aus den beyden zuerst genannten Opern, welche allein uns zugekommen sind; und Schreiber dieses möchte namentlich die einzige kleine Ariette aus P dur mit obligater Flöte im *Geheimnis* lieber verfasst haben, als gar manchen ganzen Opernact, voll aufgeschichteter Noten, greller Modulationen und wilden Getöses. Solié wird auch allgemein als ein sehr wackerer und bescheidener Mann gerühmt. —

Kurze Anzeige.

Grande Sonate p. le Pianof. comp. — par Helene Riese. Oeuvr. 5. à Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Pr. 1 Thlr.)

Die beyden ersten Sonaten dieser jungen Tonkünstlerin, und vornämlich die zweyte, verdienten und fanden vielen Beyfall. Auch dieser dritten wird es, mit Recht, nicht an Freunden und Freundinnen fehlen: sie zeigt aber, dass Dem. R. für das Grosse weit weniger geschaffen ist, als für das Angenehme und Brillante. In der Gattung, worin sie sich hier versucht, verlangt man mehr Originalität der Erfindung, mehr Kraft des Gefühls, mehr Tiefe der Ausführung, als ihr zu Gebote stehen; und gewisse, wenn auch gar nicht übel klingende Gemeinplätze, so wie ein Aneinanderketten von Gedanken, die in keiner nahen, innern Beziehung stehen, können eben hier am wenigsten gebilligt werden. Damit soll aber diese Sonate, als Unterhaltungsstück für mässig Geübte überhaupt, keineswegs in Misscredit gebracht, sondern nur der Verfasserin, wenn sie ihn annehmen will, ein Wink über sich selbst gegeben werden. Der erste, und noch mehr der dritte Satz werden gewiss mit Interesse gehört werden. Aus dem letzten, der sehr gut angelegt ist, hätte etwas recht Bedeutendes gemacht werden können.

Anekdote.

Der Sänger Duménil war Koch gewesen, ehe er die Bretter bestieg. Als er einst in der Rolle des Phaeton das pariser Publicum entzückte, rief ein Spassvogel im Parterre aus:

Ah, Phaëton, est-il possible
Que vous ayez fait du bouillon?

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XL)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. № XI. 1812.

Anzeige.

Bey Breitkopf und Härtel sind so eben erschienen:

Dussek, J. L., Oeuvre dernier et posthume cont. 2 Sonates pour le Pianoforte avec accomp. de Violon et Basse ..... 2 Thlr.

— Rondeau p. le Pfte. seul (de l'Oeuvre dernier et posthume) ..... 8 Gr.

Neuer Verlag von A. Kühnel in Leipzig.

Romberg, B. Quatuor p. 2 V. A. Vc. Oe. 25.
№ V. VI. ..... à 1 Thlr. 4 Gr.
№ VII. ..... 1 Thlr. 10 Gr.

— Ouvert. de l'Op. Ulysse et Circe, à gr. orch. Oe. 26 ..... 1 Thlr. 8 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Flûte, V. A. Vc. Op. 71 ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Wanhal, Quart. p. Pianof. Viol. A. B. Op. 40. Liv. II. in G. ..... 1 Thlr. 10 Gr.

Viotti, Collection de tous les Duos conc. p. 2 Violons. Cah. IV. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Kreutzer, 18 nouv. Caprices ou Etudes du Viol. 20 Gr.

Gabrielsky, 8 Variat. p. Flûte „a Schüsserl und a Reindl" ..... 6 Gr.

Himmel, F. H. Gr. Sonate p. 2 Pianof. (Nouv. édition.) ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Müller, A. E. Fantasia per servire d'Introduzione a un tema di Mozart con Varias., p. Pf. Op. 35 ..... 14 Gr.

— Instructive Uebungsstücke für das Pianof. Für die ersten Anfänger. *Drittes Supplement* zum kleinen Elementarbuch ..... 12 Gr.

NB. Die Erscheinung dieses 3ten Heftes wird Allen sehr angenehm seyn, welche die zwey ersten Hefte mit so grossem Beyfall aufgenommen haben.

Müller, A. E. 6 Variat. p. Pianof. „Jüngst sprach mein Herr." Oe. 12 ..... 8 G

Bach, Seb. Grandes Suites, dites Suites Anglaises p. Clav. № II. in D min. ..... 16 G

Dussek, J. L. 3 Son. p. Pianof. av. V. ad lib. Op. 14. ..... 1 Thlr. 8 G

Lauska, Son. p. Pf. Oe. 20. in B. ..... 14 G

— 6 Variat. p. Pf. ..... 8 G

Agthe, 6 Divertissements p. Pf. Oe. 1 ..... 16 G

Eberl, Polon. à 4 m. p. Pf. Oe. 19. in B. ..... 10 G

Vogler, Polon. favor. p. Pf. ..... 6 G

Biol, 13 Eccossais. à 3 mains p. Pf. Oe. 7 ..... 6 G

Wernicke, Divers. Danses p. Pf. ..... 10 G

Fink, Häusliche Andachten in christlichen mehrstimmigen Liedern (auch einstim. m. Klav.) 2tes Heft. ..... 12 G

Beethoven, Gesänge m. Begltg. des Klaviers. 4tes Heft ..... 8 G

Reichardt, J. Fr. 3 Lieder von Reissig, mit Pf. 8 G

Himmel, 6 Lieder m. Pf. Flöte (od. Viol.) und Violonc. ..... 16 G

— Die Freude, von Kotzebue, m. Pf. ..... 4 G

Eberwein, M. der Sänger, v. Grumbach, m. Pf. od. Guit. 18a W. ..... 8 G

— Der Liebe klagende Böttcher, m. Pf. 2ter Anhang zum Amor Proteus. ..... 4 G

Kraus, An die Mädchen, m. Guit. ..... 4 G

Schlesinger, Canzonetta ital. c. Pianof. ..... 8 G

Spohr, 4 deutsche Lieder, für Guit. eingerichtet von H. ..... 8 G.

Bureau de Musique. A. Kühnel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Harder, A. Wein und Liebe in Liedern von G. E. Lessing f. 3 Singstimmen zur Unterhalt. in fröhlichen Cirkeln. Op. 47. . . . . 16 Gr.

— Wein und Liebe, mit Begltg. des Pianof. Op. 47. 1s Heft. . . . . 12 Gr.

Dillenburg, Ernst und Scherz, Sammlung verschiedener Lieder u. Romanzen m. Begltg. des Pianof. od. Guitarre. . . . . 19 Gr.

Kunzen, F. L. A. 4stimmiger Canon für Kirchen- und Schulchöre. . . . . 8 Gr.

Franz, J. C. Ernste und fröhliche Gesänge mit Begltg. der Guitarre oder des Pianoforte. 2s Heft. . . . . 1 Thlr.

Knapp, F. 6 Lieder mit Klavierbegltg. . . . . 20 Gr.

Pär, Ferd. Duett a. Sargines: Wer könnte ohn' Entzücken, mit Orchesterbegleitung. 1 Thlr. 12 Gr.

Nicolo, Duett aus Cendrillon: Ja zum Siege will ich eilen. № 8. Klavier-Auszug. . . . . 8 Gr.

— Duett aus derselben Oper: Gott, welch froher Augenblick. Klavier-Ausz. . . . . 8 Gr.

Müller, Im. Cramers Hymnus an Gott, Part. 2 Thlr. 16 Gr.

Weihnachtsgeschenk für angehende Klavierspieler von J. A. N. . . . . 16 Gr.

Neue Monatsfrüchte für Gesang und Pianoforte. 1s Heft. . . . . 18 Gr.

Parinelli, G. Duettino dell'Op.: Tarso e Claudio (italien. und deutsch.) Klavier-Auszug u. Orchesterbglg. . . . . 20 Gr.

Küffner, Jos. Serenade p. Guitarre, Flöte et Alto. Op. 5. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Call, L. de, Sonate très facile p. Violon et Guitarre. Op. 104. . . . . 14 Gr.

— Variations p. 2 Flûtes et Guitarre. Op. 107. 10 Gr.

Huber, J. N. die beliebten sächsischen Walzer für Guitarre und Violin. . . . . 4 Gr.

— 12 Walzer p. la Guitarre seule. Op. 6. . . . 4 Gr.

Reinike, L. Variat. sur le Tersetto: Pria ch'io Pimpegno p. Violon et Guitarre. № 1. . . . 10 Gr.

Sandrini, P. Variations p. la Guitarre et Flûte. 8 Gr.

— 12 Ländler p. la Guitarre. . . . . 4 Gr.

Spontini, Marche de l'Op.: la Vestale arr. p. la Guitarre par Huber . . . . . 3 Gr.

— Duett a. d. Oper: die Vestalin f. d. Guitarre eingerichtet v. Huber. . . . . 6 Gr.

Rack, J. G. 6 Allemandes et 6 Ländler p. la Guitarre seule. Op. 1. . . . . 4 Gr.

— grande Marche p. la Guitarre seule. Op. 11. 3 Gr.

— 6 Variations faciles sur l'air: Muss ma nix in übel aufnehma p. la Guit. seule. Op. 15. . . . . 4 Gr.

Canzonetta napolitana: Tu sei lita, mia Nannitta coll' accomp. del Pianoforte o Chitarra. . . . . 4 Gr.

Gyrowetz, A. Cavatine a. d. Augenarzt f. die Guitarre einger. . . . . 4 Gr.

Nicolo, 2 Märsche a. d. Oper: Aschenbrödel für d. Guitarre v. Huber. . . . . 4 Gr.

— Romanze a. Cendrillon: Mir ziemt nicht etc. zur Guitarre einger. . . . . 4 Gr.

Weigl, J. Ouvert. a. d. Schweizerfamilie f. Guit. und Violine einger. . . . . 4 Gr.

— Cavatine a. d. Schweizerfamilie, f. d. Guit. einger. . . . . 4 Gr.

Lied: Verzeihen Sie mein Herr Baron, für Guit. od. Pforte. . . . . 4 Gr.

Haydn, Jos. das Ständchen: Liebes Mädchen etc. Tersett mit Begl. der Guitarre. . . . . 8 Gr.

Méhul, Romanze a. Joseph: Ach musste der Tod ihn uns nehmen, f. Guitarre. . . . . 4 Gr.

— Romanze a. Joseph: Ein Knabe noch war ich an Jahren, a. Guit. eingerichtet. . . . . 4 Gr.

Klitzing, Fred. de, Fantaisie p. Flûte et Guit. Op. 2. . . . . 8 Gr.

Henkel, M. Serenade für Guitarre, Flöte und Viola. Op. 16. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 16ten September. Nº. 38. 1812.

Recensionen.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikal. Schriftsteller, berühmt. Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen, enthält; v. Ernst Ludw. Gerber, fürstl. schwarzb.-sondershaus. Hofsecretair zu Sondershausen. 1ster Theil. A-D. Leipz., b. A. Kühnel. 1812. XXXII Seiten Vorr., 974 Columnen Text. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Es ist erst vor kurzem in diesen Blättern bey Gelegenheit des Lexicons der Hrn. Choron und Fayolle in Paris, erinnert worden, dass sich an keiner Gattung von Schriften leichter, und auch mit Grund, Ausstellungen machen lassen, als an lexicographischen, ganz besonders aber an solchen, die sich nicht ein enger begränztes Feld, sondern eine ganze, weite Provinz menschlichen Wissens, wie das hier genannte, zum Anbau wählen. Wer wüsste da nicht aus dem nähern Kreise seiner Kenntnisse, seiner Erfahrungen und seines Wirkens etwas nachzutragen, etwas zu berichtigen und dergl.? aber wo wäre auch der Mann, der, bey der Kürze menschlichen Lebens, bey der Beschränktheit auch sehr zahlreicher Hülfsmittel, und bey der grossen Summe von so verschiedenen Kenntnissen, welche zum Hervorbringen eines solchen Werks, wie es sich *denken* lässt, nöthig wären, selbst in jedem Einzelnen Genüge leisten könnte? Eben darum ist es aber auch bey solchen Schriften um so mehr Pflicht, was man mit Grund auszustellen, zu berichtigen, zu ergänzen vermag, nicht zu verschweigen; denn nur durch solche Beyhülfe Mehrerer können sie, diese Schriften, nach und nach der Vollkommenheit näher gebracht werden. Dass dieses mit Gemessenheit und Anstand geschehen, dass über dem Getadelten etc. das Gute, was sie darbieten, nicht verkannt und übergangen werden müsse, gehet ebenfalls aus jener Erwägung hervor, und eben bey dem hier genannten Werke wird sich jeder Wohlgesinnte um so geneigter dazu fühlen, je mehr es des Guten und Trefflichen darbietet. Diesen Maximen wollen wir in unsrer Beurtheilung folgen, und nur erst dem wackern Veteran, der ein ganzes, langes Leben, eine unermüdliche Thätigkeit und Ausdauer, vielen Fleiss, und allen Aufwand, der ihm in beschränkten äussern Verhältnissen möglich war, auf dieses Fach der Kunstwissenschaft, und namentlich auch auf dies Werk verwendete, ohne hoffen zu dürfen, dass ihm dafür jemals einiger angemessene Lohn zu Theil werden könne — für das, was er geleistet, unsern aufrichtigen Dank sagen.

Vorerst ist wol das Verhältnis dieses neuen, zu dem ältern, rühmlich bekannten Lexicon der Tonkünstler desselben Verf.s, (Leipzig, bey Breitkopf, in zwey gross-Octav-Banden, 1790 und 92) näher zu bestimmen. Die Redlichkeit Gerbers, und die achtende Rücksicht auf die Besitzer des ältern Werks, erlaubten ihm nämlich nicht, dieses durch das neuere unnütz zu machen, und jenes in dies aufzunehmen. Er setzt vielmehr voraus, wie er auch allerdings kann: jenes befindet sich in allen grössern, besonders öffentlichen Bibliotheken, und auch in den Händen aller der Einzelnen, die vom historischen Theil der Tonkunst überhaupt nähere Notiz nehmen. Demnach führt er nun theils dieses ältere hier fort — durch Vervollständigung desselben in

Ansehung übergangener Artikel aus früherer Zeit, und durch Nachtrag dessen, was seit Herausgabe desselben in der musikal. Welt sich erst hervorgethan; theils bereichert er die Artikel des ältern in jeder Hinsicht und wo er Stoff fand; theils endlich berichtigt er, was er später näher und besser kennen lernte. So muss also dies neue Lexicon neben dem ältern gebraucht werden, und keines kann ohne das andere genügend bestehen.

Was nun die Nachträge aus späterer Zeit anlangt, so hatte der Verf. sich das Ende des letzten Jahrhunderts zum Ziel gesteckt; sein Manuscript scheint in den ersten Jahren des jetzigen beendigt gewesen, und nur der Druck desselben durch ungünstige Zeitverhältnisse bisher verhindert worden zu seyn. Während dieser Verspätigung trug er aber, aus eigener fortgehender Bekanntschaft mit den neuesten Meistern und ihren Werken, noch mehr aber aus beglaubigten öffentlichen Blättern, vornämlich aus dieser mus. Zeitung, immer noch nach: aber freylich konnte darum das Ganze nicht umgearbeitet werden. So sehr man dies Verfahren billigen muss, so kann man doch ein dadurch in mehrere Artikel gekommenes Missverhältnis nicht unbemerkt lassen. So ist z. B. von *Beethoven*, als „einem jungen Künstler, von dem sich in Zukunft noch manches Vortreffliche erwarten lasse," gesprochen; seine Werke sind aber bis 1811 sehr vollständig angeführt, und ein Anhang über das spätere Leben B.s sucht dann erst beydes ins Gleiche zu bringen. Wem blos an der Sache liegt, der wird damit zufrieden seyn: wo nun aber bey Künstlern, die erst später, als 1800, sich höher schwangen, ein solcher Zusatz fehlt, da kann jenes Missverhältnis zur falschen Beurtheilung leiten, und in so fern dürfte man fast wünschen, der Verf. hätte es überall bey jener Grenzbestimmung bewenden lassen, indem dann jeder von selbst hinzugedacht, dass hier nur von der Jugend des Angeführten gesprochen werde. Man vergleiche in dieser Absicht den Artikel: *J. L. Dussik*, (Dussek,) der, als Componist, offenbar nur nach seinen frühern Arbeiten, mithin weit geringer, als er verdient, gewürdigt worden — weit geringer, als er sich besonders seit seiner Rückkehr nach Deutschland und Frankreich bewiesen hat. Findet sich nun, auch in seinen spätern Arbeiten, (von denen mehrere der vorzüglichsten nicht genannt sind,) noch zuweilen etwas von jener Vernachlässigung des reinen Satzes, die hier so sehr hervorgehoben worden: so war doch darüber der Reichthum an Erfindung, das Feuer und die Zartheit des Ausdrucks, die grosse Gewandtheit in der Ausbildung der Ideen, und die treffliche Behandlung des Pianoforte, in seiner jetzigen, veredelten Gestalt — in welcher letztern Hinsicht D. vielleicht mehr, als irgend ein Anderer, ausser Clementi, gewirkt hat — gewiss nicht zu vergessen. —

Die wesentlichsten Forderungen an ein Lexicon dieser Art sind wol, dass es in seinen Artikeln möglichst vollständig; in den Angaben derselben, so fern sie historisch sind, genau und sorgfältig — in wie fern sie beurtheilend sind, gründlich und unparteyisch; in der Anzeige der Quellen treu und offenherzig; im Styl anständig, bestimmt, und so gedrängt als möglich sey. In allen diesen Hinsichten sind wir dies Werk durchgegangen, und geben hier unsere Stimme ab, wie wir es befunden haben.

Vollständigkeit der Artikel. Dieser Vorzug ist vornämlich bey den deutschen, doch auch, so viel wir zu beurtheilen im Stande sind, bey den italienischen (besonders den ältern) Schulen, in einem hohen — ja, in einem so hohen Grade erreicht, dass Rec., dem die vorzüglichsten Hülfsmittel ebenfalls zur Hand sind, und der eine nicht unbetrachtliche Reihe von Jahren an der Geschichte der Tonkunst nahen Antheil genommen, bey aller Bemühung nur wenig Namen nachzutragen weiss, die mit Recht, hier zu erscheinen, Anspruch machen könnten. Aus den Buchstaben A und B nämlich nur folgende, von denen zugleich wenigstens einige Worte zur nähern Bezeichnung beygefügt seyn mögen: *Alipradi*, (Bernardo) Kapellm. in München um die Mitte des vorigen Jahrh.s: ein damals nicht wenig beliebter Componist ernsthafter Opern. *Aretin*, (Freyh. v.) der noch lebende verdiente bayrische Gelehrte, bekanntlich bis vor kurzem Oberbibliothekar in München, der mehrere schätzbare Compositionen für die Kirche und Kammer, auch erst vor kurzem angenehme Gesänge beym Klavier geliefert hat, die auch in No. 40. dies. Zeit.

v. J. 1810 beurtheilt worden sind. *Bär* (Mayr) auf Berlin, Virtuos auf dem Pianoforte, und schätzbarer Componist für dies Instrument, auch, unter Voglers Leitung, für die Kirche. *Baumgärtner*, Violoncellist, und Verf. einer Anleitung zur Behandlung dieses Instruments. *Bernasconi*, (Andrea) der sehr achtbare Operncomponist. Die Brüder *Bohrer*, der eine Virtuos auf der Violin, der andere auf dem Violoncell, und beyde Componisten für ihre Instrumente. *Burkhard*, der berühmte Orgelbauer des 15ten Jahrhunderts. — Von der Vollständigkeit der Artikel, besonders der deutschen Schulen, so wie von dem Fleiss und der Sorgsamkeit des Verf.s in der Bearbeitung derselben, einen Begriff zu bekommen, vergleiche man nur die — allerdings mit besonderer Vorliebe ausgearbeiteten Nachrichten über die musikal. Heroen in der reichen, weitverbreiteten *Bach*'schen Familie, welche zu nicht weniger, als zwey und zwanzig Aufsätzen Stoff gegeben hat. (Es sey hier zugleich die Kleinigkeit berichtigt: die Seite 222 erwähnten, ganz vortrefflichen Motetten des Seb. Bach sind nicht die, vom Verf. gerühmten, kürzern und weniger ausgezeichneten, ursprünglich lateinischen, sondern ganz so, wie sie gedruckt erschienen sind, von dem grossen Künstler geschrieben worden.) — Für die französischen Schulen ist weniger gethan, wie jedermann jetzt, nach Erscheinung des Lexicons der Hrn. Choron und Fayolle, leicht bemerken kann, weshalb wir hier nichts anführen; und was über die italienischen noch nachzutragen oder zu berichtigen seyn möchte, wird sich ebenfalls bald zeigen, wenn das von Mayland und Rom aus angekündigte biographisch-kritische Lexicon der Tonkünstler dieses Landes erschienen seyn wird.

Angaben der Artikel. 1) Genauigkeit und Sorgfalt, in wiefern sie historisch sind. Auch hier wird man, besonders was jene beyden Nationen betrifft, Grund genug finden, mit dem Verfasser zufrieden zu seyn; ja, er hat in manchem Betracht mehr gethan, als irgend ein billiger Richter von Einem Manne zu verlangen gewagt haben würde. Dahin gehört besonders die meist so vollständige Angabe der Werke der Meister, nach ihrer Zeit, ihren Ausgaben; bey wichtigen, öfters sogar nach den verschiedenen Nachstichen;) bey vielen bedeutenden theoretischen Werken sind die Hauptrubriken des Inhalts beygebracht etc. Dass eben hier gar manches noch nachzuholen, hin und wieder ein Misverständnis zu berichtigen sey u. dergl., verstehet sich von selbst; und nur, wer die ungeheure Menge des Angezeigten nicht übersiehet, kann davon ein Aufheben machen. (Um wenigstens Etwas zum Beweis unsrer Aufmerksamkeit auch in diesem Betracht beyzubringen, sey erwähnt, dass in dem, sonst sehr lobenswürdigen Art., *J. F. Doles*, noch hätte bemerkt, und eben besonders hervorgehoben werden sollen, dass er sich, bis gegen sein hohes Alter, als einen trefflichen Lehrer des Gesanges im mündlichen Unterricht bewährte. Seine ganz einfache Methode war, für eine beträchtliche Anzahl Zöglinge, die für den Choral- und Kirchengesang gebildet werden sollen, gewiss die belebendste, zweckmässigste und ausführbarste, durch welche auch, Stimme, einiges Talent, und die Elemente der Musik vorausgesetzt, wahrscheinlich mehr erreicht werden kann, als durch so manche der künstlichern, Zeit und Kraft versplitternden, und Neigung und Freude eher ertödtenden, als mehrenden Methoden vieler Lehrer unsrer Tage.) Von den Werken des *Durante* ist die vollständigste Sammlung jetzt in Paris zusammengebracht, und, was sie enthält, in No. 27. dieser Zeitung vom jetzigen Jahre angegeben: man vergleiche diese Angabe mit der vom Verf. gelieferten, und man wird in den Stand gesetzt, auch hier über seine Leistungen selbst zu urtheilen. — Doch eben in diese Klasse gehören auch einige Artikel, worin sich die auffallendste Schwäche des Werks zu Tage legt: diejenigen nämlich, die nicht zunächst Musik betreffen, sondern, im Allgemeinen historisch, nur eine Beziehung auf diese Kunst haben. Zum Glück sind derselben nur sehr wenige; der Verf. hatte sie aber schlechterdings vor dem Abdruck einem dieses Fachs Mächtigen zur Berichtigung mittheilen sollen. Eben wer so vieles weiss, wie Hr. G., kann ja um so leichter und ohne Erröthen gestehen: das weiss ich nicht! Zu einem, mehr als vollgültigen Erweise dieses unsers Tadels werden schon die wenigen Zeilen S. 263 im Art., *Bardus* und *Barden* dienen, indem sie noch mehr höchst auffallende Irrthümer

und *Misverständnisse*, als Sätze, enthalten: „Als König Carl der Grosse ums Jahr 800 diese Länder (von *Galliern*, an der *Elmenau*, war die Rede,) zum christlichen Glauben brachte, wendeten diese *Barden* ihre Kunst auf die Verfertigung *christlicher Gesänge* von den *zehn Geboten*, dem *Glauben* und den *Sacramenten* an, um das Volk damit zu unterrichten. Mit der Zeit entstanden dann *aus diesen Barden* die sogenannten *Meistersänger*, welche schon Kaiser *Carl der Grosse* so sehr begünstigte, dass er selbst Lieder verfertigte" etc. —

2) In Ansehung der Gründlichkeit und Unparteylichkeit der beurtheilenden Angaben, tritt bey allen solchen Werken der doppelte Fall ein: man kennet das zu Beurtheilende, oder man kennet es nicht, und urtheilet mithin dort selbst, oder lässt hier Andere urtheilen. Im letztern Falle hat man das Seinige gethan, wenn man die beglaubigtsten Werke um Rath gefragt, und diese, zur weitern Untersuchung des Lesers, anführt. Das hat der Verf. fast überall und meist mit Sorgfalt gethan. Wo er nun aber selbst urtheilt, wird der Unterrichtete, fast in alle dem, was ältere Musik betrifft, seine Aeusserungen, wenn nicht immer zu den seinigen machen, doch gewiss mit Achtung anerkennen müssen: in dem meisten Neuen aber, besonders in dem, was durch Mozart und seit ihm geleistet worden, wird man den Verf. weniger sicher, weniger consequent, und weniger theilnehmend finden. Eine gewisse Vorliebe für die Vorzüge der vergangenen, und eine gewisse Abgunst gegen die der jetzigen Zeit, ungeachtet manches Lobes, scheint da nicht zu verkennen: und so natürlich beydes dem Manne seyn muss, der noch in jener Zeit seine glücklichsten Jahre verlebte, und wahrscheinlich in dieser und mit dieser leidet; so anziehend es ihn, als Menschen, machen, so herzliche Theilnahme es für ihn erwecken mag — an ihm, als Lexicographen und Kunstrichter, muss man es wenigstens anmerken. Dass Hr. G. übrigens in beyden, hier angeführten Fällen nach seiner Ueberzeugung verfahren ist, und stets unparteyisch hat seyn wollen, das würde man, selbst ohne das Werk näher geprüft zu haben, schon aus Kenntnis einiger bedeutenden Artikel, wo er sein eigenes, gerades, aufrichtiges, treuherziges Wesen darlegt, zu behaupten wagen können.

Diese Aufrichtigkeit zeigt sich nun auch in *der treuen und offenherzigen Angabe der Quellen*. Sehr verschieden von so vielen Verff. mehr oder weniger ähnlicher, historischer, antiquarischer, encyclopädischer, und anderer Werke dieser Art, in Deutschland und noch mehr in Frankreich, will er nichts *erfunden* haben, was er *gefunden* hat, durch nichts als Sprecher geltend werden, was schon Andere gesagt haben; und damit sich der, dem daran gelegen, nun auch bey jedem Anlass weiter befragen könne, führt er gewöhnlich nicht nur seine Autoren, sondern auch die Werke, genau, bis auf Jahres- und Seitenzahl — ja, wo es thunlich, selbst die eigenen Worte an. Gab es vor kurzem noch, dem Auslande nachgeformte Lecker in der Literatur, die ein solches Verfahren pedantisch, ängstlich, schwerfällig und knauserisch nannten: so wird man jetzt ihm, so wie den Verff. anderer Werke, *wohin es gehört*, Dank dafür wissen. Dass Hr. G. unter den äusserst zahlreichen, und zum Theil sehr seltenen Quellen, meistens gut zu wählen gewusst, ist schon oben erwähnt worden: dass er sich jedoch nicht zuweilen vergriffen, getäuscht und übereilt haben sollte, wird Niemand, bey der Menge zu vergleichender Bücher, die allein eine ansehnliche Bibliothek ausmachen, verlangen. Am häufigsten scheint ihm das in der französischen Literatur begegnet zu seyn.

Was nun endlich den *Styl* anlangt, so wird man ihn, freylich in keiner Art ausgearbeitet, doch im Ganzen ziemlich anständig — nur zuweilen noch mehr an's Gemeine streifend, als die herrschende Treuherzigkeit nöthig machte — öfter aber nicht genug logisch-präcis und bestimmt, und selten so gedrängt finden, als möglich, und, zur Verminderung der Masse und des Preises des Werks, zu wünschen gewesen wäre. Da der Verf. oft gute andere Werke wörtlich angeführt, auch die gleichzeitigen Künstler selbst um Notizen ersucht, und diese, wo sie ihm zugesandt worden, unverändert mitgetheilt (nur etwa noch mit Zusätzen vermehrt) hat: so ist dadurch eine Verschiedenheit in die Schreibart gekommen, die nicht eben unangenehm ist, aber

auch eine Ungleichheit in die Verhältnisse mancher Artikel gegen einander, in Ansehung des Inhalts, Umfangs und Tons, die weniger gefallen kann. Hier hätte sich der Verf. wol vorbehalten sollen, besonders wenn der Selbstbiograph zu breit wurde, und Dinge der Mit- und Nachwelt vertrauete, die kaum seine Frau und Kinder interessiren konnten, wegzuschneiden und zusammenzurücken. So wird z. B. über Hrn. Joh. Anton André in Offenbach, nach dessen „eigenhändig verfasster Lebensbeschreibung," ein Art., von nicht weniger, als achthalb Spalten geliefert; von Hrn. Gott. Bachmann in Zeitz, einer, über vier Spalten: während von Baillot noch nicht eine voll, von Catel etwas über eine, mitgetheilt worden ist. —

Und so sey denn dies achtungswerthe, nützliche, verdienstvolle Werk nicht nur den Curatoren öffentlicher Bibliotheken, sondern auch allen Freunden der Tonkunst, die ein wissenschaftliches Interesse an ihr nehmen, bestens empfohlen. Wir haben in dieser Beurtheilung ausführlich und bestimmt darüber gesprochen: eben solch' ein Buch, und auch der Verf. in der Vorrede, (S. XX.) verlangt dies, und wir dürfen erwarten, dass unsre Ausstellungen weder Hrn. G. zu Missdeutungen, noch die Leser zu verminderter Achtung des Ganzen, verleiten werden.

Die ausführliche Vorrede enthält eine umständliche Rechenschaft über das Werk, zuvor aber eine Darstellung der Ansicht des Verf.s vom jetzigen Zustande der Tonkunst. Wir übergehen jene, weil sie nach Obigem eines Auszugs nicht bedarf, und diese, weil sie, unsrer ruhigen Ueberzeugung nach, einseitig und sehr beschränkt gefasst, meistens unlogisch, und inconsequent überhaupt, ausgeführt, und zum Theil in einem keifenden, schulmeisterisch übertreibenden Tone ausgesprochen ist. Diesen werden wir durch unser Urtheil wahrscheinlich auch gegen uns erregen: das schadet aber nicht; wir waren, es auszusagen, der Sache selbst schuldig, und das viele Gute, das der Verf. in seinem Werke geleistet hat, wird von uns anempfohlen und gepriesen werden, wie er auch schmähe. Die Beweise für jeden hier ausgesprochenen Tadel übrigens, wo sie nicht schon geführet sind, werden wir, sollte er sie verlangen, ausführlich und bündig ihm und den Lesern vorlegen.

Das Werk ist gut und sorgfältig gedruckt; der Preis, nach jetzigen Verhältnissen, nicht zu hoch angesetzt.

Sammlung von Schweizer-Kuhreihen und alten Volksliedern, nach ihren bekannten Melodien in Musik gesetzt. 2te, verbesserte und vermehrte Ausg. Bern, 1812. bey Burgdorfer.

Wir sagen für diese Sammlung, und gewiss nicht wenige mit uns, dem Herausgeber aufrichtig Dank. Man kann über sie nicht besonnener bescheidener, und, nach unsrer Ueberzeugung, wahrhafter sprechen, als in dem ausführlichen Vorbericht geschehen ist. Wir werden daher um unsre Leser mit dem Werkchen bekannt zu machen, diesen Vorbericht benutzen, und unsere Bemerkungen zugleich damit verbinden: denn siehet man Producte dieser Art nur erst ohne Vorurtheil und von der rechten Seite an, so findet sichs mit dem Urtheil und dem Genusse von selbst.

Der Volksgesang (d. h. hier: der Gesang der untern Klasse des Volks) überhaupt wird erstens als wichtig für den Sprachforscher, für den, der den Charakter des Volks studiren will und für den Moralisten dargestellt: er ist es aber für jeden humanen Denker über Menschen und Menschheit, mag er sich nun seine Bahn dann näher begränzen, wie er will; er ist es nicht weniger für den Dichter und Musiker von Geist und Sinn. Da wir dies hier nicht ausführen können, so verweisen wir, was jenen betrifft, auf das, was Herder auf diesem Wege gefunden und mit dem Fund geleistet, und was diese angehet, auf das, was wir aus Benutzung solcher Quellen Göthe'n und Viotti'n (mit ihren Nachfolgern) verdanken. — Schade, rufen wir mit dem Herausgeber, dass man Sammlungen von dem, was das Volk singt oder gesungen hat, und wie es dies singt oder sang — Sammlungen, wie gegenwärtige, nicht früher veranstaltete! Der Schweizer-Volksgesang nämlich, fährt der Herausgeber

fort, ist nicht mehr, was er ehedem war, und wird, wenn nicht andere Umstände eintreten, bald auch das nicht mehr seyn, was er jetzt noch ist. Unsere alten Nationallieder sind zum Theil verloren und ausgestorben, zum Theil entstellt und verdorben. Was noch da ist, wird selten mehr gesungen, und was jetzt gesungen wird, ist selten national, sondern hochdeutsch, und passt auf unser Volk gar nicht. Ehedem machte unser Volk seine Lieder selbst. Der Hirte sang auf einsamer Alpe seine Liebe und Sehnsucht, oder die Freuden seines freyen Lebens. Ein Schalk im Dorfe griff irgend einen lustigen Streich auf, der seinem Nebenbuhler, seinem spröden Mädchen, oder einem benachbarten Dorfe wiederfuhr, und machte ein Spottlied etc. Hier war Sprache, Ton und Melodie ganz eigen und national. Darum sprach alles dem Volke an's Herz, fand allgemeines Interesse, und pflanzte sich von einer Generation zur andern fort. So wie aber die von aussen (aus der Fremde) hergeholte Cultur, wovon denn doch dieses und jenes, nur nicht immer eben das Rechte, bis zum Volke durchdrang — so wie diese den allgemeinen Charakter des Volks änderte, so änderte sich auch der Volksgesang — — Der Herausg. hat nun aus jenen Zeiten gesammlet, was sich noch auffinden liess, und theilt hier mit, was ihm zur öffentlichen Bekanntmachung geeignet schien. —

Was nun den, in unsern Tagen wieder oft besprochenen Kuhreihen anlangt, so ist er ein sehr alter Gesang, und nicht nur, wie der Herausgeber sagt, auf Ohr und Kehle eines frohen, kunstlosen Volks, sondern auch auf eben *dies* Volk, in *seiner* Thatigkeit, *seiner* Lebensweise, *seiner* Localität, und auf sein eigenthümliches Instrument, das grosse, sehr beschränkte und etwas unbehülfliche Alphorn, berechnet — ja die Melodie ist durch dies, u. die Lage, die Zahl, die sonstige Eigenthümlichkeit der Töne desselben, gewissermassen dictirt. Der Herausg. giebt zu, dass weder der Text, noch die Melodie desselben das ästhetische Gefühl eines Dichters oder Musikers befriedigen werden; wir würden das nicht so geradehin zugeben, obgleich es gegründet ist, dass mehrere Reisende beydes zu enthusiastisch erhoben haben, indem sie (wie Viotti in dem anziehenden Briefe, der vor kurzem in diesen Blättern mitgetheilt worden ist,) diesem Gesange zuschrieben, was durch den Eindruck der ganzen Umgebung, und durch den Gesang nur zum Theil mit, in ihrem Gefühl angeregt und durch ihre Phantasie erhoben und poetisch ausgeschmückt wurde — während Andere, ganz verkehrt und in thörigter Lässigkeit, irgend einen Sänger eines Alpendorfes ins Zimmer des Wirthshauses kommen, und da ihn, dessen Kehle so wenig als sein Horn, gemässigte Töne angeben kann, seine Lieder, die von fernen Bergen hinab- und widerhallen sollen, absingen liessen, dann aber schrieben, es sey mit dem Lobe dieses Gesanges eitel phantastischer Trug, und alles ein niederes, unzusammenhangendes Gemisch von Reimen und Tönen, heraus gebrüllt und gekreischt, dass Einem angst und bange werde. — Die Texte sind überhaupt zu diesen Reihen gewiss weit später gefunden, und, wie sich's eben fügen wollte, angepasst worden; das Ganze ist mehr, wie ein frohes Aufjauchzen im Freyen auf der Höhe, als wie ein eigentlicher Gesang zu betrachten. Alles war nie nach Regeln, oder gar nach Noten, sondern immer nur nach dem Gehör erlernt; mithin ganz der Willkühr des Sängers, seiner mehr oder weniger erfinderischen Imagination, und der grössern oder geringern Geschmeidigkeit seiner Kehle preisgegeben, so dass dabey nur das Thema mit seinen Eigenthümlichkeiten zum Grunde blieb, jeder Sanger aber ganz *ad libitum* darüber phantasirte und sein Thema variirte, wie seine Persönlichkeit u. Stimmung es ihm eben eingab. Daher die vielen Abweichungen auch der in Noten aufgefangenen Kuhreihen. (Singen doch, wie der Herausgeber sagt, und es nach Obigem auch gar nicht anders möglich ist, kaum zwey Hirten völlig überein!) Daher ist es auch so schwer, diese Melodien in Noten aufzufassen; daher verlieren sie so ganz ihren Charakter, wenn sie auf Saiteninstrumenten, (wol gar auf dem Pianoforte) gespielt, ja auch, wenn sie von weichen, weiblichen Kehlen gesungen werden. — Eine der auffallendsten ihrer Eigenheiten, die eben im Freyen und in der Ferne eine wunderbare, im Zimmer dagegen oft eine sehr widrige Wirkung macht, bleibt bey solchen regelmassigern Nachbildungen gewöhnlich ganz unbeachtet: dies ist das sonderbare Ueber-

schlagen von den Brust- in die Kehl-Töne, worin die Alpensänger, wahrscheinlich zuerst vom Ueberschlagen der tiefern Töne ihres Instruments in die höhern Octaven veranlasst, eine unglaubliche Fertigkeit besitzen. Wird dies unterlassen, so bekommt manche Wendung solch einer Melodie schon dadurch eine ganz andere Gestalt, und selbst das Ganze zuweilen einen andern Charakter. Der Herausg. führt in der Vorrede zwar verschiedene Stellen an, wo dies Ueberschlagen statthabe: aber die Art desselben ist da nicht bezeichnet, was doch hätte geschehen sollen, möchte man nun die übergeschlagenen Noten wirklich in die obern Octaven versetzt, oder, fand man das zu wunderlich, sie mit besondern, und in Anmerkungen erklärten Zeichen angedeutet haben. Wir meynen z. B., was Rec. unzähligemal gehört: u. dergl., oder 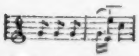 (Ueberschlag in die obere Octave) Doch finden wir hernach, wenigstens beym Nachschlag der Schlussnoten, hin und wieder einige Andeutung. — Auch dieser Gesang, klagt der Herausg., will in seinem Vaterlande aussterben; und auch der Rec. glaubte schon vor einigen Jahren zu bemerken, dass nicht selten die Hirten ihn vorzutragen sich schämten, wenn sie sich von Fremden beobachtet wussten. Schade — Schade um die Sache selbst, und noch mehr um das, womit sie zusammenhangt! —

Die hier mitgetheilten Volkslieder sind nun wirklich, bis auf zwey, vom Volke für's Volk gedichtet, aber wol bey weitem nicht so alt, als die Melodien jener Reihen. Ueber die Sprache der Gedichte lassen wir den Herausgeber allein sprechen. „Sie ist das Idiom, das jeder im gemeinen Leben spricht. Da aber unsre Bauernsprache nicht Schriftsprache, diese letztere ihnen jedoch zum Theil bekannt war: so kamen immer, entweder ganze hochdeutsche Zeilen oder Worte, oder auch nur Endungen u. dergl. mit hinein, je nachdem es dem Dichter für das Sylbenmaass bequem war, oder er sich wol gar ein Ansehn damit geben wollte. Wir haben, um eben die Originalität der Lieder zu schonen, diese Vermischung nicht ganz weggewischt, und überhaupt an jedem Liede nicht mehr verändert, als nöthig war, um etwa, so gut als möglich, Sinn und Zusammenhang hineinzubringen, oder einen gar zu derben und plumpen Einfall wegzuschaffen.“ — Und über die Melodien: „Die Melodien dieser Volkslieder sind höchst einfach und vertragen auch im Vortrage keine Kunst. Meist werden sie langsam und gezogen gesungen, und die letzte Note eines Abschnitts, besonders aber die Finalnote, wird sehr lange ausgehalten, und meist mit einem Aufsprung in eine Quinte oder Octave beendigt.“ — Auch dies hätte bey Stellen, wo es am gebräuchlichsten ist, bestimmter, als geschehen, angegeben, und leicht z. B. also bezeichnet werden können:

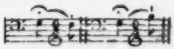

Noch enthält die Vorrede einige historische Nachweisungen, und S. 46 sind Erklärungen mehrerer eigener, und der hochdeutschen Mundart ganz fremder Worte gegeben. Viele Leser werden dies Verzeichnis noch reichhaltiger wünschen.

Uebrigens findet man 24 deutsche und zwey französische Stücke. Verschiedenen ist Klavier-Begleitung beygefügt. Der Kuhreihen, wie ihn J. J. Rousseau auf Noten setzte und im *Dictionn. de musique* abdrucken liess, ist angehangen. —

Wir haben uns bemühet, die Leser auf den Punkt zu leiten, von wo aus die ganze Sammlung angesehen seyn will: über die einzelnen Stücke ist es nun nicht nöthig, etwas hinzuzusetzen. Für wen diese Naturlaute sind, der wird sie sich bekannt machen, und finden, was oben versprochen ist: der Andere, der nur — wer weiss wie Hohes oder Feines, und selbst Hirten blos singen hören will, wie die Gessner'schen, der greife nicht darnach. Statt alles Weitern geben wir lieber hier einen Kuhreihen, der uns an Ort und Stelle immer vorzüglich gefallen hat — den, der Siebenthaler; und das kürzeste, auch, wie es scheint, eins der ältesten Lieder. Zwey neue, der flinke *Hochzyter* vom Herausgeber, und das rührende *Schweizer-Heimweh* v. Wyss, sind trefflich gedichtet und passend in Musik gesetzt.

Kühreihen der Siebenthaler.

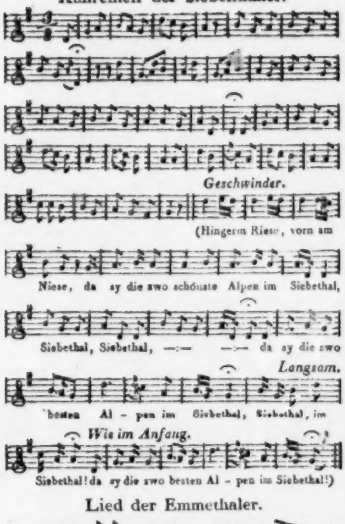

Lied der Emmethaler.

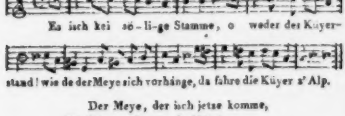

Der Meye, der ich jetze komme,
Die Küyer gah - n - uf o Bärg!
B'hüt Gott mer alli myni Fromme,
Dass keines mer fress der Bär!

(Nach dem ausführlichen Preis der einzelnen Berge und Höhen des Emmethals, die ihm freylich die schönsten im Vaterlande, und das heisst in der ganzen Welt sind, beschliesst der Sänger, Abschied nehmend:)

I wünsche Glück alle Hers,
Dene Bure an zuglych;
I wünschti wol, alle sie wäre
Zusame nomi fry rych!

Die leise Wehmuth, welche (ganz recht) noch mehr in der Melodie, als im Text liegt, und die Freude dämpft und mildert, gehet an's Herz, und man muss dem ehrlichen Küher gut seyn.

Kurze Anzeige.

Caecilia, 12 Gedichte v. Friedr. Thiersch, mit Begleit. des Pianof. in Musik ges. — — von Friedr. Richter. Oeuvr. 4. Leipzig, in Commiss. bey Hofmeister. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Das Werkchen empfiehlt sich dadurch, dass die Gedichte früher noch nicht gedruckt worden sind, u., wiewol im Ganzen etwas monoton, doch nicht ohne poetischen Werth sind. Der Componist hat sie, was den Ausdruck im Allgemeinen betrifft, nur mit einigen Ausnahmen, nicht übel getroffen; (z. B. S. 10 sollte frischer, kräftiger behandelt seyn;) der meistens einfache Gesang wird durch die Begleitung oft recht gut gehoben, und auf die Declamation und die Reinheit der Schreibart ist mehr Fleiss verwendet, als in den frühern Liedern des Hrn. R.: doch wäre allerdings noch gar Manches zu verbessern gewesen. (Man vergl., um nur von jedem Eines anzuführen, S. 5, Syst. 3, T. 3—4; S. 15, Syst. 1, Schluss, Syst. 2, Anfang, und dergl. m.) Das zuletzt angeführte, und das Stück, S. 12, möchte dem Componisten — wie gesagt, einzelne zu verbessernde Stellen abgerechnet, am besten gelungen seyn. Originalität zeigt er zwar nirgends: wenn er aber ernstlich studiren will, wird er dennoch manches liefern können, das Freunde und Freundinnen findet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten September. Nº. 39. 1812.

Gluck und Rousseau.

Herr Reichardt, dieser geistreiche, thätige, vielgewandte Mann, hat dem Publicum seine Selbstbiographie versprochen, die neben den *Mémoires* eines Grétry und Marmontel eine ehrenvolle Stelle einnehmen wird. Diese Nachricht findet sich in Fayolle's *Dictionnaire des Musiciens* unter dem Artikel: Reichardt, der wahrscheinlich diesen selbst zum Verfasser hat. Ausserdem beschäftigt sich derselbe, wie der Herausgeber des genannten Werks von Salieri erfahren haben will, mit einer *Biographie Gluck's* und erfüllt dadurch einen längstgehegten Wunsch der zahlreichen Verehrer dieses grossen Mannes. Wir freuen uns, dass diese gewiss nicht leichte Arbeit in die Hände eines so umsichtigen und gewandten Schriftstellers gefallen ist, und erwarten besonders lehrreiche Aufschlüsse über den eigentlichen Charakter der Gluckschen Musik, die in manchen Theilen von Deutschland noch so wenig gekannt, in Frankreich mit gähnendem Munde bewundert wird, weil die alte Tradition über die wahre Art sie vorzutragen, verloren gegangen ist, und höchstens noch bey einem Garat sich findet. Gelegentlich möchten wir ihn dann auch bitten, sich über eine Aeusserung näher zu erklären, die wir vor einigen Jahren in einer mündlichen Unterhaltung von ihm gehört zu haben uns erinnern. Er fand nämlich, wenn wir ihn recht verstanden, das Andante, das die Ouverture der Iphigenia in Aulis eröffnet, und das, wie uns dünkt, in einer sehr sinnvollen Beziehung zur ersten Scene steht, unzweckmässig. Möchte es ihm gefallen, diese Behauptung, wenn sie wirklich die seinige ist, mit Gründen zu belegen!

Wir liefern indessen unsern Lesern einige Notizen uber *Gluck*, welche Hr. Fayolle von einem Hrn. von Corancez, den wir weiter nicht kennen, mitgetheilt worden sind, von denen man zwar schon einen Theil unter Bernardin de Saint Pierre's Namen bekannt gemacht hat, die aber hier gesammelt nicht ohne Interesse seyn dürften. Hr. von Corancez hatte *Gluck* bey J. J. Rousseau eingeführt. Folgendes ist das Urtheil, welches dieser von Glucks Talent vor der ersten Aufführung seiner ersten Oper in Frankreich fällte:

„Eines Tages (dies sind die Worte des Hrn. von Corancez) sagte Rousseau zu mir: ich habe viele italienische Partituren gelesen, in welchen sich schtdramatische Stücke finden. Aber Gluck allein scheint es nur darauf anzulegen, jede seiner Personen diejenige Sprache reden zu lassen, die für sie passt; und das Bewundernswürdigste hierbey ist, dass diese Sprache, einmal angenommen, sich durchaus treu bleibt. Seine Geistesfähigkeit in diesem Puncte hat ihn in seiner Oper, *Paris und Helena*, sogar zu einem Anachronismus verleitet. — Verwundert über diese Aeusserung bat ich ihn, mir den Sinn derselben zu erklären. — In die Rolle des Paris, fuhr Rousseau fort, hat Gluck mit dem glänzendsten Aufwand den höchsten Grad der Weichheit gelegt, dessen die Musik fähig ist; uber Helena's Wesen hingegen ist eine gewisse Strenge verbreitet, die auch im Ausdruck ihrer Liebe zu Paris immer noch fühlbar bleibt. Die Ursache dieses Unterschieds ist ohne Zweifel darin zu suchen, dass Paris ein Phrygier war, Helena eine Spartanerin; aber er hat dabey nicht auf die Zeit, in welcher sie lebten, Rücksicht genommen. Brot den Gesetzen Lykurgs verdankte Sparta die Strenge seiner Sitten und seiner Sprache; Lykurg aber ist weit später als Helena. — Ich theilte diese Bemerkung dem Componisten mit. — Ich wäre glücklich, sagte er, wenn viele Zuschauer mich so zu verstehen

mir so zu folgen im Stande wären. Sagen Sie Hrn. Rousseau, dass ich ihm für die Aufmerksamkeit danke, die er meinen Werken widmet; bemerken Sie ihm aber zu gleicher Zeit, dass die Anklage des Anachronismus mich nicht trifft. Wenn ich meiner Helena einen Anstrich von Strenge gab, so geschah diess nicht aus dem Grunde, weil sie eine Spartanerin ist, sondern weil sie beym Homer selbst diesen Charakter hat. Sagen Sie ihm, um die Sache mit Einem Wort auszudrücken, dass sie vom Hektor geachtet wurde. — Ganz Paris war Zeuge, wie dieser nämliche Rousseau, der lange Zeit hindurch kein Schauspielhaus mehr betreten hatte, alle Vorstellungen des *Orpheus* ohne Unterbrechung besuchte. Bey einer derselben geschah es einmal, dass er öffentlich erklärte, durch Gluck sey er nun von der Falschheit dessen, was er früher behauptet habe, überzeugt worden, dass zu französischen Worten sich keine gute Musik componiren lasse. — Ein andersmal sagte er zu mir: Ich bin weit entfernt, die Meynung derjenigen zu theilen, welche Gluck Mangel an Melodie vorwerfen. Ich finde, dass ihm die Melodie durch alle Poren herausströmt. — Eines Tages fragte ich Gluck, warum seine Compositionen für mich armen Layen in der Musik, etwas so Ergreifendes hatten, dass ich während ihrer Ausführung nicht die geringste Störung leiden könnte; warum im Gegentheil alle frühern Opern mir kalt und einförmig vorkämen, u. meinem Ohr eine Arie wie die andere, ein Duett wie das andre klange? — Die Ursache hiervon, antwortete er mir, ist nur Eine, die aber freylich höchst wichtig ist. Ehe ich arbeite, suche ich vor allen Dingen zu vergessen, dass ich Musiker bin. Ich vergesse mich selber, um nur meine Personen zu sehen. Das entgegengesetzte Verfahren ist es eben, was allen Künsten, welche die Nachahmung der Natur zum Zwecke haben, so verderblich ist. Der Dichter, weil er sein Ich nicht vergessen will oder kann, macht Tiraden, in denen zwar manches Schöne vorkommt, die aber, weil sie widernatürlich sind, die Handlung tödten. Der Mahler will die Natur überbieten und wird dadurch falsch. Der Schauspieler will declamiren und wird frostig. Der Componist will glänzen, aber er erregt nur Ueberdruss und Langeweile. Seine Arien, seine Duetten, die Ihnen so ähnlich scheinen, sind es nicht wirklich; wären Sie Musiker, so würden Sie ihnen diesen Vorwurf nicht machen. Sie würden in ihnen nicht nur sehr merkbare Verschiedenheiten, sondern auch manche Schönheiten entdecken, welche Ihr Urtheil gegen Ihren Willen mildern würden. Ihre Bemerkung ist indessen immer traurig genug; denn wenn Ihr Gefühl jene Stücke einander alle ähnlich findet, so kann dieses durch nichts anderes erklärt werden, als weil sie keinen Effect machen.

Als Gluck wieder einmal bey mir war, sang jemand die Arie aus seiner Iphigenia in Aulis: Peuvent-ils ordonner qu'un père (in der dritten Scene des ersten Acts); ich bemerkte in dem Vers: je n'obéirai point à cet ordre inhumain, dass das Wort je das erstemal durch eine Viertelnote, bey der Wiederholung aber nur durch ein Achtel ausgedrückt ist. (Zu mehrerer Verstandlichkeit setzen wir die Stelle her:

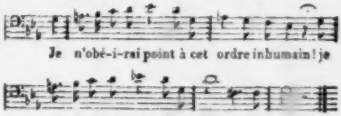

Ich sagte zu Gluck, dass diese lange Note mir unangenehm aufgefallen wäre, und dass ich mich um so mehr wundern müsste, wie er sie das erstemal habe setzen können, da er sie in der Folge mit einer kurzen vertausche, woraus hervorzugehen scheine, dass er selber kein grosses Gewicht darauf lege. — Hat wol, fragte er mich, diese lange Note, die Ihnen hier im Zimmer so unangenehm auffällt, auch im Theater einen widrigen Eindruck auf Sie gemacht? — Ich verneinte. — Nun, setzte er hinzu, so könnte mir diese Antwort genügen, und da ich nicht immer bey ihnen bin, so bitte ich Sie, sich diese Frage in jedem ähnlichen Fall vorzulegen. Habe ich auf dem Theater gefallen, so ist meine Absicht erreicht; und ich versichere Sie, dass mir wenig daran liegt, ob meine Musik in einem Salon oder in einem Concert Beyfall findet. Wie es sich oft trifft, dass eine gute Concertmusik auf dem Theater keinen Effect macht, so ist es

auch in der Natur der Sache gegründet, dass eine gute dramatische Composition im Concert häufig misfällt. Was die Viertelnote auf dem Je betrifft, als es Agamemnon zum ersten Male ausspricht, so erwägen Sie, dass gerade in diesem Augenblick zwey feindliche Mächte, Natur und Religion, in ihm kämpfen. Die Natur trägt endlich den Sieg davon, aber ehe er das schreckliche Wort, womit er den Göttern trotzt, ausspricht, muss er zaudern: dieses Zaudern nun wird durch eine lange Note ausgedrückt; jetzt aber, da das Wort seinen Lippen einmal entflohen ist, mag er es wiederholen, so oft er will: es findet kein Zaudern mehr Statt; hier wäre also eine lange Note mehr als ein Fehler gegen die Prosodie.

Ich fragte ihn einst, warum die wüthende Arie Achills (in der nämlichen Oper 3 Act. 2 Scene, Calcas d'un trait mortel percé etc.) immer einen solchen Schauder in mir erregte und mich selbst gleichsam in die Lage des Helden versetzte, da sie doch allein gesungen durchaus nichts Drohendes und Fürchterliches hätte und nur etwa wie eine angenehme Marschmelodie klänge. — Vor allen Dingen, antwortete er, müssen Sie wissen, dass die Musik, besonders in ihrem melodischen Theil, sehr beschränkte Mittel hat. Es ist unmöglich, durch die Verbindung der Noten, aus welchen die Melodie entsteht, gewisse Leidenschaften charakteristisch auszudrücken. Der Componist kann in solchen Fällen freylich seine Zuflucht zu der Harmonie nehmen. Allein auch diese reicht oft nicht zu. In der Arie, von welcher Sie sprechen, besteht meine ganze Magie in der Natur des unmittelbar vorhergehenden Gesanges und in der Wahl der ihn begleitenden Instrumente. Lange Zeit hören *Sie* da nichts als Iphigenia's zärtliche Seufzer und ihren Abschied von Achilles. Die Flöten *) und die traurigen Töne der Hörner spielen in dieser Scene eine Hauptrolle. Ist es ein Wunder, wenn das so beruhigte Ohr, durch das plötzlich eintretende durchdringende Unisono aller militairischen Instrumente erschüttert, den Zuhörer in eine ausserordentliche Bewegung versetzt — eine Bewegung, welche in ihm hervorzubringen freylich meine Pflicht war, deren hauptsächliche Stärke aber nichts desto weniger auf einem reinphysischen Grunde beruht? — Man kann übrigens nicht sagen, Gluck habe diese grossen Effecte nicht vorbereitet, oder ihren Erfolg nicht vorhergesehen. Jedermann weiss, was er zu *Larrivée* sagte, als er ihm die Rolle des dänischen Ritters in der Armida übergab: Ich erwarte von Ihrer Gefälligkeit, dass Sie eine Rolle übernehmen, deren Unbedeutendheit freylich Ihren Talenten nicht entspricht. Aber es ist ein Vers darin, der schon allein, wie ich hoffe, Sie entschädigen wird. Es ist der Vers: Notre général vous rappelle. Der Erfolg bewies, wie richtig Gluck prophezeiht hatte. — Eines Tages spielte er auf seinem Fortepiano die bekannte Stelle aus der Iphigenia in Tauris, wo Orestes, im Gefängnis sich selbst überlassen, als die quälenden Furien endlich von ihm wichen, sich auf eine Bank wirft und sagt: Le calme rentre dans mon coeur. Einer aus der Gesellschaft machte die Anmerkung, dass mit dieser Aeusserung die immer noch fortarbeitenden Bässe im Widerspruch stünden. Er theilte sie dem Componisten mit, indem er hinzusetzte: Orestes ist ruhig, wie er es denn auch selbst sagt. — Er lügt, antwortete Gluck mit Lebhaftigkeit; er hält für Ruhe, was blosse Erschöpfung seiner Organe ist. Aber die Furie ist immer hier (indem er auf seine Brust schlug); er hat seine Mutter ermordet. — Wir haben gesehen, dass Gluck sich über seine Kunst nicht täuschte; er hatte ihr Wesen zu tief ergründet. Er wusste überdiess, dass das Ohr leicht ermüdet, und dass dann auf keine Wirkung mehr gerechnet werden darf. Deswegen beschränkte er, wo er nur konnte, die Stücke, deren Composition er übernahm, auf 3 Acte. Neben der Verbindung der einzelnen Theile zu einem Ganzen suchte er zu gleicher Zeit eine solche Abwechslung hervorzubringen, welche die Aufmerksamkeit der Zuschauer bis ans Ende fesselte, ohne dass sie diese Absicht inne würden. Er hatte deswegen eine ihm ganz eigenthümliche Manier angenommen. Er sagte mir oft (das sind seine

*) Hr. von Corancez verwechselt hier, wie es scheint, die Flöte mit dem Fagott, denn diese und das Horn sind die einzigen Blasinstrumente, welche in den bezeichneten Stücken gebraucht werden. d. Einsend.

eigenen Ausdrücke,) zuerst gehe er immer jeden Act einzeln durch, sodann das ganze Stück; den Plan der Composition entwerfe er immer mitten im Parterre sitzend. Sey er einmal mit der Combination des Ganzen und der Charakteristik der Hauptscenen im Reinen, so sehe er die Oper als fertig an, ob er gleich noch keine Note geschrieben habe. Diese Vorbereitung koste ihm aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr, und ziehe ihm sehr oft eine schwere Krankheit zu; und dennoch heissen das viele Leute: leichte Lieder componiren (faire des chansons)." *Orion.*

Nachrichten.

München, den 4ten Septbr. Billig überlasse ich Ihrem hiesigen achtungswürdigen Correspondenten, zu berichten und zu beurtheilen, was uns die berühmte, treffliche Charlotte Häser während ihrer Anwesenheit geworden ist, und was sie mit grossem Talent und bewundernswürdiger Geschicklichkeit geleistet hat; ich überlasse es ihm um so lieber, da er Beweise genug gegeben hat, er verstehe wirklich den Gesang, und namentlich den italienischen, wie irgend Einer der Hiesigen. Ueber eine in vieler Hinsicht merkwürdige Erscheinung, auf unsrer Bühne aber, die Dem. Häser veranlasste, erbitte ich auch mir das Wort, da sie, diese Erscheinung, einer ausführlichern Erläuterung bedarf, und mancher Andere sich durch gewisse Verhältnisse veranlasst glauben möchte, diese Erläuterung nicht mit aller Aufrichtigkeit zu geben.

Es war der Dem. Häser, gleich bey der Unterhandlung über ihren Aufenthalt in München, überlassen worden, die Opern zu wählen, in denen sie auftreten wünsche, wie denn dies allgemein bekannte Theatersitte ist; und sie wählte zur ersten, Merope, mit Musik von Nasolini, weil diese denn doch unter die vorzüglichsten der neuern ernsthaften Opern der Italiener gehört, weil sie, und die Sängerin in ihr, in Italien grosses Glück gemacht hatte, und weil Demois. Häser wol auch glaubte, eben da, vom Componisten möglichst freygegeben, dem Auditorium ihren Gesang am bestimmtesten und vortheilhaftesten bekannt machen zu können. Man hatte ihre Wahl gebilliget, dann aber (beym *Lesen*) die Composition sehr flach, und, besonders in der Orchesterpartie, überaus dünn, ärmlich, vernachlässigt, befunden. Besonders erklärte Hr. Brizzi, der freylich nicht gern anders auftritt, als wenn er glaubt sich entschiedene Ueberlegenheit über die Andern zugestehen zu dürfen, seine Rolle für sehr unbedeutend, die Musik dazu für schlecht, für seine Stimme jetzt zu hoch etc.; sie müsse mithin vergrössert, sie müsse neu geschrieben werden etc. Dem. Häser, die, obschon seit mehrern Jahren auf den ersten Theatern Italiens gehuldigt, doch noch immer die bescheidene, sanftmüthige Deutsche geblieben ist, wendete nichts dagegen ein, und verbat nur Veränderungen ihrer Rolle. Doch als sie hernach unsre wackere Sängerin, Mad. Harlass, deren Rolle (Timante) wirklich sehr unbedeutend war, näher kennen lernte, erbot sie sich selbst, statt ihrer Arie im ersten Act mit Mad. Harlass ein Duett zu singen, und schlug vor, für diese mit Recht beliebte Sängerin eine neue Arie im zweyten Act einzulegen. Die Composition der neu zu schreibenden Stücke übernahm der Freyh. v. Poissl. Demnach sahe die Merope Münchens also aus:

I. 1. Ouvertüre, von Freyh. von Poissl.
2. Introduction, und Cavatine für Polifonte, (Hr. Brizzi,) von demselben.
3. Duett, Polifonte und Adrasto, (Hr. Mittermayr,) von demselben.
4. Cavatine, Timante, (Mad. Harlass,) von Nasolini.
5. Cavatine, Merope, (Dem. Häser,) von Nasolini.
6. Duett, Merope u. Timante, v. S. Mayr.
7. Arie, Polifonte, vom Freyh. v. Poissl.
8. Terzett, (Finale) von Nasolini.

II. 9. Introduction, von Nasolini.
10. Duett, Merope u. Polifonte, v. Nasolini.
11. Terzettino, Polif., Adrast. und Nearco, (Hr. Hanmüller,) v. Freyh. v. Poissl.
12. Arie, Timante, von demselben.
13. Marsch, von demselben.
14. Scene und Arie, Polifonte, v. demselben.
15. Scene und Arie, Merope, von Nasolini.
16. Marsch, v. Freyh. v. Poissl.
17. Schlusschor, von demselben.

Mithin hatte Merope nur fünf, Polifonte sieben, Tamante vier Stücke zu singen; die Oper aber behielt sechs Stücke von Nasolini, bekam eins von Sim. Mayr, und zehn vom Freyherrn von Poissl. So sahe sie bunt genug aus, werden Sie sagen: aber hören Sie erst weiter! Doch zuvor lassen Sie mich, Missdeutungen abzuwenden, einige Worte über Hrn. von Poissl sagen. Er ist ein noch junger Mann von Geist und vielseitiger Bildung, auch, was Musik betrifft, gewiss eins der schönsten Talente, die jetzt in dieser Kunst emporblühen. Ueber seinen *Ottaviano* ist in mehrern Blattern mit vielem Lobe berichtet worden, doch kaum mit mehrern, als er verdient, und auch bey allen empfanglichen, unparteyischen Kunstfreunden fand. Dass indessen diesem hochachtungswürdigen Manne das: Eile mit Weile — wohlmeynend zuzurufen sey, bewiesen seine Arbeiten zur Merope. Fast scheint es, als habe er den einfachen, vielleicht sogar (beym *Lesen* der Partitur) etwas unscheinbaren Nasolini schon vor dem Wettkampfe als überwunden betrachtet, und deshalb diesen Kampf ohne genugsame Bedachtsamkeit begonnen. Es gehört eine grosse Uebung und vielerprobte Erfahrung dazu — schon eine Partitur überhaupt, besonders aber eine Operupartitur, und nun gar eine, in der italienischen, den Deutschen nicht eben gewöhnlichen Weise geschriebene, fast blos auf Gesang, und eben solchen Gesang berechnete Opernpartitur, ungehört, richtig zu beurtheilen. Man schien vorauszusetzt zu haben, Nasolini sey durchaus oberflachlich und effectlos; nachher fanden Viele es freylich anders. Allerdings instrumentirt er recht eigentlich wie ein Italiener, d. h. sorglos, wo nicht besondere Veranlassung eintritt, dürftig, und oft auch nachlässig: gleichwol erkennt man in der *Idee* seiner Composition, u. in der zweckmässigen, klaren, kunstgerechten Ausführung derselben — mithin in dem, was *ihm* Hauptsache war — den gründlichen, erfahrnen, kunstfertigen Tonsetzer, und noch mehr den trefflichen Sänger, der er wirklich war. Was *ihm* Nebensache war, die Partie des Orchesters — nun, diese ist freylich nicht schlechter, aber auch nicht besser, als sie fast alle Italiener, und aus den bekannten Ursachen, zu schreiben pflegen. Demnach wäre der eigentliche Gehalt der Nasolini'schen dramatischen Arbeiten (wie anderer der bessern ital. Componisten) wol achtungswerth, und gerechter Tadel träfe sie nur in der Form, und in jener Einseitigkeit, dass sie, was ihnen nicht Hauptsache seyn darf, allzusehr als unbedeutend behandeln. *Hier* also kann, darf, ja muss vielleicht, wenigstens für Deutsche, nachgeholfen werden. Hätte Hr. v. Poissl dies gethan: Niemand hätte es anders, als mit unbedingtem Danke erkennen müssen. Statt dessen schien er aber von ganz andern Ansichten ausgegangen zu seyn: er trat dem heitern, gefalligen, klaren Italiener mit einem überreichen, verschwenderischen Aufwand von alten und neuen Modulationen, kühnen Fortschreitungen u. dergl. und mit der gesammten Macht aller Instrumente entgegen. In beyden hat er nun hier — wenn nicht schon an und für sich selbst, doch wenigstens im Verhaltnis zum Ganzen, gewiss zu viel gethan. Er, der zuweilen eine wirklich so treffliche Cantilena erfindet und schreibt, der oft eine ganze Scene und Situation so herrlich auffasst, so originell darstellt, der noch öfter durch meisterhafte Behandlung des Orchesters, besonders auch der Blasinstrumente, so grosse Effecte hervorbringt — er stört hier das alles nicht selten wieder durch überhäuften Wechsel der Fortschreitungen, von denen viele wirklich neu, aber wenige wohlthuend, einige sogar Herz und Ohr zerreissend sind. Oder lässt es sich etwa (und in einem so einfachen, freundlichen Ganzen!) rühmen, wenn man z. B. nach einem Andante aus A dur ein Allegro mit dem Sextenaccord von B beginnet, dann eine Weile in Es dur bleibt; oder nach langem Verweilen in Des dur durch den Sextenaccord von A wieder zurück zum Thema in D gehet; oder in einem Gesangstück aus B dur in wenigen Takten aus F dur durch C dur, G moll, D moll, Es dur, Des dur, D dur etc. den Zuhörer wieder nach B wirft? Und dergl. Stellen finden sich öfters, so dass selbst das geübte Ohr zuweilen glauben würde, man spiele falsch, wenn nicht Jedermann wüsste, *dies* Orchester könne gar nicht falsch spielen. Man vergleiche z. B. folgende Stelle, wo alle Blasinstrumente doppelt und dreyfach die von mir im Bass bemerkten Accorde in haltenden Noten angeben:

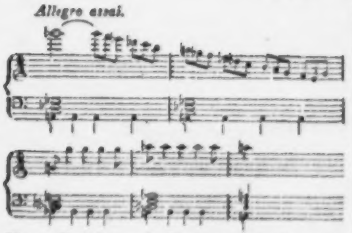

Hr. v. P. liebt auch Trompeten, Pauken und *Posaunen* sehr. Wenn aber diese Instrumente so gar oft, wie eben hier, drein schmettern, wirbeln und stürmen, so ists ja offenbar, dass sich das Ohr daran gewöhnt, sie eben darum keinen besondern Effect mehr hervorbringen, und man am Ende, um diesen herbeyzuführen, Kanonen lösen möchte. — Dieses alles nun wird aus aufrichtiger Theilnahme an dem achtungs- und liebenswürdigen jungen Künstler gesagt, eben weil sich mit solcher Gewissheit von ihm wahrhaft Vortreffliches erwarten lässt, wenn nur er selbst und auf dem rechten Wege es erreichen will. Was könnte mich denn sonst auch dazu bewegen? und glaubte ich, es sage es ihm ein Freund privatim, oder er höre auf einen solchen: nimmermehr würde ich es ihm öffentlich sagen. Was er schon jetzt Vorzügliches geleistet, kann Niemand freudiger anerkennen, als ich; und man wird es ja wol meinem Ton abhören, dass mir nichts weniger auch nur einen Augenblick in den Sinn kömmt, als den grossen Beyfall, den mehrere seiner Arbeiten mit Recht gefunden, schmälern, ihn über sich irre machen, oder wol gar ihm wehe thun zu wollen. — Soll ich noch einige Worte über einzelne Stücke der Oper äussern, so seyen es folgende: die Ouverture (10 bis 12 Takte Largo, D moll, dann Allegro, D dur) ist in der Idee ganz vortrefflich; ungefähr gegen die Mitte des Allegro aber wird sie matter, schweift dann aus, wird bizarr, und befriedigt nicht mehr. Die Introduction ist hell und klar; sehr bedeutend konnte und sollte sie nicht werden. Das Duett No. 3. ist sehr angenehm; die Arie No. 7. zwar recht gut, doch nicht eben ausgezeichnet. Das Terzettino No. 11. ist wieder ein vortreffliches Stück, das man nur von einigen harten Fortschreitungen befreyet wünschen muss, sonst aber es schon allein als vielgültigen Beweis für des Verf.s herrliches Talent anführen kann — so originell und schön ist die Idee, so wohlgeordnet die Ausführung, so abgerundet das Ganze. Die Arie No. 12. schien dem Publicum sehr zu gefallen: ich konnte hier nicht ganz mit ihm übereinstimmen. No. 14. hat wieder ganz vorzügliche, ja treffliche Sätze: das Ganze ist aber weniger in sich selbst vollendet. Das Publicum zeichnete die Stücke ungefähr in diesem Verhältnis mit lautem Beyfall aus: No. 15. 10. 5. 12. 4. 6. 14. 3. 11. 7. 2. 8. 1. 9. Die Nummern 13. 16. 17. machen keine Ansprüche.

Von der Ausführung sey Folgendes genug! Was die vortreffliche Häser leistete, bleibt, wie ich oben versprochen, Ihrem Correspondenten näher zu schildern überlassen: es wurde übrigens von der überzahlreichen Versammlung mit grösster Auszeichnung erkannt und verdankt. Nächst ihr schien Mad. Harlass den meisten Beyfall zu finden: und wirklich, sie spielte und sang rühmenswürdig und brav. Hr. Brizzi erwarb sich allerdings ebenfalls lauten und gerechten Beyfall: er spielte herrlich, und bewies auch seine ausgezeichnete Kunst, Fertigkeit und Gewandtheit als Sänger; nur war seine Stimme eben diesmal besonders unsicher. Es ist ein grosser Verlust für alle, die ihn zu hören die Freude haben, dass jener Beweis von Abnahme der Stimme seit einiger Zeit öfters so bemerklich wird. Die Hrn. Mittermayr, Hanmüller und Lanius, so wie Mad. Neumann, führten ihre kleinen Rollen mit Fleiss und Sorgsamkeit aus, und trugen so zum würdigen Hervorgehen des Ganzen das Ihrige redlich bey. Auch die Chöre thaten ihre Pflicht mit Lust und Liebe zur Sache, und vermehrten den würdigen Effect. Das Orchester behauptete seinen alten Ruhm, und bewies vom Anfang bis zu Ende, dass es eines der ersten, ja, in Genauigkeit, Delicatesse und Feinheit des Nüancirens, vielleicht das erste in der Welt sey. Für Decorationen und Kleidung war trefflich gesorgt. Des Königs und der Königin Majestät schienen mit dieser Aufführung ungemein zufrieden, und das ganze Auditorium voll Dank, für die Sache

selbst, aber auch für eine Regierung und Administration, die fortfahrt die Kunst so reich und würdig zu unterstützen. Die Wiederholung der Oper war erst für den 9ten angesetzt: des allgemeinen Beyfalls wegen wird sie aber schon heute wieder gegeben. *Gli Orazj e Curiazj* von Cimarosa werden ihr folgen. —

Wien, d. 3ten Septbr. Uebersicht des Monats August.

Hofoperntheater. Nach Endigung der Ferien, welche das Personale dieses Theaters vom 1sten bis 27sten Aug. hatte, wurde dasselbe am 28sten mit der neuen komischen Oper, *Johann v. Paris*, wieder eröffnet. Sie ist nach dem Französischen des St. Just von J. F. Castelli bearbeitet und von Boieldieu in Musik gesetzt. Hr. Weinmüller (Wirth) und Dem. Bondra die alt. (Page) verbreiteten durch ihr ausgezeichnetes Spiel gleich Anfangs viel Leben über das Stück. Wäre es den Uebrigen möglich gewesen, ihnen nahe zu kommen; die Oper würde gewiss mehr Glück gemacht haben, als sie auf diesem Theater gemacht hat. Aber Hr. Mohrhardt (Johann v. P.) und Dem. Ant. Laucher (Prinzessin v. Navarra) waren nicht an ihrem Platze. Jenen hindert seine hohle, öfters weinerliche Stimme, nicht nur im Gesange, sondern auch in der Declamation, einen muntern oder komischen Charakter durchzuführen; hier war nun noch sein Spiel sehr unbeholfen, ja man dürfte sagen, lappisch. Ein, wenn auch als Bürger verkappter Prinz muss sich doch durch Anstand, Sitte und Bildung überhaupt von dem Gemeinen entfernen! Dem. Laucher ist für diese Rolle so wenig mehr, als für eine Pamina. Die hohen Töne versagen ihr oft, oder kommen wenigstens gezwungen heraus und in keinem Verhältnisse zu den Mitteltönen. So erhielt das Ganze, unverdient, am Ende wenig Beyfall. Die beyden Decorationen, von Hrn. Melchior und Arrigoni gemalt, waren auch nicht geeignet, dem Stücke aufzuhelfen. Die Ouverture und eine Arie des Pagen im ersten Act; die Romanze der Troubadours und ein Duett zwischen Johann und der Prinzessin im zweyten, wurden, in Hinsicht auf die Musik, vom Publicum sehr gut aufgenommen.

Theater an der Wien. Am 29sten wurde hier ebenfalls dieser *Johann v. P.* zum ersten Male gegeben. Das Publicum erschien zahlreich; das Urtheil des grössten Theils bestätigte hier das meinige. Durch zweckmässige Besetzung der Rollen, durch gute Aufführung und bedeutende Decorationen, erhielt die Oper hier rauschenden Beyfall. Dem. Buchwieser (Prinzessin) war im Gesang, im Spiel, und auch, was ihre Gestalt anlangt, an ihrem Platze. Hr. Demmer, d. Vater, (Ober-Seneschall) verdient alles Lob; eben so trugen Dem. Henr. Teimer (Page) und Dem. Jos. Demmer (Lorezza) das Ihrige zum Gelingen des Ganzen nach Möglichkeit bey. Der grösste Beyfall gebührt aber Hrn. Ehlers, (Joh. v. P.) der mit seltener Treue und Geschicklichkeit den nicht leicht darzustellenden Charakter vom Anfang bis zu Ende durchführte. Sein Verdienst wurde laut anerkannt. Die im Hofoperntheater ausgezeichneten Stücke fanden auch hier den meisten Beyfall; doch erkannte man hier auch den Werth des ganzen ersten Finale, das wirklich ein bedeutendes, rühmenswürdiges Musikstück ist. Dem Orchester in der Stadt gebührt abermals der Vorzug vor dem, dieses Theaters; dies scheint seit einiger Zeit zu wenig Sorgfalt, besonders auch auf Unterscheidung des Forte und Piano, anzuwenden.

Am 11ten wurde zum ersten Mal *Sappho*, oder die Rache der Venus, ein historisch-mythologisches Ballet in sechs Aufzügen, erfunden und in die Scene gesetzt von Hrn. Giulio Vigano, mit Musik von J. N. Hummel, aufgeführt und seitdem öfters wiederholt. Mad. Treitschke-de Caro, (Venus) Mad. Vigano, (Sappho) Hr. G. Vigano, (Phaon) und Hr. Bido (Ephobimus) gaben ihre Gastrollen mit Beyfall. Hrn. Hummels Balletmusik war abermals charakteristisch und bedeutend.

Theater in der Leopoldstadt. Am 22sten wurde zum ersten Mal gegeben, und seitdem mit Beyfall fünfmal wiederholt: *Isaak*, Melodrama mit Arien und Chören in einem Aufzuge, nach Metastasio's Oratorium von Joach. Perinet, mit Musik von Joh. Fuss, einem der letzten und wackersten Schüler unsers Albrechtsberger. Das Gedicht, welches Isaaks Opferung und Rettung zum Gegenstand hat, ist freylich kein Meisterstück,

verdient aber doch wol die harten Urtheile nicht ganz, welche darüber in der hiesigen Theaterzeitung gefället werden. Die Musik wurde allgemein, auch in jener Zeitung, als sehr vorzüglich anerkannt. Besonders zeichneten sich die Ouverture, die Arie Isaaks, und, unter mehrern, ein kleiner Chor der Engel, für zwey Soprane und Alt geschrieben, und hinter dem Theater von der Orgel begleitet, sehr vortheilhaft aus. Das Ganze erweckte, unerachtet der Mängel des Gedichts, viele Rührung. Der Componist wurde einstimmig hervorgerufen; Dem. Hensler, (Isaak) welche nach zwey Jahren zuerst wieder die Bühne betrat, Mad. Ambling. (Sara) und Hr. Wieser (Abraham) theilten mit ihm diese Auszeichnung. Dem. Weiss (Engel) sang mit Ausdruck und genügend. Die Chöre gingen gut; das Orchester spielte, unter der Leitung des Componisten, mit Fleiss und Eifer; die Decorationen machten Effect. (Hr. Joh. Fuss ist derselbe, von dem so oben im Verlage dieser Zeitung eine schätzbare Liedersammlung erschienen ist, und von dem wir schon einigemal mit Auszeichnung zu sprechen Gelegenheit gehabt haben. d. Red.)

Kopenhagen, im August. Weyse hat eine neue Oper, *Faruk*, componirt. Der Text ist von dem wackern Dichter Oehlenschlager. Sie wurde verwichenen Winter am Geburtstage des Königs zum ersten Male aufgeführt. Man fand das Sujet zwar gut, aber die Ausführung etwas langweilig. Die Musik gefiel, obschon freylich nicht so sehr, als sie es verdiente; denn sie ist für den grössern Theil des hiesigen Publicums zu original, zu edel, und nicht klar genug: dem gebildetern Zuhörer wird sie aber immer einen hohen Genuss gewähren. — Von fremden Virtuosen liessen sich, seit etwa einem halben Jahre, nur folgende öffentlich hier hören: 1) die Familie Veltheim. Sie unterhielt ihr Auditorium mit Gesang, Declamation, Tanz und Klavierspiel, und zwar recht angenehm. 2) Zwey Knaben aus Jütland, von 12 bis 14 Jahren, Söhne des Stadtmusicus Simonsen. Sie spielten mehrmals, und mit Beyfall, Violin. 3) Dem. Gerbini, die Ihnen und Ihren Lesern schon bekannt ist, denn sie reiset seit einer beträchtlichen Reihe von Jahren. Man bewunderte ihre Fertigkeit und ihren schönen Ton auf der Violin, hatte aber wider ihren Vortrag Manches einzuwenden — beydes mit Recht. 4) Hr. Kuhlau von Hamburg, ein trefflicher Clavicinist, der Ihnen durch seine gehaltreichen und grundlichen Compositionen schon rühmlich bekannt ist. — Am besuchtesten sind hier immer die sogenannten Clubb-Concerte, und zwar wol meistens des geringen Preises wegen, auf welchen allerdings Rücksicht zu nehmen die Zeitverhältnisse auch wohlhabende Musikfreunde nöthigen. Die bedeutendsten dieser Concerte sind: die kön. musikal. Academie, und die, der harmonischen Gesellschaft. Am besten werden von der kön. Kapelle wol die Symphonien ausgeführt — die, von Haydn, Mozart, Beethoven u. dergl. Das Concertspiel der Herren Barth, (ersten Hoboisten,) Funk, (ersten Violoncellisten,) und Seydler, (ersten Flötisten,) geben diesen Concerten vorzüglichen Werth. Die Vocalmusik ist hier von keiner Bedeutung. — Hr. Concertm. Schall hält im Winter, in einem angesehenen Privathause, ein Liebhabercone. In diesem gehet es her, wie jetzt fast in allen Liebhaberconcerten jedes bedeutenden Orts: nach der oft vortrefflich executirten Symphonie eines grossen Meisters hört man zuweilen Variat. und dergl. von Kirmair und ähnlichen, ganz unbedeutenden Componisten auf dem Fortepiano klimpern u. dergl. m. Es mag das der Umstände wegen unabwendbar, auch für manche Zöglinge nicht ohne Nutzen seyn: die Kunst selbst und ihre Freunde haben nichts davon. Eine Dilettantin, die Tochter eines hiesigen, sehr angesehenen Mannes, verschönert die Concerte ungemein durch ihren ausdrucksvollen, herrlichen Gesang: sie war aber auch acht Jahre in Italien, und bildete ihr schönes Talent unter den besten Meistern aus. —

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

September. № XII. 1812.

Wien, den 10ten Sept. 1812.

Das Blatt № 22. des vierzehnten Jahrganges der Leipziger musikalischen Zeitung enthält über ein von mir in Wien gegebenes Concert ein anonymes Urtheil, durch welches ich mich auf eine kaum erhörte Art angegriffen fühle. Ich glaubte es meinem Bestreben für die Kunst, meiner Ehre schuldig zu seyn, dem Referenten zu meiner Rechtfertigung öffentliche Beweise entgegenzustellen. Ich forderte mehrere der hier anwesenden berühmtesten Tonkünstler und Tonsetzer, *) welche grösstentheils in meinem Concerte gegenwärtig waren, und vor denen ich in manchen Gelegenheiten mich hören zu lassen die Ehre hatte, zu Zeugen meiner Kunstfertigkeit auf; unter diesen hatte auch der Herr Freyherr von Krufft, welcher, obgleich nur Dilettant, dennoch den allgemein-anerkannten Rang eines ächten Tonkünstlers behauptet, die besondere Gefälligkeit sich meinem Ersuchen zu fügen. Die Bereitwilligkeit, mit welcher diese achtungswürdigen Männer, denen ich hier öffentlich meinen herzlichsten Dank abstatte, mir die nachstehenden unpartheyischen Zeugnisse ausfertigten, wird, wie ich glaube, hinreichend seyn, die oberwähnte Beurtheilung vor den Augen des Publicums in das wahre Licht zu setzen. —

J. F. A. Jansen.

Abschrift.

Herr Jansen ersuchte uns, ihm über seine Eigenschaften als Violinspieler unsre unpartheyische Meynung zu eröffnen. Es freut uns, seiner Aufforderung Genüge zu leisten, indem wir mehreremal das Vergnügen hatten, ihn zu hören, wobey sich folgende Ansicht seiner Kunst uns darbot: — Seine Spielart ist wol am richtigsten aus der Viotti- Rode- und Kreutzerschen Schule herzuleiten; er führt einen langen schönen Bogenstrich, sein Ton ist kraftvoll und angenehm, er überwindet rasse Schwierigkeiten mit aller Kraft, Sicherheit, Gewandtheit und einer reinen Intonation, und giebt im Cantabile Beweise vieler Empfindung, und eines gebildeten, licht gesangreichen Vortrages. — Wir glauben in dieser Hinsicht, diesem sehr achtungswerthen Virtuosen der Wahrheit zur Ehre bereits schon einen bedeutenden Rang einräumen zu müssen, um so mehr, da er seine Kunst nicht auf einzelne Stücke beschränkt, sondern hier selbst im Primavista-Spielen der Tonstücke anderer Meister viele Fertigkeiten bewiesen hat.

Wien, den 9ten Sept. 1812.

Anton Salieri,
k. k. Hofkapellmeister mp.

Adalbert Gyrowetz,
Kapellmeister der k. k. Hoftheater mp.

Ant. Wranitzky,
Fürst Lobkowitzischer Kapellmeister mp.

Schuppanzigk,
Erster Kammer-Virtuos Sr. Exc. des Hrn. Grafen von Rasoumofsky mp.

François Krommer,
Compositeur mp.

Die Unterfertigten wurden von Hrn. Jansen ersucht, ihm über seine Eigenschaften als Klavierspieler ihre aufrichtige unpartheyische Meynung mitzutheilen. — Mit Vergnügen fügten sie sich seinem Wunsche. Er trug in ihrer Gegenwart einige der brillantesten Compositionen klassischer Meister auf dem Pianoforte vor. Sie fanden seine beyden Hände sehr geübt; er entwickelte im Allegro grosse Fertigkeit und richtige Modulation, im Adagio Gefühl und gebundnen Ausdruck; sie nahmen keinen Anstand, sich in ihrem Urtheile dahin zu vereinigen, dass Hr. Jansen es auf diesem Instrumente, so wie in seinen musikalischen Kenntnissen überhaupt bereits zu einem sehr bedeutenden

*) Herr van Beethoven befindet sich gegenwärtig nicht in Wien.

Grade von Ausbildung gebracht habe. Wien, den 9ten September 1812.

Anton Salieri,
k. k. Hofkapellmeister mp.

Adalbert Gyrowetz,
Kapellmeister der k. k. Hoftheater mp.

Niklas, Freyherr von Krufft.

Joh. Nep. Hummel,
Kapellmeister mp.

L'abbé Gelinek,
Maitre de Clavecin de Sa Majesté Marie Louise mp.

Anzeige.

Die Partitur nebst Dialog der Oper **Don Tacagno**, Musik von Hrn. von Drieberg, ist bey Unterzeichneten, als einzigen rechtmässigen Eigenthümer zu haben.

Mainz, den 21. August 1812.

Carl Zulehner.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bornhardt, J. H. C. Scherzhafte Gesänge f. Bassstinger mit Begleit. der Guitarre. 3s Heft. 20 Gr.

Döpfert, C. A. 2 Duos concert. p. Clarinette et Basson. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— 2 Duos concert. p. 2 Clar. Op. 19. 1 Thlr. 8 Gr.

— Concerto p. le Cor acc. de l'Orch. Op. 21. 2 Thlr.

— 24 Duos p. 2 Cors. Op. 25. . . . . 16 Gr.

— 12 Pièces p. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. Op. 26. Nº 1. 2. . . . . à 1 Thlr.

Bernardi, Fr. 12 deutsche Tänze f. 1 Flöte. Nº 11. . . . . 4 Gr.

Dressler, Raph. Variations sur une Romance favorite de l'Op.: Cendrillon p. la Flûte seule. Op. 7. . . . . 6 Gr.

Dressler, Raph. Variations sur la Cavatine favorite del'Op.: der Augenarzt p. la Flûte seule. Op. 16. . . . . 4 Gr.

Stadtler, Ant. 3 Fantaisies ou Potpourris p. la Clarinette seule. . . . . 12 Gr.

— 10 Variations sur l'air: Mussts ma nix etc. p. la Clarinette seule. . . . . 12 Gr.

— 9 Variations sur l'air: Mussts ma nix in übel aufnehma p. la Czakan seule. . . . . 4 Gr.

Berbiguier, T. Je suis Lindor – de Paesiello varié p. la Flûte. . . . . 4 Gr.

— Air de l'Op.: les Mysteres d'Isis varié p. Flûte av. accomp. de Violon, Alto et Basse Op. 9. . . . . 12 Gr.

Gelinek, Variations sur l'air favorit: Wer hörte wohl etc. arr. p. la Flûte. . . . . 6 Gr.

Krause, G. 3 Duos concert. p. 2. Flûtes. 1 Thlr. 4 Gr.

Uber, Al. Air varié p. la Flûte accomp. de 2 Violons, Alto et Violoncelle oblige et de Oboe, Clarinette, 2 Cors, Bassons et Basse ad libitum. Op. 1. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, G. Pièces favorites de l'Opera: la Vestale arr. p. 2 Flûtes par C. W. Henning. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Henning, C. W. Variations p. 2 Flûtes sur un air des tiroliens: Wann i in der Fruh etc. Op. 5. . . . . 8 Gr.

Moralt, J. B. Quatuor p. Flûte, Violon, Viola et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Blume, J. 3 Duos p. 2 Flûtes. . . . . 16 Gr.

Fioravanti, Val. die Dorfsängerinnen, Oper in Quartetten für Flöte, Violine, Viole und Bass, arr. v. Eberz. . . . . 4 Thlr.

Juadorf J. G., Air Marlborough avec Variations p. la Flûte accomp. de Violon. . . . . 16 Gr.

Hänsel, P. Quatuor p. Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 19. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Bornhardt, J. H. C. 7 Variationen f. Flöte und Guitarre über: Bey Männern etc. . . . . 6 Gr.

Nicolo, Favoritstücke aus der Oper: Cendrillon f. 2 Flöten. . . . . 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten September. Nº. 40. 1812.

Zugabe über die Erweiterung des Rhythmus in der Musik.

Schon im 12. Jahrg. dieser Blätter No. 8. legte der Verfasser dieses Aufsatzes einige Gedanken über die Erweiterung des Rhythmus in der Musik nieder. Mit Vergnügen las er daher unlängst die Aeusserung eines Recensenten, dass, da die Grundsätze der Harmonie bereits hinlänglich untersucht und festgestellt wären, man nun sein Augenmerk vorzüglich auf die musikal. Rhythmik richten möchte. Es liegt am Tage, dass dieser Theil der Tonkunst bis jetzt noch zu wenig geregelt und bestimmt sey. Ohne diese Untersuchung zu erschöpfen und alle denkbaren Fälle zu erörtern, soll diese Zugabe nur dazu dienen, componirende Tonkünstler zu veranlassen, practisch zu zeigen, dass die musikalische Rhythmik einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit fähig *sey*.

Bey den rhythmischen Bewegungen kommt es hauptsächlich auf den Accent an, weil sie sich nach diesem richten. Das natürliche Gefühl findet in dem Accent einen Ruhepunkt, weil, während es von den übrigen Tönen mit fortgerissen wird, es in einen unruhigen, schwankenden und verwirrenden Zustand versetzt würde, und aus unregelmässig aneinandergereiheten Tönen nichts machen könnte. Wollte man bey solchen unregelmässig aneinandergereiheten Tönen Accente anbringen, so würde dies doch zu nichts dienen, weil das Gemüth oder das Gefühl zu sehr in Verwirrung gesetzt wäre, als dass es durch hier und da angebrachte Accente besänftiget werden könnte. Es muss demnach der Rhythmus hinzukommen, der dem Accente eine regelmässige Wiederkehr vorschreibt. Merkt man auf die Natur, so scheint sie nur einfachen und ungekünstelten rhythmischen Bewegungen zu folgen. In solchen lassen sich die Töne der Aeolsharfe hören; in solchen trillert das Kind sein Liedchen. Die Natur selbst scheint daher nur etwa $\frac{2}{4}$, C, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ aber nicht $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{12}{8}$ Takt zu kennen. Also blos durch das Medium der Kunst sind diese ungewöhnlichen Taktarten mit dem natürlichen Gefühle in Uebereinstimmung zu bringen. Die Kunst thut wohl daran, wenn sie Versuche macht. Bey uncultivirten Völkern zeigen sich, z. B. im Tanze, nur jene einfachen rhythmischen Bewegungen, die sich zu den gewöhnlichen Taktarten hinneigen. Und aus diesem Grunde steigt der Rhythmus so leicht in das menschliche Herz hinab. Rhythmisch-melodische Musik setzt aber schon Cultur voraus.

Es kann niemand in Abrede seyn, dass die Musik ohne jene ungewöhnlichen rhythmischen Bewegungen zu der Höhe gekommen ist, auf der wir sie jetzt erblicken. Allein der denkende Tonkünstler geht weiter und wendet auf seine Productionen das an, was Horatius einst von seinen Gedichten sagte:

> — Carmina non prius
> Audita, Musarum sacerdos,
> Virginibus puerisque canto.

Zwar sind die ungewöhnlichen Taktarten $\frac{5}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{7}{4}$, $\frac{9}{8}$ u. s. w. nicht ganz unbekannt; allein es ist bis jetzt von denselben so wenig Gebrauch gemacht worden, dass man fast an ihrer Einführung in die Musik zweifeln sollte. Zugegeben, dass sie nicht so häufig und bequem als die gewöhnlichen Taktarten angewendet werden können, so verdienen sie doch immer einer Berücksichtigung, und können ihren vielseitigen und grossen Nutzen haben. Ein Hauptnutzen, den ich mir von ihnen verspreche, setze ich darein, dass man von ihnen in Singeanstalten den besten und vortheilhaftesten Gebrauch machen könnte, und zwar aus folgenden Gründen. Das Gefühl

des Singens gewöhnt sich leicht an diese rhythmischen Bewegungen. Ich weiss aus Erfahrung, dass sich das Gemüth sehr leicht an dieselbe anschmiegt. Das Gefühl für den Text wird auf mannigfaltige Weise angeregt und auf diesem künstlichen Wege zu einer grossen Festigkeit, Bestimmtheit, Sicherheit und Deutlichkeit erhoben. Möchten doch die wackern Lehrer der Singkunst auf diese Winke achten und Versuche damit anstellen. — Dass sich übrigens wirklich Gebrauch von diesen Taktarten machen lasse, ist keinem Zweifel unterworfen. Ich habe es versucht, einige Singstücke in denselben zu verfertigen, die, wie sie auch als Musikstücke an sich beurtheilt werden mögen, doch hoffentlich meine Behauptung beweisen. Es sey mir erlaubt, nur so viel darüber zu sagen, dass sie von dem hiesigen Singchor ohne Schwierigkeit mit Festigkeit, Ausdruck und Sicherheit gesungen wurden. Ich setzte sie deswegen vierstimmig, um mich von ihrem Charakter und ihren Eigenheiten gehörig zu belehren. Um den Raum dieser Blätter zu sparen, theile ich nur eines der kürzesten mit.

Angenehm und nicht zu geschwind.

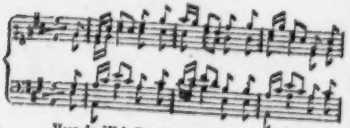

Herr, du Weltall, wir verehren dich mit kindlich fro-
lim Vertrau'n zu dei-ner Gü-te, Se-hen, Vater! wir
In des Himmels fernen Räume schwebt das Menschen fro-

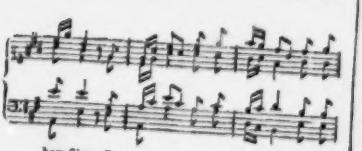

hem Sinn. De-muth stei-get zu den Sphären je-
su dir. Se-lig, wel-cher sein Ge-mü-the wei-
her Blick. Der Voll-en-dung zu-te Kei-me hin-

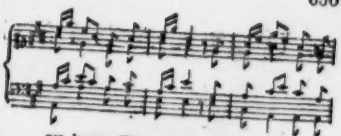

ner besseren Wel-ten hin. Blik-ke gnä-dig auf
het dei-nem Wil-len hier. Doch dort reifen schön-
dert dort kein Miss-geschick. Dort trübt kei-ne Ne-

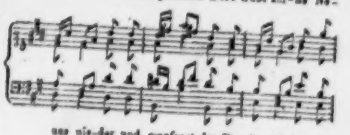

ans nie-der und empfang' den Dan-kes Lieder, und
re Sai-ten auf dem Grunde ed-ler Thaten, auf
hal-lil-lu Ja-gelglück und Le-bens-fül-le, Ja-

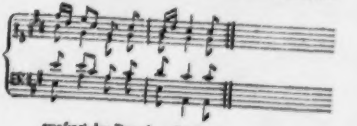

empfang' den Dan-kes Lieder,
dem Grunde ed-ler Thaten,
gelglück und Le-bens-fül-le.

In diesem vierstimmigen Satze ist die Melodie zwar leicht und ungekünstelt, und der Rhythmus regelmässig; allein ich trage kein Bedenken, zu behaupten, dass in den ungewöhnlichen Taktarten die rhythmischen Bewegungen viel mannigfaltiger, pikanter und auffallender als in den gewöhnlichen seyn können, je nachdem der Accent seine Stelle erhält. Zum Beweise füge ich hier nur einige Beyspiele bey, welche Musikkenner leicht vervielfaltigen können. Sie sollen blos beweisen, dass, wenn der Accent bald auf diesen, bald auf jenen Takttheil fällt, die rhythmischen Bewegungen einer unerschöpflichen Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit fähig sind.

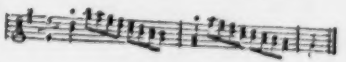

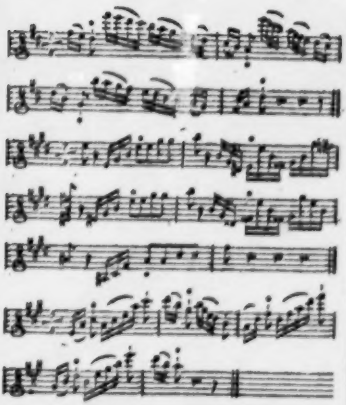

Es kommt hierbey nur darauf an, auf welchen Takttheil der Accent seinen Sitz erhält. Er kann in diesen Taktarten auf den ersten, zweyten, dritten Takttheil u. s. w. fallen, wie die mit * bezeichneten Noten zeigen. Componirende Tonkünstler mögen nun untersuchen, ob diese ungewöhnlichen Taktarten überhaupt einen praktischen Nutzen haben, oder nicht? ob sie sich mehr für kürzere oder längere Tonstücke eignen? Ehe ich diese Bemerkungen endige, kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, dass doch verschiedene Liedercomponisten Deutschlands sich zur Herausgabe einer Liedersammlung in diesen Taktarten vereinigen und uns bald damit beschenken möchten, weil, wie ich schon oben gesagt habe, grosser Gewinn für die Gesangs-Cultur davon zu hoffen scheint. Die einzige Schwierigkeit, die jene Liedercomponisten dabey finden könnten, möchten die Lieder selbst seyn, weil es wirklich schwer hält, die gewöhnlichen Jamben, Trochäen und Daktylen ohne Zwang in jene ungewöhnlichen Taktarten zu bringen. Und dieses gerade halte ich für keine geringe Aufgabe. Allein auch hierzu werden sich unsre deutschen Dichter willig finden lassen, die so gern für das Vergnügen und die Unterhaltung des Publicums sorgen. Ich behalte es mir vor, irgendwo noch etwas darüber insbesondere mitzutheilen.

Stollberg, am Harz,

Dr. J. A. C. Steuber.

Nachrichten.

München, im September. Ein mannigfaltiger Kunstgenuss hat uns während der Sommermonate für Entbehrungen, die uns ein immer regnerischer Himmel auferlegte, reichlich entschädiget. Die ital. Oper, *Octavian*, die schon vorläufig in diesen Blättern angekündigt wurde, hatte einen sehr glücklichen Erfolg. Freyherr von Poissl, der seine ländliche Musse dem Studium der ausübenden Musik auf eine ihn so ehrende Weise widmet, hatte schon durch zwey vorhergehende Arbeiten seinen Kunstsinn beurkundet. Diese neuere rühmenswürdige Arbeit hat seinen Ruf neuerdings erhoben, und, wie wir glauben, für die Zukunft begründet. Es scheint mir überflüssig, diese Oper weiter zergliedern zu wollen. Der Künstler, welcher so sehr das Gefühl seines Publicums anzusprechen weiss, als es ihm diesmal gelungen, hat wol das Schwierigste seiner Aufgabe gelöset, und verdankt er auch Vieles dabey der Darstellungsgabe vorzüglicher Kunsttalente, denen er sein Werk anvertraute: so ist ja dieses eben ein Beweis der Einsicht, wenn er es versteht, davon einen so guten Gebrauch zu machen, als hier geschehen. Die Composition an sich selbst kann man durchaus klar u. deutlich nennen; es finden sich in derselben keine Längen und überflüssigen Tiraden; alles ist mit Einsicht geordnet und zusammengestellt. Eine von allen Seiten vortreffliche Ausführung vereinte sich mit ihr, um eine dramatische Gattung zu erheben, die, wie es scheint, vorzüglich da ist, die Sinne auf eine angenehme Art zu unterhalten und dem Verstande das Denken zu ersparen. Denn nur so konnte das Unschickliche eines Sujets, welches dieser Darstellung zum Grunde liegt, übersehen werden, wozu wol auch die

Unkenntnis einer fremden Sprache das Ihrige beytragen mag.

Nach zweymaliger Vorstellung des *Octavian*, der bald auch eine dritte, immer bey einem vollen Hause, folgte, bekamen wir eine andere Neuigkeit, den *Augenarzt*, zu sehen. Dieses in vielen Blättern sehr gerühmte Operettchen wurde hier nur mit mässigem Beyfall aufgenommen. Es verdankt, wie man dies sogleich bemerkt, seine Entstehung jener nicht unrühmlich bekannten Operettenfabrik, aus welcher seit einiger Zeit manches Niedliche, Moderne zu uns gekommen ist. Der an sich artigen Musik mangelt es indess an Kraft und innerm Gehalt. Die komische Partie des Schlossverwalters, der diesesmal den Spassmacher zu spielen hat, erinnert sehr an weiland Dittersdorf. Die ernsthaften Singstücke sind mit Trompeten und Pauken besonders herausgehoben. Aber das Launige, Unterhaltende ihres Vorbildners, Weigl, haben beyde nicht, obgleich, wie bey ihm, die Violin sehr oft, und sehr gezwungen, wie uns dünkt, in den hohern Regionen verweilet u. dergl. Die Vorstellung kann man gut nennen. Hr. Mittermayr, der allgemein geschätzte Sänger, gab den Arzt. Man freute sich, diesen Künstler einmal wieder in einer etwas hervorstechenden Rolle zu sehen. Denn, da er Bariton ist, findet er sich nur zu oft auf Nebenrollen beschränkt. Doch, wie unbedeutend, wie wenig lohnend ist ihm nicht auch diese Darstellung? Man muss es ernstlich bedauern, dass Deutschlands Provinzen, u. unter diesen Bayern am wenigsten, nicht die Vortheile einer italienischen oder französischen Bühne geniessen, wo Dichter und Tonsetzer sich vereinen, um die individuellen Vorzüge eines ausübenden Künstlers zu erheben, und ihm Gelegenheit verschaffen, seine Anlagen in ihrer Vollkommenheit zu zeigen. Wie viel Vorzügliches könnte nicht auch hier gewirket werden, wo verhältnismässig so viele ausgezeichnete Künstler sich finden, die selten in ihrem eigenen Lichte erscheinen. — Sehr artig spielten Mad. Stenssch und Mad. Flerx die beyden blinden Kinder. Die Manier des Schlossverwalters aber fällt zu sehr in das Triviale, als dass man so etwas auf unserer ersten Bühne erwarten sollte. Ob übrigens eine chirurgische Operation ein für die Opernbühne schicklicher Stoff sey, ist billig zu bezweifeln. Freylich, wenn unsere Dichter ihre poetische Welt in die Waisen- und Krankenhäuser verlegen, werden sie über immer neue Producte in keiner Verlegenheit seyn. Das menschliche Elend ist für sie eine unerschöpfliche Fundgrube, und fromme Pastoren, Gecken von Gärtnern und Verwaltern u. dergl. giebt es ja überall, um diesen mitten Erfindungen zur Einfassung zu dienen. Wahnsinnige, Taube, Lahme, Blinde und sogar Stumme sind in unsern Singspielen aufgetreten. Wir dürfen nun hoffen, bald einen Impfarzt zu sehen, der unter Trompeten- und Paukenklang die armen Kindlein um sich versammelt und während einer Bravourarie sie operirt. Ein Chor von Kinderwärterinnen müsste dabey von schöner Wirkung seyn. Gutes deutsches Publicum, bey dir ist Toleranz wol ausschliessend zu Hause! —

Die berühmte Charlotte Häser, die man seit längerer Zeit schon erwartete, die aber erst jetzt den ihr gemachten Anträgen entsprechen konnte, war endlich um die Mitte des Julius in unserer Stadt angekommen. Da eben die königl. Familie abwesend war, folglich keine Gelegenheit, die Sängerin vorerst öffentlich zu hören: so hatten alle, Liebhaber und Künstler, Musse genug, sich in ihrer Phantasie zum voraus die Verdienste und Eigenschaften derselben so hoch und unerreichbar vorzustellen, als sie nur immer konnten; denn zwey sehr geschätzte öffentliche Blätter hatten so vieles zum Ruhm dieser Künstlerin verkündet, dass man wirklich etwas ganz Unerreichbares erwarten zu dürfen glaubte. Demois. Häser trat zuerst, den dritten August, in einem öffentlichen, zu ihrem Vortheil veranstalteten Concerte, welches diesmal in dem königl. Hoftheater gegeben werden musste, auf, und sang zwey Arien, nebst einem Duo mit Hrn. Brizzi. Jedem, der nur ein wenig in der Kunst des Gesanges eingeweiht ist, war sogleich die besonders schöne Methode, mit der sie, so zu sagen, jeden Takt vortrug, bemerkbar. Hier gab es keine überflüssigen Zierereyen, keine blos zum Prunk angebrachten Coloraturen u. dergl. Alles war in dem richtigsten Zeitmaas, mit reinem Ton und dem richtigsten Accente, den eine sonore und möglichst deutliche Aussprache begleitete, vorgetragen. Eine seltene Einfachheit herrschte

durchaus in dem Gesange, und zeigte, dass jenes Publicum Italiens, vor welchem die Künstlerin seit mehrern Jahren auftrat, und für welches sie sich bilden musste, in etwas Höherm, als in der kunstvollen Biegsamkeit einer schönen Stimme seinen Kunstgenuss sucht. Dass man diese hervorstechenden Vorzüge auch hier allgemein sogleich anerkannte und ihnen vollkommene Gerechtigkeit wiederfahren liess, braucht man wol nicht erst zu sagen. Doch, war es die Wahl der Arien, die etwas zu sehr in das Tragische gingen, oder die übermässig gespannte Erwartung — vielleicht auch eine zu grosse Bescheidenheit von Seiten der Künstlerin, die sogar hier nicht wenig Schüchternheit zu verrathen schien —: ihr Gesang konnte den erwarteten Enthusiasmus diesesmal nicht hervorbringen. Man glaubte, sie hätte ihren grossen Ruf nicht hinlänglich gerechtfertiget. Es wurde vieles gesprochen: aber Männer von Einsicht bemerkten, dass ein Concert nicht immer geeignet wäre, das Verdienst eines Sängers zu entwickeln, der an theatralische Darstellung gewöhnt, nach etwas Höherm, als blos nach glänzendem Gesang, der allein in einem Saale von grosser Wirkung seyn könne, strebe müsse. Man liess sich bescheiden und erwartete die Oper, die zu einem entscheidenden Urtheil berechtigen sollte. — Wenige Tage nach diesem Concert gab Hr. Mayseder aus Wien in eben dem Locale des Opernhauses seine Kunstdarstellung. Von jeher ward die Violin als jenes Instrument anerkannt, welches vorzüglich geeignet ist, Virtuosität ausser dem Theater zu zeigen. Für sie und durch sie grösstentheils ist jene Musikgattung, die man Concert nennt, erfunden und ausgebildet worden. Hr. M. stand auf seinem Platze. Man bewunderte an ihm einen besonders reinen Ton, durchaus sich gleich, selbst in der grössten Höhe. Seine Sicherheit und Reinheit in den schwierigsten Passagen ist selten und verdient die Aufmerksamkeit des Kenners, so wie des Liebhabers. Mit besonderer Anmuth und glücklichem Erfolg spielte er die Variationen über ein beliebtes Thema aus Aline. Da erst kürzlich Hr. Polledro so vielen Beyfall hier gefunden, so konnte es nicht fehlen, dass Vergleiche zwischen beyden Künstlern angestellt wurden. Man glaubte, dass das Eigenthümliche, das an jedem derselben bemerkt wird, schon in dem Charakter der Nationen, denen sie angehören, liege. Mehr Genialität in dem Einen, mehr Kraft und Besonnenheit in dem Andern. Hrn. Mayseders Composition — denn auch er spielte, nach dem Beyspiele der heutigen Virtuosen, nur seine eigenen Arbeiten — gefiel nicht sonderlich. Sie war so sehr mit Nebengedanken und kleinen Solo's von Blas-Instrumenten überladen, dass man sich wundern muss, wie ein Virtuos sein eignes Instrument so sehr in Schatten setzen mochte. — Auch die Ouverture und übrigen Musikstücke des Trauerspiels *Egmont* dürfen keineswegs übergangen werden. Beethovens origineller Styl ist hier, wie in allen seinen Arbeiten, hervorleuchtend. Man erkennet seine Manier sogleich an den ersten Takten. Die Ouverture ist voll Kraft und kühner Wendungen: doch vermisst man in ihr jene innere Anordnung und Klarheit, wodurch ein Kunstwerk dieser Art allein unsere Empfindung in Anspruch nehmen kann. Bey Egmonts Traum im 5ten Acte war — man weiss nicht recht, warum? — die dazu gehörige allegorische Vorstellung weggelassen. So musste freylich des Componisten Ausdruck Vielen unverständlich bleiben. Die folgende Siegessymphonie, schon in der Ouverture vorbereitet, ist voll Feuer. Der Tonsetzer ist so sehr von seiner Empfindung durchdrungen, dass er die Violin bis in viergestrichen C steigen lässt, welches wol bey manchem Orchester ein unangenehmes Gequiek hervorbringen mag. —

Endlich war der Tag gekommen, — es war der erste Sept. — an welchem Dem. Häser uns, die wir so überspannte Erwartungen hatten, überzeugen sollte, dass ihr Ruhm nicht zum Theil auf leeren Worten, sondern ganz auf wahrem Verdienste beruhe. Da man ihr die Wahl überliess, so hatte sie schon vor ihrer Ankunft den grössten Theil der Oper *Merope*, von Natolini componirt, hieher gesendet. Diese etwas ältere Composition eines an sich verdienstvollen Meisters schien doch Vielen zu wenig geeignet, die Zufriedenheit des hiesigen Publicums zu erreichen, welches nicht noch italienischer Sitte blos Einer Person alle Vortheile der Kunst zugestehet, die übrigen aber oft nur zu unbedeutenden Comparsen umschafft. Auch waren dabey die Stimmen

unsrer mitspielenden Künstler in gar keine Rechnung gekommen. Man änderte deswegen vieles an dem Gedicht sowol, als an der Musik. Die ganze Rolle des Polifonte wurde vom Freyhrn. von *Poissl* für Hrn. Brizzi neu in Musik gesetzt, so wie auch eine grosse Scene für Mad. Harlas — vieler anderer vorgenommener Veränderungen nicht zu erwähnen. Der ganze königl. Hof und eine zahlreiche Versammlung hatte sich vereinet, u. nie war man vielleicht mit so besondern vorgefassten Meynungen u. widersprechenden Empfindungen in den Opernsaal gekommen, als diesesmal. Dem. Häser trat auf und wurde *nicht*, schon ehe sie sang, mit Beyfallklatschen empfangen, wie dieses beym Concerte geschehen war. Aber eben darum feyerte sie einen, für sie desto schönern Abend. Sie gefiel allgemein, vom Anfang bis an das Ende. Alle Stücke, die sie sang, wurden mit herzlichem Beyfall aufgenommen, sie selbst am Ende der Oper einstimmig herausgerufen, und zwar mit einer Innigkeit, die dieses Beyfallszeichen als die entscheidend ausgesprochene Theilnahme und Anerkennung des Verdienstes verkündet, welches wol in dieser Künstlerin von ächter Art seyn muss, da sie den strengen Foderungen Italiens so lange entsprochen, und jetzt bey ihrem ersten Wiedereintritt in die deutschen Lande, einem unbestochenen, ja vielleicht in etwas verstimmten Publicum seine Urtheile berichtigt und seinem Beyfall gebietet. Ohne in das Nähere dieser Darstellung einzugehen, bemerken wir, dass der Vortrag ihrer Recitative vortrefflich genannt werden muss; in den Arien entwickelt sie einen kraftvollen, reinen Gesang; die, grösstentheils nur am Ende angebrachten Verzierungen giebt sie mit Sicherheit und Bestimmtheit. Ihre Stimme, wenn gleich in den höhern Tönen nicht recht angenehm und vielleicht zu schneidend, ist doch in ihrer Mitte sehr voll, und dringt an das Herz. In ihrem Spiel zeigt sie viel Würde und Anstand, und man muss es wol dem Sänger überhaupt zu gute halten, wenn er, seine Kräfte berechnend und seinen Athem schonend, sich nicht zu jenem Feuer des Ausdrucks erheben kann, das von dem Schauspieler bey grossen Situationen verlangt wird. — Doch auch unsere einheimischen Künstler, die an dieser Darstellung Theil nahmen, haben ihren Ruhm neu bewähret, und es ist wol offenbar, dass die Oper in jener Gestalt, wie sie hieher geschickt worden, das ausgezeichnete Glück nicht würde gemacht haben. Denn hier wünscht man ein in allen Theilen gut geordnetes Ganze zu sehen, und begnüget sich nicht, wie der mehr reizbare Südländer, mit einzelnen Scenen, die freylich oft viel ausgezeichneter und hinreissender seyn können, als bey uns, da, um sie herauszuheben, alles Andere mit Absicht vernachlässigt und wol noch unter das Mittelmässige herabgesetzt wird. Mad. Harlas sang den Timante mit ihrer vortrefflichen Stimme, die nichts zu wünschen übrig lässt. Hrn. Brizzi's Gesang, Spiel und Feuer, besonders in den Recitativen, gab dem Ganzen Leben und Thätigkeit. Schon sein erstes Heraustreten verkündet jederzeit den vollendeten Künstler. — Die ältere, einfache Composition von Nasolini erhielt sich sehr wohl neben der modernen, instrumentreichen des andern Meisters. Wahrheit des Ausdrucks und ein richtiger Gesang wird auch in unsrer Kunst der Zeit und dem Vorurtheil trotzen können. Hrn. v. Poissl's Arbeit verdient übrigens auch ihrer Seits alle Achtung. Eine grosse, declamatorische Arie, mit zwey begleitenden Chören, im 2ten Akte, von ihm für Polifonte componirt, hat viele Wirkung gethan. Im Ganzen ist diese seine Arbeit, wie jene des Octavians, fasslich und sangbar. Doch muss man hier wol keinen höhern theatral. Styl, noch tiefgehenden Ausdruck der Leidenschaft erwarten. Der Componist wollte oder konnte sich noch nicht bis zu dieser Höhe erheben, welches ihm ohne Zweifel noch gelingen wird. Auch muss man, wie billig, die Kürze der Zeit, in welcher die Arbeit geliefert werden musste, in Betracht ziehen.

Ueber die Oper, Ottaviano in Sicilia, des Freyherrn v. Poissl in München. *)

Die genannte italien. Oper ist bey der ersten Vorstellung auf der Münchner Bühne, wie bey

*) Anm. Von einem andern Verf., als vorstehender Aufsatz

der Wiederholung, mit allgemeinem Beyfall aufgeführt worden. Ihre Erscheinung war um so erfreulicher, da der Componist selbst ein Inländer und zwar ein Bayer ist, der sich schon vor einigen Jahren in diesen Blättern durch eine deutsche Oper: *Antigonus* — (gleichfalls für hiesiges Theater eigens geschrieben) besonders bemerkbar machte, und nun durch dieses schön gelungene Werk aufs neue seinen Beruf, zu noch höhern und bedeutendern musikalischen Conceptionen wirklich bestätigt.

Die Handlung der Oper ist aus des römischen Kaisers Octavians Leben, wo derselbe eben von einem seiner Siege (in dem Hafen von Syrakus landend) zurückkehrt, sehr *ungeschickt* und *ungeschichtlich* zusammengestoppelt, und ausser einigen artigen musikalischen Situationen, welche dies Gedicht darbietet, ist eben nicht viel Löbliches davon zu sagen, ja sogar zweifelhaft, ob es als *deutsche Oper* hätte zur Darstellung gelangen können.

Die Aufführung geschah aber auch mit einer Genauigkeit und einem Zusammenwirken von allen Theilen, wie es sich noch wenige italien. Opern zu erfreuen hatten, und dieser, verbunden mit der wirklich lieblichen und besonders vortheilhaft individuell berechneten Musik, verdankt diese Oper grösstentheils ihr Glück. Hr. Brizzi, als Ottaviano, bewährte sich wieder als Meister seiner Kunst, und obwol seine Stimme sich allmählich zum Bariton hinneigt, so schien es uns doch, als ob der Componist, besonders aber in der ersten Scene des Ottavian aus Es dur, hierin des Guten manchmal zu viel gethan hätte; denn so wie diese Arie nun lautet, ist sie eine complete Bass-Arie. Jedoch ist diesem Fehler in der Folge immer mehr abgeholfen, und der Brn Sing-Manier wirklich aller nur mögliche Spielraum gelassen. — Mad. Harlas als Cilma hatte nur Ausgezeichnetes und Vortreffliches zu singen, und sie muss es dem Componisten besonders Dank wissen, dass er so ganz und gar für ihre Individualität sorgte: denn sie hatte vom Anfang bis ans Ende nur lieblichen oder brillanten Gesang und bewegte sich daher mit einer schönen Freyheit ganz in ihrer eigenen Sphäre. — Die Rolle der Scribonia, durch Mad. Weixelbaum besetzt, konnte auch bestimmt, hinsichtlich des grossen, declamatorischen Gesanges in keine bessern Hände fallen: denn dass sich diese Künstlerin durch ihren seelenvollen, getragenen Gesang zur Darstellung ähnlicher musikalischer Charaktere besonders eigne, hat sie schon in frühern ital. Opern, und besonders in einer Orsia, Vitellia, Camilla, im *Numa Pompilius*, bewiesen, und diesmal aufs neue bestätigt. Vorzüglich gelang ihr die grosse Scene im 2ten Act aus Emoll, die aber auch, der Composition nach, eines der vorzüglichsten Stücke in der Oper ist. — Die Chöre gingen *diesmal* (denn leider geschieht das jetzt selten) brav zusammen; und wir glauben dies dem fleissigen Einstudiren des Componisten selbst danken zu müssen; auch waren dieselben an sich keineswegs die schwächere Partie in der Oper, und einige davon wirklich mit besonders schönen Effecten und sehr ausgezeichneten Modulationen ausgestattet. Die Ouverture allein schien uns von allen Musikstücken am wenigsten gelungen, denn sie ist offenbar für diese acht ital. Oper zu deutsch, oder vielmehr zu *gegrübelt*, voller kleinlicher, zu schnell verwischter Figuren, die gar zu locker aneinander gereiht sind, und selbst am Ende, wo dieselbe doch ein gewisses Pathos annimmt, erinnert sie uns zu lebhaft an die hier zu bekannte Ouverture von Vogel's Demofonte.

Miscellen.

Man hat klagend oft behauptet, es werden jetzt unendlich mehr Musikstücke gedruckt, als ehemals. Die Klage ist schon von Einsichtsvollern zurückgewiesen worden, aber selbst das Factum ist ungegründet. Blos die *Zahl* der Neuigkeiten mehrt sich jährlich durch die jährlich zunehmende Theilhaftigkeit der Verleger. Nur wer die ältere musikal. Literatur nicht näher kennet, glaubt, es sey nicht eben viel mehr erschienen, als was noch davon vorhanden oder wenigstens dem Namen nach bekannt sey. Unsre Nachkommen werden, wenn sie die Sache nicht näher kennen, ebenfalls sagen, es werden in ihren Zeiten weit mehr Musikstücke gedruckt, als in unsern — wenn nämlich das viele Unbedeutende unsrer

Tage, wie jetzt das der vorigen, untergegangen, und nur noch ihr Gutes, wie jetzt das Gute der vorigen, vorhanden seyn wird. Aber manche andere Verhältnisse zeigen sich im Ganzen der musikal. Literatur, die jetzige mit der, unsrer Väter verglichen — wie sich das im veränderten Gange der Zeit und der davon abhängenden Wendung der Bildung von selbst versteht. Was Gehalt und Werth betrifft, finde ich vornämlich diese Verschiedenheit: sonst erschien weit weniger Mittelmässiges, als jetzt, aber auch mehr offenbar Schlechtes. Treffliches war nimmer, häufig kann es nimmer seyn.

Der wackre *Ernst Wagner* (sonst in Meiningen, jetzt, wenn irgend Einer, im Himmel,) erzählt Folgendes von sich. Als Knabe von zwölf Jahren stand ich einst bey einem ältern, mir noch neuen Freunde sehr fröhlich im Garten seines Hauses. Wir ahmten die Musikanten auf dem Thurme nach, und bliesen auf selbstgemachten Schalmeyen, die wir für Zinken ausgaben, den Choral: Sollt' ich meinem Gott nicht singen — andächtiglich über die Stadtmauer hinab ins freye Feld. Nach Beendigung des ersten Verses, der mich hoch entzückte, schwieg ich stille. Mein Freund wollte, dass wir noch einen Vers bliesen; ich versicherte aber, dass ich nur *den ersten könne*. Er sah mich starr an, fing heftig an zu lachen, und bat endlich, ich möchte nur den *ersten Vers nochmals* mit ihm blasen. Das geschah ohne Anstand und ich fand hier gar nichts zu lachen; auch hernach kam mir mein Freund mit seinem Lachen läppisch und dumm vor. Ich konnte nämlich in der Jugend nie eine Melodie singen und pfeifen, ohne den Text mit zu denken. — So ging es wol auch, und lebenslang, jenem Manne, von dem die Anekdote, als eine ausgezeichnete Dummheit, erzählt, er habe in seinem Testamente verordnet, der Thürmer solle jeden Sonntag den *vierten Vers* aus einem gewissen Kirchenliede ihm zu Ehren vom Thurme — blasen; und nicht anders als beyden ging es dem Schreiber dieses in seiner Kindheit. Ja, Er ging da so weit, dass er den kleinen Handstücken, die er spielen gelernt, und die keinen Text hatten, wenn sie von ihm gesungen oder gedudelt wurden, einen selbst verfassten extemporirten unterlegte. Dieser Text hatte dann zwar keinen Sinn und keinen Zusammenhang, wol aber das passendste Mass, bey den Einschnitten seine Reime, und im Ganzen ungefähr einen Anklang von seinen, ihm unbewussten Empfindungen — er war mithin, was gewisse Poetiker vor acht bis zehn Jahren als wahre, reine Naturpoesie priesen, bestens empfahlen, und wol auch nach Vermögen nachzuahmen befliessen waren, wo nicht gar jetzt noch nachzuahmen sich befleissigen.

Kurze Anzeige.

1. 7 *leichte Variationen über: Einsam wandelt dein Freund* — — No. 3. (Pr. 4 Gr.)
2. *Andante mit 6 Variat.* — — No. 7. (Pr. 4 Gr.)
3. *Leichte Variat. für Anfänger über die Menuet à la Vigano* — (Pr. 8 Gr.)

sämmtlich für das Pianoforte von Bornhardt componirt, und im Verlage bey Spehr in Braunschweig.

Hr. B. hat durch viele, günstig aufgenommene Werkchen seine Gabe, leichte, fliessende, gefällige Melodien, theils zu erfinden, theils anzuwenden, sattsam bewiesen. Auch diese drey Suiten Variat. geben Beweise dafür, so wie davon, dass er dadurch vor allem zu interessiren wünsche. Damit ist zugleich der Kreis bestimmt, dem die Werkchen willkommen seyn werden; besonders wenn Ref. hinzusetzt, dass sie, was Fertigkeit und Geübtheit anlangt, nichts voraussetzen, als was man durch Elementar-Unterricht und Elementar-Uebungen erlangt; und dass der Verf. des, ihm sonst gemachten Vorwurfs, unreiner Schreibart, sich hier nicht eben schuldig gemacht hat.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten October. **N°. 41.** 1812.

Der Trompeter,

eine Maschine von der Erfindung des Mechanicus, Hrn. *Friedrich Kaufmann*, in Dresden.

Hr. Kaufmann in Dresden ist als Erfinder des *Harmonichords*, mit dem er verflossenes Jahr eine Reise durch einen Theil Deutschlands machte, rühmlichst aufgetreten. Seine neuern Schöpfungen aber sind so ausgezeichnet, merkwürdig, besonders für den Akustiker, dass sie verdienen der Welt so viel als möglich bekannt zu werden. — Der Mechanicus, Hr. Malzel in Wien, ist bekanntlich der erste Erfinder der Vorrichtung, die die natürliche Embouchure des Menschen an der Trompete nachahmt. Er bereicherte dadurch die Orgel und andre ähnliche Werke bedeutend, die sich bis dahin nur mit Pfeifenregistern, (Rohrwerken) die dem Trompetenton ähnelten — behelfen mussten. Spaterhin vervollkommnete er seine Erfindung so weit, dass er durch diese künstliche Embouchure auch auf Einer Trompete, wie ein Blaser, mehrere Töne zu erzeugen wusste; da er früher zu jedem Ton eine Trompete nöthig hatte. — Auf diesem Wege ist nun Hr. Kaufmann weiter geschritten, und hat einen künstlichen Trompeter verfertiget, der den Malzelschen in jeder Hinsicht weit übertrifft. Ref. hatte während seines Aufenthalts in Dresden Gelegenheit, diese Maschine noch unvollendet auf dem Schraubstocke zu sehen und zu hören. Sie war aller Bekleidung beraubt, und jede Tauschung durch verborgene Mittel musste daher wegfallen. Die höchst einfache, compendiöse Maschine blies auf einer, ihr angesetzten Trompete (welche Ref. mehrere Male wechselte, um Versuche zu machen) mit vollkommen schönem, gleichem Tone, und fertigem Zungenstosse, die Töne 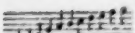 in verschiedenen Aufzügen, Fanfaren u. dergl. Schon hierin sind die Töne a und h nebst den Clarino-Tönen merkwürdig, und bey Malzel nicht zu finden. Aber noch interessanter und an das Unbegreifliche gränzend ist das Hervorbringen von *Doppeltönen* in der *gleichsten Stärke* und Reinheit. Ref. war sehr überrascht, als er nach einigen einstimmigen Sätzen auf einmal ein Paar muntere Aufzüge in Octaven, Terzen, Quinten etc. und einen sehr schönen Doppeltriller auf f d zu hören bekam. Nach akustischen Erfahrungen ist freylich die Gewisheit des Mitklingens der zu gewissen Accorden gehörigen Töne bekannt, und einzelne Versuche, besonders auf Horn und Flöte, wurden schon von ausübenden Künstlern unternommen, aber nur als sehr unsicher in der Ausführung, und als Künsteleyen betrachtet. Es ist daher höchst merkwürdig für die Theorie der Tonerzeugung, dass ein Instrument *dasselbe* mit eben der Vollendung, wie *zwey* Trompeten, hervorbringen kann. Was einer Maschine möglich wurde, sollte wol dem Vorbilde — dem natürlichen Ansatze — auch nicht unmöglich seyn. Die Töne a-h konnten bisher nur vermöge des bekannten Stopfens mit der Hand geblasen werden, und waren aus der Reihe der brauchbaren Töne ganz verbannt, weil sie sowol schwer zu blasen, als auch zu ungleich und abstechend im Tone von den sogenannten natürlichen Tönen waren. *Hier* stehen sie aber alle in schönem Verhältnis, in gleicher Kraft, und zwar ohne ein anderes Hülfsmittel, als das des Mundstückes. Wenn auch die Doppeltone für den gewöhnlichen Gebrauch unausführbar wären, welche Bereicherung wüchse uns

nicht schon durch jene Töne zu! Wie viel effectvoller und zweckmässiger könnten künftig die Trompeten benutzt werden! — Sonderbar ist, dass Hr. Kaufmann, trotz aller angewendeten Mühe, bis jetzt noch keine *Sexte* zugleich, erzwingen konnte, da er doch sogar *Secunden*, grosse und kleine Terzen, Quarten, Quinten und Octaven hat. — Hr. Kaufmann ist der Vollendung des Aeussern nahe, (ein Trompeter in altspanischer Tracht, in dessen Kopfe auch eine Uhr angebracht wird, vermöge welcher man es bestimmen kann, zu welcher Stunde er von selbst blasen soll etc.) und wird dann hoffentlich mit diesem interessanten Kunstwerke, das auf jeden Fall Stoff zu vielen neuen Ansichten und Versuchen darbietet, — eine Reise unternehmen.

Nächst diesem ist bey Hrn. Kaufm. noch zu finden:

1) Ein *Trompetenwerk* mit Uhr von 24 Trompeten und 2 Pauken, welches mehrere Stücke spielt. Hier hat zwar jede Trompete nur Einen Ton: die Zahl derselben erzeugt aber doch Mannigfaltigkeit, und Ref. fand daran besonders auszeichnenswerth, dass sie die Abwechslungen des Piano und Forte besitzt. Bey dem Paukenwirbel wird das Crescendo durch einen auf besondere Art gefertigten Klöppel hervorgebracht, wo auch zugleich das Unangenehme des unwillkührlich doppelten Anschlags derselben bey Mälzel — vermieden wird. Das Gehäuse von Mahagoni und Bronze, wo die Trompeten selbst eine natürliche Trophee bilden, ist geschmackvoll und zweckmässig. — Diese Maschine ist im Ganzen den Mälzelschen Trompetenwerken nachgebildet, doch vollkommner, namentlich des Piano und Forte wegen etc.

2) Eine Maschine eigner Erfindung, mit Uhr. Sie spielt auf dem *Fortepiano*, (nicht, wie bey gewöhnlichen Spieluhren, auf *Harfe*) *Flöte* und *Flageolet* mehrere Ouverturen, Concerte etc. Ganz neu bey Spieluhren ist hier der wirklich natürliche Anschlag des Fortepianos durch *Hämmer*, so wie der bey denselben übliche Gebrauch der einzelnen Dämpfer oder Züge, welche, so wie es der Vortrag verlangt, von der Walze selbst gehoben werden. Da übrigens auch durch willkührlichen, schwächeren und stärkeren Anschlag der Hämmer selbst, Piano, Crescendo, Decresc., Forz. etc. hervorgebracht wird, und die *Flöte* ebenfalls sich durch Cresc. und Decresc. und zwar in *aushaltenden Tönen* auszeichnet — so ist natürlich, dass dadurch weit mehr Geist und Leben in die Musik gebracht werden kann, als bis jetzt bey dergleichen Maschinen der Fall war. Ein Bureau von Mahagoni mit einem Tempel auf Marmorsäulen geziert, in dessen Kuppel sich eine Uhr befindet, — umschliesst das Ganze.

Ausserdem hat Hr. Kaufmann seit seiner letzten Reise wieder ein neues Harmonichord gebaut, welches stärker und voller im Ton und in der Höhe weniger spitz ist, auch geschwinderen Anspruch, und daraus entspringende grössere Deutlichkeit, vor dem ersten voraus hat.

Die beyden Spieluhren sind von der Erfindung des Vaters, J. G. Kaufmann; das Harmonichord ist durch gemeinschaftlichen Fleiss entstanden: der *Trompeter* aber alleinige Schöpfung des Sohnes, Friedrich Kaufmann.

Möge dieser thätige, genievolle, junge Mann die Unterstützung und Aufmunterung finden, die seines rühmlichen Strebens würdig ist! —

September 1812.

Carl Maria von Weber.

Nachrichten.

Breslau. Dass ich Ihnen so lange keine Nachrichten über hiesige Musik mitgetheilt, liegt grösstentheils in der Seltenheit von Bedeutendem, und in der Absicht, das Wenige, was darüber gesagt werden kann, für die ganze Zeit des Sommers zusammenzufassen.

Hr. Kapellm. Schnabel gab, wie alljährig, auch während dieses Sommers die so allgemein beliebten und besuchten Garten-Concerte. Der Garten-Saal ist zu diesen Concerten ganz geeignet. Man hört in einer Entfernung von 50 Schritten die Musik im Freyen vernehmlicher, als im Saale selbst, wo das Rauschen u. Schmettern betäubt. Das Publicum kann das musikal. Vergnügen mit dem Genuss eines angenehmen Sommerabends unter schattigem Laubdache vereinen, und ist nicht genöthigt, in vier Mauern

eingedrängt, bey heisser Witterung zu schmachten. Zum Beschluss eines jeden Concerts wird auf einer Anhöhe des Gartens eine Partie von Blase-Instrumenten, stark besetzt, gut gegeben. Welche herrliche Wirkung diese Musik macht, wenn der Mond das Dunkel der anbrechenden Nacht erleuchtet; wie, durch den Reiz der Harmonie geweckt, das Gefühl sich erhöht, und die Saiten der individuellen Empfindung sympathetisch mitklingen, kann ich Ihnen nicht so lebhaft schildern, als ich es wünschte.

Von reisenden Virtuosen hörten wir drey Damen. Ueber Mad. Pollet und Dem. Démar, beyde Harfenistinnen, haben öffentliche Blätter, auch die musikal. Zeitung, schon ein Urtheil ausgesprochen, und es genügt daher nur die Erwähnung, dass besonders Dem. Démar hier ausgezeichneten Beyfall gehabt, und mit ihrer Begleiterin, Dem. Tognini, Waldhornistin, mehrmals bey stets vollem Hause im Theater Concert gegeben hat.

Im Theater debütirten Hr. und Mad. Gley aus Hamburg. Ueber den Werth des Hrn. Gl. als Schauspieler will ich mich hier nicht auslassen, da das nicht für die musikal. Zeitung gehört. Als Sänger rufen wir ihm ein aufrichtiges Lebewohl mit dem Wunsche zu, dass es ihm an andern Orten gelingen möge, den Beyfall zu erhalten, den das hiesige Publicum, das an *guten*, besonders *reinen* Gesang gewöhnt ist, ihm unmöglich gewähren konnte. Mad. Gl. missfiel zwar nicht, jedoch war man allgemein einverstanden, dass sie unsern Sängerinnen, Dem. Rellstab und Mad. Schulze (geborne Kilitschky) nachstehe. — Auf die Ankunft der Mad. Milder-Hauptmann aus Wien war das Publicum schon vorbereitet, und besuchte bey ihrem ersten Debüt das Theater mit den gespanntesten Erwartungen. Es giebt, wie überall, auch bey uns eine Partey im Publicum, welche die *Kunst* nur im Bizarren sucht, nur in *Kunststücken* verlangt; eine Partey, die einer transparenten chinesischen Landschaft mehr Interesse abgewinnt, als einem Original Rembrands, und von dem Spiel eines Rode und Spohr bezaubert worden wäre, wenn sie, wie weiland Scheiben und Consorten, Weibergezank und Hundegebell nachgeahmt, oder gar die Violin auf dem Rucken gespielt hätten. Für diese Klasse war der bezaubernde Gesang der Mad. Milder-Hauptmann freylich nicht; denn sie hörten nichts von den Schnörkeln und Rouladen, von den Sprüngen und sonstigen Künsten, die sie erwartet haben mochten. Desto inniger sprachen die Töne dieser grossen Künstlerin den gebildeten Theil des Publicums an. Das Metall ihres herrlichen Organs, die Gleichheit der Töne, sowol hinsichtlich der Stärke, als des Klanges, in einem Umfange von zwey Octaven, die Reinheit, selbst in den schwierigsten Tonverbindungen, die Biegsamkeit in den letztern, die vortreffliche Vocalisation, die besonders bey Betonung des, in der Singekunst so schwierigen Vocals I aich documentirte, die harmonische Richtigkeit ihres Gesanges, (eine Aufgabe, die die wenigsten Sänger lösen) und das tiefe Gefühl, das sich, namentlich in richtiger Declamation, in Bezeichnung der musikalischen und rhetorischen Accente, so schön entfaltete: diese so seltenen Vorzüge vereint zu hören, musste alle, die sie zu schätzen verstehen, zur frohen Bewunderung hinreissen. Im Genre des Erhabenen, als *Iphigenia* und *Vestalin*, hat Mad. M. H. nicht weniger Beweise ihres Talents und Studiums gegeben, als in den gemüthlichen und sentimentalen Rollen der Emmeline in der *Schweizerfamilie*, und der Therese im *Waisenhause*. Die Partie der Elvira im *Don Juan* gewann durch ihren herrlichen Gesang und durch ihr ausdrucksvolles Spiel ein hohes Interesse. Die *Zauberflöte*, worin Mad. M. H. den Tamino gab, wurde vom Publicum mit einer Lebhaftigkeit aufgenommen, wie es nur bey dem ersten Erscheinen dieser Oper der Fall gewesen seyn mag, und ist dreymal hinter einander gegeben worden. Wiewol nicht zu leugnen ist, dass der musik. Effect in einigen mehrstimmigen Sätzen durch die Verlegung des Tenors in den Sopran gestört wurde, welches vornämlich in dem Terzett: Soll ich dich, Theurer, nicht mehr sehn — auffiel: so leistete Mad. M. H. doch so viel Ausgezeichnetes, und hob den Charakter des Tamino so meisterhaft ins Reich der Ideen, dass man bey der Vortrefflichkeit ihrer Darstellung die Lücken der Harmonie selten bemerkte. — Seit der Zeit, dass diese Künstlerin uns verliess, ruhen die Opern, worin wir Gelegenheit hatten, sie zu bewundern.

Berlin, d. 20sten Sept. Hr. Siboni, erster Tenorsänger des Hoftheaters zu Wien, trat am 23sten Aug. als Licinius in Spontini's *Vestalin*, und am 15ten dies. als Achilles in Pärs Oper dieses Namens auf. So wenig jene, so viel Gelegenheit gab ihm diese Rolle, zu glänzen; seine sehr geläufige Stimme, die angenehmen Mittel- und vollen Baritontöne, das hohe Falsett, und die reichen und sehr geschickt ausgeführten Manieren erfreueten eben so sehr, als sein kraftiges und durchdachtes Spiel als Achilles. Schon die erste Scene: Hoffnung, Stärke, Thatenruhm etc. sang er vorzüglich; gleichen Beyfall erhielt das Terzett mit Briseus (Hrn. Gern, der jetzt selten der Fall ist, diesen Abend eine gute Stimme hatte) und Briseis (Mad. Müller, die, wie immer, vorzüglich gut sang): Folge nun, und lass uns eilen etc.; so wie das Terzett mit Agamemnon (Hr. Franz) und Patroklus (Hr. Blume): Oft glaubt schon seines Triumphes etc.; ferner die Duette mit seinem Freunde: Ach erhört gerechte Götter etc., und: Beuge das stolze Troja etc. Eben so bewunderte man seine Stimme in dem überaus zahlreich besuchten Concerte, das er am 17ten d. gab, in dem er ein von ihm (weniger gut) componirtes Recitativ und Cavatine, ein Recitativ und Arie mit Chören von Mozart, und, mit Dem. Schmalz, ein Recitativ und Duett von Pär, so wie mit dieser Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann und Hrn. Blume, ein Quartett von Nasolini sang. Morgen tritt er abermals als Achilles auf, gewiss wieder vor einem zahlreichen Publicum, das die harte Aussprache des Deutschen dem Italiener, so wie das Abstossen im Recitativ und das Nichtbinden der Rouladen dem sonst ausgezeichneten Sänger, wahrscheinlich verzeihen wird. Die Vorstellung der *Vestalin* war noch dadurch ausgezeichnet, dass Hr. Duport, kais. Balletmeister und erster Tänzer der grossen Oper zu Paris, und seine Schülerin, Dem. Neumann, Solotänzerin des Theaters zu Wien, in dem ersten Divertissement dieser Oper ein Adagio, einen Demi-Charactère-Tanz und ein Rondeau zum Entzücken des überaus zahlreichen Publicums tanzten. — Den 26sten Aug. ward nach den lieblichen Rosen des Hrn. von Malesherbes von Kotzebue zum ersten und letzten Mal gegeben: *Die Blume vom Ganges*, romantisches Lustspiel in 4 Acten von J. von Voss. Das schon gedruckte Stück hat alle Fehler dieser Gattung, und ausserdem gedehnten Dialog, Langweiligkeit und höchst unästhetischen Ausdruck. Ich erwähne es nur wegen der drey lieblichen Gesänge, vom Hrn. Kapellm. Weber brav componirt, wovon die Negersklavin Yuma (Dem. Fleck) zwey, und der Niederländer van der Nelt (Hr. Rebenstein) den dritten, beyde mit vielem Ausdruck sangen. — Am 4ten d. trat endlich die längst erwartete Mad. Milder-Hauptmann, erste Sängerin des Hoftheaters zu Wien, als Iphigenia in Glucks berühmter *Iphigenia in Tauris* auf. Ein grosser Ruf war ihr vorangegangen: viele fürchteten daher, dass die alte Wahrheit: *praesentia minuit famam*, hier sich von neuem bestätigen werde. Und sie fürchteten diesmal nicht ganz ohne Grund. Alle Kenner vereinigen sich darin, dass die Frischheit ihrer Stimme und die edle Natürlichkeit ihres Gesanges sie vor allen andern Sängerinnen auszeichnen, die wir seit langer Zeit hier hörten; dagegen vermissen viele aber auch alles, was im engern Sinne Kunst genannt wird. Dessen ungeachtet ist das Haus, wenn sie singt, gedrückt voll, und ihr Wettstreit mit unsrer kunstreichen Schmalz machte daher gewiss auch das schon oben berührte Conc. des Hrn. Siboni, obgleich die Hitze an dem Tage fast unerträglich war, so brillant. Mit Beyfall nahm man auf: das Recitativ und die Arie im ersten Acte: Nein, länger hoff' ich nicht etc.; die Scene im dritten Acte: Nun wohl, so sey es dann etc.; das Terzett mit Orest und Pylades (Hrn. Beschort und Eunike, von denen jener sehr schön spielte, und dieser vortrefflich sang); endlich im 4ten Acte die Scene: Nein, ich erfülle nicht etc., und die Arie: Ach lass nun ganz den bangen Gram verschwinden etc. Seitdem ist sie aufgetreten: am 6ten, 9ten und 15ten als Emmeline in Weigls *Schweizerfamilie*, am 8ten als Therese in Weigls *Waisenhause*, und am 11ten, 13ten und 18ten als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*. Nächsten Donnerstag giebt sie die Medea in Cherubini's Oper dieses Namens.

Dass Vincenz Righini in seiner Vaterstadt Bologna am 19ten Aug. an den Folgen einer Operation gestorben ist, werden Sie schon aus andern Blättern wissen. Er hatte unter dem

berühmten Pater Martini die Composition studirt, und darauf einige Zeit in Wien privatisirt, bis er dann kurf. mainzischer, und 1795 preussischer Kapellmeister ward. Seine Opern, *Aeneas*, *Armida* und das *befreyte Jerusalem* werden sein Gedächtnis noch lange auf unsrer Bühne erhalten. Sein letztes Werk war das auf dem Schlosse 1810. von mehr als 500 Personen aufgeführte *Te Deum*. Ausgezeichnet war er noch als Gesanglehrer; eine seiner letzten und besten Schülerinnen, Dem. Schmidt vom hiesigen Theater, ist jetzt in Wien. (Mehr über diesen ausgezeichneten Künstler nächstens. d. Redact.)

Heidelberg, d. 16ten Septbr. Mit grossem Vergnügen referire ich den Lesern dieser Blätter die Aufführung der Mozartschen Missa pro defunctis, welche heute ein neu gebildeter Verein von hiesigen Dilettanten, von wenigen eigentlichen Musikern unterstützt, zum Vortheil der Armen gegeben hat. Machte nun auch das etwas beschränkte Personale der Instrumentisten manchen Missstand unvermeidlich, z. B. das Auslassen der Posaunen, selbst des Posaunen-Solo's; den Vortrag des darauf folgenden Fagottgesangs auf dem Portament-unfähigen Fortepiano, u. s. w.; war unter solchen Umständen die Aufführung auch kein Meisterstück, und dessen Anhörung kein grosser Kunstgenuss: so gewährt doch nicht nur schon überhaupt der Anblick eines neu gebildeten Kunstvereins und neuerwachten Kunstbestrebens (besonders in dieser, den Musen so ungünstigen Zeit, und auf einer Universität, die in anderm Betracht so grossen Ruf erlangt hat,) dem Kunstfreunde immer eine höchst wohlgefällige Empfindung, sondern insbesondre war auch heute die Ausführung der Chöre, so wie der ersten Sopran- und Altpartien, erfreuend; am erfreulichsten aber der ernstliche Eifer, mit dem alles zusammenzuwirken und zusammenzuhalten strebte, und von dem eben so lebhaft zu wünschen ist, dass er nur beharrlich seyn möge, wo er dann unfehlbar bald schöne Früchte tragen wird.

Die Einnahme war reichlich, so wie der Beyfall des hiesigen Publicums.

Gottfried Weber.

Recension.

Variations pour le Pianoforte — par Gelinek. No. 47, 50, 51, 58, 61, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis, jede No. 8 Gr., No. 50, und 67, 12 Gr.)

Da das Spiel der Instrumente seit einigen Jahrzehenden nun einmal die Wendung genommen hat, dass erstens die Lernenden meistens durch Ueben vieler und immer veränderter Musikstücke — nicht, wie sonst, durch Studiren und genaues Einlernen weniger, gefördert werden; dass zweytens die meisten Geübten unter den ausserst zahlreichen Dilettanten sich in Fertigkeit an sich, (ohne weitern besondern Zweck,) in munterer Behendigkeit und Fähigkeit, Figuren aller Art herauszubringen, gefallen, was aber die Composition anlangt, sich mit einem angenehmen, wenn auch unbestimmten Totaleindruck begnügen: so muss es auch viele Stücke geben, welche sich dieser Neigung bequemen, diese Wünsche befriedigen. Die Frage: ob durch diese Wendung des Geschmacks vieler Liebhaber, und die Bemühung nicht weniger Componisten, ihn zu befriedigen, der Kunst selbst ein Dienst oder nicht vielmehr ein Nachtheil entspringe — ist gewöhnlich für den letzten entschieden worden: Rec. gestehet aber, dass er darüber anders denkt. Eigentlich sollte wol dabey an Kunst, im eigentlichen Sinne des Worts, gar nicht gedacht werden, ausser dass man möglichst vorzubeugen suche, damit sie nur nicht geradezu hinters Ohr geschlagen werde: will man aber doch an sie auch weiter denken, so möchte das Resultat, nach Rec. Meynung, dahin ausfallen: direct wird ihr durch jene Wendung des Dilettantismus und die Bemühungen seiner Beförderer zwar nicht gedient, und es ist daher von solchen Werken so wenig viel Aufhebens zu machen, als deren Production den Verfassern hoch angerechnet werden kann: wol aber indirect. Wenn Viele viel ausführen können, so werden diejenigen unter ihnen, die Sinn für das Bedeutendere und Würdigere haben, auch in und mit diesem weit mehr leisten, als sonst geschehen wäre: wo aber einmal dieser

Sinn wirklich ist, wird er durch Anderes gewiss nicht verschwemmt und erstickt, so lange es nämlich nicht an Werken fehlt, die ihn, zugleich mit jenem Zeitgeschmack, befriedigen können. Und eben an solchen hat es ja doch, will man aufrichtig seyn, nie weniger gemangelt, als jetzt, besonders seit Clementi und der zunächst durch ihn bewirkten Revolution, was das Pianoforte-Spiel anlangt. Und stellet man, wie oft geschiehet, um sein Verdammungsurtheil recht augenscheinlich zu begründen, jenen leichtfertigen Modeartikeln die ernsthaften Arbeiten der alten Zeit entgegen: so ist das falsch, indem es gar keinen Gegensatz bildet. Das Zufällige giebt keinen Ausschlag. Werke des höhern Geistes, des tiefern Gefühls, der lebendigen, eigenthümlichen Phantasie, und der gründlichen Ausarbeitung — oder Werke der leichtern, flüchtigern, sich den Wünschen der Menge bequemenden, eben zu der oder jener Zeit gewöhnlichern Weise, erschaffen durch einiges Talent, viel Gewandtheit und Geschick, und vornämlich durch Routine: *das* ist der Gegensatz; und man muss gegen die Gegenwart sehr verblendet seyn, wenn man behauptet, es fehle uns jetzt an neuen Werken der ersten Art — und sehr für alles Alte und seine Manier eingenommen, wenn man nicht zugestehet, dass gar vieles, selbst in den Handstücken wirklich grosser alter Meister, doch auch nichts weiter sey, als was diese sind — nur für einen ganz andern Zeitgeschmack und eine ganz andere Wendung des Dilettantismus. Wer mit seiner Neigung noch mehr in jener frühern Zeit lebt, der greife nach diesen — wir wollen es ihm keineswegs verdenken: aber er gestehe denen, die in der jetzigen Zeit leben, ein gleiches Recht zu, und ohne Gerber'sche Seitenblicke. (In der Vorrede zum *neuen Tonkünstler-Lexicon*). Am besten ist und bleibt freylich der daran, (und im Grunde ist er allein für die *Kunst* etwas, und über ihr Schicksal mitentscheidend,) der weder der Einen, noch der Andern bedarf, sondern nur des Geistreichen, Bedeutenden, Edlen, gleichviel, ob es alt oder neu sey, ob es den besondern Geschmack dieser oder jener Zeit berühre, oder nicht. —

Hr. Abt Gelinek, mit seinen tausend Variationen, gehört, wie Steibelt und ähnliche Componisten, bekanntlich unter die bessern von denen, die sich in unsern Tagen mit ihrem Talent dem Moment hingeben, und, wie es scheint, auch weiter keine Ansprüche machen, als ihm zu genügen. Fängt irgendwo ein artiges Liedchen, ein hübscher Tanz u. dergl. an, Mode zu werden, so ist er damit auf dem Platze, und benutzt das Stückchen zu figurirenden Variationen für jene Liebhaber, die denn ihrer Seits auch wieder bey der Hand sind, die Werkchen zu benutzen; und weil G.s Sachen wirkliche Pianofortemusik sind; (nur mit zu viel Unterordnung der linken Hand,) kommen sie dabey, gewöhnlich ohne es zu wollen oder zu wissen, weiter in Fertigkeit und Gewandtheit. Aus alle dem ist, wie gesagt, nicht viel zu machen: aber es ist auch unbillig, mit dem Schulstabe drein zu schlagen, selbst wenn es nicht vergeblich wäre. Dass aber G. meistens trifft, was er eben will, beweiset unter anderm dieser neue Abdruck einer Auswahl seiner Variationen, welchen der Verleger nicht veranstaltet haben würde, wenn nicht öftere Nachfrage darnach wäre. —

Dieser seiner Ansicht gemäss, kann und mag nun Rec. über obige Reihe dieser Werkchen im Einzelnen nichts weiter sagen, als was nöthig ist, sie denen kenntlicher zu machen, welche manche schon besitzen, oder aus andern Ursachen sie nicht alle kaufen wollen — zumal, da gewiss jeder Klavierspieler G.s Weise zu variiren kennet, und er derselben, im Ganzen genommen, überall treu bleibt.

No. 47., über einen Marsch aus Salieri's *Cäsar in Pharmacusa*, aus D dur, wäre nicht eben nöthig gewesen, nochmals abzudrucken: das Thema nimmt sich auf dem Pianoforte nicht vorzüglich aus, und die Variat. erheben sich nur in einigen nicht ganz gewöhnlichen Passagen über das ganz Herkömmliche. In Absicht auf Schwierigkeit oder Leichtigkeit der Ausführung des Spielers halten sie, unter G.s Var., das Mittel.

No. 50. über einen sehr angenehmen, gleich fasslichen u. hübsch belebenden Walzer v. Hummel, aus C dur, ist meistens recht angenehm und zum Theil brillant variirt; auch finden sich hier mehrere ungewöhnliche Figuren. Die vier ersten und die neunte Var. werden am besten

gefallen. In der Ausführung sind sie leichter, als die vorigen.

No. 51. hat ein weniger einladendes Thema (aus dem Ballet, die *Weinlese*, B dur.) und verlangt schon beträchtlich fertige Spieler. Von eigenthümlichen Wendungen findet Rec. nur die, eine Var. nach Art und Anwendung der bekannten Mozartschen Menuett aus *D. Giovanni* zu schreiben — was, wie es nun hier stehet, und da jene Menuett in Jedermanns Gedächtnis ist, überrascht und nicht übel wirkt.

No. 58., über eine sehr hübsche Eccosaise aus As dur, hat nur wenige, aber meistens ungemein artige Variationen, welche nicht nur der Dilettant, sondern gewiss auch der Kenner, er müsste denn alles Muntere verachten, gern hören wird. Es ist ganz im Charakter eben dieses Thema, hier wenig Ansprüche an beträchtliche Kunstfertigkeit zu machen: und so hat sie denn auch der Verf. nicht gemacht. Diese No. ist die leichteste von allen, will aber nett und fein vorgetragen seyn. Schade, dass für die *Coda* (wie freylich fast bey allen) so wenig gethan ist, wozu doch eben hier so leicht guter Stoff gefunden werden konnte!

No. 61., über die Musik zu einem *Pas de deux* der Mad. Vigano, aus C dur, (oder vielmehr über eine Schuster'sche Polonaise, welche sie dazu benutzte, und, nicht zu deren Vortheil, etwas verbrämte,) ist für sehr fertige Spieler, und wird am meisten durch die gelungenen und nicht gewöhnlichen Var. 6. u. 8. interessiren.

No. 65., über das Thema eines kosakischen Tanzes aus B dur, der nicht viel hergeben wollte, den deshalb Hr. G., nach der 10ten Var. und einer ausgeschriebenen Fermate, (vortheilhaft) in einen Walzer umsetzte, und nun, mit Benutzung mehrerer der vorigen Figuren, in dieser Gestalt nochmals funfmal variirte. Manches Muntere und Gefällige, das sich hier findet, kann doch nicht für die Monotonie entschädigen, welche daraus entstehet, dass das Thema in allen seinen vier Einschnitten aus der Tonica nicht weicht und wankt. Das Ganze hat, auch dadurch, ein Ansehen von den extemporirten Variationen unmusikalischer, aber nicht talentloser, nicht ungeübter, böhmischer und ungarischer Musiker, die zum Tanz aufspielen.

No. 66., über einen Marsch aus der Oper *Coriolan*, aus D dur und D moll, ist für Spieler von beträchtlicher Fertigkeit, und pikantem, lebhaftem Vortrag; sie wird diese ziemlich interessiren und interessiren machen, obgleich sie sich sonst eben nicht auszeichnet.

Die Var., No. 67., über den sogenannten Favoritwalzer der verst. Königin von Preussen, aus D dur, gehören unter die besten, und besonders unter die brillantesten der ganzen Sammlung; auch haben sie manche Originelle und vieles Gefällige in den Figuren und deren Wendungen. Sie verlangen fertige und durchgreifende Spieler.

No. 68., über einen (nicht ausgezeichneten) Walzer aus Es dur, ist für rasche Spieler, aber nicht schwer, und mit einigen guten, nicht gewöhnlichen Wendungen, besonders in Var. 2 u. 4, geschmückt.

No. 69. Ueber die so artige, erste Romanze der Cendrillon, aus C moll, konnte man wol etwas Bedeutenderes, und mehr im Charakter des Thema Ausgesuchtes erwarten, als hier geboten wird. Die Var. ist indess sehr gut gelungen und wird dem Ganzen am ersten Freunde erwerben. L. No. halt das Mittel zwischen schwer und leicht.

Die Var. No. 70., über die zweyte Romanze Aschenbrödelchens, aus G dur, passen mehr zum Thema, und sind auch übrigens ziemlich unterhaltend, besonders durch Munterkeit. Sie sind leichter, als jene, auszuführen.

Die No. 71., über den Marsch aus C dur in derselben Oper, gehören unter die schwierigsten in der Sammlung, und lassen, rasch vorgetragen, nicht ohne Interesse, obgleich sie sich sonst nur durch einiges Einzelne, in der Erfindung und Anordnung, auszeichnen.

No. 72 endlich, über eine artige Cavatine aus der Oper, der *Augenarzt*, aus C dur, gehört unter die angenehmsten, gefälligsten und leichtesten Nummern der Sammlung, und nimmt sich, nett und munter ausgeführt, vortheilhaft aus.

Uebrigens sind die Werkchen sämmtlich gut gestochen, auf gut Papier gedruckt, und wohlfeil.

Kurze Anzeigen.

Gesänge mit Begleit. d. Pianof., comp. — — von E. Anschütz. Oeuvr. 1. Leipzig, in Commission bey Kühnel. (Pr. 20 Gr.)

Der Referenten ganz unbekannte Verf. zeigt sich hier zugleich als Dichter: die meisten Poesien sind von ihm; und wird man in ihnen auch nichts Geniales gewahr, so sind sie doch nicht ohne Interesse und verrathen Bildung. Als Musiker beweiset Hr. A. einiges, nicht eben gemeine Talent für angenehmen, ausdrucksvollen und fliessenden Gesang; und übrigens die Vorzüge, die aus allgemeiner Bildung in die Musik übergehen. Hin und wieder bemerkt man noch Mangel an Uebung und Behoflenheit in der Darstellung dessen, was ihm vorschwebt; und auch die Schreibart sollte in mehrern Stellen reiner seyn. Die Stücke, S. 1 und S. 4, noch mehr aber die, S. 6 u. S. 10, ungeachtet mancher Schwächen in den angegebnen Hinsichten, zeigen offenbar, dass man von dem Verf., wenn er seine musikal. Bildung fortsetzen will, etwas Ausgezeichnetes in dieser Gattung erwarten darf; und schon jetzt werden, besonders die beyden zuletzt genannten Nummern, von Liebhabern und Liebhaberinnen gewiss gern gesungen werden. Noch mag sich auch Hr. A. vor Reminiscenzen hüten; so ist z. B. das ganze Allegretto S. 13, bis zur Fermate, fast Note für Note aus Reichardts Composition zu Göthe's *Tanzenden*: „Lass sie sich drehen" etc.

---

1. *Walses et Ecossaises p. l. Pianof.* — — Oeuvr. 1. (Preis 10 Gr.) und
2. *Thema mit Variationen f. d. Pianoforte.* Oeuvr. 2., (Preis 10 Gr.) beyde von J. A. Droebs, in eigenem Verlag.

Beyde Werkchen zeigen einen Componisten, dem es nicht ganz an Erfindung, und auch nicht an dem fehlt, was in der Kunst Rechtens ist. In der ersten Hinsicht verdienen die Tänze, in der zweyten die Variat. den Vorzug. Von jenen haben die meisten, namentlich die Walzer 1, 3, 4, 5, 6, 7, und die Eccosaisen 1, 2, 6, 7, 8, etwas Eigenthümliches, und ganz den Charakter, den sie haben sollen: sie werden darum gewiss auch von denen, welche sich sonst eben nicht mit dergleichen Sachelchen abgeben, gern gehört werden. Die Variat. sind fast durchgehends ernsthaft gearbeitet, wo sie sich denn, freylich nicht in ungewöhnlichen Bahnen, u. etwas monoton, fortbewegen; No. 1, 5 und 10 haben Ref. am besten gefallen.

Tänze zu d. beliebten Ballet, Arlequin im Schutz der Zauberey, von B. A. Weber, königl. preuss. Kapellm. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 16 Gr.)

Balletmusik muss aus hundert Gründen eigentlich nur von der Bühne, oder, im Auszuge, von denen gehört werden, die sie von der Bühne kennen: denn was man auch für Andere thun kann, ihr bey ihnen ihr Recht u. diesen ihren Genuss zu verschaffen — und was hier gethan worden — z. B. Angabe der Haupthandlung, der Instrumente, wo auf besondere Wirkung von diesen gerechnet ist etc. hilft wenig mehr, als gar nichts, da bey jenen, statt der Phantasie — bey diesen, statt des feinern Sinnes, nur die Reflexion einigermassen angeregt wird. Weil nun Ref. das angegebene, und in Berlin allerdings sehr beliebte Ballet nicht von der Bühne kennet, wird er auch nichts darüber sagen, als dass die hier gelieferten Stücke (ausgewählt u. in Auszug gebracht vom Verf. selbst) jenen, die das Ganze kennen, vorzüglich Freude machen müssen, dass aber auch mehrere derselben, wie No. 2, 6, 12, schon an und für sich vergnügen können; dass ferner Hr. Kapellm. W., in Hinsicht auf die Spieler solcher Werkchen, ganz Recht gethan hat, nur kleinere und sehr leichte Sätze auszuwählen; aber auch, in Hinsicht auf die Sache — so weit man dies aus vorliegenden Stücken beurtheilen kann — eben so Recht, bey der einfachsten, fasslichsten, nur möglichst bezeichnenden, und keineswegs verallgemeinernden, keineswegs für sich viel gelten wollenden Schreibart geblieben zu seyn.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung

October. № XIII. 1812.

Nachricht.

Da ein Theil des Publicums in der Meynung gestanden, ich sey Verfasser des Textes zu Spohrs vortrefflichen Oratorium: Das jüngste Gericht, so muss ich doch diese unverdiente Ehre von mir ablehnen, welche nicht mir, sondern einem blossen Namensverwandten, einem gewissen Herrn August Arnold in Eisenach gebührt, um die ich ihn nicht beneiden kann.

J. Ferdinand Kajetan Arnold,
Doctor der Weltweisheit und Secretär an der Universität zu Erfurt.

Subscriptions-Anzeige.

Leichte und einfache Melodien
zu
Hebels Allemannischen Gedichten,
von
Johann Christian Haag,
Lehrer der Gesangs-Anstalt in Basel.

Durch die Herausgabe dieser Melodien erfülle ich die Wünsche meiner Freunde, dadurch mag das Unternehmen gerechtfertigt werden, und es ist deshalb zu hoffen, dass auch andere Freunde dieser Gedichte, so wie Freunde des Gesangs, diesen kleinen Beytrag gütig aufnehmen werden.

Die Sammlung ist nach und nach und gelegenheitlich entstanden, und folglich haben diese Melodien mit den Gedichten gleichen Ursprung; möchten sie auch für die Zukunft ein ähnliches Schicksal haben!

Diese Melodien haben, wo sie einzeln schon bekannt wurden, im einfachen ländlichen Kreise allgemein angesprochen, und auch den Beyfall gebildeter Personen erhalten; in der Kinderwelt haben sie Freude gemacht. Kenner werden gewiss auch bey der höchsten Einfachheit und Leichtigkeit für Klavier und Gesang, die sie nach den Gedichten und ihrer Bestimmung erhalten mussten, dennoch einen gewissen innern Gehalt nicht vermissen, und sie von andern Arbeiten dieser Art zu unterscheiden wissen.

Wer die typographischen Arbeiten des Hrn. Wilhelm Haas kennt, wird wissen, was man auch in Hinsicht des Aeussern zu erwarten hat.

Der Subscriptions-Preis ist 12 Batzen, und dauert bis Neujahr 1813; bis dahin werden sie erscheinen, und dann wird der Preis auf 20 Batzen oder 1 Fl. 20 Xr. erhöht werden.

Basel, den 1. Herbstmonat 1812.

Der Autor.

Nouveautés
depuis la foire jubilate 1812.
publiées chez N. Simrock à Bonn.

Amon, 4 Walzes, 2 Ecoss. et 1 marche p. Pf. et Guit. ..... 1 Fr. 50 Ct.
Call, L. de, Serenade Op. 83. arr. p. Amon p. Pf. Guit. Alt. ..... 3 Fr. 50 Ct.
Fränzl, Ouverture à grd. Orch. Op. 15. .... 5 Fr. 50 Ct.
— do. ..... Op. 16. .... 5 Fr. 50 Ct.
Fröhlich, Violin-Schule. ..... 6 Fr.
— Clarinett-Schule. ..... 4 Fr. 50 Ct.
— Oboe-Schule. ..... 3 Fr.
— Fagott-Schule. ..... 4 Fr. 50 Ct.
— Flöte-Schule. ..... 3 Fr. 50 Ct.
Gelinek, Variat. sur une Walze de Hummel. № 50. ..... 1 Fr. 50 Ct.
— Var. sur l'air fav. du chal. de Fam. suis. № 60. ..... 1 Fr. 50 Ct.
— Var. sur une danse cosaque fav. № 65. 1 Fr. 50 Ct.
— Var. sur une marche de l'Op., Coriolan. № 66. ..... 1 Fr. 50 Ct.
— Var. sur une Walze fav. de la Reine de Fr. № 67. ..... 2 Fr.
— Variat. sur une Romance de Condrillon. № 70. ..... 1 Fr. 50 Ct.

Prix de Souscript. 5 Fr. 50 Ct.

Haydn, Sinf. à grd. Orch. .... № 13. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 14. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 15. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 16. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 17. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 18. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 19. ..... 6 Fr.
— dit. à dit. ..... — 20. ..... 6 Fr.

Prix de Souscr. 2 Fr. 50 Ct.

— Sinf. p. le Pianof. seul № 1. 2 Fr. 50 Ct.
— dit. p. dit. ..... — 2. 2 Fr. 50 Ct.
— dit. p. dit. ..... — 3. 2 Fr. 50 Ct.
— dit. p. dit. ..... — 4. 2 Fr. 50 Ct.
— dit. p. dit. ..... — 5. 2 Fr. 50 Ct.
— dit. p. dit. ..... — 6. 2 Fr. 50 Ct.

Mozart, l'Enlevement du Serail Part. ou 1. 2. 3 Act. 48 Fr.
Pleyel, 3 Trios p. Pf. Viol. et Vcllo. Op. 15, L. 1 — ... 6 Fr.
Ries, Son. p. Pf. Clav ou Violon. Op. 29. ... 4 Fr. 50 Ct.
Wanhal, Son. p. Pf. et Viol. obl. Liv. U. Liv. 1. ... 2 Fr.
— Son. à 4 mains. ..... V. Liv. 1. 1 Fr. 50 Ct.
— Son. p. Pf. et Violon Op. 43. ..... 3 Fr.
Schmitt, Aloys. Son. Pf. Op. 6. 7 et 8. à 2 Fr. 50 Ct.
Köhler, Walses p. Pf. et Flöte. P. 77. ... 1 Fr. 50 Ct.
Danzi, 6 Romances françaises ..... 2 Fr. 50 Ct.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Kunzen, F. L. A. Ouvert. de l'Op.: Krit Eiegod 1 Thlr.
Mozart, W. A. grande Fantaisie p. Pianoforte (C moll) arrangée à grd. Orchestre par J. X. de Seyfried, ... 2 Thlr. 8 Gr.
Pixis, F. P. Sinfonie à grd. Orch. Op 5. № 1. (C dur) ..... 2 Thlr. 12 Gr.
Wilms, J. W. Sinfonia à grd. Orch. Op. 25. (C moll) ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Cramer, J. B. Sonate p. le Pforte. Op. 49. ... 12 Gr.
Dussek, J. L. Sonate et 3 Airs variés p. le Pf. Op. 25. ..... 1 Thlr.
— 3 Sonates p. l. Pforte av. accomp. de Violon et Violoncelle. Op. 26. ..... 2 Thlr.
Lindemann, D. 8 Walses, 8 Eccossoises et 1 Polonoise p. le Pforte. Liv. 4. ..... 12 Gr.
Pixi, Ferd. Ouv. de l'Op.: Una in bene ed una in male p. le Pforte. ..... 8 Gr.

Winter, P. Ouverture a. Orpheus et Eurédice f. das Pianof. ..... 6 Gr.
*Romberg, B. 3 gr. Sonates p. le Pianof. avec accomp. de Violoncelle (ou Violon) Liv. 1. (Es dur.) ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Berezowsky, das Vaterunser für 4 Singstimmen, Partitur ..... 8 Gr.
Blum, C. Lieder mit Begleitung der Guitarre. 3r Heft. ..... 16 Gr.
Cimarosa, Cavatina a. d. Oper: die Horazier u. Curiazier, Klavier-Auszug. (italienisch und deutsch.) ..... 6 Gr.
— Aria a. Artemisia: Chi puo trovar. (Wo schlägt ein Herz.) Klav. Ausz. ..... 6 Gr.
Crescentini, Cavatine, Scene u. Rondo a. Romeo et Julie, Klavier-Ausz. italien. und deutsch. 8 Gr.
*Krillo, Aug. Osterkantate für 4 Singstimmen, mit Begltg. des Orchesters. Partitur. 1 Thlr. 4 Gr.
Märkel, Fr. 8 Lieder mit (leichter) Guitarrebegltg. Op. 5. ..... 8 Gr.
Righini, Vinc. Arie: (Sai che di questa mano etc.) (Ach nimm mein Herz etc.) a. d. Oper: Aeneas in Lazium. Klav. Ausz. ..... 8 Gr.
Sarti, J. Hymne für 2 Soprane, Contr' Alt, 2 Tenöre u. Bass. Partit. ..... 8 Gr.
Spontini, Recitativ und Duett a. d. Oper: Ferd. Cortez mit Pianof. Begleit. ..... 4 Gr.

Carulli, 6 pet. Duos dialogués p. 2 Guitarres. Op. 30. Liv. 1. 2. ..... chaque Livr. 12 Gr.
Molino, Fr. 3 Sonates faciles p. Guitarre. Op. 1. 8 Gr.
— 3 Sonates p. la Guit. av. acc. de Violon. Op. 2. ..... 18 Gr.
— 3 Duos faciles p. Guit. et Violon. Op. 3. 12 Gr.
— 3 Trios p. Flöte, Viola et Guitarre. Op. 4. 1 Thlr.
Reymann, Thème varié p. la Harpe av. accomp. de Violon. Op. 10. ..... 8 Gr.

Dussek, J. L. Portrait (gestochen v. Arndt). ..... 12 Gr
Haydn, J. Portrait, von ebendems. ..... 16 Gr.
Viotti, Portrait ..... 8 Gr

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten October. **Nº. 42.** 1812.

Recension.

Versuch, aus der harten und weichen Tonart jeder Stufe der diatonisch-chromatischen Tonleiter vermittelst des enharmonischen Tonwechsels in die Dur- und Molltonart der übrigen Stufen auszuweichen, v. Heinr. Chr. Koch, fürstl. Schwarzburg-Rudolstädt. Kammermusicus. Rudolstadt, im Verlage der Hof- Buch- u. Kunsthandlung. 1812. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Ein Werkchen über schwierige, seltene, künstliche, aber doch stets richtige Ausweichungen, worunter die, vermittelst des enharmonischen Tonwechsels bekanntlich ebenfalls gehören, kann Vielen angenehm und nützlich seyn, wenn es mit Geist erfunden, mit gründlichen Kenntnissen und in edlem Geschmack ausgearbeitet ist. Zwar lässt sich leicht voraussehen, es würde auch sehr gemissbraucht werden, eben jetzt, wo die Meisten durch häufigen Gebrauch pikanter Schärfen, bis zur *Asa foetida* der Harmonie, ihre musikalischen *haut-gouts* zu überwürzen pflegen, und nun gar noch reichlicher davon zulangen würden, wenn sie sie schon vorgekocht und bequem zugerichtet bekämen: indess, möglicher Missbrauch darf nichts an sich Nützliche in Misscredit bringen oder seine Verbreitung hindern. Es bleibt also dabey, solch ein Werkchen, unter jenen Bestimmungen, und freylich mit steter Hinsicht auf den jetzigen Stand der Tonkunst auch in diesem Betracht, (denn sonst haben wir langst, was hier gewünscht wird,) — solch ein Werkchen würde Vielen erfreulich, Vielen nützlich seyn. Welchen wol zunächst? Rec. will den Leser in den Kreis derer führen, die mit gutem Erfolg wol zuerst darnach greifen möchten: vielleicht wird dann aus ihm, dem Leser ein Verfasser, wie er seyn sollte! —

Wir gehen zuerst in die Kirche. Der Gefährte erlaube, ihn geistig dahin zu versetzen, wohin er sich fleischlich leider kaum noch versetzt, es müsste denn etwas Neues vorfallen — Spohr ein jüngstes Gericht über die Welt (und sich) bewirken, Vogler etwas Entscheidendes gegen die Mauern von Jericho unternehmen u. dergl. Von so etwas ist heute nicht die Rede, sondern blos von dem ehrlichen Manne dort auf der Orgelbank, der vom Herrn Oberpfarrer einmal über's andere gedrängt wird, doch ja recht kurz zu seyn, damit die, in jetziger Zeit für Gottes Wort viel zu beschäftigten Leute nicht davongingen, ehe er selbst, der Herr Oberpfarrer, etwas lang geworden. Der Mann will's auch: aber da endigt er eben sein „Allein Gott in der Höh" aus G dur, unmittelbar daran schliesst sich die Musik aus Es dur, und nach deren letztem Accord soll schnell der Glaube aus D moll angestimmt werden. Wie nun in grösster Geschwindigkeit, und doch vernünftig und wohlgefallig, herüberkommen? Nichts leichter, wenn man fliegen kann! das kann aber nicht jeder, und dann braucht er eine gute Brücke. Nun — ein Werkchen, wie wir's oben gewünscht, wäre eine solche! —

Wir beherchen zweytens den geübten Dilettanten, wie er vor dem Pianoforte sitzt und phantasirt. Er hat durch vieles Spielen von vielerley sich beträchtliche Fertigkeit erworben, ist nicht ohne Talent, und eben jetzt wirklich begeistert, oder wenigstens erwärmt; wo nicht Gedanken, doch Figuren und musikalische Redensarten strömen ihm zu: aber er hat früher nicht auf der eigentlichen Schulbank gesessen. Jetzt nun, was er im Betreff harmonischer Kreuz- und Querzüge macht — und er wird da viel machen,

weil's Mode ist, und den Mangel an eigenen Gedanken und bedeutenden Melodien verdeckt — ist dies richtig, oder ist's nicht? Dort lauscht ein Gesicht, dass es zu verstehen scheint: das macht zweifelhaft, macht ängstlich; Aengstlichkeit macht ungeschickt und täppisch: nun stockt man oder wird ganz alltäglich, fühlt dies, und ärgert sich, und die Freude hat ein Ende in Verdruss. Das geschähe nicht, wenn unser Dilettant ein Werkchen, wie wir's gewünscht, recht oft und fleissig durchspielte; dadurch würde, wo nicht sein Verstand, wenigstens sein Ohr so festgestellt, dass es die Hände nicht leicht harmonische Wendungen fassen liesse, wobey jenes Kennergesicht sich leise hin und her bewegen müsste.

In einem ziemlich ähnlichen Falle finden wir drittens gar manchen, und gar nicht talentlosen Componisten unsrer Tage an seinem Pulte neben dem Klavier. Er weiss, mit dir nimmt man's noch weit genauer; und das von Rechts wegen, da du ein Künstler heissest, und beym Schreiben dich hübsch besinnen kannst. Nun diese und jene ungewöhnliche Wendung — ist sie richtig? Das Ohr sagt: ja! hat aber das Ohr, das so vieles Falsche gehört, auch gewiss Recht? und ist dies: wie die Wendung richtig anordnen und *schreiben?* Dass es eben da so Vielen jetzt fehlt, zeigt sich alle Tage, und besonders denen, die neue, in Stimmen gedruckte Werke in Partitur bringen. Also: ein Werkchen jener Art wäre auch diesen ein wahrer Hausbedarf.

Zwar giebt es noch Leute, die nicht zu diesen dreyen gehören, und doch viel Wohlgefallen an solchen Werkchen finden würden: ihre Anzahl ist aber, ungeachtet Rec. sie durch sich selbst vermehrt, so klein, dass sie jenen nur als überzählich zugeschossen werden kann — Leute, die an seltener, geistreicher und kunstgerechter Harmonie schon an und für sich, und ohne alle weitere Beziehung, Freude haben können; die sich deshalb zuweilen, wenn's hübsch still um sie ist, und das Instrument so rein, und so vollkommen *temperirt*, wie eben ihre Seele, hinsetzen, blosse zusammenhängende Accorde langsam angeben, und damit gar nichts weiter wollen, als sie austönen lassen, und zu unbestimmtem, aber süssem Genuss auffangen mit dem Ohr, wie zu anderer Zeit die wechselnden Farben des Abendhimmels mit dem Auge.

So viel über den wahrscheinlichen Nutzen eines Werkchens über seltene, künstliche Ausweichungen, wenn es mit Geist erfunden, mit gründlichen Kenntnissen und edlem Geschmack ausgearbeitet wäre! Ist nun das hier angezeigte Werk, das eine Hauptgattung solcher Ausweichungen behandelt, ein solches? Unbesehens wird der bälesene Kunstfreund, wie auch Rec. that, vom Verf. der lehrreichen *musikal. Wörterbücher*, des *Handbuchs zum Studium der Harmonie etc.* gar kein anderes erwarten; besehens aber — wir bedauern, es sagen zu müssen — ein fast durchgängig anderes finden, und damit zugleich einen neuen Beweis, welch eine weite Kluft, besonders in den Künsten (wie etwa in der — Moral) zwischen dem Wissen und dem Thun sey. In den Erfindungen zeigen sich nicht oft Spuren von Geist, in höherer Bedeutung des Worts, mehrere aber von dem, was eben dieser am sichersten vermeidet — von Armuth bey ängstlicher Künsteley, von Trockenheit, Monotonie, Steifheit; und in der Ausarbeitung noch weit öfter, (was man von diesem Verf. am allerwenigsten erwarten wird,) unstatthafte Verbindungen der Accorde, Fehler gegen den Satz, und zwar von sehr auffallender Art, und selbst gegen alle musikal. Orthographie. Dass aber, wo sich dies, und so häufig findet, von edlem Geschmack, als dem dritten Erfordernis zu einem Werke, wie wir's wünschten, gar nicht die Rede sey, brauchen wir kaum zu erwähnen. Wir zweifeln keinen Augenblick, dass der Verf. dies alles, was hier vermisst wird, kenne, schätze, ja in sich besitze: aber sein Werk besitzt es nicht, und so scheint ihm die Gabe versagt, praktisch darzulegen, was er theoretisch gut auszusprechen, zu erweisen, ja selbst neu zu begründen vermag.

Dies hart scheinende Urtheil verlangt Beweise. Wir wünschten, sie waren uns schwerer gemacht! Wenige Beyspiele legen sie dem Kenner, und einige sogar in jeder der angegebenen Hinsichten dar. Damit man aber nicht glaube, wir suchen sie aus so vielen mühsam und übelwollend heraus, bleiben wir nur bey den zwey ersten Seiten stehen; und auch dem Gedanken

vorzubeugen, als werde es in der Folge, anders, führen wir auch eines der letzten an.

Seite 1. 2ter Satz, heisst es:

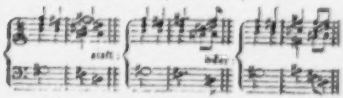

Seite 2, Syst. 3 u. 4, T. 3 u. 4, stehet:

Noch übler heisst es, ebendas. in den beyden untersten Linien, unter anderm, ebenfalls Unrichtigen:

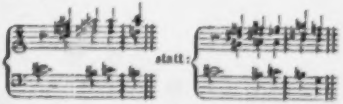

Ueberdies können, im zweyten Takte, die steifen, und auch octavisirenden Basse unmöglich wohlgefallen:

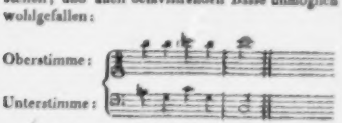

Im Anhange endlich, S. 61, im 3ten u. 4ten System und letztem Satze, findet sich in den Mittelstimmen Folgendes:

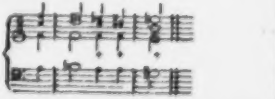

Das wird für den Unterrichtenden genug seyn. — Hiermit soll nun aber nicht gesagt werden, dass nicht auch gar mancher seltene, beyfallswürdige Gedanke, nicht auch gar manche eigenthümliche u. wirksame Wendung in dem Werkchen vorkämen, wenn sie auch selten ganz so vortheilhaft dargestellt sind, als es möglich gewesen wäre: es soll nur gestanden werden, der offenbarsten Wahrheit gemäss: dies Werkchen ist, auch in dem Theile der harmonischen Kunst, den es allein berücksichtigt, das erwünschte noch nicht, und die es gebrauchen, müssen mit vieler Vorsicht zu Werke gehen. Bey einem Werke aber, das denn doch ein Lehrbuch seyn soll, wenn es auch bescheiden nur Versuch genannt ist; und bey einem Verf., der durch andere Arbeiten einen wohl erworbenen und so guten Credit besitzt, dass Schüler mit unbeschränktem Vertrauen sich ihm auch hier hinzugeben geneigt seyn müssen — wäre Rückhalt und Umgehung des Tadelnswürdigen ein Bündo wider die Kunst, und selbst wider den Verf. gewesen, den Rec. gewiss so sehr schätzt, als irgend Jemand, und es ihm auch früher, wiewol ungenannt und ihm unbekannt, bewiesen hat.

Uebrigens besteht das Buch, ausser einer fast zu kurzen Vorerinnerung — in welcher wenigstens vor *oftern*, und nicht durch *besondere* Absichten herbeygeführten, zu *besonderem* Effect angewendeten Gebrauch eben der enharmonischen Uebergänge gewarnet seyn sollte — nur aus Beyspielen. Diese sind in vier Abschnitte getheilt: Ausweichungen aus Dur in Dur, Ausweichungen aus Dur in Moll, Ausweichungen aus Moll in Dur, Ausweichungen aus Moll in Moll; und ein Anhang vermischter Ausweichungen ist noch zugegeben. Die Beyspiele sind sämmtlich sehr kurz und möglichst zusammengedrängt, vierstimmig ausgeschrieben, und nicht beziffert — was, neben dem vierstimmigen Ausschreiben, zur Uebung und Handleitung Vieler doch wol zu wünschen gewesen wäre. Alle haben, zur Erleichterung des Auffindens dessen, was man eben braucht, Ueberschriften, woher und wohin?

Nekrolog.

Im Laufe des verwichenen Sommers worden der Tonkunst zwey Männer entrissen, die, durch Natur und Bildung für dieselbe reich ausgestattet, in rühmlicher Thätigkeit wahrhaft Verdienst-

volles für die Kunst gewürkt — wenn auch nicht eigentlich Epoche gemacht und Schulen gestiftet — und übrigens ohne vieles Geräusch ihre Tage verbracht hatten — der Eine, durch Geburt ein Deutscher, durch Bildung mehr ein Italiener, der Andere durch Geburt ein Italiener, durch Bildung mehr ein Deutscher. Jener, *Joseph Schuster*, königl. sächss. Kapellmeister in Dresden, starb daselbst den 24sten Jul. im 64sten Lebensjahre; dieser, *Vincenzo Righini*, königl. preuss. Kapellmeister in Berlin, den 19ten Aug. in Bologna, seiner Vaterstadt. Ueber beyde, und zwar über ihre Schicksale und Werke, ist schon in mehrern öffentlichen Blättern gesprochen worden; wir werden daher über die ersten nur wenige, über die zweyten nur unsere eigenen Ansichten und Urtheile niederschreiben.

Joseph Schuster war in Dresden geboren. Sein Vater, königl. poln. Kammersänger, verschaffte ihm beym damals geschätzten Klaviermeister, Transchel, Unterricht im Klavierspiel, und bey dem achtbaren, kunstgerechten Schürer (königl. Kirchen- und Kammer-Componisten) Anleitung zur Composition. Als der würdige Naumann 1765 nach Italien ging, nahm er, auf Befehl der verwittweten Kurfürstin, den 16jährigen Jüngling mit sich in den Kirchenstaat, nach Neapel, Sicilien etc. leitete seine Ansichten und Arbeiten, und liess ihn bey Girolamo Pera Contrapunct studiren. Schon damals wurden Sch.s Arbeiten, in denen sich vornämlich ein heiterer, lebensfroher Sinn abspiegelte, geschätzt. Nach drey Jahren kehrte er zurück und schrieb nun Mehreres für die Kirche, worin er besonders den Ton glücklich zu treffen wusste, der eben beliebt zu werden anfing und freylich vom Theater in die Kirche eingeführt war. Seine Messen und dergl. gefielen ungemein, und die ernstere, strengere Opposition richtete wenig dagegen aus. 1772 belohnte ihn das Amt eines kurfürstl. Kirchen- und Kammer-Componisten; später (1787) das, eines Kapellmeisters. Einige komische Opern, die er 1775 und bald darauf schrieb, machten ebenfalls Glück. Desto mehr gereicht ihm zur Ehre, dass er sich durch diesen Beyfall gegen seine Schwächen im ernsten und strengen Styl nicht verblenden liess, sondern zu einem Hauptzweck seiner zweyten Reise nach Italien (1774) machte, bey dem berühmten Contrapunctisten, dem Pater Martini in Bologna, sich in jenem Styl fester zu setzen. Dies geschahe; und wenn auch selbst seine spätern Kirchencompositionen grösstentheils dem flüchtigen, ununterrichteten Zuhörer davon wenig Beweise darzubieten scheinen, so findet deren der achtsame, wohlbelehrte desto mehrere: nur widerstrebte Sch.s Natur nicht blos das Prunken mit Kunstgelehrsamkeit, sondern auch, was, wie er besorgte, seinen Arbeiten den Anschein von Steifheit, Trockenheit und Kälte geben möchte. Dass er in dieser Besorgnis nicht selten zu weit ging, ist so wenig abzuleugnen, als dass ihn sein heiterer Muth in einzelnen Wendungen und Phrasen *oftmals*, und eine gewisse Gefügigkeit und Galanterie gegen den individuellen Geschmack Einzelner, oder das Urtheil der Mehrzahl im Publicum, in ganzen Sätzen *zuweilen*, den heiligen Zweck vergessen liessen, für welchen diese Arbeiten doch zunächst bestimmt waren. So erklären wir uns *wenigstens*, dass er, der so gut wusste, was die Kirche verlangt, der Andere so gründlich in allen Gattungen des Styls zu leiten verstand, von seinen grössern Kirchencompositionen (Messen, Oratorien u. dergl.) nur wenigen wahre Haltung durch das Ganze gegeben hat — so treffliche Stücke sie alle enthalten, und so gern auch Jedermann selbst die Sätze (nur nicht beym Gottesdienst) einzeln für sich hören wird, die der Kenner im Verhältnis zum Ganzen tadeln muss. Darum ziehen wir auch nicht wenige seiner kürzern, nur leider so wenig bekannten Kirchenstücke den meisten dieser grössern bey weitem vor; und wir kennen manches *Salve regina*, *Salve redemtor*, *Magnificat*, *Offertorium* u. dergl. von ihm, das wahrhaftig unter das Schönste, Ausdrucksvollste und auch Würdigste gehört, was jemals über jene Worte musikalisch ausgesprochen worden ist. — In der komischen Oper, wie dieselbe bis auf Mozarts Zeiten in Deutschland, und bis in Cimarosa's reifere Jahre in Italien, bearbeitet wurde, war er fähig, geschickt, gewandt und gefällig, wie Einer; diese seine Arbeiten fanden auch immer, ja in Italien noch mehr als in Deutschland — denn hier war er ganz Italiener — ungetheilten Beyfall. Dass sie schon jetzt verhallet sind, trägt zwar schon die Gattung in sich, die

der Blume gleicht, die heute entzückt und morgen welkt: noch mehr aber entschied die Revolution gegen sie, die zunächst durch die genannten, auch in dieser Gattung hinreissenden Meister und ihre Nachfolger bewirkt wurde, und deren durchaus neue Weise Schuster sich anzueignen nicht mehr fähig, oder doch nicht geneigt war. Sein anmuthiger Gesang, sein munterer Geist und Humor, seine Gewandtheit und komische Laune, haben aber wirklich Tausenden viele Freude gemacht. — Unter seinen Cantaten ist das *Lob der Musik*, gedichtet von Meissner, am weitesten verbreitet und mit dem meisten Beyfall aufgenommen worden. Möchten wir dieses Werk auch nicht unter seine vorzüglichsten, am wenigsten, dem innern Gehalt nach, neben die oben besonders ausgezeichneten Kirchenstücke stellen, auch keineswegs behaupten, dass nicht ein grosser Theil dieses Beyfalls dem Dichter zugehöre: so ist doch die Art, wie Sch. das Ganze aufgefasst und wenigstens die Hauptscenen ausgeführt, sehr zu rühmen und des aufrichtigsten Dankes werth. — Seine Instrumentalcompositionen, so viel wir wissen, sämmtlich aus früher Zeit, sind nicht von Belang, und nicht mit Unrecht vergessen. — Als Lehrer erwarb er sich wahre Verdienste; er war Musikmeister der königl. Familie, und hat auch in der Composition, wenn nicht viele, doch desto ausgezeichnetere Schüler gehabt. — Als Mensch genoss er die Gunst des königl. Hauses und aller seiner Vorgesetzten, so wie die Achtung und Liebe derer, die näher mit ihm bekannt, und in seinem heitern, gastlichen Hause oft glücklich waren. Er hatte das Unglück, wenigstens in dem Sinne sich selbst zu überleben, dass er schon verschiedene Jahre vor seinem Tode seine Kräfte sich erschöpfen fühlte, in der letzten Zeit aber sogar das Directorium der Kapelle nicht mehr führen konnte. — Mehr über seine Schicksale und Verhältnisse, die Angabe der meisten seiner bekanntern Werke u. dergl. m. findet man in Klabe's *gelehrtem Dresden*, in Meusels *Künstler-Lexicon*, in Meissners *Biographie Naumanns*, in Gerbers *Tonkünstler-Lexicon*, und in dem freundschaftlichen Nachruf des Hrn. Hofraths Böttiger in der *Zeitung für die elegante Welt*.

Vincenzo Righini war aus einer anständigen, aber zur Armuth herabgekommenen bolognesischen Familie gebürtig, und um das Jahr 1760 geboren. Die Aeltern, seine vortreffliche Stimme zu benutzen, thaten ihn auf das Conservatorium seiner Vaterstadt, das damals sehr schätzbare Lehrer, besonders auch im Gesange, besass; und Righ. wurde schon frühzeitig daselbst zu einem guten Musiker überhaupt, vornämlich aber zu einem vortrefflichen Sopranisten für die Kirche, gebildet. Eben weil er so sehr gern gehört wurde, liess man ihn zu lange Sopran singen; und als sich hernach die Stimme nicht mehr zurückhalten liess und in Tenor übersprang, behielt dieser etwas Heiseres und Dumpfes, so dass R. auch in Wien, wohin er sich einige Zeit darauf begab, nur mässigen Beyfall fand. Dass auch er unter dem berühmten Pater Martini die Composition studirt habe, wie berliner Nachrichten angeben, ist wol möglich, doch zeigen seine Werke nichts eben von dieser Schule, und eher Manches, das ihr geradezu entgegen ist, ohne dass es von R. gebilliget und mithin wissentlich angenommen seyn konnte. — Je weniger die kunstsinnigen Wiener seiner Stimme Beyfall gaben, desto mehr erkannten sie seine treffliche Methode, und er ward bald einer der gesuchtesten und geachtetsten Lehrer des Gesanges — als welcher er auch so lange thätig und zufrieden lebte, bis ihn der letzte Kurfürst von Mainz zu seinem Kapellmeister berief. Als Componist hatte er nur noch, ausser kleinen Gesängen und Concertarien von mancherley Art, einige komische Opern bekannt werden lassen: jene wurden sehr beliebt, in diesen aber erkannte man zwar den geistreichen Meister, und besonders den trefflichen Sänger, das Ganze jedoch gefiel nicht sonderlich — was auch leicht zu erwarten stand, da das Komische nie sein Fach war, und er dafür weder Erfindung, noch Laune, noch Kürze und Raschheit besass. Aus einer *Opera semiseria*, die er zwar noch in Wien geschrieben, aber erst in Mainz vollendet zu haben scheint, *Il Demorgone*, kennen wir einzelne Hauptscenen, und diese, so über Gebühr nahe sie auch noch das Vorbild, dem er damals nachstrebte, vor das Auge bringen — Mozart nämlich — zeigen doch schon, nicht nur die würdige Gattung, für welche er von seiner Natur bestimmt war, sondern auch, in welchem Geist' und Sinne, mit welchen Talenten, mit

welcher Geschicklichkeit, Sorgsamkeit und beharrlichen Liebe, er dieser Gattung sich in Zukunft widmen würde. Noch mehr bezeichnet beydes, und zugleich die Weise überhaupt, welcher er von nun an immer treu, nur in derselben stets würdiger und vollkommener ward, seine Composition zu Metastasio's *Alcide al bivio*, welche von ihm, nicht blos damals, sondern selbst noch vor wenigen Jahren in Wien, Leipzig etc. mit vielem und verdientem Beyfall aufgeführt ward. Diese Gattung nun, und diese Weise, sie zu bearbeiten, können wir, die Ansichten und Urtheile Anderer auf sich beruhen lassend, nicht anders bezeichnen, als folgender Gestalt. R.s Opern, wie er sie von der Zeit seiner Reife an schrieb, (etwa von 1790 — v. 1793 als königl. preuss. Kapellmeister,) mithin sein *Alcide*, seine *Arianna*, *Armida*, *Atalanta*, sein *Enea nel Lazio*, *Tigrane*, *la Selva incantata* und *Gerusalemme liberata*, sind eigentlich keine Opern-, sondern Concertmusik; die grössern, ausgeführtern Stücke derselben aber auch unter dem Herrlichsten, was jemals von Gesang für Concerte geschrieben worden ist. Vor allem ist das Terzett, Quartett, Quintett, kaum von einigen; die recht eigentliche Bassarie aber von keinem einzigen Componisten trefflicher bearbeitet worden, als von ihm. Für die Bühne haben seine Charaktere zu wenig Bestimmtheit, Begränzung und Individualität, seine ganze Schreibart gehet zu sehr in die Breite — er musste sich überall, wo er etwas Gutes zu sagen hatte, ganz ausreden — auch haben die, einzeln an sich trefflichen Ausführungen bedeutender Scenen und Situationen zu wenig Verschiedenheit gegen einander, und überhaupt zu wenig von dem, was sie einander unterordnen und erst als Hauptgruppen Eines theatral. Ganzen vereinigen sollte. Aber, wie gesagt, diese Hauptstücke als Concertmusik betrachtet, oder auch — kann man das — das Ganze einer solchen Oper als decorirtes Concert von der Bühne genossen — und freylich gut ausgeführt, besonders sehr gut gesungen — gewährt einen unbeschreiblichen Genuss: und eben in so fern, und eben darum, werden R.s Opern, als Lieblingswerke gebildeter Kunstfreunde, und Fundgruben für Concertdirectoren, wie für vorzügliche Sänger, noch lange bestehen, bilden, erfreuen, ja theilweise wahrhaft entzücken. Vereinigen doch ihre Hauptstücke alles in sich, was man von dieser Gattung nur wünschen kann: trefflichen — fliessenden und doch kunstreichen, glänzenden und doch natürlichen, schön verflochtenen und doch stets klaren Gesang; meisterhafte Behandlung des Orchesters — immer reich und nie überladen, immer obligat und nie zerstreuet oder die Hauptsache verdunkelnd, immer effectvoll und nie den Gesang überbietend; dabey überall Ordnung, schönes Verhältnis der Ideen gegen einander, und eine stets anständige, nicht selten edle und grossartige Harmonie, erbauet auf das sichere Fundament bedeutender Bässe; überall auch Ausführlichkeit und Genüge, überall Benutzung der grössten und natürlichsten Reise sowol jeder gebildeten Menschenstimme, als jedes gut behandelten Instruments. — Für die Kirche hat R. nur zwey Werke geliefert: 1790 die *Missa* zur Krönung Franz's zum deutschen Kaiser, u. 1810 das *Te Deum laudamus* zum Geburtstage der Königin Louise von Preussen. Wir kennen nur das erste — das zweyte wurde bis jetzt blos an jenem Tage auf dem königl. Schlosse mit grosser Feyerlichkeit aufgeführt. Jene Krönungs-Musik zu schreiben lag ihm, als damaligem mainzischen Kapellmeister ob, und er zog sich aus der Sache als ein erfahrner Musiker und kluger Italiener. Was es bey dieser höchst anziehenden u. prachtvollen Feyerlichkeit überall zu sehen gab, machte einem jeden ein anhaltend aufmerksames Hören unmöglich: R. schrieb daher seine Missa ziemlich kurz, möglichst glänzend, sehr populair, und damit gut. Damit auch wirklich gut; doch wird dem Kenner im Ganzen des Werks, und noch mehr in manchen Einzelnheiten desselben, nicht entgehen, dass der Componist, auch wenn er gewollt, etwas wahrhaft Eminentes im eigentlichen Kirchenstyl schwerlich jemals würde zu Stande gebracht haben. Und darum sind wir auch geneigt, den grossen Beyfall, den jenes *Te Deum* in Berlin erhalten, wenigstens grösstentheils, der allgemeinen freudenvollen Theilnahme an dem Feste der geliebtesten Königin selbst, und der Gewalt der überreichen Besetzung, die R. allerdings zu glänzenden Effecten wird zu benutzen gewusst haben, zuzuschreiben. — Seine zahlreichen Compositionen für den Gesang mit

Begleitung des Pianoforte — Lieder, Canzonetten, Arietten, Duetten u. dergl. — sind in jedes guten Sängers Handen; und seine Solfeggien in den Händen eines jeden, der es werden will: wir brauchen darum kaum zu erwähnen, dass jene mannigfaltig, immer sehr anziehend, zum Theil ganz allerliebst — diese, gründlich, geschmackvoll und sehr lehrreich sind. In den deutschen Liedern wird man es ihm, der die Conversations-Sprache seines zweyten Vaterlandes zwar verstand und allenfalls sprach, in der poetischen aber nie heimisch werden konnte, nicht zu hoch anrechnen, dass er das Einzelne in seinen Texten oft fallen liess und sich nur an das Allgemeine, an die im ganzen Gedicht herrschende Empfindung, hielt, zumal da er diese fast nirgends verfehlte und nicht selten meisterlich auszudrücken wusste. — Als Lehrer des Gesanges hat er bis zum Ende seines Lebens fortgewirkt und mehrere vortreffliche Schülerinnen und Schüler gezogen. Statt aller mag nur die rühmlichst bekannte Dem. Fischer in Wien, genannt seyn, die ihm allein ihre höhere Ausbildung verdankt. — Uebrigens führte R. ein stilles, eingezogenes Leben, und hat wissentlich wol niemals Jemandem wehe gethan.

---

*Ueber die Darstellungen der Madame Milder-Hauptmann auf d. kön. Theater in Berlin**).

Eine herrliche, grosse, durchaus reine und gleiche Stimme, bey aller Kraft und Fülle stets mit der süssesten Anmuth gepaart, seelenvolle Innigkeit des Tons, zarter, einfacher und edler Ausdruck, verbunden mit einer imposanten Gestalt, ruhigen Haltung, empfindungsvollem und besonnenem Spiel, — dies sind die seltenen Vorzüge der ausgezeichneten Künstlerin, die allen hiesigen Kunstfreunden durch ihre, leider nur zu flüchtige Erscheinung so hohen Genuss gewährt hat. —

Die Darstellungen der Mad. Milder waren: *Iphigenia in Tauris* v. Gluck, Emmeline in der *Schweizerfamilie*, Therese im *Waisenhause* von Weigl, Tamino in der *Zauberflöte*, und *Medea* v. Cherubini. Ungeachtet in jeder der genannten Rollen die Künstlerin uns die Schönheit ihrer einzigen Stimme, und ihren, edlen einfachen Vortrag bewundern liess, so halten wir doch Emmeline und Medea für die vollkommensten ihrer Darstellungen, für ächte Kunstwerke, und finden darin eine überall durch Vollendung bezeichnete Vereinigung dessen, was in Hinsicht des Gesanges und Spiels in diesen so verschiedenen Gattungen geleistet werden kann. —

Ein Schweizermädchen, von Natur einfach ohne ideal zu seyn, naiv ohne gemein zu werden, gefühlvoll ohne in Affectation auszuarten, mit lebendiger, lieblicher Wahrheit, giebt sie uns Emmelinen. Ihr Gesang ist ganz in demselben Geist, schmucklos, aber voll des tiefgefühltesten Ausdrucks, voll hoher Unschuld und rührender Herzlichkeit. Ihr erster Ausruf „Gott hörte mein Flehen," der Vortrag der Cavatine „Wer hörte wol jemals mich klagen", und die Stelle des Duetts: „wie mit meinem Freund?" — ist von hinreissender Wirkung. Mit der zartesten Lieblichkeit giebt sie die Strophe am Schluss des 2ten Acts beym Untergang der Sonne; und die grosse Scene des letzten Acts, das Schweizerlied, das Wiedersehn des Geliebten — wer könnte den Eindruck vergessen, den sie auf jedes fühlende Herz gemacht haben? — In der *Medea* von Cherubini, vielleicht einer der schwierigsten Rollen, die die neuere tragische Musik aufzuweisen hat, kündigt ihre ganze Erscheinung und ihr Vortrag die stolze, leidenschaftliche, noch im Unglück mächtige Königstochter und Vertraute der überirdischen Mächte an. Ihr Spiel und ihre Haltung sind überall edel und imposant, und die Steigerung der Kraft ihres Gesangs ist mit bewundernswürdiger Kunst bis zu den ungeheuern Scenen des letzten Actes aufgespart. Das innige Flehen der ersten, rührenden Arie, (aus F dur) die grosse, heftige Leidenschaft des Schlussduetts im ersten Act mit Jason (E moll), der Schluss des zweyten Acts bey dem Vermählungsopfer Jasons und Kreusen's, werden meisterhaft gegeben. Der ganze 3te Act aber — die rührende Zusammenkunft mit ihren Kindern, der Kampf der Mutterliebe

*) Anm. Von einem andern Verf., als der Aufs. im vorigen Stück.

und Rache, die Invocation der Eumeniden, der wilde, wüthende Ausbruch triumphirender Rache, und der letzte Anruf an Jason nach Vollbringung des schrecklichen Mordes, wurden mit einer erschütternden Wahrheit, höchster Kraft und tragischer Grösse ausgeführt, und sind der höchste Triumph der Künstlerin!

Mit Recht müssen wir bedauern, dass Hindernisse es nicht zuliessen, Mad. Milder noch in einer zweyten Vorstellung der Medea, und in andern tragischen Rollen, namentlich der Clytemnestra in Glucks Iphigenia in Aulis, zu sehen — und mit Schmerz nehmen wir Abschied von den himmlischen Tönen; die lange noch als das Ideal selten vereinigter Anmuth und Kraft unsrer Erinnerung unvergesslich bleiben werden. —

Auch ausser ihren Verhältnissen als Künstlerin, nimmt die liebenswürdig-einfache, anspruchlose Frau unsre Achtung und Liebe mit sich.

Berlin, am 26. Septbr. 1812.

F. W.

Kurze Anzeigen.

Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. par Frid. Wollank. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Der Verf., der sich durch mehrere, sehr angenehme, besonders melodiöse Lieder Freunde erworben hat, wird sie sich durch dies Trio gewiss erhalten. Wenn auch von dem Grossen, das der Titel ankündigt, wenig bemerkbar, und das Trio mehr wie ein Stück dieser Art nach angenehmer, gefälliger, aber zugleich brillanter Weise befunden wird; wenn auch den beyden Mittelsätzen mehr Eigenthümliches zu wünschen bleibt, und dem Ganzen mehr von dem, was im engern Sinne Ausführung heisst, vortheilhaft seyn könnte: so wird es doch, und besonders im ersten und dritten Satze, (doch auch im Adagio,) von jedermann unter die besten Unterhaltungsstücke der letzten Jahre gezählt, und mit Vergnügen ausgeführt werden. Die hier vorzüglich herausgehobenen Sätze haben Leben und wohl zusammengehaltenes Feuer; in den meisten ihrer melodischen Phrasen bewährt sich das willkommene Talent, das der Verf. schon in seinen Liedern bewiesen; die harmonischen Wendungen sind, wenn nicht oft, doch auch nicht selten, keineswegs gewöhnlich, und stets anständig und wirksam; die Instrumente alle drey sind gut beschäftigt und zu vortheilhaftem Effect verwendet; die Execution endlich fällt, bey einiger Geübtheit, gar nicht schwer, eben darum, weil alles in natürlicher Folge und den Instrumenten gemäss geschrieben ist. Und das zusammengenommen, ist ja gerade, was die Liebhabergesellschaften von einem Unterhaltungsstücke jetzt verlangen. Wenn der Verf. auch, was wir oben zu vermissen gestanden haben, seinen folgenden Werken zu geben vermag, ohne etwas von dem, was hier zu loben war, aufzuopfern: so wird er gewiss den Platz, den er bald durch dies erste Werk auf den Pulten nicht weniger Ausübenden einnehmen wird, lange behaupten. — Das Trio ist schön gestochen.

Variations p. le Pianof. sur un air favori de Cendrillon, comp. par F. L. Seidel. à Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. (Preis 14 Gr.)

Ueber das Liedchen, wo Aschenbrödel ihre Künste zeigen muss, kleine Veränderungen, die sich von denen, welche nur Gefälliges und sehr Leichtes suchen, einige günstige Aufnahme versprechen dürfen, sonst aber durch nichts ausgezeichnet sind.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten October. **N°. 43.** 1812.

Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft, bey Eröffnung ihrer Sitzung zu Zürich, den 19ten August 1812. von Hans Georg Nägeli.

Süss sind die Freuden der Erinnerung an die Tage seliger Vergangenheit, labend die Hoffnungen ihrer Wiederkehr; aber süsser noch und entzückender ists, wenn die Erneuerung der edelsten Lebensgenüsse zugleich das Bild jener Tage vor Sinn und Seele bringt, wenn der Spiegel der Vergangenheit uns Erscheinungen zurückstrahlt, die mit neuen Reizen uns in der Wirklichkeit umgeben. Eines so glücklichen Looses freuen wir uns jetzt. Jene seligen Tage, wo eine ganze Stadt mit all' ihren reizenden Umgebungen in einen Tempel der Kunst und der Verbrüderung sich umgewandelt hatte, worin Harmonie, die edle Göttin edler Herzen, allherrschend und glänzend thronte, und mit ihrer Zaubergewalt auch aller Herzen hob, um sie einander näher zu bringen; jene Tage, wo in der freundlichen schweizerischen Grenzstadt mit dem Gebiete der Kunst sich gleichsam unser Vaterland erweitert zu haben schien — jene Tage erneuern sich uns wieder, erneuern sich jetzt mitten im Schooße des Vaterlandes, erneuern sich an derjenigen Stelle der Schweiz, welcher man nur wünschen muss, dass sie durch Kunst verherrlicht werde, wie durch Natur, erneuern sich in dem Thale, an den Ufern des Sees, wo einst dem göttlichen Klopstock selbst nichts mehr zu wünschen übrig blieb, als, die zerstreuten Edeln im Lande hier in Hütten der Freundschaft versammelt zu sehen. Sie haben sich wieder gefunden, die Herzen, die einander entgegen schlagen. So viele Einheimische haben so viele Fremde in's Innere ihrer Wohnungen geführt, und fanden schon gestern Abends im engern, häuslichen Kreise den Vorgenuss dessen, was wir hier im öffentlichen geniessen. Bleibt uns zürcher Mitgliedern noch ein Gefühl der Beschränkung übrig, so ist es diess, dass nicht Jeder Jeden mit Handschlag und Umarmung bewillkommnen kann. Lebhaft empfinde ich, welch ein Glück mir zu Theil ward, Sie, theuersten Freunde aus allen Schweizercantonen, im Namen meiner theuern Collegen, im Namen aller meiner Mitbürger zu begrüssen; mein ganzes Wesen dehnt sich nach Ihnen aus, und ich fühle in diesem seligen Momente, dass das Wort weiter reicht, als die Hand, und das Herz mehr umfasst, als die Arme.

Auch Sie, die sie hier zum ersten Mal unserm Kreise beygetreten sind, angelockt durch die Reize der Kunst, herbeygeführt an der Hand der Geselligkeit: Freunde unserer Freunde! Jünglinge! für vaterländische Kunst und geselliges Wirken begeisterte Jünglinge, an denen auch für uns etwas von den schönen Hoffnungen des Vaterlands in Erfüllung geht: seyen Sie von uns allen herzlich begrüsst! Mit Wonne erblicken wir unter Ihnen die ersten Ankömmlinge aus den Cantonen *Glarus* und *Appenzell*, die, indem sie unsern Schweizerbund, unsern brüderlichen Künstlerbund vervollständigen, uns zugleich als Zeugen erscheinen, dass auch in ihren entlegnern Bergthälern die Kunst — zwar etwas später, aber vielleicht nur desto herrlicher aufzublühen beginnt. Für sie alle ist, gleichwie in unserm Kreise, in unsern Herzen noch Raum; denn es liegt ja in dem reinen, heiligen Wesen der Freundschaft, und es bewährt sich darin ihre himmlische Abkunft, dass sie sich nie übersättiget. Und so wie die heilige Freundschaft sich auch Abwesende vergegenwärtiget, die, nur von gebietenden Pflichten zurückgehalten, gewiss auch unser jetzt liebend gedenken, so tröstet sie auch für den Verlust derjenigen, die, von diesem

irdischen Schauplatz abgerufen, jetzt aus den Regionen höherer Harmonien, wovon unsere reinsten Töne nur eine matte Ahnung zu erwecken vermögen, auf uns herabschauen. Ja selbst die Ungewissheit, wie bald dieser oder jener aus unserer Mitte scheide, ist noch ein Antrieb, uns fester zu verbrüdern: damit die, welche uns entschwinden, um so lebendiger in unserer Erinnerung wirken. So haben wir, nebst mehrern theuren Gliedern unsers Bundes, eins der verdienstvollsten, ja einen der Mitstifter desselben, in der Person des Junker Stadtrath *Escher* verloren. Aber auch *er*, der biedere Schweizer, der thätige Kunstfreund, der heitere Gesellschafter, lebt in unser Aller Andenken fort. Friede seiner Asche, und Genuss himmlischer Harmonien seinem Geist! —

Von Hochachtung für einen solchen Verein erfüllt, von dem Bewusstseyn durchdrungen, dass er seine bildend wohlthätigen Wirkungen schon in den ersten Jahren seines Entstehens vielfach bewährt hat, von der Hoffnung durchglüht, die bisherigen Früchte werden vergleichungsweise erst noch die Aussaat zu den hundertfaltigen Früchten künftiger Tage und Jahre, eröffne ich Ihnen, wertheste Freunde, mit unserer ersten Sitzung auch neuerdings meine Gesinnungen und mein Herz.

Sie wissen, Verehrte, dass ich die Tonkunst, als Mittel der geselligen Verbindung und Mittheilung, als eine wichtige Pflanzschule der Humanität, von ihrer ernsten Seite zu betrachten pflege. Sie theilen gewiss mit mir die Gesinnung, dass, zumal in einem so ernsten Zeitalter, wie das unsrige, niemand sich erlauben darf, unter ihren Einflüssen blos *geniessend* in den Tag hinein zu leben, sondern jeder sich zu bestreben hat, *erkennend* die Erkenntnis ihres Wesens zu befördern, und damit immer allgemeiner und vollkommener die Anerkennung ihrer Würde herbeyzuführen. Sie schienen vor einem Jahr an meiner Umständlichkeit kein Misfallen zu finden; sogar gewisse historische Erörterungen waren Ihnen nicht uninteressant. Um so mehr darf ich hoffen, Sie werden mir auch jetzt wieder ein geneigtes Ohr leihen, da ich Ihnen hauptsächlich von der *Gegenwart* zu sprechen habe.

In der That, wovon sollt' ich auch in den Tagen des erhöhten Lebens sprechen, als vom Leben selbst? Was könnte da, wo die Kunst auf eine so glänzende Weise ins Leben tritt, angemessener seyn, als ihre Herrlichkeit mit Anschauung, mit weilenden Betrachtungen, zu feyern, die eben dasjenige, was um unsere Sinnen vorgeht, zum Bewusstseyn erheben, wodurch allein es möglich ist, die Gaben der Kunst zu Schätzen des Geistes und Herzens zu veredeln, deren Werth vollends durch sittliche Würdigung gesichert wird.

Ja, die Kunst, besonders die Tonkunst, kann nur in so fern, als sie vor der sittlichen Würdigung besteht, es werth seyn, dass wir durch Veranstaltungen, wie diejenigen, die uns jetzt zusammen brachten, einige Tage hindurch, so zu sagen, eine ganze Stadt in Bewegung setzen, wo, blos bürgerlich betrachtet, alles durcheinander läuft, wo, freylich zu den Altären der Kunst hinneilend und in die Kreise der Geselligkeit, so Mancher, auch der Eingezogenste, veranlasst wird, aus seinem täglichen Leben herauszutreten, wo sogar Fremde von allen Seiten herbeygezogen werden, deren Beurtheilung wir nicht allein diese Veranstaltungen selbst, sondern zugleich auch unsere örtlichen Sitten — und wohl uns, wenn wir es ungescheut dürfen! — offenkundig Preis geben.

Die Ehre und Würde des Instituts fordert uns daher auf, sein wirkliches und mögliches Verhältnis zur vaterländischen Cultur scharf ins Auge zu fassen und hell zu beleuchten; sie fordert uns auf, unsern Versammlungen und Verhandlungen eine Richtung zu geben, die auch dem strengsten Beurtheiler Achtung abnöthiget, eine Richtung, die es jedem Mitgliede wenigstens möglich macht, bey der Ruckkehr in seinen Kreis nicht blos Erinnerung, sondern gesteuere Erkenntnis dessen, was wahre musikalische Bildung nambaft fördert, jedesmal mitzubringen. Ich sage, *jedesmal*. Denn in der Kunst kann man nicht etwa, wie in der Moral, blos in andern Wendungen, sprechen „von dem Einen, das Noth thut." Hier, wo unmittelbar keine Noth abzuwenden, sondern Heil zuzuwenden ist, hier, wo die menschliche Kraft ihren weitesten, freyesten und geistigsten Spielraum findet, sind die

wesentlichen Aufgaben immer mehrfach, immer mannigfaltig, und so wie sie gelöst sind, bieten sich neue, höhere dar. Hier ist die menschliche Glückseligkeit, sogar dem Grade nach, durch Cultur, nicht etwa durch blosse Praxis im engeren Sinne, sondern durch Cultur des Erkenntnissvermögens selbst bedingt. Nicht nur hatte *Lessing* recht, wenn er sagte: „ein denkender Künstler ist mir noch eins so viel werth;" man kann noch viel weiter gehen und behaupten, ein Kunstwerk, das nicht blos asthetisch (mit dem Gefühl) aufgefasst, sondern intellectuell angeschaut, ja recht eigentlich durchdacht wird, ist dem Beschauer letzterer Art tausendmal mehr werth. Und so wie es sich mit dem einzelnen Künstler zum einzelnen Kunstwerke verhält, so verhalt es sich mit der Kunstbildung im Ganzen. Das allerwichtigste aber ist, dass derjenige, der mit seiner Erkenntnis des Wesens, der Producte und der Aufgaben der Kunst, der Hauptsache nach, im Reinen ist, davon nicht nur ein Gut für sich selbst, sondern ein gemeinnütziges besitzt, und dadurch ein gemeinnütziger Mann wird. Solche gemeinnützige, nach Gemeinnützigkeit unablassig strebende Manner verehre ich in Ihnen; ich bin hier nicht blos der Verstandigung gewiss; ich *ahne* und *hoffe* nicht blos das Gute von guten Menschen: sondern ich *kenne* und *schätze* in den namlichen Personen, welche in unserm Kreise die Kunst höher zu heben trachten, diejenigen, die in andern Kreisen, in allgemeinen und besondern vaterländischen, in *pädagogischen*, *ökonomischen* und andern Gestalten — sämmtlich Zierden unsers Vaterlandes — ihre Gemeinnützigkeit längst und vielfach bewahrt haben.

Solchen gemeinnützigen Mannern nachstrebend trete ich also auf die Mittel ein, welche die Tonkunst zur Erhöhung und Veredlung des geselligen Lebens darbietet. Diese Mittel haben uns die Kunstgelehrten in Hinsicht der Kunst*producte* bekanntlich in *Kirchen-*, *Theater-* und *Kammermusik* eingetheilt. Da wir aber zur Zeit noch nicht so glücklich sind, etablirte *gute* Kirchenmusik — indess auch nicht so ungluecklich, etablirte *schlechte* Theater zu haben, und die Kammermusik mehr der häuslichen Bildung anheimfallt: so müssen wir lediglich jene vierte Musikgattung besprechen, die in den Systemen der Kunstgelehrten noch keine Hauptstelle einnimmt: die *Concertmusik*. Unmöglich können wir musikalisch die Angelegenheiten des öffentlichen Lebens berathen, als in Hinsicht auf das Concertwesen: denn öffentlich begegnen wir einander, und wirken mit und auf einander fast nie anders, als im Concert; alles andere kommt, so wie auch dieser unser Verein, nur als Ausnahme, und selten vor. Eben so wenig können wir einsehen, was wir zu thun oder zu lassen, was wir zu beginnen und auszuführen haben, ohne unser Concertwesen, wie es ist, wie es seyn kann und seyn soll, einer genauen Kritik zu unterwerfen.

Die Concerte, wie wir sie jetzt haben, wie sie das ganze cultivirte Europa hat, sind ein Erzeugnis des abgewichenen Jahrhunderts, entsprungen theils aus den Entwickelungen der Kunst selbst, theils aus den Erweiterungen des geselligen Lebens. Ob und wie das Eine oder das Andere mehr zur Folge oder zu Seite hatte, brauchen wir hier eben nicht zu erörtern. So wie durch Steigerung der individuellen Kunstausübung, durch Erscheinung eines Virtuosen bald in dieser bald in jener Stadt, eine grössere Gesellschaft sich veranlasst fand, zusammen zu treten, und nachher den Zusammentritt, das Zusammensingen und Spielen, allenfalls auch ohne Virtuosen, schlecht und recht zu wiederholen; so mag auf der andern Seite die ungeheure Menge von Gratulations-Hochzeit- Geburtstags- und Trauermusiken, die wir in den Werken unserer deutschen Meister verzeichnet finden, auch manchen geselligen Menschenkreis zusammengebracht haben, der sich allmahlig zu einer Art von Concertanstalt erweiterte. Auch jene geheimern, allverbreiteten Verbindungen haben geselliges Kunsttalent und durch dasselbe gesellige Kunstausübung vielfach befordert; so wie z. B. die pariser Loge in den achtziger Jahren den unsterblichen *Haydn* zu jenen, jetzt noch in allen Concertsälen wiederhallenden Symphonien veranlasste, die ursprünglich unter dem glanzenden Titel du Repertoire de la loge olympique bekannt gemacht wurden.

Dass nun eine Kritik des Concertwesens viel Einseitiges, Mangelhaftes, Fehlerhaftes, ja manches Verkehrte und Verwerfliche aufzudecken habe, ist leicht zu erachten, so bald man bedenkt,

in welch einem kurzen Zeitraum dieser nicht unwichtige Zweig europäischer Sitte, so zu sagen, am Baum des geselligen Lebens empor geblüht ist. Bedenkt man noch dazu, dass nur ein so kleiner Theil der vorhandenen Musik sich fürs Concert eignet, der für eine Concertunternehmung, Jahr aus Jahr ein, auch nur für die Winterhalbjahre, bey weitem nicht zureicht; bedenkt man — was hieraus weiter folgt — dass der Concertstoff mehr als zur Hälfte aus Kirchen- Theater- oder Kammermusik ergänzt werden muss: so wird man es ganz natürlich finden, dass in den oft unvermeidlich planlosen Concerteinrichtungen Missgriffe und psychologische Widersprüche aller Art sich durchkreuzen.

Es scheint wirklich, man sey bisher überall bey dem Grundsatze stehen geblieben, ein Concert sey eigentlich eine Anstalt, worin man die vorzüglichsten Producte durch die vorzüglichsten Talente öffentlich darzustellen hat. Dieser Grundsatz scheint einleuchtend; er ist einfach und natürlich. Aber das Einfache und Natürliche reicht eben in Kunstanstalten, weil sie Kunstanstalten sind, nicht immer hin. Schon das sollte erörtert werden, ob man die Trefflichkeit der Kunstwerke selbst, oder die Trefflichkeit der Ausführung, zur Hauptaufgabe zu machen habe, ob mehr darauf zu sehen sey, *was* ausgeführt werde, oder *wie* es ausgeführt werde, ob dem Genie der Autoren oder der Virtù der Künstler und Dilettanten das Vorrecht eingeräumt werde. Freylich trachtet jede Concertdirection beydes zu vereinigen, aber auch jede zeigt durch die That, dass sie dabey noch nicht nach erkannten festen Gesetzen der Psychologie und der ästhetischen Wirksamkeit verfährt.

Zum Beweis nur das Allerauffallendste! Erstens: in Hinsicht auf die Kunst selbst. Man producirt die Werke der Lieblingsautoren, und zwar, wie natürlich, in den Formen, in welche diese Autoren ihre Ideen einzukleiden pflegen. Solcher Formen, in denen eine zur Auswahl und Abwechslung hinlängliche Menge von Stücken vorhanden ist, giebt es hauptsächlich dreyerley: Symphonien, Concerte u. Arien. Drey solche Stücke reichen für einen Concertabend nicht hin: man tischt also häufig in einem zweyten Act die nämlichen Formen wieder auf, ja der zweyte Act ist oft nichts weiter, als *ein blosses Duplicat des ersten!* Durch diese, ohne Widerrede zwecklose Einrichtung kommt eine Einförmigkeit in das Concertwesen hinein, die keineswegs im Wesen der Kunst selbst liegt, eine Einförmigkeit, die ohne Zweifel Hauptursache ist, warum die Concerte nur zur Winterzeit, höchstens drey Monate lang, fleissig besucht werden, wodurch man sie offenbar zur Luxussache herabgewürdiget, was eigentlich als eine Beleidigung für den ganzen Künstlerstand angesehen werden kann. Denn so natürlich es ist, dass man im Sommer mehr die schöne Natur, im Winter mehr die Kunst geniesst, so ungereimt ist es, dass man im Sommer ob der Natur — oder andern Zerstreuungen, die Kunst vergesse. Auch kann für die Cultur der Schweiz der Umstand nicht zur Entschuldigung dienen, dass im Sommer die meisten Personen von Stand abwesend seyen; denn unsere Herrschaften bleiben gewöhnlich auch zur Sommerzeit in ihrer Residenz, oder sie haben ihre Besitzungen so ganz nahe, dass sie leicht herbey eilen könnten, so oft ein edles Kunstbedürfnis zu befriedigen wäre.

Zweytens: in Hinsicht auf die *Kunstausübung*. Es ist allerdings gar schön, dass man jedes individuelle Talent gewähren lässt. Was wären auch unsere Concerte ohne den Glanz und Schmuck solcher individuellen Talente? Zu dieser Gewährung gehört aber, nach der Gewohnheit, dass jedes Individuum das selbstgewählte Stück, womit es „auftreten" will, mitbringen darf. Abgesehen davon, was alles auf diese Weise zusammen getragen werde — wie stellt sich ein solches „Galanterie-Concert" als Erscheinung dar? Es erscheint eine Dame — dann ein Herr — dann wieder eine Dame — dann wieder ein Herr — und so erscheint uns weiter nichts als die Individualität, als die Persönlichkeit. Aus dieser ist es auch zu erklären, dass die Individuen sich nicht so oft zur Ausführung concertirender Stücke vereinigen, als sie wol könnten. Fast scheint es, als schwebe zwischen ihnen eine Art von Scheidewand, nur nicht so sichtbar, wie zwischen den Bauern der Canarienvögel; und wenn auch die Persönlichkeit hier nicht allemal in Eifersucht ausartet, wenigstens solche Fälle hier zu Lande äusserst selten sind, ja eigentlich in „harmonischen Schweizerherzen" gar nicht Statt finden *können*: so ist auch

nur ein Merkmal von Eifersucht hier um so widriger, weil es eine Eifersucht ist ohne Beymischung von Liebe, weil ferner da, wo es an Menschenliebe gebricht, auch die Kunstliebe mangelt, weil endlich ohne Kunstliebe keine Kunstanstalt gedeihen kann.

Doch diess alles sind blos negative Aeusserungen. Alle unmittelbaren Angelegenheiten des Lebens, so auch diejenigen der Kunst, erheischen positive Sätze, erheischen Rath, der in That übergeht, That, die höheres Leben zur Reife bringt. Ich trete daher tiefer auf die Sache ein.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

München, Ende d. Septembers. Auf Hrn. Ravel, einen Tänzer auf dem straffen Seile, (und einen sehr geschickten,) der seine Darstellungen im Theater gab, folgte Hr. Duport, Balletmeister und erster Tänzer der grossen Oper in Paris, mit Dem. Neumann, erster Tänzerin der kais. Hoftheater in Wien. Viermal traten sie auf, jedesmal mit grossem Beyfall. Die Musik zu ihren Balleten, von welchen wir hier *Venus* und *Adonis*, und *Pygmalion* bemerken, ist aus den Werken Cherubini's, Haydn's und anderer guter Meister zusammengesetzt. Bey dieser Gelegenheit hatte sich das Personal des hiesigen Ballets in keinem unvortheilhaften Lichte gezeigt. Es bildet dies ein gutes Ganze, dem vielleicht nur die Verjüngung einiger ihrer Künstler fehlt, um alle Erwartungen zu befriedigen. — Ein Hr. Baader aus Bamberg ist als *Joseph* und als Präsident im Grafen *Armand* aufgetreten. Er wird den Wünschen aller Kunstfreunde samt und sonders vollkommen entsprechen, wenn er anfängt, sich im Gesang, Spiel und Declamation ganz nach andern Mustern, als er bisher vor sich gehabt haben mag, zu bilden. Man darf glauben, dass er jetzt manche Gelegenheit dazu finden könne. Der Mangel an Tenorsängern ist drückend. Hr. B. ist für das hiesige sogenannte Vorstadt-Theater, dessen Mitglieder häufig in dem kön. Nationaltheater auftreten, angenommen. Diese Anstalt muss natürlich von wohlthätigen Folgen für die Kunst seyn, sollte anders nicht ein seltsamer Eigendünkel sich einst zeigen, der den Schüler glauben liesse, er bedürfe des Meisters nicht. Uebrigens scheint die Composition des *Joseph* sich in der Meynung der Mehrzahl selbst über jene, des *Armand*, erheben zu wollen. Selten war der Contrast, welchen italienische Musik mit den Werken franz. Kunst darbietet, bemerkbarer. Lebten wir in Zeiten, wo unsere Aufmerksamkeit weniger von aussen angezogen würde, so möchte vielleicht sogar bey uns ein schon oft geführter Streit, über die Vorzüge von Beyden, erneuert werden. Nasolini's *Merope* und Cherubini's *Armand*, die *Horasier* von Cimarosa und *Joseph* von Méhul — welch ein weites Feld, um eine musikalische Kunstfehde zu führen! Wir unserer Seits hüten uns wol, den Handschuh zu werfen, eingedenk der nicht sanften Begegnung, welche der berühmte Verfasser der *Lettre sur la musique françoise* in seinem Zeitalter, wo er die Wahrheit auf seiner Seite haben mochte, erfahren hat. Nehmen gleich die kältern Deutschen die Sache nicht so ernsthaft, so haben sie es doch immer gern, wenn man jeden bey seiner Meynung lässt. — Die *Horasier* wurden, ungeachtet des äusserst langweiligen zweyten Acts, der auch die feurigsten Gesangfreunde häufig an das Gähnen erinnert, zweymal bey vollem Hause gegeben. Einst sang Mad. Bertinotti, deren schöne Methode und Stimme unter uns noch nicht vergessen ist, die schöne Arie: Queste pupille tenere. Die an sich schätzbare Sängerin, von welcher sie diesmal vorgetragen wurde, bot alle ihre Kunst auf, um das gewohnte Bravorufen zu erzwingen — was ihr denn auch vollkommen gelang, indem ein gemischter Haufe von Zuhörern leicht in Bewegung zu setzen ist, und sich überdies keine Rechenschaft über sein Benehmen abzulegen pflegt. Anders ist es freylich mit dem kleinern Häuflein von Kunstfreunden, welche das Theater, so wie andere Kunstdarstellungen, nicht aus blosser Langeweile besuchen, sondern über des Künstlers Streben manchmal nachdenken. Diese sollen, wie es heisst, der Meynung seyn, dass jene sogenannte Kunst manchmal wahren Mangel an ächtem Kunstsinn verrathe. Es ist leichter zu denken, als zu beschreiben, wie einem gebildeten Musikfreunde zu Muthe seyn muss, wenn er

hört, wie eine ihm bekannte, von einem ausgezeichneten Künstler gut vorgetragene Arie jetzt verunstaltet, wie jede zusammenhängende Melodie getrennt, jeder Rhythmus aufgehalten, Adagio und Allegro auf eine seltsame Art vermischt wird, um etwa eine abgeborgte Passage anzubringen, oder einen hohen Ton lange aushalten zu lassen — welches alles freylich, sparsam und am rechten Ort gebraucht, seine Wirkung hervorbringt, übrigens aber doch endlich ermüden muss, indem eine blosse, wenn gleich seltene Naturgabe an und für sich allein dem Künstler zu wenig Verdienst giebt, als dass er damit immer und zu jeder Zeit dem Beyfall sollte gebieten können. Dem. Häser sang die Horazia. Statt einer grossen Arie mit obligatem Waldhorn, die man immer gern hörte, gab sie eine Cavatine von Federici, und eine Arie mit obligater Flöte, wahrscheinlich aus Zingarelli's *Gerusalemme distrutta*. Man kennt die Compositionsart der neuern italienischen Meister: sie legen ihre Arbeiten gleichsam nur als Skizze hin, die der Sänger nach seiner Einsicht ausführen mag. Dem. H. hatte volle Freyheit, die Stärke ihrer Kunst zu zeigen. Sie ging in beyden Arien sehr hoch, und erreichte in der zweyten sogar das dreygestrichene E. Man sucht sich einander zu überbieten, denn es ist Mode, das Höchste im Tone, wenn gleich nicht immer im Gesange, ausbilden zu wollen. Uebrigens behauptete sie auch diesmal den Ruhm einer sehr verständigen, hochausgebildeten Sängerin. Sie wird nochmals in *Merope* auftreten, und darauf unsere Stadt verlassen *). Dann wird die Muse deutscher Tonkunst unser Theater auf längere Zeit ausschliessend wieder in Besitz nehmen. Wir müssen ihr rathen, sich öfters in gallisches Costüme zu hüllen, indem deutsche Dichter und Tonkünstler so wenig für sie sorgen, dass sie nur selten in ihrer Gestalt mit Erfolg auftreten kann. — —

Der wackere *Paul Hutter*, dessen im vorigen Jahre in diesen Blättern ehrenvolle Erwähnung geschehen, lässt auf seine Kosten eine Anzahl Knaben in der Singkunst unterrichten — ein Unternehmen, das um so mehr unserer Aufmerksamkeit werth ist, als alle Anstalten der Art bey uns darniederliegen, und man kaum mehr Knabenstimmen findet, um unser Theater nothdürftig mit geringem Erfolg zu besetzen. Der Anstalt soll nach dem Wunsche ihres Gründers durch Rath und Theilnahme aufgeholfen werden. Deswegen lud vor kurzem der musikal. Verein, an dessen Spitze er stehet, in einem gedruckten Blatte alle Musikfreunde zu einer öffentlichen Prüfung dieser Gesangzöglinge, welche in der St. Annakirche gehalten wurde, ein. Nach einer halbjährigen Uebung sangen dieselben verschiedene grössere und kleinere Stücke in deutscher Sprache, sehr richtig und gut. Man bemerkte manche brauchbare Stimme unter ihnen. Viele Freunde der Tonkunst hatten sich dabey eingefunden. Das Beginnen solch einer Anstalt, unter solchen Umständen, ist, wie leicht zu erachten, vielen Schwierigkeiten unterworfen. Was geleistet worden, hat der brave Unternehmer gezeigt: mehr hat man noch ohne Zweifel zu erwarten, denn man sieht wol, dass nicht eitles Lob, dessen er nicht bedarf, sondern nur die Zufriedenheit, etwas Gutes für eine Kunst (die er liebt, ohne sie auszuüben,) zu wirken, seine Unternehmung leitet. —

In unsern Kirchen kömmt nur selten etwas vor, was zu bemerken man Ursache hatte. Es ist in dieser Hinsicht bey uns nicht besser, jedoch auch nicht schlimmer, als anderswo. Doch können wir eine Todtenfeyer, dem Andenken unsers

*) Anm. Und zugleich Deutschland und alles öffentliche Auftreten. Dem. Häser gehet zurück nach Rom, und erwartet dort, im stillern Kreise des häuslichen Lebens das Glück zu finden, das sie, bey so bescheidenem Sinn, so sanftem, liebevollem Charakter, und so reinem, edlen Sitten, weder im Glanze ihres seitherigen öffentlichen Lebens, noch in andern Huldigungen, mit denen sie oft überhäuft wurde, gefunden hat. Ihrer Kunst wird sie treu bleiben, aber nur, um den Ihrigen, vertrauten Freunden, und sich selbst ein einfach bürgerliches Leben zu schmücken. Möge der Genius häuslichen Glücke zu der Krone des Beyfalls zweyer Nationen auf ihrem Haupte seinen schimmerlosen, aber unverwelklichen Kranz fügen; und — dürfen wir bey diesen herzlichen Wünschen für ihre Zukunft auch an uns denken — möge sie auch stets unserer, ihrer Landsleute, der Freunde ihrer frühern Jahre, wie ihrer damals erst aufblühenden Talente, stets eingedenk bleiben?

d. Redact.

verewigten Generals Deroy geweiht, nicht ganz unberührt lassen. Das dabey aufgeführte *Requiem* ist von Koslovsky bey Gelegenheit der feyerlichen Exequien des letzten Königs von Polen componirt. Der seltsame Gedanke einer vollständigen Janitscharenmusik, welche den *Dies Irae* begleitete, wirkte auf besondere, aber eben nicht rührende Weise, auf uns. Bey den übrigen Stücken schwiegen jedoch die lärmenden Instrumente, und man hatte Ursache, auf den stillen, einfachen Gesang zu hören, welcher diese Composition charakterisirt. Einige Künstler der kön. Kapelle hatten an der Ausführung Theil genommen. Mad. Beger und Hr. Mittermayr sangen die Solos mit Einsicht und Gefühl. —

Der geheime Rath, Hr. Abt Vogler, hält sich noch hier auf, und ist beschäftigt, die Orgel an der Hofkirche zu St. Michael, ein älteres, doch nicht verwerfliches Werk, zu restauriren. Die hohe Stimmung wird auf die überall eingeführte Temperatur herabgebracht, welches für Sänger und Instrumente, so wie überhaupt für die Ausführung musikalischer Werke, nöthig und höchst erwünscht seyn muss. Auch andere Veränderungen werden dabey angebracht, welche nichts anders, als Verbesserungen seyn können, da ein so erfahrner und geprüfter Meister, als Hr. Vogler in jeder Hinsicht ist, die Sache ordnet. —

Wien, am 1ten October. Uebersicht des Monats September.

Hofoperntheater. Am 24sten wurde zum ersten Mal: *La scelta dello sposo*, (die Wahl des Gatten) eine italienische komische Oper in zwey Aufz. von Hrn. Buonavoglia, mit Musik von Guglielmi, aufgeführt, worin Dem. Maria Ther. Sessi zum ersten Male in der Rolle der Contessa Dejanira mit vielem Beyfall auftrat. Ihre Stimme hat Umfang, und ist bedeutend stark, sowol in der Höhe, als in der Tiefe. Ihre Aussprache ist deutlich, und ihr Spiel verräth viel Gewandtheit. Wenn ihr auch jetzt noch nicht alle Rouladen vollkommen gelingen, so zeigte sie doch in mehreren Läufen, dass ihre Stimme vieler Biegsamkeit fähig ist. Sie wurde gleich nach dem ersten Acte gerufen. Die Musik, obgleich dem jetzigen Geschmack nicht ganz zusagend, hat angenehmen, fliessenden Gesang. Einige Duetten, und vorzüglich das Quartett zu Anfang des zweyten Acts, zeichneten sich vortheilhaft aus. Hr. Radicchy, (Cavaliere Ernesto) und die Herren Bassi (Conte Orlando) und Verri, (Cavaliere Pistone) sangen und spielten mit Fleiss und Anstrengung. — Am 29sten wurde zum ersten und letzten Male, *die Feldmühle*, ein Singspiel in einem Aufz., mit Musik von Hrn. Joseph Drechsler, Kapellmeister-Adjunct, gegeben. Es missfiel ganzlich.

Theater in der Leopoldstadt. Am 26sten wurde in diesem Theater zum ersten Mal, *der Zauberhut*, eine grosse Pantomime in zwey Aufz., von der Erfindung des Balletmeisters, Hrn. Hampel, mit Musik von Hrn. Volkert, mit vielem Beyfall gegeben, u. seitdem öfters wiederholt. Hr. Brienke (Arlequin) u. Hr. Hampel (Pierot) wurden von dem Publicum vorzüglich ausgezeichnet, und Beyde hervorgerufen. Die Musik hatte, in Hinsicht des Charakteristischen, viele lobenswerthe Stellen. Die Decorationen waren überraschend schön, und die Maschinerien gingen, wie gewöhnlich in diesem Theater, gut. —

Concerte. Am 8ten wurde in dem Hofoperntheater zum Vortheile der hiesigen Handlungs-Kranken- und Verpflegungs-Institute eine musikalische und declamatorische Academie gegeben. Die dabey vorkommenden Stücke waren: Ouverture von Hrn. Kapellm. Gyrowetz, aus dem Melodrama, *Marino*, Königin der Amazonen. *Magdalis*, Gedicht von Burger, declamirt von dem pensionirten k. k. Hofsch. spieler, Hrn. Lange. Duo für Pianoforte und Pedalharfe, von Steibelt, gespielt von Frau von Mosel, geborne Lambert, und Mad. Müllner, k. k. Kammervirtuosin und Hofharfenmeisterin. Der Frau v. Mosel gebührt ein ehrenvoller Platz unter unseren bedeutenden Klavierspielerinnen. Sie hat viel Leichtigkeit, Feinheit und Ausdruck in ihrem Spiel, und erhielt, so wie unsere geschätzte Mad. Müllner, rauschenden Beyfall. Zwey Ersahlungen von Gellert, wie obiges Gedicht, gut vorgetragen von Hrn. Lange. Zum Beschluss: *Feyer der Wohlthätigkeit*, eine Cantate, in Musik ges. von Hrn. Gyrowetz. Obgleich viele angenehme

Stellen des gefühlvollen Componisten beurkunden, so machte das Ganze doch wenig Effect. —

Im Theater in der Leopoldstadt wurde am 8ten ebenfalls eine musikalische Academie, zum Vortheile der Chorsänger dieses Theaters, gegeben. *Erste Abtheilung.* Ouverture aus der Oper, *das Zauberschwert*, von Hrn. Jos. Eybler, k. k. Hof-Vice-Kapellmeister. Duett aus dieser Oper, ges. von Dem. Josephine Hensler und Hrn. Blacho. Arie von Mozart, ges. von Hrn. Pfeiffer, Sänger der k. k. Hofkapelle, und Mitglied dieses Theaters. Vierstimmiger Canon, aus der Oper, das *Zauberschwert*, ges. von Dem. Hensler, und dem Hrn. Blacho, Ruczicka und Pfeiffer. Grosser Chor aus dem Melodram, *Isaak*, von Hrn. Fuss, Compositeur in Wien. *Zweyte Abtheilung.* Ouverture aus *Isaak*. Introduction oder Hirten-Chor dieses Melodrams. Arie aus der Oper, das *Zauberschwert*, ges. von Dem. Horny. Finale aus *Isaak*. Schluss-Symphonie. Obgleich das Orchester für ein Concert zu schwach besetzt war und sich heute nicht besonders auszeichnete, so wurden doch die Bass-Arie von Mozart, die Ouverture aus *Isaak*, und die, von Dem. Horny gut gesungene Arie aus dem *Zauberschwert*, gut aufgenommen.

Notizen. Am 21sten Sept. starb hier Eman. Schikaneder, Gründer und lange Zeit Vorsteher des Theaters an der Wien, in einem Alter von 61 Jahren. Die Mitglieder dieses Theaters vereinigten sich am 30sten d. M. um 10 Uhr Vormittags in der Pfarrkirche zum h. Joseph auf der Leimgrube, und führten zum Gedächtnis des Verblichenen, Mozarts *Requiem* auf. Künstler und Kunstfreunde fanden sich zahlreich dabey ein. —

Kurze Anzeigen.

Grande Sonate brillante p. le Pianoforte comp. — par Fred. Schneider. Oeuvr. 26. à Leipzig, chez Kühnel. (Preis 20 Gr.)

Es ist oft zugestanden worden, dass es unmöglich sey, in diesen Blättern alles Brauchbare unter den neu herauskommenden Werken anzuführen, und alles Vorzügliche ausführlich zu beurtheilen. So möge denn auch diese Sonate, die allerdings unter das Letztere gehört, und deren grosser letzter Satz vornämlich zu dem Trefflichsten zu rechnen ist, was seit einigen Jahren für das Pianoforte geschrieben worden, hier nur genannt, und ernsten, wohlgeübten Kunstfreunden blos kurz, aber lebhaft empfohlen werden. Diese erhalten hier ein würdiges, vollstimmiges, wahrhaft glanzendes *Allegro*, ein sehr einfaches *Larghetto*, dessen sanften Charakter wir nur nicht so bald durch viele Noten gedrückt und fast verwischt wünschten; ein pikantes *Scherzando*, das aber dem, noch vorzüglichern, in Hrn. Sch.s Sonate aus E moll zu nahe verwandt ist; und jenes vortreffliche *Finale*, das wir in Erfindung, in ästhetischer, wie in technischer Ausführung, und folglich auch im Effect, für ein Meisterstück erklären müssen, wofür wir Hrn. Sch. in unserm, und aller gebildeten, soliden Klavierspieler Namen recht herzlich danken.

Sammlung vermischter Stücke, Sonaten, Rondos, Variationen, Tänze etc. für die Guitarre von F. Carulli. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Zwölf Sätze der angegebenen Art finden sich hier, als Uebungen und Unterhaltungen für Guitarrenspieler, die über die Elemente hinaus sind, aber sich noch nicht an schwere, vollstimmige Sachen, wie Giuliani's, wagen können. Diesen kann man sie als brauchbar, und zum Theil ergötzlich, mit gutem Gewissen empfehlen. Das Instrument ist überall zweckmässig behandelt, weniger gut hin und wieder die Harmonie. Bey schwierigen, oder wenigstens bedenklichen Applicaturen sind die Finger angegeben.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XIV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

October. № XIV. 1812.

Dienstgesuch.

Ein Mann von 33 Jahren, der über seinen moralischen Charakter gültige Zeugnisse beybringen kann, und sich in Hinsicht auf Wissenschaft und Kunst jeder Prüfung unterwirft, wünscht eine Anstellung als Musikdirektor im Concert oder in der Oper, oder als Cantor und Chordirektor an einer protestantischen Schulanstalt. Der Suchende stand einer ähnlichen Stelle 9 Jahre lang zur Zufriedenheit seiner Obern vor, und verliess sie nur, um sich durch eine Kunstreise weiter auszubilden. Er sah einen grossen Theil Deutschlands und hielt sich 5 Jahre lang in den verschiedenen grössern Städten Italiens auf. Seine Verhältnisse waren zu Erreichung seines Zweckes — Studium der ital. Sprache, des Gesanges und der Composition — so günstig, als er sie nur wünschen konnte, und er schmeichelt sich, Zeit und Gelegenheit benutzt zu haben. Die Verlagshandlung der musikal. Zeit. wird auf ernstliche Nachfragen jede nähere Auskunft ertheilen.

Wir kennen diesen achtungswürdigen Mann genau und von geraumer Zeit her. Aus voller, wohlbegründeter Ueberzeugung empfehlen wir sein Gesuch allen, die es angehet, aufs beste, ganz gewiss, er werde in einem Amte, wie er es sich wünscht, nicht nur, als Künstler und Mensch, vollkommen erfüllen, was man von ihm fordern kann, sondern auch ganz besonders als Lehrer des Gesanges, und zwar aller Gattungen desselben, so Ausgezeichnetes, und dies auf eine Weise leisten, wie das nur sehr Wenigen möglich ist.

Die Redaction und
der Verleger der musik. Zeit.

Neue Erfindung.

Herr Gerhard Cramer, kön. Hofpauker in München, fühlte schon lange die Unbehülflichkeit seines ohnehin eintönigen Instruments in Rücksicht der Stimmungs-Veränderung. Dass diese Unbequemlichkeit, durch die Vereinigung aller acht Schrauben in eine einzige, gehoben werden könne, daran zweifelte er keinen Augenblick; allein dieses schien ihm immer nicht bewerkstelligt werden zu können, ohne dass entweder der Paukenkessel seine Resonanz verlöre, oder die Pauke unbeweglich an den Boden befestiget würde. Doch liess er sich dadurch von weiterem Nachdenken nicht abschrecken, und ersann endlich eine ganz einfache mechanische Vorrichtung, welche den gesuchten Vortheil ohne diese Unbequemlichkeiten gewährt: dass nämlich die Pauke, während der Musik selbst, im Nu jede beliebige Stimmung erhalten könne, ohne an ihrer Resonanz im Mindesten geschwächt, oder wohl gar unbeweglich zu seyn. Mit dieser Idee wandte er sich zuerst an den geschickten kön. Zeughaus-Schlosser Traub; da aber dieser wegen dringenden Geschäften die Ausführung nicht selbst übernehmen konnte, so theilten sie ihre Gedanken dem kön. Hofschlosser Pittky mit, welcher nach ihrer Angabe, und seiner eigenen dadurch erweckten Idee zwey Paukenmodelle verfertigte, die zwar in ihrem Mechanismus etwas verschieden sind; aber beyde dem vorgesetzten Zwecke vollkommen entsprechen, und sich zu den gewöhnlichen Pauken eben so verhalten, wie die Pedalharfen zu den einfachen Harfen. Diese beyden Modelle hat Herr Abbé Vogler von Gerhard Cramer käuflich an sich gebracht.

Neue Musikalien.

In der Falter'schen Musik- und Instrumenten-Handlung in München sind nachstehende neue Werke erschienen.

Call, L. de, 3 Sonates p. le Pianof. avec Flûte obligée. Op. 123, 124 et 125. jede 1 Fl 36 Xr.

— Quatuor p. Pianof. avec Flûte, Alto et Violoncelle. Op. 126. . . . . 5 Fl. 45 Xr.

Enslin, Ph. Sonate p. Pianof, à 4 mains. Op. 8. 1 Fl. 12 Xr.

Knittelmair, Variations p. Pianof. à 4 mains sur la Romance favorite de l'Op. Joseph 1 Fl. 12 Xr.

Knecht, J. A. Sammlung aller Arten von Vor- und Nachspielen etc. 2tes Heft. Die weiche Tonart C enthaltend. . . . . 1 Fl. 48 Xr.

Hall, Joh. 12 Gesänge für 2 Tenor- u. 2 Bass-Stimmen. . . . . 2 Fl. 24 Xr.

Pleyel, Ig. 3 angenehme leichte Duetten für 2 Violinen. Op. 48. Liv. 1. 2te Auflage. . . . 48 Xr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Fodor, J. Recueil d'Airs connus variés p. le Violon accomp. d'un secd. Violon. Nº 3. 4. 5. 6. . . . . à 12 Gr.

Spohr, L. 3me Potpourri p. le Violon avec acc. de l'Orchestre. Op. 23. (C dur.). . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, Jos. Simphonie à grd. Orchestre. Nº 10. (Es dur.). . . . . 1 Thlr. 14 Gr.

— Simphonie. Nº 12. (D dur.). . . . . 1 Thlr. 14 Gr.

Cannabich, C. Conc. concert. p. 2 Violons 2 Thlr. 8 Gr.

Ries, Ferd. Simphonie à grd. Orch. Op. 23. Nº 1. (D dur) . . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Fioravanti, Val. die Dorfsängerinnen, eine komische Oper in Quartetten für 2 Violinen, Viola u. Violoncell arr. v. C. F. Ebers. . . . 4 Thlr.

Maucourt, Ch. Quatuor brillant p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Nº 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Vanhall, J. Trios faciles p. 2 Violons et Violoncelle. . . . . 20 Gr.

Krommer, F. 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 85. . . . . 5 Thlr. 8 Gr.

Proske, Ch. 6 Pièces favorites de l'Op.: Cendrillon arr. p. 2 Flûtes. . . . . 10 Gr.

Bayer, Ant. differentes petites pièces faciles pour une Flûte Cah. 1. 2. . . . . à 10 Gr.

Bernardi, Fr. 12 deutsche Tänze f. 1 Flöte. Nº 11. . . . . 4 Gr.

Dressler, Raph. Variations sur une Romance favorite de l'Op.: Cendrillon p. la Flûte seule. Op. 7. . . . . 6 Gr.

— Variations sur la Cavatine favorite de l'Op.: der Augenarzt p. la Flûte seule. Op. 16. . . . 4 Gr.

Stadler, Ant. 3 Fantasies ou Potpourris p. la Clarinette seule. . . . . 12 Gr.

Henning, C. W. Variations sur l'air des Tiroliens: Wann i in der Früh etc. p. le Violon av accomp. d'un second. Op. 4. . . . . 8 Gr.

Fränzl, Ferd. 9me Concerto p. le Violon. Op. 14. (A dur.) . . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— 3 Trios p. 2 Violons et Basse. Op. 17. . . . 2 Thlr.

Schmiedigen, H. C. Variations p. le Violon seul sur la Cavat. Mir leuchtet die Hoffnung. Op. 9 6 Gr.

Schmiedigen, H. C. Hongraise variée p. le Violon principal av. accomp. d'un secd. Violon, Alto et B. Op. 10. . . . . 18 Gr.

— Potpourri p. le Violon princip. av. accomp. d'un secd. Violon, Alto et Basse. Op. 8. . . . 10 Gr.

Spohr, L. 4me Potpourri p. le Violon accomp. de Violon, Alto et Basse. Op. 26. . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Küffner, J. Polonoise p. Violon princip. accomp. de l'Orchestre. Op. 14. . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Dotzauer, J. J. F. 3 Duos p. 2 Violoncelles. Op. 15. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Gebhardi, L. C. Orgelstücke. Op. 1. . . . . 1 Thlr.

Weimar, G. P. Vollständiges, rein und unverfälschtes Choral-Melodienbuch zum Gebrauch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher in Deutschland. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Kelner, J. C. 6 Fugues très faciles p. l'Orgue et Pianoforte. . . . . 21 Gr.

Haydn, J. grd. Choeur de la Creation du monde arr. en Duo à 4 mains par M. Clementi. . . . 14 Gr.

Gluck, Ouvert. a. d. Oper: Iphigenie in Tauris. Klavier-Auszug. . . . . 3 Gr.

Westenholz, Berliner Favorit-Walzer f. Pianof. 4 Gr.

Pleyel und Dussek kl. Klavierschule. Ein Handbuch für Anfänger. . . . . 12 Gr.

Beczwarzowsky, A. nouvelle Sonatine instructive et progressive p. le Pianof. à 4 mains. 8 Gr.

— Divertissement p. le Pianoforte av. accomp. de Violon oblige. . . . . 16 Gr.

— Rondo eau agreable p. le Pianoforte. . . . . 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten October. **No. 44.** 1812.

Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft, von Hans Georg Nägeli.

(Fortsetzung aus der 43sten No.)

Es ist nicht genug, dass man das Materielle und das Persönliche, wie es sich am leichtesten darbietet, zum Concertstoff benutze; nicht genug, dass man sich an die beliebten Autoren und an die beliebten Talente des Orts halte; nicht genug, dass man die Fundamente des Concertwesens innerhalb der zufälligen oder nothwendigen Schranken der Kunst selbst feststelle. Sobald man das Publicum ins Auge fasst, sobald die Kunst öffentlich werden soll, so müssen die Grundsätze für die öffentlichen Leistungen der Kunst aus dem Leben selbst hergenommen werden, und so muss dasjenige, was die Kunst öffentlich leistet, entweder Symbol oder Ausdruck, Vorbild oder Abbild des öffentlichen Lebens selbst seyn. Oft *kann* sie, und dann *soll* sie auch beydes zugleich seyn. Ich muss noch weiter hinaufsteigen. Um einen Kunststaat zu organisiren, müssen wir, gleichwie im politischen — ich spreche aber nicht politisch — einen Adel und ein Volk haben, einen Adel, als Blüthe der individuellen, ein Volk, als Grundlage der nationellen Bildung. Der Adel muss sich immer höher heben, das Volk seine Gesammtkraft immer mächtiger geltend machen. Hingegen wäre ein Adel ohne Volk, so wie ein Volk ohne Adel, eine fürs öffentliche Leben unedle und wirkungslose Erscheinung.

Der Kern unsers Volks sind unsere Choristen und Orchesterleute, die Repräsentanten unsers Adels unsere Solo-Sänger und Spieler.

Es fragt sich, auf welchem Wege und durch welche Mittel der höchste Adel der Künstler-Individualität für die Erscheinung erreichbar ist? Ich sage: *für die Erscheinung*, und antworte: Da, wo in möglichster Einheit sich die höchste Kunst- und Lebenskraft darstellt. Ich frage weiter: Was ist alles in unserem Gebiete durch ebendasselbe Individuum erreichbar und vereinbar? Hier ergiebt sich aus der Natur der Sache die Antwort folgendermassen: Es kann zugleich singen und spielen, es kann im Gesang, und zugleich wenigstens in der Begleitung des Gesanges in einem Alter vollkommen werden, wo der Gesang selbst der natürlichste Ausdruck des Lebens, so wie die Kunst der unmittelbarste Ausdruck der Gemüthsbildung ist, wo die jugendliche Seele die wogenden Gefühle der Wonne und Liebe so leicht in sinnvollen Tönen ausströmt. Es kann sich ferner die Kunst so zu eigen machen, dass es im Stande ist, seine Gesänge *auswendig* vorzutragen. Hiezu ist dann freylich ein Instrument erforderlich, das in des Sängers Hand einen nicht unästhetischen Eindruck macht. Ich halte diese Einheit der Darstellung für so unendlich wichtig, dass ich einstweilen selbst den Guitarre-Sängern, so gemein auch dieses gemeine Instrument oft zum Gesange gebraucht wird, in den Concerten öfters eine Rolle übertragen würde. Ein so auf sich selbst beruhender, gefühl- und geschmackvoller Sänger thut uns so wohl, als quölle alles, Dichtung und Musik, augenblicklich aus seiner Seele hervor. Und denken wir uns eine Sängerin mit allen Liebreizen ihres Geschlechts ausgestattet, und mit den Reizen der Kunst begabt, die jene so sehr erhöhen; denken wir uns, statt der Guitarre, die Harfe, so reich an Tonfülle und Eigenschaften zur Begleitung, als jene arm ist — was würde, was wird dadurch in künftigen Tagen die darstellende Tonkunst und durch sie das Concertwesen an Interesse gewinnen?

Das Höchste aber wäre diess, wenn ein selbst productiver Künstler begeistert vor das Auditorium hinträte und wirklich augenblicklich aus seinem

Innern die Wunder der Kunst hervorrufen und vor der erstaunten Menge offenbaren würde. Ein solcher erschiene nicht blos als ein Adelicher unter den Adelichen, sondern als der Fürst selbst. Solche Fürsten waren *Emanuel Bach* u. *Mosart*. Und wenn man ihre *freyen Phantasien*, wovon noch lebende Zeugen jetzt noch mit Entzücken sprechen, damals nicht, oder selten in öffentlichen Concerten zu hören bekam, so ist das eben ein Beweis, wie wenig die Kunst zu ihrer Zeit mit dem Leben vermahlt war. Was brave Künstler, wenn auch nicht von dieser Riesengrösse, in neuern Zeiten leisten, zeugt nichts desto weniger von der hohen Wirksamkeit der Sache. Es ist uns allen in Erinnerung, was vor kurzer Zeit die Klavieristen *Kreuzer* u. *v. Weber* mit ihren freyen Phantasien im öffentlichen Concert leisteten. Sind auch in der That ihre Phantasien nicht so gans frey, oder sind sie in ihrer Künstlerfreyheit nicht so phantasiereich, so haben doch diese jungen Kunsthelden, indem sie die musikalische Zeitcultur, wozu auch die treffliche Behandlung des seither so sehr vervollkommneten Klaviers gehört, umfassend in sich aufgenommen, sich selbst so hoch in den Adelstand erhoben, dass alles Volk sie und ihres Gleichen als Verschönerer des geselligen Kunstlebens auf den Händen tragen sollte. Denn wenn schon in der bürgerlichen Welt ein *Mann von Charakter*, der sich nur in einer Reihe von Thaten als solcher darzustellen vermag, von unendlicher Bedeutung ist: um wie viel wichtiger ist dies im Gebiet der darstellenden Kunst, wo sich der Charakter, nach seinem ganzen Umfange concentrirt, in der Erscheinung verherrlicht?

Betrachten wir die Sache als Volkssache, so liegt uns ob, so viele tüchtige Theilnehmer aufs Orchester hinzuzulassen, als das Orchester — angenommen, es habe eine dem Staat angemessene Grösse — fassen mag. Von ihrer populären Seite soll die Kunst zuvörderst durch Fülle der Kraft, die gesellige Kunst, durch eine vereinigte Menschenmasse wirken. Aber auch für die Erscheinung ist eine gewisse Wohlhabenheit, eine nicht karge Bevölkerung des Orchesters das erste Erfordernis. Soll wirklich eine Volkssache dargestellt werden, so muss auch etwas Volk da seyn, und ein volksmässiger Wohlstand und Anstand kann in einem kleinen Orchester oder bey einem kleinen Sängerchor nicht einmal dem Scheine nach statt finden; überhaupt kann eine Hand voll Leute nie für eine grosse Erscheinung des Lebens taugen, wenn sie nämlich nicht auseinander heraustreten, wenn sie nicht individuell und persönlich, sondern eben nur als Leute erscheinen. Hingegen erweckt ein hübsches Orchester voll braver Sänger und Spieler in einem wahren Menschenfreunde nicht blos erhebende Empfindungen der Kunst, sondern es nährt belebend in ihm die Idee der Menschenvervollkommnung, und es dringt sich ihm die Folgerung auf: die Tonkunst wird doch nicht das einzige Element seyn, worin zahlreiche Menschen so schön verbündet erscheinen — oder wäre sie diess, wäre sie der offenbarste und mittheilbarste Ausdruck der Menschenliebe und Menschenwürde, so müsste man alle menschliche Wesen in ihre Sphäre zu ziehen suchen.

Verfolgen wir den Gegensatz zwischen Adel und Volk weiter, so müssen wir ihn auch auf die Zuhörer ausdehnen. Bekanntlich sind diese immer sehr gemischt, und wenn auch unter das Volk im edeln Sinne — wie es hier zu nehmen ist — sich kein Pöbel mischt, wenn wirklich nur die gebildeten Stände die Concerte zu besuchen pflegen, so kommen eben diese mit so verschiedenen Bedürfnissen und Forderungen, mit oder ohne Vorbildung und Vorkenntnisse der Kunst, dass ihre Verschiedenheit für die Concerteinrichtungen nicht unbeachtet bleiben darf. Wer einmal in seinem Leben einem Concerte, oder auch einem Acte eines Concerts beywohnte, wo keinerley Geräusch, wo kein Tadel, wo selbst kein Lob laut zu werden wagte, wo die Wirkung einer feyerlichen Musik durch eine feyerliche Stille noch unendlich erhoht wurde, der muss erkennen, wie hoch wichtig es ist, ein in Kunstsinn und Kunstliebe übereinstimmendes Auditorium zu haben, das in geräuschloser, ja willenloser Hingebung die Kunst auf sich einwirken lasst. Blosses Stillschweigen allein verbürgt uns aber noch nicht, dass dies der Fall sey. Die Horer könnten lediglich aus guter Lebensart sich ruhig verhalten, wenn auch die Musik sie kalt liesse. So hätten wir nichts weiter als höfliche Gaste. Wir wünschen und bedürfen aber solche, die uns von Herzen zugethan sind. Diese gewinnen

wir mit Sicherheit aber nur durch zweckmässige Concerteinrichtungen.

Um unsern Endzweck zu erreichen, müssen wir nothwendig *vermittelst* der Concerteinrichtungen unser Publicum sondern.

Werfen wir einen Blick aufs Theater. Wie mancherley Schauspiele werden dargeboten, von der Tragödie bis zur Posse, von der Oper bis zum Vaudeville, dem Inhalte nach, von der spectakelvollsten Romantik bis zur schlichtesten Bürgerlichkeit! Jeder kann sich nach seinem Geschmack und Bedürfnis da oder dort zerstreuen oder bespiegeln. Niemandem wird geboten, wo er hineingehen soll oder nicht. Von selbst sondern sich die Schaulustigen instinctmässig nach der Regel: *Similis Simili gaudet.* Warum sollten nicht auch wir mehrerley charakteristische, nach ihrer innern und äussern Einrichtung verschiedene Concertanstalten treffen? — Ich wage es zu behaupten: diess liegt so sehr in der Natur der Sache, (sowohl der Kunst, als des geselligen Lebens,) dass es, früher oder später, geschehen wird und geschehen muss. Die Ausnahme, dass man bisweilen in einem Concert ein ganzes Oratorium aufführt, überhebt uns dessen nicht. Gut, dass es geschieht; erwünscht, wenn es oft geschieht. Sehr oft *kann* es aber nicht geschehen, theils wegen Mangel an Stoff, theils wegen Weitläufigkeit der Zubereitung. Wir haben darin sogar noch einen Grund mehr, unsere „Galanterie-Concerte" besser einzurichten, eben damit sie jenen nicht zu sehr nachstehen, und indem wir es thun, können wir uns leicht gegen den guten Geschmack noch galanter bezeigen, als bis dahin.

Meine Idee wäre also, dass man zweyerley neben einander fortlaufende oder alternirende Concerte in Gang zu bringen hatte. In den einen müsste die Kunst so hoch als möglich hinauf geadelt; in den andern so allgemein als möglich populairisirt werden. In den erstern müssten diejenigen Kunsttalente und Kunstformen vorherrschen, die sich über das Populare erheben, in den letztern die, welche sich ihm nähern. Hiernächst wäre es um Aufstellung theoretischer Grundsätze und Gegensätze der *Vocal-* und *Instrumentalmusik* zu thun, woraus, so zu sagen, von selbst zweyerley Hauptaufgaben für Kunst und Leben entspringen. Je mehr nämlich die Instrumentalmusik *sublimirt* wird, je weiter entfernt sie sich von der Popularität; die Vocalmusik hingegen nähert sich ihr, je vollkommener sie erscheint. Dies gilt besonders vom declamatorischen Theil derselben: je treffender der Wortausdruck ist, je mächtiger ergreift er die Hörer jeder Art. In jenen Concerten müsste also die Instrumentalmusik, in diesen die Vocalmusik vorherrschen. Wir setzen diese wichtige Sache durch einige Vergleichungspunkte noch näher ins Licht. Es ist allerdings wahr: ein hohes, umfassendes Vocalwerk kann, auch abstrahirt von der Instrumentalbegleitung, zugleich den feinsten Kunstkenner ergötzen und doch populär seyn — wie es z. B. mit *Grauns* Passionsoratorium und *Haydns* Schöpfung der Fall war und noch ist. — Die Vocalmusik scheint daher für Kunst und Leben eine tiefere Bedeutung und einen höhern Werth zu haben. Sie hat ihn auch allerdings für eine grössere Menschenmasse. Sie hat ihn aber nicht für die Geweihten der Kunst, die *über* dem Volke stehen; sie wird ihn je länger je weniger haben. Diesen paradox scheinenden Satz getraue ich mir folgendermassen zu erhärten. So wie beym einzelnen Menschen im Zustande zunehmender Begeisterung die Rede in Dichtung, die Dichtung in Gesang übergeht; so wie ferner im Schwunge hoher Lyrik das Wort sich in Ton verliert (woraus die sogenannte Bravourkunst entspringt): so wird und muss sich in der Culturgeschichte der Menschheit die Instrumentalkunst über die Vocalkunst erheben, wie sich fruher die Dichtkunst über die Redekunst, und später die Tonkunst über die Dichtkunst erhoben hat. Damit ist nicht gesagt, dass nicht die Keime aller Künste schon bey den ältesten Völkern aus dem Kindesalter der Menschheit entsprossten, so wie das Kind sich poetisch zu äussern vermag, selbst ehe es im höhern Verstande reden kann — nicht gesagt, dass nicht jede der einzelnen Künste ihre Sphäre zu erweitern vermöge und fortdauernd erweitern werde: aber die höhere Sphäre der Instrumentalmusik — man betrachte nur die Oper als Culturphanomen, und ihre überschwenglichen Bereicherungen durch die Instrumentalmusik — umfasst sie alle, was die blosse Vocalmusik nicht vermöchte, und erscheint so als das allgemeine Element der Kunst, das alle ästhetischen Wir-

klingen in sich aufnimmt. Ihr Reich ist unbegrenzt, weil darin die Schöpferkraft des Menschen den weitesten Spielraum hat, und diesen hat sie, weil darin das productive Vermögen die *Phantasie*, und das regulative, der *mathematische Sinn*, im Bunde erscheint, wie nirgends. So betrachte ich die Instrumentalmusik als eins der höchsten Resultate menschlicher Cultur, ja eine offenkündige Gewährleistung der Vervollkommnung des Menschengeschlechts, das eben dafür dem Geber alles Guten nie genug danken kann, dass seine späteren Gaben immer die herrlichern und immer neue Quellen neuer Wohlthaten sind. Bey dieser Ansicht schwindet der Irrthum, die Instrumentalmusik sey nichts anders und könne nichts anders seyn, als Nachahmung des Gesanges, vor einer glänzenden Wahrheit zurück. Sie ist vielmehr eine unendliche Erweiterung des Tonvermögens der menschlichen Natur, ein neuer, aus neuangebildeten Organen hervorquellender Seelengesang, und wenn der Gesang in jeder Menschenbrust Ahnungen des Himmels erweckt, so schliesst die Instrumentalmusik dem Geweihten einen ganzen Himmel voll Herrlichkeit auf. Eben so beschränkt und irrig ist es, zu behaupten, die musikalischen Instrumente seyen blos unvollkommene menschliche Kehlen und Lungen. Sie reichen im Gegentheil, das Kunstvermögen des Menschen erweiternd, über das beschränkte Singorgan unermesslich weit hinaus. Eigentlich beruhet die Ueberschätzung der Menschenstimme auf einem versteckten *materiellen* Grund: man meynt, weil der Ton unmittelbar von einem organischen Wesen ausgeht, so müsse er auch ohne Vergleichung lebendiger, seelenvoller und beseelender seyn — als wenn die *geistigen* Wirkungen der Kunst nicht eben so gut *mittelbar* möglich wären, da doch überhaupt gerade in der Mittelbarkeit geistige Kräfte sich wirksam zeigen, da eben das Beherrschen der Naturkraft Wesen des Geistes, und das Beherrschen der äussern Natur die Aufgabe des menschlichen Geistes ist. Woher käme wol beym Instrumentalisten der schöne Ton, das ausdrucksvolle Spiel, der lebendige Vortrag? woher anders, als von dem Kunstvermögen, sein Instrument geistig zu beherrschen und zu durchdringen! So macht der Mensch sich durch die Instrumentalkunst eigentlich alle Kräfte der Natur, sofern sie Objecte des Gehörsinnes sind, unterwürfig. Er gewinnt den verschiedenartigen Körpern ein so verschiedenes Material ab, dass man nicht weiss, soll man mehr die Urkräfte der Natur, oder die Kunstkraft des Menschen bewundern. Und man glaube ja nicht, jene seyen etwa schon wesentlich ergründet; sie sind vielleicht so unergründlich, als diese unerschöpflich ist. Aber auch gegenwärtig schon ist gegen das vielfache Material, das wir Körpern von Holz, Metall, Glas, ja sogar den Eingeweiden der Thiere entlocken, das Material der Menschenstimme, bey allen Reizen des Lautcolorits, und bey aller radicalen Verschiedenheit des männlichen und weiblichen, vergleichungsweise einförmig; und obwol sie, die Menschenstimme, von allem Hörbaren, so wie der Menschen Antlitz von allem Sichtbaren, das Geistigste ist und bleibt, so erheben dennoch alle übrigen Erscheinungen und Erzeugnisse der Natur und Kunst des Menschen Daseyn erst zum Daseyn in einer Schöpfung, an die er, durch Naturkraft gebunden, durch Kunstkraft sich immer fester kettet. Und hier erscheint die erweiterte Tonkunst, die Instrumentalkunst, auch wieder als geschichtliches Resultat der Cultur. Erst nachdem die Instrumente, besonders die Saiteninstrumente, mit Hülfe der Mathematik, Physik und unzähliger akustischer Experimente hinlänglich vervollkommnet waren, erst im achtzehnten Jahrhundert, erschienen die *Bache*, *Haydn* und *Mozart*, erst da war es solchen Heroen der Kunst möglich, ihren unendlichen Ideenreichthum zu entfalten, der alle Instrumentalkunst aller Zeiten und Völker weit überfliegt, und in gewissem Sinne die Menschenstimme selbst auf neuen Fittigen emporträgt.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. Die Concerte in L. haben ihren Anfang, und auf eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Weise, genommen. Da der Nachrichten in diesen Blättern — unsern, wenn auch nicht der meisten Leser Wünschen nach, ohnehin zu

viele werden, und in L. des Berichtenswürdigen in der That viel ist (anderer Ursachen nicht zu gedenken): so werden wir von nun an blos bey den Productionen fremder Künstler, und bey ganz neuen, oder doch noch fast ganz unbekannten Compositionen verweilen, obschon auch nicht länger, als die Sache selbst nothwendig macht, von dem übrigen Geleisteten aber nur ein Verzeichnis liefern, und mit einem Worte die Aufnahme des Publicums, wo dessen Stimme zu vernehmen war, hinzusetzen.

Folgende waren, innerhalb eines Monats, die *ausserordentlichen Concerte*. Benefice für unsere Sängerinnen, Dem. Albertina und Giannina *Campagnoli*. Hr. Kapellm., Ignaz v. Seyfried in Wien, hat Mozarts grosse, vortreffliche Phantasie für's Pianoforte aus C moll, mit der, derselben beygefügten Sonate aus derselben Tonart, für das volle Orchester bearbeitet, und das Werk ist so eben bey Breitkopf und Hartel herausgekommen. Der Gedanke, vorzügliche, und besonders auch recht eigentlich gearbeitete Klavier-Compositionen für Bogeninstrumente auszusetzen, ist zwar schon von Andern mit gutem Erfolg ausgeführt worden, (so besitzen wir z. B. Mozarts Doppelsonate aus F dur als Quartett, u. dergl. m.) und da diese Instrumente nicht nur die Vorzüge guter Pianoforte ziemlich erreichen, sondern auch, was Ausdruck, Bindung etc. anlangt, noch neue damit vereinigen, so konnte dieser Erfolg auch nicht fehlen: aber ein solches Werk für das volle Orchester umzubilden, was weit mehrere Schwierigkeiten bieten, und bey dem Glanze und der überwiegenden Gewalt unsrer jetzigen Orchestermusik bedenklicher machen muss — dies war, so viel uns bekannt, noch nicht versucht. Sollte nun der Versuch angestellt werden, so, wird man gestehen müssen, konnte er kaum geschickter und glücklicher ausgeführt werden, als hier geschehen ist. Das Werk kann in dieser Notiz nicht im Einzelnen durchgegangen werden; es sey genug, zu bemerken, dass die Vertheilung von vieler Sorgfalt und reifer Beurtheilung, so wie von reicher Erfahrung über die Effecte der einzelnen und der zusammengestellten Instrumente zeugt; dass die wenigen, eben bey diesem Stück unvermeidlichen Abänderungen mit aller Behutsamkeit gemacht sind, und dass das Ganze — kaum einige Stellen abgerechnet — klar, schön und wirksam hervorgehet. Unter den wenigen Stellen, welche wir anders angeordnet wünschten, ist besonders die, Seite 13, die 3 ersten Systeme, nach der Ausgabe der Mozartschen Werke bey Breitkopf u. Härtel. Hier würden wir nur die vollen Accorde dem ganzen Orchester, die Figur zwischen diesen aber wechselnden Solo-Instrumenten gegeben haben — aus Ursachen, die Hr. v. S. bey öftern Aufführungen des Werks schon selbst finden wird. Das Ganze hatte viel Feyerlichkeit, Würde und Zartheit: es würde aber, unsers Bedünkens, viel gewonnen haben, wenn sich der Componist mit der Phantasie selbst begnügt und nicht auch die Sonate hinzugefügt; oder, glaubte er ja mit einem raschern Satze beschliessen zu müssen, nur den vortrefflichen dritten derselben, oder auch den ersten, gewählt hätte. So wie es stehet, erscheint das Ganze, dem *alle* der Glanz, die Pracht und die Mannigfaltigkeit der jetzigen Orchestermusik nicht gegeben werden konnte, etwas zu lang, und besonders schwacht das Adagio jener Sonate den Totaleffect. Wir wollen das Werk in kurzem nach dieser unsrer Ansicht aufführen lassen, und hoffen da die Bestätigung derselben zu erfahren. — Eine vor kurzem gestochene Concertante v. Cannabich für zwey obligate Violinen enthält manches Eigene und Angenehme, wollte uns aber, des Gesuchten und des Mangels an *innerm* Zusammenhange wegen, nicht besonders zusagen. — Eine neue Symphonie von Ries (aus D, das Adagio ein Trauermarsch,) ist auf mannigfaltige und sehr vortheilhafte Effecte berechnet. Die Gedanken fanden wir, wenn auch nicht immer neu, doch immer gut, die Ausarbeitung, wenn auch nicht immer fest, doch meistens rühmenswürdig, die Instrumentation eigenthümlich und sehr wirksam. Im Einzelnen findet man hin und wieder nähere Reminiscenzen, (besonders aus Beethovens Symphonien,) als billig ist. — Die Gesangstücke waren gut gewählt, und beyde junge Sängerinnen zeigten, zum Vergnügen der Anwesenden, neue Fortschritte, sowol in Ansehung ihrer Stimmen, als ihrer Ausbildung.

Hr. *Dröbs*, ein geschickter Orgelspieler aus Kittels Schule, und seit kurzem hier an der Petri-Kirche als Organist angestellt, gab ein Orgel-

Concert in der Universitätskirche. Die zwey grossen Stücke von Sebast. Bach trug er am besten und mit Beyfall aller Kenner vor. Seine eigenen Erfindungen wollten am wenigsten gefallen.

Der seit einigen Jahren in Deutschland so berühmt gewordene Violinist, Hr. *Polledro*, trug an seinem Abend sein Concert aus G dur, und seine Variationen aus C dur (über ein Thema von Martini) vor. Es ist über diesen Virtuosen schon mehrmals von einsichtsvollen Männern in diesen Blättern gesprochen worden; die Anbetung von der einen, die Verkleinerung von der andern Seite sind aus der öffentlichen Meynung verschwunden, und lassen einem Urtheile Raum, in das man, wie wir glauben, mit uns einstimmen wird. Wir halten nämlich Hrn. P. unter allen *italienischen* Violinisten, die nach Viotti zu uns gekommen sind, durchaus für den vorzüglichsten. Seine Compositionen, und sein ganzes Wesen, noch weit mehr aber sein Spiel, zeugen von ungewöhnlichem Geist, Talent, feiner Ausbildung und Geschmack überhaupt, alles dies in trefflicher Schule und mit grossem Fleiss auf seine Kunst, aber auch ganz im Sinne seiner Nation gewendet. Sonach ist das Ernste und Gehaltene der besten deutschen Violinisten so wenig, als das Glänzende und Ausgearbeitete der besten französischen, sein Vorzug: wol aber hinreissende Fertigkeit und Leichtigkeit, Anmuth und Zierlichkeit, Heiterkeit und Laune; und was die Künstlichkeit seines Spiels betrifft, so haben wir, besonders in Sprüngen, und vollgriffigen Sätzen, so viel Sicherheit, Reinheit, Leichtigkeit und Galanterie noch nirgends gefunden. In diesem Betracht wird vornämlich die grosse Cadenza, die er regelmässig dreystimmig zum Schluss der Variationen ausführte, und die eher eine bedeutende, freye Phantasie genannt werden konnte, uns unvergesslich bleiben. Das erste, ziemlich ernste Allegro und das Adagio seines Concerts fanden mässigen, das muntere, sehr ansiehende Rondo, vielen, und jene Variationen den ausgezeichnetsten Beyfall beym Auditorium; und das Auditorium hatte diesmal vollkommen Recht. So viel wir wissen, will Hr. P. seine Reisen in Deutschland noch kurze Zeit fortsetzen und dann in sein Vaterland zurück kehren. Keine musikal. Gesellschaft, wo sie auch sey, wenn sie ihn nur vom richtigen Standpunkte aus betrachtet, wird ihn ohne grosses Vergnügen und lebhaften Beyfall hören können.

Das Concert des Hrn. Musikdirectors Hermstedt aus Sondershausen war schon von Seiten der aufgeführten Compositionen eines der ausgezeichnetsten, die man hören kann. Bis auf die Ouverture von Mozart und die Scene von Righini, waren alle Stücke vom Hrn. Concertm. Spohr aus Gotha, und, das Klarinetteconcert abgerechnet, ganz neu geschrieben. Dies Concert — das erste, aus C moll, und als Composition an sich wol das trefflichste aller Concerte für dies Instrument — wurde auch diesmal mit grösstem Vergnügen gehört. Eine grosse Sonate für Violin und Harfe, (gesp. v. Hrn. Spohr u. seiner Gattin,) deren erster Satz in Erfindung und Ausarbeitung meisterhaft genannt werden muss, deren zweyter in einem allerliebsten Potpourri, aus glücklich zusammengestellten und sehr gefällig behandelten Melodien der *Zauberflöte* bestehet, — dieses, so wie jedes der übrigen Stücke, wurde mit dem lautesten Beyfall aufgenommen. Wir hörten aber noch ein Violinconcert, gesp. v. Hrn. Spohr, und ein Potpourri für die Klarinette mit Orchester. In jenem hat uns das erste Allegro, was Composition und Vortrag anlangt, am wenigsten gefallen wollen: es schien uns hin und wieder verkünstelt und überladen, auch, für seinen Gehalt, zu lang; der Vortrag des Virtuosen aber nicht überall klar und deutlich genug. Allein das Adagio gehört, in Composition und Vortrag, unter das Allerschönste, was wir je auf diesem Instrumente gehört haben, und wir dürfen sagen, unter das Allerschönste, was je von einem Virtuosen geleistet worden ist. Das originelle Finale stand, in beyden Hinsichten, demselben nicht beträchtlich nach. Das Potpourri der Klarinette war nicht blos aus Ideen des *Opferfestes* sehr glücklich zusammengestellt, sondern diese Ideen waren auch meistens ganz vortrefflich verarbeitet; und so möchte es unter den Werken dieser Gattung wol auch obenan stehen. Ueber das meisterhafte Spiel beyder Virtuosen, und auch der Virtuosin, haben wir uns zu anderer Zeit schon ausführlich erklärt: wir haben nichts hinzuzusetzen, als, dass Hr. Hermstedt, zu unserm Er-

staunen, besonders im letztgenannten Stücke, Beweise gab, *er sey*, seit wir ihn nicht gehört, *noch* weiter fortgeschritten, und zwar sowol in glücklicher Besiegung von Schwierigkeiten, die (für dies Instrument) wahrhaft unerreichbar schienen, als auch im Ton und herzergreifenden Ausdruck.

Hr. Concertm. Spohr führte acht Tage später sein Oratorium, *das jüngste Gericht*, auf — dasselbe, was zuerst vor einigen Monaten bey der Feyer des Napoleonsfestes in Erfurt von ihm aufgeführt worden war. Wir haben dies Werk nur einmal gehört und seine Partitur nicht gesehen; es ist mit Musik so überreichlich ausgestattet; besteht fast nur aus langen, grossen, reich figurirten und überaus stark instrumentirten Sätzen; enthält der originellen, einnehmenden, zum Theil wirklich hinreissenden, aber auch einander so sehr drängenden, so schnell verdrängenden Details sehr viele; und hat überdies, gleich nach der Aufführung in Erfurt, einen Beurtheiler gefunden, (in d. *Thüring. Erholungen*,) der offenbar Einsicht, Sorgsamkeit, und auch Wohlwollen, doch eben nicht verblendendes, zeigt —: alles dies räth uns als das Beste, dass wir dies Werk, mit Hinweisung auf jene Beurtheilung, der möglichsten Aufmerksamkeit aller, die es, bey Gelegenheit der Reise des Componisten, hören können, nur im Allgemeinen achtend empfehlen, in der Ueberzeugung, jeder Zuhörer — mag er mit Hrn. Sp. in seinen Ansichten vom Oratorium, wie dieselben aus dem Werke selbst hervorgehen, übereinstimmen oder nicht, mag er namentlich auch die Weise desselben, hier fast alle Gattungen der Behandlung und alle Arten des Styls zu vermischen, oder vielmehr, sie im Wechsel auftreten zu lassen, billigen oder nicht, mag er von dem unglückseligen Texte näher Notiz nehmen, als in wiefern er dem Musiker Gelegenheit giebt, etwas zu sagen, oder nicht — jeder Zuhörer, sagen wir, werde dies Werk nicht ohne lebhafte Theilnahme, und mehrere seiner Hauptpartien nicht ohne Bewunderung und wahre Freude hören können — vorausgesetzt, dass es gut ausgeführt werde, was, bey so vielen und grossen Schwierigkeiten, allerdings Geschicklichkeit, Fleiss und guten Willen in hohem Grade verlangt. Folgende grosse Sätze haben uns vorzüglich wohl gefallen: Introduction und Chor: Wehe! wehe — Terzett: Deutlich sprach der Herr — besonders bis zum Allegro; Chor: Erquickender Thau — Arie mit Chor: Doch vor allem mir süss — Recit.: Wie ist bewegt — mit der Arie: Mit Wonn' erfüllt mir das Herze — u. das Quartett: Mächtig herrscht' auch einst auf Erden — Die Aufführung gelang, unter des Componisten musterhafter Direction, durchaus gut. Am meisten zeichneten sich in diesem Betracht die Chöre, im Sologesang Dem. Schicht, und im Solospiel Hr. Musikd. Hermstedt aus. Um den ausgesprochenen Tadel des Textes wenigstens nicht ganz ohne Beleg zu lassen, führen wir nur wenige Zeilen an, und zwar lesen wir sie nicht aus dem Ganzen zusammen, sondern schreiben sie nur aus einigen unmittelbar auf einander folgenden Sätzen ab. Jesus erinnert in einer Arie die herangewachsenen Engel — wie wir sie nennen müssen, da sie ausdrücklich von den „jüngern Engeleins" unterschieden werden — an sein Verdienst um die Menschheit mit den Worten:

Liebreich schwebt' ich einst hernieder
Zu der Menschen schwach Geschlecht etc.

Gabriel erkennet zwar das Gewaltige des begonnenen Werks, wagt aber, mit dem Chor, dem Herrn ins Angesicht zu behaupten:

Doch was du littest und was du gethan,
Nicht konnt' es die Schwachen erlösen etc.

worüber der Heiland sie also näher belehrt:

Es hat der Vater, gleich abwägend,
Ins Herz des Menschen
Den Keim des Guten, wie des Bösen,
Ausgestreut.
Es ward ihm Willensfreyheit etc.

Von den regelmässigen, *wöchentlichen Concerten* sind bis jetzt drey gegeben worden. Inhalt des ersten: Symphonie v. Wilms; (neu;) Scene und Arie: Cessi una volta — aus: *i Fratelli rivali* v. Winter, ges. v. Dem. Alb. Campagnoli; (gefiel;) Violinconc., comp. u. gesp. von Hrn. Matthäi; (aus D; gefiel, und der dritte Satz sehr;) Quintett: Sento oddio — aus: *Così fan tutte* v. Mozart; Phantasie für's volle Orchester v. Neukomm; (No. 1. gefiel;) die Jagd aus J. Haydns *Jahreszeiten*. Jene neue Symphonie

(Cmoll, No. 5., so oben gestochen;) ist eine durchaus rühmenswürdige Composition, noch lebendiger, kräftiger, origineller und ausgearbeiteter, als die beyden ersten Symphonien dieses beliebten Meisters, die doch überall Beyfall gefunden, und eben so heiter, klar und einnehmend, als sie, auch nicht beträchtlich schwerer auszuführen. Nur möchten wir das Andante (besonders in seinem zweyten Theile) etwas abgekürzt wünschen. Jedes gute Orchester kann diese Symphonie als eine wahre Bereicherung seiner Sammlung betrachten; jedes Auditorium wird sie, wie das hiesige, mit Vergnügen hören. — Inhalt des zweyten Concerts: Symphonie v. Ries, (jene oben genannte neue, auf Begehren wiederholt,) Scene u. Arie: Esecrabil Pizarro — mit oblig. Hoboe, Fagott und Waldhorn, aus *Leonora* von Paer, ges. v. Dem. Alb. Campagnoli; (gefiel sehr;) Pianoforte-Conc. v. Beethoven, (das ältere aus C dur, As dur, C dur,) gesp. v. Hrn. Neudeck; (gefiel;) Quartett: Se colui non osservasse — aus *Ogus* v. Winter; Ouverture v. A. Romberg, (D dur,) die Weinlese a. d. *Jahreszeiten* v. J. Haydn. — Inhalt des dritten Concerts: Symphonie von Witt; (neu;) Scene und Arie mit Chor v. Federici, die Solopartie ges. von Dem. Alb. Campagnoli; (gefiel;) Flötenconcert von A. E. Müller, (das neueste aus C dur,) gebl. von Hrn. Gürgens; (gefiel sehr;) Quartett: Crudel, così m'inganni? a. *Ginevra* v. Paer; Ouverture a. *la selva incantata* v. Righini; (gefiel;) Scene mit Chor: Festlich, mit frohem Gesange — zu *Richard Löwenhers* geschrieben v. B. A. Weber, (gefiel sehr.) Jene neue Symphonie von Witt (Cdur, Amoll, Cdur, das Andante mit — ganz unwirksamer — Guitarre,) zeigt wol den lebhaften, geübten Componisten, ist aber zu flüchtig gearbeitet, und in Erfindung, wie in Ausführung, zu wenig ausgezeichnet, um eben in dieser Gattung, dem Gipfel der jetzigen Instrumentalmusik, beträchtliches Glück machen zu können. —

Unter die schätzbarsten musikal. Unterhaltungen für gebildetere Freunde der Tonkunst gehören jetzt, und schon seit geraumer Zeit, die Gesänge des *Chors der Thomasschule*, ohne Begleit. von Instrumenten, in der wöchentl. Sonnabends-Vesper. Man hört da theils eigentliche Motetten, theils bedeutende Werke verwandter Art, aus allen Zeitaltern und allen für Musik gebildeten Nationen, in grosser Mannigfaltigkeit; und hört sie so würdig ausführen, wie jenes Chor dies noch nie vermocht, und jetzt kein ähnliches, wo es auch sey, es vermag. Ein, mehrere hundert Personen starkes Auditorium sammlet sich da gewöhnlich, und dankt den geschickten, fleissigen Jünglingen durch die grösste Aufmerksamkeit. Möge dies treffliche Institut, auch in dieser Hinsicht, immer so fort blühen; und mögen die Wohlhabenden unsrer Stadt auch, was sie vermögen, zur Beförderung seiner Verwaltung, und Erleichterung der Lehrer, wie der Zöglinge selbst, in wohlwollender Theilnahme beytragen! — In der *Kirchenmusik* an Sonn- und Festtagen führt Hr. Musikd. Schicht, mit der, von ihm bekannten, ausgebreiteten Kenntnis und wahren Kunstliebe, fort, Werke der grössten Meister alter und neuer Zeit aufzuführen.

Die beyden wohlgeordneten und zweckmässig geleiteten *Singinstitute* des Hrn. Musikd. Schicht und des Hrn. Riem, für geübte Dilettanten beyder Geschlechter, erhalten sich nicht nur nach Wunsch, sondern ihre Mitglieder mehren sich auch von Zeit zu Zeit. Vollkommene Einigkeit, Liebe zur Sache, Eifer und Fleiss, beleben beyde Gesellschaften, die ihre Uebungen — ohne Oeffentlichkeit, welche gewöhnlich nur die Eitelkeit reizt, den Hauptzweck solcher Anstalten verrückt, und ihren Grund untergräbt — wöchentlich halten.

Auch die, für dies Winterhalbjahr neu errichtete *Quartettgesellschaft* der Herren Campagnoli, Matthai, Lange und Voigt verspricht den Freunden dieser vorzüglich bildenden und genussreichen Musikgattung bedeutende, lehrreiche und erfreuliche Unterhaltung.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten November. Nº. 45. 1812.

Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft, von Hans Georg Nägeli.

(Beschluss aus der 44sten No.)

Mit solchen Ansichten vom Wesen der Instrumentalmusik muss ich ihr besondere Kunstanstalten wünschen, worin die Geweihten, worin fortdauernd alle der hohern Weihe fähigen und würdigen Kunstjünger und Kunstfreunde ihre Befriedigung und Erhebung finden. Anstalten, worin die Schöpferkraft des menschlichen Geistes sich unter allen Formen höherer Kunst zu offenbaren vermag. Anstalten, wo keine andern Kunstwerke ausgeführt werden, als solche, deren Inhalt von Genialität und Grösse, von hoher *Erfindungskraft* des Künstlers zeugt. Soll unser Zeitalter überhaupt mit dem ganzen reichen Segen der Tonkunst überschüttet werden, so muss es ihren Gönnungen noch auf ganz andere Weise huldigen, als bisher geschah. Zuerst muss allgemein erkannt werden, dass Erfindung in der Kunst die *Gabe aller Gaben*, dass sie ebendasselbe ist, was im Gebiete der Moralität die Liebe. Hier aber muss besonders erwogen werden, dass es — nämlich in der Instrumental-Composition — keine Tonkünstler vom zweyten Range geben kann, in dem Sinne, in welchem wir sie in der Dichtkunst haben; eben so unmöglich ist in unserm Gebiete eine ächte, schulkünstlerische Nachahmung, wie sie in der bildenden Kunst höchst wesentlich und unentbehrlich ist. Sodann muss jeder höher strebende Dilettant dazu gebracht werden, Producte ächter Genialität von den Machwerken fader Nachahmung zu unterscheiden. Denn wer sich nicht zu den Originalen, zu den *Idealen* der Tonkunst zu erheben vermag, verliert sich entweder in einem faden, unsrer unwürdigen Dilettantismus, der oft nichts weiter ist, als ein künstlicher Nervenkitzel, oder er verliert die Kunst selbst, das heisst, sie verliert für ihn ihren Reiz, und er entzieht sich wol ganz ihrem Einfluss. Daraus erklärt es sich, dass es noch heut zu Tage selbst unter den Gebildeten so viele giebt, die versichern, sie wissen aus der Instrumentalmusik nichts zu machen. Solchen Schaden hat gestiftet und stiftet täglich immer mehr die geistesarme Nachahmungssucht gewisser allerseit fertiger Componisten. Was hilft uns doch die unendliche Vervielfachung *einer* Kunstform, die in ihren Nachbildungen und in den Nachbildungen der Nachbildungen immer schlechter wird, bis ins Unendliche? Die Originalgenies variiren sich ohnehin genug, als dass die reproductiven Helfershelfer noch etwas nöthig hätten. Was thut eigentlich ein solcher Nachahmer? Er afft die Welt, er afft sich selbst, indem er sein Vorbild nachafft — und das ist eben das Widrige. Viel minder widrig ist es, weil es origineller ist, wenn ein wirklicher Affe den Menschen in körperlichen Bewegungen nachahmt, als wenn ein Mensch den Menschen in geistigen Dingen *nachäfft*.

Daraus entspringt dann noch ein anderer Schaden. Die Originalkünstler werden selbst gereizt, mit übertriebenen Anstrengungen ein stupides Publicum zu schütteln und zu rütteln, und verfallen auf künstlerische Ausschweifungen weit über die Grenze ihres Gebiets und des guten Geschmacks hinaus, ohne dass es ihnen durch solche Mittel gelinge, die Welt bildsamer und denkbarer zu machen. So hat z. B. *Beethoven* in einer etwas langen, von Ideen strotzenden Symphonie, an deren Finale noch besonders die Coda etwas lang ausgefallen ist, einem kritischen Stimmgeber das Urtheil abgenöthigt: sie komme ihm vor, wie ein Ungeheuer, das den Schwanz hinten herum schlage. Andere Versuche der

Erfinder, die Welt zur Bewunderung zu zwingen, sind die kostensten musikalischen Mahlereyen — eigentlich Versuche, vermittelst der Analogie der Bewegung zwischen sichtbaren und hörbaren Gegenständen, Dinge zu hören zu geben, die uns die Natur nur sehen lassen will. Gelingt es dann auch, dass die Bewunderung darüber laut wird, so wird sie es eben nicht immer zur Genugthuung der Künstler, viel weniger zur Verherrlichung der Kunst selbst. So erinnere ich mich noch lebhaft des Urtheils eines *osterreichischen Officiers*, der sich im Jahr 1800 über die Wunder der *Haydnschen* Schöpfung, die kurz zuvor in Wien vor seinen Sinnen aufgegangen waren, gegen mich also äusserte: „Hören Sie! die Schöpfung ist ein ganz unvergleichliches Werk; es ist darin zum Erstaunen aufs Deutlichste ausgedrückt, wie alle Thierlein zum Vorschein kommen, bis zuletzt der Mensch."

Wir sind indess unter solchen Umständen dahin gekommen, wo unser Zeitalter zur Erkenntnis einer wichtigen Wahrheit reif seyn sollte, dieser nämlich, dass es von der namenlosen Zahl der Scheinkünstler, die sich in den Messcatalogen und Modeblättern immer neu ankünden, die wenigen wirklichen, gebornen und berufenen, unterscheiden lernen wird. Es verhält sich damit ungefähr, wie mit den französischen OpernComponisten, über welche mir vor einigen Jahren ein Franzos, als von dem seit vier Decennien noch immer unerreichten Gluck die Rede war, bemerkte: Quatrevingtdixneuf centièmes sont condamnés à refaire ce que les autres ont mieux fait. Und in der That, man fehlt nicht weit, wenn man annimmt, es finde sich unter hundert Instrumentalcomponisten nur *einer*, der für einen Erfinder gelten kann. Ich trage kein Bedenken, unter der Schaar der vielen hundert seit zehn Jahren im Publicum erschienenen, diejenigen namentlich anzuführen, denen, wenn auch noch keiner von ihnen allgemein berühmt ist, der Ehrenname von *Erfindern* gebührt. Sie heissen: *Haak*, *Hummel*, *Liste*, *Riem*, *Ries*, *Friedrich Schneider* und *Tomaschek*. Ich scheue mich nicht, hinzuzusetzen: es wird mir kein Kunstgelehrter zu diesen genannten sieben Künstlern aus dem gleichen Zeitraum *fünf andere* nennen, die mit gleicher Würdigkeit in die Reihe der Erfinder gehören *). (Unter den Franzosen verdient einzig der junge *Villeblanche* eine ehrenvolle Auszeichnung.) Wahr ist, dass nicht alle Producte aller dieser Erfinder gleich hohen Kunstwerth haben; wahr ists, dass nicht alle das Gepräge genialischer Leichtigkeit tragen. Die Gründe dürften aber in ihrer äussern Lage und deren Rückwirkung auf ihre innere Künstlernatur zu suchen seyn. Man verhelfe ihnen zur ungehemmten Künstlerfreyheit, man befördere ihre Künstlerehre durch zeitige Aufführung ihrer Werke, man spornе ihren Kunsteifer durch Anerkennung ihrer Verdienste! Selbst das eigenste Interesse gebietet uns dies. Auch unsere schweizerischen Concert-Gesellschaften können hierzu beytragen. Man darf und soll glauben: gutes Beyspiel wirkt immer Gutes. Wer künstlerische Eigenthümlichkeit anerkennt und anerkennen macht, befördert nicht blos die Kunst, er befördert Wahrheit und Menschenwohl. Wer Künsterfindungen schätzen lernt, dem wird dadurch zugleich auch der Sinn für jede andere reinmenschliche Erfindung aufgeschlossen: er wird das Neue in allen andern Künsten und Wissenschaften, wo nicht von Grund aus erkennen, doch von Herzen ehren lernen. Er wird mit unbefangenem Sinn sich auch die köstliche Eigenschaft erwerben, die Geister zu prüfen. Schöne Frucht der Humanität, möchtest du bald überall unter uns blühen und reifen! Möchten wir selbst mit unsern Personen und Instituten andern vorleuchten, oder mit ihnen wetteifern. Solche Wünsche wird niemand überflüssig finden, der weiss, durch welche Schwierigkeiten und Widersprüche sich jede wichtige menschliche Erfindung hindurch zu kämpfen hat — der weiss, wie sich Berge von Hindernissen aufthürmen, sobald sie auf dem Boden der Menschenbildung Wurzel

*) Anm. Man übersehe nicht, dass hier nur von denjenigen jüngern Instrumental-Componisten, die noch keinen sehr ausgebreiteten Ruf haben, die Rede ist, also nicht von so berühmten, wie Spohr, Wölfl, und a., nicht von den Vocal-Componisten, und überhaupt nicht von denjenigen, die methodische oder pädagogische Werke setzen.

d. Verf.

fasst. So hat die Kurzsichtigkeit und die Zweifelsucht — wo nicht etwas Schlimmeres — durch alle Jahrhunderte hinab, bis auf die allerneusten Zeiten, unter allen möglichen Formen die Frage wiederholt: „kann auch von Nazareth was Gutes kommen?“ und hat sich so dem Guten entgegengestemmt, das wirklich kam, das wirklich kommt. Uns sey das Schöne und Gute unter jeder Form willkommen. Wir werden es in der Kunst feyern, im Leben verherrlichen. Wir verehren in den Erfindern der Kunst und Wissenschaft die Heroen der Menschheit. Sie sind so gewiss, so ausschliessend die Gründer aller geistigen Cultur, als es gewiss ist, dass alle grosskraftigen Geister, die nicht auf diese Weise wirkten, mit ihrem Uebermaasse von Kraft dem Zeitalter Verderben brachten. Unmöglich anders. Jede Kraft muss wirken, je nach ihrem Grade, und kann sie nicht bildend wirken, so wirkt sie zerstörend. So ist Kunst und Wissenschaft, negativ betrachtet, der eigentliche Blitzableiter aufbrausender Feuergeister, positiv, das wahre und einzige Element alles geistigen Lebens und Wirkens. Die Zukunft wird diese Wahrheit tausendfach bestatigen. Ist dereinst das Menschengeschlecht seiner Vollendung näher geschritten, dann werden die wesentlichen *Erfindungen* in ihrem unerlöschbaren Lichte fortglänzen, wenn selbst hohe *Tugenden* — was wir jetzt so nennen — längst vergessen sind. Man wird dann, sollten auch keine Biographien es beurkunden, schon aus den Gesetzen der Psychologie erkennen, dass bey dem Kunstschopfer die Tugend als unausgesetzte Thatigkeit, als erhöhte Anstrengung, als innrer Fleiss, als Entsagung des äussern Lebensgenusses, als Treue im Beruf Jahre lang, oft ganze Decennien hindurch, ausgeübt werden musste, bevor sie in der ersten glorreichen Erfindung ans Licht gebracht werden konnte; dass er so in seinem Innern über alle Vergleichung mehr zu erfahren, zu leiden und zu schaffen, zu streben und zu ringen hatte, als der Bergmann, der in den Tiefen der Erde Erde aufwühlt, um endlich Gold heraufzubringen, oder der Weltumsegler, dem es glückte, eine neue Insel zu entdecken.

Indem ich aber von solchen Heldentugenden, von den Tugenden geistiger Vervollkommnung des individuellen Menschen spreche, versäume ich nicht, der Tugend *gesellschaftlicher Veredlung* das Wort zu reden — mein letztes, mein wichtigstes Wort!

Wenn uns die Vorsehung jene geistige Vervollkommnung durch die heilige Weihe höherer Kunst zu Theil werden liess, so können wir ihr nicht würdiger danken, als indem wir durch die edeln Mittel, die sie uns an die Hand giebt, die gesellschaftliche Veredlung weit über unsern Kreis hinaus zu befördern streben. Eben darin bewährt sich der hohe Seelenadel des Gebildeten, dass er sich herablässt zur grössern Schaar der Mindergebildeten, um auch sie auf eine höhere Stufe zu erheben. Wer aber im Stufengange seiner Kunstbildung sich vom Volke entfernt, wer sich ins Reich geistiger Ideen flüchtet, um der äussern Gegenwart der geselligen Welt zu entfliehen, weil sie ihm nicht mehr genügt — seine Gefühle seyen noch so verfeinert, sein Geschmack sey noch so geläutert — der entweiht die Kunst, er entwürdiget sich selbst, er verliert sich in einem Egoismus, der, weil er minder sinnlich ist, darum nicht minder unsittlich ist. Möge keiner von uns an dieser letzten Klippe der Kunstbildung geistig oder moralisch versinken, möge jeder sich durch Erkenntnis des Wesens der Kunst davor verwahren, deren erste Bestimmung es ist, die Menschen human zu machen, deren ewige Bestimmung es ist, sie in tausendfache Berührung und Wechselwirkung zu setzen!

Weit über unsern Kreis hinaus können wir die Segnungen der Kunst verbreiten, wenn wir sie von ihrer populärsten Seite ins Leben bringen. Diese populärste Seite ist der *moralische Gesang*. Die Mittel liegen uns so nahe! Es ist eine bekannte Erfahrung, dass der moralische Gesang schon in den einfachsten Tönen in die Tiefen des Herzens dringt. Welcher edle Schweizer hätte diese Erfahrung nicht schon gemacht! Schon durch des unvergesslichen *Lavater's* Schweizerlieder waren die Gemüther vieler tausend Schweizer mächtig ergriffen; schon durch *Egli's* moralische Gesänge waren sie vielfach genährt (und werden es durch die erfreuliche Bekanntmachung seines schätzbaren Nachlasses von neuem werden.) Und noch lebt des hochherzigen *Lavater's* Geist in seinen würdigen Nachkömmlingen fort. Noch besitzen wir vaterländische Dichter, die, wenn

sie auch nicht bey der deutschen Nation selbst auf höhern Dichterrang Anspruch machen, uns um so wichtiger sind, weil sie, mit Schweizerherzen geboren, schweizerisch fühlend, und schweizerisch sprechend, um so sicherer den Weg zu unsern Herzen finden. Noch lebt unter uns *Salis*, der Sänger der Unschuld und Einfalt; *Häfliger*, der beliebte Volksfreund, *Usteri*, dessen gesungenstes aller Lieder, was der anspruchlose kaum ahnete, nicht allein durch das ganze gebildete Europa, sondern, laut *Lichtensteins* Reisebeschreibung, bis ins innere Afrika Lebensfreude verbreitete; noch haben wir in unserer Mitte oder in unserer Nähe die beyden *Hegner*, deren der eine die Religion als Herzenssache der andere die Kunst als unmittelbare Herzenssache so schön besingt, die *Wyss*, die uns alljährlich von den lieblichen „Alpenrosen" die duftendsten darbringen — u. wie könnte ich die Trefflichen alle namentlich anführen? — Auch edle Deutsche, durch Bande des Berufs mit uns aufs Innigste verbrüdert: *Wessenberg*, der ehrwürdige Priester der Religion und der Kunst, und, warum sollte persönliche Freundschaft von der offenen Anerkennung des Verdienstes abhalten? — *Pfeiffer*, dessen veredelte Sprache jedes edle Gemüth um so mächtiger anspricht. Im Bunde mit diesen Edeln lassen Sie uns — unsern höheren Kunstanstalten unbeschadet — nach dem neuen Beyspiele der *gemeinnützigen Gesellschaft* in Basel, der Krone der schweizerischen Anstalten, die nun in jener grössten Schweizerstadt mit herrlichem Erfolg, durch die Bemühungen des gründlichen und eifrigen Kunsterziehers *Haag*, unsern verdienten Ehrenmitgliedes, die Sache ins Werk setzt — den *moralischen Volksgesang* befördern, den Gesang, der das grosse Thema der Menschenliebe besingt, den Gesang, der Schaaren von Menschen in das entzückendste, beseligendste Verhältnis bringt, Liebe um Liebe zu tauschen, eine Liebe, die höher ist als Geschlechtsliebe, weil sie, ohne Unterschied der Geschlechter, selbst alle Alter vereinigend, durch Einen an alle, durch alle an Einen sich ausspricht. Wie manche schüchterne Seele, die die individuelle Liebe noch nicht, oder nach jahrelangem Sehnen nie fand, die die mächtigsten Gefühle in sich verschliessen muss, findet hier eine erleichternde Herzensergiessung! Wenn in den höhern Regionen der Kunst die Individuen sich von einander, wenn einzelne sich von den übrigen entfernen, immer weiter und weiter, so bringt dieser sie alle einander wieder nahe, unaussprechlich nahe, ja in die unmittelbarste Herzensvereinigung. In solcher Gemeinschaft feyert die Menschheit ihre Wurde und ihren Triumph. „Götter der Erde steigen vom Thron — Schliesst den heil'gen Cirkel dichter!" — ahnend oder erkennend rufen die edeln Brüder uns zu: Labet euch an dieser Segensquelle! Mögen die Wonnegesänge, die frühen schon, die lange schon in ihren nächtlichen Hallen feyerlich erklangen, mögen sie am Tageslichte, in unsern Kreisen ertönen, mögen sie unter Gottes freyem Himmel von tausend Kehlen erschallen! So steigt zum Himmel, was vom Himmel kam: ein weitausströmender Hauch der Liebe, und das hohe Wort: *„die Volksstimme ist Gottesstimme"*, gewinnt hier einen neuen, erhabenen Sinn.

Uns aber, die wir diese Segensquelle unserm Volke zuwenden, wird die glücklichere Nachwelt jubelnd segnen, sie wird die Wohlthat unserer Stiftung auf die Enkel übertragen, und die Enkel werden noch auf unsern Gräbern dem edeln *Voss* nachsingen:

„Wer Menschentugend schön gedacht
Und gut vollbracht,
Ist seines Volkes Ruhm und Macht."

Nachrichten.

Paris, den 3ten Octbr. *Odéon. Adelina*, von Generali, ist ein weinerliches Operettchen, mit einigen seynsollenden Spasschen gewürzt, in einem Acte. Die Musik hat gute Stücke, ist aber, gegen die sonstige Weise italien. Componisten, mit Instrumenten ziemlich überladen. — *L'avertimento à gelosi*, in einem Acte, von Pavesi, ist eine Posse. Die Musik ist, einige gute Effecte im Quartetto ausgenommen, ziemlich unbedeutend. — Ueber Belloni's Concert haben Sie wol mehr in den hiesigen Blättern gefunden, als der Mühe lohnte, darüber zu schreiben. *Parturiunt montes etc.* — *Il matrimonio segretto*, Cima-

rosa's unübertroffenes Meisterstück, ist noch immer sehr besucht: es wird aber auch mit vielem Fleisse gegeben. *Una Cosa rara*, von Martin, macht nicht so viel Glück, als ich von einer Reprise dieser, einst so allbeliebten Oper erwartet hatte. Sie wird aber auch recht lau dargestellt. — Spontini hat sich von seiner Direction der ital. Oper losgemacht, wozu ihm alle Verehrer seines Talentes Glück wünschen, denn seit den zwey Jahren seiner Direction hat er nicht einen Augenblick seiner Muse widmen können.

Feydeau Les rivaux d'un moment, in einem Acte, von Champein, (Componist der *Mélomanie*,) hat auch nur einen Augenblick gelebt, und ist schon nach der ersten Vorstellung auf immer verschwunden, obgleich die Musik dazu recht artig ist. — Endlich ist uns, nach langwieriger Krankheit, Mad. Boulanger wieder auf diesem Theater erschienen. Sie ist im naiven Fache wirklich die beste Sängerin und Schauspielerin, die ich je gesehen habe, und ich stehe sie bey weitem der berühmten Mad. Philis-Andrieux in Petersburg vor. — Dies Theater hat wieder zwey junge Subjecte (die Herren Ponchard und Coeuriot,) aus der Pflanzschule des Conservatoriums erhalten, die nicht ohne Talent (besonders als Schauspieler) sind, aber in einer gewaltig ehrerbietigen Entfernung hinter unsern Elleviou und Martin zurückbleiben.

Opéra. (Academie imper. de musique.) Dem. Paulin ist in *Alceste* und in *Iphigenie en Tauride* aufgetreten, und hat besonders in Alceste sehr gefallen. Sie hat schon vor einem Jahre im Theater Feydeau gespielt, aber ihr stattlicher Körperbau, ihre volle, klingende, starke Stimme, ihr Spiel, das man auf jenem Theater zu heroisch fand, machten dort wenig Glück. Sie ist noch jung, und kann, wenn sie anders nicht zu früh auf ihren Lorbeern ausruhen will, uns einst vielleicht Mad. Branchu ersetzen; wenigstens ist sie die einzige jugendl. Sängerin dieses Theaters, die uns zu dieser Hoffnung berechtigt. — *Jerusalem délivrée*, in 5 Acten, von Persuis, dem Componisten der Oper *Trajan*. Die Musik hat vortreffliche Sachen von grosser Wirkung. Das Gedicht ist sehr gut. Das Werk hat gefallen. Dennoch spricht man nicht sonderlich gut davon, besonders *parmi la haute société*. — Eigentlich wissen unsre Pariser nicht recht, was sie wollen. Ist die Musik leicht, so hat man den ganzen Schwarm der Zunftgenossen gegen sich, die über *platitude* und *pauvreté* schreyen; arbeitet man hingegen seine Musik, besonders seine Begleitung, so pfeift das ganze Publicum. Und, aufrichtig zu gestehen, wenn ich mich, uneingedenk der glücklichen Mittelstrasse, auf eine Seite wenden wollte, so wäre es die, des Publicums: denn wahrlich, unsre heutige Musik ist, wie ein athenischer Nervenkranker, voll Ueberspannung und Convulsionen. —

Cherubini's Oper: *les Abencérages*, ist beynahe ganz fertig, und ihres Schöpfers würdig. — Neukomm hat wieder ein *Quintetto dramatique: Une fête de village en Suisse*, vollendet. Sein erstes in dieser Gattung — (die, ich glaube, wirklich neu ist,) war: *L'Amante abandonnée*, und hat nicht wenig gefallen. Jedes dieser Quintetten macht ein Werk für sich.

Berlin, den 16ten Oct. Die schon im letzten Briefe oft genannte Mad. Milder-Hauptmann hat uns nun verlassen; unsre dankbaren Wünsche folgen ihr. Sie hat noch am 20sten Sept. die Therese in Weigl's *Waisenhause*, am 22sten die Emmeline in der *Schweizerfamilie*, und am 24sten im Opernhause die Medea in Cherubini's Oper dieses Namens gegeben. Seit 1800, wo diese Medea zweymal gegeben worden war, ruhte sie, und wird vielleicht auch nunmehr wieder ruhen, obgleich die Vorstellung sehr besucht war, und unter den Kennern nur Eine Stimme über den hohen musikal. Werth derselben ist. Die Menge kann freylich wenig Geschmack an der kunstreichen, gelehrten Musik finden, und der scenische Apparat ist, bis auf die letzte Scene und den Feuerregen, etwas dürftig. Die Vorstellung war sehr gelungen: ausser Mad. Milder-Hauptmann zeichnete sich besonders Hr. Eunike, als Jason, aus. Auch Hr. Beschort (Creon) u. Dem. Sebastiani (Creusa) hatten gute Momente. Die Chöre waren sehr gut einstudirt, und gingen herrlich zusammen — ein nicht immer gehörig erkanntes Werk des braven Chordirectors Leidel. Das Orchester entsprach, unter des Hrn. Kapellm. Weber kräftiger Leitung, ganz den gerechten

Erwartungen. Eines besondern Beyfalls erfreuten sich — im ersten Acte, Creusens Arie: Komm Hymen, rette mich etc.; Jasons Arie: Ich bin frey von der Hand etc.; Medeens Arie: Sieh die Mutter in mir etc., und das ungemein schwere Duett zwischen Medea und Jason: Ich trotze dem Verrath etc.; und im 3ten Acte: Medeens Recitativ und Arie: Du jammerst um dein Weib etc.; endlich die furchtbare Scene No. 6.: O Zeus, soll straflos etc. — Zum letztenmale hörten wir Mad. Milder-Hauptmann in dem Concert, das sie am 27sten gab. Sie sang eine Cavatine von Giordaniello, ein Recitativ und Arie von Nicolini, und ein Duett von Nicolini mit Hrn. Tombolini. Auch ein Klavierconcert v. Dussek, gesp. von der talentvollen Dem. Riese, und ein Concertante für das Horn, componirt vom Hrn. Kammermus. Schneider und von demselben und dem Hrn. Kammerm. Böttiger geblasen, fanden vielen Beyfall bey dem zahlreichen Publicum, das durch die herrliche Ouverture zu *Wilhelm Tell* vom Hrn. Kapellm. Weber, von den ersten Solospielern und Mitgliedern des kön. Orchesters executirt, schon zum frohen Genusse gestimmt war. Uebrigens hatte schon vorher Hr. Kapellm. Weber im Namen der Hrn. Musikdirectoren Seidel und Gürrlich und des kön. Orchesters erklärt, dass dieses das letzte Concert sey, bey dem sie fremde Künstler unterstützen würden. Undankbarkeit und andre Erscheinungen der Ungebildetheit, erst neuerlich, hatten dieses eben so nothwendig für die Erklärenden, als unangenehm für die Güste gemacht, die, namentlich im letzten Winter, so zahlreich hier erschienen. Dagegen werden für Rechnung der königl. Theaterkasse 6 Abonnements-Concerte im Saale des Schauspielhauses aufgeführt werden, deren Hauptinhalt grosse Symphonien, Concerte u. Concertanten für Saiten- und Blasinstrumente, gespielt von den ersten Solospielern des königl. Orchesters, abwechselnd mit Gesang, vorgetragen von den ersten Sängern und Sängerinnen der kön. Oper, ausmachen werden.

Am 21sten Sept. hat Hr. Siboni noch einmal mit allgemeinem Beyfall den Achilles in Paers Oper dieses Namens gegeben. Ich berufe mich auf das, was schon im vorigen Briefe über die erste Darstellung gesagt worden ist, da alles dort Gesagte auch auf die 2te Darstellung passt. — Den 7ten Oct. wurde, ausser Müllners *Vertrauten* und Sonnleitners *Dir wie mir*, zum erstenmale mit vielem Beyfall gegeben und seitdem noch einigemal wiederholt: *Adrian von Ostade*, Singspiel in einem Act, von Treitschke, mit Musik von Jos. Weigl. Der angenehme Inhalt dieses Singspiels ist schon aus frühern Berichten von andern Theatern in der mus. Zeit. bekannt. Die Musik ist, wie sich vom Componisten der *Schweizerfamilie* und des *Waisenhauses* erwarten lässt, angenehm, und ward unter der Leitung des Hrn. Musikdir. Seidel brav ausgeführt. Hr. Rebenstein, als Adrian, und Hr. Wurm, als dessen Farbenreiber Paul, spielten sehr brav; auch Hr. Franz als Doctor Cajus und Dem. Sebastiani als Maria hatten gute Momente. Am meisten gefiel die letzte Decoration mit den 7 beweglichen Gruppen von Gemälden in 7 Rahmen zierlich gefasst. Vor dem Singspiel hatte Hr. Musikdir. Seidel von ihm componirte Variationen über das beliebte Thema aus Himmels *Fanchon*: Doch in des Mädchens Schooose etc. fürs Orchester, von demselben executiren lassen: sie erhielten allgemeinen Beyfall und werden, als angenehmer Zwischenact, oft wiederholt werden. Die Solostimmen hatten Hr. Schulz für die Flöte, Hr. Grosser für die Hoboe, Hr. Lenz für das Horn und Hr. Schwarz für das Fagott. — Zur Geburtsfeyer des Kronprinzen am 15ten sollte Glucks *Armide* gegeben werden, die seit dem Tode der unvergesslichen Schick geruht hatte. Wegen der plötzlichen Krankheit der Demois. Schmals konnte diese Aufführung aber nicht statt haben; sie wird nächsten Montag gegeben werden. Statt dieser Oper gab man *Salomons Urtheil* mit Quaisins Musik.

Mannheim. July, August, September. Ich löse mein Versprechen durch Einsendung des gegenwärtigen Quartal-Berichtes, obgleich ich des Erheblichen diesmal nur sehr wenig anzuzeigen habe.

Von *neuen Opern* wurde dem Publicum auch diesmal, ausser dem kleinen Singspiel, *die Wette*, von Bernh. Ans. Weber, und *den Blinden von Toledo*, nichts Neues geboten. Ersteres machte

wenig Sensation: mehr Eingang fanden letztere, welche auch bald nach ihrer Erscheinung bey vollem Hause wiederholt wurden, obschon auch diese Oper nur Zahl derjenigen gehört, deren Musik durch Lebhaftigkeit des Spiels erst gehoben werden muss: denn was man *gearbeitet* nennt, ist die Musik wol nicht, am wenigsten die Ouverture. Der Charakter des Onkels, welcher bald durch seine gutmüthige Rechtlichkeit und Verständigkeit uns Theilnahme abgewinnt, bald als der nicht blos Betrogne, sondern wirklich Gefoppte, lächerlich wird, ist nicht gehalten. Die meiste Wirkung machte hier, wie vermuthlich auch sonst überall, das Quartett mit eingeflochtener Romanze.

Auch von *fremden Künstlern* hörten wir wenig Bedeutendes. Mad. Köhler vom Düsseldorfer Theater gab Hulda, Emmeline, u. Aschenbrödel, als Gastrollen, und gefiel durch niedliche Figur, lebhaftes Spiel, und angenehmen Gesang. — Hr. Femi aus Paris, Elève des berühmten Baillot, liess sich sowol im Museum, als auch bald darauf in einem öffentlichen Concerte hören. Seine Mechanik ist wirklich vortrefflich, und die Sicherheit und Leichtigkeit, mit welcher er manche Schwierigkeiten – z. B. in einigen von ihm selbst componirten und in Paris im Stich erschienenen Variationen — besiegt, wahrhaft bewundernswerth: von seinem Vortrage und seinem Geschmacke etwas zu sagen, möchte aber schwer seyn. Ich sage von *seinem*: denn die Art, in der er spielt, ist nicht sein, ist durchaus manierirt; sein ganzes Spiel ist Manier, und alles, was er vorträgt, immer und überall auf dieselbe Art manierirt: grelle Contraste von gerupften Noten mit zarten Cantabiles. Wollte er eigen seyn, und, statt das *Extérieur* einer der, die Tagesordnung in Paris behauptenden Schulen gläubig nachzubeten, eine eigne Individualität auszusprechen wagen: so möchte er eher dereinst eine Stelle im ersten Range jetziger Violinisten einzunehmen versprechen dürfen. Der Anschlagzettel zu seinem öffentlichen Concerte kündigte das musikal. Declamationsstück, *der erste Ton*, von Rochlitz und Carl Maria v. Weber, (jetzt bey Simrock im Stich erschienen) an, und zog eben dadurch ein grosses Auditorium herbey: durch ein vorgefallnes Versehen wurde aber das Publicum des gehofften schönen Genusses beraubt — es konnte nicht gegeben werden.

Im Museum wurde neu gegeben: die Ouverture aus Carl Maria v. Weber's Oper: *Silvana*. Die Oper selbst ist schon durch den in dieser Zeitung ihr eigens gewidmeten, ausführlichen Artikel nach Würden geehrt und ausgezeichnet, und durch Correspondenz-Nachrichten in eben diesen sowol, als vielen andern Blättern der glänzende Erfolg bekannt, welcher die Aufführungen derselben auf der berliner Bühne gekrönt hat: es möchte darum unnütz seyn, über die einzelne Ouverture hier eine besondre Beurtheilung niederzulegen. Neu waren ausserdem: ein ganz allerliebstes Violoncell-Concertino, ebenfalls von Carl Maria v. Weber, sehr gut vorgetragen von Hrn. Dusch, und mehrere Gesänge für vier Männerstimmen, vom kön. bayerschen Hofmusiker, Georg Schima; (München, bey Sidler;) vortrefflich fliessende Melodien, durch reine Harmonie gehoben, passen sich dem Sinne der wohlgewählten, theils ernsthaften, theils höchst jovialen Texte trefflich an, und unter dem Vielen, was seit einiger Zeit in dieser leichtern Musikgattung erscheint, gehören sie ohne Zweifel mit in die erste Klasse.

Unter den *Wiederholungen von ältern Symphonien* war die interessanteste die, von Beethovens *Eroica*, über welche ich jedoch ebenfalls in diesen Blättern mein Glaubensbekenntnis schon im Jahr 1807. abgelegt habe.

Im gegenwärtigen Augenblick giebt der Tenorist Molke vom weimarschen Theater hier Gastrollen, und Gern aus Berlin ist hier, um deren gleichfalls zu geben. Ueber beyde mehr in meinem nächsten Berichte.

Gottfried Weber.

Recension.

Gesänge deutscher Frauen, in Musik gesetzt von Hans Georg Nägeli. 12 Heft. Zürich, beym Autor. (Subscript. 16 Gr. Ladenpr. 1 Thlr.)

In der Ankündigung macht es Hr. N. fast zur Nothwendigkeit, besondere Sammlungen der

Lieder deutscher Frauen zu veranstalten, weil sich in ihnen „die Schönheit und Gemüthlichkeit weiblicher Natur und Cultur so eigenthümlich und rein offenbare.“ Dem geschickten Redner fehlt es nie an guten Wendungen; so viel Rec. weiss, ist aber die ganze übrige Welt ziemlich einverstanden, dass es mit jener Offenbarung nicht eben weit her sey, dass im Gegentheil fast alle Dichterinnen, die deutschen, wie die französischen, italienischen und englischen, bewusst oder unbewusst, immer männliche Dichter nachahmen, und meistens so, dass man ihre Vorbilder sogleich erkennen, ja nicht selten bey den einzelnen ihrer Werkchen die einzelnen anführen kann, welche ihnen vorgeschwebt haben.

Doch dies bey Seite, und, wie gerecht und billig, zugegeben, dass darum doch gar manches gute und schöne Lied weiblicher Feder entflossen, auch es ganz recht ist, und Vielen willkommen seyn wird, ein Florilegium des Besten von einem so einsichtsvollen, fleissigen Gelehrten zusammengestellt, und nun gar mit guter Musik begleitet zu sehen.

Von dieser haben wir nun hier allein zu sprechen. Da wollen wir denn mit Achtung und Vergnügen Hrn. N. zugestehen: alles, was man von Seiten des Verstandes überhaupt, und des für die Tonkunst gebildeten Verstandes insbesondere, von dem Liedercomponisten fordern kann — richtiges Auffassen seiner Texte, ihrem Inhalt und ihrer Form nach, im Ganzen; sorgfaltige Declamation und Accentuation derselben auch im Einzelnen; zweckmässige Behandlung der Singstimme und des Instruments; gutes Verhältnis des Gesanges und der Begleitung gegen einander; Correctheit des Satzes u. s. w. — alles das finden wir hier rühmlichst geleistet; und so gehört dies Werkchen unter die seltenen, an denen sich eigentlich gar nichts ausstellen lasst. Gleichwol sprechen nur einige dieser Lieder recht an und machen den erwünschten Eindruck — was Rec. nicht etwa nur an sich, sondern auch an mehrern Freunden und Freundinnen erprobt hat, von denen überdies die Ersten zu Gunsten des Hrn. N., den sie als wahren Kunstkenner und gründlichen Lehrer kannten, schon im voraus gestimmt, die Letzten, zwar über ihn selbst nicht unterrichtet, doch schon durch das Unternehmen und seine schmeichelhafte Absicht gewonnen waren. Woran das liege, will Rec. nicht entscheiden: es wird wol nie ohne den Schein von Anmassung und Liebloigkeit, auch weniger ohne Kränkung ausgesprochen, was er hier aussprechen müsste, und was er gegen einen Mann von so unverkennbaren Verdiensten um so bedenklicher ist, auszusprechen. Lieber will er wiederholen, dass er in alle den Vorzügen, welche oben angeführt sind, Hrn. N. mit Vergnügen, nachdenkend, gefolgt ist, und nicht selten sogar Stoff gefunden hat, ihn, in diesem Betracht, zu bewundern. — Noch mögen diejenigen Stücke wenigstens genannt werden, welche, gut vorgetragen, erwünschten Eingang fanden: No. 2; mehr noch, No. 3 u. No. 7, ungeachtet mancher veralteten Figuren im letztern; vor allen aber das allereinfachste und kunstloseste Lied, No. 9, das wirklich Jedermann rühren, erfreuen, und wol allein schon geneigt machen muss, sich für das ganze Unternehmen zu interessiren.

Kurze Anzeige.

Polonaise favorite p. le Pianof. comp. par Frédd. Westenholz. — à Berlin, chez Schlesinger. (Pr. 10 Gr.)

Ein heiteres, angenehmes Stück, das zwar offenbar aus einem vollstimmigen Werke arrangirt ist, (und zwar, wie die Stellen, S. 4, letztes Syst., u. dergl., zu beweisen scheinen, aus einem Concerte für die Hoboe,) aber, allenfalls solche Stellen abgerechnet, sich auch auf dem Pianoforte gefällig ausnimmt. Es ist leicht auszuführen, verlangt aber einen netten, zierlichen Vortrag.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten November. **N°. 46.** 1812.

Recensionen.

Ouverture à grand Orchestre, du jeune Henri Chasse par F. Méhul. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Preis 1 Rthlr. 8 Gr.)

Dem wahren Componisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so dass auf seinen Ruf, diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wol die *eigentliche* musikalische Malerey bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Structur, alles muss da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, *bestimmt* auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Pelotonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtsymphonien sind eben so lächerlich, wie das vernamliche Krähen der Hoboe als St. Petri Hahn in jenem alten Oratorio. Es giebt dagegen gewisse Melodien, die, z. B. an Einsamkeit, an Landleben, erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Hoboen, Fagotte wird dies Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Eben so wird man bey gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wol tiefer, als darin liegt, dass das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist. Zu weit würde den Rec. die Auseinandersetzung dieser Ideen führen; er glaubt genug gesagt zu haben, um seine Meynung über die musikalische Malerey, von der das Urtheil über die vorliegende Ouverture ausgehen muss, anzudeuten. — Ohne im mindesten die Absicht des Componisten vorher zu wissen, wird jeder Zuhörer, den die Musik überhaupt nur zu ergreifen vermag, durch die Ouverture in das frohe Getümmel lustiger Jäger versetzt werden: dieses getraut sich Rec. keck zu behaupten. Aus tiefem Dickigt springt der königliche Hirsch hervor, verfolgt, angefallen von den in Jagdlust wüthenden Hunden; auf schnaubenden Rossen stürmen die Jäger nach: auf einmal ist das Thier verschwunden, die Hunde haben die Fährte verloren; sie schleichen suchend und schnuppernd umher, die Jäger halten sich still: da schlagen die Hunde aufs neue an, über Stein und Busch setzt das Thier, die Hörner erschallen, die Jäger ereilen es, und lustige Fanfaren verkündigen den Sieg. Alles dieses tritt in den lebendigsten Farben heraus — ein Beweis, wie richtig der Componist zu dem einmal vorgesetzten Zweck die Mittel wählte, und wie er das Ganze in allen seinen Theilen zusammenzuhalten verstand. Die Ouverture besteht aus einem Andante $\frac{3}{4}$ Takt (D dur) und einem darauf folgenden Allegro $\frac{4}{4}$ Takt, (ebenfalls D dur). Das Andante ist eine Art Pastorale und malt die gemüthliche Ruhe in einer heitern Nacht auf dem Lande. Klarinette und Fagott fangen ganz allein, *all' Ottava* fortschreitend, mit folgendem Satze an:

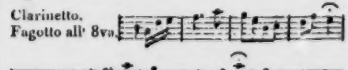

und hierauf treten die Violinen, später Violoncell, Hoboe, Flöte ein. Nach dem drey- und funfsigsten Takte wird der Satz durch

eine lustige Fanfare der Hörner (A dur) unterbrochen:

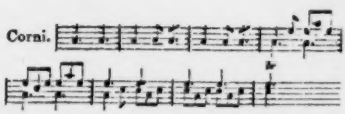

Vier Takte Andante scheinen das Auffahren der noch im Schlafe befangenen Jäger, so wie die folgenden sechszehn Takte die vorige Ruhe, den Schlaf, worein sie von neuem versinken, auszudrücken, bis eine zweyte Fanfare der muntern Kameraden aufs neue ertönt. Jetzt rüttelt und schüttelt sich alles aus dem Schlafe, voll Jagdbegierde schlagen die Hunde an, die Hörner ertönen, hinaus geht es in den grünen Wald. — Rec. setzt die ersten Takte des Allegro her, um die originelle Structur dieses Anfangs, der das Bild, was der Componist im Sinne hatte, so lebensvoll darstellt, zu zeigen:

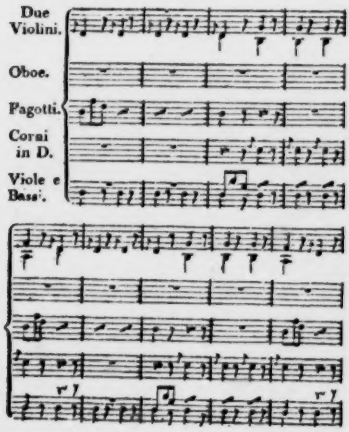

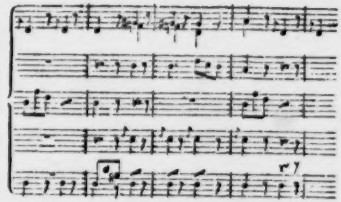

Dieser Satz dauert zwey und funfzig Takte lang, während welcher der Bass unaufhörlich das D anschlägt; dann tritt aber ein *Crescendo* des ganzen Orchesters ein, welches den Satz in A dur führt, in welcher Tonart die Hörner eine lustige Fanfare aufgreifen, die von dem ganzen Orchester wiederholt wird. — Die Structur der ganzen Ouverture ist nach der Art dieses Anfangs, indem fortwährend immer stärker und stärker daher brausende Crescendos des ganzen Orchesters, die aber ohne Einmischung fremdartiger Figuren sich, in Rücksicht der Bewegung und des rhythmischen Verhältnisses, den Hörnerfanfaren anschliessen, und wieder in einzelnen Noten *pianissimo* ersterben, mit lustigen Hörnersätzen wechseln, bis das Ganze jauchzend, ausjubelnd endet. Schon dieser Einrichtung wegen sind auch die Modulationen der Ouverture einfach geblieben; (D dur, A dur, D moll, B dur, D dur) und eben so wenig darf man contrapunctische Wendungen erwarten, auf die es hier auch nicht ankommen konnte. — Rec. hat die Ouverture, die bekanntlich ein Lieblingsstück der pariser Concertauditorien ist, öfters von recht guten Orchestern aufführen gehört, und gefunden, dass, ihres leichten Styls unerachtet, sie nicht ohne Schwierigkeiten in Rücksicht des echt wirkungsvollen Zusammengreifens ist, und vorzüglich vier recht gute Hornisten erfordert, die ihre Fanfaren mit Leichtigkeit, Kraft und höchster Reinheit blasen, indem davon beynahe grösstentheils der Effect des ganzen Satzes abhängt. Uebrigens hat nach der innigen Ueberzeugung des Rec. der wackre, in mancher tiefen, ernsten Musik schon so bewährte Meister (man denke z. B. an seinen *Joseph*,) durch das lebenskräftige, helle Jagdstück ein

wahres Muster geliefert, wie man, handelt es sich einmal darum, nach ganz bestimmten Bildern der Phantasie zu streben, musikalisch malen soll; und dies ist, nach der angenehmen Unterhaltung im Theater und Concert, der tiefere Zweck des genialen Werks für jeden Lehrling, der im Tempel der Kunst der höhern Weihe zureift.

Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. — par J. J. F. Dotzauer. Oeuv. 19. à Leipsic, chez Kühnel. (Preis 2 Thlr. 12 Gr.)

Wiewol der Verf. durch diese Compositionen weder etwas Neues, noch sonst besonders Ausgezeichnetes in der so sehr vervollkommneten Gattung der Quartett-Musik geliefert hat, können dieselben doch für diejenigen, die eine in allen Stimmen leicht auszuführende Composition, zur Unterhaltung, wenn auch nicht gerade zum Studium und zur Belehrung, wünschen, mit Grund empfohlen werden. — Der diesem Genre grösstentheils entsprechende Styl, (eine Eigenschaft, die bey vielen Quartetten vermisst wird,) die Einfachheit und Festhaltung des Charakters, so wie im Ganzen auch der Satz, hinsichtlich des Rhythmischen, der Verkettungen, der Durchführung des Thema und der charakteristischen Figuren, verdienen zwar einer rühmlichen Erwähnung: jedoch vermissen wir jenes belebende Etwas, das ergreift und fesselt — den Funken, der dem Gemälde Seele und Leben, Reiz und Anmuth verleihen soll. — Wir haben die Simplicität und die Festhaltung des Charakters gerühmt: dieser unbeschadet, würde die Composition ungemein gewonnen haben, wenn (ein unerlassliches ästhetisches Erfordernis) mit der Einfachheit zugleich mehr Mannigfaltigkeit verbunden worden wäre. Hierin vorzüglich documentirt sich der grosse Künstler, der den Hauptcharakter des Tonstücks zu verfolgen, aber auch ihn in allen seinen Nüancirungen zu entfalten versteht. Die Combinationen der Ideen müssen zwar geregelt, und, wie bey einer Rede, logisch geordnet seyn, wenn das Ganze wirklich ein Ganzes seyn, und als solches auch gehörig verstanden werden soll: jedoch muss man dabey ja nicht in das Extrem verfallen, wodurch die Composition steif und monoton wird. Dem Componisten stehen der Mittel so viele zu Gebote, mit der Einheit des Charakters auch Mannigfaltigkeit zu verbinden! Durch die geniale Benutzung der Rhythmik, der Modulation, des Zeitmasses, des doppelten Contrapunctes u. s. w. wird dieser Zweck gewiss nicht verfehlt. Bey Benutzung dieser Hülfsmittel muss aber *cum grano salis* verfahren werden. Geht der Componist verschwenderisch mit ihnen um, so verfällt er in den Fehler der Tagesordnung: er wird bizarr, und das Gemälde kann, weil zu viel Licht auf dasselbe übertragen worden, von keiner Wirkung seyn. Im entgegengesetzten Fall, wenn die Benutzung jener Hülfsmittel zu sehr vernachlässigt wird, treten alle Partien in Halbschatten; wir wissen selbst nicht recht, was uns gegeben wird, und können dem Bilde, wenn uns auch Einzelnheiten ansprechen, doch im Ganzen kein rechtes Interesse abgewinnen. Hierin liegt das Mangelhafte dieser Quartetten. Ihnen fehlt, mit einem Worte — das Interessante.

Das erste Quartett (G dur) scheint uns, was das erste Allegro betrift, das gelungenste zu seyn. Dies zeichnet sich durch angenehme Melodien, durch gewandte Verbindung derselben in allen Stimmen zu einem Ganzen, und durch feste Haltung besonders aus. Das Rondo hat uns, schon hinsichtlich der zu gewöhnlichen Melodien und wegen seines ganzen Zuschnitts, weniger ansprechen wollen. — Das zweyte Quartett. (B dur.) Das erste Allegro im $\frac{4}{4}$ Takte enthält ein allerliebstes Thema, welches auch mit Fleiss durchgeführt ist: es fehlt aber hier, wie schon im Allgemeinen bemerkt ist, an Abwechselung und Mannigfaltigkeit; an gehöriger Vertheilung des Lichts und Schattens. Das *Adagio con espressione* verspricht in seiner ersten Abtheilung etwas Vorzügliches, die Composition ermattet aber bald. Hätte der Verf. bey dem Eintritt der weichen Leiter den Charakter gewandt, die sanft klagende Empfindung in den stürmischen Ausbruch des Affects übergehen lassen — welches ein mehr figurirter, nicht durch kleine Cäsuren getheilter, überhaupt kräftiger Satz versinnlicht haben würde: so würde beym Schluss die Rückkehr in das Thema, wenn der Sturm des exaltirten Gefühls

sich besänftigt hätte u. die ruhige Besonnenheit zurückkehrt wäre, von ausgezeichneter Wirkung gewesen seyn. Das Rondo, in der gewählten Hauptfigur nicht übel, würde von mehrerm Interesse seyn, wenn der Verf. diese Figur nicht zu hartnäckig verfolgt hätte. Durch die *ununterbrochene* Fortführung derselben und *immerwährende* Anspielung auf das Thema entsteht Einförmigkeit, welche aber hätte vermieden werden können, wenn dem Hauptthema ein Nebensatz in gehaltenen Noten, oder doch in abweichenden Figuren, wäre beygesellt worden, durch deren Zusammenstellung nun interessante Combinationen hätten herbeygeführt werden können. — Das dritte Quartett (D dur) zeichnet sich durch den Schlusssatz (Allegro, alla breve) aus. Dieser Satz enthält nicht nur interessante Einzelnheiten, sondern ist auch in seiner Anlage und Haltung gelungen, reich an allerliebsten Wendungen, und so gewandt, als wir alle übrigen Stücke dieser Quartetten wol gewünscht hätten, obschon der Hr. Verf. sich hier hin und wieder dem Symphonien-Styl zu sehr genähert hat.

Im Allgemeinen bemerken wir noch, dass, wiewol der Satz rein, und die Gesangführung der einzelnen Stimmen gut und fliessend ist, wir doch, hinsichtlich der harmonischen Fortschreitungen, die fast in jedem Satze (oft zu wiederholten Malen) vorkommenden Repetitionen in die Ober- oder Unter-Secunde, (sogenannte Rosalien) als längst veraltete Manier, nicht billigen können. — Der Stich ist fehlerfrey und sauber.

XXIV grands Caprices pour une Flûte, avec 3 tables indiquans les Trilles, comp. par P. Seydler, musicien de sa Maj. le Roi de Danemark. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Die wahrhaft bewundernswürdigen Fortschritte, welche der Instrumentenbau und das Spiel fast aller Instrumente seit einigen Decennien gethan haben, machen von Zeit zu Zeit neue Anweisungen und neue Hülfs- oder Erleichterungs-Mittel zur weitern Verbreitung und zur bessern Benutzung des Erfundenen oder vortheilhafter Angewendeten nöthig; und wir besitzen auch in der That mehrere so treffliche Werke dieser Art, dass unsere Vorfahren uns beneiden würden, wenn sie wiederkämen und dieselben kennen lernten. Ein sehr glücklicher Gedanke, welcher seit etwa zehn Jahren bey den vorzüglichern Verfassern solcher Werke (vornämlich wol nach dem Vorgange J. B. Cramers, in seinen, immer von neuem zu rühmenden *Exercices* für das Pianoforte) herrschender geworden, ist der: die Vorübungen der Lehrlinge von der Fortbildung der schon sehr Geschickten ganz zu trennen, und Arbeiten für die letzten nicht blos als Anweisungen zum Mechanischen oder Technischen in der Kunst zu behandeln — welche Anweisungen fast alle, die schon gewohnt sind, aus ihren Beschäftigungen mit Musik etwas Namhaftes für Geist und Sinn zu schöpfen, mehr abschrecken, als einladen; sondern zugleich als Stücke, eben für Geist und Sinn — als gehaltreiche, anziehende Compositionen an sich selbst. Das Pianoforte, recht eigentlich das Instrument für Deutsche, deren Genius sich von jeher vorzugsweise in der Harmonie ausgesprochen, deren Musikliebe sich von jeher vorzugsweise mit ihr beschäftiget hat — ist nun in diesem Betracht bisher am glücklichsten gewesen. Ausser jenen beyden bekannten Cramer'schen Werken, die noch immer hier obenan stehen müssen — wie gar Manches zugleich Lehrreiche und geistig Befriedigende findet sich nicht z. B. in A. E. Müller's Capriccio's, auch in Steibelt's Exercices, ja, in Clementi's Sonaten, deren mehreren erst ihr volles Recht wiederfahren wird, wenn man sie ebenfalls als dergleichen Vorübungen der Geschickten ansiehet! Aber auch andere Instrumente sind in der angegebenen Hinsicht glücklich gewesen; man erinnere sich nur an verschiedene Werke dieser Art aus Viotti's Schule (namentlich Baillots) für die Violin, an gar Manches in den grössern Lehrbüchern des Conservatoire in Paris für mehrere Instrumente u. dergl. m.

Unter die Instrumente nun, die in den letzten Decennien so sehr verbessert, und eine fast durchgehends veränderte, ihrer Natur angemessenere Bestimmung, und zweckmässigere, wirksamere Absonderung von gewissermassen verwandten, und sonst damit oft in der Behandlung vermischten, erhalten haben, gehört nun bekanntlich auch die

Flöte; und es waren, besonders nach so manchen guten Vorarbeiten, wol grössere Anleitungen zu wünschen, in welchen, *zugleich* für Unterricht und Geist und Geschmack, von allen, zu Gunsten dieses Instruments gemachten Erfindungen und Anwendungen, sorgsam Gebrauch gemacht würde. Ein solches ist nun das vorliegende des Hrn. S.; und betrachtet man es mit den gehörigen Vorkenntnissen und aus dem hier angegebenen Gesichtspuncte: so wird man Grund genug finden, mit dem Verf. in beyden angegebenen Hinsichten zufrieden zu seyn, und dem Werke Verbreitung und ausdauernde Uebung unter allen geschickten Flötisten zu wünschen.

Jene Vorkenntnisse müssen wir nun auch bey unserer Beurtheilung voraussetzen, weil diese sonst über Gebühr sich ausdehnen würde; wir können das auch um so mehr, da sich Anfänger an dies Werk wol schwerlich machen werden, und gerade über dieses Instrument und seine jetzigen Vorzüge, von Liebeskind, Tromlitz, Müller u. A. in dieser Zeitung so vieles Gründliche und Treffliche ist gesagt worden.

Das Werk enthält erstens zwey Tabellen, und deren erste, nach einer Zeichnung der jetzigen Flöte mit sieben Klappen, die Scala bis viergestr. d, sehr genau für die Anwendung bezeichnet; die zweyte, die Triller durch alle halbe Töne bis dreygestrichen A, auf gleiche Weise bestimmt nachgewiesen. Nicht Weniges in beyden gehört dem Verf. eigenthümlich; und wenn Rec. aufrichtig gestehet, dass ihm Einiges von dem Angegebenen, nach der beygebrachten Bezeichnung, noch nicht recht hat gelingen wollen, Anderes ihm wenigstens noch nicht sicher genug gelingt, ungeachtet er mit seinen Instrumenten zufrieden zu seyn Ursache hat: so soll dies Geständnis nicht etwa gegen die Anweisung des Hrn. S. einnehmen, sondern mehr Andere zu gleichen Bemühungen ermuntern. Eine dritte Tabelle, die der Titel verspricht, ist dem Exemplare des Rec. nicht beygelegt; er wüsste auch nicht, was sie enthalten sollte: und so mag diese Anzeige des Titels, der überhaupt, wie man siehet, nicht bestimmt genug abgefasst und vielleicht nicht vom Verf. ist, wol ein Missverstand seyn.

Die Stücke selbst führen den Namen *grands Capr.* nur zum Theil mit Recht, und verschiedenen, wie No. 6, 10, 12, 14 u. a., kömmt auch der Name *Caprice* nicht zu: aber darum machen wir um so weniger, da wir sie alle als Uebungen überhaupt, im vorhin näher bestimmten Sinn, ansehen. Und als solche sind sie, in beyden angegebenen Hinsichten, ohne Ausnahme zu billigen, und mehrere recht sehr zu loben. Darunter gehören gleich die ersten. Der Verf. widmet jeder von allen 24 Tonarten ein Stück, so dass er im Quinten-Cirkel, von C dur an, aufwärts schreitet. Zu besonderm Lobe gereicht ihm hierbey, dass er jedem Satze den Charakter zu geben gewusst, den die Tonart (und besonders auf der Flöte selbst) von Natur hat, und dass er in den schwierigern doch stets eine natürliche und dem Instrumente angemessene Lage der Töne zu finden vermocht, und nicht, wie z. B. Spohr in einigen Compositionen für die Klarinette, verfahren ist, weshalb es sich denn auch, nach dem gewöhnlichen Ausdruck, *ausainent*. Dadurch, dass der Verf. freyere und bestimmtere Formen aller Art wechseln lassen — vom ungebundenen Phantasiren bis zum gewöhnlichen Variiren oder dem Fandango — ist viel Mannigfaltigkeit in die Stücke gekommen, und zwar sowol dem Charakter, als dem Tempos und der Weise des Ausdrucks, oder Vortrags überhaupt, nach. Dieser letztere ist überall, sowol in Absicht auf Sinn und Geschmack, als in Absicht auf Mechanismus und Bequemlichkeit, so genau angegeben, als sich das thun lässt; so fehlet es z. B. auch bey allen nur einigermassen bedenklichen Stellen nicht an Angabe der Applicatur. In den Figuren, so künstlich und ungewöhnlich manche sind, werden doch, und mit vollem Recht, die vermieden, womit man sich und die Zuhörer eben auf der Flöte bis vor nicht langer Zeit so oft nutzlos quälte. Der Umfang der Töne, deren sich der Verf. im Laufe der Stücke bedient, ist nur von c bis dreygestr. a.

Soll nun Rec. sein Urtheil über das Ganze zusammenfassen, so wird es so lauten: Was man von solch einem Werke verlangt, ist durchaus lobenswürdig, und was man ihm, ausser jenem, wünscht, meistens, genügend geleistet.

Der Stich und das Aeussere des Werkchens überhaupt, ist gut, und der Preis mässig.

Ueber den Fehler angehender Klavierspieler, nicht auf die Noten zu sehen; nebst einigen Mitteln dagegen.

Bekanntlich ist es allgemeiner Fehler der angehenden Klavierspieler, bey dem Spiele mehr auf die Finger, als auf die Noten zu sehen. — Nachstehende Mittel leisteten mir seit mehreren Jahren bey meinem prakt. Klavierunterrichte treffliche Dienste *).

1) Man spannt ein Tuch über die Tasten, jedoch so weit entfernt, dass die Hände freyen Spielraum haben. Dieser Vortheil bringt aber nicht bey *allen* Schülern den erwünschten Erfolg hervor; denn bey manchen fand ich, dass sie jetzt die Noten gedankenlos anstarrten, während sie mit den Fingern willkührlich in die Tasten griffen, und ihre Misstöne mit einem: „ich kann ja die Tasten nicht sehen," zu entschuldigen suchten. —

2) Man giebt entweder einzelne Takte oder ganze Sätze willkührlich an, die der Schüler aus seinem, vor ihm liegenden Tonstücke abspielen muss. Nun fand ich aber, dass manche Anfänger nur so lange auf die Noten sehen, bis sie mehrere Töne von dem angegebenen Takte oder Satze gespielt hatten, und sobald sie die Gedankenfolge erriethen, ohne Notenlesen fortspielten. Ferner kann auch dieses Mittel nur sparsam angewendet werden, da es für Lehrer und Schüler äusserst ermüdend ist, und bey Letzterm leicht Abneigung gegen das Spiel erzeugen kann.

3) Man lasse Anfänger keine Tonstücke spielen, worin weit von einander liegende Tasten vorkommen. Unter dem gerechten Vorwande, diese erst suchen zu müssen, vergessen sie, auf die Noten zu sehen.

4) Man übe die Finger des kleinen Spielers mehrere Wochen lang *ohne* Noten, damit dieselben Gewandtheit bekommen, und mit der Tastatur bekannt werden. Wer hierüber sich mehr belehren will, lese Guthmanns vortreffliche Methodik des Klavierspiels. Zwar fordert der Verfasser für diese Uebung 8—10 Monate: allein, dass sich dieses nur bey Kindern *denkender* Aeltern anwenden lässt, sieht man leicht ein. Wie würde sich ein Klavierlehrer empfehlen, der seine Zöglinge beynahe ein Jahr geübt hätte, ohne dass diese den ungeduldigen Aeltern noch ein Tanzchen oder sonst Etwas vorspielen könnten! Und dann gehört wirklich von Seiten des Lehrers *Genie* dazu, so viel Angenehmes in diese trockenen Uebungen zu legen, dass dem Schüler das Spiel nicht verleidet werde. — Nur Schade, dass die Genie's so selten anzutreffen sind! und noch seltner Geduld zum Unterrichten haben. — Die goldene Mittelstrasse ist auch hier die beste. Man übt zwar die Finger des Schülers in allen ihm möglichen Passagen, Verzierungen etc.; lehrt ihn aber doch nebenbey zur Befriedigung der Aeltern u. seiner selbst kleine Tonstücke. Doch wünsche ich dem Lehrer Glück, der seinen Unterricht ganz so verfolgen kann, wie ihn Hr. Guthmann in seinem genannten Werke angiebt.

5) Man lasse die Töne gleichen Namens, die nacheinander vorkommen, nicht mit einem — dem nämlichen — Finger spielen, und bezeichne die Tonstücke mit der mannigfaltigsten Verwechslung der Finger. Ersteres giebt der Hand Gewandtheit, und Letzteres zwingt den Spielenden, auf das Blatt zu schauen, um wenigstens die angezeigten Finger zu treffen.

6) Das beste Mittel ist wol, wenn man die Schüler erst zu einer gewissen — ich möchte sagen: grossen — Fertigkeit im Notenlesen bringt, ehe man sie Handstücke spielen lasst. Ihnen diese Fertigkeit anzueignen, lasse man sie *täglich* Noten lesen, und gebe ihnen ein mit Noten beschriebenes Blatt, deren Namen sie ausser der Lehrstunde bezeichnen müssen. Nichtkenntnis der Noten ist meistens die Quelle des Auswendiglernens **).

7) Man lege dem Schüler grössere Tonstücke vor, die er nicht so leicht merken, und ohne

*) Dass der Lehrer diese Mittel *individuell* anwende, versteht sich wol von selbst; daher wäre es auch unnützer Zeitaufwand gewesen, sie in steigender Ordnung vorzutragen. d. Verf.

**) Die beste Methode, Anfänger die Noten zu lehren, hat unstreitig Hr. Hering in seiner prakt. Klavierschule angegeben. d. Verf.

Noten abspielen kann. Noch gröaser ist der Nutzen solcher Tonstücke, wenn sie Satze enthalten, die grosse Aehnlichkeit mit einander haben.

8) Jene Tonstücke, die der Anfänger ohne Noten spielt, lege man mehrere Wochen auf die Seite. Er wird sie dadurch halb vergessen, und bey dem Wiederspielen gezwungen seyn, auf die Noten zu schauen.

9) Der Pult, auf dem die Noten liegen, darf nicht höher gerichtet seyn, als das Auge des Schülers, denn oft ist die grosse Entfernung zwischen Pult und Tasten die Ursache des Spielens ohne Noten.

10) Man dulde es nicht, dass der Anfanger sich der Züge (Veränderungen) des Instrumentes bediene. Ueber dem Horchen auf die durch den Zug hervorgebrachte Veränderung des Tons, und über dem Bestreben, den Zug mit dem Fusse oder Kniee festzuhalten, geht die Aufmerksamkeit für Noten und Applicatur verloren.

11) Man fordere nicht, dass der Anfänger mit Ausdruck spiele, weil er noch zu sehr mit dem Mechanischen der Kunst beschaftigt ist, und das seelenvolle Spiel eine Fertigkeit in den Fingern und im Notenlesen voraussetzt, die der angehende Spieler unmöglich besitzen kann.

12) Man suche es zu vermeiden, dass der Schüler ohne Aufsicht spielt. Es ist mir nicht unbekannt, dass Hr. A. E Müller in seiner Klavierschule taglich mehrere Stunden zur Privatübung fordert: allein die Erfahrung hat mich belehrt, dass daraus alle Fehler gegen Notenlesen, Applicatur, Haltung der Hand und des ganzen Körpers etc. entspringen. Nur nach einem jährigen Unterrichte, und nur dann, wenn sich die musikalischen Aeltern die Mühe geben wollen, auf den kleinen Spieler Acht zu haben, würde ich Privatübung anrathen.

Es sollte mich freuen, wenn ich durch diese gegebenen Ideen einen nicht unwichtigen Beytrag zur Verbesserung der Methodik des Klavierspiels geliefert, und — was meine Hauptabsicht war — das mühevolle Amt des Musiklehrers um etwas erleichtert hätte. — Bringt Letzterer seinen Zögling auch nach *beharrlicher* Anwendung *aller* Mittel nicht von dem Fehler des Auswendigspielens ab: so hat derselbe höchst wahrscheinlich kein Talent für Musik, und in diesem Falle würde auch die beste Methode ohne wahren Erfolg angewendet werden.

Bamberg.

Ferdinand Andr. Walter,
Elementar- und Musiklehrer.

Kurze Anzeigen.

Sammlung zwey- und dreystimmiger Gesänge für weibliche Stimmen, mit willkürlicher Begleit. d. Pianoforte, insbesondere für die Töchterschule in Nordhausen gesetzt — — von August Mühling. Op. 5. 1stes Heft. Nordhausen, bey Nitzsche. (Preis 16 Gr.)

Wir besitzen sehr wenig mehrstimmige Lieder und andere kleine Gesänge blos für weibliche Stimmen; Niemand wird diesen Mangel mehr empfinden, als die Vorsteher der Töchterschulen, in welchen ein mehrstimmiger Gesang gelehrt und geübt werden soll, und etwa, wer den freundschaftlichen Kreisen junger Mädchen, von einiger, doch nicht eben hoher Bildung für den Gesang, etwas Mehrstimmiges zu singen vorschlagen soll. Schon um deswillen wird das genannte Werkchen Freunde und Freundinnen finden: es wird sich diese aber ganz gewiss erhalten und vermehren durch seinen Gehalt und Werth. Der uns noch unbekannte Componist zeigt unverkennbar ein nicht gemeines Talent in Erfindung, und noch mehr, in mannigfaltiger, für seinen Zweck durchaus passender, auch überall kunstgemässer Benutzung guter Melodien; so wie einen durchaus auf das Bessere gerichteten Geschmack. So leicht und fasslich, so gefällig und ansprechend er meistens schreibt, so vergiebt er doch der Kunst — ja selbst den leichten unter ihren künstlichern Formen, nichts, und weiss eben dadurch mehr Ernst bey den Zöglingen, und mehr Wohlgefallen bey den Kennern zu erwecken, auch für alle viel Abwechselung herbeyzuschaffen. Auf die Erfordernisse anstandiger Texte, mässigen Umfangs der Stimmen, natürlicher Lage der Töne etc. ist ebenfalls Rücksicht genommen worden: doch hätte sich eben im Betracht dieser

Punkte wol noch mehr thun lassen. Für Anfängerinnen im Gesange ist das Werkchen übrigens nicht: man muss schon sicher im Ton und Takt, muss Töne gut zu verbinden und rein zu halten gewohnt — muss überhaupt in solider Elementarschule gewesen seyn, wenn man es gehörig und ohne Schwierigkeit soll benutzen können. Die Begleitung ist (ausser bey No. 4.) willkührlich; ja, die meisten Stücke nehmen sich ohne dieselbe weit besser aus. Man findet 18 Stücke. Das letzte und kürzeste ist ein sehr einfacher, angenehmer Canon für drey Stimmen, den wir, mit Weglassung der unnöthigen Begleitung, hier einrücken — und zwar ohne die beträchtlichen Druckfehler, die sich hier eingeschlichen haben und nach unserm Abdruck zu verbessern sind.

Mässig.

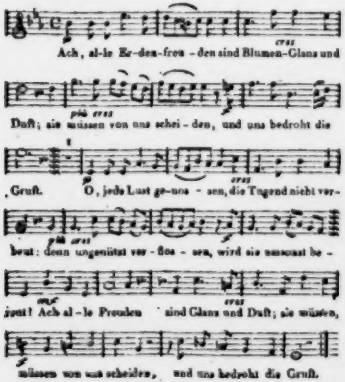

Trois Duos concertans pour deux Flûtes par C. W. Henning, membre de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse. à Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. Oeuvr. 5. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Hr. Henning hat seit kurzem mehrere Instrumental-Compositionen und von verschiedener Art herausgegeben, die sämmtlich ein angenehmes Talent, Geschicklichkeit in der Benutzung desselben, Kenntnis der Instrumente und Erfahrungen über ihre Effecte, auch Fleiss in der Ausarbeitung seiner Compositionen verrathen. Diese Duetten sind ebenfalls Beweise davon. Sie sind recht eigentlich, was man Unterhaltungsstücke nennet; und die Forderungen, die ziemlich geübte Dilettanten, als für welche doch dergleichen sind, an solche Stücke zu machen pflegen, werden erfüllt. Wir loben noch vorzüglich, dass der Verf., so viel bey dieser Gattung und bey diesem Instrumente ohne andere Begleitung möglich, für Gedanken, nicht blos für Figuren und Passagen gesorgt hat, und dass er dem Ganzen, auch in Absicht auf Charakter, so viel Mannigfaltigkeit gegeben, auch den Vortrag genau bezeichnet hat. Bey einigen Stellen, die, wenn sie nach Wunsch herauskommen sollen, eine besondere Applicatur verlangen, wäre diese anzugeben gewesen; und die Variationen des dritten Duetts hätten mit etwas Bedeutenderm vertauscht oder bedeutender bearbeitet werden sollen. — In der Ausführung halten diese Duetten das Mittel zwischen schwer und leicht. — Stich und alles Aeussere ist sehr gut.

Anekdote.

Cartier sagt — wenigstens eigen: Wenn Gott zu den Menschen sprechen wollte, so würde er Haydn's Musik dazu wählen. Gefiel' es ihm aber selbst Musik zu hören, so müsste es Boccherini's seyn. — Der Luccheser, Puppo, verglich beyde kurz so: Boccherini, sagte er, ist Haydns Frau.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XV.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № XV. 1812.

Berichtigung.

In der „Zugabe über die Erweiterung des Rhythmus in der Musik" № 40. der musikal. Zeitung, S. 651 Syst. 4. muss wegen der richtigen Fortschreitung der Harmonie der zweyte

Takt heissen:

statt:

Dr. J. A. G. Steuber.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Beethoven, L. v. Messe à 4 voci coll' accomp. dell'Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Begl. d. Orchesters.) Partitur. Op. 86. . . . . 4 Thlr.

Backofen, H. Recueil p. la Harpe à crochets. Cah. 4 . . . . . 1 Thlr.

Baldenecker, gr. Sonate p. le Pforte. av. Violon obligé. Op. 13. . . . . 16 Gr.

Campagnoli, B. Part d'inventer à l'improviste des fantaisies et Cadences p. le Violon, formant un Recueil de 246 Pieces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Op. 17. . . . . 2 Thlr.

Braun, C. A. P. Sinfonie à grd. Orch. 1 Thlr. 12 Gr.

Dressler, B. 3 Duos p. 2 Flûtes concertantes. Op. 17. . . . . 1 Thlr.

Dupuy, 1^r Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. (D moll.) . . . . . 2 Thlr.

Dussek, J. L. 2 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. Oeuvre dernier et posthume. . . . . 2 Thlr.

— Rondeau, (tiré de cet oeuvre) . . . . . 8 Gr.

Faubel, B. 12 Allemandes p. le Pianoforte. Liv. 1. et 2. . . . . à 10 Gr.

Hübschmann, 5 Variations p. le Basson princip. av. accomp. de 2 Violons, Viole, 2 Cors, 2 Clarinettes et Basse . . . . . 12 Gr.

Lessel, F. Fantaisie p. le Pforte. Op. 13. . . . 16 Gr.

Mozart, W. A. Sinfonie arr. à 4 mains p. le Pforte. (D dur.). . . . . 1 Thlr.

Schnorr, Lied zur Beförderung geselliger Freude f. Pforte . . . . . 8 Gr.

Schneider, G. A. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56. 1 Thlr.

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig.

Ries, Nun lasset uns den Leib begraben, von Klopstock. Für 5 Singst., 2 A. 2 Pag. etc. № 6. . . . . 12 Gr.

— 12 Variat. sur un Air russe, p. Pf. Oeuv. 89. in A min. . . . . 24 Gr.

— Polonoise à 4 m. p. Pf. Oeuv. 41. in C. 12 Gr.

Matthäi, Quat. brillant p. 2 V., Alto, Violonc. Op. 6. . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

Wilms, deux Quatuors p. 2 V., Alto, Violonc. Op. 25. . . . . 2 Thlr.

Braun, Conc. p. Flûte princ. Op. 9. . . . . 2 Thlr.

— 2 Duos p. 2 Hautbois. Op. 3. . . . . 16 Gr.

*Beethoven, III gr. Marches à 4 m. Oeuv. 45. 12 Gr.

*— 1ere Symphonie (in C.) à 4 m. arr. p. Zuschauer . . . . . 1 Thlr. 6 Gr.

*— Rondeau en Ut p. Pf. . . . . 6 Gr.

*— 54me Sonate p. Pf. Op. 57. . . . . 20 Gr.

*— III Sonates p. Pf. et Violon, ded. à S. M. Alexandre I. Oeuv. 30. № 1. 2. 3. . . . à 20 Gr.

* Aus einem andern Verlag übernommen.

Mozart, Sonatines faciles à 4 m. p. Pf. arr. d'après le manuscrit orig. de Parties d'harmonie. Let. A. 8 Gr. Let. B. . . . . 12 Gr.

Lauska, Capriccio p. Pianof. Oeuv. 32. F min. . . . 16 Gr.

Schumann, 12 Var. p. Pianof. „A Schüsserl u. a Reiserl." Oe. 1. . . . . 12 Gr.

Gelinek, Variat. pastor. p. Pianof. Air du Chalumeau. Oeuv. 60 . . . . . 8 Gr.

— 10 Var. p. Pf. „Wer hörte wohl jemals" a. d. Schweizerf. . . . . 6 Gr.

Vogler, Variat. p. Pf. sur 2 Thèmes: 1. Marche d. l'Ordre d. Seraphins. 2. Chanson suedoise 10 Gr.

Meyer, 6 Walzes à 4 m. Oeuv. 8. . . . . 8 Gr.

Sechs Favoritwalzer der Kaiserin von Frankreich, aufgeführt zu Strasburg. Für das Pianof. IIIe Lief. . . . . 8 Gr.

Mozart, Maurerfreude, e. Cantate, nebst unterlegtem Text zum Reformationsfest. Für eine Singst. m. Pf. . . . . 12 Gr.

Sörensen, 3 Gesänge v. Lavater etc. m. Klav. Begl. 9. W. . . . . 8 Gr.

Hiller, Gesang zum Charfreytag, v. Klopstock, in 4 Stimmen. . . . . 2 Gr.

Sandrini, Duo conc. p. Guit. et Fl. Oeuv. 12. 16 Gr.

— VI Cavatine c. acc. di Chitarra. Op. 13. . . . 12 Gr.

Harder, Sprache der Melodie, und 5 Gesänge, m. Guit. 49 Wk. . . . . 16 Gr.

— Scherzhaftes Lied: Warnung an Jünglinge, m. Guit. . . . . 4 Gr.

Pagliara, Rafaelle, Divertimenti spagnuoli p. Chitarra. Rac. I^mo . . . . . 8 Gr.

Lemoine, Air d. Tyrol. „Wann i in der Früh" varié p. Guit. . . . . 4 Gr.

Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikal. Schriftsteller, Komponisten, Sänger etc. aus allen Nationen enthält. Zweyter Theil. E—L. Preis 2 Thlr. 12 Gr.

NB. Pränumeration auf den 3ten u. 4ten Theil ist 4 Thlr.

Den vollständigen Verlags-Katalog kann man unentgeldlich erhalten.

Bureau de Musique. *A. Kühnel.*

Ankündigung.

Händel's Alexandersfest

von

W. A. Mozart

bearbeitet, wird in Partitur und Klavierauszug erscheinen bey

A. Kühnel.
Bureau de Musique.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, Abbé, 10 Variations p. le Pianoforte sur une marche tirée de l'Op.: Achille. N° 15. 12 Gr.

— Variations faciles à la Pleyel. N° 38. . . . 8 Gr.

— Variations p. le Pianoforte sur un Duo de l'Op.: la Clemenza di Tito. N° 62. . . . . 18 Gr.

Steibelt, D. grande Sonate p. le Pianoforte. Op. 85. (C dur.) . . . . . 1 Thlr. 14 Gr.

Riotte, P. J. 9 Variations p. le Pforte sur l'air favori: Wenn sie mich nur von weitem. Op 10. . . . . 16 Gr.

— Sonate p. le Pianof. Op. 32. . . . . 18 Gr.

— gr. Sonate p. le Pianof. av. acc. d'un Violon obligé. Op. 33. . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Oginsky, Favorit-Polonoise f. Pianof. N° 1. 2. à 2 Gr.

Marsch d. r französ. Grenadiere zu Pferde. . . . . 2 Gr.

Spontini, 4 Favoritwalzer f. das Pianof. . . . . 4 Gr.

Mozart, W. A. 3 Märsche a. Idomeneo. f. Pf. . . . 4 Gr.

— Marsch a. Idomeneo. N° 4. . . . . 2 Gr.

Righini, Marsch f. d. Pianof. . . . . 2 Gr.

Hummel, J. N. Trio p. Pianof., Violon et Violoncelle concert. Op. 35. . . . . 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten November. **N°. 47.** 1812.

Wichtige Verbesserung des Horns.

Das Erfinden *neuer* Instrumente, wenigstens das Sinnen darauf, ist jetzt an der Tagesordnung: eine Erscheinung, welche, bey dem täglich steigenden Luxus der Instrumentation und den immer höher gespannten Forderungen der Componisten, nicht ausbleiben konnte. Allein noch keinem von so manchen in neuern Zeiten erfundnen Instrumenten, von der Harmonika und dem Euphon, Callipson, Melodion, Anemochord, Clavicylinder, Triphon, Xylosistron, Uranion, bis zum Harmonichord und Panmelodion, von der als unentbehrlich vorgeschlagnen sogenannten Tenorviola, (man sehe meine Abhandlung darüber, oder vielmehr dagegen, im 5ten Jahrgang d. m. Zeit. von 1803) bis zum allerneuest erfundnen *Kriegsbass* —, noch keinem hat es bis jetzt gelingen wollen, sich ein ständiges Bürgerrecht in unsern Orchestern, eine feststehende Zeile in den Partituren unsrer Componisten zu erwerben. Noch immer begnügen diese sich, auch um die grössten Instrumental-Effecte hervorzubringen, mit den gewöhnlichen Orchester-Instrumenten, und die neuen Aspiranten alle irren noch als heimlose Neulinge umher, darauf beschränkt, sich bald hier bald dort einmal als Soloinstrumente den Neugierigen zu produciren; noch sieht man keines bedeutend mitwirken, um den Effect der Productionen unsrer jetzt vorhandenen Meisterwerke der Composition zu erhöhen, so dass man — da der Werth von Tonwerkzeugen am Ende doch hauptsächlich nach ihrer Brauchbarkeit und Anwendbarkeit zu messen ist — die Frage nicht unbedingt verneinen möchte: ob eine bedeutende Verbesserung eines schon eingeführten Instruments nicht wichtiger, wenigstens vor der Hand praktisch nützlicher sey, als das Erfinden neuer Arten?

Besonders wohlthätig erscheinen, aus diesem Gesichtspunkte betrachtet, Verbesserungen an solchen Instrumenten, die an sich selbst, vermöge ihres eigenthümlichen Tones, von vorzüglicher Wirksamkeit, aber wegen Beschränktheit ihres Wirkungskreises nicht überall zu brauchen, und darum einer Vervollkommnung so werth; als bedürftig sind. Das bedeutendste unter diesen ist ohne Zweifel das Horn — ein Instrument, welchem gleich *kein* anderes mehr so schmelzende Weichheit mit eben so viel ausfüllender und durchschlagender, man möchte sagen, colossaler Kraft in sich vereinet; und doch, wie beschränkt ist der Kreis seiner Thätigkeit! Der ganze Reichthum von Tönen, welche es mit Kraft u. Nachdruck anzugeben vermag, beschränkt sich auf die lückenhafte Tonreihe: C, c, g, c, e, g, b, c, d, e, f, g, as; (ich bezeichne hier die Töne überall so, wie sie für das Horn im Violinschlüssel geschrieben zu werden pflegen, nicht, wie sie eigentlich klingen;) und selbst von diesen Tönen gehört das untere Drittheil eigentlich nur dem *Secundarius*, das obere dem *Primarius* ausschliessend an; ja mehrere der höhern sind, bey etwas hohen Toneinsatzen, z. B. auf dem G-Horn, selbst vom *Primarius*, nicht mehr zu bändigen und gehörig zu temperiren. Die zwischen den oben angeführten Tonstufen liegenden ganzen und sogenannten halben Töne, wol gegen 50 an der Zahl, fehlen dem Instrumente ganz, und sind theils gar nicht herauszubringen, theils nur durch das sogenannte Stopfen zu erkünsteln, welche letztere dann aber durch die unverhältnissmässige Schwäche und Dumpfheit ihres Klanges auffallend gegen ihre stärkern Nachbarn abstehen, dass sie zu Hervorbringung von Instrumental-Effecten sowol dem Componisten

völlig unbrauchbar sind, als selbst den Solo-Vortrag, durch unvermeidliche Tonungleichheit entstellen. Wieder andre Töne sind von Natur

falsch, wie f und fis, und vorzüglich a, welcher letztere schon auf E- und F-Horn gar nicht mehr zu bändigen ist. Dazu kommt noch das leidige Bedürfnis des häufigen und unbequemen Mutirens — welches alles zusammengenommen das prächtige Instrument doch zu einem höchst unvollkommnen und beschränkten macht, so dass es von gebräuchlichen Instrumenten nur Trompete und Pauke an Unbehülflichkeit noch übertreffen. Eine Erfindung, welche diese unangenehmen Unvollkommenheiten zum bey weitem grössten Theile durch eine leichte und einfache Vorrichtung beseitigt, muss also nicht allein den Künstlern auf diesem Instrumente, sondern auch Componisten und Musikdirectoren eine höchst willkommne Erscheinung, und besonders letztern die Einführung derselben in den Orchestern angelegen seyn.

Eine solche Erfindung, oder vielmehr der erste Versuch, sich eine, jedem naheliegende Idee auszuführen, ist vor kurzem dem hiesigen Hofmusiker, Hrn. *Dikhuth*, gelungen. Die Vorrichtung, welche er an seinem Horn (von Franz Mazzogatto in Wien) angebracht, ist folgende:

Die innere erste, grosse Windung des Horns ist an *der* Stelle des Zirkels, welche von der rechten Schulter des Spielers (vorausgesetzt, dass er die Stürze zur rechten Seite hält,) am entferntesten ist, senkrecht durchgeschnitten, die abgeschnittnen Enden sind einwärts umgebogen, und beyde in paralleler Richtung gegen die rechte Schulter zu, (d. h. in derselben Richtung, wie die Enden, in welche die Einsetzbogen gesteckt werden,) um etwa eine halbe Spanne verlängert. In diese zwey Enden passet ein Bogen, ganz wie ein Posaunenzug im Kleinen gestaltet, und eben so leicht hin und her beweglich, von der Länge einer kleinen Spanne (besser noch etwas länger) dem Aufschnitt gegenüber. Nämlich in der Gegend der rechten Schulter des Spielers ist ein Uhrfederhaus befestigt und um dieses eine Saite oder Schnur aufgerollt, welche, mit dem andern Ende an den Posaunenzug in der Mitte seiner Länge befestigt, denselben beständig aufwärts zieht und folglich immer bis auf den äussersten Punkt herausgezogen hält, so lange der Daumen der linken Hand ihn nicht wieder abwärts und herein zieht, welcher letztere zu dem Ende immer in einem, am gedachten Zug für ihn angebrachten Haken ruht.

Was und wie diese Vorrichtung wirkt, und den eminenten Vortheil derselben, hat wol jeder Kenner jetzt schon auf den ersten Blick errathen und überschaut. Ganz heraus gelassen, wirkt der Zug einen halben Ton; durch Herauslassen desselben können folglich alle nächst unter den natürlichen Tönen liegenden Semitöne, folglich

H, fis, h, dis, fis, a, h, cis, dis, fis, ja selbst

das unglückselige a, die Klippe, an der auch die Geschicktesten so oft, so leicht scheitern, u. a. m. eben so rein und leicht, und mit gleicher Tonfülle und Kraft angegeben werden, wie die sogenannten Naturtöne; die übrigen, welche sonst nur durch *arges* Stopfen dem Instrumente abzubetteln waren, wie b, d, f, as, werden jetzt unter Mithulfe des Stimmzuges durch *mässiges* Stopfen eben so leicht und gut hervorgebracht, als zuvor die zuerst erwähnten Semitöne, (d. h. sie werden nur um einen halben Ton gestopft, nicht, wie sonst, um einen ganzen.)

Freylich wirkt zwar bey tiefen Toneinsatzbogen der Zug weniger stark, als bey höhern: allein zum Glück ist bey tiefen Einsätzen das Stopfen am leichtesten und wirksamsten, die volle Wirksamkeit des Zuges also weniger nöthig, indess bey höhern Einsätzen, wo das Stopfen mühevoller ist, der Zug gerade desto wirksamere Hülfe gewährt.

Wie unendlich mehr sich nun durch ein so hergerichtetes Horn effectuiren lässt, übersieht jeder auf den ersten Blick. Die ganze Tonreihe

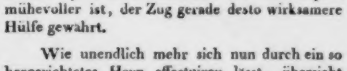

u. s. w.

kann durchgängig gleich, voll, stark, mit einem Wort, durchaus in sogenannten Naturtönen angegeben werden — und Sätze wie

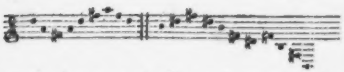

gerade eben so gut, kräftig, und erstere beynahe, letztrer ganz so leicht, wie sonst dieselben Figuren im ewigen C dur. Auf diesem Horn sind nun Figuren, wie z. B. im Finale aus Sarti's

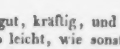

fra due litiganti

nicht mehr dem Misslingen ausgesetzt; und Ref. kann kaum sagen, wie sehr er jüngst überrascht war, in Beethovens *Sinfonia eroica* über den Effect der Hornstelle:

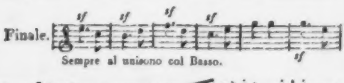

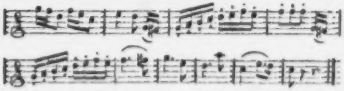

welche sonst kaum gehört wird, auf *diesem* Instrument aber die frappanteste, durchgreifendste Wirkung that.

Als nicht unwichtige Nebenvortheile kommen noch in Anschlag: dass die Vorrichtung nicht nur zuweilen das Mutiren, z. B. aus E nach Es, aus F nach E, ganz erspart, indem durch blosses Loslassen des Zugs das Horn auf der Stelle um einen halben Ton tiefer steht, so dass man auf diese Art nöthigen Falls leicht As-Horn, Fis-Horn und H-Horn machen kann, dergleichen nicht allzuselten wirklich vorkommen (z. B. in der Voglerschen Pastoral-Messe) und wozu die Hornisten selten die erforderlichen Bogen besitzen; sondern auch das wirkliche Transponiren um einige Töne ist ohne Vergleich, gegen zuvor, erleichtert durch den grössern Reichthum an natürlichen Tönen. Man kann, im Fall des Bedürfnisses, um beliebige Schwebungen höher oder tiefer stimmen, ohne das Instrument von den Lippen abzusetzen u. s. w.

Die Manipulation des Zuges ist so einfach, dass jeder geübte Spieler sich in dieselbe, so wie in die etwas veränderte Haltung der rechten Hand, leicht und bald finden wird. Uebrigens bleibt ein so hergerichtetes Instrument nach wie vor auch für den brauchbar, welcher sich des Zugs *nicht* zu bedienen versteht.

Dass es durch den beweglichen Zug im Ganzen etwas an Tonstärke verlieren werde, schien zwar im voraus zu befürchten: der Erfolg hat aber gezeigt, dass, wenn er so fleissig gearbeitet wird, wie diesen der hiesige Uhrmacher Molinger gearbeitet hat, der Klang nicht im mindesten leidet.

Eine ganz detaillirte und nach Zoll und Linien bestimmte Beschreibung der Mechanik habe ich um deswillen nicht gegeben, weil jeder Musiker, mit Hülfe eines geschickten Arbeiters, die einmal gegebne Idee an seinem Instrumente leicht ausführen kann, und die Details der Ausführung nach dem individuellen Bau des Instruments, der bald so bald anders geführten Windungen, und dem Ort, wo die Einsatzbogen angebracht sind, modificirt werden muss. Uebrigens wäre zu rathen, den Zug eher länger als kürzer machen zu lassen, um ihn so weit herauslassen zu können, als der Daumen zu reichen vermag.

Rechnet man nun das Gesagte zusammen — bedenkt man, wie mühsam man oft, um auf andern Blasinstrumenten einen einzigen Ton zu gewinnen oder zu verbessern, eine oder wol mehrere, schwer zu behandelnde Klappen anbringt, indess Hr. Dikhuth durch die einfachste und leichteste Vorrichtung seinem Instrumente ganze Tonreihen auf Einmal neu gewonnen, die Tongleichheit unendlich verbessert, und dabey die Spielart nicht nur nicht erschwert, sondern bedeutend erleichtert hat: so möchte man beynahe bedauern, dass die Erfindung in Deutschland gemacht worden, wo Prämien und Patente für dergleichen nicht — hergebracht sind, wo der bescheidne Erfinder sich durch die, sich selbst gewonnene Erleichterung und grössere Vollkommenheit seines Spiels schon belohnt achten muss, und sich am Ende etwa gar noch wundert, dass seine Erfindung einer öffentlichen Erwähnung gewürdigt ward.

Mannheim, im October 1812.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

Dresden, d. 8ten Nov. Unser italienisches Theater eröffnete die diesjährigen Vorstellungen mit der Oper, *Didone abandonnata*, Musik von Par. Ungeachtet sie nicht zu den ersten Werken dieses Componisten zu zählen seyn dürfte, so sind doch mehrere Stücke derselben recht schön gearbeitet. Die vorzüglichsten scheinen mir zu seyn: Im 1sten Act: die Cavatine des Aeneas: *Dovrei mà..nò..* — ein *Agitato espressivo*, u. die Cavatine der Dido: *Povero cor tu palpiti.* — Beyde sind, sowol in Hinsicht der Declamation des Gefühls, sehr gut geschrieben. Die Arie der Dido: *Son Regina e son amante* — ist etwas zu lang und ohne Effect. Der Eintritt der Singstimme ist jedoch meisterhaft. Das erste Finale, oder vielmehr das Duett zwischen Dido u. Aeneas zum Schlusse des Acts, ist recht brav. Im 2ten Act ist das Duett zwischen Aeneas und Jarba, zwar ein wenig zu lang, aber nichts destoweniger von guter Wirkung, und der Mittelsatz (Adagio) ganz vorzüglich. Das beste Stück in der ganzen Oper ist, nach meiner Ansicht, das Rondo der Dido: *Ah! non lasciarmi nò* — Es herrscht darin ein hinreissender Gesang und eine so richtige, ganz den Sinn des grossen Dichters aufgreifende Declamation, dass der Sänger alle Gelegenheit hat, sein Talent zu zeigen und den Forderungen der Kunst zu entsprechen. In der Hauptarie des Aeneas: *Se resto sul lido* — ist nur der letztere Satz einer Erwähnung werth. Endlich ist noch die charaktervolle Arie des Jarba: *Cadrà fra poco in cenere* — unter die gelungensten Stücke dieser Oper zu rechnen. — Das hiesige Publicum scheint jedoch solche nicht genug zu würdigen. Es befremdet mich dieses nicht, seit ich erfahren, wie man jetzt hier dem, der detonirt und schreyet, oder sich sonst Fehler zu Schulden kommen lässt, die den Regeln des Gesangs und einer guten Schule geradezu entgegen sind, vorzüglichen Beyfall zu ertheilen pflegt.

Mad. Sandrini gab die Rolle der Dido, sowol in Hinsicht des Gesangs als der Handlung, ausgezeichnet gut. Ich wünschte, dass sie alle Rollen, wie diese und die der *Vestalin*, declamirte. Am meisten gelang ihr vorerwähnte Cavatine im 2ten Act: *Ah, non lasciarmi* — In kunstgerechter Weise, und allem, einem so schönen Texte schuldigem Ausdruck sang sie diese Arie. Zuweilen lässt sich jedoch diese Künstlerin von der falschen Ansicht hinreissen, dass nur Bravour die bessere Methode sey und dem Zuhörer gefallen könne. Sie irret; denn durch Bravour kann man nur das Staunen des Publicums erregen, statt dass im Gegentheil durch das Tragen und Binden der Stimme die Herzen aller Zuhörer gewonnen werden. Sie hat den Beweis hiervon so oft selbst erfahren! Ich gedenke hierbey nur noch der Cadenz, die sie in mehrgedachter Cavatine anbrachte:

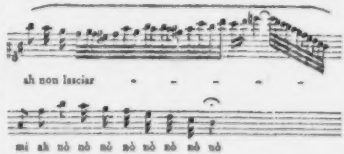

Diese Cadenz ist dem Sinne des Textes und dem Charakter der Rolle ganz unangemessen, u. mehr für die Opera buffa berechnet. Mad. S., die eine so vorzügliche Künstlerin ist, und Gesang und Declamation so gründlich studirt hat, wird selbst die Richtigkeit dieser Bemerkung nicht verkennen. — Hr. Benelli hat, nach aller Kenner Meynung, recht brav gesungen und gespielt; doch begünstigt ihn der unbestimmte Charakter in seiner Rolle geradezu gar nicht. — Hr. Tibaldi hat die Rolle des Jarba leidlich gegeben. Nach meinem Dafürhalten hatte sie Hrn. Benelli gehört, da sie einen guten Schauspieler erfordert. Hr. T. kennt keine Regeln der Declamation, oder beobachtet sie wenigstens nicht. Nicht selten, wo er Muth oder Verachtung ausdrücken soll, wird er sanft, und in zärtlichen Stellen singt er wieder zu hart. So z. B. in dem Duett mit Hrn. Benelli sang er das Wort: *Indegno*, so:

statt dass er es ungefähr so:

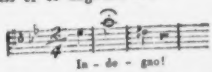

hätte declamiren sollen. Mehrerer anderer dergleichen Fehler will ich nicht gedenken und noch etwas über die Ausführung der Arie im 2ten Act: *Cadrà fra poco in cenere* — erwähnen. Hr. T. hat in solcher, von dem Feuer der Situation hingerissen, beynahe gar nicht mehr gesungen, sondern sich überschrien. Man hätte glauben können, dass er heiser sey. Der Eindruck, den dieser Gesang den Zuhörern hinterliess, war nicht der angenehmste. Weit mehr Effect hat seine Stimme, wenn er sie natürlich giebt: presst er sie aber, wie er hier that, so entstehet daraus ein zu grosser Abstand zwischen Kopf- und Bruststimme, und man hört nichts, als ein *Fortissimo* oder ein *Pianissimo*. Ich wünsche, dass er diesen Wink gut aufnehmen und beherzigen, übrigens aber nicht auf dem hohen C trillern möge: denn jede Singstimme hat ihren, von der Natur angewiesenen Umfang.

Mit Bedauern muss ich ferner erwähnen, dass die herrliche Dichtung des Metastasio so verstümmelt worden, dass nur ein Skelet davon übrig geblieben ist. Es bleibt allemal ein grosses Wagstück, oder vielmehr, es ist sehr unklug, sich an einem so schönen Text vergreifen zu wollen. Allemal muss ein solches Unternehmen misslingen, und in gegenwärtigem Falle ist die hier gegebene Bearbeitung vom Originale wie die Nacht vom Tage verschieden.

Das Costum der Schauspieler ist, einige kleine Verirrungen abgerechnet, gut gewählt. Nämlich Aeneas der Trojaner erscheint in — langen, gelben Pantalons, wie die Türken anjetzt tragen, und Jarba als König der Mohren, der sich für dessen Gesandten, Arbace, ausgiebt, war roth gekleidet, zwey ärmliche weisse Federn an der linken Seite des, mit einem Bande umwundenen Kopfes! — Die Decorationen sind nicht besonders, und am Schlusse, wo Dido ruft: *Arda la reggia e sia* — beynahe lächerlich. Wo war da eine Spur eines in den Flammen aufgehenden Pallasts zu sehen? Illuminirte Landhäuser schienen es mehr zu seyn! — Die Ausführung dieser Oper von Seiten des Orchesters war auch nicht sehr gelungen. Seit geraumer Zeit scheint man uns daran gewöhnen zu wollen, dass *Forte* und *Piano* nicht eben nöthig zu unterscheiden sey und man mit dem ersten allein ausreiche; bey schwierigen Stellen eilt nicht selten der Eine, indess der Andere aufhalt, wo denn Verwirrung nothwendige Folge seyn muss; in der Bestimmung der *Tempi* wird gar oft das Langsame, nach Verhältnis, bey weitem zu schnell, dafür aber das Rascheste, ebenfalls nach Verhältnis, niemlich mässig genommen; alles möchte dirigiren etc. Finden sich diese Uebelstände und Misbräuche auch nicht bey allen theatral. Aufführungen, wenigstens nicht in einem, jedem auffallenden Grade — bey dieser *Dido* fanden sie sich so! —

Das Meisterstück Spontini's, *die Vestalin*, folgte unmittelbar. Dieses Werk ist zu bekannt und zu oft näher beleuchtet worden, als dass ich Ihnen hierüber etwas Mehreres sagte, ausser, dass es auch hier jedesmal mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen wird. Mehrere Härten der Composition, die besonders in Anschung der Modulation hin und wieder allerdings arg sind, und worüber ebenfalls schon frühere deutsche Beurtheiler in diesen Blättern gesprochen haben — werden auch hier erkannt: aber mit Recht lässt man sich durch solche Flecken am Einzelnen nicht im Genusse des grossartigen, effectvollen, zum Theil wahrhaft hinreissenden Ganzen stören. In Hinsicht der Ausführung haben auch die zwey Mad. Sandrini, als *Vestalin*, und neben ihr, Mad. Belloli, als *Oberpriesterin* der Vesta, und Hr. Benelli, als *Licinio*, alles geleistet, was man von so wackern Künstlern erwarten kann. Das Orchester spielte brav und exact, einige kleine Fehler in den schwierigen Stellen der Violinen und das zu starke Auftragen der Töne abgerechnet. Die prachtvollen Chöre hingegen werden wahrhaft gemishandelt — was freylich, bey dem Mangel eigner Choristen für das Theater, unvermeidlich seyn mag. Die zu dem Stück gehörigen Ballets vermisst man auch ungern. —

Hr. Morlacchi scheint das deutsche Clima nicht gewohnt werden zu können: er kränkelt öfters und man glaubt ihn sogar nicht ganz ohne Gefahr. Hr. Spohr von Gotha fand hier nicht,

was er erwartete, und wol auch erwarten konnte: er eilte darum nur durch, nach Wien.

Wien, d. 6ten Nov. Uebersicht des Monats October.

Hofopern-theater. Zu Anfange dieses Monats trat Mad. Milder, nach ihrer Rückkunft von Berlin, wieder, als Tamino in der *Zauberflöte*, auf. Das Publicum bewillkommnete sie mit freudigem Zuklatschen. Hr. Siboni gewährte uns als Licinius in der *Vestalin*, und als Ferdin. Cortez in der Oper gleiches Namens, ebenfalls einen lang entbehrten Kunstgenuss. Auch Hr. Duport ist mit seiner Schülerin, Dem. Neumann, wieder zurückgekommen, und in dem Ballet, *Figaro*, oder, der Barbier aus Sevilla, mit Beyfall aufgetreten. — Am 29sten wurde zum ersten Mal: *Liebhaber und Nebenbuhler in einer Person*, (Il Rivale di se stesso) eine komische Oper in zwey Aufz., nach dem Lustspiele gleiches Namens bearbeitet von Romanelli, mit Musik von Hrn. Jos. Weigl, welcher sie im Jahr 1808 für das grosse Theater in Mayland schrieb, aufgeführt. Ref. halt die Musik zu dieser Oper, in Hinsicht des italien. Styls, für eine der gelungensten, die Hr. W. je in dieser Gattung geschrieben hat. Vorzüglich reich an musikal. Schönheiten ist der erste Act, worin ein Terzett — meisterhaft gesungen von den Hrn. Siboni, (Adolfo) Saal, (Bernardo) und Bassi, (Pasquale) mit einfallendem Chor — von hoher Wirkung war, und als die Krone der ganzen Oper angesehen werden kann; doch da Dichter und Compositeur gegen Ende des Stücks matter werden, so kam auch das Publicum von seiner anfänglichen Begeisterung zurück und sollte seinen Beyfall sparlicher. Dieses ist die zweyte Oper, in welcher Dem. Theresia Sessi (Rosina) auftrat. Sie wurde nach dem ersten Acte gerufen. Ref. kann nicht umhin, zu bemerken, dass schreyen noch lange nicht singen, vielweniger eine Partie mit Geschmack vortragen heisse. Dem. S. lerne ihre Kräfte kennen, und weiche nie aus ihrem natürlichen Geleise! Eine *erzwungene* Höhe ist für den Kenner immer unangenehm, besonders wenn diese, wie heute mehrere Male, misslingen gehört wird. Nur durch Fleiss und Mühe, und ein strenges, stufenweises Fortschreiten in der Kunst kann man zum Ziele gelangen. Ausserdem war das Spiel, und auch der übrige Gesang der Dem. S. trefflich, und verdiente allerdings den Beyfall, der ihr im reichen Maasse geworden ist. — Am 30sten gab man gleichfalls zum ersten Mal: *das Winterquartier in Amerika*, ein Singspiel in einem Aufz., mit Musik von Hrn. Gyrowetz. Das Stück ist unbedeutend und konnte den Componisten auch wenig begeistern. Ausser einem Canon, — der gut aufgenommen wurde — wimmelte es von Reminiscenzen. So hörten wir eine Art Wiederholung der Cavatine aus dem *Augenarzt*, ein Duett (C dur) erinnerte an einen marschartigen Chor in *Fernand Cortez*, wieder eine andere Stelle an einen Satz der Pamina in der *Zauberflöte*. Ueberdies ist auch alles *gar zu leicht* gehalten, wohin wir vorzüglich die Ouverture rechnen. Hr. G. wurde am Schlusse des Stückes — vermuthlich in Hinsicht auf seine früheren Verdienste — hervorgerufen.

Theater an der Wien. Am 19ten wurde zum ersten Mal: *Preciosa*, ein Schauspiel mit Tänzen u. Chören in fünf Aufz. v. Alex. Wolf, nach der Novelle des Cervantes, mit Musik von Hrn. v. Seyfried aufgeführt. Ausser den Tänzen der Mad. Treitschke und ihrer Schülerin, Dem. Gritti, fand man nur noch die Decoration des dritten Aufzugs, — die Ansicht von Madrit bey Untergang der Sonne — interessant. Die Musik ist, die Romanze der Preciosa (Dem. Jos. Demmer) im ersten Acte abgerechnet, grösstentheils zusammengesetzt aus verschiedenen ungarischen Nationaltänzen, womit der Gesang und der Tanz der Zigeuner ausgeputzt wurde. Das Stück dürfte wenig Vorstellungen erleben, da das Publicum schon bey der heutigen laut sein Missfallen äusserte. — Am 27sten gab man ebenfalls zum ersten Male: *die Herberge bey Parma*, eine romantische Oper in drey Aufz. nach dem Franz., mit Musik v. Bierey, Kapellm. in Breslau. Ref. sahe die zweyte Vorstellung, und bescheidet sich mit seinem Urtheile dahin, dass dies eine von jenen Opern sey, die man zwar gar nicht schlecht nennen kann, die aber dennoch wenig Sensation machen. Da der Dichter eine *Nachahmung* von den *Tagen der Gefahr* (Les deux journées) aufstellte, so konnte es nicht fehlen, dass der Com-

ponist nicht auch Cherubini's Musik zu dieser Oper im Auge gehabt haben sollte, wodurch denn freylich die Originalität verloren ging. Eine Ausnahme davon machen jedoch: ein Quartett im zweyten Aufz., (wo blinde Kuh gespielt wird,) ein Duett zwischen Ludovico Hr. Gottdank) und Laurette, (D m. Henr. Teimer) und eine Arie des Herzoge (Hr. Haas) im dritten Aufz. Das Stück wurde im Ganzen kalt aufgenommen.

Theater in der Leopoldstadt. Am 10ten wurde in diesem Theater zum ersten Mal: *Rolands Knappen*, oder, die drey Wundergaben, ein komisches Volksmährchen mit Gesang in drey Aufz. nach Musäus, mit Musik von Hrn. B...n, und am 17ten *Cora*, die Sonnenjungfrau, Carikatur-Oper in drey Aufz. von Hrn. Perinet, mit Musik von Hrn. Ignatz Schuster, zum Vortheile des Letzteren, aufgeführt. Solcher Volksmährchen und Travestien waren schon zu viele auf dieser Bühne, als dass es noch nöthig seyn sollte, ein Urtheil über sie zu fällen. Cora brachte Hrn. Schuster eine gute Einnahme, und auch bey allen spätern Wiederholungen der Kasse Vortheil.

Converte. Am 4ten wurde bey einer Abendunterhaltung in dem k. k. Augarten im Freyen ein Concert gegeben, wovon der dritte Theil der Einnahme für die durch den *Brand in Baden* verunglückten Armen bestimmt war. Cherubini's Ouverture aus *Anakreon* eröffnete dasselbe; dieser folgte das Chor mit Solo aus der *Schöpfung*: Mit Staunen u. s. w.; eine Arie von Righini wurde brav gesungen von Dem. Klieber. Einige Variationen auf der Flöte, gespielt von Joseph Lobpreis, einem Zögling des hiesigen Blinden-Instituts und Schüler des Hrn. Professors, Bayer, wurden ebenfalls gut aufgenommen. Den Schluss machte die Weinlese aus den *Jahreszeiten* von Haydn. — Am 29sten spielte Mad. Simonin-Pollet, Mitglied des k. k. Athenäums der Künste in Paris und Virtuosin auf der Harfe, zwischen dem zweyten und dritten Aufzuge eines Lustspiels ein Concert von Nadermann mit Begleitung des ganzen Orchesters, und zwischen dem dritten und vierten Aufzuge ein Pot-pourri von eigener Composition ohne Begleitung, auf der Harfe. In beyden Stücken erhielt sie, ihrer grossen Fertigkeit, und ihres ausdrucks- und geschmackvollen Spieles wegen, ausgezeichneten und ungetheilten Beyfall.

Notizen. Die Gesellschaft adeliger Damen zur Beförderung des Guten und Nützlichen, hat, unter den Auspicien des Fürsten v. Lobkowitz, Grafen Moritz v. Friess, der Gräfin Anna Maria v. Dietrichstein, und der Freyin Fanny v. Arnstein, beschlossen, zum Vortheile der durch den Brand in Baden verunglückten Armen den 29sten Nov. Handel's *Alexander-Fest* von wenigstens 400 Personen — meistens von Kunst-Dilettanten — aufführen zu lassen, wo denn, ausser dem wohlthätigen Zweck, zugleich einer der seltensten Kunstgenüsse beabsichtigt wird. Schon haben die Proben begonnen, und Ref. behält sichs vor, die näheren Details der Aufführung zu seiner Zeit mitzutheilen. —

Recension.

Fantaisie en Caprice p. le Pianoforte, comp. par P. C. Hoffmann. Ouvr. 14. à Elberfeld, chez G. Zulehner. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Der Verf. zeigt sich als einen Componisten, der es verschmahet, auf gewöhnlichem Wege, vielleicht ohne Tadel, aber auch ohne Verdienst, mit der Menge bequem hinzugehen; und zeigt auch Grund genug, warum er es verschmähen darf. Seine Benennung auf dem Titel soll wahrscheinlich unser deutsches: freye Phantasie — ausdrücken; wenigstens gehört das Werk ziemlich unter diese. Es fängt mit einem kurzen, ernsthaften *Grave*, einer Art einfachen Präludiums, an, das bald *Andante* wird, und nun choralmässig, nur mit gehendem Bass, gesetzt ist. Es enthält dieser Bass würdige Gänge, und die harmonische Führung der Stimmen überhaupt manches Selbstgedachte. In einigen Wendungen, besonders in Ausgängen, wo die Fermate auf der Vorschlagsnote verweilet, wie Syst. 3. T. 8. Syst. 5, T. 5 — erscheint die Alterthümlichkeit Manchem vielleicht zu gesucht: uns nicht; wenigstens bleibt sie würdig. Ein kurzer, etwas lebhafterer Satz, *Allegretto*, nimmt einen melodiosen, gefälligen Gedanken auf, erst im Sopran, dann im Bass,

hernach in freyern, doch gut zusammenhängenden Wendungen, und verläst denselben nur, um ihn später, in einem andern Satze, in andern Tonarten und anders dargestellt, wieder aufzunehmen. Hier gehet das *Allegretto*, nach einer Fermate auf der Dominante, in ein sanftes *Adagio* über, das Rec. weniger gefallen hat, weil es in der Erfindung nicht eben ausgezeichnet, obschon als ein kurzer Zwischensatz, der einfach, nur sanft, und anspruchlos seyn soll, auch nicht gerade zu verachten; vornämlich aber, weil es, in Melodie und Begleitung, meist so geschrieben ist, dass es die beabsichtigte Wirkung nur erreichen könnte, wenn es auf Bogeninstrumenten ausgeführt würde. Das vorgeschriebene Aufheben der Dämpfer that etwas, aber doch nicht mehr, als jeder Nothbehelf: weit besser, man schreibt, dass es solcher Behelfe eigentlich gar nicht bedarf, und sie nur als eine freywillige Ausschmückung angewendet werden. Desto kräftiger, volltönender und solider fällt das *Allegro* ein, und wird von jedem Spieler als ein braves Stück erkannt werden, so kurz es ist, und so schnell der Verf. seine beyden Hauptideen verläst; doch werden auch sie später wieder aufgefasst und weiter verarbeitet. An erhobenen, und zwar möglichst scharf erhobenen Vorhalten lässt er es nicht fehlen; und obgleich wir dies nicht tadeln können, müssen wir doch bemerken, dass auch dieses Reizmittel, besonders so oft angewendet, eher den Bogeninstrumenten zugehört. Jetzt kehrt, sehr passend, jenes *Allegretto*, aber, wie gesagt, anders gewendet, zurück; ein kürzeres *Allegro* schliesst sich an, bringt in seiner Folge die Hauptgedanken des ersten, ebenfalls sehr passend, zurück, wird durch seinen Wechsel von schwerem Ernst und gemässigter Heiterkeit, von strenger Schreibart und ganz freyer Phantasie, ungemein interessant, und vollendet so auf zweckmässige, durchaus anständige Weise das, in den Empfindungen, wie in der Arbeit, wohl zusammenhängende Ganze. — Wir wünschen allerdings, mehr Werke dieser Art von dem Verf. zu erhalten, und vermag er dieselben durch noch mehr und noch ungewöhnlichere *Cantilena* zu bereichern, (wir müssen dies Wort gebrauchen, um es von Melodie überhaupt zu unterscheiden,) jedoch ohne dass darum die Eigenthümlichkeit des Instruments vergessen werde; vermag er vielleicht auch im letzten Satze noch enger die Hauptideen der frühern, und noch mehrere derselben, zusammenzustellen, noch strenger und von der frühern Benutzung abstechender sie zu verarbeiten: so wird er sich kein geringes Verdienst um solide Klavierspieler, und da deren jetzt so viele sind, auch keinen geringen Ruf erwerben. — Zum Lobe des Verf.s gereicht auch, dass er durchaus keine Schwierigkeiten sucht; ja wirklich so leicht schreibt, dass alles auch der sehr mässig Geübte, wenn er nur zugleich den Sinn und die Absicht fasst, genügend vortragen kann.

Kurze Anzeige.

Divertissement p. le Pianof. av. acc. de Violon obligé, comp. par Ant. Bernwarzowsky. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 16 Gr.)

Mehrere Leser dieser Zeitung erinnern sich wohl des Verf.s von älterer Zeit her: wenigstens gedenkt Ref. seiner frühern Klavierscompositionen mit Achtung und Theilnahme. Diese neuere ist zwar nur eine Kleinigkeit, aber eine gefällige, und für Dilettanten, oder Zöglinge, die noch gar nichts Schwereres (in Gedanken und in der Ausführung) bezwingen können, passend, auch in Absicht auf die Benutzung beyder Instrumente recht wohl eingerichtet. Den kunstverständigen Mann erkennet man bald, ungeachtet er sich hier sehr bequem gemacht hat — so bequem, dass er im letzten Satze nicht einmal wieder zur Tonart des ersten zurückgehen wollen. Die vier kurzen Sätze folgen nämlich: Einleitung, G dur, Allegro, G dur, Adagio, Es dur, Rondo, B dur. Oder sollte der Verf. etwas darin gesucht haben? — Das Werkchen ist schön gestochen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 25sten November. Nº. 48. 1812.

Ueber Zwischenspiele bey der Begleitung des Chorals mit der Orgel.

(Im Intelligenz-Blatt dieser Zeit., No. X. von diesem Jahre, hatte Hr. Fiedler in Hamburg, aus mehrern, von ihm angeführten Ursachen, alle diese Zwischenspiele beseitigt gewünscht. Dagegen sind uns mehrere Aufsätze eingesandt worden, von denen wir die, zweyer gründlicher und kunsterfahrner Männer hier abdrucken lassen, die übrigen aber bey Seite legen, da sie in dem letzten Resultat mit ihnen ganz, und in den Gründen meistens übereinstimmen. d. Redact.)

1.

Dass die Zwischenspiele willkührliche Zusätze und dem eigentlichen Choralgesang fremdartige Zuthaten seyen, wird wol Niemand läugnen. Auch ist dem Freunde des feyerlichen Chorals der Verdruss nicht zu verargen, wenn er den Unsinn mancher Organisten und die eingerissenen Missbräuche in diesem Punkte bemerkt, wodurch er oft in seiner Andacht gestört wird. Doch allzuscharf macht schartig! Da man alte Gewohnheiten schonen muss, wenn der Vortheil von ihrer Naturalisirung grösser ist, als der Vortheil von ihrer Ausrottung: so wird man auch hier bedenken, dass der jetzt gewöhnliche Gebrauch zwar einer Reform bedürfe, wenn das Zufällige das Wesentliche unterdrückt, nicht aber darum überhaupt, auch wo jenes der Fall nicht ist, ja wol das Wesen der Sache dadurch besser und eingänglicher hervortritt, wegzuwerfen sey.

Die Einführung der Zwischenspiele hat wol einen ganz natürlichen Grund, ob sie schon (auch in Rücksicht der Bewegung) etwas, dem Choral an und für sich Fremdartiges haben. Der langsame Gang des Choralgesangs machte Ruhepunkte zur Erholung nöthig, und um die, eben daher entstehenden Lücken auszufüllen, schlichen sich diese Ritornelle ein, indess der Sänger — besonders der langsam lesende — dem im Liede liegenden Gedanken fester fassen und zum Gesang der folgenden Zeile auch seine Brust mehr vorbereiten konnte: folglich waren sie in dieser Hinsicht willkommener, als das Absetzen oder das Forttönen eines Tones oder Accords, welches beydes überdies unangenehm empfunden werden musste. Freylich trieben dann manche Organisten Unfug, durch zu lange Einschaltungen und widerliche Ausdehnungen des Gesanges, durch unpassende und überhaupt geschmacklose Figuren etc. Jedoch der Missbrauch berechtigt nicht, einen wohlbegründeten Gebrauch ganz abzuschaffen, obschon die jetzt grössere Fertigkeit im Lesen und schnelleren Auffassen der Gedanken des Liedes, den hier besprochenen weniger nothwendig macht, und die Ungeduld vieler jetziger Mitglieder der Gemeinden nur immer, leider, bald zum Ende des Liedes kommen will. Was das Letzte betrifft: soll man dem Zeitgeiste nachgeben, so soll man's doch nicht in seinen Verkehrtheiten; und überdies hat so etwas keine Gränze: würden auch die Zwischenspiele abgeschafft, so würde doch bald der Wunsch nach Abkürzung aufs Neue erwachen; und wollte man dann vielleicht rathen, dem Chorale ein geschwinderes Zeitmaass zu geben? Ueberdies wird ein verständiger Organist überlegen, dass die Lücken bey Ruhepunkten von ungleicher Länge seyn müssen; dass er folglich bey einem Einschnitte nicht soviel einschalten darf, als bey einem Abschnitte. Je nachdem die Zeilen lang oder kurz, die Strophe geendigt ist oder nicht, wird er die Zwischenspiele bald verlängern, bald abkürzen. Durch Uebung lernt er, mit dem Gesangbuche vor Augen, das Maass

kennen, in welchem die Gemeine singt, oder besser, er lernt dies geschickt angeben und darauf hinleiten. Hierin muss er sich aber auch immer selbst gleich bleiben: und darin versehen es viele Organisten. Sie wollen entweder ein auswendig gelerntes Zwischenspiel oder einen eigenen Gedanken eindrängen, ohne auf die verschiedenen Zeitlücken zu sehen, wodurch denn Ungleichheit in der so nothwendig gleichförmigen Bewegung des Chorals entsteht. — Aber nicht nur die Lücken bey den Ruhepunkten gleichmässig auszufüllen, sondern auch den Gesang durch geschickte Einleitung aus dem letzten Accord des Ruhepunktes in den Melodieton und Anfangsaccord der folgenden Zeile zu führen, ist der Zweck und der natürliche Entstehungsgrund der Zwischenspiele. Ist die Melodie unbekannt, so ist diese Fortleitung nicht nur rathsam, sondern nothwendig; sie dient aber auch zur Erleichterung, wenn die Melodie bekannt ist. Nur dann, wenn der Organist entweder das Moduliren nicht versteht, oder wenn ihn seine Thorheit rasen lehrt, so dass man über seinen Modulationen die Einleitung kaum bemerken kann, entstehet der ärgerliche Missbrauch. — Jedoch könnten die Zwischenspiele eine symmetrische Länge, und auch die gehörige, fliessende Modulation haben, und würden doch noch sehr unvollkommen und wol gar zweckwidrig bleiben, wofern nicht endlich auch für ihre *gute ästhetische Beschaffenheit* gesorgt würde. In diesem Punkte mögen freylich die meisten Fehler vorfallen, weil nicht nur ein richtiges Gefühl, sondern auch ein gebildeter Geschmack zur Production solcher musikal. Gedanken, die dem Liedertexte entsprechen, erforderlich ist. Der Organist soll durch seine Begleitung die Empfindungen für das, was gesungen wird, theils erregen, theils unterhalten, und, wo möglich, heben. Freylich wird er hierin sehr fehlen, wenn er entweder schlechte Maleryen anbringt, oder Affectationen, oder wol gar nur zum Zeitvertreibe unanständige Dudeleyen statt zweckmässiger Gedanken vorträgt. Fühlt er aber richtig, braucht er Verstand, und hat er die Geschicklichkeit, seine Zwischenspiele dem Texte anzupassen, so wird die Würde des Choralgesangs gewiss durch seine Episoden nicht nur nichts verlieren, sondern zuverlässig gewinnen, und die Erbauung der Gemeinde befördert werden. Der an Erfindung ärmere, doch aber rechtliche Organist wird wenigstens bey seinen Zwischenspielen im Allgemeinen den Inhalt der Gesänge und ihren kirchlichen Zweck in Erwägung ziehen, und z. B. Lieder des fröhlichen Weihnachtsfestes anders, wie die ernstern der Fastenzeit, oder die triumphirenden des Ostertags — und nicht blos in den Zwischenspielen, sondern auch im Registriren, Moduliren etc. behandeln und vortragen. — Am Ende kömmt es freylich hier, wie bey allem im Menschenleben, was sich nicht mechanisch von selbst macht, auf Geist und Sinn an: es wäre aber — ebenfalls hier, wie überall — sehr unrecht, wenn man, um Missbrauch bey denen, welchen jene Vorzüge mangeln, zu verhüten, die Gelegenheit geradezu verbieten wollte, wo die, welche sich ihrer erfreuen, sie anwenden und wirken lassen können.

2.

Wol sollte zum Frommen der Andacht den Organisten, die zur Regierung der Orgel, dieses Organons der Andacht, wie sie Herder würdig nennt, nicht die Weihe der Natur und des Studiums empfingen, das *Vor-* und *Zwischenspiel* — ich setze hinzu: *auch das Nachspiel* — untersagt, wol sollte ihnen das mit ausgeschriebener Harmonie verfasste Choralbuch eines Meisters zum beständigen Abspielen vorgeschrieben seyn: *) aber des Meisters Vor- und Zwischenspiel, was uns den Inhalt des Gesangs sinnlich erfassen macht, ist ein kraftiges Mittel zur Beförderung heiliger Stimmung des Gemüths. Das würde Hr. Fiedler mit Ref. und vielen Andern in vollem Maasse empfunden haben, wenn er heute Morgen Türk's Spiel gehört hätte. Des gespielten Liedes — es verdiente aber auch diesen

*) Warum müssen wir doch immer noch Türk's Choralbuch entbehren, in welchem sich Richtigkeit der Melodie mit technischer und ästhetischer Richtigkeit der Harmonie, welche letztre man in den von Herrn Fiedler angeführten Kühnauischen und Kittelschen Werken über dem Streben nach Vorstechen und Mannigfaltigkeit nicht selten aufgepfropft findet, vereinigt? d. Verf.

Namen — Gegenstand war: Tod, Grab, Auferstehung und Seeligkeit des Himmels. Türk's Zwischenspiel (ein Präludium war, unglücklicher Weise, wegen Beschränktheit der Zeit, da die Aufführung einer Cantate vorhergegangen war, nicht möglich,) rief die Schauder der Gruft, den Allmachtsruf Gottes zur Auferstehung, das Zerspringen der Bande des Todes und die Seligkeit der in den Himmel Eingegangnen vor die Seele des Zuhörers. So ist sein Spiel innige, ergreifende Darstellung, wo er Darstellungsfähiges findet. Und so ist ihm das Verdienst, von den Religionslehrern an seiner Kirche dankbar anerkannt, die Gemüther der Gemeine vorzubereiten zur würdigen Aufnahme des Worts, das geredet werden soll, und in den, durch das Gehörte erzeugten heiligen Empfindungen zu bekräftigen. Das ist ein neidenswerthes Verdienst, das der, den Gesang blos würdevoll begleitende Organist nicht erwirbt. Würde man aber wol die Orgel so vervollkommnet, an so vielen Orten so bedeutende Summen geopfert haben, wenn man blosse würdige und angenehme Begleitung des Gesangs bezweckt hätte? Ergreifender Ausdruck des Gesangs aber wird bey weitem nicht genügend durch zweckmässiges Registerziehen, Präludium und Wechseln der Harmonie gewirkt. Der grösste Theil dieses Ausdrucks gehört dem Zwischenspiel, das sich an jede einzelne Zeile des Gesangs schliesst. Wie steht man also seinen Wünschen selbst im Wege, wenn man es ganz abgeschafft, oder zum ganz simpeln Einleitungsspiel herabgesetzt wissen will! Wenn es doch *Türk*, dem Meister, gefiele, (Ref. wiederholt einen schon in diesen Blattern gethanen Wunsch) seine Stimme über dasselbe einmal laut werden zu lassen, da es noth thut!

Halle, d. 15ten September.

Recension.

1. *Der Tod Jesu, Cantate, in Musik ges. von C. H. Graun.* Partitur. Neue Ausgabe. Leipzig, b. Breitkopf et Hartel. (Pr. 4 Thlr.)
2. *Der Tod Jesu — im Klavierauszuge von J. A. Hiller.* Neue Ausgabe. Ebendas. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Kein Freund der Dicht- und Tonkunst in ihrer Verbindung kann ohne Freude die Theilnahme bemerken, womit das genannte Werk überall, so weit deutsche Sprache und deutsche Kunst reicht, in einer Beharrlichkeit ausgezeichnet wird, wie kaum jemals irgend ein ähnliches. Denn es sind über funfzig Jahre, dass seine Partitur zuerst im Druck erschien; wenige Jahre darauf musste sie von neuem gedruckt werden; dann nach einiger Zeit erschien Hillers Klavier-Auszug — alle diese Ausgaben in nicht schwachen Auflagen: und nun wurde dennoch ein neuer Abdruck, sowol der Partitur, als des Auszugs, nöthig. Und dass nun diese Auszeichnung eben diesem Werke wiederfuhr: — eben ihm, so heilig in seinem Gegenstande, so würdig in dessen Behandlung, so edel und verständig, so seelenvoll und rein in seiner künstlerischen Ausführung —: dies ist es, was dem wahren Kunstfreunde Freude macht, und was schon dem gebildeten und gutgesinnten Menschen überhaupt nicht gleichgültig seyn kann, da es ja in dessen Wesen liegt, das Vorzügliche aller Art anerkannt, weit verbreitet, lang erhalten zu wünschen. Einer Rec. bedarf es hier nicht, ja selbst keiner weitern Anzeige, ausser, dass die Partitur gut und deutlich gestochen, doch (wenigstens das Exemplar des Referenten) auf zu wenig haltbares Papier abgedruckt, der Klavierauszug in Typen schön, und in jeder Hinsicht nach Wunsch, geliefert worden ist. Es möge also lieber hier einigen gelegentlichen Bemerkungen über das glückliche Schicksal dieses Werks, wie sie sich eben darbieten, ihr kleiner Raum gegönnet werden.

Was ist es also wol zunächst, was eben diesem Werke ehemals eine so schnelle, dann eine so weite Verbreitung, und, was weit mehr sagen will, eine so beharrliche Auszeichnung verschafft hat? —

Es schnell in Ruf zu bringen, es gleichsam im ersten Anlauf der Neigung an vielen Orten einzuführen, wirkten vielerley Umstände zusammen. Der damals schon weit verbreitete und wohlbegründete Ruhm des Dichters und dessen mannigfaltige Verbindungen mit vielen der geistreichsten, gebildetsten, auf das gesammte deutsche Publicum vorzüglich wirksamen Männer; der grosse Credit, in welchem der Componist

eben damals stand, nicht nur seiner würdigen frühern Werke, und des darin bewiesenen ausgereichneten Kunstvermögens wegen, sondern auch als Kapellmeister, Lieblingsmusiker, ja gewissermassen als eine Art Günstling und Gesellschafter des grossen, eben damals vergötterten Königs, Friedrichs des zweyten; die Feyerlichkeit, womit das Werk zuerst in Berlin zur Aufführung gebracht ward, ja selbst der Umstand, dass der grosse König, wider alles Vermuthen, doch leicht erklärlich, eben dieser Aufführung seine Gegenwart versagte —: das, und noch Manches, was anzuführen zu weitläufig wäre, musste allerdings nicht wenig, noch vor der öffentlichen Bekanntmachung durch den Druck, zu seinen Gunsten wirken. Aber desto schlimmer für dasselbe, wenn es hernach die hohe Meynung nicht zu rechtfertigen und die gespannte Erwartung nicht zu befriedigen vermocht hätte! Doch selbst wenn dies geschehen, auch in vorzüglichem Grade geschehen wäre, so folgt daraus noch gar nicht, dass das Werk sich nun auch in so besonderer Theilnahme, Achtung und Liebe erhalten musste, zumal eine Periode hindurch, wo die Tonkunst in den meisten Gattungen mit Riesenschritten vorwärts, und gar bald der herrschende Geschmack in derselben nach ganz andern Seiten hin ging. Es musste das Werk in seinem Innern, wenn man so sagen darf — Wesentliches besitzen, was ihm durch alle Concurrenz und allen Wechsel hindurch so lange bisher, und nun gewiss noch so lange nachher, erhielt und erhalten wird, was es vom Anfang gefunden.

Wir verweilen, diese seine folgenreichen Eigenthümlichkeiten zu betrachten, nicht bey dem *Allgemeinen*, obschon Wichtigen und Mitwirkenden, da dies sogleich in die Augen fällt: dass nämlich das Werk die Religion, die ja nie in den Herzen der Menschen aussterben kann, und dass es jene Hauptthatsache der christlichen Religion feyert, und würdig feyert — die von jeher unter allen am meisten, christlich und menschlich, das Gemüth angesprochen hat, auch überall, wo theilnehmendes, wahres Menschengefühl und christlicher Sinn gefunden wird, ansprechen muss; dass das Gedicht überhaupt vorzüglich gut, ja in seiner Gattung und über diesen Gegenstand wol das beste von allen ist; dass eben so die Musik überhaupt vorzüglich gut, und in mehrern ihrer Hauptpartien unter das Trefflichste zu zählen ist, was jemals in dieser Gattung geleistet worden, u. dergl. m. Dies, wie gesagt, fällt von selbst in die Augen: wir gehen mehr auf das *Besondere* ein, wie wir dies zu erkennen und in der Kürze darzustellen vermögen.

Gedicht und Musik vereinigen sich in diesem Werke aufs innigste *zur gegenseitigen Uebereinstimmung*, und mithin zu einem wahren Ganzen — ein Vorzug, der bey unzähligen ähnlichen Werken sich nicht findet, wenigstens bey weitem nicht in dem Grade, wie hier, und bey Handels *Messias* oder Mozarts *Requiem*. Ramler war ein würdiger, sinnvoller, gelehrter, kunstgerecht ausgebildeter, und zum Bewundern correkter Dichter; aber Genialität, im hohern Sinne des Worts, kann man ihm schwerlich zuschreiben, und am wenigsten war ihm eine feurige, durch neue Bahnen fliegende, in unbesuchte Regionen mit fortreissende Phantasie verliehen; selbst, was die Formen seiner Werke betrifft, erfand er nichts Neues, sondern bediente sich nur des Vorhandenen, (wenn es auch unter *Deutschen* damals noch nicht allgemein angewendet war,) doch stets mit weiser Wahl, mit grosser Geschicklichkeit, und in einem selten erreichten Grade der Vollendung. Indem wir hier Ramlers Kunstcharakter zu bezeichnen versuchen, haben wir zugleich den, Graun's, in allen seinen wesentlichen Theilen und Eigenheiten bezeichnet, und so vollständig, dass wir nichts hinzuzusetzen haben. Diese Uebereinstimmung der Gaben, des Sinnes, der Bildung, und der Verwendung von alle dem, bey beyden trefflichen Männern, brachte nun auch eine vollkommene Uebereinstimmung in die Antheile beyder an dem Ganzen dieses Werks — brachte in diesem eine *wahre Einheit* hervor: und dass ein gutes Gedicht und eine gute Musik, *wahrhaft vereinigt*, die grösste, und auch eine fortdauernde Gewalt über menschliche Gemüther ausübt — das ist schon seit einigen Jahrtausenden bekannt genug. — (Diese Einheit auch im Einzelnen zu erhalten, besprachen sich Dichter und Componist über jeden Satz vertraulich, und gaben, Einer den Andern wechselseitig achtend, und jeder die Einsichten und Rechte des Andern ehrend, einander, wo es nöthig schien, auch

So besitzt Ref. Ramlers Gedicht, wie es, nicht etwa im ersten Entwurfe entstanden, sondern, nach dieses Dichters Weise, schon lange umhergetragen, verbessert und ausgefeilt, nur aber vom Componisten noch nicht in Arbeit genommen war, und mehrere, beträchtlich abweichende, poetisch nicht geringere, aber der musikalischen Bearbeitung ungünstigere Stellen beweisen jene Bequemung selbst des kritlichen Ramler. Noch mehr gab Graun R.n nach, und zuweilen selbst mehr, als er eigentlich gesollt hatte — z. B. in der bekannten Arie: Ihr weichgeschaffnen Seelen etc. wo R.s Ohr und Gefühl, bey dem gewandten, seelenvollen Gesange Graun, am Klavier, die Verrückung oder wenigstens Verdunkelung des Sinnes in den entscheidenden Worten: ihr könnt *nicht lange* fehlen — *bald* höret euer Ohr — *bald* weint aus euch der Schmerz — nicht bemerkte, und mithin er sich, des sanften Charakters der Arie wegen, zu der leicht ausheilenden Inversion nicht lange könnt ihr fehlen etc. nicht glaubte verstehen zu dürfen.)

Auch von anderer — mehr artistischer und technischer Seite erreichten beyde Männer, durch Natur und Wahl, jene Uebereinstimmung und Einheit ihres Werks — die Hauptursache seiner grossen und fortdauernden Wirkung. Jede religiöse Begebenheit lasst eigentlich, dichterisch, nur zwey Arten der Behandlung zu: die dramatische und die betrachtende. Jede derselben hat ihr Vortheilhaftes und ihr Nachtheiliges. Die erste gewährt offenbar mehr Mannigfaltigkeit, Kraft und Leben — mithin mehr Effect: aber fast unabwendbar verliert der Gegenstand an seiner Heiligkeit, streift, auch bey aller Sorgfalt, an die Oper, nöthigt auch zu manchen übeln Inconvenienzen — wie z. B. in der Begebenheit, von welcher hier zunächst zu sprechen ist, den Erlöser selbst singen zu lassen u. s. w. Die Betrachtung hingegen kann sich leicht von solchen Mängeln und Uebelständen frey erhalten: aber, wenn es dem Dichter auch wirklich gelingt, nicht trocken und leblos zu werden, wird sein Werk doch immer etwas kalt und ziemlich monoton ausfallen, daher weit weniger wirken, und besonders auch den Componisten zu sehr beschränken, oder ihn zu den thörigten Ausschweifungen drängen, woran die meisten der neuesten Werke dieser Gattung fieberend siechen und wahrscheinlich sehr bald ersterben. Der Musiker theilt nun mit dem Dichter bey beyden Gattungen — es theilt der dramatische oder der eigentliche Oratorien-Styl, die Vortheile und Nachtheile derselben *). Dies wussten nun ohne Zweifel Ramler und Graun so gut, als wir und andere Leute; sie versuchten daher eine Mittelgattung zu finden, welche die Vortheile beyder, so viel möglich, vereinigte, ohne von den Nachtheilen beyder zu leiden. Ramler liess die Hauptmomente jener grossen Begebenheit, einen nach dem andern, von drey unbestimmten — wenn man will, idealen Personen, als gegenwärtig sich ereignend, kurz, aber schön berichten; (in den Recitativen;) nach jedem innehalten, und an ihn, in lyrischer Form, ihre Gefühle — mitunter auch freylich wol statt deren, Gedanken über ihre Gefühle, aussprechen; (in den Arien und dem Duett;) und einen ebenfalls unbestimmten Chor — die ideale Gemeine — wo sich Gelegenheit findet, ihre allgemeinen Ansichten, Betrachtungen und Empfindungen in Gebeten, Apostrophen u. dergl., (in den Chören und Chorälen) und diese vortrefflich, äussern. Graun schloss sich nun auch hierin aufs engste an seinen Dichter, und setzte eine, dem halb betrachtenden, halb dramatischen Gedicht möglichst correspondirende

*) Anm. Eine dritte Behandlungsweise, die wir allerdings für die edelste und vollkommenste von allen halten, und die rein-biblische oder prophetische nennen möchten, glauben wir nicht in die Regel, sondern nur als Ausnahme setzen zu dürfen, da sie, wie wir nach reifer Ueberlegung und manchem vergeblichen Versuch gefunden haben, sich nur auf zwey Gegenstände anwenden lässt, und, gelingt die Ausführung des zweyten, wie die des ersten schon wirklich gelungen ist, auch bey beyden nie wieder statt haben kann: wir meynen die Behandlungsweise, worein Händel im Messias das Vorbild und schönste Muster gegeben hat, und die sich nur noch auf das Weltende anwenden liess. Da sich von den Tonkünstlern jetziger Zeit schwerlich erwarten lässt, dass sie mit der Bibel, alten und neuen Testaments, so vertraut seyn möchten, wie Händel es war: so ist Scheiben's dieses nöthig, wenn ein Meister sich finde, der, des oben hierin nöthigen Geistes, Sinnes und Style wahrhaft mächtig, in jene Idee eingehen wollte, denselben bey der Ausführung mit Rath und That zur Hand zu seyn, ohne sie sich irgend etwas Anderes zu beobachten, als eben die Ausführung einer Idee, die er für würdig und in jeder Hinsicht für fruchtbringend hält.

Musikgattung dadurch zusammen, dass er in den Chören den wahren Oratorienstyl, nur, so weit es geschehen konnte, populairisirt, beybehielt; in den Arien u. dergl. den Styl, und selbst die äussere Form, der damaligen, wahrhaft ernsthaften Oper anwendete, nur möglichst veredelt; in den Recitativen aber, wie sie diese beyden Hauptgattungen gemeinschaftlich besassen, allen Reichthum seiner Kunst aufbot, um sie, die Recitative, als passende Verbindungsmittel beyder erscheinen zu lassen. Nun sind zwar Dichter und Componist über diese Halbirung und Vermischung getadelt worden *), und, wie wir glauben, auch mit vollem Recht: so wenig aber auch Wanderer auf einem verdeckten Nebenweg, ...achen den offenen Strassen zu beyden Seiten vor den allgemeinen, rücksichtslosen Gesetzen Gnade finden, so viel vermögen sie, wie wir alle wissen, bey den Gemeinden; und wenn sie sich auf dieser ihrer Wanderschaft so edel und würdig halten, wie unsre beyden, können wir ihnen ihr Glück wol auch gönnen. Dadurch aber, dass diese sich eben so edel und würdig hielten, und vornämlich, dass sie so eng verschlungen Hand in Hand gingen, sicherten sie sich dies Glück auf so lange, und gewiss auf noch längere Zeit: denn was man auch, u. mit Recht, noch gegen das Einzelne des Werks einwenden mag — z. B. dass in der grossen Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — der zweyte, unterzuordnende Hauptgedanke den ersten verdunkelt; dass in den Recitativen viele einzelne Stellen falsch declamirt sind; dass das Solo: Weinet nicht — ziemlich gemein ausgefallen; dass die meisten Arien zu lang geworden, einige auch nur ganz bequem in der damals herkömmlichen Manier hinlaufen — ja schon, dass alle irgend eine feststehende Manier überhaupt haben — u. dergl. m.: das Ganze wird dennoch als ein Werk, das zwar weder das Höchste, noch das Tiefste zu erreichen sucht, aber, was es will, so bestimmt weiss, so klar und rein darlegt, so vollkommen (mit wenigen Ausnahmen) ausfüllt, aller unparteyischen Kenner Hochachtung; es wird, um derselben Ursachen willen, so wie besonders, wegen der innig verschmolzenen Kraft der Poesie und Musik, aller gebildeten Menschen Liebe, sich zu jeder Zeit bewahren. —

Dass übrigens dies Werk auch beym Pianoforte sehr gute Wirkung thue, und dass es zur Förderung der höhern Ausbildung nicht ungeübter Sängerinnen und Sänger, so herrlich, wie wenige, geeignet sey, ist wol bekannt genug und bedarf kaum erwähnt zu werden.

Nachrichten.

Neapel, den 24sten Octbr. Mittwochs den 14ten dieses, gab man hier im *Teatro del Fondo* **) zum ersten Male die, hiesigen Orts noch nie aufgeführte Mozartsche, weltberühmte Oper: il dissoluto punito, ossia *Don Giovanni Tenorio*, und zwar gab man sie mit sehr vielem Beyfalle. Das Orchester, vom Musikdirector Festa dirigirt, war das nämliche, wie im St. Carlo, jedoch etwas schwächer besetzt. Das singende Personal war folgendes: D. Giovanni, Sig. Nozzari; D. Anna, Sig. Marchesini; il Commendatore, Sig. Benedetti; il Duca Ottavio, Sig. Donzelli; D. Elvira, Sig. Pinotti; Zerlina, Sig. Berrovi; Leporello, Sig. Verni; Masetto, Sig. Benedetti sudetto. —

Den ersten Abend wurden folgende Stücke durch besondern Beyfall ausgezeichnet: das Duett in der Introduction zwischen D. Anna und D. Ott.: *Fuggi, crudele, fuggi!* die Arie des Leporello: *Madamina, il catalogo è questo* — das Duett zwischen D. Giov. u. der Zerlina: *La ci darem la mano* — (dies machte *furore* und wurde repetirt;) die Arie der D. Anna: *Or sai che l'onore* — (die Arie im 2ten Act wollte sie nicht singen;) die Arie des D. Giovanni: *Finchè dal vino* — die Arie der Zerlina: *Batti, batti* — das ganze erste Finale. (Der Schlusschor machte

*) Anm. Runler schon von Herder, (von deutscher Art und Kunst) und, wie dieser pflegte, scharf und schneidend, auch mit Uebergehung der eigentlichen An- und Absicht des Dichters; derselbe, und ungleich der Componist, schonender und mit Eingehen in ihre Ideen, von Rochlitz. (Prüfungen. Bruchstücke aus der Bildungsgeschichte eines Tonkünstlers.)

**) Das Teatro St. Carlo, welches zwar etwas grösser, als das Mayländer la Scala ist, jedoch demselben in Ansehung der Zierlichkeit der Logen nachsteht, ist gegenwärtig geschlossen; man giebt daselbst jährlich nur 60 Vorstellungen.

furore.) Im 2ten Act: das Terzett: *Ah! lasci ingiusto cuore* — das Sestett — (machte *furore*) die Arie des D. Ottav. *Il mio tesoro* — das Duett zwischen D. Giov. u. Leporello: *O statua gentilissima* — das 2te Finale, jedoch *das Ende* nur schwach applaudirt.

Die folgenden Vorstellungen wurden durch einen so reichen Beyfall nicht ausgezeichnet, denn blos Leporello's Aria: *Madamina, il Catalogo* — das Duett: *La ci darem la mano* — das ganze erste Finale, das Sestett, und das Duett: *O statua gentilissima* — wurden besonders applaudirt: allein die Oper gefiel doch immer mehr. Der Beweis davon ist, dass das Theater bey jeder wiederholten Vorstellung immer voller war, und die Zuhörer sich beynahe durchgehends ausserst aufmerksam zeigten — was in Italien eine Seltenheit ist. Allenthalben hörte ich sagen: *Che musica excellente! che musica classica! peccato, che non ci siano migliori cantanti!* — Der Neapolitaner hat, im Allgemeinen genommen, Talent, und weiss vielleicht deutsche Musik besser, als selbst der Mayländer, zu schätzen.

An die Schule Mozarts und Haydns gewöhnt, und des heutigen italienischen, oft wässerigen, meist nur melodisch weichlichen Gesanges durch einen mehr als zweyjährigen Aufenthalt in Italien übersättigt, war die Aufführung dieser Oper für mich ein wahres Labsal. In Wien erhob sie mich über die Erde und gewährte mir oft die seligsten Stunden. Hier wurde ich in dieser Erhebung auf mancherley Art gestört. Hr. Nozzari, dessen Stimmorgan und Gesang oft nicht Jedermann behagt, stellte den Don Juan, da er weder kräftiger Baritono noch Schauspieler ist, ausserst mittelmässig, und zum Theil sehr fade vor: doch sang er das Duett mit Zerlina: *la ci darem la mano* — recht artig und verdiente hier alles Lob. Dieses Duett wurde unter andern in der 4ten Vorstellung bey Gegenwart der Königin (wo nirgends applaudirt werden kann) auf Befehl wiederholt; man hört dasselbe auch schon in allen Gassen singen. — D. Anna aber, und D. Ottavio, nebst dem Commendatore, welcher auch zugleich den Masetto darstellte, gaben ihre Rollen recht gut; alle drey befriedigten die Zuhörer. D. Elvira hat eine etwas zu starke Stimme, und distonirt, besonders wenn sie den Ton lang aushalten muss: daher wurde das vortreffliche Terzett im ersten Finale: *Protegga il giusto Cielo* — im Tempo eines *Andantino* gegeben, welches nun auch vom Accompagnement der Klarinette dergestalt überschrien wurde, dass man es gar nicht wieder erkannte und nur mit Aerger hören konnte. Das Sestett hingegen im 2ten Act ist meisterhaft gesungen worden, und das allein versüsste mir so manches Bittere; auch die Ausführung des Schlusschors im ersten Finale verdient alles Lob. Ueberhaupt ist zu bekennen, dass sichs sehr wohl bemerken liess, das Orchester sowol als das Singpersonale wende alles ihm Mogliche an, um dem herrlichen Mozart auch hier sein Recht zu verschaffen. — Zerlina ist etwas zu alt für diese Rolle, spielte sie aber doch ziemlich gut; im 2ten Act liess sie, samt Masetto, die Arien weg — warum? das weiss ich nicht. — Leporello gab seine Rolle mittelmässig. Einige wirklich komische *Lazzi*, woran es dem muntern Italiener nie fehlt, gelangen gut, namentlich bey der Aria: *Madamina, il Catalogo è questo.* — — Das Orchester ist gut; allein Hr. Festa, der die Oper besser, als Hr. Rolla in Mayland dirigiren mag, hat sich, wie schon erwähnt, einige unverzeihliche Fehler zu Schulden kommen lassen. So nimmt er z. B. das *Andante* nicht im gehörigen Tempo, u. das *Piano* manchmal so leise, dass man es kaum hört; einige obligate Instrumente verfallen in dasselbe Extrem. Im Ganzen genommen gab man diese Oper freylich nur erträglich; zu einer guten Darstellung fehlten vornamlich ein besserer D. Juan, ein besserer Leporello und eine bessere D. Elvira. Aber drey gute Sängerinnen für Eine Oper ist in Italien auch etwas Seltenes.

Wie Sie sehen, hat nun diese Oper hier wirklich noch mehr Glück gemacht, als in Rom. Hr. Barbaglia, Unternehmer der hiesigen Theater, sagt mir, er werde alle Mozartsche Opern geben, vornämlich auch, wenn es sich irgend thun lasse, die *Zauberflöte.* — Hrn. Festa sprach ich ebenfalls, und machte ihm manche Bemerkung: allein er entschuldigte sich mit den Sängern, und, wie nun die Sachen stehen, mag er nicht geradezu Unrecht haben.

Die Ouverture gefiel sehr, man bewies ihr aber niemals Beyfall — vermuthlich, weil sie

nicht lärmend endigt, ohne welches ein Stück in Italien schwerlich Beyfall erhält. — Der rühmlichst bekannte Compositeur, Sim. Mayer in Bergamo, ist hierher für künftigen Carneval 1813 verschrieben, um zwey Opere serie zu componiren.

Leipzig. Am 16ten Nov. gab Herr G. Fischer, vormals Mitglied des franz. Theaters zu Hamburg, Concert im Schauspielhause. Er zeigte ziemliche Fertigkeit, vornamlich aber einen, in jeder Hinsicht schönen Ton auf seinem Instrumente, dem Fagott. Seine Art des Vortrags überhaupt kündigte nicht eben einen ganz vorzüglichen Concertspieler, wol aber einen Mann an, der als Mitglied des Orchesters sehr brav und mit Grund zu empfehlen ist.

Kurze Anzeige.

Elementar-Hefte für angehende u. fortschreitende Guitarrenspieler, enthaltend den ganzen Unterricht von der leichtesten bis zur schweren Spielart dieses Instruments, mit einem Anhange von den Solo-Sätzen, von J. H. C. Bornhardt, 7 Nummern. Braunschweig, bey Spehr. (Pr. jeder No. 16 Gr.)

Ref. weiss nicht, woher es gekommen, dass dies reichhaltige, durchaus zweckmässige Werk nicht so bekannt worden ist, als es allerdings zu seyn verdient. Vielleicht hat man es für eine *blosse* Guitarrenschule genommen, und es darum als zu weitläufig und zu theuer angesehn. Aber so ist es nicht. Zwar ist es eine solche Schule, und auch die umfassendste von allen: aber der ganze Cursus, vom ersten Anfange bis zu sehr schwierigen Solostücken, wird so gemacht, dass für jede neue Uebung eine kleine Sammlung von Stücken gegeben ist, die zugleich an sich, und abgesehen von allem Instructiven, sehr wol bestehen, für sich angenehm unterhalten können. Und da nun, mit Recht, die Guitarre eigentlich nur als Instrument zur Begleitung des Gesanges behandelt ist, so bestehen diese Stücke aus Liedern; da man aber nun einmal jetzt auch Solostücke auf diesem Instrumente spielen will, so ist mit solchen in der letzten Nummer der Schluss gemacht. In ästhetischer Hinsicht, und zwar was Texte und Musik anlangt, wird man mit dem Verf. zufrieden seyn: unter der beträchtlichen Menge sind gewiss nur wenig ganz gleichgültige, und ist eine ziemliche Anzahl recht niedlicher, anziehender, sehr gefälliger Sätze. In pädagogischer Hinsicht wird man den Verf. noch mehr loben müssen. Der Gang ist so entworfen und fortgefuhrt, dass man den geschickten Musiker, den erfahrnen Lehrer, und den auch überhaupt wissenschaftlich gebildeten Mann nicht verkennen kann. Er fangt vom Allerersten an, und sind die ersten Elemente überwunden, thut er nun in jedem Hefte zu dem, im vorhergehenden Erlernten, nur Ein Neues und Schwierigeres hinzu, worüber er auch jederzeit in dem Vorbericht bestimmte Rechenschaft ablegt und bestimmte Nachweisung zur Ausführung giebt. So hat der Lernende, ausser dem eigentlichen Unterricht, zugleich eine ganze kleine Bibliothek für dies Instrument und den Gesang; und es kann nicht fehlen — hat er sich durch die sieben Hefte hindurchgespielt, und ist von keinem weiter gegangen, bis er ihn gehörig vortragen können: so ist er am Ende ein guter Spieler, ist zugleich angenehm unterhalten gewesen, und wird nun, auch ohne weitere Rücksicht auf das Instructive, oft und gern zu mehrern Stücken, die ihm vorzüglich lieb geworden, zurückkehren. — Eine nähere Beurtheilung der einzelnen Stücke ist, bey ihrer Anzahl, hier nicht möglich; sie wird aber nach dieser Anzeige wol auch nicht nöthig seyn.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVI.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

November. № XVI. 1812.

In der Absicht, das Urtheil zu entkräften, das Referent in № 22. dieses Jahrganges über das von Hrn. Jansen am 19ten April in Wien gegebene öffentliche Concert gefällt hatte, liess Hr. Jansen, der sich dadurch auf eine kaum erhörte Art angegriffen fühlte, ein von sehr achtungswerthen Männern unterschriebenes Zeugniss, über seine Kunstfertigkeiten sowohl auf der Violon als auf dem Pianoforte, in das Intelligenzblatt № XII. dies. m. Z. einrücken. Ref. findet nicht, dass gedachtes Zeugniss seinem Urtheile widerspreche: denn es ist darin blos von den Kunstfertigkeiten des Hrn. Jansen auf beyden Instrumenten an und für sich die Rede; des Erfolges derselben am 19. April vor dem Publicum, worauf die Kritik allein Rücksicht nimmt, wird mit keiner Sylbe gedacht. Nun weiss man, welch ein wichtiger Unterschied zwischen dem Spiele in Privat-Zirkeln und dem Concertspiele vor dem Publicum obwaltet. Auch hat der Ref. dem Hrn. Jansen Kunstfertigkeiten nicht abgesprochen, sogar einige, in wiefern er sie an diesem Tage bewies, ausdrücklich anerkannt: allein nicht jeder, selbst bedeutende, Grad von Kunstfertigkeit ist hinlänglich, um ein Publicum, wie das hiesige, zu befriedigen.

Was aber die Anmassung des Hrn. Jansen betrifft, als soy er von Ref. auf eine kaum erhörte Art angegriffen worden: so erinnert derselbe Hrn. J. blos an die Urtheile, die über sein Spiel im Concert, das er zu Prag gab, sowohl in dieser musikal. Zeit. № 40. Jahrg. 1811., als in der Thalia, Jahrg. 1811, № 35, zwey andere Referenten bekannt gemacht haben. In letztern heisst es: „Nur bleibt für sein (des Hrn. Jansen) Auditorium zu wünschen und für ihn zu rathen, dass er das „Pianoforte lasse, und sich ganz con amore mit der „Violin beschäftige." Und in jener liest man: „Pieces (das „Publicum zu Prag) würdigt ihn nach Verdienst, wenn er „ihn als einen braven Virtuosen, nicht aber grossen „Meister, erkennt. — — Auf der Violin fesselte Hr. „J. unsre Aufmerksamkeit mehr, als durch sein Pianoforte. „Sein Bogenstrich ist lang und kräftig, aber im Allegro „etwas schwerfällig."

Uebrigens hat Ref. Hrn. J. vor dem 19ten April nie gesehen, noch gehört. Er war ihm vollkommen fremd, und er sprach in seinem Berichte nichts, als das Urtheil der grossen Mehrzahl des Publicums aus. Sollte Hr. J. von diesen seinen, ihm bezeugten, Kunstfertigkeiten in einem künftigen Concert einen, dem Publicum genügendern Gebrauch machen, so ist Ref. der Erste, der seine Fortschritte in diesen Blättern öffentlich anerkennen wird.

Wien, d. 4ten Nov. 1812.

d. wiener Correspond. d. allg. m. Zeit.

Ankündigung.

Aufgemuntert durch den Beyfall, welchen eines meiner letzten Oratorien: Der Versöhner, bey dem hiesigen Publicum erhalten, habe ich mich entschlossen, dasselbe im Klavier-Auszuge auf Pränumeration herauszugeben.

Der Pränumerations-Preis ist 2 Thlr. 8 Gr. Conventions-Münze, der nachmalige Verkaufpreis wird 3 Thlr. 8 Gr. seyn.

Finden sich binnen hier und Weihnachten nur so viele Pränumeranten, dass die Kosten gedeckt sind, (so werden die Exemplare Ende Februars 1813 abgeliefert.

Pränumeration wird angenommen: bey dem Verfasser, in der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung zu Leipzig, in allen guten Musikhandlungen Deutschlands und bey allen Freunden des Verfassers. Die Herren Pränumeranten-Sammler erhalten das 10te Exemplar frey, oder 10 pro Cent, und belieben den Betrag postfrey einzusenden. Die Namen der Pränumeranten, welche man bis Weihnachten deutlich geschrieben, einzusenden bittet, sollen dem Werke vorgedruckt werden.

Dresden, d. 6ten Novbr. 1812.

Christian Ehregott Weinlig,
Cantor u. Musikdirektor an den hiesigen drey Hauptkirchen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Wölfl, J. Venus en Voyage, Divertissement p. le Pianof. Op. 89. ..... 10 Gr.

Neue Berliner Favorit-Tänze f. Pianof. № 42–47 à 3 Gr.

Nicolo, Trauermarsch a. Cendrillon f. Pianof. .... 3 Gr.

Paisiello, Duettino a. d. Müllerin: Mich fliehen f. Pianof. ..... 4 Gr.

Oginsky, Polonoise f. Pianof. № 3. (G dur.) .... 3 Gr.

Köhler, H. Polonoise à 4 mains p. Pianof. .... 4 Gr.

Saulson, Ed. 4 Walzer p. le Pianof. ..... 6 Gr.

Kirmair, Variat. f. Pianof.: Ach du liebe ott.... 4 Gr.

Jäger, C. Trauermarsch f. Pianof. Op. 14. ..... 4 Gr.

Wachsmuth, Rondo f. Pianof. ..... 6 Gr.

Spontini, Triumphmarsch a. d. Vestalin f. Pf.... 4 Gr.

Pär, Ferd. Polonoise f. d. Pianof. ..... 3 Gr.

Dunkel, Alla Polacca f. Pforte. ..... 8 Gr.

Lacroix, Walzer f. Pianf. ..... 2 Gr.

Horn, Quadrille f. Pianof. ..... 2 Gr.

Sammlung vorzügl. Märsche der kön. Sächs. Armee f. Pianof. ..... 12 Gr.

Schubert, J. 4 Divertissements p. le Pianof. .... 12 Gr.
— Sonate p. le Pianof. № 3 et 4. ..... à 12 Gr.

München, Danses p. le Casino du Carneval p. Pianof. ..... 12 Gr.

Mirtens, O. P. Sonatine p. Pianof. ..... 6 Gr.

Eckersberg, Air av. Variat. p. le Pianof. (A voyager passant en vie.) ..... 10 Gr.

Hayn, F. G. Variationen über das Thema: die Milch ist geslinder f. Pianof. ..... 6 Gr.

Boerwarzowsky, A. Sonatine facile p. le Pf.... 4 Gr.

Lomsko, Fr. kleine practische Klavierschule. .... 20 Gr.

Ruslin, Ph. Sonate p. le Pianoforte à 4 mains. Op. 8. ..... 18 Gr.

Knittelmair, L. Variations p. le Pianof. à 4 mains sur la Romance favorite de Joseph. 18 Gr.

Call, L. de, Sonate p. le Pianof. av. Flûte oblig^te. Op. 123. 124. 125. ..... à 1 Thlr.
— Quatuor p. Pforte, Flöte, Alto et Violoncelle. Op. 126. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Mühling, Aug. Sammlung zwey- und dreystimmiger Gesänge für weibliche Stimmen mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte. Op. 5. 12 Heft. ..... 16 Gr.

Nicolo, Duett a. Cendrillon: Mein Sohn, mein Sohn. Klav. Ausz. № 5. ..... 8 Gr.
— Arie a. Cendrillon: Dies edle Herz etc. № 6. ..... 4 Gr.
— Duett a. Cendrillon: Dies Wort etc. № 11. 12 Gr.

Harder, A. Lieder der Wehmuth und der Beruhigung, mit Begleit. des Pianof. Op. 37. 12 Heft. ..... 24 Gr.

Dellamaria, Arie a. d. Gefangnen: Ja ich werd es etc. f. Pianof. ..... 8 Gr.

Jäger, C. die Brummschachtel, kom. Lied fürs Pianof. od. Guit. ..... 4 Gr.

Beethoven, L. v., Adelaide v. Matthison mit deutsch. u. ital. Text, f. Pianof. ..... 10 Gr.

Kruft, N. v. 4 Lieder von Körner mit Klavier-Begleit. ..... 12 Gr.

Krille, A. Osterkantate für 4 Singstimmen, mit Begltg. d. Orch. Partitur. ..... 1 Thlr. 4 Gr.
— 2 Lieder mit Pianof.-Begltg. ..... 6 Gr.

Schneider, Friedr. 6 Lieder mit Begleit. des Pianof. Op. 24. ..... 16 Gr.

Miller, Jul. Aria Polacca a. d. Kosaken-Officier, ital. und deutscher Text. ..... 8 Gr.

Methfessel, C. 12 Canzonette con accomp. di Pianof. e Chitarra. Parte II. Op. 50. ... 14 Gr.
— 6 Lieder mit Begleit. d. Pianof. Op. 51. 12 Gr.

Himmel, F. H. Rundgesang für Fröhliche. ..... 4 Gr.

Dunkel, Gesänge a. d. Oper: Graf Seradini, f. Pianof. ..... 10 Gr.

Mendheim, S. der Erlkönig, Ballade v. Göthe, mit Begleit. des Pianof. ..... 10 Gr.

Müller, Imm. Cramers Hymnus an Gott. Partitur. ..... 2 Thlr. 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten December. **N°. 49.** 1812.

Recension.

1. *Choralbuch für die Gesangbücher der reformirten Gemeinden im Fürstenthum Lippe, herausgegeben von A. H. Pustkuchen.* — Auf Kosten d. Herausgebers. Rinteln, 1810, gedruckt bey Carl August Steuber. (Verlags-Preis 2 Rthlr.)
2. *Kurze Anleitung, wie Singe-Chöre auf dem Lande zu bilden sind, von A. H. Pustkuchen, Cantor zu Detmold.* Auf Kosten d. Verfassers 1810. (Verlags-Preis 12 Gr.)

Alles das, was Hr. P. in der Vorrede zu seinem Choralbuche von der Verunstaltung der Choralmelodien in den Kirchen, so wie von dem unerträglichen Schreyen, Heulen, ja Brüllen vieler Gemeinden sagt, ist gewiss nur zu wahr, und sein Unternehmen, den Gesang in den Kirchen zu reinigen und zu verbessern, sehr löblich, und aller nur möglichen Beförderung werth. Es liegt ferner ganz in der Sache selbst, dass diese Reinigung, diese Verbesserung des Kirchengesanges, von dem Unterricht, der in den Land- und Stadtschulen im Gesange ertheilt wird, ausgehen muss; in wiefern aber, selbst den kaum denkbaren Fall angenommen, dass jener Unterricht überall gleichmässig ertheilt werden sollte, der bessere Kirchengesang, dessen Herzerhebendes und Andachterweckendes in der reinsten Intonation und in dem einfachen, edlen Vortrage liegt, nicht immer ein *pium desiderium* bleiben wird — das lässt Rec. dahin gestellt seyn. Es scheint nämlich dem Rec. schon in der Einrichtung und in dem Geiste des evangelischen und reformirten Gottesdienstes beynahe die Unmöglichkeit zu liegen, dass der Kirchengesang nicht jedem, für Musik empfindlichen Ohre anstössig seyn sollte. Die ganze Gemeinde nimmt an dem Absingen der Lieder Theil, und dies Mitsingen ist eben ausdrücklich eine Andachtsübung, deren Unterlassen man für sündlich achten würde. Dieses ascetische Princip bringt denn eben auch das gewaltige Schreyen hervor, worüber Hr. P. mit Recht klagt, da bey nicht Wenigen die Stärke jener Andachtsübung auch den höhern Grad der Frömmigkeit bezeichnen soll, weshalb ein Nachbar den andern zu übertönen strebt. Schon dieses Schreyen führt die unreine Intonation, trotz dem Gegenkampf der Orgel und des Cantors, herbey, wenn sich auch nicht jedesmal eine beträchtliche Anzahl Menschen vorfände, die, hörlos, nicht Einen richtigen Ton herausbringen, geschweige denn eine Choralmelodie fassen können, dessenungeachtet aber nicht weniger fromm als die übrigen sich zeigen wollen und mit ihren falschen Tönen obligat werden. — Das *Piano*, in welchem sich der Herrnhutismus ausspricht, ist auf den musikalischen Theil der Andachtsübungen von wohlthätigem Einfluss, und Rec. erinnert sich noch lebhaft der innigen, wahrhaft religiösen Stimmung, in die ihn eine Abendandacht versetzte, der er vor mehreren Jahren in der Kirche zu Herrnhut beywohnte. Die untergehende Sonne warf ihre goldnen Strahlen durch die himmelblauen Vorhänge der Fenster und schien die Flötentöne zu wecken, die aus der Orgel strömten. Der Organist präludirte kurz, einfach und edel, und nun fiel mit einem *sotto voce* die Gemeinde ein. Niemand wollte hervorstechen, niemand die stille Ergebung, mit der er dem höchsten Wesen naher trat, verleugnen, und so blieb der Gesang nicht allein rein, sondern es traten auch die dreystimmigen Accorde des Chorals (Sopran, Tenor, Bass,) hinlänglich hervor. Vorzüglich in dem Sopran liessen sich ganz vortreffliche Stimmen hören, und Rec. begriff alles

dieses sehr wohl, da in den herrnhuter Knaben- und Mädchenhäusern der Gesang nach alter Form gelehrt, und also das erfüllt wird, was Hr. P. zur Verbesserung des Kirchengesanges ausgeführt wünscht. Dass hier aber jener Unterricht den Zweck erreicht, liegt in dem Geiste des herrnhutischen Gottesdienstes, der alles Grelle, alles einzeln Hervorstechende vermeidet. Gewiss würde der Sänger, der nur irgend, und noch dazu mit einem falschen Tone hervortreten wollte, von den Aeltesten zum Stillschweigen verwiesen werden. In den catholischen Kirchen werden auch zuweilen Litaneyen und Chorale von der Gemeinde abgesungen, jedoch ist dies eigentlich nicht der wichtigere Theil der catholischen Andachtsübung, deren Höchstes sich in dem feyerlichen Hochamt concentrirt. Hier findet die Kirchenmusik ihre höchste Tendenz und wirkt mit Allgewalt auf *das Gemüth jedes empfindenden Menschen*, indem sie ihn mit Ehrfurcht und Andacht erfüllt, so dass seine Gedanken Gebet werden. Dass Rec. hier von den wahrhaft kirchenmässig gesetzten Messen, welche man denn doch überall noch hört, und nicht von den Verirrungen mancher obscuren Componisten spricht, versteht sich von selbst, und als Prototypus dieser Musik möchte er die Werke der alten Italiener, welche choralmässig *a capella* setzten, (Leo, Durante, Perti,) nennen. Nur diese Art, durch die Musik in der Kirche auf das Gemüth des Menschen zu wirken und in ihm religiöse Gefühle zu erwecken, würde Rec. für die richtige halten, und so sehr er überzeugt ist, dass ein geistliches Lied, in der Einsamkeit mit heller Stimme abgesungen, oft die Seele über den Tand des Irdischen emporhebt und zum höheren Leben stärkt, so meynt er doch, dieselben Gefühle könnten bey dem öffentlichen Gottesdienste durch das Anhören des schön und kräftig von Chorschülern mehrstimmig gesungenen Chorals, dessen Worte man im Buche vor Augen hat, erregt werden. Rec. hörte von einem Reisenden, in der reformirten Kirche in St. Petersburg habe man die Kirchenlieder auch gewaltig abgeschrien, bis dem, für Musik fein empfindenden Prediger das Ding zu arg geworden sey; der habe es dahin gebracht, dass ein, mit der Zeit formirter Chor schön gesetzte, aber der Gemeinde unbekannte Chorale vierstimmig abgesungen habe. Nach mehreren vergeblichen Versuchen mitzusingen, hatte endlich die Gemeinde schweigen müssen und sich in der Folge bey dem Anhören der Chorale, die Worte im Buche still nachlesend, mehr gerührt und erbaut gefunden, als vorher. Rec. fand hierin sein Ideal des Absingens der Kirchenchorale bey dem Gottesdienste, kann aber die Wahrheit jener Erzählung nicht verbürgen, wiewol er in der Aehnlichkeit jener Andachtsübung mit dem griechischen Gottesdienste, dessen Haupterfordernis ein wohlbesetzter und sehr gut einstudirter Singechor ist, die Wahrscheinlichkeit findet, dass in St. Petersburg, wo auch Reformirte wol an Festtagen die griechischen Kirchen besuchen, so etwas ausgeführt worden. —

Was nun Hrn. P.s Bemühen für die Einführung des bessern Gesanges betrifft, so gebührt seiner Anleitung zum Singen das gerechte Lob, dass sie, zunächst für das Land bestimmt, präcis, und, mit wenigen Ausnahmen, zweckmässig abgefasst sey, so bald man voraussetzt, dass der Lehrer, der sie zur Hand nimmt, die Kunst des Gesanges ganz kennt. Dies kann nämlich der Fall, und doch dem Lehrer die Art, wie er auf dem kürzesten Wege seine Schuler bilden soll, wenn nicht ganz unbekannt, wenigstens nicht geläufig seyn; u. da darf er gewiss getrost nach Hrn. P.s Anleitung, die in das practische Detail (wie z. B. von der Methode, die Fähigkeit der Schüler zu prüfen) geht, verfahren, und er wird seines Zwecks nicht verfehlen. Für Lehrer, die selbst nicht ganz musikalisch ausgebildet sind und die Kunst des Gesanges nicht aus dem Grunde verstehen, würde Hrn. P.s Anleitung viel zu mangelhaft und oberflächlich seyn. Manchen Satz des Hrn. Verf.s würde Rec. nicht unterschreiben. So z. B. traut er der Mehrzahl der Menschen zu viel zu, wenn er §. 4. sagt: Taktgefühl hat wol ein jeder Mensch. Er darf nur tanzen sehn, und wird sich wundern, wie viele, um die Musik ganz unbekümmert, gerade ausser dem Taktschlag auftreten. Ferner ist der Begriff der Falset- und Brusttöne unrichtig angegeben, wenn der Verf. sie blos nach der Schwäche und Stärke des Tons, und in Rücksicht der Scala, in folgender Art unterscheidet:

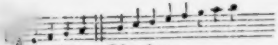

Gerade die vier ersten Töne werden Discantisten, verhaltnismässig, nur schwach herausbringen, und die volle Brusttimme wird erst in den folgenden Tönen eintreten. Das Falset ist aber auch nicht der schwächere Ton des Sängers, sondern derjenige, den er ausser der Scala seiner natürlichen, d. h. der Töne, die in der Brust wohnen, durch künstliches Zusammenpressen der Kehle (Kehltöne) bildet und hervorbringt. Doch dieses hat wenig Einfluss auf die zu lehrende Methode, wiewol es zu Irrthümern im Princip veranlasst. Die Beyspiele §. 57. sind aus dem figurirten Gesange genommen, und passen daher nicht zum aufgestellten Zweck. Was aber endlich die Lehre des Vortrags §. 72. betrifft, so hält es Rec. für äusserst gefahrlich, den Schülern irgend eine Berührung eines Mitteltons von einem Intervall zum andern zu gestatten, da hieraus nur zu leicht eine ganz falsche Methode, den Choral vorzutragen, entstehen und der Ernst des Kirchengesanges verloren gehen kann. Hrn. P.s eigentliche Absicht ist wol, das *Portamento di voce* zu lehren, welches in der Verbindung der Intervalle liegt, die der Athemzug hervorbringt, und nur im Vortrag der Lehre liegt der Fehler, der manchen, mit der Kunst des Gesanges nicht vertrauten Lehrer ganz irre führen kann. Hr. P. fühlt das selbst und sagt: Alle Vorausnahmen und Berührungen der Mitteltöne müssen ausserst kurz und fast unmerklich seyn, wenn sie den schönen Vortrag der Melodie befördern sollen. Rec. aber ist der Meynung, dass der Vortrag des Chorals von Sängern, die wenig *Portamento di voce* haben, sondern die Töne einzeln, jedoch rein herausstossen, doch noch immer leidlicher seyn würde, als das Durchschreiten der Mitteltöne oder die Vorausnahme des folgenden Tons, welches dem Choral das Ernste und Majestätische benimmt. Jenes eigentliche *Portamento* setzt die höchste Bildung des Sängers voraus, und ist, wie jeder Singmeister erfahren haben wird, am schwersten zu lehren. —

Was nun Hrn. P.s Choralbuch betrifft, so sind die mehresten Chorale recht gut gewählt, und auch für minder geübte Organisten und pedallose Orgeln zweckmässig beziffert. Er selbst hat auch vier und zwanzig Chorale neu componirt, die nicht zu verwerfen sind, wiewol manche nicht den Ernst und die Würde an sich tragen, die man von Kirchenmelodien fordert. So z. B. ist der bravourarienmässige Anfang des Chorals No. 40. ganz dem Geiste des Kirchen-Gesanges entgegen:

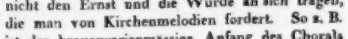

Die Melodie, welche an ein Trompeterstückchen mahnt, durchläuft hier eine Decime, und keine Regel ist für den Choral strenger anzunehmen, als die, nur in kleinen Intervallen, welche die Mitteltöne kaum über- oder untersteigen, die Melodie sich bewegen zu lassen. Der Componist scheint überhaupt die Bewegung der Melodie durch den $\frac{6}{4}$ Accord zu lieben, denn die Chorale No. 60. und 85 fangen wieder so an:

und gerade dieser Gang fällt ins Matte und Verbrauchte. Ferner schliessen mehrere Strophen aus der Terz in den Grundton fallend, wie der

Choral No. 152 welches auch ziemlich matt klingt. Rec. würde bey diesem angeführten Schluss in die Dominante cadenzirt haben. Die Melodie des Chorals 102 im $\frac{3}{4}$ Takt ist zu hüpfend, und der Schluss der Chorale 106, 110 für den Choral viel zu gemein und ariettenmässig.

No. 106. No. 110.

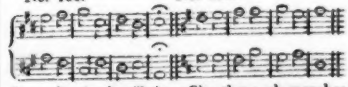

Rec., der in den übrigen Chorälen noch manches rügen könnte, bricht hier ab, um jeden Verdacht des Krittelns von sich zu entfernen, und bemerkt nur im Allgemeinen, dass die Chorale des Hrn. P. ihm viel zu modern vorkommen, und dass vielleicht ein tieferes Studium der alten Tonarten, die dem Chorale einen feyerlichen Ernst und eine

grosse Würde geben, so wie das Eingehen in die Choralcomposition der alten Italiener und Deutschen, (z. B. des Sebastian Bach,) den Hrn. P. wol bald zu einem recht braven Choralcomponisten erheben würden. Wie schwer es ist, einen guten Choral zu componiren, und wie Mancher, der im figurirten Styl recht viel leistet, sich vergebens daran versuchen würde, weiss Rec. recht gut, und um so mehr schätzt er das Talent und die Bemühungen des Hrn. P., denen er den besten Erfolg wünscht. Vielleicht gelingt es ihm noch später, durch die Composition und Einführung ernster, würdevoller Chorale sich um den verwahrloseten Kirchengesang verdient zu machen und so den Lohn seines Eifers für die gute Sache einzuärndten.

Der Druck des Werkes ist gut; nur möchte Rec. den Notenlinien mehr Zusammenhang wünschen, da die kurzen, getheilten Striche einen gewissen Schimmer hervorbringen, der dem Organisten in einer nicht ganz hellen Kirche leicht beschwerlich werden kann.

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn, den 14ten Novembr. Seit meinem letzten Berichte haben sich mehrere, wahrhaft ausgezeichnete Virtuosen hier hören lassen. Ich habe nicht darüber geschrieben, weil (andere Hindernisse abgerechnet) über diese Künstler schon früher in diesen Blättern oft, ausführlich und so gesprochen worden, dass ich, wenigstens in den Hauptsachen, dasselbe hätte wiederholen müssen. Der berühmte Sänger, Hr. Brizzi, u. der nicht weniger berühmte Violinist, Hr. Dürand, waren unter diesen Künstlern. Letzterer war den ganzen Sommer hier und in der hiesigen Gegend. Er gab Concert in Mainz und in Wisbaden; spielte auf Verlangen bey Sr. k. Hoh., dem Grosherzog von Darmstadt, u. auf Begehren bey Sr. k. Hoh., dem Grosherzog von Frankfurt in Aschaffenburg, als eben Ihro Maj., die Kaiserin von Frankreich, da war. Hr. Dur. wurde nicht nur fürstlich bezahlt, sondern bekam auch noch den Titel als erster Geiger des Grosherzogs von Frankfurt. Jetzt ist eben hier Dem. Louise Pascal, erste Harfenistin Sr. k. k. Hoh., der Prinzessin Borghese, und gab am 9ten Novbr. hier Concert. Ich will Ihnen alles nennen, was wir in demselben hörten. Erstes Allegro einer Symphonie von Haydn. Concert für die Harfe, gesp. von Dem. Pascal. Der Componist war nicht angegeben: es war aber gut geschrieben u. wurde von der Virtuosin noch besser vorgetragen. Es ist schwer, fast nicht möglich, die Vorzüge eines neuen Virtuosen deutlich zu beschreiben, ohne die Vorzüge eines andern, im grössern Publicum schon bekannten, zum Masstabe zu nehmen; dadurch kommt aber Ref. in eine üble Lage. Er bekennet daher, dass unter den vielen Virtuosen auf der Harfe, die er zu hören Gelegenheit hatte, keiner die Passagen aller Art mit so viel Kraft, Deutlichkeit, Bestimmtheit und Rundung vortrug, als Dem. P.; doch könnte ihr Vortrag etwas mehr Schatten und Licht vertragen, wodurch das Ganze ihres Spiels mehr Leben bekommen und noch mehr einnehmen müsste, indem dann Gefühl und Verstand des Zuhörers angesprochen würden. Hr. Illenberger sang eine Arie. Man bemerkt bey ihm leicht den Mangel an Schule, und auch seine Stimme ist sehr gewöhnlicher Art, d. h. nicht guter Tenor und noch weniger Bass. Mad. ***, (Müller) die geschickte Dilettantin, spielte das schöne Klavier-Concert aus D moll von Mozart mit der möglichsten Geschwindigkeit, sehr präcis und ganz im Geist der Composition. Die von ihr selbst dazu verfertigten Cadenzen lieferten nicht nur einen Beweis ihres Talents, sondern auch ihrer musikal. Kenntnisse. Zweyte Abtheilung. Ouvert. von Mozart. Sie wurde ganz vortrefflich vorgetragen. Es kann vielleicht parteylich scheinen, wenn ich oft in den Fall komme, das hiesige Orchester zu loben; allein ich berufe mich auf das Urtheil aller fremden Künstler und Musikverständigen, die sich eine Zeit lang hier aufhielten, und Gelegenheit hatten, dies herrliche Ensemble mehrmals zu hören. Mad. *** (Müller) u. Dem. Pascal spielten ein Duo für Harfe und Klavier von Nadermann, das zwar in Hinsicht der Comp. ohne besondern Werth war, aber wenigstens viele bedeutende Schwierigkeiten für beyde Virtuosen enthielt, welche von beyden Damen meisterhaft überwunden wurden. Mad. Graff sang eine grosse

Arie, deren Componist nicht angegeben war. Auch bey dieser geschickten Künstlerin werde ich verlegen, wenn ich mein Urtheil aussprechen soll, da ich immer loben muss, ich mag sie betrachten, wie ich will; sie hat eine schöne Bruststimme — doch gegen diese möchte, wem am Tadeln liegt, noch am ersten einen Angriff machen können: gegen ihre Bildung als Künstlerin wird selbst ein solcher nichts einwenden. Sie erhielt heute, wie jedesmal, wenn sie öffentlich singt, von allen Hörern ungetheilten Beyfall, und zwar von Rechts wegen. Zum Schluss spielte Dem. Pascal Variat. für die Harfe, welche auch von ihr componirt waren. Wir wollen uns von der Composition wegwenden u. lieber gleich bemerken, dass Dem. P. auch hier ganz ungewöhnliche Fertigkeit bewies, die bedeutendsten Schwierigkeiten sehr rund, und, was das Mechanische betrifft, vollendet vortrug; dass aber hier, wie in ihrem Spiel überhaupt, das Feine und Zarte, in welchem sich, wenn es zweckmässig mit dem Kühnen und Starken in Verbindung gebracht wird, der Geschmack des Virtuosen am sichersten ausspricht, weniger zu bemerken war — was nun wol natürliche Folge ihres Bildungsganga ist, der sich aber bey ihr, einem jungen, talentvollen Frauenzimmer, leicht mehr veredeln lasst, wo dann Dem. P. auch die grössten Erwartungen befriedigen würde. Sie wird von hier ihre Reise weiter nach Deutschland fortsetzen: ich wünsche ihr überall eine so gute Aufnahme, wie in Frankfurt.

Berlin, den 17ten Nov. Den 13ten Oct. ward zur Nachfeyer des Geburtsfestes des Kronprinzen, und zum Besten der Friedrichs- und Luisenstifte und der Luisenstiftung, im Saale des Schauspielhauses ein Morgenconcert gegeben, das aber nur wenig besucht war und daher nur gegen vierthalbhundert Thaler einbrachte. Auch die Execution liess Manches zu wünschen übrig. Nach der herrlichen Ouverture aus Glucks Iphigenie in Aulis sprach Dem. Mauss einen Prolog v. Herklots, an den sich ein Recitativ und eine Cavatine (von Hrn. Tombolini in deutscher Sprache gesungen) nebst dem Schlusschor des 3ten Acts aus Webers *Deodata* anschloss. Die Herren Möser und Töpfer spielten darauf sehr brav ein Concertante (Adagio und Polonoise) für Violine und Violoncell v. Müntzberger, und Hr. Stümer sang eine Arie mit Chor von Cimarosa. Der 2te Theil gab die Ouverture aus Righini's Tigranes, und eine ital. Scene, ges. von Hrn. Tombolini. Darauf executirte brav, wie immer, Hr. Kammermus. Schrök ein Flötensolo (Adagio und Allegro), und den Beschluss machte ein 4stimmig componirtes Chor: Salvum fac regem — aus Righini's Nachlass.

Den 14ten und 30sten wurde die längst erwartete Gluckache *Armida*, beydemal vor einem übervollen Hause, gegeben. Die herrliche Musik wurde ihrer würdig dargestellt, und alle Freunde derselben fanden ihre Erwartungen befriedigt. Auch Dem. Schmalz bemühte sich, ihrer grossen Vorgängerin, der verewigten Schick, die, wie man sagt, 51mal in dieser Rolle aufgetreten ist, nicht unwürdig zu erscheinen, und wird bey künftigen Vorstellungen gewiss alle billigen Forderungen befriedigen. Die schöne erste Scene im 5ten Acte mit Hrn. Eunike, welcher den Rinald, wie ehemals, vortrefflich sang, wurde mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Ueberhaupt hatte Dem. Schmalz ihre Kraft für diesen Act gespart, und gab die Schlussscene, unter dem Feuerregen und dem Zertrümmern des Pallastes, sehr brav.

Den 29sten war das erste Abonnements-Concert der Kapelle im Theatersaale. Die Ouverture aus Winters *Colmal* misslang zum Theil durch Schuld der Klarinettisten. Dagegen sang Hr. Tombolini eine Scene mit Chor von Winter, und mit Hrn. Stümer ein Duett von Nicolini, mit vielem Beyfall. Hr. Barmann blies das, aus frühern Berichten schon bekannte Fagottconcert von Hrn. Abr. Schneider, in dessen Adagio ein Chor, „das Grab," gesungen wird, sehr brav. Auch die Opferscene aus dem ersten Acte von Glucks *Alcests* mit Chören und Solos, v. Mad. Lanz und den Hrn. Blume und Wauer gesungen, gefielen sehr, so wie das Concertante für zwey Klarinetten von den Hrn. Tausch, Vater und Sohn, geblasen, und die beliebte Jagdsymphonie von Méhul.

Einige Tage darauf, am 5. d., war das erste Abonnements-Concert der Kammermusiker, Gebr. Bliesener, im Saale der Stadt Paris. Hr. Schwarz jun. spielte mit seiner Schülerin, Dem. Tondeur,

eine Sonate für 2 Fortepianos von Himmel, so wie Hr. Schwarz sen. mit seinem Schüler, Eichbaum, ein Doppelconcert für 2 Fagotte v. Abr. Schneider blies. Beyde gefielen sehr. Hr. Beschort sprach die Worte der Gubizischen Ballade, *der graue Thurm am See*, zu welchen der Hr. Musikdir. Seidel sehr passende musikal. Zwischensätze geschrieben hat, schön und kraftig. Auch eine sehr angenehm singende Dilettantin, Dem. Creux, verschönerte dies Concert; sie trug geschmackvoll eine Arie von Gürrlich, und, mit Hrn. Weizmann, ein Duett von Nasolini vor. Die sehr beliebten Ouverturen aus der *Deodata* und *Vestalin* erfreuten sich eines lauten Beyfalls.

Hr. J. B. Polledro aus Turin gab am 9ten Concert im Schauspielsaale. Er spielte zum Entzücken des, leider nicht zahlreichen Publicums ein von ihm componirtes Violinconcert aus G dur, und Variationen mit Begleitung des Orchesters. Von seinem herrlichen Spiel ist schon oft in der musikal. Zeit. geredet worden; ich berühre daher nur, dass auch hier seine Doppelgriffe und Triller, so wie besonders die dreystimmige lange Schlusscadenz, mit der grössten Bewunderung gehört wurden. Er wird in einigen Tagen ein zweytes Concert geben, auf das sich alle Freunde seines gesangreichen Instruments sehr freuen.

Den 10ten ward, ausser dem *getheilten Herzen* von Kotzebue, und dem Lustspiel, *Jeder fege vor seiner Thür*, zum erstenmal gegeben: *Die beyden Blinden von Toledo*, komische Oper in einem Acte, nach Marsollier, mit Musik von Mehul. Diese Oper ist aus frühern Berichten von andern Orten in der mus. Z. bekannt. Sie konnte sich bey der ersten, und auch bey der nach einigen Tagen wiederholten Darstellung nur eines sehr getheilten Beyfalls erfreuen. Mad. Eunike als Flora gab ihre Rolle am besten; weniger gut Hr. Blume die seinige — die nicht leichte, des Mendoza. Selbst des Lieblings des Publicums, Hrn. Wurms, (Don Brusco) Spasse und Reizmittel konnten nur einen kleinen Theil der Versammlung zum Lächeln bringen. Der Anblick der Blinden auf der Bühne stosst immer zurück.

Den 11ten ward zum Besten der verwundeten und kranken vaterländischen Krieger im königl. Opernhause Haydns *Schöpfung* gegeben. Es hatte sich vieles vereinigt, um eine ganz vollendete Darstellung hoffen zu lassen. Das von Hrn. Kapellm. Weber angeführte Orchester zählte 44 Violinen, 8 Bratschen, 16 Violoncells, 6 Contrabasse, 5 Flöten, 6 Hoboen, 5 Klarinetten, 6 Fagotte, 6 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und 3 Posaunen; u. das durch die Singeakademie verstärkte Chorpersonale über 200 Mitglieder. Die Solopartien executirten Dem. Schmalz, Mad. Lanz, und die Hrn. Eunike, Fischer und Blume. Trotz einiger Fehler, die leicht hatten vermieden werden können, gefiel die Darstellung dem zahlreichen Publicum, das bey Erwägung des wohlthatigen Zwecks seine Gutmüthigkeit nicht verleugnete. Der Ertrag des Concerts war, nach Abzug der unbedeutenden Kosten, 1277 Thlr. —

Auch diesmal muss ich meinen Bericht mit der Nachricht von dem Tode eines Mannes schliessen, der, wenigstens in frühern Jahren, ein Liebling des Publicums war, u. durch seinen herrlichen Gesang allgemein entzückte. Am 28sten Oct. starb zu Muskau in der Oberlausitz beym Grafen von Pückler Giov. Carlo Concialini, ungefahr 70 Jahr alt. Er ward in Siena geboren, und erst im 12ten Jahre, zur Erhaltung seines herrlichen Soprans, seiner Mannheit beraubt. — (Er sang auch in spätern Jahren bis zum dreygestr. D und E.) Frühe war er in Bayern, und von 1765 bis 1796 (in welchem Jahre er pensionirt wurde) zu Berlin, erster Sopranist der italien. Oper. Er besuchte eben den genannten Freund der Künste, als der Schlagfluss ihn tödtete.

Aus dem Ertrage des, zum Gedachtnis des im vorigen Jahre verstorbenen Wilh. Schneider im letzten Frühjahre veranstalteten Concerts ist ihm an seinem Sterbetage, den 17ten October, auf der Grabstelle vor dem oranienburger Thore ein Monument errichtet worden, welches die hiesige königl. Eisengiesserey verfertigt hat.

Die vor wenig Tagen geschlossene Ausstellung der, von der königl. Academie der Künste aufgestellten Kunstwerke hat für den mechanischen Theil der Musik nur wenig Erfreuliches geliefert. Hr. Fried. Hillmer stellte eine Geige dar, welche die berühmte grosse von Stradivarius nachahmte; da diese aber wegen ihrer grossen Oberbacken für kleine Hände ganz unbrauchbar ist, so machte Hr. Hillmer den Oberbacken des Diskantes

schmäler, als den des Basses. Aus der Fabrik des Hrn. Ferd. Steibelt jun. und Comp. war eine Guitarre in Lyraform mit gleichschwebender Temperatur nach mathematischer Berechnung aufgestellt. Von dem verstorbenen Hofinstrumentenmacher *Hunn* war ein *Orchestrion* von Mahagonyholz aufgestellt, das er angefangen und Hr. Scharrer beendigt hat. Es besteht aus einem Flügelfortepiano mit Forte- und Piano-Flöte, Klarinette, Fagott und Pedal. Hr. Thielemann endlich stellte eine Lyraguitarre mit verbesserter Mensur auf.

Stockholm, Ende Octobers. Seit Anfang Septembers wurde hier die grosse Oper wieder eröffnet; es geschahe mit einem, zwar oft gesehenen, doch guten Werke: *Torbern* oder der schwedische Fischer, schwedisch auch *Fiskaren* genannt. Die Musik ist von Bruni. Mit Vergnügen sahe man die beliebte Sängerin, Dem. Wäselin, als Clara, wieder auftreten. Wenn sie auch nicht die Fertigkeit besitzt, die man von einer ersten Sängerin erwartet, so macht doch ihre klare, schöne Stimme und ihr gefühlvoller Vortrag vielen Eindruck auf alle Zuhörer. Torbern wurde von Hrn. Lindström sehr gut gespielt. Clara's Vater (Hr. Broman) hatte besser seyn können; der Rauber (Hr. Cederholm) wurde gut gespielt, aber schlecht gesungen — es fehlt Hrn. C. schon am Ersten, an Stimme. Dem. Frodelia (Torberns Mutter) sang und spielte mit Wahrheit und Seele. Eric (Mad. Casagli) war äusserst angenehm. Die Chöre gingen gut. — D'Allayracs *Schloss Montenero* gefällt hier sehr, um sein selbst und um der vorzüglichen Darstellung willen. Wenn nur die Mitglieder in allen ihren Rollen so viel Fleiss anwendeten, wie in diesem Stücke! Selbst Hr. Deland ist hier zu loben. Hr. Cederholm (Leon) spielt so meisterhaft, dass man seine Schwache als Sänger hier gern entschuldigt. Dem. Wäselin ist vortrefflich, besonders in der Romanze und im Terzett des 2ten Acts. Auch Mad. Ruckmann, (Veneranda) Hr. Bromann, (Ferrando) Hr. Lindström (Louis) u. Hr. Aeman (Romwald) sind zu loben. Nur möchte ich letzterm rathen, sich sein *Tremulando* abzugewöhnen, sollte er es auch für schön halten: es macht einen unangenehmen Eindruck und ist ihm keineswegs vortheilhaft. — *Aschenbrödel* hat auch hier ihr Gluck gemacht und ist, im Ganzen genommen, gut dargestellt worden. Dem. Fröslind spielt die Cendrillon sehr gut: nur Schade, dass sie oft falsch zu singen anfängt. Alle Uebrigen sind mehr oder weniger brav, bis auf die eine Schwester Aschenbrödels, (Dem. Thunberg) welche nichts weniger, als zu rühmen war. — In Sacchini's *Oedip* sahen wir unsern, mit Recht beliebten Sänger, Hrn. Karsten, als Oedip, wieder auf der Bühne. Er wurde mit Enthusiasmus empfangen, und verdiente es. Antigone würde gut gewesen seyn, hätte Dem. Fröslind nicht auch hier so oft falsch gesungen. Hr. Aeman, mit seinem Tremulanten und schlechtem Spiel, und Hr. C. Preumayr, ohne alles Talent für die Bühne, missfielen gänzlich. Die Uebrigen waren ziemlich gut.

Im Orchester ist eine beträchtliche Veränderung vorgegangen. Hr. Küster ist seiner Kapellmeisterstelle entledigt und Hr. Dupuy hat dieselbe erhalten. Die Folge muss erst zeigen, ob die neue Wahl glücklich gewesen ist; indess hat es Hr. D. doch schon dahin gebracht, dass man Forte und Piano nun mehr beobachtet, als vorher. Vielleicht gelingt ihm in der Folge auch das schwere Werk, selbst die Herren Muller u. Westerdahl zu gleicher Sorgfalt zu bewegen! Hr. D. ist jetzt auch zum Professor der schönen Künste ernannt worden. — Die *Zauberflöte* ist einige Mal wieder gegeben worden, und zwar etwas besser, als voriges Frühjahr — bis auf Papageno, (Hr. Deland) der nach wie vor blieb, und Monostatos, (Hr. Broman) der noch schlechter spielte, als damals. Dem. Thunberg (Königin der Nacht) hat sich ein wenig gebessert; an Dem. Fröslind musste man dasselbe, wie im Oedip, bemerken. Hr. Mieler (Sarastro) und Hr. Lindström (Tamino) gaben ihre Rollen weit besser; und Mad. Casagli die Papagena eben so liebenswürdig, als damals. Die drey Genien waren und blieben schlecht. An Hrn. Lindstr., als Tamino, ist das gefühlvolle Spiel, und im Gesange, der möglichste Fleiss, mit Dank anzuerkennen. Hr. Dupuy nimmt das Tempo hin und wieder zu geschwind, besonders bey mässig-langsamen Sätzen, wie z. B. „Könnte jeder brave Mann" etc.

Uebrigens ist es sehr nöthig, dass sich die zweyten Violinen mehr Bestimmtheit und Deutlichkeit im geschwinden Tempo angewöhnen. So waren z. B. ihre Sechzehntheile im Chore des letzten Finale aus Es dur nicht zu verstehen, sondern nur ein Gemurmel zu nennen. —

Die Ausführung der *Caravane*, mit Musik von Grétry, hatten wir besser erwartet. Nur Hr. Kinmanson, (Bassa) Dem. Waselia, (dessen ehemal. Geliebte,) u. Hr. Lindström waren gut. Hr. Deland (Sklavenhandler) und Hr. Aeman (Hofmann) waren kaum zu ertragen. Das Orchester spielte sehr brav. — In *les M[illegible] garçons*, (im Schwedischen: de gifta Ung Karlarne) mit Musik von Berton, konnten nur Dem. Waselia und Mad. Casagli gefallen. Beyde fanden mit Recht auch vielen Beyfall in Bertons *Aline*; Hr. Cederholm (St. Phar) und Hr. Aeman (Sigiskar) waren schlecht. — In *les Visitandines* (Nunnorne) von Devienne, und in *l'Intrigue aux fenêtres* von Nicolo Isouard, ist leider nichts auszuzeichnen. In *l'Opéra comique* von Della Maria, ausser Dem. Waselia, auch nichts.

Concerte. Von dem schon im July gehaltenen eines Hrn. Besser aus St. Petersburg will ich jetzt nur noch nachholen, dass sich derselbe als einen Flötisten von schönem Ton, viel Fertigkeit und sehr angenehmen Vortrag auszeichnete, aber von der Begleitung nicht zum besten unterstützt wurde. — Bey der 11ten Zusammenkunft der musikal. Gesellschaft wurde, unter Anführung des Hrn. Westerdahl, eine Ouvertüre von Spohr gegeben, in welcher wir manche alte Bekannte begrüssen konnten. Mad. Casagli und Hr. Crälius sangen ein Duett von Farinelli, das sie schon in jenem Besser'schen Conc. gesungen hatten, und zwar Erstere schön, Letzterer nichts weniger, als das. Hr. Megelin hatte sich, sehr mit Unrecht, an ein schönes Romberg'sches Violoncellconc. gewagt; besonders misslang ihm das Finale. Sehr gefiel dagegen die Arie von Nasolini, ges. von Mad. Casagli, und ebenfalls in jenem Conc. schon gehört. Eine Symphonie von Blyma beschloss. — Mad. Jolivet, ehemals erste Sängerin des vor langer Zeit einmal hier etablirten französischen Theaters, gab zwey Conc. im Saal der grossen Oper. Sie singt noch ganz in der Weise, die man die französische nennt, obgleich die bessern franz. Sängerinnen sie nicht mehr anwenden, und die vorzüglichern Lehrer des Gesanges am pariser Conservatoire sie, so weit ihre Macht reicht, so wenig dulden, als jetzt die besten Italiener, und, so viel ich weiss, die besten Deutschen — die Weise nämlich, wo man der Schnörkeleyen (sogenannten *Agrémens*) nicht genug haben kann, und in diesen, so wie im willkührlichen Behandeln des Taktes, Ausdruck sucht und das mangelnde Gefühl zu ersetzen glaubt. Zuweilen singt Mad. J. auch falsch. So gab sie zwey franz. Arien. Dem. Waselia sang ihre Arie brav. Ausserdem gab man uns noch eine Ouverture von Méhul, ein Fagott-Concert von Düpuy, (durch Hrn. Fr. Preumayr sehr gut vorgetragen,) und zum Schluss d'Allayracs Oper: *Adolph* und *Clara*, französisch. In dieser sehr artigen Oper wurde Limburg von Hrn. Hjortsberg gut gespielt, und ziemlich gut, wenigstens ganz rein gesungen. Adolph war Hr. Kapellm. Düpuy, und war als solcher ausgezeichnet brav. (Eine überraschende Erscheinung war uns indess doch ein Kapellmeister auf der Bühne; und die Bemerkung konnte nicht fehlen, dass Hr. D. *eben da* seinen Platz ganz vorzüglich ausfülle.) Die Clara wurde von Mad. Jolivet ziemlich, und Gaspard von Hrn. Deland nicht gut gegeben. — Das zweyte Concert der Mad. Jolivet fing mit einer Ouverture v. Berton an; dann sang Mad. J. eine Arie von Portogallo; Adagio und Polonaise von Kreutzer für's Horn wurden von Hrn. Hirschfeld sehr gut vorgetragen; eine Paersche Arie, gesungen von Mad. J., folgte, und die Wiederholung von *Adolph* und *Clara*, französisch, beschloss.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten December. **Nº. 50.** 1812.

Geschichte des polnischen National-Theaters in Warschau.

Warschau. Um meine früher angefangene und in No. 20. dieser Zeit. vom jetzigen Jahre mitgetheilte Geschichte des hiesigen National-Theaters bis zur jetzigen Zeit fortzuführen, bedarf es nichts, als dass ich das Verzeichnis der aufgeführten, neuen Singspiele aller Art fortsetze und dasselbe mit wenigen Anmerkungen begleite. Ich werde in beydem so kurz, als möglich, seyn, da bey weitem die meisten, hier neuen Stücke übersetzt und schon früher von andern Bühnen bekannt, die polnischen Originale aber grossentheils zugleich so national sind, dass sie, mit wenigen Ausnahmen, schwerlich auf andern Theatern Eingang finden werden. Was aber meine Anmerkungen betrifft, so will ich so wenig Andere wiederholen, als auch, was ich selbst früher in jenem Aufsatze schon gesagt habe, abschreiben.

Ich blieb dort bey dem Jahre 1805 stehen. In diesem Jahre wurden folgende Singspiele neu gegeben. Grétry's *Blaubart*, nach der wiener Umarbeitung. Die Oper machte den erwarteten, grossen Eindruck nicht. Der *Zornige* (Pinto) von Méhul, gefiel mässig. Der *alte Wildfang und der junge Weise*, in 1 Act, a. d. Franz., mit neuer Musik von Elsner. Ouverture, ein Duett und eine Arie gefielen am meisten. Die *Maskerade* v. Anfossi, gefiel, doch mehr durch die eingelegten Arien von Cimarosa u. Paisiello. Die *Waldmänner* von Schikaneder, mit Musik von Henneberg. Diese Oper wurde auch hier nach der ersten Vorstellung verboten. Als sie später mit Abanderungen wiederholt wurde, gefiel sie nur wenig, und die, an sich trefflichen, aber von jener Musik und dem Charakter des Stücks allzusehr abweichenden, eingelegten Stücke (von Mozart u. dergl.) konnten ihr nicht aufhelfen. *Unsterblichkeit u. Reichthum*, (Nurzahad) Melodram a. d. Franz., mit neuer Musik v. Elsner, gefiel, der artigen Auflösung des Gedichts, der Tänze und der angenehmen Musik wegen. Winters *Maria von Montalban* machte, ungeachtet des ausserst günstigen Vorurtheils für den Componisten des *Opferfestes* im Publicum, nur ein massiges Glück, und wurde, nach wenigen Vorstellungen, bey Seite gelegt, da doch diese letztgenannte Oper noch heute immer von neuem begünstiget wird. Cimarosa's *heimliche Heyrath* wurde nicht nach Verdienst aufgenommen; sie war vormals von den Italienern zu oft, und, in mehrern Hauptpartien, zu schön gegeben worden.

1806. *Feosina*, nach dem Franz. v. Adamszewski, eine Art Liederspiel (poln.: Kommedio-Opera) in einem Act, mit grösstentheils neuer Musik von Steffani, fand, und findet noch jetzt, Beyfall. *Fee Urzelle*, a. d. Franz. von Boguslawski zu einer Oper in drey Acten mit Finalen umgearbeitet, und von Elsner in Musik gesetzt, gefiel sehr. Die kraftige Ouverture, das Quartett, das Finale des ersten Acts etc. verrathen den denkenden Componisten und machen ihm Ehre. *Der bestrafte Geiz* von Guglielmi, durch ein sehr gutes Sestett von Albertini und ein Terzett von Kauer neu aufgeputzt, wirkte nicht eben viel. Die *komische Oper*, mit Musik von Della Maria, gefiel, mit Recht, ungemein. Das *Geheimnis* von Solié gefiel ebenfalls sehr, und hält sich noch jetzt. *Salomons Urtheil*, Melodram, mit neuer Musik v. Elsner, fand Freunde. d'Allayrac's *Thurm zu Neustadt* machte hier weniger Glück, als anderwärts, und weniger, als die, in mehrern Stellen treffende Musik verdient.

1807. *Andromeda*, ernsthafte poln. Original-Oper, mit angehangener Cantate, gedichtet von

Ossinski, in Musik ges. von Elsner. Das treffliche Gedicht und die durchaus angemessene Musik wirkten vereint zur Begeisterung für den Wiederhersteller Polens, dem sie gewehet waren. Se. Maj., der Kaiser Napoleon, beehrten die zweyte Vorstellung mit Ihrer Gegenwart. — Die *Intrigue an den Fenstern*, mit Musik v. Nicolo Isouard, hat auch hier sehr gefallen, und das Ensemble ist wirklich von vielem Theatereffect. *Rittmeister Gorechi*, poln. Original-Operette in drey Acten v. Pekalski, mit Mus. v. Steffani, enthält anziehende Nationalitäten, auch in der Musik. Das *heimliche Gericht*, Melodram a. d. Franz., mit neuer Musik von Elsner, gefiel, vornämlich auch durch die ausdrucksvolle Musik. Eben so Mehul's *Helene*, besonders der beyden schönen Romanzen und mancher originellen Stellen wegen. Noch mehr gefiel, und gefällt noch, der K von *Bagdad*, von Boieldieu. Vom Melodra *Mieceslaw der Blinde*, a. d. Franz., mit ne Mus. v. Elsner, gefiel besonders die Ouvert sie wird noch jetzt gern gehört. *Kurl der Gro* und *Wittekind*, poln. Original-Melodram, ged. v. d. Gräfin Lubienska, u. in Mus. gesetzt von Elsner, wurde bey der ersten Anwesenheit Sr. Maj., des Königs von Sachsen, auf die Bühne gebracht und von ihm und seiner hohen Familie mit Ihrer Gegenwart beehrt. Die Musik bestehet aus einer gelungenen Ouverture u. mehrern Chören; in einer, sich daran schliessenden Cantate zeichnet sich ein Sestett (für 1 Sopran, 3 Tenore und 2 Basse) ungemein vortheilhaft aus. Es verdiente von gar manchem Andern öffentlich durch den Druck bekannt zu werden.

1808. *Der Teufel, ein Alchymist*, kleine Operette für's poln. Theater bearbeitet v. Drozdowski, mit artiger Musik von Weinert, erstem Flotisten des hiesigen Orchesters. Ein Duett für zwey Soprane gefiel besonders. Bertons *Aline* hat auch hier sehr gefallen. Nicht also der *alte Jäger;* Liederspiel a. d. Franz., mit Musik von Steffani. Der *Schuster und die Schneiderin*, und das *Echo*, sind kleine Intermezzi, das erste von Drozdowski, das zweyte von Kalski gedichtet, und beyde von Elsner componirt, nur für zwey Personen, und zwar für unsern wackern Bassisten, Szczurowski, und seine Gattin. Sie sind so eingerichtet, dass Er sich mehr als Sänger, Sie sich mehr als Schauspielerin, beyde mithin ihren Talenten gemäss, zeigen können, und machten, mit der *Serva padrona*, ihr kleines Repertoire aus, womit sie einige Jahre durch Polen reiseten und jetzt erst nach Warschau zurückkamen, wo denn nun diese artigen Kleinigkeiten auch hier auf die Bühne kamen und nicht wenig Beyfall fanden. Der bekannte Bassist, Elmenreich, der früher auch hier gewesen war, hatte zu ihrer Veranlassung gegeben. Der *hölzerne Esel*, mit Musik von Devienne, gefiel, des artigen Gedichts und der sanften, gefälligen Musik wegen. In *Einbildung u. Wirklichkeit*, compon. von Elsner, (früher zu feur. Texte,) gefiel vornämlich die Ouverture, und (mit Recht) noch mehr der Anfang des Finale, der von Geist zeugt

[illegible] von mag[illegible] mehrer theatral. Wirkung ist.

[illegible]esse (une Folie) v. Mehul, gefiel

[illegible]e. gefällt noch, und wird immer

[illegible]apurisse, a. d. Franz., mit Musik v.

[illegible]achte wenig Sensation. Noch weniger

[illegible]se drey Buckligen, mit Musik von Wranitzky. Paers *Achilles* hingegen gefiel auch hier sehr, und wird noch immer mit Beyfall gegeben, obgleich diese Vorstellung nicht unter die besten unserer Bühne gehört. Hr. Dmuszewski ist der Rolle des Achilles zwar als Schauspieler, aber bey weitem nicht als Sänger gewachsen. Mad. Elsner, die Gattin und Schülerin unsers Musikdirectors, betrat als Briseide zum erstenmal die Bühne. Ungeachtet ihrer Schüchternheit in den ersten Vorstellungen und ihrer etwas schwachen, aber angenehmen Stimme, fand sie Beyfall. Ueber die Musik — es war die erste Partie, die hier zum Chor kam — waren die Meynungen erst sehr getheilt, und es gab lebhafte Parteyen für und wider. Später vereinigten sie sich, wie es scheint, dahin: die Musik gehöre allerdings unter die vorzüglichsten *dieses Geschmacks*: dieser Geschmack selbst aber sey, so gut er unterhalte, so sehr er Talente gewisser Art begünstige, nicht eben zu preisen, wenigstens weder dem achtdeutschen, wie eines Mozart, noch dem achtitalienischen, wie eines Cimarosa und Paisiello, an die Seite zu stellen. An schönem Talent, feiner Beobachtung der Effecte, (der Singstimme, wie der Instrumente) an Lebhaftigkeit, Gewandtheit und Reizen vieler Art fehle es

in dieser Oper freylich nicht: wol aber an den beyden höchsten Erfordernissen jedes wahrhaft bedeutungsvollen Kunstwerks — an wahrer Originalität der Erfindung, und an alle dem, was sich nur durch strenges, anhaltendes Studium erreichen lasst — an Contrapunct und Declamation, im höhern Sinne des Worts; so dass, was letztere betreffe, auf Par anzuwenden sey, was einst Grétry von Sacchini sagte: On veut faire un chant très pure et très suave, qui, en ne peignant point, n'a cependant pas d'intention contraire à l'expression des paroles; c'est ce qu'a fait Sacchini.

1809. *Gabriele d'Estrées* zeigt zwar Méhuls Geist nicht so vorrüglich, als andere Opern desselben, ist aber seiner doch nicht unwerth; sie gefiel nicht besonders. *Genovefa aus Schottland* (Ginevra di Scozia) von Sim. Mayer, wurde auch hier als eine der schönsten Compositionen der neuesten ital. Weise anerkannt. Und wirklich ist es, meiner Meynung nach, nur wenigen gelungen, das Edle und Ernste in so schöne Verbindung mit dem Anmuthigen und Zarten zu bringen, als diesem Meister in den Hauptscenen dieser (wie auch so vieler andern) Opern. In den *Hauptscenen*, sage ich: denn die Nebenscenen, ja ganze Nebenpersonen, sind, nach der Weise der neuern Italiener, die bekanntlich ihren Grund in der ganzen Verfassung und Ansicht ihrer jetzigen Theater hat, vernachlässigt, oder wenigstens sehr in Schatten gestellt. Die Vorstellung gelang ausserordentlich und fand ausgezeichneten Beyfall. Besonders rühmenswürdig fand man Mad. Elsner (Genovefa) in jeder Hinsicht; und in gewisser, die Hrn. Dmuszewski (Polinesso) u. Szczurowski (Ariodantes). — *Nina* oder Wahnsinn aus Liebe, von Paisiello, gefiel, (mit vollem Recht,) doch nicht so sehr, als es geschehen seyn würde, hätte man sie früher nicht so oft und so gut von den Italienern gesehen. Mad. Elsner (Nina) zeigte sich auch hier sehr vortheilhaft. *Richard Löwenherz* von Grétry gefiel weniger, als sich erwarten liess, und als diese, in der Declamation, und in dem absichtlich alterthümlichen Styl, meisterhafte Oper verdient. Freylich muss man, um sie gehörig zu würdigen, in die besondern Absichten des Componisten eingehen; und das schien man nicht zu thun. *Leon* oder das Schloss auf schwarzem Berge v. Daleyrac, gefiel ebenfalls nicht so sehr, als es diese melodiöse, ausdrucksvolle Musik verdient. Die entschiedene Vorliebe vieler gebildeter Warschauer für die italien. Musik stehet freylich dem Eingehen in die französische eben so entgegen, wie diese jener selbst. *Zwey Worte* oder die Nacht im Walde, von demselben Componisten, machte jedoch mehr Glück, und macht es noch. *Leszek biały*, (Leschek der Weise) oder die Zauberin auf dem kahlen Berge, eine polnische Original-Zauberoper in zwey Acten, ged. v. Dmuszewski, in Musik ges. von Elsner, gefiel. Sie ist eine Art Donauweibchen, welches ihr offenbar zum Vorbild gedient hat. Die Musik ist dieser Gattung angemessen; einige Stücke wurden mit besonderm Beyfall ausgezeichnet. Zur Rückkehr der Truppen in die Hauptstadt nach erfolgtem Frieden wurde, als passendes Gelegenheitsstück, schnell verfasst und auf die Bühne gebracht: *das befreyete Rom*, Drama mit Chören und angehängter Cantate. Wegen Kürze der Zeit waren nur einige Stücke von Elsner neu componirt. Das Ganze wurde, wie bey dieser Veranlassung zu erwarten stand, mit lautestem Beyfall aufgenommen.

1810. Die *Benefice-Vorstellung*, Intermezzo, Musik von Elsner. Einige einzelne Stücke gefielen mehr, als das Ganze. *Zaire*, ernsthafte Oper, mit Musik von Federici, welche von Feuer der Einbildungskraft, und von Kunst anmuthiger, theatralisch wirksamer Darstellung, in den Hauptpartien zeugt. Die *Zauberzither*, mit Musik von W. Müller, missfiel: nur die eingelegte Arie der Mad. Elsner wurde durch Beyfall ausgezeichnet. Die *seidne Strickleiter* v. Gaveaux, in der Musik vielleicht zum Theil verkünstelt, gefiel mässig, würde aber, bey wiederholten Darstellungen, wahrscheinlich mehr gefallen. Die *beyden kleinen Savoyarden*, mit Daleyracs nationeller, nördlicher Musik, gefiel hier, wie sie allerwärts gefallen hat und gefallen muss. Der *Dorfbarbier* v. Schenk gefiel wenig. Der *lustige Schuster* oder die verwandelten Weiber, nach der ital. Bearbeitung und mit Musik von Portogallo, wurde sehr gut aufgenommen. *Elisa*, mit Musik v. S. Mayer — italien. in einem langen Acte, hier poln., in zwey kurzen — gefiel, (und mit Recht,) doch, schien

es, mehr dem Kenner, als der Menge. Mehrere Stücke, z. B. das erste Ensemble, das Duett der Liebenden und das *Finale*, sind schön gearbeitet. Elsner hatte einige Stücke neu dazu geschrieben, die sich besonders dadurch auszeichneten, dass er sie rühmlich im Geist und Styl Mayers verfasst hatte. Die Oper scheint in Deutschland noch gar nicht bekannt: sie verdiente es aber allerdings zu seyn. *Oberon* von Wranitzky gefiel nicht; zum Theil wol, weil sie nicht zum besten besetzt war: doch kann freylich auch der viele leere Lärm in der Musik Niemand wirklich erfreuen. Die *Eifersucht auf dem Lande* von Sarti, neu studirt zu Gunsten eines neuen Tenoristen, Zalewski, der zum erstenmal darin auftrat. Er besitzt Talent und Eifer: mit anhaltendem Fleis und weiterer Ausbildung, als Sänger und Schauspieler, kann er werden, was er jetzt freylich noch nicht ist. Hr. v. Bogustawski hatte die erste kom. Rolle, zur grossen Freude des Publicums, übernommen, und führte sie, wie immer, vortrefflich aus. Ihn, auch in solchen Partien zu sehen, sucht man überhaupt gern zuweilen solche ältere italien. Stücke hervor. *Raoul Crequi* von Daleyrac, bekanntlich noch im ältern franz. Geschmack, aber sehr gut, besonders im Ensemble, geschrieben, gefiel. Das anziehende Gedicht, die Decorationen, und das sehr gute Spiel, trugen nicht wenig dazu bey. *Camilla* v. Paer, mit mehr Originalität und Fleiss, als die meisten Opern dieses Componisten, geschrieben, gefiel (mit Recht) sehr, obgleich die Besetzung hatte besser gewählt seyn können. Der dritte Act langweilte ein wenig: ich will nicht entscheiden, ob daran die, eben hier nicht recht dramatische Musik, oder die Ausführung von Seiten der Sängerin, mehr Schuld hatte. Im *polnischen Kapellmeister*, einem Original-Intermezzo v. Dmuszewski, mit Musik v. Albertini, zeichnete sich besonders die Arie, welche die Musik selbst schildert, sehr vortheilhaft aus. —

In diesem Jahre starb unser Musikd. Maar. So viel wir von ihm wissen, war er ein Böhme, eine Zeit lang Musikd. in Breslau, (bey Wäser) und dann bey Dobbelin, von wo aus ihn Hr. v. Bogustawski 1805 nach Warschau zur deutschen Gesellschaft berief. Diese ging aus einander und nun wurde M. als Musikd. beym polnischen Theater beybehalten. Anfangs hatte er hier vornämlich die Ballete zu dirigiren, zu welchen er meist die Musik componirte oder arrangirte. Er besass schätzbare Kenntnisse, viel Geschick, und alle die sehr brauchbaren Vorzüge, die man sich, jene vorausgesetzt, durch lange Praxis erwirbt. Dabey war er ein gefälliger, heiterer, unermüdlicher Mann. Deshalb bedauern ihn auch alle Mitglieder des Theaters, so wie alle, die ihn nahe kannten. Dass deren vielleicht nicht eben viele waren, lag in seiner Anspruchslosigkeit, und mehr nützenden, als glänzenden Thätigkeit.

1811. *Sargino* von Paer, hat hier ausserordentlich gefallen, und verdiente es auch, sowol der meist schönen Musik, als der sehr gelungenen Ausführung wegen. Im Einzelnen zeichnete man ganz vorzüglich aus: das Duett mit dem *Tempo alla polacca* im ersten Acte, (es musste sogar wiederholt werden,) die Arie der Soffia, (Mad. Elsner) die kom. Arie im ersten Act, (Hr. von Bogustawski, der ganz besonders schön spielte,) und das erste Finale. Die Oper ist seitdem ein Lieblingsstück des Publicums, und könnte wol auch wirklich unter den *neuern* Paerschen die vorzüglichste seyn. *Ida*, m. Mus. v. Gyrowetz, gefiel, des schönen, zarten Ausdrucks in der Musik wegen, vornämlich den Kennern. Herr Elsner hatte mehrere neue Stücke dazu geschrieben, von denen besonders die Arie für seine Gattin durch vielen Beyfall ausgezeichnet ward. Die *awey Hatten* aus dem Französischen, mit neuer Musik von Kurpinski, welcher nun als Musikdirector beym polnischen Theater angestellt war, und in dieser Oper zuerst sein angenehmes Talent zur Composition zeigte. Dies wurde auch erkannt und mit Beyfall belohnt. Doch konnte sich, der rühmlichen Bemühungen der Schauspieler ungeachtet, diese Oper nicht halten. Des *Teufels Lustschloss*, nach d. Franz. bearbeitet von Zolkowski, mit neuer Musik von Kurpinski, welche die guten Erwartungen, die jene Oper erregt hatte, rechtfertigte. Sie gefiel sehr. Mehr Originalität und gleichere Haltung des Styls wünschen ihr die Kenner; nach diesen beyden Vorzügen möchte also Hr. K. zunächst zu streben haben. Mehrere der kleinen, anmuthigen Gesänge sind hier

gestochen und fast in Jedermanns Munde, welches besonders auch dadurch erreicht scheint, dass der Componist den Worten des Dichters auch im Einzelnen ihr Recht wiederfahren lassen. — *Aschenbrödel*, mit Musik v. Nicolo Isouard, hat auch hier ihr Glück gemacht, da sie sehr gut besetzt war und durchgängig gut gegeben wurde. Die *Belagerung von Danzig*, Melodram, nach d. Franz. v. Dmuszewski, mit Musik von Kurpinski, gefiel nur wenig, und dem Kenner gar nicht, ungeachtet lobpreisende Anzeigen der Vorstellung schon vorausgegangen waren. Die *Pilger von Sierra morena*, Schauspiel m. Gesang, nach dem Franz. von Dmuszewski, mit Musik von Elsner, gefiel. In der Musik ward die Ouverture, noch mehr aber ein Duett für zwey Soprane und das Finale des zweyten Acts, ausgezeichnet. *Joseph in Aegypten* mit Musik von Mehul. Auch hier fand man die treffliche Musik voll Kraft, Würde und des mannigfaltigsten Ausdrucks, oft wahrhaft originell, immer achtdramatisch; und vielleicht ist sie im Ernsthaften das Gelungenste, was M. jemals geliefert hat, auch, als dramatische Musik, selbst mancher Cherubini'schen vorzuziehen — so weit in anderer Hinsicht diese jener vorzuziehen seyn mag. Da eben über diese Oper schon so viel geschrieben ist, muss ich mich enthalten, eine ausführliche Analyse derselben mitzutheilen, wie ich sie für mich selbst niedergeschrieben habe, und wie sie eben diese, durchaus klar und bestimmt gedachte, durchaus geistreich und consequent durchgeführte Musik zulässt — ja, für ihr gänzliches Verständnis und ihren vollkommenen Genuss vielleicht verlangt. Sie war in den *ersten* Rollen gut besetzt, das Orchester that seine Pflicht, alles ging, unter Hrn. Musikd. Elsners Leitung, gut zusammen, und selbst die Ausführung der Chöre befriedigte diejenigen Zuhörer, welche nicht vergassen, dass das hiesige Theater zur Ausführung solcher Opern eigentlich keine Choristen besitzt. — Die *Ruinen von Babylon*, Melodram a. d. Franz., mit Musik von Kurpinski, gefielen (mit Recht) nur wenig. *Marcinowa etc.* ungefähr: Marthe vom Gurkenmarkte im Serail — eine Nachahmung des franz., Mad. Angot au Serail, mit Musik von Kurpinski, missfiel gänzlich. Einige Musikstücke verdienen indess Beyfall. *Michael der Engel*, mit angenehmer Musik von Nicolo Isouard, hat gefallen. —

Im April dieses Jahres starb der achtungswürdige italien. Componist, Joachim Albertini. Er war der letzte Kapellm. des Königs Stanislaus August. Für das warschauer Theater schrieb er die Oper, Don Juan, italienisch, welche, obgleich mit Mozarts Meisterwerke nicht zu vergleichen, doch hier sehr gefiel, und polnisch noch immer gefällt, auch, ihres schönen Gesangs und mancher glücklichen Theatereffecte wegen, zu gefallen verdient. Er schrieb in und für Rom: *Virginia*, und *Scipio africano*. Seit 1804 lebte er mit seiner Familie wieder hier von einer Pension des Fürsten Stanislaus Poniatowski in Rom, und von Lectionen im Gesang. *Sein polnischer Kapellmeister* und ein schönes Sestett von seiner Composition sind oben angeführt. Hätte er thätiger sein schönes Talent und seine Einsichten benutzen wollen, er würde als Componist Aufsehen erregt haben. In einem Alter von 60 Jahren musste er, obgleich von Freunden nach Möglichkeit unterstützt, kümmerlich leben, blieb aber und starb heiter und in gemüthlicher Resignation.

Mehrere Liederspiele, sogenannte Melodramen, und Cantaten — wie man hier die bezüglichen Soli, Chöre u. dergl. nennet, welche bey besondern feyerlichen Gelegenheiten der Opern angehangen werden, habe ich nicht angeführt, wenn jene wenig oder gar keine neue Musik enthielten, diese blos für solche Gelegenheiten interessiren konnten.

Vermöge des Decrets Sr. Maj., des Königs von Sachsen und Herzogs von Warschau, vom 14ten April 1810, ist eine *Theater-Direction* festgesetzt und seit dem September dieses Jahres in Thätigkeit. Ihr Präsident ist Jul. Niemcewicz, Secretair des Senats., Mitglied der kön. Gesellschaft der Freunde der Wissensch., Ritter des Stanislaus-Ordens etc. und ihre Mitglieder sind: (nach Adamszewski's vor kurzem erfolgten Tode) August. Gliński, erster Polizeyrath, Ign. Szczurowski, Secretair beym Rathe der Minister, Alex. Graf Chołkiewicz, Mitglied jener Gesellsch. der Wissensch., Fryd. Baccarelli, Assessor bey der warschauer Präfectur, und Adalb. Bogusławski, Unternehmer des Nationaltheaters. Mit dieser

Direction hat man zugleich eine *Theaterschule* angefangen, worin stets sechs Mädchen u. sechs Jünglinge für die Nationalbühne gebildet werden. Der Unternehmer war verpflichtet, diese Schule zu errichten u. muss sie fortführen, wozu er jährl. 6000 Thaler aus dem warschauer Schatze erhält welche Summe ihn jedoch auch für die weniger ergiebigen Sommermonate entschädigen soll. Die Zöglinge müssen schon einige Kunst-Bildung mitbringen: denn nach drey Jahren sollen sie die Bühne betreten. Die jetzigen haben schon in öffentlichen Prüfungen allgemeine Zufriedenheit erregt. Religion, heil. und polnische Geschichte, franz., deutsche Sprache, Recitationen in diesen und in der vaterländischen Sprache, u. Tanz — das waren die Gegenstände, worin sie bisher unterrichtet und öffentlich geprüft worden sind. Hierzu ist seitdem theatral. Declamation u. Action gekommen, worin sie Hr. v. Boguslawski zu unterrichten und zu üben selbst angefangen hat. Beyde Institute bedürfen nicht erst von mir gepriesen zu werden: ein jeder siehet ihr Verdienstliches und Folgenreiches schon selbst ein.

Das gegenwärtige *Personale* der poln. Oper bestehet aus folgenden Personen. Unternehmer: Adalb. Boguslawski; er zeichnet sich (was die Oper betrifft) vornämlich durch Rollen, wie Axur, Wasserträger, u. durch komische im ital. Geschmack aus. Musikdirectoren: Joseph Elsner, Mitgl. d. kön. Gesellsch. d. Freunde d. Wissensch. C. Kurpinski. Sängerinnen: Mad. Elsner, Dem. Pajkowska, Mad. Zdanowiczowa, Mad. Szczurowska, Mad. Wagner. Sänger: Tenor: Hr. Dmuszewski, Zalewski, Krzesinski, Rywacki; Bass: Hr. Szczurowski, Kudlicz, Wolski, u. Stalkiewicz, welcher nur zu Chören besonders engagirt ist. Der Chor bildet sich aus den übrigen Mitgliedern des Theaters, die ersten zur Tragödie und Komödie gehörigen Personen abgerechnet; ist es nöthig, so werden auch die wenigen, noch hier befindlichen Choristen der Kirchen zu Hülfe genommen. Die Mitglieder der Oper sind, nur wenige ausgenommen, musikalisch — freylich eines mehr, als das andere; als Virtuosen im Gesange können jedoch nur Mad. Elsner und Hr. Szczurowski angeführet werden. *Sie* würden auch auf andern Bühnen bedeutendes Glück machen: — —

Mag nun dieser mein Bericht *den* Lesern, welche blos Unterhaltung suchen, trocken und langweilig erscheinen: denen, welche an der Sache selbst Antheil nehmen — wenn auch keinen localen und speciellen überhaupt — wird doch daraus bekannt, was hier für die Tonkunst wirklich geschiehet, und wie das Geleistete im Ganzen hier aufgenommen wird. Und auf *dieses* beydes kommt es ja doch am Ende allein an — bey Nationen nämlich und Orten, welche nicht durch grosse und ganz eigenthümliche Productivität in dieser Kunst für dieselbe selbst, und folglich auch für deren Geschichte, gewissermaßen entscheidend sind und wirken. Richtige Ansichten und Urtheile der Entfernten erreicht man durch zerstreute Notizen über Einzelnes schwerlich, durch sogenannte Theaterkritiken, worin die gewöhnlichen Zeitungen mehrerer Nationen sich jetzt einander, dem wahren Kunstfreunde zum Ekel, überbieten, gar nicht; wol aber durch ganz einfache, umfassende Uebersichten des wirklich Geschehenen, ohne alle Beymischung des Persönlichen, ja, (so weit das überhaupt möglich,) selbst alles individuellen Urtheils. Und solch eine Uebersicht unsers Nationaltheaters in Absicht auf Musik, habe ich zu geben mich wenigstens redlich, d. h. ernstlich und wohlmeynend, bestrebt.

Nachrichten.

Prag, den 17ten Nov. Den 12ten d. gab Hr. Spohr, herzogl. gothaischer Concertmeister, mit seiner Frau Concert im k. städtischen Redouten-Saale. Schon vor fünf Jahren bewunderten wir ihn als einen der ausgezeichnetsten Tonsetzer und Violinspieler, und seine Frau als eine der vorzüglichsten Künstlerinnen auf der Harfe: daher war diesmal das musikliebende Publicum zu einem interessanten Abend schon vorbereitet. Der volle Saal bewies, wie sehr man einmal anerkanntes Verdienst fortwährend zu würdigen weiss, und der allgemeine Beyfall krönte neuerdings des Hrn. Sp. geistvolle Compositionen sowol, als deren meisterhafte Ausführung. — Da es kaum möglich ist, von einer einzigen Production, ohne die Partitur vor Augen

zu haben, ein Urtheil im Einzelnen zu fällen, so begnügen wir uns damit, überhaupt davon zu sprechen.

Ausser der Scene von Simon Mayer, welche Hr. Grünbaum mit Fleiss und Richtigkeit vortrug, waren alle vorkommende Stücke von Hrn. Sp.s Composition. Die Ouverture zu *Alruna* und das Violinconcert sprachen ganz den denkenden, erfahrnen Geist des Componisten aus. Welche ergreifende Wirkung die wahre Kunst hervorzubringen vermag, die sich in jener, durch die contrapunctische Durchführung und bey der Vereinigung der zwey Hauptgedanken besonders schön entwickelte, bezeigte das ungetheilte, lauteste Bravorufen. Originalität und einen festen Charakter fanden wir in allen Sätzen, welche überdies die reichhaltigsten Harmonien u. deren seltenste Combinationen ausschmückten, und die eine sehr vortheilhafte Instrumentation zum schönsten Genusse darstellten, wodurch die so mannigfaltig überraschenden Uebergänge auch dem weniger vorbereiteten Ohre deutlich und angenehm wurden. — Wegen Mangel an Zeit wurde uns nur der erste Satz von Hrn. Sp.s Symphonie zu Theil. Wir hoffen sie in den nächsten Liebhaber-Concerten ganz, und mit Feuer und Precision zu hören. Dann werden wir uns erst ein vollständiges Urtheil darüber erlauben. — Wir können, gleichgesinnt mit mehrern Kunstfreunden, den Wunsch nicht unterdrücken, dass Hr. Sp. bey Ensemble-Stücken mehr Sparsamkeit im Moduliren und Ueberraschen anwenden, und überhaupt mehr *finden*, als *suchen* möchte. Die gedachte Wirkung hangt bey einer *delicaten* Composition (man erlaube den gewöhnlichen Ausdruck) nur von der *genauesten* Aufführung ab: und wie lässt sich diese jedesmal auch von dem allergebildetsten Orchester erwarten, wenn es mit dem Geiste des Componisten noch nicht ganz vertraut geworden ist? — Die Sonate für Harfe und Violin, welche Hr. Sp. u. seine Frau spielten, und die sich mit einer interessanten Zusammenstellung verschiedener Lieblingsstücke aus der *Zauberflöte* endete, welche Stücke theils variirt, theils mit Verfolgung der Schlussgedanken aneinander gekettet, und mit entzückender Einheit vorgetragen wurden, woraus zugleich die vollkommenste *harmonische* Vermählung des vortrefflichen Künstler-Paars deutlich zu erkennen war — erweckte die innigste Theilnahme. Ungeachtet die Gesundheit der Mad. Sp. seit mehrern Tagen geschwächt, und ihr leidender Zustand während des Concerts sichtbar ward, so vermisste man doch wenig von der früher allgemein anerkannten Vortrefflichkeit ihres Spiels; wir sind auch überzeugt, dass sie bey vollständiger Gesundheit uns einen noch weit höheren Genuss bereitet haben würde. Zum Schluss spielte Hr. Sp. ein Potpourri mit Orchesterbegleitung, worin einige Stellen aus der *Entführung a. d. Serail* vorkamen. Wenn man unter einem Potpourri eine Sammlung verschiedener Lieblings-Ideen versteht, so wusste Hr. Sp. auch eine solche Kleinigkeit zu einer gewissen Höhe zu erheben; nirgends verleugnet er seine edle, planmässige Art zu setzen. — Alle Erfordernisse wahrer Virtuosität trafen wir in dem Spiel des Hrn. Sp. in hohem Grade vereint an; vorzüglich zeichnete sich sein solider Vortrag, seine Bogenführung, richtige Intonation, und Sicherheit in den schwierigsten Passagen aus. — Wenige Unachtsamkeiten ausgenommen, hielt sich das Orchester brav. In der Ouverture hat es ganz seinen alten Ruhm bewahrt.

Den 19ten d. werden wir Hrn. Sp.s Oratorium, *das jüngste Gericht*, im Theater hören *). Man ist voll der schönsten Erwartung. Hr. Sp. wird von hier nach Wien seine Kunstreise fortsetzen.

Minors.

Laipzig. Das Andenken des so hoch verdienten verstorbenen Oberhofpredigers, Dr. Fr. Volkm. *Reinhard* in Dresden, für immer auch in unserer Vaterstadt noch bestimmter zu erhalten, als es durch seine wichtige und folgenreiche Thatigkeit ohnehin geschehen, und zwar dies auf eine Weise zu thun, die ganz dem Sinne dieses verehrten Mannes gemäss, auch offenbar von wohlthatigen Folgen wäre — hatte man sich hier zur Errichtung einer Stiftung für ausgezeichnete Candidaten des Predigtamtes, unter dem

*) Anm. Die versprochene Nachricht hierüber ist nicht eingegangen. d. Redact.

Namen der Reinhardschen Stiftung, vereinigt, deren nähere Beschreibung jedoch nicht dieses Orts seyn kann. Der dazu nöthige Fonds wurde theils durch freywillige Unterzeichnung, theils durch ein Conc., am 28sten Nov., zusammengebracht. Wie sich auch hier, der ungünstigen Zeitverhältnisse ungeachtet, der liberale Sinn der Leipziger erwiesen, muss ebenfalls Andern anzugeben überlassen bleiben. Uns geziemen nur einige Worte über das, in jeder Hinsicht so zweckmässig eingerichtete Concert. Zu diesem hatten sich, ausser dem gesammten Personale des hiesigen wöchentlichen Concerts, wozu auch eine Auswahl der Sänger der Thomasschule zu rechnen, die beyden hier bestehenden Singinstitute des Hrn. Musikd.s Schicht u. des Hrn. Riem, die Schülerinnen und Schüler des Hrn. Musikd.s Schulz, und andere Liebhaber beyder Geschlechter, vereinigt — woraus, besonders für den Gesang, ein sehr zahlreiches und vortreffliches Ensemble entstand. Das Concert wurde mit J. Haydns Ouverture zu den *sieben Worten des Erlosers* um so passender eingeleitet, da bekanntlich dieses Stück nicht nur feyerlich und edel, sondern auch einfach, fromm, und ohne allen Prunk vielfaltigen musikalischen Apparats oder theatralischer Effecte geschrieben ist. Hr. Professor, Dr. Tachirner, hielt hierauf eine musterhafte, den Geist reich beschaftigende und das Herz tief ergreifende Rede über Reinhards Verdienste als Kanzelredner und Lehrer des Volks. Hieran schloss sich des kön. preuss. Kapellm.s, Hrn. Webers, Cantate auf Lessings und Schillers Tod, über welche schon einigemal in diesen Blattern von Berlin aus gesprochen worden, die aber hier noch nicht zur Ausführung gekommen war. Hr. Mag. Dyck, welchem man den ersten Gedanken des ganzen Unternehmens, und auch eine vielfache, eifrige Bemühung für dessen Ausführung verdankt, hatte den Text zu dieser Bestimmung abgeändert. Der Composition war zwar leicht abzumerken, dass sie der Verf. ursprünglich in früher Zeit geschrieben, später aber ihr, durch neu verfasste Stücke und weitere Ausführung alterer, ein mannigfaltigeres und höheres Interesse gegeben hatte, ohne dass es ihm jedoch möglich geworden, ihr die Haltung und Uebereinstimmung aller Theile zu geben, als wenn er sie jetzt ganz neu geschrieben hätte. Von vieler und wahrhaft schöner Wirkung waren vornamlich die Chöre: doch auch mehrere Recitative und einige Arien wurden vortrefflich und tief bewegend ausgeführt. Die Soli wurden sammtlich durch Dilettanten und Dilettantinnen, von schöner Stimme und einem Grade der Ausbildung, wie er unter Sängern von Profession immer seltener wird — vorgetragen; und in den Chören würde schon der blosse Ton einer so grossen Anzahl reiner, jugendlicher, nicht handwerksmässig ausgeschriener Stimmen eine herrliche Wirkung hervorgebracht haben, wenn auch die Ausführung nicht so vollkommen gewesen ware, als sie es allerdings war. Hr. Musikd. Schulz, unter dessen Direction die Musik ausgeführt ward, hatte zwey durchaus rühmenswürdige Stücke, ein Recitativ und einen Schlusschoral ohne Begleitung hinzugesetzt, welche allgemeinen Beyfall fanden. Die Wirkung der ganzen Feyerlichkeit auf die Gemüther des sehr zahlreichen Auditoriums war überhaupt vollkommen so, wie man zwar gewünscht, aber zu verlangen sich kaum erlaubt hatte.

Kurze Anzeige.

Drey Lieder von C. L. Reissig, mit Begleit. d. Pianof. comp. von J. Friedr. Reichardt. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 8 Gr.)

Das zweyte ist mehr in R.s früherer, das erste und dritte in der jetzt gewöhnlicheru Canzonetten- und Arietten-Weise geschrieben. Alle drey wird man nicht ungern hören, aber wahrscheinlich nur das dritte ausseichnenswerth finden.

(Hierbey das Intelligenz-Blatt No. XVII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. № XVII 1812.

Ankündigung.

Musikalischer Jugendfreund

IIItes und letztes Heft

ist so eben erschienen und kann als ein empfehlungswerthes und vollendetes Weihnachtsgeschenk in allen Buchhandlungen bestellt werden. Die Hauptcommission hat die Vogelsche (sonst Crusius) Buchhandlung übernommen, von welcher auch der IIte Heft von nun an versendet und das Werk complett besorgt wird. Der Ladenpreis ist 1 Thlr. 8 Gr. sächsisch. Wer sich in portofreyen Briefen an mich selbst wendet, erhält jedes Heft zu 1 Thlr. sächsisch, alle 3 Hefte für 2 Thlr. 20 Gr. baar.

Leipzig, im Decembr. 1812.

M. Friedr. Wilh. Lindner,
ordentl. Lehrer an der Bürgerschule.

Neue Musikalien, im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig. Michaelis Messe 1812.

Bergt, Aug., Oratorium, Christus durch Leiden verherrlichet, Passions-Musik f. 4 Singstimmen und Chöre, mit Begl. des ganzen Orchesters. 10s Werk, in 2 Abtheil. 4 Thlr. 8 Gr.

— Terzette für 3 Singstimmen m. Begleit. des Pianoforte. 5s Heft. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— 6 Danses à 4 mains p. le Pianof. Oe. 11. 10 Gr.

Clement, 2 Thèmes variés p. un Violon. № 1. 2. à 4 Gr.

Dotzauer, 3 Duos faciles p. 2 Violons. Oe. 25. 1 Thlr.

Fink, 6 Lieder mit Begltg. d. Pianof. 9s W. . . . 12 Gr.

Giuliani, grand Potpourri p. la Guitarre. Op. 51. 10 Gr.

Köhler, 6 Sonatines faciles et agreables p. 2 Flûtes. Oe. 13. L. 2. . . . . 12 Gr.

Krommer, 3 Sonates p. le Pianof., arrangées à 4 mains par Lügel. № 2. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Methfessel, Albert, 6 Lieder mit Begleit. des Pforte. 5s W. . . . . 12 Gr.

Schmidt, C. Variations sur l'air favori: Im Arm der Liebe ruht etc. p. le Pianof. et Cor obl. Oe. 6. . . . . 8 Gr.

Spontini, Ferdinand Cortez, Oper in 3 Acten, Klavier-Auszug der vorzüglichsten Arietten, Duetten und Chöre. . . . . 2 Thlr. 16 Gr.

Volbeding, 6 grandes Variations p. la Guitarre sur l'air: Nel cor più non mi sento. Oe. 3. 4 Gr.

Wieck, Collection de differ. Danses p. le Pforte. av. accomp. de Flûte et Violon. Cah. 2. . . . 12 Gr.

Wilms, 2 Sonates p. le Pforte, av. accomp. de la Flûte obl. Oe. 18. . . . . 1 Thlr.

— 3 Sonates p. le Pf. av. Viol. Oe. 21. 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor p. le Pforte. av. Violon, Viola et Violoncelle. Oe. 22. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor pour ditto. Oe. 30. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Schaum, J. O. H. Skolien (Tischlieder) als 6 dreystimmige Canons herausgegeben von B. A. Weber. . . . . 14 Gr.

Weber, B. A. die Wette, Singspiel. Klavier-Auszug. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Gluck, Iphigenie en Tauride, Opera en 4 Actes arr. p. le Pf. par L. Hellwig. . . . . 4 Thlr.

Hall, Joh. 12 vierstimmige Lieder zum geselligen Vergnügen für 2 Tenöre und 2 Bässe. 2s Heft. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Derwort, H. Variationen über das Tyrolerlied f. eine Guitarre. . . . . 12 Gr.

Klage, C. Lieder mit Begleit. d. Guitarre. . . . . 16 Gr.

Kuffner, Jos. *Sérénade* p. Guitarre, Flöte et Alto. Op. 6 et 7. ..... à 1 Thlr. 8 Gr.

— Sérénade p. Guit. et Violon. Op. 8. ..... 20 Gr.

— Dº Dº Dº Op. 9. ..... 20 Gr.

— Dº Dº Dº Op. 18. ..... 16 Gr.

Himmel, Ausgewählte Gesänge a. Tiedges Urania für die Guitarre eingerichtet v. A. Harder. 1 Thlr.

Zelter's ausgewählte Lieder, Romanzen u. Balladen für die Guitarre arr. von A. Harder. 1s Heft. ..... 20 Gr.

Hellwig, F. L. Lieder u. Gesänge mit leichter Guitarr-Begltg. ..... 12 Gr.

Das Schelmlied v. Joh. Falk, mit Guitarre- oder Pianoforte-Begleitg. ..... 8 Gr.

Richter, L. E. O. 3 Romanzen für d. Guit. .. 8 Gr.

Klingenberg, F. 12 Tänze f. Guit. u. Flöte .. 6 Gr.

Gyrowetz, A. Favorit-Gesänge a. d. Singspiele der Augenarzt f. d. Guit. arr. ..... 16 Gr.

Kraft, N. Fantaisie p. Violoncelle av. accomp. de 2 Violons, Alto et Basse. Op. 1 ..... 1 Thlr.

— Polonaise p. le Violoncelle av. accomp. de l'Orch. Op. 7. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Fesca, V. 2ᵉᵐᵉ Concerto p. Violonc. principp. 2 Thlr. 8 Gr.

— le cadet, Variations p. Violoncelle av. acc. de Violon, Alto et Basse 5ᵉᵐᵉ Livr. ..... 16 Gr.

Costa, J. 3 Duos concertans p. 2 Violons. 1 Thlr. 16 Gr.

Baillot, P. 6 Airs variés ou Etudes p. le Violon av. accomp. d'un second Violon. Op. 12 ... 20 Gr.

Henning, C. W. 2 Airs connus variés p. le Violon av. acc. d'un second. Op. 6. ..... 10 Gr.

Beliebte Walzer für 1 Violine. ..... 5 Gr.

Magon, G. 12 Variations p. le Violoncelle av. acc. d'un Basse. Op. 1 et 2. ..... à 6 Gr.

Giuliani, M. Duo concert. p. Violon et Guit. Op. 25. ..... 1 Thlr.

— Divertissement p. la Guitarre. Op. 29 ... 10 Gr.

Der Postillion, kom. Lied mit Begltg. des Pforte od. der Guitarre. ..... 4 Gr.

Aria. Selbst die glückliche der Ehen mit Pianof. oder Guit. ..... 4 Gr.

Himmel, Gesang aus Urania: Gott, ein Gott f. Pianof. od. Guit. eingerichtet. ..... 4 Gr.

— Dº Mir auch war ein Leben. ..... 4 Gr.

Rack, J. G. Variations sur l'air des tyroliens Wann i in der Früh etc. p. la Guitarre. Op. 3. ..... 3 Gr.

Huber, J. M. Variations p. la Guit. seule Op. 7. 4 Gr.

Schmid, G. Marsch f. Guitarre ..... 2 Gr.

Fiev, J. B. 6 Variations faciles p. Guitarre seule Op. 11. ..... 2 Gr.

Amon, J. 4 Walses, 2 Ecossaises et une marche p. le Pforte et Guitarre. ..... 10 Gr.

Schmidt, C. F. H. 24 Lieder u. Romanzen mit Begleit. d. Pforte od. d. Guitarre. ... 1 Thlr. 8 Gr.

Justorf, J. C. 3ᵉᵐᵉ Concerto p. la Flöte acc. de l'Orch. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Göpfert, C. A. Variations p. la Flute av. acc. de 2 Violons, Alto, Basse, 2 Hautbois, 2 Cors et 2 Bassons. Op. 28. ... 1 Thlr. 4 Gr.

Schneider, G. A. 3 Duos p. 2 Flöten. Op. 61 à 1 Thlr. 4 Gr.

— 3 Quatuors p. Flöte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 62. L. 1. 2. ..... à 1 Thlr. 12 Gr.

— Concerto p. la Flöte av. accomp. de l'Orch. Op. 65. (E moll). ..... 2 Thlr. 4 Gr.

Berbiguier, T. 3 grd. Trios conc. p. 3 Flutes. Op. 23. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Nicolo, J. Ouvert. et Pièces favorites de l'Op. Cendrillon arr. p. 2 Flutes ..... 18 Gr.

Kelz, J. F. 12 Variationen f. Flöte über einen Wiener Walzer. Op. 30. ..... 5 Gr.

Gebauer, E. Polonaise p. 2 Flutes. ..... 6 Gr.

Variationen für eine Flöte. Nº 5. ..... 5 Gr.

Neue Berliner Favoritänze f. 2 Flöt. Nº 7. et 8. à 5 Gr.

Westenholz, Fr. Concertante p. Flöte et Clarinette avec accomp. de l'Orch. (*arrangée d'après celle p.* Flöte et Hthe par Fréd. Tausch) ..... 2 Thlr. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten December. N°. 51. 1812.

Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode.

Es ist für den Freund der Tonkunst eine sehr erfreuliche Erscheinung, die Instrumentalmusik, in Composition sowohl, als in Ausführung, auf einer Höhe zu erblicken, die man vor dreyssig oder vierzig Jahren noch für unerreichbar hielt, oder von der man sich überhaupt keinen Begriff machen konnte. In sofern diese bewundernswürdigen Fortschritte der Instrumentalmusik den entschiedensten Einfluss auf Composition überhaupt hatten und haben mussten, indem sie dem dichtenden Tonkünstler die Mittel an die Hand geben, seine kühnsten Gedanken in ihrer ganzen Fülle, Kraft und Klarheit darzustellen, und ihm so den alten, engern Kreis der musikalischen Schöpfung ins Unendliche erweiterten — in sofern mussten jene Fortschritte auch günstig auf Vocalmusik in Hinsicht der Composition wirken, und es würde von parteyischer Vorliebe für die alte Zeit zeugen, wollte man nicht dankbar bekennen, dies sey im Allgemeinen wirklich geschehen. Dass im Einzelnen viele, vielleicht die meisten der neuern Componisten Deutschlands oft in Gesangstücken mit Unrecht den Gesang dem Orchester unterordneten, und so in das entgegengesetzte, schlimmere Extrem der meisten italienischen Componisten fielen, denen der Sänger Eins und Alles gilt — ist freylich nicht zu leugnen, entscheidet aber doch nicht gegen die obige Behauptung, für die sich jedem, wenn auch nicht eben sehr viele, doch desto bedeutendere und glänzendere Beweise von selbst darbieten.

Der italienische Componist ist zu der Einseitigkeit, alles dem Sänger zu opfern, theils durch den herrschenden Geschmack der Menge, von deren Meynung sein Schicksal, weit mehr als in Deutschland, abhängt, theils und vielleicht hauptsächlich, durch die Mittelmäßigkeit der meisten Orchester gezwungen. In Deutschland erlaubt man es dem Componisten nicht nur, sich neue Wege zu bahnen, sondern man verlangt es. So mag er denn bey den Billigen einige Entschuldigung finden, wenn er über dem Reichthum der Mittel, die ihm seine guten Orchester zu Erreichung grosser Wirkungen bieten, den Sänger etwas vernachlässigt. Hier und da möchte ein solches Verfahren beynahe auf einen gewissen Grad der Rechtfertigung Anspruch machen können, wenn die Klage über Mangel an guten Sängern gerecht, und wenn es wahr ist, was man so ziemlich allgemein behauptet, dass in Deutschland die Vocalmusik in Ansehung der Ausführung mit der Instrumentalmusik in einem gar zu grossen Missverhältnisse stehe. Aber auch in Italien klagt man jetzt allgemein, und nicht ganz mit Unrecht, über den Mangel an guten Sängern.

Es würde zu weit von dem eigentlichen Zwecke dieses Aufsatzes ableiten, alle Ursachen dieses Mangels aufsuchen zu wollen, zumal da diese nicht überall dieselben sind. Die Hauptursache aber, die zugleich allgemein ist, scheint mir zu seyn: Mangel an guten Singlehrern, und eine eingerissene Unsitte des seichten, oberflächlichen Studiums, die vielleicht im Geiste der Zeit, wie dieser sich im Allgemeinen zeigt, ihren Grund hat.

(Anm. Das vortreffliche Conservatorium in Mayland, von dem man für die Folgezeit mit vollem Rechte sehr viel erwartet, ist noch zu neu, als dass man von ihm schon gebildete Sänger fordern könnte. Das Conservatorium in Neapel scheint seit mehreren Jahren noch aber einiges Glück mit den Schülern der Composition, als mit denen des Gesanges zu haben. Einige wenige Privat-Singanstalten und einzelne geschickte Gesangslehrer findet man wol in verschiedenen Städten Italiens: aber noch ist dies nicht genug, um Hoffnung auf das Ganze zu wirken. Denn aber

jetzt in Rom ein Conservatorium unter der Leitung Zingarelli's errichtet wird, ist bekannt. Ob es in Deutschland öffentliche Schulen für die höhere Ausbildung im Gesang gebe, weiss ich nicht; zweifle aber daran.)

Der beste Singlehrer ist unstreitig derjenige, der mit der Gabe des Unterrichts überhaupt, und mit den, zu seinem Beruf nöthigen Kenntnissen und Erfahrungen insbesondere, zugleich die Kunst des Gesanges selbst in sich vereinigt, da er so auch Beyspiel und Muster seyn kann. Selten aber finden sich alle diese Eigenschaften in einem Einzelnen beysammen, und glücklich genug lehrt die Erfahrung, dass es nicht unumgänglich nöthig sey, ein guter Sänger zu seyn, um gut singen zu lehren, da es hier vorzüglich auf eine gute Methode des Unterrichts ankömmt. Daher sind viele der trefflichsten italienischen Sänger früherer Zeit aus der Schule von Mannern hervorgegangen, die selbst wenig oder gar nicht sangen, und es sind mir sogar einige, zwar wenige, aber sehr brave Sänger bekannt, die, den ersten Elementarunterricht in der Musik und dem Gesange abgerechnet, sich nach schriftlichen Anweisungen durch eignes Studium bildeten.

Diese Betrachtungen bestimmten mich, meine Bemerkungen über die sogenannte alte italienische Schule des Gesanges, die allgemein, und mit vollem Recht, für das höchste Muster gehalten, und daher, ihren wesentlichen Eigenthümlichkeiten nach, auch jetzt noch in Italien als die einzige *wahre* Schule angesehen wird, in dieser schätzbaren und viel gelesenen Zeitschrift niederzulegen, und dadurch vielleicht einem oder dem andern Sänger oder Singlehrer einigermassen nützlich zu seyn. Meine Absicht ist weder für erste Anfänger zu schreiben, noch eine strenge und vollständige Abhandlung — eine Art von Lehrbuch des Gesanges, zu liefern. Darf ich mir auch nicht schmeicheln, in einer Kunst, über die mehrere und manche treffliche Lehrbücher vorhanden sind, viel Neues sagen zu können: so giebt doch vielleicht meinem Aufsatze die Art seiner Entstehung, und was davon abhängt, einigen Werth. Meine Verhältnisse nämlich verschafften mir seit mehrern Jahren die Gelegenheit, die vorzüglichsten Sänger und Singlehrer Italiens kennen zu lernen und mit ihnen sogar in genaue Beziehungen zu kommen. Ohne Sänger von Profession zu seyn, war doch Gesang längst mein Lieblingsstudium, und ich benutzte die mir gebotene Gelegenheit, um die Grundsätze und Erfahrungen vieler trefflicher Künstler, theils durch mittheilenden Umgang mit ihnen mir anzueignen, theils aus ihren Kunstproductionen zu abstrahiren. So entstanden diese Blätter, in denen ich zugleich einige Nachrichten über den jetzt in Italien herrschenden Geschmack in Hinsicht auf Gesang mittheilen, und das Eigenthümliche, das Charakteristische des italienischen, dem, des deutschen Sängers am schicklichen Orte gegenüberzustellen versuchen werde.

I. Stimme, Stimmbildung, Intonation, Oeffnung des Mundes. Vorbereitung der folgenden Uebungen. Fehlerhafte Stimmen.

Von einer guten Stimme verlangt man, sie soll *hellklingend*, (*chiara, sonora, di argento,*) *voll*, (*piena, di corpo,*) *rein*, (*intonata,*) *biegsam*, (*flessibile, agile*) von einiger *Ausdehnung* und *Stärke*, (*distesa, estesa — robusta, forte.*) und *angenehm* (*grata, dolce*) seyn.

(Anm. Das, was der Italiener *voce granita*, körnige Stimme, nennt, hat theils Bezug auf Fülle und Rundung, theils aber auch auf die Kraft und Stärke derselben. Unter *voce pastosa* versteht er eine volle, und dabey weiche und geschmeidige Stimme.)

Alle diese Eigenschaften verdankt selten ein Sänger der Natur: die meisten, oder wenigstens ihren hohern Grad, dem Studium.

Das erste Geschäft des Sängers ist *Stimmbildung*, deren Zweck ist, die etwa vorhandenen Fehler der Stimme zu heben oder möglichst zu mindern, das Gute derselben zu vervollkommnen, und so den Grund zu legen zu *vollkommner Beherrschung* der Stimme in ihrem ganzen Umfange. — Das beste Mittel hierzu ist Singen der natürlichen Tonleiter, herauf und herunter, später mit Terzen, Quarten u. s. w., halben Tönen, und das Studium der für diese Uebungen ausdrücklich geschriebenen Solfeggien, unter denen man jedoch mit vieler Vorsicht wählen muss, da nicht alle für jede Stimme brauchbar sind.

(Anm. Die in Italien am meisten geschätzten Solfeggien sind von Aprile, Buononcini, d'Astorga, Durante,

Gasperini, Leo, Marcello, Martini, Perez, Porpora, Scarlatti. Die meisten dieser Componisten haben auch für das reifere Studium Cantate a voce sola und Duetti geschrieben. Ausser diesen sind die Duetten von Händel für den schon ziemlich vorgeschrittenen Sänger noch immer von dem grössten Nutzen. Ganz besondere Empfehlung aber verdienen, nach meiner Meynung, 12 Duetti für Sopran und Contralt von Steffani, (deren erstes sich anfangt: Lungi dall' idol mio) durch deren anhaltendes und täglich fortgesetztes Studium man sicherer, als durch alle übrigen, (mir bekannten) für diesen Zweck geschriebenen Compositionen die Stimme beherrschen lernt. Da Steffani auch seine Texte mit besonderer Rücksicht auf die Uebung der Vocale gewählt hat, so ist in diesen Duetten so ziemlich alles vereinigt, was man von solchen Compositionen verlangen kann. Einiges Fremdartige und dem Ohr nicht immer allzu Angenehme kann man so schon übersehn. — Die trefflichen Salmi di Bened. Marcello, von denen die meisten nur für zwey Stimmen sind, den Anfängern zur Uebung vorzulegen, was man, ungeachtet der Erinnerung des Verfassers selbst, doch hier und da thut, ist ein Missbrauch. Sie verlangen schon sehr sichere und gewandte Sänger, wenn ihre schwierige Ausführung nicht ganz verunglücken soll.)

Man quale sich nicht im Anfange zu einer Ausdehnung oder Fülle und Stärke der Stimme, die Anstrengung kostet, sondern begnüge sich mit der natürlichen Kraft und mit dem natürlichen Umfange der Stimme. Alles übrige, was sich späterhin von selbst giebt, gehört nicht hierher. Denn die *Hauptsache* bey diesen ersten Uebungen (welche aber die grössten Sänger mit geringen Modificationen Zeitlebens und täglich fortsetzen, da sie eben so wol zur Gründung, als zur Erhaltung und Befestigung einer unumschränkten Herrschaft uber die Stimme die geschicktesten sind,) ist *Intonation*. Alle übrigen Eigenschaften einer guten Stimme reichen nicht hin, einen guten Sänger zu bilden, wenn die Stimme, aus Mangel an Gehör oder aus andern physischen Ursachen, nicht *intonirt* ist. Man verwechsele jedoch nicht das bleibende Distoniren mit dem gelegentlichen, zufälligen — z. B. bey Unpässlichkeiten, als Schnupfen, Catarrh, periodischem Uebelbefinden, oder früh, wenn man noch nüchtern ist, oder auch gleich nach Tisch, bey verschiedenem Wetter — oder mit dem Distoniren *einiger* Töne — z. B. dem Herunterziehen in den Tönen der Bruststimme, und dem Heraufziehen in den Tönen der Kopfstimme u. s. w. Wer *immer* distonirt, und es wol gar nicht einmal merkt, dem ist schwerlich zu helfen. Zufälligem Distoniren aber ist durch Studium abzuhelfen, wenn man die Ursachen desselben aufsucht, sie vermeidet, und, vor allen andern Dingen, lange Zeit *nicht mit ganzer, voller* Stimme singt. Ueberhaupt ist es sehr gut, anfänglich viel mit *halber* Stimme, und mehr in *langen*, als kurzen Noten zu singen, und nur dann, wenn man hierin erst ganz fest ist, seine ganze Stimme zu brauchen und schnellere Noten zu singen.

Man sehe aber gleich anfangs darauf, sich an eine richtige Oeffnung des Mundes zu gewöhnen. Hierüber lässt sich wol nur Eine allgemeine Regel geben, die aber auch völlig hinreicht, nämlich: den Mund beym Singen so zu öffnen, wie man ihn natürlich öffnet, wenn man lachelt, so dass die Oberzahne in ihrer natürlichen, perpendicularen Richtung von den Unterzähnen getrennt werden. Wenn auch diese Lage des Mundes zuweilen kleine Veränderungen erleidet, z. B. bey der Aussprache des O, U — so sind diese doch nicht bedeutend genug, um die Regel ungültig zu machen. Man hüte sich, den Mund zu viel oder zu wenig zu öffnen, die Zunge den Lippen zu nahe zu bringen, oder sie, wie manche Sänger vorzüglich bey Passagen thun, im Munde herumzuwerfen, die Zähne zu schliessen, den Kopf vor-, rückwärts oder zur Seite zu biegen. Alle diese Angewohnheiten haben einen ungünstigen Einfluss auf die Stimme, so wie andere, z. B. das Verdrehen der Augen, des Kopfes, oder gar des ganzen Körpers, das Verzerren des Mundes, des Gesichts, Runzeln der Stirne u. s. w. wenigstens einen widrigen Eindruck machen. — Man singe *immer*, oder doch *meistens*, stehend, damit der Körper in allen seinen Theilen desto freyer sey, und *oft* auswendig, damit man nicht durch das Notenlesen in seiner Aufmerksamkeit auf alles Uebrige, was noth thut, gestört werde. Zur Unterstützung der Intonation bediene man sich eines *rein* gestimmten und *nicht zu vollgriffig* gespielten Pianoforte.

(Die Fortsetzung folgt.)

Recensionen.

Messa in B, à 4 voci cantanti con 2 Violini, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni, Alto ed Organo da W. A. Mozart etc. In Lipsia, presso A. Kühnel. (Preis 2 Rhlr.)

Diese Missa, die Rec., der doch gar nicht arm an Mozartschen Kirchencompositionen ist, noch ganz unbekannt war, fällt, wenn sie wirklich von M. ist — was Rec. durch diese Aeusserung nicht streitig machen will — der ganzen Schreibart zu Folge in die frühen Zeiten des grossen Meisters, wo er (auf Reisen, oder in Salzburg) noch in den damals üblichen und vorzüglich beliebten Bahnen einherging, aber sich schon mit vieler Sicherheit, lebendig, einfach, und sehr anmuthig, in denselben bewegte. Sie scheint ursprünglich für ein bestimmtes Personale und Auditorium verfasset zu seyn: denn in keiner von allen seinen Kirchencompositionen, so weit sie Rec. bekannt sind, hat M. durchgehends, für Verständnis und Ausführung, so leicht geschrieben, in keiner sich so kurz gefasst, in keiner so geflissentlich alles Fugirte, ja fast alle eigentliche contrapunctische Ausarbeitung, vermieden. Schon daraus gehet hervor, welchen musikal. Gesellschaften durch die Herausgabe dieses Werks vornämlich ein Dienst geschiehet; man würde sich aber sehr irren, wenn man glaubte, es sey nicht auch für solche, die Schwieriges ausführen können: es ist, wenigstens in seinen Hauptsätzen, so zweckmässig und gut, dass es überall Beyfall finden, und auch gewiss in diesen Sätzen bey aller Empfänglichen die ächt und fromme Begeisterung erwecken wird, … die es berechnet ist. Eine kurze Beschreibung desselben wird dies noch anschaulicher machen.

Das Werk, das hier in Stimmen gestochen worden, von dem aber, nach der Notiz auf dem Titel, die Partitur geschrieben zu haben ist, bestehet ganz aus vierstimmigen Sätzen — Chören, mit wechselnden Soli — die nur von den oben angegebenen Instrumenten begleitet sind. Es herrscht darin eine besondere Vorliebe für den Dreyvierteltakt, der auch wirklich für den angegebenen Charakter des Ganzen vorzüglich geeignet ist. So sind auch die Singstimmen, ebenfalls diesem Charakter gemäss, fast durchgängig nur in ihren natürlichsten Tönen, in mässigem Umfang, und in sehr einfachen gegenseitigen Verhältnissen, gesetzt. Den Blasinstrumenten ist nur das Leichteste und Bequemste zugemuthet: gleichwol sind sie sorgfaltig und an mehrern Stellen ungemein wirksam behandelt. Die Violinen und Bässe haben, besonders in den lebhaftern Sätzen, eigene Figuren, die auch meistens gut, obgleich nur selten künstlich, verbunden sind: sie unterstützen und beleben den Gesang ungefähr zu gleichen Theilen. Auch in ihnen ist alles leicht, ja selbst, mit Ausnahme weniger Stellen, sehr bequem. Dass wenigstens Ein Satz in Moll geschrieben wäre, ist wol zu wünschen.

Kyrie, Christe, Kyrie, Ein Satz, (Andante, Dreyvierteltakt, B dur,) ein einfaches Cantabile, zum Theil mit etwas lebhaftlerer Bewegung in den Violinen; zweckmässig, obgleich nicht ausgezeichnet. Stellen, wie Takt 25 folg., hätte M. später nicht geschrieben.

Gloria, bis zum *Amen*, dies eingeschlossen, Ein Satz, (Allegro assai, C-takt, B dur,) lebendig, in wirksamem Wechsel kräftiger und sanfter Ideen, wie der Text sie verlangte; in den Saiten-Instrumenten eine lebhafte und eine sanfte Hauptidee, jede, wo sie hingehörte, fest gehalten, und, besonders die erste, ziemlich brav geführt; alles im Gesange sehr einfach; *qui tollis*, durch grosse Noten im *Unisono* der Singstimmen und eine chromatische Figur in den Saiteninstrumenten, ebenfalls *Unisono*, würdig hervorgehoben und abgesondert. Hier möchte man vorzüglich bedauern, dass M. so kurz war: sollte aber alles dies in einen Satz gefasst werden, musste er's wol so machen; anders wäre das richtige Verhältnis gestört worden. Von da an, wo, mit *Cum sancto spiritu*, diese zuletzt erwähnte und die erste lebhafte Figur in den Saiteninstrumenten einander näher gebracht werden, kömmt besonders Kraft und Leben in den Satz; nur verfliegt es schnell.

Credo, (Allegro, Dreyvierteltakt, Bdur;) in der Schreibart und im Charakter des Ganzen jenem Satze ähnlich — für die Worte mithin fast zu lebhaft; in der künstlerischen Anordnung

weniger festgehalten. — *Et incarnatus*, (Adagio, C-Takt, Es dur.) ein schöner, andächtiger, rührender Satz, obschon ohne alle Ansprüche auf Künstlichkeit, Kühnheit und dergl. Vier Solo-Stimmen, in höchsteinfachem, wohlgeordnetem Gesange, blos von den Blasinstrumenten begleitet, eröffnen und führen ihn fort, bis zu den Worten: *Crucifixus* — wo, mit dem Chore, die Saiteninstrumente erst eintreten, und zwar, sehr wirksam, in einfachen, syncopirten Noten, in welchen sie auch, so wie die Sänger in ihren einfach edlen Accorden, verbleiben, u. wo nur zwischendurch die Blasinstrumente sanft figuriren. — *Et resurrexit* — (Allegro, Dreyvierteltakt, B dur,) fasst zwar den Charakter des *Credo* und auch einige seiner Hauptideen wieder auf, stellt aber jenen noch lebhafter dar, und mischt diesen mehrere neue bey; woraus denn ein lobenswürdiges Ganze entstehet. Von starker Wirkung ist das *Unisono* der Singstimmen bey: *Et unam sanctam* — während die Saiteninstrumente ihre Figur fortführen, und die Blasinstrumente die Accorde einfach angeben. Auch hier bedauert man, dass es so schnell abbricht und vorübergeht.

Sanctus, (Adagio, Zweyvierteltakt, B dur,) ist mehr sanft und anmuthig, als gross und feyerlich; *Pleni*, (Allegro, Dreyvierteltakt, B dur,) wie gewöhnlich, (aber darum nicht gut,) sehr lebhaft; beyde sind kurz, und nicht ausgezeichnet: *Benedictus* aber (Adagio, C-Takt, Es dur,) wieder ein höchsteinfacher, rührender Satz. Die vier Solostimmen wechseln mit dem Chor, beyde stets in sehr fasslichen Verhältnissen u. erwähltem Gesange; die Blasinstrumente (ohne Hörner) unterstützen sie blos in grossen Noten und gehaltenen Accorden; die Violinen, wo sie nicht in Achteln dasselbe thun, haben eine passende Figur, die durchgehends beybehalten wird. Das Ganze ist, bey gutem Vortrag der Sänger — wozu aber nichts gehört, als Ton, Intonation und *Portamento* — ungemein wohlthuend. *Osanna* — meist, wie vorhin.

Agnus Dei und *Dona nobis pacem*, Ein Satz, (Andante, Dreyvierteltakt, B dur,) sehr sanft, andachtig bittend, und so den Worten vollkommen angemessen. Die Blasinstrumente eröffnen ihn mit der Melodie, in welcher dann die vier Solostimmen eintreten, und welche auch hernach in beyden öfter wiederkehrt. (Wo sie in G moll vorgetragen wird, zeigt sie sich besonders rührend.) Bey *Miserere* — schweigen jene, der Chor tritt ein, und mit ihm fassen die Violinen eine Figur in gebrochenen Accorden auf, welche ebenfalls, wo die Veranlassung dazu wiederkömmt, beybehalten wird. Bey *Dona nobis* — wird, im Gesange und in den Instrumenten, Mehreres aus dem *Kyrie* herübergenommen. Der Schluss ist sehr sanft und mild. Das Ganze dieses lobenswürdigen Satzes, so wie des Werks überhaupt, rundet sich so, für die Empfindung, wie für die Betrachtung, sehr zweckmässig ab.

Sonate pour le Pianoforte avec accomp. de Violon obligé, comp. — — par le Baron N. de Krufft. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Mit vielem Vergnügen zeigen wir diese Sonate an, als eine der geistreichsten, ausdrucksvollesten, und auch, in Hinsicht auf technische Ausführung, achtungswürdigsten Compositionen, die seit einigen Jahren für diese Instrumente geliefert worden sind. Es leben nicht viele Künstler, die eine so bestimmte und bedeutende Individualität auszusprechen haben, und auch nicht viele, die, hätten sie dieselbe, sie so anziehend und eigenthümlich auszusprechen vermöchten. — Ein ernstes, bey aller Künstlichkeit doch fast durchgehends klares und melodiöses Allegro fängt an. Ohne alles Geräusch von Passagen oder andere dergleichen Zuthat, erhebt und führt es den Geist, wohin es ihn haben will, und wo er — vorausgesetzt, auch die häkelichen Sätze oder Stellungen der Stimmen werden von den Spielern vollkommen gut, sicher, zusammenhängend und übereinstimmend ausgeführt — durch Stetigkeit sowol der Empfindung, als der Ausarbeitung, fest gehalten wird, auch gewiss gern verweilt. Ein lang und breit ausgeführtes Adagio folgt. Es ist, dem Ausdruck nach, einfach, aber seelenvoll, und der Ausarbeitung nach, originell und würdig. In Hinsicht der letztern ist es auch so vollständig, wie das Adagio eines guten Violinquartetts; ja, manche Stelle möchte, für Bogeninstrumente ausgesetzt, sich noch besser ausnehmen.

Wenigstens setzt es ein vollkommen gutes Pianoforte voraus, und einen Spieler, der alle Hülfsmittel desselben, den Gesang und die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks durch den Ton selbst möglichst zu ersetzen, geübt ist. So weit sich diese Hülfsmittel durch Zeichen bemerklich machen lassen, sind sie angegeben: aber solch ein Spieler wird noch gar Manches — jeder eben *seinem* Instrumente gemäss, feiner zu nüanciren finden. Ein sehr rasches, feuriges und energisches Presto beschliesst. Dieses ist, ohne Künsteley, doch sehr künstlich verschlungen, und in dem Maasse Ein Guss, dass Manche vielleicht noch einen eingeschalteten, hin und wieder zurückkehrenden, milderen Zwischensatz wünschen werden. So ist das ganze Werk, ungeachtet es die gewöhnlichen aussern Formen der Sonate beybehalt, doch, *für die Empfindung*, durch immer fortgehende Steigerung mehr wie eine Phantasie entworfen, und sein Effect eben darum nur desto eindringlicher und befriedigender. — Beyde Instrumente sind ganz ihrer Natur gemäss behandelt, und beyde Spieler reichlich, auch im besten Verhältnis, beschäftigt: der Violinist in der Weise, wie die Gebildetern es jetzt vorzüglich wünschen, der Klavierspieler in der, wie die Gebildetern sich jetzt wol gewöhnen müssen, wenn auch viele, aus früherer Zeit, nicht gern dran wollen. Gebildet u. sehr geschickt müssen aber beyde seyn: denn das Werk so, wie es seyn soll, auszuführen, ist ziemlich schwer, ja weit schwerer, als es beym ersten Anblick scheint. Schon die Noten haben hin und wieder beträchtliche Schwierigkeiten: aber der Ausdruck, so leicht er, als bestimmt genug angesprochen, im Ganzen zu treffen, leuchtet doch wol im Einzelnen nicht allen sogleich ein, und ihn recht eindringlich darzulegen, wird gar Manchem keineswegs leicht werden. Vornämlich warnen wir sehr behende Spieler, den ersten Satz durchaus nicht zu schnell zu nehmen, wo er, auch sicher herausgebracht, doch viel verlieren würde — vom zweyten versteht sichs von selbst — aber auch den dritten nicht geschwinder zu spielen, als sie fähig sind, den vielen Stellen, wohin sie gehört, volle Kraft, dem Ganzen aber die vollkommenste Deutlichkeit und Bestimmtheit zu geben.

Iphigenia in Tauris, tragische Oper in vier Acten vom Ritter Gluck, aus dem Franz. des Gaillard frey übers. v. Sander. Vollständiger Klavierauszug, mit deutsch. und franz. Texte, von Ludw. Hellwig. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 4 Thlr.)

Ueber dies wahrhaft grosse, in seiner Art nie (selbst vom Verf. nie) übertroffene Werk selbst zu sprechen, scheint unnöthig, und wenigstens für eine Anzeige des Auszugs unpassend; jenes um so viel mehr, da eben diese herrliche Arbeit Glucks den grössten Ruhm vor allen andern erlangt, da sie auch auf mehr französischen u. deutschen Theatern, als alle anderen, Eingang gefunden hat, und wo ihr dieser einmal geworden, dann als eines der für immer feststehenden, nach Pausen immer wiederkehrenden Meisterwerke anerkannt worden ist — eben so, wie Mozarts *D. Giovanni*, in *seiner* Art. Wir dürfen also voraussetzen, jeder ernste, wahrhaft gebildete Freund der Tonkunst kennet dies Werk, oder wünscht wenigstens es kennen zu lernen: im ersten Falle wird ihm dieser Auszug zur nähern Erinnerung und Wiederholung, im zweyten, zur vorläufigen, aber schon ziemlich genauen Bekanntschaft, sehr willkommen seyn: denn da bekanntlich Gluck zwar höchst wirksamen, originellen, sorgsam erwogenen, aber doch (im Vergleich mit Werken unsrer Tage) sehr sparsamen Gebrauch vom Orchester macht, so ist ein Auszug, der alles, auch in diesem Betracht Wesentliche enthält, um so leichter abzufassen, und es ist eben bey diesem Auszuge nicht zu verkennen, dass der Verf. ganz vorzüglich eine solche Vollständigkeit beabsichtiget, ja sogar eine Gewissenhaftigkeit ausgeübt hat, welche lieber zuweilen den Effect des Pianoforte und die Bequemlichkeit der Ausführung auf demselben aufopfert, als den Gedanken diesem Instrumente gemäss abändert, oder etwas zur Sache Gehörige wegtässt. (Man vergl. in dieser Hinsicht, unter anderm, No. 17 und 24.) Wo von dem Componisten auf den besondern Effect eines Instruments sehr gerechnet ist, (wie so oft,) da ist dies Instrument genannt, um wenigstens der Phantasie oder Erinnerung des Spielers nachzuhelfen. — Uebrigens ist das Werk hier auch in dem Sinne

ganz vollständig geliefert, dass weder Recitative, noch Balletstücke — von andern versteht sichs ohnehin — weggelassen sind. — Rec. hat das Werk, wie es hier stehet, beym Pianoforte mit Freundinnen und Freunden versucht: die Chöre fast ohne Ausnahme, einige der Hauptrecitative und Hauptarien, und unter den grossen Scenen die weltberühmte, wo Orest entschlummert, die Furien aufsteigen etc., und dann, die Erkennung im vierten Act, waren auch hier von tiefer, herrlicher Wirkung. — Der Druck ist deutlich und anständig, aber nicht ganz fehlerfrey.

Nachrichten.

Dresden. Am 18ten October wurde zum Andenken des verewigten Kapellmeisters Schuster in der Dreyssigschen Singeanstalt die *Dauer des Gesangs*, eine Cantate von G. H. Kretzschmar und C. Th. Weinlig, nebst einigen Werken des Entschlafnen, als: ein *Miserere*, ein *Completorium* und *Stabat mater*, gegeben. Die brave Composition von Weinlig wurde vom Pianoforte und dem Harmonichord begleitet, so wie die übrigen Stücke, zum angenehmsten Genusse der dazu eingeladenen Musikfreunde. Aus dem ebenfalls gelungenen Texte mögen hier nur folgende Worte wiederholt werden:

Ja, er preis der Tonkunst Ehre
Mit geweihtem Harfenklang!
Mächtig rauschten seine Chöre
Bey der Andacht Hochgesang.
Mit begeisterten Accorden,
Durch der Wehmuth milden Schmerz,
Ist er theurer uns geworden
Und entrückt er unser Herz.

Am 6ten Nov. wurde von dem nämlichen Institute eine Musik in der Kirche zu Neustadt zum Andenken des verewigten Oberhofpredigers, Reinhard, aufgeführt. Die Orgel eröffnete diese Feyerlichkeit mit der Choralmelodie, welche, nach der Beantwortung derselben auf dem effectvollen Harmonichord, von den Sängern nachgesungen ward. Es war das köstliche Gellertsche Lied: Nach einer Prüfung kurzer Tage — nach der schönen Composition von Schicht in Leipzig, in mancherley Formen begleitet. Diese Vocalmusik, nur durch ein Pianoforte und hier und da durch einige Saitenbässe unterstützt, gab einen herrlichen Genuss. Ungefähr 60 Sänger des Instituts (nur beym letzten Doppelchor eine erwählte Anzahl von den hiesigen Choristen zum zweyten Chore,) machten das Sängerpersonale aus. — Der zweyte Theil dieser Feyer war zur Aufführung des Mozartschen *Requiem* bestimmt, wozu denn Mitglieder der philharmonischen Gesellschaft rühmlichst mitwirkten. Zwanzig Violinisten waren mit den übrigen Instrumentisten u. Sängern verhältnissmässig vereint, um dieses klassische Kunstwerk den Zuhörern bestmöglichst zu geben. Zweck, Ort, Zeit, und auch das feyerliche Aussere, wirkten sehr gut zusammen. Die Einnahme hat die Gesellschaft einem ehrwürdigen Verein zu wohlthätigen Absichten überlassen.

Ueber Trompetenwerke, zur Beherzigung für Orgelbauer.

Die neuesten Versuche haben bewiesen, dass der Trompetenton bis zur höchsten Tauschung mechanisch nachgeahmt werden kann. Wie sehr wäre es also zu wünschen, dass die Orgelbauer ihre Aufmerksamkeit darauf richten und durch ihren Kunstfleiss die gemachten Versuche benutzen möchten. (Eigentlich gehört doch die erste Erfindung ihnen zu;) denn der Ton kann doch nicht anders, als durch die gewöhnliche Vorrichtung der Zungenwerke erzeugt werden. Bekanntlich wird durch das Mundstück der Rohr- oder Zungenwerke nicht nur die eigenthümliche Beschaffenheit des Tons, sondern auch die Tongrösse beym Einstimmen hervorgebracht: aber der damit verbundene Pfeifenkörper trägt zur Fülle und zu der besondern Modification des Tons in Hinsicht der Nachahmung eines eigenen Instruments, welches Töne dieser Gattung hervorbringt, bey. Sollen nun Hoboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner, Trompeten und Posaunen nachgeahmt werden, so wird freylich die erste Vorrichtung, nämlich das Mundstück, jedesmal eine besondere Einrichtung erhalten müssen, jedoch

auch das *Corpus* verlangt, wie bekannt, seine eigene Form, um den Ton dem nachzuahmenden Instrumente gemäss zu modificiren. Die neuesten Versuche, welche die Trompetenwerke zeigen, waren sehr glücklich: denn durch das Aufsetzen wirklicher Trompetenkörper, wurde der Ton dieser Instrumente auf die täuschendste Art nachgebildet. Freylich würde dies beym Orgelbau zu kostspielig werden; allein schon das Stimmen der Zungenwerke in der Orgel lehrt, dass ein einziges *Corpus* mehrerer Töne fähig sey; folglich bedarf nicht jeder Ton einen besondern Pfeifenkörper, wol aber ist zu jedem Ton ein eigenes Mundstück nöthig. Der neuerliche Versuch des geschickten Künstlers, *Kaufmann* in Dresden, beweist die Möglichkeit, dass an einer bedeutenden Reihe von Tönen nur ein einziger Trompetenkörper nöthig sey. Wie viel Ersparnis für ein Orgelregister! Da alle Mundstücke einen gemeinschaftlichen Kanal zum modificirenden Körper haben, so ist es auch begreiflich, wie *mehrere Töne auf einmal* aus Einer Trompete gehört werden können, und durch die Menge der Mundstücke Töne hervorkommen, welche freylich ein Trompeter nicht geben kann, weil er seinen Ton anders erzeugen muss. Es versteht sich von selbst, dass auch künftig mehr Fleiss auf eine Vorrichtung zum Einstimmen, z. B. durch Stellschrauben, verwendet werden müsse.

Kurze Anzeigen.

Erato. (*Sammlung kleiner Gesänge von verschiedener Art, in monatlichen Heften.*) Dresden. (Preis jedes Hefts 3 Gr.)

In der beyfälligen Anzeige der drey ersten Hefte, N. 14. d. Zeit., wurde gewünscht, dass die hier vereinigten jungen Componisten (Weinlig, Blüher, Porcht, Morgenroth, Salomo und Bertoldy) so fortfahren möchten, wie sie angefangen; und die sechs Hefte Fortsetzung, (bis September) welche vor Ref. liegen, zeigen, dass sie dies vermocht. Jeder Heft hat wenigstens einige sehr angenehme, und nicht gewöhnliche Stücke. Da übrigens die Verff. dem durchgängig treu geblieben *sind*, wie sie sich in den ersten Heften gezeigt hatten: so beziehet sich Ref. nur auf jene frühere Beurtheilung. Um noch mehr Mannigfaltigkeit in das Ganze des Unternehmens zu bringen, möchte es aber doch gut seyn, öfter mit den Formen zu wechseln: öfter, als geschehen, heitere und kräftige Stücke, Rundgesänge, kleine Duetten und andere mehrstimmige Sätze aufzunehmen, u. dergl. — Auch Druck und Papier bleiben sich gleich, und, besonders für so wohlfeilen Preis, recht gut.

Die gegenwärtigen, so oft von Andern zur Sprache gebrachten, und mithin gewiss jedem Leser bekannten Verhältnisse des Buch- und Musikalien-Handels machen es unumgänglich, dass der Preis dieser Zeitung dem, der meisten andern, jetzt etwas näher gebracht, und, vom Jahr 1813 an, von vier Thalern jährlich auf fünf Thaler acht Groschen sächs. erhöhet werde. Dagegen sollen, zum Vortheil der Abnehmer, bey Materialien, welche eine schnelle Bekanntwerdung erfordern, öfter als bisher überzählige Blätter, öfter auch Musikbeylagen, Portraits und andere etwa nöthige Kupfer gegeben werden. Wir hoffen, die Abnehmer werden in unserm bisherigen Verfahren in Ansehung des mercantilen Theils dieser Zeitung Beweise genug finden, dass wir bey dieser Erhöhung des Preises nicht unsern Vortheil, sondern nur die Möglichkeit der sichern Erhaltung dieses allgemein geachteten und einflussreichen Instituts beabsichtigen.

Breitkopf und Härtel.

(Hierbey die musikalische Beylage No. VI.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. VI.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Morgenständchen.

Sanft, nicht schnell. F. Wollank.

Sopran I. Ver - gangene Sorgen ver-

Sopran II. In Träumen o möchten dich grüs-sen die Englein vom Himmel her - ab, ver - gangene Sorgen ver-

Alt. In Träumen o möchten dich grüs - sen die Englein vom Himmel her - ab, ver - gangene Sorgen ver-

fües-sen in nächtliches Dunkel hin - ab, in nächtliches Dunkel hin - ab, und gol-de-ne Bil-der ver-

fües-sen in nächtliches Dunkel hin - ab, in nächtliches Dunkel hin - ab, und gol - de - ne

fües-sen in nächtliches Dunkel hin - ab, in nächtliches Dunkel hin - ab, und gol - de - ne

sün - sen was Gott in der Zukunft dir gab, siehst du's im Traume so la - - - - - che dann,

Bilder versüssen was Gott in der Zukunft dir gab, siehst du's im Traume so la - - - - - che dann,

Bilder versüssen was Gott in der Zukunft dir gab, siehst du's im Traume so la - - - che dann,

Lebhafter.

lieb-li che Freundin er - wache, er - wache, er - wa - che!

ad libit.

lieb-li-che Freundin er - wache, er - wache, er - wa - che!

ad libit.

lieb-li-che Freundin er - wache, er - wache, er - wa - che!

Fremdlings Abendlied.

(In drei Tönen.)

Adagio. Friedrich Kuhlau.

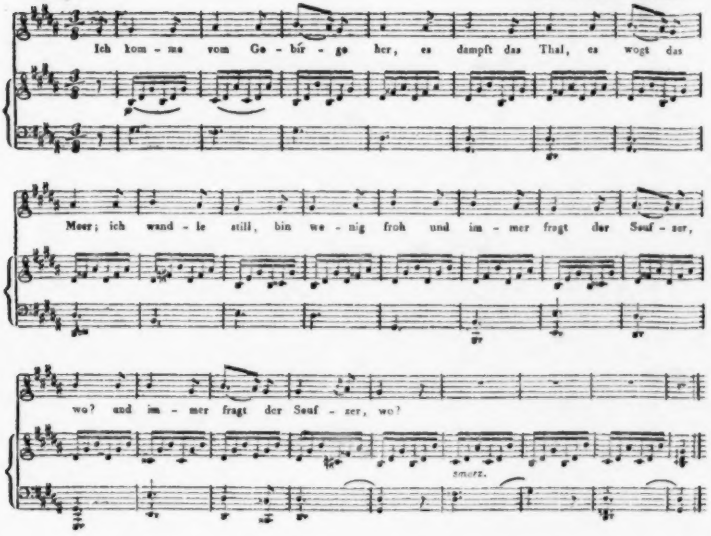

Die Sonne dünkt mich hier so kalt,
Die Blüthe welk, das Leben alt,
Und was sie reden, leerer Schall,
Ich bin ein Fremdling überall.

Wo bist du mein gelobtes Land
Gekannt, geahnt doch wie gekannt!
Das Land, das Land so Hoffnungs grün,
Das Land wo meine Rosen blühn!

Wo meine Träume wandeln gehn,
Wo meine Todten auferstehn,
Das Land, das meine Sprache spricht
Und alles hat, was mir gebricht.

Ich wandle still, bin wenig froh
Und immer fragt der Seufzer wo?
Im Geisterruf tönt's mir zurück
Da wo du nicht bist ist das Glück.

Werner.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten December. Nº. 52. 1812.

Mittheilungen über Gesang und Gesangmethode.

(Fortsetzung aus der 51sten No.)

So sehr die möglichst vollkommene Intonation der erste und hauptsächlichste Zweck des Scalasingens, Solfeggirens u. s. w. ist, (welche Uebungen auch fernerhin, wie schon gesagt, dieser und anderer Rücksichten wegen, fleissig fortzusetzen sind,) so lasst sich doch die *Vorbereitung* für die Kunst des Athemnehmens, das Studium der richtigen und guten Aussprache, und die Verbindung der verschiedenen Register der Stimme, ohne Nachtheil des Hauptzwecks sehr wohl mit ihm vereinigen.

In Anschung des Athemnehmens ist es in diesen ersten Uebungen hinreichend, blos auf Stärkung der Brust durch lange Noten zu denken, ohne sich andern Regeln zu unterwerfen, als: keinen musikalischen Gedanken, wenn dies ohne besondere Anstrengung möglich ist, durch Athemschöpfen zu theilen, und, so viel als möglich, nur bey heruntergehenden Noten Athem zu nehmen. Wo aber die Beobachtung dieser Regeln eine unnatürliche Anstrengung nöthig machen würde, da soll man sie auch übertreten, weil man sonst der Stimme und Brust schaden — sie schwächen würde, anstatt sie zu stärken; auch könnte man sonst sehr leicht zum Distoniren verleitet werden. Man gewöhne sich nur nach und nach und sehr allmalig zu langerm und immer langerm Athemhalten.

Als Vorbereitung zur Aussprache ist in der italienischen Schule eingeführt, jeden Ton bey dem Scalasingen und Solfeggiren, selbst in geschwinden Noten, mit seinem Namen zu benennen. Man singt daher:

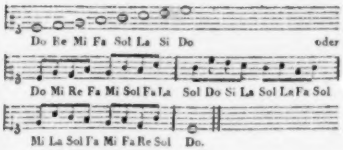

(Anm. Gewöhnlich nimmt man auf ♯ und ♭ gar keine Rücksicht; doch habe ich irgendwo den Vorschlag gelesen, Cis, Dis, Fis, Gis, Ais und Des, Es, Ges, As, B mit neuen, willkührlichen, leicht aussprechenden Sylben — Eis, Iis, Ces, Fes aber mit Fa, Do, Si, Mi zu benennen; so wie die etwa vorkommenden 𝄪 und 𝄫 aus der Acht zu lassen, und daher einem Gis - Gis oder Ges-Ges den Namen von A und F, d. h. La und Fa, zu geben.)

Dass ein solches Solfeggiren etwas komisch klinge, ist nicht zu leugnen: aber es ist, wie ich ganz vorzüglich an Kindern bemerkt habe, für die Aussprache von grossem Nutzen. Doch möchte ich nicht gern, dass man zu viel auf diese Art solfeggirte und darüber die, vorzüglich in deutschen Schulen eingeführte Art des Solfeggirens auf A vernachlässigte. Da der Vocal A am leichtesten auszusprechen ist, so eignet er sich zwar ganz vorzüglich zu dieser Uebung: doch wird es im Verfolg derselben sehr nützlich seyn, auch dem E und O, ja selbst dem so schwierigen I u. U ihr Recht wiederfahren zu lassen.

(Anm. Die deutschen Sänger fehlen, wenn sie italienisch zu singen haben, sehr häufig in der Aussprache, die, um ganz richtig und schön zu seyn, in den Vocalen sowol, als in den Consonanten, bey weitem nicht so leicht ist, als mancher sich einbildet. Selbst viele italienische Sänger, vorzüglich aus Oberitalien und aus dem Königreich Neapel, müssen sich, wenn sie nicht das ihnen anhängende Provinzielle abgelegt und ihren Fleiss auf die acht italienische Aussprache verwandt haben, in Rom und Toscana oft streng tadeln lassen. Sehr gute Bemerkungen über die

wahre Aussprache des Italienischen finden sich in der vortrefflichen italienischen Sprachlehre von Fernow. Es wäre zu wünschen, dass ein Sachkundiger diese Bemerkungen des wackern Fernow mit besonderer Beziehung auf Gesang in dieser Zeitschrift mittheilte.)

Dass man während dieser Uebungen immer schon zuweilen versuchen möge, Lieder, Cavatinen, leichte Arien u. dergl. zu singen, versteht sich von selbst. Da aber hier und in der Folge immer nur von dem *nächsten* Zweck des Studiums und den zu Erreichung desselben angemessensten Mitteln die Rede seyn kann, so ist es natürlich, dass ich ähnliche Erinnerungen fernerhin unterlasse.

In wie weit bey diesen Solfeggien auf die Verbindung der verschiedenen Register der Stimme Rücksicht genommen werden könne, wird sich aus dem, was über diese Verbindung späterhin gesagt wird, leicht von selbst ergeben — daher ich es hier, um Wiederholungen zu vermeiden, übergehe.

Die oben genannten Eigenschaften einer guten Stimme, welche die Natur selten oder doch nie alle in gleich hohem Grade in einem Individuum vereinigt, können durch Studium theils erworben, theils vervollkommnet, so wie die etwanigen Fehler gehoben, oder doch sehr gemildert werden.

Das Sonore der Stimme (das, was man in Deutschland auch Metall nennt,) gewinnt, wenn es natürlich vorhanden ist, durch Uebung im Singen überhaupt von selbst, ohne dass man darauf besonders achtete. Versagte es die Natur, ist die Stimme heiser, gleichsam mit einem Flor überzogen: (*velata, appannata:*) so kann fleissiges Singen mit halber Stimme, Uebung in langen Noten, die man schwach anfängt und dann etwas voller ausstönen lässt, vieles bessern, doch selten ganz abhelfen. Dieses Gedämpfte der Stimme (dass ich es so nenne) ist jedoch nur bey Tenor und Bass ein eigentlicher Fehler: der Sopran- und Contraltstimme giebt es dagegen, wenn es nicht zu auffallend ist, ein gewisses Sanfte und Rührende, was dem Zuhörer eher wohl, als weh thut. Nur sind dergleichen Stimmen weder für grosse Locale, noch für grossen, hohen und kraftigen Ausdruck geeignet.

Ist die Stimme schwach und dünn, (*debole e sottile*) so ist allerdings das öftere Singen mit voller Stimme, und vorzüglich in langen, gehaltenen Noten, sehr nutzlich und wol das einzige Mittel, um Stärke und Fülle zu gewinnen: doch muss man auch hier mit sehr grosser Vorsicht die Stimme nur allmalich zu grösserer Kraft und (gleichsam) Ausbreitung gewöhnen, (*dar grazie, estendere, spandere la voce*) ohne sie unnatürlich anzustrengen, weil dies der Gesundheit sehr nachtheilig ist, und noch überdies die gedrückte, gepresste Stimme (*la voce sforzata*) unangenehm und gewöhnlich zu hoch wird. — Diese Bemerkung kann zugleich als Regel dienen, wie man in grossen Localen, zumal wenn sie mit Zuhörern gefüllt sind, die Stimme gebrauchen solle, um verständlich zu werden, und das Vorurtheil mancher Sänger bekämpfen, man müsse unter diesen Umständen die Stimme forciren. Dass es aber ausserdem noch Hauptsache ist, den ganzen Vortrag, die Art und die Menge der Auszierungen etc. dem Local gemäss einzurichten, sey hier nur vorläufig angedeutet. — Von der Intonation ist schon oben das Nöthige erinnert worden.

Einer Stimme, die zwar stark, (*gagliarda, robusta,*) aber dabey schreyend (*stridente, strillante*) und roh, hart und gleichsam ungehobelt ist, (*cruda*) verschafft man die unumgänglich nöthige Biegsamkeit, und mildert ihr Hartes und Schreyendes am besten dadurch, dass man lange Zeit nie die ganze Stimme braucht, ganz vorzüglich nicht in den höhern Tönen, (an deren Ausbildung man hier überhaupt nur dann erst seinen Fleiss verwenden soll, wenn schon hinlänglich für die tiefern und mittlern gethan worden ist;) dass man sehr viel die Scala singt, die Töne derselben nicht *staccato* angiebt, sondern sie möglichst zu verbinden sucht, und sich nie einen scharfen, schreyenden, schneidenden und harten Ton hierbey verzeiht. Dergleichen Stimmen bringen es zwar freylich nie zu einem bedeutenden Grade der Gelaufigkeit und Gewandtheit, (*agilità,*) sie bedürfen auch einer besonders fleissigen Uebung, um die Verbindung der verschiedenen Register, (*l'unione dei registri della voce,*) das Halten und Tragen der Stimme, und das Ueberschmelzen eines Tons in den andern, (*il portamento,*) in ihre Gewalt zu bekommen (wovon weiter unten): sind aber, fleissige Uebung vorausgesetzt, doch eben

kein Hindernis, sich zu einem guten Sänger zu bilden, und besonders für den Ausdruck des Grossen, Starken und Kraftigen geschickt.

Grosse Ausdehnung der Stimme hat nur dann Werth, wenn mit ihr die übrigen unerlässlichen Erfordernisse einer guten Stimme verbunden sind, und wenn durch die folgenden Uebungen die Gleichheit einer solchen ausgedehnten Stimme (*ricca di distesa, di estensione,*) in ihrem ganzen Umfange erreicht wird. Ist dies nicht, so ist ihr eine gleichmassig ausgebildete Stimme, selbst von sehr viel massigerm Umfange. (*voce limitata,*) weit vorzuziehen. — Von der hinlanglichen Starke der Stimme ist oben gesprochen worden.

Die Stimme soll endlich auch angenehm (*grata, dolce*) seyn. Es ist leicht begreiflich, dass das Angenehme, das Wohlthuende einer Stimme aus der Vereinigung der verschiedenen, so eben beschriebenen, guten Eigenschaften derselben, oder aus der Verbesserung der ihr beywohnenden Fehler durch Kunst, von selbst hervorgehe, und daher nicht nöthig, darüber besonders zu sprechen. Dass aber oft in einer Stimme von Natur etwas Angenehmes, gleichsam Süsses und zum Herzen Sprechendes, Herzergreifendes, (*toccante, tocca il core,*) liege, was durch Kunst allein nie errungen werden kann, ist eine bekannte Erfahrung: und wohl dem Sänger, der, im Besitz dieses so grossen natürlichen Vorzugs, denselben durch Kunst zu erhöhen und sich die ihm etwa fehlenden übrigen Vorzüge anzueignen strebt! —

(Anm. Man erzählt von den berühmten Singlehrern Feli in Rom, (Zeitgenossen und Freunden des allgemein bekannten Violinisten, Arcangelo Corelli,) sie haben ihre Schüler zuweilen beym Echo vor dem Thore S. Paolo singen und sie so das Fehlerhafte der Stimme selbst bemerken lassen. Ich weiss nicht, ob das wahr ist, habe auch keine Versuche angestellt, ob das Verfahren von Nutzen seyn kann. Da es aber sehr leicht und fast überall anwendbar ist, so habe ich jene Tradition hier anführen wollen. — Viele Fehler sind nicht bleibend in der physischen Constitution des Individuums gegründet, sondern sehr oft die Folgen einer vorübergehenden Indisposition, (vorzüglich in jungern Jahren und bey Frauenzimmern) oder sie sind Folge übler Angewohnheiten, (Man sehe z. B. oben Intonation.) Legt man diese ab, so wird auch bald der Fehler abgeholfen seyn. Im ersten Falle aber muss man Geduld haben, und kann nichts weiter thun, als für die Gesundheit und dadurch zugleich für die Stimme sorgen. Man hüte sich jedoch sehr sorgfältig vor sogenannten Arzeneymitteln, die der Stimme zuträglich seyn sollen, da sie dies nur in sehr seltenen Fällen, meist aber mehr schädlich als nützlich sind. Mir fehlen die Kenntnisse des Arztes, und es ist auch hier der Ort nicht, hierüber ins Einzelne zu gehen. Nur das sey hier noch bemerkt, dass es für die Erhaltung der Stimme, ganz vorzüglich im Anfang des Gesangstudiums, überhaupt sehr wichtig sey, sich dann einige Minuten Ruhe zu gönnen, wenn man sich, wäre es auch nur wenig, angestrengt fühlt. Späterhin mag man sich mit Vorsicht und allmälich auch an ein lang anhaltendes Singen gewöhnen. Die beste Zeit des Tages für das Studium des Gesanges ist entweder der Morgen, doch nicht gleich nach dem Aufstehen, und nur erst dann, wenn man etwas weniges genossen hat, oder vier, fünf Stunden nach dem Mittagessen. Die schlimmste Zeit ist gleich nach Tische und der späte Abend, oder die Nacht.)

Italien ist, vermöge seines mildern Clima's, reicher an schönen Stimmen, als das rauhere Deutschland. Hier findet man vorzüglich sehr tiefe Basse und sehr hohe Soprane: dort mehr Tenore und gewöhnliche Soprane, und in der Lombardey besonders auch schöne Contrealt-Weiberstimmen. Auf das Volle und Weiche der Stimme scheint das mildere Clima Italiens ebenfalls einen vorzüglich günstigen Einfluss zu haben, da selbst fremde Sänger bey längerm dortigen Aufenthalte hierin sehr gewinnen, Italiener hingegen in rauhern Climaten gewöhnlich verlieren. Geläufigkeit findet man hier wie dort: nur scheint man sie, eben so wie grosse Ausdehnung, in Deutschland mehr zu lieben, höher zu schätzen und mehr zu fordern, als in Italien, wo man sie mehr bewundert, als liebt. Mehr hiervon an seinem Orte. Die Erfahrung aber, dass viele Sänger mit oft sehr engbegränzten Stimmen, ohne besondere Geläufigkeit, ja selbst mit manchem Fehlerhaften der Stimme, (das ihnen auch das grösste Studium nicht ganz zu heben, sondern nur zu mindern oder wenigstens zu verbergen und zu bemänteln lehrte,) doch *überall* das grösste Glück machten und sich einen allgemein und weit ausgebreiteten Ruf gründeten — diese Erfahrung, für die es wol nicht nöthig ist, namentliche Beyspiele beyzubringen, lehrt, dass das bisher Abgehandelte zur Bildung eines Sängers noch bey weitem nicht hinreiche, sondern hierzu noch gar manches

Andere erfordert werde. Davon in dem Verfolg dieses Aufsatzes *).

Nachrichten.

Dresden, Ende Novbrs. Auf die *Vestalin* folgte Paers *Camilla*, deren Werth allgemein bekannt ist. In dieser Oper debütirte, auf ihrer Durchreise von Prag, Mad. Ciltadini aus Bologna, eine Sangerin, die, so viel man bey einmaligem Auftreten wahrnehmen kann, eine sehr gute Manier, *Portamento di voce*, und wahre Schule zu besitzen scheint. Nach ihren Coloraturen und Passagen in der Stelle: *Che gioja, che diletto etc.* zu urtheilen, fehlt es ihr auch nicht an Bravour. Alles, was sie unternahm, gelang ihr vorzuglich gut; Genauigkeit und Präcision des Vortrags zeichneten sie vor mehrern andern Sangerinnen aus. Ihre Stimme schien zwar in den Mitteltönen ein wenig passirt zu seyn: desto schöner, voller und geschmeidiger war solche in der Höhe. Ihre Figur kam ihr in dieser Rolle nicht sehr zu statten; auch vermisste ich die Lebhaftigkeit und das Feuer einer wahrhaft trefflichen Schauspielerin. Mad. Paer und Mad. Sandrini haben sich in der nämlichen Rolle zwar sehr ausgezeichnet, aber, nach meinem Dafürhalten, verdient in Hinsicht des Gesangs Mad. C. den Vorzug, so wie hingegen jene beyden Damen diese Rolle besser declamirten und spielten. Letzteres kommt mit daher, dass es Mad. C. an einer gewissen Natürlichkeit und an Gefühl zu fehlen scheint. Doch wäre es übereilt, über Mad. C. ganz abzusprechen, da wir sie, wie schon erwahnt, nur einmal hören konnten, und ich wohl weiss, dass ein fremdes Publicum voller Erwartung, und eine Menge aussere Verhaltnisse, oft einen Sänger nicht so vortheilhaft beym Debüt erscheinen lassen, als er sich bey mehrerer Ruhe und kälterm Blute zeigen kann. Man wünschte daher, dass Mad. C. noch in einem andern Stück auftrite.

Nach *Camilla* ward unmittelbar *Griselda*, bekanntlich eine der schönsten Arbeiten Paers, gegeben. Mad. Sandrini d. clamirte und spielte die Rolle der Griselda ganz ausgezeichnet, und vollkommen dem Charakter derselben angemessen. Aber im Gesange hätte ich sehr gern die vielen Passagen und kleinen Verzierungen, die mit dem Texte zu sehr contrastiren, entbehrt. Dass Mad. S. mit *Portamento* singen kann, wenn sie nur will, weiss ein jeder: warum weicht sie denn also so haufig von den Regeln der guten Methode ab? Sie kann antworten: das Publicum will nichts als Passagen, besonders am Schlusse einer grossen Arie hören. Ist dies aber wahr? und wäre es: so befinden sich unter diesem etwas wunderlichen Publicum doch gewiss auch Kenner genug, die wegen der übrigen Masse nicht zurückgesetzt werden sollten. Will man sich den Wunderlichkeiten, den Launen, dem — Geschmacke dieser ganz bequemen: wo findet das eine Gränze? denn Wunderlichkeit und Laune sind ja eben, was keine Gränze hat und mithin keine geben kann! Dass sie aber hier offenbar, und nicht wenig, im Spiel sind, zeigte sich selbst bey dieser Oper unverkennbar. Hr. Benelli sang bey der zweyten Aufführung der *Camilla* weit besser, als bey der erstern: aber man beliebte ihm eben den ersten Abend nur vorzüglichen Beyfall zu bezeigen. In solchen Dingen entscheidet am Ende, hier, wie überall, auch in andern Sachen, nur der Zufall. Irgend ein Paar laute Herren geben hübsch derb heute den Ton an: die Menge folgt; morgen fehlen jene, oder es gefallt ihnen zu schweigen: die Menge schweigt auch. Das ist bekannt u. darüber zu klagen unnütz: aber gesagt und wiederholt muss es doch werden, damit der bessere Künstler es gegenwärtig behalte und recht lebhaft die

*) Anm. Der Verf. dieses Aufsatzes ist derselbe, der sich in No. XIV. des Intelligenz-Blattes dieser Zeitung das Amt eines Cantors oder Musikdirectors, wobey er besonders für den Gesang thätig seyn könne, bescheiden genug, gewünscht hat. Sein Aufsatz, dessen noch lehrreichere und noch anziehendere Fortsetzung wir nach einiger Zeit mittheilen werden, spricht für ihn gewiss mehr, als alles, was wir oder Andere über ihn, in jener Beziehung, sagen könnten. Nur das sey uns erlaubt hier nochmals hinzuzusetzen, dass wir ihn als Künstler, Kunstlehrer u. Menschen genau genug kennen, um ihn, in allen diesen Hinsichten, mit voller Ueberzeugung denen aufs allerbeste empfehlen zu können, welchen daran liegt, ein Amt, wie er es sich wünscht, nicht nur mit einem fähigen, geschickten, thätigen und wackern, sondern mit einem der fähigsten, geschicktesten, thätigsten und wackersten Männer zu besetzen.

d. Redact.

Nothwendigkeit eines edleren und sicherern Maasstabes für seine Bestrebungen fühle. — Uebrigens haben Hr. Benelli, Mad. Belloli und Hr. Buonaveri, in dieser beliebten Oper recht brav gespielt; besonders efiel mir Mad. Belloli in der Rolle der Lisetta, welche sie jetzt erst übernommen hat. Beym Accompagnement der schönen Arie im 2ten Act: *Sù Griselda, coraggio etc.* vermisste man das gehaltvolle, feste Spiel des Veteranen, Babbi. Ein jüngerer, talentvoller Violinist hat an Jenes Stelle diese Solopartie zwar recht angenehm gegeben: doch bemerkte man nicht undeutlich eine gewisse Verlegenheit des Vortrags. — Wir hörten ferner eine kleine Oper von Fioravanti: *Il bello piace a tutti*, betitelt. Diese Musik ist so oberflächlich gehalten und so monoton, auch der Text so elend, dass beydes keine weitere Erwähnung verdient. Zu bewundern ist aber, dass der brave Komiker, Buonaveri, der bekanntlich nicht singt, sondern nur spricht, bey seinem Alter das Feuer eines Mannes von 40 Jahren beybehalt und seine Rolle noch so wahrhaft komisch geben kann. Mad. Micksch, geb. Angiolini, hat weder im Gesange, noch im Spiele grosse Fortschritte gemacht. Ich erinnere mich, damals, wie sie das erste Mal in Paers *Fuorusciti* die Bühne betrat, einen, zur Kenntnis des Publicums gekommenen Aufsatz gelesen zu haben, dessen Verfasser sich von Mad. M. eine zweyte Billington oder Banti versprach, und sie in den siebenten Himmel erhob. Sie ist jetzt immer noch auf derselben Stufe der Kunst, wie zu jener Zeit. Dergleichen übertriebene Lobeserhebungen schaden allemal, vornamlich jungen Talenten. — Nach vorgenannter Oper folgten: *Le due burle*, Musik von Rosler. Es sind manche hübsche Satze in dieser Oper; z. B. die Cavatina des Tenors: *povero cor, tu palpiti* — u. die Bassarie im 1sten Act; (erstere ward von Hrn. Benelli, letztere von Hrn. Beneincasa gesungen,) ferner das 1ste Finale, das Duett für Tenor und Bass im 2ten Act, und endlich eine Polacca, welche Mad. Micksch recht hübsch ausführte. Der Componist scheint aber sehr wenig Originalität besessen, oder sie im Nachahmen rühmlich bekannter, und sogleich zu erkennender Vorbilder verleugnet zu haben. Handgreifliche Nachahmungen gelingen aber meistentheils sehr schlecht; und um nun doch einigermassen selbst hervorzustechen, greift der Nachahmer, und meistens ungeschickt oder doch ganz zwecklos, in die sogenannten Coups, „dass es patscht," wie einmal Gothe sich ausdrückt, und wie Hr. R. hier schon in der Ouverture bey der urplötzlichen, ganz wirkungslosen Verwandlung der verminderten Septime in die übermässige Sexte, ohne irgend eine Absicht gethan hat, ausser, um das Orchester, das in Bdur spielte, geschwind, unmittelbar und unvermittelt, auch einmal in D dur spielen zu lassen. Eine noch weit auffallendere Stelle dieser Art ist im 1sten Finale zu finden, wo sich eine Verdoppelung der Töne geradezu gar nicht denken lässt. Mochten doch die neuern Componisten wieder anfangen, mit mehr Natürlichkeit und weniger Noten zu schreiben, auch die Gesetze der Harmonie und der Führung der Melodie wieder besser zu beobachten! Ich unterdrücke, was ich hier hinzusetzen möchte, um nicht Wahrheiten sagen zu müssen, die Mancher nicht gern hören würde. — Mad. Sandrini hat die Aufgabe ihrer Rolle sehr gut gelöset. Sie gefallt mir überhaupt weit mehr in dergleichen heitern Characteren, als in der *Opera seria*, da auch ihre Gestalt sie bey erstern so sehr begünstigt. Hr. Beneincasa ward allgemein bewundert: sein Gesang und sein komisches Spiel waren gleich vollendet. Besonders ist auch seine deutliche Aussprache — eines der ersten Erfordernisse eines wahrhaft guten Sängers, und von manchen unserer hiesigen Sangerinnen vernachlässigt — sehr zu loben. Hr. Benelli sang sehr gut, auch darum, weil er seine Stimme mehr mässigte, als sonst. Möchte er dies immer berücksichtigen, weil im entgegengesetzten Falle seine Stimme etwas rauh, hart und unnatürlich wird. Dass er sich öfters bis in das hohe D und E verläuft, sollte er, als wahrer Künstler, sich auch nicht erlauben. Was sucht er in den Gefilden der Altstimme? Es ist Mode, so zu singen? Nun, ein Künstler, wie er, und ein Mann, kann *über* der Mode, und fester, als sie, stehen! Kann er's aber, so sollte er's auch. Wenn alle, oder doch die meisten wahren Künstler das thun, so machen sie ja eben das Bessere zur Mode; nach ihnen richtet sich diese ja! —

Mad. Micksch hat nicht übel gesungen, aber weniger gut gespielt. Ihre Passagen sind jedoch unnatürlich u. undeutlich. In Hrn. Decavanti sah

man einen Quäcker in Offiziers-Uniform — in unsern Tagen gewiss ein seltenes Vergnügen! —

Leipzig. Hr. Gern, erster Bassist der berliner Oper, gab hier, auf seiner Durchreise, den Wasserträger und den Osmin (in Mozarts *Entführung*) als Gastrollen, und sang im Concert eine Arie von B. A. Weber, die würdig, und besonders für die Wirkung einer tüchtigen Bassstimme sehr vortheilhaft geschrieben war. Hrn. G.s Stimme ist nun eine solche, von vieler Kraft, ohne rauh oder schreyend zu werden, von trefflicher Tiefe und auch beträchtlicher, angenehmer Höhe, dabey von nicht gewöhnlicher Ausbildung und vollkommener Sicherheit. Sein Gesang fand mit Recht ausgezeichneten Beyfall, und auch sein Spiel gefiel, obgleich eine gewisse angenommene Manier darin nicht zu verkennen war.

Wien, d. 8ten Dec. Uebersicht des Monats November.

Hofoperntheater. Dem. Schmidt vom berliner Nationaltheater trat zu Anfange dies. Monats als Emmeline in der *Schweitzerfamilie*, und am 11ten als Pamina in der *Zauberflöte* auf. Da das hiesige Publicum beym ersten Auftreten eines Gastes gewöhnlich nachsichtsvoll ist, so wurde sie am Schlusse der ersten Oper hervorgerufen. Sie konnte aber in Hinsicht des Gesanges im Allgemeinen nicht genügen, da ihrer Stimme Festigkeit und Gleichheit mangelt; auch ist ihre Intonation immer um etwas zu hoch, was sie mit Mehreren gemein hat, die sich in diesem grossen Theater — im Bewusstseyn ihrer schwachen Stimme — zu viel anstrengen. Ihr Spiel hatte eben so wenig Ansiehendes, als ihre sich selbst übereilende Aussprache. — Die Oper, *Johann von Paris*, gewann dadurch, dass Mad. Milder als Prinzessin von Navarra am 12ten auftrat, bedeutend, und wird auch jetzt gern in diesem Theater gesehen. Obgleich die Arie: Welche Lust gewährt das Reisen — ihrer Stimme keineswegs zusagt, ihr Spiel auch noch bey weitem nicht dem, durch den Dichter gezeichneten Charakter dieser Prinzessin entspricht: so entzückte Mad. M. doch durch den Zauber ihrer vollen, schönen Stimme in der Romanze: Der Troubadour — allgemein. Dieses Gesangstück musste wiederholt werden. Auch Hr. Mohrhardt giebt nun den Johann von Paris mit mehr Anstand, und manche unschickliche Ausdrücke — wovon der Uebersetzer die Schuld trug — blieben weg, oder wurden verändert gegeben, wodurch diese Oper nun auch hier den verdienten Beyfall findet.

Theater an der Wien. Mad. Simonin-Pollet. Virtuosin auf der Harfe, ist von der Direction dieses Theaters als Mitglied engagirt worden. Am 28sten spielte sie, zum grossen Vergnügen aller gebildeten Kunstfreunde, die vorkommenden Stücke auf der Harfe in der Oper, *Aschenbrödel*, wodurch nun — Gott Lob! das Klimpern auf dem Klavier aufgehoben ist.

Concerte. Am 13ten gab Hr. Schoberlechner, 14 Jahr alt, (?) der Sohn eines hiesigen Kaufmanns, im k. k. kleinen Redoutensaale um die Mittagsstunde Concert, in welchem derselbe eine Symphonie von seiner Composition, und ein Concert auf dem Pianoforte, ebenfalls von ihm componirt und gespielt, hören liess. Ref. wurde abgehalten, demselben beyzuwohnen. Von Hrn. Sch.s bravem Spiel auf dem Piano ist schon früher in diesen Blättern ehrenvoll gesprochen worden. — Am 15ten wurde in dem k. k. Hoftheater nächst der Burg, zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeits-Anstalten, eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung gegeben. Sie wurde eröffnet mit der Ouverture aus *Johann von Paris*, welches Musikstück hier noch nie mit so ausgezeichneter Präcision gegeben wurde. Dem. Schmidt sang eine Arie von ihrem Meister, Righini. Die dabey angebrachten Verzierungen waren zwar nicht geschmackwidrig: allein in Bezug auf ihre Stimme wurden die oben gemachten Bemerkungen heute noch mehr bestätiget. Hr. Anton Romberg spielte ein neues, von ihm gesetztes Fagott-Concert, (F dur) mit der ihm eigenen Geschicklichkeit, Reinheit und Deutlichkeit, besonders in Passagen der tiefen Töne. Die Polonaise am Schlusse desselben gefiel am meisten. Mad. Korn declamirte *den Bramarbas* von Laugbein richtig, und mit vieler Heiterkeit. Hr. Siboni sang eine Arie mit einfallendem Chor aus *Adelaide* v. S. Mayr, mit gewohnter Kunstfertigkeit. Dem. Therese Sessi eröffnete die zweyte Abtheilung mit

einer Arie aus *Adelasia* von Simon Mayr, und ärndtete durch ihren Gesang (und einige sehr gelungene hohe Töne) den lautesten Beyfall. *Der Markgrafin Schleyer*, Legende von Caroline Pichler, wurde gut vorgetragen von Hrn. Korn. Hr. Mayseder spielte mit vieler Virtuosität ein von ihm componirtes Concert (Edur) auf der Violin. Gelerte *erhörten Liebhaber* trug Dem. Adamberger vor. Ein Duett von Farinelli, gesungen v. Hrn. Siboni und Dem. Therese Sessi, fand gleichfalls Beyfall, und eine Symphonie beschloss.

Das Concert, welches am 16ten April in der Wohnung des Hrn. Streicher gegeben worden war, um von dem Ertrage desselben Blinde und Augenkranke heilen zu lassen, hatte schon damals den lebhaften Wunsch erregt, dass sich die Freunde und Freundinnen der Kunst, deren Wien eine so bedeutende Anzahl von entschiedenen Verdiensten besitzt, zu einem festen Vereine verbinden möchten, um den Betrieb der musikalischen Kunst mit neuer Kraft zu beleben, und noch ferner den Ruhm zu behaupten, den sich die Kaiserstadt in dieser Rücksicht schon vor so langer Zeit erworben hatte. Schon damals entstand auch der Wunsch, dass dieser Kunstverein zugleich eine Quelle der Unterstützung für Unglückliche werden möchte. Jetzt wurde dieser Wunsch noch lebhafter; er ward zum Vorschlag, und der Vorschlag mit bewunderungswürdiger Schnelligkeit zur That. Eine grosse Cantate von Handel sollte mit der, solch eines unsterblichen Werkes würdigen Vollendung, und, in so weit es möglich ware, nur von Dilettanten aufgefuhrt werden. Man hoffte, die Anzahl von vierhundert aufzubringen, und wollte die Aufführung im k. k. Redoutensaale veranstalten. Kaum hatten aber Hr. Joseph, Fürst von Lobkowitz, Hr. Moritz, Graf von Fries, Frau Marianna, Grafin v. Dietrichstein, u. Frau Fanni, Freyin von Arnstein, auf Ansuchen der *Gesellschaft adeliger Frauen zur Beförderung des Guten u. Nützlichen* die Einladung an die Musikfreunde erlassen, als sich dieselben mit der rühmlichsten Bereitwilligkeit zum Beytritt erklärten; und in weniger als vierzehn Tagen war schon entschieden, dass die Anzahl derselben, wie vormals bey jenem grossen, bisher unerreichten Concert in Westmünsterhall zu London, auf fünfhundert und daruber steigen, dass darum auch der grosse Redoutensaal nicht hinlaglich Raum geben würde. Se. Maj. genehmigten deshalb die Aufführung in der k. k. Reitschule, und geruheten huldreichst die Bestreitung der beträchtlichen Kosten über sich zu nehmen. Am 29sten Nov. wurde demnach um die Mittagsstunde in diesem grossen, *) in akustischer Hinsicht für Musik geeigneten, herrlichen, und geschmackvoll decorirten Locale aufgeführt: *Timotheus*, oder: *Die Gewalt der Musik*, (*Alexandersfest*) eine Cantate in zwey Abtheilungen, aus dem Englischen des Dryden übersetzt von Ramler, in Musik gesetzt von G. F. Handel, neu instrumentirt von W. A. Mozart. Noch nie war hier die Production eines musikalischen Kunstwerkes in dieser Ausdehnung zu Stande gekommen. Das ganze Orchester (250 Chor- und 7 Solosänger mit einbegriffen) bestand, nach einer unter den Mitgliedern circulirenden Liste und Zeichnung, **) aus 590 Personen, meistens Kunst-Dilettanten. Rühmlich war der Eifer und das Streben, dies grosse Kunstwerk in der möglichsten Vollendung zu geben: die Ausführung kann in jeder Hinsicht *höchst gelungen* genannt werden. Die Solo-Partien übernahmen: Frau von Gaymüller, Fräulein Elise Barnsfeld u. Riedel; Hr. Hofrath Kiesewetter, Hr. Dr. Sonnleithner, k. k. Rath, und die Hrn. Soini u. Hoffmann. Die Leitung des Ganzen hatte der k. k. Hofconcipist, Hr. Mosel, rühmlichst bekannt als Schriftsteller und Tonsetzer; bey der Violin übernahm die Leitung der durch seine Kunstreisen bekannte Dilettant, Hr. Tost, u. am Pianof. Hr. Aud. Streicher, welcher Letztere die Idee zur Ausführung eines so seltenen Kunstvereines in Vorschlag gebracht hatte, u. das Einstudiren der Chöre besorgte. Der allerhochste Hof, der hohe Adel, und ungefahr 5000 Zuhörer waren versammelt, und besiegten, hingerissen und entzückt durch *die Gewalt der Musik* und ihre unwiderstehlich bezaubernde Wirkung, laut und ungetheilt ihren ganzen Beyfall. Der Chor: Brich die Bande seines Schlummers — in der zweyten Abtheilung —

*) Die k. k. Reitschule ist ungefähr 300 Fuss lang, und 65 Fuss breit.

**) Sie folgt hierbey.

bey welchem noch zur Verstärkung des Effectes die Donnermaschine aus dem Hoftheater statt der grossen Trommel angewandt wurde — musste wiederholt werden. Eben so trugen die dazu angebrachten drey Chöre Posaunen zur magischen Wirkung des Ganzen vieles bey. — Die Einnahme belief sich auf 19 — 20,000 Gulden W. W., wozu Se. Maj., unter kunstliebender Monarch — obgleich die Kosten der Zurichtung des Locale sich über 5000 Gulden W. W. beliefen — noch 1000 Gulden W. W. beytrugen. Eben so liberal zeichneten sich die höheren Stände abermals aus, von welchen viele das Entrée-Billet mit 500 Gulden W. W. löseten. Die Einnahme ist für die, bey dem Brande in Baden verunglückten, dürftigen Familien, und zugleich für die unglücklichen Bewohner des Schlachtfeldes jenseits der Donau bestimmt. — Am 5ten Dec. wurde dieses Meisterwerk wiederholt, wobey abermals die Einnahme sich auf 14,000 Fl. W. W. belief, welche gleichfalls zu obenerwähntem wohlthätigen Zwecke verwendet wird. Nach dem Schlusse der Cantate, — bey welcher der erwähnte Chor: Brich die Bande u. s. w., wie bey der ersten Aufführung, wiederholt werden musste — wurde Schulze's Chor: Vor dir, o Ewiger — von 280 Singstimmen, ohne Orchester-Begleitung, feyerlich und würdevoll ausgeführt. Gross und imposant war die Wirkung, und, tief in dem Innersten der Seele bewegt, fühlte man sich wahrlich wie in höhere Regionen versetzt.

Nur Ein Wunsch bleibt übrig: dass ein fester Kunstverein sich für immer bilden möge, um auch Haydns *Schöpfung* oder die *Jahreszeiten* von einer gleichen Anzahl von Musikfreunden ausgeführt zu hören. —

Kurze Anzeige.

Sonate p. le Pianof. av. acc. de Hauth., ou Flûte, ou Violon, par C. A. P. Braun. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Der Geist, in welchem diese Sonate erfunden ist, zeichnet sich nicht eben durch Originalität aus, u. die Anordnung und Ausführung sind auch nicht ungewöhnlich: aber Geist ist doch darin, und an Beweisen von ernsthafter Bildung für die Kunst fehlt es eben so wenig, als an Beweisen von Fleiss und Geübtheit in der Composition. Besonders ist die Hoboe sehr vortheilhaft ausgezeichnet, und mit dieser nimmt sich auch das Ganze bey weitem am besten aus. Schwer auszuführen ist das Werkchen für beyde Instrumente nicht, und die Pianoforte-Stimme sogar leicht. Das Adagio moduliert für das, was darin gesagt wird, wol zu viel und zu schnell ins Fremde hinaus.

Die gegenwärtigen, so oft von Andern zur Sprache gebrachten, und mithin gewiss jedem Leser bekannten Verhältnisse des Buch- und Musikalien-Handels machen es unumgänglich, dass der Preis dieser Zeitung dem, der meisten andern, jetzt etwas näher gebracht, und, vom Jahr 1813 an, von vier Thalern jährlich auf fünf Thaler acht Groschen sächs. erhöhet werde. Dagegen sollen, zum Vortheil der Abnehmer, bey Materialien, welche eine schnelle Bekanntwerdung erfordern, öfter als bisher überzählige Blätter, öfter auch Musikbeylagen, Portraits und andere etwa nöthige Kupfer gegeben werden. Wir hoffen, die Abnehmer werden in unserm bisherigen Verfahren in Ansehung des mercantilen Theils dieser Zeitung Beweise genug finden, dass wir bey dieser Erhöhung des Preises nicht unsern Vortheil, sondern nur die Möglichkeit der sichern Erhaltung dieses allgemein geachteten und einflussreichen Instituts beabsichtigen.

Breitkopf und Härtel.

(Hierbey die Darstellung des Orchesters zum grossen Liebhaber-Concert in Wien, und das Intelligenz-Blatt No. XVIII.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Einrichtung

des Orchesters zum grossen Dilettanten-Concert in Wien am 29sten Nov. 1812.

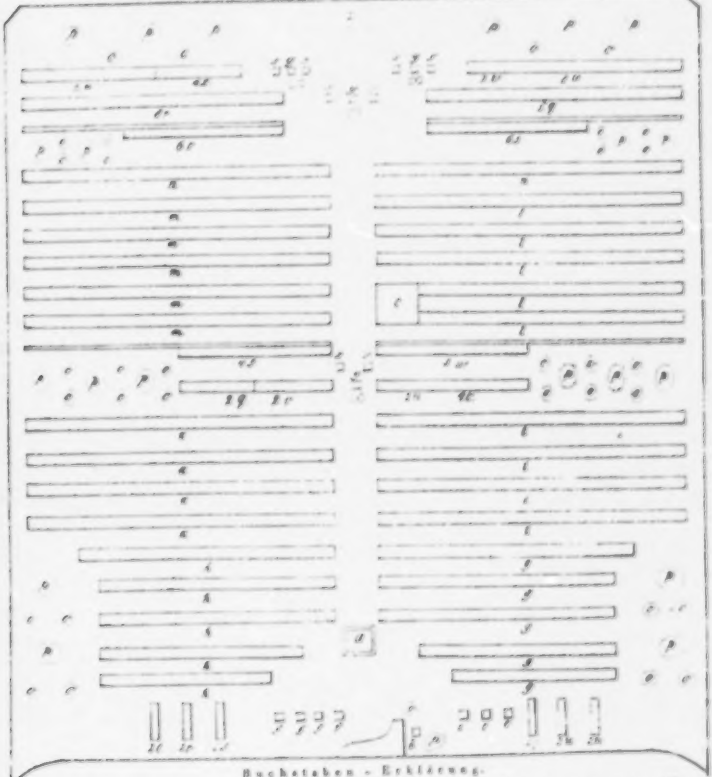

Buchstaben-Erklärung.

A.	Der Anführer	1	D.	Discant-Singestimme	12
B.	Der Contrabass	1	E.	Alt-Singestimme	10
C.	Der Violoncellist	1	F.	Tenor-Singer	10
D.	Der Violonellspieler	1	G.	Bass-Singer	10
E.	Der Partiere-Nachlasse und Aufsehersgehülfe	1	H.	Prim-Violinen	20
F.	Bass-Singer-stimme	1	I.	Second-Violinen	20
G.	Tenor-Singer	1	K.	Violen	12
		18			84

L.	Violoncelli	10	O.	Corno-Fagote	2
M.	Contra-Bässe	10	P.	Posaunen	3
N.	Flöten	12	Q.	Trompeten	12
O.	Hoboen	12	R.	Pauken	2
P.	Clarinetten	12	S.	Grosse Trommel	1
Q.	Waldhorner	10			20
R.	Fagote	10			
		86			

*) Um mehr dieser Instrumenten-Gattungen wurden noch beygenommen, wo bey den Arien die Reihe an ihnen ist.

**) Wenniger seine Dilettanten.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

December. № XVIII. 1812.

Ankündigung.

Musikalischer Jugendfreund

IIIter und letzter Heft

ist so eben erschienen und kann als ein empfehlungswerthes und vollendetes Weihnachtsgeschenk in allen Buchhandlungen bestellt werden. Die Hauptcommission hat die Vogelsche (sonst Crusius) Buchhandlung übernommen, von welcher auch der IIte Heft von nun an versendet und das Werk complett besorgt wird. Der Ladenpreis ist 2 Thlr. 8 Gr. sächsisch. Wer sich in portofreyen Briefen an mich selbst wendet, erhält jedes Heft zu 1 Thlr. sächsisch, alle 3 Hefte für 2 Thlr. 20 Gr. baar.

Leipzig, im Decembr. 1812.

M. Friedr. Wilh. Lindner,
ordentl. Lehrer an der Bürgerschule.

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig.

Romberg, Andr. IIIe Symphonie à 2 V., Fl., 2 Hauth. etc. Oeuv. 33. in C.... 2 Thlr. 16 Gr.

Ries, Concerto p. Pianof. av. acc. de 2 Viol., 2 Clar. etc. Oeuv. 42. in Es ..... 5 Thlr.

Weber, C. M. v., Romance de l'Opera: Joseph, variée p. Pianof. Oeuv. 28..... 12 Gr.

Bierey, 6 Gesänge für 2 Tenor- und 2 Basstimmen ..... 12 Gr.

Volbeding, 6 Variat. p. la Guitarre sur le Men. de D. Giovanni. Oeuv. 4..... 6 Gr.

Die mit Beyfall aufgenommene Oper:

Johann von Paris

von

Boieldieu

im vollständigen Klavier-Auszug, ist unter der Presse.

Bureau de Musique. A. Kühnel.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Auswahl der vorzüglichsten Arien und Romanzen aus den beliebtesten Opern für eine Flöte. Liv. 11..... 12 Gr.

Himmel, F. H. 6 Lieder von Schmidt mit Begleitg. des Pianof..... 12 Gr.

— die weiße Rose, Gedicht mit Begltg. des Pianoforte ..... 8 Gr.

— 3 Lieder von H. Schmidt mit Begleitg. d. Pianof..... 8 Gr.

Weber, C. M. v., Arie aus d. Op. Silvana: Ein Mädchen ohne Mängel, einger. f. Pianof., Guitarre et Flöte ..... 4 Gr.

— Arie a. Silvana: Seh ich sonst f. Pf..... 4 Gr.

Bierey, Romanze a. Roserte, das Schweizerhirtenmädchen, Klav. Auszug..... 3 Gr.

— Polonoise: Leicht und froh entfliehn..... 4 Gr.

— Cavatina: Schlage leiser, armes Herzchen. Klavier-Auszug..... 4 Gr.

Zingarelli, Recitativ und Duett aus Romeo u. Julie. Klavier-Auszug ..... 8 Gr.

Hellwig, Romanze: Das Schreinerseichen mit Begltg. d. Pfarre..... 4 Gr.

Wenck, A. H. Collection de petits airs de differents caracteres les plus agreables. Cah. 1, 2, 3. . . . . à 18 Gr.

Dussi, F. 6 Romances françaises avec accomp. de Pianoforte. . . . . 16 Gr.

Methfessel, A. 6 Lieder mit Begleitg. d. Pianoforte. Op. 31. . . . . 12 Gr.

Pär, F. Canzonetta dell'Op.: Agnese con accomp. d'Arpa o di Pianof. . . . . 6 Gr.

Schubert, J. der Leyermann zu Tharand, mit Klavierbeglig. . . . . 4 Gr.

Mühling, A. Trost im Leiden für 4 Singstimmen mit oder ohne Beglig. des Pianoforte. . . . . 4 Gr.

Schneider, Friedr. Lieder mit Begleitung des Pianoforte. Op. 28. 4ᵉ Samml. . . . . 12 Gr.

Weber, C. M. v., Silvana, heroisch-komische Oper. Klavier-Auszug. . . . . 5 Thlr.

— Einzelne Stücke a. dieser Oper à 3. 6. 8. u. 12 Gr.

— 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte. Op. 23. . . . . 18 Gr.

Fuss, J. Arie a. d. Melodr. Isaak, fürs Pianof. Nº 1. 2. 3. . . . . à 4 Gr. und 6 Gr.

Tost, Fr. 12 nouv. Danses Hongraises p. le Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Moscheles, J. Marsch des 2ten Reg. d. Wiener Stadt-Miliz. . . . . 4 Gr.

Reiger, gr. Sonate p. Pf. et Violon. Op. 6. 1 Thlr. 16 Gr.

Kruft, le Baron de, Variations p. le Pianof. avec Cor ou Violoncelle obligé sur la Cavatine de l'Op.: der Augenarzt. . . . . 1 Thlr.

Louis, Prince de Prusse, Paccomp. du Quatuor arrang. p. 2 Piano's. . . . . 20 Gr.

— Quintetto. Op. 1. arr. p. 2 Piano's. . . . . 20 Gr.

— Notturno arr. p. 2 Piano's. Op. 2. . . . . 16 Gr.

— Ottetto arr. p. 2 Piano's. Op. 10. . . . . 16 Gr.

Schubert, J. Polonoise f. d. Pianof. . . . . 4 Gr.

Kossleck. leichte Sonaten f. 4 Hände. Op. 10. Nº 1. (C dur.). . . . . 12 Gr.

Wilms, G. W. Quatuor p. Pf., Violon, Vla. et Violoncelle. Op. 22. (C dur.). . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Haydn, Jos. gr. Simphonie arr. à 4 mains p. le Pforte av. Violon ad libit. (G dur.) 1 Thlr. 4 Gr.

Wilms, J. W. Romance de Cendrillon varié p. le Pf. Op. 28. . . . . 16 Gr.

Himmel, Ouvert. de Fanchon arr. à 4 mains p. le Pianof. arr. p. Eysden. . . . . 16 Gr.

Steibelt, D. Potpourri arr. en Concerto avec accomp. de tout l'Orchestre. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

— Ouverture des Ballets: der blöde Ritter. Klav. Auss. . . . . 6 Gr.

Stike, J. A. Sonate p. le Pianof. . . . . 12 Gr.

Wolfram, Jos. Polonoise p. le Pianof. et Flûte, obligée. . . . . 8 Gr.

— Rondeau p. le Pforte, Op. 23. . . . . 6 Gr.

Frich, G. 12 Valse p. il Pianof. . . . . 12 Gr.

Dussek, J. L. Sonate p. le Pianof. Nº 2. . . . . 12 Gr.

Roser, Fr. Ouvert. de l'Op. la Peyrouse arr. p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

— Ouvert. de l'Op. Florinda a Cordova p. le le Pforte à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Wanhal, J. B. Skalen f. d. linke u. rechte Hand nebst Cadenz a. allen 24 Tonarten für das Pianof. . . . . 6 Gr.

— Cadenzen, um von C dur in die gewöhnlichen Tonarten modulieren zu können, f. d. Pianof. . . . . 4 Gr.

— Sonate p. le Pianof. seul L^a K k. . . . . 6 Gr.

— D^o D^o - L l. . . . . 8 Gr.

— Variations faciles: Ocaro mio bene p. le Pianof. seul. Nº 7. . . . . 6 Gr.

— 12 Sonatines faciles et progressive p. le Pianof. Op. 41. L. 1. . . . . 16 Gr.

— Sonate p. le Pianoforte et Violon. Op. 43. Nº 1. . . . . 18 Gr.

— Sonate p. Pianof. et Violon obligée. L^a U. 12 Gr.

— Sonatine à 4 mains p. le Pianof. à l'usage des Commençans. L^a V. . . . . 10 Gr.

Steinacker, C. militärische Ouvert. comp. während d. Waffenstillstandes 1809. Klavier-Auss. für 4 Hände. . . . . 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Leipzig bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten December. **No. 53.** 1812.

Recension.

Der Augenarzt, Singspiel in zwey Aufzügen, von Adalb. Gyrowetz. Klavier-Auszug. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 2 Rthlr. 12 Gr.)

Eine Zeit lang hatten sich die rührenden Familiengemählde unserer Bühne bemächtigt, bis sie in ihrem eignen Thränenwasser untergingen; jetzt scheinen sie von der Musik gerettet werden zu wollen, um als Opern über die Bretter zu ziehen. Rec. hofft indessen, dass nicht allein der zuletzt immer siegende gute Geschmack, sondern auch der edlere Geist wahrhafter Musik, der jedem braven Componisten inwohnt, die weinerliche Erscheinung bald verjagen werde. Als wir in Kotzebue's *Epigramm* genöthigt wurden, einen Blinden auf den Bretern herumführen und dann operiren zu sehen, fiel es wol keinem ein, dass man uns ein Gleiches in einer Oper zumuthen würde; und doch ist jetzt dem so. *Zwey* blinde, verlorne Kinder, ein Mannlein und ein Fräulein, die, von einem gutmüthigen Pastor aufgenommen und erzogen, nun mit seiner Tochter herumziehend ihr Brot erbetteln müssen, sich in einander verliebt haben, und so ein beängstetes, qualvolles Leben führen, sind es, welche ein geschickter Chirurg glücklich operirt, und zum Lohn die Pastorstochter zur Frau bekömmt. — In Paris hat man vor kurzer Zeit ein Anaphrisma zum Gegenstande eines Stücks gemacht: indessen geisselt dort der Spott jede auffallende Geschmacklosigkeit so lange, bis sie des schmählichsten Todes stirbt; sollte nun aber bey uns das menschliche Elend erst in einem Climax verschiedener Gebrechen u. ihrer schmerzhaften Heilung auf der Bühne dargestellt werden müssen, um dann für immer zu verschwinden: so hätte Rec. kein übles Süjet für eine Oper in petto, das im starken Effect des Jammers den Augenarzt beynahe überböte. Ein alter, äusserst tugendhafter, sehr armer Mann ernährt kümmerlich seine Familie, worunter sich eine sehr hübsche, sechszehnjährige Tochter befindet. In einer Feuersnoth rettet er ein Kind aus den Flammen, beschädigt sich aber dabey das Bein sehr gefährlich, so dass die Wunde, da er geschickte Chirurgen nicht bezahlen kann, der sorglichsten Pflege seiner Tochter unerachtet, sich bis zur Todtlichkeit verschlimmert. Das Elend der Familie, zu der sich noch jenes gerettete Kind, dessen Aeltern umkamen, gesellt hat, steigt bis zur höchsten Spitze; sie haben schon drey bis vier Tage nichts gegessen: da sieht ein junger, äusserst edler Chirurg das schöne Mädchen; er verliebt sich sehr, erfährt die Ursache ihres tiefen Kummers, eilt mit Wein, Kraftsuppen und seinem chirurgischen Apparat herbey, und rettet durch eine geschickte Amputation des bösen Beins des Vaters Leben, wofür er die Tochter zur Frau bekömmt. Irgend ein Fürst oder Graf kann noch leicht in die Sache verwickelt werden und die Familie sehr beschenken. Die Erzählung von dem grossen Brande giebt keine üble Romanze, so wie die Operation, mit dem Chor der assistirenden Chirurgen, ein fruchtbares *Pezzo concertante*. — Als Verfasser des Augenarztes hat sich ein gewisser Hr. Emanuel Reith genannt, den aber Hr. v. Holbein, der früher ein, jetzt in seinen theatralischen Werken abgedrucktes Singspiel, *die beyden Blinden*, für die wiener Bühne bearbeitete, des Raubes beschuldigt, da, wenig abgeändert, der *Augenarzt* eben jenes Singspiel ist. Wiewol nun Rec. glaubt, dass bey einer einmal verfehlten Idee es nicht sonderlich auf die weitere Ausarbeitung ankommt, und also jener Raub nur dem Hrn. v. H. und nicht dem Publicum unangenehm seyn kann: so muss er doch dem

Original insofern den Vorzug einräumen, dass es, viel weniger opernmässig bearbeitet, mehr ein rührendes Drama, worin den auftretenden Personen manchmal die besondere Lust anwandelt, ein Liedchen zu singen, und also der Maasstab der eigentlichen Oper nicht anzuwenden ist. Was soll aber aus unserer theatralischen Musik werden, wenn auch die *Oper* sich bis zu dem gemeinen Thun und Treiben des beengten bürgerlichen Lebens erniedrigt, das dem Geiste, der sich in das romantische Reich, wo Gesang die Sprache ist, emporschwingen will, die Fittige lahmt, und die Phantasie erdrückt? Was für Anregungen, in die geheimnisvolle Tiefe der Musik einzugehen, und ihre, im Innersten verborgenen Geister zu wecken, kann denn solch ein bürgerliches Küchenstück geben? So wie in jener Xenie Shakspear's Geist fragt: Was kann denn dieser Misere Grosses begegnen? so kann Glucks oder Mozarts Geist auch mit Recht fragen: Ist denn *Gesang* der Misere Pinseln und Jammern? Rec. trägt zu sehr die wahrhafte Tendenz der Oper, dieser höchsten Spitze der Kammermusik, in sich, um nicht jede Abweichung davon hart zu empfinden, und er musste sich über das geschmacklose Gedicht aussprechen, um allen Beyfall, den die Oper auf dem Theater erhielt, dem braven Componisten zuzuwenden. Der Styl der Composition erinnert lebhaft an die *Schweizerfamilie*, dieser lieblichen Idylle, wo das Heimweh, die bis zum Somnambulismus gesteigerte Sehnsucht Emmelinens, die Art, wie ihr Traum in die Wirklichkeit hinüberspielt, dem Stoffe etwas wahrhaft Romantisches giebt. Wie in der *Schweizerfamilie*, fehlt es auch hier nicht an sehr zart gedachten Melodien, und eine richtige Oekonomie, in Rücksicht des nicht zu viel und nicht zu wenig, rundet das Ganze, so dass Rec. nur im Einzelnen manches ausstellen kann.

Möchte man mehr Charakteristik der einzelnen Personen wünschen, so liegt die Schuld, dass sich diese nicht findet, am Dichter, der seinen Personen eine ziemlich allgemeine Physiognomie gab, und der Componist hatte da ganz aus eignen Mitteln schaffen müssen, wo das Gedicht nur eine reine Fläche darbot. — Von der, aus einem *Adagio, non tanto*, (A dur) einem *Allegretto* und Allegro (A dur) bestehenden Ouverture hat dem Rec. der erste Satz bey weitem am besten gefallen, da er, was die harmonische Fortschreitung betrifft, originell erfunden ist und die Modulation im vierten Takte nach Fis moll, dann nach Cis moll und wieder in Fis moll, ganz der lugubern Idee des Gedichts entspricht. Die darauf folgenden Sätze sind wol zu unbedeutend und zu sehr nach dem gewöhnlichen Ouverturen-Schleudrian gehalten. Rec. hätte entweder den idyllenartigen Anfang der Oper oder die Gesänge Mariens und der beyden Blinden aufgefasst, und statt des langen und doch wenig ausgeführten Allegro's entweder eine Art Pastorale geschrieben, oder in einem kurzen Satze auf jene Gesänge angespielt. In dieser Art ist die Ouverture zur *Schweizerfamilie* ein wahres Meisterstück, da sie ohne alle Künsteley blos Emmelinens Gesänge, mit dem, im Allegro immer hervortretenden, jauchzenden: *Dass ich in der Heimath bin!* ausführt. Das Duett No. 3. erinnert den Rec. an eine Eigenheit des Componisten, die nur zu oft vorkömmt. Er liebt nämlich vorzugsweise die aus kurzen Noten bestehenden Melodien, die nur zu dem eigentlichen *parlando* schicklich sind, und trennt zu oft die Worte des Textes durch kleine Zwischensätze, wodurch der Gesang etwas Zerstückeltes, Abgebrochenes bekömmt, welches durchaus nicht wohl thut. Rec. setzt den Anfang des Duetts her, um seine Meynung recht anschaulich zu machen.

Allegro con spirito.

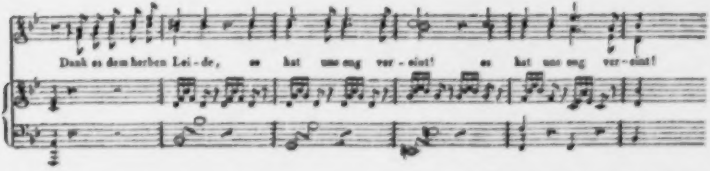

Das folgende Quintett, eigentlich nur eine Romanze, dreystimmig und zuletzt fünfstimmig ausgeführt, gehört wol zu den gelungensten Sätzen der Oper, wo es nicht der gelungenste ist. Die Melodie ist zart, einfach u. lieblich, und man kann nicht charaktervoller die sanfte Klage eines kindlichen Mädchens in Töne fassen, als es von dem Componisten geschehen ist. Auch die Behandlung der drey Sopranstimmen ist sehr zu loben. Rec. setzt die erste Strophe her, um dem Leser die Vergleichung seines Urtheils mit der Composition nicht vorzuenthalten:

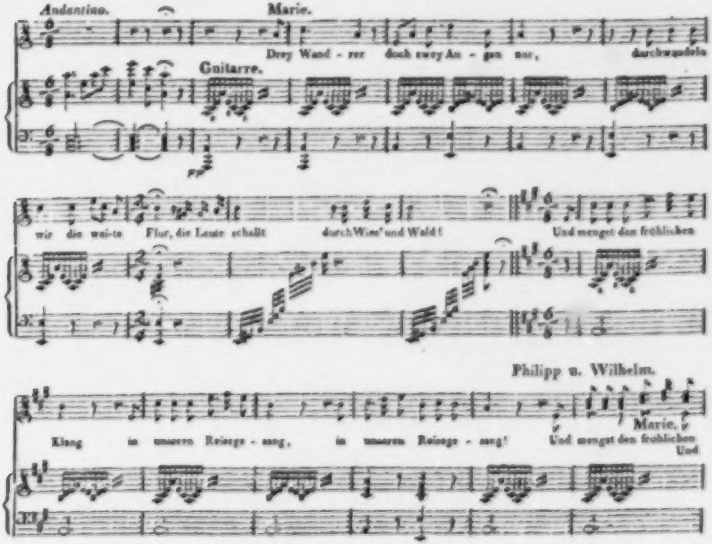

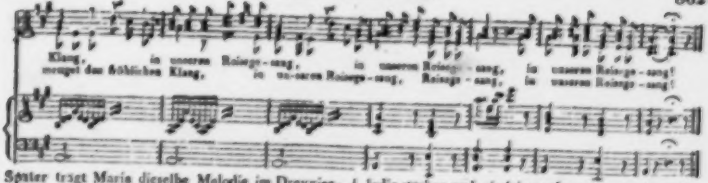

Später trägt Maria dieselbe Melodie im Dreyvierteltakt vor und das Majore erhält dadurch folgende Gestalt

wodurch bewirkt wird, dass die verlängerte Strophe der Verse sich doch in den einmal gewählten Satz, dem nur drey Noten eingeschoben wurden, schmiegt und die Einheit des Ganzen durchaus nicht gestört wird. Es war ein glücklicher Gedanke des Componisten, die verlängerte Strophe in der Art zu behandeln. Viel weniger gefällt dem Rec. die Romanze No. 4, welche, unerachtet der Text diesmal für den Componisten fruchtbar genug ist, von ihm gar zu flach, gar zu unbedeutend gehalten wurde. Ohne in musikalische Spielereyen zu gerathen und etwa in der Strophe: Es schmolz der Schnee, das Wasser schwoll hoch übers Bett empor — das Schmelzen des Schnees u. s. w. ausdrucken zu wollen, konnte der Ausdruck der Melodie stärker und eindringender seyn, und so das Interesse der Zuhörer für die tragische Begebenheit, die ihnen erzählt wird, viel höher aufregen, welches ein gewöhnliches *Parlando*, in kurzen, abgebrochenen Sätzchen, zu thun nicht im Stande ist. Sehr zart und innig ist dagegen die dritte Romanze No. 6, im 2ten Acte. Die Melodie entspricht ganz dem kindlichen Charakter Mariens, den sie in dem vorhergehenden Duett mit Berg, No. 4, wo sie der Componist, gar zu leer, nur gewöhnliche Parlandos singen liess, unerachtet ihr Gemüth von mancherley widersprechenden Empfindungen beängstigt wird, gar sehr vernachlässigte. Rec. meynt, dass gerade bey Marien es dem Compon. hätte leicht werden müssen, den Dichter ganz im Sticke zu lassen, u. ein liebliches, kindliches Wesen zu schaffen, das den Zuhörer in jedem Moment seines Erscheinens auf das innigste angezogen und überhaupt die ganze Gruppe, zu der sie gehört, um ein merkliches gehoben hätte. Es ist dies jetzt nur theilweise geschehen. Rec. kann nicht umhin, auch die erste Strophe der erwähnten Romanze Mariens herzusetzen:

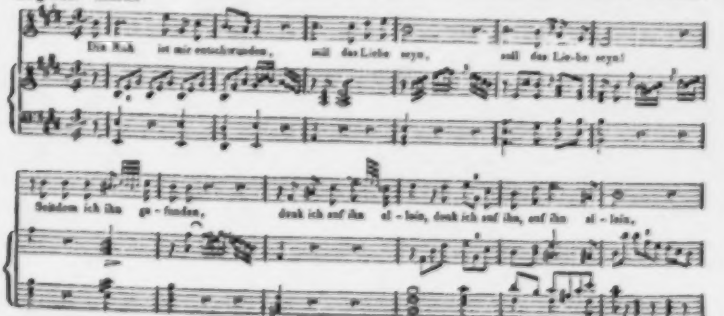

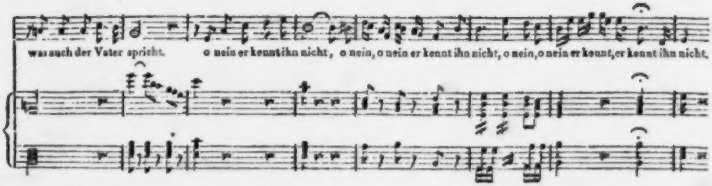

Rec. muss hier bemerken, wie sehr der Componist bey der Erfindung einer Melodie sich zu hüten hat, eine kurze Sylbe, oder ein unbedeutendes Wort, wenn auch der Rhythmus der Strophe übrigens richtig ist, durch einen Sprung in ein höheres Intervall herauszuheben. So schön die oben eingerückte Melodie ist, so bleibt doch der Sprung in das *e* auf das Wort *ist* ein kleiner Flecken, der dem Kenner empfindlich auffallt. Im sweyten Verse heisst es: Er *nahte* so bescheiden — und im dritten: Sein Aug *ist* ohne Tücke. Dass der Hauptmoment des Stücks, wie die Operation, nun glücklich gelungen ist und den Blinden die Binde von den Augen genommen wird, nicht stärker und inniger von dem Componisten gegeben wurde, will Rec. gar nicht rügen, da er das Drückende dieser Situation, die in der That die Phantasie nur lähmen kann, recht sehr fühlt. Alle die wahrhaft rührenden Aeusserungen der glücklich Operirten in irgend einer Familie oder in einem Spital müssen doch in nichtssagende Empfindeleyen ausarten, so bald man sie auf das Theater bringt, wo solche Scenen irgend eine poetische Erhebung nicht zulassen. — Als recht sehr gelungen zeichnet Rec. noch das Terzett, No. 3. Act 2, aus, und muss auch noch der musikalischen Charakteristik des Hrn. Schlossverwalters Igel rühmlichst erwähnen. Die Arie, No. 2. Act 2.: Hier an dem grossen Ringe — ist voll komischer Kraft. Das Parlando ist ganz an seiner Stelle, und auch das Abbrechen des Gesanges bey den Worten: da hört man kling kling kling — hier der Schlüssel ist zum Keller — dieser hier zum Speisesaal — dieser führt zum blanken Teller — der zum glänzenden Pokal — sehr richtig auf die Action des Schauspielers berechnet, da Igel erst das Merkzeichen seiner Würde, den grossen Schlüsselbund, schüttelt, dann aber einen Schlüssel nach dem andern herausucht und ihn Marien zeigt. — Rec. wiederholt noch einmal, dass der Componist eine, wenn auch nicht tief eingreifende, doch sehr angenehme, im Ganzen gut gerundete, und theilweise auch charakteristische Musik geliefert und der verfehlten Idee des Gedichts aufgeholfen hat. — Es giebt in der ganzen Oper gar keine Schwierigkeiten, und schon deshalb, so wie des angenehmen Gesanges wegen, eignet sie sich gans zur gesellschaftlichen Unterhaltung am Pianoforte; sehr zweckmässig war daher die Veranstaltung eines Klavier-Auszugs, der sehr spielbar, gerade die Mitte des nicht zu vollen und nicht zu leeren Accompagnements der Singstimmen hält. Pag. 22 im sweyten Syst. muss, auch schon nach der Lage der Singstimmen, die Klavierbegleitung harmonisch richtiger geschrieben seyn:

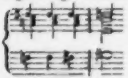

Das Aeussere des Werks ist sauber und nett, der Druck überaus scharf und deutlich in das Auge gehend, und der Preis billig.

Nachrichten.

Stockholm, Ende Novembers. Seit meinem letzten Briefe hat uns die *Oper* folgende Produotionen geliefert. Verschiedener Wiederholungen der *Zauberflöte* muss ich eben darum gedenken, weil ich der frühern gedacht: denn Mehreres, was ich dort getadelt, war nun verbessert. Das Orchester, einige Fehlgriffe abgerechnet, that seine

Schuldigkeit, auch im *Forte* u. *Piano*, was Hrn. Prof. Dupuy um so mehr zur Ehre gereicht, da die Hrn. Müller und Westerdahl da waren. Mit der Königin der Nacht konnte man jetzt zufrieden seyn, mit Pamina noch mehr, so wie mit Sarastro, Tamino, Papagena, dem ersten Sprecher, u. den drey Genien; mit Monostatos auch ziemlich. Nur Papageno u. der zweyte Sprecher blieben schlecht. Im Einzelnen blieb zwar auch bey den meisten der hier gerühmten Personen noch Manches zu wünschen: doch ist es billig, beym Urtheil auch auf Verhältnisse Rücksicht zu nehmen und schon das verständige und treue Bestreben mit Dank zu erkennen. Um jedoch wenigstens unsre genaue Aufmerksamkeit zu beweisen, und vielleicht zur immer weitern Verbesserung beyzutragen, sey noch Folgendes bemerkt. Der Mangel an eigentlicher Schule in früherer Zeit macht, dass auch bey den meisten unsrer besten Sängerinnen und Sänger nicht selten einzelne falsche Töne hervorkommen: hierin hätten sie sich also wol zuförderst selbst nachzuhelfen. Sichere und reine Intonation ist das Erste, und muss das Erste bleiben, was der Sänger von sich selbst verlangt. Ferner: fast alle, auch die besten unsrer Sängerinnen und Sänger leiden noch an der Verzierungssucht, und unterscheiden dabey sogar die Gattung und den Styl der Composition nicht, so dass sie z. B. bey ernster und gearbeiteter Mozartscher Musik anwenden, was nur bey komischer, skitzirter, der neueren Italiener allenfalls hingehet. So sang z. B. Pamina, in dem bekannten Duett, das ja ganz offenbar absichtlich in so einfacher, zarter Naivetät geschrieben ist, anstatt:

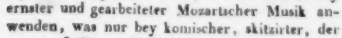

also:

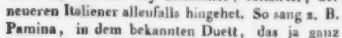

und anstatt:

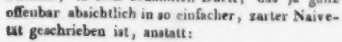

also:

wodurch ein Anstrich des Komischen hineingebracht werden musste, der dem Inhalt und Charakter dieses Satzes geradezu entgegengesetzt ist. Auch Sarastro liess es, selbst in der Arie: In diesen heil'gen Hallen — die ja eben so offenbar nur, in derselben sanften, einfachen Würde vorgetragen, in welcher sie geschrieben ist, alle ihre herrliche Wirkung thun kann, nicht an Zusätzen fehlen. Uebrigens wurden manche der langsamen Tempi noch zu schnell genommen, z. B. das oben angeführte Duett, und der mehrmals wiederkehrende Satz:

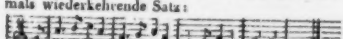

welcher dadurch an seiner Feyerlichkeit sehr verlieren musste. —

L'Irato von Méhul gefiel nicht. *Aschenbrödel* war, wie früher; *Aline* kaum so. Winters *Opferfest* wurde zum Verwundern schlecht gegeben. Die erste Vorstellung war zum Besten der Dem. Wäselia, und selbst diese gab die Elvira nichts weniger, als lobenswerth. So auch die Andern. Wollte man auf diese brave Musik keinen Fleiss wenden, warum gab man sie denn? Bey den Wiederholungen liess man wenigstens ein Drittheil des Ganzen geradezu weg: die Ausführung blieb dennoch ziemlich dieselbe. Nur Myrha (hier Elma) ward von Dem. Fröslind nicht übel gegeben, ihr Gesang aber, selbst in der bekannten höchst einfachen Arie: Ich war, wenn ich erwachte — mit Schnörkeleyen ganz unmässig überladen. Ihre drey Gefährtinnen waren auch ziemlich gut, und Murney leidlich. Doch hatte von Allen nur Hr. Lindman den Sinn und Zweck seiner Rolle (als Rolla) gefasst. — In *Azemia* von d'Allayrac war Azemia selbst (Dem. Fröslind) sehr gut, Alwar (Hr. Lindström) gut, Prosper (Mad. Wikström) nicht übel, Akinson (Hr. Broman) leidlich: das Uebrige schlecht. In *le tresor supposé* von Méhul waren Geronte (Hr. Hjortsberg) vortrefflich, Lucile (Dem. Fröslind) und Lisette (Dem. Wäselia) sehr gut, Dorval (Hr. Lindman) nicht übel — dieser Schauspieler kann überhaupt mit der Zeit vorzüglich werden — Crispin (Hr. Deland) schlecht. — *Sargines* v. Par wurde im Ganzen zur Zufriedenheit der Kunstfreunde gegeben. Im Einzelnen zeigte sich Sarg. d. Vater (Hr. C. Preumayr) über Erwartung gut, Sarg. d. Sohn (Hr. Lindström) gar nicht übel, Sophie (Dem. Wäselia) sehr gut. Der König (Hr. Cederholm) ward gut gespielt, aber schlecht gesungen. Isella (Dem. Fröslind) u. Isidor (Mad. Casagli) waren auch zu loben, Daniel (Hr.

Broman) nicht übel, aber Montigni (Hr. Aeman) desto schlechter.

In *Concerten* hörten wir Folgendes. In der 12ten und letzten Zusammenkunft der musikal Gesellschaft wurde Vogels schöne Ouverture zu *Demophoon* schlecht ausgeführt; desto besser Adagio und Rondo eines Fagottconcerts v. Dupuy durch Hrn. Conc. Preumayr. Die bekannte Mad. Hendel-Schütz, aus Russland angekommen, declamirte den Monolog: Die Waffen ruhn — aus Schillers *Johanna v. Orleans*. Sie sprach trefflich, die begleitende Musik von B. A. Weber wurde aber nichts weniger als gut gegeben, und so auch Hr. Preum. accompagnirt. Im Ganzen wollen jedoch dergleichen Declamationen hier nicht recht Glück machen. Das Orchester, das in dieser Gesellschaft freylich grösstentheils aus Dilettanten besteht, über die man nicht zu streng richten darf, sollte aber doch von dem Anführer, Hrn. Westerdahl, wenigstens zum reinen Einstimmen und zur Delicatesse in der Begleitung angeleitet werden. Die Ouverture zu Winters *Marie von Montalban* machte den Schluss, und ward so geschwind genommen, als schne sich der Anführer nach Hause. — Den 5ten gaben Hr. und Mad. Ferlendi, ebenfalls aus Russland angekommen, ein Conc. Eine Méhulsche Ouverture befriedigte weder in Composition, noch in Ausführung. Recitativ und Arie v. S. Mayer wurde von Mad. F. rein, präcis, sehr verziert, aber kalt gesungen. Auch ist ihre Stimme, wie man sich ausdrückt, etwas verschleyert. Hr. F. spielte ein von ihm compon. Hoboenconc. Er besitzt viel Fertigkeit u. Präcision, aber keinen guten Ausdruck, und einen spitzen, keineswegs angenehmen Ton, ausser im *Piano* und *Pianissimo*, wo dies Dünne u. Spitze weniger unangenehm wirkt. Die Composition war ohne Werth und Zusammenhang. Eine Ouvert. v. Mayer ging nicht zum Besten. In einem Duett von Par sang Mad. F. eben so, wie in der Arie, Dem. Wäselia aber ungemein schön. Adagio und Polonaise für's englische Horn, comp. u. gespielt v. Hrn. F., gefiel besser, als sein Conc. Die Composition war wenigstens etwas besser, u. sein Ton hier beträchtlich angenehmer: doch verdirbt er ihn hin und wieder durch wunderlich manirirten Vortrag auch auf diesem Instrumente. Eine Cavatina buffa v. Fioravanti wurde von Mad. F. recht hübsch gesungen. Dies scheint ihr Fach zu seyn. Zum Schluss ward das erste Allegro einer der ältern Haydnschen Symphonien gegeben, und war in Composition und Ausführung das Beste des ganzen Abends. — Den 17ten gab Hr. Ludw. Berger, gleichfalls aus Russland herübergekommen, Conc. Er ist Klavierspieler und Schüler v. Muz. Clementi. Eine Ouvert. von seiner Composition eröffnete es. Sie hatte an Gedanken eher zu viel, als zu wenig: aber an plan- und zweckmässiger Ausarbeitung fehlte es desto mehr. Ein Duett von Paisiello sangen Mad. Casagli und Hr. Crälius nicht gut. Pianofortecone., comp. u. gespielt von Hrn. Berger. Die Composition glich der, der Ouvertüre: aber sein Spiel war vortrefflich — sehr fertig, exact, und ausdrucksvoll. Es gefiel mit Recht ungemein. Mozarts Ouvert. zur *Clemenza di Tito* wurde brav ausgeführt. Beethovens Quintett aus Es — B — Es, gesp. von den Hrn. Berger, (Pianoforte) Ferlendi, (Hoboe) Crusell, (Klarinette) Fr. Preumayr (Fagott) u. Hirschfeld, (Horn) wurde — die Hoboe ausgenommen — durchaus trefflich gegeben, und erhielt auch den wohlverdienten Beyfall. Eine Arie v. Zingarelli sang Mad. Casagli ziemlich gut. Da das Finale nur versprochen, nicht gegeben wurde, machten Hrn. B.s Variationen über *Ah vous dirai-je maman* — den Beschluss. Sie waren gar nicht übel, und zum Theil wirklich originell geschrieben, und wurden meisterhaft ausgeführt. — Am 19. gab die bekannte Violinspielerin, Dem. Gerbini, aus Hamburg angekommen, Concert. Aus Beethovens erster Symphonie wurde Anfangs nur das erste Allegro, u. ziemlich gut gegeben; dann ein Rondo v. Boieldieu (aus *ma Tante Aurore*) v. Mad. Jolivet gar nicht gut gesungen; und Viotti's schönes Conc. aus H moll von Dem. G. mit Beyfall gespielt. Sie besitzt viel Fertigkeit, Genauigkeit u. Kraft: mehr Gefühl und weniger Ziehen der Töne (das nun endlich übel genug berüchtigte Miau der Violinisten) sind wol alles, was man ihrem Spiele hier noch wünschen musste. Nach dem Finale jener Beethovenschen Symphonie folgten Variationen aus B für die Klarinette, comp. und gespielt v. Hrn. Crusell. Sie wurden ganz meisterhaft von ihm vorgetragen. Recit. und Rondo v. Zingarelli (aus *Romeo e Giulietta*) wurden v. Mad. Jolivet nicht besser, als jenes Rondo, gesungen. Dann

gab Dem. G. noch die sehr angenehme Schlusspolonaise aus Rode's Violinconc. aus D moll, und trug sie vortrefflich, auch nicht ohne den gehörigen Ausdruck, vor. Hrn. Westerdahl, der diesmal das Orchester anführte, müssen wir um mehr Genauigkeit und Festigkeit im Accompagnement bitten: denn so, wie er dies hier leistete, mussten wir Mad. Jolivet und Hrn. Crusell bedauern. In jenem Recit. von Zingarelli nahm er sogar einmal F statt Fis, und so stark, dass man es durch alle andere Instrumente hindurch hörte! — —

Berichtigung.

In Nägeli's Anrede an die schweizerische Musikgesellschaft sind folgende *Druckfehler* zu verbessern:

S. 697, Z. 9. v. oben, lies, statt wirken — weilen.
- 713, Z. 11. v. unten, lies, statt Staat — Saal
- 728, Z. 7. v. unten, lies, statt denkbarer — dankbarer.

Mit dieser Nummer schliesst sich der vierzehnte Jahrgang dieser Zeitung; der Anfang des funfzehnten folgt ununterbrochen und ohne wesentliche Abänderung von unserer Seite. Wir endigen diesen Jahrgang im Gefühl einer Freude, die wir wol gestehen dürfen; einer Freude, über die Beharrlichkeit, in welcher Mitarbeiter und Leser uns unterstützen, dem Guten, das hier geleistet wird, Eingang und Wirksamkeit schenken, und auch unserm Bemühn einen aufmunternden, stärkenden Beyfall nicht versagen. Möge man uns diese Freude, und wenigstens die beyden ersten Veranlassungen dazu, auch künftig gewähren! Wir werden dann, nicht aufhören, unsern Zweck mit Sorgsamkeit, Liebe und Fleiss zu verfolgen, und dabey immer, mehr uns zum Danke gegen die Theilnehmenden, als sie zum Danke gegen uns verpflichtet glauben.

d. Redact.

Die gegenwärtigen, so oft von Andern zur Sprache gebrachten, und mithin gewiss jedem Leser bekannten Verhältnisse des Buch- und Musikalien-Handels machen es unumgänglich, dass der Preis dieser Zeitung dem, der meisten andern, jetzt etwas näher gebracht, und, vom Jahr 1813 an, von vier Thalern jährlich auf fünf Thaler acht Groschen sächs. erhöhet werde. Dagegen sollen, zum Vortheil der Abnehmer, bey Materialien, welche eine schnelle Bekanntwerdung erfordern, öfter als bisher übersähliche Blätter, öfter auch Musikbeylagen, Portraits und andere etwa nöthige Kupfer gegeben werden. Wir hoffen, die Abnehmer werden in unserm bisherigen Verfahren in Ansehung des mercantilen Theils dieser Zeitung Beweise genug finden, dass wir bey dieser Erhöhung des Preises nicht unsern Vortheil, sondern nur die Möglichkeit der sichern Erhaltung dieses allgemein geachteten und einflussreichen Instituts beabsichtigen.

Breitkopf und Härtel.

(Hierbey das Inhalts-Verzeichnis dieses Jahrganges. Das Titelblatt, mit Hrn. Dr. Forkels Portrait, als Vignette, wird baldigst nachgeliefert.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

FUNFZEHNTER JAHRGANG

vom 6. Januar 1813 bis 29. December 1813.

Cherubini

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Zu diesem Jahrgange kommen 10 *Intelligenzblatter*, 6 *Beylagen und* 2 *Kupfer.*

Universitäts-
Bibliothek
München

INHALT

des

funfzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahr 1813.

I. Abhandlungen.

Chiron, allgem. Uebersicht der Geschichte der Musik, mit Anmerkungen v. Orion. Seite 73, 89.

Gerber, üb. d. Oper, von einem Freunde der vorigen Zeit, 293.

— üb. gearbeitete Instrumentalmusik, besonders üb. Symphonien, 257.

Hauff, Theorie der Technik musikal. Kunstmittel, 617, 649.

Horstig, Grundlage der Tastenapplicatur, 856, 880.

Rochlitz, die Fuge, zunächst für Dilettanten und Layen, 509, 525.

Ungenannt., Mittheilungen üb. Gesang und Gesangsmethode, 163, 181.

— das Auswendiglernen angehender Klavierspieler, 229.

— die Folge der reinen Quinte auf die falsche, 281.

— Auflösung einer mathematisch-musikal. Aufgabe, 375.

— üb. d. Anordnung und den wesentlichen Inhalt eines vollständigen Lehrbuchs d. musikal. Composition, 321.

— Mittheilungen aus d. Tagebuche eines Tonkünstlers, 557, 569, 729, 745, 761.

— üb. eine merkwürdige Stelle Mozarts, 585.

— üb. schlechten Kirchengesang, nebst Vorschlägen zu dessen Verbesserung, 718.

W., Würde eine Gemeinde an Erbauung gewinnen, wenn sie den Choral vstimmig sänge? und ist es möglich, einen solchen Gesang herzustellen? 321.

Weber, Gottfr., üb. Generalbassspielen bey Kirchenmusik u. bessere Anwendung der Orgel dabey, 105.

— üb. den musikal. Taktmesser, 441.

— üb. die fünftheiligen Taktarten, 825.

Wilke, üb. den Unterricht im Gesange nach Zahlen, 121.

II. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Gerber, neues Tonkünstler-Lexikon, 2ter Th., Seite 197, 3ter Th., 505.

Minoja, Lettera sopra il Canto, 448.

Perrino, Osservazioni sul Canto, 502.

Rambach, üb. Luthers Verdienste um den Kirchengesang, 681, 697.

2. Musikalien.

A. Gesang.

a) Kirchenmusik.

v. Beethoven, Missa, (zugleich mit deutschem Text) Partitur, Seite 389, 405.

Berezowsky, das Vater-Unser, 4stimmig, 553.

Krille, Ostercantate, Part., 337.

Mozart, Cantate, Part., 289.

Müller, Cramers Hymne an Gott, Part., 271.

Sarti, Hymne, Part., 439.

Ung, vollständ. Sammlung der besten, alten u. neuen Choralmelodien, 4stimmig, 225.

b) Opern.

Boieldieu, Johann von Paris, Klav. Ausz., 708.

Fuss, Arien zum Melodrama Isaak, Klav. Ausz., 356.

Ritter, der Zitterschläger, Klav. Ausz., 503.

Weber, C. M. v., Silvana, Klav. Ausz., 239.

c) Cantaten.

Freystädtler, Cantate eines Kindes, Klav. Ausz., Seite 632.

Händel, Alexanders Fest, (Timotheus, oder die Gewalt der Musik,) bearbeitet v. Mozart, 630.

Steinacker, Lob des Gesangs, Klav. Ausz., 138.

d) Mehrstimmige Lieder u. andere Gesänge.

Eisenhofer, 6 gesellschaftliche Gesänge, 4stimmig, 711.

Fink, Volkslieder, 3 u. 4stim., 519.

Harder, 4stim. Gesänge, 710.

Krebs, Duett, mit 2 Guitarren, 776.

Lindner, musikal. Jugendfreund, 1 u. mehrst., 137.

Luja, deutsche Lieder, 3 u. 4stim., 340.

Nägeli, 1 u. 2stim. Singstücke, 339.

— geistl. Lieder, 1 u. mehrstim., 339.

Schaum, Skolien, 3stim. Canons, 471.

Stexkel, Terzett, mit Pf., 87.

e) Lieder und andere Gesänge für Eine Stimme.

Abeille, d. Jüngling am Bach, mit Pf., 86.

Berger, 6 deutsche Lieder, mit Guit., 424.

Blüher, 6 Lieder, mit Pf., 662.

Böhner, 3 Lieder, mit Pf., 821

Bornhard, Swanilde, mit Guit., 487.

Danzi, 6 franz. Romanzen, mit Pf., 407.

— 12 ital. Canzonetten, mit Pf., 661.

Dillenberg, Ernst und Scherz in Liedern, mit Pf., 338.

Eisenhofer, 6 Gesänge mit Guit., 536.

Fuss, Lieder, mit Pf., 227.

Gänsbacher, die Erwartung, mit Pf., 472.

Herder, 3 Gesänge, mit Pf., 791.

Karow, 8 deutsche Lieder, mit Pf., 775.

v. Krufft, 4 Lieder von Körner, mit Pf., 352.

L. de N., spanische Lieder, mit Pf., 257.

Methfessel, 12 Canzonetten, mit Pf. oder Guit., 259.

— 6 Lieder, mit Pf., 406.

v. Miltitz, Lieder von Fouqué, mit Pf., 333.

Moritz, 13 Lieder, mit Pf., 272.

Morus, Hölty's Elegie, mit Pf., 645.

Mozart, Scene und Arie f. die Bassstimme, zum Gebrauch für Concerte, Klav. Ausz. u. Orchesterstimmen, 648.

Rieff, 6 franz. Romanzen, mit Pf., 728.

Schinn, 2 Gesänge, mit Pf., 568.

— 6 christl. Lieder, mit Pf., 568.

Schlett, 3 ital. Canzonetten, mit Pf., Seite 72.

Schmidt, 24 Lieder, mit Pf., 88.

Schneider, Friedr., Lieder, mit Pf., 455.

Stegmann, die Liebe und d. Pflichtbrespiel, mit Pf., 329.

Sterkel, Scene u. Rondo, mit Pf., Viol. u. V.cell, 87.

— 6 ital. Ariettен, mit Pf., 631.

Tomaschek, Bürgers Lenore, mit Pf., 674.

Weber, Gottfr., 12 Gesänge, mit Pf. od. Guit., 591.

Weber, Mar. v., 6 Gesänge, mit Pf., 65.

Wollank, 6 ital. Gesänge, mit Pf., 659.

— 6 deutsche Lieder, mit Pf., 662.

B) Instrumentalmusik.

a. Symphonien und Ouvertüren.

(Wo es nicht anders angegeben ist, in Orchesterstimmen.)

v. Beethoven, Ouvert., Zwischenacte u. Gesänge zu Göthe's Egmont, (auch im Klav. Ausz.) 473.

Braun, Symphonie, 373.

Cherubini, Ouvert. zur Oper Anakreon, f. d. Pf. zu 8 Händen arrangirt, 36.

Elsner, Ouvert. zur Oper Andromeda, 307.

Kunzen, Ouvert. zur Oper, die Stimme der Natur, 355.

— Ouvert. zur Oper Erik, 355.

Mozart, Symphonie, arrang. f. Pf. zu 4 Händen, 408.

— Symphonie, arrang. f. Pf. zu 4 Händen, 536.

Romberg, A., Symphonie, 328.

Romberg, B., Ouvert. zur Oper Ulysses und Circe, 325.

Weber, Mar. v., Symphonie, 553.

— — Ouvert. zur Oper, der Beherrscher der Geister, 624.

Wilms, Symphonie, 373.

b. Concerte.

Lessel, Conc. f. d. Pf., 464.

Schneider, G. A., Conc. für d. Flöte, 650.

Weber, Mar. v., Conc. f. d. Pf., 726.

c. Tänze für volles Orchester.

Ung., Favoritwalzer der Kaiserin von Frankreich, 276.

d. Musik für Solo-Instrumente,

α) von zweyen bis zu sieben.

Baillot, 6 variirte Themata f. 2 Viol., 679.

Baldenecker, gr. Sonat. f. Pf. u. V., 203.

v. Beethoven, 2 Trios f. Pf., V. u. V.cell, 141.

Berbiguier, 3 Duetten f. 2 Flöt., Seite 833.
Blume, 3 Duett. f. 2 Flöt., 695.
Braun, 2 Duett. f. 2 Hoboen, 552.
Bruni, 6 conc. Duett. f. V. u. Alt., 854.
Dam, 3 Duett. f. 2 V., 695.
Dürand, 2 var. Themata f. V., mit Orchest., 567.
Dussek, letztes Werk: 2 Sonat. f. Pf., V. u. V.cell, 251.
Ebell, 3 Quart., f. 2 V., A. u. V.cell, 487.
Gänsbacher, Serenade, f. Flöte u. Guit., 807.
Gans, Variat. f. 2 V. A. u. V.cell, 808.
Giuliani, Serenade f. Guit., V. u. V.cell, 55.
Göpfert, 2 Duett. f. 2 Klarinett., 727.
Hinsel, 3 Duett. f. 2 V., 196.
— 3 gr. Duett. f. 2 V., 599.
Henning, Variat. f. 2 V., 291.
Hundesforgen, Trio f. 2 V. u. V.cell, 680.
Kacakowsky, Variat. f. 2 V., A. u. V.cell, 712.
Kuhlau, leichte Sonat. f. Pf. u. V., 669.
Lessel, Potpourri f. Pf. mit Orchest., 464.
Matthäi, brill. Quart. f. 2 V., A. u. V.cell, 264.
Mussini, 3 gr. Duett. f. 2 V., 292.
Pixis, Quart. f. Pf., V. A. u. V.cell, 260.
Ries, gr. Quint. f. Pf., 2 V., A. u. V.cell, 788.
— gr. Septett f. Pf., Klarinett., 2 Hörn., V., V.cell und Contr.-Bass, 790.
Schneider, G. A., 6 Duetten f. 2 Flöt., 120.
— 3 Duett. f. 2 V., 292.
Tausch, 3 Duett. f. Klarinette u. Fagott, 823.
Wanhall, Quart. f. Pf., V., A. u. V.cell, 16.
Weber, Mar. v., Variat. f. Pf. u. V., 792.
Wilms, Sonat. f. Pf. u. V., 643.
— Quart. f. Pf., V., A. u. V.cell, 853.

f) Für ein Instrument allein. Und zwar

1. für die Orgel.

Frischmuth, 12 leichte Orgelstücke, 725.
Kittel, 24 kurze Vorspiele, 354.
Umbreit, 15 Choralvorspiele, 643.

2) für das Pianoforte.

Bach, Sebast., grosse Suiten, 68.
Baldenecker, 3 progr. Sonat., 324.
— gr. Sonat., 696.
— Variat., 728.
Cramer, Variat., 260.

Darondeau, Var., Seite 727.
Dröbs, Son., 616.
— Var., 808.
Dumonchau, 12 Walzer, 488.
Freystädtler, Var., 664.
Hasslinger, Ideal einer Schlacht, 405.
— d. Brand in Baden, 504.
Jäger, Var., 712.
v. Knufft, Var., 556.
— Var., 664.
Kuhlau, Sonat., 79.
Lauska, kleine prakt. Klavierschule in Beyspiel., 87.
— Capriccio, 195.
— angenehme u. leichte Klavierstücke, 336.
Lessel, Fuge für 4 Hände, 790.
Mockwitz, 6 Walz. u. 6 Ländr., 854.
Mühling, 12 Walz. f. 4 Hände, 324.
Müller, A. E., Phantasie, 81.
— instructive Uebungsstücke, 212.
Neudeck, 20 Var., 616.
Neukomm, Elegie auf Dussecks Tod, 239.
— 12 Walzer, 552.
Rink, 6 Walzer f. 4 Hände, 792.
Rosetti, Samml. v. Rondos, 120.
Schmidt, gr. Sonat., 308.
— Sonat., 536.
Schneider, Friedr., gr. Sonat., 178.
Schneider, Wilh., Var., 647.
Schulthesius, Var., 275.
Schumann, Var., 504.
Springinsfeld, komische Var., 552.
Steibelt, 6 Sonatin., 388.
Stolpe, 15 Polonais., 822.
Tomaschek, 6 Eclogen, 581.
— 6 Rhapsodien, 710.
Ung., Variétés amus., 180.
Weber, Mar. v., gr. Sonate, 595.
— Var., 660.

3) für die Violin.

Dürand, 6 Capricc., 567.
Henry, Uebungsstücke, 726.
Romberg, A., 3 Sonat., 359.
Schmiedigen, Var., 598.

4) für die Flote.

Bayer, Uebungsstuke, Seite 568.

5) für die Guitarre.

Harder, Var., 290.

Miksch, Var., 309.

Molino, 6 Phylsche Themata, variirt, 709.

— 3 gr. Sonat., 775.

6) Für Violoncell.

Vanderhagen, Var., 582.

III. Correspondenz.

Nachrichten aus

Berlin, 44, 48, 99, 160, 195, 317, 347, 397, 739, 757, 849.

Breslau, 12.

Cassel, 132, 151, 544.

Dresden, 60, 843.

Genua, 345.

Halle, 600.

Königsberg, 40.

Kopenhagen, 465.

Mannheim, 57, 430.

Mayland, 62, 209, 431, 514, 528.

München, 33, 112, 418, 561.

Leipzig, 26, 253, 267, 738, 773.

Paris, 82, 303, 457.

Prag, 170, 216.

Stockholm, 98, 319, 817.

Weimar, 538.

Wien, 49, 112, 192, 293, 367, 538, 593, 614, 695, 699, 729, 769, 781, 841.

IV. Miscellen.

Anekdoten, 824, 840, 853.

Bekanntmachung, 584.

Bemerkungen, nach Gretry, 688, 703.

Berichtigung, 104.

Brückmann. Heilung einer Nervenkrankheit durch Musik, 582.

Dichter u. Componist. Ein Dialog, 793, 809.

Druckfehler, 857.

Einleitung. Stellen aus den Werken König Friedrichs II. u. Herders, 1.

Feldmusik, 713.

Frühzeitige Talente, 777.

Grétry's Tod, 696.

Joseph Clemens, Fürstbisch. v. Lüttich, 207.

Italien, 260, 277.

D. Juan, eine libellhafte Begebenheit, Seite 215.

K. B. Andeutungen, 806.

Kuhnels Tod, 584.

Kuhlau, 2stimmig. Canon, 40.

Michaelis, üb. d. Oper, 833.

Nachschriften, 16, 834, 840, 857.

Notizen, 54, 117, 140, 163, 274.

Oesers Gemälde im leipziger Concertsaale, 450.

Operdichter in Italien, 206.

Orion die Cicade, 83.

Pensionsinstitut des wiener Theaters, 467, 481.

Personale des leipzig. Concerts, 454.

Pulledro, J. P., 493.

Preisschrift üb. d. Zustand d. Musik in Italien, 3, 17, 41.

Puguani, 562.

Reichardt, Bruchstücke aus seiner Autobiographie, 601, 633, 665.

Rochlitz, Cantate, 25.

— mein erster Ausflug, 489.

d. Sängerin. Ged., 244.

Stellen a. d. Schriften Franklins, Herders u. Luthers, 70.

Stelle im Leben des Benvenuto Cellini, 303.

Stellen aus Fernows röm. Studien, 619.

Stellen a. Ernst Wagners ABC Buch, 656.

Stellen a. J. P. F. Richters, Ritters u. A. Werken, 754.

Taktmesser, 305.

Trampel, Verbesserung der Fehler des Gehörs, 781.

Variation in Kirchenmelodien, 285.

Wald der Lehrer für Anfänger, 485.

Wirkung Gluckscher Musik, 304.

V. Beylagen.

No. 1. Salve Regina, v. Giov. Rovetta, vom Jahr 1640. Fünfstimmig.

No. 2. Hymne v. Meyer-Beer. Vierstimmig.

No. 3. Beyspiele zu der Rec. der Trios v. Beethoven.

No. 4. Zwey Psalmodien v. Aloys Stulpe.

No. 5. Gesang der Engel an den Sterbenden, von Eberwein. Vierstimm.

No. 6. Gesang. Ruhig ist des Todes Schlummer — v. Turk. Vierstimmig.

Ungen., 3stimmiger Choral mit latein. Texte auf Tarks Tod.

No. 7. Schusters Bildniß.

Titelblatt mit Cherubini's Bildniß.

Inhaltsanzeige.

VI. Intelligenzblätter.

10 Nummern.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten Januar. **N°. 1.** 1813.

Universitäts-Bibliothek Münster

Zur Einleitung.

Man muss ein sehr hartes Herz haben, wenn man die menschliche Gesellschaft des Trosts und des Beystands berauben will, den sie aus Poesie und Kunst wider die mannigfaltigen Bitterkeiten des Lebens schopfen kann. Man befreye uns von unsern Widerwärtigkeiten, oder man erlaube uns, sie zu lindern! — — Künste und Wissenschaften errichten eine Art Bundnis in der Welt, und natürlich dünkt mich's, dass alle, die das Glück haben, zu diesem Bundnis zu gehören, wechselseitigen Antheil an dem frohen Gedeihen nehmen, das dieser und jener ihrer Genossen erfährt; dass sie sich aber nicht unter einander verfolgen — —

König Friedrich II. von Preussen.

Wo für alle Zeiten die Form dastehet, (wie in Bildhauer- und Maler-Kunst,) da muss sich nothwendig das Urtheil fortwährend an ihr schärfen, berichtigen, ergänzen. Anders scheint es aber mit dem zu seyn, was in der Luft verhallet — mit Musik und Sprache. Wer kann dies wellenergiessende Meer, wo jede Woge mit dem Augenblick verschwindet, unter Einen Blick fassen, in eine Form beschranken? Daher urtheilen Nationen, Zeiten, Menschen, über Musik und Poesie so verschieden! Daher verändern sich diese so sehr *mit* Nationen, Zeiten, Menschen! So scheint es; die *Regeln des Einverständnisses* liegen aber dennoch, sowol im Material der Kunst, als im Subject der, diese Künste geniessenden, immer nur *menschlichen* Empfindung. Die Verhältnisse der Harmonie sind allen Volkern dieselben; die Empfänglichkeit unsers Organs kann grad weise geübt, also auch berechnet und compensirt werden: mithin ist ein allgemeiner Maasstab, ein *Einverständnis* moglich. Und wollten auch die Meister der Kunst aus verschiedenen Zeiten und Volkern ihre Eigenheit nicht verlaugnen: das musikalische Ohr *des Verstandes* ordnet dennoch sie alle, indem es jeden *in* seiner Eigenheit schätzt und aus ihr ins Allgemeine emporhebt. Die *Sprachen* gehen auf einer Wolke von Willkührlichkeiten; die Schalle in ihnen sind dem Ungewohnten sogar oft widrig: beym völligen Verstandnis derselben öffnet sich indess ein *Ohr der Seele*, das, über alles Willkührliche erhaben, sie, wie reine Musik der Gedanken und Gesinnungen, hört. Kühn also treten wir vor jedes Kunstwerk auch der Sprache, vergessen diese, und vernehmen in ihr mit dem Verstande nur das Werk des Verstandes. Unserm Blick verschwinden Volker und Zeiten. Natürlich, dass sich mit diesen das Ideal des Schönen immer höher und höher hebt: wie eine Sonne der Menschheit gehet es auf, die über *alle* Volker und Zeiten leuchtet. Je mehr Kunstwerke aus verschiedenen Volkern und Zeiten uns zur Vergleichung dastehn, desto heller sehen wir, was jedem mangelt, worin das und jenes vorzüglich glanzet. Von sichtlichen Formen steht die Bildhauerey im Vorhofe des grossen Tempels, die Schauspielkunst mit allen ihren Geschwistern im Adytum desselben: der Geist des Epos schwebt über dem ganzen Bau, und der lyrische Chor umschliesst seine beyden Seiten. Heut und hierin hat dieses, gestern und darin hat jenes Volk, jene Sprache, triumphiret. Wer sich an Eine Zeit, gehore sie Frankreich oder Griechenland zu, sklavisch schliesst, das Zeitmassige ihrer Formen für ewig halt, und sich aus *seiner* lebendigen Natur in jene Scherbengestalt hineinwahnet: dem bleibt jene unerreichbare, lebendige Idee fern und fremde — *das Ideal, das über alle Volker und Zeiten reichet.*

Herder.

Preisschrift über den Zustand der Musik in Italien.

Die italienische Gesellschaft der Wissenschaften und Künste hatte, wie auch aus diesen Blättern bekannt ist, die Preisfrage aufgegeben: in seinem ganzen Umfange und mit den angemessenen Vergleichungen den gegenwärtigen Geschmack und Zustand der Musik in Italien zu bestimmen, die darin etwan eingerissenen Fehler und Misbräuche anzuzeigen, und endlich die schicklichsten Mittel anzugeben, wodurch dieselben gehoben werden könnten, und die Musik zu ihrer höchsten Vollkommenheit sich emporbringen liesse. Unter den eingegangenen Preisschriften wurde die, des Hrn. Perotti, ersten Kapellmeisters zu S. Marco in Venedig, gekrönt, und nun, den Gesetzen des Instituts gemäss, gedruckt.

(*Dissertazione di Giannagostino Perotti di Vercelli, Accademico filarmonico di Bologna — — coronata dalla Società Italiana di scienze, lettere ed arti il dì XXIV. giugno MDCCCXI.* Venezia nella tipografia Picotti, 1812. 120 S. 8.)

Der Verf. zeigt so viele Kenntnis des Vergangenen und eben jetzt Bestehenden, wenn auch, unsrer Einsicht nach, nicht eben tiefe, in Ansehung dessen, was eine bessere Zukunft herbeyführen müsse — dass ein Auszug aus dieser Schrift den deutschen Kunstfreunden vielleicht nicht unwillkommen seyn wird, indem eben sie sich von jeher von den Kunstfreunden anderer Nationen auch dadurch ausgezeichnet haben, dass sie, die Blicke nicht blos auf die Heimath gerichtet, immer zugleich wissen wollten: wie steht es in der Fremde? und wie siehet die Fremde an, was ihr eigen ist, und — euch dazu? (von welchem Letztern jedoch hier wenig die Rede seyn wird.) Wir geben also diesen Auszug, und zwar in dem, was wissenschaftlich Gebildeten in Deutschland schon bekannt, oder was blos von localem Interesse ist, möglichst kurz: im Uebrigen aber so ausführlich, als die Sache selbst verlangt, und als nöthig ist, um zugleich die Behandlungsweise derselben durch Hrn. P., der in seinem Vaterlande durch diese kein geringes Ansehn erlangt hat, einigermassen kenntlich zu machen. Dass übrigens manches in dieser Schrift Bemerkte auch in Deutschland seine Anwendung u[illegible]hlthätige Folgen finden könnte, brauchen [illegible]ol kaum hinzuzusetzen.

Die Abhandlung zerfällt in drey [illegible]ottheile. Der *erste* beantwortet die Frage nach dem Zustande der Musik von der Epoche ihres Wiederauflebens an bis zu unsrer Zeit. Der Verf. entschuldigt sich, dass er, um in den Granzen der Preisfrage zu bleiben, nicht der grossen deutschen Meister, eines Handel, Bach, Mozart, Haydn, gedenkt, da diese seiner Nation nicht angehören. Er übergeht auch aus einer frühern Periode die Verdienste eines Guido, Franchino Goffurio, Lodov. Fogliani, D. Nicola Vicentino, Zarlino u. a. m. und beginnt von der letzten Epoche des Wiederauflebens der Musik in Italien. Ludwig XIV. gab den ersten Anlass, sie aus dem Verfall zu heben, worin sie durch die Invasionen fremder Völker gerathen war. Die ersten Italiener, die durch ihn nach Paris gezogen wurden, waren Corelli, Luigi, Rossi, u. a., Virtuosen die nun da unter einander, und vorzüglich mit Lulli aus Florenz, zu wetteifern anfingen. Lulli dieser grosse Violinist und Componist, genoss bis zum Tode die höchste Gnade des Königs: denn unglücklicherweise hatte seine Partey über Corelli gesiegt. Als dieser nach Italien zurückgekehrt war, schrieb er seine Werke, deren Verdienst allgemein bekannt ist. Ihm müssen wir den Ruhm zugestehen, dass er mehr Grazie in seine Arbeiten legte und eine bessere Melodie geltend machte. Das fünfte unter seinen Werken zeichnet sich besonders aus, wo vorzüglich in den Adagio's der schönste Gesang mit einer wohlgeordneten Harmonie verbunden ist. Corelli's Beyspiel weckte die damaligen Contrapunctisten, die bisher die Harmonie nur in schweren Verwicklungen steif und geschmacklos behandelten. Sie lernten mehr Werth auf Melodie, als Hauptsache, setzen, und mussten, um zu gefallen, ihrem Meister folgen, und ihre Fugen, Canons u. dergl. wenigstens einfacher und anmuthiger schreiben. Im Streben nach einer einfachen Melodie erwarben sich zuerst Ruf Melani zu Rom, Segrenzi zu Venedig, Bassani zu Ferrara, Stradelli zu Genua, Colonna zu Bologna u. a., die gegen Ende des 17ten Jahrhunderts lebten. Unter dem Beyspiel der ersten erwachten auch andre Genies, z. B. Gaetano Greco, Albinoni, Caldara, Buononcini, Sandoni aus Bologna, von denen die beyden letztern den Ruf des italienischen Namens selbst in Handels ruhmvoller

Periode in England behaupteten. Der berühmte Tartini, erster Violinist der Kapelle del Santo in Padua, um den Anfang des 18ten Jahrhunderts, erwarb sich den Ruhm eines der kunstverständigsten Schriftsteller, und vervollkommnete die Violin, indem er ihre zu dünnen Saiten verstärkte, dem Bogen mehr Länge gab, und durch dessen geschickte Führung dem Instrument einen Ton voll Stärke und Anmuth ablockte. Aus der Schule Corelli's und Tartini's gingen Locatello Bergamasco, Somis, Gemiani, Nardini u. a. ausgezeichnete Manner hervor. Durch die Bemühung solcher Meister ward die Instrumentalkunst vervollkommnet. Man fing an, die Instrumente des Orchesters auf eine neue Art zu stellen, so dass keins das andre verwirrte, noch alle zusammen den Sanger überstimmten. Auch die verschiedenen musikal. Akademien, die hier und da in Italien blühten, beförderten den Flor dieser Kunst. Eine der zuerst errichteten war die zu Neapel, die König Ferdinand v. Aragonien stiftete. Sie bildete viele treffliche Meister. In Siena entstand eine Akademie der Musik und Poesie. In Verona existirte schon früher die Akademie *de'Filarmonici*. In Bologna, wo zuerst die Akademie *di Filomusi* bestand, wurde die der Filarmoniker errichtet, welche die berühmteste ward. Diese ehrt unter ihren Stiftern D. Agostino Filipucci, den Meister des trefflichen P. Angelo Prodieri, den ersten Lehrer des gelehrten P. Martini, und zählte unter ihren Mitgliedern die bedeutendsten Contrapunctisten.

Bey diesen grossen Fortschritten der Instrumentalkunst erkannte man auch die Nothwendigkeit, gleiche Sorgfalt auf den *Gesang* zu wenden. Daher wurden öffentliche Singschulen in Neapel, Rom, Bologna, Venedig, Modena, Genua, Mayland, Florenz errichtet. Bald gingen daraus die trefflichsten Subjecte hervor, wie aus der Neapolitaner Ferri Perugino und Farinelli; aus der Bolognese Guadagni und Bernacchi, der noch berühmter ist durch seine Schüler Raff, Tedeschi, Guarducci, Mancini; aus der Florentiner Schule die berühmte Vittoria Tesi; aus der Venezianischen die Faustina Bordoni, u. a. m. In Hinsicht der *Opern* bot man sich auch zu Verbesserungen die Hande. Man suchte die Ouvertüre lebendiger und effectvoller zu machen, die Recitative anmuthiger zu modulíren, und den Arien mehr Einfalt und Wahrheit zu geben. Aber wie konnte man zu dem grossen Ziel der Reform des Theaters gelangen ohne Beyhülfe der Poesie? Diese war so gemein und uninteressant, dass sie die Wirkung der Musik sogar schwächte. Belege dazu geben die Opern, die von Aless. Scarlatti, Leon. Leo, Feo, Colonna, und Nic. Porpora um jene Zeit in Musik gesetzt wurden. In diesen Compositionen waren zuerst die Arien in anmuthigere Melodien gekleidet und mit reicherem und glanzenderem Accompagnement unterstützt, jedoch dies alles trotz der Poesie, die ihre Schwester gänzlich schwächte und herabzog. Die Dichter mussten daher die musikal. Poesie reformiren, an die Stelle des schwülstigen, kalten, kindischen, unnatürlichen Styls den erhabenen, affectvollen, einfachen setzen, voll edler und wahrer Gemälde, voll starker und meisterhaft ausgeführter Charaktere. Damals waren die Madrigale gewöhnlich, die erste Gattung, die man in Musik setzte, und in deren Composition sich Luca Marenzio, Monteverde, Clari u. a. sehr berühmt machten. Der Abb. Anton. Patrizio Veneto, aufgemuntert von Bened. Marcello, schrieb Cantaten, und in der That empfehlen sich *la Cassandra*, *il Timoteo*, *l'Andromaca* u. a. durch poetischen Werth, und in musikal. Hinsicht sind sie das Hauptwerk Marcello's, den man den Fürsten der harmonischen Musik nennen kann, den Stolz Venedigs und des ganzen Italiens, dessen Name den Zeiten trotzen wird. Auch darf der Poesie der Psalmen von Ascan. Giustiniani, die sich ganz für Musik eignet, ihr Lob nicht versagt werden, worin auch der in aller schönen Literatur sehr bewanderte Marcello als Componist das grösste Verdienst hat. Dies Werk gründet allein schon den Ruhm dieses Zeitalters. Sein grosser Styl, seine gründliche Kenntnis, seine Verbindung der antiken mit der modernen Musik, seine Leichtigkeit in der Behandlung und im wahren Ausdruck des Textes — alles zeigt, *Marcello* war einer von den wenigen, die das Ziel trafen. — In der dramatischen Dichtung verbanute man die damals gewöhnliche Versetzung des Ernsten mit dem Possenhaften, und versuchte den Vers geschmeidiger und harmonischer, das Recitativ interessanter, und die Arien fliessender zu machen. Man erkannte, dass die Musik Abwechslung der Sylbenfüsse erfodert, und dadurch Mannigfaltigkeit der Melodie gewinnt. Nach mehrern lobenswerthen Versuchen anderer erhob sich Apostolo Zeno als wahrer Reformator, wo nicht Schöpfer des Drama, dem die Musen lächelten; würdig wusste er edle, grosse, glänzende

Gegenstände zu behandeln und dem grossen Metastasio den Weg zu bahnen. Dieser wandte als Musikkenner allen Fleiss darauf, durch Mannigfaltigkeit der Versmaasse und Harmonie des Verses sich der Musik anzuschmiegen, die wahre, lebendige Sprache des Herzens an die Stelle des matten, frostigen Ausdrucks der vorhergehenden Zeit zu setzen, und der Harmonie eine Zeichnung darzubieten, die mit frischen Farben und feinen Tinten ausgemalt werden konnte. Ihm verdanken wir die Vortrefflichkeit, zu der damals der italienische Geschmack in der Musik gelangte, und sein Feuer weckte Funken in der Brust eines Pergolese, Vinci, Jomelli u. a. Metastasio verschmähte es nicht, mit den Componisten gemeinschaftliche Sache zu machen, wie Quinault mit Lulli, wohl überzeugt, dass nur dann beyde Künste sich des menschlichen Gemüths bemeistern könnten. Dessen ungeachtet herrschte in den Opern der damaligen Zeit, wie in denen des Gasparini, des jüngern Scarlatti, Demaio, Durante, Vinci, Perez, Sarro, Mancini, noch das widersinnige *Da Capo* — das Wiederholen des ersten Theils, auch der Bravourarien, wodurch der Zuhörer von der Handlung ab und blos auf den Sänger hin gelenkt wurde. Auch war die Verschiedenheit des Style und die äusserste Kürze auffallend, womit der zweyte Theil solcher Arien componirt war. Eine andre Sonderbarkeit war, gleichsam vertragsmässig, allemal mit lang aushaltenden Vocalen zu schliessen, blos um eine Reihe Noten hören zu lassen, von denen sich der Sänger und Musiker einen Vorrath für jede Gattung Musik und Poesie ohne Unterschied bereit hielt, wiewol der Ausdruck des Textes dadurch litt. Selbst Pergolese war von solchen Fehlern nicht frey, dessen Werke doch in Italien so grossen Beyfall fanden, weil sich darin die Simplicität mit dem Edlen verband, wie seine Opern *Olimpiade*, *Orfeo*, *la Serva padrona*, und vorzüglich sein *Stabat mater* beweisen. Um solche tief gewurzelte Misbräuche aufzuheben, musste ein musikalisches Genie aufstehen, das Philosophie, Poesie und Gelehrsamkeit in sich vereinigte. Ein solches war Jomelli aus Neapel. Er war ein Raphael in der Musik; solche Originalität glänzt in seinem Styl, so viel Fruchtbarkeit, Lebhaftigkeit, Feuer, Gründlichkeit und Wahrheit des Ausdrucks zeichnet seine Werke aus. Nachdem er sich unter Feo, in der neapolitanischen Schule gebildet und schon treffliche Proben abgelegt, begab er sich, auf dessen Rath, in die Schule des trefflichen P. Martini, für dessen Ruhm seine *Geschichte der Musik*, sein *Saggio del Contrapunto* und viele andre Werke, die Menge seiner Schüler, und seine einsichtsvollen Compositionen in jeder Gattung, zeugen. Erleuchtet von einem solchen Meister konnte Jomelli nun eine neue Bahn betreten. In seinen Producten triumphirt der wahre Ausdruck der Poesie, so dass man ihnen keinen verschiedenen Text unterlegen kann, wie doch oft bey den Werken Andrer mit Glück geschehen ist. Wiederholt er die Worte, so geschieht es blos wegen der grössern Stärke des leidenschaftlichen Ausdrucks, und um die Aufmerksamkeit auf den Hauptgegenstand zu heften. Er modulirte nicht willkürlich, sondern nach dem verschiednen Tone der Poesie und der Affecte, so dass man aus seiner Musik auch ohne Text den Sinn erkennt. Mit unvergleichlicher Leichtigkeit behandelte er die verschiedenen Style der Musik, und zeigte sich bald erhaben, bald leidenschaftlich, bald anmuthig und zärtlich. Auch den Contrapunct wandte er zweckmässig an. Durch ihn erhielten die Arien eine vorher unbekannte Energie, so wie die Recitative, und auch die Duetten, Terzetten, indem er diese mit den interessantesten Situationen des Drama verwebte. — Aber damals blühte nicht blos die Theatermusik, so wie die der geistlichen Oratorien, welche besonders zu Venedig in den vier Conservatorien im Ruf standen, sondern es gab auch nicht wenige *Kirchencomponisten* von Verdienst. Die Capelle del Santo zu Padua besass einen Valotti, der im gleichzeitigen Wetteifer mit Martini, dem Kapellmeister an S. Francesco in Bologna, um die Palme stritt. Zu S. Marco in Venedig verband Buranello mit tiefer Einsicht vorzügliches Talent, und erregte mit dem Zauber seiner Musik, trotz aller Hindernisse im Publicum, grossen Enthusiasmus. Die Kapelle zu Loretto hatte zur selbigen Zeit den berühmten And. Basily, der diesem Heiligthum die kostbarsten Werke hinterliess. In Mayland folgte dem talentvollen Carlo Balioni ein Fioroni, der es mit den besten Meistern der neapolitan. Schule aufnehmen konnte. In Rom suchte Jomelli mit aller Macht seinen Vorgänger, Palestrina, zu übertreffen, die Stütze der Kirchenmusik, den Urheber der nach seinem Namen genannten Gattung des Kirchenstyls. Fast alle, auch die kleinsten Städte Italiens beeiferten sich, treffliche Meister zu haben. Und alle diese Kapellen erfoderten zum Dienst eine ansehnliche Menge

Sänger, Organisten, Instrumentisten; daher strömten die jungen Leute zahlreich den errichteten Musikschulen zu, vom Ruhm und von der Aussicht auf ehrenvollen Unterhalt aufgemuntert. — Indem sich die Singschulen im Flor erhielten, folgten auf die oben genannten Sänger ein Aprile, ein Elisi, die Gabrieli, die De amicis u. a. An diese schlossen sich die neuen an: Rubinelli, Marchesi, Crescentini, Senesino, und unter den Tenoristen, Ansani, Davide, Babbini; unter den Sängerinnen, Moriggi, Morichelli, Todi, Banti, Silva, Grassini, Catalani. (Hier beruft sich der Verf. auf Arteaga's *Rivoluzioni del teatro* T. 3. p. 10., worin dieser der Kunst und Verfeinerung des italienischen Gesangs eine grosse Lobrede hält, jedoch auch klagt, dass man von dem herrlichsten Talent zum Gesange eine, der Poesie und Musik gleich nachtheilige Anwendung mache. Unter solchem Tadel sind aber diejenigen nicht begriffen, welche mit dem feinsten Geschmack blos den präcisen Ausdruck der Empfindungen, die Sprache der Affecten, sich zum Ziel setzten. Ein solcher Sänger war Pacchierotti. Wer konnte sich, sagt der Verf., bey seinem pathetischen Recitativ der Thranen enthalten? wen riss nicht sein Feuer mit sich fort? wessen Ausdruck hatte mehr Innigkeit und Wahrheit? Kurz, durch ihn kam der Gesang im verflossenen Jahrhundert auf den Gipfel der Vollkommenheit.)

Wie sicher und richtig das *Publicum* durch so gebildete Sänger über Meisterwerke zu urtheilen in Stand gesetzt wurde, beweist die glückliche Aufnahme der Opern eines Piccini, Sacchini, Bertoni, Borghi, Paesiello, Bianchi, Anfossi, Guglielmi, Prati, Gazzaniga u. a., von welcher Klasse noch ausgezeichnete Componisten leben, die, wo es auch sey, allgemeine Bewunderung erregt, und die Kunst der Vollkommenheit näher gebracht haben. Piccini hat unter allen am meisten zur Reform des ital. Theaters beygetragen. Begabt mit besonderm Talent, mit der fruchtbarsten Phantasie, ein tiefer Kenner der Kunst, und vertraut mit der Literatur, behandelte er die Composition als Philosoph, und erwarb so seinen hohen Ruhm nicht blos in Italien, sondern in dem ganzen gebildeten Europa, und besonders in Frankreich. Ihm und andern, oben erwähnten Meistern verdankt man die Einführung der Arien von mancherley Charakter, die Rondo's, die lebhaften Polonaisen, die Gebete, die neue Form der Bravourarien, die Aufhebung der gleichstimmigen Instrumentalbegleitung des Gesanges, die ihn erstickte, die Einführung der mit der Handlung verbundenen Chöre, die grossen concertirenden Stücke, die Einschaltung der Finalen in ernsthafte Opern, welche lebhaft ausgemalte Tableaux bilden und den Hauptpunct der Handlung noch mehr hervorheben und erhellen. Alle die genannten Meister haben ihren eignen Charakter. Man unterscheidet den feurigen Piccini vom zartlichen Sacchini, den nachdrücklichen Sarti vom gelehrten und natürlichen Bertoni, den angemessenen und lebhaften Borghi von Paesiello in seinem anmuthigen und netten Styl, den majestätischen und glänzenden Bianchi von Anfossi in seiner ausgezeichneten Simplicität, den tiefen und einnehmenden Salieri von dem blühenden und beredten Guglielmi. Um Cimarosa zu würdigen, betrachte man seine vielfachen herrlichen Werke — unter denen, welche hieher gehören, besonders seine *Orasi e Curiazi*, worin jedes Stück von ungemeinem Werth ist. Doch darf man einen Fehler dieses grossen Meisters nicht verhehlen, nämlich, dass er in ernsthaften Opern öfters komische Züge anbringt. An andern Flecken, von denen auch gleichzeitige Componisten nicht frey sind, haben mehr die auf Metastasio gefolgten Dichter, oder die Sänger und die ins Theaterwesen eingeschlichenen Misbräuche Schuld. — Der noch lebende Asioli, Kapellm. des Vicekönigs von Italien, hat sich mit seinen Theater- und Kirchenmusiken ausgezeichnet, und auch mit seinen Sonetten, Canzonen, sapphischen Oden und *Ottave rime* den Umfang des musikal. Ausdrucks bewiesen. — Als die drey Sterne des jetzigen italien. Horizonts nennt den Verf. Sim. Mayer, (der, obgleich Böhme v. Geburt, doch von den ersten Jahren an nach Italien kam, unter Bertoni den Contrapunct studirte, und, nachdem er sich lange in Venedig aufgehalten, nach Bergamo als Kapellmeister gekommen ist,) Paer und Cherubini. Bey allem höchsten Verdienst findet er sie doch nicht von Tadel frey, wenn man erwoge, dass sie vom herrschenden Verlangen, sich auszuzeichnen und die Kunst immer mehr zu verfeinern, sich oft zu einem übermässigen Pomp der Instrumentalmusik haben verleiten lassen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt a. M. d. 14ten Dec. Hr. Eugen Thurner, königl. westphäl. Kammermusicus, gab am 11. d. hier ein öffentl. Concert, von dem ich gern referire, weil ich da von einem jungen, geistreichen Componisten und Virtuosen zu sprechen habe. Er ist schon einigemal in diesen Blättern sehr vortheilhaft erwähnt, u. viele hiesige Künstler kannten ihn noch von jener Zeit, als er in der, zu ihrer Zeit allerdings sehr lobenswerthen Kapelle des seel. Bernard in Offenbach als junger, vielversprechender, angehender Künstler engagirt war. Vielleicht ist ihm selbst auch eben um deswillen das jetzige hiesige Urtheil nicht gleichgültig. Wir hörten 1) Introduction und Allegro einer Symphonie von Thurner, aus welchen zu erkennen war, dass der Componist sehr lebendige Phantasie, bedeutende, selbst kühne Gedanken, und die Geschicklichkeit besitze, alles sehr gut und wirksam zu instrumentiren: aber die Fähigkeit, gute Sätze auch gut zu verbinden und zu einem wahren Ganzen zweckmässig zu ordnen, und so zu verarbeiten, dass dann das Werk auch den Anforderungen des gebildeten Kunstverstandes und tiefern, bleibenden Gefühls entspricht — diese vermisste jeder Kenner. Hr. Th. scheint diesen wichtigen, am Ende doch entscheidenden Theil der höhern ästhetischen und tiefern artistischen Bildung in der Composition beym Studium zu weit umgangen zu haben; es wird ihn aber vor dem Gemeinen, wie vor dem sich selbst Erschöpfen bewahren, wird ihn auf eine weit höhere Stufe setzen und darauf erhalten, wenn er das Versäumte noch nachholt. 2) Arie von Guglielmi, ges. von Dem. Schmidt. Der Componist ist allgemein bekannt, und über die junge, vielversprechende Sängerin werde ich bey andern Gelegenheiten mehr zu sprechen Gelegenheit finden. 3) Hoboe-Concert, componirt und vorgetragen von Thurner. In Hinsicht der Composition hatte dieses Stück die Schwächen und die Vorzüge der Symphonie, und zwar beydes in höherem Grade; als Virtuos bewies sich Hr. Th. nicht nur überhaupt vorzüglich, sondern dies auch auf wahrhaft eigenthümliche Weise. In der Tiefe war der Ton seines Instruments an Kraft und Fülle selbst dem, eines Bassethorns gleich, und in de. Höhe war es der eigentliche, angenehme Ton der Hoboe; dabey waren alle Passagen ungewöhnlich schwierig und anhaltend, so dass sie nur in dieser Kraft, mit so starkem Rohr, so genau und präcis von einem Virtuosen selbst von so guter, kräftiger, körperlicher Constitution gut vorgetragen werden können. In dieser Hinsicht leistete Hr. Thurner jedem Zuhörer volles Genüge, besonders aber denjenigen, welche auf vollen, starken Ton und auf sehr schwierige Passagen, möglichst rund und präcis vorgetragen, sehen. 4) Ballet-Ouvertüre, comp. für das Hoftheater in Cassel, v. Th. Dieses Stück wurde ich zu hören, leider, verhindert. 5) Duett aus Ariodante, von Sim. Mayer, sollte von Mad. Urspruch u. Hrn. Illemberger gesungen werden — musste aber wegbleiben, weil Mad. U. durch Krankheit verhindert war, zu singen. 6) Doppelconcert für zwey Hoboen von Fiorillo, vorgetragen von den Hrn. J. Schmidt und Thurner. Es musste uns allerdings interessant seyn, diese zwey geschickten Virtuosen zusammen zu hören. Ueber die Vorzüge des Hrn. Schmidt habe ich schon oft bey andern Gelegenheiten gesprochen; er weicht in seiner Manier von der des Hrn. Th. merklich ab, ohne ihm an Geschicklichkeit nachzustehen. Sein Ton ist durchaus schwächer, aber auch angenehmer und eben diesem Instrumente eigentlich wol auch angemessener. Alle Passagen trägt er sehr nett und pünktlich vor, welches letztere er mit Hrn. Th. gemein hat, nur dass dieser vielleicht grössere Schwierigkeiten zu besiegen vermag. Beyde aber haben — mit Erlaubniss — das Runde, Angenehme und Vollendete in ihrem Vortrage nicht, wodurch ehemals Hr. Ramm in München die Zuhörer so oft entzückte: doch erreichen sie vielleicht auch dieses noch durch aufmerksame Uebung und Erfahrung — vorausgesetzt, dass Bescheidenheit und Anspruchlosigkeit sie in den nöthigen Schranken hält. Indessen sind wir Hrn. Th. für das uns gewährte Vergnügen vielen Dank schuldig, und werden seine ungemeinen und grossen Vorzüge immer bewundernd erkennen; so wie wir herzlich bedauerten, dass sein Auditorium so ungewöhnlich klein war. Er geht von hier über Carlsruhe und Strasburg nach Paris.

Breslau, d. 13ten Dec. Das Bedürfniss eines Sing-Instituts, nach dem Vorbilde der Fasch-Zelterschen Anstalt in Berlin, haben wir lange gefühlt. Zwar entstanden von Zeit zu Zeit Familien-Vereine, die Gesang-Uebung zum Zweck hatten;

der Wunsch aber, dass die nicht unbedeutende Anzahl der Dilettanten zu einem gemeinsamen Zwecke sich vereinigen möchte, blieb lange unerfüllt, weil es an einem Manne fehlte, der, bey der kunstwissenschaftlichen Bildung, ein dergleichen Institut zu gründen und zu leiten, der Sache sich unterzogen, und mit Wärme und reinem Eifer für die Kunst, ohne ein Privat-Interesse zu beabsichtigen, die Hindernisse zu beseitigen gewusst hatte, die bey Gründung einer solchen Anstalt unvermeidlich sind. Dass sie jetzt besteht, verdanken wir dem Hrn. Musikdir. Biorey, und wenn der Enthusiasmus für dieses Unternehmen bey den Mitgliedern, deren Anzahl sich schon über hundert beläuft, nicht erkaltet, so werden unsre Erwartungen nicht getäuscht werden und die Bemühungen des Hrn. B. nicht unbelohnt bleiben. Er hat eine nicht unbeträchtliche Sammlung von Musikalien, die zu diesem Sing-Institute geeignet sind, sich zu verschaffen gewusst. Eine reiche Ausbeute hat ihm die Bibliothek des hiesigen Elisabethanischen Gymnasiums gewährt. In derselben befindet sich nämlich eine Sammlung von Messen, Psalmen, Motetten, Antiphonien, Requiems, Litaneyen, Vespern, von 1 bis zu 12 Stimmen, ein- und doppelchörig, mit Begleitung der Orgel, einige auch mit mehrstimmiger Instrumentalbegleitung, grösstentheils von italienischen Meistern aus den Jahren 1610 bis 1664. Von dieser zahlreichen, aus 379 Banden bestehenden Sammlung, die grösstentheils gedruckt, und bey Alessandro Vincenti und Bartol. und Francesco Magni in Venedig, so wie zum Theil bey Grignani in Rom, zu damaliger Zeit erschienen sind, existiren zwar keine Partituren, sondern nur die einzelnen Stimmen: Hr. B. hat sich aber die Mühe gegeben, nach diesen mehrere Partituren zu entwerfen, und wird damit fortfahren, weil unter dieser Sammlung Compositionen von wahrem, eigenthümlichem Werth sind, die der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen. Ich theile Ihnen hierbey das Verzeichnis der Componisten, als wie ein Salve Regina von Giov. Rovetta, venetianischem Kapellmeister, aus dem Jahre 1640 als Probe mit, und überlasse es Ihnen, ob Sie von beyden für die musikal. Zeitung Gebrauch machen wollen. *)

Unsre Winterconcerte haben seit einiger Zeit ihren Anfang genommen. Sie wurden mit der Cantate von Ebell: *Preis der Tonkunst*, eröffnet. Was die Composition dieser Cantate betrifft, so ist darüber in der musikal. Zeitung, bey Gelegenheit ihrer vorjährigen Aufführung in Leipzig, schon gesprochen worden, und es bedarf daher nur der Erwähnung, dass die hiesige Aufführung von den Sängerinnen und Sängern des Theaters, welche die Solo-Partien übernommen hatten, unterstützt, und unter der braven Leitung des Hrn. Kapellm. Schnabel gesichert ward.

Der hiesige Arzt, Hr. Doct. Pulvermacher, dessen Tochter eine ausgezeichnete Klavierspielerin, und, bey einer starken, sonoren und reinen Stimme, auf dem Wege ist, sich zu einer vorzüglichen Sängerin zu bilden, gab zum Besten der verwundeten vaterländischen Krieger Concert. Dieses patriotische Unternehmen ward durch einen sehr zahlreichen Besuch unterstützt, und der Zweck durch eine bedeutende Einnahme erreicht.

Unserm Theater steht eine Haupt-Veränderung bevor, die vorzüglich die Oper treffen wird, da der grösste Theil der Sängerinnen und Sänger zu Ostern Breslau verlassen will, und der seit einiger Zeit so sehr abgenommene Theaterbesuch, besonders bey den Opern-Vorstellungen, eine Einschränkung nothwendig machen dürfte.

Verzeichnis derjenigen Componisten, deren Werke in der Bibliothek des Elisabethanischen Gymnasiums zu Breslau aus den Jahren 1610 bis 1664 vorhanden sind.

Asi.	Gallerano.	Pantera.
Franckholdt.	Castello.	Marelo.
Sebastini.	Comelani (vice Homo)	Mazzarardi.
Alem. Grandi.	Zani.	Laurani.
Pascuali.	Valvasensi.	Madeis.
Maria Grandi.	Ferrari.	Bertoli.
Calvetti.	Soncer.	Tordini.
Marini.	Cossei.	Cinis.
Buonamenti.	Rigatti.	Rossi (Helvetes.)
Ucellini.	Bertolameo.	Ballardo.
Legrenzi.	Modenes.	Laudi.
Berettori.	Chinelli.	Giuliani.
Benedetto.	Manfredo.	Capenno.
Vimini.	Donati.	Carocchio.
Hilleriello.	Rigi.	Arrigoni.

*) Es folgt beydes, das Salve Regina — das besonders gegen das Ende, in seiner eigenthümlichen, einfachen und doch kunstreichen Weise, so edel, fromm, und rührend sich ausnimmt — als musikal. Beylage No 1.

Redact.

Conti.	Saroni.	Rossi.
Rovetta.	Bertini.	Busseto.
Filippi.	Lenzi.	Veratini.
Alberti.	Alberini.	Bertalini.
Urbano.	Minozzi.	Monteverdi.
Riccio.	Casati.	Nanzoni.
Fontei.	Ghersetti.	Patua.
Milanuzzi.	Arcuzzi.	Pinconi.
Cozzolani.	Alberghetti.	Beretta.
Puenti.	Stenari.	Pichi.
Lucio.	Worsich.	Bianchi.
della Porta.	Veri.	Vitali.
Gambari.	Molina.	Bonetto.
Bonacchelli.	Penna.	Scapita.
Reina.	Feccini.	Minetti.
da Biadrano.	Grazioni.	Turrini.
Pistocholli.	da Scarcellia.	da Cagliano.
Frocchi.	Bocnoro.	Battiferri.
Cherubino.	Arcoli.	Gualtieri.
Gandino.	Bonerii.	Gonzano.
Freddo.	Orefi.	Cesarini.
Filiberi.	Biggi.	Zavaloni.
Pessi.	Angelini.	Vienna (eine Nonne.)
Milani.	Alfieri.	Prosperi.
Monferrato	Sparavellario.	da Monte dell'Olmo.
Lassi.	Cossoni.	Tedeschini.
Cozzoli.	Filippini.	Bonoro.
Mozart.	Gibellini.	Bonetti.
Cavalli.	Federichi.	Foro.
Sani.	Milesio.	Centeno.
Cova.	Bagnati.	Arnoul.
Turini.	de la Fregia.	Anelf.
da Pistoia.	Vacheldi.	Cornes.
Agnelli.	Lorenzi.	Berlini.
Sarti.	Bombrio.	Filippucci.
Biondra.	Battioli.	Pomengo.
Filago.	Isole.	

Wenn die italienische Orthographie nicht überall beobachtet worden, so kommt es daher, weil die Vignetten zum Theil in lateinischer Sprache sind. — Ausser den Compositionen von obigen Meistern, befinden sich in der genannten Bibliothek noch einige deutsche Motetten, (Kraftsprüche aus dem alten und neuen Testamente,) von Heinrich Schütze, churfürstlich sächsischem Kapellmeister, gedruckt 1625, 1639 u. 1653.; auch: „Auserlesene Kraftsprüchlein alten und neuen Testaments für 5 und 6 Stimmen, von Johann Herrmann Schein, Direct. musici chori in Leipzig 1623."

Kurze Anzeige.

Quartetto p. le Pianof. et Violon., Alto et Violonc. ad libit., comp. par J. Wanhall. Op. 40. Liv. 2. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Dieses Componisten manieren, gefällige, aber freylich an eigenen Gedanken ziemlich leere, jetzt veraltende, und in der Ausführung oft zu lässige Weise, die seit mehr als dreyssig Jahren Jedermann kennet, zeigt sich auch in diesem Quartett, wo nicht durchaus, doch in den beyden ersten Sätzen. Das Rondo hat mehr Eigenes in den Gedanken u. in den Wendungen derselben, auch gute Laune und Consequenz in der Behandlung. Wer diese Gattung noch liebt, wird hier Vergnügen finden, und, ist er auch nur einigermassen geübt, im Spiel nicht die geringste Schwierigkeit.

Die gegenwärtigen, so oft von Andern zur Sprache gebrachten, und mithin gewiss jedem Leser bekannten Verhältnisse des Buch- und Musikalien-Handels machen es unumgänglich, dass der Preis dieser Zeitung dem, der meisten anderen, jetzt etwas näher gebracht, und, vom Jahr 1813 an, von vier Thalern jährlich auf fünf Thaler acht Groschen sächs. erhöhet werde. Dagegen sollen, zum Vortheil der Abnehmer, bey Materialien, welche eine schnelle Bekanntwerdung erfordern, öfter als bisher übernatürliche Blätter, öfter auch Musikbeylagen, Portraits und andere etwa nöthige Kupfer gegeben werden. Wir hoffen, die Abnehmer werden in unserm bisherigen Verfahren in Ansehung des mercantilen Theils dieser Zeitung Beweise genug finden, dass wir bey dieser Erhöhung den Preises nicht unsern Vortheil, sondern nur die Möglichkeit der sichern Erhaltung dieses allgemein geachteten und einflussreichen Instituts beabsichtigen.

Breitkopf und Härtel.

(*Hierbey die musikalische Beylage No. I.*)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

No. I.
Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Salve Regina

di

Gio. Rovetta

Vice-Maestro di Cappella a Venezia 1640.

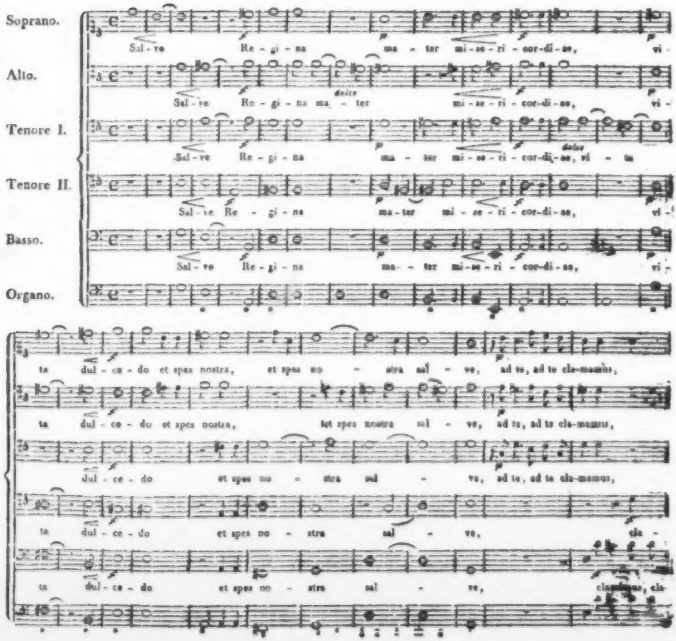

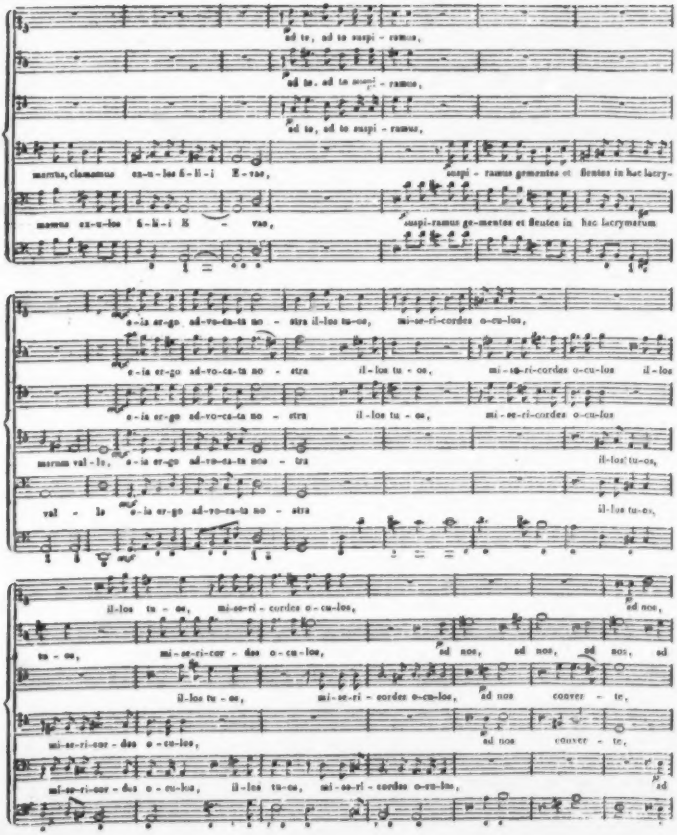
ad te, ad te suspi - ramus,
ad te, ad te suspi - ramus,
ad te, ad te suspi - ramus,
mamma, clamamus ea-u-les fi-li-i E - vae,
suspi - ramus gementes et flentes in hac lacry-
mamma ea-u-les fi-li-i E - vae,
suspi-ramus ge-mentes et flentes in hac lacrymarum
e-ia er-go ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu-os, mi-se-ri-cordes o-cu-los,
e-ia er-go ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu - os, mi-se-ri-cordes o-cu-los il-los
e-ia er-go ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu - os, mi-se-ri-cordes o-cu-los
marum val-le, e-ia er-go ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu-os,
val - le e-ia er-go ad-vo-ca-ta no - stra il-los tu-os,
il-los tu - os, mi-se-ri - cordes o-cu-los, ad nos,
tu - os, mi-se-ri-cor - des o-cu-los, ad nos, ad nos, ad nos, ad
il-los tu - os, mi-se-ri - cordes o-cu-los, ad nos conver - te,
mi-se-ri-cor - des o-cu-los, ad nos conver - te,
mi-se-ri-cor - des o-cu-los, il-los tu-os, mi-se-ri - cordes o-cu-los, ad

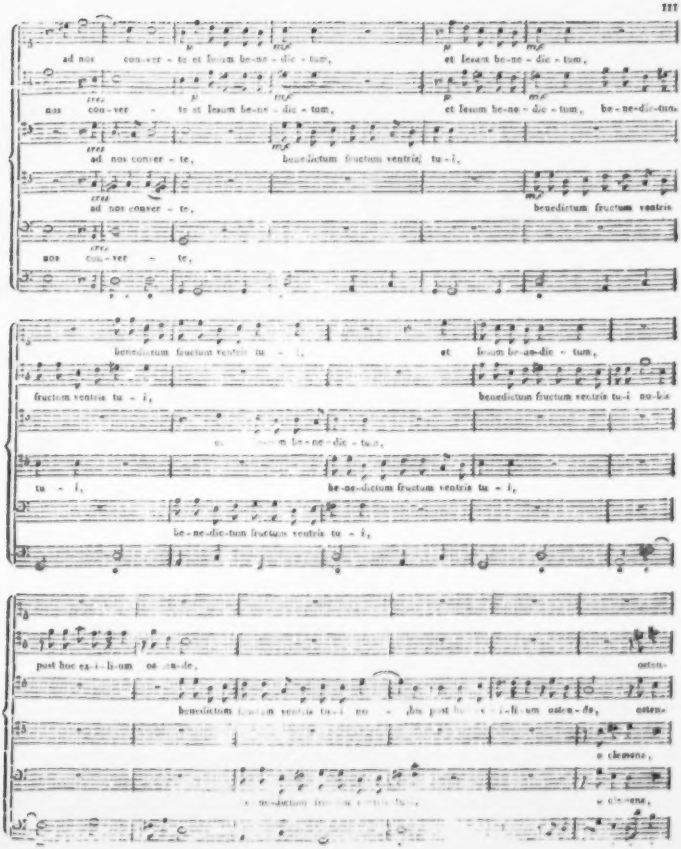
ad nos con-ver-te et Iesum be-ne-dic-tum, et Iesum be-ne-dic-tum,
nos con-ver-te et Iesum be-ne-dic-tum, et Iesum be-ne-dic-tum, be-ne-dic-tum
ad nos conver-te, benedictum fructum ventris tu-i,
ad nos conver-te, benedictum fructum ventris
nos con-ver-te,
benedictum fructum ventris tu-i, et Iesum be-ne-dic-tum,
fructum ventris tu-i, benedictum fructum ventris tu-i no-bis
be-ne-dic-tum,
tu-i, be-ne-dictum fructum ventris tu-i,
be-ne-dic-tum fructum ventris tu-i,
post hoc ex-i-li-um os-ten-de, osten-
benedictum fructum ventris tu-i no-bis post hoc ex-i-li-um osten-de, osten-
o clemens,
o clemens,

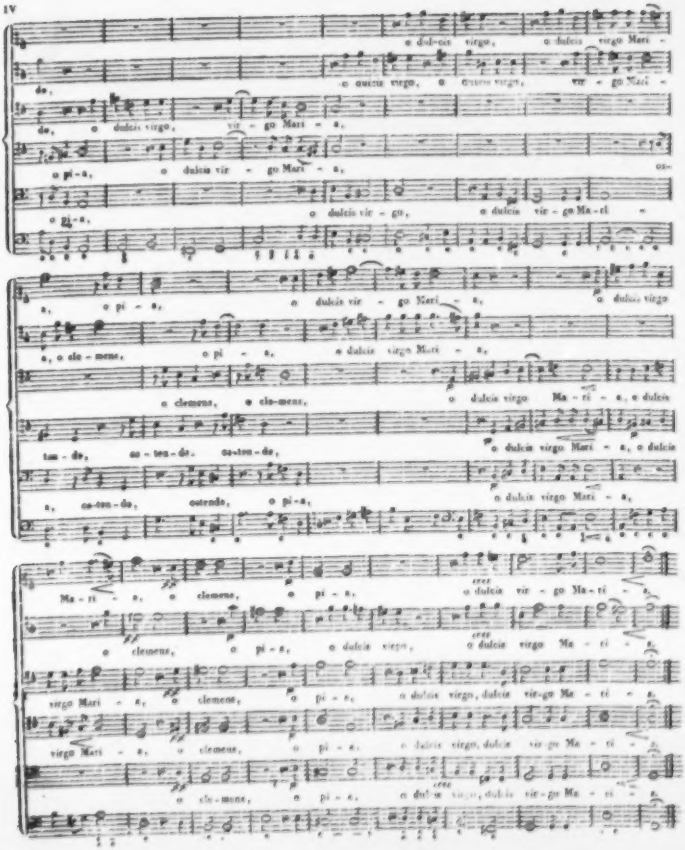
o dulcis virgo, o dulcis virgo Mari -
o dulcis virgo, o dulcis virgo, vir - go Mari -
o dulcis virgo, vir - go Mari - a,
o pi - a, o dulcis vir - go Mari - a, o-
o pi - a, o dulcis vir - go, o dulcis vir - go Ma - ri -
a, o pi - a, o dulcis vir - go Mari - a, o dulcis virgo
a, o cle - mens, o pi - a, o dulcis virgo Mari - a,
o clemens, o cle-mens, o dulcis virgo Ma - ri - a, o dulcis
tam - de, au - ten - de - au-ten - de,
o dulcis virgo Mari - a, o dulcis
a, au-ten-de, outende, o pi-a,
o dulcis virgo Mari - a,
Ma - ri - a, o clemens, o pi - a, o dulcis vir - go Ma - ri - a,
o clemens, o pi - a, o dulcis virgo, o dulcis virgo Ma - ri - a,
virgo Mari - a, o clemens, o pi - a, o dulcis virgo, dulcis vir-go Ma - ri - a,
virgo Mari - a, o clemens, o pi - a, o dulcis virgo, dulcis vir-go Ma - ri - a,
o cle-mens, o pi - a, o dulcis virgo, dulcis vir-go Ma - ri - a,

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten Januar. **No. 2.** 1813.

Auszug aus Perotti's gekrönter Preisschrift über die Musik Italiens.

(Fortsetzung aus der 52ten No.)

Nachdem der Verf. so von der ernsthaften Oper geredet, kommt er auf die *Opera buffa*, und fügt einige Winke über noch lebende Kirchen- und Instrumentalcomponisten bey. Was die komische Oper betrifft, so scheint sie dem Dichter und dem Componisten ein weites Feld zu öffnen; dem ersten, weil es ihm leichter seyn muss, populäre Charaktere zur Zeichnung zu finden; dem andern, weil er sich leichter der natürlichen und vertraulichen Sprache nahern kann. Dennoch ist erst seit wenigen Jahren diese Gattung verbessert worden. Die Charaktere waren alle verfälscht und unnatürlich, indem man in jeder Oper abwechselnd den Holländer, den Franzosen, den Spanier, den Deutschen, wie den Truffaldino, den Brighella, den Pantalon, den Doktor in den Komödien, mit Masken einführte. Nach der Ordnung musste der *Buffo* eine *gros - Perücke tragen, der mezzo carattere* den Liebhaber der *prima donna* machen. Ein dummer Vater, *ein eifersüchtiger* und betrogener Ehemann u. dergl. waren die Angel, um die sich die Maschine der komischen Oper drehte. Alle Personen mussten nach der Reihe eine Arie singen, und diese Arien machten ohne die geringste Wahrscheinlichkeit den Finalen Platz, welche sich im Getümmel einer Schlacht, eines Erdbebens oder Ungewitters endeten. Nach dem Ende des Ballets, das auf den ersten Act folgte, wurde der zweyte, weil schon die meisten Zuschauer fortgegangen und die Musiker müde waren, sehr kurz und uninteressant eingerichtet. Goldoni war der erste, der sich von dem Gewöhnlichen entfernte, aber doch keine gänzliche Reform wagte. Indess führten seine Komödien doch zur Verbesserung der neuen komischen Oper. Zwey Denkmäler seiner Originalität in dieser Gattung sind *Re Teodoro* und *la Grotta di Trofonio*. Schade, dass er in dieser Art nicht mehr schrieb. Doch haben ihm die Italiener nachgeeifert, auch die besten deutschen und französischen Stücke dieser Gattung übersetzt. Nun konnten sich auch die Componisten solcher Opera mehr zeigen, besonders Paesiello, Guglielmi, Anfossi, und vor allen Cimarosa; nach ihm S. Mayr, Paer, Cherubini.

Die *Kirchenmusik* wurde, im Vergleich der alten, allmählich geändert und der Vollkommenheit näher gebracht. Die alte Kirchenmusik bestand nur in einer fortwährenden Ausübung des trockenen Contrapunkts, war dürftig an Erfindung und mangelhaft in der Instrumentalbegleitung, daher einförmig und ermüdend. Seit der Zeit Pergolese's Leo's, Feo's, Durante's, Porpora's, fing unsere Kirchenmusik an sich zu verschönern, und stieg immer mehr mit Martini, Jomelli, Valotti, Buranello u. A., so dass sie von Kennern mit Bewunderung, u. auch von Nichtkennern mit Wohlgefallen gehört wurde. Unter den lebenden Meistern, die sich in dieser Gattung Ehre machen, sind Zanotti an S. Petronio in Bologna, Bertoni an S. Marco in Venedig, Ferronati zu Parma, Ab. Marianni zu Savona, Sabbatini zu Padua zu bemerken. Bescheidenheit verbeut dem Verf. hier ausführlicher seines Bruders zu erwähnen, eines Schülers von P. Martini, dessen P. Sacchi und Denina schon rühmlich gedenken. Er nennt aber noch den würdigen Nachfolger des P. Martini, Mattei. Seine Fugen sind angenehm und gefällig. Neuheit der Modulationen, Simplicität der Melodien, glänzende Instrumentirung (an welcher es den bolognesser Meistern fehlte) und Gründlichkeit setzen ihn unter die wahren Meister der Kunst. Allmählich erhob sich die neuere Kirchenmusik über die alte; jedoch verfallen die heutigen Kirchencomponisten, besonders bey durch instrumentirten Werken, in einige auffallende Unschicklichkeiten, die in der Folge bemerkt werden sollen.

Jetzt von der *Instrumentalmusik*. Als eine Nachahmung der Vocalmusik (in Italien nämlich) konnte sie erst nach dieser sich verfeinern und ausbilden. So wahr dies ist, vermöge ihrer minder vollkommnen Natur, da ihr der Ausdruck der individuellen Gemüthsbewegungen abgeht, (?) daher sie auch an sich weniger Wirksamkeit hat: so hat sie sich doch zum höchsten Grade der Vollkommenheit emporgeschwungen (?) und viele Meister haben sich um sie hoch verdient gemacht. Boccherini, der mit seinen äusserst anmuthigen Trios, Quartetten, Quintetten, grossen Symphonien, so zu gefallen wusste, Paganini, Vietti, Rolla, Ferrari, Biangini aus Piemont, zeichneten sich nicht wenig aus, so wie auch Cammi aus Brescia, Rutini aus Florenz, Gherardeschi aus Pisa, alle Compositeurs von Ruf sind. Der Raben über, sowol unsern als auswärtigen Componisten nicht nur gleich zu kommen, sondern sie sogar zu übertreffen, gebührt dem Römer, Clementi. Unter den Händen dieses grossen Künstlers hat das Spiel des Pianoforte neue und fremde Schönheiten gewonnen. Mit dem Grossen und Prächtigen, das in seinem Styl vorwaltet, verbindet er anmuthende Natürlichkeit, eine meisterhafte Einheit der Ausführung, eine bezaubernde Melodie, überraschende Passagen, kühne Flüge der Phantasie — Vorzüge eines fruchtbaren, feurigen, grossen Genie's, wofür ihn das ganze gebildete Europa anerkennt.

Zweyter Theil. Auch die Musik scheint das Schicksal zu treffen, dass, nachdem sie am höchsten gestiegen, sie wieder zu sinken anfängt. Drey Ursachen bringen sie in Verfall: 1) das Verderbniss der dramatischen Poesie, 2) die Unwissenheit der Sänger, und 3) der Missbrauch, den die Tonkünstler selbst mit dem Reichthum ihrer Kunst treiben. Der Verf. *empfiehlt diesen Gegenstand der Regierung, wegen seines Zusammenhanges mit der Sittlichkeit.*

1) Unsere *gegenwärtige dramatische Poesie* scheint von ihrem Adel verloren zu haben und ihr Ziel aus den Augen zu lassen. Statt ernst, voll Würde, erhaben, und geschickt zur Erweckung edler Neigungen zu seyn, erregt sie nur weichliche, niedrige Leidenschaften, weil die Dichter sich zum Volke herablassen, um dessen Beyfall zu gewinnen. Hier wirft der Verf. einen Blick auf die Griechen, und führt über den Verfall der *Hellenen* Theaterpoesie Artaxa *della Rivoluzioni del Teatro* an. Allein die jetzige Theaterpoesie ist nicht blos fehlerhaft, weil sie zu weichliche Affecte und niedrige Neigungen nährt, sondern auch weil ihr das Wesentliche der Poesie fehlt: ihr mangeln lebendige Bilder, poetische Situationen; sie redet nicht die wahre Sprache der Leidenschaft, und erregt kein Mitgefühl. Ausserdem verstösst sie wider den Genius der Sprache und wider den musikalischen Rhythmus. Jetzt hängt der Dichter, welcher der Führer und das Oberhaupt des Componisten und der ausführenden Personen seyn sollte, von den Launen aller dieser Leute ab. Der Unternehmer (*Impresario*), gewöhnlich ein eigennütziger, unwissender Mensch, bestimmt das Sujet der Oper. Daraus entsteht gewöhnlich ein buntes Flickwerk, ohne allen Plan, ohne Geist und Leben. Das fehlerhafte Gedicht wird noch mehr entstellt durch die schlechte Art, wie es die Sänger vortragen. Die Sänger sollten daher nicht blos die Musik, sondern auch die Poesie studirt haben, so weit es nöthig ist, den Ausdruck der Sprache zu kennen, und sollten grossen Fleiss auf die Action wenden. In den zu [illegible] abgelaufenen Jahrhunderten kamen viele geschickte Sänger aus den Singschulen, Akademien und Conservatorien, die hier und da in Italien blühten. Diese Anstalten haben sich vermindert, und die vielen venetianischen Conservatorien, die so viele treffliche Sängerinnen bildeten, sind eingegangen. Aus allen denen, die in Neapel bestanden, bildete sich gegenwärtig eines, dessen welchem eines von dem Vicekönig in Mayland gestiftet worden. Ob diese zwey öffentlichen Anstalten für Italien hinreichen, soll hier nicht untersucht werden. Durch politische Umstände vermindert sich in den letztern Jahren die Theater und Kapellen, und die Musik gewährt nicht mehr die frohe Aussicht auf ehrenvolle Subsistenz. Daher giebt es heutzutage wenig Sänger; doch waren diese wenigen nur besser gebildet und ganz mit ihrer Kunst vertraut! Durch beschränkte häusliche Umstände genöthigt, die ersten besten Lehrer zu nehmen, wenn sie nur wohlfeil sind, erhalten sie einen falschen Unterricht, und kaum haben sie die Anfangsgründe gelernt, so dünken sie sich schon Meister; und weil sie ein Liedchen singen können, glauben sie schon Nebenbuhler von Marchesi und Pacchierotti zu seyn. Ihre Geschicklichkeit beschränkt sich darauf, allenfalls eine Stimme vom Blatt zu lesen; doch sind sie selten fähig, es mit richtiger Intonation und mit Genauigkeit im Takt zu thun. Diese Unfähigkeit fing schon mit der

Zeit des P. Franc. Fontana an. Jetzt copirt einer den andern, und man hört nur einerley Manier, und dieselben, nichtsbedeutenden oder übel angebrachten Verzierungen, wodurch die Musik entstellt und der Charakter der Leidenschaft unkenntlich wird, worüber sich auch schon Algarotti beklagt. Der Musiker und Sänger sollte mit der Geschicklichkeit im Ausführen auch Wissenschaft verbinden, um die Idee des Componisten zu fassen und die Bedeutung der Composition auszudrücken. Nur dann kann er auch mit richtigem Urtheil nach der verschiedenen Beschaffenheit der Musik die verschiedenen Verzierungen anbringen. So gross die Unwissenheit der neuern Sänger in der Musik ist, so ist sie in der Poesie noch grösser. Sie verstehen nichts von den Accenten, von der poetischen Harmonie, von den Ruhepunkten, von dem Sinn der Worte. Daher verwechseln sie die Quantität der Sylben, verschlucken die Wort-Endungen, verbinden die Sätze falsch. Der eine spricht heimlich, der andre übereilt sich: jener kaut die Worte zwischen den Zähnen: dieser lacht und gähnt im Singen, schreyt oder stottert. Wie wird so auch die beste Poesie entstellt! Das Recitativ wird mit einer unerträglichen Eintönigkeit vorgetragen: daher Metastasio's Opern so sehr an Wirkung verloren haben. Hierzu kommt auch die schlechte Action. Bey den wichtigsten Situationen blicken sie zerstreut nach der Gallerie: unterhalten sich mit dem Soufleur, mit dem Orchester, mit Freunden oder Mädchen hinter den Coulissen. Und solche Sänger spielen die Souveräne des Theaters, und die Dichter lassen sich von ihrer Autorität leiten. Die Impresari aber verschwenden an diese Sänger weit grössere Summen, als selbst dem Dichter und dem Compositeur gebührten. Oft aber haben die Kapellmeister an dem Stolz der Sänger selbst die meiste Schuld.

Die Verachtung, in der die jetzigen Componisten stehen, haben sie selbst verschuldet, weil sie von ihrer Seite auch zum Verfall der Kunst beytragen. Die Sucht nach Neuheit entfernt sie von der Natur und führt sie zum Fehlerhaften. Sie üben die Harmonie mit Künsteley aus, und überladen die Instrumentalbegleitung so sehr, dass der Sänger übertäubt wird. Wie selten vereinigen sich in dem Componisten die Fähigkeiten, ohne die er nur wenig leistet oder etwas Fehlerhaftes liefert: glückliche Naturgabe, Bekanntschaft mit dem Contrapunct und allen seinen Zweigen, und mit den Eigenheiten der Stimmen und der Instrumente, und eine mehr als mittelmässige Kenntnis der höher gehörenden Wissenschaften und der Poesie! So wie der trockene Contrapunct eine harte und rauhe Musik erzeugt, so giebt er, bekleidet mit angenehmer Melodie, eine desto interessantere, natürlichere und eigenthümlichere, die zum wahren musikalischen Ausdruck führt. Daher verdient er wol verbessert, aber nicht hintangesetzt zu werden, wie ihn viele Neuere für entbehrlich halten. Er ist in der Musik, was die Zeichnung in der Mahlerey; so wie ohne Zeichnung die Farben kein Gemälde bilden, so kann man mit der blossen Melodie ohne Contrapunct nicht gut componiren. Die oben genannten Meister verstanden sich eben so wohl auf Arien, Duetten und ganze Opern, als auf die schwersten Fugen und Canons. Piccini hat selbst in seiner *la bona figliuola* einen Canon mit bester Wirkung angebracht, ein Beweis, dass die guten Componisten den fugirten Contrapunct nicht ganz aus unserer Musik verbannt haben. Wie kann man ohne den Contrapunct die Composition den Antiphonien und den Werken, die an den *Canto fermo* gebunden sind, angemessen machen? Wie kann man ohne denselben in der blossen Vocalmusik, in den Psalmen a capella, Offertorien, Gradualien u. s. f., worin Perti, Valotti, Martini, Palestrina (dessen Werke man noch zu Rom anstaunt) sich hervorthaten, Etwas leisten? Es hat sich das Vorurtheil eingeschlichen, dass der Contrapunct die Phantasie beschränke, da man doch durch ihn die Stimmen regelmässig in Harmonie singen zu lassen, die Kunst der Modulation u. der Fuge lernt. Allein der Name Fuge scheint schon Furcht einzujagen. Ist das Studium des Contrapuncts vorhergegangen, dann wird sich das Uebrige, was die gute Anwendung der Instrumente, Melodie und Theatereffect betrifft, leicht lernen lassen.

So wie aber ehemals der Misbrauch des Contrapuncts der Musik schadete, so schadet ihr jetzt der Misbrauch der Instrumente. Viele Componisten beeifern sich heutzutage für einen übertriebenen Luxus der Instrumente, für eine stets lärmende Musik. Scheint es nicht, als wollten sie durch das Getäusch die Zuhörer zerstreuen, damit sie zu keinem überdachten Urtheil über den innern Gehalt der Musik kommen könnten? Dieß ist wenigstens in der Ouvertüre der Fall; schlimm genug, wenn der Lärm durch die ganze Oper herrscht. Dadurch verliert auch die Musik an den Orten die Kraft, wo sie mit Recht rauschend ist, z. B. bey einem

Gefecht. Ausserdem hemmt und verdunkelt das überladene Accompagnement den Gesang. Man betrachte dagegen die grossen Muster von Jomelli (in seiner *Passione* z. B. das Recitativ des Petrus), von Piccini (in *L'Alessandro nell'Indie* die Scene mit der Arie: *se il ciel mi divide*), von Vinci (in *Didone abband.*), von Sarti (in *Giulio Sabino*), wo die Instrumente die Stimme unterstützen, oder den Text ausdrücken, und auch verschiedene Instrumente für verschiedene Leidenschaften angewandt sind. Eben so wurden die Ritornelle bey Arien und Recitativen nur da angebracht, wo sie den Ausdruck erhöhen, aber nicht wie eine Einleitung zu einer Caprice.

Der Componist muss auch in der Literatur und Poesie bewandert seyn. Er kann der Poesie seine Musik nicht anschmiegen, wenn er nicht das Sylbenmaas, die verschiedenen Accente und den Sinn des Dichters kennt: da aber unsre Componisten, ohne die lyrisch-dramatische Dichtung zu verstehen, Opern schreiben, so ist das Theater mit Opern überschwemmt, deren Musik auf den Sinn des Textes gar keine nothwendige Beziehung hat, welcher also andre Texte untergelegt werden können, wie mit den Opern eines Jomelli, Marcello u. a. nie der Fall seyn konnte, da diese nicht blos die Musik, sondern auch den Text schrieben. Verständen jene die Poesie, so würden sie nicht auf eine Sylbe so viele Noten legen; ein Missbrauch, wider den sich auch Arteaga erklärt, welcher die genaue Beobachtung des Gehalts jeder Sylbe für einen Hauptvorzug der alten Musik angiebt. Ein andrer herrschender Fehler ist, dass man gern alle höchst pathetischen Arien in einem Allegro schliesst. Wenn ein dem Tode naher Gefangener nach dem affectvollsten Recitativ und einem *Cantabile* die schauerliche Scene mit einem lebhaften *Alla Polacca* endigt, ist das nicht ungereimt? So hört man die nämliche Musik von zwey verschiednen Subjecten, die einander nicht sehen und ganz verschiedene Sachen sagen, ohne zu wissen, dass sie sich an einerley Orte befinden. Man scheut sich nicht, eine muntere Musik auf einen gewaltsamen, schrecklichen Gegenstand anzuwenden, tausend andrer Widersinnigkeiten nicht zu gedenken. Was soll man auch von der häufigen Wiederholung derselben Worte sagen, die der Sinn nicht verlangt, und die nur zur Bequemlichkeit des Sängers und Componisten dienen? was von den heftigen, lärmenden Chören, die mit Gewalt fast in alle Opern eingeführt sind? was von den vielen *Concertini* der Blasinstrumente, die oft bey dem Text so übel angebracht sind? was von den Arien mit Violinen oder andern Instrumenten, welche nur die Geschicklichkeit des Sängers zeigen, mit dem Instrument zu wetteifern? Auf solche Weise leidet die Poesie unter der Musik, und beyde verfehlen ihr Ziel. — Wegen der lateinischen Kirchentexte sollte der Componist auch Latein verstehen. Allein durch die Wirkung der Unbekanntschaft mit der Sprache ist die heutige Kirchenmusik in Verfall gekommen, und sehr weit von der ehemaligen unterschieden, und, wie Brown sagt, mehr Sache der Unterhaltung, als der Andacht geworden. Sie ist, wie der Verf. von *Vita di Marcello* sagt, unwissenden Componisten überlassen, die sich nach der Geschmacklosigkeit des Volkes bequemen.

Der Einfluss des Verfalls der heutigen Musik zeigt sich auch in der allgemeinen Insubordination der zu der Oper gehörigen Personen. Unter dem Componisten, dem Sänger, dem Dichter und dem Impresario herrscht wechselseitiger Streit. Der Maler, der Maschinist, das Orchester, die Tänzer, alle sind in Uneinigkeit und verschwören sich so zum Ruin der Oper. In wenigen Tagen soll die Oper gegeben werden; der Dichter hat sie erst zu schreiben. Doch liefert er geschwind ein concertirtes Stück, etwa eine Introdusione, Duetten, Terzetten, Finalen u. dergl., weil mit den Sängern die Proben beginnen sollen. Der Componist, der über Charaktere, Handlung, Situationen ganz im Dunkel ist, soll nun in so kurzer Zeit arbeiten, als man schon einem Copisten einräumen müsste. Schon belagern ihn die *prima donna*, der erste Sänger, der Tenorist und die andern mit ihren Zumuthungen, verlangen ihre Rollen mit Ungestüm, und wetteifern mit Intriguen, um einander zu überflügeln. Unter solchen Bestürmungen macht der Componist die Oper fertig. Sollte sie nun doch einigen Werth haben, so muss sie wenigstens durch die Disharmonie und durch die Kabalen der executirenden Personen fallen. So wird aus der interessantesten Unterhaltung ein unzusammenhängendes, mehr lächerliches, als ergötzendes Schauspiel. Daher auch nicht die mindeste Aufmerksamkeit unter den Zuschauern, welche das Theater nur als einen Ort der Ausgelassenheit betrachten. Auch die beste Opernmusik wird nun mit Kälte aufgenommen, während die schlechtesten Componisten, oft durch betrügerische Mittel, mit ihrem Ohrenkitzel den

Beyfall des grossen Haufens gewinnen. Componisten dieses Schlages kopiren einander blos; daher die Monotonie und Trivialität; daher die Langeweile und der Ekel bey dem bessern Theile des Publicums. Die geringe Aufnahme, welche heutzutage die Oper findet, be ieht sich eigentlich nur auf die ernsthafte; die Zuschauer der Opera buffa können viel leichter gewonnen werden. Doch kommt dieser Beyfall nicht vom innern Werth der Poesie, oder der Musik, sondern von der Unsittlichkeit, die in solchen Stücken herrscht, welche dann auch Componist und Sänger ins hellste Licht setzen. Der Beyfall, den sich dann Dichter und Componist und Schauspieler zueignen, ist eigentlich blos eine Huldigung, die der Ungezogenheit gebracht wird.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Leipzig.

In seiner Ordnung schafft der Herr;
Und seine Wunder all' — nach Maas, zu ihrer Zeit,
Entsteigen sie dem Grund der Ewigkeit.
Mag das Geschöpf den Schöpfer übertreiben?
Wann er es ruft, kann es verweilen?

In seiner Ordnung schafft der Herr! —
Die Sonne glüht, der Mittag strahlt.
Die Gluth verlischt — erquickend naht der Abend.
Der Winter weicht, die Erd' ergrünt.
Sie welkt dahin — es schwellen, reifen Früchte.
Die Jungfrau blüht, ihr Lenz ist da.
Die Blüthe sinkt — aus ihr keimt neues Leben. —
Mag das Geschöpf den Schöpfer übereilen? —
Es drängen sich Wetter im drohenden Kampf
Der kommenden Sonne entgegen;
Es krümmt sich die Knospe vor kältendem Reif;
Es zittert die Jungfrau vor roher Gewalt.
Doch steht seine Ordnung: es dämmert der Tag.
Der Reif zerschmilzt, die Liebe siegt!
Was Er hervorruft, kann's verweilen?
In seiner Ordnung schafft der Herr! — —

So schwebt die dumpfe Nacht der Geister
Heran, unhüllend Gottes Licht;
So schleicht die Sorg' in milde Herzen
Und ringt mit frommen Gottvertrau'n;
So stürmt die Furcht wild durch die Völker
Und beugt der Menschheit schönsten Keim;
Was rein und gut, was wahr und schön,
Mit Bösem soll im Kampf es gehn
Doch muss im Kampf es siegen und bestehn!

Drum lerne still dich fassen,
Erwarten seine Zeit;
Nicht freveln, nicht erblassen
In jedem Kampf und Streit.
Nicht heute oder morgen,
Nur, wenn es dir gefällt,
O Vater, wird geborgen
Mein Herz, und deine Welt! — —
Gelobt sey Gott, dess Wunderkraft
Dem Guten Bahn und Sieg verschafft,
Dess Ordnung, was dagegen strebt,
In neuem Glanze strahlt und lebt!
Erhebt das Herz, schwingt auf den Geist,
Zu ihm, den Licht und Dunkel preist!
Im Wetterturm, im Wogendrang,
Verkünd' ihn, wie im Festgesang,
Mein freyer, jubelvoller Dank! —

Wir setzen das Verzeichnis der, in den hiesigen *Concerten* aufgeführten Stücke fort, nicht nur, um Gelegenheit zu finden, manches treffliche ältere, aber schon fast vergessene Werk ins Andenken zurückzurufen, manches ausgezeichnete neue, das anderwärts noch wenig oder gar nicht bekannt, der Aufmerksamkeit zu empfehlen: sondern auch, weil schon solche Verzeichnisse allein, besonders bey Instituten ohne gesicherten Fonds, welche am Ende doch von der Empfänglichkeit, der Neigung, und dem Geschmacke des örtlichen Publicums abhängen, eben von dieser Empfänglichkeit, dieser Neigung, diesem Geschmacke, mithin von dem Publicum selbst in Absicht auf Tonkunst, so wie von der Einsicht und dem Sinne der Männer an der Spitze solcher Anstalten, ein leicht verständliches, treues — und auch nicht zu verputzendes Gemälde darlegen.

Viertes Concert. Symphonie v. Haydn. Arie, mit concert. Viola, Fagott u. Violoncell, v. Paer, ges. v. Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel.) Violinconc. v. Rode, gesp. v. Hrn. Campagnoli. (Gefiel.) Terzett, aus *Enea nel Lazio* v. Righini: Ah fermate — (Gefiel.) Ouverture u. erstes Finale aus *Don Giovanni* von Mozart. (Gefiel sehr.)

Fünftes Conc. Symphonie v. Beethoven No. 1. (Gefiel sehr.) Scene u. Arie v. S. Mayer: Si, ne profitterò — Rendi il consorte amato — ges. v. Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel sehr.) Neues Fagottconc. von einem ungenannten Verf., geblasen vom Hrn. Hartmann. (Gefiel.) Quartett und Chor aus *Sargino* v. Paer: Giusto ciel — Ouverture aus *Idomeneo* u. zweytes Finale a. *D. Giovanni* von Mozart. (Gefiel sehr, bis zum letzten Tempo: Questo è il fin — wo ein ungünstiger Zufall den

letzten Eindruck und die Aeusserungen des lebhaften Wohlgefallens störte.) Jenes neue, ungedruckte Pagottconc. zeigte, der Verf. wünsche Bedeutendes, wünsche es auch auf nicht eben gewöhnliche Weise, zu sagen. Es war dies beydes ihm in mehrern Stellen wirklich gelungen: doch wollte das Ganze noch nicht recht zusammenhangen, und auch nicht aus der Gattung heraus, welche Voltaire in den Künsten allein verdammt — aus der, des Langweiligen.

Sechstes Conc. Neue Symphonie v. André. Bravourarie v. Mozart: Nò, che non sei capace — ges. v. Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel sehr.) Violoncellconc. v. B. Romberg, (D dur,) gesp. v. Hrn. Voigt. (Gefiel, vorzüglich das schöne Adagio.) Terzett aus *Leonora* v. Paer: Fermate! Io lo intendo — (Gefiel.) *Gerusalemme liberata* v. Righini, erste Abtheilung. (Gefiel.) André's neue Symphonie (Es, B, Es,) ist lebhaft und nicht ohne Eigenthümlichkeit, besonders im Andante, geschrieben. Das Ganze scheint vornemlich darauf berechnet, öfters zu frappiren — was es denn auch wirklich thut, insonderheit durch glückliche Einfälle und ungewöhnliche Instrumentirung, bey welcher jedoch die Blasinstrumente offenbar allzuhaufig gebraucht sind.

Siebentes Conc. Symphonie v. Spohr, No. 1. (Gefiel.) Arie v. Friedr. Schneider: Sol può dir che sia contento — ges. von Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel sehr.) Neues Klarinettconc. v. Crusell, gesp. v. Hrn. Barth. (Gefiel sehr.) Ouverture v. J. Weigl, C dur, mit obligat. Trompete, noch sehr wenig bekannt. Righini's *Gerusalemme liberata*, 2te Abtheilung. (Gefiel; und, im Gesange, ganz vorzüglich Hr. J. Miller, als Tancredi.) Der Composition jenes Concerts wäre zwar, scheint es uns, besonders im ersten Satze, mehr innere Einheit, Consequenz und kunstmässige Ausarbeitung zu wünschen: die vielen interessanten Gedanken aber, die oft sehr effectuirende Aufstellung derselben, die treffliche Benutzung des concertirenden Instruments, das sich hier in seinen natürlichen Vorzügen zeigen kann, so wie der Spieler, der — und ohne eben mit allzugrossen Schwierigkeiten ringen zu müssen — seine Geschicklichkeit und seinen Geschmack darzulegen schickliche Gelegenheit genug findet — erfreuten den Zuhörer. Die Weigische Ouverture wurde, nicht ohne Originalität der mannigfaltigen Gedanken, siemlich brillant, und besonders durch den Effect der eigenthümlichen Instrumentirung wirksam befunden.

Achtes Conc. Symphonie von A. Romberg, No. 2. Arie von Morlacchi: Mesti luoghi taciturni — ges. von Dem. Alb. Campagnoli. (Gefiel.) Die bisher noch unbekannte Composition enthält mehrere sehr angenehme Gedanken, und auch manche ungewöhnliche, gut effectuirende Wendungen derselben: doch schienen uns jene noch zu zerstreuet, diese noch zu gesucht, und das Ganze, sowol für die Empfindung, als für die Betrachtung, nicht eng genug verbunden. Violinconc. v. Viotti, (G moll,) gesp. v. Hrn. Lange. (Gefiel sehr.) Righini's *Gerusalemme liberata*, dritte Abtheilung, wo die zwey grossen, herrlichen Schlusssätze, das Quartett und der Chor, mit Recht vorzüglich gefielen.

Das *neunte Conc.* fiel eben auf Mozarts Todestag; u. so hatte man seinen Manen, keine Todenklage, wol aber ein Erinnerungsfest bereitet, wie es für Künstler immer das schönste seyn wird: man gab lauter Werke von ihm, und zwar, so viel das im Raume einiger Stunden möglich, aus jeder der von ihm vorzüglich bearbeiteten Gattungen, und aus jeder Periode seines Geistes, etwas, und etwas Vorzügliches; so dass der aufmerksame Kunstfreund den Gang und die Verdienste dieses überreichen Künstlerlebens, wie im Abriss, von neuem zu überblicken fast genöthigt war. Aus Mozarts früher Zeit war eine, sehr wenig bekannte, Scene und Arie: Vanne, t'affretta — Ah, se il crudel periglio — gewählt. Das Ganze ist noch in der, bey ihrer Entstehung herrschenden und feststehenden Form der Bravourstücke geschrieben, wozu bekanntlich auch eine Menge künstlicher, zum Theil halsbrechender Passagen gehörte: doch verräth wenigstens manche eigenthümliche, geistreiche Wendung im Einzelnen schon die künftige Meisterschaft. Aus den glänzenden und höchst wirksamen Werken der mittlern Zeit Mozarts war die Hymne (D dur): Gottheit, dir sey Preis und Ehre — und die Symphonie aus C dur mit der Schlussfuge gewählt; aus seiner spätern, leidenschaftlichen, tiefen, das Innerste des Zuhörers in Anspruch nehmenden Zeit, das Sestett aus *D. Giovanni*, und das, nach des Meisters Tode herausgekommene Pianoforteconc. aus C moll. Hr. Musikd. Friedr. Schneider trug die Solopartie des letztern vor, und wir konnen uns nicht enthalten, wenigstens der Cadenza am Schluss des ersten Satzes dankbar zu gedenken. Bekanntlich ist dieser ganze Satz sehr ernst und tief bewegend geschrieben: als nun Hr. Schn. in seiner Cadenza den Hauptgedanken desselben ihr

Recht wiederfahren lassen, flocht er dreymal, ganz einfach, wie sie stehet, nur in gesteigerter Tonart, die Stelle a. Mozarts *Requiem* zu den Worten ein: Agnus Dei, dona Ei requiem! Gewiss, ein eben so eigenthümlicher, als glücklicher Gedanke! Auch auf den, der die Stelle nicht erkannte, machte sie Eindruck: jedem aber, der sie erkannte, ging sie innig rührend durchs Herz, u. er legte der sanft flehenden Melodie still ihre Worte unter: dona Ei requiem! —

Das *sechste Conc.* enthielt Haydns *Schöpfung*. Sie wurde von der ersten bis zur letzten Note unverkennbar mit eben so viel Liebe und Freude ausgeführt, als angehört. Im Gesange gingen die Chöre vortrefflich: von den Solostimmen zeichnete sich der Sopran (Dem. Campagnoli) besonders in den beyden Hauptarien, der Bass (Hr. Grössel) in den Recitativen, der Tenor (Hr. J. Miller) durchgehends aus.

Eilftes Conc., zum Theil der einfach edlen, frommen Vorzeit gewidmet. Ebells noch ungedruckte Symphonie aus D moll, über welche bey Gelegenheit der ersten Aufführung im vor. Jahre gesprochen worden, eröffnete es: Paera Scene und Arie: Ciel! che profonda oscurità tiranna — Dolce oggetto — mit obligat. Violin u. Viola, (aus Leonora) ges. v. Dem. Alb. Campagnoli, gefiel sehr: so auch das Conc. für zwey Waldhörner v. Witt, (aus F.) gebl. v. d. Hrn. Fuchs und Herr. Die ausser Dresden, wol noch nirgends gehörte Ouverture v. Naumann zu seinem Oratorium, *i Pellegrini*, besteht, nach Hasse's Weise, aus einer, nicht eben bedeutenden, kurzen Einleitung, und einer fliessenden, klaren, kunstgerecht und sehr gründlich gearbeiteten Fuge. C. Ph. Em. Bachs wahrhaft grosses *Heilig*, für doppelte Singchore u. doppeltes Orchester, wurde vom Kenner von neuem als ein, in seiner Art noch nicht übertroffenes, ja einzig dastehendes Werk anerkannt u. bewundert: um jedoch alle seine Wirkung auch auf ein gemischtes Auditorium zu thun, müsste es noch weit stärker besetzt seyn, und dann in einer Kirche oder andern sehr grossen Halle gegeben werden. Auf eine ganz wunderbare und schlechterdings eigenthümliche Weise bewegte der grosse Chorgesang alter deutscher Kirchen: *Veni, sancte spiritus* — von dem „Sang- und Klangmeister" Andr. Hammerschmidt für acht Singstimmen in Musik gesetzt, und nur von Posaunen und Serpent begleitet, jedes Gemüth. Wie dieses vortreffliche und hochseltene Werk selbst — zu einer Zeit verfasset, wo deutsche Art und Kunst noch, ohne alle Bekanntschaft mit Fremdem, nur aus eigenem Saamen (die Kirchen ihre Gewächs- u. Treibhäuser) emporblühete; wie dies, in seiner Einfalt, Frommigkeit, Bestimmtheit und gleichsam bewusstlosen Grösse, ganz den Gebilden eines Dürer u. Cranach gleicht: so war auch seine Wirkung ganz der, dieser Gebilde, ähnlich. Die Aufführung von Seiten des Gesanges (der Thomaner) und der Begleitung des Serpents — ja, bis auf einige Stellen, auch der Posaunen, war musterhaft. Uebrigens gehört es unter die wesentlichsten Vorzüge des hiesigen Concerts u. gereicht ihm zum ausgezeichneten Ruhme, dass man zuweilen auch aus dieser Gattung ein wahrhaft vorzügliches Werk aufführt, und dabey nicht fragt, ob nicht gar Viele sich (hier wie überall) lieber eine artige Polonaise und Romanze an ihrer statt — wie etwa einen hübsch illuminirten Kupferstich anstatt eines Dürer'schen Altarblatts — bestellen mochten. Die einsichtsvollern Zuhörer kommen solchen Werken hier schon mit Achtung u. Neigung entgegen: aber selbst an den meisten der andern bewähren sie sich immer, gelingt nur der Ausführung, durch den Erfolg.

Das *Concert zum Besten des hies. musikal. Instituts* war, in Wahl der Stücke und in Ausführung derselben, sehr ausgezeichnet. Eine neue, noch ungedruckte Symphonie v. A. Romberg eröffnete es. Ein ziemlich einfaches, heiteres u. wohlgefälliges Allegro begann es: ein angenehm variirtes Andante folgt: nun Lust aber der Componist sich selbst und die Zuhörer mit vielem Glück höher. Ein originelles, kunstreich und effectvoll ausgeführtes Scherzando befriedigt an sich, und macht zugleich fähig, die wahrhaft grosse, feurige, geistreiche und herrlich ausgearbeitete Schlussfuge — fast in der Weise der Mozartschen in der Symphonie aus C — zu verstehen, zu empfinden, und nach Verdienst zu würdigen. (Dieser Satz will aber mit grosser Genauigkeit und allem Feuer ausgeführt seyn: dann wird ihm ein glänzender Effect nirgends fehlen.) Mozarts Meisterscene und Arie: Bella mia fiamma — Resta, o cara — ursprünglich für Mad. Duschek geschrieben, und, wie wenige geeignet, solch einer Sängerin Gelegenheit zu geben, allen Adel der höhern, nicht schimmernden Bildung, und allen Ausdruck eines tiefen Gemüths zu zeigen, wurde von einer allgemein geehrten Dilettantin, aus Theilnahme an der wohlthätigen

Verwendung der Einnahme dieses Abends, gesungen, und zwar sehr schön — so wie hernach das Terzett von Righini, von derselben, einer zweyten gebildeten Dilettantin, und unserm trefflichen Violinisten, Hrn. Matthai. Besonders muss die Declamation und ganze Weise, wie jene erste kunstgebildete Frau das Recitativ vorzutragen pflegt, wahrhaft hinreissend genannt werden, so dass sich, Dem. Hüser und Mad. Milder in Wien ausgenommen, kaum eine deutsche Sängerin finden wird, von welcher sie eben darin übertroffen würde. Righini's Terzett, mit dazu gehöriger Scene: Schiere, dov'è Pompeo — Che non vi piacque — aus *Tigrane*, ist so schön geschrieben und so wenig bekannt, dass wir gute Sänger darauf besonders aufmerksam machen. Spohrs neues, noch ungedrucktes Concert für zwey Violinen wurde von den Hrn. Matthai u. Lange des reichen Beyfalls, den sie erhielten, würdig vorgetragen. Die Composition ist in geistreicher Erfindung und schönem Ausdruck gewiss eine der vorzüglichsten, die dieser treffliche Instrumental-Componist geliefert hat. Da sie wahrscheinlich bald gestochen erscheint, versparen wir eine nähere Schilderung derselben bis dahin, und merken hier nur an, dass der ernste, aber lebensvolle erste, der schön schwärmerische zweyte, (nur von zwey Violoncellen und einem Contrabass originell begleitet,) so wie der heitere, pikante, dritte Satz — jeder den beabsichtigten Effect vollkommen erreichte. — Die Cantate, *der Morgen*, von Ries, (b. Simrock in Bonn gestochen) leistete nicht mehr, aber auch nicht weniger, als in der unlängst in diesen Blättern abgedruckten Recension dieses Werks von ihr versprochen worden ist.

Das *zwölfte Concert*, am *Neujahrstage*, wurde mit der Cantate eröffnet, deren Text wir diesem Berichte vorgesetzt haben. Sie ist von Rochlitz gedichtet, u. von Carl Maria v. Weber in Musik gesetzt — welcher, oben gegenwärtig, sie selbst aufführte. Das Werk ist noch gar nicht weiter bekannt, und ganz gewiss eine der würdigsten Arbeiten dieses Meisters; es schien auch auf das überaus zahlreiche Auditorium einen tiefen Eindruck zu machen. Das Ganze war vom Hrn. von W. sehr ernst und feyerlich aufgefasst, und die Ausführung des Einzelnen, bey möglichster Einfalt, mit so viel Geist, Kunst und Sorgfalt vollendet, dass jedes Wort, ästhetisch und technisch, sein Recht erhalten hatte. Bis zur letzten Wiederholung der Stelle: In seiner Ordnung schafft der Herr — war alles in einen einfachen, höchst würdigen Chor, mit einzelnen Solostellen, zusammengefasst. Ohne Verzögern, oder gar Ausmalen der Einzelnheiten, enthält dieser Chor nur das Nothwendige: dies aber auf die bestimmteste, treueste und eindringendste Weise. Unerachtet hier eben in der festen Haltung das Ganzen der Hauptvorzug liegt, können wir uns doch nicht versagen, noch besonders auf die meisterhaften Stellen: Wenn er es ruft, kann es verweilen — und: Die Liebe siegt — aufmerksam zu machen, „So schwebt" — bis: „siegen und bestehn" — ist als Bassrecitativ einfach und ernst, zu tiefer Wirkung ausgeführt. Auf eine ganz eigenthümliche und treffende Weise hat der Componist, die bängliche Stimmung auszudrücken, das Violoncell, während die andern Saiteninstrumente nur die Accorde leise anhalten, sich in düstern Wendungen figurirt bewegen lassen. Der Schluss bricht ganz unerwartet ab, und vier Solostimmen, ohne Begleitung, ausser der, eines Basses, singen leise die Strophe: Drum lerne — bis: Und deine Welt — nach der Choralmelodie: Befiehl du deine Wege —, in die alte Kirchentonart zurück versetzt. Die Wirkung davon, und besonders beym Eintritt, ist unwiderstehlich. Nun hebt, mit den Worten: Gelobt sey Gott — der grosse Schlusschor, in bedeutenden Noten und langen Accenten (die später in die Fuge verwebt sind) an, und jetzt erst treten allmählig alle Instrumente des Orchesters zusammen, bis mit den Worten: Im Wetterstarm — die herrliche Fuge beginnt, mit reicher Kunst und bewundernswürdiger Kraft durchgeführt wird, und mit immer steigender Gewalt in einem freyen, glanzenden, wahrhaft jubelvollen Schluss sich endiget. — Der Chor sang, und das Orchester spielte, durch das ganze Stück, meisterhaft: an beyden war nicht nur der beste Wille, sondern wahrer Enthusiasmus für die Sache, nicht zu verkennen. — Dann spielte Hr. v. Weber ein von ihm erst jetzt vollendetes, noch ungedr. Pianoforteconcert, (Es dur, H dur, Es dur,) und entzückte sowol durch die Composition, als durch sein Spiel, alle Anwesende. Nur um den Raum zu sparen, und da doch wol dies Meisterwerk bald gestochen erscheinen wird, begnügen wir uns mit dem allgemeinen Urtheil, dass so viel Originalität der Ideen ohne alle Bizarrerie und phantastische Ausschweifung, so viel gründliche Kunst ohne alle wirkungslose Künsteley oder Schwerfälligkeit, so viel Feuer und Glanz bey so sprechen-

den Melodien und zartem Ausdruck, und auch, bey solchem Reichthum ganz eigenthümlicher Instrumentirung so schöner Effect des Hauptinstruments — kaum in einigen wenigen Werken dieser Art von andern Meistern *also verbunden* angetroffen werden. Jedermann setzte dies Conc., und vorzüglich seinen zweyten u. dritten Satz, schlechterdings unter das Herrlichste, was die neueste Instrumentalmusik aufzuweisen hat; und dass Hr. v. W. unter den ersten Klavierspielern glänzt, ist bekannt. — Der zweyte Theil enthielt Beethovens rühmlichst bekannte Ouvertüre zum *Coriolan*, eine schöne Arie aus Righini's *Enea nel Lazio*, (Rasserena i vaghi rai —) von Hrn. Jul. Miller trefflich gesungen, und das grosse, beliebte Quartett: Falisce in ogni impresa — aus desselben Meisters *Gerusalemme liberata*, durchaus brav ausgeführt.

München. Mitte Decembers. Mit der Abreise der verehrten Dem. Häser war einige Stille in unsern musik. Angelegenheiten eingetreten. Die *Wette* v. B. A. Weber in Berlin (aufgeführt d. 11ten Oct.) missfiel gänzlich, und reizte über dieses noch auf eine gewisse Art den Unwillen der Zuhörer. An einem Tage, den eine dankbare Nation unter seine feyerlichen zählet, sollte wol auch — so hiess es — das Theater nicht zurückbleiben, wenigstens etwas Wichtigeres wählen. Aber wo Mangel am Neuen ist, hat das Wählen bald ein Ende. Auch hatten die Arbeiten der beyden ital. Opern so viel Zeitaufwand erfordert, dass in dem kurzen Zwischenraum eine grössere Darstellung kaum möglich ward. Und das Neue, wenn gleich mittelmässig, sieht man ja noch immer dem Aeltern, wenn gleich Bessern, vor. — Wenn wir bey *Iphigenia in Tauris* den noch immer frischen Ausdruck der Leidenschaft und des Charakters, den der Componist so lebhaft darstellt, bewundern, so müssen wir von anderer Seite das Armselige der Chöre, die doch hier so wesentlich in das Ganze eingreifen, bedauern. Irgend ein feindseliger Damon muss wol im Stillen sein Wesen treiben, sonst wäre es unerklärlich, wie an einem Orte, wo Künste aller Art eine so liberale Aufnahme finden, einem, für die Zukunft noch mehr, als für die Gegenwart schädlich wirkenden Gebrechen, welches bey allen grössern Musikleistungen immer bemerkt und immer gerügt wird, nie sollte abgeholfen werden. — Der berühmte Hr. Abt Vogler, geheimer Rath, Tonsetzer, Orgelspieler und Orgelbauer, hat seine Arbeit an der St. Michaelskirche vollendet, und auf der von ihm simplificirten, nicht neuerbauten Orgel, den 1sten November ein Hochamt gespielt. Den 16ten Abends gab er ein Concert spirituel zum Besten der Wittwen und Waisen der, im Felde gebliebenen, bayerschen Krieger. Ist gleich sein Simplificationssystem noch immer vielem Widerspruche ausgesetzt, und ist es beynahe als ausgemacht anzunehmen, dass die zu grosse Verminderung der Zinnregister, so wie die unverhältnissmässige Verstärkung der Basse, die innere Kraft eines jeden Werks lähmen müsse: so wird doch wieder der Vortheil, den das Herabstimmen genannter Orgel in so vieler Hinsicht gewährt, nebst andern angebrachten Verbesserungen, keineswegs verkannt. Das Publicum hiesiger, so wie auch einer benachbarten Stadt scheint übrigens der musik. Unmündigkeit, in welcher sie der Hr. Abt einst mag gefunden haben, entwachsen zu seyn. Diese Rheinfahrten, Ungewitter und Hottentottenlieder haben alle ihre Wirkung verlohren. Man wünschte Fugen und andere kunstreiche Durchführungen zu hören, die er, so gross und meisterhaft sein Verdienst auch in dieser Hinsicht ist, immer nur sehr sparsam untermischt. Sein Concert spirituel gab Seelen, denen Wohlthun eigen ist, Gelegenheit, ihre schöne Tugend zu üben. Die Gaben wurden reichlich dargebracht, und man muss dem Künstler Dank wissen, der, seines Vortheils vergessend, den so nöthigen Glauben an Menschlichkeit seiner Seits möglichst zu bestärken sich bestrebt. — Auch der grosse Virtuos, Rode, ist bey uns gewesen, und hat durch seine Kunst unsere Musikfreunde, wenn nicht überrascht, doch gewiss in vieler Hinsicht vollkommen befriedigt. Eine vollendete Meisterschaft hat ihm mit Recht den grossen Ruf verschafft, dessen er schon längst geniesst. Doch ist es wol mit dem sogenannten *Gefallen* und *Nichtgefallen* in unserer Kunst eine ganz eigene Sache. Letzteres benimmt an sich dem Künstler gar nichts von seinem Werthe, und ist ihm doch, so lange er noch seinen Ruf zu gründen hat, so gefährlich! Hr. Rode ist über unsern Beyfall hinaus. Deswegen können wir frey unsere Meynung aussprechen, die seine Virtuosität vollkommen anerkennt, aber in seinen individuellen Geschmack sich nicht ganz zu schicken wusste. Ein gewisses Abreissen der

Töne, eine gewisse Schärfe des Vortrags fiel uns auf, und contrastirte sehr mit dem sanften Aneinanderschmelzen der Töne, das uns in dem Spiel des Hrn. Polledro so sehr gefiel. Auch unsere hiesige Schule ist von sehr verschiedenem Geschmack — welches alles den Werth des Hrn. R. in nichts schmälert, sondern nur beweiset, wie umfassend das Gebiet der Tonkunst ist, wie sehr sich ihre Gränze noch erweitern lässt, und wie wenig man noch über ihr Grundprincip übereingekommen ist, oder auch vielleicht wird übereinkommen können. Mad. Harlas verschönerte durch ihren herrl. Gesang den Abend des Hrn. R. In Stimme u. Gesangfertigkeit stehet sie, glauben wir, über Dem. Häser, und es würde schwer seyn, in dem *Concertsaale* mit ihr wetteifern zu wollen. Sie gebietet dem Beyfall u. würde ihn auch von jenen erzwingen, die mit Vorurtheilen sie anhörten — welches dem Correspondenten kein unbedeutender Vorzug eines Kunsttalents scheinen konnte, so wie ihm das bezeichnende Wort nicht ganz angeeignet vorkommen mochte. Wenn dessen ungeachtet, nach in öffentlichen Blättern geäusserten Urtheilen, Mad. Harlas auf dem Theater — denn hiervon allein kann ja nur die Rede seyn — sich nicht über Dem. Häser hob, sondern nur *neben* ihr, aber auf ehrenvolle Art glänzte: so muss sie nach andern Ansichten von der Bühne sich gebildet, oder bey ihrem kürzeren Aufenthalte auf derselben noch nicht allen Erfordernissen nachgedacht haben. Da nun alle öffentlichen Kunstdarstellungen, welcher Art sie auch seyn mögen, zu jeder Zeit, und an jedem Orte, auch öffentliche Kunsturtheile natürlich nach sich zogen: so kann es wol nicht absprechende Kritik seyn, wenn auch hier ein Wort mitgesprochen wurde. Wenn nur *Ein* Schritt mehr zu thun ist, um in das Innere des Heiligthums zu dringen, so muss dieser Schritt auch gethan werden. Ja die Hüter dieses Heiligthums sind, so zu sagen, berufen, dem Besseren zu diesem Schritte zu verhelfen. Sie lassen die Mittelmässigkeit, die sich überall so gerne hinzudrängt, unangesprochen vorüberziehen, denn sie haben es überall nur mit dem höhern Verdienste zu thun. Diesem huldigen sie, ja, wenn es nöthig ist, winken sie ihm ernst zu, um die geringe Anzahl derjenigen, welchen man mit Recht Kränze des Ruhmes windet, zu vermehren.

Der zweyte Jahrgang der abonnirten Concerte hat nunmehr seinen Anfang genommen. Die Anzahl der Abonnenten hat sich, wegen des guten Erfolgs des erstern, ansehnlich vermehrt. Da wol dieses, zur Aufnahme und Beförderung musikal. Kunst so gedeihliche Unternehmen zugleich die Stufe musikal. Cultur, so wie den Zustand des bessern oder schlimmern Geschmacks, auf welchem wir stehen, öffentlich ausspricht: so werden wir das, was hier geleistet wird, in diesen Blättern bekannt machen. Eine Flut von neuen Compositionen überschwemmt Deutschland, doch werden der classischen Arbeiten immer weniger. Wiederholungen sind also bey einem Unternehmen dieser Art, wo nur das Vorzüglichste auftreten hat, unvermeidlich. Wir werden sie, wenn gleich nur kurz, bemerken. Nur das ganz Unbedeutende, das Mittelmässige, werden wir übergehen, oder höchstens nur mit einem Worte berühren — welcher Fall freylich nur selten eintreten kann, da die Direction, in ihrer Wahl vorsichtig und einsichtsvoll, blos durch conventionelle Verhältnisse, denen ohne viel Lärmens nicht leicht auszuweichen ist, nur selten zu Producten dieser Art sich herablassen kann. *Erstes Concert.* Symphonie v. Mozart in Es.: vortrefflich executirt. Arie v. C. M. v. Weber für Hrn. Weixelbaum componirt: mit schöner Stimme, und allem Ausdruck, den die Composition verträgt, gesungen. Klarinettconcert vom vorigen Componisten: vortrefflicher Ton, vortrefflicher Ausdruck, vollkommen in allem Betracht von Seiten des ausführenden Künstlers. Arie von Winter, ges. mit Ausdruck u. Wahrheit v. Mad. Reger. Violoncellconc. v. Arnold, vorgetr. v. Hrn. Philipp Moralt. Sein schönes, durchdachtes Spiel giebt ihm einen der ersten Plätze in der Reihe ausgezeichneter Virtuosen. *Lob der Harmonie*, schon bekannt vom vor. Jahre, verkündet den Meister gefälliger Harmonien. Ouvert. v. Cherubini aus *Anacreon*. Bey steter Wiederholung wird man des Applaudirens nie müde. — *Zweytes Conc.* Symphonie v. Beethoven in B. Die grossen Schwierigkeiten dieses Kunstwerks wurden von unserm Orchester mit einer Leichtigkeit u. Sicherheit ausgeführt, die Bewunderung erregen muss. Nach einem abgesungenen Duo, spielte Hr. Rode ein grosses Concert mit noch grösserem Erfolge, als jenes erstere, welches er zu seinem Vortheile gegeben. Herbst u. Winter aus d. *Jahreszeiten* v. Haydn. — *Drittes Conc.* Symphonie v. Krommer in D dur. Dieses feurige, vorzügliche, an sich schwierige Tonstück wurde mit einer Innigkeit, Kraft und Genauigkeit ausgeführt, die selbst bey dem vollkommensten Ensemble nur selten in diesem Maasse gelingen kann. Es war, so zu sagen, nur Ein Hauch,

der das Ganze im lebendigsten Drange dahin führte. Hr. Concertm. Moralt, der sonst abwechselnd mit Hrn. Director Franzel die Musikstücke dieser Concerte dirigirt, hatte, wegen einer Unpässlichkeit des letzteren, beyde Concerte allein angeführt, doch mit Ausnahme der Haydnschen *Jahreszeiten*, wobey Hr. Kapellm. Winter mit einer Battuta den Takt schlug — ein Umstand, der bey uns, ausser der Kapelle, selten ist u. dessen Wiederholung unnöthig scheint. Hr. Moralt erwirbt sich durch seine Thätigkeit, seine Genauigkeit und Aufmerksamkeit, die wahren Eifer für die Kunst verrath, immer noch mehr den allgemeinen Beyfall. Eine Arie v. S. Mayer, von Hrn. Hanmüller mit Einsicht und schöner Fertigkeit vorgetragen, folgte jener schönen Symphonie. Concert in Es v. Dusseck, gespielt v. Mad. Dulken. Schon oft wurde in diesen Blättern von dem zarten, fertigen und vollendeten Spiele dieser schätzbaren Künstlerin gesprochen. Sie ist sich immer gleich, und nie vermisst man an ihr jene genialischen Züge eines seltenen Vortrags, wodurch sie sich so sehr zu ihrem Vortheile über das Alltägliche erhebt. Flötenconcert, neu comp. v. Joh. Moralt, vorgetragen von Hrn. Mezger. Ihm gleich zu kommen, wäre schon an sich allein Verdienst, ihn zu übertreffen, eine Aufgabe, die Wenigen gelingen möchte. Nach ihm wagte Dem. Schlett, eben jene, von welcher in diesen Blättern, als von einer gebildeten Klavierspielerin schon die Rede war, ihren ersten öffentlichen Versuch im Gesange. Sie sang eine sehr schwierige Arie, angeblich von Nasolini. Eine schöne, umfangreiche Stimme, eine immer reine Intonation, eine einnehmende, seelenvolle Methode — sie ist Schülerin der einsichtvollen Mad. Reger, — zeichneten sie vortheilhaft aus. Ihr ward ein Beyfall, den man in seiner Art einzig nennen möchte, und der es ihr zur angelegentlichen Pflicht machen muss, ihre schönen Anlagen mit Beharrlichkeit zur Meisterschaft auszubilden. Eine Ouverture v. Cannabich, in einem grossen, doch gefälligen Style geschrieben, schloss das Ganze. — Auch das *vierte Concert* verschaffte uns mannigfaltigen Kunstgenuss. Nach einer Symphonie von Haydn spielte Hr. Fr. Lang ein Conc. auf dem Fagott. Sein weicher, runder Ton, sein gefälliger, angenehmer Vortrag, erwarben ihm ausgezeichneten Beyfall. Der *erste Ton* — v. Rochlitz, als Declamationsstück musik. bearb. v. C. M. v. Weber, in dessen frühen Jünglingsjahren, wurde mit Beyfall aufgenommen. Dem. Altmutter declamirte mit Einsicht. Das Chaos, welches der Tonkünstler malet, hielt etwas lange an. Die Echo's u. andere Naturerscheinungen sind artig nachgeahmt. Der Schlusschor scheint für den Umfang singender Stimmen nicht vortheilhaft genug berechnet. Uebrigens imponirt die grosse, für Instrumente eingerichtete Compositionsweise unserm Ohre, ohne jedoch unsere Empfindung genug anzusprechen. Mad. Willmann sang eine grosse Arie von Farinelli. Von ihrer Kunstfertigkeit und ihren Vorzügen ist schon bey Gelegenheit ihrer vorjährigen theatral. Leistungen rühmlichst gesprochen worden. Sie wird ohne Zweifel bey ihrem wiederholten Aufenthalt in hiesiger Stadt uns öftere Gelegenheit verschaffen, ihren Gesang, dem man volle Gerechtigkeit wiederfahren lässt, zu hören. Hr. Moralt, der Concertm., spielte ein Conc. v. Cannabich. Sein ausgezeichneter Vortrag, so wie der verschönerte Ton, den er seinem Instrumente entlockte — denn von Kunstfertigkeiten kann bey so einem vollendeten Künstler wol nicht mehr die Rede seyn — rissen alle Zuhörer zu einem seltenen, rauschenden Beyfall hin. Das Spiel des Hrn. M. ist nicht für das Conventionelle, oder Nationelle, gebildet: er strebt immer nur nach dem, was überall und zu allen Zeiten gross und schön ist. Zum Schlusse die Ouverture zu *Egmont*. Beethovens Genie erschien uns im vollesten Glanze. Der Künstler selbst würde sich für seine Arbeit herrlich belohnt gefühlt haben, hätte er diesem Abend beywohnen können. — Nächstens sollen wir Winters *Timoteo* hören. Wir sehen der neuen Aufführung dieser ältern Winterschen Arbeit mit Neugierde entgegen. Sie wird uns Gelegenheit verschaffen, manches Urtheil, das über ihren Verf. in verschiedener Hinsicht gefällt wird, zu berichtigen.

Das *fünfte Concert* begann mit einer neuen Symphonie v. Joh. Moralt. Man bemerkte mit Zufriedenheit, dass der Componist, seinen eignen Weg gehend, nicht blos einem gewissen, hier eingeführten Geschmacke huldigt, sondern nach Höherm strebt, und tiefer in das Innere der Kunst einzudringen sich rühmlichst befleissigt. Noch ist zwar seiner Composition mehr Rundung, mehr Zusammenhang zu wünschen: aber diese Wünsche werden erfüllt, wenn der Künstler fortfährt, seinem Studium und seiner Kunst so zu leben, als er es allem Anscheine nach bisher gethan hat. Die Anfangsgründe des Satzes hat er, wie es heisst, unter Hrn. Graz studirt — einem gründlichen u. erfahrnen Componisten, der jedoch mit seinen

Werken nicht öffentlich mehr auftritt. — Der Symphonie folgte ein Violoncellconcert von Hrn. Lindtpaintner, jetzigem Director des Theaters am Isarthor. Schon haben wir von ihm eine Messe, und eine grosse Oper, *Demofoon*, gehört. Er kömmt aus unsers verdienstvollen Winters Schule, deren Stempel er auch unverkennbar an sich trägt. Ein gewisses, oft ängstliches Streben nach Beyfall, wobey sorgfältig jede musikal. Phrase nach schon vorhandenen u. als schön geltenden Harmonien und Wendungen abgezirkelt erscheint, so wie ein gewisser Flitterstaat von Instrumentalbegleitung, wobey man oberflächlich über die Sache selbst hinübergeht, sind vielleicht an sich nicht schlimm, werden aber nie zum Grossen führen. Man ist weit entfernt, die hervorstechenden Kenntnisse des vielversprechenden Tonsetzers zu verkennen, und hat viele Ursache zu glauben, dass er eine gewisse Modekrücke, die man ihm zumuthet, bald von sich werfen, und für sich selbst auf seiner Laufbahn, mit Zuversicht auf eigne Kraft, fortschreiten werde. Hr. Carl Schrüche, ein noch sehr junger Künstler, spielte das Concert, mit Geschmack, Einsicht und Fertigkeit. Eine Arie v. Nasolini, ges. von Mad. Harlas, schloss die erste Abtheilung. Es wäre überflüssig, die glänzenden Vorzüge, welche der Gesang dieser Künstlerin entwickelte, und die allgemein anerkannt, und allgemein geschätzt sind, nochmals auseinandersetzen zu wollen. Nächstens wird sie, wie wir vernehmen, eine Reise nach andern Gegenden Deutschlands unternehmen, und wir dürfen im voraus glauben, dass man überall, wo sie erscheinen wird, sich mit uns darüber zu erfreuen Ursache hat, dass ächtes Kunsttalent, vereint mit einer sorgfältigen Ausbildung, auch in unserm deutschen Vaterlande noch nicht verloren ist. — In der zweyten Abtheilung trug Hr. Fladt ein von Le Brun componirtes Hoboenconcert vor. Ungeachtet eines 20jährigen Alters bemerkt man an der Composition desselben eine gewisse Frischheit, Klarheit und Schönheit, die noch jetzt manchem Tonsetzer zum Muster dienen könnte. Hrn. Fladts reiner, voller Ton, sein Vortrag, seine Kunstfertigkeit wurde allgemein, und wird zu jeder Zeit bewundert. Er ist Meister im vollem Sinne des Worts. Der beliebte Sänger, Hr. Mittermayr, sang eine Arie v. Zingarelli. Sein schönes, volles, metallreiches Stimmorgan wird immer mit ungetheilter Theilnahme gehört. Es rührt und geht schon an sich selbst zum Herzen. Sein Vortrag ist einfach und ungekünstelt. Man muss es bedauern, dass ihm so selten die Gelegenheit wird, die volle Kraft seiner Anlagen gehörig und vielseitig zu entwickeln. Die bekannte, schon oft gerühmte Jagdouverture von Méhul schloss, auf eine würdige Weise, die erste Hälfte der abonnirten Concerte, deren zweyte künftige Fasten eintreten wird.

Königsberg. Am 23sten Nov. 1812 starb hier der achtungswürdige Musikdirector unsrer Bühne, *Friedr. Adam Hiller*, geb. 1766, u. ältester Sohn des, durch seine Compositionen, wie durch seine historischen, theoretischen und kritischen Schriften über Musik, berühmten Joh. Adam Hiller, zuletzt Cantors u. Musikd. a in Leipzig an der Thomasschule. Als Mensch war er allen, die ihn kannten, werth, seines durchaus redlichen Charakters und bescheidenen Sinnes wegen. Als Director genoss er die Achtung des ihm anvertrauten, geschickten Orchesters; in früherer Zeit war er auch als Concertspieler auf der Violin beliebt; als Componist lieferte er manche, wenn auch nicht auffallende, geniale, doch zweckmässige und beyfällig aufgenommene Werke. Die Musik zu des Hrn. Grafen von Benzel-Sternau Gedicht, *Schillers Manen*, war seine letzte Arbeit; sie wurde durch ihn an Schillers Todestage auf unsre Bühne gebracht, und erreichte ihre Absicht. Vorlesungen, welche er verwichnen Sommer hielt, zeigten ihn als denkenden u. wohlunterrichteten Mann. Nicht Wenige bedauern seinen Verlust und werden seiner immer mit Achtung und Zuneigung gedenken.

Canon à 2 Voci di Kuhlau.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten Januar. Nº. 3. 1813.

Auszug aus Perotti's gekrönter Preisschrift über die Musik in Italien.

(Beschluss aus der 2ten No.)

Dritter Theil. Leichter lassen sich Mittel zur Reform unsrer Musik vorschlagen, als ausführen. Brown, Planelli, Arteaga, Algarotti, haben von diesem Gegenstande ausführlich gehandelt. Indess waren diese schätzbaren Schriftsteller keine eigentlichen Musikverständigen, sondern Gelehrte von Geschmack, die blos der Analogie zwischen Poesie und Musik folgten. — Der Verf. handelt die Materie dieses Theils unter einzelnen Paragraphen im Wesentlichen folgendermassen ab. §. 1. *Anstalt von Seiten der Regierung.* Auf Befehl der Regierung müsste eine Commission bestellt werden, die aus Mannern von gelehrter Bildung bestände, vertraut mit der dramatischen Dichtung und mit der Theorie und Praxis der Musik. Diese hätte über den Werth der poetischen und musikalischen Producte ein gesetzliches Urtheil zu sprechen. Sie führte die Aufsicht über alles, was sich auf Kirchen- und Theatermusik bezieht, und über alle Personen, die zum dramatischen Schauspiel gehören. Die Entscheidungen dieser Commission müssten von der Regierung in Ansehen erhalten werden, um sogleich genau in Vollziehung zu kommen. §. 2. *Poesie.* Dem Verderbnis hierin Einhalt zu thun, schlägt der Verf. vor, Metastasio's Opern wieder in Umlauf zu setzen, bis andre würdige Dichter gute Producte lieferten, auf welche die Musik allen ihren Reichthum wenden könnte. Ueberhaupt müsste die Wahl des Stoffes, und Alles, was den guten Geschmack und die Regeln der Poesie und Musik angeht, der Sorge der Commission empfohlen seyn. §. 3. *Musikmeister.* Wenn Schulen für gute Sänger nöthig sind, so sind sie es nicht minder für gute Componisten. Die Wahl des Directors solcher Schulen bedarf der grossten Vorsicht. Ein geschickter Theatercomponist taugt nicht immer zum guten Lehrer. Da die erste Basis der Musik der Contrapunct ist, so müssen für diesen Gegenstand ausschliessend Lehrer bestimmt werden. Ausserdem muss der junge Componist im Gesange und im Orgelspiel Unterricht erhalten. Hierauf kann er bey praktischen Meistern über den Theatereffect und die verschiedenen Instrumente sich belehren. Der Cursus dieser Studien enthalte auch den Unterricht in den schönen Wissenschaften, der Poesie und der lateinischen Sprache. Ehe die Componisten und Sänger ihr Metier ausüben, müssten sie sich einer Prüfung über alle Gattungen des Styls, worin sie arbeiten sollen, unterwerfen, und nur die würdig befundenen dürften dann ihrem Berufe folgen. Auch würden die Werke der Componisten und der Dichter vor der Publication der Commission vorgelegt, welche erst die Erlaubnis hierzu ertheilte. Eben so müssten beyde erst mit der Autorität bekleidet werden, über andre als Vorgesetzte zu gebieten. §. 4. *Sänger.* Neue Singschulen sind unter Aufsicht einsichtsvoller Meister zu eröffnen. Hier müssen die Zöglinge auch in den Wissenschaften unterrichtet werden, wiefern sie mit der Kenntnis der Sprache, besonders der italienischen u. lateinischen zusammenhängen. Auch in der Action müssen sie Unterweisung erhalten, und vor ihrem öffentlichen Auftreten einer strengen Prüfung sich unterwerfen. Im Theater müsste ihnen die nothwendige Subordination zur Pflicht gemacht werden, damit sie sich dem Dichter und dem Componisten gelehrig bewiesen. Der übertriebene Gehalt sollte beschränkt, aber für den Dichter und den Componisten erhöht werden. §. 5. *Ballet.* Das pantomimische Ballet galt bey den Römern für eine Veranlassung des Verfalls der Musik u. Poesie, indem diese über jenem vernachlässigt wurden. So wirken auch bey uns die verführerischen Attitüden des Tanzers zum Nachtheil der Oper. Das Ballet ist zum wesentlichen Bestandtheil der ital. grossen Oper geworden, ungeachtet es die Einheit des

Schauspiels, die Illusion und die Aufmerksamkeit unterbricht. Könnte es, auch wie bey den Griechen und Römern, mit der Musik und dem Singspiel innig verwebt werden, so müsste es doch übrigens in den Gränzen bleiben, welche Geschmack und Anstand vorschreiben. §. 6. *Das Theater sollte nicht in der Gewalt der Impresari seyn.* Es sollte unter der unmittelbaren Aufsicht der höchsten Behörde stehen, welche die Direction von fähigen Männern besorgen liesse. Diese müssten sich vor einer übel verstandenen Oeconomie hüten, und das Schauspiel mit gebührender Würde und Pracht zeigen. §. 7. *Theatralische Disciplin über das Volk.* Man sollte dem Volke nicht den Ausspruch über das Kunstverdienst überlassen. §. 8. *Kirchenmusik.* Die Commission sollte auch die Kirchenmusik prüfen, und das Recht haben, diejenige zu verwerfen, die der Würde ihres Zwecks nicht entspräche. Sie sollte über die Organisten Aufsicht haben, damit sie in einem ernsten, gebundenen, würdevollen Styl dies Instrument behandelten. Eben diese Aufsicht erstreckt sich auf die Sänger in Bezug auf den angemessenen Vortrag. Der heil. Augustin sagt bey dieser Gelegenheit treffend: „ich komme mir allemal tadelhaft vor, wenn ich geneigt bin, mehr auf den Sänger, als auf das, was er singt, zu hören.“ §. 9. *Musikalische Bibliotheken.* Diese würden den Studirenden sehr nützen, wenn sie sich in den vorzüglichsten Städten Italiens befanden, und die klassischen, theoretischen und praktischen Werke enthielten. Auch sollte sich da ein faßliches und vollständiges Elementarbuch zum systematisch fortschreitenden Musikunterricht befinden. §. 10. *Akademien.* Es fehlt der Musik an solchen Anstalten, wie die Malerey, Baukunst und Literatur haben. Ehrenvolle Belohnungen und Auszeichnungen würden auch hier grosse Aufmunterung geben. Auch das in London befindliche Concert, wo man blos Werke der berühmtesten verstorbenen Meister singt, verdiente Nachahmung, weil es zur Erhaltung ihres Andenkens und zur lehrreichen Vergleichung abzweckte. Noch grösser wäre der Nutzen, wenn zwischen der Aufführung auserlesener Werke ein Mann von Einsicht darüber Vorträge hielte, und bisweilen die Vorlesung einer schönen Poesie oder eines auf schöne Literatur sich beziehenden Stücks, oder die Erklärung eines theoretisch-praktischen Tractats über Tonkunst damit verbunden würde.

Nachrichten.

Berlin, Ende Dec.s Den 24sten Nov. gab Hr. Polledro sein 2tes Concert im Schauspielsaale. Er spielte ein Violinconc. aus G moll und Variationen mit Begleitung des Orchesters auf das bekannte Thema: Mich fliehen alle Freuden etc. Von seinem herrlichen Spiel, das auch diesmal wirklich entzückte, habe ich schon im vorigen Briefe gesprochen. Auch die herrlichen Ouverturen aus Mozarts Titus und Cherubini's Medea, so wie das Doppelconcert für zwey Waldhorner von Nisle, von den Gebrüdern Schunke geblasen, befriedigten die Erwartungen des zahlreicher, als im ersten Concerte, versammelten Publicums. — Den 26sten war das 2te Abonnementsconc. des königl. Orchesters im Schauspielsaale. Es war sehr inhaltreich, und zeichnete sich auch durch vortreffl. Execution aus. Eine Haydnsche Symphonie aus Es dur begann dasselbe. Mad. Muller sang mit ihrer angenehmen Stimme eine Arie von Righini mit oblig. Klarinette, die Hr. Schick der Sohn brav blies. Hr. Schrock blies darauf ein Flötenconc. v. Müller mit gewohnter Zartheit, und Mad. Schrock (die übrigens geraume Zeit schon von ihrem Manne geschieden ist) sprach den Monolog aus der Jungfrau v. Orleans: die Waffen ruhn — mit Begleitung von 4 gedämpften Violoncellen nach der Ihnen bekannten Musik vom Kapellm. Weber in D dur arrangirt. Der 2te Theil ward mit Winters Ouverture aus *Salomons Urtheil* eröffnet. Darauf spielte Hr. Carl Muller aus Braunschweig, der jetzt hier beym Orchester angestellt ist, ein Violinconc. von Rode. Als er im vorigen Winter hier Concert gab, erregte er gute Hoffnungen: seitdem unser Concertmeister Moser ihn unterrichtet, hat er sehr bedeutende Fortschritte gemacht, und wir hoffen in ihm bald eine vorzügliche Zierde unsers trefflichen Orchesters zu erblicken. Mad. Muller und Lanz, die Hrn. Stümer, Franz und Blume sangen ein Quintett aus Righini's *Tigranes*, und erneuerten den Wunsch, dieses Meisterwerk des Verewigten — dessen Exequien in der katholischen Kirche vor kurzem gefeyert, und durch seinen Schwanengesang verschönert wurden — bald vollständig im Opernhause zu hören. Herr Töpfer spielte endlich Adagio und Polonoise von Romberg auf dem Violoncell ganz vortrefflich.

Den 4ten dies. wurde, ausser Körners sehr artigem Lustspiel, *der grüne Domino*, zum erstenmal gegeben: *Cimarosa*, komisches Singspiel in zwey Acten aus dem Französ. vom Kriegsrath May, in Musik gesetzt von Isouard. Der Inhalt dieses, im Ganzen unterhaltenden Stücks ist aus einer Anekdote in Cimarosa's Leben genommen, mit einigen Expositionen vermehrt, und übrigens den Lesern der mus. Zeit. aus frühern Berichten von Paris schon bekannt. Es gefiel im Ganzen, besonders Mad. Müller als Florina und Hr. Labes als Ambrosius. Schade, dass Hr. Stümer, der den Cimarosa gab, in Ansehung des Spiels noch vieles zu wünschen übrig liess; sein Gesang aber war ausgezeichnet schön. Hr. Wurm als Modestini stand nicht an seiner Stelle; Caricaturen, als Pachter Feldkümmel, Schauspieler wider Willen (in dem er als Schauspielerin eine Bravourarie singt, und unsre erste Sängerin in ihren Manieren, ihrer Gesangsweise etc. zum Sprechen copirt,) u. s. w. gerathen ihm besser. Die Musik hat viel Gefälliges. Lauten Beyfall erwarben sich im 1sten Acte das Duett von Florina und Cimarosa No. 4., und das effectuirend geschriebene Finale, besonders beym Erscheinen der Sänger und Sängerinnen des Theaters der Florentiner in Neapel; der interessante Zwischenact — der wirklich neu war, u. wo die Unruhe beym Feuerlärm und der Gesang bey hinuntergelassenem Vorhang, sehr brav executirt wurden, (ein Verdienst des Hrn. Seidel, der die Oper dirigirte;) im 2ten Acte Florina's Arie No. 6. und Cimarosa's Romanze No. 8. Die Oper ist noch einigemal nicht ohne Beyfall wiederholt worden.

Den 5ten gab Hr. Schulz jun., königl. Kammermus., Concert im Schauspielsaale. Er blies ein Flötenconc. von Dressler, mit Hrn. Tausch ein Doppelconcert für Klarinette u. Flote v. Westenholz, und mit Hrn. Schrock ein Doppelconcert für zwey Floten von Arnold, nicht ohne Beyfall, da er die Erwartungen, welche man seit einigen Jahren von ihm hat, zu erfüllen anfangt. — Den 6ten gab die Familie Sigl aus Passau Concert im Saale der Stadt Paris. Schon im May v. J. hatte sie ein Conc. gegeben, und sich eines nicht geringen Beyfalls erfreut. Die 7jährige Katharina sang eine Arie aus Zingarelli's *Romeo und Julie*, eine Arie von Cimarosa, und spielte, mit Dem. Klinsang, dem 11jährigen Ignaz Sigl und ihrem Vater, ein Quartett von Rode. Ignaz spielte ausserdem noch ein Violoncellconc. von Fiala u. Variationen. Das nicht zahlreich versammelte Publicum, das jetzt durch zu viele Concerte heimgesucht wird, gab wiederholentlich seinen Beyfall zu erkennen. — Den 10ten gab der königl. Kammermus., Hr. G. Ah. Scheider, Concert im Schauspielsaale. Die Symphonie von Beethoven aus C dur eröffnete es, und ward mit Feuer und Precision gegeben. Hr. Schneider blies mit Hrn. Botticher ein Doppelconc. für zwey Hörner, und ein Adagio nebst Polonaise für zwey Hörner, beydes von seiner Composition, von der wir auch eine Schlachtsymphonie hörten, die das Getümmel und Gerausch der Schlacht lebhaft genug darstellte. Hrn. Schneiders Tochter, Johanna, eine Schülerin des Hrn. Tombolini, sang ein Paar italienische Scenen, und erregte gute Hoffnungen. Sie singt vom ungestrichenen B bis drey gestrich. C, und hat von ihrem trefflichen Lehrer wenigstens eine reine Intonation angenommen; was ihr fehlt, ist Gleichheit der Starke in den Mitteltonen, die sie durch Uebung sich erwerben kann, gesetzt auch, dass ein Paar Töne, besonders in der Höhe, verloren gingen.

Am 11ten ward im königl. Opernhause gegeben: *Medea*, Drama mit mus. Zwischensätzen, von Gotter und Georg Benda. Die Wiedererscheinung dieses einst sehr beliebten Stücks machte besonders den ältern Freunden des Theaters viele Freude. Mad. Bethmann, die uns nun bleibt, gab die Medea und Hr. Beschort den Jason mit aller Wahrheit und Kunst, die diesen trefflichen Schauspielern eigen sind. Auch fand dieses Stück weit mehr Beyfall bey dem zahlreichen Publicum, als das darauf folgende heroische Singspiel *Uthal*, nach St. Victor bearbeitet durch Herklots, mit Musik von Méhul. Es hatte seit 1808 geruhet, wo die verewigte Schick die Malvina mit aller Kraft und Innigkeit, die diese Rolle fordert, gab. Jetzt hatte Dem. Schmalz sie übernommen, und, konnte man auch gegen ihren Gesang nichts Gegründetes einwenden, so hatte doch ihr Spiel manche Schwache. Ueber die Musik, die unter anderm das Eigne hat, dass statt der Violinen Bratschen begleiten, ist schon vor vier Jahren in der mus. Z. gesprochen worden. Das Nebulistische des Sujets hat sich auch der Composition mitgetheilt, und kann daher nicht allgemein gefallen. Eine Ausnahme machte der Gesang der vier Barden in No. 4., der sehr gefiel. Den meisten Beyfall errang sich an diesem überreichen Abend, wo die Darstellungen von 6 - 11 dauerten, das neue pantom. Ballet, *Echo*

und Narcissus, von dem neuen königl. Balletm., Hrn. Telle, mit der schönen, ausdrucksvollen Musik vom Hrn. Musikdir. Gürlich. Die Fabel des Narcissus ist bekannt; den Inhalt des Ballets naher anzugeben, hier nicht der Ort. Es sey genug, zu bemerken, dass Narcissus vortrefflich durch Dem. Engel dargestellt wurde. Echo, die ihn liebt, aber zu ihrem Unglück, indem er nur sich liebt, und endlich aus der klaren Quelle, in der er sein Ich so schön erblickt, den Tod trinkt, da Echo in Verzweiflung den ganzen höllischen Apparat, Rache, Gift, Eisen und Dämonen aller Art gerufen hatte, welche die Quelle vergiften — Echo, sag' ich, war Mad. Telle. Venus, (Mad. Riebe,) von dem freundlichen Amor (der kleinen Minna Lemperi,) und den wahrhaft liebenswürdigen Grazien, (Dem. Joyeuse, Weiss und Habermass) begleitet, erbarmt sich indessen, erweckt den Geliebten vom Tode, und vereinigt das Paar. Nehmen Sie noch dazu, dass Diana, (Mad. Clauce) von zahllosen Jägern gefolgt, in einer schönen waldigen Berggegend einen verheerenden Eber aufsucht, und ihn endlich glücklich, zur Freude aller flüchtigen Landbewohner, erlegt, und Sie bemerken, dass man aber über zu grosse Fülle, als über Leere klagen könnte. Die Musik war, wie schon bemerkt, ausdrucksvoll und den verschiedenen Scenen sehr angemessen; gefiel auch sehr. Das Ballet wird sich gewiss halten und mehrmals das Haus füllen.

Den 13ten gab Hr. J. W. Gabrielsky Conc. im Schauspielhaussaale. Dieser treffliche Flötist blies mit Beyfall ein Concert von G. A. Schneider und Adagio mit Variationen von Fürstenau. — Den 20sten veranstaltete der kön. prinzl. Kammermus. Hornicky ein Concert im Saale des Oekonomiegebäudes der Loge Royale York zur Freundschaft, das sowol durch seinen Inhalt, als durch die sehr zahlreiche Gesellschaft bemerkenswerth ward. Nach der trefflichen Ouverture aus Righini's *Ariadne* spielte der junge Hornicky ein Fortepianoconcert von Eberl, anfangs etwas furchtsam, aber doch mit vieler Präcision und Zartheit. Auch trug er eine Sonate von Beethoven mit obligatem Horn vor, das Hr. Kammermus. Schunke blies. Ausser seinem Hauptinstrumente hat sich der talentvolle und fleissige Jüngling auch auf der Flöte so eingeübt, dass er das angenehme Conc. v. Devienne aus E moll mit vielem Beyfall blies. Möge Hygiea den jungen Mann nie verlassen! Mit vielem Beyfall nahm man die Ballade des Hrn. Prof. Gubitz, der *graue Thurm am See*, auf, worn der Hr. Musikdir. Seidel sehr brave musikal. Zwischensätze geschrieben hat, von denen schon öfter in der mus. Zeit. die Rede gewesen ist. Mad. Schrock sprach die Worte, die, so wie die Musik, allgemein gefielen. Nicht geringern Beyfalls erfreute sich das Terzett aus *Sargines*, das die talentvolle Demois. Creutz und die Hrn. Weitzmann und Fischer sangen, und das Concert für zwey Fagotte v. Danzi, das der Kammermus., Hr. Schwarz, und dessen Schüler, Eichbaum, gleichsam mit Einem Tone bliesen.

Berlin. Anf. Januars. Das dritte Abonnements-Concert für Rechnung der kön. Theater-Kasse wurde mit einer Ouvertüre (zu dem Trauerspiel, *Faust*,) vom Hrn. Musikd. Schulz in Leipzig, eröffnet, welche, von dem Orchester mit Liebe und Präcision vorgetragen, allgemeinen Beyfall erhielt. Mit Recht kann man diese Ouvert. den bessern Musikstücken dieser Gattung an die Seite setzen. Reichthum und Fülle der Harmonie, eingreifender Instrumentalsatz, Klarheit und richtige Verbindung frappanter Ideen charakterisiren dies schöne Product. Der Eingang ist sehr tragisch, und spannt die Erwartung des Zuhörers. Das glücklich gewählte Thema des Allegro giebt zu Umkehrungen, Verwechselungen und Ausarbeitungen vielen Anlass, die Hr. S. mit vieler Einsicht und Erfahrung angebracht hat. Möge der brave Componist uns bald wieder mit einer so schönen und gediegenen Arbeit bereichern! — Dem. Schmidt sang hierauf eine unbedeutende kleine Cavatine von Trento, die nicht an diesen Platz gehörte. Da Dem. S. nach so langer Abwesenheit zum zweyten Male erst wieder auftrat, hätte sie schicklicher gehandelt, mit einer grössern und bessern Scene sich dem Publicum zu empfehlen. Ein Trio fürs Fortepiano von Hummel, von einer Violin und einem Violoncell begleitet, welches von dem königl. Kammermus., Hrn. Schwarz d. jüng., mit vieler Fertigkeit und mit Ausdruck vorgetragen wurde, machte den Beschluss des ersten Theils. So schöne Stellen in diesem Trio auch hier und da vorkommen, so halten sie doch für die zu grosse Ausdehnung des Ganzen nicht schadlos. Den 2ten Theil des Concerts eröffnete die erste Hälfte der, vor kurzem b. Breitkopf und Härtel erschienenen Klavier-Phantasie u. Sonate v. Mozart, fürs

ganze Orchester arrangirt vom Ritter von Seyfried. Hr. v. Seyfried hat sich ein wahres Verdienst erworben, dass er dieses, schon längst fürs Fortepiano bekannte Meisterstück, mit so vieler Sachkenntniss für ein grosses Orchester bearbeitet hat. Mozarts Geist schwebte über dem Orchester. Die grossen Schwierigkeiten, die durch die, von dem Fortepiano für Saiten- und Blasinstrumente entlehnten, heterogenen Figuren besonders in den euharmonischen Stellen, trotz aller Vorsicht, womit sie behandelt sind, dennoch vorfallen mussen, wurden von demselben — einige Kleinigkeiten abgerechnet — glücklich überwunden, und von dem Publicum mit Freuden und ungetheiltem Beyfall anerkannt. Wir hoffen, dass dieses bewundrungswürdige Stück, eben so meisterhaft executirt, in den nächsten Concerten wieder gehört werden wird. — Der königl. Kammerm., Hr. Heuning der ält., spielte hierauf ein Violinconcert von Kreutzer. Die Fortschritte sind unverkennbar, die dieser brave Violinist seit einigen Jahren gemacht hat. Besonders lobenswerth ist auch die Bescheidenheit, dass er nicht, wie es jetzt die traurige Gewohnheit fast aller jungen Instrumentisten ist, ein Concert von seiner Composition spielte. Es ist hart, dass man zu dieser Zeit einige schon vorgetragene Sätze auf einem Saiten- oder Blasinstrumente, durch unreife Compositionen von jungen, angehenden Solospielern so theuer erkaufen muss. In einem Duett von Pavesi, gesungen von Dem. Schmidt und Hrn. Tombolini, liess uns letzterer den beynahe unglaublichen Umfang seiner schönen, herrlichen Stimme wieder bewundern. Er machte wirklich mit ungemeiner Precision einen Lauf von *drey Octaven*: von

B bis B, und setzte alle Zuhörer in Erstaunen.

Wien, d. 3ten Jan. Uebersicht des Monats December.

Hofoperntheater. Vieles, und mitunter auch Merkwürdiges, habe ich Ihnen von dem verflossenen Monate zu berichten. Mad. Schönberger, geb. Marconi, ist hier angekommen, und am 16ten zum ersten Male als Tamino in der *Zauberflöte* aufgetreten. Sie ist, und bleibt eine seltene Erscheinung. Ihre ersten Töne: „Zu Hülfe! zu Hülfe!" machten nicht den angenehmsten Eindruck, und nur nach längerem Anhören sohnte man sich mit der Tiefe ihrer, übrigens überaus schönen, reinen und biegsamen Contre-Altstimme aus. Obgleich bey den mehrstimmigen Musikstücken der Werth der Composition nicht so viel verlor, als wenn Tamino von einem Sopran wäre vorgetragen worden: so vermissten wir doch eben so durchgängig die *eigentliche* Tenorstimme, durch welche, und zwar durch *welche allein* wir in den Geist der Composition ganz eindringen, und diese vollkommen zu geniessen in den Stand gesetzt werden können. Das Spiel der Mad. Sch. und ihre deutliche Aussprache können mit Recht als musterhaft gepriesen werden. Sie wurde am Ende einstimmig herausgerufen. Wie man hört, so werden wir bald Gelegenheit haben, sie in mehrern Rollen, und auch als Fernand Cortez in der Oper gleiches Namens, zu sehen. — Am 19ten sahen wir zum ersten Mal *den Bergsturz*, ein neues Singspiel in drey Aufz. von Hrn. Friedr. Reil, Schauspieler des k. k. Hoftheaters, in Musik ges. von dem eben so fleissigen als verdienstvollen Hrn. Joseph Weigl, Opern-Director und Kapellm. der k. k. Hoftheater. Der Dichter wählte zu seinem Gegenstande eine wirkliche Begebenheit aus der Geschichte unserer Tage, nämlich den schrecklichen Bergsturz in der Schweiz, bey Goldau, unweit des Rigiberges, wodurch bekanntlich am 2ten Septembr. 1806 eine ganze Familie, welche auf einem einsamen Bauerhofe wohnte, und zwar, wie hier der Dichter sagt, in eben dem Augenblicke verschüttet wurde, wo die älteste Tochter, Josephine, (Dem. Bondra d. ält.) des Landmanns Hatwyl. (Hr. Weinmüller) mit dem Sohne des ehemaligen Retters ihres Vaters, Willer, (Hr. Mohrhardt) zum Traualtare gehen sollte. — Wäre der zweyte und dritte Act eben so interessant, als der erste, so würden wir dem Verfasser für dieses sein Original-Singspiel vielen Dank wissen. Eben so sagte das Idyllische des ersten Actes der Individualität des Componisten am besten zu, und unter die gelungenen Stücke gehören in demselben eine Bassarie, (Fdur) ein Duett, (Esdur) und vorzüglich ein Terzett. (Adur.) Auch die Musik beym Einsturz des Berges machte Wirkung, und wurde allgemein als trefflich anerkannt. Die beyden folgenden Aufzüge sprechen jedoch uns weniger an. Die Arie des Einsiedlers vom Rigiberge (Hr. Saal) erinnerte zu sehr an den Chor: Seelig, seelig Paar — aus Händels hier unlängst gegebenem *Alexanderfeste*, anderer Reminiscenzen, aus der *Vestalin* u. dergl., nicht zu erwähnen — was uns vermuthen lasst, Hr. W. arbeite mit zu

grosser Eilfertigkeit, ohne genugsame Selbstprüfung. Dass er original seyn könne, hat er durch seine, aller Orten mit Auszeichnung aufgenommene *Schweizerfamilie* bewirkundet. Auf die Ouvertüren verwendet weder Hr. Weigl, noch Hr. Gyrowetz, die gehörige Sorgfalt, und beyde bleiben, rücksichtlich des neuern Geschmacks, in diesen Musikstücken gewöhnlich zurück. Auch die Ouverture zu diesem *Bergsturz* ist sehr unbedeutend. Beyde, der Componist und der Dichter, wurden am Schlusse des Singspiels gerufen. Bey den spätern Wiederholungen aber war des Beyfalls immer weniger — was schliessen lässt, dass sich dieses Stück nicht lange auf dem Repertoire erhalten dürfte. Die Decoration des Bergsturzes, mit der A[illegible] der himmelhohen Schweizeralpen, nach der Erfindung und Anordnung des Hrn. Träml, Decorations-Directors, gemalt von Hrn. Janitsch, mit der Mechanik des Hrn. Mas[illegible]hinisten Schmidt, war überraschend, und gewa[illegible] für den ersten Moment einen herrlichen Anblick. Die im Schluss-Chor ausgedrückte Freude über die Rettung der unglücklichen Familie hatte wol mit anderen Worten, als mit *Alleluja* können gegeben werden. —

Theater an der Wien. Am 15ten wurde zum ersten Mal, zum Vortheil des Pensions-Instituts für die Mitglieder dieser Bühne, *Nephtali*, oder die Macht des Glaubens, eine grosse Oper in drey Aufz., nach dem Französ. metrisch bearbeitet von J. R. v. Seyfried, mit Musik von Hrn. Blangini, Kapellm. des Königs von Westphalen, gegeben, und nur einmal wiederholt. Weder das Gedicht, noch die Musik, — von welcher wir doch etwas Bedeutendes erwarteten, da Blatter des Auslandes so viel Rühmliches von den Talenten des Componisten gesagt hatten — machten den erwünschten Eindruck. Die Ouvertüre, und der ganze erste Act zeichneten sich durch nichts aus. Im zweyten ist ein Terzett zwischen Nephtali, (Hr. Wild) Rahs, (Dem. Meier) und Hareb (Hr. Kains) zu bemerken, welches nicht missfallen hat. Das gleich darauf folgende Finale hatte noch den meisten Werth, war aber (wie Ref. erfuhr) vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried dazu componirt worden, und contrastirte durch gesuchte Uebergänge u. dergl. gar sehr zu der übrigen Musik. Am Schlusse der Oper würde sich ein canonartiges Terzett (G dur), von zwey Harfen auf dem Theater begleitet, gut ausgenommen haben, wenn nicht die Ausführung verunglückt wäre. Obgleich Hr. Wild von einer Partey nach dem zweyten Acte hervorgerufen wurde, und Dem. Meier mit ihm zugleich erschien: so verdiente jener doch heute diese Auszeichnung keineswegs, da er theils heiser, theils eben so unsicher sang, als Hr. Gottdank und Hr. Kainz. Von der Musik im Allgemeinen hiess es: Wenig Neues, und viel oft Gehörtes! Der Vorhang fiel unter Zeichen des Missfallens.

Theater in der Leopoldstadt. Hier kamen zwey neue, oder aus vielen alten neuzusammengesetzte Opern zum Vorschein: am 5ten die *Zauberin aus Liebe*, nach einer Burleske als musikal. Quodlibet bearbeitet von Hrn. Joachim Perinet; und am 19ten der *Baum der Diana* in drey Aufz., travestirt von demselben Verf. Das Arrangement der Musik zum ersten Stücke ist von Hrn. Kauer, das des zweyten, von Hrn. Ignaz Schuster. Beyde Stücke erhielten sich blos durch das vorzügliche u. mitunter meisterhafte Spiel der Dem. Hensler, (der Tochter des Directors dieses Theaters,) welche die Laura in dem *Quodlibet*, und den Amor im *Baum der Diana*, mit grösstem Beyfall gab. Im ersten Stücke erschien sie in acht verschiedenen Charakteren, und zeichnete sich in allen, besonders aber als Doctor Juris, ungemein aus. Sie wurde hervorgerufen. Ref. freuet es, Gelegenheit zu haben, dieses aufkeimenden Talents erwähnen zu können. Bisher sahen wir Dem. H. nur im ernsten und naiven Fache, als Isaak in dem Melodram gleiches Namens: in diesen beyden Stücken zeigte sich ihr Talent auch im Komischen. (Doch scheint ihre Stimme besser dem ernsteren Gesang, als dem komischen zuzusagen.) Wir wünschen, dass sie stets auf den rechten Weg geleitet, und im Fortschreiten zur Kunst — der sie so schon entgegen reift — weder durch übertriebenes Lob, noch durch andere Umstände gehemmt werde. Auch Hr. Ign. Schuster ist im komischen Fache ganz an seinem Platze, und tragt gewöhnlich zum Gelingen des Ganzen am meisten bey.

Concerte. Am 3ten gab Hr. C. A. Seidler sein diesjähriges Concert, wie gewöhnlich, im k. k. kl. Redoutensaale um die Mittagstunde. Sein Spiel auf der Violin war auch diesmal bedeutend und beurkundete den wackeren Künstler, obgleich der Beyfall durch Handeklatschen sich weniger als sonst zeigte. Eine liebliche Erscheinung in diesem Concerte war Dem. Caroline Wranitsky, (Dilettantin, Tochter des Hrn. Kapellm., Anton Wranitzk[illegible],) welche zwey Arien mit einer [illegible] schönen und

reinen Stimme, auch mit vielem Ausdrucke sang. — Am 15ten liess sich Hr. Prof. Boyr auf d. e Flöte in einem, zu seinem Vortheile gegebenen Concerte Nachmittags um 3 Uhr im kl. Redoutensaale hören, und ermunterte abermals durch sein braves Spiel und besonders durch seine zur ausserordentlichen Fertigkeit gebrachten chromatischen Läufer vielen Beyfall. Seine, in einem kurzen Andante angebrachten Doppeltöne machten jedoch wenig Eindruck, da sie nicht mehr den Reiz der Neuheit haben, immer unrein und ungleich bleiben, und nichts Wesentliches zum Fortschreiten der Kunst beytragen. Eine Dilettantin sang eine Arie von Hrn. Liverati ziemlich gut. Ein Vocal-Quartett v. Hrn. Eybler, k. k. Vice-Hof-Kapellmeister, *die Weihe der Schöpfung von Hayda* betitelt, wurde von zwey Dilettanten, (es scheint Mode werden zu wollen, bey jedem Concerte Dilettanten auftreten zu lassen,) von Hrn. Pfeiffer, k. k. Hof-Kapellsänger, und Hrn. Gottdank, Sänger bey dem Theater an der Wien, vorgetragen. Der gute Eindruck, den es Anfangs machte, wurde durch die übermässige Länge der Composition, und durch die unrichtige Intonation eines Sängers am Schlusse vermindert. — Am 17ten hatten wir das Vergnügen, Hrn. Louis Spohr, herzogl. Sachsen-Gotha'schen Concertmeister, und seine Gattin, in einem, im kl. Redoutensaale zu ihrem Besten veranstalteten Concerte, zu bewundern. Ref. unterschreibt gern das über dieses brave Künstlerpaar in andern Blättern und vorzüglich in Ihrer musikal. Zeitung gefällte Urtheile, und kann nur hinzusetzen, dass auch hier ihr meisterhaftes Spiel allgemein entzückte. Herr Sp. spielte ein Violin-Conc. mit spanischem Rondo, und am Schlusse ein Pot-pourri, beydes von seiner Composition; mit seiner Frau aber eine von ihm gesetzte Sonate für Pedalharfe und Violin. Die Composition sowohl des Concerts, als dieser Sonate, war bedeutend, und zeichnete sich nicht wenig vor den wässerigen, zusammengestoppelten Producten aus, womit viele ausübende Tonkünstler, ohne Talent und ohne Beruf zur Composition, hier auftreten. Wie wir hören, giebt Hr. Sp. den 10ten Januar ein zweytes Concert, in welchem wir ein jüngstes Gericht hören werden. Ref. zweifelt keineswegs, dass er ein eben so gedrängt volles Haus haben werde, als das erste Mal. — Mad. Simonin-Pollet, Virtuosin auf der Harfe, u. jetzt Mitglied des Orchesters am k. k. Theater an der Wien, gab am 20sten gleichfalls im kl. Redoutensaale Concert, welchem beyzuwohnen ich aber verhindert wurde. Von ihrem braven und ausdrucksvollen Spiel auf diesem Instrumente, und dem Beyfall, den sie bey ihrem ersten Erscheinen erhielt, habe ich zu seiner Zeit gesprochen. — Am 22sten und 23sten wurde, zum Vortheile des Pensions-Institutes der musikal. Societät, Haydns *Schöpfung*, wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern (unter der Resonanz-Kuppel) aufgeführet. — Am 25sten Abends um 7 Uhr wurde, zum Besten der in der Versorgung zu St. Marks stehenden armen Bürger, Bürgerinnen und Bürgerskinder, (welche Einnahme als tägliche Zulage für dieselben gleich verwendet wird,) in dem k. k. grossen Redoutensaale aufgeführt: *Mose*, oder der Auszug aus Aegypten, in zwey Abtheilungen, mit Musik von weil. Hrn. Kapellmeister Süssmayr. Etwas über ein Werk, das uns allen die tödtlichste Langeweile verursachte, zu sprechen, ist mir erlassen: doch zeigte sich die Wohlthätigkeit der Bewohner Wiens im schönsten Lichte, denn der grosse Saal war zum Erdrücken voll. Zwischen der ersten und zweyten Abtheilung spielte Hr. Mayseder die schon unzählige Male von uns gehörten Variationen über den Marsch aus der *Alina* auf der Violin. — Am 27sten gab Hr. Friedr. Brauch, königl. bayrischer Kammervirtuos, im k. k. kleinen Redoutensaale Concert, in welchem er sich in einem Fagott-Concert von C. M. v. Weber, u. in einem Pot-pourri v. Winter hören liess. Sein Spiel auf diesem schwierigen Instrumente zeigte von vieler Fertigkeit; sein Ton ist voll, und durchaus ziemlich gleich; einzelne Töne in der Tiefe haben viele Stärke; auch in höhern Tonen könnte sein Ton viel gewinnen; doch wäre ihm da mehr Anschmiegsamkeit zu wünschen, wodurch die, sonst unvermeidliche Einförmigkeit des, übrigens eben so tonreichen, als das Gefühl zart ansprechenden Instruments vermieden wird. Eine Ouvertüre (E moll) von L. Spohr, ein Duett aus *Sargino* von Pär, ges. von Dem. Buchwieser und Dem. Henr. Teimer, und die Romanze des Troubadour aus *Joh. von Paris*, von den ehengenannten Demoiselles und Hrn. Ehlers mit allem Fleiss vorgetragen, erhielten ebenfalls laute Anerkennung. —

Notizen.

In Wien sind, ausser Hrn. Spohr aus Gotha, die trefflichen Virtuosen, Bucke aus Paris und Westenholz aus Berlin, eingetroffen, um

Concerte zu geben. — Hr. Carl Maria v. Weber ist nach Prag berufen, um daselbst seine Opern aufzuführen, und eine neue für das dasige Theater zu schreiben. Dann wird auch er nach Wien gehen. — So sehr in Prag Hr. Spohr als Instrumental-Componist und Virtuos mit einstimmigem Beyfall ausgezeichnet ward, so günstig daher das Vorurtheil für sein Oratorium, *das jüngste Gericht*, war, hat doch dies im Ganzen nicht vorzüglich gefallen wollen. Die über Gebühr gehäuften Schwierigkeiten, die bey der Aufführung nicht überall glücklich besiegt wurden, und der sehr unvollkommene Chorgesang, wirkten wol auch mit zur Verminderung des Erfolgs. Die Kenner finden allerdings viele glückliche Ideen in der Erfindung, geniale Züge in der Ausarbeitung, und grossen Fleiss im Ganzen, wie nicht weniger mehrere durchaus gelungene Sätze im Einzelnen: sie vermissten aber vornämlich Oekonomie und wahren Gesang. — Ueber den französischen Virtuosen auf dem Violoncell, Hrn. Hus-Desforges, und dessen, von ihm aufgeführte Compositionen aus mehrern Gattungen, besonders aber über die Concerte für sein Instrument, hat man uns seit einiger Zeit von mehrern Orten Frankreichs (zuletzt von Lüttich) sowerst vortheilhaft geschrieben. Da aber diese Berichte nur allgemeine Lobsprüche und Versicherungen eines ungetheilten Beyfalls enthalten, wird es mit dieser Angabe, und mit der Versicherung genug seyn, dass, was wir selbst von Compositionen des Hrn. Hus-Desforges für das Violoncell kennen gelernt haben, allerdings Aufmerksamkeit und Beyfall verdient.

Kurze Anzeigen.

Serenade pour la Guitarre, Violon, et Violoncelle, comp. par Mauro Giuliani. Oeuvr. 19. à Vienne, chez Artaria et Comp.

Die vollstimmige, und noch mehr vollgriffige Art, in welcher dieser mit Recht beliebte Componist die Guitarre behandelt, ist bekannt, und wird von ihm auch hier angewendet. Dadurch, dass er hier die beyden Bogeninstrumente, und durchaus obligat, hinzugesetzt, hat er aber nicht nöthig gehabt, jenem Instrumente Melodien aufzudringen, für die es nicht geeignet ist, und dem Spieler Künsteleyen zuzumuthen, die ihm, ohne das unhaltbarste Einüben, schwerlich sicher gelingen, und am Ende doch wol gezwungen und undankbar herauskommen. So wie alle drey Instrumente hier behandelt, und die Spieler, jedes in seiner natürlichen Sphäre, beschäftigt sind, (die Guitarre meistens arpeggirend und auffüllend, die Violin, und nicht selten auch das Violoncell, melodirt,) nimmt sich alles vortheilhaft aus und unterhält recht angenehm. Einige unwichtige Fortschreitungen der Stimmen werden Dilettanten, als für welche solche Werkchen doch gehören, dem Verf. nicht zu hoch anrechnen, zumal da sie nicht häufig sind, und, kaum zwey abgerechnet, ziemlich versteckt werden und durchschleichen. — Die Sätze sind dem Charakter der Serenade nicht weniger angemessen, als den Instrumenten. Ein sanftes, nicht blos einleitender, sondern vollständiges Adagio fängt an: ein sehr lebhaftes Scherzando, mit gefälligem Trio, folgt, und eine muntere, ziemlich pikante Polacca macht den Beschluss. Der Verf. darf einer freundlichen Aufnahme für seine Arbeit überall, wo man dergleichen Musik überhaupt liebt, mit Gewissheit erwarten. Der Stich und allen Accessoire ist nicht vorzüglich, aber doch besser, als man es seit einiger Zeit aus Wien zu erhalten pflegt.

Der Jüngling am Bache v. Friedr. Schiller, mit Begleit. d. Pianof. von L. Abelle. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 6 Gr.)

Das bekannte Lieblingsliedchen: An der Quelle sass ein Knabe — ist durch alle Strophen componirt u. in der Form eines leichten Rondo behandelt. Dass Lieder, besonders dieser Art, eigentlich nicht so behandelt werden sollten, und warum nicht: das brauchen wir so wenig erst anzuführen, als dass Hr. Ab. eine gefällige, fliessende, u. sehr leichte Musik geschrieben habe. In der Declamation dürfte man hin und wieder mehr Sorgfalt wünschen: so ist z. B. S. 4, Syst. 2, „Stimmen der erwachenden Natur", durch den Einschnitt und neuen Ansatz zu sehr getrennt: S. 5, Syst. 1, das „Einer" zwar gehörig gehoben, aber darüber der poetische Rhythmus zu sehr verrückt und zerstört, und zwar ohne Noth, indem jenes sich leicht ohne dieses hatte ertragen lassen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten Januar. **No. 4.** 1813.

Nachrichten.

Mannheim. Ende Dec. Um den Raum Ihres Blattes möglichst haushalterisch zu benutzen, strebe ich auch im gegenwärtigen Berichte mehr nach Kürze, als nach Ausführlichkeit.

Die Oper lieferte auch in diesem Quartal gar wenig Bedeutendes, und wenig Neues: Méhul's *Augenarzt*, und *Carlo Fioras*, vom berühmten Violinisten und Musikdirector Ferdin. Fränzel in München; endlich, zur Feyer der Geburt eines Erbgrossherzogs, ein allegorisches Ballet: das *Kind des Herkules*, vom hiesigen Balletmeister Mengs, mit unbedeutender Musik. — *Fränzels* Musik ist dem, viel Interesse erweckenden Stücke mit Sinn und Gefühl angepasst, und würde noch mehr auf das Publicum wirken, wäre letzteres nicht mit ähnlichen Sujets schon gewissermassen übersättigt. Um nicht partevisch zu scheinen für die hiesige Kunstschule, welche sich Fränzels als eines ihrer achtungswerthesten Zöglinge rühmt, will Ref. mehr als dieses zum Lobe der Composition nicht sagen.

Die ständigen Winter-Concerte haben erst mit dem Christtage begonnen, und wurden mit der Beethovenschen Symphonie in B eröffnet, worauf der erste Theil der Haydnschen *Schöpfung* folgte.

In der Kirche wurde nichts Neues gehört, als ein *Te Deum* vom Einsender dieses, zur Geburtsfeyer eines Erbgrossherzogs von Baden componirt.

Das *Museum*, welches sonst immer ein besonderes *point d'honneur* darein setzt, jedes grössere Werk gleich beym Erscheinen zu geben, ist, was *Oratorien und vollstimmige Cantaten* betrift, im Laufe dieses Jahres überhaupt sehr zurückgeblieben, und konnte nicht anders, da es im Laufe des Jahres mehrere der thätigsten Mitglieder, besonders des weiblichen Singpersonals entbehrt, so dass schon seit langer als einem Jahr auch nicht ein einziges vollstimmiges grösseres Gesangstück aufgeführt werden konnte und es also bis jetzt noch immer unmöglich war, den hiesigen Kunstfreunden den Genuss der merkwürdigsten neuesten Producte unserer vorzüglichsten Componisten zu verschaffen — namentlich von Beethovens *Christus am Oelberg*, vom Meyer-Beers in Berlin so gefeyertem Oratorium, *Gott und die Natur*, von Michael Haydns u. Gänsbachers *Requiem* — Genüsse, welche also bis auf bald wiederkehrende bessere Zeiten verspart bleiben mögen.

Schonen Ersatz gewährten indessen manche weniger vollstimmige Gesangstücke, vorzüglich aber einige geistliche Lieder für Sopran, Alt, Tenor u. Bass, componirt v. Meyer-Beer; wahre Meisterstücke im Kleinen, sowol an Wohlklang und Lieblichkeit, als an harmonischem Reichthum, glücklich abgerundetem Stimmenfluss, und höchst ansprechender Auffassung des Sinnes der edlen Klopstockischen Texte. (Ich kann mir das Vergnügen nicht versagen, eine Abschrift des einen, mir besonders lieben Liedes, Ihnen hier mitzutheilen. *) Dass sie sammtlich nicht blos die musikalisch Gebildetern lebhaft ansprachen, sondern auch allgemeinen und lauten Beyfall gewannen, beweiset bey prunklosen, blos vierstimmigen, *geistlichen* Gesängen gewiss viel für das Talent des Tonsetzers, und zugleich für den Kunstsinn des doch gemischten Auditoriums. Noch unbedingter wäre vielleicht dieser Beyfall gewesen, fande sich nicht zuweilen der Zusammenhang des Textes, den musikal. Figuren und Eintritten zu Liebe, etwas zerrissen — eine Nachlässigkeit, welche Ref. schon an einem andern Ort (No. 300 des *Morgenblatts* v. 1810) an einem grössern Werke desselben Meisters gerügt, und durch angeführte Textstellen belegt hat.

Von *Instrumentalmusik im Museum* waren neu oder so gut wie neu: die Ouverture aus Méhuls *Blinden*, ein Violinconcert, comp. und gespielt vom

*) Anm. Die Leser finden es in der musikal. Beylage, No. II.

talentvollen, jungen Hofmusiker, Nicola, v. Beethovens Violin-Quintett:

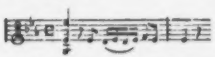

als Sextuor für Saiten- und Blasinstrumente, und Carl Maria von Webers Symphonie aus C dur, die wir zwar schon vor einigen Jahren noch als Manuscript unter des Componisten eigner Direction hier aufführen hörten, die aber nur jetzt erst im Stich erschienen ist. Sie wurde am 21sten Novembr. aufgeführt, und musste gleich am folgenden musik. Abende wiederholt werden.

Als vielversprechende angehende Instrumental-*Concertisten* verdienen besondere Erwähnung: der junge Carl von Erlach, Schüler des hiesigen, ganz vorzüglich geschickten Klavier-Lehrers, Meisenberger; vornämlich aber der junge Carl Ripfel, Elève des, durch die allg. mus. Zeit. der musikal. Welt schon rühmlich bekannten Kunstliebhabers, Alexander von Dusch.

Von *fremden Künstlern*, welche Mannheim berührten, nenne ich Ihnen Hrn. Molke vom weimarischen Hoftheater, Hrn. Gern, d. Vater, aus Berlin, und Hrn. und Mad. Gley von der hamburger Bühne. Hr. Molke zeichnet sich durch angenehme, aber schwache Tenorstimme, reine Intonation und gefälligen Vortrag, weniger durch Spiel und Anstand, vortheilhaft vor dem grössten Theile der Tenoristen aus, die wir seit einiger Zeit zu hören hier Gelegenheit hatten. Er gab im October Belmonte, Murney und Tamino. — Eine hochst willkommene Erinnerung an frühere, vorzüglich blühende Zeiten des hiesigen Kunstwesens war uns das Auftreten eines lieben Gastes, des trefflichen Bassisten Gern aus Berlin. Er gab ebenfalls im Octbr. den Wasserträger, den Abbé Lattaignant, den Leporello, und den Geronte (in Méhul's *Schatzgräber*.) Die ungemeine Rundung und Fülle, und die, bey einer Bassstimme so gar seltne Weichheit und Zartheit seines Tones, zeichnen diesen so vorzüglichen Künstler noch immer aus; und schien uns auch seine Stimme gegen die Zeit ihrer schönsten Blüthe, während welcher sie auf *unserer* Bühne glanzte, an Kraft und Derbheit verloren zu haben, so ersetzt die einnehmende Rundung und Weichheit ihres Timbre, die gute Schule, und edle Manier des Vortrags, den Mangel an jugendlicher Frische so gut, dass wir Hrn. G.'s Besuch zu den erfreulichsten Erscheinungen auf unserer Bühne rechnen. — Hr. und Mad. Gley konnten nicht zu Gastrollen gelangen, wovon die damals das Repertoire füllenden Iffländschen und Germschen Darstellungen einen Theil der Schuld trugen. Das Talent des Künstlerpaars, besonders der Mad. G., auch wieder eines Kindes hiesiger Stadt, war uns schon aus frühern Zeiten bekannt, und gewiss hatte auch unser Publicum sie jetzt mit vielem Interesse wieder gehort. Dies letztere war aber nur in Privatzirkeln, und in einer nicht öffentlichen Versammlung der musikal. Section des Museum vergönnt, wo Mad. G. so gefällig war, eine grosse Arie, und eine Polonaise (beyde Stücke leider von alter und geschmackloser Composition) vorzutragen. Eine rechte Bravour- und Parade-Sängerin! Grosse, hellklingende und durchdringende, doch angenehme Stimme, unerschöpflich und unermüdlich in Passagen, zu denen man ihr das Tempo nie rasch genug nehmen kann, dabey reine Intonation (geringe Abweichungen in der höchsten Höhe, und einen übel intonirten Triller auf zweygestr. e in der Polonaise aus D dur nicht anzuschlagen,) und nicht ohne Portament, doch ohne besondre Grazie im Cantabile; übrigens ganz ohne Deutlichkeit der Aussprache: denn von der italienischen Polonaise und der, *ich glaube* deutschen Arie vermochte ich nicht ein Wort zu verstehen. Sie und ihr, als braver Schauspieler bekannter Mann würden ohne Zweifel hier Engagement genommen haben, für Rollenfächer, welche eben hier unbesetzt waren und noch sind: es scheint aber, als sey man ihnen von Seiten der Direction nicht sehr gewogen gewesen. — — —

Gottfried Weber.

Dresden, d. 15ten Jan. Am Tage aller Heiligen hörten wir eine neue Messe, mit Offertorium, vom Hrn. Kapellm. Morlacchi. Nur das Kyrie, und auch dies nur im ersten Satze, nahert sich dem eigentlichen Kirchenstyle; alles Andere ist ziemlich theatralisch gehalten. Schon darum konnte dies Werk keinen tiefen, bleibenden Eindruck zurücklassen. Da es nicht nur in der ganzen gebildeten Welt verstattet wird, über öffentlich ausgestellte Kunstwerke öffentlich zu sprechen, wenn es nur mit Gründen, Anstand und ohne alle Persönlichkeiten geschiehet; sondern da auch Hr. M. als ein noch junger, und in seiner Kunst wirklich eifriger Mann bekannt ist: so erlauben wir uns

noch einige Bemerkungen, die er, ist sein Eifer rechter Art, gewiss wohl aufnehmen und beherzigen wird. Die erste und allgemeinere liegt schon im Obigen: dass Hr. M. nämlich doch ja in seinen künftigen Arbeiten mehr, als in den bisherigen, den Charakter und Styl der Kirchen- und der Theater-Composition streng unterscheiden möge. Der Grund dieses Wunsches ist so ganz einleuchtend, dass weiter kein Wort hinzuzusetzen nöthig wird. Mehr das Einzelne betreffend, scheint uns Hr. M. vornämlich durch zweyerley zu fehlen: er verletzt die Grundsätze der Harmonie oft, und zuweilen gar auffallend: u. er verbindet die beyden mittlern Stimmen mit der obern und untern oftmals bey weitem nicht enge genug — welches Letztere, wie jeder Kenner weiss, dem Effecte, und besonders ernsterer Musikstücke, sehr nachtheilig werden muss. Man bemerkt diese Eigenheit selbst bey seiner Instrumentirung. Stellen, wie

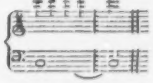

sind bey ihm nichts Seltenes. Wenn diese übermässige Entfernung der höhern Töne der Violinen von den tiefern Basstönen schon überhaupt anstössig werden muss, so fällt es noch mehr in die Augen, dass dies bey der Instrumentirung einer Gesangbegleitung, wenn nicht ganz besondere und ganz bestimmte Veranlassungen im Texte vorhanden sind, noch mehr der Fall seyn müsse. Ein Anderes ist doch offenbar solch eine Begleitung, ein Anderes ein Concert- oder auch Quartett-Solo. Was jene Verletzung der reinen Harmonie betrifft, so bedarf es dabey nichts, als Beyspiele. Hier sind deren!*) — Hr. M. klagt übrigens über unvollkommene Ausführung seiner Compositionen: aber die Menge kleiner Figuren in allen Instrumenten, wie er sie anzubringen pflegt, *kann*, auch bey aller Geschicklichkeit und bey gutem Willen, nur selten in der Ausführung vollkommen gelingen. — Zum Schluss des Theaters für dieses Jahr sahen wir Hrn. M.'s *Danaiden* wieder. Sie sind in No. 12 dies. Zeit. vom Jahr 1812 ausführlicher beurtheilt worden, und ich wüsste nichts, worin ich jenem Beurtheiler widersprechen könnte. Den meisten musikalischen Werth hat der Priesterchor im 2ten Act. Dieser verdient Auszeichnung. In der Ausführung war Hr. Benelli vortrefflich, und wirklich gross, im Spiel und Declamation. Lauter Beyfall folgt allezeit den Schlussworten seines grossen Recitativs im 2ten Acte: *Son disperato!* Ein Missgriff, zunächst freylich vom Dichter veranlasst, bleibt es aber, dass Danaus, in heftigster Verzweiflung aus verlorner Schlacht zurückkehrend, sich von den Geistern aller seiner ermordeten Schwiegersöhne umgeben wähnend, nach einem so leidenschaftlichen, langen Recitativ, auf einen Stein hinsinkt und ein *Lamentoso* anhebt, wie es sonst nur ein verschmähter Liebhaber herzuseufzen pflegt. Schwerlich wird übrigens der Componist einen zweyten Sänger finden, der dies Recit. mit alle dem Feuer, wie Hr. B., declamirt und spielt, und dennoch Fassung und Gewandheit genug behält, um jenes Cantabile zu vermitteln und auch so gut vorzutragen. Mad. Sandrini spielte und sang recht gut: nur gelangen ihr, zwey Vorstellungen hinter einander, die Fassagen ihrer Hauptarie nicht. Verwechselte sie sie vielleicht mit ähnlichen Gängen anderer Arien? Sie wurde dennoch am Schlusse der letzten Vorstellung hervorgerufen, und Hr. Benelli nicht! Warum wol dieser nicht, der es wenigstens in eben dem Grade verdiente? —

Mayland, d. 1sten Jan. Am zweyten Weihnachtsfeyertage wurde auf dem hiesigen Theater, la Scala, wie gewöhnlich, die erste Opera seria dieses Carnevals gegeben. Sie heisst *Tamerlano*. Die Poesie ist v. Hrn. Luigi Romanelli, und die Musik neu hierzu componirt vom Hrn. Kapellm. Simon Mayer. (Nicht diesen Carneval, wie es in meinem letzten Briefe hiess, war Hr. Mayer nach Neapel verschrieben.) Den Namen, Luigi Romanelli, als Poeten auf dem Buche einer Oper zu lesen, heisst gerade so viel, als stünde da: das Gedicht ist schlecht. Hr. Romanelli, den nun das Fatum

*) Anm. Der Verf. führt mehrere aus dem Sanctus dieser, dem Agnus Dei der ersten Messe des Hrn. M., u. dergl. m. Sie nehmen aber, bey ihrer hier nöthigen Vollstimmigkeit, mehr Raum ein, als ihnen in diesen Blättern zugestanden werden darf, da sie Werke betreffen, die, ausser Dresden, noch nicht bekannt sind, doch werden wir sie, bey etwaniger Nachfrage, denen, welchen dieser zusteht, nicht vorenthalten. d. Redact.

einmal zum Dichter des hiesigen grossen Theaters auf einige Jahre (die aber, Gottlob, ihrem Ende sich nahen) bestimmt, hat auch diesmal das mayländer Publicum nicht befriedigt. Wenn übrigens das Gedicht einer Opera seriä in Italien lange Weile auf dem Theater erregt, so muss die etwas ern-thaftere, und in einem bessern Style geschriebene Musik derselben, wenn sie sich eines sehr grossen Beyfalls erfreuen will, allerdings Wunder wirken. Findet sich dabey noch obendrein kein rechtes Ensemble vortrefflicher Sänger, so macht auch die schönste Musik kein Glück. Ich will Ihnen im kurzen sagen, wie es mit der Musik des Tamerlano beschaffen war.

Die Hauptpersonen sind: *Tamerlano*, Herr Brizzi; (aus München für diesen Carneval hierher berufen;) *Seida*, Mad. Corea; *Noctar*, Grossvenier, Mad. Bassi; (trat als Mann gekleidet, zum erstenmal auf;) *Orcano*, Chef der Tartarn, Hr. Patriossi. — Kapellm. Mayer, welcher mit einem schlechten Gedichte zu kämpfen hatte, wurde diesmal nicht mit jenem Beyfalle gekrönt, den er sonst für seine gute und schöne Musik einzuärndten gewohnt ist. Die einsichtsvollern Personen sind mit der Musik dieser Oper, wenige Stücke abgerechnet, vollkommen zufrieden. In der That sind die beyden Duetten des ersten Acts zwischen Seida und Noctar, die Arie des Noctar: *Ombra mesta*, fast das ganze erste Finale, ein Quartett zwischen Seida, Noctar, Tamerlano und Orcano im 3ten Act, ein Duett zwischen Noctar und Tamerlano, und die Arie der Seida — musikal. Stücke, die den Stempel des Meisters tragen; sie wurden auch applaudirt: dass aber mehrere Italiener eine gute, besonders „nach deutschem Style riechende" Musik nicht hören können, oder wollen; dass läppische Klaschereyen und abgeschmackte Phrasen eines Unwissenden, unter dem Titel von Recensionen, bey jeder Gelegenheit der deutschen Musik Rache schwören — das ist wol für *deutsche* Musik keine Schande, und die Mayländer selbst finden diese Späße albern. Was man übrigens Hrn. Mayer mit Recht ausgestellt haben mag, ist, dass er manche Stücke zu lang gemacht hat. — Hr. Brizzi gefiel nicht sonderlich; er erhielt nur im Duett des 2ten Acts, worin er recht gut sang, Beyfall. Mad. Corea, als gute Sängerin hier bekannt, gab auch diesmal ihre Rolle trefflich. Hr. Patriossi ist ein fertiger Sänger, Esset gut vom Blatte, macht aber überhaupt auf dem Theater, besonders in ernsthaften Rollen, wenig Glück. Mad. Bassi, eine wahre Künstlerin, hat mit ihrer vortrefflichen Stimme den grössten und beynahe allein, lebhaften Beyfall erhalten. — Hr. S. Mayer ist nach Genua abgereist, wo er für das Theater daselbst die 2te Opera seria dieses Carnevals schreibt. Hier schreibt die zweyte Opera seria Hr. Guglielmi, Sohn des verstorbenen berühmten Compositeurs.

Bey meiner Ankunft allhier hörte ich noch die letzten Vorstellungen der Opera buffa: *La pietra del paragone*, von Hrn. Rossini, einem Schüler Martini's in Bologna. Dieser junge Mann componirte schon mehrere Singspiele, doch für das hiesige Theater jetzt zum ersten Male, und gefiel. Er schreibt auch wirklich etwas besser, als bey weitem die meisten heutigen italienischen Compositeurs, und könnte einst, durch Fleiss, und besonders auch durch Studium deutscher classischer Musik, recht brav werden: allein bis jetzt sind seine Compositionen größtentheils nur rein-welsche, in denen man den wahren guten Satz, ächte Basse u. s. w. vermisst. —

Die hiesigen Privathäuser, Balzaretti u. Caimi, geben nun, nach dem in Italien gebräuchlichen, und bereits zurückgelegten Herbstvilleggiaturen, wieder ihre gewöhnlichen wöchentlichen, sowol in Sing- als Instrumentalmusik bestehenden, meistens von Dilettanten gehaltenen Akademien. Beyde sind höchst mittelmässig, doch ist jene, v. Casa Balzaretti, etwas besser. Man hört daselbst manchmal auch eine leichte Symphonie von Haydn. Oft lassen sich auf Akademien Sänger und Sängerinnen hören, ohne die mindesten Kenntnisse von Noten zu haben, wie dies sogar mit mehrern ersten Sängerinnen auf dem Theatern in Italien jetzt der Fall ist.

Die vorzüglichste und erste Akademie in ganz Italien ist die, Ihnen vermuthlich ohnehin bekannte, hiesige Moller'sche, welche, das ganze Jahr hindurch, u. zwar wöchentlich am Donnerstage in der Mittagsstunde von Dilettanten (wovon die wohlhabendern die Kosten für Musikalien etc. decken —) und von einigen hiezu aus dem Theater della Scala erforderlichen Individuen für die Blasinstrumente, gehalten wird. Hr. Joseph Moller, ein Italiener, Mitglied des Orchesters della Scala und grosser Verehrer der deutschen Musik, leitet mit eigenem Geldverluste das Ganze, ist auch zugleich, in Abwesenheit des Hrn. Rolla, Director des Orchesters selbst. Hier findet blos Instrumentalmusik statt, und, ausser einer Haydnschen Symphonie, die jedes

Mal zu hören ist, werden auch daselbst Symphonien, Ouverturen etc. von Mozart, Beethoven, Pleyel, Winter, Gyrowetz, Mehul, Daleyrac etc. mitunter auch Ouverturen von italienischen Componisten, ziemlich gut gegeben; jedoch werden die schwereren Sachen (von Mozart, Haydn, Beethoven,) sehr selten mit genügender Precision vorgetragen, und oft genug gehen sie gar nicht recht zusammen. Ueberhaupt ist für die schwerere Musik dieser berühmten Manner kaum bis jetzt ein Orchester in Italien zu finden, wiewol es vielleicht nur an ernstem, anhaltendem Studium fehlt. Jeder etwas bekannte Dilettant, besonders der Deutsche, kann hier seine Arbeiten produciren lassen: die Gesellschaft (*ehemals società d'incoraggimento*) begahlt die Copialien etc. Schade, dass der brave Moller, der doch bereits eine ziemlich grosse musikalische Bibliothek hat, noch nicht alle mozartischen Symphonien besitzt! Erst kürzlich verschrieb er aus Wien zwey andere Symphonien dieses grossen Meisters, worunter auch die bekannte, erhabene, aus Es dur ist. Welche Schätze deutscher Musik fehlen nicht hier zu Lande ganz! Artaria's Musikalien-Handlung ist in Mayland und in ganz Italien die allergrösste, ja die einzige, wo man noch etwas dieser Art findet. In Rom, Neapel, Bologna etc. giebt es jetzt weder Privatakademien, noch bedeutende Musikalienhandlungen. Im Ganzen genommen sinkt der Zustand der Musik in Italien immer mehr und mehr, und zwar mit schnellem Sturze. Da ich nun alle Hauptorte dieses herrlichen Landes auch in dieser Hinsicht kennen gelernt habe, behalte ich mir vor, darüber einmal ausführlicher zu Euren Lesern zu sprechen.

Recensionen.

6 *Gesänge mit Begleitung des Pianoforte comp. von Carl Maria v. Weber.* Op. 23. Berlin, in der Schlesingerschen Musikhandlung. (Pr. 1 Rthlr.)

Unter der Menge von jetzt erscheinenden Liedersammlungen macht es dem Rec. besondre Freude, die Kunstfreunde auf eine so gehaltreiche, als die vorbenannte, aufmerksam zu machen, und sie allen, denen es um mehr, als modischen Klingklang zu thun ist, recht angelegentlich zu empfehlen. No. 1 und 3 sind höchst zarte, innige Lieder. Besonders ist No. 3 von so anziehender, reizender Lieblichkeit, als das duftende *Mayenblümlein* selbst, dessen Namen es trägt. Da es zugleich so kurz ist, rücken wir es hier ein, lassen jedoch die Klavierbegleitung, den Raum zu schonen, weg, und geben blos die Guitarrenbegleitung — dies Lied hat nämlich beyde.

Allegretto.

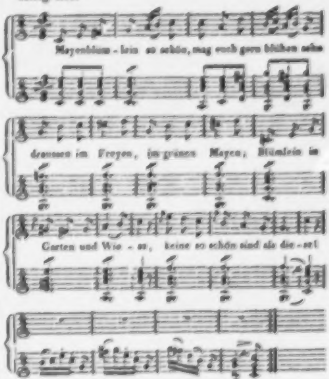

Mayenblümlein so süss
Sind aller Lieb genüss
Draussen im Garten
Von allen Arten;
Blümlein in Garten und Wiese,
Keine so lieb sind, als diese.

Mayenblümlein so jung
Seyd noch nicht gross gewung,
Müsst auch bemühen,
Wachsen und blühen;
Blümlein auf duftiger Wiese,
Keine so jung sind, als diese.

Mayenblümlein so still,
Ich bald dich pflücken will,
Pflücken für Kinz,
Die ich viel meyne —
Mägdlein gehn viel auf der Wiese
Einzig gefällt mir nur diese.

No. 2 ist im ernsten Styl gehalten und vorzüglich gut declamirt. No. 4, Sonett von Streckfuss, war, in Hinsicht der rhythmischen Behandlung, keine leichte Aufgabe, die der Componist eben so glücklich als originell gelöst hat. Eine leidenschaftliche Innigkeit charakterisirt dieses Stück, in welchem Rec. nur im 6ten Takte vor dem Schlusse Seite 10 gewünscht hatte, dass der $\frac{4}{3}$ Accord von E moll, gegen welchen das Dis in der Singstimme zu hart dissonirt, nicht liegen geblieben wäre, sondern sich schon mit Anfang dieses Taktes in den 7-Accord von H dur aufgelöset hätte. — No. 5 und 6 sind vierstimmige Gesänge, die auch ohne Begleitung vorgetragen werden können. In beyden verrathen die Behandlung der Mittelstimmen und die schön gewählten Lagen die Meisterhand. No. 5 ist an harmonischen, No. 6 an melodischen Schönheiten reicher. Im ersten Stücke hebt Rec. die Stelle „Hoffnung und Geduld und Ruh" aus, die von ausnehmend herrlichem Effect ist; in No. 6 besonders die Harmonie in den Worten „nicht weinen soll und klagen die Seele voll Gefühl", wo der in halben Tönen herabsteigende 1te Tenor hervorsteckend schöne Wirkung thut. Nur kann Rec. sich nicht mit den widerstrebenden musikalischen Wort-Accenten vertragen, die ihm in dem letzten Gesange begegnet sind, und die besonders am Schlusse fühlbar werden. — Mag seyn, dass diese Rügen leicht bey einem übrigens so ausgezeichneten Werke als Kritteley angesehn werden mögen: sie sollen indessen dem Künstler beweisen, wie aufmerksam Rec. diese Sammlung, die keineswegs mit der Schaar der uns so vielen schreiblustigen Poëten jetzt hervorströmenden Lieder und Gesänge in eine Klasse gestellt werden darf, betrachtet hat; und so weit Rec. unsern Künstler kennt, wird ihm eine solche Kritik mehr, als vage Lobspendung genügen.

Das Werkchen ist auf schönes Papier trefflich gedruckt — eine Eigenschaft, die bey allen Verlagsartikeln der Schleisingerschen Offizin mit Recht gerühmt zu werden verdient. Seite 12 muss das letzte Achtel das 2ten Takts in der Sopranstimme nicht g sondern f heissen, und Seite 14 im 9ten Takt der Sopranstimme h statt g gesungen werden. *)

Grandes Suites, dites Suites anglaises, p. le Clavecin, comp. par J. Seb. Bach. No. 2. à Leipsig, chez Kühnel. (Preis 16 Gr.)

Rec. zeigt die Fortsetzung dieses Werks, worauf man ziemlich lange warten müssen, mit vielem Vergnügen an, theils um seiner, des Werks, selbst willen, theils weil diese Fortsetzung einen Beweis giebt, dass sich doch noch musikverständige Freunde des grossen Harmonikers und Helden echtdeutscher Musik finden. Eben dieses Werk, wiewol bey weitem nicht unter den gefeiertsten und auch nicht unter den originellsten des Meisters, ist doch reich an Schönheiten; und, weil es leichter zu verstehen, auch leichter, als die meisten andern, auszuführen ist, wird es denen ganz besonders zu empfehlen seyn, die sich an S. Bachs Weise noch nicht gewöhnt haben, aber daran gewöhnen, oder wenigstens sie einigermassen kennen lernen wollen. Diese mögen nur nicht ablassen, wenn ihnen selbst diese populairern Sätze erst gar nicht recht schmecken wollen. Das kann, bey der Eigenthümlichkeit des Verf.s, und bey der gänzlich verschiedenen Richtung, welche die Tonkunst in neuern Zeiten genommen hat, gar nicht anders seyn: aber eben so wenig kann es anders seyn, als dass die ernsthaften, mit den rechten Ansichten zur Sache gehenden, nicht blos flüchtigen Amüsement (ohne Beschäftigung des Denkvermogens) suchenden Freunde der Kunst darin Belehrung und Genuss finden werden, wenn sie sich nur erst beharrlich gleichsam hineingespielt haben. Dass dies letzte nothwendig sey, auch dem sonst nicht Ungebildeten, wird um so weniger befremden, wenn man sich erinnert, dass es wol jedem, mit allen ganz eigenthümlichen, und durch lange Zeit und ganz veränderten Zeitgeschmack von ihm und seiner Weise getrennten

*) Anm. Wir benutzen diese Veranlassung, die Leser auf einen früher erschienenen Liedersammlungen des Hrn. v. Weber aufmerksam zu machen, (die eine b. Gombart in Augsburg, die zweyte bey Simrock in Bonn,) die uns jetzt erst bekannt geworden, und der oben angezeigten kaum nachzustellen sind. In beyden findet man Stücke, die in jeder Hinsicht Auszeichnung verdienen, und sich eben sowol der Unterhaltung, als dem Gefühl, in einem gewiss nicht gewöhnlichen Grade empfehlen; in beyden aber auch nicht einer, der gewöhnlich oder verwerflichen genannt werden dürfte.
d. Redact.

Werken der Kunst oder Wissenschaft, nicht anders gegangen ist. Oder muss nicht jeder, der auf sich selbst geachtet hat, und aufrichtig, ohne Affectation und Vorurtheil sprechen will, eingestehen, es sey ihm einsmals (um recht auffallende Beyspiele anzuführen) Homer schwerfällig, kalt, monoton und selbst öfters langweilig, Plato weitschweifig, abspringend, dunkel u. wunderlich, A. Dürer gemein, übertrieben, steif, ja sogar nicht selten ganz abgeschmackt und lächerlich vorgekommen? und was sind sie ihm geworden, nachdem er sich in sie hineingelesen, hineingesehen hatte! — Damit soll aber gar nicht behauptet seyn, dass nicht auch S. Bach *seiner* Zeit manch Opfer gebracht hatte, besonders in dem, womit er sich derselben gefällig zeigen wollen — in dem, was damals galant hiess; und eben dies hier genannte Werk, das mehr dem grossen Publicum, und nicht, wie z. B. das *wohltemperirte Klavier*, vornamlich den Studirenden und Künstlern gewidmet war, enthält allerdings Stücke, die jetzt den wenig anziehen können, der nicht zugleich ein historisches Interesse an ihnen nimmt, oder sie als Vorübungen zu den eigenthümlichern, tiefern und schwerern Bach'schen Werken betrachtet: (wir rechnen hieher vornamlich in dieser No. die sogenannte Allemande, S. 8, und die Courante, S. 9 folg.) aber was liegt nicht in dem ersten grossen Satze für die Kunsteinsicht, und in der Sarabande, S. 10 folg., zugleich auch für das Gefühl? Die letzte Behauptung befremdet wahrscheinlich die meisten Leser, denn wir wissen es wol, dass gar viele sich einbilden, wenn die Rede von S. Bach sey, dürfe man an Gefühl gar nicht denken. Solch eine vorgefasste Meynung wird nun vergeblich durch Worte, und nur durch die eigene, unmittelbare Anschauung mit Erfolg bekämpft: Rec. setzt daher diese Sarabande, (die hernach variirt wird) ohne irgend eine Anmerkung hieher, ausser, dass man sich an den veralteten Namen nicht stossen, sondern das Stück nur schlechthin Andante nennen, übrigens aber es ganz genau, wie es steht, und vornamlich auch mit sorgfältigster Beobachtung aller Bindungen, spielen möge. Wer ihm alsdann doch keinen Geschmack abgewinnen kann — nun, für den sind auch die kleinern und leichtern Werke S. Bachs nicht: das thut aber ihrem Werthe und dem Urtheil der Kunstverständigen eben so wenig Eintrag, als wenn mancher Beschauer auch von einem der einfachern Dürer'schen Bilder gleichgültig und vielleicht achselzuckend weggehet.

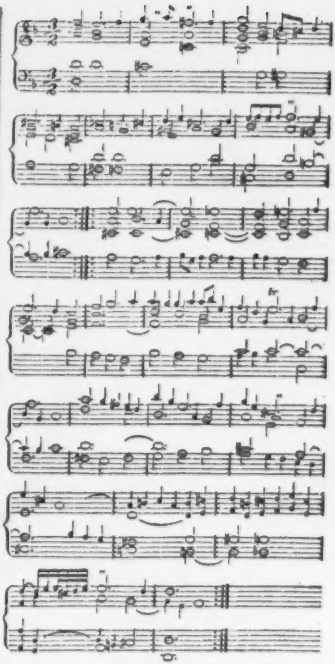

Miscellen.

Der grosse Stifter des amerikanischen Freystaats, *B. Franklin*, schreibt in seinem Briefe *über die Ballade* Folgendes:

„Ein geschmackvoller — ich will sagen, ein modischer Sänger, den ich kenne, lässt alle harten

Mitlauter aus und mildert alle rauhen Sylben der Wörter, die doch dazu dienen, sie von einander zu unterscheiden. Auf diese Weise hört man blos eine bewunderungswürdige Kehle, versteht aber das, was gesungen wird, so wenig, als wenn die Arie auf irgend einem Instrumente gespielt würde. Sonst bemüheten sich die Tonkünstler, die Instrumente zu behandeln, dass sie schönen Menschenstimmen ähnlich würden: jetzt thun sie gerade das Gegentheil, indem sie aus der Stimme gern ein blosses Instrument machen möchten. So verfertigte man die Perücken anfangs zur Nachahmung von schönem, natürlichem Haupthaar: nachdem sie aber, zum Theil unter sehr unnatürlichen Formen, allgemein Mode geworden waren, so erlebten wir's, die natürlichen Haare so frisirt zu sehen, dass man sie für Perücken halten möchte." — —

Mehrere wenig unterrichtete deutsche Schriftsteller sind gelegentlich in Preis der englandischen Kunstliebe, Unparteylichkeit, und wol gar Grossmuth, darüber ausgebrochen, dass *Händel*, der Deutsche, in der Westminster-Abtey unter Königen und den grössten Männern der Nation begraben und ihm daselbst ein Denkmal errichtet worden sey. Sie wissen nämlich nicht, dass *einem jeden*, auf Verlangen und gegen baare Erlegung der ansehnlichen Kosten, dort ein Ruheplatz und Denkmal errichtet wird; Handel aber in seinem Testamente dies verlangt und zur Erhebung der Kosten angewiesen hatte. *Herder*, als er dies Denkmal besuchte, schrieb darüber einem Freunde, und dann in der *Adrastea*:

„Die grossmüthige Nation, die den Fremden so hold ist, vergass auch hier bey einem Manne, der funfzig Jahr in ihr gelebt, für sie gearbeitet, und ihrer Tonkunst unleugbar den *ihr* angemessensten Schwung gegeben hatte — sie vergass auch auf Handels Grabe des *Deutschen* (German's) nicht. In *Schlafrock* und *Pantoffeln* sitzt er *nachlässig* da, die Lyra in seiner Hand, unter ihm die Flöte: glücklicher Weise aber *Shakespeare gegenüber*!" —

Eine Art *Instruction für Kritiker* giebt der Mann Gottes, Dr. Martin *Luther*, in folgenden Worten — handelt aber dort freylich vom Evangelio.

„Aergernis hin, Aergernis her: Noth bricht Eisen und hat kein Aergernis. Ich soll der Schwachen schonen, so fern es ohne Gefahr meiner Seele geschehen mag: wo nicht, so soll ich meiner Seele rathen, es ärgere sich daran die ganze oder halbe Welt. — Frey bekennen und öffentlich predigen das Wort ist das höchste Werk im christlichen Leben; daran muss man wagen Leib und Leben, Gut und Ehre. Denn recht glauben und wohl leben *heimlich* und *bey ihm selber*, ficht der böse Geist nicht so hart an: aber wenn man will herausfahren, dasselbe bekennen, predigen und loben, auch den Andern zu gut, das mag er nicht leiden. Ein sicher Gewissen, das der Sache gewiss ist, fitzelt und fetzelt nicht: es sagt dürre und frisch heraus, wie es an ihm selber ist." —

Kurze Anzeige.

Già ride primavera — Der Frühling kehret wieder — Canzonette mit Begleit. d. Pianof., in Mus. gesetzt von Jos. Schlett. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Das Werkchen giebt mehr, als sein Titel verspricht: man findet nämlich drey Canzonetten, deren erste blos angegeben ist. Ein gefälliger, ausdrucksvoller, zierlicher, und besonders auch dem Organe immer bequemer Gesang, eine einfache, doch nicht unbedeutende Begleitung, gute Wahl u. sorgsame Behandlung des Textes — das muss man ihnen sammtlich, besonders aber No. 1 u. 3 nachrühmen; u. darum werden sie eben so, wie frühere ähnliche Stücke des Verf.s, bey Freunden und Freundinnen des italien. Gesanges gute Aufnahme u. fleissigen Gebrauch finden. No. 3, von einer gebildeten Sopranstimme gesungen, klingt wirklich allerliebst. Der deutsche Text, der allen drey Stücken neben dem ital. beygefügt worden, ist nicht übel gerathen: diese Gattung nimmt sich aber, wie bekannt, im Ital. allezeit weit besser aus.

(Hierbey die musikalische Beylage No. II., und das Intelligenzblatt No. I.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

No. II.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Vierstimmiger Gesang

von

Meyer Beer.

Maestoso.

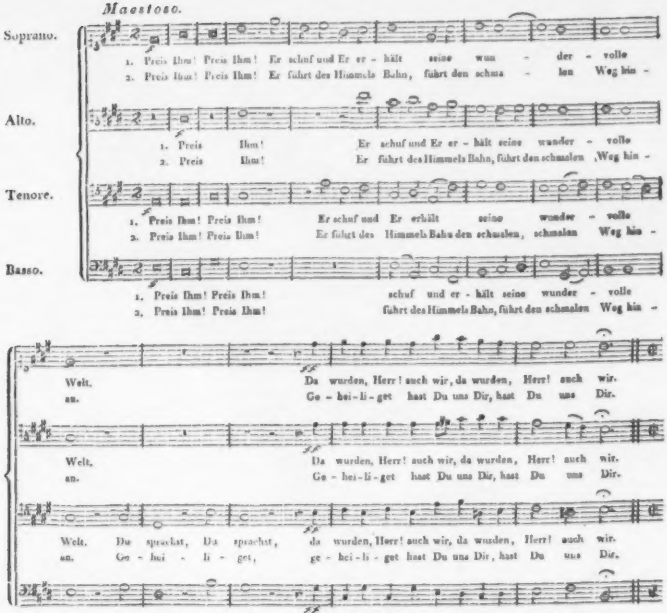

Andante.

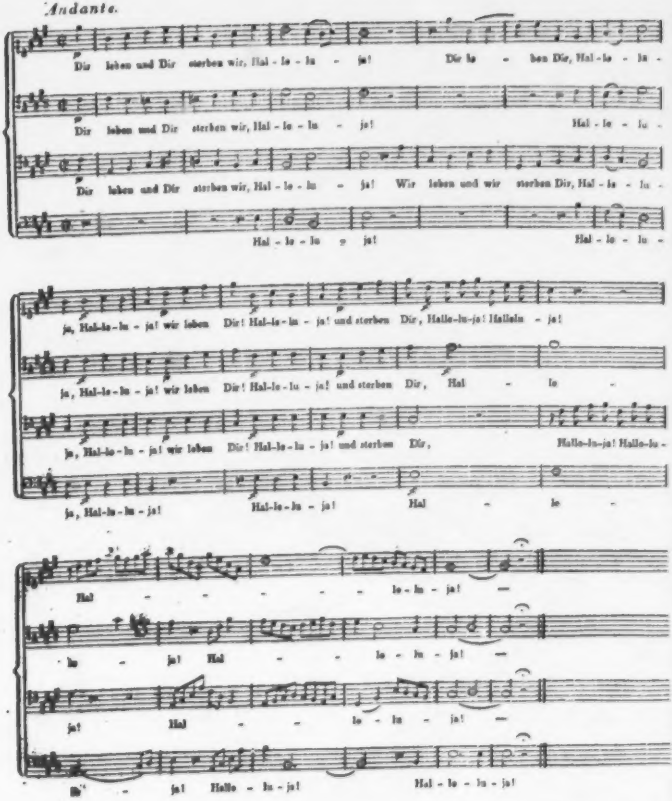
Dir leben und Dir sterben wir, Hal - le - lu - ja! Dir le - ben Dir, Hal - le - lu -
Dir leben und Dir sterben wir, Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu -
Dir leben und Dir sterben wir, Hal - le - lu - ja! Wir leben und wir sterben Dir, Hal - le - lu -
Hal - le - lu - ja! Hal - le - lu -
ja, Hal-le-lu - ja! wir leben Dir! Hal-le-lu - ja! und sterben Dir, Hallo-lu-ja! Halleln - ja!
ja, Hal-le-lu - ja! wir leben Dir! Hal-le-lu - ja! und sterben Dir, Hal - le -
ja, Hal-le-lu - ja! wir leben Dir! Hal-le-lu - ja! und sterben Dir, Hallo-lu-ja! Hallo-lu -
ja, Hal-le-lu - ja! Hal-le-lu - ja! Hal - le -
Hal - - - - - le - lu - ja! —
lu - ja! Hal - - le - lu - ja! —
ja! Hal - - le - lu - ja! —
ja! Hallo - lu - ja! Hal - le - lu - ja!

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Januar. № I. 1813.

Beleuchtung

der in dem 42sten Stücke der allg. musikalischen Zeitung enthaltenen Recension meiner Versuche, vermittelst der enharmonischen Tonwechsels zu moduliren.

So nachtheilig auch diese Recension meinem Versuche zu seyn scheint, so würde ich, wenn die Verlagshandlung nicht das Gegentheil wünschte, dennoch ihr Daseyn völlig ignorirt haben, weil theils jeder Kenner schon auf den ersten Blick die Unbilligkeit der Forderungen des Rec. von selbst einsehen wird, theils aber auch, weil Rec. es mir so ausserordentlich leicht gemacht hat, den Inhalt dieses Versuchs zu vertheidigen, dass ich sogar im Nothfalle die Vertheidigung einem meiner dermaligen Schüler anvertrauen könnte.

Nachdem Rec. in der Einleitung dieser Beurtheilung die Gelegenheit herbey gezwungen hat, zuvy rühmlich bekannte Tonkünstler, und den achtungswürdigen Stand der Prediger, zum Ziele seiner Spötterey machen zu können, sucht er zu beweisen, dass es meinen Ausweichungsformeln an geistreicher Erfindung und an Ausarbeitung in edlem Geschmacke mangele, und dass in denselben Monotonie, Trockenheit, und sogar Unreinheit des Satzes, enthalten sey.

Die Sache auch nur im Allgemeinen betrachtet, weiss ja Jedermann, dass der Kenner der Kunst gewohnt ist, geistreiche Erfindung und Ausarbeitung in edlem Geschmacke nur in einem eigentlichen Tonstücke zu suchen, keineswegs aber in einzelnen harmonischen Formeln, die den Unterricht in einem mechanischen Theile der Kunst bezwecken, und die, wie Rec. selbst sagt, sehr kurz und möglichst zusammengedrängt sind. Der Rec. gestehet ein, dass mein Versuch blos ein Lehrbuch vorstellen soll. Wer hat aber, ausser ihm, wohl noch jemals verlangt, dass ein Lehrbuch den Gegenstand seines Inhaltes in einer ästhetischen Einkleidung, oder als Poesie, aussprechen soll?

Der Zweck meines Versuchs gehet offenbar dahin, durch Beyspiele zu lehren, wie man vermittelst des enharmonischen Tonwechsels aus jedem angenommenen Grundtone in die beyden Tonarten aller übrigen Stufen der diatonisch-chromatischen Tonleiter ausweichen kann. Sollten diese Beyspiele für diejenigen, für welche sie zunächst bestimmt sind, unnütz werden, sollte jeder, der sich derselben zur Uebung in dieser Art der Ausweichung bedienen will, ohne Schwierigkeit einsehen lernen, worauf es bey jeder besondern Ausweichung dieser Art hauptsächlich ankomme, so musste von diesen Ausweichungsformeln alles abgesondert werden, was nicht unumgänglich nöthig ist, auf dem kürzesten Wege in die neue Tonart zu gelangen. Es musste demnach z. B. in dem ersten Satze meines Versuchs, in welchem die Modulation aus C dur in die harte Tonart des Tones cis geleitet werden sollte, 1) nach dem Anschlage des Dreyklanges c e g sogleich der Dominantenaccord ergriffen werden, weil die enharmonische Verwechslung desselben in den Quintsextenaccord g h d eis die nächste Gelegenheit giebt, in die Tonart cis dur überzugehen; 2) musste dieser übermässige Sextenaccord mit der reinen Quinte aufgelöset werden, und dieses konnte nur durch den Dreyklang fis ais cis geschehen. Weil aber mit dem Eintritte dieses Dreyklanges die Modulation noch auf dem Scheidewege zwischen fis dur, cis dur, h dur u. s. w. stehet, so musste endlich 3) derjenige Accord gewählt werden, welcher die Tonart cis dur ohne Umschweif herbeyführet; und dieses ist der Quartsextenaccord gis cis eis, welcher sogleich die Kadenz der neuen Tonart einleitet. Auf diese Art entstand folgende Ausweichungsformel als erster Satz meines Versuchs,

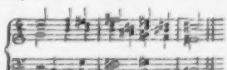

und auf ähnliche Art sind alle übrige in dem Werkchen enthaltene Ausweichungsformeln zusammengesetzt.

Es ist demnach handgreiflich, dass in meinen Ausweichungsformeln jeder Fortschritt der Harmonie bedingt, oder unumgänglich nöthig ist, wenn der Uebergang in die neue Tonart auf dem kürzesten Wege geschehen soll.

Wie kann aber nun in solchen bedingten Fortschritten von so wenigen Accorden geistreiche Erfindung und Ausarbeitung in edlem Geschmacke enthalten seyn, da es ja ganz offenbar ist, dass bey der Zusammensetzung eines solchen Satzes weder von eigentlicher Erfindung, noch von Ausarbeitung, die Rede seyn kann? Es kommt ja, wie ich vorhin gezeigt habe, dabey blos darauf an, dass man erstlich denjenigen Accord aufsucht, durch dessen enharmonische Verwechslung man in die neue Tonart gelangen kann, und dass man zweytens (nach der Auflösung des enharmonisch verwechselten Accordes) denjenigen harmonischen Fortschritt wählt, wodurch man auf dem kürzesten Wege zur Kadenz der neuen Tonart gelangt.

Dass hier weder von einer eigentlichen Erfindung, noch von Ausarbeitung die Rede seyn kann, springt so sehr ins Auge, dass ich mir auch auf das Kompliment nichts zu Gute thun kann, welches Rec. mehreren meiner Ausweichungsformeln macht, wenn er sagt: „Hiermit (nemlich mit dem vor-

hergehende Tadel) soll nun aber nicht gesagt werden, dass er nicht auch gar manche schöne, beyfallswürdige Gedanken, nicht auch gar manche eigenthümliche und wirksame Wendung in dem Werkchen vorkäme." — — Enthalten nun manche meiner Ausweichungsformeln solche Eigenschaften, so haben sie dieselben nicht meiner Erfindung, sondern blos der Nothwendigkeit zu verdanken, dass ich die Folge der Accorde gerade so, und nicht anders, wählen musste, wenn ich ohne allen Umschweif in die neue Tonart gelangen wollte.

Auf eine ähnliche Art verhielt es sich auch mit der von dem Rec. getadelten Monotonie und Trockenheit. — Wer die vorhin beschriebene Beschaffenheit und die Art der Zusammensetzung meiner Ausweichungen nicht übersehen hat, und dabey weiss, dass man sich gewöhnlich nur drey dissonirender Accorde bedient, um den enharmonischen Tonwechsel zu vollbringen, nemlich des Dominantenaccordes, des Accordes der übermässigen Sexte (mit oder ohne der Quinte), und des verminderten Septimenaccordes mit seiner dritten Umkehrung, — wer dieses weiss, und daher einsieht, dass in jedem einzelnen Satze nothwendig einer von den drey angezeigten Accorden das Vehikel der Ausweichung abgeben musste, der wird auch zuverlässig einsehen, dass in einer Reihe von mehr als 600 solcher Ausweichungsformeln, von denen noch überdies, der Einrichtung des Werkchens zu Folge, viele blos aus einer Tonart in die andere transponirt werden mussten, eine gewisse Monotonie und Trockenheit nicht vermieden werden konnte. Denn wer unter diesen Umständen mehr Mannigfaltigkeit verlangt, als diejenige ist, welche aus der Verschiedenheit der Tonarten hervorgeht, in welche aus einer angenommenen Grundtonart ausgewichen wird, zeigt offenbar, dass er die natürliche Beschaffenheit der Sache verkennt.

Hiernun sieht man hinreichend, dass mein Versuch die von dem Rec. vermissten Eigenschaften, der Natur seines Inhalts nach, gar nicht enthalten kann.

Endlich findet Rec. nach seiner Ansicht der Sache, in meinen Ausweichungsformeln auch unnatürliche Verbindungen der Accorde, und Fehler gegen den Satz, und zwar von der auffallendsten Art. Aus dem, was Rec. hierüber zu sagen beliebt, zeigt sich, dass er viel Vergnügen an der Octaven- und Quinten-Jagd finde, und dass er sich ein ganz neues, starktönendes Instrument von seiner eigenen Erfindung habe machen lassen, um sich recht wacker darauf hören zu lassen, sobald er ein Stück Wildpret dieser Art aufgetrieben hat. Dieses Instrument wollte er vermuthlich bey Gelegenheit meines Versuches zum exstensual exprobro, — aber nur Schade, dass es weder einstimmt, noch rein anspricht!

Hätte es Rec. dabey bewenden lassen, den grammatischen Fehler, der mir im Anhange meines Versuches auf der 61sten Seite entwischt ist, und den er in seinem letzten Belege anführt, zu rügen, — oder hätte er, wenn es ihm nothig schien, auch an der grammatischen Richtigkeit meiner Ausweichungsformeln etwas tadeln zu müssen, sich an einige in meinem Versuche enthaltene harmonische Fortschritte gehalten, die ich wählen musste, um keine Lücke in den Tonarten zu lassen, in welche ausgewichen werden musste, und über welche noch keine harmonische Grammatik entschieden hat, ob sie für zulässig oder für verwerflich zu halten sind, so hätte er sich nicht der Demüthigung ausgesetzt, dass ihm jeder Anfänger in der Harmonie zeigen kann, dass er einen

Fortschritt tadelt, der in allen Lehrbüchern der Harmonie für zulässig und fehlerfrey anerkannt ist. Denn welcher Anfänger weiss nicht aus den Belegen des Rec., dass der ganze Lärm, den er über die Fehler gegen meinen Satz macht, in weiter nichts bestehet, als dass ich mich zwischen den Mittelstimmen, oder zwischen einer mittlern und äussern Stimme, des Fortschritts der verminderten Quinte zu reinen, der, wie gesagt, in allen Lehrbüchern der Harmonie für fehlerfrey gehalten wird, bedient habe, und worüber ich mich blos auf Marpurgs Handbuch bey dem Generalbasse und der Komposition etc. berufe, wo dieser äusserst strenge Grammatiker im ersten Theile dieses Werkes (in der ersten Auflage Seite 68) diesen Fortschritt ausdrücklich billigt.

Wo stecken nun in meinem Versuche die Fehler gegen den Satz? — Oder, wer sind die Unterrichter, von denen Rec. sagt, dass seine Belege für sie hinreichend wären, zu beweisen, dass mein Satz fast durchgehends unrein sey?

Wenn Rec. einen in allen Lehrbüchern als fehlerfrey anerkannten harmonischen Fortschritt für tadelnswerth hält, so wünschte ich von ihm belehrt zu seyn, aus welchem Gesichtspunkte man die harmonischen Licenzen zu betrachten habe, die sich ein Haydn, — Mozart, und dergl. Tonsetzer, in ihren Werken bedienet haben.

Rudolstadt, im November. 1812.

Heinrich Christoph Koch.

Antwort des Recensenten.

Bey jeder Antikritik und deren Beantwortung wird vorausgesetzt: Leser, welche an der Sache selbst Antheil nehmen, vergleichen die Kritik, um welcher willen gestritten wird. (Für Andere, die nur das Streiten selbst gern sehen, um sich zu den Anfällen der Partegen zu ergötzen, wird kein Wort zu Ehre schreiben.) Nach dieser Voraussetzung hätte Rec. nur Verantheidigung seines Aufsatzes eigentlich gar nichts zu sagen, denn die Leser finden darin

1) die Grundsätze und Ansichten selbst, mit welchen das Kochsche Buch zusammengehalten ist und wonach sich das gefällte Urtheil über das Ganze von selbst ergiebt, sie finden

2) im Einzelnen nichts getadelt ohne Belege aus der K.schen Schrift, und diese Belege werden ohnedem (unmöglich, was eigentlich nicht einmal gefordert werden kann,) vom Rec. verbessert, sie finden endlich

3) dass der Rec. seinem Aufsatze, um Hrn. K. möglichst zu schonen, (was ebenfalls eigentlich nicht gefordert werden kann,) theils überhaupt einen heitern, nicht strengen Ton gegeben, theils dem Werkchen selbst noch eine Seite abgewinnen gemusst hat, wo es von einigen Andern wegkam, und von welcher es mithin empfohlen werden durfte.

Was nun dagegen in Hrn. K.s Antikritik zu finden ist — nun, das sieht man ja! — Um der, der Hauptsachen wenigen kundigen Leser willen, muss jedoch über diese wenigstens das Nothigste hier beygebracht werden. Nur über die Sachen selbst kein Wort aber über den, mit Schwache nur allzu K. verbun-

denen Ueberzeugung, nach welchem Hr. K. glaubt, einem seiner Schüler dem Rec. entgegenstellen zu können, u. dergl., kein Wort über die, aus sehr schwachem Fassungsvermögen oder aus üblem Vorsatz entstandenen, ganz offenbaren Wortverdrehungen, nach welchen z. B. in der Recension verlangt seyn soll, dass „ein Lehrbuch den Gegenstand seines Inhalts — — als Poesie aussprechen“ solle, und dergl.; kein Wort auch über die neuen Blössen, die Hr. K. im obigen Aufsatze giebt, ausser, in wiefern sie eben die Hauptsachen berühren!

Auf diese zu kommen, nun vorerst die Erklärung: Noch ist es nicht dahin gekommen, dass die Kritik, vor allem in Werken, die, wie jenes des Hrn. K. nach seiner eigenen Erklärung, keineswegs Erzeugnisse des Genie's, sondern blos des Fleisses sind — dass sie in Lehrbüchern, in Lehrbüchern nicht einmal für Anfänger, sondern für schon Geübte, in Lehrbüchern, von denen (durch Organisten) öffentlich beym Gottesdienst Gebrauch gemacht werden soll — nicht auf Beobachtung der Grammatik halten, nicht die Verstosse dagegen anführen und verbessern dürfte! Dahin wird, und kann es auch nie kommen, ohne dass die Kunst gänzlich der Willkühr preisgegeben würde; wo man dann aber auch keiner Lehrbücher, auch keiner Kochschen, bedürfte. — Und wenn nun Hr. K. meynt, in Beyspielen, wie er sie gegeben — (und wobey vom Rec. noch nicht einmal darauf gedrungen werden soll, dass sie für schon Gebildete bestimmt, und das ganze Werk nur in Beyspielen, ohne allen erläuternden oder nachweisenden Text, abgefasst ist —) wenn Hr. K. meynt, in solchen Beyspielen sey es nicht möglich, Kunstsinn und Geschmack zu zeigen: so hätte er sich aus dem, was Vogler, Albrechtsberger, und mehrere Andere, über denselben Gegenstand früher geleistet, leicht vom Gegentheil überzeugen können — wenn er sichs auch nicht aus der Natur der Sache begreiflich machen konnte. Zum allerwenigsten hätte er sich doch erinnern müssen, dass — ihm auch alles (mit Unrecht) zugegeben, was er hier angegeben haben will — noch nicht folgt, es hätte müssen ein solcher Ungeschmack bewiesen werden, wie er ihn bewiesen hat, und wie ihn der Kenner schon in den wenigen Beyspielen der Rec. finden muss, die blos von der ersten und letzten Seite des Werks, mithin eben von da hergenommen sind, wo man noch das Beste erwartet, und wie sie, diese Beyspiele, wahrlich fast durch ein Drittheil des ganzen Werkchens vermehrt werden könnten. Zum Ueberfluss will Rec. am Schlusse nur noch etwas von solchen, und dann fehlerhaft geschriebene Beyspiele, anführen, und auch diese nicht hier und da zusammensuchen, sondern unmittelbar da fortfahren, wo er in der Rec. stehen geblieben war — mithin noch auf der ersten Seite!) Da Hr. K. aber eben über diesen Punkt gar zu wunderliche Vorstellungen vorbringt, und lieber gar den Rec. mit den seinigen lächerlich gemacht hätte, sey es versucht, ihm die Sache durch ein Beyspiel zu verdeutlichen! Würde also wol Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, es gut heissen, wenn Jemand in einem Lehrbuche eines andern Fachs — wir wollen noch nicht sagen, für Gebildete, sondern selbst in einem für Anfänger, z. B. in einem ABC-Buche, beym jetzigen Stande der Cultur und nach so vielen guten Vorgängern, als Uebungsexempel, wie in jener nürnberger Fibel, aufstellete:

Der Ziegenkäse gieb zwey Schock
Das Zahlbret hält der Ziegenbock —

wenn er auch noch nicht gegen alle Orthographie schriebe (wie Hr. K. doch in seinem Fache so sehr oft gethan.)

Des Ygels Haut voll Stacheln ist:
Nach Yüdenkirchen mich gelüst't —

würde, sag' ich, er das gut heissen, obgleich der Autor einwenden könnte — wie Hr. K. in solchen Fälle — „Man soll aus jenem Beyspiele nur den Gebrauch des Z lernen: und das kann man doch?“ Weiter würde Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, es gut heissen, wenn der Autor den Beurtheiler seiner Fibel anfiele, im Fall dieser gesagt hätte, es sollte doch auch in solchen Beyspielen ein gewisser edlerer Sinn und Geschmack bemerkbar werden? Ferner würde Hr. K., oder irgend ein vernünftiger Mann, diesen Autor gerechtfertiget glauben, wenn er, bedrängt, zuarief: Ja, ich habe hier kein Werk des Genie's, sondern nur ein Lehrbuch in kurzen Sätzen liefern wollen? — Und wenn nun dieser Autor, etwa für sein „gelüst't“ u. dergl., (wie Hr. K. den Marburg für die von ihm angeführte Fortschreitung,) manche Poetik anführete, worin dergleichen Härten als Licenzen nachgelassen wären: wer würde ihn nicht antworten: Hörten für das Ohr und das Gefühl bleiben sie doch: und zunächst für Ohr und Gefühl macht man Verse! Wer solche Licenzen zur Erreichung eines besondern, über der Grammatik hinaus liegenden Zweckes, und mithin selten, anwendet, der ist nicht zu tadeln — und das wollen auch jene Poetiker: wer sie aber ohne höhern Zweck, so sehr oft, und in einem Lehrbuche als allgemeines, durch gar nichts beschränktes Muster anwendet, macht's doch nicht gut! Und wenn endlich der Fibelist sich, in Ansehung der poetischen Licenzen auf Göthe und Schiller berief — wie Hr. K. in Ansehung der harmonischen (wie bescheiden!) auf Haydn und Mozart: wer würde ihn nicht also zurecht weisen: Guter Mann, du hast oben selbst gesagt, deine Schrift sey kein geniales Kunstwerk, sondern ein Lehrbuch; die Werke dieser Dichter sind aber genialische, und keine Lehrbücher: so darfst du, schon um consequent zu seyn, dich darauf gar nicht berufen. Wo aber und wann, unter welchen Verhältnissen und zu welchen besondern, höhern Zwecken sich geniale Künstler Licenzen erlauben — davon dich, wie du verlangst, zu unterrichten, wäre hier zu weitläufig, ist zur Sache darum gar nicht nöthig, weil es auf deine Angelegenheit gar keinen Bezug hat, ihr und dir ganz ferne liegt, und du dich überdies aus jeder guten Aesthetik darüber belehren kannst, wenn du sie nämlich fassen kannst und magst.

Jetzt zum Schlusse noch einige Beyspiele aus Hrn. K.s Werkchen, und, wie gesagt, nur von den ersten Seiten desselben! —

Ueber das erste, das in der Rec. angeführt war und hier von Hrn. K. vertheidigt wird, nur noch das! Frage jeder Kunstgebildete sein Ohr, seinen Verstand und sein Gefühl, ob das Ergreifen „ohne Umschweife,“ d. h. das unmittelbare, der Dominante von Cis dur nach der Dominante von H dur, nicht übereilt, rauh und unbeholfen laute; ob nicht die Veränderung des Rec. diese Schwächen vermeide und überhaupt besser sey:

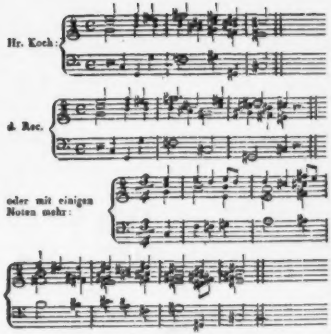

Oben war auch von orthographischen Fehlern die Rede, aus denen, wie jeder Kenner weiss, in der Musik zugleich unstatthafte Verbindungen der Accorde folgen, und mithin ein unreiner Satz: — wie in der Poesie, wenn Einer statt und schriebe: unth — falsche Reime, Verwandlung der kurzen in eine lange Sylbe u. dergl. entstünden. Von diesen Fehlern ist das ganze Werk voll; und was soll man von Hrn K.s Kenntnissen sagen, wenn er, selbst nach der Erinnerung des Rec., sie nicht findet, ja sich darüber noch übermüthig gebehrdet? Man vergleiche z. B. gleich das dritte Beyspiel, wo aus C dur in Des dur modulirt wird, und der fünfte Accord as, b, d, f, geschrieben ist, da er ganz offenbar as, ces, d, f, heissen sollte, indem nach jener Schreibart der Ges dur-Accord nicht folgen kann, wol aber nach dieser. Ganz derselbe Fall kömmt schon wieder im 7ten Beyspiele vor. — Gleich darauf das 8te — wie steif, hart und unbehülflich!

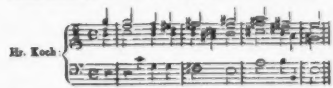

Wäre es nicht offenbar schon besser, wenn es nur hiesse:

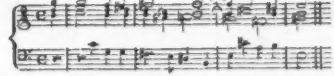

Ferner: Seite 2, Beysp. 2, im 5ten Accorde ist falsch geschrieben As, b, d, f, statt As, ces, d, f. Ebendas. im unmittelbar folg. Beysp., im 5ten Accorde falsch As, b, d, f, statt As, ces, d, f, u. im 6ten, 7ten u. 8ten Acc. widrige verdeckte Octaven zwischen dem Basse und der Oberstimme. Jener erste Fehler kömmt im zweyten darauf folgenden Beyspiel mit denselben Noten wieder vor. Ebend., wo aus Cis dur in C dur übergegangen ist, muss es, statt c, dis, fis, a, heissen: c, es, fis, a; und im folgenden Beyspiele der 5te Accord, a, c, es, fis, statt: a, his, dis, fis — Und dies allein auf den ersten zwey Seiten! und dieser Mann will gegen schonenden und bewiesenen Tadel, hochfahrend und herabsetzend auftreten? — —

Der Recensent.

Der Rec. führt nun noch viele Beyspiele aus dem Werke des Hrn. K. an, und verbessert sie. Da sie aber im Wesentlichen mit den, in der Rec. und in der Vertheidigung derselben angeführten übereinstimmen, scheint es uns nicht nöthig, den Raum damit auszufüllen. — Uebrigens lieben wir den Streit nicht, und bemühen uns, jeden, der sich erheben will, so weit es mit Rechtlichkeit, mit der Sache der Kunst, der Ehre des Instituts und der Sitte gebildeter Männer verträglich ist, abzuwenden; sind unsre Bemühungen fruchtlos, ihn wenigstens für Andere nützlich zu machen, dadurch, dass so viel an uns liegt, die bestrittene Sache selbst zur Evidenz geführt werde. Wir haben das Erste auch hier, wiewol vergebens, versucht: um nun das Zweyte nach Vermögen zu bewerkstelligen, haben wir Hrn. K.s Schrift, jene Rec., und Hrn. K.s Beleuchtung, noch einem zweyten, mit Recht allgemein geehrten Künstler, dem auch eben über die hier behandelten Gegenstände, so weit nur deutsche Musik reicht, eine der ersten Stimmen eingeräumt wird, übersandt, und, ohne ihm den Rec. zu nennen, ihn um ein, über beyde Parteyen *ganz* offenherziges, über beyde in gleichem Maasse strenges Urtheil ersucht. Seinem Willen gemäss machen wir aus seinem Briefe wenigstens folgende Stellen bekannt, mit Uebergehen alles dessen, was nicht die Hauptsache betrifft, und worin durchaus nichts zu Gunsten des Hrn. K. vorkömmt.

„In so kurzen harmonischen Formeln, wie Hr. K. sie giebt, können freylich keine weit ausgesponnenen Modulationen, und kann wol auch kein eigentlicher, schöner Gesang geliefert werden: aber das ist ja auch vom Rec. nicht verlangt worden; und dass man darum so barsch und unbeholfen, wie Hr. K. sehr oft, moduliren müsste, ist nicht wahr: desto gegründeter hingegen, dass er, eben in einem solchen Lehr- und Musterbuche, nicht hätte so viele Quexereyen schreiben, und sich nicht so viele Freyheiten in Absicht unstatthafter Quinten und Octaven erlauben sollen. In einem Lehrbuche der Harmonie, besonders, wie dies, ohne alle Erklärungen, wörtliche nähere Bestimmungen und Einschränkungen, muss man durchaus Reinheit und Consequenz der Harmonie vor allem fordern: und jene wird ganz offenbar in diesem Werke nicht selten, diese sehr oft verletzt — — Unstatthafte Verbindungen der Accorde, und sonach unreiner Satz, sind ganz offenbar oft in diesem Werke, und harte Modulationen fast auf allen Seiten desselben zu finden: jene haben ihren Ursprung meist in musikalisch-orthographischen Fehlern, über welche Hr. K. gar nicht belehrt oder äusserst nachlässig seyn muss; diese wol in dem (wie es allerdings scheint) nicht eben feinen Ohre des Verf.s — — Wenn Marpurg und Andere die Fortschreitung von der reinen zur verminderten Quinte, hinauf- und herunterSteigend, erlauben: so folgt daraus noch nicht, dass

diese Licenz nun ohne alle Einschränkung, und so, ohne Rücksicht auf das Ohr, wie sie Hr. K. oft angewendet hat, anzuwenden sey, besonders in einem Lehrbuche, das Muster aufstellt. Die Musik ist ja nicht für den Verstand allein da; ja eigentlich für ihn nicht einmal zunächst. In vierstimmigen Sätze kann man überdies dergleichen Licenzen sehr wohl entbehren; man hat ja Auswege genug! Hr. K. durfte in bedenklichen Fällen nur die weite Harmonie wählen, welche überhaupt durchs ganze Werk sehr ungern vermisst wird, und wodurch auch die Monotonie des Ganzen hätte vermindert, und manche Härte gemildert werden können. Von der reinen zur verminderten Quinte überzugehen, nehme ich, wie fast alle Andere, keinen Anstand, und zwar in äussern und Mittelstimmen mit den übrigen Quintenfortschreitungen aber muss man behutsam umgehen, und, auch wo die Theorie nicht gerade widerspricht, Ohr und Geschmack befragen. Wo Haydn und Mozart sich Freyheiten der angeführten Art erlaubten, thaten sie es in freyem Styl und zu dem bestimmten Zweck, einen besondern Effect damit zu erreichen oder eine ausgezeichnete Schönheit in der Führung nicht aufzuopfern. Ganz ein Anderes ist es ja in einzeln für sich dastehenden Exempeln, und in einem Lehrbuche. Hier muss alles rein und consequent dastehen, damit der Studirende sich erst regelfest setze in der Anwendung, bey besondern Verhältnissen und zu bestimmtem Zweck, findet sichs dann mit allenfalls erlaubten Licenzen schon von selbst — — Mit manchen Stellen, wo Hr. K. den Sinn des Rec. entstellt, ungestemliche Ausfälle thut, in herabsetzendem Tone spricht, und Dinge einmischt, die offenbar nur gegen den Rec. aufbringen sollen, ohne dass sie die Sache des Hrn. K. im Geringsten fördern konnten — wie z. B. wo er gern „den achtungswürdigen Stand der Prediger" in Bewegung setzte — mit diesen Stellen müsste jeder rechtliche Leser schon unzufrieden seyn, wenn Hrn. K.'s Sache auch ganz andere stünde, als sie doch ohne den geringsten gegründeten Widerspruch stehet." — —

Der Verf. dieses Aufsatzes wird sich, wenn er Grund dazu bekommen sollte, nennen und seine Behauptungen weiter erweisen und durchführen.

d. Redact.

Ankündigung.

Musikalischer Jugendfreund

IIIter und letzter Heft

ist so eben erschienen und kann als ein empfehlungswerthes Geschenk für die Jugend in allen Buchhandlungen bestellt werden. Die Hauptcommission hat die Vogelsche (sonst Crusius) Buchhandlung übernommen, von welcher auch der IIte Heft von nun an versendet und das Werk complett besorgt wird. Der Ladenpreis ist 1 Thlr. 8 Gr. sächsisch. Wer sich in portofreyen Briefen an mich selbst wendet, erhält jedes Heft zu 1 Thlr. sächsisch, alle 3 Hefte für 2 Thlr. 20 Gr. baar.

Leipzig, im Decembr. 1812.

M. Friedr. Wilh. Lindner,
ordentl. Lehrer an der Bürgerschule.

Ankündigung.

Da der Pränumerations-Termin auf den Klavierauszug des Oratoriums: Der Versöhner, zu kurz gewesen zu seyn scheint, so wird derselbe hiermit verlängert, und bis zum 24. Junius j. l. Z. gesetzet, welches hierdurch angezeiget wird.

Dresden, am 12ten Januar 1813.

Christian Ehregott Weinlig,
Cantor u. Musikdirector an den hiesigen drey Hauptkirchen.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Köhler, H. 6 Walses et Polonaise p. le Pianoforte et Flûte obligée. Op. 77.	20 Gr.
Schmidt, A. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 6. (Es dur)	16 Gr.
— gr. Sonate. Op. 8. (A dur)	16 Gr.
Ries, Ferd. Sonate p. le Pianof. avec Clarinette ou Violon obligé. Op. 29.	1 Thlr. 4 Gr.
Pleyel, J. 3 Sonates p. le Pianof. avec acc. d'une Flûte ou Violon et Basse. Liv. 1.	1 Thlr. 12 Gr.
Haydn, J. Simphonien f. Pforte. № 1. 2. 3. 4. 5. 6.	à 16 Gr.
Mühling, A. Rondeau à 4 mains p. le Pianof.	4 Gr.
Romberg, Bhd., Trauersimphonie. Klav. Auszug	20 Gr.
Schubert, J. 6 Sonatines p. le Pforte.	14 Gr.
Gallus, J. Rondeau p. le Pforte	6 Gr.
Fuss, J. Ouvert. du Melodrame: Isaak, arr. p. le Pforte à 4 mains Op. 17.	16 Gr.

Nägeli, H. G. das Vaterunser v. J. H. v. Wessenberg mit nicht obligater Klavierbegleitung	5 Gr.
— 15 Singstücke, ein oder zweystimmig zu singen	4 Gr.
— 15 geistl. Lieder, ein oder mehrstimmig zu singen	8 Gr.

Nägeli, H. G. Auszug a. d. Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen von Pfeiffer und Nägeli, nebst Beylagen. . . . . 20 Gr.

— Teutonia, Rundgesänge u. Liederchöre. 1 u. 2 Heft. 16 Gr.

Harder, A. 3 Oden von Klopstock mit Begleit. des Pianof. Op. 48. . . . . 12 Gr.

Mussini. Air: Bouton de Rose, avec accomp. de Pianof. . . . . 4 Gr.

Solié, Gesang a. d. Oper: das Geheimniss f. Pianof. Weiber euch setzt etc. . . . . 4 Gr.

— Romanze a. d. Geheimniss: Falsche Hoffnung, ich muss etc. . . . . 4 Gr.

Schmidt, J. P. Feodore, Singspiel von Kotzebue, vollst. Klavier-Auszug. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Bierey, Polonoise a. Rosette, das Schweizerhirtenmädchen, Klav. Ausz. . . . . 4 Gr.

— Cavatine a. Rosette: Schlage leiser. . . . . 4 Gr.

— Romanze a. Rosette: Schön Hedchen. . . . . 4 Gr.

Weber, C. M. v., Mayenblümlein von Eichschlager, f. Guit. od. Pforte. . . . . 2 Gr.

Gluck, Cavatine a. d. Op.: die Pilgrimme auf Mecca mit Pianofortebegleit. . . . . 4 Gr.

Eisenhofer, F. X. 6 gesellschaftliche Lieder für 2 Tenor- et 2 Bassstimmen. 1s Heft. . . . . 1 Thlr.

Méhul, Ouv. de Joseph en Egypte arr. p. le Pforte. à 4 mains. . . . . 8 Gr.

Spontini, Ouv. de la Vestale arr. à 4 mains. . . . . 12 Gr.

Freystädtler, F. 6 Sonatines faciles p. le Pianof. Liv. 1. et 2. . . . . à 1 Thlr.

Horton, Ouvert. d'Aline p. Pianof. . . . . 8 Gr.

Lanz, J. M. 6 Ecossoises p. le Pforte. . . . . 4 Gr.

Harder, A. gr. Polonoise p. le Pforte. . . . . 10 Gr.

Gelinek, Variations p. le Pforte sur l'air: Jugend ist ein Gut. № 28. . . . . 10 Gr.

— Variations sur la marche de l'Op.: la Flûte magique. № 29. . . . . 10 Gr.

— Variations sur la romance de l'Op.: le Caliph de Bagdad. № 31. . . . . 12 Gr.

— Polonoise favorite p. le Pforte. . . . . 4 Gr.

Pär, F. 6 Walses p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

— in Hollandoise, Walse fav. p. Pianoforte ou Harpe. . . . . 2 Gr.

Marche des Chevaliers de l'Ordre des Seraphins en Suede p. le Pforte. . . . . 2 Gr.

Zwey Prager Favoritwalzer f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Frankfurter Favoritwalzer f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Grosser Favoritwalzer f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Weigl, Ouv. a. Adrian von Ostade f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Schmidt, Ouv. a. Feodore f. Pforte. . . . . 4 Gr.

Bierey, G. B. Ouvert. a. Rosette das Schweizerhirtenmädchen fürs Pforte. . . . . 6 Gr.

Wannhall, 6 Eccossoises p. Pforte. . . . . 4 Gr.

— Variations faciles p. le Pforte et Violon obligés sur l'air: Musste ma nix etc. № 9. . . . . 8 Gr.

— Variations p. le Pforte: War hörte wohl etc. № 4. . . . . 8 Gr.

— Variations sur un chanson favori de Naples: Tu sei lieta mia. № 5. . . . . 8 Gr.

— Variations faciles p. le Pforte sur une Walse. № 6. . . . . 6 Gr.

Gluck, Opfermarsch a. Iphigenia f. Pforte. . . . . 2 Gr.

— Ouvert. a. d. Op.: Armida f. Pforte. . . . . 6 Gr.

Riem, F. W. 2 Rondeaux p. le Pforte. avec acc. d'un Violon obligé. Op. 26. . . . . 18 Gr.

Merceaux, J. N. Sonate p. le Pforte. Op. 5. . . . 18 Gr.

Duvernoy, F. Fantaisie p. Pforte et Cor ou Violon. 18 Gr.

Call, L. de Quatuor p. Violon, Alto, Guitarre et Violoncelle. Op. 117. . . . . 1 Thlr.

— Quatuor Dº Op. 118. . . . . 18 Gr.

— Sonate p. le Pforte avec Flûte obligé. Op. 123. 124. 125. . . . . à 18 Gr.

Weber, C. M. de, 9 Variations sur un air norvégien p. Pforte et Violon concert. Op. 22. . . . 14 Gr.

— gr. Sonate p. le Pforte. Op. 24. . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Spontini, G. Airs de Ballets et Marches de Ferd. Cortez, Opera arr. p. le Pforte. . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Griebel, Al. Marche à 4 mains p. Pforte. . . . . 8 Gr.

— Rondo p. le Pianof. Op. 5. . . . . 10 Gr.

Eisenhofer, F. 6 deutsche Gesänge mit Begleit. d. Guitarre. 1s Heft. Op. 3. . . . . 16 Gr.

Harder, A. 3 Thèmes variés p. la Guit. . . . . 8 Gr.

Carulli, F. 3 Sonates p. Guitarre ou Lyre. Op. 21. № 1. 2. 3. à 8 Gr. . . . . 1 Thlr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten Februar. **N°. 5.** 1813.

Allgemaine historische Uebersichten der Musik.

N. d. Französ. des Hrn. Choron, mit einigen Anmerkungen.

1.

Italienische Schule.

Nach dem P. Martini (Saggio di Contrapunto P. II. p. 294.) kann man in Italien fünf grosse Schulen zählen, welche sich wieder in eine grosse Menge von kleineren theilen: nämlich 1) die *römische*, 2) die *venetianische*, 3) die *neapolitanische*, 4) die *lombardische*, 5) die *bolognesische*. Der *florentinischen*, welche sonst wol als die sechste genannt wird, erwähnt er nicht, ohne Zweifel, weil diejenigen, denen sie ihren grössten Glanz verdankt, ich meyne die Erfinder des Recitativs, blosse Liebhaber waren, und weil die geschickten Männer, welche sie seitdem hervorgebracht hat, eher der römischen oder bolognesischen Schule angehören. Wie dem nun sey, so theilt man alle diese Schulen gewöhnlich geographisch so ab: 1) die von *Oberitalien*, (venetianische und lombardische), 2) die von *Mittelitalien*, (römische und bolognesische) 3) die von *Unteritalien*, (neapolitanische Schule.) Ausser den, allen gemeinschaftlichen Zügen, nämlich gründlicher und genauer Kenntniss der wesentlichen Principien der Kunst, verbunden mit Anmuth und Ausdruck, hat jede Schule wieder ihren eigenthümlichen Charakter. Die Schule von Unteritalien: Lebhaftigkeit und Wahrheit im Ausdruck; die von Mittelitalien: Grösse des Styls, neben Correctheit und Reinheit; die von Oberitalien: kräftiges Colorit.

Die verschiedenen Arten des Kirchenstyls, von der einfachsten bis zur künstlichsten, haben alle in Italien ihre Ausbildung erhalten. In der That, wenn wir sie der Reihe nach durchgehen, so zeigt sich, dass in dem Styl à *capella* der *cantus planus* selber von den Italienern stammt, dass die besten *Falsi bordoni* diejenigen sind, welche seit undenklicher Zeit in der sixtinischen Kapelle gebraucht werden. Im contrapunctirten *cantus planus* kennt man nichts besseres, als die Arbeiten des P. Constanzo Porta aus der lombardischen Schule. Die Fuge, indem sie Palestrina's Namen führt, zeigt zugleich den Meister und die Schule an, welche sie vervollkommnet haben. Auch die accompagnirte Kirchenmusik verdankt der römischen Schule ihre schönsten Muster. Im Concertstyle haben zwar alle italienischen Schulen treffliche Werke aufzuweisen: da er aber dem dramatischen am nächsten kömmt, so muss man die besten wol in der neapolitan. suchen. Der Kammerstyl in seinen Hauptgattungen ist in Italien so einheimisch, dass er diesem Lande ausschliesslich anzugehören scheint. Nur hier findet man das Madrigal einfach oder mit Begleitung. Die neapolitanische Schule besitzt die schönsten Cantaten. In der leichten Gattung findet man durch ganz Italien die verschiedenartigsten Canzoni voll Anmuth und Lieblichkeit.

Der theatralische Styl gehört beynahe ganz den Italienern an. Florenz erfand ihn; die übrigen Schulen alle versuchten sich gleichfalls darin, aber zur Vollkommenheit brachte ihn die neapolitanische. — Dass die Vocalmusik in allen ihren Gattungen den Italienern am meisten verdanke, darüber ist kein Zweifel; aber nicht so allgemein bekannt sind ihre Verdienste um die Instrumentalmusik. Und doch sind sie auch hier die Lehrer Europa's; sie gaben ihm die ersten und schönsten Muster. Beynahe alle Gattungen von Instrumentalcomposition, von der Sonate bis zum Concert, sind von ihrer Erfindung. In der Composition für die Violine haben Corelli, Tartini und ihre Schüler allen übrigen Nationen vorgeleuchtet. Ein gleiches ist es mit der Klaviermusik von Frescobaldi bis auf Clementi. Auch in der Concertmusik haben die italienischen Schulen Meisterstücke aufzuweisen, bis auf das Quintett herab, eine Gattung, die man nicht nennen kann, ohne an Boccherini zu denken.

In der Symphonie hingegen sind sie beynahe null: sie machen auch gar keine Ansprüche darauf, und begnügen sich, zu bemerken: die Symphonie unterscheide sich von der übrigen mehrstimmigen Instrumentalmusik nur durch den grössern Effect, den sie hervorbringe: die Hauptsache, Form und Ideen, finden sich auch bey dieser; und hierin könne man ihnen das Primat doch nicht absprechen.

Im musikalischen Vortrage haben die italienischen Schulen zu jeder Zeit eine entschiedene Ueberlegenheit gezeigt. 1. *Gesang.* Italien hat eine Menge vortrefflicher Sänger und Sängerinnen hervorgebracht. Drey Ursachen vorzüglich wirkten hier zusammen, wovon die beyden ersten ihm eigen sind, die letzte aber eine Folge von jenen ist: das Klima des Landes, die Organisation seiner Einwohner, und die Trefflichkeit ihrer Lehrmethode. Die Vorzüge des italienischen Himmels in musikalischer Hinsicht zu preisen, ist überflüssig. Nur dies verdient bemerkt zu werden, dass Haydn, der sah, wie nachtheilig die deutsche Luft auf italienische Stimmen wirkte, die bey der Kapelle des Fürsten Esterhazy angestellten welschen Sänger von Zeit zu Zeit in ihr Vaterland zurückschickte, um ihr Organ wiederherzustellen. 2. *Instrumente.* Was die Violine betrifft, so erkennt ganz Europa in Corelli, Tartini und dem noch lebenden Viotti seine Lehrer. Dasselbe Verdienst hat Frescobaldi's Schule um das Klavier — die, der Bezozzi, um die Hautbois: den Italienern verdankt man überdies die Erfindung des Klaviers, des Fagotts, der Posaune und mehrerer anderer Instrumente.

Im theoretischen Fach erschienen in den früher verflossenen Jahrhunderten sehr schätzenswerthe Werke über die verschiedenen Theile der Kunst, wiewol sie mit der Ausübung nie gleichen Schritt hielten. Weniger fruchtbar war das achtzehnte Jahrhundert. Denn gerade in diesem machte die Musik noch reissendere Fortschritte, als in den vorhergehenden, und dies geschah in einer Gattung, die sich der theoret. Behandlung weit weniger fügt und sehr schwer in Regeln zu fassen ist. Daher sind die meisten Anleitungen zur Composition, welche in Italien gebraucht werden, veraltet. Dagegen besitzen die Conservatorien vorzügliche Sammlungen von Mustern, und die Schüler werden durch mündlichen Unterricht in die Geheimnisse des Satzes eingeweiht.

Was die Ausübung der Musik unter den Italienern betrifft, so ist ihnen noch immer und mit Recht der Gesang die Hauptsache, und die Zahl der Künstler und Liebhaber in dieser Gattung ist sehr beträchtlich. Die Instrumental-Musik findet weit weniger Verehrer, und, ungeachtet der vortrefflichen Lehrmethode, bleibt der grösste Theil der Instrumentisten unter dem Mittelmässigen. Die Instrumente gelten ihnen nur als Mittel der Begleitung, und da ihre Partituren mit Noten nichts weniger als überladen sind, so bedarf es, um sie vorzutragen, keiner grossen Geschicklichkeit. Es wäre vielleicht eine schwierige Aufgabe, eine Symphonie in Italien vortragen zu lassen, und in dem mittleren und unteren Italien ist kaum je der Versuch gemacht worden. Aber diese schwachen Symphonisten sind vortreffliche Begleiter. Die Anzahl von Componisten aller Art ist unermesslich. Die oberflächlichsten haben doch meistens Styl; viele sind in allen Theilen des Satzes sehr wohl unterrichtet. Mit der Theorie der Musik beschäftigt man sich wenig; ausgebreitete Bekanntschaft mit musikalischen Producten findet sich nur bey einigen Liebhabern: der grosse Haufen der Künstler ist höchst unwissend. Im letzten Decennium des abgewichenen Jahrhunderts hat die Musik sichtlich abgenommen. Ehemals fand man in Italien zu jeder Zeit zwölf erste Sänger, wie Farinelli, Pacchiarotti, Guadagni, Marchesi, und 60—80 von der zweyten Klasse, wie Mandini u. s. f. Es besass ebenfalls zu gleicher Zeit mehrere Tonsetzer vom ersten Range, wie Scarlatti, Durante, Leo, eine grosse Anzahl von Componisten des zweyten u. s. w. Heut zu Tage wird man mit Mühe zwey erste Sänger, vier bis fünf vom zweyten Range finden; und eben so ist es mit der Composition und den übrigen Theilen der Kunst. Diese Abnahme hat wenigstens zum Theil ihren Grund in dem Uebergewichte, welches die dramatische Musik über die übrigen Gattungen errungen hat. Denn gerade bey ihr ist es möglich, mit sehr geringen Kenntnissen in der Kunst eine grosse Wirkung hervorzubringen, und den unverdientesten Ruhm zu erlangen. Jedoch dieses sichtbaren Sinkens ungeachtet, ist Italien noch jetzt in musikalischer Hinsicht das erste Land Europa's.

2.

Deutsche Schule.

In Deutschland, wie in Italien, kennt man mehrere Schulen: ihre Zahl ist der, der Hauptstädte

dieses Landes beynahe gleich. In dieser kurzen Uebersicht kann nur von allen zusammengenommen die Rede seyn. Die Deutschen sind in mehr als einer Beziehung in der Tonkunst, was die Niederländer in der Malerey sind: etwas ungenaue Zeichner, aber auf den Effect der Farben alles wendend, d. h. unter den Accorden sind ihnen die auffallendsten, unter den Instrumenten, die lauttönenden, also die Blasinstrumente, die liebsten; und deswegen gelten sie bey Personen, welche das *Laute* von dem *Wohllautenden* nicht zu unterscheiden wissen, für Meister in der Harmonie. (!) Allein diese Wissenschaft, welche in dem simultanen Gebrauche der Tone besteht, ist in ganz Europa dieselbe, und es giebt vielleicht keinen andern Theil der Tonkunst, über welchen alle musikalische Nationen, des widersprechenden Geredes ungeachtet, im Grunde so einstimmig denken: aber die Wahl der Instrumente, folglich auch die Wirkung, ist bey ihnen verschieden. So lieben die Italiener die *reine* Harmonie, die Deutschen die *glänzende*; und den Franzosen, die mit Unrecht die letzten zum Muster nehmen, macht man allgemein den Vorwurf, dass sie es mit dem *Lärmenden* halten.

In Absicht auf das eigentliche System folgten die Deutschen dem allgemeinen Vorbilde der Italiener, hinter welchen sie aber im melodischen Theil, besonders in der Singmelodie, stets zurückblieben. Denn in der Instrumentalmelodie haben sie Meisterwerke vom ersten Rang aufzuweisen. In der Fuge, dem Canon, kurz in der ganzen musikalischen Zeichnung, sind sie eben so wenig original. Da sie überdies den Contrapunct mehr als Instrumentisten betrachten, so geschieht es oft, dass die Singstimmen in ihren Compositionen schlecht gerathen, weil man ihnen Läufe und Sprünge giebt, welche gegen die Natur des Organs sind. (Was im Folgenden über den Kirchen- u. Kammerstyl gesagt wird, ist nur das Bekannte.) Die Chorale, welche, von der ganzen Masse des Volkes gesungen, von der schönsten Wirkung seyn sollen, (französische Ohren erfahren zuweilen das Gegentheil) werden den übrigen Nationen als nachahmungswürdige Muster vorgestellt. (Ueber Gluck sagt der Verfasser folgendes:) Glucks Werke scheinen Deutschland anzugehören, aber mit weit grösserem Rechte kann Frankreich sich dieselbigen zueignen. Denn dieser grosse Mann, obgleich von einigen Kennern der damaligen Zeit geschätzt, wurde doch von der Nation im Ganzen durchaus nicht verstanden, noch gewürdigt. Erst jetzt geschieht es, dass seine französischen Opern, ins Deutsche übersetzt, auf allen Bühnen gespielt werden, und daselbst dieselbe Revolution bewirken, welche sie in Frankreich vor dreyssig Jahren hervorbrachten — zum grossen Aergernis und Herzeleid der Anhänger der symphonistischen Oper, welche mit Unwillen sehen müssen, wie ihre Landsleute den prachtigen Mozart verlassen, um dem dramatischen Gluck zu folgen. (Mit grossem Lobe wird nun der Instrumental-Musik erwähnt. Unter den Symphonisten kommt aber blos Haydn vor, von welchem es heisst:) Haydn, der Em. Bach zum Vorgänger hatte, brachte die Symphonie zu einem bis dahin unbekannten Grade der Vollkommenheit, und wurde für alle seine künftigen Nachfolger ein ewig unerreichbares Muster. (Mozart und Beethoven, deren Werke in diesem Fache Hr. Choron doch gewiss kennt, sind nicht genannt.)

Die ausübende Musik in Deutschland ist in einigen Stücken gut, in andern schlecht. Der Gesang ist durchaus mittelmässig. Kein deutscher Sänger ist im Auslande bekannt. (Der Verfasser dehnt diese Behauptung doch vermuthlich auch auf das weibliche Geschlecht aus. Allein hat er denn nie von einer *Haser* gehört, die ganz Italien entzückte? Weiss er denn nicht, dass Mad. *Barilli*, die in der italienischen Oper zu Paris glänzt, eine Deutsche ist?) Die Behandlung der Saiteninstrumente, besonders der Geigen, ist solid, allein man wirft ihr gemeiniglich Mangel an Anmuth und Ausdruck vor. In den Blasinstrumenten scheint man es zu einer grossen Vollkommenheit gebracht zu haben. Deutschland besitzt insonderheit eine grosse Menge vortrefflicher Orgelspieler, und keine Nation kann sich hierin mit ihr messen. Die Orchester sind brav, aber nicht das, was sie seyn könnten.

Die musikalische Literatur ist ausnehmend reich. Sie zählt eine ungeheure Menge vorzüglicher Werke über alle Theile der Tonkunst. Sie ist ohne Widerspruch und ohne Vergleichung die reichste in ganz Europa. Die Musik hat erstaunlich viele Liebhaber in Deutschland. Bis auf die geringsten Armenschulen hinab, wird sie überall öffentlich gelehrt. Kein Schulmeister wird angenommen, wenn er nicht die Elemente der Kunst versteht u. einige Instrumente spielen kann. (?) Neben diesen bestehen in den grossern Städten öffentliche und Privat-Unterrichtsanstalten, zu welchen ein jeder ohne Bedingungen zugelassen wird, und wo

alle Theile der Composition gelehrt werden. (In wie vielen Städten mag dies jetzt der Fall seyn?) Aus allen diesen Ursachen zusammen ergiebt sich, dass die Musiker in Deutschland sehr zahlreich und wohlunterrichtet sind. Die Lehrmethode ist, einige Modificationen abgerechnet, die italienische: sie führt geradenweges zum Ziele.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Sonate pour le Pianoforte, comp. — — par F. Kuhlau. Oeuvr. 5. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Hr. K. hat sich seit kurzem, durch wenige, aber bedeutende Werke als einen Componisten gezeigt, auf welchen alle Pianofortespieler, die einen ernsten Sinn, einen auf das Edle gerichteten Geschmack, und eine gründlichvolltimmige Ausarbeitung zu schätzen wissen, aufmerksam zu seyn, nicht unterlassen dürfen. Wer ihn noch nicht kennet, wird vielleicht am wenigsten irren, wenn er sich ihn denkt in Verwandtschaft mit Cramer — nur nicht immer so fliessend, ausdrucksvoll und erfreulich — und mit Haak — nur nicht so breit und so mehr als erschöpfend. — Gute, nicht selten neue Gedanken, eben so gute, oftmals neue Bearbeitung derselben, Charakter und Consequenz in beyden, Adel der Harmonie, Reinheit u. Strenge des Satzes, solide und wirksame Benutzung der Vorzüge des Instruments, und reiche, doch nicht zwecklos neckende Beschäftigung des Spielers, zeichnen diese Sonate offenbar aus: nur von einzelnen gesuchten, trockenen und kalten Stellen, und im Ganzen von dem noch *sichtbaren* Streben, überall recht sehr bedeutend zu seyn, hält sie sich, nach Rec.s Meynung, nicht durchgehends frey. — Ein kurzes pathetisches *Adagio* (D moll) leitet passend ein, indem es sowol den Sinn des Ganzen, als die Art, wie dieser ausgedrückt werden soll, ziemlich bemerkbar macht. Schon hier zeigt sich einiges Eigenthümliche. Man vergl. vornämlich das 5te Syst. Ein *Allegro con molto fuoco*, in derselben Tonart, schliesst sich an. Es trägt in sich, was die Ueberschrift angiebt; und was vorhin vom Ganzen gerühmt worden, findet sich auch hier im Einzelnen, obgleich nicht in so reichem Maasse, als in den folgenden Sätzen, und was getadelt worden, in reicherm. So klingt Rec., um nur Einiges anzuführen, die ganze Stelle S. 5, Syst. 4 und 5, und wo sie wiederkehrt, zerstückelt, gesucht, (ungeachtet der Simplicität,) und matt; der Anfang des zweyten Theils aber, in seiner brummenden Tiefe, wunderlich und wirkungslos: dagegen muss er die ganzen kunstgerechten, würdigen Folgen, S. 6 bis zum Schluss dieses Theils, S. 7, Syst. 4, bis S. 8 zur Rückkehr in den Anfang, als ausgezeichnet rühmen. Das folgende *Cantabile*, im Neunachteltakt und recht eigentlich als Trio ausgeführt — was nämlich die strengen Alten, namentlich die Orgelspieler, so nannten — zeugt unverkennbar für des Verf.s ungemeine Kenntnisse und Fähigkeiten. Mit grosser Stätigkeit und unwandelbarem Beharren wird der Satz so durchgeführt, wie er gleich anfängt: die obere Stimme in einer angenehmen, fliessenden Melodie, die tiefe, in einfachem, anständigem Fundament, die Mittelstimme in passender, gebundener, mit grosser Gewandtheit angenehm und mannigfaltig benutzter Figur. Neu und schön zeigt sich hier besonders die Stelle, welche S. 13, Syst. 3 u. folg. zuerst vorkömmt. Sollte der Satz auch denen, welche blos mit den Sinnen und der Empfindung hören, etwas zu lang erscheinen — er füllt ganze sechs Seiten —: denen, welche bey ihrem Genuss auch dem Verstande eine entscheidende Stimme einraumen, wird er's schwerlich. Es versteht sich übrigens wol von selbst, dass der Spieler die drey Stimmen hier wohl sondern, und jeder, namentlich der mittlern in ihren Bindungen und dergl., vollkommen ihr Recht wiederfahren lassen muss. — Der letzte Satz, mit Grund *Moderato espressivo assai* genannt, und im Tempo ja nicht zu übereilen, so wie im Ausdruck durch *alle* Stimmen wohl zu erwägen — ist, in jeder Hinsicht, ein sehr ausgezeichnetes Stück. Zu tadeln findet hier Rec. durchaus nichts; Einzelnes anschaulich zu machen und zu rühmen, da es nicht ohne ziemlich ausführliche Belege geschehen könnte, oder das Ganze in seiner herrlichen Consequenz zu entwickeln, da das nicht ohne Weitläufigkeit möglich wäre — darf er sich nicht erlauben: es wird aber auch beydes, nach dem oben Gesagten, nicht nöthig seyn, um die Aufmerksamkeit darauf zu leiten, und zugleich dem Verf. einen Wink zu geben, in welcher Gattung er wol am glücklichsten seyn, auch ganz gewiss sich viele achtbare Freunde erwerben werde.

Fantasia per il Pianoforte per servire d'Introduzione a un tema di Mozart con Variazioni — — da A. E. Müller. Op. 35. In Lipsia presso A. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Herr Kapellm. Müller in Weimar gab vor etwa zwey Jahren Variationen über: Ein Mädchen oder Weibchen — aus der *Zauberflöte*, heraus, welche mit gebührendem Lobe in dieser Zeitung angezeigt worden sind, und bey nicht wenigen geübten Klavierspielern sich beliebt gemacht haben. Dieser Phantasie, welche ihnen zur Einleitung, oder vielmehr zum ausgeführten Vorspiel dient, kann man mit Sicherheit ein gleiches Glück versprechen, und sie verdient es *wenigstens* eben so sehr. Hr. M. fangt mit einem allgemeinen Satze feyerlich an, fasst aber bald eine bestimmte Figur daraus auf, die er fest hält und durch würdige Modulationen bis dahin führt, wo (S. 3, Syst. 2) zuerst die bestimmte Erwähnung jenes Thema's eintritt, und ungemein anmuthig in beyden Händen dargestellt wird. Nach raschen, ebenfalls würdigen, und wieder schon modulirten Brechungen etc. kömmt das Thema in anderer Tonart, und eben so unerwartet und gefällig, wie vorhin, wieder zum Vorschein: in der weitern Führung desselben hält sich der Componist aber diesmal, mit gutem Bedacht, mehr an die zweyte Phrase desselben. In dem, nach kurzem Zwischensatze, folgenden *Andante*, ist zwar einige Verwandtschaft mit demselben beybehalten: sie liegt aber doch zu fern, um beym Anhören bald gefasst zu werden; und da der Satz (nach Verhältnis) nicht kurz ist, vermisst es der Zuhörer wol zu lange. Desto herzhafter wird es aber hernach, beym Eintritt des *Presto*, ergriffen, und auf kunstgerechte, wenn auch nicht eben ungewöhnliche Weise fugirt, auch im (sehr wirksamen) Zwischenspiele (S. 10.) nicht verlassen, dann, auf die vorhergegangene Weise, wieder aufgenommen, bis, S. 12., der Satz freyer auslauft, und, unter leichterm Anklingen des Thema, sich auf der Dominante so schliesst, dass nun die Ariette selbst folgen muss.

Schon aus diesem leichten Grundriss sieht man, dass das Werk gleich in seinem Plane wohl zusammenhangend ist: dass es in der Ausführung gründlich, sicher und consequent sey, traut man einem Manne, wie Hr. M., schon ohne unsre Versicherung zu; und dass man es auch, in Ansehung der ausgedrückten Empfindungen, fasslich, bestimmt, und, bey beträchtlicher Mannigfaltigkeit, doch folgerecht finden werde, glaube man einmal auf das Wort des Rec., da sich dies nicht ohne Weitläufigkeit wörtlich nachweisen liesse. In Hinsicht auf das Letztere sey jedoch Rec. die Frage erlaubt: Ist nicht das Ganze, eben als Einleitung zu *diesem* Liedchen, in seiner Leichtigkeit, und muntern, ja lustigen Laune, zu ernst, zu schwer, (wir sprechen hier nicht von der Spielbarkeit,) überhaupt zu wenig im *Charakter* des Thema, wiewol über den ersten Einschnitt seiner Melodie, behandelt? Und eigentlich sollte jenes doch auch seyn, besonders da das Ganze so eingerichtet ist, dass es *nothwendig* an dies Thema und seine Variationen angeschlossen werden muss.

Auszuführen ist diese Phantasie nicht allzuschwer, und für den, welcher Hrn. M.s Capriccios spielt, sogar ziemlich leicht, erscheint aber doch sehr vortheilhaft für den Spieler. Man sieht auch daraus den erfahrnen Klaviercomponisten, der überall, was er sagt, auch dem Instrumente und seiner rechten Behandlung gemäss auszudrücken weiss: was aber so nicht ausgedrückt werden kann, auch nicht sagen mag.

Nachrichten.

Paris, den 15ten Jan. — — Von Kunstneuigkeiten kann ich Ihnen nicht viel Bedeutendes mittheilen. Helikons friedliche Göttinnen verscheucht der Geist dieser eisernen Zeit. — Sie werden bereits erfahren haben, dass Paer an Spontini's Stelle die Direction der hiesigen italienischen Oper erhalten hat. Paer hat unlängst eine neue Oper für das kaiserl. Hoftheater geschrieben, (die *Bacchanten*,) die eben nicht missfallen, doch auch kein grosses Glück gemacht hat. Seine Musik wird in Frankreich nie allgemeinen Beyfall erhalten, denn, ungeachtet der angenehmen Melodien, die man häufig darin findet, bemerkt man hier zu gut, dass ihr fast durchaus die eigentliche dramatische Wahrheit, und folglich denn doch die erste Bedingung eines *dramatischen* Kunstwerks mangelt. Der Franzos ist eben hierin weit schwerer zu befriedigen, als der Deutsche, der in seiner Oper blos überhaupt gute Musik verlangt, oder als der Italiener, der, noch genügsamer, sich befriedigt fühlt, wenn nur

seinem Sänger Gelegenheit gegeben wird, seine Kunstfertigkeit und seinen Geschmack zu zeigen.

Im Theater Feydeau hat man vorigen Montag eine neue Oper, *Margherite de Waldemar*, in drey Acten, gegeben, die nur Eine Vorstellung erlebt hat. *De mortuis nil nisi bene!* Man studirt gegenwärtig in diesem Theater *le Prince de Catane* von Nicolo ein, und Personen, die eben nicht zu Nicolo's Freunden gehören, haben vom ersten Acte mit vielem Lobe gesprochen. Ellevieu verlässt die Bühne bestimmt künftigen März. Sein Verlust wird diesem Theater sehr empfindlich seyn. Er ist klug genug, um sich in seiner vollen Kraft zurückzuziehen und folglich seinen theatralischen Ruhm nicht zu überleben, und reich genug, um die *funf und zwanzigtausend Franken*, die ihm sein Talent jährlich einbringt, geringer, als jenen achten zu können.

Miscellen.

Eine Cicade hilft bey den pythischen Spielen den Preis der Tonkunst gewinnen.

Die Alten haben viel zum Lobe der Cicaden und ihres Gesanges gefabelt, denn als Fabeln erscheinen ihre Erzählungen wenigstens uns, die wir jenes tonreiche Thierchen nicht mehr kennen, und dabey gewöhnlich an eine Grille denken. Bekannt ist besonders das so oft nachgeahmte Liedchen Anakreons: *)

> Glücklich preis' ich dich, Cicade,
> Die du auf der Bäume Gipfeln
> Thronest und von wenig Thaue
> Trunken, sanfte Lieder tönest u. s. w.

Es wäre nicht am Ort, die Stellen der Alten anzuführen, in welchen von diesem Thierchen die Rede ist. Nur des schönen Mythos über seine Entstehung, welchen uns Platon aufbewahrt hat, können wir nicht umhin, zu gedenken. Man erzählt, sagt Sokrates zum Phädros im Gespräche gleiches Namens, **) die Cicaden wären Menschen gewesen, aus der Zeit, noch ehe die Musen waren. Als aber diese erzeugt worden, und der Gesang erschienen, waren Einige von den damaligen so entzückt worden von dieser Lust, dass sie singend Speise und Trank vergassen, und so ohne dessen wahrzunehmen, gestorben waren: aus welchen nun seitdem das Geschlecht der Cicaden entstanden ware, mit dieser Gabe von den Musen ausgestattet, dass sie von der Geburt an keiner Nahrung bedürfen, sondern ohne Speise und Trank sogleich singen, bis sie sterben, dann aber zu den Musen kommen, und ihnen verkündigen, wer hier jede von ihnen verehrt. Der Terpsichore melden und empfehlen sie die, welche sie in Choren verehren, der Erato, die sie durch Liebesgesänge feyern, und so den übrigen, jede nach ihrer eigenthümlichen Verehrung. Der ältesten aber, Kalliope, und ihrer nächstfolgenden Schwester Urania, als welche vornämlich unter den Musen über den Himmel und über göttliche und menschliche Reden gesetzt, die schönsten Töne von sich geben, verkündigen sie die, welche philosophisch leben und ihre Art der Musik ehren. — Dies zur mythischen Geschichte der Cicaden. Nun zur Erzählung selbst.

In den heiligen Spielen, welche die kunstliebenden Griechen in der felsigen Pytho zum Andenken des von Apollon erlegten Drachen feyerten, wo die Trefflichsten der Nation Fertigkeiten aller Art vor den Augen und Ohren der versammelten Menge entwickelten, bey jenen Wettkämpfen, deren Glanz Pindars begeisterte Gesänge uns noch so lebendig zurückstrahlen, geschah es einst, so erzählt der sicilianische Geschichtschreiber, Timäos, und nach ihm der Kirchenvater, Clemens von Alexandrien, dass als Bewerber um den Preis der Tonkunst zwey Cytherspieler auftraten, Eunomos der eine, ein Lokrier, der andere von Rhegium, der von den Schriftstellern bald Ariston, bald Parthis genannt wird. Schon war'n um die Zeit, da, wie der Chor der Vögel im Aristophanischen Lustspiele singt,

> in der Mittagsschwüle
> Trunken vom Glanz der begeisternden Sonne
> die göttliche Cicade ihr
> Heilschwirrendes Lied erschallen lässt. ***)

*) nach Schneiders Uebersetzung.

**) nach Schleiermachers Uebersetzung.

***) nach Wielands Uebersetzung.

Die Ordnung sollte, wie gewöhnlich, durch das Loos bestimmt werden. Ariston aber verlangte unbedingten Vorzug, denn seine Vaterstadt Rhegium, sagte er, sey eine Colonie von Delphi und unter dem besondern Schutze des Gottes erbaut. Worauf Eunomos erwiederte: wer in einer Gegend zu Hause sey, wo nicht einmal die Cicaden sangen, der sollte es gar nicht wagen, um den Preis der Tonkunst zu werben. Denn, sagt Timaos, auf der Seite des Flusses Halex, wo Lokri liegt, singen die Cicaden, auf dem andern Ufer hingegen, wo die Rheginer wohnen, sind sie todtos. Als nämlich Herkules einst in die Gegend von Rhegium kam, und vom langen Weg ermattet, sich zur Ruhe niederlegte, wurde er durch den lauten Gesang der Cicaden am Schlafe gehindert. Er bat die Götter, diesen beschwerlichen Sängern Stillschweigen zu gebieten. Sein Gebet wurde augenblicklich erhört, und seitdem sind die Cicaden auf jener Seite des Flusses stumm. — Doch wir kehren zu unserer Erzählung zurück. Die Richter nahmen auf den Einspruch des Eunomos keine Rücksicht, und das Loos oder ihr Wille entschied für Ariston. Der Spott seines Gegners hatte seinen Stolz aufgeregt; er sang und spielte sehr gut, und arndtete grosses Lob ein. Die Reihe traf nun den Lokrier; aber kaum hatte er angefangen, als eine Saite an seinem Instrumente sprang, und ihn in die peinlichste Verlegenheit setzte. In dieser Noth kam plötzlich eine der Cicaden, die, wie Platon sagt, auf Rede und Gesang der Menschen lauschen, wie wenn sie seinen Wortwechsel mit angehört hatte, und sich ihm dankbar erzeigen wollte, herbeygeflogen, und liess sich auf dem Steg seiner Cither nieder; und indem sie die Stimme des Sängers begleitete, ersetzte sie die fehlende Saite. Dieses wunderbare Ereignis erregte allgemeines Erstaunen, und der Preis wurde dem Lokrier zuerkannt, der zum Andenken an diesen Sieg eine Statue verfertigen liess, welche ihn vorstellte, im Arm eine Cither haltend, worauf eine Cicade sitzt. Dies bezeugt auch ein Epigramm aus der griechischen Anthologie, dessen Uebersetzung wir versuchen:

Eine Cicade von Erz weiht hier dem delphischen Gotte
Eunomus von Lokri, der sich des Kranzes erfreut.
Mit Partie bestand ich den Kampf des Gesangs und der Cither.
Als der gewölbete Bauch unter dem Schlegel erklang
Riss mir mit eins — verdrüsslicher Zufall — die tönende Saite,
Und so um Spiel als Gesang war es, so dacht' ich, geschehn.
Siehe da kam im Flug hellschwirrend eine Cicade,
Und auf die Cither lehend setzte das Thierchen sich hin;
Und die Stimme, die sonst die Hain' und Felder durchhallte,
Diente nun meinem Gesang, treu ihn begleitend im Takt.
Darum weih' ich, o Sohn der Lato, dir die Cicade,
Auf der Cither silbier künstlich gebildet in Erz.

Zum Schlusse kann noch bemerkt werden, dass Kaiser Julian im 41sten seiner Briefe die Vermuthung äussert, Apollon selbst habe die Gestalt einer Cicade angenommen, und den Eunomus unterstützt; und dann, dass die Cicade auf der Cither in Kirchers Musurgia nach einer alten Gemme abgebildet zu sehen ist.

Orion.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra Anacréon, arrangée pour 2 Pianofortes à 8 mains, comp. par Cherubini. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Der vielleicht im Scherz, oder zu Gunsten einer besondern Gesellschaft von vier gebildeten Klavierspielern gefasste Gedanke, etwas auf die angegebene Weise zu arrangiren, ist hier mit Ernst und unverkennbarer Einsicht zu einer schönen Wirkung ausgeführt worden. Das Werk selbst ist als ein Lieblingsstück der pariser und der besten deutschen Orchester bekannt; es war auch durch seine Planmässigkeit und Consequenz, wie durch seine Fülle und treffliche Stimmenführung, zu solcher Bearbeitung ganz vorzüglich geeignet. Hier ist es nun ungezwungen, und jede Stimme in ihrem ungestörten Fluss, an die vier Spieler also vertheilet, dass jeder seinen bedeutenden Antheil am Wesentlichen der Compos. hat, alle leere Verdoppelungen u. dergl., welche nur die Masse vermehren und die interessanten Details übertauben würden, vermieden sind, und sich alles zu einem effectvollen, und auch klaren und leicht ausführbaren Ganzen verbindet. Vornämlich macht die Fülle und Regelmässigkeit der Mittelstimmen auf dem Pianoforte, wie sie durch diese Art der Bearbeitung möglich geworden, eine imposante und anziehende Wirkung.

Kleine practische Klavierschule, oder Auswahl von zweckmässigen Uebungsstücken der Clementi'schen Pianofortschule und der, des Conservatoriums in Paris, nebst einigen neuen von Fr. Lemoke und A. Boszwarowsky, herausgegeben v. Fr. Lemoke. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 20 Gr.)

Das Werkchen besteht *blos* aus Uebungsstükken, ohne allen Text; und was die Sammlung zur Klavierschule machen soll, ist das genau beobachtete Fortschreiten vom Leichtesten zu etwas Schwierigerm, die durchgängig angegebene, immer zweckmässige Applicatur, und der gute Geschmack in der Wahl der Stücke, was ihrem Sinn und was ihre Schreibart anlangt. Schwer ist es freylich nicht, nach Vorarbeiten, wie man deren jetzt so viele hat, solch ein Werkchen abzufassen: aber gar manchem Musiklehrer geschieht doch wol damit ein Dienst, und manchem Lernenden auch. Man findet Stücke aller der Gattungen, welche hier anwendbar waren, und zwar von Scarlatti, Gluck, Cramer, Clementi, und den, auf dem Titel genannten Componisten. Eben diese Mannigfaltigkeit wird für die Schüler so angenehm, als nützlich werden können.

---

1. *Se tutti i mali miei — Scena et Rondoncino pastorale av. acc. de Violon, Violoncello et Pianoforte* — — (Pr. 16 Gr.) und

2. *Drang nach Harmoniegesang v. Berta, Terzett mit Begleit. des Pianof. — von Starkel.* Leipzig, b. Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

1. Ein ganz kleines Recitativ, und ein, nach Verhältnis, noch kleineres Rondo; 2. ein — nicht eigentliches Terzett, sondern vielmehr, ein Arietchen, zu drey Stimmen so vertheilt, dass die wenigen Phrasen erst wechselnd vorgesungen und dann für alle ausgesetzt werden: alles so kurz, so artig, so fliessend, und vor allem so leicht und bequem, als möglich, daher es vielen, welche dies vornämlich suchen, sehr willkommen seyn wird. Das Recit. ist gut accompagnirt und die Singstimme hat einige sehr vortheilhafte, ausgeschriebene Verzierungen; an die *erste* Zeile des Terzetts aber, und was von ihr abhängt, konnte Himmels „Hebe" sehr gegründete Ansprüche machen, und die *doppelte* Rückung um eine Stufe, S. 6, möchte wol für einen Beweis von Armuth von jedem angesehen werden, der Hrn. St. nicht aus bedeutendern Stücken kennete. Die Bogeninstrumente zu No. 1. können auch weggelassen werden.

Vier und zwanzig Lieder und Romanzen mit Begleit. des Pianof. und der Guitarre in Mus. ges. von C. F. H. Schmidt. Zülichau, bey Darnmann. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Gute, für musikalische Bearbeitung geeignete, in Inhalt und Form mannigfaltige Texte, und eine Behandlung, welche dieselben nirgends vernachlässigt, oder auch sonst die Musik allein geltend machen will, empfehlen diese Sammlung gleich beym ersten Anblick. Bey näherer Prüfung entdeckt sich, in Hinsicht auf die Musik, ein angenehmes Talent, das durch bekannte Muster in dieser Gattung, (wie es scheint, vornämlich durch Himmel,) gebildet, und, vielleicht durch gesellige Uebung, von allem Rauhen und Eckigen abgeschliffen, dem Gefälligen, Leichten und Fliessenden zugewendet ist. Glanz der Ideen oder Tiefe der Behandlung derselben findet sich nicht, und Originalität in Hinsicht auf beydes seiten: doch das ist auch, was viele Freundinnen und Freunde solcher kleinen Stücke am wenigsten wünschen; was sie aber zunächst zu verlangen pflegen — passende, freundliche, gefällige, leichte, fliessende — wenn man so sagen darf, mund- und kehlengerechte Melodien, innerhalb eines mässigen Umfangs von Tönen, und eine Begleitung, die ebenfalls sehr leicht ist, und, indem sie die Singstimme unterstützt, doch auch für sich nicht ganz leer erscheint — das finden sie hier durchgängig. Mehr munteres und lustige Stücke würden der Sammlung vortheilhaft seyn, zumal da diese (wie die *Wasserfahrt*) dem Componisten recht artig gelingen. — Der Druck und alles Aeussere des Werks ist gut, auch der Preis nach Verhältnis, sehr mässig.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten Februar. N°. 6. 1813.

Allgemeine historische Uebersichten der Musik.

N. d. Französ. des Hrn. Choron, mit einigen Anmerkungen.

(Beschluss aus der 5ten No.)

3.

Französische Schule.

Wenn die Italiener in allen Theilen der Tonkunst Erfinder gewesen sind, wenn sie beynahe alle vervollkommnet wenn die Deutschen das von jenen Vernachlässigte, zur Vollendung gebracht haben, was, kann man fragen, bleibt denn den Franzosen übrig? Mit welchem Rechte können sie eine Schule genannt werden? — Die Franzosen sind in einigen Nebengattungen Erfinder gewesen, in mehreren anderen gute Nachahmer: in ihren Nachahmungen herrscht eine Empfindungs- und Ausdrucksweise, die sich nur bey ihnen findet; in ihren eigenen Compositionen ein Ebenmaas und ein Gefühl für Schicklichkeit, welche man bey den andern Nationen durchaus vermisst. Sie verdienen also Muster zu seyn, und aus diesem Grunde als eine besondere Schule aufgeführt zu werden. (Nach diesem Eingange ist man begierig zu wissen, welches denn *die Nebengattungen* seyen, in denen die Franzosen als *Erfinder* angesehen werden können. Allein der Verfasser ist den Beweis schuldig geblieben. Im Verfolge der Abhandlung kömmt nur Eine Stelle vor, welche auf seine Behauptung Bezug hat, und diese scheint eher das Gegentheil zu sagen. Hier ist sie: „Der grösste Ruhm der französischen Schule ist in der dramatischen Musik; *nicht als ob sie in derselben eigentlich auf die Ehre der Erfindung Anspruch machen könnte* (ce n'est pas, qu'elle y soit précisement inventrice); aber indem sie den Italienern ihre dramatische Melodie abborgte, und sie mit der nationalen verschmolz, bildete sie daraus eine Melodie, welche ihr eigenthümlich und deren Charakter vortrefflich ist; und indem sie dieselbe auf wohlentworfene und gut ausgeführte Gedichte anwandte, schuf sie das *eigentlich-lyrische Drama*, welches *gewissermaassen* ihr ausschliessendes Eigenthum ist. Zu diesem glänzenden Resultate gelangte sie jedoch nur dadurch, dass sie im Anfange *dem Beyspiele der Italiener folgte.*“ Wo ist nun hier eine Spur von *Erfindung?* Die Franzosen nahmen die italienische Melodie auf, und verloren dabey, wie dieses bey jedem guten Nachahmer der Fall ist, ihre eigene Nationalität und Individualität nicht. Zu noch weiterer Abweichung *nöthigt* die rhythmische Verschiedenheit beyder Sprachen, und dadurch gewann allerdings die französische Melodie einen eigenthümlichen Charakter, dessen Anmuth und Lieblichkeit wir keineswegs verkennen, und aus welchem uns, um mit dem Verfasser zu reden, eine der Nation eigene Empfindungs- und Ausdrucksweise anspricht. Weit höhere Originalität würden wir den Franzosen in der *Romanze* zuschreiben, eine Gattung, welche von dem Verfasser gar nicht besonders aufgezählt wird, und es auch nicht kann, indem, nach französischem Sprachgebrauche, fast die ganze Legion der airs à couplet dazu gerechnet wird, und alles Romanze heisst, es mag nun romantisch seyn oder nicht. In diesem Fache der Composition, der Romanze nämlich im engern und wahren Sinne, können die Franzosen sich mit jeder andern Nation messen; wenn aber auf der einen Seite der eigenthümliche und nationelle Charakter, der darin herrscht, gerühmt werden muss, im Gegensatze besonders gegen die deutsche Romanze, welcher es so sehr hieran gebricht: so dürfen doch auf der andern Seite die Franzosen nicht als Muster in der genannten Gattung empfolen werden, eben weil gerade diese mehr als irgend eine andere alle Nachahmung ausschliesst, und von keinem Völkerstamm auf den andern geptropft werden kann, sondern durchaus eigenthümlich und einheimisch seyn muss.)

Was das eigentliche System betrifft, so konnten die Franzosen weiter nichts thun, als den Italienern auf der von ihnen vorgezeichneten Bahn

nachgehen. Am grössten blieb der Abstand in der Melodie. Denn obgleich die Nation, wenn sie ihrem Genius folgt, eine ihr eigenthümliche Melodie besitzt, welche sich vorzüglich durch Ungezwungenheit und Natürlichkeit auszeichnet, so gerieth sie doch auf den sonderbarsten Abweg, der sie auf lange Zeit von der wahren Richtung entfernte. Der junge Lully, ein Mann von Verstand und Geschmack, kam nach Frankreich, und brachte die Melodie der Cavalli und Cesti mit. Aus ihrer Vereinigung mit der französischen ging eine Mischung hervor, welche sich hauptsächlich durch Einfachheit empfahl. Man wurde dieser Zwittergattung bald müde, und Lully's Nachfolger, welche auf der einen Seite nicht genug Geschmack besassen, um das von ihm Angefangene zu vollenden, auf der andern nicht genug Verstand und Kenntnis, um sich an die unter Scarlatti und seinen Zoglingen vervollkommnete italienische Schule anzuschliessen, suchten durch affectirte Künsteleyen die Armseligkeit ihrer Melodie zu verbergen. Die Geschmacklosigkeit, welche damals in der Malerey unter Coypel, Lemoyne, de Troy und andern Nachfolgern Le Brun's sich offenbarte, riss auch in der Tonkunst ein. Noch höher stieg das Verderben unter *Rameau*, der in Absicht auf Wissenschaft und Geschmack unter den Musikern eben das war, was seine Zeitgenossen, *Boucher* und *Vanloo*, unter den Malern. Man muss diese Musik gehört haben, um sich einen Begriff davon machen zu können, und hat man sie gehört, so kann man nicht umhin, sich zu fragen: wie war es möglich, so tief zu sinken! und man bewundert die ungeheure Anstrengung, welcher es bedurfte, um etwas so Abgeschmacktes und Aberwitziges an den Tag zu fördern. Mit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts begann ein lebhafter Kampf zwischen der französischen und italienischen Melodie, der beynahe bis zum 18ten fortdauerte: und es muss zur Schande der Kunst gesagt werden, dass die entadelte französische Melodie, unterstützt von Unwissenheit und Pedanterey, der öffentlichen Stimme ungeachtet, in der grossen Oper und in den Kirchen zweymal den Sieg davon trug. Endlich, nach einem mehr als 60jährigen Kriege, triumphirte der Geschmack der Nation über die Hartnäckigkeit einiger Individuen, welche bey der Aufrechthaltung des falschen Systems ihren Vortheil fanden. Die Werke eines Duni, Philidor, Monsigny, Grétry, Gluck, Piccini, Sacchini u. a. gaben der französischen Melodie einen eigenthümlichen Charakter, in welchem die italienische Anmuth, so weit es möglich ist, mit der französischen Besonnenheit sich verschmolzen hat.

In der Harmonie und ihrer Anwendung haben Italiener und Deutsche die Franzosen lange Zeit hinter sich gelassen. Laborde selbst, ungeachtet er der entgegengesetzten Meynung ist, und Rousseau, erweisen diese Behauptung durch das Geständnis, das Niemand so gut verstehe, wie die grossen Meister Italiens, jede Melodie gerade mit dem Basse und mit den Accorden zu begleiten, welche die beste Wirkung hervorbringen. Die Franzosen in der Regel schreiben nicht so gut, als die Italiener und Deutschen. Die Ursache dieser Erscheinung liegt in der Verschiedenheit der Lehrmethode. Diese bedarf einer Erklarung.

In Deutschland, so wie in Italien, geht man beym Unterricht in der Composition gerade auf die Sache selbst los. Man giebt dem Schüler zuerst ganz einfache, aber wohlgesetzte und passend modulirte Basse; man zahlt ihm die verschiedenen Fälle auf, welche dabey Statt haben können; man macht ihn mit den für jeden Fall am besten passenden Accorden bekannt, und übt ihn lange Zeit auf dem Klaviere *partimenti* oder bezifferte Basse zu spielen. Hat er dieses inne, so giebt man ihm eine Melodie, und lehrt ihn die besten Basse für solche Melodien kennen, nach den verschiedenen Fällen, welche bald aufgezählt sind. Hierauf setzt man, nach den ihm bereits bekannten Regeln, die Harmonie über den Bass und halt den Schüler an, diese Harmonie in 2, 3, 4 oder mehreren Stimmen, nach allen Arten des einfachen Contrapunctes zu schreiben; eben so geht es mit den hoheren Contrapuncten: alles, ohne die Zeit mit unnöthigen Erörterungen und fadem Geschwatze zu verlieren. Diese Methode hat den doppelten Vortheil, erstens, dass sie am schnellsten zum Ziele führt, und dann, dass der Lehrling, wenn die Studien durch Zufall früher abgebrochen werden, auch das Unvollstandige, was er weiss, mit Nutzen anwenden kann. Wenn man den italienischen und selbst auch den deutschen Lehrern der Composition etwas vorwerfen darf, so ist es dieses, dass sie bey den aufgestellten Regeln ihre Schüler nicht auch mit den Gründen derselben bekannt machen, welche doch leicht aus der Praxis selber hergenommen werden können. Das Studium wird dadurch peinlich u. zuweilen gar zurückschreckend; und die an sich vortreffliche Methode bekommt das Ansehen einer blos mechanischen. Fehlt es hingegen

dem Schüler nicht an Muth, so hält diese Schwierigkeit ihn nicht auf, und bald sieht er sich durch die Fertigkeit im Style, welche diese Methode verschafft, für seine Mühe reichlich entschädigt.

In Frankreich nimmt der Unterricht allgemein die entgegengesetzte Richtung. Es waltete hier derselbe Unstern, der auf die Musik überhaupt in diesem Lande so ungünstig gewirkt hatte. Nach der durch Lully begonnenen Reform, wollte man zwar die von ihm vorgezeichnete Bahn verfolgen: allein statt einer vollständigen Methode fanden sich nur zerstreute Ueberlieferungen, welche noch ungenügender wurden, als ungeschickte Hände sie zu einem Ganzen verbanden. Damals hatte man alles anwenden sollen, um eine, dem Zustande der Kunst angemessene Methode zu schaffen: allein, statt die Regeln aus den Werken der grossen Tonsetzer herzuholen, und auf den bey den Classikern vorgefundenen Gebrauch die musikalische Grammatik zu gründen, nahm man seine Zuflucht zu Wissenschaften, welche mit der Musik nur in entfernter Berührung stehen. *Rameau*, welcher gerade in der Epoche blühte, wo die Neigung zur Physik und Mathematik in Frankreich allgemein erwachte, hatte irgendwo gelesen oder sagen gehört, dass bey einem sonoren Körper ausser dem Haupttone noch die 12te und 17te mitlone, und versuchte es, auf dieses Phänomen seine Theorie der harmonischen Umkehrungen zu gründen. Die weitern Einzelnheiten gehören nicht hierher; wir begnügen uns zu sagen, dass bey dem gänzlichen Mangel an guten Elementarbüchern, das Rameausche System, von berühmten Männern erklärt, vereinfacht, angepriesen — grosses Ansehen gewann. Es giebt daher noch heutzutage eine grosse Menge von Lehrern der Composition, welche, nach der von ihm angeführten Methode, damit anfangen, dass sie dem Schüler Sätze aus der Physik und Geometrie vordociren, welche dieser nicht versteht, und die überdies, wenn man die Wahrheit sagen soll, mit der Sache gar nichts zu thun haben. Dessenungeachtet muss der Schüler, er mag wollen oder nicht, glauben, dass alle diese Albernheiten die Grundlage der hohen und erhabenen Wissenschaft der Harmonie seyen. Nach diesem erbaulichen Anfange giebt man ihm die Definition von Harmonie, welche die Wissenschaft der Accorde ist. Man definirt, man beschreibt ihm die Accorde und lässt ihn eine lange Liste derselben auswendig lernen, womit das glücklichste Gedächtniss kaum in einem Jahre zu Stande kommt. Man macht ihn auf alle die verschiedenen Arten aufmerksam, wie sie auf einander folgen, und gewöhnt ihn, die ganze Harmonie in den directen Accorden zu sehen, auf welche allein die ihm gegebenen Regeln der Aufeinanderfolge anwendbar seyen, so dass er auf eine höchst unbequeme Weise zu unaufhörlichen Umkehrungen genöthigt ist. Ueberdies sind diese Regeln so unbestimmt, so unvollständig und auf eine Menge von Fällen so wenig anwendbar, dass, wenn man dem geplagten Schüler am Ende des ersten oder zweyten Jahres den einfachsten Bass giebt, er nicht im Stande ist, die Harmonie darüber zu setzen, was man in Italien oder Deutschland in wenigen Wochen lernt. Was ist das Ende hiervon? Dass er der Plackerey überdrüssig wird, das ganze Studium liegen lässt, und, wenn Neigung oder Stand ihn zum Componisten bestimmen, wie er eben kann, nach schlechten Principien, eine gewisse handwerksmässige Fertigkeit zu erwerben sucht, mit der er sich begnügt, ohne jemals in das Wesen der Tonkunst einzudringen.

Indessen darf doch nicht verschwiegen werden, dass der von dem pariser Conservatorium angenommene Unterrichtsplan, so wie der, mehrerer anderer Lehrer, welche die italienische und deutsche Methode studirt haben, von einem Theile dieser Mangel frey ist; ungeachtet man die Bemerkung nicht unterdrücken kann, dass sie von örtlichen Rücksichten, und von der Besorgniss, anzustossen, abgehalten, in diesem Puncte noch nicht alles dasjenige gethan haben, was sie vielleicht selber zu thun wünschen.

(Hr. Choron geht nun zu dem abscheulichen Kirchengesang über, zu dem, was man in Frankreich *chant sur le livre* nennt, wo 15—20 Sänger, alte und junge Stimmen, vom tiefsten Basse bis zum höchsten Soprane, ohne Ordnung und Mass, wie besessen, beliebige Töne von sich geben, und eifert mit Nachdruck gegen dieses *Entsetzen und Aergernis erregende Geplärre.*)

In der instrumentirten Kirchenmusik haben die Franzosen lange Zeit sich den Vorzug vor allen andern Nationen zugeschrieben. Obgleich die Grundlosigkeit dieser Behauptung am Tage liegt, und gegenwärtig selbst von denjenigen eingesehen wird, welche sich noch vor wenigen Jahren laut aussprachen: so lässt sich doch nicht leugnen, dass die Franzosen in dieser Gattung wirklich manches Verdienst haben. Auch sie litt freylich unter den oben

berührten Neuerungen, welche auf die Melodie einen so ungünstigen Einfluss hatten. Allein dessenungeachtet fehlte es Frankreich nie an verdienten Kirchencomponisten. (Unter den neuern werden Gossec, d'Haudimont, Giroust, Rose und Lesueur angeführt. Wir übergehen, was von den übrigen Gattungen gesagt wird, weil es nichts enthält, was unsern Lesern unbekannt, oder von uns nicht schon in dem Vorhergehenden berührt wäre, und eilen zum Schlusse.)

In der ausübenden Musik, woran die Franzosen ein unbezweifeltes Verdienst, ja in manchen Stücken entschiedene Vorzüge haben, steht die Ausübung der Instrumente, besonders die der Violine, oben an. Wenn die Nation hierin immer mit grossem Lobe von sich gesprochen hat, so muss man gestehen, dass es wirklich oft nicht unverdient war. Man rühmte im 17ten Jahrhundert die 24 sogenannten petits Violons Ludwigs XIV., so wie die französischen Violinisten überhaupt. Nun will sich diese Behauptung mit einer andern nicht in Einklang bringen lassen, welche in der Vorrede zu Corette's Méthode d'accompagnement (Paris, um 1750) steht. „Im Anfange dieses Jahrhunderts, heisst es daselbst, war die Musik in einem sehr klaglichen Zustande —; als Corelli's Sonaten von Rom ankamen, (um das Jahr 1715) fand sich niemand, der sie spielen konnte. Der Regent, Herzog von Orleans, ein grosser Musikfreund, der sie hören wollte, musste sie sich von drey Stimmen vorsingen lassen. Die Violinisten machten sich zwar daran, und studirten sie ein: allein erst nach mehrern Jahren waren drey von ihnen im Stande, sie zu spielen. Baptista, einer von diesen, reiste sogar selbst nach Rom, um sie bey Corelli einzuüben." Wir lassen diess dahin gestellt seyn, aber so viel ist gewiss, dass man seit jener Zeit sich in Frankreich mit grossem Eifer auf die Instrumental-Musik gelegt, und ausserordentliche Fortschritte in derselben gemacht hat. Die Violinisten besonders sind zahlreich und ohne Widerstreit die ersten in Europa. Was man aber nicht genug bewundern kann, ist die Vortrefflichkeit der französischen Orchester in Ausführung von Symphonien; in diesem Stück übertreffen sie nicht nur die italienischen, von denen hier gar nicht die Rede seyn kann, sondern auch die deutschen, bey welchen die Instrumental-Musik so hoch geehrt wird. Und diess ist ein Factum, das auch die, von den Vorzügen ihrer Nation eingenommensten Ausländer eingestehen. (Recht gerne; nur mit der Einschränkung, dass diese Behauptung nicht von den französischen Orchestern überhaupt gelte, sondern nur von den Parisern, und auch unter diesen nur von zweyen oder dreyen. Wir bekennen mit Vergnügen, dass die Symphonien von Haydn im Conservatorium, die Ouverturen von Mozart und Cimarosa in der italienischen Oper, auch dem eigensinnigsten Ohre nichts zu wünschen übrig lassen. Aber wenn wir die beyden genannten und die grosse Oper ausnehmen, so ist auch die ganze Summe der guten französischen Orchester erschöpft. Man denke nur an die Musik im Théâtre français, in Feydeau, der kleinern Bühnen gar nicht zu erwähnen.)

Eine musikalische Literatur giebt es in Frankreich beynahe gar nicht. Die Schriften, die hierher gerechnet werden können, haben entweder Künstler zu Verfassern, welche so wenig geordnet zu denken, als richtig zu schreiben verstanden, und Machwerke zu Tage forderten, welche nach Inhalt und Form gleich fehlerhaft und somit für den Unterricht völlig unbrauchbar sind; oder Gelehrte, welche ohne Einsicht in die Kunst, trügliche Systeme aufbauten. Von diesem Verdammungsurtheile verdienen indess ausgenommen zu werden: 1) was das Praktische betrifft, mehrere Methodologien, namentlich die vom Conservatorium herausgegebenen; 2) in Absicht auf die Theorie, *Catel's* kleine Abhandlung über die Harmonie, und (wie Hr. Choron nicht ohne Schüchternheit hinzusetzt) mein eigenes Werk über die Grundsätze der Composition bey den italienischen Schulen (Principes de composition des écoles d'Italie 1808.), welches eine Sammlung des Besten aus französischen und ausländischen Schriften enthält, und einige, (wie er selber sagt) mit Recht gerügte Mangel abgerechnet, unter den in diesem Fache existirenden Arbeiten, die am wenigsten unvollkommene ist. — Unter den drey Landern, die wir bisher mit einander verglichen haben, ist Frankreich dasjenige, wo die Musik am mindesten verbreitet ist; unter allen schönen Künsten zahlt diese die wenigsten Verehrer; für sie allein findet kein öffentlicher Unterricht Statt; und nur Frankreich entbehrt diese Wohlthat. Vor der Revolution wurde in den sogenannten *Matrisen* besonderer Unterricht darin ertheilt. Allein obgleich der Staat bestandig 4000 Schüler in denselben unterhielt, so hatte doch der sinkende Geschmack in der Musik, während des 17ten und 18ten Jahrhunderts, auch hier so sehr um sich gegriffen, dass in dieser

Zeit höchstens 5 bis 6 Sänger und eben so viele Tonsetzer, welche genannt zu werden verdienen, aus denselben hervorgegangen sind. Seit der sogenannten Wiederherstellung aber geht es noch weit schlimmer. Die alten Kapellmeister waren wenigstens Componisten; in der neuern Zeit hingegen musste man aus Mangel an Subjecten nehmen, was sich nur anbot. Daher ist es hier ein Cantor, da ein Geiger, dort gar ein Trompeter, oder etwas ähnliches, dessen Frankreich die Bildung seiner Sänger anvertraut hat. Bey solchen Umständen lässt sich erwarten, dass diese Anstalten, so lange es bey der jetzigen Einrichtung bleibt, noch weniger leisten werden, als ehemals: denn man wird Mühe haben, unter den 200—300 Schülern, welche hier unterrichtet werden, einen einzigen zu finden, der im Stande ist, die 7 Noten der Tonleiter zu singen, ohne 4- 5mal zu fehlen. Das Conservatorium hat seit der Revolution eine beträchtliche Anzahl von Instrumentisten und mehrere Sänger und Sängerinnen gebildet.

Ehemals wurde wenigstens der *planus cantus* in vielen Primair-Schulen gelehrt; heutzutage ist dies nicht mehr der Fall, und der Masse der Nation bleibt die Musik ganz fremd. Die wohlhabenden Stände vernachlässigen sie weniger; die Liebhaber treiben vorzüglich Instrumental-Musik. Für den Gesang wird durchaus nichts gethan; auch ist nichts seltener in Frankreich, als ein guter Sänger. Mit Composition giebt man sich nicht viel ab; der Unterricht ist höchst fehlerhaft und überaus theuer. Ueberdies hat derjenige, welcher sich darauf legt, keine Aussicht, angestellt zu werden; keine (?) Capelle; ein einziges (?) Theater für ganz Frankreich, dessen Plätze zum Theil von Ausländern schon besetzt sind. Bey dieser Ordnung der Dinge können sich natürlich nur wenige Componisten bilden; auch sind sie sehr selten: das Verzeichnis derer, welche in dem am meisten angebauten Fache, in der Oper, unbestrittenen Beyfall erhalten haben, ist unbeträchtlich; mehrere unter ihnen sind schon bey Jahren, und es zeigen sich nur wenige, um sie einst zu ersetzen. Von der Theorie weiss man nicht viel in Frankreich; musikalische Gelehrsamkeit ist noch seltener; kaum kennt man sie dem Namen nach.

Orion.

Nachrichten.

Stockholm. Seit meinem letzten Berichte ist hier nicht eben viel Bedeutendes, in Absicht auf Musik, zum Vorschein gekommen. Im *Theater* waren, bey Wiederholung des *Oedip*, vornämlich Hr. Karsten (Oedip) u. Hr. Lindström (Polynices) zu rühmen. Der *schwedische Fischer*, das *Geheimniss*, und la *Maison isolée* wurden in der Darstellung vernachlässigt. Besser gingen im Ganzen *Aline* v. Berton, la *Melomanie* v. Champein; vorzüglich gut, wie immer, *Schloss Montenero* von d'Alleyrac. *Ambroise*, v. dems. Compon., würde sich bes er auf unserm kleinen Theater ausnehmen. Hr. Hjortsberg (Ambroise) und Mad. Ruckmann (Mad. de Varonne) zeichneten sich darin vorzüglich aus. Die Composition ist keine der besten d'Alleyracs. *Calif v. Bagdad* v. Boieldieu wurde ziemlich gut gegeben; am vortheilhaftesten zeigte sich Mad. Casagli als Fatme. Schade nur, dass ihre Stimme so schwach ist. Desto mehr fiel eben hier, vorzüglich bey der von ihr schön gesungenen Arie, die Indiscretion der Begleitung des Orchesters auf. Hr. Westerdahl scheint diese eher zu mehren, als zu mindern. In *Adolph u. Clara* (schwedisch gegeben) wurde die Clara von Mad. Kuhlmann gut gespielt, nicht gut gesungen. Den Adolph gab Hr. Lindström gut. Desto schlechter waren Limburg (Hr. Broman) und Gaspard (Hr. Deland). *Candrillon*, wie sonst. — *Concerts.* Anfang Dec. s gab Dem. Gerbini ein zweytes Conc. Sie selbst spielte Rode's Concert aus A dur, E dur, A dur, und zwar sehr brav — das auch hier zuweilen angebrachte Ziehen der Töne bey weiten Intervallen, und einige falsche Töne im mittlern Solo des ersten Allegro, abgerechnet. Eben so spielte sie Variat. aus A dur v. Rode; aber dessen Conc. aus A moll, C dur, A moll, weniger gut, besonders in Absicht auf Intonation und Anmuth des Vortrags. Von J. Haydns Symphonie a. B dur, der neuesten aus dieser Tonart, wurde nur das erste und letzte Allegro gegeben. Mad. Jolivet sang eine Arie von Nicolo Isouard mässig, und Mad. Casagli eine Scene mit Rondo von Nasolini sehr gut. — Ein nochmaliges Concert, von Hrn. und Mad. Farlendi gegeben, übergehe dgn, im vorigen Bericht geschilderten, und bedarf keiner weitern Anzeige. — In der ersten Zusammenkunft der *musikalischen Gesellschaft* hörten wir eine Sym-

phonie v. Blyma, die eben nicht gefiel; eine Arie von Mosca, von Dem. Thunberg schlecht gesungen; ein Conc. v. Ider für das Waldhorn, (oder vielmehr nur das erste Allegro daraus, Adagio und Rondo aber von Hrn. Crusell,) geblas. von Hrn. Hirschfeld, und zwar meisterhaft; (das Adag. und Rondo gefielen am meisten;) Duett von Cimarosa, von Mad. Thunberg und Hrn. Crallius mittelmässig gesungen; Andante und Rondo für's Orchester v. Wolf. In der zweyten dieser Zusammenkünfte gab man eine Symphonie v. Haydn, eine Arie v. Guglielmi, d. Vater, von einer Dilettantin sehr gut vorgetragen; ein Klarinettconc. v. Winter, v. Hrn. Crusell vortrefflich gespielt; eine Arie von Zingarelli, von einem Dilettanten sehr gut gesungen, und die schon sonst angeführte Ouvertüre von Spohr mit den alten Bekannten.

Berlin. Dass die jetzigen Wochen, sonst überreich an musikal. Vergnügungen, jetzt daran ziemlich arm seyn müssen, wird Niemand befremden. Ueber das 3te Abonnem.-Conc. für Rechnung der königl. Theaterkasse hat schon ein anderer Correspondent Bericht erstattet, dem ich zu nichts zu widersprechen finde, ausser, dass die, von Dem. Schmidt gesungene Arie v. Farinelli war. — Den 14ten und 18ten Dec. wurde mit mässigem Beyfall gegeben: der *verlorne Sohn*, Singsp. in drey Acten, nach dem Franz. metrisch bearbeitet v. Hocklots, in Mus. ges. v. Gaveaux. Der Inhalt ist bekannt; die Composition gefiel theilweise — und verdiente es. Am meisten zeichnete man aus: Jephtia's Arie im ersten Act, und das Finale des zweyten, wo besonders die schöne Opferscene allgemeinen Beyfall fand. Die Darstellung gelang vorzüglich; Hr. Gern gab den Ruben, Mad. Bethmann dessen Gattin, Hr. Rabenstein d. Asaare, Hr. Blume d. Pharao, Dem. Fleck die Jephtia. — Den 17ten gab Hr. Concertm. Möser Conc. im Schauspielsaale. Er spielte — und, wie immer, vortrefflich, auch mit dem wohlverdientesten Beyfall — ein von ihm componirtes Violinconc. aus A dur, ein Adagio mit spanischem Rondo (Bolerose) von Kreutzer, und eine von ihm componirte Romanze und Polonaise mit Begleit. des Orchesters. Auch die andern Stücke wurden nach Wunsch ausgeführt: nämlich Spontini's Ouvertüren z. d. *Vestalin* und aus *Cortez*, Steibelts Sonate für zwey Pianoforte, (gespielt von Dem. Tondeur und Dem. Longhi,) u. G. Benda's Duodrama, *Ariadne auf Naxos*, von Dem. Maas und Hrn. Rebenstein sehr gut declamirt.

Frankfurt am Mayn. Vierteljährige Uebersicht. Oeffentliche Concerte, von hiesigen Künstlern veranstaltet, begannen für diesen Winter den 23sten Nov. durch Hrn. Joseph Schmitt, Violinisten beym Theaterorchester. Die ewig schöne Ouvert. aus Glucks *Iphigenia* eröffnete sein Conc. Dem. Karol. Schmitt, Schwester des Hrn. Joseph Schm. (und beyde Kinder des Hrn. Kapellm. Sch.,) sang eine Mozartsche Aria. Diese junge, talentvolle Sängerin hat, seitdem sie nicht öffentlich aufgetreten ist, nicht nur ungemeine Fortschritte in ihrer Bildung gemacht, sondern ihre Stimme hat auch sehr gewonnen, besonders an Metall, ohne herb und hart zu seyn. Sie sucht nicht durch hervorstechende Mittel zu blenden, sondern durch Portamento und guten Vortrag überhaupt den Beyfall jedes Kunstverständigen zu erlangen — welches ihr heute vollkommen glückte. Hr. Joseph Sch. spielte ein Violinconc. (aus G moll) von Baillot. Obgleich Hr. Sch. noch mit zu viel Aengstlichkeit an den Vorschriften seines Lehrers (Baillots) hing, so kam doch dadurch wenigstens dieses Conc. recht in der Weise, wie es gemeynet war, zum Gehör. Der junge, talentvolle, kraftige Künstler wird, wie voraus zu sehen, in kurzer Zeit auch mit eigenem Gefühl und Geschmack zu spielen im Stande seyn. Diesem folgte *Libera* — vom Hrn. Kapellmeister Schmitt, gesungen von mehrern Mitgliedern der Oper. Es war dieses ein Chor, wie es dem *Requiem* zum Schluss zu folgen pflegt. Aber ich verstand es nicht, weder Worte, noch Musik, und darum habe ich kein Urtheil. Ouvert. v. Mozart. Duett v. Par, ges. v. Mad. Graff und Mad. Urspruch. Ueber beyde ausgezeichnete Sängerinnen werde ich bey andern Gelegenheiten Anlass finden, ausführlicher zu sprechen. Hr. Joseph Schmitt spielte Var. für die Violin, in der Weise, wie obiges Conc. Das Finale des 2ten Acts aus *Così fan tutte* von Mozart wurde v. Mad. Graff, Mad. Urspruch, Mad. Hovle, (vormals Dem. Schaffraneck,) Hrn. Hoffer, Hrn. Illenberger und Hrn. Krönner recht gut gesungen. — Am 27sten Nov. gab Hr. H. A. Hoffmann, grossherzogl. Concertm., und erster Violinist bey der hiesigen Oper, Concert. Eine Ouverture vom Hrn. Kapellm. André eröffnete es. Dieses Stück war vermuthlich zu

besonderer Veranlassung geschrieben: zur Eröffnung eines öffentl. Concerts war es nicht geeignet. Ein Dilettant (Hr. Thurneisen) sang eine Bassarie von Winter, so gut er konnte. Nun folgte: Violinconc., componirt und gespielt v. Hrn. Concertm. Hoffmann. Ueber die Vorzüge dieses Künstlers habe ich schon oft gesprochen; er gab heute neue Belege zu dem Behaupteten. Die Composition war gut und zweckmässig: aber nur das erste Tutti kann mit Recht vorzüglich genannt werden; der Componist schien in der Folge den Faden verloren zu haben. Als Virtuos musste ihn jeder Zuhörer, Kenner und Nichtkenner, bewundern. Jetzt kam jenes schon erwähnte *Libera* — vom Hrn. Kapellmeister Schmitt, wieder. Heute verstand ich so viel davon, dass es mir etwas gezirrt vorkam. Concertino für die Hoboe, nach der *Schweizerfamilie* bearbeitet von H. A. Hoffmann, geblasen v. Hrn. Schmitt. Ueber dieses Stück habe ich schon voriges Jahr geschrieben; es fanden auch heute Componist und Virtuos allgemeinen Beyfall. Mad. Urspruch und Hr. Berthold sangen ein Duett von Pär. Mit Vergnügen bemerkte man, wie sich die Stimme der Erstern nicht nur immer schön erhält, sondern sie selbst auch stets an Kunst gewinnt; mit Bedauern hingegen, wie der Zweyte seine schöne Bassstimme und sich selbst als Künstler so sehr vernachlässigt. Schon, wer in der Kunst stille steht, geht rückwärts. Neue Variat. für's Klavier, mit Orchesterbegleitung, comp. und gespielt von Hrn. Aloys Schmitt. Auch bey diesem jungen Künstler, fürchte ich, wird mein Urtheil von Fremden für parteyisch gehalten werden, da es jederzeit vortheilhaft ausfallen muss. Als Virtuos wurde er indess auch im vorigen Bericht von Amsterdam gelobt. Die heute vorgetragene Composition war gut, hatte viel Eigenes und war wirksam: was ich daran tadeln konnte, wird er leicht selbst finden, wenn er nur die Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen über *God save the King* vom Abt Vogler aufmerksam liesset. Zum Beschluss sangen Dem. Schmitt, Hr. Illenberger und Hr. Krönner ein Terzett. — Am 16ten Dec. gaben die Hrn. A. Mangold, Violoncellist, und D. Hoffmann, Violinist, beyde beym hiesigen Theaterorchester angestellt, Concert. Nach der, immer mit neuem Vergnügen gehörten Ouvert. aus Mozarts *Zauberflöte*, spielte Hr. Mangold ein Violoncellconc., welches mehrere Componisten zu Verfassern zu haben schien. Adagio und Finale waren in allem Betracht zu rühmen; weniger gut war das erste Allegro, das nur einen massigen Virtuosen, der nicht eigentlicher Componist ist, als Verfasser verrieth. In nähere Zergliederung dieser Arbeit zu gehen, ist so wenig möglich, als nöthig und nützlich. Hr. M. spielte das Ganze nicht nur richtig, sondern auch angenehm; um auch wirklich vorzüglich zu spielen, fehlt ihm vielleicht nur das nöthige Selbstvertrauen. Alle Stricharten sind ihm sehr geläufig, er versteht seinem Instrumente einen sehr angenehmen Ton zu entziehen etc., aber seine Vorzüge in geschmackvolle Verbindung zu bringen, und sie so zu hören zu geben, dass sie imponiren — das hat er sich noch nicht erworben, vielleicht, weil es ihm bisher an Uebung und Gelegenheit gefehlt hat, oft öffentlich zu spielen. Da er noch jung u. fleissig ist, erlangt er hoffentlich auch noch das Vermisste. Die junge Sangerin, Dem. Schmitt, sang eine Arie von Zingarelli wahrhaft schön. Hr. D. Hoffmann spielte ein Violinconc. v. Kreutzer. Er ist aus Moskau, und ein Schüler von Kreutzer in Paris, wie ich schon früher bemerkt habe. Er spielte das Conc. ganz in der Manier seines Lehrers und Vorbildes. Er verräth einen so guten Grund, dass sich etwas sehr Ausgezeichnetes von ihm hoffen lässt. Duett v. S. Mayer, von Mad. Urspruch u. Hrn. Illenberger gesungen. Pot-Pourri für die Guitarre allein, von Giuliani, gesp. v. Hrn. Brand. Die Composition war unbedeutend u. wurde auch nicht vorzüglich gut gespielt. Dies Instrument ist überdies bekanntlich gar nicht für grosse Concertversammlungen geeignet, und nur ein ganz ausgezeichneter Virtuos kann vielleicht einmal ein grosses gemischtes Auditorium damit allein unterhalten. (Ein solcher ist unser Hr. Scheidler, der aber auch eine reiche Phantasie besitzt, deren Eingebungen er durch Kunst zu ordnen versteht, und Schwierigkeiten überwindet, die unmöglich scheinen.) Wer ein gewöhnliches Stück von Noten blos richtig abspielt, muss Langeweile verursachen, ausser etwa beym Camin, beym Theetisch etc. dahin gehört dies Instrument, und da lasse man es auch. Concertante für Violin u. Violoncello v. Romberg gab den Hrn. Mangold und Hoffmann Gelegenheit, ihre Geschicklichkeit vortheilhaft zu zeigen. Es war eine gut geschriebene Composition und wurde auch wirklich so gut vorgetragen, dass die Virtuosen von ihr wahrhaft ergriffen schienen. — Hr. Fr. Graff, Violoncellist, und seine Gattin, Sangerin, gaben am 18ten Dec. Concert. Ouvert. a. *Tigrane* v. Righini. Dies Stück

ist anderwärts bekannt und geschätzt genug; man fand es allerdings auch hier rühmenswerth, schien aber doch noch mehr davon erwartet zu haben. Recitativ u. Arie, mit Chören, oblig. Violin und Viola, von Trento, ges. v. Mad. Graff. Es war dieses eine recht eigentliche, grosse Bravour-Arie, welche nur von einer wahrhaft guten u. geschickten Sängerin kann gesungen werden, u. Mad. G. löesete die Auf. abe meisterhaft. Violoncellconc., comp. u. gesp. v. Hrn. Graff. Die Comp. war eine Sammlung von allerley Passagen für dies Instrument, die aber keineswegs aus dem Ganzen entwickelt waren. Hrn. G.s, Vortrag war sehr sicher, präcis und überhaupt untadelhaft; diejenigen, welche dennoch tadeln, haben entweder von Natur die Anlage, an einer Sache immer nur das weniger Gute zu bemerken und das Bessere zu übersehen, oder sie sind durch Mangel an nöthiger Kunstbildung eigentlich hier nicht stimmfähig. Wahr ist es indessen, dass Hr. G. in seiner Art zu spielen — die übrigens der Composition angemessen war — wenig Imposantes, wenig von dem hat, was das Gemüth ergreift, und darum konnte ihm der laute Beyfall nicht so allgemein werden, wie er Virtuosen auf diesem lieblichen Instrumente gewöhnlich, nicht allein hier, sondern überall, wird. Seine übrigen bedeutenden Vorzüge wurden jedoch von den Meisten dankbar erkannt. Ein Terzett v. Righini, ges. v. Mad. Graff, Hrn. Illenberger u. Hrn. Höfler, wurde mit Beyfall gehört. Romanze u. Rondo, comp. u. gesp. v. Hrn. Graff. Finale a. d. *Zwillingen* v. Guglielmi, ges. v. Mad. Urspruch, Mad. Graff, Hrn. Illenberger, Hrn. Höfler, Hrn. Berthold u. Hrn. Krönner. Es ist dies eine von den bessern Arbeiten des berühmten u. beliebten Componisten, und wurde würdig vorgetragen. — Am 25sten Dec. war grosses Conc. von dem Personale des Theater-Orchesters. Eine (hier) neue Symphonie v. Spohr eröffnete es. (Es dur, No. 1.) Nach einmaligem Hören kann ich mir kein bestimmtes Urtheil erlauben: viele geistreiche Ideen und eine fleissige Ausarbeitung waren indess nicht zu verkennen. Die Symphonie fand hier, wie früher anderwärts, vielen Beyfall. Dem. Schmitt sang eine Arie v. Guglielmi recht gut — mit Sicherheit u. Leichtigkeit, wie eine vielgeübte Sängerin. Hr. Concertm. Hoffmann spielte das Violinconc. v. eigener Compos., aus Emoll, das wir schon vor. Jahr gehört hatten. Es fand, wie damals, gebührenden Beyfall. Eine Eigenheit dieses geschickten Virtuosen, welche der guten Wirkung unfehlbar nachtheilig ist, war heute besonders bemerkbar: seine Passagen nämlich waren zu anhaltend in der Höhe; so mussten sie, wenn gleich musterhaft vorgetragen, den Zuhörer ermüden und weniger angenehme Wirkung machen. Die 2te Abtheil. füllte eine neue Messe v. Kapellm. Witt. Die singenden Personen waren: Dem. Schmitt, Mad. Hörle, Mad. Urspruch, Hr. Höfler, Hr. Illenberger, Hr. Berthold, Hr. Krönner und das Chorpersonale. Alles wurde gut ausgeführt, die Composition war auch lobenswerth, so fehlte denn der Beyfall nicht. Indessen möchten doch gewöhnliche Messen in solchen öffentlichen Concerten nicht an ihrem Platze, — und für das Publicum, wie es sich da zu versammlen pflegt, weder geeignet, noch bestimmt seyn. — Eine Gewohnheit, die eben diesen Winter bey den hiesigen Concerten zur Regel erhoben zu werden scheint, die mir jedoch ganz zweckwidrig vorkommt, glaube ich, der guten Sache wegen, erwähnen zu müssen. Die zweyte Abtheilung eines öffentlichen Concerts wird nämlich gewöhnlich, ohne Ouverture und dergl., sogleich mit einem Duo, Concert etc. angefangen. In der vorhergehenden Generalpause war man das Auditorium in Gespräche gerathen, zerstreut und mit seiner Aufmerksamkeit ganz von der Kunst abgekommen: wie könnte es da fähig seyn, gleich ein Solostück gehörig zu empfangen, und zu würdigen? Ich glaube, es ist durchaus der Sache angemessener, auch die 2te Abtheilung mit einer Ouvert. u. dergl. zu beginnen; auf jeden Fall würde es dem Auditorium angenehmer und den Künstlern vortheilhafter seyn.

Berichtigung.

In dem Bericht aus Warschau, No. 50. des vorig. Jahrg.s, S. 815 und 816, ist, aus Misverstand des polnischen Ausdrucks, der Titel einer Oper von Nicolo Isouard falsch angegeben worden. Er muss heissen: *Michel Angelo.*

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten Februar. **N°. 7.** 1813.

Ueber das sogenannte Generalbass-Spielen bey Aufführung von Kirchen-Musiken, und über würdigere Anwendung der Orgel.

Es ist ein altchristliches Herkommen unter den Kirchen-Componisten, die Instrumental-Bassstimme ihrer Partituren zu beziffern. Wol hat diese Bezifferung ihren Nutzen, wäre es auch nur den, beym Durchspielen die Uebersicht der Partitur das augenblickliche Auffassen der oft in sehr verschiedenartige Stimmen zerstreueten Harmonie zu erleichtern, und zu verhindern, dass der Aufmerksamkeit des Partiturspielers, — des Dirigenten etc. bey der Probe u. dergl. — oder sonst des Lesers, nicht etwa ein unerwarteter Leitton, oder sonst ein entscheidendes Intervall, unbemerkt entschlüpfe, welches vielleicht in einem unwichtig scheinenden Blasinstrumente, in einem ungewöhnlichen Schlüssel, oder sonst versteckt seyn möchte, wo man es nicht leicht gesucht hätte. — Die Nützlichkeit dieses Gebrauchs an sich ist so einleuchtend, dass man sich wol wundern darf, wenn er nicht eben so gut in der profanen Musik Aufnahme findet.

Eine ganz andere Frage bleibt aber: Ist es gut, diesen Zifferbass bey der Aufführung des Stücks *abspielen zu lassen?*

Man wird mich kurzweg einen Orgelfeind schelten, wenn ich behaupte, dass *diese Art* von Orgelbegleitung dem Effect der Aufführung schädlich ist: und doch kann ich redlich betheuern, dass es nicht leicht einen wärmern Verehrer dieses vielseitigen Tonwerkzeugs geben mag, als ich es bin. Allein eben, je höher ich den eigenthümlichen Werth der Orgel schätze, desto ärger verdriesst es mich, sie gewöhnlich zu einer Art von Dienst erniedrigt zu sehen, in welchem sie ohne Vergleich mehr schaden muss, als zu nützen vermag. Dies Letztere ist es eben, was ich durch Gegenwärtiges begreiflich machen möchte.

Ich brauche zu dem Ende nicht erst hier die Mangelhaftigkeit, die Unzuverlässigkeit, und die sonstigen Mängel der Tonschrift durch Ziffern überhaupt weitläufig aufzuzählen — sie sind anerkannt: aber eben darum darf man mit Recht schon im Allgemeinen fragen: Warum giebt man sich denn die Mühe, jedem *andern* Instrumente aufs bestimmteste vorzuschreiben, was es thun soll, und fertigt nur grade die Orgel mit einer so mangelhaft bezeichneten Stimme ab, welche so vieles unbestimmt, so vieles der Willkühr und Divinationsgabe des Spielers überlässt? Ist denn, um nur Einiges anzuführen, die Lage und Höhe, in welcher die Intervalle gegriffen werden sollen, etwas so Gleichgültiges, dass man sich mit einer Bezeichnungsart behilft, welche nicht nur im Allgemeinen die Lage ganz unbestimmt, sondern den nach einer bezifferten Orgelstimme begleitenden Organisten in den Fall kommen lässt, eine Stelle, wie:

folgendermassen zu begleiten:

und dadurch Fortschreitungen in das Werk zu bringen, die wenigstens nicht besonders wohlklingen, und die er doch, unwissend in welcher Höhe die andern Stimmen liegen, gar nicht voraus errathen und vermeiden *konnte?* ist es denn so gleichgültig, ob die Begleitung getragen und gebunden, oder ob sie abgestossen, ob sie liegend oder hüpfend und beweglich ob sie arpeggirend oder

mit kleinen Pausen unterbrochen ist? ist dies alles so unwichtig; dass man den Organisten nach einer Stimme spielen lässt, woraus er durchaus hierüber nichts errathen kann? Ja, ist das Abspielen der, über die Bassnoten gesetzten Ziffern nicht sogar unbedingt nachtheilig und von widriger Wirkung, da, wo in den übrigen Stimmen viele durchgehende oder Zwischen-Noten vorkommen, z. B.

u. s. w.

oder will man alle durchgehende und Zwischen-Noten, so viel möglich, auch durch Ziffern andeuten: welch ein wimmelnder Ameisenhaufen von Ziffern, mit Versetzungs- und Wiederherstellungs-Zeichen kraus durchspickt! welche Schwierigkeit für den Organisten, z. B. in einer Stelle, wie die obige, die Ziffern alle zu lesen, wenn man die 16tel im Generalbass andeuten wollte! und wenn er sie auch zu lesen und zu übersehen vermag, wird er in Stellen, wie etwa folgende:

auch immer just den beweglichen Stimmenfluss und die Art von Gesangschweifung, die der Componist den Sing- oder Instrumentalstimmen gegeben hat, errathen, und ihn nicht verdunkeln und verwischen durch eine steife, schwunglose, vielleicht schulgerecht harmonische, aber wenig melodische — oder wenigstens nicht *der Art* von Stimmenfluss, welche der Tonsetzer beabsichtigte, entsprechende Begleitung auf einem Klumpen beysammen sitzenbleibender Töne ohne Fluss und Beweglichkeit?

Welchen Vortheil kann man nach diesem allen von der Mitwirkung eines Instrumentes erwarten, dessen Thätigkeit (nach der bisherigen Weise nämlich) durch so mangelhafte, unvollständige und unzuverlässige Vorschrift geleitet wird? Ist es nicht offenbar, dass, schon allein als Folge dieser Unvollkommenheit der Bezeichnungsart, auch selbst der geschickteste Spieler (von mittelmässigen oder schlechten gar nicht zu reden) durch seine Orgelbegleitung mehr verderben, als gut machen wird? Denn nochmals: wie mag man von dem Organisten erwarten, er werde aus dem Stegreif, und blos nach den, nur das *Was*, nie aber das *Wie* andeutenden Ziffern, die passendste Orgelbegleitung gleich im Augenblick erfinden und ausführen, wo doch der Componist selbst, wenn er, die Partitur vor ihm liegend, eine Orgelstimme schreiben sollte, über Manches mit Musse erst nachdenken, manche geschriebene Note wieder ausstreichen, und anders und zweckmässiger wenden würde! Wer wird die Evidenz von diesem allen verkennen, wenn ein *Vogler* selbst es gesteht, es sey zu viel vom Organisten gefodert, dass er aus dem Stegreif leiste, wozu der Kapellmeister sich Zeit nehmen würde! (*Choral-System*, S. 73 fgg.)

Die ganze Bezifferung ist ja an sich nichts anders, als eine *Abbreviatur*, entstanden im Mittelalter, in eben der Epoche, wo das Abbreviren auch in der Sprachschrift so häufig vorkam, und durchgehends so ganz gewöhnlich war, dass sie sogar noch in die Druckschrift herübergesogen wurde. Damals, wo sich die Musik noch in der Kindheit befand; als es blos darauf ankam, zu einer höchst einfachen u. langsamen Choral-Melodie eine eben so einfache harmonische Begleitung auf der Orgel, und ohne Hinsutritt einer figurirten, vielstimmigen Vocal- und Instrumental-Musik zu spielen, — da konnte eine solche abbrevirte Schreibart wol genügen; da konnten ein paar Ziffern als blosse Denkzeichen wol ihren Zweck erfüllen, dem Organisten das Wenige, was bey einer *solchen* Begleitung zu bemerken ist, zu bezeichnen. Als aber die Musik sich mehr auszubilden anfing, und complisirter wurde: da bildete sich zwar zugleich mit ihr auch die Bezifferungskunst mehr und mehr aus: aber Schritt halten konnte eine an sich so mangelhafte Sache nicht mit der Kunst selbst; und jetzt, wo die complisirtere Beschaffenheit unsrer Figural-Musik weit mehr Umsicht in Auswahl der Lagen, in der Wahl der Bewegung, im rhythmischen Anschlag und Vermeidung von Härten, Anstössen etc. nöthig macht, wo man also dem Organisten ungleich *mehr* zu sagen hat, als vor funfzig oder hundert Jahren — jetzt langt diese unvollkommene Zeichensprache, langen blosse Abbreviaturen nicht mehr, u. so wenig hin, als ägyptische Hieroglyphen, um eine philosophische Abhandlung zu schreiben. — Die Ziffern, so dienlich sie zur Erleichterung der Uebersicht der Harmonie seyn mögen, oder

als Abbreviaturen, um, gleichsam mnemonisch oder stenographisch, eine Harmonie zu skizziren — zu *gehöriger* Bezeichnung von etwas so Verwickeltem, wie unsre heutigen Harmoniengewebe sind, taugt eine solche Hieroglyphen-, Augen-, Blumen-Sprache, taugt solch ein Schrift-Surrogat nicht mehr, und der Ziffer-Spieler kann nicht anders, als grossentheils effectwidrig begleiten, gerade wie auch der beste Declamator, wenn er eine unleserliche Handschrift vorlesen soll, worin kein einziges Wort ausgeschrieben, sondern alle abbrevirt sind, nicht anders, als schlecht und holpernd vortragen kann.

Doch auch abgesehen von der Unvollkommenheit dieses Noten-Surrogats, oder angenommen, jeder Orgelspieler wäre so geschickt, oder vielmehr solch ein Glücks- und Sonntagskind, alles, was die Bezifferung unbestimmt lässt, im Augenblick zu errathen und zu beobachten: selbst dann würden noch immer Nachtheile genug aus dem constanten Aborgeln der bezifferten Basstimme entstehen.

Ich will hier nicht eben besonders viel Gewicht auf die Thatsache legen, welche doch jeder, der dergleichen Musiken aufmerksam anzuhören pflegt, gewiss schon häufig genug mit vielem Unwillen bemerkt hat: wie häufig nämlich dieser oder jener Organist, bald aus Unverstand, bald aus Arrogans, oder weil er sich sonst überhaupt gern vorhört, oder auch um sich dadurch, so glaubt er wenigstens, wichtig zu machen, und es nicht auftommen zu lassen, dass er hier entbehrlich sey, oder sonst um sich recht, wie man sagt, zu zeigen — die übrige Instrumental-Partie nicht nur, (das ginge noch!) sondern selbst den Singchor, übertönt, wenigstens, in Gemeinschaft mit dem übrigen Instrumentalchor, so sehr deckt und drückt, dass die in Kirchen ohnehin oft mager besetzte Vocalpartie — das Gemälde, von dem reichen, schweren, ausgeschnitzten, goldglänzenden Rahmen verdunkelt wird, statt dass es davon hervorgehoben werden sollte — zumal in Kirchen, wo, wie häufig, eine allzuverwirrte Resonanz in den Wölbungen des Gebäudes die Vocalpartie ohnehin schon unverständlich genug macht; so dass am Ende der Zuhörer nichts vernimmt, als einen Schwall unartikulirter Instrumentaltöne ohne Gesang und Text, ohne das belebende Wort, welches doch allein erst die Empfindung und Absicht des Tonstücks erklären soll —: ich will, sage ich, solche Missbräuche nicht der Sache selbst zum Vorwurf machen, wenn gleich die *ersten* freylich beynah unzertrennlich im Gefolge der letztern zu seyn pflegen: nein, schmükken wir vielmehr in Gedanken unser obiges Ideal und Sonntagskind auch noch mit der seltenen Tugend aller möglichen Discretion aus: auch dann noch, und immer, wird sein Mitwirken nur verderben, was der Componist und was Sänger und Spieler gut machen.

Die Orgel, dieses reiche Instrument, repräsentirt, und enthält auch wirklich, einen ganzen, mehr oder weniger vollstimmigen Chor von Blasinstrumenten. Die gehaltnen Töne des Generalbassspielers auf der Orgel thun eine Wirkung, welche den gehaltnen Tönen von 4 bis 8 Blasinstrumenten höchst nahe verwandt ist. Wer wollte nun aber ein ganzes Oratorium, eine ganze Messe hindurch unausgesetzt Blasinstrumente mitgehen hören? Wie kann so ein rastloses Pfeifen und Summen anders, als das Gehör ermüden, und abstumpfen für den Effect der Blasinstrumente selbst, wo diese an einer gewissen Stelle mit dem ihnen eigenthümlichen Schmelz eintreten sollen? Wie sorgfältig spart oft der Componist alle Blasinstrumente eine geraume Zeit, um hernach durch deren erfreuliches Wiedereintreten desto angenehmer zu überraschen! Wo bleibt aber nun dieser wohlthuende Contrast, wenn man schon die ganze Zeit über den Pfeifenchor unausgesetzt gehört hat?

So erscheint also der Generalbassspieler mit seiner, meinetwegen grundgelehrt, mit Ziffern bespickten Stimme überall nur als Effectverderber; und ist es also nicht sündhaft, das so effectreiche Instrument als harmonischen Ballast und verdunkelnde Hülle zum Nachtheil des Effects anzuwenden, statt seinen Reichthum an Mitteln zu den imposantesten sowol, als den sanftesten Effecten, auf würdigere Art zu benutzen?

Wäre es mithin nicht Zeit, auch hier einmal zu thun, was die Vernunft und Natur der Sache heischen? Man lasse doch endlich das leidige Generalbassspielen, und begnüge sich fein mit den vom Componisten ausgesetzten Stimmen, welche ja immer schon die vollständige Harmonie enthalten und keiner Nachhülfe durch Orgelpfeifen bedürfen! (wie dies auch Aufführungen von Messen u. dergl. in Concertsalen unwidersprechlich beweisen.) Auf diese Art wird wenigstens durch die Orgel nichts *verdorben*. Will man aber etwas mehr thun, so setze man für die Stellen, wo man glaubt, der Beytritt der Orgel werde von guter Wirkung seyn,

eine Orgelstimme in Noten auf zwey Zeilen, (oder, wo es zulangt, auf eine) aus, und benutze so das Instrument als, zwar nur zufällige, aber doch zweckmässige, den Effect wenigstens nicht verderbende, und am rechten Ort ihn verstärkende Ripienstimme, mit sorgfältiger Bemerkung der Zahl und Qualität der zu ziehenden Orgel-Register!

Aber das prächtige Instrument, in dem so schön Zartes sich und Starkes paaret, wäre auch wol *noch mehr* werth als dieses; wäre wol werth, dass man ihm weit öfter, als es geschehen pflegt, sein Recht als Solo-Instrument wiederfahren lasse, und es in Messen, Te Deum u. dergl. *obligat* gebrauchte, es bald in seiner vollen, erschütternden Pracht donnern und jubeln, bald durch die Zartheit, deren es zugleich fähig ist, wieder sanft zum Herzen sprechen liesse. Wol oft würden eingemischte Orgelsätze in der Kirche von tieferer Wirkung seyn, als eben dieselben von Hoboen, Fagotten, Flöten u. dergl. vorgetragen, und so könnte der Componist durch eine obligate Orgelstimme sämmtliche Blasinstrumente manchmal entweder ganz entbehren und sparen, oder letztere in zweckmässiger Abwechselung gegen den Pfeifenchor benutzen.

Ja, in mancher noch anderen Art könnte die Orgel wohlthätig werden, eben durch ihre Fähigkeit, eine Harmonie von Blasinstrumenten zu repräsentiren und zu ersetzen. Wie oft muss man es nämlich nicht aufgeben, diese oder jene Messe in der Kirche aufzuführen, weil sie zu stark instrumentirt ist, und so viele Blasinstrumentisten sich nur gar zu mühsam zusammenbringen lassen! Hier kann wieder die Orgel ins Mittel treten, und auf angemessenen Registern einen Theil der Blas-Instrumentalpartie ausführen, ja, *manche* Messe würde vielleicht gar nichts dabey verlieren, wenn man ihre sämmtlichen Blasinstrumente in eine Orgelstimme verwandelte!

Dergleichen Anwendungen der Orgel — nächst ihrem ursprünglichen und eigenthümlichen Zwecke, der Begleitung des Choral-Gesanges und der freyen Phantasie — wären der Würde des Instruments wahrhaft entsprechend. Es ist aber nun einmal ein wahres Unglück, dass, so in, wie ausser der Kirche, gar Manches fortwährend zu unrechten Zwecken dienen muss: und so sitzt denn auch beynahe überall, wo Musik in einer Kirche gegeben wird, so ein Generalbassspieler auf der Orgelbank, und greift mit Fingern und Füssen, und verdirbt den Effect nach Vermögen; und das liebe Auditorium weiss es nicht anders, glaubt sogar, das müsse nun einmal so seyn, der Organist müsse „die Harmonie ausfüllen" und „das Ganze im Geleise halten," und wagt es nicht, einem Zweifel laut werden zu lassen gegen das altlöbliche Herkommen, gegen

das ewig Gestrige,
was immer war, und immer wiederkehrt,
und morgen gilt, weil's heute hat gegolten.

Mannheim.

Gottfried Weber.

Nachrichten.

München, den 29sten Jan. In den letzten Tagen des vergangenen Jahres wurde auf hiesigem Theater eine neue Oper aufgeführt: *Jephta's Gelübde*. Alle Künstler, die an ihrer Darstellung Theil nahmen, zeigten den rühmlichsten Eifer, um den nicht leichten Forderungen des Componisten ein Genüge zu leisten. Ohne einem aus ihnen zu nahe treten zu wollen, nennen wir hier nur die allgemein geehrte Mad. Harlas, Hrn. Weixelbaum, so wie auch Hrn. Lanius, welche nichts versäumten, ihre eben so schwierigen, als ermüdenden Rollen mit aller Kraft und Benutzung aller ihrer Talente darzustellen. Die Oper missfiel dennoch. Das Haus war schon bey der zweyten Vorstellung ungewöhnlich leer. Wir haben Ursache zu glauben, dass dieses die Schuld des Componisten sey. Das hiesige Publicum kann für ächtes Verdienst nicht unempfänglich seyn. Es ist seit langem an vieles Gute gewöhnt, und hat gelernet, den Werth musikal. Kunstwerke zu unterscheiden und zu würdigen. Hr. Mayer-Beer aus Berlin ist der Componist, Hr. Schreiber der Dichter der benannten Oper.

Wien, d. 4ten Febr. Uebersicht d. Monats Januar.

Hofoperntheater. Hr. Duport — mit dessen Erscheinen auf unserem Hoftheater eine neue Epoche für die Tanzkunst und für unsere in Lethargie versunkenen Ballete eingetreten ist — bereicherte diese Bühne abermals durch ein neues Ballet:

Telemach, auf der Insel der Calypso, in welchem er selbst die Rolle des Telemach darstellte. Obgleich dieses Ballet in Paris langst von Gardel auf die Bühne gebracht worden, so kann man es doch hier, rücksichtlich der Anordnung der Tänze, des Bacchanten-Zuges, und der überaus schonen Gruppirungen im ersten Acte, als neu von der Erfindung des Hrn. D. — wie es auch auf dem Zettel angezeigt stand — ansehen. Das Ballet erhielt, so wie der Erfinder desselben, bey jeder Wiederholung allgemeinen Beyfall. Dem. Vanié als Calypso, und besonders Dem. Franc. Decaro als Eucharis, erste Nymphe der Calypso und Geliebte Telemachs, wurden, in Bezug auf Tanz u. Mim., von dem Publicum ebenfalls ausgezeichnet. — Sie sehen, dass wir zu keiner Zeit an neuen theatral. Producten ärmer gewesen sind, als in diesem letzt verflossenen Monate; dafür aber liessen uns um so mehrere, sowol fremde als einheimische Künstler an ihren Talenten in den von ihnen veranstalteten *Concerten* Theil nehmen. Am 3ten hatten wir Gelegenheit, Hrn. Westenholz, königl. preuss. Kammermusic., auf der Hoboe zu hören. Er spielte ein Concert (Es dur) und ein Concertante für Hoboe und Flote (F dur) mit Hrn. Dresler, beydes von seiner eigenen Composition, welche letztere zwar nicht viel Aufsehens machte, aber doch genügen konnte. Viel mehr gefiel aber sein voller, gleicher Ton, und seine Deutlichkeit, sowol in der Tiefe, als in der Hohe. Obwol anfanglich einige hohe Tone versagten, so zeigte Hr. W. doch mehrere Male, dass er seines Instrumentes ganz machtig sey. Er besitzt einen Umfang von b bis dreygestr. as. Könnte Hr. W. seinem Instrumente *noch mehr* Annehmlichkeit im Vortrage entlocken, so musste er unstreitig als einer der ersten Virtuosen auf diesem Instrumente in Europa angesehen werden. Eine Ouverture von Spohr (Es dur) hat viele lobenswerthe Stellen: (sie wurde früher schon bey Hrn. Spohrs erstem Concerte gegeben —) nur ist sie zu sehr, in der Anlage und Ausführung, der Ouverture der *Zauberflöte* nachgebildet. Mad. Schonberger, geb. Marconi, sang eine Arie mit Recitativ von Par, und eine Arie von Orlandi, mit vielem Beyfall: doch waren die vielen Rouladen in der zweyten Arie ihrer Stimme nicht günstig. Hr. Dresler ging mit Hrn. W. in dem Concertante Hand in Hand, und gefiel mit seinem Spiele auf der Flöte gleichfalls. — Auch der rühmlichst bekannte Componist und Virtuos, Hr. Rode, erster Violinist des Kaisers von Frankreich und Mitglied des kaiserl. Conservatoriums, war hier angekommen, und gab am 6ten Concert im k. k. grossen Redoutensaale, welchen der Ruf der Virtuosität, der dem Künstler voranging, voll gefüllt hatte. Er spielte ein neues Concert, (D dur, C dur, und D moll) und, hier langst bekannte Variationen, (E dur) von seiner Composition. Es ist schwer, etwas über die Kunst eines Mannes zu sagen, der schon zu einer so grossen Celebrität gelangt ist, als Hr. R. Unbedingt loben, was Andere lobten, hiesse nachbeten; unparteyisch erwähnen, was hier nicht gefiel, dürfte für Tadelsucht gehalten werden: doch kann Ref. nicht anders als mit dem Urtheile der Mehrzahl des Publicums das seinige vereinigen: Hr. R. befriedigte die Erwartung des hiesigen Publicums nicht *ganz*. Die Ansicht, die sich von seinem Spiel in diesem Concerte darbot, mag ungefähr folgende seyn. Sein Bogenstrich ist gross, lang und kraftig, sein Ton voll und stark — ja fast zu stark, schneidend; er hat eine richtige, reine Intonation, und ist in Sprüngen bis in die entfernteste Hohe sicher; seine Doppelgriffe, obgleich dieselben nur sparsam vorkamen, sind gut, und er überwindet im Allegro mit Leichtigkeit grosse Schwierigkeiten: dagegen mangelt ihm das, was alle Herzen elektrisirt und hinreisst, Feuer und jene Annehmlichkeit, die sich weiter nicht beschreiben lasst, jener Zauber, der Alles entzückt und begeistert. Im Adagio war das scharf-Schneidende seines Tons noch fühlbarer als im Allegro: es ness daher kalt. Auch die Composition wollte nicht recht Eingang finden: man fand sie zu gesucht und manierirt. Vielleicht mag die Grosse des grossen Redouten-Saales Hrn. R. verleitet haben, den Ton so scharf herauszuheben, dass darüber die Annehmlichkeit verloren ging. Bey einem zweyten Concerte in dem kl. Redouten-Saale, was nachstens statt finden soll, dürfte sich dieser Umstand aufklaren. Beethovens Symphonie No. 4., (B dur) erstes Stück, ging dem Ganzen voraus, und war für uns, nach so langem Entbehren, ein herrlicher und seelenvoller Genuss. Hr. Wild sang eine Arie von Par aus *Camilla*, concert. mit dem englischen Horne, welches Hr. Teimer spielte, mit Auszeichnung. Auch Dem. Therese Sessi sang eine Arie von Sim. Mayr aus *Elisa*, lobenswerth; doch unterlasst sie noch immer nicht, am Schlusse der Arie *dem Guten* durch gesuchte Sprünge und eine erzwungene Hohe, Eintrag

zu thun. Nie sollte eine Künstlerin suchen durch Gesang, der ihrer Natur und ihrem innern Wesen zuwider ist, den Beyfall des Publicums erzwingen zu wollen. — Am 18ten gab Hr. Louis Spohr und seine Frau ein zweytes Concert in dem kl. Redoutensaale, in welchem er sich *ganz* als grosser Meister des Violinspiels bemerkbar machte. Er spielte von seiner Composition ein neues Violin-Concert aus A dur, welchem eine Einleitung aus A moll feyerlich und langsam voranging. Das Adagio war aus D dur. Ein allerliebstes Rondo endigte. Dann hörten wir noch ein Pot-pourri von ihm spielen, welches, ausser einem russischen Liede, Variationen über das Thema aus *Don Juan*: La ci darem la mano — enthielt. Hr. Sp. ist unstreitig im Angenehmen und Zarten die Nachtigall unter allen jetzt lebenden, wenigstens uns bekannten Violinspielern. Es ist kaum möglich, ein Adagio mit mehr Zartheit und doch so deutlich verbunden mit dem gelautertsten Geschmacke, vorzutragen; dabey erwindet er im geschwinden Zeitmaasse sehr schwere Passagen und die grossmöglichste Spannung mit einer unglaublichen Leichtigkeit, wozu ihm freylich die Grösse seiner Hand wohl zu statten kommt. Er erhielt heute abermals allgemeinen und ungetheilten Beyfall, und wurde zweymal hervorgerufen, welche Ehre im Concerte — so viel wir uns erinnern — nur Hrn. Polledro wiederfuhr. Mit seiner Frau spielte Hr. Sp. ein Allegro, welches sie mit viel Fertigkeit, Geschmack und Ausdruck auf der Harfe vortrug. Es dünkt uns, von allen uns bekannten Virtuosinnen auf diesem Instrumente besitze keine so viel Schule, und so viel inniges Gefühl im Ausdrucke, als Mad. Spohr; dafür aber mochte Dem. Longhi mehr Kraft, und Mad. Simonin-Pollet mehr Gleichheit im Spiele haben. Was man aber am Spiele der Dem. Longhi auszustellen veranlasst wird, sie habe keine Mittellinien, dürfte auch von Mad. Sp. gelten. Denn ihr Piano ist vom Forte in zu grossem Abstande. Zum Schlusse spielte Mad. Sp. allein eine Phantasie (C moll) auf der Harfe, wobey sie dem Charakter der Composition, „Schwermuth und düsterer Ernst," ganz entsprochen zu haben scheint. Der erste Satz einer Symphonie (Es dur) von Hrn. Spohr, welche gleich Anfangs vorkam, machte — ungeachtet des darin vorkommenden, brav fugirten Satzes — wegen der unmässigen Länge die Wirkung nicht, die man sich davon versprach. Dem. Anna Maria Sessi sang eine Arie aus *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayr wirklich mit vielem und edlem Ausdruck, und erhielt ungleich verdienteren Beyfall, als wenn sie, wie viele andere italienische Sänger und Sängerinnen, ihre Zuflucht zu den ärmlichen und veralteten Hülfsmitteln, Gurgeleyen genannt, genommen hatte. — Am 19ten gaben die Hrn. Braul und Westenholz gemeinschaftlich Concert im kl. Redoutensaale. Hr. B. spielte ein Fagott-Conc. von Winter, und Hr. W. ein Adagio mit Polonaise von seiner Composition. Den Schluss machte ein Concertant für Hoboe und Fagott, von diesen beyden Künstlern vorgetragen. Das heutige Spiel der beyden Concertgeber bestätigte das schon von ihnen Gesagte. Ein Duett von Nicolini wurde sehr gut gesungen von Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Laucher. — Endlich hörten wir auch am 21sten in dem k. k. grossen Redoutensaale um die Mittagsstunde von der musikal. Wittwen- und Waisen-Gesellschaft zum Vortheil des Fonds für die Erhaltung ihrer Wittwen und Waisen, Spohrs Oratorium, *das jüngste Gericht*, von einem verstärkten Orchester von 300 Musikern aufführen. Unser verdienstvoller Hr. Hofkapellmeister, Salieri, hatte die Leitung des Ganzen, Hr. Umlauf den Platz am Klavier, und Hr. Spohr die Direction bey der Violin übernommen. Die Hauptpartien sangen: Dem. Th. Klieber, Mad. Auenheim, Dem. Flamm, und die Hrn. Anders, Wild und Pfeiffer. Es ist schwer für einen der neueren Componisten hier in Wien mit der Composition eines Oratoriums aufzutreten, damit Aufsehen zu erregen oder dem Werke bleibende Dauer zu verschaffen — hier, wo so grosse, gediegene Meisterwerke dieser Art zuerst an's Tageslicht getreten, Jedermann bekannt worden sind, und ihrem Schöpfer bey der ganzen musikal. Welt bleibenden Ruhm verschafft haben. Schon Hr. Eybler versuchte es, die vier letzten Dinge, nach der Poesie des Hrn. Sonleithner — und nicht ganz ohne Glück — in Musik zu setzen: doch wurde sein Werk nur zweymal öffentlich aufgeführt, weil es ihm an einem durchaus gleichen und originellen Styl fehlte, und dasselbe die Parallele mit den Werken des grossen Vorgängers in dieser Gattung nicht halten konnte. Auch von Hrn. Sp.'s *jüngstem Gericht* dürfte dasselbe gesagt werden, obgleich der Componist dieses Werkes, vorzüglich im strengen Satze, entschieden noch mehr leistete, als der Verfasser der vier *letzten Dinge*. Alle im strengen Styl gehaltenen Chöre und Fugen, gegen die man doch wol nur

Rohrwerke so spät ausgegeben haben sollte, welches er bey seiner Ankunft in Prag eher hätte thun können, und doch nicht that. Eben so wenig kann ich glauben, dass Hr. Abt V. diese neuen Werke nur für Basse soll anwendbar gefunden haben, da ich doch mehrmal in seinem Orchestrion das *Bassethorn*, *Clarinet*, *Vox humana*, und *Vox angelica* als neue Rohrwerke durch das ganze Klavier gestimmt habe. —

So glaube ich gezeigt zu haben, dass weder Hr. Strohmann, noch Hr. Uhe die Erfinder der neuen Rohrwerke sind, (welcher Letztere sich aber auch nicht als solchen genannt hat); und dass wir nur dem Hrn. Abt V. Dank schuldig sind, weil er diese Erfindung aus dem Norden zu uns gebracht hat. — Dass Hr. Strohmann alle Blase-Instrumente (ausser Flöten) mit diesen neuen Rohrwerken vorzustellen vermöge, ist eben so wenig zu glauben, als die Unverstimmbarkeit derselben. Denn 1) weiss ich aus Erfahrung, dass Trompete und Waldhorn, nämlich wirkliche Trompete und Waldhorn, als Schallstücke aufgesetzt) auf den einschlagenden Zungen gar nicht ansprechen; 2) kann ich aus Erfahrung und auch nach des Hrn. Abts V., wie des Hrn. Knecht Erweisen, bezeugen, dass die Rohrwerke mit Krücken nicht lange die Stimmung halten. Es hat sich aber ein anderes Mittel gefunden, wo die ewig wandelbaren, und von den guten Meistern verworfenen Krücken weggelassen, und dafür Stellschrauben angebracht werden, die der Verstimmung weit mehr widerstehen. — An der Zeichnung wäre viel zu verbessern, welches ich aber hier übergehe, da ich ein Werk über den Klavier-Instrumentenbau herauszugeben Willens bin, in welchem die Mensuren treu und in natürlicher Grösse beygesetzt werden; und wo ich auch erweisen werde, dass auch die wirklichen Trompeten im Orgelbau anzuwenden, und gut dienstbar, zu gebrauchen sind. Dieses Werk, welches ich als Selbstarbeiter verfasst, auch die dazu nöthigen Zeichnungen selbst entworfen, wird unter dem Titel: Der aufrichtige Klavier-Instrumenten-Baumeister, oder gründlicher, durch mehrere Kupfertafeln erklärter Unterricht, die bis jetzt bekannten und gebräuchlichen Gattungen der Klavier-Instrumente nach bestimmten, mathematischen, akustischen und durch Erfahrung bewährten Regeln zu verfertigen, erscheinen.

Leopold Sauer.
Instrumentenmacher in Prag

Kurze Anzeigen.

Six Duos pour deux Flûtes, comp. par G. A. Schneider. Oeuvr. 56. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Thlr.)

Der Verf. hat sein Talent und Geschick, Schüler oder noch nicht sehr geübte Dilettanten auf eine angenehme und fordernde Weise zu beschäftigen, schon durch mehrere ähnliche Werkchen erwiesen, und erweiset dasselbe auch hier. Viel neue Gedanken oder eine ungewöhnliche Behandlung derselben wird man zur Erreichung jenes Zwecks, und in so kurzen Sätzen, wie die meisten sind, nicht verlangen: was man aber von dergleichen Werkchen sonst zu verlangen pflegt, wird man antreffen; und eine bequeme und angemessene Behandlung des Instruments selbst, wie sie hier dargelegt wird, ist keines der geringern Erfordernisse.

Collection de Rondeaux et Romances p. le Pianof., comp. par A. Rosetti. à Leipzig, chez Hofmeister. (Preis 10 Gr.)

Der Gedanke ist nicht übel, Rosetti's kleine, artige Tandeleyen in Rondeaus u. sogenannten Romanzen, (ohne Text nämlich,) die hin und her zerstreuet sind, zu sammlen. Die Leichtigkeit, Gefälligkeit und heitere Laune der bessern werden sie Spielern, die Schwierigeres nicht brauchen können und Bedeutenderes nicht suchen, immer angenehm machen. Nur hätte der Sammler deren mehrere kennen und dann unter dem Vorrathe sorgsamer wählen sollen. Mehrere der hier gebotenen Satzchen, besonders von vorn herein, sind auch gar zu armlich. Nur Stücke, wie etwa die beyden letzten, hätten zusammengestellt werden sollen. Das letzte ist besonders artig.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. II.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Februar. *№ II.* **1813.**

Herr Musikdirector Heinrich Präger, berühmter Violinist, wird ausmit ersucht, seinem Freund, Hrn. Musikdir. Stumpf in Hildesheim baldmöglichst Nachricht von seinem gegenwärtigen Aufenthalt zu geben, indem dieser letztere ihm wegen einer Hrn. Präger selbst betreffenden dringenden Angelegenheit Eröffnungen zu machen hat.

Verlagswerke der Schlesingerschen Musikhandlung zu Berlin.

Auswahl von Ouverturen, Märschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche auf dem königl. Nationaltheater zu Berlin aufgeführt werden. Im Klavierauszuge. 3 Hefte. 1 Heft enthält: Aus der Oper: die Vestalin, Spontini, 1) Ouverture, 2) Duett: „lebt wohl, geliebte Schwestern," „adieu mes tendres soeurs." 3) Ballettmusik . . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Detto 2r Heft, enthält: Die vorzüglichsten Gesänge u. Tänze aus der grossen Oper, der Taucher, v. J. F. Reichardt . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

— 3r Heft, enthält aus der grossen Oper Hecuba von Fontenelle, 1) Ouverture. 2) Marsch. 3) Arie des Achilleus: Heiss fühlt dies Herz, 4) Chor: Hektor vergoss, 5) Duett der Polissena: Ewig vereint, 6) Arie der Hekuba: Theurer Hektor, 7) Duett: Entsetzlich! 8) Chor: Dieser Tag, 9) Arie: Ich durchschaue mein Loos, Sämmtlich auch mit franz. Text. . . . . 1 Thlr.

Beczwarzowsky, A., Divertissement pour Pianoforte et Violon obl. № 8. . . . . 16 Gr.

— Rondeau agréable pour le Pianoforte, № 9. . . . 4 Gr.

— Leichte Sonatine f. das Pianoforte, à 4 mains, zum Gebrauch für Anfänger. № 10. . . . . 8 Gr.

— Sonatine facile pour le Pianof. № 11. . . . . 4 Gr.

Bedard, J. B. Variations pour le Violon seul, sur l'air tyrolien: Wann i in der Früh aufsteh . . . . . 4 Gr.

Bruni, B. Six Duos concertants pour Violon et Alto. 4me Livre de Duos, en 2 Parties. Jede Part. 1 Thlr.

Cherubini, Chant sur la mort de Joseph Haydn, arr. pour le Piano par l'auteur, (auch mit deutschem Text). . . . . 14 Gr.

Ebers, C. F, Deux Duos concertans pour 2 Flûtes. Oeuv. 38 et 4me de Duos. . . . . 20 Gr.

Fioravanti, V., die Dorfsängerinnen, komische Oper in Quartetten arrangirt für 2 Violinen, Alto und Violoncell, vom Musikdirector Ebers. . . 4 Thlr.

Fioravanti, dieselbe Oper in Quartetten arr. f. Flote, Violine, Alto u. Violoncell . . . . . 4 Thlr.

Franz (Königl. Preuss. Kammersänger) ernste u. fröhliche Gesänge, bestehend in 2 Trinkliedern, 2stimmig, 2 Duetten, und 1 Lied 2stimmig, gedichtet und für das Pianoforte od. Guitarre gesetzt. 1te Lief. . . . . 1 Thlr.

Gelinek, Abbé, Variations sur l'air tyrolien: Wan i in der Früh aufsteh, pour une Flûte. . . . . 4 Gr.

— Variations sur l'air favorit: Wer hörte wohl jemals mich klagen; de l'Opera: die Schweizerfamilie, pour une Flûte. . . . . 6 Gr.

— Var. sur la romance fav. de Cendrillon je suis modeste et soumise, pour Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Gluck, Iphigenia in Tauris, vollständiger Klavierauszug von Hellwig, mit deutschem und französischem Text. . . . . 4 Thlr.

Gyrowetz, A. Favoritgesänge, Duetten u. Romanzen aus der Oper: Der Augenarzt, f. d. Guitarre arrang. vom C. Klage. . . . . 16 Gr.

Klage, G. Lieder für die Guitarre. . . . . 16 Gr.

Klavierschule, kleine praktische, oder Auswahl von zweckmässigen Uebungsstücken aus der Clementischen Pianofortesschule und der des Conservatoriums zu Paris, nebst einigen Neuern von Fr. Lauska und A. Beczwarzowsky. Herausgegeben von Fr. Lauska. . . . . 20 Gr.

Klitzing, F. de, Divertissement pour Flûte et Guit. 6 Gr.

— Fantaisie pour Guitarre et Flûte. Oeuv. II. . . 8 Gr.

— Andante et à la Polacca pour Pianoforte et Flûte. Oeuv. 3. . . . . 10 Gr.

Kramer, C. Trois Duos concertans, p. 2 Flûtes 1 Thlr. 4 Gr.

Lauska, F. Deux grandes Polonoises en forme de Rondeau, pour le Pianoforte. Oeuv. 29. . . 20 Gr.

— Grande Sonate pour le Pianoforte. Oeuv. 30. 1 Thlr.

— la même sur papier Velin. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

— Sonate et pour le Pianof. à quatre mains de moyenne difficulté. Oeuv. 31. . . . . 20 Gr.

Méhul, Joseph in Egypten, Oper, Klavierauszug von Klage, (franz. und deutscher Text.) 1 Thlr. 18 Gr.
(Hieraus sämmtliche Piecen einzeln zu haben.)

Nicolai, V. Sechs leichte instructive Sonaten fürs Pianoforte mit willkührlicher Begleitung einer Violine oder Flöte, zum Gebrauch beym ersten und fortschreitenden Unterricht, 1ste Abtheilung, enthält 3 Sonaten . . . . . 16 Gr.

— 2te Abtheilung enthält 3 Sonaten . . . . . 18 Gr.

Paer, Ferd. Six Walses, arrangées pour une Flûte par Aman Vanderhagen. . . . . 4 Gr.

Pleyel und Dussek, kleine Klavierschule, neue verb. Auflage. . . . . 12 Gr.

Reichardt, J. F. Auswahl der vorzüglichsten Gesänge und Tänze, aus der grossen Oper: der Taucher. Klavierauszug vom Komponisten. 1 Thlr. 8 Gr.

Rüttinger, Six Sonates faciles, instructives et agréables, pour le Pianof. à quatre mains. . . . . 22 Gr.

Schaum, J. O. H. Skolien, (Tischlieder) als 6 dreystimmige Canons. Herausgegeben von dem Königl. Preuss. Kapellm. Hrn. B. A. Weber. 14 Gr.

Spontini: Ouverture aus der Vestalin, fürs Pianoforte. 8 Gr.

— Duett aus der Vestalin, Lebt wohl, geliebte Schwestern, auch mit franz. Text. . . . . 5 Gr.

— Ballets de la Vestale, arr. p. Pianoforte. . . . 20 Gr.

Sechs neue Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise. (Aufgeführt von der kaiserl. Garde.) für das Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Weber, B. A. Deodata, von A. von Kotzebue. Im vollständigen Klavier-Auszuge vom Componisten. . . . . 5 Thlr. 12 Gr.
(Hieraus sämmtliche Piecen einzeln zu haben.)

— Romanze aus dem Schauspiel: Fridolin: „Ein Gangraf gross und mächtiglich," mit Begleit. des Pianoforte. . . . . 3 Gr.

— Festgesang für 3 Stimmen von Herklots, mit Begleitung des Pianoforte. . . . . 5 Gr.

— Tänze aus dem beliebten Ballet: Arlequin im Schutz der Zauberey. Klavierauszug v. Componisten. . . . . 16 Gr.

Westenholz, Romanzen, Gesänge, Duetten und Tanz aus Weber's Deodata, mit Begleit. der Guitarre, (das Ballet mit obligater Flöte). . . . . 20 Gr.

— Concertante pour Flûte et Hautbois, avec acc. de 2 Viol., 2 Flûtes, 2 Cors de chasse, 2 Bassons, Alto, Basse et Timballes. Oeuv. 6. 2 Thlr. 6 Gr.

— Le même Concerto, arr. pour Flûte et Clarinette av. acc. des mêmes instruments, par F. Tausch. Oeuv. 6. . . . . 2 Thlr. 6 Gr.

Westenholz, Polonaise favorite pour le Pianoforte . . . 10 Gr.

— Favorit-Walzer und Quadrille auf dem Gaspertischen Ballo aufgeführt, für das Pianof. 4 Gr.

Wollank, F. Grand Trio pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Weber, C. M. v. Silvana. Oper im Klav. Auszug, v. Componisten. . . . . 3 Thlr.

— 9 Variat. sur un air norvégien, p. Pianof. et Violon conc. Op. 22. . . . . 14 Gr.

— 6 Gesänge mit Begleitg. d. Pianof. Op. 23. . . . 18 Gr.
Dieselben auf Velin. . . . . 1 Thlr.

— Mayenblümchen, mit Pianof. oder Guitarren-Begleit. . . . . 2 Gr.

— gr. Son. pour le Pianof. Op. 24. . . . . 2 Thlr. 8 Gr.

Mussini, N. 3 grands Duos p. 2 Viol. conc. 5ter Liv. de Duos. . . . . 2 Thlr.

Duport, Romance p. le Violoncelle, av. acc. de Pianoforte. . . . . 4 Gr.

Gluck, Ritter, Ouv. a. d. Oper Armide, Klav. Auszug. 6 Gr.

— Cavatine (einen Bach der fliesset) Pianof. Begl. 4 Gr.

Spontini, G. Airs de Ballets et Marches de Fernand Cortez, arr. p. le Piano, par Carbonel. 1 Thlr. 4 Gr.

Paer, F. La Hollandaise, Walse fav. p. le Piano, ou Harpe . . . . . 2 Gr.

Nächstens erscheinen:

Grétry, Richard Löwenherz. Vollst. Klavier-Auszug, bearb. v. Mus. Dir. Seidel. (nebst der Ouv. und Marsch zum ersten Act, vom Kapellm. Weigl, und der Scene zum ersten Act, vom Kapellm. B. A. Weber.
Ouv. und Arien daraus einzeln.

Gluck, Ritter, Armide. Vollst. Klav. Ausz. deutsch u. franz. Text, von J. F. Schmidt.

Spontini, G. Ouv. aus Fernand Cortez für das Pianf. à 4 m. arr. von J. F. Schmidt.

Weber, B. A. Ouv. aus Deodata, für d. Pianof. à 4 m. arr. von C. Klage.

Auswahl von Ouv., Märschen, Gesängen und Tänzen aus den neuesten Opern, welche in den Königl. Schauspielhäusern zu Berlin gegeben werden, 4tes Heft, enthält: 1) Duett Aria, und Romanze aus Cimarosa, Oper von Nicolo Isouard. 2) Duett aus Adrian v. Ostade, vom Kapellm. Weigl. 3) vierstimmiger Gesang aus Uthal von Méhul. 4) Marsch aus Médea von Benda.

Wollank, Fr. Neue Lieder mit Pianof. oder Guitarrebegleit.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG

Den 24sten Februar. **Nº. 8.** 1813.

Ueber den Unterricht im Gesange nach Zahlen.

Prüfet alles, und das Beste behaltet.

Die Erfahrung aller Zeiten lehrt, dass Viele, besonders bey regem Eifer für das Gute, sich sehr leicht vom Neuen, wenn es einigen Anstrich des Nützlichen hat, hinreissen lassen, ohne es gehörig von allen Seiten zu prüfen hitzige Anhänger desselben werden, es nach Kräften verbreiten, oft wol Andere, die aus Ueberzeugung ihre Grundsätze nicht annehmen können, befeinden, und auf diese Weise nicht selten schaden, wo sie nützen wollten, wenigstens doch durch unnütze Versuche Zeit, Kraft und Mittel verschwenden. Offenbar sollte jedes Neuerfundene gegen das Alte, wofür es stehen soll, aufs genaueste abgewogen werden, ehe dies verworfen und jenes eingeführt würde. Ergiebt sich aus strenger Prüfung, welches das Beste sey, so muss *dies*, ohne Rücksicht, ob es neu oder alt sey, vorgezogen und benutzt werden: findet sich aber im Neuen nichts Besseres, und hält es auch nur auf der Wage gleiches Gewicht mit dem Alten: so bleibt es rathlicher und zweckmässiger, den neu angefachten Eifer, die Anstrengung, die Liebe zur Sache zur lebhaftern Verfolgung des alten Weges zu benutzen (besonders wenn dieser schon zu schönen Resultaten führte), als aufs Ungewisse hin eine neuvorgezeichnete Bahn zu betreten, deren Endpunkt doch immer noch unbekannt ist. Mancher findet freylich nach seiner Ansicht oft das gut und nützlich, was ein Anderer nach der seinigen als nicht gut und unnütz verwirft: und so kann in streitigen Fällen die Stimme des Einzelnen nichts entscheiden: deshalb müssen eben Punkte der Art von den Richterstuhl völlig sachkundiger Männer gebracht werden, damit diese durch Gründe den Ausschlag geben, und diejenigen belehren können, welche entweder nicht tief genug einzudringen verstehen, oder aus andern, egoistischen, oder sonst verwerflichen Gründen nicht tiefer eindringen wollen.

Die Idee, in den Elementarschulen nach Zahlen singen zu lehren, und die Noten ganz daraus zu verweisen, fängt an, ziemlich allgemein zu werden *). Da dieser Gegenstand in der Pädagogik aber wichtig ist, so halte ich es der Mühe werth, in diesen Blättern, welche gewiss von jedem wahren Musiker und Musikfreunde gelesen werden, denselben zur Sprache zu bringen, um zu erfahren, ob diese Methode gut oder nicht gut sey, damit das Wahre vom Falschen oder Halbwahren, das Nützliche vom Schädlichen oder minder Nützlichen, das Gute vom Schlechten oder doch minder Guten abgesondert, das Bessere gewählt, und so allgemeiner Nutzen geschafft werden könne.

Es fragt sich also:

„Ist es gut, die Noten beym Gesangunterrichte in den Elementarschulen gänzlich zu verwerfen, statt deren aber nach Zahlen singen zu lehren, und zu behaupten, dass diese für Schüler der Elementarschulen ausreichen?"

Meine Ansichten darüber sind folgende:

1) Zahlen sind Zeichen, die eigentlich, ihrer Natur und Bestimmung nach, weder Höhe noch Tiefe, sondern nur Einheit, Mehrheit oder Vielheit der Dinge bezeichnen können. Da nun also die Zeichen einer Sache die Sache selbst, wofür sie stehen, so deutlich als möglich bezeichnen müssen, die Zahlen aber die Scalen der verschiedenen Tonarten gar nicht versinnlichen können: so scheinen sie mir zu diesem Zwecke nicht tauglich zu seyn: die Noten hingegen, deren Stand dem Sänger

*) Indem wir diesen Aufsatz dem Druck übergeben, werden immer mehr Anweisungen u. dergl. in der angegebenen Weise und Absicht gedruckt, und die eifrige Bemühung, sie besonders in den Schulen des preussischen Staats einzuführen, ist bekannt.
d. Redact.

sogleich beym ersten Anblick in die Augen fällt, sind ganz geschickt, sämmtliche Scalen gleich gut zu versinnlichen. Je ähnlicher nun aber ein Bild dem ist, was es darstellen soll und wornach es gemacht wurde, desto vollkommner ist es zu nennen, und je vollkommner es ist, desto mehr entspricht es seinem Zwecke, also desto besser, brauchbarer und nützlicher ist es. Wenn nun dies nicht zu leugnen ist, so folgt daraus, dass, da die eigenthümlich zur Bezeichnung der Scalen bestimmten, und seit Jahrhunderten von der ganzen musikalischen Welt als gut und zweckmässig anerkannten, auch allgemein angenommenen Zeichen (die Noten) die Scalen mehr und besser, als die Zahlen versinnlichen, es auch besser und zweckmässiger sey, nach Noten, als nach Zahlen singen zu lehren.

Dessenungeachtet meynen mehrere neuere Gesangslehrer, das Lernen der Noten nähme viel Zeit weg, auch lernten die Kinder leichter nach Zahlen, als nach Noten singen. — Was das Erste betrifft, so entgegne ich: Wenn die Kinder nach Zahlen singen lernen sollen, so muss ihnen nicht nur der Begriff entwickelt werden, dass z. B. zwey Gegenstände, die durch die Zahl 2 bezeichnet werden, nur eins mehr, als ein durch eine 1 bezeichneter Gegenstand u. s. w. sind, sondern sie müssen auch mit der Anwendung der Zahlen auf die Töne bekannt gemacht werden. Sollte nun nicht, wenn auch nicht mehr, doch gewiss eben so viel Zeit hierzu, als zu dem Lernen der Noten und dem Singen darnach gehören, da das Lernen der Noten überdies bey einem Kinde von mittelmässigen Anlagen nur ungefähr eine, höchstens einige Stunden Zeit erfordert? Gegen das Zweyte glaube ich behaupten zu können: Jedes Kind von 8 Jahren weiss gewiss genau zu unterscheiden, welche Stufe einer Leiter höher, als die andere, auch um wie viel sie höher als diese, welches die höchste, welches die tiefste ist. Dahingegen wissen nicht alle Kinder dieses Alters (wie sie doch in der Regel in den Elementarschulen anzutreffen sind,) *eben so schnell* zu unterscheiden, ob 12 mehr oder weniger als 11, noch weniger, um wie viel 11 mehr als 9, oder ob der 8te Ton vom Grundtone höher oder tiefer, oder um wie viel der 8te Ton höher als der 5te ist — was doch beym Singen nach Zahlen durchaus nothwendig ist: dahingegen fasst des Kindes Auge den Standpunkt der Note schnell auf, wodurch die Höhe und Tiefe der Töne versinnlicht wird, und es kann gewiss beym ersten Blicke unterscheiden, dass die Note auf der 3ten Linie höher als die steht, welche unter dieselbe gesetzt wurde: so auch, dass die Note auf der 4ten Linie um 2 Stufen höher steht, als die auf der 2ten Linie. Die Töne dafür wird es gewiss eben so bald nach Noten als nach Zahlen finden lernen, sobald es nur weiss, dass die Note, welche auf der ersten Linie steht, den Ton c, und die auf dem ersten Zwischenraume d u. s. w. bezeichnet. — Genugsame, vernünftig geleitete Uebung muss hier alles thun. Diese vermag auch das Schwerste dem Kinde einzuprägen: sie muss in gleichem Maasse und mit gleicher Ueberlegung, beym Singen sowol nach Noten, als auch nach Zahlen statt finden; ohne sie, also ohne einen denkenden Musiklehrer, wird in keiner Art, auch nicht einmal etwas Mittelmässiges geleistet werden können. Glaubt man, dass unwissende Lehrer durch den Gesangunterricht nach Zahlen mehr, als durch den nach Noten zu leisten im Stande sind, so täuscht man sich sehr, denn, wer nicht mehr gelernt hat, als mechanisch nach Zahlen einen Choral oder eine kleine unbedeutende Arie vom Blatte zu singen, der hat selbst nur einen so niederen Grad von musikal. Bildung, dass er zu jeder Art des Gesangunterrichts geradezu unfähig ist. Niemand wird leugnen, dass der Lehrer, vom ersten Unterrichte an, auf Reinheit, Festigkeit und Anmuth der Töne halten muss, weil ohne diese kein Gesang denkbar ist. Soll nun gar mehrstimmig gesungen werden, so ist Reinheit des Tones das erste, unumgängliche Erfordernis, weil Harmonie ohne Reinheit der Töne undenkbar ist. Dies aber zu lehren, kann man von Niemand erwarten, der nicht selbst gehörig musikalisch gebildet worden. Und einem wirklich *musikalisch gebildeten* Lehrer liegt bey seinen gemachten Erfahrungen die Ueberzeugung sehr nahe, dass es leichter sey, nach Noten, als nach Zahlen zu unterrichten.

2) Die diatonische Klangleiter besteht bekanntlich aus ungleichen Stufen, nämlich aus ganzen und halben Tönen, so auch die verschiedenen Accorde aus grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervallen. Da nun die Zahlen, 1. 2. 3. 4. u. s. w., wenn sie eine stufenweise Entfernung der Töne bezeichnen sollen, nur gleiche Stufen anzeigen können: so sind sie untauglich, die diatonische Scala zu bezeichnen, weil e d, d e, durch 1. 2. und 2. 3, e f durch 3. 4. bezeichnet werden; e d und d e hingegen 2 ganze Töne, e f aber nur einen

halben Ton ausmachen. Der Schüler kann hier nur erst nach vieler Uebung einen dunkeln, nie aber einen deutlichen Begriff vom halben Tone, also auch von grossen, kleinen, übermässigen und verminderten Intervallen erhalten. Bey dem Singen nach Noten wird aber der Schüler sogleich belehrt, dass der Ton e, wenn er um einen halben Ton erhöht wird, den Ton f, h bey der Erhöhung den Ton c giebt, dass e f und h c nur halbe Tone, oder solche Intervalle sind, zwischen welchen kein dritter Ton liegt, dahingegen alle übrige in der Scala aufeinanderfolgende Tone, ganze, oder solche Tone sind, zwischen welchen immer noch ein dritter Ton (halber) liegt, der durch die Erhöhung des tiefen oder durch die Erniedrigung des hohen Tones hervorgebracht wird. — Die Zahlen müssten daher, wenn sie ein treues Bild der diatonischen Tonleiter seyn sollten, nicht 1. 2. 3. 4 etc., sondern 1. 2. 3. 3½. 4. 5. 6. 6½ auf einander folgen, und e f musste nicht mit 3. 4, sondern mit 3. 3½, h c nicht mit 7. 8, sondern mit 6. 6½ bezeichnet werden. Aus eben angeführten Gründen kann der Schüler nie einen Begriff von den Moll- oder Dur-Tonarten erhalten, was doch selbst jedem Anfänger im Gesange zu wissen unentbehrlich ist. — Wenn auch dies wahr ist, woran wol Niemand zweifeln wird, der Musik versteht: so geht auch daraus hervor, dass die Zahlen den Noten (in der Benuzzung zum Gesange) sehr weit an Brauchbarkeit nachstehen.

3) Können die Zahlen nicht so, wie die Noten durch ihren Stand die Höhe und Tiefe der Tone, *und zugleich* durch ihre Form die *Audauer* derselben bezeichnen. Die Zahl muss, um die Ausdauer der Tone zu bezeichnen, noch ein besonderes Nebenzeichen mit sich führen. Man nimmt daher an, dass jede Zahl ohne Nebenzeichen den Werth einer Viertelnote hat. Die Zahl, welche die längere Ausdauer eines Viertels haben soll, erhält einen oder mehrere Querstriche, je nachdem sie lang oder kurz angehalten werden soll, neben sich: das Achtel hingegen, Einen über sich, und es würden die Noten

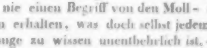

folgendermassen durch Zahlen ausgedrückt werden:

1 — — — | 2 — 3 — | 4 5 6 7 8, oder statt der 8 auch 1. Andere bezeichnen sie so: 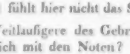

Wer sieht und fühlt hier nicht das Steife, das Unbequeme, das Weitläufigere des Gebrauchs der Zahlen, im Vergleich mit den Noten? Mir scheint es, dass eine in dieser Art geschriebene Partitur, welche doch jeder Lehrer haben muss, sobald er im mehrstimmigen Gesange unterrichten soll, ganz unbrauchbar, wenigstens gewiss sehr undeutlich, überaus schwer, und durchaus nicht schnell genug zu übersehen ist. Man sehe nur das eine Beyspiel:

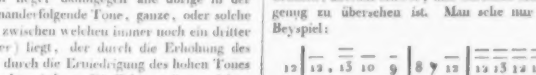

und setze dies in Noten, so wird sich der Vorzug der Noten vor den Zahlen klar genug zeigen.

Die Noten vereinigen also das in sich, wozu ich bey den Zahlen zweyer verschiedener Zeichen bedarf: sie sind deshalb also einfacher und natürlicher, als diese. Ist nun der Satz wahr und richtig, dass das Einfachste und Natürlichste dem Zusammengesetzten und Erkünstelten vorzuziehen ist: so ist es auch zweckmässiger, selbst in den kleinsten Elementarschulen, nicht nach Zahlen, sondern nach Noten singen zu lehren, wenigstens, letztere nicht ganz daraus zu verweisen.

4) Wer nur nach Zahlen singen lernt, kann nie, auch nicht einmal einen allgemeinen Begriff von Tonarten erhalten, weil ihm sogar die Benennungen dafür fehlen, die er durch die Zahlen nie bekommen kann. — Wer die Tonart, aus der er singt, nicht kennt, und nicht weiss, warum dieser oder jener Ton erhöht oder erniedrigt wurde, wird nie so rein und gut singen können, als der, welcher sich Rechenschaft davon geben kann, weil er sich den Gang der Scalen und den Grundaccord nicht denken kann. Wer also nur mechanisch und unvollkommen geleitet wurde, kann deshalb eben so wenig ein guter Sänger heissen, als ein mechanischer und unvollkommner Unterricht ein guter Unterricht genannt werden kann. — Nur durch Noten kann man mit dem innern Wesen der Musik vertraut werden. Hält man das in den Elementarschulen für zu schwierig, so entgegne ich: Die Natur gab allen Menschen das Vermögen zu denken,

zu abstrahiren, zu erfinden, zu erkennen und nachzuahmen: es muss nur erweckt und geleitet werden. Was noch mehr ist: das Kind erhält erst wahres Interesse für das zu Erlernende dann, wann es vom Lehrer angeleitet wird, über das, was es zu lernen hat, gehörig nachzudenken; kann es dies, so wird es ihm klar in seiner Seele, und es gewinnt das lieb, was es sich zu eigen zu machen suchen soll, und so wird es nie Maschine werden. Hält der Lehrer es aber gar für überflüssig, das Kind mit dem, was es erlernen soll, aufs Genauste bekannt zu machen: so behaupte ich gerade hin, dass der Lehrer nicht versteht, was zu seinem Fache gehört.

Sind nun aber dem Schüler von der Natur die Kräfte, dies oder jenes gehörig zu fassen, versagt: so glaube ich, dass es besser sey, es ihn gar nicht zu lehren. Wenn ein Kind nun nicht nach Noten singen lernen kann, so wird es noch weniger nach Zahlen zum Sänger gebildet werden können, und so lange der Vorzug der Zahlen vor den Noten nicht gründlich erwiesen worden ist, und ihre Aechtheit und Brauchbarkeit von fast allen Musikern, von, ohne allen Vergleich, den meisten musikalisch gebildeten Gelehrten, und von den vorzüglichsten Gesanglehrern noch bezweifelt wird: so glaube ich, dass es besser sey, die Zahlen als Zeichen der Töne, selbst in den Elementarschulen, nicht einzuführen.

5) Wer nur nach Zahlen singen lernte, der kann sich kein in Noten gesetztes Tonstück selbst abschreiben, und er bleibt, wenn er nicht Geld hat, dies thun zu lassen, deshalb nur auf diejenigen Stücke beschränkt, welche ihm, in Zahlen gesetzt, zugemessen werden. — Wie mancher schöne Genuss geht ihm verloren, da, wenigstens von wirklichen Musikern, die Tonstücke alle, in Noten gesetzt, herausgegeben werden! —

6) Wenn ein nach Zahlen unterrichteter Schüler in eine höhere, oder auch nur in eine andere Schule, wo nicht nach Zahlen gesungen wird, oder überhaupt in die Welt eingeht, so kann er an den musikalischen Freuden keinen Antheil nehmen, weil die *ganze* musikalische Welt sich nicht nach den Elementarschulen richten, und, statt der Noten, nach Zahlen singen und musiciren wird. Alles, was ihm hier nun vorkommt, ist ihm ganz neu, unerachtet er nach seiner angewandten Mühe und treulich benutzten Zeit *glaubte*, etwas Rechtes erlernt zu haben. Jetzt fühlt er, trotz seines Fleisses, seine Unvollkommenheit: er muss die Zeit und Mühe bereuen, welche er dem Gesange opferte, weil er das, was man ihn lehrte, nun nicht anwenden kann. Will er nun Theil an Musik nehmen, so muss er wieder Anfänger werden: das bisher Erlernte erschwert ihm das Neuzuerlernende, wenigstens giebt es ihm andere Ansichten, als er haben sollte; das Lernen raubt ihm aufs Neue Zeit, die er, da er sich schon häuslichen oder bürgerlichen Geschäften widmen muss, vielleicht jetzt weniger, als sonst entbehren kann; das Lernen wird ihm überdies, in diesen spätern Jahren und bey diesen Geschäften, schwerer, als es ihm in jüngeren Jahren wurde, wo er einzig und allein seine Zeit dazu verwenden konnte: höchst wahrscheinlich kehrt er nun wieder auf halbem Wege um, und ist für Gesang und Musik auf immer so gut wie verdorben, so dass man es ihm wol verzeihen kann, wenn er fragt: Warum machtet ihr mich zum Halbdinge, da ihr doch Mittel in Händen hattet, mich so, wie alle Andere zu bilden, oder mich doch wenigstens so vorzubereiten, dass es mir nach meiner vielen Mühe, die ich auf's Singen verwandte, jetzt möglich würde, ohne Schwierigkeiten eine höhere Stufe der Geschicklichkeit betreten zu können? warum entzogt ihr mir den Genuss höherer und reinerer Freuden, zu welchen meine gegenwärtige Beschränktheit, die ihr verschuldet habt, mich jetzt u. für immer unfähig macht? hätte ich nicht dieselben Anlagen zu empfinden und zu lernen, wie jene, die durch ihre Kunstfertigkeit so schön auf mein Herz wirken? wurde es euch vielleicht damals zu schwer, selbst singen zu lernen, und glaubtet, die Ursache habe an den Noten gelegen? etc. — Eine rechtfertigende Antwort, dünkt mich, würde schwer werden.

Nach meiner Ueberzeugung muss also der Gesangunterricht unter allen Umständen und an allen Orten nach Noten ertheilt werden; und findet es sich dann, dass mehrere Schüler darnach singen zu lernen unfähig sind: so gebe man diese ganz auf, denn, weder sie, noch ihre Lehrer, werden jemals Ehre oder Freude davon haben. *Sollen* aber auch diese durchaus singen lernen, und glaubt man dies durch Zahlen bewerkstelligen zu können: nun, so unterrichte man sie immerhin darnach; für sie reichen sie gewiss aus, denn sie werden unter allen Umständen doch nie etwas anderes, als musikalische Krüppel werden. Sollte es aber in den Schulen gar an einem Lehrer fehlen, der den Gesangunterricht nach Noten aus Mangel an gehöriger

musikalischer Bildung ertheilen könnte: o, dann fehlt es diesen auch zuverlässig an dem gehörigen Grade von Geschicklichkeit, nach Zahlen singen zu lehren: nicht einmal einen Accord, vielweniger etwas Mehreres, wird er den Schülern, wie es seyn soll, beybringen können: das Handwerk muss ihm ganz gelegt werden, weil, wie es in der Natur der Sache liegt, ein unmusikal. Mann keinen Gesang-Unterricht ertheilen *kann*: unmusikalisch *ist* aber jeder, der nichts Weiteres in der Musik gethan hat, als dass *er* nach Zahlen mechanisch singen lernte. Ist also kein Lehrer vorhanden, der den gehörigen Grad von Geschicklichkeit zum Unterrichten hat, oder sich diesen wenigstens zu erwerben weiss: so gewinnen die Schüler offenbar, wenn ihnen gar kein musikal. Unterricht ertheilt wird, denn *a*) singen werden sie hier, selbst nicht einmal erträglich lernen, und *b*) können sie diese Zeit zweckmässiger zu andern nützlichen Dingen verwenden, denen der Lehrer gewachsen ist: es ist besser, den Gesangunterricht in dieser Schule ganz bis dahin aufzuschieben, wo man einen guten Gesanglehrer erhalten kann: dieser aber wird in kurzer Zeit das Versaumte nachholen können. Der schlechte Gesanglehrer wird, es sey nochmals gesagt, bey der ihm vorgeschriebenen besten Methode, geschweige denn bey der unvollkommenen Zahlenmethode, nie im Stande seyn, selbst in einem Zeitraume von mehreren Jahren, bey den Schülern auch nur eine Spur von dem, was man mit Grund Gesang nennen darf, hervorzubringen. Theils lehrt *die* die gesunde Vernunft, theils zeigt es schon jetzt die Erfahrung, theils wird sie es in einigen Jahren noch mehr zeigen, und meine Behauptungen bestätigen. Sie wird alle diejenigen zu Schanden machen, welche Männer von Einsicht und Erfahrung nur deshalb Pedanten und mürrische Kopfschütteln, weil sie nicht blindlings glaubten, noch sich, ihrer eigenen Ueberzeugung *zuwider*, in jene Form schmiegen wollten, von der sie voraussahen, dass sie der guten Sache eher schade, als nütze.

Aus dem Gesagten geht also, wie mir's scheint, unwidersprechlich hervor:

1) Ohne einen wirklich musikalischen Lehrer ist kein Gesangunterricht denkbar.

2) Die Noten versinnlichen die Töne leichter und besser, als die Zahlen, die kein treues Bild der Scalen sind.

3) Die Noten bestimmen durch ihren Stand und ihre Form zugleich die Höhe, Tiefe und Dauer der Töne, was durch die Zahlen ohne Nebenzeichen zu erreichen nicht möglich ist.

4) Die Schüler, welche nur nach Zahlen singen lernen, können durchaus nicht mit dem innern Wesen der Musik bekannt werden, ohne welche Bekanntschaft kein guter Gesang denkbar ist. Solche Schüler

5) bleiben nur auf diejenigen Tonstücke beschränkt, welche in Zahlen gesetzt sind; sie können endlich

6) auch nicht eine höhere Stufe der musikal. Cultur betreten, ohne vorher erst wieder Anfänger in der Kunst zu werden; kurz:

die Noten bleiben (bis jetzt) noch immer die besten und vollkommensten Zeichen, um selbst in den kleinsten Elementarschulen darnach singen zu lernen, und singen zu lehren. —

Man erlaube mir jetzt noch einige Bemerkungen, diesen Gegenstand betreffend!

Ein wirklicher Zeitgewinn, der aus dem Singen nach Zahlen entstehen soll, ist durch die bisherigen Versuche *nicht* zu beweisen, denn sie sind einseitig (nicht zusammengestellt mit Proben von guten Lehrern nach der Methode durch Noten) angestellt worden: und wäre er sogar zu beweisen, so würde dieser kleine Vortheil den grossen Verlust, welchen ich im Vorhergehenden bemerkte, bey weitem nicht aufwiegen. Auch kann durch diese Art des Unterrichts, so wie nicht musikalisch, auch nicht moralisch gut auf die Schüler gewirkt werden, weil er *nicht so* weit in die Musik führen kann, als er es müsste, wenn der Gesang moralisch wirksam werden soll.

Dass Kinder der Elementarschulen bald und gut nach Noten singen lernen können, davon geben uns alle diejenigen Schulen, worin bisher mit Eifer und Anstrengung von wackern musikal. Lehrern nach Noten gelehrt wurde, wie auch alle übrigen guten Gesanglehrer, Beweise genug. Fast im ganzen Sachsen, Böhmen und Schlesien unterrichten die Dorfschullehrer mit sehr gutem Erfolge ihre Schulkinder nach Noten, und führen sie so weit, dass sie mit ihnen schätzbare Kirchenmusiken recht gut aufzuführen im Stande sind. Sollten denn unsere Kinder weniger fähig seyn, als jene? Nach meiner Ueberzeugung *ist*, wenn nur die rechten Mittel wählt, dieselbe allenthalben auszuführen möglich. Man mache nur den ernstlichen Versuch, *siehe gute Lehrer*, und wenn diese künftig so viel Nahrung und Kleidung haben, dass sie nicht unter

Sorge und Kummer, sondern mit heiterem Geist an ihren Unterricht gehen können, so wird es gewiss, zur Freude aller, nach Wunsch gelingen. Bey solchen Lehrern bedarf es des vorgeschriebenen Unterrichts nach Zahlen nicht, und es wird dann eben so wenig Jemand behaupten wollen, dass der Unterricht in den Elementarschulen nach Noten zu schwer oder zu gelehrt sey, als, dass das Singen nach Zahlen für Elementarschüler ausreiche.

Ein guter Lehrer darf nie seinen Schülern ein Ziel stecken, und sagen: so viel ist für euch zu lernen hinreichend; er muss sie, so wol in den Wissenschaften, als auch in den Künsten, die sie nun einmal erlernen sollen, so weit führen, als es ihm nur immer möglich ist. Steckt er ihnen ein Ziel, und haben sie dies erreicht, so geht es mit ihnen gewiss, wenn sie nicht weiter vorrücken, rückwärts. Diesen allgemeinen Gang der Natur lehrt uns die tägliche Erfahrung: er bedarf deshalb keines weitern Erweises. Ausgemacht bleibt, dass, je weiter der Musiklehrer seine Schüler in die Kunst einzuführen im Stande ist, er sie destomehr überhaupt vervollkommnet, ihr Inneres veredelt, und ihnen damit um so mehr nützliche und glückliche Stunden verschafft. Je weiter er sie führt, desto mehr erleichtert er sich selbst auch bey den neuhinzugekommenen Schülern das Lehren, u. diesen das Lernen, weil sie schon durch das Hören eines guten Gesangs einen gewissen Grad von musikal. Bildung, auch ohne eigene Theilnahme daran, wie auch mehr Neigung zum Gesange überhaupt, erhalten. Je weiter der Lehrer seine Schüler führt, desto mehr ist er im Stande, auf die Mortalität jedes Einzelnen, und aller insgesammt, zu wirken. Der Gesangunterricht, selbst der in den Elementarschulen, kann vorzüglich dazu benutzt werden, das, für jeden Eindruck empfängliche Herz der noch unverdorbenen Jugend zu erwärmen. Hierzu aber gehört durchaus ein höherer Grad von musikal. Bildung, als derjenige ist, welchen der Lehrer durch das Singen nach Zahlen zu erreichen im Stande ist.

Will man durch den Singunterricht in den Elementarschulen aber nichts weiteres bezwecken, als den Kirchengesang mit der Zeit zu verbessern: so bedarf es dazu freylich der Noten nicht, aber wahrlich auch nicht der Zahlen! Hat der Lehrer nur musikal. Gehör, und hat er Gefühl, kann er mithin den Choral seinen Schülern selbst, wie es seyn soll, vorsingen, so kann er auch die Schulkinder alle Chorale nach dem Gehöre singen lehren: der Zweck wird ohne besondere Schwierigkeiten erreicht, und es wird wirklich Zeit u. Mühe erspart werden.

Alle diejenigen, welche Gesänge nach Zahlen drucken liessen, oder noch drucken lassen wollen, müssen doch von der Güte der Zahlen beym Gesangunterrichte überzeugt seyn: diese ersuche ich nun, mich, wenn ich hier falsche Ansichten genommen haben sollte, eines Besseren zu belehren, und die Gründe anzugeben, warum sie die, bey allem bisher ertheilten Gesangunterricht aller civilisirten Nationen so lange als nützlich benutzten Noten, wie einen alten, treuen Diener, so schnell, so willig, so ganz ohne Noth, ausser Activität setzen wollen. Von diesen also hoffe ich, wenn ich nach ihrer Ueberzeugung Unrecht habe, *gründliche* Widerlegung des hier Gesagten, weil sonst ich, mit allen, welche meiner Meynung sind, an den Vorzügen der Zahlen zur Benutzung beym Gesangunterrichte zweifeln, und glauben muss, dass sie, die Freunde dieser Methode, sich geirrt haben. Für *solche* Widerlegung und Belehrung werde ich, da es mir allein um die gute Sache zu thun ist, und nur um sie zu thun seyn kann, recht aufrichtig danken.

Wille.

Briefe über die Musik in Kassel.

Achter Brief.

— Da wir hier gar keine *Kirchenmusik* mehr zu hören bekommen, so fällt dieser Artikel in meinem diesmaligen Berichte ganz aus. Ich beginne daher meine, fast ein halbes Jahr umfassende Relation mit der

Concertmusik. — Den 12ten Sept. gab der berühmte Rode Conc. im königl. Theater. Der Inhalt war folgender: 1) Ouvert. v. Blangini, aus *Le sacrifice d'Abraham*. Sie wurde von der kön. Kapelle sehr gut executirt, und fand abermals gerechten Beyfall. 2) Arie von ebendemselb., ges. von Mad. Delys. Es war abermals die schon so oft gehörte Polonaise aus den *Femmes vengées*. So brav und angenehm die Composition ist, so wünscht man denn doch nicht (besonders von derselben Singerin) immer dieselbe zu hören, und Mad. D. sollte hierin etwas discreter gegen das Publicum seyn. Uebrigens scheint sie mehr geschickter Automat, als wirkliche Künstlerin zu seyn. 3)

Neues Violincone., comp. und gesp. von Hrn. R. Ueber sein Spiel brauche ich nichts mehr zu sagen: was sich darüber sagen lässt, ist bereits erschöpft. Die Composition war durch künstlichere u. reichhaltigere Harmonie viel und vortheilhaft von seinen frühern Conc. verschieden: mitunter aber etwas gesucht und überladen. 4) Rondo für die Hoboe, comp. u. geblas. von Hrn. Thurner. Vortrag und Composition waren des braven Künstlers würdig. 5) Duett aus einer uns noch unbekannten Oper v. Berton; ges. v. Mad. Delys und Hrn. Derubelle. Die Composition war keineswegs des, von seinen Anhangern hoch gepriesenen Verf.s würdig. 6) Variations mit Begl. des Orchest., comp. und gesp. von Hrn. R. Die Composition war gut, u. wurde durch das treffliche Spiel des Virtuosen noch mehr gehoben. — Vor dem Concert gab man: *Die Schule des Paris*, Ballet in 1 Act, und zum Beschluss, *die Masken*, desgleichen. Es ist nämlich hier seit einiger Zeit Mode geworden, dass man bey Concerten fremder Virtuosen im Theater (denn die hiesigen Künstler erhalten diese Begünstigung nicht) Ballets u. dergl. als eine Art Lockspeise zugiebt. Ich glaube aber, dass diese Mode sowol für den auftretenden Virtuosen, als auch für das Publicum, eben kein Compliment ist, und ein Mann, wie Hr. R., bedurfte wol dessen nicht.

Am 18ten Oct. gab unser trefflicher Violinist, Hr. *Fesca*, Concert im sogenannten österreichischen Saale. 1) Ouvert. aus Mozarts *Figaro*. Sie wurde gut executirt. 2) Conc. für die Violin von Hrn. Spohr, vorgetragen von Hrn. F. *) Das Concert selbst ist in Hinsicht auf Klarheit und Ordnung unstreitig eines der besten dieses Componisten, obgleich nicht von Reminiscenzen frey. Hr. F. trug es sehr sauber vor. Sein Spiel zeichnet sich vorzüglich durch Reinheit der Intonation, Annehmlichkeit des Tones, verbunden mit Fertigkeit, und durch einen sehr soliden, ins Herz dringenden Vortrag (besonders des Adagio) aus. 3) Aria (des Herzogs) aus Camilla von Par, gesungen von Hrn. Keller, ersten Flotisten der Kapelle. 4) Sonate für Fortep. und Waldhorn, comp. v. Hrn. Thurner, und vorgetragen von demselben und Hrn. Schunk d. j. Hr. T. zeigte sich hier auch als einen raschen, fertigen Pianoforte-Spieler, als welchen ihn das grossere Publicum bisher noch nicht kannte. Die Sonate selbst ist recht brav, mit viel Kunst und Fleiss ausgearbeitet; jedoch mehr für den Kenner, als für den grossen Haufen. Beyde Partien sind ziemlich schwer, aber brillant. 5) Andante und Rondo für die Violin v. Kreutzer, gesp. von Hrn. Fesca. 6) Aria (des Figaro) aus *Figaro's Hochzeit* von Mozart, gesungen von Hrn. Keller. 7) Symphonie von Hrn. Fesca. Dies Werk ist der *erste*, sehr wohl gelungene Versuch dieses jungen, aller Aufmerksamkeit werthen Componisten. Schon früher trat er in mehrern Privatzirkeln mit einigen Quartetten seiner Composition auf, die schon viele Gediegenheit hatten, und die man mit vollem Recht unter die *guten* Quartetten rechnen kann. Die, bey allen Kennern hierdurch erregte Erwartung wurde durch diese Symphonie vollkommen befriedigt. Sie (E dur) fangt mit einem ernsten,

*) Da nicht allein schiefe Urtheile, sondern auch blos historische Unrichtigkeiten dem braven Künstler oft nachtheilig seyn können, so ist es Pflicht, das Publicum, das dergleichen Nachrichten auf Treu und Glauben hinzunehmen gewohnt ist, auf solche Verstösse aufmerksam zu machen. Ich halte es darum für Schuldigkeit, wenigstens folgende Bemerkungen über einen, im Morgenblatt abgedruckten Aufsatz über Hrn. F.'s Conc. einzuschalten. Dass der ganze Aufsatz von einer sehr ungeübten Feder und von offenbarem Mangel an musikal. Kenntnis zeugt, und dass der Verf. in mehrern verworrenen Sätzen sich selbst eben so wenig verstanden hat, wie irgend jemand ihn verstehen kann, mag weniger berührt werden, als einige grobe Fehler gegen die historische Wahrheit. 1) Wird gesagt, das v. Hrn. F. vorgetr. Conc. sey von seiner Compos. gewesen. Das ist falsch. Es war v. Spohr. 2) War die v. Hrn. Keller gesungene 2te Arie nicht, wie dort gesagt wird, aus D. Juan, sondern aus Figaro's Hochzeit. Was übrigens dabey über Hrn. K.s Gesang gesagt ist, ist ein durchaus unverständliches Quodlibet. 3) Heisst es daselbst ein Fortepianoconcert von Thurner, mit Accomp. von Horn (?) wurde vom Componisten und Hrn. Schunk herlich vorgetragen. Das von Hrn. F. und Hrn. S. vorgetragne Stück war aber keineswegs ein Concert, (zu dessen Accomp., ausser einem Horn, doch wol noch mehrere Instrumente gehören) sondern eine Sonate. Wer über Musik urtheilen will, muss doch wenigstens die Gattungen zu unterscheiden wissen. Hierbey wird noch gesagt: Der Anfang (nämlich der Sonate) war sehr ordinell, und da der musikalische (?) Theil des Publicums das Singbare, in die Ohren Fallende liebt, so wollten Viele den schönen (?) Vortrag tadeln. Man sieht daraus wenigstens, dass nicht blos der schlechte, sondern selbst der schöne Vortrag zuweilen getadelt wird. Das ist schlimm! In dieser Manier ist nun der ganze Aufsatz abgefasst. Ich habe nur das Auffallendste ausgehoben, um zu zeigen, wie competent dergleichen Nachrichten oft sind, und wie das leichtgläubige Publicum durch dergleichen Aftenrtheile oft zum Nachtheil des braven Künstlers, und zuweilen zum Vortheil des Charlatans, in die Irre geleitet wird.

d. Verf.

kräftigen Einleitungs-Adagio an, dem ein sehr feuriges, mit vielem Fleiss ausgearbeitetes Allegro folgt. Hierauf eine launige Menuett, Andante, und ein sehr künstlich verwebtes Finale. Das Werk ist im Ganzen überaus brav, mit Fleiss und Sorgsamkeit, nicht nach modischem musikal. Seneschottismus, ausgearbeitet, und zeugt von einem glücklichen Talent und von soliden Kenntnissen. Was die strengere Kritik hier und da im Einzelnen wol etwa zu bemerken hatte, benimmt dem Werke im Allgemeinen nicht seinen Werth; und ein Componist, dessen *erste* Symphonie so gelingt, giebt gewiss die gegründetste Hoffnung, *das* zu werden, was andre, auf gleicher Stufe, sich schon zu seyn dünken — nämlich: ein *Meister*. Bey Hrn. F. kann man dies um so mehr erwarten, da er weder durch unseitige und unreife Lobpreisungen, noch durch Eigendünkel, von seiner fernern Vervollkommnung abgehalten wird, sondern durch seine Bescheidenheit sich eben so auszeichnet, wie durch sein Talent. Auch die Ausführung der Symphonie gelang vortrefflich. Ich halte es für Pflicht, das Publicum, und selbst jede rechtliche Verlagshandlung, auf dieses Werk, das eine so gute Nachkommenschaft verspricht, aufmerksam zu machen. — Das Auditorium war nicht sehr zahlreich. Hr. F. gab ja kein Ballet dazu! — — Den 8ten Nov. liess sich Hr. Femy der Aeltere, v. Conservatorio aus Paris, im Theater auf der Violin hören. Vorher gab man: der *taube Capellmeister*, ein deutsches Intermezzo in 1 Act, mit Musik v. Weigl. (Aus *l'Amore marinaro*.) Hierauf folgte: 1) Ouverture (aus Titus) v. Mozart. 2) Die *Viertelstunde*, ein *neues* Violinconc., comp. u. gespielt v. Hrn. Femy. (Vermuthlich wollte Hr. F. durch diesen Titel die Dauer dieses Quasi-Concerts andeuten, und diese Andeutung sollte als *captatio benevolentiae* wirken.) Er ist ein Schüler Baillots. Seine Composition zeugt von gutem Willen, und auch von Talent, dem aber noch Kraft u. Ordnung fehlt. Sein Ton ist voll und angenehm. Seine Intonation *rein*, und verbunden mit vieler Fertigkeit. Nur ist seine Spielart zu manierirt. Der grelle Contrast von gebundnen zu kurz *abgerupften* Noten, (sit venia dicto) und von wilder Stärke zum kaum hörbaren Pianissimo, ohne Mitteltinten, fällt fast ins Carikirte. 3) Duett für Waldhorn und Harfe, vorgetragen von Hrn. Schunk und Demois. Gallo. 4) Fantaisie (?) über die Romanze der *Aschenbrödel*, comp. und gespielt v. Hrn. Femy Zum Beschluss gab man ein Ballet, weshalb, (und da Hr. F. von Paris kam) das Haus ziemlich voll war. — Den 24sten Novbr. gab der berühmte Hermstedt, der uns schon vor einem Jahre durch sein schönes Talent vergnügt hatte, Concert im österreichischen Saale, nachdem er sich zweymal mit dem grössten Beyfall bey Hofe hatte hören lassen. Nach Ueberwindung vieler Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten (denen hier nicht nur fremde, sondern selbst hiesige, *deutsche* Künstler unterworfen sind,) konnte Hr. H. dennoch sein Concert nicht in der angekündigten Ordnung geben. Ich will daher nur kurz bemerken, nicht was seyn sollte, sondern was wirklich war. 1) Erster Satz aus Mozarts herrlicher Symphonie aus C dur. 2) Klarinettconc. von Spohr, geblasen von Hrn. H. Dies Concert ist bey weitem besser, als das vor einem Jahre von Hrn. H. hier vorgetragene, desselben Componisten. Die Principalstimme ist weniger verdeckt, und dem Geiste des Instruments mehr angemessen. Die Ausarbeitung ist nicht so verkünstelt, und das Ganze hat in harmonischer und rhythmischer Hinsicht bey weitem mehr Klarheit, Ordnung und Plan, als jenes. Es konnte daher auch nicht fehlen, dass Hr. H. ganz so wirken konnte, wie er es bey seiner Virtuosität überall muss. Composition und Vortrag fanden den grössten Beyfall. 3) Aria (des Oberpriesters) aus dem *unterbrochnen Opferfest* von Winter, gesungen v. Hrn. Kohler, Mitglied der Kapelle. 4) Letzter Satz aus Mozarts Symphonie in C dur. 5) Klarinett-Variationen von Hrn. Spohr, vorgetrag. von Hrn. H. Sie sind gut geschrieben und wurden sehr schön geblasen. (Warum wählt Hr. H. aber wol *immer* Stücke desselben Componisten? Sollte ihn das nicht am Ende zur Einseitigkeit verleiten können? Wenn auch der Mangel an guten Comp. für dieses Instrument, wie fast für alle Blasinstrumente, gross ist, so ist doch der Mangel an Componisten nicht so gross.) Ueber Hrn. H.'s Spiel habe ich mich schon früher geäussert, und seine Vorzüge sind bereits allgemein bekannt und nach Würden geschätzt. Er hat auch hier bey allen, die ihn gehört haben, die angenehmste Erinnerung an ihn zurückgelassen. Um so mehr aber ist es zu bedauern, und für Künstler u. Kunstfreunde wahrhaft niederschlagend, dass das Auditorium so klein war. Wenn ein Künstler, wie Hr. H., dem auch ein so ausgebreiteter Ruf vorausgehet, sich so wenigar Aufmunterung zu erfreuen hat: was haben andere,

auch brave, aber minder bekannte Künstler wol hier zu erwarten? — Den Beschluss der Concerte im alten Jahr machten die Hrn. Gebrüder Femy: der oben erwähnte Violinist, und sein jüngerer Bruder, ein recht braver Violoncellist. Diesem Conc. konnte ich nicht beywohnen: da ich aber Hrn. F., den Violoncellisten, vorher in mehrern Privatcirkeln, sowol als Solospieler als im Quartett, zu hören Gelegenheit hatte, so glaube ich wenigstens soviel urtheilen zu können, dass er vorzüglicher ist, als der Violinist. Sein Ton ist stark, voll und gleich. Sein Strich gut, und sein Spiel hat mehr Bestimmtheit und Charakter. Beyde Brüder verdienen alle Aufmunterung.

(Der Beschluss folgt.)

Recensionen.

Musikalischer Jugendfreund, oder instructive Sammlung von Gesängen für d. Jugend gebildeter Stände — — geordnet von M. Fr. Wilh. Lindner — — 3ter Heft. Leipzig, auf Kosten des Herausgebers, bey ihm und in d. Vogelschen Buchhandlung. (Partieprein 1 Thlr., Ladenpreis 1 Thlr. 8 Gr.)

Den ersten und zweyten Heft dieses nützlichen und wohlaufgenommenen Werks findet man in diesen Blättern ausführlich beurtheilt. Indem wir uns auf jene Recensionen beziehen, setzen wir über diesen Heft, mit welchem das Ganze als geschlossen anzusehen ist, nur Folgendes hinzu. In pädagogischer und in musikalischer Hinsicht zugleich stehet dieser Heft ungefähr eben so hoch über dem zweyten, als der zweyte über dem ersten; in erster Hinsicht für sich, finden wir besonders zu rühmen, dass der Herausg., wie er im ersten vornamlich die Erweckung und Leitung heitern Sinnes im Auge hatte, im zweyten, die ernstere Ansicht des Lebens und seiner Zustände, nun hier vorzüglich religiose Ansichten und Gefühle berücksichtiget; in zweyter Hinsicht — dass des Unbedeutenden so wenig, des Trefflichen so viel, und auch gar Manches gegeben worden, das früher noch gar nicht gedruckt war. — In der Vorerinnerung verspricht der Herausg., alle zwey oder drey Jahre einen Heft Nachträge zu liefern. Wir besorgen, das Werk werde dadurch, für seinen Zweck, ohne Noth allzustark, und, ungeachtet des sehr wohlfeil angesetzten Preises, für sehr viele Aeltern und Familien zu theuer werden. Wir rathen daher, lieber in Zukunft bey neuen Auflagen die, in irgend einer Hinsicht schwachen oder sonst unzweckmässigen Stücke mit den vorzüglichsten zu vertauschen, welche jetzt schon vorhanden, aber noch nicht aufgenommen sind, oder auch indess erscheinen. Wir kennen zwar die Inconvenienzen aller bedeutenden Veränderungen einmal eingeführter Schulbücher: aber, abgerechnet, dass Inconvenienzen das offenbar Bessere überhaupt nicht zurückhalten sollen, und für solch ein Werk, besonders wenn es sich schon wirklich bedeutenden Eingang erworben hat, alles Mögliche gethan werden muss — so verursachen auch die Veränderungen, wo man nicht einzelne Stellen umschmilzt, sondern ganze Stücke vertauscht, weniger Störungen und unangenehme Differenzen.

Uebrigens enthält dieser Heft die Tonarten, F, B, Es, As und Desdur, und in denselben nicht weniger, als 85 Stücke; nämlich, 43 einstimmige, mit obligatem Pianoforte oder ohne dasselbe, 16 zweystimmige, 10 dreystimmige, 7 vierstimmige, und 7 sogenannte Rundgesänge.

Möge das Werk, den redlichen Absichten und eifrigen Bemühungen des Herausgebers gemäss, recht viel zur Bildung und reinen Freude unsrer Jugend beytragen! Sie hat beydes vielleicht nie so sehr bedurft, als eben jetzt; und wir haben nie so bedurft, beydes an ihr zu bemerken, zur Erhebung unsers Gemüths in Liebe, Hoffnung, Vertrauen, und zum Ersatz für so vieles Andere, was wir alle — auch an ihr und um ihretwillen — entbehren müssen und vielleicht in Zukunft noch mehr entbehren werden.

Lob des Gesanges, Ged. v. Albert, für 4 Singstimmen mit Begleit. des Pianof. in. Musik gesetzt — — *von Carl Steinacker.* Leipzig, bey Breitkopf u. Hartel. (Preis 20 Gr.)

Der Verf. hat sich durch verschiedne kleine, artige Werkchen für Klavierspieler, die das Gefällige, Heitere und Leichte Anderm vorziehen, diese zu Freunden gemacht: er wird wahrscheinlich mit diesem Werkchen bey Singern von derselben Neigung ein Gleiches erreichen. Das Gedicht, wenn es gleich kein grosses Werk der Poesie ist, und hin und

wieder auch zu nahe an Meisners *Lob der Musik* erinnert, zeigt sich doch interessant, leicht versifizirt, und durchaus zur musikal. Behandlung passend und bequem. Die Art, wie es der Componist im Ganzen aufgefasst und seinen Zuschnitt der Musik darnach gemacht hat, (als kleine Cantate, ohne eigentliche Arien, nur wechselnd mit kurzen, an einander hängenden Sätzen von einer bis zu vier Stimmen,) ist gut, und in einer Weise, die unter Dilettanten jetzt beliebt ist, auch ihnen, von Seiten des Vergnügens, wie des Nutzens, recht wohl zusagt. Im Einzelnen finden sich nicht wenig sehr angenehme und wirklich singbare Gedanken, eine natürliche, mannigfaltige Aufstellung derselben, und eine verständige Declamation der Worte. In der Ausführung selbst aber vermisst man Haltung, Stetigkeit, den scharfern Ueberblick, die höhere Planmässigkeit, Ordnung und Oekonomie, die man sich, eigene, innere Festigkeit des Wesens vorausgesetzt, durch fleissiges, beharrliches, consequentes Ausarbeiten erwirbt, welches dann auch in dergleichen kleine, leichte Stücke, selbst ohne bestimmten Vorsatz des Künstlers, seinen stets wohlgefälligen Einfluss zeigt: man vermisst, soll man's mit Ausdrücken des bildenden Künstlers bezeichnen, das geübte Auge und die feste Hand. Daraus ist nun, wie es scheint, z. B. entstanden, dass Manches vom Texte, im Verhältnis zum Ganzen, zu sehr, Manches zu wenig herausgehoben worden; dass die Tonarten (mancher ganzen Sätze oder einzelner Haupttheile derselben) öfters nicht gut angeordnet und geleitet sind; dass mehrere derjenigen musikal. Formen, welche ihrer Natur nach fester gehalten und länger ausgesponnen werden müssen, wenn sie von Wirkung seyn, und nicht in der Seele, statt einer wohlgefälligen Befriedigung, blos eine missfallige Anreitzung ohne Genüge zurücklassen sollen — zu schnell beseitigt werden; (wohin besonders alles Gebundene und Fugirte gehört;) wol auch, dass, um den Modefehler der Ueberladung der Begleitung zu vermeiden, das Instrument hin und wieder gar zu dürftig abgefertigt ist. Dieses alles giebt nun einem Kunstwerke zwar nicht eigentliche Fehler, wol aber Mängel und Schwächen. — Dessen ungeachtet kann das Werkchen den nicht sehr geübten Dilettanten mit Grund empfohlen werden, nicht nur, weil es, wie schon erwähnt, seiner Gattung und Schreibart nach, ihnen erfreulich und nützlich seyn kann, sondern auch, weil es von Talent u. einem löblichen Streben zeugt, und weil es auch verschiedene wirklich sehr schätzbare, ausdrucksvolle u. einnehmende Sätze enthält. — Für alles Angeführte, das Gelobte sowol als das Getadelte, liessen sich nun leicht die Beweise führen, wenn es nur ohne ziemlich ausführliche Notenbeyspiele, und überhaupt in so engem Raume möglich wäre, als denn doch den Werkchen dieser Art nur zugestanden werden kann. Wir begnügen uns also damit, dass wir das wahrhaft Gelungene den Lesern zur Würdigung und zum Genuss empfehlen; dem Componisten aber zur genauern Prüfung (besonders nach einiger Zeit, wenn ihm seine eigene Arbeit etwas fremd geworden,) vornämlich folgende Stellen nachweisen: S. 1, Syst. 2, letzten Takt, und die folgenden, verglichen mit dem Anfang des ersten Solo; S. 2, Syst. 2, Schluss; S. 8, in dem sehr einnehmend entworfenen, aber zu bald abgebrochenen Satze; S. 10, Syst. 11, die ersten Accorde; S. 14, Syst. 1, die ganze Schlussmodulation; den ganzen, fugirten Schlusssatz, in seinem Verhältnis der (sehr guten) Intention zur Ausführung selbst; und in diesem, wie in einigen frühern Sätzen, das Verhältnis *dieses* Styls zu dem der meisten andern Sätze.

Notizen.

Hr. L. Spohr, bekanntlich seither herzogl. gothaischer Concertmeister, ist in Wien beym Theater an der Wien als Kapellmeister und erster Orchesterdirector mit ansehnlichem Gehalt angestellt worden. Er wird für diese Bühne componiren und alle grosse Opern an der ersten Violin dirigiren. Mad. Spohr ist als Harfenspielerin desselben Theaters engagirt. Dem Vernehmen nach haben des Herzogs von Gotha Durchlaucht den vortrefflichen Instrumental-Componisten und Virtuosen auf der Violin, Hrn. Andreas Romberg, an Hrn. Spohrs Stelle berufen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten März. **№. 9.** 1813.

Recension.

Deux Trios pour Pianoforte, Violon et Violoncelle, comp. et ded. à Mad. la Comtesse Marie d'Erdödi — — par Louis van Beethoven. Oeuvr. 70. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. No. 1. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) No. 2. (2 Thlr.)

Schon vor geraumer Zeit beurtheilte Rec. eins der wichtigsten Werke Beethovens: die grosse, geistreiche Symphonie No. 5, C moll, und versuchte bey dieser Gelegenheit über den Geist und den Styl des genialen Meisters sich ganz auszusprechen. Als Resultat des eifrigen Studiums der Werke desselben stellte Rec. damals den Satz auf, dass B. ein rein *romantischer* Componist, mehr als je einer sey, woher es denn komme, dass ihm Vocal-Musik, die den Charakter des unbestimmten Sehnens nicht zulasse, sondern nur durch Worte bestimmte Affecte, als in dem Reiche des Unendlichen empfunden, darstelle, weniger gelange, und seine Instrumental-Musik von der Menge nicht begriffen würde. Eben diese Menge, sagte Rec. ferner, spräche ihm einen hohen Grad von Phantasie nicht ab, dagegen sähe man in seinen Werken gewöhnlich nur das Product eines Genie's, das, um Auswahl und Formung der Gedanken unbekümmert, sich dem ihn hinreissenden Feuer und den augenblicklichen Anregungen seiner Phantasie blindlings überlasse. Nichts destoweniger sey er, Rücksichts der Besonnenheit, Haydn und Mozart ganz an die Seite zu stellen, da er sein Ich von dem innern Reiche der Töne trenne, und darüber als unumschränkter Herr gebiete. — Alles dieses findet Rec. bey jedem neuen Werke des Meisters, das ihm vor Augen und Ohren kömmt, immer mehr und mehr bestätigt. Auch diese beyden herrlichen Trios beweisen aufs Neue, wie B. den romantischen Geist der Musik tief im Gemüthe tragt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt. Jeden wahren Fortepianospieler muss es entzücken und begeistern, wenn ein neues Werk für sein Instrument *des* Meisters erscheint, der selbst Virtuos auf dem Fortepiano ist und also mit tiefer Kenntnis dessen, *was* ausführbar und wirkungsvoll ist, so wie mit sichtlicher Vorliebe dafür schreibt. — Das Fortepiano ist und bleibt ein mehr für die Harmonie, als für die Melodie brauchbares Instrument. Der feinste Ausdruck, dessen das Instrument fähig ist, giebt der Melodie nicht das regsame Leben in tausend und tausend Nüansirungen, das der Bogen des Geigers, der Hauch des Bläsers, hervorzubringen im Stande ist. Der Spieler ringt vergebens mit der unüberwindlichen Schwierigkeit, die der Mechanism, der die Saiten durch einen Schlag vibriren und ertönen lässt, ihm entgegensetzt. Dagegen giebt es (die doch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wol kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Accorden das Reich der Harmonie umfasst und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet. Hat die Phantasie des Meisters ein ganzes Tongemälde mit reichen Gruppen, hellen Lichtern und tiefen Schattirungen ergriffen, so kann er es am Flügel ins Leben rufen, dass es aus der innern Welt farbig und glänzend hervortritt. Die vollstimmige Partitur, dieses wahre musikalische Zauberbuch, das in seinen Zeichen alle Wunder der Tonkunst, den geheimnisvollen Chor der mannigfaltigsten Instrumente, bewahrt, wird, unter den Händen des Meisters, am Flügel belebt, und ein in dieser Art gut und vollstimmig vorgetragenes Stück aus der Partitur mochte dem wohlgerathnen Kupferstich, der einem grossen Gemälde entnommen, zu vergleichen seyn. Zum Phantasiren, zum Vortragen aus der Partitur, zu einzelnen Sonaten, Toccaten etc. ist daher der Flügel vorzüglich geeignet, so wie nächst dem Trios, Quartetten, Quintetten etc., wo die gewöhnlichen Saiteninstrumente hinzutreten, schon deshalb

ganz in das Reich der Flügel-Composition gehören, weil, sind sie in der wahren Art, d. h. wirklich vierstimmig, fünfst., etc. comp., hier es ganz auf die harmonische Anerbeimung ankommt, die das Hervortreten einzelner Instrumente in glänzenden Passagen von selbst ausschließt. Rec., der hier einen sehr wahren Satz aufzustellen glaubt, hat aus dem Grunde einen Widerwillen gegen alle Flügel-Concerte, da hier die Virtuosität des einzelnen Spielers in Passagen und im Ausdruck der Melodie geltend gemacht werden soll, der beste Spieler aber auf dem schönsten Instrumente vergebens nach dem strebt, was z. B. der Violinist mit leichter Mühe erringt. Jedes Solo klingt nach dem vollen Tutti der Geiger und Bläser steif und matt, und man bewundert die Fertigkeit der Finger und dergl., ohne dass das Gemüth recht angesprochen wird. — Schon aus dem, was im Allgemeinen über den Geist und Charakter Beethovenscher Musik gesagt wurde, so wie aus dem im Voraus als richtig anzunehmenden Satze, dass er, der tiefe Meister in der Composition, der Virtuos auf dem Flügel, den eigenthümlichsten Geist des Instruments auffassen, und in der dafür geeignetsten Art setzen wird, lässt sich die Idee, so wie die Structur seiner Klavier-Trios, Quartetten etc. abstrahiren, und ein Fehlgriff ist kaum möglich, sollte man auch noch ein Werk *der* Art von dem Meister gesehen und gehört haben. Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten contrapunktischen Wendungen, Abkürzungen etc. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so dass sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet. So ist die Structur des Ganzen; aber in diesem künstlichen Bau wechseln in rastlosem Fluge die wunderbarsten Bilder, in denen Freude und Schmerz, Wehmuth und Wonne neben- und immander hervortreten. Seltsame Gestalten beginnen einen lustigen Tanz, indem sie bald zu einem Lichtpunkt verschweben, bald funkelnd und blitzend auseinander fahren, und sich in mannigfachen Gruppen jagen und verfolgen; und mitten in diesem aufgeschlossenen Geisterreiche horcht die entzückte Seele der unbekannten Sprache zu, und versteht alle die geheimsten Ahnungen, von denen sie ergriffen. — Nur *der* Componist drang wahrhaft in die Geheimnisse der Harmonie ein, der durch sie auf das Gemüth des Menschen zu wirken vermag; ihm sind die Zahlen Proportionen, welche dem Grammatiker ohne Genius nur todte, starre Rechenexempel bleiben, magische Präparate, denen er eine Zauberwelt entsteigen lässt. —

Rec. musste alles dieses der Beurtheilung der einzelnen Trios vorausschicken, um es recht ins Licht zu stellen, wie unnachahmlich gross Beethoven in seinen Flügel-Compositionen ist. Er wendet sich zuerst zu dem Trio No. 1., D dur, dessen Aufang er hersetzt, damit das Ihrer werde, was er darüber zu sagen Willens ist.

(Siehe das Beyspiel No. 1. in der mus. Beylage No. III.)

Die ersten vier Takte enthalten das Hauptthema, der siebente u. achte Takt im Violoncell aber enthält das Nebenthema, aus welchen beyden Sätzen, wenige Nebenfiguren ungenommen, die zwischen die Ausführung jener Hauptideen geworfen sind, das ganze Allegro gewebt ist. Um so zweckmässiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Octaven unisono vortragen zu lassen: er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge. Uebrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das weniger düster, als manche andere Instrumental-Composition B. o gehalten, eine heitere Gemüthlichkeit, ein frohes, stolzes Bewusstseyn eigner Kraft und Fülle, ausspricht. Ausser der canonischen Imitation des zweyten Theme's giebt es in dem ersten, nur 75 Takte langen Theile des Allegro's keine weitern contrapunctischen Ausführungen. Der Schlussgedanke, den zu einem Unisono des Violoncells und der Violine erst der Flügel vortragt, und den dann jene Instrumente zu einem Unisono des Flügels in Achtelfiguren aufgreifen, kommt erst ohne weitere Ausführung bey dem Schlusse des zweyten Theils, jedoch in veränderter Gestalt, wieder. Der erste Theil giebt überhaupt nur die Exposition des Stücks. Im zweyten Theile fängt nun ein kunstreiches, contrapunctisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthema's, D dur, in seiner ursprünglichen Gestalt, fortdauert. Der Bass des Flügels nimmt ein Thema auf, das aber beynahe wie die Figur des zweyten Takts im Nebenthema, welches im ersten Theile von dem Violoncell vorgetragen wurde, in rückgängiger Bewegung erscheint, und wozu das Violoncell und die Oberstimme des Flügels abwechselnd das abgekürzte Hauptthema ausführen,

die Violine aber mit noch einem kleineren Theile des Hauptthema's in einer canonischen Imitation hinzutritt.

(Siehe das Beyspiel No. 2.)

Schon im neunten Takte führen der Bass des Flügels und des Violoncells unisono durch das Haupt-Thema von D dur in B dur, und reihen in dieser Tonart dem Hauptthema gleich das Nebenthema an, das von der Oberstimme des Flügels zu einem liegenden Grundbasse (Orgelpunkt) weiter fortgeführt wird, während Violoncell und Violine den ersten Takt des Nebenthema's in Terzen wiederholen. Jetzt tritt ein neues, die Scala bis zur Septime auf- und abschreitendes Thema ein, das abwechselnd in der Ober- und in der Unterstimme des Flügels liegt, wozu aber wieder Violine und Violoncell abwechselnd den Gedanken des Neben-Thema's weiter durchführen. Von dem Flügel und den übrigen Instrumenten wird nun dieser, einen einzigen Takt lange Gedanke imitirt, bis in seiner canonischen Engführung der Satz zu ersterben scheint: doch bald wird es wieder lebendiger; die Violine ergreift den ersten Takt des Hauptthema's, die Oberstimme des Flügels folgt nach, während das Violoncell den zweyten Takt des Nebenthema's vorträgt. Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämmtlicher Stimmen. Zwey Takte — ein Takt — drey Noten des Hauptthema's, ( ) in gerader und rückgangiger Bewegung, sind in canonischen Imitationen durch einander verschlungen. Dies ist der originellste, kunstreichste Theil des ganzen Allegro's, und Rec. setzt ihn her, zur augenblicklichen Einsicht der Kenner.

(Siehe das Beyspiel No. 3.)

Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet, nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumental-Stücke dieser Art, die Rückkehr des ersten Theils, der nun auch bey dem Eintritt des zweyten Thema's in der Tonica bleibt. Es ist dem aber nicht so; der geniale Meister überrascht durch eine schnelle Wendung in D moll, in welcher Tonart das Thema wiederholt wird, worauf der Satz in B dur geht, und das zweyte, so singbare Thema eintritt. Mit dem chromatisch aufsteigenden Bass geht der Satz in A dur und dann in D dur zurück.

worauf das Schlussthema des ersten Theils in veränderter Gestalt folgt, indem die Figur in Achteln erst von Violine und Violoncell unisono, dann von der Oberstimme des Flügels, dann aber von dem Bass des Flügels vorgetragen wird. Bey der Reprise des zweyten Theils wird das zweyte Hauptthema noch einmal in G dur in canonischen Imitationen der drey Instrumente wiederholt, die den Satz in D dur zurückführen, worauf das Ganze mit dem ersten Theile des Hauptthema's unisono schliesst.

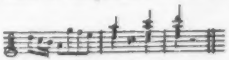

Rec. hofft durch die genaue Entwicklung des Ganges in diesem genialen Prachtstück, nicht allein denjenigen, denen das Trio noch unbekannt war, eine genügende Idee davon verschafft, sondern auch dem Kenner bey dem Anhören oder Spielen desselben das tiefere Eindringen in den Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen contrapunctischen Wendungen eines kurzen, fasslichen Thema's ausspricht, erleichtert zu haben. Zu Erreichung dieses Zwecks scheute er es auch nicht, die Partitur des complizirtesten, schwierigsten Theils ganz einzurücken. — Der zweyte Satz, ein *Largo assai ed espressivo*, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüth wohlthuenden Wehmuth. Das Thema ist wieder in acht Beethovenscher Manier, aus zwey ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente theilen, zusammengesetzt.

(Siehe das Beyspiel No. 4.)

Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist. Vorzüglich ist es die Figur des Violoncells im neunten Takte, mit dem Contrathema im Flügel, das sich so schön verbindet, die immer wieder in Imitationen vorkommt, und auch das Hauptthema im zweyten Takte des Flügels ist von eingreifender Wirkung, wenn es vom Violoncell aufgefasst, und weiter fortgeführt wird.

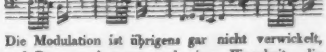

Die Modulation ist übrigens gar nicht verwickelt, und Rec. erwähnt nur noch einer Eigenheit, die diesen Satz vor so vielen Flügel-Compositionen auszeichnet und hervorhebt. Zu dem Hauptthema, wenn es Violine und Violoncell vortragen, hat der

Flügel meistentheils einen Satz in 64theil Sextolen die pp. und *laggiermente* vorgetragen werden sollen.

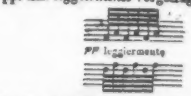

Es ist dies fast die einzige Art, wie auch der Ton eines guten Flügels auf eine überraschende, wirkungsvolle Weise geltend gemacht werden kann. Werden nämlich diese Sextolen, mit aufgehobenen Dämpfern und dem Pianozug, mit geschickter, leichter Hand gespielt, so entsteht ein Sauseln, das an Aeolsharfe und Harmonica erinnert, und, mit den Bogentönen der übrigen Instrumente vereinigt, von ganz wunderbarer Wirkung ist. — Rec. that zu dem Pianozug und den Dämpfern auch noch den sogenannten Harmonicazug, der bekanntlich das Manual verschiebt, so, dass die Hammer nur *eine* Saite anschlagen, und aus dem schönen Streicherschen Flügel schwebten Töne hervor, die wie duftige Traumgestalten das Gemüth umfingen und in den magischen Kreis seltsamer Ahnungen lockten. — Der Schlusssatz, Presto, D dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

So wie der Sturmwind die Wolken verjagt, mit im Augenblick wechselnden Lichtern und Schatten — wie sich dann im rastlosen Jagen und Treiben Gestalten bilden, verfliessen und wieder bilden, so eilt nach der zweyten Fermate der Satz unaufhaltsam fort. — Mit einem Unisono des Flügels, wozu Violine und Violoncell eine neue, die Scala bis zur Quinte durchschreitende Figur canonisch imitiren, wendet sich der Satz nach A dur, F dur etc. Es erfolgen Imitationen des Hauptsatzes, wie z. B.

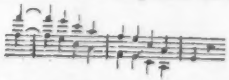

bis in B dur das ganze erste Thema einzutreten scheint, welches aber auf eine originelle Weise weiter geführt wird, die mehr als je eine den Beethovenschen Styl, der sich in den Schlusssatzen vorzüglich durch ein fortlaufendes, immer steigendes Dringen und Treiben zeigt, ausspricht. Der Schluss des ersten Theils führt in das erste Hauptthema hinein, so, dass gar kein merkliches Absetzen, das den ersten Theil von dem zweyten scheidet, entsteht, welches dem in rastloser Unruhe forttreibenden Charakter des ganzen Satzes angemessen ist. Der zweyte Theil fängt mit einer Durchführung und Imitation des Unisono's im ersten Theile an, und da es den Rec. in der That zu weit führen würde, alle die neuen einzelnen Wendungen und die originelle Structur des ganzen zweyten Theils so genau zu entwickeln, dass er verstanden würde, welches nur durch Beyspiele geschehen könnte: so begnügt er sich aus dem zweyten Theile nur eine einzige canonische Imitation einer Figur in Viertels-Triolen, die bisher noch nicht vorkam, herzusetzen, da diese wieder mit unverkennbaren Zügen den Meister individualisirt.

(Siehe das Beyspiel No. 6.)

Unerachtet der Gemüthlichkeit, die in dem ganzen Trio, selbst das wehmuthsvolle Largo nicht ausgenommen, herrscht, bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feyerlich. Es ist, als meynte der Meister, man könne von tiefen, geheimen Dingen, selbst wenn der Geist, mit ihnen innig vertraut, sich freudig und fröhlich erheben fühlt, nie in gemeinen, sondern nur in erhabenen, herrlichen Worten reden; das Tanzstück der Isispriester kann nur ein hochjauchzender Hymnus seyn. Auch Rec. ist überzeugt, dass die reine Instrumental-Musik, da, wo sie nur durch sich als Musik und nicht vielleicht zu einem bestimmten Zweck dramatisch wirken soll, das unbedeutend Spasshafte, die tändelnden Lazzi, vermeiden soll. Es sucht das tiefe Gemüth für die Ahnungen der Freudigkeit, die herrlicher und schöner als hier in der bewegten Welt, aus einem unbekannten Lande herübergekommen, ein inneres, wonnevolles Leben in der Brust entzündet, einen hoheren Ausdruck, als ihn geringe Worte, die nur der befangenen, irdischen Lust eigen, gewähren können. Rec. behält sich vor, am Schlusse der Recension des zweyten Trios, zu dem er sich jetzt wendet, noch einmal hierauf zurück zu kommen, und zwar bey Gelegenheit der gerechten Klage, die er darüber, dass recht viele gute Klavierspieler so schwer zum Vortragen Beethovenscher Compositionen zu bewegen sind, erheben muss.

No. 2. Das fliessende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungs-Satzes:

Poco sostenuto, Es dur, ganzer Takt, wird von den drey Instrumenten in einer canonischen Imitation vorgetragen.

(Siehe das Beyspiel No. 1.)

Aber schon im eilften Takte erscheinen, während Violine und Violoncell nur einzelne Noten anschlagen, in der Oberstimme des Flügels lebhaftere Figuren in Sechszehntheilen und Sechszehntheil-Triolen, bis wieder ein gar gemüthliches, ausdrucksvolles Thema zu dem Ruhepunct in der Dominante führt, worauf ein *Allegro ma non troppo*, Es dur, $\frac{6}{8}$ Takt, eintritt. (Siehe das Beyspiel No. 2.) Unerachtet des Sechsachteltaktes, der sonst dem Hüpfenden, Scherzhaften so eigen ist, behauptet doch dieser Satz in seiner ursprünglichen Gestalt, so wie in seinen mannigfachen Wendungen, einen ernsten und — es sey der Ausdruck erlaubt, adelichen Charakter. Unwillkürlich ist Rec. an manche Mozartsche Composition gleichen Schwunges, vorzüglich an das Allegro der herrlichen Symphonie in Es dur, die unter dem Namen des Schwanengesanges bekannt ist, erinnert worden; er spricht indessen nur ganz ausschliesslich von dem Thema, nicht aber von der weitern Ausführung und der Structur des Satzes, in der wieder der Beethovensche Genius auf die originellste Weise hervortritt. Nach manchen, aus dem Hauptthema genommenen Gedanken in der Oberstimme des Flügels u. der Violine, als da sind:

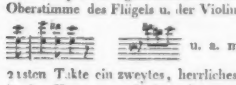

u. a. m. folgt in dem 21sten Takte ein zweytes, herrliches Thema, noch in der Hauptdominant Es dur, das erst zur Begleitung des Flügels von dem Violoncell, dann aber von der Oberstimme des Flügels und der Violine all' Ottava, vorgetragen wird. Nun wendet sich der Satz nach der Dominante, und, nur in den $\frac{6}{8}$ Takt umgeschrieben, tritt wiederum canonisch imitirt das Thema des Einleitungssatzes, wiewol anders in die Instrumente vertheilt, ein. (Siehe das Beyspiel No. 3.) So wie der Satz hier gestellt ist, klingt er wie ein unerwartet eintretender Choral, der das künstliche Gewebe plötzlich durchbricht, und wie eine fremde, wunderbare Erscheinung das Gemüth aufregt. — Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wieder erkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichthum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, dass einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entspriessen, die sich ihm, wie herrliche Blüthen und Früchte eines fruchtbaren Baum's, darbieten. Der erste Theil schliesst in B dur mit einer Triolenfigur des Flügels, zu der Violoncell und Violine das Hauptthema abgekürzt berühren, und es geht der Schluss unmittelbar zum Anfange des ersten Theils über. Bey der Reprise wird die Triolenfigur weiter fortgeführt, indem Violoncell u. Violine, einander imitirend, erst vier und dann nur zwey Noten des Hauptthema's anschlagen.

(Siehe das Beyspiel No. 4.)

Rec. erwähnt noch des enharmonischen Ueberganges aus Des moll in H dur, in dem 18., 19., und 20sten Takte, der, ohne im mindesten so grell zu seyn, wie manche Modulationen der Art in neuen Compositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist. Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20sten Takte Ces dur vorgezeichnet; die Violine aber schon H dur nehmen lassen.

(Siehe das Beyspiel No. 5.)

Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde, und bey dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H dur und Ces dur gestattet, die Rede seyn kann. Die Rückkehr nach Ges moll geschieht rasch durch drey Accorde

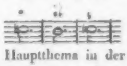

Nach dem wieder eingetretenen Hauptthema in der Tonica ist die weitere Ausführung, nur geringe abgeändert, dem ersten Theile gleich, nur dass der Satz auch nach dem zweyten eingetretenen Hauptthema in der Tonica beharrt. Noch vor dem Schlusse kehrt der Einleitungssatz im ganzen Takt wieder, nachdem er aber nur neun Takte gedauert, tritt der $\frac{6}{8}$ Takt und das Hauptthema wieder ein, mit dem in der Abkürzung das Allegro schliesst. Unerachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bey Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweyte Satz des Allegro's mit dem ersten wenig verwandt ist, und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Guasse kraftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freylich complicirten Gang des Allegro's auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübteren Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte. — Der folgende Satz, Allegretto, C dur,

$\frac{3}{4}$-Takt, hat ein gefälliges, singbares Thema und ist nach der Art, wie Haydn, vorzüglich in Symphonien, manches Andante gesetzt hat, aus variirenden Zwischensätzen im Minore, nach denen das Haupt-Thema immer wieder im Majore lichtvoll eintritt, gewebt. (Siehe das Beysp. No. 6.) Auch in diesem Allegretto bleibt der Meister dem wahren Styl dieser Art Comp. getreu, indem der Satz so durch die drey Instrumente verflochten ist, dass sie nur zusammen den Begriff des Ganzen geben. Jede Figur ist reiflich erwogen und greift an gehöriger Stelle

wirkungsvoll ein; ja selbst der Anfang

kehrt öfters in weiterer Ausführung und schärfer den Charakter des Stücks aussprechend wieder; wie z. B. am Ende des ersten Minore und bey dem Schlusse. Rec. muss sowol hier, als bey dem folgenden *Allegretto ma non troppo*, As dur, $\frac{4}{4}$ Takt, um nicht zu weitläuftig zu werden, auf die Einsicht, auf das Studium des Werkes, das jeden wahren Musiker ergreifen und erheben wird, verweisen, da nur Beyspiele, die die billigen Schranken einer Recension überschreiten würden, *das* deutlich machen könnten, was er wol noch sagen möchte. Nur sey es ihm erlaubt, zu bemerken, dass das herrliche Thema dieses Allegretto's, das eigentl. der durch Haydn unter dem Namen Menuetto eingeführte pikante Mittelsatz ist, ihn wieder an den hohen, edlen Adlerschwung Mozartscher Sätze ähnlicher Art erinnert hat.

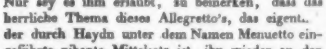

Das Trio hat eine ganz originelle Structur, indem es aus abgebrochenen Sätzen, in denen Violoncell und Violine mit dem Flügel wechseln, besteht. (Siehe das Beyspiel No. 7.) In eben diesem Trio modulirt der Meister in keckem Vertrauen auf seine Macht und Herrschaft über das Reich der Töne auf folgende Weise: (Siehe das Beyspiel No. 8.) Man sieht, welchen Reichthum pikanter Effecte das enharmonische System darbietet: aber Rec. dürfte auch wol die Meynung jedes ächten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrnen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt. Nur *der* Künstler, der dem excentrischen Flug seines Genie's durch das eifrigste Studium der Kunst zügelte, der so die höchste Besonnenheit erlangte, und nun über das innere Reich der Töne herrscht, weiss es klar und sicher, wo er die frappantesten Mittel, die ihm die Kunst darbietet, mit voller Wirkung anwenden soll, und der Schüler, oder gar der blinde Nachahmer ohne Genie und Talent, wird da am ersten fehlgreifen, wo er gerade es vorhat, mit aller Macht u. Kraft zu wirken. — Bey dem Schlusssatz, Allegro, Es dur, $\frac{4}{4}$ Takt, trifft nun alles das wieder ein, was Rec. schon bey der Beurtheilung des letzten Satzes im ersten Trio sagte. Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben u. Drängen — Gedanken, Bilder, jagen im rastlosen Fluge vorüber, und leuchten und verschwinden, wie zukkende Blitze — es ist ein freyes Spiel der aufgeregten Phantasie. Und doch ist dieser Satz wieder aus wenigen kurzen Gedanken, aus innigst mit einander verwandten Figuren gewebt. (Siehe das Beyspiel No. 9.) Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebenten Takte eintritt, zu seyen: allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Accorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. Nachdem die Violine, dann wiederum der Flügel, das Thema weiter geführt, das Violoncell nur den ersten Takt desselben angeschlagen, so wie die Violine denselben in noch einmal so geschwinden Noten (Sechszehntheilen) imitirt hat, tritt im 51sten Takte jener Einleitungs-Satz wieder ein. Eine Art Cadenz des Flügels in Triolen führt in C moll — wieder jener Einleit.-Satz — eine Cadenz der Violine in G moll — noch einmal der Einleitungs-Satz — eine Cadenz des Violoncells. — Nun folgt ein neues Thema in Viertelnoten, das ruhiger gehalten ist, aber nur wenige Takte dauert, denn ein neuer Sturm treibt den Satz durch G moll, G dur, C dur, bis jener Satz, womit das Allegro anfing, wieder durch G moll, C moll, in die Haupttonart und in die Reprise des ersten Theils zurückleitet. Mit derselben Figur fängt der zweyte Theil an, und nun sind es eben jene einzelnen Accorde des Anfangs, so wie die Figur in Sechszehntheilen, den alle drey Instrumente einander imitirend vortragen, welche zu der künstlichsten, frappantesten Durchführung in den kühnsten Modulationen Anlass geben. Ohne Einsicht der Partitur ist kein anschaulicher Begriff der originellen Behandlung möglich; Rec. setzt daher die

ganze Stelle her, indem er so, selbst bey der Kenntnis des Trio's, die grössere Aufmerksamkeit zu beleben, und das Studium des Kunstwerks zu erleichtern glaubt. (Siehe das Beyspiel No. 10.) Nach einer Unterbrechung von nur acht Takten, die selbst wieder auf die Figur des ersten Satzes anspielen, tritt dieser abermals ein, und führt mit dem lieblichen Hauptthema in die Tonica zurück. Die weitere Structur entspricht dem ersten Theile, nur sind die Modulationen verändert, und der sangbare Mittelsatz, der im ersten Theil, in G dur vorkam

wird nicht allein in C dur wiederholt, sondern auch, bey der Rückkehr des Satzes in die Tonica, in Imitationen aller Instrumente weiter durchgeführt. Er erscheint endlich noch abgekürzt in einer Art Engführung, und nun stürmt wieder der Einleitungssatz daher, der mit dem Hauptthema wechselnd zuletzt zu dem brillanten, brausenden Schlussperioden mit Sechszehntheilen in allen Instrumenten führt. —

Es giebt in diesen Trios, wenn von blosser Fingerfertigkeit und halbbrechenden Passagen auf und ab mit beyden Händen, in allerley seltsamen Sprüngen und possierlichen Capriccios die Rede ist, im Flügel gar keine besondere Schwierigkeit, da die wenigen Läufe, Triolenfiguren u. dergl. m., wol jeder geübte Spieler in der Hand haben muss: und doch ist ihr Vortrag bedingt recht schwer. Mancher sogenannte Virtuos verwirft die B.sche Flügel-Composition, indem er dem Vorwurfe: Sehr schwer! noch hinzufügt: Und höchst undankbar! — Was nun die Schwierigkeit betrifft, so gehört zum richtigen, bequemen Vortragen B.scher Composition nichts geringeres, als dass man ihn begreife, dass man tief in sein Wesen eindringe, dass man im Bewusstseyn eigner Weihe es kühn wage, in den Kreis der magischen Erscheinungen zu treten, die sein mächtiger Zauber hervorruft. Wer diese Weihe nicht in sich fühlt, wer die Musik nur als Spielerey, nur zum Zeitvertreib in leeren Stunden, zum augenblicklichen Reiz stumpfer Ohren, oder zur eignen Ostentation tauglich betrachtet, der bleibe ja davon. Nur einem solchen steht auch der Vorwurf: Und höchst undankbar! zu. Der ächte Künstler lebt nur in dem Werke, das er in dem Sinne des Meisters aufgefasst hat, und nun vorträgt. Er verschmäht es, auf irgend eine Weise seine Persönlichkeit geltend zu machen, und all' sein Dichten und Trachten geht nur dahin, alle die herrlichen, holdseligen Bilder und Erscheinungen, die der Meister mit magischer Gewalt in sein Werk verschloss, tausendfarbig glanzend ins rege Leben zu rufen, dass sie den Menschen in lichten, funkelnden Kreisen umfangen, und seine Phantasie, sein innerstes Gemüth entzündend, ihn raschen Fluges in das ferne Geisterreich der Töne tragen. — Dass es wenig solche eigentliche Künstler, wahrhafte Virtuosen giebt, da leider auch in der Kunst der Egoism, die leidige, leere Prahlsucht, um sich greift, ist eben so gewiss, als dass man wol wenige Kenner antrifft, die sich von dem tiefen Geist des sinnigen Meisters ganz angeregt und erhoben fühlen. Seitdem es Mode geworden ist, die Musik nur so nebenher zum Vertreiben der Langweile in der Gesellschaft zu benutzen, soll alles leicht, gefällig, angenehm — das heisst, ohne alle Bedeutung u. Tiefe seyn, und da leider Componisten genug auf der Erde wandeln, die dem Zeitgeist fröhnen, so giebt es der losen Speise gar viel. Auch manche nicht gänzlich schlechte Musiker klagen über die Unverständlichkeit Beethovenscher, selbst Mozartscher Compositionen: es liegt da aber an der subjectiven Imbecillität, die es nicht zulasst, das Ganze in seinen Theilen zusammen zu fassen und zu halten. Sie rühmen daher immer an schwachen Compositionen die grosse *Klarheit*. — Rec. ist es so gut geworden, mehrere B.sche Compositionen von einer geistreichen Dame, die den Flügel mit Virtuosität spielt, so vortrefflich zu hören, dass er es recht deutlich einsah, wie nur das, was der *Geist* giebt, zu achten, alles übrige aber vom Uebel ist. —

Möchten glücklichere Verhältnisse in der Kunstwelt es der Verlagshandlung möglich machen, Beethovens Instrumental-Compos. in Partitur herauszugeben: was für eine überreiche Fundgrube für das wahre Studium der Musik würde sich da dem Künstler, dem Kenner öffnen! Mit diesem Wunsche schliesst Rec. seinen Aufsatz, worin er so manches ausgesprochen, was ihm recht eigentlich auf dem Herzen lag.

Briefe über die Musik in Kassel. Achter Brief.

(Beschluss aus der 51sten No.)

Theater. 1. *Oper.*

Von *hier* neuen Opern haben wir, in dieser Zeit, folgende gehört. 1) *Le Magicien sans Magie,*

Op. com. in 2 Akt. v. Nicolo. Ein fades, gedehntes Sujet, mit einer gemeinen, alltäglichen Musik. Das einzige bedeutende Stück darin ist ein fugirtes, der Situation angemessenes Terzett, welches recht gut angelegt und durchgeführt ist. — 3) *Lully et Quinault*, Op. com. in 1 Akt v. Nicolo. Das Sujet ist im Grunde ein Caricaturgemälde, und beruht auf einer unwahren Anekdote von Lully. Lully selbst erscheint darin als ein Mensch, der nichts als Essen im Kopf hat, und Quinault als ein süsslicher Liebeskranker. Beyde Charaktere sind durchaus verzeichnet. Die Musik hat, (wie denn doch die meisten Werke dieses Componisten) ohne ausgezeichnet zu seyn, manches Gute. — 5) *Jean de Paris*, kom. Oper in 2 Akt. v. Boieldieu. In langer Zeit haben wir hier (von französischen Componisten) keine so brave, rechtliche Musik gehört, als diese. Boieldieu hat darin, als ein Mann von Talent und feiner Urtheilskraft, alle die Vortheile, die ihm das, für die Bühne so wirksame Gedicht an die Hand gab, trefflich benutzt. Ausgezeichnet sind darin, ausser der recht originell durchgeführten Ouverture, das erste Trio des 1sten Akts. das 1ste und letzte Duett des 2ten Akts, und vorzüglich das sehr grosse und lange, fast ganz (sowol vom Dichter, als vom Componisten) in italienischer Manier behandelte Finale des ersten Akts. *Schlecht* ist in dieser Oper nichts. Bey dem Wust französischer Dudeley, wodurch jetzt auch in Deutschland der Geschmack verdorben, und so manches brave deutsche Talent, das sich zu dieser Leyerey nicht hergeben mag, verdrängt wird, verdient diese Oper eine ehrenvolle Ausnahme, und mehr, als bey weitem die meisten andern französ. Opern, einen Platz auch auf allen deutschen Bühnen. 4) *La Vestale*, grosse Op. in 3 Akt. von Spontini. Weit entfernt, das *Meisterstück* zu seyn, für welches diese Oper selbst von manchen *deutschen* Kunstrichtern erklärt wird, ist es doch im Ganzen eine sehr gute Musik, die mehrere bedeutende Vorzüge, aber auch viel Schwachen und Mangel hat. Unter das Geringste darin gehört die Ouverture. Das Thema ist eine Reminiscenz aus Vogels Demophoon. Sie ist ohne Plan, in buntem Gewirre hingeschrieben, einseitig und doch ohne Einheit, oft bizarr und doch ohne Charakter, auch voll harmonischer Fehler. Besser sind die Gesangstücke; einzelne Stellen sogar vortrefflich, andere dagegen gemein, und so das Ganze eigentlich doch ohne gesicherten Styl. Was man musikal. Theatereffecte nennet, versteht Hr. Sp., rechnet darauf wol vor allem, und hat sich, nach der Aufnahme seines Werks an vielen Orten, auch nicht verrechnet. Eine detaillirte Beurtheilung dieser Oper (deren wir zwar schon mehrere, aber meist parteyische, einseitige haben) gehört nicht in solch eine Relation. Doch bin ich auf Verlangen (da man vermuthlich meinen Ausspruch sehr ketzerisch finden wird) zu Belegen des Behaupteten erbötig. Es ist bey diesem Werke auch sehr die Frage, ob die Handlung durch die Musik, (wie es eigentlich seyn sollte,) oder die Musik durch die Handlung gehoben wird; und ob die Sensation, die das Werk gemacht hat, nicht *mehr* auf Rechnung der Handlung und der von Componisten angewandten Instrumenten-Masse, als auf Rechnung der Gedanken und ihrer Ausführung, in harmonischer, melodischer, rhetorischer u. rhythmischer Hinsicht, zu schreiben sey. Doch über dergleichen Untersuchungen sind heut zu Tage bey weitem die meisten Wortführer hinweg. Wenn nur alles recht mit Dissonanzen gesalzen ist, und übrigens die Trompeten, Posaunen und Pauken das Ihrige thun! — 5) *Les Rivaux*, Op. com. in 1 Akt. Der Dichter ist unbekannt, die Musik vom hiesigen königl. Kammerherrn und Ceremonienmeister, Hrn. v. La Fleche, einem sehr talentvollen Dilettanten. Die Composition ist, in Hinsicht des Gesanges, fliessend und angenehm, in Hinsicht der Harmonie, wenn auch nicht tief, doch klar, und rein im Satz. Das Sujet aber ist schlecht und fiel durch. — Ausser diesen neuen Opern gab man Wiederholungen. Ich setze Ihnen hier das Verzeichnis der, vom 1sten Juny bis Ende Decb. aufgeführten Opern her. Die beygefügte Zahl zeigt an wie oft eine Oper in dieser Zeit gegeben wurde.

1) Von *Berton*. Le grand Deuil. 1. Les maris garçons. 2. Montano et Stephanie. 3. Aline, 1.
2) Von *Blangini*. La Fée Urgèle. 1. 5) Von *Boieldieu*. La jeune Femme colère. 3. Le Calif de Bagdad. 3. Ma Tante Aurore. 3. Jean de Paris. 2. 4) V. *Champein*. Les Dettes. 1. 5) V. *Cherubini*, les deux Journées. 1. (!) 6) Von *Della Maria*. Le Prisonnier. 2. Opera Comique. 2.
7) V. *Dalayrac*. Adolph et Clara. 4. Leon, ou le chateau de Montenero. 3. La Soirée orageuse. 3. La Maison isolée. 2. Ambroise. 2. Maison à vendre. 2. 8) V. *Gaveaux*. La Jambe de bois. 2. Le petit matelot. 1. Le Bouffe et le Tailleur. 2.
9) V. *Grétry*. La Caravane de Caire. 1. L'Epreuve villageoise. 3. Raoul, Barbe-Bleu, 2. La fausse

magie. 1. Zemire et Azor. 2. Le Tableau parlant 1. Richard, Coeur de Lion. 1. 10) V. *Kreutzer*. Lodoiska. 4. Jadis et aujourd'hui 1. 11) Von *Lemoine*. Les Prétendus. 3. 12) Von *Le Sueur*. La Caverne. 3. 13) V. *Méhul*. Une folie. 3. Helene. 1. Les deux Aveugles de Tolede. 3. 14) V. *Monsigny*. Le Deserteur. 3. La belle Arsène. 1. 15) V. *Nicolo*. Ondicaldo, ou le Magicien sans magie. 2. Lulli et Quinault. 3. Un jour à Paris. 1. 16) V. *Piccini*. L'Avis au Public. 1. 17) V. *Sacchini*. Oedipe à Colonne. 1. 18) V. *Spontini*. La Vestale. 2. 19) V. *Solié*. Le Secret. 2. Diable à q re. 1.

2) *Deutsche Vorstellungen*. Der taube Kapellmeister, Intermezzo v. Weigl. 4. Der Kapellm. Pankendorf, Intermezzo. 2. Die beyden Freunde, Interm. 3. Der Dorfbarbier, Op. in 2 Akt. von Schenk. 2.

3) *Ballet*. Neue Ballete sind in dieser Zeit nicht gegeben worden. Vielleicht will man das Verlangen darnach durch Abnutzung der alten noch mehr vergrossern. Hier haben Sie das Verzeichnis der in dieser Zeit *wiederholten* Ballets. Die beygefügte Zahl bezeichnet dasselbe, wie oben bey den Opern. — Zephire et Flore. 2. Les Masques. 4. La Joute. 4. Annette et Lubin. 4. La fille mal gardée. 5. Les Innocents. 6. La Rosière. 2. Figaro. 3. Les jeux de Paris. 3. Amphion. 4. La Dansomanie. 4. Les Noces de Village. 4. Paul et Rosette. 4. Zeli 3. La Fête indienne. 3. Une Soirée de Dhely. 2.

Hr. Taglioni hat seine Stelle als Balletmeister wieder niedergelegt, welche Hr. Aumer (der vorher Balletmeister war) wieder übernommen hat. —

In der Oper (auch im Schauspiel) hat eine gewisse Dem. Clara debütirt. Sie ist noch sehr jung und nicht ohne Anlage, scheint aber schon viel von sich selbst zu halten. Ihre Stimme ist schwach, aber recht angenehm. Ihr Vortrag ziemlich praecis, aber etwas kalt. Sie trat als Clara in Daleyracs *Adolph u. Clara*, als Nichte in Kreutzers *Jadis et aujourd'hui*, und andern ähnlichen Rollen, mit Beyfall auf. — Hr. Baron v. Boucheporn ist gegenwärtig an der Stelle des, als Präfect nach Magdeburg berufenen Hrn. v. Bercogny, Surintendant des Theaters und der Kapelle; und Hrn. Marseille la Fleche (der obenerwähnte Componist der Oper *Les Rivaux*) ist General-Director der königl. Musik. — Hr. Kapellm. Blangini, der wahrend einiger Monate mit Auftragen des Königs eine musikal. Reise nach Frankreich und Mayland gemacht hatte, ist nun wieder zurückgekehrt. Zweck und Erfolg dieser Reise sind mir nicht bekannt. — Der junge Wiele, der, wie Sie aus meinen frühern Briefen wissen, sich auf königl. Kosten im Conservatorio zu Paris befindet, um sich durch des berühmten Baillots Unterricht zu bilden, hat in der letzten Concurrenz den zweyten Preis errungen, und bleibt nun noch ein Jahr daselbst, um seine Studien ganz zu vollenden. Er soll sich auf das vortheilhafteste auszeichnen und grosse Erwartungen erregen.

Nachrichten.

Weimar, den 17ten Febr. Die auf Befehl unsers durchlauchtigsten Herzogs und unter Aufsicht seines Kapellmeisters, des Hrn. A. E. Müller, erbauete, neue, grosse Orgel in der hiesigen Stadtkirche ist fertig, und, nach dem Urtheil der Kenner, so wie nach dem bewiesenen Effect auf alle Zuhörer, trefflich gelungen. Hr. Wilh. Trampeli aus Adorf im Voigtlande, Neffe des verstorbenen, langst berühmten Trampeli, der mehrere grosse Werke, und darunter auch das, in der leipziger Nicolaikirche errichtete, hat es erbauet, und dadurch seine Meisterschaft bewährt. Unser durchl. Herzog, der bey der Uebergabe selbst gegenwärtig war, belohnete Hrn. Tr., zum Beweis seiner Zufriedenheit, mit einem sehr schönen Geschenk, und mit dem Pradicat als Hoforgelbauer. Es folgt hier die Disposition dieser Orgel, wobey man sich, um von Mannern vom Metier leichter verstanden zu werden, der unter ihnen gewöhnlichen Kunstausdrücke bedienet.

Disposition der neuerbaueten Orgel in Weimar.

A) Hauptwerk, von gravitätischer Mensur.

1. Principal, 16 Fuss, von feinem Zinn, (im Gesichte.)
2. Quintatoen, 16 Fuss, die tiefe Octav von Hola, die übrigen von Metall.
3. Octave — 8 Fuss, die tiefe Octav v. Zinn, (im Gesichte.)
4. Viola da Gamba 8 Fuss,
5. Spitzflote — 8 -
6. Spitzflote — 4 -
7. Octave — 4 -
8. Quinte — 3 -
9. Octave — 2 -

} von Metall.

10. Tuba — 2 Fuss,
11. Cornet — 4 fach, (von c bis f) } von Metall.
12. Scharf — 3 –
13. Mixtur — 6 –
14. Fagott — 16 Fuss } die Mundstücke v. Metall, Zungen
15. Trompete — 8 – } und Krücken von Messing.

Zusammen 1260 Pfeifen.

B) Oberwerk, etwas engere Mensur, als das Hauptwerk.

1. Principal — 8 Fuss, von Zinn, (im Gesichte.)
2. Bordun — 16 – } von Tannenholz.
3. Stark Ged. — 8 – }
4. Rohrflöte — 8 Fuss,
5. Rohrflöte — 4 –
6. Octave — 4 –
7. Quinte — 3 –
8. Octave — 2 – } von Metall.
9. Cimbel — 3 fach,
10. Mixtur — 5 –
11. Vox humana — 8 Fuss, von Metall, Mundstück, Zungen, Krücken von Messing.

Zusammen 918 Pfeifen.

C) Brustwerk, von lieblicher Mensur.

1. Principal — 4 Fuss, von Zinn, (im Gesichte.)
2. Quintatön — 8 – von Metall.
3. Lieblich Gedact — 8 Fuss
4. Flöte Traversière 8 Fuss — von c bis f } von Holz.
5. Flöte d'amour — 4 – }
6. Nasat — 3 Fuss,
7. Octav — 2 –
8. Cornett — 5 fach, von c bis f } von Metall.
9. Mixtur — 4 – }

Zusammen 681 Pfeifen.

D) Pedal, von penetranter Mensur.

1. Principal — 16 Fuss,
2. Subbass — 16 –
3. Violon — 16 –
4. Untersatz — 32 –
5. Octave — 8 – } von Holz.
6. Quinte — 6 Fuss, von Metall,
7. Posaune — 16 Fuss, die Aufsätze v. Holz, die Mundstücke von Metall, Krücken und Zungen von Messing.
8. Trompete — 8 Fuss, } von Metall.
9. Clarine — 4 – }

Zusammen 243 Pfeifen.

Summa aller Pfeifen 3108.

Beyzüge.

1. Coppel vom Pedal in's Hauptmanual.
2. Vier Sperrventile.
3. Calcanten-Klingel.

Zusammen 50 Register-Züge.

Windladen sind acht, von Eichenholz. Bälge sieben, nämlich 4 zu den Manualen und 3 zum Pedale. Sie sind 5 Ellen lang u. 2 Ellen 12 Zoll breit, u. von Kiefernholze. Die Stimmung ist Cammerton. Umfang der drey Manual-Klaviere von C bis f, des Pedals, von C bis d.

Auf Befehl unsers gnadigsten Herzogs wird nun an allen hohen Festen und den Geburtstagen des herzogl. Hauses grosse Kirchenmusik, unter Leitung des Hrn. Kapellm. Müller, aufgeführt, wobey die ganze Kapelle zu spielen, und, ausser dem zahlreichen Chor, die vorzüglichsten Sänger des Theaters zu singen verpflichtet sind. Noch ein besonderer Vortheil ist dabey, dass die hiesige Liturgie den Director nicht so sehr beschränkt, als an vielen andern protestantischen Orten, namentlich auch meistens bey Ihnen in Leipzig. Das hiesige gesammte Publicum nimmt an alle diesem lebhaften Antheil, und dankt auch dafür dem edlen Fürsten, der nie ermüdet, Künste nicht nur überhaupt zu ermuntern und zu unterstützen, sondern auch, was ungleich schwerer und ungleich wohlthatiger ist, zur Hervorbringung des Reinsten, des Würdigsten in ihnen zu veranlassen, eben dies hervorzuziehen, eben dies auf alle mogliche Weise zu fordern: und der eben an diesem, mithin auch an den erquickenden, veredelnden Wirkungen desselben, zugleich seine Unterthanen so gern theilnehmen lasst. —

Berlin, d. 20sten Febr. Ich eile, Ihnen noch zu berichten, was ich über unsern friedlichen Gegenstand zu sagen habe: denn so eben scheinen die *Tage der Gefahr* furchtbar über uns hereinzubrechen — —

Den 25sten Jan. gab Dem. Longhi aus Neapel Conc. Sie spielte ein Conc. v. Nadermann, und Adagio mit Variat. (mit Begleit. des Orchesters) auf der Harfe; auf dem Fortepiano aber (mit Hrn. Concertm. Moser) eine Steibeltsche Sonate. Von ihrem raschen Spiele und feurigem Vortrage, besonders auf der Harfe, ist schon früher gesprochen worden. — Den 24sten war das 4te Abonnem.-Conc. auf Rechnung der Theaterkasse. Es war in Auswahl und Ausführung der Stücke den vorhergegangnen gleich zu achten. Ausser der kraftvollen, gründlich gearbeiteten Ouvertüre zu *Eric Eiegod* von Kunzen, und der lebhaften, effectvollen zu

Leszec d. Weise von Elsner, spielten Hr. Möser ein Violinconc. v. Kreutzer, Hr. Tausch d. Sohn ein Klarinettconc., von seinem Vater arrangirt, u. die Hrn. Botticher und Schneider ein Conc. für zwey Waldhörner. Hr. Eunike sang, mit seiner schonen, gebildeten Stimme und seinem ausdrucksvollen Vortrag, eine Scene v. Cannabich, und mit Mad. Müller ein Duett aus Righini's *Arianna*. — Den 4ten Febr. gab Hr. C. Henning Conc. Er bewährete das früher über sein treffliches Violinspiel gefällete Urtheil durch ein Concertante für zwey Violinen (mit Hrn. Möser,) von seiner Composition, wo es denn noch besonders interessant war, den Wettstreit beyder Virtuosen zu beobachten. Sehr willkommen war auch ein Doppelconc. für Pianoforte und Violin, diese gesp. v. Hrn. H., jenes v. Hrn. Veit, die Composition von dem genialen Mayer-Beer. Diese war aber mehrern Zuhörern zu dunkel, und fand daher nicht allgemeinen Beyfall. Hr. Beschort sprach ein Gedicht von Fr. Heyne: der Schutzgeist der Menschheit oder Gemälde des Tages einer Schlacht — mit, jetzt hier sehr beliebten, musikal. Zwischensätzen und Chören, von Hrn. Hennings Composition. Dieser hatte hier Gelegenheit, viel Kraft und auch Sanftheit in seiner Kunst zu zeigen, und die Aufgabe war von ihm zur Zufriedenheit der Zuhörer gelöset. — Den 6ten gab Mad. Grobenschütz Conc. Die Herren Seidel und Moser führten es an. Sie spielte, in ihrer gefälligen, doch auch lebhaften Weise, Compositionen von dem geistreichen C. M. v. Weber, nämlich ein Conc. und Variat. (über: Vien qua Dorina bella) für das Pianof. Interessant war auch eine Partie, unter dem Namen *Surprise* angekündigt: sie bestand aus einem Choral auf der Harmonika und einem Trio für dies Instrument und zwey Waldhörner. Von Seiten des Gesanges zeichneten sich aus, eine Scene v. Giordani, ges. von Dem. Johanna Schneider, der Tochter unsers Cammermusicus, welche recht anmuthig u. lieblich vorgetragen ward, und vierstimmige Gesänge für Männerstimmen. — Den 11ten war ein „komisches Singconcert" (sic) zum Besten der kleinen Wilhelmine Lamperi — des beliebten Amor in dem Ballet *Echo und Narcissus* — veranstaltet worden. Die Ankündigung hatte ihren Zweck erreicht: sie hatte Aufsehen gemacht. Die Ouvert. zur *Vestalin* eröffnete die *komische* Unterhaltung eben nicht passend. Hr. Lamperi, einst bey der nun aufgelösten Opera buffa angestellt, sang, in komischer Costume gekleidet, mit komischer Action, Arien von Cimarosa und Caruso, mit Dem. Schmalz ein kom. Duett von Par, mit den Dem. Schmalz und Schmidt, und den Herren Stümer und Blume, ein kom. Quintett von Paisiello. Hoffentlich findet das Ganze keine Nachahmung, und die Tonkunst wird wenigstens in Concerten nicht zu Spassen verwendet, hinter die wir auch nicht eben vortheilhaft vor unsrer Sorge und Noth flüchten. — Den 12ten ward im Theater zum ersten Male, und seitdem noch einigemal mit steigendem Beyfall gegeben: *Carlo Fioras*, oder der Stumme in der Sierra Morena, ein Singspiel in drey Acten mit Tanz, nach d. Franz. frey bearbeitet v. Vogel, mit Musik von Franzen, königl. bayersch. Musikdirector. Der Inhalt, schon von frühern Darstellungen auf andern Bühnen bekannt, zeichnet sich sehr vortheilhaft vor dem, vielen andern, alten und neuen Opern aus. Das Interesse steigt mit jedem Act. Für den Schaulustigen ist durch Ballete, treffliche Decorationen etc. gesorgt. Die Musik erfüllte die Erwartungen, die man sich von Hrn. Fr., als Quartett- und Concert-Componisten, gebildet hatte, vollkommen. Die Oper wird sich sicher lange erhalten. Am meisten wurden folgende Stücke ausgezeichnet: Ouverture; 1ster Act: Isabellens Romanze, v. Dem. Eunike mit aller Innigkeit und Zartheit gesungen; Duett zwischen Alfonso (Hrn. Stümer) u. Isabella; Finale; im 2ten Act: Barbara's Lied, ges. von Mad. Eunike, (die hier ihr einnehmendes komisches Talent so trefflich gelten machte, dass sie durch die lautesten Acclamationen genöthigt war, das Lied zu wiederholen;) D. Manuels (Hrn. Gerns) Cavatine; Alfonso's Arie, und das Finale; im 3ten Act: D. Barbastros (Hrn. Blume's) Recit. und Arie, u. Isabellens Arie. Der Stumme endlich ward von Hrn. Generaldirect. Iffland, und in so sprechender, meisterhafter Action dargestellt, dass Jedermann den grossen Künstler bewundern und ihm herzlich danken musste. — — Den 14ten war das jährliche Conc. zum Besten des Pensionsfonds für Wittwen und Waisen der Mitglieder des königl. Orchesters. Die neue Symphonie von Andr. Romberg, die auch hier den Kennern viele Freude machte, und eine Ouvert. von Kunzen, wurden vortrefflich executirt. Dem. Schmidt sang zwey Scenen, und mit Hrn. Stümer ein Duett, sämmtlich von ihrem ehemaligen, gemeinschaftlichen Lehrer, Righini, und ganz im Geiste und in der mit Recht so beliebten Weise desselben. Hr. Töpfer spielte ein Violoncellconc.

von Bernh. Romberg; Hr. Hess blies ein von ihm gesetztes Hornconc., und die Hrn. Moser u. Henning ein Concertante von Kreutzer vortrefflich.

Notizen.

Wir sind den Lesern, und den Freunden der Tonkunst in der Schweiz noch schuldig, der grossen Zusammenkunft der Letztern, (der fünften, zu Zürich, im August d. vor. J.,) wenigstens Erwähnung zu thun. Sie war wieder sehr zahlreich, sowol an denen, welche thätigen Antheil nahmen, als an denen, welche sich angenehmen Genuss versprachen. Die Anrede des damal. Präsidenten der Gesellschaft, des Hrn. Nageli, ist in diesen Blättern mitgetheilt worden. In den Sitzungen wurde zum Versammlungsort für 1813 Bern erwählt, zur Versammlungszeit wieder der Mon. August. Die Tage werden später bestimmt, (und, nach eben erhaltenen Nachrichten, ist der 10te u. fgg. anberaumt.) 38 neue Mitglieder wurden erwählt; 56 hatten sich noch um die Aufnahme für die Folge beworben: es soll die Zahl der Aufzunehmenden aber für 1813 auf 25, für 1814 auf 10, und für 1815 wieder auf 10 beschränkt werden. Zu neuen Beamten wurden gewählt: zum Präsid., Hr. Decan Hafliger v. Hochdorf, zum Kapellm. Hr. Felleuberg v. Bern, zum Secretair, Hr. Adv. Rufenach v. Bern, zum Bibliothekar, Hr. Kirchhofer v. Bern. — Von *Kirchenmusik* wurden aufgeführt: aus Händels Messias die Stücke, No. 2, 3, 4, 8, 9, 35 — 44 incl., u. 49, 50 aus Mozarts Requiem, No. 1 — 7 incl., u. Mozarts *Ostercantate* (a. Davide penitente) 1ster Th. A. Rombergs Symphonie aus Es dur eröffnete diese Aufführung. Das Conc. am 21sten, enthielt: Ouvert. u. Variat. für Harfen u. Blasinstr. von Nageli, Rec. u. Arie aus Winters *Macht der Töne*, Concertante für Klarinette, Horn u. Fagott v. Breval, Rec. u. Arie v. Federici, Arie aus *Clemenza di Tito* v. Mozart; Ouvert. v. Jos. v. Bayer v. Rorschach, einem Mitgliede d. Gesellschaft, Rec. u. Arie v. J. Haydn, Conc. a. d. Pianof. v. Dussek, Rec. u. Arie v. Mozart, Adagio von Righini, Variat. v. Taubert, Duett aus *Sargino* v. Pär; Ouvert. v. Mozart, Rec. u. Arie v. Auberlen, Musikdir. in Schaffhausen u. Mitgl. d. Gesellschaft, Variat. f. d. Violin v. Libon, Gesänge a. *Hermann u. die Fürsten* v. Klopstock, comp. von Kunzen, Quintett a. d. *Labyrinth* v. Winter. Dies allerdings überfüllete Conc. dauerte von nach 3 Uhr Nachmittags, bis 10 Uhr Abends: und dennoch schien das Interesse an ihm eher zu- als abzunehmen. Das Orchester bestand aus 199, das Sängerchor aus 194 Personen. Die Ausführung sowol der Kirchen- als der Concert-Musik, fährt unser Correspondent fort, gelang im Ganzen zur Zufriedenheit derer, welche die Verhältnisse und den eigentlichen Zweck der Gesellschaft gehörig im Auge behielten, und diesem gemäss ihre Kunstforderungen beschränkten: einiges Einzelne gerieth wirklich gut, einiges Andere misslang mehr oder weniger. In den Lobpreisungen, welche davon — *nicht* in dem gedruckten Protokoll der Gesellschaft, wol aber in verschiedenen schweizerischen und deutschen Zeitungen erhoben worden sind, könnte Mehreres für bittere Ironie genommen werden, wenn man es nicht, aus dem treuherzigen Tone, und den Beweisen von Mangel an Kenntnis der Musik in diesen Aufsätzen selbst, besser erklären lernte, und nicht überhaupt wüsste, wie leicht jedes Gemeinsame u. Nationale zu einem Enthusiasmus hinreisst, welcher hört, was er wünscht, und auch gewiss recht sehr zu rühmen ist, nur muss er nicht über Kunst und Kunstwerke urtheilen wollen — was er jedoch so selten lassen kann. — Den 16ten gab Hr. Nägeli ein Vocal-Conc. mit seiner rühmenswürdigen Singanstalt. Die Stücke waren gut gewählt, nur vom Flügel begleitet, (blos das letzte von sieben Harfen,) und die Ausführung fast durchgängig präcis, und so, dass man sich von diesem Institute viel Gutes, nicht nur für die Bildung der zahlreichen Mitglieder, sondern vermittelst derselben für die musikal. Cultur der Schweiz überhaupt, versprechen darf. —

Vom Magistrat zu Leipzig ist der, als Componist, Musikdirector und Virtuos rühmlichst bekannte Hr. Friedr. Schneider, bisher Musikdirector der Seconda'schen Operngesellschaft abwechselnd in Dresden und Leipzig, zum Organisten an der Thomaskirche ernannt worden. Jeder Freund der Tonkunst in dieser Stadt freuet sich, dass nun dieser durchaus achtungswürdige Künstler und wackere Mann unter uns fixirt, und zugleich in eine Lage gebracht worden ist, wo er sein ausgezeichnetes Talent ruhiger fortbilden, dasselbe ganz seiner Neigung gemäss anwenden, und durch sein würdiges, kunstreiches Orgelspiel auch für den öffentlichen Gottesdienst mitwirken kann.

Hierbey die musikaliſche Beylage No. III.

No. III.

Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

Beyspiele, zur Recension der Beethovenschen Trios, Oeuvr. 70, gehörig.

Trio, No. I.

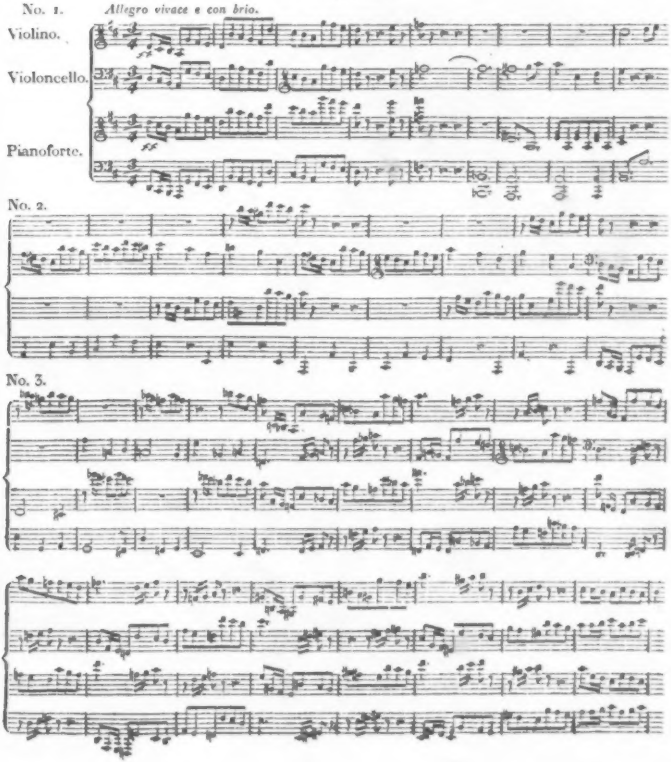

No. 4. *Largo assai e espressivo.*

No. 5. *Presto.*

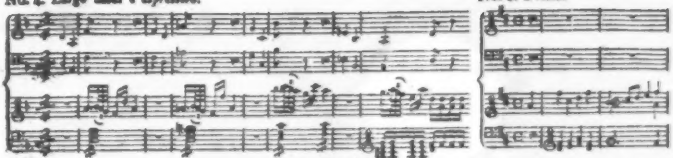

No. 6.

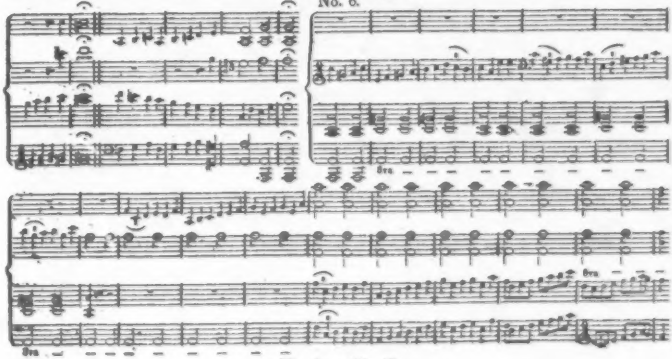

Trio, No. II.

No. 1. *Poco sostenuto.*

No. 2.

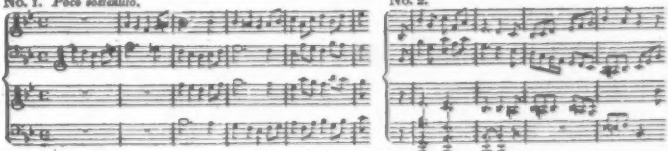

No. 3.

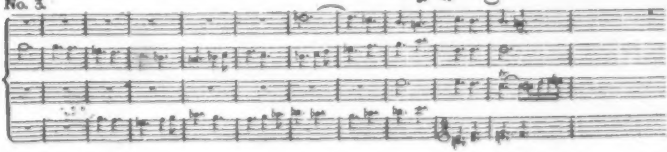

saur
BIBLIOTHEK DER DTSCH. LITERATUR
ROCALIT2,J.F.
3-598-52410-2
FN. 05376/037

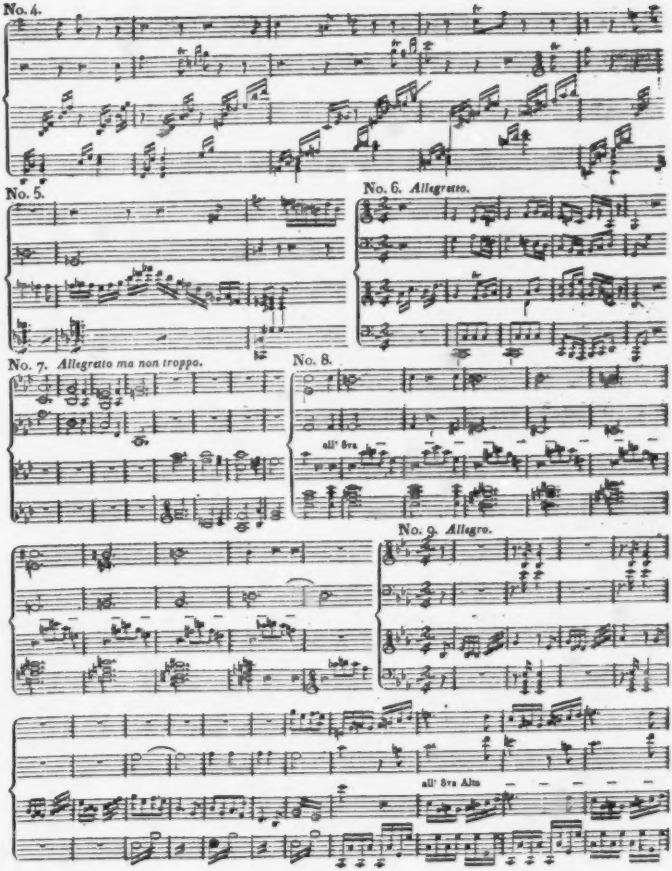
No. 4.
No. 5.
No. 6. Allegretto.
No. 7. Allegretto ma non troppo.
No. 8.
all' 8va
No. 9. Allegro.
all' 8va Alto

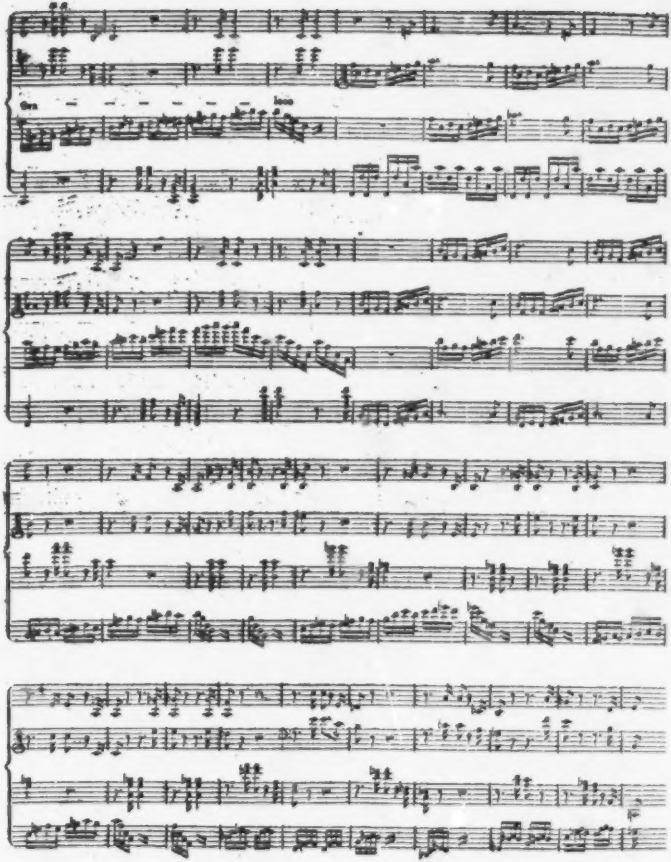

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten März. **N°. 10.** 1813.

Mittheilungen über Gesang u. Gesangsmethode. *)

(Fortsetzung s. d. 52sten No. des vor. Jahrg. d. Z.)

II. Verbindung der Register der Stimme. Portamento di voce. Athemnehmen.

Fast jede menschliche Stimme hat zwey Register: Bruststimme (*voce di petto*) und Kopfstimme, (*voce di testa, falsetto*,) und nur ausserst selten findet man Sänger, die im Stande sind, alle Tone ihrer Stimme aus der Brust anzugeben. Die von Einigen angenommene Eintheilung der Stimme in *Brust-, Hals- und Kopfstimme* scheint mir nicht natürlich zu seyn, wenigstens lasst sie nur in seltenen Fällen (zuweilen bey hohen Sopranstimmen) die Anwendung zu. Für meinen Zweck ist es hinreichend, über die obengenannten zwey Register zu sprechen.

Es ist in jeder Stimme leicht zu bemerken, wo die Bruststimme natürlich aufhört und wo die Kopfstimme anfangt: denn die letzten Tone der Bruststimme sind gewöhnlich sehr stark, (weil sie nur mit einiger Anstrengung ansprechen,) und die ersten der Kopfstimme im Vergleich dagegen sehr schwach. Nur selten ist diese Verschiedenheit von Natur so gering, dass sie nicht leicht auffallen sollte. Es ist sehr schwierig, aber unumganglich nothig, diese beyden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder ganz gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde. Dass dies durch ein zweckmässiges und fleissiges Studium möglich sey, beweisen Einige der trefflichsten Sanger, die ihrer Stimme eine so vollkommene Gleichheit in ihrem ganzen Umfange verschafft haben, dass die meisten der Zuhörer glauben, sie sangen alles mit Bruststimme.

Anm. Dieses Studium ist leider in neuern Zeiten von den meisten Sängern sehr vernachlässigt. Es ist überdies noch zur Mode geworden, den natürlichen Umfang der Stimme unnatürlich zu überschreiten, und man hört daher, in Italien wie in Deutschland, die Bässe bis eingestr. g und a, und die Tenore bis zweygestr. d u. e ausschweifen, u. zwar mit einer Art von Falettstimme, dass man eine andere Person zu vernehmen glaubt. Es ist freylich schlimm, dass sich der Haufen nach und nach gewöhnt hat, dergleichen Charlatanerien zu applaudiren: aber der wahre Künstler sollte sich dadurch nicht irre machen lassen. Es giebt ja doch noch überall der Verständigen genug, die solche elende Künsteleyen für das zu nehmen wissen, was sie sind.

Wenn es schon für die im ersten Abschnitt angedeuteten Uebungen nöthig war, den natürlichen Umfang der Stimme zu untersuchen, so ist dies jetzt und für die Folge doppelt nöthig. Eben so nothwendig ist die Untersuchung, wie weit die Bruststimme ohne besondere Anstrengung reiche, und wo die Kopfstimme anfange. Die Resultate einer solchen, nicht eben schwierigen, Prüfung erleichtern die Beobachtung folgender Regel: Man mässige lange Zeit hindurch die Bruststimme, vorzüglich die letztern Tone derselben, und strenge nach und nach die Kopfstimme, besonders die ersten Tone derselben, etwas an, bis die möglichst vollkommene Gleichheit in dem Uebergange der beyden Register und in allen Tönen der ganzen Stimme überhaupt hergestalt ist. In dem sehr seltnen entgegengesetzten Falle, dass die Kopfstimme

*) Anmerk. Der Hr. Verf. war, durch Reisen und andere unvermeidliche Abhaltungen genöthigt, die Fortsetzung dieses seines lehrreichen und ansiehenden Aufsatzes entweder beträchtlich später, oder so mitzutheilen, wie er sie im ersten Entwurfe verfasst hatte. Da er (und mit ihm wol jeder unterrichtete Leser) nichts in der Sache selbst, sondern nur Manches in der Anordnung und Darstellung überhaupt geändert wünschte, bey Arbeiten solcher Art aber dies Letztere bey weitem das weniger Beträchtliche zu seyn scheint, es auch hier keineswegs gerathen schien, u. viele Leser uns um baldige Fortsetzung des Aufsatzes ersucht haben: so hatten wir um dieselbe, wie sie war und nun hier abgedruckt worden ist, und geben diese Rechenschaft nur, damit, wenn je der eine oder der andere Leser in angeführter Hinsicht etwas auszusetzen finde, er dies uns und nicht dem Verf. zurechnen möge. d. Redact.

stärker, als die Brusttimme seyn, (die höchsten Kopftöne sind gewöhnlich sehr stark,) beobachte man das entgegengesetzte Verfahren.

Dass dieses Studium für eine Stimme mehr Schwierigkeiten habe, als für die andere, ergiebt sich aus den hierher gehörigen Bemerkungen des ersten Abschnitts.

Nur alsdann, wenn der Sänger die Verbindung und die Gleichheit der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat, lässt sich an das Halten und Tragen der Stimme, an das Uebertragen u. Schmelzen eines Tons in den andern (*portamento di voce*) denken, welches dann am vollkommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleichheit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam übergeht und so mit ihm aufs genauste verbunden wird. — Das entgegengesetzte Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzugeben, kann nur in seltnen Fällen von guter Wirkung seyn. *Häufig* angewandt, vorzüglich in Passagen, ist es widerlich und wird in Italien spottweise *agallinacciare* (von *gallinaccio*, der Truthahn,) genannt.

So sehr man in Italien das Portamento für eines der ersten Erfordernisse eines guten Sängers hält, so streng unterscheidet man von demselben das ekelhafte, dissonirende Ueberziehen, (ähnlich dem Ueberziehen auf Saiteninstrumenten durch allmähliges Fortrutschen des Fingers,) was manche Sänger irrigerweise für Portamento halten. Dieses Ziehen, (*tirare*) u. wenn es sehr auffallend ist, dieses Heulen, (*urlare*) das man, um sich zierlich auszudrücken, *maniera affettata*, *smorfiosa* nennt, duldet man selten lange.

Die beste Uebung für das Portamento, welche zugleich dazu dient, die Stimme in allem, ihr Eigenthümlichen gebrauchen, moduliren u. befestigen zu lernen, (*cavare*, *modulare*, *formare la voce*) sind Solfeggien auf A und E, anfangs in langern, später in kürzern Noten. Man sehe hierbey vorzüglich auch darauf, so wenig als möglich Athem zu nehmen. Man suche jeden musikal. zusammenhängenden Gedanken in Einem Athem vorzutragen, da auf diese Art das Athemschöpfen von dem Zuhörer fast gar nicht bemerkt wird. Ist dies aber nicht möglich, so nehme man aus demselben Grunde doch nur zu Anfang eines neuen Taktes, oder nach einem schlechten Taktheile, und so viel als möglich nur bey heruntergehenden Noten neuen Athem, theils, weil die Erfahrung lehrt, dass die meisten Stimmen leichter fallen als steigen, theils auch, weil das Aufsteigen ganz vorzüglich zum Portamento geeignet ist. Je seltener man Athem nimmt, oder je mehr man wenigstens das Athemnehmen durch Kunst zu verbergen sucht u. unmerklich macht, von desto schönerer Wirkung wird ein Gesang, der sich für das Portamento besonders eignet, z. B. Cantabile, Largo u. s. w., überhaupt in solchen Stücken, die mehr eigentlichen Gesang haben, als Declamation.

Dass diese Regeln des Athemnehmens da, wo von eigentlichem Gesang und nicht mehr von Uebung die Rede ist, öftere Ausnahmen erleiden müssen, ist klar. Das *Wie* des Athemnehmens — so selten und so unmerklich als möglich — ist leicht vorgeschrieben; für das *Wo* lässt sich keine allgemeine, überall gültige Regel festsetzen. Die obigen Vorschriften werden jedoch in den meisten Fällen hinreichen, u. die Beachtung ihrer Gründe auch leicht in andern Fällen das rechte Verfahren lehren.

III. Aussprache. Recitativ.

Wenn durch die vorigen Uebungen nun auch die Stimme insoweit hinlänglich ausgebildet und in der Gewalt des Sängers ist, dass er seinen Fleiss auf die verschiedenen Auszierungen des Gesanges mit Nutzen verwenden könnte, so rathe ich doch, noch vorher mit möglichster Sorgfalt an das Studium einer richtigen, guten und schönen Aussprache zu denken; weil durch sie erst der Gesang Leben, Charakter und Seele erhält, ohne sie auch alle Auszierungen wenig Werth haben, und weil ohne grosse Sicherheit in derselben die Uebungen in jenen Verzierungen ihm leicht hinderlich sind. — Es kann hier der Ort nicht seyn, die allgemein angenommenen Regeln und Grundsätze der wahren Aussprache des Deutschen u. Italien., abzuhandeln, und ich setze daher die Kenntnis derselben voraus. Einige Bemerkungen nur seyen mir hierüber erlaubt. Der Italiener nimmt es mit der Aussprache seiner Sänger weit genauer, als der Deutsche, auch ist die feine Aussprache des Ital. bey weitem schwerer, als manche glauben. Schon der Umstand, dass man einen und denselben Vocal einmal offen, das andremal geschlossen ausspricht, erschwert dieses Studium sehr: da man aber im Gesang zuweilen sogar von der Aussprache des gemeinen Lebens abweicht und auch in der Aussprache der Consonanten sehr delicat ist, so bedarf es einer gründlichen Kenntnis der Sprache überhaupt und einer fleissigen Uebung, um sich die wahre Aussprache des Ital. zu eigen zu machen. Man sehe über

diesen Gegenstand *Fernow's italien. Sprachlehre*, und beachte ausser den Vocalen, deren Aussprache sich von der deutschen oft sehr unterscheidet, ganz besonders noch die Consonanten *c, g, r, s, z, b* u. p, d u. t, ihre Verdoppelungen, ihre Verbindung unter einander und mit andern Consonanten u. s. w.

Hat man sich die wahre Aussprache des Deutschen oder Ital., frey von allem Provinziellen, im Reden zu eigen gemacht, so ist dadurch die Anwendung für den Gesang schon merklich erleichtert. Man singe nun verschiedene Stücke mit besonderer Rücksicht auf die Aussprache. Mehr als jede andere Gattung des Gesanges eignet sich für diese Uebung, aus mehreren in die Augen fallenden Gründen, das Recitativ, das überdies auch die vollkommenste Aussprache verlangt. Bey der Wahl der Recitative aber und anderer Gesangstücke sehe man, ganz besonders im Anfange, darauf, dass sie dem *natürlichen* Umfange der Stimme, vorzüglich der Höhe nach, angemessen seyn, weil die Schwierigkeit, auf hohen Noten Worte auszusprechen, leicht Undeutlichkeit der Aussprache zur Angewohnheit macht. Man übe sich anfänglich in langsamen Tempi, gehe dann zu schnellern über, und versuche zuletzt die sogenannten *parti parlanti* der ital. komischen Oper. Wessen Beruf es mit sich bringt, ganz besonders die Aussprache des Deutschen zu studiren, der wird der grössern Schwierigkeit wegen auch desto grössern Fleiss darauf verwenden müssen. Es würde aber unnütze Zeitverschwendung seyn, es hierin zu einer Geläufigkeit und Gelenkigkeit der Zunge bringen zu wollen, wie sie viele ital. Buffi (komische Bässe) ohne grosses Studium haben, die oft im Stande sind, in einem mässigen Allegro jedem Sechszehntheil eine Sylbe unterzulegen. Einen solchen Schwall von Worten deutlich herauszustossen, erlaubt der Charakter der deutschen Sprache nicht. — Da bekanntlich aus physischen Gründen den Männerstimmen die Aussprache ungleich leichter fällt, als den Weiberstimmen, so bedürfen diese auch eines um so viel längern und sorgfältigern Studiums.

Anm. Das Studium der Aussprache wird in neuerer Zeit fast allgemein vernachlässigt, doch weit mehr in Deutschland, als in Italien. Ich übertreibe nicht, wenn ich versichere, deutsche Sänger gehört zu haben, die man für sehr brav, wol gar für Muster ansah, u. bey denen Gesange der Zuhörer oft zweifelhaft blieb, in welcher Sprache sie sängen. Anstatt die Schwierigkeit der deutschen Sprache als Entschuldigung eines solchen bedeutenden Fehlers gutzuheißen, sollte die billigerweise Anstoß einen grössern Fleiss seyn. Aber leider ist es nicht jedes Sängers Sache, um den Beyfall des Verständigern zu singen, die meisten begnügen sich mit dem oft zweydeutigen Applaus der Menge, den man freylich mit leichterer Mühe, nur oft auch auf Kosten der Kunst, erkauft. — Auch in Italien bekümmert man sich nicht mehr so ernstlich um die Aussprache, wie es seyn sollte, vorzüglich im Recitativ der ernsthaften Oper. Als man noch Opern von Apostolo Zeno und Metastasio aufführte, da wollte man mehr die Worte geniessen. Diese interessiren jetzt nicht mehr: also hört man nicht darauf, sondern plaudert, und man machen mehr die Sänger bequem und sprechen nur, was sie gerade ohne Studium können. Das ist dann aber doch immer noch etwas, da dem Italiener wenigstens die Deutlichkeit in der Aussprache nicht eben sehr schwer fällt. In einigen Orten Italiens, ganz besonders in Rom, wo überhaupt noch der reinste und natürlichste Sinn und Geschmack zu herrschen scheint, hört man doch auch das sogenannte Recit. parlante (Recit. ohne Begleitung) mit Aufmerksamkeit an, wenn es wirklich gut vorgetragen wird. In der komischen Oper, (Op. buffa) in welcher der Dichter gewöhnlich die meisten Recitative den ersten Partien giebt, da sie hingegen in der ernsthaften Oper (Op. seria) in der Regel die zweyten, meist sehr unbedeutenden Sänger haben, bekümmert man sich, von Seiten der Sänger sowol, als im Publicum, mehr um die Worte, wie es auch nur, um die mancherley Späßchen und Späße desto sicherer zu dem Mann zu bringen, oder sich zu freuen zu ergötzen; vielleicht auch deswegen, weil das leicht hingesagene und beynahe gesprochene Recitativ der komischen Oper bey weitem nicht so sehr ermüdet, als das wirklich gesungene und mit mehr Fleiße vorgetragene Rec. der ernsthaften Oper. (Vergl. weiter unten.)

Zwischen dem *Rec. parlante* (mit blosser Begleitung des Basses) und dem *Rec. stromentato, con gli stromenti*, (mit Begleitung der Instrumente) ist eben so wenig ein wesentlicher Unterschied, als zwischen dem Recit. der Oper und dem der Kirche und Kammer. Der wird der verständige Sänger hier, wie überall, auf Zweck und Ort Rücksicht nehmen, und in seinem Vortrag den Ausdruck zu legen suchen, der den Umständen angemessen ist. In jedem Recit. aber soll man sich vor häufigen Zierrathen in Acht nehmen, und mehr auf einen einfachen, leichten und gewandten, aber doch dabey ausdrucksvollen Vortrag (*maniera semplice, sciolta, leggiera, ma espressiva*) denken, für welchen man am sichersten durch vollkommene Aussprache und Intonation, hin und wieder gebrauchtes Portamento, leicht angebrachte Appoggiaturen u. ähnliche *kleine* Aussierungen sorgt. (S. davon weiter unten.)

Die gewöhnlichsten Fehler im Vortrag des Rec. sind: schleppender, wol gar reichlich verzierter Gesang — oder auch das entgegengesetzte Verfahren, die Worte nur herausspolternd hinzuwerfen, und mehr eigentlich zu sprechen, als zu singen, wol auch dabey ein wenig zu schreyen und zu

heulen, wie manche ital. Buffi thun, bey denen man gewöhnlich nur in der Cadenz eigentliche musikal. Töne zu hören bekommt —; Uebernehmen (Forciren) der Stimme in ausdrucksvollen Stellen, wodurch der Ton leicht unrein oder doch rauh und unangenehm wird; affectirter, weinerlicher Vortrag; (ein Fehler mancher deutscher Sänger;) Markiren, Betonen der letzten Sylben, oder Verschlucken derselben. Das Schlimmste aber bleibt doch, wenn der Zuhörer nicht versteht, was man singt — undeutliche Aussprache.

Da in der deutschen Oper, mit zuerst wenigen Ausnahmen — sonderbar genug, alles das gesprochen wird, was man in der ital. als Recitativ singt, (und das ist wenigstens consequenter, wenn auch, wie es jetzt ist, nicht immer erfreulicher,) so hat der deutsche Sänger auch weit weniger Uebung im Recit., als der Italiener. Aber der vielen Vortheile wegen, die aus dem Studium dieser Gattung des Gesanges von selbst hervorgehen, ist dasselbe dennoch jedem angelegentlichst zu empfehlen, der nicht blos auf das Einzelne, was ihm nun eben das Nächste u. Nothigste seyn möchte, Rücksicht nimmt, sondern sich mit beachtendem Blick des ganzen Gebietes seiner Kunst zu einem guten Sänger bilden will.

Vortreffliche Recitative findet man zum Theil in den oben genannten Solfeggien, Cantaten und Duetten, und unter den ältern Compositionen deutscher und ital. Meister ganz vorzüglich in den Werken des Anfossi, Ph. E. Bach, Galuppi, Gassmann, Gluck, Guglielmi d. Vater, Hasse, Handel, Jomelli, Naumann, Paisiello, Piccini, Sacchini, Salieri, Sarti u. a. Die neuern italien. Componisten schreiben gewöhnlich die Recitative ohne alles Nachdenken, oder lassen sie auch wol von einem Schüler schreiben. Doch findet man in einigen Opern des Cimarosa, Federici, Fioravanti, Sim. Mayr, Nasolini, Nicolini, Par, Righini, Zingarelli u. a. zuweilen Recitative, die als Muster gelten können.

IV. Auszierungen des Gesanges.

Die bisher abgehandelten Gegenstände sind das Wesentliche alles Gesanges, und weder dem Geschmack eines Volkes, noch der Mode einer Zeit unterworfen. Ueberall und immer sind schöne, (wenigstens fehlerfreye) Stimme, Intonation, Portamento und Aussprache die Hauptforderniße eines Sängers, ohne welche der Hauptzweck des Gesanges, durch wahren und schönen Ausdruck zu rühren und zu vergnügen, nicht erreicht werden kann. Sind nun aber auch die in diesem Abschnitt abzuhandelnden Verzierungen des Gesanges zur Erreichung dieses Zwecks nicht geradezu unumgänglich nöthig, so können sie doch dazu mächtig mitwirken, und einige sind selbst von der Art, dass ohne sie der Gesang steif und unbeholfen bleibt. Die Wahl aber und der Werth dieser Auszierungen sind von dem Geschmack oder Ungeschmack der Zeit und des Orts abhängig. Je weniger Verschiedenheiten sich daher in den vorigen Abschnitten zwischen dem deutschen und ital. Sänger bemerken liessen, desto mehr Gelegenheit wird sich hier und im folgenden darbieten, manche Bemerkungen über das Eigenthümliche und Charakteristische beyder Nationen, in Hinsicht auf Gesang, mitzutheilen.

Die am öftersten vorkommenden und überall gebräuchlichen Auszierungen sind: die einfache Appoggiatur, (*appoggiatura*,) die zusammengesetzte Appoggiatur, (*il gruppetto*,) der Mordent, (*il mordente*,) und — mit einiger Einschränkung — der Triller, (*il trillo*). Man sehe hierüber irgend eine Anweisung zur Musik und bemerke nur noch, dass man die einfache und zusammengesetzte Appogiatur aufs genauste mit der Note, zu der sie gehört, verbinden und gleichsam übertragen, (*legare, portare*,) den Mordenten hingegen vibriren und markiren (*vibrare, granire*) müsse. Ist der Mordent (nach älterer Weise) oft wiederholt und also eine Art von Trillo, so gilt von ihm auch so ziemlich alles, was sogleich über das Trillo bemerkt worden wird.

Das Trillo, welches ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte, wird in neuerer Zeit mit Unrecht zu sehr vernachlässigt, da es, gut ausgeführt, (gleich, bestimmt geschlagen, körnig, leicht und mässig geschwind, *eguale, deciso ossia battuto, granito, facile e moderatamente veloce*) sparsam und an seinem Ort (z. B. in Fermaten, Cadenzen u. a. w.) angebracht, von sehr guter Wirkung ist. Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme, aller Uebung ungeachtet, beynahe unmöglich ist, sich ein gutes Trillo anzueignen: doch sind dies nur seltne Ausnahmen, und in den meisten Fällen kann man sich es wol durch Studium verschaffen. Da es aber schwierig ist und die Vermeidung der Fehler desselben (zu langsam oder auch zu schnell, Veränderung der Bewegung in der Mitte oder zu Ende, Bockstriller, *trillo caprino, trillo gallino* u. a. w.) eine lange, flüssige Uebung nöthig macht:

so ist es unter der Sängern zur Mode geworden, das Trillo zu verachten, und es als eine veraltete, pedantische Zierrath anzusehn. Es bedarf keines Beweises, dass diese Meynung blosses Vorurtheil sey. — Wie das Trillo zu üben und anzuwenden sey, ergiebt sich grösstentheils schon aus dem Obigen. Man bemerke nur noch, dass es am zweckmässigsten ist, das Trillo anfänglich mit halber Stimme und ziemlich langsam zu üben, dann nur nach und nach es mit voller Stimme zu versuchen und allmählich zu der hinlänglichen Geschwindigkeit desselben überzugehen.

Anm. Die auf Instrumenten zuweilen gebrauchte Art, ein langes Trillo schwach und langsam anzufangen und es allmählich stärker und schneller werden zu lassen, und so rückwärts, ist für den Gesang nicht anwendbar. Wenigstens ist mir noch kein Sänger vorgekommen, der im Stande gewesen wäre, ein solches Trillo gut auszuführen.

Kleine Läufer, Volaten, wenn auch nur von wenigem Umfange, (*volatine.*) hörte man ehedem gern oft, und verlangte sie daher auch von der unbiegsamsten Stimme, und zwar in einem Athem, möglichst schnell, und bestimmt. Jetzt fordert man sie weniger, und man thut vielleicht wohl daran: aber jeder Sänger sollte doch im Stande seyn, sie nöthigenfalls machen zu können. Man unterscheide von ihnen die zu schnellen und daher undeutlichen Läufer, (*stricciature.*) welche höchst widerlich sind.

Die *messa di voce* (oder auch nur) scheint in italienischer Schule mehr im Gebrauch zu seyn, als in der deutschen. Ihr eigentlicher Ort ist in Fermaten, bey der Vorbereitung einer Cadenz u. s. w.; doch hält man es in Italien mit Recht für eine gute Eigenschaft eines Sängers, wenn er sich derselben auch öfterer im Verfolg des Gesanges bey Noten von längerer Dauer bedient, aber nicht so markirt, und mit geringerer Gradation des *piano*, *crescendo*, *forte*, *decrescendo*, *piano*, weil sonst der Gesang durch das öftere und zu scharf bezeichnete *cresc.* und *decresc.* zu monoton werden würde. — Man verwechsle jedoch hiermit nicht die üble und von Unsicherheit in der Intonation herrührende Angewohnheit mancher Sänger, jeden Ton schwach anzufangen und ihn dann erst zu seiner natürlichen Stärke anwachsen zu lassen, wodurch eine höchst ängstliche Einförmigkeit entsteht. — Zu vollkommener Ausführung der *messa di voce* ist vorzüglich nöthig, den Athem völlig in seiner Gewalt zu haben, und ihn zu erhalten, zu verstärken und zurückzuziehen zu wissen, weil hiervon die richtige Gradation und Proportion der Stärke und Schwäche des Tons abhängt. Es ist bequem, zu Anfang den Mund weniger, und nach und nach etwas mehr zu öffnen, und so umgekehrt beym *decresc.* Leicht wird eine noch nicht ganz feste Stimme beym *cresc.* zum Heraufziehen (*crescere di tuono*) und beym *decresc.* (*dimin.*) zum Herunterziehen (*calare*) verleitet. Es ist daher nöthig, vorzüglich auf reine Intonation Acht zu haben. — Es giebt wenige Sänger, die im Stande sind, in allen Tönen ihrer Stimme die *messa di voce* auszuführen; es bedarf daher der Aufmerksamkeit, um auch in dieser Hinsicht seine Stimme kennen zu lernen.

Anm. Sehr vollkommen habe ich die **messa di voce**, und zwar vierstimmig, in der päpstlichen **Kapelle** gehört. Eben so trefflich ausgeführt hörte ich dort auch folgende Art von Glockenton:

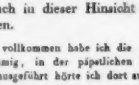

Die *nota sostenuta*, (der Glockenton), welche eine vielfache und nicht allmählich durch *cresc.*, sondern durch *sforz.* vom *pian.* schnell zum *fr.* übergehende *messa di voce* ist, (das Zeichen 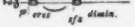 u. s. w. erklärt das Gesagte vielleicht noch deutlicher,) hört man von deutschen Sängern nicht selten, bey den Ital. aber fast gar nicht, weil man sie im Publicum nicht liebt und sie nur einem Lieblingssanger gelegentlich einmal hingehen lässt. Vollkommen rein in allen Absätzen ausgeführt, und diese nicht zu grell und schneidend angegeben, und sparsam angewandt, mag sie in hohen Tönen des Soprans zuweilen von angenehmer Wirkung seyn, bey tiefern Stimmen aber ist sie lächerlich.

Die Unsitte, welche in einigen der verflossenen Jahrzehende fast überall herrschte, im Gesange weniger Rücksicht zu nehmen auf den höchsten Zweck desselben, wahren und schönen Ausdruck der Empfindung, welche das Wort, der Charakter des Stücks und die Situation vorschreibt, als vielmehr Kunstfertigkeit überhaupt, grosse Geläufigkeit, Kraft u. s. w. insbesondere zur Schau zu tragen, ist jetzt in Italien so ziemlich allgemein verdammt. Daher sind alle eigentlichen Bravourarien u. dergl. verbannt, und man liebt mehr den gehaltenen, einfachen und ausdrucksvollen Gesang (*canto sostenuto, spianato, expressivo, di espressione.*) Nur wenige Sänger, die aus Noth, und Unfähigkeit, das Höhere

leisten, oder aus verdorbenem Geschmack sich damit begnügen, ein paar Abende zu imponiren, und dann die Zuhörer kalt zu lassen, bleiben noch bey jener absurden und bizarren Manier, (*cantare agilità*) durch die sie nur das Urtheil erringen, dass sie gut und fertig zu solfeggiren und zu vocalisiren verstehen. Der Beyfall, den man einer bewunderungswürdigen Kunstfertigkeit im ersten Augenblick zollt, sinkt und schwindet, unterdessen der Beyfall, den man sich durch eigentlichen Gesang erwirbt, immer steigt. Das Treffliche wird nur langsam und allmählich begriffen, bietet aber dann auch desto reichern und bleibendern Genuss, und wird sicher nach Verdienst und Würden belohnt. — In Deutschland scheinen manche Sänger diese Passagenmanier u. dergl. immer noch für ächt italienisch, und wol für das Höchste ihrer Kunst zu halten. So schlimm das ist, so ist es doch noch schlimmer, dass dergleichen Productionen auch im Publicum noch viele Anhänger finden. Hat ein Sänger von der Natur ganz besondere Anlagen für dies Genre erhalten, so mag er sich darin üben, doch darüber nicht das Bessere versäumen. Ist aber eine grosse Gelänfigkeit nicht natürlich, so ist sie auch schwerlich je vollkommen zu erringen, und darum in dieser, so wie in jeder andern Hinsicht, alles darauf verwandte Studium weggeworfen.

Anm. Es bedarf übrigens hier einer strengen Unterscheidung und einer langen Erfahrung, um genau zu bestimmen, welche Art von Passagen u. dergl., (z. B. Läufer herauf oder herunter, in Terzen, halben Tönen, Sprüngen, cantare di sbalzo, Arpeggiaturen, oder wol gar das veraltete Gehämmerte, martellato u. s. w.) und wel he Ausführung derselben (abgestossen oder gebunden u. s. f.) einer Stimme natürlich sey, und ihr gut stehe. Will man dergleichen zuweilen machen, so mache man es wenigstens vollkommen in seiner Art, vor allen Dingen rein, bestimmt und deutlich.

Etwas ganz anderes ist es aber, seiner Stimme einen, den natürlichen Anlagen nach möglichst hohen Grad der Gewandtheit und Geläufigkeit zu verschaffen, und diese zuweilen zweckmässig anzuwenden, als sich zu einer Agilität zu zwingen, zu der man nicht berufen ist, und sich immer nur in ihr und durch sie zu zeigen. Denn mechanische Kunstfertigkeit ist übrigens ein unerlässliches *Mittel*, um den Forderungen der Kunst ein Genüge zu leisten, aber nicht ihr *Zweck*.

Die Cadenz in der veraltesten Form mit dem Schlusstriller hört man jetzt in Italien nur noch in den Kirchen, doch auch da nie, wie sie seyn sollte, d. h. eine oder mehrere Ideen des Stückes selbst weiter ausgeführt oder enger verbunden u. s. w., sondern statt dessen nur etwas Lauferwerk mit oder auch ohne Schlusstriller. In den Theatern ist sie (wie überall) aus der Mode, doch hört man gern etwas dem ähnliches bey Fermaten oder zu Ende eines Cantabile; nur mag man es nicht zu lang und nicht zu weitausgreifend.

Alle diese Auszierungen — diese Mittel des Ausdrucks, lassen sich *erlernen*. Sie aber zweckmässig anzuwenden, die Form und die Anzahl derselben, so wie überhaupt den ganzen Vortrag, den Ausdruck, im Einzelnen u. s. w., dem Charakter des Stücks, der Rolle, dem Ort, der Situation u. s. f. anzupassen, wodurch erst der wahre Ausdruck *des Ganzen* entsteht — dies alles lässt sich wol schwerlich, so wie das Mechanische der Kunst, vordociren. Denn das Schickliche und Schöne, das Ergreifende und Rührende, das Angenehme und Liebliche lässt sich auf keine Art in Worte oder Zeichen fassen und mittheilen. Ausdruck selbst ist das letzte und höchste Ziel der Kunst. Wer mit Bildung überhaupt ein richtiges, feines Gefühl und einen geläuterten Geschmack verbindet, den wird seineigenes Nachdenken lehren, überall das Rechte zu treffen, und frey von blinder Nachahmung gepriesener Muster, wird er sich einen Styl bilden, der um so trefflicher seyn wird, je mehr er ihm selbst eigen ist.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Prag, den 24sten Febr. Am 19ten d. gab Hr. Brandt, königl. bayer. Hof- u. Kammermusic., Concert auf dem Fagott im Convict-Saale. Die wiener musikal. Zeit. enthielt früher einen sehr ehrenvollen Bericht über Hrn. B.s Spiel, u. sprach zugleich ihr Urtheil über die Compos. des Hrn. C. Maria v. Weber aus; es war Ref. doppelt wichtig, dies mit seiner Ueberzeugung zu vergleichen. — Ref. unterschreibt gänzlich das Urtheil über Hrn. B., rücksichtlich seines schönen, durchaus egalen Tons, seines grossen Umfangs, und der ausserordentlichen Fertigkeit, mit dem Beysatze, Hrn. B. den ersten Platz unter den Fagottisten einzuräumen, wenn sein Vortrag im Cantabile mit den übrigen Eigenschaften im gleichen Verhältnis stünde. Die Comp. des Conc. gehört zwar nicht zu den ausge-

zeichnetsten und ausgeführtesten dieses vortrefflichen Componisten: doch leuchtet selbst darin ein genialer Geist unverkennbar hervor. Wir heben diesfalls den Eintritt des ersten Solo mit der Pauke und den wiederholten im 2ten Theil dieses Satzes mit veränderter Harmonie besonders heraus; so wie im Adagio den 3stimmigen Satz des Fagotts principal mit den zwey Hornern, und den darauf folgenden Eintritt in das Thema, als eine sehr glückliche, effectvolle Erfindung. Auch das Rondo gewährte einen angenehmen Genuss. Wenn schon die Instrumentirung ganz und gar nicht überladen ist, (das Adagio ward nur vom Bogenquartett u. Hörnern begleitet.) so dürfte doch die Natur des nicht sehr durchgreifenden, und deshalb für einen brillanten Effect niemals sehr geeigneten Fagotts, hin und wieder eine noch strengere Oekonomie fordern. — Dem. Müller sang eine Arie von weiland Kapellm. Rösler mit gewohntem Kunstfleiss, zur höchsten Zufriedenheit der Anwesenden. Mad. Brede declamirte die *Ideale* von Schiller, dann Krispin und Krispine von Gellert, mit der Richtigkeit und Anmuth, die wir an dieser denkenden Künstlerin bewundern. Sie scheidet trefflich das Sprechen eines Gedichts von der theatralischen Declamation; besonders das letzte Gedicht gelang ihr vollkommen. — Zum Schluss spielte Hr. B. ein Andante und Rondo ungarese von C. Mar. v. Weber, welches der Verfasser erst wenige Tage vor dem Concert geschrieben haben soll. Die sanfte, ausdrucksvolle Melodie im Andante, nach Art eines Siciliano, kehrt zweymal mit leichter und neuer Begleitung wieder. Der schöne Mittelsatz in As macht sich durch Zusammenstellung der 2 Fagott's und Hörner vorzüglich interessant. Hr. B. hatte dabey Gelegenheit seine schöne Höhe zu zeigen. Im Rondo ungarese herrscht durchaus eine dem Thema getreue Haltung. Die Eintritte in dasselbe, bald mit dem Fagott, bald mit dem ganzen, auch getheilten Orchester, in immer neuen Wendungen, sind von belebender Wirkung. Hr. von W. scheint in diesem Satze den grossen Umfang des Instruments und die Virtuosität des Hrn. B. besonders in Anspruch genommen zu haben, der dieselbe denn auch mit ausgezeichneter Bravour darlegte. In der Schlusspassage fanden wir die Begleitung zu stark, ausser wenn es dem Comp. darum zu thun war, das Ganze feyerlich zu bekräftigen und zu beschliessen; auch während des Rondo wünschten wir einige Forte weniger markirt. Uebrigens hat Hr. v. Weber in diesem Producte sein herrliches Talent für edlen, herzansprechenden Gesang, und effectvolle Instrumentirung, so wie die Benutzung gemachter Erfahrungen, und seine reichen harmonischen Kenntnisse neuerdings rühmlichst bewiesen. — Das Conc. wurde eröffnet durch eine Ouvert. v. Hrn. Joh. Gänsbacher, dem Vernehmen nach zu einer kleinen Oper, *des Dichters Geburtsfest*, gehörig. Sie ist in einem einfachen, gehaltenen Style geschrieben, schön geführt, voll Feuer, und originell instrumentirt; dabey ohne alle Prätensionen auf ein Thema von drey Noten gebauet. — Das brave Orchester unterstützte den Hrn. Concertgeber sehr eifrig u. ehrenvoll. Der lebhafteste Beyfall krönte den Virtuosen und Componisten. — —

Wir sehen einer ganz neuen Organisation unsrer Oper entgegen, welche von Ostern bis Anfang Septembers suspendirt wird, um dann mit desto höherem Glanze wieder zu erscheinen. Der rühmlichst bekannte Kapellm., Hr. Carl Maria v. Weber, übernahm die Organisation derselben als neu engagirter Opern-Director des königl. ständ. Theaters. Sein grosser Ruf im Auslande, den er vergangenes Jahr auch bey uns durch Aufführung mehrerer ausgezeichneter Werke seines Genie's tief und ruhmvoll begründete, erwarben ihm ein unbeschränktes Zutrauen; jeder Kunstfreund wünscht sich zu dieser kaum gehofften Acquisition Glück, und erwartet von seinem grossen Talente und geprüften Erfahrungen im Opernwesen mit vollem Rechte die schönsten Resultate.

Recension.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — par F. Schneider. Oeuvr. 27. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Hr. Friedrich Schn. fährt rühmlich fort, den Freunden gründlich gedachter, geistreich, lebendig und kunstgemäss ausgeführter Klaviercompositionen von Zeit zu Zeit etwas Bedeutendes und Werthes für ihre Sammlungen zu liefern. Auch diese Sonate gehört allerdings hierher. Ein ernstes *Allegro moderato*, (F moll,) das mehr durch Fülle und Consequenz der Ausführung, als durch an sich hervorstechende Gedanken anziehet, und ziemlich

schwer zu spielen ist, wenn nämlich alles das gehörige Maas von Licht und Schatten, und dadurch das Ganze die Rundung erhalten soll, wie es gedacht ist — dies macht den Anfang. Wir wüssten ihm nichts zu wünschen, als dass der sanftere Zwischensatz, der S. 2 oben zuerst erscheint, ausgezeichneter erfunden, und, noch mehr als geschehen, also dargestellt wäre, dass er auch für die Empfindung einen milden, einnehmenden *Gegen*-Satz bildete. Ein sehr feuriges, stürmisches, in scharfen Harmonien, aber durchaus regelmässig u. nicht bizarr geführtes *Presto scherzando*, (F dur,) mit sanfterem Trio, (D moll) das für sich, und noch mehr nach jenem ersten Allegro, treffliche Wirkung thut, folgt; und eben in diesem Zusammenhange konnte nun, psychologisch, ästhetisch und technisch, für die Fortsetzung nichts passender gewählt werden, als ein, in düsterm, aber doch sanftem Charakter, und in voller, aber doch höchst einfacher Harmonie festgehaltenes Stück, wie Hr. Schn. das *Largo* (Des dur und Cis moll,) auch wirklich geschrieben hat. Da kann denn der beabsichtigte Effect nicht fehlen; und er fehlet auch wirklich, weder hier, noch in dem raschen und kraftigen, doch klaren und nicht zu schwer behandelten *Presto agitato* (F moll,) zum Schluss des Ganzen. Diesem konnte man, besonders vom Beginnen seines zweyten Theils an, bis zur Rückkehr in den Anfang, vielleicht ein etwas tieferes Eingehen in contrapunctische Verarbeitung und daraus zu entwickelnde eigenthümlichere Darstellung des Hauptgedankens wünschen, als wozu dieser sich recht wohl geeignet hätte — wie das auch hin und wieder von dem Componisten selbst angedeutet ist: verweilet man aber mit dem Blick weniger bey diesem Satze an sich, sondern bey demselben als dem Schlusse eben *dieses* Ganzen, so wird man auch die Ansicht und Behandlungsweise, die hier gewählt worden, wenigstens nicht tadeln können.

Dass das Werk einen wohlgeübten u. soliden Spieler verlange, ist schon angegeben: aber es verlangt auch ein tüchtiges, vieler Abstufungen vom Zarten zum Starken, so wie nachdrücklicher Bindungen, fähiges Instrument.

Kurze Anzeige.

Variétés amusantes pour le Pianoforte. Cah. I. 2. 3. 1812. Grave au Bureau de lithographie chez Sidler à Munic.

Dies Werkchen, das in seinem nähern Kreise, wie das ansehnliche Verzeichnis der Subscribenten beweiset, gut unterstützt wird, scheint in der Ferne noch wenig oder gar nicht bekannt zu seyn. Wir wünschen, dass es dies durch unsre Anzeige werde, denn es ist desselben nicht unwerth. Es ist nur auf Dilettanten beyder Geschlechter, und auf solche, die Einfaches, Gefälliges und Leichtes, im Gesange und Spiele, lieben, berechnet: diese aber werden sich durch seine meisten Stücke recht angenehm unterhalten finden. Lieder, kleine Arien, kleine Duetten, Ouvertüren, Variationen, Ballettstücke und andere Tänze, sind der Inhalt; und, so weit Ref. die Namen kennet, nur münchner Componisten liefern Beyträge. — Es ist weder nöthig, noch thunlich, alle einzelnen Stücke der Sammlung hier durchzugehen, oder auch nur namhaft zu machen; wir begnügen uns, diejenigen anzugeben, welche uns vorzüglich gefallen haben und wahrscheinlich allen, denen sie bestimmt sind, vorzüglich gefallen werden. Cah. I: das einfache, liebliche Duett v. Winter, die gefällige, muntere Arie von Roth, das Ballettstück von Brochard; Cah. II: die rasche und brillante Ouvertüre zu Winters *Proserpina*, (deren Auszuge jedoch hin und wieder, der leichten Ausführbarkeit unbeschadet, etwas mehr Fülle u. Kraft hätte gegeben werden können.) die angenehme Arie von Roth, und die gefällige Allemande v. Beutler; Cah. III: das sanfte, für die Singstimmen so vortheilhafte Duett von Winter, und das artige Liedchen von Fränzel. — Wenn der, Ref. unbekannte Herausgeber die Sammlung so fortführen kann, wie es ihm bisher gelungen, so darf er eine günstige Aufnahme in allen den Cirkeln, welche oben bezeichnet worden sind, mit Sicherheit erwarten.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. III.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. № III. 1813.

Subscriptions-Anzeige.

Unterzeichneter giebt seit Anfang Januar 1812 auf Subscription, monatlich (unter dem Titel: Variétées amusantes pour le Pianoforte) ein Heft von 5 Bogen auf feinem Regalpapier mit zierlichem Umschlage, von den neuesten durch den Stich noch nicht bekannt gewordenen Klavier-Compositionen heraus, als Sonaten, Variationen, Lieder, und Arien aus Opern und Ballets, theils von sich, theils von verschiedenen andern Tonsetzern.

Bereits sind 12 Hefte erschienen, und werden in diesem Jahre fortgesetzt. Der erste halbe Jahrgang von 1 bis 6 ist vergriffen, doch der zweyte halbe Jahrgang von 7 bis 12 ist noch ganz zu haben, und, sollte sich eine hinlängliche Anzahl Abnehmer melden, die den ersten halben Jahrgang wünschen, so bin ich bereit, ihn neu auflegen zu lassen.

Der Subscriptionspreis für jeden Heft ist 1 Fl. Man wendet sich an Unterzeichneten. Briefe an ihn sind im Comptoir der münchner polit. Zeitung abzugeben.

Ferner werde ich, ebenfalls auf Subscription, Sammlungen von Guitarre-Musik herausgeben, welche die neuesten, öffentlich noch nicht bekannt gewordenen Compositionen für dieses Instrument, als Lieder, Sonaten und Variationen, enthalten.

Es erscheinen hiervon jährlich 6 Hefte, alle 2 Monate ein Heft, und wird im Febr. 1813 angefangen. Die Hefte werden die Zahl von 3, 4 bis 5 Bogen nie überschreiten, der Preis vom Bogen ist 12 Xr.

Briefe und Zahlungen sind gefälligst portofrey zu übermachen.

Philipp Röth,
königl. baierischer Hofmusiker in München.

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig.

Alexandersfest

oder die Gewalt der Musik. Eine grosse Cantate n. d. Engl. des Dryden übers. v. Romler. In Musik gesetzt von Händel, mit neuer Bearbeitung von Mozart. Partitur und Klavierauszug . . . . . 4 Thlr.

Romberg, A. Etudes ou III Sonates p. un Violon, Oe. 32. . . . . 20 Gr.

Boieldieu, Johann von Paris. Eine komische Oper in 2 Akten. Vollständiger Klavierauszug. 4 Thlr.

— II Ouvertures de l'Op. Jean de Paris, pour Pianof. . . . . 12 Gr.

Tomaschek, VI Eglogues p. Pf. Oe. 39. 20 Livr. d. Egleg. . . . . 16 Gr.

Dussek, Sonate posthume à 4 mains p. Pf. (cette Son. à été composée pour Pio Cimchettini.) 12 Gr.

Lauska, Angenehme und nicht schwere Tonstücke mit Applicatur f. d. Pf. 35 W. . . . . 16 Gr.

— Polonoise facile à 4 m. p. Pf. . . . . 4 Gr.

Böhner, VI Walses en Caprices p. Pf. Oe. 4 des Danses. . . . . 10 Gr.

Bornhardt, Arion, eine Liedersammlung mit Begleit. der Guit. oder d. Pf., oder beyder Instrumente zugleich. I. Heft. . . . . 16 Gr.

Méhul, Romanze aus Joseph, für Pf. oder Guit. arr. v. Bornhardt. . . . . 4 Gr.

Bierey, VI vierstimmige Gesänge für 2 Tenor- u. 2 Basstimmen. 1sH. . . . . 12 Gr.

Sechs russische Märsche der Armee des Fürsten Kutusow-Smolenskoi, für das Pianof. . . . . 8 Gr.

FORTEPIANO'S in verschiedener Form von den berühmtesten Meistern in Wien ausgewählt, dergl. mit türkischer Musik, Giraf-Fortep., Guitarren, gute Romanr Saiten etc. sind zu haben bey

A. Kühnel. Bureau de Musique.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Braun, C. A. P. Sinfonie à grand Orchestre (D dur). . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Campagnoli, B. Part d'ouvrage à l'imprevisto des Fantaisies et Cadences p. le Violon, formant un Recueil de 246 Pièces amusantes et utiles en tous les tons majeurs et mineurs. Op. 17. . . . . 2 Thlr.

Hasdeuferger, Concerto p. le Violoncelle av. acc. de grd. Orch. Op. 12. № 4. des Concertos. (D dur.) ..... 2 Thlr.

— grd. Trio p. Violoncelle obligé av. acc. de Violon et Basse. Op. 17. ..... 16 Gr.

Sterkel, Ouverture à grd. Orchestre. № 2. (C dur.) ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Winter, P. Ottetto p. Violon, Viola, Vcelle, Flûte, Clarinette, Basson et 2 Cors... 1 Thlr. 8 Gr.

Dressler, Joh, Quatuor p. la Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 10. ..... 16 Gr.

— R. 3 Duos concertants. p. 2 Flûtes. Op. 17. 1 Thlr.

Dupuy, 1er Concerto p. la Flûte av. Orchestre. (D moll.) ..... 2 Thlr.

Hübschmann, 5 Variations p. le Basson princip. av. 2 Violons, Viola, 2 Cors, Clarinettes et Basse. ..... 12 Gr.

— Variat. p. la Flûte av. Orch. ..... 8 Gr.

Kranse, G. 3 Duos concert. p. 2 Flûtes. Op. 2. 1 Thlr.

Schneider, G. A. 6 Duos p. 2 Flûtes. Op. 56. 1 Thlr.

Baldenecker, Variations p. Pforte. Op. 9. ..... 8 Gr.

— gr. Sonate p. le Pforte, av. Violon obligé. Op. 13. ..... 16 Gr.

— 3 Sonates progressives p. le Pianof. Op. 14. 12 Gr.

— Variations p. Pforte. Op. 15. ..... 6 Gr.

— Variations. Op. 16. ..... 8 Gr.

Beethoven, L. v. 4me Sinfonie arr. à 4 mains.

Clementi, M. Oeuvres complettes. Cah. 11, contenant 6 Sonatines progr. et doigtées, 24 Walzes, une Sonate, et la Chasse p. le Pforte. Pränum. Preis ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Clementi, M. 6 leichte Sonatinen mit Fingersatz für das Pianof. Op. 36. ..... 16 Gr.

Dussek, J. L. 3 Sonates p. le Pianof. av. acc. de Violon et Basse. Oeuvre dernier et posthume. 2 Thlr.

— Rondeau, p. le Pianof., tiré de cet oeuvre... 8 Gr.

— Sonate à 4 mains. Op. 73. ..... 1 Thlr. 4 Gr.

Faubel, B. 12 Allemandes p. le Pianoforte. Liv. 1. et 2. ..... à 10 Gr.

Kruft, Baron de, Variations p. Pianof. sur l'air: Wenn du mit saubra Schwingen ..... 8 Gr.

— Variations: Im Arm der Liebe etc. ..... 8 Gr.

Kuhlau, Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 7. (C dur.) ..... 2 Thlr. 12 Gr.

Lessel, F. Fantaisie p. le Pforte, Op. 13. ..... 16 Gr.

— Potpourri p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 12. ..... 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, W. A. Sinfonie (D dur), arrangée à 4 mains. ..... 1 Thlr.

— Cantate (Herr, Herr vor deinem Throne,) Partitur. № 3. ..... 1 Thlr.

Neuhomm, Sd. Elégie harmonique p. le Pianof. sur la mort de J. L. Dussek ..... 16 Gr.

Pär, F. Ouvert. d'Agnes p. Pianof. ..... 6 Gr.

Steibelt, D. 6 Sonatines p. le Pianoforte. 2me Suite. ..... 20 Gr.

— 6 pet. pièces faciles et agréables p. le Pianof. tirées de ses oeuvres. ..... 12 Gr.

Stolpe, 15 Polonoises p. le Pforte. ..... 16 Gr.

Mühling, A. 12 Walzes à 4 mains. Op. 6. ..... 16 Gr.

Beethoven, L. v. Messe à 4 voix coll' accomp. dell'Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Begleit. d. Orchesters.) Op. 86. .. 4 Thlr.

Milleta, v., Lieder vom Frh. La Motte Fouqué, m. Begleit. d. Pianof. ..... 16 Gr.

Schnoor, Lied zur Beförderung geselliger Freude, f. Pforte. ..... 3 Gr.

Bochsa, H. Recueil p. la Harpe à crochets. Cah. 6. ..... 1 Thlr.

Carulli, F. Recueil facile, progressif et doigté etc. p. la Guitarre. Op. 80. ..... 16 Gr.

Molino, Franç., nouvelle Méthode p. Guitarre ou Lyre, en françois et en italien. ..... 2 Thlr.

— dasselbe Werk, (franz. u. deutsch.) ..... 2 Thlr.

Portrait von Dr. Forkel. ..... 8 Gr.

— von Carp. Spontini ..... 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bevilaqua, 12 Variations p. la Guitarre et Flûte ou Violon s. l'air: Wer hörte wol jemals etc. Op. 63. ..... 10 Gr.

Fiedler, C. H. kurze Anweisung, die Guitarre zu spielen, mit 18 Handstücken für angehende Guitarrespieler ..... 1 Thlr. 4 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten März. No. 11. 1813.

Mittheilungen über Gesang u. Gesangsmethode.

(Beschluss aus der 10ten No.)

V. Rubamento di tempo. Taktwillkühr. Hörbares Athemnehmen. Verzierung des Gesanges im Allgemeinen.

Zur Erhöhung des Ausdrucks pflegen manche Sänger allerhand andere Künste oder Künsteleyen anzuwenden, deren einige ich hier anführen will.

Das sogenannte *rubamento di tempo*, wenn man es nämlich so versteht, dass man in sehr ausdrucksvollen Stellen entweder in einem und demselben Takte der einen Note etwas von ihrem Werthe nimmt, was man der folgenden giebt, oder umgekehrt — oder dies Verfahren auch wol auf zwey aufeinanderfolgende Takte anwendet — kann in *seltenen* Fällen und *an seiner Stelle* von Wirkung seyn. Nur bedarf es vieler Vorsicht, um es nicht bey öfterm Gebrauch in Taktwillkühr überschweifen und ausarten zu lassen — eine üble Gewohnheit der meisten ital. Sänger, die eben ihrer Allgemeinheit wegen leider aufgehört hat, von der Menge, und von denen, die ihr frönnen, als tadelnswerth angesehen zu werden. Es ist freylich nicht vom Theatersänger zu verlangen, er solle die Arien, Duetten u. s. w. der Oper so streng im Takte singen, als wenn es Fugen wären: dessenungeachtet wird es immer besser seyn, sich an Strenge im Takt zu gewöhnen, als an Willkühr, da man zum Anhalten oder Eilen im Zeitmaasse an Stellen, die etwa dergleichen verlangen möchten, schon von selbst geführt wird, und da nur ein richtiger und feiner Gesch ack die Granzen, welche Taktwillkühr von gänzlicher Taktauflösung trennen, bestimmen, und nur strenge Aufmerksamkeit dieselben zu beobachten lehren kann. — In der sogenannten Cabalette (die seit der Einführung des Rondo fast in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in den Arien, unter mancherley Gestalt, dem innern Wesen nach aber immer dieselbe, eine so bedeutende, ihr nicht gebührende Rolle spielt) findet bey den meisten Sängern diese gänzliche Taktauflösung wirklich statt, und nur sehr wenige Sänger bemerken und beherzigen es, welchen schädlichen Einfluss dies auf die Wirkung des ganzen Stücks habe, zu dem die Cabalette gehört, vorzüglich aber dessen, was ihr folgt.

Das hörbare Athemschöpfen ist, wie unter den Schauspielern, so auch leider unter den Sängern, fast zu Mode geworden. Man stempelt als hohen, überdachten Ausdruck, was nichts weiter als Unkenntnis, Unfähigkeit und elender Nothbehelf ist. Unter hundert hörbaren Seufzern und unter tausendmaligem ängstlichem Luftschnappen tritt wol kaum einmal der Fall ein, dass man diesen sogenannten Theatercoup (*malizia di teatro*) an seiner Stelle findet. Dass es sehr fehlerhaft sey, Worte, die ihrem Sinn nach in der genauesten Verbindung stehen, oder wol gar die Sylben eines Worts, durch Athemnehmen, durch Pausen zu trennen (welche Fehler sich viele Sänger oft, ja selbst manche Componisten zuweilen zu Schulden kommen lassen,) bedarf übrigens keines Beweises.

Wenn ich oben behauptete, dass man in Italien jetzt mehr den einfachen, gehaltenen und ausdrucksvollen Gesang liebe, so scheint es ein Widerspruch zu seyn, wenn ich jetzt behaupte, dass man dort eine reiche Verzierung der einfachen Melodie gern habe. Aber es scheint nur einer. Denn an jener Stelle sprach ich von dem einfachen Styl im Gesange nur als Gegensatz des veralteten, bizarren Passageunwesens, von dem der reine, verständliche und ausdrucksvolle Vortrag der einfachen Melodie, wenn auch noch so reich auf verschiedene, in den vorigen Abschnitten beschriebene Art verziert, sehr wohl zu unterscheiden ist. Dass man hierin in Italien etwas zu weit gehe, und dass es daselbst manche Sänger gebe, die (es sey mir erlaubt, mich

so ausdrücken) keine Note ungeschoren lassen, sondern jeder etwas anhängen, ist nicht zu leugnen. Doch ist es auch eben so gewiss, dass man im Allgemeinen in Italien den Sänger, der mit Verstand und Kunst verziert, weit vor dem auszeichnet, der nur aufs Gerathewohl allerhand gutgemeynte Zierrathen von sich giebt und ohne Sinn und Zweck auf einander häuft. Uebrigens halt man es mit Recht für das höchste Ziel des Gesanges in Hinsicht auf Auszierung, und für den sichersten Beweis der vollkommenen Ausbildung eines Sängers, wenn er im Stande ist, auch bey verschwenderischer Ausschmückung, doch durch gewählten Ausdruck in den eigentlich zur Melodie gehörigen Tönen, durch besonderes Hervorheben derselben, durch weise angebrachtes Licht und Schatten, durch verschiedene Grade der Stärke u. Schwäche, überhaupt durch die unnennbaren Modificationen der Stimme, die Form und den ursprünglichen Inhalt der Melodie bestimmt bemerken zu lassen. Diese Art des Vortrags, welche für die Weiberstimmen noch ungleich schwieriger ist, als für die Mannerstimmen, doch auch jenen erreichbar, kann nur bey langem Studium u. der vollkommensten Herrschaft der Stimme, *Kenntnis der Musik vorausgesetzt*, stattfinden.

Ausser diesen Coloraturen, (dass ich es so nenne) die ihrer Natur nach vorzüglich im Cantabile an ihrem rechten Orte sind, hat man es in Italien gern, zu Ende einer Arie oder auch eines Duetts, besonders von hohen Sopranen, einige Takte Passagen zu hören, nicht von vielen und schnellen Noten, sondern mehr von sehr hohen, und, wo möglich, abgestossenen Tönen. Folgt diesen Passagen in dem Schluss des Stücks eine brillante Figur, (*una bella finale*) die der Monotonie der in jedem Schlusse nöthigen Accorde etwas aufhilft und wenigstens in die Form der Schlusscadenz einige Neuheit und Mannigfaltigkeit bringt, so verfehlt dies selten eine sehr glückliche Wirkung.

In Ensemblestücken, die man, wenn man eben will, in Italien mit mehr Leben und Wärme ausführt, als in Deutschland, (Chöre ausgenommen, auf die man ungerechter Weise dort wenig Rücksicht nimmt,) wird leider der Kenner durch übel angebrachte Verzierungen öfter gestört, als in Deutschland. Zum Theil hat daran Schuld, Mangel an Kenntnis der Musik, (um die sich freylich auch in Deutschland nicht alle Sänger sehr bekümmern,) mehr aber noch die absolute Freyheit im Gesange, die den Italienern selten, oder nie durch die Instrumentalpartie beengt wird, und die ihm daher so zur Gewohnheit geworden ist, dass er ihrer auch in mehrstimmigen Stücken missbraucht, ohne darauf zu achten, ob seine Schnörkel mit dem Gesange, oder auch mit den Schnörkeln der andern Sänger, zusammenpassen oder nicht.

Nicht immer, aber doch nicht eben selten hört man in Italien ein Gesangstück reich und dabey geschmackvoll und zweckmässig verziert, und gemeiniglich so vorgetragen, dass man die Anstrengung nicht merkt, die es dem Sänger doch vielleicht kostet. Diese Leichtigkeit im Vortrag, durch welche der Zuhörer erst in den Stand gesetzt wird, das Stück ruhig und froh zu geniessen, da aus bemerkter Schwierigkeit und Anstrengung Aengstlichkeit, eine gewisse fast peinliche Empfindung, entspringt, scheint den Italienern mehr von Natur eigen zu seyn, als den Deutschen. Wer Gelegenheit hat, sich dergleichen Stücke mit den Verzierungen zu verschaffen, wird aus vielen derselben lernen können, da der Ital. durch seine natürlichen Anlagen für den Gesang, durch einen gewissen, ihm vielleicht angebohrnen Sinn und Takt für das Gefällige, Einschmeichelnde und angenehm Rührende, durch die Biegsamkeit seiner Sprache, die sich willig und leicht jeder Behandlung fügt, und endlich durch eine grössere Theaterpraxis u. mehrere dadurch erlangte Kenntnis dessen, was von Wirkung sey oder nicht — im Allgemeinen dem Deutschen wol immer überlegen seyn wird und seyn muss. Doch kann auch die genaueste Verzeichnung aller dergleichen Ausschmückungen, selbst wenn die bekannten Zeichen hinreichten, oder mehrere neue und bestimmtere gewählt würden, um die unendlich mannigfaltigen Nüancirungen der Stimme zu bezeichnen, immer nur den todten Stoff nebst seiner äussern Form vor Augen legen; Leben und Seele aber durch die Behandlung desselben in den ganzen Vortrag zu bringen, kann nur eigenes, sicheres und tieferes Gefühl lehren. Wer das fühlt, was er vorträgt, wird, die übrigen Erfordernisse der Gesangskunst vorausgesetzt, leicht auf den Zuhörer wirken. Es ist daher nöthig, sich das vorzutragende Stück in Hinsicht auf Wort, Empfindung, Charakter, und in Rücksicht auf Composition und deren besondern Styl, vorher genau bekannt zu machen. Durch mehrmaliges Declamiren der Worte und durch achtsames Durchlesen der Musik, oder Singen derselben ohne alle Auszierung, erreicht man diesen Zweck am sichersten.

Die reiche italienische Verzierung im Gesang vertragen nur die echt italienischen Compositionen, in denen der Componist durch eine leichte und einfache, der verschiedensten Behandlungen fähige, und von der Orchesterpartie ganz unbeschränkte Melodie dem Sänger nicht das Werk selbst, sondern nur einen leicht angedeuteten Entwurf desselben liefert und daher ihm fast ganz allein allen Ausdruck überlässt. Die deutschen Componisten liefern nur selten das Skelett, meist das Werk selbst, und so ist dem Sänger zugleich die Ausführung grösstentheils vorgeschrieben. Daher kann eine deutsche Composition selbst bey einer blos richtigen Ausführung genossen werden und Vergnügen gewähren, da jene des Italieners erst durch eine treffliche Behandlung in der Ausführung den grossten Theil ihres Werthes erhält. — Der Italiener hält seine Schreibart für die bessere (und in Arien u. zuweilen in Duetten möchte sie. *recht verstanden*, und nicht *zu ängstlich* befolgt, das auch wol seyn,) weil ihm der Gesang nicht blos Hauptsache, sondern alles ist. Diese einseitige Ansicht ist Schuld, dass die meisten ital. Componisten über ihrer graziösen Melodie alles Uebrige versäumen, und dass man daher in sehr vielen ihrer Opern eine fast ganz gleiche Behandlung im Ganzen und im Einzelnen, eine auffallende Leere der Harmonie, und eine ewig wiederkehrende einförmige Folge der Modulationen, Mangel an Neuheit, an Originalität, an Kraft und tiefer Empfindung, ja nicht selten eine solche Monotonie selbst des Gesanges antrifft, dass man alles schon oft gehört zu haben glaubt. Doch giebt es bekanntlich auch unter den neuern Theater-Compositionen der Italiener Werke, denen, bey der Trefflichkeit der Composition, ihrer Idee nach, und bey dem hohen Reiz einer gefälligen, fasslichen und deshalb zum Herzen Aller sprechenden Melodie, (in deren Erfindung die Italiener sich ihren unbestrittenen Vorzug vor allen andern Nationen wol immer erhalten werden,) nur eine sorgfältigere Ausführung der Form noch fehlt, um sie als classische Werke aufführen zu dürfen. — Der Deutsche hat viele und zum Theil sehr gute Gründe, *seinen* Opernstyl als den bessern anzusehen, und der deutsche Componist ist nicht zu tadeln, wenn er eifersüchtig auf das unstreitende Recht des dichtenden Tonkünstlers hält, *seine* Ansicht, *seine* Empfindung, *seinen* Ausdruck, kurz *sein* Werk geben zu dürfen. Uebrigens ist die Klage mancher Italiener über den zu grossen Ernst und die zu weit getriebene Strenge der deutschen Melodie, über die Kälte und Unbiegsamkeit derselben, über das zu sehr hervorstechende, überreiche und den Sänger bedeckende Accompagnement der deutschen Componisten, über ihren gebundenen (oder vielmehr bindenden) Styl, ihren Aufwand an Harmonie, ihre Verschwendungen in den Modulationen, und über den mehr instrumentenartig behandelten Gesang, offenbar sehr übertrieben, enthält aber doch einiges Wahre, was nicht eben alle neuern deutschen Componi ten beachten und beherzigen. Dass jedoch die Deutschen mehrere Werke verschiedener Gattung aufzuweisen haben, in denen, bey wohl bedachter, kunstvoller Bearbeitung der einzelnen Stimmen, für sich betrachtet und in ihrem Verhältnis zum Ganzen, bey allem Reichthum der Harmonie und der Modulation, denen man einen hohen, zauberischen Reiz zuzugestehen nicht umhin kann, doch dem Gesange (*parte cantante*) sein Recht wiederfährt — dass sie daher, wenn sie weniger glücklich in angenehmen, einschmeichelnden Arien und Duetten sind, in denen der Sänger zu grosse Rechte hat und haben muss, doch desto trefflichere vielstimmige Sätze (*pezzi concertati*) schreiben, die eben durch solche Behandlung Feuer und Leben und Mannigfaltigkeit erhalten, und daher von desto grösserer Wirkung sind — dies alles wird von den Uneingenommenen auch in Italien zugegeben. —

Die ernsthafte italienische Oper ist ihrem eigenthümlichen Charakter treu geblieben, und ist daher, dem Wesentlichen nach, immer noch dieselbe, die sie vom Anfang war — *Wettstreit im Gesang*. In der französischen und deutschen Oper folgt man der richtigern Ansicht und behandelt sie als dramatisches Werk. Es *sey* fern von mir, diese Ansicht bestreiten, und, aus Liebe für den Gesang, die italienische Einseitigkeit in Schutz nehmen zu wollen: doch kann ich den Wunsch nicht unterdrücken, es möchte in den französischen und den neuern deutschen (meist französirenden) Opern, Operetten und Liederspielen, wenn nicht immer, doch zuweilen, mehr für eigentlichen Gesang geschehen. Ich glaube, dies *könnte* geschehen, ohne deshalb jener richtigern Ansicht eines dramatischen Werks zu nahe zu treten, da doch Gesang in jeder Oper wenigstens *eins* der Hauptsachen *seyn* soll und muss. Wenn übrigens die ital. Componisten zu tadeln sind, dass sie in ihren Opern nichts geben, als graziösen Gesang, (*musica grasiosa*,) so möchte es doch auch nicht schwer seyn zu

erweisen, dass das vorherrschende Streben der neuern (jüngern) deutschen Componisten nur nach dem Grossen u. Pathetischen, das Haschen nach dem Fremdartigen und Neuen u. s. w., und die daher rührende Verschwendung der Mittel, welche das Orchester darbietet, so wie das Vernachlässigen des Einfachen, Gefälligen, Zarten und Heitern u. s. f., was mehr durch Gesang, als Hauptsache behandelt, erreicht werden kann, ebenfalls zur Monotonie und zu einer andern, nicht eben erfreulichern Art von Einseitigkeit führe. — Man entschuldige diese Abschweifung.

Dass die Wirkung des Gesanges durch Action sehr unterstützt und erhöht, bey dem Mangel derselben aber ausserordentlich geschwächt und zum Theil ganz aufgehoben werde, ist eine allgemein bekannte Erfahrung. Es ist daher sehr zu wünschen, jeder Sänger möge mit den natürlichen Gaben des Schauspielers ausgerüstet seyn, und sich die nöthigen Kenntnisse, Fertigkeiten und Erfahrungen desselben zu verschaffen suchen. Mehr hierüber zu sagen, ist hier der Ort nicht.

Ich sprach bisher hauptsächlich vom Gesang des Theaters, theils, weil in Italien von nichts anderm die Rede seyn kann, indem die Kirchenmusik nur einen sehr untergeordneten Platz behauptet, die sogenannte Kammermusik aber so gut als gar nicht existirt, und zuletzt alle und jede Gesangsmusik mehr oder weniger der Opernmusik ähnelt; theils, weil doch auch in Deutschland, in Rücksicht auf Gesang, die Theatermusik die vorherrschende Gattung ist, wenn man auch darüber nicht so, wie in Italien, die andern Gattungen vernachlässigt. Uebrigens lassen sich selbst die speciellern Bemerkungen leicht auf andern Gesang anwenden und so allgemein machen.

VI. Vermischte Bemerkungen.

Ich fasse hier zusammen, was sich mir bey dem Entwurf der vorigen Abschnitte aufdrang und doch daselbst nicht ganz an seinem Platze stand.

Man hegt noch ziemlich allgemein in Italien das Vorurtheil, der deutsche Sänger (seltne Ausnahmen abgerechnet) sey steif und pedantisch, und sein grösstes Streben gehe nur dahin, alle möglichen Schwierigkeiten zu überwinden, und die Zuhörer für kurze Zeit zur Bewunderung hinzureissen, ohne sich viel damit zu befassen, durch einfachen, schönen Gesang auf sie angenehm zu wirken, sie zu ergreifen, zu rühren und zu entzücken. So sehr der Italiener durch diese vorgefasste Meynung dem deutschen Sänger im Allgemeinen zu nahe tritt, so Unrecht thut man dem Italiener, wenn man hier und da in Deutschland glaubt, ihm sey wenig an dem treffenden, wahren Ausdruck gelegen, sondern er gehe hauptsächlich darauf aus, den höchst einfachen Gesang seiner Componisten aus eignem Vorrath zu verschnörkeln, so wie ihm dies gerade am besten zusage, ohne dabey viel Rücksicht auf Wort, Charakter und Styl des Gesangsstückes zu nehmen. Es ist nicht nöthig, den Ungrund der einen wie der andern Meynung zu erweisen. Gelten sie aber nicht allgemein, so ist in ihnen doch etwas Wahres für besondre Fälle. Der italienische Sänger sieht freylich mehr auf sogenannte Grazie, als auf tiefe Empfindung, da man in Italien von der Musik überhaupt eine Ansicht hat die von der in Deutschland etwas verschieden ist: er wird durch die absolute Freyheit, die ihm seine Componisten immer und überall gestatten, zu oft verführt, der Noten zu viele zu machen, da hingegen dies dem deutschen Sänger seltner erlaubt ist. Dieser giebt der tiefern, innigern Empfindung den Vorzug vor der Grazie und erscheint nun dem Italiener pedantisch. Gewöhnlich sicherer und fester in seiner Kunst, sobald von Kenntnis und der von ihr abhangenden Sicherheit in der Ausführung die Rede ist, gefällt er sich (vielleicht auch vermöge seines Nationalcharakter) in dem glücklichen Kampf mit Schwierigkeiten, und gewährt dadurch *seinen* Zuhörern Freude, die auch bey ihren Vergnügungen Nachdenken u. Anstrengung nicht so sehr scheuen, wie der feiner sinnliche Italiener, der durchaus *nur* geniessen will. Ist der deutsche Sänger ferner oft durch den Styl seiner Componisten, durch seine Melodie, wol gar durch seine unbiegsamere Sprache gezwungen, weniger gewandt oder sogar unbeholfen zu erscheinen: so mag man es ihm nicht verargen, wenn er da, wo er darf, gern giebt, was er kann und mag. Der Italiener ist aller jener Fesseln los und ledig, und giebt nun überall, was er nach *seinen* Kräften kann und nach *seinem* Geschmack mag. Diese Entschuldigung des Einen und des Andern aber soll keine Rechtfertigung seyn. Denn der wirklich ausgezeichnete Künstler hat nur den hohern Zweck seiner Kunst vor Augen, und alle Kunstfertigkeit ist ihm Nebensache, ausser, in wiefern sie ihm

Mittel zu Erreichung jenes Zweckes ist. Dass er dem Geschmacke der Zeit und des Orts in Nebendingen zuweilen etwas nachgebe, mag man ihm schon nachsehen, wenn er die so erworbene Gunst der Menge als das Mittel gebraucht, dieselbe für das Bessere empfänglich zu machen. In der Hauptsache ist man übrigens in Ital. und Deutschland unter den wahren Künstlern und im Publicum einerley Meynung, und wirklich grosse Sänger machen daher überall Glück. —

Das Publicum hat Einfluss auf den Künstler, und so umgekehrt. Aber das ital. Publicum ist ein weit strengerer Richter, als das deutsche, und spricht sein Urtheil gleich auf der Stelle klar und deutlich aus. Es behauptet immer standhaft die höchste Competenz, und aller Kenner Lob, sey es so gegründet, als es wolle, hilft dem nicht auf, was den Beyfall des Volkes nicht erhielt. Daher muss in Italien der Dichter, der Componist, und vorzüglich auch der Sänger, sich nach der Meynung der Menge richten, und nur der Künstler von sehr grossem, schon begründetem Ruf, und wirklich *grossem* Verdienst, darf es wagen, seinen eignen Weg zu gehen, da man das in Deutschland so ziemlich jedem erlaubt, und ihn, wenn er nicht gefällt, doch ruhig gehen lässt, ohne ihn, wie dort, auf der That laut zu verdammen. Auf diese Art kann in Deutschland der Künstler mehr auf sein Publicum wirken, da er sich in Italien, mit wenig Einschränkung, ganz nach ihm fügen muss. Welches das Bessere sey, ist *im Allgemeinen* nicht so leicht zu entscheiden, als es scheint. Ich überlasse Prüfung und Urtheil dem Leser. Dass das Betragen des Deutschen, zu schweigen, wo er nicht loben kann oder will, gesitteter und edler sey, als das des Italieners, ist nicht zu leugnen: doch muss man diesem, der auch in seinen Beyfallsbezeigungen kein Maas und Ziel kennt, seine heftigen Aeusserungen des Missfallens nicht gar zu hoch anrechnen, da er gemeiniglich nur den Zweck damit verbindet, seine individuelle Meynung in der eben vorliegenden Sache dadurch an den Tag zu legen, ohne deshalb dem Künstler sein anderweitiges Verdienst bestreiten oder ihm wehe thun zu wollen. Daher wird oft in einem und demselben Theater ein Componist oder Sänger förmlich und total in einer Oper ausgepfiffen, und kurz darauf in einer andern der Liebling des Publicums. —

Wenn in Deutschland des rauhern Clima's, oder anderer Ursachen wegen, überhaupt seltner schöne Stimmen gefunden werden, als in Italien, so ist es um so mehr zu bedauern, dass sich hier noch mehrere Umstände vereinigen, durch die manche schöne Stimme verdorben, oder es ihr wenigstens unmöglich gemacht wird, sich in ihrem vollen Glanze zu zeigen.

Viele deutsche Sänger und Sängerinnen betrachten es gewissermaassen als eine Art von Ehrensache, alles singen zu können, es mag nun ihrer Stimme angemessen, für dieselbe passend seyn, oder nicht. Die Sänger des Theaters müssen das öfter, als in Italien, (wo man in den meisten grössern Theatern fast immer neue Opern ausdrücklich für die Gesellschaft schreibt, und mit den ältern sich jede für nöthig gehaltene Veränderung erlaubt,) und stehen sich dann mit deutscher oder französischer Musik um so schlimmer, weil sich in ihr die Gesangspartie nicht so leicht verändern (*puntare*) lässt, wie in ital. Musik. Der italien. Sänger nimmt keinen Anstand, frey und offen zu erklären, dass er diese oder jene Partie nicht singen könne, weil sie seiner Stimme, wegen Tiefe oder Höhe, Passagen und andern dergleichen Eigenheiten, nicht zusage. Wenn er auch oft hierin zu weit geht, und nun verlangt, alles solle immer wie für ihn ausdrücklich geschrieben seyn: so fügt sich doch der Deutsche, aus freyem Triebe, oder nach den Umständen, gar zu oft und zu leicht jeder Rolle, und verdirbt dadurch seine Stimme, oder findet wenigstens nicht Gelegenheit, sich als Sänger so zu zeigen, wie er sonst wol könnte. Der Satz: der Schauspieler soll sich der Rolle, und nicht die Rolle dem Schauspieler fügen — kann vernünftiger Weise nur mit grosser Einschränkung auf den Sänger angewandt werden.

Vieles Passagenwerk, was immer noch viele deutsche Sänger für etwas Rechts halten, ermüdet und bricht die Stimme vor der Zeit, wenn sie nicht von der Natur gerade für dies Genre bestimmt ist. Dasselbe gilt von dem erzwungenen grossern Umfang der Stimme, den man hier und da in Deutschland weit über die Gebühr schätzt.

Viele deutsche Componisten, zuweilen selbst die trefflichsten, schreiben gern für die Singstimmen im Allgemeinen, und für die Sopranstimmen insbesondere, sehr hoch, d. h. nicht, sie schreiben gelegentlich sehr hohe Töne, sondern ihre ganze Melodie bewegt sich in den höhern Tönen, die Tessitur ihres Gesanges ist hoch. Wie ausserordentlich dies (seltne Ausnahmen abgerechnet)

ermatte, und wie oft man unnatürliche und unangenehme Töne zu hören bekommt, wenn auf den hohen Tönen nun auch Worte ausgesprochen werden sollen, kann man leicht an sich und andern bemerken. —

Eine sonderbare Eigenheit mancher, auch ausgezeichneter deutscher Sänger (in der sie zum ital. Sänger in einem Verhältnis stehen, welches das umgekehrte des deutschen Schauspielers zum italien. Schauspieler ist) zeigt sich bey Stellen, die einen stärkern Ausdruck zu erfordern scheinen, wo sie ihre Stimmen, nach französischer Gesangsweise, in ihrer höchstmöglichen Kraft ertönen lassen und — um es nicht Schreyen und Heulen zu nennen — übernehmen, forciren. Zuweilen mögen sie durch den Componisten dazu gezwungen seyn, öfterer aber, vorzüglich in sogenannten declamatorischen Stellen, scheint es Sache der freyen Wahl. —

Es ist zu bedauern, dass viele Künstler durch unsere Umstände gezwungen werden, eher öffentlich aufzutreten, als sie in ihrer Kunst auf einen solchen Grad der Ausbildung gekommen sind, dass sie sich nicht mehr durch die oft irreleitende Stimme des Publicums von dem eingeschlagenen richtigen Wege abbringen lassen. Da dies nun aber einmal nicht zu ändern ist, so ist wenigstens jedem Sänger ernstlich zu rathen, sich eine gründliche Kenntnis der Musik überhaupt zu verschaffen, die ihm Leiterin und Richtschnur sey, und ihn sowol vor Charlataneryen und Abwegen, als vor den nur allzugemeinen groben Verstössen gegen die Harmonie u. s. w. verwahre.

Bey dem fortgesetzten Studium des Gesanges ist dem, der über seine Kunst nachgedacht hat und sich derselben klar bewusst ist, nichts mehr zu empfehlen, als sich nun einen eigenen Styl zu bilden, der gerade den Eigenheiten *seiner* Stimme und dem Individuum selbst zusage. Dass man für diesen Zweck nicht allein auf die Verschiedenheiten Rücksicht nehmen müsse, durch die sich der Sopran vom Contraalt u. s. w. unterscheidet, sondern dass das Individuelle das grösste Augenmerk verdiene, ist für sich klar. Hierbey wird man wohl thun, seine besondere Aufmerksamkeit der Kenntnis des Fehlerhaften in der Stimme zu widmen, weil es ausserordentlich schwer ist, die Fehler der Stimme selbst gewahr zu werden, da hingegen die Vorzüge derselben sich leicht von selbst bemerkbar machen. Ist dieses Verfahren im Anfange nicht eben sehr angenehm, so ist es doch desto nützlicher.

Wäre es meine Absicht gewesen, eine vollständige und strenge Abhandlung über Gesang zu schreiben, so hätte ich noch über mancherley, und vielleicht gleich zu Anfange über auch die ärztliche Untersuchung der Singorgane sprechen müssen. Da ich aber einen andern Zweck hatte, so überging ich vieles und auch jene Untersuchung, die, so viel ich weiss, selten zu einem ganz sichern Resultat führt, und zu deren Anstellung ich, bey meinem Mangel an ärztlichen Kenntnissen, Bücher nöthig gehabt hätte.

Ich habe in diesem Aufsatz gegeben, *was* ich bemerkt und *so wie* ich es bemerkt habe. Zuweilen habe ich angedeutet, was mir in Rücksicht des Gesanges der Mode und dem Zeitgeschmack anzugehören scheint, und was ich dagegen für bleibend wahr, schön und gut halte; öfter das Urtheil dem Leser selbst überlassen. Wo ich den deutschen Sänger dem italien. gegenüberstellte, und so umgekehrt, habe ich mich bemüht, parteyisch zu seyn. Irren ist menschlich, und niemand williger als ich, sich eines Bessern belehren zu lassen. Habe ich aber richtig bemerkt, und ohne Parteylichkeit geurtheilt, so ist Italien immer noch die hohe Schule des Gesanges, und ich bin fest überzeugt, dass sie es für den, der studiren *will*, immer bleiben wird, und bleiben muss.

Nachrichten.

Wien, d. 3ten März. Uebersicht des Monats Februar.

Hofopernth eater. Mad. Harlas, erste Kammer-Sängerin Sr. Maj. des Königs von Bayern, trat hier am 19ten in der Oper von Cimarosa, *gli Orazi e Curiazi*, als Curiazio auf. Wir hatten früher schon am 7ten Gelegenheit, ihren trefflichen Gesang in einem Concerte, welches sie mit Hrn. Heinr. Barmann, erstem Klarinettisten ihres Königs, gab, zu bewundern. In dem heutigen Debut zeichnete sie sich ganz als ausgebildete Sängerin aus, und entzückte, vorzüglich durch ihr Piano in den hohern Tönen, die zahlreich versammleten Zuhörer. Konnte sie mit ihren reinen Silbertönen und geschmackvollen Rouladen in der Höhe, mehr Kraft und Festigkeit in den tiefern und Mitteltönen verbinden, so würde sie auch die strengsten Forderungen befriedigen. Sie erhielt ungetheilten Beyfall, und

wurde sowol nach der ersten Arie, als auch nach dem ersten Akt, einstimmig hervorgerufen, welche Auszeichnung ihr auch bey der zweyten Aufführung, am 25sten, zu Theil ward. Das Orchester spielte nicht mit dem sonst gewöhnlichen Eifer, und die Chöre gingen, besonders im letzten Aufzuge, überaus schlecht. — Am 27sten trat Mad. Schönberger, geb. Marconi, in der Oper: *Titus der Gutige*, als Titus, und Dem. Brandstätter, vormals beym Theater an der Wien engagirt, als Sextus, auf. Bey Mad. Sch. war alles, Spiel, Gesang, Stellung und männliche Haltung des Körpers, ausgezeichnet, und sie verdiente ganz den Beyfall, der ihr, die ganze Dauer der Oper hindurch, im reichen Maasse gezollet wurde; nur an die Tiefe ihrer Stimme können sich viele Zuhörer nicht sogleich gewöhnen. Dem. Brandstätter erhielt im Ganzen nur mässigen Beyfall. Ihre Stimme ist für dieses Theater zu schwach, dabey für ein aufmerksames Ohr immer etwas zu tief; auch zeichnete sich ihr Spiel nicht sehr vortheilhaft aus. Am Schlusse wurde Mad. Schönb. gerufen, welche dann mit Dem. Br. und Mad. Campi, (Vitellia — die heute bis zum Ekel die schöne Mozartsche Musik mit Schnörkeln und nichtssagenden, unzählige Male gehörten Verzierungen verunstaltete,) erschien. Die Chöre waren schwach besetzt, und gingen auch matt u. schlafrig, was allerdings gerügt zu werden verdient. — — Da das hiesige Publicum an der italienischen Oper immer weniger Geschmack zu finden scheint, so bequemte sich auch Dem. Therese Sessi. — wie schon früher ihre Nameus-Verwandtin, Anna Maria — deutsch zu singen, und trat am 26sten zum ersten Male als Julia in der *Vestalin*, zur Zufriedenheit des Publicums, auf. Obgleich ihr Spiel, vorzüglich im zweyten Acte, mehr herausgehoben und bedeutender seyn könnte: so war doch ihr Gesang und ihre Aussprache schön und deutlich. Hätte sie es über sich vermocht, den Gesang weniger zu verzieren, so würden wir ihr noch mehr Beyfall geschenkt haben.

Theater an der Wien. Am 3ten gab man auf dieser Bühne zum ersten Male: *Die vornehmen Wirthe*, eine komische Oper in drey Aufzügen, nach dem Französ. des Hrn. de Jouy, von Hrn. Jos. R. v. Seyfried, mit Musik von Catel. Obgleich dieses Singspiel schon mehrere Male wiederholt gegeben wurde, so kann Ref. — der sich eben nicht unter die Klasse der Grämelnden zählt — demselben doch keinen Geschmack, und, rücksichtlich des darin seyn sollenden Komischen, kein Lächeln abgewinnen. Die Musik hat, ausser einem Duett zwischen Pauline (Dem. Buchwieser) und Annette, (Dem. Hen. Teimer) und einem Quartett im zweyten Acte, ebenfalls wenig Ausgezeichnetes, obwol der Componist im ernsthaften Genre wegen seiner *Semiramis* hier sehr geschätzt wird.

Theater in der Leopoldstadt. Das artige Spiel und der liebliche Gesang einer neuen Donaunixe (Dem. Jos. Hensler) zog jederzeit die Menge, sowol bey der Aufführung des ersten, als des zweyten Theils, in dieses Schauspielhaus. Uebrigens sahen wir noch in diesem Monate auf diesem Theater: *Der Herr Johannes im Parisergassel*, Posse mit Gesang, in einem Aufz., (Parodie der Oper *Johann von Paris*;) *Arlequin, der Apothekerjunge*, grosse komische Pantomime in zwey Aufz. von Hampel; (eine der besten, die je auf diesem Theater gegeben worden sind:) *Die weisse Frau von Neuhaus*, komisches Volksmarchen mit Gesang in drey Aufz., mit Musik von Hrn. Nanke; (Stück und Musik sind gleich schlecht;) und, *Orpheus und Euridice*, oder: *so geht's im Olymp zu*, eine mythologische Caricatur in zwey Aufz. von Meisl, mit Musik von Kauer. Das Stück erhält fortwährend Beyfall, die Musik aber keinen. Hr. Ignatz Schuster zeichnete sich als Jupiter vortheilhaft aus. Den böhmischen Dialekt des Hrn. Swoboda (Orpheus) anzuhören, ist für uns unausstehlich. Die Decorationen waren abermals überaus schön.

Concerte. Wie schon oben erwähnt wurde, gab Mad. Harlas mit Hrn. Heinr. Bärmann am 7ten Febr. Concert im kl. Redoutensaale. Mad. H. sang eine Arie von Simon Mayr, und eine zweyte von Nicolini. Hr. B. spielte auf der Klarinette ein Concert von C. Mar. v. Weber, und am Schlusse ein Adagio mit Rondo. Von dem ausgebildeten Gesange der Mad. H. haben wir bereits gesprochen; auch Hr. B. erhielt, seiner Virtuosität und seines überaus schönen Spieles auf diesem Instrumente wegen, allgemeinen Beyfall. Sein Ton im Adagio und sein Echo werden uns unvergesslich bleiben. Desto mehr bedauerten wir, dass der Saal sich so wenig gefüllt hatte.

Notizen. Hr. L. Spohr und seine Gattin sind hier in dem Theater an der Wien mit vortheilhaften Bedingungen engagirt worden, und zwar Er als Kapellmeister und erster Orchester-Director, Sie als Solospielerin auf der Harfe. —

Berlin, den 2ten März. Am 12ten Februar trat Dem. Johanna Eunike zum ersten Male in der Oper *Carlo Fioras* von Fränzl, als Isabella, und am 1sten März als Lilla in der bekannten Oper *Cosa rara* von Martin auf. Obgleich die junge Künstlerin durch frühere Versuche ihrer Kinderjahre und durch in einigen Concerten gegebene Proben ihres Gesanges zu bedeutenden Ansprüchen berechtigte, so fanden sich dennoch alle Kunstfreunde in ihren Erwartungen bey weitem übertroffen. Es ist nur Ein Urtheil darüber, dass ihre reine, sehr liebliche Stimme, ihr geschmackvoller und durch grosse Innigkeit des Gefühls ausgezeichneter Vortrag, ihre edle und graziöse Haltung, und die Ruhe und Sicherheit, sowol ihres Spiels, als der Ausführung aller Gesangstücke, die sonst nur lang geübten Künstlern eigen ist, ein seltenes Talent verrathen, welches die sorgfältigste Pflege verdient, um sich zur Zierde unsrer Bühne bald völlig zu entwickeln.

Recension.

Capriccio per il Pianof., comp. — — di Francesco Lauska. Op. 32. In Lipsia, presso A. Kühnel. (Pr. 16 Gr.)

Auch diese Arbeit des Hrn. L. zeichnet sich nicht sowol durch neue, als gute Gedanken, durch einfachen, wohlgeordneten Plan des Ganzen, vortheilhafte Benutzung des Einzelnen, und sonach durch, wenn nicht glänzende, doch ganz gewiss sehr angenehme Wirkung aus. Diesen Eigenheiten vollkommen gemäss ist die, nicht zu grosse Ausdehnung sowol des Ganzen, als der einzelnen Sätze; und auch die verhältnissmässig recht leichte Ausführbarkeit entspricht denselben lobenswürdig. Der Gang der ausgedrückten Empfindungen ist zusammenhängend, leicht aufzufassen, und überall ansprechend: jeder Kenner weiss aber, dass eben dies bey der schönen Gattung von Composition, wohin dies Werk gehört, ein Hauptvorzug, u. gewiss nicht leicht zu erreichen ist. (Es sey Rec. erlaubt, hier an zwey Werke dieser Gattung v. Muzio Clementi zu erinnern, — in seinen Werken, Heft 6, — weil sie noch immer bey weitem nicht genug bekannt, und in jeder, vornämlich aber in der zuletzt angegebnen Hinsicht, durchaus musterhaft geschrieben sind. Möchte doch dieser treffliche Künstler uns Mehreres eben in dieser, seinem Geiste und seiner Schreibart so vorzüglich zusagenden Gattung schenken!) — Was wir noch im Einzelnen an dem Capriccio des Hrn. L. zu rühmen, oder auszustellen finden, sey kurz bemerkt, und das Ganze gebildeten Dilettanten, ja, allen Spielern, denen nicht nur das Schwierige und durchaus Originelle genügt, bestens empfohlen. Im ersten Tempo wäre, S. 6, Syst. 4, die erwählte, alte, aber gute Folge consequenter gestellt worden, wenn, wie erst, d, b, c, d, es, es — nun auch d, c, a, b, c, d, d — geschrieben, und diesem gemäss die Arpeggiaturen der rechten Hand angeordnet wären. Vortrefflich erscheint aber bald darauf, S. 7, Syst. 1 u. f., die sanfte, schmeichelnde Melodie, die auch recht eindringlich dargestellt ist. Den kurzen Zwischensatz, ebendas., Syst. 3, von da an, wo die Triolen im Bass eintreten, besonders bis Syst. 4, T. 3, wünschten wir anders. Er ist dem, des ersten Tempo zu ähnlich, um als ein neuer; und doch auch wieder nicht ähnlich genug, um als derselbe in Wiederholung zu erscheinen — welches letztere auch hier nicht an seinem Platze, und gegen das überall gut beachtete Verhältnis der Theile gegen einander gewesen wäre. Der ernste und würdige Schlusssatz, von S. 9 an, verdient, sowol was Erfindung, als was Haltung und Ausführung anlangt, und zwar in ästhetischer wie in technischer Hinsicht, ausgezeichnetes Lob: aber nicht nur die Hauptidee, sondern auch grossentheils deren Aufstellung und Wendung, gehört eigentlich Cherubini'n zu.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violons, comp. — — par P. Haensel. Oeuvr. 24. Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industr. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ein achtungswerther Geschmack und eine gute Methode im Ganzen, eine meist unterhaltende Ausführung im Einzelnen, und durchgängig bemerkbare Kenntnis des Instruments und seiner zweckmässigen Behandlung, machen das Werkchen geschickten Dilettanten zur Uebung und Unterhaltung allerdings empfehlungswerth. Die Duetten sind übrigens, wie man sich ausdrückt, concertirend.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten März. **N°. 12.** 1813.

Recension.

Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler — — älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen, von Ernst Ludwig Gerber, fürstl. schwarzb.-sondersh. Hofsecretair. 2ter Theil. E—L. Leipzig, bey Kühnel. 1812. (Preis 2 Thlr.)

Der erste Theil dieses verdienstvollen Werks ist in No. 58. des vorigen Jahrgangs d. Z. ausführlich und mit gebührendem Lobe, aber auch mit offenem Tadel dessen, was dem Rec. als tadelswerth erschien, angezeigt worden. Es sind dort zuvörderst die allgemeinen Forderungen ausgemittelt, welche an alle Werke dieser Art gemacht werden dürfen; dann ist mit jeder derselben der erste Band dieses Lexikons zusammengehalten, und nun angegeben, in wie weit der Verf. denselben, nach des Rec. Urtheile, entsprochen habe, oder nicht: wobey es denn nicht fehlen konnte, es musste hier — die grossen Schwierigkeiten der Ausführung eben *dieses* Werks noch nicht erwähnt — in allen Hauptsachen weit mehr zu loben, als zu tadeln gefunden werden. Da aber in jener Rec., sollte sie nicht mehrere Bogen füllen, der einzelnen Artikel des ersten Bandes nicht weiter gedacht werden konnte, als nöthig war, um für die allgemeinern Bemerkungen Belege zu geben: so scheint es wohlgethan, bey der Beurtheilung dieses zweyten sich eben an diese, die einzelnen Artikel, zu halten, alles Allgemeine aber zu übergehen; was auch deshalb um so eher geschehen kann, da das Manuscript des ganzen Werks schon vor dem Abdruck des ersten Theils ausgearbeitet war; und mithin, was in jener Hinsicht von dem einen Bande gültig, es auch von dem andern seyn muss. Doch kann Rec. nicht unbemerkt lassen, dass er im vorliegenden mehr Kürze und Gedrangtheit — in den Sachen und in der Schreibart — auch zu dem Tadel der nicht eigentlich musikalischen Artikel, welcher dort ausgesprochen worden, hier durchaus keine bedeutende Veranlassung gefunden hat; wahrscheinlich, dass also in diesen beyden Hinsichten doch noch etwas für das Manuscript gethan worden, was denn mit Dank zu erkennen wäre.

Den Vorsatz, die einzelnen Artikel dieses Bandes bemerkbar zu machen, und dadurch zu veranlassen, dass die Leser dieser Zeitung, welche mit dem Werke selbst noch nicht bekannt seyn möchten, in den Stand gesetzt würden, wenigstens ungefähr zu überschlagen, was sie denn alles an demselben haben; diesen Vorsatz weiss Rec. nicht besser auszuführen, als auf folgende Weise. Er übergehet alle die Namen, welche keinen bemerkbaren Einfluss auf die Tonkunst, ihre Literatur, und die Cultur für dieselbe überhaupt gehabt haben, sondern die nur der Vollständigkeit und einiger Notizen wegen aufgestellt sind, welche allein von ihnen gegeben, aber bekanntlich zu besonderm Behuf oftmals nicht unwichtig werden können: dagegen führt er alle diejenigen an, von denen nicht nur überhaupt mehr gesagt werden konnte, sondern deren Einfluss auch auf die Tonkunst im Ganzen, oder doch den örtlichen und temporairen Zustand derselben, bemerklicher hervortritt. Dass sich diese Sonderung nicht haarscharf und zur Befriedigung jedes Einzelnen anstellen lasse, indem bey Namen, welche, so zu sagen, um die Granzmark herum schweben, dem Einen bedeutend scheinen muss, was dem Andern nicht — braucht wol kaum angeführt zu werden; und wenn eine solche Uebersicht etwas trocken ausfallen sollte, so wird man es entschuldigen, indem es in der Sache selbst liegt, auch die Anzeige eines gelehrten Werks ja keine Unterhaltung am Theetisch seyn soll. Indess wird sich doch manche Gelegenheit finden, diese Trokkenheit wenigstens nicht bis zur Dürre steigen zu lassen. —

E. *Ebeling*, E. D., zusammen zu stellen mit dem, was vom Verf. im ältern Tonkünstlerlexicon über diesen verdienten Gelehrten gesagt worden ist.

Eberl. Da mehrere der Werke dieses Künstlers, die erst im Laufe des jetzigen Jahrhunderts erschienen, nachgetragen worden sind, so kann man wünschen, dass ein Gleiches auch wenigstens mit den so vorzüglichen, der Symphonie aus D, u. dem Concert für zwey Pianoforte, geschehen wäre. *Eck.* (Franz.) *Efferdingen* oder Afferdingen, soll heissen Ofterdingen, und statt Meistersänger, Minnesänger. Letzteres auch in der Folge bey *Eschelbach* oder Eschenbach. *Egli.* Königin *Elisabeth* von England. Aus ihrem noch vorhandenen „Jungfernbuche" siehet man, dass sie auf dem Klavier schwere Stücke ausführte, auch sang, Laute spielte — vorausgesetzt, es war nicht auch dies von ihrer Eitelkeit nur zum prunkenden Schein aufgestellt. Das Verhältnis der Besetzung ihrer Kapelle ist wunderlich und eben für diese Mann-Frau charakteristisch genug. Sie hatte nämlich angestellt: 16 Trompeter, dagegen 2 Violinisten, 6 Posaunisten und 3 Trommelschläger, dagegen 2 Flötisten und dergl. m. Bey feyerlicher Mittagstafel unterhielten sie 12 Trompeten, 2 Paar Pauken, Pfeifen, Zinken und Trommeln. — Der Sänger *Elmenreich* ist als Baritonist angegeben: er zeichnet sich aber eben durch seinen tiefen Bass aus. *Engel* (Joh. Jac.) Graf *Erbach.*

F. *Faber*, (Nicol.) der älteste bekannte deutsche Orgelbauer, der ungefähr seit dem Jahr 1300 lebte. Interessant ist die Beschreibung der von ihm 1359 erbaueten, grossen, aber äusserst unbehülflichen Domorgel zu Halberstadt. Sie hatte für Hände und Füsse vier Tastaturen: die beyden obersten in der Lage der gegenwärtigen, aber jede Taste auf *drey Zoll* breit und einen halben Zoll von der neben ihr stehenden *entfernt.* Sie fingen von H an und gingen nur bis a, an's Ende der zweyten Octave. Das dritte Manual hatte die Lage, als müsse es mit den Knieen behandelt werden, fing ebenfalls mit H an, ging aber nur durch Eine Octave, und schloss mit dem folgenden c. Das Pedal enthielt nur eine Octave, von H zu h. Die beyden mittelsten Manuale waren blos für die Principalstimmen, das oberste hingegen und das Pedal für's ganze Werk, d. h. für das Principal, mit der grossen Mixtur verbunden, welche auf mancher Taste bis 56 Pfeifen, lauter Quinten und Octaven hören liess. Die Mixtur des Pedals hatte nur 16 bis 24 Pfeifen, aber grössere. Das grösste H des Werks im Gesicht war 31 Fuss lang und 3½ Fuss im Umfange. 20 Balge, in der Grösse unsrer Schmiedebalge, von 10 Mannern angetreten, versorgten das Werk mit Wind. — *Fasch*, Christ. Friedr. *Feo.* Prinz Louis *Ferdinand* v. Preussen. *Fink*, Gottfr. Wilh. *Fischer*, Ludw. *Fischmann*, Friedr. *Forkel. Freny. Frichot. Friedrich* Wilhelm von Preussen. *Fröhlich*, Joseph. *Fuhrmann*, der musikal. Klopffechter zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Der Unsinn, der damals bekanntlich auf den Titeln der Schriften, besonders so vieler Halbgelehrten, herrschte, erscheint in vollem Glanze auf den seinigen. Einer mag angeführt seyn: Musikalische Striegel, womit 1) diejenigen Superlativ-Virtuosen aus der singenden und klingenden Gesellschaft, so nicht chormässig als Künstler die Granzen des Apollinis seines musikalischen Reichs, sondern thormässig als Hümpler die Plätze des Apollyonis seiner musikkahlen Barbarey vermehren; 2) die superkluge Quaksalber aus der musikalischen Gilde, so in des Autoris musik. Trichter *sine fronte et fonte* herumstöhren, säuberlich geputzet werden, denen Canonicis zur Nachricht, denen Apocryphis zum Unterricht, und dem Neid zu Leid herausgegeben etc. — *Fux*, Joh. Jos.

G. *Gabrieli*, Catharina. *Galilei*, Vincenzo, Vater des grossen Physikers. *Garat. Gassmann. Gastoldi.* Ueberraschend ist hier die Nachricht, dass man schon zu seiner Zeit — gegen Ende des 16ten Jahrhunderts — Beweise für eine Verkehrtheit findet, die man gewöhnlich nur unsern Tagen vorwirft; Theaterstücke nämlich mit untergelegten geistlichen Texten in die Kirchen einzuführen. Eines der Balletstücke des genannten Meister z. B. ist unsre Kirchen-Choralmelodie: Jesu, wollst uns weisen — ein anderes die: In dir ist Freude — Die Verkehrtheit ist aber eine, der jetzigen entgegengesetzte: statt dass Viele nämlich jetzt den Theaterstyl in die Kirche einführen, führten Manche damals den Kirchenstyl auf die Bühne. — *Geminiani*, bey grossem Talent und vieler Geschicklichkeit einer der ärgsten Queerköpfe unter den Musikern. *Gerber*, E. L., der Verf. selbst, der hier über sich mit einnehmender Unbefangenheit, Zutraulichkeit und Geradheit, in munterm, treuherzigem Tone spricht. Man höre den Schluss: Auf diesem Wege, wo ich mich öfters durch Dornen habe winden müssen, jedoch auch manche Rose gepflückt habe, bin ich dahin gekommen, wo mich hier meine Leser, mit meinen Fehlern, und mit dem, was ihnen etwa an mir gefallen möchte, finden — — Meine Leidenschaften sind nun zum

Theil zur Ruhe verwiesen, theils sind sie freywillig eingeschlummert, um nie wieder zu erwachen. Und obgleich der würdige *Krause* in seinem Tractate von der musikal. Poesie behaupten will, der Mensch habe mehr Beschwerden von dem Leben ohne Leidenschaften, als von den Leidenschaften selbst: so ist doch dies, seine Worte in Ehren, nicht wahr. Man gebe mir zu meinen Büchern, Notenwerken und Instrumenten Gesundheit, und ich getraue mir jede Stunde, die mir von meinen Berufsgeschäften übrig bleibt, wo nicht vergnügt, doch ruhig und zufrieden zuzubringen; was denn doch, dacht ich, kein beschwerdenvolles Leben ist. — *Giardini*, Felice. Nicht übel ist die Anekdote, die dieser ausgezeichnete Künstler von sich selbst erzählt, und könnte auch wol manchem der jetzigen Orchesterspieler zu Gute kommen. Er war in noch sehr jungen Jahren in Neapel als Violinist im Orchester angestellt, und pflegte, in jugendlichem Dünkel und Uebermuth, was er als Ripienist mitzuspielen hatte, wo sichs nur irgend thun liess, zu verschnörkeln und mit Manieren zu verbramen, wodurch er denn bey Unwissenden ein gewisses Ansehn zu erreichen gewusst hatte. Eines Abends, erzählt nun Giardini, als eine Oper von Jomelli aufgeführt wurde, kam dieser selbst ins Orchester und setzte sich neben mich. Ich beschloss sogleich, den berühmten Meister eine Probe meiner Kunst und meines Geschmacks hören zu lassen, und gab meinen Fingern und Einfällen, im nächsten Ritornelle zu einer pathetischen Arie, vollen Spielraum. Schon hatte ich eine Weile sein beyfälliges Bravo erwartet, als er mir mit einer derben Ohrfeige lohnete. „Nie habe ich in meinem Leben von einem grossen Meister eine bessere Lection empfangen!“ — *Giornovichi*. *Gleissner* (Franz). *Gluck*. Aus dem reichen Leben dieses grossen Mannes mögen auch hier noch einige, weniger bekannte Anekdoten Platz finden. Als er in Neapel seine erste Oper auf die Bühne brachte, die vom Gewöhnlichen in jeder Hinsicht so sehr abwich, kam alles in Aufruhr gegen ihn. Der vorzüglichste Sänger lief sogar mit seiner Hauptarie, die er nicht singen wollte, weil sie ihm viel zu stark instrumentirt schien, und überhaupt ihn *für sich* zu wenig glänzen liess, zu Durante. Besonders beschwerte er sich über eine Stelle, wo er nur lang aushalten sollte, indess die Instrumente lebendig fortarbeiteten. Ich mag nicht entscheiden, sagte Durante, in wiefern dies so ganz der Regel gemäss ist: aber das versichre ich euch, wir alle würden uns viel damit wissen, wenn wir eine solche Stelle erfunden und geschrieben hätten. Als in Paris Glucks *Iphigenia in Aulis* zum ersten Male gegeben werden sollte, meldete man ihm — und erst am Vormittage des zur Aufführung bestimmten Tages — der erste Sänger sey plötzlich krank geworden: es müsse ein anderer seine Rolle so gut als möglich übernehmen. Gluck, der den geheimern Zusammenhang ahnete, versetzte: So muss die ganze Aufführung verschoben werden. „Das ist nicht möglich! der Hof ist unterrichtet und verlangt sie, das Stück ist öffentlich angekündigt: da ist eine Verschiebung ohne Beyspiel und unmöglich.“ „Eher werf ich meine Oper in's Feuer, als dass ich sie verstümmelt vorstellen lasse!“ Dabey blieb er unerschütterlich, was man auch anfing. Der Vorfall wurde dem Hofe berichtet, die Vorstellung aufgeschoben, der Sänger nun bald wieder gesund, und das Stück machte das verdiente Glück. Ueberhaupt war sein Wahlspruch, den er auch Niemand verhehlete: Ich verstehe mein Fach, bin ein rechtschaffener Mann, und kann allenfalls Belohnungen entbehren: da fürcht' ich keinen Teufel! Wer dies alles mit gleichem Rechte von sich rühmen kann, der gehe hin und thue desgleichen. — *Gopfert*, E. G. *Goss*. *Gossek*. *Grassini* (die Sängerin). *Grétry*. Sehr anziehend sind die, aus den bekannten *Memoiren* wiederholten Anekdoten. Es sey erlaubt, einige selbst hier nochmals anzuführen. Gr. nahm zum ersten Male frommen Antheil an der Communion. In seinem Vaterlande (dem Lüttichschen) herrschte der schöne Volksglaube: Gott versage den Kindern nicht, um was sie an diesem Tage bten. Gr. betete: Lass mich heute *sterben*, wenn ich kein rechtschaffner Mann und guter Musicus werde! Denselben Tag stürzte ein Balken dem Knaben auf den Kopf und warf ihn sinnlos zu Boden. Man eilte ihm zu Hülfe, man brachte die letzte Oelung: indess erwachte er, befuhlte seinen Kopf und sagte gelassen: So bin ich ja nicht gestorben, und werde ein rechtschaffner Mann und ein guter Musicus! — Als er die spätern männlichen Jahre sich nahen fühlte, schrieb er sich das *Requiem*, das bey seinem Leichenbegängnis aufgeführt werden sollte. Es wurde 1785 vollendet: aber bekanntlich bewahrt er es noch heute in seinem Pulte, und befindet sich in verdienstvollem, geehrtem, hohem Alter noch wohl. *Guido Aretinus*. König *Gustav Wasa* von Schweden, der edle Schopfer der Tonkunst für seine Nation, bey

welcher ein alter Hass und die tiefste Verachtung gegen dieselbe sogar durch Landesgesetze bestätigt war. So war, um nur Eins hier anzuführen, der Mord eines Muniers nicht blos mit höchstgeringer, sondern mit zugleich äusserst herabwürdigender Busse belegt. Der Mörder musste dem Erben des Erschlagenen ein Paar neue, gut eingeschmierte Schuhe, ein Paar Handschuhe desgleichen, und ein dreyjähriges Kalb geben, dessen Schwanz beschoren und mit Schmalz bestrichen wurde: dies galt dem als vollständiger Ersatz für den verlornen Vater, Bruder u. dergl. Die Erlangung dieses nichtswürdigen Ersatzes wurde aber dem Erben nicht nur erschwert, sondern die ganze Strafe in einen rohen Volksspass dadurch verwandelt, dass der Hinterlassene dies Kalb auf eine Anhöhe führen und dessen Schwanz fassen musste. Nun wurde das Thier durch Peitschenhiebe wild gemacht: erhielt es der Erbe beym fettigen Schwanze, so blieb es sein; riss es sich los, so verlor er alle seine Ansprüche an den Mörder, und der ganze Process endigte sich mit seiner Verspottung.

H. *Hacker. Händel. Härtel. Häser* (die ganze Familie). *Häusler. Hahn*, Joh. Gottfr., der Einzige, der eine gründliche, durch die Strenge u. Bestimmtheit seiner Angaben überraschende Theorie der Glockengiesserey geliefert hat. Dies wichtige Werk (Campanologie etc. Erfurt, 1802) scheint bey weitem nicht die Aufmerksamkeit, und noch weniger die so nöthige scharfe Prüfung gefunden zu haben, die es verdient. Um nur ein Wort über das Verfahren des Verf.s anzuführen, sey z. B. angemerkt, dass er die Höhe, Weite, Dicke und Schwere der Glocken jedes Tons *durch drey Octaven* bestimmt, und zwar nach folgendem Gesetz: Dividire den Diameter durch 14, so erhaltst du die Schlagdicke der Glocke im Raume; diese mit 11 vervielfältigt, giebt die Höhe. Sonach findet sich für die Glocke, ungestr. c, ein Durchmesser von 10 Fuss 8 Zoll, ein Gewicht von 41800 Pfund; für eine Glocke, dreygestr. c, ein Diameter von 1 Fuss 4 Zoll, ein Gewicht von 87 Pfund u. s. w. — *Hasse*. Beyde *Hayda*. In seinem Aufsatz über Jos. H. kann man besonders dem Verf. nicht ohne Freude folgen, wenn man auch, was den historischen Inhalt, und wol auch, was die ästhetischen Ansichten und Urtheile betrifft, nach dem, was im letzten Decennio von Andern über H. gesagt worden ist, nichts Neues finden sollte. Aus der ganzen Darstellung gehet hervor, Jos. H. ist, als Künstler und als Mensch, unter den Neuern des Verf.s Held: und wer konnte ihm das verdenken? Mit bewundrungs- und dankeswerthem Fleiss hat er auch versucht, ein möglichst vollständiges Verzeichniss *aller* Haydnschen Compositionen — doch dies nicht allein, sondern selbst aller Ausgaben und Bearbeitungen derselben, zu liefern: ein Unternehmen, dessen grosse Schwierigkeiten sich Niemand denken kann, der nicht, wenigstens für eine oder die andere Gattung, etwas Aehnliches versucht hat. Dies Verzeichniss nimmt, mit allen dazu gehörigen Nachweisungen und Bemerkungen, nicht weniger, als 30 Spalten ein, so sehr es auch im Druck zusammengedrängt ist. — *Heinichen*. Er ist auch einer derjenigen unsrer trefflichen Vorfahren, die, ausser ihrem nächsten, unmittelbaren Wirkungskreise, niemals nach Würden gekannt, und jetzt vom grossen Haufen, selbst der Componisten ihres Fachs, ganz vergessen scheinen. Der Verf. sagt gar nicht zu viel zu seinem Ruhme: ja Rec. möchte, nach genauer Kenntnis verschiedener seiner Hauptwerke für die Kirche, Hrn. G. selbst in dem nicht unbedingt Recht geben, was er als seine Schwäche anführt. Sein bewundernswürdiges Talent, und dessen unerhört frühe Ausbildung für die künstlichsten Formen der Tonkunst bewies H. z. B., indem er, *noch als Thomasschüler* in Leipzig, zur Probe, eine ziemlich lange Sonate für 6 Stimmen schrieb, die nur aus 2 Notenblättern gespielt wurden, aus jedem von dreyen, welche, bey gewissen Zeichen, nach einander eintraten, so dass die ganze Sonate, in beständig fortläufendem Haupt- und Gegensatze, auf sechsfache Art canonisch behandelt war. In Rom, wohin er noch in jungen Jahren gewandert war, erging es ihm traurig, so dass er, aller Aussichten beraubt und in kindlicher Resignation, nichts mehr anzufangen wusste, als sich einem gewissen Abte zu entdecken, der als Nativitätsteller berühmt war, um von ihm zu erfahren, ob er denn wirklich hier zu Grunde gehen solle. Nach manchen Forschungen bestimmte der Abt endlich einen Tag, an welchem ihm sein Glücksstern aufgehen werde. H. wartet mit glaubiger Sehnsucht: endlich kommt der Tag! H. verlässt sein Zimmerchen nicht, um ja das verheissene Glück nicht zu verabsäumen. Aber die Sonne gehet unter: nichts begegnet ihm, Niemand bekümmert sich um ihn! Der Verzweiflung nahe streift er einige Strassen auf und ab, kehrt zurück, und findet an seine Thür geschrieben, man wünsche

ihn an einem gewissen, ihm bekannten Orte zu sprechen. Er fliegt dahin, und ein ansehnlicher Mann legt ihm die Frage vor: Wollen Sie den Fürsten Leopold von Cöthen auf seinen Reisen durch Italien als Componist begleiten? Wer war glücklicher, als H., zumal da dieser Fürst als Kenner und warmer Freund der Tonkunst bekannt war! Wer hatte aber auch leichter prophezeihen, als der Abt, der, mit dem Fürsten bekannt, die ganze Sache eingeleitet und vorlaufig berichtigt hatte! — *Heinse. Herschel*, Friedr. Wilh. *Hertel*, Joh. Christ. Unter die seltsamsten Liebhabereyen der Sammler gehört wol die, die hier beylaufig erwähnt wird und auch sonst schon bekannt ist. Der letzte Herzog von Merseburg nämlich sammlete mit allem Ernst und Eifer die grössten — Bassgeigen, deren er irgend habhaft werden konnte. — *Hiller*, Joh. Adam. *Himmel*, Friedr. Heinr. *Hitzelberger*, Sabina, u. ihre Tochter. *Hoffmeister*, Fr. Ant. *Holzbauer*. Sein noch immer schätzbares Werk, vielleicht sein bestes für die Kirche, hatte noch angeführt werden sollen, nämlich das *Lobamt* — eine freye Nachahmung des *Te Deum*, als grosse Cantate ausgeführt. *Huberti. Hummel*, Joh. Nep. *Hurka. Huxler*, Joh. Siegm.

I. König *Jacob I. Imhoff. Immyns. Joaõ IV.*, König von Portugal, wahrscheinlich der einzige theoretische Schriftsteller über Musik, wenn auch nicht der einzige Componist, unter den Königen. *Jomelli. Josquinus*, Josquin oder Jossien. *Isaak*. —

Nachzutragen findet Rec. aus seinem Gedächtnis und aus den von ihm verglichenen andern historischen Werken, nur folgende Namen, die, nach der Zeit und der Wirksamkeit derer, die sie führen, noch einen Platz in diesem Werke hätten finden können. *Fladt*, Anton, geb. 1775, seit 1790 Mitglied der münchner Kapelle, ein Schüler Ramms, und von seinen vielen Reisen als einer der vorzüglichsten Virtuosen auf der Hoboe bekannt. *Geiger*, Joh. Baptist, geb. 1761, seit 1778 erster Orchestergeiger derselben Kapelle, ein Schüler Ign. Franzels und sehr verdienter Künstler. *Hanmüller*, Jos. Anton, geb. 1774, ein ausgezeichneter, vielseitig gebildeter Musiker, seit 1794 erster Waldhornist in München, und jetzt, seit Maurers Tode, Hof- und Opernsanger daselbst. *Jungbauer*, geb. 1747, ein gelehrter Dilettant, jetzt Pfarrer bey Ingolstadt, der nicht wenige, durchaus schatzenswerthe Compositionen für die Kirche geliefert hat, von denen auch verschiedene im Druck erschienen und mit Beyfall aufgenommen worden sind. Er kann wol schwerlich der im Lex. angeführte von *Jungbauer* seyn. — —

Gelingt es dem Rec., durch diese seine Anzeige mehr Aufmerksamkeit auf das Werk auch unter den nicht wissenschaftlich gebildeten Künstlern und Kunstfreunden zu erwecken — denn unter den also gebildeten ist das nicht erst nöthig — besonders aber das irrige Vorurtheil zu widerlegen, als empfange man in demselben doch meistens nur Namen und Titel: so hat er seine Absicht erreicht. Von dem alten, wackern Verf. scheidet er, bis auf weiteres, mit einem dankbaren Handedruck, und von dem Verleger mit der Bitte, uns auf die folgenden Theile nicht langer warten zu lassen, als auf diesen zweyten.

Miscellen.

In einem durchaus ausgezeichneten und rühmenswürdigen *Gemälde der neuern italienischen Literatur*, in der *Leipziger Literatur-Zeitung*, Jahr 1813, No. 17 u. folgg., findet sich Folgendes über die neuern Operngedichte der Italiener.

Von Seiten des poetischen Theiles ist die Oper in gänzlichen Verfall gerathen; nach den Metastasianischen kennen wir keine lesbare, als etwa *Monti's* „Pythagoriker in Italien.“ Die italienische Regierung gab sich Mühe, dies dem Volke nothwendige Schauspiel zu einiger Würde zurückzuführen; allein von den handschriftlich zur Prüfung eingesandten Stücken erhielten nur fünf einige Auszeichnung, ohne Nennung der Verfasser, keines den Preis. Die Schwierigkeiten, welche die Oper mit sich führt, hat Arteaga schon langst auseinandergesetzt, und es sind noch stets die nämlichen. Ueberdies versteht sich ohne Zwang ein wirklich grosser Dichter nicht dazu, dem Misgeschmacke des Publicums, den Launen der Sänger, des Componisten, zu fröhnen; die unendliche Mühe der steten Wahl singbarer Worte, eines wollüstig harmonischen Versbaues, an ein Erzeugnis zu verwenden, das auf phantastische Tauschung berechnet nimmermehr vollige Wahrheit der Gefühle, der Charakterzeichnung gestattet, in allem durch Musik bestimmt wird. Wenn auch Metastasio nicht mehr den frühern Enthusiasmus erregt, so verlangt man doch zum blossen Lesen keine andern Erzeugnisse

dieser Gattung, daher es stets etwas misliches bleibt, sich neben ihm auszeichnen zu wollen. Seine Opern werden zwar nicht mehr in Musik gesetzt, aber, sonderbar genug, zuweilen statt Tragödien von Schauspielern aufgeführt. Das undankbare, ruhmlose Geschäft, eine Oper zu schreiben, überlässt man gegenwärtig meist einem gewissen *Romanelli* und andern, die, besorgter für ihre Ehre, sich zu nennen scheuen. Oft muss man Mayr, Paer, Zingarelli bedauern, ihre Kunst an solche Geschmacklosigkeiten verschwenden zu sehn; besonders an die Opere buffe, welche einzig *Casti* erträglich zu behandeln wusste. Die Zuhörer indess, wie bekannt, thun nicht die geringsten Forderungen an den Poeten. Kein Behagen finden die Italiener an den mit Gesang untermengten Operetten der Franzosen.

Joseph Clemens Cajetan, Sohn des Kurfürsten von Bayern, Ferdinand Maria, geb. 1671, gest. 1723, als Fürst-Bischoff zu Lüttich, war ein tapferer, frommer Mann und treuer Freund der Tonkunst, componirte auch einige Kirchenstücke, die er dem Seminario zu München durch seinen Hofkammerrath Rauch, mit folgendem, von den Aeusserungen der meisten jetzigen Dilettanten sehr abweichendem Schreiben an diesen, übersandte:

Lieber Hofkammerrath Rauch!

Es scheint vermessen zu seyn, dass ein Ignorant, der gar keine Musique kann, sich unterfanget zu componiren. Dieses wiederfahrt mir, indem ich hierbey 11 Motetten und Compositionen überschicke, welche ich selbst componiret habe, und zwar auf eine wunderliche Weis, weilen weder Noten kenne, noch die Musique im geringsten verstehe, dahero geswungen bin, jenes, so mir in Kopf kommt, einem musikalischen Componisten vorzusingen, so meine Gedanken zu Papier bringt. Indessen muss ich ein gutes Gehor und Gusto haben, weilen das Publicum, so solches gehört, selbe jederzeit approbiret hat. Der Methodus aber, so ich mir hierin vorgeschrieben habe, ist allein jener, so die Imben (Bienen) zu thun pflegen, welche aus den schönsten Blumen das Honig herausziehen und solches zusammentragen; also auch alles, was ich componiret habe, allein genommen von guten Meistern, deren Musikalien mir wohlgefallen; gestehe also frey meinen Diebstahl, welches doch andere leugnen und ihnen zueignen wollen, was selbe von andern genommen; darf also Niemand sich argern, wenn Er alte Arien (Melodien) darin hören wird; dann, weilen selbe schon seynd, als kann das Alterthum darum nicht ihnen den Preis benehmen; habe also dieses Werklein zum Präsent der Kirchen Sti. Michaelis Archangeli bey denen P. P. Societatis Jesu, wo meine Voraltern darin ein Seminarium musicale gestiftet, verehren wollen, damit von mir zu ewigen Zeiten dieses Kennzeichen von mir dort gelassen werden möge, und dieses darumb, weilen ich die Musique in Zeit meiner Verfolgung am meisten componiret habe. Die Ursachen, warum jedes Stück componirt worden, setze ich hierbey: 1. *Adjutorium nostrum in nomine Domini* — habe ich gemacht, als ich die grösste Verfolgung ausgestanden, Anno 1706. 2. *Ne nobis Domine* — wegen erhaltenen Victorien. 3. *Tempus est* — als ich die zwey Stadte, Ryssel und Valencien, verlassen habe, zur Dankbarkeit, weilen ich in selben beyden Städten viel Gutes von denen Inwohnern vor mich und die meinigen empfangen. 4. *Victoria* — nach der Schlacht zu Belgrad 1717 wider die Türken. 5. *Per hoc vitae spatium* — als ich in mir selbst gestritten, was Standt ich annehmen solle, ob ich geistlich oder weltlich bleiben werde. 6. *Quare fremuerunt gentes* — als man mich auf ausserist ungerechter Weis verfolget hat, mir selbst zum Trost. 7. *Quem vidistis Pastores* — zu Weihnachten. 8. *Parce Domine* — zur Fastenzeit. 9. *Maria, mater gratiae* — der allerseeligsten Mutter Gottes zu Ehren. 10. Als mein Schwager, der Dauphin, 1711, und mein, 11mo, Neveu der Dauphine und seine Gemalin 1712 gestorben; welches auch das Kosthaus (Seminarium) ersuche, nach meinem Tod für mich selbst singen zu lassen.

Dahero Dir auftrage, dem P. Magister Chori solches in meinem Namen sammt diesem eigenhandigen Brief von mir zu überliefern, und ihme dabey und das ganze Kosthaus meiner Gnaden zu versichern. Schrieb alles dieses der gottlichen Gnad zu, welche mich Ohnwissenden erleuchtet hat, dieses zu thun. Der ich annebens Dich auch meiner Gnaden versichere.

Bonn, d. 28st. Jul. 1720.

Joseph Clemens, *m. pra.*

Nachrichten.

Mayland. d. 25sten Febr. In meinem letzten Briefe habe ich Ihnen die Aufnahme v. S. Mayers Tamerlan mitgetheilt. In der andern Hälfte des Januars gab man auf dem hiesigen grossen Theater della Scala die zweyte Opera seria dieses Carnevals, wozu die Musik, wie ich schon meldete, neu von Hrn. Guglielmi, d. Solme, componirt worden. Ob schon das mayländer Publicum im Ganzen genommen sich viel auf Musik verlegt, so ist es doch zuweilen, wo es auf Würdigung und Beurtheilung derselben ankommt, sehr launig. Der Italiener nennt eine mozartsche und haydnsche Musik schön und gross, doch setzt er zugleich dazu: *mà robusta* u. dergl. Eine noch so unbeseelte, aber gefällige Melodie schmeichelt seinem Ohre, und nimmt ihn darum weit mehr ein, als die *musica barbara* anderer Nationen. — Unsere zweyte Opera seria hiess: *Calipso*. Der Theaterdichter, Romanelli, hat in der Bearbeitung des bekannten Gegenstandes abermals einen Beweis seines geringen dichterischen Talents abgelegt. Die vortreffliche Sängerin, Bassi, als Mann gekleidet, stellte den Telemach vor: an ihrer Seite war Patriossi, (Bassist) als Mentor. Die Chorea gab die Calypso, und Hr. Brizzi den Ulysses. Man sah überdies mehrere hübsche Nymphen u. s. w.

Guglielmi's Musik ist, einige Stücke und viele Stellen, die seinem Vater und andern berühmten Mannern gehören, abgerechnet, eine der armlichsten, die es geben kann. *Quest' uomo non sa, nè gramatica, nè sintasse della musica*, sagte mir vor der Aufführung dieser Oper ein berühmter Compositeur, der bey den Theaterproben dieses Machwerks zugegen war. Bey einer solchen Armuth an musikalischer Wissenschaft und Kunst, warf Hr. G. die Last der ganzen Oper auf die Sänger und Sangerinnen, die dadurch ein weites Feld bekamen, um ihre Fähigkeiten an den Tag zu legen. Das Orchester hatte sehr wenig dabey zu thun. Der Erfolg der Oper war dieser: den ersten Abend wurde sie mit *Furore* aufgenommen und Hr. Guglielmi zweymal hervorgerufen: die übrigen Abende wurde man immer gleichgültiger gegen die Musik, und die letzten Tage bemerkte man ein allgemeines Gähnen in den Logen und auf dem Parterre. Die Ursache ist leicht einzusehen. Sim. Mayer schrieb eine *musica per i Professori*, wie sich die Mayländer ausdrücken; Hr. G. schrieb eine *musica populare*: mithin ist seine Musik schöner. Das Verkehrte dieses Schlusses hat sich bestätigt. Eine gute *Musica populare* können nur grosse Manner liefern; dann wird sie, bey all ihrer Popularität, doch edel seyn und immer dauern; kleine Geister hingegen erzeugen in dieser Gattung etwas, das bey schwachen Individuen zwar ebenfalls Eingang findet, aber nur für den Augenblick, nach welchem es in sich selbst zusammenfällt. Man fing in der That an, Mayers Tamerlan nun seine Rechte zu lassen, und von der gegenwärtigen Oper ganz gleichgültig zu sprechen.

Ein so eben im Druck erschienenes Terzetto aus dieser *Calypso* G. 8 (und ein Hauptstück!) kommt mir von ungefähr in die Hande. Im ganzen Stücke, wo die zwey Soprane stets in Terzen und Sechsten singen, hat der Bass blos die Tonica C., sammt der Ober- und Unterquinte D. u. C. Ich füge Ihnen den Anfang des Ritornells bey, wovon der dritte Takt von oben bis unten merkwürdig ist:

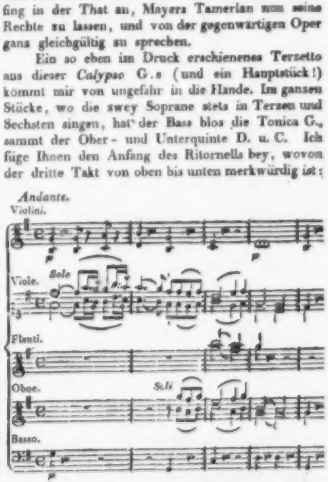

Mad. Bassi hat sich abermals als sehr treffliche Sangerin ausgezeichnet; sie allein amüsirt den grossten Beyfall ein, und erhält, so zu sagen, das ganze Stück. Mad. Chorea hat sich in gegenwärtiger Oper nicht so, wie sonst, hervorgethan: oft distonirte sie. Hr. Brizzi ist als guter Sanger anerkannt; seine Stimme nimmt aber allmählig ab. Hr. Patriossi, welcher das vorige Mal etwas barbarisch behandelt wurde, hatte diesmal grossen Beyfall. Kurz, alle vier Sanger wurden den ersten Abend

mit Enthusiasmus hervorgerufen. — Hr. Gugl. hat sich übrigens in England, Spanien und Italien vieles Geld erworben. Der Ruf seines Vaters mag ihm dabey nicht wenig genutzt haben: denn wie sollte die grosse Masse, wenigstens bis auf nähere Bekanntschaft, unterscheiden? Guglielmi ist Guglielmi! — —

Während der Aufführungen dieser Oper, gaben sich Hr. Rolla und das ganze Singpersonale alle mögliche Mühe, Mozarts *Clemenza di Tito* als dritte Opera seria auf das Theater zu bringen: allein alle ihre Bemühungen waren fruchtlos. Man hasst deutsche Musik nicht aufkommen. Den 20sten dies. gab man also: *I riti d'Efeso*, eine vor mehreren Jahren von Farinelli geschriebene Opera seria. Die Musik ist schön, und fand abermals grossen Beyfall. Mad. Bassi und Mad. Chiova sangen zur grössten Zufriedenheit der Zuhörer; beyde wurden, nebst den Hrn. Brizzi u. Patriossi, hervorgerufen.

In dem hiesigen kleinen Theater, St. Radagonda, giebt man gegenwärtig die *Cosa rara* von Martini. Die Musik ist doch wahrhaftig eine Cosa rara, und gefällt noch jetzt ungemein. Hr. Crespi, Tenorist, singt recht artig, und verdiente in ein etwas grösseres Theater aufgenommen zu werden.

Mayers Ankunft in Genua erregte allgemeinen Jubel. Seine *Lodoiska*, worin er mehrere neue Sachen einlegte, gab man anstatt der neuen Oper v. Mosca, die ganz durchgefallen war. Lodoiska machte *Furore*. Auch die zweyte Opera seria, die er daselbst schrieb, gefiel ungemein.

Der aus England vergangenen Herbst hier angekommene Bassist, Hr. Fischer, d. Sohn, aus Berlin, ist diesen Carneval zum ersten Mal in Italien auf dem Theater in Brescia aufgetreten. Er hat nicht gefallen.

Kurze Anzeige.

Instructive Uebungsstücke f. d. Pianoforte, für die ersten Anfänger. Sites Supplement zum kleinen Elementarbuch, von A. E. Muller, Kapellm. in Weimar. Leipzig, bey Kühnel. (Preis 12 Gr.)

Wenn man in die Idee eingehet — wie man es nach Ref.s Ueberzeugung soll — dass die Anfangsgründe jeder Kunst eben so ernsthaft und genau, wie die einer Sprache oder Wissenschaft, nicht aber schon jetzt um des Vergnügens willen, erlernet werden müssen: so müssen auch diese Supplements, wie das Elementarbuch selbst, viele Freunde finden und bedeutenden Nutzen schaffen. Ueberall leuchtet daraus der gründliche und erfahrne Musiklehrer hervor. Ungeachtet er den Zöglingen, dem gemeinen Ausdrucke nach, nichts schenkt, erleichtert er ihnen doch auch alles nach Möglichkeit; und sorgt dann, wann sie durch die mannigfaltigen „Vorübungen beyder Hände" hindurch sind, auch für zusammenhangende, gefällige Sätze, wo sie das Erlernte anwenden, und zugleich Vergnügen an dieser Anwendung haben können. Dass der solide Geist der Compositionen, selbst in den kurzen Vorübungen u. dergl., auch noch unvermerkt dem Geschmacke des Schülers gleich vom Anfang an eine gute Richtung gebe, brauchte Ref. kaum hinzuzusetzen. Und so empfiehlt sich das Werkchen selbst, und bedarf seiner Empfehlung nicht.

Die musikalische Beylage No. IV

enthält zwey Polonaisen von Aloys Stolpe. Bekanntlich sind von den vielen Polonaisen, die jährlich unter allen für Musik gebildeten Nationen erscheinen, bey weitem die meisten eigentlich gar keine, indem sie zwar das Zufällige dieser Form nachahmen, das Nationale im Charakter und alles Wesentliche der ächten Polonaise aber unberührt lassen. Wir hoffen deswegen, die hier gelieferten, in Warschau geschrieben und dort ganz vorzüglich beliebt, weil sie eben jenes von vielen andern Vermisste treffend, lebendig und angenehm darlegen, werden nicht nur geübten Spielern zum Vergnügen, sondern auch jungen Componisten zur Leitung dienen können. Man hat von diesem talentvollen Componisten im kurzen eine ganze Sammlung ähnlicher Polonaisen aus dem Breitkopf- und Härtelschen Verlage zu erwarten.

(Hierbey die musikalische Beylage No. IV.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. IV. *Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.*

Zwey Polonaisen

von Aloys Stolpe.

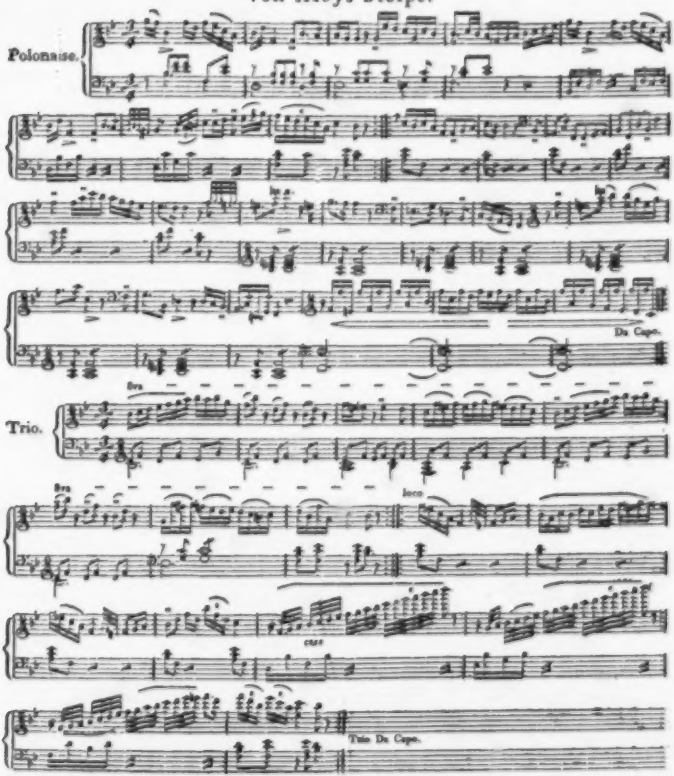

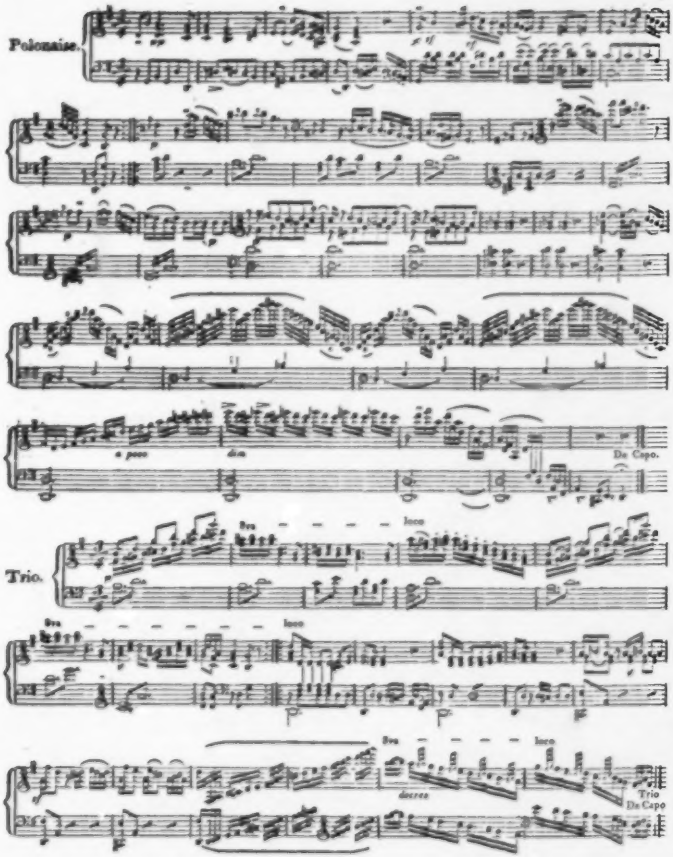
Polonaise.
a poco
dim
Da Capo.
Trio.
8va
loco
8va
loco
8va
loco
decres
Trio
Da Capo

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 31sten März. N°. 13. 1813.

Don Juan.

Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen.

Ein durchdringendes Lauten, der gellende Ruf: Das Theater fangt an! weckte mich aus dem sanften Schlaf, in den ich versunken war; Basse brummen durcheinander — ein Paukenschlag — Trompetenstösse — ein klares A, von der Hoboe ausgehalten — Violinen stimmen ein: ich reibe mir die Augen. Sollte der allezeit geschaftige Satan mich im Rausche —? Nein! ich befinde mich in dem Zimmer des Hôtels, wo ich gestern Abend halb gerädert abgestiegen. Gerade über meiner Nase hangt die stattliche Troddel der Klingelschnur; ich ziehe sie heftig an, der Kellner erscheint.

„Aber was, um's Himmels willen, soll die confuse Musik da neben mir bedeuten? giebt es denn ein Concert hier im Hause?"

„Ew. Excellenz — (Ich hatte Mittags an der Table d'Hôte Champagner getrunken!) Ew. Excellenz wissen vielleicht noch nicht, dass dieses Hôtel mit dem Theater verbunden ist. Diese Tapetenthür führt auf einen kleinen Corridor, von dem Sie unmittelbar in No. 23 treten: das ist die Fremdenloge."

„Was? — Theater? — Fremdenloge?"

„Ja, die kleine Fremdenloge zu zwey, höchstens drey Personen — nur so für vornehme Herren, ganz grün tapezirt, mit Gitterfenstern, dicht beym Theater! Wenn's Ew. Excellenz gefällig ist — wir führen heute den *Don Juan* von dem berühmten Herrn Mozart aus Wien auf. Das Legegeld, einen Thaler acht Groschen, stellen wir in Rechnung."

Das Letzte sagte er schon die Logenthür aufdrückend, so rasch war ich bey dem Worte *Don Juan*, durch die Tapetenthür in den Corridor geschritten. Das Haus war, für den mittelmässigen Ort, geraumig, geschmackvoll decorirt und brillant erleuchtet. Logen und Parterre waren gedrängt voll. Die ersten Accorde der Ouverture überzeugten mich, dass ein ganz vortreffliches Orchester, sollten die Sänger auch nur im mindesten etwas leisten, mir den herrlichsten Genuss des Meisterwerks verschaffen würde. — In dem Andante ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen *regno all pianto*; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüth. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takte des Allegro; ich sah aus tiefer Nacht feurige Damonen ihre glühenden Krallen ausstrecken — nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Conflict der menschlichen Natur mit den unbekannten, grässlichen Machten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfangen, trat klar vor meines Geistes Augen. Endlich beruhigt sich der Sturm; der Vorhang fliegt auf. Frostig und unmuthsvoll in seinen Mantel gehullt, schreitet Leporello in finstrer Nacht vor dem Pavillon einher: *Notte e giorno fatic'* — Also italienisch? — Hier am deutschen Ort italienisch? *Ah che piacere!* ich werde alle Recitative, alles so hören, wie es der grosse Meister in seinem Gemüth empfing und dachte! Da stur.. Don Juan heraus; hinter ihm Donna Anna, bey dem Mantel den Frevler festhaltend. Welches Ansehn! Sie könnte hoher, schlanker gewachsen, majestätischer im Gange seyn: aber welch ein Kopf! — Augen, aus denen Liebe, Zorn, Hass, Verzweiflung, wie aus Einem Brennpunkt eine Strahlenpyramide blitzender Funken werfen, die, wie griechisches Feuer, unauslöschlich das Innerste durchbrennen! des dunklen Haares aufgelöste Flechten wallen in Wellenringeln den Nacken hinab. Das weisse Nachtkleid enthüllt verratherisch nie gefahrlos belauschte Reize. Von der entsetzlichen That umkrallt, zuckt das Herz in gewaltsamen Schlagen — — Und nun — welche Stimme! *Non sperar se non m'uccidi* — Durch den Sturm der Instrumente leuchten, wie glühende

Blitze, die aus ätherischem Metall gegossenen Töne! — Vergebens sucht sich Don Juan loszureissen. — Will er es denn? Warum stosst er nicht mit kraftiger Faust das Weib zurück, und entflieht? macht ihn die böse That kraftlos, oder ist es der Kampf von Hass und Liebe im Innern, der ihm Muth und Starke raubt? — Der alte Papa hat seine Thorheit, im Finstern den kraftigen Gegner anzufallen, mit dem Leben gebüsst; Don Juan und Leporello treten im recitirenden Gesprach weiter vor ins Proscenium. Don Juan wickelt sich aus dem Mantel, und steht da, in rothem, gerissenen Sammet mit silberner Stickerey, prachtig gekleidet. Eine kraftige, herrliche Gestalt: das Gesicht ist mannlich schön; eine erhabene Nase, durchbohrende Augen, weich geformte Lippen; das sonderbare Spiel einer Stirnmuskel über den Augenbrauen bringt secundenlang etwas vom Mephistopheles in die Physiognomie, das, ohne dem Gesicht die Schonheit zu rauben, einen unwillkührlichen Schauer erregt. Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müssten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden. — Lang und dürr, in roth und weiss gestreifter Weste, kleinem rothen Mantel, weissem Hut mit rother Feder, trippelt Leporello um ihn her. Die Züge seines Gesichts mischen sich seltsam zu dem Ausdruck von Gutherzigkeit, Schelmerey, Lüsternheit und ironisirender Frechheit; zum graulichen Kopf und Bart kontrastiren sonderbar die schwarzen Augenbrauen. Man merkt es, der alte Bursche verdient Don Juans helfender Diener zu seyn. — Glücklich sind sie über die Mauer geflüchtet. — Fackeln — Donna Anna und Don Ottavio erscheinen: ein zierliches, geputztes, gelecktes Mumlein, von ein und zwanzig Jahren hochstens. Als Anna's Brautigam wohnt er, da man ihn so schnell herbeyrufen konnte, wahrscheinlich im Hause; auf den erst'en Larm, den er gewiss hörte, hatte er herbeyeilen und vielleicht den Vater retten konnen: er musste sich aber erst putzen und mochte überhaupt Nachts nicht gern sich herauswagen — „*Ma qual mai s'offre, o dei, spettacolo funesto agli occhi miei!*" Mehr als Verzweiflung über den grausamsten Frevel liegt in den entsetzlichen, herzzerschneidenden Tönen dieses Recitativs und Duetts. Don Juans gewaltsames Attentat, das ihm Verderben nur drohte, dem Vater aber den Tod gab, ist es nicht allein, was diese Töne der bemgateten Brust entreisst: nur ein verderblicher, todtender Kampf im Innern kann sie hervorbringen. —

Eben schalt die lange, hagere Donna Elvira mit sichtlichen Spuren grosser, aber verblühter Schonheit den Verrather, Don Juan: *Tu nido d'inganni*, und der mitleidige Leporello bemerkte ganz klug: *parla come un libro stampato*, als ich jemand neben oder hinter mir zu bemerken glaubte. Leicht konnte man die Logenthür leise geoffnet haben und hineingeschlupft seyn — das fuhr mir wie ein Stich durch's Herz. Ich war so glücklich, mich allein in der Loge zu befinden, um ganz ungestört das so vollkommen dargestellte Meisterwerk mit allen Empfindungsfasern, wie mit Polypenarmen, zu umklammern und in mein Selbst hineinzuziehen! ein einziges Wort, das obendrein albern seyn konnte, hatte mich auf eine schmerzhafte Weise herausgerissen aus dem herrlichen Moment der poetisch-musikalischen Exaltation! Ich beschloss, von meinem Nachbar gar keine Notiz zu nehmen, sondern, ganz in die Darstellung vertieft, jedes Wort, jeden Blick abzuschneiden. Den Kopf in die Hand gestützt, dem Nachbar den Rücken wendend, schauete ich hinaus. — Der Gang der Darstellung entsprach dem vortrefflichen Anfange. Die kleine, lüsterne, verliebte Zerlina tröstete mit gar lieblichen Tönen und Weisen den gutmüthigen Tolpel Masetto. Don Juan sprach sein inneres, zerrissenes Wesen, den Hohn über die Menschlein um ihn her, nur aufgestellt zu seiner Lust, in ihr mattliches Thun und Treiben verderbend einzugreifen, in der wilden Arie: *Fin ch'han dal vino* — ganz unverholen aus. Gewaltiger als bisher suckte hier die Stirnmuskel. — Die Masken erschienen. Ihr Terzett ist ein Gebet, das in rein glänzenden Stahlen zum Himmel steigt. — Nun fliegt der Mittelvorhang auf. Da geht es lustig her; Becher erklingen, in frohlichem Gewühl walzen sich die Bauern und allerley Masken umher, die Don Juans Fest herbeygelockt hat. — Jetzt kommen die drey zur Rache Verschwornen. Alles wird feyerlicher, bis der Tanz angehet. Zerlina wird gerettet, und in dem gewaltig donnernden Finale tritt muthig Don Juan mit gezogenem Schwert seinen Feinden entgegen. Er schlagt dem Brautigam den stahlernen Galanterie-Degen aus der Hand, und bahnt sich durch das gemeine Gesindel, das er, wie der tapfere Roland die Armee des Tyrannen Cymort,

durcheinander wirft, dass alles gar possierlich über einander purzelt, den Weg ins Freye. —

Schon oft glaubte ich dicht hinter mir einen zarten, warmen Hauch gefuhlt, das Knistern eines seidenen Gewandes gehort zu haben: das liess mich wol die Gegenwart eines Frauenzimmers ahnen, aber ganz versunken in die poetische Welt, die mir die Oper aufschloss, achtete ich nicht darauf. Jetzt, da der Vorhang gefallen war, schauete ich nach meiner Nachbarin. — Nein — keine Worte drücken mein Erstaunen aus: Donna Anna, ganz in dem Costume, wie ich sie eben auf dem Theater gesehen, stand hinter mir, und richtete auf mich den durchdringenden Blick ihres seelenvollen Auges. — Ganz sprachlos starrte ich sie an; ihr Mund (so schien es mir,) verzog sich zu einem leisen, ironischen Lacheln, in dem ich mich spiegelte und meine alberne Figur erblickte. Ich fühlte die Nothwendigkeit, sie anzureden, und konnte doch die, durch das Erstaunen, ja ich mochte sagen, wie durch den Schreck gelähmte Zunge nicht bewegen. Endlich, endlich fuhren mir, beynahe unwillkührlich, die Worte heraus: „Wie ist es möglich, Sie hier zu sehen?“ worauf sie sogleich in dem reinsten Toscanisch erwiderte, dass, verstande und sprache ich nicht Italienisch, sie das Vergnügen meiner Unterhaltung entbehren müsse, indem sie keine andere, als nur diese Sprache rede. — Wie Gesang lauteten die süssen Worte. Im Sprechen erhöhte sich der Ausdruck des dunkelblauen Auges, und jeder daraus leuchtende Blitz goss einen Glutstrom in mein Inneres, von dem alle Pulse starker schlugen und alle Fibern erzuckten. — Es war Donna Anna unbezweifelt. Die Möglichkeit abzuwägen, wie sie auf dem Theater und in meiner Loge habe zugleich seyn können, fiel mir nicht ein. So wie der glückliche Traum das Seltsamste verbindet, und dann ein frommer Glaube das Uebersinnliche versteht, und es den sogenannten natürlichen Erscheinungen des Lebens zwanglos anreiht: so gerieth ich auch in der Nähe des wunderbaren Weibes in eine Art Somnambulism, in dem ich die geheimen Beziehungen erkannte, die mich so innig mit ihr verbanden, dass sie selbst bey ihrer Erscheinung auf dem Theater nicht hatte von mir weichen können. — Wie gern setzte ich dir, mein Theodor, jedes Wort des merkwürdigen Gespraches her, das nun zwischen der Signora und mir begann: allein, indem ich das, was sie sagte, deutsch hinschreiben will, finde ich jedes Wort steif und matt, jede Phrase ungeleuk, das auszudrücken, was sie leicht und mit Anmuth Toscanisch sagte.

Indem sie über den Don Juan, über ihre Rolle sprach, war es, als offneten sich mir nun erst die Tiefen des Meisterwerks, und ich konnte hell hineinblicken und einer fremden Welt phantastische Erscheinungen deutlich erkennen. Sie sagte, ihr ganzes Leben sey Musik, und oft glaube sie manches im Innern geheimnisvoll Verschlossene, was keine Worte aussprachen, singend zu begreifen. „Ja, ich begreife es dann wol,“ fuhr sie mit brennendem Auge und erhobener Stimme fort: „aber es bleibt todt und kalt um mich, und indem man eine schwierige Roulade, eine gelungene Manier beklatscht, greifen einige Hände in mein glühendes Herz! — Aber du — du verstehst mich: denn ich weiss, dass auch *dir* das wunderbare, romantische Reich aufgegangen, wo die himmlischen Zauber der Töne wohnen!“ — —

„Wie, du herrliche, wundervolle Frau — — du — du solltest mich kennen?“

„Ging nicht der zauberische Wahnsinn ewig schwender Liebe in der Rolle der *** in deiner neuesten Oper aus deinem Innern hervor? — Ich habe dich verstanden: dein Gemüth hat sich im Gesange mir aufgeschlossen! — Ja, (hier nannte sie meinen Vornamen) ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien ich sind.“ —

Die Theaterglocke lautete: eine schnelle Blasse entfärbte Donna Anna's ungeschminktes Gesicht; sie fuhr mit der Hand nach dem Herzen, als empfände sie einen plötzlichen Schmerz, und indem sie leise sagte: Unglückliche Anna, jetzt kommen deine fürchterlichsten Momente — war sie aus der Loge verschwunden. —

Der erste Act hatte mich entzückt, aber nach dem wunderbaren Ereignis wirkte jetzt die Musik auf eine ganz andre, seltsame Weise. Es war, als ginge eine lang verheissene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein: als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen fest gebannt und müssten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten. — In Donna Anna's Scene fühlte ich mich von einem sanften, warmen Hauch, der über mich hinwegglitt, in trunkener Wollust erbeben: unwillkürlich schlossen sich meine Augen und ein glühender Kuss schien auf meinen Lippen zu brennen: aber der Kuss war ein, wie von ewig dürstender Sehnsucht lang ausgehaltener Ton.

Das Finale war in frevelnder Lustigkeit ausgegangen: *Gia la mensa è preparata!* — Don Juan saß kosend zwischen zwey Mädchen, und lüftete einen Kork nach dem andern, um den brausenden Geistern, die hermetisch verschlossen, freye Herrschaft über sich zu verstatten. Es war ein kurzes Zimmer mit einem grossen, gothischen Fenster im Hintergrunde, durch das man in die Nacht hinaussah. Schon während Elvira den Ungetreuen an alle Schwüre erinnert, sah man es oft durch das Fenster blitzen, und hörte das dumpfe Murmeln des herannahenden Gewitters. Endlich das gewaltige Pochen. Elvira, die Mädchen entfliehen, und unter den entsetzlichen Accorden der unterirdischen Geisterwelt, tritt der gewaltige Marmorcoloss. — an den Don Juan pygmäisch dasteht, ein. Der Boden erbebt unter des Riesen donnerndem Fusstritt. — Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches: *No!* die Stunde des Untergangs ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie, wenn tausend Blitze einschlügen —: Don Juan, die Dämonen, sind verschwunden, man weiss nicht wie! Leporello liegt ohnmächtig in der Ecke des Zimmers. — Wie wohlthätig wirkt nun die Erscheinung der übrigen Personen, die den Juan, der von unterirdischen Mächten irdischer Rache entzogen, vergebens suchen. Es ist, als wäre man nun erst dem furchtbaren Kreise der höllischen Geister entronnen. — Donna Anna erschien ganz verändert: eine Todtenblasse überzog ihr Gesicht, das Auge war erloschen, die Stimme zitternd und ungleich: aber eben dadurch, in dem kleinen Duett mit dem süssen Bräutigam, der nun, nachdem ihn der Himmel des gefährlichen Rächer-Amts glücklich überhoben hat, gleich Hochzeit machen will, von herzerrissender Wirkung.

Der fugirte Chor hatte das Werk herrlich zu einem Ganzen gerundet, und ich eilte, in der exaltirtesten Stimmung, in der ich mich je befunden, in mein Zimmer. Der Kellner rief mich zur Table d'Hôte und ich folgte ihm mechanisch. — Die Gesellschaft war, der Messe wegen, glänzend, und die heutige Darstellung des Don Juan der Gegenstand des Gespräches. Man pries im Allgemeinen die Italiener, und das Eingreifende ihres Spiels: doch zeigten kleine Bemerkungen, die hier und da ganz schalkhaft hingeworfen wurden, dass wol keiner die tiefere Bedeutung der Oper aller Opern auch nur ahnete. — Don Ottavio hatte sehr gefallen. Donna Anna war Einem zu leidenschaftlich gewesen. Man müsse, meynte er, auf dem Theater sich hübsch mässigen und das zu sehr Angreifende vermeiden. Die Erzählung des Ueberfalls habe ihm ordentlich contrairt. Hier nahm er eine Prise Tabak und schaute ganz unbescheidlich dummkühn seinen Nachbar an, welcher behauptete: die Italienerin sey aber übrigens eine recht schöne Frau, nur zu wenig besorgt um Kleidung und Putz: eben in jener Scene sey ihr eine Haarlocke aufgegangen, und habe das Demi-Profil des Gesichts beschattet! Jetzt fing ein Anderer ganz leise zu intoniren an: *Fin ch'han dal vino* — worauf eine Dame bemerkte: am wenigsten sey sie mit dem Don Juan zufrieden: der Italiener sey viel zu finster, viel zu ernst gewesen, und habe überhaupt den frivolen, lustigen Charakter nicht leicht genug genommen. — Die letzte Explosion wurde sehr gerühmt. — Des Gewasches satt eilte ich in mein Zimmer.

In der Fremdenloge, No. 23.

Es war mir so eng, so schwül in dem dumpfen Gemach! — Um Mitternacht glaubte ich Deine Stimme zu hören, mein Theodor! Du sprachst deutlich meinen Namen aus, und es schien an der Tapetenthüre zu rauschen. Was hält mich ab, den Ort meines wunderbaren Abenteuers noch einmal zu betreten? — Vielleicht sehe ich dich und sie, die mein ganzes Wesen erfüllt! Wie leicht ist es, den kleinen Tisch hinein zu tragen — zwey Lichter — Schreibzeug! Der Kellner sucht mich mit dem bestellten Punsch: er findet das Zimmer leer, die Tapetenthür offen: er folgt mir in die Loge, und sieht mich mit zwiefachem Blick an. Auf meinen Wink setzt er das Getränk auf den Tisch, und entfernt sich, mit einer Frage auf der Zunge noch einmal sich nach mir umschauend. Ich lehne mich, ihm den Rücken wendend, über der Loge Rand, und sehe in das verödete Haus, dessen Architektur, von meinen beyden Lichtern magisch beleuchtet, in wunderlichen Reflexen fremd und fratzhaft hervorspringt. Den Vorhang bewegt die, das Haus durchschneidende Zugluft. — Wie wenn er hinaufwallte? wenn Donna Anna, gemgstet von

grässlichen Larven, erscheine? — Donna Anna! rufe ich unwillkürlich; der Ruf verhallt in dem edlen Raum, aber die Geister der Instrumente im Orchester werden wach — ein wundervoller Ton zittert herauf; es ist als sänsele in ihm der geliebte Name fort! — Nicht erwehren kann ich mich des heimlichen Schauers, aber wohlthätig durchbebt er meine Nerven. —

Ich werde meiner Stimmung Herr und fühle mich aufgelegt, Dir, mein Theodor, wenigstens anzudeuten, wie ich jetzt erst das herrliche Werk des göttlichen Meisters in seiner tiefen Charakteristik richtig aufzufassen glaube. — Nur der Dichter versteht den Dichter: nur ein romantisches Gemüth kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltirte Geist, der mitten im Tempel die Weihe empfing, das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht. — Betrachtet man das Gedicht (den Don Juan) ohne ihm eine tiefere Bedeutung zu geben, so dass man nur die Geschichtliche in Anspruch nimmt: so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte. Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Massen liebt, der muthwilliger Weise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bey Vertheidigung seines eignen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet — wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches, und ehrlich gestanden, ist ein solcher Mensch es wol nicht werth, dass die unterirdischen Mächte ihn als ein ganz besonderes Cabinetsstück der Hölle auszeichnen: dass der steinerne Mann, von dem verkehrten Geiste beseelt, sich bemüht vom Pferde zu steigen, und vor den letzten Stündlein zur Busse zu ermahnen; dass endlich der Teufel seine besten Gesellen ausschickt, um den Transport in sein Reich auf die grässlichste Weise zu veranstalten. — Du kannst es nicht glauben, Theodor; den Juan stürzte die Natur, wie ihrer Schooskinder liebstes, mit alle ihren Kräften, was den Menschen, in näherer Verwandtschaft mit dem Göttlichen, über den gemeinen Tross, über die Fabrik-Arbeiten, die als Sollen, vor dir, wenn sie gelten sollen, sich erst ein Z hier stellen muss, aus der Werkstätte geschieden zu dem, erhebt: was ihn bestimmt zu besiegen, zu herrschen. Ein kräftiger, hehrischer Körper, eine Bildung, wo aus der Funke hervorsteht, der die Ahnung des Hohen entzündend, in die Brust fällt: ein tiefes Gemüth, ein schnell ergreifender Verstand. — Aber was ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, dass der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern, und ihm selbst in dem Streben nach dem Himmlischen, worin er seine göttliche Natur ausspricht, diese Fallstricke zu legen. Dieser Conflict der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen, so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens. — Den Juan begeisterten die Ansprüche auf das Leben, die seine körperliche und geistige Organisation herbeyführte, und ein ewiges brennendes Sehnen, von dem sein Blut siedend die Adern durchfloss, trieb ihn, dass er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt auffasst, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend! — Es giebt hier auf Erden wol nichts, was den Menschen in seiner innigsten Natur so hinaufsteigert, als die Liebe; sie ist es, die so geheimnissvoll, und so gewaltig wirkend die innersten Elemente des Daseyns zerstört und verklärt; was Wunder also, dass Don Juan in der Liebe die Sehnsucht, die seine Brust zerreisst, zu stillen hoffte, und dass der Teufel hier ihm die Schlinge über den Hals warf? In Don Juans Gemüth kam durch den Erbfeindes List der Gedanke, dass durch die Liebe, durch den Genuss des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was blos als himmlische Verheissung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Ueberirdischen in unmittelbaren Rapport setzt. Vom schönen Weibe zum schönern rastlos fliehend: bis zum Ueberdruss, bis zur zerstörenden Trunkenheit ihre Reize mit der glühendsten Inbrunst geniessend: immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden, musste doch Juan zuletzt alles irdische Leben matt und flach finden, und indem er überhaupt den Menschen verachtete, lehnte er sich auf gegen die Erscheinung, die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte. Jeder Genuss des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer. Tiefe Verachtung der gemeinen Ansichten des Lebens, über die er sich erhoben fühlte, und bitter Spott über Menschen, die in der glücklichen Liebe, in der dadurch herbeygeführten bürgerlichen Vereinigung, auch nur im mindesten die Erfüllung der höheren Wünsche, die die Natur feindselig in unsere Brust legte, erwarten konnten, trieben ihn an, die vorzüglich sich aufzulehnen, und, Verderben bereitend, dem

unbekannten, schicksallenkenden Wesen, das ihm, wie ein schadenfrohes, mit den kläglichen Geschöpfen seiner spottenden Laune ein grausames Spiel treibendes Ungeheuer erschien, kühn entgegen zu treten, wo von einem solchen Verhältnis die Rede war. — Jede Verführung einer geliebten Braut, jedes durch einen gewaltigen, sie zu verschmerzendes Unheil bringenden Schlag gestörte Glück der Liebenden ist ein herrlicher Triumph über jene feindliche Macht, der ihn immer mehr hinaushebt aus dem beengenden Leben — über die Natur — über den Schöpfer! — Er will auch wirklich immer mehr aus dem Leben, aber nur um hinab zu stürzen in den Orcus. Anna's Verführung, mit den dabey eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt. —

Donna Anna ist, rücksichtlich der höchsten Begünstigungen der Natur, dem Don Juan entgegen gestellt. So wie Don Juan ursprünglich ein wunderbar kräftiger, herrlicher Mann war, so ist sie ein göttliches Weib, über deren reines Gemüth der Teufel nichts vermochte. Alle Kunst der Hölle konnte nur sie irdisch verderben. — So wie der Satan dieses Verderben vollendet hat, durfte auch, nach der Fügung des Himmels, die Hölle die Vollstreckung des Richteramts nicht länger verschieben. — Don Juan ladet den erstochenen Alten höhnend im Bilde ein zum lustigen Gastmal, und der verklärte Geist, nun erst den gefallnen Menschen durchschauend und sich um ihn betrübend, verschmäht es nicht, in furchtbarer Gestalt ihn zur Busse zu ermahnen. Aber so verderbt, so zerrissen ist sein Gemüth, dass auch des Himmels Seligkeit keinen Strahl der Hoffnung in seine Seele wirft und ihn zum bessern Seyn entzündet! —

Gewiss ist es Dir, mein Theodor, aufgefallen, dass ich von Anna's Verführung gesprochen; und so gut ich es in dieser Stunde, wo tief aus dem Gemüth hervorgehende Gedanken und Ideen die Worte überflügeln, vermag, sage ich Dir mit wenigen Worten, wie mir in der Musik, ohne alle Rücksicht auf den Text, das ganze Verhältnis der beyden im Kampf begriffenen Naturen (Don Juan und Donna Anna) erscheint. — Schon oben inserte ich, dass Anna dem Juan gegenüber gestellt ist. Wie, wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreissen? — Zu spät, zur Zeit des höchsten Frevels, sah er sie, und da konnte ihn nur die teuflische Lust erfüllen, sie zu verderben. — *Nicht* gerettet wurde sie! Als er hinaus floh, war die That geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle durchströmte ihr Innerstes und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur *Er*, nur Don Juan, konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wuth höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter That entfliehen wollte, da umschlang, wie ein grässliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen. — Ihres Vaters Fall durch Don Juans Hand, die Verbindung mit dem kalten, unmännlichen, ordinairen Don Ottavio, den sie einst zu lieben glaubte — selbst die im Innersten ihres Gemüths in verzehrender Flamme wüthende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses auflodernte, und nun, gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt: alles dieses zerreisst ihre Brust. Sie fühlt, nur Don Juans Untergang kann der, von tödtlichen Martern beängsteten Seele Ruhe verschaffen; aber diese Ruhe ist ihr eigner irdischer Untergang. — Sie fordert daher unabhängig ihren eiskalten Bräutigam zur Rache auf; sie verfolgt selbst den Verräther, und erst als ihn die unterirdischen Mächte in den Orcus hinabgezogen haben, wird sie ruhiger — nur vermag sie nicht dem hochzeitlustigen Bräutigam nachzugeben: *lascia, o caro, un anno ancora, allo sfogo del mio cor!* Sie wird dieses Jahr nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüth davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben.

Wie lebhaft im Innersten meiner Seele fühlte ich alles dieses in den, die Brust zerreissenden Accorden des ersten Recitativs und der Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall! — Selbst die Scene der Donna Anna im zweyten Act: *Crudele*, die, oberflächlich betrachtet, sich nur auf den Don Ottavio bezieht, spricht in geheimen Anklängen, in den wunderbarsten Beziehungen, jene innere, alles irdische Glück verzehrende Stimmung der Seele aus. Was soll selbst in den Worten der sonderbare, von dem Dichter vielleicht unbewusst hingeworfene Zusatz:

forse un giorno il cielo ancora
sentirà pietà di me! —

Es schlägt zwey Uhr! — Ein warmer elektrischer Hauch gleitet über mich her — ich empfinde den leisen Geruch seinen italienischen Parfums, der gestern zuerst mir die Nachbarin vermuthen liess; mich umfangt ein seeliges Gefühl, das ich nur in Tönen aussprechen zu können glaube. Die Luft streicht heftiger durch das Haus — die Saiten des Flügels im Orchester rauschen — Himmel! wie aus weiter Ferne, auf den Fittigen schwellender Töne eines luftigen Orchesters getragen, glaube ich Anna's Stimme zu hören: *Non mi dir bell' idol mio* — Schliesse dich auf, du fernes, unbekanntes Geisterreich — du Dschinnistan voller Herrlichkeit, wo ein unaussprechlicher, himmlischer Schmerz, wie die unsäglichste Freude, der entzückten Seele alles auf Erden Verheissene über alle Maassen erfüllt! Lass mich eintreten in den Kreis deiner holdseligen Erscheinungen! Mag der Traum, den du, bald zum Grausen erregenden, bald zum freundlichen Boten an den irdischen Menschen erkohren — mag er meinen Geist, wenn der Schlaf den Körper in bleyernen Banden festhält, den ätherischen Gefilden zuführen! —

Gespräch des Mittags an der Table d'Hôte, als Nachtrag.

Kluger Mann mit der Dose, stark auf den Deckel derselben schnippend: Es ist doch fatal, dass wir nun so bald keine ordentliche Oper mehr hören werden! aber das kommt von dem hässlichen Uebertreiben!

Mulatten-Gesicht: Ja ja! hab's ihr oft genug gesagt! Die Rolle der Donna Anna griff sie immer ordentlich an! — Gestern war sie vollends gar wie besessen. Den ganzen Zwischenact hindurch soll sie in Ohnmacht gelegen haben, und in der Scene im zweyten Act hatte sie gar Nervenzufälle —

Unbedeutender: O sagen Sie —!

Mulatten-Gesicht: Nun ja: Nervenzufälle, und war doch wahrlich nicht vom Theater zu bringen.

Ich: Um des Himmels willen — die Zufälle sind doch nicht von Bedeutung? wir hören doch Signora bald wieder?

Kluger Mann mit der Dose, eine Prise nehmend: Schwerlich, denn Signora ist heut Morgens Punct zwey Uhr gestorben.

Nachrichten.

Prag, den 15ten März. Eines der brillantesten Concerte, die diesen Winter gegeben wurden, war unstreitig das letzte, am 6ten d., von Carl Maria v. Weber, worin er uns mit drey neuen, genialischen Werken seiner Composition erfreute. Darunter sind das Klavier-Concert in Es, und die Hymne von Rochlitz, welche am Neujahrstag in Leipzig unter von Webers eigner Direction aufgeführt wurden. Die frühern Blätter haben bey dieser Gelegenheit darüber einen so ausführlichen Bericht mit so vollkommen gerechtem, würdig ausgesprochenem Lobe geheiert, dass wir uns nun, nach eigner Ueberzeugung, völlig darauf beziehen müssen, um nicht das Nämliche doppelt zu sagen. Indessen werden wir unten ein paar Worte noch hinzufügen. — Gegeben wurden 1) Symphonie in C dur. Der erste Satz ist kraftig und pompös, aber mehr im Styl einer Ouvertüre, als einer Symphonie gehalten; das Adagio voll Sprache eines tief fühlenden Herzens, das sich in schwermüthigen Empfindungen ergiesst; die Menuett, sehr munter und humoristisch durchgeführt, und mit neuen Wendungen geziert; (das harmonisch fliessende, liebliche Trio wurde von den Blasinstrumenten überaus schön vorgetragen;) das Finale, ein gut gearbeitetes, feuriges Stück, und das einzige, das eine präcisere Aufführung zu wünschen übrig liess. — 2) sang Dem. Müller eine, nach dem Anschlagzettel vom Hrn. Kapellm. Wenzel Müller (?) componirte, und für die Oberpriesterin in der *Vestalin* eingelegte Arie in F dur, die nämliche, welche Dem. Buchwieser bey den ersten Vorstellungen dieser Oper in Wien sang. Ihre schöne Stimme, ihr sterlicher Vortrag, und ihre Leichtigkeit in jeder Art Passagen, erwarben ihr, wie immer, den lautesten Beyfall. — 3) Klavier-Concert in Es. Ausserdem, dass das Ganze in sich, und bey allen Zuhörern, von der höchsten Wirkung war, bemerken wir nur in Kürze vom Adagio: der Satz, von vier wesentlichen Violinen mit Sordinen, der durch's ganze Adagio mit gleicher Haltung herrscht, die eigenen Ideen, deren Behandlung und instrumentalische Begleitung — dies ist von einer zauberischen, originellen Wirkung, die sich mehr fühlen, als beschreiben lässt. Es schien uns von höhern Regionen herabzuleiten; der Wechselgesang scheint seinen leisen Gang einen Augenblick aufhalten zu wollen: die Flöten führen aber

standhaft den unterbrochnen Gesang in das alte Geleise zurück. Das Concert hat durchaus eine feyerliche Haltung. Bey den grossen Instrumental-Effecten glanzt doch immer das Klavier vorherrschend heraus. Die grossen Schwierigkeiten, die besonders in Doppelgriffen und Passagen für die linke Hand bestehen, fordern einen starken Meister. v. Weber hat uns diesen in seinem ausdrucksvollen, und über alle Schwierigkeiten erhabenen Vortrag gezeigt, so wie er überhaupt als einer der ausgezeichnetsten Klavierspieler bekannt ist. Gewiss gehört dies Concert unter die glanzendsten Erscheinungen neuerer Instrumentalmusik. — 4) Hymne von Rochlitz. Wenn wir bisher Hrn. v. Weber im Kammerstyl zu bewundern Gelegenheit hatten, so bewies er hier den Umfang seines Talents in der musterhaften Beurtheilung dieses heiligen Gegenstandes mit dem glücklichsten, ehrenvollsten Erfolg. — In der Total-Production zeichnete sich unser braves Orchester so aus, wie wir es lange nicht horten: nicht allein Bereitwilligkeit, sondern wahrer Eifer für die Sache begeisterten es; der allgemeine, lauteste Beyfall belohnte das herrliche Zusammenwirken von Orchester und Chor, so wie den genialen Componisten, der durch seine Geistes-Producte und musterhafte Aufführung diese Lorbeern blühen machte.

Recension.

Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, comp. — von Joh. Fuss. 16tes Werk. Leipzig b. Breitkopf und Härtel. (Preis 8 Gr.)

Hr. F. in Wien, der mehrmals in diesen Blattern mit Auszeichnung genannt ist, scheint unter die Componisten zu gehoren, die nicht eben vieles, aber dafür auch nichts Alltagliches bekannt machen. Auch diese Gesänge gehören gewiss nicht unter das Alltagliche. — Die Stücke sind meist eigentliche Lieder, nur das letzte ist grösser und gewissermassen scenisch ausgeführt. Die Texte sind mit Geschmack gewählt und nicht schon gleichsam darniedergesungen. Auf die Declamation, und alles, was der Grammatiker verlangt, ist unverkennbarer Fleiss gewendet: kaum einige Stellen mochte man, in Ansehung der ersten, noch genauer bestimmt wünschen. — Den Anfang macht das einfache, rührende Lied: die Verlassene — das vor etwa einem halben Jahre dieser Zeitung beygelegt wurde, und schon da viele Freunde und Freundinnen fand. Lohbauers braves Lied: dem Kleinmüthigen — ist gut aufgefasst und mit Gewandtheit in *drey* Noten (A, B, C;) geschrieben. Hätte es dem Componisten gefallen, auch noch die, für diese hochste Einfalt zu schnellen Modulationen der Begleitung des letzten Taktes der 4ten, und der zwey ersten der 5ten Seite zu vermeiden: das Liedchen würde als ausgezeichnet in seiner Art gerühmt werden müssen. *Sonst und Jetzt* hat guten, wahren Ausdruck, und kann nicht ohne Theilnahme gesungen werden. Der nicht überall gute Versbau hat aber einige nicht günstige Wendungen der Declamation und Accentuation veranlasst — besonders bey: dem Unglücke trotzt. Dem *Schweizerliede*, dem es wieder nicht am gehörigen Ausdruck fehlt, und in dem die Harmonie vorzüglich sorgsam geschrieben ist, mochten Mehrere doch lieber etwas von nationaler Einfalt, als von solcher allgemeinen Künstlichkeit wünschen. Componisten, welche die Schweiz nicht kennen, werden jene am besten treffen, wenn sie die, in diesen Blattern vor kurzem beurtheilten „*Kuhreihen und Nationallieder*," von Kuhn in Bern herausgegeben, mit Sinn studiren und mit Geschmack benutzen wollen. Das langer ausgeführte Stück: *Bitte beym Abschied*, ist in fester Haltung würdig und ausdrucksvoll, übrigens ohne alles Gesuchte, und doch so geschrieben, dass man den geübten und gründlichen Componisten nicht verkennen kann. Es will vorzüglich mit Seele vorgetragen seyn, und verlangt Sorgsamkeit, so sehr leicht auch die Noten an sich sind. — Das Werkchen ist sehr gut gedruckt, und, nach dem jetzt gewohnlichen Maasstabe der Musikverleger, wohlfeil. S. 5, oben, 1ster Takt, muss vor dem Es der rechten und linken Hand ein ♮ stehen.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

März. *№ IV.* 1813.

Ankündigung
einer vollständigen Ausgabe
von
J. L. Dusseks Werken
auf Pränumeration.

Johann Ludwig Dussek, der im vorigen Jahre in der Bluthe seiner Kunst und seiner männlichen Kraft der Welt entrissen wurde, hatte noch das Glück genossen, dass seine grossen Vorzüge als Virtuos, und noch mehr, der ausgezeichnete Gehalt und Werth seiner Compositionen, von allen für Musik gebildeten Nationen Europa's einstimmig anerkannt wurden, und dass er den sehr bedeutenden Einfluss derselben auf den Geschmack und die Leistungen der guten Klavierspieler in Deutschland, Frankreich, England, und in andern südlichern und nördlichern Ländern, noch selbst bemerken konnte. So verschieden die Urtheile Einzelner aus diesen Nationen, nach dem Stande ihrer eigenen Bildung und dem Eigenthümlichen ihres Charakters und ihrer Neigungen, über Einzelnes, was Dussek hervorgebracht, ausfallen mussten: darin kamen alle Einsichtsvolle und Unparteyische überein; Dussek zeige in seinen Werken eine blühende Phantasie, einen auf das Würdige gerichteten Sinn, einen grossen Reichthum an Ideen, und noch mehr in Gestaltung und Darstellung derselben viel Kraft, Fülle und Feuer des Ausdrucks, und eben so viel Anmuth und Zartheit desselben, eine ungemeine Gewandtheit, fast in allen Formen sich angemessen, frey und gefällig zu bewegen, und eine, von keinem Klavier-Componisten, wie er auch Namen habe, übertroffene Geschicklichkeit, das Pianoforte, wie es jetzt vervollkommnet ist, in allen seinen Vortheilen zum besten Zweck, zur einnehmendsten Wirkung, zu benutzen und gelten zu machen: was man seinen Werken aber, wie jedem menschlichen Erzeugnis, als Schwächen vorwerfen könne, greife so wenig in das Wesentliche derselben ein, und sey überhaupt so klein, dass es mit den Vorzügen derselben auch nicht in den entferntesten Vergleich gebracht, und fast nur als der Tribut betrachtet werden könne, den der Verfasser der allgemeinen menschlichen Unvollkommenheit, und hin und wieder etwa dem Einflusse besonderer Verhältnisse, dargebracht habe.

So liegt Dusseks Kunstcharakter in den bedeutendern seiner Werke vor aller Welt Augen: diese bedeutendern Werke aber bestehen nicht nur in bey weitem dem meisten, was er in reifern Jahren, während seines Aufenthalts in England, Deutschland und Frankreich, geliefert hat; sondern auch manches aus seiner frühern Zeit gehört offenbar dazu — wie denn Dussek selbst in den letzten Jahren z. B. No. 9, 10, 15, 35 seiner Compositionen unter seine besten zählte, besonders, was Geist und Leben betrifft.

Durch alles dies bewogen, hatten wir uns schon früher entschlossen, eine Sammlung der Werke Dusseks herauszugeben, und sie den, in unserm Verlage erschienenen Sammlungen der Werke Mozarts, Haydns und Clementi's an die Seite zu setzen; Dussek selbst wünschte es, und als wir bey seinem letztem Aufenthalte in Leipzig mit ihm in persönliche, freundschaftliche Verhältnisse getreten waren, wurde auch diese Angelegenheit besprochen, wobey er uns seine Ansichten und Beurtheilungen der meisten seiner Werke mittheilte und uns über den Sinn unterrichtete, in welchem er eine solche Auswahl und Sammlung selbst wünschte. Diese würde daher unter seiner Leitung erschienen seyn, hätte ihn nicht der Tod abgerufen. Doch soll dies unser Vorhaben nicht stören; und nach dem hier Angeführten dürfen wir hoffen, es gemäss der Absicht des Verfassers und zur Zufriedenheit des Publicums auszuführen. Wir machten auch, gleich nach Dusseks Tode, dies unser Vorhaben vorläufig bekannt; und die häufigen Anfragen darnach, welche uns von der Fortdauer der lebhaften Theilnahme an den Werken unsers Künstlers überzeugen, bestimmen uns auch, die Ausgabe dieser Sammlung nun nicht länger zu verzögern.

In dieser Sammlung sollen Dusseks bedeutendere Werke **vollständig**, und sie sollen **sehr wohlfeil**, auch sonst für die Abnehmer äusserst bequem geliefert werden. Ueber beydes erlauben wir uns noch einige Anmerkungen.

Fast die ganze erste Hälfte der Werke Dusseks erschien zuerst in England, wo er bis zum Jahre 1800 lebte. Geraume Zeit hindurch wurde nur Einzelnes davon in Deutschland bekannt, und viele seiner bessern Arbeiten aus dieser Zeit wurden es gar nicht. Nur erst nach Dusseks Rückkehr nach Deutschland erschienen mehrere seiner vorzüglichern Compositionen älterer und neuerer Zeit in unserm Verlage, und verbreiteten sich, mit dem Ruhme des Verfassers als Componisten und Virtuosen, nun weiter; doch noch immer sind nicht wenige treffliche Stüke von ihm in Deutschland ganz unbekannt. Diese werden also hier für Deutsche zuerst geliefert. Unsere Sammlung soll aber nur in dem Sinne vollständig seyn, dass sie ausschliesst, was der Verf. selbst aus seiner frühern Zeit später nicht mehr achtete, und dass sie sich einschränkt auf Compositionen für Pianoforte allein, oder für dies mit weniger Begleitung. Sonach bleiben die Pianoforte-Concerte, die Compositionen für andere Instrumente, und die für den Gesang ausgeschlossen. Die minder bedeutenden

Klavier-Compositionen sollen nur, wenn die Mehrzahl der Abonnenten es verlangen sollte, erscheinen, und erst in spätern Heften.

Dussecks Werke, auch selbst nur die bessern Klavier-Compositionen, machen schon eine ansehnlich starke Sammlung aus, deren Ankauf zu den gewöhnlichen Preisen für viele minder Begüterte eine ziemlich beschwerliche Ausgabe betragen würde. Wir bestimmen daher, im Vertrauen auf zahlreiche Unterstützung unsrer Unternehmung, den Preis dieser unsrer neuen Ausgabe (die übrigens mit Platten, nicht mit Typen gedruckt wird) für die Pränumeration nicht höher, als für jeden Heft, in farbigem Umschlage, zu 1 Thlr. 12 Gr. Sächs. (oder 2 Fl. 45 Xr. Rhein.), mithin höchstens auf die Hälfte desjenigen Preises, den die Stücke sonst kosteten, und nach den herkömmlichen Preisen kosten mussten. — Da ferner diese Ausgabe in successiven Heften erscheint, werden die Abnehmer auch hierdurch erleichtert; noch mehr aber dadurch, dass wir den, der auf die ersten Hefte unterzeichnet hat, nicht auch als für die folgenden verbindlich ansehen, sondern nach Ablieferung jedes einzelnen Heftes die Pränumeration bis zur Erscheinung des folgenden offen lassen, und denen, welche schon manche Dussekische Werke besitzen, und sich dieselben in unsrer Ausgabe nicht noch einmal anschaffen wollen, einzelne Hefte dieser Ausgabe (doch nicht einzelne Stücke eines Hefts) um den Pränumerationspreis ablassen, so lange dieser nämlich für jeden Heft gültig ist. Die Pränumeration für die beyden ersten Hefte stehet bis Johannis dieses Jahres offen. Wer auf fünf Exemplare abonnirt, erhält 20 pro Cent Rabat oder das fünfte Exemplar frey. Entfernte Musikfreunde können sich mit der Pränumeration an die ihnen nächste Buchhandlung wenden. Diejenigen, welche Antheil zu nehmen entschlossen sind, ersuchen wir, uns bey Einsendung der Pränumerations-Gelder ihre Namen deutlich geschrieben, mitzutheilen, damit ein Verzeichnis der Beförderer dieser Ausgabe einem der folgenden Hefte beygefügt werden könne. Nach Verlauf der Pränumerationszeit für jeden Heft können die in demselben enthaltenen Werke nicht anders, als zu dem darauf bemerkten Ladenpreise, mithin um das Doppelte der Pränumeration, abgelassen werden.

Der erste Heft, welcher sechs Sonaten und die Variationen über die Romanze *Partant pour la Syrie* enthält und mit Dussecks Bildnis geziert ist, wird unverzüglich erscheinen, der zweyte bald nachfolgen. Nach den Vorarbeiten, welche wir getroffen, und bey der beträchtlichen Anzahl gestochener Platten, die wir bereits von Dussekschen Werken besitzen, können dann auch die Fortsetzungen in so kurzen Zwischenräumen erfolgen, als die Mehrzahl der Abonnenten es wünschen wird. Einem der spätern Hefte soll auch ein chronologisches, thematisches Verzeichnis aller Dussekschen Compositionen beygelegt werden.

Leipzig, im März 1813.

Breitkopf und Härtel.

Nachricht.

Da die Zeitumstände zu ungünstig sind, um mein Oratorium „das jüngste Gericht" durch den Stich bekannt zu machen, so bitte ich allen Musikfreunden, Kapellen und Concertgesellschaften, denen zur Aufführung dieses Werks ein grosses Personale zu Gebote steht, eine correcte Abschrift der Partitur für den Preis von dreyssig Ducaten (inclusive der Kopialgebühren) an. Doch behalte ich mir das Verkaufsrecht vor, und es muss daher ein jeder Käufer einen Revers ausstellen, in welchem er verspricht, dass von seinem Exemplar keine Abschrift weiter gemacht und verbreitet werde.

Wien, am 30sten März 1813.

Louis Spohr,
Kapellmeister und erster Orchester-Director des Theaters an der Wien.

Aufforderung.

Der Unterzeichnete wünscht so bald als möglich in den Besitz eines guten Opern-Textes zu kommen, den er in Musik setzen, und anständig honoriren will. Er fordert hiermit die Dichter Deutschlands, die sich dieser Arbeit unterziehen wollen, auf, ihre Manuscripte, nebst Bedingungen, baldigst einzusenden, indem er zugleich dafür steht, dass, im Fall der Nichtbenutzung, das Manuscript ohne den mindesten Missbrauch wieder dem Verfasser zugestellt werden wird.

Prag, d. 12ten März 1813.

Carl Maria v. Weber,
Kapellmeister, Director der Oper der königl. böhm. ständ. Theater zu Prag.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gouard, C. Air des tirolienes: Wann i in der Fruh aufsteh etc. varié p. 2 Cors. . . . . 6 Gr.

Schneider, G. A. 3 Quatuors p. Clarinette, Violon, Viola et Violoncelle . . . . . 2 Thlr. 4 Gr.

— 3 Quatuors p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 65. L. 1. . . . . 3 Thlr. 10 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten April. N°. 14. 1813.

Das Auswendiglernen der angehenden Klavierspieler.

Bekanntlich hält man das Auswendiglernen bey angehenden Klavierspielern für eine, in ihren Folgen sehr schadliche Gewohnheit. Man sagt nämlich, der öfters auswendig spielende Lehrling lerne nie fertig Noten lesen, folglich nie ohne Stocken vom Blatte spielen, und faisle überdies in Ansehung des Vortrags in der Folge nur flüchtig drüber hin. Finden sich aber diese Fehler ein, so liegt ihr Grund wol etwas tiefer, so dass dem Auswendiglernen nur bedingt einige üble Folgen aufgebürdet werden können. Gewöhnlich wird den Anfangern zu viel zugemuthet, und, leider, werden nur zu oft mehrere nach Einem Leisten behandelt, in Eine Form gepresst. Man berechnet die grosse Verschiedenheit in den Graden der Tonsinnsschärfe zu wenig, und nimmt nicht Rücksicht genug auf die Organe der Ausführung. Kinder von vier, fünf Jahren zeigten oft, wie bekannt, eine bewundernswürdige Schärfe des Tonsinns, indess bey andern das zwölfte Jahr herankam, ehe sich Spuren davon bemerken liessen, und doch war bey letztern der Unterricht nicht vergebens. Wie oft ist der Sinn des Gesichts die Ursache des langsamern oder schnellern Fortschreitens! Der Bau der Hände und Finger, nebst der eigenthümlichen Elasticität der Nerven und Muskeln, ist ja ebenfalls sehr zu beachten! — Verschiedenheit der Anlagen bey Lehrlingen vorausgesetzt, muss oft der Plan der Aeltern und des Lehrers den Fortschritten hinderlich seyn. Tritt der Zögling an das Instrument, so soll er — wenn er mit der Tastatur und den Noten bekannt ist — Noten von zwey Systemen lesen, sie nach dem Takte richtig eintheilen, mit zwey Händen, nach richtigem Fingersatze, auf der Tastatur die Noten treffen, und *gut* vortragen — soll das alles oftmals auch noch bey Tonstücken, die für ihn zu schwer sind. Ist dann — wenn auch die Lust des Zöglings nicht verschwindet — das Stocken, Faseln und Auswendiglernen zu vermeiden? Ersteres kann nur vermieden werden, wenn die Finger durch zweckmässige Uebung gleiche Kraft, Biegsamkeit und Schnelligkeit erhalten; wenn das Taktgefühl gehörig geschärft ist; wenn gehörige Sicherheit im Treffen der Tasten erlangt ist; und endlich, wenn richtiges Lesen der Noten zur Fertigkeit geworden ist: dann kann eigentlich erst der Anfang zum Spielen vom Blatte oder nach vorgeschriebenen Noten gemacht werden. Doch selbst dann muss hierbey sehr behutsam verfahren werden. Jede Hand muss erst allein nach Noten spielen, und zwar immer nur Kleinigkeiten, mit öftern Einschnitten oder Ruhepunkten. Spielen beyde Hände, so muss immer die eine nur wenig accompagniren, indem die andere den Gesang führt, und nur nach und nach können beyde Hände gleichsam ein Duett machen, weil es schon für den Tonsinn schwer ist, einen mehrstimmigen Gesang aufzufassen. Hierbey muss die Wahl auf solche Tonstücke fallen, welche in Hinsicht auf Harmonie, Melodie und Rhythmus leicht, fasslich, und im Langsamen und geschwinden Tempo gleich verständlich sind. Die grammatischen, logischen und rhetorischen Accente muss der Lehrer frühzeitig herausheben lassen, um den musikal. Sinn zu schärfen und das Gefühl zu stärken. Auf diese Art wird dem Stocken und ohnhin-Faseln leicht vorgebeugt. — Das Auswendiglernen aber wird seine vortrefflichen Dienste unter der Leitung eines guten Lehrers thun. Wie viele klagen darüber, dass sie nicht einen leichten Satz auswendig lernen können! Gleichwol ist ein gutes, treues Gedachtnis für Musik so sehr nöthig, nützlich und angenehm, dass man wol sehr früh anfangen sollte, es bestmöglichst auszubilden. Wie viele sind durchaus nicht im Stande, besonders ein künstlerisch bedeutendes Stück, z. B. eine Fuge, auswendig zu lernen: wie will aber Einer ein Thema aus dem Stegreif bearbeiten, wenn er keinen Satz weiss festzuhalten? Noch viel-

weniger wird ein Componist Einheit in seine Arbeit bringen, oder auch ein Zuhörer ein Ganzes, als solches auffassen, und mithin wahrhaft geniessen und gehörig beurtheilen können, wenn ihm ein gutes Gedächtnis für Musik überhaupt mangelt. Wird jemand ein Declamator in seiner Kunst gehindert werden, er alles schnell auswendig lernt? — Aber, sagt man, ein gutes Gedächtnis bringt den Componisten zu Reminiscenzen! Gerade umgekehrt: eben dies erinnert ihn nämlich nicht nur an die Ideen Anderer, sondern auch, dass sie Ideen Anderer — eben dessen, eben da angebracht sind. Und glaubt er dann doch, wenn auch nicht sie selbst, wie sie dort stehen, doch ähnliche anwenden zu müssen: so wird er, eben bey so bestimmter Einsicht und klarem Bewusstseyn, desto sorgfältiger darauf angehen, sie auf eigenthümliche Weise mit andern zu combiniren, und überhaupt so zu gestalten, dass sie neu erscheinen und das Ganze als sein Eigenthum sich bewähren muss — worauf es ja doch am Ende vornämlich ankömmt. Man frage die Dichter, wodurch sie die Gewandtheit erreicht haben, ihre Ideen und Gefühle mit Leichtigkeit in fliessende Verse einzukleiden! — Der Musiklehrer wird also gewiss wohlthun, wenn er seinen Zögling frühzeitig gewöhnt, auch auswendig zu lernen: jedoch mit *Verstand*. Das Spielen im Finstern, oder mit verdeckter Tastatur, und noch mehr, das Transponiren und das Aufschreiben der Noten aus dem Kopfe, sind herrliche Hülfsmittel dabey.

Ist die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche auch in den Mittelstimmen oder in einer Mittelstimme gegen eine äussere Stimme unerlaubt?

Der Verfasser dieses fühlt es sehr wohl, dass die Folge einer reinen Quinte auf eine falsche auch in den Mittelstimmen oder in einer Mittelstimme gegen eine äussere Stimme eine unangenehm wirkende ist: aber er fragt sogleich, ob die Folge zweyer reinen Quarten, und zweyer, einen Triton ausfüllenden grossen Terzen es eben weniger ist, deren Nichtvermeidung, wo sie vermieden werden konnte, man doch so wenig rügt?

Ist diese Fortschreitung unerlaubt, so darf man nicht, was doch wol eine anerkannt schöne Folge ist, auf den verminderten 7ten Accord in der ersten Lage und den davon herkommenden 5ten Accord in der ersten und zweyten Lage den Dreyklang, und auf diesen davon herkommenden $\frac{6}{5}$ Accord in der zweyten und dritten Lage den $\frac{6}{3}$ Accord folgen lassen, wenn man nicht bey dem ersten Accord die kleine Terz, die in diesem Acc. natürlich eine Stufe abwärts tritt, eine Stufe aufwärts treten lassen will, wo man denn die 3 des Dreyklangs doppelt bekömmt, was doch unleugbar eine möglichst zu vermeidende Form des Dreyklangs ist; oder wenn man nicht die Terz eine reine Quinte herabführen will, was häufig, wenigstens bey einem Schlusse, gegen den bisherigen stufenweisen oder nur kleine Schritte enthaltenden Gang der Stimme, in welcher jenes Intervall liegt, unangenehm contrastirt, und wodurch man den Dreyklang mit der doppelten 5 erhält, welcher doch, zumal bey einem Schlusse, wol zu vermeiden ist, wo er vermieden werden kann, wenigstens für den Verfasser eine Mattigkeit hat. Und bey dem $\frac{4}{3}$ Accord muss man dann die 6, die 3 im 7t. Accord, eine Stufe über sich treten lassen, was denn einen 6 Accord mit verdoppeltem Grundtone giebt, der doch sicherlich unangenehm, noch unangenehmer als die Verdoppelung der 3. im Dreyklang empfunden wird, weil die 3 die unvollkommenste Consonanz des Dreyklangs ist.

Ausserdem verliert die Harmonie durch die Vermeidung dieser Fortschreitung öfters an Kraft und der Gang einer Stimme an Fluss, und man macht verdeckte Quinten. Diese wirken an sich zwar weniger unangenehm, geben aber für's Ganze nicht den Vortheil, dass der Verfasser jene in Frage befindliche Fortschreitung dadurch zu vermeiden gezeigt seyn könnte.

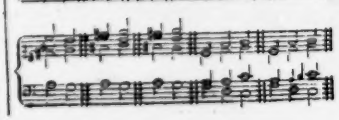

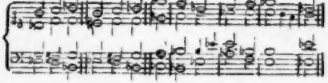

Recensionen.

Elégie harmonique pour le Pianoforte sur la mort de J. L. Dussek, comp. — par S. Neukomm. à Leipsic, chez Breitk. et Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Rec. stand vordem mit Hrn. N., in ziemlich nahem Verhältnis, so dass er ihn selbst und seine Schicksale während eines Haupttheils seines Lebens genau kennen lernete: es sey ihm erlaubt, hier über die letztern Einiges mitzutheilen, nicht nur weil er glaubt, viele Leser, die sich für diesen achtungswürdigen Künstler und trefflichen Mann interessiren, werden es nicht ungern sehen, sondern auch, weil Rec. damit die rechte Ansicht dieser, so wie anderer bedeutender Compositionen N.'s, sich selbst und ihnen erleichtert.

N., ein Verwandter der Haydn, machte von ziemlich früher Jugend an eine ernste und strenge Schule bey Michael Haydn, erwarb sich dann in Jünglingsjahren allgemeine wissenschaftliche, und selbst betrachtliche gelehrte Kenntnisse, und zog nun auf geraume Zeit zu Jos. Haydn nach Wien, um unter seinen Augen und mit seiner Beyhülfe seine höhere musik. Bildung zu vollenden. N. schrieb nicht wenig, ob er gleich nicht eben schnell arbeitet: aber eine löbliche Bescheidenheit nicht nur, sondern selbst ein gewisses Misstrauen in seine Kräfte, liessen ihn mit seinen Arbeiten zurückhaltend seyn. Rec. weiss ganz genau, welcher Achtung und welches herzlichen Vertrauens er von beyden Haydn genoss, und später ganz besonders von Joseph, da dieser überhaupt offener, mittheilender, unbefangener war. Ueber seine letzten Arbeiten, besonders die *Jahreszeiten*, besprach sich H. mit ihm, nicht wie mit einem Schüler, sondern wie mit einem treuen Kunst- und Haus-Freunde; und mehreres Kleinere, was Vater H. um diese Zeit aufgetragen wurde, was ihm weniger zu Sinne war und von grössern Werken abgezogen hatte, überliess er N.'n auch wol ganz, und that nur etwa hin und wieder noch etwas von seinem Eigenen dazu — wie dies z. B. besonders mit der, oft sehr schwierigen und häkelichen, harmonischen Bearbeitung der bekannten, reichen Sammlungen alter und nicht-alter schottischer, irischer und englischer Balladen, Volkslieder etc. der Fall war. Da dies H. so wenig zum Nachtheil gereicht, als Rubens' und andern grossen Malern älterer Zeit, die ein Gleiches thaten; N.'n aber zur Ehre: so darf es wol unverholen gemeldet werden. — Nachher brachte ein besonderes Verhältnis und der Rath seines väterlichen Freundes N. nach Russland, und, in St. Petersburg, zu einer freyern Kunstthätigkeit, wie auch in eine höhere Schule für die Welt, das Leben und seine vielseitigen Verhältnisse. Er genoss hier der Protection und Unterstützung verschiedener grosser Hauser, der Achtung und Liebe aller vorzuglichen Künstler, und einer ausgezeichneten Aufnahme aller seiner Arbeiten, die er, wiewol immer nur selten, sparsam und auf Veranlassung, öffentlich zu Gehör brachte, vom ganzen musikal. Publicum. Rec., der nun, durch weite Entfernung gehindert, ihm nicht mehr in allen seinen Thätigkeiten beobachtend folgen konnte, weiss nur von folgenden Hauptwerken, die er in St. Petersburg schrieb und ausstellete: eine ernsthafte Oper, von welcher Rec. nichts kennet, als eine grosse Scene, in welcher sich besonders ein sechsstimmiger, herrlich ausgeführter Canon auszeichnet; vier grosse Phantasien für das ganze Orchester; eine durchaus treffliche Cantate, *Circe*, zu französischem Texte, wo besonders die grössern und heroischen Partien meisterhaft gearbeitet sind; und ein ganz eigenthümlicher, mit grosser Kunst und beharrlichster Anstrengung durchgeführter Versuch, die Chöre zu Schillers *Braut von Messina* als grosse Declamationsstücke in Musik zu setzen, und zwar ganz so, wie es nach der Idee, die sich N. von der declamatorischen Musik der Griechen gebildet hatte, (freylich, zugleich mit Benutzung aller unsrer, ohne jeden Vergleich reichern und glanzendern Hülfsmittel,) seyn musste — so nämlich, dass blos die rhetorische Declamation, wo sie leidenschaftlich, in Noten, wo sie ruhiger, nur in festbestimmte musikal. Rhythmen gleichsam aufgefangen, das Ganze aber geordnet, geleitet, verbunden, auch der eigentlich musikal. Ausdruck näher bestimmt und durchgeführt wird durch alle Mittel, die uns unsre Orchester und deren Geschicklichkeit darbieten. Es ist dies in der That und Wahrheit ein Werk, das

zwar für unsere Theater, wie sie nun eben sind, nicht brauchbar, aber, schon als geistreiches, gelehrtes Experiment, und mithin als beste Ueberführung, es lasse sich doch wirklich so etwas herstellen, (woran bekanntlich fast alle Neuere gezweifelt,) sehr merkwürdig und dankenswerth. — Eine Reise, die nachher N. unternahm, vornamlich seine Verwandten und beyden grossen Lehrer noch einmal zu sehen, brachte ihn uns Deutschen wieder näher; und nun wurden auch verschiedene seiner Arbeiten durch den Druck bekannt. Von den grössern nennet Rec. vorzüglich zwey jener Phantasien für das Orchester, welche überall, wo sie gehört worden, den verdienten Beyfall gefunden haben. Da ihn der letzte österreichisch-französische Krieg verscheuchte, ging er früher, als er erst wollte, nach Paris, vornamlich in der Absicht, da an Ort und Stelle diejenige Gattung der Oper, und der dramatischen Musik überhaupt, recht genau zu studiren, die ihm, der Idee nach, die richtigste, dabey seiner Individualität die angemessenste, und in den Werken einiger grosser Meister, vorzüglich Glucks, von der Bühne die wirksamste schien. Von dort aus weiss Rec. von ihm nur, dass er in seinem stillen Fleisse fortgehet, nur zuweilen etwas öffentlich ausstellet — was dann stets Aufmerksamkeit und Beyfall findet — und dass er die Achtung und freundschaftliche Theilnahme der ausgezeichnetsten pariser Meister, vornamlich auch Cherubini's, geniesst: ein ganz vertrautes, acht landsmannisches Verhältnis aber mit dem wackern, und gleichfalls auch ausser seiner Kunst gebildeten Dussek unterhielt, bis diesen der Tod, in seinen Armen, abrief.

Hat nun Rec. in der Ueberzeugung, die er durch alle seine Erfahrungen bestätigt gefunden hat, Recht, dass es mit der reinen Objectivität, der concentrischen Totalität und der vollendeten Universalität, wie sie eine Zeit lang in unsern Aesthetiken gespukt haben, nicht weit her, und am Ende der Künstler von dem Menschen doch nur allenfalls im Begriff verschieden sey: so kann man sich schon aus diesem Wenigen ein nicht unahnliches Bild von N., und, hat man dies, auch von seinen Arbeiten entwerfen — von den bedeutenden nämlich, in denen er sein eigenes und inneres Wesen sprechen lassen mag.

Unter diese gehört nun ganz offenbar diese Elegie. Hr. N., dem, wie es scheint, eine *bestimmte* Veranlassung in seinen Arbeiten wohlthut — bey Compositionen für den Gesang ein vorzüglich bedeutender Text, bey jenen Phantasien der eigenthümliche Gedanke, auf das Orchester eine Form anzuwenden, die sonst nur für ein einzelnes Instrument verwendet wird etc. — besonders um seine Erfindungskraft mehr zu beleben und dann seiner ausgezeichneten Kunst der Ausführung einen festen Plan vorzuzeichnen, hat hier diese Veranlassung in dem Tode seines Freundes gefunden. Rec. versucht, aus dem Werke selbst den Gang nachzuweisen, den Neukomms Empfindung und Kunst genommen hat: einen Grundriss des Werks, ästhetisch und artistisch.

Ein sehr ernster und pathetischer Satz, das Hauptthema des ganzen Werks, wird gleich Anfangs hervorstechend u. fest hingestellt, u. bald in Wechsel mit einer kurzen, rührenden Figur gesetzt; jener soll erinnern an das letzte Geschick alles Lebendigen, und diese an das Beklagenswerthe desselben. Beyde, mit sanftern Mittelsatzen näher verbunden, erhalten die so gestimmte Empfindung, bis, S. 4, Syst. 5, eine sehr sanfte und traurig klagende Melodie das Gemüth von dem Einzelnen ablenkt und in allgemeinere, und eben darum sanftere Trauer versetzt. Bald aber, (vielleicht etwas zu bald,) S. 5 oben, kommen fremdartige, rauhere Anklange dazwischen, und nun wird die erste Empfindung und Erinnerung, (und mithin das erste Thema) affectvoller wieder aufgenommen, statt jenes sanftern, ein neuer, leidenschaftlich klagender Zwischensatz hinzugefügt, welche beyde gesteigert bis S. 7 fortgeführt werden, wo nun, Syst. 2, die Empfindung, wie erschöpft, sich senkt und immer leiser ausklingt, bis sie jenem zweyten Hauptsatz — der sanfter klagenden Melodie — (Syst. 4,) wieder Raum geben kann. Diesmal verweilt sie (in der artistischen Ausführung anders und etwas künstlicher gewendet) langer, und wird nur ganz allmahlig und gleichsam unvermerkt lebhafter, kraftiger und affectvoller, so dass nun jener erste Hauptsatz, in fremder, ungewöhnlicher Tonart, schnellerem Tempo, heftigeren Zwischensatzen und langerer Ausdauer, in Hinsicht der Empfindung und der künstlerischen Ausbildung sich sehr consequent anschliesst und den Zuhorer sicher dahin bringt, wohin er soll: zum tiefern und lebendigern Gefühl dessen, was seiner Betrachtung gleich Anfangs vorgehalten wurde. Und nun ist es eben so folgerecht, als wirksam, dieselben Gefühle noch hoher zu steigern, (S. 12, durch dieselben musikal. Ideen, bis gegen das Ende — S. 13 — auch in denselben Formen und Wendungen, nur

gedrängter und im geschwindesten Zeitmaas,) und so das Gemüth, nur mehr ergriffen und weit tiefer bewegt, ganz zu dem zurückzuführen, wovon es ausgegangen war. — Psychologisch und artistisch ist das Stück nun beendigt: um es aber auch menschlich-wohlthuender, und, man kann sagen, moralisch-edler zu beendigen, setzt der Componist noch einen ernsten, feyerlichen, aber keineswegs heftig einschneidenden Trauermarsch hinzu, der besonders in dem sehr sanften, singbaren, und in trefflicher, einfach-vierstimmiger Harmonie gehaltenen Mittelsatz — gewissermassen als Trio zu betrachten — etwas ungemein Mildes und wahrhaft Trostreiches hat. Dieser schöne Marsch, obgleich, artistisch angesehen, ein *hors d'oeuvre*, und, technisch betrachtet, das ohnehin schon vielbenutzte C moll, in welchem er selbst wol auch zu lange sich bewegt, über Gebühr erschöpfend — vergilt doch diese kleine Inconvenienz, theils durch die angegebene Absicht, theils durch eigenen innern Werth an sich, vollkommen, und wird darum wol von jedem Zuhörer dem Componisten verdankt werden. —

Das Ganze verlangt zwar geübte Spieler, vornämlich von sicherem, charakter- und ausdrucksvollem Vortrag, ist aber schlechterdings nicht schwer zu fassen, nicht schwer auszuführen. Man siehet auch daraus, wenn man es nicht schon ohnehin wüsste, dass Hr. N. ein erfahrner Klavierspieler ist, und nicht nöthig hat, durch willkürlichen, zweck- und wirkungslosen Hokuspokus seinem Werke ein Nebeninteresse zu geben, oder seine Gedanken und Empfindungen in einer Weise aufzustellen, die dem Instrumente nicht angemessen und nicht vortheilhaft wäre.

Seis Canziones Españolas — — Sechs spanische Lieder (spanisch und deutsch) mit Begleit. des Pianoforte oder der Harfe, in Musik gesetzt — — von M. de L. Leipzig und Berlin, im Kunst- und Industrie-Comptoir. (Preis 1 Rthlr.)

Rec. nahm dies Werkchen in der angenehmen Erwartung zur Hand, er werde hier nicht nur überhaupt etwas Erfreuliches, sondern auch etwas wahrhaft Nationales, und so Eigenthümliches erhalten, wie alles ist, was die Spanier in den Künsten geleistet haben — da nämlich, wo sie ihrem Genius, und nicht den Auslandern, wie namentlich in ihrer Musik seit geraumer Zeit besonders den Italienern, folgten.

Im ersten Theile dieser Erwartung hat sich Rec. auch gar nicht getäuscht gefunden, und Niemand kann mehrere dieser Stücke ohne Freude hören, (besonders, nach Rec.s Empfindung, die, S. 9 und S. 12:) aber im zweyten Theile seiner Erwartung hatte er sich geirrt. Der Componist dieser Lieder ahmet ganz die Weise guter italienischer Canzonetten nach: nur thut er es mit Geist, und auch, wie jeder Nachahmer von Geist, nicht ohne alle Eigenthümlichkeit. Diese letzte wird man vielleicht in manchen Wendungen der Melodie und Harmonie; leichter aber wol im sehr innigen und doch so zarten Ausdruck fast aller der Stellen, die diesen zulassen, bemerken. Eben in diesem Ausdruck zeigt sich unser Componist am anziehendsten, wenn man nur überhaupt versteht; aus so einfachen Gangen und Accorden die Seele herauszuhören und diese nun wieder seinem Vortrage mitzutheilen. Denn allerdings höchst einfach sind diese Melodien, und, was die Noten für sich betrifft, kinderleicht: aber sie vorzutragen, wie sie gemeynt sind, muss man wirklich ernsthaft daran gehen. —: Die Begleitung unterstützt den Gesang nicht blos; sie will ihn, die öfteren und meist ziemlich langen Ritornelle noch unerwähnt, auch hin und wieder bereichern und schmücken. Dies gelingt nun aber dem Componisten nicht so wohl, als wenn er nur einfach den Gesang durch das Instrument hält und trägt. (Man vergl. z. B. Seite 20.) — Mit der musikal. Grammatik nimmt er es nicht genau, und

Stellen, wie (gleich im ersten Satze

einigemal) kommen häufig vor. Zum Glück sind diese Fehler alle von der Art, dass sie ohne Veränderungen des Wesentlichen von jedem Kunstverständigen sogleich verbessert werden können — weshalb wir sie auch hier nicht weiter anzuzeigen brauchen.

Die spanischen Texte, die, wie eine Nachschrift sagt, in Deutschland noch ganz unbekannt sind, haben alle Innigkeit, Anmuth, Zierlichkeit und Leichtigkeit der uns sonst schon bekannten spanischen Lieder: in der Anordnung und Structur weichen sie aber von den altern, unter uns bekannten, zum Theil ab, und nahern sich, wie

überhaupt viele der neuspanischen, der französischen Weise — doch freylich in der Ausbildung mit Benutzung aller der Reize und Vortheile der der herrlichen spanischen Sprache. Der Uebersetzer (nach jener Nachschrift, Hr. Adolph Wagner,) hat mit unverkennbarer Einsicht, vieler Geubtheit und treuem Fleisse alle diese letztern Vorzüge auch dem deutschen Texte zuwenden wollen: aber darüber ist freylich oft die, bey solchen, und *eben so* in Musik gesetzten Gesangen gewiss noch weit röthigere Anspruchlosigkeit der Diction und Leichtigkeit der Aussprache, besonders aber die Bequemlichkeit beym Unterlegen, und die Anmuth des Klanges *beym Singen*, aufgeopfert worden. So ist z. B. gleich in den ersten Strophen das erste Lied — bis im Deutschen, wie im Spanischen, durch 10 Strophen hindurch, die Ausgange der zweyten und vierten Zeilen sammtlich auf eine Sylbe reimt — aus den einfachsten, fliessendsten Versen geworden:

In Liebesgluth entbrannt' ich für Elöfede,
Seelig im Wahn, dass sie entgluht auch wär'.
Sie brach die Treu: mein Wundenschmerz verglühte;
Nein, Amor, nein, ich liebe nun nicht mehr.

Jetzt ist es Brauch, in aller Ruh zu minnen,
Prachtvoll im Wort, im Herzen hohl und leer;
Und weil man so liebllos und hohl von innen
Jetzt lieben mag, so lieb ich nun nicht mehr.

(Amar al uso es conservar su calma,
Y en falso labio la pasion mostrar;
Y pues amar, y abandonar el alma
No se usa ya, no quiero mas amar.)

Jene Nachschrift sagt auch noch, der Componist sey erster Kapellmeister des vormal. Kouigs, Carls VII, von Spanien gewesen. Es ist mithin Hr. Mariano de Ledesma, was auch mit den Anfangsbuchstaben auf dem Titel übereinstimmt.

Silvana, heroisch-komische Oper in 3 Acten, in Musik ges. von C. M. von Weber. Klavier-Auszug vom Componisten. Berlin, b. Schlesinger. (Preis 3 Rthlr.)

Zu Gunsten dieser Oper ist von Augen- und Ohrenzeugen schon so vortheilhaft in verschiednen Blattern gesprochen worden, und der hohe Werth ihrer Composition ist im Publico bereits so anerkannt, dass sich hierüber nicht viel Neues mehr sagen lasst. Rec. hat es überdem nur mit dem Klavier-Auszuge zu thun, der (wie man aus der unterbrochnen Folge der Nummern, und aus dem Mangel der grossen Ensemblestucke, die das Werk besitzt, und die so vorzüglich gerühmt worden sind, siehet) nicht einmal complett, sonst aber, vom Componisten selbst verfertigt, gewiss sehr zweckmassig und jedem Musikfreunde willkommen ist. Man vermag folglich nicht mit Gewissheit über die Haltung der musikal. Charaktere im Ganzen, und auch wenig über den eigentlichen Effect der einzelnen Stücke zu urtheilen, da man die hier angewendete Instrumentirung nicht wissen kann, die doch vorzüglich bey Hrn. von W., dessen tiefgedachte Grundsatze über diesen wesentlichen Theil der Composition sich schon in seinen andern Werken unlaugbar bewahrt haben, von entscheidendem Einfluss ist. Als Beleg hierzu kann auch in dem hier Gebotenen die vortreffliche Benutzung des, auf einer eignen Zeile mitgetheilten Violoncells in der Scene No 7. angeführt werden: denn kein andres Instrument würde hier so an seinem Platze und so wirksam gewesen seyn, als gerade dieses. Dass aber der Hr. Verf. über den musikal. Schlendrian erhaben und sich hier und da Freyheiten zu nehmen im Stande sey, die von der gewohnlichen Ansicht abweichen, u. unmittelbar den Effect berücksichtigen, — dies kann man schon aus dem Klavier-Auszuge sehr deutlich sehen. Es würde eine zu weitlaufige Auseinandersetzung erfordern, wenn alle hieher gehorige Stellen ausführlich angegeben werden sollten, und man begnügt sich, nur auf einige derselben kurz hinzudeuten: nämlich z. B. auf die melodisch-harmonische Behandlung der Stelle: „Unruh erfüllt die Brust" etc. Seit. 6; ferner auf den Eintritt des $\frac{4}{3}$ Accords über as, Seite 55 Takt 2: (wo jedoch die folgende Bassnote, wegen des darüber liegenden des, besser es als h geschrieben ware;) und auf den ungewohnlichen Recitativschluss, Seite 59 Syst. 2. Bey der unparteyischen Ansicht dieses Werks kann, wenn man nicht pedantisch an alten, blos durch Herkommen geheiligten Formen hangen will, über das grösstentheils gelungne Streben des Hrn. Verf.s nach dem Hochsten der dramatischen Tonkunst kein Zweifel übrig seyn: und so hat auch Rec. zu dessen Lobe nichts weiter hinzuzusetzen.

Noch sey es ihm aber vergonnt, eine fragende Bemerkung anzuhangen: nämlich die: warum wol de. Hr. Verf., dem doch alle die edlern Kunstmittel so willig zu Gebote stehen, sich an manchen Stellen zu gewissen — man mochte sagen,

modernen Hyper-Licenzen herabgelassen hat, die gegen die übrigen, mit ächtem Kunstsinne überdachten und ausgeführten Theile des Werks contrastiren? Dies betrifft vorzüglich drey Punkte. Fürs erste findet Rec., dass Hr. v. W. dadurch einer gewissen Mode zu sehr gehuldiget, dass er einigemal Passagen und Coloraturen auf solche Worte gesetzt hat, zu deren Bedeutung keine dergleichen glänzende Verzierungen passen; nämlich Seite 9. wo Rudolph Ruhe und Rast auf dem Schlachtfelde (also im Tode) sucht, auf das Wort: „Rast;" ferner Seite 37 auf die „Qualen," die der vom Schmerz niedergedrückten Mechthilde „mehr als Höllenpein" sind; so wie Seite 71 und 72 auf "die an Gott, als den Retter aus Gefahren, gerichteten Worte: „der sich erbarmend naht" etc. und vorzüglich auf das letzte Wort: „Frevelthat." Der Vocal a ist in beyden ersten Fällen noch bey weitem nicht hinreichend, um die dort angebrachten Passagen zu rechtfertigen, und das, in den zuletzt angeführten Worten enthaltene Gebet verträgt, wenigstens nach Rec.s Ansicht solcher Situationen, keine Verbrämung in 16theil- Triolen. Zweytens kann man hieher rechnen, dass der Hr. Verf., den wohl begründeten Regeln der musikal. Declamation zuwider, bey den Wörtern: „wäre" Seite 8., „widerstreben, Leben, erringen, Frieden," in No. 9: „Verderben, sterben," Seite 63, und „Liebe," Seite 69, die letzte kurze Sylbe durch einen, oft sehr bedeutenden Sprung in ein höheres Intervall verlegt, und gewissermassen accentuirt hat. Der *wahre* Ausdruck gewinnt dabey nicht nur nichts, sondern muss, durch die hieraus entstehende falsche Declamation, sogar nothwendig verlieren. Drittens endlich scheint es, als wären manchmal die fremden Ausweichungen mehr gehäuft, als es der Text veranlasst oder gar verlangt. Rec. weiss recht gut, dass das Publicum jetzt dergleichen fordert, wenn es ein Werk genialisch nennen soll: aber eben deshalb wünschte man, dass Hr. v. W.. in dessen Macht es stand, gezeigt hätte, wie auch ohne diesen modernen Ueberfluss an Modulation wirklich genialisch geschrieben werden könne. Zu häufiges Moduliren, vorzüglich in sehr entfernten Tonarten, stumpft bekanntlich das Gefühl des Zuhörers ab, und macht ihn endlich auch für die Stellen, wo eine fremde Ausweichung an ihrem rechten Platze steht, unempfänglich; nicht zu gedenken, dass es bisweilen dem richtigen Wortausdrucke offenbar schadet — wie z. B. in der übrigens so gelungnen Scene No. 10, wo Mechthilde, von froher Hoffnung beseelt, die drey mal wiederholten Worte: „ich schwör's, nur dir gehör' ich an!" das erste und dritte Mal, ganz der Situation angemessen, in dem klaren C dur und in lebhaften Fortschreitungen vorträgt: das zweytemal aber sich durch finstere, grösstentheils dissonirende und den entferntesten Tonarten zugehörige Accorde auf eine, mit dem vorhergehenden und nachfolgenden Ausdrucke dieser Worte gewiss nicht vereinbarliche Art durchwindet.

Aus wahrer Hochachtung für Hrn. von W. findet man übrigens für nöthig, hiermit ausdrücklich zu erklären, dass alle diese Bemerkungen nicht zunächst für ihn gemacht sind: denn Rec. ist gewiss, dass wenn dieser geistreiche Künstler so über seine Kunst nachzudenken fortfährt, wie er es schon zeither rühmlichst gethan haben muss, er von jenen kleinen Abirrungen durch eigne Ueberzeugung bald zurückkommen werde. Eigentlich sollten vielmehr angehende Componisten, die sich immer so gern auf die Autorität andrer, schon in gegründeter Achtung stehender Meister stützen, dadurch aufmerksam gemacht, und ihnen angedeutet werden, dass man nicht alles, was man bey einem übrigens grossen Künstler findet, ohne Unterschied nachahmen dürfe. Schlüsslich wünschte Rec. noch, dass die, Seite 44 Syst. 2, zwischen den beyden Sopranen, und gleich darauf zwischen Tenor und Bass eingeschlichnen, offenbaren Quinten entfernt hätten werden, besonders da sie hier, wo kein Accompagnement zur Bedeckung dient, allerdings einen unangenehmen Eindruck machen.

Kurze Anzeigen.

Trois grands Duos concertans pour 2 Violons, comp. — par N. Mussini. Livr. 3. à Berlin, chez Schlesinger. (Preis 2 Rthlr.)

Diese drey Duos (D dur, A dur und F dur) verlangen zwey sehr geübte Spieler, und sind ganz dazu geeignet, einen ziemlich hohen Grad von Fertigkeit in Passagen zu produciren. Ob sie aber übrigens dem Spieler und Zuhörer einen wahren Genuss gewähren dürften, möchte Rec. nicht unbedingt behaupten, da er in mehrern Sätzen derselben, und vorzüglich im Allegro mod. des dritten Duetts, den guten Zusammenhang der Ideen, und

überhaupt das, was eigentlich das Gefühl anspricht, vermisst. Auch trifft man auf manche Stellen, an die gewiss nicht jedes Ohr gewohnt ist; wie z. B.

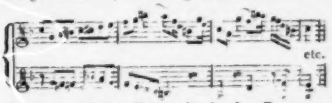

etc.

Am meisten haben Rec.n die beyden Romanzen im ersten und dritten Duette, und das Allegro des zweyten zugesagt; auch das Rondo des ersten Duetts ist ein hübscher Satz, voll Jovialität. Der Stich ist gut und correct.

Grande Sonate p. le Pianoforte av. acc. d'un Violon obligé, comp. — — par N. Baldenecker. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 16 Gr.)

Herr B. liefert hier eine Sonate, die Spielern von Feuer und nicht unbeträchtlicher Fertigkeit, wenn sie weniger das Kunstreiche, als das Brillante lieben, viel Vergnügen machen wird. Besonders wird dies der Fall mit dem ersten Satze seyn, welchen Ref. in jeder Hinsicht dem Rondo (ein Andante hat die Sonate nicht) vorziehet. Das Ganze gehört unter die sogenannten Bravourstücke und dürfte sich mit den neuern Dusekschen dieser Gattung am passendsten vergleichen lassen. Hr. B. begnügt sich aber keineswegs, wie oft die Verff. solcher Stücke, mit lebhaften, rauschenden Passagen und ähnlichen andern Gangen: auch der Zusammenhang derselben ist natürlich und gut, die Harmonie, besonders im ersten Satze, gewählt, und was man in dieser Gattung Ausführung nennen kann, auch keineswegs vernachlässigt. In den allerdings zahlreichen Passagen wird man auch durch manche neue Wendung angenehm unterhalten. Beyde Instrumente sind ihrer Natur gemäss, und folglich mit Effect und ohne grosse Schwierigkeiten für die Spieler, behandelt. Wer Dusseks Sonaten von mittler Grösse spielt, wird auch diese gehörig vortragen können. Dem Rondo, da es einmal diesen leichtern, gefälligen Charakter hat, wäre auch noch mehr Geschmeidigkeit und anmuthigere Melodie zu wünschen. Das Werk ist schön gestochen, und, nach jetzigem Maasstabe, wohlfeil.

Quatuor brillant pour 2 Violons, Alto et Violonc. comp. — par A. Mathäi. Op. 6. à Leipsic, chez Kühnel. (Preis 1 Rthlr. 6 Gr.)

Wenn irgend ein Quartett mit Recht den Beynamen des brillanten trägt, so ist es gewiss das hier angezeigte, das sich ganz dazu eignet, in einem Privat-Cirkel die Stelle eines Violin-Concerts zu vertreten, und dem Virtuosen, der sich auf eine vortheilhafte Art produciren will, das volle Orchester entbehrlich zu machen. Für einen andern, als einen wahren Virtuosen, möchte es aber auch nicht rathsam seyn, mit diesem Quartette auftreten zu wollen; denn wenn gleich alle Passagen dem Instrumente völlig angemessen und durchaus practicabel sind, so wird doch nur jener im Stande seyn, den glänzenden Effect damit zu erreichen, den diese Composition, wenn sie in die rechten Hände kommt, hervorzubringen fähig ist. — Wer nach diesen Voraussetzungen glauben wollte, nur ein aneinander gereihtes Passagenwerk u. dergl. darin zu finden, der würde sehr irren; denn ein gemüthvoller, melodioser Gesang unterbricht die Passagen auf eine sehr zweckmässige, dem Zuhörer wahren Genuss bereitende Art. Auch bewahren mehrere wahrhaft geniale, und, was heut zu Tage viel sagen will, doch nicht barocke Stellen, (wohin unter andern vorzüglich das Trio der Menuett zu rechnen seyn dürfte,) das ohnedies schon anerkannte musikalische Talent des Hrn. M. aufs neue; und selbst seine entfernten Ausweichungen in der Modulation sind durchaus motivirt und gut angelegt, so dass man dem braven Verf. ein ungeheucheltes Lob, und zugleich, im Namen aller Musikfreunde, herzlichen Dank für die öffentliche Mittheilung seiner gelungnen Arbeit zollen muss. Stich und Papier sind sehr gut.

An eine Sängerin.

Ce ta voix me touche,
Et que je serois fortuné,
Si je pouvois rendre à ta bouche
Le plaisir, qu'elle m'a donné!

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten April. Nº. 15. 1813.

Recensionen.

Vollständige Sammlung der besten alten und neuen Choral-Melodien zum allgemeinen Gebrauche bey öffentlichen Gottesverehrungen, nach Anleitung des katholischen Gesangbuches. Ersten Bandes erstes und zweytes Heft. 1812. 93 S. Querquart. München, bey Giel.

Die Zeit der ächten Choral-Composition ist, wir können nicht umhin es zu sagen, schon lange vorüber. Augenscheinlich haben die allgemeinen und besondern gottesdienstlichen Uebungen mit dem Fortgange der Zeit immer mehr von der ihnen gebührenden Hochschatzung und der Anhänglichkeit an dieselben verloren, und unleugbar haben auch die neuern Choralcomponisten grossentheils mit viel weniger Wärme und Innigkeit ihre Compositionen gearbeitet, als ihre Vorgänger. Unleugbar sind jene kostlichen Gesänge des 16ten und 17ten Jahrhunderts die Früchte relig. Begeisterung. Ergüsse von heiligen Gefühlen ergriffener Herzen, daher einfach, ungekünstelt, wieder herzergreifend und begeisternd: die Chorale des vorigen und gegenwärtigen Jahrhunderts hingegen im Ganzen ohne Zweifel nur Ergüsse poetischer Idee, Erzeugnisse der Kunst. Jene sind gewiss zu einem grössern Theile, als historisch nachgewiesen werden kann, Sprache gerade von diesem oder jenem religiösen Gedanken lebhaft bewegten Gemüths: diese gewiss grossentheils kalt beschlossene Arbeit. Jene bewegen sich fast alle in den charaktervollen, auch offenbar grössern Reichthum der Harmonie gewährenden Tonleitern der Alten, in welchen, nach unserm Da urhalten, der Choral recht eigentlich einheimisch ist, und zwar, wohl nur mit wenigen Ausnah en, jeder .n der ihm zusagenden: diese fast alle in den, den wesentlichen Unterschied zwischen Dur und Moll und die verschiedene Wirkung der verschiedenen H he abgerechnet, sich einander gleichen, auch, ohne die Natürlichkeit verletzen zu müssen, bey der nothwendigen Einfachheit der Choralmelodien, bedeutend weniger Mannigfaltigkeit der Harmonie zulassenden gegenwärtigen Tonleitern. (Doch kann auch in diesen Treffliches erzeugt werden: man denke z. B. an das unvergleichlich schöne *„Ich hab' mein' Sach' Gott heimgestellt"* in A moll.) Auch scheint es, dass die so grosse Verfeinerung und Steigerung der Musik im vorigen und gegenwärtigen Jahrhundert hier nachtheilig gewirkt habe. Was der biblische Ausspruch in der geistlichen Rede ist, das ist der Choral in der geistlichen Musik. Wie jener in Luthers alterthumlichen, in Einfachheit körnigen Worten gesprochen, herzergreifender ist, als nach irgend einer der spätern Uebersetzungen, wie es aber dem jetzigen Uebersetzer nicht möglich zu seyn scheint, jene Kraft und Salbung der Sprache zu erreichen, indem sich bey dem Streben darnach auch immer das gewohnte feinere, aber mattere Neue einschleicht: so, dünkt es uns, sey es dem neuern Choralcomponisten unmöglich, weil die Musik eine ganz andere geworden ist, als sie gewesen, da jene herrlichen Chöre entstanden, und sie dieselbe in sich aufgenommen haben, jene Kraft und Salbung ihren Melodien zu geben. Wir sagen blos, dass es uns so dünke: möglich, dass uns die Unvergleichlichkeit jener alten Chorale mit den neuern der jetzigen Musik zur Schuld anrechnen macht, was ihre Schuld nicht ist: aber wir konnten doch nicht umhin, unsre Ansicht darzulegen. So mögen wir uns nicht enthalten, kurz zu sagen: wir finden die *neuern Chorale* meistens *leer* und *matt*, wenn sie *einfach* und *ungesucht*, meistens *ohne den heiligen Ernst*, der in dem Chorale herrschen muss, oder *gekünstelt*, wenn sie *mannigfaltig* und *melodios* sind. Jene *alten Chorale* aber sind *voll Geist* und *Kraft in Einfalt*, voll *hoher Würde in Anmuth*.

Die neuern *katholischen* Choralcomponisten sind von dem ächten Choralwesen noch weiter abgewichen, als die protestantischen. Ihre Chorale

nähern sich noch mehr dem Figuralgesange, sind es zum Theil selbst, wie wir denn auch in der vorliegenden Sammlung das *Graunsche „Auferstehn, ja auferstehn"* unverändert, und noch ein andres solches Chor enthalten finden. Indessen in dem Gottesdienste dieser Kirche ist auch der Choral ein weit geringeres Stück, als in dem der protestantischen, in welchem die Kirchenmusik, im engern Sinne, nie so einheimisch gewesen ist, (und leider immer noch seltner wird, auch den kirchlichen Geist grösstentheils verleugnet hat) als in jenem. Hier ist sie das Hauptstück der musikalischen Liturgie; und welcher und wie vieler Meisterstücke hat man sich hier nicht zu erfreuen! Sodann müssen wir auch offen erklären, dass wir ausdrucks- und würdevollen melodiosen Figuralgesang, ob er gleich nicht wohl Gemeindengesang seyn kann, der Herzenserweckung forderlicher, also zum kirchlichen Absingen geeigneter, finden, als so viele jener neuern Chorale, die nicht das Wesen, sondern blos die Form des Chorals haben.

Wenden wir uns nun zu der vorliegenden Sammlung selbst!

Unangenehm ist es uns gewesen, in beyden Heften nur sehr wenige von den ächten alten Chorälen zu finden. Wiewol wir nicht wissen, wie viele Hefte diesen nachfolgen werden, so lässt uns doch das geringe Verhältnis dieser letztern Melodien gegen die neuen besorgen, dass gar manches herrliche alte Stück übergangen werden dürfte. Möge diese unsre Besorgnis doch ungegründet seyn! Vielleicht zwar beschränkt den Herausgeber das Gesangbuch, zu welchem er diese Sammlung veranstaltet; allein es konnte doch zu dem Liede *„Auf ewig ist der Herr mein Theil"* die unvergleichliche Melodie von *„Ein' feste Burg ist unser Gott"*, zu *„Gott, mein Gott, dir will ich singen"* die Melodie von *„Sollt' ich meinen Gott nicht singen"*, zu *„Auf Gott und nicht auf meinen Rath"* die ihm ganz entsprechende Melodie von *„Was Gott thut, das ist wohlgethan"*, u. a. m., nach welchen jene Lieder gedichtet sind, gegeben werden. Wir finden auch, wir wissen nicht, warum, die Melodie von *„Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut"* von dem durch Klopstock veränderten Originalliede zu dem Cramerschen *„Der Herr ist Gott und keiner mehr"* verlegt. Ja, die elegische Melodie von *„An Wasserflüssen Babylon"* ist einem Loblicde gegeben. Wir finden ferner die alten Melodien nicht authentisch (so weit Authentie jetzt noch historisch und ästhetisch möglich ist) gegeben. So beginnt *Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut* in der *Tonica*, statt in der *Dominante*: auch heisst der Schluss der vorletzten und die ganze letzte Zeile hier ganz anders, als sie eigentlich heisst, welches auch der Fall ist in den beyden letzten Zeilen der Melodie *„Mach's mit mir Gott nach deiner Gut"* und der letzten von *„Wer nur den lieben Gott lässt walten."* Auch finden sich hier und da einzelne Abweichungen von den Originalen.

Die neuen Melodien sind von *Joseph Gratz, Georg Schinn, Knecht, Fr. Otto, J. L. Kotzeluch, Michael Haydn, Christmann, Bapt. Moralt, W. A. Mozart, Caspar Ett, Joh. Adam Emmert, Massiaux* und *Amalia*, Prinzessin von Preussen. Ein Theil derselben besteht aus Figuralgesängen, von welchen mehrere, durch Wohllaut mit Ausdruck verbunden, uns sehr angesprochen haben, und welche wir überhaupt für den bessern Theil der Sammlung erklären müssen. Denn abgesehen davon, dass in den choralmässigen Stücken der ächte Choralgeist zu wenig weht, und sie auch in der Form mehr oder weniger vom Choralmässigen abweichen, so fehlt es ihnen grossentheils an Lebendigkeit und Ausdruck; ja, manchmal ist über dem Streben, Monotonie zu vermeiden, der Fluss des Gesanges verloren gegangen; bisweilen bewegt sich der Gesang mehr in den Nebentönen, als dem Haupttone; bisweilen wird in entlegenere Töne ausgewichen. Doch findet sich auf der andern Seite wieder, wir sind weit entfernt, es verschweigen zu wollen, manches geistvolle, innige, anmuthig sich bewegende Stück.

Zum Beweis dessen, und dass wir dem Lobenswürdigen sein Lob nicht versagen mögen, stehen hier zwey Stücke, mit zum Theil von uns veränderter Harmonie und Stimmvertheilung, um ihre Wirkung noch zu heben.

Gratz.

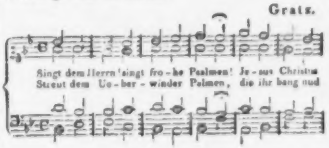

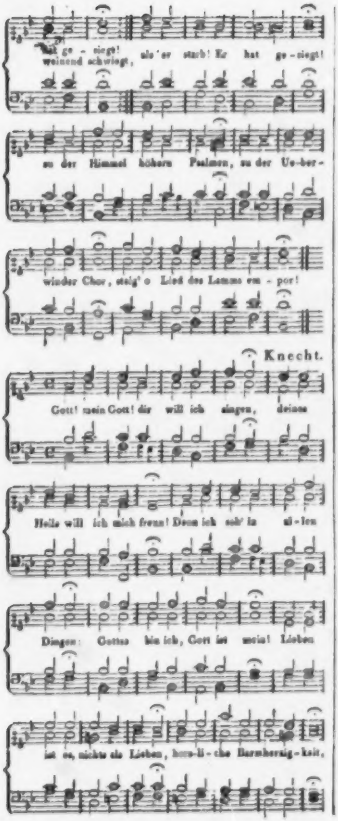

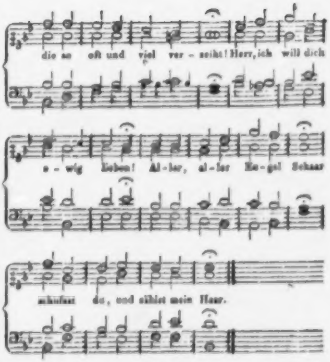

Was die Harmonie betrifft, so müssen wir leider sagen, dass sie oft nicht allein ästhetisch besser seyn könnte, sondern nicht selten auch technisch falsch ist. Es sind uns aufgestossen: die Fortschreitung in die übermässige 4 und grosse 7, die kleine 7 aufwärts gehend, der Dreyklang und Septimenaccord ohne 5, der Leitton nicht aufgelost, frey eintretende Dissonans, die vorbereitet werden muss, die 9 in einem nicht erlaubten Falle nicht über ihrem Grundtone aufgelöst, die Folge zweyer einen Triton ausfüllenden Terzen, wo sie gut vermieden werden konnte, Querstände, und unerlaubte, verdeckte Octaven und Quinten. In ästhetischer Hinsicht müssen wir tadeln: den so häufigen Gebrauch des $\frac{6}{4}$- und $\frac{7}{4}$ Acc., den häufigen Nichtgebrauch der getheilten Begleitung und der Gegenbewegung, die häufig unnöthige Verdopplung der Terz des Dreyklangs und des Grundtons des 6ten Acc., den öftern Gebrauch zweyer Accorde auf eine Sylbe statt eines blossen Durchgangs in der Melodie, den öftern Gebrauch eines fünften Tons an einzelnen Stellen, überhaupt den Mangel an sorgfältiger Bearbeitung der Mittelstimmen, auch den bisweilen sich findenden Mangel an Mannigfaltigkeit der Harmonie, wo diese wohl in grösserm oder geringerm Grade statt haben könnte.

Oeuvre dernier et posthume de J. L. Dussek: deux Sonates pour le Pianoforte av. accomp. de Violon et Basse — — à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 2 Rthlr.)

Der wackere Dussek, der in voller Kraft männlicher Jahre der Kunst und seinen zahlreichen Freunden entrissen ward, starb, wie man sich aus frühern Berichten des pariser Correspondenten in diesen Blättern erinnern wird, eben über der Vollendung dieses sehr schätzbaren Werks. Es sollte aus drey Sonaten bestehen; die erste war ganz vollendet, von der zweyten das erste Allegro ebenfalls: das Andante aber nur bis über die Hälfte — wo denn der Componist mitten im Zusammenhange ereilet wurde, und wo nun hier, sehr passend, eine Fackel abgebildet worden, welche eben verloschen ist und deren letzte, volle Flamme man noch aufwärts steigen siehet. Doch ist dieser Satz von D.s Freunde und Landsmann, in dessen Armen er verschied — von Hrn. Neukomm, ganz vollkommen im Geiste D.s, beendigt worden. (Hr. Neukomm ehrte das Andenken seines Freundes auch durch eine treffliche musikal. Elegie, die zugleich mit diesem Werke erschienen ist.)

Das ganze Werk scheint, wie noch einige der bedeutendsten frühern D.s, nach folgendem Plane angelegt worden zu seyn: die erste Sonate vornämlich anmuthig, heiter und gewandt; die zweyte, vornämlich ernst, streng und pathetisch; die dritte, vornämlich glänzend und feurig. D. nämlich, der durch nicht gewöhnliche allgemeine Bildung vor vielen Musikern ausgezeichnet war, gab sich immer bestimmte Rechenschaft über das, was er wollte, und schrieb keineswegs nur darauf los, wie es ihm eben im Momente einkam, zufrieden, wenn nur jedes einzelne Stück, als ein einzelnes, gefallen konnte. — — Die erste Sonate ist nun ganz, wie wir eben angegeben haben. Ein langes *Moderato assai*, das ja nicht schneller genommen werden darf, als diese Ueberschrift, der Charakter des Satzes, und die vielen Figuren desselben verlangen — fängt sie an, nicht unähnlich den eben so langsamen Sätzen, mit welchen mehrere der Haydnschen Quartetten, aus dieses Meisters früherer Zeit, anfangen. Diesen nicht unähnlich, im Sinne nämlich und in der Absicht: wol aber in der artistischen und technischen Ausführung. In jener erreicht er Haydn nicht, besonders was Eigenthümlichkeit anlangt: in dieser ist er viel breiter, weniger fest, aber weit reicher an Figuren, weil er der veränderten Zeit und ihrem Geschmacke sich bequemen, auch das Pianoforte vorzüglich gelten machen musste. Rec. will sogar nicht leugnen, dass ihm dieser Satz, ungeachtet mehrerer sehr schöner Stellen, nicht eben im Ganzen, doch in einigen seiner Theile zu gedehnt erscheine; und dass der Componist, seiner Meynung nach, zu oft und zu lange (was z. B. gleich auf der zweyten Seite,) sich unbestimmt in mancherley, wenn auch an sich angenehmen Figuren herumbewege — was bekanntlich auch gegen mehrere andere seiner Arbeiten sich einwenden lasst. Nimmt man es aber mit diesem Einzelnen nicht zu genau und hält sich mehr an den Totaleindruck: so muss man diesen Satz durchaus und sehr rühmen. Rec., der nun einmal nicht anders kann, als im Ganzen auch das Einzelne, so wie in diesem jenes betrachten, gestehet, dass er das anspruchlosere, ausdrucksvolle Andante, das D. über das berühmte: *Ombra adorata* — (aus *Romeo und Julie*) schrieb, noch lieber hat. D. schrieb es über dies Thema nicht so, dass er es blos variirte, sondern so, dass die schöne Hauptmelodie, und auch die anmuthigen Nebenfiguren und Ausschmückungen derselben dem Ganzen zu Grunde liegen, dies übrigens aber vornämlich in der sanft-wehmüthigen *Empfindung*, in welcher jenes Stück geschrieben ist, gehalten und ausgeführt wird. Der dritte Satz ist ein gefälliges, leichtes, mässig munteres Rondo, zu welchem eine Melodie von Grétry (erinnert Rec. sich recht, ein Schifferliedchen aus einer seiner Opern,) zum Thema gewählt worden, und das ganz in der netten, freundlichen, ansprechenden Weise ausgeführt wird, wie schon mehrere frühere Rondo's D.s. — Die zweyte Sonate fängt gleich mit ihrer ernsten, doch singbaren Hauptmelodie an, zu welcher ein ziemlich fremdartiger, imponirender Bass, in gehenden Achteln gesetzt ist, und behauptet sich, was Ausdruck und was Styl anlangt, sehr treu in dem, was gleich beym Anfange angekündigt wird. Die Vollstimmigkeit ist hier meistens eine wahre, und nicht eine blosse Vollgriffigkeit. Die Modulationen sind gut, oft bedeutend und nicht verbraucht, ohne darum irgendwo gesucht oder bizarr zu werden. Alle Mittel sind zum Zwecke gehörig angewendet und nirgends überhauft; es ist überhaupt ein schönes Verhältnis der Theile unter einander in diesem Satze. Mit einem Worte: er

gehört wol unter die besten dieses Meisters. Das Larghetto, (eben das, wovon oben gesprochen worden,) über eine einfache, aber sehr einnehmende Ariette aus Glucks *Orpheus*, ist durch reiche Figuren und Verzierungen ausgemalt, aber doch gut zusammengehalten, und, bey so zweckmässiger Benutzung der, hier meistens einfach singenden und bindenden Begleitinstrumente zu jenen Figuren des Pianoforte, von sehr vortheilhaftem Effect. Dass damit das ganze Werk schliesse, ist schon oben erwähnt; und dass eben ein *letztes* Werk eines beliebten Componisten nicht passender schliessen konnte, findet wol jeder.

Die Klavierstimme ist nicht schwerer vorzutragen, als die Stücke von mittler Grösse dieses Componisten — also z. B., die bekannten braven Sonaten an Dem. Pleyl. Violin und Violoncell sind noch weit leichter auszuführen: nur müssen die Spieler, ausser den allgemeinen Erfordernissen brauchbarer Accompagnisten, einen angenehmen Ton aus ihren Instrumenten zu ziehen und die Melodien gut zu binden wissen, auch in die einfachern Sätze das zu legen im Stande seyn, was wirklich darin liegt.

Nachrichten.

Leipzig. Wir geben von der zweyten Hälfte der diesjährigen *Winter-Concerte*, wie wir bey der ersten gethan, eine kurze Anzeige des Inhalts, um die Leser in den Stand zu setzen, über das Institut und was dafür gethan wird, zu urtheilen, und verweilen nur bey noch ungedruckten oder doch sehr wenig bekannten Werken, um die Aufmerksamkeit darauf zu lenken.

15tes Conc. Symphonie von Beethoven aus B dur: sie wurde trefflich und mit vielem Beyfall ausgeführt. Scene u. Arie v. Mozart: Ma, che vi fece — Sperai vicino il lido — ges. von Dem. Campagnoli, gelang der Sängerin nicht. Violin-Conc. v. Spohr aus A dur, gesp. v. Hrn. Maurer d. jüng. Die Composition gefiel allerdings, und auch Hrn. M.s Spiel fand Beyfall. Er besitzt Fertigkeit, Reinheit der Intonation, einen ziemlich angenehmen Ton und überhaupt Merkmale einer guten Schule: aber noch ist sein Ton zu wenig kräftig, zu wenig ausgearbeitet überhaupt, seine Passagen sind weder präcis, noch deutlich genug, und was den Ausdruck der Composition, was den eigentlichen Sinn und die Seele des Ganzen betrifft, so zeigt sich noch Oberflächlichkeit und Monotonie. Will Hr. M. es mit seiner Kunst ernsthaft nehmen, sowol im Geiste, als in der Anwendung der Mittel derselben, so kann er, da er noch jung ist, ein sehr guter Violinist werden. — Terzett aus *Leonora* v. Paer: Che l'eterna providenza — eine sehr angenehme, noch wenig bekannte Composition, gut, und von Hrn. Miller trefflich gesungen; gefiel. Ouverture und erstes Finale aus Mozarts *Clemenza di Tito*: beyde machten auch diesmal tiefen Eindruck.

16tes Conc. Symphonie von J. Haydn, die letzte unter denen aus D dur, wurde vortrefflich ausgeführt. Polacca von Cannabich: Ritorno alfine — munter und sehr angenehm geschrieben, von Dem. Campagnoli brav und mit Beyfall gesungen. Pianoforte-Conc. v. Hummel, aus C dur — das neueste, worüber wir vor zwey Jahren, als es in Wien erschienen war, gesprochen haben. Die Composition gefiel sehr. Hr. Neudeck spielte mit ausgezeichneter Fertigkeit und Präcision: aber mehr Ausdruck, besonders im Adagio, mochten wir ihm wünschen. Der Frühling aus Haydns *Jahreszeiten* wurde von den Sängern und dem Orchester schön ausgeführt. Den meisten Eindruck schienen die Sätze zu machen: Der Landmann hat sein Werk vollbracht — mit dem folgenden Gebete; und: Ewiger, mächtiger, gütiger Gott — —

17tes Conc. Ouvertüre z. *Leonora* v. Beethoven. Dies schwierige, phantasiereiche, noch wenig bekannte Werk machte auch diesmal, bey allem Wunderlichen darin, lebhaften Effect. Violinconc. von Andr. Romberg, aus C dur. Diese schon vor verschiedenen Jahren gestochene Comp. scheint ebenfalls noch wenig bekannt zu seyn, und wurde auch hier von Hrn. Matthai zum ersten Male zu Gehör gebracht. Der erste Satz ist mehr durch rechtliche, anständige Ausarbeitung, als durch Erfindung ausgezeichnet; der zweyte, ein einfaches, ausdrucksvolles Stück von schöner Wirkung; der dritte, lebhaft, durchgehends ansprechend, und ohne Bizarrerie mit gar manchem Eigenthümlichen in Erfindung und Ausführung geschmückt. Hr. M. trug das Conc. nicht nur, wie bey ihm ohnehin vorauszusetzen, mit grösster Pünktlichkeit und Präcision, Deutlichkeit und Nettigkeit vor, sondern auch jeden Satz ganz in dem Sinne, wie er vom Componisten gemeynt war: so musste denn das Ganze sehr gefallen, um

meisten aber der zweyte und dritte Satz. — Scene mit Chor von Cuccio: Fuggon le tenebre — All' onorata impresa — fur eine so kraftige und viel ausgebende Stimme, wie sie Dem. Campagnoli besitzt, ungemein vortheilhaft und wirksam geschrieben, wurde von ihr in jedem Betracht lobenswürdig vorgetragen und fand ausgezeichneten Beyfall. Phantasie f. d. Fortepiano mit Orch. u. Chor von Beethoven. Diese mannigfaltige, meist heitere und effectvolle Composition gefiel, vom Hrn. Organist Schneider nach Wunsch gespielt, wie bey der ersten Production. Der Sommer aus Jos. Haydns *Jahreszeiten* wurde, einige Kleinigkeiten abgerechnet, ganz nach Würden ausgeführt und erregte auch die mal das grosste Wohlgefallen, besonders in den Sätzen: Die Morgenröthe bricht hervor — bis nach der Hymne an die Sonne; Dem Druck erliegt die Natur — und: Hort, wie vom Thal' ein dumpf Gebrüll — bis zum Schluss der Gewitterscene.

16tes Conc. Symphonie von Eberl a. D dur, trefflich ausgeführt. Die bekannte Hauptscene der *Griselda* von Paer mit obligat. Violin gefiel auch diesmal. In Müllers Flötenconc. aus G dur zeigte Hr. Gurgens schonen Ton und ausgezeichnete Fertigkeit zu vielem Vergnügen des Auditoriums. Das Quartett mit Chor: Ah, che l'alma incerta — aus Paers *Ginevra*, auf lebhaften Effect berechnet, wurde diesem gemäss ausgeführt und erreichte seine Absicht. Auf unsers Musikdir.s, Hrn. Schulz, effectvolle Ouverture zum *Faust* folgte dessen, uns noch unbekannte Opferscene aus dem Schauspiel, *Nadir Amida*. (Chore, mit untermischten Solos.) Sie ist ein wahrhaft edel gedachtes und sehr feyerlich durchgeführtes Werk, das durch einfach-würdigen, ausdrucksvollen, immer natürlich geführten Gesang, durch meisterhafte Behandlung des schonen Textes, und durch wohl bedachte, charakteristische Instrumentirung, eine herrliche Wirkung hervorbringt, und des Verf.s ausgezeichnetes Talent, wie uns scheint, vorzuglich zu Compositionen dieser Gattung, unverkennbar an den Tag legt. Beyde Stücke wurden musterhaft ausgeführt und Hrn. Sch. von allen gebildeten Kunstfreunden verdankt.

17tes und 18tes Conc. Weil Leipzig, nach den nun einmal bestehenden höhern Verfugungen über sein Theater, schwerlich hoffen darf Werke, wie die Gluck'schen, wurdig genug und ihren eigenthumlichen Erfordernissen gemass auf den Bühnen zu sehen, so gab man im Concert, wie vor einigen Jahren die *Alceste*, so jetzt, an zwey Abende vertheilt, Glucks vollendetstes, und in dieser Gattung überhaupt wol das vollkommenste Meisterwerk, die *Iphigenia in Tauris*. Da es hier Sitte ist, dass jeder Zuhörer einen Abdruck des vollstandigen Textes erhalt, und in diesem zugleich die Nachweisung des Nothigen für die Handlung: so verdienen nicht nur diese Aufführungen Dank, sondern verfehlen auch nie ihre Absicht. Die ganze Darstellung fiel so aus, dass sie Hrn. Musikdirector Schulz, dem Orchester, und überhaupt allen thatig Theilnehmenden, zur Ehre gereicht. Im Gesange zeichneten sich Dem. Campagnoli, (Iphigenia) Hr. Miller, (Orest) und der Chor vorzuglich aus. Die Wirkung des Ganzen war tief, gross, herrlich — wie das auch nicht anders seyn konnte. Wer für *diese* Recitative, *diese* Chore, und unter den Arien für solche unübertroffene Charakterstücke, wie z. B. gleich die erste des Thoas, keinen Sinn hat, der hat ihn wol überhaupt nicht für einfach-edle, hohere Musik. — Im 17ten Conc. spielte noch Hr. Voigt ein interessantes Violoncellconc. von Arnold, im 18ten, Hr. Lange das schone Kreutzer'sche Violinconc. aus D dur: beyde Spieler fanden Beyfall, und Letzterer ausgezeichneten. Die erste Abtheilung der Oper leitete Glucks Ouverture zur *Iphigenia in Aulis*, die zweyte, Righini's Ouverture zu *Tigrane*, passend ein.

19tes Conc. Mozarts Symphonie aus Es dur, musterhaft ausgeführt. Scene und Arie aus *gli Sciti* v. Sim. Mayer: Questa è dunque la Scizia — Ah, che all'aure i mesti accenti — eine in Deutschland fast noch ganz unbekannte, äusserst angenehme Composition, durch innern Werth, schonen Gesang und einnehmende Instrumentirung ausgezeichnet. Sie wurde gleich ruhmenswürdig von Dem. Campagnoli gesungen und vom Orchester begleitet, und fand allen verdienten Beyfall. — Pianoforte-Conc., neu componirt und zum erstenmale gespielt von Hrn. Org. Friedr. Schneider, aus Es dur, und noch ungedruckt. Der erste Satz ist meisterhaft gedacht und ausgearbeitet, in Hinsicht auf beydes auch wahrhaft originell und geistreich, daher von herrlicher Wirkung; das Andante, zwar ebenfalls sehr gut gedacht und grundlich durchgeführt, scheint uns jedoch bey weitem zu lang, so dass dadurch nicht nur es selbst an Effect verliert, sondern auch fast unfähig macht, den letzten Satz recht zu geniessen, besonders da dieser zwar sehr künstlich u. nicht sogleich ansprechend geschrieben ist. Wahrscheinlich an-

dert der Verf., vor Herausgabe des Werks, jenes, zum Vortheil des Ganzen ab. Der erste Satz fand auch beym Publicum den meisten Beyfall. — Eine muntere, artige und wenig bekannte Scene und Polacca von Paer: Sarai contento allin — Ragazze, siete belle — mit obligat. Violoncell, wurde von Hrn. Gerstacker (vom hiesigen Theater) mit einnehmender Tenorstimme, vieler Fertigkeit und Galanterie, aber mit noch wenig Festigkeit, vorgetragen; sie fand vielen Beyfall. Eine neue und noch nicht gedruckte Ouverture von Hrn. Agthe, einem Mitgliede des Orchesters, zeugte von Talent und Lebhaftigkeit, hatte aber noch zu wenig Verhältnis der Theile gegen einander; auch war gar zu viel auf den Effect der Instrumente an sich gerechnet. In Paers Finale zu *Leonora* finden wir auch diesmal einige sehr lobenswerthe Sätze, im Ganzen aber doch zu wenig wahren Gehalt und eigentlichen Kunstwerth.

20stes Conc. Symphonie von J. Haydn, die letzte aus Es dur. Die grosse Missa vom Abt Vogler, deren *Gloria* (aus D dur) sonst nur bekannt, ja berühmt ist. Das ganze Werk wurde von allen gebildeten Kunstfreunden als in allen seinen Hauptsätzen meisterhaft anerkannt, und bewährte, durchaus nach Wunsch ausgeführt, seinen bedeutenden Ruf durch einen glänzenden und würdigen Effect. Im Ganzen ziehet schon der, vom Gewöhnlichen meist abweichende, aber wohl erwogene Entwurf den Zuhörer nicht wenig an; der feurige, und doch nie aus den Gränzen schreitende Geist, der in dem Werke herrscht, so wie die gründliche, und doch nirgends steife oder gesuchte Ausarbeitung, halten die Aufmerksamkeit und Theilnahme fest; die reiche Anwendung aller Vortheile der neuern Musik (auch einer glänzenden und mannigfaltigen Instrumentirung) regt diese Theilnahme immer von neuem an und belebt sie noch durch ungemeinen Reiz. Im Einzelnen fanden wir, in allen diesen Hinsichten, vorzüglich auszuzeichnen: das feyerliche, würdevolle *Kyrie*, das feurige, glänzende *Gloria*, in allen seinen drey Sätzen, und die drey Abtheilungen des sanften, andachtigen *Credo*. — Die noch ungedruckte Ouverture von J. Fuss zum *Isaak*, einem Melodrama, das vor kurzem in Wien bedeutendes Glück gemacht hat, beweiset ein nicht gewöhnliches Talent, und eine ausgezeichnete Kenntnis dessen, was Effect macht. Die mit feyerlichen und sehr sanften Gedanken interessant wechselnde Einleitung erinnert zwar an die Ouverture zu Cherubini's *Lodoiska*, wird aber dennoch gewiss überall mit Vergnügen gehört; und mit dem lebhaften Allegro, das, ohne Ansprüche auf viel Gelehrsamkeit, doch gut verbunden und zusammengehalten, auch glänzend instrumentirt ist, wird es ohne Zweifel derselbe Fall seyn. — Ein noch nicht gedrucktes Fagotteone., comp. und gebl. von Hrn. Human, einem noch sehr jungen Manne, der hier Musik studirt, gefiel. Die Composition schien uns im ersten Satze gute Anlagen und löblichen Fleiss zu verrathen: was man aber erst allmahlig durch höhere Bildung und Erfahrung lernen muss, fehlte allerdings noch, besonders dem zweyten und dritten Satze, von denen jener viel zu gedehnt, und dieser, nach Verhältnis der darin aufgestellten Ideen und der Art ihrer Aufstellung, ebenfalls zu lang war, noch mehr aber durch Monotonie, und zwar der Ideen selbst, wie meistens auch der Ausführung derselben, ermüdete. Hr. H. schien das selbst beym Vortrage zu empfinden; wenigstens spielte er den ersten Satz in jeder Hinsicht weit vorzüglicher, als die beyden folgenden. Sein kraftiger, aber angenehmer, durch den ganzen Umfang des Instruments gleicher Ton und seine beträchtliche Fertigkeit versprechen einen wackern Solospieler, besonders wenn er nun auch noch die Gänge mehr verbinden, bey längern Passagen und schwierigen Sätzen überhaupt den Athem sorgfältiger abmessen, und im Melodiosen, wie man sich ausdrückt, mehr singen lernt. Eben das Erste und Dritte — einen reinen, schönen und vielfacher Abstufungen fähigen Ton vorausgesetzt — ist und bleibt für den Fagott, wie für das Violoncell, die Hauptsache; und Concertisten auf denselben, die sich vielleicht das Bravourspiel auf andern Instrumenten als Muster vorhalten, verkennen das Wesen des ihrigen und ihren eigenen Vortheil. Da Hr. H. zum erstenmal öffentlich auftrat, und ein eben so fleissiger, als bescheidener junger Mann scheint, glaubten wir etwas länger bey ihm verweilen zu müssen.

Das 21ste Conc. war ganz Beethoven gewidmet, und enthielt dessen Oratorium, *Christus am Oelberge*, und die *Sinfonia eroica*. Das erste dieser Werke musste, seiner ganzen Anlage und seinem Styl nach, noch mehr dies Jahr im Concert, als voriges in der Kirche gefallen. Eine ausführliche Recension desselben ist in unsern Blattern geliefert: so wird es genug seyn, hier zu erwähnen, dass am allermeisten die wahrhaft erhabene Ouver-

ture und das herrliche erste Recitativ gefielen: von den übrigen Sätzen vornamlich Eingang und, so weit sich das bestimmen lasst, in folgender Rangordnung: Schlusschor: Arie: Meine Seele ist erschuttert — Duett: So ruhe denn mit ganzer Schwere — Finale — letzteres, wenn man in den meisten Stücken desselben davon absahe, wer sprach und von was gesprochen ward. Im Gesang und Orchesterspiel wurde alles mit Lust und Liebe ausgeführt und ging mitbin trefflich zusammen. Ein Gleiches müssen wir von der Symphonie rühmen, die allen, welche näher in die Ideen de trefflichen Künstlers eingehen, nach jeder Wiederholung lieber wird, vornamlich in den drey ersten Sätzen.

Das 22ste Conc. gab uns einmal wieder Ramlers und Graums *Tod Jesu*, ein Werk, das hier stets die Achtung und den Beyfall findet, den es verdient. —

(Der Beschluss folgt.)

Kurze Anzeigen.

Dodici Canzonette con accomp. di Pianof. o Chitara, Parte 1, comp. da C. Methfessel. Op. 30. Presso Hilscher, in Dresda. (Pr. 14 Gr.)

Ein kleines Werkchen, das wir Sängern und Sängerinnen, welche mit einfachen, sehr leichten, nicht eben originellen, aber ausdrucksvollen, und stets angenehmen Melodien sich begnügen, und in deren Vortrag das legen können, was wirklich in der Composition wenigstens angedeutet ist, mit Grund empfehlen können. Was *sie* sich wünschen werden, für ihre Einsamkeit oder eine kleine gewählte Gesellschaft, das finden sie, und in mehrern Stücken, wie No. 1. und 2., in keineswegs gewöhnlichem Maasse. Auch in der Organisation der Stücke ist das Nothige eben für die en Zweck beobachtet: der Gesang halt sich meistens innerhalb der mittlern Octave, und wo er sie ja überschreitet, da liegen die Töne doch sehr bequem in jeder einigermassen gebildeten Kehle; die Verzierungen sind ausgeschrieben, wo sie wirklich schmucken; die Begleitung ist einfach, doch nicht ohne Interesse: die Texte sind nicht übel gewählt, und sprechen sich vornamlich leicht und gut; alles macht keine hohen Ansprüche, erfullt aber, was es verspricht.

Variations p. le Pianoforte sur un air Saxon, avec Introduct. et Finale, par J. B. Cramer. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Der wackere Cramer erfreut doch durch jedes seiner Werke und Werkchen, kaum die abgerechnet, welche er blos für seine Schüler schreibt, den wahrhaft gebildeten und soliden Kunstfreund! Auch diese angezeigten Variationen — sie haben nichts Glänzendes, nichts Imponirendes, auch sind die Figuren einiger nicht eben neu: und dennoch verdienen sie vielen Beyfall, und werden ihn auch finden, wegen der guten Wahl des Stoffs, und der durchgangig so anstandigen, unverkunstelten, anmuthigen, einfachen und doch gehaltvollen, dem Instrumente, wie dem achten Pianoforte-Spiel angemessenen Bearbeitung. Einleitung und Finale sind zwar kurz, aber zum Charakter des Thema u. zum Styl des ganzen Werkchens vollkommen passend. (was bekanntlich wenigen neuern Var. nachzurühmen ist,) und von vortheilhafter Wirkung.

Quatuor p. le Pianof., Violon, Viola et Basso, comp. — par F. P. Pixis. Oeuvr. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr.)

Ein lebhaftes, vornamlich durch Wechsel brillanter Figuren und angenehmer Melodien interessirendes Allegro; eine rasche, sogenannte Menuet, ungefähr in der Weise, wie sie in mehrern Beethov. Comp. vorkommen; ein gefälliges, funfmal variirtes Andante, und ein sehr lebendiger und kraftiger Satz, der sich daran schliesst — machen dies Quartett aus, das wohlgeubten Liebhabern willkommen seyn, und sie reichlich beschäftigen wird, ohne sie mit allzuvielen, gesuchten und wirkungslosen Schwierigkeiten zu necken.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. V.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

April. № V. 1813.

Neue Musikalien, im Verlage von Friedrich Hofmeister in Leipzig.

Bergt, August, Symphonie pour 2 Violons, Viola, Basse, 2 Clarinettes, 2 Fagots, 2 Cors, 2 Trompettes et Timbales, Op. 12. .....

Bidaux, L. 10 Variations sur l'Air Gentien „s Schneeli und 2 Rondeaux pour le Pianoforte avec Accompagnement de grand Orchestre. Op. 7. .....

Dotzauer, 6 Duos faciles pour 2 Violons. Op. 25. Liv. 1. ..... 1 Thlr.

Durand, Fantaisie suivie de deux Airs variés pour le Violon avec accomp. d'un second Violon, Viola et Violoncelle. Op. 11. ..... 20 Gr.

Fink, G. W. sechs Lieder verschiedener Dichter mit Begleit. des Pianoforte. 9s Werk. ..... 1,3 Gr.

Freystädtler, six Airs italiens (avec des Paroles allemandes) avec Accomp. de Pianoforte ..... 18 Gr.

Gumprecht, six Walses pour le Pianoforte ..... 8 Gr.

Haydn, Joseph, Kinder-Symphonie für 2 Violinen, Bass und 8 Kinderinstrumente ..... 12 Gr.

Himmel, Friedrich Heinr., drey Lieder von Eisenhart, Gross und Haugwitz, mit Begleit. des Pianoforte. Op. 22. ..... 8 Gr.

Köhler, six Sonatines faciles et agréables pour 2 Flûtes. Liv. 1. ..... 16 Gr.

— musikalisches Weihnachtsgeschenk, bestehend in 8 leichten Stücken, für 4 Hände am Pianoforte ... 6 Gr.

Kyaw, 18 Variations pour la Guitarre seule. Op. 12. (..

Leipziger Favoritlieder, arrangirt für das Pianof. № 4. enthält den Walzer aus dem Teufelstein, Eugenie von Simoni und Excursionen von Rode. .....

Methfessel, Albert, 6 Lieder mit Begleit. des Pianoforte 33s Werk. ..... 12 Gr.

Meyer, H. C. G. six Walses pour le Pianof. Liv. 1. 8 Gr.

Meyer, C. H. 13 neue Tänze in stimmiger Musik für das Jahr 1813. gte Sammlung. ..... 20 Gr.

Reiner, Quadrille zur Belustigung einer gesellschaftl. Zirkels, mit leichter Begleit. der Guitarre 19s W. 10 Gr.

Remde, Melodieen, 6 Gesänge für eine Basstimme mit Begleit. des Pianof. 4s Werk. ..... 12 Gr.

Salomon, 7 Variations sur le Thême „Was helfen mir tous Ducaten" pour la Guitarre et Flûte. Op. 4. 6 Gr.

Schenkenorn, Variations sur l'Air „Gestern Abend war Vetter Michel da" pour le Crahan avec accomp. de la Guitarre ..... 8 Gr.

Steinacker, 8 Walses avec 8 Trios et Coda pour le Pianoforte à 4 mains. Liv. 2. ..... 16 Gr.

Seidler, beliebte Gesänge von Mozart, Zumsteeg, Ebers, Reinhardt etc. .....

Wilms, J. W. 2 Sonates pour le Pianoforte av. acc. de Flûte obligée. Op. 18. ..... 1 Thlr.

— 3 Sonates faciles pour le Pianoforte avec Violon Op. 21. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor pour le Pianoforte av. Violon, Viola, et Violoncelle. Op. 22. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor pour le Pianoforte avec Violon et Violoncelle. Op. 30. ..... 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate à 4 mains pour le Pianof. Op. 31. 1 Thlr. 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage von N. Simrock in Bonn erschienen sind.

Call, L. de Quatuor p. V. A. Violoncelle et Guitarre. Op. 117. ..... 4 Fr.

— id. id. avec capo d'astro. Op. 118. ..... 3 Fr.

— Trio p. 3 Guitarres. ..... Op. 126. ..... 2 Fr.

Cimarosa, aus Orazi et Curiazi: Tersetto p. Sop., Ten. et Basse, p. Pf. et Instrum. de l'Orch. ..... 5 Fr.

— id. Aria p. Tenor, Pf. et Instr. ..... 4 Fr.

Durand, 2 Airs variés p. Violon, acc. de l'Orch. ... 3 Fr.

Danzi, Pièces detachées p. Oboe ou Flûte V. A. B. 1. 4 Fr. 50 Ct.

Fröhlich, vollst. theor. prakt. Musikschule. ..... 48 Fr.

Diese Musikschule enthält: die Singschule, Clarinett, Oboe, Fagott, Flöte, Horn, Trompete, Posaune, Serpent, Violin, Alt, Violoncelle u. Contrabassschule, welche alle einzeln zu haben sind.

— Sonate à 4 mains. ..... 4 Fr.

Gänz, Air varié p. Violon acc. de V. 2. A. et B. 1 Fr. 50 Ct.

Gelinek, Var. sur un Marche de Coriolan. 66. ... 1 Fr. 50 Ct.

Giuliani, Studie per la Chitarra. ..... 6 Fr.

Hoffmeister, Serenade à 8 parties. ..... 4 Fr.

Köhler, Son. p. Pf. et Flûte. Op. 93. ..... 1 Fr. 50 Ct.

— Var. p. Pf. et Flûte. Op. 94. ..... 1 Fr. 50 Ct.

Mozart, Fantaisie. Op. 11. à 3d. Orch. p. Stegmann . . 6 Fr.

— 3 Serenades p. 2 Clar. et Basson. Liv. 1. 2. à 5 Fr.

Pleyel, Harmonie à 8 et 9 part. Liv. I. II. ..... à 4 Fr.

Romberg, Quat. brill. Op. 11. p. Violon. ..... 3 Fr.

Ries, 3d Septuor. Op. 25. p. Pf., V., Vlle., Clar., 2 Cors, Contrebasse ..... 9 Fr.

Ries, gd. Quintuor p. flt — 2 Vlons, Alt et Vcelle, Op. 22. ..... 7 Fr. 50 Ct.
Schmitt, Aloys 2 Marches p. Pf. à 4 m. Op. 9. 1 Fr. 50 Ct.
— — 2 Marches 40. — 10. 1 Fr. 50 Ct.
Stegmann, Our., Marche et Chœur au Mosée. Sing. Instr. et Avseng. ..... 9 Fr.
Thurner, Quat. p. Hboe ou Flûte, Violon, Alto et Basse. ..... 3 Fr. 50 Ct.
Wanhal, 12 Ecossn. p. 2 Vlons et Basse. ... 1 Fr. 50 Ct.
— Var. p. Pf. sur 2 thèmes. ..... 1 Fr. 50 Ct.
Wilms, Son. p. Pf. et Violon. Op. 29. ..... 3 Fr. 50 Ct.
Zumsteeg, Ritter Toggenburg, p. Guitarre, Violon et Vcelle. ..... 1 Fr. 50 Ct.
Haydn, Sinfonie à gd. Orchestre. № 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. ..... à 6 Fr.
und im Pränumerat.-Preis. ..... 3 Fr. 50 Ct.
— Sinfonie fürs Pianoforte, № 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 15. Einzeln. ..... à 2 Fr. 50 Ct.
und im Pränumerat.-Preis. ..... à 1 Fr. 50 Ct.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bedard, J. B. Partant pour la Syrie varié p. le Violon av. accomp. d'un second. ..... 6 Gr.
Baillot, P. 5ter Concerto p. le Violon av. accomp. de l'Orch. O. 15. (G dur.) ..... 1 Thlr. 20 Gr.
Catel, Ouverture de l'Op. les Bayadères à grand Orchestre. ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Wanhall, J. 12 Ecossaises p. 2 Violons et Basse. .. 10 Gr.
Gans, J. Air varié p. Violon princip. av. accomp. d'un Violon, Alto et Violoncelle. ..... 10 Gr.
Durand, A. F. 2 Airs variés p. Violon princip. avec accomp. de l'Orch. ..... 18 Gr.
Fröhlich, F. Violinschule. ..... 1 Thlr. 18 Gr.
Fränzl, Ferd. Ouvert. à grd. Orch. de l'Op. Adolph et Clara. Op. 15. ..... 1 Thlr. 10 Gr.
Dupont, M. L. Romance p. le Violoncelle av. accomp. de Pianoforte. ..... 4 Gr.
Winter, P. 6 Entre-Actes à grand Orchestre. Liv. 2. ..... 1 Thlr. 16 Gr.

Göpfert, C. A. 3ter Concerto p. Clarinette avec Orch. Op. 20. (B dur.) ..... 2 Thlr. 8 Gr.
— 4ter Concerto p. Clarin. Op. 27. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
— 18 Pièces p. 2 Clar., 1 Hrn., 2 Cors, 1 Basson, 1 Tromp. et Basse ou Serpent. ..... 1 Thlr. 20 Gr.
— 6 Pièces de l'Op. les 2 Journées par Cherubini arr. p. 2 Clar., Flûte, 2 Cors, Basson, Serpent et Trompette. ..... 2 Thlr. 8 Gr.

Vanderhagen, A. Recueil d'Airs variés p. le Flageolet. 1re et 2me Suite. ..... à 12 Gr.
Kuffner, Jos. Musique turque p. 2 Clar. in Es, 2 Clar. in B. pet. Flûte, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompet., Serpent, Trompette, Tambour militaire et grd. Tambour 1er Recueil. ..... 2 Thlr. 16 Gr.
2der Dº ..... 2 Thlr. 16 Gr.
Fröhlich, J. Serenade p. Flûte, Clarinette, Alto et Violoncelle ou Basson. ..... 18 Gr.
Abeltshauser, J. G. 6 Quatuors p. 2 Flûtes et 2 Cors 18 Gr.
24 Walses favorites arr. p. Flûte et Guitarre. ..... 18 Gr.
Kelz, Variations p. la Flûte: Liebes Mädchen hör mir etc. (Airs variés № 1.). ..... 12 Gr.
Airs variés p. la Flûte seule par divers Auteurs. Cah. 1. 12

Weber, 1r Sinfonie à grd. Orch. (C dur.) ..... 3 Thlr.
Fiorillo, F. 6 Sonates p. le Violon avec acc. d'Alto formant Suite de l'Etude. ..... 1 Thlr. 6 Gr.
Hindesforger, Trio p. Violon princip. Violon et Basse. Op. 16. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Haydn, Jos. Abschieds-Sinfonie für 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, Bass, Flöte, 2 Hoboen, 2 Hörner u. Fagott. ..... 1 Thlr. 8 Gr.
Hoffmann, H. A. 2der Concerto de Violon av. accomp. de grand Orch. Op. 9. ..... 2 Thlr. 6 Gr.
Durand, F. A. 6 Caprices ou études p. le Violon. Op. 15. ..... 20 Gr.
Spohr, L. grd. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle. Op. 27. (G moll.) ..... 1 Thlr. 16 Gr.
Czerny, Jos. Quatuor p. 2 Violons, Alto et Violoncelle arr. d'après une Sonate de l'Ouvre 14. de L. v. Beethoven. ..... 18 Gr.
Tomasini, Duo p. 2 Violons, Ouvre posthume. ..... 8 Gr.

Weber, C. M. de, gr. Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 11. (C dur.) ..... 3 Thlr.
Rink, C. H. 3 Sonates faciles p. le Pforte. av. accomp. de Violon et Violoncelle ad libit. Op. 32. 1 Thlr. 8 Gr.
Schmitt, Al. 3 Sonatines p. Pforte. Op. 10. ..... 16 Gr.
— 3 Dº Dº — 11. ..... 18 Gr.
Amon, J. 3 Sonates p. Pf. Op. 63. ..... 1 Thlr. 6 Gr.
Rhers, C. F. Variations p. Pforte et Flûte obligée. Op. 31. ..... 12 Gr.
Wanhal, Thême avec 6 Variations p. le Pforte. avec Violon ou Flûte obligé. ..... 10 Gr.
— Sonate p. le Pf. et Violon. Op. 43. № 1. 2 3. à 16 Gr.
— 12 Sonatines faciles et progr. Op. 91. L. 1. 2. à 14 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten April. Nº. 16. 1813.

Schreiben eines in Italien reisenden Deutschen, vom Ende Februars.

— Allerdings ist mir keine der vorzüglichern, und namentlich für Musik mehr oder weniger bedeutenden Städte Italiens nun unbekannt: aber zu einem gründeten Gemälde des Zustandes der Musik in diesem Lande, wie er eben jetzt ist, und wie Sie es von mir wünschen, will sich das Bemerkte in mir noch nicht recht gestalten, mag nun eben die so gross angewachsene Masse des Beobachteten und die Nähe des zu Beobachtenden Schuld seyn, oder die Bemerkung, dass frühere Correspondenten Ihrer Zeitung in der That vieles des Wesentlichsten in den Data schon weggenommen und darüber auch meistens sehr gesund geurtheilt haben, oder endlich das für den Ausländer, vornamlich den Deutschen, jetzt ziemlich selten Erfreuliche des Bemerkten. Ziemlich selten erfreulich ist für den Deutschen das Bemerkte, besonders weil er, mag er sich auch stemmen, wie er will, von der Erwartung sich nicht ganz loswinden kann, dies herrliche Land werde auch in allem des Herrlichste hervorbringen, vornamlich aber in den Künsten, und darunter allerdings auch in der Tonkunst, deren Heimath man nun einmal hier sucht, deren Heimath auch einst hier war, ja gewissermassen noch ist, aber freylich in ganz anderer Weise, als der Deutsche zunächst wünschen muss, und nach einem ganz anderen Massstabe, als er, selbst bey klar er Einsicht in die Grundverschiedenheiten der Nationen und Culturstufen, mitbringt. Sonach mache ich mich zu nichts anheischig, als zu zerstreuten, aber stets an Ort und Stelle genommenen Bemerkungen, ruhig aufgefasst, und so bedachtsam ausgesprochen, als es die hohe Achtung und wahre Liebe zu einer Nation verlangt, welcher, namentlich in Deutschland, und besonders seit Archenholz, von Reisenden so oft Unrecht gethan wird. Dabey will ich zu übergehen suchen, was früher von Andern in ihren Blättern, meiner Ueberzeugung nach, richtig beobachtet und gründlich beurtheilt worden ist. — Zu dem, was ich heute liefere, denke ich von Zeit zu Zeit Nachträge zu senden. —

Fragten Sie zuförderst, an welchem Orte Italiens eben jetzt Musik am ernstesten, eifrigsten und planmässigsten cultivirt werde, so würde ich Ihnen nicht Rom, selbst nicht Neapel, sondern das gesegnete Mayland nennen müssen. Die Ursachen davon liegen wol zunächst — die thatige, wohlwollende und kunstliebende Regierung vorausgesetzt — in dem jetzigen, nicht zu verkennenden Wohlstande der Einwohner, in denen überdies noch ein schöner Fonds österreichischen, und namentlich wiener Sinnes ruht; in der Nähe Deutschlands, in dem engen Verkehr mit diesem Lande, in den vielen hier angesessenen, gebildeten, wohlhabenden, thätigen Deutschen, und, was Musik ausschliessend betrifft, in der ausgebreiteten, reichhaltigen Musikalienhandlung Artaria's, welche die neuesten, bedeutendsten und mannigfaltigsten Artikel, vornamlich auch aus Deutschland, herbeyschafft — ein Institut, das im ganzen übrigen Italien nicht nur nicht seines Gleichen, sondern, bey der bekannten Verfassung des italien. Buch- u. Musikalienhandels überhaupt, selbst nichts entfernt Aehnliches hat. —

Wenn wir von Musik in Italien reden, so weiss Jedermann, dass bey weitem am vorzüglichsten Vocalmusik gemeynet seyn muss; und sprechen wir von jetziger Vocalmusik, so verstehen wir darunter keineswegs die Arbeiten Pergolesi's, Leo's, Durante's, Piccini's, Jomelli's, Sarti's, Cimarosa's, sondern blos die, jetztlebender u. jetzt schreibender Componisten. — Niemand kann und wird leugnen, dass auch noch jetzt, selbst beym fast durchgängigen Mangel an wahrhaft *grossen* Sängerinnen und Sängern in Italien, und bey nicht wenigen einzelnen trefflichen Sängerinnen u. Sängern in Deutschland — jenes Land im Gesange (bestimmter: in schönen Stimmen, und festigem, überhaupt ausgebildetem Singen,) vor Deutschland entschiedene Vorzüge besitze. Dem

Gesange günstigere Organisation von Natur, schöneres Clima zur Erhaltung derselben, Lebendigkeit und Zartheit der Empfindung, der herrliche, classische Boden, der, mit allem, was dazu gerechnet werden kann, zu jedem Vergen, Grossen und Schönen stimmt, und eine, seit Jahrhunderten fortgepflanzte und heimisch gewordene, allgemeine Liebhaberey am Singen: das mögen die hervorstechendsten, allgemeinern Gründe dieser Vorzüge seyn. Vernachlässigung dessen hingegen, was der Deutsche Rechtlichkeit im Singen nennt — feste Intonation, Effect des Gesanges in Bezug auf die Worte, regelmässiges Zusammentreten und Verbinden mehrerer Stimmen mit Aufopferung des Geltungwollens einzelner und dergl. — dies scheint im Ganzen (mit Zugestehen der Ausnahmen im Einzelnen) die Hauptschwäche des jetzigen ital. Gesanges, gegen den deutschen, zu seyn, und fast nothwendig aus dem Ergötzen am blossen angenehmen Singen, ja an blossen angenehmen Gesangtönen, an und für sich, herzufliessen — welches Ergötzen denn auch die vorherrschende Liebhaberey an Appogiaturen und Verzierungen überhaupt geschaffen haben mag, und sie, was auch jetzt von Gebildetern, ja selbst an manchen Orten (wie in Rom) von Stimmführern im Publicum dagegen gesagt, dagegen gethan wird, schwerlich jemals wird ausrotten lassen. — Es gehet daraus, besonders für den hier studirenden Ausländer, so wie für den Beurtheiler überhaupt, hervor, dass Italien, auch noch jetzt, zwar als treffliche Schule des Gesanges und seines Studiums, (für Sänger wie für Componisten,) keineswegs aber ohne Einschränkung und eigenes gesundes Urtheil als allgemeines Muster und Vorbild angesehen werden darf. — Die beyden Conservatorien, zu Mayland und Neapel, arbeiten dem, was hier als vorzügliche Schwäche des Italien. Gesanges angegeben worden ist, jetzt kräftig entgegen, und man sieht in beyden Bildungsanstalten schon treffliche Zöglinge emporblühen. Lernt der Deutsche diese Anstalten, und ihre grosse Wirksamkeit, so wie das (unter rechter Leitung) in keiner Hinsicht beträchtlich Schwierige ihrer Herstellung, näher kennen: so kann er nicht unterlassen, sich höchlich zu verwundern, dass nicht in den grössten deutschen Städten, dass nicht vor allen in Wien, bey dessen grosse Meistern früherer und jetziger Zeit, bey dessen grossen Mitteln aller Art, und bey der so allgemeinen Liebe zur Tonkunst daselbst, schon längst etwas Aehnliches gefunden wird, sondern, was man etwa in dieser Hinsicht leistet, als Privatanstalt bestehet, und mitunter den Unternehmern und Privatlehrern überlassen ist. — —

Dass an wahrhaft ausgezeichneten, und — was wohl zu bemerken — zugleich für die grossen Theater Italiens geeigneten Sängern und Sängerinnen, eben jetzt fast Armuth herrsche, haben andere Herr Correspondenten schon nachgewiesen, und auch über die Hauptursachen davon, so wie über Vorzüge und Mängel der mehr oder weniger berühmten Subjecte das Nöthige erwähnt. Ich begnüge mich daher mit wenigen Worten. In jeder Hinsicht wahrhaft ausgezeichnete Tenoristen finden sich jetzt fast gar nicht. Deshalb behilft man sich gegenwärtig in der Opera seria mit männlich gekleideten Frauenzimmern. (Die Castraten scheinen ganz aus der Mode zu kommen. Die einzigen noch spielenden Individuen, Veluti, Testori und Fasciotti, reichen für ganz Italien nicht weit.) Die vorzüglichsten Sopranstimmen möchten wol seyn, seit sich Ihre Landsmannin, Charlotte Haser, zurückgezogen: die Bassi, Marcolini, Chores, Mdamotte, Belloc, und noch einige Andere. Der Bassi wird jetzt ziemlich allgemein der erste Rang zuerkannt. Es findet sich aber auch auf kleinern Theatern hier und da durch ganz Italien gar manche sehr gute prima Donna, Galli, Zamboni, Verni, Parlamagni, Patrossi, Ranfanga und Aprile sind die vorzüglichsten Bassisten: doch sind die drey letztern mehr für etwas kleinere Theater geeignet. — —

Das gesammte Opernwesen im Allgemeinen ist von dem, in Deutschland und Frankreich, so ganz verschieden, dass, ungeachtet auch darüber Ihre Leser schon in vieler Hinsicht unterrichtet sind, es doch manchen noch interessant seyn möchte, dasselbe einmal, so viel möglich, zusammengefasst zu erblicken. Selbst als Contrast von dem in Deutschland Gewöhnlichen gewähret es ein Interesse, wie das ja bey allem scharf Geschiedenen in dem Wesen und Thun der verschiedenen Völkerschaften der Fall ist. — Die Opern in Italien werden von Seiten der Directionen, so wunderlich das klingen mag, nach dem Calender eingetheilt: nach Jahreszeiten nämlich (stagioni.) Die Frühlingsopern (della stagione di primavera) fangen den zweyten Osterfeyertag an und dauern bis Anfang July: die Herbstopern (della stagione dell' autunno) beginnen gewöhnlich mit dem 15ten August und dauern bis zur Hälfte des Advents. Die Carnevalsopern fangen den zweyten Weihnachtsfeyertag an und währen

bis zur Hälfte der Fasten. Im Sommer (stagione della state) sind gemeiniglich die grossen Opernhäuser geschlossen und man giebt nur in den kleinern Theatern Opern, Tragodien und Lustspiele. Mit einer jeden dieser Stagioni nun werden Sänger und Sängerinnen gewechselt, wodurch diese Personen das wahre *perpetuum Mobile* darstellen. Eine eigene Klasse Makler, die in jeder Hauptstadt anzutreffen ist, und in welcher sich manche durch das Maklergeld bereichern, engagiren und dingen nun die Subjecte mittelst einer *Scrittura* (eines Contracts) für die verschiedenen Stagioni. In jeder Stagione werden nur zwey, höchstens drey Opern gegeben: im Carneval sind es drey Opere serie, deren dritte aber gewöhnlich ein dramatisirtes Oratorium ist: das übrige Jahr hindurch giebt man, in der Regel, blos Opere buffe. Zwey jener Opern sollen nun, wenn's recht ist, neu componirt seyn: in Mayland ist dies allerdings und stets der Fall: nur zur dritten wird ein schon früher componirtes Stück zugestanden. Jede Oper bestehet aus zwey Acten, mit denen noch zwey Ballets verbunden sind — ein grosses zu Ende des ersten, ein kleines zu Ende des zweyten Acts. So dauert solch eine Aufführung ungefähr von 7½ Uhr bis gegen Mitternacht. Jede Oper wird einen ganzen Monat hindurch täglich (den Freytag ausgenommen) gegeben: fällt etwa die zweyte durch, so wird die erste wiederholt und sonach zwey Monate durchgesungen und durchgegeigt. Es muss aber eine Oper durchaus schlecht seyn, wenn sie gänzlich fallen soll: hat sie auch nur wenige gute oder doch leidliche Stücke, so erhält sie sich wenigstens im Küchenleben. — Wie die Sänger, so werden auch die Componisten mittelst einer Scrittura nur für Eine Stagione, und zwar bestimmt für die Abfassung der ersten oder der zweyten Oper derselben, engagirt. In den grossen Städten zahlt man für eine neue Oper 200 bis 250 kais. Ducaten. Oft schreibt derselbe Componist zwey erste oder zwey zweyte Opern einer Stagione für zwey verschiedene Theater zugleich. Die fast durchgängig so schlechten Gedichte, die Eile — die Beschränkungen durch Anforderungen der Sänger etc. dazu genommen: so kann man denken, was da, in der Regel, Grosses entstehen kann! So hatte für diesen Carneval (1813) Hr. Mosca drey Scritture für drey erste, ernsthafte Opern, die eine für Genua, die zweyte für Bergamo, die dritte für Parma, zugleich angenommen. Er schrieb sie auch alle drey, und in dem Zeitraum von etwa sechs Wochen. Die Folge war, dass die, in Genua, wo der Componist selbst zugegen war, complett ausgepfiffen und sogar der Meister unartig mitgenommen ward, und dass die, in Bergamo, ebenfalls durchfiel; von der dritten weiss ich noch nichts Zuverlässiges. Die gewöhnlichen Opernschreiber sind auch das ganze Jahr hindurch auf ewiger Wanderschaft. — Nur die grössten Städte können indess alles dies bestreiten, vornämlich Mayland und Neapel. Die Verhältnisse nöthigen jetzt andere, von diesem Verfahren mehr oder weniger abzuweichen — wie dies der Fall ist in Rom, Florenz, Bologna, Venedig, Turin, Genua, und noch mehr in den kleinern, Verona, Brescia, Bergamo, Piacenza, Parma etc. Im Carneval lassen sich jedoch auch die kleinsten Städtchen ihr altes Recht nicht nehmen, und die allenthalben, von ihnen an bis hinauf nach Rom, anzutreffenden, niedlichen Theater haben wenigstens zu dieser Zeit ihre Opern und sogar ihre Ballete. Bey dem Hange der Italiener zu allem Schauwerk, bey dem Mangel fast an alle dem, was in Deutschland und Frankreich unter den weiten Begriff der gesellschaftlichen Unterhaltungen und Vergnügungen gehört, und bey der Gewohnheit, in dem Opernhause so vielerley zusammenzudrangen, was zu jenen Unterhaltungen gehört oder sie ersetzt — darf man sich nicht wundern, dass Ein Auditorium, Eine Oper, unmittelbar nach einander, sich dreyssig- und mehrmal gefallen lasst. Man nehme nur die Sache, wie sie ist! Bey der ersten Vorstellung einer neuen Oper ist das gedrangtvolle Haus nicht nur ganz Ohr, sondern überhaupt ganz Theilnahme, und, je nachdem das Stück ausfallt, ergiesst sich da die Stimme des Beyfalls oder des Missfallens mächtig, und oftmals wie der wildeste, strudelndste Strom. Nun ist, in der Regel, diese Sache abgethan. Die Logen dienen nun dazu, Besuche zu geben und zu empfangen, Fremde sich vorstellen zu lassen etc. Das Parterre dient zu Rendez-vous, zur Börse u. dergl. Alles plaudert, und plaudert auch laut genug — bis denn die Sängerin, bis der Sanger, die bey der ersten Vorstellung vorzuglich gefallen haben, mit der Arie oder überhaupt mit dem Gesangstück, das damals ebenfalls Glück gemacht, eintreten, wo dann plötzlich wieder alles still ist, das Stück aufmerksam und mit Genuss gehört, und gemeiniglich von neuem beklatscht wird, worauf dann die durch dasselbe unterbrochene Unterhaltung weiter fortlauft. —

Jede Oper wird übrigens vom ersten Violinisten, der in der Mitte des Orchesters einen etwas erhöheten Platz einnimmt, dirigirt. Der Kapellmeister am Klavier, zwischen dem ersten Contraviolon und Violoncell beynahe in einer Ecke, ist mit seiner Partitur kaum sichtbar und spielt eine sehr kleine Rolle, die sich nicht selten sogar auf Blattumwenden beschränkt. Nur in Florenz fand ich ein Orchester, ganz nach deutscher Art eingerichtet. Hier sass Hr. Kapellm. Bondi auf etwas erhöhetem Platze vor dem Klavier und dirigirte die Oper durch Taktiren etc. Auch bemerkte ich nur in diesem Orchester Contrabasse mit vier Saiten; sonst begnügt man sich durchgehends mit dreyen auf diesem Instrumente. Die Art des Taktschlagens ist in Italien überall die, welche in Deutschland nur an wenigen Orten angenommen worden ist: die ersten zwey Bewegungen des Taktirenden sind stets Niederschläge, welche laut angegeben werden, und es ist wahr, dass damit das Tempo leichter für alle bestimmt wird. —

Das mag über das Allgemeine des italien. Opernwesens, im Gegensatz des deutschen, für diesmal genug seyn; ich komme wieder auf Anmerkungen über einzelne Hauptpunkte.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Leipzig. (Beschluss aus der 15ten No.)

Ueber die *Kirchenmusik* an Sonn- und Festtagen, deren Wahl durchaus, und deren Ausführung, besonders in den Chören stets zu rühmen ist, hat uns ein anderer Mitarbeiter an diesen Blättern einen besondern Aufsatz versprochen. Zum Passionsoratorium hatte Hr. Musikd. Schicht Haydns *Worte des Erlösers* gewählt, die auch würdig ausgeführt wurden. — Die Chorgesänge der Thomaner in den Sonnabendsvespern erhalten sich in Ansehen und gerechtem Beyfall: nur wünschten die unterrichtetern Zuhörer seltener arrangirte, und öfter ursprünglich in dieser Form verfasste Werke zu hören, als es im letzten Halbjahr der Fall war. Die vollkommen begründeten Ursachen dieses Wunsches brauchen hier nicht erst angeführt zu werden. —

Die *Quartettgesellschaft* der Herren Matthäi, Campagnoli, Lange und Voigt gewährte den zahlreichen Freunden dieser herrlichen Musikgattung sehr genussreiche Stunden. Die Wahl der Werke und die Ausführung derselben waren in gleichem Grade rühmenswürdig. J. Haydn, Mozart, Beethoven und beyde Romberge wurden mit Recht am öftersten gewählt: von den Werken Anderer fanden den meisten Beyfall, ein vor kurzem gestochenes Quartett von Ries (mit Pianoforte,) und das so eben erschienene von Matthäi. Wir wünschen sehr, dass diese, eben so genussreiche, als bildende musik. Unterhaltung jedes Winterhalbjahr, und von den Unternehmern stets mit so viel Einsicht, Geschmack und Liebe, fortgesetzt werden möge. —

(*Von einem andern Theilnehmer.*) Die *Oper* fand dies halbe Jahr, die kältesten Wochen abgerechnet, nicht wenig Unterstützung, aber im Ganzen wenig Beyfall. Das Erste konnte mehr befremden, als das Zweyte. Verschiedene geschickte Mitglieder waren abgegangen und mit offenbar geringern besetzt; mehrere durch Mangel an Talent oder durch Nachlässigkeit ganz unfähige beybehalten; die Wahl der Stücke schien oftmals gar keine mehr, sondern nur ein Herausgreifen aus dem, was eben zur Hand und leicht ins Werk zu richten war; von neuen, wirklich vorzüglichen Opern, welche an andern Orten Glück machten, gab man kaum einige, von den ältern die besten nicht selten mit auffallender Nachlässigkeit, wenn auch nicht in allen, doch in mehrern Partien, und immer in der Anordnung des Ganzen u. s. w. So mussten sich freylich bey weitem die meisten der angesehensten Familien und der gebildetsten Musikfreunde vom Besuche des Theaters überhaupt entwöhnen: und was dies auf die Stimme im Publicum, von diesem aber zurückwirkend auf die Gesellschaft selbst für Einfluss haben musste, braucht nicht erst angeführt zu werden.

Wo nun das Ganze so häufig verfehlt wird, ist es unnütz und unerfreulich, über Einzelnes viel zu sprechen. Wir nennen daher nur diejenigen Mitglieder, welche vorzüglich Talent, Fleiss und Liebe zur Sache bewiesen; und geben die Opern an, welche hier neu waren. Jene waren vornämlich Mad. Cramer, Hr. Miller und Hr. Keller — welche schon voriges Jahr mit Auszeichnung genannt werden mussten. In manchen naiven, muntern Rollen, aber auch in diesen allein, gefiel mit Recht Dem. Herz, d. ält.; und Hr. Gerstäcker verdiente da Beyfall, wo seine schöne Stimme für sich wirken konnte, er sich der vielen, oft

unpassenden Verzierungen enthielt, und die Zerstreuung besiegte, die ihn nicht selten arg zu befallen scheint. In eigentlicher Schule war er seit vorigem Jahre nicht weiter gekommen. Hr. Pillwitz, jetzt erster Bassist, besitzt eine kräftige, angenehme, viel umfassende Stimme, auch gute musikalische Kenntnisse: spricht aber übel aus, und spielt gar nicht. — Folgende Opern waren hier neu. *Das Hochzeitfest im Eichthale* mit Musik von Ebell. Der Componist hat eine durchaus passende, sehr angenehme Musik geliefert. Obschon sie zuweilen arge Reminiscenzen im Einzelnen enthält, ist sie doch im Ganzen gar nicht ohne Eigenthümlichkeit, und in der Behandlung der gewählten Ideen, so wie in der Anordnung der Kunstmittel, keineswegs gewöhnlich. Der Mann von Geist und Geschmack leuchtet überall hervor. Die Oper machte mehr Glück, als alle die andern neuen. In der Ausführung zeichnete sich vor allen Hr. Keller aus, der den Verwalter Raschmann ganz bestimmt zu individualisiren wusste, und mit viel Leben und Laune durchführte. — Der *Augenarzt* von Gyrowetz. Ueber das Gedicht und über die Musik urtheilt Ref. ganz, wie der Rec. des Klavierauszugs in diesen Blättern. Ungeachtet Hr. Keller den Igel wieder meisterlich darstellte, wollte das Ganze doch nicht recht Eingang finden: indess liess man verschiedenen einzelnen, allerdings sehr gelungenen Gesangen ihr Recht wiederfahren. Mad. Cramer (Marie) und Hr. Miller (Berg) gaben ihre Rollen mit Fleiss und Sorgfalt: dagegen lässt sich Hr. Corradini in der Rolle des Pastors, was Steifheit und Affectation betrifft, schwer übertreffen, und Dem. Herz die jüngere schadete mit ihrem widerlichen Getöne den angenehmen Ensembles der drey Sopranstimmen nicht wenig. — Das *Dorf im Geburge* v. Kotzebue, mit Musik von Bergt, gefiel. Die Composition ist zwar hin und wieder nicht lebendig genug, enthält aber verschiedene wirklich schöne Stücke, unter welche vorzüglich die beyden Terzette im zweyten Acte zu rechnen sind. — *Wladimir* von Bierey gefiel nicht besonders. Das Sujet ist zwar nicht ohne Interesse, es wird ihm auch durch äussern Theaterapparat noch mehr aufgeholfen, und die Musik hat einige offenbar sehr ausgezeichnete Stücke — worunter das ganze erste Finale gehört: aber der Componist ringt gar zu sichtlich, und nicht selten für den Zuhörer fast peinlich, ganz originell in Melodie und Harmonie zu seyn, wobey seine Arbeit unmöglich wohlthun und das Gemüth ansprechen kann. Was die Ausführung betrifft, so darf Ref. die Gelegenheit nicht verabsäumen, des Hrn. Geiling mit Lob zu gedenken, indem dies die einzige Rolle war, die er ganz innen hatte: er spielte nämlich den Stummen. — In der Oper, die *Gemsenjäger*, zeigt sich Hr. Bierey noch gesuchter, und will doch hier vornämlich einfach erscheinen. Dies Widersprechende konnte nun noch weniger vortheilhaft wirken: die Oper missfiel. Schade, dass dieser achtungswerthe Componist in seinen neuern Arbeiten seine Natur und sein Talent so zu verkennen scheint, wie sich dies in frühern, z. B. im *Blumenmädchen* u. im *Schlaftrunk*, so vortheilhaft ausspricht. Die letztgenannte Oper, wiewol hier schon oft gesehen, gefiel doch auch bey diesmaligen Wiederholungen nach Verdienst.

Ermuntert und erleichtert durch die Aufführung der Gluckschen *Iphigenia in Tauris* im hiesigen Concerte, und um doch wenigstens vor dem Abschiede noch etwas zu geben, das auch den ernsthaftern Kunstfreund erfreuen, und den vorzüglichern Mitgliedern der Gesellschaft Gelegenheit geben konnte, sich in einem Werke zu versuchen, das die Anstrengung aller ihrer Kräfte verlangte, gab sie *für sich*, auf Veranstaltung des Hrn. Miller, dem dafür wahrer Dank gebührt — diese herrliche Oper zum Benefice für Hrn. Miller und für Hrn. Musikd. Schneider. Das Ganze war mit grösstem Fleiss einstudirt, und machte Hrn. Schneider, so wie fast allen Mitgliedern der Gesellschaft, wahre Ehre. Vorzüglich gelang die zweyte Vorstellung, so dass, von Seiten der Sänger und des Orchesters, nicht der geringste Fehler vorfiel — was bey solch einer Vorstellung, bey so wenigen Proben, und da die Gesellschaft an diese ganze Gattung gar nicht gewöhnt ist, gewiss nicht wenig sagen will. Iphigenie war Mad. Cramer, Orest Herr Miller, Pylades Hr. Gerstäcker, Thoas (wegen Krankheit des Hrn. Pillwitz) Hr. Fischer, erste Priesterin Dem. Herz d. ält. Um das Werk selbst zu geniessen, und auch den Mitgliedern der Gesellschaft ihr Recht wiederfahren zu lassen, musste man freylich keine hohen Forderungen an die Darstellung, und noch weniger an die scenische Anordnung und Ausschmückung, mitbringen: dann aber konnte man sich des Ganzen nicht wenig, und mehrerer Hauptpartien recht sehr erfreuen. Die gespannte Aufmerksamkeit des sehr zahlreichen Auditoriums vom Anfang bis zu Ende der Vor-

stellung, bewies, dass dies auch wirklich geschah. Da man in den Tanzen nichts geben *konnte*, als was man gab, so hatte man sie wol besser weggelassen: denn dies, wenn es auch an sich nicht übel war, war doch eben für diese Situationen, ja für die Würde eben dieses Werks überhaupt, ganz unpassend.

Recensionen.

Cramers Hymnus an Gott, in Musik gesetzt von Immanuel Müller, Cantor an der Kaufmannskirche zu Erfurt. Partitur. Erfurt, bey J. D. Weimar. (Preis 2 Thlr. 16 Gr.)

Nach Anleitung des Textes zerfällt diese Cantate ganz ungezwungen in drey Satze, (Chor, Sopranarie, und Chor mit einer kurzen Schlussfuge,) und enthalt manche recht gut gedachte, wirklich gelungene Stellen, nach welchen man dem Verf. einiges Talent zur Kirchen-Composition wol nicht absprechen kann: doch finden sich dagegen auch eben so viele, die entweder schon in der Anlage, oder doch wenigstens in der Ausführung misrathen sind; so dass in diesem Punkte Lob und Tadel einander ziemlich die Wage halten mochten. Nicht zu leugnen ist nun aber, dass die eine der beyden Wagschalen durch die haufigen Verstosse gegen die, hauptsachlich im Kirchenstyle unbedingt zu beobachtenden Regeln des reinen Satzes, ein entscheidendes Uebergewicht bekommt; denn mehrere sehr böse Octaven und Quinten, (z. B. Seite 4 Takt 3 und 4 zwischen Sopran und Bass, und S. 16 T. 5 und 7 zw. Tenor und Bass) falsche Verdoppelungen der Dissonanzen, (z. B. S. 3, 1 T. 7 im Sopr. und Tenor) unrichtig angebrachte Vorhalte, (z. B. S. 5 T. 2 im Alt und Tenor) und selbst einige ganz unstatthafte Harmonien (z. B. S. 12 T. 11 das letzte Viertel) konnen keinem, auch nur einigermassen aufmerksamen Beobachter entgehen. Auch hat der Verf. den Umfang des Ripien-Soprans oft überschritten, indem er ihm das zweygestrichne h als einen ganz gewöhnlichen Ton beylegt, (z. B. S. 4 T. 12.) Rec. begnugt sich, von jeder Art der gerügten Fehler nur Ein Beyspiel aufgestellt zu haben, und glaubt, dass man ihm die Aufzahlung derselben im Einzelnen gern erlassen werde, da diese ziemlich lang, und weder für den Verf. noch für den Leser erfreulich ausfallen dürfte; auch um so weniger nothwendig ist, da man fast auf jeder Seite etwas dergleichen antrifft. Eben so wünscht man einer weitlaufigen Auseinandersetzung der Schlussfuge überhoben zu seyn, und will hier nur so viel bemerken, dass das Thema, nach der ersten Einführung der Stimmen, nur in der Ober- und Unterstimme wieder vorkommt, die Mittelstimmen aber leer ausgehen; dass mehrere Dissonanzen frey im Sprunge eintreten, und mittelst der Vertauschung resolviren; und dass endlich da, wo der Fugensatz in der Gegenbewegung vorgenommen werden soll, die Quintensprünge des Thema's (wahrscheinlich der bequemern Verarbeitung wegen,) in Quartensprünge verwandelt werden. Der an sich schon fehlerhafte Satz ist übrigens auch durch manche bedeutende Druckfehler noch mehr entstellt.

Dreyzehn Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, in Musik gesetzt — v. C. T. Moritz. Leipzig, b. Breitkopf u. Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Der Verf. ist ein Mann von Kenntnissen und gebildetem Geschmack, kein Musiker von Profession, auch in der Kunstschule zu früh aus Prima entwischt; ein Mann, der sehr gut singt, auch gut Klavier spielt, doch schwerlich als Virtuos, wahrscheinlich in Berlin lebt, und ganz gewiss noch gar manches Musikalische schreiben wird, das Beyfall findet. Das alles behauptet Rec. ungescheut, ohne Hrn. M. im allergeringsten zu kennen, oder auch über ihn nur im Mindesten unterrichtet zu seyn, ausser eben, dass er die angeführten Lieder geschrieben habe. Indem gezeigt wird, wie Rec. zu obigen Behauptungen gekommen, werden zugleich diese Lieder selbst naher bezeichnet.

„Mann — Geschmack!" denn die Texte sind, in Hinsicht auf die Poesie überhaupt, wie auf musikal. Bearbeitung, sehr gut gewahlt, auch zum Theil wenig bekannt und ursprünglich weit herum zerstreuet; keiner dieser Texte ist im Sinn und Charakter verfehlt, und verschiedene sind eigen und trefflich aufgefasst, auch trefflich in der Musik dargestellt; endlich die Declamation ist nirgends falsch und oftere ungemein treffend, ohne dass sich jedoch irgendwo Aengstlichkeit oder steifes Nachpunktiren der rhetorischen Declamation zeigte.

„Kein Musiker von Profession“ denn sonst würde er nicht leicht jene Vorzüge verbinden, noch weniger sich so durchgehends versagt haben, ihre Verhältnis gegen den Dichter hervorstechen und gelten zu wollen, und sicher wurde er auch sonst, ehe er diese Lieder gegeben, schon durch gar manche frühere und schwächere Versuche die Welt haben beglücken wollen: dagegen würde er aber (was zugleich das: „auch in der Kunstschule — entwischt,“ erweisen mag,) die zwar nur einzelnen, aber so wunderlichen Verstösse — die Verstösse eben *dieser* Art, gegen Harmonie u. Regel überhaupt, gewiss vermieden haben. Man vergl. S. 6, Syst. 2, T. 5. S. 10. Syst. 2, T. 2 u. 3, S. 12, Syst. 2, T. 5, noch mehr T. 8 und 9 u. dergl. m.

„Sehr gut singt: denn sein Gesang ist wirklich Gesang, enthält auch überall die Hauptsache und Seele des Ganzen, hat endlich auch immer den Fluss und die Lage der Töne, wie sie nur der trifft, der selber singt.

„Gut Klavier: Virtuos:“ jenes scheint sich zu erweisen durch die, dem Instrumente und seiner Behandlungsart angemessene Schreibart überhaupt, und durch das, für die Wirkung fast durchgängig aufs beste getroffene Verhältnis zwischen Pianoforte und Gesang: das letzte — „nicht Virtuos“ — dadurch, dass er sonst schwerlich mit dem, was er für das Instrument und den Spieler gethan hat, sich begnügt, auch für den letzten wahrscheinlich schwieriger gesetzt hatte.

„Wahrscheinlich — lebt:“ denn die besten berliner Liedercomponisten sind seine Vorbilder — zunächst wol Righini und Himmel, letzter nämlich in seinen frühern, besten Stücken. Zuweilen gehet er aber in dieser Anhänglichkeit weiter und tritt diesen Vorbildern näher, als er gesollt hatte. Man vergleiche z. B. S. 21, wo Einem der Schlusssatz von Himmels *Fanchon* einfallen muss. Dass das Werkchen „der würdigen deutschen Künstlerin, Friederike Bethmann,“ gewidmet ist, scheint auch mit für den Berliner zu sprechen.

„Ganz gewiss — findet:“ das versteht sich aus dem Vorhergegangenen, und aus dem Beyfall, den diese Lieder finden werden, von selbst.

Wem, was hier gesagt ist, wie Spass erscheint, der denke daran, dass man ja auch den Ernst so ausdrucken kann: und wer es zu weitläufig über so ein kleines Werkchen schilt, der erinnere sich, dass die Rede ist von einem Manne von Geist und Bildung, dessen zum erstenmale in diesen Blättern gedacht wird.

Uebrigens haben Rec. vornämlich folgende Stücke gefallen: S. 4. S. 6. S. 8. (doch genügt auch diese, wie jede der vielen bisherigen Compositionen des herrlichen Monologs, nicht ganz: die Spohr'sche mochte wol noch den Preis verdienen;) S. 14, beyde, (das erste ist trefflich modulirt: es würde aber besser gewesen seyn, wenn man im ersten Takt des zweyten Systems nicht durch neue, wenn auch näher liegende Dissonanzen, sondern durch eine ruhigere Leitung, etwa von $B\frac{4}{4}$, $C\frac{6}{5}$, $D\frac{4}{3}$, nach Hause gebracht worden wäre:) S. 20, das zweyte; noch lieber aber sind Rec. die Stücke geworden: S. 3, S. 13, S. 16, und S. 19.

Notizen.

In *Worms* haben sich die Freunde der Tonkunst, sowol die, welche sie ausüben, als die, welche ihr nur mit Achtung und Neigung zugethan sind, in eine *musikalische Gesellschaft* vereinigt, welche das ganze Jahr wöchentlich einmal ihre Zusammenkünfte und Uebungen hält. Die Constitution, welche sie sich selbst gegeben und uns gefällig mitgetheilt hat, so wie die Anordnung ihrer Unterhaltungen, zeugt von eben so gereifter Einsicht, als humanen Gesinnungen, und wahrer Liebe zur Tonkunst. Die Gesetze sind unterzeichnet von den Herren Rasor, Lulay, Menger, Abresch, Mayer, Rasor 2, Schneidler, Franz, Graff und Schuler, von welchen mithin voranszusetzen, dass sie sich um das Institut vorzügliche Verdienste erworben haben, weshalb wir ihre Namen glaubten nicht ungenannt lassen zu dürfen. —

Hr. Schauspieldirector, *Joseph Seconda*, der seine Opernvorstellungen abwechselnd in Dresden und Leipzig giebt, hat an die Stelle des rühmlich bekannten Hrn. Friedr. Schneider, der als Organist zu St. Thomas in letztgenannter Stadt geblieben, Hrn. Hoffmann, sonst Kapellmeister in Warschau, dann in Bamberg, zum Musikdirector seiner Gesellschaft engagirt. Da wir diesen, in und ausser seiner Kunst so vorzüglich gebildeten, geistreichen und achtungswürdigen Mann näher zu kennen das Vergnügen haben, können wir nicht unterlassen, Hrn. Sec. und seiner Gesellschaft zu dieser Acquisition

Glück zu wünschen. — Hr. Org. Schneider rechtfertigt die bedeutenden Erwartungen, die man von ihm auch in diesem seinem neuen Amte hegte, aufs vollkommenste. Sein originelles, gründliches, und — was noch seltener gefunden wird — immer ganz bestimmt der einzelnen gottesdienstlichen Handlung nahe angepasstes Spiel, und eigenthümliches, stets zweckmässiges Zusammenstellen der Stimmen, erwecken allgemeine Theilnahme. Kein Kenner oder Freund der Tonkunst konnte z. B. am 10ten dies. in der Sonnabendsvesper, das herrliche Präludium nach dem rührenden *Ecce, quomodo moritur justus* — über den sanft erhebenden Gedanken dieses Gesanges zu den Worten: *et erit in pace memoria ejus* — ohne tiefe Bewegung anhören. Bey solcher Behandlung hört die Orgel auf, blos ein begleitender und ausfüllender Theil der religiösen Handlung zu seyn, und wird ein wesentlicher, ja ein ganz vorzüglich zweckmässiger und wirksamer.

Kurze Anzeigen.

1. *Variazioni sentimentali sopra Tema originale — Op. 15.* (Pr. 12 Gr.)
2. *X Variations sur un Thème orig.* — Oeuv. 16. (Pr. 12 Gr.)
3. *IX Variazioni sopra Tema orig. e Rondo — per il Pianof. comp. da Giov. Paolo Schulthesius. Segretar. della IV Classe della Società ital. di Scienze etc.* Op. 17. (Pr. 16 Gr.)

Jener wackere Veteran, den kein Freund der Wissenschaften und Künste, der Livorno besucht, am wenigsten aber ein deutscher Landsmann, ohne Freude kennen lernt, ohne Hochachtung und Liebe verlässt — Hr. Prediger Schulthesius, giebt durch diese Werkchen einen Beweis, dass ihm die Götter ein Alter zubereiten, wie Horaz es sich einst erbat: und schon darum werden, wenigstens die, welche in einigem Verhältnisse mit ihm stehen, (u. deren sind gewiss nicht wenige!) sie, diese Werkchen, mit Vergnügen betrachten. Dass sie mit dem, was von den besten deutschen Meistern in den letzten Jahrzehenden, auch in dieser Gattung, geleistet worden, in jeder Hinsicht, besonders aber in Erfindung, Schritt halten sollten, wird Niemand erwarten, da der Verf. fast vierzig Jahre von seinem Vaterlande getrennet lebt: aber zum Glück will er auch keinem Andern nachefern, sondern nur, was ihm selbst eigen und gemäss ist, auf eine anständige und regelmässige Weise so leicht und gefällig, als ihm möglich, aussagen. Das ist ihm denn auch, und in den meisten der zuerst genannten Variationen nicht übel gelungen, so dass sie jeder, auch der nicht Theil am Verf. nimmt, gern hören wird. Mehrere Sätze der beyden andern Nummern erinnern freylich an eine Zeit, die in Deutschland längst nicht mehr ist, indess dieselbe, was eben Instrumentalmusik und besonders Solospiel auf dem Pianoforte betrifft, in Italien unter Dilettanten beyder Geschlechter noch in guten Ehren steht. Dass alles äusserst leicht und dem Instrumente angemessen, auch im Satze rein und gehörig geschrieben ist, erwartet man schon von jener Zeit; und so können diese Werkchen auch Schülern mit gutem Gewissen empfohlen werden: der Verf. aber möge noch lange ein gesundes, heiteres Alter geniessen — *nec sine Musa!* —

Favorit-Walzer der Kaiserin von Frankreich — für 2 Violinen, 2 Clarinetten, 2 Fagotte, 2 Horner, Piccolflöte, Posaune, Trompete und Bass. Leipzig, bey Kuhnel. (Pr. 1 Thlr.)

Die aus dem früher erschienenen Klavierauszuge allgemein bekannten, muntern und interessanten Walzer verdienten um so mehr in ihrer Vollständigkeit bekannt zu werden, da, wie man nun siehet, eben in der effectvollen und hin und wieder wirklich originellen Instrumentirung einer ihrer besten Vorzüge bestehet, und sie sich so vollstimmig ausführt, noch weit vortheilhafter, als am Pianoforte, ausnehmen. — Mag sie geschrieben haben, wer da will: er hat sehr gut verstanden, für den Tanz zu setzen: und so wird gewiss allen vollständigen Orchestern der Ballsale mit diesen Walzern kein geringer Dienst geleistet werden. Manche bequemere Bläser werden jedoch, wenn die Tänze oft wiederholt werden müssen, sich beklagen, ziemlich mitgenommen zu werden. Weglassen darf man keines der angegebnen Instrumente, als im Nothfall die Posaune: doch wird man sie ebenfalls vermissen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten April. **Nº. 17.** 1813.

Schreiben eines in Italien reisenden Deutschen, vom Ende Februars.

(Beschluss aus der 16ten No.)

Die gewöhnlichsten jetzigen Opern-Componisten Italiens sind: Nicolini, Farinelli, Basily, Orland, Pavesi, Generali, Rossini, Mosca, u. Guglielmi der Sohn. Zingarelli führe ich unter diesen nicht an, weil ich, seit seiner (doch wol mehr durch günstige Umstände) so berühmt gewordenen *Gerusalemme*, nichts Neues von ihm gehört habe; und noch weniger gehört Simon Mayer hieher, der im ganzen, für Musik gebildeten Europa bekannt und hochgeschatzt ist, dessen Schreibart, wenigstens in seinen spätern und bedeutendern Werken, von der, jener aufgezählten Herren so sehr abweicht, und der überdies ein Deutscher ist, und zwar nicht nur von Geburt, sondern eigentlich auch in seinen Werken. — Von jenen genannten Componisten schreiben Rossini und Pavesi am besten; Schade, dass letzterer kränklich ist. Generali hat mehrere sehr angenehme, gefällige, und mit Recht beliebte Stücke geliefert, fühlt sich aber zu sehr, als dass man glauben könnte, er werde sich höher aufschwingen. Auch gefällt er sich, um tief und originell zu scheinen, in unerhörten Uebergängen, die aber nicht nur höchst bizarr, sondern auch meistens wie aus den Wolken gefallen, folglich ohne Wirkung, und in seiner übrigens leichten Musik am allerwenigsten an ihrer Stelle sind. Basily, Kapellmeister an der Santa Casa zu Loretto, verdient ganz besonders ausgezeichnet zu werden, und ich thue das um so lieber, da er hier schlechterdings nicht nach Würden gekannt und hervorgezogen, vielmehr von Neid und Oberflächlichkeit nach Möglichkeit unterdrückt wird. Seine Compositionen sondern sich von dem in Italien jetzt gewöhnlichen Schlage ganz ab; davon sind — sein schönes, aufs Edle gerichtetes Talent vorausgesetzt — die Ursachen: er ist ein gründlicher Contrapunctist, und, er hat sich vornämlich nach ältern Italienern und nach Deutschen gebildet. Seine zwey Opern, die er vor wenigen Jahren in Venedig schrieb, wurden mit Beyfall aufgenommen. Er ist auch ein trefflicher Klavierspieler, und liebt und übt als solcher vor allem deutsche Compositionen für dies Instrument. Ich selbst habe ihn vorzügliche Arbeiten von Beethoven und Dussek mit aller Fertigkeit, grösster Präcision, und schön im Sinne der Meister vortragen gehört. Dass eben diese seine Anhänglichkeit an deutsche Musik ihm hier zur Schwäche gerechnet, und er darum möglichst verkleinert wird, ist ziemlich in der Ordnung. — Von den übrigen Genannten habe ich wenigstens nichts wahrhaft Ausgezeichnetes, obgleich manches nicht gerade zu Verwerfende, zu hören bekommen. —

Ueber die ital. Orchester finde ich von fast allen Deutschen sehr geschmält. Man kann freylich nur wenige derselben rühmen; aber man sollte doch auch an sie nicht den Maasstab von den besten deutschen Orchestern legen, da man sie hier, mit wenigen Ausnahmen, gar nicht zu denselben verwendet, wie in Deutschland. Für die leichte ital. Musik sind sie in Neapel, Mayland, Florenz, Bologna etc. wirklich gut, und ich wüsste an diesen im Allgemeinen nichts zu tadeln, als die (in Italien überall) sehr schwachen Contrabässe. Auf den letzten, und einige verwandte Punkte werde ich in der Folge zurückkommen. — Unter den Musik-Directoren bey der Oper muss ich vor allen Hrn. Festa in Neapel auszeichnen. Er ist durchaus wacker. Sein tüchtiger Bogenstrich bezeichnet nicht nur den Takt immer genau, sondern giebt auch dem Orchester überhaupt mehr Kraft. Vielleicht nimmt er die langsamen Tempi gewöhnlich allzulangsam; das Piano übertreibt er aber gewiss, und bisweilen bis zum kaum Verständlichen. — —

Dass die italien. Opernmusik, überhaupt genommen und einzelne Ausnahmen zugestanden, bey

weitem nicht mehr sey, was sie gewesen, fühlen jetzt selbst die verständigern Italiener und geben es auch wol allenfalls zu. Wie gut wäre es nun, wenn man in Italien das durch Verjährung eingewurzelte Vorurtheil, als sey die wahre Opernmusik ihnen *allein* eigen, endlich ganz aufgäbe; und in Deutschland die neuerdings aufgekommene, eben so ungegründete Ansicht, als könne man von den Italienern in der Composition (auch für Gesang und Theater) gar nichts Rechts mehr lernen! wie gut, wenn vielmehr beyde, ganz offenbar von der Natur für die Tonkunst vorzüglich ausgestattete Nationen einander, mit gegenseitiger Achtung, Anerkennung des Eigenthümlichen, und rücksichtloser Bereitwilligkeit, die Hande böten! Wie würde das so schöne Talent des Italieners für ausdrucksvolle Melodie durch bessere deutsche Harmonie neu belebt, veredelt, für längere Dauer gebildet; wie würde die deutsche Harmonie und Instrumentirung durch Verbindung mit italien. Melodie zweckmässiger, einnehmender, gemässigter werden; jenes der Mattheit und Flachheit, diese der Trockenheit und Künsteley entgehen, und beyde nun erst *überall* den rechten Eingang finden! Geneigt hierzu scheinet in Italien der gebildete Theil des Publicums an mehrern grossen Orten jetzt mehr, als jemals: leider aber auch weit mehr, als bey weitem die meisten der italien. Componisten und Musiker überhaupt. Vorzügliche Werke deutscher Künstler werden bey kunstfreundlichen Auditorien immer mehr bekannt, immer mehr hochgeachtet, und zum Theil selbst wirklich geliebt. Besonders sind die Namen, Mozart und Haydn, überall mit Hochachtung, und nicht selten mit lebhaftem Enthusiasmus genannt — überall, nur von Componisten und Musikern gemeinen Schlages nicht, oder doch nicht ohne herabsetzenden Beynamen. Die *Schöpfung* hat überall, wo man sie auch nur mässig gut gab, entzückt. Mozartsche und Haydnsche Symphonien und Quartetten sind an keinem bedeutenden Orte der ganzen Halbinsel mehr ganz fremd; an mehrern sehr benutzt und gefeyert. *Cosi fan tutte* erregte das grösste Vergnügen im Theater della Scala zu Mayland. *D. Giovanni* fand in Rom und Neapel wenigstens allgemeine Bewunderung. Jos. Weigl ist unter den Gebildeten ungemein beliebt. In alle diesem gehet Mayland dem übrigen Italien mit gutem Muster voran. Der Deutsche, der (freylich mit Geist und ausgezeichnetem Talent für Musik, auch mit gründlichen contrapunktischen Kenntnissen, und wissenschaftlich-musikalischen überhaupt) sich in diese Stadt wenden wollte, würde, wohl empfohlen, um bald bekannter zu werden, ohne allen Zweifel hier mehr und leichter, auch ehrenvollere Beschäftigung finden, als an irgend einem andern Orte Italiens; gefiele aber eine Oper von ihm erst in Mayland, so mochte wol — wie es eben jetzt ist — sein Glück für ganz Italien gemacht seyn. — Die Instrumentalmusik der Italiener kann und wird immer mehr gewinnen, je mehr die Bekanntschaft mit deutscher Musik dieser Gattung verbreitet wird. Ihre gewöhnlichen Ouvertüren sind fast alle höchstens mittelmässig, viele gar nicht dieses Namens würdig, alle über Einem Leisten geschnitten. Erst das „*Arrige aures, Pamphile*" nämlich, ein pathetisch gemeyntes, aber kraftloses Adagio, gewöhnlich Unisono angefangen; dann ein aus mancherley, meist wässerigen Melodien an einander gereihetes Allegro, das im zweyten Theile mit dem alltäglichen, äusserst kurzen Uebergange in die Oberterz des Tonstücks pranget, und in welchem Crescendo und Fortissimo, seit kurzem auch der ganze Apparat der Janitscharenmusik, die Hauptrollen spielen. (Jener Uebergang hat auch beynahe in allen jetzt gewöhnlichen Arien statt.) Bis zum Ekel hört man überall die Cadenzen

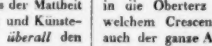

damit die Cadenzen der Musik erschöpft wären. Die zweyte Violin geht meistens in Terzen oder Sechsten mit, oder arpeggirt; die Viola schlendert mit dem Basse. Doch genug davon! Hier also müssten die Italiener vorerst von den Deutschen lernen. — —

Die Kirchenmusik ist in Italien ganz von dem abgewichen, was sie ehedem hier war, und, wie sie nun, im Ganzen genommen, auftritt, mit dem, wie sie noch in Deutschland erscheint, gar nicht einmal zu vergleichen. Der Sinn und die Liebe für das Feyerliche, Grosse, Würdevolle, Andachtige, ist in diesem Fache von den deutschen Componisten noch keineswegs gewichen; und in dem, was man im engern Sinne Kunst nennet, sind sie eben hier eher verschwenderisch, als arm: in Italien hingegen hat der Operngeschmack alles hingerissen, und ausser der Kirchenmusik von Simon Mayer und Asioli, habe *ich* von jetzt Schreibenden durchaus keine wahre, würdige Kirchenmusik gehört. Man hat mir noch einige Componisten dieses Fachs als brav gerühmt: ich kann nicht wider-

sprechen, aber auch nicht bestätigen, denn ich habe nichts von ihnen kennen lernen können. Gewöhnlich hat man in neuern Kirchenstücken leichte, zuweilen wol auch gute, selbst schöne Melodien, aber wenig oder gar nicht verschieden von denen, die man in Opern, ja in Balleten hört; und was der Italiener ehemals, und der Deutsche jederzeit, kirchenmässigen Charakter und kirchenmässige Ausführung — was er Kirchenstyl nannte, scheint bey den allermeisten jetzigen Componisten Italiens ganz verschwunden, oder vielmehr von ihnen gar nicht gekannt zu seyn. Ueber die (wiewol seltenen) Aufführungen älterer und besserer italien. Kirchenmusiken ist von einem andern Corresp. Ihrer Blätter vor einiger Zeit, und ganz meinen Erfahrungen gemäss, gesprochen worden.

Kammermusik, besonders in Sonaten und Quartetten, doch auch in Symphonien, Ouverturen, Concerten für Violin, Pianoforte etc. wird seit einiger Zeit wieder fleissiger cultivirt, und nicht selten, besonders in ersteren Gattungen, sehr pracis ausgeführt. — Den Namen, *Professore* oder *Professore di musica*, (unser Virtuos,) führt jeder und jede, die auf einem Instrumente sich auszeichnen, mögen sie übrigens von Musik Profession machen oder nicht. Man gehet mit diesem Ehrennamen überhaupt etwas verschwenderisch um. Der Componist heisst *Maestro*. — Concerte durchreisender Virtuosen sind bekanntlich ausserst selten. Bestimmte wöchentliche Privatakademien für Musik giebt es jetzt, ausser denen, in Ihren Blättern schon früher genannten dreyen zu Mayland, in ganz Italien nicht mehr. Auch in diesen letztern, so vielen Dank und Ruhm sie verdienen, habe ich die *schwerern* Stücke Haydns, Mozarts, Beethovens und dergl., vorzüglich für grosse Orchester, nur sehr unvollkommen ausführen gehört. Ich meyne nicht sowol in Anschung kleiner Versehen bey einzelnen künstlichern Stellen u. dergl., was der ernsthafte Kunstfreund allenfalls wol hingehen lässt, sondern in der Art, das Ganze zu fassen und darzustellen. Die eigene Ansicht, und die meist leichte, nur graziöse Art des Vortrags der Italiener sagt dem ganzen Charakter solcher Arbeiten noch gar nicht recht zu, und vermag deren energischen Geist nicht zu beschwören, weder für die Zuhörer, noch für die Ausführenden selbst. Daher vergisst man auch oft selbst die Tempi. So hörte ich, selbst bey dem besten Willen und grossen Fleiss der Maylander, z. B. Haydns bekanntes Andante aus C mit dem Paukenschlag in der Symphonie aus G, und Mozarts Andante aus As in der grossen Symphonie aus Es, im Tempo eines galanten Allegretto u. dergl. m. —

Von Musikalien-Handlungen ist die, Artaria's, in Mayland, wie ich schon gesagt habe, die erste und ohne Vergleich die bedeutendste in ganz Italien. Alle übrigen wollen wenig sagen und manche können kaum Musikalien-Handlungen genannt werden. Ausser Favoritstücken aus Opern, d. h. applaudirten Arien und dergl., wird gewöhnlich gar nichts gedruckt. Man erfährt darum auch gar nicht, dass Jemand etwas Bedeutendes von Kammermusik schreibe. Schade, dass Hr. Asioli, Director des Conservatorio in Mayland, der einige sehr gute Kirchenstücke und verschiedene interessante Symphonien geschrieben hat, auch ein ausgezeichneter Klavierspieler ist, sein Vaterland nicht mehr bereichern mag. Hr. Rolla, erster Violinist des Vicekönigs von Italien und Orchester-Director des mayland. Theaters della Scala, hat mehrere schöne Quartetten, Trios, Duetten für Violin geliefert: sie sind aber sammtlich im Auslande gedruckt. Der sehr thatige Artaria hat auch so eben eine Steindruckerey errichtet. Ich habe das erste Werk derselben, das, so viel ich weiss, noch nicht öffentlich ausgegeben ist, gesehen; es waren drey Violin-Duetten von Rolla, und der Druck fiel sehr schön aus. Von Hrn. Art.'s Kenntnissen und Thatigkeit, besonders auch von seiner Vertrautheit mit den vorzüglichsten Erzeugnissen beyder Nationen und deren gerechter Würdigung, dürfen sich die Freunde der Tonkunst in Italien viel versprechen, nicht nur für sie selbst, sondern mittelbar wol auch nach und nach für das Allgemeine dieser Kunst. —

Virtuosen auf einem Instrumente giebt es in Italien eben nicht allzuviele. Die Klarinette findet jetzt viele Liebhaber, gleichwol giebt es nur wenige wahrhaft treffliche Klarinettisten. Die ausserst geringe Anzahl guter Hoboisten ist kaum hinreichend, die grossen Orchester zu besetzen; die andern behelfen sich mit der Klarinette. Belloli in Mayland ist ein vortrefflicher Waldhornist. Virtuosen auf dem Fagott weiss ich nur sehr wenige. Die in Italien häufig, ja mehr, als sonst anderswo gebrauchliche Bassposaune ist überall, selbst in kleinen Theatern, zu finden, und wird oft sehr geschickt gehandhabt. Der Posaunist stehet neben dem Contrabassisten und blaset dessen Stimme, nicht etwa nur in der Ouverture, sondern durch die ganze

Opern buffa, mit. Auch fehlt er nicht in Tanzsälen, wo er die Walzer und Monferine mit lederner Lunge redlich aushalt. Dagegen scheint es, als ob der Italiener dies Instrument eben da, wohin es recht eigentlich gehört, nicht leiden möge. Wenigstens wurde es bey den Aufführungen des D. Giovanni vorigen Herbst in Neapel weggelassen. Die Pauke ist dem Italiener ganz gleichgültig: dagegen giebt man ihm jetzt, und empfängt er mit Vergnügen, fast in allen Ouverturen und Finalen den ganz unzweckmässigen Lärm der gesammten türkischen Musik. — Alle Virtuosen, besonders auf Saiteninstrumenten, kennen gelernt zu haben, kann ich mich nicht rühmen. Wo sollte man auch Gelegenheit dazu finden, da es keine Concerte giebt? Doch ist die Zahl jener zuverlässig, nach Verhältnis, nicht eben gross. Rolla spielt vortrefflich Violin und Viola; Festa desgleichen. Ueber beyde und das Charakteristische ihres Spiels ist früher in Ihren Blättern gesprochen worden. Pollini in Mayland ist ein ausgezeichneter Klavierspieler; seine Schülerin, Mad. Visconti, seiner werth. Storioni, vom mayländ. Conservatorio, wird für einen sehr guten Violoncellisten gehalten. Mit den Contrabässen siehet es überall in Italien am übelsten aus: keine Applicatur, (man rutscht mit der Hand, selbst bey Läufen,) mithin keine Deutlichkeit, keine Kraft etc. Daher ist dies wahre Fundament aller vollen Musik, dies Hauptmittel der Würde und Energie im Orchester, überall nur matt, selbst wenn man in die grossen Theater acht bis zehn Contrabässe stellt. — Die Guitarre wird von vielen Dilettanten sehr geliebt und geübt, besonders um sich selbst beym Gesange zu begleiten. Die Liebhaberey an der Mandoline nimmt sehr ab. Hr. Vimercati, ein Mayländer, jetzt auf Reisen in Deutschland, spielt dies Instrument sehr fertig. Die Harfe findet hier und da geschickte Liebhaberinnen. —

Eigentliche musikal. Journale giebt es in Italien gar nicht. Die bologneser Zeitung liefert jedoch Notizen über die Aufnahme der Opern in den ansehnlichsten Städten. Theils hat sie eigene Correspondenz, theils entlehnt sie die Artikel aus andern Blättern. Die Pseudo-Recensionen werden meistens von Dilettanten ohne alle gründliche Kenntnis der Musik abgefasst; an ein Feststellen sicherer Grundsätze, oder auch nur an bestimmte Ansichten aus dem Ganzen, ist nicht zu denken. Manche einzelne, am Ort und Stelle brauchbare Bemerkung lässt wol nehmen; weit öfter aber finden sich auffallend parteyische, ja wahrhaft abgeschmackte Urtheile. Die Kenner und gründlich gebildeten Musiker machen darum auch gar nichts daraus: ja selbst gewöhnlichere Componisten, Sänger etc. halten's so, es müsste denn Einer selbst angestochen seyn, wo er dann eine Weile wütet, dann ist's aber eben so gut, als wäre nichts vorgefallen. Dass es in diesen Artikeln, dass es auch bey andern Gelegenheiten, namentlich in Mayland, an heftigen, und öfters ganz armseligen Ausfällen gegen die ultramontane Musik nicht fehle, brauche ich kaum zu erwähnen. —

Doch genug diesmal! Soll ich nun noch einen Ueberblick auf den Zustand der Tonkunst, das Wort im vollen Sinn genommen, werfen; soll ich, nicht blos nach dem hier Beygebrachten, sondern nach allem, was ich in mehrjährigem Aufenthalte in Italien erfahren und bemerkt habe, ein letztes Resultat zu ziehen versuchen: so kann es kein anderes seyn, als wie ich es hier, als redlicher Deutscher, auf Gefahr excommunicirt zu werden, ausspreche: Im vorigen Jahrhundert huldigte man in Italien vornämlich der Melodie — und das war schön, und dem Südländer vollkommen angemessen; aber man studirte auch ernstlich die Harmonie und liess ihr dann in eigenen Arbeiten möglichst Recht wiederfahren: jetzt trifft man in Italien fast einzig Melodisten, welche, statt Harmonie ernstlich zu studiren, sich über sie hinaussetzen, sie ungescheut vernachlässigen. So wird die *edlere, würdigere* Kunst fast vergessen, und damit selbst die Musik überhaupt immer mehr aus ihren Angeln gehoben: denn wird der Sinn nicht sichtlicher zum Edlen und Würdigen erweckt, und nimmer mehr an diesem geübt, so nähert er sich auch im Anmuthigen, Scherzhaften etc. immer mehr dem Gemeinen. So ist es in allem: so auch in der Kunst. Ob die Musik nun da — falls man ihr nicht von jener vernachlässigten Seite her neue, sichere Stützen unterlegt, nicht, *als Kunst*, in sich selbst zusammenfallen und zu *blossem* Zeitvertreib werden müsse: das mögen Andere entscheiden. Sollen aber jene Stützen, wie jetzt mehrere der unterrichtetsten Italiener selbst und laut wünschen, wirklich angelegt werden: so sehe wenigstens *ich* nicht — wie nämlich jetzt die Sachen stehen, da man die strenge Theorie so sehr scheuet, auch nur einige derselben mächtige Lehrer besitzt, und da das Vaterländische der Vorzeit vom Geschmack und der Neigung des gegenwärtigen Publicums meist allzuweit entfernet

liegt — ich sehe nicht, woher man diese Stützen, und zugleich die Handgriffe, sie wirksam anzulegen, nehmen will, als eben aus dem Studium der besten Werke deutscher Meister, und deren — ich sage nicht geradehin *Nachahmung*, sondern *Aufnahme in sein eigenes Wesen*, zur Erhebung, Bereicherung und Leitung desselben, woraus dann erst wieder eigenthümliche Werke entstehen können wie sie der Kunst überhaupt, aber auch zugleich der Individualität der Italiener angemessen und würdig seyn werden.

Varianten in Kirchenmelodien, die allgemeine Berücksichtigung verdienen dürften.

Referent ist zwar nicht im Stande, die Authentie dieser Varianten darzuthun, er ist aber auch der Meynung, dass manches Unauthentische durch seinen innern Werth des praktischen Gebrauchs würdiger sey, als das Authentische, und das wagt er von dem hier Gelieferten zu behaupten, falls unter den Lesarten, denen er dasselbe entgegenstellt, die authentische ist.

Jesus, meine Zuversicht.

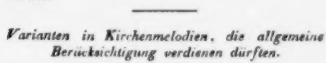

Dieses d, von dessen Unächtheit Referent fast völlig überzeugt ist, ist von ergreifender Kraft; das doppelte c ist unstreitig matter. Auch bewirkt jenes eine kräftigere Harmonie:

Z. 5.

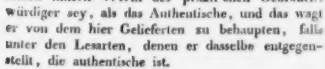

Ist das g dem ganzen Geiste der Melodie nicht angemessener, als das gis? Und wie kraftvoll ist das c h a gegen das a gis a?

Z. 6.

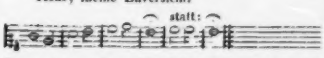

Wer fühlt nicht, dass 1) an das Vorhergehende sich gar nicht ordentlich anschliesst, und dass 2) aus *„Freu dich sehr, o meine Seele“* herüber gebeut, einen unbefriedigenden Schluss bildet?

Wer nur den lieben Gott lässt walten.

Z. 1.

Wie ist's möglich, dass man das gis fis immer noch findet, da es, ausserdem, dass es dieser äolischen Melodie fremd ist, einen widrigen Schluss macht? Referent schliesst, mit Franzens Choralbuche, in C dur, da selbst das der Regel gemässe E moll rauh ist, daher auch die Gemeinden, die es kennt, immer C dur nehmen.

Z. 2.

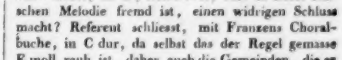

Dieses a a gis a macht die an sich ruhige Melodie noch ruhiger, und somit, da die neuern Lieder-Dichter sich ihrer — leider! — im Uebermass und sogar bey Liedern von der Melodie ganz heterogenen Empfindungen bedient haben, noch unzweckmässiger.

Wachet auf, ruft uns die Stimme.

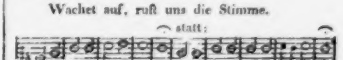

Hier spricht Nro. 1. für sich selbst.

Z. 9.

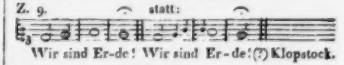

Wir sind Er-de! Wir sind Er-de!(?) Klopstock.

Z. 11.

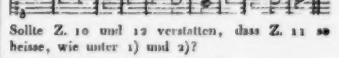

Sollte Z. 10 und 12 verstatten, dass Z. 11 so heisse, wie unter 1) und 2)?

Von Gott will ich nicht lassen.

Wie hat man doch aus dieser 8theiligen Melodie in manchen Gegenden eine 4theilige machen und beybehalten können? Referent konnte sich von der Wirklichkeit dieser Zusammenziehung durchaus nicht überzeugen, bis er sie leider endlich eben da, wo er sie am wenigsten fürchtete, in *Kittels Choralbuch*, fand. Hätte der Componist so gesetzt, so hätte er über den offenbaren Reim wegcomponirt. Das hat Ref. aber noch nirgends gefunden, als in *„Jesus, meine Freude,“* und *„Was mein Gott will, das g'schieh allzeit,“* wo 2 kurze sich reimende Zeilen in eine zusammengezogen sind. Aber hier wäre erst aus 2 nicht so kurzen, und dann sogar

aus 3 desgleichen 1 Zeile gemacht. Das lässt sich nicht denken. Die Melodie ist auch in der That, wie der Text, 8theilig, und die Ruhepunkte sind so fühlbar, dass Referent nicht umhin kann, jene Zusammenziehung auf dem Lande entstanden zu glauben, wo man hin und wieder so rasch hintereinander singt, dass die Interludien fast ganz verdrängt werden. Zu Anfang der letzten Zeile steht besser f als fis, theils weil die Melodie äolisch ist, theils weil es dem ganzen Charakter derselben (*ruhiges Gottvertrauen*) besser entspricht.

In „*Gelobet seyst du, Jesu Christ,*“ ist der schleifende Gang am Schlusse der vorletzten Zeile, den *Hiller* und *Umbreit* weggelassen haben, acht *weihnachtsmässig*. Eben so fehlt bey demselben wol mit Unrecht die Wiederholung der 4ten Zeile von: Lobt Gott ihr Christen allzugleich. Nach Ref. und gewiss auch vieler Andern Gefühle ist die *Hillersche* Abänderung eine Verstümmelung des so schönen Chorals.

Herr Jesu Christ dich zu uns wend!

Z. 2. Z. 4. Kittel u. Umbreit.

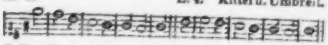

Sollte diese altisirende Cadenz dem muntern Geiste der Melodie nicht weniger angemessen seyn, als folgende?

Z. 2. Z. 4.

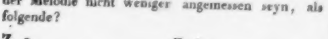

Noch immer ist das gis fis in Zeile 1 des solischen: Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen? nicht ganz verbannt. Kann man wirklich überzeugt seyn, dass es besser wirke als das g?

Was Gott thut, das ist wohlgethan.

Z. 1. statt:

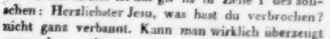

Ist auf die erste Art nicht richtiger declamirt, als auf die zweyte? Auf *wohl* muss natürlich vorzüglicher Nachdruck kommen. Sehr passend ist ihm deswegen dort der höchste Ton in der ganzen Zeile gegeben. Hier aber wird der ihm zukommende Accent durch den vorhergehenden höheren Ton geschwächt, oder *ist* und überhaupt die kurze Sylbe gegen die Natur hervorgehoben.

Z. 2. statt:

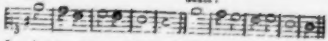

In 1) ist wieder richtige Declamation, auch mehr Melodie. In 2) fallen 2 Nebensylben *auf* höhere Töne, als die Accentsylbe. Sollte die 2te Zeile, dass ich so sage, *tonisch geschrieben* werden, so würde man sie gewiss so stellen: *Es bleibt gar recht sein*, und nicht: Es bleibt *gar recht* sein. — Dass die 2te Accentsylbe *Will(e)* auf einen tiefern Ton fällt als *sein*, ist nicht unnatürlich, da die Stimme des Lesenden eine Cadenz macht. Auch fällt sie auf eine noch ein Mal so viel geltende Note.

Nun ruhen alle Wälder.

Z. 3 u. 5. statt:

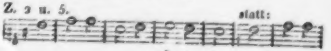

oder:

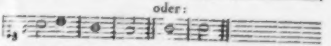

Hat nicht die 2te Melodie etwas Hartes, Abstossendes, und ist nicht der 2te Schluss unmelodisch und gegen die Declamation? Ist auch die 3te Zeile nicht melodischer, wenn am Schlusse, statt h h a, c h a gesungen wird?

In Z. 2 von: Es ist das Heil uns kommen her, hört man immer noch a b für as b — eine unnöthige Abweichung von der Tonleiter dieses Chorals, ja wol eine Verschlimmerung, weil dadurch vor dem Schluss der Zeile in die Dominante modulirt wird.

Valet will ich dir geben.

letzte Zeile. statt (bei Kittel u. Umbreit):

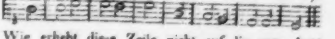

Wie erhebt diese Zeile nicht auf die erste Art! wie schön passt sie nicht ins Ganze und schliesst sich vornamlich an die herabschweifende vorletzte Zeile an.

Dir, dir, Jehovah! will ich singen.

Z. 5 u. 6.

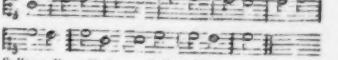

Sollten diese Zeilen auf diese Weise nicht annehmlicher seyn, als so, wie man sie in den Choral-

büchern findet? sollte wenigstens nicht die letzte Zeile hier melodischer und richtiger declamirt seyn?

Ist in: Christus, der ist mein Leben, die erste Zeile bey *Umbreit* und *Kittel* nicht richtiger declamirt, als in den andern Choralbuchern? Bey jenen fällt der Nachdruck richtig auf *Leben*, in diesen aber wird *mein* und überhaupt die vor der Accentsylbe vorhergehende Sylbe durch den hohern Ton fälschlich hervorgehoben. Dagegen steht die 5te und 4te Zeile bey *Kittel* denselben in andern Choralbüchern an Kraft und Wohllaut nach.

Wie kann man in einigen Gegenden Z. 5 von: Ach Herr, mich armen Sünder, mit es d b c d es es, für es b singen? Ist dieses Aushalten in der Höhe nicht ganz unnatürlich? Ist der Quartenfall nicht von so schöner Wirkung? Vermuthlich ist jene Missanderung, (denn sollte wol im Original so stehen können?) eine Folge der so häufigen Vertauschung dieser Melodie mit der von: Valet will ich dir geben.

Recension.

Cantate. (*Herr, Herr vor deinem Throne*) *von Mozart.* Partitur. No. 5. Leipzig, b. Breitkopf und Hartel. (Preis 1 Thlr.)

Bey dem Erscheinen eines Mozartschen Werks bedarf es, statt aller Empfehlung, eigentlich nur der blossen Anzeige; denn welcher Verehrer achter Tonkunst sollte ihm nicht mit freudiger Hoffnung entgegensehen? — Doch sey es Rec. vergonnt, über die gegenwärtige Cantate noch einige Worte zu deren naherer Bezeichnung hinzuzufügen. Ohne Zweifel gehört sie zu der Verf.s frühern Arbeiten, wie man dies aus dem Style, aus der Anlage und der Behandlung der Harmonie, und aus der Anwendung der Blasinstrumente schliessen kann. Nichts destoweniger aber enthält sie eine Menge der herrlichsten Ideen, und wird den, der wahre Kirchenmusik zu schätzen weiss, nicht unbefriedigt lassen. Die ganze Cantate besteht aus fünf Satzen. Der erste (Chor, C dur) zerfällt wieder in ein kurzes majestätisches Adagio, und in ein Allegro voller Leben. Der zweyte Satz (G dur) ist ein Andante für vier Solostimmen, das zwar, vorzüglich in den Instrumenten, verschiedene nicht moderne Figuren enthält, aber dennoch etwas sehr Liebliches hat. Dann folgt ein geistvolles Allegro (Chor, mit untermischten Solos, C dur) von kraftiger Wirkung. Der vierte Satz (Chor, Allegro mod., G dur) enthält zwar auch mehrere sehr ausdrucksvolle Stellen, scheint aber, bey der öftern Wiederholung der Hauptgedanken, doch etwas zu gedehnt: wenigstens contrastirt seine Länge mit den andern, vergleichungsweise ziemlich kurz gehaltenen Satzen. Uebrigens war es Rec.n auffallend, dass der Verf. die hier zweymal vorkommende Stelle, wo „der Erloser die Volker Wahrheit lehret," absichtlich (denn was hatte ein Moz. wol ohne Absicht gethan?) dunkel gehalten hat. Der letzte Satz (Chor, mit eingewebten Solos, C dur) ist ein brillantes Allegro, mit eingeschaltetem kurzen Andante, und beschliesst das Ganze auf eine gewiss jeden Zuhörer befriedigende Art. Am gelungensten sind, nach Rec.s Meynung, der zweyte und dritte Satz. Die Instrumentation besteht, ausser zwey Violinen und Bass, aus Hoboen, Trompeten und Pauken, die im 1sten, 3ten und 5ten Satze als sogenannte Füllstimmen gebraucht sind, und im Falle der Noth sogar weggelassen werden können, ohne dem Zusammenhange zu schaden. Aus diesem Grunde aber, und da überhaupt die ganze Cantate bey weitem nicht so viele Schwierigkeiten, weder für Sänger noch Instrumente, enthält, als man in andern Mozartschen Werken zu finden gewohnt ist, muss sie vorzüglich unbemittelten und weniger geübten Orchestern, die doch den Manen Mozarts auch gern huldigen wollen, sehr willkommen seyn. Der Stich ist ziemlich correct, und der Preis äusserst gering.

Kurze Anzeigen.

Sammlung progressiver Variationen für die Guitarre von A. Harder. 1stes Heft. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 8 Gr.)

Hrn. H.s Talent, angenehme Melodien und Figuren zu erfinden, und sie auf gefällige, auch dem Instrumente angemessene Weise darzustellen, bewährt sich auch hier; und da eben dies von Freundinnen und Freunden des Solospiels auf der Guitarre vor allem gewunscht wird, so wird diesen

das Werkchen auch willkommen seyn. Und das mit Recht. In Absicht der auf dem Titel angegebenen Progression fängt Hr. H. da an, wo der Spieler nur der Elemente ganz mächtig ist, und führt ihn, sowol in Ansehung des Figurirens, als des mehrstimmigen Satzes, ungefähr bis an die bekannten Compositionen Giuliani's und ähnliche. Für Mannigfaltigkeit ist reichlich gesorgt: die Themata sind von verschiedener Art, und in den Figuren kaum einige Variationen einander ähnlich; jede einmal erwählte Figur wird aber, wie sichs gehört, beybehalten. Dies Heft enthält drey Themata, das erste mit 6, das zweyte mit 9, und das dritte wieder mit 6 Veränderungen. Die ersten beyden haben Ref. am besten gefallen, und mehrere ihrer Sätze nehmen sich wirklich allerliebst aus. Hr. H. gehört überhaupt unter die Componisten, die, wenn sie auch nicht Aufsehen erregen, doch Vielen Vergnügen und Nutzen gewähren.

Variations sur l'air des Tiroliens: Wenn i in der Fruh etc. pour le Violon, av. accomp. d'un second, comp. par C. W. Henning, membre de la Chapelle de S. M. le Roi de Prusse. à Leipsic et Berlin, au Bureau des arts et d'industrie. Oeuvr. 4. (Pr. 8 Gr.)

Der leidige tyroler Dudeldum ist zwar so darnieder gesungen und variirt, dass er endlich wol billig *pro mortuo* zu erklären seyn möchte: diese Variat. wird man aber wohlthun, noch in die Zeiten seiner Blüthe zu datiren. Sie zeugen von einem guten Talent und nicht geringer Geübtheit des Verf.s in der Composition, und noch mehr, von achtungswerther Kenntnis des Instruments und dessen, was mit bestem Erfolg darauf in den neuesten Zeiten (vornämlich von der französischen Schule) geleistet worden ist. Geübte Spieler, die bedeutende Fertigkeit mit Sicherheit und Ausdruck verbinden, werden sie zu ihrem und der Zuhörer Vergnügen ausführen, und davon auch guten Nutzen haben. Ueberhaupt hat Hr. H. seit kurzem mehrere in jeder Hinsicht schätzbare Instrumental-Compositionen geliefert, die noch nicht nach Würden bekannt zu seyn scheinen, und auf die hier, wenigstens vorläufig, aufmerksam zu machen, Ref. sich für verbunden achtet.

III Duos pour 2 Violons comp. — par C. A. Schneider. Oeuvr. 54. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 1 Rthlr. 8 Gr.)

Jemehr die leidige Sucht, durch überhäufte Modulationen für originell gelten, und, vorzüglich in Violinsachen, durch aufeinander gepfropfte Passagen aller Art den Zuhörer bestechen zu wollen, an die Tagesordnung kommt, desto lieber wird vielen Musikfreunden seyn, unter den neuern Werken bisweilen eins zu finden, dessen Verfasser das: *est modus in rebus!* beherzigt und sich von jenem Uebermass frey gehalten hat. Unter diese angenehmen Producte der Kunst glaubt Ref. die angezeigten Duos (Bdur, Gdur und Es dur) nicht mit Unrecht zählen zu können. Sie sind klar, ohne leer und von guter Harmonie entblösst zu seyn; ungezwungen und natürlich, ohne irgendwo trivial zu werden, und — was Ref.n vorzüglich gefallen hat, — sie enthalten eine gute, solid gedachte Cantilena. Am wenigsten möchte dies alles vom ersten Duette gelten, desto mehr aber vom dritten. Ueberhaupt könnte man vielleicht nach dem ersten Durchspielen dieser Duetten versucht werden, Ref.s Lob für übertrieben zu halten: aber man mache sich nur vertrauter mit ihnen, und gehe in die hier nöthige Art des Vortrags tiefer ein, so wird man jener Meynung gern beytreten. Da sie überdies ohne bedeutende Schwierigkeit herausgebracht werden können, so sind sie vorzüglich gebildeten Dilettanten, denen es nicht blos um Einübung halsbrechender Passagen zu thun ist, angelegentlich zu empfehlen. Der Stich ist sauber und correct, und der Preis mässig.

(Hierbey die musikalische Beylage No. V.)

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

No. V. *Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.*

Gesang der Engel an den Sterbenden,

von Johann Schulze,

in Musik gesetzt

von Max Eberwein.

Langsam und getragen.

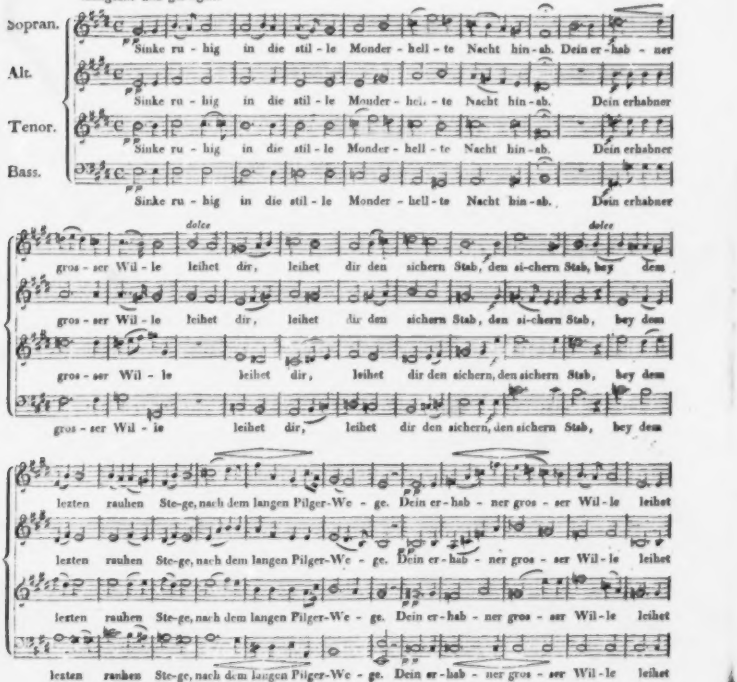

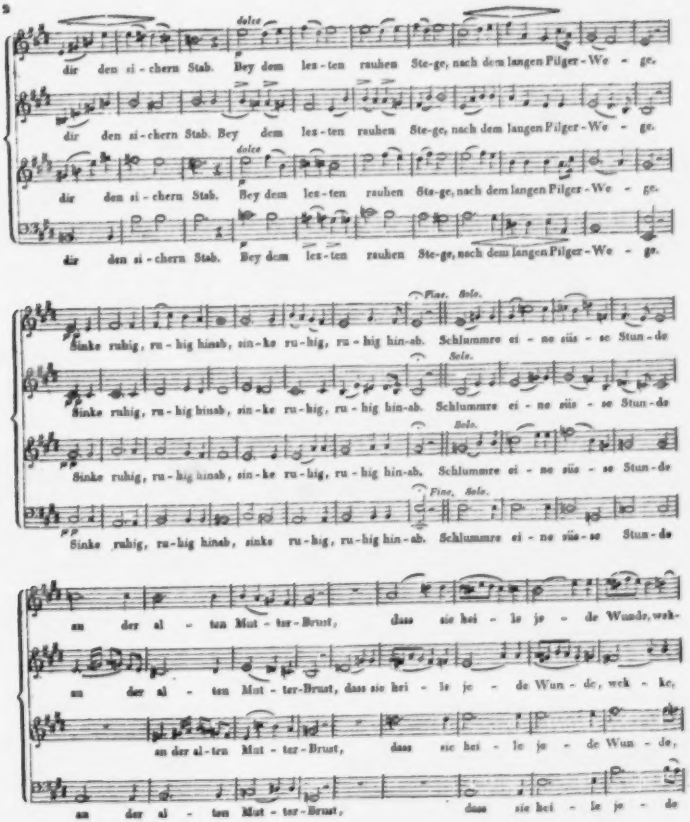
dolce
dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten ruhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We-ge.
dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten ruhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We-ge.
dolce
dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten ruhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We-ge.
dir den si-chern Stab. Bey dem lez-ten ruhen Ste-ge, nach dem langen Pilger-We-ge.
Fine. Solo.
Sinke ruhig, ru-hig hinab, sin-ke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei-ne süs-se Stun-de
Solo.
Sinke ruhig, ru-hig hinab, sin-ke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei-ne süs-se Stun-de
Solo.
Sinke ruhig, ru-hig hinab, sin-ke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei-ne süs-se Stun-de
Fine. Solo.
Sinke ruhig, ru-hig hinab, sinke ru-hig, ru-hig hin-ab. Schlummre ei-ne süs-se Stun-de
an der al-ten Mut-ter-Brust, dass sie hei-le je-de Wunde, wek-
an der al-ten Mut-ter-Brust, dass sie hei-le je-de Wun-de, wek-ke,
an der al-ten Mut-ter-Brust, dass sie hei-le je-de Wun-de,
an der al-ten Mut-ter-Brust, dass sie hei-le je-de

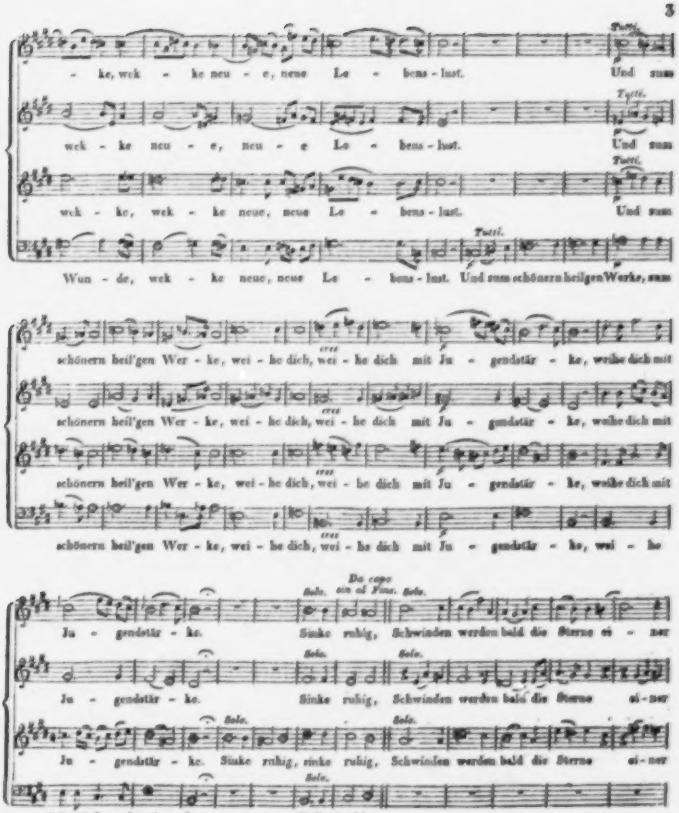
Tutti.
ke, wek - ke neu - e, neue Le - bens - lust. Und zum
Tutti.
wek - ke neu - e, neu - e Le - bens - lust. Und zum
Tutti.
wek - ke, wek - ke neue, neue Le - bens - lust. Und zum
Tutti.
Wun - de, wek - ke neue, neue Le - bens - lust. Und zum schönern heil'gen Werke, zum
cres
schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit
cres
schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit
cres
schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, weihe dich mit
cres
schönern heil'gen Wer - ke, wei - he dich, wei - he dich mit Ju - gendstär - ke, wei - he
Da capo
ein al Fine.
Solo.
Solo.
Ju - gendstär - ke. Sinke ruhig, Schwinden werden bald die Sterne ei - ner
Solo.
Solo.
Ju - gendstär - ke. Sinke ruhig, Schwinden werden bald die Sterne ei - ner
Solo.
Solo.
Ju - gendstär - ke. Sinke ruhig, sinke ruhig, Schwinden werden bald die Sterne ei - ner
Solo.
dich mit Jugend - stär - ke. Sinke ruhig,

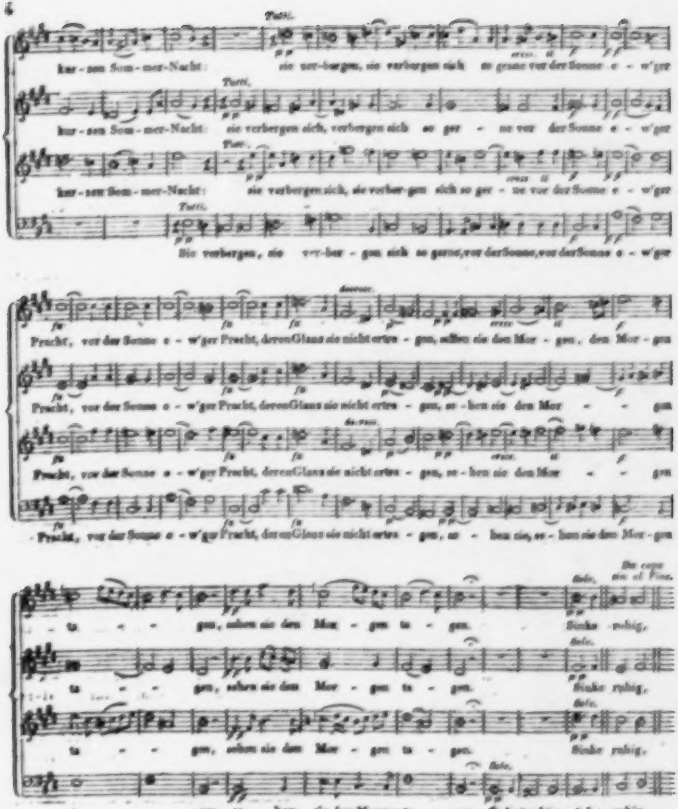
Tutti.
kur - zen Som - mer - Nacht: sie ver - bergen, sie verbergen sich so ganz vor der Sonne e - w'ger
kur - zen Som - mer - Nacht: sie verbergen sich, verbergen sich so ger - ne vor der Sonne e - w'ger
kur - zen Som - mer - Nacht: sie verbergen sich, sie verber - gen sich so ger - ne vor der Sonne e - w'ger
Sie verbergen, sie ver - ber - gen sich so gerne, vor der Sonne, vor der Sonne e - w'ger
Frucht, vor der Sonne e - w'ger Frucht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, selben sie den Mor - gen, den Mor - gen
Frucht, vor der Sonne e - w'ger Frucht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, se - hen sie den Mor - - - gen
Frucht, vor der Sonne e - w'ger Frucht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, se - hen sie den Mor - - gen
Frucht, vor der Sonne e - w'ger Frucht, deren Glanz sie nicht ertra - gen, se - hen sie, se - hen sie den Mor - gen
Die corni ten. ad Fine.
Solo.
ta - - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen. Sinke ruhig,
ta - - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen. Sinke ruhig,
ta - - - gen, sehen sie den Mor - gen ta - gen. Sinke ruhig,
ta - - - gen, se - hen sie den Morgen ta - gen. Sinke ruhig, sinke ruhig.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten May. **N°. 18.** 1813.

Etwas über die Oper,

von einem Freunde der frühern Zeit.

Nachdem der Ritter Gluck die französischen Opern des Lully und Rameau zur vollkommenen Zufriedenheit der pariser Welt reformirt hatte, wünschten mehrere Kunstrichter, dass eine ähnliche Veränderung auch mit der Form der deutschen und italienischen Oper stattfinden möchte; so dass das Ganze im Recitativ- u. Ariosen-Styl, ohne Aufenthalt der Handlung durch ausgeführte Arien, (die jedoch Gluck bekanntlich nicht ganz beseitigte,) nach einander fortgesungen würde. Aus dieser Forderung, so allgemein und ohne Einschränkung ausgesagt, spricht aber so offenbar der Mangel an Sinn für eigentlichen Gesang, und an Kenntnissen der Natur und Beschaffenheit der Musik und ihrer Wirkungen, dass man seinem Zwecke viel näher käme, wenn man nur geradezu allen Gesang bey Schauspielen verbäte, und sich die Opern blos vorsprechen liesse. Aber, die Sache selbst erst noch unerörtert, so hätte billig schon das Beyspiel des Metastasio aufmerksamer machen sollen, der ausserdem, dass er wenigstens kein geringerer Dichter und Kunstrichter war, als die, welche jene Forderung machten, sich auch mit der Natur und den Wirkungen der Musik vertraut gemacht hatte: was bey ihnen der Fall nicht ist. Gewiss würde er die oft formlose Oper des Quinault vorgezogen haben, deren Schönheiten er gut kannte, wenn er sie für eine wirksame musikalische Behandlung geeignet und vortheilhaft gefunden hätte. Er schrieb aber für die Handlung Recitative, und wenn die Handelnden sich bis zum Ausbruche einer entscheidenden Empfindung, eines Affects, erhoben hatten, liess er sie sich in einer abgemessenen Form von wenigen Versen aussprechen; woraus denn der Componist die metrische Arie schaffen konnte. Indessen würde dies Beyspiel von vollkommen zweckmässiger Einrichtung doch endlich der neuen Weise haben weichen müssen, hätte sich die Natur nicht selbst ins Mittel geschlagen und die Componisten vom Abwege auf den rechten Pfad geleitet. Ein Anderes war es in den Zeiten der Wiege der Tonkunst, als Caccini und Peri 1590 in Italien, und Lully hundert Jahre später in Frankreich, die ersten Opern als Psalmodien absingen lassen *mussten*. Seitdem sich aber die Melodie, und die Tonsprache überhaupt ausgebildet und vervollkommnet hat, erwartet der Musikverständige die Darstellung der Empfindungen und Affecte nicht mehr von der Poesie und Declamation allein, sondern vornämlich von der Musik; welcher dazu ungleich kräftigere Hülfsmittel zu Gebote stehn, und die unmittelbar zum Herzen spricht, ohne vieles Andere zur Erklärung dabey nöthig zu haben. Zu dieser Darstellung taugt nun aber ein litaneymässiges Absingen aufeinanderfolgender Worte und Verse durchaus nicht. Selbst mit aller der neuern Kunst in der Modulation und dem Schmucke unserer instrumentreichen Orchester verschönert, werden die in der Handlung herrschenden Empfindungen und Affecte bey einem so schnell vorübergehenden Gesange doch nur gleichsam angedeutet, nie ausgemalt. Der Componist einer solchen Oper ist dem Cicerone gleich, der uns beym Eintritt in eine Bildergallerie beym Ermel fasst, die Bilder, mit eiliger Notiz von ihrem Inhalte durchläuft, und uns zur Gegenthüre wieder hinaus zieht, um ohne Aufenthalt in die Kunstkammer zu kommen, wo er eben so verfährt, um bald in die Bibliothek zu treten.

Wenn also der Musikkenner die Macht und Wirkung seiner schönen Kunst ganz empfinden und geniessen soll, so gehört dazu ein ausgeführter periodischer Gesang über eine und dieselbe Empfindung, worin jede musikalische Phrase eine und dieselbe herrschende Empfindung ausspricht; so, dass sich dadurch ein schön geformtes Ganzes bildet, dessen Einheit durch keinen fremdartigen Gedanken gestört

wird — mit einem Worte: es gehört dazu die Arie, wie deren seit Hasse, Benda, Haydn u. andere grosse Componisten geschrieben haben, die Arie, welche auch der Dilettant mit Vergnügen auffassen u. vielleicht zu Hause, mit Hülfe seines Instruments, wiederholen kann und — will. Ja, selbst die ausstossigen Bravour-Passagen u. dergl., mässig und am rechten Orte angebracht, sind dem Musikverständigen willkommen, weil sie, als reine Musik, eben sowol die herrschenden Empfindungen ausdrucken können, als der mehr mit Worten sich aussprechende Gesang. Ueberdies gehört die Wahrnehmung neuerer Ausdrücke der Empfindungen, und die Befriedigung unsers Triebes, immer mehr Schönheiten an einem kunstreichen Sänger erkennen zu wollen, ebenfalls zu den angenehmen Genüssen, welche durch schön vorgetragene Passagen keineswegs gestört, sondern vielmehr erhöhet werden.

Dass zur Erreichung dieser Absicht auch der Dichter das Seine beytragen muss, fällt in die Augen. Wenn er, z. B. Freude und Leid, Liebe und Hass, Furcht und Hoffnung in einer und derselben Arie einführt: so sieht sich der Componist wol gezwungen, jedes Hülfsmittel zu ergreifen, um solche widersprechende Empfindungen auszumalen; daraus entstehen aber eben jene Quodlibets, wo sich z. B. die verschiedenen Blasinstrumente um den Vorzug zu streiten scheinen, wer es am buntesten und tollsten treiben kann. Auch ist jene Redseligkeit, welche sich im Textbuche durch seitenlange Arien Luft zu schaffen sucht, ganz am unrechten Orte. Um nicht einzuschlafern, sieht sich dann der Componist genöthigt, durch alle vierundzwanzig Tonarten zu moduliren; woraus denn jene monströsen Formen von Arien entstehn, welche auf Niemanden Eindruck machen und machen können. —

Aber die *Griechen!* riefen viele vor dreyssig bis vierzig Jahren in Frankreich und rufen manche jetzt in Deutschland. Die Griechen wussten doch von keinen Arien, von keinen Passagen und von keinen Ritornellen! sie sangen doch ihre Tragödien ohne Aufenthalt fort! Und sie, unsere ewigen Muster, mussten das Ding doch wol besser verstehn! — Ja, wenn nur nicht von Musik gesprochen würde — da ihre Musik der unsrigen blos im Namen ähnlich, und selbst ihre Tonleitern nur zur Bezeichnung der Declamation geeignet waren! Hingegen sind unsere, aus der Harmonie entstandenen Tonleitern zu Melodien geeignet, welche, zweckmässig geordnet, auch ohne Worte aufs Herz wirken. Die Griechen konnten von einer Sache, die sie noch gar nicht kannten, freylich auch keinen Gebrauch machen. Dagegen ist es unsere Sache, die Vorzüge und Macht unserer Musik zu nützen, welche uns Zeit und Erfahrung, vor ihnen, verschafft haben. —

Vielleicht aber fande sich dennoch etwas Nachahmungswürdiges an den ersten Opern der Italiener, wenn wir anders unserer Neuerungssucht durch *Enthaltsamkeit* ein Opfer bringen wollten, und — könnten: dies wäre aber die Genügsamkeit unsrer Väter bey der Instrumentalbegleitung ihrer Opern. Die Geschichte sagt uns nämlich, dass bey den ersten Opern (das Orchester war noch hinter den vordern Coulissen versteckt) jede Person des Gedichts ein eigenes, ihrem Charakter angemessenes Instrument, vom Anfange bis zu Ende des Stücks, zur Begleitung hatte. So wurde die eine Person von einer Laute, die andere von einer Guitarre, eine dritte von einer Viola da Gamba, und wieder eine andere von einem Spinett, ausschliessend und bey ihrer jedesmaligen Erscheinung, begleitet. Von der Einführung eines solchen stillern und einfachen Accompagnements kann nun zwar bey unsern grossen Opernhäusern, und bey der Höhe, zu der seitdem unsere Instrumentalmusik gestiegen ist, nicht die Rede seyn; ein, mit den gewöhnlichen Bogeninstrumenten gehörig besetztes Orchester bleibt unentbehrlich: hingegen könnte man den jetzt so häufigen Misbrauch der Blasinstrumente gar füglich, ja sehr zweckmässig einschranken, und zwar, meines Erachtens, auf folgende Weise und in folgender Absicht.

Bekanntlich lässt man jetzt alles, was Odem hat, auf Instrumenten von den widersprechendsten Charaktieren, mit dreinblasen, so dass gewöhnlich die Wirkung des einen durch die Wirkung des andern wieder zerstört, und nur eine Art Effect des Totale erreicht wird, das nun nicht selten blos Lärmen macht und blos als Lärmen wirkt. Wenn aber jener Effect schwerlich und dieser Lärmen unmöglich im Ernste unser letzter Zweck seyn können: warum nützen wir denn nicht unsere gründlichern Einsichten und Kenntnisse von dem, einem jedem Instrumente eigenthümlichen Charakter? Wie denn nun, wenn wir einmal wieder Lehre von unsern Vätern annähmen, und jede Art von Instrumenten (das Quartett der Bogeninstrumente abgerechnet) allein und unvermischt zum Ausdrucke der

ihnen zunächst entsprechenden Empfindungen gebrauchten? Damit ist nicht gemeynt, dass wir jedem Helden und jeder Heldin des Drama besondere, für sie gewählte Blasinstrumente ausschliessend zur Begleitung geben sollten — ihnen, die im Laufe unsrer Stücke oft von so ganz entgegengesetzten Leidenschaften beherrscht werden! Nicht die Personen, sondern die in den Arien etc. herrschenden Empfindungen, bestimmten die Wahl der sie begleitenden Bla instrumente. Z. B. einer Arie, welche Melancholie, beugende Furcht, oder geheimen Kummer ausspricht, konnten zur Verstärkung des Ausdrucks Fagotte, vielleicht auch noch Hörner, beygesellt werden. Eine Arie, welche Empfindungen der Grossmuth, Standhaftigkeit und des Edelmuths erklärte, Hörner; zu zärtlichen Empfindungen, Hoboen; zu verliebten Klagen, Flöten; zu kriegerischem Muthe, Trompeten, und nach Befinden, besonders bey Chören, auch Pauken. Ein solches Verfahren wäre denn nun freylich nicht nach der neuesten Mode, auch möchte es manchem Publicum nicht genügen, das gewöhnt ist, ein fast eben so starkes Blaserchor zu hören, als es Bogeninstrumentisten in seinem Orchester zählt: indessen hatte doch diese Veränderung das Gute, dass sie vernünftig und zweckmässig, auch leichter und wohlfeiler auszuführen wäre, als die jetzt, auf den grossen Fuss angelegten Orchester, und uns dennoch den angenehmen Genuss unserer geschickten Blaser, rein und unvermischt verschaffte. —

Man erlaube mir noch die Vorzüge eines solchen Verfahrens durch einige Beyspiele ausser allen Zweifel zu setzen. Erstens: vorausgesetzt, die Componisten wählten allezeit sorgfältig die Blasinstrumente nach ihrem eigenthümlichen Charakter; so müsste dies nicht wenig zu mehrerer Verständlichkeit und leichterer Erkennung der *Tonsprache* der Empfindungen, selbst bey Layen und der Musik Unkundigen, beytragen. Schon beym ersten Laute der beygegebenen Blasinstrumente, würde man errathen, welche Empfindung in der Arie herrsche — so, wie wir, als wir noch in die Kirche gingen, beym ersten Eintonen der Melodie: Vom Himmel hoch da komm' ich her etc. sogleich an die Weihnachtszeit erinnert und in die Weihnachtsfreude versetzet wurden. — Ein zweyter Vortheil bestände darin, dass man, mit der Zeit, vor den Schauthüren mehr Gesang und weniger Instrumentalmusik hörte, statt dass dies Verhältnis jetzt umgekehrt ist, wodurch diese Gattung der Musik jetzt oft so ermüdend wird für das ungeübte Ohr, wie für die Orchester. — Ein dritter Vortheil wäre die sehr erleichterte Ausführung einer solchen Oper in Städten und Städtchen, da sie, statt vierzehn Blasern, nur zwey bis vier auf einmal brauchte. Denn obschon, im Laufe des Stücks, vielleicht alle gangbaren Blasinstrumente vorkommen könnten, so käme doch immer nur eine Art derselben auf einmal vor. Und es ist bekannt, dass fast jeder Blaser mehr als eine Art von Instrument zu spielen weiss; besonders da, wo man nicht für jedes Instrument geradezu Virtuosen fordert oder fordern kann. —

E. L. Gerber.

Nachrichten.

Da uns, wegen des gehemmten Postenlaufs, seit Anfang des Marzes keine Briefe, noch andere handschriftliche Sendungen, sondern nur einige öffentliche Blätter zugekommen sind, geben wir unsern Lesern einen Auszug des Historischen, was die wiener — als diejenigen, denen in unserm Fache bey weitem der meiste Credit gebührt — aus Wien selbst und aus Paris enthalten. Sollten später die Aufsätze unsrer Correspondenten einlaufen und dann noch Interesse haben: so werden wir sie nachliefern.

Wien. Mad. Harlas aus München gefiel in Cimarosa's Oper, *gli Orazi e Curiazi*, ungemein, vornämlich wegen des äusserst Einnehmenden ihrer Stimme in der Höhe, wegen ihres schönen Ausdrucks sanfter, zarter Gefühle, und wegen ihrer grossen Gewandtheit und ihres Geschmacks in Ausschmückungen und Zierlichkeiten aller Art. Man entschuldigte darum gern, dass sie sich den letztern oft zu sehr überlasse; (so wie Hr. Siboni, in dieser, wie in andern Opern;) ja, man übersahe auch, dass es ihren tiefen, und selbst ihren mittlern Tönen an Kraft fehle, und wenn sie diese erzwingen will, ihre Intonation unrein werde. Dem. A. M. Sess' gefiel in dieser Oper weniger. Orchester und Chöre wurden sehr unbefriedigend befunden.

Den 5ten März gab man zum ersten Male: Salem, eine lyrische Tragödie in 4 Aufzügen, v. Castelli, mit Musik von Mosel, einem [illegible] Geschäftsmann, und talentvollen, sehr gebildeten

Dilettanten. Das Gedicht scheint wenigstens interessant erfunden und verständig angeordnet zu seyn; die Musik verdient um so mehr Aufmerksamkeit, da sie eine Gattung wieder herzustellen versucht, welche grosse Achtung verdient und doch seit ungefähr dreyssig Jahren in Deutschland nicht bearbeitet worden ist. Es wird sich dieselbe am kürzesten bezeichnen lassen, wenn man sagt, es sey die, der spätern Gluckschen Opern, aber noch strenger, noch weiter entfernet von alle dem, was durch die Italiener in die jetzt gewöhnlichen Opern aller Nationen mehr oder weniger eingeführt worden ist. Die Musik gehet durch das ganze Stück ununterbrochen fort; Recitative wechseln nicht mit eigentlichen, ausgeführten Arien, sondern nur mit kurzen lyrischen Ergüssen in melodische Gesangweisen, Chören, und grossen Situationsstücken. Den grossen Styl und heroischen Charakter, den diese Gattung verlangt, fand man im Ganzen glücklich getroffen, und auch im Einzelnen grösstentheils festgehalten; mehrere Recitative und Hauptgesänge verschiedener Art wurden für wahrhaft vortrefflich befunden; Harmonie und Instrumentation zeigten viel Eigenthümliches. Zu tadeln fand man nur wenige ganze Sätze, und im Uebrigen fast nur Spuren von noch nicht genugsamer Erfahrung über Effecte vom Theater herab — wie das bey einem Liebhaber und erstem Werke in einer so schwierigen Gattung gar nicht anders seyn konnte. Die Ausführung zeugte, sowol von Seiten der Direction, als des Personale und des Orchesters, von Hochachtung gegen den Componisten, und von Liebe und Eifer für sein Werk. Die Wirkung auf das grössere, gemischte Publicum scheint jedoch nicht vorzüglich, wenigstens nicht glänzend gewesen zu seyn — wie das eben jetzt auch kaum anders erwartet werden konnte. Wir gratuliren übrigens dieser Kaiserstadt, dass sie solche Kunstliebhaber besitzt, und diesen, dass sie solche Förderung ihrer Erzeugnisse finden, wenn sie, wie dies, von wahrem Gehalt, obschon der Kasse nicht vorzüglich vortheilhaft sind.

Ein grosses Concert zum Besten der wohlthätigen Anstalt adeliger Frauen war ziemlich bunt zusammengesetzt, und Cherubini's Trauergesang auf Haydns Tod das vorzüglichste der aufgeführten Stücke. Die Einnahme war sehr ansehnlich. — In einem Conc., das der treffliche erste Flötist des Hoftheaters, Hr. R. Dressler, gab, zeigte er alle die Vorzüge seines Spiels, die schon früher in diesen Blättern geschildert worden, in hohem Grade und zur grossen Freude des Auditoriums. — Ausgezeichneten und gewiss verdientem Beyfall fand auch Hr. Kraft der jüngere, erster Violoncellist des Fürsten v. Lobkowitz, in seinem Conc. am 14ten März. — In einem zweyten Conc. der Mad. Harlas und des Hrn. Bärmann (des rühmlichst bekannten Klarinettisten aus München) gefiel jene, wie immer, dieser weniger, als das erstemal — was wol zunächst an der Composition, die er vortrug, liegen mochte. — Die wiener Theatersängerin, Mad. Auenheim, trat in einem Conc. mit Gesang und Pianofortespiel auf, aber ohne guten Erfolg. Die seit langer Zeit bekannte Klavierspielerin, Mad. Auernhammer, zeigte in demselben Conc. ihr fertiges und schulgerechtes, aber kaltes und veraltetes Spiel. — Im Conc. zum Besten der Theater-Armen zeichneten sich das *Gloria* und *Credo* der dreystimmigen Messe Cherubini's vor allem aus; und die rühmlich bekannte Harfenspielerin, Mad. Simonin-Pollet, fand diesen Tag, wie schon oftens, den verdienten Beyfall. Noch mehr Auszeichnung fand der treffliche Flötist, Hr. Bayer.

Fünf sind zuvy, eine Posse, nach d. Franz. von Castelli, mit Musik von verschiedenen wiener Componisten, zum ersten Male den 20sten März aufgeführt, gefiel wenig. Das Gedicht, aus oft benutzten Theaterstreichen für zwey Personen zusammengesetzt, und die Musik, meist sehr flüchtig behandelt, trugen gleiche Schuld. Von letzter fand man nur eine Arie von N. Hummel auszeichnenswerth. Unter den Wiederholungen bekannter Opern im Monat März zeichneten sich vornamlich aus, die, des *unterbrochenen Opferfestes* (darin vorzüglich Dem. Teimer, als Myrha,) und die, des *Titus*, (darin vorzüglich Mad. Schönberger, als Titus, Mad. Harlas, als Sextus, und Mad. Campi, als Vitellia.)

Dem. Pascal, bekanntlich Harfenspielerin, fand (um wir glauben allerdings mit Recht) in ihrem Conc. bey weitem nicht den Beyfall, den man, nach fast ungemessenen Anpreisungen derselben im *Morgenblatt etc.*, ihr zugedacht hatte. Desto mehr Glück machte Hr. Anton Romberg, Fagottist und Kammermus. des Fürsten von Lobkowitz, sowol durch die Composition, als durch die meisterhafte Ausführung seines Conc.s. Auch der herrlichen Ouverture Beethovens zum *Coriolan* wiederfuhr an diesem Abend ihr Recht vom Orchester, wie vom Auditorium. Mad. Harlas gefiel in einer Arie v.

Nasolini ungemein. Die ebenfalls schon bekannten pariser Virtuosinnen, Dem. Demar u. Dem. Togniui, fanden in ihrem Conc. nicht wenig Beyfall — jene auf der Harfe und diese auf dem Waldhorn — obgleich man sie nicht unter die ersten Künstler auf diesen Instrumenten glaubte zählen zu können. In einem Conc. des Hrn. Mayseder gefiel, wie schon sonst, sein ausgezeichnetes Violinspiel sehr, seine Composition weniger. Auch machte in diesem Conc. der treffliche Vortrag einer Arie von Cimarosa durch Dem. A. M. Sessi einen sehr vortheilhaften Eindruck. — Der geistl. geh. Rath, Hr. Abt Vogler, seit kurzem in Wien, gab daselbst am 9ten April in der evangel. Kirche ein geistliches Conc. Die Stücke, welche er auf der Orgel vortrug, waren fast durchgehends dieselben, die er schon so oft an andern Orten hat hören lassen: Marsch der Seraphinenritter, Flötenconc., Belagerung Jericho's, Handels Halleluja, Chogal: Wie schön leuchtet etc. Er bewährte auch diesmal die ihm längst zugestandene Meisterschaft auf jenem mächtigen Instrumente, und zwar sowol in den Stücken, wo er dasselbe als eigentliches Kircheninstrument, als wo er es statt eines Orchesters behandelt: doch fanden allerdings jene mehr Beyfall. — Noch gab ein Hr. Kaiser, Flötist beym Leopoldstadt. Theater, ein Conc., das, so viel an ihm lag, kaum abgeschmackter seyn konnte. —

Eine neue Oper in zwey Aufzügen, *David*, a. d. Italien. des Hrn. d'Antoni, mit Musik von Liverati, enthält den Kampf Davids mit Goliath als Hauptinhalt. Das Gedicht ist ganz dürftig, die Sprache gehaltlos und (im Deutschen) matt und oft ganz gemein, das Ganze obendrein sehr wenig zur musikal. Behandlung geschickt. Die Musik dagegen wird nicht wenig gelobt: zeigte sie sich auch nicht frey von betrachtlichen Schwächen, so erregte sie doch Theilnahme, mehrmals sogar Begeisterung, und mehrere einzelne Gesangstücke (besonders mehrstimmige) verdienten Auszeichnung. Das Publicum vergalt dem Componisten nicht nur diese, sondern auch, dass er, der Italiener, hier zum erstenmale eine deutsche Oper schrieb — eine deutsche, nicht nur dem Texte, sondern auch, so weit er das vermochte, dem Styl nach.

Hr. C. M. v. Weber ist jetzt in Wien, und hat ein Conc. für den 25sten April angekündigt.

Auf Veranlassung der bekannten grossen und so vorzüglich gelungenen Aufführung von Handels *Alexandersfest* durch die Vereinigung der gebildeten Musik-Liebhaber in Wien, hat sich daselbst ein stehender Verein derselben gebildet, welcher fortwährend von Zeit zu Zeit ähnliche grosse Aufführungen zum Ruhme der Kunst und zu wohlthätigen Zwecken veranstalten wird. Man beschäftigt sich eben mit der nähern Organisation dieses Instituts, das, in solcher Grösse, Ausdehnung und Zweckmässigkeit, die Geschichte der Tonkunst noch nicht aufzuweisen gehabt hat, auch, ausser Wien, gewiss nirgends möglich ist. Was uns durch die öffentlichen Blätter Wiens über die Verhandlungen zur nähern Organisation der Anstalt bekannt worden, ist durchaus würdig und wohl bedacht; ja schon das blosse Verzeichnis der 50 Bevollmächtigten zur Bestimmung dieser nähern Organisation kann nicht ohne Hochachtung gegen die Gesinnungen und Bestrebungen dieses Vereins durchgesehen werden, indem sich unter diesen Bevollmächtigten, und in gleichen Verhältnissen, neben mehrern der ersten Männer der Kaiserstadt, verschiedene ihrer würdigsten Componisten, Gelehrte, Geschäftsmänner, Kaufleute und Musiker befinden.

Unter den vor kurzem in Wien erschienenen Musikalien werden besonders folgende gerühmt:

Prémier Conc. p. l. Flöte, avec acc. de grand Orchestre — par G. Bayer. Oeuvr. 5.
Trois Quatuors p. 2 Viol., Alto et V.celle — par P. Haensel. Oeuvr. 27.

So weit unsre Nachrichten über Wien aus den angegebnen Blättern: wir fügen aus denselben noch Einiges von dem bey, was sie über Paris enthalten, wir wissen nicht — da nichts aus Paris zu uns gelangen kann — ob aus Privatnachrichten oder aus französischen Journalen.

Im *Odéon* (dem italien. Theater der Kaiserin) findet *Romeo e Giulietta* fortwährenden Beyfall, vornamlich aber Mad. Sessi (aus Wien) und Hr. Crivelli. — Hr. Paer trat als Director dieser Oper (an Spontini's Stelle) mit Salieri's *Axur* auf — welches treffliche Werk bekanntlich zuerst, zu Beaumarchais' Gedicht, geschrieben, dann aber, für den Kaiser Joseph, zu ital. Text ganz umgearbeitet und so eingerichtet war, wie wir es in Deutschland kennen. So war es in Paris als eine Neuigkeit zu betrachten, und machte ausgezeichneten Glück. Mad. Sessi, als Astasia, entzückte durch Gesang und Spiel. Auch Po.o als Axur, und Tachinardi als Tarar, machten viel Glück; Bassi, als Biscroma, spielte sehr gut, seine Stimme

vermag aber im Gesange nur noch wenig. Das Aeussere der Anordnung und die Ausschmückung der Oper (auch durch Tänze) war ausgezeichnet. — Mozarts *D. Juan* ist, neu einstudirt, und besser als sonst besetzt, wieder auf die Bühne gebracht worden, und macht, je öfter er gehört wird, je grösseres Glück. Mozart, heisst es in dem franz. Bericht, wird Glucks Loos haben: die Zeit wird seinem Genius neuen Glanz geben. Er trägt schon jetzt über alle Hindernisse den Sieg davon: aber man kann mit Bestimmtheit sagen, in zehn Jahren wird man ihn noch mehr begreifen und schätzen.

Vom Theater Feydeau ist Ellevion, seit 27 Jahren seine schon to Zierde, nun wirklich abgegangen und hat sich von allem Oeffentlichen zurückgezogen. (Man vergl. darüber, was früher unser Corresp. aus Paris meldete.) — Auf demselben Theater ist eine neue Oper *ev chienen: Alamon, Furst von Catanea*, in drey Acten, nach Voltaire's Erzählung von Chastel, mit Musik von Nicolo. Das Gedicht soll wenig Werth, doch einzelne ziemlich interessante Situationen haben, die nur aber schon oft dagewesen sind. Ballete, Aufzuge, Gefechte, Feste, Decorationen, Sentenzen und — Trommeln helfen ihm aber auf, so gut sie können. Nicolo's Musik wird sehr gerühmt. Ueberall, wo er guten Stoff fand, ist er bedeutend und wirksam. Nur wo er Moralien componiren musste, erscheint er kalt und verworren — was er dann durch Trompeten und Orchesterlarm zu verdecken sucht. Oefters Reminiscenzen aus seinen eigenen Werken wirft man ihm vornamlich vor — wie diese denn bey einem Componisten, der so sehr viel und so schnell schreibt, auch sich mehr durch Gewandtheit als Tiefe auszeichnet, kaum fehlen können.

Miscellen.

Im Leben des *Benvenuto Cellini*, übersetzt von Gothe, wird S. 21, 24 etc., gesagt, Cellini's Vater habe ihm taglich „das Hörnchen" blasen lassen. Ohne das italienische Original zur Hand zu haben, glaube ich mit Recht zu behaupten, es müsse dort *Cornetto* oder *Corattino* stehen: und das war nicht, wie geschehen, zu übersetzen, sondern, das erste, durch *Zinken* überhaupt, das zweyte, durch *Discant-Zinken*. Wenn auch dieser letzte nicht genannt seyn sollte, so wäre er unter der ersten, allgemeinern Benennung doch zu verstehen: denn im Vorhergegangenen war gesagt, der junge Cellini habe bey den Musiken den Discant blasen müssen. Wie übrigens jenes Instrument beschaffen gewesen sey, ist hier der Ort nicht, zu beschreiben: man schlage darüber irgend ein gutes musikal. Worterbuch nach; und dass diese geringe Kleinigkeit hier bemerkt wird, rechtfertiget sich durch die Vortrefflichkeit des Werks selbst, in dem bey einer neuen Ausgabe selbst so etwas zu berichtigen ist, zumal da es die gewaltige Knabennatur C.s charakterisiren hilft, dass der Vater ihm zumuthen konnte, halbe Tage auf diesem angreifenden Instrumente zu spielen. Der schönen Statue schadet ein kleiner Fliegenschmutz nicht: bemerkt man ihn aber, wird er doch besser weggewischt.

Viele finden es unbegreiflich, dass und warum die von der *ganzen* gebildeten Welt *so* hoch gepriesenen Werke Glucks auf das grosse Publicum bey weitem nicht so wirken, wie man, nach genugsamer Kenntnis und strenger Prüfung derselben, glaubt, dass sie wirken müssten. Die Sache wird aber leicht eingesehen, wenn man Folgendes erwagt, was ich lieber einem Andern sagen lasse, als dass ichs selbst sagte — einem Mann, der, in Uebung und Lehre *seiner* Kunst nicht nur zu seiner Zeit als der erste in der Welt dastand, sondern auch seitdem noch von keinem Einzigen übertroffen worden ist. Raphael Mengs ist dieser Mann, in seinem, allen, die es fassen, so lehrreichen Schriftchen: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerey*. Zwar spricht er in der anzuführenden Stelle von Raphael, und Gluck ist in *seiner* Kunst jenem Halbgott in der seinigen keineswegs gleich-, oder auch nur nahe zu stellen: was aber eben hier von jenem gesagt wird, passt vollkommen auch auf diesen: denn in der angegebenen Hinsicht stand er in derselben Halle des Tempels, nur aber allerdings tiefer.

„Raphael hat in der Erfindung seiner Werke gleich bey der *Bedeutung* angefangen, auf diese Weise, dass er kein Glied gezeget, wenn es nicht vonnöthen gewesen und es zu bedeuten wollen, ja auch in jeder Figur und in jedem Gliede keinen Strich gemacht, ohne einigen Grund, der zur Hauptbedeutung diente: von der Erschaffung der Menschen an bis auf die geringste Regung dienet

alles in seinen Werken zu einer Hauptsache: also, da er alles Unbedeutende verworfen, ist er voller bedeutenden Geschmacks. Die Ursache aber, warum Raphaels Werke nicht einem jeden so bald wie andere Werke gefallen, ist, dass seine Schönheiten Schönheiten der Vernunft und nicht der Sinne sind, also nicht gleich durch diese gefühlet werden, bis sie den Verstand gerühret haben, alsdann werden sie erst gefühlet. Da nun viele Menschen den Verstand von sehr schwachem Gefühle haben, so fühlen sie oft die Schönheiten dieses Malers gar nicht" — u. s. w. „Wenn in Raphaels Zeichnung etwas abgehet, so sind es die geringsten Theile. Es geben auch seine geringsten Werke Zeugnisse seines Verstandes: denn wenn er auch nur mit wenig Strichen etwas bezeichnet, so sind es gleich die Hauptsachen; und was mangelt, ist allezeit wenig, gegen das, was da ist. Das Nöthige mangelt nie, das Ueberflussige immer: jenes aber will erforschet seyn, wenn dies von selber den Sinnen sich aufdringt."

Es giebt Erfindungen, von deren Nützlichkeit jedermann überzeugt ist, in deren Lobe alle Welt übereinstimmt, und die doch so unbenützt bleiben, als wären sie gar nicht da. Welch eine lange Litaney könnte hier der deutsche Physiker anstimmen! Auch der Tonkünstler hat Stoff zu einer, obgleich kürzern. In diese gehört auch der Vorschlag, der schon vor mehrern Jahren, und oft gethan worden, den Grad der Bewegung eines Musikstücks durch ein eigenes Instrument so zu bestimmen, dass mit dessen Hülfe auch in den entferntesten Orten und Zeiten ein jeder im Stande ist, gerade dasselbe Tempo zu fassen, das der Componist haben wollte. Der Vortheil, den ein solches Instrument bringen musste, war einleuchtend. In dem grossen Gebiete der Musik, bey der Verschiedenheit des Ausdrucks, welche sie zulasst, besonders bey grössern Werken, wo das Einzelne nur aus dem Ganzen zu beurtheilen ist und uns oft nur ein gewisses Gefühl des Rechten leiten kann, das dem Uneingeweiheten, dem Einseitigen, dem Verwöhnten fehlt, sind die allgemeinen Kunstwörter, Allegro, Adagio, Andante etc. bekanntlich viel zu unbestimmt, ist auch die Uebersicht der blossen Notengeltung viel zu täuschend, und beydes zu vieler Missdeutungen fähig, als dass ein jeder den wahren Sinn des Componisten daraus errathen könnte. Man bemerke nur z. B., wie verschieden das Tempo marches, selbst sehr bekannten und sehr charakteristischen Musikstücks an verschiedenen Orten genommen wird! Ich hörte, um nur Eins anzuführen, Mozarts Ouverture zum D. *Giovanni*, vom Meister selbst mit der ehemaligen Guardasoni'schen Gesellschaft in Prag einstudirt; ich hörte sie dann, unter andern Orten, auch in Paris, Wien und Berlin. Das Adagio nahm man in Paris um ein Unbeträchtliches langsamer, in Wien um ein Betrachtliches schneller, in Berlin fast noch einmal so schnell, als Mozart: das Allegro an allen drey Orten mehr oder weniger geschwinder, als er. — Das Bedürfnis eines Taktmessers fühlte man schon lange. Er wurde gefunden, und zwar von der Art, dass er ohne namhafte Kosten konnte angeschafft, und ohne Beschwerden, auch ohne Zeitverlust, überall, wo es nothig war, angewendet werden. Die Erfindung wurde bekannt gemacht, von vielen Seiten lebhaft empfohlen: und sie fand doch keinen Eingang. Die Ursachen liegen nicht tief. Man denke erstens an das ganz mechanische Wesen und Thun so vieler Musiker, auch Componisten und Directoren: sie machen sich nur bekannt, was ihnen eben von Andern zu Hand und Ohr gelangt, nehmen das mehr oder weniger in sich auf, und geben es, nach ihrer Weise, wieder von sich. Dann ist es ein ziemlich gewöhnliches Schicksal alles *des* Neuen, was kein Aufsehen durch sich selbst macht, wenig Aufwand erfordert, einfach in seiner Herstellung ist — unbeachtet zu bleiben. Hier nun war es ja nichts besonders, von der Erfindung Gebrauch zu machen! jeder konnte es für sich in seinem Hause thun! wer es that, wurde schwerlich dafür gepriesen und öffentlich ausgezeichnet! Die Eitelkeit thut denn auch das Ihrige: Was? du solltest erst so ein Ding fragen, um etwas, das du langst weisst? wird man nicht glauben, du verstehest kein Tempo zu treffen, wenn du erst den Taktmesser fragst? und du bist doch ein wohlbestallter Director! — Endlich — und das scheint das Hauptsachlichste — keiner unsrer bedeutendsten Componisten trat auf und forderte durch Anwendung der neuen Erfindung auf seine Productionen die musikal. Welt auf, zwang sie gleichsam, diesen Schlussel zum Verstandnis seiner Werke zu ergreifen: einige weniger bedeutende, die es versuchten, hatten nicht Einfluss genug. — Ist nun auch der einsichtsvolleste und geubteste Director zuweilen zweifelhaft und ein gewissen

verlegen, in welchem Tempo er dies und jenes Stück nehmen soll; (eben er wird dies am wenigsten leugnen!) ist dies schon bey Werken unserer Zeit nicht selten der Fall: wie wird er es erst bey weniger einsichtigen Directoren und für künftige Zeiten seyn? Jetzt können uns noch, was das Letzte betrifft, die Verfasser selbst oder die in ihrer Schule Gebildeten belehren: aber je mehr Einer dem Andern Platz macht, die Jugend das Alter verdrängt, neue Grundsätze, neue Moden — deren es bekanntlich auch in dieser Hinsicht giebt — emporkommen, je mehr wird der wahre Geist der Compositionen, in wiefern er vom rechten Tempo abhangt, verfliegen: dass er aber davon zum sehr grossen Theil abhange, wird kein Unterrichteter in Abrede seyn. Da nun der Nachwelt, eben in der Tonkunst, ohnedies so vieles, was mit dem Augenblick verrauscht und durch keine Schriftzüge gefesselt werden kann, zu errathen übrig bleibt: sollte man sichs nicht zur *Pflicht* machen, da, wo die Mittel, so bestimmte Nachricht zu geben, vorhanden sind, diese sorgsam zu benutzen? Ja, wären unsre jetzigen ersten Meister auch so — eigen, sich jener Erfindung nicht bedienen zu wollen, weil — nun, *weil* sie nicht wollten: sollten sie nicht zum allerwenigsten bey ihren grössern und bedeutendern Stücken in der Aufführung durch sie selbst vor dem Druck die Uhr herausziehen, und die Dauer jedes ganzen Satzes genau bemerken, die Zahl der Minuten aber dann beym Druck neben der Angabe des Tempo bemerken? Wäre es denn ein so Grosses und Beschwerliches, dass die Liebe zu ihrem Stück es nicht aufwiegen könnte, zweymal seinetwegen die Uhr anzusehn und dann hinzuschreiben — z. B. Allegro: Dauer: acht Minuten? —

Kurze Anzeigen.

Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra Andromeda, par Jos. Elsner. Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr.)

Die hier genannte, in Orchesterstimmen sauber gestochne Ouvertüre hat als Einleitungssatz ein kurzes Adagio von 20 Takten aus F dur, das sich aber, reichlich mit Modulation versehen, nur wenig im Haupttone aufhält; denn schon im 5ten Takte wendet sich die Harmonie nach Des dur, dann nach As dur, hierauf nach F moll, und im 11ten Takte wieder zurück nach F dur. Der Hauptsatz ist ein Agitato in F moll, in dessen zweyter Hälfte die weiche Tonart mehrere Takte lang sehr effectvoll mit der harten vertauscht wird. Hierzu schliesst sich, nach einem dazwischen einfallenden Trommelwirbel, ein Tempo di Marcia aus F dur, und den Beschluss macht eine sogenannte Stretta, Allegro assai, in derselben Tonart. Ob und in wie weit diese Ouvertüre für die Oper passt, zu welcher sie geschrieben ist, kann Ref. nicht entscheiden, da er die letztere nicht kennt; aber an und für sich betrachtet ist sie, im Ganzen genommen, wirklich mit Geist gedacht, und enthält manche neue Wendung, manche sehr kraftvolle Stelle: nur wünschte Ref. hier und da noch etwas mehr gegenseitigen Bezug der einzelnen Ideen auf einander. Die Instrumentation ist sehr reich gehalten, und der Verf. hat den grossten Theil der Blasinstrumente als obligat benutzt, so dass dies Werk nur für zahlreiche Orchester brauchbar ist. Auch die Bogen-Instrumente dürfen nicht zu schwach besetzt seyn, wenn die Ouverture die beabsichtigte Wirkung thun soll. Dann wird sie sie aber gewiss erreichen.

Grande Sonate p. le Pianof., comp. — par A. Schmidt. Oeuvr. 6, No. 2. des Sonat. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Cent.)

Der, Ref. ganz unbekannte Verf. hat hier ein, in verschiedener Hinsicht interessantes Stück, das Liebhabern von nicht geringer Fertigkeit empfohlen zu werden verdient, geliefert; ein Stück, an welchem sich wol nichts, als, wenn es einmal losbricht, das krause Drauflos-Moduliren fast durch den ganzen Cirkel, tadeln, aber weit Mehreres loben lässt: am ersten, lebhaften und kraftigen Allegro, vornamlich der ziemlich festgehaltene Charakter; am Adagio, die Zweckmassigkeit, wenn man es besonders als Einleitung zu den folgenden Variationen betrachtet; und an diesen, manches Eigene im Entwurf, und nicht wenig Angenehme in der Ausführung. Der Stich ist gut, und die wenigen Fehler sind von der Art, dass sie jeder Spieler sogleich bemerken und berichtigen kann.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten May. Nº. 19. 1813.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Layen.

Unsere Zeit lässt sich in Hinsicht auf Tonkunst vielleicht mit dem dreyzehnten Jahrhundert in Hinsicht auf Poesie (in Deutschland) vergleichen. Nicht nur die weite Verbreitung einer gewissen Bildung und Geschicklichkeit in der Musik, sondern auch die eigene Gestaltung ihrer *meisten* Werke, wie beydes in unsern Tagen zu bemerken und in gleichem Grade nie dagewesen ist, scheint zunächst Folge des, jetzt eben auf diese Kunst fast ausschliesslich gerichteten *allgemeinen* Kunstvermögens: und die Dilettanten sind es vornämlich, die dem Strome seine fast unübersehbare Breite und dies Bett gegeben haben, worin er nun mehr stürmisch aufwallt, als ruhig und würdevoll dahinzieht.

Ob eine grosse Breite, welche ohne einigen Nachtheil der Tiefe nicht möglich ist, gut, und der Kunst selbst förderlich sey, oder nicht: dies, und Verwandtes, sind Fragen, die, bleibt man im Wirklichen, Niemand ganz überschauen kann, und Niemand daher geradehin entscheiden sollte, so schnell man auch mit der Entscheidung zu seyn pflegt. Wissen wir doch überall nur, was damals und dort aus dem Vergangenen heraus gekommen sey; nirgends aber, was aus dem Gegenwärtigen herauskommen werde: denn, wiewol zwischen gewissen Momenten der Gegenwart und der Vergangenheit mehr oder weniger Analogie statt hat; so gehören doch die Schlüsse aus dieser Analogie unter die tauschendsten — wie wir alle, auch an ganz andern, als harmonischen Angelegenheiten, so oft erfahren haben. Ja, wiederholte sich sogar die Geschichte: es würde uns hierzu nichts helfen, indem sie uns selbst nicht mehr als die vorigen traf, und wir dasselbe nicht zum zweyten Mal als solches wiedererkenneten. Darum nehmen wir an: was jede Zeit, durchgreifend, mit sich bringt, sey es was es wolle, ist gut, wo nicht an sich, doch in Beziehung auf etwas Entscheidendes; gut, nicht blos nothwendig.

Aus dieser Voraussetzung folgt aber keineswegs, dass wir nun, die Hände im Schooße, die Zeit allein schalten lassen; vielmehr, dass wir unsere Thätigkeit ihr, und dem, was sie schafft, gemäss ordnen — dass wir, wie man sich ausdrückt, handelnd in sie eingreifen sollen. Die Zeit ist eine gemeiniglich schwer gebärende Mutter; sie bringt ihr Kind, sie bringt es sicher und auch zur gehörigen Stunde: doch meist unter Krampfen, anfangs vergeblichen Versuchen, und starkem Blutverlust. Dagegen giebt's Rath und Mittel: diese sind denn treulich anzuwenden. —

Nachdem wir dies, auf so kleine Veranlassung, erwähnt haben, bemerken wir erst, dass damit von uns selbst ihr, der Zeit, unser geringes Opfer dargebracht ist, indem wir uns viel zu sehr ins Allgemeine verstiegen. Wir kehren zurück, wiederholend: die Tonkunst, was, und grossentheils auch wie sie jetzt ist, ward vornämlich durch den Dilettantismus. Diesen bekämpfen wollen, wäre zweckwidrig, wenn es auch nicht vergebens wäre: ihn allein, ihn nach Willkür schalten zu lassen, unverständig und lässig: hingegen, ihn weiter zu bilden, auf das Höhere und Bessere zu leiten, im Sinne der Zeit für die Kunst wirksam seyn.

Der Verf. dieses Aufsatzes hat sich daher aufgegeben, dies, nach Vermögen, in Ansehung mehrerer wichtiger Punkte nach und nach zu thun. Womit er sich diesmal versucht, zeigt die Ueberschrift. Er wird, seinem Zwecke gemäss, überall nur das Nöthigste und Wesentlichste erwähnen: wer mehr braucht und mehr will, findet es in gründlichen Lehrbüchern. Der Verf. wird auch überall so zu schreiben bemühet seyn, wie es die Bestimmung dieser Aufsätze verlangt: wer das anders will, findet es auch in gründlichen Lehr-

büchern. Zuvor sey aber noch angegeben, was er sich bey Dilettanten, und was bey Layen denkt.

Der Dilettant ist ihm der Freund der Tonkunst, welcher bey seinen Beschäftigungen mit ihr und ihren Erzeugnissen, thätig oder geniessend, blos oder doch ganz vorzüglich seinem individuellen Geschmacke folgt — jenem, ziemlich dunkeln Etwas, das er seine Empfindung, wol auch sein Gefühl nennt, und einem gewissen Zuge der Neigung, der da ist, ohne dass man recht weiss, woher. So hat denn der Dilettant bey seinen Beschäftigungen mit der Tonkunst und ihren Erzeugnissen nur ihre Beziehung auf ihn selbst vor Augen: er sucht nur eine angenehme Unterhaltung, ein anständiges Vergnügen. Hierauf giebt er seinem Denkvermögen, blos oder doch ganz vorzüglich, die Richtung, überhaupt aber eine, im Verhältnis zur Empfindung und Neigung, sehr untergeordnete Rolle; und einen Zweck ausser der Beziehung auf ihn selbst kennet er nicht, oder lässt ihn doch ziemlich gleichgültig auf sich beruhen. Ob dann ein solcher Freund der Musik von ihr Profession mache oder nicht; ob er in der Ausführung viel oder wenig, Vorzügliches oder Alltägliches leiste: darauf kömmt es hier nicht an. Aus dem Begriffe selbst scheint aber Folgendes zu fliessen: Da der Dilettant nur die Eine Seite der Sache sucht und will, liebt und übt, gemeiniglich auch sie allein kennt und schätzt, so nennet man ihn mit Recht einseitig — denn er ist es ja! Ihn zu fordern, hat man zunächst die andere Seite hervorzuheben, diese ihm anschaulich, und, gelingt es, werth zu machen.

Der Laye verhält sich zur Kunst, wie der gemeine Mann z. B. zur Religionswissenschaft. Er forscht nicht über sie, er übt sich nicht an ihr, er macht keinen Anspruch auf Entscheidungen, sie betreffend: aber er schätzt sie im Allgemeinen, nimmt gern auf, was ihm davon im Leben nahe gebracht wird, lässt dies, ohne viel darüber zu reflectiren, auf sein Gemüth wirken, wie es eben kann und will: haftet es und lässt etwas zurück, so ists ihm lieb, geht's unwirksam vorüber, so lässt er's ruhig dahingleiten. Aus diesem Begriffe selbst scheint Folgendes zu fliessen: Das allgemein Menschliche in der Kunst trifft *ihn* und trifft *er* nicht selten, und dann meist leichter, richtiger, und auch stärker, als das vom Dilettanten zu rühmen: was aber jenes nicht bezweckt, oder auch, was als äusseres Mittel zu diesem Zweck verwendet wird, interessirt ihn nicht; ihn zu fördern, hat man zunächst diesen seinen hochachtbaren Natursinn möglichst zu erweitern und von Zeit zu Zeit neu zu beleben: mit allem andern aber soll man ihn verschonen; man würde ihn damit nur stören, über sich selbst irre machen und ihn von seinem, keineswegs unwürdigen Standpunkte hinweg, in nutzloses Hin- und Herschwanken vertreiben.

Diesen, wie uns scheint, eben so natürlichen, als wohlbegründeten Regeln wollen denn auch wir folgen; die breite Einleitung zum engen Vorhaben aber damit entschuldigen, dass sie nicht dem jetzigen allein, sondern auch dem gelten soll, was wir in der Folge daran zu schliessen gedenken.

Vor einem zahlreichen und nicht ungebildeten Publicum werden Mozarts *Requiem* und Grauns *Tod Jesu*, mithin Werke aufgeführt, die unter denen, welche hier zunächst anzuführen wären, ganz vorzüglich geachtet sind und gewiss allgemeine Theilnahme erwecken. Wird nun diese Theilnahme bey allen Sätzen dieser Werke gleich gross seyn? wird auch nur die Aufmerksamkeit bey allen gleich fest gehalten werden? Gewiss nicht! Bey einigen dieser Sätze wird man vielleicht bey drey Viertheilen der Zuhörer ein gewisses kaltes Dreinsehen bemerken, wird Leere oder Zerstreuung von den Gesichtern lesen. Und das wird ohne Widerspruch der Fall seyn beym Kyrie des *Requiem*, und bey: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — der *Passion*. *) Ganz natürlich! Wenigstens die Hälfte unsrer jetzigen Auditorien für Musik besteht aus Dilettanten: was diese, übend oder geniessend, suchen, das finden sie hier nicht, wenn sie auch, aus einer gewissen Scheu, nicht gestehen, dass ihnen diese gelehrtern Sätze im Grunde wol gar zuwider sind. Das dritte Viertel bestehet aus Layen: was diese suchen, will sich ihnen hier auch nicht recht darstellen. In das letzte Viertel theilen sich Nichtige und Kenner: zu diesen beyden sprechen wir jetzt nicht.

Natürlich, sagten wir, sey jene Erscheinung: aber unerfreulich ist sie gewiss auch; unerfreulich, was die Zuhörer, unerfreulich, was deren Einfluss

*) Anm. Vielleicht auch bey einigen Arien der letztern: wir übergehen sie hier aber, um uns von unserm Ziele nicht zu entfernen.

auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst betrifft. Wer die Fuge bey seinen Uebungen und Genüssen ganz fallen läst und aufgiebt, der giebt eben damit nicht nur überhaupt eines der trefflichsten Bildungsmittel seines Geistes und seiner Geschicklichkeit für Musik auf: sondern ein Bildungsmittel, das in eben dem, wozu es führt, schlechterdings durch kein anderes ersetzt werden kann. *) Er giebt aber auch eine Gattung auf, die ihm, näher und recht betrachtet, einen würdigen, wahrhaft edlen Genuss gewähren könnte; ja, die ihn erst fähig macht, (und das möchte eben für den Dilettanten die Hauptsache seyn,) auch das innere Wesen, den eigentlichen Gang, den wahren Gehalt bedeutender Werke des freyen Styls zu erkennen, zu würdigen, und recht vollgültig zu geniessen.

Unerfreulich nannten wir jene Erscheinung aber auch rücksichtlich ihres Einflusses auf die Künstler, und vermittelst dieser auf den Zustand der Kunst selbst. Künstler und Publicum stehen stets in Wechselwirkung: was dies beharrlich nicht will, wird jener beharrlich nicht liefern — er müsste sich denn seiner Idee von Kunst als ein Held aufopfern wollen, wie Mozart, der einem seiner Verleger (Hoffmeister'n) auf dessen Eindringen: Schreib populairer, sonst kann ich nichts mehr von Dir drucken und bezahlen! zur Antwort gab: Nun, so verdien' ich nichts mehr, und hungere, und scher' mich doch den Teufel drum! Wie Weniger Sache dies aber sey, und seyn könne, braucht nicht erst gesagt zu werden. — Daraus muss nun nicht blos der Nachtheil erwachsen, dass wir in dieser Gattung — die doch, in gewisser Hinsicht, der Gipfel und das Vollkommenste der ganzen Kunst bleibt — immer weniger erhalten, sondern auch, dass, wenn sich die Künstler weniger daran üben, selbst ihre andern, freyern Werke nothwendig nach und nach flacher und leerer werden, immer weniger wahren Kunstgehalt und Charakter bekommen, auch immer weniger von Dauer bleiben, so dass sie, nach Sättigung der Neugierde und nach Genuss ihrer etwanigen Reize in Nebendingen, vergessen, ja zum Ekel werden. **) Es *kann* nun einmal kein Tonkünstler ein grösseres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Werk — nicht etwa nur für die Kirche, sondern von welcher Gattung es sey, liefern, wenn er nicht, wenigstens regelmässige und technisch vollständige Fugen zu schreiben vermag: er kann es so wenig, als ein Maler irgend ein grösseres, wirklich bedeutendes, und auf die Dauer befriedigendes Gemälde liefern kann, wenn er nichts von dem versteht, was in seiner Kunst Composition heisst. Ja, so wenig dieser selbst einfache, vereinzelte Gegenstände, z. B. Portraits, Blumen, einzelne Baumgruppen, ausser etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig behandeln kann ohne Kenntnis jenes Theils seiner Kunst und ohne Geschicklichkeit darin, so wenig kann jener selbst einfache, vereinzelte Gegenstände, z. B. Lieder, Variationen, kleinere Sonaten, ausser etwa einmal durch ein glückliches Ungefähr, geistreich und gehörig zu behandeln im Stande seyn ohne Kenntnis und Geschicklichkeit in dem Theile seiner Kunst, von welchem hier die Rede ist. —

So verlieren also die Producte, es verlieren die Künstler, es verlieren die höher angebildeten Kunstfreunde, ja, es verlieren selbst die Dilettanten und Layen, und zwar direct und indirect, wenn die Fuge vernachlässigt wird: sie wird aber bey dem jetzt so entscheidenden Einfluss der Dilettanten vernachlässigt werden, wenn wir nicht diesse selbst dafür gewinnen. Lasset uns dies versuchen! —

Ich rede einen Dilettanten im Namen aller derer an, die überhaupt verständig mit sich reden lassen.

Giebst du mir wol zu, Freund, dass das Denken beym Geniessen möglich sey? Du wirst es zugeben müssen: du hast ja schon unzählige Mal die Erfahrung davon gemacht. Wenn du ein bedeutendes Gedicht auch nur so weit verstehen wolltest, dass du wirklich einigen Genuss davon hattest, so *musstest* du dabey denken; und wenn du Genuss davon gehabt, so *hattest* du dabey gedacht. Dergleichen wenn bedeutende, charakteristische Darstellungen eines vorzüglichen Schauspielers dich erfreuet hatten; oder wenn du ein bedeutendes

*) Anm. Wer dies und das unmittelbar Folgende nicht auf Treu' und Glauben annehmen will, der betrage sich irgend einen grundlichen Musiker, da es hier nicht angeführt, aber sehr leicht, und über allen Zweifel hinaus, dargethan werden kann.

**) Auch von diesem gilt, was in der vorigen Anmerkung gesagt worden; und wer zum Ueberfluss einen handgreiflichen Beweis aus seiner eigenen Erfahrung [illegible], der erinnere sich z. B. der frühern Quartetten von Pleyel und denen von Mozart, so wie der Schicksale beyder, und ihrer Wirkung auf ihn selbst.

Gemälde mit Vergnügen angesehen hattest. Das Gemälde wäre dir fast nur als eine Tafel mit allerley Farben neben einander gestellt, vorgekommen, hättest du nicht wenigstens erforscht: was stellt es vor? und wie ist nun durch diese Gestalten, durch diese ihre Bewegungen, Mienen u. s. w. das, was es vorstellen soll, ausgedrückt? Eben so mit der Musik. Ein Musikstück müsste dir fast blos als eine Menge von allerley Tönen, zu und nach einander angegeben, vorgekommen seyn, wenn du auf ihre Verbindung, Folge, Absicht etc. gar nicht geachtet hättest: und den Reiz, den dort die Farben, hier die Töne, an und für sich, ohne dass du irgend, und an irgend etwas gedacht, blos auf deine Sinne gemacht hätten, würdest du wenigstens kein wahrhaft menschliches Vergnügen, keinen eigentlich menschlichen Genuss nennen wollen. So hast du also tausendmal selbst erfahren: das Denken ist beym Geniessen möglich.

Hast du aber diese Erfahrung gemacht, so ist dir nothwendig auch die zweyte zu Theil worden: das Denken stört und mindert den Genuss nicht, sondern mehrt und erhöhet ihn — das Einzige vorausgesetzt: es wird nicht auf ganz untergeordnete Nebendinge gerichtet. Sahest du z. B. Iffland als *Lear* auftreten, und seine Gestalt, die Haltung seines Körpers, sein Schritt etc. fielen dir gleich im ersten Augenblick auf; du fandest dich schon dadurch gereizt, zu erfahren, was das alles wolle, und bald geleitet, zu finden: es solle dir eben diese ganz eigenthümliche Mischung von Kraft u. Schwäche, von Härte und Liebe, von mächtigem König und gedrücktem Greis, andeuten: so fasstest du gewiss nun diesen Gedanken fester, fandest ihn im Laufe des Stücks immer mehr entwickelt, immer klarer und bestimmter im Bilde dir vorgehalten: du folgtest also dem Dichter und dem Schauspieler zugleich denkend und empfindend durch das Ganze; und da konnte es gar nicht fehlen, dein Genuss wurde durch dieses dein Denken nicht nur nicht gestört und gemindert, sondern gemehrt und ungemein erhöhet. Nur in dem Falle wäre dein Denken dir hinderlich gewesen, wenn du z. B. gleich beym Auftreten Ifflands nur hättest achten und dann vornämlich sinnen wollen über seine ganz ungewöhnlichen — braunen Stiefeln: ob sie vielleicht in Lears Zeit üblich gewesen u. dergl. Ganz dasselbe ist es nun mit der Musik. Ziehe die Parallele selbst, da sie hier auszuführen ganz unnöthig und obendrein weitläufig wäre. Um sie dir

Anfangs zu erleichtern, denke an Werke, wo Dichtung und Auge dir nachhelfen — also zunächst an die Oper, denke an einzelne ganz vorzügliche Opern, z. B. an Gluks *Iphigenia in Tauris* und Mozarts *D. Juan*, an deren Absicht und Charakter im Ganzen, an Absicht und Charakter ihrer Hauptpersonen im Einzelnen — beydes in Hinsicht auf die Musik. Hast du dies zu Betrachtende auch nur einigermassen im Klaren und folgst damit dem Stücke: so wird ganz unbezweifelt dein Genuss daran ungemein erhöhet und vermehrt werden.

Nun wirst du aber keinen Augenblick in Abrede seyn, dass der bessere Mensch überall, mithin auch bey seinen Genüssen, das Höhere suchen und es dem Niedern vorziehen soll; dass dies Suchen, dies Vorziehen ihn ja erst zum bessern Menschen macht; dass es ihn von Andern allein wesentlich auszeichnet, und er sichs deshalb als Pflicht vorsetzt. Das darf nun in der Kunst, darf mithin auch in der Musik, nicht anders seyn: und, was Genüsse anlangt, in der Kunst um so weniger, da es ja deren Bestimmung und Zweck ist, höhern und reinern, als blos sinnlichen Genuss zu gewähren, eben dadurch aber zur Veredlung des Menschen von Seiten seiner Empfindungen und Neigungen vorzüglich zu wirken. Indem nun, wie du gesehen, auch zugegeben hast, der höhere und lebendigere Genuss (auch an bedeutenden Werken der Tonkunst) sey ohne Denken beym Geniessen nicht möglich: so folgt unabwendbar: willst du, auch in Absicht auf Musik, unter die Bessern gehören, so musst du beym Geniessen zugleich denken *wollen*. Du gehörst unter die Schlechten u. Gemeinen, wenn du von der Musik blos ihren sinnlichen Reiz für das Ohr verlangst, blos diesen aufnimmst: du stehest auch nicht viel höher, wenn du dich (mehr mannlich) blos an die Instrumente und ihre Handhabung, blos an Ueberraschendes und auf andere Weise ohne alles dein Zuthun Wirkendes haltst, oder auch, wenn du (mehr weiblich) nichts beym Anhören und Ueben der Musik willst, als, mit Resignation auf alle freye, selbstbewusste Geistesthätigkeit, in eine Art gelinder, sinnlicher Behaglichkeit, oder doch in eine ganz unbestimmte Träumerey und in einen gewissen leichten Kitzel der Phantasie, versetzt zu werden. Denn wiewol du hier nicht ganz ohne Gedanken bist, so hat doch deine Denkkraft einen äusserst untergeordneten Antheil, und ist auch nur auf Untergeordnetes im Kunstwerke, ist auf die Mittel, nicht auf den Zweck.

und zwar auf sehr untergeordnete Mittel zu diesem — ist auf die braunen Stiefeln *Lears* gerichtet.

Wünschest du nun aber jenen höhern und lebendigern Genuss, willst du mithin, da dieser ohne Denken beym Geniessen nicht möglich ist, dich des ersten nicht entschlagen: so dürfen dir auch die Werke, die — wie manche das Empfinden mehr als das Denken, so das Denken mehr als das Empfinden in Anspruch nehmen, nicht gleichgültig seyn; du musst wenigstens beym Anhören derselben ernstlich auf sie merken, beym Ueben sie nicht ganz abweisen; musst bey beydem wenigstens versuchen, ihnen ihre rechte Seite abzugewinnen, dich für diese interessiren, und *anfänglich*, bis du mit ihnen etwas näher umzugehen dich gewöhnt, und dich auch für sie mehr ausgebildet hast, es darauf ankommen lassen, ob und wie sie auf deine Empfindung wirken wollen, oder nicht. Von jener Art ist nun die Fuge: von dieser Art muss also dein Benehmen gegen sie seyn.

Willst du aber dies zu dem deinigen machen; so brauchst du weiter nichts — denn Empfänglichkeit für Musik im Allgemeinen besitzest du ja — als eine Handleitung, *wie* du eben bey diesen Werken (bey Fugen und fugirten Stücken) deine Denkkraft zunächst beschäftigen — mit andern Worten: worauf du eben bey ihnen zuvörderst achten, und in welcher Ordnung und Methode du das sollst. Zu dieser Handleitung erbiete ich mich dir, nicht als ob ich dir etwas zu sagen hätte, das unerhört wäre, und weder von gründlichen Musikern, noch aus guten Lehrbüchern gelernet werden könnte, sondern weil ich hoffe, es dir mehr in deiner Weise, mehr bey dir ansprechend, sagen; weil ich überhaupt auf diesem meinem Wege eben dir glaube näher treten zu können. Nur zum Ersten und Wesentlichen führe ich dich: hast du dich an diesem geübt, so findet sich's mit dem andern theils von selbst, theils wird dir die ganze Sache dann so lieb geworden seyn, dass du es schon nicht lassen kannst, auch das Fernere und Zufälligere dir bekannt zu machen. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin, den 24sten Apr. Wegen unterbrochnen Postenlaufs erhalten Sie erst jetzt die Uebersicht des Februars und Marzes: denn selbst in diesen Wochen hat es den Freunden der Tonkunst nicht an manchen Erheiterungen gefehlt.

Den 25sten Febr. war das 5te Abonnements-Conc. für Rechnung der königl. Theaterkasse. Die Ouverture zu *Egmont* von Beethoven eröffnete es. Dem. Schmidt sang ein Recitativ und Rondo von Righini, Hr. Hertel spielte ein Violinconc. von Kreutzer, Hr. Semler ein Violenconc. von Rolla, worauf Dem. Schmidt und Hr. Stümer ein Duett von Righini sangen. Auf vieles Begehren wurden Adagio und Allegro aus der vom Ritter Seyfried fürs ganze Orchester arrangirten Mozartschen Klavier-Phantasie wiederholt und fanden vielen Beyfall. — Am 10ten Marz, dem Geburtsteste der hochseel. Königin, wurde zum Besten der Luisenstiftung und des Luisenstiftes im Schauspielsaale ein interessantes Concert gegeben, das vom königlichen Orchester unterstützt wurde. Der Frühling aus Haydns trefflichen *Jahreszeiten* füllte den ersten Theil, in dem Dem. Schmidt, und die Hrn. Stümer und Blume die Solopartien vortrugen. Der zweyte Theil gab die grosse Symphonie aus D dur von Beethoven; dann Naumanns herrliche Messe aus As dur (in der Mad. Müller und Lanz, und die Hrn. Eunike und Gern die Solopartien sangen,) und den, von Dem. Mayer schon vor einigen Jahren gedichteten und von der Frau v. Knobloch ausdrucksvoll componirten Trauergesang am Grabe der Unvergesslichen. — Den 12ten gab Dem. Schmals Concert im Opernsaale. Mit ihrer oft gerühmten Stimme sang sie zwey Scenen mit Chor v. Perotti und Zingarelli, und mit Hrn. Eunike ein Duett von Nasolini. Hr. Tausch jun. blies ein Klarinett-Conc., und Hr. Topfer, ein neuer Gewinn unsers trefflichen Orchesters, spielte Adagio und Polonaise von Hus-Desforges auf dem Violoncell. — Den 14ten gab der königl. Musikdir., Hr. Seidel, Conc. im Schauspielsaale. Die kräftige Ouverture aus Righini's Tigranes eröffnete den überreichen Abend. Dann folgte eine neue Composition des Hrn. Seidel, *Zephyr und Sturm*, von Dem. Schmals und Hrn. Blume gesungen; ein würdiges Gegenstück zu des Componisten *grauem Thurm am See*. Beyde verdienten auch ausser Berlin bekannter zu werden, als sie schon sind; indess hat wenigstens Bayerns kunstliebender König dies laut anerkannt. Hr. Schulz blies ein schönes Conc. für die Flöte von Bibier, so wie Hr. Henning d. Aelt. ein von ihm gesetztes beyfallswürdiges Divertisement für die Violine

schön vortrug. Den Beschluss machte Cherubini's tiefgedachte Cantate auf Haydns Tod mit (aus dem Terzett gezogenen) Chören, von Dem. Schmidt, und den Hrn. Eunike und Stumer vortrefflich executirt. — Den 19ten gab der königl. Kammermus., Hr. G. A. Schneider, ein von ihm in Musik gesetztes Oratorium, *die Geburt Christi*, gedichtet vom Freyherrn von Seckendorff, genannt Patrik Peale. Die Zeit, in die das Concert fiel, war zu unruhig, als dass man das Werk des Hrn. Schn. hätte genau würdigen können; eine wiederholte Aufführung, wozu man den fleissigen Verfasser öffentlich aufgefordert hat, wird mich hoffentlich bald zu demselben zurückführen. Mehrere einzelne Partien bewähren den guten Ruf des Componisten. — Den 21sten gab Hr. Tombolini Conc. im Theatersaal. Mit seiner ganz ausgezeichneten, weit umfassenden Stimme sang er Recitativ und Arie von Pucitta mit Chören und einem Adagio, das Hr. Pohl mit der Harmonika begleitete, eine Cavatina von Nicolini, und mit seiner Schülerin, Dem. Hausmann, zwey Duetten von Pucitta und Paesi. — Den 25sten ward zum ersten Mal und seitdem noch einige Mal gegeben: *Johann von Paris*, Singspiel in 2 Acten, mit Tanz, zur beybehaltenen Musik von Boyeldieu, aus dem Französ. des St. Just frey übersetzt von C. Herklots. Den grossen Eindruck, den dass Stück in Paris und Wien gemacht hat, konnte es natürlich eben jetzt hier nicht machen, obgleich Mad. Müller. (Clara) Hr. Unzelmann, (Grossseneschall) Hr. Rebenstein, (Johann) Mad. Eunike (Olivier) und Hr. Gern (Pedrigo) alle ihre Kunstfertigkeiten aufboten. Am meisten gefielen das Finale im 1sten Acte — besonders die Scene der Clara —; im 2ten Acte das Duett zwischen Olivier und Lorezza (Dem. Gern): Der Romanze liebliche Klage etc., und Oliviers Romanze: Dein Troubadour etc.

Stockholm, den 2ten April. (Einige frühere Schreiben sind nicht eingegangen. Aus einem vom Januar, das spät eingelaufen, holen wir nur nach, dass man Naumanns *Gustav Wasa* wieder auf die Bühne gebracht und mit vielem Beyfall gegeben hat. Vor allen haben sich darin ausgezeichnet, Hr. Karsten, als Christiern, und Hr. Lindström, als Gust. Wasa.)

Oper. La femme colère, schwedisch, mit Musik von Struve. Die Ausführung war nur mittelmässig. *Une Folie*, ebenfalls schwedisch: die Ausführung im Ganzen etwas besser. *Adolphe et Clara*, französisch: die Hauptpersonen — Mad. Henri, (Clara) Hr. Dupuy, (Adolph) u. Hr. Hjörleberg (Limburg) — ausgezeichnet brav. *Kuluff*, schwedisch, mit d'Alleyracs Musik, nur leidlich. *Iphigenia in Aulis* von Gluck, gut einstudirt; vom Orchester sehr brav ausgeführt. Agamemnon. (Hr. Kinmanson) leidlich; Clytemnestra, (Dem. Thunberg) ganz schlecht; Iphigenia (Dem. Frostlind) und Achilles, (Hr. Lindström) sehr lobenswürdig; Patroclus, (Hr. Bromm) schlecht; Calchas, (Hr. C. Preumayr) leidlich; Diana, (Dem. Cleyberg) schlecht.

Concerte. Den 7ten April im Ritterhaussaale *Alexandersfest* oder die Macht der Töne. *) Solopartien: Hr. Collin, ein Dilettant, und Hr. Crälius, sangen sehr gut; Dem. Thunberg und Dem. Waselia befriedigten weit weniger, sangen jedoch nicht schlecht. Die Harfenpartie wurde von Hrn. Carlson sehr mittelmässig gespielt. Die Chöre gingen sehr gut. Hrn. Dupuy, der das Orchester anführete, bitten wir, den Takt nicht, wie es hier und auch in verschiedenen, in der Folge anzuführenden Concerten geschahe, mit Fussstampfen zu bezeichnen. — Zwischen beyden Abtheilungen der Cantate trug Hr. Ries, der rühmlichst bekannte Componist und Virtuos auf dem Pianoforte, von ihm selbst geschriebene Variationen über Mozarts Thema 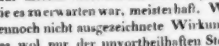 aus *Figaro*, auf diesem Instrumente ohne Begleitung vor, und, wie es zu erwarten war, meisterhaft. Wenn sein Spiel dennoch nicht ausgezeichnete Wirkung machte, so ist es wol nur der unvortheilhaften Stellung des Stücks zwischen so volltonende, rau chende Musik zuzuschreiben. — Den 11ten, Benefice-Conc. für Hrn. Conr. Preumayr im Opernsaale. Ouverture v. Winter, gut ausgeführt. Fagottconc. mit Janitscharenmusik, von Hrn. Pr. sehr gut vorgetragen, vorzüglich das Adagio und die Polonaise. Schade nur, dass es vom Orchester (unter Anführung des Hrn. Muller) nicht besser geleitet wurde! Recit. und Arie — letztere von Dem. Thunberg ziemlich gut, ersteres in einigen Stellen falsch gesungen. Schwedisches Nationallied mit Variationen, v. Hrn.

*) Anm. Wie es scheint, mit Winters, nicht mit Händels Musik.

d. Redact.

Crusell eigentlich für drey Fagotte und Contrabass componirt. Dem letzten wurde diesmal noch ein Violoncell zugesellt, das, da es immer nur in Octaven mitging, auch der Spieler desselben (Hr. Megelin) nur einen Nasenton hervorbrachte, der sonst guten Wirkung beträchtlich schadete. Die drey Brüder Preumayr und Hr. Wirthe (Contrab.) trugen ihre Partien meisterhaft vor. Das Finale war nur versprochen, nicht gegeben. Dann gab man *le Concert interrompu* v. Berton, worin Hr. Dupuy sehr gut spielte. — Den. 14ten gab Hr. Ries sein zweytes Conc. Die Ouvert. von seiner Composition ging gut und machte viel Effect. Ein neues Pianoforte-Conc., ebenfalls von seiner Compos., und von ihm selbst gespielt, wurde vom Orchester, das dieser Tonart, Cis moll, freylich nicht gewohnt war, durch viele falsche Griffe, besonders in einem Tutti des Rondo, entstellt. Dem. Wasclia sang eine Arie von Federici schlecht genug; ein Trauermarsch und Finale v. Ries wurden dagegen gut ausgeführt. Derselbe wiederholte dann die in seinem ersten Conc. von ihm vorgetragenen Variat. über einige schwedische Nationallieder. Hr. Collin sang eine Mozartsche Arie recht brav: dann gab Hr. Ries eine freye Phantasie auf dem Pianof., zu welcher er verschiedene Themata bekommen hatte, und darunter auch 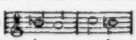 etc. (B A C H) woraus er denn einen, zwar kurzen, aber schönen Fugensatz bildete. Sein geistreiches, feuriges und sehr präcises Spiel fand den wohlverdienten Beyfall. So auch seine Compositionen, die an Ideen so reich, fast durchgängig wohl zusammenhängend und ausgearbeitet, und mithin auch Beweise von seinen gründlichen Kenntnissen sind. Jenes Conc. war originell und sehr schön geschrieben. Reminiscenzen, besonders aus Beethovenschen Compositionen, die man ihm vorgeworfen hat, haben wir wenigstens in seinen neuesten Arbeiten eben nicht gefunden. — Den 18ten gab Hr. Berwald aus St. Petersburg Conc. Auf eine Ouvert. von seiner Compos. folgte ein, ebenfalls von ihm componirtes Violinconc., das er selbst spielte. Dem. Waselius und Hr. Cralius sangen ein Duett aus Righini's *Tigranes* gewiss nicht gut. Ein von Hrn. Dupuy comp. Adagio und Rondo für den oblig. Fagott wurde durch Hrn. Fr. Preumayr meisterhaft vorgetragen. Dann spielte Hr. Ries Beethovens grosses, treffliches Pianoforte-Concert aus C moll, F dur, C moll, und zwar ausgezeichnet schön. Rode's Variat. aus A dur, von Hrn. Beerwald gesp., beschlossen, denn das Finale erschien auch diesmal nur in der Ankündigung. Seine Compositionen haben viele schöne Stellen, erinnern aber oft ganz zu nahe an andere vorzügliche Werke, z. B. die Ouvert. an d. *Wasserträger*, Haydns Jagd in den *Jahreszeiten etc.*, das Conc. an verschiedene Rode'sche und Viotti'sche Concertsätze. Sein Spiel verdiente und fand Beyfall. Sein Ton ist nicht stark, aber rein, schön, klar und angenehm; sein Vortrag nett und präcis, sein Ausdruck gefühlvoll und sehr einschmeichelnd. Imponirt sonach auch sein Spiel nicht eben sehr, so muss es überall desto angenehmern Genuss gewähren. Die Rode'schen Variat. wurden zu geschwind genommen, und daher Einiges darin etwas undeutlich. Das Orchester ging, ungeachtet der Fusstritte des Hrn. Dupuy, sehr ungleich und unsicher. — Den 21sten gab der berühmte Bernh. Romberg, aus Russland angekommen, ein Conc. Das erste Allegro der Mozartschen Meistersymphonie aus G moll eröffnete es, und ging gut. Dann spielte Hr. Romberg ein Violoncellconc., von ihm comp., und, Ref. weiss nicht recht, warum? die Reise über den St. Bernhard genannt. Eine Paersche Arie wurde von Hrn. Collin ausgezeichnet brav gesungen. Divertissement für das Violoncell mit Begleit. von zwey Violinen, Alt und Contrabass, comp. und gespielt von Hrn. R. Terzetto buffo von Nasolini, sehr gut vorgetragen von Mad. Lindström, geb. Fröslind, Mad. Sevelin, geb. Thunberg, und Hrn. Carl Preumayr. Fast scheint es, dass die Stimmen beyder Ersten sich gebessert haben, seit sie verheyrathet sind. Rondoletto für d. Violoncell mit Begl. von zwey Viol., Alt und Contrabass, comp. und gesp. von Hrn. R. Ueber sein Spiel ist nicht nöthig, erst etwas zu sagen: die ganze musikal. Welt kennt es und ist über wenig Virtuosen so einig, als über ihn. Er erhielt einen ungetheilten Beyfall bey ganz vollem Hause; ja man empfing ihn, noch ehe er spielte, mit lauter Auszeichnung — was hier mit fremden Künstlern nie, oder doch höchst selten zu geschehen pflegt. Hr. Wirthe verdient Lob wegen der Delicatesse, womit er jene zwey schwächer besetzten concertirenden Stücke auf dem Contrabass begleitete. — Den 25sten gab unser Hr. Crusell sein Conc. im Opernsaal. Eine Ouvert. v. Steibelt fing es an. Dann spielte Hr. Cr. das von ihm componirte und in Leipzig bey Kuhnel gestochene Klarinettconc., und zwar spielte er durchgehends

mit der von ihm schon bekannten Meisterschaft. Ganz vortrefflich sang Mad. Casagli eine Arie von Nasolini, und gefiel sehr. In der That muss man den Hrn. Küster und Cralius sehr danken, dass sie diese ausgezeichnete Sängerin gebildet haben: Ref. thut das aus seinem Theile hier öffentlich und von Herzen. Ein Andante mit Polonaise für das Violoncell, comp. und gesp. von Hrn. Romberg, erhielt den verdientesten Beyfall. Dann wurde Nicolo's *Aschenbrödel* aufgeführt, worin nur Hr. Lindström, als Ramiro, und Mad. Lindström als Aschenbrödel, genannt zu werden verdieneten.

Die letzten Versammlungen der *Musikgesellschaft* enthielten zwar einiges Interessante, doch nichts, wovon ich glauben könnte, es könne auch Auswärtigen davon zu lesen nicht gleichgültig seyn.

Kurze Anzeigen.

Ouverture de l'Opéra Ulysse et Circe, pour 2 Viol., 2 Flût., 2 Hautb., 2 Clar., 2 Bass., 2 Cors, 2 Tromp., Timbal., 3 Trombon., Viole et Basse, comp. par Bernhard Romberg. Oeuvr. 26. à Leipzig, chez Kühnel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Da diese treffliche Ouverture schon durch die Aufführung der Oper selbst in Berlin und Wien, und die Berichte darüber in dieser Zeitung, noch mehr aber durch die Aufführung in mehrern Concerten des Componisten an verschiedenen Orten, bekannt ist: so wird es kaum nothig seyn über sie etwas, ausser ihrer Erscheinung im Druck, zu sagen, um alle Directionen auf sie aufmerksam zu machen. Sie ist, im Vergleich mit vielen neuen Ouverturen, nicht lang und nicht schwer: aber, bey lebendiger, kraftiger Ausführung, die sie durchaus verlangt, von trefflicher Wirkung — feurig, klar, consequent in der Ausarbeitung, und mit grosser Kenntnis der Eigenthumlichkeit aller hier vereinigten Instrumente geschrieben. Ein, wenn auch kurzer, langsam feyerlicher Einleitungssatz wäre ihr, zur Vermehrung des Effects, wol zu wunschen gewesen; und wiewol sich eben bey diesem so besonnenen, denkenden Künstler voraussetzen lässt, dass er bey der Oper selbst guten Grund gehabt haben mag, von dieser Gewohnheit abzugehen: (Ref. kennet die Oper selbst nicht:) so hätte er doch vielleicht hier, bey dem besondern Abdruck für Concerte, solch eine Einleitung hinzusetzen sollen.

Zwölf vierhändige Walzer fürs Pianof. — — von Aug. Mühling. Op. 6. Nordhausen, b. Nitsche. (Preis 12 Gr.)

Der, wie es scheint, zu ernster harmonischer Ausarbeitung vorzüglich geneigte Verf. nimmt vom deutschen Tanze fast durchgehends nur die allgemeine, äusserè Form auf, und sucht in derselben möglichst bedeutende Gedanken, in oft sehr gut verbundenen und überhaupt nicht wenig gelungenen, harmonischen Beziehungen auszuprägen. So sind diese Tänze nicht blos vierhändig, sondern auch recht eigentlich vierstimmig geworden, und für die, welche so etwas zu schätzen wissen, interessant. Zuweilen möchte aber der Verf., eben für diese Form, doch wol zu künstlich, und daher zu ungefällig geschrieben haben, wie z. B. in No. 10. Dass sich die Tonkunst von ihm wahrhaft Vorzügliches versprechen dürfe, zeigt selbst dies kleine Werkchen.

Trois Sonates progressives p. le Pianof., comp. par N. Baldenecker. Oeuvr. 14. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 12 Gr.)

Haben Zöglinge sich durch fleissiges Spielen eigentlicher, blosser Uebungsstücke fähig gemacht, etwas Zusammenhangendes zusammenhängend vorzutragen: so werden ihnen diese kleinen, sehr leichten Sonaten gewiss vor vielen ähnlichen willkommen seyn. Sie haben Leben, Mannigfaltigkeit und viel Gefälliges, wie es besonders auch junge Seelen gleich anspricht; sind bald zu fassen, handgerecht, und weder ohne Eigenthumlichkeit, noch ohne Sorgfalt geschrieben — letzteres bis auf einige wenige Stellen, wo die Schreibart reiner seyn sollte. So z. B. S. 8, Syst. 2, 3, 4, sollte, statt des sechsmaligen B. im Tenor, As gesetzt seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten May. N°. 20. 1813.

Die Fuge.

Zunächst an Dilettanten und Layen.

(Beschluss aus der 19ten No.)

Dass eine Fuge ein von allen andern verschiedenes, mehrstimmiges Musikstück sey, weisst du schon; du weisst auch, dass es sich von den andern zunächst durch Folgendes unterscheidet: Ein einzelner, gleich Anfangs von einer Stimme ganz bestimmt und einfach ausgesprochener Hauptgedanke (Hauptsatz) herrscht durch das ganze Stück. Dieser Gedanke wird von den übrigen Stimmen, wie sie nach und nach eintreten, aufgefasst, und, stets wiederkehrend, vorgetragen: was ihm aber beygesellet wird, bleibt ebenfalls durch das Ganze festgehalten und wechselt nur durch Vertheilung an die verschiedenen Stimmen. Jede von diesen ist mithin, und in gleichem Maasse, Hauptstimme, jede in gleichem Verhältnis obligat und hervorstechend. Wird ja noch ein Zwischensatz hin und wieder angebracht, so muss er aus einem dieser Hauptgedanken genommen, oder doch ihnen analog seyn. Das Ganze des Stücks hat, in der Regel, keine weitern Einschnitte und Ruhepunkte, sondern strömt in einem Gusse fort, bis es, in seiner Folge immer enger und lebendiger zusammengedrängt, alles ausgesagt hat, was der Meister in dieser Form über die gewählten Gedanken zu sagen vermochte.

Jener erste Hauptgedanke ist und heisst das *Thema* — wol auch das Subject oder der Führer (*Dux*), der zweyte, welcher die feststehende Begleitung desselben bildet, das *Gegenthema* — wol auch das Contrasubject, oder die Gegenharmonie; jene angeführten, aus dem Hauptgedanken genommenen oder doch ihnen analogen Neben-Sätze heissen die *Zwischenharmonie*; und soll der erste der Hauptgedanken (das Thema) da, wo er in einer andern Stimme und auf einer andern Stufe der Tonleiter eintritt, einen besondern Namen erhalten, so nennet man ihn den *Gefährten*, (Comes) auch wol die Antwort. Ist die Fuge blos aus dem Thema, dem Gegenthema, und einer Zwischenharmonie gewebt, welche aus jenen genommen ist: so heisst sie eine *strenge* Fuge; ist die Zwischenharmonie nicht aus jenen genommen, sondern ihnen nur analog, vielleicht ihnen nur in der Empfindung oder in der gewählten Figur ähnlich: so heisst sie eine *freye* Fuge. Wird ein Stück als eine strenge Fuge begonnen und ihr Haupt- und Gegenthema durch die vier Stimmen, aber nicht viel weiter geführt; oder, werden sie zwar etwas weiter, aber auch mit noch mehr Nebengedanken, als die freye Fuge, behandelt: so heisst der Satz nicht Fuge, sondern nur *fugirt* (fugenmässig bearbeitet). *)

Damit dir dies ganz anschaulich und geläufig werde, lass es mich dir in Stücken, die dir ganz gewiss bekannt und gleich zur Hand sind, nachweisen. Das Kyrie in Mozarts *Requiem* ist eine strenge; das Allegro der Ouvertüre zur *Zauberflöte* eine freye Fuge: und beyde sind, was sie seyn wollen, in ihrer Art vollkommenheit. Fugirte Sätze der ersten angeführten Art sind die trefflichen: Seine Tage sind abgekürzet — und: Seine Seele ist voll Jammer — im ersten Chor der Graun'schen *Passion*: fugirte Sätze der zweyten Art findest du jetzt öfters in grössern Instrumentalwerken, namentlich von J. Haydn, z. B. im Finale seiner Symphonie aus D dur, Part. b. Breitkopf u. Härtel No. 4. Betrachte nun eines oder das andere dieser Stücke genauer, um erst daran zu entdecken, was hier als das Wesentliche der ganzen Gattung, und was von den Bestandtheilen *dieser* gesagt worden ist: du wirst das nicht verfehlen können; dann vergleiche die angeführten Stücke unter einander,

*) Anm. Die Doppelfuge wird, als selten vorkommend, und, für denjenigen, welchen obiger Aufsatz bestimmt ist, zu unterscheiden noch zu schwer, absichtlich hier übergangen.

und du wirst auch leicht bemerken, wie sie alle zwar unter diese Gattung gehören, aber jedes eine besondere Art bezeichnet. Sie weiter zu studiren, kann man dir, dem Dilettanten, der nur einen würdigen Genuss sucht, nicht eigentlich zumuthen: diesen nun aber beym Anhören oder Durchspielen von Fugen und fugirten Sätzen zu finden, leuke deine Aufmerksamkeit also — vorausgesetzt, du hast dir Obiges deutlich und geläufig gemacht!

Achte *erst* auf nichts, als auf das Hauptthema in allen seinen Eintritten, Gängen und Wendungen durch alle Stimmen, vom Anfang bis zu Ende des Stücks, so dass du ihm überall mit deinen Gedanken ganz bestimmt nachgehest, und es überall k[illegible] und deutlich heraushörest. Damit hast du vom ganzen Gebäude nicht etwa nur den Grundriss, sondern auch schon die architektonische Zeichnung der Hauptansicht. Es wird dir dies beym blossen Hören anfänglich vielleicht nicht überall so leicht werden, als du glaubst: aber es ist unumgänglich nothig, ist nicht ohne Reiz, und wird dir, nur nach einiger Uebung, sehr leicht und geläufig: denn die Schwierigkeit im Anfang liegt nicht in der Sache, sondern in deiner frühern Gewohnung, alle Musikstücke nur im Ganzen, gleichsam in Bausch und Bogen, auf dich, und zwar blos auf deine Empfindung, wirken zu lassen. Kleine Abweichungen, die dir im Thema, wenn es als *Gefährte* erscheint, hin und wieder aufstossen werden — z. B. in jenem Kyrie, statt:

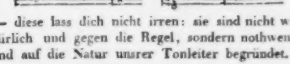

— diese lass dich nicht irren: sie sind nicht willkürlich und gegen die Regel, sondern nothwendig und auf die Natur unsrer Tonleiter begründet. —

Ist dir dies Erste geläufig, so achte nun, und achte allein, auf das *Gegenthema*, das Contrasubject. Ich brauche dir nicht erst zu sagen, dass du es, z. B. in dem angeführten Kyrie, schon im zweyten Takte in der Altstimme eintretend findest. Mit diesem verfahre nun eben so, wie vorher mit dem Hauptthema, und mache dir dies Verfahren hier so geläufig, wie du dort gethan hast. — Für beyde Uebungen wirst du wohl thun, nur ganz strenge Fugen, wie z. B. die angeführte, zu wählen — schon darum, weil du eben hier durch kein Beywerk gestört wirst und überall die grösste Consequenz entdeckst.

Sie, *diese strengen Fugen*, behalte nun auch bey der dritten Uebung: bey der nämlich, beyden Hauptgedanken, dem Thema und Gegenthema, wie sie im Gange des Stücks neben einander hinlaufen, zugleich zu folgen, und zwar in allen ihren Eintritten, Wendungen und Verkettungen. Dies wird dir nun, auch bey aller Geläufigkeit im Auffassen der (in Gedanken) getrennten Sätze, anfänglich schwer werden: aber ich bin gewiss, nahmst du es nur mit jenen beyden ersten Uebungen ernstlich, so lässest du hier nicht ab, denn es hat diese dritte so vielen Reiz, und so viel Aufregendes, so viel Belebendes, schon in sich selbst, dass du dein Vorhaben durchsetzen *musst*. Hast du es aber durchgesetzt, und so weit, dass es dir nicht mehr eben schwer fällt: so hast du auch alle Hauptsachen, worauf *es bey dir* in dieser Gattung ankommt, in der Gewalt, und das Uebrige f[illegible]llt dir so leicht, wird auch von anderer Seite (durch Gefühl und Geschmack) bey dir so unterstützt, dass es kaum noch einiger Worte darüber bedarf.

Nimm also jetzt eine *freye* Fuge vor dich, z. B. die Ouverture zur *Zauberflöte*. Leicht wird es dir nun schon, auch hier das Haupt- und das Gegen-Thema zu finden und zu verfolgen: und eben so leicht wird dir ein Gleiches mit der *Zwischenharmonie* — mit den, in jenem Stück, so reichen, so anmuthigen, so passenden, und so reizend vertheilten Nebengedanken, wie sie den Hauptsätzen theils in der Erfindung und Construction, theils in der Benutzung und im Ausdruck, analog sind. Hier waltet mehr das Genie, als die Regel, wiewol es diese, wenn's recht ist, (wie allerdings in jener Ouverture,) nirgends verletzt: und darum ist auch hier über das Einzelne, wenn man nicht ein bestimmtes Stück kritisch durchgehen will, nichts weiter zu sagen, zumal da sich, was allenfalls zu sagen ware — hat man nur jenen kleinen Cursus ernstlich gemacht — von selbst ergiebt, und schon durch die Empfindung gewürdigt und genossen wird. Ueber die *fugirten* Sätze aber bedarf es, nach Obigem, gar keiner Erörterung, da die, der ersten Art, ja *nichts* sind, als kürzere, unvollendete, strenge; die, der zweyten Art, kürzere, unvollendete, freye Fugen, und also, was von diesen beyden gilt, auch von jenen beyden gelten muss.

Hast du nun aber so über die Fuge, während des Hörens oder Spielens, zu denken dich *gewöhnt*, so wird nun auch der *Geist* jedes guten Stücks dieser Gattung, oder vielmehr der Geist seines

Verfassers, wie er ihn darin ausgeprägt hat, deinem Geiste; es wird ferner der *Ausdruck* des Stücks, wenn es nämlich diesen hat und nicht blos Werk des Verstandes ist, deinem Sinn und deiner Empfindung, nicht mehr fremd bleiben; endlich wirst du auch das Nähere in der kunstreichen Construction und das Eigenthümliche in einzelnen Combinationen, wenigstens ahnen, und daran, auch schon in dieser Ahnung, wahren Genuss finden. Ueber die ersten beyden Punkte (den Geist und Ausdruck des Werks) lässt sich auch hier, wie allerwärts, im Allgemeinen nichts sagen, der Natur der Sache nach; über das Letzte (die Kunst, im engern Sinne des Worts,) will ich nichts erwähnen, um dich nicht zu überhäufen, und damit mehr zu verlieren, als zu gewinnen. Ein Einziges, was unter die künstlichern Combinationen im Lauf der Fuge gehört, lass mich nur anführen, da eben dies dir nicht schwer, und, ist es wohl angebracht, besonders erfreulich seyn wird, zu bemerken; und das sind die Stellen, wo der Componist das Haupt-Thema *ihm selbst*, und das Gegenthema wieder *ihm selbst*, zur Begleitung giebt, beyde zwar in eigenthümlicher Form, doch nicht umgeändert; die Sache technisch ausgedrückt: wo die Zwischenharmonie ganz eigentlich das Thema und Gegenthema selbst ist, und zwar anders, doch nicht umgestaltet. Du wirst das am ersten, und wahrscheinlich am liebsten da finden, wo der Hauptgedanke verkürzt zu demselben in seiner eigentlichen Gestalt auftritt, oder wo er verlängert bey demselben in seiner ersten Form sich zeigt: und zwar verkürzt intensiv, durch Verminderung der Grösse und Geltung seiner Noten, oder extensiv, indem nur ein Stück davon ein anderes in dessen ganzer Folge begleitet; und eben so verlängert intensiv, durch verdoppelte Grösse und Geltung der Noten, oder extensiv, durch weitere Fortführung der Figur. Das Erste wird mehr deinen Verstand beschäftigen, denn es führt zu den kunstreichsten, seltensten Zusammenstellungen; das Zweyte aber zugleich deine Empfindung kräftig ansprechen, denn es gehet prachtig und pathetisch hervor. Ueber das Erste vergleiche z. B. das oft angeführte Kyrie, über das Zweyte etwa die bekannte Graun'sche Fuge: Christus hat uns ein Vorbild gelassen — in der *Passion*. In folgender Stelle derselben findest du sogar das Meiste von alle diesem vereinigt, auf einen Punkt zusammengedrängt, und das um so trefflicher, da es, bey aller Tiefe der Combination, doch so natürlich, plan, anspruchlos, und auch wahrhaft singbar erscheint. Du erinnerst dich, das Hauptthema des ganzen Satzes ist:

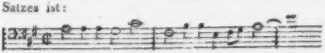

und das Gegenthema:

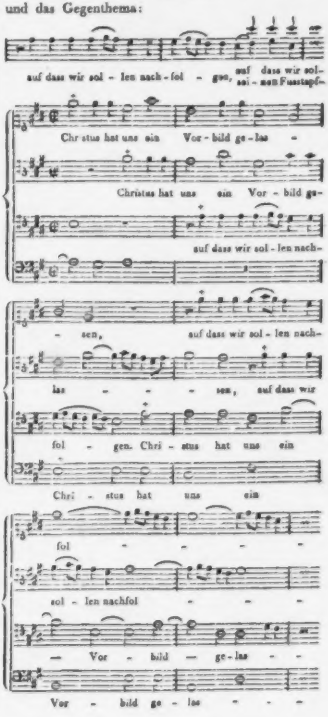

Aber unsern wackern *Layen* — verlassen wir den nicht ganz? Gewiss nicht; nur wird er uns längst verlassen haben: denn in der That, was soll ihm, der über das dargebotene Kunstwerk nicht reflectirt, sondern nur mit Achtung und gutem Willen sich seinem Totaleindruck hingiebt — was soll ihm alles das oben Erwähnte? Wir können ihm nicht zumuthen, uns in dieser oder anderer Hinsicht in's Einzelne zu folgen; und thaten wir's, es würde vergebens seyn: vielmehr haben wir ihm zuzugestehn, dass er bey den meisten Fugen, wie sie nun sind, siemlich leer ausgehe. An ihn daher nur das Wort: Widerstrebe der ganzen Gattung nicht; wende nicht deine Aufmerksamkeit ab, wenn solch ein Stück anhebt; gieb es nicht, als fiel dich nicht gehörend, schon im voraus auf. Bey weitem nicht jede Fuge ist ja blos ein Werk des Verstandes, und der Kunst, im engern Sinne des Worts. Nicht selten wird in dir Fugen oder fugirte Sätze geboten werden, welche nicht blos als Fugen angesehen, sondern auch als Kunstwerke im Allgemeinen empfunden seyn wollen: ja, die sogar, wie du es eigentlich doch überall willst, als schöne Naturwerke, einen gewissen bestimmten Eindruck auf dich machen, einen gewissen Genuss dir verschaffen werden. Dies wird nun vornämlich bey den Fugen oder fugirten Sätzen geschehen, die wir so eben in andern Bezug näher bezeichnen wollen, und derentwegen du wol die folgenden kurzen Sätze durchlaufen magst, um dir etwa daraus abzunehmen, was dich mit angeht.

Wir wenden uns nämlich an die Componisten, denen daran gelegen ist, dass diese ganze Gattung nicht vernachlässigt, sondern vielmehr wieder zu dem Ansehen und der Theilnahme beym Publicum gebracht werde, die sie in alten Zeiten genoss — das heisst, an alle die, welche nicht blos als Liedler und Figuranten auftreten wollen.

Schreibt ihr Werke, woran ihr nur euren Geist und eure Kunst üben wollt, oder solche, welche nur für Künstler oder sehr ausgebildete Kunstfreunde bestimmt sind: so darf euch Niemand drein reden — macht das, auch in Hinsicht auf die Fuge, wie ihr wollt und könnet; aber ihr dürft auch nicht drein reden und Beschwerden führen, wenn das grosse, das gemischte Publicum, wenn namentlich Dilettanten und Layen, davon weiter keine Notiz nehmen, sondern die Sache auf sich selbst beruhen lassen. Schreibt ihr aber Werke, die für das grosse Publicum bestimmt sind, die mithin dem Künstler und Kenner, aber auch dem aufmerksamen Dilettanten und dem wohlwollenden Layen wirklich Etwas seyn sollen, und etwas Bedeutendes: so achtet auf folgende Vorstellungen, und nehmt sie, wenn ihr nichts Gegründetes dagegen einwenden kannt, mit gutem Willen auf!

Gebt in Werken für das grosse Publicum nicht Fugen, die, in den Hauptgedanken wie in der Ausführung, blos als Werke des Verstandes Bedeutung haben, sondern solche, die gleich im Thema, und dann freylich auch in der Behandlung desselben, einen bestimmten Charakter darlegen, wirklich etwas ausdrücken, und, werden sie gesungen, eben das, was die Worte sagen. Dass dies möglich und zu erreichen sey, versteht sich zwar von selbst: wollt ihr aber den Beweis auch aus der Erfahrung, und zugleich schöne Muster dafür haben, so betrachtet z. B. folgende bekannte Stücke. Handels Fuge: Er klag' es dem Herrn, der helfe ihm aus etc. im *Messias*. Ausserdem, dass hier die Worte rhetorisch so bestimmt und treu declamirt sind, als wär' es in einem Recitative: wie unverkennbar liegt in diesem Thema der Ausdruck bittern Spottes und frechen Hohns! und wie wohlbedachtig entfernet sich eben hier der grosse Meister auch im Verfolg des Satzes von diesem Thema und diesem Ausdruck gar nicht, weder ins Unbestimmtere, noch ins Fremdartige! Mit welcher Energie, Pracht und Feyerlichkeit spricht Eman. Bach schon im Thema, und dann in der ganzen Ausführung, aus, was die Worte sagen: Alle Lande sind seiner Ehre voll! (Im *Heilig.*) Wie wahr und treu drückt Graun den festen Glauben und getrosten Muth, doch nicht hell stralend, sondern, wie es hier vollkommen recht war, innerhalb der Gränzen der Religiosität und bey Erinnerung an die Leiden des Unschuldigen — aus, in der kurzen, aber schönen Fuge des Chors: Freuet euch, alle ihr Frommen: Und was er zusaget, das hält er gewiss! (In der *Passion.*) Um auch einige blos fugirte Sätze anzuführen: wie bestimmten Ausdrucks, wie entschiedenen Charakters sind nicht gleich die Themata Grauns, die wir schon oben angeführt haben: Seine Tage sind abgekürzet — Seine Seele ist voll Jammer —! oder Handels: Und Er regiert von nun an und ewig — im Halleluja des *Messias!* —

Ferner: Schreibt diese eure Fugen und fugirten Satze, so viel die Gattung selbst zulasst, leichtfasslich und plan, wenigstens überall klar, rein, consequent und nicht überladen durch Schwierig-

keiten für das Fassungsvermögen oder auch die Ausführung. Wenn irgendwo in eurer Kunst, so zeigt sich eben hier wahrer Reichthum nicht im verschwenderischen Austheilen blinkender Scheidemunze nach allen Seiten hin, sondern im grossartigen Anlegen des eigenen Goldes zu sicherm Zwecke; nicht als Freygebigkeit des leichtgesinneten Weltmanns, sondern als Liberalität des ernsten Königs. Alle vorhin angeführten Fugen sind, wie wir sie hier wünschen: und die besten J. Haydns, namentlich in der *Schöpfung*, sind es auch.

Endlich: Gebt diesen euren Fugen, vornamlich den freyen, und am allermeisten denen, die nur für Instrumente geschrieben sind — wo mithin der Zuhörer des Eindrucks der Worte und der vorherrschenden Singstimmen entbehrt — gebt diesen so viele Nebenreize und Anregungen für Phantasie und Empfindung, als möglich, der Gattung nicht zuwider, und der Hauptsache nicht hinderlich ist. Wie das gemeynet sey, und zugleich, wie es zu machen, bedarf keines Wortes, ausser der Hindeutung auf Mozarts Ouverture zur *Zauberflöte* und auf dessen Finale zur Symphonie aus C dur, oder auch auf mehrere der Fugen und fugirten Sätze in J. Haydns *Schöpfung* und *Jahreszeiten*.

Solchen Fugen, die doch wahrlich auch den Künstler und Kunstkenner vollkommen befriedigen, wird der Dilettant — wenn er nur erst will, was wir ihm hier rathen und wozu wir ihn anleiteten — gern folgen, der Laye sich ihnen gern hingeben: mehr könnt ihr aber von diesen beyden nicht verlangen, und mehr braucht's auch eben hier nicht.

Friedrich Rochlitz.

Recensionen.

Lieder von Friedrich, Baron de la Motte Fouqué, in Musik ges. vom königl. sächs. Kammerherrn, Freyherrn von Miltitz. Leipzig, bey Breitkopf u. Hartel. (Pr. 16 Gr.)

Der geistreiche Dichter hat dieser Sammlung ein Vorwort, sehr zu Gunsten seines Freundes, des Componisten, und dieser Arbeit desselben, vorgesetzt. Die Dichter, sagt er unter anderm, nach seiner Weise, eben so gefühlvoll, als anmuthig — die Dichter ziehen nicht mehr mit ihrer Zither durch die Lande: aber sie mochten oft desto sehnender umherziehen, um den begabten Kunstgenossen zu finden, der ihren Liedern die rechten Sangestone einhauchte, solche, die schon dunkel in des Dichters Busen schlummerten, und bey deren Heraufbeschwören er ausrufen kann: das ist Geist von meinem Geiste! Vielleicht ist aber — der liebe Gott versagt ja nur immer, um schöner zu gewähren — die Freude um so grösser, das Gelingen in der Kunst um so erhebender, wenn aus der verwandten Brust die andere Hälfte des eigenen Seyns mit dem unsern zusammenklingt. In der ganzen Fülle dieses begeisternden Gefühls trete ich an der Hand meines Freundes, des Freyherrn von Miltitz, mit der gegenwärtigen Liedersammlung vor das gesanglibende Publicum, und hoffe noch oft in [illegible] steserverwandtschaft zu beurkunden. — Ein solches Wort, von einem wahren Dichter, und nicht von einem eitlen Versemann ausgesprochen, wird bey allen Lesern schon vor Bekanntschaft mit dem Werke selbst das Urtheil bewirken: der Componist habe jedes Gedichts Geist und Sinn im Ganzen recht gefasst und in seine Musik gelegt — habe, wie der Musiker spricht, den besten Ausdruck für dasselbe im Ganzen, vollkommen getroffen. Ob dies auch im Einzelnen (in jeder Stelle) geschehen, und ob auch den übrigen Forderungen der Tonkunst Genüge geleistet worden sey: darüber stehet das Urtheil dem Künstler und Kunstverständigen zu.

Jenes erste Urtheil bewährt sich nun auf eine wahrhaft ausgezeichnete, dem Componisten sehr ehrenvolle Weise, durch jedes Stück dieser Sammlung; und das will um so mehr sagen, je grösser die Verschiedenheit dieser zwölf Stücke, dem Stoff und der Form nach, ist. Nach dieser Versicherung könnte Rec. über diesen Hauptpunkt nur Unnöthiges hinzusetzen, indem er, was jedes Herz sogleich empfindet, auch dem Verstande hinterher begreiflich zu machen suchte — was ja aber, der Natur der Sache nach, doch nur bis auf einen gewissen Grad gelingen könnte: er wendet sich daher lieber gleich an das, was er sich oben, als zunächst seines Berufs, vorbehielt.

Ein so geistreicher Kunstfreund, wie Hr. v. M., kann wol nicht andrer, als des Rec. Meynung seyn, dass vorerst, eben bey solchen recht eigentlich lyrischen und so charaktervollen Gedichten die Declamation und Accentuation auch der einzelnen Stellen und Sprachwendungen keine unbedeutende Sache sey, mag man sie, von rhetorischer Seite,

als richtig und genau, oder vom ästhetischer, als den Ausdruck mehrend und näher bestimmend, betrachten. So vieles nun, auch in dieser Hinsicht, sich hier zu rühmen, ja als vortrefflich und musterhaft anzusehen findet, so hatte doch auch gar manches sich noch genauer und sicherer erfassen, noch gewandter ausbilden lassen. Da das Rühmenswürdige, in dieser Hinsicht, die Regel macht und dies die Ausnahme: so führen wir nur von diesem einige Beyspiele an; und dass von groben Verstössen, wie sie viele der jetzigen deutschen Liedercomponisten sich erlauben, hier gar nicht die Rede sey, braucht nicht erst angeführt zu werden. Würde also der Componist z. B. im ersten Gedicht lesend das „Er" (muss gestorben seyn) scharf und hoch herausheben, wie hier geschehen ist, auch noch durch den Sprung einer Octave? würde er die Worte: O Flügel *mir*, um zu ihr hin zu *schweben*, wie sie hier, so gut das durch Zeichen möglich, bezeichnet sind, lesen, und nicht vielmehr: O *Flügel* mir, um zu ihr hin zu schweben? also, statt:

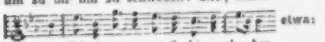

etwa:

O Flügel mir, um zu ihr hinzu schweben

und

O Flügel mir, zu schweben

Die Ursachen dürfen einem Componisten, wie Hr. v. M., so wenig erst angeführt werden, als dass die Melodie dadurch keineswegs verloren hatte: auch übersieht Rec. nicht, dass diese Melodie am Schlusse zu andern Worten wiederkehrt — was der Bau der Strophe zwar nicht verlangte, auch nicht veranlasste, aber doch zuliess, und was nun das Lied, als Musikstück an sich, schöner rundet: aber selbst da wäre die vorgeschlagene Veränderung passend, und ihr erster Theil bezeichnender. So wäre ferner, Seite 8. Z. 1 und 2, statt:

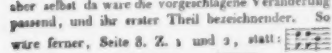

u. dergl. und wenn auch weniger ungewöhnlich, doch prosodisch richtiger, natürlicher accentuirt, und besser zu sprechen. Ueberhaupt liebt es der Comp., der Arsis (Auftakt- oder Vorschlag-Sylbe) Länge und viel Gewicht zu geben — was denn bekanntlich, wo sie jene hat und dies verlangt, allerdings recht ist, auch nachdrücklich und männlich sich ausnimmt: sonst aber nicht also geschrieben werden sollte, schon darum, weil selten hier etwas zugelegt werden kann, ohne dass es der Nachbarschaft entzogen wird, die es doch oft selber braucht und mehr verdient. Man vergl. hierüber auch gleich das unmittelbar folgende, sonst, bis auf den dritten und vierten Takt vom Ende, schöne Lied, S. 10, in den Oberstimmen: zum Opferherde. — Genug über diesen Punkt; und dass wir keine auffallendern Beyspiele anzuführen haben, beweise, ausser unserer Sorgsamkeit bey der Prüfung, die Vorzüge des Werks, selbst in einer Hinsicht, wo wir Ausstellungen machen mussten.

Seine Schwäche hat es nun aber in alle dem, was der Musiker im engern Sinne seine Kunst nennet. Hierüber zu schweigen, wäre zwar höflich; bey einem Dilettanten, und einem Dilettanten, der in anderer Hinsicht so sehr Schätzbares giebt, vielleicht auch lässlich: aber doch nicht wacker, und um so weniger, da erstens man, dem Vorworte nach, noch gar Manches von den verbundenen Freunden erwarten soll, zweytens hier von Dingen die Rede ist, die sich ja, fast ohne Ausnahme, lernen lassen, wenn man nur beharrlich will, und die eben hier etwas entstellen, da die Mühe belohnte, es vielmehr recht sorgsam zu vollenden. Erwähnt also werde es, und, wie sich das bey jedem bestimmten Tadel gebührt, mit einigen Beyspielen belegt: aber das sey auch genug; Weitläufigkeit wäre überflüssig, Neckerey unwürdig, rauhe Strenge beleidigend. Wir führen nur zwey Lieder an, und eben zwey solche, die, in angegebener Absicht, nicht Allzuvieles, nicht Allzuauffallendes darbieten. Gleich im ersten Liede, im Ausdruck des Ganzen treffend, ist der dritte Takt (das Auftakt-Achtel ungezählt) harmonisch nicht gut gestellt; im 6ten hätte man die ersten Achtel in jeder Hinsicht besser zu Vierteln gemacht und die eine Pause weggenommen: der Schluss im 7ten und 8ten Takte cadenzirte weit besser nach E moll selbst, als nach der Dominante dieser Tonart: das lehrt die regelmässige Structur solch eines Musikstücks überhaupt, darauf weiset auch selbst der Text, was seinen Sinn, was den Bau der Strophe, und auch, was das Bezügliche des Reims anlangt. Im 12ten Takte ist das zweymalige G unstatthaft: es gehet schon in das A, und giebt gar keine Harmonie; im 19ten Takte aber hat der Componist im Tenor wol, statt A, As schreiben wollen? Das ebenfalls im Ausdruck recht brave dritte Lied enthält (und obendrein im langsamen Tempo, und, im Gesange, bey stark artikulirten, nicht etwa in melodischer Figur sich

durchschleichenden Tönen,) im letzten Viertel des 2ten und 15ten Taktes eine ganz unharmonische Zusammenstellung von Tönen; im 3ten Takte sollte, statt des verl. gehenden F der zwey letzten Viertel, Es stehen — u. dergl. m.

Oster-Cantate für vier Singstimmen mit Begleit. des Orchesters, in Musik gesetzt von Aug. Kreffe. Partitur. Dresden, bey Hilscher. (Preis 1 Rthlr. 4 Gr.)

Hr. K. hat hier in Zusammenstellung der Ideen nicht den ganz gewöhnlichen Weg gehen wollen, und überhaupt vielen Fleiss auf die Ausarbeitung der einzelnen Parthien verwendet. Dies ist augenscheinlich. Besser würde es aber freylich seyn, wenn dieses Streben, das an sich allerdings zu loben ist, etwas weniger sichtbar, und, im Ganzen genommen, mehr gelungen wäre. Die Cantate besteht aus zwey Haupttheilen: Chor, Sopran-Solo, und wieder Chor. Das erste Chor zerfällt in zwey Sätze: Adagio, C moll, und Allegro, C dur, und enthält grösstentheils Ideen, die man, einzeln betrachtet, wol nicht neu nennen darf; ja sogar einige wirklich altmodische *Andamenti* finden sich. Uebrigens will Rec. den Hrn. Verf. in Rücksicht der Accordfolge und Modulation auf folgende Stellen aufmerksam machen: nämlich: Seite 8, Takt 1—3; S. 9, T. 6. das 5te und 6te Viertel; vorzüglich aber, S. 14, T. 5—7. und Seite 15, Takt 5—7. Die darauf folgende Sopran-Partie besteht aus einem gut deklamirten *Recitativo accompagnato*, u. einer Arie, (Andantino, G dur) mit welcher letzterm aber Hr. Kr. schwerlich dem Sänger einen Gefallen gethan hat, da sie fast gar keine eigentliche Cantilene, sondern lauter syllabischen Gesang enthält. Den Grund, warum das einzige vorhandene Melisma gerade in Es dur anfängt und in C moll schliesst, muss man in des Hrn. Verf.s oben angegebnem Bestreben suchen. So mag man auch den Styl dieser Arie, der nichts weniger als kirchlich ist, füglich auf jene Rechnung schreiben. Noch muss aber Rec. hier etwas über die Art bemerken, wie auch Hr. Kr. der Klarinette im Recitative bedient hat. Beym vorhergehenden Chore waren nämlich Klarinetten in C; gleich im Anfange des Recitativs aber steht ein zweymal wiederholtes Solo für die Klarinette in B, und kurz darauf wieder ein Solo in C. Ein so schnelles Abwechseln der C- und B-Klarinette ist nicht rathsam, vorzüglich im Solo; denn man kann nicht verlangen, dass das *halte* Instrument, (und dies ist es in einer Kirche zur Osterzeit ganz unbezweifelt,) sogleich rein intoniren solle. Schlimm ist es freylich, dass der Componist solche Nebenumstände zu berücksichtigen hat: da sie aber einmal vorhanden sind, so muss er es thun, wenn er nicht Mangel an Erfahrung verrathen will. — Das letzte Chor (C dur) theilt sich in Maestoso und Vivace. Der erste Satz ist, die Ausweichung nach As moll abgerechnet, gut gerathen, aber das Vivace ist dagegen aus sehr veralteten Figuren zusammengesetzt. Nur der fugirte Schluss, von Seite 41 an, macht eine Ausnahme in der Sache, und ist unstreitig das Beste. Rec. glaubt übrigens, dass, wenn Hr. Kr., bey seiner grundlichen Kenntnis des Satzes, diese und ähnliche Bemerkungen nutzen wolle, er wahrhaft gute Werke zu liefern im Stande seyn werde.

Kurze Anzeigen.

Ernst und Scherz. Sammlung verschiedener Lieder und Romanzen mit Begleitung des Fortepiano oder der Guitarre, zusammengetragen von Dillenberg. Bonn, b. Simrock. (Pr. 3 Francs.)

Hr. D. zeichnet sich durch diese, in ihrer Art vielleicht *einzige* Liedersammlung ganz besonders aus; wie sich dies schon aus einer kurzen Inhaltsanzeige derselben sogleich ergeben wird. Der gelieferten Stücke sind zwölf an der Zahl. No. 2, ein Fragment aus Himmels *Urania*, und No. 11. ein Trinklied von Righini, sind schon bekannt und gut; No. 1 u. 5 von Ungenannten. No. 3 von Bierey und No. 6 von Tell, mag man weder gut noch schlecht nennen; aber No. 4 von Siebel, und No. 8. 9 und 10 von Ungenannten, sind gar nicht zu taxiren, vorzüglich da bey den drey letztern auch die Wahl der Texte billig mit in Anschlag kommt. Z. B. No. 9 erfreut sich des geistreichen Anfangs: „Ein' Hochzeit ist bey meiner Ehr, ein pudelnarrisch Ding; man feiert und saust sich voll dabey" etc. No. 7 ist pädagogischen Inhalts, denn wir sehen hier, statt schneider Textworte, das lautere Alphabet dreystimmig componirt. Doch — *finis coronat opus* — alle jene Stücke sind nichts, gegen No. 12, wo Hr. D. ein von ihm selbst verfertigtes

„Quodlibet" liefert, das auf 6 Seiten nicht weniger als 15 diverse, aus eben so viel ganz heterogenen Musikstücken entlehnte, u. ohne weitere Umschweife an einander gereihete Fragmente enthält. Jedem solchen Bruchstücke sind die ihm ursprünglich zukommenden Textworte beygefügt, die dann oft sehr sinnreich in einander greifen. Um diese, manchem Leser vielleicht unbegreifliche Procedur vorstellig zu machen, mag als Beyspiel das 10te Fragment sammt dem Anfange des 11ten hier einen Platz finden. Man sehe und erstaune!

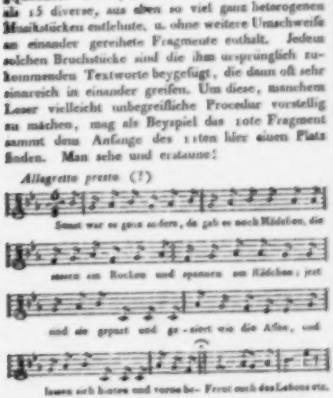

Sollte es hier nicht erlaubt seyn, zu fragen: *für* welche Volksklasse Hr. D. eigentlich zu compiliren im Sinne gehabt, und *unter* welcher er seinen Kunststeim ausgebildet habe?

---

2. *XV Singstücke, ein- oder zweystimmig zu singen, von H. G. Nägeli.* (*Aus dem Auszuge der neuen Gesangschule.*) Zürich, bey dem Verf. (Preis 4 Gr. sächs.)
3. *XV geistliche Lieder, ein- oder mehrstimmig zu singen, mit nicht obligat. Klavierbegleitung, von H. G. Nägeli.* Zweyte Sammlung. Zürich, b. d. Verf. (Preis 8 Gr.)

Vorübungen in einer Kunst sind nicht als Kunstwerke zu beurtheilen, und daher gehört auch der innere Gehalt der hier angezeigten Singstücke und Lieder eigentlich kaum vor das Tribunal der Tonkunst.

Was ihre Zweckmässigkeit anlangt, — denn beyde Werkchen sind für des Hrn. Verf.s neue Gesangschule bestimmt, — so können

1) *die Singstücke* wol für ganz kleine Kinder ausreichen: doch glaubt man nicht zweifeln zu dürfen, dass letztere auch etwas längere und interessantere Melodien, z. B. mehrere Schulzische Lieder, eben so leicht und mit grösserer Lust auffassen würden. Wenigstens weiss Ref. aus Erfahrung, dass ein Anfänger, der die in No. 15 befindlichen vielen Sextensprünge rein und sicher zu intoniren vermag, in seiner Kunstbildung schon so weit gelangt seyn muss, dass ihm so ganz unbedeutende Stückchen dann nicht mehr genügen können.

2) *Die geistlichen Lieder* sind allerdings ansiehender, und, da sie die Aufmerksamkeit mehr zu fesseln im Stande sind, auch für den Unterricht geeigneter. Eine Auswahl der besten Choralmelodien, mit passenden Texten versehen, und durch angebrachte Vorschläge und durchgehende Noten hin und wieder etwas cantabler geformt, würden aber, nach Ref.s unvorgreiflicher Meynung, nicht nur dieselben Dienste leisten, sondern auch vielleicht noch nebenbey den Nutzen haben, dass die Kinder schon durch den besondern, von allen übrigen Singstücken sich unterscheidenden Charakter solcher Melodien aufmerksam gemacht würden, wie zwischen der innern Tendenz eines geistlichen Liedes, und der, eines andern gesellschaftlichen Gesangs ebenfalls ein wesentlicher Unterschied sey, und man überhaupt Geistliches und Weltliches nie, selbst der äussern Form nach, einander gleichstellen müsse — ein Punkt, auf den das jugendliche Gemüth nie früh genug hingeleitet werden kann.

Zwölf deutsche Lieder, theils für eine einzelne Stimme mit Klavierbegl., theils als vierstimmige Chorgesänge ohne Begleit. gesetzt — — von C. F. Luja. Offenbach, bey J. André. (Preis 1 Fl. 30 Xr.)

Der Componist zeigt Anlage zur Bildung einfacher, fliessender Melodien, und Sorgfalt, seinen Texten Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Er schreibt für Singer und Begleiter äusserst leicht, nicht frey von Reminiscenzen, im 4stimmigen Satze mit (im Ganzen) natürlicher und oft recht lobenswerther Führung der Stimmen, und auch ziemlich rein — einige Kleinigkeiten, wie S. 22 T. 1 u. 2, den Tenor gegen den Sopran gehalten, abgerechnet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten May. Nº. 21. 1813.

Würde eine Gemeinde an Erbauung gewinnen, wenn sie beym Gottesdienste den Choral vierstimmig sänge?

Oft schon hörte ich den Wunsch, und seit einiger Zeit las ich ihn auch nicht selten in mancherley Schriften: Möchte doch beym Gottesdienste der Choral von der Gemeinde gut vierstimmig gesungen werden! Und gewöhnlich setzte man noch hinzu: Wie müsste dies nicht das Herz erst recht zur Andacht entflammen! — Auf den ersten Anblick schien auch mir es so: reiferes Nachdenken belehrte mich aber, dass der, welcher eine ganze, und zwar eine ganze musikalisch gebildete und nach den vier Stimmen gehörig abgetheilte Gemeinde also singen hörte, davon allerdings sehr angenehm überrascht, anfänglich wol auch rührend ergriffen werden müsste, die Gemeinde selbst aber an Erbauung nicht gewinnen würde.

Jede *oft* hinter einander wiederholte Harmonie nämlich erzeugt Ueberdruss — das wissen wir alle und leugnen es uns vergeblich ab: nicht aber so die, von einer Gemeinde gut gesungene, wenn auch noch so oft wiederholte Choral-*Melodie* — was wir ebenfalls alle wissen und tausendmal empfunden haben. — In der Regel werden beym öffentlichen Gottesdienste sehr selten weniger, als sechs Strophen zum Hauptliede gesungen; an vielen, ja den meisten Orten ist es sogar Gebrauch — dessen Aenderung von uns nicht abhängt — dass man, ungeachtet bekanntlich langes Singen, besonders wenn die Melodie etwas schwerfällig ist, den Geist abspannt und einschläfert, die Gemeinde doch eine halbe Stunde und drüber immerfort singen lässt. Wenn nun ein, in der Melodie schon bekanntes Lied, oft von acht bis zwölf Strophen, ja zuweilen noch darüber, mit einer und eben derselben Harmonie zu jeder Strophe abgesungen wird: muss das nicht ermüden und Ueberdruss erzeugen, mithin der Zweck des ganzen Gesanges mehr oder weniger verfehlt werden? Wird aber der Choral von der Gemeinde im *Canto fermo* gut vorgetragen, (dass er *dies* werde, können wir erreichen, wenn wir nur wollen, und haben es an vielen Orten schon erreicht,) und passt die Melodie zum Liede: so wird dieser Gesang, schon vermöge des Grossen und Ehrwürdigen, das er eben durch das *Unisono* erhält, und auch, weil *dabey* die schlechten Stimmen und abirrenden Töne einzelner Mitglieder verdeckt werden — den Geist gewiss weit eher ermuntern, als, auch bey öfterer Wiederholung, ermüden, das Herz weit mehr erheben und zur Andacht stimmen. — Wollte man nun selbst vorläufig das Aeusserste annehmen und sagen: Es ist möglich, durch Gesangunterricht in den Schulen die Gemeinden mit der Zeit dahin zu bringen, dass jedes einzelne Mitglied derselben so viel rein und gut vom Blatte sänge, dass dann zu den einzelnen Strophen eigene und passende Harmonie gesetzt und von der Gemeinde gesungen würde, so, dass dieser Harmoniewechsel eine Mannigfaltigkeit erzeugte, die jener Ermüdung vorbeugte: so müsste man doch entgegnen: die Gemeinde würde alsdann durch Aufmerksamkeit auf Noten, Reinheit und Vortrag der Töne, viel zu sehr abgezogen von dem, was, und weshalb sie ja doch eigentlich singt — würde durch die Kunstanstrengung zerstreuet, so dass, eben was die Erbauung vermehren, erhalten, erhöhen sollte, ihr offenbar hinderlich und nachtheilig werden müsste.

Ich übergehe so Manches, was sich noch hinzusetzen liess, weil schon das Angeführte mir zu erweisen scheint: wäre es auch möglich, eine Gemeinde nach und nach bis zum wirklich guten vierstimmigen Gesange des Chorals zu bringen, so würde es doch nicht rathsam seyn, diesen Gesang einführen zu wollen.

Ist es denn aber auch möglich, dass der Choral von den Gemeinden vierstimmig gut vorgetragen werden kann?

Man enthalte sich bey der Beantwortung dieser Frage einmal alles Bilderns der Phantasie, alles

Malens ins Blaue hinaus, denn es ist die Rede von etwas Wirklichem, wie es bestimmt gegeben ist, (dem vierstimmigen Choralgesange,) das in der Wirklichkeit, wie sie bestimmt gegeben wird, (in den Gemeinden,) eingeführt und durch sie selbst hergestellt werden soll! Thut man das, verstehet man den vierst. Gesang, und hat man, was man verstehet, beysammen und klar vor Augen: so findet sich: soll die Gemeinde den Choral vierstimmig gut vortragen, so muss

1. jedes einzelne Mitglied von der Natur ein Ohr und eine Stimme erhalten haben, wie sie zu richtiger und guter Ausführung eben dieses, schon mit vieler Kunst ausgebildeten Gesanges unumganglich nöthig sind; so müssen sog..

2. bey jeder gottesdienstlichen Versammlung auch eben die, eben solche, eben so viele Personen gegenwärtig seyn, als nöthig sind, alle vier Stimmen, und auch proportionirt, besetzen zu können.

Was nun das erste Erfordernis anlangt, so weiss Jedermann, der die Menschen aus der wirklichen Welt und nicht blos aus der allgemeinen Idee kennt, dass *viels* entweder gar keine Stimme zum Singen, oder, wenn diese auch da ist, doch kein, oder nur so wenig musikalisches Ohr besitzen, dass sie selbst bey der grössten, beharrlichsten Bemühung des besten, erfahrensten Gesanglehrers, nie in den Stand gesetzt werden können, mit Kunst geordnete Töne rein und gut angeben zu können. Nun sind es aber in der Regel eben diese Personen, die beym Gesange in der Kirche am meisten laut werden, ja, sollen und wollen sie nicht ganz verstummen, vermöge ihrer ungelenken Stimmorgane, wie ihres Mangels an feinem Gehör, beträchtlich laut werden müssen: kann man diese nun zwingen, zu schweigen? und könnte man's, soll, darf man's aus innerer Verpflichtung, selbst wenn man's aus äusserer könnte und dürfte? oder vermag man sie zu überreden zu Gunsten einer Sache, für die sie keine Anlage, mithin auch keinen wahren Sinn besitzen? und würde nicht ein einziger solcher, an Ohr und Stimme Unfähiger, den Eindruck des schönen und herzerhebenden Gesanges von vielleicht zwanzig und mehr guten Sängern gänzlich verderben, ja, als nun erst recht auffallend und hervorstechend, sogar lächerlich werden? Freylich werden unter jeder Gemeinde noch (vergleichungsweise) nicht wenig Personen übrig bleiben, die wirklich Ohr und Stimme zum vierstimmigen Choralgesange besitzen: aber, unter diesen wieder, wie viele haben denn Zeit und Lust, fehlte es ihnen auch nicht an Gelegenheit, sich musikalisch bis zu dem Grade auszubilden, den ein wirklich guter Gesang dieser Art durchaus verlangt — besonders da er ja nicht, wie ein Paar einzelne Stücke zur Probe beym öffentlichen Schulexamen, vorher im Einzelnen einstudirt, im Einzelnen durchprobirt werden kann, um den vorsitzenden Herren eine anziehende Unterhaltung und dem Lehrer ein schmeichelhaftes Lob zu bereiten? Und nun die Lehrer — wo in aller Welt wollen wir denn, auch bey allen jetzigen und vielleicht künftigen, pestalozzi'schen u. nicht pestal. Seminarien — wo wollen wir denn auch nur eine einigermassen namhafte Zahl solcher hernehmen, die wirklich musikalisch so beträchtlich ausgebildet, die nicht mit andern, denn doch wahrlich noch weit nöthigern Arbeiten überhäuft, die so fast gränzenlos thätig, geduldig, beharrlich wären, die von Sorgen, Armuth und Lasten aller Art nicht niedergehalten würden, und nun das colossale Werk einer solchen Gesangsumformung durchführten, ohne Nothwendigeres und für das ganze Leben Entscheidendes darüber hintansusetzen, sondern alles in dem schönen, allseitig harmonischen Verhältnis herstellten, wie wir es, schwarz auf weiss, in so vielen Büchern ausgerechnet und abgezirkelt lesen, in diesen und jenen Instituten vordocirt bekommen? Ja, fanden sich selbst diese, (welch eine Voraussetzung!) wie machen wir es denn, dass alle künftige Gemeindeglieder, alle Kinder, die Schule besuchen, ordentlich, unausgesetzt, nicht etwa nur zu gewissen Jahreszeiten besuchen? Wenigstens sind bisher *alle*; selbst die weisesten und nöthigendsten Maasregeln — wie die, eines Reinhardt im Königreich Sachsen — von wenig Erfolg gewesen; und kennet man die Lage des Landmanns an so vielen Orten, und die Beschaffenheit so vieler Orte selbst, welche, der Natur des Bodens und anderer Ursachen wegen, gar nicht und niemals ganz geändert werden *können* — so muss man sogar eingestehen, es ist geradehin der Sache selbst, und nicht etwa blos der, vielleicht in langen Zeiträumen zu bessernden Gesinnung vieler Landleute nach, unmöglich, *jenen* Schulbesuch zu erreichen. Damit wäre nun aber auch, nicht nur das sicherste, sondern sogar das einzig gedenkbare Mittel jener Kunstbildung zu aller Zeit wenigstens sehr beschränkt, und es müsste aus innerer Nothwendigkeit stets ein bedeutendes Missverhältnis in dieser Hinsicht unter den Gemeinden bleiben — ein Missverhältnis, bey

dem ein guter vierstimmiger Gesang gar nicht statthaben kann.

Was nun vollends jene zweyte Bedingung eines guten Gesanges dieser Art betrifft — die jedesmal proportionirte Besetzung aller vier Stimmen — so braucht sie blos ausgesprochen zu seyn, und Jedermann siehet ein, dass sie, selbst in allem Uebrigen das Aeusserste angenommen, nicht ausführbar sey.

Und so erscheint denn der ganze Gedanke, den vierstimmigen Choralgesang bey den Gemeinden einzuführen, als einer der tausend, besonders in Deutschland seit etwa einem halben Jahrhundert gethanen Vorschläge zum Bessern und Schönern *blos aus der Idee*, wie diese von lebhafter Phantasie erzeugt, von achtungswerther Kenntnis dieses Bessern und Schönern ausgebildet, von wohlwollender Gesinnung genährt, aber ohne alle Erwägung dessen aufgestellt sind, worauf diese, die Idee, angewendet, wodurch und womit sie ausgeführt werden soll — und das heisst, als ein *pium desiderium*, als ein angenehmer Traum.

W.

Nachrichten.

Genua. Wir werden von Genua aus auf eine neue Oper aufmerksam gemacht, welche Sim. Mayr für das dortige Theater *da S. Agostino* geschrieben und eben jetzt mit einem Glück auf die Bühne gebracht hat, das selbst in jenem Lande enthusiastischer Musikfreunde seit langer Zeit unerhört ist. Es lassen sich wol kaum Auszeichnungen eines Componisten ersinnen, die man M.'n nicht in der ersten Vorstellung erwies; und jede Wiederholung mehrt den Beyfall an dem Werke selbst, so wie die Liebe zu dem bescheidnen Meister. Um nur Einiges anzuführen: die Oper heisst: *die weisse Rose und die rothe Rose:* (la Rosa bianca e la Rosa rossa:) M. wurde öffentlich mit einem Kranze, aus rothen und weissen Rosen, mit Lorbeer durchflochten, gekrönt; das Theater war mit Blumenguirlanden geschmückt, wo denn auch vornämlich jene Rosen angebracht waren; eine grosse Menge junger Männer geleitete den Componisten am Abend der ersten Vorstellung mit Fackeln im Triumphe nach Hause, das Orchester musste musicirend voraus, und spielte eine ebenfalls beliebte Ouverture aus einer andern Mayrschen Oper u. dergl. m. Und, wie gesagt, dies war nicht blos Rausch der ersten Begeisterung: sondern jede Wiederholung macht das Werk den Zuhörern werther. Mayr hat, wie in andern seiner spätern Arbeiten, so auch in dieser, treu seinem Genius und seiner Einsicht, die Vorzüge und Eigenheiten seines ehemaligen und jetzigen Vaterlands, Deutschlands und Italiens, zu verschmelzen gesucht: schöne, ausdrucksvolle Melodie, natürlicher, an's Herz dringender Gesang, und geistreiche, bedeutende Harmonie, kunstvolle, beharrliche Ausarbeitung, sorgfältige, erfahrene Benutzung aller Vortheile deutscher Instrumentation, herrschen vereint durch das Ganze. Im Vertrauen auf sich und sein Werk hat M. den gewöhnlichen Behelf der meisten jetzigen Italiener, das Ganze einigen der auffallendsten Theile aufzuopfern, die weniger auffallenden zu vernachlässigen oder auch absichtlich niederzuhalten, damit jene desto gewaltsamer hervorspringen — verschmahet; seine Oper ist ein wahres Ganze und muss vom Anfang bis zu Ende mit Aufmerksamkeit gehört werden — wozu er auch die Zuhörer, bekanntlich ganz gegen die jetzige Sitte in Italien, durch den Gehalt, Reis und das Ineinandergreifen aller Stücke, genöthigt und seine Absicht vollkommen erreicht hat. Das Publicum erkennet den Werth jedes einzelnen Satzes so gut, und bezeugt seine Erkenntnis so laut — indem es überall, neben dem Beyfall für die Ausführung des Sängers, wo er ihn verdient, bestimmt den, für die Composition des Meisters, wohlunterscheidend ausspricht — dass der Correspondent kaum sich selbst verstattet, einzelne Hauptstücke anzuführen: doch glaubt er, eben Deutschen, vor allem nennen zu müssen: das Terzett und Finale des ersten, und ein grosses Duett des zweyten Acts. — Und dass dieser so überaus glänzende Erfolg recht eigentlich der Composition zuzuschreiben sey, erweiset er überzeugend genug durch die Versicherungen: das Gedicht ist zwar besser, als die meisten der andern neuesten Opern in Italien, doch keineswegs sehr ausgezeichnet; die Sängerinnen und Sänger waren zwar für die Hauptrollen gut, (die Morandi, Testori und Benoldi,) und alle leisteten, was irgend in ihren Kräften stand, doch fanden sich keine der berühmtesten Künstler darunter; das Orchester that ebenfalls, von Mayr angeführt, alles ihm Mögliche und verdiente lauten Dank, doch ist es im Ganzen keines der ersten Italiens: und endlich, die Oper machte bey allen den, ausserst zahlreich anwesenden Musikfreunden in der letzten Hauptprobe, ohne Decorationen, Garderobe, Aufzuge und allen Thea-

terschmuck, dasselbe Glück, das sie dann in den Aufführungen selbst beym Publicum machte.

Berlin, d. 29sten Apr. (Eingegangen d. 19ten May.) Ich fahre in meinem Berichte von den zahlreichen musikal. Productionen in den letzten Wochen fort, da der Stoff sich täglich häuft, und ich der Masse desselben endlich erliegen würde. Es waren aber dieses fast lauter Concerte u. dergl., deren Ertrag für die Bedürfnisse unsrer Krieger verwendet wurde. Den 5osten März war das erste derselben. Hr. C. E. Weitzmann jun. gab es. Er spielte ein Fortepianocone. von Dussek und von ihm gesetzte Variationen mit obligater Violine, die Hr. Kammermus. Hennig I. spielte. Das nicht zahlreich versammlete Publicum liess den Talenten des jungen Mannes und seiner Absicht Gerechtigkeit wiederfahren. Den Beschluss machte ein Marsch und Allegro fürs Fortepiano von Hrn. Weitzmann componirt und gespielt mit Begleitung einer im Instrumento befindlichen Janitscharenmusik — nach der Verbesserung jener neuen Erfindung vom Instrumentenmacher Scharrer, die aber wenig Glück machen dürfte. — Hr. Carl Müller gab am 2ten April Concert im Theatersaal. Er spielte ein Violincone. und Variationen von einem trefflichen Lehrer, Möser, und mit Dem. Edeling u. Hrn. Töpfer ein Trio für Fortepiano, Violoncell und Violine. Sein Spiel und Vortrag haben seit einem Jahre bedeutend gewonnen, und er gehört jetzt zu den Zierden unsers zahlreichen Orchesters. — Herr Concerm. Möser gab am 4ten Concert in demselben Saale. Er spielte nur seine Compositionen: ein Concert, Variationen auf vier russische Volksliedet mit einem Chor, und mit Hrn. Henning d. Aelt. ein Doppelconcert. Der Geist seiner Compositionen und sein Meisterspiel bedürfen keines neuen Lobes. Auch seine Gattin, die rühmlich bekannte Harfenspielerin, geborne C. Longhi aus Neapel, spielte vortrefflich ein Harfenconc. von Nadermann. — Den 7ten ward zu jener angeführten Absicht ein Concert im Schauspielsaal gegeben, das sehr besucht war. Eine Ouverture von Beethoven eröffnete es. Hr. Tombolini sang hierauf Recitativ und Arie mit einfallendem Chor von Cureio, vortrefflich, wie immer. Auch Hr. Bärmann blies mit dem allgemeinsten Beyfall ein Fagottconcert von G. A. Schneider. Der 3te Theil gab zuerst den Schwur, ein Chor aus Webers *Desdata*, v. Dem. Schmals, den Hrn. Eunike, Gern, Tombolini etc. und dem Chor vortrefflich vorgetragen. Darauf spielten die Hrn. Moser und Henning Adagio und Polonaise für zwey Violinen von den ersten Composition. Dem. Schmals sang hierauf ein Recitativ v. Kapellm. Weber und eine Arie von Righini; der untergelegte Text bezog sich auf die jetzigen Verhältnisse des Vaterlandes. Den lautesten Beyfall erwarb sich ein Lied von Ludw. Werner, nach der Melodie: God save the king etc., zuerst von den oben genannten Solosängern vorgetragen, mit dann einfallendem Chor und ganzer Orchesterbegleitung von Weber. Besonders erhielt die fünfte, herzerschütternde Strophe allgemeinen Beyfall, und wurde von der ganzen Versammlung dreymal stehend wiederholt. — Den 11ten gab der königl. Sänger, Hr. Tombolini, im Schauspielsaale eine musikal. Academie zu gleichem Zweck. Sie war besonders für die Liebhaber des Gesanges interessant, da ausser Hrn. Tombolini sich noch mehrere seiner Schülerinnen hören liessen. Er sang eine Arie mit obligater Klarinette, die Hr. Tausch der jüng. blies, und Recitativ und Arie mit Chören von Pucitta. Unter den jungen Damen zeichneten sich besonders Dem. Hansmann, Rosetti und Schneider aus, und ausser Pucitta waren es Mayer, Pavesi, Meyer-Beer, Sarti, Nicolini und Schmidt, von denen Compositionen vorgetragen wurden. — Den 13ten gab Hr. L. von Voss in derselben Absicht ein melopoetisches, heroisches Concert. Den ersten Theil eröffneten die Chöre aus Handels Judas Maccabäus: Fall war sein Loos etc., und: Blas't die Drommete etc. Mad. Gröbenschütz spielte hierauf eine Sonate auf dem Pianoforte mit Begleitung des Hrn. Kammerm. Töpfer auf dem Violoncell. Ein Kosakenmarsch und Kosakenlied, von Hrn. Weitzmann gesungen, machten den Beschluss des ersten Theils, in dem, so wie im zweyten, noch einige Poesien von Hrn. u. Mad. Bethmann declamirt wurden — eine wieder einreissende, für musikalische Unterhaltung gewiss nicht zu empfehlende Sitte. Den 2ten Theil eröffneten Webers Marsch und Schlachtsymphonie zu *Wallensteins* Tod. Dem. Schmidt sang hierauf eine Arie aus Webers Oper: *Mudarra*, mit neu untergelegtem, hierzulande Text. Den Beschluss machte ein heroisches Musikstück vom Kapellm. Weber, das vornämlich einen merkwürdigen frühern Moment der preussischen Geschichte auf eine glänzende und rührende Weise hervortreten liess. — Die Singeacademie gab am Charfreytage u. am 20sten

April öffentlich Concert; an jenem Tage zum Besten ihres trefflichen Directors, des Hrn. Prof. Zelter. Grauns *Tod Jesu*; an diesem, Ramlers Cantate, die *Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*, mit Zelters Composition. Ein zahlreiches Publicum lohnte beydemal dem würdigen Institute für seine Anstrengung. Die Mitglieder der kön. Schauspiele gaben zu dem oft angeführten Zweck eine dramatische Academie am 21sten in den Morgenstunden im Opernthealer. Sie zeichnete sich durch den reichhaltigen Inhalt und die ausgezeichnete Darstellung, so wie durch ein überaus zahlreich versammeltes Publicum aus. Des Abts Vogler Ouverture aus *Castor und Pollux* eröffnete die Unterhaltung. Hierauf wurden einige Scenen aus C. Wolfart's Schauspiel, *Herrmann*, u. aus Lessings *Minna v. Barnhelm*, declamirt. Ein militairischer Marsch, vom hochsel. König Friedrich II. componirt, so wie ein von ihm gesetztes Duett für Flote und Violoncell, von den Hrn. Schmidt und Topfer ausgeführt, wurden mit ungetheiltem Beyfall aufgenommen. Ein neues Ballet vom königl. Balletmeister, Hrn. Telle, endete die erste Abtheilung. Nach einer kurzen Pause folgte eine Ouverture von Graun, an die sich eine Scene aus Hasses Oper, *Pyramus und Thisbe*, anschloss, welche Dem. Schmalz und Mad. Müller vortrefflich sangen. Mit gleichem Beyfall nahm man auf ein Recitativ und Duett mit Chor aus Spontini's *Ferdinand Cortez*. Einige Scenen aus C. Wolfarts Trauerspiel, die *Katakomben*, bewährten den verdienten Ruhm der Mad. Bethmann und Schrock und des Hrn. Bethmann; aber mit fast unterbrochenem Jubel nahm man auf etliche Scenen aus Iffland's noch ungedrucktem Schauspiele, die *Ringe* — eine Fortsetzung der *Jäger* und des *Vaterhauses*, wie sie wol tief eingreifen musste. — Den 25sten gab der in frühern Berichten oft genannte Hr. F. Pohl im Schauspielsaale ein Harmonica-Concert, in dem er ein Solo für Harmonica mit Begleitung des ganzen Orchesters von G. H. Schneider, und Einiges von seiner eigenen Composition spielte. Auch die Variationen von C. M. von Weber, gespielt von Mad. Grobenschütz, und das von Hrn. Hertel gespielte Violinconc. waren interessant. — Gestern wurde zum erstenmale gegeben: der *Hochzeitkränzer*, komische Oper in 3 Acten mit Tänzen, mit Musik von Friedr. v. Dreiberg. Der unterhaltende Inhalt dieser Oper, das schöne Spiel des Hrn. Rebenstein als Ludovico, des Hrn. Brachort als Magister Schnallenfing, der Mad. Eunike als Pauline, und die echtkomische Darstellung des Landjunkers Herrmann von Aningen von Hrn. Wurm, konnte, verbunden mit den niedlichen Tänzen und andern scenischen Apparat, dieser Oper ein mehr als ephemeres Daseyn verbürgen, wenn auch die Composition nicht so ausgezeichnet brav wäre, als sie wirklich ist. Die Musik des Singspiels, *Don Tacagno*, liess schon in diesem neuen nichts Gewöhnliches, und etwas sehr Heiteres und Erfreuliches erwarten: und dies fand sich auch in der That. Schwerlich ruhet auf irgend einem der jetzigen Meister der Geist und die ganze Weise echtitalienischer komischer Opernmusik, wie sie in Cimarosa's und Paesiello's vorzüglichern Werken erscheint, in diesem Maasse, wie auf diesem geistreichen Dilettanten. Alles ist hier passend, leicht, angenehm, heiter, und doch keineswegs oberflächlich, oft neu und überraschend. Am meisten gefielen die Ouverture; das Terzett No. 3. zwischen dem Wirth, (Hrn. Wauer), Therese, (Dem. Leist) und Ludovico; das Duett No. 5. zwischen Schnallenfing und Pauline, und das Finale; im 2ten Acte Adelaidens (Dem. Eunike) Arie No. 10; das Duett No. 11. zwischen Adelaide und Pauline; Paulinens Arie No. 12; das Duett zwischen Ludovico und Adelaide No. 15; und Hermanns kom. Scene No. 17; im 3ten Act endlich, Adelaidens Romanze No. 17, und Schnallenfings Arie No. 18.

Recensionen.

Variations p. le Pianoforte sur l'air de Sterkel: Im Arm der Liebe ruht sichs wohl — par le Baron Nicol. de Krufft. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 8 Gr.)

Das einfache, ausdrucksvolle Sterkelsche Liedchen war gar nicht leicht, gut zu variiren — nämlich so, dass seine Einfachheit und sein zarter Ausdruck nirgends vergessen, etwas Ungewöhnliches und wirklich Bedeutendes darüber gesagt, und zugleich der Verwirrung des Rhythmus vorgebeugt würde, zu welcher es leichtlich führen konnte. Der geistreiche, in jeder Hinsicht ausgezeichnete Verf. hat es wirklich so, und meist mit ganz vorzüglichem Glück bearbeitet, so dass wir, was Eigenthümlichkeit der Erfindung und Zartheit des Ausdrucks, doch aber auch, was Kunstwissenschaft

betrifft, diese Variat. ohne alles Bedenken unter die schönsten zählen, welche seit meinem Jahren erschienen sind. Leicht mögen, selbst nicht ungebildete Liebhaber dies Lob beym ersten Durchlaufen des Werks für übertrieben halten, leicht auch verschiedene Sätze ganz verkennen: aber, wie Nathan spricht, nur das Gemeine wird nie ganz verkannt; beym wiederholten und sehr sorgsamen Spielen werden sie sich in den Geist und Sinn des Componisten finden, und dann mit dem Kenner im Urtheil übereinstimmen — wenn sie auch, wie dieser, einiges Einzelne, mehr in Neben-, als in Hauptsachen, anders wünschen mochten. — Die Var. sind so ausgearbeitet, dass eine ausführliche Analyse möglich wäre, und Rec. würde sich, sie zu liefern, nicht versagen, wenn nicht von einem Verf., auf welchen das musikal. Publicum schon aufmerksam, und nicht von einem Werkchen die Rede wäre, das so klein, und zugleich eigentlich doch für ernsthaft Ausgebildete geschrieben ist, die weitläufiger Nachweisungen nicht bedürfen. Drum mögen folgende Anmerkungen genügen:

Die erste Var. ist eben so schön gedacht, als ausgeführt, auch eben recht an ihrem Platze, um das Thema und seinen Ausdruck erst noch näher der Empfindung vorzuhalten und doch zugleich etwas für sich Bestehendes und Angenehmes auszuzeigen. In der 2ten, gut canonisch geführten Var. sind die Noten e fis im Basse, Takt 3. von unten, doch Stichfehler? — Die dritte Var. macht einen guten, und eben hier nöthigen, lebhaftern Zwischensatz. In der vierten, ganz originell behandelten und sehr ausdrucksvollen, ist der vorletzte Takt, eben so nahe vor dem Schluss, gewiss allzuscharf gewürzt. Wenigstens von der zweyten Hälfte des 3ten Taktes von hinten musste, nach Rec.s Meynung, der Rückgang eingeleitet werden, wenn dann der Satz wirklich beendigt, und nicht blos aus seyn sollte. Die 5te Var. scheint Rec. die geringste zu seyn, ungeachtet eine nicht gewöhnliche Figur darin herrscht und sie auch den rechten Grad der massigen Munterkeit, wie diese eben zwischen 4 u. 6 statt finden musste, behauptet. Die 6te, wo die Melodie in Tenor und Bass genommen, und eine so ungemein schöne und ganz natürlich hinfliessende, auch ganz dasselbe ausdrückende Ober- und erste Mittel-Stimme dazu gesetzt ist, muss als ein kleines Meisterstück gerühmt werden. Dass sie wohl verstanden und sehr gut, auf gehörig singendem Instrumente ausgeführt seyn will, braucht Rec. kaum zu sagen: dann aber befriedigt sie Geist und Herz so, und in so gleichem Grade, wie das gewiss ausserst selten in Stücken dieser Art gefunden wird. Nur musste, der Wirkung der ganzen Suite wegen, etwas gleichgültiger gesetzten werden. Einige der vorschlagenden Noten der linken Hand waren wol besser zu wählen, und die gefundenen im Ueberschlagen beym Anfang in der Folge nicht zu vergessen gewesen. — In der 8ten Var., die gleich so eigenthümlich anfängt, und schon da die Empfindung, der grossen Einfachheit ungeachtet, sehr in Anspruch nimmt, sind die schnellen Umwechselungen der Geschlechter mit vieler Delicatesse beym Vortrag zu behandeln, und, so viel möglich, zu vermeiden, weil sie doch sonst, besonders T. 4 u. 5, unpässlich hereinbrechend, mehr leeres Stutzen, als wahres Wohlgefallen erregen. Geschieht aber jenes, so macht auch diese Var. eine treffliche Wirkung. — Diese der Verf., durch die 9te Var., zwar etwas lebhafter, aber keineswegs rauschend oder auch nur rasch schliesst, dass er selbst in diesem Satze sich vom Sinne des Themas nicht entfernet, und beym freyern Ausgange, (was die Empfindung anlangt) ganz in jenen Sinn zurückleitend, alles Auffallende und Künstliche, das eben hier anzubringen bequem und verführerisch war, verleugnet hat: das verbürgt von Neuem seinen reinen und sichern Geschmack. Uebrigens ist dieser Satz sehr gut in der alten Weise geschrieben, die man sonst mit *Commodetto* zu bezeichnen pflegte — eine sehr gute Form, die man jetzt übergehet, weil sie nicht auffällt, und die man, so viel sich Rec. erinnert, zuerst bey Handel findet.

Dies wird hinreichen, ernstere Freunde der Musik auf das Werkchen aufmerksam zu machen, auch dem Verf. unsre Achtung gegen dasselbe und unsern Dank dafür zu bezeigen.

Vier Lieder mit Begleitung des Klaviers, gedichtet von Theod. Körner, in Musik gesetzt — vom Freyh. Nicolas v. Krufft. Dresden, b. Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Diese Lieder, deren letztes, wie man zu sagen pflegt, durchcomponirt ist, zeigen von nicht gemeinem Talente des Hrn. Verf.s und von achtbarer Kenntnis der Composition; wenigstens ist der Satz, was die Fortschreitung der Stimmen anlangt, rein, und die Rückkehr aus den entfernten

Modulationen nach dem Haupttone im 2ten und 4ten Liede nicht übel motivirt. Die Gedanken selbst sind, einige Stellen des letzten Liedes ausgenommen, ziemlich kurz gehalten, was Rec. auch sehr zweckmässig findet, weil die Sänger so im Stande sind bis zur letzten Note ihre Schuldigkeit zu thun, ohne über Ermüdung klagen zu dürfen. Das Allabreve fängt als ein fugirter Satz an, endet aber dann frey, und Rec. hatte gewünscht, dass der Hr. Verf. mit diesem kraftigen Satze geschlossen, und nicht dieselben Worte („denn dein ist das Reich" etc.) noch im $\frac{3}{4}$ Takte, als in einem besondern Satze, wiederholt hatte. Sollte dieser Anhang aber einmal gemacht werden, so wäre es besser gewesen, ihn nicht in D moll, sondern im Anfangs-Tone, nämlich in G moll, zu schliessen, wodurch das Ganze noch an Einheit gewonnen haben würde. Allenfalls konnte man auch wünschen, dass die Ruhepunkte nicht so häufig und unmittelbar hintereinander auf den Dominanten-Accorden mittelst der Halb-Cadenz gemacht worden waren, da dies allemal einige Einförmigkeit mit sich bringt. Doch lassen sich solche kleine Mängel hier füglich übersehen, da des Guten weit mehr vorhanden ist, wie sich jeder überzeugen wird, der dieses, gewiss schatzbare Werk selbst zur Hand nimmt.

Kurze Anzeigen.

Das Vaterunser, für vier Singstimmen gesetzt von Berestowsky. Leipzig, bey Breitkopf u. Hartel. (Preis 8 Gr.)

Es ist Rec.n ein angenehmes Geschäft, das Publicum, und zunächst Singe-Academien, auf diesen lobenswerthen Beytrag zum vierstimmigen Chorgesange aufmerksam zu machen. Der Hr. Verf. zeigt, dass er es vollkommen verstehe, wie man für ein Chor ohne Instrumental-Begleitung schreiben müsse, und ein rein-kirchlicher Styl, durchaus gute Führung der Stimmen, (denn die übermäss. 5te im Basse, Seite 4, war wol sonst verboten, wird aber jetzt von jedem, nur mässig geübten Sänger getroffen,) und ein völlig correcter Satz (die, Seite 4 Takt 8—9., S. 5 T. 9. und S. 7. Takt 17—18. vorkommenden Freyheiten lassen sich nämlich, wenn man nicht Pedant seyn will, sehr gut entschuldigen,) gewissen dieses Werk gewiss selbst empfehlen. Die fünf Sätze, aus denen es besteht, sind, den vorletzten im Allabreve-Takte ausgenommen, ziemlich kurz gehalten, was Rec. auch sehr zweckmässig findet, weil die Sänger so im Stande sind bis zur letzten Note ihre Schuldigkeit zu thun, ohne über Ermüdung klagen zu dürfen. Das Allabreve fängt als ein fugirter Satz an, endet aber dann frey, und Rec. hatte gewünscht, dass der Hr. Verf. mit diesem kraftigen Satze geschlossen, und nicht dieselben Worte („denn dein ist das Reich" etc.) noch im $\frac{3}{4}$ Takte, als in einem besondern Satze, wiederholt hatte. Sollte dieser Anhang aber einmal gemacht werden, so wäre es besser gewesen, ihn nicht in D moll, sondern im Anfangs-Tone, nämlich in G moll, zu schliessen, wodurch das Ganze noch an Einheit gewonnen haben würde. Allenfalls konnte man auch wünschen, dass die Ruhepunkte nicht so häufig und unmittelbar hintereinander auf den Dominanten-Accorden mittelst der Halb-Cadenz gemacht worden waren, da dies allemal einige Einförmigkeit mit sich bringt. Doch lassen sich solche kleine Mängel hier füglich übersehen, da des Guten weit mehr vorhanden ist, wie sich jeder überzeugen wird, der dieses, gewiss schatzbare Werk selbst zur Hand nimmt.

Vier und zwanzig kurze Choralvorspiele für die Orgel, von J. Ch. Kittel. 1stes Heft. Offenbach, bey André. (Preis 1 Fl. 12 Xr.)

Angehenden Orgelspielern, welche die in ihrem Fache existirenden schwerern und hin und wieder wol auch kräftigern Werke noch nicht ausführen oder verdauen können, werden jene 24 Praludien gewiss willkommen seyn, da solche, wie sich dies von K. erwarten lässt, nicht nur an und für sich gut, sondern auch durchgängig leicht und überaus fasslich, man möchte sagen populär sind. Bey 13 Nummern sind die Chorale, denen sie als Vorspiele dienen sollen, ausdrücklich angegeben; und hier hat der Verf. bey einigen derselben den Anfang des Chorals als Thema zu einem mehr oder weniger frey fugirten Satze recht gut benutzt. Sehr ausgeführt ist aber freylich keiner dieser Sätze, wie dies auch bey der obwaltenden Kürze nicht möglich war. Hier und da hatte wol die Harmonie

noch etwas interessanter geführt, oder doch etwas voller genommen werden können; und die Sätze No. 17. und 20. scheinen für die Orgel beynahe zu galant: wenigstens dürften sie nicht füglich als Vorbereitung zu einem darauf folgenden Chorale angesehen werden können. Doch — da dies Werkchen augenscheinlich zunächst für Ungeübtere bestimmt ist, folglich Leichtigkeit in der Ausführung mehr als alles andre dabey zu berücksichtigen war, so darf man es auch keiner zu strengen Critik unterwerfen, sondern kann mit dem, was der brave Verf. — dessen grosse Verdienste um das Orgelspiel man keineswegs verkennt, sondern gewiss in allen Ehren hält, — hier gegeben hat, recht wohl zufrieden seyn, und diesen Vorspielen immer noch vor manchen andern, unter sehr gefeyerten Namen herausgekommenen Präludien, den sichern Vorzug einräumen.

---

1. *Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: La voix de la nature, comp. p. F. L. A. Kunzen.* Leipsic, chez Breitk. et Hartel. (Pr. 16 Gr.)
2. *Ouverture à grand Orchestre de l'Opéra: Erik Etegod, comp. par F. L. A. Kunzen.* Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Rthlr.)

Zwey sehr empfehlungswerthe Werke, die einen, zu jetziger Zeit doppelt erfreulichen Beweis geben, dass eine Composition klar und zusammenhängend, dabey aber doch wahrhaft interessant seyn könne, und dass zu ächt-musikalischer Kraft kein Schwall ohrzerreissender Dissonanzen nöthig sey. No. 1. (C dur) besteht aus einem Andante maestoso, das, wenn auch nicht gerade ganz originell ist, doch jeden Zuhörer durch Anstand und Anmuth völlig befriedigen wird; und aus einem Allegro assai, wo der Verf. nur mit einigen kurzen Hauptgedanken gearbeitet, diese aber durch gut gewählte Vertheilung unter die verschiednen Instrumente und durch zweckmässig angebrachte Ausweichungen durchgängig interessant zu machen gewusst hat. Die ganze Ouvertüre ist so ungekünstelt und einfach gehalten, dass man sie selbst eine „Stimme der Natur" — im rechten Sinn — nennen möchte. No. 2. (D moll) ist reicher an Fülle und Kraft der Ideen, und beginnt mit einem kurzen, aber den Namen mit Recht führenden Andante maestoso. Dann folgt ein brillantes Allegro, das keinen der darin vorkommenden Hauptgedanken unausgeführt liegen lässt, sie sämmtlich gut und zweckmässig mit einander verbindet, und, trotz einer sehr reichhaltigen Modulation, doch immer klar und ohne Ueberladung bleibt. Der Verf. wusste, dass man zwar allerdings würzen, aber nicht versalzen müsse, und dass die in einer Composition zu verarbeitenden Ideen zwar, zu Erhöhung des wechselseitigen Interesse, verschiedenen Charakter haben können, aber nie unzusammenhängend, ohne allen gegenseitigen Bezug und wirklich heterogen seyn dürfen; welchen beherzigenswerthen Grundsatz er auch hier zu seiner Ehre und zur Freude jedes Verehrers wahrer Musik durchgängig beobachtet hat.

Arien (No. I. II. und III.) aus dem Melodram, Isaak, componirt und für das Pianof. eingerichtet von Joh. Fuss. Wien, bey Trag. (Preis No. 1. und 2. zusammen 4 Gr. No. 3. 6 Gr.)

Drey liebliche Compositionen, die gewiss jedem Freunde des Gesangs ein sehr angenehmes Geschenk, und daher angelegentlich zu empfehlen sind. Der Styl des schon rühmlich bekannten Verf.s combinirt hier einigermaassen den Ton des *Joseph* von Méhul, und den, der *Schweizerfamilie* von Weigl, und zwar, wie dem, mit dem übrigen Texte des Melodrams freylich unbekannten Ref.n dünkt, nicht mit Unrecht, da dies Stück, dem Süjet nach zu urtheilen, etwas Idyllisches an sich tragen muss. No. I., eine Ariette, die den Uebergang in die Romanze bildet, und No. II., eine Cavatine, sind voll des innigsten Gefühls, und werden noch allgemeinern Beyfall einärndten, als No. III, das eine längere Arie mit vorausgeschicktem Recitative enthält. Die Imitation in No. II, zwischen der Singstimme und der rechten und linken Hand des Pianoforte, ist meisterhaft, und gereicht, unerachtet sie ganz einfach aussieht, dem Verf. — der sich überhaupt hier durchgängig als einen sehr ehrenwerthen Praktiker im Satze bewahrt — zum verdienten Lobe.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten Juny. N°. 22. 1813.

Auflösung einer mathematisch-musikalischen Aufgabe.

Der mathematische Theil der Tonkunst wird bekanntlich jetzt eben so über Gebühr vernachlässigt, als von den Alten über Gebühr hervorgezogen. Bey diesen wurde darum die Tonkunst, in wiefern sie nicht blos sinnlich reizen sollte, fast zu einer blossen Anwendung der Mathematik auf Töne: bey uns wissen bey weitem die meisten Componisten, Musiker und Liebhaber gar nicht, dass es einen mathematischen Theil ihrer Kunst giebt.

Wenn das Letzte erst noch zu erweisen wäre, und der Langweiligkeit eines unnöthigen Erweises durch die Kurzweiligkeit seiner Führung einigermaassen begegnet werden sollte: so würde Verf. dieses das leidige *musikalische Würfelspiel* hierzu wählen — das Spiel nämlich, wo eine gewisse Anzahl von melodischen Satzchen (jedes einen Takt lang und mit einer Nummer bezeichnet) nach den Zahlen geworfener Würfel zusammengesetzt wird, und so, ohne alles Zuthun des Verstandes, ein kleines, zusammenhängendes Musikstück, eine Menuett, Polonaise, Ariette u. dergl. entstehet; dieses Spiel würde er zu jenem Erweise wählen, und die Verwunderung, nicht etwa nur der Kinder und Ungebildeten, sondern selbst gewisser Sprecher im Publicum, gewisser Journalisten für den Zeitvertreib, wie sie sie, diese Verwunderung, naiv genug, französ. u. deutsch, öffentlich bezeigt haben, dazu setzen. (Man erinnere sich nur an die Anzeigen und Beurtheilungen eines solchen, vor etwa drey Jahren in Paris erschienenen, musikal. Würfelspiels in verschiedenen, ziemlich angesehenen und vielgelesenen französischen, von Deutschen dann treuherzig ausgeschriebenen Zeitschriften! Hielt man doch die Sache — die unsre Väter schon längst als ein kleines Spielwerk gekannt, angewendet und wieder vergessen hatten — für so tief und wundervoll, dass man ihre Erfindung keinem andern, als dem götterbegabtesten Genius, den man eben zur Hand hatte, zuschreiben zu müssen glaubte: Mozart'n nämlich, der in seinem Leben an so was wol nicht gedacht hatte!) —

Indess, den Scherz einmal bey Seite: es wissen offenbar nur wenige, auch der sonst unterrichtetsten Musiker und Musikfreunde, wie es denn eigentlich mit jenem Experimente zugehe und zusammenhänge. Und da es doch immer nicht übel ist, wenn man, was jeder täglich ins Werk richten kann, auch begreift, und sich mithin nicht durch einigermassen verblüfftes Verwundern lacherlich macht; ja, da sich wol gar, wenn Gegenstände dieser Art in der musikal. Welt wieder zur Sprache gebracht werden, hier und da ein guter mathematischer Kopf, der zugleich Musik versteht, bewogen fühlen könnte, wichtigere Kapitel dieses unrühmlich fast vergessenen Theils der Tonkunst neu und unsern Zeiten gemass zu bearbeiten: so mag hier der Erklärung jenes Wunders ein Plätzchen eingeräumt werden. Sie soll aber so ausführlich und pünktlich gegeben werden, diese Erklärung, dass jeder, dem nur nicht gleich, wenn er mehr Zahlen neben einander siehet, als in seinem täglichen Ausgabebuche, der Kopf schwindelt, nicht blos die schon von Andern bekannt gemachten Compositionen durch das musikal. Würfelspiel verstehen, sondern, besitzt er nur überhaupt musikal. Erfindungsgeist, deren selbst so viele fabriciren kann, als ihm irgend beliehen mag. —

Man componire ein Stück von so vielen Takten, als man will; z. E. von acht Takten. Man verändere nun jeden Takt, z. B. fünfmal, oder, was einerley ist, man mache fünf Variationen zu dem Stücke — solche Variationen nämlich, welche in der Harmonie und im Charakter nicht abweichen, sondern nur in den Figuren; welche letztere Abweichungen jedoch auch nicht zu bunt ausfallen dürfen, wenn das so mechanisch zusammengesetzte Stück nicht sehr kraus werden und wunderlich klingen soll. Jeder Takt dieses Stücks kann sich alsdann in sechserley Gestalten sehen lassen;

und da das Stück aus acht Takten besteht: so hat man 6 mal 8, oder 48 Takte beysammen.

Wir wollen die sechserley Gestalten, wie sich das Stück zeigt, jetzt als so viele Stücke annehmen. Wie viele andere Stücke können nun nicht aus diesen sechsen entstehen, wenn die Veränderungen des einen mit den Veränderungen des andern verwechselt werden? Es wird bey dieser Verwechslung zwar die innere Symmetrie und das eigentlich Kunstgemässe des Satzes wegfallen: aber hierauf, wie überhaupt auf das wahrhaft Künstlerische, darf man bey einem solchen Experimente keine Ansprüche machen: dies kann überall nur der freye, poetische Geist erzeugen.

Um sich die Art dieser Verwechselung deutlich vorzustellen, betrachte man folgende Tabelle:

1	9	17	25	33	41
2	10	18	26	34	42
3	11	19	27	35	43
4	12	20	28	36	44
5	13	21	29	37	45
6	14	22	30	38	46
7	15	23	31	39	47
8	16	24	32	40	48.

Man bemerkt sechs Absatze, von welchen jeder aus acht, von oben nach unten heruntergehenden Zahlen besteht. Diese sechs Absatze enthalten die sechs verfertigten Stücke. (Thema mit fünf Variationen.) Die oberste Zahl eines jeden Absatzes enthält den ersten Takt des Stücks, die darauf folgende den zweyten, u. s. w. Die Zahlen der obersten Reihe von der Linken gegen die Rechte, 1, 9, 17 etc. enthalten also die zu dem ersten Takte eines Stücks gehörigen Figuren, und dienen dazu, dass sie, als ähnliche Figuren, in der Verwechselung einander substituirt werden können. Die darauf folgende Reihe 2. 10. 18 etc. enthält den Stoff zu dem zweyten Takte; die dritte Reihe 3. 11. 19 etc. den Stoff zu dem dritten Takte, u. s. w. Folglich kann nur 1 mit 9. 17. oder 25 etc., aber nicht mit 10. 18. oder 26 etc. verwechselt werden. Man kann nämlich wol aus einem Absatz in den andern greifen, d. i. aus einem Stücke in das andere; aber man muss in ebenderselben Reihe bleiben, d. i. man kann nicht aus einem Takte in den andern reichen, oder man kann die Ordnung der Takte nicht verwechseln.

Folgende Tabelle enthält nun sechs, aus den vorhergehenden sechs Stücken, vermittelst der Verwechselung neu verfertigte:

9	17	25	41	33	1
18	10	2	26	42	34
27	3	35	19	43	11
36	13	28	4	20	44
45	21	29	37	13	5
38	30	22	46	6	14
31	39	15	7	23	47
24	48	8	40	32	16.

Will man die Versetzung aufs Glück ankommen lassen: so nimmt man einen Würfel. Man thut mit demselben acht Würfe, weil man acht Takte haben muss. Folgende mögen die Würfe seyn:

4 der erste,
3 der zweyte.
5 der dritte.
2 der vierte.
2 der fünfte.
3 der sechste.
6 der siebente,
1 der achte.

Die Zahlen 4. 3. 5 etc. werden nicht auf vorhergehende Art aus der Haupttabelle der sechs Stücke herausgenommen, sondern es zeigen solche nur die Absatze an, aus welchen man die acht Takte des Stücks zusammensetzen soll. Also bedeutet die 4 des ersten Wurfs, dass man in den vierten Absatz der ersten oder der obersten Reihe greifen muss, und daselbst stellet sich die Zahl 25 dar. Die 3 des zweyten Wurfs giebt uns die in dem dritten Absatze der zweyten Reihe befindliche Zahl 18. Die 5 des dritten Wurfs giebt die Zahl 35 u. s. w.

Endlich stellet sich das gefundne Stück in folgenden Zahlen dar:

25
18
35
12
13
33
47
8

Um mit den Versetzungen nach den Würfen desto bequemer fortzukommen, kann man in der Haupttabelle die Ordnung der Würfe u. Absatze numeriren. Wenn man mehr als sechsmal jeden Takt verändert hat, so ist leicht zu erachten, dass man entweder zwey Würfel brauchen, oder mit einem zweymal werfen, und die Augen zusammenzählen muss.

Dies musikal. Kunststückchen hat nun seinen Grund in den, aus der Versetzungskunst (*Ars combinatoria*) entspringenden Progressionen, doch nicht in der freyen Art derselben, wo man, ohne sich an ein gewisses Gesetz zu binden, alle Zahlen einer gegebnen Summe ohne Unterschied willkürlich unter einander wirft. Um zu wissen, wie viel-mal hier zwey, drey, vier, oder mehrere Dinge ihren Platz verändern können, muss man die Anzahl dieser Dinge entweder rückwarts bis zu 1., oder bis zu derjenigen Zahl, die die Summe der zu versetzenden Dinge anzeigt, d. h. vorwärts, multipliciren. Man will z. B. wissen, wie vielmal 12 Buchstaben verändert werden.

Rückwärts,	*Vorwärts,*
oder 12 mal 11 mal 10 etc.	oder 1 mal 2 mal 3 etc.
12	1
11	2
132	2
12	5
1320	6
10	4
11880	24
9	5
95040	120
8	6
665280	720
7	7
3991680	5040
6	8
19958400	40320
5	9
79833600	362880
4	10
239500800	3628800
3	11
479001600	36288800
2	36288
	399168800
	12
	7983536000
	399168
	479001600

Zwölf Buchstaben können also 479 millionen- eintausend und 600 mal unter sich verwechselt werden.

Aus der Multiplication mit steigenden Zahlen von 1 bis 12 kann man zugleich ersehen, wie vielmal eine in diesem Umfange begriffne Anzahl von Dingen, z. B. 2, 3, 4, 5 oder mehrere Buchstaben, versetzt werden können; so können nämlich zwey Buchstaben 2 mal, drey 6 mal, viere 24 mal u. s. w. ihre Stellung verändern. Man sehe zum Beweise folgende Exempel, wo die drey Buchstaben a b c 6 mal versetzt sind:

a b c	b c a	c b a
a c b	b a c	c a b

Eine andere Art von Versetzung ist die, wo man von den verschiednen möglichen Verbindungen diejenigen ausschliesst, die sich das andremal blos in veränderter Ordnung darstellen. Man siehet aus der Erklarung, dass die Zahlen einer gegebnen Summe nicht alle auf einmal gebraucht werden können, und dass allezeit eine, zwey oder mehrere wegbleiben müssen.

Mit der Berechnung dieser Art elliptischer Versetzung hat es folgende Bewandnis. Man multiplicirt zuvörderst die gegebene grössere Summe so vielmal rückwärts, als die kleinere, deren Versetzung verlangt wird, Einheiten in sich fasst, und dividirt hernach das Product eben so vielmal, von 1 an gerechnet, wieder zurück. Z. B. Setzt die drey Buchstaben: a b c. Wie vielerley Versetzungen von zweyen Buchstaben stecken in diesen dreyen? Dreyerley: wie man aus dieser Vorstellung und Berechnung sieht:

a b c	a b	b c 3
	a c	2
		2) 6
		3

Wäre es hier erlaubt, die erhaltnen Verbindungen wieder zu verändern: so würden noch die drey Figuren $\begin{matrix} b\ a \\ c\ a \end{matrix} \Big| \begin{matrix} c\ b \end{matrix}$ mithin sechs Versetzungen überhaupt entstehen. — Aus vier Buchstaben können ihrer zwey sechsmal versetzt werden:

a b c d	a b	b c	c d 4
	a c	b d	5
	a d		2) 12
			6

Aus vier Buchstaben können ihrer drey vierma versetzt werden:

a b c d	a b e	a c d	b c d	4
	a b d			5
				12
				2
				24
				2)
				12
				3)
				4

Aus fünf Buchstaben können ihrer zwey zehnmal versetzt werden:

a b c d e	a b	b c	c d	d e	5
	a c	b d	c e		4
	a d	b e			20
	a e				2)
					10

Aus fünf Buchstaben können ihrer drey sehnmal versetzt werden:

a b c d e	a b c	a c d	a d e	b c d	b d e	c d e
5	a b d	a c e		b c e		
4	a b e					
20						
3						
60						
2)	u. s. w.					
30						
3)						
10						

Wenn bey dieser elliptischen Combination die kleinere Summe ohne die Gesetze der vorhergehenden Ordnung versetzt werden soll: so braucht man, wenn es nicht mehr als zwey Zahlen sind, die aus der grössern Summe versetzt werden sollen, die Anzahl der gekommenen Versetzungen nur zu dupliren. Z. B. Wenn nach den Einschränkungen dieser zweyten Art von Combination aus vier Buchstaben ihrer zwey nur *sechsmal* versetzt werden können, wie man vorher gesehen hat: so kann es ohne die Einschränkung zwölfmal geschehen.

Sollen aber drey und mehrere ausgesuchte Zahlen der freyen Art der Versetzung unter sich fähig seyn: so hat man die Berechnung der darin steckenden möglichen Versetzungen auf eine andere Weise anzufangen. Man muss nämlich die Summe der elliptischen Versetzungen mit der Summe derjenigen, die aus der freyen oder der ersten Art von Combination entspringen, multipliciren. z. B. aus vier Buchstaben konnten vorhin drey viermal versetzt werden. Nun giebt die freye Versetzung von drey Zahlen sechs Versetzungen: folglich entstehen 4 mal 6, oder 24 Veränderungen. Aus fünf Buchstaben konnten vorhin drey zehnmal versetzt werden. Nun giebt die freye Versetzung von drey Zahlen sechs Versetzungen: folglich entstehen 6 mal 10, oder 60 Veränderungen u. s. w.

Aber auch diese Arten von Combinationen finden bey jenem musikal. Kunststücke nicht statt. Man wird bey demselben bemerkt haben, dass alle zu dem ersten Takte (oder Wurfe) des Stücks gehörigen Veränderungen nicht zu dem zweyten Takte; die, zu dem zweyten Takte gehörigen nicht zu dem dritten gebraucht werden konnten, u. s. w. Es herrscht hier also eine strenge Ordnung, vermittelst welcher alle aus einem Wurfe in den andern sonst möglichen Verbindungen wegfallen. Da bey dieser Art von elliptischer Combination die Anzahl der zum Stücke gehörigen Takte, und die Anzahl der Veränderungen eines jeden Takts entweder gleich oder ungleich seyn kann: so theilt sich solche in dreyerley Gattungen:

1) wenn die Anzahl der Takte und der Veränderungen gleich ist, z. B. wenn ein Stück aus acht Takten besteht, und man sieben Variationen zu dem Stücke gemacht hat. Da das Stück gegen eine dieser Variationen selbst als eine Variation zu betrachten ist: so hat man folglich acht Stücke oder Veränderungen und jedes Stück von acht Takten gemacht.

2) wenn die Anzahl der Takte grösser ist, als die Anzahl der Veränderungen.

3) wenn die Anzahl der Veränderungen grösser ist, als die Anzahl der Takte.

Es findet aber bey allen drey Gattungen dieser Art von Combination einerley Regel statt: nämlich, dass man die Anzahl der Veränderungen oder Stücke so vielmal in sich selbst multipliciren muss, als die Anzahl der Takte (oder Würfe) Einheiten in sich fasst.

Wir wollen dieses mit Exempeln aus allen drey Gattungen erläutern.

Exempel der ersten Gattung.

3 Takte und 3 Veränderungen können 4 mal versetzt werden, weil

3
3
9
4

Die beyden Takte und Veränderungen sind $\begin{matrix} a & c \\ b & d \end{matrix}$ die vier Versetzungen sind:

1	2	3	4
a	c	a	c
b	d	d	b

3 Takte und 3 Veränderungen können 27 mal
4 - - 4 —— — 256 mal
5 - - 5 —— — 3125 mal

versetzt werden, wie man aus folgender Berechnung sieht:

3	4	5
3	4	5
9	16	25
3	4	5
27	64	125
	4	5
	256	625
		5
		3125.

Exempel der zweyten Gattung.

3 Takte u. 2 Veränderungen geben 8 Versetzungen.
4 - - 2 — — 16 — u. s. w.
4 Takte u. 3 Veränderungen geben 81 Versetzungen.
5 - - 3 — — 243 —

2	2	3	3
2	2	3	3
4	4	9	9
2	2	3	3
8	8	27	27
	2	3	3
	16	81	81
			3
			243

Dass es hiermit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen. Es sollen 3 Takte und 2 Veränderungen versetzt werden. Die Buchstaben a, b, c, oder d, e, f, enthalten die drey Takte. Der Buchstabe d ist die Veränderung von a, so wie a von d u. s. w. Die acht Versetzungen sind:

a	a	a	a	d	d	d	d
b	b	c	e	e	b	e	e
c	f	c	f	c	f	c	f

Exempel der dritten Gattung.

2 Takte u. 3 Veränderungen geben 9 Versetzungen.
2 - - 4 — - 16 — u. s. w.
3 Takte u. 4 Veränderungen geben 64 Versetzungen.
3 - - 5 — - 125 — u. s. w.
4 Takte u. 5 Veränderungen geben 625 Versetzungen.
4 - - 6 — - 1296 — u. s. w.

5	4	4	5	5	6
5	4	4	5	5	6
9	16	16	25	25	36
		4	5	5	6
		64	125	125	216
				5	6
				625	1296.

Dass es hiermit seine Richtigkeit habe, kann man aus folgender Vorstellung sehen, in welcher 2 Takte und 3 Veränderungen, in den sechs Buchstaben a b c d e f versetzt werden. Steht also:

1 2 3
1. a c e
2. b d f

a	a	a	c	c	e	e	e	e
b	d	f	b	d	f	b	d	f

Man denke sich einen Würfel, der nur drey Augen hat. Alle mögliche Würfe zu zwey Takten mit demselben sind folgende neun:

1. 1, 2. 3, 3. 3, 1. 2, 2. 1, 1. 3, 3. 1, 2, 3. 3, 2.

Wenn nun die zwey Takte und 3 Veränderungen auf folgende Art geschrieben werden:

	1 2 3
1 Wurf	a c e
2 Wurf	b d f

so kann keine Versetzung ausser den vorhergehenden neun zum Vorschein kommen:

Die Würfe 1. 1 geben a b.
Die Würfe 2. 2 geben c d.
Die Würfe 3. 3 geben e f.
Die Würfe 1. 2 geben a d.
Die Würfe 2. 1 geben c b.
Die Würfe 1. 3 geben a f.
Die Würfe 3. 1 geben e b.
Die Würfe 2. 3 geben c f.
Die Würfe 3. 2 geben e d.

Dies wird für den gegenwärtigen Zweck genug seyn. Wer mehr über dieses und die verwandten Kapitel der mathematischen Musiklehre wissen will, den verweise ich auf die eben so scharfsinnigen, als gründlichen Untersuchungen und Darstellungen Kirnbergers, Marpurgs und Riepels, in ihren bekannten Werken.

Nachrichten.

Wien, d. 16ten May. Uebersicht der Monate März, April und May.

Gewöhnlich bringen uns die Monate März u. April die meisten mus. Productionen, vorzüglich in Hinsicht der Concerte, welche sowol von fremden als einheimischen Künstlern hier gegeben werden. Schon einige Monate früher hatten uns Künstler von bewährtem Rufe ihre Kunstfertigkeiten hören lassen, denen wir laute Anerkennung u. gerechte Bewunderung zollten, wie bereits in diesen Blättern erwähnt worden: auch in diesen Monaten hörten wir gar manches Bedeutende, was des Berichtens nicht unwerth seyn dürfte.

Mörs. *Hofoperntheater.* Am 5ten wurde zum ersten Male: *Salem*, eine lyrische Tragodie in vier Aufz., von Hrn. Castelli, mit Musik von Hrn. J. F. Mosel, aufgeführt. Diese lyrische Tragodie (wie sie der Verf. nennt) ist grösstentheils nach Voltaire's Trauerspiel, *Olympia*, bearbeitet, oder vielmehr übersetzt, (was Hr. Castelli auf dem Anschlagezettel allerdings hätte bekannt machen sollen,) und zu einer tragischen Oper — hatte der Dichter nicht mehrere Scenen zu sehr gedehnt — ganz geeignet. Die Musik des Hrn. M. zeigt, dass er viele theoretische Kenntnisse besitze, und für Glucks Styl vorzüglich eingenommen sey. Es ist über diese Oper in den hiesigen Blättern viel für und wider geschrieben worden: Ref. will seine Meynung dahin bescheiden, dass, obgleich dieses Werk dem unbefangenen Zuhörer mehr nachgeahmt als originell erscheint, auch im Einzelnen von Reminiscenzen nicht frey ist — dasselbe doch dem Componisten, wegen der *vielen*, sehr gelungenen Partien, die darin enthalten sind, und die gewiss jeden Kenner erfreuen, zu grossem Verdienste gereiche. Die Ouverture (C moll) — mehr in Cherubini's als Glucks Manier gearbeitet — würde mehr Beyfall erhalten haben, als geschahe, wenn sie gegen das Ende nicht zu matt würde. Ein Duett (G moll) zwischen Homai (Mad. Milder) und Sulicha (Dem. Laucher) schliesst den zweyten Act; und, ob man gleich unwillkürlich an das Duett (E moll) in der *Medea* erinnert wird, mit welchem auch in dieser Oper der erste Act schliesst: so gebührt Hrn. M. doch ganz der laute Beyfall, den dieses, so glücklich auf Effect berechnete, und von obigen Sängerinnen meisterhaft vorgetragene Musikstück jederzeit erhielt. Die Aufführung war durchaus rühmenswerth, sowol von Seiten der Sänger, als des Orchesters. Auch das Costume und die Decorationen zeigten abermals, wie liberal die Direction sey. Am Schlusse nach der ersten Aufführung wurde sowol der Componist, als auch Mad. Milder, Dem. Laucher, Hr. Siboni (Salem) u. Hr. Vogel (Tur) hervorgerufen. Das Stück wurde seitdem schon mehrere Male wiedergegeben; aber, bey jeder der späteren Wiederholungen — vermuthlich der Monotonie wegen, die in dieser lyrischen Tragodie obwaltet, und die aus einer *Nachahmung* ohne eigene Individualität vielleicht nothwendig entstehen muss — war der Beyfall geringer, und der Zuhörer waren weniger. — Hr. Duport gab am 11ten zu seinem Vortheile: *Der ländliche Tag*, komisches Ballet in zwey Aufz.; dann folgte: *Die Maskerade*, oder, der Ball des Gutsherrn, grosses Divertissement, beyde von der Erfindung des Hrn. Duport. Seinen Kunstfertigkeiten wurde abermals lebhafter, den beyden Stücken aber nur massiger Beyfall geschenkt. — Am 20sten zum ersten Mal: *Fünf sind zwey*, eine Posse mit Gesang in einem Aufzuge, frey nach dem Französischen (die *Domestikenstreiche*) von Castelli. Die Ouverture ist von Dalayrac, die übrigen Musikstücke sind von *neun* verschiedenen hiesigen Componisten zusammengesetzt worden, was zu manchen witzigen Bemerkungen Veranlassung gab. Hr. Mohrhard (Johann) und Dem. Bondra d. ält. (Lisette) waren die einzigen Personen, die im Stücke spielten. Das Publicum nahm wenig Notiz von dieser Posse. — Mad. Harlas trat auch als Sextus im *Titus*, und später als *Sargino* in der Oper gleiches Namens auf; sie erhielt jederzeit allgemeinen, rauschenden Beyfall.

Theater an der Wien. Zum Vortheile der Dem. Henr. Teimer wurde am 18ten Winters *unterbr. Opferfest*, und zwar mit ganzlicher Hinweglassung der Rolle des Pedrillo, wodurch die Oper allerdings eine gleichere und durchaus geschmackvollere Haltung gewann, aufgeführt. Da aber, ausser Hrn. Ehlers, (Murney) und Dem. Henr. Teimer, (Myrha) fast alle Rollen unvortheilhaft besetzt waren, so lässt sich der geringe Beyfall, den diese einst so beliebte Oper im Allgemeinen erhielt, leicht erklären. — (Am 30sten April sahen wir diese Oper abermals, und weit vorzüglicher aufführen. Hr. Stengel vom Brealauer Nationaltheater trat darin als Murney, und Hr. Haser, neuengagirtes Mitglied dieser Bühne, als Masseru, auf, und beyde erhielten, ihren Talenten gemäss, verdienten Beyfall. Hr.

Stengel hat eine angenehme Tenorstimme; seine Figur ist einnehmend, und nur sein Spiel liess noch Manches zu wünschen übrig. Hr. Häser ist, was man sagt, auf dem Theater zu Hause; sein Spiel ist voll Feuer, seine Bewegungen sind rasch, gewandt, und ungezwungen: doch da seiner Stimme in der Tiefe die nöthige Kraft fehlt, so scheint es, als ältere diese bereits sehr, was er durch Coloraturen zu bedecken sucht, wodurch aber sein Gesang geschmackwidrig überladen wird. Sie wurden beyde am Ende der Oper hervorgerufen.)

Theater in der Leopoldstadt. Am 6ten gab Hr. Fenzel zu seinem Vortheile: *Die drey Wunderräthsel* und *die Zauberbrille*, oder: Kaspar, der lustige Scheerenschleifer — von ihm selbst verfasst, mit Musik von Hrn. Volkert, Kapellmeister dieser Bühne. Wir wünschten, Hr. Fenzel sähe einmal durch die Zauberbrille *diesen Unsinn*, so würde er uns in Zukunft gewiss mit neuem verschonen. Zu bedauern ist jeder Componist, der veranlasst wird, so erbärmliches Zeug in Musik zu setzen.

Concerte. Am 3ten wurde in dem Theater nächst dem Kärntnerthor eine grosse musikalische Academie veranstaltet, wovon die Einnahme zur besseren Verpflegung der Findlinge verwendet wird. Man gab 1. *Eva's Klage* beym Anblick des sterbenden Messias; eine Declamation mit musikal. Begleitung. Das Gedicht ist aus Klopstocks Messiade, Gesang VIII, u. in Musik gesetzt und dirigirt von Hrn. Wolf, k. k. Rechnungs-Offizial. Es wurde vorgetragen von Dem. Adamberger u. Hrn. Korn, Mitgliedern der k. k. Hofschauspielergesellschaft. Hr. F. Wolf, ein Schüler Emanuel Bach's, hat diese Declamation (eigentlich Melodrama) zu dessen Zeit in Musik gesetzt. Das Ganze ist mithin in dem damaligen Geschmacke gearbeitet, wo dem Componisten noch nicht so viele Hülfsmittel zu Gebote standen, als jetzt; und da Hr. W. den Gesang so sehr ins Kleinliche zerrissen, die Declamation öfters ganz von den Instrumenten bedeckt, die Musik oft geradezu dem Texte widersprechend, und das Ganze viel zu gedehnt und monoton geschrieben hat: so barreten wir sehnlich nach der letzten Schlussnote. 2. Mad. Harlas sang eine Arie aus *Ginevra* von Sim. Mayr, und bewährte sich auch diesmal als kunstgerechte Sängerin. 3. Frau von Mosel zeigte sich gleichfalls als fertige Klavierspielerin in einem Concerte von Dussek, das sie mit grösster Reinheit und Präcision vortrug. 4. Duett aus der Oper *Numa Pompilius* von Par, wurde ausgezeichnet gut gesungen von Mad. Harlas und Dem. Therese Klieber. Letztere stand ehrenvoll an der Seite der Ersteren. 5. Hr. Louis Spohr spielte ein Pot-pourri auf der Violin von Gerke. Wenn alle Werke von diesem, uns unbekannten Componisten so wenig Gehalt haben, als dieses, so sind wir beruhigt, ihn noch nicht näher kennen gelernt zu haben. Hr. Spohr hätte besser gethan, uns etwas von seiner eigenen Composition hören zu lassen. 6. Den Beschluss machte Cherubini's dreystimmiger Trauergesang auf den Tod Jos. Haydn's, vorgetragen von Dem. Klieber und den Hrn. Lugano und Hoffmann. Auch dieser Trauergesang wurde, wie alle Musik Cherubini's, mit lebhaftem Beyfall aufgenommen. — Am 7ten gab Hr. Raphael Dreslер, erster Flötenspieler der k. k. Hoftheater, zu seinem Vortheile in dem kl. Redoutensaale Concert, und zeichnete sich in einem Concert von Rode, (von weil. Hoffmeister für die Flöte arrangirt,) und in Variationen für dieses Instrument, von ihm selbst gesetzt, durch eine Reinheit und Deutlichkeit, verbunden mit einem vollen, runden Tone und geschmackvollem Vortrage, so vortheilhaft aus, wie wir von ihm noch nie gehört hatten. Das Publicum beseigte lauten und verdienten Beyfall. Noch wurde in diesem Concert gegeben eine neue Ouverture zu Schillers *Braut von Messina*, von Hrn. Johann Fuss, und eine Arie aus der Oper *Alonso und Cora* v. Sim. Mayr, ges. von Dem. Brandstätter. Die Stimme der Dem. B. ist nicht geeignet, in einem Concert-Saale mit Kraft durchzudringen; auch sollte alle Action beym Vortrage eines Gesangstücks im Concerte vermieden werden, was diese Sängerin heute vorzüglich zu vergessen schien, und was denn hier gerügt zu werden verdient. Jene Ouverture zeigt von neuem, dass man sich von diesem jungen Manne wahrhaft Ausgezeichnetes versprechen darf. Der Entwurf ist so, dass man leicht bemerkt, er habe das Gedicht, welchem sie zunächst bestimmt ist, gefasst; die Ausarbeitung beweiset ein schönes Talent, eine gründliche Schule, und viel Geschicklichkeit, die Mittel, welche die jetzige Instrumentation darbietet, am rechten Orte und zu gehörigem Zwecke zu verwenden. Schade, dass die Ausführung von Seiten des Orchesters, besonders im Andante, zum Theil verfehlt wurde! Das Allegro gelang besser und wurde vom Publicum gut aufgenommen. — Am 14ten liess sich Hr. Kraft, d. Sohn, Kammervirtuos des Fürsten v. Lobkowitz,

in einem, von ihm im kl. Redoutensaale veranstalteten Concerte auf dem Violoncell hören. Er spielte auf diesem Instrumente ein Concert von seiner Erfindung, und Variationen über ein russisches Thema von Bernh. Romberg. Sein Spiel gefiel — ob ihm gleich mehr Gefühl, besonders in den cantablen Stellen, zu wünschen wäre — sowol im Concerte, als auch vorzüglich in den Variationen, deren Composition einstimmig als trefflich anerkannt und mit Auszeichnung aufgenommen wurde. Dem. Buchwieser und Dem. Klieber trugen ein Duett von Nicolini sehr schön vor. — Am 18ten gaben Mad. Harlas und Hr. Heinr. Barmann ihr zweytes und letztes Concert im kl. Redoutensaale. Hr. B. trug ein Concert in Es dur, (nicht F moll, wie irrig auf dem Anschlagezettel stand,) v. Cramer auf der Klarinette schön vor: doch durch das zu häufige u. schnelle Wechseln mit Forte und Piano, wodurch sein Spiel etwas monoton erschien, verlor sich der günstige Eindruck wieder allmählig, womit er Anfangs so schnell Alles für sich einnahm. Ueber das *Zuviel* und *Zuwenig* sollte jeder Künstler streng wachen. Mad. H. sang eine Arie von Nasolini, und eine von Hrn. Riotte mit oblig. Klarinette. In der ersten konnte sie abermals ihren trefflichen, ausgebildeten Gesang im ganzen Umfange zeigen, was bey der zweyten nicht der Fall war. Hr. Barmann, welcher die obligate Klarinett-Stimme vortrug, bedeckte öfters ganz den sanften, leisen Gesang der Mad. H. mit einem starken Vortrage, was um so mehr auffiel, da dieser Künstler, wie wenige auf diesem Instrumente, es ganz in seiner Macht hat, mit dem zartesten Piano einer Sängerin gleichen Schritten zu gehen. Die Composition war übrigens gefällig, und hatte vieles vom italienischen Style. Hr. Seidler spielte ein Adagio und Rondo auf der Violin: er konnte sich nur im letzteren Satze auszeichnen. Eine Ouverture von Hrn. J. P. Pixis ist auf Effect berechnet, den sie auch, bey einer guten Ausführung, machte; übrigens verräth sie aber wenig eigenthümlichen, wahren Werth.

Mad. Auenheim, Sängerin der k. k. Hoftheater; gab gleichfalls am 21sten in diesem Saale Concert zu ihrem Vortheile. Nach Cherubini's Ouverture aus *Faniska*, spielte Mad. A. mit ihrer Mutter, Mad. Auernhammer, ein hier längst bekanntes Duo concertant von Steibelt (Es dur) auf zwey Pianoforte. Der erste Satz konnte im Vortrage allenfalls noch genügen, obgleich das ganze Musikstück für ein grosses, öffentliches Concert nicht geeignet ist: der letzte Satz aber wurde ohne alle Präcision, und mit einer Eilfertigkeit herabgespielt, oder besser, herabgehackt, dass uns um unser Gehör bange zu werden anfing. Zu diesem unangenehmen Spiele trug am meisten Mad. Auernhammer, (welche *einstens* hier in Wien als Klavierspielerin excellirte) mit ihrem klang- und tonlosen Pianoforte bey, welches sich bey dem Concerte von Beethoven, (C moll) das sie in der Folge uns auch noch zu hören gab, noch mehr bewährte. Mad. Auenheim sang mit Mad. Schönberger ein Duett von Cimarosa aus *Gli Orasi e Curiazi*. Wir bedauerten Mad. Schönberger, von keiner bessern Sängerin unterstützt worden zu seyn. Am Schlusse sang Mad. Auenheim die beliebte Cavatine aus *Giulietta e Romeo*: Ombra adorata aspetta. Da wir diese Arie so oft meisterhaft von Crescentini, und unlängst von Fräulein von Goubeau ausnehmend gut vortragen hörten: so musste uns dieses Gesangstück, wie es von Mad. A. gesungen wurde, höchst ungenieszbar seyn.

(Die Fortsetzung folgt.)

Kurze Anzeige.

Die Liebe und das L'hombre-Spiel, mit Begleitung des Fortepiano, von Stegmann. Bonn, bey Simrock. (Preis 1 Franc.)

Mit der gehörigen Laune vorgetragen, wird dieser musikalische Scherz seinen Zweck, einen freundschaftlichen Zirkel erheitern zu helfen, gewiss vollkommen erreichen. Die Melodie ist wirklich komisch, dabey sehr gefällig, und liegt in dem Umfange fast jeder Stimme; auch ist der Satz, — eine bey solchen kleinern Gesangen seltne Erscheinung, — durchgängig rein. (Allenfalls wünschte man, dass das h, Seite 3, Syst. 2, Takt 7, lieber b geblieben wäre.) Man kann also dieses Werkchen allen Liebhabern launiger Gesänge mit gutem Gewissen empfehlen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten Juny. **№. 23.** 1813.

Recension.

1. *Symphonie à grand Orchestre, composée par C. A. B. Braun.* No. 4. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)
2. *Symphonie à grand Orchestre, par J. W. Wilms.* Oeuvre 25. à Leipsic, chez Breitkopf et Hartel. (Preis 2 Thlr. 8 Gr.)

Rec. hörte und las beyde Symphonien bald aufeinander, und zwar zuerst die des Hrn. Braun, nachher die, von Hrn. Wilms. Der Uebergang von einer zur andern schien ihm so leicht, so natürlich, dass er auch in derselben Folge die Anzeige beyder verbindet. —

In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgend einer grossern Production; selbst die Ouverturen der Opern bestanden meistens aus mehrern Sätzen, und wurden *Symphonia* überschrieben. Unsere grossen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, dass sie nun ein für sich bestehendes Ganzes, und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam, wie Rec. sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente, geworden ist. Der Componist hat nun freyen Spielraum, alle nur möglichen Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen. Der Zuhörer erwartet dies auch; und schon daraus ergeben sich von selbst die Forderungen, die man mit Recht an Werke solcher Art macht. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als dass der Componist, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos anreihen und verbinden, zu verleugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehn, und zugleich die Instrumente einzeln, und im, auf mannigfache Weise gestalteten Chor, glanzvoll hervortreten lasse. Darf nun auch Rec. dem Componisten des ersten vorliegenden Werks das Lob ertheilen, dass er melodiös und rein geschrieben habe, so sind doch jene höhern Forderungen nicht im mindesten erfüllt. Die Symphonie hat ganz denselben Schwung, wie die älteren Pleyelschen Symphonien, die noch oft genug in kleinern Theatern die Zwischenacte ausfüllen, und in so fern zweckmässig seyn mögen, als sie die, dem Zuschauer vergönnte Ruhe und Erholung nicht im mindesten stören. Ohne genaue Zergliederung des Werks wird es dem Rec. leicht werden, nur durch Erwähnung einiger Momente des Satzes, sein Urtheil zu rechtfertigen.

Der Einleitungssatz, Grave D moll, fängt mit einer canonischen Imitation der Oberstimme und des Basses an:

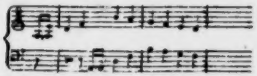

Im dritten Takte eine Fermate auf der Dominante, im fünften wieder eine Fermate auch auf der Dominante: und nun tritt eine Figur in Achteln und Sechzehntheilen ein, die durch ihren fremdartigen Rhythmus den angefangenen pathetischen Gang ganz unterbricht, der im eilften Takt nur einigermassen durch den in Vierteln fort-schreitenden Bass hergestellt wird. Auf den Einleitungssatz soll der Componist viel Mühe verwenden, um ihn über das Gewöhnliche empor zu heben, da der Zuhörer gespannt und seine Aufmerksamkeit ganz auf das Werk gelenkt werden soll. Er ist in gewisser Art die Scene, die im Schauspiel der Dichter gewöhnlich der eigentlichen Exposition vorausschickt, und die er mit irgend einer pikanten Erfindung zu würzen pflegt, um den Zuschauer gleich für die Dichtung einzunehmen. — Das Thema des folgenden Allegro's, aus D dur, ist zwar melodiös, aber in seiner Structur gar zu liedchenmässig:

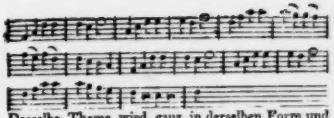

Dasselbe Thema wird ganz in derselben Form und mit geringer Abänderung des Schlusses vom Tutti wiederholt, und dann führt eine ziemlich verbrauchte Symphonie-Figur in Achteln in die Dominante, in welcher die beyden ersten Takte des Thema wiederkommen. Der Componist wird selbst wol nicht Stellen, wie die folgende, für wirkliche Imitationen im contrapunktischen Sinn halten:

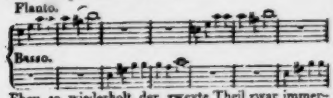

Eben so wiederholt der zweyte Theil zwar immerwährend das Thema, aber ohne es auf irgend eine Art contrapunktisch zu wenden und zu verschlingen, und nur in dieser Art und nicht immer auf dieselbe Weise hört man das Thema wol so oft gern wiederkehren, da es sonst den gebildeten Kenner u. Musiker gar leicht ermüdet. — Das Larghetto, aus A dur, ist ein recht niedliches Liedchen: Rec. enthält sich aber mehr darüber zu sagen, da der Componist sich selbst eingestehen wird, dass jetzt ein, aus sechs und achtzig Takten bestehender Satz, der nichts enthält als ein und dasselbe Thema, nur durch die Abänderung in *Majore* und *Minore*, und durch variirende Figuren, Hinzutreten der Instrumente, geschmückt, wenigstens den wahren Musiker nicht mehr sonderlich anziehn und erfreuen kann. — Das Allegretto, aus D dur, (Menuett) hat einen lebhaften Schwung, wiewol auch hier, und vorzüglich rücksichtlich des Trio, Rec. über Mangel an Originalität, ja über die etwas verbrauchte Structur des Ganzen klagen muss.

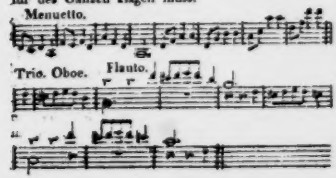

Rec. hat beyde *Themata* hergesetzt, und es bedarf dann keiner weitern Anmerkung darüber. Der Schlussatz, aus D dur, hat ein ziemlich kräftiges und zu contrapunktischen Ausführungen gefügiges Thema:

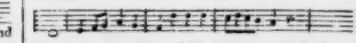

Der Componist hat gefühlt, dass, nach der jetzigen Setzart, wenigstens das Finale ein sogenannter gearbeiteter Satz seyn müsse, und es kommen auch wirklich einige Imitationen, dem strengen Styl entnommene Bindungen, und ein Orgelpunkt vor: allein gerade hier zeigt es sich, dass es dem Componisten noch sehr an dem tiefern Studium des Contrapunkts fehlt. Jene Imitationen bewegen sich durch zwey, nur ein paarmal durch drey Stimmen, und werden dann schnell abgebrochen, da ein solcher fugirter, oder auch nur imitirender Satz doch wie ein Strom unaufhaltsam fortrollen muss: und dann sind Sätze, wie z. B.

wol schon zu sehr verbraucht. Nächst dem, dass schon durch diesen Mangel an Originalität das Werk ermattet, so sind es auch die zu oft im Gange des Stücks angebrachten ganzen Schlüsse, die nicht allein etwas Abruptes hineinbringen, sondern auch den ganzen innern Zusammenhang stören. — Unerachtet nun des Rec. Urtheil meistentheils tadelnd zu seyn scheint, so kann er doch nicht umhin, zu wiederholen, dass die Composition melodiös und sehr leicht auszuführen ist: eben darum eignet sie sich aber ganz für kleine, das Schwere gern vermeidende Orchester, und hat daher ihren eigenthümlichen, bezüglichen Werth, den ihr gewiss Niemand absprechen wird.

Nach dem Gefühl und nach der Ueberzeugung des Rec. steht die Symphonie des Hrn. Wilms, was Originalität, Lebendigkeit und Gewandtheit des Satzes betrifft, viel höher. Es ist nach dem Titel das drey und zwanzigste Werk des Componisten, und obgleich dem Rec. von früheren nur einige vorgekommen sind, so hätte er doch, auch ohne jene Bemerkung auf dem Titel, den geübten und mit dem Satze vertrauten Componisten erkannt. Schon das Bestreben nach einer gewissen innern Gediegenheit, nach dem Höheren, Bedeutungsvollen, thut so wohl, dass man es weniger streng nimmt, wenn freylich auch diese Symphonie jenem Mass-

stabe, den die Anfangs gedachten genialen Meister nun einmal aufgestellt haben, sich nicht recht fügen will.

Das Werk fängt mit einem feyerlich und ernst gehaltenen Adagio, C moll, an, in dem vorzüglich das Eintreten des Tutti, F moll, im eilften Takte, und die Modulation durch Es dur, F moll, nach C moll, von recht vieler Wirkung ist. Das Allegro, ebenfalls C moll, hat ein kräftiges Thema, welches die Saiteninstrumente unisono vortragen:

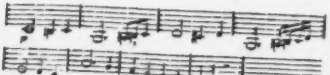

Bey der Wiederholung vom Bass allein, wozu die Klarinetten Accorde aushalten und die Violinen einzelne Noten anschlagen, klingt dasselbe zwar etwas leer, desto wirkungsvoller ist aber die canonische Imitation im ein und dreyssigsten Takte:

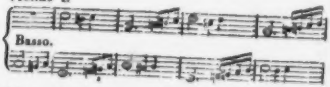

Sehr melodiös und verständig ist auch das zweyte Thema erfunden, da es sich zwanglos mit dem ersten verbindet:

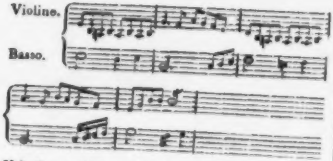

Ueberhaupt fehlt es dem Satze nicht an sorgfältiger Ausarbeitung, sowol was die Harmonik, als was den effectuirenden Gebrauch der Instrumente betrifft. Phrasen wie

sind wol in den ernst gehaltenen Symphonien zu vermeiden, da die komische Oper sie nicht allein gebraucht, sondern auch verbraucht hat. — Von dem darauf folgenden Andante (Es dur $\frac{2}{4}$ Takt) lässt sich auch nur Rühmliches sagen; es erinnert lebhaft an mehrere Andante Haydnscher Symphonien, ohne jedoch sklavisch nachgeahmt zu seyn:

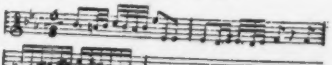

Der Componist weiss durch mannigfache Modulationen, durch die Kunst der Instrumentirung, 121 Takte hindurch unsere Aufmerksamkeit zu fesseln, und statt dem Tadel Raum zu geben, dass, kürzer, einfacher gehalten, weniger mit bunten Figuren (z. B. im 73sten und 84sten Takte) geputzt, das Andante viel gediegener seyn würde, rühmt Rec. lieber die schöne Stelle, Takt 78, wo mit der Abkürzung des Thema, Flöte, Hoboe, Klarinette und Fagott zu einfacher Begleitung der Hörner, und einseln, pizzicato, angeschlagenen Noten der Saiteninstrumente, nach einander eintreten. — Das Menuetto, Allegro C moll, hat ganz den kühnen, regen Schwung, den man von Satzen dieser Art verlangt, und die Modulation von C moll in G moll, u. dann durch Es dur in C moll ist von guter Wirkung. Gar lieblich ist das Trio, C dur, dessen ersten, sehr einfachen Theil Hoboe, Fagott, Flöte und Hörner allein vortragen, und vorzüglich der, in die tiefsten Töne absteigende Fagott recht eingreifend:

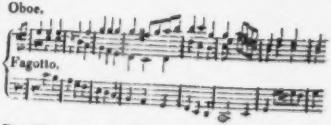

Das Thema des letzten Satzes, C moll $\frac{2}{4}$ Takt, besteht eigentlich nur in 4 Takten und seine Structur ist recht pikant.

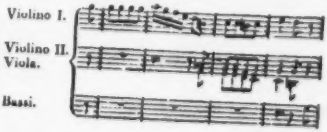

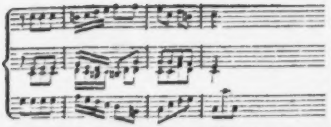

In mancherley Wendungen und Anspielungen geht nun dieses Thema durch den Satz, bis endlich das zweyte Thema, (der Zwischensatz,) das früher in Es dur vorkam, in dem lichtvollen C dur eintritt; und, nachdem noch zwey Fermaten die Aufmerksamkeit des Zuhörers aufs neue gespannt haben, und das erste Thema auf einer Art Orgelpunkt wiederholt worden ist, schliesst das Werk mit einer zwar brillanten, aber etwas verbrauchten Trompetenfigur:

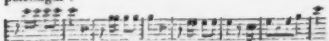

Uebrigens ist die Symphonie gar nicht leicht auszuführen, und erfordert vorzüglich recht gute Bläser, die mit der grossten Sicherheit fest eintreten, indem oft hier und da kleine Figuren im halben Takt oder nach Pausen ♪ ♪ eingewebt sind, von denen mehrere noch ausserdem manche Schwierigkeit haben. Gut ausgeführt, wird indessen die Symphonie ihre Wirkung nicht verfehlen, doch aber schwerlich einen recht tiefen Eindruck zurücklassen, welches, nach des Rec. Ueberzeugung, daher rühren mag, dass es dem Ganzen an einem bestimmten, festgehaltenen Charakter fehlt, der die verschiedenen Theile in ihrer innersten Verwandtschaft unter einander verbindet, so dass, wie in den Beethovenschen Symphonien, deren oft ganz heterogen scheinende einzelne Satze bey naherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind — alles nur auf *einen* vorgesetzten Zweck hinarbeitet, und sich zum Ausdruck *einer* innern Anregung des Gemüths verschmilzt. Diese Satze sind, gleich den wundervollen Bluthen, die aus den grünen Zweigen wie die Blatter entspriessen, und die in ihren bunten Farben seltsam abstechend doch ein und derselbe Keim gebahr. —

Rec. hatte nichts weniger im Sinn, als den sehr braven Componisten zu tadeln, und seine letzten Bemerkungen entsprangen nur aus dem ideellen Begriff der Symphonie, der sich, nach dem Studium der oft genannten grossen Meister in seinem Innern feststellte. Er halt daher auch die Composition einer Symphonie für nichts weniger, als ein geringes Unternehmen, das nur dann vollkommen gelingen kann, wenn des Componisten Genius, genährt und gestarkt von der Flamme, die jene hohen Geister entzündet, kräftig und frey seine Fittige dem hochsten Ziele entgegen zu schwingen vermag.

Nachrichten.

Wien. (Fortsetzung aus der 22sten No.) Am 25sten Abends wurden zugleich in dem Schauspielhause an der Wien zum Vortheile der Theater-Armen eine musikalische Academie, und in dem kl. Redoutensaale von Dem. Louise Pasqual, Virtuosin auf der Harfe, in Diensten Ihrer kais. Hoheit, der Prinzessin Borghese, Concert gegeben. Da Ref. der musikal. Academie beywohnte, so kann derselbe von dem Spiele der Dem. Pasqual auf der Harfe nichts erwähnen. — In jener Academie kamen folgende Stücke vor: 1. Ouverture aus *le jeune Henri* (La chasse) von Méhul; eine herrliche Composition, wenn man sie nämlich als das betrachtet, was sie seyn will: eine Jagd-Symphonie; ja, unter den Stücken dieser Gattung vielleicht das gelungenste von allen. 2. Die Schlacht von Schiller, declamirt v. Hrn. Grüner. 3. *Grosse Sonate* für Harfe und Pianoforte von Boieldieu, gespielt auf zwey Harfen von Mad. Simonin-Pollet und von Hrn. Jos. Katschireck, Mitglied dieses Theaters. (Mad. S.-P. hatte die Partie des Piano zur Ausführung auf der Harfe übernommen.) *Grosse* konnte diese Sonate weder ihres Inhalts, noch der Ausführung wegen genannt werden. 4. *Gloria* aus der dreystimmigen Messe von Cherubini. 5. *Neues Septett* für Blasinstrumente, von Hrn. Jos. Triebensee, wurde, der vielen Schwierigkeiten wegen, nicht zum Besten ausgeführt, und kann auch auf keinen Werth in der Composition Anspruch machen. 6. *Johann der Seifensieder*, Fabel v. Hagedorn, declamirt von Hrn. Korntheuer. 7. *Variationen* für die Flote, compon. und überaus schön gespielt von Hrn. Bayer, Mitglied des Orchesters bey diesem Theater. 8. *Credo*, aus der vorgedachten Messe von Cherubini. Lange hatten Kenner und für ächte Kunst empfängliche Musikfreunde keinen so ausgezeichneten, edeln u. lange nachwirkenden Genuss, als heute, bey Anhörung der ge-

nannten Stücke dieser meisterhaften Arbeit. Da von dem ganzen Werke in No. 47 des 15ten Jahrg. dieser Zeitung ein Rec. aus Paris, bey Erscheinung der Partitur, ausführlich gesprochen, und die darin enthaltenen, ganz eigenthümlichen Schönheiten mit vieler Sachkenntnis, und, nach Ref.s Ueberzeugung, höchst unparteyisch gewürdigt hat: so beziehet sich Ref. nur hierauf, dasselbe bestätigend, sowol rücksichtlich der Composition, als der grossen Wirkung, welche diese zwey Sätze — die ganze Missa haben wir leider noch nicht gehört — bey einer guten Aufführung machen, und machen müssen. Vorzüglich brachte auch hier die Fuge: *in Gloria Dei Patris etc.*, mit dem 28 Takte langen Orgelpunkte, die grösstmöglichste Wirkung hervor und riss die versammelten Zuhörer zu den lautesten Beyfallsbezeigungen hin.

Am 28sten gab Hr. Anton Romberg, fürstl. Lobkowitzischer Kammervirtuos und Solospieler des k. k. Hofoperntheaters, Concert in dem kl. Red.-Saale um die Mittagsstunde. *Er spielte* — nach der herrlichen und tief eingreifenden Ouverture zu *Coriolan* von Beethoven — ein neues Concert auf dem Fagott, und beym Schlusse die schon öfters gehörten, für dieses Instrument trefflich componirten Variationen von Hrn. Umlauf. Wir sind es zwar schon gewohnt, und haben genügende Beweise, von Hrn. R.s Virtuosität immer etwas Ausgezeichnetes in seinem Concerte zu hören: es schien uns aber, als habe dieser wackere Künstler seine Talente noch nie in einem so bedeutenden Grade geltend zu machen gewusst, als heute. Er zeigte die grösste Deutlichkeit, Reinheit und Precision im Vortrage der schwierigsten Passagen, sowol in der Tiefe, als in der Höhe; ja wir hörten ganz rein die seltenen hohen Töne d, es aushalten. Geschmack- und gefühlvoll war sein Spiel, in Ansehung des Ausdrucks. Einstimmiger, rauschender Beyfall des überfüllten Saales belohnte den Künstler, den wir nur mit grosser Freude den unsern nennen können, und der mit gerechter Würdigung unter die ersten Meister auf diesem Instrumente gezählt werden darf. Mad. Harlas verschönerte dieses Concert durch ihren Gesang mit einer Arie von Nasolini, welche von dem braven Hoboisten der k. k. Hoftheater, Hrn. Czerweuka, ungemein schön begleitet, wurde; beyden ward gerechter, lauter Beyfall. —

April. Hofoperntheater. Zum Vortheil des Hrn. Siboni wurde am 8ten zum ersten Mal: *David*, oder: Goliaths Tod, eine biblische Oper in zwey Aufzügen, aus dem Italienischen des Hrn. de Antoni übersetzt, mit Musik von Hrn. Kapellmeister Liverati, Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna, gegeben. Die Musik hat viele einzelne, lobenswerthe Stellen, und zeigt, dass es dem Componisten, bey dem ersten Versuche für *Deutsche* zu schreiben, um mehr zu thun war, als gewöhnliche italienische Opern-Musik zu liefern. Hätte er doch ganz aus sich selbst geschöpft, und wäre er seinem eigenen Gefühle treu geblieben: unsere Bühne würde durch ein treffliches Werk bereichert worden seyn! So aber ist Hr. L. auch in den Fehler der *Nachahmung*, wie viele der neuern Componisten, verfallen, wodurch seiner Oper keine Dauer zu versprechen ist. Spontini's Styl — der doch keinesweges, so grosses Glück auch seine Opern machten, als musterhaft gepriesen und zum Vorbilde genommen werden kann — nachahmen wollen, dürfte immer gefährlich seyn, um so mehr, wenn dem Componisten jenes lodernde Feuer mangelt, wodurch Sp. seine Musik so höchst originell und charakteristisch zu beleben weiss. Ref. sah die dritte Vorstellung des *David*. Im ersten Acte verdient gleich der Chor beym Einzuge, vornämlich der schön und ungezwungen einfallenden Stimmen wegen, rühmliche Erwähnung. Die Arie (F dur) des Jonathan, (Dem. Böndra d. ält.) wobey Fagott und Posaunen in der Begleitung von grosser Wirkung sind, ist vielleicht, als einzelnes Gesangstück betrachtet, das Beste in der ganzen Oper, und wurde auch übersus richtig und deutlich gesungen, mit vielem Gefühle und mit einem ausdrucksvollen Spiele vorgetragen, und vom Publicum laut anerkannt. Im zweyten Acte zeichnete sich eine Arie Sauls (Hr. Siboni) mit Waldhorn-Begleitung gleichfalls aus. Auch ein kleiner Chor der Frauen, und ein anderer, leise, ohne Orchester-Begleitung gesungen, war bedeutend, und verdient gerühmt zu werden. Bey allen diesen lobenswerthen, hier erwähnten Musikstücken scheint der Componist seiner eigenen Individualität gefolgt zu seyn, was ihm für Zukunft vorzüglich zur Beachtung anzuempfehlen ist. Die Ouverture, die Recitative mit ganzer Musik-Begleitung, und die übrigen vollstimmigen Musikstücke sind durchaus zu überladen, sodass den die Singstimmen, und werden, durch hier u. Accordfolgen, — wie in einem Chor vor dem ersten Finale, wo Dissonanzen auf Dissonanzen dringen — zu einem wahrhaften Zerrbilde. Mad. Milder hatte

die Rolle Davids, Dem. Laucher die der Michol, Hr. Vogel gab den Abner, Feldherrn der Israeliten, und Hr. Saal — wie gewöhnlich — den Oberpriester Achimelech. Mad. Milder war heute nicht bey guter Stimme; übrigens war der Fleiss von allen einzeln Mitspielenden — die Chöre liessen noch Manches zu wünschen übrig — sichtbar. Was der Wirkung und der guten Aufnahme dieser Oper vorzüglich Eintrag thut, ist die spate Erscheinung des Goliath, erst kurz vor dem Ende des Stücks. Er kömmt, bleibt im Hintergrunde zwischen Felsen stehen, bewegt, wie ein Automat, Kopf und Arme nach dem Gesange, den ein Bassanger hinter der Coulisse statt seiner absingt, und lasst sich von David todtschlagen, welcher dann für diese Heldenthat, Michol, die Tochter des Königs Saul, zum Weibe bekömmt. Nach der heutigen Aufnahme zu urtheilen, versprechen wir dieser biblischen Oper kein langes Leben. — Am 20sten wurde zum ersten Mal gegeben: *Acis und Galathea*, oder der Riese Polyphem; ein episodisches Divertissement von Hrn. Duport, worin sich der Erfinder in der Rolle des Acis, und Mad. Duport, geb. Neumann, als Galathea besonders auszeichneten, und Ersterer zu seinem ruhmlich errungenen Kranze sowol in Hinsicht auf Erfindung und ausserst geschmackvolle Gruppirungen, als auch seiner allgemein anerkannten Kunstfertigkeiten im Tanze und in der Mimik wegen, abermals neue Blüthen hinzufügte. Auf dieses Divertissement lasst sich Voltaire's: Gut ist, was nicht Langeweile macht — anwenden. Die Musik ist aus Verschiedenem zusammengesetzt, und Vater Haydn hätte sich wahrlich nicht traumen lassen, dass sein Andante mit dem Paukenschlage in einem Ballete einst figuriren würde. Hr. P. Duport, (Bruder des Balletmeisters) von einem kolossalen Körperbau, war der Riese Polyphem. Das Publicum, davon unterrichtet, dass derselbe — der gewöhnlich nie tanzt — nur auf Veranlassung seines Bruders diese Rolle übernommen, bezeigte die grosste Nachsicht, und rief ihn, so wie Hrn. und Mad. Duport, am Ende hervor. Das Divertissement gefiel sehr.

Theater an der Wien. Dem. Spiri trat schon einige Male als *Aschenbrödel* mit Beyfall auf. Ihrer Stimme fehlt zwar noch Festigkeit, ihr Spiel aber ist schon bedeutend, und im Tanze dürfte sie, bey ihrer Jugend und ihren glücklichen Anlagen, bald Fortschritte machen. Auch Hr. Weiss, Tenorsanger, trat als Ramiro in dieser Oper auf. Seine Stimme ist ausgesungen, seine Manieren sind veraltet, und sein Spiel ist ohne Feuer und Leben. Er wurde zwar am Ende von einem kleinen Theile gerufen: allein das soll uns in unserm Urtheil nicht irre machen. Er trat nur einmal auf. — Hr. Forti, vom presburger Theater, ist, nachdem er im verflossenen Jahre mehrere Gastrollen auf dieser Bühne mit allgemeinem Beyfall gegeben — nun engagirt, und als Sarastro in Mozarts *Zauberflote* zum ersten Male wieder aufgetreten.

Leopoldstadt. Am 24sten wurde zum ersten Mal: Der *travestirte Fridolin*, Caricaturoper in drey Aufs. von Perinett, mit zusammengesetzter Musik von Ignatz Schuster gegeben. Dieser Fridolin erhält sich blos einige Zeit durch das ausgezeichnete Spiel der Dem. Josephine Heusler, welche die Langarde unverbesserlich darstellt. Auch Hr. Ign. Schuster, als Fridolin, tragt, wie gewöhnlich, zur guten Aufnahme des Stücks vorzüglich bey.

(Die Fortsetzung folgt.)

Frankfurt am Mayn. Uebersicht der Concerte von Neujahr bis Ostern.

Am 13ten Jan. gab das Personale des Theater-Orchesters das zweyte abonnirte grosse Concert. Beethovens Symphonie aus C dur wurde von dem herrlichen Orchester gut vorgetragen. Die Hrn. Wack und Franzl führten ein Concertante für zwey Hörner von André unadelhaft aus. Im ersten Theile fand Schillers *Glocke* mit A. Rombergs Musik, im Gesang und Orchesterspiel gleich gut vorgetragen, vielen Beyfall. — Am 15ten Febr. gab Hr. Fr. Heroux Concert. Die schone Ouvert. aus Cherubini's *Medea* fing es an. Hr. Kreutzer sang eine Arie von Mozart. Dieser bescheidene Kunstler macht keine Ansprüche, weder durch Kunst, noch Stimme, und darum wurde er mit Wohlgefallen gehört! Hr. Fr. Heroux, Sohn, spielte ein Violin-Conc., H moll, von Rode. Obgleich dieser junge Mann in seiner Art zu spielen von der Rode'schen merklich abweicht, genügte er doch den Zuhörern, denn er spielte alles nicht nur mit Anstand, sondern auch richtig und angenehm. Alle angenommene Stricharten gelangen ihm, bey immer ziemlich reiner Intonation, sicher, und man konnte seine mechanische Fertigkeit wirklich bewundern. Concertino für die Flöte, von Hrn. Fr. Heroux, gespielt von Hrn. ***. Den Virtuosen kannte ich nicht, und war auch sonst abgehalten, das Ganze

mit so viel Aufmerksamkeit zu hören, dass ich mir ein Urtheil erlauben konnte. Terzett aus der Oper: Geniestreiche des Junkers Blitz von Schellenburg. Hr. Baldenecker jun., spielte „Türkische Var." fürs Klavier, von Aloys Schmitt. Hr. B. spielte recht fertig, aber doch dem Kunstverständigen nicht richtig und schön genug. Er trachtet zu sehr und zu merklich, durch Schwierigkeiten zu imponiren, welche er mit Gewalt zu überwinden strebt und verfehlt den Zweck. Die Var. selbst waren wol aus besondern Ursachen als türkisch angekündigt; indess, sie waren nicht übel u. reich an neuen Passagen; aber nur die letzte hatte etwas, das türkisch seyn sollte, nämlich grosse Trommel und Becken halfen die Einschnitte markiren. Ueberhaupt aber finde ich es weder für die Kunst noch für den Virtuosen vortheilhaft, Var. mit Orchesterbegleitung für Fortepiano zu schreiben und öffentlich zu spielen: denn der Virtuos kann auf diesem Instrumente, wenn es gut ist, seine Vorzüge und Geschicklichkeiten weit besser und wirksamer in Var. *solo* entwickeln. Den Beschluss machte, *der erste Ton*, mit Musik zur Declamation von C. Maria v. Weber, vorgetragen von Hrn. Heigel. Das Auditorium schien sich für Musik und Vortrag nicht eben zu interessiren. — Am 19ten Febr. gab Hr. G. Hoffmann, erster Klarinettist am hiesigen Theaterorchester, Conc. Nach einer Ouvert. von Mozart folgte ein Duett von Cherubini, ges. von den zwey Schwestern, Dem. Amberg. Wir kannten diese talentvollen Mädchen schon längst, weil sie oft auf dem Theater in Kinder- und Nebenrollen gewöhnlich mit grossem Beyfall erschienen; aber dass sie auch schöne Stimmen und diese so weit ausgebildet hatten, um schon mit Beyfall in einem Conc. auftreten zu können, war uns eine unerwartete Erscheinung. Ich finde wahrscheinlich bald Gelegenheit, über beyde junge Sängerinnen ausführlicher zu sprechen; jetzt bemerke ich nur, dass die jüngere, Helene, wenige Tage nachher als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, in welcher Rolle uns vor einigen Jahren Mad. Milder-Hauptmann so sehr ergötzte, auf dem Theater erschien und einen ausserordentlichen Beyfall erhielt, so dass auf Verlangen diese Oper einige Tage später wiederholt wurde. Es blühet in dieser jungen Sängerin, welche kaum oder noch nicht 17 Jahre alt ist, ein sehr schätzenswerthes Subject für die Oper auf. — Hr. G. Hoffmann blies ein Klarinett-Concert von Witt, was Gleichheit und Schönheit des Tons, Rundung, auch der schwersten Passagen, überhaupt die grosste Precision und Pünktlichkeit anlangt, jedem Zuhörer zur vollen Genüge, so dass man ihn, in diesem Betracht, mit Recht unter die schönen Klarinettisten setzen muss. Von einem Virtuosen indessen wird auch verlangt, dass er Alles mit eigenem, durch Kunst und Bildung geregeltem Gefühl vortragt, und nicht blos, gleich einem Automaten, das Concert eines Andern richtig abspielt. Hr. H. fand jedoch vielen Beyfall: Hr. D. Hoffmann spielte ein Violinconc. von Kreutzer, seinem Lehrer, würdig. Mad. Urspruch und Hr. Kreutzer sangen das schöne Duett zwischen Adam und Eva aus der *Schöpfung*, recht schön und mit grossem Beyfall. Den Beschluss machte eine concertirende Symphonie, comp. von Hrn. Düring für 2 Klarinetten, Flöten, Horner, Fagotten, Trompeten, Serpents, Contra-Fagotten und Begleitung von vollständiger türkischer Musik. Ueber dieses Stück wird jeder musikverständige Leser schon nach dieser Anzeige ein wahres Urtheil fällen. Schöne Kunst ist das gewiss nicht. — Am 26ten Febr. gab Hr. Aloys Schmitt Conc. Erstes, gut gearbeitetes Allegro einer Symphonie aus Es von A. André. Hr. Kreutzer und Hr. *** (Wüsteberg) sangen ein Duett von Par, in welchem besonders Letzterer Gelegenheit hatte, seine ungemeine Kehlfertigkeit so produciren, obgleich heute seine Stimme nicht von der besten Beschaffenheit zu seyn schien. Hr. Al. Schmitt spielte ein neues Klavierconc. (D moll) von seiner Composition, welches viele Schwierigkeiten für den Virtuosen enthielt, die aber sämmtlich glücklich besiegt wurden. Auch die Composition war sehr lobenswerth. Zum Anfang der 2ten Abtheilung wurde André's charakteristische, sehr brav gearbeitete Ouvert. zu den *Hussiten* gegeben. Hr. Concertm. Hoffmann spielte eine Romanze (Adagio) für die Violin, von eigener Composition: sie war weder an Anlage, noch Ausführung, noch Vortrag vorzüglich. Hr. Wack blies eine Polonaise für Horn, von Al. Schmitt. Der Virtuos that, was möglich war, und der Componist schien während der Arbeit vergessen zu haben, dass er eine Polonaise schrieb. Sie wurde dennoch mit Beyfall gehört. Hr. Al. Schmitt spielte noch seine Var. für Fortepiano, mit Begleitung des Orchesters. Sie waren gut gemacht und wurden noch besser gespielt. —

(Der Beschluss folgt.)

Psyche;

eine musikalische Phantasie.

Geisterchor.

Lieblich, wie Violenblüthe,
Dringe, hingedämpfter Chor,
Durch die sanftbeschwingten Lüfte,
Wie ein Auferstehn, hervor!

Flammet reiner, Tagesaugen!
Blühet, deckt den weichen Pfad!
Seht, gerührt von irdischen Schmerzen,
Psyche's Aetherhülle naht!

Psyche.

Du, mein goldnes Blüthenleben,
Meines Lenzes junge Lust,
Bist du wieder mir gegeben?
Hebet du mir die volle Brust?
Darf ich kindlich wieder träumen,
Wie in meiner Mutter Arm?
Ja, ich fühl's, in euren Räumen
Stirbt der Gottes dumpfer Harm!

Geisterchor.

In Elysium
Ist jeder Schmerz und Kummer stumm;
Unser weichen, edlern Tönen,
Die den Gramen Ruh verstehen,
Klagt, in dufftger Myrten Schau,
Sich die treue Seele laut;
Und Liebe und Leben und selige Lust
Durchziehen die feuerbelebte Brust.

Psyche.

Was ich geweint, was ich gelitten,
Was ich gestrebt und nicht erstritten,
Der Erde leichtgehaftes Glück,
Geht ich, belehrt, dem Staub zurück!
Nur eure Blüthen, eure Kronen,
Verneigen diesem Herz zu Ehren,
Das einst den Kranz der Duldung trug,
Und jedem Sehersall entsprang!

Geisterchor.

Unter dift'gen Lotuszweigen
Wird du dort die Quelle finden,
Deren zauberolle Kraft
Jeden Schmerzen Ende schafft!

Geister nahen dir zu Seiten,
Geister werden dich geleiten,
Psyche Psyche, tauche ein,
Lethe's Himmelskraft sey dein!

Psyche.

(nachdem sie getrunken.)

Alle irdische Schmerzen sind genommen,
Meeresgluthen, goldne Himmelsfunken
Leuchten, wogen um mein off'ges Haupt;
Alle Schauer, alle Träume schwinden,
Lust und Liebe will sich mir verbinden,
Und ihr Schmerz bei seinen Pfeile beraubt!

O Dank euch, ihr Götter! mir leuchtet die Sonne,
Es lächelt ambrosisch mir himmlische Wonne,
Ich walle durch Rosen, ein lächelndes Kind,
Das Leben um Leben und Liebe gewinnt!

Schlusschor.

Selig in Frieden!
Die Ruhe weilt oben!
Kummer hienieden,
Wo Schrecknisse toben!
Walle befreyet
Ins himmlische Leben;
Fühle die Wonnen,
Die Götter dir geben!

Karl Grunbach.

Kurze Anzeige.

Six Sonatines p. le Pianoforte, tirées des Oeuvres de D. Steibelt. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Fr. 20 Gr.)

Ein Ungenannter, der aber, wie man leicht bemerkt, die Sache versteht, hat hier aus den grossern und bessern, aber auch oft zu sehr langen Sonaten etc. von Steibelt, die Hauptgedanken zu meistens sehr artigen Sonatinen benutzt, für die zahlreichen Lehrlinge und auch nicht geübten Dilettanten, die Steibelts angenehm einfliessende Melodien und dem Instrumente angemessene Schreibart gern benutzen möchten, ohne jene grossern Compositionen selbst gebrauchen zu können oder gebrauchen zu wollen. Zu diesem Zweck ist alles so gut verarbeitet, dass sich nichts daran aussetzen lässt, und gewiss gar Manchem ein Dienst damit geschehen seyn wird.

(Hierbey das Intelligenzblatt No. VI.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

INTELLIGENZ-BLATT

zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung.

Juny. № VI. 1813.

Neue Verlags-Musik von A. Kühnel in Leipzig.

Gerber, Neues historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikal. Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, kunstvoller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentmacher älterer und neuerer Zeit aus allen Nationen enthält. Vier Bände. (Pränumerationspreis auf den 3ten u. 4ten Band 4 Thlr. Man kann noch mit 3 Thlr. auf das ganze Werk pränumeriren.) Hiller Theil. K—R... 2 Thlr. 12 Gr.

Giuliani, Mauro, Schule für die Guitarre 2 Thlr. 6 Gr.

Pellegrini—Coloni (Anna Maria), Grammatica o siano regole di ben cantare, Gesangmethode oder Anweisung zum regelmäßig-guten Gesange. (Ital. und deutsch.)... 2 Thlr.

Händel und Mozart, Alexanders-Fest, oder die Gewalt der Musik. Eine grosse Cantate, aus dem Engl. des Dryden übersetzt von Ramler, in Musik gesetzt von Händel, mit neuer Bearbeitung v. W. A. Mozart. Partitur u. Klavierauszug. I. Theil. 4 Thlr.

Mozart, Musica vocale p. uso de' Concerti. Let. C. Scena ed Aria: Non so donde viene — per il Basso. (Mit Stimmen, Klavierauszug und deutschem Text.)... 1 Thlr. 4 Gr.

Weber, C. M. de, Ouvert. de l'Op. „Beherrscher der Geister." Op. 27... 1 Thlr. 16 Gr.

— Concertino p. Clarinette princ. av. orch. Oe. 26. 1 Thlr.

Göpfert, Duos p. 2 Flûtes, tirés de l'Op. Schweizerfamilie... 20 Gr.

Schneider, G. Ab., Sonatine p. Flûte et Guitarre. Liv. I... 8 Gr.

Baldenecker, gr. Son. p. Pianof. Oe. 15. in G min. 12 Gr.

Ries, Rom.ce „Que veut-il dire" et la Reponse en Rondeau p. Pf. Op. 45... 12 Gr.

Tomaschek, VI Rapsodies p. Pf. Oe. 41. Liv. II. 20 Gr.

Freystädtler, 10 Variat. über das alte wohlbekannte preuss. Lied: Schwerin blieb wirklich todt! f. Pf. 8 Gr.

— Variat. sur la Cavatine de l'Op. Molinara: La Racheline, p. Pf... 6 Gr.

Neudeck, 10 Variat. auf das Lied: Die Milch ist gesünder a. d. Spiegel von Arcadien. 12 W... 8 Gr.

Ries, 8 Var. sur un theme de l'Op. Joseph de Méhul. Oe. 46. p. Pf... 12 Gr.

Springinsfeld, Komische Var. über: Ey du lieber Augustin. 200. W. f. Pf.... 10 Gr.

Favoritwalzer, sechs, der Kaiserin von Frankreich, Marie Louise, f. Pf. 3te Lieferung... 8 Gr.

Reichel, Six Polonoises p. Pf. Oe. 3.... 10 Gr.

VI Russische Märsche der Armee des Fürsten Kutusow-Smolenskoi, f. d. Pf.... 4 Gr.

Kunzen, Ouv. a. d. Oper: Das Fest der Winzer... 5 Gr.

— Das Fest der Winzer, oder die Weinlese. Eine Oper f. das Klav. eingerichtet v. Autor. 1 Thlr. 20 Gr.

Fink, Volkslieder mit u. ohne Begleitung, von ihm selbst gedichtet u. komp. IV. Heft.... 12 Gr.

Freystädtler, Cantatille eines Kindes am Geburts- oder Namensfeste seiner Aeltern, m. Pf.... 12 Gr.

Hellwig, Sechs Lieder, m. Pf. 3s W.... 12 Gr.

Himmel, Sechs Lieder von Robert, Pichler, Schulze u. a., mit Pf. 4ss W.... 16 Gr.

— Alexis und Ida, ein Schäferroman in 46 Liedern von Tiedge, für 1, 2 und mehr Stimmen, mit Pf. 9ss W.... 2 Thlr. 20 Gr.

— Trinklied: Freunde, setzt die Gläser blinken, mit Pianof.... 4 Gr.

Sutor, Sei Canzonette c. acc. di Pf. Op. II.... 16 Gr.

Krebs, Nav. Das Mädchen und der Jüngling. Duett f. Sopran u. Tenor, mit 2 Guit.... 10 Gr.

Mickert, Alex. Thema mit 6 Variat. für Guit.... 4 Gr.

Frischmuth, zwölf leichte Orgelstücke. 2s W.... 12 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Kaczkowski, J. Thème varié p. le Violon av. acc. de Violon, Viola et Violoncelle. Op. 7.... 6 Gr.

Anschuetz, J. A. Variations sur la Musette de Nina p. Pianof.... 18 Gr.

Dussek, J. L. Oeuvres p. le Pianoforte. Cah. 1. contenant 6 Sonates et la Romance variée: Partant pour la Syrie (avec le Portrait de Dussek.) Subscriptions-Preis 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte. Op. 10.... 1 Thlr. 8 Gr.

— Sonate à 4 mains. Op. 73. (F dur.) 1 Thlr. 4 Gr.

Dobbs, J. M. Sonate p. le Pforte. Op. 3.... 18 Gr.

Gelinek, Variations pastorales p. Pf. sur l'air de Chalumeau de l'Op. die Schweizerfamilie. № 60. 6 Gr.

Kruft, Baron de, Variations p. Pf. sur un theme de Pleyel. № 3. . . . . 8 Gr.
Kurpinsky, 6 Variations p. le Pforte. № 1. . . . . 8 Gr.
— 3 Polonaises p. Pforte . . . . . = 2 . . . . . 8 Gr.
Lessel, F. Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 14. (C dur.) . . . . . 2 Thlr.
— Fugue à 4 mains Op. 11. . . . . 8 Gr.
Mozart, W. A. Sinfonie (D dur) arrangée à 4 mains. № 1 . . . . . 1 Thlr.
— Sinfonie (G moll) arr. à 4 mains. № 2. . . . . 1 Thlr.
— (Fils) Variations p. le Pforte sur la marche de Coriolan. Op. 16. . . . . 12 Gr.
*Mühling, A. 12 Walses à 4 mains. Op. 6 . . . . . 16 Gr.
Stolpe, Al. 15 Polonoises p. le Pf. Liv. 1 . . . . . 16 Gr.
Wilms, Concerto p. le Pforte av. accomp. de l'Orch. Op. 32. (F dur.) . . . . . 2 Thlr.
— Sonate p. le Pforte av. accomp. d'une Flûte obligée. Op. 33. . . . . 16 Gr.

Anschuetz, J. A. 3 Gesänge von Göthe mit Begl. des Pianof. . . . . 16 Gr.
Beethoven, L. v. Messe à 4 voci coll'accomp. dell' Orch. — (Drey Hymnen für 4 Singstimmen mit Begltg. des Orchesters.) Partitur. Op. 86. . . . 4 Thlr.
Harder, A. Lieder mit Begl. d. Guit. 1ste Samml. Zweyte verbesserte Aufl. . . . . 12 Gr.
Kloss, C. 6 Lieder mit Begleit. des Pianof. und der Guitarre. . . . . 12 Gr.
Junghans, J. C. G. Lobeslied von Tiedge, mit Begleit. des Pianof. . . . . 4 Gr.
Märkel, Fr. 16 Lieder mit Begltg. des Pianoforte. 16 Gr.
Miltitz, Frhrn. v., Lieder von Friedr. Baron de la Motte Fouque mit Pianofortebegleitg. . . . . 16 Gr.

Molino, Franç. Neue Guitarrenschule (deutsch u. französisch.) . . . . . 2 Thlr.
— dasselbe Werk (französisch u. italien.) . . . . . 2 Thlr.
— 6 Thèmes de Pleyel av. Variations p. la Guitarre. Op. 5. . . . . 12 Gr.
— 3 Sonates p. la Guitarre. Op. 6. . . . . 12 Gr.
— 3 grandes Sonates p. la Guitarre av. accomp. de Violon. Op. 7. . . . . 1 Thlr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Wanhall, 6 Sonatines progressives p. le Pianoforte. Op. 42. . . . . 16 Gr.

Wanhal, pet. pièces faciles et Variations pour Commençans p. le Pforte. Op. 23. . . . . 10 Gr.
— 2 Sonates à 4 mains. Op. 46. . . . . 10 Gr.
— Concerto facile p. Pforte accompagné de 2 Violons et Basse. Op. 47. . . . . 18 Gr.
— 3 Variations p. Pforte. № 1. . . . . 4 Gr.
— 3 Sonates p. Pforte seul. № 1, 2, 3. . . . . 10 Gr.
Wolfram, Jos. Variations sur la Romance favorite de Jean de Paris p. Pforte. Op. 20. . . . . 10 Gr.
Dietrichstein, Graf M. 12 Menuetten u. 12 Trios f. d. Pianof. einger. . . . . 10 Gr.
— 12 deutsche Tänze und 12 Trios nebst Coda f. d. Pforte. . . . . 12 Gr.
Kozeluch, leichte Sonaten zu vier Händen f. Pf. Op. 10. № 2. . . . . 16 Gr.
Steibelt, D. 6 Sonatines p. Pf. № 1—6. . . . . à 6 Gr.
Kohler, H. 6 Walses et une Polonaise p. Pforte et Flûte oblig. Op. 77. . . . . 8 Gr.
Lauer, A. de, Variations sur l'air: Wenn ich nur alle Mädchen wüsste p. Pforte. Op. 1. . . . . 8 Gr.
Mozart, Ouv. de Don Juan à 4 mains p. le Pforte 12 Gr.
— Trauermarsch, Klavier-Ausz. . . . . 4 Gr.
Steinacker, Ch. 8 Walses av. 8 Trios et Coda p. le Pforte à 4 mains. Liv. 3. . . . . 16 Gr.
Beethoven, L. v. Ouverture der Op.: Leonore f. d. Pforte einger. . . . . 12 Gr.
— l'Accomp. du Quintetto. Op. 16. arr. p. un second Pianof. . . . . 12 Gr.
Bach, J. S. 6 Präludien u. 6 Fugen für Orgel oder Pianof. mit Pedal . . . . . 2 Thlr. 12 Gr.
Leidesdorf, M. J. Rondeau brillant p. le Pianof. Op. 25. . . . . 6 Gr.
Weber, C. M. de, Momento Capriccioso p. il Pf. Op. 12. . . . . 6 Gr.
Ries, Ferd. grd. Trio p. Pforte, Violon et Violoncello. Op. 2. (Es dur.) . . . . . 1 Thlr. 8 Gr.
Moscheles, J. 6 Eccossaises p. le Pforte. . . . . 4 Gr.

Berger, L. 6 deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre. Op. 14 . . . . . 20 Gr.
Call, L. v., Gesänge für 3 Singstimmen. Op. 109. 16 Gr.
— Gesänge für 4 Singstimmen . . . . . = 110. 18 Gr.
— Do Do . . . . . = 111. 18 Gr.
— Do für 3 Singstimmen . . . . . = 112. 10 Gr.
Boieldieu, Romance a. d. Oper: Johann v. Paris f. d. Guitarre einger. . . . . 6 Gr.
Deux Ariettes françaises arr. p. le Pianof. à 4 mains. 6 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten Juny. **N°. 24.** 1813.

Recension.

Messa a quattro voci coll'accompagnamento dell' Orchestra, composta da Luigi van Beethoven. Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, in Musik gesetzt und Sr. Durchlaucht dem Hrn. Fürsten v. Kinsky zugeeignet von L. van Beethoven. Partitur. 86stes Werk. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Preis 4 Rthlr.)

Dem Rec. ist keine frühere Messe B.s bekannt: um so gespannter war seine Erwartung, wie der geniale Meister die einfachen, herrlichen Worte des Hochamts behandelt haben würde. — Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seligkeit. Die Worte des Hochamts geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken. Im *Kyrie* wird die Barmherzigkeit Gottes angerufen; das *Gloria* preiset seine Allmacht und Herrlichkeit; das *Credo* spricht den Glauben aus, auf den die fromme Seele fest bauet, und nachdem im *Sanctus* und *Benedictus* die Heiligkeit Gottes erhoben, und Segen denen verheissen worden, die voll Vertrauen sich ihm nahen, wird im *Agnus* und im *Dona* noch zum Mittler gefleht, dass er Beruhigung und seinen Frieden schenke der frommen, glaubenden, hoffenden Seele. Schon dieser Allgemeinheit wegen, die der tiefern Beziehung, der innern Bedeutung, welche jeder nach seiner individuellen Gemüthsstimmung darein legt, nicht vorgreift, schmiegt sich der Text der mannigfaltigsten musikalischen Behandlung an, und eben deshalb giebt es so ganz, in Charakter und Haltung von einander abweichende *Kyrie*, *Gloria etc.* oft von demselben Meister. Man vergleiche nur z. B. die beyden *Kyrie* in den Messen aus C dur und D moll von Joseph Haydn, und eben so seine *Benedictus*. — Schon hieraus folgt, dass der Componist, der, wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamts schreitet, die individuelle *religiöse* Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch das *Miserere*, *Gloria*, *Qui tollis* u. s. w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilirendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise *gemacht sind*, seit es zur Mode wurde, Messen zu componiren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewundrung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Feo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmaht, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Theil die grosse Wirkung guter Chorale in der Kirche. Ein genialer Dichter

(Tieck, im zweyten Theile des Phantasus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschliesslich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum, den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne. Das gewagte Gleichniss, dass die ältere Kirchenmusik der Italiener sich zu der neueren deutschen verhalte, wie die Peterskirche zum strassburger Münster, möchte ziemlich treffend seyn. Die grandiosen Verhältnisse jenes Baues erheben das Gemüth, indem sie commensurabel bleiben: aber mit einer seltsamen, inneren Beunruhigung staunt der Beschauer den Münster an, der sich in den kühnsten Windungen, in den sonderbarsten Verschlingungen bunter, phantastischer Figuren und Zierrathen hoch in die Lüfte erhebt; allein selbst diese Unruhe regt ein, das Unbekannte, das Wundervolle ahnendes Gefühl auf, und der Geist überlässt sich willig dem Traume, in dem er das Ueberirdische, das Unendliche zu erkennen glaubt. Nun, und eben dies ist ja der Eindruck des Rein-Romantischen, wie es in Mozarts, in Haydns phantastischen Compositionen lebt und webt! — Dass sich jetzt ein Componist nicht so leicht daran machen wird, in jenem hohen, einfachen Styl der alten Italiener ein Amt oder sonst einen Kirchengesang zu setzen, ist leicht erklärlich: meistens unterbleibt es aus Unvermögen, denn eben in dieser hochsten Einfachheit regt der tiefe Genius seine kraftigsten Schwingen; dann unterbleibt es aber auch oft aus Mangel an Selbstverleugnung. Wer lasst nicht gern den Reichthum, der ihm zu Gebote steht, vor Aller Augen glanzen, und ist zufrieden mit dem Beyfall des *einzelnen* Kenners, dem auch ohne Glanz das *Gediegene*, das liebste, oder vielmehr das einzig Liebe ist? Dadurch, dass man anfing, sich überall derselben Mittel des Ausdrucks zu bedienen, ist es nun beynahe dahin gekommen, dass es gar keinen Styl mehr giebt. In der komischen Oper hört man oft feyerliche, gravitatisch daher schreitende Sätze, in der ernsten Oper tändelnde Liedchen, und in der Kirche Oratorien und Aemter nach Opernzuschnitt. Aber es gehört auch eine seltene Tiefe des Geistes, ein hoher Genius dazu, selbst bey der Anwendung des figurirtesten Gesanges, des ganzen Reichthums der Instrumental-Musik, ernst und würdevoll, kurz, kirchenmässig zu bleiben! Mozart, so galant er in seinen beyden bekannteren Messen aus C dur ist, hat im *Requiem* eine Aufgabe herrlich gelöst: es ist dies in Wahrheit eine romantisch-heilige Musik, aus seinem Innersten hervorgegangen. Wie vortrefflich auch Haydn in manchem seiner Aemter von dem Heiligsten und Erhabensten in herrlichen Tönen redet, darf Rec. wol nicht erst anführen, obgleich ihm Einige hier und da manche Spielerey vorwerfen wollen. Dass sich nun, rücksichtlich des Styls und der Haltung, Beethoven an *diesen* Meister reihen würde, vermuthete Rec., noch ehe er eine Note des vorliegenden Werks gelesen oder gehört hatte, wiewol er sich in Ansehung des Ausdrucks, des Auffassens der Worte des Hochamts, in seiner Erwartung getäuscht sah. B.s Genius bewegt sonst gern die Hebel des Schauers, des Entsetzens. So, dachte Rec., würde auch die Anschauung des Ueberirdischen sein Gemüth mit innerem Schauer erfüllen, und er dies Gefühl in Tönen aussprechen. Im Gegentheil aber hat das ganze Amt den Ausdruck eines kindlich heitern Gemüths, das, auf seine Reinheit bauend, gläubig der Gnade Gottes vertraut und zu ihm fleht, wie zu dem Vater, der das Beste seiner Kinder will und ihre Bitten erhört. Nächst diesem allgemeinen Charakter der Composition ist die innere Structur, so wie die verständige Instrumentirung, *wenn man nun einmal von der Tendenz*, die Rec. oben, in Hinsicht auf den in der Kirche anzuwendenden musikalischen Reichthum aufstellte, *ausgeht*, ganz des genialen Meisters würdig. — Es giebt in dem ganzen Werke keinen Satz, der nicht manche Imitationen u. contrapunktische Wendungen enthielte, wiewol keine einzige streng gearbeitete Fuge anzutreffen ist, und alte, an den reinsten Kirchensatz gewöhnte Meister manchen Verstoss gegen denselben rügen werden. Z. B. falsche Quintenfolgen, (nämlich der falschen Quinte auf *eine reine*) Octavenschlüsse, unharmonische Querstände u. dergl., deren Rec. aber gar nicht weiter erwähnen will, da er in dieser Hinsicht selbst, wenn nur von keinem Choral die Rede ist, wo jeder Accord schwer in das Ohr fällt, ein musikalischer Freygeist zu seyn gesteht, indem er sich darauf stützt, was der alte, gemüthliche Haydn sagte, als Albrechtsberger aus dem reinsten Satz alle Quarten verbannen wollte. — Rec. darf nun,

nachdem er sich über Charakter und Structur des Werks im Allgemeinen ausgesprochen, nur in das Einzelne eingehen, in so fern es nöthig ist, sein Urtheil zu rechtfertigen, und auf manchen, wahrhaft vortrefflichen Moment, in dem des Componisten Genius herrlich leuchtet, aufmerksam zu machen.

Ohne alles Ritornell intonirt die Bassstimme allein das *Kyrie*, dessen liebliches Thema ganz die Bitte eines, von der ihm werdenden Gnade und Erhörung überzeugten Kindes ist. Rec. setzt die ersten eilf Takte in ganzer Partitur her.

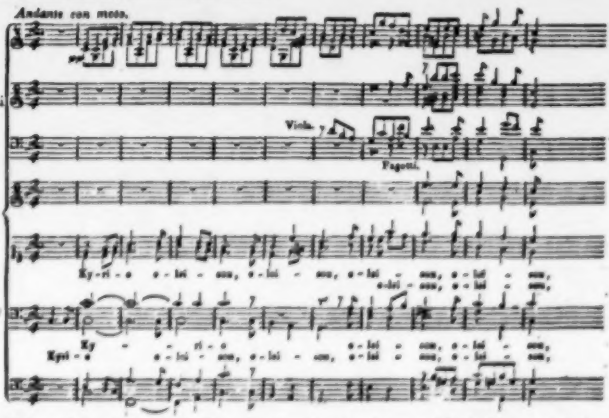

Die dem Meister Haydn eigenthümliche Bewegung der Violinen geht durch den ganzen Satz, ja meistentheils durch das ganze Werk. Im funfzehnten Takte fingt der Sopran eine Figur an, womit der Satz in Emoll moducirt, und welche Bass, Tenor und Alt canonisch in der Ruckung eines Takts imitiren. Choralmässig singen dann ohne weitere Begleitung in E dur Sopran, Alt und Tenor, erst Soli, dann der Chor, eben so das *Christe eleison*, welches von ungemeiner Wirkung ist. Jener imitirende Satz kommt nur noch einmal als Solo des Soprans kurz vor dem Schlusse vor, der auf eine originelle Weise behandelt ist, indem sämmtliche Singstimmen auf der Dominante G beharren, während die Instrumente den ersten Takt des Thema wiederholen. Uebrigens hat dieser Satz eine ganz eigne Modulation, da er sich nur von C dur in E moll, dann, in E dur — in welcher Tonart kurz auf einander vier ganze Schlüsse folgen — und dann, nachdem das Thema nochmals in E dur wiederholt worden, sehr schnell nach C dur zurückbewegt:

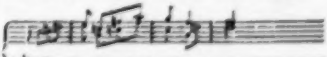

Zur Nachahmung kann Rec. diese Modulation eben nicht empfehlen. — Das *Gloria* fängt ebenfalls ohne Ritornell mit dem, von Sängern und Bläsern ausgehaltenen C dur-Accord an, zu dem sich die Violinen in Achteln hinaufschwingen. Feurig, glanzvoll rauscht es bis zum siebzehnten Takte hin, wo plötzlich Sänger und Instrumente schweigen, und nur die erste Violine mit dem Violoncell in Vierteln hinabeilt. Es ist die Vorbereitung zu dem

Et in terra pax, und diese Stelle ist von so ein-
greifender Wirkung, ist in ihrer Einfachheit so
glücklich gedacht, als dass Rec. sie nicht zur sogen-
blicklichen Ansicht der Leser herzusetzen sollte:

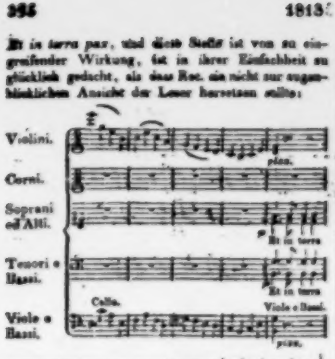

Die canonische Imitation in der Octave, die nun
eintritt, wird, nachdem sie durch die vier Stimmen
geführt, abgebrochen, und der Satz mit abwech-
selnden Tutti und Solos durch gar manche Modu-
lation bis in das F moll zum *Qui tollis* geführt, das
in einer rührenden Melodie von dem Alt solo vor-
getragen wird. Mit dem *Miserere* fällt das Tutti
ein, und der Bass solo führt den Satz in A dur.
Das *Suscipe* ist mit tiefem Gefühl,

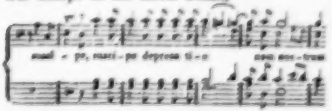

so wie die bald darauf eintretende Imitation, in der
sich im *Miserere* die vier Stimmen bewegen, acht
kirchenmässig gesetzt. Das *Quoniam* ist ein recht
jubilirendes unisono und mit dem *Cum sancto spi-
ritu* tritt ein kräftiges Fugenthema, C dur ein.

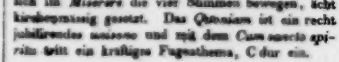

Nachdem aber dieses Thema auf die gewöhnliche
Weise durch die vier Stimmen geführt worden,
wird der Satz wieder schnell abgebrochen, und der
Bass allein wiederholt das Thema des *Quoniam*;
die übrigen Stimmen nehmen den ersten Takt des
Thema *al rovescio* auf, und der Satz geht durch:

in G dur, worin ein ganz fremder
Zwischensatz von funfzehn Takten, dessen Motiv
in der Fuge durchaus nicht enthalten ist, eintritt.
Dann nimmt, zu einem neuen Gegensatze des Basses,
der Tenor das Fugenthema von *Neuem auf*, und
nachdem es durch die vier Stimmen und zwar nach
A moll geführt, fängt der Tenor eine Einführung
an, die zwar nicht strenge dem ursprünglichen
Thema gemäss gehalten, aber sehr sinnreich ange-
ordnet ist:

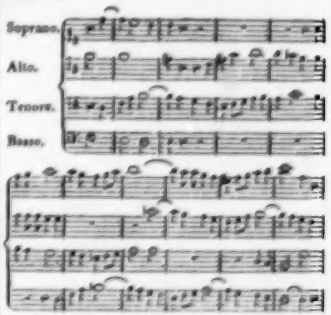

Mit der canonischen Imitation des zweyten und
dritten Taktes vom Thema kehrt der Satz in C dur
zurück und macht einen ganzen Schluss, von dem
die Stimmen sich unmittelbar zu einem neuen Satze

in halben Noten im *Amen* fortbewegen. Jetzt tritt noch einmal das *Quoniam* mit dem frühern Thema ein; dann folgt das Fugenthema in Terzen, Sopran und Alt, Bass und Tenor folgen ebenfalls in Terzen, und dann wieder ein ganzer Schluss in Cdur. Die erste Violine geht im Fugenthema fort, und der Sopran tritt *solo* imitirend ein. Das Tutti singt das *Amen* in ganzen Noten und zwar im ersten Takt das Thema der Fuge 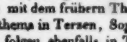 Jetzt kommt eine Art Orgelpunkt auf der Dominante, der aber nur drey Takte anhält, indem der Bass nachher in der Imitation des Thema fortgeht. Nun kehrt im *Tutti*, und zwar in ganzen Noten, das *Amen* wieder, womit der ganze Satz schliesst. Es ist dies *Cum sancto* der einzige Satz, welcher sich der eigenthümlichen Fuge am meisten nähert. Rec. verweilte daher dabey länger, um sein vorhin ausgesprochenes Urtheil zu rechtfertigen, und er setzt nur noch hinzu, dass er manchen kleinen Verstoss gegen den strengen Satz deshalb nicht rügen mochte, weil die einmal usurpirte Freyheit, die man dem Genius, der durch Anderes so schadlos hält, wol verstattet, keinen Zwang mehr duldet, und das freye Regen und Bewegen im Gefühl eigner Kraft unmöglich für eine Sünde gegen dieses oder jenes, vielleicht wol gar nur conventionelle Gesetz halten zu können scheint. Diese Bemerkung soll auch nur die gar zu strengen Kunstrichter beruhigen, welche sich sonst kopfschüttelnd nicht genug hätten wundern können, wie man dieses oder jenes übersehen habe, u. s. w. —

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. (Fortsetzung aus der 23sten No.)

Concerte. Auch Dem. Therese Demar, eine deutsche Virtuosin auf der Pedalharfe, (wie sie sich nannte) Mitglied des k. Conservatoriums zu Paris, und Kammer-Virtuosin Ihrer Maj. der Kaiserin von Frankreich, und Signora Tognini, Virtuosin auf dem Waldhorn bey der Kapelle des Fürsten Kurakin, haben hier gemeinschaftlich am 15ten u. 19ten April Concert in dem kl. Redoutensaale gegeben. Da von diesen reisenden Künstlerinnen schon in andern, und auch in diesen Blättern manches Rühmliche gesagt worden: so setzt Ref. nur noch hinzu, dass Beyde auch hier mit ihrem Spiel einen, ihren Talenten angemessenen Beyfall fanden, obgleich Dem. Demar eben keine der ersten Künstlerinnen auf diesem Instrumente ist, und der Sig. Tognini die Kraft und Ausdauer, die das Waldhorn bey längerem Spiele fordert, mangelt. Dem. D. sang auch eine Romanze mit Begl. der Harfe in dem ersten Concerte, und Sig. T. spielte in dem zweyten eine Polonaise auf der Violin von Kuffner: doch ist die Stimme der Erstern, um überall gehört und verstanden zu werden, für diesen Saal viel zu schwach; das Spiel der Zweyten auf der Violine hatte viel Anziehendes und schien zu befriedigen. — Am 4ten gab Hr. Jos. Mayseder, Concert- und Solo-Spieler des k. k. Hoftheaters, und am 8ten Mad. Simonin-Pollet vor ihrer Abreise von hier, ihr letztes Concert, gleichfalls in diesem Saale. Hr. M. spielte nur Stücke von seiner Composition (die aber noch nicht überall dem Ohre des Zuhörers klar und verständlich ist) auf der Violine. Sein Spiel war rein, deutlich und sicher, und zeigte, dass der Spieler grosse Fertigkeit besitze. Kann er seinem Spiele noch mehr Gefühl und Wärme mittheilen, so ist ihm in Zukunft bey Anstrengung und Fleiss, und wenn kein Eigendünkel das Fortschreiten in der Kunst hemmt, ein ehrenvoller Platz unter den ersten Künstlern auf diesem Instrumente zu versprechen. Er erhielt lebhaften Beyfall. Auch Mad. Pollet zeichnete sich abermals mit ihrem Spiele auf der Harfe — einiges Schwankel im Takte abgerechnet — ehrenvoll aus: doch hatten sich wenig Zuhörer versammelt. — Der grossherzoglich hessische geistliche geh. Rath, Hr. Abt Vogler, rühmlichst bekannt als Tonsetzer und Orgelspieler, und vorzüglich auch durch sein Simplificationssystem des Orgelbaues, war gleichfalls hier angekommen u. gab uns Gelegenheit, seine ausgezeichneten Talente als Orgelspieler in zwey geistlichen Concerten, (am 9ten April, u. am 4ten May) welche er auf der Orgel in der evangelischen Kirche um die Mittagsstunde aufführte, zu bewundern. In dem ersten Concerte kamen folgende Musikstücke vor. 1. Eintritts-Musik der Seraphiner-Ordensritter in der königl. Hofkirche in Stockholm. 2. Adagio. 3. Piece de Carillon. 4. Choral: Wie schön leuchtet der Morgenstern. 5. Flöten-Concert zu drey Stücken. 6. Jericho's Belagerung: *a*) Israels Gebet zu Jehovah, *b*) Trompeten-Schall, *c*) Umstürzen der Mauern, *d*) Siegreicher Einzug. 7. Handels Halleluja — zwey Themata, fugirt mit einem

noch einverleibten dritten. Durch die seltene Geschicklichkeit, die der Hr. Abt V. in der Behandlung und Vermischung der Register besitzt, hörten wir, so gut es möglich ist, nebst Crescendo und Decrescendo, noch verschiedene Stimmen, z. B. Flöten, Hoboen, Fagotte, Carillon etc. (Dieses Letztere wurde erst vom Concertgeber in der Orgel angebracht.) Von *Begeninstrumenten*, die wir auch nach dem Anschlagesettel hätten hören sollen, haben wir jedoch nichts vernommen. Uebrigens erhielten am meisten Beyfall: der Choral No. 4., dem eine herrliche Doppelfuge folgte; Israels Gebet *a*), u. No. 3. Händels Halleluja. Da die Orgel nur eine Tiefe von 16 Fuss Ton hat, so konnte das *Umstürsen der Mauern von Jericho* von keiner [illegible] und überraschenden Wirkung seyn. Der Ankündigung nach hatte der Hr. Abt V. in dem zweyten Concerte, nach seinem System, auf der Orgel eine Stärke und Tiefe des Tones von 16 Fuss im Manual, und 32 Fuss im Pedal herausgebracht. Ref. war jedoch verhindert, diesem Concerte beyzuwohnen. — Am 11ten gab Hr. Casimir von Blumenthal, Orchester-Director und Solo-Spieler des Theaters an der Wien, in diesem Theater Concert zu seinem Vortheile. Er spielte mit seinem Bruder, Leopold, ein Doppel-Conc. für zwey Violinen von C. Cannabich und F. Franzl, und zwey Sätze aus einem neuen Violin-Conc. von Leopold von Blumenthal, allein. Die Composition des Doppelconcerts war gehaltvoll, lieblich, und bot Gelegenheit zur Auszeichnung dar, welche auch beyden Brüdern, ihres gleichen Spieles wegen, zu Theil wurde, obgleich dieses eigentlich nicht *gross* genannt werden kann. Sie zeigten Beyde viel Geschmack im Vortrage, und haben es bereits zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht. Die Composition der zwey Sätze des Violin-Concerts von Hrn. Leop. von B. verräth einen noch zu wenig geläuterten Geschmack, ist zu gesucht und überhauft mit grellen Uebergängen; auch war darin wenig für Auszeichnung des Violinspielers gesorgt. Die übrigen Musikstücke, die uns noch an diesem Abend zu Theil wurden, waren: eine Ouverture zu dem Schauspiele, *König Lear*, von Hrn. Joseph von Blumenthal. Dieser Componist könnte Manches liefern, was unter das Bessere gehören würde, wenn er seine Ideen klar und deutlich, ohne ins Gesuchte und Gezwungene zu verfallen, hervortreten liess. Dem. Buchwieser sang eine Arie mit Chor von Winter. Statt eines Quartetts ohne Begleitung — Wielands Grab, gedichtet von Christina Westphalen, in Musik gesetzt vom Hrn. Abt Vogler — wurde ein anderes, ebenfalls ohne Begleitung, von einem italien. Componisten, wegen plötzlicher Unpässlichkeit der Dem. Henr. Teimer, statt welcher Mad. Campi sang, gegeben. (Der Hr. Concertgeber hätte, aus Achtung für die Zuhörer, und um keine Täuschung zu veranlassen, da er einmal die Veränderung der Sängerinnen anzeigte, auch die Verwechslung der Composition auf dem Anschlagesettel bekannt machen sollen.) Das Quartett (D dur) war in einem einfachen Style geschrieben, äusserst lieblich und zart, und wurde auch eben so von Mad. Campi, Mad. Hönig geb. Meier, Hrn. Gottdank und Hrn. Weinkopf vorgetragen: nur bey einigen einzelnen Tönen dürfte sich Mad. Hönig eine etwas zu tiefe Intonation zu Schulden haben kommen lassen. Dieses Musikstück wurde heute vom Publicum am besten aufgenommen. Mad. Simonin-Pollet spielte noch eine Sonate auf der Harfe, und den Beschluss machte: *Trichordium*, oder Lob der Harmonie, gegründet auf J. J. Rousseau's Melodie zu drey Tönen, vorgetragen von einem Chor von Singstimmen und Instrumenten, componirt von Vogler. — Am 12ten und 13ten wurden in dem Theater nächst der Burg von der musik. Societät zum Besten ihrer Wittwen u. Waisen, Haydn's *Jahreszeiten*, wie gewöhnlich von 200 Tonkünstlern, unter der Leitung des Hrn. Hofkapellmeisters Salieri, aufgeführt. — Hr. Clement gab auch noch vor seiner Abreise nach Prag, wo er als Orchester-Director und Solo-Spieler des k. standischen Theaters engagirt ist, am 13ten Concert im Theater der Leopoldstadt, und hatte sich eines gedrängtvollen Hauses zu erfreuen. Er spielte ein Violinconc. von seiner Composition, und phantasirte am Schlusse des Concerts allein auf diesem Instrumente, worauf er noch ein vierstimmiges Andante (mit herabgeschraubtem Bogen) und eine Polonoise nachfolgen liess. Von den Fertigkeiten dieses Künstlers auf der Violine ist schon in diesen Blättern gesprochen worden; auch heute bewies er diese in einem hohen Grade: doch sein kurzer Bogenstrich und seine überhauften Künsteleyen, die ihn gar nicht zu einem ausdrucksvollen Gesange kommen lassen, werden ihn immer vom Range unter den *grossen* Violinspielern abhalten. Sein Phantasiren war abermals ganz rhapsodisch — ein ewiges, monotones Wiederholen künstlicher, aber meist veralteter Passagen. — An diesem Abende wurden zugleich, sowol im Theater nächst der Burg, als

auch in dem an der Wien, zum Vortheil ihrer Theater-Armen Concerte veranstaltet, die aber Ref. nicht besuchen konnte. — Der im Auslande als Componist und Klavierspieler rühmlichst bekannte Hr. Carl Maria von Weber, nun Kapellmeister und Director der Oper des königl. ständischen Theaters zu Prag, gab am 25sten ebenfalls zu seinem Vortheile Concert im kl. Redoutensaale um die Mittagsstunde. Die Compositionen dieses Künstlers sind hier grösstentheils noch unbekannt; um so mehr erfreute uns die Ouverture aus seiner Oper, der *Beherrscher der Geister*, (D moll) mit welcher die Unterhaltung eröffnet wurde. Sie ist ein feuriges, leidenschaftliches Musikstück, und mag als Einleitung zu dieser Oper ganz an ihrem Platze seyn. Hr. v. W. spielte ein Concert (Es dur) auf dem Piano, und trug am Ende noch eine Phantasie und Variationen auf diesem Instrumente vor. Es ist sehr schwer, hier in Wien als Klavierspieler Aufsehen zu erregen. Auf jedem andern Instrumente wird der Künstler das Publicum eher befriedigen, als auf diesem, da wir von jeher so viele ausgezeichnete Klavierspieler und Klavierspielerinnen besessen haben und noch besitzen. Grosse Fertigkeit und Gewandtheit in beyden Händen, zugleich eine kraftvolle Behandlung des Instruments, ist Hrn. v. W. keineswegs abzusprechen; auch weiss derselbe den Vortheil der Dämpfung gut zu benutzen: allein, seinem Vortrage scheint doch noch mehr Reinheit und Rundung zu wünschen; die Passagen treten nicht immer deutlich genug hervor, und seinem Ausdrucke — der zwar viel Gefühl verräth — würde noch mehr Nettigkeit und Annehmlichkeit zur Empfehlung dienen. In der Phantasie befriedigte Hr. v. W. am wenigsten: doch waren einige der darauf folgenden Variationen schön herausgehoben und machten Effect. Die Composition des Concerts war bedeutend, und kann mit Recht Anspruch auf wahren Kunstwerth machen; besonders ist der letzte Satz (♯) sehr zu rühmen, u. auch für einen Klavierspieler ausserordentlich. Hr. v. W. empfing Beweise der verdienten günstigen Aufnahme. Mad. Harlas sang eine Arie v. Hrn. Baron v. Poisl, u. Hr. Bärmann begleitete ihren Gesang mit der Klarinette. Composition, Gesang u. Begleitung erhielten gerechte Auszeichnung. Ebenfalls schön trug Hr. Bärmann noch ein Adagio und Rondo, von der Composition des Hrn. C. M. v. Weber, auf der Klarinette vor.

(Der Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. (Fortsetzung a. d. 25sten No.) Am 8ten März gab das Personale des Theater-Orchesters das dritte abonnirte Concert. Das erste Allegro der unaussprechlich schönen Symphonie aus G moll von Mozart, wurde vortrefflich vorgetragen. (Eine ganze Symphonie scheint man schon seit Jahren hier nur selten mehr gern ertragen zu wollen.) Mad. Urspruch, mit ihrer schönen vollen Stimme, sang eine Arie von Martin. Hr. Mangold spielte nur das erste Allegro eines Concerts (C dur) von Arnold, recht schön und gut: allgemeiner Beyfall belohnte seine Geschicklichkeit. Hr. Carl Arnold, Sohn des uns, als Künstler und Mensch, unvergesslichen Violoncellisten, spielte Var. für's Klavier mit Orchesterbegleitung von eigener Composition. Der junge, 19-20 Jahr alte Künstler verspricht bald einer unserer besten Klavierspieler zu werden. Seine Hand ist von grossem Umfang, und alle Passagen, selbst sehr schwierige, gelingen äusserst präcis und deutlich; mehr Leichtigkeit wird ihm anhaltende, vorsichtige Uebung geben. Die Composition war ebenfalls zu loben. Er fand vielen Beyfall. Er ist Schüler des Hrn. Kapellm. André in Offenbach, welcher mit Glück schon mehrere Tonkünstler bildete, z. B. Riotte, Aloys Schmitt etc. Concertante für 2 Violinen, Alto, Violoncell, Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, Fagott, 2 Hörner u. Trompete, von Witt. Composition und Ausführung fanden Beyfall. Dem. Schmitt und Hr. * * * (Wüsteberg) sangen ein Duett von Paer. Die Hrn. Schwind u. Herbold (jetzt ebenfalls Mitglieder des Theaterorchesters) trugen ein Allegro von Arnold für 2 Flöten musterhaft vor. — Am 22sten März wurde zum Vortheil der Wittwen und Waisen verstorbener Mitglieder des Theater-Orch.s Conc. gegeben. Eine Ouvert. von Sterkel fand vielen Tadel: das wird nicht hindern, ihr anderwärts Beyfall zu verschaffen. Hr. * * * (Wüsteberg) sang eine Arie; Hr. Graff spielte ein Violoncell-Conc. von eigener Composition; (Comp. und Vortrag fanden Beyfall;) Mad. Graff, Hr. Höfler und Hr. Berthold sangen ein Terzett von Paer, das noch mehr Glück machte. Nach einer Symphonie von Haydn, bliesen die Hrn. Schmitt u. Düring ein Concertant für Hoboe und Fagott, das gleiches Schicksal hatte — was man aber von Mozarts Finale aus *Così fan tutte*, gut gesungen und musterhaft begleitet, eben nicht zu rühmen bekam. — Am 29sten März gab Hr. J. Baumgartner, Klarinettist bey dem hiesigen Theater-Orchester, Conc. Symphonie von Mozart aus

Es dur. Dem. Amberg, Hr. *** (Würtzberg) und Hr. Krönner sangen ein Terzett v. Paer: mit vielem Beyfall. Duett für zwey Klarinetten, gebl. von Hrn. Baumg. und Hrn. ***, (Kemmeter) seinem Schüler, einem jungen Dilettanten, der sich jetzt noch weder im Ton, noch im Vortrag auszeichnet. Ouvert. von Mozart. Hr. Hoffmann (von Moskau) spielte ein Violin-Concert von Lafont wahrhaft schön. Mad. Graff und Dem. Janitsch sangen ein Duett von Par. Letztere wird auf Kosten des Grossherzogs von Darmstadt unter Leitung der Mad. Graff zu einer Sängerin gebildet; u. es ist mit Sicherheit zu erwarten, sie werde erfüllen, was man sich von ihr verspricht. Sie besitzt, ausser Schönheit, und Talent überhaupt, eine gesunde, sehr ausgezeichnete Brust-stimme, mit welcher sie schon bedeutende Schwierigkeiten, besonders in laufenden Passagen, zur Genüge der Zuhörer, ausführt. Zum Beschluss: 2stimmige Harmonie v. Mozart, für 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörner, 1 Trompete und Contrabass. — Am 2ten April gab das Personale des Theater-Orchesters das letzte abonnirte grosse Concert. Das erste Allegro und die Menuet der grossen Symphonie aus C von Mozart wurden könig vorgetragen, und vom Auditorium mit Freude aufgenommen. Dem. Janitsch sang eine Arie von Par, und zeigte die so eben an ihr gerühmten Vorzüge, aber auch, dass sie ihre ungewöhnlich starke Stimme da noch nicht massigen könne, wo es doch sehr nothig ware: dennoch allgemeiner Beyfall! Hr. Almenräder, ein fremder Fagottist, blies ein Conc. von Stumpf. Er bewies Fertigkeit und Deutlichkeit: aber sein Ton schien für das Concertspiel nicht geeignet — er war zu voll und zu hohl, und darum das Gefühl nicht ansprechend. Hr. Illenberger sang ein Rondo von Nicolini, mit obligatem Contre-Violon, gespielt von Hrn. Thieme. Dieser zeigte ganz ungemeine Fertigkeit, und erregte damit auf seinem colossalen Instrumente um so mehr Aufmerksamkeit. Es schien übrigens viel schwächer besetzt, als gewöhnlich, und der Ton kam dem des Violoncello sehr nahe. An vielem Beyfall u. Bewunderung fehlte es natürlich nicht! Neue Ouverture-concertante von Hrn. Kapellm. André. Man fand, es sey dieses in aller Hinsicht ein neues Werk: neu die Idee des Ganzen, neu die Erfindung des Einzelnen, neu die Bearbeitung, und alles ein wahres Meisterstück eines reichen und geschickten Componisten. Ich erlaube mir nur, den allerdings originellen Anfang zu bemerken: die erste Violin fangt *solo* an, indem sie die blossen Saiten, 2 u. 2 nach einander, anstreicht, gleichsam als ob sie erst rein stimmen wollte, an welches sich dann ein Solo mit ungewöhnlichen Passagen, gleichsam phantasirend, anschliesst; die 2te Violin fangt auf die nämliche Weise, von der 1sten begleitet, an; eben so die Viola, das Violoncello etc. bis sich sämmtliche Instrumente zum rauschenden Ganzen vereinigen. Der Componist hat dieses Werk eigens für das hiesige Theater-Orchester geschrieben: er wird es wol aber auch dem grossern Publicum nicht vorenthalten. Mad. Graff und Dem. Janitsch sangen ein Duett von Weigl mit sehr viel Beyfall. Hr. J. Schmitt spielte ein Violin-Conc. von Rode, und gefiel mehr als jemals. Den Beschluss machte das herrliche Finale von Mozarts grosser Symphonie aus C. — Am Charfreytage führte Hr. Kapellm. C. J. Schmitt F. G. Handels *Messias*, nach W. A. Mozarts Bearbeitung — mit Chor und Orchesterbesetzung von 200 Personen — im Schauspielhause vor einem zahlreichen Auditorium auf. Die Solopartien: *Sopran* und *Alt*: Mad. Graff, Mad. Ursprunch, Dem. Schmitt; *Tenor*: Hr. *** (Würtzberg) Hr. Hoffer, Hr. Illenberger; *Bass*: Hr. Berthold, Hr. Krönner, Hr. Hill. Die Chöre waren freylich, im Verhältnis gegen die Instrumente, so wie gegen das Wesen des Werks selbst, zu schwach besetzt, gingen aber präcis, und da die Solostimmen das Ihrige thaten, so wurde das alte Meisterwerk nicht ohne Beyfall gehört. Uebrigens fanden sich aber nicht wenige durch dasselbe sehr getauscht: sie hatten es sich ganz anders gedacht, ganz andere Dinge darin erwartet. — Am ersten Osterfeyertage gaben die zwey jungen Künstler, Hrn. Bruder Heroux, Mitglieder des hiesigen Theater-Orchesters, Concert. Glucks Ouverture zur Iphigenia wurde trefflich vorgetragen. Hr. Karl Heroux spielte das erste Allegro eines Concerts von Rode. Er trat schon ehemals als Knabe mit Glück als Concertist auf, hat seitdem sein Spiel immer mehr cultivirt und besitzt grosse Schwierigkeiten. Seltsam ist es, dass er in jener Zeit ohne Verlegenheit und Furcht spielte, und jetzt durch dieselben oft ausser Stand gesetzt wird, nur festen Strich und Ton zu halten. Dennoch fand man sein Spiel heute recht brav. Mad. Graff sang eine grosse Arie von Righini mit grossem Beyfall. Wir Frankfurter glauben stolz seyn zu können auf den Besitz dieser Künstlerin. Hr. Prestel spielte ein Rondo für die

Harfe von Steibelt mit vielem Beyfall. Der Sturm, von Steibelt, für's Klavier mit Orchester, gespielt von Hrn. Reis, jüdischer Nation, wie es scheint. Er spielte das Stück recht geschwind und fertig, nur manche Stellen, wie man bemerken wollte und sich auszudrücken erlaubte, nicht sauber genug: in der That begegnete es ihm nicht selten, dass er fehl griff, manche Töne gar nicht zu hören gab etc. Frau von Busch declamirte einige komische Kleinigkeiten. Hr. Fr. Heroux spielte eine Romanze aus *Aschenbrödel* mit Variat. für Violin, v. Fémy. Wir hatten dieses Stück voriges Jahr vom Componisten selbst im hiesigen Museum vortragen hören: der junge H. spielte, glücklich im Vertrauen auf sich selbst und zu den Menschen, dieses Stück zu vieler Zufriedenheit des Auditoriums. Terzett von Paer, gesungen von den zwey Dem. Amberg und Hrn. Berthold: grosser, lebhafter Beyfall.

Die sogenannte musikalische Academie hat auch in diesem Winter ihren guten Fortgang gehabt, und es ist immer für den Musikliebhaber erfreuend, wenn er bemerkt, dass, ungeachtet ungünstiger Zeiten, die Liebhaberey sich erhält. Es wurden oft, grösstentheils von Dilettanten, nicht nur grössere Stücke, als Symphonien etc. lobenswürdig vorgetragen, sondern es producirten auch oft einzelne Liebhaber ihre Geschicklichkeiten auf einem oder dem andern Instrumente in Concerten und dergl. oder in Gesangstücken, wo denn auch mehrere Liebhaberinnen schöne Stimmen und nicht wenig Geschicklichkeit zeigten.

Aus dieser blossen Relation wird übrigens der Musikverständige von selbst abnehmen, wie es hier um die Tonkunst stehet, welchen Weg die Bildung für sie, die Liebhaberey an ihr genommen hat, und dergl. m.

Kurze Anzeigen.

Ideal einer Schlacht. Ein musikalisch-charakteristischer Versuch für das Pianoforte, von Tobias Haslinger. 10tes Werk. Wien, bey Tob. C. Haslinger. (Preis 2 Fl.)

Leistete das Werkchen, was es ankündigt: Himmel, wie wohlfeil käme man dadurch zu dem, was man durch die ungeheuersten Opfer noch nicht erblickt hat! Das *Ideal* einer Schlacht! Aber Hr. H. wollte nur sagen: die Idee von einer Schlacht — ein gewaltiger Unterschied, der dem jetzigen Jahrhundert durch die Praxis, sollte man denken, einleuchtend genug geworden wäre! — Was man nun hier findet, im Ernste nämlich, ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, nicht besser, aber auch nicht schlechter, als was, und wie man es seit der langst verschollenen musikal. Bataille bey Prag, die uns als Knaben auf unsern damaligen Hackebreten so grossen Spass gemacht, hundertmal gefunden hat — nur hin und wieder freylich in modernern Wendungen und unsern jetzigen Instrumenten angemessener: im Scherz aber (hoffentlich!) zeigt sich hier, wo nicht in der Musik, doch in den Ueberschriften, was noch kein musikalischer Schlachtenmaler anzubringen gewagt hat — nicht nur, „wie der Feldherr den Entwurf zur Schlacht entwickelt" und sich dabey „seine Ideen durchkreuzen" u. dergl., sondern sogar der „Abend vor der Schlacht," (wo also nichts geschiehet,) der „Befehl des Feldherrn zur Wegnahme mehrerer Schanzen," ja, wie „der Feind einen grossen Fehler begeht, dieser benützt wird, die Cavallerie sich mit Ruhm bedeckt" u. dergl. m. Giebt's doch nichts Wunderlicheres, als die wunderlichen Leute, sagt Sancho Pansa. — Das Werkchen hat ein sehr schönes Aeussere; auch die colorirte Vignette, ein Schlachtfeld vorstellend, nimmt sich im Ganzen recht gut aus.

Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte, componirt — von Alb. Methfessel. 3stes Werk. Dresden, bey Hilscher. (Preis 12 Gr.)

Wenn gute, mit geläutertem Geschmack gewählte Texte; eine ungekünstelte, anspruchlose und doch durchgängig den Worten genügende, stimmgerechte Melodie; eine gefällige, den Gesang zweckmässig unterstützende Harmonie und ein reiner Satz im Stande sind, einer Sammlung von Liedern allgemeinen Beyfall zu verschaffen, so hat sich Hr. M. hier diesen befriedigenden Erfolg redlich verdient, denn die vorliegenden Lieder tragen jene Eigenschaften allerdings. Die Gedichte sind von Göchhausen, (Liebesboten,) Conradi, (auf dem Wasser,) Schmidt von Lübeck, (das deutsche Lied, und des Fremdlings Abendlied,) C. Gross, (Lied,) und einem Ungenannten, (Widerhall,) und haben

sammtlich schon an und für sich poetischen Werth. Hr. M. hat dies gefühlt, und ist sehr glücklich in den Geist der Dichter eingedrungen, daher auch seine Compositionen so brav ausgefallen sind. Was Ref. dabey sehr freut, und ihn von Hrn. M. noch vieles, und vielleicht für die Zukunft Grösseres erwarten lässt, ist, dass er in den gegenwärtigen Liedern weit mehr Sorgfalt auf die Correctheit des Satzes verwendet hat, als so bey seinen frühern Arbeiten zum Theil der Fall war, und man daraus schliessen kann, dass er nicht, wie so mancher andre, die Regeln der Composition für einen unnöthigen Zwang ansieht, sondern im Theoretischen seiner Kunst vorwärts zu kommen strebt.

Six Romances françoises, av. acc. du Pianoforte, comp. par F. Danzi, Maître de Chapelle de S. M. le Roi de Wurtemberg. à Bonn, chez Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 Ct.)

Von Hrn. D.'s bekanntem Talent, liebliche Melodien zu erfinden, von seiner trefflichen Kenntnis des Gesanges, und von seinem Geschmack, erwartet Jedermann auch in dieser Gattung etwas Ansiehendes; und diese Erwartung wird durch kein einziges der hier dargebotenen Stücke getauscht, durch einige — nach Ref. Urtheil, besonders durch No. 2 und 4 — vollkommen befriedigt. Da die Franzosen so vielerley unter dem Namen Romanze befassen, sind die Stücke dieses Namens bey ihren eigenen, und so auch bey diesem Componisten, nicht sämmtlich in der Weise der nationalen Romanze, sondern zum Theil den italienischen Cansonetten, oder auch den kleinen Arietten aller für Musik gebildeten Nationen ähnlich: einige aber, namentlich das oben angeführte, No. 4, das überhaupt ganz allerliebst ist, stellen das Nationale jener eigentlichen französischen Romanze sehr gut dar. — Die neuen Biegungen und verzierenden Wendungen des Gesanges, die man in diesem Werkchen weder zu häufig, noch zu sparsam angebracht findet, vermehren das Gefällige ungemein; und manche Eigenheit in der Führung der Harmonie, so einfach diese im Ganzen ist, erhöhet ebenfalls das Interesse. Die Texte sind meistens sehr artig. Sonach ist die kleine Sammlung allen, die sich durch französische Romanzen unterhalten wollen, mit Grund zu empfehlen.

Sinfonie de W. A. Mozart, arrangée pour le Pianoforte à 4 mains. No. 2. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Preis 1 Rthlr.)

Man erhält hier das classische Meisterwerk aus G moll; und da eben dies, seiner sehr bedeutenden Schwierigkeiten, besonders in Absicht auf Intonation, wegen, nur von sehr guten Orchestern wirklich wie es seyn soll ausgeführt werden kann, wird es in dieser Gestalt nicht wenigen Liebhabern willkommen seyn. Der Auszug ist mit Verstand und Sorgsamkeit gemacht. Das Andante und das Trio der Menuett verlieren auf dem Pianoforte am meisten — jenes, wegen der sehr zarten, und, durch äusserst mannigfaltige Vertheilung an die verschiedenen Instrumente, sehr reizenden Figuren; dies, wegen der trefflichen Anwendung der Blasinstrumente; das erste Allegro nimmt sich dagegen recht gut, und das Finale noch besser aus. Eben diese sind auch ziemlich leicht vorzutragen. Wie viele von allen, seit dieser mozartschen, geschriebenen Symphonien, möchten wol, also gleichsam entkleidet — gleich lebhaft colorirten Gemälden, auf eine einfarbige Zeichnung zurückgeführt — doch nur halb so viel für Einsicht, Empfindung und Geschmack darbieten? — Ref. wiederholt bey dieser Gelegenheit eine von ihm schon vor einigen Jahren aufgeworfene Frage: Sollte Mozarts ganz vortreffliche Symphonie aus B dur, in seinen letzten Jahren, und fast in der Weise dieser, aus G moll, geschrieben, wirklich verloren gegangen seyn? oder, was wahrscheinlicher: sollte sie irgend Jemand besitzen, und sie der Welt vorenthalten, ja nicht einmal zu Gehör bringen? Und wäre das: hiesse es nicht Verschuldung an der Tonkunst selbst und an allen ihren wahren Freunden, auch an den Manen des grossen, herrlichen Meisters, dem wir alle so unendlich viel zu verdanken haben? —

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten Juny. **No. 25.** 1813.

Recension.

Missa — — Drey Hymnen für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, von L. van Beethoven. Partitur.

(Beschluss der Rec. aus No. 24.)

Das Credo, 4/4 Takt C dur, ist ein lebendiger, feuriger Satz, dessen mannigfache Imitationen, wohlgeordnet, herrlich hervortreten. Nachdem das *Et incarnatus*, in Es dur, dumpf mit dem *Sepultus est* beschlossen, hebt im ganzen Takt, von dem *Unisono* der Saiteninstrumente begleitet, der Bass *solo* das *Et resurrexit* an, und auch dieser Satz ist kraftvoll und geistreich mit abwechselnden Tuttis und Solos, so wie in mannigfachen Imitationen, die von der regen Phantasie des Meisters zeugen, durchgeführt. Mit dem *Et vitam* tritt wieder ein jauchzendes Fugenthema ein:

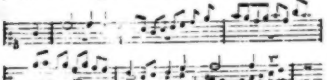

Man wird auf die weitere Ausführung begierig und will sich gern den Wellen des dahin brausenden Satzes überlassen: aber auch hier bricht leider der Satz ab, nachdem er durch die vier Stimmen geführt ist, und, ausser einer Engführung und der Imitation des zweyten Taktes durch drey Stimmen, wird das herrliche Thema nicht weiter benutzt. — Das *Sanctus* wird von den meisten Componisten grandios, volltönend, pathetisch gemalen: hier Charakter des Ganzen getreu, ist es aber hier sanft und rührend, in A dur, ganzer Takt, geschrieben. Die vier Takte lange Ritornell tragen Violen, 2 Oboen, 2 Clarinetten, Fagotte und Violoncelle vor, und dann treten die Stimmen ohne alle Instrumental-Begleitung ein. Der originellen enharmonischen Ausweichung im siebenten Takte, so wie der ferneren kunstreichen Modulation und der wunderbaren Wirkung der, allein mit den Stimmen anschlagenden Pauke im dreyzehnten, vierzehnten und funfzehnten Takte, gedenkt Rec. nur, um den Zuhörer auf die grosse Mannigfaltigkeit der Mittel aufmerksam zu machen, die dem genialen Meister zu Gebote stehen, um auf unser Inneres mit nicht gewöhnlicher Gewalt zu wirken. Das *Pleni sunt coeli* ist ein jauchzendes Allegro, und das *Osanna in excelsis* ein kleiner fugirter Satz, wieder mit einem herrlich erfundenen Thema:

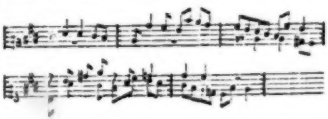

Ungern hört man den Satz so schnell vorüberrauschen: nach der Durchführung durch die vier Stimmen, und nachdem nur der Sopran anderthalb Takte des Anfangs wiederholt hat, bricht er nämlich schnell ab und es erfolgt der Schluss in fünf Takten. — Sehr sanft, fliessend und melodiös fängt ein Quartett der Singstimmen, ohne alle Instrumentalbegleitung, *Andante*, F dur, das *Benedictus* an. Später tritt noch ein vierstimmiger Chor dazu, der die vier Solostimmen theils in kleinen Satzen unterbricht, theils begleitet. Von ganz eigenthümlicher Wirkung ist der erste Eintritt dieses Chors in tiefen, dumpfen Tönen, nachdem der Alt ganz allein ohne alle Begleitung geschlossen:

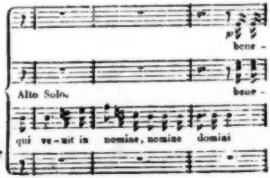

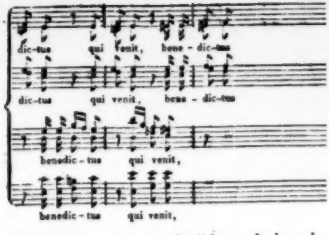

Der Satz bewegt sich in künstlichen und sehr melodiösen Verschlingungen der vier obligaten Stimmen und des Chors fort. Der Ausdruck des Ganzen hat etwas unbeschreiblich Rührendes, und die Seele wird von der Ahnung des unendlichen Segens umfangen, der über den ausgeschuttet wird, der da kommt in dem Nahmen des Herrn. — Nach der gewöhnlichen Einrichtung wird nach dem *Benedictus* das *Osanna in excelsis* in seiner ersten Gestalt wiederholt. — Das *Agnus Dei*, C moll, $\frac{3}{4}$ Takt, druckt das Gefühl inniger Wehmuth aus, die aber das Herz nicht zerreisst, sondern ihm wohlthut, und sich, wie der Schmerz, der aus einer andern Welt gekommen, in überirdische Wonne auflöst. Sehr originell und wirkungsvoll ist die Instrumentirung und die Structur der ersten acht Takte, die Rec. um so mehr hersetzen darf, als sie den Charakter des Ganzen bestimmen.

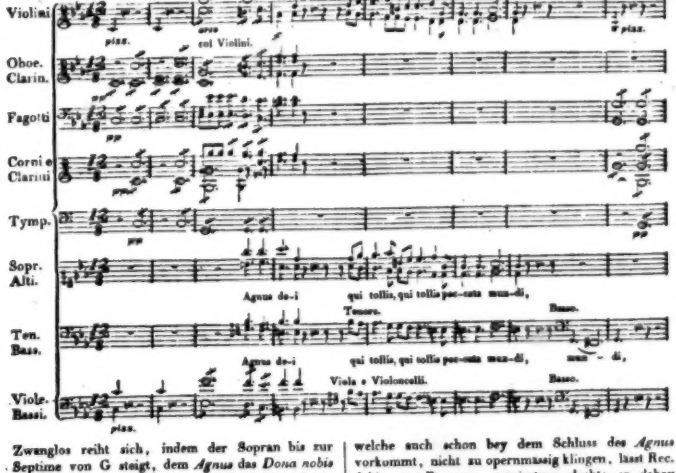

Zwanglos reiht sich, indem der Sopran bis zur Septime von G steigt, dem *Agnus* das *Dona nobis pacem*, C dur, ganzer Takt, an. Auch dieser letzte Satz, in seiner Kraft und Lebendigkeit, ist des Meisters würdig. Ob aber Stellen, wie die folgende, welche auch schon bey dem Schluss des *Agnus* vorkommt, nicht zu opernmässig klingen, lässt Rec. dahin gestellt seyn; wenigstens dachte er dabey lebhaft an eine ähnliche Figur in dem bekannten Duett der beyden Basse in *Matrimonio segreto*.

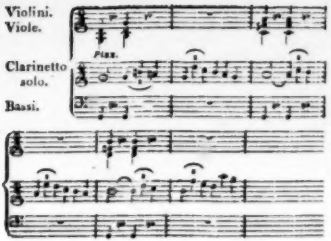

Bey dem Glanz und dem Reichthume des Werks, das der Meister sichtlich mit Liebe schuf, ist es doch nicht so schwer auszuführen, als es verhältnissmässig seine Instrumentalcompositionen sind. Vorzüglich werden die, an den Vortrag Haydnscher Kirchensachen gewohnten Sänger und Instrumentisten sich leicht den Gedanken des Componisten fügen. Werden die Tempi übrigens nicht übereilt, so oft dies leider jetzt zu geschehen pflegt; bemühen sich Sänger und Instrumentisten, durch genaues Einhalten der *Piano* und *Forte*, und überhaupt aller Ausdrucksmittel, dem genialen Werk sein volles Recht wiederfahren zu lassen: so wird es nicht allein den Kenner, sondern auch den, der in das eigentliche Wesen der Composition nicht einzugehen vermag, auf eine eigenthümliche Weise erheben und rühren. —

Noch sey dem Rec. erlaubt, einige Worte über den deutschen Text zu sagen, der den lateinischen Worten des Hochamts untergelegt und beygesetzt ist. Die drey Haupttheile der Messe sind bekanntlich das *Kyrie*, das *Credo* und das *Sanctus*: zwischen dem Ersten und dem Zweyten tritt das *Graduale*, (meistentheils eine Kirchen-Symphonie) zwischen dem Zweyten und Dritten das *Offertorium* (gewöhnlich als Kirchen-Arie behandelt) ein. So ist, wahrscheinlich um der herrlichen Musik auch in protestantischen Kirchen und in Concertsalen Eingang zu verschaffen, auch in der deutschen Bearbeitung das Ganze in drey Hymnen eingetheilt, welches in der That der Composition sehr gut zusagt. Was nun die Worte betrifft, so müssten sie, um den Sinn, die Bedeutung des Ganzen nicht zu verletzen, so einfach als möglich, und zwar am besten und kräftigsten rein biblisch seyn. Händel liess bekanntlich dem Bischof, der sich antrug, ihm den Text zum *Messias* zu dichten, sagen: Glaubt er denn bessere Worte ersinnen zu können, als ich sie in der Bibel finde? Richtiger ist nie die wahre Tendenz der Kirchentexte ausgesprochen worden. Statt der höchsten Einfachheit sind aber die Worte der Hymnen ziemlich modern, gesucht, preziös und weitschweifig. Das einfache biblische *Kyrie eleison*, *Christe eleison*, ist also in die Breite gezogen:

Tief im Staub anbeten wir
Dich, den ewgen Weltenherrscher,
Dich, den Allgewaltigen.
Wer kann dich nennen, wer dich fassen?
Unendlicher! — Ach, unermessen,
Unnennbar ist deine Macht!
Wir stammeln nur mit Kindeslallen
Den Namen, Gott.

Von welcher üblen Wirkung gleich Anfangs das „anbeten" ist, darf Rec. nicht erst bemerken. Der Dichter konnte, nach den Worten des Originals, vielleicht nur sagen: Tief im Staube beten wir: Herr, erbarme unser dich — Rec., der übrigens die Geschicklichkeit des deutschen Dichters gewiss nicht verkennt, findet auf allen Seiten Beweise seines obigen Urtheils. Er bricht aber hier ab, da er überzeugt ist, dass jeder Musiker, und jeder Kenner, der die wahre Tendenz der Kirchenmusik und des ihr zusagenden Textes in sich trägt, mit ihm einverstanden seyn, und sich, wenn ihn nicht unabweichbare Verhältnisse bestimmen, lieber des lateinischen Originaltextes bedienen wird.

Nachrichten.

Wien. Beschluss. May.

Hofoperntheater. Am 15ten trat Hr. Duport und seine Gattin in dem beliebten Ballete, *der blöde Ritter*, bey überfülltem Hause, (da auf höhere Veranlassung nun in diesem Theater keine Ballete mehr gegeben werden,) zum letzten Male auf.

Theater an der Wien. Am 22sten wurde zum ersten Mal, *der Kobold*, komische Oper in vier Aufz., nach Gotters Lustspiele frey bearbeitet, mit Musik von Himmel, königl. preuss. Kapellm., aufgeführt. Es war schon ein unglücklicher Gedanke, diese Posse — welche zu ihrer Zeit wol mag gefallen haben — als Oper einzukleiden, und sie so

wieder auf die Bühne zu bringen, da die jetzige Direction doch wissen muss, dass sich das im Geschmack so sehr veränderte Publicum unmöglich mit dergleichen unverdaulichem Geisterspuke und abgebrauchten Spassen eines dummen Bedienten abspeisen lassen würde: unverzeihlich scheint es aber, wie Hr. H., dem wir doch Erfahrung im Theaterfache gern zugestehen wollen, so ein gar unbedeutendes Sujet in Musik setzen konnte. Diese ist aber auch keineswegs geistreich, oder auch nur in irgend einer Hinsicht anziehend ausgefallen, und, ausser einer Polonaise, welche Dem. Henr. Teimer ganz artig sang, schien uns das Ganze im Geschmacke ungefähr um eben so weit zurück zu seyn, als dies Sujet. Ref. sah davon die zweyte und letzte Vorstellung. — Hr. Weiss, der früher, weiter als Ramiro, noch als Tamino die Zuhörer befriedigte, und der heute, als Herr Wagner im *Kobold*, auch nichts weniger als glänzte: ist — die Götter wissen, wie das kam — bey diesem Theater engagirt worden. Wir können der Direction zu der gemachten Acquisition keineswegs Glück wünschen.

Nachdem der Kobold nur zwey Abende auf dieser Bühne gespukt und entschieden missfallen hatte, wurde am 28sten *Abu Hassan*, ein Singspiel in einem Aufz. v. F. K. Hiemer, mit Musik von Hrn. Carl Maria von Weber, aufgeführt, und im Ganzen, wenn auch nicht ganz vorzüglich, doch grösstentheils sehr gut aufgenommen. Zu dieser günstigen Aufnahme trug allerdings das treffliche Spiel der Dem. Buchwieser, (Fatime) und das, der Hrn. Ehlers (Abu Hassan) u. Meier (Omar) bey. Die Musik fand bey m Publicum Aufmerksamkeit u. heitern Eingang. Die meisten Stücke, vorzüglich ein Duett zwischen Fatime und Omar, und ein Chor: Geld! Geld! wurden als bedeutend, und als im achten komischen Opern-Style gelungene Arbeiten, anerkannt. Nur die Ouverture, die lebendig und ganz passend zum Gegenstande beginnt, schien uns in der Mitte von dem Charakter abzuweichen: es dünkte uns, der Componist hatte noch mehr dafür thun sollen. Uebrigens dürfte sich dies Mährchen aus *Tausend und eine Nacht* nur durch die gefällige Musik und so vortheilhafte Rollenbesetzung erhalten können. — *Moses*, Schauspiel in fünf Aufz. von Aug. Klingemann, wozu Hr. Kapellm. v. Seyfried die Eingangs-Musik und die dabey vorkommenden Chöre componirt hat, wird hier fortwährend mit Beyfall aufgeführt. An dieser Musik würde man erkennen, wenn man es auch nicht sonst wüsste, dass Hr. v. S. jetzt nicht mehr so *Vieles*, dafür aber auch *Besseres* schreibt. Die Ouverture, der Chor im zweyten Act und die Doppelfuge am Schlusse verdienen rühmlichst genannt zu werden, und zeugen zugleich von dem ernstlichen Studium des Componisten, und von seinem Fleiss, auf der Bahn zur ächten Kunst fortzuschreiten. —

Theater in der Leopoldstadt. Hr. und Mad. Rainoldi (geb. Martignoni) sind nun in diesem Theater engagirt, und haben bey ihrem Debut in der komischen Pantomime, *Der betrogene Vormund*, (in einem Act von P. Rainoldi, mit Musik von Hrn. Volkert,) jene Auszeichnung erhalten, die ihren so seltenen Talenten gebührt, und welche ihnen auch fortwährend bey dem k. k. Hofoperntheater zu Theil ward. Die Musik zu dieser Pantomime verdient eine beyfällige Erwähnung. Der Componist scheint sich in diese Gattung mit Glück hineinzuarbeiten. Leichtfliessende Melodien wechseln mit ernster gehaltenen Sätzen auf eine interessante Weise; auch fehlt es an dem nöthigen Bezeichnenden, dem eigentlich Charakteristischen, nicht. — Das längst bekannte, artige Operettchen, *Der kleine Matrose*, nach dem Französischen von Herklots, mit Musik von Gaveaux, wird hier durch das launige Spiel der Dem. Hensler (welche den kleinen Matrosen giebt,) und der Hrn. Ign. Schuster (Pachter Thomas) und Swoboda (Schiffscapitain) seit einiger Zeit sehr anziehend gegeben. Es gewährt allen, die ihren Magen nicht schon mit zu scharfer Kost zu überfüllen gewohnt waren, viel Vergnügen.

Concerte. Auch dieses Jahr gab Hr. Schuppanzigh am 14ten May ein Conc. zu seinem Besten im Augartensaale. Nach der Ausführung der Beethovenschen Symphonie in C moll, (No. 6.) sang Dem. Hensler (als Dilettantin) eine Arie v. Hrn. Liverati; Hr. Mayseder spielte ein Pot-pourri auf der Violin, und Hr. Linke trug Variationen über ein russisches Thema von B. Romberg auf dem Violoncelle vor. Ein kriegerischer Marsch, den Hr. L. van Beethoven zu dem jüngst aufgeführten Trauerspiel, *Tarpeja*, setzte, machte den Beschluss. Obgleich das Wetter an diesem Morgen sich nicht günstig zeigte, so hatte sich doch eine ziemliche Anzahl von Musikfreunden und Zuhörern überhaupt versammlet.

Die wohlthätigen Dienste, welche das Krankenspital der *Elisabetherinnen* der leidenden Menschheit leistet, und die Aufopferung, mit welcher die

Nonnen dieses achtungswerthen Convents sogar auf einen Theil der nöthigsten Lebensbedürfnisse Verzicht leisten, um den, ihrer freundlichen Pflege anvertrauten Kranken alle möglichen Mittel zur Erleichterung und Wiederherstellung zu verschaffen, haben bey einigen Menschenfreunden den Wunsch erzeugt, durch Aufführung eines interessanten Concerts den Bedürfnissen dieses Instituts zu Hulfe zu kommen, und das ehrwürdige Consistorium der k. k. Universität hat den herrlichen Saal daselbst hierzu einzuraumen beschlossen. Zugleich hat man mit erwähntem Zwecke die Unterstützung der dürftigeren Wittwen der juridischen und medicinischen Facultäten zu verbinden gesucht. Der, durch seine ausgebreiteten musikal. Kenntnisse eben so sehr, als durch seine edle Denkart rühmlich bekannte Tonsetzer, Hr. Abbé Maximilian Stadler, hatte sich erboten, dies Unternehmen durch die Ueberlassung eines, von den Hrn. Heinrich und Matthäus Edlen von Collin gedichteten, und von ihm in Musik gesetzten Oratoriums, *die Befreyung von Jerusalem*, zu befordern. Die Solo-Partien wurden vorgetragen von Fraulein v. Linhardt, (Gabriel) und den Herren, Ignatz Sonnleithner, k. k. Rath, (Goffredo) Tuscher, Magistratsrath, (Tancred) und Soini. (Rinaldo.) Das Orchester, mit Inbegriff der Solo- und Chorsanger, — welche Letztere auch, so wie der grösste Theil der Mitwirkenden beym Orchester, aus Dilettanten bestanden — betrug nur 75 Personen. Der geachtete k. k. Hofkoncipist, Hr. Mosel, hatte die Leitung des Ganzen übernommen. Die Musik, durchaus im ächten Styl des Oratoriums geschrieben, verdient ganz jene Auszeichnung, die ihr gleich bey dieser ersten Aufführung zu Theil ward. Wir könnten viele einzelne, meisterhaft gelungene Stellen ausheben und darüber zu Ihren Lesern sprechen, wenn wir nicht das ganze Werk, sowol von Seite der richtigen Behandlung des Textes, als rücksichtlich des durchaus herrschenden, würdigen und strengen Satzes, rühmen müssten. Nur des ächten Auftritts (Rinaldo mit dem Chor der Krieger: Wacht auf, ihr Brüder!) sey darum hier eigends gedacht, weil er, dieser ganze Auftritt, mit seinem gehaltvollen Schluss-Chor, worin die, Schillers würdigen Verse: „Wer nicht den Muth im Busen verloren, wohl ist er frey, ein König, geboren" *) vorkommen — mit dem rauschendsten Beyfalle aufgenommen ward, und ganz wiederholt werden musste. Wir hegen den Wunsch, dieses Oratorium mit einer stärkeren Besetzung bald wieder zu hören.

Am 9ten gab Hr. Ign. Moscheles, Kapellmeister-Adjunct der k. k. Hoftheater, Concert im kleinen Redoutensaale. Sein Spiel auf dem Pianoforte ist pracis, gewandt und ausdrucksvoll; seine Compositionen können jedoch noch wenig Anspruch auf Kunstwerth machen. Hr. Giuliani spielte mit ihm eine Sonate für Piano und Guitarre, welche vom Beyden entworfen, und vom Letzteren bearbeitet wurde. Das Spiel des Ersteren auf der Guitarre schien uns heute nicht so bedeutend zu seyn, als wir es sonst von ihm, dem vollendeten Meister, zu hören gewohnt sind. Gern hätten wir Hrn. M. das Phantasiren auf dem Piano am Schlusse, mit dem angehangten Pot-pourri, erlassen, hätte er uns dafür eine gehaltvolle Composition von Beethoven oder einem andern berühmten Componisten zu hören gegeben. Hr. Wild sang Matthissons *Adelaide*, in Musik gesetzt von L. v. Beethoven, und vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz am Pianoforte begleitet, sehr schön und mit vieler Empfindung. Doch ist Ref. der Meynung, dass Gesange, für das Pianoforte allein gesetzt, in einem Concertsaal immer an Wirkung verlieren müssen, und eigentlich dahin nicht gehoren. — Am 10ten und 13ten gaben auch die Zoglinge des hiesigen Instituts für Blinde zu ihrem Vortheile Concerte in dem grossen Landhaussaale, welche, wie es hiess, zahlreich von dem wohlthätigen Publicum Wiens besucht wurden. Ref. konnte keinem dieser Concerte beywohnen.

München. Uebersicht vom 1sten Januar bis Ende des May.

Jephta's Opfer wurde nicht wiederholt. Es verschwand nach der 2ten Vorstellung vom Repertoire. — *Johann von Paris* (aufgeführt den 29sten Jan.) wurde kalt aufgenommen. Hr. Mittermayr gab die Rolle des Johann mit Fleiss und Einsicht. Auf Kleidung und Decorationen wurde nichts verwendet. Man sahe bisher umsonst einer 5ten Vorstellung dieser, gewiss artigen Operette entgegen. — Ein nicht viel besseres Schicksal hatte *Lodoiska*, nach beynahe 20 Jahren ihrer ersten Erscheinung hier den 12ten Marz zum erstenmal gegeben. Kenner bewundern die Kraft der Harmonie und Erfindungsgabe des genialischen Cherubini. Das Orchester

*) Heinr. v. Collin, 1ste Abtheilung.

gunst in seiner Vollkommenheit: auf den Sänger wird wenig geachtet: er weiss sich auch nicht geltend zu machen, denn selten ist er bey uns Schauspieler, was er unerlässlich auf jener Bühne seyn muss, für welche diese Art Musik geschrieben wird. Das Süjet hat wenig Interesse mehr. Wenn man neuere, vollkommnere Producte eines Künstlers gesehen und bewundert hat, nimmt das Interesse an den ältern freylich ab. — Den 28sten May der *Zitterschläger* von Peter Ritter in Manheim: klein und unbedeutend; unvermuthet wiederholt den 25sten May. — *Hidallan*, Oper in 2 Aufzügen, comp. vom Hrn. Hofmusicus Cramer. (d. 4ten May.) Ein kleines, artiges Süjet ist hier ermüdend in zwey lange Acte mit breiten Finalen ausgedehnt. Der Componist ist einer der Schüler des Hrn. Winter, welches dem, der diese Oper selbst hörte, eben nicht bemerkbar werden konnte. Das Schönste ermüdet endlich, nützt sich ab und veraltet. Wer, wie Hr. Winter, das musikal. Publicum fast 40 Jahre angenehm unterhalten hat, muss seinen Schülern neue Bahnen öffnen, wenn auch sie eines anhaltenden Beyfalls sich versichern wollen. Die Oper wurde bisher nur einmal gegeben. Man glaubt, dass sie mit zweckmässigen Veränderungen u. Verkürzungen doch wieder erscheinen werde. — Den 28sten May: *Aucassin u. Nicolette*, vom Freyherrn v. Poissl. Es scheint, dass dieser verdienstvolle Künstler, dessen Name durch seinen *Odavian* und andere gelungene Arbeiten bekannt genug ist, zu sehr mit seiner Musik beschäftiget, das Gedicht selbst keiner Aufmerksamkeit würdigt. Er büsset für diese Schuld. Ungeachtet des Bestrebens der Frau von Fischer und des kunstvollen Gesanges des Hrn. Weixelbaum, der bey dieser Kunstleistung selbst in das Gebiet des Schauspielers kühn einging, und sich überhaupt alle Mühe gab, das Stück zu heben — ein Bemühen, das keinem der Mitspielenden abzusprechen war — konnte die Oper doch nicht das geringste Zeichen von Beyfall erreichen. Der Aucassin, den wir gesehen, ist aber auch nicht mehr jener, des Sedaine. Etwas Schwächeres ist wol nicht bald auf einer Bühne erschienen. Um nur *etwas* anzuführen: Beym heiligen Fabian — sagt ein Hirte, der Aucassin eine Haarlocke von dessen Geliebten überbringt —

wenn wenig Haare
Von dieser Dame so viel werth sind, was
Muss nicht das ganze Weibsstuck gelten? Blitz!
's ist sicher eine Fee!

Sänger haben ein treffliches Recept so etwas verzeihlich zu machen: aber es sprechen, es drucken zu lassen .... Der Bearbeiter nennt sich F. K. Hiemer. Die Musik des Hrn. v. P. an sich selbst ist seinen vorigen Arbeiten ähnlich. Gefällig, dem Ohre schmeichelnd, fasslich, singbar, gut mit Instrumenten verziert: doch ohne besondere Erfindungsgabe. Hr. v. P. scheint noch nicht dahin gekommen zu seyn, einen musikal. Gedanken aus sich selbst zu entfalten. Diese stehen gewöhnlich nur aneinandergereihet, nicht aus dem Innern geschöpft und entwickelt. Und dass ein Lärmen von Posaunen, Trompeten etc. nicht immer Harmonie sey, fühlt jeder. — Dies sind die Leistungen, oder vielmehr die Unfälle der hiesigen deutschen Operabühne. Ein, selbst bey ersten Vorstellungen, nur wenig besuchtes Haus ist die natürliche Folge derselben. — — Von ältern, lange liegen gebliebenen Opern wurden wieder hervorgesucht: *Carlo Fioras* und *ein Haus zu verkaufen*. Erstere machte jetzt ihr verdientes Glück, das sie vor einigen Jahren bey ihrem ersten Erscheinen nicht hatte. Die gefällige, artige Musik derselben musste doch endlich ihre Wirkung hervorbringen, auch wenn wie das Ausland dieselbe meist angerühmt hat. In der zweyten gab Hr. Hitzelmayer den Dichter, a. d. s. und declamirte mit vielem Fleiss, zur allgemein. Zufriedenheit. Hr. Weixelbaum war Kapellmeister, aber nur für seine nächsten Umgebungen. — Von neuern Theatersängern bemerken wir Hrn. Weixelbaum, d. jung. Eine angenehme Stimme, schöne Manieren, viele Theaterübung konnte man ihm nicht absprechen. Er hatte schon vorher in einem Concert günstige Urtheile erregt. Er trat auf als Loredan in *Camilla*, und in den *beyden Füchsen* (neue Folie.) Unerachtet seiner allgemein anerkannten guten Eigenschaften, konnte er den Beyfall doch nicht in das Hohere treiben. Er ging wieder nach Regensburg, wo er sich seit langerm aufhält. Mad. Gervais, vom grossherrogl. badenschen Hoftheater, gab den 14ten May die Emmeline in der *Schweizerfamilie*. Ihr Spiel zog mehr an, als ihr Gesang. Den 16ten trat sie auf als *Alina*, wo sie zwey Arien, voll Bravouren, die seltsam genug mit der Musik des Stücks abstachen, einlegte. Sie verliert sich oft in grosse Schwierigkeiten, doch scheint ihre Stimme manchmal zur Unzeit ihre besten Bestrebungen wenig zu begünstigen. Im *Opferfeste* zeigte sie, als Myrha, eine grosse Kenntniss des Theaters, wobey jedoch manches, besonders im dritten Acte.

zu gewagt und übertrieben schien. Der Gesang dieser beliebten Oper erfordert an sich viel Portamento, und einen innigern Vortrag, als ihn jede Stimme geben kann. Noch wird Mad. G. als Susanna im *Figaro* auftreten, der zu ihrem Benefice und zum Trost der zahlreichen Verehrer des unsterblichen Componisten dieser Oper neu einstudirt wird.

Concerte. Sie werden häufig besucht und gewähren mannigfaltigen Genuss. Der Fleiss und die Mühe, die auf eine genaue Ausführung von Symphonien und anderen dergleichen Stücken verwendet wird, ist jedem bemerkbar. Singmusik — Arien, Terzetten etc. erscheinen oft nur, wie untergeordnet. Da von den ersten 5 Concerten des zweyten Jahrgangs schon ausführlich in den vorigen Berichten gesprochen worden, soll es genügen, das in der zweyten Hälfte Geleistete nur anzudeuten. Beethovens Symphonien ziehen immer mehr an. Eine grosse Symphonie von Eberl war nur von massiger Wirkung. Von den hiesigen Meistern auf der Violine spielte Hr. Concertm. Moralt ein grosses Concert, vermuthlich von Cannabich; und mit Hrn. Franzl, dem Director, ein Concertant, mit passenden Veränderungen, die Verbesserungen sind, wahrscheinlich von dem nämlichen Componisten. Von den übrigen, an sich nicht unbedeutenden Violinspielern der hiesigen Kapelle horte man nur Hrn. Beutler in einem Concertino von geringerm Gehalt. Ein Concert von Romberg, vorgetragen von Hrn. Peter Legrand, der eben von einer, nach Italien gemachten Kunstreise zurückkam, gehört zu dem besten, was dieser treffliche Künstler bisher geleistet hat. Hr. Capeller unterhielt in einem, von Winter componirten Concerte mit einem neuen Gedanken. Er hielt nämlich im Adagio den Ton seiner Flöte so an sich, und wusste ihm in langgehaltenen Noten so eine sonderbare Haltung und Schmelz zu geben, dass man die schmeidenden Töne einer Harmonika zu hören sich einbilden konnte, welches, seiner Neuheit und des Sonderbaren wegen, mit ungemeinem Beyfall aufgenommen wurde. Ein Klarinettconcert von Winter, so wie ein Concertino für zwey Waldhorner von Lindpaintner, ersteres von Hrn. Werle, das zweyte von den Brüdern Schönge gut vorgetragen, verdienen noch bemerkt zu werden. Auch das Piano, jetzt vorzugsweise von weiblichen Händen behandelt, gab einige bemerkenswerthe Seltenheiten. Dem. Dulken, ein Kind von 10—11 Jahren, Tochter der schon oft erwähnten vorzüglichen Klaviervirtuosin, spielte eine Solosonate voller grosser Schwierigkeiten, mit einer bewundernswerthen Fertigkeit. Selten wird wol dieses zarte Alter etwas ähnliches hervorbringen. Ihr folgte Dem. Berlinghof, auch eine Schülerin der genannten Künstlerin. Sie trug ein Concert von Cramer in C mit allem erforderlichen Ausdruck und mit Fertigkeit vor. Schwierigkeiten mit Doppeltrillern und dergl., gelangen ihr vorzüglich. Sie ist noch in ihrer ersten Jugend, und lasst etwas Grosses erwarten. — Von grössern Singstücken wurden gegeben: das 2te Finale aus der *Vestalin*, worin Hr. und Mad. Weixelbaum die Hauptpartien mit vieler Einsicht sangen. Es war von grosser Wirkung: doch hat es die wiederholte Aufführung dieser bekannten Oper, die, man weiss nicht warum, von der hiesigen Bühne wie verschwunden ist, nicht bewirken konnen. Ein Busspsalm, comp. von Hrn. Neuner, zeichnete sich zu den Künstlers Vortheil aus. Der Text ist an sich undankbar. Die Instrumente sind mit Einsicht behandelt und bringen grossen Effect hervor. Ob dieses auch der Fall mit den singenden Partien sey, hort man von Manchem bezweifeln. — Das Uebrige waren Arien, Duo's etc. von verschiedenen Meistern, in welchen die Hrn. Weixelbaum, Mittermayr und Hanmuller, so wie Mad. Weixelbaum und Mad. Regina Lang sich auszeichneten. Von jüngeren Künstlerinnen horte men Dem. Schlett, von welcher in diesen Blättern schon die Rede war, und Dem. Lagrange. Ihre angenehme und immer sehr reine Stimme gewinnt ihr Beyfall. Wol möchte sie übrigens noch manche Schwierigkeiten zu überwinden haben, welches aber für sie eine leichte Sache seyn muss, bey dem Unterrichte ihres jetzigen Meisters, der kein anderer ist, als der berühmte Kapellmeister, Hr. Winter selbst, der somit seine vielseitigen Erfahrungen in seinen Schülern der Welt zu erhalten sich ruhmlichst bestrebt. In einem, den 11ten April mit aufgehobenem Abonnement gegebenen Conc. wurde Beethovens *Christus am Oelberge* aufgeführt. Das hiesige Theater scheint indess, was die Wirkung der Chöre betrifft, zu solchen grossern Singcompositionen nicht sehr geeignet.

Reisende Virtuosen und Virtuosinnen. Keine Zeit hat, wie man häufig behaupten hort, hiesiger Stadt so viele Künstler zugeführt, als die letzten 5 oder 6 Monate. Den 22sten Jan. Dem. Pascal, Harfenspielerin. Von vielen zu sehr erhoben, von andern nicht genug gewürdiget, hat sie doch den

Ruf einer hoch gebildeten Künstlerin mit sich genommen. Hr. Director Franzl verschönerte den Abend durch ein vortreffliches Concert von seiner Composition. Dem. Schlett sang eine Arie von Nasolini mit vielem Sinn und schönem Ausdruck. — Den 8ten Merz gab Hr. Westenholz, der bekannte Hoboist aus Berlin, sein Concert. Seine Fertigkeit, sein reiner Vortrag bestätigten auch hier seinen Ruf. Seine Compositionen zeichnen sich vor vielen Arbeiten der Virtuosen aus. — Auch Mad. Willmann trat noch den 24sten Merz in einem, zu ihrem Vortheil veranstalteten Concerte auf, und bewies, leider zum letztenmal — sie starb bald darauf, auf ihrer Reise nach Wien — dass sie eine, durch eine gute Schule ausgebildete Sängerin sey, welcher wol die Zeit die Kraft, aber nicht das Verdienst verringern konnte. Bey dieser Gelegenheit wurde noch aufgeführt: *Lob der Harmonie*, Phantasie für das Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters u. mit Chören, von Beethoven, von Hrn. Beutler gespielt — eine des berühmten Meisters würdige Arbeit. — Am Abend des 26sten Aprils gaben Hr. und Mad. Seidler (geb. Wranitzky aus Wien.) ein grosses Vocal- und Instrumental-Concert. Hrn. S.s Spiel auf der Violin wird sehr gerühmt. Ton u. Vortrag gehören wirklich zu dem Vorzüglichern in dieser Art. Oft hört man über das übermässige, unverständige Variiren der Sänger klagen, und sich einen reinern, einfachern Gesang, der auch unser Herz rühren soll, zurückwünschen: Mad. S. kehrt sich nicht an das wenige noch Uebrige, und macht alles zur Variation und Roulade. Sie besitzt einen schönen Umfang der Stimme. Ein sorgfältigeres Studium ihrer Kunst wird ohne Zweifel in ihrer Gesangweise noch manche Veränderung zu ihrem Vortheile hervorbringen. — Einige Tage später gab Hr. Polledro, der vor einem Jahre hiesige Stadt durch sein Spiel in Begeisterung setzte, bey seiner Rückkehr nach Italien, im Theater wieder Concert. Sein Verdienst blieb anerkannt. — Zuletzt gab Dem. Demar, Harfenistin aus Paris, Conc., und unterhielt durch dieselben, mehr oder weniger interessanten Stücke, welche sie, nach den Anzeigen dieser Blätter, schon früher in andern deutschen Hauptstädten vorgetragen hatte. Ihr Spiel wurde auch hier, als fertig, präcis, angenehm und geschmackvoll anerkannt.

Kirchenmusik. Hr. Kapellm. Winter hat ein sehr wohlgeschriebenes Oratorium von Reger, welcher durch mehrere gelungene musikal. Gedichte vortheilhaft bekannt ist, in Musik gesetzt. Es wurde am Donnerstag vor Ostern in dem Bethause der protestantischen Gemeinde gegeben. Tages darauf hörte man Abends in der Hofkapelle ein *Stabat Mater* von Hrn. Lindpaintner, dirigirt von seinem Lehrer, Winter. Todtenmärsche, wie man sie in Opern hört, lange Concertante der Instrumente, den Concertsälen abgeborgt, ein durchaus lärmender, ja wilder Styl, sind weder dem Orte, noch solch einer Versammlung, angemessen, und können nur Unwillen erregen. Man wundert sich, dass Hr. Winter es duldet, wenn seine Schüler das Heilige mit so unreinen Händen befassen, da er doch selbst, wie er so eben noch in dem benannten Oratorium bewiesen, in seinen Kirchencompositionen das Ernste mit dem Gefälligen, das Feyerliche mit dem Rührenden so gut zu vereinen weiss.

Kurze Anzeige.

Sechs deutsche Lieder mit Begleitung der Guitarre — — von L. Berger, grossherzogl. Hofsänger. 14tes Werk. Offenbach, b. André. (Preis 1 Fl. 20 Xr.)

Alle diese Lieder sind höchst einfach im Gesang und in der Begleitung, alle auch sentimental, ja sogar fast alle aus A dur, und dennoch wird man alle interessant finden, und einige rührend, ja wirklich schön, zunächst eben wegen der Einfalt und Natürlichkeit. Milde und Anmuth der Melodien, und der Wahrheit ihres Ausdrucks in Beziehung auf die gut gewählten Texte. Das Lied No. 2. gefällt Ref. am wenigsten: es ist für seine Lange zu monoton: und in No. 5. hatte man von einem so geschmackvollen Sänger die Rückung, T. 9, 10, und 11, 12, nicht erwarten sollen. Jungen Sängerinnen, die, bey Gefühl, angenehme Stimmen besitzen, wenn auch nur ein Paar Töne über eine Octave, (mehr brauchen sie hier nicht) diese zehn bis eilf Töne aber recht zart und biegsam — diesen darf man das Werkchen sehr empfehlen.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten Juny. **N°. 26.** 1813.

Recension.

Alexanders Fest, oder die Gewalt der Tonkunst, eine grosse Cantate, aus dem Englischen des Dryden übersetzt von C. W. Ramler, in Musik gesetzt von G. F. Handel, mit neuer Bearbeitung von W. A. Mozart. Partitur und Klavierauszug. 1ster Theil. Leipzig, bey A. Kühnel. (Preis 4 Thlr.)

Ueber ein Werk, das von einem der grössten Tonkünstler, die jemals gelebt haben, eben in der Blüthe seines mannlichen Alters verfaßt worden, das seit fast achtzig Jahren in der ganzen musikal. Welt berühmt ist, und in dieser Zeit, bis auf die glanzende Aufführung zu Wien in unsern Tagen, durch jede *angemessene* und *würdige* Darstellung seinen Ruhm von neuem bewährt hat; ein Werk, auf welches der Stolz der neuern Tonkunst, Mozart, ganz unverkennbar so viele Liebe, so bewundernswerthe Kunst und so ausgezeichneten Fleiss verwendete — über ein solches Werk erst jetzt noch allgemeine Betrachtungen anzustellen, oder Lobsprüche und Empfehlungen beyzubringen: das scheint uns nicht eben zweckmässig, und auch, nach dem, was in bekannten, altern und neuern musikal. Schriften darüber schon gesagt worden, sicmlich überflüssig. Wir alle wissen ja, was wir an dem grossen, mächtigen Genius, Handel, besitzen, und auch, dass, neben dem *Messias*, dem *Judas Maccabäus*, dem *Simson*, und dem erhabenen *Te Deum* zum utrechter Frieden, das *Fest Alexanders* unter seine herrlichsten Erzeugnisse gehört. Es müsste wirklich im ganzen Reiche der Tonkunst gar nichts Bleibendes, gar nichts Bestehendes geben — es müsste alles Welle und kein Meer seyn — wenn Werke, wie diese, zu gelten aufhören sollten: und zwar, wegen ihrer Eigenthümlichkeit, ihres Charakters und ihrer Ausarbeitung im Ganzen, bey dem Kenner und dem ernstlich Studirenden; wegen mehrerer ihrer Hauptstücke (wie etwa hier: Seht an, der Perser gross und gut — Tons sanft, du lydisch Brautlied — Heil, Liebe dir — Der Fürst, der seine Glut umsonst verheelt —) auch bey dem gemischten Publicum, das sich an Einzelnes und dessen unmittelbare Wirkung auf seine Empfindung hält.

Sonach glauben wir blos in der Kürze anzeigen zu müssen, was Mozart an diesem Werke gethan hat, theils, um es überhaupt noch herrlicher und wirksamer hervortreten zu lassen, theils, um es unsern Zeiten und deren Vorzügen in Hinsicht auf Musik (vornamlich auf Instrumentalmusik) näher zu bringen.

1. Drydens Gedicht, auf das von der Verf.'s Ruhme in England wol ein, eben hier allzuglänzender Strahl herübergeleitet worden, enthält bekanntlich eine Reihe sehr mannigfaltiger, an sich für die Musik ungemein vortheilhafter Scenen und Situationen: sie sind aber sehr locker und etwas wunderlich durch den berichtenden Rhapsoden — mehr zusammengebracht, als zusammengehalten. Handel, der, jedes Ding nur aus dem Ganzen nahm, der mithin auch fest und treulich beybehielt, was diesen Text, so gut oder nicht gut es gehen wollte, als ein Ganzes erscheinen lassen konnte — fand sich in die Nothwendigkeit versetzt, alle Recitative, ja auch mehrere der andern Solosätze, einem und ebendemselben Tenore zu geben — wodurch allerdings etwas Monotones in dieselben kommen musste. Mozart lies's, diesem abzuhelfen, was einmal nicht recht zusammenhangen wollte, vollends auseinander fallen, und vertheilte die Partien an die verschiedenen Hauptstimmen ebenmässig, und, für den Effect der Musik an sich, ungleich vortheilhafter.

2. In dem hier, wie bey Handel allezeit, — vornamlich in den Chören, seiner Heimath, — ganz entscheidenden Gesange, hat Moz. gar nichts geandert, ausser das, für die Sache selbst ganz Gleichgültige, was die Unterlegung des deutschen Textes nöthig machte. Wäre seine ernste und strenge Ansicht solcher Gegenstände, wäre seine

gerechte Würdigung jeglichen Verdienstes und seine bedachtsame Mässigung nicht schon längst bewiesen: ein solches Verfahren, hier, wie bey dem *Messias*, gebe den Beweis dafür. Selbst abkürzen — was er sich bey einigen Arien des *Messias* verstattete — mochte er hier nichts, und fand allerdings auch hier weniger Gelegenheit, da das Werk, im Ganzen, und blos einige Hauptscenen abgerechnet, kurz gehalten ist und ziemlich rasch fortschreitet. — An diesem Theile der H.schen Werke, am Gesange, und vor allem am Gesange der Chöre, sollte sich auch nie eine Hand vergreifen, und kame sie nach nochmals achtzig Jahren darüber und wäre die Hand eines neuen Mozart jener Zeit: denn in diesem — wie gesagt: allenfalls die gleichgültigen *Zwischen*-Arien abgerechnet — ist alles gediegen, entschieden und eigenthümlich. Was und wie man auch ändern möchte: es könnte ohne Zweifel hier und da geschmeidiger, gefügiger, feiner, zarter, sinnlich reitzender — aber es müsste nothwendig auch etwas recht eigentlich Anderes werden, müsste sonach die Eigenthümlichkeit H.s und den Charakter jedes seiner Werke, müsste einen ihrer Hauptvorzüge verwischen.

3. Ganz anders ist es mit der Instrumentation. Jedermann weiss, wie weit diese in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zurück war; wie sehr sich Handel selbst im Gebrauche des damals schon Üblichen beschränken musste, da er in England zwar starke, aber nur schlechte Orchester erlangen konnte; wie gleichgültig er auch, da, wo er nicht im Texte bestimmte Aufforderungen zu reicherer Ausarbeitung von dieser Seite und zu besonderer Benutzung verschiedener Instrumente für ganz eigene Effecte, vorfand — wie gleichgültig er oftmals selbst das zu behandeln pflegte, was er in diesem Theile der Tonkunst noch hatte benutzen können, aber nun einmal als Nebensache, jene speciellen Fälle abgerechnet, betrachtete. Hier griff nun Mozart ein, indem er nicht etwa nur Verstärkungen, (durch Blasinstrumente u. dergl.) oder Ausfüllungen durch übergangene Mittelstimmen hinzusetzte — was allerdings ebenfalls geschahe: sondern indem er zwar das Quartett stehen liess, wie er es fand, und wo es unvollendet gelassen war, es, ganz in H.s Schreibart, vollendete: aber zugleich mit bewunderungswerther Kunst und grosser Delicatesse aus den Hauptfiguren der H.schen Stimmen für die Blasinstrumente gleichsam einen neuen, kleinen Staat der Anmuth in dem alten, grossen der Kraft entstehen liess, und beyde, durch gleiche Grundgesetze, aufs engste mit einander verband. Wie er das im Werk gerichtet, und wie es ihm gelungen, das brauchen wir nicht zu schildern, da wir uns nur auf seine Bearbeitung des *Messias* berufen dürfen, die Jedermann kennt: denn in der Idee selbst ist es hier, wie dort; aber — ein neuer Beweis von des grossen Künstlers sicherm Blick — in der Ausführung erscheint es hier weniger künstlich, weniger gelehrt, mehr schmeichelnd und den Effect auf ein gemischtes Publicum berücksichtigend: mithin eben so dem Charakter, dem Styl und der Bestimmung *dieses* H.schen Werks angemessen, wie es dort dem Charakter, dem Styl und der Bestimmung *jenes* angemessen war — so weit nämlich eben dies, eben dort, der Sache selbst nach hergestellt werden konnte. Zwar haben einige strenge Richter bey der Herausgabe der mozartschen Bearbeitung des *Messias* sich selbst gegen dies Verfahren lebhaft genug erklärt, indem sie behaupteten: soll etwas an solchen Werken der vorigen Zeit gethan werden, so ist dies zwar allerdings das Beste: allein es soll, eben an ihnen, gar nichts gethan werden, und wer sie nicht, wie sie sind, aufzunehmen und zu geniessen vermag, der lasse gänzlich davon, und ist zu verachten. Vielleicht bekömmt man auch bey der Herausgabe des hier angezeigten Werks diese Stimmen zu vernehmen. Obgleich nun damit der Knoten, der aufzulösen war, nur zerhauen wird — was nicht eben viel sagen will, wenn man ein tüchtiges Richtschwert führt: so können wir doch dies Urtheil, wird es nämlich im Allgemeinen und ohne genaue Untersuchung der eben hier in Rede gestellten Werke ausgesprochen, nicht gutheissen. Zwar ist freylich vorauszusehen, dass durch solche Strenge fast alle Werke der frühern Zeit, auch die handelschen, von den Repertorien jetzt wirklich noch öffentlich aufzuführender Stücke weggewiesen werden möchten, indem doch nun ein- für allemal die Tonkunst in ihren grossern Productionen, wie die Schauspielkunst in den übrigen, eines zahlreichen, mithin gemischten Publicums nothwendig bedarf, dies aber sich doch nur bis auf einen gewissen Grad handhaben und leiten lässt, riefen wir auch einmal über das andere: leider! leider! Doch, was recht und wahr ist, muss recht und wahr bleiben, erfolge auch daraus, was da will. Besehen wir uns aber näher, was Mozart am *Messias* und am *Feste Alexanders* wirklich gethan hat: so wird selbst

jenes Urtheil, in wiefern es eben hier angewendet wird, und eine Anschuldigung, einen Tadel enthält, entkräftet: denn, nochmals sey es gesagt: M. lese ja diese Werke *in allem*, was nur einigermassen zu ihrem Wesentlichen gerechnet werden kann, ganz unverändert, und setzte das Seine nur hinzu. Will nun der strenge Freund des Alterthümlichen dies nicht, oder kann er blos da und dort manchen einzelnen Zusatz nicht ganz billigen: (wie Rec. dies bey einigen Stücken beyder Werke, wenn sie im Verhältniss zu dem Ganzen betrachtet werden, wirklich nicht zu können ohne Rückhalt gesteht:) nun, so hat er ja, neben dem Neuen, das Alte auch! Er, dem es an einem geübten Buch nicht fehlen wird, kann ja sehr leicht und sicher das Eine von dem Andern sondern, und sich, dünkte es ihm rathsamer für sein Studium und seinen Genuss, ja sogar, fände er dazu das Auditorium, auch für die öffentliche Aufführung — blos an das Alte halten! — —

Die Ausgabe enthält, wie auch der Titel zeigt, unter der Partitur zugleich den Klavierauszug, der mit Einsicht und Fleiss gemacht ist. Ein besonders abgedruckter Auszug würde freylich, da hier überall die vier Singstimmen, wegen der obligaten Führung derselben, auf vier Zeilen hatten beygefügt werden müssen, nicht unansehnlich weniger gekostet haben, als hier Partitur und Auszug zusammen, so dass also, wer diesen braucht, jene fast dem bekommt, und zugleich Gelegenheit, sich, wenn er will, im Spiel der Partituren zu üben. Der Stich ist sehr schön; auch hat Rec. nicht einen einzigen Fehler gefunden. Möge der Verleger nur bald den zweyten Theil folgen lassen, (in welchem wir noch die berühmten Meistersätze: Ha, welche bleiche Schaar — und: Brich die Bande seines Schlummers — zu erwarten haben:) und sich nicht durch die ungünstige Zeit zum Verzögern verleiten lassen. Es ist hier nicht die Rede von einem Modeartikel, der möglichst bald versandt und möglichst schnell verkauft seyn will, um nicht zu veralten oder durch verwandte verdrängt zu werden; sondern von einem Werke, das — wie noch wenigstens einige der oben genannten Handelsherrn — jeder Kenner, jeder die Tonkunst gründlich Studierende, jeder ernsthafte Kunstfreund, künftig wie jetzt, nicht werd entbehren wollen, nicht wird entbehren können.

Nachrichten.

Mannheim. Neujahr bis Ostern. Die classischen Winterconcerte, dies schöne Institut, welches noch treulich mitwirkt, den Tonkünstlern beym grossen Publicum zu erhalten, haben auch dieses Mal sich bestrebt, so viel als möglich, durch gute Auswahl vollstimmiger Werke ihrem eigenthümlichen Endzwecke zu entsprechen. In 6 Concerten wurden von grossern, vollstimmigen Gesangstücken gehört: ein Theil von Haydns *Schöpfung*; der *Sturm* von Haydn, und sobald das *Halleluja der Schöpfung* vom kopenhagner Kunsten. Friedrich Ludwig Emil — nicht oben gross und tief empfunden, aber schlicht und recht fortlaufend, auch an manchen Stellen wirklich von vieler Wirkung. Zu letztern gehören vorzüglich der Chor: Wir preisen dich, wir danken dir, — wo die griechischen, chorähnlichen Tonfolgen im Anfang erhabne Andacht ausdrücken; dann das Duett von zwey Sopranen mit Chor: Und Leben, Licht und Freud' ist ewig — wo der Passagen- Jubel der Solostimmen trefflich an seiner Stelle ist; endlich die auf den Effect gearbeitete Schlussfuge. Eine eigne Idee war es, dass diese, doch ziemlich mit Trompeten und Pauken belebene Fuge hier bis zum letzten Unisono (wo das Stück aufhört, Fuge zu seyn.) nur mit vier Solostimmen besetzt wurde. Ausgelassen wurden die Sätze: Heilig — bis zur Schlussfuge.

Auch Carl Maria von Weber's Declamations-Stück, *der erste Ton*, von Friedrich Ruchlitz gedichtet, dieses treffliche Concertstück, (jetzt bey Simrock in Bonn im Stich erschienen) wurde aufgeführt, und, zumal von Seiten der Instrumental-Partie, so trefflich, als mehrere Symphonien und Ouverturen von Haydn, Beethoven, Méhul, Eberl, Kreutzer, u. s. Als Concertisten wetteiferten unsere rühmlichst bekannten Künstler, Abt, Arnold, Eichhorn, Frey, Jansen, denn die jungen Nicola und Ripfel; als Solosänger, Dem.e Beck, Breier; Hr. und Dem. Müller, u. Hr. und Mad. Werner.

Das Hoftheater hat für die Oper in diesem Jahre noch ausserst wenig gethan. Mozarts *Figaro* wurde, nach ziemlich langer Ruhe, wieder auf die Bühne gebracht, und einigemal trefflich und mit vielem Beyfall gegeben. Wenzel Müllers *Traufeldinna* hat sich in 2 oder 3 Vorstellungen als ausgezeichnetes Kassenstück bewährt. Gastrollen sind seit einiger Zeit selten bey uns gegeben worden.

Mad. Gervais von hier, jetzt am Carlsruher Hoftheater angestellt, gab hier Anfangs April Gastrollen, und erhielt Beyfall, als Sophia in *Sargines* — weniger als Rosa in den *Sängerinnen vom Lande*, den leichtesten und verdientesten aber als Sena in *Salomons Urtheil*, von P. Ritter, und das, weil sie in ersterer Rolle sehr, in der zweyten aber gar arg brodirte und trainirte, und erst als Sena wieder in die Schranken zurücktrat, welche Virtuosen, wenn sie ihren Vortheil recht beachten wollen, doch nie überschreiten sollten. Lauter und ungetheilter Beyfall bewies ihr hier, dass wahre Kunst, schöner, einfacher, aber verständiger und warmer Vortrag, verbunden mit sehr gutem Spiel, am Ende doch am sichersten und tiefsten auf ein gebildetes Publicum wirken. Möchte übrigens diese Künstlerinn, welche so vielfältige Schwierigkeiten schon überwunden hat, doch auch noch das nicht seltne Stolken in der Intonation abzulegen sich bemühen!

Auch neue Acquisitionen an Sängern und Sängerinnen hat unsere Bühne in der letzten Periode nicht gemacht: dagegen arbeiten mehrere unserer schon vorhandenen Subjecte mit sehr viel Erfolg an ihrer Vervollkommnung, vorzüglich Mad. Werner, die Hrn. Lieber und Moller. Eine neue Sängerinn und ein neuer Tenor werden erwartet.

Unter den Musiken im Museum verdient nur die Aufführung der, seit mehreren Jahren hier nicht mehr gehörten erhabnen Messe von Vogler zu D moll, und in der Kirche, die Wiederholung derselben am Ostersonntage, so wie das Charfreytags-Oratorium, Graun's *Tod Jesu*, besondre Erwähnung.

Gottfried Weber.

Mayland, den 29sten May. Uebersicht der Monate März, April und May. — In der letzten Hälfte der Fastenzeit (von der ersten ist früher berichtet worden) gab man im Theater alla Scala Schauspiele; in den kleinern hiesigen Theatern aber etwas ältere Opern. Zu St. Radegunde nämlich erst *La bella bandita*, kom. Oper v. Mosca. Die sehr matte, durch gar nichts ausgezeichnete Musik gefiel nicht im mindesten. Daher nahm man bald darauf *Le lagrime di una vedova*, eine Farce mit arger Musik von Generali, wieder hervor, welche besser aufgenommen ward. Generali könnte wahrhaft Vorzügliches leisten, wenn er nicht glaubte, ein Genie zu seyn, und als solches keines Fleisses zu bedürfen. Die prima Donna, Sigra. Correa, (sonst Davalli,) eine junge Neapolitanerin, singt mit Gefühl und Methode: nur Passagen gelingen ihr noch nicht recht. Sie gefällt aber. Hr. Corradi, der Mann, Tenorist, kommt in kleinern Theatern ziemlich gut fort. Hr. Parini, erster Buffo, ist sehr komisch, aber oft mit Grimassen; seine Stimme und Art zu singen sind nicht die besten. In dieser Oper spielte er gut. Man schloss dies Theater in der Charwoche mit der Farce, *Il matrimonio segreto* (ursprünglich: *Le golpelle*, die Fleischklöse,) mit Musik vom jungen Caligari. Das Gedicht ist sehr lide, und die Musik ist es noch mehr. — Im teatro Lentasio gab man zu derselben Zeit Anfangs, *Gli amanti comici*, kom. Oper von Vincenzini. Die Musik lässt sich einmal gut anhören, und fand bessere Aufnahme, als die zweyte kom. Oper, *Fanatica in berlina*, von Paisiello. Diese wurde nur einige Mal wiederholt, dann jene wieder vorgenommen. Der grosse Melodiker, Paisiello, interessirt überhaupt jetzt nicht mehr sehr in Italien. So wurde sein *Barbiere di Seviglia* vor nicht langer Zeit hier im Theater alla Scala ausgepfiffen: und er, der gegen keinen andern Componisten, und am allerwenigsten gegen Deutsche, gerecht war, muss es noch selbst erleben, bey seiner Nation sehr gesuchen zu seyn — für einen Mann, wie er ist, gewiss die härteste Strafe, die dadurch nur noch mehr geschärft wird, dass er von allen Seiten erfahren muss, die deutsche Schweinevey, (porcheria tedesca,) wie er sich ausdrückt, gefalle in Italien, je öfter man sie hört, je mehr. — Die 15jährige Tochter des ersten Buffo, Hrn. Lipparini aus Bologna, trat in jener Oper zuerst als prima Donna auf. Ihre ungewöhnliche Jugend und ihr artiger Gesang erwarben ihr allgemeinen Beyfall. Schade, dass ihre Stimme etwas schwach ist. Ihr Vater missbilligt auf dergleichen Bühnen nicht, obgleich er arg übertreibt.

Hr. Manzo, vom pariser Conservatoire, gab zu Ende des Carnevals im hiesigen Conservat. ein Conc. v. Rode auf der Violin zu hören. Ich war nicht gegenwärtig: das Publicum erkannte aber in ihm einen sehr braven Spieler, der besondere Schwierigkeiten aller Art glücklich überwindet; nur vermisste man an ihm Zartheit des Ausdrucks im Adagio. Freylich will man in Italien lieber alles zart *cantabile* haben: Sind doch viele in dem Wahne, man spiele hier selbst Mozarten u. Haydns Werke eben darum besser, als z. B. in Wien, — Hr. Vimercati, ein Mayländer und ausgezeichneter

Mandolinspieler, gab in der Charwoche Academie, und darin ein Rode'sches Violinconc. auf der Mandoline. Er verdiente bewundert zu werden, und er ward es. Uebrigens nimmt die Liebhaberey an diesem Instrumente in Italien sehr ab, besonders in Mayland. —

Von einigen andern, für Musik bedeutenden Orten Italiens erfahre ich Folgendes. In Venedig haben die beyden neuen, ernsthaften Carnevalsopern, *Teodoro* von Pavesi, und *Tancredi* von Rossini, sehr gefallen. Wenigstens einzelne ausgezeichnete Stücke werden mir aus beyden gerühmt. In Genua gefiel S. Mayers neue ernsthafte Oper, *La rosa bianca e la rosa rossa*, wie nur jemals irgend eine gefallen hatte — — *) Nächsten Herbst geht Hr. S. Mayer nach Neapel, daselbst eine Oper zu schreiben. Dort wurde in verwichenem Winter zur Todesfeyer eines franz. Generals Mozarts *Requiem* von einem, über 200 Personen starken Orchester aufgeführt. Der neapolitan. Kapellmeister, nicht eben ein grosser Verehrer Mozarts, schreibt: „Diese so schwer zu executirende Musik gefiel nicht eben sehr" — hoffentlich, weil sie nicht zum besten ausgeführt wurde. — Ich komme zurück auf Mayland!

Der k. k. verdienstvolle Kapellm. in Wien, Hr. Jos. Weigel, der vorigen Winter zum Ehrenmitglied des hiesigen musikal. Conservatoriums erwählt worden, ist, wie man allgemein behauptet, für den Carneval 1814 hieher berufen, um für das Theater alla Scala eine ernsthafte und eine komische Oper zu schreiben. Die neue Theaterdirection, sagt man, werde auch deutsche Opern, ins Italien. übersetzt, namentlich mozartische und weigelsche, geben. — Am 2ten Ostertage wurde das genannte grosse Theater mit der neuen Frühlingsoper, *La presunzione corretta*, wieder eröffnet. Das Gedicht ist von Prividali, die Musik von Guglielmi, dem Sohne. (Pavesi, der eigentlich diese Oper componiren sollte, hatte, wegen Kränklichkeit, den Contract zurückgesandt.) Die Musik wurde den ersten Abend kalt, die folgenden mit Unwillen aufgenommen. Man schonte Anfangs den Componisten, hörte den matten ersten Act geduldig und applaudirte schwach — welcher Beyfall aber mehr dem braven Buffo, Hrn. De Grecis, der die Last der ganzen Oper trägt, galt: da aber der zweyte Act noch matter wurde, so ward es das Publicum auch. Uebrigens kommt hier ein sehr langes Terzett vor, worin ein Deutscher wegen schlechter Aussprache des Italienischen lächerlich gemacht wird — ein Spaschen, das man in Italien, besonders in Lustspielen, noch immer gern zu Markte bringt. Der Tenorist, Hr. Bianchi, und seine Frau, ehemal. Crespi, als prima Donna, gefielen in dieser Oper ziemlich. Hr. De Grecis aus Bologna ist ein guter Sänger und guter Schauspieler: er verfällt auch weit weniger ins Niedrige und in Grimassen, als die meisten übrigen italien. Komiker. Er gefällt mit Recht allgemein. — Am 8ten May wurde im Theater della Scala, statt einer neuen, noch nicht ganz zu Stande gebrachten, die etwas ältere Oper S. Mayers, *Imbroglio contro imbroglio*, gegeben. Sie war ursprünglich für Venedig geschrieben und hier noch unbekannt. Sie hat hier grösstentheils gefallen, ungeachtet Mad. Bianchi und ihr Mann sich nicht wie sonst auszeichneten, und besonders jene sehr mittelmässig sang, sogar oft dissonirte. Hr. De Grecis übertrieb ungewöhnlich. Hier zeichnete man vorzüglich folgende sehr gelungene Stücke aus: 1) Quartett im ersten Acte: Son sorpreso, son confuso — 2) komischer Chor der Advokaten im ersten Finale: Quidquid adquirit filius — (die Herren singen alle mit Brillen auf den Nasen und mithin naselnd, welches der Componist, originell und komisch genug, durch eine obligate Trompete mit Sordinen nachgeahmt und verstärkt hat;) 3) ein 3stimmiges Standchen im 2ten Act, gesungen von den Hrn. Bianchi, De Grecis und Cavara, mit Begleitung von Blasinstrumenten und des Contra-Violons, *pizzicato*, als Grundbass. Die dabey vorkommende Cavatine: Belle, che amor provate — wurde von Hrn. Bianchi mit Guitarrenbegleitung sehr artig vorgetragen.

Hr. Balletmeister Vigano, der gegen acht Jahre in Wien gelebt hat und viele musikal. Kenntnisse besitzt, verdient besondere, erkenntliche Erwähnung in Ihren Blättern — schon darum, dass er fast keine andere, als deutsche Musik zu seinen Ballets nimmt. (von Haydn, Mozart, Beethoven, Weigel —!) und so als ein vorzüglicher Beförderer und Verbreiter dieser Musik in Italien angesehen werden muss. (Zu wünschen wäre nur, er besässe die grössern Stücke, wie sie sind.) Nach grossen Zurüstungen

*) Anm. Wir übergehen, was hier über diese Oper und deren ganz ausgezeichnete Aufnahme gesagt worden ist, da es mit dem übereinstimmt, was schon in No. 21. dieser Blätter von Genua aus darüber berichtet worden. d. Redact.

gab er am 22sten May zum ersten Male auf hiesigem grossem Theater seinen *Prometheus*, in sechs Acten oder grossen Tableaux. Das Werk war erst für Wien verfasst und dort auch gegeben: hier wurde es vergrössert und weit prachtvoller hergestellt. Es ist wirklich gross gedacht, (durchaus allegorisch und symbolisch,) und in der Ausführung zum Theil wahrhaft erhaben — besonders im ersten Acte, der überhaupt der gelungenste des Ganzen ist. Folgendes sind die Hauptideen dieser sechs Abtheilungen: 1. der Mensch im Naturstande, kindlich, aber roh und wild; 2. Prometh., in Liebe zu ihm hingerissen, will ihn zu geistiger Vollkommenheit erheben, raubt deshalb das göttliche Feuer; 3. Wirkungen der Mittheilung desselben — Ursprung der Gesellschaft, Entwickelung der geistigern Triebe, Steigerung derselben zu Leidenschaften etc. 4. Ausartung derselben in Neid, Tyranney etc. Jupiters Zorn gegen den gefährlichen Wohlthäter der Sterblichen; 5. glückliche Folgen menschlicher Verbindung: höhere und feine Bildung, Künste, Ehe; 6. Erfüllung der Drohungen Jupiters: Prometheus angekettet am Caucasus, dann durch Herkules befreyt, nun wieder in Jupiters Gunst gebracht und zur Unsterblichkeit emporgehoben. Das Ganze ist mit Geist zum mimischen Ballet verarbeitet; der 3te Act, durch die kunstreiche Maschinerie u. dergl., ungemein prachtvoll. Die vier letzten Acte sind etwas schwächer, bieten aber doch mehrere herrliche Tableaux, die auch meisterhaft dargestellt werden. Schade, dass eben bey diesem Werke Hr. Landriani, einer der vorzüglichsten Theatermaler jetziger Zeit, nicht Hand angelegt hat! Im Ganzen hat dies Werk grosses Glück gemacht und Hrn. Vigano laute Auszeichnungen gebracht. Es ist bekannt, dass Beethoven ursprünglich in Wien dazu die Musik schrieb: Hr. V. hat bey dieser gänzlichen Umarbeitung doch mehrere Stücke derselben ganz beybehalten; an der Stelle anderer aber sehr passende und schöne Sätze anderer Meister benutzt — z. B. Ariels Arie in A dur aus der *Schöpfung*, einen Theil des Chaos aus derselben, das Erdbeben aus Haydns *sieben Worten*, einen Marsch von Weigel etc. Einiges hat auch Hr. V. selbst componirt. In mehrern Scenen wird der Zuschauer wahrhaft bezaubert, und in einem Grad, dass, wer die grossen Ballete in Paris nicht gese en hat, sich davon schwerlich einen Begriff mac en kann. Auch die Musik an sich entzückte die Verständigern, und so ist das Werk auch als ein Triumph deutscher Musik in Italien anzusehn. Die Herstellung desselben kostet über 3000 kais. Ducaten. Alle ital. Zeitungen erheben es und seinen Urheber bis zu den Sternen, rühmen auch begeistert die Musik: aber keine einzige erwähnt auch nur, dass sie auf deutschem Boden entsprossen. Zur Ouverture hat Hr. V. die, von Haydns *Jahreszeiten* gewählt. Beethovens Stücke wirken unbeschreiblich. — Da dies Ballet nicht so zeitig zu Stande gebracht werden konnte, als man erwartet hatte, wiederholte man indess *Il noce di Benevento*, ebenfalls von Hrn. Vigano, aber früher in Wien verfasst, und voriges Jahr hier mit vielem Beyfall aufgenommen. Die Musik ist von Süssmayer, und gewiss sehr zu rühmen, auch unstreitig eine seiner besten Arbeiten. Sie ist sehr mannigfaltig, anmuthig und charakteristisch. Man findet sie hier wirklich entzückend. Voriges Jahr musste das Stück drey ganze Monate hindurch wiederholt werden, und alles schaffte sich die Partitur desselben an. Ein gleich Anfangs vorkommender, wirklich trefflicher Hexentanz wird hier von Gross und Klein gesungen, ertönt auf allen Strassen und Plätzen, wird auf allen Instrumenten gespielt. Pollini hat angenehme Variationen über denselben geschrieben und herausgegeben.

Im Theater St. Radagonda giebt man gegenwärtig die kom. Oper, *La locandiera*, von Farinelli. Die Musik ist nicht übel und gefällt ziemlich. Der Tenorist, Corredo, und die prima Donna, seine Frau, wurden beybehalten; der Bassist ist Bottari aus Bologna, sonst Grotesktänzer, der dann in Neapel sich zum Sänger bildete. Seine Stimme ist mehr Bariton, als Bass; er singt und spielt aber ziemlich gut. Als D. Juan würde er sich vortheilhaft ausnehmen. —

Den 24sten May gaben die Zöglinge des hiesigen musikal. Conservatoriums Glucks *Orfeo*, als Concert, mit grossem Beyfall. Dem. Fabre, der ausgezeichnetste Zögling dieses Instituts, gab den Orpheus und sang mit schönem Ausdruck. Das Ganze ging, unter Hrn. Rolla's Leitung, recht gut. Der Furienchor wurde trefflich ausgeführt. Der etwas kleine Saal war gedrängt voll. Alles war anständig, selbst feyerlich. Der Minister des Innern fehlt bey solchen öffentlich abgelegten Proben der Fortschritte der Zöglinge niemals. Das Werk entzückte, und man hörte oft ausrufen: *Oh che musica divina!* u. dergl. Niemand wollte glauben, dass es schon 50 Jahre alt sey, da es ja so neu scheine.

Schade, dass manches Stück desselben, zu Gunsten der Sänger, in einen andern Ton versetzt werden musste! Zur Ouverture des Concerts hatte man die, von Glucks *Iphigenia* gewählt. Die hiesigen Zeitungen wussten bey dieser Gelegenheit, und wissen es wahrlich allein, dass Gluck in seiner Jugend hieher gekommen *sey*, um Musik zu studiren. Andere Leute wissen nur, dass er einmal auf kurze Zeit hier war und eine seiner Opern aufführte. —

Paris, den 10ten Jun. Sie wissen unstreitig schon seit einigen Wochen, dass Cherubini's neue, grosse, herrliche Oper, die *Abencerages*, (eine Herrscherfamilie der Mauren in Spanien) auf dem grossen Theater erschienen ist, und grosses Aufsehen, beym Kenner und enthusiastischem Kunstfreunde Entzücken, beym unwissenden Makler mattes Halblob und faden Tadel, beym galanten Schwätzer Achselzucken, Bonmots und Neckereyen aller Art, erregt hat. Von mir erwarten Sie etwas Ausführliches, Begründetes: etwas, das auch (so weit es durch Worte möglich) vorläufig den deutschen Kunstfreunden, die den geistreichen Cherubini unter ihre Lieblinge zählen, das herrliche Werk schildere: aber dies lässt sich, eben bey diesem, da es so überaus reich, so originell, so tief geschöpft und kunstvoll ausgearbeitet ist, wenigstens nicht eher liefern, bis man es *oft* gehört hat, öfter, als es bisher möglich gewesen — ja eigentlich nicht eher, bis man zugleich die Partitur hat sehen können. Bis dahin nehmen Sie mit diesen wenigen allgemeinen Bemerkungen vorlieb.

Das Gedicht ist von Hrn. Jouy, dem Dichter der *Vestalin*. Mit dieser darf es sich nun nicht messen: es ist, was die Erfindung betrifft, etwas weit hergeholt und gleichsam zusammengetrieben, hat aber allerdings einige grosse und mehrere sehr interessante Situationen; die Ausführung ist würdig, sorgsam, für grosse Theater, und was auf ihnen Wirkung thut, wie für grosse Musik, günstig, und ungeachtet der ernsten, pathetischen Haltung des Ganzen, in den Theilen doch mannigfaltig. Verständige Anordnung, ziemlichen Theater-Pomp, einen tüchtigen Chor, und die Besetzung wenigstens der Hauptrollen durch Sänger, welche zugleich gute Schauspieler sind, verlangt das Stück: zum Glück sind aber dieser Hauptrollen nicht viele. Nun, die Musik — Ja, was soll ich von dieser im Allgemeinen sagen? Cherub. ist sich selbst, trotz allen Geredes und Geschreibes, treu geblieben; man erkennt ihn unfehlbar in jedem, auch dem kleinsten Stücke. Die grossern Sätze sind sogar noch kunstreicher, zum Theil auch noch gelehrter ausgearbeitet, als in seinen übrigen Opern, etwa die *Medea* abgerechnet, wo es aber des Ueberladenen, schwer zu Fassenden und verworren Scheinenden mehr giebt, als hier. Dort nicht immer, hier aber sind auch diese kunstreichern Stücke so gearbeitet, dass der Zuhörer von Geist und Sinn, wenn er auch nicht Musikverständiger ist, den Totaleffect richtig und befriedigend erhält: will er aber dem Künstler auch im Einzelnen folgen, will er ihn durchdringen — freylich, dann muss er Kenner seyn, und in einem nicht eben gewöhnlichen Grade! Dabey hat Cherub. in dieser Oper mehr, als in *Lodoiska* u. *Medea*, die Gelegenheiten benutzt, liebliche, einfache, *Ilsiarre* Stücke einzustreuen: und auch unter diesen sind ganz unbeschreiblich schöne. (Eine Romanze z. B., so einfach, als irgend eine jemals geschrieben worden, ist von hinreissendem Ausdruck; und dabey, ihre wenigen Noten — wie originell!) Unter diese einfachen, reinvollen Sätze gehören vornamlich auch mehrere der Balletstücke. Wie reich dieser unser grosser Harmoniker an einfachen, anmuthig belebenden *Melodien sey*, hat er wol noch nirgends in dem Maasse, wie eben in diesem Werke, bewiesen, und der Kenner, dem nicht unbekannt ist, wie hochstaelten sich diese äussersten Enden der Musik in Einem Künstler vereinigen, muss ihm auch in dieser Hinsicht bewundern. Sein zu rühmen ist ferner, dass Cher., ungeachtet er mit Recht das Höchste seiner Kunst auf die Ensembles und Chöre verwendet, doch auch die eigentlichen Arien keineswegs darüber so leichthin, wo nicht gar gleichgültig behandelt hat, wie jetzt mehrere thun: vielmehr gehören verschiedene derselben durchaus zu den charaktervollsten, ausgeführtesten und schönsten überhaupt, die in neuerer Zeit geschrieben worden sind. In ihnen kann eine erste Sängerin, und kommen die beyden ersten Sänger ihre Kunst glänzend entwickeln, wenn sie nämlich die Leute dazu sind! Dass die Ouverture ein Meisterstück sey, erwartet schon jeder, der die frühern dieses Meisters kennt, von selbst: man wird aber doch wahrscheinlich seine Erwartungen noch übertroffen finden — wenigstens in wiefern diese Ou

verture mit allen Vorzügen der frühern so viel Anmuth verbindet, und so ein recht eigentlich romantisches Ganze darstellt. Sie will aber gespielt seyn! und eigentlich eben so, wie sie hier, unter des Meisters Leitung, gespielt wird! —

Dies Wenige vorläufig! Wie es übrigens der Oper hier gehet, habe ich schon oben angedeutet. Ein lehrreicher, trefflicher Aufsatz über sie im *Moniteur* (wie es scheint, von Mehul,) wirkt *hier* nicht eben viel: desto mehr das Geschwätz des Hrn. Géoffroy, so offenbar es von Mangel an allen Kenntnissen der Musik zeugt. Aber es hat runde Antithesen, und widerspricht keck lich allem, was andere Leute urtheilen! Was sagen Sie z. B. zu Sätzen, wie: „Diese Musik soll gelehrt seyn: e' n darum ist sie langweilig!“ „Sie ist nicht einmal gelehrt: denn gelehrte Musik gefällt dem Ohr.“ „Dem Ohr zu gefallen, ist allein Zweck dieser Kunst: eben darum ist jeder andere ein falscher, und jeder falsche langweilt“ etc. Diese schönen Phrasen hört man nun in den eleganten Cirkeln bis zum Ekel wiederkauen. „Gelehrt, kunstreich — so viel Sie wollen; meinetwegen schon, ja gottlich: *mais bien ennuyant!*“ Das ist der Refrain. Dennoch wird die Oper sich gewiss, und wahrscheinlich für immer erhalten. Bey den bekannten Verhältnissen dieses grossen Instituts zur Regierung, hängt die Direction wenig von der grossen Masse ab, und wird das Werk fortwährend, und, nach Pausen, oft wieder gehen: was aber so vorzüglich ist, muss, wenigstens allmahlig und gewissermassen, selbst auf die Masse seine Gewalt äussern und beweisen. Wie ging es denn anfänglich hier Mozarts *D. Juan* und *Zauberflote*; und wie geht's ihnen jetzt! —

Kurze Anzeige.

***Hymne* (*Lob sey dem allerhöchsten Gott etc.*) *für 2 Soprane, Contr'-Alt, 2 Tenore und Bass, von J. Sarti.* Partitur. Leipzig, bey Breitkopf und Hartel. (Pr. 8 Gr.)**

Von einem Manne, wie Sarti, erwartet man nichts Gewöhnliches; und diese Erwartung wird denn auch durch das angezeigte Werk vollkommen gerechtfertigt. Rec. wünschte den Ideengang dieser, in jeder Hinsicht meisterhaften Composition dem Leser recht klar vor Augen stellen zu können: da dies aber sehr weitläufig werden würde, so begnügt er sich, nur einen kurzen Umriss der Haupttheile derselben zu geben, um wenigstens Kunstverständige dadurch aufmerksam zu machen.

Der erste Satz ist ein majestatisches *Largo*, wo das sechsstimmige Tutti mit drey- und vierstimmigen Solo's abwechselt, und schon dadurch eine sehr interessante Mannigfaltigkeit gewährt. In dem darauf folgenden *Adagio piuttosto Andante* tragen die beyden Soprane den Text in einem zweystimmigen Solo vor, während die übrigen vier Stimmen im *piano* einigemal blos mit dem Worten: „Wir glauben!“ dazwischen fallen, bis endlich der Satz wieder zum sechsstimmigen Tutti wird. Den Beschluss macht ein brillantes sechsstimmiges Chor, wo der Verf. zwey ganz kurze Hauptideen, deren erste auch einmal sehr glücklich in der Gegenbewegung vorgenommen wird, in einem frey-fugirten Satze mit Kraft und Feuer durcharbeitet. Die Haupttonart bleibt in allen drey Sätzen dieselbe, nämlich G moll.

Nur der, der schon mehrere sechs- bis achtstimmige Compositionen unter den Händen gehabt, oder wol gar selbst geschrieben hat, kann die fast durchgängig musterhafte Behandlung der, von keiner Instrumentalbegleitung unterstützten sechs Real-Stimmen so ganz würdigen, wie sie es verdient: aber auch auf den Layen in der Musik muss dieser Hymnus allerdings, gut vorgetragen, einen grossen Eindruck machen, da er, ohne den mindesten Schein von Harte oder Steifheit, durchaus kraftvoll und wahrhaft religios ist. Je seltner Erscheinungen solcher Art am musikalischen Horizonte sind, desto mehr sollte Auge und Ohr aller Kunstfreunde darauf gerichtet seyn.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten July. **№. 27.** 1813.

Noch einmal ein Wort über den musikalischen Chronometer oder Taktmesser.

Gespräch zwischen einem Componisten und einem Musik-Director.

Comp. Sie sind also ganz dagegen?

Musikd. Aufrichtig gesprochen: ich halte davon eben so wenig, als von so vielen anderen hochgepriesenen Neuerungen.

Comp. Nun, was eben die Neuheit betrifft, so hat es damit gute Wege! Die Bemerkung, dass ein langer Pendel langsam, ein kurzer geschwinde schwingt, hat schon seit mehr als vor hundert Jahren die Idee erzeugt, die Taktarten nach den Schlägen eines Pendels, welcher, nach Bedürfnis, leicht verlängert oder verkürzt werden kann, abzumessen. Schon Loulié hat in seinen *Elements ou principes de musique* (Paris 1698) eine Maschine der Art beschrieben, und ihr den Namen Chronomètre gegeben; und nach Kochs *musikal. Lexicon*, ist ein ähnliches Instrument vor mehr als hundert Jahren vom Mathematiker Sauveur erfunden worden.

Musikd. Nun, so beweiset, dicht' ich, eben dieser Umstand, dass die Erfindung schon so alt ist, und doch bis auf diesen Augenblick noch keine Aufnahme gefunden hat, schon allein gegen die praktische Brauchbarkeit der Maschine.

Comp. Kann denn nicht die so gewöhnliche Abneigung der Menschen gegen das nicht Hergebrachte, und mehr noch vielleicht der unrechte Gesichtspunkt, aus welchem man die Sache betrachtete, oder vielmehr die unrichtige Anwendung, welche man von der Erfindung machen wollte, die Schuld tragen, dass die Sache nicht gemeinnützig geworden?

Musikd. Ich glaube doch bey meinem Urtheil verharren zu müssen; es ist ja auch nicht das meinige allein! Hören Sie darüber einen Quanz, einen.....

Comp. Quanz, so viel ich mich entsinne, bekannt, nie einen Chronometer, oder auch nur eine Zeichnung davon, gesehen zu haben.

Musikd. Auch der *Angehende Musik-Director* von Arnold, welchen Sie mir gestern so bereitwillig schenkten, als ich ihn von Ihnen leihen wollte — auch dieser übergeht den Chronometer ganz, würdigt ihn nicht einmal einer Erwähnung.

(Der Componist *schweigt*, gewissermassen verlegen.)

Musikd. Auch Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique* beweiset.....

Comp. Lieber, Bester! lassen Sie mir das Dictionnaire de musique aus dem Spi